

《银烛秋光图》轴：新发现的南宋宫廷建筑画

[美]彭慧萍

《银烛秋光图》轴(图1)系绢本设色, 174.5×107.5cm, 私人收藏。画远山隔江, 弦月高悬。天阶夜色下, 红烛高照, 深宫园苑内的七位女子, 或卧看天际, 或提灯笼漫步, 或执青罗小扇, 扑打流萤。包首无款签题:“元人画银烛秋光诗意”, 点出此画描绘唐代杜牧(803-852)《秋夕诗》(847年前后)“银烛秋光冷画屏, 轻罗小扇扑流萤。天阶夜色凉如水, 卧看牵牛织女星”的诗意。[1]画心右下的树干中央, 有“李昭道画”(675-758)四字伪款, 款字细淡, 墨浮绢上(图2a), 笔墨与周遭树石迥异, “昭”字叠压在补绢之上, 为装裱之后的后添款。伪款右下方有三藏印, 所谓项元汴(1525-1590)“项子京家珍藏”印、“项墨林父秘笈之印”, 以及清定郡王载铨(1794-1854)“曾存定府行有恒堂”等三印均伪, 可忽略不论。画外右上方裱绫处, 好事者以隶书另纸题签:“唐小李将军汉宫春晓图真迹神品。墨林居士题签”(图1), 下铃伪项元汴“项子京家珍藏”印。题签书风与项元汴迥异, 可见伪签题者不瞭解项氏书风、李昭道画风。

画无可靠的款印、着录、文献可循。此前未尝公诸于世, 未被中西方学者为文论及, 本文为此画的首次发表者。尽管包首签题定为元画, 然精致优雅、含蓄蕴藉的南宋风韵, 却栩栩如生。画中七位女子的服制发式、建筑家具等名物制度、近中远景三段结构分明、平行四边形的建筑透视法、以及平行四边形方砖漫地所营造的立体空间倒退感, 均为标准的南宋临安式样。画中远山低矮, 沉静迷茫, 符合西湖一带烟霞缥缈、丘陵绵延的地貌。近景山石用刘松年(1174-1224年宫廷画师)时代含蓄沉静的小斧劈皴, 无马远(1194-1233年宫



图1 《银烛秋光图》轴(伪李昭道款) 绢本设色 174.5×107.5 cm 私人藏

廷画师)、马麟(约1201-1250年宫廷画师)、夏珪(1180-1240年宫廷画师)流派连皴带染、拖泥带水大斧劈的习气, [2]更无浙派迅速躁动的烟火气。

画绢分析

画绢气息古旧, 绢色自然, 无薰染作旧。UV检测下, 画心中央可见纵向贯穿的双拼绢接痕。174.5×107.5cm的巨幅立轴, 南宋亦有其例: 台北故宫藏南宋无款《折槛图》轴173.9×101.8cm, 上海博物馆藏南宋无款《望贤迎驾图》轴195.1×109.5cm, 北京故宫藏马远《踏歌图》轴192.5×111cm, 北京故宫藏李迪《枫鹰雉鸡图》189×209cm。可见《银烛秋光图》双拼绢、巨幅立轴的尺寸规制在南宋范围内。

透过显微放大, 绢地表面的颜料磨



图2a:《银烛秋光图》轴的伪“李昭道画”款
图2b:《银烛秋光图》轴庭院上方的补绢区块。
图版由笔者与范长江一同拍摄。

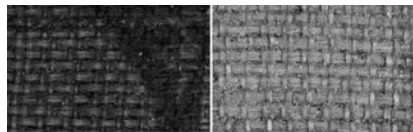


图3a:《银烛秋光图》轴显微放大(来源:保利拍卖公司)

图3b:日本东京国立博物馆13世纪《竹虫图》轴显微放大。(来源:日本东京国立博物馆)

损(图3a), 包浆磨损, 绢地自然开裂。经纬线交接的细缝处, 可见残存的包浆颗粒与颜料沉积, 是百年沉积之象, 非明清后世作伪者捶绢、薰染等所能及。[3]可惜由于该画元、明、清以降, 未被历代宫廷收藏, 历劫百年, 遭后世装裱者反复揭裱、擦洗、补绢、补笔, 致使原绢的经纬线遭严重拉扯。经纬线交接的隙缝处, 到处可见扯绢, 以及包浆、颜料龟裂的迹象。所幸在绢地拉扯较不严重、经纬线交织较为紧密的区块(图3a), 依稀可见南宋绢地的结组模式。[4]

研究南宋绢地经纬线, 必须额外考虑装裱形制。由于《银烛秋光图》为立轴, 比较绢地经纬线时采取的样本, 最好仍是立轴。[5]这是因为立轴绢地直径横纬的方向, 与织机织成之际的方向相同。[6]例如同样为立轴的东京国立博物馆藏13世纪无款《竹虫图》轴(图3b, 传赵昌), [7]即呈现类似《银烛秋光图》的1:2经纬线结组模式。

UV、透光照显示, 《银烛秋光图》远山、树石大致保存良好, 笔墨精彩, 为南宋原貌。但画心正中央, 庭院上方, 有



图 4a:《银烛秋光图》轴身份尊贵的女子。衣袖线描有粗黑、复数的补笔线

图 4b:《银烛秋光图》轴的红包髻、软褙长裙加长披帛

图 4c:《银烛秋光图》轴的双丫髻

较大的补绢区块(图2b)。仕女头饰、衣纹线描(图4a-c)、圆凳轮廓线,亦有局部损绢和补笔。再将衣纹显微放大,右下角的蓝方框,可见不同朝代的修复者,历时异代,经历两次以上的补笔。灰紫色区块有大开裂,补绢、补笔年代较早。尔后,明清后世重裱者,以粗重的浓墨,斜向迭压于龟裂的灰紫颜料之上。明清补笔者用墨新黑,来回描画,墨层浮于绢表(图4a),掩盖原本精致的宋画线描,致使七位仕女的衣纹和圆凳轮廓线,沦为补笔者拙劣的复笔线描。因此,画中所有衣纹线描的用笔,均不能作为断代指标。能透辅助断代的,是发式、服饰等外在的形制结构,以及未遭补笔的建筑物与山水树石。

画意

画家以沉浸式笔触,带领观者窥视深宫闺阁内的七位女子。右侧殿阁内,屏风前方有红烛映照。露天月台上有另一屏风,屏风前一贵妇据床卧榻(图4a),仰视天际,背靠红色“养和”,两女侍立,点出杜牧《秋夕诗》“银烛秋光冷画屏”“天阶夜色凉如水”两句诗意。前方步道的两侧各植一树,方庭中央有湖石。湖石旁二位少女手执绫罗小扇,或转身回眸,或右手高举,弯身跳跃,挥手扑打空中飞舞的萤火虫。韶光流逝,谈笑扑萤之间,西风左来,帛带右飞,裙裾飘扬。两位扑萤少女的花样年华,跃然纸上。加上夏末秋初稍纵即逝的萤火虫,这一幕,堪称中国绘画史上最动人心弦、最富宋韵且将时光定格的一瞬间。方砖墁地左侧,一年轻女子身著红衫白裙,执扇徐行(图4b),身旁丫鬟手提灯笼,缓慢步入右侧方庭。

此画明轩静院,浪漫唯美,将杜牧诗中失意宫女空虚寂寞的唐人宫怨,转化为轻罗小扇扑流萤的清妍雅緻之美。杜牧诗中有“卧看牵牛织女星”的七夕相会情节,但宋人鲜少描绘牵牛、织女或银河星系。对于七夕,两宋画家多绘乞巧习俗,如台北故宫藏传赵伯驹(约1120-1182)《汉宫图》团扇、[8]北京故宫藏传李嵩(1190-1230年宫廷画师)《汉宫乞巧图》团扇、陈清波《瑶台步月图》团扇。南宋文献诸如《西湖老人繁胜录》、[9]吴自牧《梦粱录》(1275年成书),[10]以及周密(1232-1298)《武林旧事》(1280年成书),[11]亦各自反映七夕彩女搭建乞巧楼,或设瓜果香案于庭,供奉磨喝乐、穿针乞巧、餽

赠蒸食等送巧换巧、祀告织女神之习俗。[12]相较之下,《银烛秋光图》不画乞巧,而集中描绘杜牧《秋夕诗》七言绝句诗中的每一个意象。由于此画的画意完美自足,一诗一画,淋漓尽致地诠释《秋夕诗》的每一个意象,不太可能为四景山水或通景屏的其中一屏。

画家以上弦月、红烛、萤火虫,暗示描绘农历七日的上弦月夜景。相较于其余南宋画惯见的满月,此画以上弦月、萤火虫入画。萤火虫闪耀于夏末秋初,可见不论杜牧《秋夕诗》的“秋夕”具体时节为何,在画师心中,其所理解的杜牧诗,为出现上弦月,有牵牛、织女、萤火虫相伴的七夕(农历七月七日),而非月圆中秋节(农历八月十五日)。庭院描绘的紫薇(花期6-9月,图18a)、桂树(花期8-9月,图18b)、玉簪(6-9月开花,图18c),确实符合夏末秋初开花的七夕时节。

人物服制

画中七位女子中,五位穿著软褙高腰长裙(图4a-b),交襟右衽,行走时偶尔露出小红鞋。其中四位,双臂另披长披帛,及膝处佩带结。[13]其中,身份较高的两位女子(图4a-b)白裙上原有花纹图案,今已褪色。此一软褙高腰长裙加长披帛的服制,北宋中至南宋中期均有,例见山西太原1082年《晋祠圣母殿侍女塑像》、台北故宫藏传李唐《胡笳十八拍图》册、[14]波士顿美术馆南宋无款《胡笳十八拍图》册、[15]台北故宫藏南宋无款《却坐图》轴、北京故宫藏南宋无款《女孝经图》卷、北京故宫藏南宋无款《韩熙载夜宴图》卷(传顾闳中)、[16]波士顿美术馆藏苏汉臣(约1120-1160)《观妆仕女图》团扇、北京故宫藏南宋中期赵伯驹(约1124-1182)传派《荷亭对弈图》团扇、台北故宫藏传赵伯驹《汉宫图》团扇、台北故宫藏李嵩《水殿招凉图》团扇等南宋初、中期画作;[17]或南宋晚期以南宋初期画作为底本的临摹本,例如台北故宫藏马麟派摹马和之(1130-1170年宫廷画师)《女孝经图》卷。[18]

七女之中,身份最尊贵者,为木纹床榻上仰观夜空(图4a)、头戴绿色珠钗、伸臂翘腿的女性。其服制发饰,类似台北故宫藏李嵩《水殿招凉图》团扇中,白衣帝王伸手触碰,头戴绿色珠翠的后妃。[19]可见《银烛秋光图》头戴绿色珠钗者,亦为后妃之流。

身份较次的二位女性头戴包髻,以红色布帛,将发髻包裹成简单大方的花形或云朵状(图4b)。包髻始于辽、金,影响及宋,[20]山西太原1087年《晋祠圣母殿侍女塑像》,有诸多宫女头裹红、蓝、或橙黄色布帛的包髻,身著软褙高腰长裙,加长披帛。南宋初中期继续袭用包髻、软褙长裙加长披帛之制,例见台北故宫藏传李唐《胡笳十八拍图》册、波士顿本南宋初无款《胡笳十八拍》册、台北故宫藏南宋初年无款《却坐图》轴、北京故宫藏南宋初无款《女孝经图》卷、赵伯驹传派《荷亭对弈图》团扇、马麟派摹马和之《女孝经图》卷。南宋《却坐图》轴头戴包髻的女性,伺候于汉成帝身侧。据范祖禹(1041-1098)

《仁寿郡夫人李氏墓志铭》：“仁宗（1022-1063年在位）时尝召燕宫中，夫人同命妇特髻见。……诏有司命改服。自后，以包髻入，当时荣之”。[21]可知自北宋中期以后，包髻为命妇礼服，《银烛秋光图》两位著包髻、软襦长裙的女子应为命妇。其中，持扇漫步，身著碎花红衫、白色长裙有红绿纹样的年轻女子（图4b），地位应仅次于仰卧翘腿的后妃。

至于身份最低的四位侍女，则耳侧各垂一辮，以红绳系于颅后（图4c），为唐宋流行的双丫髻。[22]其中两位丫髻（图4c），著圆领长袍，以抱肚束腰。类似的发式服制，见北京故宫藏南宋初无款《女孝经图》卷、波士顿美术馆藏苏汉臣《靓妆仕女图》团扇、台北故宫藏南宋无款《松阴庭院图》团扇、台北故宫藏李嵩《水殿招凉图》团扇、台北故宫藏李嵩《焚香祝圣图》团扇。

《银烛秋光图》七位女子体态自然，宽腰宽裙，不追求苗条削瘦。审美意识上，似未接触到南宋中晚期，女子追求纤瘦，窄袖窄裙，外罩褙子的流行趋势。所谓褙子，系直领对襟，前襟散开，以花边在衣襟、袖口、两腋侧缝处缘饰。[23]《宋史》“舆服志”载孝宗1171年以后，褙子被定为后妃常服。[24]程大昌（1123-1195）《演繁露》：“今人服公裳，必衷以背子”。[25]而南宋中、晚期画迹，例如私人藏无款《万花春睡图》团扇、[26]台北故宫藏无款《仙馆秋花图》团扇、北京故宫藏陈清波（约1210-1260）《瑶台步月图》团扇、[27]北京故宫藏传苏汉臣《蕉荫击球图》团扇、北京故宫藏无款《杂剧人物图》册、波士顿美术馆藏无款《荷亭婴戏图》团扇，以及黄升（1226-1243）墓出土的四件褙子实物，均可见窄袖窄裙、外罩褙子的小腰身美学。由此旁证《银烛秋光图》发式服制的年代为南宋初中期。

建筑样式：南宋皇宫[28]

画用界尺，建筑物集中在前、中景，细节元素均呈现标准的南宋式样。[29]前景左侧以跨水入宅门（图5a）引领观者进入中景庭院。门前有小桥，下有流水，两侧围墙的上半为直棂窗，下半为泥墙。台基为石砌，石基上，沿铺压阑石一周，转角处设角石、角柱石。[30]柱顶石上承绛红色柱木（今已褪色）。入门处，阑额之上有普拍方。柱头铺作、补间铺作皆用一斗三升。上承悬山顶，复盖鱼鳞状瓦陇。山墙面可见草绿色搏风版、草绿色惹草。正脊、垂脊的端头，均用将作少监李诫（1035-1110）《营造法式》（1103年刊行）所谓的“兽头”，[31]两角前弯并上翘。门为双扇版门，[32]绛红色框樘、草绿色版门，有门跋。略似但更为简化的版门、跨水入宅的理念，可见描绘贵官别墅的北京故宫藏刘松年《四景山水图》卷（图5b）。但相较之下，《银烛秋光图》的版门规格更胜一筹，对于彩画制度的用色更为讲究。类似《银烛秋光图》的石砌台基、青灰色压阑石、角柱石（图5a），可见大量的南宋宫延画，如赵伯驹《风檐展卷图》团扇、赵大亨《薇亭小憩图》团扇、刘松年



图 5a:《银烛秋光图》轴的跨水入宅门。悬山顶。直棂窗

图 5b: 刘松年《四景山水图》卷（1220年）的入宅门。悬山顶 故宫博物院藏



图 6a: 李嵩《月夜观潮图》团扇 台北“故宫博物院”藏

图 6b: 李嵩《焚香祝圣图》团扇 台北“故宫博物院”藏

图 6c: 李嵩《水殿招凉图》团扇 台北“故宫博物院”藏



图 7a:《银烛秋光图》轴的前景右侧建筑。上为格子窗，下为版，是北宋障水版的遗痕

图 7b: 周必大《思陵录》所载 1188 年的慈福宫施工细则。（来源：周必大，《庐陵周益国文忠公集》，卷 173，〈思陵录〉（宋集珍本丛刊。线装书局，2004 年），第 42 页。）

《四景山水图》卷、台北故宫藏李嵩《焚香祝圣图》团扇（图6b）、台北故宫藏李嵩《水殿招凉图》团扇（图6c）、无款《万花春睡图》团扇、台北故宫藏马麟《秉烛夜游图》团扇（图17b）、波士顿美术馆藏无款《楼阁图》册。

《银烛秋光图》前景右侧的建筑（图7a）面阔五间，绿圆柱木，屋顶右方被遮去，难以研判为悬山或庑殿顶，保守起见，在此仅称双坡顶。[33]正脊、垂脊的端头均用兽头。门的上半为格子窗，下半为木版。整片门可拆卸，见内部的陈设及方砖地面。屋顶后方的建筑大半被树丛遮去，仅留局部的格子窗。虽然五开间的规格看似低调，但南宋皇宫空间狭隘，无论帝王居住的凤凰山皇宫（南内），或太上皇居住的德寿宫（北内）均占地狭隘。[34]李心传（1167-1244）《建炎以来朝野杂记》（1226年成书）载，垂拱殿（前殿视朝之地）、崇政殿（后殿视朝之地）“每殿为屋五间、十二架，修六丈，广八丈四尺”。[35]理宗朝东宫讲学掌书陈随隐《南渡行宫记》（1261-1266年成书）亦载“又转便门，垂拱殿五间，十二架，修六丈，广八丈四尺”。[36]可见终南宋一世，凤凰山皇宫的垂拱殿、崇政殿亦不过五开间。而北内德寿宫，目前已被挖掘两处五开间的建筑遗

址。[37]

进入到《银烛秋光图》的中景庭院。左侧有六角攒尖亭，顶饰莲花宝珠。右方树丛内，隐约可见屋檐檐角、蹲兽。檐下挂锦帘，有金、红两色织锦图案(图8a)。内柱、外柱原有红色，今颜色大半褪去，仅残存些许绛红色。单钩阑、桌、椅均髹红漆，而红色是南宋皇家专用的颜色。[38]屏风原有蓝地描金的彩画，颜色今已大半褪去。至于画中的方砖地面(图8a)、地袱石、角柱石、角石、青灰色的压阑石，以及石碇踏道、垂带等石作制度，令人联想起周必大(1126-1204)《思陵录》所载，1188年周于慈福宫(德寿宫先后更名为重华宫、慈福宫、寿慈宫、宗阳宫)后殿奏事，修内司奉圣旨重新修造慈福宫的纪录中，即有“方砖地面，朱红柱木……青石压阑，石碇踏道”(图7b)等施工要则。[39]类似的六角或多角攒尖亭、莲花宝珠、青石压阑、石碇踏道等配置，亦见台北故宫藏马麟《秉烛夜游图》团扇(图17b)、南宋无款《万花春睡图》团扇、台北故宫藏南宋无款《仙馆秋花图》团扇(图13b)、[40]北京故宫藏南宋无款《桐荫玩月图》团扇、台北故宫藏南宋无款《宫中行乐图》团扇(传郭忠恕)等南宋宫廷建筑画。[40]

攒尖亭前方有一条贯穿东西的中轴线。中轴线的右边为两栋楼，均为侧面侧影。由下而上，可见如意石、台明、压阑石(图8b)、平坐斗拱、[42]平坐层。雁翅版用蓝地描金，上铺方砖，[43]立柱木，包括内柱、外柱(图8b)。内柱粗壮，承载屋檐樑架整体的重量，柱底以礅石加固，有覆盆形的柱础。[44]外柱细长，[45]下部与钩阑结合，一起围绕建筑，[46]可为拆卸式格扇的支架。上部横装方格眼，如同横披(图9a-b)，遮住斗拱和额枋。横披下挂蓝色罗幔，及金、红两色织锦的卷帘，可舒卷。类似的横披、帘幔、格扇支架，可见台北故宫藏传赵伯驹《汉宫图》团扇(图11b)、南宋无款《万花春睡图》团扇、《仙馆秋花图》团扇(图13b)、马远《华灯侍宴图》轴(图17a)等诸多南宋宫廷画。

屋顶均用双坡加披。左栋单檐(图9b)，悬山顶加披，没有戗脊。右栋重檐(图9a)，有戗脊，山花板后退，连曲尺型搏脊，为南方的歇山重檐做法。[47]搏风版、垂鱼、惹草均涂草绿色(图9a-b)。正脊、垂脊、戗脊的端头用兽头(图9a-b)。翼角脊饰有蹲兽、套兽。宋制，房屋开间、屋檐斗拱、蹲兽数量均受律法监管，除皇宫外，其他房舍不得建重檐，仅二品以上可建斗拱。根据画中的歇山重檐，可知描绘对象为南宋宫殿。画中四组建筑中，仅歇山重檐的檐角末端微翘(图9a)，其余建筑的檐角平直，如同刘松年《四景山水图》卷、无款《桐荫玩月图》团扇、无款《宫中行乐图》团扇(传郭忠恕)等南宋中期画作。据傅伯星研究，唐与北宋的檐角较为平直。南宋时代越往后，檐角翘越高，渐成飞檐。[48]此画檐角尚未演化为飞檐式样，可见下限年代为南宋中期。

右栋建筑的阑额之上，每朵补间铺作(图10a)，均由五个斜向的“一斗三升”及三个下昂组成，这意味著画家企图表述五跳、三下昂、八铺作的斗拱式样。根据《营造法式》“总铺

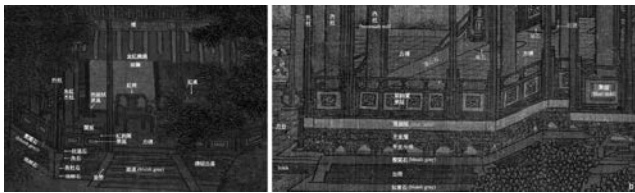


图 8a:《银烛秋光图》轴的攒尖亭

图 8b:《银烛秋光图》轴中景右侧建筑的台明、压阑石、平坐、雁翅版、钩阑、方砖、柱木

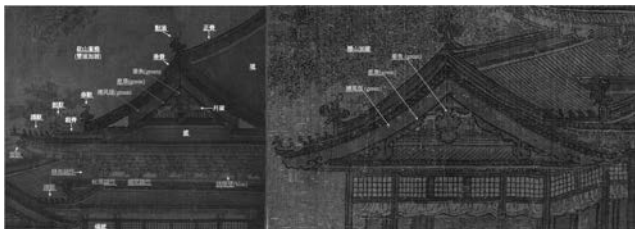


图 9a:《银烛秋光图》轴的歇山重檐

图 9b:《银烛秋光图》轴的悬山加披



图 10a:《银烛秋光图》的斗拱出五跳、三下昂、八铺作，为皇家宫殿规格

图 10b: 李诫《营造法式》“总铺作次序”，卷 4，页 6-7、页 10 所载五跳、八铺作、三昂的斗拱

图 10e: 李诫《营造法式》，卷 30，页 6 所载八铺作、三下昂的斗拱

作次序”条：“凡铺作，自柱头上栌科口，内出一栱或一昂，皆谓之一跳；传至五跳止……出五跳，谓之八铺作。下出两卷头，上施三昂”(图10b)。[49]知画中斗拱为八铺作。铺作数越高，建筑物规格越高，而《营造法式》所载宋代最高级别的斗拱，即出五跳、三昂、八铺作(图10b-c)。[50]只有皇家赞助的大型寺庙或宫殿建筑，才能使用此一规格。至于《银烛秋光图》补间铺作和补间铺作之间的青蓝色块，为《营造法式》“碾玉装”的拱眼壁，[52]施工上“先遍衬地……候胶木干，用青淀和茶土刷之”。[53]斗拱旁的五条平行线(图10a)，代表檐下铺作层的枋。[54]加上巨幅立轴的尺寸、青蓝色拱眼壁、草绿色搏风版的彩画制度，使该画成为存世南宋画中，枋数最多、挑高层数最多、载重量最大、最典丽厚重的宫廷建筑画。最能让观者身历其境、感受南宋皇宫的体量感。相较之下，绘制于团扇的李嵩《焚香祝圣图》(图6b)、李嵩《水殿招凉图》(图6c)虽然描绘白衣帝王与嫔妃生活，但所在的建筑物为次要的露台或水榭，斗拱仅出三跳、双下昂、六铺作，规格未及《银烛秋光图》。台北故宫藏传李嵩《朝回环珮图》册的斗拱虽出五跳、三下昂、八铺作，但鸱尾、门窗均非南宋典型，且阑额之上，仅画三枋，加上绘制于小尺寸的斗方册页，建筑物的体量感、厚重感不如《银烛秋光图》。

画中的山墙面(图9a-b)为经典的南宋式样。山花在明代以后为封闭式，明以前多为透空式，仅在搏风版上用垂鱼、惹草等略加装饰。[55]此画为透空式山花，为明以前的式样。搏风版、垂鱼、惹草皆为草绿色；垂鱼、惹草用云头型。[56]类似



图 11a:《银烛秋光图》的横披、格子门、挂帘。

图 11b: (传) 赵伯驹《汉宫图》团扇的横披、格子门、挂帘 台北“故宫博物院”藏



图 12a: 南宋初无款《女孝经图》卷的直棂窗 故宫博物院藏

图 12b: 南宋早期《胡笳十八拍图》册直棂窗、半窗半墙格子窗共存 波士顿美术馆藏

图 12c: 张择端《清明上河图》卷。上为格子窗，下为板 故宫博物院藏



图 13a: 刘松年《四景山水图》卷(1220年)的山花、避风簷、踏道 故宫博物院藏

图 13b: 南宋无款《仙馆秋花图》团扇的山花、避风簷、踏道

的搏风版、垂鱼、惹草,可见大量的存世南宋宫廷建筑画,例如台北故宫藏南宋无款《松阴庭院图》团扇、北京故宫藏赵伯驹传派《荷亭对弈图》、刘松年《四景山水图》卷(图13a)、北京故宫藏南宋无款《桐荫玩月图》团扇、台北故宫藏南宋无款《宫中行乐图》团扇(传郭忠恕)、台北故宫藏李嵩《月夜观潮图》团扇(图6a)、台北故宫藏李嵩《焚香祝圣图》团扇(图6b)、台北故宫藏李嵩《水殿招凉图》团扇(图6c)、上海博物馆藏无款《瑶台玩月图》团扇、私人藏南宋无款《万花春睡图》团扇、台北故宫藏南宋无款《仙馆秋花图》团扇(图13b)等。

将极其复杂的斗拱结构由三度空间转化二度空间的绘画并非易事,如何将3D转译成2D,因画家对斗拱透视法的认知而异、因画技高低而异。《银烛秋光图》中景右侧的两栋建筑中,左栋的山花面,两端惹草(图9b)的比例略大,甚至大于披的宽度。右栋歇山重檐,于转角铺作(图9a)画了七只交角昂,与《营造法式》“交角昂”条所载的六只交角昂:“交角昂:八铺作六只”[57]略有小异。这些透视法上的误差,虽与实际上的建筑物投影法有别,却生动反映了南宋人对于如何由3D转2D,认知的局限与挣扎,以及画家并非照样抄袭《营造法式》的可贵之处。再比较《银烛秋光图》(图10a)与《营造法式》(图10c)所绘八铺作、三下昂的同级别斗拱,交互参照之

后,可知尽管《营造法式》于绍兴1145年校勘重刊后,继续成为南宋官定的建筑手册;尽管《银烛秋光图》绘制者原则上遵守《营造法式》的大木作制度,却未照样抄袭《营造法式》或前人画稿,而是掺入自身理解的透视法,根据其目睹见闻的南宋宫廷建筑实体,调整抄昂、举折的角度和枋数。画家对透视法认知的局限与误差,是南宋的时代性使然。没有任何南宋画家,能正确地画出如同照相机般的斗拱;即便擅于界画、木工出身的李嵩,对斗拱的投影亦不无错误。

山花面的月梁造型,可见《银烛秋光图》(图9a-b)的原创性。据《营造法式》“月梁”和梁思成《营造法式注释》,月梁是经过艺术加工的梁,形如月牙,故而得名。[58]月梁无需承载上方檐架的重量,装饰大于实用性,有不同的造型款式。[59]《银烛秋光图》两处月梁均梁面弧起,两端下曲如月牙,由一排直棂承接。由月牙和直棂组合的山花面形如梳状,利于透风。传世南宋画找不到完全相同的造型,最为相近者,为木工出身、擅于界画的宫廷画师李嵩《水殿招凉图》的山花面(图6c)。但后者的月梁为横平,类似张择端《清明上河图》,无向上拱起的弧线,可见《银烛秋光图》并未抄袭他画。

由于该画描绘了其余存世南宋画罕见的、最高规格的五跳八铺作斗拱(图10a),独特的月梁造型,以及对礅石(图8b)、[60]落心石(图8b)、好头石(图8a)这种《营造法式》未载、易被忽略、他画少见的建筑构件均逐一刻画,[61]可知该图为南宋原创,而非元、明人拼凑而成的二度临摹本。该画建筑形制的年代,即成画年代。画家直接取材于亲眼所见的南宋宫殿实物,是珍贵的一手材料。

门窗式样:南宋早、中期

画中的门窗有两种形制。第一种为直棂窗(图5a),固定在墙面中间,具有鲜明的时代标志。直棂窗系隋唐式样,北宋承袭之。南宋早期宫廷画偶尔得见,例如北京故宫藏南宋初年《女孝经图》卷(图12a)、辽宁博物馆藏马和之《唐风图》卷、辽宁博物馆藏南宋无款《孝经图》卷、波士顿美术馆藏《胡笳十八拍图》册(图12b)等南宋中、早期画作。这是稍后格子门大为盛行之前,过渡时期尚存的唐宋旧式样。单独存在的直棂窗,南宋中期以后,罕见于描绘官府贵胄或皇家建筑的宫廷画系统。至于南宋晚期追抚前朝典故,或描绘民间村舍等乡野题材,则不在本文列论的宫廷建筑画系统范围内。

第二种,笔者称为“半窗半版格子门”(图7a),系南宋中、早期的式样。上半为格眼,下半部为木版,整扇门可拆卸,或向外推开,露出内部家具。此时期承袭北宋末张择端《清明上河图》卷(图12c),以及《营造法式》“格子门”条所谓:“造格子门之制……腰下留一份,安障水版。腰华版及障水版皆厚六分”的形制,门的下半部,或为北宋式的腰华版、障水版,或为泥墙,皆为旧式样的遗痕,是尚未进化到自顶至地全为格子门之前的过渡型。同时期的例证,见半窗半版、或半窗半墙的赵

伯骕《风檐展卷图》团扇、辽宁省博物馆藏赵大亨《薇省黄昏图》团扇、《桐荫玩月图》团扇、波士顿本《胡笳十八拍图》册（图12b）、辽宁博物馆藏南宋无款《孝经图》卷、刘松年《秋窗读易图》团扇、无款《宫中行乐图》团扇（传郭忠恕）。

而南宋中期光宗（1189-1194年在位）、宁宗朝（1194-1224年在位）以后，为了适应临安潮湿、冷热悬殊的气候，自顶至地全为方格眼的格子门（避风簷）大量出现，墙窗合一。此时的格子门有内外两层，外层包覆于建筑外檐，酷暑拆去，形如凉堂，只留横披，严冬则满装，避风保暖，因此又称避风簷。[62]刘松年《四景山水图》卷（笔者定为1220年代）即描绘春、夏、秋（图13a）、冬四季，避风簷装卸的过程。周必大《思陵录》载1188年，修内司“奉圣旨指挥修盖慈福宫殿堂、门廊等屋宇大小计274间”的施工细则中，即包含“后楼子五间……周回避风簷（图7b）”，[63]可见1188年以后，重新装潢后的慈福宫后殿区的后楼子，已改为自顶至地全为方格眼的避风簷的形制。其他避风簷画例，例如赵伯骕传派《荷亭对弈图》、李嵩《月夜观潮图》团扇（图6a）、上海博物馆藏无款《瑶台玩月图》团扇、无款《万花春睡图》团扇、无款《仙馆秋花图》团扇（图13b）、传赵伯驹《汉宫图》团扇（图11b）、马远《华灯侍宴图》轴（图17a）、马麟《秉烛夜游图》团扇（图17b）、马麟《楼台月夜图》团扇、北京故宫藏无款《深堂琴趣图》团扇（笔者定为马麟）、夏圭《雪堂客话图》册、台北故宫藏南宋无款《寒林楼观图》轴等，皆为南宋中、晚期。可以研判直棂窗、半窗半版格子门共存的《银烛秋光图》，为避风簷大肆兴盛之前的南宋中、早期过渡式样，建筑物的下限年代早于描绘避风簷的刘松年1220年代《四景山水图》卷（图13a）。

《银烛秋光图》的三处钩阑均为单钩阑。[64]钩阑内的华版有两种纹样。第一种中央为卍字，四周有钩状（图14b），为《营造法式》“单钩阑”条所谓“若万字或钩片造”[65]的华版。类似的卍字或钩片华版南宋常见，例如南宋无款《万花春睡图》团扇、《仙馆秋花图》团扇（图14b）、李嵩《水殿招凉图》团扇（图6c）、李嵩《焚香祝圣图》团扇（图6b）。唯钩阑、华版这种小木作构件，由于仅属具装饰功能，南宋画师们通常轻快勾勒（图14a），随形变化卍字的组合纹样，而非严格遵守《营造法式》所载的“卍字，每片四字”。[66]

第二种华版为浅蓝或浅绿色，画中共见三次，分别周绕中景右侧建筑（图14b）、攒尖亭（图8a）和庭院外圍，形制类似陈清波《瑶台步月图》团扇、克利夫兰美术馆藏南宋无款《百子图》团扇。三块华版之中，图14b的浅蓝色华版看似素面，显微放大后，可见蓝地描金，与雁翅版的彩画制度类似，均蓝地描金（图14a-b）。以金粉点缀浅蓝色华版。《营造法式》“彩画作·衬金粉”提及如何使用金箔衬粉，刷染木作表面。而蓝绿为地，上施泥金勾描，为德寿宫樑柱、华版惯见的彩画用色。

《银烛秋光图》画中有三处立式屏风。其一大半被右侧建筑物附近的树丛遮去。其二位于攒尖亭内的抱鼓状屏风（图8a）。其三为卧床嫔妃背后的抱鼓状屏风（图15a）。屏风前方

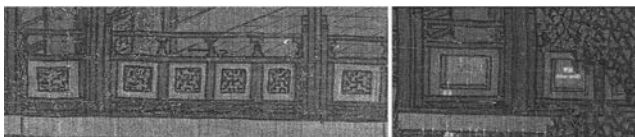


图 14a:《银烛秋光图》轴的单钩阑。华版有抽象的卍或钩片图案
图 14b:《银烛秋光图》轴的单钩阑和青地描金的华版。箭头所指部分，显微镜下可见金粉残留

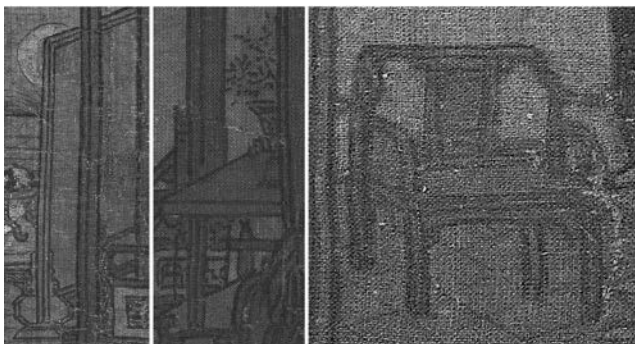


图 15a:《银烛秋光图》轴的抱鼓状屏风
图 15b:《银烛秋光图》轴的觚型花瓶、髹红漆的桌椅
图 15c:《银烛秋光图》轴的牛头椅

有床榻、足承。抱鼓状屏风南宋常见，例如《韩熙载夜宴图》卷、赵伯骕《风檐展卷图》团扇、刘松年《四景山水图》卷、李嵩《月夜观潮图》团扇（图6a）、马麟派摹马和之《女孝经图》卷、台北故宫藏南宋无款《水榭看鳧图》团扇（传周文矩）。

《银烛秋光图》的桌、椅、烛台均髹红漆，成套搭配。画中共三张红桌子（图15b）为硬木材质，素雅载重。桌面与腿间，以云朵状牙头加固。其形制古画常见，唐、宋、辽、金皆有。南宋例证不胜枚举，常见黑色。仅举数例：北京故宫藏南宋初无款《女孝经图》卷、台北故宫藏赵伯骕《风檐展卷图》团扇、北京故宫藏南宋《韩熙载夜宴图》卷、刘松年《四景山水图》卷、陈清波《瑶台步月图》团扇、无款《万花春睡图》团扇、李嵩《焚香祝圣图》团扇（图6b）、赵伯骕传派《荷亭对弈图》团扇。桌上的两件花瓶，器表以泥金勾描，造型仿青铜鎏金的觚器，腰身两侧多了类似贯耳的装饰（图15b）。南宋花器常用觚的造型，因此又称花觚，材质上青铜与陶瓷均有。南宋官窑、龙泉窑有双贯耳的觚状花瓶。杭州德寿宫遗址博物馆的展品，有《官窑青釉出戟觚》，无贯耳。至于无贯耳的青铜花觚，可见《万花春睡图》、陈清波《瑶台步月图》等南宋宫廷画。

《银烛秋光图》有两张髹红漆的牛头椅。其一位于画右建筑内（图15b），仅露两端卷曲的牛头型搭脑、扶手、椅背，下半部腿足被树丛所遮掩，与邻近的两张红漆桌子成套出现，可见使用者身份之尊贵。另一牛头椅位于攒尖亭内（图15c）。亦红漆硬木，加扶手，搭脑两端上翘，并向内卷曲成牛角状。[67]南宋张端义（1179-约1246）《贵耳集》称此种搭脑内卷的牛头椅为太师椅，象征权力地位，供贵胄仰首而寝，是椅类家具的翘楚。马麟派摹马和之《女孝经图》卷皇后坐的牛头椅，即髹红漆，加扶手、椅披，搭脑两端上翘卷曲如牛角，有圆雕的曲颈凤首。李嵩《焚香祝圣图》团扇（图6b）、北京故宫藏南宋《韩熙

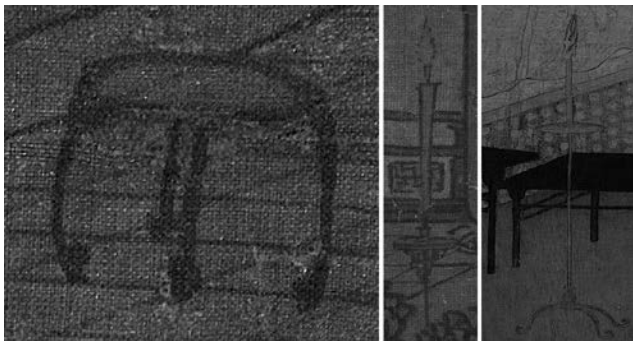


图 16a:《银烛秋光图》轴的圆凳

图 16b:《银烛秋光图》轴的烛台

图 16c:南宋无款《韩熙载夜宴图》卷的烛台 故宫博物院藏



图 17a:马远《华灯侍宴图》轴的悬山顶、蹲兽、套兽等细节一律简化 台北“故宫博物院”藏

图 17b:马麟《秉烛夜游图》团扇简化的斗拱、垂兽、蹲兽、烛台 台北“故宫博物院”藏

载夜宴图》卷则髹黑漆、加椅披、无扶手、搭脑内卷成牛角状。

《银烛秋光图》攒尖亭内的牛头椅,因为位于次要的位置,造型简化,不带枱。

《银烛秋光图》的两张圆凳均为黑脚,脚足为如意型(图16a)。南宋类似的黑色如意脚的小凳有圆、方、月牙等造型,皆在唐代凳具的基础上,去繁从简,质朴干练,如台北故宫藏南宋无款《小庭婴戏图》团扇、台北故宫藏南宋无款《水榭看凫图》团扇(传周文矩)的方凳如意脚。《银烛秋光图》画中的烛架(图16b)髹黑漆,下接细劲有力的直杆。夜间烧烛,亦见南宋《韩熙载夜宴图》卷(图16c)、李嵩《焚香祝圣图》团扇(图6b)、马麟《秉烛夜游图》团扇(图17b)。

在空间布局上,《银烛秋光图》庭院中景庭院呈中轴对称式的布局:由右至左,月台、步道、方庭、步道,共同组成类似“亚”字型的方砖埭地。方庭的中央有湖石,前后(画面的左右方)各以条砖步道衔接,步道两侧各植一夹叶树。绘制者以平行四边形的透视法,从画面右上方鸟瞰取景,屋顶、条砖、方砖的倾斜夹角约20-30度。类似的倾斜夹角,以及条砖或方砖排列组合成的“工”“Z”“T”字型步道,可见刘松年《四景山水图》、无款《万花春睡图》、无款《仙馆秣花图》(图13b)、无款《宫中行乐图》(传郭忠恕)、无款《楼阁图》册、马麟《深堂琴趣图》等大量的南宋宫廷建筑。另外,南宋禁中常于庭院、堂前种植花木,例如波士顿美术馆藏无款《楼阁图》册庭院摆放数盆花,无款《桐荫玩月图》庭院有三盆花,而《银烛秋光图》亦摆放三盆花。

综上所述,可以归结《银烛秋光图》的画绢绢地、人物服制、建筑家具皆为典型的南宋式样。南宋人画南宋事,巨细靡



图 18a:《银烛秋光图》轴的紫薇花

图 18b:《银烛秋光图》轴的桂树



图 19a:《银烛秋光图》轴中远景松树呈自然生长之态

图 19b:《银烛秋光图》轴庭院的夹叶木树干

图 19c:马远《华灯侍宴图》轴的松树 台北“故宫博物院”藏

遗,娓娓道来,没有任何元、明始见的新元素。没有元、明人仿南宋时,对前朝名物制度不熟悉所导致的臆测或杜撰。连歇山重檐亦为南方样式,而非元代等北方政权的歇山。更精确地说,这是南宋中期左右,画师笔下的皇家内苑宫殿建筑。以巨幅立轴画歇山重檐,五跳、三下昂、八铺作的斗拱规格,南宋画史上鲜有匹敌者。[68]而能够近如此距离观察后寝后苑的建筑、观察宫女嫔妃夜间活动者,必为能进入皇宫、轮值宫廷的宫廷画师。[69]

此位宫廷画师以合理的比例,条理井然地刻画了大木作、小木作、石作、砖作、彩画样制度,可见绘制者擅于界画,追求细节本位,与南宋孝宗(1162-1189年在位)、光宗、宁宗时期擅画山水建筑的“赵家样”流派、李从训(约1119-1162)至李嵩流派、刘松年流派,具有平行的时代性与审美理念。这批南宋中期画师,画山石树木、庭院人物,虽不如宣和南渡的李唐、萧照、苏汉臣等巨匠于高宗朝(1127-1161年在位)初期用笔紧劲、密如抢铁,虽不至于五日一山、十日一水,但其细致度,却胜于稍后流行的马远、马麟、夏圭、梁楷等简笔流派。其建筑物用笔,尚未接触到马远《华灯侍宴图》轴(图17a)、马麟《秉烛夜游图》团扇(图17b)、马麟《深堂琴趣图》团扇等马、夏流派简化风格的影响。

马、夏流派即便画宫廷建筑,亦用笔粗浑,秃笔浓墨,轻刻画,重意境,形象概括,仅约略勾勒建筑的外部轮廓,而省略斗拱、蹲兽、套兽等细节。即便马远《华灯侍宴图》轴(图17a)有宁宗诗题,描绘宴殿,却简单画出两栋面阔五间、前后紧贴的悬山顶,及右侧朵殿,省去垂兽等细节。马麟《秉烛夜游图》团



图 19a:《银烛秋光图》轴中远景松树呈自然生长之态
图 19b:《银烛秋光图》轴庭院的夹叶木树干
图 19c: 马远《华灯侍宴图》轴的松树 台北“故宫博物院”藏

扇(图17b)亦奉敕敬作,六角攒尖亭内有白衣帝王静坐其间。然莲花宝珠、斗拱、垂兽、蹲兽等造型均简化而概括。可知《银烛秋光图》成画于马、夏流派兴起之前。

虽然《银烛秋光图》包首签题定为元画,但元代界画,例如台北故宫藏王振鹏(约1280-1329)《龙池竞渡图》卷用鸱尾而非兽头,其门窗式样、白描法、以及腰华版,均与《银烛秋光图》时代气息迥异。

明人去宋已远,即便仿南宋,往往出现破绽。台北故宫藏戴进(约1388-1462)《春游晚归图》轴前景的跨水入宅门,使用山野民居不该出现、规格较高的歇山顶。门墙过矮,致使双扇版门的上半部看似薄片状,体量感不如《银烛秋光图》的跨水入宅门。至于明人仿南宋宫廷建筑,例如克利夫兰美术馆藏石锐(约1400-1470)《中秋待月图》卷,则暴露出明人不了解南宋式样之误。画中斗拱、横披、钩阑等构件,用几何化的方格一字排开,有些方格中加入“火”“人”等字,是无法目睹南宋建筑实物的臆测之误。格子门的方格眼过于细密,挂帘用半月形,亦不符合南宋規制。相较之下,《银烛秋光图》则无此误。

树石笔墨

《银烛秋光图》的笔墨技法为马、夏派流行之前的式样。画家不用马远(图19c)、马麟派老树横斜的偃枝、夏派装饰性的苔点,而是尽力还原庭院树石的自然生态。无论乔木或低矮花簇,均树种分别、各自独立,仔细刻画出不同种类的树干、叶形、花形。除去不同造型的夹叶树外,画中尚有类似紫薇(图18a)、桂树(图18b)、玉簪花、松树(图19a)、修竹(图5a)。

画中有两处状似紫薇的小乔木。在栏杆、屋檐附近成片种植(图18a)。紫薇象征富贵繁华,自唐代以来即为“官样花”,《梦粱录》亦载南宋临安种紫薇花。[70]其枝纤细,叶小而密,每一组有5-7裂接近对生的对叶,略呈松散的羽翅状。紫薇花色紫红,花形细碎,成簇状小点,为穗状聚伞花序,边缘有褶皱。花期6-9月,横跨夏、秋两季,是南宋临安贵胄宅园林的观赏花木。台北故宫藏南宋卫升《写生紫薇图》团扇有局部放大的折枝紫薇,《银烛秋光图》的紫薇则仅为庭院的次要衬景,



图 20a:《银烛秋光图》轴的湖石
图 20b:《银烛秋光图》轴谨慎、乾笔乾擦的小斧劈
图 20c:《银烛秋光图》轴方切方转、平行皴擦的小斧劈

且位于远方,比例缩小,意到具足。

除紫薇外,攒尖亭附近有临安常见的桂树(图18e, 18g),树丛间以稀疏的乳白色米粒小点(图18b),表示桂花绽放之始、尚未全盛的早秋阶段。桂花,又名木樨,常绿乔木或灌木,花色黄白,花梗细弱,花丝极短,花期8-9月。叶对生,革质,呈椭圆形、长椭圆形或椭圆状披针形,先端渐尖,基部渐狭呈楔形或宽楔形。树姿端正优雅,树冠作“团团”状,线条柔和,花气熏人。《梦粱录》、[71]《武林旧事》载德寿宫清新堂、清旷堂有桂花盛开;[72]“高宗在德寿宫赏桂,尝命画工为《岩桂扇面》,仍制御制诗分赐群臣”。[73]陈随隐《南渡行宫记》亦载凤凰山皇宫种植桂花,[74]可见桂花南、北大内均有,入秋后“金风荐爽,丹桂香飘”。[75]

湖石下方植有卵状心形的玉簪。花茎长,茎上原有白、紫色花,颜色今已褪去。玉簪,天门冬科玉簪属。叶基生,大而成簇,呈卵状心形或卵形,品种众多,叶片多呈现双色纹理。花茎高40-80厘米。花期8-10月。每根花茎上开几朵至十几朵花。花芳香,有白色或紫色,单生或2-3朵簇生。每朵漏斗状花上部有六裂。《梦粱录》“花之品”载临安贵官家种植玉簪。[76]

由《银烛秋光图》中远景假山之上的三株松树,可见绘制者即便在远处次要的衬景,亦谨慎交待细节。松树(图19a)的树干挺拔,无南宋中晚期马、夏派矫饰做作之势。树皮表面为褐色,裂成块片的龙鳞纹。树根附近披覆松软的草皮,为台北故宫藏李唐《江山小景图》卷(1130年代)一脉的遗传。树冠成伞形,枝稍平展。针叶细密,辐射状,3-5枚成束后,着生于短枝的顶端,每束针状叶的基部有“丫”字形叶鞘。每根松针中锋用笔,以淡绿、墨绿层次区分前后,是李唐、萧照一路,南宋中、早期的用笔模式。类似的用笔理念,可见台北故宫藏李唐《万壑松风图》轴、台北故宫藏李唐《坐石看云图》册(1130年代)、台北故宫藏南宋无款赵伯驹《风檐展卷图》、赵伯驹传派《松阴庭院图》。刘松年1220年代《四景山水图》卷松针已见轮状叶、倚斜取势之端倪。由南宋时代越后,越程式化,越频繁出现偃枝、轮状叶的现象观察,《银烛秋光图》的成画年代应早于刘松年《四景山水图》卷,且无马远《华灯侍宴图》轴(图19c)顿挫方折、45度下斜的夸张偃枝,更无明代浙派锤礼《举杯玩月图》轴(传马远)等苔点虚浮的轮状叶。

《银烛秋光图》三株松树的左侧,有三株不同种类的夹叶与阔叶树。假山斜坡朝左下倾斜,老干因应地势而向右弯折,略呈弓字,树梢向右抬头,与左倾地势相抗衡。树洞、疤节处注重树皮纹理,留白自然。树根如龙爪,结构关系灵活,即便

位于斜坡,亦可见顽强的抓地力,是李唐《坐石看云图》册一脉的路数。比时代晚出、重笔墨而轻结构的夏圭《洞庭秋月图》轴、浙派锤礼《举杯玩月图》轴更严谨,时代气息更早。

《银烛秋光图》庭院步道的两侧,有左右对称、直干挺立的夹叶木(图19b),先以细笔皴擦树干纹理,再掺淡墨渐次渲染,留心树洞、结疤处的起伏变化。刘松年1220年代《四景山水图》卷,以及龙美术馆藏以南宋初萧照《中兴瑞应图》卷为底本的南宋临摹本,虽大致勾勒出庭院夹叶树直干挺立之态,细节处却较《银烛秋光图》略逊一筹。

全画慢工细活,方庭中央的湖石(图20a)尤具浓厚的南宋院体派风格。勾勒外部轮廓线之后,不用斧劈,而是淡墨叠加、逐层渲染出湖石的凹凸立体感,是南宋中期承袭苏汉臣、刘宗古一派庭院戏婴图的衬景湖石。例见台北故宫藏苏汉臣《秋庭戏婴图》轴、上海博物馆南宋无款《秋庭乳犬图》团扇一系的密体风格。南宋中期赵伯驹传派《松阴庭院图》的湖石表面虽然罩染石青,但底层皴纹,仍承袭此种以渲染为主、隐藏笔踪的院体技法。

其余石块,笔者统称为“干擦干染小斧劈”(图20b-c),源出李唐1124年《万壑松风图》轴、李唐1130年代《坐石看云图》册一脉的路数,皴染分离。绘制者用中小楷,方切方转(图20c),平形皴擦出小斧劈。待干之后,局部再略施淡墨,层层罩染。其渲染层次,较马夏流派更多,更为谨慎,可谓李唐流派历经2-3代后,于南宋中期演化的结果。时代上下限,约介于上海博物馆藏《望贤迎驾图》轴约1162年之后,到刘松年1207年《罗汉图》轴之间,比1220年代《四景山水图》卷时代气息更早。此人不用阔笔挥洒,不用马夏派或明代浙派迅疾刷扫的拖泥带水大斧劈,绝无浙派的躁动感,笔性内敛,早于马夏派、浙派。全画除去于方庭、步道两旁,偶尔以草绿色点出三五成簇的小草,此外不用苔点,画石、画树不用装饰性的皴

笔。其表现手法是叙述性而非表演性。即便画远景山水,亦以中锋小楷描绘树丛、树干、桥梁。远山氤氲低矮而绵延,是西湖地貌的再现。其淡墨模式,可能对时代稍后的夏圭式远景山水有所启发。唯夏圭多用秃笔,其《林岫幽居图》团扇、《遥岑烟霭图》团扇、《西湖柳艇图》轴(台北故宫藏)、《洞庭秋月图》等画虽用淡墨,山石却以拖泥带水大斧劈皴,成片渲染;以顿挫方折的秃笔画树。点景人物、屋宇全用简笔,加上装饰性的胡椒苔点,其主观性、印象式、抽象式的美学理念,已与《银烛秋光图》本质不同。

结论

新发现的《银烛秋光图》轴出自南宋中期临安宫廷画师手笔。画中每一名物制度,均可于存世南宋宫廷画寻落大量的例证。其中,红包髻、软褙长裙加长披帛的发式服制,以及建筑物檐角平直、直棂窗、半窗半板的格子窗,均为南宋中、早期流行的样式。歇山重檐,以及成套配置的红漆桌椅,显示画中建筑为南宋皇家宫廷规格。五跳、三下昂、八铺作的斗拱,是目前存世可靠南宋宫廷画中,建筑级别最高者。干擦干染小斧劈,是李唐一脉于南宋中期演化的结果,时代上大致略早于刘松年1207年《罗汉图》轴、刘松年1220年代《四景山水图》卷。

从艺术史角度而言,此画未曾公诸于世,淹没百年而屡遭重装。一旦公开,却刷新了我们对中国绘画史的多项认知。其一,以上弦月而非月圆入画,在传世中国卷轴画史中甚为罕见。马王堆一号汉墓出土的T形帛画虽然描绘弦月、金乌等九天仙界,但该画封尘于墓葬,并非传世之作,南宋画家应未能得见,《银烛秋光图》的上弦月可谓自创。稍后,上海博物馆藏马远传派《江妃玩月图》册、台北故宫藏传盛懋《松梅仕女图》团扇虽偶尔画出上弦月,但时代皆在此之后。

其二,以图证史,替南宋家具、器物

史,新增了参考样本。画中的红色养和(图4a)、灯笼造形罕见。养和(靠背)于鲜红朱漆之上,以白色圈勾圆点,此一用色手法,惯见于南宋宫廷画中的家具。例如李嵩《焚香祝圣图》团扇(图6b)、南宋无款《水榭看鳧图》团扇(传周文矩)两画的屏风边框,以及传赵伯驹《汉宫图》团扇(图11b)的柱木,均在红漆之上,以金色或白色勾出圆形或卷草纹。可知所绘的养和造型并非虚妄,系画家亲眼目睹实物,状物写形。

其三,存世南宋画多将宫廷园苑,画于小品的团扇或册页,此画则以174.5×107.5cm的巨幅立轴描绘皇家宫苑。这打破学界既往对南宋宫苑建筑画多缩影于团扇、册页的认知。团扇、册页所见的后宫嫔妃私密场景,亦能透过立轴的形制,公开被展示、张挂于厅堂。

其四,画家擅于界画,是现今已知的擅画宫廷建筑的刘松年派系、李从训李嵩家族、赵伯驹赵伯驩家族、马远马麟家族等四大流派之外的第五种派系。其画技纯熟,千锤百炼之后,方能以成熟的笔触,画巨幅宫苑立轴。可见除此画之外,当时必有大量的界画习作或课徒稿传世,而我们对此人此派、师徒作坊一无所知。可见南宋宫廷建筑画史,尚有诸多亟待开发之处。

其五,我们对孝宗末年至光宗朝的画史所知有限,此画再现的孝、光年间宫廷建筑式样,以及树石皴法所流露的李唐遗风,皆弥足珍贵,辅助我们认识到此时期山水画,除去阎次平、阎次子(1162-1180年宫廷画师)家族之外,[77]李唐一脉,流传二、三代之后的递变过程。年轻的刘松年目睹了这个递变,但我们仅知刘稍后于1207-1220年代的宁宗朝风格。新发现的《银烛秋光图》的山水树石,应是年轻刘松年时代,所能见到的画风式样。

从建筑史的角度而言,画中地势低平,不似凤凰山东麓依山势而建的皇宫,而与德寿宫的后寝后院区,有似与不似的离合处。画家悉心观察建筑用色等彩画制度,以草绿色画搏风版、双扇版门。华版、雁翅版用蓝地描金,令人联想起周

必大《思陵录》所载慈福宫(前身为德寿宫)的彩画制度。德寿宫位于皇宫外的新开门内,原为权相秦桧(1090-1155)旧居,占地面积不大。秦桧籍没后收归国有,1162年高宗禅位养子孝宗,与吴皇后退居此处养老,改名为德寿宫。[78]在德寿宫建筑群中,高宗居住德寿宫,吴后居寿康殿。而德寿宫省智堂,有李嵩养父李从训等擅于界画的御前画师在此轮值。[79]高宗即兴于德寿宫赏桂,御前画师即应制写生,画《岩桂扇面》。[80]

1187年高宗去世后,吴太后所居之殿改名为慈福宫。周必大《思陵录》所载1188年十二月己卯,修内司“恭奉圣旨指挥,修盖慈福宫殿堂门廊等屋宇,大小计二百七十四间”的慈福宫重修时间点,即为此。1189年孝宗禅位光宗。1190年孝宗与谢皇后移居此处,改名重华宫,吴太后仍居慈福宫,两代共居。1194年孝宗去世,改名寿慈宫,吴太后与谢太后共居。因此以慈福宫为名的年代,为1187-1194年。

当然,画家不是照相机,不可能精确地将德寿宫/慈福宫后寝后院建筑的相对地理位置,1:1地照样还原到画中。攒尖亭和远景湖水,可能因应艺术剪裁,而移花接木挪移至此。然而,前景左侧,跨水入宅门的绛红门框(图5a)、绛红柱木、草绿色双扇版门,类似《思陵录》所载慈福宫不同区域的寝殿之间,有隔门二座,每座隔门“并系草色装饰。矾红并黑油柱木”[81](图7b)的用色原则。考古学家目前已于德寿宫挖掘出两处五开间的建筑遗址,并推区域与区域之间有隔门。[82]而画中右侧两殿均为侧面侧影,中景后方不具屏障功能的临水单钩栏,以及前景窄小的跨水入宅门(图5a)、墙上透空的直棂窗,再度证明了画家所描绘者,是宫内区域与区域之间的隔门,而非面向马路、面向外界的正厅正院正门。

前景右侧的五开间屋(图7a),其绿油柱木、方砖地面,与《思陵录》所载1188年重修慈福宫,后殿区有“后楼子五间,上下层并系青绿装造,黑漆退光柱木、周回明窗等。头顶板瓦结瓦、方砖

地面。漆窗隔、板壁、鹊梯、周回避风簷等。绿油柱木,头顶板瓦结瓦,方砖地面”[83](图12b)的装造制度,有若即若离、似与不似之处。但毕竟周必大所载为1188年慈福宫重新装潢后的新式样,新式样的格子门已改为自顶至地全为避风簷,而半窗半版格子门的《银烛秋光图》仍属于旧式样。不论是否反映、在多大程度上反映慈福宫后苑某处,该画的寝宫为后妃所居。女主角仰卧翘腿,身份尊贵,南宋画史罕见。无论为慈福宫吴太后、重华宫谢太后或其他后妃,该画的下限年代,均可合理定为光宗1194年以前,画风略早于刘松年1207年《罗汉图》轴、刘松年1220年代《四景山水图》卷。

画中的方砖墁地、湖石、假山、桂树、紫薇、玉簪、松、竹的庭院布局,类似《建炎以来朝野杂记》《梦粱录》《武林旧事》[84]诸书所载德寿宫园苑种植的盘松、修竹、[85]桂花、[86]紫薇、玉簪、盘松、[87]湖石、[88]假山。[89]画中家具成套搭配,所有桌、椅、养和、烛台均髹红漆,加上绛红门框、绛红柱木、金红两色织锦的挂帘、红灯笼、仕女头上的红包髻、红发带,可以想见红烛高照下的夜间皇宫,是如何金红相映,熠熠生辉。此画极具临场感,为南宋绘画史、建筑史上的重磅之作。

注:

[1]杜牧《秋夕》诗收录于《樊川外集》,见《杜牧集系年校注》册4,中华书局,2008年,第1242页。

[2]For Xia Gui, see Richard Edwards, “Hsia Kuei or Hsia Shen?” *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 73.10 (1986): 390–405.

[3]关于显微放大的南宋画绢、颜料和包浆磨损情形,见Huiping Pang, “Southern Song Freelance Painters: Commerce between the Imperial Court and the Linan Art Market,” *Journal of Chinese History* 7 (2020): 1-36; Huiping Pang, “Art History Under the Microscope: An Experimental Approach to the

Monochrome Wangchuan Painting,” *Artibus Asiae* 79.2 (2019): 151-195. 彭慧萍:《一扇在手:南宋宫廷与临安市场间的自由画家》,《美术观察》2024年第9期。彭慧萍:《发现赵家样:万花春睡图鉴别》,《美术大观》2022年第7期。

[4]笔者将显微放大的南宋画绢绢地分为数种,详见Huiping Pang, “Art History Under the Microscope,” 151-195. 彭慧萍:《发现赵家样》。

[5]此点为笔者首次提出。此前未有学者论及。

[6]笔者发现,在数种不同类型的南宋绢地经纬结组模式中,属于院绢的类型,于团扇或册页上所见的经纬线比例,有时1:2,有时2:1(二经一纬)。这是因为团扇或册页必须由大裁小,裁成圆形或正方形的商品之后,流布于市。拿到画家手中,空绢的经纬线方向,常与织机织成之际的方向相反。画家可在调动经纬线方向后的空绢作画,转经为纬,因此南宋团扇或册页,1:2或2:1的结组模式均有。此前未有学者论及。

[7]关于无款《竹虫图》轴(传赵昌),东京国立博物馆官网定为南宋13世纪。见https://colbase.nich.go.jp/collection_items/tnm/TA-342?locale=zh[2025年11月8日登录]。

[8]William Trousdale, “Architecture Landscape Attributed to Chao Po-chu,” *Ars Orientalis* 4 (1961): 285-313.

[9]西湖老人:《西湖老人繁胜录》,见《全宋笔记》,大象出版社,2017年,第323页。

[10]吴自牧:《梦粱录》卷4“七夕”,见《全宋笔记》,第118页。

[11]周密:《武林旧事》卷3“乞巧”,见《全宋笔记》,第44页。

[12]王娟:《宋代的七夕节》,见《翰墨荟萃:细读美国藏中国五代宋元书画》,北京大学出版社,2012年,第170页。

[13]画中女子所佩带结,沈从文《中国古代服饰研究》(北岳文艺出版社,2002年)第367页称“结绶”。

[14]笔者将波士顿美术馆藏《胡笳十八拍图》册定为1162年前后,时代略晚于台北故宫本《胡笳十八拍图》册。见彭慧萍:《错

综的血亲：对波士顿本胡笏十八拍图册作为刘商谱系祖本原型之数点质疑》，《故宫博物院院刊》2004年第1期。彭慧萍：《烫印的破绽：由马臀烫印质疑波士顿本胡笏十八拍图册之版本年代》，《故宫博物院院刊》2004年第2期。彭慧萍：《马臀烫印与番马画鉴定：以台北故宫本胡笏十八拍图册为例的断代研究》，《艺术史研究》2002年第4期。

[15]同上。

[16]故宫博物院藏南宋无款《韩熙载夜宴图》卷旧传顾闳中，余辉等学者定为南宋。见余辉：《韩熙载夜宴图卷年代考：兼探早期人物画的鉴定方法》，《故宫博物院院刊》1993年第4期。

[17]李嵩《焚香祝圣图》《水殿招凉图》两团扇研究，见林莉娜：《宫室楼阁之美：界画特展》，台北故宫博物院，2000年，第101-103页。

[18]真正成画于南宋初年的建筑人物画存世较少，因此笔者谨慎引用南宋中晚期，时人根据南宋初底本的二度临摹本，作为南宋初发式服制、建筑形制的旁证。例如台北故宫藏马麟派摹马和之《女孝经图》卷即为此例。

[19]李嵩《水殿招凉图》头戴绿色珠钗者，发式服饰虽与《银烛秋光图》相似，但身材纤瘦，已受到南宋中晚期细腰美学的影响，成画年代应晚于《银烛秋光图》。李嵩及其传派研究，见Ellen Laing, "Li Sung and Some Aspects of Southern Sung Figure Painting," *Artibus Asiae* 37.1 (1975): 6.

[20]包髻研究，见陈芳：《粉黛罗绮：中国古代女子服饰时尚》，香港三联书店，2018年，第191页。王中旭：《金元双胞胎本维摩演教图的风格、图式差异及时代特征》，《故宫博物院院刊》2024年第11期。

[21]范祖禹：《范太史集》卷47“保宁军节度观察留后东阳郡公妻仁寿郡夫人李氏墓志铭”（钦定四库全书本），第11页。王中旭：《金元双胞胎本维摩演教图》。

[22]双丫髻，见沈从文：《中国古代服饰研究》，第367页。

[23]关于褙子，见陈芳：《粉黛罗绮》，第195页。彭慧萍：《发现赵家样》。

[24]脱脱（1314-1355）：《宋史》卷151“舆服志”，中华书局，1977年，第3535页。

[25]程大昌（1123-1195）：《演繁露》卷3“背子中褙”（嘉庆十年张氏照旷阁刻本），第10页。

[26]《万花春睡图》《仙馆秣花图》研究，见彭慧萍：《发现赵家样》。

[27]《瑶台步月图》研究，见Huiping Pang, "Southern Song Freelance Painters: Commerce between the Imperial Court and the Lin'an Art Market"; 彭慧萍：《一扇在手：南宋宫廷与临安市场间的自由画家》。

[28]无论当代学者如何换称，本文所有建筑词汇和部首偏旁，原则上以石印本李诫（1035-1110）：《李明仲营造法式》（1103年刊行，国家图书馆出版社，2013年）为准。例如本文用《营造法式》所载“斗拱”而非“斗拱”，“华版”而非“华板”，“垂鱼”而非“悬鱼”。据《营造法式》书末附录页2所引陈振孙《书录解题》：“《营造法式》34卷……将作少监李诫编修。初，熙宁中，始诏修定。至元祐六年（1091）成书。绍圣四年（1097），命诫重修。元符三年（1100）上。崇宁二年（1103）颁印”，成为颁行天下北宋官定的建筑设计手册。绍兴1145年重刊，继续成为南宋官定建筑手册。

[29]学界对南宋宫廷建筑画或建筑式样的研究，见梁思成（1901-1972）：《营造法式注释》，中国建筑工业出版社，2001年，第118-119页。潘谷西、何建中：《营造法式解读》，东南大学出版社，2001年。林莉娜：《宫室楼阁之美》。傅熹年：《论几幅传为李思训画派金碧山水的绘制时代》，载《傅熹年书画鉴定集》，河南美术出版社，1998年，第57-69页。傅伯星：《宋画中的南宋建筑》，西泠印社出版社，2011年，第1-185页。彭慧萍：《发现赵家样》。Jiren Feng, *Chinese Architecture and Metaphor: Song Culture in the Yingzhao fashi Building Manual* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2012), pp.139-170.

[30]压阑石、角石、角柱石、台基、踏道等石作制度，见《营造法式》卷3，第6-7页；卷16，第7-8页。

[31]见《营造法式》卷26“兽头”“蹲兽”，第8-9页。

[32]见《营造法式》卷21“双扇版门”，第2页。

[33]为便于叙述，本文所用的双坡顶、双坡加披、歇山、悬山等名词，皆为清代《清式营造则例》以及当代研究建筑史学者常用的词汇。由于《营造法式》称歇山为厦两头造、九脊殿或曹殿。称悬山为“不厦两头造”，此类名词较艰涩难懂，因此本文使用通俗易懂的歇山、悬山等当代学界常用的词汇。

[34]关于南宋南内、北内占地狭隘，以及建筑尺度狭隘，见彭慧萍：《虚拟的殿堂》，北京大学出版社，2018年，第47-49页。陈易：《南宋临安城皇家建筑研究》，杭州出版社，2024年，第88-90页。感谢孙田教授告知此书。

[35]李心传：《建炎以来朝野杂记》乙集卷3“崇政垂拱殿”条，中华书局点校本，2006年，第554页。

[36]陈随隐：《南渡行宫记》“又转便门，垂拱殿五间，十二架，修六丈，广八丈四尺”。收录于顾炎武：《历代宅京记》卷17“临安”，中华书局，1984年，第248页。

[37]陈易：《南宋临安城皇家建筑研究》，第155页。

[38]傅伯星：《宋画中的南宋建筑》，第13页，“红色是皇家专用色”。

[39]周必大：《思陵录》，第42页。

[40]无款《松阴庭院图》《万花春睡图》《仙馆秣花图》三画研究，见彭慧萍：《发现赵家样》。

[41]台北故宫藏无款《宫中行乐图》团扇旧传郭忠恕（?-977），风格接近马远《华灯侍宴图》一系。见Richard Edwards, "Emperor Ningzong's Night Banquet," *Ars Orientalis* 29 (1999): 58.

[42]平坐斗拱，见《营造法式》卷4，第10页。同书卷9，第7页记载平作斗拱为六铺作。

[43]《营造法式》卷15“铺地面”，第2页，“铺砌殿堂等地面砖之制用方砖”。

[44]《营造法式》卷16“柱础”，第6页。

[45]李若水：《绘画资料所见的宋代建筑避风与遮阳装修》，《建筑史学刊》2021年第

3期。Jiren Feng, Chinese Architecture and Metaphor, p.5.

[46]《营造法式》卷9,第6页。

[47]感谢孙田、胡石教授告知双坡加披即南方的歇山檐做法。

[48]傅伯星:《宋画中的南宋建筑》,第18页。

[49]《营造法式》卷4,第8-9页。按照梁思成《营造法式注释》,斗拱每提升一层,为一铺作。从栌料算起,栌料为第一铺作。耍头及衬方头为最末两铺作,其间每一跳为一铺作,五跳即为八铺作(跳数 $n+3$ =铺作数)。《银烛秋光图》为八铺作。

[50]《营造法式》多次最高规格的八铺作斗拱,包括三上昂,三下昂。例如卷4,第6页。

[51]Jiren Feng, Chinese Architecture and Metaphor: Song Culture in the Yingzhou fashi (Honolulu: University of Hawaii Press, 2012), pp.56-57.

[52]拱眼壁,见《营造法式》卷14,第2页;卷21,第7页;卷34,第8页。

[53]碾玉装,见《营造法式》卷7,第10页;卷14,第7页。

[54]尽管八铺作的斗拱在实际上可能无法看到五枋;尽管转角铺作有错画之处,但毕竟画家不是照相机。没有任何一位南宋画家,能精准无误、如同照相机般地画出建筑物的铺作,此处无需苛求画家对透视法的误差。画中的五枋,可以理解为画家企图表述斗拱层级,已达最高规格。

[55]搏风版,见《营造法式》卷5,第8页。

[56]垂鱼、惹草,见《营造法式》卷7,第9页,“造垂鱼、惹草之制,或用华瓣,或用云头。”

[57]《营造法式》卷18,第3页。

[58]月梁图例,见《营造法式》卷30,第3页。

[59]梁思成:《营造法式注释》,第128页。潘谷西:《营造法式解读》。

[60]礅石是柱下方的正方形石块,承受柱子压下来的重量。《营造法式》未载。为便于叙述,在此借用当代建筑学者的礅石、落心石、好头石等词彙。

[61]北京故宫藏南宋无款《桐荫玩月图》团扇虽然画出了礅石,但未画角石、好头石。

[62]李若水:《绘画资料所见的宋代建筑避风与遮阳装修》。

[63]周必大:《庐陵周益国文忠公集》卷173《思陵录》,《宋集珍本丛刊》,线装书局,2004年,第42页。

[64]单钩阑,见《营造法式》卷8,第6页;卷16,第9页;卷21,第11页。

[65]《营造法式》“单钩阑”条,卷8,第8页,“华版……若万字或钩片造者”。

[66]《营造法式》“单钩阑”图示,卷21,第11。

[67]牛头椅,见邵晓峰:《雅居之美:宋画中的家具文化》,辽宁美术出版社,2020年,第46页。

[68]台北故宫藏南宋无款《寒林楼观图》轴、马远《华灯侍宴图》轴虽亦以立轴布局描绘建筑物,但成画年代皆在《银烛秋光图》之后。

[69]有关南宋宫廷画师的夜间轮值情形,见彭慧萍:《虚拟的殿堂》,第111-116页。

[70]《梦梁录》卷18,第277页。

[71]《梦梁录》卷8“德寿宫”,第160页。

[72]周密:《武林旧事》卷4“故都宫殿”,《全宋笔记》,第54页。

[73]《梦梁录》卷18“花之品”,第278页。

[74]陈随隐(13世纪):《南渡行宫记》。收录于《历代宅京记》卷17“临安”,第249页。

[75]《梦梁录》卷4,第123页。

[76]《梦梁录》卷18“花之品”,第276页。

[77]阎次平、阎次于传派于南宋中期的遗风,见Huiping Pang, “Southern Song Freelance Painters: Commerce between the Imperial Court and the Linan Art Market,” 229.

[78]李植:《皇宋十朝纲要》卷25“绍兴三十二年六月戊辰”条,“望仙桥东,新葺宫成,诏以德寿为名”,第627页。

[79]赵升:《朝野类要》(1236年成书),《笔记小说大观本》,江苏广陵古籍刻印社,1995年,卷2,“院体”条,第197页,“如德寿宫置省智堂,故有李从训之徒。”

[80]《梦梁录》卷18“物产”,第169页。

[81]周必大:《思陵录》,第42页。

[82]陈易:《南宋临江城皇家建筑研究》,第155页。

[83]周必大:《思陵录》,第42页。

[84]《武林旧事》卷4“故都宫殿”,第52页载德寿宫“内凿大池,引水注之,以象西湖冷泉。叠石为山,作飞来峰”。

[85]《梦梁录》卷8“德寿宫”,第160页。《武林旧事》卷4“故都宫殿”,第54页。《建炎以来朝野杂记》乙集卷3“南北内”,第553页。

[86]德寿宫种植桂花,见《建炎以来朝野杂记》,第553页。《武林旧事》卷4“故都宫殿”,第54页。

[87]《梦梁录》卷8“德寿宫”,第160页。《建炎以来朝野杂记》乙集卷3,第553页。

[88]《建炎以来朝野杂记》,第554页。

[89]《梦梁录》卷8“德寿宫”,第160页。

(谢志:本文得以在一个月内存稿,必须归功于以下学者:范长江先生提供《银烛秋光图》所有显微放大、高清图版,并将此画两度运至杭州,与笔者一起讨论画面并拍摄UV。画中屋檐、斗拱、方砖等诸多建筑细节、德寿宫布局,均多次向孙田、胡石教授请教,感谢赐正,并慷慨馈赠石印本《营造法式》暨相关资料。感谢董帅提醒此画与七夕乞巧、德寿宫可能的关联)

[美] 彭慧萍 (Huiping Pang)

斯坦福大学艺术史博士

杭州师范大学人文学院暨吴越文化研究中心教授

311121

(本文责任编辑 戴陆)