

导言 什么是中国画

这是一本关于中国画的书，按照惯例，应该对“中国画”这个名词作一番解释为好。这看起来像是一件多余的工作，谁能不知道中国画呢？即使从来不关注中国画的人，内心也总会有个模糊的认识，看到一幅画，几乎立刻能辨别出是不是中国画来。但是，说到明确概念，就是两回事了，中国画是个庞杂的系统，如何清晰地定义“中国画”，是一个令美术史论家也感到挠头的问题。

中国的绘画是在一个独立的文化系统里发展出来的艺术形式，在它自顾自发展演变的相当长一段时间里，人们根本不必称它为“中国画”，只说“画”“绘”或者“图”就都理解了，就像当时的中医也只称为“医”。“中国画”这个称呼是相当晚近的时期才出现的——在20世纪初，西洋画大规模传入中国以后，我们才不得不在我们的“画”前加上“中国”以示区别（也有学者认为，画前加中国，是由于受到外来冲击要维持民族自尊心的缘故）。

名称有了，就要谈及“中国画”内涵的界定，也就是中国画到底包括什么，怎样通过一个确定的概念让人明晰地知道什么是中国画。这类问题让学者们费了好多年的工夫，也没少打口水仗，因为这个概念太难确定了。我们对西方的绘画，往往是用绘画所使用媒介的名称来称呼的，比如“油画”就是用各种油来调和颜料的画，“水彩画”是用水来调和颜料的画，“版画”是指通过木版或者石版的制作手法来实现的画，“壁画”就是画在墙壁上的画。如此称呼，一目了然。这种命名方法用到中国绘画系统里却会出现问题。因为，中国的画种实在不少，现在常见的就有卷轴画、壁画、年画；稍远一点的古代常见的还有帛画、漆画、屏风装饰画、陶瓷器皿上的绘画；远到石器时代还有彩陶上的绘画……以上大部分品类在西洋画里也都存在，但中国画在这些品类里呈现的面貌与同品类的西洋画大异其趣，中国画的各个品类之间倒是极为相似。因此，只说明中国画包括什么品类并不能清晰地定义中国画。

事实上，如果非要选一个品类来代表中国画的话，人们更愿意接受卷轴画（包括扇面和册页），因为自古以来，比起那些壁画、年画、器皿上的绘画



这些有实用功能的种类，人们更珍视独立成幅的卷轴画和册页。这种审美心理是中西方共通的，欧洲16世纪以后独立成幅的帆布木框画的流行，使得绘画与工艺品有了明显区别，人们才更加珍视绘画。在此之前，人们认为镶嵌画、绣花饰带和织锦画比壁画和木板蛋彩画还要贵重。

但是，我们又不能让中国画仅仅指卷轴画，因为中国其他种类的绘画也有着与西方绘画迥然相异的面貌，它们与卷轴画属于同一个审美体系。那么我们是不是可以说只要发生在中国的绘画都叫中国画？这也不行，因为现在很多画家用中国画的材料和形式结合油画、水彩画的技法和面貌去创作，这让判断什么是中国画的标准更加模糊不清。

相信读者已经快被绕迷糊了，不过不要担心，就像前面所说的，本领域专业学者也一样困惑着。如美学理论家彭修银先生在书中所说，当人们不试图说明什么是中国画的时候，每个人都知道什么是中国画，当你试图说清楚，却使得中国画这个概念更加模糊。“中国画”是一个历史的、复杂的、笼统而宽泛的字眼。为了相对准确地描述中国画这个概念，彭先生借用了舶来的概念——维特根斯坦的“家族相似”。用这个概念来说明中国画，我觉得这是目前最形象的、最容易理解的描述了。中国画是一个家族，有着相似的遗传特征，这种特征如此明显，如果把中国画放进一堆西方绘画作品中，轻松即使没有受到过美术教育的人也能认出中国画来。

弗莱明的《世界艺术史》一书对中国画有着很深刻的认识，他在介绍古埃及艺术的一章曾提道：“古埃及的艺术有明显的性格，一直保有一种强烈、立即可辨的韵味，是除却中国艺术之外，其他文明所望尘莫及的。”之所以拿出中国来做类比，是因为中国画的面貌的确是独一无二的，它是中国文化体系的一种形象化呈现，有完整的、自恰的理论体系，有自身的艺术规律。像中国文化的特点一样，它本身追求稳定的缓慢的发展演变，偶尔也会有强烈的变革，但比起西方现代艺术的变革来，还是温和得多。

基于上述，我们可以把中国画看作一种有着“家族相似”的审美面貌的绘画的统称。本书将采用笼统的中国画概念，涉及的绘画形式以中国独有的卷轴画、册页和扇面为主，结合画家生活背景与时代背景来解读绘画作品，将有关中国画的知识点融入富有趣味的行文之中，在介绍中国画的同时，希望能带给读者轻松的阅读体验。





第一章

从三位皇帝开始



自等级制度确立以来，皇帝就是中国历史上最显赫的存在，皇帝的喜好影响着他们所统治的偌大疆域中所有臣民的喜好，染上了皇家品位的物品自带神圣光环，成了所有普通人仰望的对象。对皇权的膜拜深深沉入中国人的内心深处，中国画能够传承两千多年始终在文化史上占有一席之地，与皇家的喜爱和推崇是分不开的。在中国历史的大部分王朝中，卷轴书画都是作为最珍贵的财富在皇家大量集聚，有道是“图画者有国之鸿宝，理乱之纪纲”，绘画收藏是国力和文化的双重象征。更有些艺术天赋极佳的皇帝并不满足于欣赏前人的名作，要主动创作出前无古人的传世佳作。中国画与皇权关系如此密切，作为艺术品，它自身的发展轨迹甚至都受到皇权的左右，这是一个很有意味的事情。中国历史上与绘画结下不解之缘的皇帝不在少数，下面我们从颇具代表性的三位皇帝和与之相关的画作开始谈起。



萧绎与《职贡图》

中国国家博物馆藏有一幅纵 25 厘米横 206.8 厘米的中国画残卷，现存画面上描绘有列国朝贡使者十二人，从右向左依次为滑国、波斯、百济、龟兹、倭国、狼牙修、邓至、周古柯、呵跋檀、胡密丹、白题和末国。每一位使者身后书写有一段记述其国家的方位、地理风物以及历来交往情况的题记。画面人物均同一朝向侧身站立，所有使者均表现出恭谨的态度，这样的主题设定令画面自由表达空间极少，画家不能使用人物姿态、故事情节的冲突变化来组织画面，只能通过对人物的面貌、身体比例、服饰发型的不同刻画，甚至手和脚的细微动作差别来表现不同地域、不同民族、不同年龄使者的独特精神气质，然而就在这极为狭小的表达空间里，画家显然做到了一幅此类题材的绘画所能呈现的一切。在功用上这是一次列国朝贡的真实记录，在审美上这也是一张堪称典范的中国画作品。

画面上的滑国使者，身材高大衣物厚实，袖手而立，满目的西北风貌；波斯国使者，白袍袖手，冠履端正，满面髭须，面容奇古；倭国使者，赤足合掌，比例偏大的头微微向斜上方探出，表示身材敦实矮小；狼牙修使者，肤色黧黑，身体瘦长，头圆面满，全身只披一片布帛，脚步轻快，典型的热带风貌……次第看去，每一位使者面容风骨均不同汉地，颇为奇异又各个不同，姿态表情又全都在恭谨庄重中隐约透露着欣喜。宋代文人说描绘外夷须呈“慕华钦顺”之情，对这幅画来说，这真是无比确切的形容了。画面是典型的魏晋南北朝时期人物画的方法，也是直至今日中国工笔人物画的基本方法，即以线为骨架，随类设色，讲求墨线本身的表现力，再辅助以鲜明对比的不同形状大小的色块。这幅画线条健劲，设色古雅，人物形象呼之欲出，显示出画家极深的功力。

这种异邦朝贡的题材在中国绘画史上有个专门的名目，称为《职贡图》，这一幅便是传世的年代最早的职贡图，一般认为是出自萧绎之手，不过，此幅并非真迹，是宋代摹本。

萧绎何许人也？



在中国历史上，无论是作为画家还是作为他的本职——皇帝，似乎都不是那么有名，许多简略的历史读物提到他所在的王朝南朝梁，往往只是提到他父亲梁武帝的名字就足够了。毕竟梁武帝三次舍身出家，开创了汉传佛教食素的历史，且与大名鼎鼎的达摩祖师有过一次不愉快的会晤，这些都由于极具传奇色彩而被后人大大书特书。相比之下后世对元帝萧绎的演绎没那么多，虽然他的事迹可读性也不弱。他的妻子却是广为人知，就是那个“徐娘半老，风韵犹存”的徐娘。这个做事出格的女子个性极强。萧绎自小因病而眇一目，徐妃每每知道他要来，就只画半面妆以讽刺他的独眼，“帝见则大怒而出”——活脱脱一对怨偶，李商隐有诗云“休夸此地分天下，只得徐妃半面妆”说的便是此事。当然这跟他画画并没有关系，暂且不表，先来了解一下他的概况。

萧绎，梁武帝萧衍的第七子，太清二年（548）侯景叛梁围困建康，梁武帝饿死，萧绎趁乱翦除兄弟子侄，在江陵即位，在位仅三年，不慎招致西魏宇文氏攻破江陵，遂被害，数十万百姓或被杀或被俘为奴。

史书记载其人好猜忌，为谋帝位对兄弟子侄极为残忍，自己又没有治理国家的才能。然而他却十分好学，下笔成章，出言为论，冠绝一时，著述颇丰，尚有一些留传至今。

萧绎善书画，尤善图绘异邦人形象，他应该算是我国最早的皇帝画家了。虽然在萧绎之前，汉代有几位皇帝也很喜欢书画，但亲自下笔，而且还有作品流传下来的，萧绎是当仁不让的第一位皇帝画家，更何况后来灭国，后世文人口诛笔伐中，耽于书画不务治国一项也是极大的罪状。

作为皇帝，亲自执笔描绘，而且刻画形象达到极深的功力，这需要很高的天赋与大量的时间。天赋自不必论，梁朝萧家父子两代，算萧绎在内



南朝梁 萧绎《职贡图》手卷（北宋摹本） 绢本设色 25厘米×206.8厘米 中国国家博物馆藏



出了四位文学大家，在文学史上“四萧”与“三曹”并称，在这一点上萧家基因优势明显，而为绘画肯用时间，说明爱之极深，对艺术的爱好凌驾于治国之上。

据《历代名画记》记载，萧绎一生聚名画、法书及典籍 24 万卷（一说 14 万卷），想来这耗费了他绝大部分精力。大军破城之时，他令人将所藏书画典籍全部烧毁，并欲投火自焚，被“宫人牵衣得免”。暂时没有决心赴死的萧绎决定投降了，可是最终还是没有逃过一劫，最后被人用土袋闷死。元帝爱书画，这一生与书画一同戛然而止也是一个恰到好处的归宿，可惜他做出了一个错误的选择，最终既没有逃脱亡国之君的悲惨命运，也没有让自己离开得更决绝些。

萧绎认为自己所藏即是自己私人财产，并不认为他这一烧，毁掉了多少文化史上的珍品，也令他留下千古骂名，颜之推曾如此评论：“人民百万而囚虏，书史千两而烟燹。史籍已来，未之有也，普天之下，斯文尽丧。”后世文人对此举如此痛恨，这是由于在印刷术尚未发明的时期，书籍的流传只能靠手抄，能被皇帝搜罗到秘府的大多是珍贵的孤本善本，而书法和绘画作品则每一张都是孤品，24 万卷可不是小数目，这么多的珍贵的典籍书画付之一炬，真可算是制造了一场浩劫。但也正是书画卷轴太多不那么好烧，最后西魏将领于谨等人在灰烬中，尚能拣出书画四千余轴，载回长安。

人君爱好文艺过甚，又没有安邦定国的才能，其下场可想而知。不过，中国历代皇室贵胄与文人士大夫以法书名画为奇珍异宝，争相聚集甚至巧取豪夺，这又是一个传统，即使爱好文艺到身死国灭这种程度的皇帝，也不只梁元帝萧绎一个孤例……





李煜与《江行初雪图》

乱飘僧舍茶烟湿，密洒歌楼酒力微。江上晚来堪画处，渔人披得一蓑归。
(唐 郑谷《雪中偶题》)

风起江上，层叠水波泛起，初雪纷纷，渔舟橹声咿轧……这是一幅江南初冬的景象，可以入诗，也可以入画，诗人和画家都偏爱雪，还有雪中的渔人。

盛唐以后，文人们的审美从昂扬的沙场慢慢转到了精致的案头，山水画也从金碧辉煌的青绿山水发展出了淡淡着色的水墨山水，逐渐形成了“微茫惨淡”“荒寒”的审美。最惨淡荒寒无过于冬日景象，江上、风雪、渔人，从静到动，构成了一幅绝佳冬景图的要素。“雪上江行”成了画家很爱发挥的母题，画史中记载王维就曾画过很多这个题材的作品，可惜如今已不见真迹。现存最早的雪上江行题材作品是五代南唐画家赵幹的《江行初雪图》。

这是一张3米多的长卷，描绘了江南地区一场初雪下渔人的生活。寒风乍起，天地一片清冷，江上泛起烟波，地面与芦苇丛上已有积雪，雪花还在纷纷飘落，岸上的行人瑟缩不前，江里的渔人们还在照常辛苦地劳作。

画中描绘近50个人物，分为行人与渔人两种身份。

起首一段是一片长满芦苇的堤岸，两个纤夫正在拉着一条小船，小船上的渔人也在用力撑篙。为了方便劳动，渔人和纤夫都在寒冷的天气里打着赤脚。惹人注目的是第二个纤夫，他正回过头来，有什么吸引了他的视线。

顺着他目光的方向，我们可以看到树丛下的小路上正走过来两个人，骑马的年纪大些的人笼袖瑟缩着，幅巾被风吹起，巾脚猎猎地飘着。后面跟着步行的小童，挑着包袱弓起背来抵御寒风的侵袭，二人的目光也都正看向拉纤的场面。

小路在骑马人身后延伸，有一座小桥，小桥后面，有两个骑驴的人正行进过来，身后跟着挑担的童仆。走在前面的骑驴者正回头说着什么，有趣的是，他乘坐的驴子也同时回头。看他们手臂和目光的方向，似乎是在谈论河对岸的一伙渔人。

此时，三个渔人正在压杆起网，中间的那位显然是被对岸的骑驴者吸引了全部的注意力，脸上流露出奇异欣喜的神色，几乎忘了压杆，前面的渔人回头在提醒他注意。左侧，一个小孩正躲藏在竹林中，羞涩地伸出头来好奇地打量对岸的骑驴人。

骑驴人和两个挑担的小童身后，小路延展到画外，有行人的画面部分到此处暂告一段落。接下来是占画幅一半的渔人生活图卷。我们可以从被风纷纷卷起的芦苇叶子看到寒风的凛冽，树干和岸边的枯草上也已经有了积雪，撑篙的渔人紧抱着篙的身体姿态表示着他们感受到的寒冷。然而，分明有的工作需要他们把寒冷抛到脑后，比如画面下方的两个抬着网的渔夫，他们的下半身几乎赤裸着，却并没有看到有怕冷的表现，可以看出这样的生活对他们来说是十分习惯了的。

再后一段，浩渺的江波上，随处可见正在起网和撑篙的渔人，水面上除了小船、木排，还有渔家为了等待起网而搭建的窝棚。



五代 赵幹《江行初雪图》手卷 绢本设色 25.9厘米×376.5厘米 台北故宫博物院藏



末尾一段，江中一处避风的地方，一户渔人在船上升起了炊烟，一家人分坐在两条小船上，蜷缩着身子，望着正在炊煮的食物。画面下方又看到了小路，一个小孩跑在前面，一个推小车的老者随后出现，画面到此处戛然而止。天地茫茫，江波无尽，向无穷的画外延伸。

看完整卷的《江行初雪图》，就仿佛跟随着画家饱游一番归来，江声犹然在耳。画家对江南渔家生活一定十分熟悉，才能描绘出这样可信的具有盎然生活气息的画面。这令人不禁揣测这幅图的缘起。

此时需要再回到画卷开首处，这里有“江行初雪画院学生赵幹状”几个字，传为南唐后主李煜所题。关于赵幹的资料非常少，目前也只知道他供职于南唐画院，善画江浦渔父。这张画是进献给后主李煜的。

在传统诗词和绘画中，渔人代表归隐之心。“古来贤哲，多隐于渔”，早在先秦时期渔人就被赋予了江湖隐逸的意义，一如我们十分熟悉的“孤舟蓑笠翁，独钓寒江雪”——雪中渔人所呈现出来的天地清寒，渔翁自得的境界在诗词和绘画中多有表现。在这里，渔人自身是否是隐者并不重要，渔家的生活自然能够抒发出作者的隐逸之心。

赵幹之所以向李煜呈上雪中渔人的图画，自然是应其所好的。

南唐三代国主都喜爱诗文书画，到后主李煜时更加耽于此道。南唐从建国到后主被俘共39年，只有烈主时期国势尚可，到了中主时就已经每况愈下，后主李煜登基后，南唐国已经只剩半壁江山，国内社会矛盾积重难返，北方强宋的威胁与日俱增。李煜本身性格善良懦弱又不通晓政事，这个国主做得无限烦恼，只好终日躲避于诗文书画与谈佛说道之中。他时常写下这样的词句：“世事漫随流水，算来一梦浮生”“宴罢又成空，梦迷春雨中”，透露了李煜内心多少苦闷无处排遣，想逃离却又无法脱身。他曾有《渔父词》二首，流露出对江湖隐逸的向往：“浪花有意千里雪，桃李无言一队春。一壶酒，一竿身，快活如侬有几人？”“一棹春风一叶舟，一纶茧缕一轻钩。花满渚，酒盈瓿，万顷波中得自由。”词句间洋溢着对渔家生活的欣羨。渔人的自由自在必然好过自己日日欢宴的迷梦，但身不由己的李煜只能在诗文书画中找寻心灵的自由。

画史中记载赵幹进献给李煜的画作，都是田园牧人、江浦渔父的题材。与赵幹同时的江南名手卫贤和中主时期的名画家董源流传下来的作品也大多为山林隐逸的题材，这很大程度上反映了南唐中后期朝堂之中自上而下弥漫着逃



避现实的气氛。赵幹进献的渔家生活的画卷，也是以此抚慰后主李煜不能远遁江湖的遗憾。

南唐灭国以后，赵幹此画中的天地荒寒之气，被解读为国势衰落、来日必不久长的象征。此后，寒江渔父的题材作品就被视为不祥图景，很长时间都没有画家涉猎。直到北宋中后期，国家太平日久，人心不再思危，苏轼、黄庭坚、米芾等一千文人推王维为鼻祖，倡导绘画应该融入诗意，以表现“江湖趣远之心”，尘封已久的这个题材才又被重新画起。

文艺需要感性，而治国则需要万分的理性，这也许是高超的艺术家做不成好皇帝的原因，历史会改头换面一再重演，李煜之后，自然还有来人……



宋徽宗与《瑞鹤图》

春花秋月何时了，往事知多少，小楼昨夜又东风，故国不堪回首月明中，雕栏玉砌应犹在，只是朱颜改，问君能有几多愁？恰似一江春水向东流。
(五代 李煜《虞美人》)

凭寄离恨重重，这双燕，何曾会人言语。天遥地远，万水千山，知他故宫何处。怎不思量，除梦里、有时曾去。无据，和梦也、新来不做。(宋 赵佶《燕山亭 北行见杏花》)

王国维在《人间词话》中提到尼采所说的“一切文学，余爱以血书者”。王国维认为李后主的词，可谓以血写成，宋徽宗的《燕山亭》词也可以归入此类。之所以是血书，自然是人生境遇悲凉到了泣血的地步。身陷他邦，日夜思念故国，故国或已不在，或回归无望，满腔愁苦无奈只能化成诗句，算是一点寄托。

后主与徽宗，二人是如此相似，同样地沉湎于笔墨丹青，治国无方导致国破家亡，客死他邦。因此，千百年来流传着他俩是同一个灵魂的说法。据南宋文人记载，一次神宗皇帝去秘书省赏李后主的画像，看到后主的俊逸儒雅，再三感叹。而后忽然夜梦李后主前来拜谒，赵佶随后出生，果然文采风流，就是李后主的风范。

赵佶本是神宗第十一子，排行离皇位很远，自然也并不用接受特殊的君王之术的训练。他被封为端王，本来可以做一个富贵闲人，他也是这么要求自己的，因此做了太多闲事。他琴棋书画无一不精，蹴鞠、射箭、品茶也是魁首，尤其喜爱修道，由于善于著述，就顺便把这些玩好的心得写成了好几部书。赵佶的书画水平可以担得起“独步天下”四字，他自创的书体“瘦金体”、画体“宣和体”至今都是学习书法、绘画的范本。然而，造化弄人，该着北宋的气数所剩无多，赵佶的兄长宋哲宗赵煦年仅 25 岁就病死了，且无可以即位的子嗣，神宗的皇后向太后为巩固权力，力主赵佶登基。在一番考量比



对之后，被宰相章惇形容为“轻佻，不可以君天下”的赵佶就被推上了皇帝的宝座。

当上了皇帝的赵佶越发信奉道教，平日修道斋醮炼丹，从不懈怠，也因此笃信上天一定会佑护他和他的江山。在位初年，他也曾励精图治，而上天果然也没有辜负他，在他即位不久，大观元年到大观三年，便在不同州县出现过三次“河清”的圣境，三国时期曹魏李康《运命论》中说“夫黄河清而圣人生”。看来赵佶无疑就是上天所兆示的圣人。自以为超凡入圣的皇帝赵佶不久就松懈了勤恳治国的心，恢复了艺术家的做派，展开了对美的不懈追求。他四处搜罗奇花异石，大兴土木修建园林“艮岳”。朝廷里奸佞当道，朝廷外匪盗四起，但都暂时还没有威胁到社稷的根本，北宋帝国此时表面上甚至极尽繁华而且祥瑞之兆迭起。

就在赵佶即皇帝位的第十三个年头，政和二年（1112）正月十六日这一天，不知何处飞来一群仙鹤，乘着缭绕的云气，在皇宫的端门围绕飞鸣，久久方才散去。这象征祥瑞的仙鹤和云气，明明是给帝国带来昌隆国运的征兆，赵佶相信，这是他对上天的诚心感召来的奇境。面对上天的垂兆，赵佶愿意亲自写诗撰文并图丹青以铭记，作为他治国有方的明证来百代流传。

《瑞鹤图》全图严谨写实，体现了宋徽宗“格物穷理，极尽精微”的艺术主张，下部画端门正面屋顶，鸱尾、垂兽、蹲兽、套兽以及瓦条脊清晰可见。云气中，檐下右首柱还可辨认结构，甚至成为后世研究古典建筑的图示样本。画面主体或立或飞的仙鹤 20 只，各个不同，顾盼有态，栩栩如生。

为了表达祥瑞的主题，此画将宫门顶部安排在画面正中偏下位置，宫门屋顶居正中并左右对称，这种构图因为其缺少变化，是绘画中较少使用的形式，但在此幅中恰好以其中正、沉稳的特性，确立了画面端正庄严的基调。屋顶衬以大朵的祥云，不仅以变化的曲线和空白衬托了屋顶，更表明了宫殿祥云缭绕不散的吉祥之意；上空的仙鹤，形态安排巧妙，仙鹤群列中，居上并处于外圈的鹤首向下，飞翔方向朝向画面下方的端门，与立在鸱尾上的两只仙鹤呼应，居于下部的有四只鹤首向外上方，不仅整个布局中增添了灵活感而且暗示出了仙鹤在成群列盘旋。整个鹤群边缘皆收在画中呈椭圆形，但因个体灵动姿态的巧妙安排并不显得呆板，而给观者的感觉是鹤群在宫门上方徘徊不会离去。

画面色彩的使用与布局，不仅形成了最好的画面效果，最佳呈现了主题，更有着徽宗开风气之先的尝试。画面背景以石青平涂，这种手法取自五代时期



北宋 赵佶《瑞鹤图》高头大卷 绢本设色 51厘米×138.2厘米 辽宁省博物馆藏

宫廷用来装饰厅堂的“装堂花”，在卷轴画与册页画中很少应用。平涂的单纯背景，更好地衬托出了姿态万千地飞舞的仙鹤，仙鹤本身，则是柔软翅膀与羽毛大面积的白与刚劲有力的鹤腿与长喙劲利的黑线相对应，加之以点状的红色鹤顶，是简单与丰富、动与静、平淡与绚烂的结合，体现了中国美学于矛盾中追求和谐统一的境界。

徽宗在画卷题记的结尾写下了“御制御画并书”款压“天下一人”，同他喜爱的其他画作一起，收入了《宣和睿览册》之中。一如我们所熟知的，这奇景与画卷并没有带给他与他的帝国更多的福祉，15年后，靖康之变爆发，我们伟大的艺术家皇帝徽宗就与儿子钦宗一起，连同后妃、宗室、百官以及教坊乐工、技艺工匠、珍宝玩物、皇家藏书等被押送北方，终其一生再没有回到过都城汴梁。

官修史书中记载了中国出现过的400多位皇帝，这是一个不小的数字，足以让大多数的主角面孔模糊，然而总有些或浓墨重彩或振聋发聩的名字，在我们今天提起来仍旧可以想见他们当年的姿容，史家们习惯以是否尽力治国恪守本分来将皇帝分为有道明君与无道昏君两种，赵佶无疑属于后者的行列。



然而，同其他昏君不同，冷静如史官在提到徽宗赵佶与后主李煜时也不禁灌注了复杂的感情。《三朝北盟会编》记载，徽宗在被俘北上途中，听说府库珍宝乃至嫔妃都被金人劫掠，都未曾动容，直至听说珍藏的三馆书画也尽数被劫，才喟然而叹。其后以至于《宋史》这样的正统史书中写到赵佶，也不由得评价说徽宗的失国，并非愚蠢暴虐，也不是有人篡夺，只是太过仰仗自己的私智小慧，用心一偏，玩物丧志，纵欲败度，后世切要引以为戒！言辞间不无惋惜之情，负责编撰宋史的元脱脱写到《徽宗纪》，不由掷笔长叹：“宋徽宗诸事皆能，独不能为君耳。”明人将李后主与徽宗一并提及，写道：“李后主亡国，最为可怜，宋徽宗其后身也。”

艺术作品总是比现实生活完美，因为它寄托了人们对完美事物执着追求的愿望。近千年的时间过去，几经战乱与朝代更迭，我们今天还能看到《瑞鹤图》这样将一代帝王美好愿望与艺术追求结合得如此完美的作品，这是我们的幸运。后主词中怀想故国的“雕栏玉砌”，在徽宗的画卷上以另一种形式永恒存在。

群鹤依旧飞翔在云气掩映的汴梁城端门，靠近些，似乎还能听见它们的鸣叫。透过画卷，仿佛看到我们的艺术家皇帝那可悲可叹可怜又可赞的身影，他生命中最后九年被囚禁在冰冷的北国，这里再也没有上天垂示的祥瑞。在这里执笔写下：“天遥地远，万水千山，知他故宫何处。怎不思量，除梦里、有时曾去”的词句。

不知他梦中曾去的故宫，是否依旧祥云缭绕，瑞鹤飞翔……