

高木森著作系列

宋人丘壑

宋代绘画思想史

高木森 著



浙江人民美术出版社

高木森 著

宋人丘壑
宋代绘画思想史

浙江人民美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

宋人丘壑:宋代绘画思想史/高木森著.——
杭州:浙江人民美术出版社,2019.1

(高木森著作系列)

ISBN 978-7-5340-7105-8

I. ①宋… II. ①高… III. ①中国画—绘画研究—中国—宋代 IV. ①J212.092.44

中国版本图书馆CIP数据核字(2018)第248129号

策划编辑:王旭斌

责任编辑:屈笃仕 姚 露

责任校对:余雅汝

装帧设计:傅笛扬 吴 杭

责任印制:陈柏荣

宋人丘壑:宋代绘画思想史

高木森 著

出版发行:浙江人民美术出版社

地 址:杭州市体育场路347号(邮编:310006)

网 址:<http://mss.zjcb.com>

经 销:全国各地新华书店

制 版:浙江新华图文制作有限公司

印 刷:浙江海虹彩色印务有限公司

版 次:2019年1月第1版·第1次印刷

开 本:787mm×1092mm 1/16

印 张:25

字 数:388千字

书 号:ISBN 978-7-5340-7105-8

定 价:168.00元

如发现印刷装订质量问题,影响阅读,请与出版社营销部联系调换。

目 录

自 序	1
导 论	3
第一章 五代（907—960）——宋人丘壑前绪	7
第一节 人物画——转型与创新	8
第二节 禽鸟花卉画——新自然主义先驱	21
第三节 山水画——崇山峻岭如神佛	27
第二章 北宋前期（960—1022）——承先启后	53
第一节 山水画——荆关派之承与变	55
第二节 花鸟与人物画——徐黄画派之承与变	73
第三节 辽、夏的绘画——崇山细竹伴往生	83
第三章 北宋中期（1022—1100）——龙气与墨气争辉	89
第一节 山水画——风水龙脉吉祥气	91
第二节 山兽禽鸟画——万物互动吉祥意	106
第三节 士人画——文士翰墨创新章	115
第四章 北宋晚期（1100—1126）——道教之极峰	139
第一节 道教与徽宗的生活——神霄帝君，道术治国	140
第二节 道教与徽宗的建筑——艮岳秋光想象间	149
第三节 徽宗的画院与书画——踏花归去马蹄香	164

第五章 南宋前期（1126—1194）——重见古人图画意	185
第一节 崇高院体画——图画尧民大朴存	187
第二节 清秀院体画——衣冠兼得见高门	207
第三节 士人画有新章——眼中阁烟雨，胸次有丘壑	223
第六章 南宋后期（1194—1276）——海洋文化美学一线闪光	255
第一节 院体画——逻辑思考，理性下笔	257
第二节 文人画与禅画——断雁叫西风，听雨僧庐下	288
第七章 附录——古画鉴赏专题	303
第一节 传顾闳中《韩熙载夜宴图》——情色无边，问号无穷	304
第二节 郭熙《早春图》——有一半是徒工伪造的劣迹吗？	314
第三节 传李颇《风竹图》——竹气如龙，墨气如风	328
第四节 张择端《清明上河图》——繁华 梦断两桥空，唯有悠悠汴水东	334
第五节 《明妃出塞图》与《文姬归汉图》——出塞、归汉情有异	352
注 释	367

自序

五代、两宋在中国绘画史上是黄金时段，当时的画家在政治、经济、社会、文化转型机遇下创造了绘画的新时代。新的艺术哲学、美学，新的题材和笔墨技法，为其后一千多年的绘画发展打下坚实的基础。

五代、两宋在新的文化氛围中，除了民间画家、士人画家之外，宫廷又设画院，系统化地培养专业画家，因此精英云集。虽然他们留下的作品在时光大河中不断流逝，传下的不多，但皆为国宝级精品，深受史家重视。

古文献中记述宋人绘画的著作很多，当代中外美术史家亦极重视宋画，在一些美术史和绘画史书中都有概要介绍，亦有许多史家的论文对一些作品、画家、画派做深切探讨。所缺的是一部对这黄金时段的绘画发展历程做整体而深入研究的著作。笔者因为教学，觉得这类专著对学生很重要，所以1982年就将部分英文稿译成中文，出版了《五代北宋的绘画》，1994年又出版《宋画思想探微》。转眼二十多年时光飞逝，手边两书纸面泛黄了，里面很多资料虽属历史旧事，但也难免在“考古”挖掘中有新发现，提供新的思考方向，许多议题也因此出现，如五代、北宋的承与变，南宋画的新哲学观，以及《韩熙载夜宴图》《清明上河图》和《文姬归汉图》等名作的许多问题等。

过去十多年来，这些都只在课堂上提出与学生分享。2015年秋，接到黄文杰先生来信，谓有意为笔者出书，希望能有宋、元、明、清四部专著。受此鼓励，再度激起写书的热情。虽然后来因为某些因素未能出版，但是黄先生的鼓励和协助让笔者坚持努力，用了将近两年时间将前述两本书整合、改写，完成这部新著。书名“宋人丘壑”来自王翬《清晖画跋》的一句名言：“以元人笔墨，运宋人丘壑，而泽以唐人气韵，乃为大成。”诚然，五代、两宋绘画最大的成就在山水，但“丘壑”中亦有花卉、禽鸟、人物展现大自然的伟大，也表达宋人对自然深厚的情感有如丘壑千顷。

此书能顺利出版，笔者要特别感谢美国加州硅谷亚洲艺术中心馆长舒建华先生的大力推荐，以及浙江人民美术出版社总编王旭斌先生和编辑团队费神费力处理复杂的审稿、校稿与编排工作。也感谢在背后默默支持的内人黄莹珠女士。

2018年高木森序于美国加州圣何塞



导 论

中国画历史悠久，绘画思想的主流经过多次转变，五代、两宋从转型到奠定中国绘画的独特风格，是一个非常重要的时段。从公元 907 年唐亡到 1279 年宋亡，这三百七十多年间出了很多杰出的画家，留下不少历史名作，因此特别受到史学家的重视。目前已经有很多关于五代、两宋绘画史的著作，包括古人收集编制的画家生平数据、今人编辑的画册和个别画家或画派的专著，现在又加上网站的数据等，似乎没有太多让我们着墨的空间了。不过从另一个角度来看，艺术史的研究、资料的搜集、个别画家的介绍是一回事，对每一个时代的研究、论述又是另一回事。本人三十多年前已经有此感触，于是撰写了《五代北宋的绘画》和《宋画思想探微》。但在过去这段漫长的时光中，还不断有新的想法和发现出现。

今重撰此书，旨在将五代、两宋联结，阐明这段绘画发展的经纬脉络。本书特别注重画迹的分析和比较，在分析时也尽量兼顾主题、风格、思想和情感的时代意义，其中牵涉到生活、宗教、政治、文化、教育等议题。

一、宋朝绘画思想的主轴

10 至 13 世纪，世界正处于宗教分立的高峰期。中亚有东正教、天主教、伊斯兰教之争，局势日渐恶化，最后演变成十字军东征。印度有印度教、佛教之争，但冲突不是很激烈，最终佛教没落，失去大部分印度地盘。中国有儒、释、道之争，但终归于互相包容，进入天人合一的自然主义。

在这宗教竞争中，影响中国文化最大的是伊斯兰教占领中亚、游牧民族（尤其是突厥人）占领中国西北以及部分中亚地区，他们阻断了丝路，使中西文化交流中断了很长一段时间；加上佛教失去活力，让中国走向本土化，回归大自然，结合传统儒、释、道产生新的“天人合一”文化。所谓“天人合一”，是指人性与自然的冥合无间，《易经》早已指出“天行健，君子以自强不息”的道理。但在体察“天人合一”的道理时也要经过社会生活的考验，所以从孔子时代以迄于五代，对这一理想的体认正逐渐地改变。在这种环境下，中国本土化的禅宗佛教也盛行开来。

当人们崇拜大自然时，绘画主题便逐渐由人物转向花鸟、山水。并且将自然万象宗教化，

相信自然界的一些吉祥象征，如紫云、龙气、龙脉、风水等。禅宗画也把人物联结到大自然。

既然画家重视大自然，美学观也就与生活的自然环境有密切的关系。唐朝之后因为丝路中断，中国对外贸易转向东南亚，到南宋更是海洋文化冲击的时期，这就带来海洋文化的哲学与艺术，只是这从未被史学家重视，我想这一道中国画史上特有的闪光还是值得关注的。

本土化的另一个现象就是皇家主导绘画。在中国历史上，每个朝代都有些宫廷画家，但都是从民间征召来的。宋朝则设画院培养宫廷画家，也就是让贵族及士大夫的生活理想具体呈现在绘画上，由此发展新的艺术观念，这也是我国儒家、道家、禅宗思想贵族化的成果。艺术之路总是多元的，两宋时期院体派是主流，另有士人画暗中崛起。

综观两宋时代的艺术思想，大体而言可分为三大派：院体派、经儒派、文儒派。无可讳言，在大宋体制下院体派居主导地位。经儒派倡导以朴素的形式表现儒家的内容，以达张彦远所倡导的“成教化、助人伦”之目的，然而这一派之兴只是昙花一现。文儒派则以“游于艺”为创作的动机，将绘画当作文学创作的别支，其功能是寓意，以间接方式启发人们的心胸、陶养人们的性情，虽说也是教育，但那是间接的启发，不是填鸭式的说教。士人画后称为“文人画”，它的影响力非常深远。

二、宋朝绘画史的分期与论题

上述宋画思想的主轴“自然主义”起初有一段孕育期，那是在唐末、五代这个特殊的政治环境下形成的。公元10世纪前50余年（907—960）中国处在动乱的时代，有五代、十国各自为政。在中国历史上，思想活跃、绘画呈多元创造的现象，都出现在时局动荡的时候。当时又因丝路中断，无强力的外来文化冲击，因此画家以内省文化取代外摄文化，而由道教所引导的艺术思想，则从人所代表的小自然转移到以山水为代表的大自然。由于是过渡期，山水画和花鸟画在布局、造型上还有不少受佛教艺术美学影响，与此同时，还有精彩的人物画。这个转型期就是“宋人丘壑”的前绪。

北宋前期（960—1022），即太祖到真宗这段时间，有五代遗留下的画家引导下一辈的画家在他们奠立的基础上继续发展，如巨然延续董源山水风格，范宽则发展荆关画派。黄居寀继承黄筌花鸟画法，武宗元则回归唐朝吴道子的人物画风格。大体而言，他们是在五代画家奠定的基础上继续发展，以崇敬神佛的理念对待自然。此时，自然主义更趋成熟，而绘画爱好者似乎更注意山水与花鸟。

北宋中期（1022—1100），从仁宗、英宗、神宗到哲宗是北宋政局最稳定的时期，佛教进一步消退，道教盛行，其宗教意识注入绘画哲学和美学中，画家的创作逐渐离开以前的崇高而

有点僵直的形象，在构图上最明显的理念就是发挥道教的“龙脉”之美。如郭熙的山水、崔白的花鸟和文同的墨竹都有以“龙脉”为构图主干的新格局。此外还有很多与风水、吉祥有关的理念注入绘画。

当时崛起的还有对后世影响很大的士人画。宋朝因为科举考试重视诗文，在官场出现许多文士，他们也参与绘画创作。如苏轼、王诜、文同、李公麟等都是对后世文人画之兴有贡献的人物。这些文人士大夫在空闲中玩起笔墨，掀起了文人画的新风潮。

北宋晚期（1100—1126），由徽宗统治，他是衔接北宋与南宋的重要人物，他的性格独特——沉迷声色、道教狂、喜爱书画。他任用多位道士大兴土木，建宝篆诸宫、起寿山、造艮岳。他不只大力主导画院，而且亲自参与书画创作。此时，道教的势力达到最高峰，其影响力主要体现在建筑和一些装饰品中，但也见于徽宗和一些画院画家的作品。

当全国上下迷信道教的时候，必然会有一些反弹。画界也有一些反道教美学观的人士，他们以比较理性的心态对待事物，展现对现实生活和历史题材的关怀，重要的例子是张择端的《清明上河图》和王希孟的《千里江山图》。这股清流由李唐、赵伯驹、李迪、苏汉臣等名家带到南宋，而形成南宋初的主流画风。

南宋可分前、后两期。前期（1126—1194）经高宗、孝宗到光宗，起初政局不稳定，而且徽宗沉迷声色、书画、道术，导致国家衰败，也引起其子辈的警惕，注重维护法统，皇室在艺术上的投资也比较收敛，道教的铺张虚饰被儒教的朴素取代了。北宋后期重视纯朴和写实的画家也因而得势，他们主导着绘画的潮流。此期在院体派之外，也有些文士继续北宋后期的士人画。

南宋后期（1194—1276），经宁宗、理宗、度宗到恭帝，政局由盛而衰，先是进入一个充满活力的新时代，最后因军力和战斗毅力不敌北方的游牧民族，被蒙古人消灭了。南宋因为中原、北方、西方全被胡人占领，国土只限江南一带，但江南农产、丝绸、鱼盐、陶瓷贸易发达，在丝路不通的情况下，贸易转向东南亚，为国家带来丰厚的收入。

当时人民并不因为丰富的财力而崇尚奢华，绘画也还是以简朴为美，所以在朴素美学观上没有改变，重要的变化是航海生活带来的“海洋文化”美学。在中国，这虽然不能与日本和古希腊、古罗马相比，但也有新的思维模式出现了，那就是比较理性、具有逻辑性的思考，表现在哲学上就是理学的诞生，表现在绘画上就是用比较多的直线、锐角转折、几何形块面结构等。此多见于马远、夏圭的山水画。时势有新方向，必然也引来反向思考，在院体派之外，有些画家继承士人画和禅画，走向更为超越性的思维。

本书前六章即分论五代，北宋前期、中期、晚期，南宋前期、后期。最后一章“附录——古画鉴赏专题”收录五篇论文。第一，分析《韩熙载夜宴图》的创作时代、人物情节、构图安排等。第二，解析《早春图》是否经裱画师改造。第三，从笔法和布局风格探讨《风竹图》的创作年代。

第四，仔细分析《清明上河图》，包括创作年代、所画的内容与时节，最重要的是对所绘地点做深入分析探讨。第五，关于《明妃出塞图》与《文姬归汉图》的解读，因为这两幅画的人物、布局只有极小的差异，但一是“出塞”，一是“归汉”，有许多神秘议题待解。

第一章

五代（907—960）——宋人丘壑前绪

公元907年，朱温篡唐，割据之势已成，国家进入分裂的动乱时期。在此后的五十余年间，中原经历梁、唐、晋、汉、周五代更替，而在其周围则有南吴、南唐、前蜀、后蜀、吴越、楚、闽、南汉、北汉、南平十国。在这动乱的时局中，文化又进入一个转型期。由于丝路中断，中国的文化潮流就是佛教本土化和道教复兴。国人由拜佛转向敬拜天地（大自然）。

假如艺术是表现人类诚心追求的理想境界，那么汉晋的理想境界是神仙之境，隋唐的是现实界之雄心壮志，而两宋的理想是在大自然孕育下逍遥自在的生活。画家作为大自然的忠臣孝子，其自身和绘画创作都向大自然归顺。五代就是唐代到宋代的一个过渡期，所以有很多新起步的征象，如传统佛教人物画没落，禅宗人物、世俗人物、花鸟和山水成为重要题材。

由于宗教信仰的改变（一是禅宗兴起，二是末法期来临），禅画出现一道曙光，世俗人物有新的清秀气韵，花鸟动物画配合天人合一的自然主义走入写实画的新高峰。山水画推进到体察自然妙理的精微境界，画家则竭力探究自然的“真”，而此所谓的“真”就是以画家心中的真感受为主要诉求，也就是画家在生活环境孕育下的情感抒发，所以荆浩就主张搜妙创真，去华取实。当时最明显的精神主轴是在布局上采用代表佛教美学的“巨碑式”构图，以敬神佛的心态来对待自然。

在创作媒材、技法、风格上也有新的发展。首先，六朝、隋唐美学家争论不休的彩、素问题已不重要。因为丝路不畅，来自中亚的石青、石绿不易得，越来越少的画家使用鲜艳的青绿色。他们大多回归以水墨为主的画风，只偶尔在花卉、人物和青绿山水中配合墨色加些暗调的蓝绿，基本上保持朴素的美学原则，因此绘画界有关“彩”“素”之争似乎消失了。再者，绘画与书法的进一步结合使书法在画中的角色更为重要，这可能受张彦远“书画同源论”的启示。因此，画家特别重视笔触的创新，如人物有飞白、破笔、泼墨法，山水有许多不同的皴法。

五代期间，由于局势紊乱，画家有的隐居山中，有的“逃禅”出家，有的避难到比较安定的国家。当时比较重视文艺的还有十国中的前、后蜀和南唐。主要的文化中心有中原的长安、西蜀的成都和江南的金陵。据郑昶《中国画学全史》统计，五代期间，自帝王而及方外人士的大小画家总计达一百五十人。本章只就几位重要画家，分人物、花鸟、山水三个主题来做分析探讨，作为“宋人丘壑”的前绪。

第一节

人物画——转型与创新

在五代以前，人物是绘画的主要题材，常见的有宫廷仕女画、历史人物画、佛教壁画、墓室壁画等。五代时期虽然人物画角色渐失光芒，但还是有很多画家在宫廷贵族的支持下做转型发展。

如果追溯历史，东晋顾恺之以人物眼神和轻飘的身体展示空灵之气韵，唐人以丰腴人物展现机体之气。在五代，这种画作逐渐减少，更多画家逐渐抛开唐朝这种异域风情，开始画比较清秀的人物。当时画佛道鬼神的还有曹仲玄，他初学吴道子但不得意，改画细密之体；画美人的有周文矩；画宫廷人物的有顾闳中、王齐翰、顾德谦。目前他们传下的作品是否为真迹都有疑问，但即使是后人仿制，至少也能让我们领会当时人物画的一些可能存在的特色和成就，尤其是仕女画从唐朝盛行的丰腴浓妆逐渐走向苗条清秀。与此同时，西蜀地区又有从唐朝佛教画衍生出的以禅宗佛教人物为主题的禅画。这些都是有时代意义的变化。

一、世俗人物画

五代的第一个朝代是朱全忠的梁朝。朱氏于公元 907 年废唐帝自立，领有中原土地。六年后全忠被郢王友珪所弑。不久末帝即位，十一年后末帝被后唐庄宗所灭。后梁享国十七年，在这期间，干戈扰乱。

朱全忠本是黄巢的部将，史称“不事生业，以雄勇自负，里人多厌之”。彼属武夫之流，对文人学士奖掖无多。在文学方面，仅得罗绍威、罗衮、王镕、许鼎等人。他们比较出色的作品都有厌世忧时的感伤成分。如罗衮的《清明登奉先城楼》云：“年来年去只艰危，春半尧山草尚衰。四海清平耆旧见，五陵寒食小臣悲。烟销井邑隈楼槛，雪满川原泥酒卮。拭尽贾生无

限泪，一行归雁远参差。”诗人在厌世忧时的感慨声中，也表露了对汉唐盛世的怀念。许鼎的《崑岭四望》云：“汉家仙仗在咸阳，洛水东流出建章。野老至今犹望幸，离宫秋树独苍苍。”

绘画方面的情况比文学要好得多。在朝画家有赵崑、胡翼、王殷等名家，在野画家有荆浩和关仝。赵崑是当时权倾一时的驸马，他对绘画喜爱甚笃。一时投入其门下的画家很多，使唐朝以来的宫廷画得以继续发展。除了宫廷画家之外，当时还有一批隐士画家，他们隐居山中，将愤世忧时的心情化为雄浑苍劲的创作力，表现于崇高雄伟的山水画中。

赵崑（约850—923），生于唐末，及长，娶朱温（梁太祖）之女，晋升驸马。赵崑原名霖，赵犇次子。《五代史·赵犇传》云：“犇次子崑，尚太祖女。末帝时为户部尚书、租庸史。”又《旧五代史·赵犇传》云：“次子霖，改名崑，尚太祖女长乐公主。开平初，授卫尉卿、驸马都尉……末帝即位，用为租庸使守户部尚书。崑以勋戚自负，货赂公行，天下之赂，半入其门……其徒为市，权势熏灼，人皆阿附。及唐庄宗灭梁室，崑逾垣而逸，素与徐州温韬相善，崑往依之。既至，韬斩崑首送京师。”^[1]

由此可知赵崑卒于923年。以赵犇卒于889年，死时六十六岁推之，赵犇大约生于824年，赵崑则当生于844年以后。画史上对他这一段不光彩的政治生涯都避而不提，只对他的画艺加以赞扬。

赵氏善画人马。在宫廷与相国于兢之牡丹、将军刘彦齐之竹，以及另一位将军张图之人像画皆为唐末风流余韵。而赵崑因为政治地位高，影响也特别大。据《图画见闻志》载，当时画士胡翼、王殷皆在他的门下当食客。他还善于修改古画。据说看到古人劣画“辄以水刷粉涂去其病，时人谓之‘赵家选画场’”。

赵崑留下的画迹是今藏台北故宫博物院的《八达春游图》（图1.1）^[2]。该图前景为大庭院；中景以一丛喷泉状的树为主，其侧有太湖石、栏杆和小棕树。全图布局基本上是一个大三角形（金字塔式）的架势，但以左侧的太湖石突破之，以求变化。这种大中堂式的布局五代初年已经很流行了。

本图前景人马的排列方式与张萱《虢国夫人游春图》（图1.2）^[3]相类，但人物马匹的动态较强，变化亦多。人物及马匹的造型已经摒弃中唐的“肥胖”风尚，转而寻求比较轻盈高雅的气质——身躯骨肉停匀，是标准的中国古典式“美男子”。若与唐代《关山行旅图》（一称《明皇幸蜀图》，以下简称《关》图）^[4]中的人物相比，我们可以发现《关》图人物的肩膀较斜，有女性化的特征，而赵崑画中的人物肩膀较方。无疑后者比较能表现男性的劲力，这也是画家对人体观察的心得。再就树丛而言，树叶紧密，浑融一气，似乎进一步脱离了唐代的古拙形式和装饰趣味。因此，就整幅画而言有一种清新自然的生活气息。

后唐之创始人是李克用。他是沙陀人，所用多为契丹人。宫中画家有胡有汉，如李赞华（899—



图 1.1

赵崑《八达春游图》 绢本设色 161.9cm×102cm

台北故宫博物院藏

936)、胡瓌为契丹人^[5]。他们作画的题材皆为外国人物和鞍马。汉人画家有以道释成名的韩求、李祝^[6]、左礼和张南。另有擅画竹的李夫人^[7]、画鱼的袁义^[8]。这些人之中,李赞华的成就比较高,值得特别一提。

李赞华乃辽太祖天皇王长子,称人皇王,名耶律倍,小名突欲。后来投归后唐,明宗赐姓李,名赞华。其子继位后,追其庙号为义宗。《辽史》有传云:

义宗名倍,小字图欲,太祖长子……神册元年(916)春立为皇太子……天显元年,从征渤海……太祖破之,改其国曰东丹……以倍为人皇王主之……太祖讫至,倍即日奔赴山陵。倍知皇太后意欲立弟德光……乃与群臣请于太后而让位焉。于是大元帅(德光)即皇帝位,是为太宗。太宗既立,见疑,以东平为南京,徙倍居之……唐明宗闻之,遣人跨海持书密召倍。倍因改海上……携高美人载书浮海而去。唐以天子仪卫迎倍……至汴见明宗,明宗以庄宗后夏氏妻之,赐姓东丹,曰慕华……复赐姓李,名赞华……明宗养子从珂弑其君自立……及太宗立石敬瑭为晋主,加兵于洛,从珂欲自焚,召倍与俱,倍不从,遣壮士李彦绅害之,时年三十八。^[9]

李赞华擅画契丹人物鞍马。今藏台北故宫博物院的《射骑图》(图1.3)可为代表。图里画一位射手站在马匹前面,身着契丹服,手执弓箭,是高官贵胄人物。画家能正确地把握人物和马匹的形象,设色亦细腻,是幅很好的写实画。唯若与韩幹的马相比,似缺少一种灵气。也就是说李赞华的画仅得物之形,他的画是平铺直叙,缺乏对视觉经验的启迪性。无怪乎郭若虚要说他“多写贵人酋长胡服鞍勒,率皆珍华,然而马尚丰肥,笔少壮气”^[10]。

继承后唐的是后晋,但为时甚短,画家仅得王仁寿、胡严徵二人。后汉则无画人可考,后周有施璘、释智蕴、释德符等三人,但皆乏成就可言^[11]。

十国之中,南唐的艺术气氛最浓,成就也最高。南唐第一位皇帝烈祖在位期间,留心民事,兴利除弊,国内安定。烈祖死后,李璟继位,是为南唐元宗。他曾攻占闽国之部分领土,但后为周所败,国势乃衰。元宗在位时爱好文学,又好听美言,是以冯延巳、冯延鲁、江文荅、潘佑、徐铉、韩熙载等人皆以擅长文学得官。到了南唐后主李煜,文艺之风更盛。李煜虽是庸君,但可以说是一位杰出的艺术品鉴家。他好读书、作文,又工书画而知音律。他首创画院,授画家以官阶,如翰林、待诏等。因而“名家彬彬,各地画家亦趋之若鹜”。中国画有院内院外之分自此始。

南唐造就了许多杰出的画家。其中画人物画的就有王齐翰、顾德谦、顾闳中、周文矩等人。王齐翰,金陵人,事李后主为翰林待诏。画道释人物,多思致,好作山林、丘壑、隐岩、幽卜,



图 1.2

张萱《就国夫人游春图》 绢本设色 52cm×148cm

辽宁省博物馆藏

无一点朝市风埃气。顾德谦，建康人，善画人物，多善写道像。此外杂工动植，风格特异。论者谓王维不能过，而李后主亦尝谓之曰：“古有恺之，今有德谦。”其爱重如此。^{〔12〕}可惜上述二人皆无作品留下。顾闳中（910？—980？）有《韩熙载夜宴图》扬名于世，但今存本是否为真迹存有颇多疑问，本书附录中另文讨论。

今日在周文矩（约895—975）名下的作品还不少，虽然真假难辨，但还是值得一谈。周文矩，句容（今江苏句容）人，是五代十国时南唐的宫廷画家。在李煜为帝期间为翰林院待诏，其画以宫廷生活为题材，工画冕服、车器，尤擅仕女。据说他也曾画《韩熙载夜宴图》，但今已不传。唯现今在他名下的作品相当混杂，有近唐朝周昉的丰腴型，有近宋朝院画之清秀型，有近明朝浙派之战笔型，有近似明人之白描画，也有类清朝之宫廷画。后人的评语亦多迥异，米芾《画史》说周文矩“画仕女面貌一如周昉，但衣纹作战笔”；《宣和画谱》也说他“行笔瘦硬战掣，有李煜书法作风”；《图绘宝鉴》却说他“画仕女则无颤笔”。

作为一个剧变时代的代表人物，周文矩的作品有些承与变是合理的。以现存较佳之作，属旧传统的是《宫乐图》（图1.4），画中主要是十位宫女围坐在一张大方桌旁，远程的一位手