

／陳滯冬

# 黃筌與宋代寫實主義花鳥畫

黃筌是五代時期前蜀後主王衍的宮廷畫師，歷仕前蜀王衍、後蜀孟知祥與孟昶三朝，宋太祖乾德三年（九六五）入宋後去世（註一）。其子黃居寀以畫藝深受宋太祖、太宗賞識，不但讓他主持宮廷畫院，並「委之搜訪名蹤，銓定品目」（註二）。黃氏父子的畫風，因此成為北宋畫院畫家所追奉的典範，對中國繪畫的歷史尤其是花鳥畫的歷史，產生了非常巨大的影響。

在黃氏所倡導的寫實主義畫風籠罩之下，北宋畫院的花鳥畫家們對於「物情、物理、物態」的追求幾乎到了偏執的程度。但是作為這一藝術潮流的對立面或者說是事物的另一極端，



崇尚逸筆草草不求形似的文人水墨寫意畫風在北宋中期以後開始興起，並且由於文人們的話語權力以及社會地位和文化影響，水墨寫意花鳥畫以更為引人注目的姿態在社會上傳佈開來，乃至經元明到清代，幾乎成了中國花鳥畫最主要的藝術形式，而歷經唐、五代到北宋時代歷練成熟的寫實主義花鳥畫風，反而被指斥為「匠氣」的藝術，受到文人們的排斥，黃筌父子在藝術上的巨大成就和重要貢獻則不為人所重視了。

宋代以後，通常的情況是，大凡提到黃筌父子的繪畫，往往以「黃家富貴，徐熙野逸」相提並論，而又以

文人們的立場為指歸，輕視富貴，崇尚野逸，言下之意在於推尊徐熙，貶抑黃氏。其實考諸兩宋文獻，凡言及黃氏父子者均不涉及徐熙，以其自成一家，無庸借山成景；而言及徐熙者必指借黃筌為襯墊，蓋勢難獨立，不得不因鏡以增光。因此黃筌真象遂由此淆亂不清，乃至論黃筌畫藝也就必從辨黃徐畫法的不同入手。

## 一、黃、徐優劣之爭的源流

四川自漢唐以來就是中國西部的文化重鎮，繪畫藝術特別發達，自古以來成都等地寺廟宮室就多有名家大師畫跡（註三），到北宋初年時，也以「益都多名畫，富視他郡」著稱（註四）。唐代晚期至五代時中原戰亂，許多高手法名家入蜀避難，黃筌從小就受到當時第一流畫家的教導，十七歲時就已成爲前蜀皇帝王衍的宮廷畫師了。花鳥畫在唐代興起之後，迅速走向成熟。雖然黃筌山水、人物、花鳥諸科俱精，但他正處在花鳥畫歷史發展的關鍵時期，加上個人才能突出，又精意於此，於是成爲歷史上代表花鳥畫成熟水準的重要標誌性人物。黃筌大約在宋乾德三年（九六五）去



北宋 黃居寀 竹石錦鳩 國立故宮博物院藏

世，這一年宋滅後蜀，黃氏畫藝在北宋的巨大影響主要是通過黃筌之子黃居寀在北宋宮廷畫院的藝術活動來展開的。黃居寀于宋淳化四年（九九四）去世，享年六十一歲（註五），他在北宋畫院供職長達三十年，而黃氏畫風左右畫院諸家則差不多有一百二十年之久。最早記載黃氏父子事蹟的文獻是成書于北宋真宗景德二年（一〇〇五）之前的《益州名畫錄》（註六），其時距黃居寀去世不過十年，文人畫的風氣尚未成氣候，所記事蹟詳實，謂「當時卿相及好事者得居寀父子圖障卷簇，家藏戶寶，為稀世之珍」，足



五代 徐熙 玉堂富貴 國立故宮博物院藏

見當時人對黃氏父子畫藝的評價。

徐熙是南唐畫家，事蹟不詳，以布衣終於家（註七），宋太祖開寶八年（九七五）滅江南以前即已去世（註八）。據稱，其畫跡為南唐後主李煜所重，但他卻沒有進入南唐畫院。其孫徐崇嗣、徐崇矩傳其畫法，在北宋初年活動，也沒有進入北宋畫院。最早記載徐熙祖孫事蹟的文獻是大約成書於一〇五九年前後的劉道醇《聖朝名畫評》（註九）。此書卷三·花竹翎毛門·神品·徐熙條下略記徐熙事蹟後，有一大段評語：

士大夫議為花果者，往往崇尚

黃筌、趙昌之筆，蓋其寫生設色迥出人意。以熙視之，彼有慚德。筌神而不妙，昌妙而不神，神妙俱全舍熙無矣。夫精于畫者不過薄其彩繪以取形似，於氣骨能全之乎！熙獨不然，必先以墨定其枝葉蕊萼等，而後傳之以色，故其氣格前就，態度彌茂，與造化之功不甚遠，宜乎為天下冠也。故列神品。

正是這段文字，挑起了黃、徐畫法高下優劣的爭論。

劉道醇的時代，正是文同（一〇一八—一〇七九）、蘇軾（一〇三六—一一〇一）不遺餘力地以水墨寫意竹石枯木倡導不求形似的文人畫的時代，由於文、蘇等人的身體力行和文字鼓吹，使從來對繪畫不屑一顧的文人士大夫一改初衷，不少人都對繪畫發生了興趣。文、蘇等人活動的直接後果，一是北宋中期出現了一批文人畫家，且幾乎都與蘇軾有一定關係；二是由於文人參與到繪畫藝術中來，從北宋中期開始，出現了一些有關繪畫的重要專著，一般文人的文字中，涉及繪畫的內容也多起來。自此，中國文人畫的歷史也拉開了帷幕。

劉道醇《聖朝名畫評》就是這時期出現的繪畫史論著作之一，由於時代的關係，文人們關於繪畫的新觀念也開始滲入到有關繪畫歷史的記述之中，劉道醇關於黃筌與徐熙優劣高下的理論，是其最典型的例子。文人畫崇尚水墨，以傳統繪畫五彩彰施為俗豔，因此劉道醇提出徐熙高於黃筌這一新說法的全部理由，就只是徐氏畫花「必先以墨定其枝葉蕊萼」。其實徐熙畫也是色彩濃豔，劉道醇甚至自己也說他「尤能設色」，而宋人如王安石、郭若虛、張舜民、董道等人所見徐氏作品，都可說是設色濃重的花卉，北宋末年成書的《宣和畫譜》謂徐崇嗣「前後所畫，率皆富貴圖繪」。

《聖朝名畫評》謂徐熙二孫「有祖之風」，《圖畫見聞志》亦說二徐「善繼先志，克著佳聲」，則徐熙畫法本質上與黃氏父子本無太大的差異，只是精工與否而已，今臺北故宮博物院藏傳為徐熙作〈玉堂富貴圖〉為一幅絹本重設色花鳥畫，看不出是否「先以墨定其枝葉蕊萼」，而蘇軾說：「卻因梅雨丹青暗，洗出徐熙落墨花」，梅堯臣說：「年深粉剝見墨蹤，描寫功夫始驚俗」，既然其與黃氏畫法唯一不同只

是先用墨筆勾勒，但設色完成以後又完全看不出來，那麼，其優點究竟在哪裡呢？

徐熙祖孫的身世在宋初並無記載，說明當時並未受到重視，至文人畫家們出來，既在山水畫方面拉出唐代王維作宗主，花鳥畫方面自然不能沒有前輩大師，於是才在自五代前蜀到宋代初期一百多年間享有盛名的黃氏父子畫法之外別立一個宗派，因徐熙「用墨」而尊奉為宗主。正是因為史籍不載，後人追記自然不能詳審，所以，有關徐氏的事蹟，只有劉道醇的一句「世仕僞唐，為江南名族」，徐崇勛、徐崇勛也只一句「士大夫謂二徐有祖之風」。後世諸書，均從此抄出，而愈後愈詳，到後來徐熙變成「南唐處士，腹飽經史」（註一〇），「志節高邁，放達不羈」（註一一），以及他入宋後受黃筌排斥，其子乃學黃氏畫法「工與諸黃不相下」，遂得入畫院的故事（註一二）。此正神話學中，愈後出之神本領愈大，管轄範圍愈寬這一規律的反映（註一三）。

稍晚于熙寧七年（一〇七四）成書的郭若虛《圖畫見聞志》或許是有鑒於此，專列「論黃徐體異」一節討

論，指出當時有諺云「黃家富貴，徐熙野逸」，並不僅僅是文人們所說志向高下的問題，而是生活環境不同所造成的藝術旨趣不同，並說是「春蘭秋菊，各擅重名」，企圖調和此一爭端。但郭氏此書中有一條重要訊息，在黃、徐二氏的作品基本上沒有流傳的今天，顯得尤為重要。他在列舉了黃、徐二人所畫題材與畫法的不同後特別加有一條注說：「言多狀者，緣人之稱，聊分兩家作用，亦在臨時命意。大抵江南之藝，骨氣多不及蜀人，而瀟灑過之也。」北宋中期以後的文人畫家們抑黃尊徐的重要理由是由黃氏畫法「輕豔」而徐氏獨有「骨氣風神」，由郭氏之言看來，似乎剛好相反，以此知北宋中期以後文人在此問題上多為耳食之言，道聽塗說而不惜信口開河也。

最早挑起黃徐優劣之爭的劉道醇可能也明白這只是一個藝術旨趣不同的理論問題，而建立某種理論總是要有所犧牲，黃筌則不幸被拉來當作了徐熙的鋪墊。他在提出黃徐優劣說的《聖朝名畫評》一書中，將徐熙列入「花木翎毛門神品」，徐崇勛、徐崇勛列入「花木翎毛門妙品」，而將黃筌列

入「花木翎毛門神品」，評曰「黃筌老于丹青之學，命筆皆妙，誠西州之能士，可列神品」。黃居案列入「花木翎毛門神品」，評曰「父子俱入神品者，唯居案一家」。又列黃筌入「人物門妙品」、「山水林木門能品」，可見黃氏的畫學，確實不能不令人服膺。劉氏黃徐優劣之說一出，與一時風尚的文人畫思潮相鼓應，以至於不到二十年之後郭若虛著《圖畫見聞志》時，已有「黃家富貴，徐熙野逸」之諺，但這時候正如郭氏所說，不過「各言其志」罷了，真正承劉氏之說而推波助瀾者，是著名的文人書畫家米芾。

米芾（一〇五一—一一〇七）是繼蘇軾之後影響最大的文人書法家、畫家，他的書法和水墨山水畫在當時享有盛譽，其水墨山水多用墨點成「煙雲掩映樹木，不取工細」，號稱「米點山水」。但他與蘇軾不同之處在於，蘇軾建立了一種新的繪畫理論，米芾則從其個人喜好出發，往往黨同伐異，對自己不喜歡的藝術風格不屑一顧甚至妄加指責，有時簡直到了信口雌黃的程度。明人王世貞《藝苑卮言》中曾批評他說：「畫家中目無前輩，高自標樹，無如米元章。此君雖

有氣韻，不過一端之學，半日之功耳。」在黃、徐優劣的問題上，米芾正是執其一端之學，抑黃揚徐。他在所著《畫史》一書中有多處涉及黃、徐的藝術，文字之間，傾向性甚為明顯：

滕昌祐，邊鸞、徐熙、徐崇勛花皆如生，黃筌惟蓮差勝，雖富豔皆俗。

黃筌畫不足收，易摹；徐熙畫不可摹。

李、王山水，唐希雅、黃筌之倫翎毛小筆，人收甚眾，好事家必五、七本，不足深論。

蘇子美黃筌（鶴鴿圖），只蘇州有三十本，更無小異，今院中作屏風畫用筌格，稍舊退出，更無辨處。

如此等等，但他既認為黃筌畫「富豔皆俗」，卻又說「徐熙（海棠）雙幅二軸，江南裝堂畫，富豔有生意」，不知其標準究竟何如？至於被認為承襲徐熙畫法，突破了宋初畫院黃氏一統風格的北宋中期花鳥畫家崔白（活躍於一〇六八—一〇八五）的作品，米芾則說是「皆能汗壁」，可張掛

於「茶坊酒店」，「不入吾曹議論」。於此可見米芾學術上的混亂與評論的隨意性。但他卻是一個有巨大影響的文人畫家，經他的鼓煽，黃、徐優劣之爭的重心自然倒向了徐熙一邊。米芾說他見過的黃氏父子作品有一百幅，徐氏祖孫有三十幅，除去當時宮廷收藏之外，北宋末年民間流傳者可能就僅止此數了。正因為黃徐二家的作品都難得一見，所以北宋文人自王安石、蘇軾以下不少人見到之後，都有詩記其事，當作一件重要的事來對待，而宋代以後的文人畫家，很有可能已經極難見到真跡了，他們對於黃、徐優劣的評論，顯然就不能不耳食口出，米芾因為親見原作，名聲又太大，他抑黃揚徐的態度自然在其中起到了相當重要的作用。

## 二、黃氏寫實主義與院體花鳥畫

黃筌身處唐、宋之際，正是中國繪畫史上從觀念到技術、從形式到內容、從材料到載體都發生巨大變化的過渡時代。這一時期裏，中國古代繪畫的內容特別複雜。黃筌所供職的前後蜀宮廷，在五代時期的大動亂中尚能維持四川一地的和平富庶生活，自

者哉！」這時距黃筌過世已一百五十五年，在指出黃氏畫法來源的同時，此書作者還特別提出他畫花鳥「悉取生態」，養鳥以供寫生的事，可見黃氏的藝術主張影響之深遠。

據成書時間至少早於《宣和畫譜》一百一十五年的《益州名畫錄》記載，黃筌於後蜀廣政七年（九四四）在孟昶宮中壁上畫鶴曾引致「生鶴立於畫側」，廣政十六年（九五二），其壁畫雉又使獵鷹誤以為活雉而欲搏擊，當時均引起朝野驚歎，以為神乎其技，以此知黃筌花鳥畫的寫實主義作風，在西元十世紀中期即已經相當成熟。《益州名畫錄》說他的花鳥畫師法刁光胤，《宣和畫譜》說他「花竹師滕昌祐、鳥雀師刁光胤」。刁氏是長安畫家，唐昭宗天復年間（九〇一—九〇四年）由中原入蜀，在蜀中生活三十多年，以八十餘歲高齡去世，則他差不多活到了後蜀孟昶時代。滕昌祐也是中原畫家，「隨僖宗入蜀，以文學從事」，也許他並不以畫藝供奉朝廷。僖宗入蜀在廣明元年（八八〇），以是年滕氏三十歲計，黃休復說他活到八十五歲去世，也差不多到了孟昶時代。刁、滕的二人花鳥畫在四

唐代後期起，中原地區繪畫高手大師多入蜀遊歷或避亂，黃筌得以親承海訓。畫學來源既廣，加之自己的天分才氣，黃筌成爲繪畫藝術上一個難得的全能型畫家。從文獻記載上看，他不僅畫卷軸畫，也畫壁畫；不僅成爲花鳥畫的一代宗師，山水、人物畫也超越時輩；不僅以勾勒重彩擅長，也長於水墨寫意。這不僅符合黃筌所處時代的藝術特徵，也與他所處的社會地位所提供的學習條件和學習途徑有關。成書於北宋晚期徽宗宣和二年（一一二〇）的《宣和畫譜》（註一四）帶有總結性地說：「（黃）筌所畫，不妄下筆。筌資諸家之善而兼有之。花竹師滕昌祐，鳥雀師刁光胤，山水師李升，鶴師薛稷，龍師孫遇。然其所學，筆意豪贍，脫去格律，過諸公爲多。如世稱杜子美詩，韓退之文，無一字無來處，所以筌畫兼有眾體之妙。故前無古人，後無來者，今筌於畫得之。凡山花野草，幽禽異獸，溪岸江島，釣艇古槎，莫不精絕。」又引梅堯臣詩說：「『畫師黃筌出西蜀，成都范君能自知，范云筌筆不敢姿，自養鷹鷄觀所宜』。以此知筌之用意爲至，悉取生態，是豈蹈陳跡

川地區發生了重大影響，滕氏早於刁氏入蜀將近二十年，他的畫法可能流布更廣，黃筌的寫實主義花鳥畫，就明顯地與滕氏對景寫生作畫的創作習慣有關。在題材方面，刁氏專攻「湖石、花竹、貓兔、鳥雀」，這些也正是黃筌的專長。刁氏「入蜀之後，前輩有攻花雀者，頓減價矣……居蜀三十餘年，筆無暫暇，非病不休，非老不息，卒時八十以來。豪貴之家及好事者收得其畫，將爲家寶，傳視子孫。」黃筌爲其入室弟子，並「損益刁格，遂超師之藝」。黃筌究竟如何損益刁氏畫法已不得而知，卻顯然與滕昌祐的藝術有更密切的關係。滕氏「初攻畫無師，唯寫生物，以似爲功而已」。「常于所居樹竹石杞菊，種名花異草木，以資其畫」。滕氏這種對著實物寫生的畫法，「以似爲功」的藝術主張，正是黃筌寫實主義花鳥畫的主要來源。滕氏畫花「下筆輕利，用色鮮妍」（註一五）的藝術面貌顯然爲黃筌所承襲，因爲他「凡所操筆，皆迫於真」（註一六）的以逼似實物爲準的藝術主張，要求他在某些物象上不能使用濃重的墨線。北宋文人李之儀《次韻夾竹桃花》詩有注說：「黃筌作夾

竹桃花屏風，東川西川節度使廳皆有之。筌今不在，以真花片補其缺處，幾不能辨。枝上地下，相契不差毫髮，天下傳以為工。」（註一七）要做到與真花不差毫髮地相似，顯然要有獨特的技巧。但這一點卻在文人畫興起之後受到執水墨畫一端的文人畫家們的指責，真可以說是少所見而多所怪了。但黃筌的寫實主義花鳥畫並非僅僅是做到與實物形色逼似而已，追



五代 黃筌 顏婆山鳥 國立故宮博物院藏

求對於物理、物情、物態的體貼入微，才是這一流派的最高要求，這就是在形似的基礎上追求神似。所謂神似，就花鳥畫來說，即表現處於自然環境中的花卉禽鳥動物，風晴雨露，四時朝暮，以及特殊境遇中的特殊情態。宋人舒岳祥曾記述道：「家藏畫鵲二軸，其一棠梨結子青黃，葉亦老



五代 黃筌 雪竹文禽 國立故宮博物院藏

蝕，尚帶晚花，有鵲眠枝上，枝若垂垂不勝者。其一作欹竹一莖，有鵲把竹磔螳螂而食之，葉若振振而動搖者。筆意精妙，非黃筌不能也。」（註一八）這種對自然生態中動植物的細微體驗與精妙表現，才是黃筌寫實主義花鳥畫所追求的旨趣。

其實黃筌並非僅能以細筆重彩追摹物象求其形神俱似，他亦能以水墨作筆跡豪健的枯木竹石之類。宋太宗時詩人蘇易簡曾得黃筌《墨竹圖》，文人李宗諤為作《黃筌「墨竹贊」》，贊前有序說：

工丹青狀花竹者，雖一蕊一葉，必須五色具焉，而後見畫之為用也。蜀人黃筌則不如是，以墨染竹，獨得意於寂寞間，顧彩繪皆外物，鄙而不施，其清姿瘦節，秋色野興，具於紈素，灑然為真。故不知墨之為聖乎，竹之為神乎。惜哉筌去世久矣，後人無繼者。蜀亡二十年，蘇公易簡得筌之遺跡兩幅，寶之如神。（註一九）

由此可見後來為文人們所豔稱的墨竹，黃筌早在北宋建國以前就倡其先聲了。又宋人李廌《畫品》一書記

黃筌畫《寒龜曝背圖》說「蜀黃監所作，即黃筌也。筆墨老硬，無少柔媚。監平時所作雀竹龜鱉龍，亦皆淡色鮮華，以示其巧，此獨為水墨。枯林之下，一龜盤跚曳尾而行，若春雷已動，餘寒未去，負朝陽以曝其背，有舒緩彎跬之態，其趣甚樂。頃在丞相尤公家見監一龜，筆與此無異，但其色光澤，水旁之草方茂，蓋方自水中出，又非寒時，其狀不得不殊，故觀者當審其畫時用意處也。」則黃筌以「筆墨老硬，無少柔媚」的水墨畫龜，也能得其神似。所謂「畫時用意處」，正是體驗自然物象而予以準確表現的上述於情、理、態俱無滯凝的畫境。關於黃筌水墨寫意畫法，另有一證，見於元人湯垕《畫鑒》：「黃筌畫枯木，信筆塗抹，畫竹如斬釘截鐵。至京見二峽，信天下奇筆也。」黃筌的水墨寫意畫，在文人畫早已風行的元代尚能得到行內的鑒賞家如此稱讚，足見其水平之高。於此亦可知黃筌的技術全面，畫風多變，北宋中期以後文人指責他畫法柔靡，畫風富俗，實在是攻其一端不及其餘，遑論其他。

黃筌的繪畫藝術，通過他的兒子

黃居案在北宋畫院的活動對宋代繪畫發生影響。《宣和畫譜》說：「筌以畫得名，居案遂能世其家，作花竹翎毛，妙得天真，寫怪石山景，往往過其父遠甚，見者爭售之，唯恐後，故居案之畫，得之者尤富。初事西蜀僞主孟昶，為翰林待詔，遂圖畫牆壁屏障不可勝記。既隨僞主歸闕下，藝祖知其名，尋賜真命。太宗尤加眷遇，仍委之搜訪名畫，詮定品目，一時等輩，莫不斂衽。筌、居案畫法，自祖宗以來，圖畫院為一時之標準，較藝者視黃氏體制為優劣去取。自崔白、崔慤、吳元瑜既出，其格遂大變。」《宣和畫譜》為宋徽宗與內臣合撰，對於北宋宮廷畫院的事，可以說是再清楚不過。崔白神宗熙寧（一〇六八—一〇七七）初為畫院藝學，元豐（一〇七八—一〇八五）時為畫院待詔，其畫藝發生影響，當在元豐間為待詔時，此時距北宋建國（九六〇）已有一百二十多年。黃氏父子畫風直接籠罩北宋畫院，竟有一個多世紀。或有人以為崔白承繼了徐熙畫法，因此才突破黃氏藩籬，其實不然。首先，徐氏並其傳人並未進入北宋畫院，沈括之說本不可據，再則仔細研究傳世崔

白〈雙喜圖〉，以之與傳世黃居案〈山鷓棘雀圖〉相比較，可以發現二者的畫法其實很相近，都是在墨筆勾勒基礎上再次著色，不過黃氏著色較濃重，有些地方直接用色彩渲染，崔白則墨筆勾勒渲染更加細緻，僅在較充分的水墨勾勒上略施淡彩。從崔氏此圖的技法上看，與其說他是受了藝術面貌並不很清楚的徐熙畫法的影響，不如說是受到十世紀以來興起的自然、范寬、郭熙等水墨淡彩山水畫技法的影響，並與他們一道構成了北宋繪畫的時代風尚，在承襲唐代而來的重彩系統之外，另立了一個北宋以後得到更充分發展的系統。但是，這僅僅是從技法的層面觀察而得的結論，黃筌花鳥畫的寫實主義原則，實際上在崔白時代甚至以後相當長的時間內，都左右著宋代畫院的藝術旨趣，可以說，黃氏花鳥畫藝術影響與兩宋畫院的歷史相始終。從現在傳世的南宋畫院花鳥畫家李迪、李安忠、林椿諸人的作品及其他無款南宋院體花鳥畫傳世品可以證實這一點。此外，還可以發現，到南宋時，畫院中崔白的影響已相當微弱，反而是黃氏父子、趙昌一系的重彩花鳥很興盛，因此



北宋 崔白 雙喜圖 國立故宮博物院藏



北宋 黃居案 山鷓棘雀圖 國立故宮博物院藏



南宋 李迪 秋葵山石 國立故宮博物院藏

《宣和畫譜》所說崔白、崔慤、吳元瑜出來改變了畫院花鳥畫單一黃氏畫風的情況，很可能是北宋中期以後到晚期一段不長時期內的現象，至於除技法之外對於自然物象的細微觀察與自然主義的摹寫，造型追求極似自然物象與表現動物瞬間情態等花鳥畫中

由黃氏帶入北宋畫院的寫實主義花鳥畫傳統，卻自始至終在兩宋畫院中都是一脈相承的。

北宋晚期畫院中發生的兩件與宋徽宗（一一〇一—一一二五年在位）有關的故事，可以作為崔白時代之後，院體畫家仍然崇尚寫實主義花鳥畫標準的旁證：

徽宗建龍德宮成，命待詔圖畫宮中屏壁，皆極一時之選。上來幸，一無所稱，獨顧壺中殿前柱廊拱眼斜枝月季花，問畫者為誰。實少年新進。上喜，賜緋，褒錫甚寵，皆莫測其故。近侍嘗請於上，上曰：「月季鮮有能畫者，蓋四時朝暮，花蕊葉皆不同。此作春時日中者，無毫髮差，故厚賞之。」

宣和殿前植荔枝，既結實，喜動天顏。偶孔雀在其下，亟召畫院眾史令圖之，各極其思，華彩爛然。但孔雀欲升藤墩，先舉右腳。上曰：「未也。」眾史愕然莫測。後數日再呼問之，不知所對，則降旨曰：「孔雀升高，必先舉左。」眾史駭服。（註二〇）

宋徽宗在畫院所倡導的這種極端

宋畫院花鳥畫家也大多遵循黃氏體制的現象，不過，南渡以後的宋朝宮廷是否也如北宋中期以前畫院「較藝者視黃氏體制為優劣去取」，就不太清楚了。

由滕昌祐發端、黃氏父子完成且帶入北宋畫院並延續到南宋畫院的寫實主義花鳥畫藝術傳統，其活動時間持續近三百年之久，這是中國繪畫漫長歷史中唯一一段真正稱得上「反映現實世界」的藝術曾經活躍的時間。在此之前已相當成熟的人物畫，幾乎與此同時達到相當高度的山水畫，抑或在此之後長期興盛的文人水墨畫，無論其如何倡導對於現實世界的觀察與摹寫，總是與真實的物象保持著若即若離的關係，從繪畫上說就是一種寫意的關係，只有在黃氏寫實主義花鳥畫傳統中，畫家與自然之間的距離才被減小到最低限度。中國畫家其實非常理智地意識到了繪畫藝術的局限，他們並不在「追摹物象逼似其真」這一問題上如他們的西方同行那樣投入過大的努力，但隨著文人水墨寫意畫由「逸筆草草不求形似」到後來漸漸變成粗魯的水墨玩笑，中國畫家的理智也變成了猥瑣的油滑，而當油滑

追隨自然物象兼重物理、物情、物態的寫實主義花鳥畫的原則，正是由滕昌祐「以似為功」的對景寫生發端，經黃筌的完善與發展，再由黃居寀帶入北宋畫院的藝術傳統。徽宗時代之後，有許多北宋畫院畫家入南宋畫院供職，這就出現了前面已經提到的南



南宋 李安忠 竹鳩圖 國立故宮博物院藏



南宋 李安忠 野卉秋鶉 國立故宮博物院藏

被奉為信條的時候，中國繪畫藝術的精血也早就流失殆盡了。正其如此，黃筌寫實主義花鳥畫在中國繪畫史上就顯得特別難得。

對於黃筌藝術的誤解主要來自三個原因。首先是文人畫水墨偏執所引導的對於繪畫色彩的嫌惡，這基本上屬於文化心理病態，誠如劉克莊所

說：「可憐俗眼無真賞，不寶丹青寶墨花。」其次是對於寫實主義藝術原則的誤解，以寫意的名義，高自標許，用對繪畫中形似物象的不屑來掩蓋對將三維空間的實物轉換為二維平面形象這一基本繪畫技術的無能。最後是文人水墨畫興起之後，寫實主義花鳥畫迅速衰落，既沒有如文人畫那



南宋 林椿 杏花春鳥 國立故宮博物院藏

樣的理論建樹，技術上也大大地退步，乃至被看作一種幼稚的繪畫。黃筌的寫實主義花鳥畫在理論上應當說是自然主義的，這裏所謂自然是指客觀存在的自然，這是黃筌寫實主義花鳥畫的最高範本與追求的目標。誠如古人所言：「失於自然而後神」，文人寫意畫忽視自然生態只追求神似，似



南宋 崔慤 杞實鸕鶿 國立故宮博物院藏

乎已降格以求了，而「失於神而後妙」，妙者巧合也，偶然得之，其失已遠，至於「失於妙而後精，精之為病也而成謹細」，但謹細之作又容易被誤解為自然主義，於是黃筌寫實主義花鳥畫竟因之而失落在歷史的塵霧之中。

在文人水墨畫已經過份地退縮於個人內心的時代之後，黃筌一系的寫實主義花鳥畫是否能夠將中國畫家枯寂的心靈再次引向生機勃勃的大自然，這是值得當今中國畫家們思考的問題。

註釋：

- 一、據陳高華《宋遼金畫家史料》第一〇五頁的考訂。文物出版社，一九八四年，北京。
- 二、見郭若虛《圖畫見聞志》卷四。
- 三、參見張彥遠《歷代名畫記》。
- 四、黃休復《益州名畫錄》李旼景德二年（一〇〇五）序。
- 五、黃休復《益州名畫錄》卷中。
- 六、《益州名畫錄》李旼景德二年序云黃氏書成之後，「書來，謂余有陶隱居之好，恨無畫之癖，首脫讀之，序以見託。」則此書必成於景德二年（一〇〇五）之前。

- 七、劉道醇《聖朝名畫評》卷三。
- 八、沈括《夢溪筆談》卷十七書畫載黃筌徐熙俱入宋，且相互傾軋等事，不可信。
- 九、劉氏本書無紀年，但其另一著作《五代名畫補遺》嘉祐四年（一〇五九）陳洵直序稱《聖朝名畫評》作於此前。
- 十、趙希鵠《洞天清祿集》古畫辯。
- 十一、郭若虛《圖畫見聞志》卷一敘論論黃徐體異。
- 十二、沈括《夢溪筆談》卷十七書畫。
- 十三、關於北宋文獻記載徐熙家世之不可信，參見阮璞《所謂徐熙「世仕南唐」一文。《畫學叢證》二五三頁，上海書畫出版社，一九九八年，上海。
- 十四、《宣和畫譜》不著撰人，成於何人之手歷來說法不一，有徽宗御撰，蔡京、蔡卞、米芾合撰，胡煥撰，蔡條撰諸說。阮璞《宣和書、畫譜撰人為誰》考定為徽宗與宮廷內臣合撰，最近事實。參見阮璞《畫學叢證》，上海書畫出版社，一九九八年，上海。
- 十五、以上關於刁光胤、滕昌祐資料均見黃休復《益州名畫錄》，其後諸書所記，多從此出。
- 十六、劉道醇《聖朝名畫評》卷一。
- 十七、李之儀《姑溪居士集》卷八。
- 十八、舒岳祥《閩風集》卷八。
- 十九、劉道醇《聖朝名畫評》卷二。
- 二十、鄧椿《畫繼》卷十。

