

画中风水：阅读黄公望《富春山居图》

◎王静灵

前言与研究回顾

黄公望，平江常熟（今江苏常熟）人。生于南宋咸淳五年（1269年），活到八十六岁，死于至正十四年（1354年）。*¹本姓陆，名坚，出继永嘉黄氏为义子，其父九十，始得之，有“黄公望子，久矣”之语，故名公望，字子久，号一峰，又号大痴，晚号井西道人。为元末四大家之首，于明清绘画影响甚巨。其作于至正七年至至正十年（1347~1350年）间的《富春山居图》，不但是其晚年的精心杰作，也是一件流传有绪的名迹（附录一）。*²该画为纸本水墨画，明末清初之际，收藏在吴洪裕（问卿）的手里，因为吴问卿爱之入骨，临终之际，要焚烧此卷作为殉葬，所幸被其家人将之从火中抢救出来，但仍波及画幅局部。《富春山居图》现存分为两段，前段长51.4厘米，高31.8厘米，藏于浙江省博物馆，又称《剩山图》（图1）；后段长639.9厘米，高33厘米，藏于台北故宫博物院（图2）。画卷上除了有黄公望自己的题识，说明作画的原由和经过以及赠画的对象，还有历代收藏家和鉴赏者，如沈周（1427~1509年）、文彭（1498~1573年）、王穉登（1535~1612年）、周天球（1514~1595年）、邹之麟（1601~1651年）、董其昌（1555~1636年）以及乾隆皇帝（梁诗正书）和他的词臣们的题跋（附录二），向来有“富春一图流世间，声价千金满人口”之说，更被喻为“画中兰亭”。*³明清许多画家如沈周、张宏（1597~?）、邹之麟、王翬（1632~1717年）等都临摹过这件作品，北京故宫博物院即藏有沈周、张宏和王翬的临本（图3、图4）。

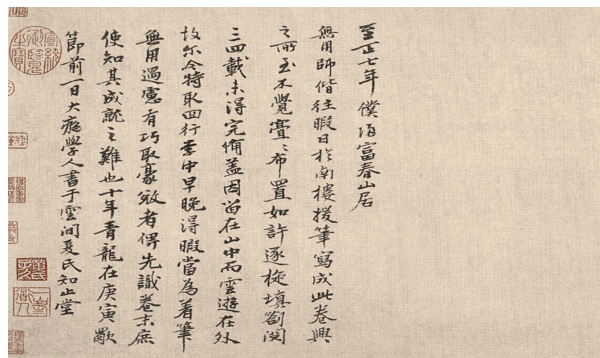
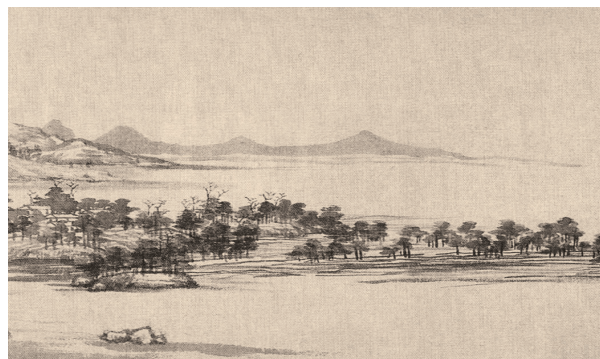


图1 元 黄公望《剩山图》卷（《富春山居图》卷前段）纵31.8厘米 残长51.4厘米 浙江省博物馆藏

- ★1 张光宾《元四大家年表》，台北：台湾大学艺术史研究所，2010年，页2、127。
- ★2 有关《富春山居图》流传史，最早有吴湖帆先生于1944年的整理，同注14；另有张光宾先生的整理，

- 同注10；近年亦有聂卉的整理，见《一段书画流传史上的传奇——黄公望〈富春山居图〉卷》，《紫禁城》（2007年01期），页166-172。
- ★3 见邹之麟题跋。以及何传馨《画

中兰亭——黄公望与富春山居图》，收入（元）陶宗仪《南村辍耕录》，《故宫文物月刊》总326期（2010），页80-87。

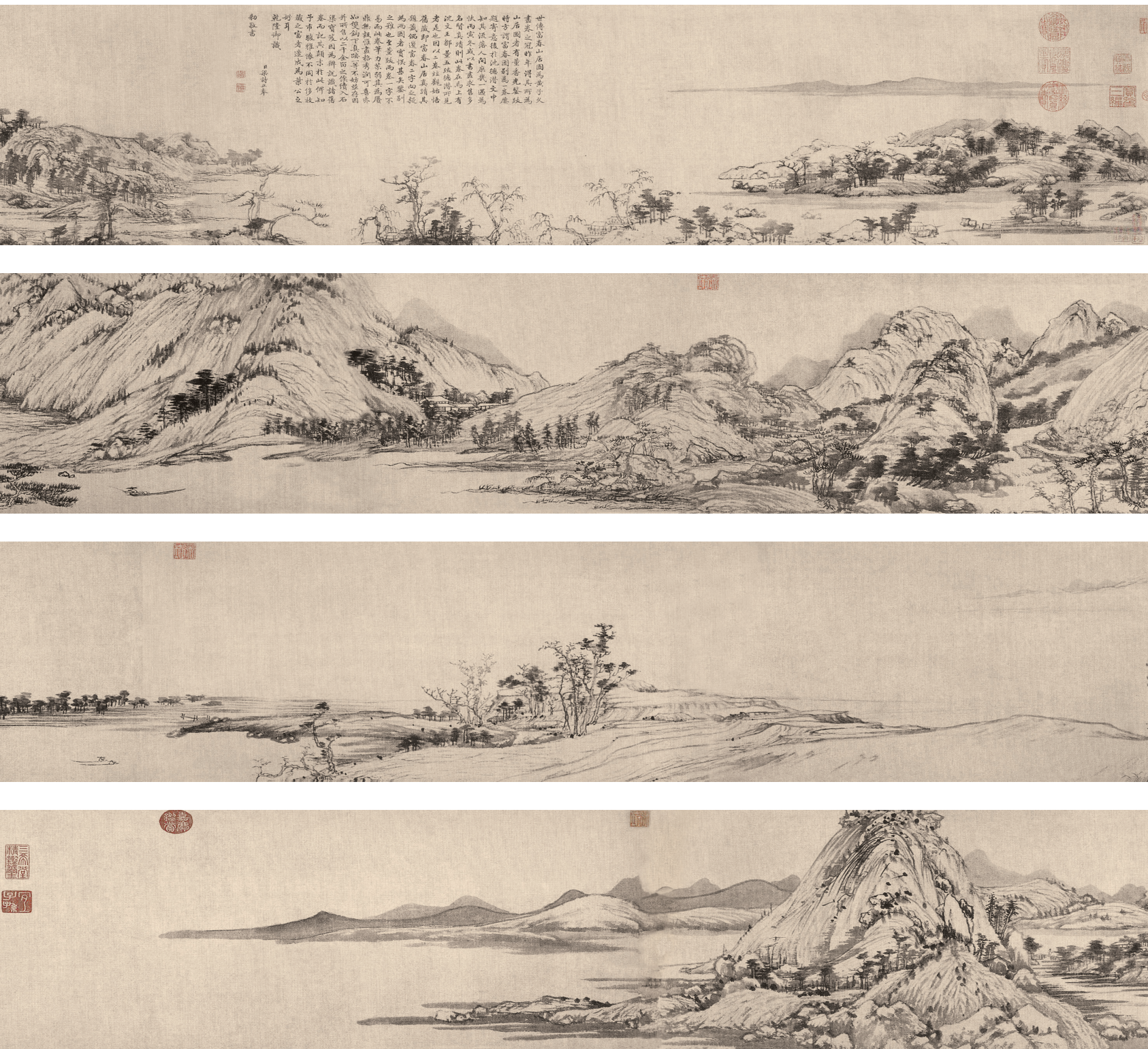


图2 元 黄公望《富春山居图》卷（即《富春山居图》卷后段，又称“无用师卷”）
纵33厘米 残长639.9厘米 台北故宫博物院藏



图3 明 沈周《仿子久富春山居图》卷

纸本水墨 纵36.8厘米 横85.5厘米 北京故宫博物院藏

款识：“大痴翁此段山水殆天造地设，平生未见，多作作辍凡三年始成，笔迹墨华当与巨然乱真，其自识亦甚惜。此卷曾为余所藏，因请题于人遂为其子乾没，其子后不能有，出以售人，余贫又不能为直，以复之徒系于思耳，即其思之不忘，乃以意貌之物远失真临纸惘然。成化丁未中秋日长洲沈周识。”又姚绶、吴宽、文彭、周天球、董其昌、谢淞洲六家题跋。王时敏等鉴藏印四十五方。徐世昌题引首“石田富春山图”。铃印：启南（六方），石田、沈、沈氏启南。



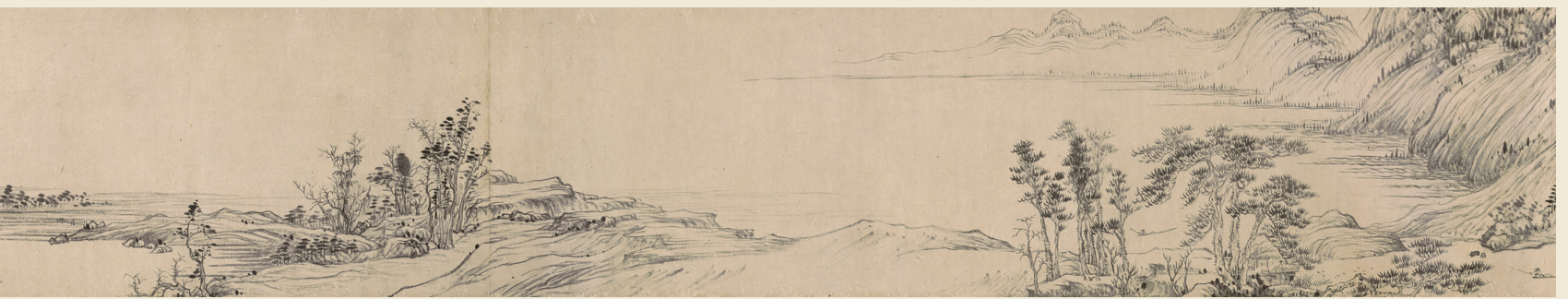


图4 明 张宏 《仿大痴富春山居图》卷
纸本水墨 纵30.9厘米 横658.9厘米 北京故宫博物院藏

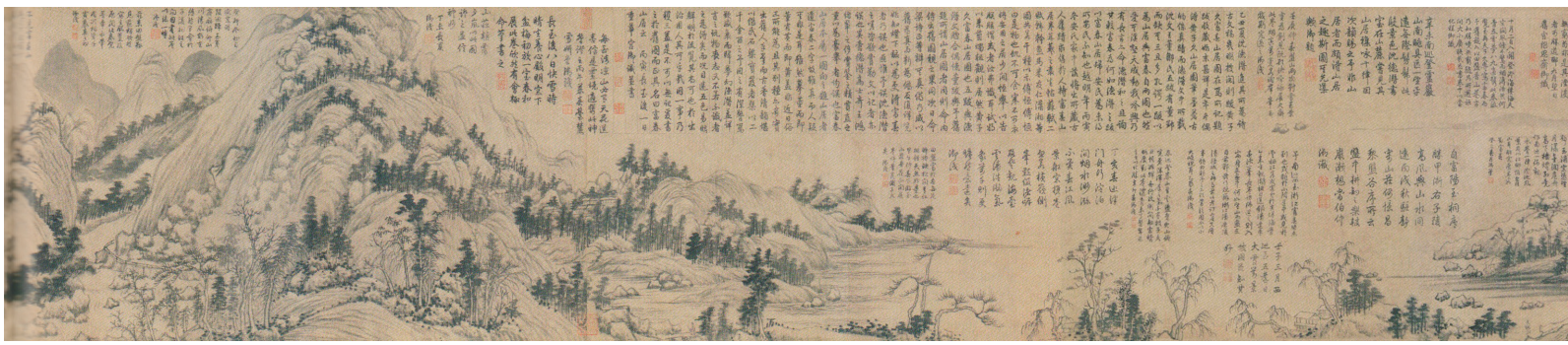


图5 黄公望 《富春山居图》《子明卷》 台北故宫博物院藏

有关《富春山居图》研究的争议，大多聚焦在其真伪的问题。台北故宫博物院藏有两卷《富春山居图》，一卷称《子明卷》(图5)，一卷称《无用师卷》(见图2)，两卷都在乾隆朝时先后进入内府的收藏，乾隆皇帝时定《子明卷》为真本，并在《子明卷》上密密麻麻地题了五十余则题跋，但嘉庆时胡敬(1769~1845年)编《石渠宝笈三编》时，已订正乾隆的误鉴，认为《无用师卷》为真，《子明卷》为贗。^{*4}数十年来学者也都认为乾隆误判，而认定《无用师卷》为黄公望的真迹，这本来是殆无疑义。^{*5}但1974年徐复观先生在香港的《明报月刊》发表了《中国画史上最大的疑案——黄公望的两山水长卷的真伪问题》一文，引发了黄公望《富春山居图》的真伪之辩。^{*6}参与这场辩论笔战的学者主要有翁同文先生、饶宗颐教授^{*7}、傅申教授、彭衮明先生^{*8}、张光宾先生等。学者从各种角度出发阐释自己的观点，大都是对徐氏论点的驳斥。其中呼应徐氏说法的是翁同文先生，他同意徐氏的一些观点。^{*9}

在辩论的过程中，正反双方你来我往，从而澄清了许多问题，《富春山居图》的有关人、时、地等细节都更加清晰。例如，张光宾先生考证出《富春山居图》的受画者无用师的身分以及他与黄公望的关系。无用师，可能是郑玄辅，与黄公望为道士金至扬(号野庵，世称金蓬头，1276~1335年)同门师兄弟。^{*10}至正

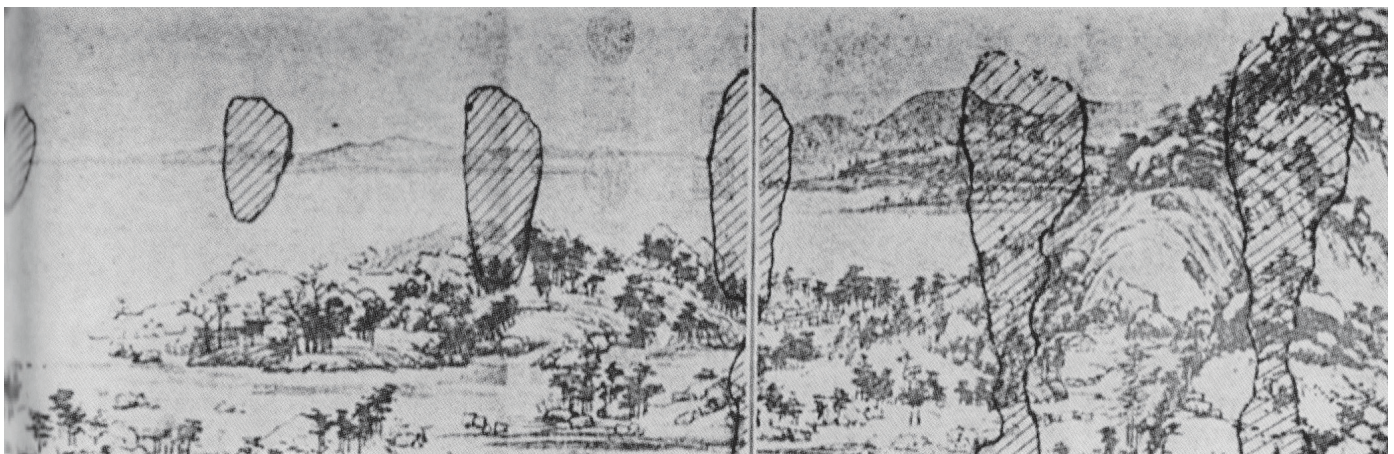
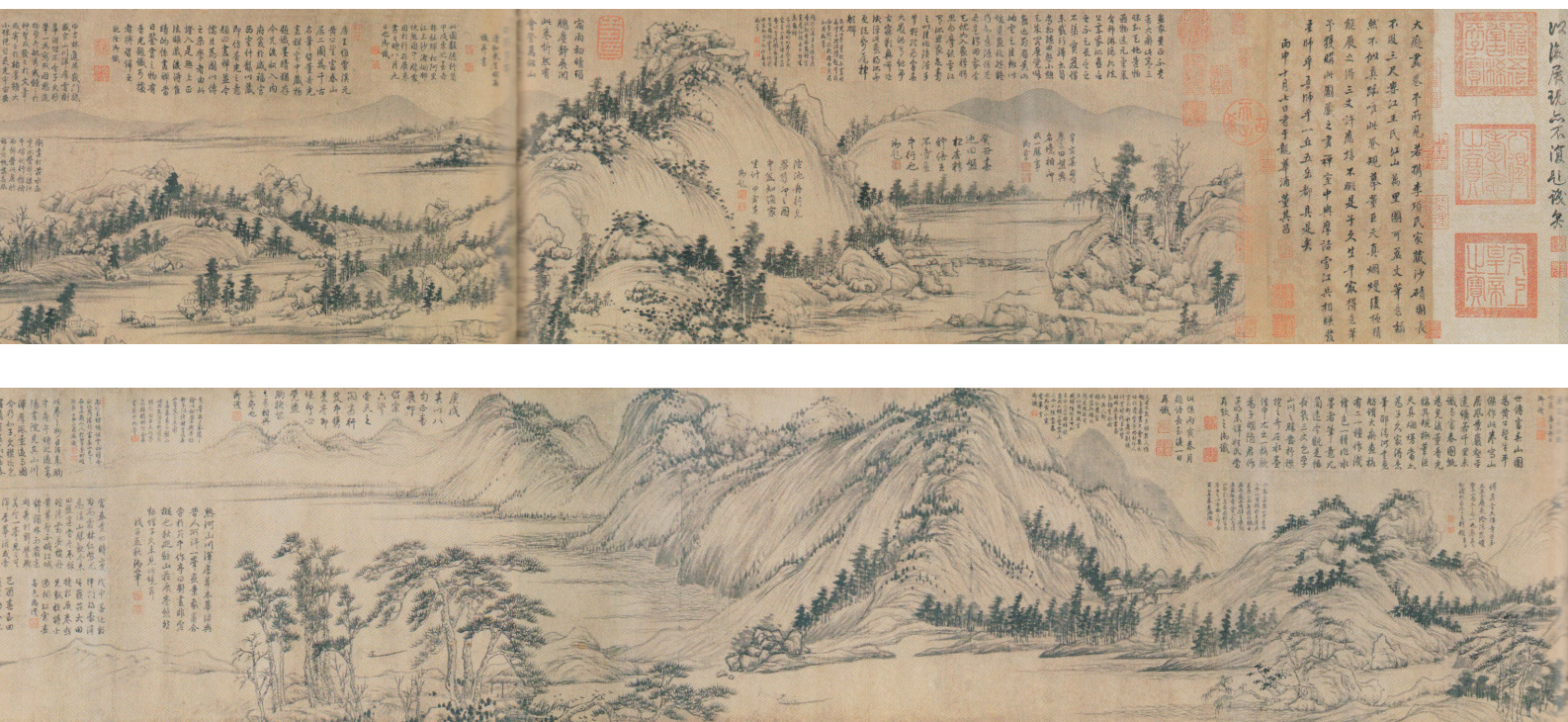


图6 傅申 《富春山居图》火烧痕迹复原图



七年(1347年)随黄公望去富春,索写山居图。此外,也对黄公望是否曾居住在富阳的问题进行详实的考证。^{★11}傅申教授则从作品的角度出发,除了从风格方面证明《无用师卷》上的画风、题跋皆真外,还重建了《无用师卷》上火烧的痕迹(图6),并结合《剩山图》和明代画家邹之麟的临本复原了《富春山居图》原本的面貌(图7)。^{★12}有关这场论辩的细节已有王克文先生等撰文详介,故不赘言。^{★13}

至于《剩山图》,最早则是由吴湖帆(1894~1968年)发现,并于1944年即撰文考证了《富春山居图》的收藏史,说明他发现易得《剩山图》的经过。^{★14}然而《剩山图》的真伪,也有学者质疑。丁羲元先生在2001年发表《〈剩山图〉质疑》一文,指出其为伪迹^{★15}。之后有查永玲女士的回应,予以驳斥。傅申教授也在最近

- ★4 参见乾清官著录,《石渠宝笈三编》,页518。
- ★5 例如,徐邦达《黄公望〈富春山居图〉真伪本考辨》,收入《黄公望研究文集》,常熟:江苏美术出版社,1987年,页181-203;原载《文物参考资料》,1958年;以及李霖灿《黄子久和富春山居图》,《幼师月刊》总237期(1972/09),页43-46。
- ★6 徐复观《中国画史上最大的疑案——黄公望的两山水长卷的真伪问题》,《明报月刊》总107期(1974/11),页14-24。在这场辩论中,徐氏陆续又发表了数篇文章,参见:徐氏《中国画史上最大的疑案补论——并答饶宗颐先生》,《明报月刊》总110期(1973/02),页24-31;《由疑案向定案(上)——三论台北故宫博物院藏黄公望〈大痴、子久〉子明卷及无用师卷的真伪》,《明报月刊》总115期(1975/07),页17-24;《由疑案向定案(中)——三论台北故宫博物院藏黄公望〈大痴、子久〉子明卷及无用师卷的真伪》,《明报月刊》总116期(1975/08),页37-43;《由疑案向定案(下)——三论台北故宫博物院藏黄公望〈大痴、子久〉子明卷及无用师卷的真伪》,《明报月刊》总117期(1975/09),页38-46;《定案还是定案》,《明报月刊》总124期(1976/04),页36-42。这些文章并集结出版成书,见徐氏《黄大痴两山水长卷的真伪问题》,台北:台湾学生书局,1977年。
- ★7 饶宗颐《富春山居图卷释疑》,《明报月刊》总109期(1975/01),页14-20;《再谈富春山居图卷》,《明报月刊》总110期(1975/02),页17-23。
- ★8 彭震明《黄公望富春山居图两卷真伪辨》,《明报月刊》总113期(1975/05),页33-42。
- ★9 翁同文《踵论黄公望名下山居图二卷问题》,《明报月刊》总112期(1975/04),页2-11;翁同文《伪无用师卷大痴款识中的“歌节”》,《明报月刊》总117期(1975/09),页46;翁同文《误传大痴为富阳人诱导〈富春〉伪迹——子明卷与无用师卷先后真伪补证之一》,《明报月刊》总119期(1975/11),页63-68。另外有未直接加入论辩,但在稍后“从无用师卷的一些印鉴和字迹的数据出发”呼应徐氏观点的李海,参见李海《关于富春山图的一些硬性数据》,《新亚书院学术年刊》19期(1977/09),页73-87。(笔者并不同意李氏的论点。)
- ★10 张光宾《元四大家》,台北故宫博物院,1975年;《黄公望富春山居图卷以外的问题》,《故宫季刊》9卷4期(1975),页57-67-72;《无用师与黄公望富春山居图卷》,《艺术家》总6期(1975/11),页61-72。
- ★11 张光宾《黄公望是否居住过富阳问题——读徐复观先生〈黄大痴两山水长卷的真伪问题〉以后》,《故宫季刊》12卷4期(1978),页49-62。
- ★12 傅申《两卷富春山图的真伪——徐复观教授〈大疑案〉一文的高榷》,《明报月刊》总111期(1975/03),页35-46;《剩山图与富春卷原貌》,《明报月刊》总112期(1975/04),页79-81;《片面定案——为富春辩向读者作一交待》,《明报月刊》总120期(1975/12),页94-100;《为富春答读者》,《明报月刊》总124期(1976/04),页43-44。
- ★13 见王克文《弗利尔美术馆王翠临本并谈〈富春山居图〉》,《朵云》30期(1991),页106-111;以及廖尧震《35年前被搅乱的一池春水——傅申回顾黄公望〈富春山居图〉真伪大论战》,《典藏古美术》总207期(2009/12),页164-173。
- ★14 吴湖帆《元黄大痴富春山居图卷烬余本》,《明报月刊》总109期(1975/01),页94-94;原载《古今》总57期(1944/10)。
- ★15 丁羲元《〈剩山图〉质疑》,《故宫文物月刊》总216期(2001),页76-95;查永玲《〈剩山图〉质疑之辩疑——兼论〈富春山居图〉的绘画风格》,《故宫文物月刊》总255期(2004),页82-95;傅申主讲,朱惠良、林慧娟、张沛谊整理《董巨派名笔——富春卷与剩山图的原貌》,《故宫文物月刊》总326期(2010),页88-101。

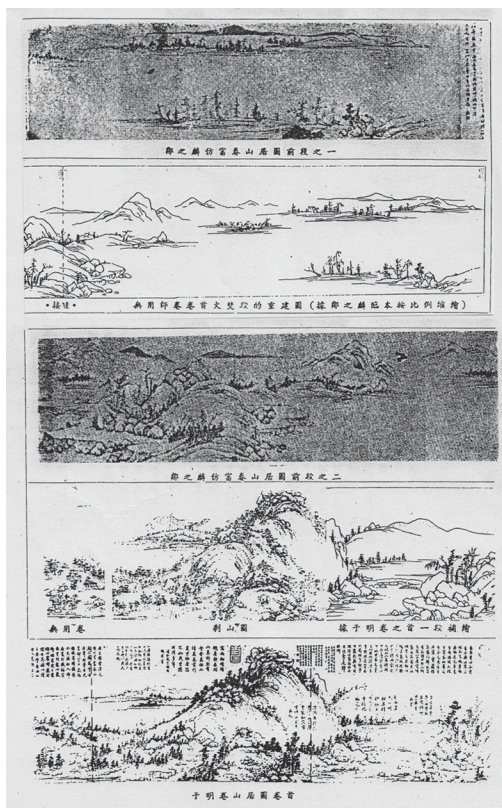


图7 傅申《富春山居图》原貌复原图

《富春山居图》因为曾遭火焚，原来前段尚有“平沙五尺余”的部份已经亡佚。今将浙江省博物馆藏《剩山图》与台北故宫博物院藏《无用师卷》两段结合在一起观看，画面起始画峰峦平坡，其间屋舍聚散，沿岸树石掩映成趣，远山迤迤；其次陂陀沙碛，水岸坡石；接着冈陵起伏，山势峻嶒，林木交错，远近不同，近景有一士人杖藜渡桥，带领着观者的视线走入山坳深处，其间有屋舍数间，或为隐士结庐隐居处，此处峰峦突起，山脉高低起伏，又有水流、云雾环绕其间；接着山峰继续推移，山与山相连的山谷处点缀有几间房舍，此处江面渐宽，将观者的视线由近推远，形成一开阔的视野，近处江面有渔人钓艇，还有苍松茅亭，亭中有一士人正凭栏观鹅，此时观者的视线又从远处被拉到近景；稍后为一近景平坡，上有疏林参差，随后江水辽阔，两只细艇并行其上；最末一段一峰拔起，山势陡峻，后作横山平远，阔水长沙。整体观之，全幅画卷的构图不断有着聚散的韵律，然而聚散之间的间距又或长或短，构景的疏密动静得宜。

对于《富春山居图》一作的内容，学者多认为其所描绘的是杭州以西，富阳地区富春江一带的山川。为此，1984至1985年间，王伯敏先生曾走访富阳地区进行实地考察，以富阳为

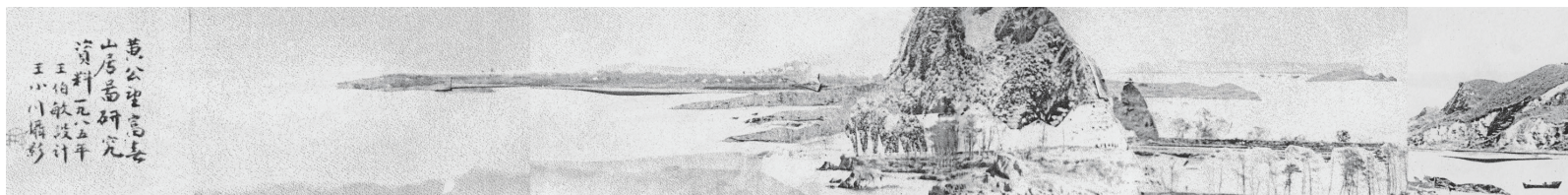


图8 王伯敏所制《富春山水摄影剪接图》

一次的公开演讲中就丁氏的看法提出反驳，认定《剩山图》为黄公望真迹。

本文无意涉入《富春山居图》及《剩山图》的真伪之辩，我将从另外一个角度切入来理解《富春山居图》。到底《富春山居图》的内容是什么，它的画意为何？而黄公望又是如何透过笔墨来表现？幸运的是，黄公望留有他个人对于绘画的理论《写山水诀》。虽然并非完整的论述，而是经过辑录的断简残篇（现存计三十二则），对于我们理解黄公望的画意仍然很有帮助。^{*16}因此，我将藉由《写山水诀》的内容与《富春山居图》的风格互相印证，试图重建黄公望《富春山居图》的画意，并为黄公望的《富春山居图》提供另一个观看的角度。

《富春山居图》的内容

★16 黄公望《写山水诀》，收入（元）陶宗仪《南村辍耕录》，北京：中华书局，1959（1）/2004，卷八，页94-96。

★17 见王伯敏《富春江上画中行——〈富春山居图〉侧记》，《故宫文物月刊》总109期（1992），页114-129。

★18 虽然一般而言，风水多指对于阴宅的选择，但是事实上，阳宅的理想风水与阴宅如出一辙，所异者只是形局大小的不同。相较于阴宅，阳宅的选址和构筑明显地受到外在的限制。参见俞孔坚《理想景观探源——风水的文化意义》，北京：商务印书馆，1998（1）/2004，页23。

★19 黄公望《写山水诀》。

中心,或乘船,或坐车,或步行,往来周围株林坞、庙山坞、环桥头、民丰村;还登了鹤山,野渡过了春江,甚至上溯太平、中埠和三山的汤家埠,来来往往百数十里,拍摄了许多实景的照片,选取其间与《富春山居图》相近的景色,加以剪接,制作成一幅《富春山水摄影剪接图》(图8)作为《黄公望〈富春山居图〉研究资料》,于1986年发表在《西泠艺报》上。指出《富春山居图》画的地方,基本上是富阳,所画富春江的两岸,有可能起自富阳城之东的株林坞、庙山坞一带,而在中埠、汤家埠的后山等地则能看到画面中段部份的画境,可为依据,接着黄公望又顺江东转向富阳,再自富阳沿江向东,画至今之新沙至里山一带而出口。^{*17}王伯敏先生的研究,对于我们理解《富春山居图》的内容,起了很大的参考作用。

富阳地区是黄公望隐居的地方。根据黄公望自题《秋山招隐图》,提到他在富春山隐居的生活:“构一堂于其间,每春秋时焚香煮茗,游焉息焉……当晨岚夕照,月户雨窗,或登眺、或凭栏,不知身世在尘寰矣。”并且还为此隐居处自题匾额曰“小洞天”。并且根据《富春山居图》画上黄公望的自题:

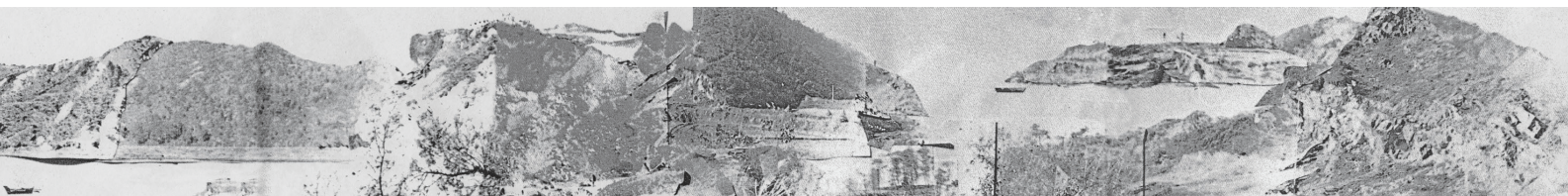
至正七年,仆归富春山居,无用师偕往,暇日于南楼,援笔写成此卷。兴之所至,不觉壘壘。布置如许,逐旋填削。阅三四载,未得完备。盖因留在山中,而云游在外故尔。今特取回行李中,早晚得暇,当为着笔。无用过虑,有巧取豪欺者,俾先识卷末,庶使知其成就之难也。青龙在庚寅,歌节前一日,大痴学人书于云间夏氏知止堂。

也指明富春山是黄公望隐居的处所。而《富春山居图》的受画者——郑无用炼师,也隐居于此。因此,我们可以推测《富春山居图》所描绘的应是黄公望和郑无用在富春山隐居的处所,而画卷中凭栏观鹅、策杖行吟和轻舟钓艇等种种活动,应是其隐居的生活细节。

值得注意的是,他们两位都具有道士的身分,因此势必对于自己隐居处所的风水特别讲究。所谓“风水说”的主要目标就是要为阴阳宅选择一个最佳的环境。^{*18}黄、郑两位皆是修道之人,对于风水堪舆的学问,必然也会有所涉猎。事实上,黄公望自己就留下有关风水的言论。在他的《写山水诀》中曾提到:

李成画坡脚须要数层,取其湿厚。米元章论李光丞(李成),有后代儿孙昌盛,果出为官者最多。画亦有风水存焉。^{*19}

认为李成的后代子孙昌盛且多出任官职,乃是因为李成在画坡脚的时候,总要反复敷染数层,使其呈现出湿润、厚实的效果,而李成在画中所构筑的这个“好风水”,荫庇了李成的后



代。故黄公望认为在绘画中也有“风水”的存在。姑不论黄公望是根据什么条件，来选择其隐居的处所，但若从“风水”的角度来看黄公望的绘画，也许会是我们更深刻地理解其画意之契机。

理论与实践：《写山水诀》与《富春山居图》

怎样才算“好风水”呢？根据风水堪舆的理论，其形法着重在空间形象上达到天地人和谐统一，注重“觅龙”、“察砂”、“观水”、“点史”、“取向”等辨别方法，即以形观风水，形中寓理。^{*20}因此，所谓的理想居所(穴)，始终强调着“左青龙，右白虎，前朱雀，后玄武”的基本整体意向模式(图9)。这个意向模式的理想状态应该是：“玄武垂头，朱雀翔舞，青龙蜿蜒，白虎驯俯。”其所对应的理想景观为“穴场座于山脉止落之处，背依绵延山峰，附临平原，穴周清流屈曲有情，两侧护山环抱，眼前朝山，案山拱揖相迎。”^{*21}(图10)此外，有关风水堪舆的地势形貌，在金刻本《地理新书》卷三中，刊有各种详细的山形图解，更可作为参照的依据(图11)。^{*22}

既然黄公望认为“画亦有风水存”，那么他又是如何地建构这个所谓的“画中风水”呢？审视《富春山居图》画面近三分之一处的部份，此处的前景冈陵起伏，屋舍构筑在山坳深处，背后有远山屏障，江水至此顺势转弯环绕一圈从山后出，这样的图式正好符合风水堪舆中理想居所的景观模式。此外黄公望提到：

山水中惟水口最难画。远水无痕，远人无目。水出高原，自上而下，切不可断派(应为“脉”)，要取活流之源。^{*23}

值得注意的是，在此画面中平缓的江水正好被前方的山坡所屏障，往后方流去而从山的左侧流出，流出的水口，黄公望特意将它画成了由高处往下蜿蜒的急流，不但在视觉上有地势高低的变化，还增添了从平缓到湍急的节奏，营造出“活”的视觉律动感(参见图2)。黄公望十分重视画面中有关水的描绘，在风水堪舆的理论中，水代表的就是地上的血脉，“风水之法，得水为上”，因此水口在风水观的水中尤为重要，故“入山先观水口”。又水能载气纳气，滋养万物，故山水不能无水，无水则气散。为此黄公望说：

山下有水潭谓之濑，画此甚有生意，四边用树簇之。^{*24}

画面中有了“生意”，就会“活”。黄公望十分讲究“活”的视觉要素，他另外提到：

山头要折搭转换，此活法也。^{*25}

指出让画面生动的办法，就是在描绘山头的时候，要



图9 “穴”的理想景观模式示意图之一



图10 “穴”的理想景观模式示意图之二

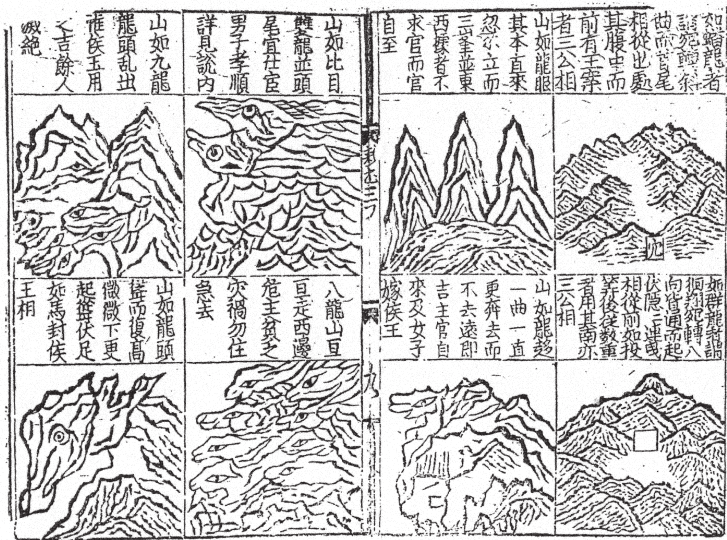


图11 《山形图解》
《地理新书》卷三(部分)，金刻本，北京大学图书馆藏

不断地变化转折的方向，仔细观察《富春山居图》(包括《剩山图》)的山脉，每一段的山头都有不同的转折方向，或正势、或侧势、或逆势、或顺势、或回势，左右开合，或高或低，连绵不绝。而这就是能够造成画中气韵生动的“活”法(参见图2)。

营造好的风水，最重要的就是其中的“生意”。如何营造画面中的“生意”呢？他说：

山坡中可以置屋舍，水中可置小艇，从此有生气。★²⁶

这个部份即表现在《富春山居图》中用来标志隐居处所的房屋以及点景的轻舟钓艇(参见图2)。除了对于某些特定景物的描绘，可以增添画面的“生意”之外。另外一个展现画面中“生意”的方式，则是用衬托的方法来表现。例如在画树的时候强调：

树要偃仰疏密相间，有叶树枝软，面后皆有仰枝。★²⁷

小树大树，一偃一仰，向背浓淡，各不可相犯。繁处间疏处，需要得中。★²⁸

这些衬托的方式，除了注重在树木的姿态偃仰之间，还有形状的大小，颜色的浓淡，方向的向背，以及结构的疏密等等各个要素。从而造成画面上对比的视觉效果，当画面中有了对比自然就不会显得单调，进而多了生动的气韵。衬托的方式除了营造出画面的“生意”之外，也可以用来暗示山的高度，他说：

山腰用云气，见得山势高不可测。★²⁹

直指要画高山，并非只是单纯地将山画出，而要善用衬托的技巧，在山腰处描绘云气，自然山就显得高耸，而云气，当然也是造成画面中“生意盎然”的另外一种方式。

然而，黄公望虽然强调画面生动，但是却不能杂乱无章，而必须在“生意盎然”的条件下仍然保有“秩序感”，如此才能描绘出山水的真正形貌。因此他说：

众峰如相揖逊，万树相从如大军领卒，森然有不可犯之色，此写真山之形也。★³⁰

值得注意的是，虽然黄公望的《富春山居图》描绘的是其隐居地富阳地区的山川景色，但是却不是描绘某一个“特定”的景点！对于黄公望来说，他在其绘画中所建构的是作为其理想隐居地的“真山水”，故其所描绘的是“真景”而非“实景”。★³¹这个所谓的“真景”，实际上是透过艺术家的巧思来建构的。黄公望如何取材呢？他提到：

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。★³²

强调应随时观察自然，一见到奇特造形的景物、树木，就应该将之描绘记录下来，以作为将来建构画中真山水时候的素材。另外他也强调，这些山水的奇景和造形特异的树木，更是别

★²⁰ 亢亮、亢羽《风水与建筑》，天津：

百花文艺，1999年，页75-76。

另参见王贵胜《山水画构成图式与风水理论》，《美术研究》2003年3期，页48-55。

★²¹ 同注18，页20。

★²² 《重校正地理新书》，卷三，据北京大学图书馆藏金刻本影印，收入《续修四库全书》（上海：上海古籍出版社，1995年），册1054。

★²³ 同注19。

★²⁴ 同注19。

★²⁵ 同注19。

★²⁶ 同注19。

★²⁷ 同注19。

★²⁸ 同注19。

★²⁹ 同注19。

★³⁰ 同注19。

★³¹ 辻惟雄，《“真景”の系谱——中国と日本（上）》，《美术史论丛》1（1984年），页117-118。这一点我们从王伯敏先生的研究也可以知道，王先生在复原《富春山居图》所描绘的地景时，是将其在富阳地区所拍摄的数百张摄影照片，选取与《富春山居图》类似的地景加以剪裁而成，从而证明黄公望所描绘的并非某一特定的景点。

★³² 同注19。

具“生意”。

黄公望的《富春山居图》之所以精彩，除了其在画面上生动的营造之外，画家对于画面的构图和描绘景物时的笔墨也有别出心裁的地方。画家在画卷的构图上设计了许多视觉的变化，在描绘山水时，远景、中景和近景不断地拉距变换，在画纸有限的平面上产生平远、高远、深远或阔远，乃至无限远的错觉，这也印证其在《写山水诀》中对于北宋山水中“三远”的重新诠释：

山论三远。从下相连不断，谓之平远。从近隔开相对，谓之阔远。从山外远景，谓之高远。^{★33}


再看用笔，黄公望在《富春山居图》中也展现了其复杂多变的笔墨技巧。其用笔或擦、或染、或点、或皴，用墨或干、或湿、或燥、或润，或浓、或淡，变化多端。例如画家在皴山石的时候，使用披麻皴法，皴法长短兼施，皴时的用笔也干湿并用，其画法是先用淡墨勾皴，接着再用浓墨逐层破之。因此他说：

画石之法，先从淡墨起，可改可救，渐用浓墨者为上。^{★34}

皴法要渗软，下有沙地，用淡墨扫屈曲为之，再用淡〔应为（浓）〕墨破。^{★35}

作画用墨最难，但先用淡墨，积至可观处，然后用焦墨、浓墨分出畦径远近，故在生纸上有许多滋润处。^{★36}

而这些变化多端的笔墨技法，也是创造画面“生意”的另一项重要的元素。

黄公望的《富春山居图》描绘的是画家隐居处所富阳地区，富春江沿岸的山川景色，但是画家所描绘的并非特定的景点，他在画卷上所建构的乃是其理想的隐居处所。画家在建构这个有着“好风水”的理想隐居处所时，着重的是画面中的“活法”、“生意”的营造。透过阅读黄公望的《写山水诀》，使我们更进一步理解《富春山居图》中，画家如何创造画面中的“活法”、“生意”，从此我们也不难理解，为何张伯雨在题黄公望画的时候会发出“峰峦浑厚，草木华滋”的赞叹之语了！

附录一：《富春山居图》与《剩山图》流传史年表

《富春山居图》画成于至正十年（1350年）→明成化年间（1465～1487年）归沈周→弘治元年（1487年）归樊节推→正德五年（1570年）归谈思重→安绍芳→万历二十四年（1596年）归董其昌→崇禎九年（1636年）归吴之矩→吴问卿→顺治九年（1652年）归张范我→顺治十三年（1656年）归季因是→高士奇→王鸿绪→安歧→乾隆十一年（1735年）归内府→故宫博物院

《剩山图》顺治九年（1652年）归吴其贞→康熙八年（1669年）归王师臣→同光年间（1862～1908年）归陈氏→民国二十七年（1938年）归吴湖帆→浙江省博物馆

★33 同注 19。

★34 同注 19。

★35 同注 19。

★36 同注 19。

附录二:《富春山居图》款识与题跋:

<p>黄公望款识</p>	<p>至正七年。仆归富春山居。无用师偕往。暇日于南楼。援笔写成此卷。兴之所至。不觉叠叠。布置如许。逐旋(校)填割。阅三四载。未得完备。盖因留在山中。而云游在外故尔。今特取回行李中。早晚得暇。当为着笔。无用过虑。有巧取豪收者。俾先识卷末。庶使知其成就之难也。(十年)青龙在庚寅。歌节前一日。大痴学人书于云间夏氏知止堂。</p>
<p>乾隆御识 臣梁诗正奉 勅敬书</p>	<p>世传富春山居图。为黄子久画卷之冠。昨年得其所为山居图者。有董香光跋。时方谓富春图别为一卷。屡题寄意。后于沈德潜文中。知其流落人间。庶几一遇为快。丙寅冬。或以书画求售。多名贤真迹。则此卷在焉。上有沈文王邹董五跋。德潜所见者是也。因以二卷并观。始悟旧藏。即富春山居真迹。其题签偶遗富春二字。向之疑为两图者。实误。甚矣。鉴别之难也。至董跋两卷一字不易。而此卷笔力薄弱。其伪(为)履鼎无疑。惟画格秀润可喜。亦如双钩下真迹一等。不妨并存。因并所售。以二千金留之。俟续入石渠宝笈。因为辨说。识诸旧卷。而记其颠末于此。俾知予市骏雅怀。不同于侈收藏之富者。适成为叶公之好耳。乾隆御识。臣梁诗正奉勅敬书。</p>
<p>沈周跋</p>	<p>大痴黄翁。在胜国时。以山水驰名东南。其博学惜为画所掩。所至三教之人。杂然问难。翁论辩其间。风神隽逸。口如悬河。今观其画。亦可想(见)其标致。墨法笔法。深得董巨之妙。此卷全在巨大风韵中来。后尚有一时名辈题跋。岁久脱去。独此画无恙。岂翁在仙之灵。而有所护持耶。旧在余所。既失之。今节推樊公重购而得。又岂翁择人而阴授之耶。节推莅吾苏。文章政事。着为名流。雅好翁笔。特因其人品可尚。不然。时岂无涂朱抹绿者。其水墨淡淡。安足致节推之重如此。初翁之画。亦未必期后世之识。后世自不无扬子云也。噫。以画名家者。亦须看人品何如耳。人品高。则画亦高。古人论书法亦然。弘治新元立夏。立。(应作日)。长洲后学沈周题。</p>
<p>文彭跋</p>	<p>右大痴长卷。昔在石田先生处。既失去。乃想象为之。遂还旧观。为吾苏节推樊公得之。是成化丁未岁也。至弘治改元。节推公复得此本。诚可谓之合璧矣。今又为吾思重所得。岂石田所谓译其人而授之者耶。思重来南京。出二卷相示。为题其后。隆庆庚午四月。后学文彭记。</p>
<p>王穉登跋</p>	<p>隆庆辛未中秋后三日。敬观于梁溪谈氏澄怀阁。太原王穉登。</p>
<p>周天球跋</p>	<p>百谷阅后四十二日。周天球在天籁堂。得并观二卷者弥日。</p>
<p>邹之麟跋</p>	<p>余生平喜画。师子久。每对知者论子久画。书中之右军也。圣矣。至若富春山图。笔端变化鼓舞。又右军之兰亭也。圣而神矣。海内赏鉴家。愿望一见不可得。余辱问卿知。凡再三见。窃幸之矣。问卿何缘。乃与之周旋数十载。置之枕藉。以卧以起。陈之座右。以食以饮。倦为之爽。闷为之欢。醉为之醒。家有云起楼。山有秋水庵。夫以据一邑之胜矣。溪山之外。别其(具)溪山。图画之中。更添图画。且也名花绕屋。名酒盈樽。名书名画。名玉名铜。环而拱一富春图。尝闻天上有富贵神仙。岂胜是耶。又闻子久当年。元是仙人。故遣此迹与问卿游戏耶。国变时。问卿一无所问。独徒跣而携此卷。嗟乎。此不第情好寄之。直性命徇之矣。彼五岳有真形图。而富春亦有之。可异也。当年此图。画与僧无用追随。问卿护持此卷者。亦是一僧。可异也。庚寅画画。题画人来。又适庚寅。可异也。虽然。余欲加一转语焉。绘画小道耳。巧取豪收。何必蚤计。载之记中也。东坡不云乎。冰上偶然留指爪。鸿飞那复记东西。问卿目空一世。胸绝纤尘。乃时移事迁。感慨系之。岂爱根犹未割耶。庞居士不云乎。但愿空诸所有。不欲实诸所无。嗟乎。余言亦太饶舌矣。野老邹之麟识。</p>
<p>沈德潜跋 金士松奉勅 补书</p>	<p>黄子久富春山居图。系纸本。长尺许。阔三丈余。写付无用和尚者。起至正七年。成至正十年。未成时。恐人巧取豪收。先书无用本号。后缀成之。见子久自记语中。后有沈石田。文文水。王百谷。董思白。邹衣白五跋。其元人及明初人跋。归石田时。已经脱落矣。按子久于元四大家中为冠。而此卷又为生平神来之笔。比之右军兰亭不虚也。入国朝。归高江村詹事。詹事以六百金收之。后归王伊斋司农。亦如其真。司农没。仆人挟之来苏。逾月无售者。旋转之维扬矣。(计詹事司农)品地声势。极一时之盛。如春花飘零。云烟解放(散)。而山人笔墨。长留人世。洵积年难久。而淡寂者多味外味也。雍正戊申观于黄鹄坊某氏。时六月二日。戊申岁。于黄鹄坊某氏。阅黄子久富春山居图。时伊斋王司农家人持卷求售。索直千金。吴中无大力者。将之维扬。后亦不知所之矣。乙卯秋。予寓京师。程子莼江于安氏借得此卷。邀予往观。不啻重见故友也。画在明代。为白石翁物。后归樊节推。最后归吴明卿。入国朝归高江村。后归王伊斋。迄今在三韩安氏。予既幸前贤名迹。流传人代。若有鬼物呵护其间。又以文人学士。不能有之。而为之主者。惟侈宝玩之多。贾直之重。以为豪举。此卷亦未为得所也。后有如白石翁者。或更当归之。右沈德潜二跋。乾隆丙午仲冬月。臣金士松奉勅补书。</p>
<p>金士松跋</p>	<p>此石渠宝笈次等黄公望富春山居图。乃安岐旧物。沈德潜所为两跋。自明沈周至本朝高士奇。王鸿绪。所珍藏叹赏者。及归天府。以校石渠旧藏富春山居图。始知公望真迹。久登秘籍。是卷特仿本之佳者耳。夫家有敝帚。享之千金。其境地相远。清于流别者。更何足道。若沈周以下。皆数百年来所称赞鉴家。而此幅又致佳本。当其赞美题识。流传珍异。固自以为人世希有壮观。而不知一邱一壑之胜。不足与语岱嵩溟渤之境。一吟一咏之美。不足与入礼乐文章之府也。至伏读御制题公望真迹记。因一事获三益。触类于治用人。即古人一笔墨之妙。而观其通。见其大。盖无在非精又要道之发。以公望之灵思神笔。具仰睿赏之有真。而即此规仿精良者。亦登次等。道无弃材。义有差等。仍命书沈德潜两跋于是卷末。更征化裁合覆之广大也夫。臣梁国治。臣刘墉。臣曹文植。臣彭元瑞。臣王杰。臣金士松。臣董诰。拜手稽首恭跋。臣金士松敬书。</p>
<p>董其昌跋</p>	<p>大痴画卷。予所见若樵李项氏家藏砂碛图。长不及三尺。姜江王氏江山万里图。可盈丈。笔意颇然。不似真迹。唯此卷规摹董巨。天真烂漫。复极精能。展之得三丈许。应接不暇。是子久生平最得意笔。忆在长安。每朝参之隙。征逐周台幕。请此卷一观。如诣宝所。虚往实归。自谓一日清福。心脾俱畅。顷奉使三湘。取道泾里。友人华中翰。为予和会。(予)获购此图。藏之画禅室中。与摩诘雪江共相映发。吾师乎。吾师乎。一丘五岳。都具是矣。丙申十月七日。书于龙华浦舟中。董其昌。</p>