

精研古法與引西潤中

院藏金城山水圖

賴國生

本院藏金城所畫之〈山水圖〉（圖一）氣宇非凡，引人入勝，表面上看起來是一幅以水墨表現的傳統中國山水畫，描繪山巒起伏、叢樹盤據、小橋流水、屋脊散落等山水畫常見的景色。但如果再仔細觀察，可發現此畫除了展現深厚的傳統繪畫底蘊，令人驚艷的是空間層次所營造的立體感，猶如參酌了西方的透視法；並且，墨色濃淡的對比產生類似西方素描的效果。金城在這張作品中所展現的傳統功力以及西洋技法，值得玩味與探究。

家學淵源 學貫中西

金城（一八七八—一九二八）

是中國近代繪畫史上—位重要的畫家，在清末民初的北京畫壇居於領導地位。儘管他所處的年代已經進入到新知識分子活躍的時代，但是如同中國傳統文人—般，畫家並不是他的職業，他與傳統士大夫—樣出仕從政為

官。一九〇五年從英國留學歸國後，曾經擔任上海公共租界會審公廨的職員（會審官），一九一〇年參與於美國華盛頓召開的「萬國監獄會議」中國代表團，會後考察歐美各國司法制度，藉此機會順便參觀歐美博物館之收藏，一九一二年民國成立後，曾任內務部僉事、眾議院議員、國務院秘書、蒙藏院參事等職務。

金城出身自—富裕家庭，祖父金桐原本家貧，在上海經營生絲外銷的生意致富，奠定子孫接受良好教育的經濟基礎。父親金燾在優渥的環境下接受私塾教育，由於家中經營絲綢貿易，常與外國人接觸，因此也能見識與購買西洋新奇之物品，對於西洋文化採取開放的態度，並且於一九〇二年把金城與其兩位弟弟送去英國留學。（註一）

金城自幼就展現繪畫的才華，靠臨摹精進畫藝。為官之時已經是具有盛名的畫家，讓他易於接觸公私畫畫收藏，增進眼界，並且廣為臨摹。他曾倡議成立「古物陳列所」，並且受到北洋政府大總統徐世昌的支持，成



圖一 民國 金城 山水圖 國立故宮博物院藏

立「中國畫學研究會」，這些使得他更能親近清宮舊藏書畫，臨摹真跡，並且以真跡名品教學。金城除了在中國是一位名畫家，他在藝術上的活動

版圖還擴及到日本，與日本畫家共同舉辦「中日繪畫聯合展覽會」，促進了當時中國與日本畫家之間的交流。
(註二)



圖二 民國 金城 臨華岳錦雞 軸 國立故宮博物院藏



圖三 清 華岳 錦雞竹菊 軸 上海博物館藏 引自《中國繪畫全集》第28卷

精研古法 遍臨名畫
金城酷愛臨摹，由於能夠接觸到清宮收藏的歷代名品，他所臨摹的範圍可能更勝於清代「摹古派」始祖四王（王時敏，一五九二～一六八〇、王鑒，一五九八～一六七七、王翬，一六三二～一七二七、王原祁，一六四二～一七一五）。四王承襲了明末董其昌（一五五五～一六三六）所提倡貴文人畫家；輕職業院體畫家的傳統，經常在自己的畫中呼應歷代文人畫大家，在畫上題「擬子久」、「仿叔明」之類的字句，並且成為清代所謂「正統派」的文人畫傳統。

四王所建立的摹古傳統，到了民國初年遭受許多知識分子的責難，認為這種因循前人缺乏創新的繪畫，無法與西洋的寫實繪畫相抗衡，五四新文化運動的領袖陳獨秀（一八七九～一九四二）甚至在《新青年》提出「美術革命」。(註三)許多畫家也紛紛尋求改革，例如徐悲鴻（一八九五～一九五三）直接學習西方繪畫，而高劍父（一八七九～一九五一）則想要折衷中西。(註四)堅守中國傳統

繪畫的畫家也從事各種改革與創新，許多畫家捨棄「正統派」的四王而學習「個性派」(individualist)的石濤（一六四二～一七〇七）、八大山人（約一六二六～約一七〇五），而吳昌碩（一八四四～一九二七）則是以金石入畫。

金城對於臨摹古畫的執著，在當時的氛圍中可以說是反其道而行，並且似乎已經到了一種狂熱的程度。他所臨摹的範圍不限於哪個時代或哪些畫家，可說比四王有過之而不無不及。並且，由於時代的動盪，清末民初時，清宮舊藏書畫真跡大量流出宮外進入私人收藏，使得世人可以窺見原先鎖於深宮的中國書畫精品。古物陳列所成立後，金城更享有相當的特權可以親近清宮舊藏，並且加以臨摹。因此，不像四王大多是仿製前人的風格，金城得以大量直接面對真跡臨摹，這在繪畫史上可說是空前的機會。

金城臨摹過的作品可謂琳瑯滿目(註五)，例如本院所藏金城另一

張作品〈臨華岳錦雞圖〉(圖二)是臨摹華岳(一六八二～一七五六)畫的〈錦雞竹菊圖〉。(圖三)華岳為十八世紀清代畫家，屬於揚州畫派之一，繪畫風格傳承自石濤、八大山人而非四王，作品中有很大比例是寫意花鳥畫。中國傳統文人畫以墨色濃

淡所呈現的單色繪畫為主，有時輔以淡雅的顏色。華岳這張〈錦雞竹菊圖〉上錦雞的身體使用了非常鮮艷的紅色，而頭冠則是明亮的金黃色，這樣鮮明顏色的運用，在華岳同時代的文人畫中仍不多見，要等到十九世紀海上畫派興起，才成為文人寫意花鳥較為普遍的風格特色。金城「臨華岳錦雞」非常忠實複製了華岳的〈錦雞竹菊圖〉，竹子無上色，運用墨色濃淡表現，主幹從該圖右邊中段進入畫面，並伴隨粉紅色的菊花與綠色的菊葉。竹子往上偏左延伸至畫面上方，有一分枝從右邊向左跨越主幹，竹葉自然下垂。地面用濕潤的筆墨加上顏色渲染而成，錦雞比畫中其他部位細緻，羽毛的細節均有畫出，錦雞昂首

挺胸，尾巴翹起，有力地站在地面上。金城臨本除了畫面比例稍長之外，與原作差異不大，連華岳題款的樣式與風格都與原作相仿。

本院藏陳汝言(十四世紀)〈百丈泉圖〉(圖四)也是金城臨摹過的一件作品。(註六)陳汝言是元末明初畫家，如同其他傳統文人，陳汝言積極出仕為官，在元末混亂之時，投效與朱元璋(一三二八～一三九八)競爭的張士誠(一三二一～一三六七)，朱元璋一統天下建立明朝之後，也採用了張士誠的手下，陳汝言獲得官職，但是最後卻因罪遭到處死。陳汝言與元四大家之王蒙(一三〇八～一三八五)與倪瓚(一三〇一～一三七四)交好，倪瓚曾在〈仙山圖〉(現藏美國克利夫蘭美術館)題字說陳汝言這張畫深得趙孟頫(一二五四～一三三二)筆意，可見陳汝言與元末畫家友好，並且採用了當時主流畫家的風格。從風格上來看，〈百丈泉圖〉與黃公望(一二六九～一三五四)較為相近。

而言雖然仍可說是一張忠於原作的臨摹，但是比起前一個版本則顯得較為隨意，沒有投入相同的心力完成。

本院所藏〈富春山居圖〉（圖七）也是金城臨摹的清宮舊藏之一。黃公望為元四大家之首，在畫史上是極重要的畫家，奠定後世文人畫家之主流風格，後人多有模仿其風格之作，影響甚鉅。黃公望傳世作品極少，而〈富春山居圖〉為其晚年遊歷富春江之後，於八十至八十二歲所完成的長卷，可說是黃公望最具代表性之作品，能夠留傳至今難能可貴。一七四六年乾隆時期進入清宮收藏，

如果清朝沒有結束，而金城也不會參與古物陳列所的創建，金城大概無法親眼見到此卷。如同臨摹前述陳汝言的〈百丈泉圖〉，金城所臨的富春山居圖也是鉅細靡遺（圖八），後人題跋則臨摹到明末清初畫家鄒之麟（十七世紀）的題跋為止，原本位於隔水的董其昌跋移至鄒之麟後，金城款識接續董其昌的題跋，乾隆朝金士松（一七三〇—一八〇〇）奉皇帝之命所寫的跋則被省略。以金城如此細心臨摹出所有細節，連沈周（一四二七—一五〇九）題跋之後使用不同顏色的紙張都注意到，不該省

略金士松兩次的題跋。或許由於金士松的題跋是奉皇帝的旨意所寫，其中一篇記述此卷流傳經過的流水帳，另一篇品評此卷為仿本僅列次等，並且是以清末以來遭受碑派書法家嚴重批評的館閣體所寫，金城難以認同才予以省略。（註九）現存富春山居圖卷首留有空白題字的空間，接著才是在隔水的董其昌題跋，而金城摹本卷首則有當時名聲如日中天的金石派畫家吳昌碩題字。金城不只一次臨摹〈富春山居圖〉，他所臨另一卷〈富春山居圖〉（圖九），少了各家題跋，也沒有卷首的題字，臨摹的畫作本身的筆法似乎也有公式化的傾向，畢竟〈富春山居圖〉是一幅巨作，需要很長的時間與極大的耐心才能夠臨摹完成，要臨摹第二次可能已經力不從心。

〈山水圖〉的古法與西法

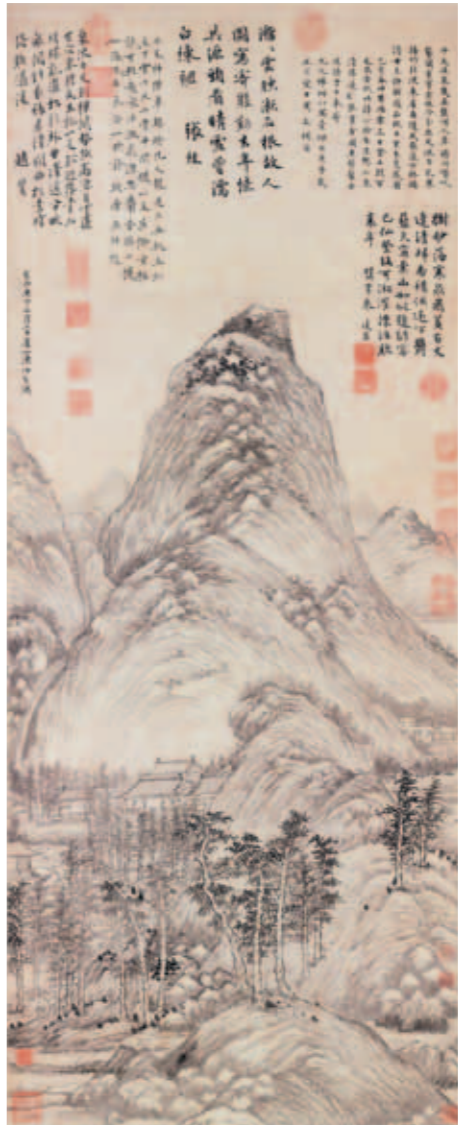
金城〈山水圖〉（圖一）上自題：「霜林葉落山容瘦，郭外風光一望收；隔樹行人時隱現，天然畫本李營丘。」說明此畫描繪冬季城外枯樹結霜的山林景色，並且有若隱若現的

陳汝言年輕時，黃公望應該就已經是一位極富盛名的畫家了，院藏〈富春山居圖〉為其代表作，承襲五代董源（約逝於九六二）、巨然（生卒年不

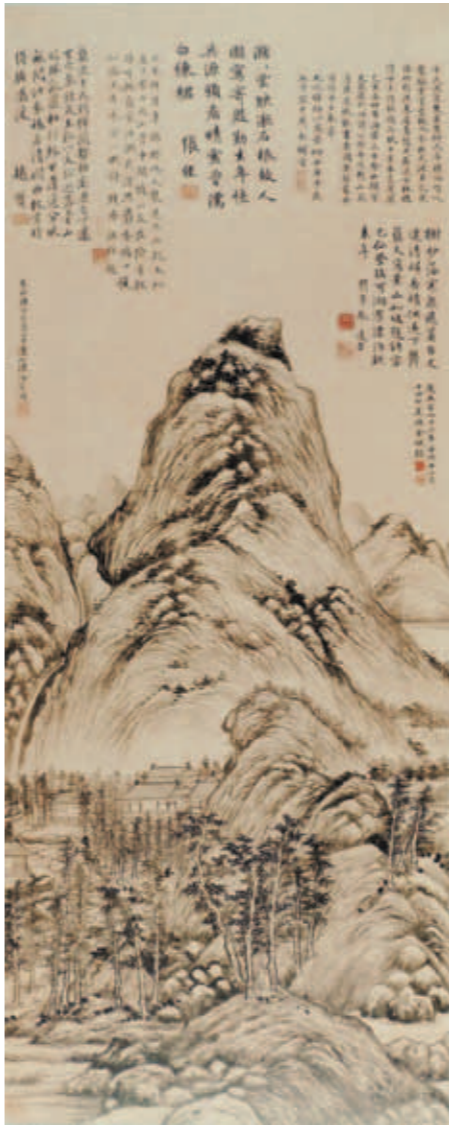
詳）描繪江南較為平緩濕潤山水的風格。〈百丈泉圖〉如同〈富春山居圖〉採用披麻皴堆疊出山的紋理，在山上也有董、巨風格的饜頭，其相近

的程度如同從〈富春山居圖〉擷取出來的一幅畫，就像是現藏於浙江省博物館的〈剩山圖〉為〈富春山居圖〉的一小段殘卷一般。

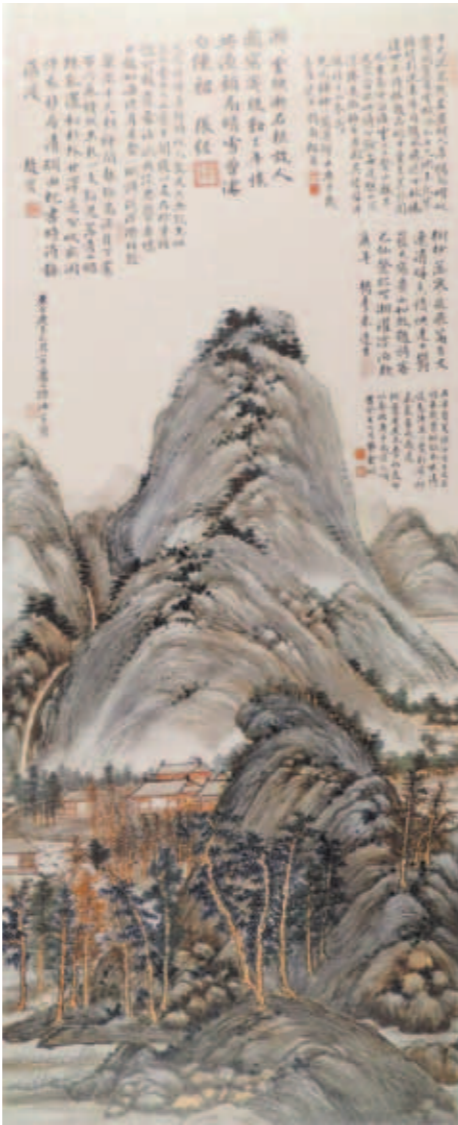
金城於一九二二年所繪的〈臨陳



圖四 明 陳汝言百丈泉 軸 國立故宮博物院藏



圖五 民國 金城 臨陳汝言百丈泉 軸 1922 私人收藏 引自《京華煙雲——民國初年北方畫壇》



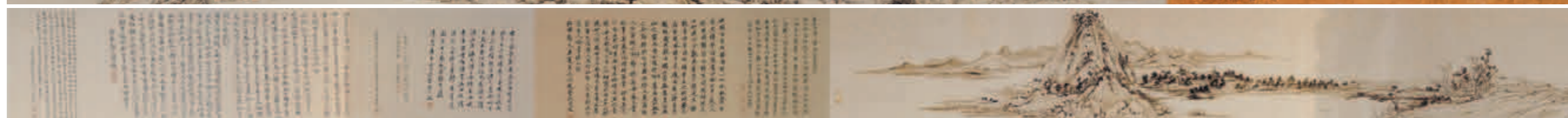
圖六 民國 金城 臨陳汝言百丈泉圖 1923 天津博物館藏 引自《中國近現代畫家——金城畫集》



圖七 元 黃公望 富春山居圖 國立故宮博物院藏



圖八 民國 金城 臨黃公望富春山居圖 私人藏 引自《山水合璧—黃公望與富春山居圖特展》



圖九 民國 金城 臨黃公望富春山居圖 私人藏 引自《中國近現代畫家—金城畫集》



圖十一 清 王原祁 仿黃公望秋山 軸 國立故宮博物院藏

描繪自己的意思。這表示王原祁雖然摹古，但不拘泥成法，能夠有自己的創意。王原祁是以摹古著稱的四王之一，但也能夠在畫中展現新意。金城所處的清末民初，四王的傳統已經逐漸僵化遭受嚴重批評，金城在堅持延續古法的同時，也必須有所創新才能夠不被淘汰。金城這張山水圖主要的風格來自黃公望，例如橫式的山水構圖描繪江南平緩的山丘以及水景，

山石的紋理主要使用黃公望的披麻皴，雖然如此，但是金城在這張畫上的題款並沒有提到黃公望，作畫的目的也非仿黃公望，可說是金城綜合所學，展現深厚傳統功力的一張創作。在遠山的紋理除了披麻皴，還使用了折帶皴，並且加上墨色的渲染，而岸邊石頭風格則接近趙孟頫〈窠木竹石圖〉。(圖十二)

除了傳統風格與技法，筆者認為金城在這張〈山水圖〉也融入了西洋畫法。金城所留學的英國，在十八世紀至十九世紀前半風景畫引領風騷，描繪英國本地的景色，創造出具有深度的空間感，並且表現對於土地的情感，令人讚嘆與留連，使得風景畫可以完全從敘事的歷史畫中完全獨立出來，著名者有康絲特勃 (John Constable, 1776-1837) 與透納 (J.M.W. Turner, 1775-1851) 等。



圖十 清 王原祁 仿李營丘筆意 軸 國立故宮博物院藏

行人。樣式則仿自李營丘，李營丘也就是李成（九一九～約九六七），為五代宋初畫家，與郭熙（一〇二三～一〇八五）並稱為「李郭畫派」，畫風傳承自荆浩（約十世紀）與關仝

（約十世紀），奠定北宋描繪中國北方山石樹木景色的山水畫傳統，由於作品甚少且年代久遠，真跡幾乎不復可見，目前學界公認最能代表其風格者為現藏美國納爾遜藝術館 (The Nelson-Atkins Museum of Art) 的〈晴巒蕭寺圖〉。〈晴巒蕭寺圖〉為典型的北宋「巨碑式山水 (monumental landscape)」，也就是在一幅直式掛軸上有一座巨大的主山佔據主要的畫面，人物在圖中顯得渺小，而觀者的視線可以游移於畫作的不同部位，彷彿親身遊歷於山中。金城此張〈山水圖〉在構圖上並不屬於「巨碑式山水」，與李成〈晴巒蕭寺圖〉相去甚遠。

描繪江南平緩的山水景緻。金城與王原祁都在題字仿李成的畫中使用黃公望的風格，不知是否為巧合。李成為中國山水畫史上關鍵性的畫家，儘管真跡已不復見，也希望能夠用某種方式遙望。黃公望的風格經過明末董其昌以及清初四王的提倡，在清代成為文人畫家的主流風格之一。在四王之中，王原祁曾多次繪〈仿黃公望秋山圖〉（圖十一），在一七一三年的仿本中自題：

臨摹成痴的金城在畫〈山水圖〉時大概不會無中生有，應該可以找出與此畫相關聯的繪畫傳統。從整體構圖來看，此畫描繪較為平緩的山石水岸景色，風格與前述黃公望〈富春山居圖〉較為接近。清初四王之一的王原祁也畫有一張〈仿李營丘筆意圖〉（圖十），同樣也與李成有很大的差距，並且也近似黃公望的風格，都是

大癡秋山余從未之見，曾聞之先大父云於京江張子羽家，曾一寓目，為子久生平第一。數十年來時移物換，此畫不可復悉。藝苑論畫，亦不傳其名也。癸巳九秋，風高木落，氣候蕭森，拱宸兄將南歸，余正值思秋之際，有動於中，因名之曰做大癡秋山。不知當年真虎，筆墨如何；神韻如何；但以余之筆，寫余之意，中間不無悠然以遠，悄然以思，即此為秋水伊人之句可也。

清末民初畫家金城可說是個非常特殊的例子。在當時的新知識分子與畫家們都在尋求繪畫上的改革之時，他仍然比清初四王更有過之而無不及地臨摹古代畫作。當然，他所倡議的古物陳列所成立之後，更可以親臨清宮舊藏的書畫精品，這是歷代畫家無法做到的事情。金城酷愛摹古，他的傳統繪畫功力不在話下，然而，此張

小結

助了空間的前後關係。此圖墨色濃淡的對比，比傳統水墨畫更為強烈，深色的地方比一般水墨畫要深得多，如此墨色層次的變化增加了立體感。儘管輪廓是中國繪畫的特色，而非西洋繪畫的特色，深色的墨線使得輪廓更加清晰而有力。以上的特色，令人見到此圖時就被其空間感與立體感所吸引，但又不失中國山水畫引人入勝於山水之中的樂趣，可感受到在傳統繪畫的外衣之下，有異於傳統之處。然而，金城很隱晦地加入西洋繪畫的空間感，使得這張傳統水墨畫令人感到清新但又不致突兀。

金城於一九〇二年至一九〇五年在英國留學期間喜愛參觀博物館與美術館，英國的風景畫是英國引以為傲的藝術，金城不太可能錯過。西方藝術史上各時期的作品，金城在英國留學以及遊歷各國期間，大概也都能見到。從他的〈山水圖〉中可略見西洋繪畫的影響。這張作品裡的河岸似乎把畫分為上下兩部份，遠

山從左右兩邊中間往上發展，近景的石頭與緩坡則是從兩邊中間往下發展，構成一個菱形，這樣的構圖有如從左右兩邊各安排了一個消失點，形成透視學的兩點透視。透視學是西方文藝復興時期所發展出來營造空間感的方法（註十），剛開始總是使用非常對稱的構圖，看起來頗為僵硬，但是在經過巴洛克、洛可可、新古典

〈山水圖〉所顯現的西洋風格仍然是不可忽略的，只是少有人注意到他繪畫中的西洋風格。本文僅舉幾個例子說明金城所臨摹之作品與承接清宮舊藏的國立故宮博物院之關連，並且從

主義、浪漫主義之後，西方繪畫中的空間感已經不再完全依賴透視法，明暗、顏色等各種繪畫中的要素都對空間的營造產生作用，理性的空間也不再是畫家的目標，情感的呈現反而愈顯重要。中國山水畫向來就是描繪畫家的理想，金城在此則是略為參酌西方繪畫的空間感。在金城畫的圖中，錯落有致的房屋與枯木前大後小，也幫

〈山水圖〉討論金城繪畫中的西法。希望讓讀者對於金城這位畫家有更深一層的認識。

作者任職於本院院處



圖十二 元 趙孟頫 窠木竹石 軸 國立故宮博物院藏

註釋

1. 有關金城的生平，參見佚名，〈金拱北先生事略〉，《湖社月刊》第一一十冊，頁二；陳寶琛，〈清故通議大夫大理院推事金君墓誌銘〉，《湖社月刊》第二十一冊，頁四。
2. 與金城共同推動中日藝術交流的日本畫家渡邊辰畝為文記述金城推動中日藝術交流之事跡，並提到四次中日繪畫聯合展覽會為第一次民國十年十一月在日本東京學會；第二次民國十一年在日本東京；第三次民國十三年在北京與上海；第四次民國十五年在北京與上海。參見渡邊辰畝，〈湖社半月刊出版感言兼以悼慰主唱中日藝術提攜者亡友金拱北先生〉，《湖社月刊》第一一十冊，頁一六—一八。
3. 陳獨秀，〈美術革命〉，《新青年》第六卷第一期，一九一九年一月，頁八六。
4. 有關高劍父繪畫作品中的傳統與改革，參見賴國生，〈院藏高劍父山水圖賞析〉，《故宮文物月刊》第三五六期，二〇一二年十一月，頁一六—二六。
5. 邱敬芳在其研究中找到多件金城臨摹過的原作，參見邱敬芳，〈領略古法生新奇——金城繪畫藝術研究〉，臺北：國立歷史博物館，二〇〇七。
6. 邱士華指出，由於缺乏陳汝言與元代題跋者鈔印，此圖可能為摹本。見蔡宜芳編，
7. 《京華煙雲——民國初年北方畫壇》，臺北：藝之堂，二〇〇一，頁一〇一。
8. 此圖曾刊載於《湖社月刊》第二十八冊，頁十四。
9. 由於臨摹需要畫家觀察原畫的筆觸之後再重新以自己的理解畫出，所以摹本或是偽作時常會把原本渾沌不清之處畫成較為清晰的線條，但如果臨摹或作偽者理解錯誤，則會在畫中出現不合理之處，也是後人判斷真偽的依據之一。邱士華也指出比較金城臨本與故宮藏本後，「可發現金城臨作時喜好將物像界定清楚的傾向。」見《京華煙雲——民國初年北方畫壇》，頁一〇一。
10. 黃公望〈富春山居圖〉有不同版本，現公認為真跡的版本稱為「無用師卷」，而乾隆皇帝在收藏到「無用師卷」之前已經收藏了另一版本「子明卷」，並且認為「子明卷」才是真跡，在上面題滿了字，「無用師卷」則被認為是贗品，不受青睞而得以保持原貌。本院曾於二〇一一年「山水合璧——黃公望與富春山居圖特展」同時展出「無用師卷」、「子明卷」與殘卷（剩山圖）。

有關透視學發展的歷史，參見Samuel Y. Edgerton, *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, New York: Basic Books, 1975.