

# 《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），下钤伪项元汴“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、平行四边形的建筑物透视法、以及平行四边形方砖墁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，符合西湖一带烟霞渺、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年官



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。

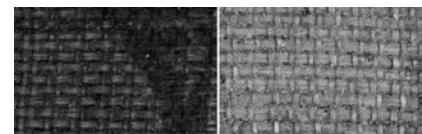


图3a:《银烛秋光图》轴显微放大（来源：  
保利拍卖公司）  
图3b:日本东京国立博物馆13世纪《竹虫图》  
轴显微放大。（来源：日本东京国立博物馆）

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经横纬的方向，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、软襦长裙加长披帛

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, 扯带右飞, 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), 而非月圆的中秋节 (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, 五位穿著软襦高腰长裙 (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。此一软襦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)《靓妆仕女图》团扇、北京故宫藏南宋中期赵伯骕 (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]可見《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, 身著软襦高腰长裙, 加长披帛。南宋初中期继续袭用包髻、软襦长裙加长披帛之制, 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、赵伯骕传派《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，则耳侧各垂一辫，以红绳系于颅后（图4c），为唐宋流行的双丫髻。[22]其中两位丫鬟（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《仙馆秾花图》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]柱顶石上承绎红色柱木（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]绎红色框槛、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），可见大量的南宋宫廷画，如赵伯骕《风檐展卷图》团扇、赵大亨《薇亭小憩图》团扇、刘松年

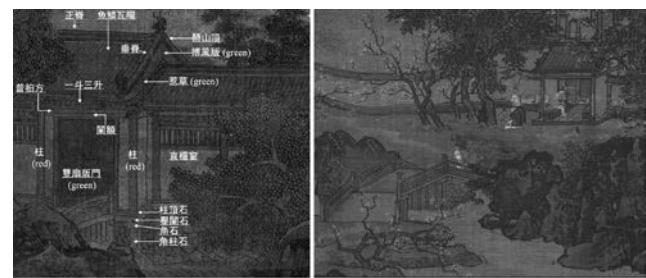


图 5a:《银烛秋光图》轴的跨水入宅门。悬山顶。直棂窗

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

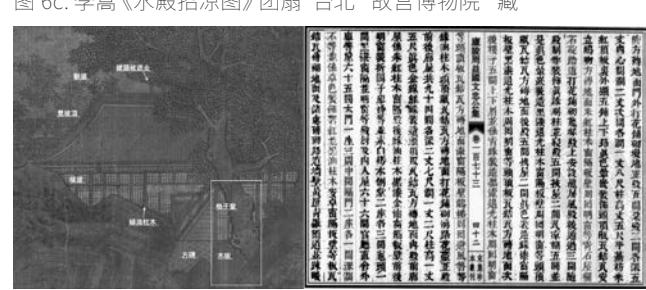


图 5c: 刘松年《四景山水图》卷(1220 年)的入宅门。悬山顶 故宫博物院藏

图 5c: 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 5c: 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 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，绿油柱木，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。屋頂后方的建築大半被树丛遮去，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]理宗朝东宫讲堂掌书陈随隐《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《仙馆秾花图》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，可見如意石、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）。内柱粗厚，承载屋檐梁架整体的重量，柱底以磉石加固，有覆盆形的柱础。[44]外柱细长，[45]下部与钩阑结合，一起周绕建筑，[46]为可拆卸式格扇的支架。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，可见台北故宫藏赵伯驹《汉宫图》团扇（图11b）、南宋无款《万花春睡图》团扇、《仙馆秾花图》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，这意味着画家企图表述五跳、三下昂、八铺作的斗拱式样。根据《营造法式》“总铺

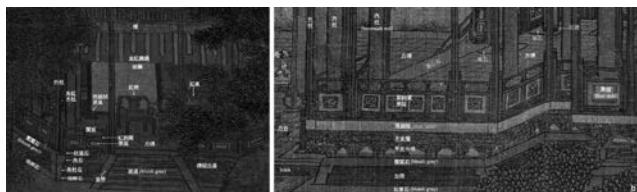


图 8a:《银烛秋光图》轴的攒尖亭

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

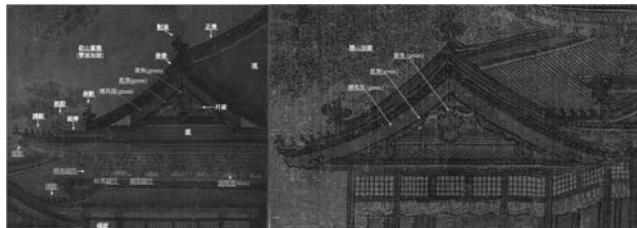


图 9a:《银烛秋光图》轴的歇山重檐

图 9b:《银烛秋光图》轴的悬山顶加披



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 10c: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，自柱头上栌斗口，内出一拱或一昂，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……候胶水干，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、最典雅厚重的宫廷建筑画。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》。台北故宫藏李嵩《朝回环珮图》轴的斗拱虽出五跳、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

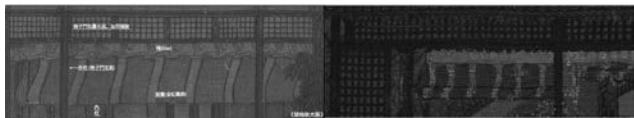


图 11a:《银烛秋光图》的横披、格子门、挂帘。

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《仙馆秾花图》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《仙馆秾花图》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, 以及对磉石 (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《仙馆秾花图》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、《仙馆秾花图》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钩勒（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，分别围绕中景右侧建筑（图14b）、攒尖亭（图8a）和庭院外围，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

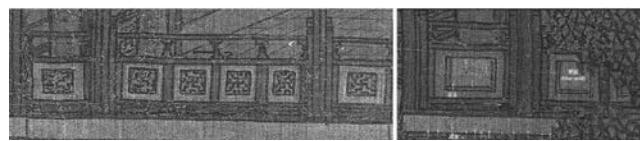


图 14a:《银烛秋光图》轴的单钩阑。华版有抽象的卍或钩片图案  
图 14b:《银烛秋光图》轴的单钩阑和青地描金的华版。箭头所指部分，显微镜下可见金粉残留

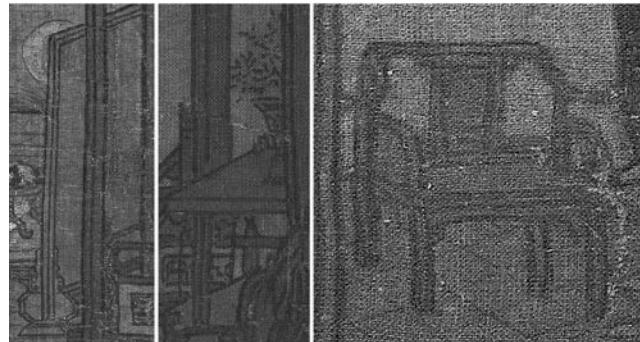


图 15a:《银烛秋光图》轴的抱鼓状屏风  
图 15b:《银烛秋光图》轴的觚型花瓶、髹红漆的桌子  
图 15c:《银烛秋光图》轴的牛头椅

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《水榭看鳆图》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首，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

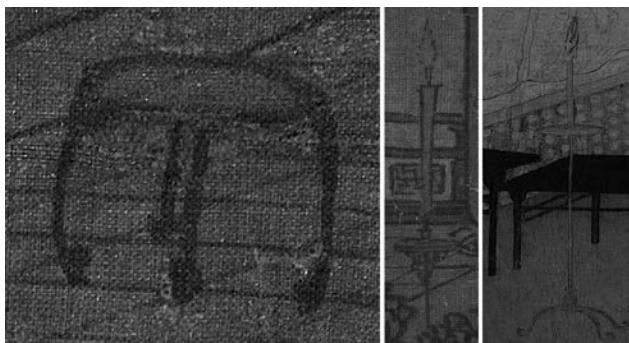


图 16a:《银烛秋光图》轴的圆凳  
图 16b:《银烛秋光图》轴的烛台  
图 16c:南宋无款《韩熙载夜宴图》卷的烛台 故宫博物院藏

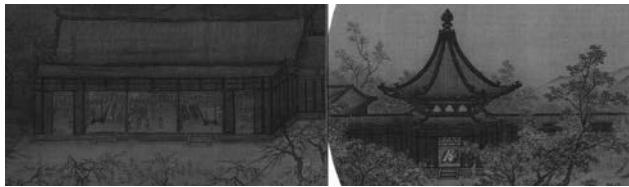


图 17a: 马远《华灯侍宴图》轴的悬山顶、蹲兽、套兽等细节一律简化  
台北“故宫博物院”藏  
图 17b: 马麟《秉烛夜游图》团扇简化的斗拱、垂兽、蹲兽、烛台 台北“故宫博物院”藏

《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,不带枨。

《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)髹红漆,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16b)、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”字型的方砖墁地。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《仙馆秾花图》(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。<sup>[68]</sup>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。<sup>[69]</sup>

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)初期用笔强劲、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, 亦不符合南宋规制。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、夏圭派装饰性的苔点, 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骕《风檐展卷图》、赵伯骕传派《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, 更无明代浙派锺礼《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、浙派锺礼《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。南宋中期赵伯骕传派《松阴庭院图》的湖石表面虽然罩染石青，但底层皱纹，仍承袭此种以渲染为主、隐藏笔蹤的院体技法。

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、画树不用装饰性的赘

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、软襦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《水榭看凫图》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、赵伯驹赵伯骕家族、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，除去阁次平、阁次于（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，但我们仅知刘松年于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,即为此时。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阑,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、盤松、[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](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：对波士顿本胡笳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：由马臂烫印质疑波士顿本胡笳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：《马臂烫印与番马画鉴定：以台北故宫本胡笳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“背子中禪”（嘉庆十年张氏照旷阁刻本），第10页。

[26]《万花春睡图》《仙馆秾花图》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）颁布”，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》《仙馆秾花图》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坡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。从栌斗算起,栌斗为第一铺作。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]磉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磉石、落心石、好头石等词彙。
- [61]北京故宫藏南宋无款《桐荫玩月图》团扇虽然画出了磉石,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]《梦粱录》卷18,第277页。
- [71]《梦粱录》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]《梦粱录》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]《梦粱录》卷4,第123页。
- [76]《梦粱录》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]李埴:《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]《梦粱录》卷18“物产”,第169页。
- [81]周必大:《思陵录》,第42页。
- [82]陈易:《南宋临安城皇家建筑研究》,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]《梦粱录》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]《梦粱录》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]《梦粱录》卷8“德寿宫”,第160页。

(谢志:本文得以在一个月内完稿,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)