

中国台北故宫博物院藏

宋元名画



中国台北故宫博物院藏宋元名画

浙江人民美术出版社

中国台北故宫博物院藏宋元名画

浙江人民美术出版社出版·发行

浙江省新华书店经销

上海市美术印刷厂印刷

开本: 787×1092 1/8 印张: 18

1987年11月第1版·1991年5月第2次印刷

印数: 2,001—4,000

ISBN 7-5340-0036-7/J·17

定价: 90 元

画得神为贵

艺术作品，哪怕是一首诗，一支歌曲，只要是精妙之作，它的价值，都与时间成正比。苏东坡唱“大江东去”，关汉卿作《窦娥冤》，脍炙人口，无不千古传颂。本册所选的宋元名画，也是如此，都为我国古代的稀世之珍。

两宋绘画，在历史上是繁荣昌盛时期，人材多，题材广，分科细，更重要的是各种技艺臻于成熟。元代绘画，是历史上画风转变时期，水墨抒写，妙造自然，或秀逸，或淡宕，或萧疏，多有新意。宋元这两个时期的绘画，一熟一变，所以历来的书画评论家、收藏家，常常将它们并提。本册选取这两个时期作品为一集，既使我们了解传统绘画的成就及其特点，也使我们可以看出宋元这两个时期绘画的关系及其发展。

宋代于宫庭绘画外，民间绘画，文人绘画都获得了相当发达。两宋设立翰林图画院，并订考试制度以选取人材。两宋绘画，分“道释”、“人物”、“宫室”、“番族”、“龙鱼”、“山水”、“畜兽”、“花鸟”、“墨竹”、“蔬果”等十个门类，为后世绘画分科的滥觞。两宋画风多样，山水有青绿巧整，水墨苍劲，虽属尚法之作，亦开元画尚意的风气。北宋人山水，多作全景式的大山大水之图；南宋人所画，多构一角之景。所以读李成、范宽的画，与读马远、夏珪之作，感到截然不同。人物画有白描，有工笔重彩，有泼墨传神；花鸟画则有工细的写实派，又有淡毫秀逸的意笔派。他们的这种种表现手法，都是“各善其理趣”，因而使两宋绘画取得丰富多样的硕果。

元代绘画，正如黄宾虹在《古画微》中所说：“师唐人而不袭唐人之貌，兼师北宋人之法，虽笔墨相同，而各有变异”。赵孟頫以及“元四家”的山水，都自成其格，王世贞论山水画的五变，便列黄公望与王蒙为一变。这个时期的绘画，笔酣墨饱，力求神理。倪瓚道：“仆之所谓画者，不过逸笔草草，不求形似”，“聊写胸中逸气”。他们都以“画得神似者为高”。这个时期，水墨不仅充分运用于山水画上，而且也运用于花鸟画上，突出的标志，便是一种墨花墨禽的兴起与流行。他们对待艺术，不假雕饰，不贵五彩，以素净为美。这个时期墨法已备，艺术技巧也达到了足以适应并表现这种绘画要求的水平。

宋元名画流传不少。就卷轴画而言，今犹存的，姑不计北京、上海、南京、沈阳、天津等地各大博物馆的收藏，仅据台北出版的《故宫书画录》一书所载，约计一千数百件。本册所辑作品，现均藏于台北。

现以本册所收人物、山水、花鸟作品为实例，分别着重其艺术性，概括为“以形写神”、

“以心造境”和“曲尽精理”三方面，作简略的阐述。

以形写神

宋元的人物画家，对于表现对象外表的特征都已掌握其分寸，所以在比例结构上，写画都很自如。李公麟的白描最为精到。他的用笔，挺劲如铁线，秀细如游丝。他所画的《山庄图》，人物点划，笔无妄下，衣褶线条，纵横变化，极自然之致。他如刘松年的《唐五学士图》，陈居中的《文姬归汉图》，李嵩的《市担婴戏》以及赵孟頫的《调良图》等，不仅重人物的形态，更重人物的情神刻画。赵画《调良图》，正由于有他特有的艺术素养和笔力、笔势，使人物的衣袖，马鬃、马尾在大风中的生动姿态，得以充分表现。从作品中，还可以看出作者从容不迫，自自然然地落笔，并无造作的习气。这些人物画，有的非常生趣地反映了当时的社会风尚。李嵩的《市担婴戏》，戏剧性地描绘了南宋城镇小商品的流通与销售情况，竟如一篇再现当时社会状况的通俗文学作品。又如宋无款《折槛图》，它与《却坐图》一样，是画忠耿之臣，冒死进谏。图中坐者为汉成帝刘骘，旁被两卫士扭拉者为进谏官朱云。画面情节生动，如舞台演出时的一霎那。而且设色调和，其主次分明，每个部分，都紧扣画意而铺叙，是一幅中古时期落笔严谨，穷理尽性，而又事绝言象的人物画代表作。这对于历史研究者，无疑是一种珍贵的具象资料。上述作品，还包括盛懋的《秋林高士》等作品中的点景人物，都极尽其写实之能事。这种写实，画家素有练习，有些较大的作品，或许还经过“裸体”的校对。陶宗仪《辍耕录》(七)“画鬼”一则中，提到元代画人物，有一种“先配定尺寸，画为裸体，然后加以衣冠”的办法。说明宋元画家对于人体构成方面的表现要求是非常严格的。

宋元人物画，还有一种简笔写意的表现手法，如梁楷的《泼墨仙人》，大笔濡染，饱墨成韵，虽不拘细节，但画来极有性格，可谓“遗貌取神”的典型之作。苏东坡有诗道：“论画以形似，见与儿童邻”。所以梁楷的这种用笔不多，见神已极的表现手法，至今都有继承与借鉴的价值。

因心造境

唐代张璪提出“外师造化，中得心源”，说明作画必须掌握好主客观的关系：“造化”在

外，“心源”在内。所以画家作画，要“以心接物”，“应目会心”，然后“因心造境”，或即“借物写心”。宋元山水画，尤其是元代山水，就特别讲求“因心造境”，要求充分发挥画家的主观能动作用，就构图而言，有着“经营”的极大自由。在历史上，宋元山水画是十分发达的，绘画的题材内容，不只在探索山川自然的奥秘，多数作品与当时的社会生活如行旅、游乐、寻幽、探胜、山居、访友、问道以及渔樵等活动紧密地结合起来。

北宋山水画名家有李成、巨然、范宽和郭熙等，自创风格，影响较大。巨然与董源的水画，画史并称。所画平淡天真，颇得江南山川的真趣。巨然的《秋山问道图》，多用披麻皴，加之适当的渲染，把秋山清幽与宁静的气象都表现了出来。他那“淡墨轻岚为一体”的作品，到了元明时，得到极大的推崇。李成、范宽皆画北方山川，李的《寒林图》是他画风的代表。李成表达了自然间的一种“气象萧疏，烟林清旷”的特点。他的画，皴擦不多，骨干自坚。范宽住终南、太华的林麓间，喜绘雪景寒林。他的《溪山行旅图》是其典型作品。画中岩壑间的垂挂飞瀑，造境幽深莫测，颇使“行旅者益见天地间之玲珑多趣”。此画近视用笔松动，远视结体严整，洵为画史不朽名作。郭熙的山水画，“千态万状，富有变化”。他的《早春图》，思清境幽，写景多，细而不碎；写景曲，折落有势。郭熙又是一位画论家，所撰《山水训》诸篇，总结了前人及自己的艺术实践，较多甘苦有得之言，这对美学研究者，也多有参考的价值。

南宋的山水画中，李唐是一位较有影响者。李唐的画艺，及于马远（一角）和夏珪（半边）等。这一派作风，使用大斧劈皴，运以笔的侧锋，得斧砍之痕，充分表现出石质的坚实。又所画水墨苍劲，浓淡分明，对一局山川，可谓极尽其藏露之巧。夏珪的《溪山清远图》卷，写江南山川风烟无尽的景色，它的画法，即具上述特点。这一派作品，既明快又含蓄，画面看去单纯，但所藏的天地很大。欧美、日本不少评论家赞美南宋山水“富有神秘感”。他们说：“东方古代山水画的神秘感，就神秘在这些画中能藏千丘万壑”。南宋人的这些山水画，即画半边一角之景，它的幅度照样是宽广无比的，它所表达的是画家神思溶入自然间的深度，不只是空间表面的那种具有透视关系的深度。

宋代的山水画，尚有一种自隋唐以来就成熟了的青绿山水画，如王希孟、赵伯驹、赵伯骕等作品，都属这一类。今看赵伯驹的《汉宫图》，即可以获得一些了解。这幅画绢本团扇式，图中界画楼阁，其间人物、车马以至花木、湖石，无不极尽工细之妙。这种工笔界画，

代不乏人，元代的李容瑾，王振鹏等，都有作品传世。

元代文人的山水画，皆重意趣，虽有兼师北宋画法者，但仍以水墨抒写为主。赵孟頫的《鹊华秋色图》，写济南郊外景色，设以浅绛。这是山水画从唐、两宋过渡到元代的典型画风。董其昌说它“兼右丞（王维）、北苑（董源）二家画法”，不过又有赵自己的立意。在元代短短的八十多年间，山水画法有着很大演变，赵孟頫是元初应时而起的大家，黄公望、王蒙、倪瓒、吴镇等“元四家”，无不受赵的影响。“元四家”有共通的艺术观点与审美情趣，但在绘画作风上，四家四个样。黄公望学董、巨，善用披麻皴，山间多矾头。所画笔势沉雄，简远逸迈。他为无用法师画的《富春山居图》，“经营七年而成”，写富春江两岸的初秋风光，用笔利落。平林一带丛树，打上点子叶；高崖峻壑，则以大披麻皴组成之。此画“景随人迁，人随景移”，达到了步步可观的艺术效果。这卷画，现分成两个段落，前一段，藏浙江博物馆，后一大段，藏于台湾。本册所辑者为后段的局部。王蒙的画，郁然浑秀，多用解索皴。但是他的《花溪渔隐图》，用的却是他自创的“牛毛皴”。王蒙的“密体”，与倪瓒的“疏体”，形成两种不同风格的强烈对比。倪瓒善折带皴，颇宜表现他家乡的湖边水石。从他的《容膝斋图》、《小山竹树》中，都可以看出他的一种疏秀清逸的画风。吴镇作品，苍苍莽莽，有所谓“林下风气”。他对“渔父”这一题材很感兴趣，画了好多幅，皆水阔天空，几只渔舟活动于其间，既画出“放歌荡漾芦花风”，也画出“一叶随风万里身”，寄以浓厚的隐逸之思。他如高克恭、唐棣、曹知白等，也都是元代的山水画名家，有的学米，有的追郭熙，有的法马远，所画各具风貌，各逞所能。

宋元的山水画，无论是用笔、用墨、用色，尤其在章法与透视的处理上，在东方艺术中，它的特点是非常显著的。这种章法是由画家根据需要而“经营”的。一幅直条，山上有山，山上有村庄，庄前有水，庄后又有山，山间有飞瀑，有行云，其上还有人家，还有层层的山。总之，千岩万壑，层峦叠嶂，它的“位置”，都任画家自由自在地“布势”。凡要充分表现的给以“露”，觉得不需表现的给以“藏”。“藏”，可以借林树以藏云，又借云烟以藏山，更可以借山以藏林，“藏得妙时，不知山前山后有多少景色”。它的这种布局，在透视上，运用“六远”、“七观法”来作巧妙处理。画家通过“步步看”、“面面观”，可以“以小观大”，可以“以大观小”，任凭移动其视点而成“空间结构”。至于画长卷山水，可以表现长江万里，也可以表现溪山无尽。这些宋元的山水画，距今虽有六个多世纪以上，但是它在东方的

绘画史上，无不闪闪发光。

曲尽精理

《宣和画谱》在论述唐宋花鸟画时，就提了“妙画天真”、“曲尽精理”。宋元花鸟画，重写实，悉取生态。在表现手法上，多用重彩细描，故而工整艳丽。在北宋早期，黄筌及黄居宝，黄居采一派，风行一时，几乎左右了花鸟画画坛。及至崔白崭露头角，才突破这个“黄家家法”。今看黄居宝与崔白的画，即见分晓。又有赵昌，他早岁学画，每天清晨，必于花圃中边看边画，自称“写生赵昌”。他的传世作品《写生杏花》，不但勾花精到，便是调脂研粉，都极自然，以至画花蕊的细部，也显出十分慎严。赵昌的画，创立了宋元花鸟画的写实派。稍后有徽宗赵佶，虽然在具体画法上，他受吴元瑜影响，自有其体，但就写实而言，他却起着积极的促进作用。赵佶的《腊梅山禽图》，枝干挺秀，双勾笔笔有势，似富弹性，寒禽缩颈，尤其生神。右边署款下，他还画了押，这个押，便是“天下一人”四字的缩写。

南宋花鸟画兴盛，不减北宋。励鹗《南宋院画录》辑录画院画家九十多人中，兼善花鸟画的竟在一半以上。李迪、李安忠、吴炳、林椿等，都有相当造诣，或双勾，或没骨，或重彩，或淡毫，以至写实，写意，各放异彩，蔚为大观。林椿的《山茶霁雪》，工而兼写，所用近似堆彩的设色，由于落笔不滞，虽工整而不板；其所配调，以红花衬之以雪，又于雪白之边缘，绕以茶叶的墨绿色，韵味既足，对比又强，十分别致。

宋元的花鸟画，有的却是“淡墨挥扫，整整斜斜，不专于形似，而独得于象外者”。这些作品，“往往不出于画史，而多出于词人墨卿之所作”。宋代如苏东坡、文与可、扬无咎、僧仁仲、郑思肖等人的作品，或写竹，或画梅，显然别具风采，被目之为“文人画”。到了元代，文人画家更提倡书法通于画法。赵孟頫赋诗道：“石如飞白木如籀，写竹还应八法通；若也有人能会此，须知书画本来同”。一时附和其说者不少，有的主张“逸笔草草”，雅好清淡；亦有重于写生，讲求一枝一叶的真实感。当时如管道昇、柯九思、李衍、吴镇、顾安等画竹，都是风趣巧拔，富有生意，而在画风上，又各有所自。又陈琳画《溪凫图》、张中画《枯荷鹈鴂》等，工整之中寓不经意之笔，所以看来格外生动。当时还有一种以水墨来画花鸟的，被称之为“墨花”、“墨禽”，风气所开，遂成一格。如得赵孟頫指点过的坚白子，作《草虫图卷》，所画青蛙、蜗牛及蟋蟀相斗，全用水墨。盛昌年作《柳燕图》，不着一点

颜色。又如王渊之作多用水墨而不设色。这些作品，评者以为“墨花飞舞，似五彩照眼”。到了元末，工丽派的花鸟画已远不如墨画花鸟之盛。所以考察元代绘画的变革，于此也见一例。

元代更有王冕画梅花，冠绝一时。他画花自有寄托，“冰花个个团如玉，羌笛吹他不下来”，当时被人看作讽时作品，险遭迫害。他画梅，用笔精练，墨色雅淡，尤其勾花点蕊，似经意又似不经意。所画梅花的清绝风姿，充分表现出野梅的自然特质。“不要人夸好颜色，只留清气满乾坤。”他为良佐所画《梅花图》的这两句题诗，正足以表明他喜欢抒写墨花的心情。

上面，大略谈了宋元绘画成就的几个方面，并就一些具体作品，作了介绍。固然这些作品不能全面地反映这两个时代的绘画风貌及其发展，但是这些作品，都具有这两个时代的绘画特点，并鲜明地反映了这两个时代画家的审美情趣。际此，我们正在积极地进行绘画的革新创造，只要我们对于古法，不是泥古不化，对于古人，不是亦步亦趋，那么，研究并借鉴中古时代的这些名画，还是非常必要的。因为，绘画的创新，总是要在传统的基础上进行的。

盛夏之际，写了这篇文章，不当之处，请读者指正。

王伯敏1985.9.

出版说明

本册系根据我国台北故宫博物院所收藏的我国古代绘画珍品，从中精选既可供欣赏、又可供在中国画技法学习中，作为借鉴与临摹的84件宋元时期的作品，编辑而成。目的在于使璀璨的民族文化遗产，能古为今用。

鉴于上述出版意图，在挑选作品时，着眼于收入该时期重要画家创作盛期的作品。一方面因这些作品之气势博大、意境远深，兼人物花鸟之形神兼备、曲尽精理，使读者能从中得到高度的艺术享受；另一方面，也为了适宜于专业及业余美术爱好者、各大专院校美术专业学生能作为技法学习、临摹用，又侧重于介绍法度严谨、表现手法各异的作品，以期收到学习上的实用效果。为此，还大量安排了作品局部介绍。另外，本册也适量地收入能反映当时社会生活面貌的作品，诸如有关殿堂建筑、人马舟车、道具服饰、风土习俗等方面，使本册尚可作为有若干历史形象可资查考的一本画集。

台北故宫博物院的珍贵藏品，是祖国文化宝库重要的组成部份，现介绍给读者，有助于对我国文化遗产丰硕面貌的认识，并寄予统一祖国的心愿。

浙江人民美术出版社画册编辑室

1985.12.

图版目次

- | | | | |
|--------|-----|-----------|-------------------|
| 1. 北宋 | 郭忠恕 | 雪霁江行图 | (轴74.1×69.2厘米) |
| 2. 北宋 | 巨然 | 秋山问道图 | (轴156.2×77.2厘米) |
| 3. 北宋 | 郭熙 | 寒林图 | (轴153×98.8厘米) |
| 4. 北宋 | 郭熙 | 早春图 | (轴158.3×108.1厘米) |
| 5. 北宋 | 范宽 | 溪山行旅图 | (轴206.3×103.3厘米) |
| 6. 北宋 | 范宽 | 临流独坐图 | (轴156.1×106.3厘米) |
| 7. 北宋 | 李公麟 | 山庄图 局部选二 | (原卷28.9×364.6厘米) |
| 8. 宋 | 佚名 | 溪山积雪 | (册45.1×30厘米) |
| 9. 宋 | 佚名 | 雪图 | (轴103.6×52.5厘米) |
| 10. 南宋 | 陈居中 | 文姬归汉图 局部 | (原轴147.4×107.7厘米) |
| 11. 北宋 | 李成 | 瑶峰琪树图 (传) | (册24.1×36厘米) |
| 12. 北宋 | 燕肃 | 山居图 | (册23.9×25.3厘米) |
| 13. 南宋 | 赵伯驹 | 汉宫图 | (册24.1×24.5厘米) |
| 14. 南宋 | 李迪 | 风雨归牧图 | (轴120.7×102.8厘米) |
| 15. 南宋 | 李唐 | 万壑松风 | (轴188.7×139.8厘米) |
| 16. 宋 | 佚名 | 虎溪三笑 | (册26.4×47.6厘米) |
| 17. 南宋 | 李唐 | 江山小景 局部选二 | (原卷49.7×186.7厘米) |
| 18. 南宋 | 贾师古 | 严关古寺 | (册26.4×26厘米) |
| 19. 南宋 | 刘松年 | 唐五学士图 | (轴174.7×106.6厘米) |
| 20. 宋 | 佚名 | 却坐图 局部 | (原轴146.8×77.3厘米) |
| 21. 宋 | 佚名 | 折槛图 局部 | (原轴173.9×101.8厘米) |
| 22. 南宋 | 刘松年 | 罗汉图 | (轴118.1×56厘米) |
| 23. 宋 | 佚名 | 溪山暮雪图 局部 | (原轴102.1×55.9厘米) |
| 24. 宋 | 佚名 | 柳塘呼犊 | (册25×26.7厘米) |
| 25. 南宋 | 萧照 | 山腰楼观 局部 | (原轴179.3×112.7厘米) |
| 26. 南宋 | 萧照 | 关山行旅 | (册24.2×26.2厘米) |
| 27. 南宋 | 李嵩 | 市担婴戏 | (册25.8×27.6厘米) |
| 28. 宋 | 佚名 | 梧桐清暇 | (轴50.1×41.1厘米) |

29.	南宋	刘松年	天女献花 (传)	(册26.6×51.4厘米)
30.	宋	佚名	松崖客话	(册27×39厘米)
31.	南宋	马远	华灯侍宴图	(轴111.9×53.5厘米)
32.	南宋	夏珪	溪山清远 局部选二	(原卷889.1×46.5厘米)
33.	金	武元直	赤壁图	(卷50.8×136.4厘米)
34.	大理	张胜温	梵像卷 局部选二	(原卷30.4×1612厘米)
35.	南宋	梁楷	泼墨仙人	(册48.7×27.7厘米)
36.	元	佚名	仿米氏云山	(轴57.1×35.4厘米)
37.	元	朱德润	松涧横琴	(册24.7×26.9厘米)
38.	元	佚名	柳荫高士	(轴65.4×40.2厘米)
39.	元	佚名	寒林图	(轴162.5×102.2厘米)
40.	元	曹知白	双松图	(轴132×57.4厘米)
41.	元	管道昇	烟雨丛竹 局部选二	(原卷23.2×113.7厘米)
42.	元	倪瓒	容膝斋图	(轴74.2×35.4厘米)
43.	元	倪瓒	江亭山色	(轴94.7×43.4厘米)
44.	元	佚名	滕王阁图	(轴154.3×96.2厘米)
45.	元	李容瑾	汉苑图	(轴165.7×108.5厘米)
46.	元	佚名	毗卢遮那佛像	(轴142×82厘米)
47.	元	佚名	射雁图	(轴132×93.2厘米)
48.	元	赵孟頫	茅亭松籁	(册26.3×27.8厘米)
49.	元	赵孟頫	调良图	(册22.8×49厘米)
50.	元	赵孟頫	鹊华秋色 局部选二	(原卷28.4×93.3厘米)
51.	元	王蒙	具区林屋	(轴68.7×42.5厘米)
52.	元	王蒙	溪山高逸	(轴113.7×65.3厘米)
53.	元	黄公望	富春山居图 局部选三	
54.	元	吴镇	墨竹谱 选二	(册40.3×52厘米)
55.	元	吴镇	竹石	(轴90.7×42.6厘米)
56.	元	赵孟頫	窠木竹石	(轴99.4×48.2厘米)

57. 元	倪 瓒	小山竹树	(轴26.2×41.8厘米)
58. 元	顾 安	墨 竹	(册30.5×49.2厘米)
59. 元	吴 镇	渔父图	(轴177.7×95.8厘米)
60. 元	吴 镇	双松图	(轴180.3×111.4厘米)
61. 元	吴廷晖	龙舟夺标 局部	(原轴124.2×65.4厘米)
62. 元	朱德润	林下鸣琴 局部	(原轴121.8×58.1厘米)
63. 元	马 琬	乔岫幽居	(轴120×57.9厘米)
64. 元	王 蒙	花溪渔隐	(轴124×56.6厘米)
65. 宋	佚 名	翠竹翎毛图	(轴185×109.9 厘米)
66. 宋	佚 名	枇杷猿戏图	(轴165×107.9 厘米)
67. 北宋	崔 白	芦雁图	(轴138.1×52.3厘米)
68. 北宋	赵 佶	腊梅山禽	(轴83.3×53.3厘米)
69. 宋	佚 名	桐实修翎	(轴35×25.9厘米)
70. 南宋	马 远	倚云仙杏	(册25.8×27.3厘米)
71. 宋	佚 名	子母鸡图	(轴41.9×33厘米)
72. 南宋	范安仁	鱼藻图 局部	(原卷25.5×96.5厘米)
73. 南宋	李安忠	野菊秋鹑	(册24.1×40.5厘米)
74. 元	陈 琳	溪凫图	(轴35.3×47.8厘米)
75. 北宋	赵 昌	写生杏花	(册25.2×27.3厘米)
76. 南宋	林 椿	山椿霁雪	(册24.8×24.8厘米)
77. 南宋	钱 选	牡丹图 局部	(原卷29.3×102厘米)
78. 元	张 中	枯荷鸂鶒	(轴96.4×46.3厘米)
79. 元	佚 名	古木寒鸦图	(轴202.8×109.2厘米)
80. 南宋	林 椿	橙黄桔绿	(册23.8×24.3厘米)
81. 南宋	李安忠	竹 鸠	(册25.4×26.9厘米)
82. 宋	佚 名	草虫瓜实	(册23.4×24厘米)
83. 宋	佚 名	野蔬草虫	(册25.8×26.9厘米)
84. 元	王 冕	画 梅	(轴141.3×53.9厘米)

大幅何年被
割裂竿繩到
岼後人牽江
行店後當雪
霽剩有瘦金
十字全

郭忠恕
題

雪霽江行圖
郭忠恕真跡







