

终南余韵

——唐代以后终南山对山水画的影响

王建玉 著



中国社会科学出版社

终南余韵

——唐代以后终南山对山水画的影响

王建玉 著



中国社会科学出版社

图书在版编目(CIP)数据

终南余韵：唐代以后终南山对山水画的影响 / 王建玉著. —北京：中国社会科学出版社，2016. 10

ISBN 978 - 7 - 5161 - 9128 - 6

I. ①终… II. ①王… III. ①终南山—影响—山水画—绘画史—研究—中国 IV. ①J212. 092

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 252560 号

出版人 赵剑英
责任编辑 郑彤
责任校对 王斐
责任印制 李寡寡

出版 中国社会科学出版社
社址 北京鼓楼西大街甲 158 号
邮编 100720
网址 <http://www.csspw.cn>
发行部 010 - 84083685
门市部 010 - 84029450
经销 新华书店及其他书店

印刷 北京明恒达印务有限公司
装订 廊坊市广阳区广增装订厂
版次 2016 年 10 月第 1 版
印次 2016 年 10 月第 1 次印刷

开本 710 × 1000 1/16
印张 10
插页 2
字数 171 千字
定价 39.00 元

凡购买中国社会科学出版社图书，如有质量问题请与本社营销中心联系调换
电话：010 - 84083683

版权所有 侵权必究

目 录

绪论 山川犹在 余韵缥缈	(1)
第一章 终南情怀的式微	(12)
第一节 终南山偏居一隅	(12)
第二节 “终南捷径”的感伤	(20)
第三节 终南山与家国意识	(23)
第二章 终南情怀的孑遗	(27)
第一节 终南山对山水画的影响	(27)
一 终南山与宋、金、元画家	(27)
二 终南情怀与元代诸家	(42)
三 终南情怀与明代诸家	(49)
四 其他相关画家	(52)
第二节 终南山与画风及幽隐情怀	(59)
第三章 终南情怀的复归	(77)
第一节 王履与《华山图册》	(77)
第二节 戴本孝与华山	(85)
一 《太华分形图》	(85)
二 戴本孝与王弘撰	(91)
第三节 王维山水画的影响	(109)
一 “相忘于江湖”	(109)

终南余韵 2

二 《江山雪霁图》 (110)

三 刻勒《辋川图》与终南山隐居情结 (118)

结语 (137)

附录 (139)

参考书目 (144)

后记 (151)

插图目录

- 图一 政和元年(1111)北宋与西夏等国疆界图 (13)
- 图二 绍兴十二年(1142)南宋与金、大理等国疆界图 (15)
- 图三 中原文化中心南迁示意图 (16)
- 图四 (五代宋初)李成《茂林远岫图》局部 (30)
- 图五 《黄河万里图》局部,17世纪 (31)
- 图六 《扬州府图说·仪真县图说》,万历年间 (32)
- 图七 《延绥东路地里图本》第三帧,明朝中叶前后 (33)
- 图八 (北宋)屈鼎《夏山图》局部 (34)
- 图九 (北宋)许道宁《渔父图》局部 (36)
- 图一〇 (北宋)高克明《溪山雪意图》局部 (38)
- 图一一 传(金)杨邦基《聘金图》局部 (39)
- 图一二 (元)商琦《春山图》局部 (42)
- 图一三 (元)赵孟頫《鹊华秋色图》局部 (45)
- 图一四 (元)高克恭《云横秀岭图》 (48)
- 图一五 (明)董其昌《关山雪霁图》局部 (51)
- 图一六 终南山作为山水画演变渊薮示意图 (59)
- 图一七之1 终南山风光 (61)
- 图一七之2 终南山山石外观 (61)
- 图一七之3 传(唐)王维《辋川图》 (62)
- 图一七之4 (唐)李昭道《春山行旅图》 (62)
- 图一七之5 (五代后梁)关仝《山溪待渡图》 (62)
- 图一七之6 (北宋)李成《晴峦萧寺图》 (63)

- 图一七之7 (北宋)范宽《溪山行旅图》 (63)
- 图一七之8 (北宋)燕肃《春山图》 (63)
- 图一七之9 (北宋)许道宁《关山密雪图》 (64)
- 图一七之10 (北宋)高克明《溪山雪意图》局部 (65)
- 图一七之11 传(金)杨邦基《聘金图》局部 (65)
- 图一七之12 (元)商琦《春山图》局部 (65)
- 图一七之13 (元)赵孟頫《谢幼舆丘壑图》局部 (66)
- 图一七之14 传(元)赵孟頫《摹王维辋川诸胜图》局部 (66)
- 图一七之15 (元)黄公望《快雪时晴图》局部 (66)
- 图一七之16 (元)王蒙《夏山高隐图》 (67)
- 图一七之17 (元)倪瓒《水竹居图》 (68)
- 图一七之18 (元)吴镇《秋江渔隐图》 (69)
- 图一九之19 (明)王履《华山图册》之“镇岳宫” (70)
- 图一七之20 (明)董其昌《山水图卷》局部 (70)
- 图一七之21 (清)戴本孝《仿范华原山水》 (71)
- 图一七之22 (明末清初)王鉴《仿范宽山水图》 (72)
- 图一八之1 (北宋)范宽《秋林飞瀑图》 (92)
- 图一八之2 (明末清初)王鉴《仿范宽山水图》 (93)
- 图一八之3 (清)戴本孝《华山十二景》之第八帧 (94)
- 图一九之1 华山山石外观 (97)
- 图一九之2 (元)王履《华山图册》 (98)
- 图一九之3 (元)王履《华山图册》 (99)
- 图一九之4 (元)王履《华山图册》 (100)
- 图一九之5 (元)王履《华山图册》 (101)
- 图一九之6 (元)王履《华山图册》 (102)
- 图二〇之1 (清)戴本孝《华山十二景》之第三帧 (103)
- 图二〇之2 (清)戴本孝《华山十二景》之第五帧 (104)
- 图二〇之3 (清)戴本孝《华山十二景》之第六帧 (105)
- 图二〇之4 (清)戴本孝《华山十二景》之第七帧 (106)
- 图二〇之5 (清)戴本孝《华山十二景》之第十帧 (107)

- 图二〇之6 (清)戴本孝《华山十二景》之第十二帧 (108)
- 图二一之1 (唐)王维《雪溪图》 (115)
- 图二一之2 传(唐)王维《江干雪霁图》 (116)
- 图二一之3 传存日本的(唐)王维《江山霁雪图》 (117)
- 图二一之4 传存日本的(唐)王维《江山雪霁图》 (117)
- 图二一之5 传(唐)王维《江山雪霁图》局部 (118)
- 图二一之6 传(唐)王维《长江积雪图》局部 (118)
- 图二二 辋川图,依据《西安府志图》制作 (119)
- 图二三之1 传(唐)王维《辋川图》 (121)
- 图二三之2 传(五代末至北宋初)郭忠恕摹《辋川图》 (121)
- 图二三之3 (五代末至北宋初)郭忠恕《临王维辋川图》局部 (122)
- 图二三之4 宋人《临辋川图》局部 (122)
- 图二三之5 (元)王蒙《仿王维辋川别业图卷》局部 (122)
- 图二三之6 (明)董其昌《临郭恕先山水》局部 (123)
- 图二三之7 (明)董其昌《写王维诗意》局部 (124)
- 图二三之8 (明)宋旭《仿王维辋川图》局部 (124)
- 图二三之9 (明)文征明《辋川图》局部 (125)
- 图二三之10 仿王维《辋川图》(传郭忠恕摹本)1617年石刻拓片
及反相 (126)
- 图二三之11 (明)仇英《辋川十景图》局部 (127)
- 图二三之12 (明)《辋川真迹图》石刻摹本拓片 (128)
- 图二三之13 仿王维《辋川图》石刻拓片(刻于1617年)
与王原祁《辋川图》纸本设色对照之一 (129)
- 图二三之14 仿王维《辋川图》石刻拓片(刻于1617年)
与王原祁《辋川图》纸本设色对照之二 (130)
- 图二三之15 (清)《辋川志》载《辋川全图》 (131)
- 图二三之16 (清)《辋川志》载《王右丞辋川图》 (132)

❀ 绪 论 ❀

山川犹在 余韵缥缈

此书为“终南山与中国山水画”研究子题，^① 关注唐代以后山水画艺术与终南山的关系，讨论终南山对山水画艺术的深远影响——由真山水与山水画的对照关系转化为慕古与私淑的人文情怀，探讨山水画艺术的多重人文意蕴。

彭德先生认为，山水画是古代绘画中最具人文与艺术价值，在今天也是最具启示意义的绘画艺术。山水画艺术涉及古人的宇宙观、天地观、人生观和艺术观，为诸般价值观念之载体，亦为古人思想意识之重要外表，对当代人文艺术思想衍变富有启示价值。终南山与唐朝政治和文化关系十分特殊，研究唐朝文化的学者并不陌生。在古代绘画史领域，一般意义的山水画因张彦远《历代名画记》之缘故，可知其较成熟的形态应大范围地出现在唐朝中晚期，为什么是这个时期？在诸多绘画自律或观念衍变自律原因之外，终南山对生活在终南山下长安城的人们（尤其是其中影响绘画史发展的人士）有没有影响，有何影响，影响如何变迁，即为此课题的核心问题。“终南山与中国山水画”课题的唐代部分，由师兄王陆健研讨和撰写，笔者负责唐代之后的部分。笔者主要以终南山对山水画艺术之影响为线索，试图指出，在山水画艺术中，因唐朝山水画家与终南山紧密关联所形成的山水画风及旨趣，对唐以后山水画家艺术旨趣产生多种层次的影响，而且影响形态复杂，分为两类，一为直接形态之影响，一为抽象形态

^① 此研究主题原为2006年前后彭德先生自拟课题“终南山与中国山水画”的子题之一，并被定为笔者的硕士学位论文选题，本书即由笔者的论文修订而来。

之影响。其中，抽象形态之影响事实上成为唐以后文人山水艺术情怀之历史依据与人文诉求，后人通过回顾和效法前人山水画以及山水逸事，以修炼其山水观念，演绎山水画以及与此相关的艺术旨趣。通过对此类问题的整理与推究，笔者倾向于认为，从表面上看，唐末以来政治文化中心逐渐远离关中地区，终南山在现实中对文化艺术的直接影响减弱，并为与后世政治中心更近的山川形胜所替代，但是，终南山作为一种山水文化的典故或符号，却在后世山水画家心目中反复出现，从而出现山水画演进中非常明显的师承脉系现象，并使这种山水观念的传承显得富有诗情画意，也极富人情味。终南山在后世山水画艺术中演变成一个人文关怀之对象、符号或领域，变为一种支撑文人山水画艺术及隐逸思想的价值要素，终南山与山水画的关系，也由一种直接对应与写照的关系，转换为间接的师承（私淑）现象，转换为后世山水画家慕古以及隐逸文化之人文情怀。

山水画的成熟风貌暂可推定在唐代，^①其形态演变当与终南山有关。^②唐都城长安建于终南山北麓关中平原东南部，距离终南山非常近。在长安

^① 因为不能更好地确定汉魏六朝时期绘画中山水图像的特征与题材性质，所以，现代考古发掘的逾千年间的墓室壁画、画像砖石上的山川景物图像以及敦煌壁画山水图像，不能简单地被认为是山水画在图像演进序列中某个时期之环节，进而被看作山水画的某个阶段，因为这些绘画遗存中的山水图像与后世（或唐代及其后）所谓山水画还存在一定的差异。一般而言，绘制在素壁及模印、绘制或镌刻在砖石上的山水图像，与绘画在绢帛或纸本上的山水图像之间，从质感、技巧、意图以及功能上，都不能说不具有显著差异。从书写的艺术史角度而言，人们可以将南朝时期山水画理论作为一种山水画观念成熟的标记，来推测山水画在这个时期似乎已经成熟了，因为那些理论（传为顾恺之、王微、宗炳论山水画的名篇）后来确实成为支撑山水画审美的重要语素和观念——当然，这些理论的基本要素和观念架构还应该追溯到老子和庄子思想之中。若更具体地并不想急于生发新意的话，继续关注书写的艺术史，那么人们也可以将山水画的成熟推定在唐朝，因为在张彦远（815—907）所谓“山水之变”层面上，汉魏六朝以来山水画图像比例与唐朝名家山水画风格迥然有异，而唐朝某期山水画之面貌，与后世能够见到的山水画形象之间的差异应该更为微小。如果唐朝中晚期山水画中人物与山川比例之视觉直观来源于对现实山水与人的空间体量关系之再考虑，如果后世所谓“画以地异”可看作一般的绘画经验之再明确，这种从构图或画面山川与人物比例来确定山水画形式成熟的观念所指的山水画，将其“成熟”推断在唐代，当是不无道理的。终南山作为唐朝的政治、文化、艺术和宗教名山，其对当时山水画面貌之影响，似乎不应夸大其词，但更不宜被轻视或忽略，因为终南山是唐朝名流与文仕等影响文化形态之人所生活之场域。唐朝山水画面貌的衍变，与终南山有直接的各种层次之关联，其或为山水及天地观念，或为图写与寄寓对象，更为山水画变迁所赖以发生之场域。

^② 在张彦远所谓“水不容泛，或人大于山”，“又于蜀道写貌山水，由是山水之变始于吴（道玄），成于二李（李将军、李中书）”的意义上讲，山水画的成熟当在唐代。详见张彦远《论画山水树石》，《历代名画记》卷一，《文渊阁四库全书》（原文电子版），武汉大学出版社2004年版。亦可参阅陈传席《中国山水画史》，天津人民美术出版社2001年版，第34—49页。

城中南眺，终南山参差透迤的群峰即为南方天际线，四时晦明的山水气象即为神秘幻化的山水画壁。终南山与长安城很近，日常观感更为亲近，林宽（873年前后在世）咏终南山诗云“标奇耸峻壮长安，影入千门万户寒”，^① 让人备感终南山之清凉与透明。终南山水系丰富，滋养长安，有八水环绕之说，^② 其中六条河水或发源于终南山，或流经终南山。^③ 开阔地看，终南山是长安城乃至整个关中平原的巨幅山水画屏。

终南山别名很多，中南山、地肺山、周南山、太一山、橘山、楚山、秦山都是，^④ 每一别名均有特定指谓，但都是终南山。而终南山之“终”字，秦汉时亦作“中”，与地理方位之中央相对，后来多用“终”，与“始”字

① 林宽：《终南山》，《全唐诗》卷六〇六，中华书局1960年版，第7001页。

② 八水，即泾、渭、泾、灞、沔、沔、沔、沔。《西安府志》卷五载：“关中巨浸，首号八川。《上林赋》云：‘终始灞沔，出入泾渭，沔镐潦漓，纡余委蛇，经营乎其内，荡荡乎八川，分流相背而异态。’释之者曰：‘长安之地，漓漓经其南，泾渭迤其后，灞漓界其左，沔漓合其右，此禹周之故道也。’西周而后，迄西汉隋唐建都于此，历代相承，凿引诸川以便轮输。”详见《中国方志丛书·华北地方·第二一三号·西安府志》，（台北）成文出版社有限公司1970年版，第267—268页。

③ 《类编长安志》载：“灞水，《水经注》：‘出商山、秦岭，北出倒回谷，经蓝田，本名滋水，秦穆公改为霸水，过陵会泾水，北合于渭。’泾水，《水经注》：‘出南山大谷、汤谷、库谷、北合荆谷水，西北至光泰门，合于灞。’沔水，《水经注》：‘沔水，出南山沔谷，北流至长安县西北堰头元村周文王庙，西合于渭。’漓水，按《长安图》本南山石鳖谷水，至香积寺与坑河交，谓之交河，西北入石巷口，灌昆明池，北入古镐京，谓之漓水，又北经灞池，西北合于沔。漓水，《山海经》：‘户县南牛首山，漓水出焉。’《水经注》：‘漓水，出漓谷户县，北至漓店，合于渭。’漓水，《水经注》：‘出西义谷、太一谷，经樊川、杜曲、韦曲、至下杜城，为漕河，北经三桥，合于渭。’”详见骆天骧《类编长安志》，三秦出版社2006年版，第163、164页。

④ 《陕西通志》卷八载：“终南山（在西安府）。终南、惇物（《书经·禹贡》）。终南山一名太一山，又名地肺（《孔传》）。太一山，古文以为在扶风、武功县东（《汉书地理志》）。终南何有？有条有梅（《诗经·秦风》）。终南，周之名山，中南也（《毛传》）。终南，山名，在今京兆府南（《朱传》）。司马侯曰中南，九州岛之险也（《左传》）。中南一作终南，在始平、武功县南（杜预注）。南山，天下之阻也，其山出异类之物，不可胜原，此百工所取，给万民所仰足也（《汉书·东方朔传》）。伊彼终南，岿嶷嶙峋（班固《终南山赋》）。终南太一，隆崛崔嵬（张衡《西京赋》）。南山即连终南山，从京南东至华山，过河东，北连延至海，即中条山也。从京南连接至葱岭，万余里（《大宛传》）。于闐南山，东出金城与汉南山属焉（《西域传》）。终南山一名中南，言居地络阴阳之中，在都之南，故曰中南（《关中记》）。终南山东接骊山、太华，西连太白至于陇山，北去长安城八十里，南入楚塞连属东西诸山，周回数百里，名曰福地（《福地记》）。终南山一名中南山，一名太一山，一名周南山，一名橘山，一名楚山，一名秦山，一名地肺山，在雍州万年县南五十里（《括地志》）。西至于褒斜，又西至于陇首以临于戎，东至于商颜，又东至于太华，以距于关，实能作固以屏王室；其物产之厚、器用之出，则璆琳琅玕，《夏书》载焉，纪堂条梅，《秦风》咏焉（《柳柳州文集》）。终南山在西安府南五十里，东自蓝田县界，西入咸宁县界（何景明《雍大记》）。详见刘於义等《陕西通志》卷八，《文渊阁四库全书》，武汉大学出版社2004年版。

含义相对,^① 可为地理空间的标识。所谓终南,一指居地中之都城之南,一指南方自此而终止。秦岭是中国南、北方分水岭,终南山则是秦岭山脉最为著名的区域。在古三辅地区,终南山为划分县界的地理标尺。^② 而今通常所称终南山,则专指横亘于咸宁、长安、蓝田以及户县南边的山脉,^③ 它还被当地人具体地分段称为太乙山、翠华山、南五台、太白山、南山、终南山、玉山、华山等。

终南山是历史文化名山。先秦典籍以“终南、惇物”及“太华”^④ 诸山标识天下。^⑤ 秦汉时,终南山即为皇家园林,^⑥ 汉武帝曾在蓝田鼎湖宫养病。^⑦ 终南山也是勘定天地四正方位的标尺,汉都长安城建筑中轴线,直向终南山子午谷。^⑧ 唐朝时,终南山更是显赫一时的政治、宗教与文化名山,名流云集,皇室、官宦、释道、文人和隐士的行宫、宅邸、寺观、别业等错落于终南灵山秀水间。^⑨ 终南山孕育了唐代山水隐逸文化和山水画艺术,是后者发展繁盛的渊藪,助益了唐代山水诗画艺术之风尚,亦是后

① 可查阅《汉语大字典》《汉语大词典》《辞源》中的相关字词。

② 仅以县为例,其关于终南山的记载如《陕西通志》卷九“西安府·长安县”条,详见刘於义等《陕西通志》卷九,《文渊阁四库全书》,武汉大学出版社2004年版。

③ 《类编长安志》载:“终南山,在咸宁县南五十里,东自蓝田县界,西入县界石鳖谷,以谷水与长安县为界,东西四十里。《关中记》曰:‘终南山,一名中南,言在天中,居都之南也。一名地肺山。’”详见骆天骧《类编长安志》,第156页。

④ 《尚书》载:“荆岐既旅,终南惇物,至于鸟鼠。……西倾朱圉鸟鼠,至于太华,熊于荆山。”详见《尚书》卷二,《文渊阁四库全书》,武汉大学出版社2004年版。

⑤ 《文献通考》载:“终南、惇物,至于鸟鼠。注:终南、惇物二山,皆在今长安及武功二县,鸟鼠山在陇西郡首阳山西南,言自终南西出至于鸟鼠。”详见马端临《文献通考》,中华书局1986年版,第2527页。

⑥ 《游城南记校注》载:“按《杨雄传》曰:‘武帝开上林南苑,至宜春、鼎湖、昆吾,傍南山而西。’……又《史记》卷二八《封禅书》:‘元狩五年,武帝于鼎湖宫病重。’《索引》注说:‘按《三辅黄图》,鼎湖,宫名,在蓝田。……蓝田为今西安市蓝田县……据考古所见,鼎湖宫在今蓝田县焦岱镇终南山下。’”详见张礼《游城南记校注》,三秦出版社2006年版,第155、161页。

⑦ 据《咸宁长安金石续考》记载:“鼎湖延寿保瓦,篆书‘鼎湖延寿’四字,环外‘保’字居中,与‘延年益寿昌瓦’形式略同,出蓝田县,其为鼎湖宫故物无疑。‘鼎湖延寿宫瓦’,‘宫’字在中,同治中出蓝田鼎湖宫遗址,今其地为污池浚井,时尝得之,现存邑人宋氏、谢氏、刘氏及诸贾家。”详见《咸宁长安金石续考》之《山西省、陕西省卷》,《石刻史料新编》地方类第三辑,第31册,(台北)新文丰出版公司1977年版,第516页。

⑧ 参见秦建明等《陕西发现以汉长安城为中心的西汉南北向超长建筑基线》,《文物》1995年第3期。

⑨ 参见李浩《唐代园林别业考论》,西北大学出版社1996年版,第19—29页。

世文人反复瞻仰的山水文化典范。

山水画图像形式经唐朝名流李思训（651—716）、张璪（活跃于天宝末年，即742—756年）、王维（699/701—761）、吴道子（？—792）之手，开始出现所谓成熟的图像形态。唐朝山水名手日常所驻、所游之终南山，是山水画趋向成熟时期的策源地。终南山高峻、平远、幽深，形胜兼具，群峰林立，高耸入云，山峦连绵，山水十分壮阔，景象则移步换景，变化万千，直接影响了山水画全景构图之形成与成熟。终南山山体和石质的多种外观，直接影响了皴法的演变和成熟。辋川平远多水的氤氲山色，直接影响了水墨山水画的演进与成熟。终南山水气象非凡，神秘壮阔，山体石质风貌迥异，植被物种繁盛多样，即为山水画技法生发、画法演变趋向成熟的外部条件。唐朝地理学繁盛，堪舆讲求形式格局完整的山水观念，亦难免对山水画整体观念产生影响。^①终南山佛寺林立，道观繁盛，影响大，著名者如释家律宗祖庭净业寺，^②三论宗祖庭草堂寺，^③华严宗祖庭至相寺，^④楼观台、西岳庙等。^⑤唐朝尊奉道教为国教，道教中的楼观派即在户县终南山。道士所追崇的神仙境界就和山林紧密相关，所谓羽化、仙去，即为在山林高处得道飘升而去，“仙”字本义即为山上之人，^⑥将其引申之，就是指那些在山上炼丹、服药和求仙的道士。传说唐代玉真公主

① 《堪舆集成·名流列传》载，隋至唐的风水名士有三十五人：隋代萧吉、舒绰，唐代李淳风、张燕公、一行禅师、司马头陀、刘白头、浮屠泓、陈亚和、杨筠松、曾文遄、范越风、厉伯绍、刘森、叶七、邵庭监、赖文俊、曾十七、苏粹明、丘延翰、方十九、张五郎、丁珪、濮都监、刘雍、廖禹、孙世南、李五牙、王应元、赖白须、李鸦鹊、钟可朝、曾道立、李普照、谢玠。参见顾颉主编《堪舆集成》，重庆出版社1994年版，第二册，第310—314页。

② 净业寺位于西安城西南之终南山丰峪口内。初建于隋，盛于唐。道宣曾在此潜心著述，创宗立说。

③ 《长安志》载：“在御宿川圭峰下。本姚兴草堂逍遥园，鸠摩罗什译经是园。”详见骆天驥《类编长安志》，三秦出版社2006年版，第136页。

④ 据《中国佛学源流略讲》载，华严宗祖庭，应是终南山至相寺，华严二祖云华智俨法师，又号至相尊者，居南山说法。可参阅《续高僧传》卷十四、卷二十五。参见吕澂《中国佛学源流略讲》，中华书局1979年版，第353—357页。

⑤ 《长安志》卷十一载：“有乾元寺、牛头寺、罗汉寺、广惠公祠等。又太一观，在县（万年）南六十里终南山炭谷口。”详见宋敏求《长安志》卷十一，《文渊阁四库全书》，武汉大学出版社2004年版。

⑥ “长生者仙去也”及“人在山上”之本义，可参阅《说文解字注》。又可参阅王筠《说文解字句读》，中华书局1988年版，第303页。

修道求仙的地方就在终南山，^①并且与道教楼观派联系密切。^②释迦的出世思想，道家的天地观念、遁隐意识和道教的神仙思想，难免对山水画意境之格调和观照视角之变化产生影响。纵观山水画艺术成熟的外在条件、思想观念、时代风尚等诸多因素，均与终南山作为唐朝政治、宗教和文化名山而吸引当时各类人物趋之若鹜有利害关系。

通常认为山水诗发展于六朝，高峰在唐代，^③山水画似乎亦可比附，其情形也大致如此。文化之演进往往并非线性进化论式的，当其所谓成熟时，势必分化，甚至衰退。山水画艺术之繁荣出现于唐末五代至宋元时期，其表征就是风格多端，或可谓为山水画艺术之分化，其分化之前提则是唐代时基本形成的山水画之成熟样式以及模拟山石草木外表的皴法，^④这些要素和终南山水直接相关，而文化中心的东迁及南迁，山川地貌亦各处不同，成法之变化即为现实需要，多样化与变化应运而生。唐末以来，

① 《道藏》载：“唐玉真公主，字持盈，睿宗第九女。始封崇昌。景云元年，与金仙公主俱入南山之麓，有玉真公主祠堂存焉。俗传其地曰郎宫，以为主家别馆之遗址也。然碑志湮没、图经废舛、始终兴革，无以考究。惟闻开元中戴璇楼观碑，有玉真公主师心此地之语。而王维、储光羲皆有玉真公主山庄山居之诗，则玉真祠堂为观之别馆，审矣。”详见《道藏》第十九册，文物出版社、上海书店出版社、天津古籍出版社1988年版，第566页。

② 《玉真仙人词》：“玉真之仙人，时往太华峰。清晨鸣天鼓，飘数腾双龙。弄电不辍手，行云本无踪。几时入少室，王母应相逢。”详见李白《李太白全集》卷六，《文渊阁四库全书》，武汉大学出版社2004年版。

③ 《灵境诗心——中国古代山水诗史》载：“山水诗自南朝晋宋之际滋生，至盛唐而登上第一个巅峰。盛唐山水诗之所以堪称巅峰，首先在于它集合了自大谢（注：谢灵运）、齐梁（注：南朝的齐、梁两朝）及初唐以来的所有艺术势力而蔚然一派天成气象，同时又在于它确能呈现出大唐帝国的时代精神，于山水吟唱的字里行间洋溢着开拓自信的文化心理。其次，盛唐山水诗的成就，与天才诗人的出现密不可分，王维、李白、杜甫，作为山水诗坛的巨匠，分别代表着佛、道、儒文化意识浸润下的三种山水诗景观，同时也分别代表着悟道、意想与写照三个主要方面的山水诗创作辉煌成就。再次，盛唐山水诗之所以堪称巅峰，还由于其极其丰富的题材内容和一派天然的清纯意象，无论是李白笔下的名山大川，还是王维笔下的别业田园，也无论是岑参笔下的边塞风光，还是杜甫笔下的行旅景色，都浸透着作者真切的情感感受，而山水意念绝无由人巧作安排的痕迹。最后尤其需要强调的是，盛唐山水诗，是对晋宋以来之山水诗历史的一次总结，也是对中唐以后之山水诗新境界的一种开创，其诗史意义是集大成而开新界。盛唐山水诗，因此并不是一种终结性的辉煌，它的成就和成功，其实正预示着山水诗发展的未来。”详见陶文鹏、韦凤娟主编《灵境诗心——中国古代山水诗史》，凤凰出版社2004年版，第192页。亦可参阅王维《王右丞集笺注》，上海古籍出版社1961年版，第10页。又可参阅丁成泉《中国山水诗史》，华中师范大学出版社1990年版，第三、四章。

④ 参见王陆健《从王维到范宽》，西安美术学院2007年硕士学位论文，第二章第三节。

终南山逐渐走出统治者雅游与博观的视野，逐渐远离了文人的游览和吟诵，逐渐疏离于画家的游览、体悟与描绘。

物是人非，时光荏苒，孕育了山水画艺术成熟期的终南山与元明时期文人流连忘返的九峰三泖之山水以及江南其他名山水，亘古不变，古今同在。李白（701—762）曾吟道：“白兔捣药秋复春，嫦娥孤栖与谁邻？今人不见古时月，今月曾经照古人。古人今人若流水，共看明月皆如此。”可谓说透了常与非常。终南山是常在之山川，为古人所游历、图写与吟唱，南山是其生活与修为之场域。今人亦可如此，终南山之嘉名，为今人所钦慕和发扬，不论是所谓旅游或是其他亲近方式，人们都不难在南山中得到程度不同的愉悦、幽思、感伤与净化。古人之终南山，今人之终南山，都是令人若有所思、有所启发的终南山。而若以历史地理变化观之，今日终南山之面目，与汉唐名山终南山亦大有差别。王士性（1547—1598）曾言：“长安宫殿惟秦汉最盛，想当时秦陇大木多，取用不尽。若今嘉靖间午门三殿灾，万历间慈宁、乾清灾，动费四五百万金，府库不足，取之事例，不足，又取之捐俸，不足，又取之开矿。一木之费，辄至千金。川贵山中，存者亦罕，千溪万壑，出水为难，即欲效秦汉百一未能也。”^① 人口大规模聚居对资源环境影响巨大，水源、木材的大量消耗往往是破坏式的，唐朝迁都及以后诸朝都城之所以迁徙，故都周边山川资源之耗竭为重要原因。

在宋、辽、金政权对峙的三百余年间，^② 传统社会经济、政治和文化的重心，完成了由黄河流域向长江流域的迁徙。黄河流域中心区域在关洛间，宋辽金政权对峙与疆域摆动也在关洛间，终南山南、北麓成为宋、辽、金政权疆域的边陲和军事重镇。而疆域变化和摆动，实因残酷的战争。兵祸所及人事俱焚，因离乱避祸到终南山的隐居求生，与唐朝名流、士子隐居终南山的闲情雅致和事功意图，不能同日而语。

^① 王士性：《广志绎》卷三，《五岳游草、广志绎》，中华书局2006年版，第233页。

^② 宋朝自太祖赵匡胤于960年代周至1279年帝昺灭于元，凡十八主，计320年。其中自960年至1126年凡九帝，计167年，史称北宋；自1127年高宗赵构称帝至1279年为元所灭凡九帝，计153年。辽国自916年太祖阿保机称帝至天祚帝于1125年降于金，共九主，计210年。金国自太祖于1115年称帝至1234年哀宗死于蔡州，凡九主，共计120年。

山水画艺术与终南山的关系，在历史时空之不同维度中，紧密与若即若离是并存的。终南山是莫是龙（1537—1587）和董其昌（1555—1636）所谓山水画“南北宗”鼻祖们绘画演变的策源地，是其山水画的原型。董其昌所称的山水画南北宗模式，与他借鉴禅家所谓南北宗的格局有关，^①其立论重在排北崇南，标榜文人山水画旨趣，将其源头上溯至王维。王维最著名的山水故事就是图写辋川的诗和图画，为宋以来文人所激赏。山水画“南北宗论”或为时人之共识，张丑（1577—1643）所论山水画嫡传脉络，其源头和分野与董其昌所论相当：“山水画在唐始变，盖有两宗，李思训、王维是也。李之传为宋王诜、郭熙、张择端、赵伯驹、伯驹以及于李唐、刘松年、马远、夏圭，皆李派。王之传为荆浩、关仝、李成、李公麟、范宽、董源、巨然以及于燕肃、赵令穰、元四大家，皆王派。李派，板细乏士气。王派虚和萧散，此又惠能之禅，非神秀所及也。至郑虔、庐鸿一、张志和、郭忠恕、大小米、麻和之、高克恭、倪瓒辈，又如方外不食烟火人，另具一骨相者。”^② 山水画南北宗论谱系之祖庭，当推终南山。

以儒家思想经纬之传统社会，政治当为文人事业，随着政治中心迁移，文人、名流、画家所聚集的地域亦发生变迁。就绘画而言，前人成就始终具有里程碑意义和借鉴价值，慕古观念始终在唐代之后的绘画传承中发生作用。在唐代，以长安城和终南山为重心所形成的山水文化成为经典，终南山的影响并非囿于关中地区，^③亦分散到士人文化所及之处。南宋时期，经济、政治和文化的重心迁至江南，以临安（今杭州地区）为中心，发散到安徽、苏州、扬州、南京以及松江地区，而关洛间则逐渐边缘化。山水画继续发展或分化的策源地，亦从以终南山为重心的关洛间，迁徙至江浙及安徽地区的名山江湖之间。历代山水文化所呈现之基本价值取

① 南北差异之见解，或为习见。六祖惠能（638—713）在礼拜五祖弘忍（602—675）时，面对五祖“汝是岭南人，又是獠獠，若为堪作佛”之问，惠能曰：“人虽有南北，佛性本无南北。獠獠身与和尚不同，佛性有何差别？”可参阅《六祖法宝坛经》。

② 卢辅圣主编：《中国书画全书》，上海书画出版社1993年版，第四册，第238页。

③ 《广志绎》卷三载：“长安称关中，盖东有函关，西有散关，南有武关，北有萧关，而长安居其中。其他如大震关之在陇右，瓦亭关之在固原，骆谷关之在周至，子午关之在南山，蒲津关之在同州，豹头关之在汉中，设险守国，皆在名义之内。”详见王士性《五岳游草·广志绎》，中华书局2006年版，第234页。

向与理想，在不同时空的文人画家中却常有相似特征。传统社会朝代更迭，亦未根本变革社会形态与性质以及皇权、官僚与文仕间相利用、相对立的关系，文士（或知识人）的身份和地位显得含糊——或与政权力量从流，或者遁隐于山水文化，或在前二者间伺机出入。山水画在南宋时的面貌演变，亦非仅是艺术自律之变化，南逃寻国之士的家国意识与山川观念也需要特别之表达方式。

江南风景秀美，河流与湖泊众多，是田园渔隐诗意和画意的外在条件。平远开阔的丘陵地形，错落有致的兀立秀峰，与北方气势苍莽、层峦叠嶂的山川面目迥异，将其图为画卷，则山水画之面貌，势必大为不同。南宋之前与之后的山水画，面貌之迥异与地域环境不无关系。“乐水”与“乐山”之说深入人心（《论语·雍也》）。“橘生淮南”与“淮北则枳”的水土差异为古人常识（《晏子春秋》）。人性情的形成亦与地域有关，其发而为诗文书画之才情、旨趣和意境势必会有差别。唐志契（1579—1651）有“画以地异”之说。^①南、北方文士之地域气质与南宋以后山水画多变、意气、超逸之趋向，关系当更为紧密。文化样式发展繁荣到某个时期，往往显露出繁缛、细致、简洁等特征并存的现象。《易经》所谓仰观象于天、俯观法于地、观鸟兽之文与地宜的“近取诸身，远取诸物”之体察与认知世界的方法，越往后世也越烦琐。《中庸》《大学》经过朱熹（1130—1200）集注与并为《四书》后，儒家在修齐治平、格物致知的具体方法上，有了更细致的表述。《中庸》所谓“失诸正鹄，反求诸其身”之论，更显示着内向化的思维模式。越是内向认知，则越是关注个人体验，而个人化体验亦各自大有差别。宋代尊奉理学思想，细致的格物意识势必影响到山水画面貌之走向，森然的法度与巍峨的北方山川，潇洒恬淡的水墨笔意与明净的江南山水，多样面貌并存之情形，当为思想多样化的视觉表征，而反向则势必强化其认同之方式。

终南山与山水画关系最紧密的时期是唐代，次为宋代，再次为明清。

^① 唐志契《绘事微言》：“写画多有因地而分者，不独师法也。如李思训、黄筌便多山峡气象者，生于成都也。宋二米、范中立有秣陵气象者，家于建康也。米海岳曾作宦京口，便多镇江山色。黄公望隐于熟山，落笔便是常熟山色。信文人笔底往往为山川所囿乎？”详见卢辅圣主编《中国书画全书》，上海书画出版社1993年版，第四册，第60页。