

海外藏中国历代名画

CLASSICAL CHINESE PAINTINGS IN FOREIGN COLLECTIONS

第三卷 南宋



海外藏中国历代名画

海外藏中国历代名画编辑委员会编

湖南美术出版社

南宋 第三卷

海外藏中国历代名画

第三卷
南宋

海外藏中国历代名画编辑委员会编

本卷主编：李 松

责任编辑：李小山 刘海珍 范琳

责任校对：李奇志 刘海珍

出版者：湖南美术出版社（湖南长沙市人民中路（〇三号）

湖南美术出版社

发 行 者：
湖南省新华书店

制 版 者：深圳华新彩印制版有限公司

印 装 者：利丰雅高印刷（深圳）有限公司

一九九八年十二月第一版第一次印刷

ISBN 7-5356-1216-4/J1136

版权所有 翻印必究

海外藏中国历代名画编辑委员会

顾问：徐邦达

总主编：林树中

副总主编：彭本人

委员：林树中 彭本人

阮荣春 杨振国

胡光华 聂危谷

黄宗贤 李 淞

徐利明 李桂生

本卷主编：李 淞

总体设计：彭本人

海外藏中国历代名画

选题策划：郑宝雄 彭本人

总编辑：彭本人

总监制：萧沛苍

凡例

一、《海外藏中国历代名画》收录海外所藏中国名画包括彩陶画、壁画、卷轴画、线刻画、版画等，按时代分为八卷。

二、本卷为第三卷，收录南宋的绘画。

三、本卷内容，第一部分为文字《南宋的绘画》；第二部分为图版，说明文字随图排列。

四、本书涉及的收藏机构及个人，都采用统一的译名。目录采用中英文对照。

五、收藏机构或个人的署名，以现收藏藏品的机构或个人为准。藏品归属的更替，一般在说明文字中予以记录。

南宋的绘画

林树中

靖康元年(一一二六年)金军进占汴京后,徽宗第九子赵构南下,建立南宋政权,定都临安(今杭州)。统治集团内部始终存在战与和的矛盾,而要协占据主流。原已超过北方的南方经济,经过短期战乱以后迅速恢复,出现繁荣景象。但因统治者始终过着腐朽奢华的生活,政治腐败,终致亡国。

画院画在这一历史时期始终是绘画的主流,传世作品最多,山水画、人物画以至花鸟画,杂画都起到了统帅画坛的作用,代表着一个时代的风格。早期的李唐、萧照、马兴祖,中期及以后的马远、马麟等,都与皇室关系密切,他们的作品贯彻着统治者的要求及其美学思想。高宗赵构在建国之初,特别重视人物画,以此作为巩固统治的宣教工具,故历史画的创作成为一时的风气。萧照的《中兴瑞应图》等众多的历史画制作,多为应命之作。马和之也借画《诗经·小雅·鹿鸣之什图》暗寓抗金北还之意。

由于战乱,许多人(包括院画家)家破人亡,颠沛流离,因而像《胡笳十八拍》、《文姬归汉》一类的历史画成为陈居中等着意描绘的题材。李唐也画有《文姬归汉图》册页。在当时的都城临安,由于对北宋故国的怀念,张择端创作的《清明上河图》等多种画本,在市面极为风行。

高宗热衷于绘画,南下时携带御用画家,戎马倥偬之暇,未尝不留意于散佚书画的收罗。当他“狂蹕钱塘”(建炎三年,一一二九年),每获名踪卷轴,多令辨验。(《画继补遗》)。辨验者为院画家马兴祖。同年,高宗在临安并官署,减吏员,初步建立了一套国家机构。这时北宋宣和时期的院画家李唐等相继南来。高宗在重返临安之后不久,便恢复了画院。高宗非常重视并厚待南渡的宣和时期院画家,将他们官复原职。他们及他们的子弟、门人构成了院画的主力。南宋如北宋一样也实行院画家推荐制度,但未见如北宋那样在民间广泛招考的记载。院画家一般多是一专多能,父子、师徒传授。值得注意的是,自高宗始许多院画家被授以武职,这是出于宿直睿思殿的需要,从授武职的待诏来看,皆擅杂画。邓椿《画继》云:“睿思殿日命待诏一人能杂画者宿直,以备不测召唤,他属皆无之也。”



百雁图(部分) 卷 宋 马贲(传) (美)大奴兽晋艺术学院藏

被称为「南宋四家」的李唐、刘松年、马远、夏珪的山水画，有很大的变革。北宋全景式的雄阔的构图少了，发展为注意边角、角的构图——所谓「马一角」、「夏半边」。大斧劈、小斧劈、长斧劈、短斧劈的皴法，似乎象征一种奋发而又躁动的情绪。北宋的文人画对南宋院体山水画也产生了影响，发展成为夏珪水墨山水画那样，注意到笔墨的简练，诗意的表达。

南宋的士大夫以画自遣的，大有人在，如米友仁、江参、扬无咎、汤正仲、陈容、赵孟坚等，他们以画来抒发胸怀，着重发挥笔情墨趣，喜在画上题诗。他们对朝廷力图恢复中原和腐化享乐不满，通过画竹、梅、水仙等以自遣，逐渐形成诗、书、画结合的风气。只是他们在南宋画坛的影响并不显著，到了元代，赵孟頫等大力提倡之后，才蓬勃开展起来。

花鸟画的功能主要是观赏，点缀和美化生活，不像人物画那样直接为当时的政治服务。在南宋初恢复画院时，「凡取画人，往往以人物为先」（画继），还把徽宗时期专擅花鸟的供御画者刘益排斥在外。然而等到局势稳定以后，花鸟画又成为为画院一门重要的画科。高宗、孝宗时期的院画家大都来自北宋徽宗时期的画院，如马兴祖、李安忠、李从训、林椿、毛益等。他们仍然沿袭徽宗时期花鸟画的画风，以工细写实、艳丽为主。但徽宗时期的院体花鸟，原就有多种风格存在，有工笔重彩，也有没骨画法，还有以落墨为主，如《柳鸦图》那样的风格。光宗、宁宗时期的代表画家有李迪、吴炳、张茂、马远、马麟等。晚期的理宗、度宗时期有鲁宗贵、张仲、陈可久等。从遗存的作品来看，他们的画多是方形、圆形的小幅，或作为团扇、或作为室内的装饰、或供皇室赏赐之用，而大中幅的卷轴较少。这些作品多不署名。传世作品中著名的只有李安忠、林椿、李迪、吴炳、李嵩、张茂、马远、马麟等。

民间画家的绘画，在南方经济恢复发展之后，在与金对峙的局面进入相对稳定之后，有了很大的发展，比之北宋进一步走向普及。市民厅堂张挂书画，门上贴有年画和门神。年画中以儿童为题材的《货郎图》、「儿戏图」、「百子嬉春」一类的画相当风行。酒楼茶肆张挂名人字画以招徕顾客，夜市上也有专售「梅竹画扇面」、「山水扇面」的，绘画商品化成为一时的风气。民间画家的作坊、画肆也很发达。

北宋盛行的寺观壁画，到南宋有所减少，但数量仍很可观，如萧照、苏汉臣等都曾在寺观画过壁画。在形式上，由壁画逐渐向挂轴演变，水陆画、「十六罗汉」、「五百罗汉」、「十王图」等逐渐增多。当时的市场上与寺观的大门前、回廊中一般都设有画摊，出售各式的宗教画挂轴。且因海路交通发达，有如明州（今浙江宁波）这样的重要港口，市面开设多处画铺，日本、朝鲜等国的僧人和商贾，多在此登陆并进行交易，现存日

本等国的南宋佛教画，就是通过他们的购买流入的。当时由日本僧人带走的，还有禅宗祖师像。虽然禅宗画并不始于南宋，但南宋禅宗画在数量和质量上确实是一个高峰。代表作者有智融、法常、玉洞等。

（二）李唐复入画院与画院的复置

李唐（约一〇五四—一一五〇年）是上承北宋，下启南宋画坛的一代宗师。《画继》说：“李唐，河阳（今河南孟县）人。乱离后至临安，年已八十。光尧（高宗）极爱其山水。夏文彦《图绘宝鉴》说：“李唐，字晞古……徽宗朝曾补入画院，建炎间太尉邵渊荐之，奉旨授成忠郎、画院待诏。赐金带，时年近八十。善画山水人物，笔意不凡。尤工画牛。高宗雅爱之，尝题《长夏江寺》卷上云：“李唐可比唐李思训”。”这里涉及两个问题：一是李唐的年龄；二是李唐复入画院（即南宋画院复置）的时间。日本铃木敬教授的论文，花了很多篇幅论证“邵渊”其人与其荐举李唐复入画院事，结论是李唐到绍兴二十六年（一一五六年）才重入画院，时年八十岁。这个结论，显然与事实不合。因为《画继》与《图绘宝鉴》的作者去李唐的年代不远，两书有关李唐年龄的记载虽略有出入，但李唐从北宋亡国，经太行山随萧照南下临安，肯定在建炎（一一二七—一一三〇年）间，是年已八十二或近八十二也可肯定。如果绍兴二十六年才进画院，则年约一百零几岁。李唐的早期活动可信的纪年是崇宁二年（一一〇三年）《蔡那和璞惜房次律图》（见《董道画跋》），还有元丰二年（一〇七九年）或略后在延庆院画的《山水》。如果绍兴二十六年李唐年八十，则崇宁二年为二十七岁，元丰二年为三岁，画延庆院《山水》显然不可能。

引荐李唐重入画院者为何人，有二说，一说是邵渊，另一说是元代石岩于元顺帝元统二年（一三三四年）在李唐《晋文公复国图》跋和明代宋杞之在李唐《伯夷、叔齐采薇图》跋中提出的。石岩跋称：“李唐……在宣、靖间已著名画院，南渡后流寓临安，卖画自给，无有识者，途穷日困，尝作诗曰：“雪里烟村雨里滩，看之容易作之难。早知不入时人眼，多买胭脂画牡丹。”可概见矣。后有中使识之，奏闻，复入待诏。一

变前学，遂为画院之首。此图前后有宣和大小玺，后人便目为北宋，而不知为晡古早年之笔。……元统二年秋八月既望，石岩题。是日弁易周公谨同观。石岩，据《书史会要》：「字民瞻，京口（今江苏镇江）人，官县尹，隶书学韩尚书，工画山水。」弁阳周公谨即周密。此跋可信度自不待言。宋杞之《伯夷、叔齐采薇图》跋，与石岩跋内容略同，亦引李唐诗：「谓唐初至杭，无所知者，货楮画以自给，日甚困，有中使识其笔，曰待诏作也。唐因投谒中使，奏闻，而唐之画杭人即贵之。……多贡进士钱塘宋杞之识。」（《续书画题跋记》）。陈高华在《宋辽金画家史料》（文物出版社，一九八四年）《李唐小传》说：「有趣的是，元初大剧作家关汉卿在《望江亭》一剧中，已经引用了这首诗，只雪里烟村雨里滩作「雨里孤村雪里山」。这首诗在此以前一定已流传颇广，关汉卿才会在创作时加以引用。」据此，李唐之得见高宗，重入画院，系由太监荐引。此说也合于情理。

南宋恢复画院究竟在何年？高宗于靖康二年南逃至南京，改元建炎。一一二八年，他继逃至杭州，又到越州、明州，旋入海。一一二九年逃至温州、越州。一一三一年改元绍兴。建炎二年二月高宗回到杭州，改名临安，定都于此。建炎三年，高宗在杭州曾建立一套最基本的国家机构，但很快又逃离。李唐重入画院最早只能在建炎三年。但在那样紧张时刻，重建画院似不可能。比较可信的时间当在绍兴二年政局较为稳定的时候。暂定这一年李唐「年近八十」，那么他约生于北宋仁宗至和元年（一〇五四年）。按照文献记载，排列其年表如下：

一〇七九年（元丰二年） 李复中进士，此时或略后作《和吕吏部观延庆院李唐画（山水）》。李唐时年约二十六岁。

一一一至一一一八年 政和年间 约五十八至六十五岁。应试于画院，题为《竹锁桥边续酒家》，得徽宗赞赏，约于此补入画院。

一一二四年（宣和六年） 约七十一岁。作《万壑松风图》轴（台北故宫博物院藏）。

一一二七年（靖康二年） 约七十四岁。南下，在太行山遇萧照，携之同行。

一一二八至一一三〇年（建炎二至四年） 约七十五至七十七岁。到达临安，卖画自给，作「雪里烟村

雨里滩」诗。

一一三二年（绍兴二年） 约七十九岁。画院恢复，重入画院，授成忠郎、画院待诏，赐金带。

一一三三年（绍兴三年） 约八十岁。据《南宋院画录》，高宗九次题李唐画，故其卒年当为八十多，或

(二) 李唐《万壑松风图》与南北宋山水画的交替

李唐《万壑松风图》轴是今传北宋最后的一幅有纪年的山水画名作。在远处山峰上题有“皇宋宣和甲辰春河阳李唐笔”的隶书款记。甲辰为宣和六年，即公元一二二四年。画面作全景式构图，主峰巍峨，中景和远景仅以一些云气隔开，近景的松树丛几乎紧贴在后面的山峰上。据原台北故宫博物院副院长李霖灿的解说，该图原是一幅青绿重彩作品，大片的松针涂有很厚的青绿色，与后面的景致拉开了距离，一色泽浓郁，光彩照人。但色彩因年久脱落殆尽，白绢变成古铜色，松干、山石间的赭石和松针颜色都暗淡了。李霖灿还提出李唐的《江山小景图》卷尚存在“泥金苔点”，原也是一幅青绿泥金的作品。

《万壑松风图》气势雄阔，继承范宽的传统，山石皴法用小斧劈，块面清楚，瀑布如线整齐下挂，这也是北宋画的特点。这些都说明李唐对长期统治北宋画坛的李成、郭熙派的不满，要求变革和创新。这里的小斧劈皴是范宽雨点皴的变革和发展，到了南宋便发展为突出的大斧劈等各种皴法。

《江山小景图》卷（台北故宫博物院藏）基本采取对角线的构图，山峦树石偏在下部，山只截取山腰以上部分，不画山根。上部则留出大片的天空，水天一色，孤帆一二，更显出长江的雄伟。这是李唐到江南以后，浩淼的长江、壁立的山石给予他以启发，使他有了新变革、新创造。

从李唐所作《晋文公复国图》和《伯夷、叔齐采薇图》的山水衬景，也可以看出他的山水画表现手法的变化。前图是李唐早期作品，画树干、阔叶都严格勾勒，表现细致，山石的斧劈皴不明显。后者是李唐到达杭州以后的作品，画树干和露出的树根，都用粗墨，阔树叶虽也勾勒，但用笔粗放，画山石已全用斧劈，给人一种雄强、壮伟、坚挺不屈的感觉。

最能代表李唐晚期山水风格的，当推《清溪渔隐图》卷（现藏台北故宫博物院）。此画画的清溪水滩等，全是浙江的特色。画中用笔刚劲犀利，粗阔而夹杂者偏锋，一笔便表现出瘦硬而有棱角的石面，富有立体感。北宋的山水画，笔墨多为多层积累，而李唐此时的笔墨只经过一道，由于笔中带有较多的水分，一笔下去便有浓淡，很少渲染，概括简练。此图近处树荫浓密，远处从树稀疏，衬以淡墨，富有湿润空濛感。构图也不似北宋山水画那样让出“天地”，以表现崇山巨壑的全貌，而是上不见树梢，远景只画水脚，只见远山，突出描绘近景。这些都打破了北宋画的构图和表现手法。现藏日本高桐院的李唐两幅山水画，构图也



牧牛图 南宋 佚名（五代西蜀图志本馆藏）

偏于一侧，用笔奔放，粗枝大叶，显得老辣简括。李唐的这些特点为后代画家起了开拓的作用。

与李唐同时代的，北方有李成、郭熙画派，江南有董源画派，米芾父子则表现为「米点山水」。而李唐的笔法、墨法、章法则完全不同于他们，有自己独特的创造，开辟了新局面。明代王世贞在《艺苑厄言》中说：「山水，大小李一变也，荆、关、董、巨又一变也，李成、范宽又一变也，刘、李、马、夏又一变也。」南宋的山水画由李唐开风气，刘松年、马远、夏珪，继承和发展了李唐的新画风，成为传统山水画的一大转折点。这种画风影响到明代的院体画和浙派的山水画。

（三） 刘松年的山水画

刘松年是钱塘（今浙江杭州）人，家住西湖边上的清波门，此门俗称暗门，故他外号「刘暗门」。《图绘宝笈》说他是孝宗淳熙（一一七四—一一八九年）间画院学生。光宗绍熙（一一九〇—一一九四年）间为画院待诏。在淳熙年间，按照宋代画院的考核升迁制度，他必须经历学生、艺术、祇候几个阶段。按此推测，如果他一一七四年约二十岁初入画院为学生，那么他约生于绍兴二十四年（一一五四年）。同书又说：「宁宗朝（一一九五—一二二四年）进《耕织图》称旨，赐金带，院人中绝品也。」开禧三年（一二〇七年）刘松年作《罗汉图》三幅（台北故宫博物院藏），同年画《中兴四将图》、《风雪运粮图》（台北故宫博物院藏），嘉定甲戌（一二二四年）作《秋江行旅图》。据吴其贞《书画记》著录，时年约六十四岁。周密《武林旧事》所载「御前画院」十人名单中没有刘松年，可能他比那些待诏去世要早些，其终年下限约在理宗宝庆元年（一二二五年）后。他是南宋画院培养出来的新一代大画家。

刘松年虽与李唐、马远、夏珪并称，有共同时代特色，但个人风格也很鲜明。《图绘宝笈》说他「师张敦礼，工画人物、山水，神气精妙」。张敦礼是李唐的学生，故刘松年与李唐有间接的师承关系。他的山水画「山峦耸翠，桃李争艳」，界画工整，属李思训的青绿画法；也继承了董、巨派「淡墨轻岚」的水墨画法，「色」新法健，不工不简，草草而成，多有笔趣（吴其贞《书画记》）。他为了适应宫廷的审美要求，把李唐的画风雅驯化，精美化。精致雅驯是他的主要特色。他在南宋四家中的活动，处在李唐与马远、夏珪之间的过渡阶段。总的来讲，其成就没有其他三家高，影响也不及其他三家大。他的山水画见于著录的，有《西湖

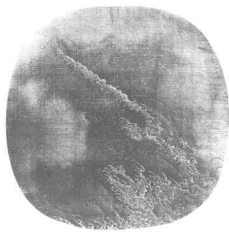


图)(《严氏书画记》)、《溪隐图》、《山田图》(《崑州山人续集》)、《春山仙隐图》(《元诗选二集·素履斋稿》)等。

刘松年的山水作品传世不多,有《秋山行旅图》轴(四川省博物馆藏)、《四景山水图》轴(北京故宫博物院藏)等,后者是他的代表作,画的是西湖边四座贵家的园林别墅。其中的《夏景》,从其周围环境来看,很像今日的“平湖秋月”。构图空旷疏朗,注意画近景,画树石也是从李唐变化而来,斧劈皴比较细而整齐,树石、假山、栏杆等,安排得当,界画细致俊美。人物安排,动态描绘都很精确,特别是衣纹的用笔和线条,清劲、流利、爽快,达到高度娴熟的程度。用色则轻重相间,墨色交融,显得典雅清秀,表现了土生土长于秀麗湖山的画家特色。有学者以为,刘松年生活在孝宗后期到光宗、宁宗时期,动荡不安已成过去,社会相对稳定,经济高度繁荣(杭州当时是世界上最繁华的都市之一),统治者上层过着“西湖歌舞几时休”的奢靡生活,这种奢靡生活在刘松年的画面上得到了某些反映。

(四) 马氏一家与宫廷画院

马氏一家自马贲到马兴祖、马世荣、马远、马麟五代人,从北宋末到南宋,始终担任画院画家,与皇室关系极为密切。这在中国绘画史上是独一无二。

《画继》载:“马贲,河中(今山西水济)人,长于小景,作《百雁》、《百猿》、《百马》、《百牛》、《百羊》、《百鹿》图,虽极繁伙,而位置不乱。本佛像马家,后写生,驰名元祐(一〇八六—一〇九三年),绍圣(一一〇九—一一一〇)九七年,间《图绘宝鉴》又说他是“宣和(一一一〇—一一二五年)待诏,工画花鸟、佛像、人物、山水,尤长于小景”。他是个既画壁画又画卷轴的全能画家。

“本佛像马家”,是说马贲出身于画佛像的世家。山西是古文化积淀深厚的地区,唐宋出过众多的文化人、官僚、书画家,北宋的著名院画家王端、燕文贵、高克明等,都来自山西民间。山西的民间绘画很发达,像马氏这样的人家,一般都有自己的作坊和画店,业务主要是寺观壁画,可能兼画墓室壁画和木刻年画。山西省至今遗存了很多自唐至清的寺观壁画,是有一定的历史渊源的。金代临汾印刻的《四美人图》木刻年画上有“平阳姬家”的画店店号。极端标榜文人画,鄙视民间绘画甚至院画绘画的米芾,在《画史》中说:“程坦、崔白、侯封、马贲、张自方之流,皆能污壁。茶坊、酒店,可与周越、仲翼草书同挂。不入吾曹议论。”



来苦的画评有的精彩独到，有的却很偏颇。

马贲是马家由民间职业画家进入宫廷的第一代。按其活动推算，约生于仁宗嘉祐元年（一〇五六），北宋亡时年约七十，未南渡。美国火奴鲁鲁艺术学院藏有传为他的作品《百雁图》卷，也有人说此卷为明人作品，但至少此卷与马贲有一定的渊源关系。

马兴祖是马贲之子，《画继补遗》说他是「绍兴间随朝画手，工花鸟杂画。高宗驻蹕钱塘，每获名踪卷轴，多令辨验。」由此推知，他在北宋宣和时期即已进入画院，是高宗南渡时的随驾院画家。建炎四年（一一二九年），高宗驻蹕钱塘时，马兴祖以自己的资历和学识，担任了皇家收藏书画的鉴定专家，受到高宗的赏识，在画院中有较高的地位。《图绘宝鉴》说他是「绍兴间待诏，工花鸟、杂画」。《铁网珊瑚》著录了他画的《胡人击球图》、《胡人雪猎图》，惜已失传。

马兴祖有二子，长子公显，次子世荣。「俱善花禽、人物、山水。绍兴间授承务郎、画院待诏，赐金带。」马公显《药山、李翱问答图》轴，现藏日本京都南禅寺。

马世荣是马逵、马远之父。吴其贞《书画记》著录其《乔木水禽图》横披一幅，「画法古雅，与其子远不相上下」。今传《仙岩猿鹿》册页一幅，收藏在台北故宫博物院。

马逵作品传世尚多，有《柳江放棹》、《春丛文蝶》、《紫琼深艳》、《棠枝么凤》、《水村清夏》等，都是册页，为台北故宫博物院收藏。流入海外的，有美国大都会美术馆藏署名马逵的《林亭喜鹊图》，斯坦福大学美术馆藏传为马逵的《竹鹤图》。

马氏世系表：



（五）马远画作与南宋皇室休戚与共

马家世业相承，到马远这一代，声名与艺术成就到达了顶峰。作为院画家的马远，必然同南宋皇家的



西园雅集图(部分) 卷 南宋 马远 (美)纳尔逊·艾克斯美术馆藏

兴亡、喜悦、休戚相关。马远及其子马麟的绘画，得到皇帝与皇后杨妹子。书题诗文最多，这也使马远竭其所能为王室效命。

马远的生平与代表作，文献记载简略，有的定他生于一一四〇年，卒于一一二五年，或生于一一六〇年，卒于一二二五年，而以傅伯星的《让马远走出历史》^①所定约生于宋孝宗乾道六年（一一七〇年），约卒于宋理宗景定元年（一二六〇年），终年约九十岁为可信。

马远出生时，南宋初期的兵荒马乱已经结束，南方经济迅速繁荣起来。他的青少年时期是在相对安定的环境和良好的家业传承中度过的。现藏北京故宫博物院的《踏歌图》轴，是马远一鸣惊人的名作，约作于二十五岁前后。画上有宁宗赵扩题写的苏轼诗：“宿雨清畿甸，朝阳丽帝城。年丰人乐业，陇上踏歌声。”画的上半部用长斧劈画笔直上的山峰和清晨浓雾及丛林掩映中的南宋都城宫阙。宿雨把京畿冲洗得干干净净，明媚的阳光又普照大地。下部画临安市郊的老农，在村社醉归，踏歌而舞，体态夸张，生动传神。据考证，这画的背景反映了南宋朝廷的一个重大事件。即绍兴五年孝宗去世，光宗因太監的离间，父子不和，称病不出，京城无主，人情汹汹，大臣赵汝愚拥立赵扩即位，即宁宗。宁宗即位后，清理了离间的宦官头目，局势大为稳定，南宋朝廷又出现兴旺气象。这时马远已任画院祗候，且因其祖、父辈在宫廷中的地位，得到皇帝的最大信任。从画诗的紧密配合看，此画很可能是宁宗即位后就当时的大好形势而授意马远创作，并题上苏轼的这首名诗的。《踏歌图》与当时历史大事联系起来，成为不朽的名构。对于这幅名画的主题和产生的时代背景，尽管有不同的见解，但这样的认识大体上是确切的。

现藏美国纳尔逊·艾克斯美术馆的马远《西园雅集图》卷，表现的题材和画中人物，原有争论，有的国外学者认为，是表现南宋的一次文人聚会，与张俊的曾孙张镃有关。其实此图画的是苏轼兄弟、黄庭坚等人在王诜家中聚会的情景。南宋发生过一次类似北宋“元祐党禁”的“庆元党禁”。庆元四年（一一九八年）韩侂胄专权，排挤王德谦等，朝廷颁布取缔“伪党”的决定，以朱熹、赵汝愚为首的反韩大臣，被划为“道学伪党”，开除官籍，永不录用。其后由于吴老太后、韩皇后去世，杨皇后（杨妹子）正位，形势大变，韩侂胄又解除党禁，并利用臣民的抗战愿望，在开禧二年（一二〇六年）下诏北伐。但是北伐大败。开禧三年（一二〇七年）韩侂胄被杀，韩党瓦解，原先遭受迫害的人尽行平反。马远就是在此时创作了《西园雅集图》，旧题重作，表达了被压抑的朝臣文士们的欢欣之情，也寓以史为鉴之意。此画卷描绘的园林树石，都是南方的风貌，下笔潇洒雄健，舒展自如，人物活动有集中，有分叙与起伏，是马远的又一幅代表作。

马远的代表作品还可举出《华灯侍宴图》（台北故宫博物院共存两轴，尺寸不同）、《雪滩双鹭图》（台北故宫博物院藏）、流入海外的，有日本东京国立博物馆藏的《寒江独钓图》、钤有「辛未坤宁秘玩」鉴藏印，即嘉定四年（一二二一年）为宁宗杨皇后收藏。

马远作品在构图上有自己的特色和创造，如《踏歌图》中山水画和人物画相结合，《梅石溪凫图》的花鸟画与山水画相结合。山水画的构图，或峭峰直上而不见顶，或绝壁直下不见脚，或近山参天，远山低迷，或四面全空，仅画一叶孤舟。突出近景和边角，强调空间感，被人称为「马一角」。画山石则学李唐，且有所创新，以水墨作各式斧劈皴，《踏歌图》的长斧劈皴，洒落直下，气魄雄伟。画人物树木，兼用钉头鼠尾的笔法，沉厚凝练而不刻露。画老树，用笔瘦硬劲崛，树枝修长，屈曲而下斜，富有弹性，人称「拖枝马远」。他的画，个性、风格非常突出。

（六）南宋的衰亡与马麟的《夕阳山水图》

理宗绍定四年（一二三〇年）七月后，蒙军大举入侵，亡国危机日益逼近。到宝祐三年（一二五五年），南宋丧失了西北领土的大半，蒙军还在继续南进。理宗宠妃阎氏与宦官董宋臣勾结大臣马天骥、丁大全为非作歹，政事腐败日甚。理宗呼妓入禁，荒淫无耻。马麟跟他父亲一样，得到宫廷的宠信。现藏日本东京根津美术馆的马麟《夕阳山水图》轴，上部大片的天空；中部几座为云雾掩脚的山峰，山坡点缀数丛松树，晚霞如锦；画的下部，几只燕子正在穿枝往还。上部理宗题诗：「山含秋色近，燕渡夕阳迟。」又题「赐公主」三字，正是「夕阳无限好，可惜近黄昏」的意境。画面留出近三分之二的空白，显然是皇帝特意留题的。马麟生活在南宋王朝由衰落走向灭亡的时期，或许他正是以此画来为南宋王朝唱挽歌的。

马麟继承了其父的画风，《画继补遗》说：「近爱其子，多于己画上题作马麟，盖欲其子得誉故也。」这种事偶或有之，但马麟作画仍有自己的特色。如他画于理宗淳祐六年（一二四六年）的代表作《静听松风图》轴（台北故宫博物院藏），松树的表现手法完全属于他自己的风格，特别是树下坐听松声的人物，衣纹用线细润挺劲，既含蓄又刚硬，也是他的创造。他的这种风格对明代院体画和浙派画有很大影响，巨匠吴伟画人物与村景便明显是继承这一画风。《芳春雨霁图》（台北故宫博物院藏），取材简而不繁，画几株屈曲欹斜

的树木，有的已长出嫩叶，有的正初萌新芽，修竹穿插其间，远山低迷朦胧，充分表现出了江南暮春三月的景色。《高烧银烛照红妆图》（团扇，台北故宫博物院藏），树、建筑、人物也安排得极为妥贴。

（七）夏珪的山水画

夏珪是钱塘（今杭州）人。宁宗朝（一一九五—一二二四年）祇候，理宗时（一二二五—一二六四年）待诏，赐金带。《画继补遗》说他宋末未得时名，这就意味着他可能生活到度宗（一二六五—一二七四年）在位时期。他的活动年代与马远同时而略后，马远约在理宗景定元年（一二六〇年）去世时，夏珪尚在世，直到南宋亡国。这段时间，夏珪在画院中地位最高，陈高华《宋辽金画家史料》说他官训武郎（正八品），比李唐高两级，这说明南宋中期以后画院画师的待遇有所提高。

夏珪与马远的山水画都学李唐，属水墨苍劲一派，但各有自己的风格。在构图方面，夏珪喜欢把景物集中在一侧或一角，另一侧或一角留作水天，以表现迷蒙渺远的空间，人称“夏半边”。他还擅长于长卷的铺排。他的一些长卷有长达六丈、十丈的，开阔的远景和紧迫的近景相错综，既有变化而又自然。他画了不止一卷的《长江万里图》，如果没有丰富的生活基础和对大自然的深入观察，是办不到的。在用笔上，夏珪则好用秃笔，多用点笔或夹笔，信手画来，能很恰当地地表现各类树叶的特征和风雨中的动态。在用墨上，夏珪的造詣更为突出。他善于先用泼墨湿晕，然后再用秃笔焦墨点染，显得水墨浑融、淋漓尽致。他画景物的风格，没有马远那种带有富贵气的矜持、高贵，而比较具有自然荒率的野趣。马远与帝后相处密切，而夏珪则不如马远，帝后在他画上题诗也少。

夏珪吸取了王洽、董源、范宽、米芾等人的水墨画经验而充分发挥，使传统的水墨山水画向前推进了一步。他画人物，也用秃笔、粗笔，人物面目，点凿为之，衣褶柳梢，间有断缺。《山水家法》“画楼阁也不如马远那样工整，不用界尺，信手而成。这些都为明代院体画和浙派画所继承，也给日本的山水画以极大影响，如被称为日本画圣的雪舟便是典型代表。

夏珪早期作品《雪堂客话图》（北京故宫博物院藏），山石多用小斧劈皴和短线条秃笔直皴，石体方硬，水墨苍润，说明他学李唐，有坚实的艺术基础。中年以后形成了自己的特色，如《溪山清远图》卷（台北故宫



山腰楼观图 册页 南宋 赵伯驹作
(瑞典斯德哥尔摩东方博物馆藏)

博物院藏），构图疏密相间，用笔坚挺峭秀，画法多用小斧劈，意境悠远。属于这一类型的作品，还可举出日本东京国立博物馆藏的《山水图》、静嘉堂藏的《江头泊舟图》，和美国波士顿美术馆藏的《风雨山水图》团扇。他晚期的作品更加趋向纵放、简括，水墨的运用达到炉火纯青的地步，最典型的为现藏美国纳尔逊·艾克斯美术馆的《山水十二景图》残卷。此卷现存“遥山书雁”、“烟村归渡”、“渔笛清幽”、“烟堤晚泊”四段。其画法为先用毛笔皴擦，或淡墨于绢上，然后落墨。用笔极为简练，浓淡层次分明，显得空灵剔透。看来南宋自李唐以来苍劲一派的山水画，越来越弃繁趋简，至夏珪更臻其极。此卷有南宋理宗分题（各段标题），又有“臣夏珪画”款。

（八）赵伯驹与赵伯骕及南宋的青绿山水画

这里还要谈到南宋的青绿山水画和赵伯驹与赵伯骕。李唐自被高宗誉为“可比唐李思训”以来，他的青绿山水画没有间断过。《南宋院画录》著录了刘松年及其传派画家不少的青绿山水画。但院体的青绿山水画与二赵这样的贵族业余画家所作青绿山水画是有区别的。赵伯骕说：“吾辈胸次自应有一种风规，俾神气豁达，韵味清远，不为物态所拘，便有佳处。”（《松隐文集·径山续画罗汉记》）

赵伯驹（约一一二〇—约一一七三年）是宋朝宗室。祖父赵令晦曾与苏轼、黄庭坚等交游，师李伯时（公麟），善画马（《图绘宝鉴·补遗》）。“其父子笈在北宋末年曾陪从康邸（康王赵构），最膺顾遇。”（《攻媿集·聚奎堂碑》）。宋室南迁后，赵伯驹兄弟也流落南方，高宗顾念旧情，且赏其艺，一起召见，倍加优遇。赵伯驹去世较早，官终浙东路兵马铃辖。赵伯驹的绘画，山水、人物、花鸟都很擅长，兼工界画，尤以青绿山水画驰名于时。高宗尝命之画集英殿屏，赏赉甚厚。其作品见于著录的有：《仙山楼观图》、《前后赤壁图》、《三亭图》、《桃源图》、《百雀图》、《大禹治水图》、《明皇幸蜀图》、《访戴图》、《文会图》、《释迦佛行像》、《船子和尚》、《丁香鬼》等，皆已失传。传世的《江山秋色图》卷（北京故宫博物院藏）曾定为他的真迹，但争论很多，鉴定专家大都归之北宋画院中人的作品。因之，其真迹实际上已不传了。台北故宫博物院藏的《海神听讲图》，曾刊于《故宫名画三百种》。瑞典斯德哥尔摩东方博物馆藏的《山腰楼观图》册页，传为赵伯驹作，但未能肯定为真迹。