

晋唐宋元卷轴画史

神州文化集成丛书

薛永年 著
金维诺 审定

新华出版社



神州文化集成

晋唐宋元 卷轴画史

薛永年 著
金维诺 审定

新华出版社

神州文化集成

京新登字 110 号

神州文化集成丛书
晋唐宋元卷轴画史
薛永年 著 金维诺 审定

新华出版社出版发行
新华书店经销
中国印刷公司监制
北京志诚文字图像处理新技术有限公司制版
北京顺义李史山胶印厂

850×1168 毫米 32 开本 4.875 印张
插页 2 张 106,000 字
1993 年 12 月第一版
1993 年 12 月第一次印刷
印数:1--10,000 册
ISBN 7-5011-1499-4/G·527
定价:7.80 元(软精)
2.85 元(平)

序

季羨林

最近几年来,有关方面的人士提出了弘扬中华优秀传统文化、发扬爱国主义精神的口号,立即得到了全体中国人民,甚至海外华人和华裔的同声赞扬和热诚响应,足证这个口号提到了人们的心坎上,是完全正确而且及时的。

根据过去的经验,所有正确的口号都必须落实到行动上,才算有效。因此,我们中国文化书院的同仁们和中国华诚集团文化传播公司总经理李生泉同志等,爱国不敢后人,也想尽上自己的绵薄,为这宏伟的盛举增砖添瓦,几经酝酿磋商,发起了这项《神州文化集成》大型丛书的编辑出版工作,这中间也得到了新华出版社的大力支持。计划先出一百本,并将配以电视录像。读者与观者,不限于大陆上的同胞,也包括大陆以外的华人和华裔;台湾在内,自不在话下;我们甚至想象,连在历史上同中国文化交流密切的东亚和东南亚国家也都包括在里面。至于这个范围以外的世界上所有想了解中国文化的国家,如果对我们的丛书和影

视也感兴趣,我们当然也衷心欢迎。“韩信将兵,多多益善”,这就是我们的期望。

抱着这种想法和期望,我们开始了组稿活动。在较短的期间内,我们约请了一些国内学有专长的老中青年的学者,承担各书撰写的任务。尽管有不少学者工作十分繁忙,但是一听到我们发起的宗旨,无不慨然应允。为了保证著作质量,我们规定了严格的审稿制度。谁也没有“特权”。只有这样才能真正弘扬我们先民留下来的优秀文化。这一点,我们可以心安理得地告诉我们的读者和观众。

《神州文化集成》丛书最初我们想定名为《神州文化精华》或者《精粹》。但是有的同志认为,从马克思主义科学观点上来看,我们中华文化,不管有多么光辉灿烂,不管对全人类做出了多么巨大的贡献,它同任何时代的任何国家的文化一样,并不可能完全都是精华。我们的丛书中也介绍了一些非介绍不行的反映中国特殊文化的现象,它也许谈不上什么精华,但也绝非“毒品”,它似乎是中性的,绝对无害,也许还有点益处,它能增强国外读者和观者对中国的全面了解。基于以上的考虑,我们把本丛书命名为《集成》。

我们的丛书虽然冠以“神州”,但是我们考虑问题的视野却绝不限于神州。

最近几年来,我经常考虑一些有关文化的问题。如果说我的考虑有什么特点的话,那就是,我并不囿

于神州这一个地区,也不限于当前这一个时代。我收藏着一方清代浙派大家陈曼生刻的图章,其文曰“上下五千年,纵横十万里”,这完全符合我的精神。我于文化问题绝非内行里手,我也不装出这番模样。但是,我看到了一些东西,想到了一些东西,我不愿意妄自菲薄,也不愿意敝帚自珍,于是就写了一些短文,在不同的座谈会上也做了几次发言。得到的反应多是肯定的。连一些外国学者也不例外。这当然增强了我进一步探讨的信心。

我觉得,我们过去谈论中国文化,往往就事论事,只就中国论中国,只就眼前论中国。这样做的结果只能是像瞎子摸象一样,摸不到全貌,摸不到真相。经过我多年的思考,我认为,从人类整个历史来看,全世界人民共创造出来了四个大的文化体系。所谓“大”指的是历史悠久、影响广被、至今仍然存在的文化体系。拿这个标准来衡量,我发现了只有四个:中国、印度、伊斯兰和欧美。其中前三个属于东方文化范畴,第四个属于西方。东西两大体系,有相同之处,也有相异之处,相异者更为突出。据我个人的看法,关键在于思维方式:东方综合,西方分析。所谓“分析”,比较科学一点的说法是把事物的整体分解为许多部分,越分越细。这有其优点:比较深入地观察了事物的本质。但也有其缺点:往往只见树木,不见森林。所谓“综合”就是把事物的各个部分联成一气,使之变为一个统一的整

体,强调事物的普遍联系,既见树木,又见森林。普遍联系这一点是非常重要的,它完全符合唯物辩证法。

我浅见所及,东西文化的根本差异即在于此。

中国文化是东方文化的重要组成部分。要想了解中国文化,必须了解东方文化;而要想了解东方文化,必须了解中国文化。东方文化和中国文化,了解必须同时并进,相互对照,相互比较,初时较粗,后来渐细,螺旋上升,终至豁然。

我想先从医药中举一例子。人们都知道,西医和中医是完全不同的,两者的历史背景完全不同,发展过程也完全不同,因此,诊断、处方、药材等等都不一样。最明显的差别是大家所熟知的:西医常常是“头痛医头,脚痛医脚”,而中医则往往是头痛医脚,比如针灸的穴位就是如此。提高到思维方式来看,中医比西医更注重普遍联系,注意整体观念。

再拿语言文字来作一个例子。西方印欧语系的语言,特别是那一些最古老的如吠陀语和梵文等等,形态变化异常复杂,只看一个词儿,就能判定它的含义。汉语没有形态变化,只看单独一个词儿,你就不敢判定它的含义,必须把它放在一个词组中或句子中,它的含义才能判定。使用惯了这种语言的中国人,特别是汉族,在潜意识里就习惯于普遍联系,习惯于整体观念。

再如绘画,中西也是不相同的。许多学者,比如申

小龙先生等,认为西画是“焦点透视”,中国画是“散点透视”。你看一幅中国山水画,可以步步走,面面观,“景内走动”,没有一个固定的焦点。申小龙还引用了李约瑟和普利高津的意见,认为汉民族有有机整体思维方式。

从上面几个简单的例子中可以看出中国文化的特点。约而言之,这个特点可以归纳为普遍联系和整体观念。从“科学主义”的观点上来看,这未免有点模糊,但是这个“模糊”却绝非通常所谓的“不清不楚”,而是有比较严格的科学含义,它强调的正是普遍联系。这同我上面讲的东方文化的思维方式是“综合”,是完全一致的。

我的这一点想法,颇得到一些学人的赞同。在北京召开的“东方文化与现代化国际学术讨论会”上我讲了我的看法。会议结束以后,一位日本大学教授专程来到我家,向我表示他很赞成我的意见。我最近到南朝鲜访问,在社会科学院的一次座谈会上,我又谈了我的看法,一位大概是主张“全盘西化”的教授说:“我们韩国没有东方文化!”我在大吃一惊之余,举了几个我在汉城几所大学中看到的例子,说明那里是有东方文化的。那位教授最后还是承认了我的看法。

但是,不管有多少人赞成我的想法,我毕竟不精于此道。亿而偶中,是可能的;亿而不中,又何尝不可能呢?我这一点粗略的想法,在可预见的时间内,无法

用实践来证明。即使在非常长的时间内,也只能逐渐地通过世界文化的发展来验证。这一点我想是大家都能同意的。

一个人自己有了一点新的看法,而且又觉得它是可能站得住脚的,总希望能有更多的人理解。得到赞成,当然高兴;得到否定,也可以起他山之石的作用。我就是怀着这样的心情,像一个传教士一样,一有机会,就宣传我的“上帝”。现在就是借写这篇序的机会,再絮叨一遍。

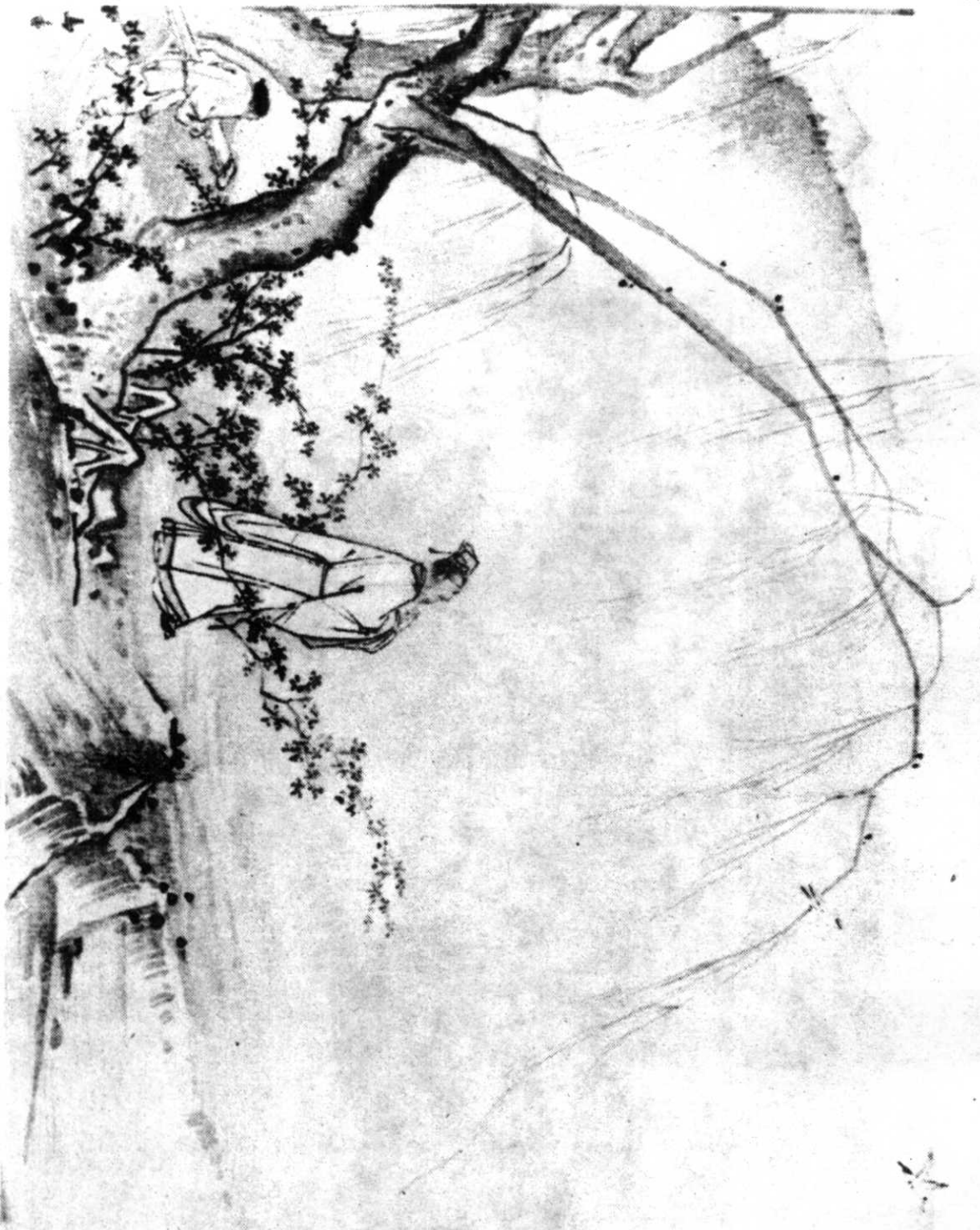
我这一篇所谓总序只代表我个人的观点,我绝无意强加于人。强加于人的作法是愚蠢的。百有争鸣,我只是一家。但有一点我是十分坚定的,看中国文化,必须把它放在东方文化这个大框架内,放在世界文化这个更大的框架内,才能看得清楚。如果在时间和空间方面不能放开眼光,囿于积习,墨守成规,则对我们祖国的优秀文化,无论如何也是认识不清楚的。弘扬中华文化,发扬爱国主义,是我们每一个中华儿女的神圣的责任。我们这套丛书的每一位作者和电视录像的制作者,都会认真负责地从事自己的工作。我希望,我们的任务能够完成;我希望,我们的目的能够达到。是为序。

地行不
藏名和
姓大似
高陽一
酒徒應
是路臺
仙宴罷
休滿襟
袖尚模



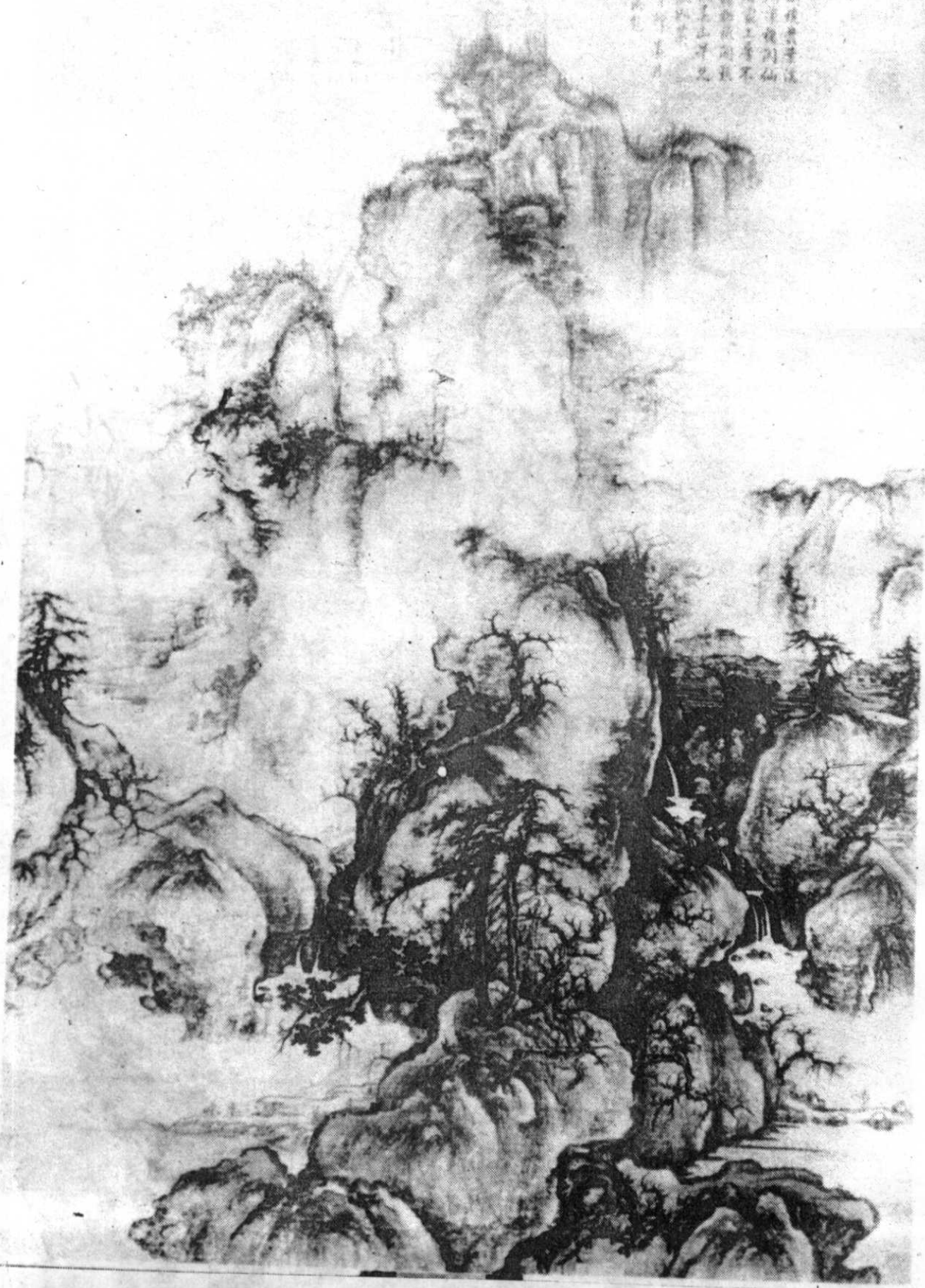
100

偶袖野色多同謀
避人出鳥不成啼





新羅書院
所藏
石印
卷之
一
第
一
冊
第
一
頁







江城風雨秋葉研曉生涼臺榭未
埋寒葉何悅懷松山翠舟湖水
雲江江重張高士開披對石牀此
高余乙未歲歲寓於王宮浦漁菴
忽見十年矣不意子宜友契藏而不
棄捐感懷時昔同成五言壬子七
月廿日漫



目 录

序.....	季羨林
绪 论	1
第一节 卷轴画形制的确立.....	2
第二节 卷轴画与题材功用之变.....	3
第三节 卷轴画与绘画材料演进.....	5
第四节 卷轴画与收藏鉴赏发展.....	8
第五节 卷轴画史的研究方法	11
第一章 水墨丹青滥觞与卷轴画出现	15
第一节 卷轴画出现前之帛画	15
第二节 两晋南北朝的士族文化与画卷形成	19
第三节 顾恺之及其流传名迹	21
第四节 南北朝人物画传摹本	29
第二章 丹青之盛与画卷藏玩	33
第一节 隋至盛唐的庶族参政与绘画演进	33
第二节 初唐人物画与盛唐吴道子	36
第三节 绮罗仕女画在初盛唐之兴	43
第四节 鞍马耕牛画在盛唐的流行	43
第五节 由青绿山水到破墨山水	44

第三章 水墨之兴与卷轴并行	51
第一节 中唐至宋初的社会发展与绘画变异	51
第二节 细丽传神的人物仕女与肖像	54
第三节 佛道画的世俗化样式化与变形风格	59
第四节 由移生动质到徐黄体异的花鸟画	62
第五节 水墨山水——荆关董巨与北宋三家	65
第四章 画院内外异趣与 卷轴扇册俱备	79
第一节 北宋中至南宋末社会变动与绘画	79
第二节 渐趋平易的北宋山水花鸟画	84
第三节 文人学士画在北宋中的兴起	89
第四节 院画在北宋末南宋初的穷工极妍	93
第五节 城乡风俗画与《清明上河图》	96
第六节 靖康之变后的人物画	99
第七节 向精奇与动人求索的南宋山水画	105
第八节 走向写意与白描的花鸟画	109
第五章 水墨山水花鸟的极盛 与文人画的风行	113
第一节 元代社会文人处境与元画之变	113
第二节 元初的复古与绘画新风	117
第三节 水墨梅竹花鸟的崛起	122
第四节 派分流衍的各家山水与元季四家	124
第五节 白描人物肖像画与界画的流行	134
余论	139
后记	李生泉 143

绪 论

在中国文化史上,绘画是一个重要组成部分,正如陆机所说:“宣物莫大于言,存形莫善于画。”古代留存至今的绘画作品,无疑属于珍贵的物质文化遗产。

在绘画遗存中,固然有原始岩画、汉代画像砖石、汉唐宋元壁画、明清版画,但卷轴画的数量最多。自晋唐以来,它便被朝野士庶看作中国绘画最有代表性的门类,始而与壁画并行,继之获得了后来居上的地位。唐代所写第一部中国美术史《历代名画记》里,辟有壁画专章,详加记述。但到清人撰写《国朝画征录》时,已极少记载壁画创作。这说明,无论是画家之展现才能,还是美术史家之探讨绘画的渊源流变,都越来越关注已成为中国绘画主流的卷轴画了。

所谓卷轴画,一般指画在纸绢上的作品,为便于收藏保护,需装裱成各种形制。横长竖短的画面多裱成手卷,可以边舒卷边欣赏;竖长形、方形或矩形画面裱成挂轴舒展后可供张挂;成组的竖长形画面裱成屏条,合之为屏,分之为轴;若干小幅作品则裱成册子,分之称页,合之称册。上述各类主要装裱形制是在长期发展中形成的,除去便于收藏外,与观赏方式亦有密切关系。卷与册,适于案头观赏,随时展阅。轴与屏,适于

室内布置,经久悬挂。若进而追溯卷册式绘画的渊源,还可发现它来源于卷册式的图书。古代图籍,载于竹帛。写于竹木简者,横穿纬带即成可以折叠卷舒的卷册;书于绢帛者,亦用绢、布、麻纸装裱成卷与册。

第一节 卷轴画形制的确立

手卷式的绘画,东汉已经出现。《历代名画记·述古之秘画珍图》载有《汉明帝画官图五十卷》,注曰:“汉明帝雅好画图,别立画官。诏博洽之士班固、贾逵辈,取诸经史事,命尚方画工图画,谓之画赞。”这种“左图右史”的形式,奠定了绘画手卷的最早雏形,至南朝刘宋则装卷日精,确立了绘画手卷的形制。它盛行于隋唐,延续至宋元明清。册页式绘画的产生亦不晚于北宋,但经南宋至元,尚未普遍流行;开始盛行于世,是在明清以后。

挂轴与屏条式的绘画,粗成于唐代,完备于北宋,南宋以后成为手卷之外的主要形制。其渊源有三:一曰绘画屏风,即间隔室内空间所用屏风上裱装之绢本作品,东汉已见流行。据《后汉书》,桓帝时即有《列女屏风》,传东晋顾恺之《列女仁智图》中亦画有汉代屏风。二曰,佛教幢画^①,是信徒礼佛供奉的独幅画,曾出土于敦煌石室。幢画虽镶四缘,可以张挂,却无装裱,亦无画轴,存放之时,需折叠收藏。三曰,绢本壁画,据张彦

^① 参见大村西崖《中国美术史》,陈彬和译,商务印书馆,一九二八年出版。

远记载,兴唐寺中西院“有吴生(道子)、周昉绢画”。这种绢画或裱于墙壁,或悬挂于墙壁,因绢幅的门面有一定尺度,制作壁画如不拼接缝合,便需由数幅组成一铺,唐诗中“流水盘回山百转,生绡数幅垂中堂”者,即是不贴于壁面而由数幅组成的活动壁画。上述绢本屏风画与壁画的揭取本、多幅绢画组成的活动壁画,还有佛像幢画,最终都随着装裱技术的进步,促成了挂轴与屏条画的出现。清代流行的“通景屏”(或称海幔)便滥觞于隋唐的活动壁画,同时广为张挂的“四扇屏”等成组屏条,又与明清时期的屏风形制存在着一定联系。

在中国绘画演变中,挂轴的出现无疑受到了手卷的影响,它不但便于大幅作品的保养、取换、卷舒,收藏,而且随着一铺数轴的形式代替了壁画,导致了壁画在寺观宫室之外的衰落。与此同时,由于张挂于室内欣赏的需要,纸绢画的尺幅亦不得不缩小,渐渐失去了汉唐壁画的雄伟气势。这在中国绘画史上实在是值得重视的一大变异。

第二节 卷轴画与题材功用之变

卷轴画的出现与发展,既是题材与功用演变的结果,又导致了题材与功用的变异。郑昶在《中国画学全史》中曾据绘画与文化各部门在社会发展进程中的关系,把古代中国绘画分为四期。以史前为实用时期,以唐虞三代秦汉之世为礼教时期,以汉末至唐为宗教化时期,以宋元明清为文学化时期。并指出前一时期之后段与后一时期的前段呈交叉状况。按照他的分期,卷轴画的发展流行是在宗教化时期与文学化时期,就

已知文献记载和传世作品考察,大约在宋代以前,画家的创作差不多是画壁与绘于缣帛同时并举,甚至画壁的数量并不亚于画绢帛的数量。至于图绘的内容,则以人物题材为主,或画历史人物以宣扬礼教,或画佛教人物以感化信徒,或画现实人物风俗以记载历史。这时虽已出现山水画与花鸟画,却尚未形成巨流。究其原因,主要在于人们比较重视绘画的认识功能与教育功能。南齐谢赫即在《画品》中指出:

图绘者,莫不明劝戒,着升沉,千载寂寥,披图可鉴。

唐代张彦远亦在《历代名画记·叙画之源流》中指出:

夫画者,成教化,助人伦,穷神变,测幽微,与六籍同功,四时并运。

他虽也说“图画者,所以鉴戒贤愚,怡悦情性”,似乎也注意到绘画的审美作用,但那是在评论山水画家宗炳、王微时才指出的。并未强调。

经五代至北宋,描绘山水花鸟日渐为众多画家所喜好,由此导致了人物画地位的跌落。北宋美术史家郭若虚在《图画见闻志·论古今优劣》中写道:

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。若论山水林石、花竹禽鱼,则古不及近。及至北宋中期文人画运动掀起之后,山水花鸟画更遍及朝野,经久不衰。虽然此后仍不乏人物画家与作品,历史和现实题材人物画也时而出现在宫廷画家笔下,道释人物画的创作也依然在寺观中持续,然而山水花鸟题材的卷轴画却一跃而上,成了后期绘画的主流。发展到明初,由于创作家和欣赏者愈益耽于山水花鸟画,以至主张绘以“助名教而翼群伦”的宋濂在《宋学士集·画原》中发出了如下慨叹:

古之善绘者，或画《诗》、或图《孝经》、或貌《尔雅》、或象《论语》暨《春秋》，皆附经而行，犹未失其初也。下逮汉魏齐梁之间，《讲学》之有图，《问礼》之有图，《列女仁智》之有图，致使图史并传，助名教而翼群伦，亦有可观者焉。世道日降，人心寔不古焉。往往溺志于车马士女之华，怡神于花鸟虫鱼之丽，游情于山木水石之幽，而古之意益衰矣。

可以看到，宋濂之所以发出如上慨叹，一是出于他维护封建统治的立场，再是他十分关注绘画的认识教育作用。自然他也就看不到水山花鸟画的发展，反映了人们审美领域的拓展，适应了表现人们丰富的精神世界的需要。即使在山水花鸟画空前发展之际，作者也并非都像董其昌在《画旨》中主张的那样“以画为寄”、“以画为乐”。某些关心世道人心的画家，还在山水花鸟画中进行了“寓教于乐”的有益探索。当然，宋濂的论述毕竟体现了一定的客观事实，那便是历史翻过了晋唐一页之后，随着厅堂布置与案头欣赏需要的增长，卷轴画日益发展，山水花鸟画日益深入人心，已成为美术发展史上一个值得注意的变化。

第三节 卷轴画与绘画材料演进

卷轴画的出现与发展，促进了绘画材料的变化，也直接影响了中国画风格的演进。在卷轴画出现以前，中国画除去工艺品上的绘画之外，其质地主要是绢帛或加工过的墙壁；其工具主要是具有“尖圆齐健”“四德”的毛笔，还有加水后可稀释为

不同浓淡的水墨,以及各种近于原色的颜料;画法主要是勾勒着色的“丹青”。被张彦远称为“运墨而五色具”的“水墨”画法,在卷轴画出现之前,也偶尔使用,但尚未引起广泛的注意与推广。

大约从东晋南朝到隋唐,卷轴画绝大部分是画在绢上的,画法上仍以勾勒设色的丹青为主流。这时的画家,讲求先以笔法确立形体的轮廓和结构,再用依类概括而来的色彩涂染。他们比较追求形似与真实感,在“以形写形”中重视“骨法用笔”,在“以色貌色”上善于“随类赋采”,致使这种写实风格具有了某种书法意味与色彩装饰意趣。但由于绢的不同,也导致了画法风格的差异。

在初唐以前,画家使用的绢,都是没有经过加工的生绢,经纬间并不十分精密,很难画得精细入微。这种生绢在晚唐也还常为画家使用,所谓“生绢数幅垂中堂”中的“生绢”,即是“生绢”。从盛唐开始,才有画家使用经过加工“捶如银版”的熟绢。材料加工的进步,为丹青与水墨画风的细密精丽提供了保障。

五代两宋,是丹青与水墨两种画法并行的时期。熟绢加工的精细,使得勾勒着色的丹青与直接以彩色图绘的“没骨”都达到了中国传统写实绘画的高峰。形似而真实、生动而鲜丽,成了最突出的特点。画在绢地上的水墨画,始而以色代墨,发展了“水晕墨章”、“有笔有墨”的体格,形成了丰富的笔法形态与趋于精微的墨法表现力;继之,则追求构境的精奇,造形的简劲,富于阳刚美的笔墨风格,和因扩大用水量而造成的淋漓苍劲的风貌。不过,在讲求形似上,水墨与丹青并无两致。自北宋文人画兴起后,一些提倡士人画的文人画家用无心散卓

笔在纸本上作水墨画,由于纸的柔韧细腻,笔的灵活自然,描绘的多为没有“常形”而有“常理”的处于变化中的物象,加上这类画家十分看重某种脱略形迹心境情意的自由抒发,这便形成了最早的写意画。

自元代以后,纸本水墨画跃居中国卷轴画的主潮地位。被称为“四君子”的梅、兰、竹、菊与水墨山水的长足进展,上承宋代文人写意画,创造了一种不求形似又不失形似、着重笔墨风格情味的崭新面貌。画家对单纯而又极尽变化的水墨效能的发挥,促进了在纸地上干笔画法的发展,为了突出水墨的作用,以半透明的植物质颜料入墨并以淡色辅助水墨渲染的尝试,推出了“浅绛”等“水墨淡色”画法。至此,长期笼罩卷轴画坛的中国古典写实风格渐为写意风格所取代。这一时期,伴随着水墨画以及水墨淡色画的长驱猛进,浓重设色的丹青画已退居次要地位,且在山水画中朝着两个方向演进:一是更加装饰化与更加简化;二是与水墨画结合为一种新的体制。这样,一种既有丰富笔法线条法组合又使用青绿重色的小青绿山水便应运而生。

明清两代是水墨画继续发展并与着色画相互融渗的时代。山水画中小青绿的流行,花鸟画中勾花点叶派的出现,泼墨与没骨的结合,都反映了这一趋势。而明代后期,生宣纸广为使用,更导致了阔笔大墨不求形似求神似的大写意画异军突起。宋元时代直至明代中期的绘画用纸纤维致密,吸水性能不强,既不易向纸背渗透,又不向笔痕的四周扩散,比较容易控制,却难于出现“趣在法化”的偶发效果,人们称为熟纸。自明代后期以来使用渐广的纸张,人们叫做生纸。这种纸张纤维疏松,落墨之后,不仅透过纸背,而且立即向笔痕的四外晕化,

灵敏度极高,较难控制。在盛行使用生纸作画之后,长锋羊毫笔被广为使用,运用这种笔画出的线条与墨块往往在控制与不完全控制之间。画家们为了适应并发挥上述工具材料的性能,扩大艺术表现力,发展了在熟纸和绢地上的泼墨、破墨与积墨技法,更自觉地以运笔快速长于表情的草书入画,伴随着强烈抒发个性的思潮波及绘画,中国画的造型观走向了大胆的夸张变形,笔墨的组合与施用的程序也更加沿着程式化因素的个性化组装而发展。在生纸被画家广为使用之后,同时使用的熟纸与绢在加工方法上也出现了变革,不再以捶压为主,而是平涂胶矾水数遍,用胶矾水挥发后颗粒的细密凝结堵住疏松的纤维孔洞。于是,画在熟纸上与绢上的绘画也就改变了风貌。这一时期的绢本重着色绘画在经历了古典写实、简化装饰和趋于淡雅之后,亦开始以变形化的面目出现。

第四节 卷轴画与收藏鉴赏发展

卷轴画的发展,还与收藏鉴赏风气有着很大的关系。为了便于名画的赏玩、保存乃至“永藏珍秘”,卷轴装裱的形制日益丰富完善,其保护画心的技艺也日渐精细,有效地保护了作品,推动了绘画的传播和流通。进而影响了绘画创作的取向。

收藏秘画珍图,自古有之,但到了两晋南北朝时代,随着人物品评的盛行,鉴藏名画之风尤炽。《历代名画记》载:东晋藩镇盟主桓玄,“性贪好奇,天下法书名画必使归己”,南齐高帝萧道成、梁武帝萧衍、梁元帝萧绎和陈文帝陈茜等南朝君主无不致力于收藏鉴赏,其中的齐高帝“自陆探微至范惟贤四十

二人,为四十二等,二十七秩,三百四十八卷,听政之余,旦夕披玩”(《历代名画记·叙画之兴废》)。兹后,隋唐以至宋元明清各代的皇家莫不以“图画者为有国之重宝”。每个新王朝建立后,都在接受前代内府所藏的同时,派员搜集战乱中流散的作品,其后又不断征集补充、鼓励进献,建立并扩大本朝的皇家收藏。所藏作品往往重加修复装裱,饰以锦牙玉带、金题玉跋。一方面视为珍宝,另一方面也与贵戚、显宦、王公、大臣共同玩赏,时而还把部分名迹赏赐给臣下。从而在皇帝与贵族间形成了鉴赏名画的风气。上有好者,下必甚焉,私人鉴藏随之也发展起来。

大约在“上品无寒门,下品无士族”的魏晋南北朝,官私收藏为帝室和豪门士族所垄断。自盛唐开始,由于庶族地主在科举制度下地位的提高,私人藏家日渐增多,除达官显宦之外,文人士大夫和书画家或多或少均事收藏。藏品或来自祖传,或来自皇帝赏赐,或来自市场购求,或来自馈赠与交换,也有的来自巧取豪夺。如五代刘彦齐,往往借鉴画之便,手自复制,留真还伪(《图画见闻志》)明代·严嵩欲豪夺《清明上河图》不果,竟陷对手于罪。私人收藏名画或夸耀财富,或探究传统,或以拥有法书名画的精神贵族自雄,或以沉浸在明友鉴赏的气氛中为乐,在客观上促成了以鉴藏名迹为雅人高致的社会风尚,鉴藏家评鉴作品的标准也成为文化价值观念与审美观念的导向。上海博物馆所藏的倪瓒《渔庄秋霁图》轴上有明代画家孙克弘一跋,跋曰:“云林戏墨,江东之家以有无为清俗”。意谓按照流行的看法,只有收藏倪云林的作品,才够得上雅而不俗的标准。到了明末清初,由于藏家的竞相提倡,弘仁的艺术又取得了倪瓒同等的地位。周亮工在《读画录》中指出:“昔江南以

有无云林画定其雅俗，今咸谓浙江（即弘仁）足当云林云。”毫无疑问，这种鉴藏标准又反过来影响了卷轴画家的创作取向。

在明清卷轴画史上，一个值得注意的现象便是商人鉴藏家的出现。十六世纪以来，中国最大的商帮，一是徽商，一是晋商，徽商为了改变商人在“士、农、工、商”中“四民之末”的社会地位，从重视文化入手，开始了“文人化”的进程。他们按照文人士大夫的雅俗之分，在古玩书画上投入资金，相率争做收藏家。吴其贞在《书画记》中写道：

昔我徽之盛，莫如休、歙二县。而雅俗之分，在于古玩之有无，故不惜重值争而收入。时四方货玩者，闻风奔至，行商于外者，搜寻而归。因此时得甚多。

徽商因竞尚收藏而获得了颇具鉴赏力的声望，进而成了引导收藏风尚与绘画市场价格的力量。他们继苏州鉴藏家推重文人特别是倪云林之后，又把推重的目标转向近现代，以致引起了著名文人收藏鉴赏家王世贞的惊疑不解。王世贞在《觚不觚录》中说道：

画当重宋，而三十年忽重元人，乃至倪瓒，以逮明沈周，价骤增十倍。……大抵吴人滥觞，而徽人导之。

如果说十六七世纪的商人鉴藏家基本上还认同于封建文人士大夫的审美观念，推崇倪云林、沈周，乃至弘仁，那么到十八世纪，扬州的商人已经要求在收藏现代画上表达本阶层“喜新尚奇”的旨趣了。不少卖画于扬州的画家，由此也不得不适当改变传统观念以适应商人购藏者的口味。郑板桥曾写道：“技艺只分高下，不别雅俗。圣门‘六艺’，各有专执。……吾宗都系寒素，技艺即为生活之资本，宜郑重视之。”（《郑板桥集·再复文弟》）李鲜虽认为“以画为娱则高，以画为业则陋”，但又

看到“画家其值，随人指点，或不出题目索人高价，只得多费功夫，以逢迎索画者之心。”自己只好折衷二者，兼顾本人旨趣与购画者要求，“不徇索画者之意，亦不固执己意”。（上海博物馆藏李鲜花鸟十二条屏自题）于是，雅俗共赏的面风日渐蔓延于画坛。可以看出，从收藏鉴赏与古今绘画的关系而言，开始是由皇室与豪门士族垄断古画，稍后则在私人鉴赏家中有愈来愈多的一般文人乃至市民商贾，收藏的作品也由厚古而逐渐“不薄今人”，终于使卷轴画不但成为一种席卷朝野的文化现象，而且在绘画的创作方向上也由文人化而世俗化了。这在中国绘画发展史上也同样是一个值得注意的现象。

第五节 卷轴画史的研究方法

如上所述，中国绘画的发展演变既然与卷轴形制的畅行关系如此密切，那么对卷轴画史的系统研究实在是一项不容忽视的工作。研究卷轴画史与研究广义的绘画史一样，固然不应忽视有记录的已佚作品和画家生平思想的文献记载，但第一步则须从现存作品中寻绎其发展嬗变之迹。对此，滕固在《唐宋绘画史·引论》中早已指出：“研究绘画史者，……其唯一条件，必须广泛地从各时代的作品里抽引结论，庶为正当。”这一做法的关键在于把握风格，因为每一种风格所表现的画法形态，无不体现着画家特有的审美意蕴与文化内涵。抓住了风格之变，便可由果溯因，洞悉绘画发展的规律，给绘画发展以实事求是的阐释。滕固在上书中就此进一步指出：

绘画的——不只是绘画，以至整个艺术的历史，在乎

着眼作品本身之“风格发展”。某一风格的发生、滋长、完成以至开拓出另一风格，自有横在它下面的根源的动力来决定。

如果按滕固的主张从研究风格发展入手，首先就需系统地观赏分析足以呈示绘画发展全貌的公私收藏，这在收藏分散、出版条件不足的情况下是难以实现的。其次还需要对所见公私收藏做出鉴定，这是因为大量的传世卷轴画在流传过程中出现了异常复杂的情况：临、摹、仿、造，弄得以假乱真、鱼目混珠，缺乏专门鉴定知识与鉴定经验者亦难免视为畏途。所以，在滕固上述主张发表后的几十年来，尽管在用历史唯物主义解释绘画史发展上有了划时代的进展，对“横在它下面的根源的动力”的认识，也远远超过了滕固先生的“生活型式”与“不同趣味”之说，而是深入到“物质生活的生产方式制约着整个社会生活、政治生活和精神生活的过程”（马克思《政治经济学批判·序言》）的本质中去。但不少绘画史甚至美术史著作，仍不得不重文献胜于画迹，重史实考证而胜于风格阐述。另些重视作品风格亦不忽视文献考证的绘画史家亦只好绕道而行，去研究有时代可稽的石窟壁画与出土的墓室壁画。至于古画鉴定家倒是一直做着辨真伪、断时代的工作，可是鉴定工作究非美术史研究，个别作品的鉴定辨伪与系统地把握风格发展，到底是虽有联系而并不相同的事情。

因此，研究卷轴画史无疑要像研究绘画通史和美术通史一样，用马克思主义的人类精神生活发展的根本动因的学说为指针，同时又要密切结合卷轴画史的研究对象进行创造性的探讨。既要全面系统地把握时代作者可考的传世名迹，厘清卷轴画发展的线索脉络与渊源流变，又要根究卷轴画的创作

与欣赏同彼时社会生活、政治生活与精神文化生活的联系。为此,从空间结构与笔墨形态上考察卷轴画的风格发展,固然是首要的工作,但是,进而还需探求风格发展与社会功能、题材好尚、工具材料、观赏对象的历史联系。本着这样的方法来研究卷轴画史,便不会忽视它的特殊性,不会以相关学科的现成结论套在未经全面考察的卷轴画历史实际上,成为“马首之辂”。也可以避免只就卷轴画本身去寻找它演变的动因。那是不可能找到导致卷轴画演变的丰富而深刻的动因的,更谈何“究天人之际,通古今之变。”它只能招致“不识庐山真面目,只缘身在此山中”之讥罢了。

古代卷轴画存在着真伪混杂与摹本众多的现象,即使忠实于原作的摹本,也难免渗入摹写者的时代特征与个人特点。因此,在进行系统研究之前,有必要以鉴定、考证的方法区分真伪、判定时代,亦即结合有年代的出土绘画、流传有绪的卷轴画并参以相关的文献记载,判定具体作品的时代与作者归属,以期比较符合历史实际。对于极少数影响深远贡献巨大又已无真迹和摹本流传的画家,则不得不求诸其传派作品,寻流溯源,以便说明绘画发展的固有联系。

本书即是按上述方法写作的一本简明中国卷轴画史,既以个人研究为基础,亦尽可能吸收有关研究成果,着重分述自古至元卷轴画的出现、成熟与演化,辅以对明清卷轴画的概论,以便在题材内容与风格形式、艺术与文化、创作与鉴赏、艺术文化与政治经济等方方面面的历史联系中,说明中国卷轴画文化的来龙去脉,探讨其发展规律。为此,本书不拟像一般美术史著作那样按王朝体系编列章节,也不以介绍画家生平史料为主,而是以历史文化演进为经、以绘画现象为纬,略于

画家生平,详于代表作品分析,着力于卷轴画文化内涵与风格形态的承传变异及其根源,对于我国少数民族的卷轴画,亦按历史时代在有关联系中择要叙述,不再分论。对于传事作品的时代与作者归属的论断,则持审慎态度。所有论到作品因不能一一附图,故大率注明藏地,以便读者查找研究。

第一章 水墨丹青滥觞与卷轴画出现

在卷轴画行世之前,早已有画在缣帛上的绘画,大多上端装有竹杆,可供悬挂。虽然与丧葬仪式密切相关,还有别于后世专供赏玩的卷轴画,但可以看作是绢本卷轴画的前身。

第一节 卷轴画出现前之帛画

从战国到西汉初叶,绘画已逐渐脱离附属于工艺美术品的装饰地位而独立,壁画和帛画的发展大体反映了这一趋势。王逸在《楚辞章句》里记载:“楚有先王之庙及公卿祠堂,图画天地山川神灵,琦玮谲诡,及古贤圣怪物行事。”这一杂自然与社会、神话与现实的特点在一些出土帛画中得到了印证。

缣帛在东汉以前价格昂贵,至东汉仍有“不便于用”之说(《后汉书·蔡伦传》),所以帛画发现不多。已发现的战国帛画,有长沙战国楚墓中的《人物龙凤帛画》和《人物御龙帛画》。西汉帛画,则有马王堆汉墓中二具《非衣帛画》,一幅《车马仪仗帛画》,一幅带有图解性质的《导引图》。此外,还有山东金雀山西汉墓出土的一幅帛画。这些帛画并非为生人观

赏而创作的独立艺术品,而是用于丧葬仪式和布置墓室的葬具,其中,所画的人物,主要是墓主人。《人物驭龙帛画》中的人物“带长剑之陆离兮”,应该是与屈原官阶相近的大夫,马王堆软侯家属墓的主人更是“列土封侯”的权贵,据此推测,帛画作者当是水平较高的画工。

《人物驭龙帛画》(湖南省博物馆藏),描绘一位危冠长袍的男子侧身而立,腰佩长剑,手握缰绳,驾驭一形状如舟的巨龙,乘长风而腾碧波,遨游于海天之间。在他上方,凌空悬挂着飘带迎风舞动的华盖;在他脚下,距离龙背尚有一段空间。龙下有一鲤鱼向前游动,龙尾上有一立鹤,仰首向天。沐浴着海风。

作者虽然是在描绘死者的灵魂,却采取了写实的手法,使现实中的人物禽鱼与神话中的灵异相结合。人物和禽鱼讲求形似,以人间生活中的形象为依据。巨龙则是以动物爬虫和云朵为参照创造的非现实形象。突出人对神龙的驾驭,是这幅帛画在精神内涵上的一个特点。它说明在封建社会早期,人们已不再屈服于神鬼的精神压力,即使在驶往彼岸世界的迷信思想中,也表现出了力量与信心。省略环境描写,不以描绘空间深远为能事,而重视简练生动,是这幅帛画在艺术表现上的一个特点。作者以游鱼来暗示海水滔滔,以立鹤点破苍天杳冥,用飘带的迎风舞动显示海风的狂吹与行进的速度,可见其巧思。

论其画法风格,可谓“迹简意淡”。作者“应物象形”的手段主要是线描,以线描概括形体,又以线描突出动势,比例准确,神情生动。在完成线描之后,依线描交待的结构略施墨染,亦间用金白粉色。它可以看作最早的绢本水墨画,体现了“素以

为绚”的画风，但水墨与金白粉色的兼用，又说明此时尚未形成自觉的水墨画意识。

《轪侯妻墓 T 形帛画》(湖南省博物馆藏)，是已知最早的绢本“丹青”。如果说《人物驭龙帛画》体现了“清水芙蓉”之美，那么这幅画则体现了“镂金错彩”之丽。作者先以淡墨起稿，然后着色，色上再勾墨线，说明重视线描作用已渐成为一种传统，以线造形已成为一种观念。画中所使用的颜色，单纯而丰富，对比强烈，鲜丽夺目，以大面积的土红为主调，嵌以光彩夺目的朱砂、青黛、藤黄与白色的蛤粉，既注意大片的平涂与局部的渲染相结合，又精于色块安排中的装饰意匠，已具备了后世工笔重彩绘画中写实形象同装饰色彩装饰纹样相结合的特点，可以视为工笔重彩绘画之源。同《人物驭龙帛画》一样，这幅作品也把现实生活的描绘与非现实世界的神奇想象结合为一，神奇诡异，充满浪漫主义色彩。全画呈“T”形，一如两袖平伸的上衣，作为丧具又名“非衣”。它自上而下可分为三个部分，最上部分也就是非衣的衣袖部分，描绘神话中的天上景象。它与人间的分界是进入天国的双阙，其上各伏一豹，其下有对坐的司阍，或谓“大司命”与“少司命”。放眼天国景象，可以看到一系列上古神话中的形象，居中而坐者是人首蛇身的人类始祖神女娲，突出了她开天辟地的历史功绩。其左画有扶桑、红日九轮与金乌，其右画着弯月、蟾蜍、玉兔与奔月的嫦娥。女娲之下则是人身兽首的神异驾兽悬铎，祥云缭绕，瑞鹤翱翔。这是一个瑰丽而又遥远的神话世界。中间部分则以朱兰交缠的二龙穿壁图案分为上下两段，主要描绘与墓主死亡有关的现实世界。上段画墓主人——轪侯妻子离别人间升往天国的一瞬，她侧身拄杖而行，老态龙钟但衣饰华美，后有侍

女跟随,前有仙吏跪迎。在她的头顶上方,是有双凤相向而立的华盖和形似鸛鷖的巨禽,似乎象征着死亡来临之日也是她升入天国之时。下段主要画鼎壶之属与祭饗人物,似乎旨在体现墓主人钟鸣鼎食的尊贵身份。伏有羽人的玉璧流苏与悬磬,把祭饗者与主人分割在天道上下,显然已经人天远隔。左右“鸛龟曳衡”的形象,加强了死亡的气氛。最下部分画地下大海景象,海中双鯢盘绕,尾部各立怪兽,论者以为是打鬼的“方相氏”,背上蹲立着一个赤裸的巨人,据说是海神“禺强”,他正以双手擎托大地。这又是神话中的世界了。

画中的人禽,均以“旦暮磬于前”的现实生活为依据,生动形象。作者尤擅以细劲而流畅的“高古游丝描”为人物传神,所画墓主人不仅倭身弓背步伐纤徐之态栩栩如生,而且几笔勾成的面相,也与出土干尸相仿佛。至于各种神异形象,则完全是以现实观察为基础,进行了大胆的变异、组合、夸张与想象,在充分描写动势的前提下,围绕中轴线构图发挥装饰作用。不过,此画之过于强调装饰的奇丽,既与楚文化浪漫色彩有关,也与战国以来工艺品的竞求繁丽有关。在空间的处理上同青铜器上的图像一样,不强调空间的纵深,以墓主人徐行升天一段而论,人物均立于同一地平线上作平列布置,所不同于青铜器图像者,在于几名侍女前后相遮盖,用色彩的比衬表现了距离的有限空间。

战国和西汉的帛画,产生于封建社会的早期,从一个方面闪现了挣脱奴隶制度及其思想牢笼之后自由而瑰伟的艺术创造力。以线为基干的写实人物形象,居然出现于充满神异色彩的人造非现实世界中。这个后世少见的绘画现象,已显现了这一时代的艺术思维与艺术风格的特征。以墨代色突出“骨法用

笔”的水墨画法,以高纯度而且富装饰的色彩依线描涂染的勾勒着色画法,确立了后代卷轴画的两种基本体貌。

经西汉后期至东汉,虽仍有新莽时期个别的绢麻本画幡出土,但已呈衰落趋势。像T形帛画那样描写上古神话、山神海灵的宏伟作品,仅见于王延寿为鲁灵光殿壁画所作的赋文中。从赋文可知,这时的宫殿壁画增加了“贤愚成败”的历史题材,同类题材与大量现实生活的描绘则见于墓室壁画与画像砖石之中。

第二节 两晋南北朝的士族文化与画卷形成

两晋南北朝时代,是与士族文化相关的中国卷轴画滥觞时期。

历时三百余年的三国两晋南北朝,绘画艺术在社会的风云变幻中开始了明显的变化。由于汉末以来儒学礼教地位的动摇,一定程度的思想解放,加之名士的出现,佛教的传播、玄学的兴起,文学的变革,中国绘画也发生了重大的转折。

这一转折在东晋南北朝期间表现得尤为明显。东晋南朝,社会相对稳定,北方士族与庶民的渡江南来,加速了对江南的开发,推进了经济的繁荣,保证了文学艺术等精神产品的提高。渐忘“新亭涕泣”的士族名流,沉溺于江左风流,谈玄理、重玄赏。本来重在道德才能的人物品评,已转化为讲求神识风采的人物鉴赏,对自然美的把握,亦纳入了“澄怀观道”的玄学认识论中,有力地推动了画家的观察体物,发展了艺术技巧。北朝在魏孝文帝改革及汉化政策之后,文化艺术亦得到发展,除

盛行域外佛像画风之外,还接受了南朝画风的影响,在绘画上渐与南朝并驾齐驱。

这一时期的绘画发展出现了若干新的迹象。第一,题材领域的扩大。画家一方面继续“图经图史”,描写意存劝戒的古代君臣、列女、孝子及其它历史故实,另一方面则首次出现了以文学作品和佛教内容为对象的作品,描绘名士风流、当代君臣、生活风俗,外国人物与山水花鸟的作品亦已出现。

第二,专业画家地位的确立。在西晋已出现卫协、张墨一类被公认为画圣的专业画家。入东晋南朝之后,零星的专业画家与业余画家已汇成空前的创作队伍,像顾恺之那样被士族名流誉为“自生人以来未有”的大画家也得以出现。最著名者还有宋之陆探微,梁之张僧繇。北朝亦出现了善画佛像的曹仲达和被阎立本称之为“象人以来曲尽其妙”的杨子华。

第三,致力于精神内蕴和感情生活的表现。此时仍以人物画为主流,亦开始出现山水、花鸟画。但人物画讲求“传神”,即表现人物的精神世界与感情状态。山水画则讲求“媚道”,即体现人与大自然的精神联系。体现上述认识的较完整的人物画论和山水画论即于此时问世。

第四,画法风格的由略趋精。画法由略转精的标志是西晋画家卫协。谢赫即在《画品》中指出“自古皆略,至协始精”。入东晋后,由于帝室贵族对绘画的好尚,鉴藏之风的形成,书法质妍之变与文学由冲淡化为绮丽的影响,画法风格也由“迹简意淡而雅正”开始走向“细密”;其后更由于域外或西域画僧的托钵东来,近似健陀罗式风格与凹凸画法的传入,在南北朝都有了域外风格。南朝还在“密体”之外出现了“疏体”,疏密并行,各擅胜场,极为鲜明地呈现了上承汉魏下启隋唐的时代面

貌。

这一时代，壁画仍是最主要的形式，卷轴画尚在确立阶段。文献记载，东汉的画幅已称为卷，但至晋代仍“装背不佳”，直到南朝刘宋，才开始讲求装裱，技术与日俱精。然而，由于年代湮远，历经水火刀兵，六朝以前原装名画今已荡然无存。所幸自梁代以来，官府收藏皆复制画本，即唐李嗣真《贞观公私画史》中所称“梁朝官本”，“隋朝官本”。唐武后时代，张易之、张宗昌兄弟又借修整内府书画之便，使画工精意摹写，并依原样装裱；其后复制古画以存其貌者比比皆是，以致今天还能见到极少数传为顾恺之或南北朝人的古摹本。这些稀如星凤的卷轴画，虽然不足以反映绘画的全貌，而且在摹本的时代性上也众说纷纭，莫衷一是，但可以或多或少地窥见当时绘画的发展演变之迹。

第三节 顾恺之及其流传名迹

被称为“象人之美”“神妙无方”的顾恺之，出身于晋陵无锡的显族，祖父和父亲都任过高官，他本人也官至散骑常侍。在那“上品无寒门，下品无士族”的时代，他虽处于社会上层，却以“才绝、画绝、痴绝”著称，是一个禀性率真，处事通脱，又好谐谑的名士。他在金陵瓦棺寺画维摩诘像一日募捐完毕的故事，早已脍炙人口，以至唐代诗人杜甫看过之后，有“虎头（顾恺之小名）金粟（维摩诘又称金粟如来）影，神妙最难忘”的赞叹。由于他在东晋以来享名最高，所以流传作品也较多。至今仍有《女史箴图》卷、《列女仁智图》卷和《洛神赋图》卷传世。

就内容而言,前两者反映了对汉魏礼教训诫题材的承袭,后者则体现了对文学题材的开拓。但是,在唐以前的记载中,三图均未著录,国内外专家考其流传、鉴其风格,均定为后人所摹,但认为《女史箴图》是更接近原作的唐以前摹本。

《女史箴图》卷(英国大不列颠博物馆藏)取材于西晋张华的《女史箴》。张华早于顾恺之约五十年,是一个政治家兼诗人。为了讽谏晋惠帝之妻贾后的酷虐淫乱,他写了这篇“苦口陈箴,庄言警世”的作品。全文共十二节,或为抽象说教,或以历史人物、历史故事为例阐扬封建宫廷妇女所应恪守的道德规范。《女史箴图》卷则以《女史箴》中的一节为一段,应有十二段,但自北宋刘有方收藏以来,已只余九段,依次为:冯媛当熊、班姬辞辇、修容饰性、同衾以疑、微言荣辱、专宠渎欢、靖恭自思和女史司箴。每段均书写箴言一段,并绘一图,以可视形象解释发挥箴文的抽象说教。比如“冯媛当熊”的箴言是“玄熊攀槛、冯媛趋进,夫岂无畏,知死不怯。”箴言概括的故事如下:汉元帝在随从陪同下游园,一只黑熊突然逸出熊圈,向他扑来。随侍女官冯媛挺身而出,冒死挡住黑熊,掩护了皇帝。画家在艺术表现上,为表现矛盾冲突,突出冯媛的忠勇,选择了黑熊向汉元帝奔来的瞬间。面对突如其来的危险,居中而坐的汉元帝神情紧张,正欲拔剑自卫,可能顾及一国至尊的身份,未便起身奔逃。他身边的两名侍女,却觉大难临头,已顾不得皇帝的安危,一一返身逃命。另两名职责在身的武士,虽不得已持枪向熊,但其中之一面露恐惧之色,其中之二也回身移步,且战且退。只有无所畏惧的冯媛,仰首阔步地挺身而上,以自己的危险去换取皇帝的安全。

作为一幅已知最早的卷轴画,《女史箴图》卷所显示的时

代风格有以下几点值得注意：一，除去点明场合的黑熊外，删除一切背景，全力投入人物描写。二，把握人与物以及人与人的相互关系，刻划人物的不同身份与不同情态，尤其重视眼睛的传神作用。三，在空间的处理上，已不像汉画那样平列人物，注意了人物立足点的先后远近，以前遮后成为一种表现空间的自觉手段，在“欢不可渎”一段中还强调了人物的近大远小之别。但人物的大小还服从于主大从小的另一原则，即皇帝大，侍从小。四，在使用勾勒设色的古典写实主义手法中，笔法线条是细劲柔秀而悠长的。衣纹线条的组织，在疏密短长回环往复中表现了一定的韵律感。用色单纯而和谐，不讲求色彩的空间透视（近浓远淡、近暖远寒），却重视色块的对比呼应。以上特色也便是古代文献称述顾恺之的“传神”、“点睛之妙”，用笔“如春蚕吐丝”、“紧劲联绵，循环超忽”、“如春云浮空，流水行地”。但是在没有同时代的出土画迹之前，人们还没有充分的理由断定，《女史箴图》摹本在多大程度上体现了东晋的风格。

近年最有利的出土证据便是北魏司马金龙墓屏风漆画。漆画内容皆列女、孝子、高人、逸士，列女所占篇幅尤多。其绘画风格颇近于《女史箴图》卷。所绘“班姬辞辇”，不仅构图相同，人物安排亦大同小异。其它各幅人物衣纹用笔的联绵舒缓，设色的渲染合宜，人物关系的“悟对通神”，身姿动态与表情，也极接近。这一现象的出现，并非偶然。墓主司马金龙虽葬于太和八年（公元四八四年），其妻姬辰先此十年（公元四七四年），距顾恺之的离世已过半个世纪，但司马金龙本系西晋宗室。其父原在西晋位至高官，后因统治者内部倾轧，才于泰常四年（公元四一九年）降魏。因此，司马金龙墓屏风漆画完全

可以看作是以顾恺之为代表的东晋绘画影响的产物。换言之，屏风漆画在一定程度上也反映了顾氏所代表的东晋画风。谢赫指出这一画风的转变始于西晋卫协，所谓“自古皆略，自协始精”。参照卫协时代的出土绘画（如嘉峪关新城魏晋墓室砖画中五号墓的“出行图”）与顾恺之画风影响下的屏风漆画，可知谢赫的精略之说不过相对而言，以顾恺之时代的眼光看卫协，妙在画七佛、大列女等“伟而有情势”，虽已“巧密于情思”，能较好地表达情态与运动，但造型仍属高古伟岸，保存着两汉的遗意。真正实现变粗简为精密，必须进一步做到“神仪在心而手称其目”。从屏风漆画《班姬辞辇》中汉成帝贪恋美色的描绘，从《女史箴图》“冯媛当熊”中不同人物或惊异、或奋起、或沉着的表现，可以看出，顾恺之时代人物表情与相互关系已不完全依靠动态与身姿的措置来表达，得心应手的面部描写与眼神刻画在“传神”中起到了更大的作用。人物衣纹用线的绵密回环，不仅交待了结构质地，而且也在精细刻划的同时强调了静止中的运动感，适应了对“情韵绵密”的追求。至于《女史箴图》用笔更为细秀，赋色更为细腻和谐，固然与绢画漆画不同的工具材料有关，也可能是传摹者杂入了隋唐的画风。

画法比较接近《女史箴图》的《列女仁智图》（故宫博物院藏）取材于汉代刘向的《列女传》仁智类，描绘古代一些有远见而关心国家大事的妇女，也属于宣传封建礼教的训诲性图画。全卷原有十五节，现存八节。图中用笔较《女史箴图》圆劲有力，也更刻意于用水墨渲染衣褶的明暗，在人物面部又薄施色彩。图中屏风山水近乎云山泼墨，自是宋人摹本。然而，其中“卫灵夫人”一节却与屏风漆画“卫灵夫人”颇为相似，观者比较之下，难免怀疑同出一个底本。这一猜测恰可以得到文献资

料的印证。《列女传》是汉代刘向所作，描写列女是汉魏以来的传统，一直相沿到两晋南朝。西晋的卫协、荀勖、司马绍都画过《列女图》，东晋之初的王虞也画过《列女仁智图》，王虞之后的顾恺之描绘同名作品，未必没有可能。是否二者均出于唐人漏记的顾氏同名作品？有人做此推想；也有学者认为，今本《列女仁智图》画列女以红色涂眉，应为齐梁时的新妆，底本或始于南齐的陈公恩^①。此说自亦言之成理，但与屏风漆画比较则雄辩地证明，即使今本《列女仁智图》转摹于陈公恩本，而陈本实际亦非祖本，它不过是加工前人的另一转摹本罢了。

今传《洛神赋图》共五本。四本为设色，分藏故宫博物院、辽宁省博物馆、美国弗利尔博物馆与伦敦大英博物馆；一本为白描（旧题陆探微作），亦藏于弗利尔美术馆。五本完残不同，多为宋人所摹（白描本为元、明人摹本，大英博物馆本为明人改画本）。《洛神赋图》取材于曹植的《洛神赋》（原名《感甄赋》），是以文学名著为题材的作品。这类作品的问世，正是两晋南朝开始出现的重要现象。在张彦远的记载中，顾恺之即画过《陈思王（曹植）诗》。在梁太清目记载中，晋明帝司马绍是第一个画《洛神赋图》的人物。此图既能入藏梁内府，此前必辗转流传，发生影响。顾恺之既属意于曹植诗歌，以诗意作画，他对于已经为前人取材的《洛神赋》岂能无视？不以唐人记载缺漏断言顾无《洛神赋图》之作，当然是谨慎的，可是，今本《洛神赋图》究属谁人原本，尚可推敲。各本《洛神赋图》虽略有差异，而

^① 唐兰《试论顾恺之的绘画》，载《文物》一九六一年六月号。

人物衣冠发式相同。有的学者指出洛神发式作双高髻^①，既有别于屏风漆画中后妃的高髻，亦不同于漆画及女史箴图中的倭堕髻及其它式样。男侍头戴的幘巾已不同于汉画《女史箴图》，而近于《历代帝王图》。此外，人物背景很接近北魏石刻的人物背景。人物画法比《女史箴图》、屏风漆画趋于定型，用笔少“高古游丝”之感，赋色亦转向纤美。可以设想，该图原作者即便在构图命意上参考了晋明帝或顾恺之的同名作品，其绘形布景，用笔着色，已晚于顾恺之的时代。估定为六朝底本，或许不为无据。但题材的代表性无疑是早于南朝的。

《洛神赋》写作的缘起，在于“才过八斗”的曹植与他的哥哥曹丕同时爱上了甄氏。后来曹丕登帝，甄氏为后，不久却玉殒香消。一次曹植进京，曹丕便把甄氏遗物玉带金缕枕送给他。曹植睹物怀人，无限伤感，在返回封地途中，假托梦会洛神，而写成上述赋文。在赋文中，始而是曹植返回封地途中，跋山涉水，天将向晚，人马俱惫，停驻在洛水之滨休息，接着是曹植在恍恍中见到美丽绝伦的洛神，她“翩若惊鸿，宛若游龙”，含情脉脉，若即若离地徜徉于水中，而后是二人相互接近，互赠礼物，并同乘舟车，畅叙衷情；最后则是好梦不长，终于离散，曹植于翌晨踏上了返回封地的道路。

用保存完整的故宫博物院藏本，参考在画卷上分段书写赋文的辽宁省博物馆藏本对照赋文，可见画家忠实地再现了这一情意绵绵的美梦。为了在长卷上描写曹植与洛神邂逅

^① 沈以正《由顾恺之绘画论我国早期人物画》，载《中华学术与现代文化丛书》五《美术论集》，台湾出版。

的全过程,画家采取“异时同图”^①的方法,分段描绘,令主体人物在各段中反复出现,从而紧紧抓住了多侧面的人物关系,并通过人物间的感情交流,成功地刻划了人物的内心世界。在水面上迎着微风从容往来的洛神,衣带飘举,美目流波,动态柔婉,那“若往若还”、似恋念又似迟疑的神情描写得尤为动人。这种对人物感情世界的入微描绘,反映了这一时代对表现人物内心感情的重视,它可能与文学作品的影响或称绘画的文学化有关。但另一方面,画家在用艺术形象再现文学语言所描写的境界和形象方面,也还有些拙于表达,未免刻舟求剑,比如为了体现“翩若惊鸿,宛若游龙”,“皎如太阳之出朝霞,灼若芙蕖之出绿波”,画家竟把惊鸿、游龙、出朝霞之红日、出绿波之荷花,一一加以描写。这是在那一历史时期难免出现的幼稚之举。

与《女史箴图》不同之处,第一是此图描绘了人物活动的环境,并以装饰化的手法极尽渲染烘托之能事,为后代有景人物画开辟了前景。第二是主体人物分段重复出现的“异时同图”法,与魏晋时代的敦煌壁画中本生故事一样,为中国手卷式人物故事图打破瞬间时空的局限提供了先例,从而为呈现故事内容与人物性格铺平了具有民族特色的道路。和后代的作品相比,《洛神赋图》卷在一些细节描写上还保存了与战国西汉帛画一脉相承的神话形象,如日中的三足乌,兽面人身的风神屏翳,六龙并驾的云车,随车腾跃有如麒麟的异兽,既说明远古神话的久远影响,又与《洛神赋》充满神奇想象的浪漫

^① 参看王克文《传统中国画的异时同图问题》,载《美术研究》,一九八八年第四期。

气息有关。

《洛神赋图》卷的重要意义,还在于它提供了当时山水画的主要形貌。中国山水画有两个来源:一曰人物画背景,二曰古地图。大约在东晋刘宋时代,已有独立的山水画。比如顾恺之的《雪霁望五老峰图》,戴逵的《吴中溪山邑居图》,宗炳的《永嘉邑屋图》,便见于唐代的记载中。但是,上述画幅早已不传。要了解当时山水画的面貌,除去唐代张彦远在《历代名画记·论画山水树石》中的描述之外,只有到人物画的背景中去寻找了。《洛神赋图》中作为人物活动环境的山水树石,带有很大的装饰性,有一种形如白果叶的树木,也出现于南京西善桥南朝大墓出土的《竹林七贤与荣启期》画像砖上,在北魏《线刻孝子石棺》上,也有同样的树木。这种树木伸出胳膊张开手掌的样子,画在山顶上,既像首饰,又像犀梳。张彦远称为“群峰之势,若钿饰犀栉”,“列植之状,则若伸臂布指”,倒是颇为形象的。他所说的“人大于山,水不容泛,”也符合《洛神赋图》的实际,因为在这样的人物画中,人是主体,当然要画得大些。一些美术史著作据以认为当时画家尚不能掌握人与山的比例,可能有些言过其实。

然而,如果从《洛神赋图》印证张彦远的描述,也只能说明他讲的是那种装饰性更强的重着色山水。与此同时,《女史箴图》中,我们称之为“世事盛衰”的那种水墨淡色的写实山水显然被他忽略了。在图卷中,画家为了说明“道网隆而不杀”的哲理,描写了猎人面对的一座鸟兽活跃的高山。这座高山在日月的照耀中,也生长些树木,然而不是画家要着意描写的部分。画家的注意力所在,似乎是怎样用简练的墨线勾画出山石的结构与形体,线的组织并无任何装饰意匠,淡墨浅色的渲染,

也只是为了加强结构与光暗的表现。也许这种比较写实的山水在当时还很微弱,但仍然值得注意。

第四节 南北朝人物画传摹本

在南朝著名画家中,继承顾恺之细密一体的陆探微,以气脉贯穿的一笔书入画,变笔法的舒缓为劲利,形成了“精利润媚”的风格,可惜已无作品及其摹本流传。与顾恺之、陆探微并称为“张得其肉,陆得其骨,顾得其神”的张僧繇,因“笔才一二,像已应焉”的“疏体”与“凹凸”画法而著名,在金陵安乐寺画龙点睛破壁而出的传说,更是脍炙人口,但也已无作品传世。

现存南朝唯一卷轴画作品有梁元帝萧绎的《职贡图》卷的传摹本(中国历史博物馆藏),《职贡图》一称《蕃客入朝图》,是梁元帝担任荆州刺史时创作的。他借地利之便,观察了来京朝贡各国使者的“殊形异貌”,了解了该国的风俗习惯,又对不路过荆州的来使别加采访,完成了这一反映国际交流的画卷。图中描绘各国使臣十二人均侧身而立,身后以大段楷书题记,说明各国名、山川道里、风土人情,与梁关系以及纳贡物品,内容与《梁书·诸夷志》相符。此图在明清著录中误为唐阎立本所作,但据题记中凡用“普通”、“天监”等年号均不提梁代,而书写“胤”、“玄”等字皆缺笔避宋代皇帝名讳,可知其底本肯定为

肖梁之作，今本则系宋人所摹^①。

《职贡图》作为一种记载历史的图画，并不能充分展现作者才能，也难于体现当时人物画的最高水平，但在某种程度上具有肖像画的意义。这种全身肖像画也不同于《人物驭龙帛画》和《软侯妻墓T形帛画》中侧面的人物形象，而是把面容和身形的四分之三呈现给观者，令使者或行或立，神情手势亦各不相同，从而表现了使者不同的性情、不同的民族、不同的年龄、不同的衣冠服饰与风俗。就画法而论，此图属于勾勒设色，笔法流畅疏简。如众所知，梁元帝的活动年代与梁代著名画家张僧繇相后先，张僧繇创造的“疏体”作风以“笔才一二，像已应焉”为特点。因此，从《职贡图》中也可概见张僧繇的影响，进而推知张氏“疏体”的画貌。

宋代黄伯思所见洛阳王氏所藏杨子华《北齐校书图》今已不传，但佚名《北齐校书图》卷末摹本（美国波士顿博物馆藏）显然与它有着一定联系。此图画北齐天保七年（公元五五六年）樊逊等人奉文宣帝高洋之命刊校五经诸史故实。图中人物比例准确，人物错落有致，校书者或展卷沉思，或执笔书写。其中一人将离席，移足榻下，扶小童着靴，坐其侧者挽带留之，双方推拒牵挽之际，触翻果盘。观察精细，描写入微。衣纹细劲简当，虽比北齐娄睿墓壁画少顿挫，但与后者面容皆作卵圆形，显示了一定的时代特征。北齐娄睿墓落成于武平元年（公元五七〇年），而倍受北齐世祖高湛重视的杨子华已经并正在发挥被尊为画圣的影响，娄睿又为北齐贵戚，其墓室壁画出于

^① 金维诺《职贡图的时代与作者》，见《中国美术史论集》，人民美术出版，一九八一年出版。

高手是无可怀疑的，也很难不受扬子华的影响，所以用此墓壁画与《北齐校书图》对照比较，或可以推测出杨氏画风的大略。

第二章 丹青之盛与画卷藏玩

经过两晋南北朝的分裂之后，隋朝完成了统一。至唐代，更发展成为政治安定、经济富庶的封建制大国。文学史家一般把唐代分为四期：初、盛、中、晚。而隋至盛唐则是绢本丹青几乎独领风骚的时期。

第一节 隋至盛唐的庶族参政与绘画演进

在这一历史时期内，中国社会发生了新的变化。魏晋以来门阀士族建立的统治秩序被打破了，庶族地主扩大了土地的占有权，在科举制度下获得了参政机会。那种有别于门阀士族的精神需求，成为推动中国文化艺术更新的直接动力。隋代统一以后，南北文化、艺术传统的交融，自隋至唐不断加强的对外交流，加速了对域外艺术的大量吸收，为充满活力与想象的诗文、乐舞、书法和绘画的成熟准备了条件。进入盛唐便出现了苏轼所称道的尽古今之变与天下之能事的诗文书画。他说“故诗至于杜子美，文至于韩退之，书至于颜鲁公，画至于吴道子，而古今之变天下之能事毕矣。”

隋至盛唐,壁画在绘画创作中仍占有极重要地位,卷轴画亦大有发展。这与收藏鉴赏的风气及装裱技艺的提高大有关系。隋代建国初期,官府即着手收集传世名画,其后,隋炀帝在洛阳观文殿后建成专门度藏名画的“宝迹台”。他南下扬州,也未忘携带大量藏品,随时赏玩。自唐高祖至唐玄宗,不但高度重视名画的征集宝藏,而且,更着意于名作的鉴别、装裱与复制。太宗朝形成了新的装裱格式,武后朝召集天下画工修整、复制内府图画,方便了卷轴画的流传。至唐玄宗时代,用张彦远话说,便是:“天子神圣而多才,士人精博而好艺,购求重宝,归之如云。”并实行了优厚的奖励政策:“或有进献以获官爵,或有搜访以获赐赉。”私人收藏亦相沿成风。

隋代已有一些私人藏家,至武后朝,张宗昌、张易之兄弟借管理复制内府书画之机,以副本当真,将真迹盗归己有,成了私人藏家中的巨富。唐中宗朝,又因宫禁松弛,名迹流入私家渐多。至盛唐,私人藏家剧增,鉴藏名画,已在士人、画家、官员中形成风气。私家收藏亦重视“装背裱轴”,使装背技艺日精一日。

官私收藏之盛,提高了卷轴画作为文化财富的价值,推动了对古今名画的借鉴与研究,自然也促进了卷轴画的发展。

流传至今的这一时期的卷轴画,已较两晋南北朝为多,但绝大部分是宋人的摹本,是复制品而非原作。甚至一些享名千秋的大师之作,至今连摹本也已不传。

隋代绘画,继往开来,酝酿着新风格的出现。此时集中于京畿的画家,来自南北各地,甚至新疆,大多擅长宗教题材,也描写贵族的生活风俗。画家笔下的人物,以形写神的能力有所提高,特别在描写贵族人物上取得了新的成绩。当时著名的画

家在风格技法上继承了前代传统,更多受到顾氏的影响,作风近于绵密一体。

初唐的人物画有了很大发展,宗教绘画的世俗化尚处于量变中,人物画的时代特征首先在取材上反映出来。如果说,过去更多描绘历史故实与文学经传的话,那么,这时则突出地表现当代重大政治事件与功臣勋将了。在画法风格上,主要有中原风格与边陲风格两种,两种风格并行不悖,亦相互影响,却尚未融而为一。中原作风的人物肖像画,继承了北朝杨子华与南朝张僧繇的传统,在把握人物的准确造型和气质风度上大大前进了一步。用笔洗练圆劲,赋色沉着典雅,单纯而不单调,富于概括性。边陲作风的人物佛像画,构形饶于变化,有一定凹凸感,用笔紧劲屈曲,设色浓厚鲜明。山水画法上虽无重大突破,甚至画树依就“刷脉缕叶”,然而已启用了比较简单的斧劈皴。界画楼台还出现了宋代李成袭用的“仰画飞檐”之法。花鸟画则既有设色一种,又开始有了水墨画。

盛唐是中国画史上一个空前繁盛的时代,一个出现了巨人与全新风格的时代,一个“应物象形”能力极大提高并且与丰富的艺术想象相结合的时代。“灿烂而求备”常被用来形容盛唐的画风。这时,宗教绘画更加世俗化了。经变又有发展,现实生活愈来愈多地在宗教主题中得到反映,不同地区的画法交融为一,产生了颇受欢迎的新样式,甚至把伎女画成了普渡众生的菩萨,生活中的悲惨凄惻借助艺术想象幻化成令人不寒而栗的地狱图景。因此,其艺术的表现力与感染力都大幅度地提高了。人物仕女图,继初唐描写重大政治事件之后,进而扩展到日常生活,观察越发深入,表现愈加得心应手,在心理刻画与细节描写上超乎前人。人物造型准确生动,甚至有

“八面生意”。仕女形象秾丽丰满，用笔出现了更有弹力的莼菜条般的描法，流畅飞动，刚健婀娜。勾勒重设色者鲜明柔丽，只有“墨纵”者发展了“白画”。淡设色者以墨线为主，在焦墨痕中略施微色渲染，因前古所无，获誉一时。始于张僧繇的“离披点画，时见缺略”的“疏体”亦流行于时，构图布局则以气势见长，以充分的运动感与力量表现了旺盛的活力。山水画此时已获得独立地位，工致而精丽者尚带装饰意味，粗放而简赅者却脱颖而出，以一定的立体感引人瞩目。专以水墨为尚的破墨山水也已初现端倪。花卉禽鸟题材虽尚待发展，而牛马题材已十分盛行，不仅描绘其形、质、动的造诣远非昔比，且在刻画牲畜性情方面达到了新的水平。盛唐画家名手如云，他们虽各擅胜场，但不少有多方面的才能。

第二节 初唐人物画与盛唐吴道子

文献记载，隋代著名人物画家有杨契丹、郑法士、董伯仁、展子虔、阎毗与尉迟跋质那等人。阎毗之子阎立本与尉迟跋质那之子尉迟乙僧均活动于初唐，他们分别上承隋代人物画的不同流派，代表了初唐人物画的两种风格：中原画风与边陲画风。

阎立本在唐太宗登基以前，即供职于秦王府。后来他虽然官至右相、中书令，位极人臣，但实际上仍是半个宫廷画家。他的人物画适应了具有雄才大略的统治者的需要，远承汉魏绘画“善以示后”和“存乎鉴戒”的传统，经常描写当代重大的事件、功臣、勋将以及历史人物画，改变了两晋南朝绘画选材的

出世倾向。在艺术上,阎立本家学渊源,师承隋代诸名家,进而上溯张僧繇,“变古象今”自成一家,可以代表初唐人物画的中原风格。

《历代名画记》载,阎立本曾奉命画《秦府十八学士图》、《凌烟阁功臣图》与《外国图》。流传作品则有《步辇图》卷、《历代帝王图》卷、《职贡图》残卷^①(过去误定为周昉作,实际上当与前述《外国图》有关)、和两本《萧翼赚兰亭图》卷。

《步辇图》卷(故宫博物院藏),描写唐太宗接见迎娶文成公主的吐蕃使臣;《历代帝王图》(美国波士顿博物馆藏)描绘自汉昭帝至隋炀帝十三个帝王的肖像。虽然均系北宋摹本,但与初唐章怀太子墓壁画《客使图》等相参证,完全可以相信二者能够反映初唐人物画的水平与风格特点。和《女史箴图》相比,《步辇图》和《历代帝王图》都沿袭了《女史箴图》省略环境描写的构图方法,也都更具有肖像画的特点。所不同者在于,《历代帝王图》似乎旨在依据有关记载,用肖像画概括不同帝王的作为、个性与心理,而《步辇图》则是描写真人在特定环境中的性格情态。图中,坐在步辇上的唐太宗正接见躬谨而立的吐蕃使者禄东赞,他的神态雍容大度,威严中露出了和善。禄东赞则在神情动作中透出了精明干练。作为一幅完整的人物画,画家把唐太宗置于执伞执扇与抬辇宫女的拥簇下,以宫女之动,衬唐太宗之静,以宫女之弱小衬唐太宗之高大。在构图中这一组人物显得密集而引人瞩目,禄东赞、引见官与译员,则安排得疏疏朗朗,倍见宾主分明。其以形写神的造型能力也

^① 见王洄《职贡图》说明,载《中国美术全集》绘画编《隋唐五代绘画卷》,人民美术出版社,一九八四年出版。

有明显的提高,比《女史箴图》处理得更加自然妥贴。在主体人物与侍从人物的比例上,《步辇图》和《历代帝王图》均采取主大从小,主体人物强调个性而陪衬人物作类型化处理的手法,突出了主体人物。在技法上也表现了与初唐墓室壁画共同的特征:衣纹简劲纯熟,已是明显的“铁线描”,设色单纯沉着,大体仅用朱、黑、白、绿等几种鲜明的色彩对比搭配,既不像六朝画之潇洒亦不似五代画之绚丽,而是给人以爽利、凝重、概括之感。

尉迟乙僧出身于阆(今新疆和阆)贵族。擅画佛教题材及外国人物。据记载,他在长安诸寺制作过大量壁画,亦有卷轴画作品,但今已不传。乙僧的艺术风貌只能据文献记载参照初唐时期新疆克孜尔壁画、敦煌壁画与新疆和阆地区的寺庙壁画略知一二。这便是形象的奇形异貌,笔法的紧密有力,“如屈铁盘丝”,设色的沉着浓厚,仿佛“堆起素绢”,并且能造成“身若出壁”般的立体感。这是当时与中原风格并行的边陲风格。在传世作品中,托名为乙僧的《胡僧图》轴(美国波士顿美术博物馆藏)、《番君图》轴(比利时斯克扎莱藏),并非乙僧作品,但也反映了宋人对这种画风的认识。

上述两种风格,在盛唐时被善于囊括古今中外的吴道子统一起来。据记载,吴道子当过小吏,后又被召入宫廷。擅画道释人物。他远师张僧繇、近法张孝师,能于书法、剑舞和绘画间融汇贯通,有着精熟的技巧,不用界画直尺信手挥写皆中规矩,“得自然之数不差毫末”,还善于运用形象记忆,在胸中贮存稿本,靠简洁的线描及巧妙设色,做到如灯取影般的形似,又有一定的立体感,“朱粉厚薄皆见骨高下,而肉陷起处”,进而突出了有“八面生意活动”的对象之神,造成动人心魄的艺

术感染力。唐代朱景玄引景云寺老僧的话说：“吴生画此寺地狱变相时，京都屠沽渔罟之辈，见之而惧罪改业者，往往有之”。他早年的作品“行笔差细”，比较工整；中年“行笔如莼菜条”，进而把张僧繇的“疏体”发展为“离披其点画”的新体。落笔雄壮，尤善描写衣带的迎风飘动，生动而有气势，在宗教绘画中创造了与张僧繇、曹仲达、周昉并称的“吴家样”。他平生曾画壁三百余堵，亦创作了许多卷轴画，但至今已无真迹传世。曾被误定为吴道子作品的《送子天王图》卷与《道子墨宝》，其实是宋人作品。与记载中吴道子的绘画特点相印证，除去敦煌一百七十二窟盛唐净土变与一百零三窟盛唐维摩变外，唐梁令瓚《五星二十八宿神形图》卷、五代《四天王彩画木函》及北宋武宗元《朝元仙仗图》卷，在不同程度上反映了吴道子艺术所代表的盛唐风貌。

梁令瓚《五星二十八宿神形图》卷（日本大阪市立美术馆藏），原应为两卷，今只存上卷。卷中，每星宿一图，或作老人，或为妇女，或兽面人身。图后有篆书题记，卷首有梁令瓚名款。过去以之为张僧繇所作是没有道理的，因为除作者名款外，图中还出现了盛唐以前所无的密宗形象。梁令瓚活动于开元间，与吴道子同时，元夏文彦引李公麟语云此图“甚似吴生”，而吴道子的画风据米芾称述“早年行笔差细”，而此图亦用笔细劲，故可以从中概见吴道子早年道释人物画风格。值得注意之处有二，一是用笔简练，二是赋色渲染注意立体感。图中的“镇星”作一赤膊裸臂坐于牛背上的老人，面部与臂膀使用凹凸法的迹象十分触目，这在初唐《步辇图》中是不曾出现的。从中可以看出吴道子早年画风虽尚不奔放生动，但已经在融合初唐的中原画风与边陲画风了。

《四天王彩画木函》(苏州博物馆藏),出土于苏州瑞光塔塔宫之中,是有纪年的宋初作品。虽可能出自民间画工之手,但艺术高妙,在吴道子画法风靡海内的时代中,更多继承了吴生艺术是不需怀疑的。彩画用笔流畅而多起落变化,有如“莼菜条”,以线概括形体而有立体感。衣带飘舞,如“吴带当风”。天王神气威武,扭腰转肢,饶于气势。至于须发描绘,亦如记载中吴道子的“虬须云鬓,数尺飞动,毛根出肉,力健有余”,“天衣飞扬,满壁风动”。因此,它可以作为了解吴道子中年成熟画风的重要参考。从中可见,盛唐吴道子的人物画比初唐阎立本的作品更加充满动势与力量,更加注意以线描来表现凹凸感,设色亦善于用白粉与朱红、粉绿的对比,而增加了绚烂夺目的装饰性,有了类乎青绿山水一样的效果。难怪苏东坡赞之为“出新意于法度之中,寄妙理于豪放之外”!

《朝元仙仗图》卷(美国王季迁藏),是北宋初叶师法吴道子一派作品,虽不免已掺入宋人意蕴,但研究者认为,这是一件壁画的粉本^①(稿本)。壁画稿本往往世代相传,此图所画题材又为道教中的“五圣朝元”。《唐朝名画录》载,吴道子在玄元庙画“五圣千官”。杜甫亦有诗曰:“画手看前辈,吴生远擅场。森罗移地轴,妙绝动宫墙。五圣联龙袂,千官列雁行。冕旒俱秀发,旌旗尽飞扬”。可见《五圣朝元图》早已出现于吴道子笔下,并且当时就已名闻遐迩。据此《朝元仙仗图》的稿本很可能传自吴道子一派,在一定程度上体现了吴生的画法风格。吴道子画壁,或者自行勾墨,由弟子设色,或者干脆洗尽铅华,不再

^① 徐邦达《古书画伪讹考辨》上卷三三,武宋元,江苏古籍出版社一九八四年出版。

赋色。朱景玄指出：“又数处图壁，只以墨纵为之，近代莫能加其彩绘”。而《朝元仙仗图》正是一件“只以墨纵为之”的作品：画衣纹墨线略深，画云气墨线减淡，鬓发衣领等处又均施墨染，比之六朝以来只勾墨线的“白画”也是一个进展。据记载，吴道子还创造一种淡色人物画法，“其赋采于焦墨痕中略施微染”，人称“吴装”，虽无传摹作品，从《朝元仙仗图》亦可想见大略。

第三节 绮罗仕女画在初盛唐之兴

自初唐至盛唐，绘画中出现了表现贵族妇女生活风俗的“绮罗人物”。在此以前，绘画中虽然早有以妇女为主要题材的作品，但是所画的对象差不多都是“贞妃烈妇”，创作的动机无外乎宣扬封建礼教。这种风尚从汉魏一直延续到两晋六朝，在《女史箴图》中仍有明显表现。像《洛神赋图》一类描写文学作品中妇女形象的画幅，虽已从儒学束缚中摆脱出来，个别描绘贵族妇女生活的作品和陆探微的《蔡姬荡舟图》和解萼的《丁贵人弹曲项琵琶图》，却为数尚少，并未形成风气。就已知情况，在绘画中着意描写上层社会妇女，始于初唐。新疆吐鲁番阿斯塔那张礼臣墓出土的绢画舞乐屏风，便是足以展现初唐时期“绮罗人物”风格的优秀作品。发展到盛唐则出现这方面的著名画家，开元年间在宫廷供职的张萱，即以擅画贵族妇女、婴儿而名重一时。他的原作已经不存于世，但《虢国夫人游春图》卷（辽宁省博物馆藏）和《捣练图》卷（美国波士顿美术博物馆藏）的宋摹本却有幸保存下来，从中可以看到这一时期社

会上层对妇女冶容丽态的欣赏。

《虢国夫人游春图》描绘受宠一时的杨贵妃之妹乘马出游情景,故另一宋摹本称《丽人行图》(台北故宫博物院藏)。图中所绘人马疏密参差,措置有度,省略背景,突出了策马缓行的舒悦与从容。《捣练图》卷,分别描绘宫中妇女加工白练的劳动生活。十一人神情姿态各异,仰身拉练者的用力,煽火少女的畏热和观熨女童的好奇,都被惟妙惟肖地展现出来。两图所绘宫中仕女,面形圆满,体态丰腴,与新疆阿斯塔那一百八十七号张氏墓出土的绢画《奕棋仕女图》略无少异,而《奕棋仕女图》正是盛唐时的作品^①。只是宋摹张萱的两图线描细劲,赋色妍雅,与《奕棋仕女图》线描略重且设色浓艳有所不同,如果不是由于边疆风格与中原风格的小异,便是摹本杂入了宋人的审美趣味。确定以上两图为宋摹本的人是金章宗,他甚至认为是宋徽宗所摹,章宗的题签及章宗内府的装裱格式依然保存在画卷上,但实际上是宋代画院高手所摹。

联系画于初唐的乾陵各陪葬墓壁画仕女和新疆张礼臣墓绢画乐舞屏中的仕女,可以清楚地看到,初唐的绮罗人物面形丰满,但体态修长,用笔设色与阎立本作品不无相通之处,总的感觉是妍雅而庄重。到了张萱和《奕棋仕女图》出现的盛唐时代,不但人物体态趋于丰厚壮健,而且设色也变得鲜丽了,给人的印象是成熟而绚烂,这也许是时代风气使然吧。

^① 参见金维诺《中国美术史论集》上编《唐代西州墓中的绢画》,一六六页,人民美术出版社,一九八一年出版。

第四节 鞍马耕牛画在盛唐的流行

动物画在唐代有了很大发展,被称为“鞍马人物”一类的动物画,最为发达。这是因为唐代具有尚武精神,开疆拓土,需要战马,体育运动亦有打马球,唐玄宗御厩内养马多至四十万匹,于是,画马名家亦应运而生。最著名者有盛唐时曹霸、陈闳、韩干和韦偃等人。他们笔下的鞍马比起汉代的“天马龙驹”来,更具有生活风俗画的特点,真实、壮健。适应描写田家风俗的需要,画牛也出现了戴嵩、韩滉等名家。

曹霸是开元年间的画马名家,每奉诏画御马及功臣,杜甫有《丹青引》称颂他画马如龙,所谓“须臾九重真龙出,一洗万古凡马空”。如与韩干相比,他画的马可能瘦一些,但得其神骏,现已无作品传世。韩干是他的学生,活动于天宝年间,尚有《牧马图》页(台湾故宫博物院藏)和《照夜白图》卷(美国大都会艺术博物馆藏)存世。《牧马图》画一虞官驾白马缓行,其侧为一黑马。人物形神兼备,二马壮健有神,用笔纤细遒劲,色墨渲染得宜,画法很接近传宋徽宗所摹张萱《虢国夫人游春图》。《照夜白图》画唐玄宗坐骑照夜白系一木桩上,昂首长嘶,四蹄腾骧,似欲挣脱缰索,奔驰而去。画法较《牧马图》线条突出,用笔挺劲,渲染较轻,与新疆吐鲁番阿斯塔那一百八十八号墓出土的绢本《牧马图》屏风一脉相承。二者在画风上的特点是都强调了御马的壮健,但前者画法较古。

韦偃(鸛),亦擅画马。他描写川原牧马,“或腾或倚,或屹或饮,或惊或止,或走或起,或翘或跋”,毫端万状,穷极生动。

故宫博物院所藏宋李公麟奉敕《摹韦偃牧放图》卷真迹，图绘骏马一千二百余匹，圉人，奚官一百四十余名，众马姿态各异，栩栩如生。史载李公麟摹古用绢，自画用纸，此图即绢本，足见其刻意忠实原作的追求，从中依稀可见韦偃画马风范。

韩滉与他的学生戴嵩则是盛唐画牛专家。韩滉青中年时代值开元天宝年间，至德宗朝官至右相，虽位极人臣，但兼擅书画，描绘田家风俗牛羊最佳。传世卷轴画有《五牛图》卷二本，绢本藏日本大原美术馆，纸本藏故宫博物院。虽然在笔法方面，前者轻细，后者朴厚，但构图与造型并无二致。图中共画五牛，居中者正面，运用透视方法精确，其余四牛侧面，形态不一，造型准确，神态生动。后者勾线用笔粗简而有变化，敷色轻淡而沉着，十分恰当地表现了牛的持重情性与强而有力的筋骨，皮毛质感尤觉逼真，如与北齐娄睿墓出行图中的牛比较，既可看到一脉相承之处，又可发现《五牛图》画法更为工稳。以为绢本早于纸本的看法^①是缺乏说服力的。戴嵩专擅画水牛，文献记载他能“穷其野性筋骨之妙”，这可以从传为他画的《斗牛图》（台北故宫博物院藏）中见其大概。

第五节 由青绿山水到破墨山水

隋至盛唐是中国青绿山水的成熟与兴盛时期。在这一时期中，设色山水不但已从人物画背景的地位独立出来，而且也

^①（日）铃木敬著、魏美月译《中国绘画史》，台北故宫博物院，一九八七年出版。

不再像顾恺之《画云台山记》所记载的那样联系着“烟霞仙圣”的活动，画家已把锦绣山河作为人们生存活动与游赏的美丽环境加以讴歌。其画法风格，也像人物画一样属于勾勒设色，所不同者在于形象勾勒的简括与赋色的强烈浓丽。使用的颜色以青、绿、赭石、白粉等石色（覆盖色）为主，甚至辅以金粉，鲜明夺目，纯度极高，颇有金碧辉煌之感，宋人称之为“青绿山水”或“金碧山水”。这种以装饰手法进行写实的着色山水画，是中国山水画最早的风格和形态。在水墨山水画兴盛之后，它也仍然在发展变异着，只是离开了主流地位而已。水墨山水画的出现，主要在中晚唐以后，然而，其萌芽状态的破墨山水画则发端于盛唐。据文献记载，擅长青绿山水的著名画家，隋代有展子虔，初唐有李思训，盛唐有李思训之子李昭道。始用破墨画法的画家则有盛唐的王维、张璪等人。

展子虔与李思训父子都是贵族画家，在唐宋人撰写的美术史中，展子虔的山水画被评论为“远近山川，咫尺千里”，“动笔形似，画外有情”。他也画过不少壁画，今已无存，只有传为他画的《游春图》卷（故宫博物院藏）流传至今。李思训画山水受展子虔影响，选材构思还没有完全脱离六朝以来的“烟霞仙圣”，亦即以求仙访道为内容，“湍濑潺湲，云霞缥缈”，但已开始描写士大夫欣赏的幽居景色。据说他的青绿山水能“穷其形态”，画大同殿屏风掩障，使人感觉“夜闻水声”。被置于他名下的作品主要是《江帆楼阁图》轴（台北故宫博物院藏）。李昭道的山水画继承家学，风格更趋工巧繁丽，并曾创为海图。历来列在他名下的作品有实同名异的《明皇幸蜀图》轴和《春山行旅图》轴（均藏台北故宫博物院）。

对照上述三图的历代著录评论与隋唐考古资料，没有理

由相信其中任何一件是作者的真迹,但无疑是唐画的北宋摹本。至于每一件的根本始于何时,完全据已知考古发现中的古建或幞头形制断代^①是缺乏说服力的。因为发现尚未穷尽,一种新形制的流行并不能说明以前未曾出现。因此确定上述三图根本的时代归属,也需要参酌章怀太子墓和懿德太子墓中的壁画山水,同时文献中反映的绘画演进的自身规律亦不宜忽视。

《游春图》画的是贵族春游情景,画中桃红柳绿,阳光和煦,青山叠翠,春水绿波,高山上白云缭绕,广阔的湖水浩渺远去,消失在烟霭中,颇有“咫尺千里”之感。“咫尺千里”是唐代张彦远在《历代名画记》中对展子虔山水画特点的评述,意思是画家已能在极为有限的画面内表现出广大的空间。从《游春图》中可以看到,这种在极为有限的平面上表现空间广大的具体方式是鸟瞰,也就是适当升高画家的立足点,采取俯视取景的角度。在山水画中表现空间的无垠,从山水画萌发的六朝时期便引起了山水画家的关注与探索。王微所强调的“容势”,就是“以一管之笔,拟太虚之体”。宗炳所总结的“去之稍阔,则其见弥小”,显然是从“张绡素以远映,则崑阗之形可围于方寸之内”的投影法,初步接触到了远近透视问题。可惜的是,如今已经没有六朝山水画的遗存,我们所能见到的早期山水画处理空间的最初方法便是鸟瞰式的“咫尺千里”了。除去空间关系表现的上述特点外,《游春图》另一重要特点便是写实因素的增长。图中,岸上游骑与水中画船和高山大树相比,正是所谓

^① 见傅熹年《展子虔游春图年代的探讨》,载《文物》一九七八年十一月。

“丈山、尺树、寸马、豆人”，比例关系已很适宜，这也是山水脱离人物画背景而独立的必然结果。树木的画法也减少着装饰因素，近景树木已非六朝时代的“伸臂布指”，但未免形态略同，而且平列者多，交叠者少，点叶重视大的凹凸效果。远山上的小树以花青点染成点状树冠，已开点苔先声，但苔点的形态与组织分明还服从于“应物象形”，并未符号化。然而上述写实因素的增长仍然与用笔设色的装饰风结合在一起，画家描绘山峦坡坂都先用不大强调棱角的墨线勾勒，线与线间的距离比较匀等，然后阳面施以青绿，阴面用赭石涂染。局部则用金线勾描，极力夸张大地之如茵、江山之似锦。虽然此图未见“状石则务于雕透，如冰渐斧刃”，但在画法风格上与初唐时期的章怀、懿德两太子墓壁画仍有许多共同点，把它看作在一定程度上反映了初唐青绿山水画风的作品仿本，是不无道理的。

《江帆楼阁图》与《游春图》在画法上有许多相同之处。若就景物布置而论，又似乎参考了《游春图》的左段而略有增益变通^①。依然是俯视的角度，依然以大面积画江水，而且江水中的船只，渐远渐小。这种鸟瞰式构图方法，在空间的表现上，有利于扩大视野，造成“咫尺千里”之感。这是初唐以前的山水画的一大特点。此外《江帆楼阁图》在树木的组织上有了穿插揖让，山石外廓以比较圆转的细笔勾勒，上赋青绿重色，虽仍富装饰性，但已能表现林间院落的幽静，江流的空阔浩渺，比之《游春图》更觉“雄深”而有气势，它虽是宋人摹本，但底本体现的时代风貌应该是不晚于盛唐的。

^① 见傅熹年《论几幅传为李思训派金碧山水的绘制年代》、《文物》，一九八三年五月号。

多本《明皇幸蜀图》宋摹本，是幅有丰富故事情节的山水画。它描绘安史之乱中唐玄宗率众到四川避难，途经飞仙岭下的情景。画面上是白云出没的崇山峻岭，且行且止的声势浩大的队伍，突出了间歇后的行进与透过两山夹峙处所见到的江水与远山，略有“咫尺重深”之感，以往俯瞰式的取景角度变成了平视。这是在空间处理上对“深远”的进一步探索。山石画法仍属“空勾无皴”，但强调了复杂的山石结构，与章怀、懿德太子墓壁画中的山石画法一脉相承。如果剔除用笔设色中杂入的宋人因素，其把逃难画成游春的构思构图以及写实能力的进展，都表明了底本属于盛中唐的时代性。

在青绿山水至盛唐发展成熟之际，水墨山水的前身“破墨山水”开始萌生。代表人物是张璪与诗人王维，亦可追溯到吴道子。唐朱景玄记载，吴道子在大同殿奉命画“嘉陵江三百余里风景，一日而毕”。他不仅画得迅速，而且有立体感，唐张彦远在《历代名画记》中指出，“往往于佛寺画壁，纵以怪石崩滩，若可扞酌”，显然，这种写实风格的山水画不可能是青绿细密的体格，它一定更加简便易行。五代荆浩批评“吴道子画山水，有笔而无墨”。如果把“笔”理解为笔法勾线，那么“墨”便是渲染浓淡。吴道子的山水画不假渲染而有立体感，推测其原因，很可能是发挥行笔如“莼菜条”的效能，把平匀的线描，变成了形态丰富具有一定面积的线条^①。破墨画法也便由此而生。

王维官至尚书右丞，崇信佛教，性爱山水，晚年于蓝田营建辋川别墅。他画人物、山水，著名的山水画作品有《辋川图》

^① 见铃木敬著、魏美月译《中国绘画史》，台北故宫博物院一九八七年出版。

壁画，尚有北宋郭忠恕所摹石刻本传世。其它传为王维的《雪溪图》、《江山雪霁图》与《济南伏生像》均非真迹。据唐人记载，王维的山水画有两种面目，一种自己落墨，指挥他人布色，“原野簇成，远树过于朴拙，复务细巧，翻更失真”，看来尚未脱离李氏父子的蹊径而收效不佳。画在王维故宅清源寺中的《辋川图》，据唐人耿伟诗中的“陈迹留金地”一句，可知也是传统的青绿山水。另一种是画山水松石，“踪似吴生”而“风标特出”，这是一种使用了“破墨”的新体，张彦远见到过，并说“余曾见破墨山水，笔迹劲爽”。

以“外师造化，中得心源”名垂后代的张璪，尤善破墨树石，《历代名画记》载：“曾令画八幅山水障，在长安平原里，破墨未了，值朱泚乱，京师骚扰，璪亦登时逃去”。今天画家所谓的破墨技法，是指运笔落墨未干之际，再以更浓或更淡、更干或更湿的笔墨加上去。先后两次运笔落墨的笔法形态并不完全重叠，而且大小、方向亦有不同。这样便可造成笔墨形态在累积和渗化中显现的丰富性。那时张璪的破墨是什么样子？材料还是绢，并不是可以渗化墨色的生纸，而张璪已经没有作品流传，所以只能从文献记载中推测。张彦远说他“唯用秃笔，或手摸绢素”，朱景玄则曰：

“尝以手握双管，一时齐下，一为生枝，一为枯枝。气傲烟霞，势凌风雨。权桢之形，鳞皴之状，随意纵横，应手间出。生枝则润含春泽，枯枝则惨同秋色。其山水之状，则高低秀丽，咫尺重深，石突欲落，泉喷如吼。其近也若逼人而寒，其远也若极天之尽。”

就此可以看出，他的笔触变化较大，有些笔法形态已非线条，而是点和面了，此外其墨法也有干有湿，他的运笔用墨又是即

兴发挥式的,能在偶然中造出生动写实而有表现力的效果。还可以看出,这种破墨法的萌生恰与树石题材被画家专门描绘密切相关,而树石题材的流行及以树石为题材的“逸品”水墨画的出现,则是中晚唐山水画史上的一个重要现象,张璪可谓开风气之先的人物。在空间处理上,张璪的重要贡献便是表现了“咫尺重深”。所谓咫尺重深,实际上即是后人所说的“深远”,按宋代郭熙的解释:“自山前而窥山后谓之深远”。(《林泉高致集》)如果以鸟瞰式的角度观察山水,便无谓“自前山而窥山后”,张璪解决的“咫尺重深”问题,则是在平面上表现空间纵深的问题,这在中国山水画发展史上可称一项重大突破。

第三章 水墨之兴与卷轴并行

进入中晚唐以来,藩镇势力日增,统治阶级内部矛盾加剧,最终酿成了五代十国的分裂局面,五十余年的分裂与战乱至北宋统一才告结束。这期间,中国绘画处于绢本水墨画的兴起时期。

第一节 中唐至宋初的社会发展与绘画变异

以中唐两税法的实行为标志,中国封建社会进入后期。此后,庶族地主日渐取代了门阀地主的地位,成了支配社会的主要力量。入宋以后,这种情况进一步确定下来。随着庶族地主转化为非身份性的世俗地主及其知识分子政治地位的改变,在文化艺术上也出现了重大转折。

中晚唐以至五代,江南地区社会经济的繁荣富庶,为社会上层生活的奢华与享乐创造了条件。文人士大夫对外开拓的治世豪情,演变成感情、意念的内心体验。对文学艺术审美功能的关注,对艺术风格、韵味的追求,对平易近人的民间文艺好尚的融汇,成为这一时期绮罗人物画盛行、山水花鸟画发

展、画风由精巧细雨而复归平淡的直接原因。于是,从“逸品”出现,到水墨画流行。终至水墨画成为了绘画的主流。

自盛唐以后,官府收藏因流散日多,趋于衰落,私家收藏则不断发展。据李肇《国史补》述,进入中唐以来,私家收藏书画的风气日盛,“长安风俗,自贞元侈于游宴,其后或侈于书法图画,或侈于博奕,……或侈于服食。”就此可知,从中唐开始,名画赏玩鉴藏已获得了不亚于服食的位置。赏玩者的奢靡风气也会影响创作的方向。宋太祖不仅派员搜求名画而且顺应这种好尚购画给臣下。收藏者由于宗教观念的淡漠,已直接了当地提出“不宜收藏佛道圣像”,因为“难可时时展玩”。对此,北宋美术史家郭若虚还提出了不同看法。鉴藏之风又促进了装裱艺术的日精,也推动了卷轴画的发展。进入宋初之后,随着商业、手工业的发展,药铺挂李成的画,“装堂、嫁女”也用赵昌、王友一类的画。这时壁画仍是绘画创作的主要方式之一,而卷画与轴画则更加深入人心了。

中晚唐的绘画,一方面完善着盛唐的风格,另一方面转向新的途径。此时的肖像画不仅妙得其真,且能体现被画者性情言笑之状。仕女画未脱盛唐蹊径,但更尚风姿与情思。绘画也出现了更为世俗化又颇有影响的新样式。水墨山水画的变异,是这一时期值得注意的现象,选材盛行树石,画法渐重用墨,泼墨山水的崛起,“应手随意,倏若造化”的高超技艺的形成,最后又一次完成了山水画的“改步变古”,而且出现了不拘于常法的“逸品”。这时的花鸟画也获得了发展,题材广泛,画法多属“笔迹轻利”,“用彩鲜明”。

五代十国的绘画,无论中原、西蜀还是南唐,也无论人物、山水还是花鸟,都在继承唐代传统的同时出现了新的风貌,在

人物画方面,中原战乱,但寺庙壁画的创作仍在继续,作风多在吴道子影响之下。南唐安定,统治者亦爱好书画,创立了画院。人物画、宗教画与仕女画或变吴生笔法而着力于细巧精丽,或脱胎于周昉而衣纹战掣。西蜀因晚唐以来不断有画家入蜀,又设立了画院,宗教壁画创作极盛,宗教人物画中出现了变形风格与水墨画法。这时,各地的人物画在描绘贵族文人与仕女方面似有增长,画家多注重人物神情和心理的描写,传神写照的能力又有提高。在技法风格上,工丽设色者用笔细劲多变化,赋色鲜丽细腻,色调比前代丰富。水墨淡色着出现了两种新迹象:一是朝变形奇古发展,可能是在唐人基础上进一步吸取了西域佛画的手法;二是水墨写意画法初露端倪,这或者是张僧繇“疏体”的又一飞跃。

在山水画方面,这时突出发展了唐人的水墨风格,选材已不是“时睹神仙之事”与“窗然岩岭之幽”,也不局限于晚唐画家感兴趣的树石题材了,山水被作为人们世代生息的环境加以描绘。“荆(浩)、关(同)、董(源)、巨(然)”及南北两大山水画派的出现,成为山水画发展的重要里程碑。在两派画家笔下,用以显现山水纹理质感与结构的“皴法”得到很大发展,墨法丰富起来,“有笔有墨”成了画家的自觉要求,水墨及水墨淡着色山水画至此已发展成熟。五代的花鸟画也出现了两大风格,分别表达了“富贵”与“野逸”的不同趣味。

宋初绘画,则延续着五代十国已开辟的新路,山水画与花鸟画跃居于人物、道释画之上。发扬五代北方山水画派的关同、李成与范宽成为举世瞩目的“三家山水”,继承西蜀黄筌一派的花鸟画甚至左右了宫廷花鸟画的好尚,人物道释画则主要仍为吴道子画派所笼罩。

第二节 细丽传神的人物仕女与肖像

如果以广义的人物画涵盖人物、道释、仕女与肖像的话，那么中晚唐人物画最突出的特色便是上层社会妇女画的发展。这一发展最突出的表征则是绮罗人物外表的更加丰艳纤美和内心的空虚寂寞。画家通过可视形象生动揭示人物心理性格的能力的增长，同样在肖像画上得到了表现。

能够集中体现上述人物画成就的中晚唐人物画家便是周昉。周昉是个贵胄子弟，熟悉上层社会妇女的生活及其心灵秘密，在仕女画上“初效张萱，后则小异”，传为周昉的仕女画作品较多。《挥扇仕女图》卷（故宫博物院藏）描写了几组独憩、对话、理妆、观绣、挥扇、执钗与行坐的宫廷妇女的活动，多方面地刻划了她们优裕的物质生活与内心的郁郁寡欢。它像《捣练图》、《虢国夫人游春图》和阿斯塔那出土的《弈棋仕女图》一样，人物的面庞体态仍是那么丰秣，衣饰器用仍是那么华贵，但神情已非雍容自得，而是无言的愁闷与难言的迷惘了。在画法上，此图用线方折较多，有迁徐之感，有别于张萱笔法的顺畅，但与人物的精神面貌倒是互为表里的。设色则因绢地苏脱与后人全补，已不很鲜明，颇有丽而不柔之感。它虽然能代表周昉绮罗人物的风格面貌，但是否底本，也尚可研究。《簪花仕女图》卷（辽宁省博物馆藏）画法更加纤丽细腻，描绘了几名丰姿绰约的宫廷妇女在闲庭信步。或拈花、或弄狗、或拈蝶，动作悠然，神态恬适。她们似乎安于这种狭小天地中的微观情趣，甘于充当后宫佳丽。画家也无意去挖掘这些妇女似乎满足又

似乎已丧失生气的内心世界,对于成功地表现纱罗半透明的质感极尽良工苦心。虽然,用笔更接近文献记载中的“琴弦描”,平匀而有弹力,设色也鲜丽柔和,但从风格发展上分析,很可能是未脱张萱窠臼时的周昉面貌。不过,也有的专家根据仕女的装束打扮断定为犹存唐风的五代作品^①。总之,它的代表性可能没有《纨扇仕女图》那么显著。此外,传为周昉名迹的还有美国纳尔逊·艾金斯博物馆收藏的《调琴啜茗图》卷(明仿本)等。

周昉又是一个著名的肖像画家。在周昉以前,无论初唐阎立本的《历代帝王图》还是盛唐陈闳的《八公图》,(美国纳尔逊·艾金斯艺术博物馆藏)都以古代君臣为描绘对象,虽具有肖像画的意义,还不是现实人物的肖像画。周昉则擅长为同代人画像,所画名将郭子仪之婿赵纵的肖像,被其妻子誉为“得赵郎性情言笑之姿”,可惜已无作品存世。同时代的人物肖像画家李真在绘画史上颇受周昉影响,而且“往往得长史(周昉)规矩”,当时被认为可以与周昉“匹敌”。从他的传世作品《不空金钢像》轴(日本京都教王护国寺藏)中,可以看到中晚唐肖像画的发展面貌。《不空金钢像》是唐代贞元中由日本僧人空海携回本国的一件真迹,为该寺所藏《真言五祖像》之一。它可能是已知最早的一件保存至今的肖像画。画中无背景,不空法师趺坐于明床之上,双手合握于胸前。其口角紧闭,目光炯炯,双目直视的神情尤为引人注目。画法用笔细劲。从中可以看到,李真同周昉一样是比较注意体现对象神情的。

^① 谢稚柳《唐周昉簪花仕女图的时代性》,收入《鉴余杂稿》,上海人民美术出版社,一九八九年第二版。

五代的人物、仕女画与肖像画上承中晚唐余绪,画风细密精丽,刻画人物的内心世界更加入微。可信为真迹的阮郛传世孤本集中表现了五代人物仕女画法风格的细丽入微,直承周昉传统的周文矩等南唐人物画家作品的宋摹本,可以反映描写人物肖像与内心能力的提高。

自五代入宋的阮郛所画《阆苑女仙图》卷(故宫博物院藏),可能系描绘传说中瑶池阆苑里的女仙活动。这幅精工细丽的仕女画,景大而人小,布景有“平远”感;人物组织形式已趋繁密,空间中的位置妥贴;面形丰满而体态窈窕,用笔已多周折,设色趋于艳丽。背景仍属唐代“二李”的青绿勾斫一体,但树法写实。在呈现五代时期承前启后的风格上,它是一件工笔重彩绢本画中的重要传世之迹。

周文矩是南唐画院的翰林待诏,多能兼擅。他的人物仕女效法周昉而又有所变异,画法更趋于秀润纤丽;衣纹瘦硬战掣,据说是为了表现布衣的质感并吸收了李煜的书法;在立意构图上“颇有精思”。现分藏于世界四处的《宫中图》^①卷反映了他师法周昉的艺术特征。这一多达八十余名妇女儿童的长卷,分组描写了宫廷妇女优裕闲适的生活情况;写真、梳洗、扑蝶、奏乐、弄羯、戏耍与晨妆。人物情态或平静、或慵困,或暇思、或嬉戏;一一生动传神。那老画师扶画框写真的专注,那宫女扑蝶的活泼轻捷,都惟妙惟肖,栩栩如生。人物的衣纹虽仅用墨线勾勒,但面部以色彩渲染,丰腴的面容体态还在很大程度上沿袭着周昉的体格,然而寂寞郁闷的心情已为欢愉所代

^① 此图各段现分别藏于意大利文艺复兴研究中心,美国大都会艺术博物馆、哈佛大学佛格美术馆与克利夫兰艺术博物馆。

替。简劲的衣纹也变得密丽了。这一长卷是南宋绍兴十年(公元一一四零)前的白描摹本。根据南宋张澈跋文,其底本确为周文矩真迹。

正像周昉写真能得对象“性情言笑之姿”一样,周文矩也工于肖像画。《重屏会棋图》卷(故宫博物院藏)便是为李璟弟兄四人所作的群像。画家以“行乐图”的方式把李璟及其三个兄弟安排在奕棋活动中,既生动自然地体现了君臣长幼的关系,又突出了正面观棋的南唐中主,使每一个人的个性与神情都得以充分显露。背景则是一架屏风,屏风上又取唐代诗人白居易《偶眠》诗意再画屏风,不但渲染了南唐统治者的文学趣味,而且开拓了纵深的空间感,反映了作者构思的巧妙。这件作品与《宫中图》不同之处在于画法的设色用粉与衣纹行笔的瘦劲颤动,从中可以看出周文矩艺术表现上的特色。衣纹则细劲屈曲,柔中有刚,反映了“战笔”的特点。此图无名款,宋元鉴藏印均伪,但人物衣冠与生活用具犹存五代遗制,虽未必底本,亦充分反映了周文矩的画法面貌。美国弗利尔艺术博物馆所藏同名作品,形象呆板,衣纹软弱,被认为是明人所摹。

同样被评为“不曹(仲达)不吴(道子),自成一家”的王齐翰,亦为南唐后主时代的宫廷画家。他的《勘书图》卷(南京大学藏)描绘一文士勘书之暇挑耳自娱的神情,以屏风为背景,有近于《重屏会棋图》之处。衣纹虽非战笔,亦有起伏顿挫。赋色细润工丽,可以看到与周文矩作品相同的时代风格。故宫博物院收藏的《琉璃堂人物图》残卷(今名《文苑图》)则取材于文坛佳话,描绘盛唐诗人王昌龄与诗友李白、高适等人在江宁琉璃堂唱和的史实。人物神情惟妙惟肖,或托颐遐想,或抚松凝思,或对坐款谈,或捧书册而神专注,或把书卷而神飞扬,性格

情态各异。笔法亦同于《重屏会棋图》。其部分虽被宋徽宗误题为韩滉《文苑图》，^①而全图在历代均有若干摹本流传著录。今藏美国大都会艺术博物馆一件，虽笔法极劣而构图一部分适与今传《文苑图》相同，美国人也认为是清人摹本。二者参照，并联系《重屏会棋图》，不难获悉周文矩“不堕吴、曹之手，而成一家之学”的面貌。

与周文矩同为南唐画院待诏并活动至宋初的顾闳中，也以人物画称能，曾奉后主之命与周文矩一起潜入“多好声色，专为夜饮”的韩熙载府第，“目识心记”、绘画以进，充当了类似摄影记者的角色。今藏故宫博物院的《韩熙载夜宴图》卷即顾闳中传世的唯一作品。《韩熙载夜宴图》真实地描绘了政治上不得志的韩熙载纵情声色的夜生活，以室内屏风作间隔，采用主体人物重复出现的传统手法，从不同时间中的赏琵琶、观六幺、听清吹和拥妓等几个侧面，成功地刻划了韩熙载的复杂心境。他的长髯高帽的形象，也与文献记载相符，具有肖像画性质，其他人物的身份表情及相互关系处理得妥贴自然，衣着服饰、樽俎灯烛、帐幔乐器与床椅桌屏也描绘得细致逼真。此图在用笔赋色方面表现出与唐人不同的风格技法。用笔柔劲，出入笔轻重分明，设色绚丽而清雅，鲜丽的淡色与浓重的黑白红色相比衬穿插。人物面部双手与衣褶，勾染结合，在交待结构同时显现明暗，已被颜色敷盖的墨线上复以色笔勾勒，增加了鲜明感与统一感。这件作品无款，有南宋、元、明、清代人题跋。虽然绢地加工得精细平整，与文献记载五代“桤如银板”的绘

^① 参见徐邦达《琉璃堂人物图与文苑图的关系》，载《美术研究》一九七九年第二期。

绢相合，画法也与流传至今的五代作品，如传赵岩《调马图》卷（上海博物馆藏）、《八达春游图》轴（台北故宫博物院藏）大体相合甚或更为精到，但画中屏风山水已近北宋人风格，故也有定为北宋摹本的看法。

第三节 佛道画的世俗化样式化与变形风格

自域外传来的佛教绘画，始而中国化，继之世俗化，并在这一进程中陆续形成了几种样式：南朝张僧繇的“张家样”，北齐曹仲达的“曹家样”，盛唐吴道子的“吴家样”和晚唐周昉的“周家样”。各种绘画样式不仅扩及于道教绘画，也波及于世俗人物画中。

绮罗仕女画名家周昉也以宗教画著名，据唐人记载，他曾遵唐德宗之命为章敬寺绘制佛教壁画。在作画过程中，他十分注意倾听观者的批评，不断改定，直至“是非语绝”。对群众意见的听取，使他的佛教绘画实现了进一步的中国化与世俗化，创造了被称为“周家样”的宗教绘画新样式。对“水月观音”形象的创作，大概便是“周家样”的集中体现。一般认为，出土于敦煌石窟第十七窟五代的《水月观音》反映了周昉的风貌。在这幅纸本的作品中，水月观音丰腴健美，一如人间少女；朱红的裙裾与飘带，更衬出了裸露的上身与臂膊。她自由地坐在圆月中的树边石上，把一只脚伸出月光，踩踏在碧波荡漾的莲花上。在这里，画家没有强调远离人世的庄严神秘，反而突出了人间情韵，把菩萨描绘成了享有人间欢乐与生机的女郎。画中的色彩是鲜艳的，衣纹的用笔也是简洁流动的，它可能出自民

间画工之手,但从中可以窥见周昉创作的“水月观音”的影响。

五代宋初的宗教绘画中,虽有效法“周家样”者,但吴道子画派的影响更为显著。几乎在北方,西蜀和吴越都不乏一脉相承的高手。出土于苏州瑞光塔地宫中的《四天王彩画木函》,画于大中祥符六年(公元一零一三年)前;武宗元《朝元仙杖图》据其题榜避讳亦作于大中祥符五年(公元一零一二年)以前。二者均继承了吴道子的“吴家样”。稍后作于庆历四年(公元一零六五)的《妙法莲花经扉画》(胶州市博物馆藏)中的天王,亦仍沿袭吴道子一派的风格。此外,“曹家样”的影响也并未消失。北宋著名道释人物画家高文进的《弥勒菩萨像》(日本京都清凉寺藏),作于太平兴国九年(公元九八四),虽为版画,稿本当是线描。此图功力极深,用笔生动,但画菩萨用笔稠叠,从中不难看到“曹家样”的余脉。然而,无论是继承吴家法派,还是沿袭曹家体格,无论勾勒设色,还是白描微染,从画法而言,还都属古典的线描写实风格。值得注意的是,在上述几种前代风格继续流行的同时,一种以夸张变形为特点的水墨变形风格在越国和西蜀产生了,代表画家则是自越至蜀的贯休和尚与西蜀的石恪。

唐末的贯休入蜀后称禅月大师。他传世作品有宋摹本《十六罗汉象》,描绘佛教创始人释迦的十六弟子,人各一图,形象皆古怪超凡。据日本专家铃木敬研究,传本大体可分两类:一类是勾勒本,如日本宫内厅所藏及四川省重庆博物馆所藏;另一类是水墨本,如日本酒井家、久松家旧藏。勾勒本所描写的各尊罗汉造型奇古,极尽夸张变形之能事。正如宋黄修复在《益州名画录》中所称:“庞眉大目者,朵熙隆鼻者,坐松石者,坐山水者,胡貌梵像,曲尽其态”。画家笔下如此古怪的形象,

关键在于创作的目的是实现罗汉的法力无边,造成浓厚的宗教神秘感。这也许是在佛像日益世俗化的过程中,出现的一种逆反心理所致,然而从画出的效果看,却未免因谐谑滑稽反而摆脱不了世俗化的趋势。有趣的是,适应夸张变形的需要,其画法也追求着高古脱俗。罗汉的衣纹组织多平行线的排叠,颇富装饰意味。用线圆劲而少顿挫,有接近阎立本处。衬景中的树石多勾斫,渲染亦古朴,犹存唐画中“二李”遗风。水墨本之面部奇古似不如勾勒本,惟面部用细笔画,衣纹则用简率粗放类似“折芦描”的笔法粗粗几笔画成,一粗一细相映成趣。粗笔中甚至出现被称为“飞白”的干笔,有干有湿,对比强烈。和文献对照,又很接近同时代人的描述。西蜀翰林学士欧阳炯在《禅月大师应梦罗汉歌》中说:“脱下袈裟点神笔,高握节腕当空掷。恣宰毫端任狂逸。逡巡便是两三躯。”大意是说他作画时解衣盘礴,了无拘束,笔法跳荡狂放,而且画得极快。不过,这种画法是否五代已经出现,尚无同时代其他真迹印证,反而与南宋的写意人物画相近,所以一般认为水墨本摹写时间不会早于南宋,它在何种程度上体现了贯休的面貌,现已无法了解了。

石恪是西蜀亡后移居北宋开封的画家,擅长画人物佛道,初用晚唐移居成都的画师张南本的笔法,因性格不羁,作画亦纵逸不守绳墨,创造了一种“惟面部手足用画法,衣纹皆粗笔成之”的新法。笔墨纵逸苍劲,开大写意人物之先河,传世作品有《二祖调心图》(日本东京国立博物馆藏)。此图共两幅,绢本,分画降龙伏虎罗汉,款署“乾德改无”(公元九一八年)。他在画法上简化了笔法,粗墨大墨并发挥了水墨效能,取得了十分强烈的个人面貌。不过,看过原作的铃木敬先生指出,在

粗毫奔放时杂飞白的笔触间,可以看到淡而细的起稿墨线,显示出它也是后世摹本,摹写时间亦当与贯休《十六罗汉图》同在进入南宋之后。

第四节 由移生动质到徐黄体异的花鸟画

中国的花鸟画艺术,历史悠久。从文献记载看,六朝时代已出了擅画蝉雀的专家——顾景秀。至唐代又有发展,不但出现了作品早已湮没不传的边鸾、刁光胤等著名画家,而且在新疆阿斯塔那墓葬中出土了完整的花鸟屏风壁画,这说明,花鸟画已摆脱了人物画附属的地位,成为独立的画科。

五代十国期间,涌现出一大批各有专长的花鸟画能手,大多仍继承前代传统,在“移生动质,变态不穷”上下功夫,把“妙得其真”作为最高的艺术境界,而徐熙与黄筌的出现,标志着中国花鸟画走向成熟。

徐、黄作为中国花鸟画走入成熟阶段的里程碑当之无愧。北宋的美术史家郭若虚在《图画见闻志》中专辟一节,名为“徐黄体异”。他指出:“谚云:‘黄家富贵,徐熙野逸’不唯各言其志,盖亦耳目所习,得之于心而应之于手也”。看来“徐黄体异”并不是郭若虚的发现,而是流传于五代北宋的民谚,是广大欣赏者对两大画风的把握。

言其志,也就是我们今天常讲的“托物言志”。按照这种认识,花鸟画创作的目的虽不离于物,但着眼于志趣的表达;虽不轻视真实而生动地表现花鸟的自然美,却同时以花鸟为媒介寄托画家的人生理想和愿望。至此,花鸟画作为真花鸟代用

品供欣赏的时代过去了,花鸟画借自然美而能动地寄寓社会美观念的门扉被打开了。这是中国花鸟画史上的一次飞跃,一次重大突破。

黄筌是五代西蜀至北宋初的宫廷画家,终生为最高统治者服务,且深受封建皇室信用。他生活的环境无非宫廷园囿,“耳目所习”自然是皇家所有的珍禽、瑞鸟、奇花、怪石,其画中表达的审美好尚其实是帝王与贵族的猎奇趣味与以富骄人的风格。他的传世作品《写生珍禽图》卷(故宫博物院藏)虽然可能是“付子居宝习”的粉本,也足以说明“黄家富贵”的特点。

以往人们每论及黄筌的艺术面目,总喜欢用“勾勒着色”来形容,这是不很确切的。《益州名画录》说他的画“逼真,其精彩则又过之”。逼真是很好的理解的,而精彩不仅有传神的含义,还包括体现富贵的含义。郭若虚指出的“翎毛骨气尚丰满而水天分色”,看来十分重要。骨气丰满的鸟类形象,正间接地体现了“富贵”。而天水分色的环境处理手法,又恰与逼真有关。多种画史记载的黄筌所画六鹤的故事,说明他高超的写实技巧。他成功地描写了警露、啄苔、理毛、整羽、唳天、翘足等六种情态的仙鹤,致使真鹤误假为真,主动地挤身于六鹤行列。《写生珍禽图》没有构图意念,更谈不上立意明达,但所画各种珍禽、草虫与一只乌龟,确乎形象准确,鸟类形象的丰满也与记载相符。值得注意的是黄筌在刻画禽鸟草虫形象时,并无意于突出线条笔法,而是以形体质感的表现为归依,虽大多以淡墨勾线,但随即染墨着色,线条大半已被墨与色掩蔽。在墨与色的使用上也不如后世画家那样夸张,那样鲜丽。更不因为赋色掩遮了淡墨线,于色上再用重色勾勒一遍——这是后代最主要的一种工笔重彩画法。就此,我们知道,有些人把黄筌奉为工

笔勾勒设色的标准范例,恐怕是不了解画法发展演变的缘故。

徐熙是南唐的处士,虽出身于大族,却因高迈的志节与放达不羁的性格,一生不肯为官,自享田园之乐。其“耳目所习”无例外地都是这一环境中自由自在的禽鸟花木,即画史所称“江湖所有汀花,野竹,水鸟,渊鱼。”他作品中所表达的审美要求,也恰是封建文人士大夫之在野者那种不受拘束的“野逸”之趣。

徐熙真迹虽已无存,但有一件出土作品可以作为推测徐熙作品面貌的参考,这便是出土于辽宁法库叶茂台墓的《竹雀双兔图》。据发掘报告,此墓的年代略晚于九五九年,却早于九八六年。墓中出土作品的制作自然更早于此。从此画所绘蒲公英、地黄、白头翁等野生植物的描写以及近于中轴线对称的构图形式方面看,它可能出自辽代画家之手。但五代至北宋初,宋辽战争及和平时期均不乏文化艺术交流,此画的创作正当北宋初期,它接受声名远布的徐熙画风的影响不是没有可能的。画中以简劲的白描法画竹,以水墨淡色画双雀双兔,以石绿白粉等“杂彩为副”画野卉,取材于开阔田野,画法正是宋人记载的“落墨为格,杂彩副之”,“色不掩墨”,“未尝以赋色晕淡细碎为工”。麻雀形象也符合“形骨轻秀”的记载。兔与雀虽不十分准确,但姿态神情生动,也与宋人文献中所载徐熙画法的记载略同。因此,我们可以有较充分的理由认为它是徐熙画风影响下的产物,在某种程度上可以体现“徐熙野逸”。

继五代之后,北宋初期的花鸟画随着朝野需要的变化而蓬勃发展,跃居于人物画之上,与山水画并驾齐驱。当时的皇宫画院中容纳了五代西蜀与南唐画院的花鸟画名家。在十一世纪七、八十年代以前,来自西蜀的黄家花鸟画派一直主宰着

北宋宫廷的花鸟画坛。为此，南唐名家徐熙之孙徐崇嗣开始也不得不“效诸黄之格”（《梦溪笔谈》），后来才开始了不勾墨线纯以色彩塑造形象的“没骨图”，可是影响也远不及黄家画派。当时黄家画派的领袖人物是黄筌的四子黄居寀，据说，他的画法成了画院的“一时标准，较艺者视黄氏体制为优劣去取”（《宣和画谱》卷十七花鸟三黄居寀传）。黄居寀的唯一传世作品是《山鹧棘雀图》（台北故宫博物院藏），作者以尽可能工致的技巧描绘了荒僻幽静的自然环境中的鸟雀活动。群雀的飞鸣俯仰，山鹧的全神贯注，坡坨上的片片落叶，石头的凹凸起伏，层层后退的空间关系。这一切表明，画家极力追求的乃是对对象的真实感，当然不仅是外表的惟妙惟肖，还包括了内在的生命力。在黄家花鸟画派统治画院时期，也出现过赵昌、易元吉等出色画家，但无重大突破。

第五节 水墨山水--荆关董巨与北宋三家

中晚唐以来，水墨山水画继续沿着吴道子与张璪开辟的新路发展。画家不但画自然生成的地形地貌与植被，也专门画人造的屋室舟车；既画景观丰富的山水，也专门画树石；后者还颇为畅行。在水墨山水画中，已少有远离人世的“烟霞仙圣”的描写，画家更感兴趣的对象变成了生于斯长于斯的大好山河，变成了引起人们审美感兴的松石，变成了人类为大自然中添加的巧夺天工的人造物。这说明，“境与性会”（《历代名画记·论画山水树石》），已被画家认识。山水画开始与人们的社会实践活动及由此而来的志趣性情发生了联系。这是山水画

走向成熟的前提,而摆脱“不以墨纵”的狂放画风导致的对笔墨技法的突破与更加精密准确的界面的兴起,则为山水画的成熟准备了条件。

这时,部分画家在盛唐的“破墨”技法之外,又发展了“泼墨”。擅长泼墨的山水画家是王墨。据张彦远记载,王墨平日游历江湖间,作画之前先饮酒。有些醉意,便开始泼墨,即把墨汁倾倒在绢素上。“或笑或吟,脚蹙手抹,染成风雨,宛若神巧。”他不仅手足并用,而且还“以头髻取墨抵于绢。”(朱景玄《唐朝名画录》)同时的泼墨画家还有封演《封氏闻见记》中提到的顾某。这类画家虽然是被称为“逸品”的“不拘常法”者的一种,但共同的特点是不受旧有成法及其艺术观念的束缚,为此往往借助微醉后的不清醒状态,以求得无所拘束。同时,又在某种程度上抛开了毛笔,以手以脚以头进行狂放不羁的挥洒。这表明,中晚唐的山水画家,由讲求用笔进而又重视了用墨,而用墨方法的丰富变异,回过头来又解放了笔法。于是,一方面用水的作用引起了广泛注意,如荆浩所说“水墨墨章,兴我唐代”;另一方面,笔法形态也更多样了,专门用以描绘山水树石肌理的“皴法”也随之产生,并被运用于比较正规的水墨山水画之中,提高了水墨山水画的表现力,为五代水墨山水画的勃兴创造了条件。由于泼墨山水不是当时的主流,甚至受到张彦远一类讲求“笔纵”的批评鉴赏家的侧目,因此并没有发生更大影响,流传作品至今已踪迹全无了。

在上述比较放逸的泼墨画法兴起之际,另一种十分严整精确的“界面”也出现了。所谓界面,便是以宫室、舟车等人造物为描绘主体的画种,因往往也需描绘环境,所以在广义上也可列入山水画之中。画这种画,不仅要充分掌握对象“千栋万

柱，曲折广狭之制”，了解设计者如何“隐算学家乘除于其间”，而且一般都需要使用“界尺”，“界画”之名便由此而来。已知最早的界画家有中晚唐的尹继昭，已无作品传世。五代有作品流传的界画家为供职于南唐的卫贤和从后周入宋的郭忠恕。卫贤虽活动于南唐，却是长安人。他的艺术直承唐代传统，开始从尹继昭学习，后来又转而研究吴道子的画法，在界画方面成为高手。其传世作品《高士图》轴虽不无江南画的影响，但仍具有较多的北方传统。

《高士图》（故宫博物院藏），是一幅绢本水墨淡设色的界画山水。作者在高山仰止、花树葳蕤的环境中，描写了汉代梁鸿、孟光夫妻在居室内“举案齐眉，相敬如宾”的情节，是一幅借山水环境与人物活动的结合歌颂道德操守的画幅。图中的山画得高大深厚，有“大山堂堂”的气势。建筑物不到全画的四分之一，人物又只有建筑的三分之一，但界画精整，人物笔简形具。宅畔山顶的树木，画得茂密而写实，彻底去掉了任何装饰图案的因素。山石的描绘，比较注意转折凹凸的结构，似乎无意突出勾勒用笔的痕迹，而是在点线面的结合中极尽干笔皴擦之能事，非常明显地反映出了五代绘画在写实能力与用墨技巧上的发展。至于本图的名称，本应为《梁伯鸾图》，是六幅高士图之一，曾著录于北宋《宣和画谱》与南宋《云烟过眼录》。

郭忠恕的界画被称为宋初第一。他亦画山水，所画山水学习五代关仝，有时“作石似李思训，作树似王摩诘（即王维）”，但在屋木舟车上自成一家。《圣朝名画评》说他的界画“上折下算，一随百斜，咸取砖木诸匠之法，略不相背。”可见他对建筑技术的谙熟。作为一名艺术家他并不满足于仅仅歌颂人工创

造的屋木,同时还与山水人物结合为一,抒发思想感情。传世作品《雪霁江行图》卷半卷藏于台北故宫博物院,其完整构图可从美国纳尔逊·艾金斯艺术博物馆的明摹本中获知。此图不但刻画了楼船结构的精密,而且描写了纤夫的艰苦劳动,寄托了画家对劳动者的同情,具有风俗画的意义。

自中晚唐至宋初,勾勒设色的青绿山水仍在延续。五代阮郜《阆苑女仙图》中人物活动的背景便是最典型的例子。不过,画山石的勾勒用笔中已有了类似“皴法”的短点短线,树的画法也更加写实而细微了。过去不勾线纯用色彩绘制的没骨青绿山水只在敦煌壁画中有过,这时也出现在五代王齐翰《勘书图》里的屏风上。至于重设色的《丹枫呦鹿图》轴与《秋林群鹿图》轴(均藏于台北故宫博物院),风格异常独特。图中群鹿画法写实而凹凸毕现,树木则出之以装饰手法,每株树的树冠都画成片状,彼此互相掩映,以表明空间的纵深。它可能既有来自唐人的影响,又吸收了域外波斯画的作风,被专家认为是一种契丹族地区的地方风格。但是,最值得注意的现象是水墨山水画的长驱猛进。先是北方画家创立了全景式的水墨山水,稍后江南画家又推出了北宋米芾称之为“唐无此品”的江南山水画。活动于南北的山水画家几乎都致力于真实地描写生民活动生息于其间的大好河山,或雄或秀,各擅胜场。

荆浩及其追随者关同是北方中原画派的杰出代表,均尚有列在他们名下的作品传世。这几件传世作品很可能是宋人的传摹本,所以要了解五代北宋初的山水卷轴画风貌,不得不以出土作品加以印证。幸好,前些年辽宁法库叶茂台辽墓出土的山水《深山会棋图》轴(辽宁省博物馆藏)为我们提供了百不一得的便利。

《深山会棋图》是悬挂在墓室中的，天杆、画轴装裱俱全，这表明挂轴的形制在墓主人生前已用于室内观赏。据考古发掘报告，此墓的年代约公元九八零年，即入宋后的二十年，显然此图的绘制可能更早，或者完成于五代期间。此图描绘峰峦峭拔，岩壑幽深的山间景色。在松杉茂密、庙堂隐显间点缀了棋具与策杖而来的奕人，有以下几点值得注意：第一，画山林环境而旨在突出人物的生活情致；第二，通过山间小路伸向庙宇又曲折而上的描写强调了“咫尺重深”的遥远，峰峦耸拔的高山画得虽近犹远，已露出“高远”法的端倪；第三，所画落叶松形象逼真，画法写实，山岩的块面结构亦“应物象形”；第四，山石皴法时用干笔长道刷写，干湿互用，尚无刻意讲求皴法的痕迹；第五，水墨为主，屋木人物略用淡色，而远山用石膏石绿，画法显然是处于青绿山水渐为水墨山水取代的过渡期。根据以上几点，《深山会棋图》完全可以视为水墨山水走向成熟过程中的作品，与五代宋初的北方山水有密切的关系。

荆浩活动于唐末至后梁时期，长期隐于太行山中之洪谷，自号洪谷子。他朝夕观察山水树石的变化，画松“数万本”，艺术上追求既能体现雄伟的气象又不失形似的真实感，不但开创了以描写大山大水为特点的北方山水画派，而且写有著名山水画论《笔法记》，提出了“图真”和“六要”（气、韵、思、景、笔、墨），对山水画创造活动中思维的特点和笔墨相辅相成的认识，在中国山水画发展中具有重要的意义。相传为荆浩所作的《匡庐图》轴（台北故宫博物院藏）虽未经《宣和画谱》著录，但一直被认为是可以代表荆浩画风的作品。

《匡庐图》与其说描写庐山及附近一带景色，不如说得之于对北方崇山峻岭的观察体验。此画有近于《深山会棋图》处，

但更觉气势宏大,结构严谨,上耸巍峰,下瞰穷谷,在群峰嶙峋间,可见屋木、飞桥、悬瀑,倍极雄阔、深远,奥冥之至。画法已较定型,似先以突出的轮廓线与结构线确定山石形体凹凸,再以短条子皴其质感,复以水墨渲染,因而石质的坚凝,空气的清明,依约可见。他自称“吴道子画山水,有笔而无墨,项容有墨而无笔,吾当采二子之长,成一家之体”。从这一作品还可以看出自五代兴起的北方山水画派虽然作风已变装饰为写实,但这种写实主要表现在局部,从全画而言是理想化的,高度概括的,似乎要体现出超越时空与人类生存繁衍同在的客观世界。

师事荆浩的长安人关同,是活动于后梁至北宋初的水墨山水画家。他的作品较荆浩更为简括脱略,却不失真实感而尤富感染力。《宣和画谱》称之为“笔愈简而气愈壮,景愈少而意愈长。”

所传《山溪待渡图》轴(台北故宫博物院藏)可见文献所记的“石体坚凝,杂木丰茂”。图中画坂垅、冈阜、峦岭,自近及远盘旋而上,主峰矗立,飞瀑直泻,山下烟林掩映古刹柴关,坡岸之侧溪流击艇,有策驴唤渡者行于岸上。大山堂堂之景,极具时代特点,突出山川之雄壮以衬人物之和平生息,亦北宋以前画风。《关山行旅图》(亦台北故宫博物院藏),更能印证其笔简气壮景少意长的特色,上画峰峦高耸,气势雄伟;中画深谷云林,内藏古寺;下面板桥茅店,店前二人相对匍伏,似行古礼,又有旅客往来,杂以寒林鸡犬,极富生活情味。对人物活动的描写与《深山奕棋图》同一旨趣。图中树木画法“有枝无干”,与米芾的评述无异。山峦则以皴染辅助勾勒,用笔简劲,有粗细断续之分,墨韵则较《匡庐图》活泼,生动显现出北方画派从取

景到笔墨上的特点。

江南山水画派的代表是南唐董源及其学生巨然和尚。按照北宋米芾的说法，他们的山水画多采江南景色，没有北方山水画的壮阔、雄峻，但草木丰茂，秀润多姿，云雾显晦，峰峦出没，充满了活泼的生机，被宋人称之为“平淡天真”，“一片江南”。

在北宋初年编写的《五代名画补遗》和《圣朝名画评》中，均只字不载董源。《图画见闻志》也只是说他“善画山水，水墨类王维，着色如李思训”。至米芾时代，提倡李思训传统的《宣和画谱》依然称赞他的青绿山水，只有强调创造的米芾和别具慧眼的沈括才揭示了董源所代表的江南画特别是其水墨山水画的价值。因此，尽管他的流传作品不少，但在是否传摹本及何时摹本的认定上至今存在歧异。不过，与董源同时供奉南唐的画院学生赵干尚有《江行初雪图》卷（台北故宫博物院藏）存在，且被公认为最可征信的真迹。它对于认识今传董源作品是很有意义的。

《江行初雪图》以近景描写江南渔村小雪中渔民的艰苦生活。画中树木用笔老硬，黄芦及水纹用笔尖细流利，天空用粉弹作小雪，人物屋木画法大多用笔简劲，与《高士图》有相通处，皴法与墨染浑融，不作干擦，具有江南特点。水法与树法极近董源《溪岸图》。

董源的《溪岸图》轴（美国王季迁藏），有“后苑副使臣董源画”署款。图中以水墨淡色画高山峻岭，云雾显晦，水波风动，丛树亦带风势。画法有近于北方画派之处却又不同，它不突出线条，在用笔与用墨之中更重用墨，因而笔的形迹不显刻露峭拔，且点苔殊少，但情调温润静穆，毫无外强之气，但画树较挺

劲，颇类赵干《江行初雪图》。这大致可以代表北宋人所指出的“水墨类王维”一体。

《龙袖骄民图》轴（台北故宫博物院藏），画山岗圆浑，草木丰茂，杂树丹碧掩映，山麓人家张灯于树，连舟歌舞，似描写节日嬉娱情景。董其昌题为《龙宿郊民图》，以为内容“大都箪壶迎师之意”，近人则考订为《龙袖骄民图》^①，意谓天子脚下骄养之民。此图虽人物近工笔重着色画法，以山水为小青绿，用披麻皴，山顶作矾头，已自成体貌，并不如前人所称“着色如李思训”，而是对于李思训青绿山水的发展。

《夏山图》卷（上海博物馆藏），《夏景山口待渡图》卷（辽宁省博物馆藏）与《潇湘图》卷（故宫博物院藏），均水墨淡色，形体如一，一律描写江南多泥被草的山峦丘陵，风雨明晦中的平远景色，通体皆用短条子和小墨点的组合描写景物，应是董源确立的一种新的风范，是董源画中最富于创新精神的一体。它已不像北方山水画派那样以主干线条确立形体，而是用无数的苔点、无数的皴线来状物写景，所以宋代沈括说董源的画，“用笔甚草草，近视几不类物象，远视则景物粲然”。不过，根据国外专家研究，《潇湘图》与《夏景山口待渡图》原是董源《河伯娶妇图》的不同部分^②，但现在画法小有不同，很可能是宋人摹本。《夏山图》则可能是这一种画风的原本。

巨然南唐时在江宁开元寺为僧，后随南唐后主归宋，北宋时期仍在活动。他师承董源，工画山水，笔墨清润，善画烟岚气

① 启功《启功丛稿·董源龙宿骄民图》，中华书局一九八一年。

② Marriage of Lord of the River Essay on Tung yuan
By Richard Barnhart, Artibus Asiae—Ascona—Switzerland, 1974.

象，善用长披麻皴，山顶画矾头，山间画奔流，树木多屈曲，以破笔焦墨点苔，并在水边点缀风蒲，风格要比董源雄秀奇逸。历来传为巨然的三件传世品：《层岩丛树图》轴、《萧翼赚兰亭图》轴（均藏台北故宫博物院）与《溪山兰若图》（美国克利夫兰博物馆藏）都在山顶布满被称为“矾头”的小卵石，按照北宋米芾所称巨然“少年时多作矾头”，它们反映了巨然早年的风格。《秋山问道图》轴（藏台北故宫博物院），《万壑松风图》轴（上海博物馆藏），《山居图》（日本斋藤氏藏）与《溪山图》卷（所藏不详）明洁高旷，酣畅爽朗，显系同一时期的风格。其中《万壑松风图》兼工带写，千壑万壑，满布松林，危桥横跨，涧水奔流，在极为高旷明洁的气氛中似乎充盈着松声泉韵。画法上明显的特征是山顶“矾头”与山下卵石，比董源画中更为悠长有力的披麻皴，以及破笔浓墨如“泥里拔钉”的苔点。这错落分布的神奇幻化的苔点，自然也表现了苔草，可是，给人的感觉则是松声泉韵中的鼓板。这苔点的符号化与抽象化既不见于卫贤与赵干的作品，也尚少见于北宋山水画中。这说明，以上四图虽可能体现了巨然晚年“平淡趣高”的风格，但未必是原作。尽管以为《秋山问道图》是元代吴镇所作的认识没有被认同，^① 它至少不是南宋以前的传摹本是可以相信的。

北宋初年，山水画直承五代传统。五代北方（中原）山水的风格成了主流风格。随着新政权的建立，江南、吴越画家不少北上京师，有意无意地受到主流风格的影响。这时的作者大者怀着崇仰和惊叹的心情来描写大山大水，歌颂令人钦敬而丝

^① 傅申《巨然存在画迹之比较研究》，载《故宫季刊》第二卷第二期。台北故宫博物院。

毫不使人敢于狎玩的大自然的雄伟壮丽。画法多从荆浩而来，质实、有力、浑厚、雄强。这是主要方面，另一方面，也有个别画家开始描写大自然景色的季节变化，探索着抒情寓意的平远之境了。

宋初有所谓“三家山水”。这三家是山东营邱人李成、陕西长安人关同和陕西华原人范宽。他们的作品以鲜明的风格和动人的审美内涵鼎峙于时，直到十一世纪前半叶还有着巨大的影响。所谓“齐鲁之士，唯慕营邱（李成）；关陕之士，唯慕范宽”（郭熙、郭思《林泉高致集》）。李成与范宽所代表的宋初山水画的两种风貌，一高远，一平远，一雄强逼人，一开阔渺远，在当时就引起了人们的注意。刘道醇比较说：“李成之画，近视有千里之远；范宽之画，远望不离座外。”韩拙比较说：“真一文一武也”。

范宽的活动年代略比李成晚，虽开始学过李成，但后来转而学习荆浩，在直承五代中原山水画传统的过程中，认识到学古人不如面对大自然，学习大自然还需要自出手眼，《宣和画谱》引用他的话说，“吾与其师于人，未若师诸物也，吾与其师诸物者，未若师诸心也”。本着这样的认识，他将荆浩开创的大山大水式的全景山水发展得更加“峰峦浑厚，势状雄强”，更加强了“高远”山水给人带来的感奋与惊异。使作品充满了震撼人心的力量，歌颂了崇高之美。在范宽的流传作品中，《雪霁寒林图》轴（天津艺术博物馆藏）及类似风格的作品，大约分别出自范宽流派画家之手，而《溪山行旅图》轴（台北故宫博物院藏）则是公认的一件真迹。而这幅无与伦比的巨作中，画家以几乎三分之二的篇幅描写一座巍峨的高山，虽位于远处，却有着劈面而来的气势。山顶上郁郁葱葱的密林与表现山石质

感的“雨点皴”，彼此映发，加强了大山的凝重与雄浑，令人不由自主的产生高山仰止之情。相比之下，近中景的山岗、丛树、楼台、泉水和行旅不那么引人注目了。画家能造成如此强大感染力的原因在于他没有运用六朝宗炳已揭出的近大远小的法则，也不是以鸟瞰式的方法在一个视点下望，而自由地上下移动视点。要描写山顶密林覆盖时，取俯视角度；突现远山的崔嵬高耸时，取仰视角度。按立意的需要，为强化自己的感受而措置景物。因此，这一作品中那座似远实近的大山给人留下了难忘的印象。他的笔墨与所要表达的山势的雄杰也是互为表里的。

如果说，在荆浩、关同大山大水或山水画的基础上，范宽以“高远”法的突破，强化了气势，那么李成则以对“平远”法的发展，表达了更精微细腻的感受。李成山水画师法荆浩，也学过关同，但青出于蓝。专门研究过李成作品的米芾说他：“师荆浩未见一笔相似，师关同则叶树相似。”（《画史》）由于独特的创造才能，他在三家中影响最大，成了北宋初期山水画极为重要的代表人物。李成对山水画的突出贡献，在于表现山川地势与寒林平远的丰富变化，并有所寄托感喟。

在米芾时代，李成作品极稀少，以致米芾要作《无李论》。今天相传的李成作品可分为两类：一类接近于关同，描绘《圣朝名画评》所称的“危峰叠嶂”，是所谓雄壮风格之作，如《晴峦萧寺图》轴（美国纳尔逊·艾金斯艺术博物馆藏）；另一类数量较大，是人所共知的寒林平远风格，《读碑窠石图》轴（日本大阪市立美术馆藏）最有代表性。它们均非原作，但又从不同方面反映了李成的继承或开拓。

《晴峦萧寺图》，可信为北宋前期李派的作品。画家描写的

依旧是全景式的大山大水,树法有些接近传为关仝的《关山行旅图》,高远的构图与山石画法包括短条子皴在内,又都与范宽的《溪山行旅图》相似,楼阁则与沈括的“仰画飞檐”说一致。不过,因注意了空气透视造成的近浓远淡而显得更加真实动人、更具有整体感与层次感。《读碑窠石图》,是他与人物画家王晓合作,现存者可能是十二世纪的李派摹本。画家在寒林平野中描写了几株历尽沧桑的老树和一座古碑。在如此荒凉的景界上。老树坚韧不拔地生活过来了。古碑上记载的煊赫一时的功业依稀可辨,那个驴背上的旅游者显然被吸引,他当然不会激起面对堂堂大山的仰止之情,却可以引起充满历史感与兴衰感的思索。这正是画家的命意所在。从这件作品中不难看到,李成艺术的“气象萧疏,烟林清旷”笔墨技巧的“毫端颖锐,墨法精微”无不与他的寄托紧密相关。他已不是一般地歌颂江山的壮美,而是企图展示敏感而丰富的内心世界了。

从这一幅忠实于李成寒林图的早期摹本中,还可以看到两个问题。一是在关仝画中作为大山大水局部的有枝无干的树木,在这里被放大了,成了构图的主体,因而描绘得也更加精能具体。画家无意追求“笔愈简而气愈壮”,而是把荒寂环境中的寒林画成了如蛇虬曲盘的“蟹瓜树”,强化了那种历尽人间沧桑而不屈不挠的生命力。二是创造了寒林平远的形象,为了达到“近视有千里之远”的视觉效果,画家把近景土坡画得大而简,中景的寒林得以充分描写,远景则靠降低地平线和“惜墨如金”的方法,使之消失于杳渺淡远之中。这种以树石为主的“寒林平远”的形象,显然与中晚唐的树石题材有一脉相承的关系,但因赋予了新的命意,又发展了简淡精微的墨法,因而成为了北宋壮丽山水之外的独创。说到用墨,人们不难发

现,李成善于使用淡墨,以致成功地表达了秋冬季节的“烟林清旷”,“气象萧疏”,与范宽之使用重墨适成对比。范宽因喜用墨,以至让米芾感到“深暗如暮夜晦暝,土石不分”,楼钥也把他笔下的屋子称为“铁屋”。这说明通过发挥水墨效能,以表现隋唐以来便追求的咫尺千里的平远效果上,李成开辟了另一道路,同时与表现细腻精微的人生感受结合为一,这也便是他产生广泛深远影响的重要原因。

第四章 画院内外异趣与卷轴扇册俱备

北宋虽然再度统一了中国,但先后处于北方辽、金政权的威胁之中,直至宋徽宗与宋钦宗被金俘获,北宋覆亡。南宋建成后,“直把杭州做汴州”的君臣,偏安苟活于半壁江山之下,终于被北方蒙古族政权所灭。在这一历史时期,武力虽与唐相去甚远,但经济文化仍有很大发展。卷轴画自北宋中期开始便进入了体备众法、风格、形制多样的新阶段,愈加成为朝野士庶文化生活的重要组成部分。

第一节 北宋中至南宋末社会变动与绘画

宋初百年间,随着经济领域租佃制的广泛实行,土地的自由买卖与商品流通的发展,科举制度下世俗地主^①更多地参政,到宋真宗时代,农业、手工业和商业获得很大发展,中央集权制的统治亦得到巩固。

进一步登上了历史舞台的世俗地主阶级的文化要求,也

^① 这里是指与土地买卖相联系的非永久身分性的中小地主。

在绘画的欣赏与创作领域中充分地表现出来。在土地的自由买卖与科举之途下,土地的占有与政治地位的世袭已成历史。就世俗地主的个人而言,任官必有升沉,占地亦时有多寡,个人政治经济地位的流动性反而造成了整个阶级统治的稳固性。这一历史条件,也使得穷与通、仕与隐,治国与怡性的互济互补成为世俗地主阶级的普遍心理,甚至也颇为最高统治者所理解。在这种情况下,无论身在江湖之士还是位居庙堂之人,都把鉴赏收藏名画当成了以聚富而怡性的手段,当成了宦海波涛中得以慰藉心灵的避风港。北宋著名美术史家郭若虚是宋真宗郭皇后的侄孙,曾任京官与外交使节,自其祖父开始便是仕宦之家,鉴赏名画也便成了家风。他说“余大父司徒公,自公之暇,唯以诗书琴画自适。时与丁晋公、马正惠蓄书画,均故画府称盛焉。”仕宦文人如丁晋公辈的鉴赏与玩赏书画的风气,更得到了宋真宗的鼓励。郭若虚记载:丁晋公典金陵,陛辞之日,真宗出八幅,袁安卧雪图一面……上谕晋公曰:“卿到金陵日,可选一绝景处张此图。”宋真宗以赐画联络君臣感情的手段,还表现在一次赏赐种放四十余卷名画上。宋真宗路过华阴之日,想起种放隐于华山,便遣裴愈召他来见,而种放称病不来,真宗问裴愈,种放在家做什么呢?回答说:“在草厅中看画水牛二轴”,宋真宗对侍臣说“此高士怡性之物也。”立即决定把随辇携带的四十多卷名画交裴愈赐给不来见他的种放。(《图画见闻志·论近》)这种重视赏鉴收藏的朝野风气,仅靠古画流传是无法满足的,于是出现了由世俗地主阶级知识分子直接倡导的文人画的兴起与同他们加强了联系的宫廷绘画的繁盛。

文人画的兴起与宫廷绘画的繁盛,都与北宋初年民间绘

画的发展存在一定的联系。其时,随着商业的繁荣,市场的活跃与城市的兴盛,绘画已进入手工业行列,在商品化的进程中与广大群众的联系日增。《东京梦华录》载:“宋家生药铺本铺中两壁皆李成所画山水。”《宣和画谱》载:许道宁“初市药都门,时时拈笔而作寒林平原之图以聚观者。”《圣朝名画评》载,燕文贵“多画山水人物,货于天门之道。”还有记载说,北宋首都汴梁的大相国寺庙会是图画买卖的重要场所,有人设摊画像为业,擅画“照盆孩儿”的刘宗道,因作品深受顾主欢迎,为便于市场竞争,防止伪作,每次创作新样都连画数百本,一次投入市场。绘画市场上的供求关系,反映了普通民众的审美好尚。从中可以看出,意存训诫的传统人物画已不那么深入人心,有风俗画意义的人物画及颇具审美效能的山水花鸟画则日渐流行。题材趣味的变异,民间绘画的风格与精益求精的技艺,一方面随着民间画家及其追随者进入宫廷而影响了宫廷绘画,另一方面也对文人画的出现发生了间接作用。

自古以来的善画者有不少是文人学士,但他们在艺术的追求上还没有与画工有多少不同。在艺术上自觉追求有别于画院内外众工的“文人画”是在北宋的熙宁、元丰间兴起的。此后,它历北宋而南宋,一直作为与宫廷绘画截然不同的非主流艺术而潜在发展,不但在南宋与禅僧画有所交汇,而且早在北宋就对宫廷绘画的诗意化发生了影响。文人画的倡导者大多是进入科举之途的仕宦文人,他们往往存在着思想上的矛盾,既尊孔明经,企图以儒学侍奉明主,干一番治国平天下的事业,又向往老庄的自由无碍,乐于在老庄思想的陶融下求得精神的自由解放与创造才能的发挥。他们既入世,又有在失意时的出世思想,既想表现艺术才能,在艺术创作中实现精神世界

的超越,又惟恐“艺成而下”。基于此,他们主张把绘画作为从政的“余事”,只想在作品中体现本阶层的人品、修养、才情与审美趣味。尽管他们也充分肯定技艺高超不乏“逸气”或称“俊发气”的文人正规画^①,但更着重提倡超越具体感性形象的艺术表现,主张绘画像诗歌一样的长于主体情怀的抒发而不拘于模拟物象的形似,讲求创作过程中驱遣万物的自由无碍及机遇性。为此之故,这一时期文人画的选材主要是山水、竹木,不但与“专尚形似”的宫廷绘画大异其趣,而且影响了金朝的文人作风。

北宋建国之初,即承袭南唐、西蜀旧制,设立了翰林图画院,广泛吸收前代宫廷画家和民间能手,还建成“秘阁”收藏历代名画,命画院中高手兼管鉴定,既满足了皇家欣赏和装点宫廷殿堂的需要,也为院画家提供了研究古代传统的丰富资料,由之山水、花鸟画自然得到发展。宋真宗时已出现了令观者感到细腻亲切的山水画,花鸟画也摆脱了黄家的成法变得自然生动。到宋徽宗时代,画院达到了史无前例的兴盛时期。画院画家的地位提高了,除授与画学生、待诏、祗候、艺学等职位外,技艺超群者还可以像官员一样“服绯”、“服紫”以至“佩鱼”。政府又一度设立了被称为“画学”的皇家美术学院,不但注意分科培养人才,把绘画分为六科:佛道、人物、山水、鸟兽、花竹和屋木,而且开设《说文》、《尔雅》等课程,重视提高学员的文化修养。同时,还把画院的入院考试与院画家的成绩升迁纳入了科举制的轨道,皇家收藏日富,装裱出现了十分讲究的

^① 见阮璞《苏轼的文人画观论辨》,载《美术研究》一九八三年第三期。

宣和装。除卷轴外,扇册等小品也开始出现,从而为院画家开拓新的表现领域创造了条件,造成了画院创作的多姿多彩与穷工极妍。

北宋的覆亡,造成了汴梁宣和画院的解体,但南渡的宫廷画家又陆续进入了临安的绍兴画院。在他们的影响下,南宋院画继承了北宋院画的传统。在宋代画院的发展中,北宋徽宗时代的画院与南宋高宗时代的画院,在艺术上有更多的共同特点:第一,可能由于对传统的研究承继,青绿金碧山水出现了复兴的局面,创作了令人叹为观止的辉煌巨制。第二,受到民间风俗画的推动,描写城乡风俗的人物画和人物山水画得到了飞速发展。在北宋末已有长篇巨作产生,至南宋前期几乎成了宫廷画家感兴趣的题材之一。第三,讲求“形似”和“法度”,追求观察的精细入微与表现的周密不苟成为画院的时尚,宣和画院与绍兴画院的考试,还常以古代诗句命题,“乱山藏古寺”、“野水无人渡,孤舟尽日横”等都曾作为选题。凡成绩优秀者,大多不仅切题,并能以擅长具体描写的视觉语言引发读者的情思,体现“画外意”。这也说明,北宋中期文人画兴起之后,“诗中有画,画中有诗”的主张也波及了画院创作,初步改变了画院专尚形似的风气。然而,经过“靖康之耻”的绍兴画院也有不同于宣和画院之处,这便是具有现实意义的历史画和直接取材于当代政治斗争的人物画得到发展。自宋徽宗汇集《宣和睿览册》之后,装裱形制中的册页得到发展。到了十二世纪后半叶,山水画已完成了由北宋中晚期平易而抒情的风格向精奇简劲又诗意盎然的风格的演进,随之在山水花鸟画中也出现了过于细巧纤丽的作品,因顺应宫廷贵族的趣味已显出了萎靡柔媚之弊。

如上所述,两宋的民间画、宫廷画与文人画既有绝然不同的一面,又有相互影响渗透的一面,在各个时期中表现出不同的相互关系。从北宋中叶至南宋末年,绘画发展大致可分为三个时期。第一时期,是开始于熙宁、元丰年间的十一世纪后半叶,其特点是宫廷绘画中的郭熙派山水、崔白派花鸟与皇族贵戚中小景山水的盛行。文人画亦于此时兴起并日渐成长。第二时期,是北宋末南宋初,亦即宣和画院与绍兴画院时期,其特点是宫廷绘画空前兴盛,花鸟、山水与人物力求集古今大成而穷工极妍。文人画继续发展,并开始在讲求诗情上影响了宫廷绘画。在民间绘画的推动下,风俗画成为画院画家感兴趣的题材,关心时事的历史故事画与现实题材的人物画亦因北宋的覆亡而得以重视。第三时期,是南宋偏安的形势已成定局之后,亦即十二世纪后半叶,宫廷山水画完成了始于李唐的精奇诗意之变,花鸟人物画则朝着两个方向演进,一是适应宫廷趣味,走向细丽纤弱、萎靡柔媚;一是吸收文人画与禅僧画的优点而走向清空放逸。

第二节 渐趋平易的北宋山水花鸟画

进入北宋中期之后,由于画家对大自然观察体味的深入和艺术表现力的趋于精微,雄浑高峻令人引起感奋的山水画消失了,在融合北宋初各地风格的基础上,曾出现于李成笔下的具有抒情特质的山水画又以似乎可游可居的平易近人的面貌大量出现。在充满灵动变化的时令感、空气感和光影感中,抒发牧歌式的优情美趣成了画家的一时所尚。画法也由质实

雄劲化为冲逸和谐。虽然大山堂堂却又有亲近之感的全景式山水,依然是山水画面貌的主流,并且进入了画院,为皇帝所由衷喜爱,但在贵族画家们中则创造了另一种平易近人的小景山水。如果说宫廷画家郭熙代表了前者的成就,那么贵族画家王诜与赵令穰则体现了小景山水画的新面貌。

郭熙在宋仁宗时已知名,宋神宗执政后被调到宫廷画院中任职,在皇宫内制作了大量的壁画和屏风。他适应士大夫的需要,认为山水画可以实现“不下堂筵,坐穷泉壑”的要求,满足仕宦者不忘林泉的心理。因此,不仅要可望、可行、可游、而且还要似乎可居,要让观者有身临其境的感觉,把他们引领到自然美的感受中去。他说:“看此画令人生此意,如真在此山中,此画之景外意也;看此画令人生此心,如真将至其处,此画之意外妙也。”为了实现“画外意”与“意外妙”,郭熙一方面重视捕捉山水四时朝暮的不同,一方面研究山水景色变化与欣赏者情感的关系。诸如“春山淡泊而如笑”,“冬山惨淡而如睡”,创造性地致力于抒情山水画的意境创造。他的名作《早春图》轴(台北故宫博物院藏)作于熙宁五年(公元一一七二)。在这幅仍属集高远、平远与深远为一具有丰富景观的山水画面中,描写了冬尽春来处于生机隐然萌发中的山水,折落起伏的山峰在细纱般的云雾中时隐时现,已渐渐变柔的树枝纵情伸展,春日下的山峦石坡闪烁着变幻不定的光线,上升的地气使一切都变得温柔而迷漾,泉水在欢快地流淌,人们在自由地生活。这一切使五代北宋初山水画中的永恒感消失了,取而代之的是使人亲近的活活泼泼的情味。很显然,郭熙在画中继承了李成经常采用的曲线为主的“云头皴”和“蟹瓜树”,还有“惜墨如金”的淡墨色调,但是由于致力于创造情景交融的广大而和

谐的意境,所以在空间纵横关系的描写上显得更加真实自然,那愉悦的气氛达到了颇有感染力的境地。如果这一幅杰作正好表现了“春山淡冶而如笑”的话,那么他的《幽谷图》轴(上海博物馆藏)则体现了“冬山惨淡而如睡”的追求。作于元丰六年(公元一零七八)的《窠石平远图》轴(故宫博物院藏),虽是画唐末以来流行的传统题材,却也纳入了清新舒悦的时代风格之中。

身为驸马都尉的王诜,是富于书画文物收藏的贵戚文人。他的山水画既学李成水墨淡色一派,又能设色,但画风“清润可爱”。故宫博物院的《渔村小雪图》卷是王诜的代表性作品。在这个画卷中,作者像赵干《江行初雪图》一样着重描绘近中景,表现冬雪初融后的郊野渔村景色,也点缀了渔民和游览者的活动,既体现了雪景的清寒,又表现了阳光照耀下的暖意。虽然他画山石树木的曲线比郭熙更显得圆中有方,也更尖俏爽利,但一样善于以精微的笔墨渲染空气感与阳光感。树枝与芦苇上略用金粉勾染,更造成了骄阳闪光的效果。上海博物馆的《烟江叠嶂图》轴,又在水墨中略参青绿重色,代表了王诜的多种风貌。

王诜《渔村小雪图》一类使人感觉亲切如在眼前的作品,被称为平远小景。小景画创始于北宋初的惠崇,他的作品以感受细腻,颇饶诗意而深受当时苏东坡、王安石等文人的欢迎。也许由于时尚所关,才在足迹不出京畿的皇室画家中,出现了另一位著名的小景能手赵令穰。他活动的时期与王诜相仿,作品也以清丽著称,擅长于描绘城市附近和平宁静的风光。美国波士顿博物馆收藏的《湖庄清夏图》卷,是用青绿重色描写近中景的优美作品;浓密的垂柳在薰风中舞动于湖畔,团团浮萍

在水边静静地飘浮，草坪上的小路洁净明晰，直通板桥，如带的白云则萦绕于林间，消失在空濛的远方。虽无人迹，但分明令消暑者陶醉其间。他的青绿山水，在画法上突破了勾勒设色的局限，装饰美在这里已转化为更写实的格调了。梁师闵的《芦汀密雪图》卷（故宫博物院藏），也属于小景山水的流传真迹。画家描写了在酷寒密雪中相依为命的鸳鸯或游或宿，景致幽静，别具意趣，只是画法较工谨，不如赵令穰舒卷自如而已。

这种带有抒情意味并且愈益平易近人的山水风格，一直影响到徽宗画院。传为宋徽宗的《雪江归棹图》卷（故宫博物院藏），在明末已被董其昌鉴定为画院中人的捉刀代笔。它的画法与郭熙、王诜乃至赵令穰并无直接联系，用笔的痕迹亦较明显，其动人之处不在于景物描写的真实，但笔法勾皴的简练细劲，淡墨微染天光水色的成功，构图的精巧，造成了风格的精丽，把雪江的渺远、山野的宁静表现得有如梦境。

北宋初期，宫廷花鸟画一直在黄家体制的笼罩之下，直到熙宁、元丰时期崔白出现，花鸟画才进一步接触到表达作者的感受，画法也变得轻松自由了。出生于安徽濠梁的崔白，作画从不起稿，虽是宫廷画家，又颇得皇帝优待，但性情疏懒，连奉旨作画也十分勉强，气质接近不受拘束的文人，一点不像唯命是从的御用画家。也许他在花鸟画上的成就恰与文人画的兴起有关。他的《双喜图》轴（台北故宫博物院藏）作于嘉祐辛丑（公元一零六一年），描写严冬来临前的花鸟情态：深秋旷野，风急天高，狂风舞动着竹树的枝叶，仿佛敏感到严寒将至的两只喜鹊（或绶带鸟）惊悸地向山兔鸣叫，土坡上的山兔则轻举一足，茫然回首。我们还不能充分地猜测作者的命意，然而那有感而发的情怀是显而易见的。这幅画轴的构图大略近似于

黄居寀的《山鹧棘雀图》；自然环境仍是画家致力的一个方面，但已不太强调空间的纵深，鸟畜竹树的形象由逼真而趋于生动，似乎去掉了刻意求工的痕迹。大笔触画成的土坡，尤能给人以信手拈来的印象。收藏在故宫博物院的《寒雀图》卷是崔白的另一名作，描写荒寒冷寂的隆冬季节里，情态各异的小雀飞鸣跳跃于树上。环境的描写被完全省略了，只剩下一株僵蹇虬曲的老树。画家似乎无意于交代空间，他的兴味只是表现严酷而沉寂时节的生命的跃动。与《双喜图》相比，这张画的用色其淡如无，用笔灵活松动，运墨干湿浓淡相参，在单纯中饶于变化。这大概便是古代画史所称述的“体制清赡，作用疏通”（《图画见闻志》卷四《纪艺》下）吧。

崔白及其已无作品存在的学生吴元瑜在花鸟画上的新风，也影响了宋徽宗。被列于宋徽宗名下的纸本《鸚鵡图》轴（南京博物馆藏），像崔白《寒雀图》一样没有衬景，刻画精细而不繁琐，活泼自然，与崔白画风颇为接近。以崔白和吴元瑜为代表的新型花鸟画，反映了文人画思潮波及画院之后所引起的变化。文人画倡导者既提倡“诗画一律”，又主张“天工与清新”。对于后者，限于画院服务对象的好尚与院画家修养与悟性的差异，只有崔白等少数人略得阃奥；对于前者，则由于浅鲜易解而为更多宫廷画家所领悟。于是，中国的花鸟画便开始步入了自觉表现审美感受的阶段。《宣和画谱》的“花鸟叙论”提出为表现“览物有得”而“高兴”，正是这种认识的理论结晶。《叙论》指出：“绘事之妙，多高兴于此，与诗人相表里焉！故花之于牡丹、芍药，禽之于鸾凤、孔雀，必使之富贵；而松、竹、梅、菊、鸥、鹭、雁、鹭，必见之幽闲；至于鹤之轩昂，鹰隼之击搏，杨柳、梧桐之扶疏风流，乔松、古柏之岁寒磊落，展张于图绘，有

以兴起人意者，率能夺造化而移精神遐想，若登临览物之有得也。”这种说法从创作者与欣赏者的精神沟通着眼，又把“夺造化”与“移精神”联系起来，在当时是一个创见。

第三节 文人学士画在北宋中的兴起

这一时期文人画家的花鸟画开始着力于“象随笔化、景发兴新”（汤垕跋王庭筠《幽竹枯槎图》）的写意。北宋中叶出现的文人仕宦画家，作画不过是他们业余文化生活的次要方面，更主要的方面是诗歌与书法。在诗书画三者的关系上，他们强调一脉相通，而且主张把诗歌中抒写不尽的情思流溢在书法和绘画里，以补充文章诗歌的形容不足。在这样一种认识下，中国诗歌的托物言志与借物抒情变成了花鸟画的借物抒怀与托物寓兴，中国书法的点画传情与直据胸臆也变成了花鸟画的笔墨写心与直抒情性。这种新的体貌后来被称为写意画，由于写意画讲求寄托，所以一开始文人花鸟画的题材就比较集中，集中于早已因生长特点而人格化的古木、竹子与梅花等植物。因为需要抒发，所以又不能不简化过于雕琢的画法，把艺术形象的创造集中于“无常形而有常理”（苏东坡《净因院画记》）的竹影与木石。这样，只要熟悉其生长规律，了解其变化形态，便可以不必拘泥于枝枝节节的形似而加以总体把握，把整个艺术形象伴随着思想感情酝酿于胸中，达到物我交融，身与物化，形成充满“象外之意”的艺术意象，再出之心手双畅的笔墨。宋代文人花鸟画家心目中的形似，也包括色似，他们的“不专于形似”的一个主要方面就是摒弃五颜六色而崇尚单一的

水墨,这样也有利于发挥早在书法中得到发展的笔法形态的丰富表现力,于是,大量的墨竹、墨梅与水墨木石在北宋兴起了。

死前受命担任湖州地方官的文同,是文人画倡导者苏轼的表兄。他以擅画墨竹著名,开创了“湖州竹派”。台北故宫博物院收藏的《墨竹图》轴,描写一枝纤曲之竹,枝节茂密,偃卧潇洒,恍若临风可动。虽然没有使用勾勒设色的画法,但不忽略形似。因以墨代色,所画偃竹仿佛粉墙纸窗上的竹影一样,单纯而生动。至于他不画修竹凌霄,而画偃竹“所托非地”,显然又别有寄托了。广东省博物馆的《墨竹图》轴在画法上也大体如此。苏轼向文同学习墨竹,他说文同主张“画竹必先得成竹于胸中,执笔熟视,乃见其所欲画者,急起从之。”(苏轼《文与可画筼筻谷偃竹记》)文同所以主张“胸有成竹”,关键在于胸中有了竹子生长变化的规律才可能“其身与竹化,无穷出清新”(苏轼《书晁补之所藏与可画竹三首》),做到“竹如我,我如竹”,借画竹画出自己的心胸,象外之意自然流露于笔下。

“身与竹化”的理论,为写意花鸟画家指出了借物抒怀的途径,也为艺术形象的不拘泥于形似开辟了前景。苏轼虽学画竹于文同,但作为一个深通禅宗思想的文人,他敢于放胆落笔,直指本心,不刻意于技法上的苦修,不把形似作为衡量作品优劣的尺度。他画竹不分节,画木石也为了强化感情表现而不惜夸张变形。传为苏轼所作的《古木怪石图》卷(藏于日本)可能为了表达内心的郁闷,便以盘屈如圆的老树枝干渲泄郁勃的心情。正像他的好友米芾所说:“子瞻作枯木,枝干虬屈无端倪,石皴硬,亦怪怪奇奇,如其胸中蟠郁也。”(米芾《画史》)

王诜、赵令穰等人的小景山水,虽然表现了诗人细腻的感受

受,不乏“画中有诗”的意味,但艺术幻化还不很多,画法基本上也是写实的。能否使画山水小品也像写诗一样即兴吟成,重要的文人画家米芾在这方面进行了新的尝试。祖籍山西太原的米芾后迁居于襄阳,曾任地方官,在宋徽宗当政时进入宫廷成了鉴书博士。他不但精于书法而且对于古代书画的风格形态有深入的研究。由于他曾工作于烟雨迷茫的镇江,对雨树云山多有会心,又偏爱表现“一片江南”的董源山水,欣赏董源水墨山水画的“用笔甚草草,近视几不类物象,远望则景物粲然”,(沈括《梦溪笔谈》),所以便把董源点线组合的笔墨技巧参以唐代王洽的泼墨,创造了“多以烟云掩映树木,不取工细”(《画继》)的“米家山水”。这种新的体制极适于描写雨树烟峦,能在模糊而单纯的团团水墨中率意而真切地表达江南的风雨云烟,抒发诗人的感受。可惜他的作品已无真迹流传。继承发展米点山水的人物首先是米芾的儿子米友仁,他进入南宋之后,因皇帝的喜爱,成了专为皇帝作米氏云山的特殊画家,以致当时的爱好者发牢骚说:“解作无根树,能描懵懂云。如今供御也,不肯与闲人!”(邓椿《画继》)米友仁的传世作品均创作于南宋,日本大阪市立美术馆的《云山图》轴,作于绍兴甲寅(公元一一三四年),故宫博物院的《潇湘奇观图》卷作于绍兴乙卯(公元一一三五年)。两件作品都用笔草草,皴染结合,点法也随意多变,生动地表现了烟云的流动与山树的葱郁。也许这是米友仁在家学基础上的新发展,也许米芾的戏墨便是这个样子。但从上述两图的题跋可以看出,米芾“墨法出润州(镇江)城南”(笪重光《画筌》);米友仁的《云山图》也来自“新昌泛舟”(《云山图》自题)的体验。

标志着北宋人物画风向精致文雅演变的重要人物是文人

画家李公麟。他考中进士后一直担任下级官吏，在政治上不甚得意，然而文章、书法、绘画、鉴古无所不精，尤善人马。加以学佛悟道，有极丰富的文化修养，而且志趣高迈，“从仕三十年，未尝一日忘林泉”（《宣和画谱》卷七人物三李公麟传）。他作画精能高妙，却耻于被人视为画工，不愿为供人玩好而创作，主张“吾为画，如骚人赋诗，吟咏性情而已。”（同上）虽然如此，李公麟决不以意为之，相反十分重视观察生活与自然，在作品中恰到好处地表现不同阶级阶层地域的各种人物的特点。因此，在文人画家，他的艺术不但能率略，而且尤能精工，更能在两种面貌中得吴道子的精诣而体现晋宋人的俊逸潇洒。他的人物画尽去豪放雄强而追求细腻微妙的格调，进一步丰富完善了洗尽铅华的人物“白描”画法，成为一代宗师，李公麟一生画了大量作品，但真迹多已不传。能反映其艺术面目的真迹，画法精能者有绢本淡设色的《临韦偃牧放图》卷、纸本白描的《五马图》，画法率略者只能从齐仲常的《后赤壁赋图》卷中领略了。故宫博物院收藏的《临韦偃牧放图》是一长卷，虽摹自唐人，不失唐人画法的朴实洗练，但已杂入了精工而又典雅的气质。曾藏日本今已毁失的《五马图》尽管不像《临韦偃牧放图》一样有作者的名款，但因有他好友大书法家黄庭坚的标题，已被确认为真迹。画家在澄心堂纸上用白描画成五马，或静立，或徐行；各有一牵马人伴随。人马形体结构极为准确，每匹马每个人的不同气质性格亦得到充分显露，画家完全摒弃了色彩，只靠着流畅而极尽变化的“行云流水有起倒”（夏文彦《图绘宝鉴》卷二）的笔法，辅以《朝元仙杖图》尚未发挥妙用的淡墨渲染，便呈现了对象的体感与毛皮的光泽，把白描画法推向了极尽单纯而又极尽精微的境地。根据黄庭坚的标题，可以知

道五马都是皇家饲养的名马,文献记载说李公麟“尝写骐驎院御马,……写貌至多,至圉人恳请,恐为神物取去”(《宣和画谱》卷七人物三李公麟传),就此可见《五马图》的成功竭尽了李公麟的良工苦心。齐仲常是李公麟的学生,他的传世孤本《后赤壁赋图》,(美国纳尔逊·艾金斯博物馆藏),反映了李公麟另一种比较简率脱略的面貌。它取材于苏轼脍炙人口的名篇,按文章顺序铺陈为长卷,环境清幽,人物生动,甚至史无前例地画出了月光下的人影,笔墨亦简率自然。从中可了解李公麟艺术的另一侧面。

第四节 院画在北宋末南宋初的穷工极妍

大量被视为宋徽宗和画院的花鸟画,风格工细、形似、富丽、精美,并且不乏诗情。从传世的作品考察,宣和画院的上述风格一直延续到绍兴画院。

据《画继》的作者邓椿记述,由宋徽宗亲自主持的画院,讲求“形似”和“法度”。讲求“法度”可能是为了鞭策画家们认真学习传统。为此,差不多每隔十天,便要拿“出御府图轴两匣,命中贵押送院以示学人”。至于讲求“形似”,则是为了提倡院画家观察体物的认真,不认真则无法掌握自然规律,再妍美曼妙也属华而不实。在龙德宫建成之际,宋徽宗“命待诏图画宫中屏壁”,画者皆一时之选,但他无一称赞,惟独注意拱眼间的斜枝月季花并询问画者是谁,又立即“赐绯”。人均莫测其故,“近侍尝请于上,上曰:月季鲜有能画者,盖四时、朝暮、花蕊叶皆不同。此作春时日中者,无毫发差,故厚赏之。”这说明,讲求

继承研究传统的法度与讲求周密不苟的观察表现在当时是统一的。不过,讲求形似与法度只是第一步,进而还提倡新意、巧思与诗情。俞成在《莹雪丛说》中指出:徽宗考试画家曾以“踏花归去马蹄香”为题,夺魁者是“但扫数蝴蝶飞逐马后而已。”

在这种创作思想的推动下,画院的优秀花鸟画大多取法黄家画法的精工妍丽,亦参没骨等其它画法,均能极尽花姿鸟态的变化,甚或赋于诗情。可能由代笔人替宋徽宗完成的《瑞鹤图》卷(辽宁博物馆藏),最为绮丽动人。广阔的蓝天下,橙黄的殿顶悬浮于五色祥云之上,成群的白鹤在殿顶的上空翔集,顾盼呼应,各极其态。色彩明丽而和谐,境界似天上又似人间,形象真实而意涉瑰奇。它表现了谰纬迷信思想笼罩下对祥瑞的憧憬。《双雀图》卷(美国大都会艺术博物馆藏)亦精美而不乏诗情,顾盼相呼的两只山雀,栖落在自崖石中横出的翠竹上,似企慕又似对话。翠竹形态真实而设色夸张,折断的枯枝与枯黄的叶梢栩栩如生,双雀羽毛润泽,凹凸毕现,眼睛则用生漆点成,突起于绢素。《红蓼白鹅图》轴(台北故宫博物院藏)的顾影自怜,《子母鸡图》轴(台北故宫博物院藏)中的亲子之爱,更能于形似之外借物抒怀,使之具有人格化的意义。

始于宣和画院的上述花鸟画风,在南宋绍兴画院及其以后都得到了发展,名家作品一般都追求形象的真实,构图的提炼、洋溢的诗情,优秀作品还表达了与人生体验相关的情思。

淳熙年间的画院待诏林椿的《果实来禽图》页(故宫博物院藏),以精到逼真的设色画法描写了丰硕的果实和立于枝头的小鸟,不但叶子的偃仰穿插千姿百态,工而不拘,果实的饱满圆润和光泽也栩栩如生,而且有飞跃之意的小鸟,顾盼之态可掬,俨然像一个天真可爱的孩子,使观者玩味不尽。年纪高

于林椿许多、淳熙年间仍在画院供职的李迪，在台北故宫博物院有一幅《浴禽图》，描写浴儿的木盆中飞落一只八哥，水花四溅，把人们对幼儿的喜爱倾注于禽鸟，发人联想，余味无穷。他创作于庆元二年（公元一一九六年）《鹰窥雉图》大横幅（故宫博物院藏）则充满了紧张的气氛：落在老枫树上的雄鹰，正追捕一只张口鸣叫向草丛中逃窜的野鸡。气势磅礴，寓意深远。其它大量已经佚名的册页和扇页如《出水芙蓉图》和《红蓼水禽图》，亦极精妙。

在兼长花鸟的宫廷画家中，李嵩、陈居中和马麟也都有出色的作品流传下来。以风俗画擅名的李嵩的《花篮图》页（故宫博物院藏），赋予了花卉画以风俗画的意味，使观者因花及人而联想到节令风俗。嘉泰间（十三世纪初）供职于画院的人物画家陈居中创作的《四羊图》页（故宫博物院藏），刻意描写了初秋野坡上作为一个家庭的四只山羊。在土坡高处，伫立着一只仿佛是一家之长的老山羊，它双目严肃地注视坡下儿辈的嬉闹。顺着它的视线，一幕富于生活情趣的景象出现了：一只颇为顽皮的羔羊正用双角顶触小伙伴的后腿，被顶触者则直起前身回顾究竟，目光中流露出似嗔似嘻的神情。在它们身边，一只灰色毛皮的老羊，神态安祥慈爱，仿佛是两只羊羔的母亲，它正享受着天伦之乐。众所周知，羊类有老少之异，雌雄之别，却不存在着家庭组织，画家如此描写，说明他不满足仅仅表达山羊的形神和生活习性，因而使山羊人格化了，也就具有了供观者玩味的画外意。

马麟是马远之子，是与陈居中大体同时的画院画家。他对人物、山水、花卉并工，所画的《层叠冰绡图》轴（故宫博物院藏），枝瘦花繁，带有较强的人工修剪气息与柔靡纤弱的宫廷

贵族趣味,大约是以“宫梅”为蓝本创作的。台北故宫博物院的《暗香流影图》,则生动地表现了“疏影横斜水清浅,暗香浮动月黄昏”的诗意,细腻清新,令人浮想联翩。

青绿山水的新发展至北宋末年才显示出来。宋徽宗时代宣和画院学生王希孟的《千里江山图》卷(故宫博物院收藏)可为代表。从中可以看出,唐人青绿山水的装饰意匠至此更大大削弱,意涉瑰奇的仙境也不复存在。画家虽然不过是个十八岁的青年,但却已具有把“应物象形”的写实方法与装饰用色巧妙结合为一的造诣。他以瑰丽夺目的色彩在长卷中描写了广阔无垠的空间,展现了连绵起伏的山峦,微波风动的江水,错落分布于山坡水隈的植被、屋宇、舟船,以及人们的平静生活,表现了锦绣河山的分外妖娆。属于同一类风格的作品,还有实为宣和画院画家所作却传为宗室画家赵伯驹的《江山秋色图》卷(故宫博物院藏)。画家在图卷中也使用了大青绿画法,但色彩对比不那么强烈,显现了明丽柔和的情调,所画高山大川也不再有雄伟逼人的气势而趋于精美多娇了。

第五节 城乡风俗画与《清明上河图》

描写城乡风俗的山水人物画,在北宋前期已经出现,文献记载中有燕文贵的《七夕夜市图》和叶仁遇的《淮扬春市图》。这种风俗画以城市生活的丰富详赡引人入胜,适应了世俗百姓的趣味。发展到十二世纪初叶,张择端创作了千古巨作《清明上河图》卷(故宫博物院藏),把风俗画提高到了空前的水平。山东人张择端是北宋后期的读书人,工于界画、舟车、市

桥,后进入徽宗画院。他的《清明上河图》描写了首都汴梁市内外的风光和各色各样的人物活动。自市郊的村落农舍,踏青扫墓的人骑,到汴河两岸、虹桥内外的漕运和工商业活动,再到东角门内的街道。真是车水马龙,店铺鳞次栉比,行人摩肩接踵,一片繁荣景象。画家由于运用了不断自右至左推移视点的构图,因而使汴梁城中的三百六十行和各阶层的人物活动尽收眼底。市区中的茶坊、酒肆、脚店、当铺、寺观、公署、香店、布店、药铺、卜摊,街市上的游人、摊贩、乞丐、驼队、官员、小轿,熙熙攘攘,令人目不暇接。在这一宏伟的长卷中描绘了五百余人,牲畜五十余头,车船二十余只,店铺无数。作者还抓住了首都经济命脉的汴河,突出表现京都在沟通南北经济上的枢纽作用,真实地描写了劳逸贫富的生活和时尚风俗,给后人留下了不可多得的珍贵史料。为了克服平铺直叙的描绘,作者刻意描写了几个富于戏剧性的情节,诸如船过虹桥时将放未放的桅杆过高、水流过急、造成了的即将发生事故的万分惊心动魄的场景,充分描写了船夫、游人的种种心理状态,使全卷波澜起伏,引人入胜。这一幅集山水画、界画与人物风俗画大成的宏篇巨制,造形准确,笔墨流畅,着色淡雅,构图统一多样,达到炉火纯青的境地,致使明清以来出现了无以数计的事仿者。

南宋时期风俗画与节令画的流行,比北宋更为丰富多样,反映城乡经济的繁荣进一步唤起了画家对市俗生活的兴趣。《清明上河图》一类包罗万象的风俗画不见了,画家们的注意力似乎转向了更平凡琐细的生活小景与多种生活情味。对儿童情态与心理的描绘,在时令画与一般风俗画中都达到了前所未有的水平。

著名的儿童画家苏汉臣是河南开封人,本来是宣和画院

的待诏，南渡后继续供职。他的《秋庭婴戏图》轴（台北故宫博物院藏），画风精细严谨，赋色明丽鲜艳，描写庭院中秋花盛开，湖石矗立，花荫下两个孩子正在镶嵌罗钿的绣墩上全神贯注地玩玩具。花丛中的另一个绣墩上下也放满了玩具，烘托出儿童的玩兴正酣。这种对儿童琐细生活情致的发掘，显示了画家观察生活的细腻入微。苏汉臣等人在节令画中不厌其烦地画儿童，大约是为了满足观赏者多子多福的心理。传统年画的儿童题材也许即滥觞于此。

苏汉臣同时又画过《货郎图》，但描写儿童簇拥货郎最多的画家是比他晚一辈的院画家李嵩。当过木匠的李嵩是北宋宣和画院名家李从训的养子。他多能兼善，所画人物、山水与花鸟都有风俗画的意趣。在他的人物风俗画中，《货郎图》是一大类（北京故宫博物院，台北故宫博物院，美国大都会艺术博物馆和克里夫兰艺术博物馆都收藏了他同一题材的作品）。在这些作于公元一二一零、一二一一、一二一二年的画卷或扇页的《货郎图》中，人们可以看到一群天真活泼的儿童被货郎担所吸引，蜂拥而上。急欲得到玩具的儿童开始自行攀取，稍稍懂事的孩子拉扯母亲的衣衫必欲购得而后快，尚在吮奶的幼儿也忘不了以手触摸玩具。在此情景下，画家还描写了母亲的耐心，货郎既希望畅销又惟恐丢失损坏的矛盾心理。他把传统“界画”手法用于描写使人眼花缭乱的货郎担，自然是别出心裁。人物衣纹用线的颤动顿挫，大概不仅在于对比货郎担用笔的精严，还可能是为了显示布衣的质感，从用色比苏汉臣简朴这一点上，也可以窥见出这位宫廷画家的趣味更接近于普通的欣赏者。他的另一类作品则旨在批判陈风陋习。相传他画的《四迷图》便是鞭撻了酗酒、嫖妓、斗殴等城市病态生活。联

系他曾经画过《宋江等三十六人像》的创举,应该说 he 是一位有思想的画家。

类似的风俗图画,不少是以农村生活为题材的。其中藏于南京博物馆的闫次平的四季《牧牛图》卷与李迪的《归牧图》轴(台北故宫博物院藏)都十分细腻动人。前者从不同方面展现了牧童在四季中的种种生活情状,冬景生动地刻画了寒风凛冽中,牛背上的牧童匍伏于蓑衣里的畏寒形态。后者表现斜风细雨中的牧童在牛背上寻找被风吹落的草帽,充满了生活情味。这说明了画家对农村生活十分熟悉。再如描写顽皮的农村儿童捉弄午睡冬烘先生的《村童闹学图》页与传为李唐的《村医图》(一名《灸艾图》)同样是反映农村生活风俗的优秀作品。

第六节 靖康之变后的人物画

北宋中叶至北宋末人物画流传甚少,除去画院摹古作品以外,仅有被称为宋徽宗所作的《听琴图》轴(故宫博物院藏)传世。这实际上是宣和画院能手的作品^①。它描写清幽的宫廷园囿中的音乐活动:一黑衣人于松下焚香抚琴,一朱衣人与一蓝衣人洗耳恭听。引人注意的是设色的鲜丽,笔法的精巧,人物神情的刻画入微与似乎随琴韵摇曳的松竹画法的纤细。这种穷工极巧的画风多少有点流于靡丽,是文人画家的人物画

^① 谢稚柳《宋徽宗听琴图和他的真笔问题》见《鉴余杂稿》,上海人民美术出版社,一九八九年出版。

向着精致文雅方向发展之后出现的现象,至南宋几乎很少看到了。然而,这种把人物的情感状态投射到环境中去,造成一定的意境和情韵的手法却可以从马麟的《静听松风图》轴(台北故宫博物院藏)中仍然看得异常分明,只是作为人物活动环境的背景占有了画面的绝大部分,而且像山水画一样地进行周详的描绘,连淡淡的远山也未忽略,人则相对地变小了,应该说这是一种盛行于南宋的山水人物画。

《静听松风图》尽管在运用环境描写渲染情韵气氛方面与《听琴图》一脉相承。可是就人物画法而言,不但衣纹用线变得挺劲有力,而且用色也变得素雅不艳了。从总体而言,这也是南宋人物画的主流风貌。在各类人物画中,勾勒重着色的画法已较少被画家使用,有之便是大理国描工张胜温的《梵像图》卷(台北故宫博物院藏)。这件作于公元一一八零年的纸本重彩大描金的稀世珍品,画法以继承唐北宋传统为主,佛像面形的圆满犹存唐风,装饰的繁丽与色彩的绚烂和谐已显出北宋绘画的特点。其它人物画无论为道释、为历史、为风俗、为文学,在画法风格上约呈三种面目,一种是《静听松风图》与下文将述及的《伯夷叔齐采薇图》所代表的水墨淡色画法,环境描写是水墨的或水墨淡色的,只在人物部分略施粉赭。又一种是水墨淡色与重彩的结合,下文提及的《中兴瑞应图》可为代表。画家既用半透明的植物质颜料,也使用一些有覆盖力的矿物质颜料,但水墨淡色占有画面较多部位,因而色调是素静沉着中略有跃动,并无新艳佻薄之感。再一种便是水墨或白描的画法了,张激《白莲社图》可为代表。流行于南宋的人物风俗画或人物故事画的作风,大约受李唐影响不小,或接近于他的水墨淡色与重彩结合的法,或接近于他的水墨淡色画法。

被誉为南宋开派画家的河阳人李唐，本是北宋宣和画院多能兼善的老画师，进入南宋画院时年已八十。他的人物画擅长于选取启示人们思索和感奋的历史故事，表达具有现实意义的主题。《晋文公重耳复国图》卷和《伯夷叔齐采薇图》卷属于这一类作品。前者收藏于美国大都会博物馆，分段描写重耳从流亡到复国的过程，大约创作于北宋危亡之际，后来由宋高宗赵构逐段书写了故事情节，成为借古喻今之作。后者藏于故宫博物院，描写伯夷、叔齐不食周粟的故事。这两位不愿投降新朝的商代遗民、为了坚持气节，宁可逃到首阳山中以野薇为食，后来干脆绝食而死。他们反对武王伐纣，本不值得歌颂，但李唐本意并不在此，而是针对“南渡降臣”的。为此，他把伯夷、叔齐英勇坚毅的形象安排在肃穆沉郁的环境中，着重渲染绝壁的坚劲、老松的斜撑、枫枝的僵蹇披拂，造成阴风飒飒的不安定气氛。画中侧坐倾身的叔齐似乎在诉说亡国之恨，挺胸低首的伯夷则双手抱膝，双目凝视，面露坚定不移又幽愤不平之气。挖野薇的锄头和盛野薇的小筐就在他们身旁。可以看出，画家通过刻画人物性格的坚强和内心的不平静，成功地歌颂了宁可饿死也不投降的民族气节。这在“南渡君臣轻社稷，中原父老望胜旗”的当时，是很有积极意义的。拿它与画法风格接近李公麟的《晋文公重耳复国图》比，不仅神情刻画深入到人物内心，就是衣纹用线也由挺细圆劲变为富于节奏的折芦描了，足见它的创作时间更晚，大约作于新风格炉火纯青的晚年。

同样以历史故实讽喻现实的名作还有佚名的《折槛图》轴，台北故宫博物院与徐悲鸿纪念馆各藏一本。就画法而论，它与《伯夷叔齐采薇图》绘景奔放而人物精微有所不同，人物

与环境都画得工细严谨,设色也较浓重。所画故事取材于《汉书·朱云传》,但画家突出了正义与邪恶斗争冲突的白热化:犯颜直谏的朱云因弹劾权臣张禹,引起了汉成帝的勃然大怒,身披甲冑的武士拖住朱云即将将他处死。朱云则手攀栏杆,抵死力争。据历史记载,由于辛庆忌为朱云进言,他的坚定意志也感动了皇帝,朱云不仅没有被斩首,被他攀折的栏杆还按皇帝的旨令不再修复,以纪念他的忠直。可是,在画轴中,画家却抓住了矛盾转化前的瞬间,把力量对比的优势依然放在汉成帝与张禹一边,没有去颂扬皇帝的英明,而是在即将被处死的朱云身上突现了他的忠心耿耿。画家的倾向性是十分明显的。在艺术处理上,除了以两军对垒的形式强调了矛盾冲突的戏剧性之外,作者还用成帝、朱云身后的太湖石夸张了斗争双方的气势。画法是精工而准确的,体现了画院勾勒设色的精密作风。

此外,院画家陈居中的《文姬归汉图》轴(台北故宫博物院藏)、无款作品《胡笳十八拍图》卷(美国波士顿艺术博物馆藏)都是以蔡文姬故事及其诗歌为题材的历史故事画,也同样具有现实意义。后者在告别一图中对亲子之情的描写尤为动人。类似题材的作品还有金张瑄的《文姬归汉图》卷(吉林博物馆藏),它的水墨淡色的画法风格与宋人无异。随行者畏寒呵手的细节与旌旗衣带的飞舞,生动地表现了万里穷荒中的刺骨寒风,在宋、金政权的对峙下,南北画家却不约而同地画着同题作品,画风也比较接近,这也是很有意思的现象。

除去这种借古喻今的历史故事画之外,还出现了若干寄望于南宋中兴而描绘当代重大政治事件与人物的作品。李唐的学生肖照便创作了《中兴瑞应图》。肖照山西护泽人,在北宋

灭亡后入太行山为“盗”，巧遇李唐，于是随李唐南渡入画院。他的《中兴瑞应图》卷（宋摹本，天津市艺术博物馆藏）描绘宋高宗赵构从出生到即位的生平经历，并附会成神话故事，渲染赵构即位乃天意，反映了人民对南宋中兴的渴望。摹本在设色人物画中，像《晋文公重耳复国图》一样精致，但更简劲有力而不琐细。与李唐并称为南宋四家的钱塘人刘松年，大约晚于李唐半个世纪。他描绘抗金英雄刘锜、韩世忠、岳飞和张浚的《中兴四将图》卷（中国历史博物馆藏）也具有同类性质，所惜传摹本质量不高，不能像《罗汉图》轴（台北故宫博物院藏）那样体现其人物画的精工。

取材于宗教或文学作品的人物画，虽比历史画和风俗画略为逊色，但也有所发展，其风格上的发展尤为引人注目，在一定意义上也反映了南宋人物画风的承传变异。官至工部侍郎的马和之，活动于宋高宗当政时期，善于描写文学题材，尤爱画《诗经》。流传在国内外各博物馆的《毛诗图》有些未必是马和之的原作，但《后赤壁赋》（故宫博物院藏）是一致公认的真迹。这幅画布置空阔，以描绘微风吹动下的江水为主，一叶小舟飘荡江心，落墨用色异常简淡，用笔多为柔软的曲线，飞动流利，人物衣纹用两头尖中间粗的兰叶描，形成了极强的节奏韵律感。如果同李唐的作品比，更会觉得马和之画风的超逸。据说，他的画法从吴道子变出，当时有“小吴生”的称号，可是柔细已远不同于吴生的奔放了。他可以说是南宋初最早改变北宋作风的重要画家之一。

在佛教题材的绘画中，原传为李公麟的《维摩演教图》卷（故宫博物院藏）经专家鉴定已断为宋金人之作，与收藏在美国大都会艺术博物馆的元代王振鹏所摹金人马云卿《维摩不

二图》卷构图画法完全相同。此图描绘维摩居士向文殊菩萨以及僧侣、天女讲授大乘教义情景，维摩形象继承了顾恺之以来着重刻画其“清裸示病之容，隐几忘言之状”的传统，造型极为准确，神情刻画入微，实属白描人物的上乘之作，也说明了李公麟一派白描法对北方金代画家深远影响。

在白描画法绵延不绝的同时，水墨减笔的人物在南宋大有发展，成为南宋人物画新突破的重要标志，在人物画上体备众法的梁楷便是最突出的代表。

梁楷是十二世纪末至十三世纪初的画院待诏，人物、山水、花鸟无所不能，在人物画上开创了前所未有的笔减神完的面貌。他在宗教画风格上的数次变法，也反映了南宋人物画风的几次变化。这位不接受皇帝所赐金带，并自号“梁风子”的人物，谁也不容易想到他的人物画起步于工细的白描，然而这毕竟被美国翁万戈收藏的《黄庭内经神像图》证实了。那疏密的敷陈，造型的严谨，透露出追踪李公麟白描法派的消息（其师贾师古即学李公麟），笔法的挺劲，锋芒的外耀，又显示出鲜明的个性和时代性。上海博物馆藏的《八高僧故事图》与日本私人藏的《出山释迦图》，是稍后的风貌，人物多取半身，迥出凡格，形象传神，衣纹笔法遒劲而稠叠，设色古艳沉厚，尚且属于精工中饶有气岸的形体。发展到《六祖斫竹图》（日本东京国立博物馆藏）与《六祖破经图》（日本私人藏），可能受到禅宗思想的陶冶已形成“简笔”的体貌了。在这两轴作品中，梁楷均以极不经意的寥寥数笔，飞快而又节奏鲜明地勾画出对象的形神，刻意求工的迹象被一扫而光。画树的皴法也用破笔的挥扫表现得妙造天成，很像牧谿和尚的树法。日本东京博物馆的《李白行吟图》轴也是一件简笔名作，画家只用十数笔便巧妙地画

出了李白的潇洒出尘,尽管有人以其用笔的圆熟而不刚劲疑为明初人之作,多数学者还是放在梁楷名下不忍割爱的。梁楷最后的体格以台北故宫博物院藏的《泼墨仙人》轴为代表,这件作品的画法又从简笔演化为泼墨。彻底摆脱了线条的局限,在一片淋漓酣畅的墨迹中辉映出仙人浪漫风姿。使形象与笔墨融为一体,也使得着重于对象描绘的传神与偏重于主体抒发的写意相互为用了。

第七节 向精奇与动人求 索的南宋山水画

南宋山水画的支流沿着北宋开拓出的几种风格小有发展,它的主流则是水墨苍劲笔法所显示的精奇而抒情风貌。

在继续发展北宋原有的风格体貌方面,江参沿着巨然水墨清润的路线进取,他的收藏在美国纳尔逊·艾金斯艺术博物馆的《千里江山图》长卷,江水浩淼,林峦无尽,清润有加而略嫌细碎,石骨用硬笔勾勒也已不是巨然遗法了。传赵令穰、王希孟青绿巧整画法的有赵伯驹与赵伯骕。赵伯骕的《万松金阙图》卷现藏北京故宫博物院,画法也属于青绿设色,但巧中带拙,杂钩染与没骨点簇为一,描写了春山茂松、琼楼金阙,皓月临江,朱桥落鸟,倍极幽静清丽。在历来的青绿山水中,似渊源于赵令穰而独出一格。在北方金政权统治下,李(成)、郭(熙)派历久不衰。李山的《风雪松杉图》卷(美国弗利尔艺术博物馆藏),表现了“满天风雪扑杉松”的冬景,画法即略参“李、郭”而自具风格,武元直的《赤壁赋图》卷(台北故宫博物院藏)亦

别具风貌。

在新风格的开创上,历来盛称的南宋四家,特别是李唐、马远与夏珪成就最为卓著。其中的李唐是两宋画风承转的关键人物,也是开一代新风气的大师。现知李唐创作年代最早一件作品是台北故宫博物院的《万壑松风图》轴,完成于北宋灭亡的前三年(公元一一二四年),但已初步显示了南宋风格。画面只取近中景,以描写大片松林为主,其后是坚实雄伟的山峰,林间有泉水奔流。如置身幽邃的松壑中,湿冷的空气扑面而来,松涛泉韵萦回于耳际。由于画家缩小了视野,以平视的角度处理近中景,所以他似乎无意于像郭熙那样,做观者的导游,只想把身临其境的具体感受诉诸读者。这一感受是高亢而强烈的,已大大不同于郭熙时代山水意境的宽泛与情调的平和,也不同于范宽山水画的激动人心。但布置的密塞、山势的逼人、山顶的密林、石质的坚硬、笔法的强劲,无不接近范宽。甚至在不用较抽象的苔点上也与范宽类似。这说明,李唐开拓南宋新风格借助了范宽传统。这一新风格在北宋末还是滥觞,构图也尚繁多于简,不那么单纯洗练以至空灵,然而到李唐创作《清溪渔隐图》卷(台北故宫博物院藏)的时候,他已更大胆地剪裁景物,变小斧劈皴为大斧劈皴,笔墨也大刀阔斧了,因而成功地表现了溪边雨后的绿树的浓荫、坡岸的光滑与水面的凉爽。有人认为今天看来是水墨山水的《万壑松风图》原来亦施用了青绿重色。是否如此,已难知其详,但故宫博物院收藏的《江夏江寺图》卷仍保存着李唐青绿山水的面目。它已不是北宋以前习见的青绿画法,而是水墨为主与青绿画法的结合。

在南宋四家中,刘松年的画风与李唐南渡后的水墨苍劲

的画法面貌相去较远，却一样受着李唐的影响，他的老师张敦礼便是师法李唐的画家。看他的描写春夏秋冬田园风光的《四景山水》（故宫博物院藏），运笔方硬，时用斧劈皴，墨色苍浑，显然流露着李唐的衣钵法乳，不过，山水与人物活动的并重，格调的工谨润丽，又已不在李唐的蹊径之中。

把李唐的《清溪渔隐图》水墨苍劲风格发展到极致并杂入更多宫廷趣味或文人画优点的另两位著名画家是马远和夏珪及其追随者。马远出身于世称“佛像马家”的绘画世家，活动于宋光宗和宋宁宗统治时期（十二世纪末至十三世纪初）。他以多能兼善而独步画院，山水尤为擅长。马远的山水画扬弃了李唐《万壑松风图》的质实、茂密、雄强和沉郁，发展了《清溪渔隐图》的剪裁精当、形象凹凸分明与笔墨的挺劲峭拔。取景彻底打破了传统的鸟瞰式构图，“或峭峰在上而不见其顶，或绝壁在下而不见其脚，或近山参天而远山则低，或孤舟泛月而一人独坐。”（曹昭《格古要论》）留有较多的空白而给人以联想，被人称为“马一角”。他画中的树石形象受宫廷好尚的影响求奇求险，趋于定型^①。画石多用大斧劈皴，棱角分明，画树用笔屈曲盘旋，分布似丁香枝。他非常善于在精粹的取景中注入细腻动人的诗情，把北宋中期以来多数山水画的平易自然引向了精奇不凡，以精巧而无宏伟的阳刚美代替了境界宽博的阴柔美。收藏于故宫博物院的《踏歌图》轴，旨在歌颂天下升平，丰年乐业，未能尽展其意境构筑的才能。但在构图布置、树石刻画、笔墨形态上无不反映出他特有的风貌。同处所藏的《梅

^① 见徐书城《马远夏珪和南宋院体山水画》，载《文物》一九六〇年七月号。

石溪凫图》小幅。出奇制胜地结合山水花鸟为一，创造了如有幽香袭人的清幽意境。画家择取石壁下的山溪一角，描写石骨的峭拔，临溪倒悬的盛开野梅，溪中成群的野凫自得其乐地游戏。野凫的聚散呼应，梅枝的曲折夸张，都经过精心措置，故而引人入胜。其它如《山径春行图》（台北故宫博物院藏）、《华灯待宴图》（台北故宫博物院藏）、《寒江独钓图》（日本东京国立博物馆藏）也都在创造优美动人的意境上各尽其妙。《水图》（故宫博物院藏）更能靠不同的线描把握各不相同的水势，反映了高超的写实能力。

宁宗朝（十二世纪末至十三世纪初）的画院待诏夏珪取景也十分简当，人称“夏半边”，丘壑笔墨也近乎马远，但从两方面发展了李唐派的艺术，取得了与马远比肩的地位。其一是以焦墨疏皴表现淡远而雄秀的景色，如世所周知的《溪山清远图》卷（台北故宫博物院藏），在长卷构图中的类似焦点透视的平远法布局，大面积地使用空白，极简约地在空白中描写远山和对岸的空濛隐约，近景则适应纸本的特点以秀挺的焦墨疏皴描绘雄峻的坡石，造成了清旷秀峭而又空灵的神韵。其二是徐渭所称赞的“舍形而悦影”，他为了极单纯生动地描绘空气与光照下的景象，不在对象实体的形似上经营，而可能从郭熙时代画过《潇湘八景图》的宋迪艺术中和米家墨戏的“影似”上借鉴，把大斧劈皴发展为拖泥带水皴，在笔墨与水的浑融上开拓。美国纳尔逊·艾金斯艺术博物院的《山水四段》（原为十二段）残卷描写“遥山书雁”、“烟村归渡”、“渔笛清幽”与“烟堤晚泊”四景，因为卓有成效地表现了暮霭、夕阳和水气中的景物感受，所以在绘景抒情的细腻深入上又远非米氏父子可比了。也许为此一向贬抑宫廷画家的董其昌也在《画眼》中称赞他的

独创性：“夏珪师李唐而更加简率，如塑工所谓减塑者。其意欲尽去模拟蹊径，而若灭若设、寓二米墨戏于笔端。”

第八节 走向写意与白描的花鸟画

南宋花鸟画的发展，可以分为前后两个时期。前期工细精丽的宫廷花鸟画沿着北宋画院已开辟的“高兴”道路发展，形似不减而抒情意味有增。同时，文人的水墨梅竹木石也上承北宋文人画写意传统继续前进，多以不忽视对象形神有似的画法抒写心胸。后期工细精整的院体花鸟画中显出了纤弱萎靡的流弊，文人写意画的题材也一味执着于“四君子”而不尽人意。于是，某些院画家和禅僧开创了题材广泛风格逸宕的水墨写意花鸟画，使中国的大写意花鸟画进入了新的阶段，另一些文人画家及其追随者则借鉴人物画中的白描推出了描写精工而情致温雅的白描花卉画。总之，由精整趋于超逸，由绚烂归于平淡成为南宋花鸟画演进的特点。

在马麟一类作品伤于细弱的同时，画院人物名家梁楷开创了前古所无的写意花鸟画的新风格。他是一个显然受到禅宗思想和文人画思想影响的宫廷画家，任酒使性，不受宫廷束缚，作花鸟画亦简洁自如，仿佛信手拈来。故宫博物院收藏的《秋柳双鸦图》页，描写了柔劲的柳枝在秋风中摇荡，两只寒鸦低回翱翔，背后是无尽的秋空。此图是否体现了一种禅机，或者对生命流逝的彻悟，姑且不论，它给人最深的印象是画法上的得心应手，可谓“游戏得自在”。可能稍晚于梁楷的牧谿和尚，除去擅长人物以外，也是另一位南宋的写意花鸟大师，他的水

墨花鸟画“意思简当，不费妆缀”（《图绘宝鉴》）。日本收藏的《老松八哥》、《猿》、《柿》等图，都好像随笔点墨而成，有文人画家追求的天然成趣之妙。作者又借助这妙造自然无一点风格化迹象的笔墨极为直观地表现了可资领悟的哲理，比一般文人画的画外意又自不同了。

南宋文人画家的花鸟画，可以看到几种类型：一种直承北宋文同和华光和尚水墨竹梅的传统，用比较写实的水墨画法描写足充寄托文人品格性情的梅竹。其中，自北宋进入南宋的逃禅老人杨补之很有代表性。据说他不爱画“宫梅”而专画野梅。故宫博物院收藏的《四梅花图》卷作于乾道元年（公元一一六五年），是他应友人之邀所作，分段表现了梅花的初放、含苞、盛开至将残，并一一题词。他改变了华光和尚以淡墨点梅的画法，迳直以细笔钩花点蕊，以干湿结合的笔法画干，创造了疏瘦清妍的面貌，表达了像野梅一样不受拘束而自开自落的个性。他的收藏于辽宁省博物馆的《雪梅图》以极简约的笔墨画出了几叶疏竹和一枝野梅，又靠烘染雪意凄凄的天空衬出了覆盖在梅林竹叶上的积雪，歌颂了清寒中的生气。

第二种来自苏轼的《古木怪石图》，主要盛行于金政权统治下的北方。金的文人崇尚北宋苏轼、米芾的文人画传统，以米芾的外甥黄华老人王庭筠成就最高，声名最大。他的《幽竹枯槎图》（日本京都藤井有邻馆藏）以截取竹木中段的方法构图，描写古木表皮的干裂、枝杈上菟丝的缠绕，一竿幽竹的纷披。由于他擅长书法，并以书法入画，充分发挥了笔法挥运中干湿浓淡的变化，所以做到了“象随笔化，景发兴新”，在书画的互融中展现了自己的心灵。

另一种是文人对墨龙画的创造。文献记载北宋即有宫廷

画家董羽善于画龙,至南宋末则出现以墨龙称能的文人画家陈容。他虽做小官,但一生坎坷,怀抱着雄心大志却不得伸展,于是每在精神饱满之际,画墨龙以抒豪情。因此,他的墨龙作品往往云蒸雨飞,腾骧夭矫,充满了巨大的气势。广东省博物馆所藏陈容《墨龙图》,描写太空中游龙蜿蜒,昂首怒目,隐现于云腾雾涌间,风格雄奇,笔墨老健,把根本不存在的神龙表现得活灵活现。那用苍劲书法写在画上的题诗在抒发郁勃昂藏的思想感情上,亦与墨龙互为表里。美国波士顿艺术博物馆所藏陈容的《云龙图》甚至以矾点表现雨雾,极尽神明变化。

南宋文人花鸟画最后出现的形态是清丽雅秀的白描花卉。主要代表人物是宗室文人画家赵孟坚。赵孟坚擅画白描水仙花、亦写梅兰,他受过扬补之的影响,并把北宋李公麟的人物白描画法用于花卉,旁参宫廷画家的勾勒设色花卉的精细严谨,开创了白描花卉的新体格。天津艺术博物馆收藏的《水仙图》卷,双钩墨染,极尽精微,水仙长叶的翠带翩翻,水仙花的俯仰多姿,布局穿插的丰富变化,使这一统一和谐的画面婀娜多姿。他的艺术,脱尽脂粉,不失状物的精能,又流露着清意逼人的情韵,在当时确是一种创格。宋人《百花图》卷(故宫博物院藏)也属于水墨白描花卉,描写四季花草兼画草虫,工而雅,逸而韵,不惟以墨代色,兼线描与墨染,而且融入了没骨画法,其情调格制与赵孟坚如出一辙,神清骨骏,文雅秀美,其蕴藉含蓄之处尤有过之。这说明,文人画家追求象外意味,也仍然可以出之以状物精微的形式。

第五章 水墨山水花鸟的极盛 与文人画的风行

崛起于中国漠北的蒙古族灭掉南宋之后，建立了称雄于欧亚大陆的元政权。在蒙元政权统治中国的七十余年间，中国绘画进入了一个新的阶段，纸本水墨画的风行与文人画风的高涨成为卷轴画领域的重要现象。

第一节 元代社会文人处境与元画之变

蒙古族统治者以金戈铁马建成的元代政权，文明程度起点较低，画院已不复存在，只使用少数的宫廷画家从事着寺观壁画的绘制。不仅对国民实行了人分四级（蒙古人、色目人、汉人和南人）的种族歧视政策，而且在相当长的时期内，把科举制度废除了，汉族知识分子习惯的“学而优则仕”的道路被堵塞，要入仕只能先去充当小吏。一向在封建舆论下高踞人上的文人士大夫，在元代的诸行各业中跌落到仅仅优于乞丐的第九位，江南士人遭遇尤甚。在这种条件下，文人士大夫不得不放弃仕进，疏于人事，在不关“用世”的道家思想的参悟和文学

艺术创作的“逍遥游”中寻求精神寄托。于是,在宋代主要作为仕宦文人业余文化生活的文人画,开始更多转入在野文人手中,成为他们超越苦闷人生以重返自然的慈航。早已不如晋唐的人物画为山水、花鸟画所取代,便于观赏的卷轴画获得了更大的发展。

自五代两宋以来,山水花鸟画的地位就已上升,并按照局部忠实于自然,总体上给予理想化的路子,达到了以“应物象形”为重要要求之一的古典写实主义的高峰。要想继续突破,一则是达到照相般的真实,这在当时尚既不具备条件也不存在可能。二则是避开前人的锋芒,另谋新路。以木石竹梅云山烟树为描绘对象的宋代文人画,虽取材不宽,但在“尚意”与“重写”上开辟了一个不同于古典写实主义的新领域。所谓“尚意”便是把表现画家主观的心情意绪置于“应物象形”之上。所谓“重写”便是把讲求个性风格又只靠点画节奏抒情写心的书法追求引入绘画。在文人写意画发展的初期,亦即宋代,竹木等题材选择的单纯化,正是积累重意尚写经验的必由之路。它不仅在两宋,而且在金朝和元代统治中国前的仕宦文人中发生了影响与回应。因此,随着元政权的统一中国,朝野士人若不专长枯木竹石、梅花与兰草,也以兼擅著称。他们既可以用来象征品格抒写性情,又便于训练以书入画技巧。上述题材便成了在元代文人中流行最广的画种,至今被称为“三友”(松、竹、梅)和“四君子”(梅、兰、竹、菊)的画科,在元代都已被文人画家反复地描绘了。

元人描写上述花木主要不是设色而是水墨。这一方面与墨竹、墨梅产生于摹写其在墙上或窗上的投影有关,另一方面离不开画家在淡泊的心情下发展水墨画技巧的认识与实践。

正因为如此,元代的水墨画得到大发展,即便是工细的人物画、花木画和界画如果不是逸笔水墨画,也便是工笔的白描画了。当然,设色画也仍有延续,不过一者以单纯清淡为归依,一者则揉进了水墨画中,或者变成了水墨画的次要部分,或者干脆以色入墨,色的效果反而依托于水墨了。

在简便易学的水墨花木、竹石广为流行的同时,写意的观念与水墨的技巧特别是纸本上运用干笔淡墨的技巧,更渗入了山水画中,成为推动元代山水画蓬勃发展的原因之一。元代的山水画,特别是元代后期的山水画,既不像五代北宋初的雄峻有力,亦不像北宋后期的亲切和谐,更不像南宋的精奇诗意,它并不忽视一定意义上的再现,却主要是在于画心中的丘壑。这心中的山水,寄寓了画家远离尘世的理想,融入了画家忘情于大自然的自由心境,也渗入了无可奈何的萧条淡泊之趣。不管其面貌是繁是简,是干淡还是浓湿,是平远还是高远,但其有意探索纵深空间表现和再现客观对象多姿多彩生态的主动精神俨然是减弱了,对在回忆中或理想中的隐居环境或书斋山水的描绘已更重视笔墨风格的个性化。

设若不考虑也尚流行于宫廷或民间的传统风格,那么,元代的卷轴画的时代特点可以概括为以下几个方面:在绘画的社会职能上,淡于教化而重自娱;在艺术方法上,尚抒发而轻摹拟,讲变化而贬刻画;在艺术形象上,略形貌而重精神;在技法上,摒丹青而崇水墨,少“水晕墨章”而多“干笔皴擦”;在艺术风格上,尊阴柔而黜阳刚;在艺术趣味上,喜平淡而弃绚烂;在材料上,多用纸而少用绢;在相关艺术的吸收上,已由纯粹的视觉形象变为诗书画的结合了。

元代绘画上述特点的形成,是在由元初到元末的过程中

实现的。究其发展演变之迹,可分为前后两个时期。在前期,江南吴兴、杭州一带与北方的大都同是绘画中心。活动于江南不事新朝的汉族遗民画家,有些继承了宋代文人水墨画的传统,却曲折地表现着反元的政见,或画兰草寄恨,或画人马讽世。另些则在人物山水花鸟画领域内探索着如何纠正南宋院画末流的萎靡柔媚之风,而使之文人化。师法北宋以上的勾勒着色画,同时简化用线与淡化色彩,成了一条新路。在北方的宫廷画家和仕宦画家中,早已接受了直接来自金代的北宋传统。不但有擅画墨竹与木石的名家,而且不乏兼擅山水者,他们改变了金朝绘画以李(成)、郭(熙)为宗的局面而步趋董(源)、米(芾)。在宫廷画家中,取法李公麟的白描已成为时尚。随着元代统治者吸收亡宋遗民参加政权与文化建设,在南北美术的交融中,出现了在变革中影响一代绘画风气的赵孟頫。他在“古意”的旗帜下提倡取法北宋以上的传统,讲求被称为“士气”、“隶体”的文人画风格,渐成为整个元代卷轴画的时尚。

元代绘画进入后期以来,大量汉族文人画家渐渐习惯了隐而不仕乃至投身全真教以保全经济利益和社会地位的生活方式,也渐渐习惯于水墨白描手段通过画竹木与山水来寄托品格情怀。在江南地区私人收藏家顾阿瑛、曹知白和倪雲林等出现并成为画家雅集中心之后,绘画更成为一种文人间交往赠答的凭借。山水画中,除去延续马(远)、夏(珪)的个别画家外,分别绍述李、郭派与董、巨派的山水画,终于汇成了以董、巨为主,以水墨为尚,以意趣为归的新时代风貌,史称的“元季四家”便是突出的代表。

在花鸟画中,一方面是墨竹与木石的盛行,不但时出专

家,而且也成了—些山水画家的兼长。另一方面,则随墨竹的发达而形成墨兰、墨梅同时并举。曾以彩色缤纷为特点的工细精丽的花鸟画,也变为不减精工而以素淡为归的水墨或白描花鸟。至于水墨画中的特殊品种界画和人物肖像画,此时也盛行笔调温雅又洗尽铅华的白描了。

第二节 元初的复古与绘画新风

在元初,以复兴唐五代北宋设色人物山水花卉并创造简淡面貌的代表人物是浙江吴兴的钱选。他本是南宋的乡贡进士,入元隐居不仕,“不管六朝兴废事,一樽且向画图开”,成了追求“士气”的多能并长的著名画家。在他看来,“士气”也就是“隶体”,也就是区别了内行里手的文人画风格。

钱选的人物画有《柴桑翁像图》卷和《蹴鞠图》卷(上海博物馆藏)等传世,前者描绘陶渊明在背负酒壶童子的随从下,携杖而行,选材的目的正如长篇自题中所说的“以此自况”。画法则衣纹用“高古游丝描”,轻秀简当,设色淡泊,虽渲染暗面而不求立体感。就风格而论,是由取法北宋而上溯晋代之作,所以比宋人古拙,比唐人轻秀。后者则描写宋太祖兄弟对大臣数人作蹴鞠之戏,画的是宋代的流行题材,但比之宋代院画中同题的纨扇面(台湾故宫博物院藏),在风格上要柔秀素淡,即使非钱选真迹,也反映了他的风格。

钱选的山水画除去青绿重色景大人小且有一定故事内容的《渊明归趣图》卷和《羲之观鹅图》卷(美国大都会艺术博物馆藏)之外,重要作品则是《山居图》卷(故宫博物院藏)和《浮

玉山居图》卷(上海博物馆藏)。二者均描绘吴兴雪溪的浮玉山,也一律画成了与外界绝缘似乎桃花源一般的山水,意境是永恒、宁静而超时空的,画法是重用线、重平面效果而且有一定抽象性的。然而,前者以具有强烈的装饰性的简拙面貌突破了青绿山水秀丽繁华的传统,后者则不事勾勒纯以点线的组织和淡色渲染开辟了溶青绿与水墨为一的新典型。

他的花卉画以“折枝”而著名,有早年的《八花图》卷(天津艺术博物馆藏),晚年的《梨花图》卷(美国大都会博物馆藏)等传世。前者参酌北宋“疏淡含精匀”的勾勒设色法与没骨法,设色更加轻淡文雅,赋予花鸟画以细腻的抒情意味,表现了一种寂寞、惆怅、清丽、哀婉的情调,淡泊如梦,也许真是古人所说的“寓意岂求颜色似,钱塘风物记升平”的心态之流露吧!这显然是以文人画的旨趣去改造南宋院体花卉画的结果。晚年《白莲花图》卷(山东鲁王墓出土)别出新意,变工丽为放逸,已开后世水墨淡色花鸟画之先声。

如果说南方的钱选是用简化、淡化和装饰化来改变南宋院体的面貌,那么北方高克恭与李衍则直接继承着自金代而来的传统与北宋文人画传统或北宋文人画家推崇的五代传统一脉相承。高克恭出身于早与汉人通婚的文人家庭,官至刑部尚书、李衍亦官至光禄大夫,他们都是由小吏入仕位至高官的文人画家。高克恭的山水画,多作云山烟树,初学“二米”(米芾、米友仁),晚年出入于李成和“董、巨”。他六十二岁所作的《云横秀岭图》轴(台北故宫博物院藏)是其水墨与青绿交融为一的代表作,图中高耸的云山依然保存着北宋的气势,而舒缓的坡石,迷朦的烟树,又不乏来自董(源)、米(芾)的清润。不过和董、米的山水画比,高克恭已减少了写实的因素,画树与点

苔在向着殊少变态的程式化迈进。尽管他任官中多次去江南，但在画中表现的仿佛不是特定感受，而是一种揉合古代传统而成的萧郁中不乏质朴、宁静中饶于闲逸的风格。高克恭的墨竹，来自金代的王庭筠父子与北宋的苏东坡。在故宫博物院收藏的《墨竹坡石图》轴中，他描写了平坡拳石畔一浓一淡的两竿雨竹。从中可以看出，他不是太注意形似，竹叶的处理虽不免过于规律化而缺少变化，但雨中空间的表现是成功的，风格也不如王氏父子荒率，呈现了静穆而浑厚的特色。

李衍不仅画双勾设色竹有名于时，也画水墨竹石枯槎。开始他学王庭筠父子，后来则取法文同，且深入竹乡，观察体味，故能“穷竹之变”。枝干的穿插，叶的折旋向背，季候的风晴雨露，都描写得具体而微，“曲尽生意”。前后两段分别收藏于美国纳尔逊·艾金斯艺术博物馆和故宫博物院的《四清图》卷，最有代表性。他的画并非无所寄托，但寄托立意的竹子形象繁而不疏，有真实感而不流于符号化。当时供职画院的山水名家商琦也画墨竹，说明喜受墨竹自金及元已成为在朝文士的时尚，正如张昱所说：“乃知庙堂上，一日不可无。”这与作者是否遗民隐士是毫不相干的。

元初融合南北体格开一代新风的著名画家是山水、人物、木石、兰竹并工的赵孟頫，他本是宋代的宗室，宋亡后隐居在吴兴，与当地名士钱选等并称为“吴兴八俊”，在元世祖搜访江南遗逸政策下不得已入仕元朝，怀着“昔为水上鸥，今为笼中鸟”的矛盾心情，“荣际五朝，官居一品。”也许由于南宋政权已被历史证明了必然灭亡的命运，也许他确实看出了南宋宫廷绘画萎靡柔媚的弊端，和钱选一样，赵孟頫在绘画上的种种努力都是为了反对“用笔纤细，赋色浓艳”的“近体”，用“古意”、

“士气”与“简率”纠正着南宋院体的形式化与风格化。他的人物画如《三世人马图》卷(美国耶鲁大学艺术博物馆藏)、《红衣罗汉图》卷(辽宁省博物馆藏),都是工致的勾勒设色一体,大抵取法唐人的单纯朴素而形神兼备,画风沉着含蓄不像钱选那么柔淡,《红衣罗汉图》背景的树石,使用的干笔皴点,呈现了元人山水画秀而苍的新貌。他早年的山水画如《幼舆丘壑图》卷(美国普林斯顿大学艺术博物馆藏)和《吴兴清远图》卷(上海博物馆藏),是从北宋青绿水山上溯唐人之作,风格清丽,尚未形成自家面貌,也无钱选《山居图》稚拙感。大约到中年时,他的小青绿山水与水墨山水均开始形成了开一代新风的面貌。台北故宫博物院收藏的《鹊华秋色图》卷,作于他四十二岁之际,是为了送给先世为齐人的朋友周密所画。他用来自董源和传为王维作品中的形象与笔墨^①,特别是讲求虚实、疏密、韵律与节奏的柔劲的点线和鲜明而活泼的色彩,组成了济南郊外鹊山与华不注山一带的秋日平原景色:洲渚一望无际,杂树参差错落,芦荻无际,茅舍掩映,鱼罾横陈,小舟泊岸,行人如蚁,表现了对和平宁静的牧歌式生活的深情礼赞,抒发了一种超越时空的乡愁。在空间处理上这幅虽亦遵循近大远小规律,却并不像宋代李、郭派那样真实地再现空间光影。古人笔下的树木形象和描写平坡远山的画法,已被他当作诗歌中的典故一样来使用了。题记也干脆写在画面的中上方。画家并未放弃“应物象形”的描写性,但分明追求着似古而实新、似拙而实秀、似渺远而又真实自然的抒情特质。其后七年完成的

^① 见美国李铸晋《赵孟頫鹊华秋色图》,人民美术出版社,一九八九年六月出版。

《水村图》卷(故宫博物院藏),在布景立意上与《鹑华秋色图》存在着大同小异的联系。画的仍是想象之中文人隐居的环境,然而景色更加辽阔渺远,在《鹑》图上出现过的秋柳或杂树仍然按照疏密错落的法则分布着,但离开看画者是很远很远了,近景的山树已经有些模糊迷离,中景的小树则变成了苔点。更为重要的是,画家舍弃了色彩,在纸本上极尽笔墨之变的能事,枯毫淡墨,简率萧散。董源、巨然的画法已经全被他消而化之了。赵孟頫的晚年所作如《双松平远图》卷(美国大都会艺术博物馆藏)也是纸本水墨山水之作,但画法更为疏简,对笔法线条的重视进一步超过了水墨皴染,在取法传统上又从董源转向李(成)、郭(熙),这与他讲求书法意味的木石存在着不可忽视的联系。

赵孟頫仕元以前,曾画墨梅,画水仙尤多,属赵子固一路,不伤形似而趋于淡雅。仕元之后,在创作人物山水画同时,画墨竹渐多,并且也画起了古木竹石。一般而言,他的水墨兰竹婀娜多姿却又秀雅文静,并不具体地抒发什么胶着于人事的感情,却善于体现亦儒亦道,亦官亦隐,亦位极人臣亦不失乡村风情的审美理想。同时代人就此指出:“其修然也有儒者之意,其温然也有王孙之贵,其颀然也有茅檐之味,其俨然也有玉堂之气。”(元刘岳中《申斋集》卷十四)他所画的古木竹石在风格上要比墨竹简率,而且更富有书法意味。故宫博物院的《秀石疏林图》卷,画巨石旁的古木丛篁。像他在画后题诗中所称述的一样,他作画时关心的不是形象本身而是以书法用笔入画:用写籀书的圆劲笔法画古木,用写“飞白”的干笔画石头,用楷书“永字八法”中的撇法画竹叶。就其出发点的局部而论,笔法似乎仍然以“应物象形”甚至表现质感为旨归,但从画

本身看,这种自中晚唐以来便兴起的树石平远题材,在赵孟頫的笔下,平远不见了,石头的体积感也消失了,在平面构置上充分发挥笔法形态的表现力成了最突出的特点。这种“以书入画”的追求和他对抒情水墨山水画的发展一样,都发生了深远的影响。

第三节 水墨梅竹花鸟的崛起

元代花鸟画坛比不上宋代那么绚丽多彩,可是单纯清明,充满静气,耐人玩味。画家笔下的花鸟拉开了与现实花鸟的距离,却向着具有特定文化心理观者的内心潜入。一个非常引人瞩目的现象是水墨花鸟画尤其是墨竹、墨梅、墨兰的勃兴。

在元代初期,除去上述的墨竹画家之外,南方不与新王朝合作的郑所南以画墨兰著名,也画墨竹和墨菊。收藏在日本大阪市立美术馆的《墨兰图》卷借助根不着土的兰花抒写亡国的愤懑与悲痛,他还简化了刻画形象的手段:“疏花简叶,不求甚工,”以求直抒性灵。

元代前期花鸟画风的演变与艺术认识的发展直接间接地影响了元代后期的花鸟画坛,使得以墨竹为主的“四君子”画成为朝野风行的主流,随之而来的是墨戏墨花的泛滥,即便是工细的花鸟画,也竟尚水墨和白描。

元后期的墨竹画家极多,顾安代表了若干经李衍上溯文同墨竹传统的一派,柯九思代表了直承高克恭远接苏轼传统的一派。山水画家吴镇、倪瓒的墨竹亦具自家风貌,吴的苍率,倪的萧散。从故宫博物院所藏顾安《新篁图》轴和柯九思《双竹

图》轴、美国弗利尔博物馆藏吴镇《墨竹图》轴和上海博物馆所藏裱于赵孟頫《兰石图》卷后的倪瓒《竹枝图》，可以看出各家的艺术特色。元后期的墨兰画家以明雪窗和尚得名最广，有“家家恕斋字，户户雪窗兰”的时誉。从美国克利夫兰艺术博物馆所藏《兰竹图》轴可以看出，他的墨兰得法于赵孟頫，潇洒秀丽。

墨梅画家则有道士邹复雷与文人王冕，邹复雷的传世孤本《春消息图》轴美国弗利尔博物馆藏，王冕作品则流传较多。他们远承扬补之的画梅传统，致力于繁花密蕊的描写，生机勃勃，情致豁朗。《春消息图》与王履题有“吾家洗砚池头树，个个花开淡墨痕”的梅花卷（故宫博物院藏）更能一变勾花为淡墨点花，生面别开。

元代墨卉墨戏的盛行，与水墨四君子流行大有关系。在工笔花鸟画中，也出现了全部以墨代色的现象，代表画家是活动于元后期的王渊和边鲁。王渊是杭州的职业画家，曾得赵孟頫指点，花鸟取法黄筌却出之以细腻的水渲墨染。从故宫与上海博物馆所藏《花竹集雀图》轴与《山桃锦鸡图》轴可以看到，王渊的水墨工笔花鸟体物精微，形具神生，毫无南宋院画的刻露薄弱之失，格调浑朴温润。少数民族画家边鲁的画风很接近王渊，近年发现了他的《起居平安图》轴为天津艺术博物馆藏。

元初水墨花竹流行以来，某些画家不愿步时人后尘，便从白描画法上别开蹊径。继元前期王迪简善画白描水仙之后，在元末又出现了张逊的白描双勾竹。故宫博物院所藏张逊《双勾竹》卷中，竹用双勾法白描，可是土坡则用元人常用的董源皴法，这与元代人物白描的衬景同一旨趣。

元后期花鸟画家中也有游离于水墨写意画主流之外的人

物,张舜咨、雪界翁合绘的《鹰桧图》轴(故宫博物院藏),古桧老劲,出入宋元、苍鹰则工细刻画,犹带南宋院体遗风。张中则既画水墨写意花卉又画淡色花鸟,所画墨花比王渊简率,所画淡色花卉则比钱选率意,尤善没骨点簇。

元后期花鸟画家在艺术认识上有两点反映了新的趋向,一是提出“不求形似”。元初画家论画大都重神而不重形。发展到元末,画家从对“逸品”的追求波及到“逸笔”的好尚,于是出现了以倪瓒为代表的上述说法,但联系作品可知,他们强调的“不求形似”,实际是主张“脱略形似”,与更重视形似之外的意蕴有关。另一方面则导源于“以书入画”旨在得心应手地抒写内心。二是继李衍《竹谱》之后,画家多致力于画谱的编写。雪窗有《兰谱》,王履有《梅谱》。各家画谱不仅论述画理而且以较大篇幅讨论画法,分析既有图式的形式。究其原因,一方面可能适应了授徒的需要,另一方面也是文人花鸟画进一步增加了书法抽象因素之后,有必要归纳既有图式格法的结果。

中国花鸟画经过宋代全面发展之后,元代又向着水墨领域深入,其阴柔而非阳刚,自在而非雕琢,充满静气而非躁动的画风,其在立意,在书画关系,在形神意关系等方面获得的新见解,都以不同于宋画的另一种典范意义对明清花鸟画的发展产生了广泛的影响。

第四节 派分流行的各家山水与元季四家

在南宋称雄一时的马(远)、夏(圭)派山水,入元之后便成为难以引人瞩目的潜流,只有杭州人孙君泽和松江人张观尚

有作品存世,但新意不多。从孙氏的《荷塘避暑图》轴(美国景元斋藏)与张氏的《秋林茅屋图》卷(故宫博物院藏),可以见其大略。

与此相反,北宋的董(源)、巨(然)派与李(成)、郭(熙)派则得到极大发展。究其原因,可以追溯到元初的高克恭与赵孟頫的倡导。赵高二人对元代山水新风气的形成,起到了不可低估的作用。其作用大略可以归结为四点:其一是不走南宋精奇的路子,越过南宋之变,上溯北宋以前的传统,特别是董、巨、二米、李、郭的体貌,从中寻求以复古为更新的途径。其二是,改变了宋以前诸家力求再现真山水形象的写实风格。他们笔下的山水,已由实在变为虚灵,仿佛已不是眼前的山水而是记忆中若忘若忆的山水了。其三是,也改变了从真山水中寻找笔墨与丘壑并以笔墨服从丘壑的路径,在不脱离再现基本要求的前提下,比较重视水墨画中由笔墨组合变化而造成的风格情味。其四是,题诗文于画上,实现诗文书画的结合。

既然要在师法北宋以上的山水画传统中出新,学习古人便成了不亚于师造化的基本功夫。对古人的学习又必须注意两个方面,一是笔墨,特别是笔法,二是树石形象。对此,曾做“松雪(赵孟頫)斋中小学生”的黄公望指出:“近日作画,多宗董源、李成二家。笔法、树石各不相似,学者当尽心焉。”(《写山水诀》)诚然,在元初赵、高之后,由于他们的艺术主要来自董、巨和李、郭,学习山水画者,也大多从学习董、巨,或学习李、郭入手,于是形成了元代山水画坛上的两大传派:董、巨派与李、郭派。在元代山水画家,前期多北方人或相当时间活动于北方的画家,即使生长活动于南方,也往往浮沉宦海,因此继赵、高之后,董、巨与李、郭派并行不悖。但发展到元末,隐

于江南的山水画家则渐渐形成了以董、巨画法为主融合李、郭并广泛吸收五代北宋大师成就以写江南之景抒超迈之情的风貌，完成了南宋以来的山水之变。史称的“元季四家”便是其中的杰出代表。

董、巨派的画家主要有出身于官宦子弟的高级宫廷画师商琦和嘉兴的职业画家盛懋。商琦绘壁画较多，卷轴画流传绝少。从故宫博物院收藏的绢本《春山图》卷不难看出，他的山水画是按照高克恭的路子学董源设色一体，既重视皴法点线的发挥，又使用青绿重色，是所谓的“小青绿”体格，但情境是平和清幽的，与高克恭的云山雨树不同。盛懋是一个通过他的老师陈琳间接受到赵孟頫影响而改学董、巨的画家。他的山水画大约有两种面貌，一种如台北故宫博物院藏的《溪山清夏图》轴，是绢本小青绿山水。构图繁密，笔法精整，画山峦颇有董巨的“矾头”，而且使用“披麻皴”，但枯树画法却未远离刘松年的体格。另一种如《秋江待渡图》轴（故宫博物院藏），属于水墨淡色山水，构境已化繁为简，只画近树远山。远山与坡陀的画法，有些接近赵孟頫的《洞庭东山图》轴（上海博物馆藏）和《水村图》卷，近树则描绘得具体而微，高大挺拔，但无论画山画树，都有些刻意求工，有些平均使用力量，描写树叶的点子也太符号化而缺乏感受。他之学董、赵是杂入了宋代院画作风的。

江西龙虎山的道士方从义在董、巨派中是偏于学米的，而且把高克恭式的朴厚而宁静的云山雨树变成了简率放逸的体貌。他既擅用笔又善用墨，台北故宫博物院收藏的《山阴雨雪图》轴，风格近于高、米，但比高克恭更充分发挥了用墨的效能。在似乎无笔中，成功地表现了云雪茫茫与气象阴冷的气氛。自称“略仿巨然笔意”的《武夷放棹图》轴（故宫博物院藏）

则更重视用笔,此图取境奇谲,皴山画树的笔法放逸简率而屈曲抖动,又辅以大片落墨,对比鲜明,近景的树石与远景的高山同样浓重,中景的小树坡石反而是轻淡的。这说明,再现空间的纵深已不是他努力的方面,他更感兴趣的似乎是草书般的纵逸笔墨在画面的分布与律动,以及由此而显现的无所拘束的奇逸之情。

李郭派的主要画家有经赵孟頫推荐进入仕途的昆山人朱德润,艺术上经赵孟頫指授点拨的兴溪知州的唐棣,还有早年出仕不久辞官的松江人曹知白。朱德润青年时即以画名,受到高克恭、赵孟頫的重视。台北故宫博物院藏的《林下鸣琴图》画法全仿李成、郭熙,不独“云头皴”,“蟹爪树”惟妙惟肖,而且用笔清润,绘景近浓远淡一如郭熙,只是所绘景观已非全景式山水,仅取近景的长林坡石与远景的江山无际,旨在突出林下弹琴者与驾舟来听者的放情山水之乐。由于高松如盖,人小如豆,江波潋滟,归鸦翩翩,又加强了秋高气爽中的生意。这与他在学李、郭派笔法树石的过程中也注意观察“山川林壑远近之势、春夏草木荣悴之变,朝清而夕昏,远淡而近浓”(《存复斋文集·集清画序》)是分不开的。他晚年为友人读书而创作的《秀野轩图》卷(故宫博物院藏)已在李、郭派中融入了董、巨派画法,重视了远以观之的总体印象,画树点苔具有了某些抽象意味,画风疏秀简率,已接近赵孟頫的《山村图》了。

唐棣学画之际,也正值赵孟頫融入李、郭风格晚年。作为赵氏的崇拜者,他一开始便走上了元代的李、郭派。唐棣作为中下级官员中的画家,又因壁画创作受到皇帝的重视,其思想主导方面是入世的,甚至比朱德润作品更饶于生活气息。从台北故宫博物院藏《林荫聚饮图》和《霸浦归渔图》两轴绢本山水

来看,他的取景也以高树下比例甚小的人物活动为主,不再作北宋式的铺述,但聚饮的村民和且行且谈的渔夫却是真正的村夫野老,与朱德润笔下的高士又自不同。后者以降低视平线的方法使高树参天人物如在目前,这在元画中也并不多见,至于笔法树石则在元代李、郭派中是最为严谨精到的,这当然是他四十岁上下的面貌,到了五六十岁,他的画风也转向了董、巨,从《浮岚暖翠图》轴中可见一斑。

曹知白的李、郭派山水,比起朱德润和唐棣来,即使其盛年之作也显得精谨不足而丰润有余。杳无人际的《松林平远图》轴(台北故宫博物院藏)也以高树参天降低视点的元人手法,寓平远于深远之中,但笔路较松动。他因家世富有,辞官后便过着尽情享受谈易觞咏的文雅生活,又因收藏极富,园林驰名,故交游广泛,艺术吸收面较宽。至其晚年作品如《疏松幽涧图》轴(故宫博物院藏),已吸收了元人董、巨派的某些因素,也极大地拉开了和现实的距离,境界清静、幽寂,如不食人间烟火。笔墨古淡、毛涩,虽然还保留着某些李、郭形态,但情韵的简淡含蓄,已经与李的荒寒,郭的清丽完全不同了。

画史上称述的“元李四家”——黄公望、吴镇、王蒙和倪瓒,最终完成了元代山水之变,集中代表了元代山水画最高成就。四家之中黄公望与吴镇年纪较大,王蒙与倪瓒则一直活动到明初。

出生于南宋末年的虞山人黄公望,从五十岁左右才开始学习绘画。在此之前,他干了多年小吏,后因牵连入狱,才放弃仕途,加入了新道教“全真教”,云游各地,卖卜传道,同时开始了绘画生涯。他的山水画渊源于赵孟頫,青年时代亲见赵孟頫作画,由赵孟頫学董、巨一路奠定基本风貌,进而博涉荆(浩)、

关(同)、李(成)诸家,在七十余岁形成自家面目,八十开外达到了化境。作于七十二岁的绢本《天池石壁图》轴(故宫博物院藏),树石笔法来自董、巨,景色取自虞山绍兴一带的名胜,“浅绛”画法则他的首创。所谓“浅绛”也是水墨淡色之一,不过除去以水墨为主外,又辅赭黄色与墨青墨绿的冷暖互补,适足以强化表现山色的青葱与光照的温煦,正所谓“赭色微黄面里春,墨青墨绿见精神。”然而与众不同之处,是此画的景繁笔简、虚实相生,布景由平视而推向高远,主峰层峦叠嶂,直上云霄,两侧烟云流润。山顶的“矾头”与山上的披麻皴来自董、巨,但气韵高旷雄浑中不乏松秀灵动,已改变了元初高克恭作风的沉静雅穆与赵孟頫的秀雅自然。绢本《九峰雪霁图》轴(故宫博物院藏)已是他八十一岁的晚年之作。它描绘上海松江县西“九峰”一带的雪后景色,淡墨染天水,在远处诸峰的环抱下,一座结构不凡的冰山雪峰迎面而立。在它的两侧,则以深远的手法描写了有一定距离的雪树荒村与冰河寒林。论其笔法树石,已全然摆脱了董、巨和李、郭的风范,画树用竹根花须法,似连若断,积雪之感油然而生。画山石则以篆书笔法,空皴加染,倍极疏密错落之致。如果和赵孟頫的《水村图》比,虽然二者均尚变化而弃刻画,重笔墨而略形象,但《九峰雪霁图》却在近景描写中不依赖董、巨遗法而完成了似实而虚,有丘壑而更重笔法的新变,表达了清寒肃寂的意境。

分藏台北故宫博物院与浙江省博物馆的《富春山居图》卷(无用师本)是黄公望晚年的杰作,费时七年,至八十五岁始告完成。全卷长两丈余,随心所欲地融董、巨、李、郭等诸家画法为一,意到笔随的描写了富春江一带的初秋景色,或平远、或高远、或深远、或阔远,有山峦,有坡陀,有村落,有小桥,有渔

舟，有平河浅渚，有飞泉茂林。舒卷之际，景随人过，人随景迁，风光无尽，千变万化而完整统一。在图中，可以看到董源峰峦的圆润，李、郭笔势的颖锐，巨然落笔的浑融，二米落墨的潇洒，赵孟頫干笔的秀润，但这一切都已化入高迈恬淡的意境之中。精研此图有三点值得注意：一是画实景而不刻舟求剑，重视景物间的关系胜于孤立地描山画树；二是充分发挥了有干有湿有疾有徐的笔法线条的律动，以不滞于物的心境情随笔转地带动丘壑树石的描绘；三是，不炫耀技巧，不刻意求工，追求风格的平淡天真，而这正是元人山水之变的主要内容。

同黄公望相比，嘉兴人吴镇的山水画艺术虽然也从学习董、巨起步，但更重视用墨，风格也更加沉郁苍茫，简劲有力。他年轻时曾学习击剑，后则学习理学，兼通佛道，布衣终身，以卖卜卖画为生。他说自己卖画是为了“适意”，对于比邻而居的盛懋门庭若市毫不关心，自信二十年后必享盛誉。他的山水画大体有两种，一种是古木平远，一种是渔父图。画于四十九岁的《双桧平远图》轴（台北故宫博物院藏）是已知吴镇最早的作品，他用降低视平线的方法画两株虬曲怒生的古桧顶天立地，远景平林村居坡陀溪水则出现于画面的中下部，与元人同类母题的构图取景法相似，但笔墨圆劲，多渲染而少皴擦，以湿笔为主，风格沉郁磅礴。从图中还可看出他画平远景色取法巨然而双桧取法李、郭的特点。另一种属渔父图，描绘以渔夫面目出现的隐逸文人驾一叶小舟逍遥于山光水色间。故宫博物院藏的《渔父图轴》是他六十三岁的作品。图中以俯瞰的角度描绘了开阔的秋水，近有树木房舍，远为坡石烟岚。在烟波浩淼的江面上，一叶小舟正出没于芦荻间。论其画法，则舍奇险繁冗而求平实简洁、笔力雄劲、墨气淋漓，用墨的湿润有如南

宋马、夏，但笔法沉静简赅，并无马、夏的取巧求奇，风格是沉郁而苍厚的。这与画上题词所表达的“江水青山愁万叠”，“渔童鼓棹忘西东”颇为一致，充分表现了不得志的文人与渔樵为伍追求精神自由的心境。台北故宫博物院收藏的《秋江渔隐图》轴，树石笔法更近乎巨然，但构图却近于南宋“夏半边”的手法。从中又可看到，在元末画家们中，吴镇对南宋的画风亦有所吸收。

吴镇的山水画多为绢本，几乎不用干笔，重视水墨淋漓湿润的效果成为一大特点，这与善于在纸本上充分发挥干笔淡墨效能的倪瓒适成对照。江苏无锡人倪瓒，出身于大地主家庭，其家为江南首富之一，虽属“南人”，但兄长与他先后加入可以享受特权的全真教，在全真教的庇护下，过着优裕富足只想留名后世的生活。他的书画收藏之富，名士交游之广，都不亚于曹知白。后来，由于家道中落，更敏感到社会大变动的到来，他便弃家出游，往返于五湖三泖之间。倪瓒在四十岁前后已有山水画之作，三十九岁所作的水墨山水《秋林野兴图》轴（美国大都会艺术博物馆藏）和四十三岁所作的小青绿山水《水竹居图》轴（中国历史博物馆藏），反映了他渊源于董、巨并参赵孟頫画法的早期风貌。题材已属隐逸一类，但尚未形成幽淡荒寂的个人风格。至五十岁前后，他的别具一格的山水画出现了。此后的作品，差不多都取太湖一带景色的秋景加以幻化，构图疏简，情调幽寂。往往近处是坡石、疏树、茅亭，中景是湖水，远方是平缓的小山，画中绝无人迹，亦无舟楫往来，既清静无尘，又冷寂幽淡，似隔烟笼雾，这当然是画家心目中未受世俗尘垢污染的环境。上海博物馆藏《渔庄秋霁图》便是这样一件作品。用这幅倪瓒五十五岁画给友人的山水和黄公望的

作品比,可以看到在充分发挥平面构图的笔法变化上是一致的,但黄的情调是超脱的和自由无碍中犹有对大自然丰富景观的激动,而倪的情调则是空寂的、萧散的,带着一点淡淡的哀愁。倪的画比黄更单纯,更疏简更平淡,更符合北宋欧阳修提出来的“萧散简远”的审美理想。由于他布景的简洁,空白位置扩大了,写在空白上的诗文也便成了画面的有机组成部分,倍加引人瞩目。不过,在倪瓒的画中,树石仍然是很写实的,并非“不求形似”,只是笔法更注重个人风格,更自由如意,坡石的皴法虽由董、巨而来,但化圆为方变成了折带皴,树木有接近李、郭的挺劲之处,但全无一点有意为之的意思。之所以如此,还在于他对于干笔淡墨的使用,以干淡线条层层交搭,避免了孤立描写物象而造成的刻画之迹,在模糊中强化了对象的联系与变化。《虞山林壑图》轴(美国大都会艺术博物馆藏)与《松亭山色图》轴(美国王季迁藏)则反映了他晚年绘画更加自然浑穆的面貌。

如果说倪瓒艺术上以简著称,那么吴兴人王蒙的绘画便以繁为能事。元代末他曾隐于黄鹤山,往来于苏州、松江一带,却因不甘寂寞,始而在元末张士诚政权中任小官,继而在明初做泰州知州,牵连于胡惟庸案里,死在狱中。由于他是赵孟頫的外孙,在山水画上颇受赵氏一门的影响,始学赵孟頫,进而上溯元人心目中的王维体格并进而师法董、巨,形成了布景繁用笔密的个人风格,在统一的个人风格中又有多种面目。他五十岁创作的《青卞隐居图》轴(上海博物馆藏),是一幅画在纸本上的水墨山水,描写了有表弟赵麟家别墅的吴兴青弁山景色。在这幅作品中,王蒙用北宋式的全景式构图,描绘了隐居环境的层峦叠嶂,重山峻岭与林密溪深,隐居者也悠然自得地

出现于山坳草堂中。与北宋山水不同之处,在于对山势的描写变北宋郭熙《早春图》中的蜿蜒起伏之静为动。诸峰群峦都似乎像翻转扭动的龙蛇一样伸向高空。董、巨画中被称为“披麻皴”的长条子皴,也由浑圆的形状变成了时轻时重抖动扭曲的解索皴和细密的牛毛皴。在宋人山水中描写远山上小树的点子,也被王蒙发挥成更加抽象的“浑点”、“破竹点”、“胡椒点”与“破墨点”,不但用于远山之上,也呈现于近坡之中,成了一种辅助皴法的符号。他像倪瓒一样用枯笔干皴,但层层累积反而造成了层次的丰富,表现了蔚然深秀与郁郁葱葱的效果,使人觉得繁而不乱,密中有空气的流动。作于次年及第三年的《林泉清集图》轴及《夏日山居图》轴(故宫博物院藏)同为纸本水墨山水,风格也大致与《青卞隐居图》相近。晚年的《具区林屋图》轴(台北故宫博物院藏)则是另一种水墨与设色相参的风格。画家用干枯而柔秀的解索皴描写太湖林屋洞奇形怪状的山石并染以淡青赭,却又用朱砂点染遍布于湖边山上的秋树,造成了宁静中的热烈,幽寂中的生气。至于构图的繁茂,笔致的柔密而松动,线条方向感的横斜平直的变化,与《青卞隐居图》并无什么不同,只是取景参考了南宋画山不见顶之法,表现了画外山势的高耸。从《青卞隐居图》和《具区林屋图》还可以看出,王蒙无论画高远之景,还是画眼前之景,他都不再使用平远一法,甚至无意靠墨色的浓淡浅深呈现空间关系,他似乎除去表现树石的肌理感之外,便是在点线与形体的蠕动组合中表现一种倪瓒画中所无的运动感与不安定感了。《葛稚川移居图》轴(故宫博物院藏)仍是以隐居避世为主题的设色作品,但画中的人物变成晋代的隐者葛洪及其家眷,构图大致与上述各图仿佛,只是对山石的描绘更加具体,也更注意立体

感,几乎不用苔点,局部保存了较多的写实因素。不知是否完成于他的早期,抑或偶尔变体,但对小斧劈皴的采用,说明他对南宋画派是没有完全排斥的。

元季四家像四座巍峨高山耸起于元末江南之际,因其在意境笔墨上的创造性,已开始产生影响,当时受黄公望、王蒙影响者较多。效法黄公望者有南京人马琬与苏州人陆广,马有《雪岗渡关图》轴等传世,陆有《丹台春晓图》轴等传世。受王蒙影响则有苏州人陈汝言与活动于苏州的山东莒城人赵原。陈有《百丈泉图》轴等流传,赵有《合溪草堂图》轴等传世。

第五节 白描人物肖像画与界画的流行

就卷轴画而言,元代的人物画不如山水花鸟画发达,但也形成了鲜明的时代风格。第一,数量渐减的佛道人物画更世俗化了,更富于民间气息。拉开了与现实距离的历史故实画与高人逸士画地位上升,即使宫廷画家也描绘与政教无关的隐逸题材。第二,属意温雅的水墨白描风格成了人物画的主流,甚至影响到肖像画。第三,不少白描人物名家同时也是白描界画家。而且,无论人物画、还是界画,南宋的泼辣而不乏阳刚美的风格被柔秀细腻而静美的风格所取代。

在元代初期,宫廷人物画家大略延续着早已吸收了宋代经验的金代传统。继承勾勒设色体格或白描画法。前者的代表是河北中山人刘贯道,后者则有燕人何澄。刘贯道的人物画名作《消夏图》卷(美国纳尔逊·艾金斯艺术博物馆藏)描绘了一位闲卧榻上的文士,榻后以屏风为背景,屏风中又画屏风及

人物活动,构思显然来自五代周文矩的《重屏会棋图》,人物神形兼备,布景刻划精工,衣纹笔法是流畅而有起落变化的铁线描,很接近金张瑄的《文姬归汉图》与宋代院体风格。他还是一位肖像画家,传世作品有收藏在台北故宫博物院的《元世祖出猎图》轴。

刘贯道的人物肖像画都采用在绢本上勾勒设色的画法,而他年纪略大的何澄却擅长纸本上的白描人物。何澄是一位在元初享有盛誉的宫廷画家,既画道释题材的《水官图》轴(美国弗利尔艺术博物馆藏),也画以隐逸传名的历史人物陶渊明,现藏吉林省博物馆的《归庄图》卷,即以陶渊明的《归去来辞》为题材。描写陶渊明还家后的闲逸生活。画家以山水为背景,运用主体人物重复出现的手法,描写了陶渊明还家后闲逸生活的方方面面,甚至用老农操锄铲来烘托不谙于农事的陶渊明以手拔草,使人物的身份情态跃然纸上。在画法上,他继承了李公麟的白描画法而出之以类似南宋梵隆的体格。衣纹简劲,更多方笔,布景亦用干笔枯墨与斧劈皴,尚未形成后来元人绘画的温雅含蓄的格调。何澄还是一位界画能手,据程钜夫《雪楼集》记载,他还画过《姑苏台、阿房宫、昆明池图》,目的是“执艺以谏”,联系这一记载,就不难理解为什么何澄像亡宋遗民钱选一样地画《归去来辞》了。同样画隐逸题材,可以是直抒己志,也可以是提请皇帝深思纳贤。

颜辉则是元初的一位以水墨道释画擅长的民间画家,他的艺术表现出与南宋水墨画的联系。从流传作品看,他所描绘的佛道形象带有充分的世俗气息,衣纹画法则已由宋代院体的方劲变为牧溪般的圆柔。美国纳尔逊·艾金斯艺术博物馆的《水月观音图》轴是水墨淡色绘画,观音俨若民间少妇,纱衣

半透明的质感也描绘得十分成功,但工细的人物又与泼墨的树石形成鲜明对比。故宫博物院收藏的《李拐仙像》轴是绢本水墨画。所画李仙颇像城乡乞丐,然而表情神秘严肃,正掐指施法,人物画法吸收了梁楷的简笔与泼墨,可是山石却一如李唐派以小斧劈皴刻画得比较精细,这又是一种繁简对比。

与此同时,受赵孟頫影响的仕宦画家,则走上了取法唐人的道路,水利专家任仁发最有代表性,他早年的《出圉图》卷(美国纳尔逊·艾金斯艺术博物馆藏)即勾勒细劲,赋色古雅,造型准确,大有唐人风味。中国历史博物馆收藏的《二马图》卷,更以肥瘦二马,隐喻为官者的廉滥不同,在题词中歌颂了“瘠一身而肥一国”的清廉之官,鞭挞了“肥一己而瘠万民”的脏滥之官,立意颇为精警。《张果老见明皇图》卷(故宫博物院藏)是他的人物画代表作,描写“八仙”之一的张果老在唐明皇座前表演法术,画法尤得唐人精意,与传为阎立本和宋摹张萱的作品一脉相承,而且造型准确,神气生动。

在继任仁发之后,卷轴人物画中的勾勒设色一体渐渐少起来,白描人物则几乎取而代之,遍行朝野。地位近于宫廷画家的王振鹏像元初何澄一样是擅长人物与界画白描的高手。《伯牙鼓琴图》卷(故宫博物院藏)描写春秋时代俞伯牙与钟子期互相引为知音的故事,抚琴者的凝神,聆听者的专注,都画得十分形象生动。值得注意的是他在绢本上采用了以淡墨渲染辅助白描的画法,衣纹的用线开始走向柔秀,色调也趋向淡雅了。王振鹏的界画当时颇为有名,多描绘宫廷建筑,流传有《金明池争标图》卷的明人摹本(台湾故宫博物院藏)。它表现北宋汴京在三月三日龙舟竞渡的风光,用白描所绘的楼阁、桥梁与龙舟,细如毫发,精工至极。自王振鹏出现后,元代的细密

工致的白描界画极盛一时,师承其法者有《汉苑图》轴的作者李容瑾、《滕王阁图》页的作者夏永以及朱玉等人。

小于王振鹏二十余岁的淮南画家张渥,则是元末在野的著名白描人物画家。白描人物师承李公麟,有以战国屈原诗歌为题材的《九歌图》卷多本传世,现分藏于吉林省博物馆、上海博物馆与美国克利夫兰艺术博物馆。虽然他的《九歌图》来自李公麟,但分明经过了再创造。吉林博物馆藏本中大司命表现纱巾、衣裳、肌肉与须发不同质感的惟妙惟肖。美国克利夫兰艺术博物馆藏本中河伯以衣带飞扬、波涛奔涌所表现的风声浪响与行进速度的活灵活现,都说明了他的白描人物的水平。他充分发挥了中国毛笔的特有性能,自觉地运用线条的粗细短长、干湿浓淡、转折变化、疏密对比与起转承合,局部略加淡墨微染,来表现对象的质感,形神,动态,层次空间与相互关系,同时又追求着一种温雅、静美、流动的情调,即不但追求“应物象形”、“形神俱重”,而且追求线描的抒情风格,而后者在李公麟白描作品中还是不大自觉也不大鲜明的。以致后来的画史画论著作,把他与李公麟并列为白描画家的典范。张渥的存世作品还有《雪夜访戴图》轴(上海博物馆藏)、《瑶池仙庆图》轴(台北故宫博物院藏)等。在张渥同时,著名的白描人物兼界画家还有卫九鼎,他的《洛神图》轴(台北故宫博物院藏)的人物风格与张渥相似。远山以柔秀的干笔淡墨画成,既与人物形成了黑白对比,又在柔静怡适的风调上达到了和谐,也很像张渥《九歌图》中“国殇”一般的人物与布景的关系。

元末江南的肖像画家中王绎是一个很重要的人物。传世作品仅有水墨白描的《杨竹西小像图》卷(故宫博物院藏)。小像所画的人物是一松江的隐士,他“抱豪杰之才,而不屑于济

用”，也许唯其如此，他才被画在松树坡石之边。画松树坡石的画家是倪瓒，树石以干笔淡墨画成，简淡而腴润。策杖而立于溪边的主人公则是王绎所画。他画面部肖像全用细笔淡墨白描，略烘淡墨，衣纹则用简劲的铁线描法，不施墨染。因此，在树石背景与对象对比中，人物十分醒目，因面部画法与衣纹勾勒的对比，人像又突出出来。由于画家采取了以景衬人的“行乐图”方式，主人公便以生活中的姿态神情出现于画中，这与王绎所著《写像秘诀》中主张的在“叫啸谈话之间”捕捉人物形象的主张是一致的。也许由于倪瓒的补景，使这幅肖像画的情调充满淡逸灵秀之气，成为最有时代风格的元末肖像画。

余 论

在中国卷轴画的历史发展中,晋、唐真迹流传甚少,宋、元开始有较多可信作品留存。宋代高度成熟的中国古典写实风格,以及发展到元代的中国古典写意风格,一直被后人视为两种典范,对明清的卷轴画发生了久远的影响。进入明清之后,虽然装裱形制更为完备,画法愈加丰富多彩,卷轴画的功用,题材与观览对象亦有了新的演进变异,而且画派丛起,名手如云,传世画迹多不胜数,但宋、元两种画风却始终被视为难以忽略的艺术传统,被分别广为取法、或斟酌参用,成为“借古以开今”者的有力凭借。在这个意义上说,明清卷轴画是与宋元卷轴画一脉相承的。

然而,明清卷轴画毕竟取得了前所未有的新成就。仅从风格而言,便显出更加主体化(指审美主体的精神风貌),更加个性化(指有别于一般循规蹈矩的士大夫的共性的个性),更加书法化(指笔墨在“应物象形”之外的传情功能),更加装饰化(指笔法组织的格律化与变形),更加强调诗、书、画、印的一体化(指四者的统一与结合)。此外,也出现了“行(指职业画家画风)而能利(指文人画家画风)、“利中带行”、“作家士气咸备”(指兼有职业画家与文人画家的双重特点),以及“俗中带雅”、

“雅中带俗”、“雅俗共赏”的新风貌。以中国古典写实风格为体、以西方写实主义为用的现象也出现了。虽然只表现在有限的卷轴画中,但终究是前一时期的风格。

这一时期,卷轴画中新风格的出现,固然离不开人们对绘画自身发展规律的越来越深入的认识与实践,而新的工具材料的生产与用于绘画也为实现上述认识提供了方便,这是必须充分看到的。但是,与卷轴画相关联的社会诸因素同时也起到重要作用,有时还是决定的作用。上述明清卷轴画在风格上的变异,大体从明代中叶以后开始得到显现并日益发展。诚然,自明代中叶之后,部分画家的生活方式与审美趣味发生了一些前所未有的变化,这里难于详述。不过,如果对直接影响了明清卷轴画风格演变的画家生活方式与趣味进行更广泛深入的考察,便不难发现:在文化上,它导源于市民文化的兴起;在思想上,它与个性解放的思潮有一定联系;在政治上,它与士大夫失意者某种不自觉的离心倾向有关;在作品流通上,它又与商品经济的活跃和商贾的需求相连。然而,由于中国封建统治仍君临一切,正统文化观念也仍居主导地位,因此,新兴的思想文化便与正统的思想文化交缠在一起而呈现复杂的起伏消长之势。这一时期职业画家的文人化与文人画家的职业化,由商贾阶层在购藏卷轴画中不自觉地认同于传统观念,到下野文人画家不得不在一定程度上牵就“贾竖”的市俗审美好尚,便反映了这一势态。同样,封建统治者在政治与文化闭关自守的条件下,伴随传教士而来的西方绘画,也只有作为“用”而非“体”才能在一定范围内被吸收。总之。如果论述明清卷轴画风格发展的根源与动力,只能在这一时期的资本主义生产方式的萌芽中寻找,并把握其固有的联系与中介,在国

际、国内条件下给以符合历史实际又不流于空泛的阐述。

后 记

李生泉

《神州文化集成》丛书编成出版,的确使我们夙愿得偿。其间的劳作与艰辛,会随着时间的流逝而被淡忘,唯有我们拳拳爱国之心不敢自娱,此番爱国之举其实现程度如何,还有待于读者诸君的检验。

这套丛书,是诸多知识分子,包括海内外著名学者,共同努力的结晶。宗旨是:让世界了解中国,让中国赢得世界。

近年来,人们发现:西方科学技术和它的管理概念,与汉文化不仅不互相排斥,而且能够相得益彰。亚太地区的经济腾飞,再次显示了东方文化的活力。“欧洲中心论”的成见不攻自破了;民族文化虚无主义不攻自破了。在人类未来的历史进程中,在多极磁场吸引下,人们不仅仅需要现代化,同时还需要一种文化的合力,这种合力便是世界优秀文化相互交流和融合。在这个历史前进的伟大洪流中,中国占据了重要的地位。

神州文化,源远流长;古今载籍,浩如烟海。要了解自己,还要为世界所了解,我们要做的工作太多了。

我们是一群青年知识分子,热爱祖国文化。我们与中国文化书院通力合作,老前辈们的炽热之心,令人感动和敬佩。

目前,国家财政还不够宽裕,文化市场未臻繁荣;此时出书,难处人所共知。唯其难,更使我们自觉珍惜。千方百计,务

必把丛书搞好。

好在,这是一项功德事业,各方仁人理解支持。我的许多首长和朋友,如白清才、乌杰、刘守仁、王春德、吴德春、郑慧卿、杨宗等,给我们以诚恳的指导。特别是中国华诚集团、大同矿务局、大同矿务局四台沟工程处劳动服务公司以及王希云经理、山西运城文化用品厂赵恩龙厂长,他们主要从事物质文明的生产,但对于精神文明也投以无比的热情。新华出版社同志,重义轻利,慷慨援手。我的同事,毛毛等人承担责任编辑工作,日日夜夜,全力以赴。为这套丛书发行和筹款,邹鹏宏、冯承纲,以及中国华诚集团文化传播公司的全体同志,东奔西走,出力流汗。依靠这种亲力,依靠这种爱心,我们的丛书按计划顺利实现了。

这是一个值得纪念的日子。

大义不言谢,让我们共享一点劳动的喜悦吧!

是为后记。

一九九三年七月二十二日

[G e n e r a l I n f o r m a t i o n]

书名 = 神州文化集成丛书 晋唐宋元卷轴画史 薛永年著 新华出版社 1 9 9
3 年 1 2 月第 1 版 1 4 4

作者 =

页数 = 1 4 4

S S 号 = 0

出版日期 =

封面
书名
版权
前言
目录
正文