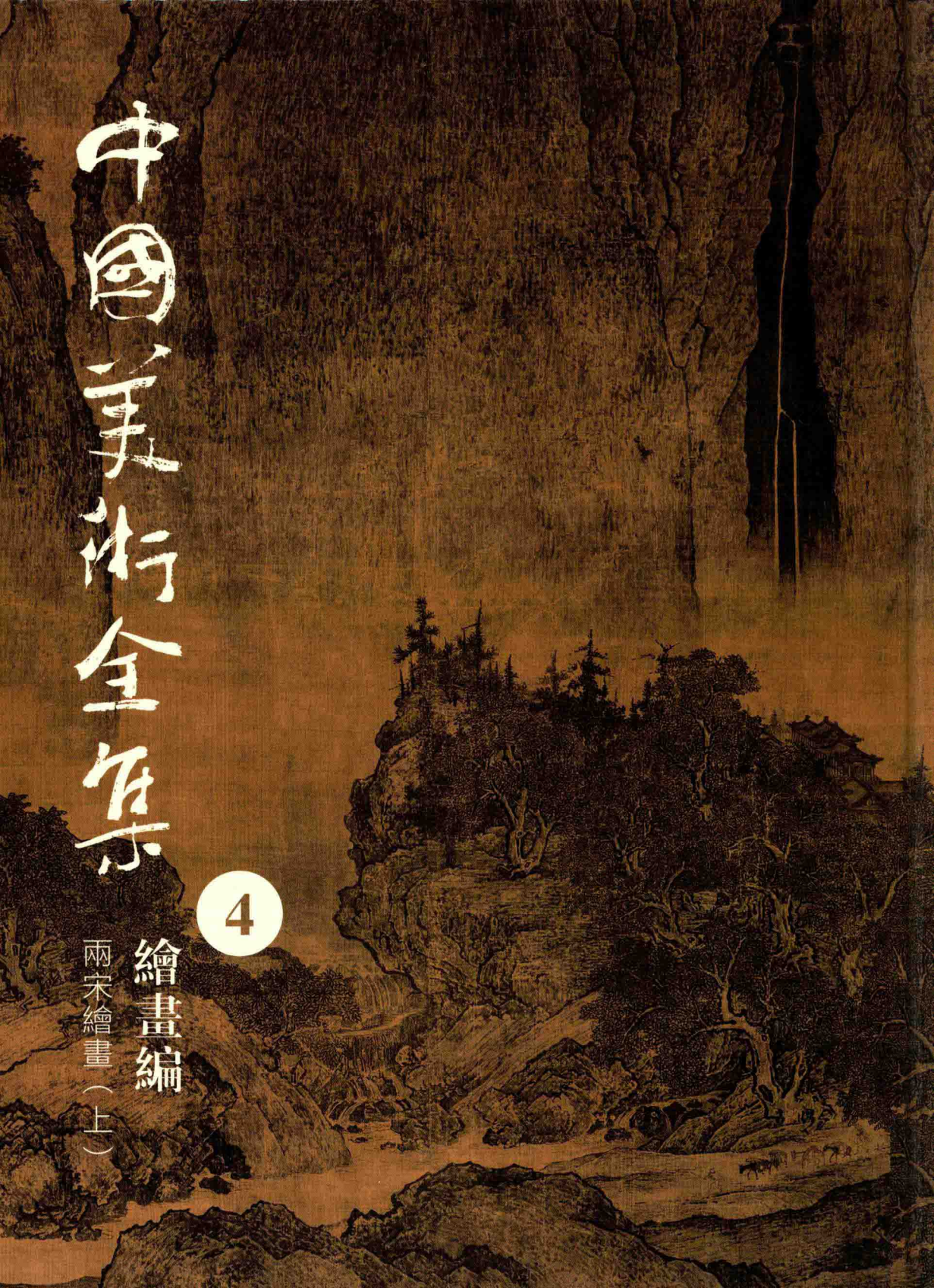


中國美術全集

4

繪畫編

兩宋繪畫（上）



中國美術全集

沈鵬書

4

繪畫編

兩宋繪畫（上）

图书在版编目 (CIP) 数据

中国美术全集. 两宋绘画. 上 / 中国美术全集编委会
编. —北京: 人民美术出版社, 2014.9

ISBN 978-7-102-06873-2

I. ①中… II. ①中… III. ①美术—作品综合集—中国
②中国画—作品集—中国—宋代 IV. ①J121②J222.44

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第197027号

本书初版1988年由文物出版社出版

中國美術全集／4

繪畫編 兩宋繪畫(上)
中國美術全集編委會 編

本卷顧問

謝稚柳 啓功

徐邦達 楊仁愷

劉九庵 謝辰生

主編

傅熹年

編輯出版

人民美術出版社

原版責任編輯

張國生 李紅

新版責任編輯

蘇濱

原版總體設計

陳允鶴 陸全根

李文昭

新版書籍設計

徐潔

原版封面設計

仇德虎

原版版面設計

彭華士

圖版攝影

胡鍾 劉志崗

郭羣

印刷者

北京圖文天地製版印刷有限公司

版次

2015年5月第1版第1次印刷

印張

17.75

書號

ISBN 978-7-102-06873-2

定價

105.00 圓

未經許可 不得翻印

出版說明

人民美術出版社早在上世紀六十年代初就開始調研編輯出版《中國美術全集》一事，後因「文革」擱置；一九七九年重新擬訂出版計劃，一九八三年國家立項，以人民美術出版社領銜，聯合上海人民美術出版社、文物出版社、中國建築工業出版社和上海書畫出版社等四家出版單位，約請專家學者二百餘人，攝影師、設計師數十人，歷經六年，於一九八九年中華人民共和國成立四十周年前夕出版，總計六十卷。此次我社協商其他四家出版社，以人民美術出版社獨家名義出版《中國美術全集》普及本，卷冊、內容篇目及編輯人員資訊一仍其舊，但對其中個別文字和圖片以及誤徵文獻做了修訂加工。北京圖文天地文化藝術有限公司共襄此事。

本卷顧問

謝稚柳 上海博物館顧問

啓功 北京師範大學教授

徐邦達 故宮博物院研究員

楊仁愷 遼寧省博物館名譽館長

劉九庵 故宮博物院研究館員

謝辰生 中國文物學會副會長

傅熹年 中國建築技術發展中心建築歷史研究所高級建築師

主編

北宋是中國古代寫實繪畫全面成熟並向精微細緻發展的階段。在宮廷畫院畫家和民間畫家的努力下，北宋的山水、花鳥、風俗、雜畫空前興盛，形成了繪畫史上的一個高峯時期。此時山水畫重在表現氣勢闊濶的全景及其實感，並隨着描寫不同地域景物而形成不同畫派；花鳥畫繼續五代黃荃「富貴」畫風格，和徐熙「野逸」畫風進一步發展和互相爭長；人物畫則以刻實肖真和注重情趣的欣賞性、裝飾性繪畫佔據畫壇主流地位。北宋末期，標榜寫意抒懷不求形似的士夫文人畫也開始出現。

遼、金在北方與北宋、南宋對峙。遼代繪畫繼承中唐以來的北方傳統，並受北宋影響；金代則繼承和發展了遼和北宋的傳統，形成和宋代繪畫既相近又有差異的地方風格。

本冊圖版收錄了傳世和出土的北宋、遼、金時期卷軸畫精品六十七幅，卷首專文闡述這一時期卷軸畫發展概況，卷尾所附圖版說明介紹每幅作品的題材內容、藝術特色、流傳情況和學術界存在的不同見解，供讀者鑑賞和研究。

凡例

一 《中國美術全集》分繪畫編、雕塑編、工藝美術編、建築藝術編、書法篆刻編五部分，每編分若干冊。

二 《中國美術全集》繪畫編《兩宋繪畫》卷分上下兩冊。上冊選錄北宋、遼、金時期卷軸畫，下冊選錄南宋時期卷軸畫。本書為上冊。兩宋時期的壁畫、石刻畫、版畫等將分別另編專冊，本卷不予編入。

三 對部分作品的時代、作者，學術界存在不同見解的，在本書概述及圖版說明中加以說明。以供研究者參考。

四 本冊內容分三部分，一為概述，二為圖版，三為圖版說明。

目錄

北宋、遼、金繪畫藝術……………傅熹年 1

北宋繪畫

〇〇一	層巖叢樹圖	軸	巨然……………	1
〇〇二	秋山問道圖	軸	巨然……………	3
〇〇三	雪山行旅圖	軸	無款……………	4
〇〇四	讀碑窠石圖	軸	李成（傳）……………	5
〇〇五	茂林遠岫圖	卷	李成（傳）……………	6
〇〇六	晴巒蕭寺圖	軸	無款……………	8
〇〇七	溪山行旅圖	軸	范寬……………	9
〇〇八	雪景寒林圖	軸	范寬……………	11
〇〇九	雪山蕭寺圖	軸	范寬……………	12
〇一〇	山鵲棘雀圖	軸	黃居寀……………	13
〇一一	雪竹圖	軸	無款……………	14
〇一二	江山放牧圖	卷	祁序……………	15

〇一三	宮樂圖	軸	無款	……	18
〇一四	朝元仙仗圖	卷	武宗元	……	19
〇一五	漁父圖	卷	許道寧	……	25
〇一六	溪山樓觀圖	軸	燕文貴	……	26
〇一七	江山樓觀圖	卷	燕文貴	……	27
〇一八	溪山圖	卷	無款	……	30
〇一九	紡車圖	卷	王居正	……	32
〇二〇	春山圖	卷	燕肅	……	35
〇二一	寒雀圖	卷	崔白	……	38
〇二二	雙喜圖	軸	崔白	……	40
〇二三	洛神賦圖	卷	無款	……	41
〇二四	墨竹圖	軸	文同	……	50
〇二五	枯木怪石圖	卷	蘇軾	……	51
〇二六	珊瑚筆架圖	米芾	……	……	52
〇二七	窠石平遠圖	軸	郭熙	……	53
〇二八	早春圖	軸	郭熙	……	54
〇二九	幽谷圖	軸	郭熙	……	56
〇三〇	山邨圖	軸	郭熙	……	57

〇三一	溪山訪友圖	軸	郭熙	58
〇三二	五馬圖	卷	李公麟	59
〇三三	蓮社圖	軸	李公麟（南宋摹本）	64
〇三四	煙江疊嶂圖	卷	王詵	66
〇三五	漁村小雪圖	卷	王詵	68
〇三六	湖莊清夏圖	卷	趙令穰	72
〇三七	溪山春曉圖	卷	無款	76
〇三八	湘鄉小景圖	卷	趙士雷	80
〇三九	柳鴉圖	卷	趙估	82
〇四〇	竹禽圖	卷	趙估	84
〇四一	芙蓉錦鷄圖	軸	趙估	86
〇四二	臘梅雙禽圖	頁	趙估	87
〇四三	枇杷山鳥圖	頁	趙估	88
〇四四	聽琴圖	軸	趙估	89
〇四五	雪江歸棹圖	卷	趙估	90
〇四六	祥龍石圖	卷	趙估	95
〇四七	瑞鶴圖	卷	趙估	96
〇四八	蘆汀密雪圖	卷	梁師閔	98

〇四九	江山秋色圖	卷	無款	100
〇五〇	千里江山圖	卷	王希孟	103
〇五一	清明上河圖	卷	張擇端	128
〇五二	赤壁圖	卷	喬仲常	138
〇五三	採藥圖	軸	無款	147
〇五四	山弈候約圖	軸	無款	148
〇五五	竹雀雙兔圖	軸	無款	149
〇五六	溪山無盡圖	卷	無款	150
〇五七	幽竹枯槎圖	卷	王庭筠	158
〇五八	明妃出塞圖	卷	宮素然	159
〇五九	文姬歸漢圖	卷	張□	160
〇六〇	赤壁圖	卷	武元直	166

金代繪畫

遼代繪畫

圖版說明

○六一	風雪松杉圖	卷	李山	168
○六二	神龜圖	卷	張珪	169
○六三	昭陵六駿圖	卷	趙霖	170
○六四	平林霽色圖	卷	無款	176
○六五	崆峒問道圖	卷	楊世昌	178
○六六	重溪煙靄圖	卷	無款	180
○六七	洞天山堂圖	軸	無款	184

北宋、遼、金繪畫藝術

傅熹年

一 北宋時期的繪畫藝術

北宋結束了晚唐、五代七八十年的戰亂，統一了中國的漢族政權，建立起高度中央集權的趙氏王朝。受到長期戰爭破壞和武人割據束縛的經濟，經北宋初一段恢復期後，開始有較大的發展，大約到北宋中期，已經超過唐代盛時的水平。社會安定，經濟發展，為科學技術、文化藝術的發展提供了良好的條件。北宋在自然科學、技術科學、哲學、史學和詩文、戲劇、書法、繪畫諸方面都有輝煌的成就。

宋代經濟的一個重要特點是在農業發展的基礎上，商業、手工業空前興盛，出現許多經濟繁榮的大、中型城市，集聚了大量的人口和財富。上自宮廷、貴族、顯宦，下至城市中的富裕階層，生活日趨奢華，居室園池、服飾器用講求精麗新巧，對文藝也出現不同層次的日益增長的需求。這些都和城市手工業、商業、服務業的發展有密切的關係。在這種風氣下，社會對繪畫的需求量也空前增加，不論是藝術創作性的還是一般美化裝飾性的繪畫，都得到很大的發展，而且日趨商品化。

這時除宮廷、貴族、顯宦沿唐以來舊風，大量收藏古畫，並以古、今繪畫為宮室陳設裝飾外，繪畫也更廣泛地在不同階層中普及。從宋人的詩文、題跋、筆記中可以看到，士夫、文人收藏古、今繪畫或為之題詩作跋的遠比唐時為多，成為新的風氣。米芾在《畫史》中諷刺趙昌、王友之畫可用來「裝堂嫁女」，說明繪畫已成為富人家中必備的裝飾居室之物，喜慶時尤不可少。（宋）孟元老《東京夢華錄》記載大畫家李成曾為汴梁宋家生藥舖作山水壁畫；米芾《畫史》又說畫院名家崔白、馬賁的畫只配掛在茶坊酒肆；

（宋）鄧椿《畫繼》說畫院大名家，待詔高克明的畫被人譏為「馬行家山水」（一），意即只配在鬧市店肆中懸掛；（宋）吳自牧《夢粱錄》說：「汴京熟食店張掛名畫，所以勾引觀者，留連食客。」從這些記載可知，在北宋都城和其它繁華城市中，連茶館、酒樓、熟食店、藥舖和其它商店中都張掛繪畫成風，一些豪華大店還要張掛大名家的作品。如果說唐代對繪畫的需求主要來自宮廷、官府、貴族、顯宦和寺觀，一般人主要在寺觀裏欣賞宗教畫，在宋代則除上述外還新增加了來自一般士夫文人、城市富裕階層的需求，而城市居民欣賞繪畫除寺觀外，更經常的是在商店、酒樓、茶館或吉兇宴會等交誼場合。這對北宋繪畫的題材、形式、風格的發展、變化都有重大影響。

宋代繪畫題材和唐代有很大的不同。唐代宗教興盛，宗教畫是繪畫中的主流。到宋代，由於經濟發展、商業繁榮和文化科學上的進步，人們更注現實利益，眼前享受，精明冷靜，宗教觀念相對淡薄。儘管太宗、真宗、徽宗幾代皇帝出於政治需要大力提倡宗教，卻難以煽起像唐代那種較廣泛的宗教熱潮。雖然宗教畫在北宋前期仍保持較大數量和較高水平，卻已處在逐漸停滯、衰退之中。（宋）郭若虛《圖畫見聞誌》中專有一章駁認為不宜收藏佛道聖像的論點，從反面證明宋人對這類題材不感興趣。唐代武功極盛，鞍馬也成為繪畫的重要題材。與之相反，宋代對外處處受挫，在這方面隱痛甚深，往往要借提倡宗教加以掩蓋。李公麟畫《三馬圖》，蘇軾書讀，因無武功可誇耀，祇能立論於息邊安民，說「馬則不遇矣，而人少安」。所以鞍馬之類題材在宋代也趨於衰落。但宋代出現大量經濟繁榮、人口稠密的大城市，緊張、繁忙、擁擠、喧鬧的城市生活，限制了人和自然的接觸，也激發了他們對自然之美的嚮往和通過欣賞自然景物消除緊張疲勞的願望。這樣，起着「臥游」作用的山水畫和花鳥畫日漸成為受歡迎的題材。像商店、酒樓、茶館和居室中「裝堂遮壁」的繪畫，既以吸引主顧、愉悅賓客、賞心悅目為目的，故其題材都是山水、花鳥、雜畫之類欣賞性、裝飾性之作，而不再是那些和商業、游樂氣氛格格不入的宗教畫或「成教化、助人倫」（二）寓箴規的作品。這風氣又反過來影響宮廷、官府。北宋初山水、花鳥已自孟蜀、南唐畫院傳入，不過前期畫院大家仍以王霽、高益、高文進等人物畫家為主。但據郭思《畫記》（三）記載，神宗時，其父郭熙曾為宮中各殿和學士院、尚書省、開封府、三司使院、諫院的廳中畫了大量山水畫，和他共同作畫的還有著名

花鳥畫家艾宣、崔白，說明北宋中期以後，宮廷、官府中的畫也以欣賞性、裝飾性題材為主了。鄧椿《畫繼》所說「近世畫手少作故事人物，頗失古人規鑑之意」，正是宋代繪畫題材上發生這一重大變化的反映。宋人詩文中也常有關於寺觀中的山水、花鳥壁畫的記載，周必大《游山錄》載郭熙曾為撫州正悟寺作山水壁畫，可知寺觀中也逐漸出現山水、花鳥等題材的作品。這樣，主要供欣賞的表現自然景物之美的山水、花鳥畫在北宋逐步取代了宗教、人物、鞍馬之類，成為當時人們較喜聞樂見的題材，並取得較大成就。如果說唐代是釋道、人物畫發展的高峯，則宋代就是寫實風格的山水、花鳥畫的極盛時代。

北宋時，繪畫的形式和陳設方式也起了很大變化。這時流行在室內牆壁上張貼畫在紙、絹上的繪畫，和壁畫相比，它容易更換，可以適應欣賞趣味的迅速變化和不同的裝飾要求。鄧椿《畫繼》說宋神宗好郭熙畫，「一殿專背熙作」〔四〕，又說其祖鄧洵武的宅中用宮中撤下來的郭熙畫裱壁，即是其例。除牆壁外，室內屏、桌、圖障等木裝修和家具上也多裱畫，這可從《韓熙載夜宴圖》中看到。《畫繼》載蘇軾以李明的畫贈人，說「輒求得一橫卷，甚長，可用牀上繞屏」，則不僅直幅、橫披、斗方、團幅，連長卷也可裱在裝修家具上。郭思《畫記》說郭熙曾為宋神宗畫御帳，可知在帷帳上也可作畫。這時也盛行在室內懸掛卷軸畫，《圖畫見聞誌》說南唐李後主宮中掛徐熙作花卉大軸，號稱鋪殿花，又載遼興宗以五幅絹畫千角鹿圖贈宋仁宗，張掛於太清樓下。前引茶館、酒樓掛畫也是其例。從上述種種可知，宋代繪畫和生活的關係密切，不同階層的人都喜用繪畫作室內裝飾、欣賞之品，成為一時風氣。這是宋代繪畫取得巨大發展的重要原因之一。以絹素代替壁畫，改變了作畫的條件，設色畫可以畫得更工細，水墨畫可以更好地控制水分，也有利於繪畫技巧的提高和畫風的轉變。

北宋繪畫的發展，大體可分四個階段。第一階段為太祖、太宗時期（公元九六〇——九九七年）。時當立國之初，始創立圖畫院，主要是繼承和融合五代時中原、西蜀、南唐的繪畫傳統。此期重要畫家李成、郭忠恕、黃居寀、徐崇嗣等，都是由五代入宋的。第二階段是真宗至英宗時期（公元九九八——一〇六七年）。宋真宗大興宮觀，徵集大量畫家作畫，擇優吸收收入畫院。由於經濟繁榮，民間繪畫也有巨大發展。畫院中除花鳥尚沿黃筌舊風外，山水畫出現了燕文貴、高克明等趨於巧密的新風。院外出現了可與五代以

來關同、李成鼎足而三的大畫家范寬，人物畫出現了被譽為「宋之吳生」（吳道子）的武宗元，花鳥畫出現了趙昌、易元吉。這些人卓然自立，競出新意，匯合成北宋繪畫的一代新風。第三階段是神宗、哲宗時期（公元一〇六八——一一〇〇年）。前段畫院中崇尚工筆形似的畫風漸趨衰微，已不再為宮廷所喜愛，起自民間的傾向於自然野逸之風，較重視筆墨韻味的郭熙派山水和崔白派花鳥得到宮廷承認，進入畫院，成為主流。與此同時，一些文人提倡「士夫畫」，反對過分形似，主張以畫抒懷。第四階段是徽宗時期（公元一一〇一——一一二五年）。徽宗提倡繪畫，在國子監建立畫學，繪畫以院體為主流，又向工筆寫實發展，使工筆設色畫的技巧發展到高峯，出現了一批卓越的寫實畫家。

宋代的畫家，大體可分民間職業畫家、畫院畫家和士夫文人畫家三類。

由城市的繁榮而引起的對繪畫的巨大需求，使職業畫家數量大增，並使繪畫商品化。《東京夢華錄》載汴梁開市潘樓酒店下有書畫夜市，大相國寺廟會有書畫市；《畫繼》載楊威善畫村田樂，要求販其畫的人去汴梁畫院前售賣。又載劉宗道每創得一稿先畫數百本，然後出售。這表明民間職業畫家除應聘畫壁畫或按預訂作畫外，已進而發展到作畫待售和成批出售，還出現了販畫商人。又據《宋會要輯稿》記載，宋仁宗至和元年（公元一〇五四年），圖畫院曾上書請求一般皇室工程不要調用畫院畫家，而應請「畫行百姓」作畫（五）。這說明此時汴梁已有畫家的行會組織。儘管一些民間的名畫家未必加入，但組織行會本身，說明他們師徒父子相傳，介於畫家和手工藝工人之間，社會地位低。士夫文人所指的「畫工」就是他們。就技藝水平論，他們高下不一，大部分不如畫院畫家，謀生的壓力又往往使他們不得不反覆採用那些受人歡迎易於速售的題材甚至成稿來大批作畫，藝術質量受到影響。但從另一方面看，他們受到傳統的束縛較少，一些新風往往在他們中間醞釀、萌芽，一些高手從他們中脫穎而出，成為名畫家或被選入畫院。《畫繼》又載杜孩兒「在政和間其筆盛行，而不遭遇，流落羣下，畫院衆工必轉求之，以應宮禁之需」，可知他們所作一些優秀畫稿有時還會被畫院畫家購去，加以精繪進呈。他們是繪畫發展繁榮的基礎。

畫院的全稱為翰林圖畫院，一度稱圖畫局，與天文、書藝、醫官合稱「翰林四局」，由太監管轄，是宮廷服役機構。畫院承畫宮廷所需各種畫件，有時甚至要為皇家建築工程去畫綵畫。畫院職稱分四級，依

次為待詔三人、藝學六人、祇候四人、學生四十人，經推薦或考試後授職；有些人出於世代相傳的繪畫世家，成大名的民間畫家也可進入。畫院畫家的待遇和地位比民間職業畫家高，得皇帝賞識的可成名並提昇，資深的可轉任雜流小官，但一般貴官、士夫仍以「畫工」目之；文人出身的畫家都不屑於進入畫院。畫院畫家作畫必須適合宮廷趣味。在北宋絕大部分時間裏，畫院崇尚工筆寫實，能真實、細膩地表現物象，作品工緻富麗，被人稱為「院體」。畫院中也重視師承法度，一些優秀的傳統技法和畫風得以保持發揚。但畫院畫家作畫只能在宮廷流行的風格之內加以變化，往往不得不以工細巧密和傳色艷麗爭高下。宋代畫院的作品能保持較高的繪畫技巧和藝術水平，成為民間畫家的楷模，但引起畫風轉變的重大創新，往往不出自畫院中人。神宗時，以追求荒遠、野逸、自然的郭熙山水和崔白花鳥代替了延續多年的富麗工緻的舊格，成為畫院新風，但他們都是先在院外取得成功，受皇帝賞識後，被吸收入畫院的。

宋徽宗崇寧三年（公元一一〇四年）在國子監增設畫學，成為國家培養畫家的最高學府。畫學內分六科，即佛道、人物、山水、鳥獸、花竹、屋木六個專業。評畫的標準是：「筆簡意全，不模仿古人，而盡物之形態，形色俱若自然，意高韻古為上；模仿前人而能出古意，形、色象其物宜，而設色細、運思巧為中；傳模圖繪，不失其真為下。」總的精神是「盡物之情態」和「形色」，亦即寫實。強調不模仿古人，和前期有所不同，可能是徽宗時的評畫標準。從畫學學生王希孟所作《千里江山圖》看，辦畫學是有成績的，它培養的學生是畫院的後備力量。

宋代也有些文人或文人出身的官吏善畫，以自娛為主，或兼有好名之意，一般不倚其為衣食之資。和職業畫家相比，他們不太受雇主和市場風氣約束，較能按自己的意願創作，長於構思；他們都有較高的文化素養，能把詩文的意境引入畫中；他們不像職業畫家那樣大量頻繁作畫，技巧沒有那麼熟練，同時也就避免了過於熟練形成的「畫史縱橫習氣」，有時夾以生拙之筆，轉增自然趣味。這些主要是作畫的業餘性質引起的差異，但那些文人畫家中的傑出之士，如郭忠恕、武宗元、文同、李公麟等，都是開一代風氣的領袖畫家。即以技巧而言，也可與任何卓越的職業畫家並列而無愧。北宋後期，蘇軾、米芾等提倡「士夫畫」，此後文人畫家出現有意和職業畫家立異的意向。但「士夫畫」的理論並不能概括前此文人畫家的全部實踐，



插圖一 高文進《彌勒菩薩像》版畫

文人畫家對北宋一代繪畫發展作出過重要貢獻，而「士夫畫」在北宋末卻未形成強大畫派，它主要影響於後世。

民間畫家、畫院畫家和文人中的畫家互有短長，互為補充，共同使宋代成為中國繪畫史上一個全面發展的高峯時期。

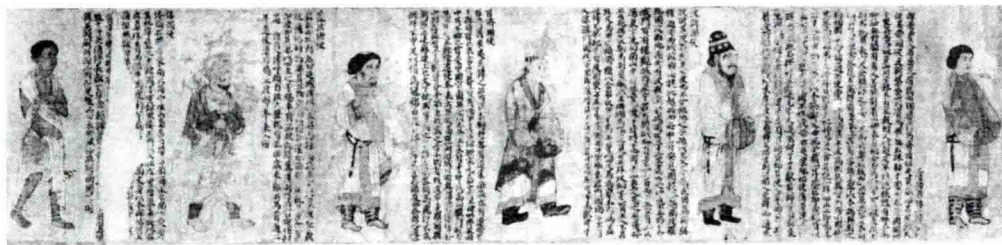
宋代繪畫題材上的多樣化，導致畫家的專業分科。《圖畫見聞誌》把畫家分為人物、山水、花鳥、雜畫四門，北宋末國子監建畫學時又分為佛道、人物、山水、鳥獸、花竹、屋木六門。按題材分門，有助於繪畫進一步發展。下面就按人物、山水、花鳥、雜畫四門，分別介紹其發展和成就。「士夫畫」雖不限於某一題材，因其理論和實踐對後世影響巨大，也附帶加以探討。

人物畫

人物畫按題材實際又可分為道釋、人物、寫貌三類。道釋即宗教畫，人物以古賢故事為主，寫貌即肖像畫。畫家或專精其一，或兼工各類。畫史上記載的北宋人物畫家頗多，而遺作流傳甚少。

釋道畫：北宋初崇佛，到真宗時又崇道教，多建寺院、宮觀、祠廟，宗教畫一度較興盛。《圖畫見聞誌》在《論收藏聖像》條中記載了一大批北宋著名釋道畫家，其中學吳道子的有侯翼、王瓘、孫夢卿等，兼學曹仲達、吳道子的有武宗元、高文進等。這些人，除在汴梁玉清昭應宮、大相國寺、東太一宮和洛陽、成都等地著名寺院宮觀作壁畫外，也作水陸畫和其它功德供養像等卷軸畫，但畫跡都不傳，只有武宗元一幅畫和高文進一幅雕作版畫的畫流傳至今。

高文進，四川人，出身於繪畫世家，善畫釋道人物，孟蜀亡後入北宋圖畫院，與黃居寀同受太宗賞識，後昇至待詔。宋真宗修玉清昭應宮，他受命規劃全宮壁畫的佈置安排，是畫家中的領袖人物。《圖畫見聞誌》說他「工畫佛道，曹吳兼備」。他的畫跡久已不傳。一九五五年在日本清涼寺藏日僧齋然於北宋雍熙三年（公元九八六年）攜回的釋迦瑞像腹內「佛臍」中發現一幀彌勒菩薩像版畫（插圖一），署「待詔高文進畫」，



挿圖二 《職貢圖卷》（部分）

應出自高氏的畫本。所畫佛細眉長目，面如滿月，衣服緊窄，衣紋稠疊，屬於「曹衣出水」一派。

武宗元，河南白波（今河南省孟津縣）人，是儒生出身的小官，善畫佛道人物，活動於北宋真宗、仁宗間。（宋）劉道醇《聖朝名畫評》說，真宗大中祥符初（公元一〇〇八——一〇一四年）建玉清昭應宮，在天下畫家三千人中僅選出百餘人，分為二部作畫，宗元為左部之首；《圖畫見聞誌》說他「筆術精高，曹吳俱備」，可知他是當時最卓越的釋道畫家。他的作品傳世僅《朝元仙仗圖》（圖版一四）一幅，用墨筆在絹上畫五方天帝朝元始天尊的圖景。畫中存八十七人，在兩側有欄杆的閣道上行進，主要人物上方皆有牌子，標出神的名號。畫中人物表情寧靜，前後錯落，顧盼呼應，利用衣紋的向後飄動、幡幢的微微前傾和飄帶的飛揚來表達徐緩行進的動態。唐段成式《寺塔記》形容唐吳道子的畫為「天衣飛揚，滿壁風動」；《圖畫見聞誌》說「吳（道子）之筆，其勢圓轉而衣服飄舉」，此圖風格符合上述描寫，應屬吳道子一派，是現存北宋人物畫中很重要的作品。圖中有幾處畫法過簡，如玉女髮髻只用墨筆空勾，內填淡墨，有的荷葉只勾輪廓，不似已完成的正規之作，有的繪畫史家推測它是大型壁畫的稿本。這種純用墨筆勾綫的畫法稱為白描。

通過這二圖可以看到，北宋前期釋道畫主要是延續曹、吳的體制，雖保持較高的技巧水平，卻並未創出新風，故未能超過唐代諸名家，趨於中落。《圖畫見聞誌》在《論古今優劣》條中說「若論佛道、人物、士女、牛馬，則近不及古」，指的正是這種情況。

人物畫：北宋前中期人物畫家作品的特點在畫史中記載得不很具體，人數也不多，從傳世少量作品中可以看出它們也基本是延續前代傳統。現存的《宮樂圖》（圖版一三）是北宋人臨摹唐人的作品，人物的面貌、服裝、紋飾、器用都是唐式，但用筆弱而矜持，人物面目無神采，表情不够生動，是臨摹所致。北宋人摹古的作品還有《職貢圖卷》（挿圖二），僅殘存十二人，前人題為唐閻立德所作，實是宋熙寧十年的傳摹本。此圖雖技巧不很高，但淵源很古，繪畫史家們認為它是梁元帝蕭繹所作《職貢圖》的輾轉傳摹本。中國古畫作於紙絹上，極易損壞，很多古人名作實際上靠摹本流傳至今。唐宋時很多名畫家兼作傳摹，一些摹本兼有前人和摹者的特點，在繪畫史上頗為重要，不能因其是摹本而忽視之。傳世北宋人物畫中還有舊題王