

李唐与后李唐时代的山水画

附：南宋画家生活时段及其家族辈分考

Li Tang and Landscape Paintings in His Times
Appendix: Life and Family of the Southern Song Painters

余辉

Yu Hui

内容提要：

从李唐去世到刘松年成名之前，其间大约有四十多年的时间几乎是艺术史研究的空白区，本文主要探讨和细化这个时期即十二世纪中后期南宋山水画坛的基本状况。宋代豪放词派的气度、江南湿润的气候和地貌以及高宗的雅好是南宋初期山水画发展独特的历史文化背景，形成了极具地域特性的绘画内容和题材。宋高宗将濒临绝境的李唐笔墨苍劲的写意山水画风定为一尊，并深受其影响，高宗的小笔山水使这一路画风广泛流行于宋廷内外。李唐山水的青绿、细笔和水墨意笔分三路交互影响着南宋画坛。

李唐离世后，弟子萧照延续了水墨减笔山水和风雨波涛的题材，张敦礼则在细笔方面传扬至刘松年；阎氏兄弟、李迪等进一步完善了李唐的复合性绘画即山水—畜兽或山水—花鸟画。他们努力使北派山水本土化，为光宗、宁宗朝出现马、夏一派奠定了雄厚的艺术基础。这个时期的山水画家多写烟岚凄迷之景，将北方山水画派的“全景式”渐渐过渡到“截景式”构图，艺术风格渐趋雄阔，水墨渲染法和马牙、鬼脸、乱柴等皴法愈加成熟。可将一批佚名佳作分析、归纳为萧氏、张氏、阎氏等数种风格类型，形成十二世纪中后期的山水画谱系。

附文里根据可靠史料对李唐的卒年和李崇训、李嵩、李迪、李安忠的活动时段、马家世族的辈分重新进行了查证。

关键词：

高宗的审美取向 豪放词派与风雨波涛 江南地理
李唐的山水画类型 复合性画科 南渡两代

ABSTRACT:

There are approximately four decades between Li Tang's (ca. 1049-1130) death and Liu Songnian's being widely acclaimed that were left blank in art history studies. This article explores the Southern Song (1127-1279) landscape painter circles of this period, namely the mid to late twelfth century. Emperor Gaozong (r. 1127-1162) defined the bold and vigorous freehand landscape paintings by Li Tang that has been bordering on distinction as one of the most prestigious schools, while the emperor, deeply influenced by the style, promulgated this painting style in and outside the court through his own artistic creation. The blue-and-green colors, fine brushstrokes, and ink monochrome freehand style, all posed significant influences on the Southern Song painting circles from different angles.

After the death of Li Tang, his protégé Xiao Zhao inherited his favorite themes such as landscape with abbreviated brushstrokes (*jianbi shanshui*), landscape with wind, rain, and water waves, Zhang Dunli, another protégé, passed the style with refined brushstrokes (*xibi*) to Liu Songnian, while the Yan brothers and Li Di improved on the composite theme of landscape-animals or landscape-birds and flowers paintings. Their efforts helped to localize the Northern School while laid the artistic foundation for the rise of the school of painters as represented by Ma Yuan (act. ca. early 13th c.) and Xia Gui during the reigns of Emperor Guangzong (r. 1190-1194) and Emperor Ningzong (r. 1195-1224). Landscape artists during this period favored misty and forlorn scene, gradually transforming the characteristic Northern School panorama into segmented landscape (*jiejing*) composition, expressed with increasing vigor, while techniques such as ink monochrome wash, texturing strokes resembling horse teeth, ghost face, disorderly brushwood matured. Analysis of a series of masterpieces by anonymous painters could help classify them into the styles of Xiao Zhao, Zhang Dunli, and the Yan brothers, thus forming the pedigree of mid to late twelfth-century landscape paintings.

In the appendix, the year of Li Tang's death, Li Chongxun, Li Song, Li Di and Li Anzhong's active periods, as well as the family tree of the Ma family are checked and verified with the help of reliable historical documents.

KEYWORDS:

Emperor Gaozong of the Song dynasty, aesthetic taste, the heroic school of ci poems, themed landscape with wind, rain, and water waves, geography of the Jiangnan region, landscape by Li Tang, composite style, generations of the "southward crossing" (*nandū*)

以“南宋四大家”为代表的山水画家及其传承者如南渡画家的后代们大多集中在南宋宫廷及临安周边地区,几乎是南宋宫廷山水画史的主流。这个时期的山水画史大致可分为四个阶段,其一是“李唐时代”,其二是“后李唐时代”,其三是“刘松年、马远、夏珪时代”,其四是“后马、夏时代”。其发展阶段的基本特点是以某个领军画家的艺术风格为主体,然后出现一批画家扩展了这个画家的艺术影响,进入风格化的时期,继而又出现新的领军画家,周而复始,持续数代,反应了绘画艺术发展的基本规律。

在西方面向公众的《中国艺术史》没有完整地表述这一段绘画历史,直接从北宋张择端、赵佶进入南宋中期的马远和夏珪的时代¹。中英文对照版的《中国的艺术》稍细腻一些,在跳跃性的叙述中于李唐那里仅仅停留了几十个字²。在现有南宋山水画史的研究中,自“南宋四大家”之首李唐去世后,似乎很快就进入到刘松年、马远、夏珪的艺术格局。其实不然,从李唐去世到刘松年成名,其间大约有四十多年的发展时间。这个期间除了李唐的弟子萧照被提及之外,几乎是艺术史研究的空白区,本文称这个时期为山水画坛的“后李唐时代”,即高宗朝绍兴年间(1131~1162)中期到整个孝宗朝(1163~1189),为十二世纪中后期。后李唐时代的画家群主要由南渡第一代的少壮画家萧照、贾师古等和南渡第二代画家阎次平、次子、李迪以及当地画家构成,形成了以李唐传派为主的画家群。南渡的第三代画家则相继进入了光宗和宁宗的马、夏时代。本文主要探讨李唐时代和他去世后到刘松年任待诏之前南宋山水画的基本状态。由于李唐去世的时间是推定出来的,具有一定的模糊性,加上南宋绝大多数山水画不属年款,因此,很难断定本文所探讨的作品都是在李唐去世之后的绘画,但可以感受到的是,李唐主体鲜明的造型和苍劲豪放的笔墨是如何深刻地影响着那个时代。

一 宋高宗审美取向的文化背景

李唐在南宋初年以水墨苍劲豪放之笔挥写出风雨波涛并形成一派,萧照、阎次平、李迪等人的笔墨随之而走向更加激越,这不是他们的偶然兴致,而是有其深刻的历史背景和地理文化等诸多因素,其中还有宋高宗的审美取向。

(一) 宋高宗与李唐的私谊

李唐艺术的保护人是赵构(1107~1187),他是徽宗第九子,宣和三年(1121)被封为康王,封地商丘(今属河南)。靖康二年(1127),徽、钦二宗被金军俘获,赵构是徽宗诸子中唯一未被金军捕获的皇子,他在南京(今河南商丘)即位,庙号高宗,建元建炎。此后,高宗一直向南退却,先后避乱于扬州、金陵、临安、温州等地,绍兴八年(1138),定临安(今浙江杭州)为“行阙”,史称南宋。宋高宗复国不成,于绍兴十一年(1141)签订了丧权辱国的“绍兴和议”,获得苟延,赵构为太上皇,有《翰墨志》传世。高宗无子,绍兴二年(1132),秀王子偁之子赵昚被选育宫中,隆兴元年(1163)赵昚继位,是为孝宗。

1 CHINESE ART by Mary Tregear, Published in the United States of America in 1985 by Thames and Hudson Inc.

2 胡恒、罗芳、梁在平著、Harold L. K. Siu译:《中国的艺术》,台湾幼狮文化事业公司,1995年印行,第73页。

据《画继补遗》载：“宋高宗时在潜邸，唐曾获趋事。”¹即赵构在商丘为康王时，时为宣和画院待诏的李唐曾以绘画之艺侍奉过他。靖康之难后，“唐初至杭无所知者，货楮尽以自给，日甚困，有中使识其笔曰：‘待诏作也。’唐因投谒中使，奏闻，而唐之画杭人即贵之。”李唐在临安二叩高宗时，他们已是故交了。建炎年间（1127～1130），高宗积极网罗南渡的原宣和画院的画家，“创御前甲院”²，恢复了宫廷画家的创作活动。

赵构与宫廷画家建立了一种不同于宣和时期的平和关系。徽宗对宫廷画家采取的是一种带有奴役性质的关系，如徽宗敕令他们代笔绘制大量的花鸟画，以至于北宋末的宫廷画家少有署名之作，还直接教授或干预他们的艺术创作。高宗则不同，他与宫廷画家建立了一种创作者与批评者的赞赏关系、皇帝与画家共同完成作品的合作关系，如李唐作《胡笳十八拍》，“高宗亲书刘商辞，每拍留空绢，俾唐图画，亦尝见高宗称题唐画《晋文公复国图》横卷，有以见高宗雅爱唐画也。”³这是徽宗朝所不经见的，徽宗极少褒扬当朝画家，在他主持下编撰的《宣和画谱》里，竟没有一位当朝的名师巨匠。高宗则不然，他在欣赏了李唐的《长夏江寺图》卷（北京故宫博物院藏）后，情不自禁地在卷尾题写道：“李唐可比唐李思训”。高宗乃至后世皇帝均在画家的作品里题写具有赞赏性的诗句，南宋画家在皇帝面前的自由度达到了空前，如梁楷拒绝接受宁宗赐予的金带，将它“挂于院内”⁴，这在徽宗朝是不可能出现的画家独立人格。说明南宋宫廷像雇佣歌伎乐舞艺人一样延聘画家，大大减弱了受雇画家的人身依附关系。

（二）高、孝二宗的艺术作为

在宋代，高宗对书画的钟爱程度仅次于徽宗，他“天纵多能。书法尤出唐宋帝王上。”⁵高宗的绘画题材以水墨山水为主，还擅长画人物、竹石，自有天成之趣。影响宋高宗绘画的有两个人，第一个是其父赵佶，赵佶鼓励自家公子要“笔意简全，不模仿古人而尽物之情态形色，俱若自然，意高韵古为上”⁶，徽宗的细笔画法是其子赵构最直接的艺术前源。

影响宋高宗绘画的第二个人是李唐。这个时期的李唐在绘画风格上开始产生了较大的变化，他以墨笔写意表现江南烟雨岚雾之景，开创了水墨苍劲一派，强化了风雨波涛类的山水画题材，故“光尧极喜其山水”⁷，引起了赵构对水墨山水画的兴趣，对南宋前期开始盛行水墨画烟雨波涛起到了导向作用。元初庄肃说宋高宗“于万机之暇，时作小笔山水，专写烟岚昏雨难状之景。非群庶所可企及也。予家旧藏小景横卷。上亲题‘西湖雨霁’四字。又二扇头。其一题一联曰。万木云深隐。连山雨未晴。其二曰。子猷访戴。极有天趣。”⁸可探知宋高宗画的是一种小写意墨笔山水画，描绘江南烟雨朦胧之景，将北宋宗室里的工笔小景山水过渡到墨笔写意山水。宋高宗在南逃途中经过豫东、淮北、苏北、苏中、江南和浙东南等地，烟锁长坡、雾蒙苇滩和云

1 [元]庄肃：《画继补遗》卷下，北京人民美术出版社，1963年，下同，第8页。

2 据[元]宋杞题李唐：《采薇图》卷（北京故宫博物院藏）的跋文。

3 [元]庄肃：《画继补遗》卷下，第8页。

4 [元]夏文彦：《图绘宝鉴》卷四，画史丛书本（二），上海人民美术出版社，1986年，下同，第104页。

5 [元]庄肃：《画继补遗》卷上，第1页。

6 [南宋]赵彦卫：《云麓漫钞》卷二，唐宋史料笔记丛刊本，中华书局，1996年，第28页。

7 [南宋]邓椿：《画继》卷六，北京人民美术出版社，1963年，下同，第84页。

8 [元]庄肃：《画继补遗》卷上，第1页。



图1 赵构(传)《蓬窗睡起图》台北“故宫博物院”藏

绕巨嶂等景致为他开阔了新的笔墨意境。遗憾的是,高宗无真迹存世,今传为他的《蓬窗睡起图》页〔图1〕具有小写意的笔墨特性,系“小笔山水”,朱惠良博士的《南宋皇家书法》一文确信《蓬窗睡起图》页上的行书题诗系孝宗之迹¹,加上幅上有孝宗太上皇时期的玺印“寿皇书宝”(朱文),否认了该图系高宗真迹的传说。该图虽非高宗真迹,但诗句出自高宗,其手法系高宗所欣赏的以“小笔”作“烟岚昏雨难状之景”,与李唐的《江山小景图》卷同属一类画风。

高宗放弃对宫廷画家具体的艺术监管,实行审美影响,是他的明智举措。由于高宗影响绘画的史料较少,影响书法的材料较多,可通过高宗影响书法的事例,判定高宗的绘画审美观念对宫内外必定会起到关键性的导向作用,如:

南宋之初,金太宗以昭苏轼、黄庭坚为忠烈、扫除逆党为出师灭宋之名。高宗为了笼络文人士夫,为苏、黄昭雪,他从师法徽宗直接转向黄庭坚,自此,“始为黄庭坚书”,老臣郑亿年悄悄禀报高宗,说伪齐傀儡皇帝刘豫也在学黄庭坚字,他担心今后可能会与御笔“相乱”,高宗“遂改米芾字,皆夺其真。”²后来,高宗上追六朝,研习“二王”,恰如其自谓:“余自魏晋以来至六朝笔法,无不临摹。”³孝宗和吴皇后等乃至整个内廷的书迹步趋高宗,是其必然。高宗学书不以“二王”为始,在某种程度上是出于政治上的考虑,也是对北宋词坛豪放派极大的肯定,苏、黄、米纵逸和豪放的书法趣味必定会渗入南宋画坛。

高宗非常青睐李唐水墨写意山水,亲自“作小笔山水,专写烟岚昏雨难状之景”⁴,这不可能不对画坛产生影响,可以说,大凡没有马远、夏珪风格的细笔雨景山水,都与这个时期有关。特别是在李唐离世之后,从

1 朱惠良:《南宋皇家书法》,刊于台北《故宫学季刊》1985年,第二卷,第四期,第17~52页。

2 事见〔南宋〕楼钥:《攻媿集》卷六十九《恭题高宗赐胡直孺御札》,《景印文渊阁四库全书》本第1153册,台湾商务,1983年,第151页。

3 〔南宋〕赵构:《翰墨志》,《中国书画全书》(二),第1页。

4 〔元〕庄肃:《画继补遗》卷上,第1页。

赵构对李唐弟子萧照的态度来看，他依旧推崇这一路的写意风格，他的这种审美取向一直传导到孝宗朝，为刘松年所承接和发扬。因而在南宋山水画史上，才会出现一个长达四十余年的“后李唐时代”。

自宋高宗至孝宗朝，南宋出现了一大批以古代爱国忠臣为题材的绘画，笔者以为，没有一大批受雇的画家服务于宫廷，是难以完成诸多此类画迹的。宋高宗有着较强的念旧情结，他恢复了难逃到临安的前朝宫廷画家的地位，其中最佳人选是曾在潜邸的李唐¹。和徽宗一样，高宗也在四处寻找祥瑞入画，所不同的是，他着力寻找的是“失而复得”的祥兆和他即位的天意，他把屡屡发生的这类事件，作为收复失地的前兆²。一些宫廷画家往往投其所好，编出一系列牵强附会的吉兆，绘成图画。如萧照的《中兴瑞应图》卷（已佚）³、佚名的《泥马渡康王图》卷（天津博物馆藏）⁴、《光武渡河图》（已佚）⁵等。此后，高宗为稳固他的统治秩序，表现儒家思想的绘画题材渐渐风行内廷，他还亲自为马和之的《女孝经图》卷（台北“故宫博物院”藏）书写女孝经。

赵昚（1127～1194），绍兴三十二年（1162）登基，庙号孝宗，在位二十七年。他不满于高宗朝腐败软弱的政治局面，为岳飞父子平反昭雪，剔除了高宗朝的降金派，“初孝宗锐欲恢复，用宿将李显忠、邵宏渊大举北伐……”⁶在孝宗朝出使金国的使团人员中，常潜藏有宫廷画家，他们奉命描绘了金国的山川地形和女真人的军事活动⁷。孝宗独好工书，其最著名的书迹是《草书后赤壁赋》卷（辽宁省博物馆藏）认可了高宗崇尚苏轼的政治行为何艺术活动。

（三）南宋豪放派文学艺术的影响

文学上的变化和发展往往先于其他艺术，这必定会影响到绘画等艺术门类的审美取向。以词而论，词兴起于晚唐，发展于五代，繁荣于北宋，派生于南宋。相对于婉约派而言，豪放派是因北宋末词坛的新变而形成的一个重要的文学流派，发端者为北宋欧阳修、特别是苏轼，因其旧党的缘故，政治上的坎坷和生活上的磨难使他迸发出篇篇壮词，与柳永、曹元宠分庭抗礼。苏轼遣词讲求气度超拔恢弘，感情充沛激昂，词的内容较多地借风雨波涛抒发慷慨胸臆，大有风涛之气，充满了丰富的想象力和多姿多彩的文学语言，打破了传统词风，如《念奴娇·赤壁怀古》中的一声“大江东去，浪淘尽，千古风流人物”，激起了多少南宋画家们的画兴！

由于苏轼的旧党背景，受到哲宗的贬黜，徽宗更是在端礼门外立上贬斥元祐党人的诬碑，因此，豪放派

1 自赵构起，皇帝在登基时，厚待在潜邸时效命的画家，此后如元文宗图帖木尔对林一清、清高宗弘历对冷枚等，他们在登基之初，首先需要最熟悉的画家为其作舆论宣传。

2 如临安候潮门一厨娘从一条黄花鱼肚子里剖得一玉孩儿扇坠，辗转数人传到宫里，被高宗识出是他的心爱之物，此物是他于十年前在四明时不慎坠入水中。

3 传为萧照的《中兴瑞应图》卷（天津博物馆藏）等，应是高宗授意之作，所谓“中兴瑞应”出自于当时的昭信军节度使、太尉提举皇城司曹勋杜撰的故事，意在赵构继位系“上天祥应”，如显仁皇后在宫中掷棋于盘，预示赵构继位；上天托梦赵构脱袍更衣等。现存明代仇英《摹萧照中兴瑞应图》卷（北京故宫博物院藏）。

4 “泥马渡康王”的绘画内容则更是荒诞不经，高宗在金军的追逐下，一条大河挡住赵构的去路，赵构骑的是崔府君暗助的一匹神马，托起赵构及横渡大河，彼岸的金军不得不望河兴叹。

5 绘汉光武帝率军过冰河的情景：光武帝一行人马刚过河则冰裂，只有尾马落水，有如神助，暗喻赵构之吉。

6 [南宋]周必大：《文忠集》卷七十，《景印文渊阁四库全书》，第1147册，台湾商“务印书馆”，1983年，第743页。

7 见拙著：《南宋宫廷绘画中的“谍画”之谜》，刊于《故宫博物院院刊》2004年第3期。

的风发意气很难影响到徽宗控制的宫廷绘画里，宫廷画家们依旧刻意求工，步趋徽宗之意。

南宋初年，“靖康之难”引发了众多学士们的愤懑，豪放词派的迅猛发展有了很深的思想土壤，高宗在马和之《后赤壁赋图》卷后亲书苏轼《后赤壁赋》，钦定豪放词派在南宋的继续发展，南宋词坛已明确肯定豪放派的领袖人物就是从抗金前线回来的辛弃疾，其词调激越雄豪，其内涵更多的是愤怒、激励和忠义，《丑奴儿近》直接“逼迫”画家去面对“千峰云起，骤雨一霎儿价。更远树斜阳风景、怎生图画！”在辛弃疾前后涌现了李纲、陈与义、叶梦得、陆游、陈亮等一大批爱国词人，几乎绵延了整个南宋。

由于高宗、孝宗对豪放派词人的肯定，豪放派词人苏轼、黄庭坚、米芾豪放的书法风格在南宋得到了广泛的延展，师从者本身就是豪放词派的传人或是朝里的重臣，展如王升《杜门帖》势如风雨，胡安国《得雨帖》任情恣意，朱敦儒《麈尾帖》姿肆斜倚、叶梦得《阁下帖》气势开张、陆游的《怀成都诗帖》体势豪纵、范成大的《中流一壶帖》遒劲雄放、吴琚的《杂书十帖》纵肆奇险、张即之《杜诗》卷雄逸豪迈……各抒胸臆、各造其极。

苏轼为文汪洋恣肆、崇雅斥郑的音乐理论拨正了南宋音乐家的心弦，有儒家正声，“盖所以荡涤邪秽，斟酌饱满，动荡血脉，贯通精神，养其中和之德，而救其气质之偏者也。”¹郑樵《通志·乐略》更是呼唤“浩歌长啸，古人之深趣。”豪放派词人作曲家姜白石在晚年曾以他激荡洒脱的名篇《永遇乐》与辛弃疾唱和，根据杨荫浏、丘琼荪将姜白石的《隔溪梅令》演化的五线谱演奏出的音乐效果，充满了情感丰富的感时之音。乐曲自然会影响舞蹈的节奏，如南宋的《讶鼓》《傩舞》《剑舞》等舞蹈，无论在宫廷还是在坊间，在表达激情方面均得到了充分的发展。

因时代和个人性格的差异，同属豪放派词家的特性各有不同，如苏词清放、辛词雄放、南宋后期则显粗放。词人在表达婉约、愤怒、悲切、喜悦等内心情感时，或纵情豪放、或细腻入微、或抒情悠扬，大大推进了画家们在创作中入情地表现出不同的词意。在这样大的文化氛围中，南渡画家及其传人们不可能还固守着徽宗朝细腻求实的审美趣味，其水墨苍劲、笔势豪放和追求词意的山水画新风不是孤立存在和发展的，与词风、书风、乐风、舞风等共同激越地抒发着因国难而欲求不得、欲罢不能的种种情感，这在当时已形成了不可阻挡的自然之势。

（四）地理环境的客观影响

山水画发展到南宋，在题材方面的历史性变化是大量出现了表现风雨烟霭类等湿润气候的绘画，除了上述的诸多原因外，客观上与画家的生活环境发生的变化有关。在北宋，自郭熙开始，画家们能够精到地把握气候中的微妙变化如早春、初秋、雪霁等等，直到北宋末，除了李成画过《骤雨图》、米友仁的“米氏云山”之外，画家们很少表现风雨波涛。南渡的北方画家们原先只习惯于描绘北方晴空或雪天下的大山大水，但江南一年四季湿润多雨的气候与北方干燥少雨的气候截然不同，迫使北方画家观察和体验南方的自然景物以及其中的人畜，以适应新的创作环境；南方多雨多河多风浪，如临安西湖周围烟雨迷蒙而透明的天空，特别是

1 [南宋]朱熹：《〈尚书·舜典〉注》，《文集》，卷六十五。

钱塘江每年八月十五日的潮汐现象，涌起了山水画家表现波涛和浪潮的创作情感。因此，南宋宫廷里大量出现了以风雨、潮汐和巨浪为题材的山水画。

根据诸多南宋绘画证实：南渡画家表现北方山石的笔墨技法必须借助南方的石质山体方能施展和传授。通常认为南宋宫廷画家以西湖及临安周围的景致为题材是不全面的，必须看到，在这个时期还出现了不少属于南方火山岩和丹霞地貌以及南方植物的山水画，这很可能是取景于浙东、皖南、福建、江西等地。在后李唐时代，南宋内府的官员主要来自浙东、皖南、福建、江西等地，他们在宫里的活动，必然会将其故里的自然山川风貌传颂给宫里的山水画家，吸引他们前往观览并形成绘画，如一些表现有黄山特征的山水册页出现于皖南籍的官员入宫之后¹，吸引了宫廷画家对皖地山水的兴趣。

二 李唐南渡后的艺术定局

李唐（约 1065 ~ 1146 后），其生卒年的考证依据详见附图 1：李唐卒年考。其字晞古，河阳（今河南孟县）人，“在宣靖间（1119 ~ 1127）已著名”²，他“善作山水、人物，最工画牛。”³李唐画牛，则来自戴嵩遗法且独成一家。他在山水画方面建立了青绿、细笔和水墨写意三种风格类型，其艺术成就集中体现在四个方面：1、建立复合性画科，2、形成截景式山水画构图，3、开创了水墨苍劲一派并强化了烟雨波涛类的山水画题材；在此基础上，我们应当对一些传为李唐的山水画进行辨识，剖析与李唐同期的佚名山水画的构图、点景建筑和笔墨变化。

（一）李唐山水画风的三种类型

李唐的山水画研习历程是先学唐代李思训一路的青绿山水，后学北宋范宽一路的细笔水墨山水，最终形成独具特色的水墨粗笔山水。他的这三种画风分三路分别影响和交互影响着南宋初期的山水画坛。

其一是青绿山水，主要传承唐代李思训、李昭道的绘画风格，如他的《长夏江寺图》卷〔图 2〕，其青绿山水画的传人即张敦礼等。尚无直接材料证实李唐与南渡的赵伯驹、赵伯驩兄弟的关系，但在青绿山水方面均系同宗，一并对南宋青绿山水产生影响。

其二是细笔山水，属于北宋初范宽的北方山水画脉系，以小斧劈皴、雨点皴、豆瓣皴等为主，以用墨为主、染色为辅的工细类山水画。如《万壑松风图》轴〔图 3〕、《江山小景图》卷（均藏于台北“故宫博物院”），李唐的这类细笔影响着早年的萧照和阎次子、张敦礼，直到刘松年等。

其三是李唐在南宋初期开创了笔墨苍劲、简洁豪放的水墨山水和截景式构图，专写江南的风雨烟岚，如《采薇图》卷〔图 4〕。萧照师李唐细笔为先，粗笔为后，一直传导到马远、夏珪等人。

上述前两种山水画风都是画家于北宋后期在徽宗的训导下形成的，其构图均采取全景式的视角，展现北

1 见拙著：《南宋宫廷画院佚史考》，刊于《画史解疑》，台北三民书局，2000 年。

2 [元]宋杞题李唐：《采薇图》卷（故宫博物院藏）。

3 [元]庄肃：《画继补遗》，卷下，第 8 页。



图2 李唐《长夏江寺图》卷 故宫博物院藏

图3 李唐《万壑松风图》轴
台北“故宫博物院”

图4 李唐《采薇图》卷 故宫博物院藏

方太行山系的石质山面貌，手法十分工细、写实，画风严谨敦实、古雅深厚。李唐本可以在徽宗提供的优裕的物质条件下，以这种恪守北方山水画派的艺术风格终了其生，北宋灭亡，虽然没有改变李唐的生活道路，但改变了他的艺术发展趋向。

李唐萌发于临安的水墨粗笔山水画经过了由无人问津到高宗推崇的过程。他经过“靖康之难”后的南渡生涯，饱览了从中原绕道太行、两淮、江南等地的自然风光，横穿了黄河、淮河、长江、钱塘江等十多条江河的风烟云雾，经历了沿途的风霜雨雪，特别是摆脱了宣和画院对艺术创新的桎梏，尤其是逃离了徽宗对画院画家近乎苛刻的督导和责难，来到了一个作画相对自由的环境，其艺术个性得到了充分的发挥。他初到临安时，很快就发现了山水画的新题材，在二进宫之前形成了以水墨写意画雨景的绘画风格，但当时临安城里雅好的是浮艳华贵的设色花鸟、流行的是江参仿五代巨然的山水画和北宋画僧惠崇等人的小景山水，李唐的墨笔写意山水不为时人赏爱，愤然写下这样的诗句：“雪里烟村雨里滩，看之容易作之难；早知不如时人眼，多买胭脂画牡丹。”¹直到李唐入宫，才改变了他的生活状况，正如宋杞所言：“入院后，遂以尽变前人之学而学焉，世谓东都以上作者为高，良有以夫。”²促使他形成新的绘画观念并获得了实践成果，其山水画从题材、构图到笔墨均发生了根本性的变化和发展，基本奠定了南宋山水画的发展趋向，这些绘画业绩在宣和画院里是很难实现的。

1 [清]厉鹗：《南宋院画录》，卷二，《画史丛书》（四），上海人民美术出版社，1986年，版本下同，第21页。

2 [元]宋杞跋李唐：《采薇图》卷（北京故宫博物院藏）。

（二）李唐的艺术成就

1. 建立了复合性画科。李唐画艺广博，山水、人物、畜兽皆精，为建立山水—人物、山水—人物—畜兽等复合性画科奠定了基础。李唐在临安期间，根据小景山水画在江南的发展经历，特别是将江南独特的地貌和物产融合得十分自然，淡化了画科界限，将山水画中的树石、畜兽画中的水牛与人物画巧妙地结合起来，形成了独特的牧牛题材，其基本程式是高树与坡石、水牛和牧童，打破了唐代以来单纯画牛的艺术格局。



图5 马远《梅石溪凫图》页 北京故宫博物院藏

这种画科上的多元结合启迪了南宋初年的一些花鸟画家如李迪、阎次平等人的新创：将树石与花鸟有机地结合起来。直到马远《梅石溪凫图》页〔图5〕的出现，标志着山水画与花鸟画的结合更加成熟。

2. 形成截景式山水画构图。在南宋，李唐的山水画构图发生了较大的变化，他作于1124年的《万壑松风图》轴（台北“故宫博物院”藏）是表现北方全景式大山大水构图的终结之图，取而代之的是截景式构图，如《采薇图》卷，一变描绘山水采取纵向通景、横向通体的手法，截取与人物活动最密切的部分如树木、坡石和流溪，突出了人物的精神状态，事实上，这也是一种复合性画科的表现手法，将山水画和人物画巧妙地结合起来。这种截景式的构图，其端倪很可能来自于北宋末文人画家乔仲常的《后赤壁赋图》卷（美国纳尔逊博物馆藏）中的东坡游赤壁一段，突出了人物的活动。

3. 开创了水墨苍劲一派。南渡之后，画家在此基础上脱胎出新的水墨画风，开创了水墨苍劲一派，画面构成讲求简洁明朗，以粗笔重墨完成了对小斧劈皴的变革，形成了山水画史上的新创——大斧劈皴和刮铁皴等，专写水际岸边的巨石和斜坡，把江南幽湿多雨的气候特性表现得淋漓尽致，得到了高宗的赏爱。

4. 强化了烟雨波涛类的山水画题材。在北宋，雨景山水少有人画，黄庭坚在欣赏北宋燕文贵时题写道：“《风雨图》本出于李成，超轶不可及也。近世郭熙时得一笔，亦自难得。”¹由于李成的真迹在北宋后期已经绝少，其艺术影响极为有限。南宋画家喜好作风雨图，并非笔者所创，清代吴其贞曾概括道：“大抵宋人喜写此图也”²。笔者以为，此说中的“宋人”应该包括南宋画家，他们不仅喜画风雨，亦好作烟云、波涛、潮汐等激动人心的自然气象骤变之景，并将其从山水画扩展到人物、花鸟画中。如元代王逢有题李唐《江山烟雨图》：“烟雨楼台晦霭间，画图浑是浙江山；中原板荡谁回首，只有春随北雁还。”³张雨题李唐《长江雨霁》卷：“日暮空

1 [北宋]黄庭坚：《黄庭坚全集》，卷二十七，四川大学出版社，2001年，第737页。

2 [清]厉鹗：《南宋院画录》，卷四，第67页。

3 [元]王逢：《梧溪集》，卷三，《景印文渊阁四库全书》本第1218册，台湾“商务印书馆”，1983年，第673页。



图6 南宋佚名《古木万峰图》台北“故宫博物院”藏

但记载中他的这些绘画内容足以说明他在南宋初年的开拓力度。

（三）李唐画迹初鉴

英国学者苏立文先生几乎否认现今存有李唐的真迹,连公认的李唐署款名作《万壑松风图》轴(台北“故宫博物院”藏)“可能是后来的仿本,很可能李唐没有留下任何真迹,而小型团扇《古木万峰图》[图6](即《奇峰万木图》页,笔者注)可以说是最接近李唐作风的代表作。”⁶苏立文先生否定有李唐画迹存在的根据是:“当开封陷入金人的手中时,李唐的年事已高,他大半的真迹在兵荒马乱中与宋徽宗的收藏一起流失。”⁷现存的李唐真迹可以证实这个依据缺乏具体的史料,更何况李唐在南宋初年还创制了不少佳作。美国学者高居翰先生也有相近的鉴定结论:“虽然有人把扇页《奇峰万木》鉴定为一位颇早的画家的作品(故宫列为北宋燕文贵作),其实我们可以完全按照风格而把它重鉴为李唐之作。”⁸此后,他再也没有提到李唐的其他山水画。事实上,李唐在南宋时期的公认佳作有两幅存世:《江山小景图》卷(台北“故宫博物院”藏)、《长夏江寺图》卷和《采薇图》卷(均藏于故宫博物院)。《长夏江寺图》卷本是青绿山水,工细精整而不流于纤巧,在清代就已破损剥落严重。一些传为李唐的山水画和有山水背景的人物画大多是以南宋的面目出现的,可推知李唐在南宋初的十多年里有过一个绘画创作的高峰期。从时间上看,《采薇图》卷出现的最晚,它开启了山水一人物的复合性绘画,在思想上和艺术上确立了南宋宫廷山水、人物画的艺术格调 and 笔墨趋向,画中出现的水

林新雨过,茅堂咫尺寄岩阿;携琴若到玉门去,输与寒江一钓蓑。”¹可见李唐所画山水多以雨景为题材,李唐《春江不老图》对细节的刻画十分动情:“古松据大石,欲攫峡口,崩滩汇为怒涛,陆岸直上,百步未已,于诸画中,最为狮子吼。”²特别是《秋江潮汐图》重在局部的特色,“图之右角画松风楼阁观潮之意,左边皆烟水,潮浪如山奔,舟楫浮沉出没,使观者神情震撼。”³记载中他的《风雨归舟图》“浅绛色,烘染极佳”⁴。李唐甚至将风雨引入牧牛图里,如他的《风雨归牛图》大幅:“一株点叶树,为风雨将吹到于地,有一牛乘顺风而奔,气韵如真,为神品。”⁵李唐表现风雨、波涛题材的山水画,虽难以得见,

1 [元]张雨:《贞居集补遗》,卷上,武林往哲遗著本。

2 [清]厉鹗:《南宋院画录》,卷四,第9页。

3 [清]厉鹗:《南宋院画录》,卷二,第10页,画史丛书本(四),上海人民美术出版社1986年版,下同。

4 [清]厉鹗:《南宋院画录》,卷二,第9页。

5 同上。

6 The Arts of China by Michael Sullivan. 曾培,王宝连编译:《中国艺术史》,台北南天书局,1985年,第193页。

7 同上,第193、194页。

8 [美]高居翰著、李渝译:《中国绘画史》,雄狮图书股份有限公司,1996年,第39页。

墨减笔,对人物画来说,是减笔描的先导,对山水画而言,引发了水墨苍劲之风,画中流水的盘涡之势犹如激情逐浪,画中的斧劈皴和截景式构图无疑是南宋山水画变革皴法和构图的开始,引导了后世画家关注自然景观中最动人之隅。

《晋文公复国图》卷(绢本设色,纵29.4、横828厘米,美国纽约大都会博物馆藏)被元代乔篈成在跋文里认定是李唐画、高宗题,其后的元周密、明吴宽等皆一一续跋首肯¹。该图并不是记载中李唐绘制的同名长卷,几十年来一直作为李唐的传本,美国高居翰先生怀疑此图系早期摹本是有一定的风格依据²。李唐《晋文公复国图》上有高宗题文³,其绘制时间当在南宋绍兴



图7



图8 李唐(传)《清溪渔隐图》卷 对幅 台北“故宫博物院”藏

初年,画晋献公儿重耳因晋室内乱外逃,在诸贤臣和秦国的帮助下,历经十二年艰辛终于复国,原图现已不存。现大都会本《晋文公复国图》卷中的树石背景受到李唐树石和萧照皴法的影响,但比较稚嫩,笔墨的浓淡变化不够自然,人物造型仍有李唐清癯和严谨的特性,但线条较为谨弱纤细,与全卷娴熟的布局、造型水平形成矛盾,可推知这是一件南宋孝宗朝的晚辈画家依照李唐之作所完成的摹本[图7]。其依据是:孝宗登基伊始,就“锐意恢复,用宿将李显忠、邵宏渊大举北伐”⁴,在这个时期,南宋出现了一批有爱国抗金思想的绘画,该图即在此背景下临摹了李唐的原迹,画中坡石的笔墨有萧照的手法,笔者怀疑李唐在绘制《晋文公复国图》卷,萧照曾协助过。此图若再晚些,则会出现受刘松年乃至马远、夏珪影响的树石笔墨。幅上六处行楷书题文近孝宗早年书风,受高宗研习“二王”时期的艺术影响,学赵构但乏圆熟。

近来,台北“故宫博物院”书画同行确定原为李唐的《清溪渔隐图》卷[图8]是赝品,笔者认同这个鉴定结论。值得注意的是,由于李唐的《清溪渔隐图》卷被否定,那么不少学者认同的李唐《山水图》轴[图9]

1 王连起先生考证该图的跋文为伪题。

2 An Index of Early Chinese Painters and Paintings University of California Press, p.125.

3 [元]庄肃:《画继补遗》,卷下,第8页。

4 [南宋]周必大:《文忠集》,卷七十,《景印文渊阁四库全书》,第1153册,台湾“商务印书馆”,1983年,第151页。



图9 李唐(传)《山水图》轴
日本高桐院藏



图10 南宋佚名《秋林放犊图》轴
绢本设色 纵96.3厘米 横53.2厘米
北京故宫博物院藏

就会受到挑战¹，这是因为《清溪渔隐图》卷与所谓李唐《山水图》轴(对幅)属于笔墨相近的作品，后者在过去被当作李唐真迹的证据是图右的松树顶端发现藏有“李唐画”三字。事实上，有李唐名款包括藏款的伪作尚有不少，关键在于它是否为李唐的真迹。《山水图》轴(对幅)主要运用了大斧劈皴，这是李唐画艺进入炉火纯青时的笔墨，然而，极不协调的是：与《采薇图》卷中的山石背景相比，《山水图》轴(对幅)中杂树的用笔颇为幼稚，枝干的结构缺乏基本的写实训练和造型

基础，颇为呆滞和臃肿，其坡石的画法颇为粗陋，此系李唐所不可为之；其中不为人注意的是：点景人物的笔墨和造型更是难以出自李唐之手，毫无造型和线条可言，此类作品是否为元代画家的手笔？

名款必须与款主的笔墨风格相一致才能成为有效的实证之一。有一类佚名之作的风格是在萧照的影响下研习李唐的细笔山水画风，因而后人常常在这类佚名之作上添上李唐的名款。如《秋林放犊图》轴〔图10〕上的树根处也藏有名款“李唐”二字，写法与李唐的真迹有距离，这不能使该图成为李唐之作的依据，该图与其说与李唐的风格相近，不如说与师法李唐的阎次平的画艺更为相仿，与《秋林放犊图》轴相去不远的是：阎次平《四季牧牛图》卷〔图11〕豪爽的树法用笔和肥厚的水牛造型以及刻画水牛至精至微的艺术技巧，《秋林放犊图》轴原作者的名款就在右侧，这个名字很可能就是阎次平，被后人裁去后添上了李唐的名款，故画幅右侧的枝叶稍嫌局促。

(四)与李唐同期的范宽遗风

对李唐的研究不能忽略同期的南渡画家，像李唐这样的前宣和画院画家在绍兴初年纷纷复职²，实行御前管理，给予一定的待遇，形成了南宋前期内廷的核心画家，如“米氏云山”的传人米友仁、属于李成、郭熙传派的杨士贤、朱锐、张洄、张著和兼擅山水的李安忠、刘宗古以及宣和百王宫待诏阎仲等十余人。

在南宋，朱锐等人带来的李成、郭熙一派的画风几乎没有延展到后人，李、郭一路的山水画代表作存世较少，有名款者如朱锐的《盘车图》页、朱□的《雪溪行旅图》页(均藏上海博物馆)等，表现了靖康年间

1 [日]铃木敬编：《中国绘画总合图录》4，东京大学出版会，1983年，第26页。铃木敬著，魏美月译：《中国绘画史·南宋绘画(三)》，刊于台北《故宫文物月刊》，第92～109页。

2 南宋朝廷是否在初年恢复画院，现众说不一，但可以确信，在当时必定有雇用宫廷画家的机构。

中的逃难旅途。

与李唐同在御前供奉的画家还有马和之，它的山水画线条来自其自创的用于画人物的蚂蟥描，非山水画派里的正宗传派，师从者较少，属于非主流的绘画流派，未形成影响。还有北宋山西马贲“佛像马家”的后人马兴祖，在内廷“辨验名踪卷轴”¹，其花鸟、杂画之艺传其子马世荣等。



图 11 阎次平《四季牧牛图》卷 南京博物院藏

范宽的画风在南宋传之多人，这与李唐的师承有关，李唐晚年的艺术地位必定会引起别人效仿他的师从经历。南宋画家主要聚集在临安及其周围，与北方山水画派迥然不同的是：江南以土质山为主的地质、以缓坡丘陵为基础的地形和以茂密植被为特色的地貌，这些，使得南宋初期师法范宽的画家们不得不在临安以外的地方寻找类同北方的高山峻岭。

在李唐同时期里较著名的画迹有三件十分相近：方闻先生在《心印》里提出的传为关仝的《山溪待渡图》轴（绢本墨笔，纵 156.6、横 99.6 厘米，台北“故宫博物院”藏）其“作者可能是李唐的同时代人，活动于 1120 ~ 1150 年间”，传为范宽的《临流独坐图》轴（绢本墨笔，纵 156.1、横 106.3 厘米，台北“故宫博物院”藏）和作为北宋佚名的《仿范宽山水图》轴（绢本墨笔，纵 164.7、横 103.8 厘米，美国纽约大都会博物馆藏）的两位作者均“活动于 1150 年”²，这是可以接受的鉴定结论。三图佳作在风格上体现了南宋初期师法范宽的表现手法，从构图的变化来看，从北方的全景式大山大水到江南“一角”“半边”的构图程式是经过了一个渐次演化的过程，可资证明“一角式”构图不是在瞬间产生的。这三件佳作如“蒙太奇”般地“拍摄”了这个变化的过程：

传为关仝的《山溪待渡图》轴〔图 12〕开始动摇了主题山峰的中心位置，山峰不再居中，在整体向右偏移的基础上，近景坡脚更向右斜倚，占据一隅，打破了北宋山水构图的均衡。画中的建筑还保留了一些北方建筑的特色，尚未出现笔墨新变。

传为范宽《临流独坐图》轴〔图 13〕的主峰被分解成几个山体，画中近景的重心没有垂直下落，而是明显斜倚到右侧，坡脚加大，有形成一隅的趋势。马孟晶女士说的在理：“画家对画面留白处经营的兴趣，可说是反映出从北宋巨碑式的雄伟山水向南宋时期一角半边之山水构图意念的转变。”³画家以范宽“山顶好作密林，水际作突兀大石”⁴为基本要素，汲取了李唐的小斧劈皴，且无萧照的刮铁皴，此系受李唐影响的南宋早期之作，并显现出画家的一些独到之处如好用刷染之法。必须补充的是，该图的建筑系南方的样式。

佚名的《仿范宽山水图》轴〔图 14〕，画中主峰的倚斜动势加大，是“一角式”构图的滥觞。该图的建

1 [元]周密：《思陵书画记》，中国书画全书（二），上海书画出版社，1993 年，第 132 页。

2 方闻著、李维琨译：《心印》，上海书画出版社，1993 年，第 56 页。

3 《北宋书画特展》，台北“故宫博物院”，2007 年，第 64 页。

4 [元]夏文彦：《图绘宝鉴》，卷三，第 48 页。



图 12 五代关仝《山溪待渡图》轴



图 13 北宋范宽《临流独坐图》轴



图 14 宋代佚名《仿范宽山水图》轴

筑样式有水榭，水榭后坡上建有一座敞轩，这是古代供纳凉用的建筑，流行于南方，其讲求通风透亮的纳凉特性和精巧灵动的造型样式，与北方严实的防风功能和敦厚沉稳的建筑风格多有不同，画中建筑的鸱吻属于唐宋时期的样式，是一座品级较高的官式建筑。作者应当是南宋初期一位承传北宋范宽的画家，熟悉官宦人家的生活。

单国霖先生将《秋山萧寺图》卷〔图 15〕与李唐之作进行比较，确认该图是南宋初年范宽传派的作品，给该图的时代和风格一个准确的定位。画中出现的江南秀巧的建筑如寺庙和亭台与南宋初年范宽一路的造型风格，也证实了该图的创制年代应该是南宋初年。

在金代和南宋之初，即十二世纪上半叶，山水画风尚未发生明显变化，留在北方的北宋画家成为金人，他们基本延续着以往的绘画题材，画中的建筑物依旧是北方的样式。南渡画家则有所不同，经过一段时间后，在画中悄悄发生了关键性的变化，也是鉴定南宋与金代绘画的实证：其一、在北派风格中出现了江南的建筑样式。其二：在画中出现山石矗立成峰的南方丹霞地质地貌。北派山水画家们的笔墨表现对象必须是石质山体，他们在南宋初期离开了太行山，取而代之的是浙闽赣一带的地貌特征。因此，南宋范宽一路的山水画与金代范宽传派的作品在点景建筑和山石造型上形成了明显的南北区别。

三 南渡第一代少壮画家的续变

所谓南渡第一代少壮画家，是那些比李唐晚一辈的北方山水画家，如萧照、贾师古、马世荣等，与南宋初年的江南画家如赵芾、李崇训等一并活动于绍兴朝至孝宗朝初。这个期间的山水画布局开始摆脱了全景式构图而采用全截景的构图程式，诸多册页均注重构图的灵活变化，“一角”、“半边”式渐成定式，笔墨日趋豪



图 15 南宋佚名《秋山萧寺图》卷（局部） 绢本墨笔 纵 41.7 厘米 横 237.2 厘米 上海博物馆藏

放雄逸，烟云风雨波涛类的绘画题材愈加成熟，在不同程度上受到了南宋词意的感染。

（一）萧照的艺术特性

这个期间李唐传派的核心人物是萧照，他是濩泽（今山西阳城）人¹，生卒年不详，至少活动于整个绍兴年间（1131～1162）。萧照拜李唐为师已成典故：“靖康中，中原兵火，流入太行山为盗。一日，群盗掠到李唐，检其行囊，不过粉奁画笔而已，遂



图 16 杭州孤山凉堂

知其姓氏。照雅闻唐名，即辞群贼，随唐南渡，得以亲炙。”² 估计此时的萧照还未过而立之年。绍兴年间中期，萧照补迪功郎、画院待诏。在后李唐时代，高宗与萧照建立了持久、随和的关系，萧照几乎替代了李唐在宫中的地位，高宗常常在萧照的画幅上题写诗句，如元代庄肃藏有萧照的画扇，上有高宗的题字：“白云断处斜阳转，几面遥山献翠屏。”³ 高宗喜欢让画家尽情发挥其艺，据南宋叶绍翁载：“孤山凉堂……中有素壁四堵，凡三丈，高宗翌日命圣驾，有中贵人相语曰：‘官家所至，壁乃素耶，宜绘壁。’亟命御前萧照往绘山水。照受命，即乞上方酒四斗，昏出孤山，每一鼓即饮一斗，尽一斗则一堵已成画，若此者四。画成，萧亦醉。圣驾至则周行视壁间，为之叹赏，知为照画，赐以金帛。”⁴ 此凉堂的位置至今尚在，只是复建的规模小了许多〔图 16〕。而

1 [元]庄肃：《画继补遗》，卷下，说他“世传建业（今江苏南京）人”，非也，建业人不可能在“靖康之难”中“流入太行山为盗”。

2 [元]庄肃：《画继补遗》，卷下，第8页。

3 同上，第9页。

4 [南宋]叶绍翁：《四朝见闻录》，卷三（丙集），《萧照画》，《景印文渊阁四库全书》本第1039册，台湾“商务印书馆”，1983年，第711页。



图 17 萧照《山腰楼观图》轴
绢本墨笔 纵 179.3 厘米 横 112.7 厘米
台北“故宫博物院”藏



图 18 佚名《关山行旅图》页
绢本设色 纵 24.2 厘米 横 26.2 厘米
台北“故宫博物院”藏



图 19 萧照(传)《山居图》卷
天津方若旧藏

在北宋宣和画院，几乎没有这种豪情万丈的山水画家。从高宗与萧照的关系和萧照的行为来看，可以得出两个结论。其一：此时的李唐已不在人世了（否则萧照不会如此），其二：此时的萧照已经形成了十分成熟的粗笔简体水墨山水。萧照的山水绘画业绩集中体现在以下两个方面：

1、延展了李唐表现烟雨迷离的绘画题材。萧照虽然鲜有真迹，但可从南宋人赏阅萧照之作的题画诗里感受到他笔下的烟雾云霭，如他的《山水图》，画中“林壑缥缈烟霭灭没之态可见”，有诗曰：“烟雨峰峦无古今，断崖迷径静愔愔；隔溪樵子遥相语，昨夜春流尔许深。”¹元戴表元曾题咏萧照的《春江烟雨图》：“波痕如树树如烟，更是春阴小雨天，何处得鱼何处醉，笋皮蓬底解蓑眠。”²又萧照的《渔父图》中“青山淡淡水悠悠”³。萧照反复描绘了这类表现渔父的江上生活，这与他早期无烟无霭的《山腰楼观图》轴已大有不同，成熟时期的萧照十分注重以简笔淡墨表现出霏雨迷濛的画面效果，这必定是高宗的雅好所致，进一步使之成为这个时期的山水画时风。

2、萧照的潇洒在于他使刮铁皴走向成熟。他在李唐小斧劈皴基础上发展了刮铁皴，犹如用硬器刮铁，故得名，它从小斧劈皴变化而来，起笔方法相近，斧劈皴收笔露锋，刮铁皴在收笔时下按，多以卧笔作侧峰，用墨较干，时而翻卷而行，亦有斧劈之力。刮铁皴与勾线交替进行更能浑然一体，表现出艰涩厚实的山石肌理。刮铁皴具有较强的衍生力，大刮铁皴、鬼脸皴等均是刮铁皴的“衍生物”。

（二）萧照画风探寻

综上所述，萧照早年的绘画风格类同于李唐的细笔山水《万壑松风图》轴，其造型严谨，用墨黑重，有凝重之感。其中、后期的绘画风格趋于雄逸简放、浓淡相宜。萧照作画极少署款，笔者只能根据李唐的遗风判定哪些佚名之作有萧照画风。

《山腰楼观图》轴〔图 17〕画面中部的山崖旁书有“萧照”款，该大轴虽是萧照早年初学李唐全景式的

1 [南宋]舒岳祥：《阆风集》，卷九，《景印文渊阁四库全书》本第 1187 册，台湾“商务印书馆”，1983 年，第 414 页。

2 [元]戴表元：《剡源文集》，卷三十，《景印文渊阁四库全书》本第 1194 册，台湾“商务印书馆”，1983 年，第 393 页。

3 [南宋]蒲寿宬：《心泉学诗稿》，卷六，《景印文渊阁四库全书》本第 1189 册，台湾“商务印书馆”，1983 年，第 870 页。

北方山水，但已开始出现了南宋“半边式”构图的滥觞：画家将画面的主体——巨嶂向左偏移了许多。从画中的细笔手法来看，可见李唐最初传授给弟子的画法是工细一路。此图可资证实萧照早年“用墨太多”¹，有如明代张丑所言：“萧照画本酷似其师李晞古，以墨气厚重者为照家法，然人物山水舟车屋宇种种皆精妙”²，这是学范宽者常常露出范宽晚年的弊端：“用墨太多，土石不分”³，这有可能与范宽晚年的视力降低有关，故萧照难免有东施效颦之弊，而成重墨山水。从该图与李唐的绘画风格以及衍生出的刮铁皴来看，可将该图视为萧照真迹。

佚名的《关山行旅图》页〔图 18〕传为萧照作，画中有一条山道蜿蜒穿过群峰，通向前方的关隘，整个景象完全是北方太行山的地形地貌，途中的行人朝着一个方向蠕动，画家在靖康之难中有藏身于太行山中和随李唐逃难的经历，十分熟悉太行山的山顶结构和山道，记录了北宋灭亡后逃难者的苦难经历。画风属于范宽至李唐一路，笔法强硬，斧劈皴、刮铁皴融合为一体，已开始脱离了萧照画面黝黑的早期风格。

《山居图》卷〔图 19〕⁴系传为萧照之作，图左下有楷书名款：“绍兴四年八月上浣萧照写”，是年为 1134 年。画家在右半部分采用李唐的截景式构图描绘山村，左半部分乃保留全景式构图，两者较为自然地融合在一幅之中。画中的水榭等建筑系江南水乡的营造风格，近景坡石上屡屡出现的粗笔刮铁皴，虽然无法得知该图的现藏所，无法亲睹其颜，但根据画

中较为粗率的建筑画法，至少可以确信，这是受萧照早期画风影响的明代山水。

受萧照早期重墨山水影响的还有一些佚名之作，比较突出的是朱氏《晚景图》轴〔图 20〕⁵，诗塘有董其昌书写的鉴定结论：“山头画法似南宋人，皴法树根是范华原笔，定为范宽不谬也。”由此，清代梁清标在题签上书作“范宽晚景图”“宋范华原晚景图真迹”，该图所绘系江南“晚景”，大概是墨气较重，令人生夜幕之感。该图的画面结构颇有动感，山石、坡岭互有照应，形成一定的动势，这与北方山水画派讲求严正端庄的构图大为不同。

《中兴瑞应图》卷〔图 21〕（天津博物馆藏）中的山水配景除去了萧照《山腰楼观图》轴的“黑气”，至少可判定该图系萧照风格的南宋绘画，画中的山水背景是萧照初期向中期过渡的风格，利落明净、清劲爽朗，



图 20 南宋《晚景图》轴
绢本水墨 纵 69.4 厘米 横 38.1 厘米
上海博物馆藏

1 [元]夏文彦：《图绘宝鉴》，卷四，第 103 页。

2 [明]张丑：《清河书画舫》，卷十，《景印文渊阁四库全书》本第 817 册，台湾“商务印书馆”1983 年，第 398 页。

3 [元]夏文彦：《图绘宝鉴》，卷三，第 48 页。

4 该图刊于《唐宋元明名画大观》，第六册，图版 49，日本东京美术学校。

5 经上海博物馆研究员单国霖先生查验，该图作者姓朱，后两字不清。



图21 萧照(传)《中兴瑞应图》卷 天津博物馆藏

原图应绘于高宗登基后不久,该图应该是南宋摹本,这是现存南宋此类六本画卷中¹距离萧照画风比较近的画迹。

萧照从建炎年间(1127~1130)师从李唐的细笔山水,至少需要十多年的磨砺,才能放纵笔墨。判定传为萧照水墨写意山水画的主要依据就是他与李唐晚年风格的联系。在萧照进入艺术成熟期后,“照比唐笔法,潇洒超逸”²,“笔法源出李唐,而沈着过之”³,“唯能使玩者精神如在名山胜水间,不知其为画尔”⁴,萧照后期的雷同李唐的粗笔大写意画风日益潇洒。如佚名的《濠梁秋水图》卷〔图22〕,画家十分娴熟地运用截景式构图,把视线压缩在树下的溪流两侧,石台上有两文士坐而论道,取《庄子·秋水》中庄子与惠子关于“鱼乐”的争辩典故。画家借用了李唐晚年的大斧劈皴和萧照的刮铁皴,将硬毫毛笔横卧斜刷,或干或湿,顿生石体坚凝之感。老树作虬曲之状,枝干极为劲硬,其上覆盖着一片秋叶,画风系李唐、萧照一路。该图具有范本作用的证据是《秋林观泉图》卷〔图23〕,这两幅图是双生子,常被混淆。只是后者勾勒石体的线条和刮铁皴等尚存稚嫩之感,显然前者是后者的母本,系南宋早期之作,后者则是前者的临本。

佚名《秋山红树图》页〔图24〕系传为萧照之作,是图行笔迅捷、一气呵成,顿显水墨淋漓、烟雨朦胧之感,画家喜用暖色,色彩较李唐要丰富一些,是萧照细笔山水发展成粗笔写意的笔墨状态,系画家较晚时期的。南宋类似这样风格的山水画大多是受到了萧照的笔墨影响。

再如佚名《秋江暝泊图》页〔图25〕,绢本墨笔淡设色,纵23.7、横24.3厘米,故宫博物院藏,幅上有高宗题:“秋江烟暝泊孤舟”,钐“御书之宝”(朱文),经明耿昭忠收藏,属于高宗朝萧照一路朝着简劲趋向

1 如:刘益谦夫妇藏萧照全本《中兴瑞应图》卷、台北“故宫博物院”李嵩款残本、大风堂本残本、刊印于谢稚柳《唐五代宋元名迹》(1957年)的萧照《中兴瑞应图》卷残本、保利2010年秋拍《绍兴瑞应图》卷残本。

2 [元]庄肃:《画继补遗》,卷下,第8页。

3 [明]张丑:《清河书画舫》,卷十,《景印文渊阁四库全书》本第817册,台湾“商务印书馆”,1983年,第398页。

4 [南宋]叶绍翁:《四朝见闻录》,卷三(丙集),《萧照画》,《景印文渊阁四库全书》,第1039册,台湾“商务印书馆”,1983年,第711页。



图 22 南宋佚名《濠梁秋水图》卷 绢本设色 纵 24 厘米 横 114.5 厘米 天津博物馆藏



图 23 南宋佚名《秋林观泉图》卷 绢本设色 纵 24.7 厘米 横 112.3 厘米 故宫博物院藏



图 24 南宋佚名《秋山红树图》页
绢本设色 纵 26.7 厘米 横 27.2 厘米
辽宁省博物馆藏



图 25 南宋佚名《秋江暝泊图》页
绢本墨笔淡设色 纵 23.7 厘米 横 24.3 厘米
故宫博物院藏



图26 南宋佚名《秋山红树图》轴
绢本设色 纵197.8厘米 横111.8厘米
故宫博物院藏



图27 北宋范宽(传)《秋林飞瀑图》轴
绢本墨笔 纵181厘米 横99.5厘米
台北“故宫博物院”藏



图28 南宋佚名《观瀑图》页
绢本设色 纵23.9厘米 横25.1厘米
美国纳尔逊-埃金斯博物馆藏

发展的秋景山水，彼岸远处迷蒙中山形楼台依稀可见，近处秋木红颜，岩石、杂树用笔沉厚简洁刚劲，该图的色调也是萧照喜用的秋色，李慧漱博士认为图中所绘即西湖之景，这里深含着高宗的内心世界，他当时已告别了皇位¹。

佚名《秋山红树图》轴〔图26〕，本幅有后添款：“李唐笔”。画家在李唐、萧照表现石质山的影响下，参照范宽“山顶好作密林，水际作突兀大石”²和一线瀑布等造型语言，描绘了浙江一带的巨峰高嶂，画家显然没有去过太行山，在造型上显露出江南的岩石地貌。在北宋时期，范宽的画风在江南没有形成一定的气候，以范宽的造型手法画南方的巨峰大嶂，从时间上看，只能是南宋初期的画家之笔。

旧作范宽《秋林飞瀑图》轴〔图27〕实为受李唐影响很深的南宋早期山水画，当属萧照一路的画风，构图颇似萧照《山腰楼观图》轴，甚至在点划之间都透露出萧照刚劲鲁直的笔法和沉厚浓重的墨法。这类风格的册页则更多，如宋代佚名《观瀑图》页〔图28〕，属于李唐细笔类画风，是李唐传人的笔迹，中锋勾线，小斧劈皴擦，画家采取截景和一角半边式的构图程式，尽管还不太成熟，已初见端倪。

（三）与萧照同期画家的风雨之作

从绘画上看，与萧照重墨山水相近的是贾师古，汴（今河南开封）人，一说是钱塘人，也是南渡后的少壮画家。《图绘宝鉴》说他“善画道释人物，师李伯时。绍兴画院祇候，其白描人物，颇得闲逸自在之状。”³《画继补遗》只说他是“画院祇候。画人物颇称停。得其闲逸自在之状。他则不闻。”⁴考其师从者梁楷为宁宗嘉泰

¹ Exquisite Moment: WestLake E Southern Song Art by Hui-shu Lee, p.48, China Institute New York 2001.

² [元]夏文彦：《图绘宝鉴》，卷三，第48页。

³ [元]夏文彦：《图绘宝鉴》，卷四，第103页。

⁴ [元]庄肃：《画集补遗》，卷下，第13页。



图 29 贾师古《岩关古寺图》页
绢本墨笔 台北“故宫博物院”藏



图 30 赵芾《江山万里图》卷(局部)
故宫博物院藏

间(1201~1204)画院待诏,贾师古的艺术活动始于绍兴年间是可能的。贾师古还长于画山水,如《岩关古寺图》页〔图 29〕,幅上左下方有作者名款:“贾师古”,尽管画面还缺乏远近层次,但这是南宋最早出现的“一角”式构图,作者颇为熟悉北方的地形地貌,应该是来自汴京的南渡画家,画家用中锋钩皴出坡石,画中的点景人物是两位疾行投宿的游方僧,为表现出夜晚的效果,画家用没骨法钩点出夜行僧。

在绍兴年间,还有一位京口(今江苏镇江)籍的山水画家赵芾,他居长江之畔的京口北固山,对两岸江湖多有感悟。也许是画家受终老于斯的北宋米芾的感染,取名亦作“芾”,其笔墨的狂放程度也有米芾的纵逸之感,其代表作是属于风雨波涛类的《江山万里图》卷〔图 30〕,画家用全景式构图描绘了长江两岸云气涨漫的壮观情景,首次运用了江南画家不太使用的斧劈皴,可知李唐的皴法在江南画家那里获得了认可。此外,还有临安人李崇训,他工画道释、人物、花鸟等,其子李璋、养子李嵩皆兼擅山水,想必李崇训也兼擅此道,关于李崇训、李嵩的活动时段,元代夏文彦的《图绘宝鉴》记载有误,详见附文 2:李崇训、李嵩活动时段考。

四 南渡第二代山水画家的延展

所谓南渡第二代山水画家,是指在南渡前后出生的画家,他们随父辈落户临安,在孝宗朝(1163~1189)崭露头角,一直活动到光宗朝(1190~1194)。阎氏兄弟、李迪等深受李唐牧牛题材的启迪,尤其是李迪等将花鸟置于风雨波涛的山水环境里,是这个时期山水~花鸟画的一大创意。在此期间,“一角”“半边”式的山水构图已经成熟,其中的宋人词意,处处可觅。形成了当时的山水时风,用笔细密而尖劲,一方面是李唐课徒传播的结果,另一方面也是宋高宗雅好的笔墨风格所致。

(一) 阎氏兄弟的山水—牧牛图

阎氏家族是得益于李唐画风的绘画世家。夏文彦对阎家两代画人的评价都不高,阎仲本是“宣和百王宫



图 31 阎次平《松磴精庐图》页
绢本墨笔 纵 22.6 厘米 横 22.6 厘米
台北“故宫博物院”藏



图 32 阎次平《四季牧牛图》卷
绢本墨笔 纵 35 厘米 横 89.4 厘米
南京博物院藏



图 33 阎次平《野秋牧牛图》轴
绢本墨笔设色 纵 98.1 厘米 横 50.7 厘米
日本泉屋博古馆藏

待诏。工人物绉色山水，尤工画牛。绍兴间复官，补承直郎，赐金带。画院待诏，赐金带。笔法颇粗俗。”¹

其真迹在清代已不可寻。阎仲有三子：次安、次平和次于，次安善画山水窠石，无作品传世。“阎次平，弟次于，皆仲之子，能世其学而过之。画山水人物，工于画牛。次平仿佛李唐，而迹不逮意，次于又次之。孝宗隆兴初进图画称旨，补次平将士郎，次于承务郎，画院祇候，赐金带。”² 阎次平亦擅长画风雨类的题材，记载中如《风雨归庄图》画得格外动人：“绢画镜面，绘疾风骤雨，有人张盖而行。画法简略，大抵宋人喜写此图也。”³

阎次平《松磴精庐图》页〔图 31〕，画家取“一角”式构图，坡石的笔法劲健爽快，松树正倚平衡，界画手法精巧而简洁，有清雅之趣，是鉴别阎氏山水画的标尺性作品。

阎次平《四季牧牛图》卷〔图 32〕本无名款，《书画汇考》著录为阎次平之作。作者是继李唐之后最早将山水、人物、畜兽有机地结合为一体的画家。画家对牧童一年四季的生活有着深入的观察和体验，特别是冬季牧牛一段中小牧童靠水牛体温取暖的悲惨情景，不禁令人心酸。作者对牛的体态也表现得十分精准和细腻，对比之下，柳树干的用笔则显得粗豪和简劲得多，这种画树的笔墨几乎影响了整个后李唐时代的树法。与此风格相近的是传为阎次平的《野秋牧牛图》轴〔图 33〕，所不同的是染上了一些秋色，行笔更为雄健磊落。属于这一路风格的牧牛佳作还有《柳塘呼犊图》页等等。

佚名的《雪景寒艇图》轴〔图 34〕，画迷离雪景中的高坡和风动的柳条、柳艇和远岗，有风雪交加之势，画中的古柳用笔皆属于阎次平粗劲豪放一路，系李唐传派中阎氏一路的绘画。

1 [元]夏文彦：《图绘宝鉴》，卷四，第 102 页。

2 同上。

3 [清]厉鹗：《南宋院画录》，卷四，画史丛书本（四），上海人民美术出版社，1986 年，第 67 页。



图 34 佚名《雪景寒艇图》轴
绢本墨笔 纵 179.4 厘米 横 150.2 厘米
上海博物馆藏



图 35 南宋佚名《山村骑归图》页
绢本墨笔淡设色 纵 25.3 厘米 横 25.6 厘米
美国华盛顿佛利尔美术馆藏

阎次平弟次于亦饶有家风，其笔墨较兄要尖峭一些，《山村骑归图》页〔图 35〕，幅上右下属有“阎次于”款，该图行笔细而不碎，简洁清新；用墨淡而有韵，秀润可人。特别是画家进一步改变了北方山水画的全景式构图，加大了斜倚度，使画面景物布局呈“之”字形，空出中心部位，使核心部位占据一隅。其《寒江风雨图》页〔图 36〕中的对角式构图尚有些生硬，“一角”式构图尚在形成中，画中秋叶落江、风雨行舟之景，意态蒙蒙，霏雨绵绵。南宋“一角”、“半边”式的构图并不是在马、夏时期一蹴而就的，而是自南宋初期就已开始酝酿了，经过许多画家的点滴积累而成，至南宋中期的马、夏则运用得最多、掌握得最娴熟。



图 36 南宋佚名《寒江风雨图》页
绢本墨笔
美国大都会博物馆藏

传为阎次于《松壑隐栖图》页〔图 37〕无名款，画风属阎次于一路，笔法较前老到，其绘制时间应晚于前幅，以美国学者李慧漱博士之见，此图确属阎次于的作品，更不用说这是南宋初期之作，那时李唐的画风正强有力地影响者宫廷绘画¹。笔者以为，这恰恰是高宗最赏识的李唐细笔一路的画风。画家作坡石、稻田和松林，虽为临安郊外寻常之景，但不乏胜处。画家用干笔作点子皴和条子皴，构图取半边松坡，此乃“半边”之雏形，用笔虽细碎，但稻田、松坡形成一色，极富整体感和层次感。旧作北宋高克明的《松岫渔村图》

1 Exquisite Moment: WestLake E Southern Song Art by Hui-shu Lee, p.80, China Institute New York 2001.



图 37 阎次于《松壑隐栖图》页
绢本设色 纵 21.4 厘米 横 23 厘米
美国纽约大都会博物馆藏



图 38 北宋高克明(传)《松岫渔村图》页
绢本墨笔淡色 纵 24.2 厘米 横 25.8 厘米
北京故宫博物院藏



图 39 南宋佚名《虎溪三笑图》页
绢本设色 台北“故宫博物院”藏

页〔图 38〕也是与此相近的团扇。

《虎溪三笑图》页〔图 39〕曾被作为李唐之作的参考画迹，这是宋代比较通行的画题，李唐的确画过此类题材。该图尚有李唐、萧照细笔一路的风格元素，属于李唐传派之作。在李唐的后继者中，画中坡石的用笔较为细碎和尖峭者，阎次于较为明显，故此图的风格可大致定位在阎氏一类的画迹。

（二）李迪的绘画新变

在南渡第二代画家，对李唐画艺感悟最深的要数李迪，他实践了李唐善于表现风雨波涛之长和复合性画科之能。记载中李迪的生活时代有误，详见附文 3：李迪活动时段考。他应活动于孝、光、宁宗朝（1162～1224），通常，李迪被列在花鸟画家里，其实，他的山水画和畜兽画并不亚于他的花鸟画，直到元代，他的山水画还不为时人认可，庄素批评他“其於山水人物。皆无所取焉。”¹ 夏文彦说他的“山水小景不逮”²，直到明代的汪砢玉才始称李迪的山水不让花鸟。

李唐和李迪同姓、同里，宋代盛行的乡党关系会拉近他们之间的联系。从他们的画风来看，其艺术格调亦十分接近，和阎家兄弟一样，李迪继承了发端于李唐的山水—牧牛图，在树石背景中间以水牛和牧童，将山水画与人物、畜兽画有机地结合起来；他借鉴此法，将山水小景与花鸟结合起来，演化为山水—花鸟画，

1 [元]庄肃：《画集补遗》，卷下，第 12 页。

2 [元]夏文彦：《图绘宝鉴》，卷四，第 101 页。

在大幅立轴和册页里均有所表现。李迪笔下花鸟的附属物如树干、坡石等颇见功力，得北宋崔白工细之法，更有李唐凝重之力，他从初期时描绘树石半景到后来发展为树石全景，间以溪流，集中描绘自然景观中最精彩的一隅，禽鸟鸣叫其间。

李迪的山水—花鸟画或山水—牧牛图的尺幅大多两极分化，或巨幅如墙，或小不盈斗，出现这种现象多半是他为画大幅画而设计的小图，画幅虽小，但构思、构图乃至笔墨细节均十分精到，其本身就是一件完整的作品，详见下文细述。

据李迪大幅立轴《风雨归牧图》轴〔图40〕的年款，该图绘于孝宗淳熙元年（1174），是现存他较早的作品。画中的情境与记载中李唐的《风雨归牛图》颇为相似（见前文），如骤起的狂风、顺风而奔的水牛，尤其是高树的画法等是李唐喜用的“点叶树”，气韵如生，可见他与李唐的艺术渊源有着直接的关系。

李迪的《雪中归牧图》页〔图41〕的构思颇为精妙，双幅中水牛的运动方向左右相对，形成表面上的对幅。双幅上各有作者名款“李迪”二字。美国和日本的美术史家对此图是否为全真、还是一真一假（牵牛幅为仿品），尚存争议。美国密歇根大学艺术史系郑文倩博士对此进行了梳理，确信主流意见即两图皆真的观点是可取的¹。笔者认同郑文倩的最新颖的研究成果²，画中的猎物雉兔正合《孟子》“君民供享山泽货资的平等思想”（刍豢雉兔，与之皆往）。该双幅复合了树石、人物和畜兽，进一步巩固了李唐将动物与背景相融的艺术新创。其布局程式与李迪的《风雨归牧图》轴（台北“故宫博物院”藏）大体相近，其画风更为老到一些，想必《雪中归牧图》页的绘制时间略晚于此《风雨归牧图》轴。李迪《雪中归牧图》两页的构图均非小景之思，是缩小了的大幅立轴，成为册页状的小幅画稿，其细部描绘亦十分周到，即便放大四倍也不会有空泛之弊。根据古代画家的创作程序，这是画家为创作大幅立轴所设计的小稿，以供订户选择。日本学者藤田伸也先生判定两图“原本并非对幅”³，可备一说。前文提及的《风雨归牧图》轴、《枫鹰雉鸡图》轴等，其本身的长宽比例均符合册页的比例关系，它们同样也会有一帧乃至数帧设计样稿，只不过已经失传了。



图40 李迪《风雨归牧图》轴
绢本设色 纵120.7厘米 横102.8厘米
台北“故宫博物院”藏



图41 李迪《雪中归牧图》页
双幅 绢本设色 纵24.1厘米 横23.7厘米和23.4厘米
日本大和文华馆藏

1 见郑文倩：《李迪〈雪中归牧图〉主题之再商榷》及其注释，刊于《千年丹青——细读中日藏宋元绘画珍》，北京大学出版社，2010年，第246、247页。

2 同上，第250、251页。

3 同上，第247页。



图 42 《宿禽激湍图》页
绢本设色 纵 24.8 厘米 横 25.8 厘米
美国克利夫兰博物馆藏



图 43 《红白芙蓉图》页
双幅
日本东京国立博物馆



图 44 《枫鹰雉鸡图》轴
故宫博物院藏

《宿禽激湍图》页〔图 42〕幅上左下署有名款“李迪”，该图的真伪尚有争议，此款墨色的新旧程度与绘画笔墨相同，笔势、笔划大体与李迪真迹相近，“迪”字尤其与藏在日本东京国立博物馆的《红白芙蓉图》页〔图 43〕相同。根据李迪喜画双幅册页的习惯，很有可能还有一件与《宿禽激湍图》页相匹配的画页，现不知身居何处。笔者以为：该图的性质与李迪的《雪中归牧图》双页相似，也是为绘制大幅立轴所设计的样稿。其画风已进入了纯熟的阶段，系李迪较晚时期的作品，其画风来自于他的《枫鹰雉鸡图》轴〔图 44〕，如树石线条用中锋硬毫点缀而行，柏树、坡石的造型极富张力和动感，

风雨波涛和摇曳的枝干与静态的双雉形成了鲜明的对比。画家行笔粗重、坚凝、遒劲并充满节奏，用墨浓重、深厚、老到且富有变化，设色清雅、透明、冷峻而饱含润泽，这类绘画与北宋崔白注重情景交融的花鸟画相比，组合的客观对象更加丰富，画面空间更加开阔，更加强调自然环境的剧烈变化，可称之为是南宋画坛中的豪放派，以这类审美取向绘制的花鸟～山水画在南宋中期已形成了令人瞩目的艺术势潮。

（三）类李迪风格之作

确认李迪《宿禽激湍图》页的重要性在于：它可作为鉴定此类绘画的标尺，相当多的一些以花鸟、树石、波涛组合成的佚名之作在风格类型上有了一个归宿。如北京故宫博物院度藏的系同一位佚名者绘制的《松涧山禽图》页的画风完全一致，其表现手法与李迪《宿禽激湍图》页相似，其绘画技艺的成熟程度也相当一致。

波士顿美术馆馆还藏有一件署“李迪”名款的《古木竹石图》页〔图 45〕，一说是李迪的赝品。该图款中的“迪”字之内绝非“由”字，而是一个“口”字，其上半部分破损，故非迪也，从字的偏旁和画风来看，这位“李迪”极可能是与李迪平辈的宗亲，因画史失载，不知其全名，李迪家族取名的辈分之别在于偏旁，如李迪有二子，名李瑛、李璋，同时期的马世荣也是如此，为其子取名马逵、马远。该图分别钤有南宋官印“睿思东阁”（朱文）和元代“都省书画之印”（朱文），其时代是可靠的，是“李迪”师法李迪的佳作，运笔十分遒劲，只是

构图稍嫌呆板了一些。

李迪子李瑛、李璋，“家传画院祇候，花竹、禽兽能守乃父格法。”¹ 他们系南渡第三代，与马远等平辈；李迪还有一弟子钱塘人张纪，“工画飞走。花竹不及乃师。”² 现存一些佚名的有李迪画风的山水—花鸟画，很可能与李迪的族人“李讷”和其子李瑛、李璋以及门人张纪有关，被后人添上前朝名家之款。如所谓五代郭乾祐的巨幅大轴《寒壑双鹰图》〔图 46〕。幅上款署“郭乾祐”，均系后添。该图将古木、波涛和双鹰汇集为一图，属于李迪的山水—花鸟画一路的构思和画风，笔法颇为敦实厚重，属于捉勒类的花鸟画。

李迪将波涛浪花引入花鸟画对后世起着较大的示范作用，时代相近的如《松泉山鸟图》页〔图 47〕等，佚名的《松涧双鹤图》页〔图 48〕（美国波士顿博物馆藏）在构思上是受李迪影响的山水—花鸟画，构图开阔，有仙家之气。至马、夏时代的山水—花鸟画，则渐渐归乎于平静，直到明代中期吕纪等人的花鸟画，则风浪又起。

李安忠是与李迪同时期的花鸟画家，其基本行状详见附图 4：李安忠活动时代考。李安忠自然也受到了山水时风的影响。其《烟村秋霭图》页〔图 49〕的款书“丁酉李安忠笔”墨迹与画幅墨色一致，系一人所为，即李安忠真迹无疑，这几乎已成为公论。从笔墨老到的程度来看，该图近画家之晚年之作。李晓明认为，该图与宣和时期的绘画风格不合³，此“丁酉”年非徽宗朝的政和七年（1117），而为孝宗淳熙四年（1177），笔者认同此说，李安忠应该是南渡第二代画家，可探知他主要活跃在孝宗朝（1163～1194）。该图属于受李唐影响的烟雨迷离山水，绘临安西郊西溪一带的湿地风光，虽然笔墨娴熟粗劲，墨色富有层次，但还缺乏山水画的造型功力，显然，画家的专长不是山水。令人瞩目的是，连这位专擅花鸟的画家，也画烟雨山水，可见李唐遗风影响之盛。他的另一个尝试也是将山水和花鸟结合起来，如他的《鹰捕雉图》页〔图 50〕（美国西雅图艺术博物馆藏），幅上有作者款识：“己酉李安忠画”，作于（1189），其书风、书体与《烟村秋霭图》页完全一致。画一只小鹰正在低空逐雉，下绘坡石和荆草，鸟与景融合得十分自然。



图 45 《古木竹石图》页

绢本设色 纵 24.2 厘米 横 25.7 厘米
波士顿美术馆



图 46 郭乾祐《寒壑双鹰图》

绢本设色 纵 200.2 厘米 横 156.1 厘米
美国佛利尔美术馆藏

1 [元]庄素：《画集补遗》，卷下，第 12 页。

2 同上，第 14 页。

3 《宋画全集》，第六卷，第二册，浙江大学出版社，2008 年，第 259 页。



图 47 南宋佚名《松泉山鸟图》页
台北“故宫博物院”藏



图 48 南宋佚名《松涧双鹤图》页
美国波士顿博物馆藏



图 49 南宋佚名《烟村秋霭图》页
绢本墨笔淡设色 纵 24.2 厘米 横 26.3 厘米
美国克利夫兰博物馆藏



图 50 南宋佚名《鹰捕雉图》页
美国西雅图艺术博物馆藏

（四）马、夏之前的“风雨波涛”

南宋有相当一批表现风雨波涛的佚名之作，画中的远山、近树和坡石留有李唐、萧照的小斧劈皴和刮铁皴的雄逸之韵，尚无马远画树拖枝、夏珪粗笔染坡的笔墨特色，还没有形成马、夏一路的雄劲风姿，这类佚名之作大多是南宋绍兴朝末至孝宗朝流行的后李唐传派之作。

美国波士顿美术馆度藏的两件佚名绢本宋画《秋江归帆图》扇〔图 51〕、《江山秋色图》页〔图 52〕等均以粗笔淡墨之法挥写江南雨景，画家们力求在笔墨技巧上适应于描绘江南的气候特征，这几件山水画的艺术技巧呈现出接近李唐、萧照画风的一致性，他们对雨景山水的兴趣极可能与高宗的喜好有关。

表现这类风雨波涛题材的山水画多有存世，如佚名的《风雨拉纤图》页〔图 53〕，画中的钱塘江风起浪涌，两位纤夫迎风拉纤，一舟踏浪而行，舟尾一渔夫奋力撑篙，构图已接近“对角”式的手法，画家的线条以中锋为主，十分老辣遒劲、沉厚凝重，与细笔山水相比，更多地展现出阳刚之力，与此图同曲同工的是佚名的《溪山风雨图》页。传为北宋画僧惠崇的《沙汀烟树图》页〔图 54〕，该图系《石渠宝笈续编》著录，是梁清标的藏品，该图所绘系钱塘江边的沙滩小景，成为梁清标将它定为惠崇之作的依据，画中雨雾缭绕、树色



图 51 南宋佚名《秋江归帆图》扇
美国波士顿美术馆馆藏



图 52 南宋佚名《江山秋色图》页
美国波士顿美术馆馆藏



图 53 南宋佚名《风雨拉纤图》页
绢本设色 纵 24.1 厘米 横 25.7 厘米
美国大都会博物馆藏



图 54 北宋僧惠崇(传)《沙汀烟树图》页
绢本设色 纵 24.1 厘米 横 24.7 厘米
辽宁省博物馆藏



图 55 南宋佚名《钱江观潮图》纨扇
绢本墨笔 纵 22.1 厘米 横 22.5 厘米
美国纽约大都会博物馆藏

迷离，已呈现出对角式的构图形式，在向“一角”、“半边”式的构图程式过渡，这种烟雨迷离的绘画题材和造型元素已经鲜明地凸现出来了。南宋佚名的《钱江观潮图》纨扇〔图 55〕系画江北观潮之景，形成了以巨浪为主体的山水画。另一件是美国私家收藏的同名纨扇（绢本墨笔，纵 24.7、横 24.5 厘米，David C.Smith Joan Edwards and R.Alexander Smith 收藏），旧传赵伯驹作，以其谨密的林木画法和类青绿的设色手法，近刘松年早年之作，后来的李嵩则更是这类题材的高手。

与李唐同时代的画家马兴祖之子马世荣也是南渡第二代画家，惜无真迹传世。李嵩、梁楷早年也是在这个时期汲取了大量的笔墨烟云，特别是李嵩后来在马、夏时代绘制了许多风雨波涛类的题材如《钱江观潮图》《夜潮图》《风雨泊舟》等，王逊先生提出了其中的思想内涵：“李嵩艺术上不落俗套，他画观潮图与众不同，不表现仪卫供帐、戏水弄潮的盛况，而画‘空垣虚榭、烟树凄迷’的景色，令人有悲切之感。”¹

可以说：没有后李唐时代的萧照、阎氏兄弟和李迪家族等两代传人去完成李唐未竟的画业，其后的马、夏和李嵩、梁楷等是难以承接和发展的。

1 薄松年主编：《中国美术通史》，第六编，山东教育出版社，1987 年，第 112 页。

（五）李唐的青绿和细笔山水的生存空间

前文已涉及风雨烟云一类的李唐细笔山水，此不赘述。此外，这一路的画风在孝宗朝传人较少。李唐的细笔山水成为南宋初年学画者的门径。除了萧照在南宋初期继承此法之外，还有张敦礼，不知其生卒、里籍，以他为刘松年之师来看，他应比刘松年长一辈，约是南渡第二代或本地画家，他“旧名敦礼。后避光宗讳。改名训礼。”¹可推知他至少活到光宗朝初。训礼“学李唐。山水人物。恬洁滋润。时辈不及”，在元人看来，连其门人刘松年也只能“与张训礼相上下。但平坂远岸。不及之耳。”²

张训礼《荷亭消夏图》页〔图 56〕系大青绿山水，线条劲利而灵动，确有李唐的细笔风致，其朗朗有姿的松树可谓刘松年画松的艺术前源。南宋佚名《归去来辞书画》卷〔图 57〕，据启功、傅熹年两位先生的辨识，幅上每段文字系孝宗笔迹，该图当属李唐之后的宫廷画家所绘，一说系张敦礼，可备一说。

张训礼的细笔山水为刘松年继承。南宋绝大多数山水画不属年款和名款，这给确定李唐之后的山水画带来了相当大的困难。目前可从有据可考的南宋历史故实画中确定这个时段的人物画，其树石背景恰反映了这个时期山水画的部分面貌，以此作为风格标尺，可将那些同类风格的佚名山水画列在这个时段。南宋最具有时代标记的历史故实画即《望贤迎驾图》轴〔图 58〕和《迎銮图》卷〔图 59〕，前者是画安史之乱后，唐肃宗李亨在陕西咸阳望贤驿接收到蜀避难回归的玄宗李隆基，画该图的用意是期望高宗迎回徽宗，必定绘于宋徽宗亡故的消息传到临安之前，即绍兴七年（1137）之前³，后者画临安百姓迎回徽宗和郑皇后等人的梓宫，此图必定绘于事件发生的当年（1142）或次年，这些受李唐青绿和细笔山水影响的人物配景，无疑与张敦礼的艺术活动有关，纵览刘松年的山水、人物画，不难看出他的艺术渊源。与上述两件历史故实画风格相近的是佚名《携琴访步图》页〔图 60〕，幅上有明内府司印（半印），画家工整的中锋用笔和渲染的淡色，其笔墨的娴熟程度要早于刘松年《四景山水图》卷（故宫博物院藏），均是李唐青绿山水的延展。

五 结语：后李唐时代的结束

后李唐时代结束的标志是：李唐的第三代传人刘松年任职待诏，渐次进入刘、马、夏的时代。刘松年系钱塘（今浙江杭州）人氏，居清波门，孝宗朝淳熙年间（1174～1189）画院学生，光宗朝绍熙年间（1190～1194）画院待诏，刘松年的出现，标志着“南宋四大家”中的后三家将一一登台。马家是两宋传承最久、影响最大的宫廷画家家族，也是作品较多的家族，由于历史的原因，该家族的辈分被后人误排，详见附图 5：马家世族辈分考。由于马家“近亲繁殖”，实行族内私传，其南渡第一、二代画名不显，直到第三代马远汲取了李唐的水墨苍劲一派的山水画风，才改变了家族绘画的艺术地位。马远、马麟辈能够做到笔墨收放自如、工细两兼；登精细一路之峰是传扬了北宋花鸟画的写实技艺，攀豪放一面之顶是在南宋山水画坛强化了水墨

1 [元]庄素：《画集补遗》，卷下，第 12 页。

2 同上，第 13 页。

3 徽宗死于绍兴五年（1135）的金国五国城，至绍兴七年（1137）安问使何藹等还，宋廷才得知徽宗死讯。



图 56 张训礼《荷亭消夏图》页
绢本设色 台北“故宫博物院”藏



图 57 南宋佚名《归去来辞书画》卷
绢本设色，纵 30 厘米 横 438.6 厘米 美国波士顿博物馆藏



图 58 南宋佚名《望贤迎驾图》轴
上海博物馆藏



图 59 南宋佚名《迎銮图》卷
上海博物馆藏



图 60 南宋佚名《携琴信步图》页
绢本设色 纵 21.1 厘米 横 26 厘米
上海博物馆藏

苍劲一派，不妨说，南宋时期的马家军既可用铅华柔丽之笔精雕在毫厘雀羽之微，又能以水墨苍劲之墨挥洒出百里山川之宏。在马远、夏圭之后的画家们进入了“后马、夏时代”，其笔墨更加粗放简括，如理宗朝的李东《雪江买鱼图》页（故宫博物院藏）。

南宋初年，以范宽为宗的南渡画家有李唐、萧照等，以师法李成、郭熙的画家有：朱锐、朱□、张洙、顾亮、杨士贤等。比较北方两个不同的画派在江南的艺术发展，十分有意味。从总体上看，北宋末学李、郭的画家要多于学范宽者，南渡的范宽传派的人数也略逊于李、郭派。范宽传派因出现了宗师级大师李唐及其弟子萧照等，高宗对李唐、萧照等人的认可，对于传扬范宽特别是李唐一路的山水画风起到了关键性的作用，经过后李唐时代与当时、当地的历史文化、山川地理相结合并不断创新，还渗透到其它画科里，浩浩荡荡地进入了马、夏时代，流行了整个南宋。而第一代南渡的李、郭传派缺乏宗师级大师，墨守旧法，大多没有传人，直到南宋末年至元初，具有北宋李、郭之风的山水画才悄悄兴起，成为元代曹知白、朱德润等追崇李、郭的艺术前奏。

长期以来，对于宋代绘画的研究，缺乏南北宋的时代和地域概念，对一些佚名之作更是缺乏时代定位和风格归属，造成了宋代绘画史研究中的松环和缺环。对艺术史的深入研究，离不开细化认识作品的时代和风格，如今分别以北宋、南宋为时代单元展开学术研讨，起到了深化和细化对宋代艺术史的认识与研究，这是

研究两宋绘画不可避免的重要路径。对此类山水画的研究可以扩展到帮助鉴定有配景的南宋人物画,有益于区别出明代院体浙派之作。

六、附文:南宋画家生活时段及其家族辈分考

南宋第一代画家是来自“靖康之难”的原北宋翰林图画院的南渡画家和临安(今浙江杭州)的本地画家,他们传至四代,贯穿了整个南宋。由于元代夏文彦《图绘宝鉴》常有误记的现象,使今人对南宋一些画家的生活时段及家世辈分出现误识乃至颠倒,本文根据相对可靠的画史文献和相关图像尝试廓清南宋迷乱的画家辈分的排序问题。在此,首先要甄别的是《图绘宝鉴》与《画继补遗》记述南宋画家的可靠性,揭示纠结其中的历史原因。

(一)《图绘宝鉴》与《画继补遗》考

《图绘宝鉴》(四卷)是一部通史性画史著作,汇集了唐代张彦远《历代名画记》、北宋郭若虚《图画见闻志》、宋徽宗主持的《宣和画谱》、南宋邓椿《画继》和历代民间杂录等以及自家的撰述,总计一千二百余人,作者夏文彦,字士良,号兰渚生,祖籍吴兴(近浙江湖州),后居云间(近上海松江),家藏盛富。元初庄肃的《画继补遗》是邓椿《画继》的续书,记述了自南宋绍兴元年(1113)至德祐元年(1275)间的八十四位画家的生平事略。美术史界一直忽视元初庄肃关于整个南宋画家的记述而多参用元末夏文彦的论定,这是因为清修《四库全书总目提要》指出了庄肃误识了南宋马远家族的辈分等“错误”而废黜了《画继补遗》(二卷,四库作《画纪补遗》):“颇多舛错,如马远之父名公显¹,兄名逵。乃以逵为远之弟,以公显为远之孙,并云:传家学不逮厥祖。颠倒甚矣。其他脱漏,更指不胜屈也。”²其实,这个指责源自于元代文人陶宗仪对《画继补遗》的轻视:“不知谁所譔……仅可考阅姓名,无可观也。”³《画继补遗》没有对才贤和艺匠分别进行推崇和贬抑,这是文人出身的陶氏所不能接受的。陶宗仪赞赏的是《图绘宝鉴》,其作者是“余友人吴兴夏文彦……其家世藏名蹟。鲜有比者。……是故鉴赏品藻。万不失一。……其考覈诚至矣。其用心良勤矣。所论画之三品。盖扩前人所未发。……”⁴由此,错漏较多的《图绘宝鉴》反而被定为画史著述之尊,受此影响的有《画史会要》《式古堂书画汇考》等画史典籍。

陶宗仪褒扬夏文彦是有私交缘故的。文彦曾祖夏椿系长兴(今属浙江)人氏,官华亭县尹,夏文彦祖夏世泽、父夏浚在松江办义学、赈灾害,声誉颇高,夏文彦曾任绍兴路同知余姚州事(七品),具有一定的官僚兼乡贤的背景。陶宗仪他与同居松江城北,陶氏常去夏家赏阅其书画收藏⁵,两人过从甚密,陶氏还收夏文彦的儿子大有为门徒作为报答。而陶宗仪对《画继补遗》的作者一无所知,也许是视若罔闻,实属偏见所致。

由于陶宗仪对《画继补遗》的贬斥,该书长期未被付梓出版,在明代只有罗凤抄本,直到乾隆五十四年

1 庄肃实无此言,只云:“马远,即马兴祖之后。”见[元]庄肃:《画继补遗》,卷下,人民美术出版社,1963年,下同,第13页。

2 [清]纪昀总纂:《四库全书总目提要》(叁),河北人民出版社,2000年,第2930页。

3 [元]陶宗仪:《南村辍耕录》,卷十八,中华书局,1959年,第218页。

4 同上,第220页。

5 有关夏文彦的考证,见陈高华:《夏文彦事迹小考》,载《陈高华文集》,上海辞书出版社,2005年,第529~532页。

(1789),因黄锡蕃的发现才始刊行。1963年,人民美术出版社根据郑振铎的黄锡蕃刻本出版了平装本,刊录了清人黄锡蕃的跋文,其文根据明代罗凤的抄本得知此书作者为庄肃,字幼恭(一作恭叔),号蓼塘。上海人,宋末为秘书小吏。宋亡后居家不仕,家藏甚富,藏书有八万卷,其画目载入明汪珂玉《珊瑚网》卷二十三。

需要强调的是:庄肃《画继补遗》成书于元大德二年(1298),六十七年后的至正二十五年(1365),夏文彦《图绘宝鉴》才成书,后者关于南宋画家的材料决不使用《画继补遗》,还揉进了个人的主观臆断,如将数位南宋画家变成北宋宣和画院待诏,又增加了他们在高宗朝绍兴年间复职、赐金带的经历,除了作者治学有虞之外,也与宋元文人总乐意把高宗描写成一个纳才延贤的明君,以至于在记载绘画史料时出现许多自相矛盾之处。

因此,《画继补遗》关于南宋画家的记述,其真实性远远大于《图绘宝鉴》,应当引起学界的重视,在使用《图绘宝鉴》时应予以一定的审慎。

(二) 李唐卒年考

涉及李唐年龄的史料主要有两处,邓椿《画继》卷六:“李唐,河阳人。离乱后至临安。年已八十。”¹这就是说:李唐是在临安度过八十岁,具体何年,十分含糊;另一处是今人通常引用的夏文彦《图绘宝鉴》(画史丛刊本,于安澜点校),夏氏说的明确些:“……建炎间太尉邵渊荐之,奉旨授成忠郎、画院待诏,赐金带,时年近八十。……”²这里有一个标点问题:在“画院待诏”之后应是句号,这就是说,授成忠郎、画院待诏与赐金带不是同时发生的事,在李唐为高宗朝建立画院之前,不太可能在入宫伊始就享受赐金带的殊荣。宋代不会同时赐待诏、金带,如刘松年是绍兴年间(1190~1194)的待诏,最后在宁宗朝因“进《耕织图》称旨,赐金带。”³类似的情况还有梁楷等人。那么,李唐究竟是何时获赐金带?这与其徒萧照的获誉时间有关。

同是《图绘宝鉴》云:萧照于“绍兴中补迪功郎、画院待诏……”⁴萧照是在绍兴年间中期即绍兴十六年(1146年)左右获此殊荣,李唐不可能在是年授成忠郎、画院待诏、赐金带,在历代宫廷史,皇帝不可能以同等的官职赐予师徒二人,李唐应该是在此之前就已经被授成忠郎、画院待诏。萧照应是在绍兴初随李唐一同侍奉朝廷,过了十年后才成为画院待诏的,萧照为此付出了为赵构倾心作画近十年的代价特别是绘制《中兴瑞应图》卷等,在萧照“补迪功郎、画院待诏”时,年近八旬的李唐获得更高的荣誉——赐金带,不久去世。南宋初期财政匮乏,缩编裁员,故不可能任意增设官职,定员后,缺额递补。这在《宋会要辑稿》里记载得十分清楚:“熙宁二年(1069年)十一月三日,翰林图画院祇候杜用德等言:待诏等本不递迁,欲乞将本院学生四十人,立定第一等、第二等各十人为额,第三等二十人,遇有阙即从上名下次挨排填阙,所有祇候亦乞将将来四人为额,候有阙于学生内拔填。其艺学元额六人,今后有阙,亦于祇候内拔填,已曾蒙许立定为额。今后有阙,理为递迁,后来本院不以艺业高低,只以资次挨排,无以激动,乞自今将元额本院待诏已下至学生等,有阙即于以次第内拣试艺业高低,进呈取旨,充填入额。……”⁵杜用德提出的画院职官进位法代表了

1 [南宋]邓椿:《画继》,卷六,人民美术出版社,1963年,下同,第84页。

2 [元]夏文彦:《图绘宝鉴》,卷四,画史丛书本(二),画史丛书本(二),上海人民美术出版社,1986年,下同,第100页。

3 同上,卷三,第103页。

4 同上。

5 [清]徐松辑:《宋会要辑稿》,第七十九册,《职官三六》,中华书局,1957年,第3125页。

北宋画院人事制度的趋向,处于财政困境的南宋朝廷更不会逆向操作。按照“有阙递迁”的原则,萧照在补迪功郎、任待诏之前很可能是祗候。在宋代,补职也是需要经过考核的¹,那么,萧照补的是何人之缺?在宣和年间(1119—1125年)任职画院待诏的山水画家朱锐在绍兴年间复职,官迪功郎,显然,当朱锐不在位或离世后,萧照极可能是补朱锐迪功郎之缺,此为从九品,略小于成忠郎李唐(九品),赵构视李唐为李思训,因此,李唐获誉早于、高于萧照是合乎情理的。惟有夏文彦《图绘宝鉴》说萧照被赐予金带,即便有,萧照也不可能与李唐同时获得此誉。

关于李唐的卒年,还有间接的史料可以帮助推断,如明代郁逢庆《续书画题跋记》里录有陈寿题李唐《虎溪三笑图》的跋文²,陈寿在叙述完这个历史典故后接题:“今观李唐此图,千载遗风尤存。人生不与路为雠,二三子何晒之有!绍兴庚午季春十一日,陈寿题。”³是年即绍兴二十年(1150),从陈寿的“千载遗风尤存”语气来看,此系双关语,即“虎溪三笑”的思想尚在,李唐的画风尤存,在他题写的绍兴二十年,李唐显然已经作古了。陈寿在题此跋文时,尚在临安,不久就因祸而归隐诸暨。

如果按照于安澜标点的《图绘宝鉴》李唐一段,说高宗在建炎年间恢复画院时,李唐年近八十。从画家的体力精力来说,也经不起检验,这意味着李唐在七十多岁时精力和体力表现风格细密的《万壑松风图》轴(作于1124年),八十岁还能作历史人物画《采薇图》卷(北京故宫博物院藏)等和《长夏江寺图》卷(故宫博物院藏)等许多需充沛精力的山水佳作,特别是能应对《胡笳十八拍图》(已佚)、《晋文公复国图》卷(已佚)中丰富的人物活动和诸多的细节,这是很难想象的。

由此推导:李唐约生于北宋治平年间(1064~1068),四十多岁在政和年间(1111~1114)为应考画《竹锁桥边卖酒家》,五十多岁至六十岁时作《万壑松风图》轴,南渡时年已六十挂零,绍兴(1131~1162)初年复职,授成忠郎、待诏,绍兴中期即绍兴十六年(1146年)左右,在他年近八十岁时,赐金带,1150年之前过世,寿约八十。

(三) 李崇训、李嵩活动时段考

关于李崇训的早期活动,有两处不同的记载,夏文彦《图绘宝鉴》曰:“李从训,宣和待诏,绍兴间复官,补承道郎,赐金带。工画道释人物花鸟,位置不凡,傅彩精妙,高出流辈。”⁴目前,学界都从夏文彦说。但庄肃《画继补遗》曰:“李崇训,绍兴随朝画手。工画道释人物、鬼神杂画。傅彩精妙,高出流辈。”⁵两段材料说的都是一个人,除了“从”、“崇”不同外,其活动的上限亦不同,孰对孰错,要以其养子李嵩的材料来验证:《图绘宝鉴》曰:“李嵩,钱塘人。少为木工,颇远绳墨,后为李从训养子。工画人物道释,得从训遗意,尤长

1 陈传席先生曾就此考证过,见《中国山水画史》,江苏美术出版社,1988年,第329页。

2 陈寿(1106~1178)是南宋翰林学士,祖籍颍川(今河南许昌),著名理学家杨时弟子,建炎三年,与父随宋室南渡至杭州,绍兴五年(1135年)中进士,除庆元路(今宁波市)学政教授,迁翰林经谕,绍兴二十年(1150年),因上书言胡寅无罪遭贬,忤权臣秦桧,改应奉翰林文字,遂以疾辞官,归隐诸暨枫桥宅埠,退隐后,著有《周易附传》、《诸史辨疑》、《周易集》等。

3 [明]郁逢庆:《续书画题跋记》,卷二,《景印文渊阁四库全书》本第816册,台湾商务印书馆,1983年,第785页。

4 [元]夏文彦:《图绘宝鉴》,卷四,第102页。

5 [元]庄肃:《画集补遗》,卷下,第12页。

于界画。光宁理三朝画院待诏。”¹《画继补遗》的记载与此相近，只是李嵩的职位不是待诏而是祇候：“李嵩，钱塘人。少为木工，颇远绳墨，后为李崇训养子。光、宁、理三朝画院祇候。得从训遗意。……”²目前可知李嵩最晚一件作品的纪年是作于宁宗嘉定庚辰年（1220）的《龙舟图》小幅³，他在理宗朝的活动见于《图绘宝鉴》：“马永忠，钱塘人，宝祐画院待诏，师李嵩，嵩多令代作。”⁴可知李嵩晚年的代笔人是其门生马永忠，但此事是否发生在理宗朝宝祐年间（1253～1258），夏氏行文并不明确。即便李嵩活动到理宗朝（1225～1264）初，按夏文彦的说法，其养父李崇训早在一百年前的北宋宣和年间（1119～1125）担任着与他相近的职位，养父子之间的年龄相差近一百岁，因此李崇训不可能在宣和年间任画院待诏，至少在绍兴年间开始侍奉内廷。再则，李崇训本有子，其名璋，“杭人，从训之后。善画人物、著色山水。”⁵还有次子李珣。按庄肃之说，李崇训早年是南宋绍兴年间的民间画家，有“随朝画手”之称，说明曾入朝受雇，他见少年木工李嵩可教，便收为养子，传授其艺。大概是养子的缘故，李嵩随养父籍贯，亦作钱塘人。值得注意的是，李嵩之名没有与李崇训亲子李璋、李珣同“玉”字偏旁，“嵩”字是一个地名专用词，即中岳嵩山，临近原北宋的京畿路。笔者怀疑李嵩真正的祖籍地为中原嵩山一带，故李嵩在他的画中较多地表现出对时局的关注。

（四）李迪活动时段考

夏文彦《图绘宝鉴》的错漏还表现在将一些南宋画家的活动时间提前到宣和朝，将南宋宫廷画家的职位提高，尽管如此，该书仍是十分难得的通史性绘画史籍，某些史料若能上下呼应、无自相矛盾处，当可取用。

夏文彦误定李迪的活动时代与误定李崇训的性质相同。李迪被夏文彦又当作是来自北宋末的宫廷画家，说他是“宣和莅职画院，授成忠郎，绍兴间复职画院副使，赐金带。历事孝、光朝，工画花鸟竹石，颇有生意。山水小景不迨。”⁶成忠郎系从九品，其待遇相当于待诏，从北宋宣和年间一直侍奉到光宗朝，那该多少岁？夏说颇多不严谨之处，连清代厉鹗也上了他的“当”，在《南宋院画录》卷二里将李迪排在南渡画家李唐、刘宗古、杨士贤之后。比较而言，还是庄肃把李迪说得贴切一些：“钱唐人。孝、光、宁画院祇候。画杂画。然写飞走花竹。颇有生意。其于山水人物。然无所取焉。”⁷霍华德·罗杰斯（Howard Rogers）在《八代遗真》对这条史料比较重视，但尚未对李迪作进一步印证⁸。根据李迪现存的绘画年款，较早的作品是绘于孝宗淳熙元年（1174）的《风雨归舟图》轴和《狸奴小影图》页（均藏于台北“故宫博物院”）、淳熙十四年（1187）的《雪树寒禽图》（上海博物馆藏）和《竹雀图》（厉鹗著录⁹），此后就是作于光宗朝庆元二年（1196）

1 [元]夏文彦：《图绘宝鉴》，卷四，第103页。

2 [元]庄肃：《画集补遗》，卷下，第9页。

3 徐邦达编：《历代流传书画作品编年表》，上海人民美术出版社，1963年，第5页。

4 [元]夏文彦：《图绘宝鉴》，卷四，第107页。

5 [元]夏文彦：《图绘宝鉴》，卷四，第108页。

6 同上，第101页。

7 [元]庄肃：《画集补遗》卷下，第12页。

8 *Eight Dynasties of Chinese Painting*, Published by Cleveland Museum of Art, pp.52-53.

9 [清]厉鹗编：《南宋院画录》卷二，第22页。



图1 1.李迪风雨归舟图轴名款 2.李迪雪树寒禽图轴名款
3.李迪《鸡雏待饲图》页 4.李迪猎犬图页名款

的《枫鹰雉鸡图》轴（北京故宫博物院藏）、次年的《雏鸡待饲图》页和《猎犬图》页等（北京故宫博物院藏）。这些年款和名款的笔迹是完全一致的，均系一人所书〔图1〕。如果在宣和画院任职成忠郎，其年龄至少要过不惑之年，果真如此的话，至1197年，李迪之寿约在百岁有余，而且还能作巨幅工笔花鸟画，这是决不可能的¹。美国学者班宗华先生的观点十分谨慎：“李迪于1174～1197年间先后在孝宗、光宗和宁宗三朝画院任职，是当时画坛的代表人物。”²据李迪在上述绘画中艺术成熟的状况和视力程度，他在1196年完成《雏鸡待饲图》页是当在半百左右，否则目力不及。夏文彦说李迪有子德茂，“擅画花禽鹰鹞野景，不逮其父，淳祐（1241～1252）待诏”³，按庄肃之说李迪子名李瑛、李璋，“家传画院祇候，花竹、禽兽能守乃父格法。”⁴，按名字的排法，李德茂不可能与李迪的二子李瑛、李璋并列。

综上所述，李迪约出生于绍兴（1131～1162）初年，其绘画高潮在孝宗朝至光宗朝初，有二子，名李瑛、李璋。

（五）李安忠活动时段考

李安忠（一作中），最早记载李安忠的是宋末元初的庄肃，说李安忠是“钱塘人。与李迪同时画院祇候。亦画飞走花竹。差高于迪。特工画捉勒。得其鸷猛及畏避之状。”⁵但夏文彦视李安中为南渡的画家，把他排在李迪之后，说他“居宣和画院，历官成忠郎。绍兴间复职画院，赐金带。工花鸟走兽，差高于迪，尤工捉勒，山水平平。”⁶由此，李安忠是北宋画家南渡还是南宋本地画家，一直争论不休，以至于美国克里夫兰美术馆藏有李安忠的《烟村秋霭图》页〔图2〕上的“丁酉李安忠笔”也被分别视为1117年和1177年，美国西雅图艺术博物馆里有其年款为己酉年（1189）《鹰捕雉图》页也被分别视为1129年和1189年，这决定了李安忠的活动年限有六十年之差。

1 就此，笔者在《中国画》杂志1993年第1期对此作过专门考证。

2 杨新、班宗华、聂崇正、高居翰、郎绍君、巫鸿：《中国绘画三千年》，外文出版社，耶鲁大学出版社，1997年，第129页。

3 [元]夏文彦：《图绘宝鉴》，卷四，第109页。

4 [元]庄肃：《画集补遗》，卷下，第12页。

5 [元]庄肃：《画集补遗》，卷下，第13页。

6 [元]夏文彦：《图绘宝鉴》，卷四，第101页。

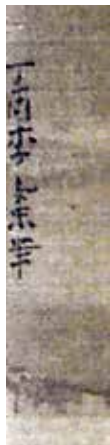


图2 李安忠《烟村秋霭图》款
克利夫兰博物馆藏



图3 李安忠
《鸢鸟图》款
西雅图博物馆藏



图3-1 李安忠(款)《竹鸠图》页
台北“故宫博物院”藏



图3-2 《竹鸠图》页
李安忠款印

自二十世纪五十年代的喜龙仁¹、七十年代的高居翰²一直到近几年的李晓明，均确信李安忠系南宋孝宗朝的画家。反对这一观点的何惠鉴先生也对李安忠的生活时代作过深入细致的考证³，他认为李安忠是北宋哲宗至徽宗朝翰林书院的画家，时任“翰林书艺局艺学”，其依据之一是1937年出版的《巩县志》上刊载了两幅北宋末皇室成员的墓碑拓片，其碑文系李安忠书，《烟村秋霭图》页和《鹰捕雉图》页均带有颜体特性的款书与画迹系同一人的笔迹，颇有些拙趣，这样的书艺是否可进入翰林书艺局书写皇室成员的墓碑？在北宋末的开封，钱塘籍的书家、画家绝少，这是否就是那位钱塘画家李安忠、还是一位同名同姓的书家？待考。何先生的依据之二是台北“故宫博物院”皮藏《竹鸠图》页〔图3〕上款署“武经郎李安忠画”和钐“大观”半印。这需要进一步的探讨：据《宋史·职官志九》，武经郎是在大观年之后的政和二年（1112）由西京左藏库副使改称，为武臣第三十九阶⁴，此前没有此职。通常，画家只会加钐当时的年号，而不会使用已经废止的年号即早几年的“大观”年号。显然这是后人所作的手脚，因不谙熟北宋官制终成马脚。事实上，《竹鸠图》页在绘画形制和风格上，更接近南宋院体画鸟册页，其纤弱的款书也与《烟村秋霭图》页（美国克里夫兰博物馆藏）、《鹰捕雉图》页（美国西雅图博物馆藏）完全不同。

李安忠有子名公茂，“世其家学，然不逮父。”⁵《图绘宝鉴》误将李迪之子李瑛作为李安忠之子，说他“家传画花竹禽鸟，绍兴年画院待诏”⁶，李安忠之子无论如何也不可能是绍兴年间的画院待诏，而其父这个时候仅仅是画院祇候。笔者以为，被《图绘宝鉴》视为李迪之子的李德茂与李公茂排名相近，是否德茂、公茂同为李安忠之后，待考。今人由于忽视最早全面记载南宋画家的《画继补遗》而关注后来的《图绘宝鉴》，才导致了认识上的差异。

1 Sirén, Masters and Principles (1956-58), II, 74, and Lists, 58; III, pl. 228.

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

3 EIGHT DYNASTIES OF CHINESE PAINTING, Published The Cleveland Museum of Art, pp. 33-34.

4 徐连达主编：《中国历代官志词典》，安徽教育出版社，1991年，第554页。

5 [元]夏文彦：《图绘宝鉴》，卷四，第119页。

6 同上，第105页。

（六）马家世族辈分考



图4 北宋马贲《百雁图》卷（传，局部）
美国大奴鲁普艺术博物馆藏

马家在北宋见于记载者惟有马贲，河中（今山西永济）人，其生卒年不详，驰名于北宋元祐、绍圣年间（1086～1098），在宣和（1119～1123）年间，为翰林图画院待诏¹。马贲的前辈擅长画佛像，马贲有家传，得“佛像马家”之誉。马贲研习写生，终成自家特色，他擅长描绘大场景中的鸟群、兽群，重在以气势取胜，其特点是将百只相同的动物组合在一起。据载，他曾“作《百雁》《百猿》《百马》《百牛》《百羊》《百鹿》图，虽极繁伙，而位置不乱。”²传为马贲之作仅有《百雁图》卷〔图4〕。以马贲开创的侍奉于宋朝宫廷的马氏绘画世家，自11世纪末一直到13

世纪中叶，画史上有记载的共有六代七人，影响两宋宫廷画坛百年有余，其中最为出众的是马远。有意味的是，马家后人取名的含义，大多与克绍祖业有关。

夏文彦认为马兴祖是马贲“之后”，庄肃认为马兴祖是马贲“裔孙”，随高宗南渡至钱塘。绍兴年间（1131～1162）画院待诏，他“工花鸟杂画，高宗每获命踪卷轴，多令辨验。”³是南宋第一代在宫廷鉴定御藏书画的名家。

关于马世荣，《图绘宝鉴》将他视为马远之父：“世荣二子，长曰逵，次曰远，世其家学。”⁴

马远，字遥父，号钦山，生长于临安（今浙江杭州），光宗、宁宗两朝（1190～1124）画院待诏，马远画艺广博，山水、花鸟、人物皆精。

马逵，庄肃作马远弟，夏文彦作马远兄。二人皆为“远”字辈。马逵虽亦得家学之妙，但惟有画禽鸟可与马远相比，所画禽鸟“疏渲极工，毛羽灿然。飞鸣生动。”⁵其它画科如山水、人物皆不如马远，传世作品极为罕见。

马麟，马远子，系南渡后的第四代画家，画承家学，善画山水、花鸟和人物，宁宗嘉泰年间（1201～1204）授画院祗候，其花鸟画深得宁宗赵扩和杨皇后的宠爱，马远则对他更是恩宠有加，马麟的画艺虽不及父，但马远为了抬高其子的画名，常常在自己的得意之作上题写马麟的名款⁶。

庄、夏二人除了马远、马逵兄弟排行有颠倒之外，分歧主要集中在马公显身上，夏文彦《图绘宝鉴》认为他是马远的伯父：“马公显，弟世荣。兴祖子。俱善花禽人物山水，得自家传。绍兴间授承务郎，画院待诏，

1 [元]夏文彦：《图绘宝鉴》，卷三，第87页。

2 [南宋]邓椿：《画继》，卷七，第96页。

3 [元]夏文彦：《图绘宝鉴》，卷四，第104页。

4 同上，第101页。

5 [元]庄肃：《画继补遗》卷下，第14页。

6 [元]夏文彦：《图绘宝鉴》卷四，第101页。

赐金带。”¹ 这个材料为学界所认同，在上个世纪二十年代以来，也一直为日本学者所注重²。不过，庄肃认为：“马公显。远之孙也。传家学。画不逮厥祖。特於布置可观。盖得祖父之遗稿耳。”³ 言语中，庄氏对他是比较了解的。马公显是否为马麟之子，庄氏未言，但可以肯定他不是马远的伯父，而是马远的孙子。笔者认同庄肃的记述，“公显”与“世荣”不是同一辈分的取名法，没有相同的字。从庄肃的序文可得知，《画继补遗》是在他晚年（1298）著成的，可推知庄肃经历过南宋理宗朝中、后期至度宗朝，马麟约活动至理宗朝。那么马麟的子或侄马公显至少会生活到度宗朝，马公显的辈分与庄肃接近，庄肃决不可能将同辈人误作曾祖辈，由于他对马家的了解，也不可能将马远和马逵的兄弟排行弄错，马远应为马逵之兄。《画继补遗》固然有误阙，但总体上还是比较客观严谨的，他在谈及马远辈及以下各代，皆以马远为基准而论辈分，思路清晰，不容易出现笔误。

有幸的是，马公显有画迹传世，即《药山李翱问答图》轴〔图5〕可作为本文考证的依据之一，画幅右下角有名款“马公显”三字，其笔法与画迹线条一致，为马公显真迹无疑。是图绘唐代会昌年间山



图5 《药山李翱问答图》轴及款识

绢本墨笔 纵115厘米 横48.5厘米 日本南禅寺藏

南东道节度使李翱亲自上山请药山惟俨禅师进城供养，药山禅师以“云在青天水在瓶”点化李翱，李敖茅塞顿开，下山后解甲归田。该图的画艺稍显生拙，乃系宋画，坡石、松梅和人物的笔墨和造型均受到马远画法的熏染，画中出现“拖枝法”实为马远所创，时称“拖枝马远”，即所画松、梅树枝横向拖拽得十分修长，别具一格。正因为“伯父”的画上出现了“侄儿”的绘画元素，使该图有款而不敢确信，长期以来被视为传本。如果“马公显是马远之孙”得以成立，马公显上承曾祖马远的画法，该图的疑惑便可迎刃而解了。

另一份史料作者张镃与马远生活在同一个时代，张镃（1153～？），字功父，一字时可，号约斋，临安人氏。开禧三年（1207），他官至左司郎，因败于内部权力角逐，贬死象台（今广西象县）。张镃与马远友善，诗画往来不绝。张镃在晚年曾赋诗给马远，前有一段序文：“马贲以画花竹名政、宣间，其孙远得贲用笔意，

1 同上。

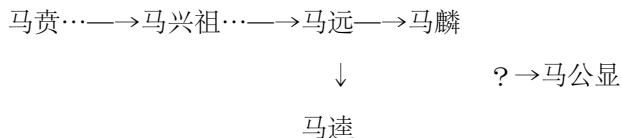
2 [日]内藤湖南提出：“马兴祖和其子马公显就是活跃在这个时代的名家……”见内藤湖南著、荣殿武译：《中国绘画史》，中华书局，2008年，第76页。

3 [元]庄肃：《画继补遗》卷下，第14页。

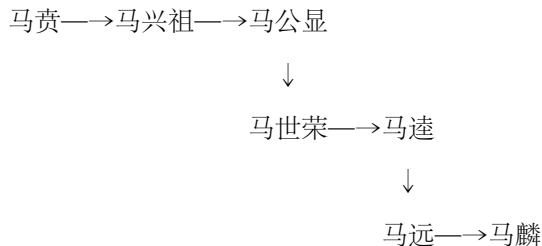
人物山水、皆极其能，余尝令图写林下景有感，因赋以示远。”¹从字面上看，马远为马贲之孙，似乎证据凿凿，这段材料本应受到十分的重视。正因为张镃熟悉马家，他不可能将祖孙之间的年龄差拉长一百多年，这样的错误，张镃不会犯，马远也不可能接受。所以，笔者以为，必定是后人在抄录或刊刻张镃《南湖集》的这段诗文时，在“其孙远得贲用笔意”一句中的“孙”前丢掉了一个“裔”字。

综上所述，出现了马远家族辈分的三种排列法，笔者以为，应以第三种为准：

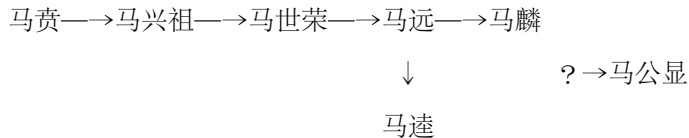
1、庄肃排列法：



2、夏文彦排列法：



3、考证后马家之排列法：



注：“……→”上辈有遗缺。“→”为父子辈。“?→”尚不明确其父。“↓”为兄弟辈。

尾 语

考据南宋画家的生活时段及其绘画家族各代画家的辈分，必须将图像与文献结合起来，文献还应当通过互校和逻辑分析，取其可用的部分，对不可用的部分特别是与结论相悖的文献和图像，应当给予实事求是地说明，以求增强论证的可信度，或给后人一个论证空间。釐清南宋画家的生活时段及其家族画家的辈分是这个时期书画鉴定及其图像研究的基础工作，遗憾的是，这项基础工作在过去没有受到应有的重视，难免出现了一些画家生活时段错位或辈分倒置的现象。艺术史如同一个庞大的家族谱系，首先必须排列清楚诸家所处的具体脉系和辈分，方能续修宗谱。以笔者拙见，在弄清画家的生活时段及其家族成员辈分的基础上，才有

¹ [南宋]张镃：《南湖集》，卷二，《景印文渊阁四库全书》，第1164卷，台湾“商务印书馆”，1983年，第546～547页。

可能建构较为牢固的艺术史研究框架，其中包括图像志和风格史等方面的研究，从根本上还原艺术史的真实面貌。概括这个研究程序的三个环节是：

画家的生活时段及其家族辈分考——→作品考鉴——→艺术史研究

以上对十多位南宋画家的小考及其杂议，仅供研究宋代艺术史的诸位方家们参考、指正。

[作者单位：故宫博物院研究室]