



中國美術全集

5

繪畫編

兩宋繪畫

目錄



繪畫編

雕塑編

工藝美術編

建築編

書法篆刻

全 美 中
集 術 國

5



繪畫編

兩宋繪畫（下）

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. 4, 兩宋繪畫. 下 / 傅熹年主編. —北京: 文物出版社, 1988.12 (2006 重印)
ISBN 7-5010-0181-2

I. 中... II. 傅... III. ①美術—作品綜合集—中國②中國畫—作品集—中國—南宋 IV. ① J121 ② J222.442

中國版本圖書館 CIP 數據核字 (2006) 第 122452 號

中國美術全集
繪畫編 兩宋繪畫 (下)

5



中國美術全集編輯委員會 編

本卷顧問

謝稚柳 啟功 徐邦達
楊仁愷 劉九庵 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 周成
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 何巧珍

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 郭林福

郭羣

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 7-5010-0181-2/J·77

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、書法篆刻編五部份，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，下冊選錄南宋時期卷軸畫。本書爲下冊。南宋時期的壁畫、石刻畫、版畫等將分別另編專冊，本冊不予編入。

三 本冊選錄的作品中，有的儘管繪於北宋末年或元代初年，但由於其作者的主要創作活動和藝術風格的形成均在南宋時期，故按其藝術源流，歸入此冊，以資參考。

四 對部份作品的時代、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敘述，以供研究。

五 本冊內容分三部份，一爲概述，二爲圖版，三爲圖版說明。

目錄

	南宋時期的繪畫藝術……………	傅熹年	1
南宋繪畫			
一	萬壑松風圖	軸	李唐……………1
二	長夏江寺圖	卷	李唐……………2
三	採薇圖	卷	李唐……………2
四	溪山行旅圖	頁	朱銳……………4
五	雪溪行旅圖	頁	朱□……………5
六	盤車圖	軸	無款……………6
七	山腰樓觀圖	軸	蕭照……………7
八	中興瑞應圖	卷(兩幅)	蕭照(傳)……………8
九	濠梁秋水圖	卷	無款……………10
一〇	晚景圖	軸	無款……………12
一一	秋林放犢圖	軸	無款……………13
一二	天末歸帆圖	頁	無款……………14
一三	秋江暝泊圖	頁	無款……………15
一四	耕穫圖	頁	無款……………16
一五	絲綸圖	軸	無款……………17
一六	女孝經圖	卷(四幅)	無款……………18
一七	蠶織圖	卷(部份)	無款……………20
一八	人物故事圖	卷	無款……………22
一九	望賢迎駕圖	軸	無款……………24
二〇	萬松金闕圖	卷	趙伯驥……………26
二一	瀟湘奇觀圖	卷	米友仁……………26
二二	千里江山圖	卷(部份)	江參……………28
二三	白蓮社圖	卷(部份)	張激……………32
二四	商山四皓圖	卷(部份)	無款……………32
二五	會昌九老圖	卷	無款……………34
二六	唐風圖	卷(兩幅)	馬和之(傳)……………36
二七	後赤壁賦圖	卷	馬和之……………38
二八	鹿鳴之什圖	卷(兩幅)	馬和之(傳)……………40
二九	節南山之什圖	卷(兩幅)	馬和之(傳)……………42
三〇	豳風圖	卷(兩幅)	馬和之(傳)……………44

三五	清廟之什圖	卷(兩幅)	馬和之(傳)	46	五六	中興四將圖	卷	劉松年(傳)	82
三二	月色秋聲圖	頁	馬和之	48	五七	夜月看潮圖	頁	李嵩	84
三三	孝經圖	卷(部份)	無款	50	五八	花籃圖	頁	李嵩	85
三四	四梅圖	卷	揚无咎	52	五九	貨郎圖	卷	李嵩	85
三五	雪梅圖	卷	揚无咎	54	六〇	錢塘觀潮圖	卷	李嵩(傳)	86
三六	落花游魚圖	卷	無款	56	六一	水圖	卷(四幅)	馬遠	88
三七	羣魚戲藻圖	頁	無款	58	六二	踏歌圖	軸	馬遠	90
三八	豆花蜻蜓圖	頁	無款	59	六三	孔子像	頁	馬遠	91
三九	海棠蛺蝶圖	頁	無款	60	六四	梅石溪鳧圖	頁	馬遠	92
四〇	枯樹鸚鵡圖	頁	無款	61	六五	白薔薇圖	頁	馬遠	93
四一	疏荷沙鳥圖	頁	無款	62	六六	秋柳雙鴉圖	頁	梁楷	94
四二	雪樹寒禽圖	軸	李迪	63	六七	疏柳寒鴉圖	頁	梁楷	95
四三	楓鷹雉雞圖	軸	李迪	64	六八	雪棧行騎圖	頁	梁楷	96
四四	雞雛待飼圖	頁	李迪	66	六九	六祖斫竹圖	軸	梁楷	97
四五	獵犬圖	頁	李迪	67	七〇	八高僧故事圖	卷(四幅)	梁楷	98
四六	牧牛圖	卷	閻次平	68	七一	雪中梅竹圖	卷	徐禹功	102
四七	雪峯寒艇圖	軸	無款	72	七二	雪堂客話圖	頁	夏圭	104
四八	江村圖	頁	無款	73	七三	梧竹溪堂圖	頁	夏圭	105
四九	春江帆飽圖	頁	無款	74	七四	松溪泛月圖	頁	夏圭	106
五〇	柳溪歸牧圖	頁	無款	75	七五	煙岫林居圖	頁	夏圭	107
五一	長橋卧波圖	頁	無款	76	七六	山水十二景圖	卷(四景)	夏圭	108
五二	雪窗讀書圖	頁	無款	77	七七	遙岑煙靄圖	頁	夏圭(傳)	110
五三	秋山行旅圖	軸	劉松年	78	七八	溪山清遠圖	卷(部份)	夏圭(傳)	111
五四	羅漢圖	軸	劉松年	79	七九	煙江欲雨圖	頁	樸菴	112
五五	四景山水圖	卷	劉松年	80	八〇	四羊圖	頁	陳居中	113

一〇五	宮苑圖	軸	無款	142
一〇四	猿鷺圖	頁	無款	141
一〇三	猿猴摘果圖	頁	無款	140
一〇二	折枝花卉圖	卷(四幅)	無款	138
一〇一	夜合花圖	頁	無款	137
一〇〇	垂柳飛絮圖	頁	無款	136
九九	櫻桃黃鸝圖	頁	無款	134
九八	碧桃圖	頁	無款	133
九七	出水芙蓉圖	頁	無款	132
九六	枇杷山鳥圖	頁	無款	131
九五	瓦雀棲枝圖	頁	無款	130
九四	白頭叢竹圖	頁	無款	129
九三	紅蓼水禽圖	頁	無款	128
九二	雙鴛鴦圖	頁	張茂	127
九一	竹雀圖	頁	吳炳	126
九〇	梅竹寒禽圖	頁	林椿	125
八九	葡萄草蟲圖	頁	林椿	124
八八	果熟來禽圖	頁	林椿	123
八七	大儼圖	軸	無款	122
八六	牧牛圖	卷	毛益(傳)	120
八五	田畯醉歸圖	卷	無款	120
八四	摹女史箴圖	卷(部份)	無款	118
八三	杜甫詩意圖	卷	趙葵	116
八二	薇亭小憩圖	頁	趙大亨	115
八一	文姬歸漢圖	軸	陳居中(傳)	114

一〇六	宮苑圖	卷	無款	144
一〇七	雪江賣魚圖	頁	李東	146
一〇八	湖山春曉圖	頁	陳清波	147
一〇九	層疊冰綃圖	軸	馬麟	148
一一〇	靜聽松風圖	軸	馬麟	149
一一一	芳春雨霽圖	頁	馬麟	150
一一二	橘綠圖	頁	馬麟	152
一一三	夏禹王像	軸	馬麟	153
一一四	江亭攬勝圖	頁	朱惟德	154
一一五	錢塘秋潮圖	頁	夏	155
一一六	春波釣艇圖	頁	無款	156
一一七	深堂琴趣圖	頁	無款	157
一一八	竹磳焚香圖	頁	無款	158
一一九	荷塘按樂圖	頁	無款	159
一二〇	雪景圖	卷(四段)	無款	160
一二一	柳閣風帆圖	頁	無款	162
一二二	溪山風雨圖	頁	無款	163
一二三	江上青峯圖	頁	無款	164
一二四	松澗山禽圖	頁	無款	165
一二五	寒鴉圖	卷	無款	166
一二六	榴枝黃鳥圖	頁	無款	168
一二七	梅竹雙雀圖	頁	無款	169
一二八	霜篠寒雛圖	頁	無款	170
一二九	秋葵圖	頁	無款	172
一三〇	虞美人圖	頁	無款	173

一三一	漢宮圖	頁	無款	174
一三二	金明池爭標圖	頁	無款	175
一三三	鹵簿玉輅圖	卷	無款	176
一三四	竹林撥阮圖	頁	無款	178
一三五	憩寂圖	頁	無款	179
一三六	柳枝觀音像	軸	無款	180
一三七	燃燈佛授記釋			
	迦文圖	卷	無款	181
一三八	維摩演教圖	卷	無款	182
一三九	大理國梵像圖	卷(部份)	張勝溫	184
一四〇	江山萬里圖	卷	趙黻	188
一四一	擣衣圖	卷(部份)	牟益	191

一四二	輞川圖	卷(部份)	無款	192
一四三	猿圖	軸	僧法常	194
一四四	觀音圖	軸	僧法常	195
一四五	雲龍圖	軸	陳容	195
一四六	墨龍圖	卷	陳容	197
一四七	百花圖	卷(部份)	無款	198
一四八	墨蘭圖	卷	趙孟堅	200
一四九	水仙圖	卷(部份)	趙孟堅	201
一五〇	中山出遊圖	卷	龔開	202
一五一	宋仁宗皇后像	軸	無款	205
一五二	墨蘭圖	卷	鄭思肖	206

圖版說明

南宋時期的繪畫藝術

傅熹年

公元一二二七年春，金攻佔汴京（今河南省開封市），俘北宋徽宗、欽宗二帝北行，北宋滅亡。同年五月，徽宗第九子趙構稱帝，隨後定都臨安（今浙江省杭州市），建立起南宋王朝。經過十餘年的抗金戰爭，南宋與金逐漸形成隔淮河、秦嶺一綫相峙的局面。公元一二三四年，南宋配合蒙古滅金。以後蒙古軍隊不斷南侵，在公元一二七六年攻佔臨安。公元一二七九年，南宋亡於蒙古。

宋高宗趙構在立國之初就沒有恢復中原之志，急於對金妥協，以求偏安江南。在抗戰軍民艱苦戰鬥與金初步形成相峙局面後，他竟然無情打擊抗戰力量，乞求屈辱的和平，在半壁江山上建立起一個和北宋後期同樣腐朽的政權，過着和北宋宮廷同樣腐化的生活。以後在南宋統治階層內部，雖始終存在着抵抗與妥協、恢復與苟安的分歧，也出現過短暫的企圖恢復中原的活動，但終南宋之世，朝廷對外妥協苟安，對內加強統治的政策一直居主導地位，終致亡國。

中國南方經濟在北宋時就超過北方。雖然金兵南侵時南方經濟受到較大破壞，但很快便得到恢復，隨後在農業、手工業、商業方面都有較大的發展。在宋理宗時，南宋疆土雖不及北宋時的三分之一，却養着人數超過北宋時一倍的官吏，這個數字在說明南宋的農民、手工業者受到沉重剝削的同時，也反映出當時經濟確有很大的發展。在此經濟基礎上，南宋宮廷以及各級官吏的生活極為奢侈。在宋金和議初成之後，宋高宗就迫不及待地在臨安按都城規制建宮殿、苑囿、宗廟、衙署，擴大宮廷服役機構，在小朝廷內歌舞湖山、粉飾太平。周密《武林舊事》收錄《乾淳奉親》一卷，專記高宗、孝宗父子的享樂生活。秦檜在位時廣收貨賄，他兒子無一日不

鍛酒器、不裝裱書畫。到其孫秦垾時尚歲收米七萬斛，已在歎息「家道中落」。南宋中後期權相韓侂胄、賈似道更是大修園館，生活奢侈驚人。助秦檜殺岳飛的大將張俊宴請高宗，一次送禮金器一千兩、珠子近七萬顆、名畫二十一軸。三世以後，他孫子張鉉仍是「園池聲妓服玩之麗甲天下」，是臨安著名生活奢侈的人。在其他經濟繁榮的大城市，城市富裕階層的生活也向奢華方向發展。

在這種風氣下，大量的宮室、苑囿、邸宅要掛畫來裝飾，多種器物上要用繪畫來美化，富民有事要掛畫表示排場，商人要以繪畫招徠生意，對繪畫的需求量大大增加。南宋宮廷設有畫院、甲庫、修內司等機構，集中很多優秀畫家服役，在各大城市也有很大的民間職業畫家隊伍。結合文獻記載和現存實物，可以看到宮廷、貴族、官吏對繪畫的需求是多方面的：有主要供欣賞的藝術品，如時新風格的各種山水、人物、花鳥、雜畫創作；有宣揚道德、禮法的所謂「成教化、助人倫」、寓箴規鑑誡的作品和宗教畫，如《孝經圖》《折檻圖》《女孝經圖》《圖版一六》《羅漢圖》《圖版五四》等；有紀念慶典、時事的紀實畫，如《中興瑞應圖》《圖版八》《華燈侍宴圖》；有記生活樂事的行樂圖，如文獻記載江參曾為趙子畫、陳去非、程俱畫的《崇蘭圖》，宋高宗曾命畫院畫家畫的吳益《冷泉濯足圖》，馬遠曾為張鉉畫的「林下景」；有屬於記錄性和知識性的圖畫，如記錄國家典章制度、禮儀實況的《鹵簿玉輅圖》《圖版一三三》、記述生產知識的《蠶織圖》《圖版一七》、描繪地方風光的《西湖圖》等，馬和之等人據詩經內容所繪的書籍插圖也可歸入此類；有器用服飾上的裝飾畫，如扇面、燈片、服飾上的領抹及琵琶面畫等。此外，還有數量很大的肖像畫。這些繪畫的性質從藝術創作到各種近於工藝裝飾都有，說明這時對繪畫的需求是多方面、多層次的。南宋城市生活的繁華在《夢梁錄》《都城紀勝》等書中有專門記載。那時公私聚會、吉兇宴席有專設服務機構「四司六局」承辦，其中帳設司負責佈置廳堂中的家具器皿，張掛書畫，可知書畫是喜慶宴會和交誼活動所必需的陳設，有的即從四司六局租來使用。在熟食店、酒樓、茶肆中，也沿襲汴梁習俗，張掛名人繪畫，以吸引顧客，增加收入。南宋民間也流行在團扇、燈片、服飾上作畫。臨安有幾個著名畫團扇舖，畫家趙彥不肯入畫院，自己開肆畫扇，得名於時。在夜市也有專售「梅竹畫扇面」、「山水畫扇」和「描畫領抹」的。此外，民間喪葬

做佛道法事也需要張掛大量仙佛像和水陸畫，故各寺觀都保存有大量宗教畫，在佛、道經典前往往也都畫有扉畫。這種種情況表明，在城市居民生活中，也存在着從藝術欣賞、生活排場到民俗和宗教活動等多方面對繪畫的巨大需求，並存在着繁榮的繪畫商品市場。

元代夏文彥的《圖繪寶鑑》中收錄了四百零一位南宋畫家的名字，清代厲鶚的《南宋院畫錄》中記載了九十六位畫院畫家的事蹟，這當然遠非全部，但已可見南宋畫壇之盛。和北宋相同，南宋畫家大體也可分為畫院畫家、民間職業畫家和士夫文人中的業餘畫家三大類，前二類都屬職業畫家。

南宋初，高宗立國不久，就在臨安建立畫院。據《南宋院畫錄》的不完全記載，僅逃亡南來的北宋宣和畫院舊人在院中的就有十六人之多，包括李唐、劉宗古、蘇漢臣、楊士賢等名家。畫院也吸收新秀，如馬興祖、馬公顯、賈師古、蕭照、莊宗古等。以後院中人才輩出，如李唐並稱為山水四家的劉松年、馬遠、夏圭，善花鳥雜畫的林椿、吳炳、李迪、閻次平、李嵩，兼工各體的逸才梁楷等，都先後崛起於畫院，推動了各門繪畫的發展。畫院在南宋時對繪畫發展所起的促進作用要比在北宋時為大。

南宋畫院畫家大多是師徒、父子相傳的，其畫藝的授受頗近於手工藝者的情況；由於宮廷的需求是多方面、多層次的，在一種風格盛行時，他種風格尚能並存，且每一畫家大都兼工數門；這些是南宋畫院和北宋畫院的不同之處。

南宋院體畫基本上繼承了北宋院體畫工筆寫實的傳統，構景趨於精練簡潔，略去儘可能多的次要部份，突出主題。和北宋相比，山水畫由山重水複、氣勢壯闊的全景發展到煙水淒迷、幽寂虛曠的一角，花鳥畫由坡石花鳥俱全的宮苑小景發展為折枝寫生，人物畫也出現充塞全幅的近景甚至半身人物。從繪畫發展角度看，這種由表現全景轉向深入發掘、細膩表現較平凡的角落和近景中所蘊藏的美的變化，是觀察和表現能力的進步。南宋院體畫氣勢沒有北宋宏大，筆墨沒有北宋堅實，但構思巧密，手法新奇，筆墨簡練含蓄，風格典雅優美，長於表現特定的氣氛、意境和瞬間情態，並留有供閱者想像的餘地，則是其主要成就和特色。

畫院畫家作畫必須適應宮廷好尚，有些作品還是出題命畫的。宮廷要求畫家們作的大都是形式新奇優美的表現閒情逸致的作品，但有些畫家還是衝破宮廷的束縛，創作了一些頗有現實意義的作品。如李唐的《採薇圖》〔圖版三〕，無款的《望賢迎駕圖》〔圖版一九〕，《金明池爭標圖》〔圖版一三二〕，傳為陳居中作的《文姬歸漢圖》〔圖版八一〕等，或表彰不屈的民族氣節，或暗譏朝廷恢復無策，或懷念淪陷的鄉土，或哀憫被擄的人民，都藉歷史題材委婉發之，是很有感染力的成功之作。

從各種記載看，南宋的民間職業畫家數量很大，但和北宋不同處是其中從來沒有出現過像郭熙、崔白那類崛起民間，然後進入畫院，並能轉移一時風尚的大畫家。在現存署名宋畫中，李東載於《圖繪寶鑑》，是理宗時在御街賣畫的民間畫家，但他的作品《雪江賣魚圖》〔圖版一〇七〕也是流行的院體。祇有一些佛畫還近於北宋風格，和時尚不同。從這些情況看，民間職業畫家一部份追蹤院體，一部份保持舊風，除少量風格和院體明顯不同，可知是出於他們之手外，相當一部份混在無款的院體畫中，一時還難於確切區分。

自蘇軾、米芾提倡「士夫畫」後，南宋的士夫、文人業餘以畫自遣或求名的人大為增加，在有文化素養的貴族、官吏和僧道中，也頗有喜歡作畫的人，其中著名者有米友仁、梵隆、江參、趙伯駒、趙伯驢、揚无咎、湯正仲、陳容、牟益、趙孟堅、法常等人。他們作畫與作詩、書法相似，是作為摠發襟抱和交流的手段，用來相互投贈求索，不倚之為衣食之資，所以較能按自己的意願作畫。和北宋的士夫文人畫家不同處是他們中也極少有像郭忠恕、宋迪、李公麟、王詵那類在技法上也非常精能，可以超過職業畫家的大師，而以作抒懷墨戲者為主。他們一般祇在紙上用水墨作畫，着重發揮書法的筆趣和秀逸天然的風規，忌甜熟，尚生拙，不單純追求形似，所作似與不似之間，以通過繪畫抒懷寄意為宗旨，處處有意與職業畫家的作品保持距離。有些文士對朝廷不圖恢復和腐化享樂不滿，通過畫竹、石、梅、蘭、水仙等寓意高潔的題材以自況、自勵，表示不肯同流合污。竹、石、梅、蘭、水仙在以後遂發展為士夫、文人畫的重要題材。甚至有些貴官，如主張抗戰的著名將相趙葵也喜作墨梅。他屢受打擊，也有以

梅自況之意，所以元人詠他的墨梅有「白頭無用調羹手，猶作橫斜一面枝」之句。劉克莊跋揚无咎畫梅，說自己少時作「落梅」詩，被人羅織，幾乎得罪，後見畫梅花亦怕。可知有些人在詩畫中表現這些題材確是有所寓意，冒着風險，並不都是閒情逸致。南宋士夫畫的一個重要特點是開始在畫上自己題詩作跋，這與職業畫家祇在樹間石隙小字署名絕然相反。他們把詩、書、畫結合為一體，以詩情充實畫的意境，以書法助長畫的氣勢，大大提高了士夫文人畫的表現力。至此，士夫文人畫的獨特風貌已基本形成，到元代遂取代職業畫家之作，成為畫中的主流。

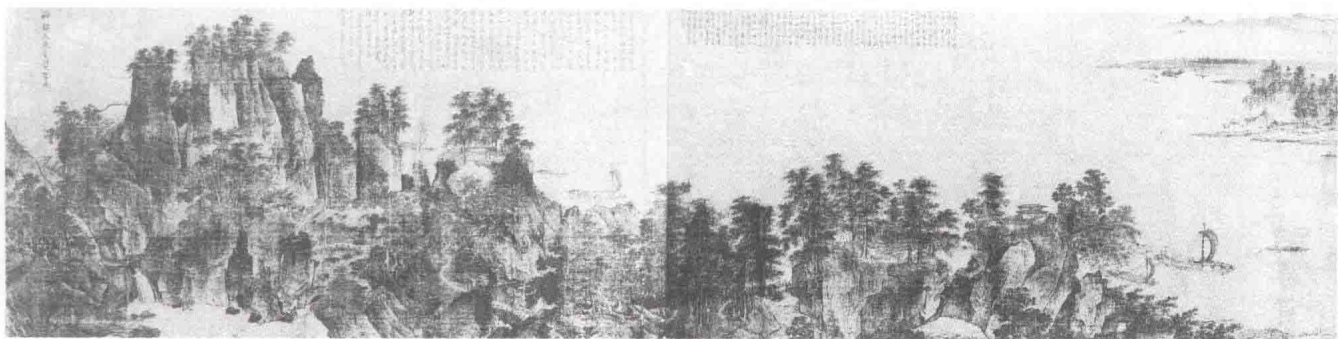
由此可知，在南宋畫壇上，實際上存在着職業畫家和業餘畫家兩個從創作方法到風格面貌都迥然不同的體系。職業畫家以畫院畫家為主導，民間畫家為後續，保持細膩、典雅的寫實作風；業餘畫家以士夫、文人畫家為主，包括一些僧侶道士，堅持寫意抒懷的作風。兩個體系平行發展，共同形成南宋繪畫的全貌。但不論是院體畫還是士夫文人畫，其主流都傾向於文秀雅致，而以個別粗豪的變體為補充，這又是它們共同的時代風尚了。

南宋繪畫門類頗多，《畫繼》分為八門，但現存的實物各門輕重不一，下面仍按《圖畫見聞誌》所分四門，每門按院體和士夫畫加以介紹，其中可以區分為民間畫家之作的各附於後。

一 山水畫

院體畫

山水畫經北宋一代的發展，出現了各種不同面貌、風格的畫派。他們從不同的角度，利用不同的手法表現山河之美，如李成、郭熙的渾厚靈動，范寬的雄傑堅實，董源、巨然的平淡天真，燕文貴的繁密新巧。到了宣和時期，畫院中又出現了王希孟《千里江山圖》和《江山秋色圖》（舊題趙伯駒作）這樣的巨製，使後起的工筆設色山水也發展到歎為觀止的程度。南宋立國之



一 李唐《江山小景圖》

初，院體山水畫實際上已處在用寫實的畫法從實的角度表現山水之美的種種途徑已被北宋人開拓殆盡，需要改弦易轍，別闢新徑才能繼續發展的境地。

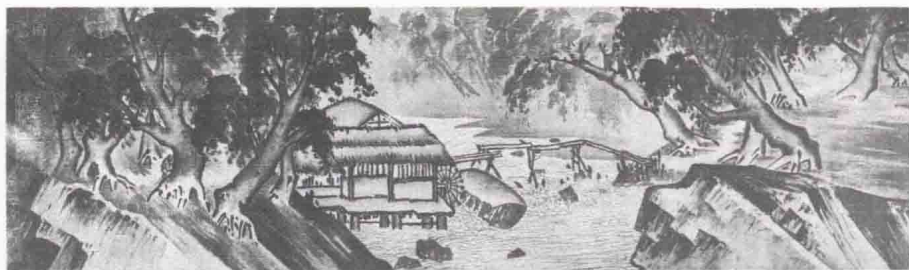
北宋時，大多數流行山水畫派描寫的是黃河流域的風景。南宋政權以江浙為中心地區，畫家要逐漸改畫江南景物，才能適合南遷後宮廷、貴族、官吏的需要，這在客觀上為他們開創新風提供了有利的條件。在北宋中後期，江南的經濟、文化自五代戰亂中恢復過來，都開始超過中原，其人文、風物和富庶的盛況屢見於著名文人的詩篇，引起宮廷、貴官和上層社會的傾慕。《千里江山圖》和《江山秋色圖》所畫就是富庶秀麗的江南風景。北宋宣和三年（公元一一二二年）韓拙撰《山水純全集》時，在重複了郭熙《林泉高致》中所說的高遠、深遠、平遠後，又提出了新的「三遠」。他說：「有近岸廣水、曠闊遙山者，謂之闊遠；有煙霧暝漠、野水隔而髣髴不見者，謂之迷遠；景物至絕而微茫縹渺者，謂之幽遠」。這新的「三遠」主要概括的已是江南景物特點。這些詩文、繪畫和畫論也為南宋初年畫家探索新徑提供了借鑑和指導。

南宋初重建畫院時，收納宣和畫院舊史頗多。他們都各擅勝場，達到很高水平，但真正突過前人開一代新風的是李唐。他結合江南風景特點，在構景上打破北宋的全景式佈局，置主景於一側，畫面留出大片空白，表現開闊的江天或迷濛的煙雲，近於上面所說的「闊遠」和「迷遠」。以後馬遠、夏圭繼承和發展了李唐的這一特點，更把視距移近，縮小取景範圍，形成獨特面貌。和北宋山水畫相比，他們的畫風仍是寫實的，但他們所表現景物的重點是虛而不是實，是暝漠曠遠的空間感和其中所包蘊的意境，而不再是山勢逼人、舉手可捫的實體感，是靈奇而不是雄傑。韓拙在《山水純全集》中所歸納出的「闊遠」、「迷遠」、「幽遠」的表現手法，在南宋以李唐、馬遠、夏圭為主流的院體山水中得到很好的運用和發展。善於虛實結合，以較少的景物控制大面積空間，表現特定的意境，並給人以較大的想像餘地，是南宋院體山水畫的主要特點和成就。王世貞《藝苑卮言》評山水畫的發展說：「山水，大小李一變也，荆、關、董、巨又一變也，李成、范寬又一變也，劉、李、馬、夏又一變也。」把李唐開創而由劉松年、馬遠、夏圭繼承發展的新畫風的出現視為山水畫發展的重大轉折之一，是很中肯的。

李唐是河陽（今河南省孟縣）人，北宋徽宗時已入畫院，北宋亡後，輾轉流亡到臨安，經人



二 李唐《清溪漁隱圖》



薦舉，進入南宋畫院為待詔。他除善畫山水外，還工於畫人物和牛。李唐在北宋時所畫山水是從范寬畫派脫變出來的。從作於宣和六年（公元一一二四年）的《萬壑松風圖》〔圖版一〕可以看到，他畫石把范寬派較細碎的雨點皴改為上重下輕的長筆觸，表現山石節理，稜角嶄然，近於斧鑿痕，被人稱為「斧劈皴」。所畫山石風貌近於范寬，而堅重的實體感更為強烈。

李唐南渡後的主要作品現存的有《江山小景圖》《長夏江寺圖》〔圖版二〕《清溪漁隱圖》《採薇圖》〔圖版三〕。《江山小景圖》是一絹本設色短卷，上半為開闊的水天，下半為臨江的山嶺澗壑，佈滿長松短竹、雜樹豐草，畫法和《萬壑松風圖》近似，但筆墨較簡練老健。此圖最值得注意處是其構圖，山偏在下部，上半留出大片空間，表現渺茫空闊的江天；所畫山大部份祇截取山腰以上部份，作畫所取的視點較近，取景範圍小，景物集中精練，和北宋盛行的全景山水不同，是根據江南景物特點創出的新的表現方法（插圖一）。《長夏江寺圖》畫風和《江山小景圖》近似，但筆墨較粗放。李唐晚年的畫可以《清溪漁隱圖》為代表作（插圖二）。此圖以水墨畫雨後的漁村，溪流漲溢，茂樹低垂，扁舟中一人垂釣，表現出江南漁村恬靜的環境。畫中坡石祇畫上半，不見坡脚，林木祇畫下半，不見樹梢，遠景祇畫水脚，不見遠山，表現的景物範圍更小，近於「特寫」，徹底打破全景山水的格局，開拓一代新風。以後馬遠、夏圭山水的構圖，都脫胎於此。此圖雖仍用斧劈皴，但筆觸粗獷豪邁，並結合潑墨及渲染技法，濕墨淋漓，和前面三圖筆筆精到不苟的皴法迥然不同，更適於表現江南水霧蒸騰、依稀隱約的景色，在技法上也為以後的南宋院體山水開拓了道路。夏圭的繪畫就主要是繼承了李唐山水的這一體加以發展而來的。和《清溪漁隱圖》近似的李唐作品還有日本高桐院所藏山水二幅，一畫瀑布，一畫山溪（插圖三），也都是剪裁精練、主景偏在一側的構圖，用大斧劈皴加水墨渲染而成，信手揮灑，筆簡意深，又開簡筆的門徑。從上面幾幅作品可以看到，李唐晚年到臨安後，在北宋末年院體山水精麗至極、後難為繼，李成、范寬諸派時異境遷、勢將衰落的情況下，毅然改圖，結合江南山秀林茂、煙雲變幻的景色特點，從構圖到筆法一變再變，終於開拓了新的局面，使他成為南宋初年最卓越的畫家。經過李唐和他弟子們的努力，在高宗、孝宗時期（公元一一二七——一一八九年），出現了南宋院體山水畫發展的第一個高峯。

李唐弟子中最著名的是蕭照，他是山西陽城人，曾參加過太行山抗金起義軍，遇到流亡中的李唐後，追隨他學畫，後為南宋高宗、孝宗朝畫院待詔。他的作品傳世的有《山腰樓觀圖》軸。此圖主景偏在左側，景物基本按對角綫劃分，左下側實，右上側虛，屬李唐畫派的新構圖〔圖版七〕。現存南宋畫中近於蕭照風格的還有《濠梁秋水圖》卷〔圖版九〕和《秋江暝泊圖》團幅〔圖版一三〕，都具有樹老石堅，墨氣濃重的特色。

此外，屬李唐、蕭照一派的南宋畫還有《晚景圖》軸〔圖版一〇〕、《雪峯寒艇圖》軸、《秋林放犢圖》軸〔圖版一一〕和《松鶴仙臺圖》、《錢塘秋潮圖》團幅〔圖版一一五〕以及《江村圖》方幅〔圖版四八〕等。《雪峯寒艇圖》下部畫大樹隨風傾側，枝梢搖曳，一葉漁舟逆風入港，上部渲染成一片空濛，祇露出一抹雪山的嶺脊，把風雪迷漫中的雪江很真實地表現出來，筆墨也沉雄雅健，是南宋山水畫中難得的巨製〔圖版四七〕。

在南宋高宗畫院收納的北宋宣和畫院舊史中，善畫山水的有劉宗古、馬公顯、楊士賢、朱銳、張浹、顧亮、閻仲等人，其中楊士賢、張浹、顧亮都學郭熙，但沒有作品流傳下來。朱銳善畫騾綱、雪獵、盤車等北方景物，有《溪山行旅圖》〔圖版四〕傳世，所畫山水也屬郭熙一派。現存南宋畫中，如《盤車圖》〔圖版六〕、《春江帆飽圖》〔圖版四九〕等，也屬郭熙、王詵正傳。由此可知，郭熙派山水在南宋初年的畫院中還有很大的勢力。

劉松年是錢塘（今浙江省杭州市）人，孝宗時為畫院學生，光宗時升至待詔，善畫山水人物，被稱為「院中人絕品」，是南宋畫院自己培養出的新一代大畫家。他畫山水從李唐派演變而來，現存作品有《四景山水圖》卷和《秋山行旅圖》軸〔圖版五三〕等。《四景山水圖》畫西湖畔四座貴家的園林型別墅，分為四段，作春、夏、秋、冬四景。四圖都把主景置於一側，留出空闊的畫面畫湖天遠山，發展了李唐創始的構圖方法。他畫樹石也從李唐一派脫變而來，斧劈皴趨於細碎，樹形趨於修長秀美，屋宇園林精巧曲折。此圖可稱劉松年的代表作，從中可以看到，在李唐作品中殘存的北宋遺法和渾厚蒼勁、山野自然的韻味，至此已銷磨殆盡，逐步演化成一種精緻雅馴、筆墨經過精心修飾、略帶程式化傾向的新畫風，最適於表現西湖秀麗空濛之景和湖



四 馬遠《西園雅集圖》

濱宮苑貴邸中的悠閒安逸的生活〔圖版五五〕。這種畫風上的變化發生在南宋孝宗後期和光宗時，反映了上層統治者自認爲亡國危機已經過去，可以歌舞湖山、盡情享受的思想對繪畫所產生的影響。

劉松年傳派的作品流存頗少，僅有《雪窗讀書圖》〔圖版五二〕、《竹林撥阮圖》〔圖版一三四〕等反映出受到他的影響。畫史上把劉松年和李唐、馬遠、夏圭並列，稱爲南宋山水四大家。嚴格說來，劉松年的主要成就是把李唐開創的畫風雅馴化、精美化，以適應反映宮廷生活的要求。劉松年的繪畫僅是李唐和馬遠、夏圭間的過渡階段，他並沒有李唐、馬遠、夏圭那樣巨大的創新，對當時和後世畫壇也沒有那麼大的影響。

馬遠、夏圭是南宋中後期寧宗、理宗時畫院中最有成就的畫家，他們的作品景物剪裁更精練，筆墨更簡潔，形成獨特的面貌，後人稱之爲「馬夏畫派」。兩人畫山水構圖方法大體相同，樹石筆法也都源於李唐，但馬遠設色雅麗，皴筆謹嚴含蓄，以典雅高華勝；夏圭潑墨與焦墨並用，墨彩淋漓，皴筆排佈精嚴，而如若不經意的筆調出之，以蒼勁豪逸勝。二人的風格可稱爲一文一武，先後輝映南宋中後期畫壇，使南宋院體山水畫出現第二個高峯。

馬遠是河中（今山西省永濟縣）人，出身於北宋以來的繪畫世家，到他是第四代了。馬遠是光宗、寧宗時畫院待詔，理宗前期尚在，能畫山水、人物、花鳥、雜畫，是一位繪畫技能全面的畫家，在畫院中獨步一時。在他的繪畫中，成就最高、對後世影響最大的是山水畫。

馬遠畫山水源出李唐，從他早年作品《春遊賦詩圖》卷（又名《西園雅集圖》卷）（插圖四）和《竹林僧奕圖》中還可以看出和李唐《江山小景圖》一脈相通之處。他在中年形成自己的特點：構圖簡潔，重點表現主景於一隅，其餘用渲染手法逐漸淡化爲朦朧的遠樹水脚、霧雨煙嵐，並通過指點眺望的人物把欣賞者的注意力引向虛曠的空間，給人以遐想的餘地，被人稱作「馬一角」；所作大幅山水也多用煙雲遮斷爲前後數層，不作實滿之景，畫石分簡單幾個大面，稜角鋒銳，近於「冰澌斧刃」，人稱「大斧劈皴」；畫老樹偉幹用畫石的皴法，枝梢則修長勁挺，輾轉延伸，被人稱爲「拖枝」。這些特色都是前人所沒有的。他的筆法溫厚、從容、凝重、典雅，下