分类考据山水图像
——以清宫旧藏和故宫博物院藏品为主（上篇）

Categorical Research on Landscape Imagery: Focusing on the Collections of the Former Qing Court and The Palace Museum (Part One)

余辉

Yu Hui

内容提要：

本文在鉴定古代山水画的基础上，以大量的实例分类，概括总结了古代画家表现山水画景观的基本类型，以及不同的切入点和考据的基本规律。如根据自然和人文景观判定实景山水之“实”，以地质地貌的特征判定地域山水的大概范围，以仿古时尚、文学内容和宗教思想分析想象山水的图像来源。作者认为，通过山水画中的地域性景观以及其中的风俗人物，可以推知画家的一些经历，乃至内心情感和宗教归属等。

关键词：

实景山水　地域山水　想象山水　自然景观　人文景观

ABSTRACT:

Based on the authentication of ancient landscape paintings, this paper uses numerous examples to classify and summarize the basic types of landscape scenery portrayed by artists, along with different analytical perspectives and fundamental rules. For instance, the ‘reality’ of realistic landscapes is determined through natural and cultural features; the approximate geographical scope of regional landscapes is identified based on geological characteristics; and the sources of imaginary landscapes are analyzed through archaic stylistic imitations, literary content, and religious thought. The author thinks that through regional landscape scenes and the folk characters depicted, one can infer aspects of the artist’s experiences, inner emotions, and religious affiliations.

KEYWORDS:

Realistic Landscape, Regional Landscape, Imaginary Landscape, Natural Landscape, Cultural Landscape

当我们基本解决了古画的时代、作者等一系列真伪问题后，紧随其后的突出课题即如何采用图像考据的方法，解决更多、更具体、更深入的疑难问题。图像考据属于艺术史治学方法的范畴，应用于绘画史的个案研究，即在真伪鉴定的基础上，借鉴多学科的研究成果和依靠相关的文本、图例、实物等多重证据找到图像生成的社会历史人文背景，根据证据的力度和逻辑推理，逐步确定或推定：作者的身份背景、人生经历，创作的思想动机、构思立意和创作图像的内容内涵、图源图系、图文遗缺等。以古代山水画为例，则需解决画中景物图像的来源，在可能的条件下，探索画家的游历、经历和内心世界，以及其他未知的与历史人文相关的事物。

唐代李嗣真评价隋代董伯仁、展子虔山水画的局限性时说："地处平原，阙江南之胜，迹参戎马，乏簪裾之仪，此是其所未习，非其所不至。"[①]因此，考据山水图像的先决条件之一，必须游历过南北各地的山川风物，切身体验从感悟自然到融入山水画传统技艺的创作规律，还需了解山水画景观的三种基本类型：实景山水、地域山水和想象山水。它们虽各有不同，但并非泾渭分明，而是互有联系、彼此渗透。根据不同的图像类型，应采用相应的考据方法。

以考据山水画景观图像的形成和出处为突破口，进而可以帮助研究者认识作者的时代、身份、思想、游历、创作动机以及图像的来源、象征和组合规律等，开启尘封多年的历史密码。笔者在对山水画中的物质形态进行研究时，不禁会想起王国维的一句话："一切景语，皆情语也。"[②]

一、考据实景山水

实景山水描绘客观、具体的实地景观。表现实景山水的先决条件是画家去过所画景象的实地，至少通过真实的文献探知了欲画的景观形貌，才有可能掌握实景的重要标志即地标性景观；反之，如果一幅实景山水真实地表现了具有地域特性的地标性景观，在排除摹本的前提下，则可以反推出画家曾有去过实地的经历。

实景山水与写生不同，古人提到的"写生"，是一种画家的创作观念，其含义是摄取自然生命的韵律，较早来自北宋蔡襄《寒食梨花小饮》中的诗句："壁门写生亦名画，未免五彩涂鲛绡。"到清初"写生正派"的开创者恽南田则曰："作画在摄情。"[③]现代观念的写生是指学习、研究绘画的方法，即对景写生。完整的写生图像也可作为艺术作品。古代画家的确有对景作画的现象，据黄公望《写山水诀》载，在他的"皮袋中，置描笔在内。或于好景处见树有怪异，便当模写记之，分外有发生之意"[④]。他们都是用对景写生的方式直接搜集形象，积累创作素材。这种形象记录是草稿性的，不具备作品的完整性，因而较少见到古代画家对景写生的成品画作和画稿传世。中国传统山水画中的实景山水是相对于想象山水而言的，不太可能出现像西方那样的写实风景画，即便是西方的风景画也会有以想象为主的创作方法。

① 〔唐〕张彦远：《历代名画记》卷二，于安澜编：《画史丛书》（一），上海：上海人民美术出版社，1963年，第21页。
② 王国维：《人间词话》卷下，民国十六年王忠慤公遗书本，第2页。
③ 〔清〕秦祖永辑：《画学心印》卷五，清光绪朱墨套印本，第7页。
④ 〔元〕陶宗仪：《南村辍耕录》卷八，北京：中华书局，1959年，第95页。

实景山水画在技法上分为两类：写实和写意。决定其是否为实景山水，首先不在于技法的工细程度，关键在于画家的创作主旨是否要表现一个十分具体的实景、实地和实况，如果画家所绘山水乃想象中的自然景物，即便是参考了其他实景且画得很工致，也未必是实景山水。



图1　南宋　李嵩《钱江观潮图》卷（局部）
绢本设色，17.7×83厘米，故宫博物院藏

古代绘制舆图的客观性对实景山水的地域描绘具有一定的影响，但舆图不等于实景山水，前者是在合乎方位的基础上，归纳与聚合地理符号；后者是经过一系列概括、提炼等艺术加工后形成的写实图像，两者的社会功能截然不同，分别是出于掌握其地域和艺术欣赏之不同目的。

（一）实景山水的构成

实景山水除了对表现手法有特定的要求之外，对其内容也有特殊的要求，这构成了实景山水的基本要素。

实景山水的基本要素是自然景观、人文景观和点景人物。前两者都必须有地标性景观，并有历史文献的记载，即某景物在何地、是何状态；点景人物则应具有带着时代印记的衣冠服饰和器用。地标性景观之间还存在着一定的方位和逻辑联系，实景绘画中的地标性景观应基本符合真实的地理位置，人文景观和点景人物的时代性都必须符合逻辑，即宋朝人不可能跑到明代的建筑里，但反之是可能的。

1.地标性自然景观

独特的地质地貌等大自然的造化形成地标性自然景观，如某山峰、某瀑布、某河流等；还有某特定地域在节律性时间变化中产生的独特自然现象如潮汐等景观，它们随着季节、气候和时辰等气象的变化，与特定地域共同形成一个完整的自然氛围，古代画家将此标志性依据作为描绘的实景，使观者一目了然，如南宋李嵩的《钱江观潮图》卷〔图1〕。

从地质学和艺术史的角度分析，这些地标性景观的形成是有历史依据的，被作为画题也是有历史原因的。纵览我国古代山水画发展的主要区域，宋金元时期，中原地区山水画家在画中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，由于北方强敌步步逼近，中原山水画家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。地质学家康育义考证出王诜的《渔村小雪图》卷〔图2〕系绘河南登封一带，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，包括北宋遗民在内的金代画家的创作地域则大大开阔，其原因之一是北宋遗民画家流散在北方；其二是金初没有像宋代那样形成稳定的都市文化中心，辐辏画家的力度不够；其三是金、夏的早期结盟，使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、向北扩展。而南宋画家则相对集中在临安（今浙江杭州）附近，其绘画题材主要以杭州近郊的景观〔图3〕

① 康育义：《山水地质学与中国绘画》，南京：江苏美术出版社，2005 年，第 80 页。



图2　北宋　王诜《渔村小雪图》卷
绢本墨笔，44.4×676.28厘米，故宫博物院藏



图3　杭州近郊景观



图4　黄山石笋矼典型的花岗岩体峰林地貌

和安徽黄山通透形断崖、石笋等花岗岩体峰林地貌为主〔图4〕。自元朝实现统一后，南北方山水画家就能游历更为广阔的山川地域，明清亦是如此。地标性自然景观中，其所在地域的生物物种和植被特征（如温带、亚热带植物）相一致，古代画家在绘画时是比较严谨的，可作为考据地域的辅证之一。

2.地标性人文景观

人文景观依附于自然景观，是人类在大自然里积累下的各种实名造物，如某寺观、某桥梁、某城池等建筑，以及堤坝、道路、磨坊等设施，均具有一定的时代性和地域性。地标性人文景观未必都是公共景观，一些私家景观，只要有文献记载，在研究中也可以作为地标性景观，如某文人隐居的斋室等。画家在自然景观的基础上描绘出这些地标性人文景观，更是实景图像的标志。由于古代建筑持续的年代较长，画中的建筑年代不等于该图的上限时代，若依据相关志书，就有可能缩短该图创作的上限时间。地标性人文景观是不可移动的，除非因地质、水文的变化或人类的迁徙、战争等原因会有所改变，但这都会在历史上留下时间刻度。在地标性人文景观里，会出现与此景观相关的人物活动，即点景人物。

（二）实景图像的组织形式

描绘实景山水，小到地点、大到地域，体现的是客观存在的实地和实情。所有的实景绘画都需要概括和提炼当时公认的自然和人文景观，在构思方面，有三种组织形式：

1.以地标性人文景观为主的实景山水

如南宋佚名（张择端款）《金明池争标图》页（天津博物馆藏），画北宋皇家御园金明池大赛龙舟的情景；明代钱穀的《虎丘前山图》轴〔图5〕画苏州虎丘的实景，等等。



图5 明 钱穀《虎丘前山图》轴
纸本设色，111.5×31.8厘米，故宫博物院藏

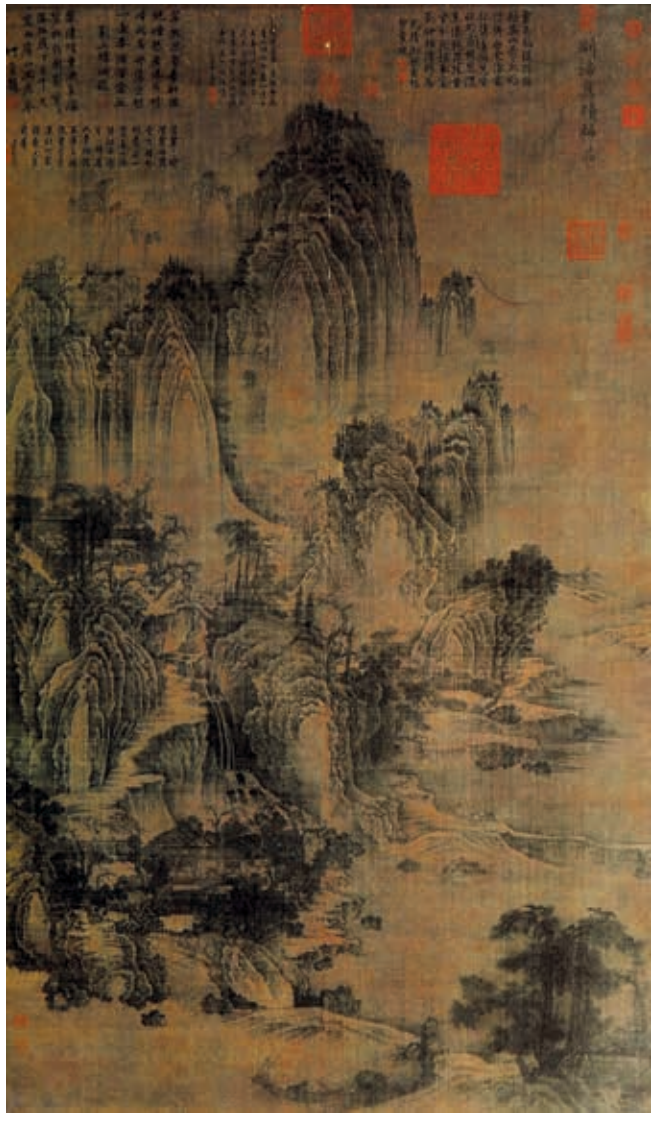


图6 五代 荆浩（传）《匡庐图》轴
绢本墨笔，185.8×106.8厘米，台北故宫博物院藏

2.以地标性自然景观为主的实景山水

如传为五代荆浩的《匡庐图》轴〔图6〕，应为佚名之作，因画中绘有同框垂直出现的三叠瀑，这是庐山的地标性自然景观，也是古代其他地域所罕见的第四纪冰川遗迹，画作由此得名。而五代后梁荆浩长期隐于北方太行山洪谷（今河南林州河涧、洪谷山），无缘得见庐山之三叠瀑，更何况这一景观是在南宋绍熙二年（1191）被樵夫发现后才被得知的。[①]因此，该图作为荆浩之作的真实性就大打折扣了。南宋中后期以后，三叠瀑才成为庐山的地标性自然景观。再如明代叶澄《雁荡山图》卷〔图7-1〕中所绘系北雁荡山之地标性自然景观，如迎客僧〔图7-2〕、石梁洞、蓼花峰、响岩等。

① 马孟龙：《庐山“三石梁”瀑布小考》，《丹东师专学报》2003年第2期。



图7–1　明　叶澄《雁荡山图》卷（局部之迎客僧）
绢本设色，35×290.3厘米，故宫博物院藏



图7–2　雁荡山迎客僧实景



图8–1　南宋　佚名（旧作李嵩，一作明人）《西湖图》卷
纸本墨笔，26.7×85厘米，上海博物馆藏



图8–2　南宋《咸淳临安志》中的插图版画《西湖图》



图8–3　当今杭州西湖及周边（图片截自高德地图）

3.以自然、人文景观和点景人物相糅合的实景山水

此类居多。如南宋佚名的（旧作李嵩、一作明人）《西湖图》卷〔图8-1〕，画家的视点在临安城东的半空，俯瞰西湖全景。图中的人文景观雷峰塔、西泠桥、丰乐楼等和自然景观孤山、西湖等逐一铺陈，与当时的《咸淳临安志》中的《西湖图》〔图8-2〕和今景〔图8-3〕大体一致。再如，南宋佚名的《西湖春晓图》页〔图9〕，画家将远处的孤山、苏堤和保俶山、保俶塔及其下的屋宇、柳岸绘为一景。

实景图像所表现出的视野有辽阔和狭小之别，有单景、合景和多地合景三种。因此，其构图和幅式有多种样式，这影响了装裱形式：第一种是单个实景，属于独幅主题景，最大的是通景屏，独幅画有超大幅和大、小幅之分；第二种是组合景，属于单景总汇，以画册居多，以四开起数，均为双数；第三种是一线连长卷。

在古画里的写实图像中，根据地质形态和地标性景观的范围来衡量，没有绝对的照相式实景，只有占多数的相对实景，这使得实景山水的真实性出现了一定的偏差，如画家有可能加入在其他地域所见的景观，或掺入其他绘画作品中的景观等，形成半实景绘画，如北宋范宽的《溪山行旅图》轴融合了陕西铜川一带的景观，清初梅清《高山流水图》轴〔图10〕则是他在晚年时（1694）年对黄山一带自然景观的概括和提炼。



图9　南宋　佚名《西湖春晓图》页
绢本淡设色，57×61厘米，故宫博物院藏



图10　清　梅清《高山流水图》轴
纸本墨笔，249.5×121厘米，故宫博物院藏

（三）辨识实景山水的基本方法

古画中涉及具体地点的标志性图像，在当时或被众人知晓，但时过境迁，今人已不甚了了，甚至会出现误读的情况。如果画中或题跋中没有关于所绘地点的题记，就需要考据图像。考据图像实景不妨在写实山水画中搜寻，一些写实的图像未必有实景存在，因此，要按照一定的探索程序渐渐揭开谜底——画中所描绘的实景在何地。

山水画是有主题的，在考释其主题之前，首先应该判断该图是否为写实山水？是原迹还是摹本？这是考据实景山水的前提，不可面对一幅想象山水去考证其所画的具体地点，否则，结果只能是自说自话。

1.利用地志等材料

在确定考据对象系实景山水画的基础上，应尽可能多地利用地志等文献材料。地志是文献不可或缺的组成部分，甄别古代写实性山水画、界画建筑的时代和地域，正史和方志如县志、山志、寺志或碑刻以及文人笔记所提供的有关地志的文献材料，其细微程度和真实性、准确程度和历史性，大多数是值得信赖的，能够弥补图像内容的不

足。作为方志之一的地志，是地理学中细分的区域地理学，特指某一地域在一个时段内的地形、地貌、建筑等一切地上可视物的沿革和变化的记录，如获知某建筑曾经在某个年代被修葺过、或增加了一些辅助性建筑等，此系建筑的“年轮”标记。

某地域若干时期物理变化的记述总和，形成了相对完整的地志。其中包括两个部分：一、自然地理的变迁；二、人文建筑的变化。在图像志和图名及题跋的基础上，一旦找到画里地标性景观的具体地点，就有可能缩小搜寻范围，再利用相关志书等文献所记录的地形地貌的变迁和该建筑修葺的历史沿革，就能找到绘制该图的时间刻度。明确一处，再找出别处来验证，以防孤证论断，这就是将考据的建筑年代和地貌图像、时代画风和地域画风等依据进行全面比较，在创作年代上，可以综合得出较为准确的结论。这些是考据图像所绘地域的实证，与画家的经历有着密切的关系。

面对早期或孤本绘画，难以通过同一画家不同图像之间的比较来解决问题，古代的一些写实山水画、界画的时代、作者和所绘地域、内容等问题至今尚存争议，借用地志材料考据实景图像，可作为突破口。倘若孤立地使用地志文献去解决古画的鉴定问题，将会在中途搁浅，还要借用相邻学科如建筑史学、地质学、民俗学、民族学等相关研究成果，充分发现和利用画中描绘的每一个细节与相关史料的有机联系，运用逻辑推理的方法，使地志材料与诸多学科的研究结论前后相接，连成一体，从细微之处解决古画所绘年代、地域等时空问题，深化对古画及其作者的客观认识。

2.“三角切入法”

在掌握文献的前提下，考据实景图像的总体方法是采用“三角切入法”，即从地标性自然景观、地标性人文景观和点景人物（画中没有点景人物的除外）三个不同的角度入手，汇集考证结果，揭开谜底。

在找出画中自然、人文的地标性景观和名称后，须寻找多个景观的方位及其逻辑关系，如在一般情况下，北方风格的建筑不会出现在南方的山林里，南方特有的植物也不会出现在北方的林木中。在鉴别其地域时，要杜绝以孤证独立论定。“三角切入法”就是在单刀直入时，提醒研究者要照顾多方面的协调一致，不能出现自相矛盾的结论。从三个不同的方面找出多个趋同性的事物，找出它们之间存在着的必然的内在联系。对这三方面的考据，可以采取多项验证的方式，获得互证之后，再给予初定，这是考据实景图像的基本路径和方法。

3.注重题跋和著录等

作者有时会在画题中直接或间接地表明所绘为何地何景，这是可以相信的文本。如元代黄公望在他的《富春山居图》卷尾题写了跋文，首句为：“至正七年（1347），仆归富春山居。”另起一段：“无用师偕往，暇日于南楼，援笔写成此卷。”三年多后，画家款署：“大痴学人书于云间夏氏知止堂。”从跋文的语境来看，画家画的是富春山，最后完成于松江青龙镇夏浚的知止堂[①]，他在晚年长期寓居于富春山，有愿望、有条件付之于绘画。

有时画家虽未在画上提及所绘景观的来源，但有文人会在题跋里指明画中的景观所在，须作具体分析，

① 据〔元〕邓文原《大元旌表义士夏君墓志铭》（刊于〔明〕董斯张：《吴兴艺文补》卷二六，明弘治十一年刻本，第40页），可知元代《图绘宝鉴》作者夏文彦之祖夏世泽，官杭州司狱时，赵孟頫曾为他题匾“知止堂”，其父夏浚（1293—1355）为处士，家藏历代书画盛富。1350年，黄公望在这里完成了延宕了三年多的《富春山居图》卷，黄氏在此，一定是与阅览夏家的收藏有关。

若题跋者是当地或曾寓居于此的文人，他们所指明的景观所在地，亦可信之。如果是后世题跋者且与画中景观无缘，须与地志类文献和当今实景进行详辨细察后，方可决定取信多寡。著录文献记录的山水图名来自其外包首的题签，也是探考所画景观实地的重要参考，须弄清著录的时间，然后研究画家绘实景的条件和可能性，以及图像景观与实景的差距。

有许多山水画的图名不具体，没有涉及地名，这既是研究的障碍，又是切入点。题名模糊的类型是多样的：一、佚名有地名，二、有名无地名，三、佚名无地名。考辨这类实景山水，可知其所绘制的地域，从中得知此有名或佚名画家的时代和游历，甚至有可能找到作者。如元人《江山图》就是一幅没有具体地名的长卷（后叙），旧传作者为王振鹏，其画风至少可以成为蠡测画面风格归属的参考依据。

（四）实景图像的类型与案例

考据实景图像可以由易到难，由简单到复杂，以下的考据例证即从单个实景图像到组画类实景图像，再到多景连线类实景图像。相比之下，多景连线类实景图像涉及的事物最多，需要更多地研判诸景之间的位置联系和逻辑关系。

1.单个实景图像

单个实景图像取景相对集中，主要表现一组自然景观或人文景观，或两者之结合。考据单景图像不妨查证作者有无去过实景地的文本材料，有别于想象的“实景”。有的单景图像所描绘的景观，作者在图题上并未明确标注，或以近景图像点题。

（1）《闸口盘车图》卷的真实性

在正史中，古代与河道相关的建筑物等地志材料散见于本纪和列传，相对集中于《宋史·河渠志》等文本。《宋史·河渠志》是从整体上记载全国水网的地志文献，多涉及朝廷对自然山川的治理活动，对京畿地区具体的地形、地貌等也有描述。宫廷和都城画家多有表现京畿地区的山川风物的作品，他们对京畿地志文献的认识和了解往往会表现在画作中，有助于识别这类绘画的时代和画家的身份。将正史文献和元明清的都城府志以及文人笔记结合使用，会起到良好的互补作用。

如五代卫贤（款）《闸口盘车图》卷〔图11-1〕中的主要景物是一座超大官营水磨，这类庞然大物必定会给京畿的河渠流量带来重要影响。在《宋史·河渠志》里有明确的记述，北宋元祐元年（1086），右司谏苏辙上朝谏言废除汴京东门外的水磨[①]，该水磨在当时的汴河上仅此一座，具有唯一性，它位于汴京城“东门外”，“东门”是指外城门东面靠近汴河的上善门（东水门），其位置相当于今开封市汴京路和新宋路之间西侧街区〔图11-2〕。画中的车道崎岖不平，也无闹市之象，绝非城内之景，图中的官磨与苏辙所说官磨的关系也就不辩自明了。离开实景是无法描绘该水磨复杂的机械结构的，此乃对景绘制而成的实景之作。

《闸口盘车图》卷记录了北宋开封城元丰年间（1078—1085）前后事关粮食加工的经济活动，该水磨本

① 苏辙上谏道：“近岁京城外创置水磨，因此汴水浅涩，阻隔官私舟船。其东门外水磨，下流汗漫无归，浸损民田一二百里，几败汉高祖坟……而汴水浑浊，易至填淤，明年又需开淘，民间岁岁不免此费。闻水磨岁入不过四十万贯，前户部侍郎李定以此课利，惑误朝听，依旧存留。且水磨兴置未久，自前未有此钱，国计何阙？……况今水患近在国门……而又减耗汴水，行船不便。乞废罢官磨，任民磨茶。”（〔元〕脱脱等：《宋史》卷九四，北京：中华书局，1985 年，第 2329—2330 页）



图11–1　五代　卫贤（款）（一作北宋人）《闸口盘车图》卷
绢本设色，53.2×119.3厘米，上海博物馆藏



图11–2　《闸口盘车图》卷中水磨在今开封市区的位置



图12　北宋　郭熙《窠石平远图》轴
绢本墨笔，120.8×167.7厘米，故宫博物院藏



图13　远眺嵩山背影

是前朝重臣李定的经济利益所在，苏辙在哲宗新朝之始抨击李定、讽谏水磨，这是旧党开始对新党发起反击。[①]元祐八年（1093），垂帘听政的高太后去世，哲宗亲政后不久，旧党被贬，官门下侍郎的苏辙落职汝州知州。由于旧党在哲宗亲政期间未能重新获得地位，要想拆除水磨是不可能的，在《宋史・河渠志》里没有发现拆除该水磨的记载。

（2）《窠石平远图》轴中的地标性自然景观

北宋郭熙一生强调要“饱游饫看”，在其子郭思整理的《林泉高致》里对嵩山之景的特色有所记述，可以肯定，供职在开封翰林图画院的郭熙，有条件造访过邻近的嵩山。《窠石平远图》轴〔图12〕幅左有画家自题：“窠石平远。元丰戊午年（1078）郭熙画。”此系郭熙近晚年之作。[②]画中的近中景以窠石为中心：窠石下清泉流溪潺潺、窠石上枯木红叶潇潇，画家在领悟深秋之景的微妙变化：入秋转旱，甘霖洒过，宽阔的河床汇有涓涓细流叮咚作响，落木和红叶告知秋寒来临。画家没有标明所绘地域，远处的山影极似嵩山远景，近景的清溪与远处的嵩山之景，图解了画家的一句名言：“嵩山多好溪。”[③]此乃地标性自然景观，这是以往不被注意的重要图像。经过实地考察，北宋由西北方向进入嵩山的路线与今

① 李定是新党首领王安石的弟子，他曾弹劾旧党魁苏轼《湖州谢上表》等诗文怨谤君父，苏轼由此获罪，其弟苏辙也受到牵连。1087 年，李定卒。
② ［日］曾布川宽考郭熙的卒年在 1087—1100 年之间，见《郭熙と早春图》，《东洋史研究》第 35 卷第 4 号，1977 年 12 月。
③ 〔宋〕郭思整理：《林泉高致》，刊于俞剑华编著：《中国画论类编》上卷，北京：人民美术出版社，1986 年，第 636 页。

大体相同，嵩山立于中州平原之上，显得格外鲜明突出，[①]更显远旷无垠〔图13〕。

（3）《金明池争标图》的具体地点

《金明池争标图》页〔图14-1〕所绘系模拟实景，约绘于淳熙年间（1174—1189），极可能是刘松年的早年之作。据孟元老《东京梦华录》卷七记载，自北宋淳化三年（992）起至徽宗朝，内府从三月到五月在皇家御园金明池开展水上演艺活动和竞技运动。至徽宗朝，每年的三月一日起，禁军开始在金明池练习水上功夫，是日起，金明池对百姓开放，到了三月二十日，皇帝将驾临金明池赐宴并观看水戏和竞渡。[②]画中金明池畔的建筑布局符合北宋开封金明池的状况。南宋初的宫廷画家可以直接从南渡老臣那里得知金明池的建筑布局和赛规。再者，孟元老《东京梦华录》已经问世了，画家可从中有所获知。以《东京梦华录》卷七“三月一日开金明池琼林苑”和“驾幸临水殿观争标锡宴”的记载与图中场景进行比对，画中各类建筑的位置基本合乎孟元老记述的方位。

该图的中心建筑是宝津楼、临水殿、水心五殿等楼台，均不是北方中原地区四角下压的建筑样式，它们上翘的四个角翼是用木质水戗高高托起并加固的，这是江南建筑特有的做法〔图14-2〕，特别是它上翘的角翼，如浙江宁波北宋保国寺大雄宝殿的建筑样式〔图14-3〕。这些建筑的体量和气派近似皇家建筑的样式，画家没有去过北方，只能以江南的建筑样式代替。由于作者是根据文献和口述所绘，图中尚有一些错误，如供大龙船停泊的奥屋是位于水心五殿的正北方，画得偏东了，孟元老记载金明池中的“仙桥”是“桥面三虹”，可画中仅“一虹”。可能是画家出于构图紧凑的需要，稍做了一些调整。

（4）《冶麓幽栖图》系地标性人文和自然景观的结合

遗民画家常在山水画中对旧都风光发出亡国后的悲鸣。此类景观必须是地标性的建筑实景，建筑里外的往年往事使画家触景生情。清初陈卓（1634—？），字中立，北京人。他属于明代遗少，入清后久居金陵（今江苏南京）。他常以人文景观为主题和主体作实景绘画，据《冶麓幽栖图》卷〔图15〕有当



图14–1　南宋　佚名（旧作北宋张择端）《金明池争标图》页
绢本设色，28.5×28.6厘米，天津博物馆藏

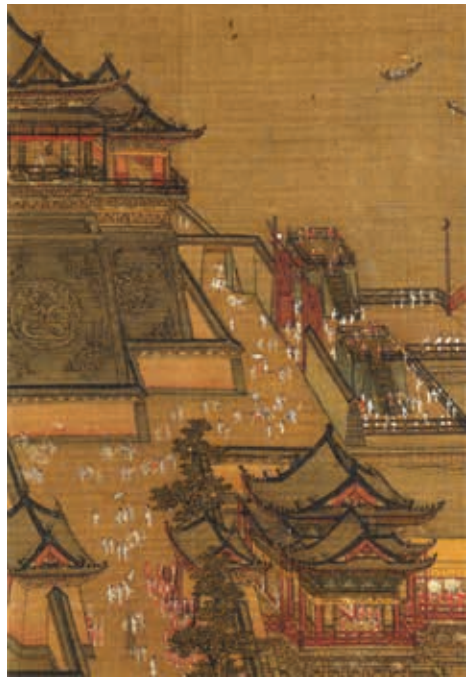


图14–2　该图宝楼津和临水殿上翘的角翼



图14–3　浙江宁波北宋保国寺上翘的角翼

① 为了机耕作业，这类窠石在二十世纪中后期几乎都被平整了。

② 见〔宋〕孟元老：《东京梦华录》卷七《三月一日开金明池琼林苑》。



图15　清　陈卓《冶麓幽栖图》卷
纸本设色，30.5×154.3厘米，故宫博物院藏



图16　明　张宏《金山图》轴
纸本墨笔，123.5×96.7厘米，南京博物院藏

时王汾仲、柳堉跋，该图系陈卓绘明代金陵城内西南处的冶山[①]，此地系春秋末吴王夫差在建康（今江苏南京）建冶城，铸造兵器，故得名冶（城）山，东晋时建有冶城寺，名士谢安曾与书圣王羲之同登冶山。明洪武十七年（1384），太祖朱元璋诏修并赐名“朝天宫”。正因为与朱元璋有关，触动了陈卓画此实景的灵机，画幅上款署“丁卯（1687）仲春画于东山草堂。陈卓”。画中的朝天宫依山而建，从宫门、神君殿、三清殿直至山顶玉皇阁，气势辉煌雄伟。[②]画家久居金陵，一定多次造访过城中此地。画家以俯视角度精绘了这一地道的实景，其气势犹在，细腻之处，可见屋梁彩画和榫卯结构。图中的点景人物尽为明朝衣冠，与前明建筑相配。

（5）其他单个实景山水

单个实景山水是古代中小幅山水画中的主流，如南宋佚名《长桥卧波图》页之苏州利往桥、元代王蒙《太白山图》卷之宁波东郊的夹径松林和天童寺、明代袁尚统《晓关舟挤图》轴之苏州阊门早市等。有许多单个实景存在的时间比较短，如元明文人的书屋实景，成为江南文人山水的主题，许多文人将自设的地标性人文景观如文人雅集的斋室与自然山水融合为一体，以彰显主人公的彬彬文质和浪漫情怀。元代朱德润《秀野轩图》卷画浙江余杭山西南周驰的秀野轩，再如倪瓒《容膝斋图》轴、赵原《合溪草堂图》轴、元人《百尺梧桐轩图》卷[③]都是以文人书斋的实景为题作画。

入明，这种表现名人的实名书屋和庄园的画作在江南吴地更广泛地流行了起来，更讲求对背景环境的细腻描绘，庄园和书斋里的点景人物具有肖像画的特色。如唐寅的《毅庵图》卷描绘的是文徵明的老友朱秉忠的“毅庵”陋室及其周边的清雅之景。还有文徵明曾两次描绘的当地收藏家华夏住地的《真赏斋图》卷，真赏斋乃华氏的藏品所在。还有沈周画吴宽庄园的《东庄图》册、文伯仁为顾广南作《南溪草堂图》卷等，现存此类题材的明代吴门绘画不在少数。

① 此图与他的《天坛勒骑图》合裱一卷，卷尾均有王汾仲、柳堉跋，指明所绘景观。

② 冶山实为一坡岗，今已成为南京城的中心地带。

③ 该图旧作赵孟頫笔，经傅熹年考，“赵孟頫”款系后添，《百尺梧桐轩图》乃为元人之作，见傅熹年：《元人绘〈百尺梧桐轩图〉研究》，刊于《傅熹年书画鉴定集》，郑州：河南美术出版社，1999年，第79页。

有一类被历代画家反复图绘的实景山水，如镇江的金山及金山寺，明末张宏《金山图》轴〔图16〕的客观性表明他曾经去过金山，金山寺本建于扬子江主航道南侧的金山岛上，光绪年间（1875—1908）末与陆地相连，将一系列明代以来金山及金山寺的多幅实景山水的图像进行比对，并包括清末照片，形成系列性的图像志，形象地记录了金山寺在数百年间建筑如何变化、金山岛如何在经过无数次的潮涨潮落后终于与江岸连成一体的过程。

（6）黄向坚的情感性景观

黄向坚（1609—1673）一生画得最多的是寻亲系列图[①]，是较为典型的实景山水。画家怀着思念亲人的情感去挑战大自然的种种艰险，其不同的心态足以使其作成为与他人不同的纪游山水。他的纪游山水综合了实景山水与地域山水的特性，在此基础上融进了他的“思”和“事”。黄向坚早年师法黄公望、王蒙等元代画家的笔意，由于他的特殊经历使他接触到西南地区的大山大水，与当地明末清初的张宏、顾见龙、卞文瑜等画家的笔墨气势和写实能力拉开了距离。

黄向坚是苏州人，系一寒士，1643年，其父黄孔昭被任命为云南大姚知县，其母和堂弟随之而去，次年明亡。不久，张献忠残部数千人攻下遵义、贵阳后进入云南，又与清军汇合追杀南明残余势力，当时传来的只有西南战乱的消息。黄向坚心急如焚，顺治八年（1651）十二月，他独自持伞出门寻亲，走的多是驿道，经浙、赣、湘、黔、桂，由桂转安南（今越南）入滇，终于找到了躲在白盐井（今云南大姚县白羊镇）的父母，据黄向坚《寻亲纪程》《滇还日记》，他花了两年多（1651—1653）的往返时间寻亲并送亲回家。返程与去程的路线略有不同，使他目睹了更多的西南景观。这里涉及画家画纪游山水的心理问题，黄向坚面对西南地区的高山峻岭，往返的心绪是完全不一样的。画家在心急火燎的寻亲途中，一路看着迎面而来的行人，唯恐错过归程中的老父，是无心细赏并记录西南的自然景观的，有如他在日记里自言：“景色绝胜，殊无好怀。”只有在“幸得二亲后，每遇山川云物，喜多于忧矣”。黄向坚在他的许多寻亲图上的署款是“万里归人”，显然，他的寻亲题材是在找到双亲以后完成的，他除了在父母的暂居地白盐井小住之外，在途中很少有作成品图的条件，在他的归途中，一定会记录许多文字稿和图形稿等素材，尤其是西南山区的一些特色建筑如桥梁、碉楼等。这个时候的他，心情和画兴自然不同于去程，还曾画与其父母返程的内容。据统计，他开始画寻亲题材起自到家后的1653年，1656年达到高潮。[②]他并不刻意展现寻亲的完整过程，而是取自然生态中最险峻之地，尤能表达寻亲者不畏艰险的赤子情怀，形成了有其独到思想的寻亲图像。这是他后半生山水画的主题，一直画到他临终前两年。在某种意义上说，他是借此类题材巧妙地标榜儒家的孝道精神，给他的纪游山水注入了情感、意志和道德的含义。

黄向坚的寻亲山水画是地标性自然和人文景观与点景人物的全面结合，甚至在画题或题记里标明所经过的地方。看惯了江南旖旎风光的黄向坚是不太习惯西南地区的高山峻岭和激流险滩的，他在《寻亲图》轴〔图17〕里题写道：“无佳境哉！”据画中题记，画家寻父到了云南浪穹县城外，远处浪穹县城郭隐现在溪流

① 据世界范围内统计，黄向坚的寻亲作品为 39 件，非寻亲作品有 13 件，见赵晟：《黄向坚〈万里寻亲图〉画目整理与内容释读》，《新美术》2021 年第 2 期。

② 赵晟：《黄向坚〈万里寻亲图〉画目整理与内容释读》，《新美术》2021 年第 2 期。



图17 清 黄向坚《寻亲图》轴
纸本淡设色，63.7×30.8厘米，故宫博物院藏



图18 清 黄向坚《盘江图》轴
纸本墨笔，107.4×49厘米，贵州省博物馆藏

边，高山巨岩的地质特性属于滇黔一带碳酸盐岩和喀斯特地貌特性，其气势、气氛和环境乃当地之实情实景，画中注明通向浪穹县城的是松林道，一持伞者出了松林、踏上木桥，朝着县城方向走去。画家画得最多的实景是关索岭（位于今贵州省关岭县城东北），画了十一次；其次是盘江铁索桥（位于今贵州省关岭、晴隆二县交界的北盘江渡口），画了八次，[①]如《盘江图》轴〔图18〕绘于返乡之后，黄向坚往返两次路过此地，印象尤为深刻，画家将自己作为点景人物——寻亲者出现在画面构图的中心位置。

黄向坚还画有许多寻亲图册，如《万里寻亲图》册（十四页，大都会艺术博物馆藏）、《万里寻亲图》册（八开，中国国家博物馆藏）和《寻亲纪程图》册（九开，南京博物院藏）等。其共同特点是大多标注地点并长题一番，每一个场景都是画家对苦难岁月的真情回顾，以册页的方式形成了多景连线类实景。

2.多个纪游类实景山水

元代文人的独幅实景山水在明初演化成记录行旅活动的纪游山水（亦作纪行山水），顾琳的《丹山纪行图》卷〔图19〕实为由元入明的画家顾园作于1371年[②]，是已知最早直接以“纪行图”为题的绘画。同时，在明初也发展出多幅系列性的纪行山水，也属于追忆性山水画，实景感比较强，有的是写景抒情，有的是写景记事。

纪游类实景山水图以册页的形式居多，既有官者的宦游，又有布衣的交游，有游历者专门延请画家随同

① 关于黄向坚及其绘画的一些数据来自赵晟《黄向坚〈万里寻亲图〉画目整理与内容释读》，《新美术》2021年第2期。

② 此为上海博物馆研究馆员凌利中所发现。



图19 元（一作明初） 顾琳《丹山纪行图》卷（局部）
纸本墨笔，30.8×332厘米，上海博物馆藏

游历，犹如现代雇佣随团摄影师，也有游历者即画家自绘画作，用连续性的表现手法，体现了主人与山川自然之景间的关系。

（1）王履《华山图》册

明初王履是秦王府的郎中，悬壶之余，雅好山水，师承南宋马远、夏珪，今唯有《华山图》册传世。据《华岳志·艺文》载王世贞《题王安道游华山图》："吾友王履安道独能以知命之年，挟策冒险，凌绝顶，探幽宅……"[①]王履实与友人新丰邱文相约于洪武十六年（1383）七月十八日同登华山，探寻长生不老之秘并采一些药材。邱文因病不得出门，遣外孙沈生陪同王履上山，[②]据其《华山图序》年款为："洪武十六年岁次癸亥秋九月十有二日畸叟序。"他绘图景四十处即四十开，题跋十五开，时年五十二。据其序，王履登山时画过一些记录性的对景写生："以纸笔自随，遇胜则貌"，并沿途"书所赋诗"，可知《华山图》册是根据在山上收集的造型素材和一些细微的景观记录随行完成的，其中有他对山水精神的感悟和情感记录，全册有很强的现场感。

《华山图》册皆为画家有感而作，充分彰显了其艺术观念。每一幅图有地名或作解说，巨峰耸立，峰峦隐现，云雾缥缈，气势磅礴。如苍龙岭分顶、上、下三段，《苍龙岭顶》截取山峰的一段，上不见顶，下不见底，彰显险峻；《山神祠》〔图20-1〕有香客前来，或倒地跪拜或立地远眺，更为神秘；《镜泉》〔图20-2〕以潭之静、人之动形成趣味性对比，有客持杖测潭深，却只有幽静。

（2）明代钱穀《纪行图》册

在实景山水图册中有一种宦游类题材，它与宦迹图题材不同，画中没有主人为官时的行政活动，画家以连续性的图画记述为官者所游历过的风景名胜，其功能如同当今的旅游照片册。明万历二年（1574）二月，王世贞丁忧后赴京出任太仆寺卿，邀请钱穀随行作实景图，当时王世贞的情绪渐渐转好，其父被朝廷平反，且自己又有新任，有兴致请画家随行作纪游图。钱穀开始从王世贞故里太仓（今属江苏）小祇园取景作画，随行画到扬州，已经完成了三十二幅。[③]但钱穀因故不能继续前行了，其弟子张复随舟北上一直画到通州北，续画五十幅，即为《水程图》册。两位画家先后在沿途诸多景观中按照王士贞关注的景观如市镇面貌、治水状态撷取具有代表性的实景，后由钱穀点染润饰，在风格上统一了全册〔图21〕。钱穀《纪行图》册（三十二开），乃系他在此行中从太仓小祇园画到扬州的实景。

① 〔清〕李榕：《华岳志·艺文》卷六《艺文》下，清光绪九年补刻本，第64页。
② 〔明〕王履：《华山图·始入山至西峰记》，刊于〔明〕赵琦美编：《赵氏铁网珊瑚》卷一六，四库全书本。
③ 〔明〕王世贞：《弇州四部稿》卷一三八，明万历五年刻本，第19页。

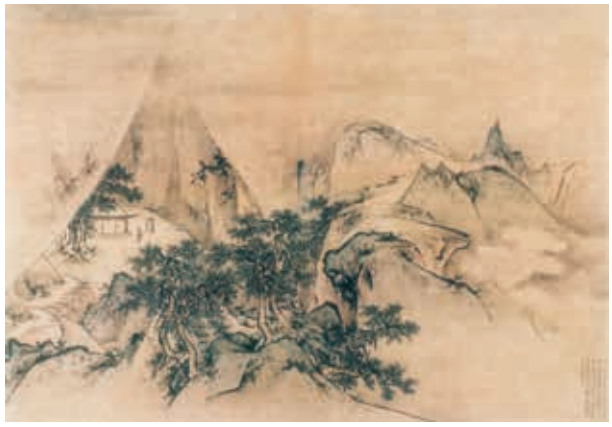


图20–1　明　王履《华山图》册之一《山神祠》
纸本墨笔，34.5×50.5厘米，故宫博物院藏

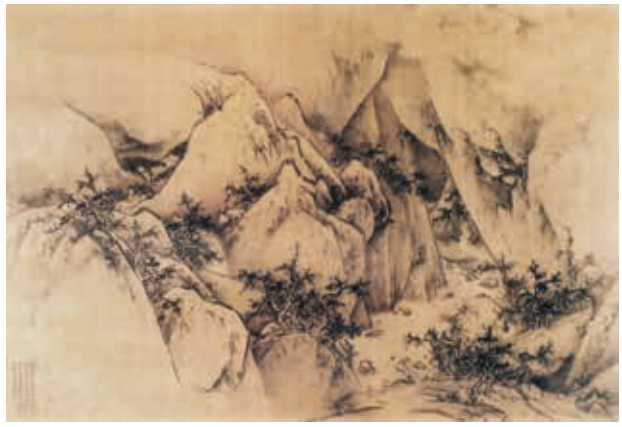


图20–2　明　王履《华山图》册之一《镜泉》页
纸本墨笔，34.5×50.5厘米，故宫博物院藏



图21–1　明　钱穀、张复《水程图》册之第二十一开《毗陵天宁寺》页
纸本淡设色，28.5×39.1厘米，台北故宫博物院藏



图21–2　明　钱穀、张复《水程图》册之第三十八开《移风闸》页
纸本淡设色，28.5×39.1厘米，台北故宫博物院藏

（3）清代黄易的纪游图册

清代的纪实山水给予画面更多的内容，不但写实景，而且写实事，景与事融汇为一体。清代黄易在1796年和1797年分别围绕五岳之嵩、岱展开访古考察，其路线、绘图、笔录等均计划得周密完善。画家先后自绘的《嵩洛访碑图》册与《岱麓访碑图》册，形成了一定的对应关系，其开数均为二十四页，质地、尺寸、幅式（左文右图）、画风和内容基本一样，属于姊妹册。两图册想必都是画家的随行之作，而不是归来后的忆旧之作，保持着对各个景观清晰的新鲜感和生动的现场感，特别是对地标性人文景观的图绘和记述超过了对自然景观的热情和关注。他的《嵩洛访碑日记》和《岱岩访古日记》大到对金石考据的认知，小到对实地的笔录，分别是两图册极好的文字补注，体现了“乾嘉考据学派”的严谨精神和求实态度，图像与文献的考据历史性地融会在一起。

嘉庆元年（1796），黄易一行前往嵩山、洛阳一带考究汉至金代的金石文物，描绘了在此一带访碑时的情景，作《嵩洛访碑图》册。黄易在嵩山访碑历时九天，作十四幅访碑图，此外，还图绘了洛阳名胜〔图22〕，构图或平视或俯视，便于较完整地展现地形地貌等地标性自然景观和建筑等地标性人文景观，有些俯视景观是画家足不可及，需要发挥透视方面的想象力。画家十分注重嵩山实地环境的描绘，画出建筑的总体样式、院落的结构和屋宇的布局等，点睛之笔便是旷野里建筑和碑石的形态和位置，并将访碑者绘于其

中，以示人、景、物的比例关系，寥寥数笔，尽得要意，体现了文献考据者对图像准确的要求，以备后人到实地探寻之需。



图22 清 黄易《嵩洛访碑图》册之三《嵩阳书屋》页
纸本墨笔，共24开，各17.5×50.8厘米，故宫博物院藏



图23 清 黄易《岱麓访碑图》册之一《岱顶》页
纸本墨笔，共24开，各17.4×50.8厘米，故宫博物院藏

《岱麓访碑图》册是画的黄易在清嘉庆二年（1797）由济宁到泰山访碑时所见。与《嵩洛访碑图》册一样，访碑和泛游的过程均被作者记在左文（对开）里，其中一部分册页记录了泰山碑刻的史实，另一部分图绘了作者在往返途中所见名胜〔图23〕，是作者在泰山访碑活动的全程记录。黄易其他的寻古访碑题材也建立在野外实地考察的基础上，如他的《访古纪游图》册（十二开，故宫博物院藏）等，形成了一种具有学术性的纪实山水表现手法。

（五）考据多景连线类实景

多景连线类实景即沿线描绘一个区域的人文和自然景观，因此视野开阔，取景分散，呈景观带状，有如“一线连”，其画幅多数是长卷，极个别是立轴。力求使画中人文和自然景观形成互证关系，并结合相关的文本材料，确定其写实的真实性。

1.黄公望的纵向“一线连”

黄公望的山水画常常以实景实地为题材并标明画题，其实景在立轴里经过了较大的艺术夸张，主要体现在山体的高度上。有的是他途经所见之胜景，也有些是他长期修炼的佳境。画家较注重表现实景中具体的季节，力求图、题相对。

黄公望画实景山水，有他的一套手法：“画山水一幅，先立题目，然后着笔。若无题目，便不成画。更要记春夏秋冬景色……”[①]他的题目往往取自实景地名，总体上看，与实景差距较大，但在许多细节上，又来自实景。他有一套现代人对景写生的手法，拉近了画家与大自然的距离。

黄公望《天池石壁图》轴。1341年，黄公望的《天池石壁图》轴〔图24〕画的是苏州城外西部天池山的全景，实际上天池山的高度根本不像画面中那样高耸峻峭，是一片比较平缓的丘陵地貌，与画中之景大相径庭。他这样画体现了传统的透视观念，手卷是从右向左地徐徐展开，形成左、中、右的横向散点透视，而在《天池石壁图》轴中则是自上而下地纵向展开，前山和后山相互重叠、交错。黄公望的《丹崖玉树图》轴〔

① 前揭〔元〕陶宗仪：《南村辍耕录》卷八，第96页。



图24 元 黄公望《天池石壁图》轴
绢本设色，139.4×57.3厘米，故宫博物院藏



图25 元 黄公望《丹崖玉树图》轴
纸本墨笔，101.3×43厘米，故宫博物院藏



图26 元 黄公望《九峰雪霁图》轴
纸本墨笔，117×55.5厘米，故宫博物院藏



图27 元 黄公望《剡溪访戴图》轴
绢本墨笔，75×56厘米，云南省博物馆藏

图25〕的构图与《天池石壁图》轴十分相近，此地应是往昔道教徒隐居炼丹之地。

黄公望《九峰雪霁图》轴。1349年春正月，他画给班惟志的《九峰雪霁图》轴〔图26〕，描绘了松江（今属上海）的九座道教名山，时称“九峰”，位于上海松江西北，古称“凤、陆、佘、神、薛、机、横、天马、崌”，是当时道教的活动中心，表达了这位道教金丹派南宗教徒的虔敬之心。黄公望画过多幅以九峰雪景为题材的山水画，如他的《九珠峰萃图》轴（台北故宫博物院藏）画的也是此地，两幅画画的是同一个地方，但形态差距太大，系实名而非实景。同年同月，他又作《剡溪访戴图》轴〔图27〕，手法亦相同，画剡溪（在浙江嵊县境内）曾发生的东晋王徽之雪天夜访戴逵的故事，其景象与《九峰雪霁图》轴相近。

以上画中都没有地标性人文景观，但画家以地名命名画名，姑且作为实名非实景山水。黄公望的这些山水画，其实是在进行竖式山水的构图创新，他以纵向展开的形式（视线作上下移动）表现自然景观，其理法与手卷以横向展开的形式（视线作左右移动）是一致的，同样都是散点透视。



图28 清 张鉴《京口三山图》卷
纸本设色，29.3×193厘米，故宫博物院藏



图29 元 赵孟頫《鹊华秋色图》卷
纸本设色，28.4×93.2厘米，台北故宫博物院藏

2.诸家横向“一线连”

“一线连”山水将诸多人文和自然的地标性景观按照地理位置自右向左排列起来，画家以一定的想象图像将多个地标性景观集中进行无缝缀合，缩短了真实景观之间的间隔，此类布局大多是手卷，在实景山水画中占比较大，有若干个景观组成构图中心，景观之间不能违反地理位置上的关系。

（1）张鉴的《京口三山图》卷

张鉴的《京口三山图》卷〔图28〕，观者仿佛驾舟面南向东而游，在画面上则是自右向左画长江在镇江水域中的金山、北固山和焦山即“京口三山”，金山和焦山系江中小岛。画家压缩了三个景点之间的距离，画中各人文与自然的地标性景观与实地一致，在画中形成了一条实景带。

对佚名且无题跋标识地名的古画，首先要根据画中景观的写实程度确定是否为实景绘画，确定之后可蠡测地域，再根据地标性景观来推定实地，只要考据方法得当，结果可信，作品的时代问题则迎刃而解，就会缩小查找作者的范围。

（2）赵孟頫《鹊华秋色图》卷

赵孟頫在至元二十九年（1292）春，恐忽必烈驾崩后自己会失宠，请求外任。是年6月官济南同知，11月上任，除去他曾进京和返乡（湖州）的时间，他在济南停留的时间总计近两年，有足够的时间游历当地的鹊山和华不注山。1295年底，他回乡后为好友周密绘《鹊华秋色图》卷〔图29〕，周密的祖籍乃济南华不注山一带，故其号华不注山人，有着很深的故里情结。此地元以前被金人所控，入元后周密不曾回郡望祖地，赵孟頫绘此图以赠，以解周密心头之憾。幅上有赵孟頫题：“公谨父，齐人也。余通守齐州，罢官来归，为公谨说齐之山川，独华不注最知名。见于《左氏》。而其状又峻峭特立，有足奇者，乃为作此图。其东则鹊山也。命之曰‘鹊华秋色’云。元贞元年十有二月。吴兴赵孟頫制。”该图通常被视为实景山水，所采取的



图30–1 远眺济南城外正北方之鹊山



图30–2 远眺济南城外东北方之华不注山

构图方式是较短的“一线连”。面对所谓的实景山水，不妨在画中所描绘的季节里去现场勘查，探知古人是如何处理自然景观的，判定其“实景”的程度，画家观察和表现的智慧尽在其中。该图所画济南城外东北的华不注山，其形宛若花蒂倒扣，鹊山在城外正北，一说先秦名医扁鹊曾在此炼丹，今有其墓；另一说昔日每年七八月间，乌鹊云集于此。今日两山之间，除了人居增多，余皆无大异，从画中的气候、地貌、环境等来看，乃当时之实景〔图30〕。

（3）元人《江山图》卷

元人《江山图》卷属于“一线连”实景绘画，有关它绘制的地域，众说不一，大多以感觉经验为认识依据。

考辨地标性人文和自然景观：

该图属写实山水，画中有两座独立的城市，城中行人如织。考据横向“一线连”图像，可将地域景观与人文景观交织起来进行查证。在这类地标性证据里，包含了地域特性和时代刻度的图像，发现它们，就能彻底解决该图的时空问题。自卷首开始，查清一景，逐步推开查证其他景观，逐个寻找互证景观，直到弄清画中全景。

在卷首山腰处绘有一座天然的拱形石梁，其上可观飞瀑凌空而下，在中国沿海，唯有浙东天台山的“天台八景”[①]之一有此景，名“石梁飞瀑”，它位于天台山中方广寺，汇集了东头的金溪和西头的大兴坑溪，溪中设有一水磨坊。出了天台山的自然景观，迎面出现一条入海大江，此江无疑是北距天台山不远的瓯江[②]，江中浮现一小岛，即蜚声当地的江心屿，岛上的庙宇则是江心寺，反证了此系瓯江。江心屿对岸的城市应是永嘉（今浙江温州）。

越过永嘉城，出现了另一座城市，在地理位置上可知必定是瑞安，城边的那条江即飞云江。在江边，绘有一巨鳌形的江屿，其侧有一口水井和井亭，据《（乾隆）瑞安县志》记载：“在县治后，相传有……形如巨鳌……左右山川环拱。昔县治在北胡湖鲁岙，晋太宁初，用郭璞议，迁于此屿。旧有古榕盘郁其上。东有邵公井，逮邑令薛声改建宅门，屿形不复可辨。”志中所述已是清朝中期的情景：“邵公屿，在县治后，相传

① 其余七景为：“华顶秀色”“铜壶滴漏”“赤城栖霞”“琼台夜月”“桃源春晓”“双涧回揽”“寒岩夕照”。

② 瓯江又称永嘉江、永宁江、温江、县江。其源有南北两条，南源出自浙江庆元县西北的峦头山的秦溪，向东北方向流经龙泉市、云和县；北源出自遂昌县西南的贵义岭，向东北方向流经松阳县，一作松阳溪，至丽水市与南源汇合，经青田、永嘉县（今地名），注入东海。

有邵公居此，殁为神，故名。其形如巨鳌，前江后河，左右山川环护朝拱，晋郭景纯因迁鲁岙旧县建治于此，今基地填塞，屿形尚存，榕树盘郁其上，清阴数亩，邑令薛改宅门后，树遂损坏，士民惜之。”“邵公井，在屿东。”①

《江山图》卷画的是永嘉到瑞安一带的海域，亦自然明了。画中最先进的大船亦露出时代特性，起到补证的作用。停泊在港湾里的海船露出四根桅杆，这是始于元代最先进的四桅橹海船，可张十二帆，元代最大的一艘远洋船可达一千二百吨，甲板下有六十个舱位，出海水手有二百余人，头尾各有一条八人控制的大橹。

图中的地标性自然景观和人文建筑均无相悖之处，如江心屿和另两处佛教建筑。画中出现的一些岩岫、叠石等是当地地质面貌的自然反映，沿天台山至雁荡山，属于喀斯特地质现象，这是一种在第四纪冰川时期形成的地貌。画家将各地独立的实景按坐标位置有机地连接起来，自北向南表现了天台山、瓯江和永嘉到飞云江和瑞安、南雁荡山，虚实相间，展开了绵延近三百里长的“一线连”大地域〔图31〕。



图31 《江山图》卷所绘浙东南地域范围

考辨点景人物与绘画主题：

厘清该图的时代、地域等地标性图像后，对画中人物活动的阐释就不会偏离时空了，在此基础上确定该图的绘画主题。画家在瑞安城里描绘了四月八日盛大隆重的佛诞节晒佛像的情景，众人抬着佛龛游走在大街上，在这一活动结束后，港口里停泊的海船将远行。还有元朝地方官员娶亲和蒙古军卒表演踩高跷的场景。面对画中出现的宏观场景如山川风貌、城市布局、水上劳作、宗教节日、嫁娶活动等图像，其绘画主题是描绘浙东南沿海城乡百姓太平、富足和繁忙的社会生活，颂扬了元朝政权对这一带的统治有序。对上述诸图的分析为推定作者的身份提供了依据。

二、考据地域山水

与画具体实地的实景山水不同，地域山水高度概括和提炼了某个地域的自然和人文景观，其图像表现的主要是实情（即地质地貌特性和地域性建筑）而不是具体的实景、实地。地域图像包括某个地域的山脉地质地貌和城市、村落的基本面貌，是主客观的有机结合，其作者会在所绘地域生活过，或在这个范围内有过旅行的经历，表现了对该地域的总体印象，具有半实景的特性。地域图像并不强调地标性自然和人文景观，宏

① 〔清〕陈永清修，章昱、吴庆云纂：《（乾隆）瑞安县志》卷一《山川》，《中国地方志集成》，上海：上海书店，1993 年影印。



图32　明　戴进《春山积翠图》轴
纸本墨笔，141×53.4厘米，上海博物馆藏

观展现某江河的流域，其范围亦可收可放，但必须属于该区域的地质地貌特性。江山胜境如五代董源的《潇湘图》卷、南宋赵芾的《长江万里图》卷、元代黄公望的《富春山居图》卷，城市景观如北宋张择端和清代陈枚等五人分别绘制的《清明上河图》卷等。

（一）地域山水的构成

地域山水可囊括视野中的城市、乡村、山野等景观，客观地表现其地质地貌和季节气候，地域山水画幅的覆盖面取决于画家生活视野的宽窄。与实景山水在本质上不同的是，地域山水呈现的是地域特性，其图像一望便可知系何地风物，但难以判定其具体地点。

地域山水虽有较强的覆盖面，但绝非地图画，恰如南朝王微所言："且古人之作画也，非以案城域，辨方州，标镇阜，划浸流。"[①]画中的图像是从现实生活中概括、提炼出来的地貌特征。地域山水中点景人物的形态呈多样化趋向，是研究的突破口：一、通过点景人物表现古意山水，具有一定的概念化趋向，如明代戴进晚年的《春山积翠图》轴〔图32〕，点景人物显现出杭州郊区的隐逸生活；二、通过点景人物表现该地域曾经发生过的历史典故，如以苏东坡游赤壁为题材的山水画等；三、通过点景人物标明山中寺观的宗教性质等。

（二）辨别地域山水的方法

地域山水在表面上与实景山水有许多相似之处，首先要排除考据对象是实景山水的可能，再按照考据地域山水的规律和方法层层揭开其要。

1.掌握地域山水的创作规律

重要的是要掌握创作地域山水的基本规律，结合在该地域里发生和发展的绘画流派的艺术特色，才能把握其图像的本质。首先要了解作者是否有机缘到过所绘区域，这是一个先决条件，然后将考据对象从实景山水中剥离出来，借鉴地质地貌学考证图像的大致区域，地域山水画里的地质地貌乃至气候与实景是基本一致的，这是考据地域山水的关键所在。如南宋米友仁的《潇湘奇观图》卷就是一件典型的地域性山水画，没有具体的实地。地域山水也会有一些貌似地标性的人文景观，但它们的位置是随意的。

地域山水的作者也会把图像描绘得很真实，这很容易"欺骗"研究者的眼睛，会误以为是某地的实景山水，并将实地中的景物与画中图像一一对号入座。艺术的真实不等于生活的真实，这是艺术创作最基本的规律，即便是实景山水，也不可能完全等同于实地。

① 〔南朝〕王微：《叙画》，刊于陈传席：《六朝画论研究》，南京：江苏美术出版社，1985年，第148页。

2.研究地域山水要结合绘画流派

比较宋元和明清时期的地域山水略有不同，前者要与南北方不同的风格流派联系起来，后者要与地方画派联系起来，并尽可能把该画家的其他作品联系起来分析，还要与当地的一批画家之作相关联。明清时期的江南，画家在地域山水画里会更多地关注笔墨技艺与地方画派的联系和发展，势必会引起研究者对地域山水的画风和画派的研究。

在古代画家中，意识形态和审美趣味相投的艺术家在某地聚集后会形成山水画流派，这个地域的自然景观是其艺术创作的基地，其间的中心城市往往是他们艺术活动的聚集地，其流派往往与这个中心城市的名称有关。譬如在明清时期的江南，十多个地域画家们的“创作基地”分别造就了十多个山水画流派：明代“吴门画派”“松江画派”、清初“金陵龚派”“丹徒派”（“京江派”）等，研究地域山水画，就会发现其人文景观的共性，如倪瓒的空亭、文徵明的斋室、八大山人的草亭等，都在述说着文人画家共同的话题——隐。地域是产生山水画流派的先决条件，与该地域的其他文化流派共同形成了地域文化。

3.要辨析地域山水中的地质地貌

有一些古画表现的是某一带的自然风光，没有地标性景观，或绘有今人已无法辨识的地标性景观，作者的题记和他人的题跋都没有提及具体地名。要弄清画中所描绘的地域，只有在掌握与画家相关的文献和基本的地质地貌知识的前提下，依据其中具有地质地貌特性的图像，方能探究其堂奥。如清代龚贤《溪山无尽图》卷〔图33〕系画金陵（今江苏南京）郊外一带的自然风光，其地域特性是丘陵、河网居多，间绘江南杂树。这类画迹颇多，如同是金陵画家的吴宏《山水图》卷〔图34〕，画金陵近郊依山傍水之地。久居金陵的高岑《山水图》卷〔图35〕，概括了金陵溪流入江一带宜游宜渔的自然景观，这三件古画全无具体地名，均画金陵郊野，都为“金陵八家”之作。



图33 清 龚贤《溪山无尽图》卷（局部）
纸本墨笔，27.7×726.7厘米，故宫博物院藏



图34 清 吴宏《山水图》卷（局部）
纸本设色，22.7×209厘米，故宫博物院藏



图35　清　高岑《山水图》卷（局部）
纸本淡设色，37.1×604.2，故宫博物院藏



图36　北宋　赵令穰《湖庄清夏图》卷
绢本淡设色，19.1×161.3厘米，美国波士顿艺术博物馆藏

此外，实景山水与地域山水之间虽有界限，但画家会充分发挥创作的主观能动性，打破这个界限，出现所绘之景系介于实景与地域之间的山水画。同样，在地域山水与想象山水之间也会出现骑跨双界的图像。

（三）地域山水的景域类型

景域指山水画所表现视域内景观的范围。表现同一地域山水画之间的差异除了个人风格之外，比较明显的差异是画面所描绘区域范围的大小，体现了画家不同的绘画主题和掌控画幅的能力。表现某地域的画面可分为大小不同的景域，画幅长度也不同。

1.小景域

小景域是画面所绘景域的范围大约在方圆三五里以内。如北宋宗室画家赵令穰的小景山水。赵令穰生活在宋神宗到哲宗朝，自幼长于大内，由于宫禁之制，他受到宫规的限制，足不远行，即便是在巩洛之间方圆百里的小溪平坡之中，也只能借朝陵之际获准一游。在此当中，形成了赵令穰小景山水的独特面貌。闻赵令穰回来作画，“人或戏之曰：此必朝陵一番回矣”。[①]他的《湖庄清夏图》卷〔图36〕款“元符庚辰大年笔”，即绘于1100年，实为画巩洛之间夏荫下的乡村湖塘周边的景观：林木雾霭，小路弯弯，村舍隐现，生机盎然。后人评为：“所作甚清丽，雪景类王维笔，汀渚水鸟，有江湖意。”[②]“至于画陂湖林樾烟云凫雁之趣，荒远闲暇，亦自有得意处，雅为流辈之所贵重。然所写特于京城外坡坂汀渚之景耳，使周览江浙荆湘重山峻岭，江湖溪涧之胜丽，以为笔端之助，则亦不减晋宋流辈。”[③]赵令穰所绘的夏景属于中原地貌，概括提炼出往返朝陵途中所见的村野之景，虽无远阔雄壮之势，但颇富小景情趣，季节鲜明。

① 〔宋〕邓椿：《画继》卷二，于安澜编：《画史丛书》（一），上海：上海人民美术出版社，1963年，第5—6页。
② 〔元〕夏文彦：《图绘宝鉴》卷三，于安澜编：《画史丛书》（二），上海：上海人民美术出版社，1963年，第59页
③ 〔宋〕宋徽宗主持：《宣和画谱》卷二十，前揭于安澜编：《画史丛书》（二），第250页。



图37 模拟航拍张择端《清明上河图》卷

2.大、中景域

山水画的景域大小是一个视觉量化的问题，而不是尺幅长短的问题。表现大景域的山水画，贯穿了某个地域的城市、乡村、山脉、河流等，综合了该地域多种类型的景观，目测长度均有百里以上的地域，如北宋王希孟《千里江山图》卷、元人《江山图》卷即属此类；表现中等景域的山水画，估测约有十数里长度的地域，如北宋张择端的《清明上河图》卷即属此类。

（1）米友仁《潇湘奇观图》卷

南宋米友仁《潇湘奇观图》卷是表现大景域的山水画。据其跋文，该图绘于绍兴辛酉（1141）孟春，他在一月回到了建康官舍，准备回临安朝廷吏部复命。他忆起父米芾于元祐六年（1091）定居镇江北固山，迄今已四十年了，当年的米芾作画于高岗之上，曾有名公赋诗曰："楚米仙人好楼居，植梧崇冈结精庐。"这对米友仁感染颇深，"余生平熟潇湘奇观，每于登临佳处，辄复写其真趣"。潇即潇水，湘即湘江，均在湖南境内，自宋代起，代指今湖南一带。米芾曾任长沙掾达七年（1075—1082），潇湘烟雨是米芾常常表现的绘画题材，其米点皴就是在此间形成的。事实上，米友仁在镇江时，看到烟雨迷蒙的江南丘陵，触景生情，想起旧地潇湘，他将两处相同的自然景观合为一图，此乃另类独特的地域山水。

（2）北宋张择端《清明上河图》卷地段考

关于《清明上河图》卷所描绘的地域几乎成了定论，即汴京城的"东水门外，或为东水门内外，或为东角子门内外"[①]，这是从感性认识出发得出的结论。图像考据的方法是：除了将相关的文献与图中的景物进行验证之外，还要从更多的渠道得到实证。

①《清明上河图》卷与汴京古地图考

根据模拟航拍《清明上河图》卷并转化为地图，再将该地图中的河流走向、城门的位置、街道的布局等地标性景观与古地图进行核对。这个"模拟航拍图"〔图37〕无法在元代《事林广记》插图《北宋东京城图》〔图38〕和周宝珠根据当地城市考古绘制的《宋东京汴河东西水门及桥梁图》〔图39〕找到地标性景观的对应点，如《清明上河图》卷中的城外大道应直通木拱桥，却在河边戛然而止，人为组合的手法十分明显，画家为了突出拱桥上下的人物活动，画卷中的出城大道经过艺术处理后在河边虚化了，这是城市主干道不可能出现的道路状况〔图40〕。

① 予嵩（周宝珠）：《〈清明上河图〉所绘为汴京风物说——与刘益安先生的几点商榷》，辽宁省博物馆编：《〈清明上河图〉研究文献汇编》，沈阳：万卷出版公司，2007年，第66页。

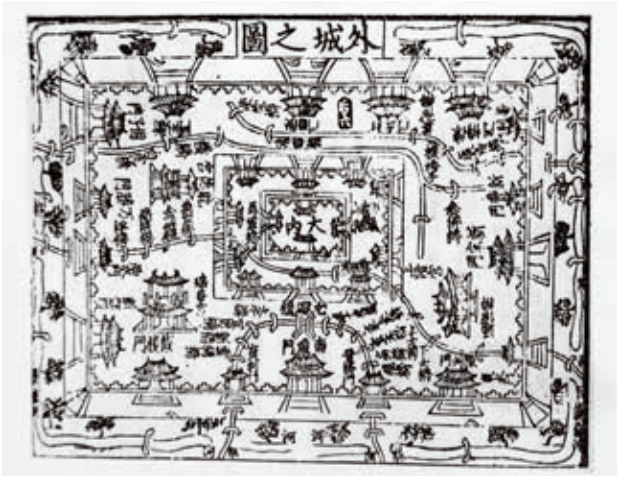


图38　元代《事林广记》插图《北宋东京城图》

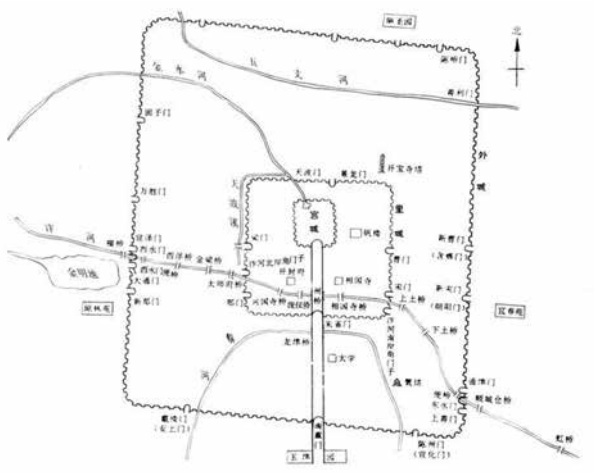


图39　周宝珠根据当地城市考古成果绘制的《宋东京汴河东西水门及桥梁图》



图40　《清明上河图》卷里的出城大道未通拱桥，却在河边形成死角



图41–1　死角在《清明上河图》模拟航拍图里更加鲜明，且长度绵延数里的汴河只有一座桥



图41–2　将模拟航拍《清明上河图》中心段转化为城市俯瞰图

②图中汴河考

许多学者认为图中河流系汴河，依据是画中河流的宽度、大型船舶的密集程度以及其上还有拱桥。据孟元老《东京梦华录》卷一《河道》记载，宋代汴京河道有四条，即五丈河、金水河、蔡河和汴河，没有一条河像“模拟航拍图”中的河道流向那样，在城门口附近逆向急转而去，也没有一条河流的桥梁密度低得像航拍图那样只有一座拱桥〔图41〕。北宋真实的汴河是经过东南外城水门和里城水门，再向西北穿过里城和外城两个水门。

四条河中最重要的是汴河，每年的漕运量是其他河流的十倍以上。画中郊区的河道状态绝非汴河的景观

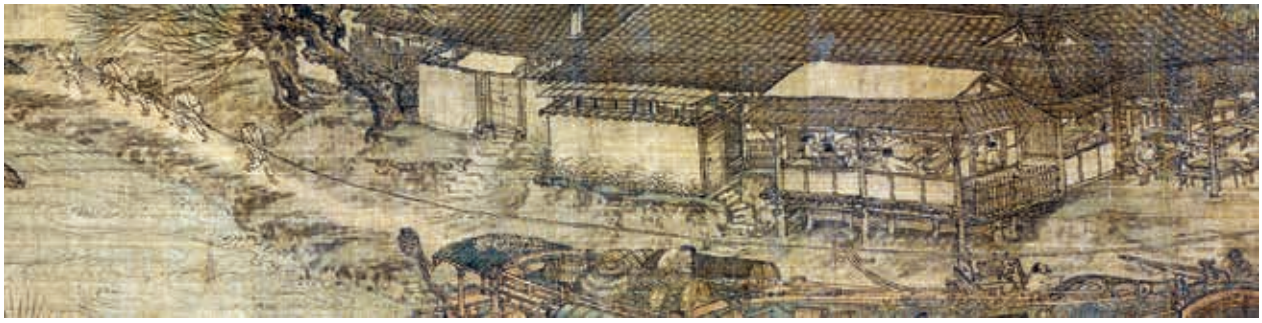


图42 《清明上河图》卷中郊外出现枕河店家

特征。绍圣四年（1097）哲宗诏曰："京城内汴河两岸，各留堤面丈有五尺，禁公私侵牟。"[①]这是因为汴河与黄河相通，在引入黄河水的同时也引进了黄河的泥沙，与黄河一样，北宋时期的汴河已经成为一条高出地面的悬河，沈括在元祐年间（1086—1094）看到的汴河情景是："自汴流堙淀，京城东水门下至雍丘、襄邑，河底皆高出堤外平地一丈二尺余。自汴堤下瞰，民居如在深谷。"[②]汴河高堤的情形在王巩《闻见近录》，以及《宋史·河渠志》等史籍里多有记载。由于汴京城内地势较高，穿过汴京城里的汴河与地面没有明显的落差。《清明上河图》卷中近郊的"汴河"没有任何河堤、护栏等岸防设施，更无"瞰民居如在深谷"般的景象，恰恰相反，竟然出现了许多枕河而建的店家〔图42〕，这全然不是汴河的自然景观。

作者以汴河为原型进行了艺术改造，它集中了汴河多大船和有拱桥的特征以及其他河道两岸店铺云集的特性，但它已不是现实中的汴河。在构思上，画家不让"汴河"流进城，完全是出于绘画主题和构思、构图的需要，既避免了现实中河道与街道相平行给画面构图带来的僵板之弊，又十分自然地切换到下一个画面——城门内外的闹市部分。

③虹桥考

汴河已被画家艺术化地改造了，以至于其流向不成为汴河的实景，那么依附于它的桥梁是拱形的虹桥，其真实性就会大打折扣。

《东京梦华录》录有三十六座桥梁，其中汴河上就有十三座桥梁，其密度是平均每一里多地就有一座桥，而从《清明上河图》卷的场面来看，画中的河流大约有四五里长，河上只架有一座木拱桥，这本身就与实景不符。如果画家真实地再现汴河之景的话，按照画中汴河的长度，至少还应再画两座桥，若是这般布局的话，整个画面的中心就散落了，几乎变成了一幅城市交通图。画家在"汴河"上只画了一座桥梁，这样才会在城门口发生桅杆与桥梁的矛盾，突出了绘画主题。

汴河上有三座拱桥，即东水门外七里的虹桥、水门内的上土桥和下土桥。古代桥梁都要标出桥名，因此：一、在桥头两端各建一座牌坊，如北宋瓷枕上的《陈桥兵变图》上的陈桥桥头的牌坊，其上是写桥名的位置〔图43〕；二、或在岸边的石碑上题写桥名，如北宋蔡襄在皇祐五年（1053）主持建造的洛阳桥（原名万安桥），其岸边的石碑上书有桥名〔图44〕；三、在桥栏外侧标出桥名。张择端回避桥名，可知他无

① 前揭〔元〕脱脱等：《宋史》卷九四，第2334页。

② 〔宋〕沈括撰、刘尚荣校点：《梦溪笔谈》卷二五《杂志二》，沈阳：辽宁教育出版社，1997年，第142页。



图43　北宋瓷枕上的《陈桥兵变图》桥头的桥名牌
1969年河北磁县观台镇出土，中国磁州窑博物馆藏



图44　北宋福建泉州洛阳桥（原名万安桥），岸边立石碑书桥名（残）



图45　《清明上河图》卷城楼上的无名牌匾



图46　《清明上河图》卷中寺庙上的无名牌匾

意描绘一座实名拱桥。究竟哪一座桥是拱桥的原型？从逻辑关系来看，画家会以距离城门最近、最热闹的几座桥特别是上土桥为艺术原型，从艺术的角度汇集了其他拱桥的特性，同时也概括提炼了上土桥周边餐馆、码头等繁华景象。

④城门考

图中的城门系地标性人文景观，通常认为此系东角子城门，但是东角子城门旁有一个东水门，“乃汴河下流水门也。其门跨河，有铁裹窗门，遇夜如闸垂下水面”。[①]画中没有出现东水门，其景物与南宋孟元老《东京梦华录》中关于东角子城门的记述不符。

汴京内共计十一座城门[②]，每座城楼上方的牌匾都镌刻有门名。但作者并没有这样画，他在城楼牌匾上只写了一个楷体“门”字，门名被草草略去，不可辨识〔图45〕，画家已不止一次采用这种模糊地名的手法，如在城外寺庙的牌匾上只留下左右两横道，亦无实名〔图46〕，这并不是因画幅的原因无法书写小字，画家在广告牌乃至酒旗上的小字，都能书写得历历在目。很显然，张择端根本不打算描绘一个实景城门。

如果画家写出了门名，那么他就必须据实描绘城门、城内街肆、城外拱桥乃至全图的所有真实的建筑和街道、商铺等，他在创作中的主观能动性就会受到抑制，还会面临观者对各个实景真实性的苛求。

⑤街肆考

画中的河道，特别是地标性建筑拱桥、城楼等均非实景实物，画中的街道和商肆等更是无据可寻。据明代李濂《汴京遗迹志》所录，东角子门里的核心地段是东角楼东的潘楼街，据《东京梦华录》卷二载：潘楼楼下“买卖衣物书画珍玩犀玉”，“（街南）其中大小勾栏五十余座”，还有“鹰店”，旁边的“南通一巷”是“金银彩帛交易之所，屋宇雄壮，门面广阔，望之森然。”[③]没有证据表明《清明上河图》卷所绘的内城商肆是

① 前揭〔宋〕孟元老：《东京梦华录》卷一《东都外城》，第1页。

② 前揭〔宋〕孟元老：《东京梦华录》卷一，第4页。据载汴京城北有景龙门（旧酸枣门）、安远门（旧封丘门），东有望春门（旧曹门）、丽景门（旧宋门）、南角子门，南有保康门、朱雀门、崇明门（新门），西有宜秋门（旧郑门）、北角子门、阊阖门。

③ 前揭〔宋〕孟元老：《东京梦华录》卷二《东角楼街巷》，第19页。

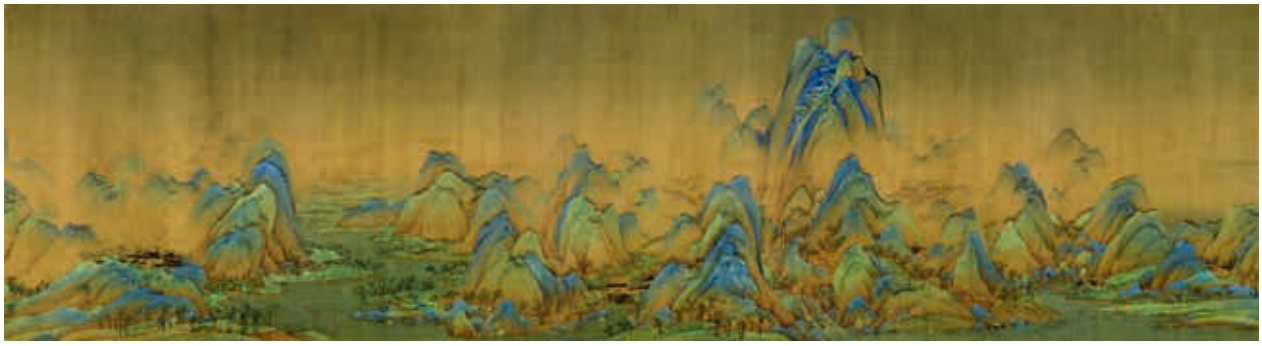


图47 北宋 王希孟《千里江山图》卷（局部）
绢本设色，51.5×1191.5厘米，故宫博物院藏

东角子城门里的闹市，画中确有一家两层楼的高档酒店，是名不见经传的“孙记正店”[①]，画中所有的店铺名均无任何记载。

《清明上河图》卷是一幅写实绘画，画家采取的创作理念是整体概括、具体写实的艺术手段，他画的是汴京实情而不是实景，是画家对同类景物进行的综合概括和高度提炼，类同于“地域山水”，而不是“实景山水”。

（3）北宋王希孟《千里江山图》卷

北宋王希孟《千里江山图》卷〔图47〕比张择端《清明上河图》卷囊括的区域要大得多，因而更加复杂。该卷的图像性质属于略带实景因素的地域山水，一部分景观有一定的形象根据，另一部分属于想象的景观，考据的突破口是找到画中有形象根据的出处以及想象图像的来源。首先须锁定考察景观的范围。铺满全卷的景观是大江大湖之畔的高山峻岭，在北宋版图里，唯出现在庐山和鄱阳湖、长江口，其造型元素大多来自在鄱阳湖的湾流里平视或俯瞰庐山各峰〔图48〕，群山均非概念化的排列，经过画家总体把握和周密布局，全图系传统的散点透视的典范之作。画家以庐山、鄱阳湖一带为主要取景地，杂糅异地点景之物和想象景观。

①地质地貌概览

庐山地质构造丰富，有冰川运动形成的岩浆岩、变质岩和海底沉积物形成的碳酸盐岩等，均汇合于庐山一带，使庐山有地质博物馆之誉。画中一座座突兀的高山大岭伫立在大江大湖边，山势雄秀，峡谷幽深。画中多处出现“U”形山谷的造型，左右高峰各为冰川刃脊，我



图48–1 鄱阳湖上平视庐山



图48–2 庐山王家坡冰川U形谷



图48–3 《千里江山图》卷中的“U”形谷造型

① 前揭〔宋〕孟元老：《东京梦华录》卷二，第22页。据载汴京共有七十二家正店。



图49–1 南京长江畔幕府山下的碳酸盐岩溶蚀浅洞



图49–2 《千里江山图》卷中的碳酸盐岩溶蚀浅洞



图50–1 汉阳峰远眺



图50–2 桅杆峰



图50–3 旗杆峰

国地质学泰斗李四光认为庐山是两三百万年前第四纪冰川流动时将山谷基岩创蚀的结果。长江宁镇山脉一线，属远古界震旦系地层，是古老的海相沉积地层，形成于六亿年以前。在远古代中期，扬子江一带还是茫茫沧海，震旦纪虽一度出露，到古生代又复成海。特别是溶解在海水里的碳酸氢钙和碳酸氢镁，因各种原因分解成碳酸钙和碳酸镁，就像水壶里结水垢一样沉积在海底。多少亿年的累积，形成了厚厚的石灰岩层和白云岩层，直到两亿年前，扬子江沿岸终于露出了海面，成为陆地，这些碳酸盐岩石层构成了今天宁镇山脉的母体，一直聚合到庐山一带。流水在岩石层上先刻画出许多沟壑，再把这些沟壑拓宽成河谷，最后形成侵蚀平原，侵蚀遗留的残存岩石和山体，因此从九江到镇江之长江沿岸一线的群山以古生代碳酸盐岩为主。王希孟能画出北宋苏州长桥的样式，推定是下了庐山从九江乘船沿着长江南岸一直到镇江换运河船绕经苏州后北上到开封，沿途多次所见碳酸盐岩溶蚀地貌被融进了《千里江山图》卷里，如画中多处出现的岩壁剥蚀的状况、碳酸盐岩溶蚀浅洞等〔图49〕。这种具有地质现象的图像是画家宅在屋里想象不出来的。

②地标性自然景观

王希孟《千里江山图》卷的主峰综合了自己年少时的印象和粗略的记忆，概括提炼了庐山汉阳峰、桅杆峰、旗杆峰气势伟岸的自然特性，矗立在层层叠叠、绵延不绝的群峰诸峦之上，集中代表了庐山高峰的典型特征和精神本质〔图47与图50-1、50-2、50-3〕，有别于江南其他地域的峰峦。



图51–1 庐山鹰嘴峰



图51–2 《千里江山图》卷中受庐山鹰嘴峰造型影响的山峰



图52–1 庐山下湖口石钟山远眺

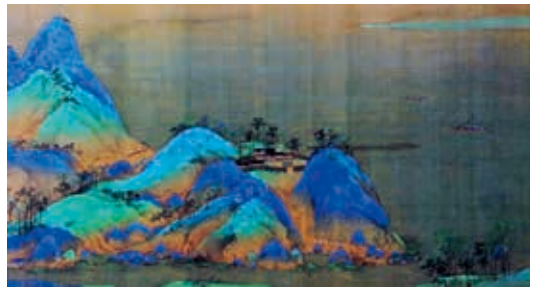


图52–2 《千里江山图》卷尾出现近似石钟山的造型



图53–1 鄱阳湖沼泽一隅



图53–2 《千里江山图》卷中的沼泽

王希孟如果是画庐山，还应该画多处山峰和其他景观与之相呼应。如画中出现了近似庐山鹰嘴峰的图像〔图51〕，北宋曾有关于鹰嘴峰的记载："西北直上有鹰嘴峰，亦在五老峰之间也。"[①]在临近卷尾的湖中矗立着一座石山，其形态酷似石钟山〔图52〕，它位于鄱阳湖通长江的湖口，景象宏远，苏轼《石钟山记》有录："独与迈乘小舟，至绝壁下。大石侧立千尺，如猛兽奇鬼，森然欲搏人……"在画中的半山腰以下出现了许多水潭、流溪等，极似庐山的黄龙潭、黑龙潭等瀑布群，画中开阔的水域里杂草丛生，远处烟波浩渺，极类似鄱阳湖一带的湿地、沼泽的形态〔图53〕。画中绘有四叠瀑，瀑上架梁、建亭，在宋代版图里，同框垂直出现四叠瀑的景观唯在庐山，瀑布下方有唐代名僧智常禅师在813年建造的黄岩寺〔图54〕，这在唐宋时期是一个热闹的去处，王希孟有条件看到此四叠瀑。

① 〔宋〕陈舜俞：《庐山记》卷二，守山阁丛书本，第13页。



图54–1 庐山四叠瀑



图54–2 《千里江山图》卷中的四叠瀑



图54–3 四叠瀑下的唐代黄岩寺（近年重修）



图55–1 《千里江山图》卷中各类建筑中的磨坊

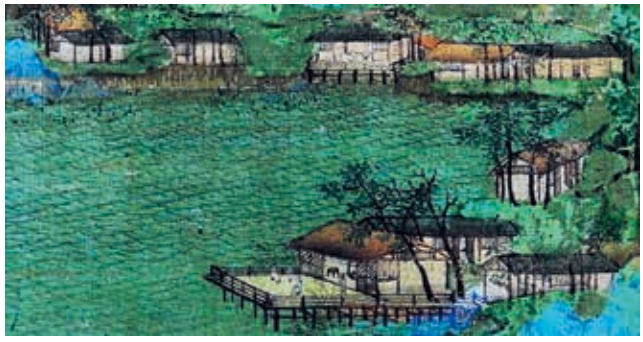


图55–2 《千里江山图》卷中的渔村

③地标性人文景观

图中的地标性人文景观主要是建筑，如寺庙、道观、书院、酒店、书斋、渔舍、农家和水磨坊、木桥等，比较突出的样式是干栏式和吊脚式建筑〔图55〕，傅熹年确定这些属于江南或江浙特色的建筑。[①]

庐山是一座宗教圣山，画中汇集了佛儒道和当地多神教的建筑于一山，这正是庐山多教并容的宗教特性。

佛教建筑有来自西林寺的建筑组合，在山下隔江处的一座寺庙和塔，其分布与外形，是一座平地组合的寺塔结构，高塔露出五级（约为七级），颇似庐山西林寺和西林塔〔图56〕。[②]

道教建筑有三级四方的石坛，系炼丹台，坛下有一条小路通向后侧的道观，一侧伫立着两只白鹤[③]〔图57〕，应是白鹤观，是唐高宗敕建的庐山名观，原位于五老峰下，今已不存，只留下一座白鹤村，可见唐宋

① 傅熹年：《王希孟〈千里江山图〉中的北宋建筑》，第33—50页。

② 西林寺位于庐山北麓，公元377年，由开山祖师慧永法师创建，为“庐山北山第一寺”，是庐山佛教活动的中心，苏轼“西林题壁”的故事就发生在这里。寺内有塔七层，平地而立，唐开元年间（713—741）由唐玄宗敕建石塔，北宋庆历元年（1041），管仲文耗时九年将石塔改建为七层六面楼阁式。

③ 白鹤乃道家得道升仙的坐骑，这个道教建筑最先是被谭晟广发现的。



图56–1 庐山西林寺远景

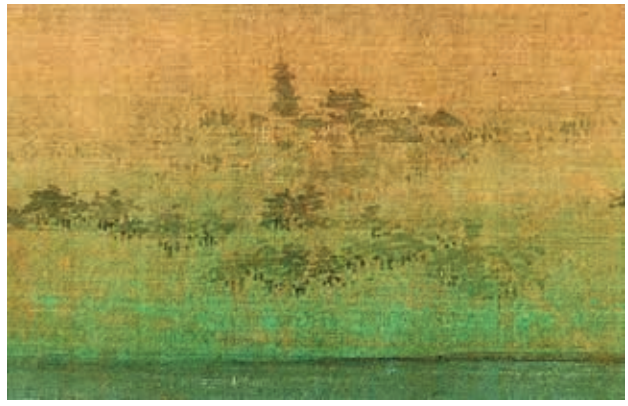


图56–2 《千里江山图》卷中近似西林寺的图像



图57–1 《千里江山图》卷中建筑疑是庐山白鹤观



图57–2 《千里江山图》卷中疑是道家炼丹台的建筑



图57–3 明 沈周《南山祝语图》卷中的白鹤和炼丹炉

诗人对白鹤观的描述：唐代包佶《宿庐山白云观赠刘尊师诗》：“苍苍五老雾中坛，杳杳三山洞里官。”[①]北宋陈抟《白鹤观诗》：“鹤绕古坛杉影里，悄无人迹户常扃。”[②]苏轼《白鹤观诗并序》：“（唐）司空表圣自论其诗得味外味：‘棋声花院静，幡影石幢高’之句为尤善。余尝独游五老峰白鹤观，松阴满地，不见一人，惟闻棋声，然后知此句之工。”[③]白鹤观的环境也多有诗人描绘，苏轼说有“古松流水”，秦观《白鹤观》唱有“复殿重楼坠杳冥”[④]之句，黄庭坚吟出“荒径行如错”[⑤]之声，唐代张固《白鹤观记》：“予昔至九江上石室之崖以瞰青牛，盖天下山川秀拔处也。”[⑥]这些与画中所绘均颇为接近，可推知画中两只白鹤和石坛及其后的建筑群，汲取了白鹤观的一些元素。

儒家建筑中屡屡出现的大小书院，正是这个时代兴书院、重读书的反映，画家对书院的建筑布局十分熟悉，像样的书院后面会有藏书楼〔图58〕。庐山本地神教隐现在一个篱笆院落里，前后两进，后院建一草庐，高耸于院中要地，里面露出与祭祀画像有关的底托，系朝觐之处。庐山有祭祀匡神的习俗，周武王朝有匡裕七兄弟一同结庐修炼于此，均得道升仙，遗有空庐，汉武帝封匡裕为匡神。后人称此山为匡山，宋初为

① 〔宋〕计有功编：《唐诗纪事》卷四〇，四部丛刊景明嘉靖刻本，第 10 页。
② 〔清〕毛德琦：《庐山志》卷七《山川分纪六》，清康熙五十九年顺德堂刻本，第 37 页。
③ 前揭〔清〕毛德琦：《庐山志》卷七《山川分纪六》，第 37—38 页。
④ 〔清〕谢旻：《（雍正）江西通志》卷一五四，清光绪七年刻本，第 57 页。
⑤ 〔宋〕陈起：《江湖小集》卷八〇，清文渊阁四库全书补配清文津阁四库全书本，第 10 页。
⑥ 〔宋〕祝穆：《方舆胜览》卷一七，宋咸淳三年吴坚、刘震孙刻本，第 730 页。



图58 《千里江山图》卷中书院后的藏书楼



图59 《千里江山图》卷中桥疑是庐山宋代匡神庙附近的通隐桥



图60–1 《千里江山图》卷中的草庐疑是当时匡神庙祭祀匡神之处



图60–2 《千里江山图》卷中疑是多神祭祀场所里的匡神庙

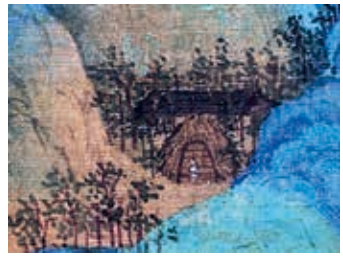


图60–3 《千里江山图》卷中北宋人结庐隐居的情景



图61–1 《千里江山图》卷中多处出现江南挖河泥的积肥方式



图61–2 《千里江山图》卷中的载竹船

避讳改名庐山，想必当时山上结庐者众，故得名。[①]据北宋诗人陈舜俞《庐山记》云：“通隐桥之西一里有匡君庙。”图中此院落疑似匡君庙，不远处有座木桥，疑是庐山匡神庙和通隐桥〔图59〕。在另一个院子也有一个穹顶草庐〔图60〕，正中有一个十字形建筑，等级较高，这也许是一个祭祀儒释道、轩辕黄帝等众神的场所，匡神在这里不是主神，被置于侧位。

④鄱阳湖里点景人物的活动

画中具有江南特色的劳作活动与生活场景。有三处农夫在船上挖河泥或挖螺蛳的情景〔图61-1〕。画中有一种窄长形小船，两舷分别绑上一大捆毛竹，船中载有一客，这是二十世纪以前江西一带运送毛竹兼载人的运输方式〔图61-2〕。还有艭艇（双体脚踏船），这是运用滚动传送动力的机械原理打造的脚踏船，船夫们手持连动杆，很可能是手足并用，像踩水车一样，不停地刨水前行，与《宋中兴纪事本末》记载相同：“车船者，置人于前后踏车，进退皆可。”[②]南宋周弼《鄱阳湖四十韵》有关于鄱阳湖里“艭”的记述：“番君疏

① 《千里江山图》卷中还绘有修炼用的穹庐。

② 佚名：《宋中兴纪事本末》卷二三，清雍正景钞宋本，第10页。

带砺，彭蠡壮襟喉……弦索延商妇，艑艭送莫愁。”[①]可见艭艇是宋代鄱阳湖流行的一种快船〔图62〕。

⑤《千里江山图》的挪借图像

该图所绘绝非庐山、鄱阳湖的写生图，在庐山的地标性景观之间，画家从别处挪借了一些图像，其来自两方面：

其一，画家把在其他地域见到的人文景观和自然景观很自然地融入画中，借以丰富画面，所谓“饱游饫看”[②]是也，如画中的海礁、海滩等海景，是鄱阳湖所难以见到的〔图63〕。还有画中出现的长桥，这在当时的闽东南沿海颇为多见〔图64〕，傅熹年认为，其原型极可能取自于江苏吴江（今属苏州吴江区）的北宋长桥，时名利往桥。[③]

鄱阳湖通长江，画中的船本应是宽大的江船，如南宋赵芾《长江万里图》卷中所绘，而画中的漕船和客船却是运河里的船，与北宋张择端《清明上河图》里的漕船和客船相近〔图65〕。

其二，画家会从前人的山水画里汲取图像。有如傅熹年所说：“画中所表现的除本人所体验者外，必有相当一部分是从前人作品中吸收过来或受师友启发而来的。”[④]王宇提出该图绘有太行山脉中的碛石山（位于山西泽州）的图像[⑤]，其图证是北宋大观二年（1108）描绘此地的版画《御制秘藏诠》（今存第十三卷之四幅，哈佛大学福格美术馆藏），《千里江山图》卷中的局部出现了类似《御制秘藏诠》里的图像，这是古代绘画创作常用的借鉴手段。王希孟有条件见到该套御制版画，参考了其中的一些景观〔图66〕，用以充实和丰富画面，这是古代画家常用的创作手段。



图62 《千里江山图》卷中的艭艇是宋代鄱阳湖的特色船



图63–1 闽东南沿海的礁石



图63–2 《千里江山图》卷中湖畔的礁石造型



图63–3 《千里江山图》卷中显露出来的海象

① 〔宋〕陈起：《江湖后集》卷一，鄱阳湖古称“彭蠡”，清乾隆四十七年钞本，第 10 页。

② 〔宋〕郭熙语，郭思整理：《林泉高致》，刊于俞剑华编：《中国画论类编》，第 636 页。

③ 前揭傅熹年：《傅熹年书画鉴定集》，第 33—50 页。此桥一称利往桥、垂虹桥，位于吴江县城东门外，始建于北宋庆历八年（1048），原为木桥，元代改为石桥，总长 430 多米。该桥连接了吴江东门和古松江，极大地方便了两地百姓的往来。朱长文《吴郡图经续记》中有《利往桥记》。

④ 傅熹年：《傅熹年书画鉴定集》，第 33 页。

⑤ 王宇：《北宋〈御制秘藏诠〉版画残卷与〈千里江山图〉之秘》，《美术大观》2020 年第 2 期。



图64–1 晋江梅岭北宋吟啸桥



图64–2 晋江池店镇营边大桥



图64–3 晋江洛阳江北宋洛阳桥（万安桥）



图64–4 南宋 佚名《长桥卧波图》页极可能取形于当时苏州的长桥



图64–5 《千里江山图》卷中的长桥

图64 画中的长桥取材自闽东南沿海长石桥和苏州长木桥



图65–1 《千里江山图》卷中的船形系运河客船



图65–2 《清明上河图》卷里的客船

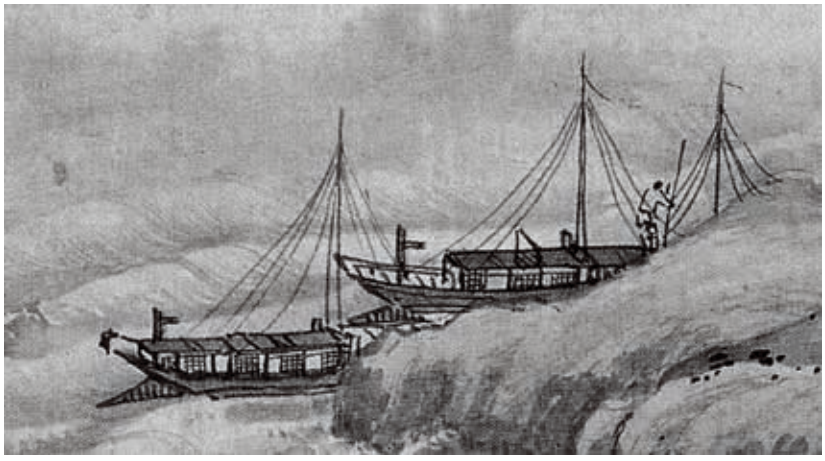


图65–3 南宋 赵芾《长江万里图》卷中的江上客船

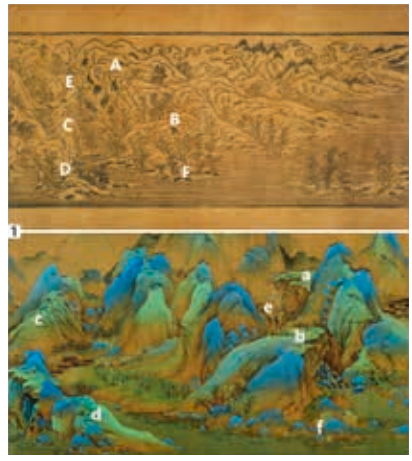


图66 学者王宇发现《千里江山图》卷中有近似北宋《御制秘藏诠》插图版画的地方



图67–1 元 黄公望《富春大岭图》轴
纸本墨笔，74.7×36厘米，南京博物院藏



图67–2 杭州市富阳区的富春山深处大王峰下曾是黄公望的隐居地

综上所述，王希孟《千里江山图》卷系山水画中比较复杂的图像组合，是实景、地域景观和想象山水的高度融合，画卷的地标性人文和自然景观多取自庐山和鄱阳湖。画家在概括庐山和鄱阳湖的地域景观的同时，选取了在其他地方所亲见的特色景观，并填入其他画家的山水造型。

（4）黄公望的地域山水

黄公望《富春大岭图》卷也是一幅立轴，事实上富春山的两岸没有这样陡峭的悬崖，完全是他把前后的山峦重叠而成的，其原型是富春江边富阳郊外的一座“大王峰”〔图67〕。

黄公望在晚年积三四年之功绘成了《富春山居图》卷〔图68〕，富春山下的富春江从桐庐的七里泷外口一直流到富阳以外的闻家堰，有一百多华里，其作品的题目往往是其所画之地〔图69—图71〕，取胜景之大



图68　元　黄公望《富春山居图》卷（无用师卷与剩山卷合璧）
纸本墨笔，33×1036.9厘米，分藏于台北故宫博物院和浙江省博物馆



图69　富阳区富春江东岸亭山



图70　富阳区富春江新沙岛远眺



图71　富阳区富春山深处大王峰附近

貌和气候之大概，而不是具体的某一个景点或某一个节气。画家概括提炼了富春江流域里喀斯特、丹霞和丘陵等丰富的地质地貌，正是他地域山水画的绝顶之作，综合体现了画家的写生才华和变通能力，也反映出一个道教徒晚年的生活状态——来往于大自然的山川之间。画家对富春江及其两岸的群峰、沙汀、洲渚的描绘，充分体现了画家的写生真情。画家晚年平淡清静的生活与大自然的山川风物融为了一体。人们形象地称此图是黄公望晚年的“心电图”，不难看出其内心的纯净和平和。

（未完待续）

［作者单位：故宫博物院故宫学研究院］

（编辑：王瑾）