



117. 煙江疊嶂圖

宋 王詵 卷 絹本 設色 45.2cm×166cm 上海博物館藏

右側緩緩打開，差不多有一半的畫面上幾乎什麼都看不到，只有空寂的迷霧和兩隻小船隱隱約約地顯現出來。這種構圖法可產生引人入勝的效果。然後，越過水面，青綠色的島嶼出現了，它微微發亮，像是海市蜃樓：這就是那遠離皇權的大好河山，在那裡當時許多藝術家意外地找到了新的藝術靈感。這是中國文人畫傳統的起始。這類文人畫家由於接近皇權機構，有時甚至身處其中，並從不同角度審視它，因此有可能也有機會對其加以評論，以圖使它變得更符合自己的利益和價值觀。事實上，這些人從未遠離皇權中心，而且是這種權力的重要組成部分；然而，他們又比較接近現實社會，瞭解他們所代表的大地主的利益和要求，有時也能接近人民大眾。

李公麟就是這類文人畫家之一，對於他的藝術，我們已經分析過。喬仲常（活躍於十二世紀早期）曾師法李公麟。他的一幅極為珍貴的作品較之任何其他傳世之作都能更好地說明文人畫家在許多方面使繪畫藝術發生了重要變化。這幅作品題為《後赤壁賦圖》（圖 118），是根據蘇軾的《後赤壁賦》引申

出來的作品。畫家在創作過程中對新的構圖方法和書畫結合的形式進行了探索。李公麟的《五馬圖》就是這類風格的雛形，他還畫過許多這種類型的敘事畫作。<sup>[35]</sup> 這類畫作中的主人公都是當時在世的人，而且多與復雜多變的政治有密切的關係。蘇軾的書法為徽宗朝廷所禁，他的名字曾被列入朝廷的反對者官方名單中，然而，他卻仍然出現在《後赤壁賦圖》中，成為他自己闡述的生命真諦中的英雄。《後赤壁賦圖》所描繪的是一種與朝廷禮制相去甚遠，安詳而與世無爭的情境。

## 南宋時期

宋徽宗在政治上的昏庸無能和統治集團的腐敗，導致了北宋王朝的覆滅。西元 1125 年，金兵大舉南下，逼近汴梁，宋徽宗傳位給他的長子趙桓，這便是宋欽宗（西元 1126—1127 年在位）。1127 年金兵再次南下破汴京後，徽欽二帝及后妃被俘。在隨後的八年間，徽宗和欽宗及其家人忍受著恥辱在北方廣闊的草原上從一個囚禁地被轉到另一個囚禁地。1127 年





118. 後赤壁賦圖

宋 喬仲常 卷 紙本 墨筆 39.3cm×560.3cm 美國堪薩斯市納爾遜·阿特金斯美術館藏

徽宗的第六個兒子登上了皇位成為高宗皇帝，定都於江南的沿海城市臨安（今浙江杭州），歷史上稱為南宋。在這個動盪的時期內，徽宗收集的大量繪畫藏品遺失、損毀，這只不過是中國人民的藝術遺產屢遭浩劫中的一次；北宋畫院也不復存在。南宋建都臨安後，局勢剛剛穩定，高宗皇帝即開始著手恢復舊秩序。與宮廷其他機構一樣，畫院也得到了重建。高宗因受其具有高深藝術造詣的父親的影響，很快認識到了藝術對他的政權所能發揮的重要作用。收復失地，重振帝業成了新政權的中心議題，而要樹立新政權的形象，藝術家也是至關重要和必不可少的。<sup>[36]</sup>

然而，時代的變化並未給藝術風格帶來相應的新變化，只是出現一些符合宮廷新政策和宣傳需要的新題材。李唐是這個時期最重要的畫家。根據他的那些創作於北宋末期和南宋

早期的作品判斷，他的繪畫創作並沒有間斷，儘管他在南渡的動亂歲月裡曾歷經磨難和危險。在南渡流亡途中他曾遇見參加抗金義軍的蕭照（活躍於 1130 - 1160 年），同往臨安。蕭照後來成為李唐的學生。《萬壑松風圖》（圖 119）上書有“皇宋宣和甲辰春河陽李唐筆”，由此可知作於 1124 年春。這件作品是宋代山水畫中帶有年款的不朽畫作，同時它也是一件具有傑出創造性和體現宮廷院畫重要變化的作品。對於這一時期宮廷山水畫的重大的戲劇性的變化很難說清楚，除非我們這樣去設想：像李唐這樣的宮廷畫家在進行繪畫創作時享有較大的自由，因為畫中所體現的風格既具有李成創立的山水畫風格，又具有青綠山水畫風格，二者參半。《萬壑松風圖》原先很可能就是一幅青綠山水，現在畫上的礦物質顏料已消失，但還可以看到一些痕跡（如鈴木敬所說）。<sup>[37]</sup> 構圖中陡峭聳立的岩





119. 萬壑松風圖 宋 李唐 軸 絹本 設色 188.7cm×139.8cm 臺北故宮博物院藏



石使人們聯想起唐代宮廷大師李思訓和李昭道的風格。李唐把他們的風格和范寬粗獷豪放的風格結合起來，創造出一種新的山水畫風格。這種風格與李成恬靜的風格迥異，後來成為南宋院體山水畫的主導風格。畫中繪有斧鑿刀削般的山峰、稜角鮮明的岩石與山崖，以及盤曲蒼勁的樹木，其筆法、墨法開一派之先。

《長夏江寺圖》(圖 120)是繼《萬壑松風圖》之後李唐所作的又一幅畫作，由於年代久遠已經變為黑色。畫上有高宗皇帝的親筆題記：“李唐可比唐李思訓。”很顯然，在這位皇帝的眼中，類似《萬壑松風圖》和《長夏江寺圖》這樣的繪畫作品只不過是舊時宮廷繪畫風格的新變種而已。

宋代宗室的一位重要成員趙伯駒從另外一個側面反映了宮廷山水畫風格的演變。趙伯駒(約 1162 年去世)是一位極具才華的畫家，也是宋宗室眾多以藝術成就而聞名的成員之一。《谿山秋色圖》(圖 121)據傳是他創作的，其風格更似宋代早期王詵、王希孟以及宋徽宗的山水畫作品，但其內涵更加令人注目，其描繪更加渾厚且富有質感，以致有些學者認為，此畫必為北宋某位與李成和范寬關係密切的畫家所繪。這幅來歷不明的繪畫作品由於一個偶然的歷史事件而僥倖被保留了下來。據說明朝初年，一位官員從古玩商那裡購得此畫並把它獻於當朝第一位皇帝朱元璋。朱元璋認為它為趙伯駒所繪，並且斷言它所描繪的是秋天的景物。事實上，此幅作品所描繪的是春天而不是秋天，對於它的真正作者則是一無所知。總之，它與王希孟的青綠山水風格的長卷都屬於現存宋代宮廷山水畫中最傑出的畫作。

## 南宋畫院

南宋時期，所有舊的繪畫題材都得以恢復，同時也出現了許多描繪王朝復興的新題材。描述王朝的艱辛、生存和

新生的歷史題材尤為流行，其中包括廣為流傳的“胡笳十八拍”<sup>[38]</sup>和“晉文公復位”，<sup>[39]</sup>以及頌揚高宗聖朝的吉兆和傳奇故事。<sup>[40]</sup>顯然，李唐在重建的新畫院中取得了領導地位；北宋畫院中的幸存者和一大批富有才華的新人又被吸引到臨安這座美麗而繁榮的新都城。臨安位於西湖和流入東海的錢塘江之間，是世界上最美麗的城市之一；在十二、十三世紀時可能是世界上最繁榮的經濟中心。

南宋繪畫的發展首先得到了皇室成員——特別是一些重權在握的皇室及其家族——的支持，當然也包括一些注重藝術才能的皇帝的支持。朝中高官也紛紛仿效皇室的做法，對有傑出才能的藝術家給予了大力的贊助。但這些官員們更加喜歡小巧輕便、便於在上面題詩作詞並能隨意用來贈人的畫作。這類畫作最常見的形式可能是扇面或冊頁，因為可以在構圖的旁邊或背面作題記。這類小型畫的構圖高度濃縮、緊湊，正順應南宋時期繪畫構圖的特點。南宋時期的藝術，特別是繪畫和陶瓷，都普遍表現出一種有層次的深度感和一種無形的空間感，而這兩種藝術門類都得到了宮廷的巨大支持。

李迪(約 1100-1197 年以後)所繪的《雪樹寒禽圖》(圖 122)就體現了這類特點。這幅畫本身就是高度緊湊、高度濃縮的結晶。在樹幹和樹枝的畫法上幾乎可辨認出某些歐洲特點——一種在宋代宮廷繪畫中常常看到的三度空間效果；對飛禽的描繪採用了現實主義的手法，達到了近乎科學的精確程度，這也許得益於徽宗及其對繪畫的改革。作為一名宮廷大師，李迪於 1174-1197 年間先後在孝宗、光宗和寧宗三朝畫院任職，是當時畫壇的代表人物。繪畫實質上也是一種工藝，有一些家庭世代相傳，成為繪畫世家。如李迪的兒子李德茂(活躍於 1241-1252 年)也是一位宮廷畫家。與他們同時代的李嵩(活躍於 1190-1230 年)原是一個木匠，後為宮廷畫家





120. 長夏江寺圖

宋 李唐 軸 絹本 設色 44cm×249cm 北京故宮博物院藏

李從訓收養並被培養成繼承其繪畫技藝的畫家。李嵩的姪子李永年和李從訓之子李珣、李章也都繼父輩之業。在宋代這類家庭中最著名的是山西的馬家。自北宋後期的馬賁（十二世紀早期）開始，馬家先後有五代人在皇家畫院供職。根據馬家三位成員——馬遠（約活躍於 1189-1225 年）、馬公顯（十

二世紀）和馬麟——許多現存作品來看，他們所從事的是典型的手工藝人的職業。在長達一個半世紀的時期內，這個家庭的每一代人都至少有一人受皇俸在畫院供職，這為其家族提供了長期殷實的經濟來源。他們所從事的職業具有集體的性質，所有家庭成員都努力工作來保證這一事業得以延續和

121. 谿山秋色圖

宋 趙伯駒 卷 絹本 設色 56.2cm×323.2cm 北京故宮博物院藏







發展。我們可以設想，該家族可能經營著一個龐大的畫室或作坊，在這個作坊內僱用了助手、管理者或代理人，也許還有顏料和墨的生產者（雖然可從宮廷定期得到這些材料和其他原料的供應），以及裱畫匠等。其中的一人可能擁有官銜和薪俸，家族的其他成員則通過某種方式為整個家族的事業——提供帶有著名的馬氏家族的標記、體現其工藝和達到其質量標準的繪畫作品——作貢獻。這些畫作的確是值得皇家收藏的完美之作；其實，它們就是專為皇室成員觀賞、饋贈和題寫詩詞繪製的。我們這裡選用的《華燈侍宴圖》（圖 123）就是一例。這幅畫上沒有畫家的名字，但在其上部的中間部位有御題的一首長詩。這首長詩描寫一次晚宴的情形，此畫可能是在宴會之後幾天內創作的。宴會上在座的有寧宗皇帝（西元 1195 - 1224 年在位）和皇后，還有皇后家中的其他三位成員。在低垂的帷幕內，我們可以看到三位赴宴的客人正向屏風後走去；外面，樂師和舞女正在彈奏、起舞為主客助興。顯然這是一個早春的傍晚，因為繪於前景的梅花正在開放；另外，詩中還提到，空氣中瀰漫著霧靄。顯然，這幅畫作的主要

122. 雪樹寒禽圖

宋 李迪 軸 絹本 設色 116.1cm × 53cm 上海博物館藏

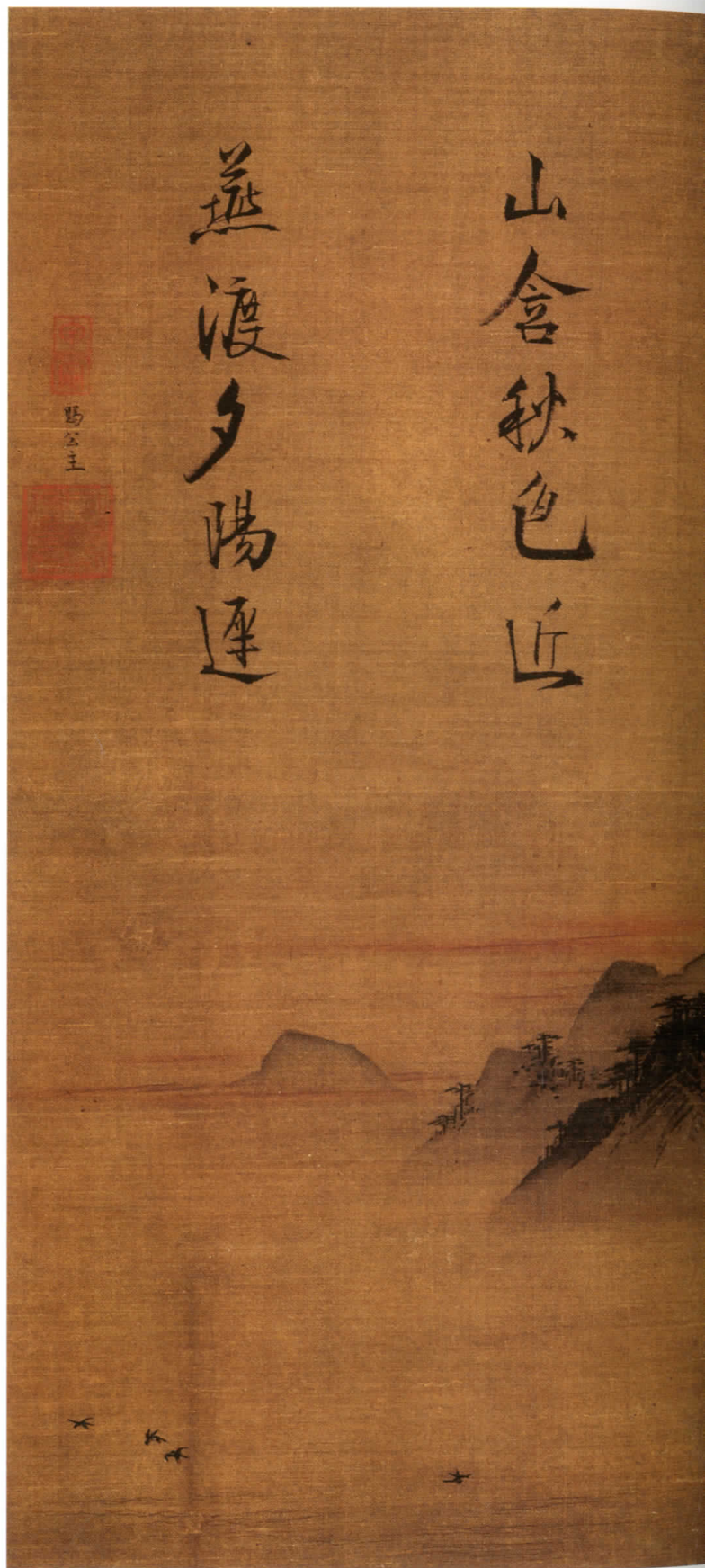






123. 華燈侍宴圖

宋 馬遠 軸 絹本 淺設色 125.6cm×46.7cm 臺北故宮博物院藏



124. 夕陽山水圖

宋 馬麟 軸 絹本 設色 日本東京根津美術學院藏



目的是通過描繪皇帝賜宴的盛況來顯示楊皇后娘家在朝中的顯赫地位。畫上的題詩也可能是出於同一目的。

馬氏繪畫風格的基本特點都在畫中得到充分的表現。在這幅構圖嚴謹的作品中，皇帝的形象被隱藏在畫面的下角，四周是排列緊湊的建築物和自然景色。整個構圖沿着一條從左下角到右上角的對角線展開。畫中景物的描繪最能體現馬氏的風格：虬曲的梅枝，高大的、直插夜空的松樹，遠處似隱似顯的山頭輪廓以及天邊的一團團霧靄。

馬氏家族中最後一位為宋朝宮廷作畫的畫家是馬麟，他可能一直活到宋朝滅亡之時。他的《夕陽山水圖》（圖 124）看上去似乎是為他所生活的朝代所作的一首輓歌。這幅畫描繪了唐代詩人王維詩句中描寫的那種夕陽西下、夜晚即將來臨時景物。王維的原詩是：“山含秋色近，燕渡夕陽遲。”在畫中，馬麟只是簡略地繪出了暮色中幾隻燕子掠過水面飛向夕陽的景色，而人們所熟悉的大山輪廓映照在落日的餘暉之中。

說來很奇怪，許多學者都指出馬麟繪畫中包含着一種憂鬱感，因為他似乎總是描繪美好景物即將消失的那一瞬間，就像我們在上圖中看到的那樣。但是，對這種略帶傷感的景象情有獨鍾的不僅是馬麟一個人，還包括讚賞他的理宗皇帝（西元 1225-1264 年在位）及其后妃們。在《夕陽山水圖》上理宗以其犀利、優雅的書法題寫了王維的詩句。可能是因為他所統治的是一個即將傾覆的偉大帝國，而在馬麟的作品中他找到了為其唱哀歌的最美好的聲音。

南宋畫院中最具遠大眼光的大師是與馬遠同時代的夏圭（活躍於十三世紀早期）。他和馬遠齊名並稱為“馬夏”。馬遠和夏圭肯定同時供職於南宋畫院，彼此熟悉。同馬遠一樣，夏圭傳世的作品中有一些是為讓皇帝題辭而繪製的冊頁畫，另有兩幅山水畫手卷。《谿山清遠圖》（圖 125）幾乎可稱之為宋

代正規的傳統山水畫的力作。它層次分明，包括近景、中景和遠景；幾個主題安排有序，高低、遠近、疏密、濃淡不停變換；對山石和樹木的描繪細膩。看來夏圭可毫不費力地創作一幅沒有盡頭的山水，似乎沒有任何一幅卷軸畫能完全容納他的視野。這幅作品把李唐的斧劈刀鑿般的畫法表現得淋漓盡緻——冷峻、清潤的筆鋒時而掠過畫面上的空白處形成高山低丘，而畫面上留下的空白處則變成空寂的天空。

夏圭的另一作品為《山水十二景》（圖 126），這幅畫有很多版本。該畫描繪傍晚時的景色。當一幅幅描繪簡潔的景色從我們眼前掠過，光線漸漸轉暗，像是在觀看一部慢動作影片，畫中所描繪的景色包括：“遙山書雁”、“煙村歸渡”、“漁笛清幽”和“煙堤晚泊”。在長卷的末尾處，光線慢慢暗淡下來，遠處淺淡的自然景物也逐漸隱沒於黑暗中。原作上的十二景顯然是對一天內從早晨到傍晚自然景色的描繪。這幅作品成功地將時間和空間巧妙地結合了起來。

## 禪畫與宋代的結束

在宋代畫壇，從山水畫傳統的產生到北宋晚期文人繪畫及其理論的建立，佛教都起了重要的作用。但是，若不是佛教題材的作品，很難識別出其中蘊含的佛教因素。因此，有人曾經懷疑佛教繪畫是否存在。然而，宋代晚期禪畫的繁榮明明是禪宗的一種藝術現象，或至少是佛教藝術中的一種現象。

在宮廷畫院內，有些繪畫題材和技巧也與佛教題材和表現形式有關。十三世紀的文人畫大師梁楷就不像馬氏家族和夏圭父子那樣只創作某一種或某幾種繪畫作品，他的繪畫種類繁多。梁楷是一位不同流俗的畫家，他“敝屣尊榮，一杯在手，笑傲王侯”。他的作品每一幅都不相同，原因很可能是他的藝術在某種程度上是植根於佛教傳統中的。除梁楷以外，





125. 谿山清遠圖

宋 夏圭 卷 紙本 設色 46.5cm×889.1cm 臺北故宮博物院藏



126. 山水十二景

宋 夏圭 卷 紙本 墨筆 美國堪薩斯市納爾遜·阿特金斯美術館藏





127. 釋迦出山圖

宋 梁楷 軸 絹本 設色

東京國立博物館藏





128. 觀音、猿、鶴

宋 牧谿 軸 絹本 墨筆 觀音:172.4cm×98.8cm 猿、鶴分別為:173.9cm×98.8cm 日本東京都大德寺藏

僧牧谿和玉澗若芬也是宋代晚期禪畫畫家的代表人物。

在規模宏大的寺廟中，有一些專門創作宗教題材繪畫的畫家，這類畫家也像院畫畫家和職業畫家一樣以師徒相傳的方式接受系統的繪畫教育。但是，他們的生活環境比較簡陋、比較自由，而且不受世俗的品評標準的約束。牧谿就屬於此類畫家，他不僅是一位頗有地位的僧人，而且是一位職業畫家。他的筆法簡練、迅捷，作品全部都由水墨繪成，在禪宗藝術家中頗為典型。

在現存的梁楷的作品中，有一些是為宮廷繪製的，表現出一種明顯的不受任何限制的佛教色彩。他的另外一些作品則都是雅緻的白描，模仿的是李公麟的風格；從某種意義上來說，李公麟也可被看作是一位佛教畫家。梁楷的作品中還有一些則表現出一種簡略、粗獷的素描風格，而這種風格歷來被

視為是佛教畫家特有的風格。梁楷的《釋迦出山圖》(圖 127)根據題記可斷定是為宮廷創作的，但無論從那一方面看都不能說它是院體畫。可以肯定，其人物畫風格是一種古老的風格，與唐代巨匠吳道子“流水飛雲”式的風格相似。該畫自然飄逸，用迅捷潑辣的筆鋒繪出樹幹和山石，與牧谿的畫法頗相似。梁楷的佛教人物畫描繪的是佛祖經過長期閉關自省之後所表現出的那種不可言狀的內心世界，此時他對生存意義有了新的領悟，而這種領悟將很快演變為原始的佛教教義。據說，梁楷也像釋迦牟尼一樣拋棄了世俗的職位——辭去宮廷畫院的職務，在西湖附近的寺廟僧眾的陪伴下度過了她的後半生。那些簡筆人物像大概就是這個時期的作品。<sup>[41]</sup>

牧谿的《白衣觀音圖》也是一幅佛教肖像畫。創作年代與《釋迦出山圖》大致相同，其署名是“蜀僧”。《白衣觀音圖》是



《觀音猿鶴》(圖 128) 三聯幅之一，幾個世紀以來它一直收藏在日本東京都大德寺。三聯幅中猿畫居右，畫中一隻長臂猿摟抱著一隻小猿坐在蒼松枝杈上，而左邊的那幅繪一隻仙鶴步出竹林。猿與鶴是中國的藝術題材，既是人類生命和原始罪惡的象徵，又是長壽和永恆的象徵。因此，當把牠們與救苦救難的觀音放在一起時，就寓有勸世、喻世之意。牧谿在這裡所描繪的雖然是人們所熟知的形象，但其表現方法卻與前人不同。他畫的母猿直接面對觀賞者，被母猿緊抱著的小猿也目不轉睛地盯著觀賞者，這種對視的描繪在此前的動物畫中極為罕見，它令觀賞者感到不安，似乎是由於他們自己的趨近而使母猿帶著幼猿攀上了松樹。與猿猴的安靜相反，畫中的仙鶴在竹叢中昂首步出，牠張著嘴，彷彿在唳鳴。觀音身著素衣坐在洞府中冥思，神態莊重，表現了一種至高的精神

境界。

儘管學者們會就禪畫的性質進行爭論，但是有一點可能是公認的：佛教藝術的核心是通過繪畫形象展示一種精神境界。這與通過人物活動反映儒家思想，或者通過描繪怪癖人物的怪癖行為表現道教的觀念有所不同，它須用隱晦的方法表現，所以更為困難。佛教繪畫賦予藝術不同的功能，這種功能與山水畫通過畫面表達思想的功能接近。繪畫風格、技巧和題材都具有表達精神意境的能力，因此，佛教繪畫藝術家們非常注意對它們的運用。

在宋代晚期宮廷內外的繪畫中，這類宗教繪畫盛行一時，因為此時宋代已臨近滅亡，許多人感到宋王朝覆滅的趨勢非人力可以逆轉，在這樣的時刻，神仙鬼怪就會出現，顯示其力量。