

第二章 文獻探討

第一節 花鳥畫裏牡丹畫的發展

一、唐朝：牡丹畫之興起與成長

花鳥畫在中國繪畫史上是興起較晚的畫類。《中國畫學全史》就說到「花鳥畫於天后時，已有殷仲容者，著名於世。然不敢譽其新奇。至中唐以後、邊鸞、刁光胤、滕昌祐等，先後輩出，為時宗匠，而花鳥畫乃始露頭角焉。」（註一）

雖然花鳥畫興起較晚，並不影響到她的光大。唐宋花鳥畫鼎盛的趨勢足以與山水、人物相提並論。如果細探其興起原因，那就是「分工專習」——中國繪畫發展到唐朝時，已大為興盛，由於皇帝的提倡（如玄宗），畫家的地位提高到前所未有。當時名匠輩出，可以說是極人文之盛。中唐以後的畫家想要嶄露頭角而又能兼容並蓄是很難達到的，但又不甘心無所表現，所以就專工一藝，如唐代的鞍馬畫，在畫史裡特別突出。牡丹、海棠是當時花鳥畫家最喜歡的題材，五代與北宋的繼承與開發，使花鳥畫達到鼎盛的顛峰。在繪畫史上，大放異彩。

唐朝的花鳥畫成為繪畫中獨立的一門，這與牡丹花的興起，也有關係。當牡丹花大吐豔華，一舉成名時，身價千金，價格如此高昂而長安顯貴仍爭先搶購；可是牡丹在當時，並不多產，不但不容易買得到，也不是人人買得起。因此只有退而求其次，買牡丹畫來觀賞。一時，畫牡

丹蔚成風氣，畫牡丹的名手有好幾位，邊鸞在當時是最傑出的花鳥畫家。(註二)他是一位寫生的好手，無論草木、蜂蝶、雀蟬、山花蔬果、無不精通。最難得的就是能窮極各種羽毛的形態，寫花卉的容貌。並且曾經在資聖寺的圓塔四壁畫花鳥。最重要的是邊鸞曾在「長安寶應寺北方西塔院，畫牡丹一壁」。(註三)

以牡丹當題材畫壁畫不僅是一個革新，也是一項創舉。因為以往的壁畫大多是畫些聖賢事蹟、高僧行誼、地獄變相、山川河嶽的政教題材。所以邊鸞的作法，的確是一個新創舉。(註四)

二、五代：兩種風格之建立

五代當時名家輩出：花鳥畫之黃筌、徐熙，前後輝映，造就了五代的
的光芒。



圖 2-1 五代滕昌祐牡丹圖

唐末，滕昌祐與刁光胤先後入蜀，刁光胤在西元九〇一年入蜀，居三十年。兩人在花鳥畫方面有很高的成就。因此，使當時蜀地的名士，如黃荃、孔嵩.....等，都向他們求藝，所以他們對蜀地繪畫的傳播及開展有極大的貢獻。

滕昌祐的「牡丹圖」(圖 2-1)，圖中由牡丹、土坡、奇石所構成：畫面上

有兩叢牡丹成右上與左下的分佈，主題的部分有四朵盛開及幾朵半開含苞的牡丹倚伴在奇石的前後，動態是微微的俯垂，真是「富而不驕」的寫照。另一小叢正從左下方迎上與她相呼應，姿態綽約柔美，生動有趣，是一幅佳作。（註五）

蜀地的花鳥畫家黃筌可以說是一位集大成者。他從刁光胤學丹青，工禽鳥。從李昇學山水松石。又事師滕昌祐學花卉。畫鶴則學薛稷；畫人物、龍、水則師孫位。由於他天資過人，能轉益多師，集各家的優點而開創出個人的風格。並且集前人的經驗而創出「雙鉤填色」的技法。描寫宮中珍禽異獸，而產生一種極富艷麗精工的風格，精采動人，引起其他畫家的羣起倣尤，號稱「黃派」，這種艷麗精工的風格流行在宮廷的畫院中，加上後代黃居寀、居寶兄弟的發揚，使這種寫實精麗的體系，在北宋時大放光芒，形成了畫院作畫與品評的標準，不僅影響了整個宋朝，而且也深深地影響了中國畫壇。

雙鉤填彩法是先勾勒線條，然後「隨類賦彩」的填上色彩。色彩濃麗、線條有力，極富寫生的精神。黃筌、黃居寀、居寶父子有畫牡丹及牡丹佐以其他花木樹石、奇禽珍獸的畫，據畫史之記載有一、二十幅。但流傳到現在已所剩無幾，真偽尚待詳證，因此也很難看到他們的「牡丹圖」了。

南唐，地處江南的南唐是另一處人文會萃的地方，有江山之勝，又

有文物之美，可以稱得上是物寶天華，人傑地靈。從東晉之後，繪畫風氣一直很興盛，早先的顧愷之就發跡於此。加上帝王的崇尚繪畫、禮遇畫家，和西蜀一樣，南唐也設有畫院。因此五代時，南唐花鳥畫發展也達到一個高峯，與前蜀的光芒，相互輝映。

徐熙與黃筌齊名，可以說是南唐最重要的花鳥大家。有「黃家富貴，徐熙野逸」之稱。徐熙是江南處士，志節高超，曠達不羈。善於寫生，常將鄉居時所看到的山禽野卉，隨手拈來用質樸而簡練的手法來表現，自然而生動。

徐熙的畫法注重筆墨的自然趣味，放棄皮相的描繪，以表現神情為依歸，因此下筆極有生意。宋朝沈括在他的〈夢溪筆談〉裡讚美徐熙說：「徐熙以筆墨畫之，殊草草、略施丹青而神氣迴出，別有生動之意。」（註六）

可見徐熙的作品能脫去俗套，別出心裁，不愧是一代大家。台北的故宮博物院藏有一幅〈玉堂富貴圖〉（圖 2-2）相傳為徐熙所畫，畫面十分之八、九，上到下佈滿了牡丹、玉蘭與海棠。除此之外，花下有奇石，一隻雉雞正從奇石之中輕步而出，並往上視。畫面嚴謹，描寫生動、背景及空白處全部填上石青，是一幅標準的「填青法」，當是絢爛一格，實在是不可多得之作。

徐熙並長於折枝牡丹，相傳宋代大詞家李清照曾經發現了一幅徐熙

的「折枝牡丹圖」，他想買下，無奈錢不夠，因此而與丈夫趙明誠雙雙坐在來歸堂上惆悵了幾天，成爲了一段藝林佳話。



三、宋朝：花鳥畫鼎盛時期之牡丹花卉畫

北宋的繪畫，以山水和花鳥爲主流。花鳥畫在北宋可說是達到一個頂峰的階段。黃居案以待詔任職於圖畫院，儼然成爲畫院的領袖。崔白兄弟、林椿...等都是黃派畫法中的佼佼者。

圖 2-2 徐熙 玉堂富貴圖

徐熙的孫子徐崇嗣兄弟，他們除了祖述家法之外還吸收了黃筌畫法的優點，因而成了一種疊色渲染，畫史上稱爲「沒骨法」。他們發展的地方是在江南一帶，所描寫的題材是以江南山野水邊常見的山禽水鳥、野卉山棘爲主。當時造成了一股潮流，與京城一帶的黃派相抗衡。易元吉、李迪、牧谿都是此中健將。他們長期嘯傲於山林，與自然界的鳥獸爲友，所畫花鳥融入自然、放逸而具神情，得造化之妙，因此評價甚高，成就卓著。宋朝是花鳥畫的鼎盛時代，花鳥畫家不論在質或在量，也都是一個高峯。趙昌擅長寫生，他初學滕昌祐，而後每在清晨朝露未盡時，調色寫生，自號爲「寫生趙昌」。不但能將花卉的形態巧妙正確的掌握，而且染色佈局大有生意，所以聲望

與技藝都很高。易元吉看到趙昌的作品之後，大為嘆服，便遊歷荆湖各地去深入研究鳥禽動物，後來也有很高的成就。

宋朝花鳥畫之所以大成也是有它的背景的。除了沿襲五代的盛容之外，帝王的喜好，與當時理學思想大興很有關係，理學的精神「格物致知」——求真、求實、求知的治學態度指引了畫家以自然為師法為方向，進行深切的觀察體會、領悟。能窮造化之工之妙，這是宋畫超越前朝，在歷史上造成高峯的一個條件。宋畫所表現的藝術本質及理想也是後人對宋朝特別崇敬的地方。

四、元朝：仿古與文人畫之風尚

元朝是牡丹的衰微時代，前朝盛大的局面因為戰火而使牡丹喪失殆盡。元朝的國運也只有短短的幾十年，花鳥畫主要有兩個潮流，即仿古派與文人派。

仿古派以錢選和趙孟頫、陳琳、王淵為首腦，此派的作風是表現一種秀靜淡雅的氣韻。

文人派則有楊維翰、王冕為代表，他們表現的趣味在於簡筆傳神，畫中寄意。因為被異族所統治，因此士人都抱負氣節、恬淡自適。所以牡丹的畫蹟自然較少，因此故宮博物院所珍藏的一卷錢選的「牡丹」也就顯得特別珍貴了。



這卷畫縱一〇二公分、高約二十九公分，畫中除了畫紅、白兩朵牡丹之外，還有錢選自己的自題詩。

圖 2-3 元朝 錢選 牡丹圖(局部) 102x29cm

詩中另有寄意，畫的後段還有趙孟頫、柯九思、倪瓚...等等名家的跋語。畫史上稱讚錢選人品與氣節都高超絕倫；畫法高雅渾厚，用色沈著高古。他的好友趙孟頫也極稱讚他，說：「舜舉作著色花，妙處正在生意浮動耳。」(註八)如果把這些讚詞與這一卷「畫牡丹」圖(圖 2-2)相對校的話，則錢選的確是受之無愧。

五、明朝：表現自由派別紛立

明朝花鳥畫家的最大成就，不在於寫生，而是表現及技法的發展。因此花鳥畫在明朝有許多的變革：表現自由與派別紛雜是此時期的特色。綜合來說，可分為臨古、寫意、鈎花點葉三大流派。但這三大派並不是各自獨立，而是互有交流融會，因此也造成一種紛雜的花鳥畫壇。儘管如此，一般畫史大多以三派分立之說來敘述。

(一) 臨古派

明朝初年即恢復了畫院制度，因帝王的嚴酷，畫家受到壓力，甚至有人因為畫出帝王所不悅的畫作而遭殺身之禍。因此畫家紛紛尊崇古法以自保，因此曾盛行於元朝的臨古之風一時又襲捲了明初的畫壇。當

然畫家只要自己有天份肯下功夫一樣能出類拔萃，邊文進就是在這種環境之下脫穎而出者。他精於黃派的鈎勒填彩法，對於明朝初年的花鳥畫影響很大。繼他而起的是呂紀，他擅長宋元法度，技法高妙，所以很能夠表現得淋漓盡緻，深得造化之妙。

（二）畫院寫意派

林良、林郊父子以一種揮灑豪放之中帶有工整秀麗的風格聞名，也影響了當時宮廷畫院的畫家。而使畫院的風格趨向一種痛快簡易、蕭疏淡遠的表現方法。

（三）文人寫意畫派

明代的文人寫意花鳥畫，就是「青藤、白陽」，青藤指徐渭；白陽是陳淳，兩人在花鳥畫史上的獨特表現，使清代的花鳥畫壇受之影響深重。其實兩人的風格互異，筆者以為將他們分開敘述會比較清楚而易於說明。

1.陳淳字道復，號白陽山人，善詞翰，工草書，是文徵明的學生，因此一般畫史是把他列入吳派。他善於用點寫之法隨意點染，而奇趣盎然，下筆超異，天才橫發，並且妙於寫生，所畫的花鳥墨彩渾灑清逸，十分感人，「南畫大成」裡頭有他的四幅牡丹圖，其中一幀為扇面，其餘的畫幅並不大，是冊頁之類的形式，所寫的牡丹形象雖然簡易但仍生動感人。

2. 徐渭：字文長，晚年號青藤老人，通常以署名「天池」為常見。他是一位天才橫溢、豪放不羈的畫家，因為生性怪誕高傲，因此命運也坎坷潦倒，一輩子在困頓流離之中。清朝的袁宏道所寫的「徐文長傳」敘述了他一生動人的事蹟，血淚交織，甚於西洋後期印象派畫家梵谷的故事。他創立了潑墨大寫意一派的畫法，以水墨畫花卉，墨酣筆健，淋漓痛快。石濤、八大山人、吳昌碩、齊白石等人對他五體拜服，尤其是揚州八怪中的鄭板橋更佩服，甚至還刻了一方「青藤門下走狗」的印。他有多幅牡丹花遺世，而風格都是用潑墨寫意畫的，因此格外的獨特。

從題款上的字義可看出他奇人奇行之一斑，的確是有一股「奇氣」一器宇不凡的逼出一種奇逸之氣，是文人畫所追求的境界。這也是後來的文人畫家對他推崇備至、五體誠服的地方。

（四）寫生派

寫生派在明朝眾派紛異之中有點顯得式微。在明代畫壇上以沈周及陸治的花鳥特別強調寫生，而所畫出來的形象也格外生動而充滿自然奇趣。

沈周是明四大家之首。是吳派的領袖，一向以山水畫聞名於世。其實他在花卉上的成就，也是獨高一幟的。他多用淡墨淺色來描寫，而神采翩翩之情自然流露，變宋元的精工為雅逸，這是常人所望塵莫及的，他的再傳弟子陳淳，與徐渭多少也受他影響和啓發。台北故宮博物院收

藏他的寫生冊有十六幅花卉、翎毛、魚介、走獸的表現，可看得出來他對自然景物觀察之細膩深切，把神韻在精簡的筆墨中煥發出來。此外另有一個花果寫生冊子，其中有一幅盛開的牡丹，並題「不須千萬朵、一柄足春風」字下並鈐有「白石翁」的印一方。簡易自然的風格甚得寫生之妙。

陸治，吳縣人，曾遊學於祝枝山、文徵明兩大家，花鳥師黃筌、徐熙的古法而能集兩家之長。由於他以古法為基礎從事寫生，因此有一些畫史把他列入臨古派。他氣節高超加以勤奮不輟，因此卓然自成一家。在明代畫壇風氣不重寫生的情況之下，不僅專重寫生的畫家少，也有被其他方面的成就所掩蓋的，如沈周的山水畫造詣備受肯定，花鳥畫卻少為人知。而其他以寫生聞名的畫家尚有毛世濟、傅清、孫堪、朱月鑑等。

（五）鈎花點葉派

明代中葉，傳到周之冕時，吸收了陸治的鈎勒和陳淳的點寫表現法，也加進了吳派畫的文人氣息，而得以發揚光大，創立了「鈎花點葉」法。這種表現法，在宋元已有，只是周之冕加以誇大和表現寫意風格。這一派後來發展成爲一個大派，並且也影響到後來清代恽南田的常州派。

周之冕流傳的作品也不少，有一幅用水墨畫的「千葉牡丹圖」神韻十足。用鈎花點葉法作畫，尤其是用於葉片上的描繪最能表現花卉的生

氣蓬勃。綜觀明代的花鳥畫，初期以臨古派為盛，稍後即為寫意畫的天下，且以陳淳、徐渭以及鈎花點葉派的影響最大。

六、清朝：承襲與變革

清初的高壓政治，尤其是文字獄的大興，使文藝走向考據與復古，因此花鳥畫在清初也是以復古為主流。因為受到明朝的影響，以臨古派與鈎花點葉派較為盛行，恽壽平是其中大家。另有遺民畫家以水墨及潑墨見長的石濤、八大山人與之對峙。待揚州八怪興起之後，文人寫意派蔚成主流，金石派也漸漸在醞釀之中。晚清則是金石派的全盛期，其他的畫家活動於上海、杭州、北京等地，也形成一股文人畫風，此文人畫風也帶入民國，造成民初畫壇的種種現象。清代也很盛行畫牡丹花，表現結果也豐富了牡丹花的表現形態，而進入了一個新紀元。

（一）臨古派

王武與恽壽平是清初的兩大家。王武字忘庵，吳縣人，所作花鳥構圖安穩、賦色明麗，在清初頗為人所稱道。他法徐崇嗣的花卉畫法，又融進了陳淳和周之冕的鈎點法，因此能活用先人之法。他的一花一葉都能表現出特別的氣韻，可媲美明朝的陸治。王武主要還是宗法陳淳，寫意之中仍帶有徐熙的野逸精神，所以恽壽平對他的花鳥畫讚譽有加。

王武有幾幅牡丹花傳世，大略用「沒骨法」兼「鈎花點葉法」。

惲壽平，字要叔、號南田，武進人。師法徐熙、徐崇嗣「沒骨法」的人很多，其中以惲壽平最爲出色，他的畫色彩明麗之外還透出一股超俗清逸的風骨，這是常人所不及的。他能在成法之中參入或加進寫生的生動及文人畫的韻味。最令人敬佩的地方是做古當中，帶有生機，一洗時習，人稱爲「常州派」。他很能表現花卉的潤澤，他認爲一個花瓣、一片葉子要像一滴水一樣。清朝有許多畫家受他影響。如康熙、雍正時的蔣廷



錫、鄒一桂都是走惲南田這一派的，甚至清末時的居巢、居廉都受他影響，進而影響了嶺南派畫風。

惲南田是人所皆知的畫牡丹花能手，歷代的畫家中，大概以他的牡丹花最著名，而流傳的畫蹟也最多。台北故宮博物院所藏的〈玉堂富貴〉是一件很

圖 2-4 惲壽平 玉堂富貴

出色的作品。畫中除了兩朵風姿綽約的

牡丹之外、後面配有玉蘭花。畫幅的上半部又加進了一顆柏樹。畫中之物清雅非凡。

(二) 常州派

常州派有名的花鳥畫家，首推蔣廷錫與鄒一桂。蔣廷錫字揚孫，一字酉君，因此常在畫上題名「酉君」。他常以逸筆寫生，頗有惲南田之

韻味，作品清麗雅緻，也有不少牡丹名作傳世，其中有兩幅登錄於南畫大成之中。此外還有以純墨色所畫的牡丹花，墨色清淡而形體井然，清雅超俗。

鄒一桂字原褒，號小山。所作花鳥設色明淨、筆墨秀雅，是惲南田之後少見的名手。曾著有小山畫譜專門談論花鳥寫生之道，有功於後學。所作牡丹也是善用沒骨法，花頭枝葉、生態條暢而井然。有一幅「金繫腰」是牡丹的名種，不僅把花的形態描寫得清晰而深入，對於葉片的描繪也能盡各種情態，是件佳作。

（三）寫意派

1.清初的石濤、八大山人等人承襲陳淳與徐渭的寫意法，而更加狂辣放逸，藉筆墨以抒發胸中的抑悶及抱負。筆下的造型簡潔、筆墨狂縱；具有濃烈的個人意識，而把文人畫帶入一種孤清的世界。曾見有一幅八大山人所作的〈牡丹〉，筆墨狂肆的情形已比徐渭之潑墨牡丹花更遠離了寫實，已幾乎不能分辨是否牡丹花，筆下之意，非凡人眼中的花卉，別有寄意。

2.揚州八怪：唐代名爲廣陵的揚州，在清代的中葉因鹽業之發跡而成爲新興的藝術中心，當時活動於揚州的畫家，以獨特的風格與奇聞逸事聞名於畫史。他們大多爲文人，拋棄功名、生活浪漫，作品常反映一種諷刺及怪異，反平凡、反庸俗，因爲畫的怪異而被稱爲「揚州八怪」。他們多是我行我素，不相互抄襲與模仿，因而彼此不受影響，而以寫意

的花鳥畫為描寫最多的題材。因為各有師承，也因各人才氣縱橫及主觀的寫意，因此各自造成自我風格。如果要為他們溯源的話，大概也受明代的陳淳與徐渭的影響最大，若更早的話，則可推至宋朝的梁楷、牧谿及五代的石恪。八怪究竟是那八個人呢？說法並不一致。大略有包括金農（號冬心）、羅聘（號兩峰）、鄭燮（號板橋）、李鱣（號復堂）、李方膺（號晴江）、黃慎（號廔瓢）這六個人，而加上汪士慎（號巢林）、高鳳翰（號南村）、閔貞（字正齋）等，其中的二人。他們通常以松竹梅蘭為所共長。而其中李鱣最喜歡以牡丹當題材，流傳牡丹的作品很多、風格也不統一。有些近於鈎勒、有些近於點寫。大至畫繁花眾葉，小至隨意塗上黃、紫牡丹各一，而冠上「姚黃魏紫」了事。國泰美術館收藏了幾幅。

3.新羅山人華岳。華岳是福建上杭人，字秋岳，號很多，而以新羅山人為最著。他的出生時代、年齡、活動範圍與揚州八怪差不多，但不在八怪之列的原因可能是畫風之故，所作花鳥不求妍麗，機趣天成，用筆疏放而筆下禽鳥魚蟲栩栩如生，無八怪之粗獷，豪放之中不失法度，冠絕一時。算是很特立的藝術家，他的作品也隱約地傳達出不受傳統束縛的意味超脫，造型精奇古拙，別具風格，因此想把他列為何種門派都很難，因以描寫生態之意念為主，因此暫列入寫意畫派之籌。台北板橋林家花園的「蘭千山館」有收藏他的二十四頁寫生冊，印刷

成『新羅畫集』行世。

（四）金石畫派

文人畫是以文學、書、畫三者結合為一體的藝術。到了清朝時因金石、篆刻藝術的發揚，許多畫家將之融入書畫中而產生了一種結合藝術，造就了結合書法、篆刻、繪畫為一體的風格。當時的金石家趙之謙、徐三庚、吳昌碩、齊白石等人對繪畫同樣有深厚的修養。因他們獨到的才能，把篆刻、書法的功力表現在繪畫裡，用筆雄渾有力，造型古樸、蒼勁、渾厚、霸悍，畫史上稱他們為「金石畫派」。他們的起源，多少受到揚州八怪的影響，尤其是金冬心（金農）也是一位篆刻家，畫風已有明顯的金石畫派之痕跡，可說是一位先驅。雖然揚州八怪與金石畫派一樣是標榜寫意，然兩者最大不同的地方是在：八怪以「怪異奇特」取勝；「金石派」則以「剛健」見長。八怪到了羅聘辭世（嘉慶四年），可以說是此一怪異畫風的結束，但對後世的影響依然存在。而金石派則到了民國之後還經齊白石的發揚，以及他們弟子的繼承，從嘉慶、道光直到現在依然餘波盪漾，可說是近代的一股書畫藝術大潮流。雖然在題材上他們什麼都畫，但是還是以花卉為擅長。因為花卉最適合用簡筆以及利落的線條來表現金石功力。牡丹花在清朝最受各派畫法垂青，因此「金石畫派」在牡丹花的描寫上也有不凡的作為。

趙之謙，生逢太平天國的亂世，妻女相繼因戰亂而去世，因此悲傷而憤世忌俗。在書法及篆刻上有至高無上的成就，所呈現出來的藝術品

都具有深沉及孤心苦詣的格調，從他的字號「無悶」便可見一斑。他曾畫出很出色的牡丹花（圖 2-5），尤其是單瓣牡丹花的描寫，筆力深厚感人，面目清新，不論是題材或是畫法之沈雄、挺健，均為前無古人。



圖 2-5 清朝 趙之謙 牡丹花

吳昌碩是以古拙圓渾的線條見長，所作松竹樹藤、潤含春雨、乾裂秋風、蒼老如虯龍。在牡丹花方面的表現也如此，用自己主觀的意念去表現，往往覺得色彩太單薄而加上墨，連紅色也如此。如果用「常州派」的眼光來衡量的話，則太黑、太髒、太狂亂，而這些特色正符合他自己獨到的見解：老辣、厚重。因此他的花鳥有如山水畫般的魄力及厚重。他的牡丹花作品數量不少，甚至有以純墨色來表現的。（圖 2-6）（圖 2-7）



圖 2-6 清朝 吳昌碩 牡丹花



圖 2-7 清朝 吳昌碩 牡丹花

齊白石也是金石畫派的一位老將，擅長於花鳥草蟲，喜歡表現鄉居樂趣與水蟲小景，因受民國建立以後開放的畫風影響，風格清新簡約，思想開放。簡潔的情況超過趙之謙與吳昌碩，所作〈牡丹圖〉（圖 2-8）：大筆紅花、綠葉寫就，大膽非凡。



圖 2-8 清朝 齊白石 牡丹花

以上所舉三人都有獨到的面貌

，作品有開宗立派之風，「金石派」的畫家很多，其他的畫家如黃賓虹、陳衡恪、潘天壽等人都有牡丹作品的流傳，並且有很高的造詣。「金石派」的影響力很大，清朝中葉以後，尤其是活動在上海、杭州這些地方的畫家，多少也會篆刻，或多或少有前面所舉這些代表畫家的影子。

（5）海上畫派的畫家

嚴格說起來，「海上畫派」是在清末活動於上海的畫家。他們有共同的背景、共同的生活方式及題材。他們有很多是職業畫家，靠賣畫生活。

上海是繼揚州而起的藝術中心，當時

畫家以花鳥畫爲主流。而以張書旂、趙之謙、吳昌碩、王一亭、任伯年爲主，因爲社會風氣的影響，以及畫家以賣藝維生，幾乎所有的花鳥畫家都畫的很好，都有牡丹花作品。

「海上畫派」的花鳥畫喜歡用洋紅及豔麗的色彩，而筆致疏獷。任頤（任伯年）最足以代表「海上畫派」的畫家，也是成就最高的一人。他師法陳洪綏的鈎勒法，遠師黃筌，工筆之中，帶有寫意，是位技法高超而充滿才氣的畫家，雖然所畫的多爲尋常的題材，但一經他的手底，則在奇異變幻的筆墨造型之下，自然行成一種獨特的格調。他的作品相當多，所作的〈牡丹與雞〉（功名富貴）（圖 2-9）乃屬難得的佳作。



圖 2-9 任伯年牡丹與雞

以上所舉的這些畫派是一時的主流，而清朝的畫家及作品之流傳數量頗多，因此在這裡無法一一詳述。花卉之中，清朝畫家以畫牡丹花之人數最多。例如專以畫蘆雁出名的邊壽民也有不少牡丹花傳世。郎世寧他用西方極精細寫實的手法表現中國畫的題材，別開生面。因與我國的藝術精神相左而沒有流傳，自行消失了。清代末期，活動於北京及上海的畫家，以及嶺南的居巢、居廉、高劍父等人也曾用不同的技法表現牡丹花。因他們的影響力，與以上所舉

之諸畫派之努力，影響了民初的繪畫風氣。

第二節 牡丹花的象徵意義與吉祥圖意

牡丹配上許多不同的動物或植物，而有各種不同的含義及吉祥意義，列敘於下：

一.國色天香(圖 2-11)

牡丹就其姿色，乃一國之選，國色天香是對她致上盡善盡美的祝詞。

二.富貴長春(圖 2-12)

把牡丹配以松樹，稱為「富貴長春」，因為松樹四季都常青，所以松樹也稱為「長春樹」。

三.富貴長壽(圖 2-13)

牡丹配以壽石，稱為「富貴長壽」，因為壽石含有長壽的意思。

四.白頭富貴(圖 2-14)

白頭翁配上牡丹花，就稱為「白頭富貴」。如配上兩隻白頭、兩朵牡丹花，則有「富貴雙雙到白頭」的含義。

五.富貴平安(圖 2-15)

(1)畫一枝插在瓶子裡的牡丹，花旁邊再配上一個蘋果，則構成一幅「富貴平安」。

(2)畫牡丹花配上竹子，不僅是「富貴平安」，也還是「花開富貴、竹報平安」。

六.富貴神仙(圖 2-16)

牡丹花配水仙花，就是神仙富貴圖。

七.富貴有餘(圖 2-17)

魚與餘同音，把牡丹花和鯉魚相配，有「富貴有餘」的意思。

八.十全富貴(圖 2-18)

古錢配牡丹花就是「十全富貴」

九.玉堂富貴(圖 2-19)

以玉蘭花及牡丹花兩者組成的一幅畫，就是「玉堂富貴」。

十.富貴耄耋(圖 2-20)

牡丹花、貓、蝴蝶，這三者相配為圖稱「富貴耄耋」，意思是「富貴長壽」。貓與耄同音異聲，蝶又與耄同音同聲。取貓蝶喻「耄耋」。

十一.歲朝清供(圖 2-21)

寒牡丹、山茶、松、臘梅...等插在花瓶裡，旁邊再配以靈芝、柿子、百合...合成此圖。有花開富貴、百事如意等意思。



2-11 國色天香 黃明傑作品 1989 58x29cm 宣紙



圖 2-12 富貴長春 黃明傑作品 70c×138cm



圖 2-13 富貴長壽 黃明傑作品 89×34 cm



圖 2-14 富貴白頭 黃明傑作品 1989 70×138 cm



圖 2-15 富貴平安 黃明傑作品 1993 70×138 cm



圖 2-16 富貴神仙 吳昌碩



圖 2-17 富貴有餘 趙松筠



圖 2-18 十全富貴 黃明傑作品 46x69cm



圖 2-19 王堂富貴 黃明傑作品 138x70cm



圖 2-20 富貴耄耋 邵幼軒



圖 2-21 歲朝清供 黃昌惠

【附註】

註一：見『中國畫學全史』，鄭昶著，第七章唐之畫學，第一二六頁。

註二：請詳見『中國繪畫史』上冊，俞劍方著，第九章之第四節晚唐之畫家「邊鸞一派」目。第一二〇頁。

註三：邊鸞畫牡丹一壁於長安應寶寺北方西院塔之說見載於『中國書畫』第三冊花竹畫，張光賓著，花竹畫概述之花卉篇，第一三八頁。

註四：參見『中國畫論類篇』下冊，第一〇三五頁。

註五：見『故宮名畫』第一輯，第二十一頁，原畫長九十九點七公分，五十三點五公分。故宮出版印行。

註六：評見宋沈括撰「論徐黃二體」『夢溪筆談』之部分，『中國畫論類篇』之第一〇二〇頁。

註七：參見『中國畫論類篇』之第一〇三三—三四頁，廣川畫跋之「書徐熙牡丹圖」。

註八：同上之九二頁，松雪論畫，元朝趙孟頫撰。

註九：見『南畫大成』第五卷花卉蔬果，第一〇六頁。