

宋画人物

历代经典绘画解析

盛天晔主编 盛天晔编著

湖北长江出版集团

湖北美术出版社



宋代人物(上)

历代经典绘画解析

盛天晔主编 盛天晔编著

长江出版社

湖北美术出版社



目 录

北宋 李公麟（传）维摩居士图·····	1	南宋 金大受 诺矩罗尊者图·····	50
两宋人物画·····	2	南宋 金大受 半诺迦尊者图·····	52
北宋 李公麟（传）维摩演教图·····	4	宋 佚名 九歌图·····	54
北宋 李公麟 临韦偃牧放图（局部）·····	12	宋 佚名 内人双陆图·····	72
北宋 李公麟 西岳降灵图·····	15	宋 佚名 布袋和尚像·····	75
北宋 李公麟 山庄图（局部）·····	18	宋 佚名 仿周昉戏婴图·····	76
北宋 李公麟 五马图（局部）·····	20	宋 佚名 仿周文矩宫中图·····	80
北宋 张择端 清明上河图（局部）·····	21	宋 佚名 燃灯佛授记释迦文图·····	86
北宋 苏汉臣（传）婴戏图·····	22	五代 佚名 神骏图·····	90
北宋 苏汉臣 靓妆仕女图·····	23	宋 佚名 明皇击球图·····	94
北宋 苏汉臣 秋庭婴戏图·····	24	宋 佚名 朱贯像·····	102
南宋 李嵩 货郎图·····	28	宋 佚名 毕世长像·····	104
南宋 李唐 采薇图·····	32	宋 佚名 杜衍像·····	106
南宋 李唐（传）晋文公复国图（局部）·····	33	宋 佚名 王涣像·····	108
南宋 刘松年 罗汉图·····	36	宋 佚名 冯平像·····	110
南宋 梁楷 泼墨仙人图·····	39	宋 佚名 大智律师图·····	112
南宋 梁楷 八高僧故事图·····	40	南宋 佚名 卤簿玉辂图·····	114
南宋 金大受 迦诺迦伐蹉尊者图·····	46	宋 佚名 文姬图·····	120
南宋 金大受 迦哩迦尊者图·····	48	宋 佚名 松下憩寂图·····	122

图书在版编目（CIP）数据

宋代人物. 上 / 盛天晔编著. —武汉：湖北美术出版社, 2011.6
(历代经典绘画解析)
ISBN 978-7-5394-4210-5

I. ①宋… II. ①盛… III. ①中国画：人物画—绘画评论—中国—宋代 IV. ①J212.05

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第103966号

出版发行：湖北美术出版社
地 址：武汉市洪山区雄楚大街268号湖北出版文化城B座
电 话：(027)87679520 87679521 87679522
邮政编码：430070
印 刷：武汉精一印刷有限公司
开 本：889mm×1194mm 1/8
印 张：15.5
印 数：3001-5000册
版 次：2011年6月第1版 2013年1月第2次印刷
定 价：98.00元

目 录

北宋 李公麟（传）维摩居士图·····	1	南宋 金大受 诺矩罗尊者图·····	50
两宋人物画·····	2	南宋 金大受 半诺迦尊者图·····	52
北宋 李公麟（传）维摩演教图·····	4	宋 佚名 九歌图·····	54
北宋 李公麟 临韦偃牧放图（局部）·····	12	宋 佚名 内人双陆图·····	72
北宋 李公麟 西岳降灵图·····	15	宋 佚名 布袋和尚像·····	75
北宋 李公麟 山庄图（局部）·····	18	宋 佚名 仿周昉戏婴图·····	76
北宋 李公麟 五马图（局部）·····	20	宋 佚名 仿周文矩宫中图·····	80
北宋 张择端 清明上河图（局部）·····	21	宋 佚名 燃灯佛授记释迦文图·····	86
北宋 苏汉臣（传）婴戏图·····	22	五代 佚名 神骏图·····	90
北宋 苏汉臣 靓妆仕女图·····	23	宋 佚名 明皇击球图·····	94
北宋 苏汉臣 秋庭婴戏图·····	24	宋 佚名 朱贯像·····	102
南宋 李嵩 货郎图·····	28	宋 佚名 毕世长像·····	104
南宋 李唐 采薇图·····	32	宋 佚名 杜衍像·····	106
南宋 李唐（传）晋文公复国图（局部）·····	33	宋 佚名 王涣像·····	108
南宋 刘松年 罗汉图·····	36	宋 佚名 冯平像·····	110
南宋 梁楷 泼墨仙人图·····	39	宋 佚名 大智律师图·····	112
南宋 梁楷 八高僧故事图·····	40	南宋 佚名 卤簿玉辂图·····	114
南宋 金大受 迦诺迦伐蹉尊者图·····	46	宋 佚名 文姬图·····	120
南宋 金大受 迦哩迦尊者图·····	48	宋 佚名 松下憩寂图·····	122

图书在版编目（CIP）数据

宋代人物. 上 / 盛天晔编著. —武汉：湖北美术出版社, 2011.6
(历代经典绘画解析)
ISBN 978-7-5394-4210-5

I. ①宋… II. ①盛… III. ①中国画：人物画—绘画评论—中国—宋代 IV. ①J212.05

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第103966号

出版发行：湖北美术出版社
地 址：武汉市洪山区雄楚大街268号湖北出版文化城B座
电 话：(027)87679520 87679521 87679522
邮政编码：430070
印 刷：武汉精一印刷有限公司
开 本：889mm×1194mm 1/8
印 张：15.5
印 数：3001-5000册
版 次：2011年6月第1版 2013年1月第2次印刷
定 价：98.00元



北宋 李公麟（传）维摩居士图 绢本水墨 纵89.2厘米 横51.4厘米

两宋人物画

两宋绘画，承中晚唐末路，开元、明、清先河。

郭若虚《图画见闻志·论古今优劣》提出“佛道人物仕女牛马则近不及古”。此言唐前中国画以道释人物一统天下。五代始有人物、山水、花鸟分野，至宋文人画兴，山水、花鸟一跃成为画坛正统，人物画式微，几乎沦为匠作。

五代，道释人物仍是人物画正溯。宋初对佛教仍采取支援态度，真宗时倡兴道教，景德末营玉清昭应宫，道释名手，应募而至者，三千余人。然此类作品，以宣教为目的，多承袭旧制，形制和规范皆偏于程序化。五代后宗教热情淡化，加上后周灭佛，佛道神性渐弱，而禅宗独盛。入宋而益炽，加上文人审美的影响，注入了个体精神灵感的禅宗顶相

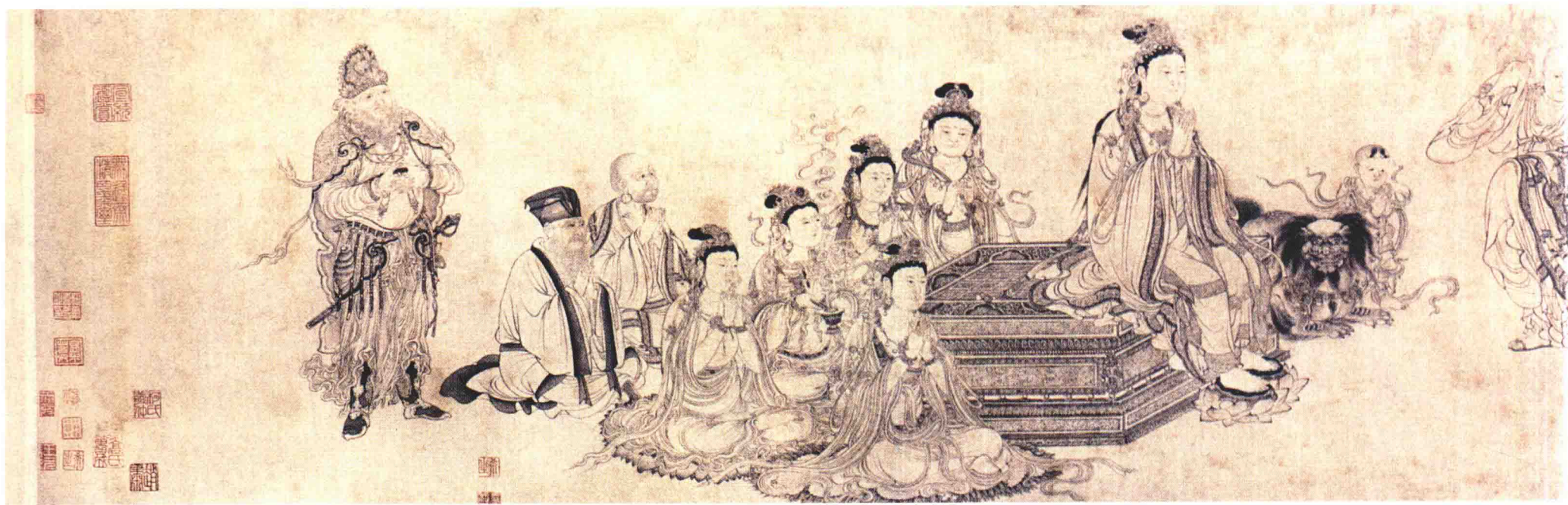
图风行一时，一变传统道释妙曼庄严之风，而出之以怪诞简率的造型、淡逸清新的笔墨，别开山林荒率的境界。

宫廷政教绘画，五代宋初对帝王功臣贤士妃嫔的“写真”仍旧承袭唐风，以颂事功，昭盛德。而描绘帝王贵族宫廷生活的人物画，在唐时已曜然可观，五代有长足发展，其中尤以南唐为盛，此朝偏安逸乐，故作品中多柔靡婉约之致和文弱唯美的气息。北宋中期的此类绘画一扫之前华靡高傲的贵族气，而更具清逸儒雅的韵致。此“文治”时代的风气使然，因受文人情趣的影响，亦使宫廷贵族生活多以旷逸清丽为尚，力避膏粱气味。有宋一代，武备松懈，弊弱累积，彰功显德之制亦衰颓。及宋室南渡，爱国热情和救亡意识空



维摩居士图（局部一）





北宋 李公麟（传） 维摩演教图 纸本水墨 纵34.6厘米 横207.5厘米

前高涨，随之涌现大批宣扬爱国主义激情的历史故事画，借古喻今，鞭挞奸佞，歌颂忠君爱国思想，与同时期陆游、辛弃疾的诗词互为唱和，而水平则平平。

道释人物多为寺观壁画，或作于四门之墉，或陈于庙堂之壁。宋代造纸业的发展，使得卷轴画的形制大为盛行。与其在高堂户牖间流连，远不如玩赏于方寸股掌间来得更有情味，文人自然更青睐于后者。道释政教绘画的衰颓，亦有此因。

唐前人物，皆以服务于政教为目的，而与社会民间少有关联。五代以后，描绘士夫文人的游乐场面和市民世俗生活内容的绘画逐渐增多，以市民生活为主题的风俗画沛兴于北宋后期。在宋以前历代皆有描绘下层劳动人民生活工作的写照，但其主旨仍是表达门阀贵族地主思想，不过粉饰太平掩人耳目耳。宋代风俗画则是在城市工商经济高度发达的背景下以市井百姓生活为主体，对城市平民的生活理想和审美情趣的反映。

题材、形制的变异，引起两宋人物画形式语言表现手法的相对变化。唐代，道释人物皆以吴生道玄为标格，以挥洒磊落的线条成就气势恢弘的画风，尤擅于殿饰壁画鸿篇巨制的表现。五代、宋初承袭唐制，人物道释皆不脱吴生藩篱。然唐为外放的国度，而宋则静实内敛，唐的昂扬气质于宋代未免显得空张旗鼓。禅宗独炽，理学盛行，文人思想的浸淫，使得宋代需要的是超然脱拔的玄机顿悟、正心诚意的格物致知，以及清逸闲旷的文士雅韵。吴道子的剑拔弩张、豪气干云显然已不合时宜。适有李公麟出，扫去粉黛，淡毫轻墨，以白描手法作人物。譬如幽人胜士，褐衣草履，居然简远，高雅超诣。画制亦由长壁巨轴变为中小幅面，于形象的刻画，亦摆脱类型化的程序羁绊而注重个性化的细腻深入。相较于唐人的富贵宏壮，更显得素雅清新。另外山水、花鸟的兴起，使得人物与环境的关系更为和谐，画面的内容更为丰富，在一定程度上也促进了风俗画的创作。经济的发展、市民阶层的扩大和平民意识的加重，也使道释人物由原来的供奉礼拜而变为宫廷民间的雅赏珍藏之品。风俗画和历史故事画多为民间之作，所表现的皆非文人生活，由此展现的淳易平朴、亲切热情的情味，实非文人画的清逸寡淡所能比。宋后期禅画鼎盛，减笔泼墨之风盛行，以恣意挥洒的狂颠笔墨来传达禅宗“得意忘象”的顿悟之妙，过于孤荒脱拔而偏离世味，从而也将中国人物画引上了衰败之路。自此，中国

古代人物画的全盛时代宣告结束，山水花鸟继起而一跃为庙堂之首，人物画散于野，不复有雄浑豪壮的气象。即使其间偶尔有一两点电光火石般的星火瞬间，亦不足以扭转乾坤颓败。

两宋人物画，基本可分为三个阶段：宋前期为由唐而宋的转捩过渡期，此时期人物画仍承唐、五代余绪，风格多以吴道子为尚；宋中期、北宋后期与南宋前期这一段，人物画以全面反映社会各阶层生活为主，为“近异于古”的繁荣创新期；宋后期人物画领域文人墨戏与禅林荒率之风盛行，逐渐与现实生活脱离，形成两宋人物画的衰败期。

宋初人物画家多由五代肇来新朝。五代人物画风多以吴生道玄为尚，宋承旧制，政教宗教绘画亦呈繁盛之势。

赵宋之初，太祖即恢复佛法，亲诣寺庙，度僧造像，并遣人往印度取经求法。太祖以下诸帝，除徽宗排佛之外，其余帝王对佛教优礼甚厚，佛教像设在袭用旧唐遗制的同时，世俗信仰、民间趣味的痕迹日趋显著，并逐渐衍为两宋之世佛教绘画的独特面貌。

开国初年，佛教虽无唐代那般兴盛，统治阶层仍四处大兴佛寺，翻译刊印佛经。真宗尝撰《崇佛论》，言佛教与孔孟之道“迹异而道同”，《宣和画谱》卷一《道释叙论》开宗明义：“志于道，据于德，依于仁，游于艺。艺也者虽志道之士所不能忘，然特游之而已，画亦艺也，进乎妙，则不知艺之为道，道之为艺……于是画道释像与夫儒冠之风仪，使人瞻之仰之，其有造形而悟者，岂曰小补之哉。”进乎妙，则艺道无异，儒佛同旨，天下诸善皆出一源也。宋代大倡道教，尤以太宗、真宗、徽宗三朝为盛。各地大行营造宫观，壁画随之亦盛。景德末营玉清昭应宫，道释名手，应募而至者，三千余人。整个营造工程历时弥久，花费逾亿，建成之后，望之碧瓦凌空，翠彩流霞，使人不能正视，“议者以为玉清之盛，开辟以来未之有也，阿房、建章固虚语尔”（田况《儒林公议》卷上）。壁画以武宗元为左部长，王拙为右部长，张昉画天女奏乐，人物高丈余，亦皆宗法吴生。其况之盛，尤可比之前代。

北宋中期以降的人物画，仍以宫廷画院创作为重心，然花鸟山水的迅猛发展，使得人物画日渐式微。独李公麟以白描一变唐五代以来人物画坛吴风独炽的局面，创立宋代人物画文雅典静、平淡蕴藉的笔墨形式，以卷轴为裁，与文人士夫的审美理想和市井平民的心态意绪相呼应，相较于宋前期



维摩演教图（局部一）

的道释壁画，别有“近异于古”的味道。另外，风俗画的沛兴、历史画的崛起，使得对于宋中期特定社会生活的传移写照尤显真实平易，人物画的创作从唐以前的理想高蹈沉落为宋以降的现实静美，技术上更趋于繁冗精密，气息上更趋于雅逸沉和，气格上自然也由唐以前的意气风发、睥睨天下的大襟怀变为落落寂定、谨毛失貌、划地即安的小情致。文人画的兴起，对绘画玩赏性的要求亦不可避免地延及人物画，人物画的题材和对象所限定的现实性自然与文人所要求的超拔脱逸相去千里，由是人物画的创作与品评渐入匠作之列，不复与山水花鸟同日而语。

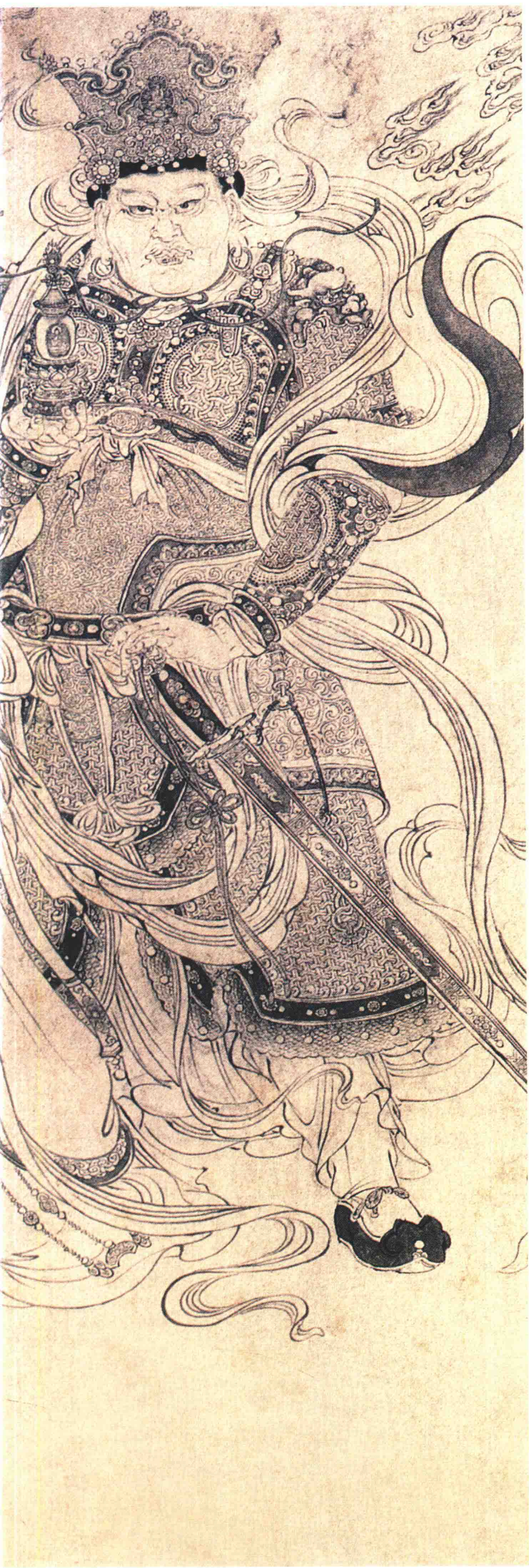
李公麟，字伯时，号龙眠居士。舒城（今安徽舒城）人。约生于仁宗皇佑元年（1049），卒于徽宗崇宁五年（1106），享年五十七岁。李公麟于神宗熙宁三年（1070）中进士。尝任地方官吏，后入京为中书门下省删定官、御史台检法。哲宗元符三年（1100），因病致仕，隐居至死。宋代画家如林，而成就卓越者，首推公麟。其

于道释、人物、鞍马、花鸟、山水，无所不精。尤于鞍马、人物，历超前代，并创“白描法”，“集众所善，以为己有，更自立意，专为一家”。一生“沈于下僚，不能闻达”，虔于艺事，疏于人际。“好古博学，长于诗，多识奇字，自夏、商以来钟鼎尊彝，皆能考定世次，辨测款识”（《宋史》本传）。其极富收藏，“闻一妙品，虽捐千金不惜”。《宣和画谱》称其“文章有建安风格，书体则如晋宋间人，画则追顾、陆，至于辨钟鼎古器，博闻强识，当世无与伦比”。“仕宦居京师，十年不游权贵门，得休沐，遇佳时，则载酒出城，拉同志二三人访名园荫林，坐石临水，翛然终日。当时富贵人欲得其笔迹者，往往执礼愿交，而公麟靳固不答；至名人胜士，则虽昧平生，相与追逐不厌，乘兴落笔，了无难色……从仕三十年，未尝一日忘山林，故所画皆其胸中所蕴。”

龙眠作道释人物，“始画学顾陆与僧繇、道玄，及前世名手佳本，至盘礴胸臆者甚富，乃集众所善，以为己



维摩演教图（局部二）



北宋 李公麟（传）维摩演教图

此图取材于佛教《维摩诘经》，描绘的是装病在家的维摩诘向奉释迦牟尼之命前来探病的文殊菩萨宣讲大乘教义的场面。维摩诘，亦简作“维摩”，与佛祖释迦牟尼同时，是毗耶离城一位居士，信奉大乘教，学识渊博，德行高尚，长于辩才。一次他称病在家，释迦牟尼派文殊师利等弟子去看望他。当宾主坐定，维摩身边的天女即把花撒向空中，当花落到来客舍利弗身上时，他下意识地用手去掸花，维摩即指出其心中有物，凡心未净，并乘机说法，使文殊诸人深为叹服，大乘佛教遂得以布扬。画面描绘的正是这一刻情景，场面壮观，人物形象栩栩如生，家具陈设刻画入微。画中维摩诘坐于锦榻之上，精神矍铄地谈论教义，对面的文殊菩萨脚踩莲花，双手合十，面目诚悦。画幅中段天女故意往大弟子舍利弗身上撒沾衣不坠的花瓣，舍利弗急忙振衣抖拂的场景极具戏剧性。可谓笔简意赅，情景交融，极好地表现了维摩诘的高深机智和巧思善辩。全卷淡墨轻毫，笔线绵绵不绝，游丝描和铁线描相辅相成，遒劲圆转，如流水行地，春云浮空，具足美感。扫却粉黛的黑白世界，色即是空，空即是色，色不异空，空不异色。

画后幅有明沈度书《心经》及跋“永乐丙戌岁，予客燕台真如寺，老僧元觉出示李龙眠演教图真迹，随索予书《心经》附后，自愧玉台难并，固辞再三。老僧索之甚笃，勉强净手谨书一通。是夕上元日也。云间沈度。”丙戌为明永乐四年（1406）。并有明董其昌、王穉登题跋。钐元柯九思“柯氏敬仲”，清索额图“钦赐忠孝长白山长索额图字九如号愚庵书画珍藏永贻子孙”、“长白索氏珍藏图书印”、清宣统皇帝“宣统御览之宝”、“宣统鉴赏”等鉴藏印，共57方。

此图无款，对作者有三种推测：明人沈度、董其昌、王穉登等人在画卷的跋中皆称作者为宋代李公麟。当代学者金维诺先生根据美国大都会博物馆所藏元代王振鹏在《临马云卿画维摩不二图草本》卷后的题跋认为作者应是金代的马云卿。王振鹏的临本与此幅的构图章法、艺术风格等极为相仿，仅仅在局部纹饰上稍有变化。但目前亦有异见认为此图既非李公麟亦非马云卿所为，它应是宋佚名画家的作品。清高士奇《江村销夏录》、卞永誉《式古堂书画汇考》、清内府《秘殿珠林初编》著录。

佛教于公元前6至5世纪由释迦牟尼创立于印度，东汉明帝时传入中国。佛教在中国不断传播的过程中，画中的人物形象亦不断汉化，特别是宋以降，佛画造型更加生活化，世俗化，有时甚至以皇帝或贵族的形象作为依据来创作菩萨，以符合中国人的审美观。从东晋顾恺之到隋唐敦煌壁画，维摩诘尚被表现为“须眉奋张，目光如炬”的形象，而此图中他已完全成为汉化的佛教徒形象。文殊则体态雍容端庄，更接近世俗生活中之名门贵胄。众天女于恭谨中难以抑制住活泼的神情，或张目或低眉，心有所骛，似乎缺了那么一分虔诚。宋代是平民的世界，文人世俗思想融入宗教画创作中无疑增添了作品的亲和力，同时也增加了作品的世俗性。维摩诘是梵文Vimalakirti的音译，意译“净名”、“无垢称”。维摩诘，非佛非僧，只是一位居住在印度毗耶离城中的在家居士。但他的成就，不下于佛陀座下的出家弟子，颇受世人崇奉。《维摩诘经·方便品第二》载其拥有广大的庄园，无量资财和成群妻妾，却又远离五欲泥淖净修梵行。他深谙佛法，与人论道时雄辩无滞，善以智慧度人。提倡不必去国离家，不必剃发苦行，不必古寺青灯，却照样能达到成佛的境界。显然维摩游戏人生，以入世为出世的理论，打破了尘世与山林之间的空间界限，契合了当时士夫文人的心理，为徘徊于仕隐之间寻找出路文人提倡了“独善”或“兼济”的应世法则，而维摩诘的形象也迎合了当时清谈玄风的社会心理，因而在魏晋六朝佛教初行中国之际获得了广泛的信仰，并屡屡成为艺术家、笔下的主角。



维摩演教图（局部三）







有，更立自意，专为一家”，“能分辨状貌，使人望而知其廊庙馆阁、山林草野、闾阎臧获、台舆皂隶，至于动作态度，颦伸俯仰，小大美恶，与东西南北之人才分点，画尊卑贵贱，咸有区别。非若世俗画工，混为一律，贵贱妍丑，止以肥红瘦黑分之”。以至参禅入道，多交衲子，行为风格，俨然文人士夫做派，故其画中“创意处似吴生，潇洒处如王维”。夏文彦《图绘宝鉴》言：“李公麟当为宋画中第一，照映前古者也”。邓椿《画继》复述：“画之六法，难于兼全，独唐吴道子、本朝李伯时始能兼之耳。然吴笔豪放，不限长壁巨障，出奇无穷。伯时痛自裁损，只于澄心纸上运奇布巧，未见其大手笔。非不能也，盖实矫之，恐其或近众工之事。”道释人物自吴道子出，余代皆于其格制下讨生活，伯时既出，吴风格制始有幡然改图之面貌，道释人物长壁巨障的格式转而为小幅卷轴之风，使得人物画由鉴戒教化的工具向文人画吟咏情性方面的转化成为可能。

壁画和卷轴，大幅面和小尺幅，大手笔和小趣味，这期间的分野，标志着绘画由众工而文人、由近俗而超雅的转捩，一如朝野家国气息格局的变化，历史收敛了他雄睨天下的勇毅和野心，退而为小富即安、息事宁人的静养和鰥居，汉唐的拓跋雄风从此遗逝无影。

龙眠复创“白描”一体，开人物画一代新风。

“前世名画如颜、陆、吴道子辈，皆不能不着色，故例以‘丹青’二字目画家。至龙眠始扫去粉黛，淡毫轻墨，高雅超逸，譬如幽人胜士褐衣草履，居然简远，固不假袞绣蝉冕为重也。於乎，亦可谓天下之绝艺矣。”（《后村先生大全集》卷九十九）

白描，即原来用作壁画创作“传移模写”的“粉本”，亦称“白画”，也即底稿。晋唐人物画的创作，大多是惨淡经营、九朽一罢才定稿，从造型到章法，最后确定下来以墨线勾出，作为正式创作时的样本。北宋前期大相国寺画壁所用“内府所藏副本小样”，传世武宗元《朝元仙仗图》等，均应属于此类。世称“吴装”，亦为白描之滥觞。道子作画，落笔雄劲而傅彩简淡，人称“吴装”。盖其创作多勾线落墨后即去，其余由弟子完成，弟子布色又恐填彩过重而淹没师父线描的魅力，故常染淡彩。《图画见闻志》卷一《论吴生设色》云：“尝观所画墙壁、卷轴，落笔雄劲，而傅彩简淡，或有墙壁间设色重处，多是后人装饰。至今画家有轻拂丹青者，谓之吴装。”吴装的画法，淡化了色彩的表现，突出了线描的功能。而在此基础上彻底摒弃色彩而完全采用线描形式来进行创作，李公麟有开宗立派之功。

相较于此前勾勒填彩画法中的线描，白描的线条更加精密、谨严、工致。其中原因之一是先前的勾勒填彩法多用于壁画制作，于长障大壁中单纯以线立形，单薄纤弱的线条自然难以承构起壮阔雄丽的场景，故其线也必粗。如敦煌莫高窟中30厘米高的人物形象，其线描约为0.3厘米粗，最粗处可达0.5厘米，线粗而势犷，而于形象的细腻表现却难尽其力。宋以后卷轴画的兴起，为白描形制的风行提供了衍生的土壤。试想于小幅纸面上以线条流转起逆而成精致静美之画面，是否更具清赏雅玩的韵味？而白描中变化万千的线条完全可以落落写胸中逸气，切切绘眼前之景，传神写照，不施丹青而光彩照人。晋唐以来的人物画



北宋 李公麟 临韦偃牧放图（局部一）

