

作者 刘兴珍

中国巨匠 美术丛书
李唐



李唐《采薇图》卷局部，绢本，淡设色，27.2×90.5厘米，北京，故宫博物院藏。李唐可谓北宋南宋绘画延续的桥梁，使整个南宋画院几乎笼罩于李唐风格影响之下，即使画风与李唐迥异的赵孟頫亦赞其“落笔老苍”，于北宋南渡诸家中未有及之者。

李唐

(北宋中—南宋初)

李唐山水大斧劈皴，带披麻头名笔，作人物、屋宇，描画整齐，画山尤觉得势，与众不同，南渡以来，推为独步，自成家数。

——元·饶自然《山水家法》

李唐，是中国宋朝杰出的大画家，但史料对其身世的记载却失之阙如，他的生年和卒年则更是一个谜。这对于研究李唐的绘画艺术乃至宋朝的美术不免是一种缺憾。基于此，本文仅能从现有的可视资料和历史记载之片言只字入手，挖掘寻觅乃至推测李唐大致的艺术生涯和生活经历。

据元朝郭若虚所著《图绘宝鉴》记载：“李唐，字晞古，河阳三城人(即今河南孟县)，徽宗朝补

入画院。”由此可知李唐的字号、籍里，而且了解到他在北宋徽宗时曾有供职于画院的经历。这表示李唐的艺术水准和修养之高在当时已处不容忽视的地位，这是因为成立于北宋初年的翰林书画院，在宋徽宗这么一位政治昏庸而颇擅丹青的皇帝直接主持下，已达到十分兴盛的阶段。元代庄肃在《画继补遗》中所记“图画院四方召试者源源而来”，即可说明当时的盛况。然而想进入画院的画家需经过严格的考

试挑选方可入院。政和年间就曾用大学法补四方画工，其具体方法就是以古人诗句命题，如“野水无人渡，孤舟尽日横”、“嫩绿枝头红一点，动人春色不须多”、“踏花归去马蹄香”等，让画家创作，目的是为了了解应试画家所具有的文学修养和对诗句意境的理解深度，同时也借此评判应试画家将文学语言转化为绘画语言的艺术构思能力和表现能力。因此，通过这种测试能入画院者必为出类拔萃之士，李唐的补入画院可见其在当时已不同凡响了。明代唐志契的《绘事微言》曾对此有详细的记述：“政和中，徽宗置画院，召诸名工，从摘唐人诗句试之，尝以《竹锁桥边卖酒家》为题，众向酒家上著工夫，唯李唐但于桥头竹外挂一酒帘，上喜其得‘锁’字意。”李唐别具一格立意于锁字，因而得到徽宗的赏识进入翰林书画院供职。

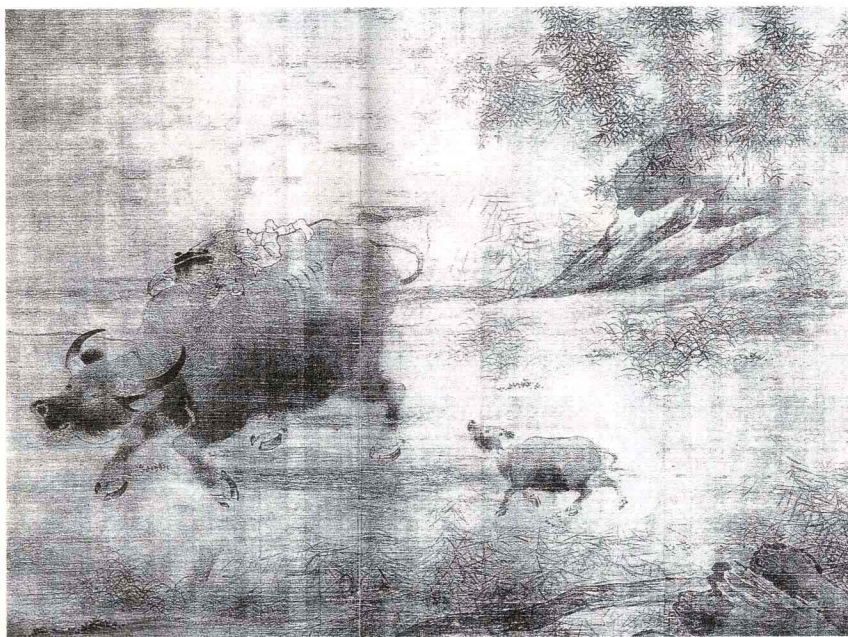
此后，李唐曾在康王赵构（即

宋高宗）府中服务。此事在元代庄肃的《画继补遗》中有记：“李唐在宋徽宗朝曾补入画院，高宗时在康邸，唐尝获趋事。”康邸即赵构府第，赵构于宣和三年（1121）其十六岁时受封为康王，故其府为康邸。据此估计宣和六年（1124）李唐所绘《万壑松风图》应在康府时完成。

当金兵南下，攻占汴京之时，钦宗以康王赵构领“天下兵马大元帅府”募兵“勤王”，后率部东退到济州府（今山东巨野）；在靖康二年（1127）到达南京归德府（今河南商丘）称帝，改元建炎，史称南宋。同年十月南迁扬州，被金兵所逼，渡江南逃，先后曾逃到相州、越州（今绍兴）、明州（今宁波）、定海等地，一直到绍兴二年（1132）才定都临安（今杭州）。从这段历史记载中看，赵构在靖康后一直在河北、河南、山东、江南一带逃亡躲避金兵的追杀，到临安建都的时间较晚。李唐那时亦离开汴京，一路

沿着赵构的足迹找寻康王。《图绘宝鉴》中对南宋画家萧照的记载有这样一段可作例证：“萧照……靖康中流入太行为盗，一日掠至李唐，检其行囊不过粉奩画笔而已，叩知其姓氏，照雅闻唐名，即辞贼随唐南渡……。”由此可知李唐离开汴京后，在河南、山东、河北等地颠沛流离，才可能在太行山遇到萧照，正因为萧照也喜丹青，李唐方免灾难，与萧照同路南渡投奔赵构。

李唐、萧照入临安的时间，据《图绘宝鉴》记载：“李唐……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。”《绘事微言》中记：“建炎南渡，……李唐渡江如杭，汇缘得幸高宗，仍入画院。”以上说法认为李唐于汴京陷落后即到临安进入画院，根据以上资料去追踪赵构建立南宋政权的时间看，这些记载是不确切的。因为高宗虽然在商丘称帝



文献中曾有李唐擅于画牛的记载，《画继补遗》载：“李唐，字晞古，河南人，宋徽宗朝曾补入画院。……善作山水人物，最工画牛。”夏文彦《图绘宝鉴》记：“李唐，……善画山水、人物，笔意不凡，尤工画牛。”其画风对李迪可能有所影响。李迪《风雨归牧图》是标准的南宋初院画派风格，以严谨为家，虽有边角构图的趋

势，但不明显，其笔墨特别明净，主题富有戏剧化的情趣，将一幕瞬间的情景转化成永恒，与李唐《乳牛图》相较，二者间的相似便显而易见。左图：李唐《乳牛图》，绢本，淡设色，46.4×62.5厘米，台北，故宫博物院藏。右图：李迪《风雨归牧图》轴，绢本，淡设色，120.7×102.8厘米，台北，故宫博物院藏。

改元建炎，但他并未建立稳固的政权，金兵不断追赶，处于东逃西奔时期，虽然在建炎三年逃到临安，但未站住脚，又东逃，而同年十二月金又占领临安，直到绍兴二年（1132）才定都临安，然此时金兵亦有随时再犯的威胁，故并不十分稳定安全，一直到绍兴五年（1135）底，形势略好才下诏：“淮南宣抚司抚存淮北归来军民。”由此看来李唐是临安已安稳的前提下，才进入临安城的。

那么南宋偏安政权是于何时重建画院的呢？从《图绘宝鉴》和《绘事微言》看，李唐在建炎年间就入画院了，似乎南宋政权临安建都尚未稳定之前即建立了翰林书画院，这恐怕不太可能。查《宋史》，记载很清楚，高宗是通过向金称臣纳贡，割让淮北土地来换取朝廷的苟且偏安，至绍兴十二年（1142）又与金签定“绍兴和议”。在此之前，虽然他雅好丹青，但外辱重重，经济困顿，使他不可能有物力发展建设文化事业。史书记载直至绍兴十六年（1146）方复立“御书院”，史籍中虽没有记载南宋恢复画院的具体时间，但从情理上推书院与画院应是同期或先后组成，因而画院应于绍兴中期建立，那么李唐再入画院应在书画院成立之后，可能是在绍兴中期。

李唐流落临安之后，人地生疏，生活相当困难，只好以卖画为生，但善画北方崇山峻岭的他，又得不到南方人的赏识，悲愤之余写下了如下诗句：“雪里烟村雨里滩，看之如易作之难；早知不入时人眼，多买胭脂画牡丹。”

这首诗句显然是对自己艺术抱负不能如愿而百感交集，哀叹命运之不济。然而就在山重水复疑无路时，柳暗花明出现了生机。《续书画题记跋》中载：“唐初至杭，无



李唐《坐石看云图》册页，绢本，设色，24.2×26.2厘米，台北，故宫博物院藏。李唐除承袭范宽的浓墨重笔外，又远承李思训青绿山水技法，兼融并施，成为南宋山水画风的缔造者。

所知者，贷楮画以自给，日甚困。有中使识其笔，曰待诏作也。唐因投谒中使，奏闻。”幸亏在街头卖画碰到了汴京故友，被荐入画院。

《图绘宝鉴》一书中说李唐是“太尉邵渊荐之”，但查《宋史》，并无邵渊其人。邵渊恐为高宗舅父韦渊之误，韦渊在南宋时任武官要职，高宗在康邸时他是能常常出入王府者，而李唐曾在康邸服务，二人必是经常见面，故具备在临安街头一见如故的条件。根据《图绘宝鉴》记载李唐复职画院时已年近八十了，姑且定他为八十岁，那么他在康邸时年有可能为五十岁左右，由此推算他可能生于宋英宗（1064—1067在位）时期。而他的卒年应是绍兴中期或以后。

通过上述分析，基本上可把李唐的身世整理出一个大致脉络，从

这条脉络上知道李唐是一位出身民间但终以自己雄厚的功力、超人的才华跻身于北宋宫廷画院的画家。虽然他的才艺鹤立鸡群，但是在宣和二年（1120）编成的《宣和画谱》里却查不到政和年间入画院的李唐之名，这可能是因为他贫贱的布衣出身使文人士大夫们嗤鼻吧。因而他虽入画院但并不受器重，直至到了高宗时才受到赏识。另一方面，这条脉络也显示出李唐的一生历经几朝帝王的变迁，时势动荡、风雨飘摇的社会政治环境不仅使他目睹了上层统治者软弱昏庸，治国无道，而且于流离失所的逃难中亲见下层人民的艰辛苦难，而他也在这一动荡的时局里饱尝了人世间的酸甜苦辣。这历练成为他生生不息的创作源泉，也成为他作品中具有生命活力和思想深度的主要原因。

晋文公复国图

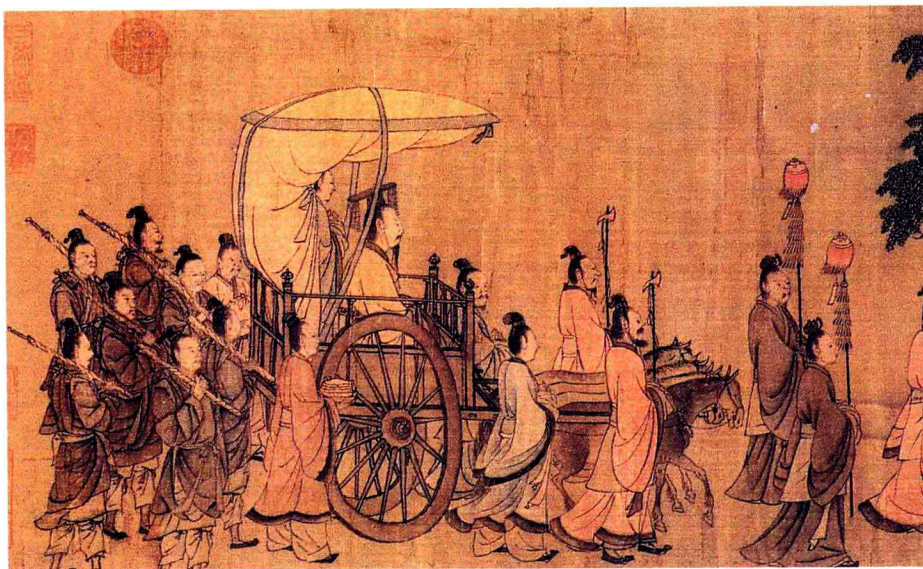
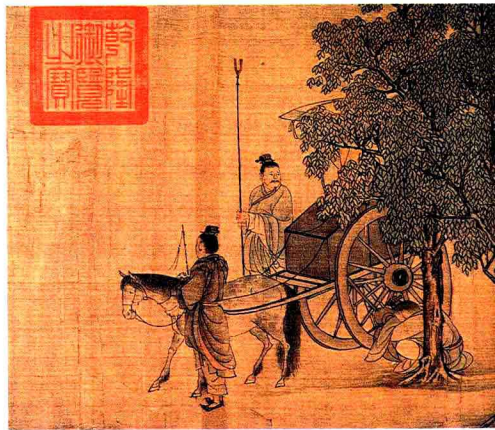
《晋文公复国图》卷，
绢本，设色，29.4×83.1厘米，
纽约，大都会艺术博物馆藏。

此图描绘的是东周初期晋献公为了巩固自己的权力，听信骊姬的谗言，杀害了太子申生，又迫使公子重耳流亡翟国，公子夷吾流亡梁国。献公去世后，公子夷吾继位为晋惠公，为了剪除对自己的威胁，他欲害重耳于翟，重耳又被逼辗转流亡于齐、曹、宋、郑、楚、秦等国，忍辱负重十九载，后在秦穆公的支持下回国即位，是为晋文公。他为人忠厚，治国有术，很得民心，在他的治理下晋国成为当时的强国。

此图依故事情节分为六节，每节互有联系，充分采用连环画的形式描绘了重耳的流亡生活过程。图卷每节均有宋高宗书《左传》的有关章节，而且在画卷首尾钤有“宣和殿宝”、“宣和”、“双龙小玺”及“蔡京珍玩”等玺印，另外尚有簒成、关宽等跋文。宣和是北宋徽宗的年号，而蔡京又是徽宗的宠

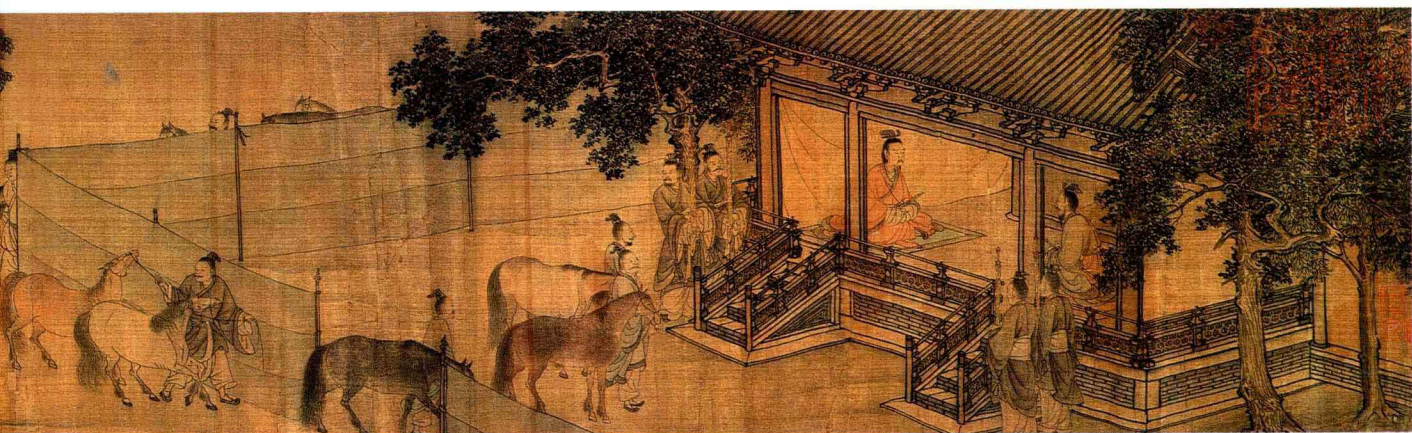
臣，据此可知此画完成于北宋晚期，而那时正值金兵不断入侵中原，北宋政权岌岌可危的险恶时刻，李唐描绘此卷可能是希望宋室能以晋文公为榜样，厉精图治，抗击金兵入侵。

《晋文公复国图》卷每节均以晋文公为中心来展开情节。尽管当时他处于屈辱的流亡生活中，应是疲于奔命，狼狈不堪的样子，但画家出于对晋文公人品的赞颂，而把他描绘得雍容庄重，气度非凡，始终以楷模的光辉形象贯穿于画面之中。对于晋文公的侍臣、卫士及仕女、车夫则根据他们不同的身份所应有不同的装束和姿态而加以描绘，尤其着力描绘他们的神态，将侍臣的儒雅谦恭、卫士的威武刚毅、仕女的典雅秀丽、马夫仆役的淳厚朴实揭示得细腻入微。然而更为精彩的是虽然他们各具情态，但是都统一在对晋文公的拥戴敬重这



李唐《晋文公复国图》局部。此为最后一节，描绘晋文公得秦穆公之助，回国即位，厉精图治，在他的治理下，晋国成为当时“五霸”之一。总而言之，全图依不同的对象施以不同的技法，但以白描为主，颇得李公麟神韵，衣纹线条飘逸轻柔，转折处略微顿折，展现了服饰轻软的质感，借由多方面的细致表现成就了一幅不可多得的历史故事画。

一整体情绪刻画的主线上，展示出李唐在多人物创作中对于情绪刻画的整体和局部把握，收放自如，已至炉火纯青之妙境，而在构图处理上亦是如此，李唐根据每节所表现



内容的不同，匠心独运，逐渐变化构图方式，使整个画面既符合晋文公流亡复国这一整体内容的要求，而每节画面之间又富于变化而不显呆板。但共同的一点是每节画面均

以前景构图为主，人物安排上宾主分明，疏密得当，能够运用经济的笔墨达到所需要的艺术效果。例如回国途中那一幅，所绘人物并不很多，但通过人与人之间交替错落，

人与树之间遮拦掩隐、疏疏密密，不仅造成浩浩荡荡的非凡气势，而且人疏处不觉空荡，人众处不觉密塞，并且能充分感受到晋文公的中心地位，达到了平面陈述所难以达

晋文公复国图



到的艺术效果，使人回味无穷。在技法运用上，李唐则依据不同的对象施以不同的技法处理，充分揭示主角的本质特点，而总以白描为主，颇得李公麟白描神韵。衣纹用线飘逸轻柔，转折处略加顿折，使服装轻软的质感现于纸素之间。面部描绘，用笔用线亦简练概括，并且浓淡相宜的墨色渲染，不仅精细虚实恰如其分，而且有着明显的体积感。对于建筑物的描绘如殿宇、车辇等用笔则横平竖直，见棱见

角，十分准确肯定。山石画法似挥毫而就，用笔豪放大气，畅达不滞碍，没有斧劈皴刀劈斧削般硬挺而较为柔和。树木枝杈及点叶的用笔有的淡墨勾骨；有的焦墨皴擦，于疏密多寡、浓淡干湿中运用自如。

综上所述，李唐于全方位、多角度，从不同侧面造就了这幅不可多得的历史人物画，遗留至今，仍有许多值得我们深入研究和学习之处。

李唐，……善画山水、人物，笔意不凡，尤工画牛。

高宗雅爱之，尝题李唐所画《长夏江寺卷》云：

李唐可比李思训。

——夏文彦《图绘宝鉴》





以画明心，虚应故事

对宋高宗而言，迎回徽、钦二帝，收复失土，当为第一要事，臣僚亦不时上奏收复华北之议，因徽、钦二帝一直被扣留在北方，如果没有这样的收复故土之议，南宋政权的合理性将受到质疑。因此利用“瑞应”解释高宗即帝位乃“上天祥应”，也随之出现，以增加人民对其政权的向心力，萧照《中兴瑞应图》即为此而作。然高宗重用主和派的秦桧、分主战将领兵权、岳飞被杀等诸事，不免令人怀疑高宗迎回父兄的诚意。或者人们必须考虑政治的现实，钦宗迎回后，高宗是否仍能居于帝位？金人亦通晓个中玄机，不时以送回徽、钦二帝来威胁高宗，迫使他同意极为苛刻的和约。《望贤迎驾图》是以唐肃宗迎接玄宗自四川回归长安的故事为题，《迎蓂图》则描绘曹勋奉宋高宗命，至金国迎



接徽宗与郑皇后的棺柩，及高宗生母韦后南归的情景。此二幅表面上似乎在激励、赞扬高宗行事，事实上隐含讽刺之意。唐肃宗自行在灵武即位，形成父子同时为帝的尴尬局面，而玄宗让位为太上皇以后，肃宗亦未尽人子责。应以迎回父兄为责的高宗，迎回的却是徽宗棺柩，钦宗尚滞流外域，南归无

期，讽刺之意溢于画中。左：宋·无款《望贤迎驾图》局部，绢本，设色，195.1×109.5厘米，上海博物馆藏。右上：宋·无款《迎蓂图》，绢本，设色，26.7×142.2厘米，上海博物馆藏。右下：萧照《中兴瑞应图》卷，绢本，设色，26.7×127.7厘米，天津市艺术博物馆藏。（姜竹如）

胡笳十八拍

《胡笳十八拍》册页，
绢本，设色，尺寸各幅均异，
台北，故宫博物院藏。

蔡文姬，原名琰，生于东汉灵帝熹平六年（177），父亲蔡邕（133—192）为汉代大儒，于辞章、数学、天文、音乐俱有专研，著名的《熹平石经》即出自蔡邕之手。

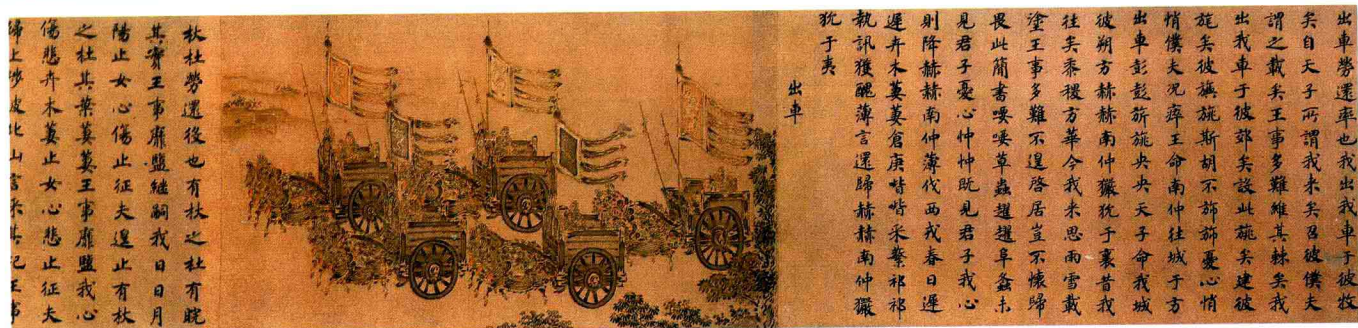
蔡琰于十六岁那年嫁与河东卫仲道为妻，未及两年，卫仲道即因病亡故，膝下无子无女的蔡文姬，只好归宁陈留老家。东汉献帝时，天下大乱，文姬遭入侵陈留的羌胡所掳，挟持到南匈奴境内，兴平年间（194—195）南匈奴左贤王去卑强行与她成亲，至此蔡文姬一住胡地十二年，并且生下两个孩子。曹操当政时，念及蔡邕的旧日情谊，得知蔡文姬流落异地的消息，即遣使

携带金帛将她赎回。文姬返乡作有《悲愤诗》，一首为五言体；一首为楚辞体，两首诗的内容俱为记述她流落胡地的凄楚境遇。

唐代以后，据此故事为创作蓝本的作品日渐增多，如刘商有《胡笳十八拍》记述文姬归汉始末，乐师董庭兰亦有《胡笳曲》。而绘画上的例子就更多了，见于文字的如阎立本、李公麟、李唐、陈居中、赵孟頫、龚开、赵雍、仇英、苏六朋等人均有类似的题材。李唐的历史故事画以《采薇图》、《胡笳十八拍》、《晋文公复国图》三幅最为著名，不单见于画录中，前二者甚至有数种版本传世。以《胡笳十八拍》

论，李唐的真本可能已经不存在，故宫博物院（台北）所藏《胡笳十八拍》与美国波士顿美术馆的《文姬归汉图》卷残本，均可归入南宋时的作品，且与李唐的原貌相去不远，因画中对宋人与契丹人的生活习俗、穿着、器具、马匹、车舆等无不描写精确，故推断此画的初始作者，必定生存于北南宋之际，且对两地的生活异常熟稔。

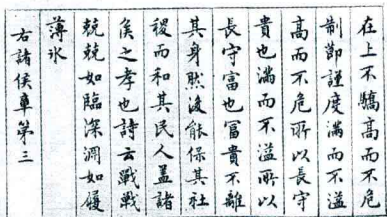
故宫博物院（台北）所藏《胡笳十八拍》虽经过数番补缀，但仍保有十八拍的全部情节，仔细对比画上原先的笔墨、设色，画中缜密的构思、细腻的分段与写实的描写手法，仍不失为宋代人物故事画的佼佼者。



书画合一·广行教义

基于南宋初年政治上的需要，取之于历史故事，塑造贤君形象、激励民心士气、表彰节义、巩固政权法统地位的绘画题材，受到皇室的大力提倡，然马和之之李唐一般，直接于历史故事中取材，而是

取自于富有丰富文学意趣的《诗经》与《孝经》。因而他的画作中有丰富的诗趣特色。高宗更是常亲为之书小序，旨在向朝官庶民宣扬他取法于古圣先贤、勤政爱民的德政。以“诗传画外意，贵有画中态”来诠释此种图文相辅的表现手法，十分适切。由于此类画例均具备了内容繁复的特质，借由诗、文的旁注，不但可以弥补画面的不足，更能增添作品动人的内涵，因此这类叙事性的巨作，才会异军突起，蔚为风潮，历代不衰。上：马和之《鹿鸣之什图》卷之八《出车》，绢本，淡设色，28×864厘米，北京，故宫博物院藏。下：仇英《文征明楷书孝经仇英画》局部，绢本，设色，30.1×679厘米，台北，故宫博物院藏。



第一柏

漢室將衰兮四夷
不賓動干戈兮征
戰頻哀哀父母生
育我見離亂兮當
此辰紗窓對鏡未
經事將謂珠簾能
蔽身一朝虜騎入
中國蒼黃處處逢
胡人忽將薄命委
鋒鏑可惜紅顏逐
虜塵





有关“文姬归汉”的绘画

文姬归汉的故事自汉末、南北朝始，就广为民间熟悉，成为戏曲、绘画的题材。北宋长年受到外族的武力威胁，人民饱经战乱之苦，“文姬归汉”为宋代画家提供了一个绝佳的作画题材，不仅反映了是时政治社会背景，也传达了战争给人民所带来的悲惨命运。关于“文姬归汉”的画作，单幅的主题大多选取其中一个环节作为表征，如陈居中《文姬归汉图》，即以汉使往迎，文姬与亲人告别的一段为题。而（传）李唐所作的《胡笳十八拍》则是连环画式的作品，以一拍一画的方式表达，配上诗文后，章节段落分明，主题明确，观者能一目了然。另张□《文姬归汉图》，以文姬归汉途中为题，最右

端黑衣胡帽的骑士，肩上扛着一杆大旗，飘扬的旗帜表现出强劲的风势，骑士用手掩嘴，表示在沙中疾行。接着为主要部分，文姬高坐马上，气势高昂，衣带在风中飘舞，俨然得胜凯旋的姿态，两侧的马夫，低头掩嘴，似被风沙吹袭得难以起步，显然是画家利用对比的方法衬托文姬。随后跟着一队人马，领头的是意气昂扬的汉使与弯腰驼背的胡人，这组马队之后，尾随着一个面带忧容的老胡人。由此画中观者很容易注意到汉尊胡卑的表现用意，扛着汉室大旗的胡人、意气昂扬的汉使与弯腰驼背的胡人、气势高昂的蔡文姬，均表现出强烈的民族意识，致使不得不怀疑此画会是服务于金人宫廷画院画家所为。相较于陈居中的《文姬归汉图》，虽然也特别



突出汉使的地位，但在“貶胡”上，却不如张某的作品那般强烈。然而历史故事的题材往往会因客观环境的改变，而有不同程度的修正，元代画家也画“文姬归汉”，但他们不再特别强调胡汉间的对立，反而表现出一种胡汉一家的观念，影响所及，仇英《文姬归汉图》中，几乎看不见胡汉对立的情绪了。左：金·张□《文姬归汉图》，绢本，设色，29×129厘米，吉林省博物馆藏。中：仇英《文姬归汉图》扇页，金笺，设色，18.9×51.5厘米，南京博物院藏。右：陈居中《文姬归汉图》轴局部，绢本，设色，147.4×107.7厘米，台北，故宫博物院藏。(姜竹如)

采薇图

《采薇图》卷，
绢本，设色，27.2×90.5厘米，
北京，故宫博物院藏。

此图描绘伯夷、叔齐不食周粟，饿死首阳山的故事。该幅作品是李唐的重要代表作，约创作于康王赵构在临安建都的南宋时期。此时山河破碎，民不聊生，千里迢迢投奔赵构而来的李唐在临安看到的却是南宋朝廷乞求屈辱的和平及过着“直把杭州作汴州”的纸醉金迷般生活，为此他感到悲痛失望，于是借描绘伯夷、叔齐宁肯饿死而不食周粟的气节来激励南宋朝廷。

画面描绘的仅是首阳山一隅，在高大的树丛之下，一片较开阔的空地上，哥哥伯夷双手抱膝依一株大树而坐，在其身旁有一柄采薇小锄，其渐宽的衣带和瘦骨嶙峋的臂膀显露出他已多日不食，清癯的面容及坚毅的目光中流露出沉郁悲愤的心情和刚毅不屈的骨气。弟弟叔齐略侧坐在哥哥的对面，其前有一盛薇用的小筐，他右手撑地，左手指点比划着，似乎正向伯夷诉说着什么。伯夷头微侧双眉紧锁，平静地倾听弟弟的陈述，而叔齐的神情似较为乐观，似乎在鼓励或是表达死不足惜的决心，一动一静的神情正如张庚在《图画精意识》中评说：“……其殷殷凄凄之状，若有声出绢素。”在他们周围树木岩石虽用笔不多，但是可以让人感到松树、枫树的叶茂枝繁和山崖的高险，展示了首阳山密林深处荒凉幽静的自然环境，远处则轻淡地描绘了辽阔的平原、奔流的河川，与繁茂的树丛、幽静的深山形成了强烈的对比。从伯夷、叔齐二人的动态神情中，使人深感到他们内心对这壮美山河的热爱，同时也深深地感受到他们难以忍受的悲伤和亡国之痛。



《采薇图》在人物描绘上以不施丹青的白描为主，其衣纹运用极精练的笔触勾勒，用线简劲锐利，轻重顿挫富有节奏感，较好地表现出麻布衣服的质感。颜面细节用线轻细洁净，极其考究，准确恰当地刻画出鼻、眉、眼、颧、颐的细部结构特点，特别是在处理双目传神这一点上，用笔十分精到，眼睑上下两笔，处理得出神入化颇有画龙点睛之神韵。而对于胡须的处理，用笔略粗，显得坚硬刚直，且用淡墨层层渲染，给人以浓密厚硬的感觉，墨、线交融，颇显李唐笔墨功夫。与人物刻画对比的是对衬托伯夷、叔齐的自然环境的刻画，虽为首阳山一角，用笔用墨如作巨幛大幅般气势丰足。为表现老树苍古，李唐运用浓墨侧锋，用力于腕，捉笔前后左右转动，墨饱力酣跃然于

纸颇为苍劲，浓墨粗线画轮廓后再加淡墨烘染。又用双勾笔法画虬枝盘曲的老藤错综缠绕于树干之上，这一切不仅真正再现了劲松老柏扶疏的自然形态，而且生动地表现了树干苍劲厚重的质感和体积感。树叶因造型的不同，用笔亦异，松针用笔刚硬如铁丝，柏叶点染细密如蜂群，而枫叶则用夹叶勾法概括其特征，远景树木则用点苔画法点点乱乱，使丛林杂树参差错落，纵横穿插，疏朗处疏而不稀，浓密处密而不乱，十分自然得体。山石运用大斧劈皴，下笔沉健有力，笔触和物体形面统一，皴染相间，墨色浓淡枯润分明，既简洁又明快，既豪放又柔和，刚柔相济，变化多端，痛快酣畅地宣泄了李唐淤积于胸之块垒。



表志节于画

左：陈子和《苏武牧羊图》轴，绢本，设色，148.5×101.5 厘米，嵊县文物管理委员会藏。右：傅抱石《屈子行吟图》，1953 年，纸本，水墨淡设色，88×62 厘米，画家家属收藏。“苏武牧羊”是历史故事人物画中较常见的志节题材之一，一般描绘苏武手持使节，或坐或立，姿态宁静，神情温和。然此图不同，不仅扶节，而且腰挂配刀，两眼炯炯有神，正气凛然，衬托出主题人物威武不屈的忠贞志节。与李唐《采薇图》一般，对忠贞志节的表征俱极其强烈，此在元、清两代较为少见，是时画家们往往寄情山林渔隐，以一种软性而消极的方式借以表现节操，而屈原则是另一类文人抑郁、忧国忧民的志节表现。（姜竹如）

村医图

《村医图》轴，
绢本，设色，68.8×58.7厘米，
台北，故宫博物院藏。

此图又称《针灸图》轴，画面描绘的是在乡村中有一沿村行医的医生在村头为病人针灸的情景，画中村医神情贯注地为病人行针，病人则痛苦地锁眉囁腮，围观的村民既同情病人的疾苦，又担忧村医的医术，心情较为复杂，真实地反映了我国宋代农村行医的生活情景。

李唐画过相当数量的风俗画，除了《村医图》外，在《始事类汇》中还记载李唐画有《扁鹊授方图》一幅，在《媛妹日笔》、《东园元览》和吴其贞《书画记》中也都记载李唐常以牛为题材，创作了不少诸如《牧牛图》、《放牧图》、《春牧图》及《风雨归牛图》等类型的作品。詹景凤在他撰写的《玄览编》中评李唐的《春牧图》道：“牛欲前行，童子力挽之，势其奇。”郑元绪也跋其《风雨归牛图》曰：“橈桨纵横，神情失措，几于跃跃纸上，真神品也。”在吴其贞《书画记》中还记有李唐的一幅《雪天运粮图》，并言其“画法纵横，草草而成，多得天趣，识三字曰‘李唐画’”。另外在《存复斋集》还记有一幅《春社醉归图》，画卷虽失，但元代朱德润为这一幅画题的诗却传下来了：

“村南村北赛田祖，夹岸绿杨闻社鼓；醉翁晚跨犊牛归，老妇倚门儿引路；信知击壤自尧民，季世袞黄不如古；昨日披图过水南，县吏拜德日旁午！”虽然上述李唐创作的风俗作品至今已不存，但是通过画著记载、诗词题跋我们还是可以想象其大致风貌的。例如通过对《雪天运粮图》的记述，可知此作

“笔墨放纵，不拘形式及对细微末节的刻画，而注重对神韵气氛的把握，故得天趣”，堪称李唐戏笔佳

品。而从朱德润题《春社醉归图》诗可知具体描绘了农民在丰收后饮酒庆贺，酣醉而归的动人图景。从现有的《村医图》相对于《雪天运粮图》的记述来看，李唐的风俗画似应有粗笔与细笔两种面貌，粗笔显神韵，细笔见功夫，然无论粗笔、细笔，李唐都表现出了他对于既定环境氛围、瞬间动态神情的精确把握，无疑显示出他对于社会生活是极其熟悉的，对于生活中的人的理解是异常深刻的。这种对于生活和

人的熟悉与理解，当导源于他起起伏落、悲悲喜喜的人生。他既有贫贱卑微的布衣出身，又受过皇上钦点、补入画院的荣耀，还有颠沛奔逃、流落街头的潦倒，坎坷中他既有机会观察上层人物又有时间了解下层民众。起落中更深层地认识到上层社会的消极颓废和下层百姓的进取勤劳，从而才能创作出贴近人民生活，具有浓厚生活气息的诸如《村医图》、《春社醉归图》等反映群众疾苦与喜悦的风俗图卷。

乡间生活的风俗画

布衣出身的李唐，在风俗画中表现不俗，常常真实地呈现下层百姓的生活起居，如《村医图》，对朴实的乡下生活之疾苦神态掌握得极精确，非承命粉饰太平之作。下图：清·金廷标《瞎子说唱图》轴局部，绢本，设色，88.5×62.2厘米，北京，故宫博物院藏。描绘农村田头间，老翁、幼童、少年、农夫，静听一盲人在大树下说唱，引得隔溪老姬农妇，抱婴携童指手欲趋，唱者嬉笑颜开，听者神情各异，富于农村情趣。庙前、大树下向来是乡村居民聚会行事的场所，在这里有淳朴的农村生活，说唱、市集、贩货、休憩、话家常等等都在进行着，因此画家常以大树下为背景，忠实于乡村生活。上图：任熊《人物故事图册》之“徐樨磨镜”，纸本，设色，29.2×34.3厘米，上海博物馆藏。构图铺陈上亦是如此，树下磨镜的人和观看的小孩，以及持新磨好的镜子自盼的女人，他们的神情均极动人，充分显现那种纯朴生活于一种满足之后的愉悦感。（姜竹如）





雪江图

《雪江图》轴，
绢本，水墨，102×47.3厘米，
台北，故宫博物院藏。

此图左下边款署“李唐作”三字，诗塘有董其昌题跋：“李晞古雪江图，乍披之似唐人笔，宋思陵所谓李唐画不减李思训也，董其昌题。”下钤“董其昌”印。图为耿昭忠旧藏并有耿印二方，另有清乾隆诸玺。图经《石渠宝笈续编》和《故宫书画录》卷五著录。

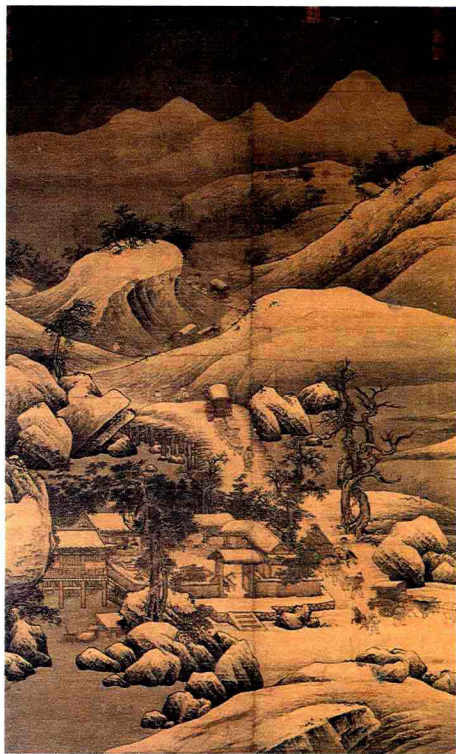
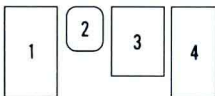
画面描绘的是夜雪初霁的冬季清晨，群山银装素裹，在这片银白的世界里展现了由近景、中景、远景组成的冰清玉洁的优美画面。远处群峰峻立，深壑中楼阁殿宇参差错落，楼顶披一层厚厚的积雪，杂木长松的枝尖在山岭间耸立，而中

景为一片白茫茫的江水，江面没有封冻，雪已消融，其中一渔翁头戴斗笠，身披蓑衣撑一叶小舟缓缓驶来。有一满覆积雪的小木桥位于画面中央。另有一人披斗篷戴风帽，偻背缩颈骑驴缓慢前行，其后一童子肩担货物紧随其后，二人正艰辛地踏雪行于山路之中。近处坡岸上有一山野旅店，几间茅屋中有人在灶间操作；有儿人在沽酒取暖，另有两个伙计正抬着货物向茅屋走来。陡坡处还有几只渔船在岸边小憩，有的人在船头工作，有的人在舱内畅饮；也有的在为出行准备。坡岸上一渔翁正在网鱼，另有几株

老树挺立，枯干杈丫如鹿角，萧瑟无叶，但作者将旅店后面的树木用夹叶法画出尚未落下的树叶，在群峦岭岫一片白雪茫茫之中烘托出这是一个初冬季节。可见作者不仅关注初冬野店之内、外浓郁的生活气息，讲究宾主、前后关系的安排及节奏的缓急处理，且观察细腻。画面整体气氛于严寒皎洁之中又显露出清新爽冽、秀润隽永，恰当地表现了山脉映带、水天一色、白雪茫茫的大自然美，同时又从景中人物繁忙操作的动态中真实地表现了初冬雪后，寒气袭人的季节里，劳动人民的辛勤和劳苦，表达了作者一



宋人南渡之初，因金人南侵使人们的生活失去了常态，北宋末华丽精巧的绘画风格转为凄清冷寂、悲瑟伤感。山水画亦是如此，无心寄情山水的画家，即使画江山景色，亦多偏向萧瑟悲凉的秋景与惨澹严寒的冬景，并于荒寒山色中描绘披雪冒寒之行旅，此类画作均含坚苦卓绝之隐意。1. 李唐《雪景图》轴，绢本，水墨，179.3×112.7厘米，台北，故宫博物院藏。2. 宋·朱锐《雪涧盘车图》册页，绢本，水墨，23.6×21.6厘米，台北，故宫博物院藏。



3. 宋·无款《雪栈牛车图》轴，绢本，淡设色，164.2×104.1厘米，台北，故宫博物院藏。4. 李安忠《雪岸寒鸦图》轴，绢本，水墨，81×41厘米，台北，故宫博物院藏。（姜竹如）