细究王希孟及其《千里江山图》

余　辉

内容提要　本文以蔡京题《千里江山图》卷的跋文作为直接材料，以蔡京和徽宗的活动作为间接材料，辅以徽宗御赐的一批宫绢为物证，初步考证出王希孟在北宋末复杂的朝廷内斗中的人生际遇，他入画学、文书库及师从徽宗，均与蔡京的利用和运作有一定的关系。从画中景物分析，王希孟比较熟悉福建仙游、庐山及鄱阳湖、苏州、开封等地的自然和人文景观。同时，他在徽宗的“诲谕”下，进一步拓展了全景式大山大水的视野，催熟了大青绿山水的艺术语言，借表现孟浩然《彭蠡湖中望庐山》的诗意，体现了北宋末“丰亨豫大”的绘画美学思想。

关键词　《千里江山图》卷　王希孟　蔡京　宋徽宗　“丰亨豫大”审美观　孟浩然诗意

北宋末，十七八岁的天才画家王希孟精心绘制的青绿山水《千里江山图》卷（以下简称《千》卷），绢本设色，纵51.5厘米，横1191.5厘米，为宋代最长的山水画卷。画卷无作者名款，卷尾蔡京的跋文言及此图作者为“希孟”。该图递藏大致有序，徽宗将是图赐予蔡京，1126年，蔡京被钦宗废黜，意味着其财产要被查抄，金军破汴时，《千》卷在开封散轶，南宋理宗朝再次入宫。入元后，《千》卷流落宫外，为元代高僧溥光‹1›所藏，并有接题‹2›，得知溥光在“志学之岁”（十五岁）就目睹了《千》卷，此后他赏阅近百次。溥光之后易主，但不知何人，一直递藏到明末清初梁清标处，后随其多数藏品一并流入清宫，该图被乾隆皇帝著录在《石渠宝笈·初编》里‹3›。1922年11月25日，溥仪以赏赐溥杰的名义盗走《千》卷（永字五十一号）‹4›，后被转移到长春溥仪伪皇宫“小白楼”里。1945年抗战胜利之际，溥仪落荒而逃，被苏军在沈阳北陵机场擒获，“小白楼”里的书画名迹遭到伪满洲国宪兵的哄抢。《千》卷解放初在北京的文物市场露面，被古董商靳伯声所获，转给文化部文物事业管理局（今国家文物局），1953年拨交故宫博物院。《千》

‹1›　溥光（生卒年不详），一作普光，俗姓李，字玄晖，号雪庵，大同人。喜读书，早年出家为僧。至元、大德年间（1264—1307）以楷书大字名世。一日，大书法家赵孟頫在大都（今北京）逛市，见一家酒招牌大字遒劲，惊叹“此书乃过我”，遂荐于朝，元世祖特封他为昭文馆大学士、玄悟大师。他善诗，长于书画，尤工于大字，大都宫廷匾额，多出自其手。

‹2›　溥光跋曰：“予自志学之岁，获睹此卷，迄今已近百过。其功夫巧密处，心目尚有不能周遍者，所谓一回拈出一回新也。又其设色鲜明，布置宏远，使王晋卿、赵千里见之亦当短气，在古今丹青小景中，自可独步千载，殆众星之孤月耳。具眼知音之士必以予言为不妄云。”

‹3›　见《石渠宝笈·初编》卷五上·贮御书房，页154—156，故宫博物院、北京书同文数字化技术有限公司联合研制电子版。

‹4›　中国第一历史档案馆编：《溥仪赏溥杰皇宫中古籍及书画目录》，《历史档案》1996年第2期，页68。

卷的递藏历史简言之则是：北宋徽宗→蔡京……→南宋理宗……→元代溥光……→清初梁清标→清宫→伪皇宫溥仪……→现代靳伯声→文化部文物事业管理局→故宫博物院(省略号意即尚有藏家，待考)。

关于《千》卷的鉴定之难不是时代问题，而是画家以及画中的内容等问题，最后关乎的是那个时代的绘画审美等问题。本文试图通过外围史料进一步认知画家王希孟与该图的核心问题，即根据蔡京的活动和画中的景物，梳理分析画家的经历和创作动机、徽宗的艺术用心，以及画家与蔡京、徽宗的特殊关系，结合北宋山水画审美观的发展脉络，感知《千》卷的诗意和艺术语言。

一　《千里江山图》卷的取景之源及希孟足迹考

《千》卷画的是哪里？它的画名有提示吗？它最先一定有一个画名的，但蔡京、溥光都没有提及，说明《千》卷起初的画名不会有具体地名，蔡京、溥光分别以“此图”、“此卷”代之，清初宋荦的诗句里说是“设色山水”[1]，极可能宋荦沿用了前人的定名即“设色山水”。据梁勇研究，这是元以前对这类山水画的统称[2]，是相对于“墨笔山水”而言的。直到清乾隆朝《石渠宝笈·初编》根据皇帝的题画诗句首“江山千里望无垠”，才以“千里江山图”称之。

《千》卷是一幅写实山水画，画中的景物没有概念化的因素，有一定的生活基础。作者少时所生活和经过的地域必定会成为其取景之源，画家会选择一个主要取景地，再杂取其他，加以丰富。以希孟短暂的生活经历和当时的交通条件，他不可能游历许多名山大川，只能是集中概括提炼少数几处江山之胜，不排除有借鉴他人之作的可能。因此，笔者尝试通过画中所绘自然和人文景观中的标志性景物来判定他所到过的地域，探究他短暂的人生经历。

（一）画中的自然景观

本文所论及的自然景观特指画中的山脉、瀑布、湿地、江湖以及植被等与自然界诸物的形象联系。画中的大山大岭屹立在江湖沼泽之畔，在北宋统辖的疆域里，只有江西庐山因矗立于鄱阳湖、长江之畔而有此特性。

1. 山体

画中一座座突兀的高山大岭伫立在大江大湖边，山势雄秀，群峰簇拥主峰，画中多处出现 “U”形山谷的造型，左右高峰各为冰川刃脊，李四光认为这是两三百万年前第四纪冰川流动时将山谷基岩刨蚀的结果，类似这样的地质地貌，以庐山最为典型〔图一〕。

画家笔下的群山均非概念化的排列，经过画家总体把握和周密布局，全图系传统散点透视的典范之

‹1› （清）宋荦：《论画绝句》页58，黄宾虹、邓实编：《美术丛书》初集第五辑，神州国光社，民国三十六年(1947)。

‹2› 梁勇：《元代青绿山水的考察与辨伪》，中国艺术研究院博士论文，2017年。

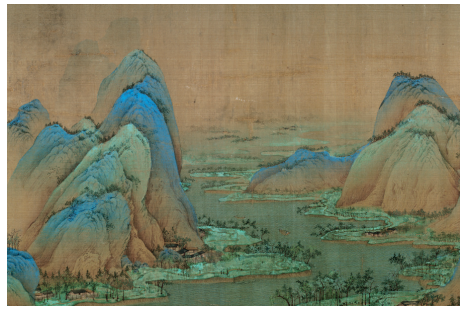
〔图一〕比较《千》卷与庐山地貌
1. 庐山王家坡冰川U形谷　2.《千》卷U形谷造型　3.《千》卷U形谷造型



1



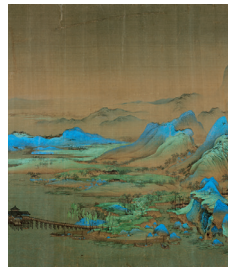
2



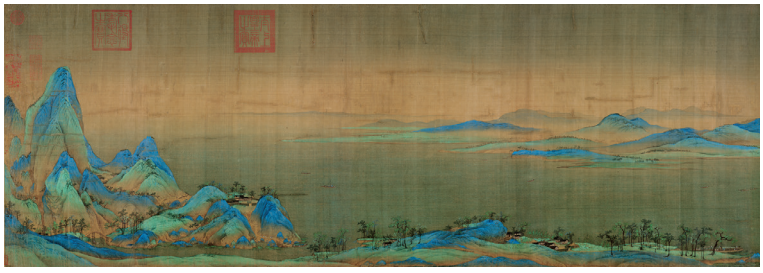
3

〔图二〕《千》卷七段结构示意图





第四段



第七段



第六段

作，由七大组群山组成〔图二〕，像是某个具体地域的山势作横向展开，每组都将主峰和诸多辅峰组合起来，如同一座座山岛矗立在江边湖畔，形成互有联系的“岛链”。这种观察、组合群山的方式与山上观山迥然不同，是画家来自于湖区或海边观山看岛的习性，暴露出画家有在水边生活的经历。如北宋燕文贵笔下的江山、元代黄公望的富春山、倪云林笔下的湖山等都是如此。《千》卷卷首第一组为序曲，该组和第二组之间以小桥相接，第三组和第四组之间以长桥相连，最高的主峰在第五组，拔地而起作为全卷的高潮，最后一组如同音乐的尾声，节奏感十分鲜明。画中各组群山不是作简单重复，每一次横向的循环都出现许多新的变化，如变换山体造型、增换瀑布和溪流以及建筑群，如同乐曲中的“变奏”。

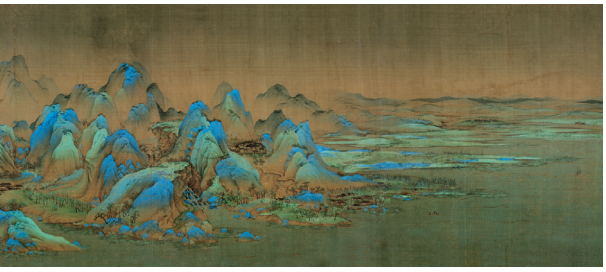
2. 湿地

画中展现了开阔的水域，近处水草丛生，远处烟波浩渺，像是长条形的沼泽大湖，远接江海，属于典型的湿地地貌，极类似鄱阳湖一带的湿地、沼泽。不过，画家为了丰富画面，在水际边还画了一些礁石，这是汲取了海边的地貌特色，这在沼泽湿地是不多见的，水边没有浪迹线，可以排除画海景的可

能。岸边嘉木成荫，人影绰绰，画中多次出现的植物如竹林、樟树、桂树等，还有广泛使用竹制品如竹篱笆、竹扉、蓑衣、笠帽等，表明了画家接触的南方树种和编织物比较多。

3. 瀑布

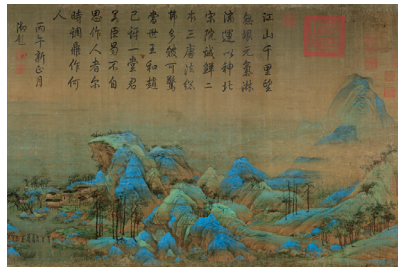
画中出现了许多水潭、流溪等，还有多个瀑布群，最突出的是双瀑与四叠瀑同时出现，四叠瀑是极少有的自然景观，它与双瀑同时出现，具有相当的唯一性，这是只有在仙游（今属福建莆田）九鲤湖才能遇到的自然景观，双瀑是左右一对瀑布同注一潭，当地百姓称之为“双箸”，四叠瀑是上下瀑布的组合群，它连续四次跌落悬崖，极为罕见。九鲤湖的这一胜景在唐、北宋是闽东南的旅游胜地，如当地唐代的文士郑良士、徐寅等，北宋张式等都写下游历的诗句，画家很有可能接触到这种地域特性很强的瀑



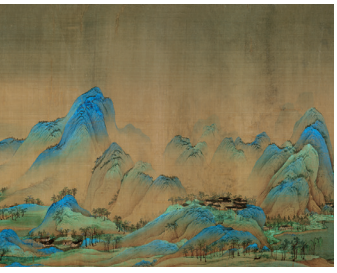
第三段

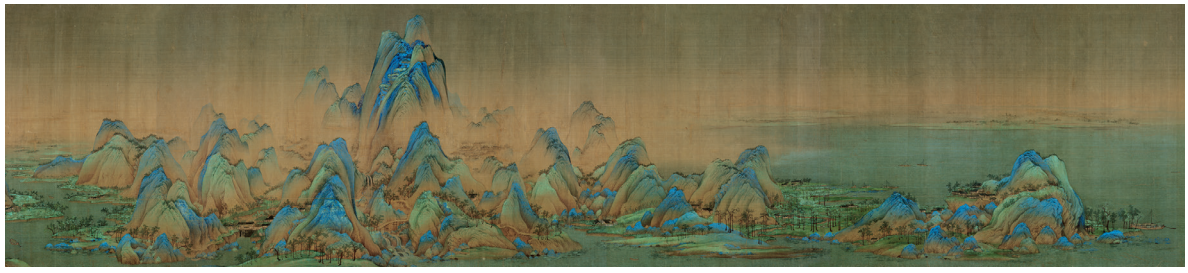


第二段



第一段





第五段

布，并汲取庐山三叠瀑的雄伟景象将其综合到画面里〔图三〕。

大湖之畔的大山之景唯有庐山和鄱阳湖、长江口，这种大起大伏的地貌以及湖上望山的视角给画家带来了创作灵感，《千》卷中群山和水泊的造型元素大多来自在鄱阳湖的湾流里眺望庐山各峰〔图四〕。少年成长期的自然山川常常会影响画家一生的绘画取景，在北宋相同的事例不胜枚举：李成故里的“寒林平野”生成了他烟林清旷的意境、范宽籍里“华原峰峦”影响了他山体伟岸的造型。

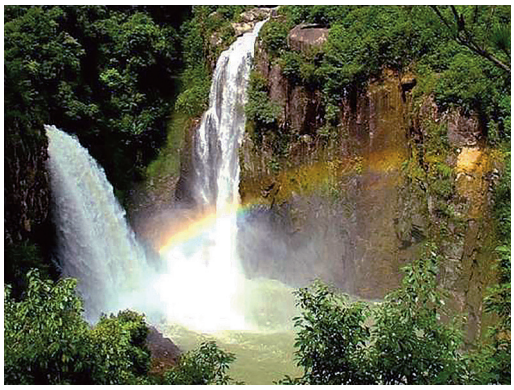
（二）画中的人文景观

本文中所涉及的人文景观主要是特指当时的建筑，还有船舶、水车以及人物的各种活动，这些均与相应的地域有着内在联系。

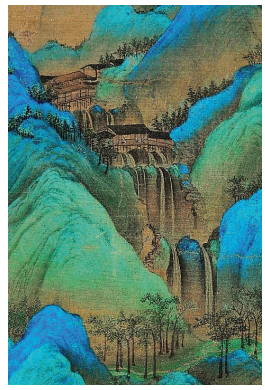
1. 船舶

画中的船舶种类较为丰富，有客船、漕船、渔船、双体船、脚踏船、小舢板等十多种，这些船体的

〔图三〕**比较瀑布**
1. 九鲤湖双瀑　2.《千》卷双瀑
3.《千》卷四叠瀑　4. 庐山三叠瀑


1


2


3


4

〔图四〕**庐山与鄱阳湖**
1. 庐山与鄱阳湖卫星照片　2. 鄱阳湖上望庐山



1


2

〔图五〕**《千》卷中的双体脚踏船**



外形均为低帮平底，故应属于在内陆河湖行驶的船舶，不可能是高帮尖底的海船，由此可进一步判定图中所绘不是海景。

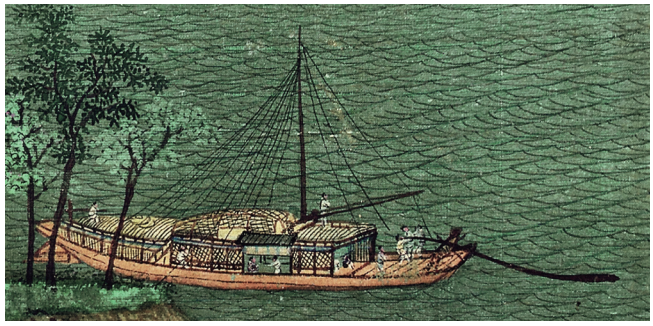
有意味的是，画中还运行着一种奇特的双体脚踏船，后面还拖着一只小舢板〔图五〕，它运用了滚动传送动力的物理学原理，像踩水车一样不停地刨水前行。这类车轮舟相传最早出现在东晋，至唐代曹王李皋[1]时已经建立起一支车船队，其技术已日臻成熟。在王希孟绘制《千》卷之后不到二十年，即南宋绍兴元年(1131)，洞庭湖的农民军钟相、杨么利用俘获的都料匠高宣发明了车船，用踏轮提高船速的方法对付官府水军的追剿，它的原理就是画中的这种脚踏式双体船，正如《宋中兴纪事本末》所描绘的那样："车船者，置人于前后踏车，进退皆可。"[2]唐宋这类快速船只的产地和使用地，主要集中在长江中游湖区。

画中漕船和客船除了不是"人字桅"之外，其样式、结构与张择端《清明上河图》卷笔下汴河的漕船、客船十分相似〔图六〕，张择端当时已经完成了该图，其对漕船的解构和精细表现可眠式桅杆、尾舵、大橹

‹1› 李皋(733－792)，唐宗室，字子兰，天宝十一载(752)嗣封曹王。由都水使者迁左领军将军。曾任江陵尹、荆南节度使，在江陵(今属湖北)修复古堤，有政声。他曾设计制造战船，用脚踏木桨为推进机，加速航行，宋人称之为"车船"。

‹2› (南宋)佚名：《宋中兴纪事本末》卷二三，页141，引李龟年记杨么本末曰，清雍正景钞宋本，中国基本古籍库电子版。

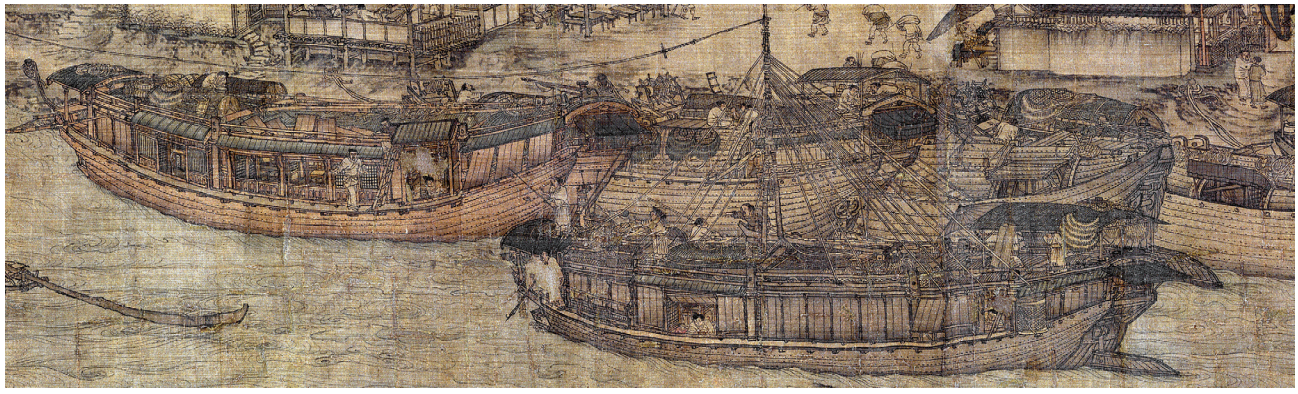
〔**图六**〕**比较船舶**
1a–b.《千》卷中的客船　1c. 张择端《清明上河图》卷中的客船
2a–d.《千》卷中的龟形漕船　2e–f.《清》卷龟形粮船
3.《千》卷中的双体渔船



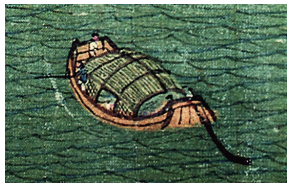
1a



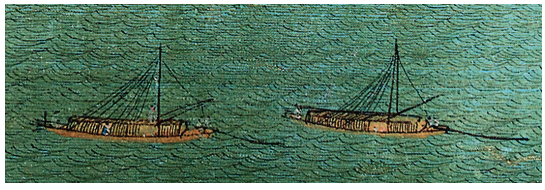
1b



1c



2a



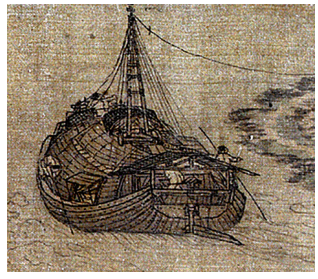
2b



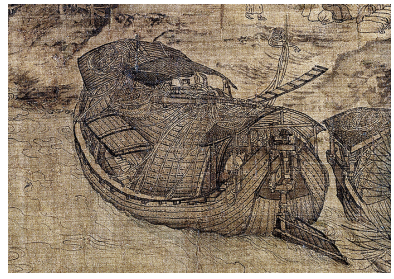
2c



2d



2e

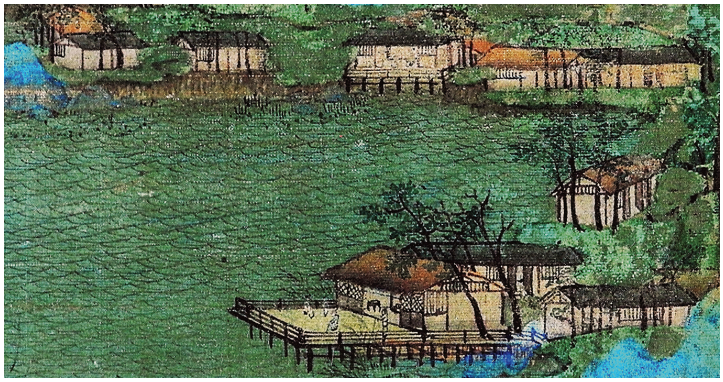


2f



3

〔图七〕《千》卷中的竹编抹泥白粉墙



和船篷等手法不会不对王希孟有所影响，这也是他在开封所能见到的，特别是其在文书库供职的金耀门以南的汴河就有船舶，画家不可能熟视无睹。

2. 屋宇

《千》卷的建筑样式最为丰富，主要是瓦房，草房较少，显现出这一带的富庶程度。中国工程院院士、书画鉴定家傅熹年先生曾经就图中各类建筑的类型、构造和用途进行了周详精到

〔图八〕《千》卷中的各类建筑
1. 书院　2. 亭桥　3. 农舍　4. 寺院　5. 崖居　6. 渔村　7. 磨坊　8. 道观　9. 酒肆　10. 隐居（一）　11. 隐居（二）



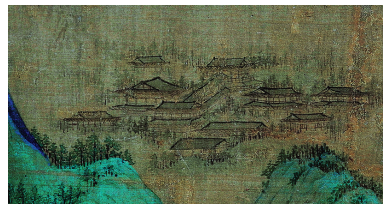
1



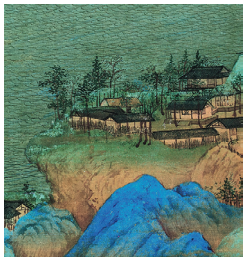
2



3



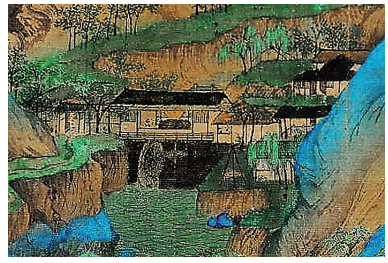
4



5



6



7



8



9



10



11

的研究，确定此画具备江南或江浙特色，除了影壁为夯土墙之外，“房屋墙都是白粉墙，柱子露明，可见是很薄的编竹或苇抹泥的墙，与现在江浙传统住宅的做法同”[1]〔图七〕。

画中建筑用途主要是寺观、书院、酒店、水磨坊等，还有渔家和农家的村舍〔图八〕，屡屡出现的干阑式和吊脚式建筑、各类木制桥梁等，可以判定画中所绘不是海边的景物。海边建筑必须以石材为主，以便于抗击台风。

‹1› 傅熹年：《傅熹年书画鉴定集》页39，河南美术出版社，1999年。

〔**图九**〕**比较佛塔**
1. 仙游菜溪岩唐代方形佛塔　2.《千》卷方形佛塔　3. 菜溪岩唐代方形佛塔



1



2



3

最关键的就是寻找具有地域特性的建筑，复杂的是画中建筑来自若干个不同的地域。画家在一座寺院的一侧绘有一座低矮的僧塔，为方形三层石构，虽十分简易，但具有一定的标志性。在仙游菜溪岩有一些与此同类的四方僧塔，如一座方形舍利塔，高1.5米，建于唐代〔图九〕。沿海小型塔都建得比较低矮，多为三层，只有个别的为五层塔，以石材为主，这与抵御台风有关。

在《千》卷中段的山下，一个用竹篱笆围起来的瓦房院落，结构对称规整，前后两进，前院系文人居所，有人物端坐，后部中间陡然建起一个高大的穹形草庐，草庐里疑是挂着立轴，这是其他任何地方所没有的简易建筑，它高耸在后院中间最重要的地方，必定是一个朝觐之地，从形制上看，不会是佛儒道中的任何一家。记起周武王时代的匡裕（一作俗）兄弟七人一同结庐于山，进行修炼，后来都得道升仙，只剩下一个空空的草庐，后人称匡裕隐居的这座山为庐山，亦作匡山，匡裕后来得到汉武帝的封赐，奉为守护庐山的山神。据北宋诗人陈舜俞（1026—1076）《庐山记》云："通隐桥之西一里有匡君庙。《寻阳记》云：昔汉武帝南巡祠名山，问庐君何神也？博士对曰：昔匡俗得道于此。乃赐号大明公。"画中此院落疑是匡君庙，不远处果真有座木桥，会不会就是陈舜俞所说的"通隐桥"？陈舜俞是熙宁五年（1072）游庐山的，文中所说的实景下距希孟画此图仅仅四十年。画中的穹庐不可能是匡氏的遗物，应是后人祭奠他的一种形式，这个局部恰恰可以说明该图所绘具有当时庐山地标性建筑的一些特性，特别是疑为匡君庙的穹庐以及与它相配套的通隐桥具有特殊的唯一性〔图十〕。在图中另一个院落的侧面，也建有一穹窿顶草庐，想必这是一个祭祀多神的场所，只是匡神退居末位了。据明正德《南康府志》载："匡君庙在庐山北"，祭拜匡君庙的风习至少延续到清末[1]，只是今日不知匡君庙何在。

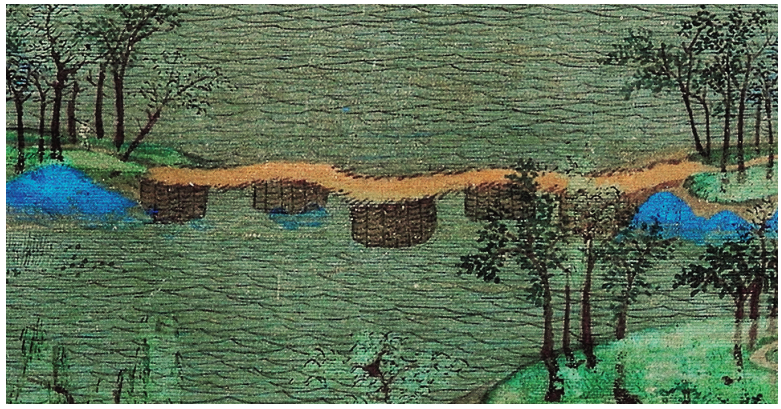
北宋兴书院、重读书，画中屡屡出现的大小书院，正是这个时代的反映，画家对书院的建筑布局十分熟悉，可能有过书院的生活经历。进入画学的少年学子不可能是文盲，画学的课程如《说文》《尔雅》《方言》《释名》等接近太学的程度，希孟在故里完成了最早的童蒙教育，之后的初级教育极可能是在县学或书院里完成的，由此才能进入画学。这些读书经历渐渐滋养了画家的综合修养和感悟能力，才让徽宗"知其性可教"。

‹1›　（清）江炳炎《忆旧游·送杨耘谷游江楚诸胜》词："忽起飘然兴，指落霞南浦，长揖匡神。"

〔图十〕《千》卷匡神庙
1. 匡神庙　2. 疑是匡神庙附近的通隐桥

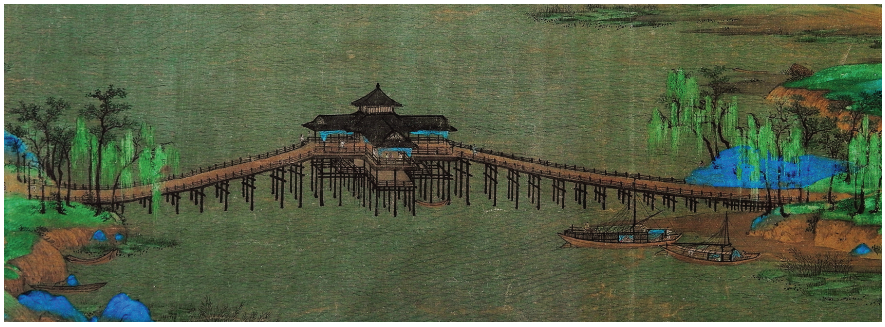


1



2

〔图十一〕《千》卷长桥



3. 桥梁

画中有各种各样的桥梁，如长桥、亭桥、板桥、拱桥、人字桥等，均以木构为主，体现出南方山区建桥的用料特性。其中在北宋具有唯一性的桥梁是木构长桥，桥的正中还建造了一个十字廊，以避风雨，上下两层，廊内有路人休憩，十字形建筑是唐宋时期流行的样式(画中出现多处)，桥下有大船停泊〔图十一〕。傅熹年先生认为，该长桥的原型极可能取自于江苏吴江(今属苏州吴江区)的长桥(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[1]。该桥在元代改为石桥，元代总长达一千三百余尺，相当于230多米，合乎画中的长度比例。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。北宋朱长文[2]《吴郡图经续记》中《利往桥记》云[3]：

> 吴江利往桥，庆历八年（1048），县尉王廷坚所建也。东西千余尺，用木万计，棨以修栏，甃以净甓，前临具区，横截松陵，湖光海气，荡漾一色，乃三吴之绝景也。桥成而舟棹免于风波，徒行者晨暮往归，皆为坦道矣。桥有亭，曰垂虹，苏子美曾有诗云："长桥跨空古未有，大亭压浪势亦豪。"非虚语也。

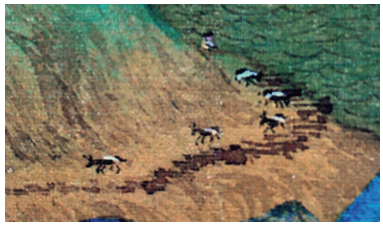
据傅熹年先生研究："此桥在当时极负盛名，很多大文学家如苏舜钦、王安石都歌咏过它，在大书家米

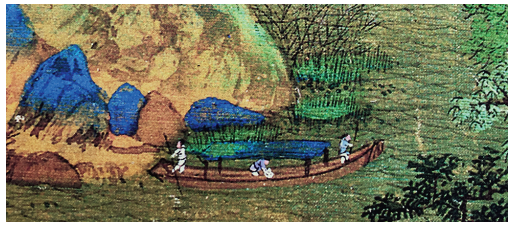
‹1› 前揭《傅熹年书画鉴定集》，页33－50。

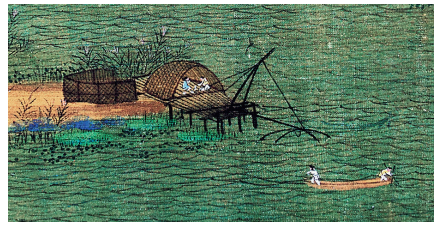
‹2› 朱长文(1041－1098)，字伯原，苏州人。年未弱冠登进士第，后因坠马伤足不仕。绍圣年间(1094－1097)召为太学博士，迁秘书省正字，元符元年(1098)经苏轼等人的推荐，充本州教授，作有《续书断》。

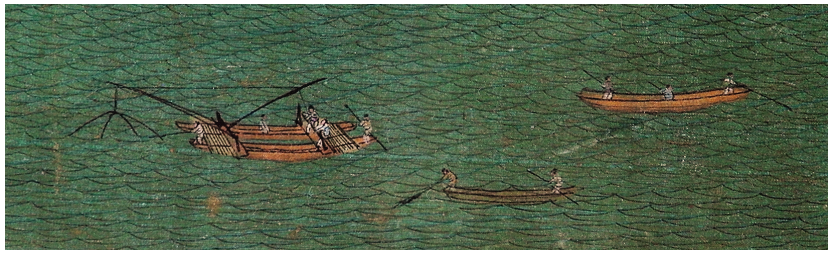
‹3› (北宋)朱长文：《吴郡图经续记》卷二六，江苏古籍出版社，1999年。

〔**图十二**〕**人物活动**
1. 山间驮队　2. 抵岸　3. 捕鱼与挖河泥　4.滑轮起网　5. 赶驴过桥　6. 转运乘客　7. 载客运竹

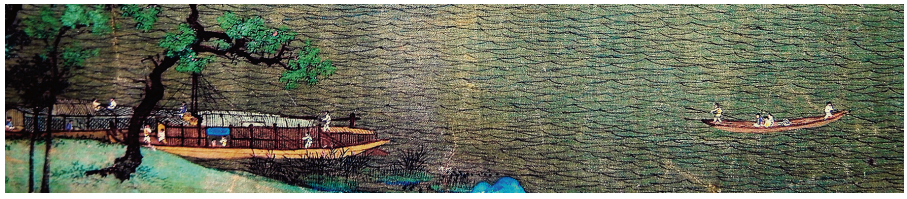

1


2


3


4


5


6


7

芾的真迹如《蜀素帖》、《头陀寺碑跋尾》中都提到过它。”[1] 苏轼最激动的是“大亭压浪”，米芾《吴江垂虹亭作》里最动情的是“垂虹秋色满东南”。

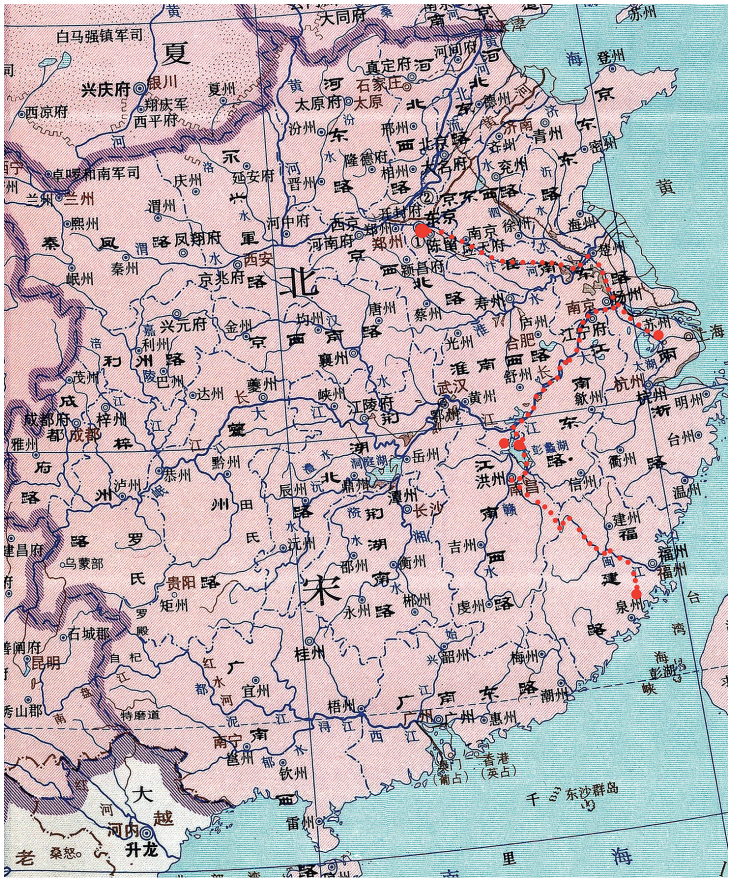
4. 人物活动

画中人物活动大多围绕着出行和捕鱼展开。舟船为出行的主要工具，除个别使用毛驴外，没有车辆和马匹，此乃“南船北马”之习。画中多处出现曲折的木桩栈道，十分艰险，是画家有过远途跋涉的印记。画中有三处在船上挖河泥的情景，不会是北方和海边的生产劳动，是江南河网地区的积肥方式；船工们大多用篙撑船，特别是一船两篙夫在快抵岸时配合得十分默契，还有小渡船向大客船转送乘客，说明了画家非常熟悉水网地区人们的出行方式〔图十二〕。

《千》卷并非全是某一地的写生图，而是囊括了画家足迹所至诸多地域的景致，这就为细究其所见过的“世面”提供了契机。按地域划分《千》卷中的景物，最南端的景致是闽东南沿海的仙游（今属福建）九鲤湖的双瀑和四叠瀑，以及与该县菜溪岩相类似的三层僧塔，水中还有海边的礁石，远景甚至出现了海景气象；再向西北则是到赣北庐山、鄱阳湖一带，取景庐山外廓和鄱阳湖湿地及湖船、民居等；在吴郡，取景长桥和诸多干阑式建筑；在开封，将各类漕船、客船收入画中。需要注意的是：画中几个地域性景物

‹1› 前揭《傅熹年书画鉴定集》，页48。

〔图十三〕《千》卷取景地示意图
采自《中国历史地图集》第6册，页4



的细节，距离开封越近，越清晰、越准确，距离开封越远，则时间越早，固然记忆会出现模糊，这是形象记忆的一般规律。如画中运河的漕船和客船表现得最为精确，其次是苏州的长桥，再次是类似庐山和鄱阳湖的景致，最次是福建东南沿海的景观，这是不是与画家不同年龄段在不同地域的形象记忆有关？以北宋闽东南到开封的“之”字形交通路线几乎可以把这些景点连接起来：从闽东南沿海向西北到达庐山、鄱阳湖，在九江顺长江到达润州（今江苏镇江），沿运河往南折返到吴郡，而后沿运河发舟北上至皖北入隋唐大运河再接汴河到宋都开封，其间希孟有可能就读过途中的某个书院。王希孟十多岁的一生所见所历，大致如此，这仅是根据《千》卷里的景物和事物所作的一些推定，仅供参考〔图十三〕。

二　王希孟入宫考

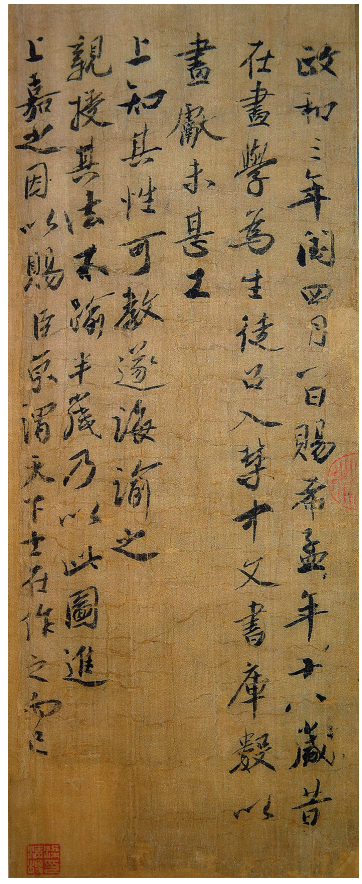
画史上关于王希孟的认识，首先来自于时任尚书左丞相右仆射蔡京在《千》卷后的跋文：“政和三年闰四月一日赐。希孟年十八岁，昔在画学为生徒，召入禁中文书库。数以画献，未甚工。上知其性可教，遂诲谕之，亲授其法。不逾半岁，乃以此图进。上嘉之，因以赐臣京，谓天下士在作之而已。”〔图十四〕以往对该跋文的解读是：“他在北宋政和年间（1111—1117）为画院学生，政和三年（1113）十八岁时画成此卷。王希孟在画院当学生，受到画院的艺术教育和画家们的熏陶，接触文书库所藏古代书籍。”‹1› 其实，王希孟是在画学当学生，没有在画院任过职，文书库也不是书画收藏机构，详见下文解析。该跋文最直接的信息是希孟在开封就读于画学，结业后去文书库为小吏，之后获徽宗赐教，于1112年底至1113年初绘成《千》卷。可知王希孟在不到半年的时间就完成了这幅巨制，蔡京题字时希孟十八岁，上推十八年‹2›，即希孟生于哲宗朝绍圣三年（1096），取名“希孟”，“希”字古意为仰慕，至少可以推定他出生于普通的读书人家。

‹1›　叔华：《〈千里江山图〉简介》，《美术》1977年第3期，页43。

‹2›　旧说希孟年十八岁画成是图，其实是蔡京题字时，希孟十八岁了，希孟是在前一年即十七岁时画毕，还要装裱、呈上。

（一）王希孟在开封

〔图十四〕《千》卷后蔡京跋



希孟在开封可分为三个时期，其一是画学时期，其二是秘书库时期，其三是获徽宗赐教时期，最终绘制成《千》卷，之后便是王希孟永远的沉默。

1. 关于画学的背景

北宋有过三次兴学的高潮，每一次都与当朝宰相密切相关，第一次是范仲淹的“庆历兴学”，直接管理和资助地方州学；第二次是王安石与“熙宁元丰兴学”，重在改革培养和选拔人才的制度；第三次是蔡京的“崇宁兴学”，大力培植文化、艺术人才。北宋画学和书学就是在这个大背景下建立起来的。宋徽宗管理艺术具有一定的计划性和前瞻性，其在1104年建立了画学，当时与画学相对应的学校还有书学、算学、医学等，时称“四学”，可知此类“办学”活动已形成了一定的规模。建立画学，源于徽宗的一次失望。据邓椿《画继》卷一《圣艺》载，徽宗即位之初，为建五岳观大召天下画界名手，应召者达数百人之多，命其当场作画，多数应试者令徽宗很不满意。这件事对徽宗颇有刺激，为了专事培养绘画人才，提高未来翰林图画院画家的综合修养，崇宁三年（1104），宋徽宗创建了专门培养画学生的学校——画学，“益兴画学”的目的是为了“教育众工”[1]。

2. 王希孟在画学的境况

画学是中国历史上唯一出现的皇家绘画学校（1104－1127），仅存世二十三年，生徒“以三十人为额”[2]，相当于今天的学生，希孟是其中之一。

有关画学的材料十分缺罕，相关信息也许可以在北宋太学那里得到补充，如报考太学，必须有品官推荐，画学招收生徒推测也大致如此。太学学制大概为三年[3]，那么画学的学制绝不会超过太学。徽宗于1104年建画学，招收了第一批生徒，三年后的1107年，第一批生徒结业，王希孟入了画学，成为新的生徒。画学里的生徒必定和太学生一样，享受朝廷给予的膳食住宿和文具等，此外还有画具。

希孟大约在十二岁入画学，古代“志于学”的年龄是十五岁，依照入学规矩，是要有人保荐加斡旋，希孟得到了某官人的相助，提早进入了画学。

画学是一个相当安定的读书学画的教学机构，几乎没有受到朝廷内斗的影响。画学先是与另一所高等学府太学一样隶属国子监，只是比太学低一档。画学和书学在一起，具体地点由“国子监擗截屋宇

‹1› （南宋）邓椿：《画继》卷一，页3，《画史丛书》（一），上海人民美术出版社，1986年。

‹2› （清）徐松编：《宋会要辑稿》崇儒三，页2796，中国基本古籍库电子版。

‹3› 太学生须完成太学的考试，其中包括每年一次的公试、两年一次的会试和相当于毕业考试的上舍试，差不多需要三年的时间才能全部完成，这正好与三年一次的进士考试相衔接，故太学学制大概为三年左右。

充”[1]，王希孟就曾在这里读书学画，米芾(1052—1107)五十四岁时被召为书画学博士，也是在这里。所谓“博士”在宋代是御赐给行业里的领军人物，强化其督导作用，米芾身跨书学、画学两校，与王希孟前后脚在画学，希孟到时，恐怕米芾已经仙逝。据《东京梦华录》载，国子监的位置很独特，出大内南门宣德门即御街，往南穿过内城朱雀门，跨过蔡河上的龙津桥，桥南就是国子监，画学便在那里，和书学相邻，离太学、贡院和城南闹市不远[2]。大观四年(1110)，画学脱离太学，由翰林图画院直接统领，这样，绘画教育与未来的绘画供职紧密联系起来了。

希孟和生徒们所学的“画学之业，曰佛道，曰人物，曰山水，曰鸟兽，曰花竹，曰屋木”，徽宗力求造就出一批画艺广博、写实能力超群的御用画家。画学机构还十分重视提高学子们的综合文化素养，其中包括篆字书写和艺术语言表述能力：“《说文》、《尔雅》、《方言》、《释名》教授，《说文》则令书篆字、著音训，余书皆设问答，以所解艺观其能通画意与否。”画学在生徒中分出“士流”[3]和“杂流”[4]两类，安排他们分开居住，其学习文化方面的内容也各有不同：“别其斋以居之。士流兼习一大经或一小经，杂流则诵小经或读律。”[5]希孟属于士流还是杂流，尚不得知，但至少可以确信，他习过小经，这是“士流”和“杂流”的共同课，即《易》、《尚书》、《春秋公羊传》、《谷梁传》，还会有《庄子》、《列子》等，小经在学官口授时，随即成诵。可见画学的课程是相当繁密和沉重的。画学的考试完全取自太学的方式和要求：“三舍试补升降以及推恩如前法，惟杂流授官止自三班借职以下三等。”[6]“士流”和“杂流”的绘画考试要求是一样的：“考画之等，以不仿前人，而物之情态形色具若自然，笔韵高简为工。”[7]

在徽宗朝，画家要进入翰林图画院必须经过考试。徽宗亲自出题招考取士，往往以诗句为题要求学子们曲尽其意、遐想无限，他排斥那种平铺直叙、图解式的绘画构思，以此推动宫廷画家提高文学修养、工于巧思的绘画风气。如以“万年枝上太平春”为题查考学子们对诗句的理解力，理想的构思是画冬青树上的频伽鸟。又出“野水无人渡，孤舟尽日横”之句，考生则多画一空舟系于岸边，绘鹭、鸦栖息于船舷或蓬背，唯山水画家、度支员外郎宋迪侄宋子房构思不凡，他画一渡工横笛卧于船尾，其意并非舟中无人，而是路无行人，更可见船工寂寞难耐，此佳构荣获第一，宋子房后来也是画学博士。1110年，大

‹1› 前揭《宋会要辑稿》崇儒三之一。

‹2› 见(南宋)孟元老：《东京梦华录》卷二《朱雀门外街》，山东友谊出版社，2001年。该书标出画学与太学的位置。

‹3› 指通过科举中第的文人。

‹4› 特指非科举中第者，如由军班、进纳、上书献策、守御、捕盗、奉使等途径补受官职者，还有吏人、匠人、术人和医人等，统称“杂流”。

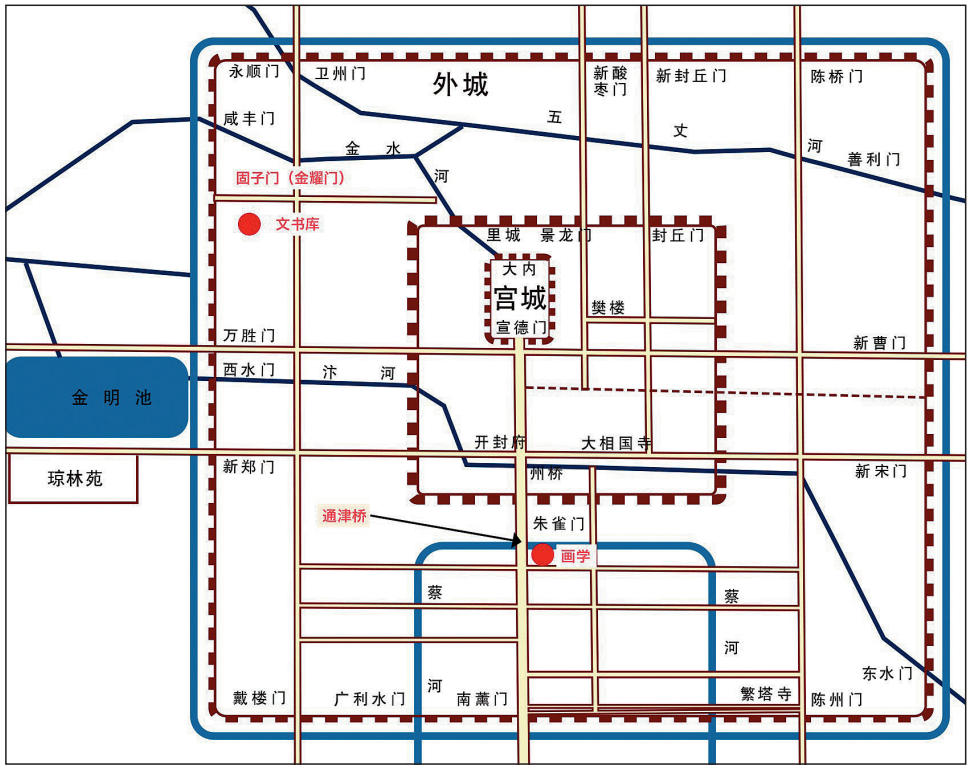
‹5› 据《新唐书·选举志上》载：“凡《礼记》、《春秋左氏传》为大经，《诗》、《周礼》、《仪礼》为中经，《易》、《尚书》、《春秋公羊传》、《谷梁传》为小经。”宋吴曾《能改斋漫录·记事二》载：“政和八年御笔：‘……自今学道之士，所习经以《黄帝内经》、《道德经》为大经。《庄子》、《列子》为小经，外兼通儒书，俾合为一道。大经，《周易》；小经，《孟子》。’”

‹6› 本段引文皆出自《宋史》卷一五七《选举志三》，页3688，中华书局，1977年。

‹7› 前揭《宋史》卷一五七《选举志三》，页3688。

约三年画学生徒结束后，按翰林图画院“今待诏三人，艺学六人，祗候四人，学生四十人为额”‹1›，王希孟恐怕未能通过考试，推荐他的蔡京自身难保，被退休在杭州，他未能跻身翰林图画院这四十位画学生中间。

〔图十五〕画学和文书库在北宋开封城的位置



3. 希孟在文书库

接下来就是蔡京所说的希孟被“召入禁中文书库”，即中央存放税赋档案的库房。文书库位于开封外城西北墙城门固子门（一作金耀门）内‹2›，其活计与绘画毫不相干，且远离禁中，亦远离繁华的商业街市〔图十五〕。

文书库是一个管理森严的中央档案机构。至道元年（995），宋太宗力求建立严格的税收档案制度，敕令中央的盐铁、度支、户部三司和地方都要建立架阁库，地方将“所管若干户、夏秋二税、桑功正税及缘科物，用大纸作长卷，排行实写，送州覆校定，以州印印缝，藏于长吏厅侧”‹3›。地方的此类档案都要送交北宋中央财赋机关的档案室——三司架阁库，积攒了十年，档案堆不下了。于是真宗在1005年增设了专门管理这些财税档案的库房，据《续资治通鉴长编》载：景德三年（1006），“是冬，置金耀门文书库，掌三司积年案牍，以三班一人监之”‹4›。这是一个品级较低的职能机构，库监才正八品。文书库与架阁库不同的是，架阁库管理五年以内的档案，到五年后必须送交文书库归档，故文书库是管理五年以上的各类财赋档案。王希孟就是供职在这个与绘画毫无关联的行政机构，他的差事无非就是对三司架库阁移交的档案进行登录、排架等琐碎事务，也会像基层库员一样“用大纸作长卷，排行实写”‹5›，进行“应帐、

‹1› 前揭《宋会要辑稿·职官》卷三六，页4069。

‹2› 金耀门在后周时称“肃政门”，宋太平兴国四年（979）九月改此名。三司文书库位于此门之内，故名。

‹3› （南宋）《宋通鉴长编纪事本末》卷一四，页103，清嘉庆宛委别藏本，中国基本古籍库电子版。

‹4› （南宋）李焘：《续资治通鉴长编》卷六四，页734，清文渊阁四库全书本，中国基本古籍电子版。

‹5› 前揭《宋会要辑稿·食货》卷七〇，页8240。

凭由、文旁，令逐手分于每卷上批凿库务名目、某年月、凭由道数，写签帖，封记印押讫……不得辄有损坏散失”[1]。不过，这在客观上为希孟今后画高头大卷打下了控制画幅的基础。在文书库苛严的管理之下，每天必须谨小慎微，不得越雷池一步。这种终日拘泥于绳墨之间的枯燥生活对艺术家来说意味着被排出行外，此前画学的笔墨生涯，几乎全都枉费了。

（二）王希孟与宋徽宗的关系

北宋太祖设立了童子科，盛行培养童子读书，以适应世代文治的发展，“凡童子十五岁以下，能通经、作诗赋、州升诸朝，而天子亲试之”[2]，据《宋史·本传》记载，神童有王禹称、孔文仲、蒋堂，以及七岁会作诗的黄庭坚，十岁就“闻古今成败，辄能语其要”[3]的苏轼等。神童出产最多的地方是福建和江西，真宗朝最小中童子科的是三岁的福建人蔡伯希，真宗赐诗曰：“七闽山水多才俊，三岁奇童出盛时。”[4]徽宗更是宠幸神童，自仁宗到徽宗朝，赐神童进士出身者有二十人[5]。相传宋徽宗和八岁黄永年一起背诵《诗·小雅·天宝》时，黄永年机智避讳而获赐。

徽宗对少年画才更是褒奖有加。徽宗建成龙德宫，命画院待诏画壁画，来此作画者均是经过精心挑选的高手，壁画完工后，徽宗幸临龙德宫，对他们的画艺无一认可，“独顾壶中殿前柱廊拱眼斜枝月季花，问画者为谁。实少年新进。上喜，赐绯，褒锡甚宠，皆莫测其故”。徽宗认为：“月季鲜有能画者，盖四时朝暮，花蕊叶皆不同，此作春时日中者，无毫发差，故厚赏之。”[6]他要求画出花卉的时节特征，这位少年新进达到了。

王希孟也是徽宗所要寻找的那种新进，他的出现不是偶然的，是宋代注重神童的社会风习滋养出来的。希孟是在入了文书库之后得到了徽宗的教谕，如蔡京所言，希孟“数以画献，未甚工。上知其性可教，遂诲谕之，亲授其法”。他将自己的画作数次呈献给徽宗，徽宗因见其作缺乏功力，不甚满意，但发现他尚有艺术慧根，便亲自教授画法，徽宗如此对待一个十几岁的小画家，除了他的亲子赵楷等之外，只有希孟和那位画月季的少年新进了。

徽宗对希孟的厚待，还不止于此。据《宋会要辑稿·食货》五二载：“金耀门文书库差三司军大将二人充专副，月给食钱二千。”[7] 管理文书库的副职才“月给食钱二千”，希孟的月俸必定在此之下，据载：

‹1› 前揭《宋会要辑稿·食货》卷五二，页7308。

‹2› 前揭《宋史》卷一五六《选举志二》。

‹3› （南宋）朱熹：《三朝名臣言行录》卷三《内翰苏文忠公》，页183，四部丛刊景宋本，中国基本古籍库电子版。

‹4› （南宋）王明清：《挥麈录》后录卷五，页114，上海书店出版社，2001年。

‹5› 张邦炜：《宋代的“神童”》，《文史杂志》1991年第6期。

‹6› 前揭《画继》卷一〇，页75。

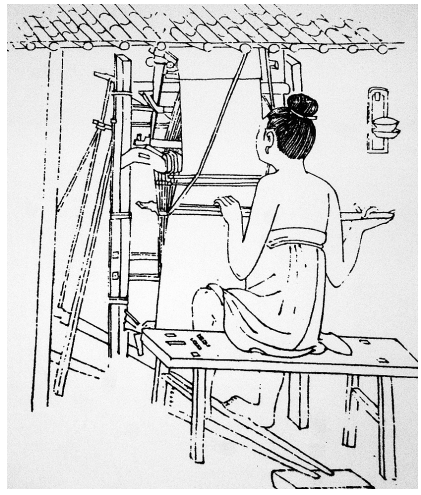
‹7› 前揭《宋会要辑稿·食货》卷五二，页7307，崇宁年间的俸禄会略高一些。

“数年以来，物价滋长，比实直大段相远。大观二年(1108)，小麦孟州温县实直为钱一百二十”‹1›，“专副”的这二千钱(两贯)在崇宁年间只够买十几斗小麦，在北宋末的开封，刚够一小家糊口之用；另一方面，纺织品在宋代属于高税商品，以大观元年(1107)每匹1500钱的绢价，普通绢40尺为600钱，宫绢则远远高于此，这是他半个月的收入，还不算颜料和笔墨等开支。因此，王希孟的微薄收入是无法承担画《千》卷的材料支出的，该图卷的绢织得十分紧密和平整，从破损处看，有一定的厚度，是北宋上等的“宫绢”〔图十六〕，一个文书库的小吏不可能享用这些皇家的文房用具，更何况是近12米长的宫绢，一定是徽宗解囊资助了王希孟，还提供了鲜亮的矿物质颜料。

〔图十六〕细密的北宋宫绢



〔图十七〕北宋竖式织机
山西开化寺壁画上的立织机图



此项推断还有另外一个依据：即《千》卷的高度与徽宗绘于1112年的《瑞鹤图》卷十分相近，后者是徽宗《宣和睿览》册之一，与《千》卷绘于同一年，高度为51厘米，比《千》卷只少0.5厘米，这应该是后世裱画匠多次揭裱切边造成的，可忽略不计。它们的材质和色泽几乎也是一样的，可见应是徽宗赐予希孟厚厚的一卷宫绢，用于画《千》卷。很可能也是在这个时段，徽宗将同样材质和门幅的宫绢赐给了某个御用画家，绘成了《听琴图》轴(绢本设色，纵81.5厘米、横51.3厘米，故宫博物院藏)‹2›，只是《千》卷的高度在此成了立轴的宽度。《听琴图》轴系徽宗的御题画，蔡京在上面题写了七言绝句，此图虽然没有年款，根据蔡京获得宠信的时间，可以推定该图也是绘于这个时段，即1112年左右。同样，徽宗的另一个御用画家代笔临摹了唐代张萱的《虢国夫人游春图》卷(绢本设色，纵51.8厘米，横148厘米，辽宁省博物馆藏)，徽宗很可能也将这一规格的长绢赐予了当时的李唐，使他完成了《江山小景图》卷，由此，也许给该图绘于北宋提供了依据。这些画绢门幅与《千》卷相当，故极可能都来自同一类织机，如山西高平开化寺大雄殿存有绘于北宋绍圣三年(1096)的壁画，上有一架立式织机〔图十七〕。多人使用同样门幅的宫绢，亦构成了这个时期宫廷绘画的特殊记忆：一方面连接了徽宗、蔡京与希孟以及其他画家之间的联系，另一方面可推知徽宗在这个时段要提振宫廷绘画的色彩亮度和丰富程度，因为这批绘画都是设色的。

希孟画这样一幅高头大卷，应占有一定的场地；且其用不到半年的时间画完《千》卷，不可能是用文书库的工余时间，不但“脱产”不够，还须“突击”，有徽宗御赐宫绢，王希孟作画的时间和场地必定会迎刃而解。

从王希孟的《千》卷可以探知北宋宫廷绘画教育的特性，具有“速成”的效应，注重培养实际操作的能

‹1› 前揭《宋会要辑稿·食货》卷七〇，页8250。

‹2› 此图旧作宋徽宗作，清代胡敬指出着红衣坐者为蔡京，今人杨新说画中鼓琴者为徽宗。

力，提高生徒画大画、长卷的驾驭水平，以适应今后画大画的需要。

（三）蔡京与王希孟的关系

王希孟得到徽宗如此青睐，不是没有原因的。一个远离皇城、委身于外城金耀门文书库十几岁的吏员，根本没有办法接近徽宗。王希孟初呈其作，不入法眼，徽宗还有耐心赐教，必定是有人从中多次疏通，此人极可能就是蔡京。根据《千》卷对仙游景观的熟悉程度，画家有可能在那里生活过。从蔡京的跋文来看，他对王希孟的情况颇为熟识，对他认识徽宗的事情也十分清楚，可谓了如指掌，如果不是他的话，会是谁呢？蔡京为什么会对王希孟这般关注？他们之间到底是一种什么关系？

1. 王希孟的作画背景

蔡京称《千》卷的作者为“希孟”，这是作者名，显然蔡京是长辈。值得注意的是，按《千》卷的尺幅和内容，以正常的创作时间来看，从起稿到画毕，至少需要大半年的时间，王希孟只用了不到半年的时间就完成了，显然是在“赶工”，呈献这样大的精心之作，会不会是为了政和三年(1113)初一个不寻常的日子？徽宗收下《千》卷后，看来是满意的，交内府裱褙官装潢完毕，按徽宗的行事习惯，还要请朝中官员和图画院画师赏阅一番，不久，于是年闰四月一日转赠蔡京。

从蔡京的跋文来看，徽宗是面赐蔡京，从侧面肯定了蔡京的推荐，当时称颂了一句“天下士在作之而已”。“天下士”典出《史记》卷八三《鲁仲连邹阳列传》：“始以先生为庸人，吾乃今日知先生为天下之士也。”[1]新垣衍说到此才知道鲁仲连是天下杰出的高士。后遂以“天下士”等指才德非凡之士，徽宗表面上是称颂王希孟，实际上是希望蔡京继续作为，也可知此时希孟尚在。徽宗常常会将宫廷画家呈献的佳作转赠贵戚朝臣，如翰林图画院画家张择端《清明上河图》卷就被徽宗转赠给了舅辈向氏。

由于蔡京的出现，他丰富的行状资料使王希孟短暂而模糊的历程渐渐清晰起来，希孟短暂生涯中的逆顺竟然与蔡京第三、四次入朝为相的命运紧密相连，这不是偶然的巧合，而是两人之间的依存关系形成的契合。蔡京(1047—1126)是兴化仙游(今属福建)人，熙宁三年(1070) 登进士第，希孟约出生于1096年，成长、初读于南方。1101年，徽宗即位，蔡京被贬到杭州，提举洞霄宫。供奉官童贯到杭州访求江南名家书画和珍宝，蔡京百般巴结，委托童贯将他画的屏幛、扇带等物带到宫里，童贯每天都有呈献，并附上诸多好评，引起徽宗对蔡京的好感。崇宁元年(1102)，徽宗调蔡京知大名府，为尚书左丞，次年(1103)，升任左仆射，他用群小、行苛政，令州县都仿照太学三舍法考试选官，建辟雍。1104年促成徽宗建立画学，建党人碑，进一步迫害旧党残余。崇宁五年(1106)，蔡京连续升官至司空等，改封魏国公。是年正月，西方出现长尾彗星，有谏者言此系听蔡京计建党人碑惹怒上苍所致，于是，徽宗罢去所有蔡京建置的事物。蔡京免官为开府仪同三司、中太一宫使。蔡京的党羽暗中在皇上面前推举他，大观元年(1107)，又拜他为左仆射，后一跃而为太尉、太师，这是他第三次入朝。约在是年，希孟

‹1› 《史记》卷八三《鲁仲连邹阳列传》第二十三，页866，清乾隆武英殿刻本，中国基本古籍库(电子版)。

欲进画学，最有可能推荐希孟的人应该是促成办画学的蔡京了，尤其是希孟年尚十三，是要有要人从中斡旋的。大观三年(1109)，台谏官相继弹劾蔡京，他被迫辞官退休，仍负责修《哲宗实录》，改封楚国公。次年，御史张克公继续弹劾，历数蔡京辅政八年的乱政事例，蔡京被勒令迁居杭州退休。正在这个时候，王希孟完成了画学学业，面临择业。按照画学生徒的自然发展趋向，他本应该考入翰林图画院任画学生，也许是未能通过命题创作的考试而落榜，至少可以确信的是，远在杭州的蔡京爱莫能助，希孟孤立无援，不得不应召到金耀门文书库，从事抄写与登录税赋档案等繁琐账务，远离了他所酷好的绘画艺术。

政和二年(1112)，徽宗召蔡京回京师，官复宰相，改封鲁国公，这是他第四次入朝。蔡京在朝里朝外，炙手可热，以他的"丰亨豫大"之说靡费国库，铸九鼎，祭明堂，祀园丘，修新乐，造万岁山……徽宗对蔡京的宠信已经达到了峰巅。蔡京复相对希孟来说，无疑是复蒙甘霖，激起了他回归画坛(去翰林图画院)的愿望。希孟极可能是通过蔡京的疏通，认识了徽宗。他在这一年数次将画作呈交徽宗审阅，徽宗初评其画"未甚工"，但觉得希孟聪慧可教，便亲炙画艺，尤其是青绿山水。希孟获赐画材良多，日日有进，不愈半年，在1112年底至1113年初，按徽宗旨意赶工绘成了巨制《千里江山图》卷，徽宗阅后甚感有成，在1113年闰四月一日转赠蔡京[表一]。

[表一] 蔡京、希孟迁贬对照表

时间 / 人物	崇宁五年(1106)	大观元年(1107)	大观二年(1108)	大观三年(1109)	大观四年(1110)	政和元年(1111)	政和二年(1112)	政和三年(1113)
蔡京	免职	官拜太尉太师	在京师任上	致仕，在京	逐出京，退休居杭	居杭	召还京师，复相	获赐《千》卷
希孟	在外	入画学	在画学	在画学	入文书库	在文书库	获徽宗赐教	《千》卷获徽宗认可

蔡京对希孟的态度并非纯出于提携后学，他早就被冠名"有手段"‹1›，以其"天资凶谲，舞智御人"‹2›的恶性，只要有蔡京掺和必定是有所图谋的。他为了巴结徽宗，揣摩徽宗喜好奇异事物的特性，不停地向徽宗觐献珍奇异宝，蔡京在其中玩的是君臣之间的情感设计，年轻的希孟仅仅是他准备的一枚小棋子而已。单以希孟的阅历和早熟程度来说，是不可能独立完成《千》卷的创作，事先主要来自于徽宗的"诲谕"和"亲授其法"，整个创作都是徽宗的精心"实验"的成果。希孟也会有自己的打算，按照正常的逻辑推理，他最大的意愿就是能够获得徽宗的认可，巴望着离开外城西北边金耀门的文书库，正式进入翰林图画院画学生的行列。

最后就是希孟的姓氏和归宿问题。据故宫博物院杨新先生的研究，本不知希孟之姓氏，"清初梁清标的标签上及宋荦的《论画绝句》中才提出希孟姓'王'"，"因为目前我们还没有找到第三条有关王希孟的

‹1› (宋)蔡絛：《铁围山丛谈》卷六，页107，中华书局，1983年。

‹2› 前揭《宋史》卷四七二，页13727。

生平材料，这里暂从梁、宋说法。”[1]清初宋荦《论画绝句》云：“宣和供奉王希孟，天子亲传笔法精。进得一图身便死，空教肠断太师京。希孟天资高妙，得徽宗秘传，经年作设色山水一卷进御。未几死，年二十余。其遗迹只此耳。徽宗以赐蔡京。京跋云：希孟亲得上笔法，故其画之佳如此，天下事岂不在乎上之作之哉！今希孟已死，上以兹卷赐太师，臣京展阅深为悼惜云。”[2]梁清标曾将《千》卷随大批私藏书画重新装裱，希孟姓王和“未几死，年二十余”的信息极可能来自旧裱题鉴上的遗迹，且两人前后口径一致。希孟果真早亡的话，多半是因赶工所累，这幅画的面积相当于六万多平方厘米，以当代工笔画家的经验和作画的照明条件而言，至少需要大半年的时间，更何况当时的北宋。这对一个十几岁的少年来说体力和精力都会透支过大。

三　《千里江山图》卷的美学意义及其诗意

《千》卷成了徽宗赏赐重臣的宝物，对它的认识仅仅限于青绿技法是远远不够的，它所承载的是徽宗当时正在推崇的“丰亨豫大”审美观，其中自有徽宗的一番用心。由此，必须将《千》卷置于北宋绘画审美意识的大格局里，并与其他不同的审美观进行比较，才能深入领会画中的意蕴。从五代到北宋末的宫廷画坛，已基本形成了比较鲜明的美学形态，即“悲天悯人”、“萧条淡泊”和“丰亨豫大”三种不同的绘画审美观。他们之间并不是非此即彼，在一定程度上是有所交融的。

（一）“悲天悯人”的审美观

与“丰亨豫大”相对立的是“悲天悯人”的审美观，“悲天悯人”的思想出自唐代韩愈《争臣论》：“彼二圣一贤者，岂不知自安佚之为乐哉？诚畏天命而悲人穷也。”意即哀叹时世、怜惜众生。反映这种思想的作者有文人和职业画家，不分朝野，其画面意境以荒寒枯寂据重，气候以秋冬雪天占多，色调以晦暗清淡为主，表现出画家对世事的感慨、对苦难的关注、对弱小生命的哀怜，颇有一番沧桑之感。

“悲天悯人”审美观较明显地出现在有点景人物活动的山水画里，如传为五代关仝《关山行旅图》轴和宋代佚名《江帆山市图》卷（皆台北“故宫博物院”藏）中深山小集里山民们的质朴生活、宋初李成《读碑窠石图》轴（日本大阪市立美术馆藏）里在古木下阅读古碑的老者，都产生出沉厚的沧桑感，宋初祁序山水与动物的结合之作《江山放牧图》卷（故宫博物院藏）里，亦是隐隐于胸的天老地荒之感。画家常常借山水画中点景人物艰难出行的生活画面，表达对他们的同情，如南唐赵幹《江行初雪图》卷（台北“故宫博物院”藏）中的瑟缩行人、宋初郭忠恕《雪霁江行图》卷（台北“故宫博物院”藏）中的呵冻吏员以及北宋末朱锐《盘车图》页、朱氏《溪山行旅图》页（均藏上海博物馆）都描绘了与严寒抗争的情景，特别是后两幅记录了北宋

‹1› 杨新：《关于〈千里江山图〉》，《故宫博物院院刊》1979年第2期。

‹2› 前揭《论画绝句》，页58。不过，宋荦叙事有误，《千》卷是“不逾半岁”完成的，而不是“经年”；蔡京作跋时，未暗示希孟过世。

灭亡后开封难民南逃的情景。人物风俗画则体现得更多，如宋代佚名《盘车图》轴（故宫博物院藏）把车夫暮前赶山路的艰辛表现得扣人心弦，最著名的是张择端绘于崇宁年间（1102—1106）中后期的《清明上河图》卷，充分展现了底层百姓们为生存而付出的样样辛劳和途遇的种种险境，北宋中期王居正（传）《纺车图》卷（故宫博物院藏）和北宋末李唐《灸艾图》轴（台北“故宫博物院”藏）等都以特写的方式揭示了乡村百姓世代受煎熬的生活状。这类绘画的作者都在寻找一种特殊的美感形式——在悲悯中生发出的凄美之感。

这些都说明画家心中有许多不能释怀的忧患意识，随着北宋末社会问题的不断堆积，这种忧患愈加鲜明，在画家的作品里则愈加悲切，到“靖康之难”时达到了高峰。

（二）“萧条淡泊”的审美观

与“丰亨豫大”审美观相伴生的是文人画“萧条淡泊”的意境。其作者大多为朝野文人，尤其是失意文人。文人画家因世事淤积于心的愤懑、忧郁之情，释放后则走向洒脱和宣泄之态，呈现出种种不同的“萧条淡泊”或“平淡天真”之迹。

“萧条淡泊”的绘画审美观最初来自北宋欧阳修的概括和阐发：“萧条淡泊，此难画之意，画者得之，览者未必识也。故飞走迟速，意浅之物易见，而闲和严静趣远之心难寻。”‹1› 欧阳修还提出更高的要求：“笔简而意足，是不亦为难哉！”‹2› 米芾倡导的“平淡天真”、“不装巧趣”的观念则是“淡泊”的另一种体现。这可见诸于北宋苏轼《枯木竹石图》卷中的“盘郁”和“风节”（米芾语）、李公麟《五马图》卷里的神韵、王诜《渔村小雪图》卷（故宫博物院藏）的清寒之意、乔仲常《赤壁后游图》卷（美国纳尔逊—埃金斯博物馆藏）的清新远逸、米芾《珊瑚笔架图》卷（故宫博物院代管）的天真率意、两宋之交的米友仁《潇湘白云图》卷和扬无咎《四梅图》卷（均故宫博物院藏）的峻峭冷逸等。

“萧条淡泊”类的文人绘画和“悲天悯人”类的作品一样，大多不以高大的尺幅、繁盛的内容和繁复的色彩夺人眼目，而是在清雅简淡的笔墨里与观者作精神邀约，或在风神俊朗的意态中自抒胸臆。

（三）“丰亨豫大”审美观的形成

“丰亨豫大”的绘画审美观在北宋中期就初露端倪了，将其“理论化”的是蔡京。“丰亨”、“豫大”本出自《周易·丰》“丰亨，王假之”和《周易·豫》“豫大有得，志大行也”。这本是说“王”可以利用天下的富足和太平而有所作为，而绝不是说“王”应该占有什么。蔡京为相期间，歪曲解释《易经》里“丰亨”、“豫大”两句，以此为“据”蛊惑赵佶去坐享天下财富，理由是天下承平日久，府库充盈，百姓丰衣足食即为丰亨，既然天下“丰亨”，就要出现“豫大”，即大兴土木，建造一系列专供皇家享受的建筑和园林如明堂、延福

‹1› （北宋）欧阳修：《文忠集》卷一三〇《鉴画》，页313，前揭《景印文渊阁四库全书》第1103册。

‹2› （北宋）欧阳修：《六一跋画》卷一一《题薛宫期画》，《中国书画全书》（第1册）页576，上海书画出版社，1993年。

〔图十八〕徽宗艮岳遗址



宫、艮岳等，还要铸九鼎以昭告天下及后世万代，以此迎合徽宗好大喜功的心态。当“丰亨豫大”大大超出社会负荷量的靡费时候，即此观念导引出来明堂、延福宫等宫殿和艮岳等园林化作一片现实的时候，则急剧加速了北宋的灭亡〔图十八〕。当时和后世的官员多有对徽宗朝大而不当的营造活动持批评者，《朱子语类》评判道：“宣政间有以夸侈为言者，小人却云当丰亨豫大之时，须是恁地侈泰方得，所以一面放肆，如何得不乱。”‹1›魏了翁《代南叔兄上费参政》则指出：“自丰亨豫大之名立也，而财用日耗。”‹2›

被蔡京严重曲解了的“丰亨豫大”物质享受观，极大地影响了北宋末的宫廷建筑和皇家苑囿的营造思想，改变了北宋早中期尚简戒奢的风尚。但从正面而论，“丰亨豫大”的审美观也对宫廷其他艺术门类的构思和立意产生了积极影响，它导源于孟子“以大为美”的思想，《孟子·尽心下》对人格美的评定是：“……充实之谓美，充实而有光辉之谓大，大而化之之谓圣，圣而不可知之之谓神。”北宋哲学家程颢、程颐“格物致知”穷究事物原理的理论，则是“大而化之”的具体手段，成为当时写实绘画的思想根源。

“丰亨豫大”审美观承接了北宋中后期技法求真、求精、求细和画面求大、求全、求多的趋向，英宗朝魏国公韩琦在《安阳集钞》里提出了“真、全、多”的绘画审美标准：“得真之全者，绝也。得多者，上也。”‹3›“真”则是景物的写实要如生，在此基础上要尽可能地完整即“全”，“多”则是场景要大，表现内容要丰富。达到又“真”又“全”者，则为绝品，即便以“多”取胜，也是上品。这些都影响了徽宗朝“丰亨豫大”审美思想的进一步形成，甚至影响到后来文人书法的幅式和容量，如米芾、黄山谷等好作高头大卷，米友仁继承其父衣钵，所言更为畅快：“成长卷以悦目，不俟驱使为之，此岂悦他人物者乎？”‹4› 这些显然是受到“丰亨豫大”审美思想的影响。

‹1› （北宋）黎靖德编：《朱子语类》卷七三，页1299，明成化九年炜刻本，中国基本古籍库电子版。

‹2› （南宋）魏了翁：《鹤山全集》卷三三，页254，四部丛刊景宋本，中国基本古籍库电子版。

‹3› （北宋）韩琦：《安阳集钞·渊鉴类函》，前揭《景印文渊阁四库全书》第1461册，页53。

‹4› 引自米友仁跋其《潇湘奇观图》卷（故宫博物院藏）。

徽宗在艺术实践中大力提倡“大而全”的绘画理念，他将自己的御笔之作和一大批翰林图画院的代笔之作汇集成《宣和睿览》册，总计十五册、共一万五千开大幅册页，均是祥瑞题材的佳迹；徽宗亲临墨池，曾作《梦游化城图》，画中的“人物如半小指，累数千人，城郭宫室，麾幢钟鼓，仙嫔真宰，云霞宵汉，禽畜龙马，凡天地间所有之物，色色具备，为工甚至。观之令人起神游八极之想，不复知有人世间，奇物也”‹1›。这是古代文献记载中人数最多、场面最宏大的独幅绘画，这些与徽宗一贯倡导的“粉饰大化，文明天下，亦所以观众目，协和气焉”‹2›的绘画政治功用是完全一致的，也是丰亨豫大审美观的具体展现，成为当时人物山水合一的绘画范例。西方与“丰亨豫大”相类似的审美观是在北宋末六百年后的17世纪初到18世纪上半叶的欧洲巴洛克艺术，它表现出欧洲各国王室贵族追求华贵和奢靡的审美意识，展示出大幅度的动感和激情活力。

（四）“丰亨豫大”的审美观与宫廷绘画

从当时审美意识的角度来分析“丰亨豫大”观照下的一系列艺术作品，具有北宋皇家独特的艺术成就和审美价值，更是北宋宫廷美学思想的重要部分。在过去，“丰亨豫大”思想是作为徽宗和蔡京的政治腐败进行批判的，以“丰亨豫大”审美观施于艺术创作，在今天的美学史研究中被忽略了，而只关注于徽宗刻意求实的写实要求。

“丰亨豫大”审美观的基础是写实的，此类作品大多出自宫廷画家之作，普遍出现于北宋末各个画科里，尤以山水画为甚，在此基础上追求“全而多”、“大而长”的绘画构思和审美效果。

宫廷生活上的“丰亨豫大”必然要在艺术创作中表现出来，在人物画和花鸟走兽画中均有鲜明的表现。如北宋人物画中的佚名（旧作徽宗）《文会图》轴（台北“故宫博物院”藏），虽说是画唐代秦府十八学士，实为铺排了当时上层社会雅集豪奢的庞大场景。徽宗（代笔）临摹的唐代《虢国夫人游春图》卷（辽宁省博物馆藏）也在发挥这种审美思想。在花鸟走兽画中的“全而多”、“大而长”的构思较早出现在仁宗朝的赵克琼《藻鱼图》卷（美国纽约大都会艺术博物馆藏）里，画中的各类游鱼，繁盛无比；萌发于英宗朝易元吉笔下的“百獐”、“百猿”在北宋末达到了长足的发展，如宣和画院待诏马贲擅长以“百图”为题的动物画，曾“作《百雁》、《百猿》、《百马》、《百牛》、《百羊》、《百鹿》图，虽极繁伙，而位置不乱”‹3›。

山水画中“丰亨豫大”的审美观是从雄壮之美渐渐演化出来的。在北宋初中期，表现雄壮之美的造型观念颇为突出，具有典型意义的是五代荆浩（传）《匡庐图》轴、范宽《溪山行旅图》轴（皆藏台北“故宫博物院”）等以直线外轮廓展现出碑状山体的雄强之美，到北宋中期过度到郭熙《早春图》轴（台北“故宫博物院”藏）的优美，随着手卷不断延长，雄强之势渐渐淡化，曲线外轮廓展示出波状群山的优雅之美，最后进

‹1› （元）汤垕：《画鉴》，《画品丛书》页422，上海人民美术出版社，1982年。

‹2› 《宣和画谱》卷一五，页163，《画史丛书》（二），上海人民美术出版社，1986年。

‹3› （南宋）邓椿：《画继》卷七，前揭《画史丛书》（一），页58。

〔图十九〕北宋燕文贵《江山楼观图》卷（部分）
日本大阪市立美术馆藏



入到徽宗“丰亨豫大”的审美体系里，这种审美观在北宋后期基本上占据了宫廷绘画的核心地位。

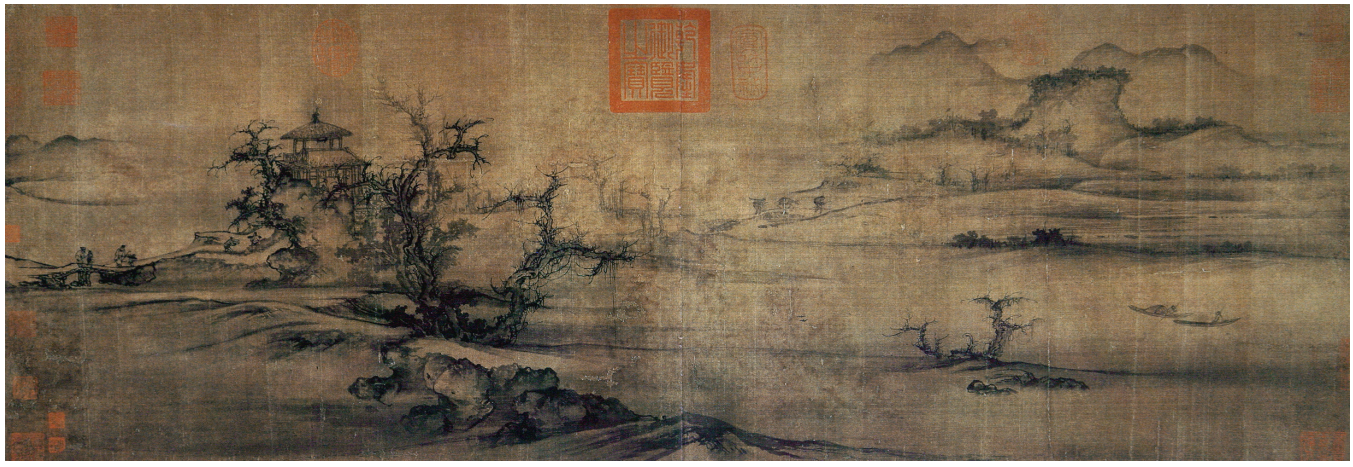
五代至宋初荆浩、关仝、李成、范宽等表现全景式竖式构图的山水画依旧还有一定的生命力，但这种表现大场景的山水立轴无法横向展示绵延而雄阔的山水景致，致使在中后期的山水画坛出现了较大的变化，全景式大山大水开始横向展开，变成了手卷，画面效果是景深加大，层次增多，远近拉开。细微的点景人物和严谨的界画楼台与山水画联系得更加紧密，山水画家对季节、气候和朝暮的微妙变化把握得更为精到。燕文贵及其传人屈鼎的“燕家景”‹1›山水手卷继承五代至宋初李成的表现手法，多以尖顶造型的绵延野山为主题，喜用尖劲细腻的笔法铺展出群峰巨嶂，工致的界画水殿楼台隐绘其中，烟云绕溪，林木葱郁，山体重叠或绵延，做出了一定的艺术突破。如燕文贵的《江山楼观图》卷是现存最早的山水画长卷〔图十九〕，界画走出了建筑题材的局限性，与绵延的自然山川有机地结合起来，大大增强了界画的艺术性。

以郭熙为代表的北宋中期的山水画家表现出春季里不同的气候变化，加强了墨笔山水的写实技巧，深化了文人笔墨的动人意趣。如他的《早春图》轴（台北“故宫博物院”藏）等从纵向加大了画面的景深，其《树色平远图》卷〔图二十〕和当时受此长卷布局影响的北宋至金的《溪山秋霁图》卷（美国弗利尔美术馆藏图）等，渐渐铺写成横向展开北方全景式大山大水的手卷。

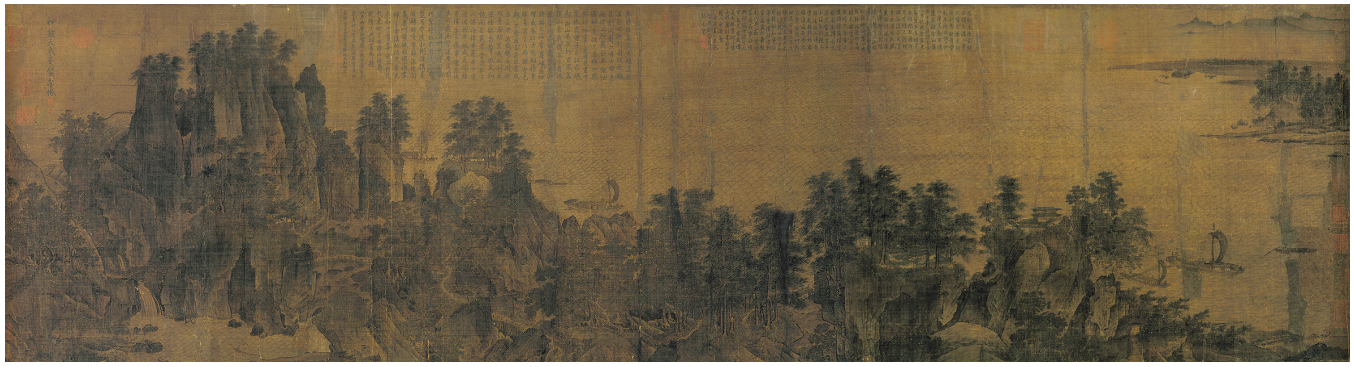
宋徽宗主持编撰的《宣和画谱》卷一〇《山水叙论》里开宗明义地阐明“丰亨豫大”山水画的形态是：“岳镇川灵，海涵地负，至于造化之神秀，阴阳之明晦，万里之远，可得之于咫尺间，其非胸中自有丘壑，

‹1› “燕家景”语出南宋邓椿《画继》卷六，称其画风“清雅秀媚”。

〔图二十〕北宋郭熙《树色平远图》卷（部分）
美国纽约大都会艺术博物馆藏



〔图二十一〕南宋李唐《江山小景图》卷
台北“故宫博物院”藏



发而见诸形容，未必知此。”[1] 这是竖幅全景式山水画所难以实现的。“丰亨豫大”审美观与山水构图是相配套的，即取景广大远阔，绵延不断，一览无余。1110年前，徽宗完成了《雪江归棹图》卷[2]（故宫博物院藏），横向展开了雪景江山，王希孟受到此图的激励，在构图上延续了该卷的绵延式布局，他进一步抬高了视线，扩大了视域。这是符合山水画构图发展变化的一般规律，即从五代北宋初取景于山体的构图发展到北宋后期取景于群山、再到南宋取景于局部的构图模式。

在北宋末，气势憾人的雄强之作已不多见了，只有李唐还延续了一些范宽的艺术血脉，如他的《万壑松风图》轴（台北“故宫博物院”藏）恐怕是宋初雄强壮美一路山水画的末途之作，他的青绿山水《长夏江寺图》卷（故宫博物院藏）和超高手卷《江山小景图》卷等则标志着长卷山水画的进一步成熟〔图二十一〕，还有竖

‹1› 前揭《宣和画谱》卷一〇《山水叙论》，页99。据《福建艺文志》卷三八“史部十方谱录类”载：“《宣和画谱》二十卷，仙游蔡京等著。《铁琴铜剑楼书目》云：‘不著撰人姓名，盖当时米襄阳、蔡京等奉敕纂定者。’”

‹2› 蔡京的跋文书于1110年春，题毕后退休在杭州。

〔图二十二〕北宋佚名（旧作徽宗）《溪山金秋图》轴
台北“故宫博物院”藏



幅佚名山水（旧作徽宗笔）《溪山金秋图》轴（台北故宫博物院藏）也发生了重要的变化〔图二十二〕，尤其是取景天高地阔，设色鲜亮等特点，都意味着“丰亨豫大”式的构思和构图，在徽宗朝山水画坛扩展开来。

当然，北宋出现的大量山水画长卷，并不意味着排斥小幅绘画，只是新增并强化了这种长卷的绘画形式。需要补充的是：在金代，这种横向表现北方大山大水的全景画尚有余绪，而在南宋，却被李唐的“截景山水”和马远、夏圭的“一角”、“半边”式的构图程式渐渐占据了上风。

（五）“丰亨豫大”审美观与青绿山水之关联

薄松年先生认为青绿山水艳丽醇厚的色彩与“丰亨豫大”审美观是一致的，用大青绿作山水画是徽宗一生中十分重要的艺术突破。自明人起，论及青绿山水都要从南梁张僧繇、唐代杨昇论起，明代有一些张僧繇青绿山水的赝品，使他荣登画青绿山水之榜首，其实张氏只是擅长画佛教人物和“凹凸花”，自北宋《宣和画谱》上溯到南朝所有的文献，无一句论及或著录其山水画，更不用说青绿山水了。唐代杨昇的所谓青绿山水也是明人捏造出来的，旧传唐代李思训、李昭道的山水画是青绿山水，其实也未必。李昉等编《太平广记》仅以“繁巧”‹1›评定李家父子的山水画，《旧唐书》、唐代朱景玄《唐朝名画评》以及张彦远《历代名画记》等对李氏父子的山水画亦无一字论及用色，有的只谈到明皇召李思训画大同殿壁兼掩障，有“夜闻水声”之感‹2›，只说李思训“其画山水树石，笔格遒劲，湍濑潺湲，云霞缥缈，时睹神仙之事，窅然岩领之幽”‹3›。北宋《宣和画谱》卷一〇抄录了朱景玄之说，并称之为“著色山水”‹4›。其实，当时还没有明确的“青绿山水”的概念，这一概念是在元代形成的‹5›。现存设色最早的山水卷轴画是东晋顾恺之的《洛神赋图》卷（北宋摹本，故宫博物院藏），更多的是用绿色敷染人物的背景如树木、山峰等，这是来自于此前敦煌壁画上的设色手段。根据唐代石窟和墓室壁画的山水背景用色，大小李将军的山水画在手法上应比较细腻生动、写实感强，具有神仙气息，其色调应该趋于黄绿色，不会出现大量的青绿重彩。今台北“故宫博物院”藏所谓李思训父子的青绿山水画，实际上是来自宋元画家的作品，是后人设想出来的二李之作，这在书画鉴定界几乎成了共识。在徽宗登基之前，唐代大小李将军的设色山水在北宋渐渐“褪色”了，唯有少数的宗室和贵胄画一点淡设

‹1› （北宋）李昉：《太平广记》卷二一二，页932，民国景明嘉靖谈恺刻本，中国基本古籍库电子版。

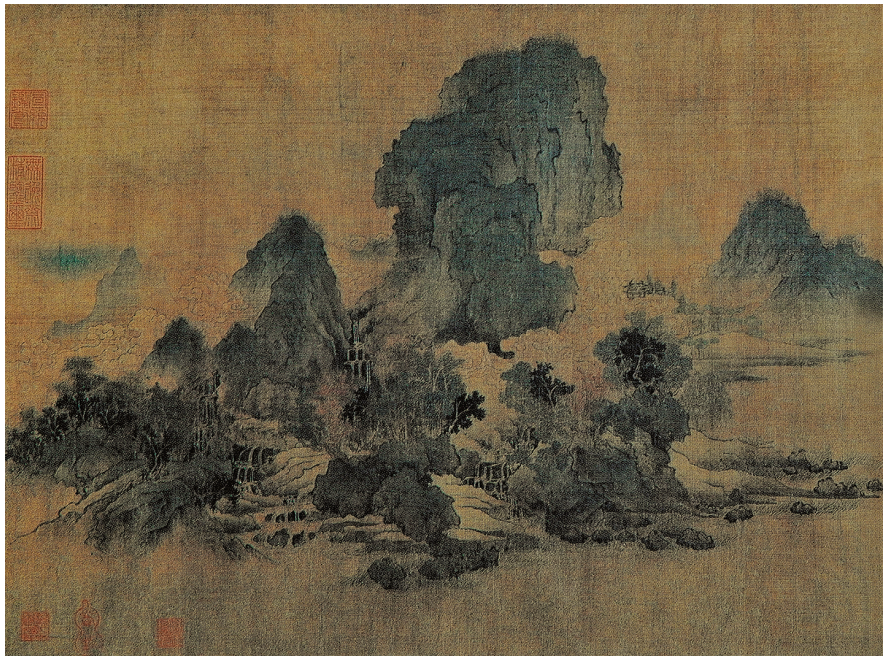
‹2› 前揭《太平广记》卷二一二，页932。

‹3› （唐）张彦远：《历代名画记》卷九，页110，前揭《画史丛书》（一）。

‹4› 前揭《宣和画谱》卷一〇，页100。

‹5› 前揭《元代青绿山水的考察与辨伪》。

〔图二十三〕北宋王诜《烟江叠嶂图》卷（部分）
上海博物馆藏



〔图二十四〕庐山青绿对比





色的山水画，如赵令穰的《湖庄清夏图》卷（美国波士顿美术馆藏）、王诜《烟江叠嶂图》卷〔图二十三〕等，略施淡彩。再看徽宗本人，大凡在他名下的宫廷绘画大多数是用重色，十分鲜亮明丽，如传为他摹写的唐代张萱《捣练图》卷（美国波士顿美术馆藏）、《虢国夫人游春图》卷（辽宁省博物馆藏）等，还有被公认为御笔的《五色鹦鹉图》卷（美国波士顿美术馆藏）、《瑞鹤图》卷（辽宁省博物馆藏），以及一些御题画则更是如此，如《芙蓉锦鸡图》轴、《听琴图》轴（皆故宫博物院藏）等。徽宗“诲谕”王希孟画《千》卷，从某种意义上说，是为了提振青绿山水特别是要开创大青绿山水的绘画语言，意在山水画用色上体现“丰亨豫大”的观念并形成完整的审美体系。宋徽宗选择王希孟来实现这个艺术突破，似有所考虑，王希孟除了在画学受到过基本训练外，几乎是一张白纸，极易领会并实现徽宗的意图。而当时李唐、朱锐等人的手法已经定型，重塑的难度比较大，李唐《江山小景图》卷《长夏江寺图》卷及佚名《江山秋色图》卷（旧作赵伯驹，故宫博物院藏）也在迎合徽宗的愿望，不过李唐用色不足，用胶更是不够，几乎都脱落了，后来佚名的《江山秋色图》卷用金色勾廓，系金碧山水，但用色鲜亮不足。王希孟敢于大量使用石青，且与石绿相和谐，这在以往是极为少见的，相信这是他的观山所得：苍翠葱郁之山，近则呈绿，远则显青，原因是空气的厚度改变了远处山林的本色，画家继承前人用色之法，概括提炼出青绿二色〔图二十四〕。画家并非一味青绿到底，在未染青绿之处留出卷的底色，以显透气和空灵，在其上略作皴擦，露出受郭熙卷云皴、鬼脸皴等手法，只是柔细一些，显现出当时山水画的主流风格〔图二十五〕。

《千》卷呈现出与“悲天悯人”和“萧条淡泊”不同的绘画面貌，不仅仅是王希孟个人的笔墨实践，更是徽宗和蔡京“丰亨豫大”思想的体现。希孟的《千》卷就是在这个背景下产生出来的典范之作，它的出现不

〔图二十五〕《千》卷里的郭熙余风





是偶然的，而是与其他画家的趋同性共同交织成这个时代性的审美好尚，这也是山水画发展从表现单体到连续性整体的规律所致，一直涟漪到两宋之交。

（六）《千里江山图》卷诗意说

徽宗不会白白赐予希孟40余宋尺宫绢，他对臣属有命题作画的习惯，尤其喜用唐诗命题，要应试者领会诗中深藏的意蕴，“以不仿前人，而物之情态形色具若自然，笔韵高简为工”[1]。估计王希孟也不会例外，根据《千》卷的总体气势和诸多细节，颇与唐代孟浩然(689—740)的五言山水诗《彭蠡湖中望庐山》相近[2]。为了表现丰亨豫大的审美观，会不会是徽宗了解希孟足迹，出了一道与庐山有关的唐诗画题？且录孟诗于此[3]：

太虚生月晕，舟子知天风。
挂席候明发，渺漫平湖中。
中流见匡阜，势压九江雄。（注：匡阜一作“遥岛”）
黯黮容霁色，峥嵘当曙空。
香炉初上日，瀑水喷成虹。
久欲追尚子，况兹怀远公。
我来限于役，未暇息微躬。
淮海途将半，星霜岁欲穷。
寄言岩栖者，毕趣当来同。

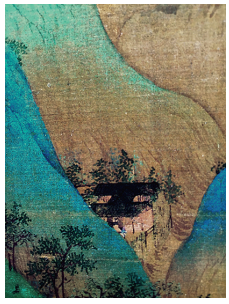
这是孟浩然于开元二十四年(736)因公出差扬州途径鄱阳湖时的晚年之作，当时他在将任尚书右臣张九龄的幕府里。希孟深谙孟诗，早已读透，画家不是单纯地图解孟诗，在画中的“太虚”里激昂出“中流见匡阜，势压九江雄”的“峥嵘”气度，也铺写了一片在“天风”下“渺漫平湖”的鄱阳大泽，高山与平湖在造型上形成了鲜明的对比，显露出画家立足于湖畔仰观“匡阜”的角度，十分切合诗意。该诗是从晚间的“月

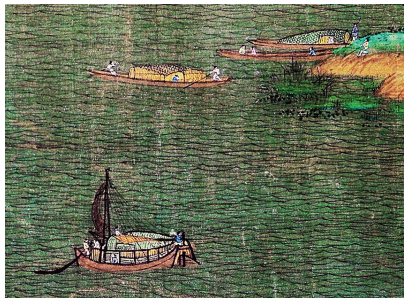
‹1› 前揭《宋史》卷一五七《选举志三》，页3688。

‹2› 鄱阳湖古称“彭蠡湖”。

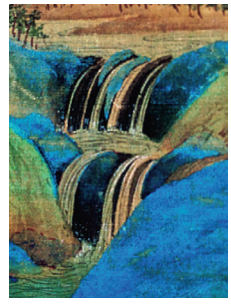
‹3› (民国)吴宗慈编辑，胡迎建、宗九奇校补：《庐山诗文金石广存》页146，江西人民出版社，1996年。

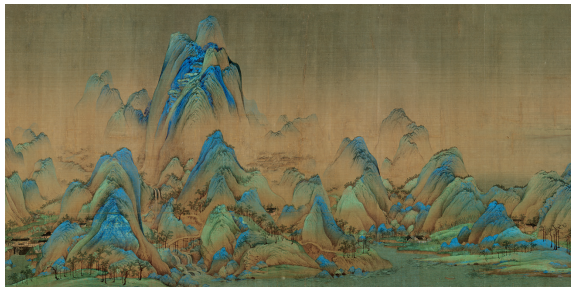
〔图二十六〕《千》卷与孟浩然诗意对照
1. 寄言岩栖者　2. 挂席候明发　3. 渺漫平湖中　4. 瀑水喷成虹　5. 中流见匡阜，势压九江雄　6. 峥嵘当曙空

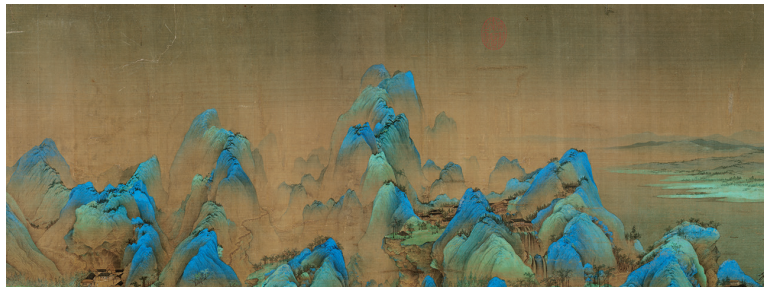

1


2


3


4


5


6

晕”写到“曙空”、“香炉初上日”，孟诗中有色彩：“黯黮容霁色，峥嵘当曙空”，画家为明亮的“霁色”和暖暖的“曙空”做足了功夫，青绿山水的色谱最适合铺染“霁色”，青色染足了高耸着的山峰，以显“黯黮”和“峥嵘”；用花青通卷淡染天空，在天际边通卷留空，露出一道暖黄的绢色，恰似曙光初映。图中所绘时节极为细腻，宿雨晨霁，“香炉初上日”，昨晚的雨水汇成流溪，加快了水磨的运转，一条条“瀑水喷成虹”。宋代日趋发达的商业经济促使人们的生活节奏日益加快，形成了早起早行的风气，甚至五更出行已成习俗‹1›，画中的人们在清晨开始忙碌，如诗中所云：“挂席候明发”，有船已经扬起席帆，还有洒扫庭除的童子、驾舟赶船的乘客、下山赶集的樵夫、上山远行的驮队等。早起的隐士们则呈现出各种不同的悠闲之态：溪堂客话、桥亭观流、空斋独坐、会友观瀑……，表达了诗人羡慕庐山高士的隐居生活：“寄言岩栖者，毕趣当来同。”孟浩然十分崇敬曾隐居于此的东汉隐士尚长和东晋高僧惠远等：“久欲追尚子，况兹怀远公。”画家因此在山坡和山脚画了一些书院和寺观〔图二十六〕。

《全唐诗》称颂孟浩然的诗作是“伫兴而作，造意极苦”，年近半百的孟浩然在该诗诉诸的“极苦”是：“我来限于役，未暇息微躬。淮海途将半，星霜岁欲穷”，深深地叹息人生短促劳累、而旅途漫长悠远。这未必是一个年轻人所能感通悟透的。

稍嫌遗憾的是，画家的艺术语言还不够丰富，线条尚欠勾勒之功，界画功底不足，行笔细弱乏力，也许这是他身体羸弱的先兆。由于画家生活经验积累有限，如满载货物的船舶吃水很浅，风帆

‹1›　（北宋）庄绰：《鸡勒篇》中载有《五鼓欲行》等。

和舟船的运动方向似乎缺乏一致，人物活动缺乏组织和联系，亦没有中心码头等场景。然而，瑕不掩瑜，这毕竟是一个十七八岁少年的初作，在他之后，几乎没有一件青绿山水画的气势和境界达到如此不凡的气度和高度。

五　结语

如何探究缺乏文献的早期画家及其作品如王希孟和他的孤本，一直是困扰学界的疑难问题，我们总不能停留于一味的赞叹《千》卷，需继续弄清本应该知道的基本明码。

从微观而言，首先要回到王希孟作画的历史现场，辨识出《千》卷中具有地域特性的景物，以资判定画家所接触到的地域；同时要弄清该图所涉及到的人物关系，即希孟和徽宗、蔡京之间的利益关系。鉴于王希孟的文献材料仅存蔡京数语，已不可能完全从正面突破，在对正面材料竭泽而渔的基础上，从外围入手，设法从多个方面迂回解决一系列悬案，如在缕清王希孟活动时间、地点后，可以寻找徽宗和蔡京活动的图像和文字材料，找出他们之间的对应关系，如蔡京入朝拜相，紧接着就是希孟有机会向徽宗呈画，希孟起落的时间点与蔡京迁贬的关系就不言而喻了。又如了解北宋太学的状况，就有可能探知曾同在国子监之下画学的一些情况，特别是他进出太学的大概时间，希孟在画学的情况就能略知一二；对宫里诸画家同时期使用同样的绘画材料进行考辩，可以发现徽宗以绘画材料“赞助”画家的行为，相同的绘画材料像纽带一样把这些宫廷画家的关系连接在一起，特别是徽宗要着力集中解决在“丰亨豫大”观念下的绘画色彩等问题，这是难以发现的重要物证。

就宏观而论，徽宗“亲授其法”、“诲谕”作《千》卷的目的就是以“丰亨豫大”的审美观在宫廷建立一整套新的审美体系和绘画语言，这是北宋宫廷美学思想的重要组成部分，其作品成为北宋宫廷绘画美学框架中突出的实体部件。北宋山水画坛经过近百年的尝试和变革，在全景式大山大水的绵延布局方面，终于在《千》卷 走到了极致并开启了大青绿山水的画法，表达了唐代孟浩然《彭蠡湖中望庐山》里气势磅礴的诗意。

古代艺术史研究的基本程序常常是从微观进去，宏观出来，前者是解决“知其然”的问题，后者是解决“知其所以然”的问题，力求“一叶知秋”，而非“一叶障山”。所有这些研究的总和，都是为了客观加深或匡正对那个时代、作者和作品的认识与理解。

本文经中央美术学院教授薄松年先生审定后修改，在写作中得到福建省仙游县政协的帮助，曾向清华大学美术学院教授李静杰先生请教佛塔造型，也曾向河南大学教师张自然先生请教北宋画学制度，在此一并谢忱！

［作者单位：故宫博物院研究室］

（责任编辑：谭浩源）