



# 中国绘画断代史

## 宋代绘画

徐书城 著



中国出版集团  
人民美术出版社



作者像

序 言	1
第一章 五代宋初的绘画	6
第一节 宫廷花鸟画体制的创建	6
一、黄筌父子	7
二、徐熙家族	12
第二节 “三家山水”——五代宋初的山水画盛况	15
一、荆浩、关仝	17
二、董源、巨然	18
三、李成与范宽	25
四、其他山水画家	35
第三节 五代宋初的人物画	36
一、西蜀的人物画	36
二、南唐的人物画	40
三、宋初的道释人物画	41
第二章 北宋宫廷绘画的“写实”形态	49
第一节 郭熙山水画的创新业绩	49
第二节 崔白等人花鸟画的“变法”	54
一、赵昌和易元吉	54

二、崔白与吴元瑜·····	55
第三节 徽宗赵佶和宣和画院·····	60
一、赵佶的御画和代笔画·····	60
二、张择端和《清明上河图》·····	69
三、王希孟的《千里江山图》·····	73
第三章 南宋宫廷绘画新姿·····	76
第一节 李、刘、马、夏的山水画和人物画·····	76
一、李唐和刘松年·····	77
二、马远和夏珪·····	88
第二节 南宋宫廷花鸟画的演进·····	105
一、李迪和李安忠·····	106
二、林椿、吴炳与李嵩·····	110
第三节 东方“写实”艺术的独特个性·····	118
第四章 宋代宫廷画院的机制·····	124
第一节 五代的画院·····	124
一、西蜀画院·····	125
二、南唐画院·····	126
第二节 北宋宫廷画院·····	127
一、北宋前期画院·····	128

二、北宋后期画院·····	131
第三节 南宋宫廷画院·····	134
一、南宋前期画院·····	134
二、南宋后期画院·····	137
附录——两宋宫廷画家人名录·····	137
第五章 文人画的起源和发展——文人的 “写意”艺术·····	140
第一节 文人“墨戏”的历史源头·····	140
一、苏轼·····	141
二、文同·····	144
三、释仲仁等其他画家·····	148
第二节 宋代的文人水墨山水画·····	150
一、米芾·····	151
二、米友仁·····	152
三、江参等其他山水画家·····	156
第三节 李公麟等人的鞍马人物画·····	159
一、李公麟·····	159
二、乔仲长(常)·····	162
第四节 南宋时期的文人水墨花卉画·····	164

一、扬补之 .....	164
二、赵孟坚 .....	168
第六章 文人画和院体画的一统趋势 .....	173
第一节 “文人”和“院体”画风之融合 .....	173
一、王诜 .....	174
二、赵令穰和梁师闵 .....	178
三、赵伯驹和赵伯骕 .....	179
第二节 介乎“文人”与“院体”之间 .....	183
一、马和之的人物画和山水画 .....	183
二、梁楷和法常 .....	186
第三节 宋代的壁画艺术 .....	195
一、墓室壁画 .....	195
二、宋代的石窟、寺庙壁画 .....	196
第四节 文人“写意”画风的美学品格 .....	201
第七章 辽、金、西夏的绘画艺术 .....	205
第一节 辽代的绘画 .....	205
一、胡瓌的《卓歇图》 .....	206
二、李赞华(耶律倍) .....	206
三、佚名山水、花鸟画作品 .....	208

---

四、辽代的壁画 .....	208
第二节 金代的绘画 .....	213
一、张瑀及赵霖等的人物鞍马画 .....	213
二、王庭筠和武元直等人的花竹、 山水画 .....	216
三、金代的壁画 .....	220
第三节 敦煌保存的西夏壁画 .....	222
第八章 宋代的画论与画史 .....	224
第一节 一般画论、画史著作 .....	224
一、五代宋初的画评论著 .....	225
二、郭若虚的画史名著—— 《图画见闻志》 .....	228
三、邓椿的《画继》 .....	231
四、赵佶和《宣和画谱》 .....	233
第二节 山水画论专著 .....	234
一、荆浩的《笔法记》 .....	235
二、郭熙的《林泉高致集》 .....	237
三、韩拙的《山水纯全集》 .....	239
第三节 宋代文人论画 .....	240

唐代自天宝年间“安史之乱”以降，中央政权的力量日衰，而地方“藩镇”的势力益强；至唐末黄巢等人领导的农民大起义，以及北方一些游牧民族伺机入侵，地方藩镇又纷纷拥兵割据，遂使唐王朝的中央政权分崩离析。公元907年起，中原地区先后建立了后梁、后唐、后晋、后汉、后周，是为“五代”；南方及河东地区则分割为吴、南唐、吴越、闽、荆南、楚、南汉、前蜀、后蜀和北汉，共计“十国”。这段延续了半个世纪的动乱时期，史称“五代”。但是，短暂的动乱与分裂很快又趋于统一。公元960年，宋太祖赵匡胤统一了中原、西蜀及江南，史称“北宋”；嗣后，东北地区的女真族崛起，建国号“金”，并入主中原，北宋灭亡。宋室南渡后，直至公元1279年为元所灭，史称“南宋”。北宋和南宋，史学界简称为“两宋”。

赵宋王朝开国伊始，因鉴于唐末武人跋扈、藩镇擅权之弊，遂大大加强了中央集权的力量，并施行“崇文抑武”的政策，这一点，恐怕正是造成两宋时期的“文治”大盛而“武备”逊于汉唐的原因之一。政权的一统与稳定，使经济得以较快地复苏与发展，农业和手工业生产不仅恢复并超越了唐代原有的水平；城市的商业也大大兴盛，特别是到了南宋，江





南的经济更是空前繁荣。凡此种种，皆为绘画文化的进一步发展提供了有利的条件。

五代十国时期，不稳定的政治状态不仅没有阻滞绘画艺术前进的脚步，相反地，在某些地区(如南唐及西蜀)封建割据的小朝廷中，一些君主对于绘画艺术的特殊爱好更促成了它的繁盛，遂使之凌越了唐画的水平。前人史籍中盛传的所谓“徐黄体异”和“三家山水”便是一个明证——前者指花鸟画领域中的徐熙和黄筌，后者标示了山水画多种风格形态的竞演。特别是花鸟画题材的确立，并初步形成了宫廷艺术的审美体制——即一种含有所谓“富贵”意蕴的绘画风格，为两宋时期高度成熟的所谓“院体”绘画奠定了基础。

总起来看，五代、宋初绘画的基本特征为：首先，各种题材的确立和区分；其次，诸多地区的画家又初步形成了不同的体制风格。五代绘画是唐宋之际艺术风格大转换的一个前奏。

北宋开国之初，一仍前代旧习，要求绘画仍能起到一定的政治和宗教的“宣教”功能，从而在宫廷中网罗了一批工画人物的画家，如著名的武宗元、高益等人，为朝廷崇信的佛教和道教创作寺观中宗教内容的壁画。同时，仁宗时命画家于一些宫殿墙壁屏扆之上“写前代帝王美恶之迹”，以资鉴戒；又命画当时的一些辅臣肖像，为“云台”、“麟阁”之意。但宋初的人物画较之前代并无太大进步。从五代到北宋，宫廷绘画艺术中较有成就的是花鸟画和山水画，其中尤以花鸟画成熟更早。

画史记载唐代已有人擅画花鸟，至五代、宋初，独立的花鸟题材的作品才正式问世。北宋宫廷画院中的花鸟画，一开始便继承了五代西蜀宫廷艺术的体制风范，描摹的又大都为“禁籞中所有珍禽、瑞鸟、奇花、怪石”等仅为帝王贵胄所



偏爱之物。这种所谓“黄派”(黄筌父子)花鸟画的体制格法统治了北宋早期的皇家画院几近一个世纪,直至北宋中叶的崔白等人一出,才使北宋宫廷花鸟画具有了自己的时代特色和风貌。再进一步发展到北宋末年赵佶的“宣和画院”时,更达到了高潮,形成了一种所谓的“宣和体”,延绵而至南宋的宫廷花鸟画而不颓,并成为中国绘画史上极具特色的艺术流派之一。

再来看山水画发展的历史情况,遗存至今的唐人山水已如凤毛麟角般稀见,五代至宋初的情况稍好些,但画史记载的“荆、关、董、巨”或“三家山水”等,所遗存至今的作品仍极为稀少。根据一些硕果仅存的传世作品,我们今天大致可以获得如下两个方面的印象:第一,唐人山水画大致是以“勾线填色”的方法为之,而且设色较浓丽,而五代、宋初的山水画家的最大创造是发明了“皴法”,以取代前人的“单线平涂”;同时,“水墨”的成分加重了,设色的因素则相对地减弱了。第二个特点,五代、宋初的山水画家的个性特色加强了,遂出现了史称所谓“三家山水”——即北宋郭若虚《图画见闻志》中所说:“画山水惟营丘李成、长安关仝、华原范宽……”(后人又将关仝易为董源)。到了北宋中期以后,皇家画院中除了推崇花鸟以外,亦复对山水画大加重视,于是,李成、郭熙的画派遂主宰了宫廷画院中的山水画风。北宋灭亡后,至南宋的宫廷画院中的山水画再度兴起时,却更换成以范宽传统为宗的所谓南宋四家——李唐、刘松年、马远及夏珪。上述种种,构成了两宋时期皇家宫廷画院中的画风的总体面貌。

两宋之际,正值皇家宫廷画院中各种画派竞芳争艳之际,宫廷院墙之外亦不甘示弱,以“文人画”为标志的一种崭新的画风又异军突现,倡导者便是赫赫大名的苏轼、米芾、文



同等人。这种全新的、以“写意”命名的新画风悄然崛起，从此之后又逐步取代了“写实”绘画而成为中国绘画史上一统天下的霸主。两宋时期是中国绘画史上一个极其重要的转折点，指的应是“写意”画风取代“写实”画风的历史大变革的开端——从水墨花竹到“墨戏”云山的创始，甚至波及到人物鞍马画风的变异，为元代文人画的大一统天下奠定了不拔之基础。这就是两宋绘画对中国绘画史的演变发展所作出的重大历史贡献。

总起来看，宋代的绘画有两大基本特征：首先是“写实”和“写意”的形式相互对峙又平分秋色；其次，完成了绘画的“诗化”过程，确立了“以诗入画”的重要审美原则。下文拟略做分析：

一切地域、民族、国家的绘画艺术，都毫无例外地从追求“写实”形式开始的。但是，早期又大抵因技术性因素等的制约而未能获得较高的“写实”（形似）能力。从中国绘画史发展的情况来看，从原始艺术开始，甚至到汉魏时期的绘画，“形似”的程度仍然偏低。从晋唐开始才有了飞跃的发展，“写实”的形式和技巧至两宋而臻于巅峰。特别是两宋的宫廷画院，为中国绘画的“写实”技巧作出了特殊的贡献，其质量之高，数量之多，堪称“前不见古人，后亦少来者”。正值此时，一股潜流茁生了一——那就是以“士人画”（文人画）命名的一种崭新风格沛然兴起，他们又以“墨戏”自榜，亦即俗称“写意”的绘画新形式。这些倡导者本人既是诗人又是书法家，由此剧烈地冲击并动摇了“写实”形式的主流地位，并露出取而代之的历史苗头。他们论数量虽逊于“写实”的绘画，但创新的锐气足以与之势均而力敌，遂形成了一片奇特的景观——“写实”和“写意”两种绘画形式的相互对峙又平分秋色的形势。



再谈“以诗入画”的问题。

中国文化中最久远、最深厚的传统应该说就是抒情诗歌的传统了，从“诗三百”开始，诗歌渗入了生活的方方面面。但较早时期，诗歌和绘画各走各的道，相互之间并无联系，即使偶尔相交亦大抵并非有意识之事。直到苏东坡明确提出“诗中有画，画中有诗”之论，人们才恍然顿悟。此风一开，益发而不可收，不仅“文人画”作者翕然从之，就连宫廷画家亦奉之为圭臬，北宋徽宗的“宣和画院”中甚至出现了由皇室中人出“诗题”为命意，让那些宫廷画师谐诗意来作画，从而大大提高了两宋时期的宫廷“写实”绘画的艺术水平。

本世纪之初，陈独秀把“写意”的“文人画”的肇始者误认为元代的“倪(云林)、黄(公望)”，乃由于他对历史的无知。“文人画”的真正奠基人是苏东坡和米元章——以苏轼、米芾等人为核心的新兴绘画风格，乃后世蔚为大观的“文人画”传统的历史源头。两宋绘画对中国绘画史发展的重要意义，即在于此。

## 第一章 五代宋初的绘画

从晚唐至五代，虽然战乱频仍，军阀割据，但并未影响绘画艺术默默地走着它应走的道路。不仅如此，在一些封建割据的地方小朝廷中，绘画艺术甚至得到了君主特殊的爱护与扶持。各种题材、形式的绘画都没有放慢它们前进的步伐——花鸟、山水、人物均或多或少超越了前代的水平，而其中尤以花鸟画的成就为大，为两宋时期绘画的高度繁荣奠定了基础。

### 第一节 宫廷花鸟画体制的创建

画史记载唐人边鸾、薛稷擅画花鸟，但从存世的一些唐画中看来，独立的花鸟画作品终未得见。我们目前所能见到唐人绘画中出现的花竹禽兽，大抵只是人物画的衬景，最具代表性的作品《簪花仕女图》中出现的多种花卉，或戴插于人物头上，或生于假山石畔；禽兽有白鹤及小犬等。但到了五代宋初，情况就有了改观，不仅有较多实物可证，画史记载中说得也较前明确。如北宋郭若虚的《图画见闻志》中所论“徐黄体异”——“黄”指西蜀的黄筌父子，“徐”则是南唐的徐熙家族，这些画家不仅都是独立的花鸟画科作者，而且两人又具有不同风格体制的时代特点。郭若虚指出：

谚云：“黄家富贵，徐熙野逸”，不惟各言其志，盖



亦耳目所习，得之于心而应之于手也……黄筌与其子居寀皆给事禁中，多写禁籞所有珍禽瑞鸟、奇花怪石。今传世桃花鹰鹞、纯白雉兔、金盆鸂鶒、孔雀龟鹤之类是也，又翎毛骨气尚丰满而天水分色。徐熙江南处士，志节高迈，放达不羁，多状江南所有汀花野竹、水鸟渊鱼，今传世鳧雁鹭鸶、蒲藻虾鱼、丛艳折枝、园蔬药苗之类是也，又翎毛形骨贵轻秀而天水通色。二者犹春兰秋菊，各擅重名，下笔成珍，挥毫可范。（《图画见闻志》卷1）

然而由于年代久远，上述文献记载得如斯详细的情况，由于绘画实物大都佚失不存，今天已颇难确切印证。

## 一、黄筌父子

黄筌(公元?—965年)，字要叔，四川成都人。自幼聪慧，13岁时从刁光胤为师，学画花鸟，又据说学滕昌祐的蝉蝶，山水学李升，兼能道释人物，但最擅长的还是花鸟。（刁光胤及滕昌祐的情况，俟后文介绍。）

黄筌于17岁时随刁光胤同仕前蜀王衍，19岁即被赐朱衣银鱼，监都麴院，以艺事备受王衍优待。后蜀孟知祥僭位称帝，黄筌仍知遇依旧，进三品服；子孟昶即位后，又迁黄筌为翰林图画院待诏，赐紫金鱼袋，并主管画院。正因如此，黄筌的画派遂主宰了西蜀画院的画风，并多次奉命为宫殿、寺观作壁画及屏扇卷幅，又逐步加封为内供奉、朝议大夫、检校少府少监、上柱国、累迁如京副使、检校户部尚书兼御史大夫，遂开以画艺得官职之先河。

公元965年(北宋乾德三年)，宋灭孟蜀，孟昶降，黄筌随昶归宋，入宋画院，又被封为“太子左赞善大夫”，赏赐甚厚。



从此又将西蜀的宫廷画风带入北宋的宫廷画院，并统治了北宋早期的宫廷花鸟画风几近一个世纪之久。

在五代之前，画坛一直以人物画为主，刻画人物的声容笑貌一直是画家关注的重点；从五代开始，一些自然景物(花鸟、山水)才被有意识地作为独立的描画对象，才成为绘画艺术中的独立的画科、独立的题材。有才能的画家开始把描摹人物形象的艺术原则——“气韵生动”，移用到了花鸟画领域，黄筌父子便是其中的佼佼者，使“写实”的艺术技巧又推进了一大步。

但是，研究古代绘画史的最大困难是绘画实物的大量佚失，能遗存下来的作品几如凤毛麟角。黄筌的画，文献记载上所述的情况要加以确切的印证已十分困难。因为目前我们能掌握的比较可信的作品，只剩下硕果仅存的一幅《写生珍禽图》(今藏北京故宫博物院)(图1)，前引郭若虚《图画见闻志》中所提到的“珍禽瑞鸟、奇花怪石”、“桃花鹰鹞”、“金盆鸚鵡”之属均已不得而见。

这幅著名的《写生珍禽图》卷，绢本设色，画山雀、麻雀、白头鹎、鸚鵡等十余只禽鸟，以及蜜蜂、蝉、蚱蜢等草虫，还有大小两龟。具体的画法，先以较细柔的线条极工整地勾勒了物象的轮廓线，然后以较浅的色彩渲染。这幅作品上虽无黄筌名款，但有“付子居宝习”五字，似为一幅画稿，是用作其子黄居宝习画之用。从这幅画中我们可以看到传统的“工笔”花鸟画草创时期基本形制。宋·范镇《东斋记事》(卷4)中谈及：“黄筌、黄居寀，蜀之名画手也，尤能为翎毛。其家多养鹰鹞，观其神俊，故得其妙。”可见，黄家父子的画艺，从技法形式的角度来说，是颇重视写生的。而且，不仅注意物态的形似，更注意到了追求神态的刻画。孟蜀的一位翰林学士欧阳炯所撰《奇异记》一文中更指出：“六法之内，惟形似、



图1 黄筌 五代 《写生珍禽》图卷 绢本设色 纵41.5厘米 横70厘米  
故宫博物院藏





图2 黄居采 北宋 山鹧棘雀图 轴 绢本设色  
纵99厘米 横53.6厘米 台北故宫博物院藏