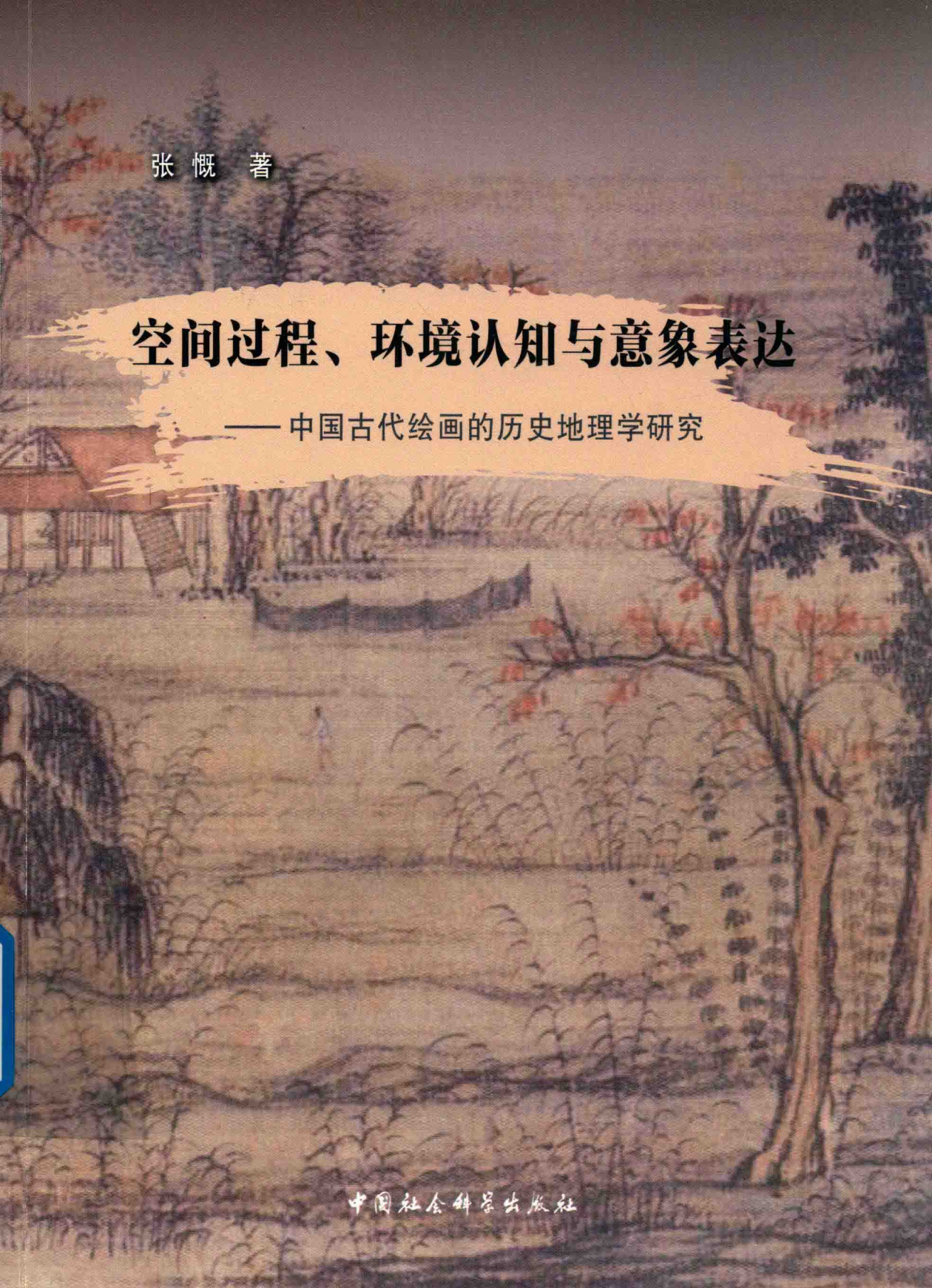


The background of the book cover is a traditional Chinese landscape painting. It depicts a serene scene with a body of water in the foreground, a small boat, and a figure standing on the shore. In the background, there are trees with autumn foliage in shades of red and orange, and a small building with a tiled roof. The overall style is characteristic of classical Chinese ink and wash painting, with a focus on natural elements and a sense of tranquility.

张 慨 著

空间过程、环境认知与意象表达

——中国古代绘画的历史地理学研究

中国社会科学出版社

张 慨 著

空间过程、环境认知与意象表达

——中国古代绘画的历史地理学研究

中国社会科学出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

空间过程、环境认知与意象表达：中国古代绘画的历史地理学
研究 / 张慨著. —北京：中国社会科学出版社，2017. 11

ISBN 978 - 7 - 5203 - 1305 - 6

I. ①空… II. ①张… III. ①中国画—绘画研究—中国—古代
②历史地理学—研究—中国 IV. ①J212.052②K928.6

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 267326 号

出版人 赵剑英
责任编辑 顾世宝
责任校对 石春梅
责任印制 戴 宽

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 2017 年 11 月第 1 版
印 次 2017 年 11 月第 1 次印刷

开 本 710 × 1000 1/16
印 张 23
插 页 2
字 数 379 千字
定 价 99.00 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

序

《文心雕龙》卷十有《物色》篇，其文曰：

春秋代序，阴阳惨舒，物色之动，心亦摇焉。盖阳气萌而玄驹步，阴律凝而丹鸟羞，微虫犹或入感，四时之动物深矣。若夫珪璋挺其惠心，英华秀其清气，物色相召，人谁获安？是以献岁发春，悦豫之情畅；滔滔孟夏，郁陶之心凝。天高气清，阴沉之志远；霰雪无垠，矜肃之虑深。岁有其物，物有其容；情以物迁，辞以情发。一叶且或迎意，虫声有足引心。况清风与明月同夜，白日与春林共朝哉！

是以诗人感物，联类不穷。流连万象之际，沉吟视听之区。写气图貌，既随物以宛转；属采附声，亦与心而徘徊。故“灼灼”状桃花之鲜，“依依”尽杨柳之貌，“杲杲”为出日之容，“漙漙”拟雨雪之状，“喈喈”逐黄鸟之声，“嚶嚶”学草虫之韵。“皎日”“皤星”，一言穷理；“参差”“沃若”，两字连形：并以少总多，情貌无遗矣。虽复思经千载，将何易夺？及《离骚》代兴，触类而长，物貌难尽，故重沓舒状，于是“嵯峨”之类聚，“葳蕤”之群积矣。及长卿之徒，诡势瑰声，模山范水，字必鱼贯，所谓诗人丽则而约言，辞人丽淫而繁句也。

至如《雅》咏棠华，“或黄或白”；《骚》述秋兰，“绿叶”“紫茎”。凡摛表五色，贵在时见，若青黄屡出，则繁而不珍。

自近代以来，文贵形似，窥情风景之上，钻貌草木之中。吟咏所发，志惟深远，体物为妙，功在密附。故巧言切状，如印之印泥，不加雕削，而曲写毫芥。故能瞻言而见貌，即字而知时也。然物有恒姿，而思无定检，或率尔造极，或精思愈疏。且《诗》

《骚》所标，并据要害，故后进锐笔，怯于争锋。莫不因方以借巧，即势以会奇，善于适要，则虽旧弥新矣。是以四序纷回，而入兴贵闲；物色虽繁，而析辞尚简；使味飘飘而轻举，情晔晔而更新。古来辞人，异代接武，莫不参伍以相变，因革以为功，物色尽而情有余者，晓会通也。若乃山林皋壤，实文思之奥府，略语则阙，详说则繁。然则屈平所以能洞监《风》《骚》之情者，抑亦江山之助乎？

赞曰：山沓水匝，树杂云合。目既往还，心亦吐纳。春日迟迟，秋风飒飒。情往似赠，兴来如答。

此处之所以抄录《物色》全文，乃是因为刘勰所言，相当贴切地说明了环境与表达之内在关系，而片断引用恐不足以完整理解其深意。或曰：《物色》之旨趣，在于诗文也。然而，“诗画本一律，天工与清新”^①，中国传统绘画亦以自己特殊的意象符号体系阐释了《文心》之论。

“情以物迁，辞以情发”“写气图貌，既随物以宛转；属采附声，亦与心而徘徊”“若乃山林皋壤，实文思之奥府，略语则阙，详说则繁”——此数语用于解释绘画艺术的地理基础亦属精当。显然，地理环境与绘画艺术本有内在联系，对此古人即有深刻理解，而非今人所独有之认知。绘画本质上是一种基于环境的文化想象，是一种表达、建构或象征环境的特殊方式。自然环境和社会环境（社会关系）经由作者感知、选择，然后被以线条或色彩等符号形式表达出来。无论外在形式如何，其必内含某种带有主观意图的文化意蕴。画论所常言之“师诸造化”，本不是一个被动的反映或“写真”过程，而是感知、选择和表达的过程。画师在以个人的独特方式表达自己的思想之时，其意识与认知中，必定内隐了一个环境景观系统。这应当是绘画艺术的一个重要特质。这样的理解，能够为我们重建环境同艺术之间的联系，或者加深对于绘画艺术史的认识。

在艺术创作与环境的关系之中，个人的感知与体验是极其重要的。一幅画作之中，画师对强调、取舍、含混、夸张、隐喻等特定符号表达

^① 《东坡全集》卷十六《书鄮陵王主簿所画折枝二首》。

方式的运用，或显或隐地表达了作者的思想、情感和意图。通过线条与色彩的构造与摘布，环境景观（包括自然环境景观和社会环境景观）获得艺术化的展现与表达，其真正的意义是什么？其所可能蕴含的意义，当包括主、客观两个方面：其一，景观本身意味着什么？其意在于，景观有其自身客观的意义，画师对其有着独特的感知、理解与解读。其二，借助对于这个景观的描摹，画师想表达什么？现在这个景观或许不过是艺术家表达自己独特思想的载体。冥冥之中，独有晓焉，故“独照之匠，窥意象而运斤”^①，此亦“山沓水匝，树杂云合，目既往还，心亦吐纳”之谓也。换言之，这颇有类似“我注六经”和“六经注我”的意味。而正是这样的意味，能够将绘画的认知与表达功能同一般意义上的景观记录和叙述清楚地区分开。我们甚至可以进而思考：艺术家的情感、思想表现为艺术作品之后，有可能反过来影响真实的景观过程，思想由此成了行为。若此，就构成了艺术表征的实践与景观互相定义的现象。这是地理景观与艺术实践的互动关系中一个非常重要但又尚未引起关注的问题。

当然，艺术史所展示的并非仅仅是艺术家个人对于环境认知的深化过程和艺术表达方式的复杂多样化特征的演变。一个更为关键的问题在于，环境认知是从整体上解释艺术发展全部历程的重要基础。绘画艺术的历史是一个漫长的时空过程。时空过程具有统一性和完整性。在作为重要的艺术文化表征的所谓“画以地异”^②一语中，所谓“异”，在我看来，理当超越古人仅就地域而言的观点，而应既明指空间存在之异，也暗指历史分化之异。换言之，它并非仅具有静态的空间结构意义，同时也蕴含了历史动态过程的意义。故此，对于绘画艺术与环境关系问题的思考就必须从历史发展说起，需要有一个过程论的思维。绘画艺术有着不同于其他艺术形式的发展渊源，而特定的历史积淀以及各种表达形式相互之间的影响始终存在，“参伍以相变，因革以为功”，最终形成不同地理空间中绘画艺术的特殊风格和显著的地域特征。

在此基础上，一个随之而来的逻辑结果，是需要将环境与绘画艺术的关系置于特定的空间框架中予以思考与解释。不同的地理空间之中，

① 《文心雕龙》卷六《神思》。

② （明）唐志契：《绘事微言》卷下。

环境具有复杂多样性，而基于环境基础的艺术实现方式与过程亦必有或显或微的差异。从本质上说，环境与绘画艺术的关系本身就是空间的一种表征，而不是空间的填充物。但在解释绘画艺术的结构特征以及多样化发展时，需要特意以空间为坐标进行思考。显然，如若脱离地理空间框架，我们对艺术表征复杂多样的实践过程的解释就可能失之于简单化，同时也难以理解所谓画派的形成与发展。需要说明的是，这里所说的空间，既指自然地理空间，也指社会文化空间。当然，正如所有的地域分异过程一样，绘画的地方性存在，其边界也不是截然清晰的，我们在研究中，需要充分思考其分化与融合的整体性质和相互关系。

本书是张慨教授经数年之思考而完成的著作。作者在以上各个方面进行了卓有成效的探索。此外还需要指出的是，由于学术背景的原因，本书的一个重要学术特点是强调历史地理学的基点与视野，而将历史时期艺术表征的实践置于环境和空间的动态过程之中。这一点非常重要，因为在以往的艺术史研究中，对于发展过程的地理环境基础并未予以足够的重视，而在历史地理学研究中，却又基本上将特定环境条件下的艺术表达形式和对于地理环境的意象建构排除在历史地理学研究领域之外，以至于一方面影响了我们对于绘画艺术发生发展过程的准确认识，另一方面，也难以体现历史地理学对于地理环境在人的精神和文化发展过程中所具有的重大意义的解释力。

在我看来，本书作者致力于推进这一方面的学术进步，其成就当令人称道。作者思维缜密，对于中国绘画艺术史有着独特的理解，全书新见颇多；而余读后掩卷沉思，亦颇多感佩。值此付梓之际，遵作者之嘱，以此短文，谨代序言。

萧正洪

2017年2月10日

目 录

绪论	(1)
----------	-----

上篇 中国古代绘画的空间过程

第一章 先秦时期	(19)
一 岩画与地理环境	(19)
二 彩陶艺术与地理环境	(28)
(一)新石器时代彩陶文化类型分布及其艺术特征	(29)
(二)彩陶图像与先民对水环境的认知和表达	(33)
第二章 秦汉时期	(40)
一 绘画的类型及其空间分布	(40)
(一)壁画及其空间分布	(40)
(二)画像砖和画像石的空间分布	(43)
(三)帛画和漆画的空间分布	(46)
二 地理环境与绘画类型	(48)
(一)陕西	(48)
(二)川渝地区	(54)
(三)河南地区	(56)
三 人文环境与绘画	(60)
第三章 魏晋南北朝时期	(65)
一 地理环境与绘画类型的空间分布	(65)

(一) 石窟壁画、佛寺壁画空间分布的地理基础	(65)
(二) 墓室绘画的地理分布及变迁	(73)
(三) 造纸技术的发明与绘画空间分布的广泛化	(85)
二 地理环境与山水绘画	(86)
三 南北空间差异与绘画	(89)
 第四章 隋唐五代时期	(98)
一 地理环境与绘画类型的空间分布	(98)
(一) 墓室壁画的地理分布	(98)
(二) 社会环境与寺观壁画的空间分布	(99)
(三) 石窟壁画的分布	(101)
二 两京的中心地位与南移的趋势	(104)
三 地理环境与绘画的表达	(110)
 第五章 宋元时期	(115)
一 壁画的地理分布及空间特征	(115)
(一) 两宋壁画的空间分布及其空间特征	(115)
(二) 辽壁画的空间分布及其地域特征	(120)
(三) 金壁画的分布及其地域特征	(126)
(四) 西夏壁画的分布及其地域特征	(133)
(五) 元代壁画的分布及其地域特征	(134)
二 宋室南迁与画风流变	(145)
(一) 绘画中心依然为京畿之地	(146)
(二) 宋室南迁前后的画风流变	(147)
三 绘画中心在南方的确立	(154)
(一) 官方赞助人角色的退却	(154)
(二) 画家的地理分布	(155)
(三) 绘画中心地的绘画地域特征	(156)
四 少数民族地区的环境特征与画风	(158)
(一) 辽的环境特征与画风	(159)
(二) 金的环境特征与画风	(162)

第六章 明清时期	(167)
一 绘画类型的空间分布及其特征	(167)
(一) 版画的地理分布及其地域特征	(167)
(二) 文人画的地理分布	(176)
二 地理环境与绘画风格的多样性	(181)
(一) 长江中下游地区的地理环境与绘画风格	(181)
(二) 东南沿海地区的绘画	(195)
(三) 中原地区的绘画	(200)
上篇的初步结论	(206)

下篇 中国古代绘画中的环境认知与 意象表达——个案分析

第七章 自然环境:感知与模拟	
——以范宽山水画为例	(213)
一 范宽及其山水画	(213)
二 范宽的人生地图与作品中的地理信息	(217)
三 古代山水画对自然地理环境视觉特征的艺术表达	(224)
(一) 中国大陆山川环境的特点	(225)
(二) “皴法”艺术语言的运用	(229)
(三) “皴法”的多样性和山川环境的复杂性	(233)
第八章 人文空间:文化意象的构造	
——以唐代长安绘画为例	(247)
一 唐代长安的地理环境特征	(247)
二 唐诗中的长安意象	(249)
(一) 帝都郁郁	(251)
(二) 灞桥伤别	(252)
(三) 慈恩咏怀	(254)
(四) 山水隐逸	(255)
三 唐代绘画中的长安意象	(257)

(一)“马蹄疾”	(257)
(二)四夷来庭	(264)
(三)丛林荟萃	(269)
(四)田园隐逸	(272)

第九章 人文地理情感的隐喻

——以《潇湘图》为例	(278)
一 地理环境与潇湘图式的构成	(278)
二 逃避空间的再造	(289)
三 国家政治地理版图的变迁	(298)
四 地方八景文化的构建	(303)

第十章 “地方”：人文精神与文化特征的塑造

——以黄山图为例	(305)
一 黄山图对黄山的客观表达	(305)
(一)黄山的地理视觉特征	(305)
(二)黄山图对环境特征的把握	(310)
二 黄山图与地方传统	(327)
三 黄山图与徽州社会	(330)
(一)徽商的主导	(330)
(二)文化旅游活动的兴起	(334)
下篇的初步结论	(338)

结语	(341)
----------	-------

参考文献	(344)
------------	-------

后记	(358)
----------	-------

绪 论

在台北故宫博物院的展厅中，有一幅曾经两次被乾隆皇帝打入冷宫的名画，那便是元代赵孟頫的《鹊华秋色图》。画史传说，这幅画是赵孟頫送给好友周密的一幅思乡之作，描绘的是周密的故乡济南的山水之胜——鹊山和华不注山。画中，赵孟頫将两座山分置于画面的一左一右，构图左右平衡，鹊山漫圆，华不注山高耸，树木茂盛，一派秋色美景，大气古远，被画界誉为元代文人画的代表作。这幅画在元、明两代即为人所收藏，至清代成为乾隆皇帝的宝物，并为其题名“鹊华秋色”。传说乾隆前往山东狩猎来到济南，登上城楼赏景，发现眼前景色与《鹊华秋色图》颇为吻合，命人将画作从宫中取来，看图识山，却发现鹊、华不注二山方位有误，出于对江山社稷的考虑在盛怒之下将其打入冷宫。姑且不论乾隆皇帝将此画打入冷宫的理由是否得当，从此画被后世称为“思乡之画”和乾隆画、景比照的行为，以及赵孟頫曾在济南做官的史实而言，此画是对济南地理环境的描绘是毫无疑问的。

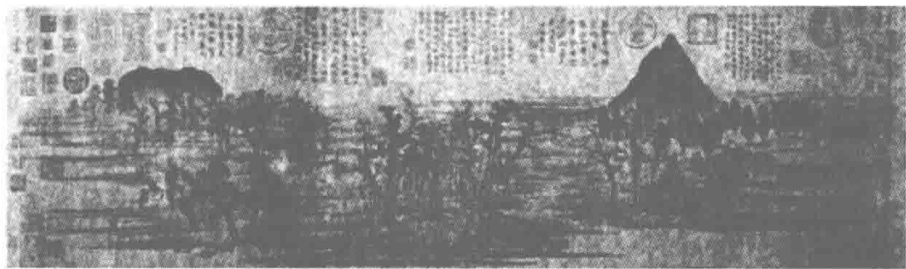


图 0-1 (元) 赵孟頫《鹊华秋色图》，纸本设色，1295 年

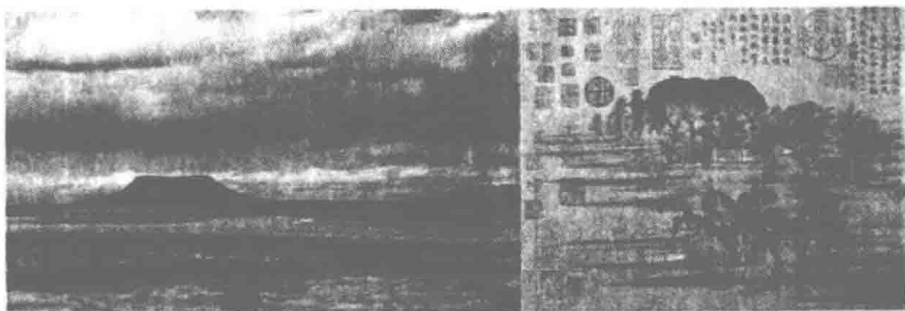


图 0-2 鹊山（实景）与《鹊华秋色图》（局部）



图 0-3 华不注山（实景）与《鹊华秋色图》（局部）

追本溯源，这是一个作为认知主体的画家在作品中对自身经历的空间环境的认知和表达的问题。在笔者看来，这是一个有着重要意义的现实问题。无论中国绘画未来发展如何，对中国大陆丰富的地理环境和人文观念的表达是中国绘画保持民族性特征的重要基础，对中国大陆不同环境空间的表现也构成了不同区域绘画流派的重要基础。由此也可以看出，即便是作为精神文化要素，绘画不仅难以离开地理环境空间而单独存在，而且绘画作品成为环境的表达之一，艺术家也由此成为环境认知和表达的主体。

绘画作品实际上是认知主体通过对地理环境的认知，在画面中有选择地对地理空间的再造和构想，这种再造和构想不仅体现了创作主体对环境的认知，其选择还体现了创作主体的各种观念，这使中国绘画得以成为中国文化的特征之一，地域流派的绘画得以成为地方文化的表征之一。绘画的风格和图像研究不仅仅是艺术自身发展和演变的过程问题，还涉及地理学问题，如何对历史时期丰富的环境空间进行表达？进行了

怎样的表达? 绘画作品中再造了什么样的环境空间? 这些问题, 远比通常所想象的要复杂得多, 其意义也更为广泛。

从历史地理学的学术意义角度而言, 探讨认知主体对地理环境的认知和表达始终是历史地理学的任务之一。而本研究的目的之一正是试图在这一领域稍作补充, 以期历史人文地理学的研究视野有所拓展。

绘画的历史地理学研究是目前尚需开拓的一个领域。就一般情况而言, 美术地理学是文化地理学的一个组成部分^①, 它研究美术区域、美术景观及其与自然、政治、经济、社会等的关系, 而作为绘画的历史地理学研究的研究对象的绘画, 是美术地理学的重要组成部分, 不同之处在于两者外延的差异。在历史美术地理学研究中, 绘画的历史地理学研究应当是最为重要的内容, 因为绘画是美术的一大门类, 且在研究对象的数量上占有优势。绘画创作不仅在作品中体现了认知主体对自然环境的认知和表达, 还反映了对地域文化、经济、政治等环境的认知和表达。

绘画对环境的认知和表达从绘画诞生之时起就一直存在。早期绘画, 如岩画、彩陶纹饰、玉器图案、青铜纹饰等, 尽管不是我们今天所认为的艺术创作, 更多的是先民生活的部分内容, 但是从地理学的角度去考察, 我们不难发现, 它们一方面体现了先民(创作主体)在创作过程对地理环境中物质载体的选择和依赖, 另一方面映射了先民对熟知的生活环境的认识、理解和表达。到了有文献记载的时期, 各种画史和画论, 都对绘画对环境的认知和表达有着众多非系统的认识和表述。

中国较早的画论之集大成著作《历代名画记》论绘画“南北有殊”^②, 就是首次较为明确地指出绘画作品中地理环境的南北区域差异:

若论衣服车舆士风人物, 年代各异, 南北有殊, 观画之宜, 在乎详审……芒屨非塞北所宜, 牛车非岭南所有。详辨古今之物, 商

^① 张步天在《中国历史文化地理》中有“历史文艺地理”一章, 胡兆量在《中国文化地理概述》中亦有专门章节讨论中国绘画画风的区域差异。均将绘画列入文化地理学研究内容。

^② (唐)张彦远:《历代名画记》卷二, 载王伯敏、任道斌主编《画学集成》(六朝一元), 河北美术出版社2002年版, 第110页。下文画史资料均出自河北美术出版社《画学集成》(六朝一元)、(明—清)两套汇编资料。

较土风之宜，指事绘形，可验时代。其或生长南朝不见北朝人物，习熟塞北不识江南山川，游处江东，不知京洛之盛，此则非绘画之病也。故李嗣真评董、展云：地处平原，阙江南之胜；迹参戎马，乏簪裾之仪。^①

这一论述强调了画家的生活空间对创作的影响，即画家的地理空间经历和地理感受，是绘画创作的基础要素。

宋代，伴随着山水绘画的进一步发展，人们对画家笔下山水景观的描绘有了较为明确的地理环境特征的要求：

山各有形体，亦各有名，习山水之士，好学之流，切要知也……山有四方，体貌景物各异。东山敦厚而广博，景质而水少。西山川峡而峭拔，高耸而险峻。南山低小而水多，江湖景秀而华盛。北山阔壤而多阜，林木气重而水窄。东山宜村落薪锄旅店山居宦官行客之类，西山宜用关城栈路罗网高阁观宇之类，北山宜用车盘骆驼樵人背负之类，南山宜江村渔市水邦山阁之类，但加稻田渔乐，勿用车盘骆驼。要知南北之风故不同尔，深宜分别。^②

绘画不仅要较为真实地表现自然地理环境特征，还要图绘人文环境。“应物象形”作为绘画早期理论的“六法”之一，将绘画指向表达地理环境的基本特征，表现水平的高下成为评判画家成就的标准之一，这在对画家董源的评价中可窥见端倪：

董源，平淡天真多。唐无此品，在毕宏上。近世神品格高，无与比也。峰峦出没，云雾显晦，不装巧趣，皆得天真。岚色郁苍，枝干劲挺，咸有生意。溪桥渔浦，洲渚掩映，一片江南也。^③

明清时期，“画以地异”成为山水画基本理论的组成部分。“写画

①（唐）张彦远：《历代名画记》卷二，《画学集成》（六朝一元），第110页。

②（宋）韩拙：《山水纯全集》，《画学集成》（六朝一元），第607—608页。

③（宋）米芾：《画史》，《画学集成》（六朝一元），第399页。

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。宋二水、范中立有秣陵气象者，家于建康也。米海岳曾作宜京口，便多镇江山色。黄公望隐于虞山，落笔便是常熟山色。信高人笔底往往为山川所囿乎？”^①

郭河阳论画，山有可望者，有可游者，有可居者。可居则更胜矣，令人起高隐之思也……李思训写海外山，董源写江南山，米元晖写南徐山，李唐写中州山，马远、夏圭写钱塘山，赵吴兴写霅苕山，黄子久写海虞山。若夫方壶蓬阆，必有羽人传照。余以意为之，未知似否。^②

这些零星的画史评论从不同角度阐述了画风的差异源于画家地理环境经验的差异。

传统的绘画理论将画家的艺术表达与地理环境差异相联系而加以评价的思路，给了我们较多的启发。而现代西方历史地理学的发展更是拓宽了我们的思维空间。

行为地理学认为，人们为了在环境中生存并理解环境，就必须学会从感受、储存、记录的经验之中组织信息，最终实现对日常生活事项的复制，并在组织信息的过程中进行选择 and 重构。由此，环境中的不同要素被赋予了不同的意义和价值。这种重构的意义在于创造知识结构，重构的内容之一是“艺术的构想”^③，重构的前提是环境的认知。

约翰·K. 赖特运用“地理知识论”概念对地理认知进行研究，他指出，地理认知应该

包括各色各样的人们的地理思想，真实的或虚构的——这些人不仅仅是地理学家，还有农民、渔夫、商务代理、诗人、小说家、画家、贝督因人、和霍顿人——由于这个原因，它一定要涉及主观概念的问题……这样或那样的地理知识是人类共有的，而绝不是由

①（明）唐志契：《绘事微言·画以地异》，《画学集成》（明—清），第257页。

②（明）董其昌：《画旨》卷上，《画学集成》（明—清），第213页。

③ 阙维民：《历史地理学的观念：叙述、复原、构想》，浙江大学出版社2000年版，第185页。下文同此版本。

地理学家们所垄断的……这种知识首先是要通过对各类事物的观察而获得……因而，这些知识的获得，要以文化与心理因素的复杂的交互影响为条件。^①

英国学者普林斯也认为：

认识一个地区需要发现这个地区的文学、艺术与科学；相反，没有一些地理学知识也无法了解该地区的文学、艺术与科学。地区的知识是知识链中必不可少的一环……地理学的真正问题是如何将（描述艺术的基础的）主观思想与（主观思想毫无地位的）解释相结合。^②

普林斯还认为历史地理学家研究三种世界：“由文献和景观记录的真实世界、由过去一般空间模式描绘的抽象世界和认知环境。”^③他从地理构想的角度，阐述了艺术就是借助主观思想和地理环境的认知，对地理环境进行的重构。文学和艺术既是地区的组成部分，也是地区的地理环境表征。这种关于“历史地理学构想”的意识在当代西方历史地理研究中呈不断上升趋势。“构想”一词的内涵包含“与人类抽象活动相关的人体器官和肢体的具体活动（如语言描述、图像描绘、社会活动等）”^④，还包含“由人类抽象活动和具体活动所产生的具体产物（如塑像、图案、标志、画像、肖像、偶像等可感知物体）”^⑤，“地理学构想”意识的感知阶段，就是指感知地理现象后所产生的各种具体的或者抽象的感知结果，诸如映像、意象和构想等，各类艺术也可以在其作品中表达感知地理现象的结果。在“历史地理学构想”意识所需的核心学术知识中，艺术史学也赫然列于其中。一些学者从视觉艺术作品视角，研究了地理构想的映像，如《博物馆火车聚点：艺术中的铁轨映像》《殖民映像：

① [英] R. J. 约翰斯顿：《地理学与地理学家——1945 年以来的英美人文地理学》，唐晓峰等译，商务印书馆 1999 年版，第 218 页。下文同此版本。

② 阙维民：《历史地理学的观念：叙述、复原、构想》，第 196 页。

③ RINCE, H. C. 1971a: Real, Imagined and Abstract Worlds of the Ast. In C. Board et al. (eds.), *Progress in Geography* 3, London: Edward Arnold, 4.

④ 阙维民：《历史地理学的观念：叙述、复原、构想》，第 248 页。

⑤ 同上。