

海上名家绘画



故宫博物院藏文物珍品大系

晋唐两宋绘画

· 山水楼阁

主编：金卫东

上海科学技术出版社

商务印书馆（香港）

晋唐两宋绘画·山水楼阁

Landscape and Building Paintings of the Jin, Tang and Song Dynasties

故宫博物院藏文物珍品大系

The Complete Collection of Treasures of the Palace Museum

- 主 编 金卫东
副主编 傅东光 娄 玮
编 委 孔 晨 金运昌 杨丹霞 聂 卉 赵志成
摄 影 胡 锤 冯 辉
- 出 版 人 陈万雄 胡大卫
编辑统筹 张倩仪
- 编辑顾问 吴 空
责任编辑 田 村 周祖贻
设 计 张婉仪
出 版 世纪出版集团
上海科学技术出版社
上海瑞金二路450号
商务印书馆(香港)有限公司
香港筲箕湾耀兴道3号东汇广场8楼
- 制 版 深圳中华商务联合印刷有限公司
深圳市龙岗区平湖镇春湖工业区中华商务印刷大厦
- 印 刷 深圳中华商务联合印刷有限公司
深圳市龙岗区平湖镇春湖工业区中华商务印刷大厦
- 版 次 2004年11月第1版第1次印刷
©2004 商务印书馆(香港)有限公司(繁体版)
©2004 上海科学技术出版社(简体版)
商务印书馆(香港)有限公司
- 规 格 大16开(216×286mm)288面
国际书号 ISBN 7-5323-7610-9/J·57

版权所有, 不准以任何方式, 在世界任何地区, 以中文或其他任何文字翻印、仿制或转载本书图版和文字之一部分或全部。

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording and/or otherwise without the prior written permission of the publishers.

本版图书仅在中国大陆地区发行。

Condition of sale

This book is sold subject to the condition that it shall, by way of trade or otherwise, be distributed in Mainland China only.

数字图书馆
PDG

故宫博物院藏文物珍品大系

特邀顾问：（以姓氏笔画为序）

王世襄	王 尧	李学勤
启 功	张政烺	金维诺
宿 白		

总编委主任委员：郑欣淼

委 员：（以姓氏笔画为序）

于倬云	杜迺松	李 季
李文儒	李辉柄	余 辉
张忠培	邵长波	陈丽华
杨 新	杨伯达	单国强
郑珉中	郑欣淼	胡 锺
施安昌	耿宝昌	晋宏逵
徐邦达	徐启宪	聂崇正
萧燕翼		

主 编： 李文儒 杨 新

编委办公室：

主 任：	徐启宪		
成 员：	杜迺松	李辉柄	余 辉
	邵长波	陈丽华	单国强
	郑珉中	胡 锺	施安昌
	秦凤京	郭福祥	聂崇正

总摄影： 胡 锺



总序

杨新

故宫博物院是在明、清两代皇宫的基础上建立起来的国家博物馆，位于北京市中心，占地72万平方米，收藏文物近百万件。

公元1406年，明代永乐皇帝朱棣下诏将北平升为北京，翌年即在元代旧宫的基址上，开始大规模营造新的宫殿。公元1420年宫殿落成，称紫禁城，正式迁都北京。公元1644年，清王朝取代明帝国统治，仍建都北京，居住在紫禁城内。按古老的礼制，紫禁城内分前朝、后寝两大部分。前朝包括太和、中和、保和三大殿，辅以文华、武英两殿。后寝包括乾清、交泰、坤宁三宫及东、西六宫等，总称内廷。明、清两代，从永乐皇帝朱棣至末代皇帝溥仪，共有24位皇帝及其后妃都居住在这里。1911年孙中山领导的“辛亥革命”，推翻了清王朝统治，结束了两千余年的封建帝制。1914年，北洋政府将沈阳故宫和承德避暑山庄的部分文物移来，在紫禁城内前朝部分成立古物陈列所。1924年，溥仪被逐出内廷，紫禁城后半部分于1925年建成故宫博物院。

历代以来，皇帝们都自称为“天子”。“普天之下，莫非王土；率土之滨，莫非王臣”（《诗经·小雅·北山》），他们把全国的土地和人民视作自己的财产。因此在宫廷内，不但汇集了从全国各地进贡来的各种历史文化艺术精品和奇珍异宝，而且也集中了全国最优秀的艺术家和匠师，创造新的文化艺术品。中间虽屡经改朝换代，宫廷中的收藏损失无法估计，但是，由于中国的国土辽阔，历史悠久，人民富于创造，文物散而复聚。清代继承明代宫廷遗产，到乾隆时期，宫廷中收藏之富，超过了以往任何时代。到清代末年，英法联军、八国联军两度侵入北京，横烧劫掠，文物损失散佚殆不少。溥仪居内廷时，以赏赐、送礼等名义将文物盗出宫外，手下人亦效其尤，至1923年中正殿大火，清宫文物再次遭到严重损失。尽管如此，清宫的收藏仍然可观。在故宫博物院筹备建立时，由“办理清室善后委员会”对其所藏进行了清点，事竣后整理刊印出《故宫物品点查报告》共六编28册，计有文物

117万余件（套）。1947年底，古物陈列所并入故宫博物院，其文物同时亦归故宫博物院收藏管理。

二次大战期间，为了保护故宫文物不至遭到日本侵略者的掠夺和战火的毁灭，故宫博物院从大量的藏品中检选出器物、书画、图书、档案共计13427箱又64包，分五批运至上海和南京，后又辗转流散到川、黔各地。抗日战争胜利以后，文物复又运回南京。随着国内政治形势的变化，在南京的文物又有2972箱于1948年底至1949年被运往台湾，50年代南京文物大部分运返北京，尚有2211箱至今仍存放在故宫博物院于南京建造的库房中。

中华人民共和国成立以后，故宫博物院的体制有所变化，根据当时上级的有关指令，原宫廷中收藏图书中的一部分，被调拨到北京图书馆，而档案文献，则另成立了“中国第一历史档案馆”负责收藏保管。

50至60年代，故宫博物院对北京本院的文物重新进行了清理核对，按新的观念，把过去划分“器物”和书画类的才被编入文物的范畴，凡属于清宫旧藏的，均给予“故”字编号，计有711338件，其中从过去未被登记的“物品”堆中发现1200余件。作为国家最大博物馆，故宫博物院肩负有搜藏保护流散在社会上珍贵文物的责任。1949年以后，通过收购、调拨、交换和接受捐赠等渠道以丰富馆藏。凡属新入藏的，均给予“新”字编号，截至1994年底，计有222920件。

这近百万件文物，蕴藏着中华民族文化艺术极其丰富的史料。其远自原始社会、商、周、秦、汉，经魏、晋、南北朝、隋、唐，历五代两宋、元、明，而至于清代和近世。历朝历代，均有佳品，从未有间断。其文物品类，一应俱全，有青铜、玉器、陶瓷、碑刻造像、法书名画、印玺、漆器、珐琅、丝织刺绣、竹木牙骨雕刻、金银器皿、文房珍玩、钟表、珠翠首饰、家具以及其他历史文物等等。每一品种，又自成历史系列。可以说这是一座巨大的东方文化艺术宝库，不但集中反映了中华民族数千年文化艺术的历史发展，凝聚着中国人民巨大的精神力量，同时它也是人类文明进步不可缺少的组成元素。

开发这座宝库，弘扬民族文化传统，为社会提供了解和研究这一传统的可信史料，是故宫博物院的重要任务之一。过去我院曾经通过编辑出版各种图书、画册、刊物，为提供这方面资料作了不少工作，在社会上产生了广泛的影响，对于推动各科学术的深入研究起到了良好的作用。但是，一种全面而系统地介绍故宫文物以一窥全豹的出版物，由于种种原因，尚未来得及进行。今天，随着社会的物质生活的提高，和中外文化交流的频繁往来，无论是中国还

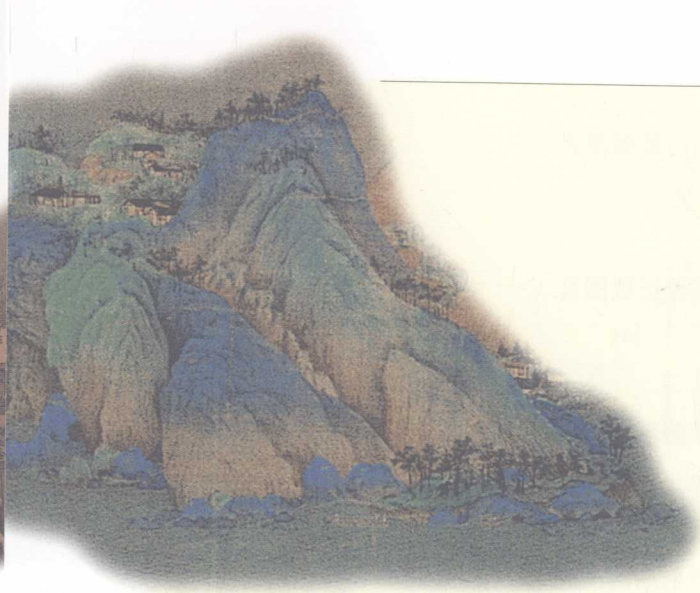
是西方，人们越来越多地注意到故宫。学者专家们，无论是专门研究中国的文化历史，还是从事于东、西方文化的对比研究，也都希望从故宫的藏品中发掘资料，以探索人类文明发展的奥秘。因此，我们决定与香港商务印书馆、上海科学技术出版社共同努力，合作出版一套全面系统地反映故宫文物收藏的大型图册。

要想无一遗漏将近百万件文物全都出版，我想在近数十年内是不可能的。因此我们在考虑到社会需要的同时，不能不采取精选的办法，百里挑一，将那些最具典型和代表性的文物集中起来，约有一万二千余件，分成六十卷出版，故名《故宫博物院藏文物珍品大系》。这需要八至十年时间才能完成，可以说是一项跨世纪的工程。六十卷的体例，我们采取按文物分类的方法进行编排，但是不囿于这一方法。例如其中一些与宫廷历史、典章制度及日常生活有直接关系的文物，则采用特定主题的编辑方法。这部分是最具有宫廷特色的文物，以往常被人们所忽视，而在学术研究深入发展的今天，却越来越显示出其重要历史价值。另外，对某一类数量较多的文物，例如绘画和陶瓷，则采用每一卷或几卷具有相对独立和完整的编排方法，以便于读者的需要和选购。

如此浩大的工程，其任务是艰巨的。为此我们动员了全院的文物研究者一道工作。由院内老一辈专家和聘请院外若干著名学者为顾问作指导，使这套大型图册的科学性、资料性和观赏性相结合得尽可能地完善完美。但是，由于我们的力量有限，主要任务由中、青年人承担，其中的错误和不足在所难免，因此当我们刚刚开始进行这一工作时，诚恳地希望得到各方面的批评指正和建设性意见，使以后的各卷，能达到更理想之目的。

感谢香港商务印书馆、上海科学技术出版社的忠诚合作！感谢所有支持和鼓励我们进行这一事业的人们！

1995年8月30日于灯下



千里江山写情怀

导言

金卫东

傅东光

山水画，是中国画中以风景为描写对象的画

科，作品描绘山河的形态气势，或壮丽，或幽寂，抒发画家的个人情感及审美趣味。楼阁画亦称界画，是中国画中以建筑为描绘主体的画科，作品通过对屋宇舟车的刻画，展现人们在社会活动中的情景及其文化意蕴。由于建筑与环境存在着密切的关系，因此传统的楼阁画逐渐与山水画融为一体，并一直为山水画的风格和审美取向所左右。从广义上讲，楼阁画也可列入山水画之中。事实上，中国山水画和楼阁画的风格演变在两宋以前基本同步，隋唐富贵华丽的画风，北宋大山大水的写实精神，南宋边角构图的空灵蕴藉，无不同时体现在山水画和楼阁画中。可以说山水画与楼阁画一起，形象地反映出中国人自古以来追求与自然相契合的精神理念，从而成为中国传统绘画中紧密结合的两个画科。

故宫博物院收藏的五万余件绘画作品中，山水楼阁画有近万件，数量之大，质量之精，居全国博物馆之首。其中隋、五代、两宋的山水楼阁作品，更是堪称倾城倾国的稀世之珍，或为历经劫难而流传至今的孤本真迹，或为美术史上大师巨擘的绝世精品。这些藏品有相当一部分曾经两宋内府、明清内府收藏，有的还曾经历代著名收藏家之手，如为明代的嘉兴富商项元汴、原朝鲜人安岐、明清翰林、相国梁清标等人所藏，还有的曾一度由清内府流散民间，几经辗转重回故宫，这背后不知有多少悲欢荣辱的故事。它们是故宫博物院书画藏品的重中之重，在全世界艺术品收藏中也享有盛誉。

早期山水画

中国山水画滥觞于魏晋而成于南朝。早期的山水画，主要导源于古地图和人物画背景，大约在东晋（317—420年）时，开始出现描绘自然山川之美而独立成幅的山水画，如顾恺之的

《雪霁望五老峰图》、戴逵的《吴中溪山邑居图》等，均见于唐代张彦远的《历代名画记》。但这些文献记载的两晋山水作品早已不传，要了解当时的山水画，只能借助于现存的人物画背景。在传为东晋顾恺之的《洛神赋图》卷中（此图收入本全集《晋唐两宋绘画·人物风俗》），可以看到早期山水画的主要面貌。此时，作为人物活动环境的山水树石与人物间比例关系的处理尚不协调，所谓“人大于山，水不容泛”，经营布局也显得稚拙，山峦“则群峰之势若钿饰犀栉”，树木形貌“则若伸臂布指”（张彦远：《历代名画记》）。画法只以线勾勒轮廓，注重敷彩，带有较强的装饰性，未有皴点、晕染等表现技巧。此时的山水画尚处于萌芽时期，是人物画的从属。顾恺之曾写过一篇《画云台山记》，这是山水画见诸文字的最早记录，但文中关于山水之构思、设色的论述，主要是为道教故事“烟霞仙圣”的内容服务的，严格地讲并不能作为正式的山水画论。南朝刘宋（420—479年）时期宗炳所著《画山水序》是中国最早的山水画论。宗炳在肯定山水画审美作用的同时，提出“畅神”的山水画功能论，讲求“澄怀观道，卧以游之”，主张山水“以形媚道”，即体现人与大自然的精神联系。他还将所见山水绘于壁上，以作“卧游”，欲以山水画的艺术美来替代真山真水的自然美。山水画自此时开始逐步从人物画背景的地位脱离出来，独立成科。

山水画在隋代（581—618年）得到进一步的发展，日臻成熟。传为展子虔所作的《游春图》卷（图1）是故宫博物院度藏最早的山水画。图卷描绘官宦贵族郊外踏青的游乐场面，以自然风光为主，人物、殿阁点缀其间。画家在创作中较好地表现了“远近山川，咫尺千里”的空间效果，“丈山、尺树、寸马、豆人”，比例关系适宜，改变了六朝时期“人大于山，水不容泛”的无空间山水面目，造型手法更为丰富，写实能力明显提高。在用笔设色上，以青绿勾填法绘山石，局部则以金线勾描，鲜明纯净，呈现一种富丽堂皇的古拙美。《游春图》卷开青绿山水之先河，成为中国山水画史上里程碑式的佳作。

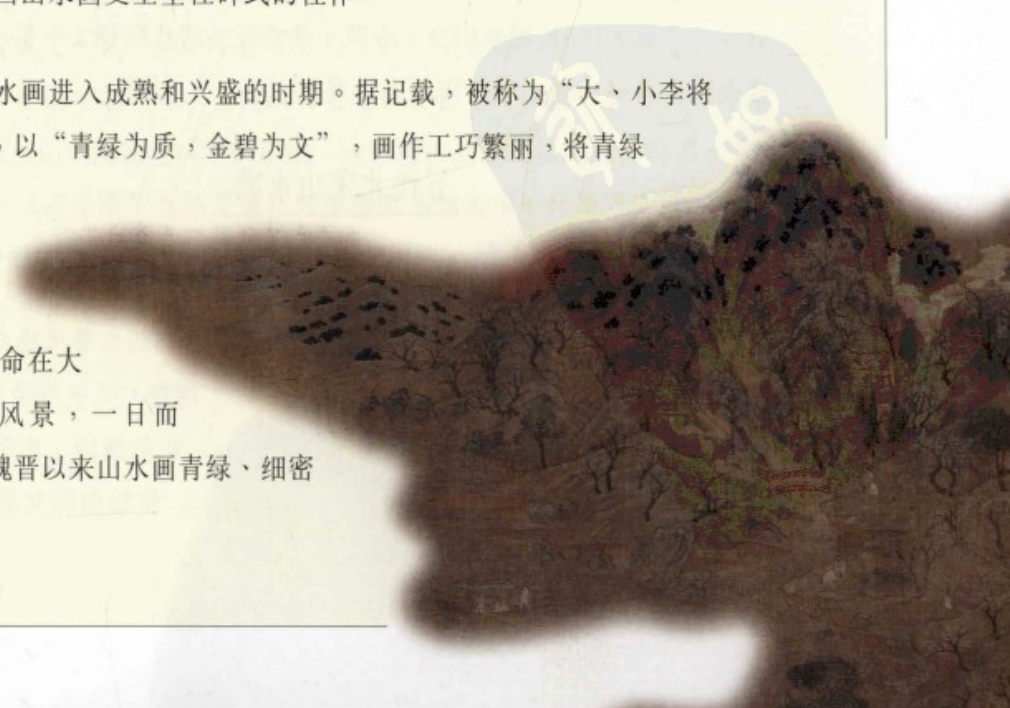
唐代（618—907年）时，山水画进入成熟和兴盛的时期。据记载，被称为“大、小李将军”的李思训、李昭道父子，以“青绿为质，金碧为文”，画作工巧繁丽，将青绿山水发展成为富于宫廷装饰意味的“金碧山水”。

吴道子则创用水墨画山

水，用笔粗放简赅。他曾奉命在大

同殿画“嘉陵江三百余里风景，一日而

毕”，其随意自然的画风对魏晋以来山水画青绿、细密



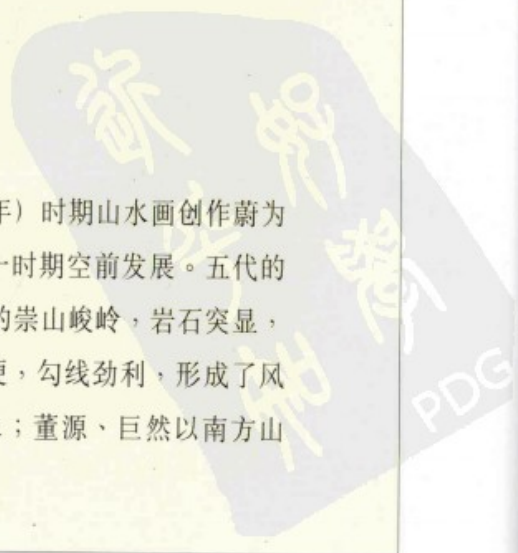
的体格是一个重大的变革。水墨山水画的前身破墨山水发端于盛唐，王维以水墨“渲淡之法”为表现手段，“踪似吴生”而“风标自出”，一变“金碧山水”绚烂辉煌的装饰趣味为朴实自然的写意风格，王维也因此被画史推为水墨文人画的始祖。至此，中国山水画中的青绿工笔与水墨写意两大流派渐次形成。画史中关于唐代山水的记载，可以在敦煌壁画中得到印证，另外，从台北故宫博物院收藏的李思训（传）《江帆楼阁图》中也可可见一斑。

早期楼阁画

楼阁画表现的建筑，由于与人们生活息息相关，所以起源亦很早。最初的楼阁画大概就是建筑设计图。目前所见最早的建筑图像可追溯到二千年前的春秋末期（傅熹年：《中国古代的建筑画》）。随着人类文明的进步，建筑已不限于单纯的实用功能，而且成为一种文化意蕴的象征，成为文学、雕刻和绘画表现的重要对象。唐代以前画在纸绢上的楼阁画久已不传，但从史料记载中，可以了解到当时楼阁画的发展概况。秦灭六国后，曾专门派人到各国都城绘画那里的宫殿，以资在咸阳仿造。其图样虽更多带有建筑图的意味，却开启了早期楼阁画的先河。隋唐时期，伴随着经济的繁荣和佛教的兴盛，王室贵族、官宦豪门追求“所营惟第宅，所务在追游。朱门车马客，红烛歌舞楼”的奢华生活。当时描绘上层社会活动的台阁体山水画非常盛行，故名画家大多亦兼擅表现殿宇宫阙。宋代宫廷编撰的《宣和画谱》称隋展子虔“善画台阁，写江山远近之势尤工，有咫尺千里之趣”。唐初阎立德、阎立本兄弟“擅美匠学”，不仅是才华出众的大画家，同时也是精于建筑术的营造学家，曾为当时的皇室修建过大量宫室。到唐代末年又出现了专以楼阁擅名的尹继昭，画“千栋万柱、曲折广狭之致皆有次第，又隐算学家乘除法于其间”（宋《宣和画谱》）。虽然这些名家的楼阁画迹早已湮没，但今天敦煌石窟和唐代墓葬的壁画中，尚留有大量绘制精彩而准确的楼阁画遗迹。如敦煌莫高窟第172窟壁画的净土寺院、陕西乾县唐代懿德太子墓道西壁的《阙楼图》都是大型楼阁画，可以反映出当时楼阁画发展的水平。

五代北宋山水画

五代（907—960年）、北宋（960—1127年）时期山水画创作蔚为大观，特别是唐人开创的水墨风格在这一时期空前发展。五代的荆浩、关仝所绘北方的崇山峻岭，岩石突显，山势巍峨，用笔坚硬，勾线劲利，形成了风格雄强的北派山水；董源、巨然以南方山



水为表现对象，擅绘沙渚汀洲，丘林蓊郁，山峦平缓蜿蜒，点线绵密柔韧，开创了气象温润的南派山水。用以表现山石质感和肌理的“皴法”此时也日渐丰富和成熟。南北两大山水画派或雄浑或秀雅，都是中国山水画发展史中的重要里程碑。此后，北宋的李成、范宽、郭熙等名家辈出，状物求真，各擅胜场。他们的创作不仅强调所绘山水的外形特征，而且力求把握其内在意韵，在表现高低远近空间与春夏秋冬时间的准确性与合理性上，也显得从容自如，从而使中国山水画在真实性与艺术性的结合上达到新的高峰，山水画从此跃居人物、道释画之上，成为中国绘画的主流。与此同时，以北宋苏轼以及米芾、米友仁父子为代表的一些文人，公事诗酒之余，凭藉其书法功底与艺术涵养，常信笔涂抹，画山水树石为寄兴游心之戏。其中米氏父子摒弃传统的皴擦法，以独创的淡墨侧笔横点所画的江南云山小景成就尤为突出，人称“米氏云山”。他们率意为之，不求形似，重在抒发个人性情的创作宗旨，与在留白处大量题写诗文的作法，开文人抒情山水画之先河。

五代南唐卫贤的《高士图》卷（图2）为早期山水画，在鉴定界已毫无异议。是图描绘汉代隐士梁鸿与妻孟光“相敬如宾，举案齐眉”的故事。画面本是竖幅，为了便于收藏，却以超大的手卷形式装裱，并有宋徽宗瘦金书“卫贤高士图”题签，是典型的宣和装。历代的鉴藏印记和各家的屡屡著录有力地证明是图流传有绪及其年代归属。画家把梁鸿的居所安排在山环水绕的大自然中，集山水、人物、楼阁画为一体，是早期山水楼阁画有机结合的实例，反映了中国人自古有之的“虽由人造，宛自天成”的追求，形成建筑与自然景致完美结合的园林化倾向。构图作全景式的高远布局，群山巍峨，远峰壁立，有“大山堂堂”的气势。背景山石皆以水墨细笔绘成，既可前溯唐代王维“始作水墨渲淡”之意，又可作为北宋大山大水构图的艺术前源。房屋以及木栏栅篱用界笔描画，结构交代甚为清楚，并能注意到一定的透视感和纵深关系。界笔是古代绘画中描画直线不可或缺的工具。古人作画的毛笔柔软而富有弹性，又饱含墨汁，无法直接靠在尺子上，如果不依靠其他工具，很难画出匀直的墨线，界笔即专为此而设计。界笔是一个半圆形的笔套，作画时将毛笔放在套里，只露出毫尖，然后将笔套靠在直尺上移动，毫尖露出的长短决定线条的粗细，这样画出的墨线就又直又匀了。“界笔直尺”之名出现在唐代，而《高士图》卷则是迄今所见传世卷轴画中年代最早也最为可靠的以界笔“植柱构梁”的建筑画迹之一。画史记载卫贤师法尹继昭，是当时著名的屋木画家，此幅描绘的建筑虽然在全幅中所占比重有限，但其严谨的画风和较强的写实性仍能反映出五代画家在楼阁画上的表现能力。

与卫贤同时同地的董源，绘有《潇湘图》卷（图3），此图是江南水墨画派的开派之作。图中

以“淡墨轻岚”描绘水乡连绵起伏的山峦丘陵，除坡岸用披麻皴外，全以无数的墨点状物写景，大小错落，浓淡参差，疏疏密密，苍苍茫茫，创造性地表现出江南山水晴雨明晦中浑厚华滋的气象，温润静穆中充满了活泼的生机。其画正如宋代沈括《梦溪笔谈》所评：“用笔甚草草，近视几不类物象，远望则景物粲然，幽情远思，如睹异境。”

在北宋李成、范宽笔墨严谨求实、造型庄重肃穆的北方山水画派形成之后，活跃于宋神宗朝（1068—1085年）的郭熙，绘制了《窠石平远图》轴（图4），给北方山水画派带来生机。画中的巨石上出现了新的皴法——卷云皴，而屈曲虬劲的“蟹爪枝”强化了松树历百劫而不衰的顽强生命力。画家的技艺精绝之处，还在于准确地把握住季节给山川带来的细微变化，图中的红叶、枯树正是北国的深秋景象，一场秋雨过后，天气晴朗，泉涌水流。取景的角度是自近山而望远山，正如画家所云的“平远”之式。王诜的《渔村小雪图》卷（图5）也是受这一路画风影响的北宋山水画。画家为了表现雪后阳光，特别在树枝与芦苇上微染金粉，使观者感受到冬日空气的清新和阳光照临的暖意，以水墨为主而吸收唐以来金碧山水的画法，正是王诜在山水画表现技法上的创造性实践。梁师闵的《芦汀密雪图》卷（图8），则描绘寒塘密雪中双栖的五色鸳鸯，景致清幽，饶有情趣，其集山水与花鸟为一体的湖山小景显现出一种充满诗意的“清润可爱”。名为宋徽宗、实为宣和画院画家代笔的《雪江归棹图》卷（图6），同样是一幅抒情性山水，其准确简练的笔法，富于变化的墨色，匠心巧运的构图，将雪后江山的浩淼苍茫和清幽宁寂描绘得如梦如幻。

青绿山水画家群体是北宋山水画坛的另一支劲旅，他们的立意和取景均属北方山水画派，不同的是以青绿设色而成。北宋最杰出的青绿山水画家是王希孟，他十八岁就已得到宋徽宗的赏识，进入宣和画院为生徒。《千里江山图》长卷（图7）不仅是这位天才少年留下的唯一作品，也是北宋山水画的绝响。他在完成这一巨制后“未几死，年二十余”（宋荦：《论画绝句》）。画家将山水作为人们生息的环境加以描绘，以装饰手法进行写实，那绵延千里的高峰巨嶂，浩淼无际的平波镜湖以及细劲柔韧的线条、瑰丽夺目的色彩，令人叹为观止。旧传赵伯驹实为宣和画院画家所作的《江山秋色图》卷（图12）亦属于同一风格的作品，只是在设色上相对于王希孟大青绿的强烈对比趋于明丽柔和，营造出的意境也由《千里江山图》的雄伟气势转为明媚多娇了。

北宋楼阁画

北宋时期，随着城市的繁荣和市民阶层的壮大，楼阁画所表现的范围、风格和题材较前代更为多样，除了展现王公贵族的宫室殿宇外，还大量表现市井民居，贴近平民的现实生活，在表现技巧上更加成熟。可以说，随着郭忠恕、王士元、张择端等专攻楼阁并卓然有成的楼阁画大师的出现，中国的楼阁画历隋、唐、五代到北宋，经过众多画家不断丰富完善，融入不同的表现手法和绘画技巧，已发展为具有独特美感和审美价值的艺术作品，并最终摆脱了作为人物画背景的从属地位，发展成为以楼阁为主、山水为背景、人物舟车为点缀的一门独立画科。北宋郭若虚在《图画见闻志》中把绘画按照种类分为人物、山水、花鸟、杂画四门，建筑画归入杂画门，称为“屋木”，而《宣和画谱》则把画学分为十门，建筑画以“宫室”的名称位列第三。北宋末徽宗画院要求状物绘形的严格写实技巧和注重理法、“精丽巧整”的画风同样对楼阁画的发展起到了推波助澜的作用，并一直影响到了南宋，使楼阁画盛极于两宋，达到了高峰。

北宋初年最负盛名的楼阁画家首推郭忠恕。据宋人李荐在《德隅斋画品》中记载，郭忠恕的楼阁画以准确精细著称，甚至可以作为施工图用，“以毫计寸，以分计尺，以尺计丈，增而倍之，以作大字，皆中规矩，曾无小差”，不仅对建筑的构件和做法至详至悉，而且已经开始注意通过一定程度的透视画法在二维平面上表现建筑物三维空间的立体感和通透感，达到了“望之中虚，若可蹑足”的艺术效果。而最能代表北宋楼阁画谨严细密、状物精微画风的写实力作当属张择端的《清明上河图》卷（图10）。是图描绘了北宋末年都城汴梁（今河南开封）汴河两岸“物阜民丰”的承平景象，以全景式的构图、严谨精细的笔法，展现了中国12世纪都市风貌和各阶层人物的生活场景。这虽是一幅风俗画，但画面中描绘了大量的建筑和舟楫，技法纯熟，故收入此卷。画家采取传统的手卷形式，自右向左逐步推移的视点来摄取景物，展现出汴梁城当年的一组组建筑群落：农舍、村镇、店铺、桥梁、城楼、茶坊、酒肆、脚店、寺观、公廨等。虽类型繁多，方位各异，但组织构图有条不紊，平行透视和散点透视的表现手法，更引人进入一个俯仰顾盼、景致无穷的城市空间。建筑的画法兼工带写，既有界尺画成，也有徒手写就，布局上注意到人物的穿插和建筑周围环境的谐调，段落节奏分明，设色清淡典雅，丝毫没有一般楼阁画的呆板单调。在北宋楼阁画流传甚为罕见的今天，



《清明上河图》卷以其高度的历史真实性，不仅成为研究宋代城市生活以及风俗、建筑、商贸、交通、服饰等方面的珍贵历史资料，也使我们七八百年前的都城建筑艺术和环境布局有了更为形象和真切的认识。

南宋山水画

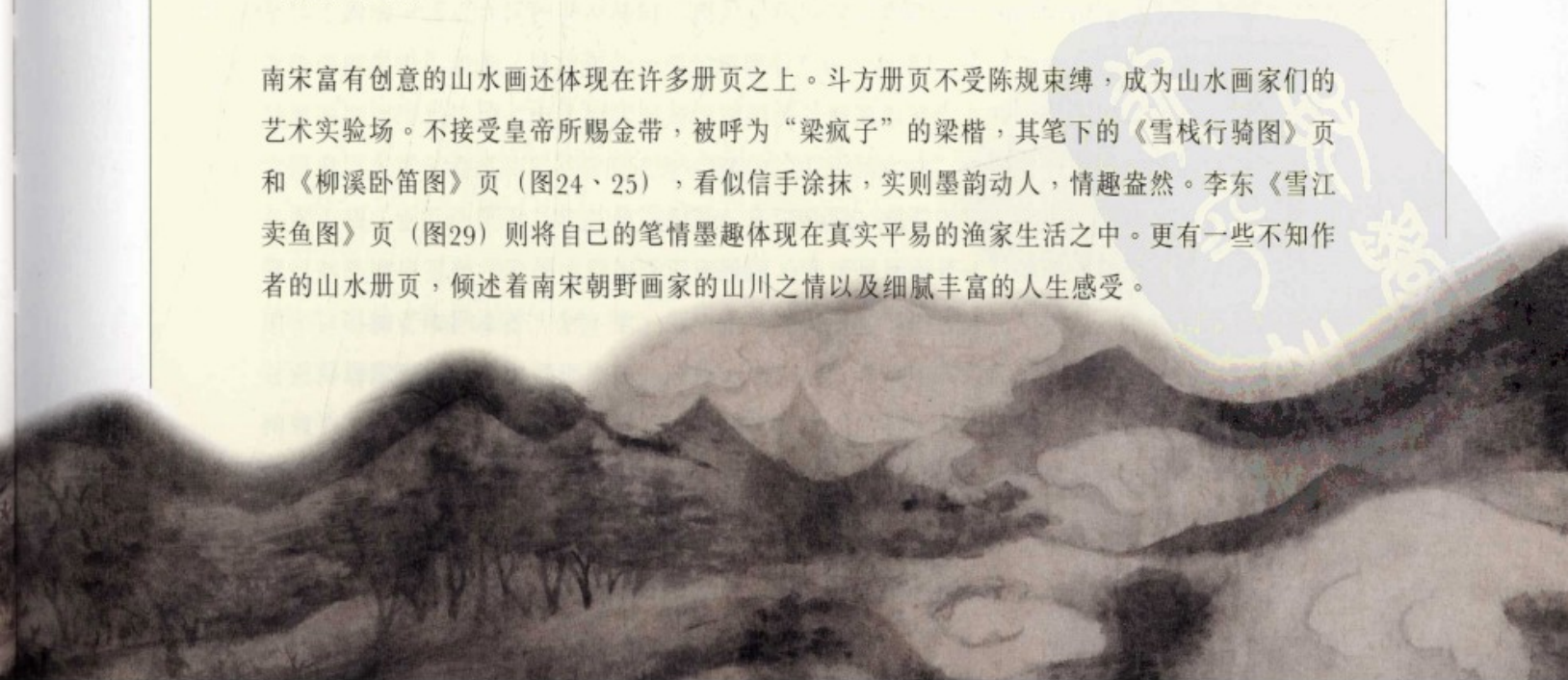
李唐、刘松年、马远、夏圭“四大家”代表了南宋（1127—1279年）山水画水墨刚劲的新风格。他们以局部取景的构图法和简劲的大斧劈皴画山水，令当时画坛耳目一新。其方硬峭拔、精奇醒目的山水风靡南宋一代，成为南宋山水画的主流风格。与此同时，也有一些山水画家仍在继续发展着自北宋确立的风格。

宗室画家赵伯驹、赵伯骕兄弟继承了唐以来的青绿山水传统。赵伯骕的《万松金阙图》卷（图13）将视点关注到现实生活的自然山川，描写临安（今浙江杭州）凤凰山一带南宋宫阙外的景色。是图画法虽是青绿设色，但笔法质朴蕴藉，巧中带拙，同时又适当吸取了董源、米芾的水墨技法，在风格上开始摆脱北宋徽宗画院刻意求细和刻板求工的艺术影响，是一幅墨笔与青绿融合为一体的精绝之作。

发端于北宋苏轼、米芾的文人水墨山水在南宋蔚然成风，画家们以水墨粗笔涂写水气朦胧的江南云山，抒尽心胸之灵性。米芾的山水画久已失传，米友仁的《潇湘奇观图》卷（图14）代表今人所见“米氏云山”的最高成就。画家以大小米点、落茄点作“点滴烟云，草草而成，不失天真”（南宋邓椿：《画继》），点法多变，皴染结合，率意而真切地表现了烟云的流动与山树的迷蒙，借雨树烟峦的“墨戏”传达出画家内心世界的真性情。米家山水的遣兴抒怀和不拘形似，也体现了南宋山水画家在美学观念上由具象到抽象的一次飞跃，后世文人画家的山水从观念到技法靡不受其影响。旧传米友仁的《云山墨戏图》卷（图15）实为南宋佚名之作，反映了米氏云山在江南画坛的延展。南宋初年赵芾的水墨山水则属粗笔写意一路，《江山万里图》卷（图27）是其山水画孤本。画家多用方笔，层层渲染，点簇浓重，云雾之中万里长江雄浑壮阔，气势撼人心魄。南宋御前画家马和之的《后赤壁赋图》卷（图16），画苏轼二游赤壁时的感伤情景，集水墨山水与意笔人物为一图，卷中飘洒的兰叶描和轻快的简笔别具一格。马和之作画从不署名款，此卷也不例外，后幅宋高宗的题字是此卷年代归属与作者归属的有力佐证。马和之画作海内外仅存数十件，此卷即为鉴定其画作的可靠依据之一。

也许是因北宋末年“靖康之难”的缘故，劫后的北宋绘画犹如凤毛麟角。故宫博物院藏品中南宋山水远比北宋作品丰富，“南宋四大家”均有特色之作入藏。“四家”之首李唐的山水画首创了初具时代特色的水墨苍劲一派，开风气之先的是其《采薇图》卷（此卷收入本大系《晋唐两宋绘画·人物风俗》）。图中描绘周灭商后，商臣伯夷、叔齐义不食周粟而饿死首阳山的故事。山石始用大斧劈皴，笔法雄健强劲，水波用鱼鳞纹，有盘涡动荡之势，树叶在炎炎午日之下呈干枯卷曲之状，山水环境的描绘恰到好处地反映出画中人物坚定而不平静的内心。李唐故去后，他的画风经门人萧照的传扬，广布临安画坛，一些佚名之作也折射出李唐水墨苍劲一派的影响。《秋林观泉图》卷（图30）与天津艺术博物馆度藏的传为李唐的《濠梁秋水图》卷如出一辙，《秋林放犊图》轴（图31）则因极似李唐笔墨而被后人添款“李唐”二字。直到十二三世纪之交，才出现了能与李唐并称的马远、夏圭和刘松年。马远的《踏歌图》轴（图18）将南宋的水墨苍劲派推向艺术高潮，他的“一角”式构图突出了自然景物中最动人的一隅，大片的空白留给观者丰富的联想，无画之处“皆成妙境”。尤为珍贵的是，他的《水图》卷（图19）描绘了江河之水在不同季节、不同风力作用下的十二种不同形态，体现画家对自然山川观察体味的深入和艺术表现力的精微。《梅石溪凫图》页（此页收入本大系《晋唐两宋绘画·花鸟走兽》）更是别具匠心地择取石壁下的山溪一角，将山水花鸟合而为一，山岩的峻拔，野梅的秀俏，群凫的活泼，使得尺幅不大的画面刚柔并济，动静结合，引人入胜。夏圭以“半边”式构图截取半壁山川，意境秀峭清旷、含蓄空灵，他的拖泥带水皴、泥里拔钉皴丰富了山水画的笔墨语汇，其独到的艺术成就凝聚在《遥岑烟霭图》、《梧竹溪堂图》、《烟岫林居图》、《雪堂客话图》四开册页（图20—23）之中。刘松年则另辟蹊径，以细密的笔风专绘藏匿在临安佳山胜水中的亭台楼阁，其间的点景人物自然是南宋贵族。《四景山水图》卷（图17）分别写江南春、夏、秋、冬四时景色，精细秀润，是其此类山水画的精品。

南宋富有创意的山水画还体现在许多册页之上。斗方册页不受陈规束缚，成为山水画家们的艺术实验场。不接受皇帝所赐金带，被呼为“梁疯子”的梁楷，其笔下的《雪栈行骑图》页和《柳溪卧笛图》页（图24、25），看似信手涂抹，实则墨韵动人，情趣盎然。李东《雪江卖鱼图》页（图29）则将自己的笔情墨趣体现在真实平易的渔家生活之中。更有一些不知作者的山水册页，倾述着南宋朝野画家的山川之情以及细腻丰富的人生感受。



这种山川之情同样存于北方金国的汉族画家心中。故宫博物院收藏着数件带有北宋北方山水画派风格的佚名之作，旧定为宋人之迹，但年代归属问题值得进一步探讨，它们极有可能是—些北宋画家亡国后在金国绘制的山水或是其数代弟子的画迹。旧传北宋燕肃的《春山图》卷（图9）实际上是一件金代山水图，以略受南宋粗笔山水影响的笔墨描绘了北国风光，燕肃的名款系后添，图后有元代虞集、唐肃等三十六家跋文。唐肃题跋提及燕肃的山水后有虞集的五世祖虞允文的跋文，但今已不存，很显然，燕肃的真迹和虞允文等人的题跋被割裂了，换上了这件后添款的《春山图》卷。此外，《秋山红树图》轴和《雪山行旅图》轴（图32、33）孰金孰宋，也是值得研究的佚名山水画作。

南宋楼阁画

在楼阁画的发展上，北宋画院状物精微的画风，余韵波及南宋，并进一步推动了楼阁画的创作。南宋画院人才辈出，而楼阁画亦为画院中人展现才华的天地，南宋人邓椿在其《画继》中就说过“画院界作最工”。但这时的画家已不满足于简单地再现真实的栋宇楼台，表现“向背分明，不失绳墨”，而是进一步把楼阁与山水、与画面内外的人物结合起来，力图把楼阁与人、楼阁与自然环境联系在一起，进一步体现“天人合一”的哲学理念，给楼阁画营造出一种全新的意境。情景交融、借景抒情成为南宋楼阁画的又一特点。在楼阁画中以界尺作画的形式起源很早，而“界画”一词是在南宋以后开始出现的，但当时仍未成为一个画科的代称，直到元代以后，画史典籍才开始将“界画”与“山水”、“人物”来并称，成为屋木、舟车、家具等需要借助界尺来描绘的画的统称。

少年时曾经作过木工的画院画家李嵩，是善画楼阁的高手，台北故宫博物院收藏的李嵩《月夜看潮图》更是以细腻逼真的笔触对南宋官式建筑风格和细部结构的忠实写真，而藏于北京故宫博物院的《钱塘观潮图》卷（图26）则带有缘物抒情的感情色彩，展现了他楼阁画的另一种风格。耐人寻味的是李嵩并没有以其擅长的细腻精微的表现手法，再现皇家殿宇的巍峨辉煌、临安城池的雄伟整饬以及“岁岁观潮乐”的繁华与热烈，而只以简括的笔法写出成片的半露瓦顶于薄雾树影之中，意境朦胧，颇显荒寒。画境或是其忠君忧国而又无力回天的孤寂心情的表露。而刘松年的《四景山水图》卷，则把南宋都城精丽华美的楼宇台榭巧妙地置入西湖清秀幽雅的风景之中，通过对不同形式的建筑在春、夏、秋、冬不同季节的描写，使人感受到楼阁在四季中不同韵致的美，和谐、明净、秀媚、滋润，处处体现出南宋画院所独具的富贵、华丽和诗意。南宋佚名《会昌九老图》卷虽为—人物画（此图收入本大系《晋唐两

宋绘画·人物风俗》），但楼阁部分不论整体还是细部都描绘精微，水榭、房舍、板桥、河堤、护栏、室外的石凳，乃至屋内的陈设交代得一清二楚，几乎可以按图构建，更为重要的是建筑采用李公麟传派的墨笔白描画法，匀细的线条有利于刻画建筑物复杂的结构和构件的细部。这种水墨白描的建筑画法延续到元代发展到了极致。

在传世的宋人册页中也有许多作品描绘了各式各样的建筑物，大不盈尺却美仑美奂，其活泼的表现形式、丰富的表现手法和多样的绘画风格，使之成为今天研究宋代楼阁画的重要资料。

从故宫收藏的南宋佚名册页中，可以看到南宋楼阁画大致有以下几种风格：

一是细笔勾勒的写实风格，这一风格继承北宋画院传统，刻画精微，设色淡雅。如《莲塘泛艇图》页（图51）中的水阁，《梧桐庭院图》页（图53）中的歇山式、四角攒尖式建筑，《层楼春眺图》页（图48）中玲珑空透的崇楼，《长桥卧波图》页（图55）中高架平湖的木桥，《蓬瀛仙馆图》页（图49）中布局繁复的参差楼台、栉比亭榭、曲栏回廊等，在画家笔下无不错落有致、法度谨严、折算准确，透视比例亦合乎画理，同时，在处理建筑主体与周围环境气氛的关系上比北宋有进一步提高。

二是粗笔概括的写意风格。如《深堂琴趣图》页（图58），以较为粗浑的用笔写山斋数楹，葱树掩映，一人于堂中抚琴，二鹤在琴声中闲行，远山一带，巨壑空茫；陈清波的《湖山春晓图》页（图28）以平远之法绘春山平湖，湖堤一边掩映在绿树丛中的深院崇楼虽以粗笔画出，但飞檐户牖洗练而不失准确，简括明了的线条，大片空白的院体格式，与清新淡雅的色调更使画面充满春天的明媚；《纳凉观瀑图》页（图47）不用界尺，粗笔徒手绘水榭，人物、树石、建筑，颇有生拙之趣，极具文人画气息；《溪山水阁图》页（图46）中溪前敞榭虽只以粗笔界尺寥寥勾出，但于湖光山色映衬下，显得清秀、明净而饶有情趣。上举几幅或采马、夏的边角构图，或取赵令穰的平远小景，楼阁轻刻画，重意境，形象概括，脱略简化细部而不失准确真实，画面或清新、或明净、或空蒙的情境给作为绘画主体的建筑以含蓄而富于想像的空间依托，具有诗一般和谐浑融的意境，使楼阁画达到了一个新的艺术境界。

三是承继唐人传统，摹拟赵伯驹、赵伯骕兄弟风格，以青绿重彩描绘建筑。《仙山楼阁图》

