

李唐與後李唐時代的山水畫 ——南渡畫家及其後代們的藝術作為

余輝

北京故宮博物院

提 要

從「南宋四大家」之首李唐去世到劉松年成名之前，其間大約有四十多年的時間幾乎是藝術史研究的空白區，本文主要探討和細化這個時期即十二世紀中後期南宋山水畫壇的基本狀況。宋代豪放詞派的氣度、江南濕潤的氣候和高宗朝寬鬆的藝術氣氛是南宋初期山水畫發展獨特的歷史文化背景，形成了極具地域特性的繪畫內容和題材。宋高宗將瀕臨絕境的李唐筆墨蒼勁的寫意山水畫風定為一尊，使這一路畫風廣泛流行於宋廷內外。李唐山水的青綠、細筆和水墨逸筆分三路交互影響著南宋畫壇，變革了北方的全景式構圖。

李唐離世後，湧現了兩代繼承者。其弟子蕭照延續了水墨減筆山水和風雨波濤的題材，張訓禮則在細筆方面傳揚至劉松年；閻氏兄弟、李迪等進一步完善了李唐的複合性繪畫，即山水—畜獸畫或山水—花鳥畫。他們努力使北派山水本土化，為光宗、寧宗朝出現馬、夏一派奠定了雄厚的藝術基礎。這個時期的山水畫家多寫煙嵐淒迷之景，藝術風格漸趨雄闊，可將一批佚名佳作分析，歸納為蕭氏、張氏、閻氏等數種風格類型，形成十二世紀中後期的山水畫譜系。

本文根據可靠史料對李唐的卒年、李崇訓、李嵩、李迪、李安忠的活動時段和馬家世族的輩分重新進行了查證。

關鍵詞：高宗的審美取向、豪放詞派與風雨波濤、江南地理、李唐的山水畫類型、複合性畫科、南渡兩代

前言

以「南宋四大家」為代表的山水畫家及其傳承者如南渡畫家的後代們大多集中在南宋宮廷及臨安周邊地區，幾乎是南宋宮廷山水畫史的主流。這個時期的山水畫史大致可分為四個階段，其一是「李唐時代」，其二是「後李唐時代」，其三是「劉松年、馬遠、夏珪時代」，其四是「後馬、夏時代」。其發展階段的基本特點是以某個領軍畫家的藝術風格為主體，然後出現一批畫家擴展了這個畫家的藝術影響，進入風格化的時期，繼而又出現新的領軍畫家，周而復始，持續數代，反應了繪畫藝術發展的基本規律。

在西方面向公眾的《中國藝術史》沒有完整地表述這一段繪畫歷史，直接從北宋張擇端、趙佶進入南宋中期的馬遠和夏圭的時代。¹中英文對照版的《中國的藝術》稍細膩一些，在跳躍性的敘述中于李唐那裡僅僅停留了幾十個字。²在現有南宋山水畫史的研究中，自「南宋四大家」之首李唐去世後，似乎很快就進入到劉松年、馬遠、夏圭的藝術格局。其實不然，從李唐去世到劉松年成名，其間大約有四十多年的發展時間。這個期間除了李唐的弟子蕭照被提及之外，幾乎是藝術史研究的空白區，本文稱這個時期為山水畫壇的「後李唐時代」，即高宗朝紹興年間（1131-1162）中期到整個孝宗朝（1163-1189），為十二世紀中後期。後李唐時代的畫家群主要由南渡第一代的少壯畫家蕭照、賈師古等和南渡第二代畫家閻次平、次子、李迪以及當地畫家構成，形成了以李唐傳派為主的畫家群。南渡的第三代畫家則相繼進入了光宗和寧宗的馬、夏時代。本文主要探討李唐時代和他去世後到劉松年任待詔之前南宋山水畫的基本狀態。由於李唐去世的時間是推定出來的，具有一定的模糊性，加上南宋絕大多數山水畫不屬年款，因此，很難斷定本文所探討的作品都是在李唐去世之後的繪畫，但可以感受到的是，李唐主體鮮明的造型和蒼勁豪放的筆墨是如何深刻地影響著那個時代。

一、宋高宗審美取向的文化背景

李唐在南宋初年以水墨蒼勁豪放之筆揮寫出風雨波濤並形成一派，蕭照、閻次

1 Mary Tregear, *Chinese Art* (New York: Thames and Hudson, 1985).

2 胡恒、羅芳、梁在平著，Harold L. K. Siu 譯，《中國的藝術（Chinese Art）》（臺北：幼獅文化事業公司，1985），頁 73。

平、李迪等人的筆墨隨之而走向更加激越，這不是他們的偶然興致，而是有其深刻的歷史背景和地理文化等諸多因素，其中還有宋高宗的審美取向。

（一）宋高宗與李唐的私誼

李唐藝術的保護人是趙構（1107-1187），他是徽宗第九子，宣和三年（1121）被封為康王，封地商丘（今屬河南）。靖康二年（1127），徽、欽二宗被金軍俘獲，趙構是徽宗諸子中唯一未被金軍捕獲的皇子，他在南京（今河南商丘）即位，廟號高宗，建元建炎。此後，高宗一直向南退卻，先後避亂于揚州、金陵、臨安、溫州等地，紹興八年（1138），定臨安（今浙江杭州）為「行闕」，史稱南宋。宋高宗復國不成，於紹興十一年（1141）簽訂了喪權辱國的「紹興和議」，獲得苟延。高宗無子，紹興二年（1132），秀王子偁之子趙昚被選育宮中，隆興元年（1163）趙昚繼位，是為孝宗。趙構為太上皇，有《翰墨志》傳世。

據《畫繼補遺》載：「宋高宗時在潛邸，唐曾獲趨事。」³即趙構在商丘為康王時，時為宣和畫院待詔的李唐曾以繪畫之藝侍奉過他。靖康之難後，「唐初至杭無所知者，貨楮盡以自給，日甚困，有中使識其筆曰：『待詔作也。』唐因投謁中使，奏聞，而唐之畫杭人即貴之。」李唐在臨安二叩高宗時，他們已是故交了。建炎年間（1127-1130），高宗積極網羅南渡的原宣和畫院的畫家，「創御前甲院」，⁴恢復了宮廷畫家的創作活動。

趙構與宮廷畫家建立了一種不同於宣和時期的平和關係。徽宗對宮廷畫家採取的是一種帶有奴役性質的關係，如徽宗敕令他們代筆繪製大量的花鳥畫，以至於北宋末的宮廷畫家少有署名之作，還直接教授或干預他們的藝術創作。高宗則不同，他與宮廷畫家建立了一種創作者與批評者的讚賞關係、皇帝與畫家共同完成作品的合作關係，如李唐作〈胡笳十八拍〉，「高宗親書劉商辭，每拍留空絹，俾唐圖畫，亦嘗見高宗稱題唐畫〈晉文公復國圖〉橫卷，有以見高宗雅愛唐畫也。」⁵這是徽宗朝所不經見的，徽宗極少褒揚當朝畫家，在他主持下編撰的《宣和畫譜》裡，竟沒有一位當朝的名師巨匠。高宗則不然，他在欣賞了李唐的〈長夏江寺圖〉卷（北京故宮博物院藏）後，情不自禁地在卷尾題寫道：「李唐可比唐李思訓」。高宗乃至後世皇帝均在畫家的作品裡題寫具有讚賞性的詩句，南宋畫家在皇帝面前的自由度達

3 （元）莊肅，《畫繼補遺》（北京：北京人民美術出版社，1963），卷下，頁8。

4 據元代宋杞題李唐〈采薇圖〉卷（北京故宮博物院藏）的跋文。

5 （元）莊肅，《畫繼補遺》，卷下，頁8。

到了空前，如梁楷拒絕接受寧宗賜予的金帶，將它「掛於院內」，⁶這在徽宗朝是不可能出現的畫家獨立人格。說明南宋宮廷像雇傭歌伎樂舞藝人一樣延聘畫家，大大減弱了受雇畫家的人身依附關係。

（二）高、孝二宗的藝術作為

在宋代，高宗對書畫的鍾愛程度僅次於徽宗，他「天縱多能。書法尤出唐宋帝王上。」⁷高宗的繪畫題材以水墨山水為主，還擅長畫人物、竹石，自有天成之趣。影響宋高宗繪畫的有兩個人，第一個是其父趙佶，趙佶鼓勵自家公子要「筆意簡全，不模仿古人而盡物之情態形色，俱若自然，意高韻古為上」，⁸徽宗的細筆畫法是其子趙構最直接的藝術前源。

影響宋高宗繪畫的第二個人是李唐。這個時期的李唐在繪畫風格上開始產生了較大的變化，他以墨筆寫意表現江南煙山霧嵐之景，開創了水墨蒼勁一派，強化了風雨波濤類的山水畫題材，故「光堯極喜其山水」，⁹引起了趙構對水墨山水畫的興趣，對南宋前期開始盛行水墨畫煙雨波濤起到了導向作用。元初莊肅說宋高宗「于萬機之暇，時作小筆山水，專寫煙嵐昏雨難狀之景。非群庶所可企及也。予家舊藏小景橫卷。上親題「西湖雨霽」四字。又二扇頭。其一題一聯曰。萬木雲深隱。連山雨未晴。其二曰。子猷訪戴。極有天趣。」¹⁰可探知宋高宗畫的是一種小寫意墨筆山水畫，描繪江南煙雨朦朧之景，將北宋宗室裡的工筆小景山水過渡到墨筆寫意山水。宋高宗在南逃途中經過豫東、淮北、蘇北、蘇中、江南和浙東南等地，煙鎖長坡、霧濛葦灘和雲繞巨嶂等景致為他開闢了新的筆墨意境。遺憾的是，高宗無真跡存世，今傳為他的〈蓬窗睡起圖〉頁（圖1，國立故宮博物院藏）具有小寫意的筆墨特性，係「小筆山水」，朱惠良博士的《南宋皇家書法》一文確信〈蓬窗睡起圖〉頁上的行書題詩係孝宗之跡，¹¹加上幅上有孝宗太上皇時期的璽印「壽皇書寶」（朱文），否認了該圖係高宗真跡的傳說。該圖雖非高宗真跡，但詩句出自高宗，其手法係高宗所欣賞的以「小筆」作「煙嵐昏雨難狀之景」，¹²與李唐的〈江山小景

6 （元）夏文彥，《圖繪寶鑑》（上海：上海人民美術出版社，1986，畫史叢書（二）），卷四，頁104。

7 （元）莊肅，《畫繼補遺》，卷上，頁1。

8 （南宋）趙彥衛，《雲麓漫鈔》（北京：中華書局，1996，唐宋史料筆記叢刊），卷二，頁28。

9 （南宋）鄧椿，《畫繼》（北京：北京人民美術出版社，1963），卷六，頁84。

10 （元）莊肅，《畫繼補遺》，卷上，頁1。

11 朱惠良，〈南宋皇家書法〉，《故宮學術季刊》，2卷4期（1985年夏季），頁17-52。

12 （元）莊肅，《畫繼補遺》，卷上，頁1。

圖〉卷同屬一類畫風。

高宗放棄對宮廷畫家具體的藝術監管，實行審美影響，是他的明智舉措。由於高宗影響繪畫的史料較少、影響書法的材料較多，可通過高宗影響書法的事例，判定高宗的繪畫審美觀念對宮內外也會起到關鍵性的導向作用。

南宋之初，據金代劉祁《歸潛志》載：金太宗「及取宋，責其背約，名為伐罪吊民，故征索圖書車服，褒崇元祐諸正人，取蔡京、童貫、王黼諸奸黨，皆以順百姓望。」¹³ 金太宗以順應民意為大旗，以昭蘇軾、黃庭堅為忠烈、掃除逆黨為出師滅宋之名。高宗為了籠絡文人士夫，為蘇、黃昭雪，他從師法徽宗直接轉向黃庭堅，自此，「始為黃庭堅書」，老臣鄭億年悄悄稟報高宗，說偽齊傀儡皇帝劉豫也在學黃庭堅字，他擔心今後可能會與御筆「相亂」，高宗「遂改米芾字，皆奪其真。」¹⁴ 後來，高宗上追六朝，研習「二王」，恰如其自謂：「余自魏晉以來至六朝筆法，無不臨摹。」¹⁵ 孝宗和吳皇后等乃至整個內廷的書跡步趨高宗，是其必然。高宗學書不以「二王」為始，在某種程度上是出於政治上的考慮，也是對北宋詞壇豪放派極大的肯定，蘇、黃、米縱逸和豪放的書法趣味必定會滲入南宋畫壇。

高宗非常青睞李唐水墨寫意山水，親自「作小筆山水，專寫煙嵐昏雨難狀之景」，¹⁶ 這不可能不對畫壇產生影響，可以說，大凡沒有馬遠、夏珪風格的南宋細筆雨景山水，都與這個時期有關。特別是在李唐離世之後，從趙構對李唐弟子蕭照的態度來看，他依舊推崇這一路的寫意風格，他的這種審美取向一直傳導到孝宗朝，為劉松年所承接和發揚。因而在南宋山水畫史上，才會出現一個長達四十餘年的「後李唐時代」。

自宋高宗至孝宗朝，南宋出現了一大批以古代愛國忠臣為題材的繪畫，筆者以為，沒有一大批受雇的畫家服務於宮廷，是難以完成諸多此類畫跡的。宋高宗有著較強的念舊情結，他恢復了逃難到臨安的前朝宮廷畫家的地位，其中最佳人選是曾

13 (金) 劉祁，〈辯亡〉，《歸潛志》，(北京：中華書局，1991，叢書集成，冊 2795)，卷 12，頁 104。

14 見(南宋)樓鑰，〈恭題高宗賜胡直孺御劄〉，《攻媿集》(臺北：臺灣商務印書館，1983，景印文淵閣四庫全書，冊 1153)，頁 151。

15 (南宋)趙構，《翰墨志》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》(上海：上海書畫出版社，1993)，冊 2，頁 1。

16 (元)莊肅，《畫繼補遺》，卷上，頁 1。

在潛邸的李唐。¹⁷和徽宗一樣，高宗也在四處尋找祥瑞入畫，所不同的是，他著力尋找的是「失而復得」的祥兆和他即位的天意，他把屢屢發生的這類事件，作為收復失地的前兆。¹⁸一些宮廷畫家往往投其所好，編出一系列牽強附會的吉兆，繪成圖畫。如蕭照的〈中興瑞應圖〉卷（已佚）、¹⁹佚名的〈泥馬渡康王圖〉卷（天津博物館藏）、²⁰〈光武渡河圖〉（已軼）²¹等。此後，高宗為穩固他的統治秩序，表現儒家思想的繪畫題材漸漸風行內廷，他還親自為馬和之的〈女孝經圖〉卷（國立故宮博物院藏）書寫女孝經。

趙昚（1127-1194），紹興三十二年（1162）登基，廟號孝宗，在位二十七年。他不滿於高宗朝腐敗軟弱的政治局面，為岳飛父子平反昭雪，剔除了高宗朝的降金派，「初孝宗銳欲恢復，用宿將李顯忠、邵宏淵大舉北伐……」²²在孝宗朝出使金國的使團人員中，常潛藏有宮廷畫家，他們奉命描繪了金國的山川地形和女真人的軍事活動。²³孝宗獨好工書，其最著名的書跡是〈草書後赤壁賦〉卷（遼寧省博物館藏），認可了高宗崇尚蘇軾的政治行為和藝術活動。

（三）南宋豪放派文學藝術的成就

文學上的變化和發展往往先於其他藝術，這必定會影響到繪畫等藝術門類的審美取向。以詞而論，詞興起於晚唐，發展於五代，繁榮於北宋，派生於南宋。相對於婉約派而言，豪放派是因北宋末詞壇的新變而形成的一個重要的文學流派，發端者為北宋歐陽修、特別是蘇軾，因其舊黨失勢的緣故，政治上的坎坷和生活上的磨難使他迸發出篇篇壯詞，與柳永、曹元寵分庭抗禮。蘇軾遣詞講求氣度超拔恢弘，感情充沛激昂，詞的內容較多地借風雨波濤抒發慷慨胸臆，大有風濤之氣，充滿了

17 自趙構起，皇帝在登基時，厚待在潛邸時效命的畫家，此後如元文宗圖帖木爾對林一清、清高宗弘曆對冷枚等，他們在登基之初，首先需要最熟悉的畫家為其作輿論宣傳。

18 如臨安候潮門一廚娘從一條黃花魚肚子裡剖得一玉孩兒扇墜，輾轉數人傳到宮裡，被高宗識出是他的心愛之物，此物是他於十年前在四明時不慎墜入水中。

19 傳為蕭照的〈中興瑞應圖〉卷（天津博物館藏）、等，應是高宗授意之作，所謂「中興瑞應」出自於當時的昭信軍節度使、太尉提舉皇城司曹勳杜撰的故事，意在趙構繼位係「上天祥應」，如顯仁皇后在宮中擲棋於盤，預示趙構繼位；上天托夢趙構脫袍更衣等。現存明代仇英〈摹蕭照中興瑞應圖〉卷（北京故宮博物院藏）。

20 「泥馬渡康王」的繪畫內容則更是荒誕不經，高宗在金軍的追逐下，一條大河擋住趙構的去路，趙構騎的是崔府君暗助的一匹泥胎神馬，托起趙構及橫渡大河，彼岸的金軍不得不望河興歎。

21 繪漢光武帝率軍過冰河的情景：光武帝一行人馬剛過河則冰裂，只有尾馬落水，有如神助，暗喻趙構之吉。

22 （南宋）周必大，《文忠集》（臺北：臺灣商務印書館，1983，景印文淵閣四庫全書，冊1147），卷七十，頁743。

23 見拙著，〈南宋宮廷繪畫中的「諜畫」之謎〉，《故宮博物院院刊》，2004年3期，頁23-30。

豐富的想像力和多姿多彩的文學語言，打破了傳統詞風，如〈念奴嬌·赤壁懷古〉中的一聲「大江東去，浪淘盡，千古風流人物」，激起了多少南宋畫家們的畫興！

由於蘇軾的舊黨背景，受到哲宗的貶黜，徽宗更是在端禮門外立上貶斥元祐黨人的誣碑，因此，豪放派的風發意氣很難影響到徽宗控制的宮廷繪畫裡，宮廷畫家們依舊刻意求工，步趨徽宗之意。

南宋初年，「靖康之難」引發了眾多學士們的憤懣，豪放詞派的迅猛發展有了很深的思想土壤，高宗在馬和之〈後赤壁賦圖〉卷後親書蘇軾〈後赤壁賦〉，欽定豪放詞派在南宋的繼續發展，南宋詞壇已明確肯定豪放派的領袖人物就是從抗金前線回來的辛棄疾，其詞調激越雄豪，其內涵更多的是憤怒、激勵和忠義，《醜奴兒近》直接「逼迫」畫家去面對「千峰雲起，驟雨一霎兒價。更遠樹斜陽風景、怎生圖畫！」在辛棄疾前後湧現了李綱、陳與義、葉夢得、陸游、陳亮等一大批愛國詞人，幾乎綿延了整個南宋。

由於高宗、孝宗對豪放派詞人的肯定，豪放派詞人蘇軾、黃庭堅、米芾豪放的書法風格在南宋得到了廣泛的延展，師從者本身就是豪放詞派的傳人或是朝裡的重臣，如王升〈杜門帖〉勢如風雨，胡安國〈得雨帖〉任情恣意，朱敦儒〈塵勞帖〉姿肆斜倚、葉夢得〈閣下帖〉氣勢開張、陸遊的〈懷成都詩帖〉體勢豪縱、范成大的〈中流一壺帖〉遒勁雄放、吳琚的〈雜書十帖〉縱肆奇險、張即之《杜詩》卷雄逸豪邁……，各抒胸臆、各造其極。

蘇軾為文汪洋恣肆、崇雅斥鄭的音樂理論撥正了南宋音樂家的心弦，有儒家正聲，「蓋所以蕩滌邪穢，斟酌飽滿，動盪血脈，貫通精神，養其中和之德，而救其氣質之偏者也。」²⁴ 鄭樵《通志·樂略》更是呼喚「浩歌長嘯，古人之深趣。」豪放派詞人作曲家姜白石在晚年曾以他激蕩灑脫的名篇〈永遇樂〉與辛棄疾唱和，根據楊蔭瀏、丘瓊荪將姜白石的〈隔溪梅令〉演化的五線譜演奏出的音樂效果，充滿了情感豐富的感時之音。樂曲自然會影響舞蹈的節奏，如南宋的〈訝鼓〉、〈攤舞〉、〈劍舞〉等舞蹈，無論在內廷還是在坊間，在表達激情方面均得到了充分的發展。

因時代和個人性格的差異，同屬豪放派詞家的特性各有不同，如蘇詞清放、辛詞雄放、南宋後期則顯粗放。詞人在表達婉約、憤怒、悲切、喜悅等內心情感時，

24 (南宋)朱熹，《尚書·舜典》注，陳俊民校編，《朱子文集》(臺北：德富文教基金會，2000)，卷六十五，頁3262-3276。

或縱情豪放、或細膩入微、或抒情悠揚，大大推進了畫家們在創作中入情地表現出不同的詞意。在這樣大的文化氛圍中，南渡畫家及其傳人們不可能還固守著徽宗朝細膩求實的審美趣味，其水墨蒼勁、筆勢豪放和追求詞意的山水畫新風不是孤立存在和發展的，與詞風、書風、樂風、舞風等共同激越地抒發著因國難而欲求不得、欲罷不能的種種情感，這在當時已形成了不可阻擋的自然之勢。

（四）地理環境的客觀影響

中國山水畫發展到南宋，在題材方面的歷史性變化是大量出現了表現風雨煙靄類等濕潤氣候的繪畫，除了上述的諸多原因外，客觀上與畫家的生活環境發生的變化有關。在北宋，自郭熙開始，畫家們能夠精到地把握氣候中的微妙變化如早春、初秋、雪霽等等，直到北宋末，除了李成畫過〈驟雨圖〉、米友仁的「米氏雲山」之外，畫家們很少表現風雨波濤的自然景觀。南渡的北方畫家們原先只習慣於描繪北方晴空或雪天下的大山大水，但江南一年四季濕潤多雨的氣候與北方乾燥少雨的氣候截然不同，迫使北方畫家觀察和體驗南方的自然景物以及其中的人畜，以適應新的創作環境；南方多雨多河多風浪，如臨安西湖周圍煙雨迷濛而透明的天空，特別是錢塘江每年八月十五日的潮汐現象，湧起了山水畫家表現波濤和浪潮的創作情感。因此，南宋宮廷裡大量出現了以風雨、潮汐和巨浪為題材的山水畫，實屬自然。

根據諸多南宋繪畫證實：南渡畫家表現北方山石的筆墨技法必須借助南方的石質山體方能施展和傳授。通常認為南宋宮廷畫家以西湖及臨安周圍的景致為題材是不全面的，必須看到，在這個時期還出現了不少屬於南方火山岩和丹霞地貌以及南方植物的山水畫，這很可能是取景於浙東、皖南、福建、江西等地。在後李唐時代，南宋內府的官員主要來自浙東、皖南、福建、江西等地，他們在宮裡的活動，必然會將其故里的自然山川風貌傳頌給宮裡的山水畫家，吸引他們前往觀覽並形成繪畫，如一些表現有黃山特徵的山水冊頁出現於皖南籍的官員入宮之後，²⁵吸引了宮廷畫家對皖地山水的興趣。

二、李唐南渡後的藝術定局

李唐（約 1065-1146 後，其生卒年的考證依據詳見附文 1：李唐卒年考），其字

25 見拙著，〈南宋宮廷畫院佚史考〉，《畫史解疑》（臺北：三民書局，2000），頁 224-230。

晞古，河陽（今河南孟縣）人，「在宣靖間（1119-1127）已著名」，²⁶他「善作山水、人物，最工畫牛。」²⁷李唐畫牛，則來自戴嵩遺法且獨成一家。他在山水畫方面建立了青綠、細筆和水墨寫意三種風格類型，其藝術成就集中體現在四個方面：1. 建立複合性畫科，2. 形成截景式山水畫構圖，3. 開創了水墨蒼勁一派並強化了煙雨波濤類的山水畫題材。在此基礎上，我們應當對一些傳為李唐的山水畫進行辨識，剖析與李唐同期的佚名山水畫的構圖、點景建築和筆墨變化。

（一）李唐山水畫風的三種類型

李唐的山水畫研習歷程是先學唐代李思訓一路的青綠山水，後學北宋范寬一路的細筆水墨山水，最終形成獨具特色的水墨粗筆山水。他的這三種畫風分三路分別影響和交互影響著南宋初期的山水畫壇。

其一是青綠山水，主要傳承唐代李思訓、李昭道的繪畫風格，如他的〈長夏江寺圖〉卷（圖2，北京故宮博物院藏），其青綠山水畫的傳人即張訓禮等。尚無直接材料證實李唐與南渡的趙伯駒、趙伯驢兄弟的關係，但在青綠山水方面均係同宗，一併對南宋青綠山水產生影響。

其二是細筆山水，屬於北宋初范寬的北方山水畫脈系，以小斧劈皴、雨點皴、豆瓣皴等為主，以用墨為主、染色為輔的工細類山水畫。如〈萬壑松風圖〉軸（圖3）、〈江山小景圖〉卷（均藏於故宮博物院），李唐的這類細筆影響著早年的蕭照和閻次子、張訓禮，直到劉松年等。

其三是李唐在南宋初期開創了筆墨蒼勁、簡潔豪放的水墨山水和截景式構圖，專寫江南的風雨煙嵐，如〈采薇圖〉卷（圖4，北京故宮博物院藏）。蕭照師李唐細筆為先，粗筆為後，一直傳導到馬遠、夏珪等人。

上述前兩種山水畫風都是畫家於北宋後期在徽宗的訓導下形成的，其構圖均採取全景式的視角，展現北方太行山系的石質山面貌，手法十分工細、寫實，畫風嚴謹敦實、古雅深厚。李唐本可以在徽宗提供的優裕的物質條件下，以這種恪守北方山水畫派的藝術風格終了其生。北宋滅亡，雖然沒有改變李唐的生活道路，但改變了他的藝術發展趨向。

李唐萌發於臨安的水墨粗筆山水畫經過了由無人問津到高宗推崇的過程。他

26（元）宋杞題李唐〈采薇圖〉卷（北京故宮博物院藏）。

27（元）莊肅，《畫繼補遺》，卷下，頁8。

經過「靖康之難」後的南渡生涯，飽覽了從中原繞道太行、兩淮、江南等地的自然風光，橫穿了黃河、淮河、長江、錢塘江等十多條江河的風煙雲霧，經歷了沿途的風霜雨雪，特別是擺脫了宣和畫院對藝術創新的桎梏，逃離了徽宗對畫院畫家近乎苛刻的督導和責難，來到了一個作畫相對自由的環境，其藝術個性得到了充分的發揮。他初到臨安時，很快就發現了山水畫的新題材，在二進宮之前形成了以水墨寫意畫雨景的繪畫風格，但當時臨安城裡雅好的是浮豔華貴的設色花鳥、流行的是江參仿五代巨然的山水畫和北宋畫僧惠崇等人的小景山水，李唐的墨筆寫意山水不為時人賞愛，他憤然寫下這樣的詩句：「雪裡煙村雨裡灘，看之容易作之難；早知不如時人眼，多買胭脂畫牡丹。」²⁸直到李唐入宮，才改變了他的生活狀況，正如宋杞所言：「入院後，遂以盡變前人之學而學焉，世謂東都以上作者為高，良有以夫。」²⁹促使他形成新的繪畫觀念並獲得了實踐成果，其山水畫從題材、構圖到筆墨均發生了根本性的變化和發展，基本奠定了南宋山水畫的發展趨向，這些繪畫業績在宣和畫院裡是很難實現的。

（二）李唐的藝術成就

1. 建立了複合性畫科

李唐畫藝廣博，山水、人物、畜獸皆精，為建立山水—人物、山水—人物—畜獸等複合性畫科奠定了基礎。李唐在臨安期間，根據小景山水畫在江南的發展經歷，特別是將江南獨特的地貌和物產融合得十分自然，淡化了畫科界限，將山水畫中的樹石、畜獸畫中的水牛與人物畫巧妙地結合起來，形成了獨特的牧牛題材，其基本程式是高樹與坡石、水牛和牧童，在北宋祁序之後，徹底打破了唐代以來單純畫牛的藝術格局。

這種畫科上的多元結合啟迪了南宋初年的一些花鳥畫家如李迪、閻次平等人的新創：將樹石與花鳥有機地結合起來。直到馬遠〈梅石溪鳧圖〉頁（圖5，北京故宮博物院藏）的出現，標誌著山水畫與花鳥畫的結合更加成熟。

2. 形成截景式山水畫構圖

在南宋，李唐的山水畫構圖發生了較大的變化，他作於1124年的〈萬壑松風圖〉軸（國立故宮博物院藏）是表現北方全景式大山大水構圖的終結之圖，取而代

28（清）厲鶚，《南宋院畫錄》（上海：上海人民美術出版社，1986，畫史叢書），卷二，頁21。

29 同註26。

之的是截景式構圖，如〈采薇圖〉卷（圖6，北京故宮博物院藏），一變描繪山水採取縱向通景、橫向通體的手法，截取與人物活動最密切的部分如樹木、坡石和流溪，突出了人物的精神狀態，事實上，這也是一種複合性畫科的表現手法，將山水畫和人物畫巧妙地結合起來。這種截景式的構圖，其端倪很可能來自於北宋末文人畫家喬仲常的〈後赤壁賦圖〉卷（美國納爾遜博物館藏）中的東坡遊赤壁一段，突出了人物的活動。

3.開創了水墨蒼勁一派

南渡之後，畫家在此基礎上脫胎出新的水墨畫風，開創了水墨蒼勁一派，畫面構成講求簡潔明朗，以粗筆重墨完成了對小斧劈皴的變革，形成了山水畫史上的新創——大斧劈皴和刮鐵皴等，專寫水際岸邊的巨石和斜坡，把江南幽濕多雨的氣候特性表現得淋漓盡致，得到了高宗的賞愛。

4.強化了煙雨波濤類的山水畫題材

在北宋，雨景山水少有人畫，黃庭堅在欣賞北宋燕文貴時題寫道：「〈風雨圖〉本出於李成，超軼不可及也。近世郭熙時得一筆，亦自難得。」³⁰由於李成的真跡在北宋後期已經絕少，其藝術影響極為有限。南宋畫家喜好作風雨圖，並非筆者所創，清代吳其貞曾概括道：「大抵宋人喜寫此圖也」。³¹筆者以為，此說中的「宋人」應該包括南宋畫家，他們不僅喜畫風雨，亦好作煙雲、波濤、潮汐等激動人心的自然氣象驟變之景，並將其從山水畫擴展到人物、花鳥畫中。如元代王逢有題李唐〈江山煙雨圖〉：「煙雨樓臺暎靄間，畫圖渾是浙江山；中原板蕩誰回首，只有春隨北雁還。」³²張雨題李唐〈長江雨霽〉卷：「日暮空林新雨過，茅堂咫尺寄岩阿；攜琴若到玉門去，輸與寒江一釣蓑。」³³可見李唐所畫山水多以雨景為題材，李唐〈春江不老圖〉對細節的刻畫十分動情：「古松據大石，欲攫峽口，崩灘匯為怒濤，陸岸直上，百步未已，于諸畫中，最為獅子吼。」³⁴特別是〈秋江潮汐圖〉重在局部的特色，「圖之右角畫松風樓閣觀潮之意，左邊皆煙水，潮浪如山奔，舟楫浮沉出

30（北宋）黃庭堅，《黃庭堅全集》（成都：四川大學出版社，2001），卷二十四，頁737。

31（清）厲鶚，《南宋院畫錄》，卷四，頁67。

32（元）王逢，《梧溪集》，（臺北：臺灣商務印書館，1983，景印文淵閣四庫全書，冊1218），卷三，頁673。

33（元）張雨，《貞居集補遺》（江蘇：廣陵出版社，2011，武林往哲遺著本），卷上。

34（清）厲鶚，《南宋院畫錄》，卷四，頁9。

沒，使觀者神情震駭。」³⁵ 記載中他的〈風雨歸舟圖〉「淺絳色，烘染極佳」。³⁶ 李唐甚至將風雨引入牧牛圖裡，如他的〈風雨歸牛圖〉大幅：「一株點葉樹，為風雨將吹到於地，有一牛乘順風而奔，氣韻如真，為神品。」³⁷ 李唐表現風雨、波濤題材的山水畫，雖難以得見，但記載中他的這些繪畫內容足以說明他在南宋初年的開拓力度。

（三）李唐畫跡初鑒

英國學者蘇立文先生幾乎否認現今存有李唐的真跡，連公認的李唐署款名作〈萬壑松風圖〉軸（國立故宮博物院藏）「可能是後來的仿本，很可能李唐沒有留下任何真跡，而小型團扇〈古木萬峰圖〉（圖7，即〈奇峰萬木圖〉頁，國立故宮博物院藏，筆者注）可以說是最接近李唐作風的代表作。」³⁸ 蘇立文先生否定有李唐畫跡存在的根據是：「當開封陷入金人的手中時，李唐的年事已高，他大半的真跡在兵荒馬亂中與宋徽宗的收藏一起流失。」³⁹ 現存的李唐真跡可以證實這個依據缺乏具體的史料，更何況李唐在南宋初年還創制了不少佳作。美國學者高居翰先生也有相近的鑒定結論：「雖然有人把扇頁〈奇峰萬木圖〉頁鑒定為一位頗早的畫家的作品（故宮列為北宋燕文貴作），其實我們可以完全按照風格而把它重鑒為李唐之作。」⁴⁰ 此後，他再也沒有提到李唐的其他山水畫。事實上，李唐在南宋時期的公認佳作有兩幅存世：〈江山小景圖〉卷（國立故宮博物院藏）、〈長夏江寺圖〉卷和〈采薇圖〉卷（均藏於北京故宮博物院）。〈長夏江寺圖〉卷本是青綠山水，工細精整而不流於纖巧，在清代就已破損剝落嚴重。一些傳為李唐的山水畫和有山水背景的人物畫大多是以南宋的面目出現的，可推知李唐在南宋初的十多年裡有過一個繪畫創作的高峰期。從時間上看，〈采薇圖〉卷出現的最晚，它開啟了山水一人物的複合性繪畫，在思想上和藝術上確立了南宋宮廷山水、人物畫的藝術格調和筆墨趨向，畫中出現的水墨減筆，對人物畫來說，是減筆描的先導，對山水畫而言，引發了水墨蒼勁之風，畫中流水的盤渦之勢猶如激情逐浪，畫中的斧劈皴和截景式構圖無疑是南宋山水畫變革皴法和構圖的開始，引導了後世畫家要關注自然景觀中最動人之

35（清）厲鶚，《南宋院畫錄》，卷二，頁10。

36（清）厲鶚，《南宋院畫錄》，卷二，頁9。

37（清）厲鶚，《南宋院畫錄》，卷二，頁9。

38 曾培、王寶連編譯《中國藝術史》（臺北：南天書局，1985），頁193。

39 同上，頁193-194。

40（美）高居翰著、李渝譯，《中國繪畫史》（臺北：雄獅圖書股份有限公司，1996），頁39。

隅。

〈晉文公復國圖〉卷（絹本設色，縱 29.4、橫 828 公分，美國紐約大都會博物館藏）被元代喬實成在跋文裡認定是李唐畫、高宗題，其後的元周密、明吳寬等皆一一續跋首肯。⁴¹ 該圖並不是記載中李唐繪製的同名長卷，幾十年來一直作為李唐的傳本，高居翰先生懷疑此圖系早期摹本是有一定的風格依據。⁴² 李唐〈晉文公復國圖〉上有高宗題文，⁴³ 其繪製時間當在南宋紹興初年，畫晉獻公子重耳因晉室內亂外逃，在諸賢臣和秦國的幫助下，歷經十二年艱辛終於復國，原圖現已不存。現大都會本〈晉文公復國圖〉卷中的樹石背景受到李唐樹石和蕭照皴法的影響，但比較稚嫩，筆墨的濃淡變化不夠自然，人物造型仍有李唐清腴和嚴謹的特性，但線條較為謹弱纖細，與全卷嫺熟的佈局、造型水準形成矛盾，可推知這是一件南宋孝宗朝的晚輩畫家依照李唐之作所完成的摹本（圖 8）。其依據是：孝宗登基伊始，就「銳意恢復，用宿將李顯忠、邵宏淵大舉北伐」，⁴⁴ 在這個時期，南宋出現了一批有愛國抗金思想的繪畫，該圖即在此背景下臨摹了李唐的原跡，畫中坡石的筆墨有蕭照的手法，筆者懷疑李唐在繪製〈晉文公復國圖〉卷，蕭照曾協助過。此圖若再晚些，則會出現受劉松年乃至馬遠、夏珪影響的樹石筆墨。幅上六處行楷書題文近孝宗早年書風，受高宗研習「二王」時期的藝術影響，學趙構但乏圓熟（圖 9）。

近來，國立故宮博物院書畫同行確定原為李唐的〈清溪漁隱圖〉卷（圖 10，國立故宮博物院藏）是贗品，筆者認同這個鑒定結論。值得注意的是，由於李唐的〈清溪漁隱圖〉卷被否定，那麼不少學者認同的李唐〈山水圖〉軸（圖 11，對幅，藏於日本高桐院）就會受到挑戰，⁴⁵ 這是因為〈清溪漁隱圖〉卷與所謂李唐〈山水圖〉軸（對幅）屬於筆墨相近的作品，後者在過去被當作李唐真跡的證據是圖右的松樹頂端發現藏有「李唐畫」三字。事實上，有李唐名款包括藏款的偽作尚有不少，關鍵在於它是否為李唐的真跡。〈山水圖〉軸（對幅）主要運用了大斧劈皴，這是李唐畫藝進入爐火純青時的筆墨，然而，極不協調的是：與〈采薇圖〉卷中的

41 王連起先生考證該圖的跋文為偽題。

42 James Cahill, *An Index of Early Chinese Painters and Paintings* (Berkeley: University of California Press, 1980), p.125.

43 (元) 莊肅，《畫繼補遺》，卷下，頁 8。

44 (南宋) 周必大，《文忠集》（臺北：臺灣商務印書館，1983，景印文淵閣四庫全書，冊 1153），卷七十，頁 151。

45 (日) 鈴木敬編，《中國繪畫總合圖錄》（東京：東京大學出版會，1983），冊 4，頁 26。鈴木敬著，魏美月譯，〈中國繪畫史・南宋繪畫（三）〉，《故宮文物月刊》，80 期（1989 年 11 月），頁 92-109。

山石背景相比，〈山水圖〉軸（對幅）中雜樹的用筆頗為幼稚，枝幹的結構缺乏基本的寫實訓練和造型基礎，頗為呆滯和臃腫，其坡石的畫法頗為粗陋，此係李唐所不可為之；其中不為人注意的是：點景人物的筆墨和造型更是難以出自李唐之手，毫無造型和線條可言，此類作品是否為元代畫家的手筆？

名款必須與款主的筆墨風格相一致才能成為有效的實證之一。有一類佚名之作的風格是在蕭照的影響下研習李唐的細筆山水畫風，因而後人常常在這類佚名之作上添上李唐的名款。如〈秋林放犢圖〉軸（圖 12，絹本設色，縱 96.3、橫 53.2 公分，北京故宮博物院藏）上的樹根處也藏有名款「李唐」二字，寫法與李唐的真跡有距離，這不能使該圖成為李唐之作的依據，該圖與其說與李唐的風格相近，不如說與師法李唐的閻次平的畫藝更為相仿，與〈秋林放犢圖〉軸相去不遠的是：閻次平〈四季牧牛圖〉卷（圖 13，南京博物院藏）豪爽的樹法用筆和肥厚的水牛造型以及刻畫水牛至精至微的藝術技巧，〈秋林放犢圖〉軸原作者的名款就在右側，這個名字很可能就是閻次平，被後人裁去後添上了李唐的名款，故畫幅右側的枝葉被裁剪得稍嫌局促。

（四）與李唐同期的范寬遺風

對李唐的研究不能忽略同期的南渡畫家，像李唐這樣的前宣和畫院畫家在紹興初年紛紛復職，⁴⁶ 實行御前管理，給予一定的待遇，形成了南宋前期內廷的核心畫家，如「米氏雲山」的傳人米友仁、屬於李成、郭熙傳派的楊士賢、朱銳、張浹、張著和兼擅山水的李安忠、劉宗古以及宣和百王宮待詔閻仲等十餘人。

在南宋，朱銳等人帶來的李成、郭熙一派的畫風幾乎沒有延展到後人，李、郭一路的山水畫代表作存世較少，有名款者如朱銳的〈盤車圖〉頁、朱口的〈雪溪行旅圖〉頁（均藏上海博物館）等，表現了靖康年間中的逃難旅途。

與李唐同在御前供奉的畫家還有馬和之，它的山水畫線條來自其自創的用於畫人物的螭蟻描，非山水畫派裡的正宗傳派，師從者較少，屬於非主流的繪畫流派，未形成影響。還有北宋山西馬賁「佛像馬家」的後人馬興祖，在內廷「辨驗名蹤卷軸」，⁴⁷ 其花鳥、雜畫之藝傳其子馬世榮等。

46 南宋朝廷是否在初年恢復畫院，現眾說不一，但可以確信，在當時必定有雇用宮廷畫家的機構。

47 （元）周密，《思陵書畫記》，收於盧輔聖主編，《中國書畫全書》（上海：上海書畫出版社，1993），冊 2，頁 132。

范寬的畫風在南宋傳之多人，這與李唐的師承有關，李唐晚年的藝術地位必定會引起別人效仿他的師從經歷。南宋畫家主要聚集在臨安及其周圍，與北方山水畫派迥然不同的是：江南以土質山為主的地質、以緩坡丘陵為基礎的地形和以茂密植被為特色的地貌，這些，使得南宋初期師法范寬的畫家們不得不在臨安以外的地方尋找類同北方的高山峻嶺。

在李唐同時期裡較著名的畫跡有三件十分相近：方聞先生在《心印》裡提出的傳為關仝的〈山溪待渡圖〉軸（絹本墨筆，縱 156.6、橫 99.6 公分，國立故宮博物院藏）其「作者可能是李唐的同時代人，活動於 1120-1150 年間」，傳為范寬的〈臨流獨坐圖〉軸（絹本墨筆，縱 156.1、橫 106.3 公分，國立故宮博物院藏）和作為北宋佚名的〈仿范寬山水圖〉軸（絹本墨筆，縱 164.7、橫 103.8 公分，美國紐約大都會博物館藏）的兩位作者均「活動於 1150 年」，⁴⁸ 這是可以接受的鑒定結論。三圖佳作在風格上體現了南宋初期師法范寬的表現手法，從構圖的變化來看，從北方的全景式大山大水到江南「一角」、「半邊」的構圖程式是經過了一個漸次演化的過程，可資證明「一角式」構圖不是在瞬間產生的。這三件佳作如「蒙太奇」般地「拍攝」了這個變化的過程：

傳為關仝的〈山溪待渡圖〉軸（圖 14）開始動搖了主題山峰的中心位置，山峰不再居中，在整體向右偏移的基礎上，近景坡腳更向右斜倚，佔據一隅，打破了北宋山水構圖的均衡。畫中的建築還保留了一些北方建築的特色，尚未出現筆墨新變。

傳為范寬〈臨流獨坐圖〉軸（圖 15）的主峰被分解成幾個山體，畫中近景的重心沒有垂直下落，而是明顯斜倚到右側，坡腳加大，有形成一隅的趨勢。馬孟晶女士說的在理：「畫家對畫面留白處經營的興趣，可說是反映出從北宋巨碑式的雄偉山水向南宋時期一角半邊之山水構圖意念的轉變。」⁴⁹ 畫家以范寬「山頂好作密林，水際作突兀大石」⁵⁰ 為基本要素，汲取了李唐的小斧劈皴，且無蕭照的刮鐵皴，此系受李唐影響的南宋早期之作，並顯現出畫家的一些獨到之處如好用刷染之法。必須補充的是，該圖的建築系南方的樣式。

佚名的〈仿范寬山水圖〉軸（圖 16），畫中主峰的倚斜動勢加大，是「一角

48 方聞著、李維琨譯，《心印》（上海：上海書畫出版社，1993），頁 56。

49 林柏亭主編，《大觀：北宋書畫特展》（臺北：國立故宮博物院，2007），頁 64。

50（元）夏文彥，《圖繪寶鑑》，卷三，頁 48。

式」構圖的濫觴。該圖的建築樣式有水榭，水榭後坡上建有一座敞軒，這是古代供納涼用的建築，流行於南方，其講求通風透亮的納涼特性和精巧靈動的造型樣式，與北方嚴實的防風功能和敦厚沉穩的建築風格多有不同，畫中建築的鴟吻屬於唐宋時期的樣式，是一座品級較高的官式建築。作者應當是南宋初期一位承傳北宋范寬的畫家，熟悉官宦人家的生活。

單國霖先生將〈秋山蕭寺圖〉卷（圖 17，絹本墨筆，縱 41.7、橫 237.2 公分，上海博物館藏）與李唐之作進行比較，確認該圖是南宋初年范寬傳派的作品，給該圖的時代和風格一個準確的定位。畫中出現的江南秀巧的建築如寺廟和亭台與南宋初年范寬一路的造型風格，也證實了該圖的創制年代應該是南宋初年。

在金代和南宋之初，即十二世紀上半葉，山水畫風尚未發生明顯變化，留在北方的畫家成為金人，他們基本延續著以往的繪畫題材，畫中的建築物依舊是北方的樣式。南渡畫家則有所不同，經過一段時間後，在畫中悄悄發生了關鍵性的變化，也是鑒定南宋與金代繪畫的實證：其一、在北派風格中出現了江南的建築樣式。其二：在畫中出現山石矗立成峰的南方丹霞地質地貌。北派山水畫家們的筆墨表現物件必須是石質山體，他們在南宋初期離開了太行山，取而代之的是浙閩贛一帶的地貌特徵。因此，南宋范寬一路的山水畫與金代范寬傳派的作品在點景建築和山石造型上形成了明顯的南北區別。

三、南渡第一代少壯畫家的續變

所謂南渡第一代少壯畫家，是那些比李唐晚一輩的北方山水畫家，如蕭照、賈師古、馬世榮等，與南宋初年的江南畫家如趙芾、李崇訓等一併活動於紹興朝至孝宗朝初。這個期間的山水畫布局開始擺脫了全景式構圖而採用全截景的構圖程式，諸多冊頁均注重構圖的靈活變化，「一角」、「半邊」式漸成定式，筆墨日趨豪放雄逸，煙雲風雨波濤類的繪畫題材愈加成熟，在不同程度上受到了南宋詞意的感染。

（一）蕭照的藝術特性

這個期間李唐傳派的核心人物是蕭照，他是濩澤（今山西陽城）人，⁵¹ 生卒年不詳，至少活動於整個紹興年間（1131-1162）。蕭照拜李唐為師已成典故：「靖康

51 （元）莊肅，《畫繼補遺》卷下說他「世傳建業（今江蘇南京）人」，非也，建業人不可能在「靖康之難」中「流入太行山為盜」。（元）莊肅，《畫繼補遺》，卷下，頁 8。

中，中原兵火，流入太行山為盜。一日，群盜掠到李唐，檢其行囊，不過粉奩畫筆而已，遂知其姓氏。照雅聞唐名，即辭群賊，隨唐南渡，得以親炙。」⁵² 估計此時的蕭照還未過而立之年。紹興年間中期，蕭照補迪功郎、畫院待詔。在後李唐時代，高宗與蕭照建立了持久、隨和的關係，蕭照幾乎替代了李唐在宮中的地位，高宗常常在蕭照的畫幅上題寫詩句，如元代莊肅藏有蕭照的畫扇，上有高宗的題字：「白雲斷處斜陽轉，幾面遙山獻翠屏。」⁵³ 高宗喜歡讓畫家任情發揮其藝，據南宋葉紹翁載：「孤山涼堂，……中有素壁四堵，凡三丈，高宗翌日命聖駕，有中貴人相語曰：『官家所至，壁乃素耶，宜繪壁。』亟命御前蕭照往繪山水。照受命，即乞上方酒四鬥，昏出孤山，每一鼓即飲一鬥，盡一鬥則一堵已成畫，若此者四。畫成，蕭亦醉。聖駕至則周行視壁間，為之歎賞，知為照畫，賜以金帛。」⁵⁴ 此涼堂的位置至今尚在，只是複建的規模小了許多（圖 18）。而在北宋宣和畫院，幾乎沒有這種豪情萬丈的山水畫家。從高宗與蕭照的關係和蕭照的行為來看，可以得出兩個結論。其一：此時的李唐已不在人世了（否則蕭照不會如此放縱），其二：此時的蕭照已經形成了十分成熟的粗筆簡體水墨山水。蕭照的山水繪畫業績集中體現在以下兩個方面：

1. 延展了李唐表現煙雨迷離的繪畫題材

蕭照雖然鮮有真跡，但可從南宋人賞閱蕭照之作的題畫詩裡感受到他筆下的煙霧雲靄，如他的〈山水圖〉，畫中「林壑縹緲煙靄滅沒之態可見」，有詩曰：「煙雨峰巒無古今，斷崖迷徑靜愔愔；隔溪樵子遙相語，昨夜春流爾許深。」⁵⁵ 元戴表元曾題詠蕭照的〈春江煙雨圖〉：「波痕如樹樹如煙，更是春陰小雨天，何處得魚何處醉，筍皮蓬底解蓑眠。」⁵⁶ 又蕭照的〈漁父圖〉中「青山淡淡水悠悠」。⁵⁷ 蕭照反覆描繪了這類表現漁父的江上生活，這與他早期無煙無靄的〈山腰樓觀圖〉軸已大有不同，成熟時期的蕭照十分注重以簡筆淡墨表現出霏雨迷濛的畫面效果，這必定是高

52（元）莊肅，《畫繼補遺》，卷下，頁 8。

53（元）莊肅，《畫繼補遺》，卷下，頁 9。

54（南宋）葉紹翁，《蕭照畫》，《四朝見聞錄》（臺北：臺灣商務印書館，1983，景印文淵閣四庫全書，冊 1039），卷三（丙集），頁 711。

55（南宋）舒岳祥，《閩風集》，（臺北：臺灣商務印書館，1983，景印文淵閣四庫全書，冊 1187），卷九，頁 414。

56（元）戴表元，《剡源文集》（臺北：臺灣商務印書館，1983，景印文淵閣四庫全書，冊 1194），卷三十，頁 393。

57（南宋）蒲壽宬，《心泉學詩稿》（臺北：臺灣商務印書館，1983，景印文淵閣四庫全書，冊 1189），卷六，頁 870。

宗的雅好所致，進一步使之成為這個時期的山水畫時風。

2. 蕭照的瀟灑在於他使刮鐵皴走向成熟

他在李唐小斧劈皴基礎上發展了刮鐵皴，猶如用硬器刮鐵，故得名，它從小斧劈皴變化而來，起筆方法相近，斧劈皴收筆露鋒，刮鐵皴在收筆時下按，多以臥筆作側峰，用墨較乾，時而翻卷而行，亦有斧劈之力。刮鐵皴與勾線交替進行更能渾然一體，表現出艱澀厚實的山石機理。刮鐵皴具有較強的衍生力，大刮鐵皴、鬼臉皴等均是刮鐵皴的「衍生物」。

（二）蕭照畫風探尋

綜上所述，蕭照早年的繪畫風格類同於李唐的細筆山水《萬壑松風圖》軸，其造型嚴謹，用墨黑重，有凝重之感。其中、後期的繪畫風格趨於雄逸簡放、濃淡相宜。蕭照作畫極少署款，筆者只能根據李唐的遺風判定哪些佚名之作有蕭照畫風。

〈山腰樓觀圖〉軸（圖 19，絹本墨筆，縱 179.3、橫 112.7 公分，國立故宮博物院藏）畫面中部的山崖旁書有「蕭照」款，該大軸雖是蕭照早年初學李唐全景式的北方山水，但已開始出現了南宋「半邊式」構圖的濫觴：畫家將畫面的主體——巨嶂向左偏移了許多。從畫中的細筆手法來看，可見李唐最初傳授給弟子的畫法是工細一路。此圖可資證實蕭照早年「用墨太多」，⁵⁸ 有如明代張丑所言：「蕭照畫本酷似其師李晞古，以墨氣厚重者為照家法，然人物山水舟車屋宇種種皆精妙」，⁵⁹ 這是學范寬者常常露出范寬晚年的弊端：「用墨太多，土石不分」，⁶⁰ 這有可能與范寬晚年的視力降低有關，故蕭照難免有東施效顰之嫌，而成重墨山水。從該圖與李唐的繪畫風格以及衍生出的刮鐵皴來看，可將該圖視為蕭照真跡。

佚名的〈關山行旅圖〉頁（圖 20，絹本設色，縱 24.2、橫 26.2 公分，國立故宮博物院藏）傳為蕭照作，畫中有一條山道蜿蜒穿過群峰，通向前方的關隘，整個景象完全是北方太行山的地形地貌，途中的行人朝著一個方向蠕動，畫家在靖康之難中有藏身于太行山中和隨李唐逃難的經歷，十分熟悉太行山的山頂結構和山道，記錄了北宋滅亡後逃難者的苦難經歷。畫風屬於范寬至李唐一路，筆法強硬，斧劈皴、刮鐵皴融合為一體，已開始脫離了蕭照畫面黝黑的早期風格。

58（元）夏文彥，《圖繪寶鑑》，卷四，頁 103。

59（明）張丑，《清河書畫舫》（臺北：臺灣商務印書館，1983，景印文淵閣四庫全書，冊 817），卷十，頁 398。

60（元）夏文彥，《圖繪寶鑑》，卷三，頁 48。

〈山居圖〉卷（圖 21，天津方若舊藏）⁶¹ 係傳為蕭照之作，圖左下有楷書名款：「紹興四年八月上浣蕭照寫」，是年為 1134 年。畫家在右半部分採用李唐的截景式構圖描繪山村，左半部分乃保留全景式構圖，兩者較為自然地融合在一幅之中。畫中的水榭等建築系江南水鄉的營造風格，近景坡石上屢屢出現的粗筆刮鐵皴，雖然無法得知該圖的現藏所，無法親睹其顏，但根據畫中較為粗率的建築畫法，至少可以確信，這是受蕭照早期畫風影響的明代山水。

受蕭照早期重墨山水影響的還有一些佚名之作，比較突出的是朱氏〈晚景圖〉軸（圖 22，絹本水墨，縱 69.4、橫 38.1 公分，上海博物館藏），⁶² 詩塘有董其昌書寫的鑒定結論：「山頭畫法似南宋人，皴法樹根是范華原筆，定為范寬不謬也。」由此，清代梁清標在題簽上書作「范寬晚景圖」、「宋范華原晚景圖真跡」，該圖所繪系江南「晚景」，大概是墨氣較重，令人生夜幕之感。該圖的畫面結構頗有動感，山石、坡嶺互有照應，形成一定的動勢，這與北方山水畫派講求嚴正端莊的構圖大為不同。

〈中興瑞應圖〉卷（圖 23，天津博物館藏）中的山水配景除去了蕭照〈山腰樓觀圖〉軸的「黑氣」，至少可判定該圖系蕭照風格的南宋繪畫，畫中的山水背景是蕭照初期向中期過渡的風格，俐落明淨、清勁爽朗，原圖應繪於高宗登基後不久，該圖應該是南宋摹本，這是現存南宋此類六本畫卷中⁶³ 距離蕭照畫風比較近的畫跡。

蕭照從建炎年間（1127-1130）師從李唐的細筆山水，至少需要十多年的磨礪，才能放縱筆墨。判定傳為蕭照水墨寫意山水畫的主要依據就是他與李唐晚年風格的聯繫。在蕭照進入藝術成熟期後，「照比唐筆法，瀟灑超逸」，⁶⁴ 「筆法源出李唐，而沈著過之」，⁶⁵ 「唯能使玩者精神如在名山勝水間，不知其為畫爾」，⁶⁶ 蕭照後期雷同李唐的粗筆大寫意畫風日益瀟灑。如佚名的〈濠梁秋水圖〉卷（圖 24，絹本設色，

61 該圖刊於日本東京美術學校文庫編，《唐宋元明名畫大觀》（東京：東京美術學校，1930），冊 6，圖版 49。

62 經上海博物館研究員單國霖先生查驗，該圖作者姓朱，後兩字不清。

63 如：劉益謙夫婦藏蕭照全本〈中興瑞應圖〉卷、國立故宮博物院李嵩款殘本、大風堂本殘本、刊印於謝稚柳，《唐五代宋元名跡》（上海：古典文學出版社，1957）的蕭照〈中興瑞應圖〉卷殘本、保利 2010 年秋拍〈紹興瑞應圖〉卷殘本。

64 （元）莊肅，《畫繼補遺》，卷下，頁 8。

65 （明）張丑，《清河書畫舫》（臺北：臺灣商務印書館，1983，景印文淵閣四庫全書，冊 817），卷十，頁 398。

66 （南宋）葉紹翁，〈蕭照畫〉，《四朝見聞錄》（臺北：臺灣商務印書館，1983，景印文淵閣四庫全書，冊 1039），卷三（丙集），頁 711。

縱 24、橫 114.5 公分，天津博物館藏），畫家十分嫺熟地運用截景式構圖，把視線壓縮在樹下的溪流兩側，石臺上有兩文士坐而論道，取《莊子·秋水》中莊子與惠子關於「魚樂」的爭辯典故。畫家借用了李唐晚年的大斧劈皴和蕭照的刮鐵皴，將硬毫毛筆橫臥斜刷，或乾或濕，頓生石體堅凝之感。老樹作虯曲之狀，枝幹極為勁硬，其上覆蓋著一片秋葉，畫風係李唐、蕭照一路。該圖具有範本作用的證據是〈秋林觀泉圖〉卷（圖 25，絹本設色，縱 24.7、橫 112.3 公分，北京故宮博物院藏），這兩幅圖是雙生子，常被混淆。只是後者勾勒石體的線條和刮鐵皴等尚存稚嫩之感，顯然前者是後者的母本，系南宋早期之作，後者則是前者的臨本。

佚名〈秋山紅樹圖〉頁（圖 26，絹本設色，縱 26.7、橫 27.2 公分，遼寧省博物館藏）係傳為蕭照之作，是圖行筆迅捷、一氣呵成，頓顯水墨淋漓、煙雨朦朧之感，畫家喜用暖色，色彩較李唐要豐富一些，是蕭照細筆山水發展成粗筆寫意的筆墨狀態，係畫家較晚時期的作品。南宋類似這樣風格的山水畫大多是受到了蕭照的筆墨影響。

再如佚名〈秋江暝泊圖〉頁（圖 27，絹本墨筆淡設色，縱 23.7、橫 24.3 公分，北京故宮博物院藏），幅上有高宗題：「秋江煙暝泊孤舟」，鈐「御書之寶」（朱文），經明耿昭忠收藏，鑒於高宗與蕭照的關係，此幅有蕭照風格的山水畫，極可能是真蹟。屬於蕭照朝著簡勁趨向發展的秋景山水，彼岸遠處迷濛中山形樓臺依稀可見，近處秋木紅顏，岩石、雜樹用筆沉厚簡潔剛勁，該圖的色調也是蕭照喜用的秋色，李慧淑博士認為圖中所繪即西湖之景，這裡深含著高宗的內心世界，他當時已告別了皇位。⁶⁷

佚名〈秋山紅樹圖〉軸（圖 28，絹本設色，縱 197.8、橫 111.8 公分，北京故宮博物院藏），本幅有後添款：「李唐筆」。畫家在李唐、蕭照表現石質山的影響下，參用范寬「山頂好作密林，水際作突兀大石」⁶⁸和一線瀑布等造型語言，描繪了浙江一帶的巨峰高嶂，畫家顯然沒有去過太行山，在造型上顯露出江南的岩石地貌。在北宋時期，范寬的畫風在江南沒有形成一定的氣候，以范寬的造型手法畫南方的巨峰大嶂，從時間上看，只能是南宋初期的畫家之筆。

舊作范寬〈秋林飛瀑圖〉軸（圖 29，絹本墨筆，縱 181、橫 99.5 公分，國立

67 Hui-shu Lee, *Exquisite Moments: West Lake & Southern Song Art* (New York: China Institute Gallery, 2001), p.48.

68 (元)夏文彥，《圖繪寶鑑》，卷三，頁 48。

故宮博物院藏）實為受李唐影響很深的南宋早期山水畫，當屬蕭照一路的畫風，構圖頗似蕭照〈山腰樓觀圖〉軸，甚至在點劃之間都透露出蕭照剛勁魯直的筆法和沉厚濃重的墨法。這類風格的冊頁則更多，如宋代佚名〈觀瀑圖〉頁（圖 30，絹本設色、縱 23.9、橫 25.1 公分，美國納爾遜-埃金斯博物館藏），屬於李唐細筆類畫風，是李唐傳人的筆跡，中鋒勾線，小斧劈皴擦，畫家採取截景和一角半邊式的構圖程式，儘管還不太成熟，已初見端倪。

（三）與蕭照同期畫家的風雨之作

從繪畫上看，與蕭照重墨山水相近的是賈師古，汴（今河南開封）人，一說是錢塘人，也是南渡後少壯畫家。《圖繪寶鑒》說他是「善畫道釋人物，師李伯時。紹興畫院祇候，其白描人物，頗得閒逸自在之狀。」⁶⁹《畫繼補遺》只說他是「畫院祇候。畫人物頗稱停。得其閒逸自在之狀。他則不聞。」⁷⁰考其師從者梁楷為寧宗嘉泰間（1201-1204）畫院待詔，賈師古的藝術活動始於紹興年間是可能的。賈師古還長於畫山水，如〈巖關古寺圖〉頁（圖 31，絹本墨筆，國立故宮博物院藏），幅上左下方有作者名款：「賈師古」，儘管畫面還缺乏遠近層次，但這是南宋最早出現的「一角」式構圖，作者頗為熟悉北方的地形地貌，應該是來自汴京的南渡畫家，畫家用中鋒鉤皴出坡石，畫中的點景人物是兩位疾行投宿的游方僧，為表現出夜晚的效果，畫家用沒骨法鉤點出夜行僧。

在紹興年間，還有一位京口（今江蘇鎮江）籍的山水畫家趙芾，他居長江之畔的京口北固山，對兩岸江潮多有感悟。也許是畫家受終老於斯的北宋米芾的感染，取名亦作「芾」，其筆墨的狂放程度也有米芾的縱逸之感，其代表作是屬於風雨波濤類的〈江山萬里圖〉卷（圖 32，北京故宮博物院藏），畫家用全景式構圖描繪了長江兩岸雲氣漲漫的壯觀情景，首次運用了江南畫家不太使用的斧劈皴，可知李唐的皴法在江南畫家那裡獲得了認可。此外，還有臨安人李崇訓，他工畫道釋、人物、花鳥等，其子李璋、養子李嵩皆兼擅山水，想必李崇訓也兼擅此道，關於李崇訓、李嵩的活動時段，元代夏文彥的《圖繪寶鑒》記載有誤（詳見附文 2：李崇訓、李嵩活動時段考）。

69（元）夏文彥，《圖繪寶鑒》，卷四，頁 103。

70（元）莊肅，《畫集補遺》，卷下，頁 13。

四、南渡第二代山水畫家的延展

所謂南渡第二代山水畫家，是指在南渡前後出生的畫家，他們隨父輩落戶臨安，在孝宗朝（1163-1189）嶄露頭角，一直活動到光宗朝（1190-1194）。閻氏兄弟、李迪等深受李唐牧牛題材的啟迪，尤其是李迪等將花鳥置於風雨波濤的山水環境裡，是這個時期山水—花鳥畫的一大創意。在此期間，「一角」、「半邊」式的山水構圖已經成熟，其中的宋人詞意，處處可覓。形成了當時的山水時風，用筆細密而尖勁，一方面是李唐課徒傳播的結果，另一方面也是宋高宗雅好的筆墨風格所致。

（一）閻氏兄弟的山水—牧牛圖

閻氏家族是得益於李唐的繪畫世家。夏文彥對閻家兩代畫人的評價都不高，閻仲本是「宣和百王宮待詔。工人物絳色山水，尤工畫牛。紹興間復官，補承直郎，賜金帶。畫院待詔，賜金帶。筆法頗粗俗。」⁷¹ 其真跡在清代已不可尋。閻仲有三子：次安、次平和次子，次安善畫山水窠石，無作品傳世。「閻次平，弟次子，皆仲之子，能世其學而過之。畫山水人物，工于畫牛。次平仿佛李唐，而跡不逮意，次子又次之。孝宗隆興初進圖畫稱旨，補次平將士郎，次於承務郎，畫院祇候，賜金帶。」⁷² 閻次平亦擅長畫風雨類的題材，記載中如〈風雨歸莊圖〉畫得格外動人：「絹畫鏡面，繪疾風驟雨，有人張蓋而行。畫法簡略，大抵宋人喜寫此圖也。」⁷³

閻次平〈松磴精廬圖〉頁（圖 33，絹本墨筆，縱 22.6、橫 22.6 公分，國立故宮博物院藏），畫家取「一角」式構圖，坡石的筆法勁健爽快，松樹正倚平衡，界畫手法精巧而簡潔，有清雅之趣，是鑒別閻氏山水畫的尺規性作品。

閻次平〈四季牧牛圖〉卷（圖 34，絹本墨筆，縱 35、橫 89.4 公分，南京博物院藏）本無名款，《書畫匯考》著錄為閻次平之作。作者是繼李唐之後最早將山水、人物、畜獸有機地結合為一體的畫家。畫家對牧童一年四季的生活有著深入的觀察和體驗，特別是冬季牧牛一段中小牧童靠水牛體溫取暖的悲慘情景，不禁令人心酸。作者對牛的體態也表現得十分精準和細膩，對比之下，柳樹幹的用筆則顯得粗豪和簡勁得多，這種畫樹的筆墨幾乎影響了整個後李唐時代的樹法。與此風格相

71（元）夏文彥，《圖繪寶鑑》，卷四，頁 102。

72（元）夏文彥，《圖繪寶鑑》，卷四，頁 102。

73（清）厲鶚，《南宋院畫錄》，頁 67。

近的是傳為閻次平的〈野秋牧牛圖〉軸（圖 35，絹本墨筆設色，縱 98.1、橫 50.7 公分，日本泉屋博古館藏），所不同的是染上了一些秋色，行筆更為雄健磊落。屬於這一路風格的牧牛佳作還有〈柳塘呼犢圖〉頁（圖 36，國立故宮博物院藏）等等。

佚名的〈雪景寒艇圖〉軸（圖 37，絹本墨筆，縱 179.4、橫 150.2 公分，上海博物館藏），畫迷離雪景中的高坡和風動的柳條、柳艇和遠崗，有風雪交加之勢，畫中的古柳用筆皆屬於閻次平粗勁豪放一路，係李唐傳派中閻氏一路的繪畫。

閻次平弟次於亦饒有家風，其筆墨較兄要尖峭一些，〈山村騎歸圖〉頁（圖 38，絹本墨筆淡設色，縱 25.3、橫 25.6 公分，美國華盛頓佛利爾美術館藏），幅上右下屬有「閻次於」款，該圖行筆細而不碎，簡潔清新；用墨淡而有韻，秀潤可人。特別是畫家進一步改變了北方山水畫的全景式構圖，加大了斜倚度，使畫面景物佈局呈「之」字形，空出中心部位，使核心部位佔據一隅。其〈寒江風雨圖〉頁（圖 39，絹本墨筆，美國大都會博物館藏）中的對角式構圖尚有些生硬，「一角」式構圖尚在形成中，畫中秋葉落江、風雨行舟之景，意態濛濛，霏雨綿綿。南宋「一角」、「半邊」式的構圖並不是在馬、夏時期一蹴而就的，而是自南宋初期就已開始醞釀了，經過許多畫家的點滴積累而成，至南宋中期的馬、夏則運用得最多、掌握得最嫻熟。

傳為閻次于〈松壑隱棲圖〉頁（圖 40，絹本設色，縱 21.4、橫 23 公分，美國紐約大都會博物館藏）無名款，畫風屬閻次于一路，筆法較前老到，其繪製時間應晚於前幅，以美國學者李慧漱博士之見，此圖確屬閻次于的作品，更不用說這是南宋初期之作，那時李唐的畫風正強有力地影響者宮廷繪畫。⁷⁴ 筆者以為，這恰恰是高宗最賞識的李唐細筆一路的畫風。畫家作坡石、稻田和松林，雖為臨安郊外尋常之景，但不乏勝處。畫家用幹筆作點子皴和條子皴，構圖取半邊松坡，此乃「半邊」之雛形，用筆雖細碎，但稻田、松坡形成一色，極富整體感和層次感。舊作北宋高克明的〈松岫漁村圖〉頁（圖 41，絹本墨筆淡色，縱 24.2、橫 25.8 公分，北京故宮博物院藏）也是與此相近的團扇。

〈虎溪三笑圖〉頁（圖 42，絹本設色，國立故宮博物院藏）曾被作為李唐之作的參考畫跡，這是宋代比較通行的畫題，李唐的確畫過此類題材。該圖尚有李唐、

74 Hui-shu Lee, *Exquisite Moments: West Lake & Southern Song Art*, p. 80.

蕭照細筆一路的風格元素，屬於李唐傳派之作。在李唐的後繼者中，畫中坡石的用筆較為細碎和尖峭者，閻次于較為明顯，故此圖的風格可大致定位在閻氏一類的畫跡。

（二）李迪的繪畫新變

在南渡第二代畫家中，對李唐畫藝感悟最深的要數李迪，他實踐了李唐善於表現風雨波濤之長和複合性畫科之能。記載中李迪的生活時代有誤（詳見附文3：李迪活動時段考），他應活動於孝、光、寧宗朝（1162-1224），通常，李迪被列在花鳥畫家裡，其實，他的山水畫和畜獸畫並不亞於他的花鳥畫，直到元代，他的山水畫還不為時人認可，莊素批評他「其於山水人物。皆無所取焉。」⁷⁵ 夏文彥說他的「山水小景不逮」，⁷⁶ 直到明代的汪砢玉才始稱李迪的山水不讓花鳥。

李唐和李迪同姓、同籍，宋代盛行的鄉黨關係會拉近他們之間的聯繫。從他們的畫風來看，其藝術格調亦十分接近，和閻家兄弟一樣，李迪繼承了成熟於李唐的山水—牧牛圖，在樹石背景中間以水牛和牧童，將山水畫與人物、畜獸畫有機地結合起來；他借鑒此法，將山水小景與花鳥結合起來，演化為山水—花鳥畫，在大幅立軸和冊頁裡均有所表現。李迪筆下花鳥的配景如樹幹、坡石等頗見功力，得北宋崔白工細之法，更有李唐凝重之力，他從初期描繪樹石半景到後來發展為樹石全景，間以溪流，集中描繪自然景觀中最精彩的一隅，禽鳥鳴叫其間。

李迪的山水—花鳥畫或山水—牧牛圖的尺幅大多兩極分化，或巨幅如牆，或小不盈鬥，出現這種現象多半是他為畫大幅畫而設計的小圖，畫幅雖小，但構思、構圖乃至筆墨細節均十分精到，其本身就是一件完整的作品，詳見下文細述。

據李迪大幅立軸〈風雨歸牧圖〉軸（圖43，絹本設色，縱120.7、橫102.8公分，國立故宮博物院藏）的年款，該圖繪於孝宗淳熙元年（1174），是現存他較早的作品。畫中的情境與記載中李唐的〈風雨歸牛圖〉頗為相似（見前文），如驟起的狂風、順風而奔的水牛，尤其是高樹的畫法等是李唐喜用的「點葉樹」，氣韻如生，可見他與李唐的藝術淵源有著直接的關係。

李迪的〈雪中歸牧圖〉頁（圖44，雙幅，絹本設色，縱24.1、橫23.7和23.4公分，日本大和文華館藏）的構思頗為精妙，雙幅中水牛的運動方向左右相對，形

75（元）莊肅，《畫集補遺》，卷下，頁12。

76（元）夏文彥，《圖繪寶鑑》，卷四，頁101。

成表面上的對幅。雙幅上各有作者名款「李迪」二字。美國和日本的美術史家對此圖是否為全真、還是一真一假（牽牛幅為仿品），尚存爭議。美國密歇根大學藝術史系鄭文倩博士對此進行了梳理，確信主流意見即兩圖皆真的觀點是可取的。⁷⁷ 筆者認同鄭文倩的最新研究成果，⁷⁸ 畫中的獵物雉兔正合《孟子》「君民供享山澤貨資的平等思想」（芻蕘雉兔，與之皆往）。該雙幅複合了樹石、人物和畜獸，進一步鞏固了李唐將動物與背景相融的藝術新創。其佈局程式與李迪的《風雨歸牧圖》軸（國立故宮博物院藏）大體相近，其畫風更為老到一些，想必〈雪中歸牧圖〉頁的繪製時間略晚於此〈風雨歸牧圖〉軸。李迪〈雪中歸牧圖〉兩頁的構圖均非小景之思，是縮小了的大幅立軸，成為冊頁狀的小幅畫稿，其細部描繪亦十分周到，即便放大四倍也不會有空泛之弊。根據古代畫家的創作程序，這是畫家為創作大幅立軸所設計的小稿，以供訂戶選擇。日本學者藤田伸也先生判定兩圖「原本並非對幅」，⁷⁹ 可備一說。前文提及的〈風雨歸牧圖〉軸、〈楓鷹雉雞圖〉軸等，其本身的長寬比例均符合冊頁的比例關係，它們同樣也會有一幀乃至數幀設計樣稿，只不過已經失傳了。

〈宿禽激湍圖〉頁（圖 45，絹本設色，縱 24.8、橫 25.8 公分，美國克利夫蘭博物館藏）幅上左下署有名款「李迪」，該圖的真偽尚有爭議，此款墨色的新舊程度與繪畫筆墨相同，筆勢、筆劃大體與李迪真跡相近，「迪」字尤其與藏在日本東京國立博物館的〈紅白芙蓉圖〉頁（圖 46，雙幅）相同。根據李迪喜畫雙幅冊頁的習慣，很有可能還有一件與〈宿禽激湍圖〉頁相匹配的畫頁，現不知身居何處。筆者以為：該圖的性質與李迪的〈雪中歸牧圖〉雙頁相似，也是為繪製大幅立軸所設計的樣稿。其畫風已進入了純熟的階段，係李迪較晚時期的作品，其畫風來自於他的〈楓鷹雉雞圖〉軸（圖 47，北京故宮博物院藏），如樹石線條用中鋒硬毫點綴而行，柏樹、坡石的造型極富張力和動感，風雨波濤和搖曳的枝幹與靜態的雙雉形成了鮮明的對比。畫家行筆粗重、堅凝、遒勁並充滿節奏，用墨濃重、深厚、老到且富有變化，設色清雅、透明、冷峻而飽含潤澤，這類繪畫與北宋崔白注重情景交融的花鳥畫相比，組合的客觀物件更加豐富，畫面空間更加開闊，更加強調自然環境的劇烈動感，可稱之為是南宋畫壇中的豪放派，以這類審美取向繪製的花鳥 - 山水畫在

77 見鄭文倩〈李迪〈雪中歸牧圖〉主題之再商榷〉及其注釋。參見上海博物館編，《千年丹青——細讀中日藏宋元繪畫珍》（北京：北京大學出版社，2010），頁 246-247。

78 同上，頁 250-251。

79 同上，頁 247。

南宋中期已形成了令人矚目的藝術勢潮。

（三）類李迪風格之作

確認李迪〈宿禽激湍圖〉頁的重要性在於：它可作為鑒定此類繪畫的尺規，相當多的一些以花鳥、樹石、波濤組合成的佚名之作在風格類型上有了一個歸宿。如北京故宮博物院度藏的系同一位佚名者繪製的〈松澗山禽圖〉頁的畫風完全一致，其表現手法與李迪〈宿禽激湍圖〉頁相似，其繪畫技藝的成熟程度也相當一致。

波士頓美術館館還藏有一件署「李迪」名款的〈古木竹石圖〉頁（圖 48，絹本設色，縱 24.2、橫 25.7 公分），一說是李迪的贗品。該圖款中的「迪」字之內絕非「由」字，而是一個「口」字，其上半部分破損，故非迪也，從字的偏旁和畫風來看，這位「李迪」極可能是與李迪平輩的宗親，因畫史失載，不知其全名，李迪家族取名的輩分之別在於偏旁，如李迪有二子，名李瑛、李璋，同時期的馬世榮也是如此，為其子取名馬達、馬遠。該圖分別鈐有南宋官印「睿思東閣」（朱文）和元代「都省書畫之印」（朱文），其時代是可靠的，是「李迪」師法李迪的佳作，運筆十分遒勁，只是構圖稍嫌呆板了一些。

李迪子李瑛、李璋，「家傳畫院祇候，花竹、禽獸能守乃父格法。」⁸⁰ 他們係南渡第三代，與馬遠等平輩；李迪還有一弟子錢塘人張紀，「工畫飛走。花竹不及乃師。」⁸¹ 現存一些佚名的有李迪畫風的山水—花鳥畫，很可能與李迪的族人「李迪」和其子李瑛、李璋以及門人張紀有關，被後人添上前朝名家之款。如所謂五代郭乾祐的巨幅大軸〈寒壑雙鷹圖〉（圖 49，絹本設色，縱 200.2、橫 156.1 公分，美國佛利爾美術館藏）。幅上款署「郭乾祐」，均系後添。該圖將古木、波濤和雙鷹彙集為一圖，屬於李迪的山水—花鳥畫一路的構思和畫風，筆法頗為敦實厚重，屬於捉勒類的花鳥畫。

李迪將波濤浪花引入花鳥畫對後世起著較大的示範作用。與李迪時代相近的畫蹟如〈松泉山鳥圖〉頁（圖 50，國立故宮博物院藏）等，佚名的〈松澗雙鶴圖〉頁（圖 51，美國波士頓博物館藏）在構思上是受李迪影響的山水—花鳥畫，構圖開闊，有仙家之氣。至馬、夏時代的山水—花鳥畫，則漸漸歸乎於平靜，直到明代中期呂紀等人的花鳥畫置景，則風浪又起。

80（元）莊肅，《畫集補遺》，卷下，頁 12。

81（元）莊肅，《畫集補遺》，卷下，頁 12。

李安忠是與李迪同時期的花鳥畫家（其基本行狀詳見附文 4：李安忠活動時代考），他自然也受到了山水時風的影響。其〈煙村秋靄圖〉頁（圖 52，絹本、墨筆淡設色，縱 24.2、橫 26.3 公分，美國克利夫蘭博物館藏）的款書「丁酉李安忠筆」墨蹟與畫幅墨色一致，係一人所為，即李安忠真跡無疑，這幾乎已成為公論。從筆墨老到的程度來看，該圖近畫家之晚年之作。李曉明認為，該圖與宣和時期的繪畫風格不合，⁸² 此「丁酉」年非徽宗朝的政和七年（1117），而為孝宗淳熙四年（1177），筆者認同此說，李安忠應該是南渡第二代畫家，可探知他主要活躍在孝宗朝（1163-1194）。該圖屬於受李唐影響的煙雨迷濛山水，繪臨安西郊西溪一帶的濕地風光，雖然筆墨嫺熟粗勁，墨色富有層次，但還缺乏山水畫的造型功力，顯然，畫家的專長不是山水。令人矚目的是，連這位專擅花鳥的畫家，也畫煙雨山水，可見李唐遺風影響之盛。他的另一個嘗試也是將山水和花鳥結合起來，如他的〈鷹捕雉圖〉頁（圖 53，美國西雅圖藝術博物館藏），幅上有作者款識：「己酉李安忠畫」，作於（1189），其書風、書體與〈煙村秋靄圖〉頁完全一致（圖 54）。畫一隻小鷹正在低空逐雉，下繪坡石和荊草，鳥與景融合得十分自然。

（四）馬、夏之前的「風雨波濤」

南宋有相當一批表現風雨波濤的佚名之作，畫中的遠山、近樹和坡石留有李唐、蕭照的小斧劈皴和刮鐵皴的雄逸之韻，尚無馬遠畫樹拖枝、夏珪粗筆染坡的筆墨特色，還沒有形成馬、夏一路的雄勁風姿，這類佚名之作大多是南宋紹興朝末至孝宗朝流行的後李唐傳派之作。

美國波士頓美術館收藏的兩件南宋夏圭〈風雨行舟圖〉扇（圖 55）、〈江山秋色圖〉頁（圖 56）等均以粗筆淡墨之法揮寫江南雨景，畫家們力求在筆墨技巧上適應於描繪江南的氣候特徵，這幾件山水畫的藝術技巧呈現出接近李唐、蕭照畫風的一致性，他們對雨景山水的興趣極可能與高宗的喜好有關。

表現這類風雨波濤題材的山水畫多有存世，如佚名的〈風雨拉纖圖〉頁（圖 57，絹本設色，縱 24.1、橫 25.7 公分，美國大都會博物館藏），畫中的錢塘江風起浪湧，兩位繃夫迎風拉纖，一舟踏浪而行，舟尾一漁夫奮力撐篙，構圖已接近「對角」式的手法，畫家的線條以中鋒為主，十分老辣遒勁、沉厚凝重，與細筆山水相比，更多地展現出陽剛之力，與此圖同曲同工的是佚名的〈溪山風雨圖〉頁（圖

82 浙江大學中國古代書畫研究中心編，《宋畫全集》（杭州：浙江大學出版社，2008），冊 2，卷六，頁 259。

58，上海博物館藏）。傳為北宋畫僧惠崇的〈沙汀煙樹圖〉頁（圖 59，絹本設色，縱 24.1、橫 24.7 公分，遼寧省博物館藏），該圖係《石渠寶笈續編》著錄，是梁清標的藏品，該圖所繪系錢塘江邊的沙灘小景，成為梁清標將它定為惠崇之作的依據，畫中雨霧繚繞、樹色迷離，已呈現出對角式的構圖形式，在向「一角」、「半邊」式的構圖程式過渡，這種煙雨迷離的繪畫題材和造型元素已經鮮明地凸現出來了。南宋佚名的〈錢江觀潮圖〉紈扇（絹本墨筆，縱 22.1、橫 22.5 公分，美國紐約大都會博物館藏）係畫江北觀潮之景，形成了以巨浪為主體的山水畫。另一件是美國私家收藏的同名紈扇（絹本墨筆，縱 24.7、橫 24.5 公分，David C. Smith Joan Edwards and R. Alexander Smith 收藏），舊傳趙伯駒作，以其謹密的林木畫法和類青綠的設色手法，近劉松年早年之作，後來的李嵩則更是這類題材的高手。

與李唐同時代的畫家馬興祖之子馬世榮也是南渡第二代畫家，惜無真跡傳世。李嵩、梁楷早年也是在這個時期汲取了大量的筆墨煙雲，特別是李嵩後來在馬、夏時代繪製了許多風雨波濤類的題材如〈錢江觀潮圖〉、〈夜潮圖〉、〈風雨泊舟〉等，王遜先生提出了其中的思想內涵：「李嵩藝術上不落俗套，他畫觀潮圖與眾不同，不表現儀衛供帳、戲水弄潮的盛況，而畫『空垣虛榭、煙樹淒迷』的景色，令人有悲切之感。」⁸³

可以說：沒有後李唐時代的蕭照、閻氏兄弟和李迪家族等兩代傳人去完成李唐未竟的畫業，其後的馬、夏和李嵩、梁楷等是難以承接和發展的。

（五）李唐的青綠和細筆山水的傳人

前文已涉及風雨煙雲一類的李唐細筆山水，此不贅述。此外，這一路的畫風在孝宗朝傳人較少。李唐的細筆山水成為南宋初年學畫者的門徑。除了蕭照在南宋初期繼承此法之外，還有張訓禮，不知其生卒、里籍，以他為劉松年之師來看，他應比劉松年長一輩，約是南渡第二代或本地畫家，他「舊名敦禮。後避光宗諱。改名訓禮。」⁸⁴可推知他至少活到光宗朝初。也許他改名的原因還有一個，這就是他與北宋哲宗朝（一作英宗朝）的駙馬都尉張敦禮同名，張敦禮擅長畫歷史人物。而張訓禮「學李唐。山水人物。恬潔滋潤。時輩不及」，在元人看來，連其門人劉松年也只能「與張訓禮相上下。但平阪遠岸。不及之耳。」⁸⁵

83 薄松年主編，《中國美術通史》（山東：山東教育出版社，1987），第六編，頁 112。

84 （元）莊肅，《畫集補遺》，卷下，頁 12。

85 （元）莊肅，《畫集補遺》，卷下，頁 12。

張訓禮〈荷亭消夏圖〉頁（圖 60，絹本設色，國立故宮博物院藏）係大青綠山水，線條勁利而靈動，確有李唐的細筆風致，其朗朗有姿的松樹可謂劉松年畫松的藝術前源。南宋佚名〈歸去來辭書畫〉卷（圖 61，絹本設色，縱 30、橫 438.6 公分，美國波士頓博物館藏），據啟功、傅熹年兩位先生的辨識，幅上每段文字係孝宗筆跡，該圖當屬李唐之後的宮廷畫家所繪，一說係張訓禮，可備一說。

張訓禮的細筆山水為劉松年繼承。南宋絕大多數山水畫不屬年款和名款，這給確定李唐之後的山水畫帶來了相當大的困難。目前可從有據可考的南宋歷史故實畫中確定這個時段的人物畫，其樹石背景恰恰反映了這個時期山水畫的部分面貌，以此作為風格尺規，可將那些同類風格的佚名山水畫列在這個時段。南宋最具有時代標記的歷史故實畫即〈望賢迎駕圖〉軸（圖 62，上海博物館藏）和〈迎鑾圖〉卷（圖 63，上海博物館藏），前者是畫安史之亂後，唐肅宗李亨在陝西咸陽望賢驛迎接到蜀避難回歸的玄宗李隆基，畫該圖的用意是期望高宗迎回徽宗，必定繪於宋徽宗亡故的消息傳到臨安之前，即紹興七年（1137）之前，⁸⁶ 後者畫臨安百姓迎回徽宗和鄭皇后、韋太后的梓宮，此圖必定繪於事件發生的當年（1142）或次年，這些受李唐青綠和細筆山水影響的人物配景，無疑與張訓禮的藝術活動有關，縱覽劉松年的山水、人物畫，不難看出他的藝術淵源。與上述兩件歷史故實畫風格相近的是佚名〈攜琴信步圖〉頁（圖 64，絹本設色，縱 21.1、橫 26 公分，上海博物館藏），幅上有明內府司印（半印），畫家工整的中鋒用筆和渲染的淡色，其筆墨的嫺熟程度要早於劉松年〈四景山水圖〉卷（北京故宮博物院藏），均是李唐青綠山水的延展。

五、結語：後李唐時代的結束

後李唐時代結束的標誌是：李唐的第三代傳人劉松年任職待詔，漸次進入劉、馬、夏的時代。劉松年係錢塘（今浙江杭州）人氏，居清波門，孝宗朝淳熙年間（1174-1189）畫院學生，光宗朝紹熙年間（1190-1194）畫院待詔，劉松年的出現，標誌著「南宋四大家」中的後三家將一一登臺。馬家是兩宋傳承最久、影響最大的宮廷畫家家族，也是作品較多的家族，由於歷史的原因，該家族的輩分被後人誤排（詳見附文 5：馬家世族輩分考）。由於馬家「近親繁殖」，實行族內私傳，其南渡第一、二代畫名不顯，直到第三代馬遠汲取了李唐的水墨蒼勁一派的山水畫風，才改

86 徽宗死於紹興五年（1135）的金國五國城，至紹興七年（1137）安問使何薜等還，宋廷才得知徽宗死訊。

變了家族繪畫的藝術地位。馬遠、馬麟輩能夠做到筆墨收放自如、工細兩兼；登精細一路之峰是傳揚了北宋花鳥畫的寫實技藝，攀豪放一面之頂是在南宋山水畫壇強化了水墨蒼勁一派，不妨說，南宋時期的馬家軍既可用鉛華柔麗之筆精雕在毫釐雀羽之微，又能以水墨蒼勁之墨揮灑出百里山川之宏。在馬遠、夏圭之後的畫家們進入了「後馬、夏時代」，其筆墨更加粗放簡括，如理宗朝的李東〈雪江買魚圖〉頁（北京故宮博物院藏）。

南宋初年，以范寬為宗的南渡畫家有李唐、蕭照等，以師法李成、郭熙的畫家有：朱銳、朱口、張浹、顧亮、楊士賢等。比較北方兩個不同的畫派在江南的藝術發展，十分有意味。從總體上看，北宋末學李、郭的畫家要多於學范寬者，南渡的范寬傳派的人數也略遜於李、郭派。范寬傳派因出現了宗師級大師李唐及其弟子蕭照等，高宗對李唐、蕭照等人的認可，對於傳揚范寬特別是李唐一路的山水畫風起到了關鍵性的作用，經過後李唐時代與當時、當地的歷史文化、山川地理相結合並不斷創新，還滲透到其它畫科裡，浩浩蕩蕩地進入了馬、夏時代，流經了整個南宋。而第一代南渡的李、郭傳派缺乏宗師級大師，墨守舊法，大多沒有傳人，直到南宋末年至元初，具有北宋李、郭之風的山水畫才悄悄興起，成為元代曹知白、朱德潤等追崇李、郭的藝術前奏。

長期以來，對於宋代繪畫的研究，缺乏南北宋的時代和地域概念，對一些佚名之作更是缺乏時代定位和風格歸屬，造成了宋代繪畫史研究中的鬆環和缺環。對藝術史的深入研究，離不開細化認識作品的時代和風格，如今分別以北宋、南宋為時代單元展開學術研討，起到了深化和細化對宋代藝術史的認識與研究，這是研究兩宋繪畫不可迴避的重要路徑。對此類山水畫的研究可以擴展到幫助鑒定有配景的南宋人物畫，有益於區別出明代院體浙派之作。

附文：南宋畫家生活時段及家世考

附錄 1：李唐卒年考

涉及李唐年齡的史料主要有兩處，鄧椿《畫繼》卷六：「李唐，河陽人。離亂後至臨安。年已八十。」⁸⁷ 這就是說：李唐是在臨安度過八十歲，具體何年，十分含糊。夏文彥《圖繪寶鑑》卷四說的明確些：「……建炎間太尉邵淵薦之，奉旨授成

87（南宋）鄧椿，《畫繼》，卷六，頁84。

忠郎、畫院待詔，賜金帶，時年近八十。……」⁸⁸ 需要認真注意的是，今人通常用的是畫史叢刊本（于安瀾編）點校的《圖繪寶鑒》，這裡有一個斷句的問題：在「畫院待詔」之後應是句號，這就是說，授成忠郎、畫院待詔與賜金帶不是同時發生的事，在李唐為高宗朝建立畫業之前，不太可能在入宮伊始就享受賜金帶的殊榮。「李唐年近八十賜金帶」與下一段關於蕭照的史料相吻合，詳見下文。宋代賜待詔、金帶未必同時，如劉松年是紹熙年間的待詔，最後在寧宗朝因「進〈耕織圖〉稱旨，賜金帶。」⁸⁹ 類似的情況還有梁楷等人。

同是《圖繪寶鑒》云：蕭照於「紹興中補迪功郎、畫院待詔……」⁹⁰ 蕭照是在紹興年間中期即紹興十六年（1146年）左右獲此殊榮，如果說，李唐在是年授成忠郎、畫院待詔、賜金帶的話，那麼，高宗不可能也以同等的官職賜予師徒二人。在歷代宮廷史，沒有師徒同時獲得同等御賜的事例。蕭照應是在紹興初年隨李唐一同侍奉朝廷，過了十年後才成為畫院待詔的，蕭照為此付出了為趙構傾心作畫近十年的代價特別是繪製〈中興瑞應圖〉卷等，在蕭照補任待詔時，年近八旬的李唐被賜金帶，不久去世。蕭照繼而「補迪功郎、畫院待詔」。南宋初期財政匱乏，縮編裁員，故不可能任意增設官職，定員後，缺額遞補。這在《宋會要輯稿》職官三六裡記載得十分清楚：「熙寧二年（1069年）十一月三日，翰林圖畫院祇候杜用德等言：待詔等本不遞遷，欲乞將本院學生四十人，立定第一等、第二等各十人為額，第三等二十人，遇有闕即從上名下次挨排填闕，所有祇候亦乞將今來四人為額，候有闕于學生內拔填。其藝學元額六人，今後有闕，亦於祇候內拔填，已曾蒙許立定為額。今後有闕，理為遞遷，後來本院不以藝業高低，只以資次挨排，無以激動，乞自今將員額本院待詔已下至學生等，有闕即於以次第內揀試藝業高低，進呈取旨，充填入額。……」⁹¹ 杜用德提出的畫院職官進位法代表了北宋畫院人事制度的趨向，處於財政逆境的南宋朝廷更不會逆向操作。按照「有闕遞遷」的原則，蕭照在補迪功郎、任待詔之前很可能是祇候。在宋代，補職也是需要經過考核的，⁹² 那麼，蕭照補的是何人之缺？早在宣和年間（1119-1125年）就是畫院待詔的山水畫家朱銳在紹興年間復職，官迪功郎，顯然，當朱銳不在位或離世後，蕭照極可能是

88（元）夏文彥，《圖繪寶鑒》，卷四，頁100。

89（元）夏文彥，《圖繪寶鑒》，卷三，頁103。

90（元）夏文彥，《圖繪寶鑒》，卷三，頁103。

91（清）徐松輯，《宋會要輯稿》，《職官三六》（北京：中華書局，1957），冊79，頁3125。

92 陳傳席先生曾就此考證過，見陳傳席，《中國山水畫史》（南京：江蘇美術出版社，1988），頁329。

補朱銳迪功郎之缺，此為從九品，略小於成忠郎李唐（九品），趙構視李唐為李思訓，因此，李唐獲譽早於、高於蕭照是合乎情理的。惟有夏文彥《圖繪寶鑒》說蕭照被賜予金帶，即便有，蕭照也不可能與李唐同時同譽。

關於李唐的卒年，還有間接的史料可以幫助推斷，如郁逢慶《續書畫題跋記》裡錄有陳壽⁹³題李唐〈虎溪三笑圖〉的跋文，陳壽在敘述完這個歷史典故後，接題：「今觀李唐此圖，千載遺風尤存。人生不與路為讎，二三子何哂之有！紹興庚午季春十一日，陳壽題。」是年即紹興二十年（1150），從陳壽的「千載遺風尤存」語氣來看，此系雙關語，即「虎溪三笑」的思想尤在，李唐的畫風尚存，在他題寫的紹興二十年，李唐顯然已經作古。陳壽在題此跋文時，尚在臨安，不久就因禍而歸隱諸暨（今屬浙江）。

《圖繪寶鑒》說高宗在建炎年間恢復畫院時，李唐年近八十。從畫家的體力精力來說，也經不起檢驗，這意味著李唐在七十多歲時有精力畫風格細密的〈萬壑松風畫〉軸，八十歲還能作歷史人物畫〈采薇圖〉卷（北京故宮博物院藏）等和〈長夏江寺圖〉卷（北京故宮博物院藏）等許多需充沛精力的山水佳作，特別是能應對〈胡笳十八拍圖〉（已佚）、〈晉文公複國圖〉卷（已佚）中豐富的人物活動和諸多的細節，這是很難想像的。

以此推導，李唐約生於北宋治平年間（1064-1068），四十多歲在政和年間（1111-1114）畫〈竹鎖橋邊賣酒家〉，五十多歲至六十歲時作〈萬壑松風圖〉軸，南渡時年已六十掛零，紹興（1131-1162）初年復職，授成忠郎、待詔，紹興中期即紹興十六年（1146年）左右，在他年約八十時，賜金帶，1149年之前過世，壽在八十出頭。

附錄 2：李崇訓、李嵩活動時段考

關於李崇訓的早期活動，有兩處不同的記載，《圖繪寶鑒》曰：「李從訓，宣和待詔，紹興間復官，補承道郎，賜金帶。工畫道釋人物花鳥，位置不凡，傳彩精妙，高出流輩。」⁹⁴目前，學界都從夏文彥說。但《畫繼補遺》曰：「李崇訓，紹興

93 陳壽（1106-1178）是南宋翰林學士，祖籍潁川（今河南許昌），著名理學家楊時弟子，建炎三年，與父隨宋室南渡至杭州，紹興五年（1135年）中進士，除慶元路（今寧波市）學政教授，遷翰林經諭，紹興二十年（1150年），因上書言胡寅無罪遭貶，忤權臣秦檜，改應奉翰林文字，遂以疾辭官，歸隱諸暨楓橋宅埕，退隱後，著有《周易附傳》、《諸史辨疑》、《居易集》等。

94 （元）夏文彥，《圖繪寶鑒》，卷四，頁102。

隨朝畫手。工畫道釋人物、鬼神雜畫。傅彩精妙，高出流輩。」⁹⁵ 兩段材料說的都是一個人，除了「從」、「崇」不同外，其活動的上限亦不同，孰對孰錯，要以其養子李嵩的材料來驗證，《圖繪寶鑒》曰：「李嵩，錢塘人。少為木工，頗遠繩墨，後為李從訓養子。工畫人物道釋，得從訓遺意，尤長於界畫。光寧理三朝畫院待詔。」⁹⁶ 《畫繼補遺》的記載與此相近，只是李嵩的職位不是待詔而是祇候：「李嵩，錢塘人。少為木工，頗遠繩墨，後為李崇訓養子。光、寧、理三朝畫院祇候。得從訓遺意。……」⁹⁷ 目前可知李嵩最晚一件作品的紀年是作於寧宗嘉定庚辰年（1220）的〈龍舟圖〉小幅，⁹⁸ 在理宗朝的活動見諸於《圖繪寶鑒》：「馬永忠，錢塘人，寶祐畫院待詔，師李嵩，嵩多令代作。」⁹⁹ 可知李嵩晚年的代筆人是其門生馬永忠，但此事是否發生在理宗朝寶祐年間（1253-1258），夏氏行文並不明確。即便李嵩活動到理宗朝（1225-1264）初，其養父李崇訓在一百年前的北宋宣和年間（1119-1125）擔任著與他相近的職位，養父子之間的年齡相差近一百歲，因此李崇訓不可能在宣和年間任畫院待詔，至少在紹興年間開始侍奉內廷。再則，李崇訓本有子，名章（應為璋），「杭人，從訓之後。善畫人物、著色山水。」¹⁰⁰ 還有次子李玨。按莊肅之說，李崇訓早年是南宋紹興年間的民間畫家，有「隨朝畫手」之稱，說明曾入朝受雇，他見少年木工李嵩可教，便收為養子，傳授其藝。大概是養子的緣故，李嵩隨養父籍貫，亦作錢塘人。值得注意的是，李嵩之名沒有與李崇訓親子李璋、李玨同「玉」字偏旁，「嵩」字是一個地名專用詞，即中嶽嵩山，距開封不足百里。筆者懷疑李嵩真正的祖籍地為中原嵩山一帶，故李嵩在他的畫中較多地表現出對時局的關注。

附錄 3：李迪活動時段考

夏文彥《圖繪寶鑒》是一部錯誤較多，主要表現在將一些南宋畫家的活動時間提前到宣和朝、將南宋宮廷畫家的職位提高，儘管如此，該書仍是十分難得的通史性繪畫史籍，某些史料若能上下呼應、無自相矛盾處，當可取用。

誤定李迪的活動時代與誤定李崇訓的性質相同。李迪被夏文彥當作是來自北

95（元）莊肅，《畫集補遺》，卷下，頁12。

96（元）夏文彥，《圖繪寶鑒》，卷四，頁103。

97（元）莊肅，《畫集補遺》，卷下，頁9。

98 徐邦達編，《歷代流傳書畫作品編年表》（上海：上海人民美術出版社，1963），頁5。

99（元）夏文彥，《圖繪寶鑒》，卷四，頁107。

100（元）夏文彥，《圖繪寶鑒》，卷四，頁108。

宋末的宮廷畫家，說他是「宣和蒞職畫院，授成忠郎，紹興間複職畫院副使，賜金帶。曆事孝、光朝，工畫花鳥竹石，頗有生意。山水小景不迨。」¹⁰¹ 成忠郎係從九品，其待遇相當於待詔，從宣和年間一直侍奉到光宗朝，那該多少歲？夏說頗多不嚴謹之處，連清代厲鶚也上了他的「當」，在《南宋院畫錄》卷二裡將李迪排在南渡畫家李唐、劉宗古、楊士賢之後。比較而言，還是莊肅把李迪說得貼切一些：「錢唐人。孝、光、寧畫院祇候。畫雜畫。然寫飛走花竹。頗有生意。其於山水人物。然無所取焉。」¹⁰² Howard Rogers 在《八代遺真》對這條史料比較重視，但尚未對李迪作進行進一步印證。¹⁰³ 根據李迪現存的繪畫年款，較早的作品是繪於孝宗淳熙元年（1174）的〈風雨歸舟圖〉軸和〈狸奴小影圖〉頁（均藏於國立故宮博物院）、淳熙十四年（1187）的〈雪樹寒禽圖〉（上海博物館藏）和〈竹雀圖〉（厲鶚著錄），¹⁰⁴ 此後就是作於光宗朝慶元二年（1196）的〈楓鷹雉雞圖〉軸（北京故宮博物院藏）、次年的〈雛雞待飼圖〉頁和〈獵犬圖〉頁等（北京故宮博物院藏）。這些年款和名款的筆跡是完全一致的，均係一人所書（圖 65）。如果在宣和畫院任職成忠郎，其年齡至少要過不惑之年，果真如此的話，至 1197 年，李迪之壽約在百歲有餘，而且還能作巨幅工筆花鳥畫，這是不太可能的。就此，筆者在 1993 年初在《文物天地》雜誌上對此作過專門探討。¹⁰⁵ 美國學者班宗華先生的觀點十分謹慎：「李迪於 1174-1197 年間先後在孝宗、光澤和寧宗三朝畫院任職，是當時畫壇的代表人物。」¹⁰⁶ 據李迪在上述繪畫中藝術成熟的狀況和視力程度，他在 1196 年完成〈雛雞待飼圖〉頁是當在半百左右，否則目力不及。夏文彥說李迪有子德茂，「擅畫花禽鷹鵠野景，不逮其父，淳祐（1241-1252）待詔」，¹⁰⁷ 按莊肅之說李迪子名李瑛、李璋，「家傳畫院祇候，花竹、禽獸能守乃父格法」，¹⁰⁸ 按名字的排法，李德茂不可能與李迪的二子李瑛、李璋並列。

101（元）夏文彥，《圖繪寶鑒》，卷四，頁 101。

102（元）莊肅《畫繼補遺》，卷下，頁 12。

103 Wai-kam Ho, et al., *Eight Dynasties of Chinese Painting: The Collections of the Nelson Gallery-Atkins Museum, Kansas City, and The Cleveland Museum of Art* (Cleveland, Ohio: Cleveland Museum of Art & Indiana University Press, 1980), pp.52-53.

104（清）厲鶚編，《南宋院畫錄》，卷二，頁 22。

105 余輝，〈畫雞源流與宋元畫雞精品〉，《文物天地》，2005 年 2 期，頁 46-49。

106 楊新、班宗華、聶崇正、高居翰、郎紹君、巫鴻，《中國繪畫三千年》（北京：外文出版社、耶魯大學出版社，1997），頁 129。

107（元）夏文彥，《圖繪寶鑒》，卷四，頁 109。

108（元）莊肅，《畫集補遺》，卷下，頁 12。

綜上所述，李迪約出生於紹興（1131-1162）初年，其繪畫高潮在孝宗朝至光宗朝初，有二子，名李瑛、李璋。

附錄 4：李安忠活動時代考

李安忠（一作中），繪畫史籍中最早的記載者是宋末元初的莊肅，說李安忠是「錢塘人。與李迪同時畫院祇候。亦畫飛走花竹。差高於迪。特工畫捉勒。得其鷙猛及畏避之狀。」¹⁰⁹但夏文彥視李安中為南渡的畫家，把他排在李迪之後，說他「居宣和畫院，曆官成忠郎。紹興間復職畫院，賜金帶。工花鳥走獸，差高於迪，尤工捉勒，山水平平。」¹¹⁰由此，李安忠是北宋畫家南渡還是南宋本地畫家，一直爭論不休，以至於美國克里夫蘭美術館藏有李安忠的〈煙村秋靄圖〉頁上的「丁酉李安忠筆」也被分別視為 1117 年和 1177 年，美國西雅圖藝術博物館裡有其年款為己酉年（1189）〈鷹捕雉圖〉也被分別視為 1129 年和 1189 年，這決定了李安忠的活動年限有六十年之差。

自上個世紀五十年代的喜龍仁、¹¹¹七十年代的高居翰¹¹²一直到近幾年的李曉明，均確信李安忠系南宋孝宗朝的畫家。反對這一觀點的何惠鑒先生也對李安忠的生活時代作過深入細緻的考證，¹¹³他認為李安忠是北宋哲宗至徽宗朝翰林書院的畫家，時任「翰林書藝局藝學」，其依據之一是 1937 年出版的《鞏縣志》上刊載了兩幅北宋末皇室成員的墓碑拓片，其碑文係李安忠書〈煙村秋靄圖〉頁和〈鷹捕雉圖〉頁均帶有顏體特性的款書與畫跡系同一人的筆跡，頗有些拙趣，這樣的書藝是否可進入翰林書藝局書寫皇室成員的墓碑？在北宋末，在開封的錢塘籍書家或畫家絕少，這是否就是那位錢塘畫家李安忠、還是一位同名同姓的書家？待考。其依據之二是國立故宮博物院庋藏〈竹鳩圖〉頁上款署「武經郎李安忠畫」和鈐「大觀」半印（圖 66）。這需要做進一步的探討：據《宋史·職官志九》，武經郎是在大觀年之後的政和二年（1112）由西京左藏庫副使改稱，為武臣第三十九階，¹¹⁴此前沒有此職。通常，畫家只會加鈐當時的年號，而不會使用已經廢止的年號即早幾年的

109（元）莊肅，《畫集補遺》，卷下，頁 13。

110（元）夏文彥，《圖繪寶鑑》，卷四，頁 101。

111 Osvald Sirén, *Chinese Painting: Leading Masters and Principles (1956-58)* (London: Percy Lund, Humphries and Co., 1956-58), II, 74, and Lists, 58; III, pl. 228.

112 James Cahill, *An Index of Early Chinese Painters and Paintings*, p. 110-111.

113 Wai-kam Ho, et al., *Eight Dynasties of Chinese Painting: The Collections of the Nelson Gallery-Atkins Museum, Kansas City, and The Cleveland Museum of Art*, pp. 33-34.

114 徐連達主編，《中國歷代官志詞典》（合肥：安徽教育出版社，1991），頁 554。

「大觀」年號。顯然這是後人所作的手腳，因不諳熟北宋官制終成馬腳。事實上，〈竹鳩圖〉頁在繪畫形制和風格上，更接近南宋院體畫鳥冊頁，其纖弱的款書也與〈煙村秋靄圖〉頁（美國克里夫蘭博物館藏）、〈鷹捕雉圖〉頁（美國西雅圖博物館藏）完全不同。

李安忠有子名公茂，「世其家學，然不逮父。」¹¹⁵《圖繪寶鑒》誤將李迪之子李瑛作為李安忠之子，說他「家傳畫花竹禽鳥，紹興年畫院待詔」，¹¹⁶李安忠之子無論如何也不可能是紹興年間的畫院待詔，而其父這個時候僅僅是畫院祇候。筆者以為，被《圖繪寶鑒》視為李迪之子的李德茂與李公茂排名相近，是否德茂、公茂同為李安忠之後，待考。今人由於忽視最早記載全面南宋畫家的《畫繼補遺》而關注後來的《圖繪寶鑒》，才導致了認識上的差異。

附錄 5：馬家世族輩分考

馬家在北宋見於記載者惟有馬賁，河中（今山西永濟）人，其生卒年不詳，馳名於北宋元祐、紹聖年間（1086-1098），在宣和（1119-1123）年間，為翰林圖畫院待詔。¹¹⁷馬賁的前輩擅長畫佛像，故有家傳，得「佛像馬家」之譽。馬賁研習寫生，終成自家特色，他擅長描繪大場景中的鳥群、獸群，重在以氣勢取勝，其特點是將百隻相同的動物組合在一起。據載，他曾「作〈百雁〉、〈百猿〉、〈百馬〉、〈百牛〉、〈百羊〉、〈百鹿〉圖，雖極繁夥，而位置不亂。」¹¹⁸傳為馬賁之作僅有〈百雁圖〉卷（美國火奴魯魯藝術博物館藏）。以馬賁開創的侍奉於宋朝宮廷的馬氏繪畫世家，自 11 世紀末一直到 13 世紀中葉，畫史上有記載的共有六代七人，影響兩宋宮廷畫壇百年有餘，其中最為出眾的是馬遠。有意味的是，馬家後人取名字的含義，大多與克紹祖業有關。

馬興祖系馬賁子，隨高宗南渡至錢塘。紹興年間（1131-1162）畫院待詔，他「工花鳥雜畫，高宗每獲命蹤卷軸，多令辨驗。」¹¹⁹是南宋第一代在宮廷鑒定御藏書畫的名家。

關於馬公顯，《圖繪寶鑒》將他視為馬遠伯父：馬遠，字遙父，號欽山，生長

115（元）夏文彥，《圖繪寶鑒》，卷四，頁 119。

116（元）夏文彥，《圖繪寶鑒》，卷四，頁 105。

117（元）夏文彥，《圖繪寶鑒》，卷三，頁 87。

118（南宋）鄧椿，《畫繼》，卷七，頁 96。

119（元）夏文彥，《圖繪寶鑒》，卷四，頁 104。（元）莊肅，《畫繼補遺》，卷下，頁 14。

于臨安（今浙江杭州），光宗、寧宗兩朝（1190-1124）畫院待詔，馬遠畫藝廣博，山水、花鳥、人物皆精。

馬逵，莊肅作馬遠弟，夏文彥作馬遠兄。二人皆為「逵」字輩。馬逵雖亦得家學之妙，但惟有畫禽鳥可與馬遠相比，所畫禽鳥「疏渲極工，毛羽燦然。飛鳴生動。」¹²⁰ 其它畫科如山水、人物皆不如馬遠，傳世作品極為稀見。

馬麟，馬遠子，係南渡後的第四代畫家，畫承家學，善畫山水、花鳥和人物，寧宗嘉泰年間（1201-1204）授畫院祇候，其花鳥畫深得寧宗趙擴和楊皇后的寵愛，馬遠則對他更是恩寵有加，馬麟的畫藝雖不及父，但馬遠為了抬高其子的畫名，常常在自己的得意之作上題寫馬麟的名款。¹²¹

莊、夏二人除了馬遠、馬逵兄弟排行有顛倒之外，分歧主要集中在馬公顯身上，夏文彥《圖繪寶鑒》認為他是馬遠的伯父：「馬公顯，弟世榮。興祖子。俱善花禽、人物、山水、得自家傳。紹興間授承務郎、畫院待詔，賜金帶。世榮二子，長曰逵，次曰遠，世其家學。」¹²² 這個材料為中國學者所認同，在上個世紀二十年代以來，也一直為日本學者所注重。¹²³ 不過，宋末元初的莊肅認為：「馬公顯。遠之孫也。傳家學。畫不逮厥祖。特於佈置可觀。蓋得祖父之遺稿耳。」¹²⁴ 言語中，莊氏對他是比較瞭解的。馬公顯是否為馬麟之子，莊氏未言，但可以肯定他不是馬遠的伯父，而是馬遠的孫子。筆者認同莊肅的記述，「公顯」與「世榮」不是同一輩分的取名法。從莊肅的序文可得知，《畫繼補遺》是在他晚年（1298）著成的，可推知莊肅經歷過南宋理宗朝中、後期至度宗朝，馬麟約活動至理宗朝。那麼馬麟的子或侄馬公顯至少會生活到度宗朝，馬公顯的輩分與莊肅接近，他決不可能將同輩人誤作曾祖輩。莊肅《畫繼補遺》固然有誤闕，但總體上還是比較客觀嚴謹的，他在談及馬遠輩及以下各代，皆以馬遠為基準而論輩分，思路清晰，不容易出現筆誤。莊肅也不可能將馬遠和馬逵的兄弟排行弄錯，馬遠應為馬逵之兄。

馬公顯有畫跡傳世，〈藥山李翱問答圖〉軸（圖 67，絹本墨筆，縱 115、橫 48.5 釐米，日本南禪寺藏）可作為本文考證的依據之一，畫幅右下角有名款「馬

120（元）夏文彥，《圖繪寶鑒》，卷四，頁 101。

121（元）莊肅，《畫繼補遺》，卷下，頁 14。

122（元）夏文彥，《圖繪寶鑒》，卷四，頁 101。

123（日）內藤湖南提出：「馬興祖和其子馬公顯就是活躍在這個時代的名家，……」。見內藤湖南著，樂殿武譯，《中國繪畫史》（北京：中華書局，2008），頁 76。

124（元）莊肅，《畫繼補遺》，卷下，頁 14。

公顯」三字，其筆法與畫跡線條一致，為馬公顯真跡無疑。是圖繪唐代會昌年間山南東道節度使李翱親自上山請藥山惟儼禪師進城供養，藥山禪師以「雲在青天水在瓶」點化李翱，李翱茅塞頓開，下山後解甲歸田。該圖的畫藝稍顯生拙，乃係宋畫，坡石、松梅和人物的筆墨和造型均受到馬遠畫法的薰染，畫中出現的「拖枝法」實為馬遠所創，時稱「拖枝馬遠」，即所畫松、梅樹枝橫向拖拽得十分修長，別具一格。正因為「伯父」的畫上出現了「侄兒」的繪畫元素，使該圖有款而不敢確信，長期以來被視為傳本。如果「馬公顯是馬遠之孫」得以成立，馬公顯上承祖父馬遠的畫法，該圖的疑惑可迎刃而解。

美術史界一直排斥莊肅關於馬家乃至整個南宋的記述而參用夏文彥的論定，這是因為清修《四庫全書總目提要》指出了莊肅對馬家的誤識而廢黜了《畫繼補遺》（四庫作《畫紀補遺》）：「頗多舛錯，如馬遠之父名公顯，¹²⁵ 兄名逵。乃以逵為遠之弟，以公顯為遠之孫，並雲：傳家學不逮厥祖。顛倒甚矣。其他脫漏，更指不勝屈也。」¹²⁶ 這個指責源自於元代文人陶宗儀對《畫繼補遺》的輕視：「不知誰所撰……僅可考閱姓名，無可觀也。」¹²⁷ 《畫繼補遺》沒有對才賢和藝匠分別進行推崇和貶抑，這是陶氏所不能接受的。陶宗儀讚賞的是《圖繪寶鑑》，其作者是「余友人吳興夏文彥……其家世藏名蹟。鮮有比者。……是故鑒賞品藻。萬不失一。……其考覈誠至矣。其用心良勤矣。所論畫之三品。蓋擴前人所未發。……」¹²⁸ 由此，錯漏較多的《圖繪寶鑑》反而被定為元代繪畫著述之尊。受此影響的有《畫史會要》、《式古堂書畫匯考》等畫史典籍。

陶宗儀褒揚夏文彥是有緣故的。文彥曾祖夏椿係長興（今屬浙江）人氏，官華亭縣尹，夏文彥祖夏世澤、父夏浚在松江辦義學、賑災害，聲譽頗高，夏文彥曾任紹興路同知余姚州事（七品），具有一定的官僚兼鄉賢的背景。陶宗儀他與同居松江城北，陶氏常去夏家賞閱其書畫收藏，¹²⁹ 兩人過從甚密，陶氏還收夏文彥子大有為門徒。而陶宗儀對《畫繼補遺》的作者一無所知，實屬偏見所致。

《畫繼補遺》在 1963 年出版時根據清人黃錫蕃明代羅鳳的抄本序言，得知此書

125（元）莊肅，《畫繼補遺》無此言。

126（清）紀昀總纂，《四庫全書總目提要（三）》（河北：河北人民出版社，2000），頁 2930。

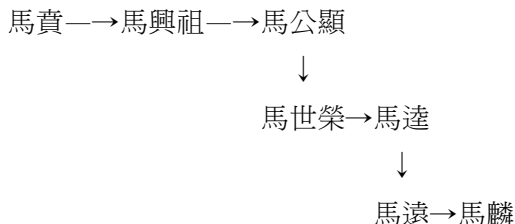
127（元）陶宗儀，《南村輟耕錄》（北京：中華書局，1959），卷十八，頁 218。

128（元）陶宗儀，《南村輟耕錄》，卷十八，頁 220。

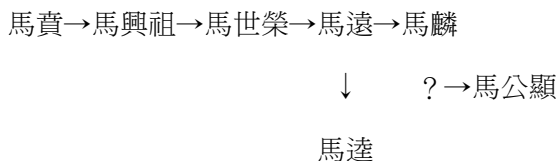
129 有關夏文彥的考證，見陳高華，〈夏文彥事蹟小考〉，收入《陳高華文集》（上海：上海辭書出版社，2005），頁 529-532。

130 (南宋)張鑑，《南湖集》(臺北：臺灣商務印書館，1983，景印文淵閣四庫全書，冊1164)，卷二，頁546-547。

2. 夏文彥排列法：



3. 考證後馬家之排列法：



注：「…—→」上輩有遺缺。「—→」為父子輩。「?→」尚不明確其父。「↓」為兄弟輩。

今年，北京故宮博物院楊新先生在〈佛像馬家最後傳人馬公顯〉一文中，¹³¹對馬公顯的輩份也進行了考證，其佳果與拙文相同。楊先生還在大陸私家收藏中發現馬公顯的另一件作品〈角鷹圖〉軸（絹本水墨淡設色，縱 140、橫 67 公分），畫雄鷹振翅欲飛之狀，右上角有行楷書「馬公顯」三字，下鈐「公顯」（朱文方印），使馬公顯之作又新增一例。

拙文所用插圖，係美國紐約大都會博物館、波士頓美術館、納爾遜-埃金斯博物館、華盛頓佛利爾美術館、克利夫蘭博物館、西雅圖藝術博物館的藏品，有的是日本東京國立博物館、高桐院、泉屋博古博物館、大和文華館的藏品、還有的為中國大陸上海博物館、南京博物院、遼寧省博物館、天津博物館的藏品，其圖像均來自大型畫冊《宋畫全集》（杭州：浙江大學出版社 2008 年版），特此謝忱，對兩岸故宮博物院為敝稿提供的精美圖片，亦一併謝忱！

131 楊新，〈佛像馬家最後傳人馬公顯〉，《故宮博物院院刊》，即將刊登。

引用書目

一、古籍文獻

- (北宋)黃庭堅,《黃庭堅全集》,成都:四川大學出版社,2001。
- (金)劉祁,《歸潛志》,收於中華書局編,《叢書集成》,北京:中華書局,1991,冊2795。
- (南宋)朱熹著,陳俊民校編,《朱子文集》,臺北:德富文教基金會,2000。
- (南宋)周必大,《文忠集》,收於《景印文淵閣四庫全書》,臺北:臺灣商務印書館,1983,冊1147。
- (南宋)張鑑,《南湖集》,收於臺灣商務印書館編,《景印文淵閣四庫全書》,臺北:臺灣商務印書館,1983,冊1164。
- (南宋)舒嶽祥,《閩風集》,收於臺灣商務印書館編,《景印文淵閣四庫全書》,臺北:臺灣商務印書館,1983,冊1187。
- (南宋)葉紹翁,《四朝見聞錄》,收於臺灣商務印書館編,《景印文淵閣四庫全書》,臺北:臺灣商務印書館,1983,冊1039。
- (南宋)趙彥衛,《雲麓漫鈔》,收於中華書局編,《唐宋史料筆記叢刊》,北京:中華書局,1996。
- (南宋)趙構,《翰墨志》,收於盧輔聖主編,《中國書畫全書》,上海:上海書畫出版社,1993年,冊2。
- (南宋)鄧椿,《畫繼》,北京:北京人民美術出版社,1963。
- (南宋)蒲壽宬,《心泉學詩稿》,收於臺灣商務印書館編,《景印文淵閣四庫全書》,臺北:臺灣商務印書館,1983,冊1189。
- (南宋)樓鑰,《攻媿集》,收於臺灣商務印書館編,《景印文淵閣四庫全書》,臺北:臺灣商務印書館,1983,冊1153。
- (元)王逢,《梧溪集》,收於臺灣商務印書館編,《景印文淵閣四庫全書》,臺北:臺灣商務印書館,1983,冊1218。
- (元)張雨,《貞居集補遺》,收於(清)丁丙輯,《武林往哲遺著》,卷上,江蘇:廣陵出版社,2011。
- (元)周密,《思陵書畫記》,收於盧輔聖主編,《中國書畫全書》,上海:上海書畫出版社,1993,冊2。
- (元)莊肅,《畫繼補遺》,北京:北京人民美術出版社,1963。
- (元)陶宗儀,《南村輟耕錄》,北京:中華書局,1959。
- (元)夏文彥,《圖繪寶鑑》,收於于安瀾編,《畫史叢書》,上海:上海人民美術出版社,1986,冊2。
- (元)戴表元,《剡源文集》,卷三十,收於臺灣商務印書館編,《景印文淵閣四庫全書》臺

北：臺灣商務印書館，1983，冊 1194。

（清）厲鶚，《南宋院畫錄》，收於于安瀾編，《畫史叢書》，上海：上海人民美術出版社，1986，冊 4。

（清）紀昀總纂，《四庫全書總目提要》，河北：河北人民出版社，2000。

二、近代論著

方聞著、李維琨譯，《心印》，上海：上海書畫出版社，1993。

內藤湖南著，樂殿武譯，《中國繪畫史》，北京：中華書局，2008。

朱惠良，《南宋皇家書法》，《故宮學術季刊》，2 卷 4 期，1985 年夏季，頁 17-52。

余輝，〈南宋宮廷繪畫中的「課畫」之謎〉，《故宮博物院院刊》，2004 年 3 期，頁 23-30。

余輝，〈南宋宮廷畫院佚史考〉，《畫史解疑》，臺北：三民書局，2000，頁 224-230。

余輝，〈畫雞源流與宋元畫雞精品〉，《文物天地》，2005 年 2 期，頁 46-49。

林柏亭主編，《大觀：北宋書畫特展》，臺北：國立故宮博物院，2007。

胡恒、羅芳、梁在平著，Harold L. K. Siu 譯，《中國的藝術（Chinese Art）》，臺北：幼獅文化事業公司，1985。

徐邦達編，《歷代流傳書畫作品編年表》，上海：上海人民美術出版社，1963。

徐連達主編，《中國歷代官志詞典》，合肥：安徽教育出版社，1991。

陳高華，〈夏文彥事蹟小考〉，收於陳高華《陳高華文集》，上海：上海辭書出版社，2005。

陳傳席《中國山水畫史》，南京：江蘇美術出版社，1988。

曾壻、王寶連編譯《中國藝術史》，臺北：南天書局，1985。

楊新、班宗華、聶崇正、高居翰、郎紹君、巫鴻，《中國繪畫三千年》，北京：外文出版社／耶魯大學出版社，1997。

浙江大學中國古代書畫研究中心編，《宋畫全集》，杭州：浙江大學出版社，2008。

鈴木敬編，《中國繪畫總合圖錄》，東京：東京大學出版會，1983。

鈴木敬著，魏美月譯，〈中國繪畫史・南宋繪畫（三）〉，《故宮文物月刊》，7 卷 8 期，1989 年 11 月，頁 92-109。

高居翰著、李渝譯，《中國繪畫史》，臺北：雄獅圖書股份有限公司，1996。

薄松年，《中國繪畫史》，上海：上海人民美術出版社，2013。

Cahill, James. *An Index of Early Chinese Painters and Paintings*. Berkeley: University of California Press, 1980.

Ho, Wai-kam, Sherman E. Lee, Laurence, Sickman, and Marc F. Wilson. *Eight Dynasties of Chinese Painting: The Collections of the Nelson Gallery-Atkins Museum, Kansas City, and The Cleveland Museum of Art*. Cleveland, Ohio: Cleveland Museum of Art & Indiana University

Press, 1980.

Lee, Hui-shu. *Exquisite Moments: West Lake & Southern Song Art*. New York: China Institute Gallery, 2001.

Sirén, Osvald. *Chinese Painting: Leading Masters and Principles (1956–58)*. London: Percy Lund, Humphries and Co., 1956-58.

Tregear, Mary. *Chinese Art*. New York: Thames and Hudson, 1985.

On Chinese Traditional Landscape Painting in and after Li Tang's Times

Yu Hui

The Place Museum

Abstract

A general survey is introduced in this thesis regarding the Chinese landscape painting of the Southern Song dynasty during the mid-and-late 12th century, i.e. between Li Tang's death who heads the list of 'the Four Great Masters of the Southern Song dynasty' and Liu Songnian's reputation as a renowned artist, which surpasses a span of 40 years.

In the early Song dynasty the traditional Chinese landscapes artistry was experiencing a special context in which *Ci*, a type of classical Chinese poetry, got fully developed which was expressed in the bold, unconstrained and enthusiastic manner, the humid climate and landform across the lower reaches of the Changjiang River differed from that of the north of China, and most of all, Emperor Gaozong highly praised the image composition embodying the typical features of the south. Undoubtedly, it could not go on so well for the landscapes without Emperor Gaozong's support who favoured Li Tang's style that could barely survive at that time as a candidate for the greatest work of art known for its vigorous and impressionistic presentation with freehand brushwork, so much so that, the same way he did in his own gloomy pictures in the mist and drizzle as is recorded in *The Biography of Chinese Painters of the Yuan Dynasty* (Huàjì Bǔyí), which then strongly promoted the popularity of the artistic style of this sort among the imperial Song Court within and outside. Li Tang took up a prominent position in the Song art circle with his green (hills) and blue (waters) color scheme, freehand brushwork via slim strokes strewn over like raindrops, bean valves and small ax-cut wrinkles (Cūn) as well as his impressionism reflected in the typical compositions such as the edited image with the chosen details separated from the whole that he created, the one-cornered, one-sided patterns that were developed by Ma Yuan and Xia Gui who were acting as the representatives of the art style, which resulted with the great impact upon the reformation of the panoramic image of the North China.

Li Tang's artistic legacy extended for two generations after he passed away from

his students Xiao Zhao who was more specialized in mountains- and-waters painting with a few masterly strokes and Zhang Xunli who was more expert in drawing with slim brushwork from whom Liu Songnian learned later to the Yan brothers (Yan Ciping and Yan Ciyu) and Li Di who made progress of such a complex compositional model by Li Tang, which was a means of integrating elements into one cohesive image. In details, the artist on one picture drew together mountains and waters and birds and beasts, or formed it with mountains and waters and flowers and birds and others as a complete composition, expecting the landscapes by the Northern school to take in some regional features of the south, which hereby lay solid foundation for the new breed of art school of Ma Yuan and Xia Gui by the periods of Emperor Guangzong and Emperor Ningzong. What's more, many artists liked to create the landscapes in the mist and frost focusing on the special details better than panoramic view in the grand and magnificent way by employing such fully-developed techniques of using writing-brush, prepared Chinese ink for coloring, stroking (Cūn) patterns like horse teeth, ghost face and confused wood. It has been studied that a number of anonymous masterpieces with different artistic styles may be attributed to Xiao Zhao, Zhang Xunli, the Yan brothers and others, upon which was based the lineage which encompassed several branches of the Chinese traditional landscapes of the middle and late 12th century.

In addition, a more analysis has been conducted in this thesis concerning the year of death of Li Tang, the periods during which Li Chongxun, Li Song, Li Di and Li Anzhong were active in the art circles and the family tree of the Ma clan as well.

Keywords: aesthetic ideal of Emperor Gaozong, the magnificent scene of roaring waves and blowing wind exactly as was expressed in the classical Chinese poetry (*Ci*), the landform of the lower reaches of the Changjiang River, the landscape models by Li Tang, the picture which adopts many elements together for subject matter like hills and waters and birds and animals and people, etc., two generations of intellectuals, artisans, officials fled from the collapsed North Song Court to the South Song Empire

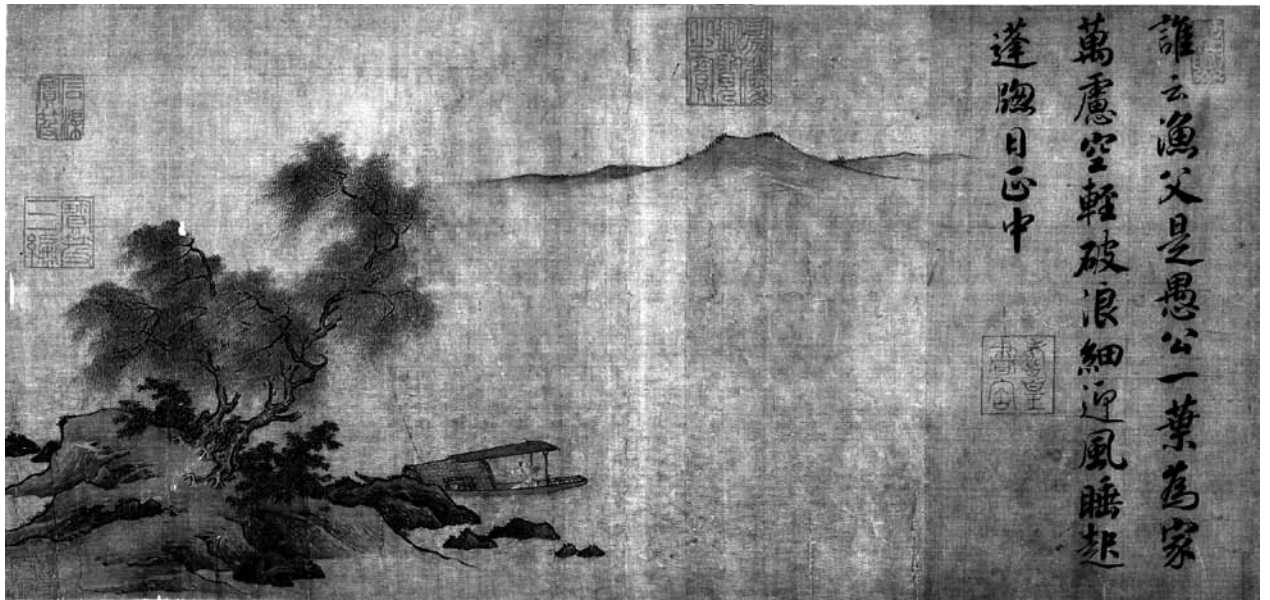


圖1 南宋 佚名（舊作宋高宗）蓬窗睡起圖頁 國立故宮博物院藏



圖2 南宋 李唐 長夏江寺圖卷 北京故宮博物院藏



圖3 南宋 李唐 萬壑松風圖軸
國立故宮博物院藏



圖4 南宋 李唐 采薇圖卷 局部 北京故宮博物院藏



圖5 南宋 馬遠 梅石溪鳧圖頁 北京故宮博物院藏



圖6 南宋 李唐 采薇圖卷 北京故宮博物院藏

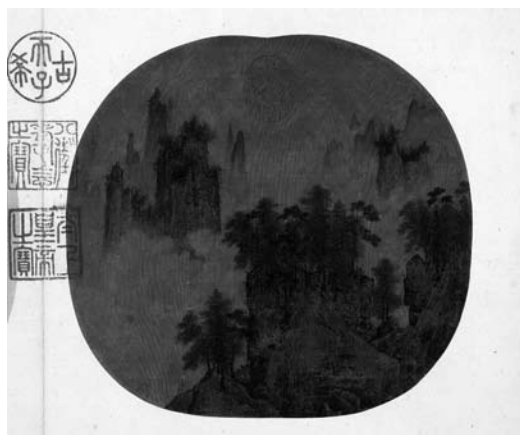


圖7 南宋 佚名 奇峰萬木圖頁
國立故宮博物院藏



圖8 (傳)南宋 李唐 晉文公復國圖卷 局部
美國大都會博物館藏



圖9 南宋 孝宗 池上詩團扇
美國大都會博物館藏

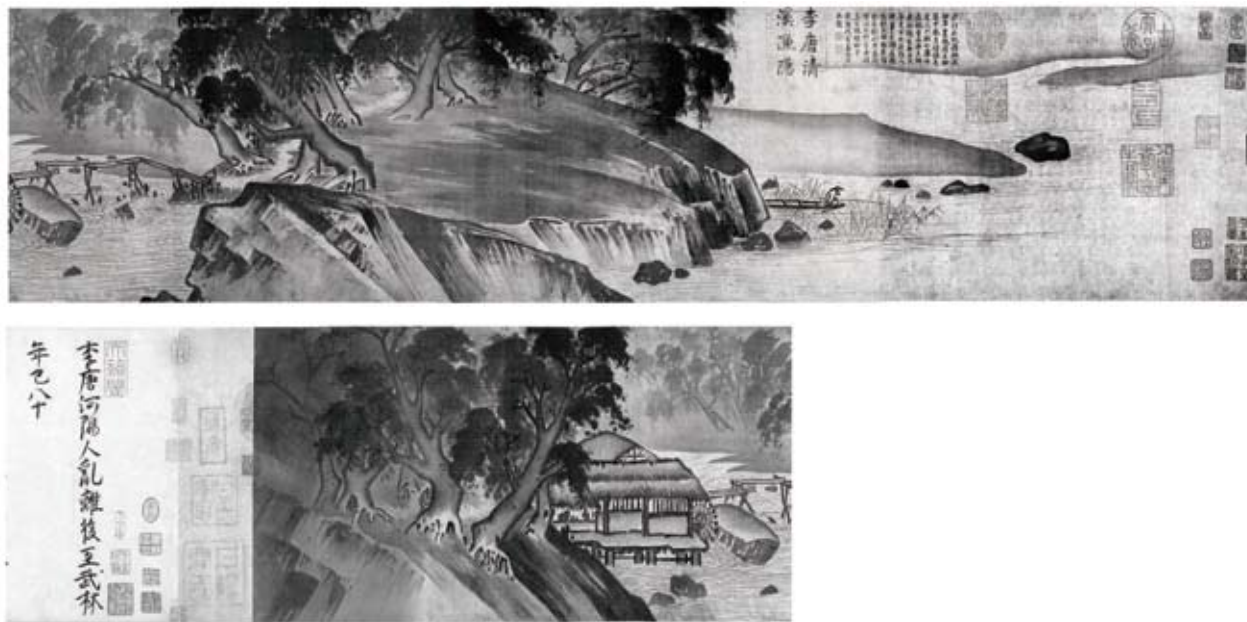


圖10 舊作李唐 清溪漁隱圖卷 國立故宮博物院藏



圖11 李唐（款） 山水圖軸 對幅 日本高桐院藏



圖12 李唐（款） 秋林放犢圖軸
北京故宮博物院藏

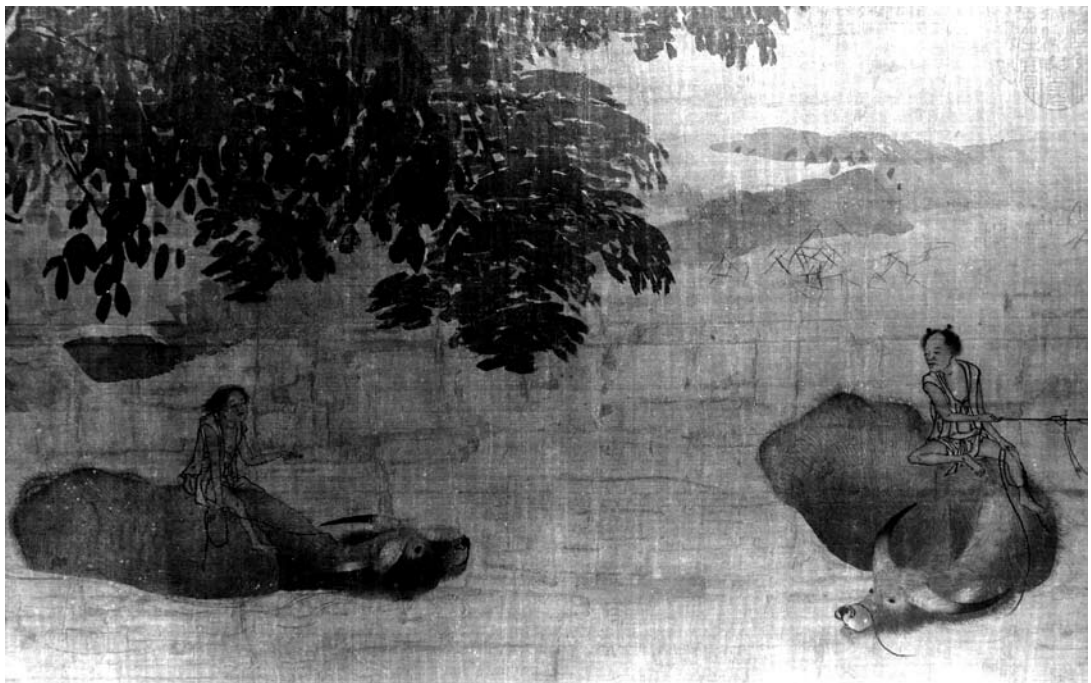


圖13 南宋 閻次平 四季牧牛圖卷 局部 南京博物院藏



圖14 (傳)五代 關仝 山溪待渡圖軸
國立故宮博物院藏



圖15 (傳)北宋 范寬 臨流獨坐圖軸
國立故宮博物院藏



圖16 左圖：北宋 佚名 仿范寬山水圖軸 美國大都會博物館藏（右為局部）



圖17 南宋 佚名 秋山蕭寺圖卷 局部 上海博物館藏



圖18 杭州孤山涼堂遺址

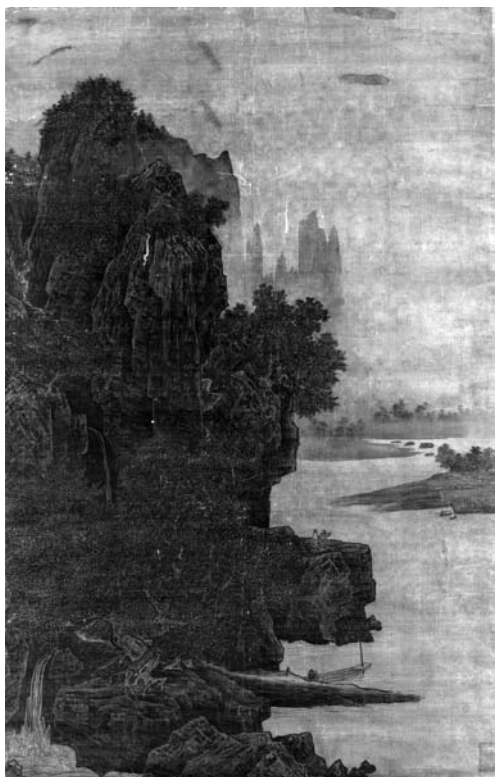


圖19 南宋 蕭照 山腰樓觀圖軸
國立故宮博物院藏



圖20 (傳)南宋 蕭照 關山行旅圖頁
國立故宮博物院藏



圖21 南宋 蕭照（款） 山居圖卷 天津方若舊藏



圖23 （傳）南宋 蕭照 中興瑞應圖卷 局部 天津博物館藏



圖22 南宋 朱氏 晚景圖軸 上海博物館藏



圖24 南宋 佚名 濠梁秋水圖卷 局部 天津博物館藏



圖25 南宋 佚名 秋林觀泉圖卷 北京故宮博物院藏



圖26 (傳)南宋 蕭照
秋山紅樹圖頁
遼寧省博物館藏

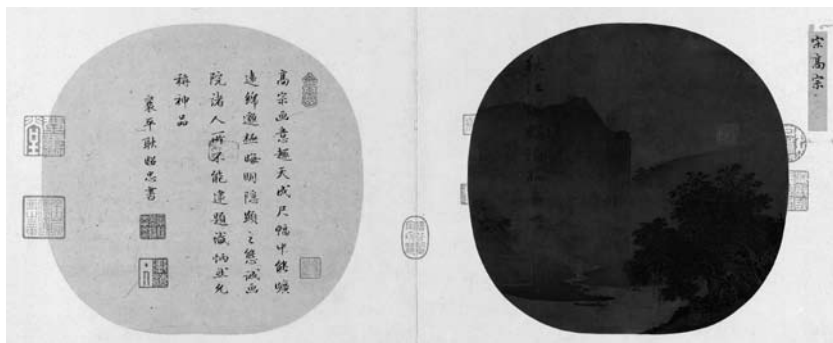


圖27 南宋 佚名 秋江暝泊圖頁 北京故宮博物院藏



圖28 南宋 佚名 秋山紅樹圖軸
北京故宮博物院藏



圖29 舊作北宋 范寬 秋林飛瀑圖軸
國立故宮博物院藏



圖30 南宋 佚名 觀瀑圖頁
美國納爾遜-埃金斯博物館藏

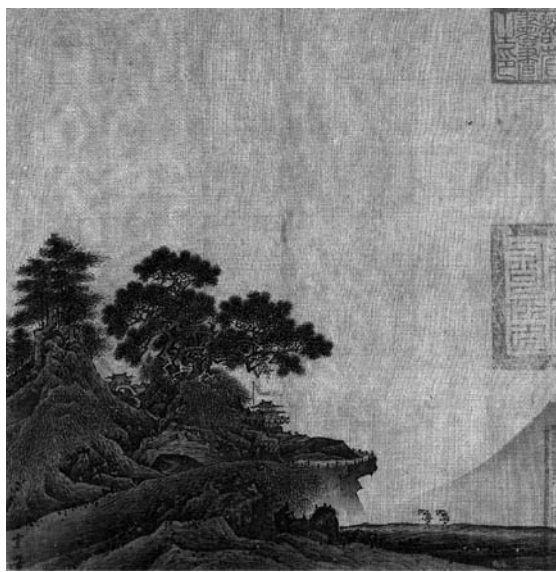


圖31 南宋 賈師古 巖關古寺圖頁
國立故宮博物院藏



圖32 南宋 趙芾 江山萬里圖卷 局部 北京故宮博物院藏



圖33 南宋 閻次平 松磴精廬圖頁
國立故宮博物院藏

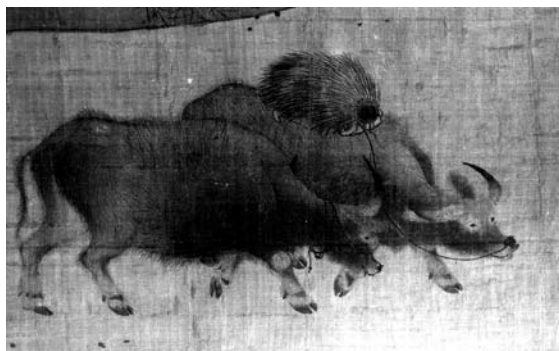


圖34 南宋 閻次平 局部 四季牧牛圖卷
南京博物院藏



圖35 (傳)南宋 閻次平 野秋牧牛圖軸
日本泉屋博古館藏



圖36 南宋 佚名 柳塘呼犢圖頁
國立故宮博物院藏



圖38 南宋 閻次子 山村騎歸圖頁
美國佛利爾美術館藏



圖37 南宋 佚名 雪景寒艇圖軸
上海博物館藏



圖39 南宋 閻次子 寒江風雨圖頁
美國大都會博物館藏



圖40 (傳)南宋 閻次子 松壑隱棲圖頁
美國大都會博物館藏



圖41 北宋 高克明 松岫漁村圖頁
北京故宮博物院藏



圖42 (傳)南宋 李唐 虎溪三笑圖頁 國立故宮博物院藏



圖43 南宋 李迪 風雨歸牧圖軸
國立故宮博物院藏



圖44 南宋 李迪 雪中歸牧圖頁 雙幅
日本大和文華館藏



圖45 南宋 李迪（款） 宿禽激湍圖頁
美國克利夫蘭博物館藏

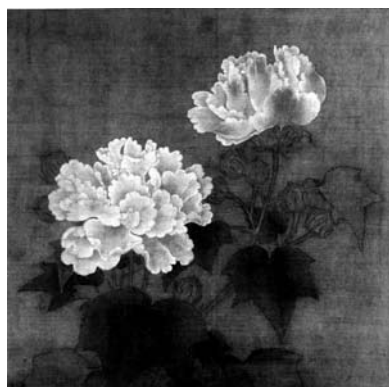


圖46 南宋 李迪 紅白芙蓉圖頁
日本東京國立博物館藏



圖47 南宋 李迪 楓鷹雉雞圖軸 局部
北京故宮博物院藏



圖48 南宋 李迪 古木竹石圖頁
美國波士頓美術館藏

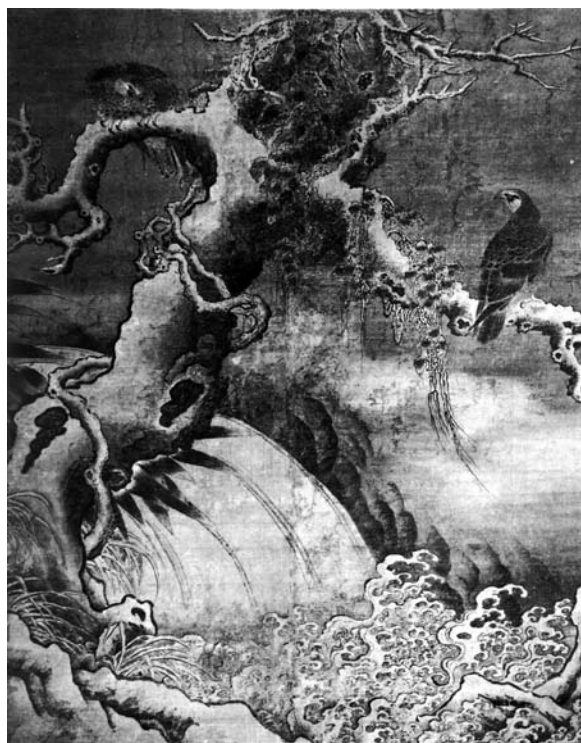


圖49 (傳)五代 郭乾祐 寒壑雙鷹圖
美國佛利爾美術館藏



圖51 南宋 佚名 松澗雙鶴圖頁 局部
美國波士頓美術館藏



圖50 南宋 佚名 松泉山鳥圖頁 國立故宮博物院藏



圖52 南宋 李安忠 煙村秋靄圖頁
美國克利夫蘭博物館藏



圖53 南宋 李安忠 鷹捕雉圖頁
美國西雅圖藝術博物館藏

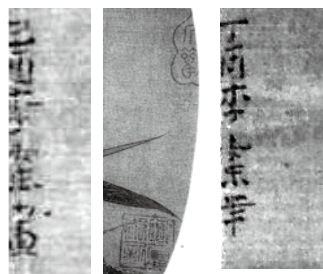


圖54 南宋 李安忠名款比較

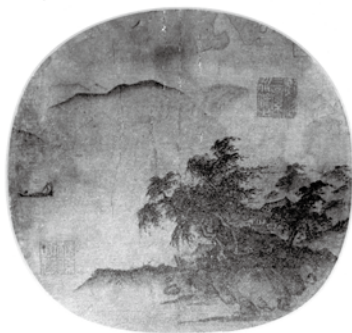


圖55 南宋 夏圭 風雨行舟圖扇
美國波士頓美術館藏

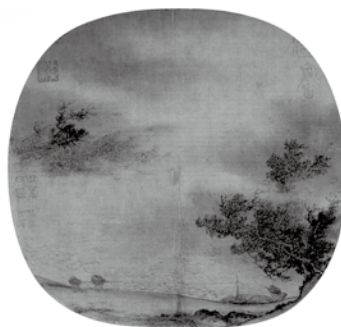


圖57 南宋 佚名 風雨拉纖圖頁
美國大都會博物館藏



圖56 南宋 佚名 江山秋色圖頁 美國波士頓美術館藏

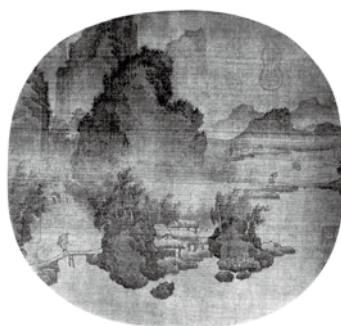


圖58 南宋 佚名 溪山風雨圖頁
上海博物館藏

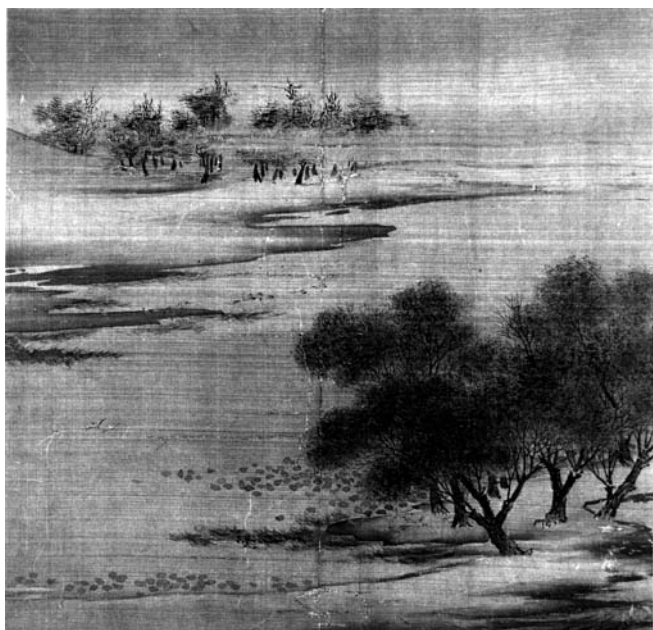


圖59 (傳)北宋 惠崇 沙汀煙樹圖頁
遼寧省博物館藏



圖60 南宋 張訓禮 荷亭消暑圖頁
國立故宮博物院藏



圖61 南宋 佚名 歸去來辭書畫卷 局部
美國波士頓美術館藏



圖62 南宋 佚名 望賢迎駕圖軸 局部
上海博物館藏

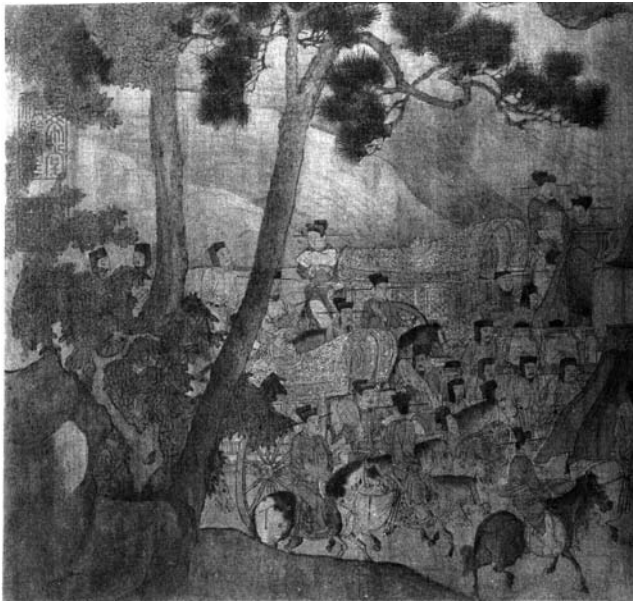


圖63 南宋 佚名 迎鑾圖卷 局部
上海博物館藏



圖64 南宋 佚名 攜琴信步圖頁
上海博物館藏



圖65 南宋 李迪款書



圖66 南宋 李安忠
竹鳩圖頁
國立故宮博物院藏



圖67 南宋 馬公顯 藥山李翱問答圖
軸及其款識 日本南禪寺藏

