

宋画小品精粹评注

山水卷

The Commentary on the Essence of Chinese Paintings in Song Dynasty: Landscape Volume

刘建轩 著

西泠印社出版社

需要全本请访问 www.ertongbook.com

宋画小品精粹评注

The Commentary on the Essence of Chinese Paintings in Song Dynasty: Landscape Volume

刘建轩 著

山水卷

西泠印社出版社

图书在版编目（CIP）数据

宋画小品精粹评注．山水卷 / 刘建轩著．— 杭州：西泠印社出版社，2019.6
ISBN 978-7-5508-2687-8

Ⅰ．①宋…Ⅱ．①刘…Ⅲ．①山水画－鉴赏－中国－宋代 Ⅳ．① J212.05

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2019）第 066891 号

宋画小品精粹评注．山水卷
刘建轩 著

出 品 人 江 吟
品牌策划 来晓平
责任编辑 李寒晴
责任出版 李 兵
责任校对 徐 岫
装帧设计 王 欣
出版发行 西泠印社出版社
（杭州市西湖文化广场 32 号 5 楼 邮政编码 310014）
经 销 全国新华书店
制 版 杭州如一图文制作有限公司
印 刷 浙江海虹彩色印务有限公司
开 本 889mm×1194mm 1/8
字 数 30 千
印 张 7.75
印 数 0001—2000
书 号 ISBN 978-7-5508-2687-8
版 次 2019 年 6 月第 1 版 第 1 次印刷
定 价 88.00 元

版权所有 翻印必究 印制差错 负责调换
西泠印社出版社发行部联系方式：（0571）87243079

尺素乾坤——宋代小品画略论

宋代是中国美术史上群星闪耀的时代，在以文立国的政治环境中，书画艺术空前繁荣，朝野内外崇文尚艺之风盛行。宋太祖赵匡胤陈桥兵变，黄袍加身成了宋代的开国皇帝。天下初定，开国将领皆手握兵权，赵匡胤有鉴于前朝藩镇割据，亦恐他人以同样的方式黄袍加身，他在立国后不久便召集诸将，以“杯酒释兵权”的方式加强了皇帝的中央集权。至此，宋朝便进入了重文抑武的时代，皇帝起用大批文人来管理朝政，文官的地位急剧提升。加上宋朝的历代皇帝几乎都非常喜爱艺术，甚至出现了宋徽宗这样的书画大师。由于最高统治者的亲自参与和大力倡导，中国的绘画艺术在宋代达到一个历史的高峰。

宋代的绘画发展十分全面，人物、山水、花鸟在继承前代的基础上都有极大发展，绘画的形式也是种类繁多，其中小品画以存世量多、题材广泛，成为欣赏和研究宋代绘画的重要对象。所谓小品画，主要是指其尺幅上的狭小，从传世的宋画小品来看，它们的大小都不盈尺。从形式上看，以圆形和方形为主，据记载也不乏一些其他形状，但比较罕见。这些精彩的画作在它们诞生之初，并非像现在这样只是单纯的绘画作品，它们本身是有实用功能的。圆形的一般是用作团扇的扇面，古人讲的“轻罗小扇扑流萤”中的小扇指的便是这类圆形的执扇。而方形的通常是用作屏风或灯片。宋代的屏风形式非常多，其中有一类屏风是由许多小方格组成，因此会在其上作画用以装饰，今天的日本还保留了很多这样形式的古代屏风。同样的原因，宋人也会在用绢制成的半透明的灯片上作画。

团扇起源很早，汉代班婕妤的《怨歌行》诗曰：“新裂齐纨素，鲜洁如霜雪。裁为合欢扇，团团似明月。出入君怀袖，动摇微风发。常恐秋节至，凉飙夺炎热。弃捐箧笥中，恩情中道绝。”诗中所说“团团似明月”的纨素合欢扇指的就是团扇。由此可见至少在汉代团扇就已被使用了。而关于在团扇上作画最早的记载来自南北朝时期姚最的《续画品》，其中有对同时代画家萧贲的评述：“雅性精密，后来难尚。含毫命素，动必依真。尝画团扇，上为山川，咫尺之内而瞻万里之遥，方寸之中乃辨千寻之峻。”从中不难看出一些后来宋代山水画的元素在彼时已具雏形。

虽然，宋代的大部分小品画在其诞生之初主要是出于某些装饰性用途，但其艺术价值却远非简单的装饰图画所能概括。这是因为传世的大量宋人小品中

绝大多数都来自宫廷，其作者也多是宫廷画院的画师。他们在创作这些供御画作时皆用心绘制不敢有丝毫怠慢。与此同时，上至王公贵胄，下至普通文人，更是乐于在团扇上题诗作画相互馈赠，这也使得小品画的创作蔚然成风。

谈到宋代小品画的创作，就不能不提宋代的皇家画院——“翰林图画院”。从现存的宋代小品画来看，其中绝大部分都是出自画院画师之手，即使是非画院中人所为，也都与画院有着或多或少的联系。宋代的皇家画院制度是在五代时期南唐与西蜀的基础上发展而来的，宋太宗雍熙元年（984），在宫廷内府设立了“翰林图画院”。以此为开端逐渐形成了汇集全国绘画高手的中心，来自前朝的众多名家均入职画院，如黄荃、黄居寀父子，周文矩、顾闳中、徐崇嗣等，他们为宋代的绘画发展奠定了基础。

北宋初年，出于安定天下的政治因素以及粉饰太平的实际需要，朝廷对于画院画家的待遇是十分丰厚的，如黄居寀就曾被宋太宗授予“翰林待诏、朝请大夫、寺丞、上柱国，赐紫金鱼袋”。这即使是对文臣来说也是较高的荣誉封赏，由此可见对画家的重视程度。但到了宋真宗时期，对于画家的待遇开始明显下降，真宗甚至下诏：“伎术官未升朝赐绯紫者，不得佩鱼。”这里所谓的“佩鱼”指的是朝廷赐予官员象征其地位的一种鱼形符契。此时的画家在朝廷规制中仅属于伎术官，换言之就是“画工”，这些画院画家已很难再享受到宋初时那份礼遇了。其后的宋仁宗（1010—1063）、宋英宗（1032—1067）两朝画家的地位仍然受到严格的限制，加之艺术上缺乏创新精神，因此这一时期画院鲜有名家能手。

宋神宗（1048—1085）登基后，大刀阔斧的政治改革也波及了“翰林图画院”，这给陈陈相因的画院带来了新的气象。以画法革新著称的崔白被神宗所赏识，因而入主画院，其所画花鸟一改百年以来画院正统“黄荃画派”的风气。崔白崇尚写生的创作精神极大地影响了此后绘画的发展。这种绘画理念经由崔白弟子吴元瑜，对少年赵佶产生了潜移默化的影响。

宋徽宗赵佶（1082—1135）偶然的即位对国家来说或许是一个不幸，但对宋代文化艺术的发展无疑是一件巨大的幸事。赵佶自幼喜好笔墨丹青，未及帝位时便常与当时的书画名家交游，如赵令穰、王诜、吴元瑜等。南宋邓椿《画继》中记载，徽宗即位不久，曾在一次宴会上对近臣说：“朕万机余暇，别无他好，惟好画耳。”赵佶本无意于政事，这种对丹青艺事的痴迷在他当上皇帝后，便由个人喜好上升成为国家意志，而他在书画上倾注的精力远大于国政。他广收天下书画名迹于内府，授意编撰了《宣和画谱》《宣和书谱》《宣和睿览集》等。其中，仅《宣和画谱》一部所收集魏晋以来名家画作就达六千余件。此外，他还改革内府画院，兴办画学，甚至参与其中亲自教授绘画，一时间名家能手汇聚，蔚为大观。宋徽宗之所以在艺术史上占有重要地位，一方面是由于他以皇帝的身份不遗余力地推动艺术的发展，另一方面还因他本身就是一位开宗立派的艺术大师。赵佶在艺术发展上非常全面，人物、山水、花鸟、诸体皆精，尤以花鸟画成就最高；在书法上自创“瘦金书体”，俊逸挺拔，气度非凡。宋徽宗还开创性地将诗、书、画、印融汇于画作之上。这种新的形式前所未见，对后世的绘画创作开拓了一片新的天地。

需要全本请访问 www.ertongbook.com

在宋徽宗的积极推动下，宋代的文化艺术迎来了历史上的高峰，与此同时国事却每况愈下，内忧外患最终导致了1126年“靖康之变”，徽、钦二帝被俘，北宋灭亡。同年宋徽宗第九子赵构（1107—1187）自立为帝，开启了南宋政权，定都杭州。赵构受徽宗影响，同样雅好书画，在政事稍定后便开始着手恢复宫廷画院。许多宣和画院的画家辗转南渡后来到南宋画院复职，如李唐、李迪、苏汉臣、李安忠、刘宗古、马兴祖等，一时间人才济济。南宋初年的画院延续了北宋末年的繁荣，画院画家的待遇和地位甚至比宋徽宗时期还要高。宋高宗更以“赐金带”的方式体现对宫廷画家的恩赏，这是前所未见的。此外，皇帝、皇后还常常在画家们的作品上题字用作赏赐重臣的礼物，这在北宋时期也是罕见的。随着国力的日渐衰微，宋宁宗（1168—1224）之后的皇帝对书画艺术的喜爱也大不如前，加之政事繁忙无暇他顾，画院已然没了往日的荣光。

南宋画院在继承北宋遗风的基础上，整体风格发生较大的变化，尤其团扇小品类的画作逐渐衍变成了一种专门的绘画形制。画院画家创作的大量小品画作也构成了南宋绘画的一大特色。从现存的宋代小品画来看，其题材内容丰富多样，令人目不暇接，为了更好地欣赏和研究这些画作，在题材上进行一定的分类是非常有必要的。以宋徽宗主持编撰的内府藏画录《宣和画谱》为例，书中的题材分类竟达十种之多。虽然详细的题材划分有助于增进人们对画作特征的认识，但也会造成一定程度上的混淆。因此，目前学界通常会把中国画分为人物、山水、花鸟三大类型来加以概括。本套画册也依此顺序对宋代小品画作进行分类阐述，以期让读者对这些艺术瑰宝有一个大体上的认识。

人物画

我们先从人物画谈起，现代人在欣赏和学习中国传统人物画时常常会感到十分困难，而造成这种困难的最主要原因，就是传统人物造型与现实人物样貌的巨大差异。尤其是在人们普遍接受了西方基于解剖学、透视学发展而来的人物画以及摄影所产生的人物形象以后，更加深了对中国传统人物画的陌生感。要想知道古人是如何描绘人物的，应要先了解其创作思想与观念。宋代郭若虚在《图画见闻志》中说：“画人物者，必分贵贱气貌、朝代衣冠，释门则有善功方便之颜，道像必具修真度世之范……”而古人是如何通过人物的形象来分“贵贱气貌”的呢？元代王绎在《写像秘诀》里给出了答案：“凡写像须通晓相法。”

中国的相学历史悠久，早在春秋时期便有关于相学的记载。相人之学历来被统治者视为选拔人才的重要手段，其影响之巨大远非我们现代人可想见。相学实质上是反映了古人对宇宙万物的认识方法——归纳法。归纳法在古人认识事物和表达事物上都被广泛使用，而绘画正是一种重要的表达方式。相学通过把人的样貌进行各种归纳分类，并形成了一套完整的图像模式，再经由这套图像模式去识人之优劣。而这套图像模式的产生过程显然是要靠画家的参与才得以完成的。

南宋陈郁在《藏一话腴》中论写心时则明确地把人物画形象与相学内涵进行了直接对照：“写照非画科比，盖写形不难，写心惟难。夫帝尧秀眉，鲁僖、

司马亦秀眉；舜重瞳，项羽、朱友敬亦重瞳；沛公龙颜，嵇叔夜亦龙颜……盖写其形必传其神，传其神必写其心；否则君子小人，貌同心异，贵贱忠恶，莫自而别，形虽似何益？故曰：写心惟难。”这种脸谱化的表现方式正是中国传统人物画的一大特色。由此，我们也可大致了解到古人创作人物画的方法及意图。

人物画发展到唐代，其技法已臻完备。宋代的人物画是在隋唐的传统上发展而来的，因此北宋时期的许多书画评论家会认为在人物画成就方面宋不如唐。如郭若虚在《图画见闻志》中所说：“或问：近代至艺，与古人何如？答曰：近代方古多不及，而过亦有之。若论佛道、人物、士女、牛马，则近不及古……”北宋时人之所以会有今不如古的感慨，是因为在那时人物画的主要画法已然完善，要想有所超越谈何容易。这种情况直到南宋中后期新的人物画法出现才发生了变化。

以线造型是中国传统人物画的主要特征之一，古人以描法称之，并以此来区分其风格流派。明代邹德中《绘事指蒙》一书中将古今人物画法总结为“十八描”，这十八种描法在宋代已基本形成。虽说画法有十八种之多，但大体上可分为游丝描、柳叶描、减笔描三类，其他的描法都是由这三种描法变化而来。了解这三种描法，就可以对宋代人物画的风格流派有一个大体上的认识。而小品人物画最主要的特点则在于构图上需要适应尺幅形式上的变化，其他方面则基本上与常规尺幅的人物画作相同。

游丝描是一种非常古老的人物画技法，因此又称高古游丝描，以东晋时期的顾恺之为代表。其形匀细圆转、遒劲绵长，用笔讲求中锋，提按上变化不大，如铁线描、琴弦描、曹衣描都属此类。如本套画册人物卷中以《槐荫消夏图》《仙女乘鸾图》最为典型。

兰叶描则是应用最为广泛的一类画法，起初因形似兰叶故此得名。其用笔讲求提按顿挫的变化，相比于游丝描，它的表现性更为丰富。此画法相传为画圣吴道子所创，因其所画人物衣褶有飞动飘逸之势，被后世誉为“吴带当风”。南宋的马和之也以此画法闻名，时人称其为“小吴生”，传为马和之所作的《月色秋声图》宫扇小品即是用此法。由兰叶描衍生出的画法非常多，如钉头鼠尾描、蚂蝗描、橄榄描、枣核描、行云流水描等，其关键即在于用笔上的提按分明。可以说宋代的人物小品画绝大多数都属于此类画法。

减笔描严格来说，不单单是一种具体的画法，相较于游丝描、兰叶描之工细严谨，它更多的是一种写意精神的体现。其用笔极为简练，墨色变化丰富，或线条或块面，并不拘泥于中锋还是侧锋，造型上只求意到，不求具体的形似。这是南宋时期一种新的画法，相传为梁楷所创，它的出现极大地丰富了传统人物画的表现形式，为写意人物画奠定了画法上的基础。减笔描中最具代表性的画作当属梁楷的《泼墨仙人图》。这一时期，除梁楷外还有很多画家在减笔描式的写意人物画方向上探索，如马远、牧溪、石恪、颜辉等。他们不拘常法，个性鲜明，画法上各具特色，与梁楷也并不相同。或许是因为减笔描大胆粗放的风格并不适于团扇小品这种形制，所以现存的宋代人物小品画中减笔描类的作品较为少见。

山水画

山水画至宋代进入了全盛时期，百花齐放，名家竞起。正如元代汤垕在《画鉴》中所说："唐画山水，至宋始备。"山水画的许多表现方法都发轫于宋代，创造这些画法的名家大师们都成了后世争相效仿的典范。宋代山水画成了人们心目中一座永远无法逾越的高峰。而山水小品画则可看作是宋代山水画发展中百家争鸣的一个缩影，从中也能看出宋代山水画的众多源流。

魏晋南北朝时期，山水画逐步摆脱了作为人物画背景的角色，并发展成为一门独立的画种。此时的山水画技法与人物画大体相似，所运用的都是勾线填彩法，即以线描勾勒出山石树木的轮廓，再用颜色渲染出其形体。从现存的宋人摹顾恺之《洛神赋图》中可以看出当时的大致风貌。山水画发展到唐代，呈现出一片繁荣的景象，画家们已不满足于只用人物画的勾线填色法来表现自然山水，新的画法竞相出现。以李思训、李昭道父子为代表的青绿山水画派，其画法是在继承了魏晋以来的山水画勾线填色法的基础上，着重以青、绿二色为主的一种风格。此画法在唐代影响较大，从学者众多，被后世认为是最能体现唐代山水画风貌的流派。南宋的赵伯驹、赵伯骕便是此画派集大成者。如本套画册山水卷中的《龙舟竞渡图》《仙山楼阁图》都属于继承此种风格的作品。此外李思训、李昭道亦长于楼阁界画，后世从学者众多，在宋代小品画中也有体现，如《蓬莱仙馆图》《高阁凌空图》《层楼春眺图》等。

唐代的水墨山水画尚处在发展阶段，并不能做到笔墨兼济。吴道子、项容、王维、张璪、王墨等人都使用了水墨来表现山水风光，他们在画法上各具特色，开启了后世水墨画的先声。吴道子画山水只重墨笔勾勒，后人评其"有笔无墨"；而项容、王维、张璪、王墨等人则与之相反，他们比较注重水墨渲染，可谓"有墨无笔"。直到五代十国时期，荆浩的出现才打破了笔墨之间的藩篱，他创造性地在山水画中使用了"皴法"，真正地做到了笔墨兼济的理想状态，在画法上开启创了"斧劈皴"与"卷云皴"的先河，并将自己的绘画心得记录下来，写成了《笔法记》一书。荆浩的弟子关仝继承其衣钵，后有出蓝之誉，与其师并称"荆关"。与此同时，南唐的董源在表现南方烟雨空濛的景色上独具面貌，为"披麻皴"与"米点皴"之先声。其弟子巨然在"短披麻皴"的基础上发展出"长披麻皴"，画史将师徒二人称为"董巨"。至此，山水画中影响后世最为深远的两大流派已然形成，这也标志着中国山水画由此走向了成熟。恰如陆俨少先生在《山水画刍议》中所说："斧劈皴和披麻皴，是中国山水画的两大流派，一盛一衰，互相代替……往往这一画派成为此一时期的主流之后，由盛而衰，另一个画派应运而起，改革上一个时期的弊病，从而得到新生。"

北宋时期山水画迎来了历史性的高峰，其空前的成就堪称"百代标程"。北宋初年，山水流派出现了所谓"三家鼎峙"的局面，关仝、李成、范宽被画史誉为"北宋三大家"。其中关仝、李成乃至北宋中后期的郭熙、王诜都继承了荆浩"卷云皴"的画法流派，如本套画册山水卷中的《山店风帘图》《青山白云图》《风雨归舟图》《春江帆饱图》即属此种风格。范宽则在荆浩"斧劈皴"的基础上稍变其趣，独创"豆瓣皴"，如本套画册山水卷中的《云关雪栈图》《雪山萧寺

图》都属范宽画派的风格。北宋时期，并非所有的画家都钟情于描绘雄伟壮丽的宏阔之景，如惠崇、赵令穰便是以描绘湖山小景而著称，由此也开创了南宋山水小景之先河。本套画册山水卷中的《橙黄橘绿图》《秋塘图》《柳溪春色图》都是这类风格的典型作品。

伴随着王朝更迭，赵宋南渡，山水画的风格面貌也发生了非常大的转变，其最为显著的特征就是南宋一改北宋山水画全景式的宏大构图，代之以空灵雅致的边角式构图。这是南北山河地貌的差异造成的：描绘的对象发生了改变，画家们的画法自然也会随之改变。这种画风上的变革却常常被后世附会为画家们用画作中的“残山剩水”寄托对故土的哀思，更以此去劝诫君王莫要偏安一隅。然而，正是南宋时期对山水画独特的审美追求造就了山水小品画空前繁荣，现存的宋代山水小品画也大多创作于这一时期。

南宋时期山水画的主流是李唐画派。李唐的山水画早年师法荆浩、范宽，多以“小斧劈皴法”为主，晚年一变古法而创“大斧劈皴法”。小品画中署款李嵩所作的《赤壁赋图》、旧题为刘松年所作的《秋窗读书图》、旧题为燕文贵所作的《层楼春眺图》都属于受李唐早期“小斧劈皴”画法风格影响的典型作品。或许是江南的烟雨朦胧，加之其年逾古稀后的放达，李唐一改早年严谨且略带刻画的刚劲笔致，变为粗犷减阔的“大斧劈皴法”；用墨上也十分大胆，变“惜墨如金”为“水墨淋漓”。这种风格影响了其后众多名家，与李唐并称“南宋四大家”的马远、夏圭的山水画正是在李唐晚年画风影响下发展出来的。李唐画派正是在马远、夏圭的推动下极大地影响了其后绘画的发展，这也使得马、夏的画风堪称是南宋山水画的代名词。

花鸟画

中国花鸟画的发展与山水画相类似，都是在魏晋时期从人物画的配景中独立出来形成的一门画种。宋代的《宣和画谱》上就有关于此时画家及其画作的记载，如宣和内府藏有顾野王的《草虫图》、顾景秀的《蝉雀图》、顾恺之的《水雁图》等。由于年代久远，这些画作早已失传，也许只能透过零星的文字记载和考古发掘出的墓室壁画来大致推测其面貌。这一时期画作的特点是由装饰性图案过渡到具有写实性的形象。花鸟画在隋唐时期逐步走向成熟，朱景玄《唐朝名画录》中所载以花鸟闻名者即达二十余人。而花鸟画的真正成熟是在唐末五代时期，此时出现了两位对后世影响深远的花鸟画大家——黄荃与徐熙，他们的风格被画史称为“黄家富贵，徐熙野逸”，又因其画风不同故称“徐黄异体”。

黄荃是五代时期西蜀的宫廷画家，其画得唐末著名花鸟画家刁光胤亲授。他继承了刁光胤花鸟画写实性的特点，极大地发展了晚唐花鸟画求“真”的传统。黄荃在写实技巧上达到了前所未有的高度，从流传至今的许多关于他的画可乱真的传说中可见一斑。 黄荃在画法上采用的是古已有之的勾填法，其大致过程是：先用淡墨勾画出物形，再施以重彩，通过层层渲染来表现形体变化，最后用浓墨或重色复勾。这种画法成为后世工笔花鸟画标准范式。黄荃的画作以用色精妙著称，如此华丽典雅的画风历来深受皇家喜爱。

与黄荃的“富贵”气息不同，徐熙的画作注重表现自然天真之趣。所谓的“野逸”，一方面是指题材上区别于黄荃画中的珍禽瑞兽、奇花异草；另一方面则指画法上的写意放达、不事重彩渲染。徐熙生活在五代南唐时期，虽生于江南望族，但性情淡泊，一生从未做官。他悠游于山水之间，所画尽得造化之妙。徐熙在画法上独创“落墨法”，迥异于前人的勾填法，开后世意笔画法之先河。由于徐熙画作失传已久，“落墨法”的真容更是难以见到，经谢稚柳先生考证认为现存的《雪竹图》是最为接近“落墨法”的宋画佳作，极有可能是徐熙的真迹。在谢先生的《水墨画》一书中详细地描述了“落墨法”的可能样貌：“所谓‘落墨’，是把枝、叶、蕊、萼的阴、阳、凹、凸，先用墨笔连勾带染地全部把它描绘了出来，然后在某些部分，略略地加一点颜色，这一画法，是有勾线条的地方，有不勾线条只用粗笔的地方，有用浓墨的地方，有用淡墨的地方，有工细的地方，有粗放的地方，有着色的地方，有不着色的地方。一切配合着真实的加工……”由此可见，相对于古已有之的勾填法，“落墨法”是一种更为写意的画法，它讲求笔墨的变化，作画过程灵活多变。难怪米芾对徐、黄二者的评价是：“黄荃画，不足收，易摹。徐熙画，不可摹。”这样的评价虽带有个人好恶，有失偏颇，但也从侧面反映了徐、黄之间的差异。虽然徐熙与黄荃在审美趣味上存在差别，但他们对于写实性追求却是一致的。“写生”成为宋代花鸟画的一个极为重要的传统即源于此。宋人的写生并不单指对景写生技巧，而是指通过对物象形态细致入微的观察去“写”出它们生机的一种态度。这是正是宋代理学大兴背景下格物致知精神的体现。

公元 965 年，宋灭西蜀，黄荃与子黄居寀归顺宋王朝，并深得皇室的器重。《图画见闻志》上记载黄居寀：“太宗皇帝尤加眷遇，供进图画，恩宠优异，仍委之搜访名踪，铨定品目。”正是由于王朝最高统治者的推崇，自此黄家画风深刻地影响了之后近百年的画院格调。从现存的宋代花鸟小品画中可以看出，其中绝大部分都是属于受黄荃画派影响的作品，如本套画册花鸟卷中的《丛菊图》《碧桃图》《出水芙蓉图》《牡丹图》等。

直到北宋中后期，易元吉、崔白等人的出现才打破了黄荃画派一统画院花鸟画的局面。尤其是崔白所开创的工写相融、清新疏朗的画风成为影响此后花鸟画的发展的又一重要流派。崔白的画法遥接徐熙，以墨笔淡彩为主，重新将“野逸”的主题带回画院，一洗黄荃画风的秾丽萎靡。崔白的理念更是透过其弟子吴元瑜影响了当时还是端王的赵佶。受此画风影响的花鸟小品画作有《三猿捕鹭图》《霜篠寒雏图》《鹡鸰荷叶图》等。

徽宗一朝是宋代院体花鸟画的鼎盛时期，加之他对花鸟画的偏爱和亲身参与，最终形成了被后世称为“宣和体”的院体花鸟画风。“宣和体”是在黄荃画派的基础上发展而成的，相比于黄荃的工致典雅，宣和画风更显雍容华贵。或许是赵佶早年受到崔白、王诜等人的影响，他的花鸟画呈现出两种不同的风格，一种是色彩华丽的“宣和体”，另一种则是朴拙清雅的水墨画。本套画册花鸟卷中赵佶的《桃鸠图》和《枇杷山鸟图》即是很好的对比。

南宋初年的花鸟画延续了徽宗时期的繁荣，画院中人仍以宣和体为尚。所

不同的是，画家们的创作已由北宋时期的鸿幅巨制转向案头小品。形制上的转换对南宋花鸟画最大的影响就是章法与题材的变化。北宋时期画家们所喜爱创作的全景式花鸟画到此时已不再流行，取而代之的是适应团扇、屏风、灯片的折枝式花鸟画。正如董其昌在《容台集》里说的："宋以前人都不作小幅，小幅自南宋以后始盛。"与山水画类似，流传至今的绝大部分宋代花鸟小品画都创作于南宋时期。这一时期涌现出了一大批善画花鸟小品的名家高手，如李迪、马远、马麟、林椿、吴炳等。他们创作的不少花鸟小品画在今天还能看到，使得我们可以真切地感受到属于那个时代的格调气息。此外，值得一提的是宋代文人画尚意的绘画理念对当时画院也产生了一定的影响。如梁楷、毛松等人在花鸟画创作中融入了马、夏一派的山水画用笔，追求笔墨率性的表达与意境的营造。

伴随着南宋政权的覆亡，皇家画院的制度亦不复存在，以画院画家为创作主体的小品画同样难以为继。到了元代，由于蒙古游牧民族的统治，贵族阶层生活方式与汉人不同，团扇的使用度大大降低，因此元代的团扇绘画数量非常有限。明、清两代折扇逐渐兴起并成为主流，文人雅士纷纷参与折扇书画创作，从达官显贵到一介布衣都以互赠折扇为表达友谊的一种方式。虽然团扇仍然在女性间被广泛使用，但团扇上的书画创作却不再有往日的光辉。这也使得以团扇为主的小品画成为了宋代绘画所特有的一种艺术表现形式而被后人敬仰。

刘建轩

2019 年 4 月 15 日于杭州思斋

需要全本请访问 www.ertongbook.com

目　录

01　春江帆饱图 / 佚名
02　风雨归舟图 / 佚名
03　山店风帘图 / 佚名
04　青山白云图 / 佚名
05　仙山楼阁图 / 佚名
06　关山积雪图 / 燕肃
07　雪山行骑图 / 佚名
08　云关雪栈图 / 佚名
09　雪山萧寺图 / 佚名
10　蓬莱仙馆图 / 佚名
11　层楼春眺图 / 佚名
12　古木寒禽图 / 佚名
13　橙黄橘绿图 / 佚名
14　草堂客话图 / 何荃
15　江村图 / 佚名
16　松冈暮色图 / 佚名
17　雪溪放牧图 / 夏圭
18　柳溪卧笛图 / 梁楷
19　枯木图 / 佚名
20　遥岑烟霭图 / 佚名
21　石壁观云图 / 马远
22　雪堂客话图 / 夏圭
23　雪江卖鱼图 / 李东
24　秋窗读书图 / 佚名
25　龙舟竞渡图 / 佚名
26　梧竹溪堂图 / 夏圭
27　长松山水图 / 马麟
28　山腰楼观图 / 佚名
29　五云楼阁图 / 佚名
30　观瀑图 / 佚名
31　松谷问道图 / 佚名
32　沧海涌日图 / 佚名
33　赤壁赋图 / 李嵩
34　高阁迎凉图 / 佚名
35　柳堂读书图 / 佚名
36　杨柳溪堂图 / 佚名
37　赤壁图 / 佚名
38　岩关古寺图 / 贾师古
39　松溪垂钓图 / 佚名
40　深堂琴趣图 / 佚名
41　高阁凌空图 / 佚名
42　柳溪钓艇图 / 佚名
43　柳阁风帆图 / 佚名
44　柳塘秋草图 / 佚名
45　柳溪春色图 / 佚名
46　柳荫云碓图 / 佚名
47　秋堂客话 / 佚名
48　仙山楼阁图 / 佚名
49　江上青峰图 / 佚名
50　湖山春晓图 / 陈清波
51　西湖春晓图 / 佚名



春江帆饱图　佚名　绢本 25.8cm×27.0cm

本画无款，旧题为“郭熙春江帆饱”。郭熙，字淳夫，河阳（今河南温县）人，北宋著名宫廷画家，熙宁年间曾为图画院翰林待诏直长。郭熙的山水画深受宋神宗的喜爱，画史记载“一殿专皆熙作”，由此可见一斑。其画师法李成，山石用“卷云皴”法，画树多以“蟹爪枝”为之。本幅《春江帆饱图》描绘了江岸边大石间长有几棵虬髯古松，岸旁泊靠着数艘船只，远处江上两艘帆船正迎风驶来。此画风貌与郭熙的名作《早春图》相近，画法亦属典型的郭熙样式，因此虽无款识后人仍定为郭熙所作。但从画面所采用的边角式构图以及山石细碎的用笔来判断，此画应属南宋郭熙传派的作品。



风雨归舟图　佚名　绢本 25.6cm×25.3cm

本画无款，旧题为许道宁所作。许道宁，北宋画家，长安（今陕西西安）人。其画早年师法李成，善写秋江寒林，在此基础上逐渐形成了用笔简快、山石峭拔的独特风格。此画描绘了山林江岸风雨大作，丛林树木随风飘摇，江上渔人逆风而行的情景。这是一幅表现雨雾迷蒙非常出色的作品，峰峦间淡墨的渲染极为精简却意味无穷。画中山石以“卷云皴”为之，李成正是“卷云皴”的开创者，而许道宁则一度被认为是学李成最佳之人。或许这便是后人将此无名氏作品归为许道宁的重要原因。但此画无论是构图还是画法都属南宋中后期的风格面貌，这显然与许道宁相去甚远。



山店风帘图　佚名　绢本 24.0cm×25.1cm

本画无款，旧题郭忠恕所作。郭忠恕，宋初著名画家，长于界画，所绘亭台楼阁、舟船车舆冠绝一时，为世人所推崇。《宣和画谱》评价其为："粤三百年之唐历五代以还，仅得卫贤以画宫室得名。本朝郭忠恕既出，视卫贤辈其余不足数矣……如忠恕之高者，岂复有斯人之徒欤？"足可见其在当时影响之大。然郭忠恕画作传世稀少，仅以《雪霁江行图》可信为真迹。此图画法明显受到关仝、李成的影响，山石用"卷云皴"，石如云动，树法为蟹爪、鹿角枝。郭忠恕与李成是同一时期各具风格的大家，画史记载其画师法李思训和王维。这明显都与本画的面貌不符，因此可以断定本画并非郭忠恕所作，故作者改为佚名较为恰当。



青山白云图　佚名　绢本 22.9cm×23.9cm

本画无款，旧题签为“许道宁青山白云”。图绘一老翁于溪岸边结庐而居，幽谷苍松间坐看云起，颇具王维诗意。此画风格近于李成、郭熙一派，松枝遒劲，作蟹爪状，山石以“卷云皴”为之。画面中近景与远景以云雾为衔接，这是南宋山水画常用的处理方式，不似北宋山水一般会对中景有较为详尽的描绘。本图对幅有宋高宗皇后吴氏所题诗句：“青山晓兮白云飞，青山暮兮白云归。青松茂兮明月辉，了不了兮谁得知。”此亦为之增色不少。



仙山楼阁图　佚名　绢本 23.0cm×23.4cm

本画无款，从风格上判断应属南宋时期的青绿山水画作品。图绘碧山华阁夏日美景，湖边水榭游人临窗观荷，山中宫殿楼宇云雾缭绕宛若仙境。此图画法甚为高古，亦富有装饰意味，山石先用淡墨勾勒出轮廓，山阴面用赭色染画出其体态，色深处略施墨色；山阳面大体以石绿色染成，其间若干处用石青色，石色染画宜数遍而成，每画一遍色要薄透，画树亦同。图中屋宇虽属界画，但用笔却不算工细，用色极淡，加之年代久远画面残损，颜色几不可辨。此图格调颇具唐人遗韵，当为宋人山水中古朴一路之佳作。

需要全本请访问 www.ertongbook.com