

繪畫編

雕塑編

工藝美術編

建築編

書法編

中國美術全集

4

繪畫編

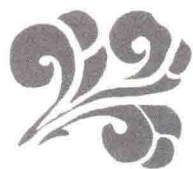
兩天繪畫

上



全 美 中
集 術 國

4



繪畫編

兩宋繪畫（上）

中國美術全集編輯委員會

圖書在版編目 (CIP) 數據

中國美術全集. 繪畫編. 3, 兩宋繪畫. 上 / 傅熹年主編.
—北京: 文物出版社, 1988.8 (2006 重印)
ISBN 7-5010-0139-1

I. 中... II. 傅... III. ①美術—作品綜合集—中國 ②中國
畫—作品集—中國—宋代 IV. ① J121 ②
J222.44

中國版本圖書館 CIP 數據核字 (2006) 第 122455 號

中國美術全集
繪畫編 兩宋繪畫 (上)

4



中國美術全集編輯委員會編

本卷顧問

謝稚柳 啟功
楊仁愷 劉九庵
徐邦達 謝辰生

本卷主編 傅熹年

出版者 文物出版社

(北京東直門內北小街二號)

網址 www.wenwu.com

郵箱 web@wenwu.com

責任編輯 張國生 李紅

責任印製 陸聯

原版總體設計 李文昭 陸全根

原版封面設計 仇德虎

版面設計 彭華士

新版書籍設計 敬人設計工作室 呂敬人+呂旻

圖版攝影 胡錘 劉志崗 郭群

發行者 新華書店北京發行所

經銷者 全國各地新華書店

印刷者 北京燕泰美術製版印刷有限責任公司

書號 ISBN 7-5010-0139-1/J·58

定價 四〇〇圓

版權所有

凡例

一 《中國美術全集》分繪畫編、雕塑編、工藝美術編、建築藝術編、書法篆刻編五部分，每編分若干冊。

二 《中國美術全集》繪畫編《兩宋繪畫》卷分上下兩冊。上册選錄北宋、遼、金時期卷軸畫，下册選錄南宋時期卷軸畫。本書爲上册。兩宋時期的壁畫、石刻畫、版畫等將分別另編專冊，本卷不予編入。

三 對部分作品的時代、作者，學術界存在不同見解的，在本書概述及圖版說明中加以說明。以供研究者參考。

四 本冊內容分三部分，一爲概述，二爲圖版，三爲圖版說明。

目錄

北宋、遼、金繪畫藝術……………傅熹年 1

北宋繪畫

一	層巖叢樹圖	軸	巨然	1	二〇	春山圖	卷	燕肅	35
二	秋山問道圖	軸	巨然	3	二一	寒雀圖	卷	崔白	38
三	雪山行旅圖	軸	無款	4	二二	雙喜圖	軸	崔白	40
四	讀碑窠石圖	軸	李成(傳)	5	二三	洛神賦圖	卷	無款	41
五	茂林遠岫圖	卷	李成(傳)	6	二四	墨竹圖	軸	文同	50
六	晴巒蕭寺圖	軸	無款	8	二五	枯木怪石圖	卷	蘇軾	51
七	溪山行旅圖	軸	范寬	9	二六	珊瑚筆架圖	米芾	52	
八	雪景寒林圖	軸	范寬	11	二七	窠石平遠圖	軸	郭熙	53
九	雪山蕭寺圖	軸	范寬	12	二八	早春圖	軸	郭熙	54
一〇	山鵲棘雀圖	軸	黃居采	13	二九	幽谷圖	軸	郭熙	56
一一	雪竹圖	軸	無款	14	三〇	山邨圖	軸	郭熙	57
一二	江山放牧圖	卷	祁序	15	三一	溪山訪友圖	軸	郭熙	58
一三	宮樂圖	軸	無款	18	三二	五馬圖	卷	李公麟	59
一四	朝元仙仗圖	卷	武宗元	19	三三	蓮社圖	軸	李公麟(南宋摹本)	64
					一五	漁父圖	卷	許道寧	25
					一六	溪山樓觀圖	軸	燕文貴	26
					一七	江山樓觀圖	卷	燕文貴	27
					一八	溪山圖	卷	無款	30
					一九	紡車圖	卷	王居正	32

三四	煙江疊嶂圖	卷	王詵	67
三五	漁村小雪圖	卷	王詵	69
三六	湖莊清夏圖	卷	趙令穰	72
三七	溪山春曉圖	卷	無款	76
三八	湘鄉小景圖	卷	趙士雷	81
三九	柳鴨圖	卷	趙佶	82
四〇	竹禽圖	卷	趙佶	84
四一	芙蓉錦鷄圖	軸	趙佶	86
四二	臘梅雙禽圖	頁	趙佶	87
四三	枇杷山鳥圖	頁	趙佶	88
四四	聽琴圖	軸	趙佶	89
四五	雪江歸棹圖	卷	趙佶	90
四六	祥龍石圖	卷	趙佶	94
四七	瑞鶴圖	卷	趙佶	96
四八	蘆汀密雪圖	卷	梁師閔	98
四九	江山秋色圖	卷	無款	100
五〇	千里江山圖	卷	王希孟	103
五一	清明上河圖	卷	張擇端	128
五二	赤壁圖	卷	喬仲常	138

遼代繪畫

五三	採藥圖	軸	無款	147
五四	山弈候約圖	軸	無款	148
五五	竹雀雙兔圖	軸	無款	149

金代繪畫

五六	溪山無盡圖	卷	無款	151
五七	幽竹枯槎圖	卷	王庭筠	158
五八	明妃出塞圖	卷	宮素然	159
五九	文姬歸漢圖	卷	張□	160
六〇	赤壁圖	卷	武元直	166
六一	風雪松杉圖	卷	李山	168
六二	神龜圖	卷	張珪	169
六三	昭陵六駿圖	卷	趙霖	170
六四	平林霽色圖	卷	無款	176
六五	崆峒問道圖	卷	楊世昌	178
六六	重溪煙靄圖	卷	無款	180
六七	洞天山堂圖	軸	無款	184

圖版說明

北宋、遼、金繪畫藝術

傅熹年

一 北宋時期的繪畫藝術

北宋結束了晚唐、五代七八十年的戰亂，統一了中國的漢族政權，建立起高度中央集權的趙氏王朝。受到長期戰爭破壞和武人割據束縛的經濟，經北宋初一段恢復期後，開始有較大的發展，大約到北宋中期，已經超過唐代盛時的水平。社會安定，經濟發展，為科學技術、文化藝術的發展提供了良好的條件。北宋在自然科學、技術科學、哲學、史學和詩文、戲劇、書法、繪畫諸方面都有輝煌的成就。

宋代經濟的一個重要特點是在農業發展的基礎上，商業、手工業空前興盛，出現了許多經濟繁榮的大、中型城市，集聚了大量的人口和財富。上自宮廷、貴族、顯宦，下至城市中的富裕階層，生活日趨奢華，居室園池、服飾器用講求精麗新巧，對文藝也出現不同層次的日益增長的需求。這些都和城市手工業、商業、服務業的發展有密切的關係。在這種風氣下，社會對繪畫的需求量也空前增加，不論是藝術創作性的還是一般美化裝飾性的繪畫，都得到很大的發展，而且日趨商品化。

這時除宮廷、貴族、顯宦沿唐以來舊風，大量收藏古畫，並以古、今繪畫為宮室陳設裝飾外，繪畫也更廣泛地在不同階層中普及。從宋人的詩文、題跋、筆記中可以看到，士夫、文人收藏古、今繪畫或為之題詩作跋的遠比唐時為多，成為新的風氣。米芾在《畫史》中諷刺趙昌、王友之畫可用來「裝堂嫁女」，說明繪畫已成為富人家中必備的裝飾居室之物，喜慶時尤不可少。（宋）孟元老《東京夢華錄》記載大畫家李成曾為汴梁宋家生藥鋪作山水壁畫；米芾《畫史》又說畫院名家崔白、馬賁的畫只配掛在茶坊酒肆；（宋）鄧椿《畫繼》說畫院大名家待詔高克明的畫被人

譏爲「馬行家山水」^{〔二〕}，意即只配在鬧市店肆中懸掛；（宋）吳自牧《夢梁錄》說：「汴京熟食店張掛名畫，所以勾引觀者，留連食客。」從這些記載可知，在北宋都城和其他繁華城市中，連茶館、酒樓、熟食店、藥鋪和其他商店中都張掛繪畫成風，一些豪華大店還要張掛大名家的作品。如果說唐代對繪畫的需求主要來自宮廷、官府、貴族、顯宦和寺觀，一般人主要在寺觀裏欣賞宗教畫，在宋代則除上述外還新增加了來自一般士夫文人、城市富裕階層的需求，而城市居民欣賞繪畫除寺觀外，更經常的是在商店、酒樓、茶館或吉凶宴會等交誼場合。這對北宋繪畫的題材、形式、風格的發展、變化都有重大影響。

宋代繪畫題材和唐代有很大的不同。唐代宗教興盛，宗教畫是繪畫中的主流。到宋代，由於經濟發展、商業繁榮和文化科學上的進步，人們更注重現實利益，眼前享受，精明冷靜，宗教觀念相對淡漠。儘管太宗、真宗、徽宗幾代皇帝出於政治需要大力提倡宗教，却難以煽起像唐代那種較廣泛的宗教熱潮。雖然宗教畫在北宋前期仍保持較大數量和較高水平，却已處在逐漸停滯、衰退之中。（宋）郭若虛《圖畫見聞誌》中專有一章駁認爲不宜收藏佛道聖像的論點，從反面證明宋人對這類題材不感興趣。唐代武功極盛，鞍馬也成爲繪畫的重要題材。與之相反，宋代對外處處受挫，在這方面隱痛甚深，往往要借提倡宗教加以掩蓋。李公麟畫《二馬圖》，蘇軾書讀，因無武功可誇耀，只能立論於息邊安民，說「馬則不遇矣，而人少安」。所以鞍馬之類題材在宋代也趨於衰落。但宋代出現大量經濟繁榮、人口稠密的大城市，緊張、繁忙、擁擠、喧闐的城市生活，限制了人和自然的接觸，也激發了他們對自然之美的嚮往和通過欣賞自然景物消除緊張疲勞的願望。這樣，起着「卧游」作用的山水畫和花鳥畫日漸成爲受歡迎的題材。像商店、酒樓、茶館和居室中「裝堂遮壁」的繪畫，既以吸引主顧、愉悅賓客、賞心悅目爲目的，故其題材都是山水、花鳥、雜畫之類欣賞性、裝飾性之作，而不再是那些和商業、游樂氣氛格格不入的宗教畫或「成教化、助人倫」^{〔三〕}寓箴規的作品。這風氣又反過來影響宮廷、官府。北宋初山水、花鳥已自孟蜀、南唐畫院傳入，不過前期畫院大家仍以王霽、高益、高文進等人物畫家爲主。但據郭思《畫記》^{〔三〕}記載，神宗時，其父郭熙曾爲宮中各殿和學士院、尚書省、開封府、三司使院、諫院的廳中畫了大量山水畫，和他共同作畫的還有著名花鳥畫家艾宣、崔白，說明

北宋中期以後，宮廷、官府中的畫也以欣賞性、裝飾性題材爲主了。鄧椿《畫繼》所說「近世畫手少作故事人物，頗失古人規鑒之意」，正是宋代繪畫題材上發生這一重大變化的反映。宋人詩文中也常有關於寺觀中的山水、花鳥壁畫的記載，周必大《游山錄》載郭熙曾爲撫州正悟寺作山水壁畫，可知寺觀中也逐漸出現山水、花鳥等題材的作品。這樣，主要供欣賞的表現自然景物之美的山水、花鳥畫在北宋逐步取代了宗教、人物、鞍馬之類，成爲當時人們較喜聞樂見的題材，並取得較大成就。如果說唐代是釋道、人物畫發展的高峯，則宋代就是寫實風格的山水、花鳥畫的極盛時代。

北宋時，繪畫的形式和陳設方式也起了很大變化。這時流行在室內牆壁上張貼畫在紙、絹上的繪畫，和壁畫相比，它更易更換，可以適應欣賞趣味的迅速變化和不同的裝飾要求。鄧椿《畫繼》說宋神宗好郭熙畫，「一殿專背熙作」^{〔四〕}，又說其祖鄧洵武的宅中用宮中撤下來的郭熙畫裱壁，卽是其例。除牆壁外，室內屏、宸、圖障等木裝修和家具上也多裱畫，這可從《韓熙載夜宴圖》中看到。《畫繼》載蘇軾以李明的畫贈人，說「輒求得一橫卷，甚長，可用床上繞屏」，則不僅直幅、橫披、斗方、團幅，連長卷也可裱在裝修家具上。郭思《畫記》說郭熙曾爲宋神宗畫御帳，可知在帷帳上也可作畫。這時也盛行在室內懸掛卷軸畫，《圖畫見聞誌》說南唐李後主宮中掛徐熙作花卉大軸，號稱鋪殿花，又載遼興宗以五幅絹畫千角鹿圖贈宋仁宗，張掛於太清樓下。前引茶館、酒樓掛畫也是其例。從上述種種可知，宋代繪畫和生活的關係密切，不同階層的人都喜用繪畫作室內裝飾、欣賞之品，成爲一時風氣。這是宋代繪畫取得巨大發展的重要原因之一。以絹素代替壁畫，改變了作畫的條件，設色畫可以畫得更工細，水墨畫可以更好地控制水分，也有利於繪畫技巧的提高和畫風的轉變。

北宋繪畫的發展，大體可分四個階段。第一階段爲太祖、太宗時期（公元九六〇至九九七年）。時當立國之初，始創立圖畫院，主要是繼承和融合五代時中原、西蜀、南唐的繪畫傳統。此期重要畫家李成、郭忠恕、黃居采、徐崇嗣等，都是由五代入宋的。第二階段是真宗至英宗時期（公元九九八至一〇六七年）。宋真宗大興宮觀，徵集大量畫家作畫，擇優吸收收入畫院。由於經濟繁榮，民間繪畫也有巨大發展。畫院中除花鳥尚沿黃筌舊風外，山水畫出現了燕文貴、高

克明等趨於巧密的新風。院外出現了可與五代以來關同、李成鼎足而三的大畫家范寬，人物畫出現了被譽為「宋之吳生」（吳道子）的武宗元，花鳥畫出現了趙昌、易元吉。這些人卓然自立，競出新意，匯合成北宋繪畫的一代新風。第三階段是神宗、哲宗時期（公元一〇六八至一一一〇年）。前段畫院中崇尚工筆形似的畫風漸趨衰微，已不再為宮廷所喜愛，起自民間的傾向於自然野逸之風，較重視筆墨韻味的郭熙派山水和崔白派花鳥得到宮廷承認，進入畫院，成為主流。與此同時，一些文人提倡「士夫畫」，反對過分形似，主張以畫抒懷。第四階段是徽宗時期（公元一一一〇一至一一二五年）。徽宗提倡繪畫，在國子監建立畫學，繪畫以院體為主流，又向工筆寫實發展，使工筆設色畫的技巧發展到高峰，出現了一批卓越的寫實畫家。

宋代的畫家，大體可分民間職業畫家、畫院畫家和士夫文人畫家三類。

由城市的繁榮而引起的對繪畫的巨大需求，使職業畫家數量大增，並使繪畫商品化。《東京夢華錄》載汴梁鬧市潘樓酒店下有書畫夜市，大相國寺廟會有書畫市；《畫繼》載楊威善畫村田樂，要求販其畫的人去汴梁畫院前售賣。又載劉宗道每創得一稿先畫數百本，然後出售。這表明民間職業畫家除應聘畫壁畫或按預訂作畫外，已進而發展到作畫待售和成批出售，還出現了販畫商人。又據《宋會要輯稿》記載，宋仁宗至和元年（公元一〇五四年），圖畫院曾上書請求一般皇室工程不要調用畫院畫家，而應請「畫行百姓」作畫^{〔五〕}。這說明此時汴梁已有畫家的行會組織。儘管一些民間的名畫家未必加入，但組織行會本身，說明他們師徒父子相傳，介於畫家和手工藝工人之間，社會地位低。士夫文人所指的「畫工」就是他們。就技藝水平論，他們高下不一，大部分不如畫院畫家，謀生的壓力又往往使他們不得不反復採用那些受人歡迎易於速售的題材甚至成稿來大批作畫，藝術質量受到影響。但從另一方面看，他們受到傳統的束縛較少，一些新風往往在他們中間醞釀、萌芽，一些高手從他們中脫穎而出，成為名畫家或被選入畫院。《畫繼》又載杜孩兒「在政和間其筆盛行，而不遭遇，流落輦下，畫院衆工必轉求之，以應宮禁之須」，可知他們所作一些優秀畫稿有時還會被畫院畫家購去，加以精繪進呈。他們是繪畫發展繁榮的基礎。

畫院的全稱為翰林圖畫院，一度稱圖畫局，與天文、書藝、醫官合稱「翰林四局」，由太監管轄，

是宮廷服役機構。畫院承畫宮廷所需各種畫件，有時甚至要為皇家建築工程去畫彩畫。畫院職稱分四級，依次為待詔三人、藝學六人、祇候四人、學生四十人，經推薦或考試後授職；有些人出於世代相傳的繪畫世家，成大名的民間畫家也可進入。畫院畫家的待遇和地位比民間職業畫家高，得皇帝賞識的可成名並提昇，資深的可轉任雜流小官，但一般貴官、士夫仍以「畫工」目之；文人出身的畫家都不屑於進入畫院。畫院畫家作畫必須適合宮廷趣味。在北宋絕大部分時間裏，畫院崇尚工筆寫實，能真實、細膩地表現物象，作品工緻富麗，被人稱為「院體」。畫院中也重視師承法度，一些優秀的傳統技法和畫風得以保持發揚。但畫院畫家作畫只能在宮廷流行的風格之內加以變化，往往不得不以工細巧密和傅色艷麗爭高下。宋代畫院的作品能保持較高的繪畫技巧和藝術水平，成為民間畫家的楷模，但引起畫風轉變的重大創新，往往不出自畫院中人。神宗時，以追求荒遠、野逸、自然的郭熙山水和崔白花鳥代替了延續多年的富麗工緻的舊格，成為畫院新風，但他們都是先在院外取得成功，受皇帝賞識後，被吸收入畫院的。

宋徽宗崇寧三年（公元一一〇四年）在國子監增設畫學，成為國家培養畫家的最高學府。畫學內分六科，即佛道、人物、山水、鳥獸、花竹、屋木六個專業。評畫的標準是：「筆簡意全，不模仿古人，而盡物之情態，形、色俱若自然，意高韻古為上；模仿前人而能出古意，形、色象其物宜，而設色細、運思巧為中；傳模圖繪，不失其真為下。」總的精神是「盡物之情態」和「形色」，亦即寫實。強調不模仿古人，和前期有所不同，可能是徽宗時的評畫標準。從畫學學生王希孟所作《千里江山圖》看，辦畫學是有成績的，它培養的學生是畫院的後備力量。

宋代也有些文人或文人出身的官吏善畫，以自娛為主，或兼有好名之意，一般不倚其為衣食之資。和職業畫家相比，他們不太受雇主和市場風氣約束，較能按自己的意願創作，長於構思；他們都有較高的文化素養，能把詩文的意境引入畫中；他們不像職業畫家那樣大量頻繁作畫，技巧沒有那麼熟練，同時也就避免了過於熟練形成的「畫史縱橫習氣」，有時夾以生拙之筆，轉增自然趣味。這些主要是作畫的業餘性質引起的差異，但那些文人畫家中的傑出之士，如郭忠恕、武宗元、文同、李公麟等，都是開一代風氣的領袖畫家。即以技巧而言，也可與任何卓



插圖一 高文進彌勒菩薩像版畫

越的職業畫家並列而無愧。北宋後期，蘇軾、米芾等提倡「士夫畫」，此後文人畫家出現有意和職業畫家立異的意向。但「士夫畫」的理論並不能概括前此文人畫家的全部實踐，文人畫家對北宋一代繪畫發展作出過重要貢獻，而「士夫畫」在北宋末却未形成強大畫派，它主要影響於後世。民間畫家、畫院畫家和文人中的畫家互有短長，互為補充，共同使宋代成爲中國繪畫史上一個全面發展的高峯時期。

宋代繪畫題材上的多樣化，導致畫家的專業分科。《圖畫見聞誌》把畫家分爲人物、山水、花鳥、雜畫四門，北宋末國子監建畫學時又分爲佛道、人物、山水、鳥獸、花竹、屋木六門。按題材分門，有助於繪畫進一步發展。下面就按人物、山水、花鳥、雜畫四門，分別介紹其發展和成就。「士夫畫」雖不限於某一題材，因其理論和實踐對後世影響巨大，也附帶加以探討。

人物畫

人物畫按題材實際又可分爲道釋、人物、寫貌三類。道釋即宗教畫，人物以古賢故事爲主，寫貌即肖像畫。畫家或專精其一，或兼工各類。畫史上記載的北宋人物畫家頗多，而遺作流傳甚少。

釋道畫：北宋初崇佛，到真宗時又崇道教，多建寺院、宮觀、祠廟，宗教畫一度較興盛。《圖畫見聞誌》在《論收藏聖像》條中記載了一大批北宋著名釋道畫家，其中學吳道子的有侯翼、王瓘、孫夢卿等，兼學曹仲達、吳道子的有武宗元、高文進等。這些人，除在汴梁玉清昭應宮、大相國寺、東太一宮和洛陽、成都等地著名寺院宮觀作壁畫外，也作水陸畫和其他功德供養像等卷軸畫，但畫蹟都不傳，只有武宗元一幅畫和高文進一幅雕作版畫的畫流傳至今。

高文進，四川人，出身於繪畫世家，善畫釋道人物，孟蜀亡後入北宋圖畫院，與黃居采同受太宗賞識，後昇至待詔。宋真宗修玉清昭應宮，他受命規劃全宮壁畫的佈置安排，是畫家中的領袖人物。《圖畫見聞誌》說他「工畫佛道，曹吳兼備」。他的畫蹟久已不傳。一九五五年在日本清涼寺藏日僧齋然於北宋雍熙三年（公元九八六年）攜回的釋迦瑞像腹內「佛臍」中發現一幀彌勒菩薩像版畫（插圖一），署「待詔高文進畫」，應出自高氏的畫本。所畫佛細眉長目，面如滿月，衣服



插圖二 職貢圖卷(部分)

緊窄，衣紋稠疊，屬於「曹衣出水」一派。

武宗元，河南白波（今河南省孟津縣）人，是儒生出身的小官，善畫佛道人物，活動於北宋真宗、仁宗間。（宋）劉道醇《聖朝名畫評》說，真宗大中祥符初（公元一〇〇八至一〇一四年）建玉清昭應宮，在天下畫家三千人中僅選出百餘人，分爲二部作畫，宗元爲左部之首；《圖畫見聞誌》說他「筆術精高，曹吳俱備」，可知他是當時最卓越的釋道畫家。他的作品傳世僅《朝元仙仗圖》（圖版一四）一幅，用墨筆在絹上畫五方天帝朝元始天尊的圖景。畫中存八十七人，在兩側有闌干的閣道上行進，主要人物上方畫有牌子，標出神的名號。畫中人物表情寧靜，前後錯落，顧盼呼應，利用衣紋的向後飄動、幡幢的微微前傾和飄帶的飛揚來表達徐緩行進的動態。唐段成式《寺塔記》形容唐吳道子的畫爲「天衣飛揚，滿壁風動」；《圖畫見聞誌》說「吳（道子）之筆，其勢圓轉而衣服飄舉」，此圖風格符合上述描寫，應屬吳道子一派，是現存北宋人物畫中很重要的作品。圖中有幾處畫法過簡，如玉女髮髻只用墨筆空勾，內填淡墨，有的荷葉只勾輪廓，不似已完成的正規之作，有的繪畫史家推測它是大型壁畫的稿本。這種純用墨筆勾綫的畫法稱爲白描。

通過這二圖可以看到，北宋前期釋道畫主要是延續曹、吳的體制，雖保持較高的技巧水平，却並未創出新風，故未能超過唐代諸名家，趨於中落。《圖畫見聞誌》在《論古今優劣》條中說「若論佛道、人物、士女、牛馬，則近不及古」，指的正是這種情況。

人物畫：北宋前中期人物畫家作品的特點在畫史中記載得不很具體，人數也不多，從傳世少量作品中可以看出它們也基本是延續前代傳統。現存的《宮樂圖》（圖版一三）是北宋人臨摹唐人的作品，人物的面貌、服裝、紋飾、器用都是唐式，但用筆弱而矜持，人物面目無神采，表情不够生動，是臨摹所致。北宋人摹古的作品還有《職貢圖卷》（插圖二），僅殘存十二人，前人體爲唐閻立德所作，實是宋熙寧十年的傳摹本。此圖雖技巧不很高，但淵源很古，繪畫史家們認爲它是梁元帝蕭繹所作《職貢圖》的輾轉傳摹本。中國古畫作於紙絹上，極易損壞，很多古人名作實際上靠摹本流傳至今。唐宋時很多名畫家兼作傳摹，一些摹本兼有前人和摹者的特點，在繪畫史上頗爲重要，不能因其是摹本而忽視之。傳世北宋人物畫中還有舊題王居正作的《紡車圖》



插圖三 李公麟摹韋偃牧放圖(部分)

卷(圖版一九),此圖絹本淡設色,畫兩位農村婦女在紡織,衣服有補綴處,一人同時在哺嬰,形象質樸,構圖簡潔,題材介於人物畫和風俗畫之間,是難得的表現古代勞動婦女勤勞而貧苦生活的佳作。王居正是北宋前中期人,此圖從風格上看要晚些。現存北宋人物故事畫中的巨製是失名人作《洛神賦全圖》(圖版二二),它用長卷形式連續表現《洛神賦》中所描述的每個場景,每一場景上方有墨書牌子,節錄賦文。圖中人物衆多,配以繁密的山水樹石,重點人物的鬚髮眉目和表情儀態都刻劃得很生動,尚有唐、五代畫中人物的遺意,車船器用也很工麗。把圖中部分人馬的姿態和現存摹顧愷之《洛神賦圖》(第一本)相比,尚可看出因襲和修改的痕蹟,可知此本是參考了顧本加繁改畫而成的。通過它,可以看到北宋時對一些傳統題材按當時風氣和畫法加以改造或再創作的情形。

北宋最重要的人物畫家是李公麟。他是舒城(今安徽省舒城縣)人,中熙寧二年進士第,但終身僅爲小官。李公麟工書能詩,精於考訂古文字古器物,是有很高水平的學者,但他最大的成就在繪畫方面。《畫繼》說他「鞍馬愈於韓幹,佛像追吳道玄,山水似李思訓,人物似韓滉」。《宣和畫譜》說他的畫能「集衆所善,以爲己有,更自立意,專爲一家,若不蹈襲前人,而實陰法其要」。可知他是一位兼工各科、能博採衆長形成自己風格的大畫家。他的創作一般用水墨畫在紙上,閑雅文秀,且不喜作大幅,形成自己的特色,並影響後世。李公麟只有臨摹仿古才在絹上作畫或設色。流傳至今的李公麟真蹟只有兩件,即《摹韋偃牧放圖》(插圖三)和《五馬圖》(圖版三二)。前者是摹唐人之作,詳見《中國美術全集·隋唐五代繪畫》。《五馬圖》是紙本水墨畫,用線描表現宋哲宗元祐初天駟監中的五匹名馬,依次爲鳳頭驄、錦膊驄、好頭赤、照夜白、滿川花〔六〕,各有牽馬的馬官。畫無李氏款印,但前四馬後各有黃庭堅用小楷題的馬名、產地、年歲、尺寸,卷末又寫一總跋,題爲李公麟作。圖中所畫五位馬官,除面目、巾靴略加烘染外,都用單線白描。其中兩位是漢人,三位是少數民族,在面貌、身材、神態上都有明顯的差異。兩漢人中,後面一人(第五人)從服飾上看是小官,不僅服飾,連面目表情、氣質、手足舉止和前一(第四人)也不同。另二人也可看出屬於不同的民族。《宣和畫譜》說李公麟「尤工人物,能分別狀貌,使人望而知其廊廟館閣、山林草野、閭閻臧獲、臺輿皂隸,非若世俗畫工,混爲



插圖五 趙佶摹張萱虢國夫人游春圖(部分)



插圖四 趙佶文會圖

一律，貴賤妍丑，止以肥紅瘦黑分之」。從圖中所畫五位馬官看，這個評價決非溢美之詞。圖中五馬或立或行，腹、背、臀、胸都用單線白描，僅口、鼻、目、蹄略用墨染。其中前四馬自髻後至後足肘都是一筆畫成，行筆勁細，略有輕重變化，極準確簡練地把圓勁而有彈性的馬的臀背部分表現出來。五馬中有四馬略染出毛色斑紋，唯有照夜白一匹，純靠線的輕重和前後搭接避讓關係表現形象和體積感。馬尾用淡墨畫虬曲的細線，絲絲不亂，可以說是最大限度地利用了白描畫法的表現力，顯示出李氏高度的繪畫技巧和藝術修養。中國古畫中不乏畫馬名作，但若就用筆簡潔文秀而不失神駿之態而言，當以《五馬圖》為最。《宣和畫譜》說李公麟作畫「以立意為先，佈置緣飾為次，其成染精緻，俗工或可學焉，至率略簡易處，則終不近也」。此圖就是很好的例證。《五馬圖》是最能代表李公麟成熟期獨特面貌的傑作。據記載，李公麟的名作還有《西園雅集圖》《蓮社圖》《山莊圖》《九歌圖》等，後三圖還有摹本傳世。《蓮社圖》是絹本立軸，上方有臨寫的宋徽宗題簽，是個有根據的宋、元間摹本(圖版三三)。此圖用水墨畫東晉釋慧遠等人在廬山結白蓮花社的故事，把各個人物和前後情節表現於一幅中，和壁畫中畫經變故事的構圖方法近似。圖中山水樹石在集仿古人中形成自己的特色，於秀雅中略具生拙之意，可以看出有避免和當時職業畫家的畫法雷同的意向，是李氏作品的另一種面貌。一些南宋畫家，沒有畫《五馬圖》這類畫的功力，他們號稱臨仿李公麟之作的往往近於這類面貌。

北宋末年的人物畫，可以徽宗時畫院畫家的作品為代表。和花鳥畫的情形相似，畫院名手多替徽宗代筆，往往不能自己署名。流傳至今的作品中，以《聽琴圖軸》和《文會圖軸》最精工。二圖上只有徽宗題字，並未署為自畫，是後人稱之為徽宗趙佶作的。《聽琴圖》(圖版四四)畫一人撫琴，二人坐聽，把撫者專注、聽者入神的神態很好地表現出來。全圖佈置簡潔，配景只一欹斜的老松和疎朗的叢竹，其餘一片空曠，使觀者意會到松風琴韻應和迴蕩的境界。人物、器用、樹石用筆均極工細，傅色勻淨，艷而不俗。《文會圖》(插圖四)畫諸文士飲宴，人物、竹樹的畫法和《聽琴圖》很相似，僅人物多、場面大而已。這兩幅畫可視為徽宗時畫院創作的人物畫的代表作。徽宗時畫院還有一批長於傳摹古畫的畫家，流傳下的名作有《摹張萱虢國夫人游春圖卷》(插圖五)、《摹張萱搗練圖卷》(參閱《中國美術全集·隋唐五代繪畫》)等，雖是臨摹唐人，但用筆細



插圖八 畢世長像



插圖七 韓熙載像(右一)



插圖六 南唐中主李璟像

勁，近於鐵線描，刻劃入微，傅色艷而雅，和《聽琴圖》有一脉相通之處。

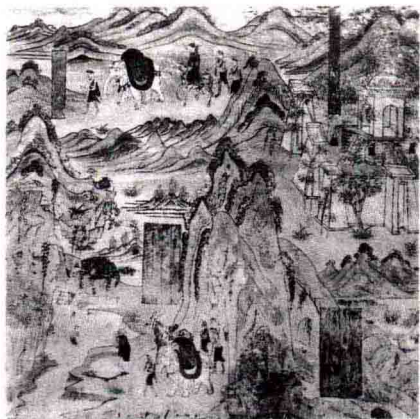
肖像畫：專業肖像畫家在唐代已有，服役於宮廷的稱「寫貌待詔」〔七〕。《圖畫見聞誌》人物門後專附「獨工傳寫」的畫家，記牟谷、高太沖等七人。《宣和畫譜》載有郝澄、楊日章二人。古人評肖像畫除要求形似外，更重能得其神情氣質，故肖像畫稱「傳神」。在現存古畫中，五代周文矩《重屏會棋圖》所畫有南唐中主李璟像（插圖六），《韓熙載夜宴圖》所畫有韓氏像（插圖七），《聽琴圖》中坐撫琴者傳為徽宗趙佶像，畫得都較生動而有個性。但這些都近於後世的「行樂圖」之屬，真正北宋肖像畫傳世者有《睢陽五老圖》中的畢世長像（插圖八）等，據此可看到當時正規肖像畫的形式和水平。現存南宋人畫宋代帝、后像中，北宋諸帝、后像應是有依據的摹本（插圖九），可作瞭解北宋時職業肖像畫家寫像特點的參考。

山水畫

山水景物先是在人物畫中作為配景，大約在唐代逐漸形成獨立的畫種。張彥遠《歷代名畫記》說：「吳道子寫蜀道山水，始創山水之體，自為一家。」與吳道子約略同時的大畫家李思訓父子和王維也都以畫山水著稱。他們的畫蹟久已不存，但從同時的敦煌盛唐壁畫中可以瞭解到這時山水畫的一般水平。這些山水畫（插圖一〇）大都設色，景物有一定的比例關係，並能表現遠近距離，即所謂有「咫尺千里之勢」，但在表現山石的質感、形體和樹的姿態上還不成熟，多是空勾後填色，早期某些帶象徵性的畫法，也還不能完全擺脫。

山水畫的真正發展大約在唐末，到五代、北宋初已臻成熟。這時在黃河流域有荆浩、關同、李成，在長江下游有董源、巨然，在四川有李昇、黃筌，分別描寫南北各地景物，發展為獨特的風格，並形成畫派。但這時的山水畫也有些共同的特點，即都是寫實的，所繪作品大都是上有天，下有水，中間為景物的全景山水；畫法多以墨筆為主，輔以淡色，並根據表現不同景物的需要形成不同的筆觸——皴法。

據《圖畫見聞誌》記載，在北宋前中期，最流行的山水畫派是關同、李成、范寬三家，稱這三家為「百代標程」，認為他們的成就遠遠超過唐王維、李思訓、五代荆浩諸人。值得注意的是



插圖一〇 敦煌103窟南壁幻喻品



插圖九 宋仁宗后像

三家中不包括南唐的董源、巨然和孟蜀的李昇、黃筌。郭氏所列三家中，李成是山東人，主要活動於山東、河南地區，所描繪的是這一地區的景物。關同是陝西人，學河南人荆浩的山水，故所表現應是關中和豫北太行山一帶的風景。范寬也是陝西人，畫史說他畫終南山和華山一帶的風景。這三家所描繪的山東、河南、陝西等地，正是北宋政權的中心地區，是當時帝王、貴戚和達官習見的景物，這是他們的畫派得以盛行的主要原因之一。

董源為南京人，是南唐畫家，沈括《夢溪筆談》說他「多寫江南真山」。董源畫派，除北宋剛消滅南唐政權時，其弟子巨然隨南唐降人入汴梁，在翰林學士院畫過山水壁畫外，很長時間若存若亡，極少出現知名畫家。直到北宋後期經米芾大力讚譽，才重新受到重視。

西蜀地區在晚唐時有李昇，以擅長工筆著色山水著名。黃筌畫山水學李昇，曾畫《秋山圖》，當時稱為名作。從同時人徐光溥所撰《秋山圖歌》看，他是在山水畫中兼畫人物、花卉、鳥獸的。但入宋以後，黃筌父子主要以花鳥名家，這派山水也未風行。

江南、西蜀都不是北宋的中心地區，描寫其景物的畫派在二政權被消滅之初曾入汴梁，並以其風物新奇得到珍愛。但這二畫派都只能主要在本地延續，不能在中原地區長久流行。

各家山水主要是結合所描繪的不同地域的不同景觀，創造出一套有特色的表現手法，形成自己的面貌。各個畫派就是以不同的構圖、山形輪廓、樹石姿態和皴法來區分的。一般說來，各派在其發源地都較流行，如李成畫派中的翟院深、李遠都是山東人，范寬畫派中的黃懷玉、寧濤、劉翼都是陝西人，所以郭熙在《林泉高致》中說：「今齊魯之士惟摹營丘（李成），關陝之士惟摹范寬。」但著名畫派一旦風行，也會衝破地域上的局限，北宋中後期李成畫派大師許道寧、郭熙就都不是山東人。

關同及其畫派：關同是長安（今西安市）人，生卒年不詳，主要活動於五代，但對北宋初山水畫的發展有很大的影響。關同在三家中最早。《五代名畫補遺》說他畫山水「坐突巍峯，下瞰窮谷，卓爾峭拔者，同能一筆而成。其竦擢之狀，突如湧出，而又峯巖蒼翠，林麓土石，加以地理平遠，磴道邈絕，橋約村堡，杳漠皆備，故當時推尚之」。《圖畫見聞誌》說關同畫山水的特點「石體堅凝，雜木豐茂，臺閣古雅，人物幽閒」，又說他「畫木葉間用墨搵，時出枯梢，筆踪