

王希孟《千里江山图》卷再探 ——兼及宋徽宗的艺术帝国

Sequel to the Exploration of *A Panorama of Rivers and Mountains*
by Wang Ximeng: with Discussions of the Artistic Empire of Emperor
Huizong of the Song Dynasty

余辉
Yu Hui

故宫博物院
The Palace Museum

Journal of Gugong Studies 2021 Vol.22
故宫学刊
二〇二一年 总第二十二辑
故宫出版社 | The Forbidden City Publishing House

王希孟《千里江山图》卷再探

——兼及宋徽宗的艺术帝国

Sequel to the Exploration of *A Panorama of Rivers and Mountains* by Wang Ximeng:
with Discussions of the Artistic Empire of Emperor Huizong of the Song Dynasty

余辉

Yu Hui

内容提要：

本文立足于一系列重要的直接证据和间接证据，以北宋“格物致知”的观念推定和修订《千里江山图》卷中的地域性细节，如长江下游的碳酸盐岩的地貌特性，以及庐山的地标性景观汉阳峰、四叠瀑、白鹤观、石钟山等。根据笔迹、内容和装裱以及伤况等，指出画中藏印“缉熙殿宝”系《石渠宝笈·初编》误判，应该是南宋高宗吴皇后的藏印“康寿殿宝”，确定溥光跋文系真迹无疑，修正并大致画出该图的递藏路线。进一步确定王希孟在“禁中文书库”的经历，特别是北宋开封丰富的社会生活和文学艺术的长篇化、诗意化等风尚以及微画技艺等，是该图深厚的人文背景和前人的艺术铺垫，画中的用色手法影响了大青绿山水画的发展，是徽宗建立皇家绘画审美观的色彩基础。

关键词：

地标性景观 溥跋 昭文馆大学士 文书库
皇家审美观

ABSTRACT:

On the basis of a series of important and indirect evidence, this article presumes and revises geographic details in the handscroll *A Panorama of Rivers and Mountains* (*Qianli Jiangshan tu*) in accordance with the Northern Song (960-1127) teaching of “the investigation of things and extension of knowledge” (*gewu zhizhi*). Such details include the carbonate rock terrain in the lower reaches of the Yangtze River, the Hanyang Peak, Sidie Cascade, Monastery of the White Crane (*Baihe guan*), and the Stone Bells Mountain, all landmarks of the Mount Lu. Based on the brushwork, content, mounting, and damages, the author points out that the collector’s seal on the painting – “Seal of the Jixi Hall” (*Jixi dian bao*) – was misidentified in the *Precious Collection of the Stone Moat* (*Shiqu baoji chubian*). It should be the “Seal of the Hall of Health and Longevity” (*Kangshou dian bao*) which belonged to Empress Wu of the Southern Song (1127-1279) Emperor Gaozong (r. 1127-1162). The authenticity of Monk Puguang’s colophon on the scroll is confirmed, thus the provenance of the painting is revised and pieced together. Wang Ximeng’s experiences as part of the “Palace Document Storehouse” (*jinzong wenshu ku*) is further established, together with the zeitgeist of full-length, poetic representation of the diverse social life, literature, and art in the Northern Song capital Kaifeng, and the adoption of miniature painting skills, shed lights on the solid literary background and rich artistic legacies that led to the creation of this painting. This painting’s color palette influenced the development of the greater blue and green landscape paintings, laying the color aesthetic foundation for court paintings in the reign of Emperor Huizong (1101-1125).

KEYWORDS:

landmark scenery, colophon by Monk Puguang, Grand Academician of the Institute for the Glorification of Literature (*Zhaowen guan da xueshi*), Document Storehouse, imperial court aesthetics

笔者曾发表过初作《细究王希孟及其〈千里江山图〉》¹《王希孟〈千里江山图〉绢质和相关款印的检测分析》²《希孟姓氏和早卒案蠡测——谨以此篇纪念杨新先生》³，此后又查阅到一些新的材料，来自艺术史、史学、地质学等学科的朋友们不断提出新的材料，深感对王希孟及其《千里江山图》卷（以下简称《千》卷）尚有继续探究和修订的空间，故续作此篇，以期进一步接近历史真相。

一 关于《千》卷取景地的再蠡测

《千》卷是一幅写实入微的长卷，它是在北宋宫廷绘画刻意写实、状物精微的风气中形成的。北宋哲学家二程（程颢、程颐）根据《礼记·大学》“致知在格物，格物而后知至”之论，建立了“格物”精神和方法，提出了“格物致知”的基本方法是“先格物、后致知”，“学者不必远求，近取诸身，只明天理”，“一物须有一理”，“天下只有一个理”。这就是说：所有客观事物有着共同、共通的规律。“格物”者应通过探索物体得到知识，以锤炼性格、提高修养，使内心达到至诚至善，进入不同等第的境界——修身、齐家、治国、平天下。这些认识物质世界的方式和目的帮助艺术家们进一步理解客观物体、感悟其中的美学意义。北宋初刘道醇在《圣朝名画评》里结合绘画之理阐述道：“先观其气象，后定其去就，次根其意，终求其理，此乃定画之铃键。”⁴这在北宋画坛特别是宫廷画家中形成了戒除浮躁的良风，以饱含修养的内心和十分理性的内省态度，从精确获得物体的表象到其中的细微结构乃至真谛即“道”和“理”。

《千》卷从认知客观对象的外形开始，最终要展现其内在的结构和法度，体现了王希孟的格物精神。该图多处取像酷似庐山的一些景观，这并非画家的想象与庐山景观的巧合，也非画家从别人的庐山画幅里摹写而得，该图绝非庐山写生图，画家极可能杂取了仅有的一点游历所见，以丰富画面，其中包括汲取了北宋时期庐山具有唯一性的地标性的景观，以下再辨识数则。

1. 岩石取像

《千》卷中的道路与山石结构，人物活动、屋宇架构与周边环境，瀑布、流溪和湖水的关系及流向等，一一历历在目，其细节结构和相互关系均合乎情理，这全在于一个“理”字，是典型的宋人写实山水画的范式。王希孟笔下的“千里江山”的主要取景点是庐山、鄱阳湖一带，此外还杂取其他。笔者曾请教了中国矿业大学教授权彪先生，根据他提供的材料，归纳于此。

庐山地质构造丰富，形态有别，如岩浆岩、变质岩和碳酸盐岩。前两者是冰川运动形成，第四纪冰川的遗迹；后者是海底沉积物形成，两种地壳运动在庐山一带会合，使庐山一带显现出两者相遇后丰富的地质地貌现象。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

1 《故宫博物院院刊》2017年第5期。

2 《故宫博物院院刊》2019年第4期。

3 《故宫博物院院刊》2020年第5期。

4 （北宋）刘道醇：《圣朝名画评·序》，《画品丛书》本，上海人民美术出版社1982年，第111页。

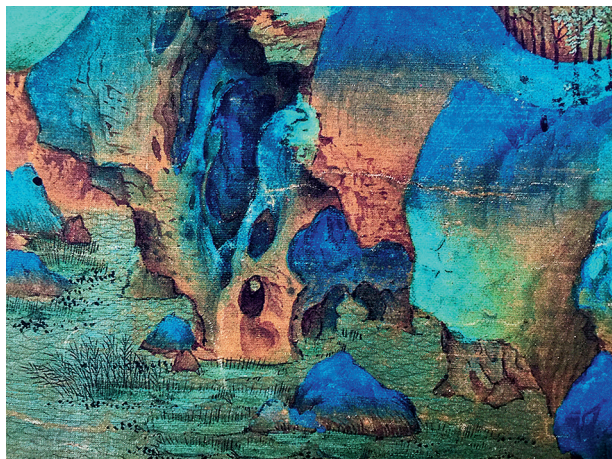


图1 《千》卷中的碳酸盐岩



图2 南京幕府山下的碳酸盐岩

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石和白云岩层，直到两亿年前，扬子江沿岸终于露出了海面，成为陆地，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1〕，与南京幕府山下的三台洞等地貌十分接近〔图2〕。

2. 汉阳峰形象

在群山景观里，总有一座最高峰，是观赏的中心点。庐山的最高峰即大汉阳峰，海拔高度为1474米，它拔地而起，气势雄壮伟岸。峰顶上有一座石砌平台，名汉阳台，相传在盘古时，汉王曾在这里躲避洪灾，台前有禹王崖，传说大禹治水时曾到此处查看水情；一说此处在晴夜里可以看到近400里之遥汉阳城的灯火，故得名。大汉阳峰并非孤高独立，其北还有一座小峰，即小汉阳峰，有如宰臣。四周之下，群山拱立，使大汉阳峰颇有王者风范〔图3〕。检验《千》卷与庐山有无取景关系，此乃关键之处。画家在全卷的高潮之处绘有一座高耸接天的巨峰，这座主峰的外形极似大汉阳峰，在它的不远之处，也有一座小高峰，想必是小汉阳峰。主峰与周边群峰的关系，恰如郭熙画主次峰的拟人化观念等同于君臣关系：“大山堂堂为众山之王，所以分布以次冈阜林壑，为远近大小之宗族也。其象若大君赫然当阳，而百辟奔走朝会，无偃蹇背却之势也。其势若君子轩然得时而众小人为之役使。”¹可见郭熙对王希孟山水画的布局是有深刻影响的。

3. 参照鹰嘴峰、石钟山等地的造型

如果是画庐山，不可能只有主峰酷似，孤立于一处，应该是多处山峰和其他景观有所呼应。如在画中距大汉阳峰不远处，出现了近似庐山鹰嘴峰的山峰〔图4〕，尤其是鹰嘴崖和展翅的岩石，格外相像，北宋文献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。”²只是画家笔下的鹰嘴峰作鹰头回首状，山显鹰形、顶似鹰嘴，此处的山崖造型，极可能来自画家在鹰嘴峰的灵感，步行到这个景观的周围，在当时是相当方便的。

庐山其他的著名景观如“香炉峰”“五老峰”等形态在图中均依稀可见。画家将观者的视线推向远方的天际。

1 俞剑华编著：《中国画论类编·山水》（上），（北宋）郭思辑《林泉高致》，人民美术出版社1986年，第635页。

2 （北宋）陈舜俞：《庐山记》卷二，民国殷礼在斯堂丛书影元禄本，中国基本古籍库电子版，第22页。



图3-1 庐山大汉阳峰



图4-1 庐山似鹰嘴的山峰

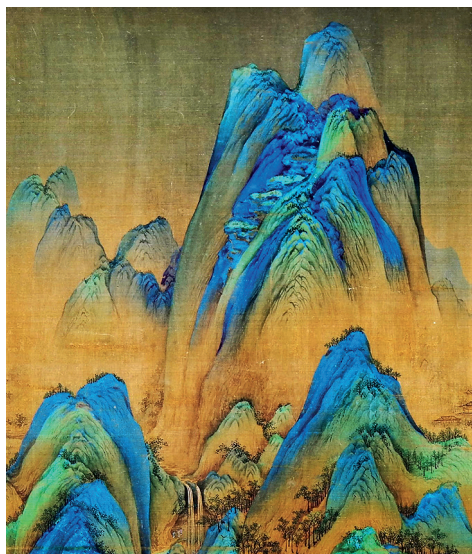


图3-2 《千》卷中的主峰

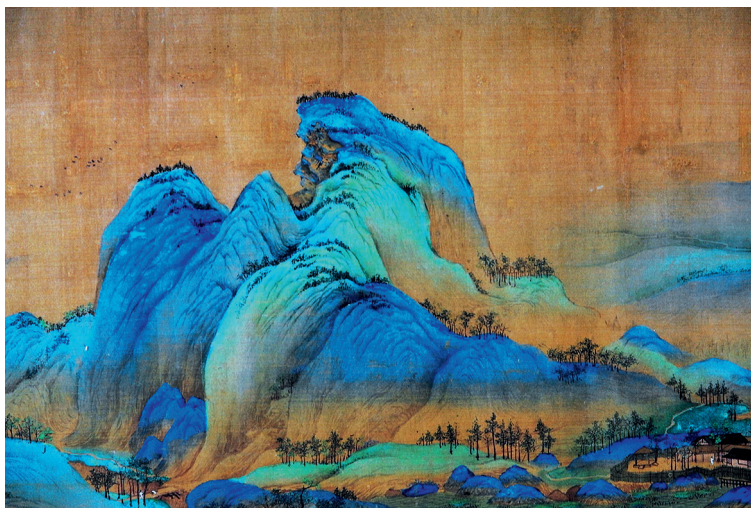


图4-2 受庐山鹰嘴峰造型影响的山峰

在临近卷尾的湖中矗立着一座石山，其形态酷似鄱阳湖口的石钟山。苏轼有一篇《石钟山记》就是写的这里：“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……。”此地是鄱阳湖通长江的接口，景象更为宏远。画家汲取海象远景，将观者的视线推向流向远方的江湖之水，这些都是北宋游人的必经之地，记录在画家的画稿里，映现在图中〔图5〕。

4. 显现庐山四叠瀑

《千》卷半山腰以下出现了许多水潭、流溪等，有的溪口极似庐山的黄龙潭、黑龙潭等景观，还有多个瀑布群，这些衬景均非庐山的地标性景观。在描绘水景中，最突出的景观是四叠泉，在宋代开发的景观中，同框出现四层瀑布，是只有在庐山才能遇到的自然景观。但庐山的地标性景观三叠泉是在南宋以后出名的，笔者过去一直认为画中的四叠瀑会是根据三叠瀑创作的，增加了一层。但总觉得《千》卷是写实性较强的山水画，难道画家会改变地标性景观吗？

庐山一定是有四叠瀑的，它在哪里呢？此后，笔者三上庐山，终于在庐山东南角的黄岩景区找到了四叠



图5-1 鄱阳湖湖口中的石钟山

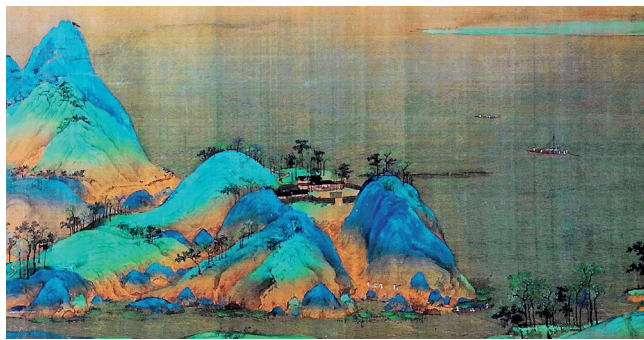


图5-2 《千》卷尾部出现近似石钟山的造型

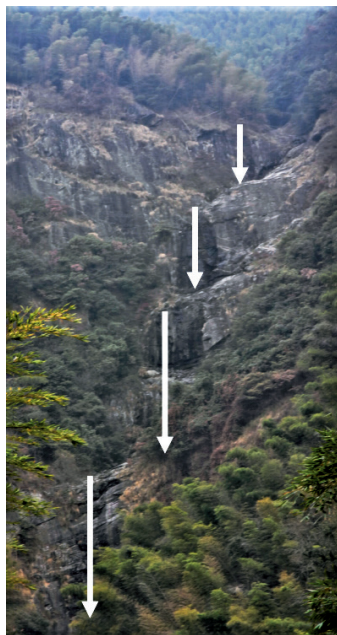


图6-1 庐山四叠瀑



图6-2 《千》卷四叠瀑



图7-1 西林寺远景



图7-2 《千》卷中的寺塔

瀑，各层的宽度在数米之间，画中的四叠瀑上架梁建亭〔图6〕，以当时当地的建筑能力和周边条件是可以实施这个工程。离四叠瀑下方不远处（直线距离不到1公里）有唐代名僧智常禅师在元和八年（813）建造的黄岩寺，寺内香火不断，寺外路路相通，僧人都要住在离泉水近的地方，黄岩寺在客观上为上山的药农、樵夫、香客和文人墨客提供了方便。看来在唐北宋时期，这里是一个热闹的去处。可以判定，王希孟画的四叠瀑不是随意想象出来的，他在当时完全有条件看到四叠瀑。在宋代版图里，同框垂直出现四叠瀑的景观唯有庐山，它和南宋以后发现的三叠泉一样同属喀斯特地貌，也是庐山特有的第四纪冰川的遗迹，只是由于当今水量的原因，全年近半枯，三叠瀑成为观赏中心了。

5. 建筑取像

庐山是一座宗教圣山，它不局限于某家宗教门户，吸纳了佛教、道教、儒教和当地多神教等汇集于一山，因此，这里的诸教庙观云集，有的宗教建筑被王希孟稍加提炼后摄入了画面，成为辨识该图地域的辅佐性依据。

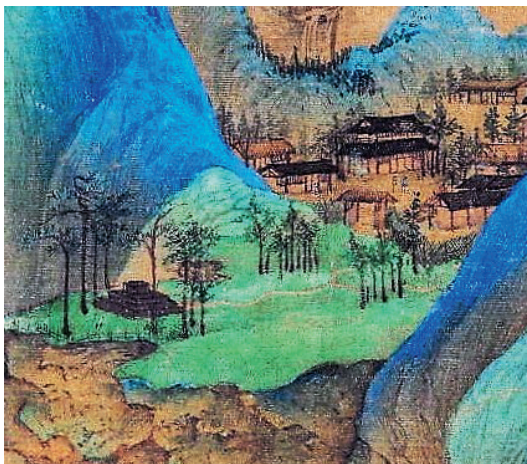


图8-1 《千》卷中白鹤观后置炼丹炉的石坛



图8-2 明代 沈周《南山祝语图》卷（局部）

（1）来自西林寺的建筑组合

在《千》卷中，可以看到山下隔江处，绘有一座寺庙，细查其建筑分布及其外形，是一座平地组合的塔寺结构，高塔露出五级（约为七级），颇似庐山西林寺和西林塔。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。东去百丈为东林寺，与西林寺不同的是，东林塔建在山坡上，寺院开阔。故该图主要是汲取了西林寺的一些建筑元素〔图7〕。

（2）来自白鹤观的元素

笔者曾推定画中一个三级四方的建筑是僧塔¹，后来细查一侧伫立着两只白鹤，白鹤乃道家得道升仙的坐骑，这个石坛建筑应该与道教活动有关，一说这是一个炼丹炉，它与明代沈周《南山祝语图》卷（故宫博物院藏）绘制的炼丹炉十分相近〔图8〕，不过作为炼丹炉，可能太大了，且没有灶口和烟囱。会不会在这个石坛上置炼丹炉？这座石坛下有一条小路通向后侧的一个大院子，大概是一座道观，这座石坛归属于它。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。唐宋诗人对它的描述，在画中尚可一见，如：

唐代包佶《宿庐山白云观赠刘尊师诗》云：“苍苍五老雾中坛，杳杳三山洞里官。……”²北宋陈抟《白鹤观诗》：“……鹤绕古坛杉影里，悄无人迹户常扃。”³苏轼《白鹤观诗并序》：“（唐）司空表圣自论其诗以为得味外味。‘棋声花院闭，幡影石坛高’之句为尤善。吾尝独游五老峰白鹤观，松阴满庭，不见一人，惟闻琴磬之音，然后知此句之工，但恨其寒俭有僧态。”⁴

1 拙文《细究王希孟及其〈千里江山图〉》，《故宫博物院院刊》，2017年第5期，谈晟广先生已确定此系道观。

2 （南宋）计有功编：《唐诗纪事》卷四〇，四部丛刊景明嘉靖本。

3 《庐山志》卷七《山川分纪六》，清康熙五十九年顺德堂刻本。

4 《庐山志》卷七《山川分纪六》，清康熙五十九年顺德堂刻本。

以上吟咏白鹤观的诗句总要提到这个古石坛，可见这是白鹤观的一件圣物，与道教活动有重要关系。白鹤观的环境也多有诗人描绘，如苏轼说有“古松流水”、秦观《白鹤观》提及“复殿重楼”。黄庭坚（一作戴复古）《白鹤观》说到“荒径行如错”，还有南宋祝穆《方輿胜览》：“（唐）张固《白鹤观记》：予昔至九江士石室之崖以瞰青牛，盖天下山川秀拔处也。”这些与画中所绘均颇为接近，可推知画中有两只白鹤和石坛的建筑群，汲取了白鹤观的一些元素，徽宗笃信道教，这些对画家是有影响的。

6.《千》卷参考的图像

王希孟《千》卷的主要取景地特别是地标性的自然和人文景观主要是庐山和鄱阳湖，但地标性景观之外的图像来自哪里呢？傅熹年先生指出该图所绘系江南水乡之景，“……画中所表现的除本人所体验者之外，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。”¹这是颇有见地的结论，毕竟画家不是在写生或默画庐山、鄱阳湖，在庐山的地标性景观之间，作者缺乏一定的山水图像相连接，很自然地会从前人的山水画里汲取可用图像，为己所用。最近，年轻学者王宇提出该图所绘系太行山脉中的硖石山（位于山西泽州）的观点²，举出的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，美国哈佛大学福格美术馆藏），的确，《千》卷中的几个局部出现了类似《御制秘藏诠》里的图像，这是古代绘画创作常出现的借鉴手段，该套御制版画刊印后，必定会入宫并有所流传，王希孟有条件见到这套版画，在创作中参考并“改造”了其中的一些景观〔图9〕。但《千》卷中所描绘的江南水网地区和山地百姓的生活方式以及建筑样式不可能出现在太行山地区。

不可否认，《千》卷还会挪借其他画中的山水图像，用以充实画面。

二 再考《千》卷的递藏经历

笔者曾讨论了《千》卷在两宋至金代的收藏经历³，关于《千》卷的递藏历史，尚有一些继续探索的空间。

1.《千》卷在宋金两朝

徽宗接收《千》卷后，没有久留于内府，于当年闰四月一日转赐蔡京，蔡京在卷首写下了那段77字的题记。蔡京得到此图之初，揣摩出徽宗的意思，在画学和画院里年轻画家的手里长期传看、赏阅。从画上的伤况来看，翻阅该图的人很多。

蔡京获赐此图的第13年，即1126年，“宋钦宗即位，边遽日急，京尽室南下，为自全计。天下罪京为六贼之首，侍御史孙觌等始极疏其奸恶，乃以秘书监分司南京，连贬崇信庆远军节度副使，衡州安置，又徙韶、儋二州。行至潭州死，年八十。”⁴他被钦宗废黜了，意味着其主要财产要被查抄，皇家的御赐之宝通常

1 傅熹年：《王希孟〈千里江山图〉中的北宋建筑》，《中国书画鉴定与研究·傅熹年卷》，故宫出版社，2014年，第85页。

2 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。

3 《王希孟〈千里江山图〉绢质和相关款印的检测分析》，《故宫博物院刊》2019年第4期。

4 《宋史》卷四七二，第13727页。

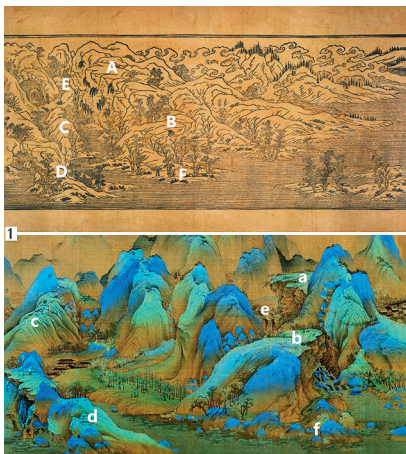


图9 有学者指出《千》卷有近似北宋《御制秘藏诠》插图版画的的地方

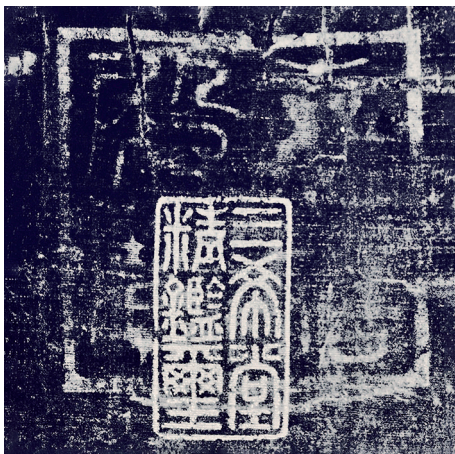


图10-1 电分后依稀可辨“康寿殿宝”



图10-2 卷尾有金代高汝砺的“寿国公”印

是要收回的，这就是《千》卷第二次进宫的背景。1127年，金军克汴京，北宋朝廷灭亡于斯，战乱中该图有可能散佚到了民间，随南逃的人群到了临安（今浙江杭州）。

南宋初，高宗极为关注“靖康之难”期间散佚在北方的书画文玩，如周密所言，他“嗜好之笃，不惮劳费，故四方争以奉上无虚日”¹，高宗陆续收到了一批从宣和内府散佚出来的历代书画，如大臣张俊、郑亿年等利用在北方的各种机会将搜罗来的书画觐献高宗。南宋前期，《千》卷很可能就是在散佚中被人识出后送到了宫里，入藏高宗吴皇后御府，实为第三次进宫，其依据主要是卷首吴皇后的收藏印“康寿殿宝”，康寿殿是吴皇后的住所，高宗住在德寿殿，他有一方与之相对应的御玺“德寿殿宝”²，“康寿殿宝”的矩度、形制和字体风格与南宋的御用玺属于一体，乃吴太后用玺。从《千》卷卷首和蔡京题文的破损裂纹的连贯性来看，蔡题最先是在卷首之前，由于破损严重，不得不重新修裱，鉴于高宗在当时主张裁去包括蔡京在内“京师六贼”的墨迹，但蔡题涉及王希孟的身世和《千》卷的创作经过，不得不留下，接裱在卷尾。

《千》卷卷尾上部有一长方印：“寿国公图书印”（朱文），据王耀庭、吕晓等学者的比对研究，北宋范仲淹的楷书《道服赞》（故宫博物院藏）上的“寿国公图书印”与《千》卷上的是同一方〔图10〕，吕晓撰文确认这是金代后期尚书右丞相高汝砺的收藏印³。宋金之间的确有许多流通书画的机会和事例，如榷场贸易、外交使团的互访等，《千》卷必定是因其中某个原因到了金国，辗转为高汝砺所藏。

2. 溥光跋文考略

从叶恭绰到傅熹年、杨新等先生，均发表过研究《千》卷的论文⁴，前辈书画鉴定家均视蔡溥二跋为真迹。蔡跋真伪的重要性直接关系到王希孟的存在和《千》卷的真伪，溥跋的真伪直接关系到金亡后该图在元代的流传经历，溥跋的内容和装裱出现了一些异常的现象，值得讨论。

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

2 此印湮漫不清，在清宫被误读为“缉熙殿宝”，著录在《石渠宝笈·初编》里。经故宫博物院资料信息部专家对画中所谓“缉熙殿宝”进行电分处理后，依稀所见是“康寿殿宝”。

3 吕晓：《〈千里江山图〉卷的收藏过程与定名考》，《〈千里江山图〉卷的故事》，故宫出版社，2017年。

4 见杨丽丽主编：《千里江山图的故事》，故宫出版社，2017年。

(1) 溥光其人其跋

溥光（约1237—1317后）¹，山西大同人，一作普光，俗姓李，字玄晖，5岁出家为僧，19岁受戒，号雪庵。大德七年（1303），溥光时年67岁，以昭文馆大学士的身份为《千》卷作跋，他在此时是否为这个官位，尚有争议。清代黄本骥《跋溥光书万安寺茶榜》说他在“至大初（1308—1311）授昭文馆大学士”，也就是说溥光是在给《千》作跋的五年后，才被授予昭文馆大学士的，黄本骥之说迷惑了一些人。

事实上，溥光题字的时候，获赐昭文馆大学士已经八年了。元大德七年（1303）十月，翰林学士承旨阎复为溥光撰写的碑文是最早和最准确的记录：“至元辛巳（1281），赐大禅师之号，为头陀教宗师。……圣上御极之初，玺书锡命加昭文馆大学士中奉大夫，掌教如故，宠数优异，向上诸师所未尝有。”²可知是元世祖忽必烈赐他大禅师之号，此御极之初的“圣上”就是在1295年登基的元成宗铁穆耳。据元史学者陈高华先生的研究，昭文馆大学士为元廷虚职，元代未设此机构。昭文馆机构建于唐宋，明代有延续，是掌管图书、学术的机构。昭文馆大学士的荣誉极高，相当于从二品，元廷授此殊荣的还有建筑学家、画家何澄和雕塑家、画家刘元等。

溥光的身份是头陀教第十一代宗师，头陀教又称糠禅，是佛教中的一个门派，“头陀”系梵语（dhūta）之音译，本是佛教徒的一种修行方式，被称为“头陀行者”。释迦牟尼的十大弟子中，摩诃迦叶为头陀第一。头陀教为刘纸衣始创于金太宗朝天会年间（1123—1137），该教反对禅宗专尚禅语的修行方式，主张头陀苦行，清静寡欲，严守戒律，得到了金代下层社会的认同，其境况与金代中期在鲁豫一带兴起的道教全真教派颇为相近。但头陀教长期受到禅宗和朝廷的排斥，元太宗朝中书令耶律楚材（1190—1244）将头陀教列为“释氏之邪也”³，直到世祖朝，溥光与忽必烈“援引经论，应对称旨”，结交赵孟頫等文臣，为元朝宫廷题写大字牌匾，在朝廷获得了地位。溥光“以翰墨之遇，行释氏之学”，在大都巡视寺庙，阐扬头陀佛法，头陀教更是传播南北，教风日盛。

当了解到这样一个苦行派头陀高僧的身世，有助于理解他为《千》卷书写跋文时，他的低调、慎言和所关注的画面内容，正是他的身份所在。

(2) 溥跋接纸之谜

许多人都注意到溥光不长的跋文不是在一张纸上题写的，奇怪的是，其正文书写在一张方形纸上，尾句和落名款、年款及钤印是在另一张纸条上，但纸质相同。整个笔迹有明显的渗化现象，显然是先书后裱。这有两个原因，或据其一，或兼而有之。其一，该图拖尾不够，无处可题；其二，蔡京的名声不好，溥光不愿意在蔡京的后面接题。

溥跋是书写在两张大信札用纸上，一张纸不够，再拿一张，最后落款在第二张纸上的首行，其字迹均为一人所书。溥光担心以后会有人怀疑这两张纸是不是一个人的字迹，特意将“二”字的横画起笔加长，跨到了下一张纸上〔图11〕。他写完后夹在画卷里面，留待以后接裱，这在古代是常有的事情。作伪的人绝不会如

1 根据王颀先生的考证结果，见《书显昭文——元代书、画、诗僧溥光生平考述》，《史林》2009年第1期。

2 此材料系李夏恩先生提供，见（元）熊梦祥：《析津志辑佚》，北京古籍出版社，1983年，第73—76页。

3 （元）耶律楚材《湛然居士集》卷八，四部丛刊景元钞本，中国基本古籍库电子版，第66页。

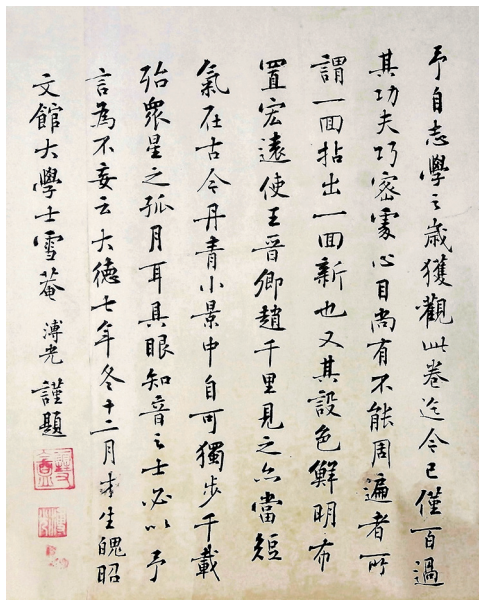


图11-1 《千》卷溥跋

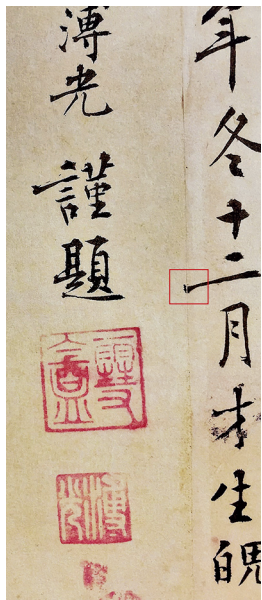


图11-2 溥跋的跨纸墨痕

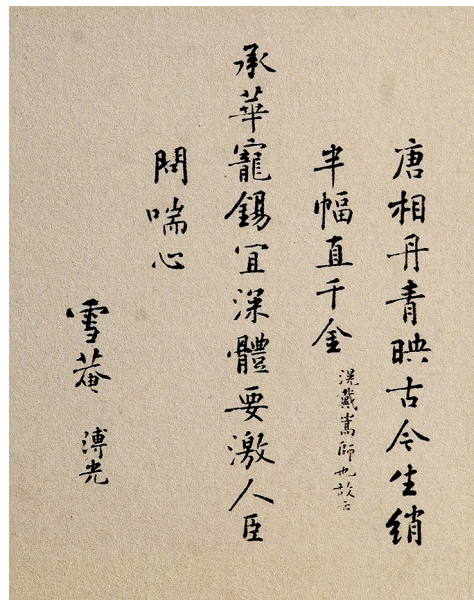


图12 唐代 韩混（传）《丰稔图》卷后的溥跋

此处理跋文，岂不自找麻烦？

溥光喜读书，与赵孟頫交好，擅长楷书大字，宫殿榜署，多出其手笔。溥光以诗、书、画三栖鸣世，碑刻中《拣公茶榜》最为著名。他“亦善画，山水学关仝，墨竹学文湖州”¹，溥光的书法著作有《永字八法变化三十二势》《雪庵字要》等，所述法书真谛极为精要。其书迹存世不多，他在赵孟頫书迹后也写过跋，可资比较的是溥光在唐代韩混（传）《丰稔图》卷（故宫博物院藏）后书有跋文〔图12〕，其书写习惯和笔性、书风十分相近，恰如明初陶宗仪《书史会要》卷七所云：“溥光小字亦有格力”，即在恪守法度中表现出力度。溥光学过颜、柳，还学过黄山谷，却自有不同，如明代程敏政所论：“盖山谷劲而熟，风骨峻整。雪庵劲而生，廉棱太露，然皆名笔也。”² 溥跋正显现出了这一点。

（3）溥跋之语

读古人特别是像溥光这类高僧的题跋，其一要理解其“心境”，完整地读、整体地看作者思想和心态；其二是要进入“语境”，要在当时社会的文化环境和历史氛围里去分析其语，按照那个时代的思维逻辑去思考，而不能以我们现在的思维逻辑去下结论。此外，还应当体会题跋者个人的特殊状况如身份地位等，这是共性里的个性问题，不然就容易产生理解上的偏差。有没有这个意识，读跋的结果是完全不一样的。溥跋的语境值得探讨，跋曰：

予自志学之岁，获观此卷，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。

1 （明）李东阳：《怀麓堂集》卷七四，《文渊阁四库全书》本，第10页下、11页上。

2 （明）程敏政：《篁墩集》卷三七《题仇司训东之所藏雪庵帖后》。

溥光说该图是“布置宏远”的“巧密”之作，是“丹青小景”。“小景”的概念在宋代有两类：其一是小幅画全景或一隅，其二是画幅不分大小，画江南景，此类系宋人尤其是北方画家对画江南图景的统称，还有“江南画”等别称，《千》卷则属于后者，还如李唐在北宋所作的一幅江山全景大图（纵49.7厘米，长186.7厘米），在当时被定名为《江山小景图》卷（台北“故宫博物院”藏），画家也是从山脚画到山顶，气势不凡，但画的是江南之景。北宋中后期特别是徽宗登基前后，皇族贵胄画家流行画江南小景，如赵士雷的《湘乡小景图》卷、王诜的《渔村小雪图》卷（皆藏故宫博物院）、《梦游瀛山图》卷（上海博物馆藏）等，这与他们外放时途径江南山川的经历有关。阮璞先生对小景有专门的著述《画学丛证·释“小景”》，恕不赘述。

大约在1251年，即溥光自“志学之岁”（15岁）第一次“获观”是图，到书跋为止已经“百过”，他用“获观”两字，是一个高僧非常低调地表明了他与该图的关系。他初识《千》卷时，该图未必属于他，后来被他收入囊中，不然哪有百余次的观赏之便呢？按照佛教“四大皆空”的戒律，僧人大多不在题跋里炫耀财富，故溥光不可能把得到这张画的喜悦心情和购买过程写下来。俗家则不然，如元代文人收藏家杨准在大都买下张择端的《清明上河图》卷，回到江西老家把购买之事特别是元宫内部的偷盗和转卖过程一一记载到跋文里。

溥光十分赏爱该图，认为王希孟的山水画超越了北宋王晋卿、南宋赵伯驹，在古今的“丹青小景”中，无人企及。佛教徒是禁止妄言的，溥光在此还特地解释一番：“具眼知音之士必以预言为不妄云。”可见他言行持重。

溥光寓目《千》卷长达半个多世纪。以佛教戒律而论，僧人圆寂后，其财物均属于庙产，其中包括书画藏品。如元代中峰明本有过许多书画，圆寂后，尽归寺庙所有，沉寂了多年后才进入书画市场。溥光也不例外，《千》卷在溥光1317年圆寂之后不可能立即进入流通领域，那《千》卷会栖身于何处？

《千》卷的栖所会与溥光关系最密切的寺院有关。元翰林学士承旨阎复《大都头陀教胜因寺碑记》中有关于溥光的事略，首句即为“（胜因寺）圆通玄悟大禅师溥光所造也”¹，该寺在元代颇受朝廷关注，据程矩夫《雪楼集》卷七载：“（元成宗）皇帝在春宫时尝幸胜因寺，栋宇华洁、象设严穆，顾昭文馆大学士头陀教宗室溥光美之。”²胜因寺为溥光立碑，此外，“西有雪庵顶像碑题赞”等³。以溥光与该寺的特殊关系，其财产在他圆寂之后必定归属胜因寺。然又据《日下旧闻考》载，胜因寺“在明时已废”⁴，通常，寺庙不遇特殊情况，庙产是不会轻易出寺的。那是因为头陀教派彻底失落，如果《千》卷在胜因寺的话，一定面临着寺毁僧散的命运，即便是胜因寺幸存，也躲不过明末李自成进京前后对京畿寺庙的破坏⁵。

3.《千》卷在清代的际遇

以收藏印为据，梁清标是明末清初第一位该图的收藏者，在他之后的递藏，差不多是环环相扣了。当时

1 （元）熊梦祥：《析津志辑佚》，北京古籍出版社，1983年，第74页。

2 （元）程矩夫：《雪楼集》卷七《姚长者碑》，清文渊阁四库全书补配文津阁四库全书本（中国基本古籍库），第64页。

3 （元）熊梦祥：《析津志辑佚》，北京古籍出版社，1983年，第73页。

4 （清）《钦定日下旧闻考》卷一五五，清文渊阁四库全书本（中国基本古籍库），第1797页。

5 《北京寺庙碑文·石景山卷》里《中峰庵建山门为前殿三字碑记》载：岁甲申三月，寇陷都城。谷君闾生讳起龙者，浙江余姚人氏，素行信心奉佛，因避寇至此。越诸山贵刹，皆流离失散，独此中峰相守如故……

的这幅图又破旧了，还有夹在后面溥光的跋文尚未裱入。梁清标按正常的重裱、修裱和接裱的方式对该卷采取了保护性的措施，凡是他所动过的地方，都按常规加钐了骑缝章，正如杨新先生《关于〈千里江山图〉》认为，梁清标“自题了外签，又在本幅及前后隔水、接纸上盖有梁氏收藏印多方”¹，显然梁清标对该图采取了第三次装裱，梁清标的题签为“王希孟千里江山图”。

梁清标的藏品多数被他的子孙散出去了，有的被安岐买走，最后在乾隆朝大多进了内府。《千》卷未经过安岐之手，它入清内府的下限时间是在1745年之前，那是《石渠宝笈·初编》著录完毕的时间，“康寿殿宝”〔图13〕上面还压着乾隆皇帝的朱文长方印“三希堂精鉴玺”，乾隆皇帝还在卷首题写了七律诗《江山千里望无垠》一首。

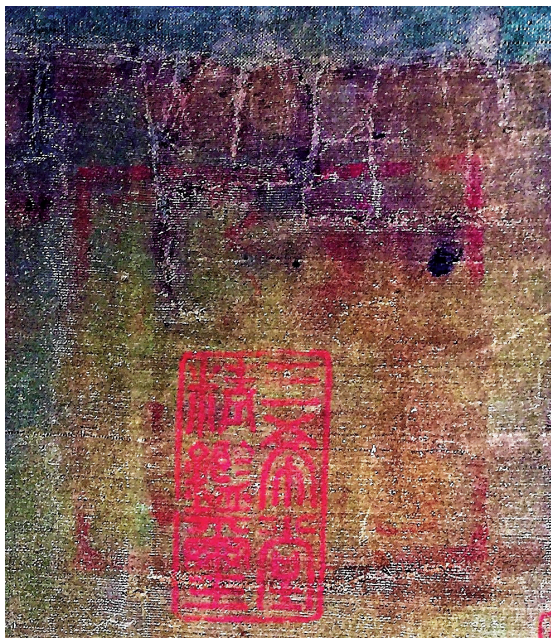


图13 所谓“缉熙殿宝”

4. 从劫难到平安

《千》卷在民国年间又遭到了历史性的劫难。辛亥革命后，溥仪退位住在后宫，这里有清宫的许多收藏，溥仪担心会失去这些，开始偷运出宫。宣统十四年（1922）11月25日²，溥仪以赏赐溥杰的名义拿走了《千》卷（永字五十一号）³，后被转移到长春溥仪伪皇宫那里的小白楼里，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国兵（宪兵）的哄抢。有的书画因争抢不及，被撕扯两截。解放初到了古董商靳伯声的手里，他有眼力亦有手腕，经常经营东北货⁴，他和其弟靳蕴青是中华人民共和国成立前后琉璃厂论文斋的主人，在劝业场和泰康商场都有铺子。据李夏恩先生最新的研究，靳家兄弟两人常常是一个主内待客、一个主外收货。清宫散佚书画中的唐代孙位《高逸图》、范仲淹《道服赞》、宋徽宗《柳雁芦鸭图》卷等，多经靳伯声兄弟之手。杜牧的《张好好诗》卷就是靳蕴青于1950年在东北收到的，靳伯声以五千数百金卖给了张伯驹。50年代初，靳伯声出了状况，《千》卷到了靳蕴青的手里，他以一万元的价格卖给了文化部文物事业管理局（今国家文物局），1952年1月，文物事业管理局将此图拨交故宫博物院，最终结束了它浪迹近千年的历史。其收藏史即北宋徽宗（一进宫）→蔡京→北宋宫廷（二进宫）……→南宋高宗后（三进宫）……→金代高汝砺……→元代溥光→北京胜因寺……→清初梁清标→清宫（四进宫）→伪皇宫溥仪……→现代靳伯声→靳蕴青→文化部文物事业管理局（今国家文物局）→故宫博物院（五进宫）（按：省略号意即尚有藏家，待考），三次装裱（包括重裱、修裱）分别在北宋徽宗、南宋初内府和清初梁清标那里完成的，宫外藏家“三官”即蔡京、

1 《故宫博物院院刊》1979年第2期。

2 溥仪在民国初年依旧使用宣统年号。

3 中国第一历史档案馆编《溥仪赏溥杰皇家中古籍及书画目录》，《历史档案》1996年第2期，第68页。

4 溥仪把从清宫盗出的文物带到了长春伪皇宫，后又流进关内，古玩界把这些文物称之为“东北货”。

高汝砺、梁清标，“一僧”为溥光。

《千》卷在20世纪50年代末，以徐邦达为代表的专家鉴定组在《故宫博物院书画珍藏品档案》（卷宗号：044）留下了结论：“珍甲（即一级品甲等）。北宋山水画代表杰作，色彩特别精丽，艺术水平很高。”这个鉴定意见在20世纪60年代“文革”前国家文物局的第一次三人鉴定小组那里得到了认同，该小组先是以张珩先生为组长、谢稚柳、韩慎先先生为组员，韩先生去世后，补刘九庵先生，后来启功先生被“摘帽”，也加盟其中。20年后，在第二次以七位先生组成的国家文物鉴定小组（谢稚柳（组长）、启功（副组长）、徐邦达、杨仁凯、刘九庵、傅熹年、谢辰生）再次鉴定《千》卷时，继续得到了认同，留下了毫无异议的定案¹。

三 对王希孟供职文书库和作画背景的再探索

笔者根据蔡京题文中的直接材料和其他间接材料初步探究了王希孟的出身、游历、在画学就读的经历和早卒的原因、时间等，探索了希孟姓王的出处和与徽宗、蔡京的关系²。其中还有个别的探讨还需要重新认识。

关于王希孟在画学结业后所供职的“禁中文书库”，笔者曾推断是在开封金耀门内的文书库。李夏恩先生不同意此论，怀疑是不是还有一个文书库³。蔡京特别强调希孟是在“禁中”的“文书库”，说明不止一个文书库，为防止公务人员弄错，当时公文中对同名的两个机构不得不加一个地名限定以示区别，即“金耀门文书库”和“禁中文书库”。在宋代文献里多次出现用金耀门来限定一个保存税务档案的文书库，它虽然属于中央政府下的机构，但不在禁中，设在新城西北角的金耀门内，那一定还有一个设在“禁中”的“文书库”。

南宋陈均《九朝编年备要》有“书艺局、文书库等之赏”⁴的记录，文书库与书艺局并列，这三个机构都在禁中。后苑作乃管理禁中御园的机构，后苑在禁中北面西侧，系大内皇家园囿，后苑作应靠着附近。书艺局是翰林书艺局的简称，属于内诸司之下，其前身是太宗建立的翰林御书院，神宗元丰改制成书艺局，徽宗朝长期由太监梁师成把持，其职责是“掌书诏命赐以及供奉书籍笔墨琴奕，有待诏、艺学、书学、祇候、学生”⁵。据王称《东都事略》载：“书艺局为睿思殿文字外库，专主出外，传上旨。”⁶睿思殿在皇城内，与书艺局并列的文书库当不在远，它的职责与书艺局有关。顾名思义，经管书艺局转来的诏命文稿、墨迹档案和书作等。

那么这个“禁中文书库”是何职、何能，又在何处呢？书艺局在禁中，与之并列的文书库一定与它有着密切的关系，如王称所云“书艺局为睿思殿文字外库”，睿思殿在皇城内，与书艺局并列的文书库当在不远处，它的职责与书艺局有关。顾名思义，管理皇家转来的和来自书艺局的文书，其中诏命文稿、文牒、墨迹档案

1 中国古代书画鉴定组编：《中国古代书画目录》（十九），文物出版社，1999年。另见该社《中国古代书画目录》，1985年，第88、89页。

2 见本文首页注1、注2、注3。

3 李夏恩：《薛定谔的“画”？——关于曹星原女士〈十问〉长文的商榷》，中国美术报网，2018-01-09。

4 原文为“后苑、书艺局”，缺字，应为后苑作。

5 《宋会要辑稿》职官三十六之九五。

6 （南宋）王称：《东都事略》卷一二一《宦者传》一四〇，清文渊阁四库全书本，中国基本古籍库电子版，第611页。

和书艺之作等，属于文书类的库房，根据王希孟的专业特性，他在此供职比在金耀门文书库要客观，可能性要大得多，这样，他有一定机会接触到徽宗。

金耀门文书库和禁中文书库均为库藏机构，分别管理着中央政府的税务档案和皇家文字墨迹，两个文书库的活计大体相同：都要收档、登录、排架等，登录时，要“用大纸作长卷，排行实写”¹，只是管理的档案类型和所在的位置不同。

四 《千》卷深厚的人文背景

政和三年（1113），在王希孟完成《千》卷的前后，正是北宋宫廷绘画的创作高峰。此前一二年，徽宗画完了《雪江归棹图》卷等，在此之前的七八年，比他年长约30岁的张择端绘制了姊妹卷《西湖争标图》《清明上河图》，还有比王希孟年长一辈的山水、人物画家，如画《万壑松风图》轴的李唐、画《盘车图》页的朱锐等，还有宋徽宗主持、数十位宫廷画家绘制的多达1万5千开的《宣和睿览》册已经开笔了，他们都处在基本一致的社会环境里。这一大批铭心绝品的出现，都不是偶然的，是北宋立国以来一个半世纪的社会开放、经济发展和文化积淀在宫廷绘画领域里的必然趋势，构成了北宋绘画艺术发展最重要的高潮阶段，张择端、王希孟等个人的才华和能力才得以展示。

1. 北宋末的社会背景

首先不能忽视的是王希孟在开封生活的社会背景。神宗元丰二年（1079）导洛通汴，河水深到了一丈，通航期大大提前，大量的漕船、客船及其他民船进出开封城的时间大大延长了，加速了商贸活动的运转，以城市手工业经济为主的小作坊得到了进一步的发展，商业活动已经形成了定点化、行业化和规模化，吸引了大量的人口，汴京城除了本地人口和中央官吏以及几十万禁军之外，还会集了来自鲁闽浙赣等地的求学者、商贾，更多的是从农村大量拥到城市里的雇工，到12世纪初，开封被改造成成为坊市合一的开放性的国际大都市，新旧城共有八厢一百二十坊。人口达一百三十七万的开封是当时世界最大的都市。王希孟在开封最繁华的地段画学里就读，后又在禁中文书库供职，他深深地感受了社会发展所带来的繁荣，如汴京城内外大量的客船和漕船、商旅等像无尽的画卷，开拓了他的生活视野，延展了他的生活阅历，在《千》卷中出现了许多商贸运输和各类行旅活动，与他的生活所见不无关系。在该卷的背后，有其丰富的历史文化背景，体现了北宋艺术发展的自身规律。

完成《千》卷，对王希孟来说，必须攻克三个关口，其一是“大景”关，即手卷应继续向左右两边延展，还要加大景深；其二是“小人”关，画中的点景人畜须叙事化，富有情节和情景以及按比例缩小了的建筑、舟船和山路等，掌握“大景小人”的“微画”规律，增大画面空间；其三是用色关，其绘画手段除了前人常用的山水画技法之外，必须扩展一种新的绘画技巧——大青绿用色，最后达到气势开张的艺术效果。他的前人们均已一一凿开了技艺通道，客观上为王希孟画《千》卷完成了艺术铺垫，这个铺垫就是文学艺术的长篇化和诗

¹ （南宋）《宋通鉴长编纪事本末》卷一四，清嘉庆宛委别藏本，中国基本古籍库电子版，第103页。



图14 北宋 燕文贵《江山楼观图》卷(部分)

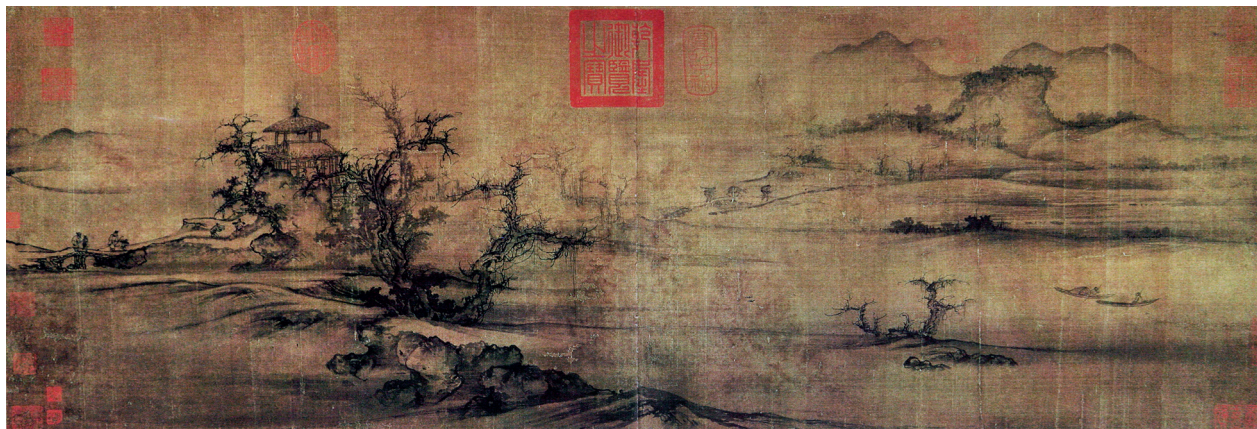


图15 北宋 郭熙《树色平远图》卷

意化成为时尚，小幅大景催促了微画点景人畜的新技艺。

2. 北宋文学艺术的长篇叙事化

北宋汴京不断延长商贸运营的时间，夜市的出现大大开拓了社会民众享受艺术的时间，在勾栏瓦子里说唱的历史故事、灵怪、传奇、公案、神仙等方面的内容，发展成长篇“评话”，情节起伏跌宕、故事脍炙人口，是明清章回小说的始祖，如《大唐三藏取经诗话》《五代史评话》等许多评话本子，其故事内容波澜起伏，曲折动人，情节复杂的长篇杂剧，在瓦子里连演数夜不止，常常是“每日五更头回小杂剧，差晚来不及矣”¹，说话人（表演者）多达四五人，坊间还出现了以舞蹈叙述故事的艺术形式。这些看起来与王希孟画《千》卷无关，其实，社会的审美好尚必定会影响到画家的创作追求，要求画面内容丰富，既要有细节、有情节、有看头，还要画幅绵延不断，让欣赏者过足审美的瘾头，这些与北宋宫廷绘画的审美要求是一致的，他的前辈张择端就是这样走出来的，产生了交互影响。

山水画发展为横向展开全景式的大山大水。自北宋中后期，五代至宋初的荆浩、关仝、李成、范宽等表

¹ (南宋) 孟元老：《东京梦华录》卷五《京瓦伎艺》，山东友谊出版社，2001年，第48页。

现全景式竖式构图的山水画依旧还有一定的生命力，但它的局限性在于无法横向展示绵延而雄阔的景致，北宋中后期山水画的较大变化就是将全景式的大山大水横向展开，使之手卷化。最早的是燕文贵以山水长卷的形式做出了一定的突破，如《江山楼观图》卷横向展开北方的全景式大山大水，将数十个范宽的《溪山行旅图》连成一片，宫观、溪流密布其中，所谓“燕家景”是也〔图14〕。以郭熙为代表的山水画家表现出春季里不同的气候变化，使季节也产生了“情境”，画家加强了墨笔山水的写实技巧，深化了文人笔墨的动人意趣，他也曾尝试了山水手卷，如《树色平远图》卷〔图15，纽约大都会艺术博物馆藏〕，这在驸马都尉王诜的《渔村小雪图》卷（故宫博物院藏）里也变得更加成熟，画面雪山开阔，绵延无尽，他曾以“千里江山”为题作山水长卷¹，想必是一幅有一定体量的山水长卷，惜不存世。大幅书画和长卷影响了文人书画的幅式和容量，如米芾、黄山谷等好作高头大卷，米友仁继承其父米芾的衣钵，其《潇湘奇观图》卷的跋文挑明其理：“成长卷以悦目，不俟驱使为之，此岂悦他人物者乎？”王希孟《千》卷的横向构图和取景就是在这个基础上的继续和发展。

3.北宋微画艺术的发展

以手卷而论，由于纸绢尺寸的限制，场面加大，画幅只能延长而难以纵向加高，迫使画家不断缩小画中点景人畜的形象，以增大景物和空间的体积感。

在花鸟走兽画中出现了一系列以“百”字命名的画卷，以至于精细入微，笔者称此类绘画为“微画”。如宣和年间的画院待诏马贲，其笔下大场面的特点是将百只相同的动物组合在一起，曾“作《百雁》《百猿》《百马》《百牛》《百羊》《百鹿》图，虽极繁伙，而位置不乱”²，突破了立轴花鸟画难以表现大场景的局限。宫廷画家以百计作鸟兽，在徽宗朝相当普遍，据邓椿《画继》载，刘益在宣和年间供御画，“作《莲塘》背风，荷叶百余”，明达皇后阁左廊还有刘益所画《百猿图》，右廊有薛志所画《百鹤图》，两两相对。宫中擅长画大场面花鸟画的名家还有杨祁，他是“彭州崇宁人，善花竹翎毛，有《百禽帐》”³。

人物画科的“微画”技艺领先于花鸟走兽画，1049年初，宋仁宗敕绘三朝德政之王，待诏高克明绘成《三朝训鉴图》，图中的“人物才及寸余，宫殿山川，銮舆仪卫咸备焉。镂版刻印成版画，颁赐大臣及奖赏宗室”⁴。破此纪录的是燕文贵，“富商高氏家有文贵画船舶渡海像一本，大不盈尺，舟如叶，人如麦，而橹帆棹，指呼奋跃，尽得情状；至于风波浩荡，岛屿相望，蛟蜃杂出，咫尺千里，何其妙也！”⁵据元代汤垕《画鉴》载，在数量上，宋徽宗破了这个纪录，他曾作《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，云霞霄汉，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。”⁶虽说此图细微不及前人，但这是画史记载中人数最多、场面最宏大的独幅绘画。

1 （北宋）《宣和画谱》卷一二，《画史丛书本》（二），上海人民美术出版社，1986年，第135页。

2 （南宋）邓椿：《画继》卷七，《画史丛书本》（一），上海人民美术出版社，1986年，第58页。

3 前揭（南宋）邓椿：《画继》卷六，第52页。

4 前揭（北宋）郭若虚：《图画见闻志》卷六，《画史丛书本》（一），上海人民美术出版社，1986年，第85页。

5 前揭（北宋）刘道醇：《圣朝名画评》卷一《人物门》，《画品丛书》，第129页。

6 （元）汤垕：《画鉴》，前揭《画品丛书》，第422页。



图16 《千里江山图》中的微画人物



图17-1 宋代 佚名《江山秋色图》卷(局部)



图17-2 宋代 佚名《江山秋色图》卷中的点景人物

在这种争相以“微画”献艺的时代，王希孟是不可能回避的，只能是奋勇向前，其《千》卷中的屋宇、桥梁等建筑和舟船乃至细小的人物活动均显示了画家在微画技艺方面的超强水平，那细小如蚁的设色人物竟能画得姿态自如，衣冠清晰，在现存的古代绘画中，其精微的程度几乎无人企及〔图16〕。可以看出，画家在每一个艺术关卡上特别是在量化方面要努力超越前人，这来自他内心的期盼和徽宗的“诲谕”，这种微画技艺在两宋之交的佚名《江山秋色图》卷（故宫博物院藏）里有所发扬，其表现手法更加细腻入微〔图17〕。

4.以唐诗入画比高低

北宋的画家们并不是只在表面尺幅、细节上一比高下，同样重要的还有在绘画意境上的较量，这个属于形而上的层面，如徽宗对画学生徒的考试是十分苛严的：“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。”¹他注重绘画“粉饰大化，文明天下，亦所以观众目，协和气焉”²的政治功用，“绘事之妙，多寓兴于此，与诗人相表里焉。”³所有这些，徽宗常常要求画家画出诗意，以增强画面的艺术感染力。这个是画家在进入翰林图画院之前必须要经过的命题考核，考题大多由徽宗取自唐人诗句。

如徽宗以“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，荣获第一的宋子房画一渡工卧于船尾，横一孤笛，更见船工寂寞。表现“竹锁桥边卖酒家”之句，独有李唐“画荒山满幅，上出幡竿，以见藏意”。画“蝴蝶梦中家万里，杜鹃枝上月三更”，赢家是画汉代历史故事“苏武牧羊”，画中的苏武正在假寐。画“踏花归来马蹄香”之句，胜者是画蝴蝶尾随马蹄而归。还有绘“嫩绿枝头红一点，恼人春色不须多”之句，胜者绘一涂有口红的仕女凭栏立于绿荫丛中。这些佳作排斥了那种平铺直叙、图解式的绘画构思，推动了宫廷画家提高文学修养、工于巧思的创作风气。

王希孟在画学结业后，供职在文书库，从事管理文书档案的活计，必定是渴望回归绘画专业，但进入翰林图画院必须要经过考核，经过徽宗一段时间的“诲谕”后，该图极可能是他进入翰林图画院的晋身之阶，固

王希孟在画学结业后，供职在文书库，从事管理文书档案的活计，必定是渴望回归绘画专业，但进入翰林图画院必须要经过考核，经过徽宗一段时间的“诲谕”后，该图极可能是他进入翰林图画院的晋身之阶，固

1 《宋史》卷一五七《选举志三》，第3688页。

2 前揭（北宋）《宣和画谱》卷一五，第163页。

3 前揭（北宋）《宣和画谱》卷一五，第163页。

然是要在表达诗意方面见功夫的。笔者经过比对，景物中似有孟浩然《彭蠡湖望庐山》中的许多元素，《细究王希孟及其〈千里江山图〉》已有探索，在此不赘述。

五 “丰亨豫大”审美观与绘画色彩

要把“丰亨豫大”的审美观念和政治观念区别开来分析和研究。“丰亨豫大”的审美观念把北宋末宫廷绘画艺术推向峰巅，成为当时独特的绘画审美意识，在此之下，形成了一整套的具体观念和手段：如“全真多”的观念、“微画”细节的技艺和浓重设色的手段等，成为宋代艺术的宝库。而这一审美观念在今天的古代美学史研究中被忽略了，只关注徽宗刻意求实的写实标准。“丰亨豫大”的政治观念却把北宋社会拖向黑暗，徽宗将一切审美对象和财富变为个人所享有，并形成堂而皇之的占有理论，则彻底转向政治上假丑恶的顶端。

“丰亨豫大”的审美观仅仅以“全真多”为基础是远远不够的，它还必须以色彩为媒介体现出皇家的审美尚和宏大气派。在政和到宣和年间（1111—1125）的10余年里，由于政治的原因，热衷于文人画的旧党人基本上被清除出宫，徽宗自然要以他的艺术影响覆盖整个宫廷画坛，从前文所述他一系列的行为来看，他首先要集中突击解决的是画院画家的设色问题。

1. 政和年兴起的设色活动

北宋绘画特别是山水画在徽宗登基之前是以墨笔为主，神宗朝渐渐形成的文人画思潮，更是在层次丰富的墨笔中展现文人画家的胸臆，政和年间开始改变了这个局面。

徽宗朝之前最出色的山水画家郭熙留存下来的画作都是以墨笔为主，与郭熙同时期的花鸟画家崔白也都是稍染秋色而已，如《双喜图》轴（台北“故宫博物院”藏）等，皇族子孙们乐于游戏于水墨芦竹凫雁，如赵士雷的《湘乡小景图》卷〔图18〕等，即便是长于山水画设色的赵令穰也仅仅是略施淡色，这个时期的宫廷绘画几乎都是墨笔世界。徽宗朝初，文人画活动随着苏轼（卒于1101年）、李公麟（卒于1106年）、米芾（卒于1107年）相继离世，他们的继承者大多远离宫廷艺术，以“平淡天真”和“不拘常法”的墨笔为胜的文人画多半退到了半壁江山，与之相对应的则是越来越多的绘画设色，鉴于宋宫作设色画者多为匠师，既然没有这方面的绘画实践，就不会有关于绘画用色的理论建树，如郭思辑郭熙山水画思想的《林泉高致》除了一句“以烟云为神彩”之外，没有第二个“彩”字，更没有阐释山水画的用色问题，韩拙的《山水纯全集》也是如此，后者虽作于宣和辛丑（1121），但其艺术思想和绘画技艺是对此前几十年宫廷山水画“清淡”“幽奥”一路的精辟总结，韩拙在书中只总结了用笔用墨和立意以及如何提高对笔墨优劣的辨别力。设色山水在北宋受到相当大的忽视，徽宗必须以皇权来推进设色画在宫里的发展。

徽宗经过大观年间的工笔重彩画的实践，到了政和年间，在宫廷山水、花鸟和人物画等各个画科进行了大规模的集群性的工笔重彩设色活动，均发生了较大的艺术变化。这个证据来自徽宗连续出现与设色相关的举动：

徽宗至少在大观年间（1107—1110）对重彩设色已经相当感兴趣了，他的《桃鸠图》页〔图19，绢本设色，纵28.3厘米、横26厘米，日本私家藏〕则是一例，署款“大观丁亥御笔。天下一人（押署）”，他用那个



图18 赵士雷《湘乡小景图》卷(局部)



图19 宋徽宗《桃鸠图》页



图20 佚名《腊梅山禽图》轴

时期常用的30厘米宽的门幅作画，特别是用石青和石绿等重色融合在这只鸠鸟身上，这是很难得的，邓椿《画继》卷八《铭心绝品》录有“徽宗皇帝《着色横山图》”¹，看来徽宗已经亲自动手作设色山水了，预示着徽宗不久会在各画科大力推进工笔重彩画。

自政和年间（1111—1118）起，对徽宗来说是一个相当关键的时期。在政治上，蔡京在1012年初再度入京拜相，“丰亨豫大”的享乐观念已经成熟了，在艺术上，宫廷绘画出现越来越多的设色现象，这个依据是在不少门幅相近的绢本绘画里发现的：徽宗的《五色鹦鹉图》卷（绢本设色，纵53.3厘米、横125.1厘米）上没有钐“政和”“宣和”的印玺，其绘制时间想必是在政和年间之前。有明确纪年的是徽宗绘于1112年的《瑞鹤图》卷（绢本设色，纵51厘米），这是《宣和睿览》册之一，可见《宣和睿览》册并不都是在宣和年间完成的画作，徽宗早有设计和筹划，这些很可能是他提供给后来代笔者的范本。次年初，王希孟的《千》卷（纵51.5厘米）完工。很可能也是在这个时段，徽宗将相近门幅的宫绢颁赐给了某个御用画家，绘成了《听琴图》轴（绢本设色，横51.3厘米），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，此图虽然没有年款，其上蔡京的题诗显示出君臣之间的密切关系。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1113年左右。与此门幅相近的还有佚名的（旧作徽宗）《腊梅山禽图》轴〔图20，绢本设色，横52.8厘米〕，同样，徽宗御赐了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）。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（绢本青绿，纵49.7厘米），由此，这给该图绘于北宋提供了依据。

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《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）、《竹禽图》卷〔图21，美国纽约大都会艺术博物馆藏〕等，还有一些御题画则更是设色精美，如

1 （南宋）邓椿：《画继》卷八，第63页。

《芙蓉锦鸡图》轴、《听琴图》轴（皆故宫博物院藏）等，设色册页则更多，署有徽宗花押和“御书”葫芦印的册页如《腊梅双禽图》页〔图22，绢本设色，纵25.8厘米、横26.1厘米，四川省博物院藏〕、《梅花绣眼图》页〔图23，绢本设色，纵横皆24.5厘米，故宫博物院藏〕。迄今为止，发现徽宗的代笔之作几乎都是设色画，甚至开始出现使用石青颜料。可见，这与徽宗的期望有关。

在重彩设色上，北宋早中期的宫廷绘画已乏善可陈。徽宗师法晋唐极可能是受到文学界的影响，在此之前的欧阳修、梅尧臣等文人学士引发的古文运动在北宋末的余波，徽宗期望直接师法晋唐画家的用色，如画家们摹制了东晋顾恺之的《洛神赋图》卷、唐代张萱的《虢国夫人游春图》卷〔图24〕和《捣练图》卷〔图25〕等。所谓隋代展子虔《游春图》卷〔图26，故宫博物院藏〕也是在这个师法晋唐设色的风潮中留下的摹本，傅熹年先生的结论是：“根据《游春图》的底本在唐时即已存在的事实，根据画中出现的晚唐至北宋的服饰和建筑特点，考虑到唐宋时代大规模传摹复制古画的情况和北宋时人对复制品的习惯看法，我认为《游春图》是北宋的复制品，也可能就是徽宗画院的复制品。”¹ 这个研究是非常有价值的，《游春图》卷极可能是临摹于政和年间（1111—1118），依据是幅上左侧有“政和”（朱文）骑缝章，这是该图最早的收藏印。在政和之后涌现出这么多各画科的设色画，恐怕还有许多，只是未得留存，可见徽宗为了提振设色观念特别是要开创大青绿山水的绘画语言，要求通过师法晋唐名家来增加宫廷绘画的色彩亮度和丰富程度，以完成“丰亨豫大”的设色观念。

有意味的是，相信当时有不少年轻的宫廷画家在积极遵从徽宗的旨意，研习绘画设色，这个痕迹迄今还依稀可见，除了在《千》卷上可以看到反复开卷造成的伤况，在佚名的摹张萱《虢国夫人游春图》卷首也是如此，短期内过多开卷造成的累累伤痕在北宋灭亡后则大大减少〔图27〕，依据是在金章宗朝题写的内签上，很少出现伤痕，可推知该图在徽宗朝被翻阅的程度，那是因为该图在北宋末具有设色范画的作用，类似这样的画例还会有。



图21 宋徽宗《竹禽图》卷



图22 宋徽宗《腊梅双禽图》页



图23 宋徽宗《梅花绣眼图》页

1 傅熹年：《关于展子虔〈游春图〉年代的探讨》，《傅熹年书画鉴定集》，河南美术出版社，1999年，第31页。



图24 北宋 摹唐代张萱《虢国夫人游春图》卷



图25 北宋 佚名摹张萱《捣练图》卷



图26 隋 展子虔(传)《游春图》卷

需要强调的是,在这个时段的宫绢几乎都是用于设色浓重的长卷,无疑是这个时期宫廷绘画的特殊记忆,也证实了徽宗悉心组织画家集中解决宫廷绘画的设色的历史经过。在这个时间段里,下架的宫绢大多是这个尺寸,即门幅51厘米(正负差2厘米左右),这些集中用于设色的宫绢,其织法基本相同,只是密度不同,虽有等级之差,但门幅十分相近,仅有两厘米左右的差异,系织绢时架上的微调结果,几乎可忽略不计,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28〕,门幅与《千》卷相当。它们突然在这个时段频繁登上宫廷画坛,必定与徽宗“丰亨豫大”的审美观有关。可资比较的是,在政和年间之前,下架宫绢的门幅大多在30厘米左右,多数为墨笔。不妨推测,徽宗在政和年间初,淘汰了一部分门幅为30厘米左右宫绢的织机,换上了一批新打造的织机,它可以织



图27 《虢国夫人游春图》卷前隔水和卷首的破损纹路是相连的

图28 山西开化寺北宋壁画中的竖式织机
(线图来自福建博物院)

图29 敦煌莫高窟西魏285窟《五百强盗成佛图》中的青绿山水(局部)



图30 东晋 顾恺之《洛神赋图》卷(宋摹)里的青绿山水

门幅为51厘米左右的宫绢。

2. 大青绿山水设色的形成

在某种程度上可以说，北宋的青绿设色与“丰亨豫大”审美观有着密切的联系。薄松年先生认同青绿山水艳丽醇厚的色彩与“丰亨豫大”审美观是一致的。用大青绿作山水画和采用超长画卷是徽宗一生中十分重要的艺术突破，对这个问题的研究可以补充对宋代山水画史的认识。

(1) 青绿溯源

自晋唐到两宋的文献里，据梁勇先生研究，南宋以前称有色彩的山水画均为“着色山水”，极个别的被称为“设色山水”，没有“青绿山水”这个词¹，这说明石青在画中没有成为主色之一，至多一抹而已，所谓“着色”

¹ 梁勇：《元代青绿山水的考察与辨伪》，博士论文，中国艺术研究院，2017年。

主要是绿色，少数是蓝绿色。

早期设色山水画经过了三个历程：

一是青绿时期。主要在魏晋南北朝，如敦煌莫高窟西魏285窟主室南壁《五百强盗成佛图》中的青绿山水背景〔图29〕，西魏249窟西壁龕顶北侧《飞天图》等山水背景大量出现了上青下绿的群山，东晋顾恺之《洛神赋图》卷（宋摹本）里的山石林木背景均染以绿色〔图30〕，这种用色手法十分普遍且延续至今。北朝壁画上的青绿山水对卷轴画形成了一定的影响，如隋代展子虔《游春图》卷（北宋临）上隐隐染有一抹石青。

二是绿色时期。主要在隋唐，在莫高窟盛唐103窟南壁《经变图》上的山水背景，主要是以绿色为背景，只有少量的花青渲染远山，到了五代的莫高窟壁画就剩下一点痕迹了，青色几乎成了群山的外轮廓线了，如61窟西壁北侧五代《五台山图》〔图31〕。

三是复现青绿时期。始于北宋中后期。渐渐出现小青绿山水，如王诜的《梦游瀛山图》卷等；大青绿山水的开山之作就是王希孟在徽宗海谕下完成的《千里江山图》卷，画家在卷轴画中大量使用石青，几乎可与石绿相对，形成青绿山水，这类设色浓重的山水画可称之为大青绿山水（类同工笔重彩画），至今尚存。

根据范文东编著《色彩搭配原理与技巧》一书所总结的配色原理，在24色相环中，角度为0°或接近的配色，称为“同一色相配色”，除了浓淡之外，色相没有明显变化；角度为22.5°的两色间，色相差为1的配色，称为“邻近色相配色”；角度为45°的两色间，色相差为2的配色，称为“类似色调配色”；角度为67.5°~112.5°，色相差为6~7的配色，称为“对照色相配色”；角度为180°左右，色相差为8的配色，称为“补色色相配色”。由此看来，青绿设色接近“类似色调配色”，色相差为2到3之间的配色，色彩层次变化丰富且协调。正如该书所概括的那样：“类似色调配色即将色调图中相邻或接近的两个或两个以上色调搭配在一起的配色。类似色调配色的特征在于色调与色调之间有微妙的差异，较同一色调有变化，不会产生呆滞感。将深色调和暗色调搭配在一起，能产生一种既深又暗的昏暗之感，鲜艳色调和强烈色调再加明亮色调，便能产生鲜艳活泼的色彩印象。”

在色彩学上，青和绿在色彩上是补色关系，这个补色关系控制在色盘的90度范围里〔图32〕，变化幅度控制在冷色系里，既富有变化，又十分协调。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，相信这是他乃至徽宗的观山所得：自然界的苍翠葱郁之山，近则呈绿，远则显青，原因是空间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33〕，扩大了青色在山水画中的用色比例，称为主色之一。

青绿山水所使用的主色石青和石绿均为矿物质颜料，不会变色，这种矿物质颜料里最贵的是青金石〔图34〕。有关《千》卷所使用的颜料成分和产地，有待于下一步对其进行仪器检测。

（2）澄清画史对唐宋设色山水的误识

自明人起，论及青绿山水都要从南梁张僧繇、唐代杨升的画迹，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。其实张僧繇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。唐代杨升的所谓青绿山水也是明人捏造出来的。旧传唐代李思训、李昭道父子（简称“二李”）的山水画是青绿山水，其实也未必。李昉等编《太平广



图31 敦煌61窟西壁北侧五代《五台山图》

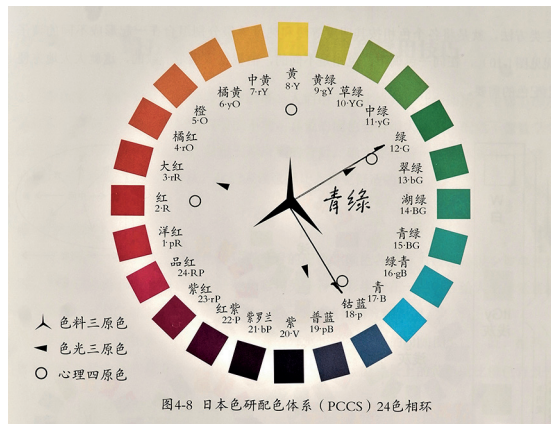
图32 24色相环中青绿色的位置及关系
(取自范文东编著《色彩搭配原理与技巧》)

图33 庐山青绿色对比



图34 青金石标本与青绿色颜料

记》仅以“繁巧”¹评定“二李”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》等对这对父子的山水画无一字论及用色，只谈到唐明皇诏李思训画大同殿壁兼掩障，有“夜闻水声”²之感，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，眴然岩岭之幽”³。北宋《宣和画谱》卷十抄录了朱景玄之说，并称之为“着色山水”⁴。设色最早的卷轴画山水出现于东晋顾恺之的《洛神赋图》卷（北宋摹本），尽管是用绿色敷染人物的背景如树木、山峰等，这来自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，大小李将军山水画的色调应该趋于绿色或黄绿色，不会出现大量的青绿重彩，“二李”在手法上比较细腻生动、写实感强，具有神仙气息。今台北“故宫博物院”所藏的所谓李思训、李昭道父子的青绿山水画，实际上是来自宋元画家的作品，是后人定为“二李”之作，这在书画鉴定界几乎成了共识。

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

2 同上。

3 (唐)张彦远：《历代名画记》卷九，《画史丛书》(一)，上海人民美术出版社，1986年，第110页。

4 前揭北宋《宣和画谱》卷十，第100页。

(3) 徽宗与青绿、大青绿

徽宗组织了各科画家以彩色作画，留存于今的如徽宗的《瑞鹤图》卷、佚名的《虢国夫人游春图》卷等近20幅之多，徽宗曾训导翰林图画院的画家们如何表现孔雀升高举哪足的问题，其实还会涉及孔雀的色彩问题。他告知画院待诏们如何描绘月季的微妙变化，其中自然会关乎花形和花色的变化。邓椿曾见徽宗朝“画院界作最工，专以新意相尚。尝见一轴甚可爱玩，画一殿廊金碧焜耀，朱门半开，一宫女露半身于户外，以箕贮果皮作弃掷状，如鸭脚、荔枝、胡桃、榧、栗、榛芡之属，一一可辨，各不相因，笔墨精微，有如此者”¹。在精细的笔下，仿佛见到画面的色彩效果十分明丽鲜亮，那一簸箕果壳整个就是一堆色彩，这属于宣和画院里的人物范画。徽宗出题考生徒，一些考题不仅要考生徒们的构思能力，还要兼考他们处理色彩的水平，如“嫩绿枝头红一点，恼人春色不须多”“万年枝头太平雀”等，论定等次的标准，其中也是有色彩要求的，同样是以“高简为工”²，工在巧用，而不以彩色繁复、斑斓无穷获胜。

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后，几乎是一张白纸，极易领会并实现徽宗的意图。当时虽有一大批专攻和兼擅山水的画家，但观念、画法均已定型，如范宽的传人李唐及其弟子周仪和李从训、林俊民等，郭熙的传派胡舜臣、杨士贤、张洙、顾亮、张著等，张敦礼弟子朱锐等，还有王训成、阎仲等人，除了张敦礼尚有用色之功，宫中的老画师之长大多不在用色，故以青绿山水的观念和技艺重塑他们的难度比较大。有一些失败的例子可以证实，如李唐《江山小景图》卷（台北“故宫博物院”藏）、《长夏江寺图》卷（故宫博物院藏）和《万壑松风图》卷（台北“故宫博物院”藏）现在看来，青绿色几乎都脱落了，这一定是画家在调配颜色时，用胶不足，设色都不成功。王希孟是李唐的晚辈，一个孩子竟然一次绘成。李唐三画不成，是不符合逻辑的。根据台北“故宫博物院”与日本东京文化财研究所对《万壑松风图》轴材质的合作研究，细查在光学显微镜检测下的图片，看到剥落之处显露出的山石皴法和杂木用笔，使今人感到原先覆盖在上面的青绿重色几乎是多余的，显然，目前脱色露出的底图如墨笔淡设色的石质、枝叶等是李唐的真正要使用的方法，可见李唐很可能有意减少胶在颜料中的比例，暗自抵触宋徽宗的旨意〔图35〕。李唐不喜欢重彩设色的画法，有其怨诗为证：“雪里烟村雨里滩，看之容易作之难，早知不入时人眼，多买胭脂画牡丹。”³李唐南逃到临安时，初在街头卖他的水墨写意山水，无人问津，无奈之中写下了这首名诗。李唐也没有教授南逃途中收的徒弟萧照画青绿山水，从萧照的大幅墨笔山水《山腰楼观图》轴（台北“故宫博物院”藏）的画法便可得知李唐的喜好，师徒俩后来在高宗朝山水画坛开创了水墨苍劲一派，李唐一生的艺术追求终于在晚年实现了。

(4) 王希孟与大青绿

对《千》卷的认识仅仅限于青绿技法和高头大卷是远远不够的，它所承载的是徽宗正在推崇的“丰亨豫大”审美观，是徽宗推行其审美观的重要步骤，王希孟是他最得意的实践者之一。由此，必须将《千》卷置于北宋绘画审美意识的大格局里，并且与其他不同的审美观进行比较，才能深入领会画中的意蕴。《千》卷

1 (南宋) 邓椿：《画继》卷十，第77页。

2 《宋史》卷一五七《选举志三》，第3688页。

3 (清) 厉鹗：《南宋院画录》卷二，《画史丛书本》(四)，上海人民美术出版社，1986年，第21页。

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“丰亨豫大”美学思想的体现。

王希孟的《千》卷就是在这个背景下产生出来的典范之作，是北宋末期山水画史上的一个高峰，在这个时期，北宋宫廷出现了一系列大青绿山水画的长卷和巨制，比《千》卷晚一些的还有旧作赵伯驹的《江山秋色图》卷；相信还有一些此类绘画，只是遗失了。王希孟有过江南生活的经历，而且走过一些地方，对青绿用色有着独特感受，这也正是徽宗所需要的。如前所云，此前的设色山水基本上是绿色或淡色山水，王希孟在徽宗海谕之下，突破了山水画的用色藩篱，并未一味青绿到底，也没有生搬自然界里远青近绿的自然色差，而是在半山以下染石绿，半山以上染石青，在石青和石绿里还分出一定的层次，在未染青绿之处留出绢的底色，以显空灵和透气，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，形成了青绿山水画的用色程式。

《千》卷是完整意义上的青绿山水，而且是大青绿山水，这在中国山水画设色史上是一个十分突出的变革，对后世产生了不可低估的影响。青绿用色的出现不是偶然的，与其他画科的趋同性共同交织成这个时代性的审美好尚，这是从墨笔和绿色发展到青绿补色的规律所致，这个彩色波澜一直涟漪到南宋。

有学者认为《千》卷是道教题材绘画，如果是这样的话，这属于另外一个绘画表现系统。王希孟生活在徽宗朝道教思想弥漫的环境里，他在徽宗开办的画学里读书，还一度作为徽宗身边的人，不可能不受到道教思想的影响，但不等于他的作品就是道教题材的绘画。就如同徽宗的作品亦并非都是道教材材。

道教题材的绘画要有特定的规矩、情境、程式和艺术语言，道教山水必须画具体的道教名山或仙山，如四大道教名山：青城山、武当山、齐云山、龙虎山等，即便是画想象的仙山，也是有特指的，如蓬莱、阆苑、海中三岛十洲等仙境。点景人物当然是表现道士们的主题活动：朝觐、采药、做道场、修炼等。可见该图显现不出是某座道教名山，也不是想象中的仙山，如果是画道教山水，画中不应该出现佛寺（类似西林寺和西林寺塔的造型）。画中的点景人物的道士身份不明显，没有活动主题，因而可以排除该图与道教人物活动有关。

宋元时期的道教山水画还没有形成青绿山水画的表达语言，但不排除南宋以后某些青绿山水含有一定的道教思想，以青绿设色表现道教题材的山水画成熟于明代，特别是仇英等人进一步完善了青绿山水的用



图35 宋 李唐《万壑松风图》轴遗留的青绿设色残迹



图36 明代 仇英（传）《山水图》卷（局部）



图37 南宋 佚名《仙山楼阁图》页

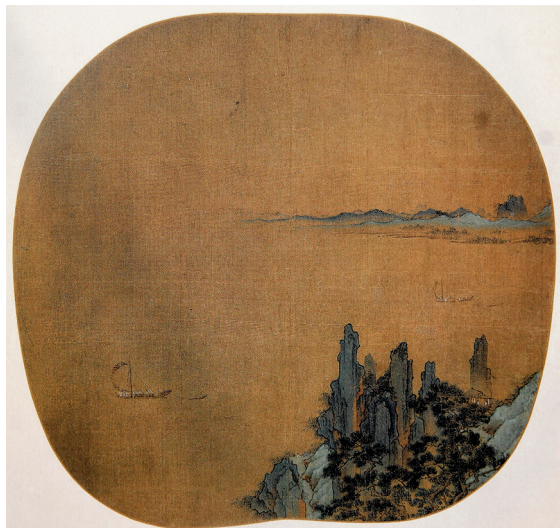


图38 南宋 佚名《江上青峰图》页

色技艺，苏州片画家托名伪造了许多仇英的青绿山水画〔图36〕，甚至生造了李思训、李昭道和赵伯驹等唐宋画家的作品，同时也用青绿色表现了许多道教山水和水陆画中人物的衣着。

《千》卷的绘画内容是以庐山、鄱阳湖等为主景，其主题思想表现的是唐代孟浩然《彭蠡湖中望庐山》的诗意¹，可以说，无论是宏观感受庐山之大体大势、还是微观描绘诗中的细节，《千里江山图》卷均捕捉到孟诗的本质内涵和外在的形象要素。当然，这不等于是该图与道教因素无关，孟浩然本身就是一个有道教思想的人，画中出现了一些与道教有关的元素，如白鹤观、有道教规制的城郭、洞天福地和隐士生活等，尽管如此，该图不属于道教题材的绘画。

《千》卷是北宋末期山水画史上的巅峰之作，在这个时期，北宋宫廷出现了一系列大青绿山水画的长卷和巨制，相信还有一些此类绘画遗失了，现存如佚名的《江山秋色图》卷、李唐在北宋画的《长夏江寺图》卷（均故宫博物院藏）、《江山小景图》卷、《万壑松风图》轴（均藏于台北“故宫博物院”），除了李唐的青绿设色在不同程度上都有所脱落，它们都深刻地记录了那个画史阶段，在南宋临安，不可低估王希孟的艺术作用，该图在南宋初期宫里的范本作用使青绿山水画并未绝脉，如赵伯驹《万松金阙图》卷，还有一批佚名之作如《宫苑图》卷、《九成宫避暑图》页、《仙山楼阁图》

页〔图37〕、《江上青峰图》页〔图38〕等（均故宫博物院藏），在两宋之交，青绿山水画分解成大、小青绿、金碧山水、文人青绿等类型，最终完成了青绿山水画的造型语言和色彩谱系以及表达方式。其中有的佚名青绿山水画被明代鉴藏家目为隋代展子虔或唐代李思训、李昭道父子的标尺性作品。入元，《千》卷在溥光的手里，对其友赵孟頫之文人青绿有着一定的影响。明清两朝，它在民间流传的时间不多，清代中期，通过王炳、方琮等御用画家的用心临摹，在清宫画坛产生了一定的影响。

[作者单位：故宫博物院研究室]

¹ 见本文首页注1。