



艺术与科学

ART & SCIENCE

主编 李砚祖

【卷七】

艺术与四季

韦 宾：“辋川”意象与熙宁后的文化转向——王维绘画作品作伪现象与江南文化的崛起

黄小峰：女性的四季——明代仕女画中的时间、身份与观赏空间

邱才桢：区域意识与图像策略：清初版画中的黄山图

余 洋：活色生香：百花图与明中叶苏州城的市井生活

盛 邦：悠闲生活场面下的激烈争斗——《雍正十二月行乐图轴》

卡萨林·P. 伯内特：论中国晚明时期绘画批评中的“独创性”

理查德·维罗格拉：中国传统文人画的境遇及其应对

大卫·克拉克：雨水、溺水和游水：傅抱石与“水”

马凯臻：剪出的四季——一个中国农民的剪纸艺术与生活

清华大学出版社

J0-05/11

:7

2008

艺术与科学

ART & SCIENCE

【卷七】

主 编 李砚祖
副主编 陈池瑜
刘 兵
戴吾三

清华大学出版社
北 京

内 容 简 介

本卷以艺术与四季的研究为主题。四季与物候是我国历代各类艺术作品中常见的表现对象。本卷选择了国内外研究我国不同历史时期画作的部分代表性成果, 这些论文或持新见, 或借助新方法、新视角而有新论。如“思想”与“史学”栏目中国内学者对“女性的四季”、“晚明清初版画中的黄山图中的区域意识与图像策略”、“百花图与明中叶苏州城的市井生活”等诸多题材的研究文章, 以及“译林”栏目中三篇来自国外学者的论文。

此外, 万象栏目则介绍了一位中国农民通过手工剪纸“剪出的四季”, 亦值得一读。

版权所有, 侵权必究。侵权举报电话: 010-62782989 13701121933

图书在版编目(CIP)数据

艺术与科学. 卷七/李砚祖主编. —北京: 清华大学出版社, 2008.5

ISBN 978-7-302-17304-5

I. 艺… II. 李… III. 艺术—关系—科学—研究 IV. J0-05

中国版本图书馆CIP数据核字(2008)第044136号

责任编辑: 甘 莉 刘美玉

封面设计: 李砚祖

版式设计: 陈 楠

责任校对: 王凤芝

责任印制: 孟凡玉

出版发行: 清华大学出版社

地 址: 北京清华大学学研大厦 A 座

<http://www.tup.com.cn>

邮 编: 100084

社 总 机: 010-62770175

邮 购: 010-62786544

投稿与读者服务: 010-62776969, c-service@tup.tsinghua.edu.cn

质 量 反 馈: 010-62772015, zhiliang@tup.tsinghua.edu.cn

印 刷 者: 北京嘉实印刷有限公司

装 订 者: 三河市春园印刷有限公司

经 销: 全国新华书店

开 本: 210×285 印 张: 10 字 数: 324 千字

版 次: 2008 年 5 月第 1 版 印 次: 2008 年 5 月第 1 次印刷

印 数: 1~3000

定 价: 37.00 元

本书如存在文字不清、漏印、缺页、倒页、脱页等印装质量问题, 请与清华大学出版社出版部联系调换。联系电话: (010)62770177 转 3103 产品编号: 028980-01



做窑活



赶集



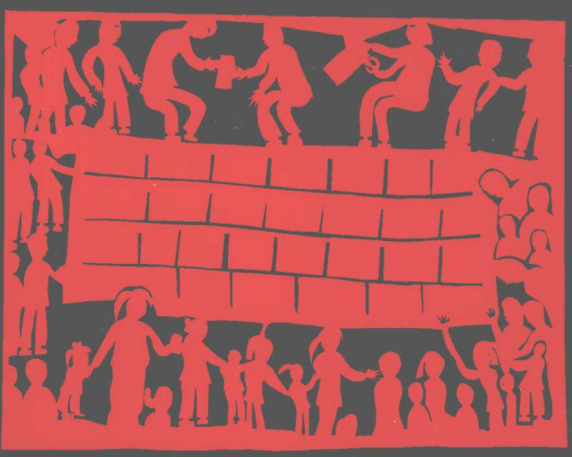
八月十五送月饼的传说



拉玉米



吃食的鸡



太山庙会剪纸



电视台采访我



西瓜授粉

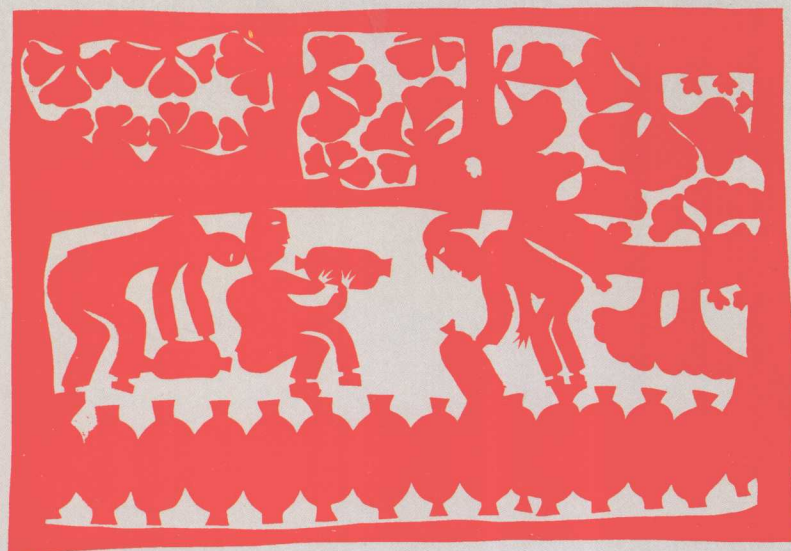
王桂英剪纸



农家乐



打铁



种蘑菇



喂猪



摘辣椒



踢毽子



鸳鸯莲荷

艺术与科学

ART & SCIENCE (卷七)

目 录

一、思想

- 韦 宾：“辋川”意象与熙宁后的文化转向——王维绘画作品作伪现象与江南文化的崛起 1
- 黄小峰：女性的四季——明代仕女画中的时间、身份与观赏空间 12
- 邱才桢：区域意识与图像策略：清初版画中的黄山图 20
- 陈谷香：刘道醇及其画学思想研究 31

二、史学

- 余 洋：活色生香：百花图与明中叶苏州城的市井生活 38
- 邹建林：岁朝图与近代中国画的嬗变 45
- 吴冬梅：宋代绘画中的重“意”思想 52
- 盛 邦：悠闲生活场面下的激烈争斗——《雍正十二月行乐图轴》 59

三、译林

- [美]卡萨林·P.伯内特：论中国晚明时期绘画批评中的“独创性” 67
- [美]理查德·维罗格拉：中国传统文人画的境遇及其应对 79
- [英]大卫·克拉克：雨水、溺水和游水：傅抱石与“水” 85

四、视界

- 章梅芳、孙淑云、韩汝玢：中国古代金属饰品的金相分析与文化阐释 101

五、探索

熊 寥：景德镇二元配方制胎工艺始用年代考——107

六、万象

马凯臻：剪出的四季——一个中国农民的剪纸艺术与生活——122

七、田野

潘 妙：现代白族金属工艺——146

八、读书

刘华杰：自然、手性与科学——154

“辋川”意象与熙宁后的文化转向

——王维绘画作品作伪现象与江南文化的崛起

中国艺术研究院 韦 宾

摘要：在北宋中后期，出现了伪托王维作品的现象，除了伪托王维的文字之外，还有大量伪托王维绘画的作品出现。这种现象背后的文化根源，即是江南文化开始占据主流。从绘画史上看，原来以中原画风（以山水为主）、西蜀画风（以花鸟为主）占优势的北宋中前期的审美潮流，在熙宁之后，渐为江南风尚取代，遂使得王维成为一个被关注的人物。人们以“辋川诗”来构造王维的画，但这种类型的画，实际上是属于江南画风的。

关键词：王维 辋川 绘画 作伪 江南文化

在熙宁之后，出现了一次王维作品作伪的高潮，不但有仿《林泉高致》而伪作成的王维《画学秘诀》，而且还出现了以“辋川图”为代表的王维绘画作品的作伪。这些现象表明，在北宋中后期，出现了王维崇拜的现象。这种现象背后的文化根源，是江南文化开始占据主流。江南文化，指的是以原南唐（江南国）为主的长江以南地区的文化。从绘画史上看，原来以中原画风（以山水为主）、西蜀画风（以花鸟为主）占优势的北宋中前期的审美风尚，在熙宁之后渐为江南风尚取代，遂使得王维成为一个被关注的人物。人们以“辋川诗”来构造王维的画，但这种类型的画，实际上是属于江南画风的。

一、北宋中后期“王维”形象的重构

北宋士大夫所喜爱的王维诗，主要是《辋川集》，而他们对王维诗一致的评价，一个是辋川诗较好地表现了“乐山乐水”的审美境界，一个是有诗画相通之妙。黄庭坚《写真自赞五首》序：

余往岁登山临水，未尝不讽咏王摩诘辋川别业之篇，想见其人，如与并世。故元丰间作能诗王右辖之句，以嘉禾写寄舒城李伯时，求作右丞像。此时与伯时未相识，而伯时所作摩诘，偶似不肖，但多髯尔。今观秦少章所蓄画像甚类而瘦，岂山泽之儒，故应臞哉。

李公麟的画法更近于专业画家，所以他所作的王维像，是有依据的。¹但李公麟画的王维像，却与黄庭坚想象中的不同，这说明在黄庭坚心中，有一个自我构造的王维形象，而这个形象是依据王维的诗文，或者尤其是以其辋川诗所透出的意象而构造的王维形象，这个形象显然与王维本人相去较远。这说明，在当时士大夫中可能存在着一个现象：即用王维的诗文（尤其是辋川诗）重新构造了一个王维形象。不但如此，人们还虚构了王维的诗文、画论乃至绘画作品。在虚构（实际上即是作伪）王维诗的方面，如《诗人玉屑》引苏轼语：“味摩诘之诗，诗中有画。观摩诘之画，画中有诗。诗曰，蓝溪白石出，玉山红叶稀，山路元无雨，空翠湿人衣。此摩诘之诗也，或曰，非也，好事者以补摩诘之遗。”²在虚构王维文字或者画论方面，此一时期出现了王维“山水诀”之类。关于这个问题，我在几年前有一篇短文，题名《传王维〈画学秘诀〉与〈林泉高致〉》³，指出在北宋后期即有人模仿《林泉高致》的稿本《山水诀纂》而伪作成《画学秘诀》的。详细情况可参考，本文不再讨论。而关于对其绘画作品伪作的事，则是本文要讨论的。

王维的画家形象自晚唐以来即有之，宋亦如故。如北宋王禹偁诗“周行亦黽勉，吏隐多放逸。滑稽东方朔，图画王摩诘”；⁴“世间安得王摩诘，醉展霜缣把笔描”。⁵又如林逋诗“楚山重迭矗淮滨，堪与王维立画勳”；⁶“苍苍烟树悠悠水，除却王维少画人”。⁷而有关王维诗画合一说法最早的出现，如商璠：“维诗辞秀调雅，意新理惬，在泉为珠，著壁成绘。一字一句，皆出常境。”⁸

王维诗画合一的问题，在宋元有比较复杂的表现。首先是王维诗画兼能的形象引起很多人的注意，但他们因此而讲诗画合一，只是一种表面上的理解。比如北宋范纯仁诗：“摩诘传遗迹，家藏久自奇。高人不复见，绝艺更谁师。水石生寒早，烟云结雨迟。笔端穷造化，聊可敌君诗。”⁹又如晁说之诗：“诗吟摩诘如无味，画到阳关别有情。”¹⁰只是以画喻诗，还谈不上诗画合一。

又苏轼《王维吴道子画》：“摩诘本诗老，佩芷袭芳荪。今观此壁画，亦若其诗清且敦。”¹¹ 仅以其诗言，此语推崇王维是毋庸置疑的。苏轼此诗将王维画抬到与吴道子一样尊贵的地位，这与唐代画史所载不同。苏轼指出，王维此画与其诗一样“清且敦”，但这只是从风格上讲，而没有从意境上讲。但仅此言，也比以诗释画、以画释诗，或仅从其身世上讲要好得多。事实上他说的是佛双林涅槃的经变图，与山水画不一样，也是不能从意境上讲的。

按上引黄庭坚语：“既不能诗成无色之画，画出无声之诗，又白首而不闻道，则奚取于似摩诘为若，乃登山临水，喜见清扬，岂以优孟为孙叔敖，虎贲似蔡中郎者耶。”¹² 在这篇赞及序里，黄山谷道出他对于辋川诗的喜爱，而辋川诗与其登山临水之乐相终始。我们知道，乐山乐水是隐逸文化的一个重要的内容，也是儒文化中的一个重要内容。辋川诗与乐山乐水相终始，则其意义可知。我们也就此不难理解，辋川诗何以在宋元士人中引起这么大的共鸣。而就在这里，黄庭坚提出“既不能诗成无色之画，画出无声之诗”，乃是在乐山乐水的意义上提出的。如果说王维诗画合一，那么这主要指辋川诗与山水画的合一，而不是其他的诗与其他的画种的合一。不难看到，王维诗画相通的问题，在北宋得到了较充分的关注。这种关注是自然的，是其诗文自然呈现出来的问题。而王维的画家形象，也很容易使人假其名而作伪。这个情况，首先是集中在《辋川集》中的。

二、“辋川”意象与《辋川图》的作伪

对王维作品的造假或者将伪作认定为王维的，这种情况当时确实存在。如《宣和画谱》卷十王维传，谓王维画：“重可惜者，兵火之余，数百年间，而流落无几。后来得其髣髴者，犹可以绝俗也。”然而北宋后期郭祥正诗，谓王维画：“只闻王公画山水，未识王公沧海图。魏侯矜夸我家有，取出十幅堂中铺。”¹³ 则一人即能收藏十幅。这肯定会有问题的。作为绘画鉴定的权威著作，米芾的《画史》有不少王维伪作的相关记载，比如：

1. 张修字诚之，少卿家有辟支佛，下画王维仙桃中，黄服合掌顶礼，乃是自写真。与世所传关中十大弟子真法相似，是真笔。世俗以蜀中画骡纲图，剑门关图为王维甚众。又多以江南人所画雪图命为王维，但见笔清秀者即命之，如苏之纯家所收魏武读碑图，亦命之维。李冠卿家小卷亦命之维，与读碑图一同。今在

余家。长安李氏雪图，与孙载道字积中家雪图，一同命之为王维也。其他贵侯家不可胜数，谅非如是之众也。

2. 荣咨道字询之，收雪猎图，命为王维。不类张氏辟支佛所画合掌象。林本类蜀人笔，雪山精好是唐物，维则未也。

3. 王士元山水，作渔村浦屿雪景，类江南画。王巩定国收四幅后，与王晋卿命为王右丞矣。赵叔盎伯充处有摹本。

4. 王晋卿收江南画小雪山二轴，易余岁余小木，一笔缠起作枝叶，如草书不俗，后易书与苏之友李伯时云，其父所收失去，知在晋卿家，不知归余，恨不得易。云王维笔，非也。

《画史》中关于伪托王维作品的叙述较多，而且《画史》有几处说“世所谓王维”，可见在北宋中后期，这个现象已非偶然，而且形成了一定的规模。值得注意的是，被误定为王维的作品，多是江南风格，可知王维崇拜及《辋川图》的作假，与江南风尚取代北方（中原与西蜀）风尚有关。虽然我们现在无法看到真正流传下来的王维作品，但通过文献记载，有关王维绘画作品的作伪情况，依然是可以得到确认的。¹⁴

（一）《辋川图》伪托情况

由于《辋川集》的影响，宋元时期出现了大量的《辋川图》。《画鉴》说王维“其画辋川图，世之最著者也”，应反映了宋元时期此类绘画作品在流传王维作品中最重要位置。在画学著作中，关于王维画《辋川图》，最早记载应是《历代名画记》卷十王维传，谓：“蓝田南置别业，以水木琴书自娱。工画山水，体涉今古。人家所蓄，多是右丞指挥工人，布色原野，簇成远树，过于朴拙，复务细巧，翻更失真。清源寺壁上画辋川，笔力雄壮。”所说的《辋川图》是壁画，而世传的是卷轴《辋川图》。张彦远说，王维的画“人家所蓄，多是右丞指挥工人”云云，也应指壁画。至于其卷轴画，所用是纸本还是绢本等，都不清楚。当时流传有两种规格的《辋川图》，长卷的和立轴的，但都不应是辋川壁画的摹本。除此之外，还有四时景、田园乐之类的，显然也不是。另外《唐朝名画录·妙品上·王维》：

其画山水松石，踪似吴生，而风致标格特出。今京都千福寺西塔院有掩障一合，画青枫树一图。又尝写诗人襄阳孟浩然马上吟诗图，见传于世。复画辋川图，山谷郁郁盘盘，云水飞动，意出尘外，怪生笔端。尝自题诗云，夙世谬词客，前身应画师。其自负也如此。慈恩寺东院与毕庶子郑广文各画一小壁，时号三绝。故庚右丞宅有壁画山水兼题记，亦当时之妙。故山水

松石并居妙上品。

《唐朝名画录》与《历代名画记》写作于同一时期，前者对于王维的记载也是以壁画居多，另外，它也记载了《辋川图》，但此图是壁画还是卷轴，则没有讲清楚，但说王维的山水松石“踪似吴生，而风致标格特出”。说其画风近于吴道子，则应属于北派风格的。

而北宋后流传的所谓王维画多是江南风格。北宋大中祥符中进士穆修诗：“江墅幽居好，人闲晚最孤。鱼临溪树钓，鸟隔水烟呼。野竹挂薜荔，山花眠鹧鸪。画工能状出，羞杀辋川图。”¹⁵此诗不知作于何时，或许在北宋早中期。从这段描述推测，穆修的《辋川图》也应是江南风格，而当时这种风格的《辋川图》已经受到广泛的注意，则疑在北宋早期，即已有卷轴的《辋川图》了。《图画见闻志》沿袭了《历代名画记》、《唐朝名画录》及《太平广记》（其卷二百一十一《王维》）的说法并糅合之，径以朱景玄所说辋川图与张彦远所说壁画为一图。其卷五《王维》谓其“善画山水人物，笔踪雅壮，体涉古今。尝于清源寺壁画辋川图，岩岫盘郁，云水飞动”。因为是转抄前人著作，郭若虚关于王维《辋川图》的记载，显然没有太多的学术价值。我们依然无法根据他的记载判断王维《辋川图》到底是什么样子。《图画见闻志》一书是崇尚北方画风的，所以才有山水三家之说，并没有把江南画派放在重要位置。但郭若虚在卷五将“王维”作为一条逸事提出来，是否暗示着当时王维的崇拜似乎已经开始显现，不得而知。《宣和画谱》只在卷七李公麟传中提到此图。但卷十王维传并无著录，也未提及。王维到底画了多少《辋川图》，不可得知。《历代名画记》明确记的是壁画，《唐朝名画录》虽未说明辋川图的情况，但也可能指的是壁画。而《宣和画谱》则说王维作了卷轴的。在巨大的墙壁和小尺寸的卷轴上作同一种题材的画，会有什么样的不同呢？

米芾《画史》较早指出了卷轴本《辋川图》的存在，而且其出处正距辋川不远，即在长安。从地域上讲，似乎有可能是对壁画的模仿：“王维画小辋川，摹本，笔细，在长安李氏。人物好，此定是真。若比世俗所谓王维，全不类。或传宜兴杨氏本上摹得。”但他同时指出“若比世俗所谓王维，全不类”，则已间接指出有世俗所谓王维画（可能也包括《辋川图》），显然是伪作的意思了。又《画史》：“文彦博太师小辋川，拆下唐跋，自连真。还李氏。一日同出，坐客皆言，太师者真。唐张彦远名画记云类道子，又云，云峰石色，绝迹天机，笔思纵横，参于造化。孙氏图仅有之，余未见此趣。”则进一步指出《辋川图》确实可能存在伪作。

“余”即其余意。“孙氏图仅有之，余未见此趣”，也说明当时伪作《辋川图》的存在。

《画史》所说或许有道理。但没有仔细描述其中内容。恐怕当时有两种以上的《辋川图》，内容不一样。一种可能来自王维，另外的可能是按辋川诗等伪作的。北宋时还出现了所谓四时景色的《辋川图》，如北宋谢薖《王摩诘四时山水图》：“欲观摩诘画中诗，小幅短短作四时。（中略）何人乞与辋川图，装成小轴四时俱。”¹⁶而黄庭坚《题辋川图》谓：“王摩诘自作辋川图，笔墨可谓造微入妙。然世有两本，一本用矮纸，一本用高纸，意皆出摩诘无疑。临摹得人，犹可见其得意于林泉之仿佛。”¹⁷黄庭坚也没有看到王维亲自作的《辋川图》，却谓之笔墨入微，这正是以想象代替真实，是想当然。黄庭坚对王维作《辋川图》深信不疑，而且说社会上流传的有两种摹本，一本是矮纸的，一本是高纸的。姑且不论在王维的时代是否以纸本为主，即便王维作《辋川图》固然无疑，然是否即是此一高一矮之纸本所临摹者，亦不能知。这一高一矮两纸本的说法，直到南宋仍有。南宋淳祐七年（1247）进士马廷鸾《跋董秀夫辋川图后》：“辋川图，摩诘所自画也。世间自有两纸本，有矮纸本，有高纸本。兰皋¹⁸所藏者矮纸之所摹坎。”¹⁹

南宋时期，《辋川图》的创作更与当时的社会密切相关，更加俗气。然而依然有人托名王维作。南宋末何梦桂《辋川图》：“休官归去向田园，华子冈前竹里村。麦饭羹羹春酿熟，辛夷亭下弄儿孙。”²⁰这种《辋川图》，大约是俗不可耐的那种，所以便有“辛夷亭下弄儿孙”的场景。南宋高似孙《辋川图》：“今所见者摹本，不足道也。”²¹也暗示了伪作的存在。南宋洪迈《容斋随笔·李卫公辋川图跋》：

辋川图一轴，李赵公题其末云，蓝田县鹿苑寺主僧子良贲于予，且曰鹿苑即王右丞辋川之第也。右丞笃志奉佛，妻死不再娶，洁居逾三十载。母夫人卒，表宅为寺。今冢墓在寺之西南隅。其图实右丞之亲笔，予阅玩珍重，永为家藏。宏宪题其前一行云，元和四年八月十三日，宏宪题。宏宪者，吉甫字也。其后卫公又跋云，乘闲阅篋书，中得先公相国所收王右丞画辋川图，实家世之宝也。先公凡更三十六镇，故所藏书画，多用方镇印记。大和二年戊申正月四日，浙江西道观察等使检（检）校礼部尚书兼润州刺史李德裕恭题。又一行云，开成二年秋，七月望日，文饶记。前后五印曰，淮南节度使印，浙江西道观察处置等使之印，剑南西川节度使印，山南西道节度使印，郑滑节度使印，并赞皇二字。又内合同印，建业文房之印，

集贤院藏书印。此三者，南唐李氏所用，故后一行曰升元二年十一月三日。虽今所传为临本，然正自超妙。但卫公所志，殊为可疑。唐书李吉甫传云，德宗以来，姑息藩镇，有终身不易地者。吉甫为相岁余，凡易三十六镇，吉甫平生只为淮南节度耳，今乃言身更三十六镇，诚大不然。所用印记，如浙西、西川、山西、郑滑，皆卫公所历也。且书其父手泽，不言第几子，而有李字，又自标其字，皆非是。盖好事者妄为之。白乐天诗所说清源寺，即辋川云。洪庆善作丹阳洪氏家谱序云，丹阳之洪本姓弘，避唐讳改。有弘宪者，元和四年跋辋川图，亦大错也。

这段跋是说，此《辋川图》后的题跋有几处明显的漏洞。一个是李德裕的跋是伪造的，一个是弘宪的跋犯讳，也是伪造的²²。此图应是长卷类的《辋川图》。仅此而言，此图系伪作无疑。但洪迈却说是临本，则意味着的确有王维所作的原本。其实，这《辋川图》到底是否有王维原本，王维画过多少《辋川图》，皆无从可考。而这幅图可能被元早期柳贯所看到。按柳贯《跋唐李德裕手题王维辋川图》：“旧传摩诘作辋川图，好事者遂多临仿。此卷有李文饶题尾，又有诸镇节度使印，纸墨亦近古。（中略）予尝有观画之法，以为以画求诗，不若以诗求画。家有辋川集，每每喜为人诵之。今京师尘土中，忽见此图，为之慨想无已，然予亦岂偏爱古人者哉。”²³元吴师道《跋辋川图临本后》也提到这幅作品：“王右丞维辋川图，既属之李赵公，后传南唐建业文房。宣和谱已不复有，世所见者，往往临本也。今观领军赵侯孟威所藏，亦甚精绝可玩。彼真迹当何如耶。”²⁴可见，宋元人所见的《辋川图》，竟无一是真本，大多托于临摹。实际上，临摹的可能性是有的，但更可能本身即是伪托之作。而在元代，王维《辋川图》的真伪似乎已经不重要了。

下图是日本圣福寺所藏传唐人摹王维《辋川图》²⁵。此图从概念上似乎合于史书所载辋川地貌情况，但画风与《历代名画记》所说的“清源寺壁上画辋川，笔力雄壮”和《唐朝名画录》所说的“复画辋川图，山谷郁郁盘盘，云水飞动，意出尘外，怪生笔端”不合，而且画得富丽堂皇。

按从唐代敦煌壁画及传世唐代绢本画中，可以看到凡图中的建筑均是掀屋角的。这种情况在五代李成时还存在。沈括批评李成掀屋角，说明这种现象在北宋中后期即已改良，或即如图所画的情况。就辋川的地貌而言，笔者今年亲自到辋川考察，并无辋川环流的情况。按清赵一清《水经注释·水经注笺刊误》卷七“次东有轻谷”引《方輿纪要》：



传唐人摹王维：《辋川图》，日本圣福寺所藏

蓝田县有辋谷水，在县南八里。商岭水自蓝桥伏流至此，有千圣洞，细水洞，锡水洞，诸水会焉，如车輞环凑，自南而北，圆转二十里，过此则豁然开朗，林野相望，亦谓之辋川。王维云，辋水沦涟，是也。

“辋”大抵指车轮辐条外端的轮子。从这个记载看，此水之所以称“辋”，乃是形象的称呼，“自南而北，圆转二十里”，则这个“辋”是很大的，即便按此地是圆形计，“辋”的中间（相当于车轴）的地方也很大，即周长约20里，其直径约6里长的地区。“过此则豁然开朗，林野相望”则应指出山口即是平原。所以可以说，这绝不是讲有一块空地，周围环绕着河水，而是形象地称自谷口往里延伸约20里地的地貌的。上图以水环绕一片住宅，显然也是想当然的。笔者考察其地貌，也不是这样，即使上推至唐代，也不可能。另外从图中所画正门朝向等情况来看，在当时也不应有这样的情景，这显然是由想象而画出，并且对于辋川地貌并不了解。

南北宋间王安中《次韵题李公休辋川图》谓王维：“辋川庄图最得趣，尽写众岫围长阜。废城荒烟飒衰柳，断涧立石淙惊涛。笱簞插屋伴幽读，莲芰泼眼横轻舳。宫槐犹是鸣驺陌，漆园已作蒙庄逃。”²⁶从诗中对此《辋川图》的描述来看，其中画有废城、众山围绕有水的田地、笱簞（竹）插屋、莲芰、轻舳、宫槐等。王安中所见到的《辋川图》显然也与上面所列《辋川图》迥异其趣。而宋末元初家铉翁《跋辋川图》：“士有见于道，则知登山临水之为乐。于道苟无见焉，则崇台池，饰观榭，穷奢角奇，而后为可乐。是其乐有内外，不可以一律观也。王摩诘自谓能隐，余观此图，包络山谷，绵亘广远，与豪客贵翁，穷奢角奇者，亦何以异。

(中略)李积中持辋川图来,示余,语之曰,子有瀛洲图在,奚辋川之足慕乎。乃题其后而还之。”²⁷“士有见于道,则知登山临水之为乐。”此语甚妙。若王维有道而隐,则何必崇台池、饰观榭,穷奢角奇为乐。所以,家铉翁的话可以这样理解,即暗示李积中所持《辋川图》并非真迹。但日本圣福寺所藏《辋川图》的内容,正合家铉翁所说那种富丽堂皇、穷奢角奇的一类,显然也是伪托之作,而且其作伪时间恐怕就在宋元时期。

(二) 辋川诗与《辋川图》

《新唐书》王维传较《旧唐书》,突出其辋川胜迹,这说明辋川诗在北宋可能产生了一定的影响。而辋川诗与《辋川图》的关系,也较早为人所注意。董道《广川画跋》卷六《书辋川图后》:

《辋川集》总田园所为诗,分序先后,可以意得其处。古传辋水如车缚头,因以得名。维自罢官居辋口者十年,日与裴迪浮舟往来,弹琴赋诗,此图想像见之。然诗有南垞、北垞、华子冈、欽湖、竹里馆、茱萸泚、辛夷坞,此画颇失其旧。当依其说改定。其后维舍此地为浮图居,今清原寺是也。

董氏这段话是说,此《辋川图》所画者,乃是王维与裴迪二人浮舟往来之景,而非《辋川集》所记如华子冈等,并表示如此画是不尽如人意,应当改正。按“此图想像见之”当指此《辋川图》是其作者按想象中王、裴郊游的情况画的,也说明其作者并不是王维。又按“颇失其旧”,当指画与诗集所说内容不合,即董氏所见的《辋川图》没有“南垞、北垞、华子冈、欽湖、竹里馆、茱萸泚、辛夷坞”这些内容。值得注意的是,此后出现的《辋川图》,却又与辋川诗中的内容一一相合。这不但不能说明是王维真迹,反倒是此地无银三百两,依诗而造假。按秦观《淮海集》卷三十四《书辋川图后》:

元祐丁卯,余为汝南郡学官,夏得肠癖之疾,卧直舍中。所善高符仲携摩诘《辋川图》视余,曰,阅此可以愈疾。余本江海人,得图喜甚,即使二儿从旁引之,阅于枕上。恍然若与摩诘入辋川,度华子冈,经孟城坳,憩辋口庄,泊文杏馆,上斤竹岭,并木兰岩,绝茱萸泚,蹑槐陌,窥鹿柴岩,返于南北垞,航欽湖,戏柳浪,濯栾家濑,酌金屑泉,过白石滩,停竹里馆,转辛夷坞,抵漆园,幅巾杖屨,棋奕茗饮,或赋诗自娱,忘其身之匏系于汝南也。数日疾良愈,而符仲亦为夏侯太冲来取图,遂题其末,而归诸高氏。

元祐丁卯即元祐二年(1087)。秦观此文所记的《辋川图》,从其描述来看,应属于所谓长纸的。此图则是

按辋川诗作成的。²⁸又李纲《梁溪集》卷十七《题成士毅所藏辋川雪图》:

朔风飞雪何漫漫,群山大半埋云端。蓝田丘壑不易得,更把云雪妆林峦。茅斋竹屋架岩岫,轩楹面势随所安。素华浙沥洒空翠,逼耳似闻声正干。层崖冻冱石欲裂,飞瀑不碍双流湍。长松落落有生意,连臂下饮惟玄猿。椒园柳浪眇安在,仿佛犹认芙蓉泚。乘危跨蹇者谁子,竦肩缩袖何其寒。只应诗句独有得,不减灞桥风雪间。幽人一去久寂寞,寒藤滋蔓谁能删。生绡数幅写绝景,空有图画今人看。

这个《辋川雪图》并未指出作者是谁,但据诗中椒园、柳浪、芙蓉泚(应是茱萸泚)等说,则是图应依辋川诗所画,这与秦观所说类似,然而这又是另一幅,即以雪为主的《辋川图》。²⁹而米芾在《画史》中也提到过此类图的伪作(见前引)。元刘因《静修集》卷十《辋川图记》:

是图,唐宋金源诸画谱皆有评识者,谓惟李伯时山庄可以比之。盖维平生得意画也。癸酉之春,予得观之。《唐史》暨维集之所谓竹馆、柳浪等,皆可考。其一人与之对谈,或泛舟者,疑裴迪也。江山雄胜,草木润秀,使人裴回抚卷而忘掩,浩然有结庐终焉之想,而不知秦之非吾土也。

此图亦是按《辋川集》画成的。³⁰而此《辋川图》“草木润秀”,极可能是米芾所说的江南画。

《辋川集》的结集,是在王维生前,当时此集是否以诗画合并的形式出现,不得而知。《王右丞集笺注》卷十三《辋川集》序谓:“余别业在辋川山谷,其游止有孟城坳,华子冈,文杏馆,斤竹岭,鹿柴,木兰柴,茱萸泚,宫槐陌,临湖亭、南垞、欽湖、柳浪、栾家濑、金屑泉、白石滩、北垞、竹里馆、辛夷坞、漆园、椒园等,与裴迪闲暇,各赋绝句云尔。”并没有提及画的问题,所以我们猜测王维按《辋川集》诗作图没有充分的根据。而那些被认为是王维代表作的、按其诗而画成的《辋川图》,在《历代名画记》及《唐朝名画录》中并无明确的记载,我们知道的只是壁画。此类与辋川诗内容相合的所谓王维《辋川图》,很可能即是依《辋川集》伪造出来的。

(三) 与《辋川图》类似的创作

《历代名画记》卷九:“卢鸿一,名浩然,高士也。工八分书,善画山水树石,隐于嵩山。开元初,征拜谏议大夫,不受。”《宣和画谱》卷十:“卢鸿一,字浩然。本范阳人,山林之士也。隐嵩山。开元间,以谏议大夫召,固辞。赐隐居服,草堂一所,

令还山。颇喜写山水平远之趣，非泉石膏肓烟霞痼疾，得之心应之手，未足以造此。画草堂图，世传以比王维辋川。”《画史》：“刘子礼以一百千买钱枢密家画五百轴，不开看，直交过。钱氏喜，既交画，只一轴卢鸿一自画草堂图，已直百千矣。”又《宣和画谱》卷七李公麟传著录其“写卢鸿草堂图一”。清查慎行《题卢鸿一学士堂图》“学士堂图”注：“周密《云烟过眼录》，杨彦德家所藏卢鸿一草堂图一卷，乃是数百年物。李伯时曾临一本，曾自书卷中歌一篇，云‘甘泉建章空草莽，甲第纷纷谁复数。嵩岳征君一草堂，却有画图传万古。岩峦奥胜带烟霞，旷望幽盟空处所。微茫短幅几临模，便览市朝如粪土。辋川别业王维画，君阳山记希声叙。胡将冰雪污尘土，规模难胜非吾侣。’次则少游仲殊参寥继之，皆一时闻人。”³¹按卢鸿一《草堂图》有霁翠庭、洞玄室、期仙磴、涤烦矶、云锦淙、金碧潭、倒景台、桃烟庭等，其规模一如世所传王维《辋川图》。然而考卢鸿在唐玄宗时隐于嵩山，开元五年征召，六年以谏议大夫放还³²。比王维略早。疑当时这种类型的图画已成规模，王维《辋川图》可能也以卢鸿一为本（如果王维确也画过此类图，而卢鸿一亦确实作过此图的话）。按《广川画跋》卷六《书卢鸿草堂图》：

卢浩然在开元中，尝赐隐居服，官为营草堂。逮还山，乃广其学庐，聚徒肄业，其居之室号宁极，则取所谓深根而反一者也。鸿尝自图其居，以见世共传之，其本尝在段成式家。当时号山林胜绝，不知逮今存不。高希中尝出此图，考之古本，则樾馆等而已，无宁极者。又景物增多，致多烦碎，此后人追想胜概，而浪为之者也。

可见卢鸿一《草堂图》不但可比王维《辋川图》，而且也有类似的构图。卢鸿一的《草堂图》也在当时为“后人追想胜概，而浪为之”，这说明不但卢鸿一《草堂图》的模式有可能被借来作为《辋川图》的模本，而且名声远逊于《辋川图》的《草堂图》都存在“后人追想胜概，而浪为之”的情况，更何况《辋川图》呢。

更值得注意的是李公麟。李公麟与王维有极类似的身份，他的《山庄图》被誉为可与王维《辋川图》媲美。苏轼《李伯时画其弟亮功旧宅图》：“乐天蚤退今安有，摩诘长闲古亦无。五亩自栽池上竹，十年空看辋川图。”³³北宋吴则礼诗：“龙眠一世论丹青，不数辋川王右丞。”³⁴“不数”指不亚于。龙眠是江南地区人，他的《山居图》是否成为后来江南风格的所谓《辋川图》，甚至卢鸿一《草堂图》的母本，是值得注意的。苏辙《题李公麟山庄图》叙：“伯时作龙眠山庄图，由

建德馆至垂云泚，著录者十六处。自西而东凡数里，岩崿隐见，泉源相属。山行者路穷于此道，南溪山清深秀峙，可游者有四，曰胜金岩，宝华岩，陈彭濬，鹤源。以其不可绪见也。故特著于后，子瞻既为之记，又属辙赋小诗。凡二十章，以继摩诘辋川之作云。”³⁵按陈中浙《苏轼书画艺术与佛教》，谓元祐四年（1089），李公麟“作《龙眠山庄图》”苏轼“为题其后。弟辙赋诗”。³⁶李公麟画《山庄图》，乃是明确地按王维《辋川集》或依此思路所作《辋川图》的思路去画的。不过李没有诗，诗是请苏辙后题的。李公麟这种画法，看来在传卢鸿一《草堂图》和传王维《辋川图》中均有体现，但正因为后二者存在伪托的可能，甚至确是伪作的现实情况，所以我们推测应存在这样的可能，即无论李公麟《山庄图》、传卢鸿一《草堂图》、传王维《辋川图》都有一个共同的母本。比如李公麟此图可能是在1089年画的，而1087年秦观即已见按王维辋川诗画的《辋川图》，所以有可能李公麟《山庄图》便是按当时流传的《辋川图》画的。但是，还有一种情况，即李公麟《山庄图》的创作，实际上是较早的，或者类似于《山庄图》的创作是较早的。因为李公麟元符三年（1100）病痹致仕，而李公麟与苏氏交好也多在绍圣元年，即1094年之前，所以其所画山庄早已存在，不排除此前有过类似的构思。所以这种画法的母本，很可能是李公麟创造的，又因为李公麟的影响，这种画法流传开来。

目前的资料显示，按辋川诗画成的《辋川图》，是出现在北宋后期的。这种“辋川”（山庄图）模式的影响所及，如南北宋间汪藻（崇宁二年进士）《跋折枢密锦屏障山堂图》：“葆真居士小筑于寿安锦屏山中，赵祖文因画居士泉石间，以示其人物风流济胜之具，传之江南，人人把玩，悠然想见其处，并想见其人，便觉斜川辋川，去人不远也。”³⁷而南宋孙觌《右丞相张公达明营别墅于汝川，记可游者九处，绘而为图，贻书属晋陵孙某赋之》之《澹台书堂》：“右丞今摩诘，尚友千载前。神交梦仙舟，地胜真辋川。”³⁸而其诗中所说九处可游者，即是澹台书堂、泊湖潭、蝦蟇石、多宝院、梅仙潭、金石台、怀贤庵、翠积楼、甘坡庄院九处。很显然，如同李伯时《山庄图》之有建德馆、垂云泚一样，张达明的别墅也是按王维《辋川图》来营造的。这种对于王维辋川的刻意模仿，为《辋川图》的作伪提供了丰富的土壤。可以说，即便没有考察过王维辋川的人，也能根据卢鸿一《草堂图》、李公麟《山庄图》或者张达明之别墅图之类来创作所谓的《辋川图》。这种可能性是存在的，因为它们是一个模式。

总之，我们从如下几个方面看所谓《辋川图》的

问题：一、临本多而真本几乎没有；二、北宋早期出现的《辋川图》与辋川诗无对应，但后来出现了《辋川图》与辋川诗的对应；三、李公麟《山庄图》或类似画法的图可能成为此后《辋川图》的母本；四、在当时如米芾，南宋高似孙、洪迈等人已明确指出王维伪作的情况。从这几点，我们不妨提出这样的看法，即在北宋中期以后，集中地出现了一次伪造王维作品的高潮，各种《辋川图》应运而生，其中最主要的是依照《辋川集》而伪造的。这种伪造按诗的内容来分段描绘，尔后形成一种较常见的山水画法程式。

三、其他王维绘画的作伪

宋元时期流传王维的作品，几乎都存在作伪的问题，不止是《辋川图》。

（一）《捕鱼图》

经常与《辋川图》并提的，是《捕鱼图》。《宣和画谱》卷十王维传著录其作“《捕鱼图》二”。而《画鉴》：“王右丞维，工人物山水，笔意清润，画罗汉佛像致佳。平生喜作雪景，剑阁栈道，骡网晓行，捕鱼、雪渡、村墟等图。”《画鉴》之所记载，恐怕有取于《宣和画谱》。按文同《丹渊集》卷二十二《捕鱼图记》：

王摩诘有《捕鱼图》，其本在今刘宁州家。宁州自善画，又世为显官，故多蓄古之名迹。尝为余言，此图立意取景，他人不能到。于所藏中，此最为绝出。余每念其品题之高，但未得一见，以戾所闻。长安崔伯宪得其摹本，因借而熟视之，大抵以横素作巨轴，尽其中皆水，下密雪，为深冬气象。水中之物有曰鸟者二，曰岸者一，曰洲者又一。洲之外，余皆有树。树之端挺寒娇，或群或特者，十有五。船之大小者有六，其四比联之。架辘轳者四，簦而网者二，船之上曰蓬栈篙楫瓶盂笼杓者十有七人。凡二十有二。其中妇女一，男子三，转轴者八，持竿者三，附火者一，背而炊者一，侧而汲者一，倚而若窥者一，执而若饷者一，钓而俛者一，拖而摇者一。然而用笔使墨，穷精极巧，无一事可指，以为不当于是处，亦奇工也。噫，此传为者尚若此，不知藏于宁州者，其谲诡佳妙，又何如尔。

此文作于嘉祐丁酉年（1057）。文同所见也是摹本，而且这画的内容，是南方的景象，而辋川一带不可能有这些景象：即便在唐代也是如此。因为这一带正是古来沟通南北的要道，即古峪关所在的军事重地，不可能是水乡的，所以唐代地貌距今应无太大变化。又宋晁补之《鸡肋集》卷三十四《捕鱼图序》：

古画捕鱼一卷，或曰王右丞笔也。纸广不充幅，长丈许，水波渺渺，洲渚隐隐见。其背岸，木葭茭向摇落，草萋然，始黄天惨惨，云而风，人物衣裘有寒意，盖画江南初冬欲雪时也。两人挽舟循厓，一人篙而下之，三人巾帽袍带而骑。或马或驴，寒峙肩拥，袖者前扬鞭顾后，揽辔语，袂翩然者，僮负囊尾，马背而荷，若拥鼻者三人，屈竹为屋三，童子踞而起大网，一童从旁出者，缚竹跨水上。一人立旁，维舟其下。有篙者，方舟而下。四人篙而前，其舟，坐若立者，两童子曳方罟，行水间者，缚竹跨水上。一人巾，而依蓬蔭坐。沈大网，旁篙屈竹，为屋缚竹，跨水上，童子跪而起大网者，一人屈竹为屋前有瓶盂可见者，篙者，桨者，俯下罟者三人，皆笠方舟，载大网，行且渔。两儿两盖，依蓬蔭，坐有中而髯出网中，得者舫操楫，一人缚竹跨水上，顾而语前有杯盂者，方舟载大网，出网中，得者缚竹跨水上。两儿沈大网，旁维髯者，两人篙其舟甚力。有帷幕坐而济，若妇人可见者，方舟依渚，一人篙，一人小而髯，三童子若饮食，若寐。前有杯盂者，一人。推苇间童子俯而曳，循厓者人物数十，许目相望不过五六里，若百里千里。右丞妙于诗，故画意有余。世人欲以语言粉墨追之，不似也。常忆楚人云，帝子降兮北渚，目渺渺兮愁予，袅袅兮秋风，洞庭波兮木叶下。引物连类，谓便若湖湘在目前。思顷时岁晚，道吴江，如此渔者，男子妇女，童稚舟楫，梁笥网罟罟罟，纷然在江，然其业廉而事佚，故无市廛争利意，此与画二大夫去国，其色无别恨，奚以异。

此文作于元祐元年（1086）。从文中的内容来看，相隔近三十年后的晁补之所见者，乃是与文同所见风格相似而内容不同的《捕鱼图》，但依然是江南风景。前者是“横素”似是绢本，后者则是纸本。至于洲、岛这些景象，在关中地区，至少在今天是没有的，而在辋川更不可能见到。这画的应是江南景象。关于这一点，晁补之说得更为清楚，即这可能是“吴江”一带的风俗，而王维一生活动的地方主要在中原和关中。作者自谓曾晚到吴江见类似景，应是熟悉吴江（今苏州一带）生活的人所画。按此图应与文同所见者略同，应题为王维作，但晁补之对此是否为王维作并不肯定。晁补之说：“右丞妙于诗，故画意有余。世人欲以语言粉墨追之，不似也。”实际上暗示此画实非王维作也。

南宋高似孙《纬略》卷六《辋川图》：

余与徐渊子同点检南宫，出右丞《捕鱼图》一卷，如无咎公所题者。余曰，此善摹者为之。徐不以为然。一日得一卷，仅存三分之一。徐图葭苇之外，意其为水耳。此特波涛浩弥，水痕浪迹，一一毕具。人物尤

精绝。渊子必欲易之，余有难色。已而又有一卷，题曰摩诘《寒江钓雪》，上施秘阁之印，此乃淳化以前，未更秘书省印篆也。画笔奇古，全不类世间所见山水图也。

台北故宫博物院藏五代画家赵幹《江行初雪图》³⁹，此图为绢本，全图纵25.9cm，横376.5cm，卷首题签为“江行初雪画院学生赵幹”，最早有宋宣和收藏印，《宣和画谱》卷十一赵幹传，确也著录一幅“江行初雪”。按此图与晁补之《捕鱼图序》内容高度吻合，而且尺寸也相似。但晁补之说“纸广不充幅”，则应指纸本。则至少有一本是摹本。而高似孙所见几种，有如晁补之所描述者，他定为摹本。另有残存者，可能亦指此类《捕鱼图》，又有在淳化以前之本，题名则为王维《寒江钓雪》，更在台北所藏赵幹本有宣和收藏印之前，即已有“王维”之名，颇疑都是从同一本子辗转而来的。图中人物渔具，可与辽宁省博物馆所藏董源作品中人物渔具比较，极其相似，这绝非关中一带的景象，而正是江南生活写照。⁴⁰不知此类图，高似孙何以又题为《辋川图》的。

再看所谓赵幹《江行初雪图》，著录谓题签内容是“江行初雪画院学生赵幹”，而《圣朝名画评》卷二：“赵幹，江宁人，善画山水林木，长于布景。李煜时画院学士。今度支蔡员外家，有幹江行图一幅，深得浩渺之意。”大抵也应指这幅图。如果台北所藏确是赵幹之原作，则无疑后来所出现的王维《捕鱼图》是伪作，而且可能在淳化（太宗年号）以前，即在北宋早期，即已有人伪托此图为王维作了。

陶宗仪《说郛》卷九十二下《唐画》：“江南人画捕鱼图，大抵宗王右丞，妩媚过之。又尝见溪山风雨图，尤佳。”其实，这句话倒应改为“大抵假王右丞之名”才是。王维没有有关捕鱼内容的诗，显然此《捕鱼图》不是按王维诗作，而极可能便是直接伪托王维名的江南画。

（二）渡水罗汉

《宣和画谱》卷十王维传著录其“渡水罗汉图一”，又著录其“渡水僧图三”。《山谷集》卷二十七《题渡水罗汉画》：

右摹写唐人画行脚僧渡水，已渡而休，与泛济而未及济者，涉深水者，老惫极少者，扶持几欲不济者，有临流未涉者，有见险在前依石坐卧者，颇极其情状。明窗净几，散发解衣，而纵观之，亦是幻法中，无真假。往在都时，冯当世有此画，本是古人创业缣素也。题云王右丞画渡水罗汉，余为题云，阿罗汉皆具神通，

何至拖泥带水如此。使王右丞作罗汉画如此，何处有王右丞耶。当世不悦，为余题破渠好画，余曰，顾画何如，岂因誉而完，因毁而破也。

这段文字明确说明，所谓题名王右丞所作的渡水罗汉画，本不是王维创作的，更无论其摹本。在此，黄山谷是用佛教的道理来解释王维何以不可能作此画。但南宋初张守《跋龙眠渡水罗汉》谓：“余昔于孙叔静家，见王摩诘《渡水罗汉图》，与此才小异耳。龙眠所作，盖有自也。大士游行世间，方便接物，初无以异于人，奚必只履腾空，一杯渡水，常作如此狡狴变化，以惊世骇俗哉。山谷以阿罗汉，具神通，何至拖泥带水如此，便谓非王右丞笔，然则龙眠岂效尤者耶。”⁴¹直接对黄山谷的否定说进行批评。这个批评的依据是立不住脚的，更多是对王维的迷信。而南宋吕本中《题孙子绍所藏王摩诘渡水罗汉》：“我知摩诘意未真，欲以笔端调世人。此水此渡俱非实，摩诘亦未尝下笔。”⁴²按此与前黄山谷题罗汉图者应。吕氏也在说此是假画，不是王维作的。但不知是否即黄山谷所说的画。南宋刘克庄《后村集》卷三十二《王摩诘渡水罗汉》：

此轴必有十六僧，所存者卷末三僧尔。“王摩诘”三字，恨无摩诘它字可参校。上用圆角印，其文为梵释，岂摩诘别号耶？世画渡水僧，或乘龙，或履龟鼈，类多诡怪恍惚，不近人情。今最后一僧，先登于岸，虽目视天际，孤鹤然，脱衣坐磐石上，欠伸垂足，若休其劳苦者。前一僧未渡，才数寸，浅水而中。一僧乃倒锡杖以援之。三僧者，皆至人大士，而涉川之际，谨重如彭祖之观井，曷尝以芦渡杯渡为神哉。呜呼！此固非摩诘不能作欤？三僧者，抑禅家所谓老古锥欤？

这幅画是残缺的。⁴³按照刘克庄的描述，似应是黄山谷、吕本中辈所见者。总体来看，刘氏对此图是持怀疑态度的。他还透露了一种情况，即“世画渡水僧，或乘龙，或履龟鼈，类多诡怪恍惚，不近人情”，则说明社会上流传渡水罗汉图各种各样。而南宋郑刚中《北山集》卷二十五《画记》：

绍兴丁卯，承乏坤维，嘉州僧鬻旧书画于益昌。有绢画渡水罗汉一轴，绢长二尺许，中破半幅为之，云是孙太古笔。（中略）越戊辰，画随余归东阳，遂亡失。居闲处独念之，不能忘。因志其大都于此：十六尊者行，临清流立盂中者一人，置杖于水履其上者一人，背负尊宿杖而涉者一人，将济回顾者二人，脱履就涉者一人，坐而举足欲脱者一人，笠首后至者一人，溪之前则坐石上语者二人，旁立一人濯足浣衣，二人浣已，以衣置木杪者一人，举手招未渡者一人，人物不及寸，

而相貌衣服，竟辄无一同。呜呼，为此者可谓能矣。

郑氏所记的内容，与黄山谷等所说类似。⁴⁴大抵所谓《渡水罗汉图》为众人所论者，即此种图也。然而郑氏所说其作者是孙太古。孙太古即孙知微，系宋初西蜀画家。窃谓《渡水罗汉图》之创作者，不应是王维，而是如孙太古辈者。其摹本有题“王维”作的，盖伪托取售也。

（三）明皇剑阁图

金赵秉文《题王摩诘画明皇剑阁图》：“剑阁森危隔锦官，云间栈路细盘盘。天回日驭长安远，雨滴铃声蜀道难。当日六军同驻马，他时万里独回銮。伤心凝碧池头句，有底功夫作画看。”⁴⁵按此图确然是描绘明皇幸蜀的，但作者已在此发出疑问，即王维在安史之乱时为安禄山所囚作凝碧诗，是一件很伤心的事，何以竟有心情作此。

按《旧唐书》玄宗本纪“上元二年（761）四月甲寅，崩于神龙殿，时年七十八。群臣上谥曰至道大圣大明孝皇帝，庙号玄宗。”⁴⁶而王维之卒年，《旧唐书》谓在乾元二年（759）七月⁴⁷，《新唐书》谓在上元（760—761）初⁴⁸，其年皆在玄宗死之前。则如是王维所作，则不能有“明皇”之名。又《宣和画谱》卷十王维传著录“太上像二”、“栈阁图七”、“剑阁图三”，“太上像”疑即是王维画玄宗像的，然尚未称玄宗，亦无明皇之称。复有“剑阁图”，然不是“明皇剑阁图”。此图为假王维名的伪作，显而易见。

除了以上所说，还有一些传为王维的作品也是很可疑的。如孟浩然像、竹、高士奕棋图、寒林晓行图、疾风送雨图、雪江图等，这些都需要进一步研究。

四、从王维画作伪看熙宁后的文化转向

（一）王安石变法与文化转向

虽然在熙宁（1068—1077）之前，托名王维的画作已有存在，但此风在熙宁后似犹为猛烈。而且以《辋川图》、《捕鱼图》的作伪来看，这些作品的风格乃是“吴江”一带的江南风格，这折射了北宋中后期的文化转向问题。从绘画史上看，北宋早期存在着三种重要的文化势力，首先是中原文化势力，这基本上以陕西关中、河南洛阳一带为主要区域；其次是西蜀的文化势力；再次是江南（以原南唐或江南国为主，广义的江南地区）的文化势力。北宋早期，中原文化和西蜀文化占据主导地位，这从郭若虚评《山水三家》、《黄徐体异》，以及北宋前期画院状况、吴道子画风在北宋前期人物

画的重要影响可知。从《图画见闻志》总体倾向来看，在山水画方面，郭若虚还是以关仝、范宽、李成三家为宗的，江南并不占优势。在花鸟画上，则西蜀黄筌与江南徐熙并重。《图画见闻志》的写作下限是熙宁七年（1074），实际完成时间可能在十几年后，其时间正贯穿了熙丰变法的时期。此一变法时期所出现的画坛的变革，尚未被郭若虚充分注意到，更没有接受这些新的变化。但是，《图画见闻志》专列“王维”一节，也说明了此时王维崇拜已不容忽视。其实，如王安石变法一样，画坛的变革也是酝酿已久了。虽然政治变法最终失败，这种变革的意愿作为一种集体意识，在文化上却潜移默化地展开了。

《图画见闻志》的品画风尚，很快便被写于元祐年间（1086—1094）沈括的《梦溪笔谈》打破，住在江南镇江的沈括明显推崇徐熙的画。后来住镇江并与沈括有交游的米芾父子创立的米家山水，与这种文化的转向应该关系密切。王安石变法使得以“好异”为特色的江南文化成为北宋后期的主流文化。而在士大夫画家，熙宁三年的进士，王安石学术的追随者，来自江南舒州⁴⁹的李公麟本人即体现了这一点。元李治《敬斋古今黠》卷六：

《宣和画谱》载，李公麟作画，以立意为先，布置缘饰为次，盖深得杜甫作诗体制。甫作茅屋为秋风所破叹，虽衣破屋漏非所恤，而欲大庇天下寒士俱欢颜。公麟作《阳关图》，以别离惨恨为入人之常情，而设钓者于水滨，忘形块坐，哀乐不关于其意，其他种种类此。予侄婿张子敬云，公麟此笔，当取杜牧《齐安郡晚秋》诗意，盖其诗末句云：可怜赤壁争雄渡，惟有蓑翁坐钓鱼。此论甚好。

李治所记其侄婿张子敬所说龙眠画《阳关图》当取自杜牧《齐安郡晚秋》诗意之说，是一家之想。但他何以会出现这种曲解，乃正是因为李公麟没有对《渭城曲》作简单的图解，他试图寻找一种更好的表达方式，但是这种方式是有问题的。因为他仅仅在求异，在寻求形式上的不同于众。这种求异显然是过了头，以致发生误会。

不但如此，这种转向还表现在画院内部。大约在神宗时期，画院的风尚起了一次变化。在花鸟画方面，则是占统治地位的黄氏风格开始向徐熙派靠拢，其关键人物，就是崔白、崔恽、吴元瑜等人。在这三人的传中，《宣和画谱》均提到他们对于熙宁时期画院风气变革影响的意义。对照今天存留的相关作品来看，这个转变，应该就是向徐熙风格靠拢的。而山水画方面的转变稍晚一些，但也应在神宗死后。神宗之后，李

成传派的代表人物郭熙的绘画，受到冷遇。而大约在徽宗初，江南地区的董源、巨然也受到推崇，而米氏云山的出现简约了董巨风格，使士大夫的山水画与李成传派拉开明显的距离。

虽然我们无法认同政治变革会直接影响文化的变化，但从这些情况不难看出，江南文化“好异”的风尚确实对于熙宁以后的画坛产生了重要的影响。而王维伪作的大量出现，尤其是《辋川图》不厌其烦地被复制，正是王维辋川诗所创造的“辋川”意象在此一时期引起了广泛的共鸣，这与江南特色的隐逸文化关系密切。

（二）南宋隐逸文化与王维崇拜

南宋时期，因为地域的关系，则是江南文化必然占主流的时期。而王维辋川诗所透出的那种清秀隐逸的境界也很容易在这种环境中得到认同。南宋时期，对王维评价的主流依然是肯定的，这可以看做是北宋后期以来文化转变的深化和稳固。在南宋，虽然因为一些拙劣的王维伪作已为人所注意，但从整体上来看，对于王维仍然是评价较好的。士大夫从内心认同王维，尤其是其辋川诗。“辋川”意象成为士大夫常常萦绕于怀的精神家园。

比如《苕溪渔隐》：“桃红复含宿雨，柳绿更带朝烟。花落家童未扫，莺啼山客犹眠。每哦此句，令人坐想辋川春日之胜，此老傲睨闲适于其间也。”⁵⁰又南宋初李弥逊《云门道中晚步》：“层林迭嶂暗东西，山转岗回路更迷。望与游云奔落日，步随流水赴前溪。樵归野烧孤烟尽，牛卧春犁小麦低。独绕辋川图画里，醉扶白叟杖青藜。”⁵¹南宋初周紫芝诗：“解印归来暂结庐，有时同钓水西鱼。闲着屐，醉骑驴，分明人在辋川图。”⁵²又：“何日王维诘，潇湘画短屏。”⁵³又如朱熹《晦庵集》卷八《至凤凰山再作》：“门前寒水青铜阙，林外晴峰紫帽孤。记得南垞通柳浪，依稀全是辋川图。”又《晦庵集》卷二有《家山堂晚照效辋川体作二首》。陆游对王维也很喜欢。陆游《跋王右丞集》：“余年十七八时，读摩诘诗最熟。后遂置之者，几六十年。今年七十七，永昼无事，再取读之，如见旧师友，恨间阔之久也。”⁵⁴又有《小舟过吉泽效王右丞》⁵⁵等。

在南宋时期，也出现以境界相通或造境的观念来理解王维诗画相通的说法。这在南宋王庭珪诗中即已有萌芽：“仙人山水古今无，画妙诗工可得俱。论画已非前辈手，声诗能作辋川图。”⁵⁶即是讲辋川诗与画境界相通。而南宋末舒岳祥《閩风集》卷一“十一日夜云月点缀山气如海，羈雌暗嗥，倏忽东西，因诵王维诘云，夜登华子冈，辋水沦涟，与月上下，寒山远火，

明灭林外。深巷寒犬，吠声如豹。村墟夜舂，复与疎钟相间。”往往摩诘诗多揣摩此境界，余更掇拾遗余耳，则这种境界说依然是以辋川诗为标本的。南宋魏庆之《诗人玉屑》卷十五《造意之妙与造物相表里》引《后湖集》：“中岁颇好道，晚家南山陲。兴来每独往，胜事空自知。行到水穷处，坐看云起时。偶然值林叟，谈笑无回期。此诗造意之妙，至与造物相表里。岂直诗中有画哉。观其诗，知其蝉蜕尘埃之中，浮游万物之表者也。山谷老人云，余顷年登山临水，未尝不读王摩诘诗，顾知此老胸次，定有泉石膏肓之疾。”也在讲诗画境界相通。可以说，王维诗所造之境对宋人影响甚大。

（三）元代文化转向与对王维的评价

从某种意义上讲，对王维的崇拜似乎主要发生在北宋末及南宋。而在元代，则有微妙变化。元代因为理学占据主流，开始出现了批评，这当然与朱熹有关。元刘因《静修集》卷十《辋川图记》：

维以清才位通显，而天下复以高人目之。彼方偃然以前身画师自居，其人品已不足道，然使其移绘一水一石、一草一木之精致，而思所以文其身，则亦不至于陷贼而不死，苟免而不耻，其素乱错逆如是之甚也，岂其自负者，固止于此，而不知世有大节，将处已于名臣乎，斯亦不足议者。子特以当时朝廷之所以享盛名，而豪贵之所以虚左而迎，亲王之所以师友而待者，则能诗能画、背主事贼之维辈也。如颜太师之守孤城、倡大义，忠诚盖一世，遗烈振万古，则不知其作何状，其时事可知矣。

这篇文章，或可以说明元代士人对于王维的态度有所转变。⁵⁷元吴师道《跋辋川图临本后》：

予尝论维文词清雅，风度高胜，超然山水间，疑非世之人矣。而居位显荣，汗贼不能死，适累是图，惜哉。昔刘焘无言，尝以丽纸写维诗，并裴迪所赋，谓裴在唐无闻，而诗与维抗衡，其人亦可以想见。予谓迪之不婴世故，高蹈自全，贤于维矣。⁵⁸

这些批评的声音虽然不能完全确定发生在什么时候，但不妨将它们看作是元代理学观念下对于王维崇拜的一种反思，也可以视作是元人对于北宋后期以来文化的反思。这与他们批评宋代科举重文轻德有异曲同工之妙。但也并不是所有人都认可这种批评的。虽然我们无法确定它们在时间上是否有承续的关系，但元早期柳贯《跋唐李德裕手题王维辋川图》的确可以看作是对这样一种批评的回应，他说：“世之以瓶汲畚积为高深，窃负讥评之柄，以幸售其媚疾之私者，为不足道也。”⁵⁹即是针对对王维人身攻击之词而言的。