

学科门类: 艺术学
单位代码: 10355
密 级: 公 开
学 号: 20180008



硕士学位论文

中文论文题目: 唐棣《滕王阁图》研究

英文论文题目: A study of Tang Di's Tengwang Pavilion

作者姓名: 左鹏 学科专业: 美术
指导教师: 张国民 学位类型: 专业学位
指导组成员: 张国民
所在学院: 中国画与书法艺术学院 培养类别: 实践类
答辩委员会主席: 罗颖 答辩日期: 2022. 05. 12
答辩委员会成员: 张捷、张国民、刘方洁、林海钟、郑力、陈磊、章利国

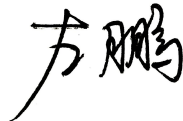
2022 年 6 月

中国美术学院

学位论文原创性声明

本人郑重声明：所提交的学位论文是本人在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的研究成果。除文中已经加以标注引用的内容外，本论文不包含其他个人或集体已经发表或撰写过的研究成果，也不含为获得中国美术学院或其它教育机构的学位证书而使用过的材料。对本文的研究作出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本人承担本声明的法律责任。

作者签名：



日期：2022 年 5 月 20 日

学位论文版权使用授权书

本学位论文作者完全了解学校有关保留、使用学位论文的规定，同意学校保留并向国家有关部门或机构送交论文的复印件和电子版，允许论文被查阅和借阅。

本人授权中国美术学院可以将本学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存和汇编本学位论文。

本学位论文属于

1、保密□，在_____年解密后适用本授权书。

2、不保密☒。

（请在以上相应方框内打“√”）

作者签名：



日期：2022 年 5 月 20 日

导师签名：



日期：2022 年 5 月 20 日

摘要

唐棣是元代山水画史上李郭传派的重要代表画家，其山水画既承续了北宋一脉山水的刚劲、苍茫的风格，又融合了董巨南派山水画的笔墨技法，进而形成了其独特的绘画风格。

本文以唐棣的《滕王阁图》为研究中心，借此一窥元代山水画中的绘画理念。本文主要从三个方面来分析《滕王阁图》。

本文从图像入手，从构图、笔墨角度等角度对《滕王阁图》进行分析，题跋、印鉴作为图像的一部分，有重要的历史意义。本文共分三章，第一章旨在阐明《滕王阁图》在绘画、历史上的重要意义。第二章将具体研究《滕王阁图》绘画风格的成因，主要从唐棣所在的历史环境，绘画风格的流变以及唐棣在绘画中的师承关系这三个方面进行分析。第三章以《滕王阁图》为切入点，旨在从整个绘画史的角度看待这幅作品在历史上的意义。主要分为两个方面，首先分析其作为界画，《滕王阁图》在元代的地位，并以引经据典的方式，通过大量的文本阅读及引用，借古人之言，分析《滕王阁图》在绘画史中的地位。

关键词：唐棣，《滕王阁图》，元代山水画，界画

ABSTRACT

Tang Di is an important representative painter of Li Guochuan school in the history of landscape painting in the Yuan Dynasty. His landscape painting not only inherits the vigorous and boundless style of the landscape in the Northern Song Dynasty, but also integrates some pen and ink techniques of Dong Junan school, thus forming his unique painting style. This paper takes *Tang Di's painting of Tengwang Pavilion* as the research center, so as to have a glimpse of the development of boundary painting in landscape painting of the Yuan Dynasty. This paper mainly analyzes the picture of *Tengwang pavilion* from three aspects. Firstly, it analyzes Tang Di, the author of *the picture of Tengwang Pavilion*. This chapter makes an analysis of the author of the painting of *Tengwang pavilion* from the life of Tang Di, his painting style and his comparison with other painters of Li Guo Chuan school in the Yuan Dynasty. The second chapter is the analysis of the noumenon of *Tengwang Pavilion*. The author analyzes and explores *Tengwang pavilion* from the perspectives of tree stone, composition, pen and ink, inscription and postscript and seal. In the third chapter, the author expands the research perspective of *Tengwang Pavilion*. This part is mainly carried out from two directions. One is to place *the picture of Tengwang Pavilion* in the whole boundary painting of the Yuan Dynasty, and see the appearance of the boundary painting of the Yuan Dynasty through the analysis of other boundary painting works of the Yuan Dynasty. The second is to make a vertical analysis of *the picture of Tengwang Pavilion*. Through the analysis of *the picture of Tengwang Pavilion* recorded in the history of painting and existing today, we can see the painter's different expressions of the same painting theme.

Key words: Tang Di, the picture of Tengwang Pavilion, landscape painting of Yuan Dynasty, boundary painting

目录

摘要	I
ABSTRACT	II
绪论	1
一、研究背景	1
二、研究现状	2
三、研究意义及研究方法	3
第一章 唐棣及其《滕王阁图》	5
第一节 唐棣的烟雨平生	5
第二节 印鉴与题跋：《滕王阁图》的递藏史	7
第三节 虚实之间：《滕王阁图》的构图与造景	9
一、“实处就法，虚处藏神”的构图	9
二、“纤巧温润，淡逸劲爽”的造景	11
第四节 墨色灵动：《滕王阁图》的笔墨语言	12
第二章 唐棣的艺术风格及其成因	14
第一节 唐棣绘画风格流变	14
第二节 李、郭传派对唐棣绘画的影响	17
第三章 《滕王阁图》之题材研究	24
第一节 准规绳墨之美：《滕王阁图》与元代界画	24
第二节 白云千载：绘画史上的《滕王阁图》	29
结语	37
参考文献	38
专业能力展示	40
致谢	46

绪论

一、研究背景

元代山水画在整个中国古代山水画发展历程中是一个极为重要的时期，宏观的看，唐棣在元朝画史上虽也有一席之地，但远不如赵孟頫、元四家等画家受到重视。唐棣生于元朝中晚期，少年时期追随赵孟頫学习绘画。然而唐棣的绘画却不似赵孟頫那般遒劲洒脱，倒是与李成、郭熙的清雅隽永之气一脉相承。从外部环境来看，唐棣很可能是在赵孟頫处见到了李、郭二人的作品，并加以学习、临摹。然而画家的绘画风格成因绝不仅仅是由其外部环境决定，与其自身的性格、境遇等内因也息息相关。

唐棣在绘画史中的重要性也不仅仅是因为他是李郭传派画家，更重要的是他博采众长，在李、郭的基础上，进一步发展自己的绘画风格。《滕王阁图》是唐棣作品中比较典型的一件作品，其特殊性主要体现在两个方面：首先，这幅作品是唐棣晚期作品，彼时唐棣已历尽人间沧桑，心态也与年少时大不相同。因此，这件作品在运笔、用墨上都浑然天成，独有属于唐棣的个人风格。其次，这幅作品的绘画方式比较独特，在唐棣存世不多的绘画作品中，这是唯一一张界画作品。

《滕王阁图》在元代绘画中的重要性不言而喻，本文拟通过对这幅作品在构图、笔墨、题材等方面的研究，结合唐棣生活的时代环境，管中窥豹，力图构建出元代绘画的历史图景。

二、研究现状

关于唐棣的研究成果主要集中于上世纪七十年代至九十年代，此间出现了四篇关于唐棣的专论。其中 1973 年高木森在《故宫季刊》上发表的《唐棣其人其画》¹是目前可查找到的最早的关于唐棣的专论文章，此文主要评述唐棣的生平，同时也对其重要画作作了分析。此外陈高华先生在 1980 年出版的《元代画家史料》²一书中整理了 45 位元代画家的史料，其中收录了 39 条唐棣的史料。1982 年何延喆出版《唐棣》³一书，此书十分简短，分生平和画作风格两部分介绍了唐棣的基本情况，在画作方面录用了唐棣的 9 幅作品。但此书对唐棣仅流于介绍层面，缺乏研究性成果。同年，余城在《故宫季刊》上发表了《元代唐棣之研究》⁴一文，在文中对唐棣的生平作了详细的考证，对高木森的《唐棣其人其画》一文中的许多时间点作了修正。1991 年石守谦先生发表了《有关唐棣（一二八七～一三五五）及元代李郭风格发展之若干问题》⁵一文。文中石先生首先综合前面几家的研究成果以及相关史料，对唐棣的生卒年作了详细的考订，将唐棣的生卒年定于 1287 年至 1355 年，如此将唐棣的活动时间确定为元代中期。此文的意义在于以唐棣的活动和绘画风格的发展为中心将元代李郭风格山水画的发展与元代的历史、政局的发展作了相互印证，此后很久未有新的研究成果发布。最近的研究是 2020 年山西大学研究生杨彦炜的学位论文《唐棣山水画的研究》，这篇文章分时代背景、绘画艺术和后世影响三个部分对唐棣的山水画展开论述。在关于唐棣的绘画风格方面，作者对唐棣不同时期的画作作了分析，同时将唐棣与元四家、元代李郭传派的其它画家的画风作了对比。以上关于唐棣的讨论多将唐棣置于元代李郭传派之一员。⁶

¹ 高木森：《唐棣其人其画》，《故宫季刊》，1973 年 8 月第 2 期，第 43-77 页。

² 陈高华：《元代画家史料》，上海：上海人民美术出版社，1980 年。

³ 何延喆：《唐棣》，上海：上海人民美术出版社，1982 年。

⁴ 余城：《元代唐棣之研究》，《故宫季刊》，1982 年 4 月第 16 期，第 33-54 页。

⁵ 石守谦：《有关唐棣（一二八七～一三五五）及元代李郭风格发展之若干问题》，《艺术学》，1991 年第 5 期，第 83-131 页。

⁶ 关于李郭传派的研究文章有：何延哲的《元代山水的李郭传派》（1986 年《美术研究》），孙丹妍的《朱德润与曹知白——元代李郭传统山水画与文人画风》（2005 年《紫禁城》），辛立娥的《李郭派绘画在元代的发展及相关问题》（2007 年《艺术百家》），李玉福的《论元画对李郭画派的折中接受》（2011 年《美术大观》），铃木敬的《明代浙派绘画的先行样式——元代李、郭派山水画风格研究》（2012 年《新美术》），李超的《“李郭”山水风格在明清时期的传承及衰落的原因》（2014 年《美术探索》），施錡的《“双树”

目前关于《滕王阁图》所能检索到的文章有 4 篇：最早的一篇是 1932 年发表在《国剧画报》上的一篇名为《宋代画院之〈滕王阁图〉》⁷的小文，文章的名为《戏曲上的滕王阁》，配图和收藏于美国弗利尔美术馆的夏永《滕王阁图》非常相似，但却没有弗利尔版本的题跋。另外三篇文章为：金韵的《“界划”与“界画”：元代夏永〈滕王阁图页〉》⁸，蔡广民的《夏永与其〈滕王阁图页〉的画里画外》⁹，周宗凯、杨万里的《〈滕王阁序〉的图像传播与〈滕王阁图〉的文学阐释》¹⁰。这三篇文章的论述均十分浅显，并未能形成有深度的研究成果。

有关元代界画的研究主要集中在两个方向，其一是针对单个界画画家和界画作品的研究，这方面主要集中于对夏永和王振鹏的研究。其中陈韵如的《“界画”在宋元时期的转折》¹¹一文以王振鹏的界画风格来分析界画在宋代和元代的风格转向。第二类是将界画作为一个画种展开研究，这个方面的研究有三个角度：一是界画的发展史，二是界画的技法，三是界画与古代建筑的关系。

三、研究意义及研究方法

唐棣是元代绘画史中的一颗遗珠，目前学界对其重要性还没有给予充分的认识。首先，唐棣绘画的发生是时代背景的产物，元代本身就是一个错综复杂的时代，这个时代的文人画迅速发展，但文人画的主体——画家却不受重视。加之大多文人都是汉人，在当时的时代背景下，汉人在不同程度上都受到排挤。唐棣的一生在仕途上更是受到其汉人身份的制约而郁郁不得志。其次，唐棣绘画风格与

喻友：《元代交游图画中的李郭传统更化》（2017 年《民族艺术》），刘晓鹏的《元代李郭传派山水画发展客观因素探析》（2020 年《大众文艺》）。还有 4 篇学位论文：李超的《论“李郭”山水风格的传承及兴衰的原因》（2009 年重庆大学），周腾飞的《寒林绝响——赵孟頫在元代李郭派系山水画消亡中所起之作用》（2014 年河北师范大学），江涛的《从李郭画派论绘画风格与元代文化环境的互动》（2016 年浙江大学），刘晓鹏的《元代“李郭传派”山水画研究》（2020 曲阜师范大学）。

⁷ 国剧学会：《宋代院画之滕王阁图》，《国剧画报》，1932 年 2 月第 7 期。

⁸ 金韵：《“界划”与“界画”：元代夏永〈滕王阁图页〉》，《上海文博论丛》，2008 年第 3 期，第 39-42 页。

⁹ 蔡广民：《夏永与其〈滕王阁图页〉的画里画外》，《明日风尚》，2016 年第 16 期，第 129 页。

¹⁰ 周宗凯，杨万里：《〈滕王阁序〉的图像传播与〈滕王阁图〉的文学阐释》，《名作欣赏》，2020 年第 24 期，第 64-65 页。

¹¹ 陈韵如：《“界画”在宋元时期的转折：以王振鹏的界画为例》，《台湾大学美术史研究集刊》，2009 年第 26 期，第 135-192，228 页。

李郭传派一脉相承，然而这并不意味着唐棣的绘画不具有研究价值。恰恰相反，唐棣资质甚高，虽然目前存世画作不多，但其画作较之前人更为温润清丽，可以说，这是唐棣在先贤的基础上的再发展，独具个人风格。

《滕王阁图》是唐棣晚期较为典型的作品，其绘画风格个人性强，构图上实处就法，虚处藏神；用墨以淡墨为主，关键处以浓墨点醒，画面宁静悠远；近处的滕王阁则使用了界画的画法，勾勒出滕王阁的精巧磅礴。这定是经过了画家的精心构图，通过对这组作品的理性分析，可以一窥唐棣的绘画观念。

本文采用文献研究和图像研究并重的研究方法，首先要充分挖掘《滕王阁图》背后的历史文献资料。这方面的材料主要包括作者唐棣的资料，跟唐棣有着相近画风的元代李郭传派的史料（包括李郭传派的画家和画作的资料），以及元代界画发展情况的史料等三个方面的材料。通过对这些散落的搜寻、梳理、辨别、去粗取精，从中构建出本课题研究的背景和深层意义。

由于本文以一幅画作为研究中心，对于图像的分析是必不可少的研究手段。图像分析包括本体分析和横向分析两个方面，作者对《滕王阁图》的本体分析包括用笔、用墨、树石造型、构图等技法层面，以及画中的题跋、印鉴等隐藏在作品背后的信息分析。横向比较是通过将《滕王阁图》与其同时代的其它界画的比较一看元代的界画面貌，二看《滕王阁图》在元代界画中的独特性。

第一章 唐棣及其《滕王阁图》

第一节 唐棣的烟雨平生

唐棣，字子华，吴兴人（今湖州归安），生于元贞二年（1296），卒于至正二十四年（1364），享年六十有九。唐棣之父名唐清。根据《奉训大夫平江路知州致仕子华唐君墓碣》记载，其父元初曾做过承务郎的小职，后做归安县令。唐棣的祖籍为浙江钱塘，后跟随父亲定居归安。

唐棣早慧，自小诗书出众，弱冠之年拜于赵孟頫门下。赵孟頫与唐棣是吴兴老乡，《吴兴备志》中载有“赵文敏公一见奇之，出入门下”¹²的趣事。通过赵孟頫，唐棣结识了当时的湖州路总管马煦（字德昌）。湖州总管在当时是非常重要的官职，掌实权，可保荐有学之才。马煦十分赏识唐棣，大三年（1310）马煦升刑部尚书赴，唐棣以“茂才”之职随行，至此，唐棣开启了他的仕途。“茂才”是元代汉人以诗画等才艺进入仕途的方法，《唐子华诗集序》中记载“子华弱冠时，以善画际遇先朝，尝登于乙览而列于东壁图书之府矣。”¹³

延祐六年（1319），唐棣随老师赵孟頫南下离开大都。事实上，唐棣在大都的仕途并不惬意，皇帝虽赏识其画技，却只把唐棣视作技艺人取乐。元朝宫廷对书画艺术的重视本不如其它朝代，加之唐棣汉人书生的身份，在大都的这几年中，唐棣的政治才能一直没能受到重视，直至其离开大都，都没获得正式的官职。事实上，唐棣的一生仕途都不算顺利，但他心存仁义，所到之处都受到人民的爱戴。离开大都后，唐棣做过郴州儒学教授和处州路青田县乡巡检。儒学教授和乡巡检均是地位很低的小官，巡检是负责治安的小吏。唐棣以弱不胜衣的文士之身结交当地的大姓人家，使得当地“终岁不闻有寇盗之患”。¹⁴

天历二年（1329），唐棣被任命为江阴教授。当时皇室内部经历过异常残酷的斗争之后，元文宗图帖睦尔即位。文宗登位以后将他在原集庆（今南京）的潜邸改为大集庆龙翔寺，龙翔寺的改建动用了大量的人力物力，唐棣也被征召进入龙翔寺作画。《草堂雅集》中所记的“画嘉禧殿，为上所知”，即是这次事件。王逢在《唐子华知州山水为王骏致远题》中赞到“龙翔壁画动宸听”，也证实了唐棣确曾参加过龙翔寺的绘画工作。

文宗至顺四年（1333），唐棣奉命入京作画，这是他第二次进京，可惜文宗

¹² 陈高华：《元代画家史料》，上海：上海人民美术出版社，1980年，第233页。

¹³ 陈高华：《元代画家史料》，上海：上海人民美术出版社，1980年，第228页。

¹⁴ 出自《送唐子华序》

于当年过世，惠宗继位，唐棣受到冷落。惠宗至元元年（1335）时唐棣被任命为嘉兴路照磨兼提控案牘。据《元史·百官》所记照磨“正八品，掌磨勘左右司钱谷出纳、营缮料例，凡数计、文牘、簿籍之事”¹⁵。现存的史料中有五首送给唐棣上任照磨的诗，朱晞《瓢泉吟稿》中有《追送唐子华照磨之任嘉禾》一诗，云：

才华秀发蚤诜诜，大府宜君被选抡。

天下昔曾陪画史，幕中今喜得诗人。

清时事业行将见，诸老风流迹未陈。

何日鸳鸯湖上水，相期一洗簿书尘。¹⁶

这首诗算是比较常规的赠别诗，但字里行间仍见难掩的仕途艰难的叹息。在蒙元异族的统治下汉族官僚备受压制。唐棣并非没有政治才干，但是到了将近四十岁才升至一个管文书、计数的八品小吏，着实让人叹息。

十年后，惠宗至正五年（1345），唐棣被擢升为七品的徽州路休宁县尹。身为一县长官，唐棣终于有了一定的空间能发挥他的政治才干。蒙元统治者对汉族官吏防备甚深，汉族地方官吏上均有蒙族或色目人的上级，称达鲁花赤，这些达鲁花赤因在地方权限很大，多蛮横放纵，为祸地方。唐棣却能在异族上级和保护百姓间做好平衡，使休宁县做到政平人和。《休宁县尹唐君覈田记》记曰：

至正五年春，君始至官。召父老问民不便者，皆以赋役不均告。君曰：“不可使胥曹任其事。”为其并缘为奸蠹也。乃听民自推择廉而实干者诿之。五月，甲子，乡各举二人。君置酒县堂，申命之，戒以“毋私毋扰毋欺”，期三月以籍至县。八月讫事，上其籍于郡。民情大悦，歌咏载道。¹⁷

《危太朴文集》中的《与唐休宁书》和《佩玉斋类稿》中的《唐县尹生祠记》也有对唐棣核田的记载。做休宁县尹的五年是唐棣在政治上大展身手的一个时期。此后唐棣的仕途通畅了不少。惠宗至正九年（1350）唐棣进奉议大夫，迁婺州路兰溪州知州，后数年调平江路吴江知州。至正十五年（1356）朱元璋率领的红巾军攻陷集庆，控制浙东、皖南诸路，元朝廷的统治趋向崩溃。此时唐棣已经六十岁，年事既高，政局不稳，让他升起隐退之心，于至正十七年（1358）辞官。辞官后唐棣回到故里吴兴，自号“遁斋”，过着诗画自娱，山野乡音的平静生活，从他作的诗可以看出他这个时期的生活状态是比较宁静的：

旧欲依山每悔迟，居贫难办买山资。

贪收古画人谁购，爱种名花手自移。

近日看书愁散漫，经年晒药补清羸。

¹⁵（明）宋濂撰，阎崇东点校：《元史》，长沙：岳麓书社，1998年，第1206页。

¹⁶ 陈高华：《元代画家史料》，上海：上海人民美术出版社，1980年，第221页。

¹⁷ 陈高华：《元代画家史料》，上海：上海人民美术出版社，1980年，第222页。

裁诗寄与诸朝士，还道如今老更痴。¹⁸

至正二十四年（1364），在过了数年宁静的生活后，唐棣于吴兴病逝，终年六十九岁。唐棣的一生在大历史背景下是幸运的也是不幸的，说其不幸，在于他虽有济世之才却在异族统治下难以施展，大半生辗转官场，饱受挤压。幸运之处在于，在元代仅九十年的历史中，唐棣处于难得的平静期，相对于元初悲愤的遗民，和经历动荡的元末明初的其他人物而言，他又是幸运的。

第二节 印鉴与题跋：《滕王阁图》的递藏史

《滕王阁图》上共有三段题跋和十九颗印鉴，他们显示了这幅画的流转过程。题跋与印鉴的内容释读如下：

卷首：唐子华滕王阁图真迹。民国二十九年一月为冠五兄题。恭绰。“遐庵□翰”（朱文）

卷中：至正壬辰□上□

吴兴唐棣子华

卷尾：唐子华此卷士气蔚然，绝无界画窠臼，良由其胸次不同。远师河阳近效吴兴，故能下笔安雅，有佩玉垂绅之度也。己卯十二月将再还蜀道出善灞，冠五兄出示，因书其后。大千张爱。“张爱”（朱文）“大千大利”（白文）

印鉴：“子华”（朱白）“琴书堂”（白文）“千山耿书画之章”（朱文）“字信公昭忠印”（白文）“信公父”（白文）“怡王览书画印”（朱文）“怡亲王宝”（白文）“明善堂览书画印记”（白文）“汉光阁”（朱文）“顾洛阜”（白文）“汉光阁主顾洛阜鉴藏中国古代书画之章”（朱文）“春雷阁藏”（朱文）

题跋和印鉴所属的书画收藏家梳理如下：

- 1.唐棣(1296-1364)：至正壬辰□上□。吴兴唐棣子华。“子华”（朱白）
- 2.耿昭忠(1604-1686)：“千山耿书画之章”（朱文）“字信公昭忠印”（白文）“信公父”（白文）
- 3.怡亲王爱新觉罗·弘晓(1722-1778)：“怡王览书画印”（朱文）“怡亲王宝”（白文）“明善堂览书画印记”（白文）
- 4.叶恭绰(1881-1968)：唐子华滕王阁图真迹。民国二十九年一月为冠五兄题。恭绰。“遐庵□翰”（朱文）

¹⁸ 何延喆：《唐棣》，上海：上海人民美术出版社，1982年，第12页。

5.张大千(1899-1983): 唐子华此卷士气蔚然, 绝无界画窠臼, 良由其胸次不同。远师河阳近效吴兴, 故能下笔安雅, 有佩玉垂绅之度也。己卯十二月将再还蜀道出善澣, 冠五五兄出示, 因书其后。大千张爱。“张爱”(朱文)“大千大利”(白文)

6.上款人(冠五): 何荔甫(清末民初), 广州西关人。著名书画收藏家。主要藏印有: 田溪书屋、丽父墨缘、庐江、墨痴、冠五清赏等。

7.顾洛阜(JohnM.Crawford,Jr.1913-1988): “顾洛阜”(白文)“汉光阁主顾洛阜鉴藏中国古代书画之章”(朱文)

通过梳理,《滕王阁图》有一条清晰的递藏轨迹就显现出来。画面显示最早的时间痕迹是画家本人唐棣在“至正壬辰”,即元惠宗至正十二年(1352)创作了这幅画,再次出现的时间痕迹则到了清初的耿昭忠之印章。耿昭忠是清初靖南王耿继茂次子,幼年随父镇守辽东,后因其祖父耿精忠叛乱与父共同囚于京师。这幅画可能也是在北京与耿昭忠分离,后来出现在怡亲王爱新觉罗·弘晓手中。到了清末时,《滕王阁图》出现在一位广东商人何荔甫手上。何荔甫是广东裕隆兴丝绸庄的主人,是广东一带的丝绸业大亨。清亡之后,此画流落民间,何荔甫悄悄走商到北京,偶遇了这张画,并将其收藏。根据画上的题跋可知,民国二十九年时,叶恭绰、张大千、何荔甫曾相聚过。当时何荔甫邀请叶和张为《滕王阁图》作了题跋,这一点可以与叶恭绰的《竹石图》相互映证,此画现藏于四川博物馆的《竹石图》,其上有一段长跋文,陈述了民国二十九年春,叶恭绰与张大千在香港相逢,其时在上海的广东人因上海沦陷纷纷来到香港。张大千在回蜀途中经过香港,遂与叶恭绰相见。¹⁹跋文中提到的最后一位藏家是顾洛阜,顾洛阜是民国时期活跃于收藏界的美国收藏家,此人拥有比较深厚的鉴赏水平,曾收藏有传为高克明的《溪山雪意图》、五代《别院春深图》、乔仲常的《后赤壁赋图》、米芾的《吴江舟中诗》卷等重要的艺术品。他曾数次向大都会博物馆捐赠或转让藏品,这其中就包括郭熙的《树色平远图》、徽宗的《竹禽图》等作品。《滕王阁图》可能也在顾氏与大都会博物馆的交易之列。

¹⁹ 出自澎湃新闻,刘振宇、张玉丹所撰《旧事——叶恭绰与张大千艺文交往考释三则》。网址:

https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_10805419

第三节 虚实之间：《滕王阁图》的构图与造景

滕王阁位于江西九江，毗邻赣江。始建于唐永徽四年（653），为唐高祖李渊之子李元婴任洪州都督时所建造。唐高宗上元二年（675），洪州牧阎伯屿重修滕王阁，并于九月九日与群僚及宾客宴饮其上。其时，王勃南下探亲，路过洪州，参加了这次盛宴，并于宴上作《滕王阁序》一诗，正所谓“落霞与孤鹜齐飞，秋水共长天一色”，滕王阁也因此诗流芳千古。



图 1-1 [元]唐棣，《滕王阁图》，27.5×789.1cm，纸本水墨，大都会艺术博物馆藏

一、“实处就法，虚处藏神”的构图

唐棣的《滕王阁图》在构图上充分运用了“实处就法，虚处藏神”的原则，画面中有无、虚实纵横交错。这幅作品采用了采用了对角构图的方法，从左到右，将画面分成了远、中、近三个层次。画面左上角画家用极淡的墨皴出一抹远山，着笔极少，描出隐现在薄雾中的一角微茫的山峦，画面的中景大量留白，仅有一只孤帆向滕王阁缓缓驶来，近景则描绘了山石遮蔽下的岳阳楼。

《滕王阁图》为唐棣晚期作品，此时的唐棣已将年少所学融会贯通，他的画作中既有李郭画派的悠远宁静，兼具赵孟頫绘画的平淡天真。再画面布局上，《滕王阁图》与郭熙的《树色平远图》以及他的老师赵孟頫所作的《双松平远图》有异曲同工之妙。

《树色平远图》是郭熙的重要代表作之一，《滕王阁图》虽未在其画名中直接点出“平远”之语，描绘的却是李郭画派最为擅长的平远之景。从图像结构上来说，都分为远、中、近三景，且在景物塑造中，都以墨色的浓淡区分了空间的前后。《树色平远图》中的远山以淡墨染，近处的山石则以浓墨勾勒边界，淡墨皴擦，山石塑造坚硬有力，松树在郭熙的塑造下更是遒劲。画面中的亭子隐于树石之后，却不作为中景表现，而是以线条勾勒，这与唐棣绘画中的滕王阁的塑造

方法相似。在这样的层层叠压之下，丰富了空间的层次感，使画中之景在层次分明的同时不乏丰富之感。《滕王阁图》也是如此，画面右侧是绘画的主体滕王阁，画家一改远景轻松的画法，以精致细密的线条勾勒建筑。阁中屋瓦、鸱吻、飞檐、廊柱、庭院、地砖、墙砖、人物姿态皆纤毫毕现。近景处的巨石和枯树处有墨色最重，以保持画面结构的稳定，突出了整幅画的主体物。画面近处的山峦和林木向虚处理，形成群峰环抱的效果。整幅画虚虚实实，纵横交错，远山悠远，近处壮丽，层次分明，画面饱满。



图 1-2 [北宋]郭熙，《树色平远图》，32.4×104.8cm，绢本，大都会艺术博物馆藏

此外，《滕王阁图》与赵孟頫的《双松平远图》在构图上也非常相像。唐棣与赵孟頫的相像更多的在于其“留白”之法。赵孟頫在《双松平远图》中景的处理上选择大量的留白，以显示旷野之悠远，这与唐棣《滕王阁图》中中景的大量留白相似。占据画面的中最主要区域的是白茫茫的江面，画中之水不着一笔，却不轻飘。画面左上角画家用极淡的墨皴出一抹远山，着笔极少，描出隐现在薄雾中的一角微茫的山峦，又用稍实的笔墨画出一只孤帆向近处驶来。在如此的虚实交错中，将远山景色体现的淋漓精致。



图 1-3 [元]赵孟頫，《双松平远图》，26.7×107.3cm，纸本水墨，大都会艺术博物馆藏

二、“纤巧温润，淡逸劲爽”的造景

《滕王阁图》中的景物可分为山石、树木、建筑、舟船、人物几类。画中的山石已不见北宋李郭派山水中石体坚凝方硬的北方式山石，取而代之的是纤巧的南方山石。远山十分平缓，非常符合南方低缓的山势的特征。近景处的巨石造型浑圆，少见方折的棱角。石上皴纹较少，通过大面积的留白来呈现一种温润感，十分接近南方因气候湿润形成的山石的质感。

临崖的枯树上依然能看到不少李郭式枯树的痕迹，李郭之绘画，最擅画松。松树常年生长于悬崖峭壁之上，无惧严寒，更不会轻易低头，在古代通常象征着君子的高洁品质。古人绘画中常以松如画，李、郭绘画中的松则以其遒劲浓重见长。在塑造近处松树时，唐棣博采众长，他笔下的松树姿态虬曲，有实笔双钩的树干、蟹爪枝、鹿角枝等。画中阔叶的乔木采用的胡椒点、双钩叶和小混点，这种塑造方法是元代绘画中常见的树叶画法，如王蒙画中的树叶。

左侧的小船用笔虽简结构却十分清晰。观者能看出这是一艘独帆小船，船上有双蓬，蓬上有窗，船头一桅杆上悬一三角状帆，风吹帆饱，船正在向近岸驶来。画面的核心滕王阁的刻画十分精细，滕王阁的建筑形式为双层带庭院的综合结构。画家用连廊圈出庭院，阁中回廊曲折悠远，阁下烟波浩淼，笔墨之间，尽显滕王阁景色之隽永。

滕王阁的屋顶为复式歇山顶，并非唐代的建筑样式，画家很有可能参考了宋画中的建筑样式来描绘。画中出现四个人物，三人在阁顶二层，可以看出有两人依着栏杆回首望向远方的江面，一人坐在他们对面似在与之交谈。一层还有一蓄须人背靠栏杆端坐，他对面应该也有人物，惜画面漫漶难辨。画中四人皆头戴乌色方折巾，这是宋代文人常见的装扮。画的主题虽为滕王阁，却不见推杯换盏之景，仅有几个文人静坐远眺，更添了几分清幽之趣，正是应了王勃“闲云潭影日悠悠，物换星移几度秋。阁中帝子今何在，槛外长江空自流”之语。

第四节 墨色灵动：《滕王阁图》的笔墨语言

笔墨在历代山水画中都占据着极其重要的地位。山水画发展到元代进入了高峰期，出现了一大批优秀的画家，正是这批山水画家将元代的笔墨意趣推向了顶峰。元初期，笔墨语言受到李郭传派影响最大，唐棣便是李郭传派最著名的画家之一。李、郭二人笔墨质朴，却不失灵动，擅用皴法。塑造刚劲之景时，常用笔勾勒轮廓。

赵孟頫作为元代大家，虽对李郭传派颇有研究，但他并不完全认可他们的绘画观念，认为他们的绘画过于素雅，甚至有种消沉之气，赵孟頫之笔墨讲求苍劲有力。

唐棣之画兼具李郭与赵孟頫之神韵。《滕王阁图》的用墨以淡墨为主，关键处以浓墨点醒，画面淡雅灵动，画中远山全用淡墨晕染，仅有极淡的线勾出轮廓。用数笔长披麻皴画出靠近江边的水岸，但江中的小舟却用浓墨实笔画出，给人一种小舟冲出江上浓雾的感觉。舟上的乌篷用浓墨实笔，显示出船身的构造，吃水的船身用松散的虚笔显示船与水交接的部分，风帆用虚笔淡墨表现帆鼓动的动态。

画家于滕王阁上着力最多。画面中滕王阁主楼为两层，檐为三叠，顶为重檐歇山顶，飞檐上有脊兽五只。二楼为正方形，每侧有立柱四根，将侧视面隔为三分。柱之间以双层栏杆相连，栏杆为实栏，下层有装饰花纹的挡板。柱顶与屋檐处可见卷起的竹帘，卷帘后有挽起的垂帘。在元的绘画中，描绘夏季常见卷起的竹帘，冬季则是落地的格窗。《滕王阁图》中，卷帘缀以织物制的垂帘，可见未到数九寒冬，但也绝非炎炎夏日，湖中描绘的有可能是秋季。二楼下面是装饰着纹样的底座，一层是用连廊围起的庭院，在最外侧有一小阁，其形制与二层相同，整个滕王阁建筑在一个梯形的高底座上，今日所见之滕王阁为四层塔楼式建筑，与画中之滕王阁相去甚远。历史上，滕王阁历经二十九次重修，现今的滕王阁是1942年在梁思成的主持下重修而成的。在元代的重修是至元三十一年（1294）早于唐棣生年两年，故唐棣所绘滕王阁应为元代重修之建筑。画家在绘制时用浓墨画檐底、屋脊、柱子等处，以此搭建起整个建筑清晰的构架。至于屋瓦、卷帘、挡板、底座、墙面、地板、室内等处则用淡墨，来形成建筑的立体感。描绘建筑的线条平直，线条间距匀称，疏密布置得当，远处的轮廓则用线清淡模糊，以此形成建筑的深度与空间感。画中的树木可以分为枯树、阔叶树、远树三类。枯树用浓墨实笔双钩树干，树干内用湿笔淡墨简单皴染再用浓墨画出结疤、树皮等。大枯树的树枝用下垂的蟹爪枝，小枯枝用鹿角枝。阔叶树用空勾的树叶和大混点、胡椒点描绘树叶。远树仅用直线画树干再添以小混点表示树冠。

在山石与树木的处理上，画家多用湿笔，仅在描绘远山与汀渚用干笔，汀渚

用侧笔长锋拖出长披麻皴。近处的巨石向背处用湿笔作雨点皴、条子皴、乱柴皴，画出江岸潮湿的山石的质感。画家先用圆中带方的线勾出山石轮廓，再用淡墨皴染再用浓墨点醒关键处，形成石面的凹凸感。唐棣的山石塑造之法很可能借鉴了黄公望的作品。李郭画派与赵孟頫在石头的塑造上多倾向于表现其坚硬，黄公望不然，其绘画中的山石塑造温润如玉。黄公望的《九峰雪霁图》中的山石塑造最为典型。黄公望塑造山石时，尽可能的少用皴擦之笔法，多以烘染之法塑造，其山石墨色多变，用墨色塑造的明暗表现山石之质感。上文提到过，唐棣所塑之山石似乎是江南的石头，温润隽秀，唐棣在绘画时很可能是借鉴了黄公望的塑造手法。

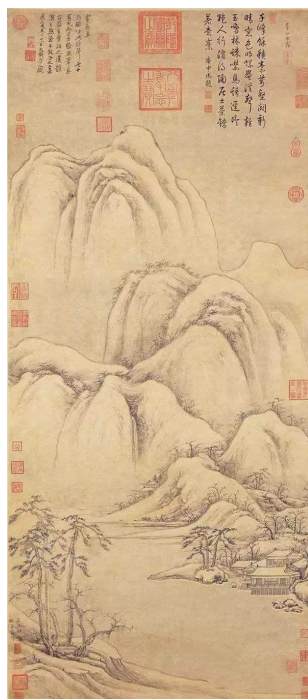


图 1-4 [元]黄公望，《九峰雪霁图》，55.5×117cm，纸本水墨，故宫博物院藏

唐棣在《滕王阁图》中的笔墨精妙，用笔简练克制，虚实有度。远山以墨勾染纯粹自然，近景则以线条勾勒，更显滕王阁之巍峨精巧。唐棣游走于笔墨之间，挥洒自如，整幅画面布局精妙，笔墨丰润，浑然天成。

第二章 唐棣的艺术风格及其成因

第一节 唐棣绘画风格流变

在元代绘画史的整体叙事中，唐棣通常被归为李、郭传派的代表画家之一。唐棣的山水画风格确有北宋李、郭画风遗意，但其书画成就绝不仅仅如此。唐棣在绘画史中的重要性在于其不仅承李、郭遗风，更在其基础上自出新意，唐棣的书画，细品之下，更见风韵。本节旨在通过具体分析唐棣在不同时期的代表作解析唐棣在不同时期的绘画风格流变。

现存世的唐棣画作共 12 幅，根据画作上所显示的创作时间可分为早中晚三个时期，早期代表作为《秋山行旅图》和《摩诘诗意图》。中期代表作有《松荫聚饮图》、《霜浦归渔图》、《长松高士图》。晚期代表作为《雪港捕鱼图》。

《摩诘诗意图》又名《王维诗意图》是现存唐棣最早的画作。图中画长松枯树下一文士静坐水滨，远处平坡逶迤，远山遥遥。画面右上端有画家自题：“至治三年春三月吴兴唐棣子华写摩诘诗意图”，下方有“唐棣”、“唐氏子华”两方朱文印，这幅画写王维“行到水穷处，坐看云起时”之诗句意境。北宋时王维的江南山水风格是宋朝文人雅士摹古的代表画风，王维的诗句也是北宋画家常选用的题材。郭熙就曾以王维的诗句作为绘画题材，《林泉高致》“画意”篇记有“思因记先子尝所诵道古人清篇秀句，有发于佳思而可画者，并思亦尝旁搜广引，先子谓为可用者，咸录之于下”，其中就有“行到水穷处，坐看云起时”²⁰之句。从绘画主题上看，此画颇具郭熙的画意。从构图上看《王维诗意图》这种近景枯树、中景平远、远景峰峦的构图形式与郭熙的《窠石平远图》极为相似。

《秋山行旅图》现藏于台北故宫博物院，在 1989 年出版的《故宫书画图录》中这幅画又名《仿郭熙秋山行旅图》。这幅画与郭熙的《秋山行旅图》在景物布置上有很多相近之处，诸如近景处的巨石与枯树，远处是高耸的巨大山峰，山间藏有精致的楼阁，水滨的渔人，小路上的行旅皆有郭熙画中之意。但是，唐棣与郭熙的画也有不少不同之处。首先，在近景树木的处理上唐棣的《秋山行旅图》较多的使用蟹爪枝来突出树木干枯的萧索。郭熙的《秋山行旅图》则将松树的松针画少，用秃枝来显示松树的凋零之态，树干的用笔也更坚凝，这是北宋山水画面中点景树木的典型画法。在皴法上郭熙的《秋山行旅图》采用的是典型的鬼脸皴，在画皴纹时末端用笔往回收，用水也较少，由此形成坚硬凝练的北方山石的特色。唐棣的《秋山行旅图》在皴法上接近短披麻皴，用笔轻松，用水也比郭熙画多一

²⁰ (宋)郭熙著：《林泉高致》，刘维尚编，北京：中国纺织出版社，2018 年，第 60-61 页。

些，形成了比较温润的效果。

总体而言，唐棣早期的代表画作对郭熙的临习较多，这与他在赵孟頫处学习书画的经历相关，赵孟頫家中藏品颇多，其藏品更不乏宋代北方画作。画史上有记载过赵孟頫宦游大都时收藏画作的事迹。作为赵孟頫入门弟子的唐棣能够观看到北宋的山水画，并在创作上受其影响是有很可能性的。

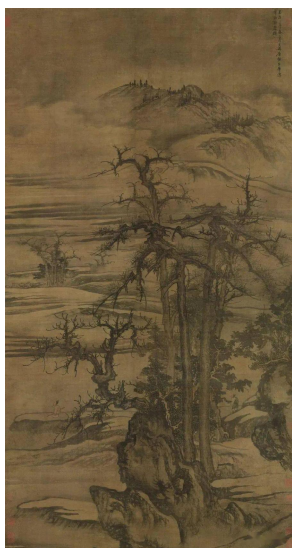


图 2-1 [元]唐棣，《摩诃诗意图》，128.9×68.7cm，绢本淡设色，纽约大都会艺术博物馆



图 2-2 [元]唐棣，《秋山行旅图》，151.9×103.7cm，纸本水墨，台北故宫博物院藏



图 2-3 [北宋]郭熙，《秋山行旅图》，141×97cm，绢本淡设色，台北故宫博物院藏

《松阴聚饮图》和《霜浦归鱼图》是唐棣中年时期的代表画作。《松阴聚饮图》作于元统二年（1334），此时正赶上元惠宗继位，唐棣在仕途上备受冷落，这幅画也在一定程度上反映出画家的心境。画面近景中几株枯树最引人注目，画中长松已凋，嶙峋的枯枝张牙舞爪地刺向天空，树下四位文士伴着童仆席地而坐，相对而饮，他们姿态自然放松，似在畅谈，其中一位文士的转过头，目光幽幽的望着远方，顺着他的目光不远处有一处在秋树掩映下的茅草院落，似是隐居之所。更远处，缓慢起伏的山峦将画面开出一方高远寂寥的天地。

《霜浦归鱼图》作于惠宗至元四年（1338）此时是唐棣任嘉兴路照磨兼提控案牘的第三年。任照磨的十年，唐棣的心境趋于平和，他在嘉兴时做过一首《春波小隐》的诗可以反映出他的心境：

鸳鸯湖上春水生，吴姬荡桨春波平。
碧山隔树远莫见，白鸟近人浑不惊。
倚槛钩帘闲把钓，停杯度曲醉吹笙。
旧时王谢风流在，却笑穷时阮步兵。²¹

²¹ 何延喆：《唐棣》，上海：上海人民美术出版社，1982年，第9-10页。

从诗中可以看出唐棣当时悠然自适的心情。《霜浦归鱼图》描绘的是一个渔乐的场景，占据画面主体的是一丛巨大的秋树，缠绕着枯藤长满蟹爪枝的枯树与茂盛的松树比肩而立，下方有小叶和阔叶的树木，整丛树木在萧瑟中透露出勃勃生机，树下有三个打鱼归来的渔民一路谈笑着走过，这幅画在唐棣的所有画作中是氛围最为欢快的一件。



图 2-4 [元]唐棣，《松荫聚饮图》，14.4×97.1cm，绢本设色，上海博物馆藏



图 2-5 [元]唐棣，《霜浦归渔图》，144×89.7cm，绢本设色，台北故宫博物院藏

唐棣在这一时期的作品主题性非常值得关注。这个时期的唐棣的绘画已经褪去了早年的稚气，不再追求极致精妙的技法表现，更强调绘画中天人合一的情感抒发。与此同时，唐棣的绘画技法也更为纯熟，在郭熙式的绘画风格之上，博采众长，出现了融合宋代诸家的迹象。如在《松阴聚饮图》中李成、郭熙典型的雨点皴、鬼面皴已不见，取而代之的是线条柔和，比较温润的长披麻皴。《霜浦归鱼图》上甚至出现了马远风格的小斧劈皴。不过这个时期唐棣绘画最大的转变仍是绘画主题的意义超过对技法的追求，可能是因为这个时期唐棣的绘画已经走向成熟，脱离了技法的桎梏，进而追求绘画对个人心境的表达。

据刘九庵编辑的《宋元明清书画家传世作品年表》和高木森、余城的研究，唐棣晚期的代表作品是《山静日长图》和《浮峦暖翠图》。可惜的是这两件作品作者目前无法找到可靠的图像，因此不作分析。

第三节 李、郭传派对唐棣绘画的影响

唐棣的学习经历起点极高，他的第一位老师便是一代宗师赵孟頫。但赵孟頫在绘画上对他的影响却不如李成、郭熙明显，尤其是在唐棣早期的绘画中，李、郭对他的影响是显而易见的，正所谓三人行，必有我师也。唐棣对于李、郭画法的学习与发展是研究唐棣绘画的重要部分。

在整个北宋时期李成的画风笼罩在山水画坛之上，形成难以逾越的高峰。《宣和画谱》中记录的山水画家有四十人，其中提到学习李成的画家有七人。米芾的《画史》主要谈论他在当时对书画的一些见闻，其中提到收藏李成画作和学习李成画风的有十二人。米芾在《画史》中多次谈及当时世人对李成画作的推崇以及李成伪画的泛滥，例如米谈到“李成真见两本，伪见三百本”²²，可见李成画风对北宋山水画坛的影响之巨大。由此可知的信息有二，其一是到米芾活动的北宋晚期，李成画迹中真作已很少见。二是画坛对李成的巨大推崇，形成了一种人们认定的李成画风，例如《画史》中提到被收藏的李成画作中有雪景图七件，提到李成画中有松的有三处，无论是雪景还是画松，大概率是当时人认定的李成画风，而在受到巨大推崇的时期，李成的画风究竟是何种面貌。我们可以通过当时及其后的画史记载中得到一些信息。刘道醇在《圣朝名画评》“李成”条目下主要记载李成生平事迹，其中提到时人评李成画作的诗文：“直史馆刘鳌者时推精鉴，于曹武惠王第见成山水图，爱之不已，有诗曰：‘六幅冰绡挂翠庭，危峰叠嶂斗峥嵘。却因一夜芭蕉雨，疑是岩前瀑布声。’”其下有数言品李成画风曰：“成之为画，精通造化，笔尽意在。扫千里于咫尺，写万趣于指下。峰峦重叠，间露祠墅，此为最佳。至于林木稠薄，泉流深浅，如就真景。”²³此则文献可提供一些李成画作的信息。“六幅冰绡挂翠庭”可知刘鳌所见李成画为六幅连屏风的形制。“危峰叠嶂斗峥嵘”指李成此画中山峰为北方式峥嵘耸立的叠嶂峰峦，表现手法为全景山水。“却因一夜芭蕉雨，疑是岩前瀑布声”言画中写实之功，与后文中评李成绘画“如就真景”相呼应。“峰峦重叠，间露祠墅”中透露出李成画中峰峦叠嶂间有寺庙、馆阁、别墅之类建筑增添生机。沈括的《梦溪笔谈》“书画”篇中云：“李成画山上亭馆及楼塔之类，皆仰画飞檐，其说以谓自下望上，如人平地望塔檐间，见其榱桷。”²⁴虽然沈括在其后立即说“此论非也”对此说法予以

²² (宋)米芾：《画史》，卢辅圣编，《中国书画全书》第一册，上海：上海书画出版社，1993年，第981页。

²³ (宋)刘道醇：《圣朝名画评》，卢辅圣编，《中华书画全书》第一册，上海：上海书画出版社，1993年，第453页。

²⁴ (宋)沈括著：《梦溪笔谈》，施适校点，上海：上海古籍出版社，2015年，第109页。

否定，但沈括主要从现实中望见山间建筑之真实情况否定李成画法。结合现今存世的《晴峦萧寺图》可猜测，李成画中之建筑确实为“仰画飞檐”的形式。刘道醇在“范宽”条中又云“李成之笔，近视如千里之远；范宽之笔，远望不离坐外。”²⁵此则说明李成画中平远之景之神妙。郭若虚《图画见闻志》中“论三家山水”评李成之画云“夫气象萧疏，烟林清旷，毫锋颖脱，墨法精微者，营丘之制也”。²⁶又云：“烟林平远之妙，始自营丘。”²⁷“气象萧疏，烟林清旷”说明李成画中景物多取萧寒之景。“毫锋颖脱，墨法精微者”则是称赞李成用笔用墨之精妙，但是没有具体说明笔墨如何。米芾《画史》中倒是对李成用墨有所提及，米芾云“李成淡墨如梦雾中，石如云动，多巧少真意”²⁸。米芾提到李成画用淡墨，“石如云动”一方面指李成用墨之清淡，一方面则可能指李成画山石所用的卷云皴，直至董其昌在《画禅室随笔》中云“李成惜墨如金”²⁹为李成画风中用淡墨畅名。淡墨成为李成画风之重要一点。《图画见闻志》“李成”条目下还记载了三幅李成画作的名称：“《烟岚晓景》、《风雨四时山水》、《松柏寒林》”³⁰此亦可知李成画作的一些主题。《宣和画谱》“李成”条说李成“所画山林、蓊泽、平远、险易、萦带、曲折、飞流、危栈、断桥、绝涧、水石、风雨、晦明、烟云、雪雾之状，一皆吐其胸中而写之笔下。”³¹《宣和画谱》中所记李成画作有一百五十九件，与北宋早期和中期画史文献中所记相去甚远，疑其中伪作颇多。由此来看，则《宣和画谱》中所提李成画的诸多元素如山林、蓊泽、飞流、危栈、断桥、绝涧等则不一定为真。

郭熙也曾学习过李成的画风，后来则形成自己的绘画风格。《图画见闻志》中记载郭熙的绘画为“工画山水寒林。施为巧赡，位置渊深……巨障高壁，多多益壮，今之世为独绝矣。”³²此则显示出郭熙的绘画风格有三：一为擅画的元素之一为“寒林”。二所言“巧赡”“渊深”多指郭熙于经营位置上颇有造诣。三于

²⁵ (宋)刘道醇：《圣朝名画评》，卢辅胜编，《中华书画全书》第一册，上海：上海书画出版社，1993年，第453页。

²⁶ (宋)郭若虚撰：《图画见闻志》邓白注，成都：四川美术出版社，1986年，第65页。

²⁷ (宋)郭若虚撰：《图画见闻志》邓白注，成都：四川美术出版社，1986年，第66页。

²⁸ (宋)米芾：《画史》，卢辅胜编，《中华书画全书》第一册，上海：上海书画出版社，1993年，第981页。

²⁹ (明)董其昌著：《画禅室随笔》，屠友祥校注，上海：上海远东出版社，1999年，第97页。

³⁰ (宋)郭若虚撰：《图画见闻志》邓白注，成都：四川美术出版社，1986年，第180页。

³¹ 岳仁译注：《宣和画谱》，长沙：湖南美术出版社，1999年，第231页。

³² (宋)郭若虚撰：《图画见闻志》邓白注，成都：四川美术出版社，1986年，第229-230页。

绘画形制多为“巨障高壁”，即多为大幅山水创作。值得一提的是“寒林”，“寒林”最早出现于佛教语汇，意为死尸林。在古代山水画语境中多指意境荒寒的山水景象，其中最常见元素是秋冬时节枯萎的树木。“工画山水寒林”即是指出郭熙画中的典型形象枯树。《宣和画谱》对郭熙的记载也较为详细，其中对郭熙的绘画风格的表述有“善山水寒林，得名于时。初以巧赡致工，既久又益精深，稍稍取李成之法，布置愈造妙，处然后多所自得。至摅发胸意，则于高堂素壁，放手作长松巨木，回溪断崖，岩岫巉绝，峰峦秀起，云烟变灭，晦霭之间千态万状”³³。此段除了亦言郭熙擅画寒林、“布置愈造妙”以及“高堂素壁”作巨制山水之外，提到了画中的点景树木“长松巨木”，于山川布置上用“回溪断崖”“峰峦秀起”等多变的形式。可见郭熙成熟的山水在经营布置上山川迂回多变幻，在醒目处置点景的巨树。郭熙在《林泉高致》中提出“三远”法，即是郭熙在山水经营位置上的推进。此外“云烟变灭”“晦霭之间”则赞郭熙用墨渲染烟云晦明之精妙。在《宣和画谱》中还提到了郭熙言画山水需分“远近、浅深，风雨、明晦、四时、朝暮之所不同”³⁴。此中思想与《林泉高致》相符。

因此，在宋代的画史与画论中李、郭画风的特点是李成擅平远之景，所谓“近视如千里之远”；重视实景；画中建筑精细；多用淡墨点染；整体画面多表现“气象萧疏，烟林清旷”的萧寒之景。郭熙在李成平远之景的基础上发展出更为复杂多变的三远布景，并且注重山水画要表现远近、深浅、气候、朝暮时间的不同，将真山水与艺术化的画山水作完美结合。至于后世常将枯树中的蟹爪枝归为郭熙树法，在宋代画论中却未见。直到明代画论中才出现确切的关于李、郭树法的表述。董其昌《画禅室随笔》中有，“枯树则李成，此千古不易”³⁵。曹昭《格古要论》中有“郭熙山水，其山耸拔盘回，水源高远，多鬼面石、乱云皴、鹰爪树，松叶攒针，杂叶夹笔、单笔相伴，人物以尖笔带点凿，绝佳”³⁶。

李成、郭熙的绘画成就实在太过卓越，以致于在宋代就不乏学习李郭画风的画家。学习李、郭画风的画家到元代亦未断绝。在《图绘宝鉴》《画继补遗》《画史会要》等画史著录中，被称为学习李、郭画风的元代画家有赵孟頫、高克恭、商琦、曹知白、朱德润、唐棣、姚彦卿、王渊、罗稚川、刘贯道等人，其中以曹知白、朱德润、唐棣最为典型。

曹知白（1272-1355）字又玄，号云西，松江人士。曹家家境优渥，云西不必

³³ 岳仁译注：《宣和画谱》，长沙：湖南美术出版社，1999年，第243页。

³⁴ 岳仁译注：《宣和画谱》，长沙：湖南美术出版社，1999年，第244页。

³⁵ （明）董其昌著：《画禅室随笔》，屠友祥校注，上海：上海远东出版社，1999年，第101页。

³⁶ （明）曹昭著，舒敏编，王佐增，王云五主编：《丛书集成 初编 新增格古要论 2》，北京：商务出版社，1939年，第112页。

为生计奔波，于仕途也不甚着意。曹知白曾被举荐任昆山县教谕，不久即辞官。随后隐居乡里与一时名士相交，过着读书泼墨、诗酒酬唱的生活。曹家有庭院木石之胜，也有古籍、字帖、书画之积累，当时的名士如赵孟頫、黄公望、倪瓒等都是曹知白的座上客。曹知白的山水画风可以分为两个时期，早期山水学李、郭。明何良俊在《四友斋丛说》中云：“吾松善画者，在胜国时莫过曹云西，其平远法李成，山水师郭熙，盖锅亦本之李成也。”³⁷晚期山水中李、郭的画风减弱，融汇黄公望、倪瓒的部分画风。这大约与他和黄、倪的交游以及经过长期的创作到晚期形成自身的风格有关。

在普林斯顿大学艺术博物馆和故宫博物院各有一幅曹知白的名为《寒林图》的画作。这两幅《寒林图》以枯木寒林为画中主体，显示出十分鲜明的李成、郭熙树法的特征。普林斯顿本《寒林图》为一团扇形制，画中数丛枯木耸立于柯石缓坡之间，一片荒凉萧瑟之意。位于左侧的主树蜿蜒虬曲，树根露于地表，双钩的树干用实线，树枝为蟹爪枝和鹿角枝，这些均是郭熙式枯树的典型特征。故宫本《寒林图》据画上题跋作于泰定己丑年，即西元 1325 年，是时曹知白五十四岁。画中坡石所占比例减少，仅寥寥数笔勾画出平坡和几块不大的柯石。画面上的几丛枯树虽然也有双钩树干、蟹爪、鹿角枝等特征，但树干上繁密的点苔已与李成、郭熙的树法有所区别。



图 2-6[元]曹知白,寒林图,绢本水墨, 27.3cm×26.6cm, 故宫博物院藏



图 2-7[元]曹知白,寒林图,绢本设色, 27cm×27.1cm, 普林斯顿大学艺术博物馆藏

《疏松幽岫图》是曹知白晚年的代表画作，作于八十岁时。这是一幅墨色清淡的山水画，画中近景画苍松枯槎交错而生，挺立的松树姿态秀美，去掉了李、郭枯树中的苍劲感代之以柔和的温润感。中景是苍茫的江水和连绵丘壑，有蹊径、

³⁷ (明)何良俊撰，李剑雄校点：《历代笔记小说大观 四友斋丛说》，上海：上海古籍出版社，2012 年，第 194 页。

瀑布，飞阁隐现于山林间。远处群峰耸立，巍峨陡峭。画中的山石大片留白少皴擦，只用干笔淡墨作寥寥数笔，愈显得松秀淡雅。这幅画中李、郭的痕迹已经很少。画家用笔很松，整幅画有一种舒缓闲适的韵调。曹知白晚年仍过着悠游林下的悠闲生活，于是在他晚年，笔下不再是李郭式荒凉寂寥的山水，而是淡墨清扫，以简驭繁，一派温和宁静的天地。

朱德润（1294-1365）的年代稍晚于曹知白。与曹知白相似，朱德润也是一生平遂。他少年即有才名，受到高克恭、赵孟頫的赏识。后在赵孟頫的举荐下做官。



图 2-8 [元]曹知白，《疏松幽岫图》，74.5×27.8cm，纸本水墨，故宫博物院藏



图 2-9 [元]朱德润，《林下鸣琴图》，120.8×58cm，绢本浅设色，台北故宫博物院藏

进入仕途后又受到仁宗、英宗的欣赏，官至征东儒学提举。英宗过世后，朱德润失去赏识者，遂辞官归隐。元末起义爆发时，他短暂的做过官，但很快以病罢归。朱德润早年绘画学习许道宁，其后学习李成、郭熙，再之后于笔墨中融入赵孟頫、高克恭的笔意。《林下鸣琴图》和《浑沦图》可作为朱德润早期画风的代表。《浑沦图》是一幅创作创作于朱德润五十余岁时的作品，画的右侧有一题跋云：“浑

沦图。浑沦者不方而圆，不圆而方。先天地生者，无形而形存。后天地生者，有形而形亡。一翕一张是，岂有绳墨之可量哉。至正己丑岁秋九月廿又六日，空同山人朱德润画赞。”这段题跋中用到的诸如“方”“圆”“先天地生”“无形”“有形”等词句均出自老子《道德经》的变体。整体反映的也是道家道常无形的思想。在画面上《浑沦图》是小横卷的形制，构图左右呈现鲜明对比。左侧画一虬曲的古松盘于坡石之上，右侧从松枝上拖出的曲线以及一个圆，用笔轻松潇洒。画中的松树在形式上明显师法郭熙，但是用笔却更加狂放恣意。坡石用带转动的笔法迅速皴出，整个画面充盈着一股运转流动之气。

《林下鸣琴图》是典型的“之”字形构图，以横斜的江面将画面分割出近中远景。近景处矗立的松树与枯树作为点景树木十分醒目，枯树和松树的枝是典型



图 2-10 [元]朱德润，《浑沦图》，29.7×86.2cm，纸本水墨，上海博物馆藏

的蟹爪枝，叶用大混点也是郭熙派的树法。松树的树干却用淡墨轻笔勾出，与北宋时期的树干画法完全不同，松针的处理颇有些黄公望画法的痕迹。柯石的皴纹用转动的圆笔皴出，有些卷云皴的遗意。人物方面，松下弹琴、高论的人物，包括江中的渔夫、童子，用笔都比较松缓，与北宋时期点景人物下笔坚挺、比例严谨，人面如点凿的风格很是不同，比较接近元代点景人物的风格。中景和远景处的山脉用湿笔淡墨勾出，笔简韵长。总体来说，《浑沦图》和《林下鸣琴图》中保留了很多李、郭山水的风格，但已能见其中融入了不少朱德润在山水画创作中形成的自身的笔墨风格。

《秀野轩图》是朱德润晚期的代表作品。这是一幅小长卷，画汀岸水渚，逶迤的峰峦间一处小轩。屋内两文士相对而坐，侃侃而谈，其后放着钟鼎古器和书籍等物。屋外古木森森，江阔天长。小径上有一文士携童子来访，途中问路。远处一渔翁踏过板桥，整个画面展现了一幅明净清透的江南风光。画中不见李、郭式山水的刚劲，树法接近赵孟頫，山峦的画法中用了诸多董源的手法。



图 2-11 [元]朱德润，《秀野轩图》，28.3×210cm，纸本设色，故宫博物院藏

通过对唐棣以及元代的李、郭传派的画家画风演变的梳理，作者发现无论是唐棣还是曹知白、朱德润，他们的早期绘画都呈现出明显的继承李、郭画风的特征，但是到了中晚期会出现对董巨、赵孟頫等画家画风的融合。在学习某一画派风格的基础上学习多家，融合当代画风进而形成自身的绘画风格是大部分李、郭传派画家呈现的风格演变过程。

第三章 《滕王阁图》之题材研究

第一节 准规绳墨之美：《滕王阁图》与元代界画

界画是中国古代绘画中的一个分类，一般指在做画时借助界尺引线绘制的画作，因借助界尺画出来的线条纤细、匀称、挺直，遂可以绘制构造复杂、造型规整的事物，故多用于绘制建筑、舟车、器物等，实际上界尺本身便是古代建筑设计使用的工具。界尺上标有刻度，可用于测量，并按比例绘制建筑图纸。因此仅以绘画时是否使用界尺为依据定义的界画只能算狭义的界画。广义的界画应包括以精准的线描绘中规矩的建筑、舟车、器物等的绘画，广义的看，界画在我国的起源很早，最早的文献记载在秦汉时期，西汉刘向《说苑》中有：“敬君者，善画，齐王起九重之台，召君画之”³⁸的记载。《说苑》中的敬君为战国时期齐国人，他画的九重台是一个结构复杂的建筑物。司马迁的《史记》中《秦始皇本纪》记载：“（始皇）每破诸侯，写放其宫室，作之咸阳北阪上。”³⁹咸阳北阪的图画未留下作画者姓名，很可能是下层的画工所作，这条记载中的画作指的是描绘宫观的壁画。

若将画像砖与画像石上的图像归为工艺美术类的话，现今存世最早的界画类画作应是 1971 年出土于河北的安平汉墓中的墓室壁画。该墓属于东汉晚期灵帝熹平五年（167）左右，右侧室南壁有一壁画《建筑图》。⁴⁰画史记载方面，东晋顾恺之《魏晋胜流画赞》有“台榭一定器耳，难成而易好，不待迁想妙得也”⁴¹之论，此中“台榭”一般指建筑绘画。唐代张彦远《历代名画记》中记录了善画界画的画家十一位，有卫协、宗炳、宗测、昙度子、董伯仁、展子虔、郑法士、阎立德、阎立本、檀智敏、吴道子。记载界画画作十四件，分别是卫协《白画上林苑图》、董伯仁《杂画台阁样》、昙度子《白马寺宝台样》、展子虔《杂宫苑》、阎立德《玉华宫图》、杨升《望贤宫图》，另“述古之秘画珍图”部分下记载有《甘泉

³⁸ (宋)李昉编纂：《太平广记》四库全书本 第 210 卷

³⁹ (汉)司马迁著：《史记》，北京：线装书局，2006 年，第 31 页。

⁴⁰ 《中国墓室壁画全集》编辑委员会编著：《中国美术分类全集·中国墓室壁画全集·汉魏晋南北朝卷》，石家庄：河北教育出版社，2011 年。

⁴¹ (东晋)顾恺之：《魏晋胜流画赞》，俞剑华编，《中国画论类编》，北京：中国古典艺术出版社，2016 年，第 347 页。

宫图》（汉武）、《汉麟阁图》二（武帝一，宣帝一）、《南都赋图》（戴安道）、《鲁班攻战器械图》、《相宅园地图》、《阴阳宅相图》、《益州学堂图》八件画作。

五代时期虽然时间不长，但却是各个画科出现飞跃式发展的一个阶段，据画史记载这个时期的界画画家有十位，分别是竹梦松、胡翼、朱简章、赵忠义、蒲师训、卫贤、朱惊、陶守立、王乔士、何遇。五代界画作品以郭忠恕《雪霁江行图》最具代表性，该画被割裂不全，现存世的部分画两艘在江中行驶的巨船。船体复杂的结构被描绘的纤毫毕现，船身比例、透视折算误差，船上劳作的人物也鲜活生动，显示了画家高超的技巧。宋代是界画第一个发展盛期，其特点有三：一是界画画家数量多。宋代的界画画家不仅人数多而且画家的身份多样，既有如徽宗、王诜、赵伯驹、赵伯骕这样的贵族，也有如李嵩、马远、刘松年、萧照这样的画院画家，还有如李成这样的在野画家。二是法度严谨。受宋代理学之风的影响，南北宋的界画均以精准的写实风格称道。三是北宋到南宋界画表现上出现明显不同。北宋界画规制宏大，用线圆浑自然，不依界尺而崇尚手绘的灵动自然感。南宋界画以小幅精致为主，宫阁楼台用界尺绘制，崇尚精准的比例和精致的造型。

到了元代，界画走向衰落，但仍有遗韵。元代界画分为两类，从形制上分为绢纸界画和壁画界画。壁画界画多属于宗教画中的建筑、舟车等部分，例如山西永乐宫壁画，在此不作详述。从表现内容上分可分为以界画为主体的画作和以山水、人物为主，以界画为辅的作品。现存史料记载的元代界画画家有四位，王振鹏、夏永、李蓉谨和卫九鼎。现今存世的元代界画有五十余件，王振鹏二十四件，夏永十一件，李蓉谨一件，孙君泽两件，佚名十六件。王振鹏的界画有《宝津竞渡图》《龙池竞渡图》《龙舟图》《金明夺锦图》《五云楼阁图》《仙阁凌虚图》《清溪台榭图》《瀛海胜景图》《楼阁山水图》《滕王阁图》等。夏永的界画有藏于北京故宫博物院的三件《岳阳楼图》《丰乐楼图》《映水楼台图》；藏于上海博物馆的《岳阳楼图》《滕王阁图》，藏于云南省博物馆的《岳阳楼图》《黄鹤楼图》；藏于美国弗瑞尔美术馆《岳阳楼图》《滕王阁图》；藏于大都会美术馆的《黄鹤楼图》。李蓉谨的画迹是藏于台北故宫博物院的《汉苑图》。孙君泽的画迹有藏于东京国立博物馆的《雪景山水图》；藏于日本静嘉堂文库美术馆的《楼阁山水图》对幅。佚名的十六件画作是藏于北京故宫博物院的《江山楼阁图》《东山丝竹图》《龙舟夺标图》；藏于上海博物馆的《广寒宫图》《山殿赏春图》《碧梧亭榭图》《悬圃春深图》《云山殿阁图》；藏于辽宁省博物馆的《山溪水磨图》《楼阁图》；藏于天津市美术馆的《山阴避暑图》；藏于三峡博物馆的《仙山楼阁图》；藏于吉林省博物馆的《山水楼阁图》；藏于普陀山佛教博物馆的《山海

宫阙图》；藏于日本津根美术馆的《钱塘观潮图》和《楼阁山水图》对幅。

目前，学界一般认为元代最重要的界画画家主要是王振鹏和夏永。王振鹏，字朋梅，号孤云处士，生卒年不详，大约活动于元仁宗、英宗时期。善画山水、界画。据夏文彦《图绘宝鉴》所载云“王振鹏，字朋梅，永嘉人，官至漕运千户，界画极工致，仁宗眷爱之，赐号孤云处士。”⁴²由于以画入仕，王振鹏的绘画背景有比较深的宫廷渊源。据《王知州墓志铭》记载王振鹏“尝为《大明宫图》以献，世称其绝”。在世传《金明池夺标图》题跋中落款云：“今奉教再作，但目力减如曩昔，勉而为之，深懼不足呈献。时至治癸亥岁莫稟给令王振鹏百拜敬画谨书。”⁴³从题跋中可以看出画家对受画人恭敬谨慎的态度。王振鹏的画作题材也大多与宫廷有关，如据《佩文斋书画谱》《道园学古录》记载，他曾作《大明宫图》《大安阁图》等均是描绘元代宫苑的画作。元代虽无画院，然而王振鹏与元宫廷联系比较紧密，他的画作中还是能看出比较浓的宫廷院画风格，例如工整、精细、华丽。王振鹏界画的另外一个特点是取势平稳，画中楼阁建筑恢弘大气，远近、深浅、高低、曲折均极为恰当，折算误差，画中建筑、楼船取微微俯视的全面视角以形成一种伟岸高大的气势。

“金明池龙舟竞渡”是王振鹏最具代表性的一个绘画主题，现存这个主题的王振鹏的画作有四幅，分别是《宝津竞渡图》《龙池竞渡图》《龙舟图》《金明夺锦图》，其中《龙池竞渡图》有两件相似度很高的画作，一幅收藏于北京故宫博物院，一幅收藏于美国大都会艺术博物馆。这个主题始于北宋时期三月上巳节皇家开放金明池，举办龙舟竞渡与民同乐的欢庆活动。金明池位于东京汴梁城外，原属于皇家别苑，其中有宝津楼、仙桥、水殿等多座精美的水上建筑。金明池主要功用是用于训练水师，也在节日时举行各种水戏表演，不仅供皇室与贵族观赏，也向平民开放。王振鹏的几个版本的“金明池竞渡图”均对这些主要建筑和竞渡场景，如宝津楼、龙舟、临水殿、仙桥等进行了描绘。大都会本《金明夺标图》的画面更加丰富，这是一幅长卷，画面左侧疑似被截断，从右至左绘有楼阁六座，舟船二十二艘。这幅画的观看顺序是自右至左，画面右上方最先出现两艘龙舟，龙舟自右上向左下行驶，似从远方缓缓划入观者的视线，虽画面破损漫漶，仍能看出舟上水手奋力划船的神情。接下来是一艘巨大的龙船，这是整幅画中最豪华的一艘龙船，船上有一座阁楼，阁楼楼顶为重檐十字歇山顶，阁楼有三层，二层有观景台，并可见有回廊连通附楼，一层有三间之大，正前方有凸出的门厅，可作为主人观赏休憩之所。门厅外有一支十二个人的水手队正坐着划桨，每四人划动一支巨桨，另有两人侍立，大约是侍者，并有依坐观景的贵人，由此可见整艘

⁴² (元)夏文彦著：《图绘宝鉴》，北京：商务印书馆，1934年第2版，第97页。

⁴³ 此段出自王振鹏《金明池夺标图》上之题跋。

龙船之豪华宏伟。《东京梦华录》“驾幸临水殿观争标锡宴”条中有“大龙船约长三四十丈，阔三四丈，头尾鳞鬣，皆雕镂金饰，檣板皆退光。两边列十合子，充合分歇泊，中设御座龙水屏风。檣板到底深数尺，底上密排铁铸大银样，如卓面大者压重，庶不欹侧也。上有层楼台观，槛曲安设御座，龙头上人舞旗，左右水棚，排列六桨，宛若飞腾”⁴⁴的记载，文中所指就是画中的这艘巨大龙舟。大龙舟向左最引人注目的是临水殿一座精美的邻水建筑，画中的临水殿以三座相连的楼阁为主体，通过跨水的走廊相连接。中间主楼最为高大，楼外均有供人走动游玩的平台，其上有假山石、垂柳、芭蕉等装饰物。平台下高筑的台基将这组建筑高托除水面之上，临水殿向左经过一片平台之后是仙桥，仙桥是一座单拱石桥，桥头立有四根桅杆，桥身上有雕刻的龙纹与卷草纹，精美非常。仙桥后面是画中最宏伟的建筑宝津楼，宝津楼也是三层建筑，但规格远比临水殿要恢弘。大都会版本的宝津楼所绘为建筑正面，故宫版本的宝津楼为侧面绘制。综合参考这两个版本，可知宝津楼是一“T”字形结构的巨型独体楼阁，一层和二层皆呈T字形布局，在主楼两层对称布置附楼体。整个宝津楼的绘制精细无比，无论是屋檐的琴座，栏杆上的雕花，门上的棱格，甚至屋内的地砖、装饰皆一一绘出。画家用笔精细称“细若蚊睫”毫不夸张，整幅画上的线条极为稳定、匀称。画家用线平直处布置匀称，长短、对称、平行配合适宜，弧线挺拔、圆润、流畅，可见王振鹏的技艺之高。



图 3-1 [元]王振鹏，《金明池夺标图》，34.3x538.5cm，绢本水墨，大都会艺术博物馆

除了上文中提到的十件界画外，还有如《伯牙鼓琴图》《姨母育佛图》《维摩不二图》等人物画。这些人物画线条浑圆谨劲，循环超乎，人物姿态自然，刻画生动，可见在界画之外王振鹏也善画人物。

李容瑾是师法王振鹏的界画家，其生平不详，活动时间略晚于王振鹏。夏文彦《图绘宝鉴》记载：“李容瑾，字公琰，画界画，山水师王孤云。”⁴⁵李容瑾存世的画作仅有一幅收藏于台北故宫博物院的《汉苑图》。《汉苑图》是一幅立轴全景山水，画家依山置阁，回环曲折，层层递进，描绘了一幅坐落于群峰峻岭中

⁴⁴ (宋)孟元老著：《东京梦华录 外四种》，北京：文化艺术出版社，1998年，第45-46页。

⁴⁵ (元)夏文彦著：《图绘宝鉴》，北京：商务印书馆，1934年第2版，第104页。

的宫殿建筑群。《汉苑图》最具特色的地方在构图，像大部分立轴山水画一样，这幅画在山与水的布置上采用了传统的一江两岸式构图，江水以 45 度斜角将画面分割，右上方以远山、河流压住画面。左下方的巨大建筑群是画面主体，画中的汉宫有三层，主体建筑包括宫外的桥殿，一层的主殿、院落加附殿，二、三层是独立的殿阁。画中建筑只用正面和正侧面两种视角，两种视角的建筑以回廊、院落的转折角度完美连接。整个建筑群以 45 度角构成一个规整的多层“Z”字形结构，这种建筑面转折的方法与现存波士顿艺术博物馆的标为王振鹏的《大龙舟图》基本相同。

夏永出身乡野，与王振鹏的背景十分不同因其民间画师的身份，夏永在画史中几乎未见其生平记载。根据现今存留的画作，仅能断定他擅画界画楼台，字明远，大约活跃于元顺帝至正年间（1341-1367）。现存的与王振鹏相

比，夏永界画的一个明显特征是尺幅小而精美。从形制上看，夏永存世的界画全为小尺幅的册页、斗方、团扇。不仅尺寸较小，夏永画中也没有王振鹏界画中气势恢宏的大场景，而代之以精巧、细致的小景。夏永界画的第二个特点是画面构图简单，大部分是马夏式的半边一角式构图，如《黄楼图》《滕王阁图》画中除主体建筑外，画面左上方仅余一抹远山、一片孤帆、一只黄鹤，这是典型的边角式构图。第三个特点是夏永画中的山水、树木等比重减少，精细复杂的建筑成为整幅画唯一重要的表现主题。例如故宫博物院藏的《映水楼台图》，这幅画虽名为“映水楼台”，画中有水，有荷，有山，有点景树木，但是画家通过对楼阁、台榭、拱门等建筑的精细描绘让整个画面的重心完全集中在精美的建筑上。



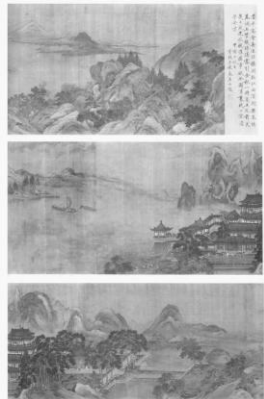
图 3-2 [元]李容瑾, 汉苑图, 绢本水墨, 156.6cm×108.7cm, 台北故宫博物院藏

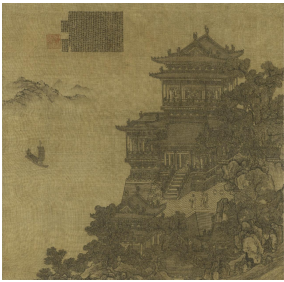
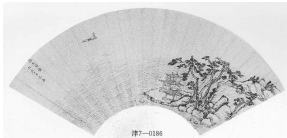


图 3-3 [元]夏永《映水楼台图》，23.9×25cm，绢本水墨，故宫博物院藏

第二节 白云千载：绘画史上的《滕王阁图》

从整个古代绘画史的角度来看，“滕王阁图”可作为一个独立的绘画题材研究。本节首先梳理了绘画史上“滕王阁图”题材的作品，并将其作为一个系统进行分析，旨在从另一个视角探索唐棣《滕王阁图》在绘画史中的地位。现今存世的被命名为《滕王阁图》的画作共有十二幅，在画史著录方面，共有十九条关于《滕王阁图》的记载，其中涉及画家十位，记录画作十九件，在此基础上，作者形成了两个表格，整理如下。

存世《滕王阁图》					
时代	画作名称	作者	画家	收藏	收录
宋	《滕王阁图》	郭熙		台北故宫博物院	《故宫书画图录》
	《滕王阁宴图》	赵伯驹		台北故宫博物院	《故宫书画图录》
元	《滕王阁图》	王振鹏		普林斯顿大学艺术博物馆	《元画全集》
	《滕王阁图》	唐棣		大都会美术馆	《元画全集》

	《滕王阁图》	夏永		上海博物馆	《元画全集》 《故宫书画图录》 《中国绘画全集》
	《滕王阁图》	夏永		弗利尔美术馆	《元画全集》
	《滕王阁图》	夏永		波士顿美术馆	《元画全集》
	《滕王阁图》	佚名		台北故宫博物院	《故宫书画图录》
明	《滕王阁图》	钱贡		故宫博物院	《中国古代书画图目》
	《滕王阁图》	张复		上海博物馆	《中国古代书画图目》
	《滕王阁图》	文嘉		天津艺术博物馆	《中国古代书画图目》

清	《滕王阁图》	秦筠心		朵云轩	《中国古代书画图目》
---	--------	-----	--	-----	------------

画史著录中的《滕王阁图》				
时代	画作名称	画家	条目	收录
五代	《滕王阁图》	卫贤	卫贤，京兆人，事江南李后主为内供奉。工画人物、台阁。初师尹继昭，后伏膺吴体。张文懿家有《春江钓叟图》，上有李后主书《渔父词》二首。其一曰：“阊苑有意千重雪，桃李无言一队春。一壶酒，一竿鳞，快活如侬有几人？”其二曰：“一棹春风一叶舟，一轮茧缕一轻钩。花满渚，酒盈瓿，万顷波中得自由。”有《望贤宫》、《滕王阁》、《盘车》、《水磨》等图传于世。	《图画见闻志》
	《滕王阁图》	僧楚安	僧楚安，蜀人，善画山水，点缀甚细。每画一扇上《安姑苏台》或《滕王阁》，千山万水，尽在目前。今蜀中扇面印版，是其遗范。[仁显云：“笔踪细碎，全亏六法，非大手高格也。”]	《图画见闻志》 《绘事备考》
	《滕王阁宴会图》 《滕王阁图》	李升	李升，唐末成都人也。初得李思训笔法而清丽过之。一日，得唐张璪“山水”一轴，凝玩久之，辄舍去。后乃心师造化，脱略旧习，命意布景，视前辈风斯在下。犹韩干视廐中万马曰：“真吾师也。”故能度越曹霸辈数等。升之于	《宣和画谱》 《佩文斋书画谱》 《式古堂书画会考》 《绘事备考》

			画，盖得之矣。蜀人亦呼为小李将军，盖当时李昭道乃思训子也，思训号大李将军，昭道号小李将军。今升与昭道声闻并驰，故以名云。升笔意幽闲，人有得其画，者往往误称王右丞者焉。今御府所藏五十有二：《滕王阁宴会图》一，《滕王阁图》五。	
北宋	《滕王阁王勃挥毫图》	郭忠恕	郭忠恕字国宝，不知何许人。柴世宗朝，以明经中科第，历官。迄国朝太宗喜忠恕名节，特迁国子博士。忠恕作篆隶，凌轹晋魏以来字学。喜画楼观台榭，皆高古，置之康衢，世目未必售也。顷钱塘有沈姓者，收忠恕画，每以示人，则人辄大笑。历数年而后方有知音者，谓忠恕笔也。如韩愈之论文，以谓时时应事作下俗文章，下笔令人惭，及示人以为好，惜古文之难知也如此。今于忠恕之画亦云。忠恕隐于画者，其谪官江都，踰旬失其所在。后阅数岁，陈搏会于华山而不复闻，盖亦仙去矣。今御府所藏三十有四：《滕王阁王勃挥毫图》四。	《宣和画谱》 《佩文斋书画谱》 《式古堂书画会考》《绘事备考》
	《滕王阁宴会图》	赵伯驹	御书房七 宋赵伯驹画《滕王阁宴会图》一卷[次等张二] 素绢本着色画款署：千里伯驹。拖尾赵孟頫书《滕王阁序》。又袁桷题句一，又危素	《石渠宝笈》

			跋一，又记语一，署员峤山人前隔水。 皇帝青宫时题诗云：当年高会喜追陪，杰阁临江曲宴开。乐奏阳春调玉管，蚁浮湛露引金杯。一时宾主筵前美，几日风光秋晚催。胜事祇今图画里，赋心空忆子安才。甲寅立秋日，宝亲王长春居士题。下有“宝亲王宝”、“长春居士”二玺。前有“芝兰室”一玺。	
南宋	《滕王阁图》	刘松年	刘松年《滕王阁图》	《南宋院画录》
年代不详	《滕王阁图》	孙可元	孙可元，不知何许人。好画吴越间山水，笔力虽不至豪放，而气韵高古。喜图高士幽人、岩居渔隐之趣。尝作《春云出岫》，观其命意，则知其无心于物，聊游戏笔墨以玩世者，所以非陶潜、绮皓之流，不见诸笔下。今御府所藏十有二：《滕王阁图》一。	《宣和画谱》 《佩文斋书画谱》 《式古堂书画会考》 《绘事备考》
	《滕王阁图》	周询	周询，钱塘人，占籍后邸，工界画楼台，笔法巨丽，性疎懒，所画不多，画之传世者《滕王阁图》一。	《式古堂书画会考》
	《滕王阁图》	佚名	宋名家山水人物画册[共二十有七] 诸幅后二帧空绣“滕王阁”景填以《王子安诗序》，其一亦是阁景所绣字有细若蚊睫，画品精工之极。	《珊瑚网》
	《滕王阁图》	佚名	重华宫三 历代名绘一册[上等天一]	《石渠宝笈》

			第四幅，素绢本界画画 《滕王阁图》，蝇头小楷书《滕 王阁序》，无款，有“振鹏” 一印，幅後有“道甫”“于钩” 二印，幅高七寸五分广七寸七 分。	
--	--	--	--	--

滕王阁始建于唐初，在画史上最早将滕王阁入画的画家在五代时期。五代时期的三位画家，卫贤出自南唐，楚安和李升是西蜀地区的画家，三位画家均活动于南方。通过记载可知，楚安的《滕王阁图》是扇面形制，应是小尺幅的山水。据画史记载卫贤以界画楼台最擅，卫贤存世有一幅《高士图》以及被传为卫贤的《闸口盘车图》，这两件画作来看，均为气势宏大的全景山水界画，且为不着色的水墨风格，卫贤的《滕王阁图》也属于这一类型。《宣和画谱》对李升的记载中有“蜀人亦呼为小李将军，盖当时李昭道乃思训子也，思训号大李将军昭道号小李将军。今升与昭道声闻并驰，故以名云”⁴⁶，可见李升的画风应是属于李将军一路的造型工致华美的山水，故李升的六件《滕王阁图》可被归于李昭道画风的设色界画。郭忠恕的《滕王阁王勃挥毫图》着重强调“王勃挥毫”的行为，结合现存的郭忠恕的《雪霁江行图》风格，该画除了描绘精美的滕王阁建筑之外，着力表现人物叙事。赵伯驹的《滕王阁宴会图》为素绢本着色长卷。剩余的几幅画作，刘松年、孙可元、周询和佚名的作品，具体情况不详。

现今存世的 12 幅《滕王阁图》现存图像资料可考的有 9 幅，其中钱贡、张复和秦筠心的画作难以找到图像，在此不论。台北故宫博物院收藏的被命名为郭熙、赵伯驹和文嘉的三幅作品存疑。郭熙本的《滕王阁图》为大立轴制式，下方绘两进的宫殿，宫殿外又游人走马嬉戏，殿阁中有文人雅士宴饮游乐，殿阁处有宽阔的江流自远方流过，江流上游是林木掩映的华美屋宇以及矗立的峭拔山峰，画中楼阁屋顶高度不一，建筑面转折略显生硬，最重要的是远景处山峦的棱角十分僵硬，皴法用的小斧劈皴呈整齐排列，画中仅有一收藏印“季丰徐氏收藏图书”。未有流传痕迹，因此这幅画很大的可能并非郭熙作品。赵伯驹本《滕王阁图》为绢本设色长卷，卷首是层峦起伏幅群峰，山脚下一条宽阔的江流自远方流过。中段是华丽的滕王阁建筑群，画家以平台、小桥将观者的视线引入一处庭院，庭院中有矗立的滕王阁，画中的滕王阁为三层阁楼，屋顶为重檐十字歇山顶，项上有宝珠，不过宝珠项在宋元建筑绘画中一般出现于亭子上，主楼外面有门厅和二进

⁴⁶ 岳仁译注：《宣和画谱》，长沙：湖南美术出版社，1999 年，第 73 页。

堂屋，侧面有观景台，从观景台眺望只见江面上有两条小船驶来，阁中有很多衣着贵重的人物活动，似在游乐、畅谈，整个滕王阁更似一个小型园林建筑群，画上有宝亲王的题跋、“嘉庆御览之宝”、“宣统御览之宝”等收藏痕迹，大约是从清宫流落台湾的。综上所述这幅《滕王阁图》笔致秀逸，景物布置得宜，是一幅品质不错的画作。

元代是《滕王阁图》画作存留最多的时代，有王振鹏一幅，唐棣一幅，夏永三幅，另加佚名画家一幅。王振鹏的《滕王阁图》也是采用小幅横卷的形制，在布景上画家画了滕王阁建筑群、远山、孤帆等景物。在构图上与唐棣本的《滕王阁图》一样采用的是典型的边角构图。画家在滕王阁建筑之外大面积留白以表现茫茫的江水，远山隐藏在缥缈的雾气中只露一角山顶，孤帆悬于空白暗指小舟冲破浓雾驶来。与唐棣画中的滕王阁不同，王振鹏描绘的滕王阁采用完全正面的形式，画中的滕王阁是由一座双层主楼、一座附楼、一座观景亭加两处院落组成的建筑群。画家用正面视角不厌其烦地描摹这组华美的建筑。另一方面，相对于前面三个版本的《滕王阁图》，王振鹏本画作中人物明显减少，只有三对人物，其中两人在对坐畅谈，两人坐于顶层观景，两人在门口相互见礼，如此安排使得整个滕王阁图充满的宁静和煦的氛围。

夏永的《滕王阁图》现存有三个版本，分别是上海博物馆版、弗利尔美术馆版、波士顿美术馆版。这三幅画相似度很高，均刻画近景处繁复华丽的滕王阁、远山和江面上的孤帆，不同之处在一些细节。三幅画中的远山各有不同，上海博物馆本的远山山势比较平缓，用淡墨解锁皴加浓墨点苔形成一种空濛淡雅的效果。弗利尔美术馆本的远山较之上博版本的更为平缓，用墨更但淡，点苔用小竖点表示远树。波士顿美术馆版本的远山则比较陡峭，画家用浓墨勾勒山形轮廓和山顶的碎石，再用淡墨皴染形成比较峭拔的远山，近景处的建筑均采用45度正侧面视角。三幅画中的滕王阁均为建于高台上的独体楼阁，楼阁有两层，一层有凸出的观景台、门厅，台阶下有供游人活动的平台和亭子。这三幅画在建筑和人物布置上基本相同，不同之处在近景的山石和树木的处理细节。纵观这三幅夏永《滕王阁图》，可以看出它们拥有共同的母本。由于夏永民间画师的身份，这三幅画究竟是一人重复创作还是后人临仿难以判定。

台北故宫博物院还藏有一幅佚名的《滕王阁图》，这是一幅大立轴绢本淡设色画，前景画坡石丛树，后面有三进的华美殿阁。殿阁内有文士游玩、拜见、宴饮、畅谈、赏景等活动。楼外是平缓流淌的江水，上有渔人捕鱼，游人乘舟游玩。江对面有丛林掩映的雅致宅院。屋内有文士在读书，屋外又雅士携童子策杖进山。远处是耸立的高大山脉。山中草木葱茏，有茅亭、嘉木之属。在构图上，这幅画采用的是典型的斜对角“之”字形构图，画中楼台刻画精谨，线条细腻匀称，敷

色淡雅。人物比例准确，姿态形象生动。山石用淡墨勾轮廓，再用轻淡的笔触皴染纹理，分出石面转折与向背，再敷以清淡的石绿色。点景的树木分枝、转折都十分娴熟。树叶有空勾，有点叶，有针叶加渲染，表现了品类丰富的秋林景象。总体来说，这幅画在构图、布景、描绘山石、树木、人物、建筑等技法层面有一种程式化的娴熟，这也让这幅画流于普通，可以说这幅画可以冠上任何一个差不多的山水画的名字。

天津艺术博物馆藏的文嘉版本的《滕王阁图》是一幅扇面。这幅画的画面极简，画茫茫水面上有一孤帆驶来，近处一处平整的坡石上有一座两层阁楼和亭子，阁楼后有乔松数株，松树后隔水有一处远山，画面左上角题“滕王阁图，丙辰十月，文嘉。”画中的滕王阁和亭子用笔极简，这是九件《滕王阁图》中唯一一件简笔画的建筑。画中水面用网巾纹，松树用拖枝，树干双钩鱼鳞纹皴内部，树下的柯石和远山空勾少皴纹。总体来说这幅画是对南宋院体和明代浙派画风的拼合。

结语

元代在整个中国山水画史上是最后一个重要的突破与创新的时期，由于异族统治者对汉族的压迫，汉族文人失去了在政治仕途上施展抱负的机会，转而将精力转向文学、杂剧、绘画等领域，进而推动了这些领域的巨大进步与转折。

黄、王、吴、倪是比较具有典型性的元代画家，因而成为元代山水画叙述的主流。然而在表意山水画风主流之外，另有一部分画家承续了宋代绘画的遗韵，最具代表性的就是以曹知白、朱德润、唐棣为代表的元代李、郭传派。作为李、郭传派的代表画家，唐棣的画风绝非简单的对李成、郭熙画风的复现。唐棣的山水画前期有较多的李、郭画风痕迹，可以看出他在早期绘画中对李郭画风的追摹。中期画中仍有李郭山水画的典型特征，但画面转向对叙述主题的表达，在技法上融入赵孟頫、董巨、马夏的笔法，呈现出对融合诸家的面貌。

《滕王阁图》在唐棣的整体绘画中是比较特殊的一幅画作，是现存唯一一件唐棣的界画作品。此画为小横卷形制，构图上用南宋小品山水中常见的边角式构图，右下角绘精致华美的楼阁，左上角绘远山和孤帆。画面正中用留白的苍茫江面将画面分割，形成空灵剔透的意境。《滕王阁图》的用墨淡雅，画中远山、巨石、林木以淡墨勾勒，再以浓墨点醒关键处形成浓淡相宜的笔墨特色，画家用劲挺匀称的线条刻画构造繁复的滕王阁建筑。画中阁楼精美华丽，比例匀称得宜，人物生动自然，此卷《滕王阁图》上有唐棣的题跋、印鉴，并有清初靖南王之子耿昭忠、怡亲王爱新觉罗弘晓、民国收藏家叶恭绰、张大千、广东商人何荔甫，美国收藏家顾洛阜等人的收藏印鉴和跋文，由此勾画出这幅画卷的流传轨迹。

滕王阁始建于唐代，作为一个绘画题材最早出现于五代时期。郭若虚的《图画见闻志》记载了五代南唐画家卫贤、僧人楚安都曾作有《滕王阁图》。现今存世的《滕王阁图》有十二件，见诸画史记载的关于《滕王阁图》的记录有十九条，共有十位画家，十九件画作。存世的十二件作品在时间分布上，大部分集中于元代，其中，王振鹏、夏永均有这一题材的作品。王振鹏的《滕王阁图》也是小长卷形制，在构图上也是采用的一江两岸式的斜对角构图，仅建筑描绘更加繁复。夏永存留的《滕王阁图》有三件，均为小幅斗方，且三幅画作有很多部分高度一致，仅在细节上有所不同，疑为有同一母本。纵观十二幅《滕王阁图》，它们基本上都表现了建筑、山峦、长江、帆船、人物这些因素。可见历代画家在刻画“滕王阁”这一主题时基本上均以王勃的《滕王阁序》为参考文本。

参考文献

书籍

- [1]何延喆.唐棣[M].上海:上海人民美术出版社.1982.
- [2]卢辅圣主编.中国书画全书[M].上海:上海书画出版社.1993.
- [3]上海人民出版社编.中国历代画家大观 宋元[M].上海:上海人民美术出版社.1998.
- [4]陈高华编著.元代画家史料汇编[M].杭州:杭州出版社.2004.
- [5]于安澜撰.书论丛刊[M].开封:河南大学出版社.2009.
- [6]浙江大学中国古代书画研究中心编.元画全集[M].杭州:浙江大学出版社.2014.
- [7]俞剑华编著.中国画论类编[M].北京:人民美术出版社.2016.
- [8]湖州市文学艺术界联合会编.湖州历代名家书画[M].杭州:浙江人民美术出版社.2018.
- [9]潘天寿著.中国绘画史[M].北京:商务印书馆.2019.
- [10]陈传席著.中国山水画史[M].天津:天津人民美术出版社.2019.
- [11]翁万戈编著.顾洛阜原藏中国历代书画名迹考释 宋元[M].上海:上海人民美术出版社.2019.
- [12]卢禹舜主编.元代山水[M].南昌:江西美术出版社.2018.
- [13]曹隽平著.抱朴求真 曹隽平论文求正集[M].长沙:湖南美术出版社.2014.
- [14](美)高居翰著,宋伟航等译.隔江山色[M].生活·读书·新知三联书店.2009.

期刊

- [1]高木森.唐棣其人其画[J].故宫季刊.1973,8(2): 43-77.
- [2]余城.元代唐棣之研究[J].故宫季刊.1982,4(16):33-54.
- [3]何延哲.元代山水的李郭传派[J].美术研究,1986(04):56-64.
- [4]石守谦.有关唐棣(一二八七~一三五五)及元代李郭风格发展之若干问题[J].艺术学.1991,(5): 83-131.
- [5]孙丹妍.朱德润与曹知白——元代李郭传统山水画与文人画风[J].紫禁城.2005,(A1): 96-99.
- [6]吴应骑,叶潜.论元代“李郭画派”的时代风格与个人风格[J].重庆大学学报(社会科学版),2005(03):98-101.
- [7]辛立娥.李郭派绘画在元代的发展及相关问题[J].艺术百家,2007(01):54-58.
- [8]唐棣.元代画家——唐棣[J].古董拍卖年鉴,湖南美术出版社,2008,5,年鉴.

- [9]曹隽平.元代唐棣《朔风飘雪图》清赏[J].收藏.2011,(3).
- [10]曹隽平,刘兴国.元唐棣《朔风飘雪图》[J].文艺生活(艺术中国),2011(03):6-7.
- [11]李玉福.论元画对李郭画派的折中接受[J].美术大观,2011(10):53.
- [12]唐棣,6344 唐棣 1342 年作 寒林图 立轴.欣弘 主编,古董拍卖年鉴,湖南美术出版社,2011,13,年鉴.
- [13]唐棣,5752 唐棣(款) 1352 年作 松溪逸兴 立轴.欣弘 主编,古董拍卖年鉴,湖南美术出版社,2012,15,年鉴.
- [14]唐棣,1048 唐棣 松下归僧图 立轴.欣弘 主编,古董拍卖年鉴,湖南美术出版社,2012,16,年鉴.
- [15]铃木敬,董双叶.明代浙派绘画的先行样式——元代李、郭派山水画风格研究[J].新美术,2012,33(04):4-10.
- [16]唐棣, 558 唐棣 寒林图 立轴.欣弘 主编,古董拍卖年鉴,湖南美术出版社,2014,6,年鉴.
- [17]李超.“李郭”山水风格在明清时期的传承及衰落的原因[J].艺术探索,2014,28(06):27-31.
- [18]江涛.风格与画意:李郭画派的形成与界定[J].美术学报,2017(06):28-35.
- [19]施錡.“双树”喻友:元代交游图画中的李郭传统更化[J].民族艺术.2017,(6):115-125.
- [20]张卉.对师法李、郭派画家的认识——以曹知白、朱德润、唐棣、姚彦卿等画家为例[J].美与时代(中).2018,(12): 54-55.
- [21]唐棣, 1358 唐棣 秋溪独钓立轴.欣弘主编,古董拍卖年鉴,湖南美术出版社,2019,10,年鉴.
- [22]刘晓鹏.元代李郭传派山水画发展客观因素探析[J].大众文艺,2020(09):80-81.

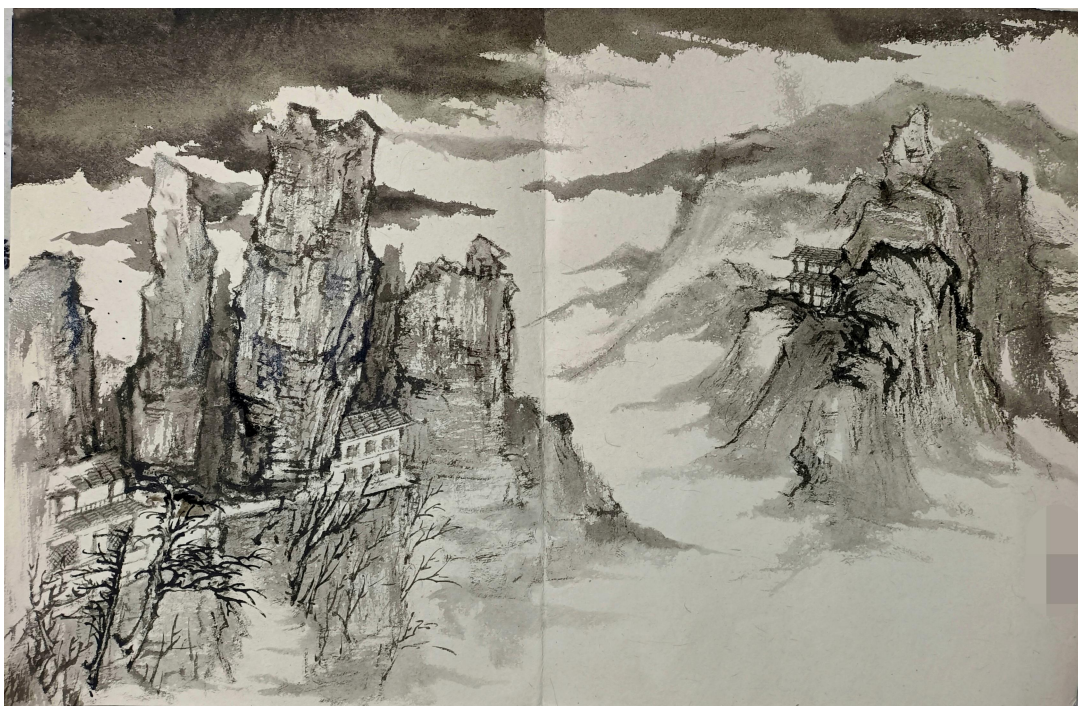
学位论文

- [1]李超.论“李郭”山水风格的传承及兴衰的原因[D].重庆大学,2009.
- [2]周腾飞.寒林绝响——赵孟頫在元代李郭派系山水画消亡中所起之作用[D].河北师范大学,2014.
- [3]江涛.从李郭画派论绘画风格与元代文化环境的互动[D].浙江大学,2016.
- [4]杨彦炜.唐棣山水画的研究[D].山西大学,2020.
- [5]刘晓鹏.元代“李郭传派”山水画研究[D].曲阜师范大学,2020.

专业能力展示



李家山村，180x180cm，纸本水墨，2018 年



《雁荡云起》，46x69cm，纸本水墨，2020 年



《窑洞》，90x90cm，纸本水墨，2018 年



《国清隋梅》，33x66cm，纸本水墨，2021 年



《雁荡》，45x66cm，纸本水墨，2020 年



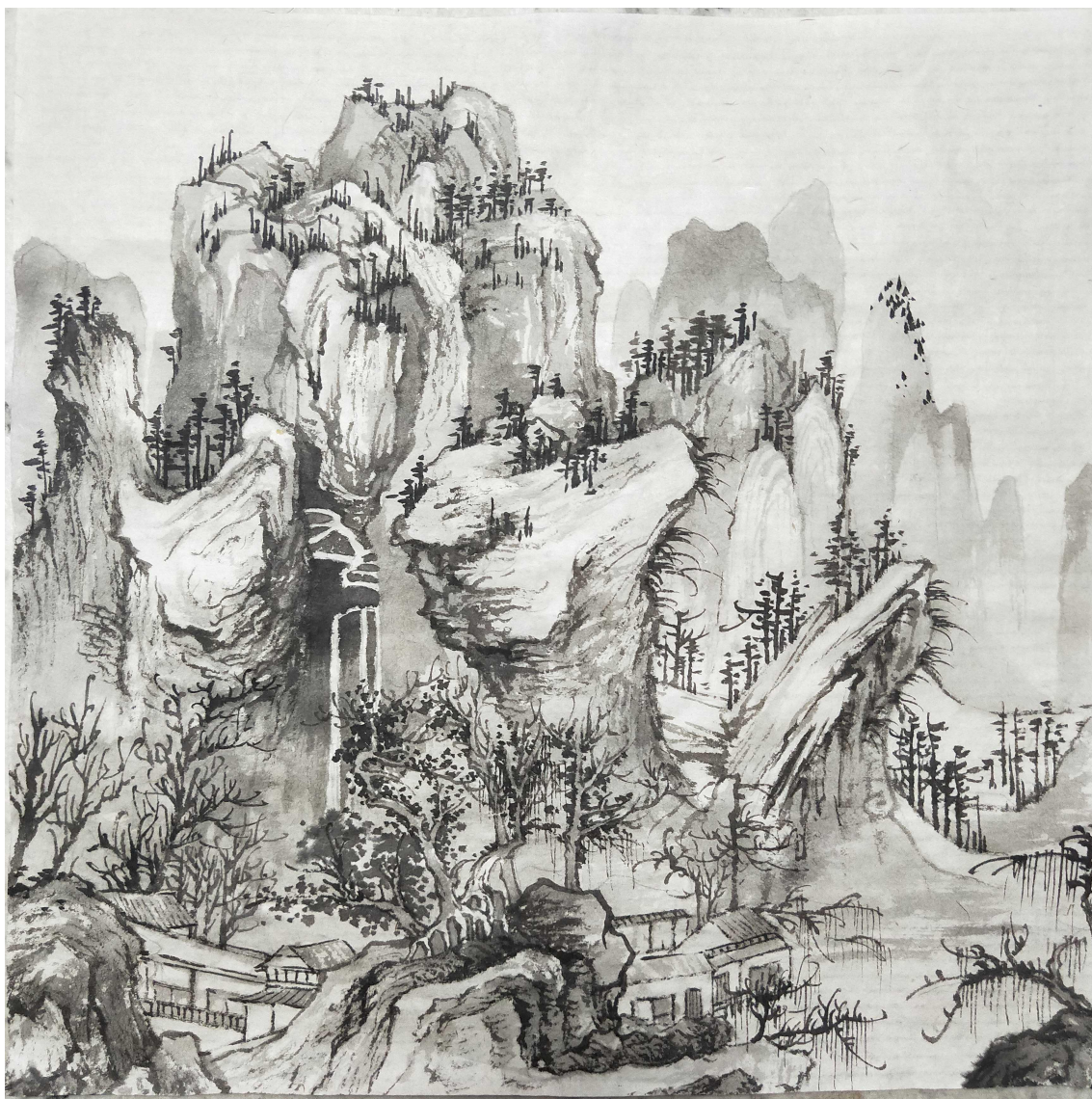
《国清佛塔》，47x75cm，纸本水墨 2021 年



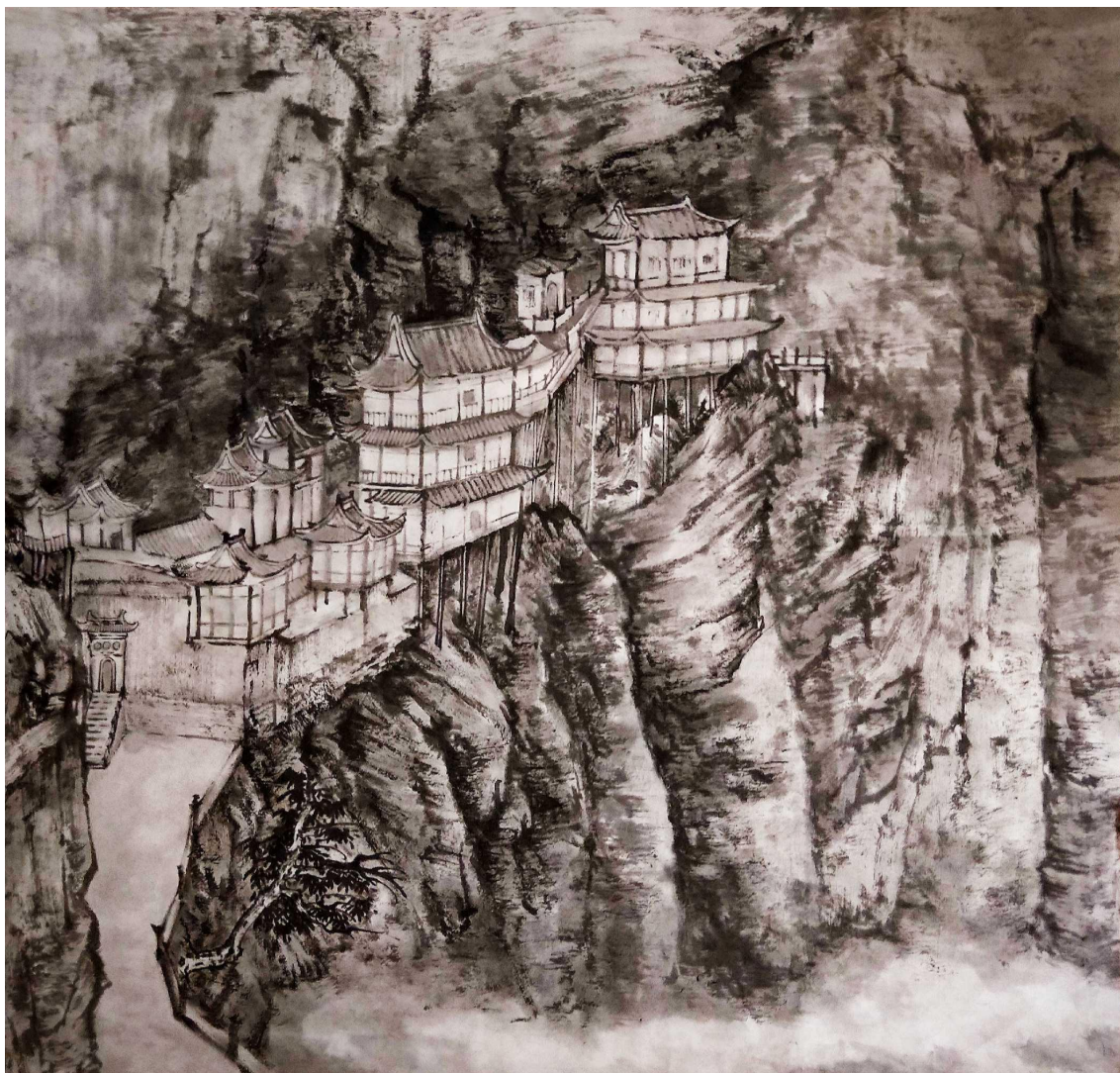
《山谷幽泉》，45x66cm，纸本水墨 2021 年



《此处草木甚多》，35x140cm，纸本水墨 2021 年



《寒山飞瀑》，90x90cm，纸本水墨 2020 年



《悬空寺》，180x180cm，纸本水墨 2019 年



《雁荡烟雨图》，180x243cm，纸本水墨，2022 年

致谢

论文的完成也标志着四年的研究生学习生涯即将结束，四年的学习时间，在一个全新的环境，认识了更多的朋友，也跟着导师学到了很多书本上学不到的知识以及绘画技巧。在导师孜孜不倦的教诲下，我的知识体系不断丰富，实践技能也稳步提升，就是这样的基础下，我才能够顺利的完成这篇论文。

本论文的写作是在导师的悉心指导下完成的，导师严谨的治学态度和方法给了我极大地帮助和影响。本文从选题到收集材料和完成写作共历时近一年时间，在此期间，无论从文章的框架安排，还是最终的修改定稿，导师都付出了很多的心血，指导我的论文写作，帮助我解决在写作过程中遇到的问题，协助我渡过在行文中遇到的瓶颈。他这种全身心投入工作和对学生认真负责的精神深深地感动了我，令我铭记在心。在以后的工作学习中，我更要将导师的这种精神贯彻和传播下去。在此谨向导师表示由衷的感谢！

此外，我还想向一直给予我大力支持的家人和在论文写作中帮助过我的许多朋友表示深深地谢意，正是因为你们的默默付出才令我的论文得以更加顺利的完成。