藏匿于宋画中的金代山水画

Jin Dynasty Landscape Paintings Concealed within Song Dynasty Painting

余辉

Yu Hui

内容提要：

北宋末年山水画中宋金画家与存世作品数量的比例关系严重失调，原因为有一些金代绘画混入了宋代和元代绘画中。根据鉴定界大半个世纪对金代山水画的辨识历程，作者提出鉴定金代山水画的五个基本要素和运用方法，考辩了五件宋代山水画是否出自金代画家之手，考证了金代山水画家赵滋的生平，探寻了金代山水画的风格序列，以此重新探索进入金代山水画风格体系的另几幅北宋山水画。

关键词：

鉴定　金代　山水画　标尺　郭熙　范宽　任询　赵滋　《山水图》卷　《华岳晴空图》轴　《古木遥山图》轴　《山村图》轴　《山外寒云图》轴

ABSTRAVT:

The author presents an overall analysis of landscape painting in the closing years of the Northern Song Dynasty and, comparing the number of painters and surviving works in the Song and Jin dynasties, he reveals a disparity showing that some Jin Dynasty paintings were grouped together with Song or Yuan works. In identifying those Jin Dynasty landscape paintings produced over more than half a century, the author uses five basic factors and methods for identifying Jin Dynasty landscape paintings, including whether or not Song Dynasty landscape paintings were actually painted by Jin Dynasty painters, looking for the stylistic sequence in the Jin Dynasty landscape painter Zhao Zi's works and using this to distinguish the Jin style from the Song style and examine works once attributed to the Song Dynasty.

KEY WORDS:

Authentication; Jin Dynasty; landscape painting; measure; Guo Xi; Fan Kuan; Ren Xun; Zhao Zi; Shanshui Tu juan; Huayue Qingkong Tu juan; Gumu Yaoshan Tu zhou; Shancun Tu zhou; Shanwai Saiyun Tu zhou.

长期以来，书画鉴定界对金代绘画及其历史、文化和宗教等背景缺乏足够的重视。在中国古代，学子们除了研究过部分金代遗老遗少的诗文之外，对金代文化存在着一定的漠视态度，元明清三朝，古画鉴定家们很少将佚名之作论为金代绘画，使当今学术界对金代艺术的研究不及对其他朝代艺术的研究。笔者以为，造成这个文化现象的历史原因主要是：金国是一个统治中原的少数民族政权，他剿灭北宋、侵扰南宋，自南宋的“抗金”立场到明末清初的“抗清”意识直到民国的“反满”斗争，对后世乃至二十世纪上半叶的学术界产生了潜移默化的导向作用，对金代文化的鄙薄观念造成忽略对金代绘画的研究。因此，大多数鉴定家面对一批早期佚名绘画时，很少“想起”另一条线索：会不会是金代某个画家的手笔？

一　对金代山水画的认知

金代绘画的艺术前源是北宋绘画，金代画坛最先接受的是经过辽代汉族和契丹族消化吸收的唐末至北宋的艺术。辽代在亡国之前接受了北宋绘画的影响，北宋熙宁年间（1068 — 1077）出现的文人画思潮很快波及到辽代，影响了辽代画家的艺术个性，如当时身居燕京（今北京）的布衣常思言，“善画山水林木，求之者甚众，然必在渠乐与即为之，既不可以利诱，复不可以势动”[1]，俨然是一个文人画家的气格。北宋末山水画的典范作用在北宋灭亡后不可能烟飞灰灭，依旧在北方的金国起着一定的艺术影响。要认知金代山水画，必须廓清北宋中、后期特别是北宋末徽宗朝山水画的发展脉络。

1 北宋末年的山水画坛

根据宋元时期的绘画史籍，我们可以清晰地看到在北宋末期的山水画坛有六条主要脉络，其中李、郭和李公麟及范宽这三条艺术脉系较为突出。以下以流派传人多寡为序：

①属于李成、郭熙传派的王诜、郭熙子思及后裔信、游卿，传人则更多，还有王元通、冯久照、雷宗道、贺真、宋处、李远、赵林、郭铁子、李希成、和成忠、郝孝隆、任安、李公年、卢道宁、朱锐、范坦、杨士贤、张著、张浹、顾亮、胡舜臣等。

②李公麟白描山水的后继者僧德正、徐兢、乔仲常、范正夫等。

③荆浩、范宽北方全景式大山大水的传人宁涛父子、高洵、刘翼、刘坚、杨安道、李唐等。

④小景山水的传人智永、高涛、马贲、李达、周曾等。

⑤米芾米氏云山的传人米友仁、朱氏道人等。

⑥唐代李思训青绿山水画派的传人周纯、王希孟等。

北宋后期有年款山水画或可考下限年代之作有数件之多，可作为北宋末山水画发展的定格性作品。其中包括：属于李、郭系列画风的是徽宗绘于大观四年（1110）之前的《雪江归棹图》卷（北京故宫博物院藏）；翰林图画院待诏胡舜臣的《送郝玄明使秦书画合璧》卷（日本大阪市立美术馆藏），年款为宣和四年（1122）；属于唐人青绿山水传派的王希孟《千里江山图》卷（北京故宫博物院藏），据蔡京题，推知是图绘于 1113 年之前；属于范宽一路的李唐《万壑松风图》轴（台北故宫博物院藏）年款 1124，画中笔墨留有范宽的余韵；作于宣和五年（1123）之前

1　北宋郭若虚：《图画见闻志》卷六页 92，《画史丛书》（一），上海人民美术出版社，1986。

的乔仲常《后赤壁赋图》卷（美国纳尔逊博物馆藏），则属于李公麟山水、人物画的余脉。

北宋灭亡后，南渡画家摆脱了宋徽宗朝严整、谨细的艺术格调，在南宋初年开始形成了具有南宋特性的山水画面貌。据《图绘宝鉴》卷四记载，南宋初年，北宋的杨士贤、朱锐、张著、张浃、顾亮、胡舜臣等画家南渡到临安，相继供职于高宗朝的南宋内廷。此后，除了乾道年间（1165 — 1170）的杭人陈椿师法郭熙之外，很少有关于李、郭山水一派传人的记述。可探知在孝宗之后，郭熙的山水画风基本淡出南宋画坛，由于江南一隅的自然物像迥异于北方，失去了李成“淡墨如梦雾中，石如云动”[1]的北方山石和郭熙的“长松巨木”[2]，取而代之的是李唐、萧照等水墨苍劲一派的院体山水画风，至光宗、宁宗朝，马远、夏珪、刘松年更使南宋山水画独具面貌。

2 金代绘画的存世概率

金代有国 119 年，金亡（1234）后距蒙元立国（1271）还有漫长的 37 年，在时段上可作为金末元初。元代夏文彦《图绘宝鉴》卷三、卷四和补遗卷共记录了近 800 位宋代画家、45 位金代画家[3]，宋代画家是金代画家的 17 倍多，尽管该书对此项记录并非十分完整，但这是一个基础数据。再比较宋画与金画的数量：在 1936 年出版的《中国名画宝鉴》里[4]，刊录了 220 件宋代绘画、2 件金代绘画，宋画是金画的 110 倍，60 年之后，对金代绘画的发现与鉴定研究获得了十分重要的学术成果，以《中国绘画全集》[5]为例，金代绘画共计 11 件，宋代绘画共计 460 件，宋代绘画大约是金代绘画的 42 倍有余。但在日本，宋、金绘画之间的比例依旧不同寻常：铃木敬（日）编《中国绘画总合图录》[6]里，宋、金山水画之比是 255 ∶ 5，户田祯佑、小川裕充（日）合编的《中国绘画总合图录·续编》[7]中的宋金山水画之比是 459 ∶ 1。

按照金代画家与宋代画家的比例关系来推断其传世绘画的比例关系，未免有些机械，但按照逻辑推理，至少可以说，目前存世于博物馆的金代绘画不止于此，还应该有一些金代绘画尚在世上，有待于进一步探索。那么，金代绘画在哪里？如果尚还传世的话，它们很可能被混入了其他朝代特别是两宋和元代的绘画里。拙文尝试甄别混入宋代绘画中的金代山水画，鉴于博物馆的藏品断代和编目出版，常常以“宋代”模糊北宋和南宋两个不完全相同的时空概念，故本文将甄别的范围由北宋扩展到两宋。

3 金代山水画的辨识历程

自金章宗朝起，女真人的汉化程度与日俱深，出现了许多书画收藏家如金章宗完颜璟、密国公完颜璹等，包括扇面、册页在内的金代绘画都是他们的入藏对象。在蒙元克金之前，元太宗窝阔台未曾有关于接受金内府和私家书画典籍的诏令，直到元世祖剿灭南宋之时，方才组织专人接受、运输南宋府藏的经籍图书。此后，金内府所藏书画和金代绘画才受到元廷的重视。由于出现先入藏南宋御府藏画、后关注金代绘画的现象，笔者喻为收藏序列上的时空倒错，将金代绘画混同于宋画不是没有可能的。另外，也许是受古代艺术市场对金代绘画的偏见，制售绘画赝品的地域如明末以来河南造、开封货等都不把重点放置于金代绘画，这是金代绘画的赝品远远少于宋代的原因。

1 北宋米芾：《画史》页 215。《画史丛书》（一），上海人民美术出版社，1982 年 3 月。

2 北宋《宣和画谱》卷十一，页 122，画史丛书（二），上海人民美术出版社，1986 年。

3 同 3。

4 （日）原田次郎编：《中国名画宝鉴》，大塚巧艺社昭和十一年（1936）10 月 11 日出版。

5 中国古代书画鉴定组编：《中国绘画全集》，浙江人民美术出版社、文物出版社，1999 年 6 月 1。

6 （日）铃木敬：《中国绘画总合图录》东京大学出版会 1983 年 9 月 30 日出版。

7 （日）户田祯佑、小川裕充合编：《中国绘画总合图录·续编》东京大学出版会 2001 年出版。

相对于其他朝代而言，金代绘画藏品显得相当纯净。

自 20 世纪三十年代起，学术界开始从宋代绘画中鉴别出金代绘画，最先被鉴别出来的是山水画。1937 年，故宫博物院第二任院长、金石学家马衡先生将旧传两宋之交朱锐的《赤壁图》卷考证出是金代明昌年间（1190 — 1194）名士武元直的真迹，其依据是在元好问《元遗山集》中记述了武元直画《赤壁图》卷的史实[1]。马衡先生的研究拉开了考证金代山水画的序幕。遗憾的是，这个序幕与后面的剧目间隔得太长了。美国学者苏姗·布什（Susan Bush）女士在《东方艺术》1965 年第 7 期刊载了题为《〈岷山雪霁〉和金代山水画》等论文，从艺术风格的角度考证出原为宋代佚名的《岷山雪霁图》轴和《溪山暮雪图》轴系金代绘画。十年后，耶鲁大学教授班宗华先生著文《金代绘画の展开》[2] 汇集了 23 件金代绘画，其中有 18 幅山水画。台北学者姜一涵先生在《十二世纪三幅无名款山水故实画》[3] 从对应历史事件的角度进行考证：佚名的《聘金图》卷是金代杨邦基之作，佚名的《赵遹泸南平夷图》卷（美国纳尔逊博物馆藏）和《洞天山堂图》轴也系金代画家之作。中国建筑设计研究院傅熹年院士的《访美所见中国古代名画札记》和《北宋辽金绘画艺术》[4] 他以宋金北方建筑的特性、艺术风格和金人题跋等为依据，鉴定出了佚名的《平林霁色图》卷、《溪山无尽图》卷、《归去来图》卷系金代绘画。根据以上学者的研究成果，笔者将可以确信为金代的山水画按时序排列如下［表一］：

［表一］已确定的金代山水画

年代	作品
前期 （历太祖、太宗、熙宗、海陵王朝，即1115—1160年）	佚名《平林霁色图》卷（美国波士顿美术馆藏） 佚名《重溪烟霭图》卷（北京故宫博物院藏） 佚名《溪山无尽图》卷（美国克里夫兰博物馆藏） 佚名《岷山雪霁图》轴（台北故宫博物院藏） 佚名《溪山暮雪图》轴（台北故宫博物院藏） 太古遗民《江山行旅图》卷（美国纳尔逊博物馆藏）
盛期 （历世宗、章宗朝即1161—1208年）	杨邦基《聘金图》卷（美国纽约大都会博物馆藏） 金代佚名（一作李山）《风雪松杉图》卷（美国佛利尔美术馆藏） 李山《松杉行旅图》轴（美国佛利尔美术馆藏） 李山《山水图》页（美国耶鲁大学美术馆藏） 武元直《赤壁图》卷（台北故宫博物院藏）
末期至元初 （历卫绍王、宣宗、哀宗、末帝朝即 1209—1234年至1271年）	佚名《洞天山堂图》轴（台北故宫博物院藏） 佚名《归去来图》卷（美国克里夫兰艺术博物馆藏） 何澄《归庄图》卷（吉林省博物馆藏） 郭敏《风雪松杉图》轴（美国高居翰景斋藏） 佚名壁画《疏林晚照图》（冯道真墓出土）

1 庄严：《前生造定故宫缘》，页 187 — 190，紫禁城出版社，2006 年 4 月。

2 《文人画粹编》（二），页 111，日本京都中央公论社，1977 年。

3 该文分上、下两部分刊载于《故宫季刊》第十三卷第四期、第十四卷第一期。

4 《傅熹年书画鉴定集》，河南美术出版社，1999 年 4 月。

金代晚期有纪年的山水画虽不得见，但可以从金亡至元初的北方山水画中找到它们的踪迹。如山西大同冯道真（1189 — 1265）墓出土的壁画《疏林晚照图》、何澄（1223 — 1316 年左右）《归庄图》卷的山水背景等。

区别于北宋的金代山水画，经历了一个从李、郭皴笔、范宽浓墨到水墨粗笔的演化过程，在水墨粗笔的时代，虽然受到一点南宋马、夏水墨苍劲一派的影响，但在用笔上还是秉承五代北宋北方山水画派中锋用笔的传统。

二　金代山水画的鉴定标尺

金代山水画的主力画家是汉族画家，北宋灭亡后，一部分画家未曾被俘，南渡至临安（今浙江杭州），另一部分则混杂在北宋宫廷艺匠之中被金军掳掠到北方，由于新生的游牧民族政权不可能立即接受中原文明，这些被掳走的北宋画家们大多被放归，其中有一部分如李唐等南逃至临安，和先期到达临安的画家一并成为南宋绘画的开拓者，另一部分依然生活在北方，也许是为避免被朝廷征用，北宋遗民画家通常不署名款，成为金代绘画的初创者。与南宋画家成长条件不同的是，金初画家们在客观上难以系统地赏阅到历代先贤的绘画名迹，只能在掌握师长辈山水画技能的基础上，更多地关注自然山川的阴晴雨雪，个人的绘画风格渐渐鲜明起来。

分辨两宋和金代山水画所描绘的地域是鉴定的依据。从地质学的角度来看，北宋中原山水画家所表现的地域主要是黄土高原东降边界的恒山、五台山、太行山，这一片是斜坡断裂带，它的地貌特征是石质山，北宋中后期，特别是北宋末年由于北方强敌金军步步逼近，中原山水画的生存空间被挤压在太行山南部和黄河南岸的登封嵩岳一带。南京大学地质学家康育义教授依此考证出王诜的《渔村小雪图》卷（故宫博物院藏）系绘河南登封属于“华北地台古老结晶基底出露地区”[1]。与北宋中原画家不同的是，金代画家其中包括北宋遗民画家的创作地域大大开阔了，其原因一是北宋遗民画家流散、逃逸在北方；其二金代没有像宋代那样形成了稳定的都市文化中心，辐辏画家的力度不够；其三是金夏结盟，金国画家可随意西行。这三个客观原因使金代画家的山水画取材向西、向北大大扩展了。而比较之下，南宋画家相对集中在临安（今浙江杭州）里，主要以西湖周围的景致和安徽黄山通透形断崖、石笋为主。

比较画风、构图是区别宋金山水画的重要依据。根据前文北宋末山水画家六种风格的排列，北宋末山水画流派实力最强的是李、郭一派。金代佚名山水画的藏匿之处多半混迹于李、郭传派的宋画中，其次，有少量会混迹于李公麟的白描山水和米氏云山等流派的传世作品里。而江南的小景山水和董源、巨然一路的山水画混有金代山水画的可能性极小。与北宋末年的山水画相比，金代山水画构图的景深不断加大，在《全金诗》中，辑录有不少《河山形胜图》、《楚山清晓图》等图和许多描绘雪景的题画诗，从画名和题画诗所描述的内容可推知是场景宏大的山水画。金代李、郭山水画风格的演变历程从山石的粗笔（如卷云皴）到中锋顿挫，树干造型由枯枝虬干到删繁求直，屋宇的用笔从北宋末较为工致到脱手自如。直到金末还流行着以中锋线条顿挫钩勒山石的画法，它渐渐从李、郭虬曲的线条里挣脱出来，挺键而富于顿挫的线条变化，迥异于南宋院体画家马远等侧锋卧笔斜

1　康育义：《山水地志学与中国绘画》，页 80，江苏美术出版社，2005 年 2 月。

刷出的大、小斧劈皴。金代山水画的发展并不是在封闭的状态下中演化的，在一定程度上与南宋绘画的演进有关联。例如，在宋金和战中，榷场里的商品交易也包括书画流通，宋金之间的使团往来，彼此往往有画家混迹其中。由此，南宋夏珪一路的水墨渲染和造型趋简的绘画风格逐渐影响到金代山水画表现技巧。在《全金诗》里，有关于范宽、郭熙山水画的题画诗，说明了他们的绘画风格受到文人们的激赏。金初山水画延续了北宋李、郭画法，进入中期后，已渐渐摆脱了李、郭的笔墨和造型程式的桎梏。就绘画发展进入成熟阶段后的一般规律而言，其造型语言繁极必简，工极必写，交替发展。

甄别金代山水画，不能简单地认为凡是以北宋李、郭风格画北方景物的山水画都属于金代绘画，其中还应有一些与之相关的基本条件，如作者和收藏者的款印、绘画内容等可作为推定是否为金代绘画的依据。综上所述及其他证据，证实金代山水画的依据主要可分为五个方面：

①发现有金代山水画家的名款，笔迹与画风一致，其名款在金代史籍里有案可稽。

②金国的地理和气候特性在较大程度上规定了金代山水画的表现对象：a、主绘北方石质山，且构图开阔；b、绘有北方的动植物；c、多画雪景。

③画幅上钤有金代或元代北方收藏家的收藏印，或留有他们的题跋。

④在传为宋代的山水画中，点景人物具有女真人衣冠服饰的特性，画中的生活习俗、宗教活动具有金朝社会或女真族的特性。图中的建筑具有明显的北宋至金代的北方营造特征。

⑤传为宋代的山水画虽有北宋末的画风余韵，但不同于前朝，又与南宋画风有异。

在传为北宋或宋代的山水画中，如果具备上述三个以上的因素，就有较为充分的依据对其创作时代是否为金代进行考证。

三　北宋佚名《山水图》卷地域及时代考

北宋佚名《山水图》卷[1]〔图一〕，绢本墨笔，尺寸失记，藏所不明，一说在香港），金代任询将此图确定为北宋郭熙早年之作，《石渠宝笈·初编》卷六著录："宋郭熙山水一卷（次等盈一）贮御书房。素卷本。墨画。无款。姓氏见跋中。拖尾有龙岩跋一。"[2]该图以大幅刊载在谢稚柳编《郭熙王诜合集》[3]首页，谢稚柳先生否认是郭熙真迹："这卷山水，却与他（指郭熙）熙宁时期的画笔判然殊途。山形都是方的，树木用笔也不是圆润的，水口都非常直率，其中屋宇却与王诜相似。但它无疑是北宋画。"[4]

该卷几乎是被艺术史遗忘的绝佳之作，画家以极其成熟的笔墨挥写出北方雪霁山川，全卷构图绵延、景致深远、气势雄阔，作者以顿挫有力的线条勾画山石轮廓，又以小斧劈皴法干擦出层层山石，作者将范宽山顶好作密林、水际多画突兀大石的造型方式向左右延展开，略汲取郭熙如同卷云般的山头造型，形成了画家沉厚坚实的艺术风格。画家行笔随心所欲，粗头乱服，极富艺术个性。观其细部：巍峨的寺观、破败的山村，点景人物有道中贩夫、江畔钓徒等，历历在目。

笔者将是图断为金代山水画的依据主要是画中

1　据杨仁恺：《国宝沉浮录》（上海人民美术出版社 1991 年 8 月第 1 版），页 520 载，原广州市市长朱光在长春得到这件《山水图》卷。笔者以为，此事当发生在"文革"前。

2　故宫珍本丛刊第 437 册、《石渠宝笈·初编》卷六、页 286。海天出版社 2001 年 1 月。

3　上海人民美术出版社 1993 年 7 月第 1 版。第 6 － 15 页。

4　出处同上，页 1，事实上，王诜的屋宇是比较工致的，没有简率之笔。



〔图一〕旧作北宋郭熙《山水图》卷 绢本墨笔，藏所不明，一说在香

的地域、画风和金人的跋文。

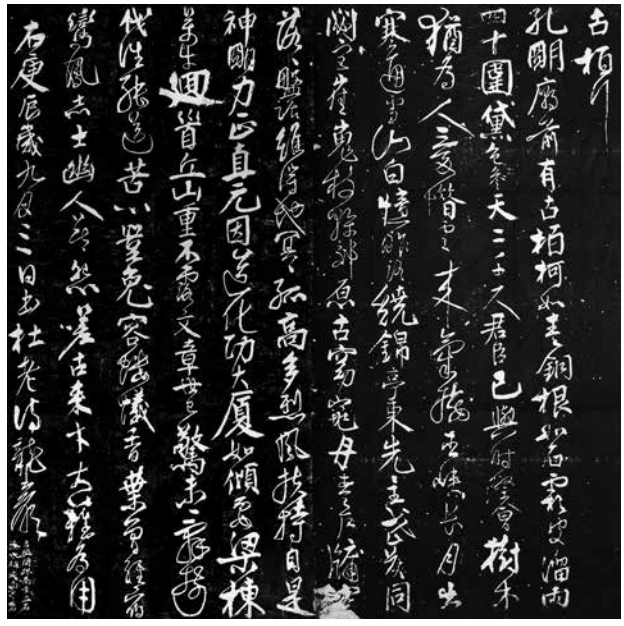
画中的山石与通常所见宋人画太行山的山石质地俨然不同，其地形形态是当时西夏的黄土高原上的崖、沟、塬，这是黄土高原内部发生的断层、或因自然原因造成的侵蚀和崩塌后所形成的地质形态，在画家方硬而粗松的笔触里不难感受到那一座座土质峰峦。卷中寺观建筑，最雄伟的建筑系歇山三重檐式，还有一些抬梁式的民居，依据图中的西北黄土高原地貌特征和北方建筑的特征可将该图所绘地域圈定在西北山区，与其它山水画不同的是，画家所表现的建筑均为荒率的村舍或败落的庙宇。

该卷跋文作者任询，字君谟，号南麓，亦号龙岩，其生卒年不详，只知他七十而卒。元好问《中州集》乙集第二有关于任询的传记，其父任贵喜好兵书，亦好绘画，他在北宋末年的政和、宣和年间（1111－1125）游历江、浙。任贵在虔州时生下任询，任询于正隆二年（1157）登进士第，历省掾、大名总幕、益都都司判官、北京盐使等，六十四岁致仕，优游乡里。他为人慷慨多大节，雅好收藏书画，家藏百幅有余。他长于书法，尤擅草书，为当时第一，又喜赋诗，一生作诗上千首，卒后大都散佚。

任询草书跋文的真伪是鉴定该图下限时代的关键所在。跋曰：“郭熙得李营丘水墨俱行法，然其老健韬蕴不能及之远甚，世人多奇其平远烟岚。此图尤老年时所作，秀润邃渊，亦只一变。大定辛卯九月十八日，龙岩题于平凉旅次。”〔图二〕下钤印两方。



〔图二〕旧作郭熙《山水图》卷任询草书跋文



〔图三〕金代任询草书《古柏行》拓本
陕西西安碑林博物馆藏，碑石

卷尾还有清代乾隆、嘉庆和宣统皇帝的收藏印。将任询的书迹与他书于庚辰年（1160）的草书《古柏行》拓片〔图三〕相比，其创作时间相距不太远，其运笔习惯和结字等均系一人所为，《山水图》卷跋文大约是任询唯一存世的草书墨迹，显现出他胎息颜真卿敦实厚重的书法意蕴。

任询的跋文将是图断为郭熙的老年之作，是缺乏说服力的。从画风上看，《山水图》卷系绘于金代前期，画家已经摆脱了北宋末徽宗朝工整精致、设色典雅、用墨沉厚、细笔写实的山水画风格。那么，这个画家很可能就是北宋遗民，其十分娴熟、老辣的笔墨和线条，是他进入艺术成熟期的精品之作。郭熙最晚的署名款之作是绘于元丰元年（1078）的《窠石平远图》卷（北京故宫博物院藏），其最晚的活动记录是元祐年间（1086 — 1094）尚在[1]。比较之下，郭熙的晚年之作《窠石平远图》卷在笔墨上较《山水图》卷要内敛得多，后者笔墨的洒脱程度是北宋所没有的，至到北宋末年，除了米氏云山一派，没有出现这样粗放的山水笔墨，画家彻底摈弃了北宋院体山水画的造型程式和笔墨技法，图中寺观和山村的用笔，皆不依界尺、界笔，随手勾画，这在北宋是颇为鲜见的，出现这种表现形式，与北宋后期涌动着的文人画艺术观念有关，至金代中后期，渐趋风尚。

如果说，该图的绘画风格、描绘地域所表现出的时代上限是金代前期的话，那么，根据卷后金代任询书于大定十三年（1173）的跋文可以断定此图绘制年代的下限是金代海陵王统治期（1149 — 1161）。

金国与西夏在元德六年至应天元年（1124 — 1206）的八十多年里，一直处于交好时期，金国视西夏为臣子。任询作为金朝的地方官出现在西夏的腹地平凉，不足为奇。值得注意的是，任询是在平凉为该图书写跋文的，平凉是西夏重镇，并非山水画家的光顾之地，在当地难以出现画艺如此精湛的山水画家，在西夏绘画中，无法找到与此图有风格联系的绘画。收藏家任询在平凉题写是图，只有一种可能，那就是该图作者在北宋灭亡后，从中原逃匿到西北所作，

1 如黄山谷：《豫章黄学生文集》卷二《次韵子瞻题郭熙〈秋山〉》有“黄州逐客未赐环”、“熙今头白有眼力”等句，可推知郭熙元祐年间尚在。

绘其沿途所见，难免描绘出因战乱造成荒率的村舍之景。二三十年后，该图为暂居平凉的任询获见。

四　佚名《华岳晴空图》轴时代考

《华岳晴空图》轴〔图四〕绢本、墨笔，纵 156、横 99.6 厘米，美国佛利尔美术博物馆藏，传为宋或元代绘画。笔者以为，在时代上还有商榷的余地，其依据是该图留下了几处重要的实证。

该图书有元代收藏家斡玉伦徒的观款：“至元六年□庚辰岁斡玉伦徒观。”时年 1340 年。斡玉伦徒，字克庄，西夏人，后至元六年（1340）除南台经历，次年擢福建廉访使，入工部侍郎、预修宋史，累迁山南廉访使。他以文章为业，书迹亦佳。

该图的构图、山石和林木的结构与北宋初年范宽的风格较为接近，是范宽传派的佳作，范宽传派在金代的核心画家是任询。任询继承家学，颇有画名，擅长画墨竹、山水等，他的山水画师法范宽，表现出“山骨郁茂，林屋黯密，盖学中立而逼真者也。”[1]《金史》卷一二五《任询传》将绘画视为其众才之最：“画高于书，书高于诗、诗高于文。”不过，从中也可透露出任询不是一位文气很足的画家，元代汤垕评他的山水画“亦佳，在王子端之下。”[2] 是有道理的。

任询具备画《华岳晴空图》轴的客观条件，前文已述，他曾经在大定年间（1161 — 1170）去过西北，直抵平凉（今属甘肃），华山脚下是其必经之路，他曾经画过《华清宫图》[3]。他继承的是范宽晚年的画风，范宽“画屋既质，以墨笼染，后辈目为铁屋。”[4] 待到“晚年用墨太多，土石不分。”[5] 元代王恽曾见过任询的山水画，认为“只为龙岩学中立太迫，故作是噗墨法耳。”[6] 这可以作为鉴别任询山水画的依据之一。《华岳晴空图》轴与记载中任询的笔墨风格相去甚远，笔墨较为洁净透亮、淡雅清澈。再根据任询书法风格的笔性，也与该图多有不同。



〔图四〕旧作宋代《华岳晴空图》轴及其收藏印和观款
绢本　墨笔　美国佛利尔博物馆藏

综上所述，《华岳晴空图》轴系金代绘画，其作者是任询周围的画家，幅上的元代北方收藏家的藏印

1　元・王恽：《秋涧集》卷三十七《论画》，页 472，第 1200 册，《文渊阁四库全书》影印本，台湾商务印书馆，1983 年。
2　元汤垕：《画鉴》，页 424，前揭《画史丛书》（一）。
3　见赵秉文题诗：《南麓画〈华清宫图〉》，刊于《闲闲老人滏水文集》卷四，页 47，《丛书集成》第 2412 册，商务印书馆发行。
4　北宋郭若虚：《图画见闻志》卷一《论三家山水》，页 12，前揭《画史丛书》（二）。
5　元夏文彦：《图绘宝鉴》卷三、页 48，前揭《画史丛书》（二）。
6　元王恽：《秋涧集》卷七十三，第 1201 册，页 94，《文渊阁四库全书》影印本。

证实它流传有绪。

五　旧传北宋郭熙《古木遥山图》轴时代考

清代梁清标将佚名《古木遥山图》轴〔图五〕绢本墨笔，纵 185.2、横 107.5 厘米，上海博物馆藏，原定为郭熙之作，梁氏在该画的题签上书有小楷："北宋郭河阳古木遥山。蕉林珍玩。"幅上钤有梁清标的收藏印。梁清标是根据北宋《宣和画谱》著录有郭熙《古木遥山图》确定此图的作者和名称。

全图画秋景山水，画文人士夫出行的情形，系平远式构图。近景以水墨画坡石，上有古木数株，中景绘两间敞轩和一座木构平房，内有主人，外有过客，隔江远景坡地朦胧，其下有牛群散牧、孤舟帆饱。该图是一幅相当写实的山水画，画家客观、概括地描绘了所见的景物。因此，笔者认为，可借鉴动物考古学和建筑学等学科的成果来分析、研究是图的绘制地域，以便于确定其创作时代。

图中的远景画了七头毛驴和马匹、两头黄牛和三头水牛，画家还用淡赭渲染了黄牛，这是幅上鲜有的设色之处。值得注意的是，画中的毛驴特别是黄牛是北方的牲畜，而水牛是南方的牲畜，南北方的牲畜绘于一地，说明此处是南北方交界之地的可能性较大。据动物考古学家的研究，在古代，水牛主要生活在淮河以南的十六个省，黄牛主要分布在黄河中下游和淮河流域以北的广大地区。黄牛与水牛的生活区域并非泾渭分明，根据近几十年的考古发现，可以在宋金版图上由东向西大致勾画出一条黄牛、水牛（间或有毛驴）纬度基本相同的共生带（见图表：金国南部黄牛、水牛共生带示意图），即自山东大汶口起，沿兖州王因、河北邯郸沟村经河南偃师商代早期祭祀坑、舞阳贾湖一直到陕西西安半坡、宝鸡关桃园等新石器时代遗址里，发现了黄牛和水牛共葬一处的现象。这个示意图证实了在金国南部有一个黄牛和水牛（间或有毛驴）相互重叠的共生带，这个重叠带就是今淮河以北、黄河以南的狭长地区。在这个共生带里，宋金时期没有发生根本性的转变，直到今天，也没有发生造成水牛，黄牛不宜共存的气候因素。在云南、广西等西南边陲，也有水牛、黄牛共生的地域，但在十二、十三世纪，那里不是山水画家创作或云游之地，更不流行北宋郭熙一路的山水画风，因此，针对该图，本文不得不把焦点集中在黄、淮中下游一带。



〔图五〕旧传北宋郭熙《古木遥山图》轴



[图表]：金国南部黄牛、水牛共生带示意图

注：图中阴影处为黄牛、水牛、毛驴的共生带。本图根据中国历史地图集编辑组编辑《中国历史地图集》第六册、第 43 页《金 · 南宋时期全图》之局部绘制。

在黄牛、水牛、毛驴的共生带里，其地貌的基本特性是以平原为主，间有缓坡和丘陵，图中的坡地、丘陵和丛生的杂木，正是这一带的景物特色，最接近的地域是豫东南和鲁西南一带。

中景绘制的木构屋宇系敞轩，是过客歇息之地，这种功能的建筑在南方较多，北方（与南方毗邻地带）也有见到。图中敞轩的建筑样式系抬梁式，它较多地出现在北方建筑里，从建筑的样式和功用来看，也和画中的牲畜一样，具有北方兼容南方的交汇地带的特性。

图中的人物身着北方百姓的冬装，线条全无南宋人物画劲利简率之风，与北宋圆浑质朴的人物画风颇为相近。以该图的笔墨和画中近景的坡石、枯木的造型和笔墨属于李、郭一脉，特别是坡石的造型和笔墨渲染极似金代佚名（一作李山）的《松杉行旅图》轴〔图六〕。

在宋金两国的交界处，有许多接应往返使者的驿站，该图所绘系金初南部丘陵地带的驿站，在深秋的晨风里，行人匆匆、溪凫振羽、家畜满坡、秋江帆饱。这样的情景不禁使笔者想起唐代韦应物《夕次盱眙县》的诗意：“落帆逗淮镇，停舫临孤驿。浩浩风起波，冥冥日沉夕。人归山郭暗，雁下芦洲白。独夜忆秦关，听钟未眠客。”所不同的是，诗中描绘的是秋暮之景。

画幅左下有乔篑成的收藏印：“乔氏篑成印”。乔



〔图六〕金代佚名（一作李山）的《松杉行旅图》轴

篑成是元初北方籍的收藏家，天津蓟县人，约活动于十三至十四世纪初。右上有一大方印（上端被裁去少许），漶漫不清，从形制上看，应是一方官府之印：右下钤“啬道人观男孝同孝肃孝宽女孝英侍”（白方）：又钤“吴廷之印”（朱方），吴廷是生活于明代天启至崇祯年间的鉴藏家，一名国廷，字用卿，安徽歙县人氏。幅上还钤有“贾浚□藏”（不知为何许人），共钤印十一方。

综上所述，《古木遥山图》轴中的景物、建筑、人物活动、画风和该图的流传区域，均为北方即金国。该图不会是北宋郭熙的真迹，出自北宋末李郭传派的后裔之手，这位山水画家约生活在十二世纪中叶的北方，其年代比李山稍早些。入元后，该图成为北方收藏家乔篑成的藏品。

六　北宋郭熙《山村图》轴的内容及时代考

《山村图》轴〔图七〕，绢本、墨笔淡设色，纵109.8厘米、横54.2厘米，南京大学历史系考古博物馆藏，幅上无作者名款，右下角有三方收藏印，漶漫不清，尚不知印主。裱边有梁清标的题签，认定是郭熙之作，故是图归于郭熙之作，一直未被怀疑过。

该图画北方太行山一带的高峰大岭、山道盘旋、溪流缠绕，溪边有官家别墅，崖下有岩洞森森。画中的人物活动十分丰富，主要的活动可分为两组，其一是岩洞修炼，绘有修炼者、跪拜者、卸担者和饲鹤者；其二是出游回府，绘有迎候、开道、回府的人物，此外还有零星的人物活动，如河畔纳凉或坐亭观流、渔夫晒网、山道行旅等。

图中出现许多人物，如果是金代画家所作，会流露出金代的衣冠特征。孝宗乾道六年（1170），范成大出使金国，他发现旧都开封城里“民亦久习胡俗，态度嗜好与之俱化。男子髡顶，月辄三四髡，不然亦间养余发，……村落间多不复巾，蓬辫如鬼，反以为便，最甚者，衣装之类，其制尽为胡矣。”[1]

当时的北方汉族百姓也被迫依从女真人的发式和衣冠服饰，直到熙宗朝（1141 — 1149）才开始宽松起来，汉族百姓也渐渐习惯了女真人的衣冠服饰，女真族的文人士大夫也受到汉人衣冠的影响。笔者发现，图中的点景人物出现了类同女真人的装束，画中的大多数点景人物的服式和发式与通常所见的北方汉族的习俗大为不同，这是在北宋山水画中不可能

1　南宋范成大：《范成大笔记六种·揽辔录》页12，历代史料笔记丛刊本，中华书局，2002年9月。

出现的人物装束。比较突出的是有两个点景人物（一正、一侧）没有戴头巾，露出了金代女真人“仰削去头发、短布左衽”[1]的发式和衣着样式，画中有十余个头戴皂巾点景人物，是地地道道的女真人的巾式，在与金代服饰有关的史籍里均没有关于这种包头皂巾的记载，但它的存在是客观的，较多地出现在金代墓室壁画里普通百姓的头上，而在其它朝代的墓室壁画中很少见到。这种包头皂巾可见于山西沁源正中村出土的金墓里的《宴饮图》壁画（山西省博物馆藏）、山西长子县石哲金墓墓室西壁右上《孝子故事》壁画（1983 年出土）、河北井陘柿庄六号墓南壁西侧《牧童》壁画（1960 年出土）等，不一一俱足。在南宋佚名画家描绘女真人生活的《柳荫牧马图》页（北京故宫博物院藏）中也有出现，画中的女真酋长和圉夫头戴着完全相同的黑巾。这种头巾随个人的头形而成，边角不明显，以罩住头部为适，且没有等级区别，是金人在夏季常用的头巾〔图八〕。

道教在北宋直接被用于神化皇权统治，北宋皇帝俨然成为“翊圣”，大肆糜费国库，信奉符箓咒术、重道法，道教几乎成了统治者的政治手段和战争工具，由于唐代一些帝王服用丹药中毒身亡，北宋初陈抟规劝太宗，提出那种烧炼丹药和练气养神的内丹派属于为个人成仙，“与时无用”、“何益于世”[2]。

北宋的灭亡，证实了真宗、徽宗等以符箓咒术治国退敌之策纯属虚诞的亡国之道。当道教失宠时，南宋和北方金国的许多教徒们纷纷改弦更张，南宋的道士们向以养炼为主的内丹教派，北方金国在初期渐渐出现了全真和正一两大教派。道教在北方以新的教派面目出现，在一定程度上与当时的民族矛盾有关，元



〔图七〕北宋郭熙《山村图》轴
绢本　墨笔淡设色　南京大学历史系考古博物馆藏

人虞集曾分析了金代的这段道教历史：“昔者金有中原，豪杰奇伟之士，往往不肯婴世故，蹈乱离，辄草衣木食，或佯狂独往，各立名号，以自放于山泽之间。当是时，师友道丧，圣贤之学，泯灭澌尽，惟是为道家者，多能自异于流俗，而又以去恶复善之说，以劝

1　金佚名：《大金吊伐录》卷三，见近人金少英《大金吊伐录校补》页 306，中华书局，2001 年 10 月。

2　《宋史》卷四五七、页 13421，中华书局，1977 年 11 月。



〔图八：1〕北宋郭熙《山村图》轴中的女真人发式和头巾



〔图八：3〕山西长子县石哲金墓墓室西壁右上《孝子故事》壁画
（1983 年出土）



〔图八：2〕山西沁源正中村出土的金墓里的《宴饮图》壁画
山西省博物馆藏



〔图八：4〕河北井陘柿庄六号墓南壁西侧《牧童》壁画
（1960 年出土）

〔图八〕女真人发式和皂巾

诸人。”[1] 全真道“屏弃妄幻，独全其真者神仙也。”[2] 创始者王重阳于大定七年（1167）在宁海州（今山东牟平）全真庵聚徒布道，不久，全真道传遍今华北诸省。“全真不尚符箓烧炼，而以忍耻含垢苦己利人为宗……”[3] 全真教参照佛教禅宗打坐、参究的形式，更注重内心的修炼，王喆在《立教十五论》里要求信徒在“十二时辰行住坐卧一切动静中间，心如泰山，不动不摇，把断四门眼耳口鼻，不令外景入内，但有丝毫动静思念，即不名静坐。”[4] 如张志信“以天地为蘧庐，形骸为逆旅，衣絮带絮，面垢首蓬，岁时寒暑之易，其志不变。若有人之形，而无人之情，视尘物之往来，人事之胶扰，尤鸟雀蚊虻之过乎前，未曾介意。”[5] 王喆七大弟子之一马钰修道时仅仅日乞食一钵面，终年赤足，冬不取火，夏不饮水。丘处机昼夜不寐达六年，正如元代辛愿《甘水仙源录》卷一《长春真人行道碑》所记述的那样，他“入磻溪穴居，日乞一食，行则一蓑，虽簞瓢不置也。”

金代全真教不靡费社会财富，否定物质生活，绝对禁欲，这种近乎墨家坚苦的岩居生活，是典型的苦行主义者，在当时赢得了不少社会民众的信服。金末，全真教受到元太祖成吉思汗的青睐，至元代，全真教渐渐改变教旨初衷，追求尘世中的奢华生活，辛愿的《甘水仙源录》卷九《真常观记》对此进行了极为生动的描述：教主们纷纷“居京师，住持皇家香火，徒众千百，崇墉华栋，连亘街衢，通显士大夫，洎豪家富室，庆吊问遗，水流而不尽，岁时参请堂下者，踵相接而未嘗绝也。”[6]

在这件《山村图》轴里，画中的修行情景正属于金代中期以后全真教的苦修形式，图中绘有一携琴童子，在他的前面有两只仙鹤正顾盼而行，鹤是仙人的坐骑，暗示这里是道徒仙居之地，这是依照全真教派的教旨进行筑穴苦修。在晋真人的诗文里对他们的求道生活特别是衣冠服饰和用具多有描述，在图中可寻找到许多与金代中期全真教活动相对应的图像。如《稽首珍重》:“无表无里，内外真空。无极太始，通神护祐。太上家风，长生不朽。无想无存，变化法界。七宝林中，重重轻轻。不摇不动，为之稽首珍重。”在岩洞外，有两位刚刚到来的修炼者正在整理他们简单的行装，在岩洞口，有一位跪拜者正在行稽首礼。在服饰方面如《冠》:“……内外玲珑无显跡，辉辉独显路堂堂。”这种没有“显跡”的头巾就是图中诸多人物扎的皂巾。还如《袍》:“落魄元初不计春，衣宽广大裹乾坤。隔断红尘不染体，任他寒暑不能侵。”如《遮袋》:“纵横三尺布，谁知造化工。此中超法界，包裹太虚空。”图中修炼者也颇具时代特征：在岩洞正中盘腿坐着两个修炼者，衣衫褴褛，尺布裹身，敞胸露怀，一侧是一位髡发者，另一侧较模糊，似是一位侧坐的修行者。再如《鞋》:“步步随吾不记年，往来踏遍旧山川。从今不踏泥共水，一任双飞过碧天。”[7] 画中修炼的信徒们有的光着双脚，这是当时修炼者的风习。如王处一常年光脚，往来于砺石荆棘之上，世号“铁脚”，他甚至长跪在沙石上，直至磨烂露出膝盖骨[8]。画中除了茅舍、斋亭之外，没有成规模的道观。这是那个时代道教生活方式的缩影，也是该图时代特色的烙印，这样的修行情景在宋元绘画中是绝少见到的。这种金代中后期特有的道教活动方式可以作为推定该图系金代

1 元虞集：《道园学古录》卷五十、页 823《岳公之碑》，万有文库本第二集七百种，商务印书馆，民国二十六年（1937）三月。
2 清王昶：《金石萃编》卷一五八，页 40《全真教祖碑》，青浦王氏刊本嘉庆十年（1805）版。
3 陈垣：《南宋初河北向道教考》卷一，页 2。中华书局，1962 年 7 月。
4 转引自任继愈：《中国道教史》页 335 — 336，上海人民出版社，1990 年 6 月。
5 前揭陈垣：《南宋初河北向道教考》卷一，页 9。
6 前揭陈垣：《南宋初河北向道教考》卷二，页 68。
7 薛瑞兆、郭明志编纂：《全金诗》第一册、卷一八、页 239 — 240，南开大学出版社，1995 年 11 月。
8 事见《北游语录》卷三和任继愈主编：《中国道教史》页 542，上海人民出版社，1990 年 6 月。

绘画的参考依据。

在图中，与修行相对立的是比邻而居的官家别墅，其掩映在树丛中的宅邸、水榭等颇具规模，特别是门上众多的门钉，显现出主人的社会地位和经济实力。主人游山而归，仆从们前呼后拥。画家将这一情景与穴居在崖洞里的苦修者合绘于一图，形成鲜明的对比，揭示了金代社会由于民族矛盾的出现，文人士大夫的道德观念和修身方式都发生了一定的变异，图中点景人物选择了迥异不同的政治理想和生活道路，更接近那个时代两种文人最生动的生活缩影。

七　金代赵滋《山外寒云图》轴考

《山外寒云图》轴〔图九〕，绢本设色，纵 44.9 厘米、横 85.5 厘米，上海刘海粟美术馆藏，钤有印“刘海粟家珍藏”（朱文）、“可为知者道”（白文）等多方刘海粟的收藏印。这件十分重要的金代山水画是刘海粟先生在 20 世纪三四十年代购于上海，1996 年首次刊印[1]，此后，并没有引起学术界的注意。画幅的右下方钤印“云根”（朱文）。左上方有明代钱仁夫的题诗，破损较严重，题曰：“山外寒云云外山，松风流水响潺湲。主人采药去忘返，一夜柴门不上关。济甫绘事妙绝里中三百年来真迹□少，予生所见亦□□。此帧精美入神，绵密秀润殆非□□不之所能彷佛，而况其他□□□之。嘉靖丁亥一月钱仁夫题”，钤印一方。钱仁夫（1446 — 1526），字士宏，号东湖居士，常熟（今属江苏）人。弘治十二年（1499）登进士第，官都水司主事、虞衡司、缮部员外郎，后因刘瑾专权，引疾而归，筑东湖书院藏书，工书画，善画山水树石，有文人逸致，亦好诗文，著有《水部诗历》十二卷。该图极可能是钱氏在京师为官时所得，此后开始在江南流传。



〔图九〕金代赵滋《山外寒云图》轴
绢本　设色　上海刘海粟美术馆藏

右侧有作者名款：“赵滋画”，其用笔与画中的线条特别是河滩的线条极为相近，即画与款实为一人。考赵滋，其相关史料集中在元好问《中州集》、《遗山集》里，其字济甫，号蘧然子，祖籍冯翊（今陕西大荔）人，世宗朝大定十九年（1179），他出生于仕途日

1 《刘海粟美术馆藏品》图 7，上海人民美术出版社出版，1996 年 3 月。



〔图九〕金代赵滋《山外寒云图》轴（局部）

衰的文人家庭，其祖早卒，曾官南京路转运司户籍判官。其父赵青，字汉卿，赵滋随其父移居汴梁（今河南开封），赵滋的书画诗文，力到便有所得。“济甫少日出闾里间，甚晓音律。善谈笑，得之宣政故家遗俗者为多。及长，厌于游荡，乃更折节，取古人书读之，学书、学画、学诗、论文，立志既坚，力到便有所得。为人强记默识，不遗微隐。唐以来名人诗文往往成诵如目前。考论文义，解析脉络，殆若夙昔在文字间者。画入能品，诗文亦有功。如《黄石庙》等作，今代秉笔者，或亦未可轻议。闲闲赵公（即赵秉文）书法为当今第一手，学者多仿之，但得其形似而已，济甫笔势飞动，颇得公不传之妙。宗室胙公（即完颜璹）文采风流，照映一时，而济甫以布衣从之游，商略书法名画，胙公亦以真赏称焉。”赵滋虽为布衣，但常常与王公名士结交，商略书画。赵滋还擅长画肖像画，元好问曾延请赵滋画赵秉文肖像，元好问为此题赞于上。赵秉文书法为当代第一手，笔势飞动，赵滋得其不传之妙。他尝过长清（今属山东）一禅寺，与僧谈，僧言五派传授大不易作。滋笑曰：“易与耳。”因索笔作图坐中，他日以旧本证之，不差毫末[1]。其诗学江西派。元好问在《蘧然子墓碣铭》评赏赵滋的绘画艺术“独得于任南麓、王黄华之后。”赵滋还长于鉴定书画，“君于真赝，则望而知之”[2]。他的这种笔墨鉴定法为完颜璹所敬佩。

金亡后，赵滋居山东，元太宗九年（1237），他洒泪送别元好问回太原。同年，也就是北渡后的第三

1 事均见元元好问：《元好问全集》卷三十八、页 799《赵闲闲真赞二首》，姚奠中主编、李正民增订，山西古籍出版社，2004 年 1 月。

2 前揭《元好问全集·中州集》（上）卷二十四、页 530。



〔图十〕元代商琦《春山图》卷（局部）
绢本 设色 故宫博物院藏

年，赵滋在东平（今属山东）去世，终年五十九岁。

此图所绘之景是太行山区的自然景观，图中的山谷高处和山岗顶部分别绘有寺观，水畔绘有村寨。全图视野开阔、有较强的纵深感。这种构图发展了北宋以全景式构图画北方大山大水的创作程式。它的出现，证实了金代山水画坛依旧流行着青绿画风，但已不是北宋艺匠式的勾勒填色法，而是勾、皴、点、染与青绿设色相结合，画中的青绿用色十分简洁，省青用绿，设色并非采用以往的平涂法，而是浓淡有别，往往是延山体的轮廓线多用重色，皴点极为细润，富有层次感和韵律感，画家用干笔绘林木，非同一般艺匠的刻板之作。

赵滋将青绿与墨笔相结合的表现手法在元代北方的山水画坛得到了进一步的发展，这种影响在一定程度上是通过其后代的联姻实现的。据元好问为赵滋撰写的《蘧然子墓铭》，赵滋将次女嫁给了商挺，商挺后来官至枢密副使，是世祖忽必烈朝的重臣，商挺的第五子商琦是元代宫廷画家，他长于山水、墨竹和松石。他的《春山图》卷〔图十〕绢本设色，纵 39.6 厘米、横 214.5 厘米，北京故宫博物院藏，图中画太行山绵延的余脉和突兀的石峰，表现出青绿与水墨相融合的笔墨风格，这与他的外祖父赵滋对青绿山水的理解与变革有关。比较而言，商琦的用笔粗放一些，但商挺水畔坡石的画法几乎与赵滋同出一笔，他必定赏阅过赵滋的山水画，家族性潜移默化的青绿画风浸润了商挺的艺术心田。

更值得比较的是，比赵滋年长 56 岁的南宋赵伯骕（1124 — 1182），已经将墨笔与青绿结合起来，这种艺匠们热衷的青绿设色手段与文人画家的水墨语言在他的《万松金阙图》卷（北京故宫博物院藏）里被儒雅地融为一体，表现出具有文人素养的山水画家对绘画色彩的理解，即淡化色彩的浓度，突出笔墨在造型方面的主体作用，他认为：“吾辈胸次自应有一种风规，俾神气悠然，韵味清远，不为物态所拘，便

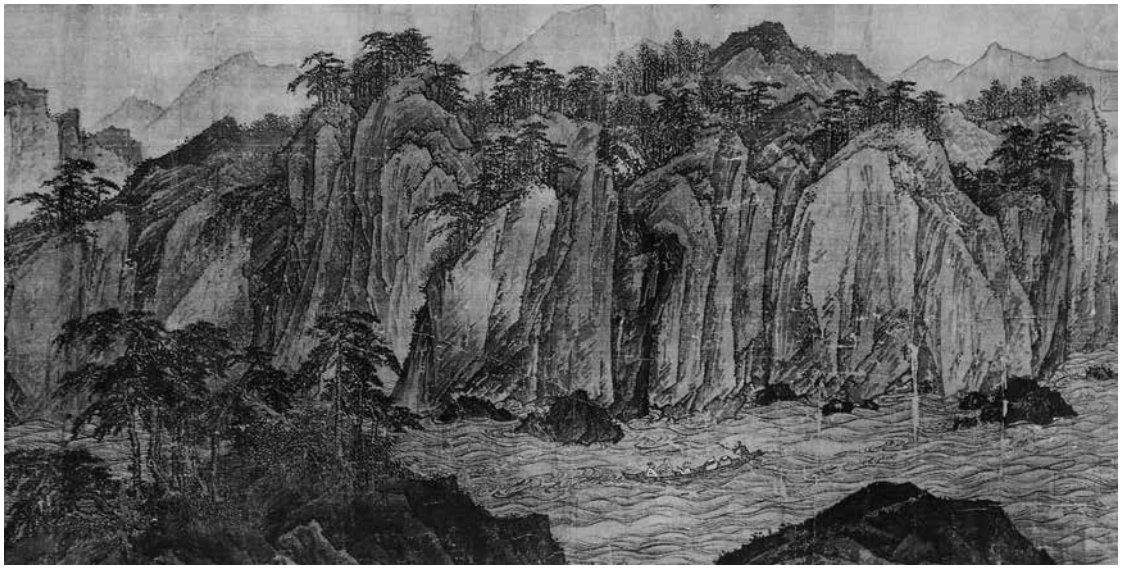
有佳处。况吾所存，无媚于世而能合于众情者，要在悟此。”[1] 这种创作理念在文人出生的山水画家中扩展开来，金代文人画家赵滋对青绿和水墨的处理方式，在原则上与赵伯驌是基本一致的，不同的是赵伯驌趋于柔丽雅洁，赵滋倾向坚凝厚实。

八　进入金代山水画风格体系的几幅宋画

结合金代有年款的山水画和已被鉴定界确认的佚名金代山水画，将它们与北宋末年的山水画排列起来，基本上可以排列出一个相对完整的金代山水画的演进序列和较为完整的图像志，涉及李成、郭熙、范宽、米氏云山等传派自北宋末至金末元初的艺术演变历程。这个序列的重要性在于，一些只有画风记录而无金代人文信息的佚名山水画，可以尝试依靠风格序列的标尺来鉴定其时代问题。

客观地说，并不是所有的金代山水画都具有当时的人文标识，即具有金代生活特性的点景人物和建筑等时代特征或金、元人的题跋及收藏印等，就如同有一些北宋山水画并没有当时的人文标识，主要是其绘画风格的特性进入了北宋山水画的风格体系。如北宋佚名的《江山秋色图》卷与王希孟《千里江山图》卷有着较近的风格联系，南宋佚名的《秋林观泉图》卷和《秋林放犊图》轴（均藏于北京故宫博物院）等则进入了南宋李唐、萧照的风格体系，在南宋佚名册页中的类似情况则更多。同样，当建立起相对完整的金代山水画的风格体系后，不妨把一些进入不到两宋山水画风格序列的山水画与已经确定为金代的山水画进行比较，为判定其时代提供风格上的参考性依据。

旧作两宋之交的杨士贤《赤壁图》卷〔图十一〕绢本，墨笔淡设色，纵 30.9 厘米、横 128 厘米，美国波士顿美术馆藏，此图已有多位学者如美国的班宗华教授、日本的铃木敬教授等都怀疑崖壁上所题“杨士贤”名款的可靠性，认为此图即金代山水画。当我们对金代山水画的风格时序作了近乎“切片”式的研究，就绘有更为确定的依据判断该图的时代。崖壁上



〔图十一〕旧作北宋杨士贤《赤壁图》卷
绢本　墨笔谈设色　美国波士顿美术馆藏

1　南宋曹勋：《径山续画罗汉记》，见《松隐文集》卷三十，第 1129 册，页 506，《文渊阁四库全书》影印本，台湾商务印书馆，1983 年。

题款的墨色与画幅上的墨色不协调，系后添，名款上有人为破损的痕迹。就线条风格而论，此《赤壁图》卷很难放置于两宋山水画线条的序列里，恰恰在金代山水画的线条发展序列里找到与之相适应的位置，这就是以中锋线条为主的运笔方式。在构图方面，也与武元直的同名绘画颇为接近，保留了北宋全景式构图的基本特性，甚至松树、水浪的画法亦同出一辙，树干挺直，此时的南宋，一直流行着“一角”、“半边”式的构图。

如旧作北宋米芾的《云起楼图》轴〔图十二〕绢本墨笔，纵 149.8 厘米、横 78.9 厘米，美国华盛顿佛利尔美术馆藏，上有宋徽宗的草书题：“天降时雨，山川出云。”（一说此书极似董其昌的字体），钤“御书”（朱文）玺，稍加辨识，徽宗的书迹和玺印皆不真，所谓徽宗题和御书印皆为元末明初人后添。可董其昌三次题写，反复认定此系米芾真迹。显然，董其昌轻易相信“前人”的题跋和印章，造成考订失误。据该图的绘画技法，要晚于北宋，其绘画地貌，缺乏南方丘陵地带的缓坡和湿地的地貌特征，实为北方丘陵，山形较高，峰峦紧凑，山脚下具有温带植物的树林，显露出画中景物的地域既不可能是东北山区，也不可能是江南丘陵，只能是金国南部地貌。这应是北方金朝末年至元初的画家墨戏，当时的文人画坛，对米氏云山的热崇超过了南宋，因此，在元初，出现了师法米氏云山的北方画家高克恭，就不足为怪了。相比之下，金代和元代米氏云山具有共同的画幅特性即多为立轴。

《溪山秋霁图》卷〔图十三〕绢本、墨笔，纵 26 厘米、横 206 厘米，美国华盛顿佛利尔美术馆藏，无名款，旧作郭熙笔，谢稚柳先生提出此图更接近王诜的画风。比较而言，受到王诜的笔墨影响，其笔墨较王诜要柔和一些。根据画家笔下的山形地貌和村居民舍之景，该图作者绘北方太行深处，画家的生活时代



〔图十二〕旧作北宋米芾的《云起楼图》轴
绢本　墨笔　美国佛尔利美术馆藏

不仅晚于郭熙，而且晚于王诜，大约绘于北宋末年至金代初期。该图所绘极似地势起伏、地形复杂的河南云台山，为典型的构造剥蚀地貌〔图十四〕：由中山渐渐过渡到低山丘陵和山前缓倾斜冲洪积平原，地形或破碎，或连绵起伏，多具深沟峡谷、悬崖峭壁。群峰雄峙、直插云端，拔地通天。

当今藏于海内外博物馆和私家的宋人扇面、册页总量大约有八百开左右，但金代的扇面或册页十分希少。事实上，金人也用纨扇，张瑀的《文姬归汉图》



〔图十三〕旧作北宋郭熙《溪山秋霁图》卷
绢本 墨笔 美国佛利尔美术馆藏



〔图十四〕河南云台山——典型的构造剥蚀地貌

卷中就绘有纨扇，赵秉文有“题赵琳画东坡石上以杖横膝扇头二首”和“题牧牛扇头”等[1]。金代王寂在明昌二年（1191）巡视辽东，夜宿同昌时，“昼寝方寤，视卧屏后有草书数行，细观之，乃一故绢扇图，……”[2]有关金人题扇的诗句在各种版本的《全金诗》里均有刊录。天津博物馆藏宋代佚名的《山寺群峰图》页〔图

1 金赵秉文：《闲闲老人滏水集》卷五、页 61，丛书集成本 2412 册，商务印书馆发行。

2 金王寂：《鸭江行部志》疏证稿，刊于贾敬颜：《五代宋金元人边疆行记是撒十三种疏证稿》，页 204，中华书局，2004 年 8 月。



〔图十五〕宋代佚名《山寺群峰图》页
绢本 墨笔 天津博物馆藏



〔图十六〕北部太行山系断裂崩塌型沙岩峰林



〔图十七〕旧作北宋燕肃的《春山图》卷
纸本 墨笔 北京故宫博物馆藏

十五〕绢本墨笔，纵 23.2 厘米、横 25.4 厘米，此图与南宋山水画册页中“南宋四大家”的任何一家无涉，属于金代中锋顿挫用笔的画风，画中的山寺属于北方建筑，几座棱角尖利的山峰，是北部太行山系断裂崩塌型沙岩峰林〔图十六〕，这是物理的垂直风化作用于寒冷、干旱地区的岩峰。相信有更多的金代山水画册页和扇面被发现。

旧作北宋燕肃的《春山图》卷〔图十七〕纸本墨笔，纵 47.3 厘米、横 115.6 厘米，北京故宫博物院藏，其左下角名款“燕肃画”的墨色与本幅有异，系后添。燕肃（991 — 1040）官至龙图阁直学士，他是一位科学家，是指南车、记里鼓、莲花漏的发明者，他还撰写了《海潮论》，并绘制了《海潮图》。据郭若虚云，燕肃“尤擅画山水寒林，澄怀味象，应会感神，蹈摩诘之遐踪，



〔图十八〕金末元初佚名壁画《疏林晚照图》 山西省大同市西郊宋家庄冯道真墓出土。

追咸熙之懿范。”[1] 有学者将是图断为燕肃真迹的依据是相信了拖尾中元代虞集等人的跋文，虞集在跋文中最先将是图论定为燕肃真迹，但是，需要强调的是，经过比对式的鉴定研究，虞集、柯九思的跋文皆为伪题，其印亦伪。此《春山图》所表现的并非春景，而是北方的夏山。该卷与史籍记载的风格类型完全不同，在燕肃的时代，尚未流行水墨粗笔山水。将是图置于山水画演变得序列里，系金末元初时期北方画家的笔墨，与当时郭敏《风雪松杉图》轴、佚名壁画《疏林晚照图》〔图十八〕的墨笔风格相近，其时代定位则不言而喻。

结 语

常常见到一些出版物将某件文物论作“宋或金”，这种混淆文物的时空观念必定会混淆艺术史在特定历史条件下所出现的分支性发展。这样的问题在研究其他文明古国的艺术史中也屡有出现。将金代山水画从两宋绘画中鉴别出来，使这个时期的山水画艺术在时间和空间上更加具体、更加客观。相比之下，金代人物画、花鸟走兽画等画科的墨迹更是寥若晨星，它们隐身于何处也是艺术史应当解决的问题。

拙文所考证的金代山水画，在向我们传递着八百

1 北宋郭若虚：《图画见闻志》卷三、页 34，画史丛书（一），上海人民美术出版社，1986 年。

多年前金代山水画发展的信息。金代山水画并不仅仅是对北宋绘画的继承或延续，它在发展中形成了自己特有的艺术特色，是两宋绘画所不能替代的。无视地域性的金代艺术史的存在，必定会对元初北方绘画的研究莫衷一是。蒙元灭金后到立国之前的金末元初（1234 — 1271），这个期间的艺术成就，是金、元绘画的桥梁，对元代早期北方绘画的发展起到了风格导向的艺术作用，属于金代绘画的延展，而对南宋绘画则无明显的影响。元初，金代一路的山水画主宰着大都画坛，何澄、张孔孙、史杠、刘贯道、商琦、李衍等北方籍的元朝官吏擅长和兼擅山水画，基本上承接了金代末期山水画的发展走势，直到 1286 年，赵孟頫等江南名士入朝为官，才渐渐结束了金代画风一统北方画坛的局面，江南的文人取法晋唐的笔韵和北宋文人画精神的绘画思想开始滋润了北方画坛。

［附记］本课题为故宫博物院 2006 年度科研课题，在写作过程中得到中央美术学院薄松年教授的指教。在动物考古学方面，得到中国社会科学院考古所袁靖研究员的指正，在古建学方面得到故宫博物院古建部黄希明副研究员的帮助。

［作者单位：故宫博物院研究室］

（责任编辑：杨丽丽）