

衡水学院 书画艺术博物馆 馆藏精品集 (上卷)

刘新岗 主编



河北出版传媒集团
河北美术出版社

策 划：田忠 李彬
特约编辑：黄秋实 姜来
装帧设计：冯根芸

图书在版编目（C I P）数据

衡水学院书画艺术博物馆馆藏精品选集：全2册 /
刘新岗主编. -- 石家庄：河北美术出版社，2016.8
ISBN 978-7-5310-6327-8

I. ①衡… II. ①刘… III. ①汉字—法书—作品集—
中国②中国画—作品集—中国 IV. ①J222

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第 201012 号

衡水学院书画艺术博物馆 馆藏精品集

刘新岗 主编

出版：河北出版传媒集团 河北美术出版社
发行：河北美术出版社
地址：石家庄市和平西路新文里 8 号
邮编：050071
电话：0311-85915010
网址：www.hebms.com
制版：衡水中国书画博物馆
印刷：衡水市中博彩色印刷有限公司
开本：787mm×1092mm
印张：
印数：
版次：2016 年 8 月第 1 版
印次：2016 年 8 月第 1 次印刷

定价：998.00 元



衡水中国书画博物馆
(微信公众平台)



新浪微博
weibo.com
@衡水中国书画博物馆

饱藏翰墨自流韵

衡水学院院长 王守忠

衡水学院书画艺术博物馆是衡水学院与衡水中国书画博物馆实施全面战略合作的结晶，是衡水学院“不为所有、只为所用”的一大教学科研基地，也是衡水学院朝着应用型综合大学迈出的坚实一步。当代著名书画收藏鉴赏家刘新岗先生作为我院的知名教授，开“中国书画鉴定与鉴赏”学科，填补了我院教学科研的一项空白。他慨然倾其馆藏5600余件历代书画精品及近20年于书画鉴赏研究之大成，与衡水学院资源共享，令人钦佩！

我与新岗相识多年，其为人豁达，处事磊落，故颇为知己。而其学识、修为和成就于业界更是有目共睹，他的论文《明末清初画家牛石慧真实身份的考证》论证出牛石慧与八大山人实为一人的结论，推翻了流传近百年来的“兄弟说”、“亦僧亦道说”和“法门兄弟说”；《谁才是真正的燕家景致》则把分藏中美的两件《夏山图》真赝明晰，得出了“真正的燕氏夏山并未置于异邦”的结论，令文博界认可，令国人振奋；凭借深厚的文化底蕴和对美术史及不同时代、不同画家的绘画风格、技艺、特征的深入研究，加之多年的实践历练，还发现并撰文缜密论证了五代末宋初黄筌的《雪江双鹭图》、北宋易元吉的《子母猴图》、陈皋的《蕃骑弄箫图》、南宋陈容的《云龙图》、被画史遗忘的画僧寿峰的《卧虎图》和明代唐伯虎的《仿李唐山水》及吴伟的《寒江雪钓图》等极具震撼力特别是能填补画史空白的重要作品，引起业界权威专家、学者的高度关注与认同。他多年来痴迷于书画收藏鉴赏事业，可谓穷尽心力，仍孜孜不倦，如痴如醉，仍不懈追求。他倾巨资收藏历代书画名品并创建衡水中国书画博物馆，不仅填补了衡水乃至河北文化的一项空白，更是为整个文博事业做出了重要贡献。刘新岗的奋斗历程，堪为一个由学入仕、由仕转商、由商助藏、由藏明鉴、由鉴近儒的典范。

摆在诸君面前的这套《衡水学院书画艺术博物馆馆藏精品集》，系他多年收藏鉴赏心血之集成，所列作品上迄宋元，历经明清，荟萃近代，争艳当今，一图一文见证着他的付出。我认为突出五点：一是它的泛博性。从画种看，人物、山水、花鸟俱全；从形式看，立轴、手卷、册页俱备；从画法看，工笔、写意、书法等应有尽有；二是它的连续性。宋、元、明、清、现、当代，就像链条，连绵不断，使人从中明显感觉到中国历史文化和中国书画艺术的发展脉络；三是它的包容性。藏品突出艺术性和学术性，不以个人好恶褒此抑彼，表现为题材宽广、形式多样，不薄今人尤爱古人；四是它的纵深性。惟精品是藏，惟绝品是藏，而不惟‘名头’和‘表象’是藏。赫然体现着其丰厚的学识和超凡的眼力，还反映出藏者的广泛兴趣，海纳百川，兼收并蓄。切实体现着“人无我有，人有我精，人精我奇”；五是它的学术性。集中体现着他在收藏鉴赏领域的研究成果和学术观点，系其积平时所学、所识、所悟、所鉴、所考而成，行文或袒露收藏心态与情感、或阐述鉴识理念与观点、或考证判断、或探本究源、或心得体会，其文采之飞溢、考证之严谨、推理之缜密、赏析之精到、视角之独特、观点之明确，彰显着高水准的鉴赏、甄别、诠释与论证水平，同时又精准且避免庞杂地体现出馆藏作品的代表性，达到了新岗先生所崇尚的“审核弥精”、“考证博瞻”、“评陟雅洁”的三大目标。

这套《衡水学院书画艺术博物馆馆藏精品集》，不仅体现着我院兼收并取、蓄精扬长、深究拓域的担当作为；相信也会成为海内外各大文博机构、美术院校、书画家、鉴藏家和广大书画爱好者的参考读物；更是于整个中国美术史的研究有着重要的参考价值和拾遗补缺的作用！

（签名）

2016年8月16日

目 录

魏晋遗存

犊车图 绘画砖（魏晋时期）	002	宰猪图 绘画砖（魏晋时期）	003
汉魏遗珍幸犹在 两晋情韵拂面来 刘新岗	002		

宋元遗珍

黄筌 雪江双鹭五卯图	004	南宋陈容《云龙图》探析 刘新岗	055
深谙六法，绘就黄家富贵 冠古绝今，引领画坛百代 ——黄筌绘画艺术解析及《雪江双鹭五卯图》考证 刘新岗	005	刘松年（南宋） 醉仙图	057
佚名（易元吉） 子母猴图	012	寿峰（南宋） 卧虎图	058
佚名《子母猴图》的作者、年代及流传考证 刘新岗	013	被“画史”遗忘的世外高僧——寿峰 刘新岗	059
佚名（北宋 燕文贵）夏山图（附：美博本夏山图）	016	佚名（宋） 松鹤遐龄	061
谁才是真正的“燕家景致”？ ——分藏中美的两件《夏山图》探析 刘新岗	018	王齐翰（传） 三羊开泰	062
何家英评论分藏中美的两件《夏山图》 ——接受央视书画频道采访（节录） 中国美术家协会副主席 何家英	026	附：明代中期摹本 佚名 三羊开泰	063
对两本《夏山图》的再认识 辽宁省博物馆研究员 董宝厚	027	佚名（南宋） 寒梅芦雁图	064
关于《夏山图》的一些思考——以材料为中心 日本汉和堂古书画修复专家、中国艺术研究院 工笔画研究院副院长 陆宗润	029	南宋《寒梅芦雁图》竞得缘由与作品浅析 刘新岗	065
佚名《崇峦仙阁图》初探 上海朵云轩 承 载	031	重阳真人（传） 吕祖圣像	067
追本溯源再论“夏山” ——兼与承载先生商榷刘新岗	038	佚名（南宋） 水官图	068
佚名（阎立本款、北宋） 二仙人图	043	附：南宋佚名（旧传吴道子） 水官图	069
苏东坡（传） 五老捧寿图	044	佚名（南宋） 圉人立马图	070
《五老捧寿图》浅析刘新岗	045	马宋英（宋） 松阁图	071
文同 墨竹图	046	佚名（元） 松荫谈议图	072
斯人已去千载 墨竹励人百代 ——文同两幅《墨竹图》赏析刘新岗	047	佚名（辽代） 采芝图	073
陈皋（宋） 蕃骑弄箫图	050	沈乾（南宋） 采芝图	074
宋代陈皋《蕃骑弄箫图》探析 刘新岗	051	附：参考图及出版物	075
陈容（南宋） 云龙图	054	佚名（南宋） 灵猫瑞犬	076
		佚名（南宋） 老子化胡图	077
		倪瓒 南湖山色图	078
		逸笔草草 天趣自成 萧疏幽淡 逸气逸情 ——倪瓒《南湖山色图》赏析 刘新岗	079
		平淡简远之美——赏析倪瓒《南湖山色图》 美术理论与创作研究博士 李青阳	081
		佚名（南宋） 猿	083

黄公望	秋岩叠嶂图	084	盛懋画中的文人形象	
缪佚（元）	云山烟霭	086	关于元代山水人物画摹本两种样式的日本・京都国立博物馆	吴孟晋093
元代缪佚传世孤品《云山烟霭图》	刘新岗	087	刘贯道（传、元）	元世祖驭马图097
论米点山水对元代缪佚《云山雾霭》的影响			佚名（元）	腊梅芦雁图098
美术理论与创作研究博士	李青阳	088	《腊梅芦雁图》赏析——兼谈佚名古代书画问题	
朱德润（元）	寒岩飞瀑图	090	辽宁省博物馆副馆长、研究员	由智超099
元代诗书画三绝的朱德润	刘新岗	091	佚名（元）	负薪图102
盛懋（元）	访友途中	092	佚名（元）	御马图103

大明遗韵

朱见深（明宪宗、成化帝）	长眉罗汉祈福图	104	佚名（明）	观音大士126
佚名（明）	澄怀观道	105	佚名（明）	东坡送经图127
戴进	耄耋图	106	佚名（明）	四大天王（北京法海寺壁画粉本）128
佚名（戴进）	寒山行旅图	107	《四大天王》图应是北京法海寺壁画的粉本之一	刘新岗128
附：戴进（款）	冬景山水	108	附：北京法海寺主体壁画“帝释梵天图”	
佚名（明、戴进）	踏雪寻梅图	109	中“四大天王”局部	129
佚名（林良）	英雄到白头	110	佚名（明）	监斋菩萨132
朱端（明）	王公出行图	111	佚名（明）	四仙人图133
陶成（明）	竹石水仙山茶图	112	佚名（明）	鹤鹿同春对屏134
明代陶成的巨幅力作——《竹石水仙山茶图》	刘新岗	113	佚名（明早期）	玉兔临秋风136
吴伟（传）	四仙人图	115	佚名（明）	松荫鹤鸣图137
吴伟（明）	寒江雪钓图（衡博本）	116	佚名（明）	松下放鹤138
附：吴伟（明）	寒江雪钓图（广博本）	117	张翀（明）	剑阁行旅图139
吴伟（款）	寒江雪钓图（伪作）	117	杨治卿（明）	寒鸦花木图140
邓文明（明）	吕洞宾炼丹图	118	佚名（杨治卿）	寒梅九翁图141
商喜	风波和尚禀告图	119	佚名《寒梅九翁图》的作者浅探	刘新岗141
万寿祺（明）	苏武牧羊	120	蓝瑛（明）	群仙芝寿142
佚名（明、徐葆光题）	仙人图	121	刘韩（明）	松鹿长春图143
谢时臣（龚贤款）	秋窗读易图	122	沈周（明）	松窗高士图144
“龚贤款”《秋窗读易图》的真正作者探究	刘新岗	123	沈周（明）	山水145
附：谢时臣	太行晴雪图	124	唐寅（明）	仿李晞古山水146
谢时臣	名园雅集图	124	唐寅《仿李晞古山水》简析	刘新岗147
谢时臣	霁雪图	125	张復（明）	桐庐山水卷——明代的《富春山居图》150

《桐庐山水卷》——明代的《富春山居图》！ ——张復六佳作赏析 刘新岗	152
张復（明） 幽径听泉图	153
张復（明） 秋山逸趣图	154
张復（明） 江阁披襟	155
张復（明） 湖山春居	155
张復（明） 山水	155
文嘉（明） 山水扇面	156
陈焕（明） 竹林七贤	157
张宏（明） 秋江待渡	158
袁尚统（明） 渔家乐	159
恽本初（明） 枯木奇石图	160
刘世儒（明） 梅花	161
朱鹭（明） 墨竹图卷	162
清劲潇洒，备得吴镇神韵 笔到意随，直追文同堂奥 ——晚明画竹名家朱鹭《墨竹图》卷赏 刘新岗	163
陈裸（明） 春水柴门图卷	164
李士达（明） 万玉吟仙图卷	166
李士达（明） 竹林高士图	168
鲁得之（明） 古松图	169
仰廷宣（明） 松石图	170
张含（明） 秋山泛舟图	171
沈昭（明） 溪山访友图	172
赵珣 花果图	173
杨文骢（明） 溪山雨霁图	174
蒋绍燿（明） 秋山图	175

崔子忠 三酸图	176
陈洪绶（明） 松下鸣琴图	177
董其昌（明） 神州图	178
《神州图》——沈士充为董其昌代笔的又一实证 刘新岗	179
董其昌（明） 山水书法对题册页	180
陈继儒（明） 潇湘夜雨	182
钱贡（明） 饲鹤图	183
沈颢（明） 秋日山居图	184
沈颢《秋日山居图》赏析及其卒年考证 刘新岗	185
买永智（明） 竹石图	186
周亮工 竹石图	187
金俊明（明） 山水	188
佚名 观音大士像（佛像金刚经）	189
詹景凤（明） 松鹤图	190
马湘兰（明） 兰竹清逸图	191
马湘兰（明） 兰竹风姿图	192
马湘兰（明） 兰竹富贵图	193
湘兰蕊吐馥芳 ——“金陵八艳”之马湘兰三佳作赏析 刘新岗	194
邹之麟（明） 山水书法对题册页	196
吴伟业（明） 晚春雨霁卷	198
佚名（明 王守谦） 千雁图卷	200
附：王守谦（明）《千雁图卷》卷一 王守谦（明）《千雁图卷》卷二	201
显而易见又扑朔迷离的三本《千雁图》卷 由智超 刘新岗	205

清代遗风——山水篇

梅清 黄山文殊台	213
王时敏 仿王蒙九峰读书卷	214
吴历 仿王蒙山水卷	216
王翬 柳塘戏凫图	218
王翬 仿宋人山水	219

唐俊 千山叠嶂图	220
唐岱 山水	221
王萃 北溪草堂图	222
温仪 山水	223
恽寿平 仿倪雲林筆意	224

《桐庐山水卷》——明代的《富春山居图》！ ——张復六佳作赏析 刘新岗	152
张復（明） 幽径听泉图	153
张復（明） 秋山逸趣图	154
张復（明） 江阁披襟	155
张復（明） 湖山春居	155
张復（明） 山水	155
文嘉（明） 山水扇面	156
陈焕（明） 竹林七贤	157
张宏（明） 秋江待渡	158
袁尚统（明） 渔家乐	159
恽本初（明） 枯木奇石图	160
刘世儒（明） 梅花	161
朱鹭（明） 墨竹图卷	162
清劲潇洒，备得吴镇神韵 笔到意随，直追文同堂奥 ——晚明画竹名家朱鹭《墨竹图》卷赏 刘新岗	163
陈裸（明） 春水柴门图卷	164
李士达（明） 万玉吟仙图卷	166
李士达（明） 竹林高士图	168
鲁得之（明） 古松图	169
仰廷宣（明） 松石图	170
张含（明） 秋山泛舟图	171
沈昭（明） 溪山访友图	172
赵珣 花果图	173
杨文骢（明） 溪山雨霁图	174
蒋绍燿（明） 秋山图	175

崔子忠 三酸图	176
陈洪绶（明） 松下鸣琴图	177
董其昌（明） 神州图	178
《神州图》——沈士充为董其昌代笔的又一实证 刘新岗	179
董其昌（明） 山水书法对题册页	180
陈继儒（明） 潇湘夜雨	182
钱贡（明） 饲鹤图	183
沈颢（明） 秋日山居图	184
沈颢《秋日山居图》赏析及其卒年考证 刘新岗	185
买永智（明） 竹石图	186
周亮工 竹石图	187
金俊明（明） 山水	188
佚名 观音大士像（佛像金刚经）	189
詹景凤（明） 松鹤图	190
马湘兰（明） 兰竹清逸图	191
马湘兰（明） 兰竹风姿图	192
马湘兰（明） 兰竹富贵图	193
湘兰蕊吐馥芳 ——“金陵八艳”之马湘兰三佳作赏析 刘新岗	194
邹之麟（明） 山水书法对题册页	196
吴伟业（明） 晚春雨霁卷	198
佚名（明 王守谦） 千雁图卷	200
附：王守谦（明）《千雁图卷》卷一 王守谦（明）《千雁图卷》卷二	201
显而易见又扑朔迷离的三本《千雁图》卷 由智超 刘新岗	205

清代遗风——山水篇

梅清 黄山文殊台	213
王时敏 仿王蒙九峰读书卷	214
吴历 仿王蒙山水卷	216
王翬 柳塘戏凫图	218
王翬 仿宋人山水	219

唐俊 千山叠嶂图	220
唐岱 山水	221
王萃 北溪草堂图	222
温仪 山水	223
恽寿平 仿倪雲林筆意	224

龚贤	翠嶂中天图	225	卢湛	寺庙	250
龚贤	山水卷	226	卢湛	承德避峰寺	251
秦涟	临流幽胜图	228	冯广忠	山居秋暝图	252
陈卓	松鹰壑金阁	229	沈益	山水卷	254
李颖	岱岳蒸云图	230	潘思牧	仿戴进关山积雪图通景六屏	256
劳澂	枯木疏林图	231	钱杜	秋江闲居图卷	258
沈宗敬	十二开仿古山水册页	232	黄均	秋山读书图卷	258
王宸	衡岳七十二峰图卷	234	潘恭寿	寒山萧寺图	260
温一贞	仿古山水册	237	张之万	山水	261
巴慰祖	古槐幽居图	238	张之万	山水册页	262
王云	桃园幽境图	239	项绅	晚渡图卷	264
张洽	仿云林山水	240	汪士通	山水手卷	266
张洽	仿董源山水	241	秦祖永	山居图	266
钱维乔	南山积翠图	242	戴熙	山水册	268
袁瑛	山水通景四屏	243	林占春	携琴访友图	271
允禧	草堂闲庭	244	黄辅辰	商隐图	271
永瑆	山水	245	松年	山水	272
贾全	十开仿古山水册	246	松年	溪山欲雨图	273
樊坤	山水楼阁	248	刘濂	山水十二屏	274
明中	仿倪山水	249	任预	山水四屏	277

清代遗风——人物篇

石涛	米芾玩石图	278	王云	采花翁	289
附：黄胄	米芾玩石图（原名：米元章像）	279	陈枚	金陵十二钗	290
郑岱	松荫清话图	280	朱沆	达摩图	291
郑岱	松下高士图	281	朱沆	刘海戏蟾图	292
金农（罗聘代笔）	观音大士	282	朱沆	钟馗	293
金农	静中三昧	283	蔡琬	饮中八仙图册	294
黄慎	八仙图	284	刘彦冲	童子拜观音	296
吕学	群仙渡海图	285	费丹旭	临苏汉臣英武大将军	297
傅雯	普贤菩萨图	286	余集	麻姑献寿	298
康涛	仕女	287	苏六朋	人物扇面	299
姚宋	钟馗	288	苏六朋	习琴图	299

周瑀	群仙海宴图	300	魏畹	柳荫牧羊	309
徐崱	雅集图卷	302	任伯年	长春图	310
乾隆拓片	十六罗汉	304	任伯年	送子观音	311
朱英	戍边图	307	任薰	人物故事四屏	312
朱英	封侯图	307	任薰	人物	313
蒋玑	赏菊图（祖孙图）	308			

清代遗风——花鸟篇

八大山人	花鸟四屏	314	居廉	四时花卉蔬果图卷	344
牛石慧	花鸟四屏	316	尹少泉	八骏图	346
抱忠守节，托物言志“生不拜君”			尹少泉	八骏图	346
画从心出，传说“兄弟”原本一人			尹少泉	双骏图	347
——关于明末清初画家牛石慧真实身份的考证 刘新岗318			尹少泉	马册页	347
张炜	松鹤遐龄	324	黄逸儒	清供四屏	348
胡湄	晴雪雀兔图	325	黄逸儒	腊尽春回	349
郑紫城	松鹿图	326	任伯年	孔雀迎春（粉本）	350
高凤瀚	菊蟹图	327	任伯年	孔雀迎春	350
高凤瀚	蕉菊图	327	任伯年	花鸟圆光	351
蒋璋	白鹅图	328	一堂三伯年	神交百余载 刘新岗	351
禹之鼎	樱桃	329	刘伯年	花鸟八条屏	352
姜渔	春水游鱼图	330	吴伯年	锦绣繁华	354
华岳	松鹤图	331	吴伯年	英雄图	354
陈鸿寿	菊蟹图	332	吴伯年	花鸟四条屏	355
计芬	岁朝佳景	333			
姚元之	富贵长寿	334			
范仕纯	花卉横批	334			
张敌	花鸟十二屏	336			
张敌	花鸟	338			
张敌	梅竹双雀	339			
张乃耆	八百遐龄	340			
王礼	松鹤富贵图	341			
周左	海棠珍禽图	342			
周左	花鸟	343			

衡水学院
书画艺术博物馆
馆藏精品集
(上卷)

刘新岗 主编

河北出版传媒集团

河北美术出版社



犊车图（绘画砖）魏晋时期（220～420）
长32cm、宽16cm、厚4.6cm



汉魏遗珍幸犹在 两晋情韵拂面来

刘新岗

癸巳金秋十月，笔者正受邀于四川出席“2013安仁·博物馆论坛”之际，不想《汉晋十六国木板绘画》（即将出版）编著者之一、兰州敦煌艺术研究院副院长李旭先生携一摞打样书稿自兰州历数千里来衡“造访”。笔者回衡后得见所留墨稿、U盘及书信，言其“专程拜访”并想请我“为之作序”，虔诚之至溢于言辞，令人惶恐！之后，李旭先生又先后四次登门畅谈，共同之爱好与执着使我俩由相识到相知……尽管笔者鲜为人序且自感难以为序，然又不能过分推脱，这并非只因唯恐伤了李旭兄那份至诚与抬爱，更因得见如此精美绝伦之木板绘画，着实令人震撼！亦不得不令人顶礼膜拜！她不仅代表着汉晋时期河西地区绘画艺术之风貌，更可谓是填补中华美术史之空白。况且，能作为该书第一读者亦实属有幸！反复欣赏这些木板绘画，所感有四：

一曰绘画载体之“奇异”，凸显文物价值。远古以来，绘画载体随着时代之变迁而互为主次，岩体石壁、墙壁砖石、竹简木板、绢帛纸张、布料皮革等等，都曾成过某一特定时期之主角。考古发

现，汉晋十六国时期的绘画载体则主要是帛、墙壁（绘画砖）和木板。帛的动物性蛋白制约着留存时间，偶处幽境能保留至今者可谓凤毛麟角。绘画砖虽有面世，但大多亦深埋地下。唯有此木板绘画得益于河西干燥之环境完好存世，实乃天幸。观此木板多为松木，正像清代以来的木活字多首选杜梨、枣木一样，概因木性使然，加之松木纹理舒朗，恰与画作互为映衬，呈现鲜明之效果。然河西之地多荆棘而非产松树，可见画家匠心之独具与艰辛之付出；

二曰绘画题材之宽泛，凸显人文价值。绘画涉猎神话传说、祥瑞图腾、世俗生活、狩猎杂耍，反映时人期盼与生存。而男女交媾、寻欢野合则彰显对人性、天性之赞颂。如此宽泛之题材，昭示出时人思想之解放、经济文化之繁荣、世俗生活之多彩；

三曰绘画技法之娴熟，凸显艺术价值。绘画作者虽无从考究，然简洁之构图、疏朗之线条、优雅之墨趣、典雅之设色令人惊叹！点、线、面言简意赅，拙中见雅，有笔不到意到、墨不到韵出、色不到艳现之神奇效果。卫协、张墨二画圣被南齐谢赫所推崇，虽难



宰猪图（绘画砖）魏晋时期（220~420）
长32cm、宽16cm、厚4.6cm



觅其迹，然当具此同时代之共性特征，不妨以一斑而窥思全豹。

四曰绘画内容之丰富，凸显丝路文化价值。青龙、白虎、朱雀、玄武“四大神兽”保佑连绵不断之春夏秋冬，女娲、伏羲揭示人类之由来与繁衍生息，神马、神象、神鹿、神虎体现时人之崇拜与寄予，伯牙抚琴、惜别辞行昭示时人之渴望交融，母子嬉戏、跪乳、哈旦、淋漓着亲情与母爱，狩猎、耕种、护桑则反映时人之生产生存方式，宴饮行乐、六博、百戏、摔跤、斗羊、野炊、犍车出行道出时人生活之丰富多彩，骑士、行伍、屯垦戍边使人联想保卫家园，求爱、春情、野合则彰显男女交合地天泰……游牧、农耕、商贸与宗教等多种文化之相互交融，彰显着空前盛世。时至今日，习总书记高瞻远瞩倡导重振丝路经济，且丝绸之路终被列为“世界文化遗产”，可见今人对古人之尊重，又现古人对今人之启示。

以上，乃笔者受李旭先生之盛邀为《汉晋十六国木板绘画》一书所写的主要文字，不敢妄称为“序”，属勉应交差耳！然可喜的是，共同之爱好使笔者与李旭先生相识、相知、相交，除得见上述

汉晋十六国时期的木板绘画之外，还幸见其所藏魏晋时期的画像砖32块。这批魏晋画像砖作为墓室四壁之装饰，主要集中于丝绸之路沿线之甘肃敦煌、酒泉、嘉峪关等地。所绘大多为游牧、农耕、出游、宴乐等现实社会与生活内容，还有青龙、白虎、朱雀、玄武“四象”等于汉族民俗文化中有祛邪、避灾、祈福寓意的题材。画法简洁疏朗、色彩艳丽雅致、题材丰富明晰，再现着魏晋时期河西地区农业开发、民族融合及丝绸之路畅通繁忙的历史画面，彰显着不凡的艺术价值、历史价值和文物价值。笔者有幸获赠分别绘有“犍车图”与“宰猪图”的两块画像砖，见证着笔者与李旭之友谊，视为至宝！一则此二砖图绘生动自然，神韵毕现，得以随时可赏魏晋时期绘画技艺，可悟两晋绘画艺术真谛；二则敝馆所藏历代书画上至五代宋初，下迄晚近，历近1100年，增此二宝，则又可再直面上窥六七百年；三则能与此终生相伴并将传承下去，实乃大幸！



黄筌



鉴藏印：德翁秘笈赏心之品

黄筌（903 ~ 965）雪江双鹦五卯图

设色绢本镜芯 176.5cm×103cm

钤 印：黄筌（朱文）

鉴藏印：德翁秘笈赏心之品（朱文）

出 版：1.《衡水中国书画博物馆馆藏精品选集》（宋元明绘画卷）P3 ~ P10，西泠印社出版社，2013 年
2.《2014 中国美术总评榜作品集》（民营博物馆卷）P28 ~ P33，中国书店，2015 年 1 月
3.《丹青钜迹——中国宋元绘画（衡水）国际学术研讨会论文集》P39，河北美术出版社，2016 年 4 月
展 览：“2014 中国美术总评榜展览”北京国粹苑国粹美术馆

深谙六法，绘就黄家富贵 冠古绝今，引领画坛百代

——黄筌绘画艺术解析及《雪江双鹭五卯图》考证

刘新岗

一、黄筌其人及其艺术成就

黄筌（903～965），字要叔，四川成都人，为五代时期极富天才，堪称承唐启宋、冠古绝今的绘画艺术大师。他以精湛的画艺历仕于前蜀（王衍）、后蜀（孟知祥、孟昶）和北宋（宋太祖赵匡胤）四位君主，且俱获以优礼相待。宋代黄休复《益州名画录》言其“幼有画性，长负奇能”，《宣和画谱》谓他“以工画早得名于时，十七岁事蜀后主王衍为待诏”。进入后蜀，又得后蜀主孟知祥及后蜀后主孟昶恩宠，并于孟昶时期担任翰林图画院待诏，赐紫金鱼袋，主管宫廷画院，官至检校户部尚书兼御史大夫。北宋结束了五代的分裂局面，使中国重新归于统一。黄筌携黄居宝、黄居实二子及其弟黄惟亮，随孟昶一并归顺宋朝，并入宋翰林图画院。宋太祖赵匡胤久闻黄筌画名，对他的绘画成就极为敬重，委其仍然掌管翰林图画院之事。以至于在北宋初，正如《宣和画谱》所言：“筌、居实画法，自祖宗以来，图画院为一时之标准，较艺者视黄氏体制为优劣去取”。宋初翰林图画院每以黄筌父子的艺术体制，作为绘画作品优劣取舍的标准，可见黄筌在当时画坛上的霸主地位。

宋代郭若虚《图画见闻志》卷二言黄筌“善画花竹羽毛，兼工佛道人物，山川龙水”且“全该六法，远过三师”，由此可知黄筌的绘画域面非常之宽泛，山水、人物、花鸟俱精，而尤以花卉禽鸟见长，并深谙六法。所谓“六法”乃南齐谢赫于《古画名录》中论及的绘画创作之六条法则：“一曰气韵生动；二曰骨法用笔；三曰应物写形；四曰随类傅彩；五曰经营位置；六曰传模移写”。“六法精论，万古不移”已成为千百年来成就绘画大师必须具备的条件。唐代张彦远《历代名画记》卷一中论及“画有六法”并言“自古画人，罕能兼之”，他认为唐代只有吴道子一人可称得上“六法俱全”，而郭若虚则谓黄筌“全该六法”并“远过三师”（系指黄筌所师从的刁光胤、孙位和李升三位著名画家），可见其绘画造诣之深。

黄筌的绘画技艺之精湛，还可由史书记载的几个事例窥见一斑：据《益州名画录》卷上载，后蜀广政七年（944年），后蜀后主孟昶因南唐送来六只丹顶鹤而命黄筌画于偏殿之上，黄筌欣然命笔，所画六只仙鹤栩栩如生，它们或惊露，或理毛，或整羽，或暎天，或翘足，清高洁净，神形兼备，以至于引得真鹤误把所画鹤当成同伴而时常停立于画侧，孟昶叹赏不止，遂将此殿称之为“六鹤殿”。黄筌也因《六鹤图》而轰动朝野，以至时人云“黄筌画鹤，薛稷减价”，也就是说，连初唐最负盛名的画鹤名家薛稷，与黄筌相比也要相形见绌。

无独有偶，后蜀广政十六年（953年），孟昶新建八卦殿，令黄筌于殿的四壁画四时花竹兔雀。当年冬，有五坊使在此殿向皇上进呈从北方送来的白鹰，白鹰竟认为所画雉为活雉，多次举爪欲扑击，因此再令孟昶感叹不已，称黄筌为“当代奇笔”，并命欧阳炯[896～971，益州（今四川成都）人，在后蜀任职为中书舍人]撰文以彰显此事。欧阳炯撰文曰：“今古皆言于六法。六法之内，

惟形似、气韵二者为先。有气韵而无形似，则质胜于文；有形似而无气韵，则华而不实。筌之所作，可谓兼之。不然者，安得粉壁之中，奋霜毛而欲起；彩毫之下，混朱顶以相亲？而又观彼白鹰，盼乎锦雉，俨丹青而可测，状若假从；掣绦铤以难停，势将掠地。遂契重瞳之鉴，假以好生；俄回三面之仁，真疑害物。举斯二类，兼彼群花，四时之景堪观，千载之名可尚。”

还有，据北宋词人李之仪《姑溪居士集》卷六《次韵夹竹桃花》诗的附注说：“黄筌作夹竹桃花屏风，东川、西川节度使厅皆有之。筌今不在，以真花片补其缺处，几不能辨。枝上地下，相契不差毫发。天下传以为工”，用真花瓣去补画面所缺部分，真花和画花相混，达到无法分辨的地步，几可乱真。

黄筌的绘画，突出三大特点：一是注重写实；二是富贵气息；三是华丽细腻，风格浓艳。这种绘画特点的形成，首先与当时的时代背景有着极大的关系。晚唐以来，文坛上婉腻靡丽的流风逐渐取代了唐朝前期雄豪奔放的风格，而艺坛上也不例外。到了五代，由于皇帝和贵族对这种流风的喜好，“其风益炽”，而且这种“婉腻靡丽”的风格不只是盛行于画院之内，同时也影响到了画院以外。因此，发达了花鸟画，并且连人物画甚至宗教画也受到了影响。在这种氛围下，黄筌亦不能例外，自然要受到这种风气的影响。其次，黄筌绘画上富贵气息和华丽细腻风格的形成，与他的生平和地位也有很大的关系。他早年知名，一生都在宫廷作画，备受前后蜀主知遇和尊崇。加之接触的是名门望族，交往的是达官贵人，供他写生的是异花珍禽，所以，不可避免地形成了他艺术上的宫廷画风格。也正因其形神高妙、格调富丽，而深受宫廷贵族和士大夫阶层的欢迎，上至皇帝，下至文人秀士，皆极为推崇。特别是达官贵人，皆以收藏有黄筌的绘画为荣。史言黄筌曾“写白兔于缣素”，而蜀主“常悬坐侧”（《图画见闻志》卷二），以便时常赏玩。此外，蜀主还将黄筌绘画作为最贵重的礼品，赠给五代其他国君，如《图画见闻志》卷六记载，后蜀孟昶曾命黄筌绘了十二幅花竹禽鸟泉石，因“皆极精妙”“以答江南信币”，赠给了南唐李主。

黄筌之所以能技压群雄、艺冠群芳，首先得益于他能够兼收并蓄，博采众家之长。《宣和画谱》卷十六说：“筌所画，不妄下笔，筌资诸家之善而兼有之”“然其所学，笔意豪瞻，脱去格律，过诸公为多。如世称杜子美诗，韩退之文，无一字无来处。所以筌画兼有众体之妙，故前无古人，后无来者。今筌于画得之，凡山花野草，幽禽异兽，溪岸江岛，钓艇古槎，莫不精绝”。《图绘宝鉴》卷二亦言其“资诸家之善，而兼有之，无不臻妙”，学力由是精深，绘画技艺因而得到全面发展。再就是他不泥陈规，敢于创新，《宣和画谱》记载，黄筌与孔嵩曾一起向刁光胤等名画家学画。孔嵩由于“但守师法，别无新意”，而终成就不大。而黄筌则不然，他因不墨守成规，泥于师法，而是融会贯通，自出机杼，锐创新意，形成自己



独特的艺术风格。三是师法自然，善于写生。《东斋记事》卷四载，黄筌“蜀之名画手也，尤善为翎毛，其家多养鹰鹞，观其神俊以模写之，故得其妙”。《宣和画谱》卷十六载“梅尧臣尝有咏筌所画《白鹞图》，其略曰：‘画师黄筌出西蜀……自养鹰鹞观所宜’，以此知筌之用意为至，悉取生态，是岂蹈袭陈迹者哉”。正是由于黄筌善于学习，富于创新精神，而且“外师造化，中得心源”，能够“资诸家之善，脱去格律”，且“皆曲尽其妙”，“遂超师之艺”（《中国画史人名大辞典》），从而在艺术上达到了炉火纯青、出神入化的地步，成为五代宋初时期画坛群英中的翘楚。

当时，画坛上将黄筌与江南著名画家徐熙并称为“黄徐”。两人都长于花竹禽鸟，但艺术风格特点却有所不同。黄筌所写禽鸟，骨肉兼备，形象丰满，“画花妙在赋色，用笔极新细”，勾勒细巧，几乎不见墨迹，“但以轻色染成，谓之写生”（沈括《梦溪笔谈》卷十七）。《中国美术史》对黄筌这种先行勾勒，后填色彩的画法，称之为“勾勒法”。而徐熙，金陵（今南京）人，“世为江南仕族，识度闲放，以高雅自任，善画花木、禽鸟、蝉蝶、蔬果”（《十国春秋·南唐列传》）。徐熙所作禽鸟，形骨轻秀，所画花木，自谓“落笔之际，未尝以傅色晕淡细碎为功”（《图画见闻志》卷四），但用粗笔浓墨“以写其枝叶蕊萼，然后敷色”（《图绘宝鉴》卷三），“殊草草，略施丹粉而已，神气迥出，别有生动之意”（《梦溪笔谈》卷十七），人称“落墨花”。徐熙也很讲究写生，“尝徜徉游于园圃间，每遇景辄留，故能传写物态，蔚有生意”，“画草木虫鱼，妙夺造化”（《宣和画谱》卷十五）。徐熙在南唐，曾为后主李煜“于双缣幅素上画丛艳叠石，傍出药苗，杂以禽鸟蜂蝉之妙，乃供后主宫中挂设之具，谓之‘铺殿花’，次曰‘装堂花’”（《十国春秋·南唐列传》）。徐熙画的最多的是江湖间的汀花水鸟，黄筌所绘则多是宫廷中的异卉珍禽。故时有“黄家富贵，徐熙野逸”之谚（《图画见闻志》卷一）。

黄筌和徐熙在绘画艺术上的不同风格与特点，形成了五代宋初花鸟画两大主要流派，而在当时，占主导地位的却是黄筌画派。《中国美术史》称徐熙的画法为“没骨法”，实际上，徐熙的画法应称之为“写意法”，而“没骨法”则是徐熙的后人形成的。据宋代沈括记载，徐熙于宋初至京师，刚进图画院时，宋太祖命品其画格，因与黄筌父子的风格迥异，被视为粗疏不入格，因此“熙之子乃效诸黄之格，更不用墨笔，直以彩色图之，谓之‘没骨图’，工与诸黄不相下，筌等不复能瑕疵，遂得齿院品，然其气韵皆不及熙远甚”（《梦溪笔谈》卷十七）。《图绘宝鉴》卷三记载：“徐崇嗣，熙之孙，画花鸟，绰有祖风；又出新意，不用描写，止以丹粉点染而成，号‘没骨图’。以其无笔墨骨气而名之，始于崇嗣也。”《图画见闻志》卷六说：“其画皆无笔墨，惟用五彩布成。旁题云：‘翰林待诏臣黄居寀等定到上品，徐崇嗣画没骨图’，以其无笔墨骨气而名之，但取其浓丽生态以定品。”依此记载，亦不难说明黄筌画派在当时画坛上的地位和影响。

在我国画史上，常有子承父艺的传统。由于家传，精心传授，其风格特点一脉相承，因而对某种艺术流派的形成，常常起着很大的作用，黄筌父子便是这种情形。黄筌的工笔“勾勒法”，在五代和宋初的画坛上之所以有那么大的影响，当与他的儿子们亦有很大

的关系。

黄筌共有五子，传其家学，皆善于绘画。其中成就较大的是次子黄居宝和季子黄居寀二人。黄居宝，字辞玉，“少聪警多能，与其父同事蜀内侍诏，后累迁水部员外郎”（《图画见闻志》卷二），“以工画得传家之妙，兼喜作字，当时以八分书知名”（《宣和画谱》卷十六）。黄居宝在绘画上工花鸟及松石，时人评论他“画性最高，风姿俊爽”，而且敢于打破陈规，自创新路，《益州名画录》卷中载：“前辈画太湖石，皆以浅深黑淡嵌空而已，居宝以笔端皴皴，文理纵横，夹杂砂石。棱角峭硬，如虬虎将踊。阙状非一也。其有画松竹花雀，变态旧规，皆如湖石之类”。蜀主对他亦优礼相待，赐紫金鱼袋，当时在朝野中名声很高，入宋后与父亲、兄弟同隶翰林图画院，后因生病“年未四十而卒”（《十国春秋·后蜀列传》）。黄居寀，字伯鸾，画史说他“画艺敏赡，不让于父”（《益州名画录》卷中）。他画技相当全面，花鸟山水，无不精通，尤其擅长画珍禽奇花，“作花竹翎毛，妙得天真，写怪石山景，往往过其父远甚，见者皆争售之，唯恐后，故居寀之画，得之者尤富”（《宣和画谱》卷十七）。蜀主孟昶授他翰林待诏、将仕郎、试太子议郎，赐金鱼袋，“与父筌同蒙恩遇”（《图画见闻志》卷四）。“居寀父子，入内供奉迨四十年，殿庭墙壁，门帟屏幃，图画之数，不可纪录”；“淮南通好之日，居寀与父同手画《四时花雀图》《青城山图》《峨眉山人图》《春山图》《秋山图》，用答国信”；“当时卿相及好事者得居寀父子图障卷簇，家藏户宝，为稀世之珍”（《益州名画录》卷中）。黄居寀入宋后，隶翰林图画院，深得宋朝皇帝的宠信，“宋太祖习其名，累授朝请大夫、寺丞、上柱国，赐紫金鱼袋”（《十国春秋·后蜀列传》）；“太宗皇帝尤加眷遇，供进图画，恩宠优异”（《图画见闻志》卷四），并命他搜访名画，鉴定品目，淳化四年（993年）任为成都府一路“送衣袄使”（《益州名画录》卷中）。在画坛上名重一时，“时辈莫不敛衽”（《图绘宝鉴》卷三）。黄筌弟黄惟亮在绘画上亦很著名，画史记载说他“画如其兄，初事孟蜀，为翰林待诏，入宋，隶图画院，擅名一时”（《中国画史人名大辞典》）。

黄筌的几个儿子以及兄弟，于五代宋初时期画坛上“黄家画派”的形成，无疑起了很大的作用。可以说，他们从家学成才到获得大名，主要是得之于黄筌，而他们成名后，则又进一步扩大和加强了黄筌的影响，黄筌可谓后继有人。《图绘宝鉴》卷一评价说：“若论古今优劣，佛道人物，士女牛马，近不及古；山水林石，花竹禽鸟，古不及近”“黄筌、居寀之踪，前不藉师资，后无复继踵，借使二李三王之辈复起，边鸾、陈庶之伦再生，亦将何以措手予其间哉？故曰古不及近”。

黄筌一生勤于绘事。据《宣和画谱》记载，当时北宋御府珍藏的黄筌绘画多达349幅，比同时代其他任何画家都多。这一方面说明了黄筌在画坛上的地位与影响和北宋皇帝对他作品的重视与雅爱，另一方面也说明了黄筌在艺术创作上的丰富多彩。宋御府珍藏其子黄居寀的绘画为332幅，仅次于黄筌。而另一流派徐熙的绘画，御府所藏才249幅（参见《宣和画谱》卷十六、卷十七）。当时，北宋皇帝统一全国后，从武攻转向文治，网罗士子，留心书画，只要搜集到的名画，无不藏入御府。尽管从《宣和画谱》记载的数目来看，黄筌父子在绘画创作的数量上，远远超过了徐熙，同时也远远超过了同时代的其他



图1 五代 黄筌《写生珍禽图》（故宫博物院藏）

任何画家。且黄筌所画被奉为“院体”，徐熙的画因风格迥异被视为粗疏不入格，但庆幸并未黄筌和徐熙的流派不同，而影响御府对他们两家绘画的收藏。应该说明的是，黄筌的绘画创作长达半个世纪，《宣和画谱》所记载的不过是其中极少的一部分。他们在蜀国时，为蜀主“图画殿庭墙壁，宫闱屏障，不可胜纪”（《图画见闻志》卷四）。加上为当时达官贵人、亲朋好友所作，其数量可想而知。这些绘画，由于数量丰富，自成流派，从而在当时产生了极大的影响，风靡朝野，以至于“得之为富”“家藏户宝，为稀世之珍”。

黄筌画派绘画在当时的盛行，于五代宋初画坛具有很大的积极意义。首先，黄筌父子的绘画绝大多数都是花鸟山水，以真实地描写自然和表现生活为主要题材，以绘画来反映自然，反映人的真实生活，为当时画坛带来了清新的空气。自汉唐以来，随着佛教在中国的传播，宗教画日渐兴盛。尽管到了唐朝后期因毁佛和战乱，宗教画在北方和中原遭到很大破坏，但蜀地因为相对安定，宗教画依然盛行，它们附会佛教传说，往往以诡异怪诞取胜，迷信色彩极浓，成为人民群众生活中的鸦片，同时也成为绘画艺术发展中的桎梏；其次，黄筌父子绘画以写生为主，所画花鸟，形象丰满，栩栩如生，在画坛上第一次形成了工笔画的流派，从而为绘画艺术开拓了新的创作方式和途径；第三，黄筌父子在绘画艺术上兼收并蓄，而独成一派，通过长达半个世纪的艺术实践，创作了极其丰富的作品，对当时的许多画家特别是蜀地的画家，起了很大的促进和带动作用，“蜀虽僻远，而画手独多于四方”“蜀学其盛矣哉”（宋·邓椿《画继》卷九）。到了宋初，黄筌父子的绘画，影响则愈来愈大。从而使五代宋初时期的绘画继盛唐之后又能重现一个前所未有的描写自然和表现生活的创作高潮。

黄筌父子的绘画艺术，对宋代及以后的中国画影响极大。宋初称为“院体”，致使朝廷内外竞相仿效。曾“取古今名人所画，上自曹弗兴，下至黄居寀，集为一百秩，列十四门，总一千五百件，

名之曰《宣和睿览集》”，且“独于翎毛尤为注意”（《画继》卷一），我们注意到宋徽宗所画禽鸟，尤其是仙鹤，工笔敷彩，很明显的是受到了黄筌画法的影响。清《国朝画微录》言“后世多学黄筌，若元赵子昂、王若水，明吕纪，最称好手”，他们都直接师承了黄家的风格特点。直到清末的任颐（字伯年），近代的张大千、于非厂等人，都学习过宋代“院体”，从黄家画法中汲取了大量营养，加以发挥创新，而成为国画大师。

二、黄筌的绘画技法探析

尽管《宣和画谱》等多部画史皆言黄筌“如世称杜子美诗，韩退之文，无一字无来处。所以筌画兼有众体之妙，故前无古人，后无来者”，然对其具体画法却语焉不详。因此，非常有必要据黄筌的传世画作和画史描述及五代宋初时期的时代特征，对其具体的绘画技法予以剖析。

沈括《梦溪笔谈》言：“诸黄画花，妙在赋色，用笔极新细，殆不见墨迹，但以轻色染成，谓之写生”。黄筌画花鸟，先用墨笔作精细的勾勒描绘，再敷以色彩。如果墨线被色彩掩盖，则再以色彩复勾，显得浓丽精工，旨趣娇艳，极为富丽。故其技法称之为“勾勒填彩”，画风则显得旨趣浓艳，颇有“富贵”之趣。这些，从他传世的《写生珍禽图》中可一睹风采：现藏于北京故宫博物院的《写生珍禽图》为公认的黄筌传世之作，此图为设色绢本横卷，纵41.5厘米，横70.8厘米。从其左下角有“付子居宝习”（系后添）五个蝇头小楷字，可见是用作“家教”的课徒稿本。画面上共描画禽鸟、昆虫、乌龟等共24只。其中禽鸟9种，昆虫8种，大小乌龟各一。由于是为儿子学习描绘虫鸟而提供画稿，故所画动物或大或小，互相之间亦无什么联系，目的只求单个形象的准确性而已。但是，每一种鸟或昆虫的特征都刻画得细腻、工整、准确。画家所用的画法是双勾填色。所用线条粗看相近，其实因物而异，如鸟类的轮廓线较柔和，而乌龟则较硬挺，蝉翼的线较轻，以见其透明感，鸟类的



羽毛和足爪显为不同。色彩较清淡，却不失其鲜明，雅致而不俗艳。可见，黄筌的“富贵”是因所画为“禁御”之物，如郭若虚所说的桃花鹰鹞、纯白雉兔、金盆鹑鸕和孔雀龟鹤之类，而常见的虫鸟却非如此，因此，富贵也是其写实性的体现。还有，受其嫡传的黄居寀的传世作品《山鹧棘雀图》，为设色绢本立轴，纵97厘米，横53.6厘米，现藏台北故宫博物院。正如画名，此画共画了六只山雀，一只山鹧，是画的主体，另有一丛荆棘及溪水、山石、坡岸，是这些鸟类的生存环境。六只山雀远近有别、大小不同、姿态各异，或飞翔空中，或栖息枝头，或俯视欲下，它们之间或有顾盼，或有呼应，或欲他往，虽“定格”于画中，却充分展现出生命的灵动。左下画一山鹧踞于石上，俯视溪水，长尾远伸，几达画面右侧，俨然是此画的主角，鹧眼圆睁，可见点睛之妙，透出其精神、活力。所画的鸟类可与《写生珍禽图》对照，足见画家所受到的严格父教对其创作所具有的影响。山石采取先勾勒皴擦，然后填色的画法，树枝、竹叶、草丛，都用秀劲的线条勾勒，很见功力，赋色精严。虽写溪边野外的山鹧棘雀，不是御苑珍禽，整个画面却精细、工整。美中不足的是鲜见野趣，画面也略显呆板，鸟类与环境的关系也缺乏内在的联系。人谓黄氏所画“勾勒填彩，旨趣浓艳”，此画或非典型，

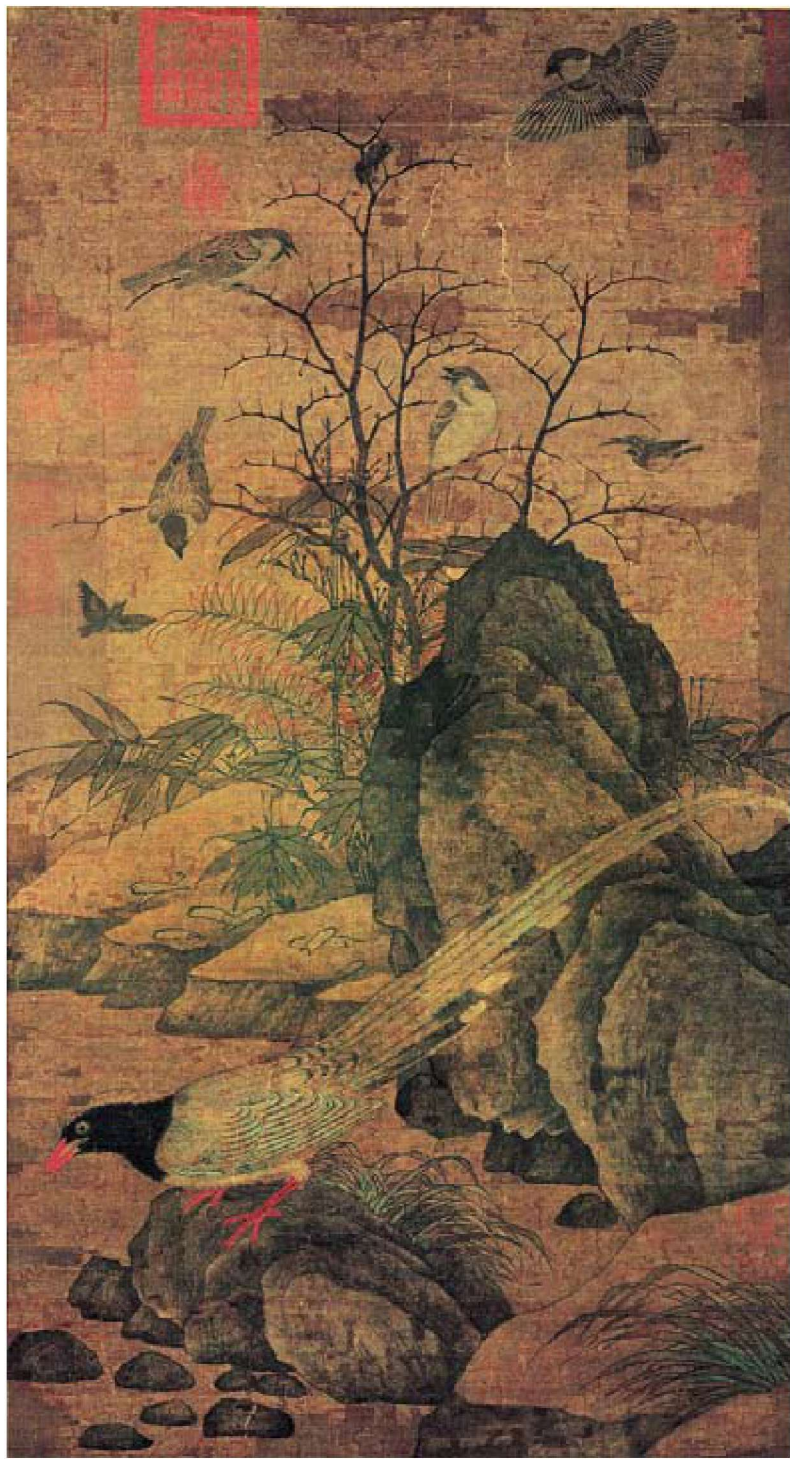


图2 黄居寀《山鹧棘雀图》（台北故宫博物院藏）

却仍多少透出“富贵”之气。

然而，黄筌的画法并非全是“妙在赋色”，亦非全是“勾勒敷彩”，据《圣朝名画评》所说，“太宗朝，参政苏公易简得筌所画《墨竹图》，李公宗谔见之，赏其神异，作《黄筌竹赞》，其叙曰：‘工丹青、状花木者，虽一蕊一叶，必五色具焉，而后画之为用也。蜀人黄筌则不然，以墨染竹，独得意于寂寞间。绘皆长物，鄙而不施，其清姿瘦节，秋色野兴，具于纨素，洒然为真，故不知墨之为灵乎！惜乎筌去世远矣，后人无继者’”。《黄筌竹赞》中还写道：“黄生画竹有名，能状竹意，是得竹情。以毫搢墨，非丹非青，秋思野态，浑然而成”。可见黄筌以墨作竹，表现出“清姿瘦节，秋色野兴”，“秋思野态，浑然而成”，应是文同的先行。汤垕《画鉴》中也说至京曾见黄筌所画“枯木信笔涂抹，画竹如斩钉截铁”，显非“富贵”风味。

我们不妨再从黄筌所处的五代宋初时期带有共性的绘画时代特征来分析一下。大量史实说明，在五代宋初乃至北宋中期之前，壁画是最主要也是最重要的一种绘画载体形式。壁画，有些是直接绘制在墙壁上的，也有些则是绘制在绢缣上然后张布到墙壁上的，而后者则属于“布壁画”的形制。布壁画主要流行于五代宋初，如黄休复《益州名画录》载有张南本曾画蜀中寺壁一百二十帧，时称大手笔，至孟蜀时被人临摹，“窃换真本，鬻于荆湖人去，今所存，伪本耳”。黄筌及其子于宫中绘制的障壁画，也当属于布壁画的形制。而至今青藏一带的喇嘛教寺庙壁画普遍使用的布壁画形式，亦正与此渊源有自。认识这一问题，有助于我们明确北宋中期之前绘画创作的基本方式，即画面基本上是竖着进行创作，而并非平放着绘制，由此而形成其独特的笔墨技法。当然，这并不意味着此一时期就没有卷轴画的创作，如作为壁画的粉本、小样也即“白画”而创作的，但一般尺幅应该比较小，而且多为手卷的形制，亦有一开始就是作为卷轴画来创作的，还有一开始时是作为布壁画创作的，至后世被从壁上撤下装裱成卷轴的形式，其尺幅一般较大，且多为立轴的形制。无论哪种，最起码其笔墨技法方面是与壁画一脉相承的，而与嗣后平放着绘制的卷轴画则有着很大的不同。简而言之，画面竖立的创作方式，画家执笔的手，包括腕、肘，一般是不能靠在画面上的，而多是凌空作画。这一方面使得形象的细节刻画不可能十分精确，另一方面也保证了线描的抒写更加放得开，更加生动大气，因而色彩的涂染也不可能十分精微，而是相对率意。当然，对于极个别的重要细节部位，为了确保形象的真实性，自然也不妨将手腕靠在画面上进行刻画，以便于控制。所以北宋中期之前的大幅绘画创作，受壁画影响和竖立绘制的方式限制，都是工笔意写、粗细相兼的，总体上看十分严整，而具体的用笔、落墨、敷色又十分率意。因此，只要是出于此一时期画家的真迹，其笔墨技法的“工笔意写”，使笔墨与形象恰好相匹配，具体表现在三个方面：一是笔墨线条比较粗放率意；二是其色彩涂染也比较粗放率意；三是重点形象重点刻画。这从存世的黄居寀的《山鹧棘雀图》，以及唐·孙位的《高逸图》、宋·徐熙的《雪竹图》、范宽的《溪山行旅图》、赵昌的《写生蛱蝶图》、郭熙的《早春图》、崔白的《双喜图》等等一览无余，粗看是精谨、精细、精密的制作，细看则发现其笔墨技法包括线条的粗细、色彩的涂染以及配合的刻画，又十分放松率意。当然，这