

**NANYANG
TECHNOLOGICAL
UNIVERSITY**

SINGAPORE

**A Study of Architecture Images and
Inscriptions in the Yuan Dynasty**
元代建筑图像及其题画书写研究

Guo Yi

郭一

SCHOOL OF HUMANITIES

人文学院

2022

**A Study of Architecture Images and
Inscriptions in the Yuan Dynasty**
元代建筑图像及其题画书写研究

Guo Yi
郭一

School of Humanities
人文学院

A thesis submitted to the Nanyang Technological University in partial
fulfilment of the requirement for the degree of Master of Arts

2022

Statement of Originality

I certify that all work submitted for this thesis is my original work. I declare that no other person's work has been used without due acknowledgement. Except where it is clearly stated that I have used some of this material elsewhere, this work has not been presented by me for assessment in any other institution or University. I certify that the data collected for this project are authentic and the investigations were conducted in accordance with the ethics policies and integrity standards of Nanyang Technological University and that the research data are presented honestly and without prejudice.

Date:	11 August 2022
Name of student:	Guo Yi
Signature of student:	Guo Yi 郭一

Authorship Attribution Statement

Please select one of the following; *delete as appropriate:

*(A) This thesis **does not** contain any materials from papers published in peer-reviewed journals or from papers accepted at conferences in which I am listed as an author.

Date:	12 August 2022
Name of student:	Guo Yi
Signature of student:	Guo Yi 郭一

致谢

也许一篇学位论文最具个人意义的部分是在致谢。在这个由两个字起兴的文档空间内，思绪可暂且摆脱论证的束缚而自由驰骋。于是我将其放置于最后的写作环节，希冀在创作时感到理性思考之后的放松。

深夜修补论文，实在困倦。我用清水洗了脸，同时在想：“该写些什么呢？”

我想起昨晚的国庆烟花。彼时的人们同时举起手机，微笑着，看着屏幕上的黑夜绽放出一朵一朵绚丽的花来，眼里满是惊喜。天色暗沉之后，再朝浮动舞台望去，红白服装聚合起的人群已化为一道蓝色荧光，他们在黑夜中幸福地沉浸于这场富于荣耀的精神洗礼。不远处的滨海湾酒店大厦则用三束耀人夺目的远射灯光致敬整个城市。相比于一年前刚来新加坡时街上的淡漠，这一系列狂欢已大为弥补了当时因疫事造成的诸多缺憾。

这似乎也是我昨晚意识到的问题：来新加坡已经整整一年了。一年，一个不长不短的时间跨度，有许多可去回想的地方。值得庆幸的是，我也以一种合理的方式执行了来坡一年的纪念仪式——一篇完整的硕士学位论文。尽管目前这篇论文尚显稚拙，我也无法保证几年之后能继续用自我欣赏的眼光去阅读，但至少我已用尽近三个月的精力去征服之前看来极为棘手的材料。目前，我已与这些材料熟识。即便它们在其他场合出现，我也会一眼认出，并主动追溯和它们的因缘。

之所以选择这个题目，一方面与从小在古建筑群落中长大有关，另一方面也缘于和一位建筑系好友的交谈。小时候家旁边有两座吸引我的建筑：一个是清代晋商、秦商营造的山陕会馆，一个是县城里的文庙。在没有高楼的地方，它们便成为了城市的天际线。尤其夕阳映照之际，它们更显其优雅的身姿。这些印象也形塑了我对建筑的一种执念（或言偏见），那就是中国建筑需要古典主义的介入。后来在武大念书时，我对这里的建筑极为满意。设计师开尔斯先生采用了诸多现代主义的手法，但他又同时作出中国传统建筑和西方古典主义建筑的对话。徜徉于这些艺术品之内，实在让人精神为之一振。

2020年底赶在免票最后一日邀最好的朋友登上了武汉黄鹤楼。当时在楼中看到历代的黄鹤楼模型，以及墙上悬挂的宋人绘制的《黄鹤楼图》，心想，很少有人专门去研究表现建筑的绘画作品，但界画创作在宋元时期又实在是蔚然成风。作为兼具建筑史价值与美术史价值的界画，为何不能作为一种可供讨论的研究对象？考虑到文人画中亦有建筑的身影出现，这些文人的建筑叙述在创作思维方面和界画有哪些具体的不同？这些在当时生发出的疑问如今都在这篇论文中得到解决。

我要感谢我的导师衣若芬教授。在衣老师的指导下，我得以有机会在“月新知”读书会上分享去年的晋祠之旅，在东吴大学的会议上发表“仙山楼阁图”主题的学术论文，更重要的是，撰写了一篇自己感兴趣的学位论文。技术性的建筑研究于我而言并不擅长，但在文图学的框架下，我可以放下诸多顾虑，大胆地从文图方向入手，以图像和题跋观照元代建筑。精彩纷呈的文图学会活动常让我倍感珍惜，每次和师门朋友们举办、参与活动都是宝贵的经历。

我还要感谢吴光正教授。去年吴老师推荐我来新加坡，我说会想家，他说“男子汉，怕什么？”我不太争气，来坡一个月就因为房间没找好而想家了。但如今已然适应了这里的生活，熟悉了这座岛屿的大部分地方，甚至一边在市中心闲逛一边哼唱新加坡国歌，反而不再容易思乡。新加坡好多可爱的朋友也为我打开了新的世界，我有了许多奇妙的感受。这里比国内轻松，我也越来越关注于生活本身。

我也非常希望能早日再见到国内的亲朋好友。尽管和亲人视频、和挚友通宵打电话均是快意的事，但并不及久别重逢的喜悦。有时在市中心考察建筑，会因孤独而略感落寞，遂想到之前的许多喜欢的建筑皆是因挚友的存在而产生意义，建筑也可化身成为一种现实的、人与人之间的叙述而超越建筑本身。于是，我暂时用手机记录这些建筑的形像，并期待有朝一日和建筑产生新的对话。

时间已近凌晨五点，睡意却渐渐褪去。我望向窗外沉默的楼宇和街道，天空似有苏醒的迹象。翻开周梦蝶的诗集，那首灵动而富于深意的诗又映入眼帘：

行到水穷处，不见穷，不见水——却有一片幽香，冷冷在目，在耳，在衣。

目录

致谢	i
目录	ii
摘要	iii
ABSTRACT	iv
绪论	1
一、选题缘由及意义.....	1
二、研究现状与发展趋势	3
三、研究方法与步骤	7
第一章 元代建筑图像及其题跋概观	10
一、元代宫殿建筑图像与题跋	11
二、元代“文人建筑”图像与题跋	14
三、元代宗教建筑与题跋.....	18
第二章 故国神游与宫殿想象	22
一、繁华孰与京：宫殿胜景的图像叙述	23
二、万民同乐意：龙舟上的宫殿	33
三、挥泪独凄清：题跋中的“黍离之悲”与“堂构之讽”.....	41
四、小结.....	45
第三章 隐居与交游：文人的建筑世界	46
一、亭的建构：广阔中的凝视与静观.....	46
二、草堂：独居体验与群聚空间.....	52
三、自然的建筑：茅屋世界.....	65
四、闭合景观：园林与书院.....	69
五、小结	72
第四章 山水楼观：仙境与人间的互文	74
一、元代《仙山楼观图》的创作与接受	74
二、人境楼阁：两种创作传统	82
三、小结.....	93
第五章 试投山寺叩金仙：佛寺与道观	94
一、萧寺：梁武帝的道场	94
二、图像与实景：烟雾中的佛寺	107
三、道观：位于人间的仙境	114
四、小结	116
结论	118
参考文献	121

摘要

处于“醇和时期”（约 1000-1400）末期的元代，其建筑样貌已有诸多新变：非汉民族元素的融入、地方性的游离与部分构件的演变均使元代自呈其特异的建筑语言。自宋兴起的题画文学创作在元代蔚为大观，屋木画的绘制与题咏、对单座建筑或建筑群的诗文抒情亦是这一时期的艺文现象。本文将以《全元诗》、《全元文》为中心，利用文图学理论与方法，探讨建筑在元代图像叙述中的“转译”过程、建筑在诗文创作中的面向以及建筑在诸多互文关系中扮演的角色。第一章揭示元代三种建筑图像与题跋之发展情况，探讨文、图、建筑之间的互文与再生。第二章以“故国宫殿”为专题，从图像与题跋两个角度观照元代文士的宫殿绘画创作，以及因之而兴的“伤古之思”；第三章总结文人游居的建筑类型，探讨人物与建筑的符号关联，并从“个体”与“集体”两个方面重构元代文人的建筑世界；第四章以“仙境”与“人间”的互文为问题导向，以“仙山+楼阁”、“山水+楼阁”为语汇的图像创作为例，探究“楼阁”的建筑文化内涵；第五章考察图像中的佛寺与道观，结合宗教语境比观两种建筑类型的差异，讨论“山水”在建构此种宗教胜景中的作用。

关键词：文图学；建筑图像；元代题跋；《全元诗》；《全元文》

ABSTRACT

At the end of the “The Period of Elegance” (c. 1000-1400), the architecture of the Yuan dynasty was characterised by many new changes: the incorporation of non-Han elements, the departure from localism and the evolution of some of its components all contributed to its own distinctive architectural language. The literary production of paintings and inscriptions, which had emerged from the Song dynasty, was a major phenomenon in the Yuan dynasty, as were the paintings and inscriptions of wooden houses and the poetic expression of individual buildings or building complex. This study will focus on the *Quan Yuan Poems* and the *Quan Yuan Wen*, using theories and methods of Text and Image Studies to explore the process of 'transliteration' of architecture in Yuan dynasty pictorial narratives, the orientation of architecture in the creation of poetry and literature, and the role that architecture played in these intertextual connections. The first chapter reveals the three architectural features of the Yuan Dynasty, argues the relationship between images and texts, and thus explores the interaction and interplay between literature, images and architecture. Chapter 2 takes "The Palace Architecture" as the topic, and looks at the creation of palace paintings by Yuan Dynasty scribes from two perspectives: images and inscriptions, as well as the "thoughts of the past" that emerged from them. Chapter 3 summarizes the types of architecture in which the literati lived, discusses the symbolic connection between characters and architecture, and reconstructs the architectural world of the Yuan literati in terms of "individual" and "collective". Chapter 4 takes the intertextuality of "fairyland" and "earth" as the guide to the problem, and takes the creation of images with "fairy mountain + pavilion" and "landscape + pavilion" as examples to explore the architectural and cultural connotations of "pavilion". Chapter 5 examines Buddhist temples and Taoist temples in the images, and discusses the role of "landscape" in the construction of such religious scenes, taking into account the differences between the two types of architecture in the religious context.

Keywords: Text and Image Studies; Architectural Images; Inscriptions in the Yuan Dynasty ; *Quan Yuan Poems*; *Quan Yuan Wen*

绪论

一、选题缘由及意义

按照梁思成在《图像中国建筑史》中对木构建筑发展历史的分期¹，元代应处于醇和时期（约 1000-1400）的末期，与宋代同属一个时期，建筑以典雅优美为主要特征。作为一种独特的时代格调，这种状况一直延续至明初。不过在梁思成看来，尽管明初的部分建筑（如山西大同的城楼和鼓楼、四川峨眉山飞来殿等）仍然保留着元代遗风，但此一时期由“醇和”到“羸直”的风格转向非常突然，“仿佛某种不可抗拒的力量突然改变了匠师们的头脑”²。具体表现为：斗拱大小的缩减、补间铺作的增加、阑额尺寸的加大等。梁氏的论断基于艺术风格的差异呈现，具备一定的影响力，但近年有关的研究有意重审并解构这种因构件异质而产生的“突然变化”，试图去探究一种“渐变”的过程。在左拉拉（Lala Zuo）撰写的“*Diversity in the Great Unity: Regional Yuan Architecture*”一书中，元代建筑被赋予了时代渐变的内涵，人们可从现存的一些元代建筑实体上寻找到由宋至明的种种过渡形态。通过考察，左氏得出了这样的结论：“（元代）建筑保留了元前政权（如北宋、南宋、金）建筑风格的所有特质。而入明时，一种基于元代营造的建筑风格也被人们形塑出来。”³

本文的考察同样基于“过渡性”的观点，试图将《营造法式》影响下的元代建筑视作由“醇和”到“羸直”这一“转型期”承前启后的产物，但具体视角将从地面建筑挪移至图像领域。宏观来看，如莱辛《拉奥孔》所言表现“最富于孕育性的一刹那”⁴的绘画，与被人称誉为“凝固的音乐”的建筑在空间表达方面存有内在的互通，以具体建筑为对象的绘画创作也可被视为实体建筑的艺术再生。微观来看，元代绘画与元代建筑“过渡性”的特征同样明显。尽管元初画院衰败，禅画后继无人，但在由南方文人隐士所组成的“士大夫次社会”（scholarly sub-society）中，绘画创作活动依然被积极广泛地开展，毋宁说是对南宋文人画创作的赓续。以钱选、赵孟頫等为代表的画家着重强调“复古”，元末画家吴镇等也对明初画坛产生影响（如浙派戴进《渔

¹ 豪劲时期（The Period of Vigor）（约公元 850-1050 年）、醇和时期（The Period of Elegance）（约公元 1000-1400 年）与羸直时期（The Period of Rigidity）（约 1400-1912 年），见梁思成，《图像中国建筑史》（天津：百花文艺出版社，2001 年），页 160-330。

² 梁思成，《图像中国建筑史》（天津：百花文艺出版社，2001 年），页 94。

³ Lala Zuo, *Diversity in the Great Unity: Regional Yuan Architecture*, (Hawaii: University of Hawaii Press, 2019), pp. 296.

⁴ “绘画在它的同时并列的构图里，只能运用动作中的某一顷刻，所以就要选择最富于孕育性的一顷刻，使得前前后后都可以从这一顷刻中得到最清楚的理解。”见（德）莱辛著，朱光潜译，《拉奥孔》（北京：人民文学出版社，1984 年），页 83。

人图》对吴镇《渔父图》的接受）。短暂却不失异质的元代其实具备着现实“营造”与文人绘画交汇的充分可能，“意匠”与“心画”在这一时期自然地融合，成功表达出一种栖身于画面空间的建筑语汇。

地面上切身可感的建筑实体提供一种类似于“立象尽意”的文化思维，它在形塑居者空间观念与生活思维的同时，亦通过身内/身外空间的塑造存储历史之记忆，频繁激起人们超越日常的想象。在某种程度上，它是“人类创造的有意义的空间”，“以某种方式而依附于其中的空间”⁵，恰如一种“有意义的区位”（a meaningful location）⁶。历来对建筑的讨论固然离不开物质、材料与工程的范畴。但在笔者看来，尽管“绘画史的研究着力于‘建筑图绘模式’，而建筑史则是关心‘建筑构造的形态’”⁷，但“图像中的建筑”这一艺术的“变调”，同样可与工程意味浓厚的实体建筑产生文化互鉴。换言之，“图像建筑”通过一种相对自由的艺术创作表达了离开地面的严谨建筑的“另一种可能性”。在文人画已然兴盛、屋木画成为画科、建筑亦被演绎为重要图像要素的元代，“图像建筑”所折射出的隐寓内涵与文化表征不单是图像记忆，更包涵了建筑从现实出走，转入再艺术化路径的构思，尚需被细致分析。

不过，建筑并不局限于画家的图像叙述，它在文字传统中一样显具魅力。这里涵括两种书写思维，一是“建筑书写”，二是“（含有建筑的）图像题跋”。文学史中的建筑书写是一种相对纯粹的创作，创作者均以建筑为专门抒情的对象，且不涉及其他艺术门类（绘画）的参与。无论是汉代王延寿的《鲁灵光殿赋》、曹魏何晏的《景福殿赋》，还是唐代杜牧的《阿房宫赋》，均以纯文字再现与超越实境中的建筑空间。与此同时，我们也可轻易地从这些创作中发现许多存于“建筑之外”的“不纯粹”的内容。常见的做法，是以建筑为兴发点，但并不专论作为主体的本事（建筑），而朝向与建筑纠缠的诸多“他事”游散开去。如在崔颢的名诗——《黄鹤楼》中，黄鹤楼被赋予诗人凭栏骋怀的空间意义，以“部分”的身份服从于整个“烟波江上”的风景秩序，成为一个相对静默的元素。崔颢并未如前引《鲁灵光殿赋》等作品那样与建筑缠绕，而是把目光转向了“使人愁”的江上，建筑被暂时遗忘。这种具有代表性的诗思虽利用楼阁所提供的“高空”之便捷释放情感，却无意忽视了建筑本身的意义。

但这并不意味着这种手法不会使建筑焕发光彩。事实上，诗人们一方面如宇文所安（Steven Owen）所言“诗意地占有”了这些建筑空间，另一方面也延展了建筑的指涉范围，将

⁵ Tim Cresswell 著，徐苔玲、王志弘译，《地方：记忆、想象与认同》（台北：群学出版有限公司，2016年），页14。

⁶ Tim Cresswell 著，徐苔玲、王志弘译，《地方：记忆、想象与认同》（台北：群学出版有限公司，2016年），页14。

⁷ 陈韵如，〈“界画”在宋元时期的转折：以王振鹏的界画为例〉，《国立台湾大学美术史研究集刊》2009年第3期，页

“营造”的美观视野纳入至宏观的历史想象与文学兴怀之中。而依附于画面创作且能再述、补充、重构作品的题跋也为建筑提供了一种被书写的契机。尽管大部分画作较少针对实体建筑，而旨在为以画面要素为身份的“图像建筑”提供书写空间，但因之形成的文字传统与文学史中的“建筑书写”有诸多重合之处，题跋者在“幻视”的体验中对实体建筑产生“回返”的效果。换言之，一种“真实”的建筑空间感在对虚拟的图像建筑的“凝视”（contemplation）过程中生成。无论是“实体建筑”还是“图像建筑”，它们均可于建筑图像之后的题跋创作中找寻到自适的位属。

本篇论文主要关注两种对象：其一为元代产生与流传的建筑图像。此类图像包括传统意义中的“界画”与画面中出现建筑意象的绘画作品。其二为《全元诗》、《全元文》著录以此类建筑图像题写对象的诗文。受前述观点的启示，本文对一些建筑图像的分析会适当借镜同时期地面实体建筑的营造特质。对一些已失传但仍可在诗文著录寻踪的绘画作品，本文也会尽量依据相关题跋在想象中进行合理的重构。同时，鉴于元代现存建筑并未有相对应的“再现式”图像流传，元代流传的建筑图像也非完全以元代建筑为绘制对象，本文并不追求建筑-图像-题跋三者一一对应、共同流传的完美情况存在，而是基于综合比较、在不同的错位关系（建筑-题跋；图像-题跋；建筑-图像）中论述三者的互文内涵。

二、研究现状与发展趋势

目前尚未发现以“元代建筑图像及其题跋”为专题讨论的研究。与之相关的元代建筑、元代绘画与元代题画文学则常被学界关注。以下分这四个方面综述：

（一）元代建筑

单篇论文的研究集中考察对今河南、四川、山西、陕西现存的元代建筑。河南的元代建筑在上世纪九十年代受到关注，学者们多从整体风格的角度（如平面、梁架、斗拱等）辨析此一地域的元代建筑⁸，直至最近十年才有针对个案的探讨，研究范围也从现存的“实体”转向已经消失的“遗址”⁹。四川现存的元代建筑虽然较少，但受关注的程度并不低于其他地域。也或因其研究范围的适当，近年一些硕士论文便以此为题目，分析大木作、结构做法等问题¹⁰。

⁸ 牛宁、王国奇，〈河南元代木构建筑的梁架特征〉，《中原文物》1991年第2期，页78-84；王国奇，〈河南元代木结构建筑特征探析〉，《郑州大学学报（哲学社会科学版）》1996年第6期，页103-108。

⁹ 宋秀兰、张高岭，〈登封观星台元代建筑遗址探析及复原设计〉，《古建园林技术》2010年第3期，页50-53。

¹⁰ 柏呈，〈四川现存元代木构建筑大木作研究〉，西南交通大学硕士论文，2014年；李林东，〈四川元代建筑大木技术研究〉，东南大学硕士论文，2019年；谢易兵，〈四川元代歇山建筑构造做法研究〉，西南交通大学硕士论文，2021年。

个案方面，阆中五龙庙文昌阁最近（2020 至今）持续被学界探究¹¹。山西的元代建筑的研究起步相对较晚，不过，已产出的成果同样立基于《营造法式》制度之外的“地方性”，并确认元代建筑的“过渡”特质。除部分以单座建筑（如山西洪洞广胜寺元代建筑）为考察对象的研究¹²外，还有论文依据具体年代的划分考察大木作之营造与相关价值¹³。关于陕西元代建筑，学界的研究时间最长。早在上世纪 50 年代就已有学者对陕西韩城的元代建筑进行专题研究¹⁴，近来（2015 年）也有步踵其后者¹⁵。同时亦有硕士论文对陕西现存的 30 座元代建筑集中分析¹⁶。此外，亦有部分研究涉及元代的衙署建筑¹⁷、元代建筑构造在现代建筑空间的利用¹⁸等。总体而言，这些单篇论文主要依据地域范围对现存的元代建筑进行归类，并着重案例分析。

相关的通论式著作如《元代建筑雕塑史》¹⁹、《元代诸族建筑及居住文化》²⁰注重建筑分类、特征总结与文化分析等。整体来看以科普说明为主，尚有深入探讨和分析的空间。

夏南希（Nancy Shartzman Steinhardt）在 *Toward the Definition of a Yuan Dynasty Hall*²¹一文中认为，尽管元代建筑的过渡特质较为明显，但整体风格依然更接近于《营造法式》影响下的元前时期的建筑。

¹¹ 马婕、韩奕晨、杨孟儒、王泊寒、杨涛、陈蔚，〈巴蜀元代建筑的地域性与时代性——以阆中五龙庙文昌阁为例〉，《建筑与文化》2020 年第 12 期，页 264-267；刘茜、陈良旭、官小均、卿国威、尹婉秋，〈巴蜀元代建筑遗产的现状与保护——以阆中五龙庙文昌阁为例〉，《城市建筑》第 25 期（2021 年第 18 期），页 150-152。

¹² 郭政升、郑国璋、肖杰，〈洪洞广胜寺元代建筑大木作结构研究〉，《陕西理工大学学报（自然科学版）》第 34 期（2018 年 6 月），页 43-50+83。

¹³ 张晶，〈山西元大德年间古建筑大木作营造特征研究〉，太原理工大学硕士论文，2018 年。

¹⁴ 何修龄，〈韩城县所见的元代建筑及其基本特征〉，《文物参考资料》1957 年第 11 期，页 54-58。

¹⁵ 贺林、贾梅，〈韩城元代建筑价值与保护对策研究〉，《文博》2015 年第 4 期，页 103-107；段晓明，〈韩城元代道教建筑〉，《现代装饰（理论）》，2015 年第 1 期，页 153。

¹⁶ 刘瑞，〈陕西元代建筑大木作研究〉，西安建筑科技大学硕士论文，2009 年。

¹⁷ 高星，〈元代衙署建筑形制研究〉，西安建筑科技大学硕士论文，2014 年。

¹⁸ 张菁，〈元代建筑构造在现代建筑空间中的装饰运用〉，北京林业大学硕士论文，2016 年。

¹⁹ 云峰，《元代建筑雕塑史》（上海：上海科学技术文献出版社，2022 年）。

²⁰ 白翠琴、杜倩萍，《元代诸族建筑及居住文化》（哈尔滨：黑龙江人民出版社，2010 年）。

²¹ Nancy Shartzman Steinhardt, "Toward the Definition of a Yuan Dynasty Hall", *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 47, No. 1(Mar., 1988), pp. 57-73

左拉拉 (Lala Zuo) “*Diversity in the Great Unity: Regional Yuan Architecture*”²²一书则考察了现存的元代建筑。在她看来,我们很难用“朝代风格”(“*dynastic style*”)或“官方风格”(“*official style*”)来考虑元代建筑。不同地域的元代建筑各有其特殊的营造手段。在北方,一些元代建筑与宋代建筑几乎无异。如河北保定曲阳德宁殿,忽必烈代表的元代官方在此遥祀北岳恒山,并用沿袭前朝的营造手段来彰显其统治中原的合法性。长江流域的一些元代建筑虽然以《营造法式》为范本,但与金代营造做法混合,又因经济财力原因在一些构件上采取了简化措施(如缩减阑额的大小)。因此元代建筑的多元特质较为强烈,而且往往与地域相关。

(二) 元代绘画

1987年,李铸晋对美国的元代绘画研究进行了简要梳理,并对潜在的研究内容作出指引²³。

杜哲森的《元代绘画史》²⁴与高居翰 (James Francis Cahill) 的“*Hills Beyond a River: Chinese Painting of the Yuan Dynasty, 1279-1368*” (《隔江山色: 元代绘画 (1279-1368)》)²⁵在结构上较为相似,均从元初画坛格局分析开始谈元代山水画创作的保守潮流与变革趋势,在详尽分析画家观念及作品风格的同时,梳理山水画之外的花鸟、人物、壁画等创作等。可被分别视为元代绘画在中国/海外的代表性著作。

陈韵如的《“界画”在宋元时期的转折:以王振鹏的界画为例》²⁶、《记忆的图像:王振鹏龙舟图研究》两篇文章涉及到本文的讨论范畴²⁷。在《“界画”在宋元时期的转折:以王振鹏的界画为例》一文中,作者爬梳了“界画”一词的历史意义,考虑了王振鹏龙舟图绘结构单元的组合手法、建筑物的整体构成模式、画面的整体布局安排、图式与画艺两者配合后的呈现,并进一步与延续王振鹏作风的其他界画作品相比较;在《记忆的图像:王振鹏龙舟图研究》一文中,作者针对台北故宫博物院所藏龙舟图系列作品中图像组件的互通与使用,划归了此批龙舟图与作坊创作的可能关系。

与本文研究主题密切关联的学术著作是俞乐琦 (Leqi Yu) 撰写的“*Painting Architecture:*

²² Lala Zuo, *Diversity in the Great Unity: Regional Yuan Architecture* (Hawaii: University of Hawaii Press, 2019).

²³ (美) 李铸晋, 〈元代绘画研究综述〉, 《新美术》1990年第4期, 页30-32。

²⁴ 杜哲森, 《元代绘画史》(北京:人民美术出版社,2000年)。

²⁵ James Francis Cahill, *Hills Beyond a River: Chinese Painting of the Yuan Dynasty, 1279-1368* (Weatherhill, 1976) .

²⁶ 陈韵如, 〈“界画”在宋元时期的转折:以王振鹏的界画为例〉, 《国立台湾大学美术史研究集刊》2009年第3期, 页135-192。

²⁷ 陈韵如, 〈记忆的图像:王振鹏龙舟图研究〉, 《故宫学术季刊》2002年第11期, 页129-164。

“*Jiehua*” in *Yuan China, 1271-1368*”²⁸。俞乐琦（Leqi Yu）充分考察了元代的界画创作，认为尽管这种绘画类型被汉族精英轻视，但依然在元代宫廷中受到称赏。而且元代形成了一种独有的界画模型体系（modular system）与素描传统，超越了前代的画家创作，又使此类作品难以得到摹仿。

（三）元代题画文学

1. 题画诗词

现在学界已有不少论文和专著述及元代题画诗。早在上世纪八九十年代，就有包根弟《论元代题画诗》²⁹、刘继才《论元代的题画诗》³⁰、郑文惠《元代题画诗研究——以花木蔬果为主》³¹等单篇论文行世。在作家分论方面，研究者们的关注点主要集中在吴澄、邓文原、黄公望、吴镇、王冕、倪瓒等人的题画诗作上。新世纪以来，具有代表性的元代题画诗研究专著主要有王韶华的《元代题画诗研究》³²和刘君若的《画里乾坤：元代题画诗研究》³³。此外，单篇论文的研究涉及其他更多诗人，如萨都刺、黄潜、马祖常、揭傒斯、袁桷、柯九思、刘因等。

元代的题画词创作规模并不如诗歌。不过，现亦有一些学者以元代题画词为研究主题，撰写论文。如王炜的《元代题画词研究》³⁴、张若兰的《元代题画词初探》³⁵等。

2. 题画文

无论是从论文数量还是从研究程度来看，学界对元代题画文的研究都远不及对元代题画诗的研究，笔者甚至检索不出任何以元代题画文为主题的研究文章。事实上，元代题画文中有许多可供研究的面向，如苗贵松在其文章中已注意到元代文人对陶渊明的普遍喜爱³⁶，再如图记的功能，一些图像的创作背景信息往往隐藏在图记文中（如钱重鼎在《水村图》卷后作

²⁸ Leqi Yu, *Painting Architecture: “Jiehua” in Yuan China, 1271-1368*, (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2022).

²⁹ 包根弟，〈论元代题画诗〉，《古典文学》第2集（1980年12月），页317-335。

³⁰ 刘继才，〈论元代的题画诗〉，《辽宁师院学报》1982年第3期，页55-61。

³¹ 郑文惠，〈元代题画诗研究——以花木蔬果为主〉，行政院国家科学委员会研究计划成果报告，国立政治大学中文系，1995年，页1-37。

³² 王韶华，《元代题画诗研究》（北京：中国传媒大学出版社，2013）。

³³ 刘君若，《画里乾坤：元代题画诗研究》（上海：上海人民出版社，2017）。

³⁴ 王炜，〈元代题画词研究〉，华东师范大学硕士论文，2007年。

³⁵ 张若兰，〈元代题画词初探〉，《中国社会科学院研究生院学报》2009年第3期，页99-103。

³⁶ 苗贵松，〈《全元文》题画作品序录〉，《典籍研究》2018年第4期，页163。

的《水村图记》)。因此,笔者将在后续的研究中对元代题画文作出更多的关注。

三、研究方法与步骤

本文运用文图学(Text and Image Studies)的研究方法。衣师若芬于2014年提出“文图学”一词,之后亦作出了广泛且成功的“文图学”学术实践。文图学的原理基于视觉与认知的关系,关注视觉媒介与语言文字的对话机制以及与之相关的社会历史内涵。受米切尔(W. J. T. Mitchell)教授于1994年提出的“图像转向”(Pictorial Turn)的启发,衣师若芬阐释了“文图学转向”的时代意义。文图学同样讨论米切尔所关注的图像与文本之断裂(rupture)、合成(synthesis)、关系(relation)以及文本图像交互的多种可能性,但其所指涉的文本范围更广(不限于语言文字),亦不限制在学理范围内的讨论,而是落实于文本的动态情况,以及对个别文本的细致探讨。不同于米切尔将image视为重点的做法,文图学更强调文本(text),同时将image纳入文本的构成之中。需要指出的是,文图学中的“文本”并不等同于传统意义中的“文本”,它包括了肢体(文本身体)、声音(声音/语言文本)及图绘(文字/文学文本和图像文本),这三种类型可分别对应不同的艺术形式,彼此叠加、汇合。个人的文本与他人的文本之间存在互动,不同的艺术类型也有“互文性”的内涵。

在文图学的理念下,许多材料都可以得到有效研究,且可以根据具体的材料特质总结出不同的文图学方法与研究重点。衣师若芬已探索多年,研究的课题多元广泛,如苏轼³⁷和郑板桥³⁸的题画文学,题画文学的时代演进与审美意识³⁹,文学与传说文本的图像转译⁴⁰,诗、诗意图、题诗意图诗的互文与再生⁴¹,潇湘八景的文化意象⁴²,报纸广告的营销策略⁴³,书法文图学⁴⁴,漫画文图学⁴⁵等。近年也有在衣师指导下的硕士学位论文研究,如对赖马绘本⁴⁶、“兰

³⁷ 衣若芬,《苏轼题画文学研究》(台北:文津出版社,1999年)。

³⁸ 衣若芬,《三绝之美郑板桥》(台北:花木兰出版社,2009年)。

³⁹ 衣若芬,《观看·叙述·审美——唐宋题画文学论集》(台北:中央研究院中国文哲研究所,2004年)。

⁴⁰ 衣若芬,《赤壁漫游与西园雅集——苏轼研究论集》(北京:线装书局,2001年)。

⁴¹ 衣若芬,《游目骋怀:文学与美术的互文与再生》(台北:里仁书局,2011年)。

⁴² 衣若芬,《云影天光:潇湘山水之画意与诗情》(台北:里仁书局,2011年)。

⁴³ 衣若芬,《南洋风华:艺文·广告·跨界新加坡》(新加坡:八方文化创作室,2016年)。

⁴⁴ 衣若芬,《书艺东坡》(上海:上海古籍出版社,2019年)。

⁴⁵ 衣若芬,〈糖衣古籍×视觉胶囊:蔡志忠绘〈老子说〉的漫画、动画与视频弹幕〉,《东张西望:文图学与亚洲视界》(新加坡:八方文化工作室,2019年),页47-74。

亭修禊”⁴⁷的研究等。

衣师若芬在《春光秋波：看见文图学》一书中指出，对于“文本”的研究可从外缘和内在两部分入手，外缘方面关注生产机制、使用情形、社会网络、流通过程等，内在部分探讨文本自身，方法为视其外观、察其类型、解其形构、论其意涵等⁴⁸。建筑属于图像（形象、意象）的范围，题画文学则属于解说阐发图像的文字。本文既以元代的建筑图像及相关的题画文学为关注对象，一方面可在文图学的理论框架下进行研究，借镜已有的文图学研究成果，另一方面也尝试从建筑与建筑图像的角度探索新的文图学研究路径，努力追求一种“建筑文图学”的生成。关于研究材料，笔者已从《全元诗》（68册）、《全元文》（60册）中辑录出超过110万字的题画文献，与建筑相关（屋木画与图中出现建筑的作品）的现存的元代图像也已收集超过90幅，前文亦总结了元代建筑、建筑图像、元代绘画与元代题画文学的研究成果。故本文将立足于上述原始文献与研究文献，采用图像分析、图（作品）文（题跋）互鉴、地面建筑与图像建筑对照的方法，观照在“过渡”、“多元”、“杂糅”特征明显的元代，建筑、绘画和文学是如何在艺文创作中被“具象化”的，作为“时间的艺术”的文学如何同时承载建筑与图像的意义表达，以及图像中的建筑与实体建筑在空间属性方面的同质与区别等。

此外，本文采用西方文论中的“文本细读”（close reading）、“内部研究”（the intrinsic study of literature）与“外部研究”（the extrinsic approach to the study of literature）、“原境分析”（contextual analysis）以及“互文性”（intertextuality）理论等。文本细读是最基础的研究方法，由新批评先驱艾·阿·瑞恰慈（Ivor Armstrong Richards）率先提出，近年也为宇文所安（Stephen Owen）等汉学家提倡和继承，宇文所安在《他山的石头记》一书中称：“偏爱文本细读，是对我选择的这一特殊的人文学科的职业毫不羞愧地表示敬意，也就是说，做一个研究文学的学者，而不假装做一个哲学家而又不受哲学学科严格规则的制约。”⁴⁹这种“文本细读”与雷·韦勒克（René Wellek）和奥·沃伦（Austin Warren）在《文学理论》中提出的“内部研究”相似，均指向“解释和分析作品本身”，因为“无论怎么说，毕竟只有作品能够判断我们对作家的生平、社会环境及其文学创作的过程所产生的兴趣是否正确”⁵⁰，此亦与衣师若芬提出的文图学对

⁴⁶ 莫忠明，〈文图学视角下的赖马绘本研究〉，南洋理工大学硕士论文，2018年。

⁴⁷ 孔伶俐，〈流动的盛宴：文图学视角下的“兰亭修禊”研究〉，南洋理工大学硕士论文，2018年。

⁴⁸ 衣若芬，《春光秋波：看见文图学》（南京：南京大学出版社，2020年），页6-8。

⁴⁹ （美）宇文所安著，田晓菲译，《他山的石头记》（南京：江苏人民出版社，2006年），页244-245。

⁵⁰ （美）雷·韦勒克、奥·沃伦著，刘象愚、邢培明、陈圣升、李哲明译，《文学理论》（北京：生活·读书·新知三联书店，1984年），页145。

内在文本的研究相近，不过很显然，宇文所并不排斥文本分析中的“外部研究”，诚如韦勒克和沃伦所言：“流传极广、盛行各处的种种文学研究的方法都关系到文学的背景、文学的环境、文学的外因”⁵¹，这种理念相对注重文本产生的外部条件，显示出对历史语境的重视。因此，本文采用“内部研究”与“外部研究”相结合的做法，对图像和题跋进行文本细读，同时借鉴巫鸿在《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》中提出的“原境分析”⁵²，阐释相关历史语境。

本文亦通过互文性或文本间性的思路观照元代建筑图像与题跋，比照不同文本间的异同，发现其中的关系内涵或扩散性影响。也正如克里斯蒂娃所言：“文字词语之概念，不是一个固定的点，不具有一成不变的意义，而是文本空间的交汇，是若干文字的对话，即作家的、受述者的或（相关）人物的，现在或先前的文化语境中诸多文本的对话”⁵³，“任何文本都是对另一文本的吸收和改编。因此，文本间性(intertextuality)的概念应该取代主体间性(intersubjective)的概念。”⁵⁴互文性研究“强调多学科话语分析，偏重以符号系统的共时结构去取代文学史的进化模式，从而把文学文本从心理、社会或历史决定论中解放出来，投入到一种与各类文本自由对话的批评语境中。”⁵⁵这种互文性包括两个文本之间的特殊关系，以及某一文本对其他文本的影响。具体到本文，还涉及到实体建筑、建筑图像（图像中的建筑）、文学题跋间的互媒。

⁵¹ (美) 雷·韦勒克、奥·沃伦著，刘象愚、邢培明、陈圣升、李哲明译，《文学理论》（北京：生活·读书·新知三联书店，1984年），页65。

⁵² (美) 巫鸿著，李清泉、郑岩等译，《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》（上海：上海人民出版社，2017年），页1。

⁵³ Julia Kristeva, “Word, Dialogue and Novel”, in *the Kristeva Reader*, Toril moi ed. , Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 1986, p36.

⁵⁴ Julia Kristeva, “Word, Dialogue and Novel”, in *the Kristeva Reader*, Toril moi ed. , Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 1986, p35.

⁵⁵ 陈永国，〈互文性〉，《外国文学》，2003年第1期，页75-81。

第一章 元代建筑图像及其题跋概观

元代的建筑图像从类型上可被分为宫殿、草堂、亭台、茅舍、园林、书院、楼阁、佛寺、道观等。其中宫殿图像与部分楼阁图像被传统的绘画分类界定为“界画”或“屋木画”，其他类型的建筑通常出现于文人画创作之中，强调与周边环境（如山水、树石等）的辩证关系。王振鹏、何澄、李容瑾、夏永、孙君泽等是较为著名的界画家，赵孟頫、黄公望、倪瓚、王蒙、吴镇、朱德润、赵雍、顾瑛等文人画家善于描绘草堂、亭台、茅舍等文人性建筑。从他们流传的作品来看，建筑图像并不承担“再现”或“重视描摹”的义务，而是在遵从绘制惯例的基础上呈现存具画家想象力或创造力的基本样貌。这种特质在文人画创作中尤其明显，建筑时而沦为一种略显抽象的符号，服膺于整体环境的建构叙述界域之中。纯粹的界画创作亦无法避免这种趋势，后文即将提及的一些界画创作甚至表现出超现实主义的风格。但无论是文人画中的建筑，还是界画创作，它们都为与建筑相关的人群服务——宫殿图像与皇权意识紧密相关、“文人建筑”图像的创作伴随着元代文人的隐逸潮流、楼阁的静观体验又暗示了某种宗教体悟。事实上，每一种建筑都有其独特的个体经验叙述，却又无法脱离历史叙述或集体的文化记忆。

题跋无疑拓展了建筑图像的边界，在凝结建筑本质的同时赋予建筑以更多意义。与文人画相关的题写占据了大部分的建筑图像题跋创作，但这些题跋并无意聚焦建筑外观本身进行艺术描述，而是叙写与建筑相关的空间体验与生命哲思。在题跋者的文字中，因历史兴废而产生的建筑创伤代替了纯粹的建筑史叙述，建筑可被系联于王朝的命运、群体的记忆与个人的感兴。一些题跋则展示出与界画类似的工艺技术内涵（如一些楼阁界画上的工致小楷），而这亦属元代的独特现象。

经笔者统计，现存的元代建筑图像共有 93 幅，《全元诗》、《全元文》所载与建筑图像相关的元代题跋有 203 篇（统计表格详见文后附录二、三）。现存始建于元代的建筑有 430 处，大部分集中在山西（335 处）、陕西（30 处）和河南（18 处），现今列入中国全国重点文物保护单位的元代建筑共有 218 处，基本为宗教建筑（以佛寺和道观为主，亦有少量清真寺）。

本文拟从皇室、文人、宗教三个基本维度出发，以类型学分析元代建筑图像及其题跋，包括宫殿建筑图像与题跋、文人建筑图像与题跋、宗教建筑图像与题跋。其中宫殿建筑图像与题跋独立成章（第二章），文人建筑图像与题跋涵盖亭、草堂、茅屋、园林、书院等建筑类型（第三章），宗教建筑图像与题跋分两章论述，一是文人化的楼阁图像与题跋叙述（第四章），二是纯宗教意义的寺庙、道观图像与题跋（第五章）。

一、元代宫殿建筑图像与题跋

在元代，绘制宫殿图像的群体是深居于宫廷之中、且能接触到大量相关画作的宫廷画家，如王振鹏、李容瑾、何澄、朱玉等，他们主要精工于界画创作。部分文人画家亦能绘制宫廷图像，如赵孟頫之子赵雍。他们绘制的内容包括了当朝主要宫殿（如大都的大明殿、上都的大安阁等）和前朝宫殿（如汉建章宫、唐骊山宫、宋宝津楼等），也有一些异质空间的建筑（如龙宫和月宫）。题跋这些宫廷建筑图像的群体既有与皇室关系密切的儒臣，亦有隐逸于山林的文人。题跋内容折射出两种传统：一是基于君臣伦理关系的政治传统，二是以“黍离之悲”为基调的抒情传统。

（一）元代宫殿

自铁木真即位后，蒙元王朝先后修建四座都城：哈喇和林城、上都、大都、中都。除哈喇和林城外，上都、大都、中都的修建模式与建筑样式基本以汉制为主，一些汉族朝臣亦参与设计都城。哈喇和林城由汉人刘德柔（刘敏）主持修建，万安宫为主要宫殿。《鲁布鲁克东行纪》记载万安宫称：“宫殿像一座教堂，有中心部分，两侧是两排柱子，南面是三道门……汗坐在北面的高处，让大家都能看到……他本人则像神明一样高坐在那里。”⁵⁶显示其建筑样貌与欧洲常见教堂类似。

上都由刘秉忠奉命修建。公元1256年，忽必烈命刘秉忠在恒州东北（今内蒙古自治区正蓝旗上都镇）营建宫室，以为开平府，1260年忽必烈更开平府为上都城。在此之后，诸多元朝皇帝都将上都视为避暑之地。大安阁是上都最主要的宫殿。虞集在《题大安阁图》中交代了大安阁的建造历程与建筑地位：“世祖皇帝在藩，以开平为分地，即为城郭宫室，取故宋熙春阁材于汴，稍损益之以为此阁，名曰‘大安’。既登大宝，以开平为上都，宫城之内，不作正衙，此阁岿然遂为前殿矣。”⁵⁷此外，元朝统治者还在上都东西两侧修建东、西凉亭以作为狩猎行宫。

刘秉忠亦是元大都的主要设计者。元至元四年（1267年），忽必烈下令修建大都城，元至元十三年（1276年）建成。大都宫城正殿为大明殿，太液池西侧为太子与太后居住的兴圣宫与隆福宫。陶宗仪《南村辍耕录》评价大都“萦畿带甸，负引山河。壮哉帝居，择此天府。城方六十里，里二百四十步，分十一门……正衙曰大明殿，曰延春阁，宫城周回九里三十步，东西四百八十步，南北六百十五步。”⁵⁸元大都及其宫城的修建奠定了明清两代宫殿的基本格

⁵⁶ 耿昇，何高济译，《鲁布鲁克东行纪》（北京：中华书局，2002年），页285。

⁵⁷ （元）虞集，《道园学古录》（上海：商务印书馆，1937年），页186。

⁵⁸ （元）陶宗仪，《南村辍耕录》（北京：中华书局，1985年），页297。

局。

元中都位于今河北张北县西北 15 千米，是“四都”中最晚修建的都城。元朝统治者对中都的营造同样广泛采用汉制，装饰繁丽。杨鸿勋在《宫殿考古通论》总结元中都遗址风貌时称：“台基堆积中有琉璃瓦龙纹瓦当、如意头龙纹滴水、各种琉璃吻兽以及灰瓦等遗物……从汉白玉雕角柱石、螭首来看，造型生动，雕刻技法纯熟精美，实为上乘之作。”⁵⁹

（二）元代宫殿图像

元代宫殿图像可被划分为两类：一是元代画家绘制的、以元代宫廷建筑为表现对象的图像，一是元代画家绘制的、以其他（或未知）朝代宫廷建筑为表现对象的图像。

大都和上都的宫廷建筑受到界画家们的欢迎，元代皇室成员也乐见此类图像的产生。王振鹏曾在仁宗在位时期（1311 年-1320 年）绘制《大安阁图》、《东凉亭图》、《大明宫图》，其中《大安阁图》、《东凉亭图》画后都有虞集的题跋。虞集评价王振鹏向仁宗进献的《大明宫图》“世称为绝”，王振鹏也因此获得仁宗赏识而屡次升官：“延祐中得官，稍迁秘书监典籍，得一徧观古图书，其识更进，盖仁宗意也。”⁶⁰其名号“孤云”处士亦是仁宗所赐⁶¹。徐康在《前尘梦影录》中评价此图：“墨笔畵（界）画，豪分缕析，左右高下，方员平直，曲尽其妙，而神气飞动，不为法拘。”⁶²其画面完整无损，但元明时期的题跋被人割去。同一时期，仁宗召见工于绘事的画家李士行，李士行同样为仁宗绘制《大明宫图》而获嘉赏。至正元年（1341 年），赵孟頫之子赵雍奉顺帝之旨入京，绘制台阁。

一些宫廷建筑图像托名前朝知名建筑，然其形制与构造仍然符合宋元时期的建筑风格。如佚名《建章宫图》、李容瑾《汉苑图》。《建章宫图》中所绘斗拱为元代之后的风格，多作“琴面式”而非前代的“批竹式”，且结构意义减少，装饰意味增加。开间亦多有补间铺作，区别于唐代流行的只有柱头铺作的建筑风格。不过，《建章宫图》也较为明显地展示出建章宫的营造用意。画家除对“千门万户”的建章宫进行细致描摹，并以大量平坐承载宫殿之外，还有意绘制高台建筑。图中出现的一处下大上小的高台被研究者推断为用于祭祀或瞭望⁶³。汉

⁵⁹ 杨鸿勋，《宫殿考古通论》（北京：紫禁城出版社，2001 年），页 548。

⁶⁰ （元）虞集，《道园学古录》（上海：商务印书馆，1937 年），页 317。

⁶¹ “昔元之时，永嘉有王振鹏者，亦以善画得幸于仁宗，官亦至千户，赐之号曰孤云处士。”见（明）王直《抑菴文集》（上海：上海古籍出版社，1991 年），页 354。

⁶² （清）徐康《前尘梦影录》（上海：商务印书馆，1935 年），卷下，页 41。

⁶³ 见林丽娜文字撰述，国立故宫博物院编辑委员会编辑，《宫室楼阁之美：界画特展》（台北：台北故宫博物院，2000 年），页 107。

代帝王多以此类高台建筑为沟通神仙的媒介，《汉书》曾记载建章宫内有“神明台、井干楼，高五十丈，辇道相属焉”⁶⁴。李容瑾的《汉苑图》同样展示出宋元时期的建筑风貌，尤其是画中在宋元时期广泛出现的十字屋脊。

王振鹏绘制的“龙舟系列”图像主要表现《东京梦华录》所载北宋汴京宝津楼、金明池一带的龙舟竞标场景。已有学者整理出 9 幅龙舟界画作品⁶⁵，笔者共发现 11 幅“龙舟系列”图像，较前述 9 幅作品增加了上海博物馆藏（章佩乙旧藏）的《金明池龙舟图》和传为王振鹏绘制的青绿山水《龙舟竞渡图》。其数量之多，显示出此类图像较高的欢迎程度。画面的结构基本相似，从右至左的构图为：大型龙舟、水心殿、拱桥、宝津楼。由于王振鹏并未见过前朝的宝津楼，此图依然是经由设计和创造的想象之作。

此外，一些元代画家还创作存具于异质空间的宫殿建筑，如朱玉《龙宫水府图》、佚名《广寒宫图》等。

（三）元代宫殿图像题跋

元代统治者在多地营造宫城，修建大型建筑，固然与其“幅员之广，户口之夥，贡税之富”的王朝实力相契。在陶宗仪看来，这也无可厚非，宫阙制度“倍秦汉而参隋唐”⁶⁶也是理所当然之事。不过这并不意味着元代的儒臣们提倡或鼓励皇室在宫廷营修上花费太多心思。宫殿图像能令阅读者升起盛世繁华之感，虞集等人则看到了其间的讽喻功能和借鉴意义。明代王直在《抑菴后集》中评价王振鹏《大安阁图》称“（大安）阁，世祖建也，君子谓其有堂构之讽”⁶⁷，此即指虞集在《大安阁图》后的题跋内容：“观其位置，经营之意，宁无堂构之讽乎？”⁶⁸作品看似是在铺陈繁华盛景，实则提示繁华转瞬即逝的可能。换言之，从创作角度而言，这些宫殿图像的主要任务是描摹建筑而非关心政治道德，但由于它们的生成场域是宫廷，受众包含了皇室成员和需要去讽诫他们的儒臣，这些图像便不可避免地服膺于君臣伦理关系的叙述。程钜夫对何澄三幅界画的题跋便揭示了这种艺术功效与政治实践：“自古以翰墨见知当世不无人，澄独以《姑苏台》、《阿房宫》、《昆明池》托物寓意，其庶几执艺以谏者欤！”⁶⁹在程钜夫的讲述中，何澄以画笔进行讽谏，其身份虽与儒臣有别，但履行的是儒臣同样重视的

⁶⁴ （汉）班固撰，（唐）颜师古注，《汉书》（北京：中华书局，2013年），页1245。

⁶⁵ 董帅，〈《龙池竞渡图》卷研究〉，《湖北美术学院学报》2022年第2期，页76-85。

⁶⁶ （元）陶宗仪，《南村辍耕录》（北京：中华书局，1985年），页304。

⁶⁷ （明）王直《抑菴文集》（上海：上海古籍出版社，1991年），页354。

⁶⁸ （元）虞集，《道园学古录》（上海：商务印书馆，1937年），页186。

⁶⁹ 杨镰主编，《全元诗（第十五册）》（北京：中华书局，2013年），页194。

政治责任。结合何澄因进献此卷而被“超赐官职”的事实来看，界画超越了其本身具备的艺术功能，转而在政治场域中发挥独特作用。

“堂构之讽”的规鉴或警示同样适用于同时期部分画家所绘以前代宫殿为表现对象的作品。虞集亦曾对前朝建筑发出感叹：“尝观纪籍所载，秦汉隋唐之宫阙，其宏丽可怖也。高者七八十丈，广者二三十里，而离宫别馆，繇延联络，弥山跨谷，多或至数百所。”⁷⁰这种感受近乎于人们对繁华宫殿图像的观赏体验，《建章宫图》、《汉苑图》等大幅宫殿图像虽确实无法还原前代建筑，但在山川之形势、营造之规模、建筑之布局等方面都极力向文献中的记载靠近，所以对宫殿图像的题跋亦如同在题写宫殿（一如程钜夫对何澄《姑苏台》、《阿房宫》、《昆明池》的题写内容）。陶宗仪痛骂这些前朝宫殿为“木妖”，大规模的营修让百姓蒙苦。因此，统治者必须要在建造宫室完毕后改善民生、重视百姓诉求⁷¹。

相较于“堂构之讽”在元代皇室、朝臣、宫廷画家之间存具的独特意义，另一种因前朝宫殿而生发的感伤情绪则显得普遍而无力。柳贯在《开元宫图后序》中称此类感受为“《黍离》之遗声”⁷²，即悲悯前朝事之兴废。这种情绪常见于对唐明皇宫殿图像的题跋内容之中。题跋者们的叙述重点也并不在画面上高低冥迷的宫殿建筑，而是唐帝国的盛衰历程与唐玄宗本人的情感遭遇。在这些诗人们的笔下，画中的唐明皇所居宫殿（如长生殿、骊山宫、曲江宫殿等）早已沦为丘墟，唐明皇亦不现身于画中，他们的诗思在画之外，和历史事件（如安史之乱、杨贵妃魂断马嵬坡等）联系在一起。

二、元代“文人建筑”图像及其题跋

元代“文人建筑”今已不存，仅可从相关图像中窥探当时的建筑形制与样貌。与重在大规模铺陈的宫殿图像不同，“文人建筑”图像更注重阐释建筑与山水的关系，建筑并非画面的主要部分，图像题跋的重心亦不在建筑本身。同时，图像与题跋创作的创作群体主要是集中于江南一带的汉族文人，蒙古人、色目人则较少参与相关艺文活动。

（一）元代“文人建筑”及其图像

杨慎初对“文人建筑”如此定义：“文人建筑，包括其居宅、园林、书院，及一些文人活动场所，追求幽静典雅，所谓安身立命，修养心性，表现出朴实、淡雅、自然、含蓄的特点。”⁷³

⁷⁰ （元）陶宗仪，《南村辍耕录》（北京：中华书局，1985年），页304。

⁷¹ （元）陶宗仪，《南村辍耕录》（北京：中华书局，1985年），页304。

⁷² 李修生主编，《全元文（第二十五册）》（南京：江苏古籍出版社，2001年），页139。

⁷³ 杨慎初，〈书院建筑与传统文化思想——试论文人建筑〉，《华中建筑》1990年第2期，页31。

借鉴杨慎初的观点，本文对“文人建筑”的定义是：文人理想中可供自由栖身、修养、观景的建筑。按照类型划分，元代“文人建筑”包括亭、草堂、茅屋、园林、书院。“文人建筑”并不追求一种物质的永恒性，而是通过寄身于自然（或天地之间）而获得与山林的密切沟通，从而使文人在精神上与天地永恒。在建筑材料上，文人对建筑的构造也并不施用砖石，而是廉价的茅草、泥土、竹子等（尤其是亭、草堂、茅屋）。尽管居住环境简陋，许多文人依然乐在其中。他们邀请画家为居舍绘制图像，并通过为居舍“命名”来达成对山林一方诗意地占有，形成独属个人的建筑空间。这并非基于政治影响力的划分，而是文人群体对隐逸生活的共享。

亭、草堂、茅屋均是文人静观的重要对象。它们存在于世俗世界之外，隐匿于山林之间，激发文人之想象力而使他们产生营造与居住的动机。换言之，亭、草堂、茅屋作为有限的物质空间，却赋予了文人精神上的无限可能。同时，这些建筑所代表的崇高性（如“亭”的孤高）与隐蔽性（如草堂、茅屋隐藏在山水之中）往往象征着文人品格。园林与书院则是文人创造的闭合景观。尽管二者功能并不相同，然均容纳文人在其间修身体悟。他们不同于开放式的文人建筑，转而朝向对居住空间的细致建设，试图在山林之中再造一处天地。

笔者统计现今流传的“文人建筑”图像共 48 幅，《全元诗》、《全元文》中著录的“文人建筑”图像共 72 幅。总体而言，这些图像有两种倾向：一是具备强烈的个人印记，存在较高的辨识度，建筑与其主人的命运密切相关。以草堂为例，本文在第三章列举顾善夫的怡乐堂、张德常的良常草堂、杨谦的竹西草堂以论证草堂、草堂图像与相关题跋的关系内涵，这些艺文创作均指向草堂主人的生命历程与营居思想。另一个是更着重于体现建筑与山林的环境联结，意图塑造归隐或静观坐忘的氛围，同时暗示文人交游的可能。如在吴镇的《草亭诗意图》中，文人理想的栖居环境包括了草亭之外的湖石与山林，草亭因其所处位置而彰显其隐逸魅力。两位文人在其间对谈，增强了草亭连接众人的空间意义。尽管草亭摇摇欲坠，但文人们对草亭的兴趣依旧不减，甚至希冀自己即是画中生活的人。吴镇的题跋也表明他是因为友人而构筑如此超然的山林空间，这无疑增强了画中二人的指涉性。

现今流传元代创作的园林、书院建筑图像较少，但从《全元诗》、《全元文》著录的题跋创作来看，此类建筑图像在元代受到一定程度的欢迎，亦有知名画家创制相关图像，尤其是园林图像，如倪瓒曾绘制《西园图》和《狮子林图》。他在《西园图》题跋中自述其在园林之中“幽吟一月不出户”，园林已然为其提供了山水的知足，主人完全可以优游其间而足不出户。他的《狮子林图》则显示出较强的写实风格，画中也出现了委托人的身影。尽管其中的建筑叙述并不像后世部分相关画作（如清代钱维城绘制《师林全景图》）那样明晰，“屋木”也非倪瓒等文人画家之强项，这幅图像依然忠实于原景。同一时期的朱德润、徐贲等也绘制过《狮子林图》，但他们的影响力并不及倪瓒的作品。乾隆珍赏倪瓒的《狮子林图》，在画

上题写大量题跋。他本以为狮子林早已不存，后来得知此园就在苏州，大喜过望。他在游赏狮子林后发出感慨：“故址虽存，已屡易为黄氏涉园，今尚能指为狮子林者，独赖有斯图耳。翰墨精灵，林泉藉以不朽，地以人传，正此谓耶。”⁷⁴乾隆指出了园林图像的复制功能与承载意义，林泉（园林）因图像而得以不朽。

（二）“文人建筑”图像题跋

“文人建筑”图像题跋较少叙述建筑本身，而更注重表现建筑周遭的人文与自然环境，同时联系建筑主人的生命历程与营建动机。这些题跋内容中，有三种主要情感表达值得注意：一是因观画而升起的归隐山林之意，二是简叙建筑主人卜宅营居的过程，三是展示在建筑中畅怀坐忘的静观体验。

1. 归隐山林

尽管文人们在题跋中并未直接表达归隐情绪，这些文本创作（如大量赞述建筑周围的环境）依然透露出他们对隐逸山林的向往，此类创作可被划归入文学史中的隐逸书写范畴。总体而言，有两种力量在召唤文人脱离世俗之境：一是存具隐逸魅力的山林；二是藏匿于山林的文人旧居（或曰家宅）。元代流传的一幅《草堂归来图》（现已失传）便将文人曾居住的草堂视为“本真”的象征，草堂因慈母的存在以及作为“家宅”的属性而具备召唤的力量。当然，这是一种“返归”家宅的情况。大部分题跋则显示出文人在山林中对新家宅的营造与经营实践，构筑出适于隐逸的建筑空间。

徐清泉认为，“隐逸”可被划分为“隐”和“逸”两种境界。“‘隐’是初级境界，属于技术操作的境界，它在一定程度上还执有所持，所以它基本上就是‘身隐’；‘逸’是高级境界，属于艺术审美的境界，它在相当程度上已无所执无所待，实现了‘天人合一’，所以它基本就是‘道隐’。”⁷⁵元代的“文人建筑”依然是“身隐”与“道隐”的物质载体。以草堂为例，顾善夫的怡乐堂、张德常的良常草堂、杨谦的竹西草堂均是“身隐”的空间，但同时也提供了“道隐”的审美体验。文人能够在这些建筑之中完成“人格的独立和自由的获得”。同时，一些文人不断进行着“移居”以靠近理想中的隐逸环境。如倪瓒在《题良常草堂图》中引用林逋诗句以解释张德常祖父鹤溪先生移居华山的因缘，“结屋正临流水，开门巧对长松”的新家宅环境正契合于林逋笔下移居后的场景：“只应天竺溪流上，独木为桥小结庐。”⁷⁶

⁷⁴ 由笔者根据画上题跋书法释读。

⁷⁵ 徐清泉，〈论隐逸文化在中国传统文学艺术发展中的意义〉，《文学评论》2000年第4期，页126-127。

⁷⁶ 倪瓒《题良常草堂图》：“和靖处士尝赋诗曰：‘山水未深鱼鸟少，此生犹拟再移居。只应天竺溪流上，独木为桥小结庐’，以中之大父鹤溪先生自金坛移居荆溪，因以中相过，话处士旧诗，戏为图此。结屋正临流水，开门巧对长松。为待神

2. 卜宅营居

文人们在题跋建筑图像时不吝笔墨地书写建筑周围的诗意环境。他们在想象力的驱使下开始卜宅营居，建造新的家宅。但对许多文人而言，他们并无足够的财力营修新居，“物质上的匮乏是隐逸生活的极大考验”⁷⁷，且有时需要友人的襄助，在山林中卜居新宅的愿望方可达成。以钱重鼎邀请赵孟頫绘制《水村图》一事为例，钱重鼎曾长期寄身于翰林典籍陆行直家中，向往陆氏分湖之东的别墅却无法前往，但他在陆氏的帮助下完成了“分湖新卜筑”的心愿，“得与鲈乡蟹舍隣接”，一扫“城市委巷逼仄之怀”⁷⁸。此事见于钱重鼎在《水村图》后题写的《水村隐居记》中。

不过，一些经济实力相对雄厚的文人主动选择栖身于茅舍之中。吴克恭在《玉山草堂诗序》中描述了玉山草堂顾瑛对建筑材料的选择：“结茅以代瓦，俭不至陋，华不逾侈。”⁷⁹顾瑛有意识地选用茅草筑屋，力求一种“俭”与“华”的平衡。他在玉山草堂举办的雅集活动也存在类似的微妙平衡，杨维桢评价至正戊子（1348年）举行的玉山雅集为“清而不隘也，华而不靡也”⁸⁰，而这正符合玉山草堂主人雅趣与逸品。从选择建材到组织雅集，显示出此类文人围绕建筑进行的巧妙构思。

3. 畅怀坐忘

赵雍在《竹西草堂图》的画面前题写了王安石《钟山即事》的诗句：“茅檐相对坐终日，一鸟不鸣山更幽。”⁸¹向外开敞并与自然联结的“文人建筑”（亭、草堂、茅屋）无疑为文人“坐忘”或“静观”提供了绝佳场域。《竹西草堂图》便还原了这种场景：草堂主人正坐在宽敞的屋舍之中，屋舍周围的格子窗是一马三箭式，木窗三面敞开，可见草堂主人悠闲的姿态：他卧于榻上，正凝视着远方的河水与对岸的修竹。在这种独居体验中，草堂主人与周围的山水植物达成了和谐的默契，亦如赵橚的题跋：“绿窗沈沈几席润，日对此君（指松树）成莫逆。”⁸²此正契合庄子对“坐忘”的论述：“堕肢体，黜聪明，离形去知，同于大通，此谓坐忘。”⁸³在西

芝三秀，移居华岳西峰。”见杨镰主编，《全元诗（第四十三册）》（北京：中华书局，2013年），页69。

⁷⁷ 卞东波，〈尚友古人：陶渊明致敬的隐士们〉，《古典文学知识》2014年第6期，页59。

⁷⁸ 由笔者根据画上题跋书法释读。

⁷⁹ 李修生主编，《全元文（第三十九册）》（南京：凤凰出版社，2004年），页98。

⁸⁰ 李修生主编，《全元文（第四十一册）》（南京：凤凰出版社，2004年），页245。

⁸¹ 王安石，《国学基本丛书简编：王临川集（中）》（上海：商务印书馆，1938年），页11。

⁸² 杨镰主编，《全元诗（第三十二册）》（北京：中华书局，2013年），页131。

⁸³ 陈鼓应著，《庄子今译今注》（北京：商务印书馆，2007年），页240。

方文论中，这种体验亦近乎本雅明提出的“宗教式静观”，但加斯东·巴什在《空间的诗学》描述的静观体验在此处更为确切：“一种奇特的灵魂状态，那就是梦想把梦想者放在身边的世界之外，放到一个无限发展的世界面前。”⁸⁴

有时，文人在建筑中的静观达到一种物我混融的境地。刘敏中在一幅《秋月山亭图》后的题跋叙述乌鹊惊飞之事：“万动冥冥尽息机，月明乌鹊自惊飞。山间未有人间险，何树何枝不可依。”⁸⁵张晶认为，“静观是不经由概念的，而是以知觉的形式把握对象的表象。”⁸⁶刘敏中由乌鹊的惊飞感知到山间惊险，又将自己视为乌鹊，表示自己早已感知到人间惊险，更愿栖身山间。

三、元代宗教建筑图像及其题跋

不可否认的是，元代宗教建筑图像的文人化特质较为强烈。文人擅于将宗教建筑中常见的高台建筑（如塔与楼阁）与山水结合，营造神秘氛围与朦胧意境，部分图像则再现了较为经典的宗教叙事（如吕洞宾飞度与岳阳楼图像）。尽管现今中国尚存大量元代建筑遗存（列入中国全国重点文物保护单位的元代建筑共有 218 处，见附录一），但并无专门描绘某一宗教建筑的图像流传。不过，一些文人画中出现的建筑仍有较强的指涉性，显示出此时期文人与方外之士的紧密联动。

（一）《仙山楼阁图》的文人化发展

楼阁建造与“神仙之说”密切相关，《汉书·郊祀志》称“仙人好楼居”⁸⁷，“黄帝时为五城十二楼以候神人”⁸⁸。汉代统治者在宫殿中修建楼阁，一些汉代遗迹出土大量楼阁明器（如陶楼），反映出当时人们的升仙愿望。楼阁追求一种上升、动态、通灵的空间效果，形体相对稳定，大多具备向上内收的造型。此类建筑在现实中较少用于居住，在宫殿中也不作为主要的朝会场所，多是文人登高求仙、寻求精神享受之处。“楼”与“阁”的具体内涵略有差异，陈明达在《营造法式大木作研究》中称：“屋上建屋为楼，平坐上建屋为阁。”⁸⁹不过，一些宋元时期木制楼的屋与屋之间亦通过平坐层（结构转换层）传力。

⁸⁴（法）加斯东·巴什著，张逸婧译，《空间的诗学》（上海：上海译文出版社，2009年），页199。

⁸⁵杨镰主编，《全元诗（第十一册）》（北京：中华书局，2013年），页292。

⁸⁶张晶，《审美静观论》，《吉林大学社会科学学报》2003年第2期，页113-114。

⁸⁷（汉）班固撰，（唐）颜师古注，《汉书》（北京：中华书局，2013年），页1241。

⁸⁸（汉）班固撰，（唐）颜师古注，《汉书》（北京：中华书局，2013年），页1246。

⁸⁹陈明达，《营造法式大木作研究》（北京：文物出版社，1981年），页28。

因此，人们易于将楼阁与仙境联系在一起。《仙山楼阁图》的创作大约出现于唐代，首倡者即是文人画家，张丑在《清河书画舫》中称：“仙山楼阁一题，创自李思训，宋元名手多作之。”⁹⁰言及唐代时称“唐饰新题，如李思训仙山楼阁之类”⁹¹，这一观察近年也被相关研究者视为定论⁹²。

元代有两幅现存较著名的《仙山楼观图》，一为陆广所作，一为陈汝言所作。二者在构图、功能方面拓展了“仙山楼阁”题材创作的意涵。赵孟頫亦曾多次绘制《仙山楼阁图》，然未能流传至今，只得从后世摹写、仿制赵孟頫原作之成果略窥其貌，如清代周鲲仿赵孟頫绘制的《仙山楼阁图》。赵孟頫外孙王蒙在绘制《仙山楼阁图》外，也创作多幅符合“仙山+楼阁”范式的作品（如藏于上海博物馆的《丹山瀛海图》）。至明清时期，“仙山楼阁”主题画作之生成与题写成为画坛普遍现象。明清画坛代表性人物（如明四家、清初四王）均曾多次以此一主题为绘画对象。近年的相关研究较关注仇英的《仙山楼阁图》⁹³（现藏于台北故宫博物院）。在题画创作方面，清官修《题画诗》卷一百十三中有“宫室类”一种，其中题写《仙山楼阁图》之诗有 15 首，其他与建筑图像有关的诗作有 50 首。画坛巨擘之互创与互跋是这一时期的常态⁹⁴。

“仙山”既为道家范畴，不免有擅于绘事的道士参与创作《仙山楼阁图》，部分道士甚与世俗画家、文人关系紧密，助推了图像的内涵发展⁹⁵，一些佛门子弟也对该题材产生兴趣⁹⁶。然总览《仙山楼阁图》的创作群体，仍以文人画家为主。元代之后存在两种围绕《仙山楼阁图》的文人交游现象，一是前文所述画家之互创与互跋，二是祝寿风气影响下的以绘交善现象。

不过，需要指出的是，《仙山楼阁图》虽有宗教语境，但并不属于宗教画之界域，只是在某些方面与宗教实践重合。一些巨幅山水固然利于人们的“内观”实践，画家所取颜料、所

⁹⁰（明）张丑撰，徐德明校点，《清河书画舫》（上海：上海古籍出版社，2011年），页608。

⁹¹（明）张丑撰，徐德明校点，《清河书画舫》（上海：上海古籍出版社，2011年），页553。

⁹²见孙国良，〈“主题学”视野下的游仙山水画研究〉（北京：中国艺术研究院博士论文，2020年），页120。

⁹³刘泽，〈明代题画中的〈仙山赋〉相关问题考索〉，《中国书法》2018年第10期，页157-158。

⁹⁴如文征明在唐寅《仙山楼阁图》后题跋，祝允明在沈周《仙山楼阁图》后题跋等。

⁹⁵如元代萨都刺《题舒真人仙山楼观图》，见杨镰主编，《全元诗（第三十册）》（北京：中华书局，2013年），页192。

⁹⁶如《全元诗》记载释宗衍《题仙山楼观图》，见杨镰主编，《全元诗（第四十七册）》（北京：中华书局，2013年），页345。

绘山水造型也或与内丹修炼相关，但就此类图像的发展脉络而言，文人化的趋势仍是主流。

（二）楼阁图像的宗教情景

元代众多画家绘制楼阁图像，一些名楼如岳阳楼、黄鹤楼、滕王阁等成为创作对象。他们在布局经营上普遍类似，采用对角线构图，将画面分割成楼阁与山水两个部分，楼阁图像旁往往有微小的细楷。值得注意的是，一些画家在以细笔绘制楼阁的同时，也在画面上表现神仙故事。如传为夏永绘制的《吕洞宾过岳阳楼图》和佚名《吕洞宾过岳阳楼图》。两幅作品均藏于大都会艺术博物馆，描绘吕洞宾以飞仙之姿度过岳阳楼和洞庭湖之景。尽管有学者考证这两幅图像应是明代仿宋之作，理由是“这种构图方式比较符合明代界画的风格，另外本画岳阳楼建筑结构多处地方出现错位、缺失、简单示意等不严谨的情况”⁹⁷，不过，即使是明代仿宋之作，也能说明元代存有以吕洞宾飞度岳阳楼为题材的作品。

岳阳楼所在的岳州是吕洞宾仙传的产生地，这两幅画作应与“吕洞宾三醉岳阳楼”故事相关。该故事有两个流传版本，一是“三醉黄酒”，二是“三度城南柳”。岳州亦是祭祀吕洞宾的重地，史料表明，至迟在北宋庆历年间，岳阳楼就已有吕洞宾画像⁹⁸。元代方回作诗《夜梦吕洞宾仙翁忽忆戊午西游岳阳楼老木居士祠观洞宾像与今南谷高士巾裹政如此奇晓起再赋》，说明吕洞宾画像在元代已被供于祠中，作祭祀之用。康豹认为，吕洞宾崇拜在宋代即已遍及今安徽、湖北、湖南、江苏、江西、山东、山西、陕西、浙江各省。吕洞宾专门的仙传故事出现于北宋末期，最早的中心就是岳州（即今湖南省岳阳市）。现有的证据表明，岳州也是祭祀吕洞宾规模最大、香火最盛的圣地之一（另一处是今山西芮城的永乐）⁹⁹。吕洞宾升仙的叙事在芮城永乐宫纯阳殿东壁的壁画中也有绘画再现，但场景是武昌的黄鹤楼。此图为《武昌货墨》图（1358年），元代朱好古门徒绘制，描绘吕洞宾仙游武昌，在黄鹤楼卖墨，最后显化驾鹤而去之事。

（三）佛寺与道观图像及其题跋

元代存在较多描绘实景佛寺与道观建筑的作品。这些建筑图像与文人山水画的发展结合，形成“秋山萧寺”、“雪山萧寺”、“关山萧寺”、“晴峦萧寺”、“仙山楼阁”等图式。此外，一些“八

⁹⁷ 杜浩远，〈大都会博物馆藏《吕洞宾过岳阳楼》图研究〉，《文物鉴定与鉴赏》2014年9月，页95。

⁹⁸ 范致明《岳阳风土记》：“庆历中，天章阁待制滕宗谅坐事谪守岳阳。一日有刺谒云回岩客，子京曰：‘此吕洞宾也，变易姓名尔。’召坐置酒，高谈剧饮，佯若不知者，密令画工传其状貌。既去，来日使人复召之，客舍主人曰：‘先生夜半去矣，留书以遗子京。’子京视之默然，不知所言何事也。今岳阳楼传本状貌清俊，与俗本特异。”见《全宋笔记：第二编（第7册）》（郑州：大象出版社，2003年），页79。

⁹⁹ 康豹著，吴光正、刘玮译，《多面相的神仙——永乐宫的吕洞宾信仰》（济南：齐鲁书社，2010年），页80。

景”图的创作亦接纳寺院与道观（如“潇湘八景”中的“烟寺晚钟”，吴镇《嘉禾八景图》中的寺院道观等）。整体而言，此类图像的绘制者及接受群体依然是文人，部分文人绘制的寺院建筑有明确的指涉，如王蒙《太白山图》中的天童寺（释宗泐在题跋中称此幅为《天童高松图》）、《嘉禾八景图》中的空翠寺、本觉禅寺、景德禅寺等。部分文人对建筑的描绘则呈现出一种略显抽象的表现主义（如王蒙至正二十二年（1362年）绘制的《秋山萧寺图》）。

僧人、道士等方外之士也参与绘制建筑图像，但他们的重点并不在于描绘山水景观，而是以建筑表达禅境或祥瑞之意，并邀请文人作跋。当然，僧人、道士也会在文人绘制的建筑图像后作跋。一般来说，高台建筑（如佛塔、楼阁）受到文人画家的青睐，也因为这些建筑具备较高的辨识度，人们更能直观地得知画面中是何种宗教指涉。画家对佛寺、道观的呈现也并非单独式的，而是将建筑与具备静观和内修意味的山水组合在一起。关于佛寺（或楼阁）与山水的辩证关系，有两种常见的处理手段：一是画家有意利用山林或云雾遮挡佛寺建筑，以此增强宗教氛围的神秘性；二是让茅屋介入山水景观以区隔方内方外，同时使用固定形象（如蹇驴、访幽者、山居之人等），这些形象一般出现在山下的茅屋世界中（如李成绘制的《秋山萧寺图》和《晴峦萧寺图》）。石窟寺在此时期也常出现在画家笔下（如李昭的《雁荡图》）。

诸多题跋者在佛寺建筑图像之后慨叹个人身世，追忆前事。在他们看来，画中行人的命运亦如自己的命运，他们均望向远处朦胧的佛塔，希冀脱离尘世。对“八景”的题跋则以简短的五言诗、七言诗为主。在道观图像的题跋中，宗教氛围相对浓厚。一些题跋者认为，道观不仅是道士修炼的场域，更可被视作凡俗不可接通的仙境。同时，道观与帝国的命运紧密相连。以《昊天群鹤图》为例，胡祗遹描绘仙瑞之后亦称此事亦是对元世祖的祝贺（此时他刚平定天下不久）。这幅图也让人联想到政和二年（1112年）在汴京宣德门发生的群鹤祥瑞事件，也让人想到宋徽宗亲笔绘制的《瑞鹤图》。

第二章 故国神游与宫殿想象

建筑大约在五代至北宋间形成一个专门的绘画科目，郭若虚在《图画见闻志》记载本朝画家时将建筑归入杂画门，称为“屋木”。南宋之后出现“界画”一词，即专门用界尺（一种专供用毛笔画直线的工具）作画。北宋至元是中国屋木画/界画创作的高峰时段，涌现出较多知名的画家及作品。元之后的屋木画则逐渐走向高度程式化的道路，艺术性不及宋元时期的创作¹⁰⁰。长期以来，界画创作并不受艺术家和研究者的重视，其地位并不如人物、山水等画科，如朱景玄在《唐朝名画录》中称：“夫画者以人物居先，禽兽次之，山水次之，楼殿屋木次之。”¹⁰¹不过，界画创作并非易事，历史上亦有名画家擅长界画。诚如汤垕在《古今画鉴》所称：“世俗论画曰画有十三科，山水打头，界画打底，故人以界画为易时。不知方圆曲直、高下低昂、远近凹凸、工拙纤窳……此为至难。”¹⁰²再如饶自然在《绘宗十二忌》中提到：“界画虽末科，然重楼叠阁方寸之间，向背分明、角连栱接而不杂乱，合乎规矩绳墨，此为最难。”¹⁰³Anita Chung 认为，界画研究的空缺是受到主导艺术评论文字的文人意见所影响，而且，若过于拘泥界画的技术性或将其视为某种社会活动的一环等看法，亦会导致界画研究的停滞¹⁰⁴。然事实上，界画创作需要较高的技术知识储备和严谨的绘制过程，早期的画家亦在一定程度上采用透视画法表现空间的进深。

本章讨论元代的宫殿建筑图像及相关题跋书写。宫殿属于建筑的重要类型，也是屋木画/界画创作的重要题材。宫殿图像一般由易于接近朝堂建筑的宫廷画家绘制，此类创作也易于为宫廷画家掌握和发扬，内容主要包括对前朝宫殿与当朝宫殿建筑形象及相关空间的描绘。这对宫廷画家提出了较高的技术知识要求：绘制建筑的画家需要精通建筑的营建过程及相关结构，也应对建筑部件等细节进行认真观察与复现。而且，其笔下的建筑只有立体、可感，才能让人沉浸其中，获得和现实中同样游览“秘境”的快感。元代有王振鹏、夏永、李容瑾、吴廷晖等宫廷画家绘制界画/屋木画，其中，王振鹏描绘的宫廷建筑最多。他流传下来的作品主要描绘前朝宫廷建筑（如《龙舟图》中的金明池宝津楼），图像本身有着现实的政治寓意。史料亦曾记载他以当朝建筑（如位于上都的大安阁）为绘制对象，虞集在王振鹏绘制的《东

¹⁰⁰ 见傅熹年，〈中国古代的建筑画〉，《文物》1998年第3期，页75-94。

¹⁰¹ （唐）朱景玄，《唐朝名画录》（成都：四川美术出版社，1985年），页1。

¹⁰² （元）汤垕，《古今画鉴》（中国书画全书本），册2，页903。

¹⁰³ （元）饶自然，《绘宗十二忌》（中国书画全书本），册2，页952。

¹⁰⁴ Anita Chung, *Drawing Boundaries: Architectural Images in Qing China* (Honolulu: University of Hawaii Press, 2004), pp. 9-44.

凉亭图》（东凉亭也是元代统治者在草原上修建的一处宫殿）中提到皇室离开大都前往北方宫廷避暑的场面：“滦水东流紫雾开，千门万户起崔嵬。坡陁草色如波浪，长是銮舆六月来。”¹⁰⁵

一些元代皇室成员对汉族艺文活动保持着积极的兴趣，他们也会对描绘建筑的画家进行褒奖。如李士行（1281-1328）曾绘制《大明殿图》（这座宫殿在当时刚落成不久）而为元仁宗爱育黎拔力八达（1311-1320 在位）赏识，王振鹏也曾向当时身为太子的仁宗进献《龙舟竞渡图》，受到仁宗及祥哥刺吉（武宗的妹妹，仁宗的姐姐）的称赏，以至在至治三年（1323 年）祥哥刺吉举行天宁寺雅集时，她还特意命令王振鹏又画了一卷，以供自己雅藏。

通过“神游”这些图像中的宫廷建筑，题跋者们对历史有了更深刻的认识。他们往往在华丽的图像中提炼出一种哀伤的情感，让原本精致的画面显得悲悯而荒凉。这种情感缘于对昔日王朝辉煌的追忆，以及对画里建筑在现实中已然消逝的感叹。同时，或是出于“敬题”、“谨奉”的压力，或是对其身处王朝的真心赞美，他们希望这样的历史的悲剧不再重演，现实中的王朝历经繁华之后不会走向倾覆的命运，帝国与画面里的建筑一样永远凝固。也因此，大部分宫殿图像都有着强烈的时间意识与政治寓意，存在宿命与永恒的角力。

一、繁华孰与京：宫殿胜景的图像叙述

对于绘制巨幅宫殿景观的元代宫廷画家们来说，创作的任务不仅在于追摹宏阔的帝国气象，发挥画家自身的艺术创造力也是不容忽视的面向。因此，此类宫廷建筑图像的精神价值并不在于“写实”，而是承接宏大叙事的同时再建一种同时代人所接受的“辉煌”。换言之，描绘宫殿胜景也意味着对原有建筑进行艺术“重构”。这种“重构”可以不去辨别宫殿的时代指向，图像中宫殿的内外景观尚存可被自由阐释的空间。现实中早已坍塌于黄土中的宫殿此时重现了它的生命，然其建筑的身躯早非当时的王朝臣民所认知，而是有了后代又一个全新盛世的烙印。

（一）前朝宫殿：汉唐宫苑

台北故宫博物院藏有元人绘制的《建章宫图》（图 2-1）。画中宫殿排布紧密，高低冥迷，较身旁的山水更显恢弘。宫殿群落建于平阔的夯土台基之上，屋顶多为重檐歇山顶，也有施以琉璃脊饰的重檐攒尖顶。正脊脊饰鸱吻比例瘦高，尾部弯度较大。部分高台建筑临水而建，内有士人对坐交谈。广场后侧有高台可供祭祀与瞭望（也可能有求仙之用），其上有两位手持托盘者的形象。根据林丽娜的发现，这种高台建筑（图 2-2）亦出现于王振鹏弟子朱宝（1293-1365）至顺元年（1330 年）所作的《画妙法莲华经连相》第五卷泥金写本扉页，因此

¹⁰⁵ 杨镰主编，《全元诗（第二十六册）》（北京：中华书局，2013 年），页 306。

可能与佛经插画风格有关¹⁰⁶。这些建筑形象以及一些装饰细节（如抱鼓石的使用）显示出画家无意去复现一个历史上真实存在的建章宫，因为画面上大部分的建筑及装饰形象都是汉代之后才出现于人们的视野。



图 2-1 元 佚名《建章宫图》（局部） 台北故宫博物院藏



图 2-2 元 佚名《建章宫图》（局部） 台北故宫博物院藏

幽深的山林与广阔的江河一方面叙述出了帝国气象，另一方面也符合建章宫作为远离城市的“离宫”身份。建章宫由汉武帝刘彻（前 156-前 87）于柏梁台火灾（发生于太初元年，即

¹⁰⁶ 林丽娜文字撰述，国立故宫博物院编辑委员会编辑，《宫室楼阁之美：界画特展》（台北：台北故宫博物院，2000年），页 107。

前 104 年)之后下令修建,位于未央宫之西,较未央宫规模更大。

对高台建筑的修建不无存在汉武帝期望与神仙相通之意,而诸多汉武求仙、神仙降临汉代宫阙神话的流传亦增添了汉代宫廷建筑的神秘感。元代士人冯子振便在郭忠恕绘制的《升龙图》后道出了汉代宫殿一个“准仙境”式的身份:“万户千门筑汉宫,巍峨井干与天通。”¹⁰⁷邓文原也同样将“仙境”与汉代的宫阙联系在一起。在他们的叙述中,“仙境”与建章宫等是可以往来自由驰骋的:“海上参差十二楼,阊风玄圃彩云浮。神仙尚厌人间世,故作乘龙汗漫游”¹⁰⁸;“建章宫阙漏沈沈,翠辇春游接上林。未识嫦娥天上乐,广寒丹树五云深。”¹⁰⁹整体来看,他们对建章宫的认识依然来源于《汉书》中对建章宫“千门万户”的记载¹¹⁰,以及“五城十二楼”的仙境论述。

元代李容瑾绘制的《汉苑图》(图 2-3)则与《建章宫图》具备相同的特质,那就是避开了对汉代的“写实”,通过后代宫廷(确切地说,是宋元时期的宫殿面貌)的胜景来追溯汉朝宫苑的繁丽。画中出现了宋元时期常见的十字脊楼阁屋顶样式,左侧的建筑和《建章宫图》中的那座重檐攒尖顶建筑一样通过高台的延伸进入了水面。建筑上的斗拱清晰可见,简朴的雀替提示此时部分建筑构件还未向装饰化的方向发展。殿堂之内有专属的观景座位,室内用具也是较典型的宋代风格。图中人物身着宋代服饰,既有呈送食膳的侍从,也有游赏宫苑风景的贵族(也许皇帝本人也身处其中)。这些宫殿通过建筑量的扩大、数的增加形成了恢弘的气势,造成因连续印象而带来的综合效果。

¹⁰⁷ 杨镰主编,《全元诗(第十八册)》(北京:中华书局,2013年),页280。

¹⁰⁸ 杨镰主编,《全元诗(第十九册)》(北京:中华书局,2013年),页12。

¹⁰⁹ 杨镰主编,《全元诗(第十九册)》(北京:中华书局,2013年),页12。

¹¹⁰ 《汉书》记载:“神明台、井干楼,高五十丈,辇道相属焉。”见(汉)班固撰,(唐)颜师古注,《汉书》(北京:中华书局,2013年),页1245。



图 2-3 李容瑾《汉苑图》

台北故宫博物院藏



图 2-4 (传) 郭忠恕《明皇避暑图》

日本大阪市立美术馆藏

值得注意的是，李容瑾的这幅《汉苑图》与现藏于日本大阪市立美术馆的、传为郭忠恕绘制的《明皇避暑图》（图 2-4）共用了同一个稿本，显示出李容瑾的创作有意承传宋金传统。两者在构图及建筑呈现方面有着高度的相似性，而《明皇避暑图》似乎又在提醒阅画者这是一个表现唐代离宫的作品。结合两者共有的特质来看，与其说二者是对汉代/唐代宫廷的想象性复原，毋宁说是较客观地再现了宋元时期的宫廷建筑景观。

元代文人王恽（1227-1304）在一幅《明皇骊山宫避暑图》中对画面进行了详细的分析：

《明皇骊山宫避暑图》，郭忠恕笔也。宫馆随势作三层覆压：华清居上方，殿四围垂帘，宫人隐见帘隙，类望远而外窥者；中腰楼阁参差，冠山跨壑，半为宫柳蔽亏，其下水榭极峻，内人上下，杂沓无数，疑供帐也。波间渔郎舴舺，持网罟延伫者非一，驾自阁道乘腰舆拥仗，将升榭而观渔乐者。少陵云：‘帘下宫人出，楼前御柳长。’忠恕意匠，正掇此两句为主题。然人物界画，惨淡取次，不甚精绝，恐亦后人临摹，至善体诗人之意，殆与少陵同赋而亲覩者云。¹¹¹

从王恽的叙述来看，同传为郭忠恕绘制的《明皇骊山宫避暑图》与《明皇避暑图》的构图基本一致，但细节略有不同（比如王恽提到的“将升榭而观渔乐者”未见于《明皇避暑图》）。

¹¹¹ 李修生主编，《全元文（第六册）》（南京：江苏古籍出版社，1999年），页 823。

同时，《汉苑图》、《明皇避暑图》与《明皇骊山宫避暑图》很有可能都采用了同一个模本。王恽将画面分为三个层次：最上方是华清宫，从开放的窗牖与垂帘中可看到宫人向外望去，中间部分是跨越山壑而参差起伏的楼阁，其中部分场景为宫中栽培的植被遮蔽，最后部分是身处楼阁的官员观看水上渔者活动的场景，这种景观与《汉苑图》画面较为吻合。由此观之，《汉苑图》的构图在元代已经定型，且可被追溯至宋金时期的创作，《汉苑图》的“繁复构成却无前例”¹¹²的观点值得商榷。

王恽还联想到了杜甫《斗鸡》中的诗句，认为此画与这两句诗的主题相契。其实，早在南宋，洪迈便已注意到可用骊山宫殿图像对杜诗进行注解：“又一篇云：‘斗鸡初赐锦，舞马既登牀。帘下宫人出，楼前御柳长。仙游终一闋，女乐久无香。寂寞骊山道，清秋草木黄。’先忠宣公在北方，得唐人画《骊山宫殿图》一轴：华清宫居山颠，殿外垂帘，宫人无数，穴帘隙而窥，一时伶官戏剧，品类杂沓，皆列于下，杜一诗真所谓亲见之也”¹¹³。因此，杜甫《斗鸡》诗句与骊山宫殿图像在内容上形成了文本互注，骊山宫殿图像因此有了诗意图的效果。在盛衰存没之间，题跋的诗人宛如再次进入空无一人的骊山宫殿，空悲当年的盛世与真情。

（二）《大明宫图》：“想象中的帝国”

现藏于美国大都会艺术博物馆的《大明宫图》（传王振鹏绘）让我们意识到宫廷建筑之复杂情况，并非一般的理解所能企及。这幅作品用极长卷的形式塑造了一个“想象中的帝国”——在我看来，《大明宫图》中的建筑不属于任何朝代，只在艺术的想象中存在。从画面诸多超现实的景观来看，我们很难确定这幅《大明宫图》是在如实描绘那个曾经朝仪天下的唐朝宫殿，反而更像是作者穿越了历史，对大明宫进行重新设计。换言之，画家本人放弃了“反映客观”的绘画态度，而朝向比《建章宫图》、《汉苑图》更为自由奔放的艺术创造，进入到一种类似于“创世”的宏伟理想之中。韦应物（737-791）曾在诗中称大明宫“丹殿据龙首，崔嵬对南山。寒生千门里，日照双阙间。”¹¹⁴但对作者而言，“大明宫”的真正面貌是怎样的，已经不重要了（而且按照当时的条件，人们也没有办法复原一座已经消逝的建筑，于是绘画创作便成了最好的再现方式），重要的是作者用自由的画笔去描绘一个气吞万象的帝国世界，它不属于唐朝，也不属于作者身处的元朝，只存在于画面虚构出的宏大空间之内，阅画者可通过对这种虚构空间的体验再次获得一种“盛世感”。

¹¹² 陈韵如，〈“界画”在宋元时期的转折：以王振鹏的界画为例〉，《国立台湾大学美术史研究集刊》2009年第3期，页167。

¹¹³ （南宋）洪迈撰，冀勤选评，《容斋随笔》（北京：学苑出版社，1999年），页274。

¹¹⁴ 韦应物《观早朝》诗，见（唐）韦应物撰，孙望编，《韦应物诗集系年校笺》（北京：中华书局，2002年），页83。

分析（或者描述）《大明宫图》的整幅画面并非一件易事。有如宫廷建筑的《山海经》，《大明宫图》排布了各种建筑奇观。此图题为“皇庆元年（1312年）岁在壬子孤云处士王振鹏”，对王振鹏颇为赏识的元仁宗此时已经即位。画面最前端与最后端分别是曲折回荡的城墙（有人解释为长城）与浩渺的海水，显示出宏阔无比的帝国地理空间。从最前端出发，城墙划分出了不同的城市方域，屋舍人家藏迹于城郭之间，一座古老的牌楼（图 2-5）意味着宫殿之旅正式开始（有如《建章宫图》起始的乌头门）。城外的河流上，一群劳动者背着货物走向舟船，不远旁有一位乘坐龙舟的贵族观看着他们。这和城内华丽殿阁内的享乐场面形成了对比：城里的人们在华贵的空间中奏乐、闲谈、对弈、赏景，闲散异常。窗牖的开敞让内部的场景清晰可见，内外空间由此形成了很好的联动。画家试图不让每一个部分显得空白寂寞，于是每栋屋宇里都热闹非凡。楼与楼之间有穿廊相接，可供游人自由穿梭。状若金凤的脊饰，给建筑画面带来了跳跃的节奏，不至于因过于方正而显得呆板。前半部分出现的两座奇特建筑让作品达到了一个小型的高潮：一条龙盘旋在一座重檐十字脊楼阁的顶端，它和周围的金凤脊饰一起舞动，展示出帝国的荣耀（图 2-6）；这条龙同时又看向一座屋顶置有喷泉的楼阁——水从楼阁顶端喷出，在屋顶积蓄成小型的水池，并通过楼阁四周整齐排布的龙首将水倾泻而出，人们可以在建筑内部欣赏这一奇观（图 2-7）。在这座楼阁不远处的山崖上，也有一条正在向外喷水的龙（图 2-8），游人在下方的桥梁通过，神态显得自然。

在历经重重楼阁之后，一条宽阔的河流（也许这条河流也就是画面最前端的那条河流）让画面进入到第二部分。河上的龙舟与对岸的殿阁与前面的景观没有太大差异，部分建筑因过多华丽的堆砌而显得摇摇欲坠（画家可以自由设计建筑而不去考虑现实的技术问题），但也许此时画家意识到了群山对宫殿的介入可能，画面出现了通向洞府的悬崖、悬桥。在一处神秘的洞府场景中，有一女子正从洞门探出看向前来拜访的人，门口置放着桌椅（图 2-9）。山上悬廊也有小型但精致的木制牌坊与简陋的草庐（图 2-10），在华丽建筑之外进行了朴素的点缀。这些悬廊一般用不规则的、粗壮的高脚木支撑，显示出与山林自然的有意交汇。生活在宫殿内的人可以通过悬廊的连接与山中世界互通，山中对他们亦有如“仙境”或“后花园”的存在。这些“几何化”的群山形象有时也会出现在建筑群落之中，给这些楼阁造成了诸多空间变化的可能。



图 2-5 元 王振鹏《大明宫图》（局部）

大都会艺术博物馆藏



图 2-6 元 王振鹏《大明宫图》（局部）

大都会艺术博物馆藏



图 2-7 元 王振鹏《大明宫图》

（局部）大都会艺术博物馆藏



图 2-8 元 王振鹏《大明宫图》（局部）

大都会艺术博物馆藏

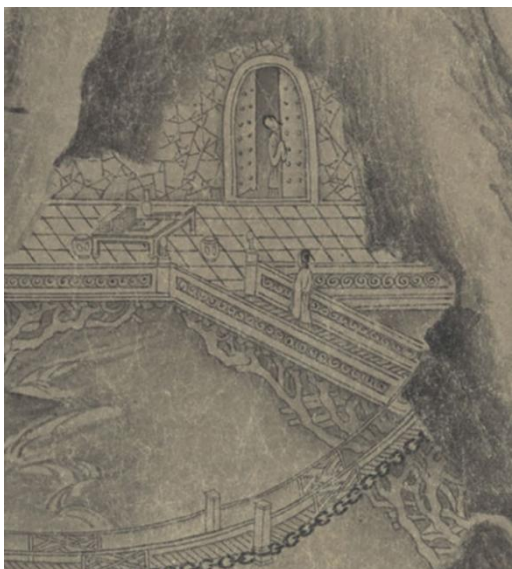


图 2-9 元 王振鹏《大明宫图》（局部）

大都会艺术博物馆藏



图 2-10 元 王振鹏《大明宫图》（局部）

大都会艺术博物馆藏

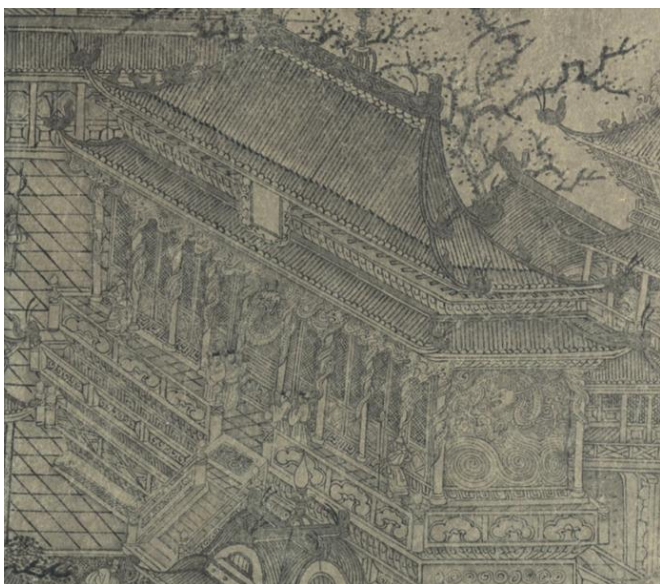


图 2-11 元 王振鹏《大明宫图》（局部）

大都会艺术博物馆藏

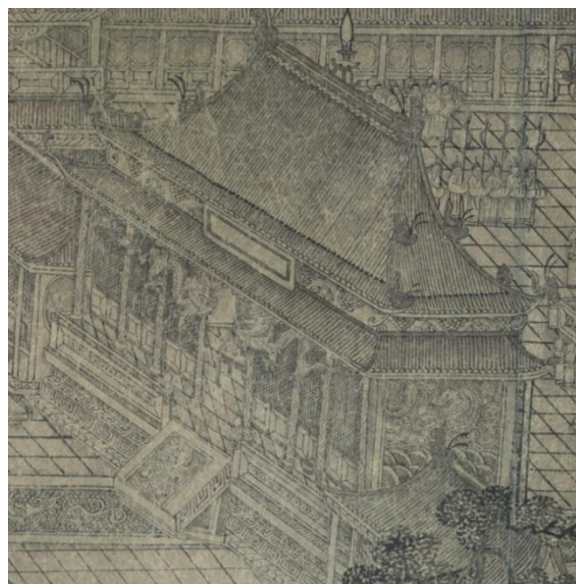


图 2-12 元 王振鹏《大明宫图》（局部）

大都会艺术博物馆藏

整体来看，画面中出现的宫殿建筑形式多样，布局紧凑，但又因没有整齐的规划而略显凌乱。唯一能够较直观地呈现出方整的建筑秩序的庭院位于画面的最左侧（也即一处悬崖切割出的第三部分），这一规模宏大的庭院更像是皇帝容易现身的场所。两座主殿均有龙作为装饰，但装饰方式略有差异：一座大殿（图 2-11）的所有柱子都有龙环绕其上，另一座大殿（图 2-12）的龙则被浮置于殿柱之间。殿外有白象坐骑，它的身旁站着两列护卫，在方正的庭院和地面上，他们显得尤为威严。紧闭的宫门外也有两只白象交鼻，有如两尊守卫的雕塑。

庭院附近的部分建筑似乎没有画完，部分线条在向远景运行时出现了中断，画家希望藉此将建筑融入远景之中。

画面最后部分的一些细节又使这幅图的创作动机便得扑朔迷离。由于画上护卫的衣饰具备着元代风格，结合元大都宫廷内有名为“大明殿”的宫殿，以及当时部分诗人称赞元朝皇帝为“大明天子”¹¹⁵，同时期亦有画家李士行等人为元仁宗绘制《大明殿图》，王振鹏《大明宫图》的绘写对象可能便不是唐代的大明宫，而是大都宫廷内的大明殿。不过，画中的超现实或具备实验性的建筑在当时并不存在，山水与洞府的出现也提示我们画家的创造力与想象力才是这幅图的重点。这类似于 Valerie Hansen 对《清明上河图》中城市指涉的论辩：“这三段经过精心安排的布局证明画上的城市，是按画家设想构成的，而不是完全写实，正如很多山水画上的山水并非真实景点，《清明上河图》所绘城市也并不是开封。”¹¹⁶《大明宫图》所绘城市也并非完全对应唐代的大明宫或元代大都城，而是依据画家的超现实构想完成的创作。因此，《大明宫图》更多地代表了一种对帝国富强的期许，作者通过自由的画笔构建出中国一个想象中极盛的王朝，超越了历史上任何朝代，同时展现出对画家所居帝国鸿业——也即“大元气象”的自信。

而这种幻想奇景、发愿理想盛世的制作也正符合 Robert J. Maeda 在“Chieh-hua: Ruled-line Painting in China”一文对王振鹏界画风格的论述。在 Robert J. Maeda 看来，王振鹏的界画创作并未全然延续宋代具备的写实风格，而是通过夸张化的手段将既有的界画转为虚拟的、存具非真实结构的直率风格¹¹⁷。《大明宫图》可堪为这种直率的风格的代表。

（三）“异质空间”中的宫殿

雷德侯在《万物：中国艺术中的模件化和规模化生产》一书中将地狱视为存在着“完善的官僚体系”¹¹⁸，这种“异质空间”填补了人间诸多不公而造成的灾难缝隙，可以完成正义的审判；另一方面，地狱也实现了对人间官僚体系的有选择的复现，成为“异质空间”中的“人间官府”。元代一些宫廷画家有意建构此类“异质空间”（如月宫、龙宫），并将人间的“宫殿”挪置于这些场域之中。

¹¹⁵ 如（元）李晔《题五马图》：“大明天子飞龙骑，汗血功成即天位。真龙复出凡马空，眼见此图传万世。”见杨镰主编，《全元诗（第五十六册）》（北京：中华书局，2013年），页31。

¹¹⁶ Valerie Hansen, “The Mystery of the Qingming Scroll and Its Subject: The Case Against Kaifeng”, *Journal of Sung-Yuan Studies*, 26(1996), pp. 183-200.

¹¹⁷ Robert J. Maeda, “Chieh-hua: Ruled-line Painting in China”, *Ars Orientalis* 10(1975), pp.139-141

¹¹⁸ （德）雷德侯，《万物：中国艺术中的模件化和规模化生产》（北京：生活·读书·新知三联书店，2005年），页247。

现藏于上海博物馆的、由元人绘制的《广寒宫图》（图 2-13）显示出“天上宫阙”与人间宫殿的高度同质。张珩认为这幅图由王振鹏绘制无疑¹¹⁹。巍峨的宫门上悬挂“广寒清虚之府”的牌匾，不同于《建章宫图》、《汉苑图》等人间宫殿的喧嚣，画面中的广寒宫显得极为幽静：画面中完全并没有人物出现，周围的云雾与远处清雅的树木营造出阆苑仙境的氛围。画家似乎意在达成一种让阅画者“独闯”月宫的感受，静谧的氛围既让人沉浸其中，忘记了世俗与时间，同时又因“擅闯仙境”而略显紧张与不安。如若将这些植物及云雾都遮蔽去，这些建筑也就因失去了神秘色彩而显得与凡间宫阙无异。

不同于《广寒宫图》全景式的宫殿描绘，元代朱玉绘制的《龙宫水府图》（图 2-14）再现了最富艺术张力的一个故事片段，并将片段安排在龙宫的门前，重在部分景观的集中。这幅作品选取唐人小说《柳毅传》中柳毅下马揖见洞庭龙王、龙王率众出门迎请的故事情节。柳毅向龙王传书的行动使龙女获救，因此在整个叙事中显得非常关键。画面中，柳毅神态自然平静，龙王及其侍从亦显得恭谨，他们身后的水怪在用手里的法器驱赶周围翻腾起伏的海浪，以使龙王的会面在安定的环境中进行。周围的彩绘珊瑚标志了“异质空间”的物象，在凡间，它们的“置换物”应当是树木和周围的草丛。值得注意的是，朱玉没有安排柳毅与龙王在龙宫内见面，而是选择在宫门，显示出龙王对柳毅的恭敬礼遇。不同于前文述及的诸多界画，这幅作品没有完全按照界尺创作，宫阙的线条显得粗放有力，有时会与周围人物身上的衣褶、画面上方的海浪纹理形成联动。



图 2-13 元 佚名《广寒宫图》

上海博物馆藏



图 2-14 元 朱玉《龙宫水府图》

北京故宫博物院藏

¹¹⁹ 张珩，《木雁斋书画鉴赏笔记 3》（上海：上海书画出版社，2015 年），页 1813。

这两幅作品对宫殿建筑的绘制形成了另一种启示，那就是：作为凡间建筑的宫殿在“异质空间”中需要环境与人物的辅助，才能产生“陌生化”与“神秘化”的效果。画家在描摹“异质空间”时也不会再去虚构新的建筑景观以替代宫殿——因为宫殿已是凡间最高不可攀的建筑。

二、万民同乐意：龙舟上的宫殿

孟元老《东京梦华录》卷七《驾幸临水殿观争标锡宴》记载了北宋每年三月三日时皇帝驾临宝津楼旁的金明池观看诸军百戏与龙舟竞渡活动，“与民同乐”的盛况：

驾先幸池之临水殿锡宴群臣。殿前出水棚，排立仪卫。近殿水中，横列四彩舟，上有诸军百戏，如大旗、狮豹、掉刀、蛮牌、神鬼、杂剧之类。又列两船，皆乐部。又有一小船，上结小彩楼，下有三小门，如傀儡棚，正对水中。……又有两画船，上立秋千，船尾百戏人上竿，左右军院虞候监教鼓笛相和。又一人上蹴秋千，将平架，筋斗掷身入水，谓之“水秋千”。水戏呈毕，百戏乐船，并各鸣锣鼓，动乐舞旗，与水傀儡船分两壁退去。……大龙船约长三四十丈，阔三四丈，头尾鳞鬣，皆雕镂金饰，蝓板皆退光，两边列十子，充分歇泊中，设御座龙水屏风。蝓板到底深数尺，底上密排铁铸大银样，如桌面大者压重，庶不欹侧也。上有层楼台观，槛曲安设御座。龙头上人舞旗，左右水棚，排列六桨，宛若飞腾。至水殿，舫之一边。水殿前至仙桥，预以红旗插于水中，标识地分远近。……又以旗招之，则诸船皆列五殿之东面，对水殿排成行列，则有小舟一军校执一竿，上挂以锦彩银碗类，谓之“标竿”，插在近殿水中。又见旗招之，则两行舟鸣鼓并进，捷者得标，则山呼拜舞。并虎头船之类，各三次争标而止。其小船复引大龙船入奥屋内矣。¹²⁰

在北宋末年，已有宫廷画家（如张择端、李嵩等）依宫廷金明池龙舟夺标的盛况而绘制相关画作，并形成了一定的绘画范式和构图。按照《东京梦华录》的记载，争标活动的过程大致可分为水戏、列阵、竞渡、争标等段落。活动的开始与重心所在的建筑，是在宝津楼东侧的临水殿。入元，尽管龙舟争标所在的金明池与宝津楼等早已被争战的铁骑摧毁，一些皇室成员（如元仁宗、大长公主祥哥刺吉）依然对前朝的竞渡盛事保持关注，并命宫廷画家绘制图像。其中绘制最多此类题材的画家是王振鹏。此外，台北故宫博物院还藏有一幅传为元人吴廷晖绘制的绢本《龙舟夺标图》，以及佚名《金明池竞舟图》。

¹²⁰ 孟元老撰，邓之诚注，《东京梦华录注》（北京：中华书局，1982年），页184-185。

对照“龙舟系列”图像创作与《东京梦华录》中的记述，可以看出画家并非完全“一五一十、按本宣科地依据文献图绘”¹²¹。以竞渡活动之时序为例，原本水戏应是竞渡的开场表演，但在部分“龙舟系列图像”中，水戏活动与龙舟竞渡船只同时被穿插在建筑物之间，文献记载的时序关联被打破。经笔者统计，王振鹏传世的以宋代宫廷“龙舟竞渡”为主题的作品有 11 件，这些作品“充分地突出着建筑图绘所能达到的繁复效果”¹²²，“炫目”的风格较为明显。兹列表如下：

表 2-1 （传）王振鹏绘制的“龙舟”题材作品统计

作者	作品名称	馆藏	备注
（传）王振鹏	《龙舟图》	台北故宫博物院	徐邦达认为是真迹
（传）王振鹏	《金明夺锦图》	台北故宫博物院	
（传）王振鹏	《金明池夺标图》	美国大都会艺术博物馆	
（传）王振鹏	《金明池龙舟图》	上海博物馆	章佩乙旧藏
（传）王振鹏	《龙池竞渡图》	台北故宫博物院	
（传）王振鹏	《金明池图》	程琦旧藏	著录于《萱晖堂书画录》
（传）王振鹏	《宝津竞渡图》	台北故宫博物院	
（传）王振鹏	《龙舟图》	底特律美术馆	
（传）王振鹏	《锦标图》	私人收藏	保利拍卖 2021 秋拍
（传）王振鹏	《龙舟夺标图》	北京故宫博物院	
（传）王振鹏	《龙舟竞渡图》	不详	青绿山水

高居翰（James Cahill）认为，王振鹏应有两件原作，一在 1310 年（至大三年为元仁宗作），另一是 1323 年（至治三年为公主作），美国大都会艺术博物馆所藏《金明池夺标图》为 1323

¹²¹ 陈韵如，〈记忆的图像：王振鹏龙舟图研究〉，《故宫学术季刊》2002 年第 11 期，页 139。

¹²² 陈韵如，〈“界画”在宋元时期的转折：以王振鹏的界画为例〉，《国立台湾大学美术史研究集刊》2009 年第 3 期，页 167。

年之最善本，而台北故宫博物院所藏《龙舟图》可能是 1310 年本之 14 世纪的仿本¹²³。

确定的是，传世的这些作品中不无后世托名王振鹏的伪作。本文无意于分辨作品的真伪，而希望在这些图像的比对与相关史实的考察中发现宫廷建筑的意义，且若纠结于作品的真伪而忽略了作品本身的艺术价值，可研究的空间将会变得很小，从而淡化了作品的能量，诚如衣师若芬所言：“我们的现实生活就是真实与虚拟交织的，只一味强调真实，难免会有所局限，所以更应当在审视艺术品的时候有更深或者更广的关怀。”¹²⁴衣师若芬还指出：“摹本、复制品在某种程度上是‘假’的，但也具有一定的真实性，这种真实性至少在于当时的人对它有一定的市场或者心理的需求。”¹²⁵当时的人们反复绘制《龙舟竞渡图》这一题材特殊且构图非常类似的作品，完全可以说明这种题材的界画在当时极受欢迎。其中的主要原因，当与王振鹏向尚为“皇储”的仁宗献画并受到高度褒奖有直接关联。

（一）图像：构图、写实与差异

除一件以青绿色彩为绘制手法的《龙舟竞渡图》外，王振鹏的其他作品均在构图上保持着高度相似。张择端（图 2-15）、李嵩（图 2-16）等人的创作为王振鹏提供了很好的绘画范式。但不同于张择端的“俯视”与李嵩的“单景描绘”，王振鹏采取了“全景横观式”的横卷叙述，并试图按照《东京梦华录》中的记载进行复现。基本顺序是：“水秋千”、“大龙船”、“水殿”、“骆驼虹”、“棂星门”、“宝津楼”。其中穿插大小楼宇与小型龙舟。相比于宋代流传的金明池龙舟题材作品，王振鹏的这些绘画对场景的描摹更为细致全面。

¹²³ James Cahill, *An Index of Early Chinese Painters and Paintings. T'ang, Sung and Yuan* (Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1980), pp. 335-337.

¹²⁴ 衣若芬，《春光秋波：看见文图学》（南京：南京大学出版社，2020年），页186。

¹²⁵ 衣若芬，《春光秋波：看见文图学》（南京：南京大学出版社，2020年），页186。

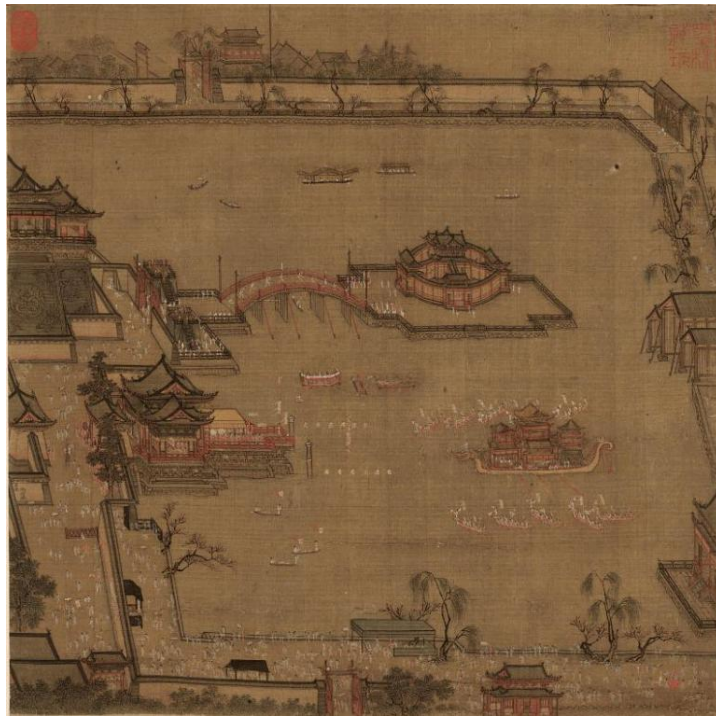


图 2-15 北宋 张择端《金明池争标图》（局部） 天津博物馆藏



图 2-16 南宋 李嵩《天中水戏图》 台北故宫博物院藏

陈韵如在《记忆的图像：王振鹏龙舟图研究》一文中分析了台北故宫博物院收藏的传为王振鹏绘制的“龙舟系列”图像，认为虽然“观察得到的图像组件运用，并不足以直接将作品划归为同一作坊成品；但，显然从图像组件的跨越情形，确实可以指出这几件作品彼此之间，可能存在着分享相似稿本的情况。”¹²⁶由此也可推论出此种图像在作坊间的流行，这种创

¹²⁶ 陈韵如，〈记忆的图像：王振鹏龙舟图研究〉，《故宫学术季刊》2002年第11期，页136。

作图式也或为王振鹏首创。

本为宋代“与民同乐”的皇家活动，缘何受到元代皇室的关注，而且允许宫廷画家以此为绘制题材？笔者以为，或许可从王振鹏的题跋中找到答案。王氏在绘制图像之后自跋曰：

崇宁间三月三日，开放金明池，出锦标与万民同乐，详见《梦华录》。至大庚戌（1310），钦遇仁庙青宫千春节，尝作此图进呈。题曰：三月三日金明池，龙骧万斛纷游嬉。欢声雷动喧鼓吹，喜色日射明旌旗。锦标濡沫能几许，吴儿颠倒不自知。因怜世上奔竞者，进寸退尺何其痴。但取万民同乐意，为作一片无声诗。储皇简澹无嗜欲，艺圃书林悦心目。适当今日称寿觞，敬当千秋金鉴录。恭惟大长公主尝见此图，阅一纪余。今奉教再作。但目力减，（不）如曩昔，勉而为之，深惧不足呈献。时至治癸亥（1323）春暮。禀给令王振鹏百拜敬画谨书。

127

仁庙即元仁宗，千春节即他的生日——每年的三月四日。王振鹏通过进献《龙舟竞渡图》向当时身为太子的元仁宗祝寿，皇室成员（元仁宗及祥哥刺吉）并未因这幅图绘制了前朝盛事而感到不满，反而对王振鹏称赏有加。一些研究者将题跋中提到的“至大庚戌”的作品定为“至大本”，并与后来祥哥刺吉命王振鹏绘制的“至治本”区分开来。余辉认为，“至大本”在被元仁宗欣赏之后极有可能一直在祥哥刺吉处，因此她保藏此图达12年有余¹²⁸。

2021年的保利秋拍引起了人们对王振鹏界画作品的再度讨论，这次拍卖会出现的《锦标图》亦曾于1994年11月举行的纽约佳士得拍卖会现身。有研究者认为，保利拍出的《锦标图》极有可能就是献给皇太子的“至大本”，后被皇姊大长公主收藏并钤印于上。而现藏于台北故宫博物院《龙舟图》由于是给大长公主再度创作的，更为富丽堂皇，符合她的奢靡喜好，是为“至治本”¹²⁹。



图 2-17 王振鹏《锦标图》私人收藏 保利拍卖 2021 秋拍

¹²⁷ 杨镰主编，《全元诗（第二十八册）》（北京：中华书局，2013年），页149。

¹²⁸ 余辉，〈宋元龙舟题材绘画研究——寻找张择端《西湖争标图卷》〉，《故宫博物院院刊》2017年第2期，页26-27。

¹²⁹ 图像见 <https://www.polypm.com.cn/record/artdetail/tlyl/art5195312071/13>。笔者检索于2022年7月11日。

这些推测都从王振鹏的题跋出发，且确定王振鹏至少绘制了两幅龙舟题材的界画。保利拍卖会上出现的《锦标图》（图 2-17）提供了一些新的细节，显示出与其他相关图像的内在差异，值得关注：首先，岸边宝津楼的柱高与开间宽度的比例被控制在 3: 2，接近于真实的建筑原型，相比之下，其他诸本的建筑比例都相对失真。以台北故宫博物院藏《龙舟图》为例，该图所绘宝津楼的当心间柱高与开间的比例大约为 1.2: 1，次间大约为 2: 1。其次，《锦标图》的部分构图元素较为特殊。拱桥（也即《东京梦华录》中提到的“骆驼虹”）上的一些摩羯鱼纹样出现于同时期生产的一些工艺制品（如陶器）及彩画上，具备时代特征；宝津楼门侧的龙凤形树冠以及身穿铠甲的武士也不见于其他诸本。对于锦标的绘制也符合了《东京梦华录》的记载：“则有小舟一军校执一竿，上挂以锦彩银盃之类，谓之‘标竿’，插在近殿水中。又见旗招之，则两行舟鸣鼓并进，捷者得标，则山呼拜舞。”¹³⁰锦标被插入水中，其上挂有装饰物。诸本龙舟竞渡图卷中，只有这幅《锦标图》符合这一特征。

（二）题跋：锦标上的惆怅

王振鹏在画卷之后题跋：“但取万民同乐意，为作一片无声诗。”这句话部分奠定了称颂盛世的基调，同时指出了龙舟图像的艺术效用。图中崇宁年间（1102-1106）的“万民同乐”曾经为徽宗享有，如今这种荣耀却属于异族的统治者，构成了双重讽刺：第一，崇宁年间“万民同乐”的繁华场景在几年后便烟消云散；第二，太平盛世为异族统治者取而代之，彼时在金明池享乐的人们无法料及龙舟竞标的盛况会被新的王朝统治者进行图像式的占有。之于元仁宗和大长公主祥哥刺吉，他们不仅乐见王振鹏绘制“龙舟竞渡”，还邀请诸臣一道在画卷之后进行题跋书写。在皇权的介入下，这种题跋文本不可避免与政治交织在一起。

“锦标竞渡”所在的金明池曾在后周年间作练习水战之用，宋太宗亦曾在此处观看水战演习。如同田晓菲比喻“对弈”为“危险、微型的鏖战”¹³¹，金明池上的龙舟竞渡一样如同危险的战争场面。部分题跋者将“对弈”与“竞渡”视为“人生万事”的再现，从竞赛的结局联想到人生的得失，如邓文原《题王朋梅金明池图》：“溶溶春水戏群龙，画鼓兰桡竞奏功。得失等闲成愠喜，人生万事奕棋中。”¹³²但当竞争双方是两个国家/民族，人生便不是“等闲”得失那么简单了，而是必须要面对王朝更替带来的现实（有时这种现实是无奈的），繁华表象的背后是历史的沉沦与时间的悲剧。图像此时承担保留记忆的责任，在争渡的龙舟与华丽楼阁中，北宋

¹³⁰ 孟元老撰，邓之诚注，《东京梦华录注》（北京：中华书局，1982年），页185。

¹³¹ 田晓菲，《烽火与流星：萧梁王朝的文学与文化》（北京：中华书局，2010年），页11。

¹³² 杨镰主编，《全元诗（第十九册）》（北京：中华书局，2013年），页13。

帝国的形象宛若再度复活。

冯子振《题王朋梅金明池图》曰：

金明池上张水嬉，百榭贾勇建鼓旗。按栏切云人俯砌，但觉汹汹鸣春漪。东西夹岸瞳万目，黄帽长年看不足。是时恰值宣和全盛时，消得轻绡写晴渌。¹³³

陈颢《题王鹏梅金明池图》曰：

画人胸次见忠贞，意气规模一味清。相像当时同乐日，批图似有旧欢声。¹³⁴

柳贯《王振朋金明池锦标图》曰：

金明池上水如空，矫矫龙舟乘旋风。忽看矜极百戏出，似与阿旁万户通。青春仗卫夹城内，白日楼台横吹中。东都天子方醺乐，欲致秦皇汉武功。¹³⁵

黄潛《题金明宴游图》曰：

危楼缥缈碧波中，曲槛方榭面面通。云气傍花如欲雨，柳丝垂地不惊风。千年华表人非是，九奏钧天乐未终。更有残山并剩水，烦君回首立桥东。¹³⁶

钱惟善《题金明池图》曰：

金明池涌橐驼虹，驾幸琼林岁岁同。貔虎羽仪陈鹵簿，鱼龙角觝戏珠宫。乐游台殿今成沼，习战旌旗昔蔽空。寂寞画图传后鉴，六飞回首塞尘红。¹³⁷

¹³³ 杨镰主编，《全元诗（第十八册）》（北京：中华书局，2013年），页283。

¹³⁴ 杨镰主编，《全元诗（第二十册）》（北京：中华书局，2013年），页208。

¹³⁵ 杨镰主编，《全元诗（第二十五册）》（北京：中华书局，2013年），页203。

¹³⁶ 杨镰主编，《全元诗（第二十八册）》（北京：中华书局，2013年），页279。

¹³⁷ 杨镰主编，《全元诗（第四十一册）》（北京：中华书局，2013年），页22。

曾有的龙舟繁华景象在战争的摧残下遂成过眼云烟，只有图像可以再现当年竞渡的盛况。同时，图像又有一种“镜鉴”的意义，它提示阅画者们（尤其是当时的统治者）从中吸取教训，避免重蹈覆辙，否则眼前的作为大规模游戏的龙舟竞渡便会成为真实的残酷杀戮场景，而且有可能出现于宫廷。这些华丽的宫殿为统治者享受，但并不意味着“永恒的占有”，图中的文武官员、以及龙舟的人们在现实中不复存在，东京的宫苑胜景也早已灰飞烟灭。一些题跋者甚至联想到了坐龙舟通过运河幸临扬州的隋炀帝杨坚（541-604）。他们认为，宋徽宗的享乐如同当年驶离京城的杨坚，即将亡国的命途使眼前的安逸显得极为可悲。

陈桢题《锦标图》曰：

五云深处架飞桥，帘幕低垂十二楼。万乘冕旒瞻凤阙，千人旗鼓竞龙舟。画阑长柳无穷乐，怪石奇花不尽幽。夺得锦标成底事，当年大业幸扬州。¹³⁸

冯子振题《锦标图》曰：

生浪龙舟沸鼓旗，万人夹岸宥山移。当年大业扬州恨，锦缆牙樯不是隋。龙舟争标于报君不信之场，此画得之，如令大业行幸之君，能潇洒日月于千乘万骑之奔命，则一千八里之扬汴犹东西州也。前集贤侍制冯子振奉皇姊大长公主命题。¹³⁹

吴全节《谨题王鹏梅金明池图》曰：

龙舟叠鼓出江城，送得君王远玉京。惆怅金明池上水，至今呜咽未能平。¹⁴⁰

此时锦标周围便不仅是因激烈竞争而带来的紧张与惊奇，更多的则是因历史的沉沦而升腾出的后世人的悲悯。也正如赵岩的提示那样：“夺得锦标休漫喜，却疑敌国在舟中。”¹⁴¹朝臣们的题跋让繁华的画卷蒙上了一层忧患的缙纱，形成了一种华丽的劝诫。

总体而言，“龙舟系列”图像的题跋文本存具三种内涵：其一，题跋者们复述“宣和全盛时”

¹³⁸ 该题跋未见于《全元诗》中，笔者根据《锦标图》（保利本）画后书法文字著录。

¹³⁹ 该题跋未见于《全元诗》中，笔者根据《锦标图》（保利本）画后书法文字著录。

¹⁴⁰ 杨镰主编，《全元诗（第二十三册）》（北京：中华书局，2013年），页33。

¹⁴¹ 该题跋未见于《全元诗》中，笔者根据《锦标图》（保利本）画后书法文字著录。

的龙舟竞渡场面侧面称颂当今盛世，一如王振鹏的画作复述宋代的“龙舟竞渡”图像创作，这种华丽的景观与叙述为元代统治者乐见；其二，“竞渡”表明胜负会从中决出，这意味着人生或帝国的得失。尤其之于帝国，竞渡失败也宣告着帝国行将崩溃。结合现实来看，“龙舟系列”图像中热闹繁华的竞渡背后实则是岌岌可危的王朝统治，画中的北宋王朝也最终走向灭亡；其三，题跋中的政治劝讽相对委婉。诸多题跋文本都隐晦地传达了这一讯息：元代如若不吸取教训，终亦如宋朝那样走向灭亡。但明显地，题跋臣子们无法直说。他们采取的策略是引征隋炀帝、宋徽宗享乐之事以暗示仁宗避免重蹈覆辙。同时，他们生发出惆怅的情绪，这种惆怅消解了图像带来的盛世感，也让包括皇帝在内的阅画者产生对历史和王朝命运的深思。

三、“挥泪独凄清”：题跋中的“黍离之悲”与“堂构之讽”

题跋者们面对的宫殿图像大多有着具体的前朝指涉（尤其以唐代宫殿为多），且部分图像的受众以元代的皇室成员为主，由此，元代的宫殿图像题跋创作显示出“黍离之悲”与“堂构之讽”的双重特质。他们感慨昔日帝国的沉沦，思绪延伸至图像之外，来到荒土之前，“忧不能息”¹⁴²。因诗人心境的变化，宫殿的华丽壮观也变得不足称道。同时，他们也通过题跋书写劝诫当朝的统治者避免前朝的悲剧，相比于图像的委婉，文字的力量更加直接。元代统治者也乐见臣子绘制前朝宫殿胜景，除前文提及元仁宗等因王振鹏绘制龙池竞渡图卷而赏赐一事，当时的昭文馆大学士、中奉大夫何澄也因向仁宗进献三幅界画而获得“超赐官职”（尽管当时的他已年逾九十，且在元世祖时也因在绘事闻名而被赐予官职）。

“黍离之悲”是此类创作常见的一种阅画情绪，但当题跋者与绘画者达成“执艺以谏”的共识时，这种“怨怼”的情绪便从曾经的帝王与帝国连接到了现在的权力中心，变为针对当今天子图像与文字的联合讽谏与变相劝责。画中出现建筑既是前朝的营构，也与如今的宫廷苑囿相似。昔日繁华的逝去也意味着今日的盛况面临可能倾覆的命运，画中的楼阁看似牢固，实则摇摇欲坠。因此，题跋者一面哀叹盛世不存，繁华难以为继，另一面表达出一种对于世事的隐忧（有时这种隐忧是谨慎的，因为他们也在考虑如何避免触犯龙颜）。

（一）“黍离之悲”：唐明皇的宫殿

前文提及的《明皇避暑图》（日本大阪市立美术馆藏）、《明皇骊山宫避暑图》等显示出当时画家绘制此类图像的兴趣。大量相关的题跋创作也为此类图像增添了更多历史内涵，由于图像内容呈现的时代“不确定性”（画中的建筑与人物都不以唐代的实际为依据）以及成熟模本在类似题材创作中的流行，单论图像会动摇作品绘制对象的朝代指涉。画题的确定与

¹⁴² 马瑞辰撰，陈金生点校，《毛诗传笺通释》（北京：中华书局，1999年），页230。

题跋的增色则让这幅作品与唐代产生关联，引导阅画者想象具体的时空背景。

从现存的这些与唐玄宗李隆基（685-762）有关的宫殿图像来看，画面的重点不在针对某一经典历史情节的描摹，而是通过整体陈述高低冥迷的宫殿来表达唐代的帝国气象。以前述《明皇避暑图》（图 2-4）为例，唐明皇并没有在这幅图像中现身，整体的季节氛围似乎也与“避暑”无关，更遑论杨玉环及陪同的诸臣。但这些均不影响题跋者们正常且自由的写作发挥，他们有时会暂时忽略画中提供的场景思路，转而通过自己的历史积累而在心中虚构出一个特定的与唐明皇有关的事件，从而展开创作。这些创作大体可被归为两类，一是对“开元盛世”既已不存发出感慨，一是对唐玄宗的听信谗言与荒淫进行批判。

开元之后，唐帝国由盛转衰，诚如胡助在《和治书题骊山宫图韵》中所言：“致理开元后，繁华孰与京。”¹⁴³至于衰落的原因，胡祗遹认为，一由“奸邪”（佞臣）之祸所致，二由玄宗自己的荒淫导致走向亡国之途。他在《题王侯所藏长生殿图四首》中称：“奸邪苟可悦君心，不计邦家祸浅深。只见荒淫解亡国，乱机千古竟难寻。”¹⁴⁴当时玄宗无疑是迷乱的，即便身处宫廷燕乐之中依然不知身边朝臣笑颜背后的心机。龙云从便在一幅《明皇秋宫夜宴图》中揭示了这种暗藏于宴饮中的危险：“君王醉卧倚龙屏，羯鼓嗷嘈尚未停。禄山含笑林甫喜，但愿君王醉不醒。”¹⁴⁵奸臣们希望玄宗永远沉醉于充满“清乐”与“百欢”的宫廷盛宴中，自己则悄然策划置玄宗于绝境的政治图谋。

玄宗也有哀苦之思，他面对的不仅是乱世，还有爱人的香消玉殒。顾瑛在《曲江宫殿图》后题跋：“千门宫殿郁嵯峨，侍辇佳人翠画蛾。江水江花流不尽，断肠元在马嵬坡。”¹⁴⁶他和爱妃在华清池沐泉享乐的时光在叛军士卒的怒吼中永远成了记忆，此时，眼前的山水再如之前明丽，也都因爱妃的消亡而黯淡如灰。胡助在《次韵治书题骊山宫图韵》中通过叙写不同时期的宫殿风物将玄宗痛失爱妃前后的心境描画出来：

晚妆慵困内人催，几度华清赐浴来。万室笙歌连谷响，千门锦绣倚天开。伤心蜀道传铃曲，回首渔阳送袜埃。莫说向来亡国恨，水光山色冷如灰。¹⁴⁷

¹⁴³ 杨镰主编，《全元诗（第二十九册）》（北京：中华书局，2013年），页52。

¹⁴⁴ 杨镰主编，《全元诗（第七册）》（北京：中华书局，2013年），页175。

¹⁴⁵ 杨镰主编，《全元诗（第五十一册）》（北京：中华书局，2013年），页324。

¹⁴⁶ 杨镰主编，《全元诗（第四十九册）》（北京：中华书局，2013年），页6。

¹⁴⁷ 杨镰主编，《全元诗（第二十九册）》（北京：中华书局，2013年），页52。

诗的前半部分将杨贵妃的慵困置放于极尽华贵的宫殿场景之中。她和玄宗宛如出现在画面上，准备前往汤殿沐浴。但这一切随即被叛军毁灭，玄宗仓皇逃离至蜀地，爱人也在兵士的相逼下走向黄泉，眼前所有的景物都如同在诉说悲情。帝国已然没落，皇帝本人也再无回天之力。在一些题跋者看来，图像中的宫殿此时又似是玄宗的耻辱，他既没有挽救王朝命运，也没有守住爱情的永恒。即便是清洁的温泉，也洗刷不了玄宗身上的这些耻辱¹⁴⁸。

（二）“堂构之讽”：宫殿的规谏意义

宫殿图像的创作内容主要有两类，一是描绘前代宫廷建筑盛况，具备历史训诫意味；二是摹写当朝宫廷建筑，称颂伟业的同时也提示统治者不忘先祖创业之艰，守稳江山。一些宫殿图像的题跋内容显示出这两种规谏路径都为元代统治者接受，这些作者在题跋中直言不讳，宣称这些图像的规谏意义胜过图像本身。而且这并不会使画家遭到皇帝的斥责而蒙难，反而是一种荣誉，更能凸显出他们对“圣主”的忠诚。

何澄在九十岁时向仁宗进献了《姑苏台》、《阿房宫》、《昆明池》三幅界画作品，仁宗“大异之，超赐官职……将藏之祕阁，示天下后世，工致妙巧古人不得专美于前。”¹⁴⁹他还命朝臣程钜夫等人在画卷之后作跋。何澄的三幅作品均与著名的历史人物或事件有关：吴王夫差和越王勾践的仇怨、始皇帝的穷奢极欲，以及汉武帝的雄心。程钜夫的题跋将其中的历史细节展开叙述，并从图像上的宫殿跳脱出来，放眼于一个更宽阔的帝国景观之中：

《姑苏台》：吴王大凯破越回，西施飞上层层台。撞钟树羽临四野，重江叠巘烟霞开。捐衰弃旧穷游逸，不信佳人解倾国。春风杨柳鬪腰支，秋水芙蓉比颜色。珠歌翠舞俨成行，凤臞熊蹯安足尝。愿天回光继白日，愿地注海供玉觞。君王宴乐无终极，伍子昌言空切激。焦劳尝胆卧薪人，辛苦安知在仇敌。山自青青水自流，君王日日台上头。麋鹿未游吴已沼，西施还上五湖舟。

《阿房宫》：智力有穷天不老，秦帝山河迹如扫。参差忽落画图间，白髮朝臣惊欲倒。咸阳初起阿房宫，六籍已焚兵已镕。渭水函关万年同，终南泰华五云中。复阁重楼郁相望，翠户金铺九天上。上容万人常有余，下建大旗知几丈。霞骞雾翼天日迷，山童地赭民睽睽。穷奢极丽犹未愜，谓海可梁天可梯。蓬莱何处楼船远，上蔡东门叹黄犬。六国池台春草长，千门歌舞斜阳转。游观未毕化埃尘，宫树凄凉野鹿驯。至今世上丹青手，留与千年作争臣。

¹⁴⁸ 贡奎《骊山宫图》曰：“玉殿朱扃万折分，画工精似史官文。温泉不洗当年耻，犹向岩阿气吐云。”见杨镰主编，《全元诗（第二十三册）》（北京：中华书局，2013年），页177。

¹⁴⁹ 杨镰主编，《全元诗（第十五册）》（北京：中华书局，2013年），页194。

《昆明池》：蒲萄蓊酱筇竹枝，万里来自西南夷。澜翻浪滢四十里，上林更凿西滇池。牵牛左蹲右织女，朝暮日月相吞吐。鱼龙万变世莫闻，曼延百寻人岂覩。楼船笳鸣角觝张，千官剑佩鸣鏘鏘。身毒叢尔犹阻绝，四表何以昭天光。君王好武古莫当，海宇如此仍开疆。金堤杨柳秋风起，落日轮台遗恨长。忆昔世祖规南国，剡木为舟神莫测。江汉功成指顾间，中天垂裳开八极。老臣抚卷重太息，可惜画工描不得。¹⁵⁰

何澄以绘事而闻名，甚至以此获得高位。究其原因，除其本身的画技高超使然，还在于他善于通过绘画来承担政治责任。程钜夫称这种行为是“以翰墨见知当世”、“托物寓意”、“执艺以谏”。他还提到了何澄区别于前代画家的独到之处，那便是用界画来讽谏。程钜夫通过对何澄三幅界画作品的题写，也加入到了讽谏的行列中。这些题跋增添了图像所未能表现出的叙事，具备更为生动的讽谏效果。

《姑苏台》一诗揭示了君王沉湎享乐的后果，那便是王朝的倾覆。程钜夫以西施的视角成功进入图像。西施的命运与吴越两国的仇怨联系在一起，吴王凯旋时，她在姑苏台上展示着国色天姿。吴王因她而沉浸在宴饮笙歌之中，对时刻想要复仇的越国仇敌不管不顾，听不进伍子胥的诤言。最终，吴国为勾践所破，姑苏台沦为丘墟，西施也随范蠡一道归隐而去。程钜夫眼前的图像即是“大厦之将倾”前的浮华场景，华丽的建筑之间早已充满危机。

《阿房宫》一诗通过对图像上阿房宫壮丽景象“游观”式的呈现说明秦皇的穷奢极欲。尽管秦帝完成了统一大业，并通过建造极尽奢华的宫殿希冀江山“万世”，展现自己的雄心，但现实中的秦王朝三世而亡，在一片征伐声中倒下了它巨大又脆弱的身躯，阿房宫也化入尘埃。惟图像直观地展示了当年的帝国形象。何澄绘制了千年前壮观而神秘的宫殿，却依然惊心动魄，画中的复阁重楼提示统治者唯有积极“治国”方能不致身边的宫殿化作历史的尘埃。

《昆明池》一诗展示了汉武功业的雄浑气象。程钜夫因图像联想到开疆拓土的元世祖——在阅画之前，秘书监扎马刺丁曾向程钜夫出示了中统年间（1260-1264）的战船。当年元世祖凭借这些战船平定江南，一统天下，程氏深叹“规模宏远”。在他看来，眼前昆明池上的楼船如同当年征伐南国的战船，寄寓着世祖伟业。

一些元代新落成的建筑也得到宫廷画家的描绘。何澄在至大年间（1308-1311）绘制过兴庆宫，并获得皇太后的嘉赏。王振鹏也曾绘写过位于上都的大安阁。世祖在即位之前下令将东京宋朝宫廷内的熙春阁拆除，并运送建材至开平（即后来的上都）以修建大安阁，后来大安阁亦成为上都最重要的宫殿。王振鹏绘写大安阁时，仁宗已经在位，他命朝臣在图像之后

¹⁵⁰ 杨镰主编，《全元诗（第十五册）》（北京：中华书局，2013年），页194。

作跋。虞集指出了这幅图像的讽喻功能：

观其位置，经营之意，宁无堂构之讽乎？止以艺言，则不足尽振鹏之惓惓矣。¹⁵¹

何澄与王振鹏等均以艺事得官，获得赏识。但他们并不止于绘画的“独自抒情”，而是希冀藉绘事传达政治寓意，发挥图像的讽喻功能与讽谏价值。这些宫廷画家以界画为擅，联系众多帝王命运的宫殿便是较好的绘画题材。无论是前朝已消逝的宫廷还是当代仍存的繁华胜景，都蕴含着集体的历史记忆，同时暗藏来自时间沉沦的悲悯。他们希望阅画者能透过浮华的盛世表象，看到背后的种种危机，以此形成一种忧患意识，不至在靡丽的享乐中迷乱。

四、小结

本章考察了元代流传的宫殿建筑图像及相关题跋书写。从这些流传的作品来看，元代的宫殿建筑绘画创作已臻成熟，并有范本流行。宫殿建筑图像主要由元代的宫廷画家绘制，他们因精擅绘事而获得元代统治者的赏识，甚至因此超任官职。同时，这些宫廷画家希冀通过发挥图像的讽喻与规谏作用实现自身的政治价值，作品的规谏意义胜于作品本身。图像中的宫殿建筑一般不以忠实再现历史真实的宫殿为能事，而是包孕了作者本人的艺术想象与构思，一些“超现实”的宫殿（如出现在《大明宫图》中的建筑）与“异质空间”（如月宫、龙宫水府等）中的宫殿亦出现在相关的图像创作中。不过，对于身居宫苑之内并长期洞察宫廷建筑的界画家们来说，保持绘制技术的专业性与精细描绘当时建筑风貌的能力依然非常重要，我们至今仍可从相关界画作品中看到宋元时期建筑的实际发展样态。

题跋创作延伸了图像之境。对于相对注重建筑排布、陈述宫殿场景、描摹苑囿景象、偏侧全景展开的宫殿绘画作品来说，有时他们并不能完成（也无意去完成）对历史上具体经典事件的集中。题跋此时自然地承担了延伸叙述的责任，将人们的思绪拉向图像之外。这些文字让静谧而神秘的图像有了更深刻的历史维度，使宫殿化身为帝国的庞大身躯，并将其置放于整个朝代兴废的时间场域中。宫殿表面的繁华属性因之受到有意的消解，危机与忧患则从宫殿的内部弥散开来。有时，题跋者们在观画时也犹如进入实景，在现实的黄土堆上磨洗认前朝。他们一面感叹“消失的建筑”，一面又建构了“史”的建筑，在文字的无力与悲悯中再次确认人们面对宫殿的集体记忆。

¹⁵¹ 虞集《题大安阁图》，见虞集，《道园学古录》（上海：商务印书馆，1937年），页186。

第三章 隐居与交游：文人的建筑世界

“文人建筑”在本文指文人理想中可供自由栖身、修养、观景的建筑。常见的“文人建筑”有亭、草堂、茅屋、园林、书院等。这些建筑经画家之笔由现实进入图像，使得人们对建筑身内空间的主观体验被转化为全景式的客观再现，打破了实境中不可避免的片面局部的僵局。然而，建筑图景并不固定，文人对建筑图像的题跋造成了建筑的二次“转译”，其内涵叙述与外延表达往往游移于图像之外，与文学史中的“建筑书写”产生叠合。图像中的“文人建筑”承接世界空间的广阔性与“内部空间”的深刻性，不仅接纳了欲求“归去”与向往“本真”的避世者，更为文人隐居的实现提供理想场域。本章试图考察《全元诗》、《全元文》建筑图像文献中的“文人建筑”书写，依据不同的建筑形制与地域空间细究相关文人的生命体验，最终总结出建筑庇佑下的文人思想观念与生存价值。

美国学者大卫·萨默斯（David Summers）在《真实空间：世界艺术史和西方现代主义的兴起》中将“空间”分为两个系统，一个为“虚拟空间”（virtual space），另一个是“真实空间”（real space），前者对应的艺术形式主要是绘画和印刷品，是在二维平面上构造出的图像空间，后者包括了人们在三维空间中所感知的艺术形式，如建筑、雕塑等¹⁵²。本章所讨论“文人建筑”之空间依凭于题跋书写与建筑图像之呈现，固然与“虚拟空间”密切相关，但并不排斥与“真实空间”的互动交流。因此，通过对“虚拟空间”之艺术形式的讨论，或可管窥同时期“真实空间”的形象叙述。在今元代“文人建筑”基本不存的状况之下，这种观察显得尤为重要。

一、亭的建构：广阔中的凝视与静观

加斯东·巴什在《空间的诗学》中称：“毫无疑问，梦想充满着各种各样的情景，然而，出于一种天生的爱好，它总是静观巨大。对巨大的静观决定了一种十分特殊的态度，一种奇特的灵魂状态，那就是梦想把梦想者放在身边的世界之外，放到一个无限发展的世界面前。”¹⁵³对于觅居山林的文人来说，亭中的诗意栖居自是其长期梦想中的一部分，亭亦为他们提供静观巨大、凝视广阔的独特空间。当亭的形象以一种被全观式的视角出现时，文人的自我投射也便油然而生。亭的孤高与远瞩包含了他们摆脱扰扰黄尘的快意，召唤着退隐化身的生成。由是，一种超越生命的价值在此处得到释放，一种倾向于自然的“无限发展”的可能突破了有限空间（亭）并向外延展。

¹⁵² David Summers, *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism* (London: Phaidon Press, 2003), pp. 43-45.

¹⁵³ （法）加斯东·巴什著，张逸婧译，《空间的诗学》（上海：上海译文出版社，2009年），页199。

画家对亭的建构往往并不单一。通览有亭存在的绘画作品，亭大多不以孤立的面孔出现，而是与周遭的景观共融。在山林泉瀑的烘托下，亭之“孤独”与“崇高”的品质更加明显，文人的理想居所臻于完善。一些画家亦擅用“孤亭”形象，或专门呈露“孤亭”之孤以表达高士之孤独、孤傲的特质，或与其他建筑形象形成景观的互动。其他意象的环绕使亭之外的世界丰富而热烈，发散的力量生成之余，“亭”的审美价值也受到威胁。这种多景式的有机组合势必会转移阅画者的注意焦点，造成阅画者“离心”式的观赏经验。不过，亭作为文人与自然、文人之间的交汇节点，同样提供一种可被固定、长久叙述的场地，依然储备着“向心”的能量。它对山林的作用亦不仅是缀饰这样如此简单，还暗喻了诸多文人行为的可能。

雷德侯在《万物：中国艺术中的模件化和规模化生产》中总结出郑燮构图的三个法则：“增殖、联合和单独描绘某一母题。”¹⁵⁴通过对这些法则的自由运用，数以千计的构图被创制出来。亭的建构亦是如此，这种小型母题散见于大块山水之中，存在于被精心思考的构图里，藏纳着文人价值，表达出安居于天地自然的想象。在《全元诗》、《全元文》记载的相关题跋中，亭的内涵囊括了天地之间的永生、梦幻花园式的生活、独醉后的全身寄托、禅意与静观，以及将想象付为现实的行动意义等。

（一）、“汾亭”：被永恒包围的“亭”

杜莘老(1107-1164?)曾为侯广道作《汾亭古意图》，该图今已不存，只有元好问(1190-1257)与张础的题诗流传。

元好问跋曰：

尧民羲黄去未远，日作日息天机全。杜侯袖里姑汾笔，办与南华谈窅然。废兴知经几今昔，淳朴别有一山川。白云亭上秋风客，不比仙翁甲子年。¹⁵⁵

张础跋曰：

汉家宫阙白云秋，魏国川原过雁愁。万古松风一茅舍，不随华屋变山丘。¹⁵⁶

尽管两首诗均流露出抗衡时间的“永恒性”，但二位诗人对“古意”的理解不尽相同。元好

¹⁵⁴ (德)雷德侯，《万物：中国艺术中的模件化和规模化生产》(北京：生活·读书·新知三联书店，2005年)，页276。

¹⁵⁵ 杨镰主编，《全元诗(第二册)》(北京：中华书局，2013年)，页60。

¹⁵⁶ 杨镰主编，《全元诗(第七册)》(北京：中华书局，2013年)，页346。

问试图将现实的“杜侯日常”系联于文人心目中理想的上古时代，在赞扬杜侯高寿的过程中寻求一种超越生命与世界的永恒价值。张础的理解则偏于具象，通过景观（汉家宫阙、魏国川原）的回溯接联王朝兴废之命运。此两则跋诗中，文人的亭中体验与亭（在张础笔下又变为茅舍）所代表的时间无穷性成为画面的视觉焦点。一方面，亭以其四方包容之身姿容纳山川过客，另一方面，亭之简易淳朴的品格趋近于简淡自然的山川精神。相比于华丽的楼阁，它更容易走向不朽，与文人心内的无限世界交汇。然而，这种“逆旅”式的接纳终究只是暂时性满足，亭内的“过客”身份一旦确定，一种无情的永恒便会悄然吞噬所有与栖居有关的快意。在张础的诗中，这种永恒性随万古松风降凡于茅舍（亭）。亭之外，又有无言的山丘历经朝代“废兴”。被“永恒”环围的微小空间不仅包孕了百代的诗吟，还随其身外的不朽山川辐射出穿透历史的能量。

杜莘老笔下的“汾亭”有对尘外世界的无限接近。元好问评《汾亭古意图》称此作“洒然有尘外意”。在观赏完杜氏另一作品《夏日汾亭横轴》（该图亦已不存）之后，元好问同样表达出对尘外世界的肯定：

杜侯老笔尧民意，黄阁清风有故家。庸俗纷纷小儿女，枉教尘土浣烟霞。¹⁵⁷

元好问鄙视“庸俗”之余呈露出对尘外世界绝对纯净的要求，图中的“烟霞”只为“尧民”存在，而非庸俗的“小儿女”们所能享有。这种纯净是在“古意”的引领下生成的，理想中的“尧民”社会并不能容忍任何俗世客体的介入。元好问在《汾亭古意图》中将杜莘老笔下的“汾亭”解读为永恒世界中的栖身之所，又在《杜莘老夏日汾亭横轴》纯化（purification）了这种永恒，身居其中的人（杜莘老、侯广道或元好问自己）即与上古接通，在亘古不变的空间中完成异时的对话，使亭内的个体与亭外的山林共享不朽。

（二）、“山亭”：梦、会饮与禅意

前文述及加斯东·巴什所提出的“巨大的静观”，静观时“奇特的灵魂状态”会将梦想者置于无限发展的世界之前。这在元好问《题山亭会饮图二首》中得到呼应：

因君唤起山亭梦，好似三乡共醉时。¹⁵⁸

¹⁵⁷ 杨镰主编，《全元诗（第二册）》（北京：中华书局，2013年），页229。

¹⁵⁸ 杨镰主编，《全元诗（第二册）》（北京：中华书局，2013年），页207。

元好问在静观作品时达到了一种灵魂出窍般的体验，这种体验与做梦、醉酒时的恍惚状态相似。此时的“山亭”也绝不是一类浮于画表的建筑符号，它唤醒了阅画者内心身处的情感记忆，并昭示未来安居山林的可能。亭身向外敞开，寓意着亭内饮者们所向往的通达与透彻。半封闭的空间也给予他们自由与伦理的美妙统一，使酒的狂欢伸向野外，又不失仪礼。阅画者普遍想象狂欢之后的“共醉”，并期待这些“共醉”者同样葆有超越名利的淡泊观念。在李庭（?-1304）题写的《江亭会饮图》中，心游于亭内的人便有着这样的认识：

折脚绳床老瓦盆，绝胜骑马五侯门。江东李白诗无敌，尊酒何时与细论。¹⁵⁹

李庭有意与其他跋者对话，在写完这首诗之后，他又作补充：“以卷首有裕之、仁卿二诗，故云”。在笔者看来，李庭眼前的“会饮”与跋诗中的“尊酒”形成了有趣的互文，裕之、仁卿的两首诗宛如先至江亭的宾客，他们早已在觥筹交错中沉湎风色，而李庭的跋诗如同姗姗来迟，他在亭内直陈自己的淡泊心志，并期待与“江东李白”进行诗的对话。于是，新的邀约达成了。“江亭会饮”即将从图绘走入现实，文人的联动也在“新”的江亭中展开。

一些阅画者的题跋则提示着“禅观”的可能。尤其是在夜深人寂之时，“禅”的氛围更加浓烈。题跋者通过冥想与画中景观互通，达成一种与现实禅观体验无异的“禅”。在刘敏中（1243-1318）题写的《秋月山亭图》中，“幽寂”占据了大幅画面，景物对喧嚣的远离正符合排斥尘俗的避世心态。

刘敏中跋《秋月山亭图》曰：

万动冥冥尽息机，月明乌鹊自惊飞。山间未有人间险，何树何枝不可依。¹⁶⁰

在这首诗中，“亭”的身影并未出现，人的身影也有所逃遁。不过细审“乌鹊”这一形象，不无作者“以我观物”之意。人间与山间的分野在乌鹊的“惊飞”中变得明晰，在万物冥冥中，作者已默然作出面向山间的抉择。“亭”此时身处的“巨大的静观”亦是“巨大的禅观”，人的视角借由乌鹊进入山林，以“禅观”来忘却人间所有危险的可能，并在“亭”外世界中获得永恒的诗意。

（三）“草亭”：想象与现实

¹⁵⁹ 杨镰主编，《全元诗（第二册）》（北京：中华书局，2013年），页431。

¹⁶⁰ 杨镰主编，《全元诗（第十一册）》（北京：中华书局，2013年），页292。

加斯东·巴什在《空间的诗学》分析法国哲学家让·瓦尔（Jean Wahl）的诗后总结道：“空间呼唤行动，而先于行动运作的是想象力。”¹⁶¹笔者曾分析赵孟頫（1254-1322）《水村图》中“水村世界”与钱重鼎建构“水村隐居”住所之间的关联，认为《水村图》是钱重鼎在一次观览好友陆行直汾湖住所的行程后，邀请赵孟頫绘制汾湖风景的艺术产物。这其中包涵了钱氏本人的隐居之思，以及赵孟頫本人胸中“写实”图景的释放。由于是陆行直的汾湖住所让钱重鼎产生“卜居汾湖”的意愿，是汾湖这一“空间”让钱重鼎开始“行动”，选择邀请赵孟頫绘制《水村图》，并在好友襄助下完成“水村隐居”的营造，所以才有后续的文人雅集与题跋活动。此时的“想象力”在赵孟頫的身上有所发挥（因为赵氏在创作之时并未去过汾湖，他是依凭自己多年的江南生活经验而将汾湖风景绘就）。笔者以为，以个人名号为题的“草堂”亦经历着从想象走入现实的营造过程，图像中的“草堂”空间不仅是现实草堂的“复作”，更为“居住”这一行为提供想象的契机，呼唤一种实感的生成。

比如袁桷（1266-1327）的《题张中丞东亭图》：

旧墅习真隐，新亭幽且妍。芳菲家林春，引眺增推迁。令德资先猷，嵯峨白云阡。总角精典籍，承颜绮襦鲜。寒泉感逝波，乔木矫苍烟。欲论林间趣，深扫区中缘。招携旧邻保，举觞问华颠。鸡鸣柳阴直，鱼跳水纹圆。开田谷盈囷，种果花满川。荏苒白玉京，念至心惘然。传忠匪怀禄，立身尽贞坚。披图耿素志，功成赋归田。¹⁶²

张中丞的心志在袁桷的笔下流露无碍，“旧墅”与“新亭”的交相辉映让隐居更具生命的趣味。袁桷的铺叙复现了“东亭”生活的自足，历经仕宦生活，这种“自足”更显宝贵。它让惘然的心不再追念，并告诉这位赋归者眼前所有景象的理所当然。“忠”、“坚”等美好的品质在此时形成一种物质上的回报，促使“隐”的安定与享受。“东亭”亦不仅存活于山林之间，还在画卷上完成了张中丞对此片山林“诗意占有”的宣示。

从张中丞“旧墅”到“新亭”的生成，意味着隐居的深化和赋归意味的增强。这种心志或许会影响到袁桷等题跋者，促使展开一些新的隐居实践。

再如蒲道源的《题南褒草亭图手卷》：

君知上界足官府，故葺衡茅在江浒。离喧气象接鸿蒙，昭俭规模存简古。玉虚连延清境

¹⁶¹（法）加斯东·巴什著，张逸婧译，《空间的诗学》（上海：上海译文出版社，2009年），页11。

¹⁶² 杨镰主编，《全元诗（第二十一册）》（北京：中华书局，2013年），页110。

同，胜地雅属耀仙主。东西日月自萦绕，高下乾坤时仰俯。晚山苍翠鸟知还，秋水空明鱼可数。沉香富贵走太白，浣花岑寂留工部。神游八极初不羈，税驾聊须憩兹宇。網斋一见心目舒，老笔淋漓注风雨。流传文士争品题，短韵大篇联合绣组。牛腰诗卷固不恶，尚惜奇观堕尘土。¹⁶³

和上文提到的元好问《夏日汾亭横轴》一样，蒲氏笔下的“草亭”极具仙境化趋向，这样的仙境“奇观”容不得任何来自尘世的玷污。宇宙意识与浩然的时间观念也在草亭周围萦绕，蒲氏借助“神游”将“亭主”南褒比附为李白、杜甫，将草亭置于历史记忆之场。文士的争相品题亦旨在参与一种理想环境的完善，他们于俯仰之间高歌，达成与草亭世界的风雨共荣。

“张中丞东亭”与“南褒草亭”均为归隐后的生活营构，它们为各自的主人提供了反思生命的场域。画卷中的草亭亦如同理想与现实的共有镜像，它的外部空间与亭主的心内空间相互交融，共同参与一种新的身份（归隐者）的建构。在新的人文关系叙述下，曾潜于心内的隐居之志浮出水表，被具象化为融于自然的景观（无论这种景观存于现实还是图像之中）。

（四）、图像中的“草亭”——吴镇《草亭诗意图》

我们或许可从吴镇的《草亭诗意图》（图 3-1）中直观地看到“草亭”世界中的文人情性。收藏家陈仁涛（1906-1968）认为能称得上吴镇“传世真迹”的画作只有《渔父图》、《嘉禾八景图》与此幅手卷，其余“故宫所藏山水数轴都不可靠”¹⁶⁴。吴镇在画面左侧跋曰：

依村构草亭，端方意匠宏。林深禽鸟乐，尘远竹松清。泉石俱延赏，琴书悦性情。何当谢凡近，任适慰平生。至正七年丁亥冬十月，为元泽戏作草亭诗意，梅沙弥书。¹⁶⁵



图 3-1 元 吴镇《草亭诗意图》 美国克里夫兰艺术博物馆藏

¹⁶³ 杨镰主编，《全元诗（第十九册）》（北京：中华书局，2013年），页243。

¹⁶⁴ 该题跋未见于《全元诗》中，笔者根据《草亭诗意图》画后书法文字著录。

¹⁶⁵ 该题跋未见于《全元诗》中，笔者根据《草亭诗意图》画后书法文字著录。

和许多画家未写画题的做法不同，吴镇在题跋中直接点出“草亭诗意”的题目（类似的实例还有其《中山图》）。从构图与造型来看，此幅作品的风格依然淳朴简淡，“戏作”的意味很浓（事实上，吴镇在很多题跋中都称自己的创作是“戏作”）。画面可被分为三个部分：右侧高耸的湖石、中部两人坐卧交谈的草亭、左侧树石掩映的草屋。亭中二人被简笔勾勒，意在性情的表现而非情态的写实。草亭也是摇摇欲坠，似乎无法经受风雨的摧残。不过，这种构亭方式在吴镇作品中已是属于较好的情况，与《嘉禾八景》幽澜泉旁的亭子（图）对比起来，《草亭诗意图》中的亭子甚至更加牢固。

画坛普遍认为吴镇的画风承传自巨然。沈周（1427-1509）对吴镇的作品称赏有加，在题跋中亦道出这种传承关系：

我爱梅花翁，巨老传心印。修此水墨缘，种种得苍润。树石堕笔锋，造化不能吝。而今橡林下，我愿执扫汛。后学沈周。¹⁶⁶

现藏于台北故宫博物院的《秋山图》被归为巨然名下，但在高居翰（James Cahill）看来，此幅作品中勾画的细节无一不带有吴镇特有的笔调，尽管董巨派作品中常见用来描写侵蚀山顶的“矾头”，但在此画中已经褪去了原有描写地质特色的功能，“这种分解地形的做法在元画中屡见不鲜”¹⁶⁷。由此看来，吴镇的画技并非是一种全然的摹仿，而是接通了同时代的普遍性回应。不同于其《中山图》与其他墨竹作品中简单的构图、在淡然的画面中表现“永恒的孤寂”，《草亭诗意图》的诗意空间更显得丰富变化，这与赵孟頫《水村图》的做法有着相似之处，他们均使用平铺手段将一种理想的隐居场面娓娓道来。

仅通过诗文的题跋叙写，我们并不易察觉“亭”在画中的核心地位，而《草亭诗意图》提供了很好的以草亭为中心的诗意空间。其“依村而构”，承担了供文人相聚的责任，让“村居”的隐蔽被搁置在一旁，成为共同栖居与公共游赏契机。简陋的草屋顶与坚实的石台基构成了这一小型空间的“俯仰”，并与无限的自然互联。亭外耸立的湖石假山犹如文人孤高的身姿，在没有出现群山的这幅画卷中，它象征了亭内二人（或是每一位参与草亭建构的人们）对自然的塑造。

二、草堂：独居体验与群聚空间

¹⁶⁶ 笔者根据画后题跋释读。

¹⁶⁷ （美）高居翰，《隔江山色：元代绘画（1279-1368）》（北京：生活·读书·新知三联书店，2009年），页63。

法国哲学家梅洛-庞蒂在《知觉现象学》中对“空间”有着如此的认识：“空间不是物体得以排列的（实在或逻辑）环境，而是物体的位置得以成为可能的方式。也就是说，我们不应该把空间想象为充满所有物体的一个苍穹，或把空间抽象地设想为物体共有的一种特性，而是应该把空间构想为连接物体的普遍能力。”¹⁶⁸无论是前文提及的“亭”，还是本节所论“草堂”，均具备着连接山林与人、“尘外之境”与“脱尘者”的空间能力。当久经世俗樊篱之累的人们遁入这一空间，被无穷世界所包揽时，心内空间也会盈满冲和的力量，正如白居易在《庐山草堂记》中所言：

噫！凡人丰一屋，华一簣，而起居其间，尚不免有骄矜之态；今我为是物主，物至致知，各以类至，又安得不外适内和，体宁心恬哉？……一旦蹇剥，来佐江郡，郡守以优容抚我，庐山以灵胜待我，是天与我时，地与我所，卒获所好，又何以求焉？……时三月二十七日，始居新堂，四月九日，与河南元集虚、范阳张允中、南阳张深之、东西二林寺长老凑公、朗、满、晦、坚等凡二十有二人，具斋施茶果以落之，因为草堂记。¹⁶⁹

白居易笔下的“草堂”暗含了两种场景可能（实际也是现实）：一是独自俯仰之间的“外适内合”的空间体验，二是群聚式的燕集享乐。当新堂落成，小型的“天地”得以完善，一种富于个人色彩的骄傲便会油然而生。此时，“堂主”恳请他人对新建构的空间加以肯定，以使草堂不至于沦为落寞的孤芳自赏。也正如此，“草堂”并不意味着仅是隐居的单一符号，个人的独自占有，它还有相对于堂主的“他者”对空间的介入，乃至集体对草堂的诗意再构（如建筑书写与建筑内开展的诗文唱和）。

（一）“草堂归来”：本真性的召唤

元代曾流传一幅《草堂归来图》（今已不存），其中有胡助（1278-1355）与叶颙（1300-1374）的题诗。

胡助跋曰：

草堂云水静含晖，荆树花稍挂衲衣。卓锡有声慈母喜，万回方向北山归。¹⁷⁰

¹⁶⁸ （法）莫里斯·梅洛-庞蒂著，姜志辉译，《知觉现象学》（北京：商务印书馆，2001年），页281。

¹⁶⁹ 白居易著，朱金城笺校，《白居易集笺校》（上海：上海古籍出版社，1988年），页2736。

¹⁷⁰ 杨镰主编，《全元诗（第二十九册）》（北京：中华书局，2013年），页105。

叶颙跋曰：

鹤发兮倚闾，山空兮日晖。白云兮髡髯，游子兮其归。

游子归心切，慈亲望眼空。白云千里意，瘦策倚秋风。¹⁷¹

胡、叶二人的题跋形象地描摹了这幅作品的画面。从二人的题跋内容可以推知，画卷上应该有草堂边慈母盼远方游子归来的场景。于归来的游子而言，山中的“草堂”代表着原初的母性关怀与所有心志的起点，一如加斯东·巴什笔下的“家宅”，那是“梦想的最深处”，对“草堂”/“家宅”的回归也意味着对“物质天堂的温和物质”的重新融入。画卷中的山水在慈母眼中是无尽的阻隔，在白云漂浮般的游子心中是最具回忆特性的藏身之域。

对于许多选择“归去”的元代江南文人来说，营构“草堂”也意味着新“家宅”的形成。它召唤归隐者的原初记忆，并给予“儿孙”后辈新的“回忆所在地”。命名“堂号”是一种常见的做法，文人们试图用这种方式传达对建筑的占有，也希望通过图绘建筑来完成“草堂”的不朽——绘画虽然脆弱，但其存世的流动性并非建筑可比。

1. 顾善夫与怡乐堂

元末文人顾善夫（名信，以书法闻名）晚年卜筑怡乐堂，并邀请赵孟頫、朱德润（1294-1365）等画家为其绘写怡乐堂景。

明张泰阶《宝绘录》记载倪瓒（1301-1374）题赵孟頫《怡乐堂图》（今已不存）云：

堂名怡乐近清流，风月无边景概幽。琴拨静时元鹤舞，机忘竟日白鸥游。牙签万卷书连栋，铁笛一声天已秋。闻道课儿忠与孝，佳名准拟继前修。至正八年九月既望，为善夫先生题。¹⁷²

尽管程渤曾考证《宝绘录》中许多赵孟頫为顾善夫题写画作之事属于伪造¹⁷³，倪瓒此题亦不见于《倪瓒集》、《清閼阁遗稿》与《全元诗》的著录之中，但《全元诗》同时收录了邓文原（1258-1328）、张雨（1277-1348）等人对赵孟頫绘制《怡乐堂图》的题跋书写。可

¹⁷¹ 杨镰主编，《全元诗（第四十二册）》（北京：中华书局，2013年），页46。

¹⁷² 季羨林，徐娟编，《中国历代书画艺术论著丛编（第十六册）》（北京：中国大百科全书出版社，1997年），页539-540。

¹⁷³ 程渤，《元代书法家群体与复古观念研究》（南京：南京大学出版社，2019年），页76。

知当时确有赵孟頫绘制《怡乐堂图》赠顾善夫，以及文人题写《怡乐堂图》之事。

邓文原《赵松雪怡乐堂图赠善夫副使》云：

一榻幽然乐事多，四时风景复何如。遶溪水色清流玉，排闥山光翠拥螺。静里研朱将易点，醉中邀月鼓琴歌。知君所好无尘趣，肯许吾侪见访过。¹⁷⁴

张雨《题赵松雪怡乐堂图》云：

幽人结屋傍江干，怡乐名堂只数间。黄鸟隔帘诗梦醒，紫鳞供馔钓舟还。檐前景色春长在，柳外柴门昼不关。谁识箇中真乐处，陶然天地一身闲。¹⁷⁵

山中的“四时风景”在顾善夫的怡乐堂前渡过，他与友人如自由的白鸥、游鱼、仙鹤，在天地之间荣享“真乐”的趣味。名堂虽只数间，内部却有自然与人无限流动的可能。怡乐堂是永远开放的窗牖，而非闭合的文人自足，它代表了一种与外部随时交通的居住心态。因此画家的描摹也不限于局部的堂屋叙述，而是把无穷的山林纳入画卷之中，使整体的景观组成了真正的“怡乐堂”。对于下一代潜在的“怡乐堂主”（儿孙）们来说，此时的“家宅”正形塑他们的早期记忆与对“本真”的认识，一种来自于山林深处的召唤性力量也正藏伏于内在，等待他们日后浮沉于尘世之时发挥“草堂归去”的作用。

朱德润的《怡乐堂图》（为顾善夫作于至正三年，即1343年，见图3-2、图3-3）揭示了上述问题。观览此画，我们很难直接判断“怡乐堂”的具体位置（是山林身处的屋舍，还是河对岸的茅亭？还是两者皆是？）以及茅亭中二人哪位是怡乐堂的主人。朱德润通过淡化主人的“在场”，以及画面叙述的含混性来表征“藏万壑于胸中”的（建筑与人的）包容品质。怡乐堂并不被“经营”到主体位置，呈现出些许隐秘的不确定性，也回应了张雨对赵孟頫《怡乐堂图》的题跋“怡乐名堂只数间”。我们并不能确定朱德润是否亲临怡乐堂的现场观摩，仅可从其自题中得知他是在睢阳（今河南商丘）完成了这幅作品。林间枫树烘托出的秋天红色氛围让人联想到王蒙（1308-1385）以太湖林屋洞为主要描摹对象的《具区林屋图》（图3-4）。顾善夫的怡乐堂与王蒙笔下的林屋洞均在江南地区，二者之呈相虽难免受到画家本人主观心志的影响，但亦有景观上的互通之处。

¹⁷⁴ 杨镰主编，《全元诗（第十九册）》（北京：中华书局，2013年），页20。

¹⁷⁵ 杨镰主编，《全元诗（第三十一册）》（北京：中华书局，2013年），页385。



图 3-2 元 朱德润《怡乐堂图》（局部） J.M Crawford, Jr, Collection 藏



图 3-3 元 朱德润《怡乐堂图》（局部） J.M Crawford, Jr, Collection 藏



图 3-4 元 王蒙《具区林屋图》（局部） 台北故宫博物院藏

2.张德常与良常草堂

元末文士张德常（字良常）曾在华山之阳卜居良常草堂，同时期众多画家为其绘制《良常草堂图》，同时有文人为草堂作记，其中朱德润与王润合绘的《良常草堂卷》（图 3-5、图 3-6）尤为出彩。双卷合璧，代表了“草堂世界”的两种样貌。



图 3-5 元 王润《良常草堂图》 美国私人收藏

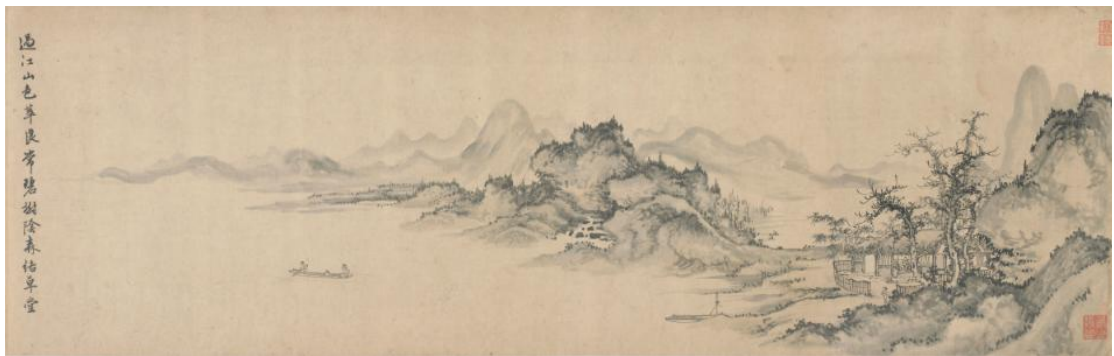


图 3-6 元 朱德润《良常草堂图》 美国私人收藏

第一幅画作由王润（字若水）所绘。图中草堂符合“前堂后寝”的营建格局，“堂”与“寝”通过廊道得以连接（这条廊道也设有一扇门）。透过开放的窗牖，可以看到草堂内部空间的基本情况。堂屋之中的男性（应该是张德常本人）与一童子（可能是他的儿子，或者童仆）交谈，寝室里的女性正临窗向外望去。王润较忠实地将屋顶的房瓦、茅草与屋身的木质结构描摹出来，并用一木制栅栏将草堂包围，形成了一个闭合空间。草堂门前亦搭建有一简易木桥，溪流从其下经过汇入湖中，远处则是缥缈的烟岚之气与苍翠的群山。

第二幅画作由朱德润绘制。这幅作品的构图与前文所提《怡乐堂图》有着相似之处，均在画面的最右侧经营草堂位置，群山则被铺叙于画面中部的中景或远景。草堂内主人与门前童子的视线提示人们朝草堂之外的湖水看去。一位身着官服的男子正端坐于舟上，他恭敬地面向岸上的草堂，双手作揖。从这样的情境来看，画面似乎是在表现一位尘世的官员来向隐

居者请教之事。

两位画家的创作不无依据草堂实景（而且二者的草堂形象相似，只是观察视角有所不同），皆将草堂安置于流水之旁，朱德润的画作尤其表现了舟的作用。但二者依然在画面呈现上表现了差异。王润将草堂置于画面焦点位置，重在表现堂内的日常景观，朱德润则引入一来访者的形象，使堂内的关注空间得以延展，互动关联更为明显。

倪瓒与张德常的关系紧密。倪瓒不仅在他人绘制的《良常草堂图》后作跋，自己也曾亲笔绘制《良常草堂图》，又直接针对良常草堂进行题写创作。

如其《题良常草堂图》：

和靖处士尝赋诗曰：‘山水未深鱼鸟少，此生犹拟再移居。只应天竺溪流上，独木为桥小结庐’，以中之大父鹤溪先生自金坛移居荆溪，因以中相过，话处士旧诗，戏为图此。

结屋正临流水，开门巧对长松。为待神芝三秀，移居华岳西峰。¹⁷⁶

又如《寄张德常》：

卜宅近溪西，云烟咫尺迷。昼眠同野鹤，晨起候林鸡。旧种松三径，春栽菊满畦。来禽与青李，囊致不封题。¹⁷⁷

再如《题张德常良常草堂》：

翠壁邻丹灶，青枫背草堂。琴书聊卒岁，麋鹿自成行。涧水流杯滑，飞花入座香。能无问津者，及此系舟航。¹⁷⁸

道士张雨则在《良常草堂图》一诗中以“洞天”视角观照良常草堂，将草堂仙境化，并提及唐代隐居于嵩山的卢鸿与“逃隐于海上”的鲁仲连：

邻近方隅洞，良常别有天。草堂朝看雨，药圃夜舂泉。邈矣卢鸿乙，奇哉鲁仲连。君看

¹⁷⁶ 杨镰主编，《全元诗（第四十三册）》（北京：中华书局，2013年），页69。

¹⁷⁷ 杨镰主编，《全元诗（第四十三册）》（北京：中华书局，2013年），页108。

¹⁷⁸ 杨镰主编，《全元诗（第四十三册）》（北京：中华书局，2013年），页38。

遗世者，若箇是神仙。¹⁷⁹

清代王原祁（1642-1715）晚年曾依据卢鸿《草堂十志图》图意绘制《卢鸿草堂十志图》册，似有托志于江湖之意。但他没有如张德常那样幸运，可以在晚年卜筑于山林，广邀好友为其新居增色。在某种程度上，朱德润所绘《良常草堂图》中那位面朝岸上草堂的宦服者亦可被视为王原祁等久居尘世官场者的化身。张德常将身边的景物印满了个人的印记，并通过图绘的方式达成对周身自然不同意义上的“占有”，不得不说是同时期众多文士的理想之境。

3.杨谦与竹西草堂

有关竹西草堂的主人问题，史料中有两种说法，一是杨谦，一是杨瑀。孙向群在《竹西草堂主人考》一文进行了详尽的考证，认为杨瑀与杨谦虽然同住松江，但不在一县，徐邦达《中国绘画史图录》中“杨竹西是杨谦而非杨瑀”的观点是正确的¹⁸⁰。

杨谦（1283-?），字伯恭，号竹西。其晚年归老林泉，兴建竹西草堂。根据孙向群的考证，竹西草堂在华亭（今上海松江区一带）。今故宫博物院收藏有倪瓒绘制的《杨竹西小像》（图 3-7），辽宁省博物馆收藏有张渥（?-1356）绘制的《竹西草堂图》与赵孟頫之子赵雍（1289-1369）绘制的《竹西草堂图》（图 3-8）。在赵雍《竹西草堂图》卷后，有元末书法家杨维桢（1269-1370）书写的《竹西草堂志》。



图 3-7 元 倪瓒《杨竹西小像》（局部）北京故宫博物院藏

¹⁷⁹ 杨谦主编，《全元诗（第三十一册）》（北京：中华书局，2013年），页 355。

¹⁸⁰ 见孙向群，《竹西草堂主人考》，《收藏家》2001年第8期，页 41-43。



图 3-8 元 赵雍《竹西草堂图》 辽宁省博物馆藏

竹子在杨谦的竹西草堂与赵雍等《竹西草堂图》创作中扮演了重要角色。主人“爱竹”的个人品味使这一优雅的形象占据了草堂空间，成为主人理想精神品格的外化物象。不过，值得注意的是，在赵雍绘制的这幅《竹西草堂图》中，竹子与主人保持了较远距离，主人是以坐在开敞的草堂内部向河对岸观望的姿态来观看竹子的（图 3-9）。从杨谦闲适的身姿与淡远的迷幻环境中，我们不难发现主人的欣赏旨趣与对竹这一美好意象的真实态度——那就是保持静观的距离，在山水的空蒙式的衬托下感受竹的魅力，而不是走向近处亵玩。在常见的诗文书写潮流中，竹一般被文人赋予贞洁、孤高、清静等优雅的品质，而杨谦这种孤高淡雅的欣赏身态恰也为竹的品质提供了一种文人身体式的注解。

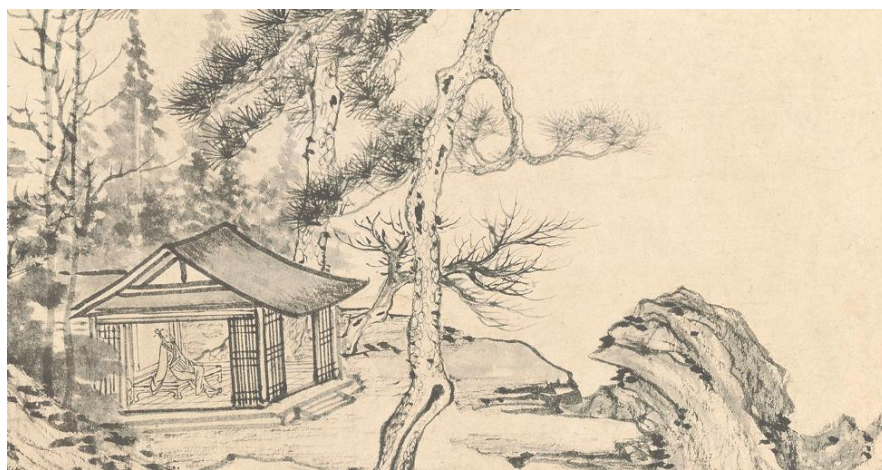


图 3-9 元 赵雍《竹西草堂图》（局部） 辽宁省博物馆藏

竹子不仅为杨谦占有。事实上，《竹西草堂图》及其题跋的创作也意味着杨谦的竹已作为文人相聚的媒介，引致草堂周围的艺术狂欢。赵雍本人不仅绘制草堂景观，还在画前单独

绘制墨竹，以强调“竹”在相关文本中的作用。在这株坚挺且具方向感的竹旁，赵雍还题写了王安石（1021-1086）的《钟山即事》：

涧水无声绕竹流，竹西花草弄春柔。茅檐相对坐终日，一鸟不鸣山更幽。¹⁸¹

结合这首题诗与图像内容（水环绕着岸上的竹林、主人坐卧于茅屋之中并与对岸的竹林相对），我们可以推断赵雍的《竹西草堂图》再现了王安石诗歌的景观，是《钟山即事》的诗意图。王安石所见钟山的小景及其心灵感受通过赵雍的笔墨转化为竹西草堂主人杨谦的诗意图。王安石所见钟山的小景及其心灵感受通过赵雍的笔墨转化为竹西草堂主人杨谦的诗意图，成为穿越时空的艺术再现。比起王安石，杨谦显然获得了“与竹为伴”的固定生活，而非游览山水中的偶遇。当“竹”真正走入草堂空间，并被草堂主人施以个人的品德趣味，它所代表的也就不止一种物象、一类景观，而是可作为主人知音的、拟人化的精神伴侣。也正如赵楠在《题赵雍竹西草堂图》中题写的那样：

平山家住张溪侧，髣髴当时草玄宅。贞期写作画图看，个个峥嵘埽真碧。旧栽雨露今满林，新长琅玕过百尺。岁寒尚友双髯松，枝干相依如铁石。绿窗沈沈几席润，日对此君成莫逆。松江水滑清涟漪，涟漪写入青玻璃，玻璃竹色光陆离。醉呼美人歌竹枝，竹枝词古知音稀。广陵鼓吹作者谁，廉夫三辨尤崛奇，中涵妙趣吾不知。竹西竹西细论之，临风朗诵淇澳诗。¹⁸²

当知音难遇、精神伴侣稀少时，也惟有竹一类的自然意象可慰藉草堂主人孤寂的心。虽无言，却在文人的阐释下变为“有灵”之物，并与文人结成“莫逆之交”。在这种情况下，草堂所包涵的也就不仅是其身内空间，更是延及画中松江对岸的、主人眺望的竹林，那里才是草堂空间真正的意义所在。

（二）雅集与宴集

以上分析了文人通过建构草堂获得的独居体验，以草堂为主题的诗歌、书画创作显示出个体召唤出的艺文能量。但在另外一方面，我们也很轻易地在众声喧哗的文本中发现集体参与的文人狂欢。隐居深山的文人并非全然与周身的人际社会断联，他们只是割舍了曾经失意或不愿介入的世俗环境，反而投身于一个兴趣、旨趣接近的群体，群体内部的每个人又有自

¹⁸¹ 王安石，《国学基本丛书简编：王临川集（中）》（上海：商务印书馆，1938年），页11。

¹⁸² 杨镰主编，《全元诗（第三十二册）》（北京：中华书局，2013年），页131。

己单独的世界。

前文论及的朱德润《良常草堂图》（图 3-6）中出现了一位来访者的形象。这位来访者身着官服，恭敬地面向岸上的草堂主人。这也在提醒我们世俗环境中尚有一些愿望“脱俗”或内心向往山林世界的文士。图像中的河流宛若一道鸿沟，暂时阻隔了“处江湖之远”与“居庙堂之高”的文人。阶层的异质会影响身处不同建筑空间的文人们的聚会形式与生命体验。山林中文人的聚会内容一般在于文学唱和、书画创作与风景赏游，通常也被称作“雅集”；庙堂之上的文人则往往在官场金杯银盏的华宴之间应酬，常身处于富丽的“宴集”。这两种不同的聚集方式会改变文人的心态与处事方式，这主要体现在他们的诗文之中。

1.雅集：以玉山草堂为例

著名学者萧启庆曾依据雅集活动之性质，总结出元代不同族群士人参加的雅集类型：文学之会、艺术之会与游览之会¹⁸³。玉山草堂应属于前两种，可被合并视为“文艺之会”。草堂主人顾瑛（1310-1369）曾多次邀请众多文士宾客前来参与雅集，其中不乏杨维桢、倪瓒、张雨、张渥等名流。其中最盛的一次聚会是至正八年（1348年）举行的一次玉山草堂雅集。张渥为此创作了《玉山雅集图》（该图今已不存），杨维桢在画卷之后作《玉山雅集图记》，其中称张渥此卷“用李龙眠白描体之所作也”，同时赞赏顾瑛的轻财好客：

玉山主者，为昆山顾瑛氏，其人青年好学，通文史及声律钟鼎古器法书名画品格之辨。性尤轻财喜客，海内文士未尝不造玉山所。其风流文采出乎流辈者，尤为倾倒，故至正戊子二月十又九日之会，为诸集之最盛。¹⁸⁴

元代文人吴克恭亦曾撰《玉山草堂诗序》，简要叙述了玉山草堂的营修过程：

玉山草堂者，昆山顾仲瑛氏为之读书弦诵之所也。昆以山得名，而山有石如玉，故州志云玉山，仲瑛因是山之势筑室以居之。结茅以代瓦，俭不至陋，华不逾侈。散植墅梅幽篁于其侧，寒英夏阴，无不佳者以其合于岩，栖谷隐之制，故云草堂。¹⁸⁵

顾瑛出身官宦之家，为昆山富豪，但并未入仕为官，反而愿意终老于林泉。他本有资金

¹⁸³ 萧启庆：《九州四海风雅同：元代多族士人圈的形成与发展》（台北：中央研究院联经出版公司，2012年），页219。

¹⁸⁴ 李修生主编，《全元文（第四十一册）》（南京：凤凰出版社，2004年），页245。

¹⁸⁵ 李修生主编，《全元文（第三十九册）》（南京：凤凰出版社，2004年），页98。

实力修建华贵的楼宇、精致的屋舍，却在山林的召唤下选择了在草堂栖身。尽管从吴克恭的序文来看，顾瑛的草堂依然在同阶层中属于上乘之作，但顾氏的建筑材料的选择、以及对建筑周边景致的布局都显示出他并不愿用贵气逼人的物件破坏自然的美感。对梅、竹等的栽植一方面彰显文人品质（这也是一种普遍做法），另一方面也有意体现顺应季节变化的草堂环境设置。

“玉山雅集”活动之所以能够成型且不断延续，固然与顾瑛本人广泛的兴趣、出众的文才与好客的品性密切相关。从相关的艺文创作来看，同一时段的雅集活动也不局限于某一主题，而是文士各自随性发挥。在张渥《玉山雅集图》中，正在雅集的文人们呈现出多样姿态，阅画者也可通过对画中文士身姿的辨明来确定其身份：

冠鹿皮，衣紫绮，据案而伸卷者，铁笛道人会稽杨维桢也。执笛而侍者，姬翡翠屏也。岸香几而雄辩者，野航道人姚文奂也。沉吟而痴坐，搜句于景象之外者，茗溪渔者荆韶也。琴书左右，提玉麈而从容谈笑者，即玉山主人也。姬之侍者，为天香秀也。展卷而作画者，为吴门李立。傍视而指画者，即张渥也。席皋比曲肱而枕石者，玉山之仲晋也。冠黄冠坐蟠根之上者，匡庐山人于立也。美衣巾束冠带而立，颐指仆从治酒肴者，玉山之子元臣也。奉肴核者，丁香秀也。持觞而听令者，小琼英也。¹⁸⁶

杨维桢对在场的人一视同仁，在当时处于较低地位的妾室、仆从也被纳入至雅集视野中。至于因故未能如期“到场”的文士，杨维桢也在文中给予了他们相应的席位。这使得“缺席者”也在间接参与这一文艺沙龙：

时期而不至者，句曲外史张雨、永嘉征君李孝光、东海倪瓚、天台陈基也。¹⁸⁷

关于对这次玉山雅集的评价，杨维桢认为是“清而不隘也，华而不靡也”¹⁸⁸。由于兰亭雅集“过于清”，不易亲近，西园雅集过于“华”，因此靡丽，而玉山雅集介乎两者之间，在两个极端的参照中“中庸”其位。而这种集体共有的参与也颇符合顾瑛的个人特质：具备较强的经济实力，不至于使营构出的建筑及相关空间显得粗糙简陋，但同时又有亲近自然的审美追求，

¹⁸⁶ 李修生主编，《全元文（第四十一册）》（南京：凤凰出版社，2004年），页245。

¹⁸⁷ 李修生主编，《全元文（第四十一册）》（南京：凤凰出版社，2004年），页245。

¹⁸⁸ 李修生主编，《全元文（第四十一册）》（南京：凤凰出版社，2004年），页245。

这让最终的草堂雅集在自然的“山水”与人为的“建筑”之间寻求到一种平衡，从而吸引不同阶层的文士参与其中。

2.“堂上何如山上好”：华丽的宴集

前文提到张渥曾绘制《玉山雅集图》，当时亦有陈履元绘制《玉山草堂图》（今已不存），陆居仁在画后题诗，其中表达了对富贵生活的嘲笑与排斥：

同宗入洛称三僇，累世留吴尚几家。谷水千家书有种，崑山一片玉无瑕。肉台应笑金钗笋，羽竈当携石鼎茶。见说草堂开绿野，何人分我白鸥沙。¹⁸⁹

玉山草堂只能存在于无暇如玉的世界中，像“金钗笋”等华贵之物是不能进入草堂空间之中的。“处江湖之远”的文人果断地作出自己的选择，同时冷眼看待身处华丽堂屋内的官员文士。“居庙堂之高”的文士常以华丽堂屋为宴集场地，一方面是阶层内部互动的标准配置，另一方面也有个人享乐需要的驱动。阶层差异区隔了生命品质与生活趣味，但这并不意味着二者之间不存在流动的可能。

虞集（1272-1348）的《题玉堂燕集图》书写了其仕宦旅程中的一次宴集活动：

朝廷多暇日，别馆又青春。薄醉犹催酒，清歌况有人。玉堂金砚匣，翠袖白纶巾。老去浑无赖，凭谁为写真。¹⁹⁰

这首诗再现了宴会的部分场景：觥筹交错、清歌婉转、玉堂金砚、翠袖白巾，俨然区别于前文提及的诸多开展于山林的雅集活动（那些雅集活动相对随性，甚至有文人“违约”的情况出现）。也许是虞集看到了这幅《玉堂燕集图》中被描绘的自己，所以发出“凭谁为写真”的感慨，淡然的哀伤中又略有欣慰之情。但整体的创作氛围依然是相对欢乐的。曾成日忙于政事的虞集此时闲暇万分，薄醉于玉堂别馆之中，在日渐老去的岁月里暂时重拾青春的心态。

程钜夫（1249-1318）在《金碧山水春堂宴宾图》中表达出与虞集诗中类似的感受，同为庙堂宴饮之作，程诗的拘束感更加强烈：

青山偏宜春画观，日射楼阁飞云烟。鸕鸕斑间鸚鵡绿，黄金楣映白玉阑。高堂四面山同

¹⁸⁹ 杨镰主编，《全元诗（第四十册）》（北京：中华书局，2013年），页207。

¹⁹⁰ 杨镰主编，《全元诗（第二十六册）》（北京：中华书局，2013年），页64。

抱，把酒看山终不到。嶄然屹立见全身，堂上何如山上好。众人之乐为主人，谁知主乐因嘉宾。野花澹荡天气美，一草一木皆精神。小李将军夸好手，休道今人世无有。他年人展此图看，小臣作诗同不朽。¹⁹¹

可以推断，程钜夫所题写的这幅画作与《玉堂燕集图》同样描绘了盛宴景观。而且程氏应是受其上级官员之邀在画卷之后作诗，在诗中不无自谦之辞。但此诗又有着“向外”的离心力量，表达了对“堂外世界”的归属之愿。在四面环山的堂屋之中，黄金白玉并不占据作者心内的大部分空间，外面的草木山水才是其频频瞻望的对象。法国诗人亨利·米绍在散文诗《阴影下的空间》中将空间比作“这个可怕的既在内又在外之物”¹⁹²，程钜夫感受到的“玉堂”空间便包括了内外的交织，他让玉堂也不再是建筑本身，而是随作者的诗兴变化在天地之间流动的产物。

程钜夫、虞集所参与的宴会以及前文述及的玉山雅集代表了传统文人聚会的两种不同侧面：富贵与高雅。在华贵的宴集中，坐于席间的文人一面享受于精致的贵族生活，另一面对建筑之外的林泉抱有向往之情。这使得不同阶层文人的“山林之遇”有了现实的契机。一如朱德润《良常草堂图》中官员与文士即将相会的张力感，他们目光相接，但彼此距离依然遥远，只需时间的缓慢推移，才能真正达到精神的接触。

三、自然的建筑：茅屋世界

相比于楼阁、宫殿、高台、庙宇等，茅屋是最接近于自然的建筑类型，同时也是人类最早的建筑形态。崇尚“返璞归真”的文人在营造独属的空间时甚至刻意选择这种易在自然中获取材料，并与山林融为一体的建筑样式，如前文提及的顾瑛，他本有修建瓦舍的经济实力，却“结茅以代瓦，俭不至陋，华不逾侈”。图像中的茅屋也往往不以单体的面貌出现，而是通过与其他景观（包括其他建筑）的衬托与对应完成叙述。在传统文人对“自然”与“原初”双重皈依的背景下，趋近于自然与原始的茅屋便成为他们“诗意栖居”的首要选择。

（一）少陵之后：茅屋空间与“大庇天下”之志

杜甫（712-770）所作《茅屋为秋风所破歌》一文是文学史上的经典之作。杜甫在文中发出“安得广厦千万间，大庇天下寒士俱欢颜”的感叹。这种“大庇天下”的志向对后世文人造成了有力的影响。除在诗文中用典之外，一些文人也以《茅屋为秋风所破歌》为主题场景进行

¹⁹¹ 杨镰主编，《全元诗（第十五册）》（北京：中华书局，2013年），页193。

¹⁹² （法）亨利·米绍：《异乡人的消息》（巴黎：法兰西水星出版社，1952年），页91。

图像绘制。元代亦流行有此类题材，如《杜子美茅屋为秋风所破歌图》、《茅屋秋风图》（贺中立绘）、《秋风图》等。但这些诗意图今皆已不存，目前也尚未发现一件记载于画史并流传下来的相关画作，这种现象值得注意。

段义孚认为，“人造的空间能够改善人类的感受和知觉”¹⁹³。杜甫之所以“穷愁已极，而其志终在于大庇天下”¹⁹⁴，固然与其忧民的品质相关，另一面也出于身处茅屋的空间体验。茅屋这种原始建筑一般难以抵抗风雨的摧残，八月的秋风刮走了杜甫茅屋顶上的茅草，这些茅草因群童的顽劣而无处追讨，再加上夜晚雨水的击打，整个茅屋可谓摇摇欲坠。杜甫的感受与知觉在这种空间中受到强烈的刺激，因之联想到个人苦难的境遇，进而发展至天下文士的共有困境。居住于茅屋（尤其是建材脆弱的茅屋），需要承担起风雨飘摇之苦的代价，但同时也激发起诗人因空间而生成的思考。

杜甫曾在《茅屋为秋风所破歌》完成之后创作《王录事许修草堂赀不到，聊小诘》一诗，对王录事许诺修葺草堂最终“违约”的情况感到不满。元代文人李祁对王录事襄助杜甫修葺草堂一事表达了看法，他不相信杜甫会是求助于小人且计较得失的“小丈夫”。在《茅屋秋风图序》中，他宣称《茅屋为秋风所破歌》出现的杜甫是“志终在于大庇天下”的大丈夫，忠诚之至。若王录事真是贤者，那杜甫必将礼遇之，王录事也会按照杜甫的请求帮助他修葺茅屋。现在杜甫作诗发了牢骚，且“当时录事之遗少陵，其有无多少，皆不可知”¹⁹⁵，定是王录事不够贤明。因此李祁对世人赞誉王录事的声音非常反感，于是在贺中立绘制的《茅屋秋风图》前创作序文以明辨是非。

李祁显然看重的是杜甫身处窘境依然考虑天下寒士的“大志”，于是他通过苦难经历与“志”的类似将图像的作者与杜甫进行了时代的系联：

禾川贺中立，平生笃慕少陵，往往读少陵诸诗，悲歌慷慨，有愿为执鞭之意。遭世乱离，又历历若亲操几杖而随其后者。故尝为《茅屋秋风图》，以自见其意，且若有望于今世之为王录事者。余谓今之能振拔人、有势力如王录事何限，而州里乡党之士，如中立者能几人。夫以有势力者之多，而士之如中立者少，则中立之志，果何患其无成哉？¹⁹⁶

¹⁹³（美）段义孚著，王志标译，《空间与地方：经验的视角》（北京：中国人民大学出版社，2017年），页83。

¹⁹⁴李修生主编，《全元文（第四十五册）》（南京：凤凰出版社，2004年），页416。

¹⁹⁵李修生主编，《全元文（第四十五册）》（南京：凤凰出版社，2004年），页416。

¹⁹⁶李修生主编，《全元文（第四十五册）》（南京：凤凰出版社，2004年），页416。

李祁一面赞扬贺中立的品格，另一面又旁敲侧击式地提醒贺中立“王录事者”的不可靠。在李祁看来，像王录事这样“有势力”的人有很多，贺中立这样“悲歌慷慨、遭世乱离”的人很少。两种群体的区别在于是否接近关心天下的“少陵之志”。也因此，“王录事者”不能获得绘写杜甫名作的合法性，《茅屋秋风图》等的创作必须由贺中立这样的人完成，才能保留“少陵之志”的本真与纯粹。

（二）图像叙述与建筑关联

茅屋对归隐的文人有着独特的吸引力。然其作为居所的身份形式并不固定，茅屋有时会被转译为草堂、茅亭等建筑，变为“家宅”的另一称谓。如王沂（？-1362）《题彭叔介负郭茅屋图》：“负郭幽栖处，林阴见草堂。”¹⁹⁷钱惟善（？-1379）《题赵雍竹西草堂图》：“明当拄杖敲门去，爱汝草玄亭上人。”¹⁹⁸贡师泰（1298-1362）《题刘生庸道五庄草堂图》：“南北两峰相对青，万节修竹一茅亭。”¹⁹⁹

这意味着茅屋、草堂、茅亭等建筑在图像中存在着高度的同质性，也说明这些建筑在诗句中作为文人的常见语言获得了置换与转译。他们如同雷德侯（Lothar Ledderose）在《万物：中国艺术中的模件化和规模化生产》中提出的“模件”，且和其他异质模件进行对话与组合。以下将以《仙山楼阁图》中的茅屋为例。

之所以论证这类从唐代开始兴起的图像，主要原因在于茅屋在《仙山楼阁图》中扮演了重要角色。宋之后的《仙山楼阁图》创作越来越朝着“人间化”的方向发展，不仅在世俗活动中承载其永恒与赞咏的意义，还对文人介入仙境叙述、重构仙山世界造成启示。宋代之前的《仙山楼阁图》中基本没有“茅屋”这一模件/母题出现，作品呈现的基本是“纯粹”的楼阁与仙山。而自元开始，“茅屋”不仅与仙山楼阁形成理所当然的“对景”，还自有其本真与超越的意义。从身份的属性理解“茅屋”，他代表了文人的现实居所，又代表了文人主动坚持的选择。有时它会构成一种消解的力量，潜在地嘲讽楼阁中人的富贵与脱离自然，这增添了《仙山楼阁图》的文人色彩与超越属性。

元代陆广绘制的《仙山楼阁图》（图 3-10）可以说明这一问题。董其昌（1555-1636）在作品诗塘处题跋曰：

陆天游画一幅，好事者离为二轴，玉水先得一轴，凡十余年，又得其副，合之双美，遂

¹⁹⁷ 杨镰主编，《全元诗（第三十三册）》（北京：中华书局，2013年），页55。

¹⁹⁸ 杨镰主编，《全元诗（第四十一册）》（北京：中华书局，2013年），页106。

¹⁹⁹ 杨镰主编，《全元诗（第四十册）》（北京：中华书局，2013年），页322。

若雌雄之剑，复聚延津，亦奇矣。²⁰⁰

李日华（1565-1635）跋曰：

玉水此帧乃联素为之者，先得其左，又得其右，眇然延津之合也。²⁰¹

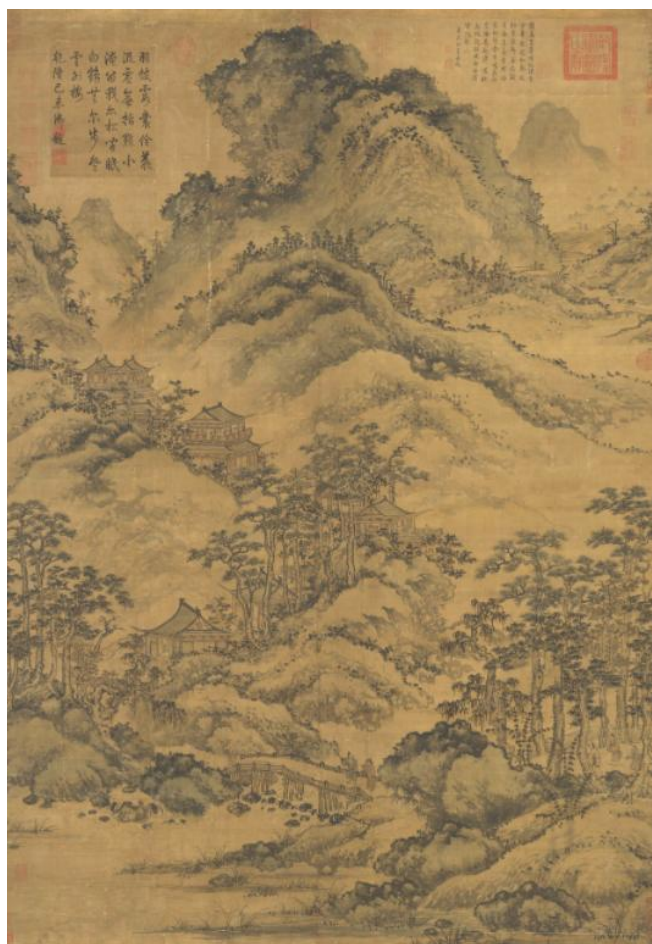


图 3-10 元 陆广《仙山楼观图》 台北故宫博物院藏

董其昌所言“好事者”将陆氏作品分割为左、右两个部分，后汪砢玉于十余年间先后得之。在陆广《仙山楼观图》中，画面左右之建筑各有侧重。作品左侧是楼阁群落，右上部分是茅屋群落，二者在视觉上显得尤为区隔。其中，茅屋位于云雾飘渺的远景之中，若非特别留意，很容易忽略其中的场景与细节。

两个建筑群落并不因异质与画面上的区隔而割裂，反而有着隐晦的内联，这可从一处细

²⁰⁰ 由笔者根据画上题跋书法释读。

²⁰¹ 由笔者根据画上题跋书法释读。

节见之。画面右上方，一位指引者出现在茅屋世界（图 3-11）。他与另一位求引的路人站在茅屋之外，手指向山的深处。这样的动作颇耐人寻味，“指引者”知道楼阁/仙界的去处（说明茅屋与楼阁之间是有互通之径的），自己却无意主动迁居，而选择安然栖身于缥缈的茅屋世界。以这位“指引者”的居住心态论之，远景的茅屋一带才是超然的仙界，“楼阁”虽同为隐居符号，却并不真正代表仙人隐居的场所。这或许是文人在图像中的有趣叙述，他们已然把现实中的茅屋视为了真正的仙境，而把耗费大量建材、空有繁华之表的楼阁视作一种虚幻的想象。



图 3-11 元 陆广《仙山楼观图》（局部）台北故宫博物院藏

四、闭合景观：园林与书院

相比于草亭、草堂、茅屋等接近于自然，甚至与自然融为一体的文人建筑，园林和书院则具备了“闭合”的属性。园林作为文人私有的建筑，通常设有围墙以阻隔不速之客的“侵犯”。书院则力求内外空间暂时性的“无法沟通”，形成了一处不近“凡间”的圣贤之域。二者均形塑出“人类界限的庄严地理学”。这两种建筑类型虽指向不同的志趣（精致小景与儒家经典），但无疑都强调了“围合”的力量——这并非出于自我保护，而是果断地向内创造，对山水进行自由模拟，为书中圣贤再造神圣空间。他们通过围墙的遮蔽暂时把自然搁置一旁，从而构建出陌生的环境——而这也意味着与自然的暂时分别。

（一）园林：废园书写与新园营构

刘苑如在《生活的园林：中国园林书写与日常生活》一书中指出了园林生命史的两个面向：一是园林典型的建立与转变，二是园林荒废的对治与接受²⁰²。元代的园林图像存在这两种面向的相互交织，即典型园林的荒废与接受，引领着文人进行生命史（园林兴建历程）叙

²⁰² 刘苑如主编，《生活的园林：中国园林书写与日常生活》（台北：中央研究院中国文哲研究所，2013年），页V。

述与物景体验式的写作。园林主人通常邀请画家绘制新建的园林，画家也会描绘历史上出现过的名园（也即园林典型）。在高居翰看来，艺术家创作园林题材的作品并非为了貌写园林景致，反而“更像是一种纪念”，可以提升园林的意义与价值。而且“图中描绘的往往是园中最核心的区域和最具代表性的景致”²⁰³。因此，图像中的园林可以较为直观地将现实园林中最精华的部分呈现出来，同时提供一种“导游”性质的观览地图，实现“可赏”、“可游”乃至“可居”的目标。在《不朽的林泉：中国古代园林绘画》一书中，高居翰总结出了园林的三个特征：一是封闭性与私密性；二是秩序感与组织性；三是景点²⁰⁴。园林图像的流传打破了园林因封闭与私密带来的神秘感，同时将精华景点按照特定的形式（画轴、手卷、册页等）有秩序地布局，可以说是对园林景观的二次艺术加工。

元代已有人针对司马光（1019-1086）退隐洛阳时居住的独乐园进行绘画创作，如张明府《独乐园图》（今已失传）。方回（1227-1305）在画卷之后题跋二首，其中表达对独乐园荒废的怀古之意：

熙宁相住半山寺，元祐人宗独乐园。早起庵中钓鱼手，未应宣靖失中原。²⁰⁵

独乐人闻新法新，定应翻作独愁人。墓碑一仆党碑立，已觉园花埋战尘。²⁰⁶

“熙宁相”即王安石（1021-1086），“元祐人”即司马光。方回笔下的独乐园并不如司马光《独乐园记》中“行无所牵，止无所柅”那样无拘无束，反而有着苦难历史的阴影。这些事件大部分不为“元祐人”所知，但方回认为，若是司马光知晓了这些事情，“独乐”便会成为“独愁”，眼前所有“逍遥徜徉”的闲适也都烟消云散去。此时的独乐园升腾起历史带来的悲剧，“常”与“变”的辩证又发挥了它的作用，独乐园已不再是司马光的“自乐”之地，园中的草木也见证了帝国的衰亡，不变的则是时间的冷眼旁观。

我们无法确知方回是否实地参访过司马光的独乐园故址，但张明府的《独乐园图》无疑为方回提供了可供怀古的图像场域，图像中的园林让现实中的废园再次“复活”，园林的“独乐”

²⁰³（美）高居翰、黄晓、刘珊珊著，《不朽的林泉：中国古代园林绘画》（北京：生活·读书·新知三联书店，2012年），页61。

²⁰⁴（美）高居翰、黄晓、刘珊珊著，《不朽的林泉：中国古代园林绘画》（北京：生活·读书·新知三联书店，2012年），页62。

²⁰⁵ 杨镰主编，《全元诗（第六册）》（北京：中华书局，2013年），页278。

²⁰⁶ 杨镰主编，《全元诗（第六册）》（北京：中华书局，2013年），页278。

则与帝国的伤痛交织在一起。尽管后世许多司马光的崇拜者都愿意相信退居园林的司马光依然在为百姓造福，但现实却是，司马光既无力改变当时的朝政，也无法挽救走向衰亡的大宋帝国。正如学者杨晓山所说的那样：“他从政治的中心被驱逐出来，没有能力再造乐于民”²⁰⁷。

倪瓒的《西园图》（今已不存）则显示新建园林的生机。他在画卷后自跋曰：

西园山翠近相望，疏渠种柳作林塘。幽吟一月不出户，落地岩花春雨香。题诗作赋渐草草，便欲相从似幽讨。石上灵芝三秀英，临水登山不知老。²⁰⁸

在这种闭合的景观中，优游期间的文人已达成了“山水的自足”，他们可以长期居住此地而足不出户。西园旁的山可被用来“借景”，成为西园景观有机的一环。园林中的诸多小景也象征了宏阔的山水，文人不必再冒险去深山丛林中“临水登山”，这些活动在灵秀小巧的园子中便能完成。园林也为文人提供“徘徊”的场地，使他们在相对私密的空间中讨论诗文。画家/诗人通过对园林的再现确认了这种理想的生活方式，并希望在这处“真实的梦幻佳境”中获得长存。

（二）书院：山水与圣贤

书院是学者及生员研习经典与祭祀圣贤的场地，无论是书院建筑还是其中的花园，都显示出此一空间对传统儒家观念的践行。元代文人刘敏中曾作《岳麓书院图二首》：

燬余学馆一番新，力辅斯文信有人。得一英才瑞昭代，故应不负麓山春。²⁰⁹
高低楼阁满风烟，岳麓分明堕眼前。恨不身为五经笥，百泉轩底枕书眠。²¹⁰

从诗的内容来看，当时的岳麓书院应经历过一次毁坏，后来得到修葺。刘敏中所题的《岳麓书院图》（今已不存）也是在此时再现了书院的新貌。书院景观并不排斥自然风物，无论是书院外的岳麓山还是内部的花园（百泉轩一带），都被纳入整个学馆的风景体系中。儒家的山水并不同于一般意义的山水，它们往往被投射经典中的宇宙观念，存在着风景与哲思的互动。在刘敏中的观念里，生员们看到修葺一新的学馆与富于生机的麓山，理应将个人修身

²⁰⁷（美）杨晓山，《私人领域的变形：唐宋诗歌中的园林与玩好》，（南京：江苏人民出版社，2008年），页195。

²⁰⁸ 杨镰主编，《全元诗（第四十三册）》（北京：中华书局，2013年），页205。

²⁰⁹ 杨镰主编，《全元诗（第十一册）》（北京：中华书局，2013年），页404。

²¹⁰ 杨镰主编，《全元诗（第十一册）》（北京：中华书局，2013年），页404。

济世的理想激发出来。“山水”并不是一个召唤的存在，而是有了训诫意义，眼前的美好物象催促生员再次向书院“皈依”（这也是书院内的教育者常用的教学手段）。通过对山水的感悟，书院内的人们获得了再次阅读、阐释经典的动能。

《岳麓书院图》显然也描绘了岳麓山的春日风貌，岳麓书院枕藉于春山之中，使书院与山水的关系显得更为紧密。书院内部也有对自然景观的重构，一些用矩形围墙（不同于常见文人园林不规则的围墙）围合起来的花园同样为儒生提供“格物致知”的理想场地。这些书院内的园林在规整的建筑秩序中维持四季的流转，同墙外的山水一道提示着时间的变化。诚如吴欣所言：“书院景观激发了自然与自我间的互成，而园林则为生员个人或团体的研学提供了静止与漫步、自我修养与追忆圣贤共存的视界。它们展现出人与自然富于哲思的相处。”²¹¹生员在具象的自然风物中感受到抽象的学习感悟，亦即“借物以明道”。这种儒家式的山水洞察经过曾讲道于此的朱熹（1130-1200）、张栻（1133-1180）的提倡，成为“斯文一派”的传承。

袁桷（1266-1327）在《岳麓图辞》中同样在岳麓的建筑与山水中体悟到了儒家的哲思：

望台兮靡芜，蹇一士兮拮据。百楹兮承宇，斛山瓢兮以为醕。松风冷兮琅琅，俨振佩兮高冈。朱羲出兮扬灵，积阴伏兮大明。百泉饮兮在齿，懔交流兮不可以止。嗣德兮孔艰，清征激兮回澜。²¹²

这幅《岳麓图》显然也描绘了岳麓书院的全景。“朱义”即朱子义理。岳麓山因为朱子等圣贤对学问的发扬而彰明，流淌于其中的泉水也因儒家义理的存在而具备了道德意义，这种特质这并非书院外的山水能够具备。袁桷在“心游”（图像中的）山水时联想到了承传“道统”的艰难，动态的水流（“交流”）有如书院生员对经典永不竭止的感悟。在袁桷看来，这样的过程应当持续，而非停滞不前，人们需要让泉水永远清澈，避免变成一滩死水。这种观看的路径在孟子的理论中被称作“观水有术，必观其澜”，朱熹也曾对此发出“问渠那得清如许？为有源头活水来”的感悟。此种乐观与警惕并存的心态也一直为传统儒家学者倡导，袁桷在教导的同时，自己也无意中扮演了受教者的角色。

五、小结

²¹¹ 吴欣主编，柯律格、包华石、汪跃进等著，《山水之境：中国文化中的风景园林》（北京：生活·读书·新知三联书店，2015），页142。

²¹² 李修生主编，《全元文（第二十三册）》（南京：江苏古籍出版社，2001年），页30。

通过考察元代图像中的“文人建筑”及题跋书写，我们不难发现，存在较高同质特征的部分文人建筑（草亭、草堂、茅屋等）在具体的图像呈现中各有侧重。当画家强调文人的交谊与互动，草亭便占据了画面的中心（如吴镇《草亭诗意图》）；当一种“诗意的栖居”生活场景需要被摹画时，草堂、茅屋也便成为画面中的重要载体。文人营构建筑，并以图绘与题写的方式（包括以建筑为题与以建筑图像为题）确认对建筑及其周围世界的“诗意的占有”。因此，完整的建筑空间有赖于“诗意空间”与“图像空间”的互相接通。题跋与图像共同参与了“文人建筑”生命的发展，并在后世的流传中获得建筑主人期待的“永恒”。

草亭、草堂、茅屋等“文人建筑”是文人理想型的居住“家宅”。这种“家宅”既可以是对原初记忆的现实重构，又在建成之时具备了再次召唤的潜能。它们代表了文人身内空间与自然空间的灵魂契合，在俯仰之间提供了失意者的最终归宿。在图像中，这些“家宅”又显示出文人的安然与自信。尤其楼阁等华丽的建筑形象介入画面时，草亭、草堂、茅屋等便会以“对景”的方式引起阅画人的思考，使人们探究楼阁是否具备真正的“文人性”。

相比于这些朝向自然的文人建筑，书院、园林则形成了“闭合”的景观，他们通过围墙的方式暂时隔绝与外部的关系，但又处处有着自然的启示，居住其中的文人在与自然的互动思考中达成哲理与风物的共融。园林与书院往往历经兴废，但图像可以留存他们某一时段的风姿，从而达到弥补现实景观的效果。

此外，还有一个值得注意的现象，那就是以上所讨论的元代“文人建筑”均集中于江南地区。一方面，这与江南常见的平阔山水地理空间有关，这类空间提供了与自然接通的理想隐居之所，受到文人的广泛接受；另一方面，这也源于南方地区汉族文人的集中（尽管也有北方文人与蒙古、色目文人参与艺文活动），南宋图像创作与题写活动的文艺传统在这一地域得到较好的延续。总之，元代的“文人建筑”不仅是建筑本身，还包孕了文人驰骋的广阔的自然世界，以及相关诗文内蕴的精神世界。在文人对建筑及建筑图像的凝视下，一种新的观念也会油然而生，那就是对自然和本真的皈依。无论是“居庙堂之高”还是“处江湖之远”的文人，他们都不会怀疑这种归隐的魅力。

第四章 山水楼观：仙境与人间的互文

元代常见“楼观”建筑形象融合于山水画内容的创作模式。文人画家借此表达自然空间中人造空间的在场，并希冀在画面中营造居住氛围（无论是仙居还是人居）与建筑景观意义。一种较为成功的文人画创作案例是“仙山楼阁”图式的成熟。这类创作超越组合意义的“仙山”与“楼阁”，在保持山水异质性的前提下赋予楼阁“仙境化”的叙述，同时开始在绘画中（尤其是在元代）表达“仙境”与“人间”的互涉关系。它们区别于描绘单体的、存在于实境中楼阁的界画创作，建筑形象往往服膺于整体的环境陈述，较少将建筑内部的细节表达呈现于观画者的视线范围。元代的楼阁形象创作便存具这两种趋势的共生：文人画家笔下的“仙境楼阁”与界画家笔下的“人境楼阁”，二者因创作群体、艺术价值、与受众的不同而分别隶属于不同的创作范畴。不过这也并不非意味着二者没有相互交织的领地，“楼阁”因高度的疏离、建造成本巨大较少见于世俗而通常被视为可与仙境等异质空间勾媒的场所，因此一些“升仙”事件也在此类空间中上演。元代的部分界画创作有意再现这种奇观，显示出“楼阁”可作为“成仙”起点的地方意义。由此，“仙境”和“人间”微妙关系持续在元代“楼阁”题材绘画创作中得到表达，成为一种值得注意的互文面向。

一、元代《仙山楼观图》的创作与接受

《仙山楼观图》的创作在北宋已蔚然流行，其时有郭忠恕（？-977）、燕文贵（967-1044）、宋徽宗（1082-1135）等创作此类画作。入元，郭忠恕的《仙山楼观图》为人重视，黄公望（1269-1354）、吴镇（1280-1354）等人在画上题写跋诗。

郭忠恕《仙山楼观图》今已不存，仅可从黄公望和吴镇的题诗中略窥其貌。在黄公望的跋诗（一说为郑韶跋诗²¹³）中，图中的楼观被比附为汉武帝建于仙境中的离宫，汉武亲乘銮车驾临瀛洲，不脱威仪气象，却显示出帝王对在仙境体验的想象。而在吴镇的题诗中，图中仙境成为文人寄兴与寄身的无限天地，蕴涵著文人们丰富的感怀体验。筑于仙山之中的楼观成为文人们欣赏幻景与徘徊自我的场所，并在楼上通过观景达到洗涤内心苦闷之效。无论是居庙堂之上的皇帝，还是处江湖之远的文人，都对仙山楼观所涵藏的自由与可得长生的生活产生极热烈的向往。此两种面向，仍然存续于元代对此类图像的题写，同时，元代《仙山楼观图》的创作与接受又有新的发展面貌。

（一）山水与界画

界画产生于晋代，发展并完善于隋代，唐代懿德太子李重润墓中的《阙楼图》是现存最

²¹³ 郑韶《题仙山楼观图》，见杨镰主编，《全元诗（第四十七册）》（北京：中华书局，2013年），页99。

早的大型界画（图 4-1）。界画与山水画的发展基本同步，并与山水画时有交融。一些擅于绘制山水的画家（如黄公望）有较好的界画功底，一些以界画闻名的画家（如郭忠恕、燕文贵）亦在山水方面有所成就。《仙山楼观图》是山水画与界画结合的例证之一。元代出现一批创作《仙山楼观图》的画家，如黄公望、陆广、边文进、陈汝言（1331-约 1371）等。



图 4-1 懿德太子李重润墓中《阙楼图》局部

1.楼观的“山水性”

元代陈汝言绘制的《仙山楼观图》现藏于台北故宫博物院，设色，绢本，有破损（图 4-2）。根据吴梅（1884-1939）在画后的题跋，该画为陈汝言给张士诚（1321-1367）女婿潘左丞的祝寿之作。



图 4-2 元 陈汝言《仙山楼观图》 台北故宫博物院藏

陈氏在《仙山楼观图》中采用了多种绘制技巧以凸显画面仙意。画中仙山被敷以青绿，

在色彩上区分凡俗的群山。山体普遍秀拔硬朗，高耸凌云，占据画面的最大部分。以“不老”为称的长青松蔚于山中各处，繁茂的长势让仙境显具生机。同时，陈氏也刻意表现松树的高挺，不顾实际比例，一些松树的甚至与仙山齐平。

而楼观在此却表现出富于写意精神的山水性。陆氏在此使用晕染的笔法，将楼观的色调与其周遭如云、杂树的色调融为一体。比之于显性的仙山和松树，楼观这一朦胧场所成为相对隐性的表达。

对楼观的描绘实为点缀性的手法。倪瓒（1301-1374）于1371年在画面右上方书写的一则题跋帮助了这个问题。该图当时被称为《仙山图》而非《仙山楼观图》，楼观实被掩映于群山之中而并不作为该作品的主要代表。直至主要生活于晚清的完颜景贤（1876-1926），该画也依然被称为《仙山图》，楼观在画中表现为装饰仙境的存在。生活在仙境之中的高士或仙人也多不活动在楼观之中，他们栖息于广阔的仙界山水。掩于深谷丛林之中的楼观并非高士们主要的呈现舞台，楼观中隐约出现人物的身份难以辨识，也帮助画家无意在此空间中表现神仙意境。

2.作为写实的楼观

不过，这并非证明楼观的“无用”或作为装饰的永恒性。在元陆广《仙山楼观图》中，楼观成为理解画面的关键部分。该画作于天历四年（1331年），绢本，现藏于台北故宫博物院。据天头部分董其昌的跋文，曾有好事者将该图拆成两幅，分别落入两人之手。后汪砢玉（1587-?）先得一轴，几十年后又得一轴，才得拼接复原。

与陈汝言《仙山楼观图》一样，陆氏绘制了大量具备相同身姿的青松，并将楼观置于群松之间。所不同的是，陆氏较为清晰地呈现了建筑的样貌，而非用云树遮掩的朦胧手段。同时，茅屋与木构楼阁同时出现于画面之中，陆氏试图以两个建筑世界构建两种理想生活的可能（图4-3、图4-4）。

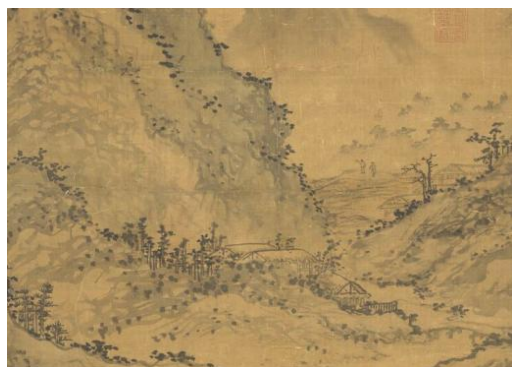


图 4-3 元 陆广《仙山楼观图》局部



图 4-4 元 陆广《仙山楼观图》局部

如果说陈汝言《仙山楼观图》着意塑造更多的神仙境象，展示神仙世界，那么陆广的《仙山楼观图》便更多地从人间写实的角度呼应仙界生活。

在楼观世界（画面下半部分）中，建筑沿曲折的山脊而筑，连接画面下方的桥梁，形成“Z”状线条。桥梁另一侧，是众多高士们的有趣互动。站在桥边的两个人物，一着红色官服，一着灰色长衫，手持曲木杖，二人均指向桥梁尽头的楼观。其中，着灰色长衫似向着红色官服者作邀约状。视线转向画面右侧，松林中又有两位高士与一个童仆，他们的身体也无不朝向桥梁的方位。前方的高士回头看向后方正双手作揖的高士，紧随二人的童仆携带用布包好的琴。无论是桥边二人亦或林中三人，他们的最终指向都是对岸的楼阁世界。

失去“仙”的神秘感，图中楼观清晰地展现了高士的两种选择：隐居与观望。一些楼中居住环境的描绘帮助“楼居”的效用，这与《楼居图》的形象有着重合之处。所不同的是在该画中，居住于此的人仍与楼外世界有着较为紧密的关联。一位高士坐于楼阁延伸出的高台之上，直面眼前的山水风光，显示出观望的平静。他的身后，两重楼阁之下，一位僧人正恭敬地朝高台走来。这位僧人与前段提及的高士们共同构成了一道视觉线条，最终落点于端坐台上的高士。

不过，无论是楼外高士们的有趣互动，还是楼内不易被察觉到的宴会境况，都在暗示楼观世界的“集体性”，且楼内楼外高士们行将见面是极有可能的事件。重重楼阁为高士们提供足够的居住空间、宴集会所与寄兴场地，成为画面的核心要素。

画面右上方的茅屋世界与楼阁世界形成较为鲜明的对比，反映出高士们对隐居生活的别样想象。同时期此类对村居生活的描绘可见赵孟頫（1254-1322）在大德十一年（1307年）为其好友钱重鼎绘制的《水村图》（图4-5）。在现实中，以茅屋为筑的隐居生活相较于隐居于楼阁的生活更易实现。然楼阁更适于仙境的表达，楼中人物或许便是现实中隐居于茅屋的高士们心中的理想折射。



图4-5 元 赵孟頫《水村图》北京故宫博物院藏

（二）神仙境界

上述两幅画作代表元代画家对《仙山楼观图》中“神仙性”的两种处理方式：一为直接描

画神仙意象，通过绘制仙人、仙山、仙物造塑出异于凡俗的神仙世界。二为基于高士们的现实生活绘制理想的仙居世界，图中景象只是相对高级的隐居生活表达，距离真正的“仙境”还有较多距离。而在元人对《仙山楼观图》的题跋中，书写者对仙界的理解显然不局限于图画，而是贯通史今，想象居住于此间的仙人，尽力描摹画面未能呈现的仙物，对于仙境亦有不同的指涉。

1.成仙与求仙

陈汝言《仙山楼观图》中出现的人物已然得道升仙。此可由图中两例察之：驾鹤仙山（图4-6）和与鹤同舞（图4-7）。鹤作为长寿与吉瑞的象征，在世间被视为珍物，在仙界则受到驯化，成为仙人驰骋与嬉玩的伙伴。释宗衍（1309-1351）《题仙山楼观图》云：“羽化梦凭玄鹤返，丹成身与白云飘。”²¹⁴即是叙述成仙后回归仙界的游态。



图 4-6 陈汝言《仙山楼观图》局部



图 4-7 陈汝言《仙山楼观图》局部

除在题跋中称颂不具名的仙士之外，元人还常将仙山楼阁与西王母神话连接。《太平御览》引《集仙录》云：“王母……所居宫阙在春山崑仑之圃，阆风之苑，有城千里，楼十二，非飚车羽轮不可到也。”²¹⁵楼观是西王母世界中不可或缺的要害。“仙山”本具有泛指意涵，却在众多题跋者笔下化为西王母骋怀游兴的日常，图中的楼阁也变为对王母起居的特指。同期的《瑶池醉归图》（原归在马和之名下，后被鉴定为元代佚名作品，见图4-8）极为生动地描画了西王母开设的瑶池宴后仙姬醉归的场景，该图与传世元代《仙山楼观图》均未直接呈现王母形象，但西王母的身影仿佛隐于画中。郭翼《题仙山楼观图》云：“王母众中金羽盖，双成扶下紫云辇。”²¹⁶方行《题边文进仙山楼观图》曰：“天风吹入西瑶池，王母秋眉飒衰老。”

²¹⁴ 杨镰主编，《全元诗（第四十七册）》（北京：中华书局，2013年），页345。

²¹⁵ 李昉等撰，《太平御览》（北京：中华书局，1960年），页2951。

²¹⁶ 杨镰主编，《全元诗（第四十五册）》（北京：中华书局，2013年），页447。

瑶池花暖春未凋，三十六宫散琼瑶。”²¹⁷王母作为常居于昆仑的“仙人”，自然为临近画中仙境的文人联想，成为题跋者驰骋抒写的对象。



图 4-8 元 佚名《瑶池醉归图》 黑龙江省博物馆藏

对于渴求成仙者，拜访仙境是他们由衷的愿景。在元代《仙山楼观图》的题跋创作中，皇帝成为文人们聚焦的对象，主要代表为秦始皇（前 259-前 210）、汉武帝（前 165-前 87）与宋徽宗（1082-1135）。《史记》多处记载秦始皇遣人入海求仙事。如《史记·封禅书》云：“及至秦始皇并天下，至海上，则方士言之不可胜数。始皇自以为至海上而恐不及矣，使人乃赍童男女入海求之。船交海中，皆以风为解，日未能至，望见之焉。”²¹⁸汉武帝亦尚仙道幻境。《汉武帝内传》叙述了七月七日汉武帝设座迎接西王母之事，王母并赠仙桃于汉武。此虽为志怪异谈，却可略见汉武求仙升道之闻名。故释宗衍《题仙山楼观图》云：“想象虚无图画里，秦皇汉武若为招。”²¹⁹

徽宗时期修筑的艮岳同时具备调节风水、游赏玩乐与祈求长寿之意。顾瑛（1310-1369）在《题宋徽庙画设色仙山楼观图》中将艮岳视为与昆仑元圃的接通之处，同时想象徽宗神游仙境的场面：“宣和天子昔神游，凤驾行空过玉楼。”²²⁰、“分明艮岳通元圃，想象方壶接十洲。”²²¹

2.境中仙物

诚如前文所言，“仙山”本无定指，这便给予文人们极大的抒情空间，将《仙山楼观图》的地位指涉定为昆仑、蓬莱、方丈、方壶、瀛洲等。而无论仙境具体为何，仙人游态为何，仙物都有生机蓬勃的力量。在画中烘托氛围，在跋诗中营造仙界生活。

²¹⁷ 杨镰主编，《全元诗（第六十二册）》（北京：中华书局，2013年），页474。

²¹⁸ 司马迁撰，《史记》（北京：中华书局，2014年），页1370。

²¹⁹ 杨镰主编，《全元诗（第四十七册）》（北京：中华书局，2013年），页345。

²²⁰ 杨镰主编，《全元诗（第四十九册）》（北京：中华书局，2013年），页5。

²²¹ 杨镰主编，《全元诗（第四十九册）》（北京：中华书局，2013年），页5。

①琼枝瑶草

在陈汝言《仙山楼观图》中，出现众多奇花异草（图 4-9、图 4-10）。这些花草长生于松树根上，青石之间，色彩鲜丽，娇艳欲滴，成为画中高士们观赏流连的对象。有的则隐藏于偏僻之处，不易为人察觉。在陈汝言的想象中，琼枝瑶草盈满仙界，仙人与其为伴，共为永恒的生活。恰如郑元祐《仙山楼观图》所言：“芝草布庭阙，霞光曳衣裾。”²²²以及方行在《题边文进仙山楼观图》中的描述：“手翳琼枝拂瑶草。”²²³



图 4-9 陈汝言《仙山楼观图》局部



图 4-10 陈汝言《仙山楼观图》局部

而向来被视为凡间美好植株的桃花等亦被安排至仙界中。张雨（1277-1348）《仙山楼观图为马仲礼作》云：“忆共能书蔡少霞，良常洞口看桃花。”²²⁴按蔡少霞（约 8 世纪）梦人遣书碑，题为《苍龙溪新宫铭》，撰由紫阳真人山玄卿。蔡氏醒后笔录，铭文中有一句：“良常西麓，源泽东泄。”对桃花的叙述并不见于原文中，张雨在此添加凡间美妙意象，同样能够达到体验仙界生活的效果。同时，受桃花源典故影响，题跋者们又在此将凡尘不及的仙界比附于同样让人向往却无法进入的桃花源。方行《题边文进仙山楼观图》中所言“飘飘烟霞入君手，深林蔽翳桃源口”²²⁵便与陶渊明笔下掩于深山幽谷中的桃源世界产生较为紧密的互通。

②鹿

白鹿在中国民间被视为祥瑞之兽，一般白鹿存于仙界，如若降凡，定有吉事发生。白鹿又曾作为西王母的坐骑出现。《太平御览》引《集仙录》云：“黄帝在位，王母遣使乘白鹿集

²²² 杨镰主编，《全元诗（第三十六册）》（北京：中华书局，2013年），页270。

²²³ 杨镰主编，《全元诗（第六十二册）》（北京：中华书局，2013年），页474。

²²⁴ 杨镰主编，《全元诗（第三十一册）》（北京：中华书局，2013年），页55。

²²⁵ 杨镰主编，《全元诗（第六十二册）》（北京：中华书局，2013年），页474。

帝庭，授以地图。”²²⁶陈汝言《仙山楼观图》绘制了三只白鹿（图4-11、4-12），其中两只在高士们身旁奔跑，却与高士保持距离，另外一只在青石闲悄然安眠。作为仙界灵瑞，它们保持自身之贵洁，饮玉泉而食芝草，不狎于人。



图4-11 元 陈汝言《仙山楼观图》局部



图4-12 元 陈汝言《仙山楼观图》局部

麋鹿虽不如白鹿罕见，却也深受高士喜爱，成为隐道求仙的另一种寄托。如释宗衍《题仙山楼观图》云：“杖随麋鹿山深浅，钓掣鲸鱼海动摇。”²²⁷

③玄鹤

玄鹤，全身呈灰白色，头顶有赤斑。无独有偶，玄鹤也出现在陈汝言《仙山楼观图》中。宋徽宗《瑞鹤图》已尽盛世吉象之风，群鹤翔集于皇宫朝殿之上的青天，象征万种祥瑞共汇于赵家江山。然陈氏《仙山楼观图》与道教关联紧密，并与苏轼（1037-1101）《后赤壁赋》所言鹤及道士之事有异曲同工之妙。画面上方有一红衣道人乘玄鹤返还仙境，逍遥于云壑之间。画面下方又有一高士醉卧于山林之中，其旁有童子面朝两只玄鹤作双臂伸张状，两只玄鹤亦朝童子展开双翅，其中一只张喙，似有鸣叫声。无论鹿或玄鹤，皆与境中人物和谐共生。但在图像中，玄鹤与人之间的关系更为紧密，亦是高士得道升仙的标志。

（三）仙凡勾媒

陈汝言的《仙山楼观图》乃祝寿之作，其中描画的诸多场景均有现实意指功能。楼观在陈氏画作中不占主体部位，尽具装饰与提示效果。且为彰显楼观在仙界之中的脱尘离俗特征，陈氏用晕染的手法将楼观朦胧于云林之中。陆广的《仙山楼观图》历经分合过程，也缘于图中两种仙象世界的存在。依照高士所居建筑类型的差异，该图曾被分离为深山茅屋世界与山

²²⁶ 李昉等撰，《太平御览》（北京：中华书局，1960年），页2951。

²²⁷ 杨镰主编，《全元诗（第四十七册）》（北京：中华书局，2013年），页345。

水楼观世界，两种世界均是高士寄兴得怀之广袤天地。且山水楼观世界相距仙界更近，相比现实中常出现的茅屋隐居生活，更能成为理想隐居的隐喻。

成仙游态与求仙过程成为《仙山楼观图》题跋者们重点吟咏对象。西王母神话与仙界紧密相关，使得“仙山”这一泛指符号常被题跋者们特指为西王母的昆仑瑶池仙境，图中出现的楼观也成为西王母的居住空间。汉武帝与西王母的传说更为文人提供了富于传奇的抒写素材，求仙者与成仙者在此象征世俗与仙界的隔绝。无论皇帝还是文人，均希冀通过艺术涵想，获得升仙的暂时愉悦。在神仙世界图像中，祥瑞之物是普遍的装饰，它们焕发仙界的光彩，同时与长居于此的仙人灵巧互动，和谐共存。而在世间常出现的曼好植株也作为仙俗互通的媒介，被题跋者们书写在图画未曾表现的神仙世界之中。

二、人境楼阁：两种创作传统

关于元代的界画创作，以往的研究讨论常将王振鹏视为其时界画绘制的首要人物。但对于楼阁题材的创作而言，同时期的夏永更具典范意义。他绘制（或系于其名下）的楼阁创作包括了岳阳楼、滕王阁等现实楼阁景观。一种值得警惕的观点是夏永的创作旨在复原式的楼阁叙述，人们可以依据画面的呈现而推断当时的建筑样貌。诚然，现实主义的精神是界画创作的价值所在，但这种现实往往更多具备了虚幻的属性，并不存具某种特定的“能指-所指”的关联。夏永笔下的《岳阳楼图》（图 4-13）与同时期《吕洞宾过岳阳楼图》（图 4-14）的创作差异便显示出同一楼阁形象的不同再现方式，元代《滕王阁图》的创作同样基于实际指涉的不确定性，人们接受“楼阁”的完整符号而无意关注画中建筑是否如实描摹了名胜景观。这种现象类似于范仲淹创作《岳阳楼记》的情况，范仲淹并未亲临岳阳楼，而是在贬谪邓州（今河南邓州）其间应滕子京之邀挥笔作就，但文中依然表现了富于现实感的生命体验。换言之，这种以想象为预设的现实主义创作在当时形成了文人画家的共谋，它们形塑了人间楼阁的多元化形象。

张以宁的《题饶良卿所藏界画黄楼图》可以印证画中楼阁有限的辨识度：

我疑岳阳或黄鹤，此外风景江南无。君云乃是徐州之黄楼，令我怅然思大苏。²²⁸

饶良卿所藏的黄楼图即是位于徐州的黄楼，苏辙曾创作《黄楼赋》，其中提到世人常不知乐，只有历经苦难才晓得何为真正的“乐”。夏永亦曾绘制《黄楼赋图》（图 4-15），但这

²²⁸ 杨镰主编，《全元诗（第四十二册）》（北京：中华书局，2013年），页203。

幅图像一度被馆藏单位误以为是摹画黄鹤楼的图像。若仅观赏图像而暂且无视画作的名称，张以亭笔下的“黄楼”形象很容易被辨识为徐州黄楼外的其他楼阁建筑，夏永绘制的“黄楼”也因楼阁附近出现了黄鹤而被误以为是“黄鹤一去不复返”的武昌黄鹤楼。诸多不确定性给这些楼阁题材的绘画创作提供了较大的创意空间，文人画家们完全可以暂时抛却现实中的楼阁预设而兴发艺术的想象。



图 4-13 元 夏永《岳阳楼图》 弗利尔美术馆藏



图 4-14 元 佚名《吕洞宾过岳阳楼图》 大都会艺术博物馆

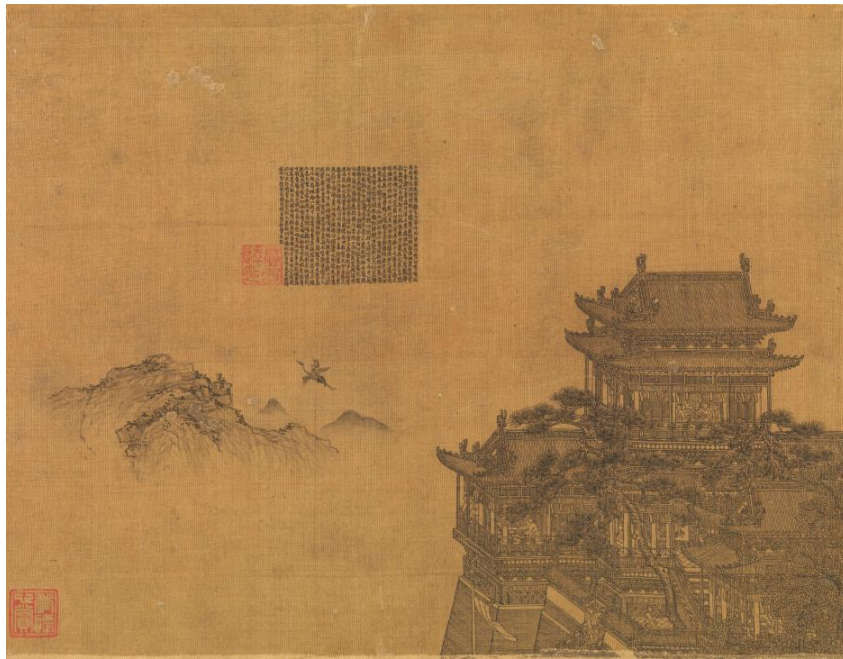


图 4-15 元 夏永《黄楼赋图》 大都会艺术博物馆

（一）元代《岳阳楼图》的创作

元代画家对岳阳楼的关注不仅出于范仲淹《岳阳楼记》的增色，吕洞宾在岳阳楼成仙的经历也使人们对这里的神秘空间产生兴趣。这种独特的成仙经历会产生一种促使文人聚合的召唤性力量，文人在岳阳楼赏游的同时亦会葆有道教永恒的集体记忆。方回创作的一首诗说明其时岳阳楼附近的祠观已挂有吕洞宾的画像，这里的道教空间已与岳阳楼一起构成了文人徘徊吟游的精神场域：

夜来忽梦洞宾仙，四十年前戊午年。老树精祠观画像，岳阳楼醉诵诗篇。喜逢巾裹真相似，获接杯行岂偶然。唤起沅湘旧游兴，洞庭飞过水如天。²²⁹

夏永的两幅《岳阳楼图》（图 4-13、图 4-16）都出现了祠庙建筑，这座祠庙坐落于围合岳阳楼的城墙之下。高耸的旗杆立于庙宇之旁，一位文士正在祠庙前膜拜，装饰繁美的建筑与文士躬身作揖的身姿显示出受祀者身份的尊贵。虽未有明确证据可说明这座祠庙祭祀的是在岳阳楼升仙的吕洞宾，但结合方回等人的叙述与当时《吕洞宾过岳阳楼图》的创作，我们很难不去推测这座建筑是否即是吕洞宾的神庙。

²²⁹ 方回《夜梦吕洞宾仙翁忽忆戊午西游岳阳楼老木居士祠观洞宾像与今南谷高士巾裹政如此奇晓起再赋》，见杨镰主编，《全元诗（第六册）》（北京：中华书局，2013年），页457。

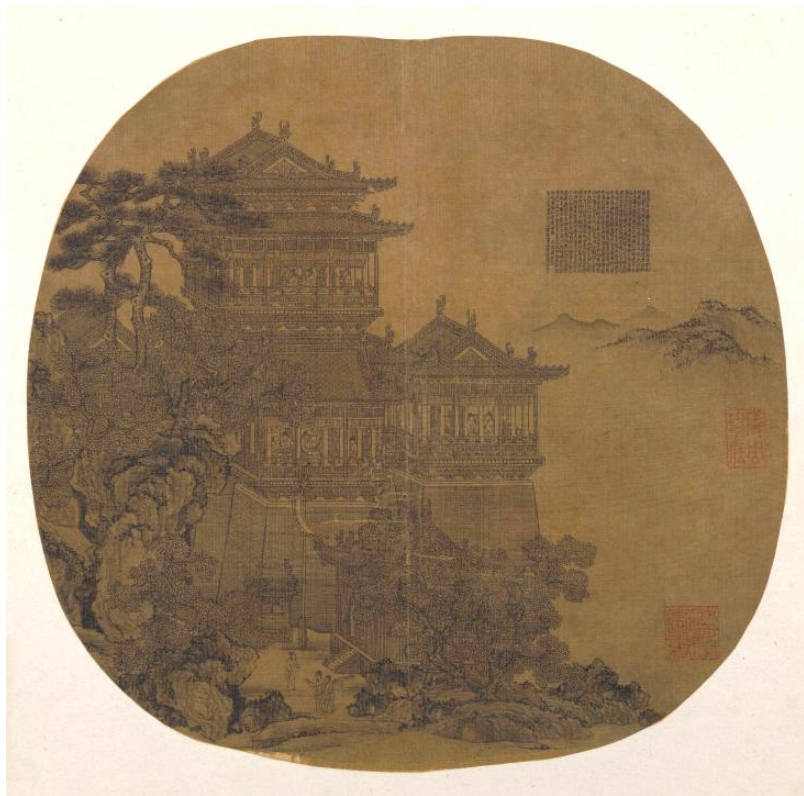


图 4-16 元 夏永《岳阳楼图》 北京故宫博物院藏

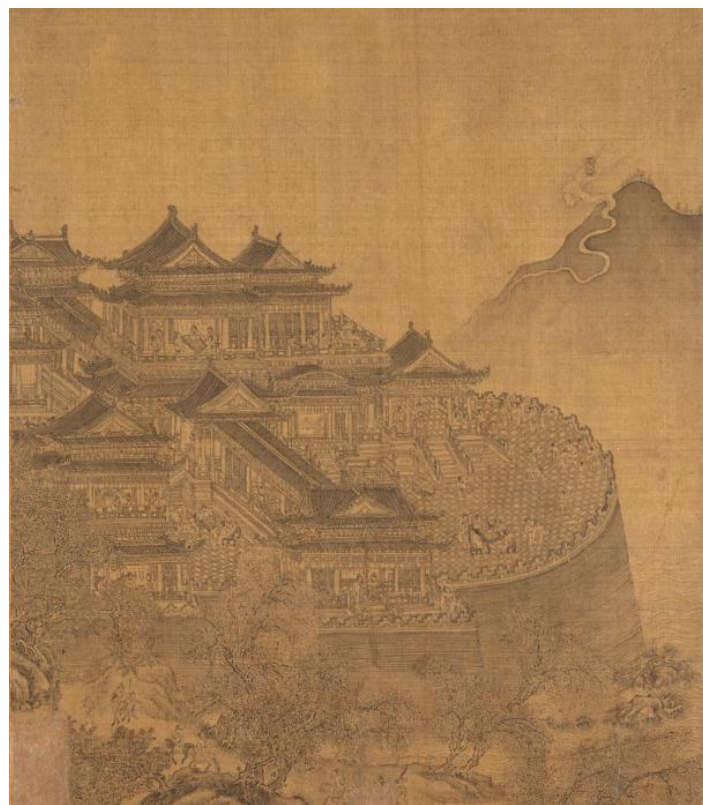


图 4-17 元 夏永《吕洞宾过岳阳楼图》 大都会艺术博物馆

大都会艺术博物馆收藏有两幅传为元人创作的《吕洞宾过岳阳楼图》(见图 4-14、图 4-17),其中一幅被指认是出自夏永之手。尽管两幅作品在建筑布局、背景处理及细部勾勒等方面呈现出较大差异,但二者不约而同地将吕洞宾的升仙场面安排在了画面右上角,正在岳阳楼游赏的人们亦将视线凝聚在右上角的升仙奇观。在传为夏永的这幅作品(图 4-17)中,以岳阳楼为中心的建筑群落犹如城墙围合起来的都城,楼阁的台基承载了堤岸的作用,一处宽阔的观景平台为人们提供了喘息的机会——平台旁密集的建筑很难让人得以舒畅。吕洞宾或许便是从这处平台出发飞向仙境,他身后缥缈的山峰为其飞升提供了广阔的空间。另一幅元代佚名画家的作品(图 4-14)强调色彩的运用,并用色彩暗示岳阳楼中人物的身份(如白衣者的身份通常是侍从)。区别于夏永的群落铺陈,这幅作品意在聚焦单体楼阁,楼中的人物因距离的接近而呈现出更为清晰的样貌。面对吕洞宾的升仙,他们较夏永作品中的人物更为激动与好奇——除了楼上左侧的部分侍从,她们并未注意到这一奇观。楼下一些人的反应也十分敏捷,他们将这种罕见的升仙场面视为另一种层面的“显灵”(或“降真”),于是躬身作揖以表示对神仙的虔敬。

值得注意的是,元代已形成一种绘制小景楼阁的固定语言。一些研究者之所以将这幅铺叙建筑群落的作品系于夏永名下,也许部分原因是这幅作品与夏永其他《岳阳楼图》创作有着较高的相似性。夏永常见的做法是利用对角线构图将岳阳楼安排在画面的左下方,空出右上方以营构远山与湖水朦胧的场面。但在《吕洞宾过岳阳楼图》中,左下方建筑的堆砌已超出对角线的预设,未免显得拥挤。《岳阳楼记》则被书写者用蝇头小楷工整地誊抄于画面右上方,其所占空间比例并不影响岳阳楼作为主体的视觉效果,排列整齐的微楷无疑增强了界画的工致趣味,形成了以文字建构出的建筑结构。之于这些犹如“多胞胎”的系列创作,有研究者指出,《岳阳楼图》或生于元代民间书画作坊。区别于一真一伪或二者皆伪的“双胞胎”画作,《岳阳楼图》各个版本在具体表现上有较多细节变化,具有同为真迹的特征²³⁰。不过笔者仍对此仍然存疑,因为模件的批量生产可出自同一艺术家之手,尽管《岳阳楼图》系列创作存具可被揭示的内部微小差异,但于整体而言,它们仍隶属于同一种创作范式,也无法完全排除同一位艺术家批量创作的可能。

(二) 元代《滕王阁图》的创作

与岳阳楼因《岳阳楼记》而闻名一致,滕王阁亦由于王勃《滕王阁序》的流传而受世人

²³⁰ 赵阳〈读夏永《岳阳楼图》〉,见邵彦主编,《月明十二楼:解读元画》(北京:人民美术出版社,2017年),页158。

景慕，这种“楼因诗名”的传统在楼阁文化中已属常见现象。正如许有壬在《题滕王阁图》中所指涉的那样：“遂使阁名传不朽，却因骈俪一篇文。”²³¹元代的滕王阁已非王勃登之时的样貌，但当时的文士依然试图在游赏过程中追怀王勃《滕王阁序》的描述。斯人斯楼均已逝，现有的滕王阁则是一种可供后人参照的想象空间，《滕王阁图》的创作则又在实景之外另辟新域，构建出相对实境楼阁而“不朽”的艺术领地。图中楼阁内部的文士宴饮很容易被指涉为王勃创作《滕王阁序》时的场景，整体的环境铺陈又似乎尝试再现“落霞与孤鹜齐飞，秋水与长天一色”的经典画面。文士可在游赏滕王阁、或观《滕王阁图》之时将自己视为富有才情的王勃，并揣摩王勃创作《滕王阁序》的情思。一些文士的创作也表征出对《滕王阁序》的仿写，他们通过高度的文本相似性以致敬近千年之前的文学经典。

贡师泰《题滕王阁图》曰：

雄城控华甸，杰阁临芳洲。飞甍起千仞，曲阑围四周。丹碧何辉煌，文采射斗牛。帝子去不返，颀仰经几秋。江黑帘雨卷，山青栋云收。孤舟天际来，扬帆在中流。狂飙薄莫起，坐觉增烦忧。何当扫重翳，白日耀神州。开图发长叹，天地一浮漚。²³²

贡师黎的创作显示出他对《滕王阁序》内容的熟稔。前四句的大部分修辞皆可从《滕王阁序》找到来源，他代表了一种针对此类创作普遍的阅画思路：在阅画的同时复想与之相关的文学名篇。和《岳阳楼图》中出现《岳阳楼记》的小块“题写”一样，《滕王阁序》也被默认誊写于《滕王阁图》画面之上。不过需要指出，这种“题写”区别于文人作于画上的题跋。由于以工细小楷誊抄文学作品于小幅界画上的做法在当时已趋固定，且这种誊写并非文人题跋那样有主动的画面“参与”意识（文人题跋往往会留下自己的名号、印章等个人痕迹），因此这种书写类似于工艺设计，和界画创作一样存具较为浓重的技术意味。

弗利尔美术馆收藏的夏永《滕王阁图》（图 4-18）与上海博物馆收藏的夏永《滕王阁图》（图 4-19）有着高度的同质性，他们服膺于同一种构图、同一类意象选择与组合。夏永《滕王阁图》的对角线正好与其《岳阳楼图》的对角线相反，这是利用小幅处理这一题材目前可见的唯一变化方式。在远处山林的烟岚之气烘托下，江面已尽显迷濛。渔舟的出现则为楼上的观景者提供了一处可供集中的视点（而《岳阳楼图》仅出现了远山，并未有渔舟）。王振鹏的《滕王阁图》（图 4-20）虽然采用横卷创作，但仍未脱离以对角线划分景观的惯常做法。

²³¹ 杨镰主编，《全元诗（第三十四册）》（北京：中华书局，2013年），页445。

²³² 杨镰主编，《全元诗（第四十册）》（北京：中华书局，2013年），页244。

值得注意的是，王振鹏在以细微的工楷书写《滕王阁序》之后留下“孤云处士王振鹏书画”的题跋。这或许是一种综合性的表现，一种纯文人式的题跋方式是不去抄录全文而直接留下自己的名号，正如唐棣在其《滕王阁图》（图 4-21）中的处理那样。王振鹏的创作则介乎文人化与工艺性之间，在铺陈技术之细节的同时暗示了参与建构审美的意识。联系他作为宫廷画家赏阅过众多皇室所藏文人画的实际情况，我们可以推断部分文人审美思想已经渗透进他的创作理念之中。

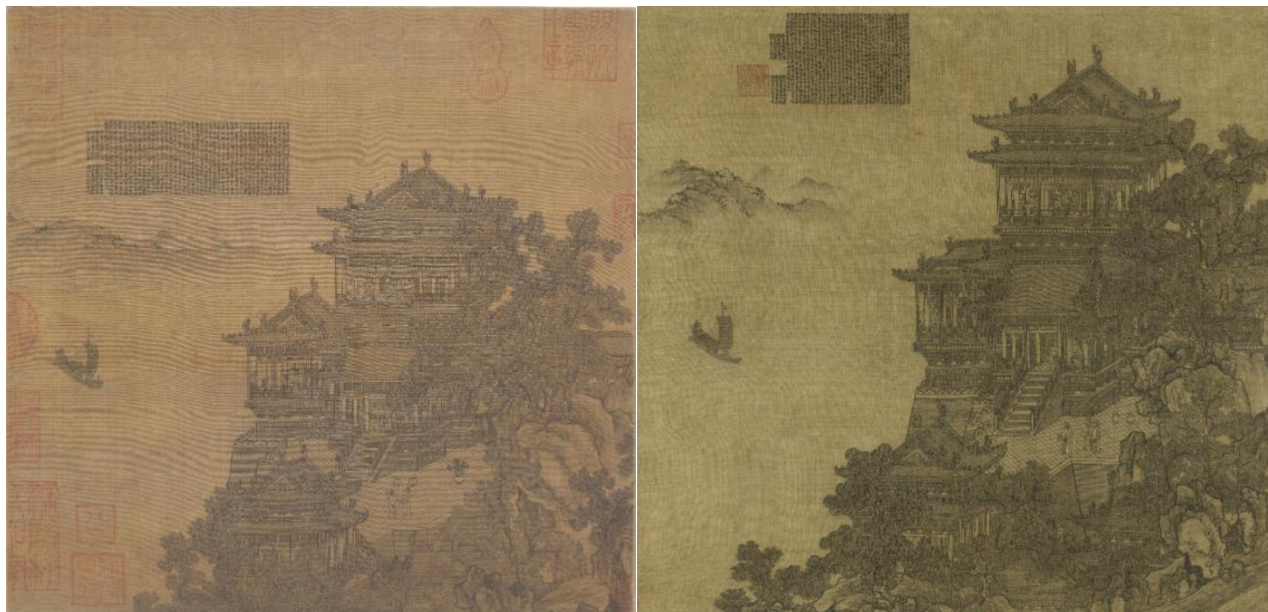


图 4-18 元 夏永《滕王阁图》 弗利尔美术馆藏 图 4-19 元 夏永《滕王阁图》 上海博物馆藏



图 4-20 元 王振鹏《滕王阁图》 普林斯顿大学艺术博物馆藏



图 4-21 元 唐棣《滕王阁图》 大都会艺术博物馆藏

王振鹏绘制的滕王阁形象与夏永的滕王阁并不相同，但二者都用书写《滕王阁序》的行为以标志楼阁的身份。这种“确定”的指向无疑赋予了图中楼阁的想象界域，观画者因《滕王阁序》而明晓眼前的滕王阁场域意义，也会因《岳阳楼记》、《黄楼赋》而将现实中的岳阳楼、徐州黄楼至“挪移”图像空间之中。一些没有被标注的楼阁则陷入至“不确定”的迷茫陷阱，后世将这些泛指的楼阁图像命名为平常意义的称号（如《楼阁图》）。夏永的一幅没有任何文章标注的画作便经受了这种命运（图 4-22），观画者看到的这座楼阁并未明确其固定的象征身份，它的名字因处于迷茫的江天云雾中而更显迷茫。相比夏永的《岳阳楼图》、《滕王阁图》系列创作，这幅《楼阁图》更注重楼阁的表现力，楼阁正面朝向阅画者，将背影留给了只用作背景渲染的山水——这区别于岳阳楼和滕王阁用优雅侧身来提示观画者楼阁与山水、渔舟的关系，楼阁中人们的眺望也暗合了当年文士们对湖景/江景的观赏。

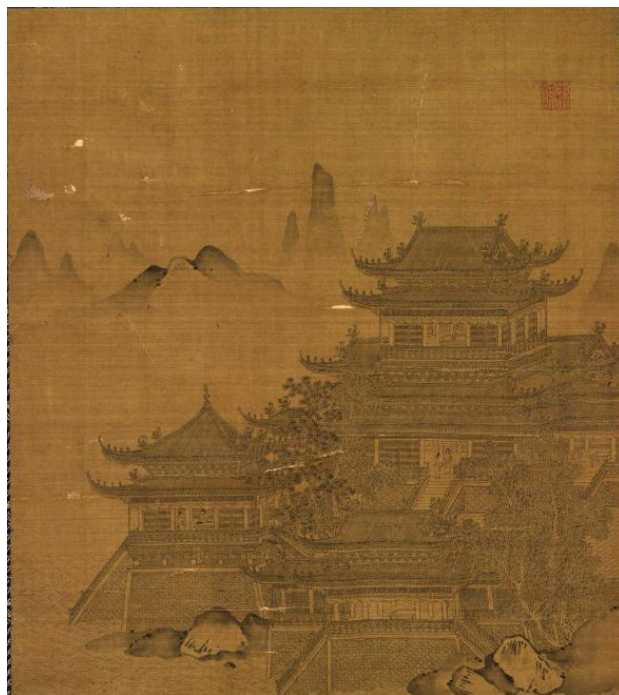


图 4-22 元 夏永《楼阁图》 馆藏不详

（三）登楼：时间、宗教与植物

与楼阁相关的题跋创作包涵了文人们大量的登楼与楼居体验。楼作为最接近于“天上”的场域，常使人不胜寒意，空间的陌生感与疏离感亦会致使人们思考时间的变化。这种时间不仅属于个人²³³，更属于过去。经典的登楼作品——王粲《登楼赋》便体现了这种从个体到历史的时间转向：

遭纷浊而迁逝兮，漫逾纪以迄今。情眷眷而怀归兮，孰忧思之可任？凭轩槛以遥望兮，向北风而开襟。平原远而极目兮，蔽荆山之高岑。路逶迤而脩迥兮，川既漾而济深。悲旧乡之壅隔兮，涕横坠而弗禁。昔尼父之在陈兮，有归欤之叹音。锺仪幽而楚奏兮，庄舄显而越吟。人情同于怀土兮，岂穷达而异心？²³⁴

今人的挫败感与创伤记忆总是与过去的人们相通，我们往往可以看到某一种孤独穿越时间与以往的孤独汇合。在许多文士看来，“登楼”是孤高的行为，它以空间的方式暂时远离平面上的杂乱纷扰，并在兴怀历史中吐露纯洁的情感——楼阁上的视域无疑为他们提供了极为宽阔的抒怀场地。尤其在夜晚月明时分，登楼者更能深切感受到楼阁的高寒。一些画家对《月楼图》的绘制便显示出文士们对这种静谧氛围的向往，在这类图像中，登楼者可暂时避却扰扰黄尘而借古今永恒的明月与过去联结。文士们的想象包括了战争的创伤记忆、与楼阁相关的前代文士与经典意象。至于那些并不著名的楼阁，文士们会自然地将其身份与名楼胜迹叠合，从而延伸了单座楼阁的意义，形成一种普遍的楼阁文化现象。元代文人马玉麟在为友人熊九皋绘制《江风山月楼图》后创作题跋：

扬州城南江水头，市上马车如水流。下有龙骧万斛之大舰，上有熊家百尺之飞楼。楼前风落春潮白，海口月高山影直。烂熳莺啼开杏花，窈窕娥眉拂春碧。吴歌楚舞散复聚，赵瑟秦筝朝向夕。花间绿酒双玉瓶，少年曾是楼中客。卷帘整我头上冠，凭虚俯瞰金焦山。涛惊雷吼驾绝壁，云容雨态环飞鸾。须臾烟浪蟠蚊起，咫尺云帆数千里。白鹭洲当赤壁几，秣陵酒香桃叶水。今古英雄几战争，向来不见风尘清。旧时台榭总荆棘，抚卷令人生远情。生远

²³³ 如张复亨在高克恭《夜山图》后跋曰：“万籁无声夜气清，江山一片月华明。倚楼谁在高寒处，一笑披图白发生。”见杨镰主编，《全元诗（第二十四册）》（北京：中华书局，2013年），页298。

²³⁴ 王粲著，俞绍初校点，《王粲集》（北京：中华书局，1980年），页19。

情，添白髮，十載飄零在吳越。几時舣舟瓜渚下，重醉江風與山月。²³⁵

从诗中推断，熊九皋的楼阁位于扬州城南离江水不远的地方。图中描绘的应是春季的楼阁风景，这种春日景象既包括了宏阔的月夜潮水（宛如真实的登楼体验），又有着细节的莺啼花开，同时延续了从个体的生命叙述（少年曾是楼中客）到历史叙述（今古英雄几战争）的转向。最后几句值得玩味，马玉麟声称以往的台榭最终皆沦为丘墟，由是希冀借助明月与江风在楼阁之上与友人共醉，在对“熊家百尺之飞楼”亦必然化为“荆棘”的暗示中表达出及时行乐的需求。这或是千百世来人们永远无法守住永恒的排解之道，即用欢乐的暂时沉醉享有存具时间期限的华美物质。而他向熊九皋绘制的这幅“江风山月楼”，却犹如定格的交游空间，通过诗的方式保留了下来。类似的艺术呈现见于柳贯对《秋池楼观图》的题跋中：

四十年前，予见杭越间故侯邸第有此景耳，今皆化为茂草荒墟，而画图形似宛然在目。盛衰之变，何可复计！予盖不及其盛时，况后于予者哉！²³⁶

一些楼阁图亦蕴含了宗教式的静观体验与哲思。前文已述，“楼阁”在道教的阐释中被视为神仙的居所，元代除《仙山楼观图》创作流行之外，亦有人绘制《五云楼阁图》。“五云楼阁”在白居易《长恨歌》诗中有所提及：“忽闻海上有仙山，山在虚无缥缈间。楼阁玲珑五云起，其中绰约多仙子。”²³⁷王振鹏绘制的《五云楼阁图》（图4-24）今藏于台北故宫博物院。一些元代文士又在传为吴道玄绘制的《五云楼阁图》上作跋，同《仙山楼观图》的题跋类似，这些题跋依然聚焦于摹画仙境与疏远尘俗：

俞和跋曰：

疏雨润芳林，春云锁翠岑。观楼空外起，松柏望中深。地静氛嚣远，溪回萧散临。开絨殊未已，一洗俗尘心。²³⁸

邓文原跋曰：

²³⁵ 杨镰主编，《全元诗（第四十四册）》（北京：中华书局，2013年），页462。

²³⁶ 李修生主编，《全元文（第二十五册）》（南京：江苏古籍出版社，2001年），页177。

²³⁷ 白居易撰，谢思炜校注，《白居易诗集校注》（北京：中华书局，2006年），页943。

²³⁸ 杨镰主编，《全元诗（第四十六册）》（北京：中华书局，2013年），页30。

观阁嵯峨起日边，春云靉靄倚层巅。天低青海一杯水，山落齐州九点烟。百尺长松神阙外，千秋灵柏古坛前。遨游尽是蓬山侣，瑶草金芝不记年。²³⁹

俞和对仙境一类的图像情有独钟。他亦曾题跋传为郭忠恕绘制的《仙峰春色图》与传为卢鸿绘制的《仙山台榭图》。在《仙峰春色图》的题跋中，他将图中的“台榭”视为仙人飞升之后留下的建筑空间²⁴⁰，且这种空间的“回归”意味较为浓厚。在排斥时间的异质世界中，楼阁宛若永远存在的居所，即便是仙人飞升之后，它依然伫立于此，等候下一位飞升者的修炼与成仙。而且，这种诗意的、宗教的楼阁并不接受任何世间工程学的考证——我们无从知晓它何时出现、被何人经营，这种问题亦不存在这类艺术创作的范畴之中，重要的则是楼阁永恒地存在于诗人或画家营构出的想象界域之中，同时扮演拒斥凡间定义的角色，以提供看似虚幻实则支撑个体生命热望的体验。

对这种永恒性的讨论亦延及至与植物相关的楼阁图像叙述之中。《仙山楼观图》、《五云楼阁图》等仙界楼阁中均有松、竹、柏、花卉等植物意象，仙人/文士们多喜于茂密的植被深处修建居所，以营造富于梳理氛围的“幽境”，如程钜夫在《访友松竹居图》跋诗中所言：“流水青山净似苔，竹松多处有楼台。”²⁴¹这些植被或许是在当初营造楼阁时的默认选择，但亦不难找出早期的发扬者。如郑思肖曾题跋《陶弘景三层楼听松风图》，陶弘景是有名的尚松文士，《南史·陶弘景传》记载陶弘景“特爱松风，庭院皆植松，每闻其响，欣然为乐。”²⁴²宋代黄庭坚亦曾主持修建松风阁，在《武昌松风阁》中称“依山筑阁见平川，夜阑箕斗插屋椽，我来名之意适然。”²⁴³郑思肖较为细腻地描绘出了陶弘景在楼阁之上所听到的“松声”：

弘景层楼掉太清，万龙卷翠响泠泠。此心不出三界看，一片秋声何处听。²⁴⁴

²³⁹ 杨镰主编，《全元诗（第十九册）》（北京：中华书局，2013年），页17。

²⁴⁰ 俞和《郭忠恕所画仙峰春色图》：“漆园仙化遗台榭，蓬岛书来启石扉。咫尺阮刘迷远近，几人能向此中归。”见杨镰主编，《全元诗（第四十六册）》（北京：中华书局，2013年），页32。

²⁴¹ 杨镰主编，《全元诗（第十五册）》（北京：中华书局，2013年），页299。

²⁴² 许嘉璐主编，《二十四史全译：南史》（上海：汉语大词典出版社，2004年），页1607。

²⁴³ 黄庭坚撰，刘尚荣校点，《黄庭坚诗集注》（北京：中华书局，2003年），页609。

²⁴⁴ 杨镰主编，《全元诗（第十册）》（北京：中华书局，2013年），页179。

这便是欧阳修在《秋声赋》中提到的“四无人声，声在树间”。由于楼阁高处与松树（尤其是松树的枝叶）的距离较近，相比于“松下茅屋”式的体验，在楼阁之上闻听“松风”更能亲切地与自然交感，更易产生“万龙卷翠响泠泠”的视听体验。这种意义优胜于以“长青”之松象征生命的长寿，旨在文人的意兴而非泛化的祝福。尽管这些植物性的叙述与楼阁并无直接关联，但无疑在外缘范围增强了楼阁的感受功能。

三、小结

楼阁存具世俗与宗教的双重属性，元代的多元杂糅文化语境更赋予了楼阁诸多身份的不确定性。“超越式”的楼阁见于仙界题材的图像（如《仙山楼观图》）之中，但其自身又不完全与仙界相关，一种文人化的理解是只要具备仙人的心态与信仰（这种信仰并非宗教意义的，而是出于文人自己的理解），现实中的自己也是仙人。如俞和在《卢鸿仙山台榭图》后题跋的那样：“不用飙车凌弱水，人间自有地行仙。”²⁴⁵从建筑的角度考虑，“茅屋”、“亭台”等看似与仙界毫不相关的建筑在元代介入“仙山楼阁”之中，与固有的、被视为仙人永恒居所的“楼阁”共同组成一处仙凡勾媒的场域。隐含在内的“仙”“凡”关联延续至明清时期的相关题材创作，画家们往往采用较为隐晦的绘画语言（如山间悬廊、图中隐者的指向、桥梁等）暗示仙界与凡间的互通。至于对人境楼阁（如岳阳楼、滕王阁及其他山水楼阁图像作品）的描绘，仙人在此处的“飞升”赋予了凡间楼阁的神秘色彩，宗教式的楼阁静观体验提示了凡人亦可在现实中成为仙人的可能（尽管这依然是一种想象）。

由于绘画作品通常并不像诗文那样对其所指对象存具明确的身份标识，因此画中楼阁、人物的指涉并不固定。第二章讨论的《明皇避暑图》、《汉苑图》皆使用同一稿本，建筑外观大同小异，亦无明确的汉代或唐代的建筑特征，反而显示出宋元时期的营造风貌。元代的楼阁图像与这种情况类似，如若画家并未在楼阁之旁标示出这座楼阁的名字（如夏永书写《岳阳楼记》于《岳阳楼图》），后世的人们便很有可能将这幅作品视为普通的楼阁图像，或对此座楼阁的身份判断错误（如张以亭以为眼前的《黄鹤楼图》描绘的是黄鹤楼或岳阳楼），而夏永等人绘写的《岳阳楼图》、《滕王阁图》等也并非完全意义的写实之作，在基本的对角线构图传统之下，不同画家对这些楼阁的形象呈现存具较大差异。

²⁴⁵ 杨镰主编，《全元诗（第四十六册）》（北京：中华书局，2013年），页33。

第五章 试投山寺叩金仙：佛寺与道观

面对佛寺与道观等肃穆的神圣空间，元代人一般的致敬方式是题写建筑本身。这些创作大多在方外之士的邀请下进行，成为对建筑的一种笺注。观照元代的图像史，很少有人对佛寺、道观等进行单独描绘，纯粹意义的宗教建筑画大部分没有流传下来。但当我们扩大关注对象，从山水画创作中寻找蛛丝马迹，便会发现，这些宗教建筑从来都是创作者笔下的常客，只是藏匿于充满云雾的山水之中。他们区别于严格意义的界画创作，重在简淡的表现主义而非极工细的写实（正如本文第二章讨论的宫殿图像那样），同时着重处理建筑与周围环境的关系，这导致建筑往往并非画面的主体，阅画者需要结合完整的图像景观以理解作为“部分”的佛寺、道观。本章即试图从宋元时期大量山水画作品中抽离出佛寺、道观的建筑形象，结合相关题跋讨论此类题材的创作思路、表现手段以及其中的空间建筑关联。

相比于道观，佛寺显然更受文人画家们的欢迎。笔者检索《全元诗》、《全元文》，题写道观建筑图像的诗文只有6篇，唯一一幅流传下来的、传为元代画家方从义绘制的《雪山道观图》也被研究者认为是后世的托名之作。但与佛寺相关的题跋创作则在35篇以上。从这些题跋创作来看，一些方外之士也鉴赏并收藏了以佛寺、道观为主题的绘画作品。他们有意参与文人题跋竞写的行列，以期图像的“不朽”。至于佛寺更受欢迎的原因，除了佛塔等建筑形象让佛寺在图像呈现上具备较高的辨识度，且更能有效地传达山水画的空蒙意境（如寺庙与山水云雾的结合使人们相信钟声会隐约从画面中传来）之外，与佛寺相关的图像创作范式的成熟也是重要的因素。北宋以来逐渐兴起以的“秋山萧寺”、“八景”（其中有对寺庙的描绘）等为主题的作品给元代画家提供了广阔的参照空间，他们更容易选择佛寺而非道观作为画面的模块。而对于道教建筑的处理，这些文人画家自有安排（楼阁取代了道观成为仙人的居所，见第四章）。两种建筑分属于不同的绘制体系，却均服务于文人的普遍趣味，存在于他们建构出的精神之域。

巨幅山水是这类图像的基本样貌特征，全景式的山水境域一如通过佛之眼的俯瞰。这类“宇宙观”风格的创作有其历史渊源，但在具体陈述中消解了佛寺等建筑的神圣意义，反而使文人在山林清乐之间感受到一种亲切的庇佑。在文人的设计下，寺宇默认与文人居住的茅屋为伴，成为他们聚集、清修、悟道的场域。这种现象不仅在题为“萧寺”、“山寺”等画作中出现，“山居”图像中也有佛寺的身影。他们身居自然，同时也希望宗教的庇佑文人，对佛寺空间提出了必要的需求。在群山群寺之间，画家们绘制出了理想的精神领域典范，并发挥着“招隐”的作用。

一、萧寺：梁武帝的道场

东汉传入的佛教改变了中国的文化景观。六朝时期的佛寺修建让山水增添了更为多元的形态，大致有两种修建路径：一是修建石窟寺，利用山势开凿洞窟（如北魏时期的修建的云冈石窟），二是在山中建设木构建筑组成的寺院。梁武帝萧衍（464-549）尤其尊崇佛教，“特别是在佛教机构建设的方面，他对中国佛教的未来发展产生了深远的影响”²⁴⁶。梁武帝在位时的南方山水充满了佛国氛围与意境，形成群山群寺的地理格局。史传记载他造寺时曾命萧子云（487-549）用飞白大书“萧”字²⁴⁷，后世遂多以“萧寺”泛指佛寺，“萧寺”也成为萧梁王朝的文化符号。顾瑛曾题《深山萧寺图》，在他看来，山中的佛寺宛若梁武帝的道场：

潭潭占寺山中央，迺是梁朝之道场。儿霄台殿起突兀，捣问金碧开荧焯。塔铃风前作人语，天花静里生空香。青鞞布袜若可到，迺上翠微寻竹房。²⁴⁸

宋代以来的“山寺”题材发展已臻成熟，该时期不仅形成了“晴峦萧寺”、“秋山萧寺”、“关山萧寺”等重在表征山水氛围的主题创作，图绘范式的生成（包括构图、形象等）也为画家提供了较好的参照。元代文人画家对该题材的介入不仅延续了这些图绘范式的创作生命，更增添了其中的文人思想趣味。现存宋元时期“山寺”题材的绘画作品共有 27 幅，兹列表如下：

表 5-1 现存宋元时期“山寺”主题绘画创作

作者	作品	馆藏	备注
（传）范宽	《雪山萧寺图》	台北故宫博物院	
（传）燕文贵	《秋山萧寺图》	纽约大都会艺术博物馆	
（传）燕文贵	《秋山萧寺图》	台北故宫博物院	

²⁴⁶ 田晓菲，《烽火与流星：萧梁王朝的文学与文化》（北京：中华书局，2010年），页29。

²⁴⁷ 唐李肇《唐国史补》卷中：“梁武帝造寺，令萧子云飞白大‘萧’字，至今一‘萧’字存焉。”见李肇撰，《唐国史补》（上海：上海古籍出版社，1957年），页38。

²⁴⁸ 杨镰主编，《全元诗（第四十九册）》（北京：中华书局，2013年），页5。

(传)燕文贵	《山水图页》	弗利尔美术馆	
(元)王蒙	《秋山萧寺图》	不详	
(元)王蒙	《秋山萧寺图》	台北故宫博物院	
(南宋)佚名	《秋山萧寺图》	上海博物馆	
(五代)李成	《秋山萧寺图》	台北故宫博物院	
(传)李成	《山居萧寺图》	弗利尔美术馆	
(元)王蒙	《关山萧寺图》	故宫博物院	
(元)王蒙	《太白山图》	辽宁省博物馆	释宗泐在题跋中称此幅为《天童高松图》，图中描绘浙江太白山天童寺
(五代)李成	《晴峦萧寺图》	美国纳尔逊-阿特金斯艺术博物馆	
(传)李唐	《烟岚萧寺图》	台北故宫博物院	
(传)李唐	《长夏江寺图》	北京故宫博物院	
(传)夏圭	《层崖隐寺图》	美国纳尔逊-阿特金斯艺术博物馆	
(传)夏圭	《雪峰古寺图》	不详	
(元)李昭	《雁荡图》	上海博物馆	李昭在浙江雁荡山的记游之作，其中有寺庙和石窟景观
(宋)贾师古	《岩关古寺图》	台北故宫博物院	
(五代)巨然	《松岩萧寺图》	不详	
(宋)佚名	《水村山寺图》	台北故宫博物院	
(宋)佚名	《光明寺图轴》	不详	现存唯一佛寺界画作品
(元)吴镇	《嘉禾八景图》	台北故宫博物院	其中描绘寺庙如空翠寺、本觉禅寺、景德禅寺等
(南宋)牧溪	《潇湘八景图》	日本富山纪念馆	其中有《烟寺晚钟》

			图景
(南宋)王洪	《潇湘八景图》	普林斯顿大学艺术博物 馆	其中有《烟寺晚钟》 图景
(宋)佚名	《深山塔院图》	北京故宫博物院	
(宋)佚名	《雪溪古寺图》	台北故宫博物院	
(宋)佚名	《溪桥古寺图》	台北故宫博物院	
(北宋)佚名	《雪麓早行图》	上海博物馆	

(一)“秋山萧寺”：王蒙的承传

从现存的这些绘画作品来看，许多画家都把佛寺的季节安排在秋天。这个季节显然更适合鲜明色彩的运用——例如王蒙在他的“山寺”创作中采用了他青睐的红色（如其在《具区林屋图》使用的那样），秋天的红枫和红色的寺院让画面显得明亮而热烈。在他的《关山萧寺图》（图 5-1）中，寺院与其周围的红枫共同融合形成了一个“秘境”，隐藏于山崖之间，并在结构上与山深处的城关造成呼应。没有云雾的渲染，开放规整的寺院在俯瞰的视角下清晰可见。画家较完整地叙述出了常见的寺院内/外空间，使人们一探究竟。不同于其他注意安排“访幽者”形象的作品，王蒙在山门前安排了僧人与来访者的相会，这让画面的模块更为集中。

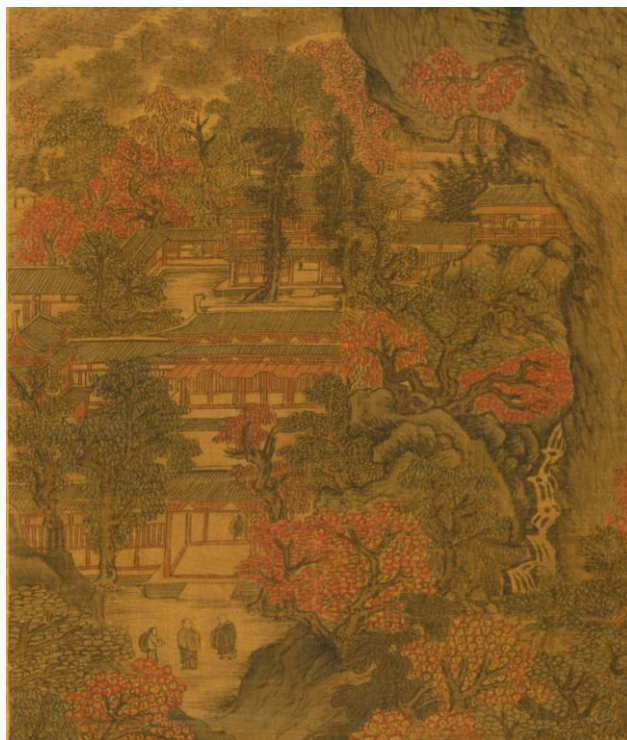


图 5-1 元 王蒙《关山萧寺图》（局部）北京故宫博物院藏

王蒙另外两幅《秋山萧寺图》则显示出他对建筑不同的处理思路。尽管两者均意在略显抽象的表现主义，但依然有所区别。王蒙于至正二十二年（1362年）在邹复雷蓬华居绘制的这幅《秋山萧寺图》（台北故宫博物院藏）将寺庙安排在画面上方的群山之间，以与山下的茅屋人家形成对比式的界域。不同于《关山萧寺图》清晰的寺庙全貌，这幅作品中的佛寺大部分都被山林遮蔽。王蒙有意通过方正但粗放的线条勾勒建筑形象，但最终的艺术呈相让人看不出其中具体的建筑布局（例如通过《关山萧寺图》可以看出山门、大雄宝殿、钟鼓楼等建筑的位置），反而呈现出一个略显杂乱的庭院轮廓（图 5-2）。他的另外一幅《秋山萧寺图》则用扭曲的寺庙建筑形象与周围的充满变化的山林景观形成灵巧的互动（图 5-3）。



图 5-2 元 王蒙《秋山萧寺图》（局部）
台北故宫博物院藏



图 5-3 元 王蒙《秋山萧寺图》（局部）
馆藏不详

王蒙时代的“山寺”绘画创作有其历史传统。在此之前，李成（919-967）、燕文贵（967-1044）的“秋山萧寺”主题作品已将这类图像常见的图绘语言——如有意利用山林遮挡佛寺建筑、让茅屋介入山水景观、使用固定形象（如蹇驴、访幽者、山居之人）等发扬光大。王蒙等元代文人画家的创作承继了他们的绘制思路，但在用笔上更显示出文人的率意，画幅也大大缩小。

这类创作从“宇宙式”的全景俯瞰转向文人朝向山林深处的静观。

王蒙《秋山萧寺图》（台北故宫博物院藏）中“寺庙在上，茅屋在下”的建筑布局与画面构图在传为李成绘制的《秋山萧寺图》（台北故宫博物院藏，见图 5-4）中得到了对应，其中城关的形象与位置经营也与王蒙《关山萧寺图》极为相似。尽管有人认为李成的这幅《秋山萧寺图》为后世的托名之作，但结合这些图像内部的同质性，我们完全可以确定此类题材的创作在当时存在普遍的做法。至少在元代，画家已经注意到如果用竖轴绘写相关题材，寺院的位置最好在山上，其他建筑（如城关、茅屋）也需参与其中完善画面的最终结构。

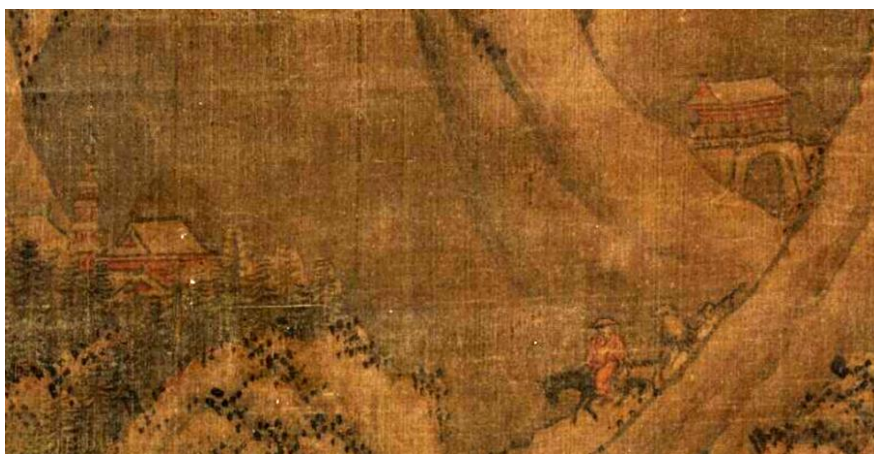


图 5-4 北宋 李成《秋山萧寺图》（局部） 台北故宫博物院藏



图 5-5 北宋 李成《晴峦萧寺图》（局部） 美国纳尔逊-阿特金斯艺术博物馆藏

笔者以为，李成的《晴峦萧寺图》（美国纳尔逊-阿特金斯艺术博物馆藏）最典型而完整地说明了这些图绘语言使用的成功。这幅作品显然给后世的创作带来了有效启示。在屡次对该图像的延袭之中，画家们造就了一组固定的母题：蹇驴、寻幽者、山泉、飞瀑、危栈、茅屋、酒家（有时是普通的人家）、山林、佛寺。更重要的是，李成在绘制佛寺时着意凸显了塔的形象，构成了画面的中心（图 5-5）——这座塔并不纤瘦，反而在山林的烘托下更显雄浑，远景极尽峭拔的山峰宛若使塔有了向上飞升的力量。佛寺与佛塔具备写实意味，没有脱离景物设计的一般比例，建筑细节的描摹也基本符合实际。下半部分出现了茅屋景观，它在高处萧寺的衬比之下显得尤为喧嚣。不同的屋顶形制及建筑布局区分出了不同的顾客阶层：文人在临水的台榭欣赏山中风物，他们的身旁悬挂着书法作品，一般旅客则在草屋中就餐。不远的桥上有一位骑驴的旅者，即将在此处歇脚休息。高处的寺塔此时宛如山中悲悯的佛像，俯视辛劳的芸芸众生。他们作为世俗者被庇佑，而寺院的怀抱永远向他们敞开——如若他们有意寻幽的话。

虞集对巨然《山寺图》的题写便揭示出这种绝妙的意境：

禅林闕清景，云门作重关。幽人不可求，邈然在高山。古路何迢迢，前尘接人寰。虽有楼观高，飞泉望潺湲。谁为飞行身，践踏紫翠间。野渡具舟楫，有待终日闲。空令垂钓客，薄暮听钟还。²⁴⁹

巨然《山寺图》中的寺庙与李成《晴峦萧寺图》中的寺庙一样身处幽域，难以求之。僧人在紧闭的寺庙中显示出了高逸与超凡的态度，以绝对的清净对抗人间纷扰，但他们对尘世依然保有关怀。佛寺透过隐隐的钟声提醒人们秘境的存在，江上垂钓的渔者也通过深山萧寺的钟声判断时间变化，安排生活。画面中的寺庙与“黄尘”（无论是朴素的山人还是相对清净的文人世界）形成了和谐的共存关系。居住在山中的人完全认同佛寺的存在意义，一些文人甚至着意选择靠近寺庙的位址营建新居。例如在元代画家钱选（1239-1301）的《幽居图》（图 5-6）中，文人的茅屋与佛寺紧密相连。

区别于李成常见的竖版萧寺山水，被众多元代文人题写的、传为燕文贵绘制的《秋山萧寺图》（大都会艺术博物馆藏）用横卷的方式铺叙秋日的山水萧寺景观。同样，这幅画卷的寺院并未直接现身，丛林、群山等景物在佛寺身旁形成了一个遮掩的范围（图 5-7）——这似

²⁴⁹ 杨镰主编，《全元诗（第二十六册）》（北京：中华书局，2013年），页329。

乎是一种共识，即避免佛寺的完全呈露。有如题跋者余复所言：“梵宇层层倚树颠”²⁵⁰，萧规所言：“五云楼殿影崔嵬”²⁵¹。阅画者看到的佛寺形象必须朦胧。相比之下，文人居住的茅屋则完全可以展开。无论是前文提到的王润绘制的《良常草堂图》，还是燕文贵绘制的这幅图像，茅屋的身躯都一览无遗。



图 5-6 元 钱选《幽居图》（局部）北京故宫博物院藏

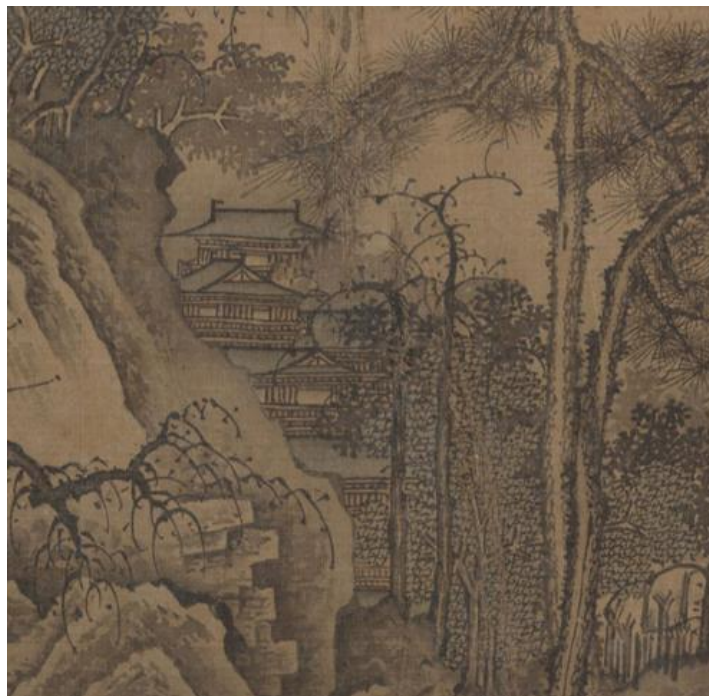


图 5-7 北宋 燕文贵《秋山萧寺图》（局部）大都会艺术博物馆藏

²⁵⁰ 杨镰主编，《全元诗（第六十七册）》（北京：中华书局，2013年），页357。

²⁵¹ 笔者根据题跋书法文字释读。

从画卷之后的这些元代题跋来看，这幅作品在当时应被一位姓沈的高士收藏。他隐居于山林（他的居所被称作“秀水隐居”），画卷中的茅屋有如再现了高士的居所。他对收藏的这幅《秋山萧寺图》充满敬意，倪瓒称他在邀请文人题跋之前“焚香瀹茗，出示燕文贵《秋山萧寺图》”²⁵²。文人的题跋创作透露出较强的追怀之意与隐居之羨。虽然我们无法考证是哪次活动促成了与此图相关的“集体记忆”，但他们的叙述再次确认了高士隐居的成功：

余复跋曰：

浔阳江上山如绣，挟策追游忆往年。柿叶霜黄秋满壑，芙蓉波冷月临川。钓舟箇箇来沙曲，梵宇层层倚树颠。白发田园归计晚，断肠西望夕晖边。²⁵³

屠文跋曰：

为爱前朝寺，披图忆旧游。醉骑支遁马，闲觅海翁鸥。落涧松林月，悬崖瀑布秋。媿无栖隐地，吟咏到沧洲。²⁵⁴

钱惟善跋曰：

忽见燕侯画，令人忆旧游。千岩开太古，万木耸高秋。石路駉轻骑，江风送远舟。人间无此境，舒卷不能休。²⁵⁵

陆广跋曰：

漫浪遨游五十年，高崖绝巘出云烟。眼明仿识图中意，江峡曾乘万里船。²⁵⁶

²⁵² 笔者根据题跋书法文字释读。

²⁵³ 杨镰主编，《全元诗（第六十七册）》（北京：中华书局，2013年），页357。

²⁵⁴ 杨镰主编，《全元诗（第六十七册）》（北京：中华书局，2013年），页355。

²⁵⁵ 杨镰主编，《全元诗（第四十一册）》（北京：中华书局，2013年），页104。

²⁵⁶ 杨镰主编，《全元诗（第五十三册）》（北京：中华书局，2013年），页64。

陆广的这则题跋显得较为谨慎，据他描述，在他首次在沈隐士家中展卷观览《秋山萧寺图》时，他“不敢缀语”，又因盛情难却而“勉赋四语”。但在两年之后的一次聚会上，陆广看到诸位友人诗兴大发，“沛然吟长篇”，于是在沈高士的再次邀约下复题此卷：

长风吹船过彭蠡，缥缈云峦矗天际。天柱峰廻玉笋遥，金掌夫容半空起。汴宋后先多画师，回斡天机谁比拟。燕侯文贵世罕得，点染清妍才擅美。斯图拂拭双眼明，幽讨直须论万里。箭谿络石亏云根，鐵壁苍崖彻磴址。绀殿珠楼佛寺中，丹台玉室仙境里。水边沙际市桥通，野店人家茅屋底。令我忆旧游，心迹追冥搜。华星耀丹壑，彩杖凌玄洲。安期美门子，招邀指蓬丘。回视句吴山，培塿一土坏。载复观斯图，慷慨兴歌讴。²⁵⁷

横卷的创作容易叙述出如陆广所言“万里”的气魄。横阔的山水也易于接纳各种类型的建筑，在同时期佚名画家绘制的《溪山无尽图》（横卷，克利夫兰艺术博物馆藏，见图 5-8）中，画面便出现了茅屋、草亭、寺观、楼阁等多样建筑空间类型，代表着山水的无限包容——可以同时容纳文人、僧道、村夫、寻幽者、渔者等人物在山林之间自由穿梭而自得其乐。



图 5-8 佚名《溪山无尽图》（局部） 克利夫兰艺术博物馆

萧规的题跋完整地描摹了画卷景观，并表达无限向往之情。他在诗最后宣称自己也愿与友人一道在山间结茅为伴，以真实地“占有”山水²⁵⁸。在这些题跋者看来，画面具备着“招隐”的作用，它让久居尘俗的人们感到惭愧。尤其在华发漫滋的年龄，这种无法实现隐居生活的

²⁵⁷ 杨镰主编，《全元诗（第五十三册）》（北京：中华书局，2013年），页65。

²⁵⁸ “依稀云气上衣襟，动我登山临水心。山中故人饶招隐，结茆拟傍苍崖阴。”笔者根据题跋书法释读。

状态在文人看来显得尤为可悲。于是，他们对眼前的隐士保持着敬意，同时在隐士的邀请下借机表达自我的焦虑。如同高巽志感叹的那样：

野性乐山水，尘居违素心。萧然困疲役，胡能遂幽寻。恒思惬所适，胜概恣登临。秋清景尤旷，苍翠列遥岑。霜余委蔓草，孤秀爱云林。畸人寡谐俗，结宇丹崖阴。浮念不烦遣，寂寞契冲襟。况复迹萧寺，禅诵有遗音。箪瓢足自老，簪组知难任。披图忆所历，阅岁兹已深。景物匪殊昔，但伤华发侵。何当脱尘躅，归休期自今。²⁵⁹

（二）“雪山萧寺”：一种意境的营造

前文所论“秋山萧寺”的主题将山水萧寺置放于秋天的季节空间中，这类创作尤其注重色彩的呈现与层次叙述。而一些画家对“雪山萧寺”的营造情有独钟，他们尝试通过“雪国”的环境映衬来表征一种“清洁”与“空寒”的佛境，绘就一种“晶莹”的山水。相对需要大量皴擦山石、采用多种色彩叙述、处于大型关系场域的“秋山萧寺”，“雪山萧寺”更显简洁淡雅。这也符合佛寺向外散发出的优雅禅境，让观画者陷入类似于禅观的视觉体验之中，增加了山水画的宗教意味。雪景也使前来访幽的旅人尤为虔诚，他们在狂风骤雪中依然迈向看似不可及的佛寺幽境，留在山中的脚印犹如雪泥鸿爪。程钜夫在一幅《雪寺归僧图》中道出了画面上行人的艰辛：

石头元路滑，更着雪皑皑。不敢辞辛苦，诸方应供来。²⁶⁰

北宋的一幅竖轴《雪麓早行图》（上海博物馆藏，见图 5-9）和南宋的一幅小景《雪溪古寺图》（台北故宫博物院藏，见图 5-10）尽管没有描绘“归僧”的场面（事实上，尽管许多题跋都提到了“归僧”的形象，但大部分流传下来的作品都没有出现“归僧”，反而以骑驴者的形象居多），但和程钜夫所题《雪寺归僧图》一样表现出了行旅者的辛劳。二者均将行旅者安排在了代表山路起点的画面左下方，默认寺院与茅舍分别作为山上与山下的建筑景观。两者的寺院建筑布局同样规整清晰。《雪麓早行图》摹画的是山中的清晨景象，此时大雪已经过去，给山林留下白色的外披。茅舍人家中有人打扫积雪，运送货物的骡队正朝深山走去，他们的神态均显平静。《雪溪古寺图》左下角的骑驴者正冒雪前往深山古寺，身旁的仆人为他

²⁵⁹ 笔者根据题跋书法释读。

²⁶⁰ 杨镰主编，《全元诗（第十五册）》（北京：中华书局，2013年），页 235。

遮挡风雪，而远处的茅屋和寺院早已银装素裹。溪水上的一位高士正坐于舟船之上，他似乎非常享受眼前的雪景，而暂时远离可能充满温热气氛的家宅。



图 5-9 北宋 佚名《雪麓早行图》 上海博物馆藏



图 5-10 南宋 佚名《雪溪古寺图》 台北故宫博物院藏

对于这些画家而言，“雪”的出现无疑让深山古寺更显幽寂——尤其是大雪刚过时，万物是沉默的，只有浅微的鸟鸣声和走向山林的骡铃声才表现出深山的微动。寺院本如无言的佛像，它只会或喜或悲地凝视众生，从不直接与世人对话，而是提供一种安然的佛国氛围，让皈依的人暂时从尘俗的思考中跳脱出来。阅画者的体验也宛如禅观，画中的每一个人都因佛寺的庇佑和雪的冲刷而显得倍为纯洁。

传为北宋范宽绘制的《雪山萧寺图》则显示出“格物”的精神与不避重复的乐趣。行旅者与茅舍在这幅作品中都未出现，大块的、不同形态的巨石及其上的枯木占据了大幅画面。画家穷究自然之理，将枯木最细部的枝节勾画出来，并反复在覆满白雪的山巅上呈现枝桠的繁密。考虑到大部分山上的植被并未完全被白雪隐没，画家还试图在山上点画出众多细小的枝叶——人们可以想象此山被白雪覆盖之前的茂密景观。对于远山，画家则大胆地勾勒山形轮廓而不作细节处理，这让直陈于阅画者眼前的雪山有了更广阔的地理空间。尽管范宽《雪山萧寺图》的构图依然部分符合同时期“秋山萧寺图”的创作（例如通过巨型的山将佛寺与城关隔开），但画家显然无意表现佛寺与人间的勾媒——依附于悬崖峭壁的佛寺让人望而却步（图 5-11）。

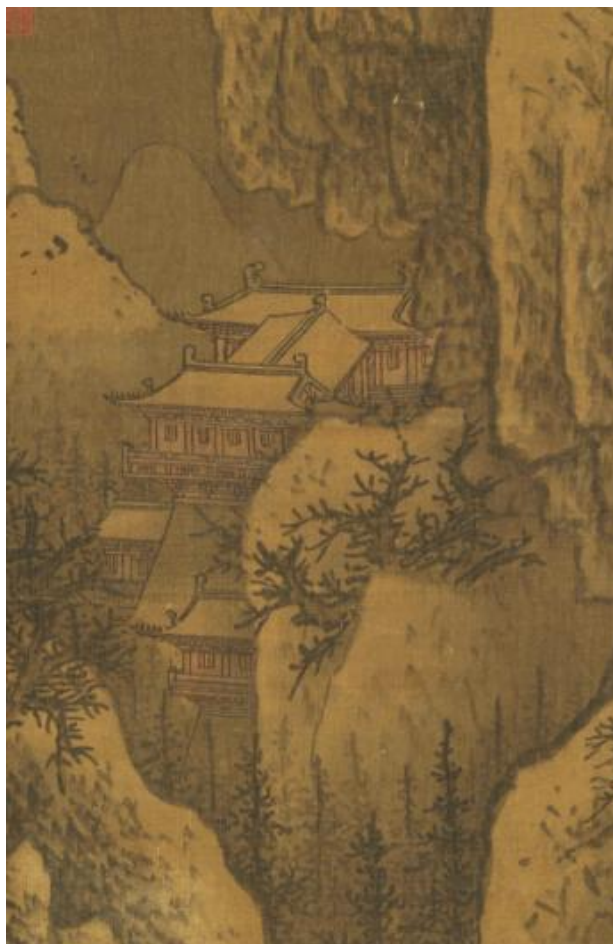


图 5-11 北宋 范宽《雪山萧寺图》 台北故宫博物院藏

二、图像与实景：烟雾中的佛寺

王恽在一幅《溪桥风雨图》后叙述了这样的风景：

前溪才渡又危桥，风雨行人已倦劳。更着客心孤迥处，远烟明灭寺楼高。²⁶¹

从阅画者看来，佛寺的形象是“明灭”的，源于“远烟”即云雾的渲染。和前文所述利用山林遮挡寺院躯体的绘制思路一样，这种做法同样意在表现寺院形象的“朦胧”。寺院的朦胧感让人相信，悠远的钟声会从画面中传来，而且声音也是依稀朦胧的。在宋代以来兴起的“潇湘八景”创作中，钟声、烟雾与寺庙形成了一个标准的关系场，体现在“烟寺晚钟”的表现力上。画家通过这类组合巧妙地处理了声音之“动”与山寺之“静”的辩证关系，但在具体处理上又有着较大差异。

²⁶¹ 杨镰主编，《全元诗（第五册）》（北京：中华书局，2013年），页429。

同时，我们可能也在思考这样的问题：画家如何去绘制现实中的建筑？当画家面对真实的水山与建筑时，他该如何通过对眼前景物的重新组合进行“想象的写实”？尽管吴镇否认“潇湘八景”中部分景观的真实存在²⁶²，他笔下的“嘉禾八景”依然充满了重在表现的写意风格。如果不是他对画中景观一一题写笺注，我们很难直接从他略显抽象的“嘉禾八景”中推断出具体的景观位址。王蒙的《太白山图》和李昭的《雁荡图》提供了两种绘制思路：一是形成一个完整的画面叙述结构，画面内部的景观互存关联；二是受“八景”的启示，分列叙述不同景观（尽管他们在现实中属于同一个山水），以此构成不同侧面。寺庙在这两种理念中的作用也并不相同，在王蒙的《太白山图》中，它得到了极好的礼遇，并形成了画面的华彩。但在李昭《雁荡图》中，它更如同沦为了一种景观符号，简略的形式盖过了意义本身——而这也是吴镇《嘉禾八景图》出现的问题。

（一）“烟寺晚钟”：“潇湘八景”中的寺庙景观

目前虽未流传元代创作的“潇湘八景”作品，但从元代的题跋创作来看，当时已经有创作并题写“潇湘八景”的文化现象。也许是完整题写“八景”过程较为繁重的缘故，此类题诗一般以简短的五言或七言为主，每幅“单景”很少有长篇的题跋叙述。其中，“烟寺晚钟”绘写了云烟缭绕中的寺庙景观。现存的几幅传为宋代画家绘制的《潇湘八景图》为我们提供了“烟寺晚钟”在元代基本的图像流传形态。

1. 牧溪的“烟寺晚钟”

南宋牧溪曾绘制《潇湘八景图》（现藏于日本富山纪念馆），其中有“烟寺晚钟”（图 5-12）。牧溪着意于“烟”的塑造，无论是山中的萧寺，还是平阔的湖水上，都充满着烟岚之气。湖水与山林的朦胧融为一体，让人犹如步入幻境。墨的浓淡代表了实虚，也成功地晕染出了云烟之间的神秘之境，让人们相信钟声可以从画面中传来。程钜夫在《题仲经家江贯道潇湘八景图八首·烟寺晚钟》中题写道：“僧定钟声缓，依稀听不真。”²⁶³这种依稀的钟声正是从寺院中传来，历经云雾对声音的“稀释”，传入晚归的旅人耳中，显得安宁而厚重。

这种风格并未出现于同时期相关题材的绘画创作中。尽管当时许多画家同样青睐于对“烟”的使用，但他们总习惯于将“烟寺”置放于宏阔的山水背景之中（如下面即将提到的王洪绘制的“烟寺晚钟”），这种单纯描摹烟岚之气而放弃山水铺景的做法并不多见。当时的人们对牧

²⁶² 吴镇题写其《嘉禾八景图》曰：“胜景者，独潇湘八景得其名，广其传。惟洞庭秋月、潇湘夜雨，余六景，皆出于潇湘之接壤。信乎？其为真八景者矣。”见吴镇，《梅花道人遗墨》（台北：台湾商务印书馆，1983年《景印文渊阁四库全书》本），卷下，页1。

²⁶³ 杨镰主编，《全元诗（第十五册）》（北京：中华书局，2013年），页222。

溪评价极低，原因是他并不遵循古法创作，像元人汤垕《画鉴》中描述的那样：“近世牧溪僧法常作墨竹，粗恶无古法。”²⁶⁴而也正是他对传统的大胆放弃，另辟蹊径，才造就了如此独特的画风。这种禅意式的画面叙述也正与佛教境界相通，最终为日本画坛接受。



图 5-12 南宋 牧溪《潇湘八景图》之“烟寺晚钟” 日本富山纪念馆藏

2.王洪的“烟寺晚钟”

牧溪绘制的画面简洁淡远，富于禅境。在长卷中绘制朦胧的小景，不仅增加了观画者与寺院的距离，制造出幽远的空间，还着意表现虚实的明暗变化。同时期王洪所绘《潇湘八景图》之“烟寺晚钟”（图 5-13）则显示出另一种区别于精致小景叙述的创作手段。王洪在创作“烟寺晚钟”时无意利用“烟”来制造寺庙的虚境，而依然采用常见的“山林遮蔽”的手段以显示宗教的神秘。平远的山水场域之中让整个画面景观有着横向延伸的趋势，复杂繁复的巨石与树木服务于同一个主题呈现。在笔者看来，用过多的其他自然元素来烘托一个小型的景观略显多余，但当时的画家们对这种做法非常欢迎。一条宽绰的河流阻隔了寺庙与访幽之人，他朝深山处远望，正在静待划向彼岸的渡人之舟。



图 5-13 南宋 王洪《潇湘八景图》之“烟寺晚钟” 普林斯顿大学艺术博物馆藏

²⁶⁴ 卢辅圣主编，《中国书画全书（三）》（上海：上海书画出版社，2009年），页475。

对于“潇湘八景”中“烟寺晚钟”的具体指涉，后世一直存在争论。尽管清代的长沙地方志宣称“烟寺晚钟”是位于江心的水陆寺²⁶⁵，但诚如衣若芬所言，“从图像（王洪绘制的“烟寺晚钟”）来看，‘烟寺晚钟’却看不出画的是江心，也不是当时的湘江风光，反而较接近王洪所绘僧人曳杖、踽踽行向寺院的传统形式。”²⁶⁶至于前面提到的牧溪所绘“烟寺晚钟”，也有人推测是在西湖附近而非潇湘一带的景观²⁶⁷。“烟寺晚钟”所属的“潇湘八景”图绘体系在后世逐渐走向“在地化”与“抽象化”的发展趋势。也许吴镇看到了“潇湘八景”中存在的虚构倾向，他试图通过绘制真实的“真八景”（位于其家乡嘉兴的“嘉禾八景”）来回应“潇湘八景”的在景观指涉方面的模棱两可。

3.“嘉禾八景”中的寺院

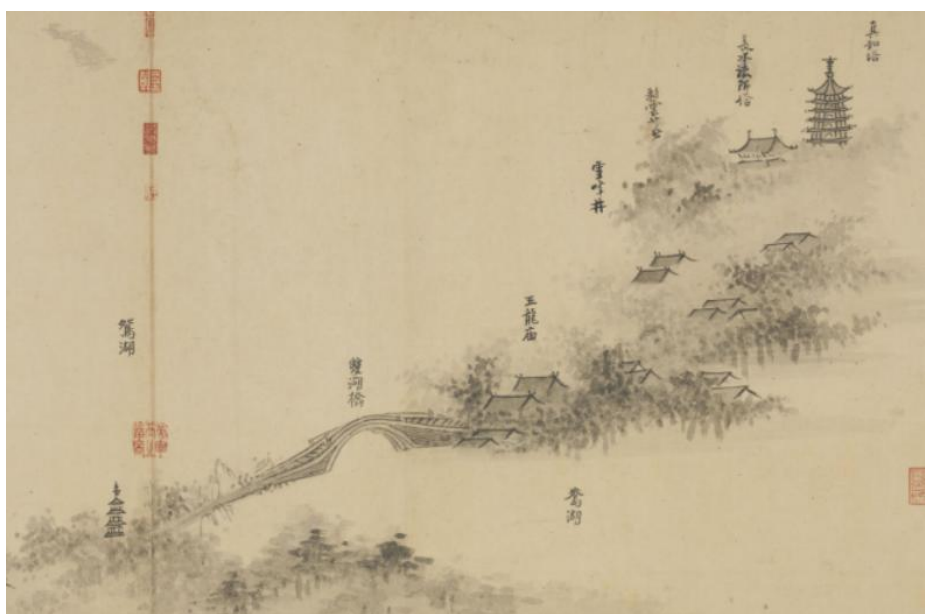


图 5-14 元 吴镇《嘉禾八景图》（局部）台北故宫博物院藏

吴镇在《嘉禾八景图》（台北故宫博物院藏）中绘制了嘉兴的八处景观：空翠风烟、龙潭暮云、鸳湖春晓、春波烟雨、月波秋霁、三闸奔湍、胥山松涛、武水幽澜。意在简淡的表现主义画风与牧溪较为接近，他们均利用长卷的大幅空白表征湖水的渺茫或云雾的空蒙，对于建筑只作部分身躯的描绘。吴镇对每处景观的出现的山水、楼阁、佛寺等都进行了文字标注，以使画面的每处细节都有现实中的对应。而且，在进入景观之前，吴镇的记文会提示阅画者此处胜景的精确位置（这样就不必烦劳后人像苦寻“潇湘八景”那样在嘉兴寻找吴镇绘制

²⁶⁵ 衣若芬，《云影天光：潇湘山水之画意与诗情》（北京：北京大学出版社，2020年），页7。

²⁶⁶ 衣若芬，《云影天光：潇湘山水之画意与诗情》（北京：北京大学出版社，2020年），页105。

²⁶⁷ 衣若芬，《云影天光：潇湘山水之画意与诗情》（北京：北京大学出版社，2020年），页137。

的“八景”)。区别于常见的分段叙述的“八景”创作,《嘉禾八景图》呈现出一个富于连续性的景观序列,每处景观之间的界限并不明晰。“八景”宛若在同一个水面的四周排布,每处景观之间的距离都不会太远。

画面中出现了许多寺院群落,如“空翠风烟”的空翠寺、本觉禅寺,“龙潭暮云”的三塔湾、景德禅寺以及“月波秋霁”的水西寺、祥符寺、仁寿寺、天福寺等,一些佛塔也现身于空蒙山水之中。吴镇用沿山势整齐排列的屋顶简括了寺院的存在,以形如书法用笔的点画勾勒建筑细节,并根据布景之远近对建筑外观大小进行调整(图 5-14)。佛寺的大量出现无疑增添了“嘉禾八景”山水之中的宗教氛围,不过,图像中并未有人影的出现(无论是行旅者还是僧人),而重在人之外的景观铺叙。相比于王洪等人的“潇湘八景”,吴镇的“嘉禾八景”显然缺少了更多的故事韵味和烟火气息。但标注式的地理山水图景与“记游”式的图绘创作仍给同时期的文人画家带来启示,如下文将讨论的《雁荡图》。

(二) 真实的寺庙:《太白山图》与《雁荡图》

王蒙绘制的《太白山图》(辽宁省博物馆藏)与李昭绘制的《雁荡图》(上海博物馆藏)均是对现实佛寺景观的描绘。《太白山图》主要描绘浙江太白山的景观,由于图中出现了天童寺,因此在部分文人的题跋中,它又被称作《天童高松图》。《雁荡图》作于延祐三年(1316年),描绘浙江雁荡山的风景,是李昭的记游之作。作品中有着大量佛寺景观,形式上与图文结合的《嘉禾八景图》类似。

两幅作品对佛寺的观看方式基本一致——他们依然确认了佛寺在绵长山水中存在的必要。不过,二者各有侧重。《太白山图》和上文讨论的“晴峦萧寺”“秋山萧寺”等同样处理的是单座佛寺与山水的关系,而《雁荡图》指涉的是一种类似于“嘉禾八景”的“群山群寺”的地理范围。尽管两种对“真实”进行虚构的路径大体上也都能在同时期其他的作品中得到回应,但在具体做法上,《太白山图》和《雁荡图》又有着较为独特的个人旨趣。

王蒙的《太白山图》只出现了天童寺一座佛寺,不过,其间的描绘场域极为广阔:王蒙并不急于去绘制佛寺,在天童寺出现之前,画家进行了对秋天的大量铺叙。画面中充分运用色彩语言(黑、红、黄、青),并注意到色彩的层次处理(尤其出现在茅屋景观中),在当今看来犹如现代画派。近处的茅屋与远处的农田是现实中常见的江南农业场景,但耕犁者的形象在类似流传的作品中并不多见。对远景群山的描绘宛若受到了其外祖父赵孟頫《鹊华秋色图》的启示,在那幅《鹊华秋色图》中,赵孟頫同样用皴点和青色颜料表现山的苍翠。画面最前方的木制牌坊是进入天童寺的起点,沿着画家设计的路线向前走去,游人可历经栈桥、丛林、拱桥、山中小径(其间不无文人的相会与官员的拜访),最终到达天童寺脚下。

画面中的天童寺显然是一座大型寺庙,通过远瞰可以辨识出完整的寺院格局(图 5-15):

山门、钟楼、鼓楼、天王殿、大雄宝殿、藏经阁。这些建筑依然以表现为主，大殿上十个铺作显然并不符合规制。山门前的僧人正聚集在方形水池前，望向前来拜访的官员们。从右向左的、平稳的观画路径并未改变山势，但实际上，这里（天童寺）是太白山的最高处，画卷也在天童寺的高潮陈述中结束。换言之，王蒙将竖版山水中常见的“登高”线路置放于一个平稳的横卷空间内，从右向左的画面延伸同时意味着与山巅的逐渐接近。



图 5-15 元 王蒙《太白山图》（局部） 辽宁省博物馆藏

不同于常见“八景”或“十景”的景观叙述，李昭的《雁荡图》共有七段。画家依游览顺序逐段描绘雁荡山景，有“双峰”、“石梁寺”、“谢公岭”、“灵岩”、“马鞍岭”、“大龙湫”等，间有诗记。整体来看，这些景观并没有像“潇湘八景”、“嘉禾八景”那样具备共同的主题，一些景观也未有记文的同步叙述。作品呈现出的是李昭本人“移步换景”式的赏观经验，重在连续性的行旅而非较为分裂的景点总结。而且佛寺群落是这幅画最重要的景观。画面中不仅出现了方正的寺庙院落（图 5-16），还有大型的石窟（图 5-17），这在同类型的绘画创作中较为罕见。相比于传统山水中对佛寺的陈列，这种利用洞窟而造就的“佛的现身”更能让人直观地感受到佛国氛围。一些山石也被绘制成佛的形象，涅槃为永恒的身躯。几乎每个单幅创作都有意营造这种“佛居”的环境，表征着宗教对山水景观的改造。每处佛国胜景也都有较高的辨识度，画家精准地再现每座寺庙的特异之处（如绘制了能仁寺外并排放置的大型宝瓶），这让观画者即便不去注意寺庙旁的小字笺注，也能根据实境大致推断出这座佛寺的身份。在“冷佛云烟”的山水中，李昭串联起了雁荡山的诸多寺庙与佛窟，且更加注重对真实的还原——而这是吴镇等画家并不看重的面向。



图 5-16 元 李昭《雁荡图》（局部） 上海博物馆藏



图 5-17 元 李昭《雁荡图》（局部） 上海博物馆藏

三、道观：位于人间的仙境

尽管传为方从义绘制的《雪山道观图》被人认为是后世的托名之作，但结合同时期的题跋创作及“托名”本身元代画家这件事来看，元代也应流行道观题材的绘画创作，而且包括一些关乎道观与山水关系的作品。道观建筑形象的先天“弱势”让道观难以进入图绘山水的创作世界之中：它不及拥有佛塔的寺院建筑具备较高的辨识度，相比于道观，佛塔更能增添山水意境（尤其是在高耸的山峰上，寺塔的出现让画面显得尤为美观）。《雪山道观图》中的道观使用了红色的颜料，但这并不能凸显道观的独特，在视觉上，人们可能认为雪山深处建造的是一座佛寺——因为常见的“山寺”题材创作也经常以红色渲染寺庙景观（尤其是在描绘秋天的寺庙时）。

但这并不意味着道教世界中没有像“塔”那样的高层建筑来参与营构山水，仙人居住的楼阁便替代了道观成为表现道家山水的主要建筑形式。我们已在第四章讨论了“仙山楼阁”的图绘范式，它和“秋山萧寺”、“烟寺晚钟”等经典图绘组合一样表征了文人对宗教的理解。文人显然对具备纯粹宗教意义、以描绘道观建筑为主题的图像并不抱有太多兴趣，因为仅仅观览一个单体建筑本身并不能发掘出太多文人趣味，建筑之外的世界远比建筑本身丰富。不过，当建筑因周围的环境变化发生了历史意义的改变时，他们还是会回到建筑中来，对建筑进行重新思考。

至元十三年（1276年），位于晋祠附近的龙山昊天观经历了一次充满祥瑞的事件。该年清明节后不久，一群白鹤从龙山的西南方向飞来，群集于昊天观。据胡祇遹的描述，当时的情景是“翔舞于坛墀，飞鸣于殿堦，前后颉颃，各有行列”²⁶⁸，不久后这群白鹤又朝东北的河东方向飞去。

对于这件事，率先激动的是官员士大夫，他们争相赋诗，认为这件事非比寻常。在“赋诗成巨轴”后，道士们绘制《昊天观群鹤图》，胡祇遹便在此时题跋于后：

龙山昊天万寿宫，栋宇直欲摩苍穹。尘世殿关非所同，岂徒眩目夸青红。宝香牖户含天风，檐牙朝暮白云封。雾迷松迳不可通，仙境岂许人力穷。人间时得闻磬钟，祥霏瑞霭常蒙蒙。乘鸾翥风度碧空，仙辇神驾相迎逢。召公近奏平南功，万方贺表如山崇。神人咸和喜时雍，群仙集庆忻相从。万鹤翔舞空明中，法官嘉宴不忽忽。移时云影回仙踪，吾皇万寿居九

²⁶⁸ 杨镰主编，《全元诗（第七册）》（北京：中华书局，2013），页58。

当时元世祖刚平定天下不久，这次群鹤会集的祥瑞之事宛如仙人对皇帝的祝贺，让当时的官员自然联想到世祖“建极绥猷”的正当。至于为何是在昊天观而非其他地方发生了这次事件，胡祇通认为这得利于昊天观的位址：

晋祠之北五里，山曰龙山。山巅有观，曰昊天。殿阁金碧，松桧阴森。行人望之，如在半空。翠岚晴润，白云晚闲，钟磬步虚之声散落人间，实为国祈天永命之福地也。窃尝思之，敬鬼神，事天地，斋洁严肃，诚一虔恭之心，人皆有之。然不择其地，杂于闾阖市井之间，鸡犬声迹之外，明神鉴之，亦莫之临。若昊天观之地灵境胜，高爽幽寂，超出尘表，宜乎百灵之降集，群仙之游历也。²⁷⁰

在胡祇通看来，仙鹤不会驾临喧闹的闹市、农舍，这些“扰扰黄尘”之地亵渎神灵，居于其间的道观必然因这种不虔敬的身态而被神明抛弃。理想的道观居所应如昊天观那样位于山巅，完全脱离尘世的干扰。由于有松桧与云雾的遮蔽，人们在远处看到的昊天观犹如悬浮于半空，在视觉上有着仙境的感受。尽管昊天观依然属于人间，但在建筑态度上表达了“通天”的决心与诚愿，于是，他们得到了神灵的庇佑，并出现群仙朝贺的场面。见证这一祥瑞之事的士大夫们也借机加入到称颂新王朝的行列之中，他们高兴地看到上天对皇帝的肯定，并希望昊天观这一福地能够继续庇佑王朝，国运永祚。

同时期的一些作家也认为道观应当远离世俗，并通过对自然的“借景”营造仙境：

范梈《题先天观图》曰：

学仙之人，与仙为徒。住在匡庐之奥，湖江之区。²⁷¹

揭傒斯《题祝道士龙虎山先天观图》曰：

²⁶⁹ 杨镰主编，《全元诗（第七册）》（北京：中华书局，2013），页58。

²⁷⁰ 杨镰主编，《全元诗（第七册）》（北京：中华书局，2013），页58。

²⁷¹ 杨镰主编，《全元诗（第二十六册）》（北京：中华书局，2013年），页489。

闻说先天观，重重绝壁环。鸟啼青涧里，花落白云间。²⁷²

杨载《题信州先天观图》曰：

四围山不断，状若碧芙蓉。谷远含风细，崖深下露浓。²⁷³

求仙之人居住的场地必须令凡人绝望。无论是重重的绝壁还是被阻隔的湖江之域，凡人都难以接近。而且，这种地域因长久未被开发而被视为更接近上古的秘境。人们会相信仙人于此地“降真”，在此处修炼也更易获得与仙人的互通。也正如杨载描述的那样：

恍惚神人降，浮空羽盖重。鬼神相与处，烧药易成功。云雾生牀下，雷霆起室中。养身唯淡泊，游世等虚空。高举宁无日，飘然独驭风。²⁷⁴

四、小结

本章讨论了佛寺、道观等建筑景观在文人画家笔下的图绘题材与呈现方式。北宋以来流行的“秋山萧寺”、“雪山萧寺”创作将萧寺置放于季节的时间场域中，画家们注重色彩语言的表达，运用山林遮挡等手段来叙述寺院的深幽，并形成了一定的图绘范式（如将寺院布局于画面中心，或让寺院与城关通过山林的阻隔形成不同场域的对景，或将寺院安排在山上，茅屋在山下）与系列固定意象（行旅者、蹇驴、流泉、飞瀑、茅屋人家等）。宋代此类题材的创作为元代画家提供了有益的启示，他们也在承接范式之过程中探索新的绘写路径。同时期“潇湘八景”中的“烟寺晚钟”创作呈现出多元化的态势，牧溪的禅意风格发挥了“烟岚”的作用，简括的绘制思路延续到吴镇的“嘉禾八景”创作中，王洪的“烟寺晚钟”则依然秉承传统重山复水式的文人趣尚，试图绘制宏大的意境。透过这些创作，我们可以总结出画家及题跋者描绘佛寺的三种路径：一是渲染烟雾、或用山林遮挡寺院身躯来表征钟声的幽远，更能显示出宗教对尘俗的庇佑；二是归僧、行旅者形象的使用，他们虔诚的身姿代表了一种来自宗教的召唤；三是季节氛围的营造，除了前面提到的秋季与冬季，一些画家也描绘了夏景萧寺（如传李唐绘制《长夏江寺图》）。有时，这些绘制技巧可以交互使用，自由组合。

²⁷² 杨镰主编，《全元诗（第二十七册）》（北京：中华书局，2013年），页194。

²⁷³ 杨镰主编，《全元诗（第二十五册）》（北京：中华书局，2013年），页239。

²⁷⁴ 杨镰主编，《全元诗（第二十五册）》（北京：中华书局，2013年），页239。

整体来看，纯粹意义的寺院、道观界画作品并不为文人画家青睐。这类作品一般出自方外之士的画笔，具备浓厚的宗教意味。文人画家对道教建筑的处理着重体现在“仙山楼阁”的主题创作中，道观并不是他们主要关心的建筑对象。与此同时，佛寺以其特殊的建筑优势取代道观“占据”了文人的山水，我们至今仍难以从流传的文人画中找到道观的身影。

结论

本论文正文分为五个章节，按照建筑类型分别讨论元代图像中的宫殿、草堂、亭台、茅舍、楼阁、佛寺、道观以及与之相关的题跋创作。考虑到有的画作亦会出现不同类型建筑共存的情境，故在部分章节的讨论中采取归并考察的做法（如在第三章将草堂、亭台、茅舍、园林、书院等归纳为“文人性”建筑，进行综合分析）。本文认为，由于此一时期建筑样式的完备、居住空间的完全定型、绘画空间对建筑叙述接纳的合理性，建筑图像之间已经具备较高的逻辑关联与内涵互鉴。一些建筑图像的工程意味浓厚，呈现出不同于文人“写意”式建筑绘画创作的、技术性的客观真实。

第一章从宫殿建筑图像及其题跋、“文人建筑”图像及其题跋与宗教建筑图像及其题跋三个方面综述元代建筑图像与题跋，并对相关概念（如“文人建筑”、楼阁）进行了再定义。笔者认为，在《全元诗》、《全元文》及现存元代画作、现存元代建筑中，建筑、图像、题跋三者虽然存在错位的关系，但依然有部分重合之处。最常见的情况是图像与题跋的共存，其次是题跋存在而图像、建筑不存，最后是图像存在而建筑、题跋不存或建筑存在而图像、题跋不存。一些作品如（王蒙的《太白山图》）虽然具备建筑、图像与题跋共存的现象，但建筑并非元代建筑，题跋亦非元代文人之题跋。

第二章考察在元代流传/创作的宫殿绘画作品，结合画面与题跋推论出元代宫殿建筑图像创作的历史意识与政治寓意。笔者发现，这类作品一般出自宫廷画家之手，且较为强调绘制的技术特质。作品中呈现的建筑既包括汉、唐、宋代较知名的宫殿（如建章宫、兴庆宫、宝津楼等），也有元代当时的建筑。这些创作涉及王朝兴衰与帝王史事，画面内容的规谏与讽喻之意义较为浓厚。元代统治者乐见宫廷画师的建筑绘画制作，并不忌讳当朝宫内画家创制以前朝宫殿为绘制对象的作品（如当时系列的“龙舟竞渡”图像创作，图中描绘的是北宋东京宝津楼一带的龙舟竞渡场景）。一些皇室成员不仅鼓励这种文化生产，还在政治上对画家予以拔擢。本文认为，在具体作品的呈现上，有两种创作思路并行于画坛：一种是继已有的粉本描绘宫殿（如李容瑾《汉苑图》与传为郭忠恕绘制的《明皇避暑图》共用同一粉本），一种是基于实际建筑风貌的超现实主义创作（如王振鹏《大明宫图》不明确的朝代指涉与异质建筑呈相）。

第三章讨论“文人性”建筑。由于元代“文人性”建筑在地面上业已消失，图像中的“文人性”建筑提供了基本的时代参照（尽管建筑结构依然是诗意的，而非基于工程学或技术的考虑）。“文人性”建筑不可避免地与人画创作交织在一起，实际的建筑经由绘画与题跋延展更多、更深层次的空间意义。本文认为，亭、草堂、茅屋等建筑更易于自然交泰，融为一境，宛如栖居者（或占有者）敞开的心内空间，强调山水与“人境”的互文与辩证。园林、书院具有围

合的院墙，因此更侧重从内部“制造”景观，在借助“墙外”自然风景介入的同时创制富于目标性的景色叙述。这些“文人性”建筑大部分存具栖居者“名号”的标示或占有意义，形成诸多独特的个体经验场域，不过也并不排斥集体的“共建”——在“文人性”建筑中举行的雅集活动便说明群聚的文人们在追求本真、以赏鉴活动消解俗世经验等方面的思想互通。不难发现，亭、草堂、茅屋等建筑营造并非意在“永恒”的保存，在隐逸盛行的江南，他们恰如文士短暂存世却孤高的身姿，明知即将消逝却依然选择怀抱山水。同时，这些文士又选择了可以永恒留念的方式——绘画与友人的题跋让他们的建筑在千年之后再次显现。

第四章将楼阁建筑分为“仙境楼阁”与“人境楼阁”。本文指出，“仙境楼阁”常见于“仙山楼阁”一类的创作图类之中，在强调仙界异质的同时又指向对“仙”“凡”界限的讨论。元代流传的一些图像（如陆广《仙山楼观图》）显示出画家对“仙”“凡”勾媒的隐晦表达，同时让人重新思考“楼阁”是否是文人画创作传统中“唯一”的建筑形象。“人境楼阁”则包括了具有明确标示楼阁身份的建筑图像与存在“泛化”指涉的楼阁图像。界画与文人画共同接纳了此类题材，并呈现出不同的创作特质。界画创作所要求的技术考究与画面安排致使其题跋面貌迥异于一般意义的文人画题跋创作，在风貌上与建筑的工致形成呼应。不过，这两种传统下的楼阁图像创作均采用了对角线构图，相对等量分割视觉画面，营造出“隔江楼色”与“隔江山色”的对照。一些神仙化的叙述亦见于“人境楼阁”的图绘创作，无疑为楼阁这一建筑形象增添了更多神秘主义的色彩。“楼阁”作为一种可供宗教静观与修炼飞升的场域，在现实中对存具仙界想象的文人们形成召唤。因此，“仙境楼阁”与“人境楼阁”有时在功能意义上相互接通：既可成为仙人居住/修炼的处所，又能作为仙人飞升之遗留而承接下一位成仙者修炼之义务。

第五章研究图像中的佛寺与道观。本文多次指出，现存的元代建筑基本皆为这两类宗教建筑，它们皆承载了“神”的永恒旨意，发挥其庇佑功能。在元代流传的相关图像中，佛寺的数量相较道观数量为多，文人画创作尤青睐以佛寺为建筑对象，这种现象与佛塔高度的表现力、道观与佛寺在图像呈现的同质性、“萧寺”“山寺”题材创作的成熟、楼阁取代道观成为道教建筑形象等原因相关。“八景”、“十景”等题材的创作中亦常出现佛寺身影，“潇湘八景”中的“烟寺晚钟”提供了以烟雾渲染山寺形象、制造声音景观的创作思路。北宋以来形成的“晴峦萧寺”、“秋山萧寺”、“关山萧寺”等主题对元代画家造成影响，王蒙等画家承继了以往“巨幅式”宇宙观的创作，重在表征山水氛围，并以巨石垒叠的群峰与起着遮挡作用的山林彰显山中佛寺的意义。同“仙山楼阁”创作图式类似，作为凡间标配的“茅屋”形象以相对卑微的身姿出现于山脚，山上的佛寺因此更显因疏离而造成的隐幽。元代纯粹意义的道观图像今已不存，从相关的题跋来看，这类图像的宗教意义较强，部分创作受到“显灵”与“降真”事件的驱使，同时延续了帝国叙述的传统。

因此，对元代建筑图像及题跋的考察需要面向政治、文人性与宗教三个基本维度，由此亦可涵括元代多种类型的建筑。宫殿图像与题画书写侧重于政治讽谏、历史兴怀与文学抒情，王振鹏的“龙舟系列”图像创作与《大明宫图》等宫殿图像开辟一代新风，引领时人的界画创作，也形成了独特的“堂构之讽”的图像劝喻。“文人建筑”图像与题画书写虽关涉多种不同的建筑种类，然依然可从环境关系的角度理解，辨析出或“开敞”或“闭合”的建筑态度。同时，隐逸与栖居是这些诗文表达的主要理念。“文人建筑”不仅是寄身之所，更形成了隐逸或栖居的符号，传达出一种来自山林的永恒性。吴镇的《草亭诗意图》与同时期的草堂建筑图像均生动阐释了文人与山林的关系内涵。宗教建筑图像与题画书写的世俗化倾向在元代较为明显。文人或职业画家已主动介入对宗教建筑的描绘，用多种技巧表征秘境氛围，尤其强调秘境与人间的可能勾连与互动。“仙山楼阁”的图式语言在此时期已基本发展完善，佛寺主题的文人画创作亦有广阔的流行空间。整体而言，通过探究元代建筑图像与题跋，可梳理出界画与文人画在元代的两种创作脉络，以及在不同绘制理念下（技术或非技术的、历史或现实的、写实或虚构的）绘制出的建筑呈相如何影响元人的文学创作。在元代，这种理所当然的题跋参与实践无疑为图像中的建筑增补了更多的想象与叙事空间。

参考文献

一、原始文献

- (西汉)司马迁撰,《史记》(北京:中华书局,2014年)。
- (东汉)班固撰,(唐)颜师古注,《汉书》(北京:中华书局,2013年)。
- (东汉)王粲著,俞绍初校点,《王粲集》(北京:中华书局,1980年)。
- (晋)皇甫谧撰,《高士传》(上海:上海古籍出版社,2014年)。
- (唐)朱景玄,《唐朝名画录》(成都:四川美术出版社,1985年)。
- (唐)白居易著,朱金城笺校,《白居易集笺校》(上海:上海古籍出版社,1988年)。
- (唐)李白撰,(清)王琦注,《李太白全集》(北京:中华书局,1977年)。
- (唐)杜甫著,(清)仇兆鳌注,《杜诗详注》(北京:中华书局,1997年)。
- (唐)欧阳询,汪绍楹校,《艺文类聚》(上海:上海古籍出版社,1998年)。
- (唐)韦应物撰,孙望编,《韦应物诗集系年校笺》(北京:中华书局,2002年)。
- (北宋)李昉等撰,《太平御览》(北京:中华书局,1960年)。
- (北宋)王安石,《国学基本丛书简编:王临川集》(上海:商务印书馆,1938年)。
- (北宋)黄庭坚撰,刘尚荣校点,《黄庭坚诗集注》(北京:中华书局,2003年)。
- (北宋)李诫撰,邹其昌点校,《营造法式》(北京:人民出版社,2006年)。
- (北宋)孟元老撰,邓之诚注,《东京梦华录注》(北京:中华书局,1982年)。
- (元)虞集,《道园学古录》(上海:商务印书馆,1937年)。
- (元)吴镇,《梅花道人遗墨》(台北:台湾商务印书馆,1983年《景印文渊阁四库全书》本)。
- (元)陶宗仪,《南村辍耕录》(北京:中华书局,1985年)。
- (元)柳贯,《柳贯诗文集》(杭州:浙江古籍出版社,2004年)。
- (元)袁桷,《袁桷集》(长春:吉林文史出版社,2010年)。
- (元)戴表元,《戴表元集》(长春:吉林文史出版社,2008年)。
- (元)赵孟頫撰,钱伟强点校,《赵孟頫集》(杭州:浙江古籍出版社,2012年)。
- (元)黄公望撰,毛小庆点校,《黄公望集》(杭州:浙江人民美术出版社,2016年)。
- (元)倪瓒,《倪瓒集》(杭州:浙江人民美术出版社,2016年)。
- (明)徐师曾,《文体明辨序说》(北京:人民文学出版社,1982年)。
- (明)王直《抑菴文集》(上海:上海古籍出版社,1991年)。
- (明)张丑撰,徐德明校点,《清河书画舫》(上海:上海古籍出版社,2011年)。

(清)徐康《前尘梦影录》(上海:商务印书馆,1935年)。
陈鼓应著,《庄子今译今注》(北京:商务印书馆,2007年)。
朱易安主编,《全宋笔记》(郑州:大象出版社,2003年)。
许嘉璐主编,《二十四史全译(全八十八册)》(上海:汉语大词典出版社,2004年)。
卢辅圣主编,《中国书画全书(全二十册)》(上海:上海书画出版社,2009年)。
国立故宫博物院编,《故宫书画图录(全三十册)》(台北:国立故宫博物院,1989年)。
中国古代书画鉴定组编,《中国古代书画图目(全二十四册)》(北京:文物出版社,1986年)。
李修生主编,《全元文(全六十册)》(南京:江苏古籍出版社,1999年)。
杨镰主编,《全元诗(全六十八册)》(北京:中华书局,2013年)。
浙江大学中国古代书画研究中心编,《元画全集》(杭州:浙江大学出版社,2013年)。

二、研究文献

1.论著

陈明达,《营造法式大木作研究》(北京:文物出版社,1981年)。
徐邦达,《古书画伪讹考辨》(南京:江苏古籍出版社,1984年)。
彭一刚,《中国古典园林分析》(北京:中国建筑工业出版社,1986年)。
萧启庆,《蒙元史新研》(台北:允晨文化实业股份有限公司,1994年)。
邓绍基,《元代文学史》(北京:人民文学出版社,1998年)。
衣若芬,《苏轼题画文学研究》(台北:文津出版社,1999年)。
杨新等,《中国绘画三千年》(台北:联经出版事业公司,1999年)。
林丽娜文字撰述,国立故宫博物院编辑委员会编辑,《宫室楼阁之美:界画特展》(台北:台北故宫博物院,2000年)。
杜哲森,《元代绘画史》(北京:人民美术出版社,2000年)。
杨鸿勋,《宫殿考古通论》(北京:紫禁城出版社,2001年)。
梁思成,《图像中国建筑史》(天津:百花文艺出版社,2001年)。
衣若芬,《赤壁漫游与西园雅集——苏轼研究论集》(北京:线装书局,2001年)。
耿昇,何高济译,《鲁布鲁克东行纪》(北京:中华书局,2002年)。
衣若芬,《观看·叙述·审美——唐宋题画文学论集》(台北:中央研究院中国文哲研究所,2004年)。
程大锦,《建筑:形式、空间和秩序》(天津:天津大学出版社,2005年)。

王瑾，《互文性》（桂林：广西师范大学出版社，2005年）。

萧启庆，《内北国而外中国：蒙元史研究》（北京：中华书局，2007年）。

刘敦桢，《中国古代建筑史》（北京：中国建筑工业出版社，2008）。

衣若芬，《三绝之美郑板桥》（台北：花木兰出版社，2009年）。

萧丽华，《元诗之社会性与艺术性研究》，（台北：花木兰出版社，2009年）。

李丰楙，《仙境与游历：神仙世界的想象》（北京：中华书局，2010年）。

李丰楙，《神化与变异：一个“常与非常”的文化思维》（北京：中华书局，2010年）。

梁思成，《中国建筑史》（北京：生活·读书·新知三联书店，2011年）。

衣若芬，《游目骋怀：文学与美术的互文与再生》（台北：里仁书局，2011年）。

衣若芬，《云影天光：潇湘山水之画意与诗情》（台北：里仁书局，2011年）。

萧启庆：《九州四海风雅同：元代多族士人圈的形成与发展》（台北：中央研究院联经出版公司，2012年）。

梁思成，《〈营造法式〉注释》（北京：生活·读书·新知三联书店，2013年）。

刘苑如主编，《生活的园林：中国园林书写与日常生活》（台北：中央研究院中国文哲研究所，2013年）。

王韶华，《元代题画诗研究》（北京：中国传媒大学出版社，2013年）。

李允铎，《华夏意匠：中国古典建筑设计原理分析》（天津：天津大学出版社，2014年）。

查洪德，《元代诗学通论》（北京：北京大学出版社，2014年）。

吴欣主编，柯律格、包华石、汪跃进等著，《山水之境：中国文化中的风景园林》（北京：生活·读书·新知三联书店，2015年）。

石守谦，《从风格到画意：反思中国美术史》（北京：生活·读书·新知三联书店，2015年）。

Tim Cresswell 著，徐苔玲、王志弘译，《地方：记忆、想象与认同》（台北：群学出版有限公司，2016年）。

邵彦主编，《月明十二楼：解读元画》（北京：人民美术出版社，2017年）。

刘君若，《画里乾坤：元代题画诗研究》（上海：上海人民出版社，2017年）。

许文美，《何处是蓬莱：仙山图特展》（台北：国立故宫博物院，2018年）。

石守谦，《山鸣谷应：中国山水画和观众的历史》（上海：上海书画出版社，2019）。

衣若芬，《书艺东坡》（上海：上海古籍出版社，2019年）。

衣若芬主编，《东张西望：文图学与亚洲视界》（新加坡：八方文化工作室，2019年）。

衣若芬，《春光秋波：看见文图学》（南京：南京大学出版社，2020年）。

汪民安，《身体、空间与后现代性》（南京：南京大学出版社，2022年）。

- 衣若芬主编，《五声十色：文图学视听进行式》（新加坡：文图学会，2022年）。
- 衣若芬主编，《大有万象：文图学古往今来》（新加坡：文图学会，2022年）。
- （美）雷·韦勒克、奥·沃伦著，刘象愚、邢培明、陈圣升、李哲明译，《文学理论》（北京：生活·读书·新知三联书店，1984年）。
- （美）宇文所安著，田晓菲译，《他山的石头记》（南京：江苏人民出版社，2006年）。
- （美）杨晓山，《私人领域的变形：唐宋诗歌中的园林与玩好》，（南京：江苏人民出版社，2008年）。
- （美）高居翰，《隔江山色：元代绘画（1279-1368）》（北京：生活·读书·新知三联书店，2009年）。
- （美）田晓菲，《烽火与流星：萧梁王朝的文学与文化》（北京：中华书局，2010年）。
- （美）康豹著，吴光正、刘玮译，《多面相的神仙——永乐宫的吕洞宾信仰》（济南：齐鲁书社，2010年）。
- （美）巫鸿，《重屏：中国绘画中的媒材与再现》（上海：上海人民出版社，2010年）。
- （美）方闻，《超越再现：8世纪至14世纪中国书画》（杭州：浙江大学出版社，2011年）。
- （美）杜朴，《中国艺术与文化》（北京：世界图书出版公司，2011年）。
- （美）高居翰、黄晓、刘珊珊著，《不朽的林泉：中国古代园林绘画》（北京：生活·读书·新知三联书店，2012年）。
- （美）高居翰，《图说中国绘画史》（北京：生活·读书·新知三联书店，2014年）。
- （美）巫鸿，《武梁祠：中国古代画像艺术的思想性》（北京：生活·读书·新知三联书店，2015年）。
- （美）何慕文，《如何读中国画：大都会艺术博物馆藏中国书画精品导览》（北京：北京大学出版社，2015年）。
- （美）段义孚著，王志标译，《空间与地方：经验的视角》（北京：中国人民大学出版社，2017年）。
- （美）巫鸿，《废墟的故事：中国美术和视觉文化中的“在场”与“缺席”》（上海：上海人民出版社，2017年）。
- （美）巫鸿，《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》（上海：上海人民出版社，2017年）。
- （美）巫鸿，《“空间”的美术史》（上海：上海人民出版社，2018年）。
- （美）巫鸿，《中国绘画中的“女性空间”》（北京：生活·读书·新知三联书店，2019年）。
- （法）莫里斯·梅洛-庞蒂著，姜志辉译，《知觉现象学》（北京：商务印书馆，2001年）。
- （法）加斯东·巴什著，张逸婧译，《空间的诗学》（上海：上海译文出版社，2009年）。

（德）莱辛著，朱光潜译，《拉奥孔》（北京：人民文学出版社，1984）。

（德）雷德侯，《万物：中国艺术中的模件化和规模化生产》（北京：生活·读书·新知三联书店，2005年）。

（德）阿莱达·阿斯曼著，潘璐译，《回忆空间：文化记忆的形式和变迁》（北京：北京大学出版社，2016年）。

（英）迈克尔·苏利文著，徐坚译，《中国艺术史》（上海：上海人民出版社，2014年）。

2. 论文

包根弟，〈论元代题画诗〉，《古典文学》第2集（1980年12月），页317-335。

刘继才，〈论元代的题画诗〉，《辽宁师院学报》1982年第3期，页55-61。

杨慎初，〈书院建筑与传统文化思想——试论文人建筑〉，《华中建筑》1990年第2期，页31-36。

（美）李铸晋，〈元代绘画研究综述〉，《新美术》1990年第4期，页30-32。

徐尚志，徐行言，〈建筑诗与建筑师〉，《四川建筑》1994年第1期，页20-23。

郑文惠，〈元代题画诗研究——以花木蔬果为主〉，行政院国家科学委员会研究计划成果报告，国立政治大学中文系，1995年，页1-37。

傅熹年，〈中国古代的建筑画〉，《文物》1998年第3期，页75-94。

傅东光，〈各运匠心写琼楼——故宫收藏的几件《岳阳楼图》〉，《紫禁城》1999年第2期，页10-12。

徐清泉，〈论隐逸文化在中国传统文学艺术发展中的意义〉，《文学评论》2000年第4期，页126-127。

孙向群，〈竹西草堂主人考〉，《收藏家》2001年第8期，页41-43。

陈韵如，〈记忆的图像：王振鹏龙舟图研究〉，《故宫学术季刊》2002年第11期，页129-164。

张晶，〈审美静观论〉，《吉林大学社会科学学报》2003年第2期，页113-114。

陈永国，〈互文性〉，《外国文学》2003年第1期，页75-81。

陈韵如，〈“界画”在宋元时期的转折：以王振鹏的界画为例〉，《国立台湾大学美术史研究集刊》2009年第3期，页135-192。

薛春霖、仲德崑，〈从茅屋到圣日内维夫教堂——罗杰埃及其建筑思想〉，《华中建筑》第27期（2009年第8期），页258-262。

苗贵松，〈《全元文》题画作品序录〉，《典籍研究》2018年第4期，页163。

张若兰，〈元代题画词初探〉，《中国社会科学院研究生院学报》2009年第3期，页99-103。

杜浩远，〈大都会博物馆藏《吕洞宾过岳阳楼》图研究（上）〉，《文物鉴定与鉴赏》2014

年 9 月，页 90-95。

卞东波，〈尚友古人：陶渊明致敬的隐士们〉，《古典文学知识》2014 年第 6 期，页 59。

余辉，〈宋元龙舟题材绘画研究——寻找张择端《西湖争标图》卷〉，《故宫博物院院刊》2017 年第 2 期，页 6-36+160。

王艺晓，刘杰民，〈中国传统建筑室内空间的文人基因〉，《建筑与文化》2018 年第 2 期，页 176-177。

刘泽，〈明代题画中的〈仙山赋〉相关问题考索〉，《中国书法》2018 年第 10 期，页 157-158。

周宗凯，杨万里，〈《滕王阁序》的图像传播与《滕王阁图》的文学阐释〉，《名作欣赏》2020 年第 8 期，页 64-65。

郑蓓，〈从宋画中建筑形象的比较研究看宋代文人居游建筑外檐界面空间形式的演变〉，《建筑学报》2021 年第 2 期，页 170-175。

李立，〈古代文论中的宫室建筑之喻〉，《武陵学刊》2021 年第 3 期，页 49-58。

李珈慧，〈夏永《岳阳楼图》研究三题〉，《荣宝斋》2021 年第 3 期，页 128-135。

董帅，〈《龙池竞渡图》卷研究〉，《湖北美术学院学报》2022 年第 2 期，页 76-85。

王炜，〈元代题画词研究〉，华东师范大学硕士论文，2007 年。

黄志坚，〈宋元界画研究〉，湖南工业大学硕士论文，2014 年。

孔伶俐，〈流动的盛宴：文图学视角下的“兰亭修禊”研究〉，南洋理工大学硕士论文，2018 年。

孙国良，〈“主题学”视野下的游仙山水画研究〉，中国艺术研究院博士论文，2020 年。

三、英文文献

1. 论著

Wai-kam Ho, Sherman Lee, *Chinese Art Under the Mongols: Yuan Dynasty, 1279-1368*, (Cleveland: Cleveland Museum of Art, 1968).

Bush, Susan, *The Chinese Literati on Painting: Su Shih(1037-1101) to Tung Ch'i-ch'ang(1555-1636)*. (Cambridge, Mass., 1971).

James Francis Cahill, *Hills Beyond a River : Chinese Painting of the Yuan Dynasty, 1279-1368* (Weatherhill, 1976) .

James Cahill, *An Index of Early Chinese Painters and Paintings. T'ang, Sung and Yuan* (Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1980).

James Francis Cahill, *The Painter's Practice: How Artists Lived and Worked in Traditional China*

(New York: Columbia University Press, 1994).

Wen C. Fong, *Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy, 8th -14th Century* (New York: Metropolitan Museum of Art, 2000).

Yang Xin, Richard M. Barnhart, Nie Chongzheng, *Three Thousand of Chinese Painting* (New Haven: Yale University Press, 2002).

Anita Chung, *Drawing Boundaries: Architectural Images in Qing China* (Honolulu: University of Hawaii Press, 2004).

Maxwell K. Hearn, *How to Read Chinese Painting* (New York: Metropolitan Museum of Art, 2008).

James C.Y. Watt, *The World of Khubilai Khan: Chinese Art in the Yuan Dynasty* (New York: Metropolitan Museum of Art, 2010).

Shane McCausland, *Zhao Mengfu: Calligraphy and Painting for Khubilai's China* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2011).

Roslyn L. Hammers, *Pictures of Tilling and Weaving: Art, Labor, and Technology in Song and Yuan China* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2011)

Wen C. Fong, Marilyn Fu, *Sung and Yuan Paintings* (New York: Metropolitan Museum of Art, 2013).

Shane McCausland, *The Mongol Century: Visual Culture of Yuan China, 1271-1368* (London: Reaktion Books, 2015).

Lala Zuo, *Diversity in the Great Unity: Regional Yuan Architecture*, (Hawaii: University of Hawaii Press, 2019).

Nancy Shartzman Steinhardt, *Chinese Architecture: A History*, (Princeton: Princeton University Press, 2019).

Leqi Yu, *Painting Architecture: "Jiehua" in Yuan China, 1271-1368*, (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2022).

2. 论文

Lee, Sherman E. "Early Ming Painting at the Imperial Court." *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, Vol. 62, No. 8, 1975, pp. 243–259.

Robert J. Maeda, "Chieh-hua: Ruled-line Painting in China", *Ars Orientalis* 10(1975), pp.139-141

Julia Kristeva, "Word, Dialogue and Novel", in the *Kristeva Reader*, Toril moi ed. , Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 1986, pp. 35-36.

Nancy Shartzman Steinhardt, "Toward the Definition of a Yuan Dynasty Hall", *Journal of the Society of Architectural Historians* , Vol. 47, No. 1(Mar., 1988), pp. 57-73.

Valerie Hansen, "The Mystery of the Qingming Scroll and Its Subject: The Case Against Kaifeng", *Journal of Sung-Yuan Studies*, 26(1996), pp. 183-200.

Vinograd, Richard. "De-centering Yuan Painting" *Ars Orientalis*, Vol. 37, 2009, pp. 195–212.

Roslyn L. Hammers, "Khubilai Khan Hunting: Tribute to the Great Khan," *Artibus Asiae*, Vol. 75, 2015, pp. 5-44.

Nancy Shatzman Steinhardt. "A Revisionist History of Yuan Architecture", *The Borders of Chinese Architecture*, Harvard University Press, 2022, pp. 195–243.

附录

附录一 列入中国全国重点文物保护单位的元代建筑²⁷⁵

序号	时间	名称	地点	批次
1		妙应寺白塔	北京市西城区	第一批
2		永乐宫	山西省芮城县	第一批
3		武当山金殿	湖北省光化县	第一批
4		萨迦寺	西藏自治区萨迦县	第一批
5		广胜寺	山西省洪洞县	第一批
6		观星台	河南省登封县	第一批
7	1320年、1339年	孔庙元代碑亭	山东省曲阜县	第一批
8		居庸关云台	北京市昌平区	第一批
9	1347年	北岳庙德宁之殿	河北省曲阳县	第二批
10		大庙飞来殿	四川省峨眉山市	第三批
11		天宁寺大殿（部分宋构）	浙江省金华市	第三批
12	1333年	夏鲁寺	西藏自治区 日喀则市	第三批
13		万荣东岳庙正殿	山西省万荣县	第三批
14		一百零八塔	宁夏回族自治区青铜 峡市	第三批
15		美榔双塔	海南省澄迈县	第四批
16		龙门寺燃灯佛殿	山西省平顺县	第四批

²⁷⁵ 至2019年10月，中国已公布了八批全国重点文物保护单位。第一批为1961年、1981年公布，第二批为1982年公布，第三批为1988年公布，第四批为1996年公布，第五批为2001年、2002年、2003年公布，第六批为2006年、2009年公布，第七批为2013年、2014年公布，第八批为2019年公布。

17		南吉祥寺圆明殿	山西省陵川县	第四批
18	1298年	济渎庙临渊门	河南省济源市	第四批
19	1306年	慈云阁	河北省定兴县	第四批
20	1294年	姬氏民居	山西省高平市	第四批
21		牛王庙戏台	山西省临汾市	第四批
22		绛州大堂	山西省新绛县	第四批
23	1304年	霍州州署大堂	山西省霍州市	第四批
24	1320年	真如寺大殿	上海市普陀区	第四批
25		延福寺	浙江省武义县	第四批
26		德庆学宫	广东省德庆县	第四批
27	1320年	七曲山大庙盘陀殿	四川省梓潼县	第四批
28		韩城大禹庙	陕西省韩城市	第四批
29		兴国寺	甘肃省秦安县	第四批
30		释迦寺大雄宝殿	河北省蔚县	第五批
31	1341年-1368年	广济寺大雄宝殿	山西省五台县	第五批
32	1343年	窦大夫祠山门、献亭和正殿	山西省太原市	第五批
33	1285年	潞安府城隍庙大殿和角殿	山西省长治市	第五批
34		阿育王塔	山西省代县	第五批
35		九天圣母庙献亭	山西省平顺县	第五批
36	1307年	清凉寺大殿	山西省芮城县	第五批
37	1297年-1307年	临猗临晋县衙	山西省临猗县	第五批
38		香严寺部分佛殿	山西省柳林县	第五批
39	1229年	玉皇庙正殿和左右垛殿	山西省洪洞县	第五批
40	1315年	永安寺传法正宗殿	山西省浑源县	第五批
41		西溪二仙庙中殿	山西省陵川县	第五批
42	1317年	定林寺观音殿与东配殿	山西省高平市	第五批
43	1322年	福胜寺弥陀殿	山西省新绛县	第五批
44	1318年	蒲县柏山东岳庙正殿	山西省蒲县	第五批
45	1289年	青龙寺腰殿	山西省稷山县	第五批
46	1351年	青龙寺后殿和东西垛殿	山西省稷山县	第五批
47		开鲁县佛塔	内蒙古自治区开鲁县	第五批

48	1356年	景宁时思寺大殿	浙江省景宁畲族自治县	第五批
49		查济德公厅屋	安徽省泾县	第五批
50	1363年	宝山寺大殿	福建省顺昌县	第五批
51	1317年	颜庙杞国公殿	山东省曲阜市	第五批
52	1277年	大明寺中佛殿	河南省济源市	第五批
53		慈胜寺天王殿和大雄宝殿	河南省温县	第五批
54		会善寺大殿	河南省登封市	第五批
55	1343年	五龙庙文昌阁	四川省阆中市	第五批
56	1274年-1316年	普照寺	陕西省韩城市	第五批
57		柏林寺塔	河北省赵县	第六批
58		正定府文庙	河北省正定县	第六批
59		开福寺献殿	山西省阳城县	第六批
60		白台寺三滴法藏阁	山西省新绛县	第六批
61		昭泽王庙大殿	山西省襄垣县	第六批
62		乡宁寿圣寺钟楼	山西省乡宁县	第六批
63		义居寺正殿	山西省临县	第六批
64		舜帝陵庙正殿和过殿	山西省运城市	第六批
65	1350年	崇圣寺大殿	山西省榆社县	第六批
66	1315年	府君庙正殿	山西省孟县	第六批
67	1357年	坡头泰山庙正殿和后殿	山西省孟县	第六批
68		圣母庙圣母殿	山西省和顺县	第六批
69		清虚观龙虎殿	山西省平遥县	第六批
70		五岳庙五岳殿和水仙殿	山西省汾阳市	第六批
71	1261年	清梦观中殿	山西省高平市	第六批
72	1344年	大阳汤帝庙主殿	山西省泽州县	第六批
73		观音庙过街楼	山西省霍州市	第六批
74	1308年	回銮寺大雄宝殿	山西省介休市	第六批
75	1336年	夏禹神祠正殿	山西省平顺县	第六批
76		乔沟头玉皇庙大殿	山西省新绛县	第六批
77	1341年-1368年	四圣宫正殿和舞楼	山西省翼城县	第六批

78	1303 年	普净寺大殿	山西省襄汾县	第六批
79	1343 年	晋祠庙正殿和献亭	山西省灵石县	第六批
80	1292 年	后稷庙	山西省闻喜县	第六批
81	1279 年	宝峰寺五方佛殿	山西省屯留县	第六批
82	1333 年	福田寺正殿	山西省寿阳县	第六批
83		王曲东岳庙戏台	山西省临汾市	第六批
84		龙香关帝庙正殿	山西省新绛县	第六批
85		东岳庙	山西省介休市	第六批
86		龙兴寺大雄宝殿	山西省新绛县	第六批
87		文庙大成殿	山西省襄垣县	第六批
88	1326 年	光化寺过殿	山西省太谷县	第六批
89		稷王庙姜原殿	山西省稷山县	第六批
90	1290 年	南撤东岳庙大殿和献殿	山西省翼城县	第六批
91	1361 年	古中庙太子殿	山西省高平市	第六批
92		景云宫玉皇殿	山西省绛县	第六批
93		大洋泰山庙	山西省夏县	第六批
94		二郎庙北殿	山西省垣曲县	第六批
95		埵堆玉皇庙	山西省垣曲县	第六批
96		崇教寺	山西省昔阳县	第六批
97		文庙大成殿	山西省左权县	第六批
98		寨里关帝庙献殿	山西省运城市	第六批
99		郭村泰山庙大殿	山西省运城市	第六批
100		利应侯庙	山西省平遥县	第六批
101		灵石后土庙	山西省灵石县	第六批
102		三官庙	山西省新绛县	第六批
103		古垛后土庙	山西省河津市	第六批
104		乔泽庙戏台	山西省翼城县	第六批
105		善庆寺	山西省临县	第六批
106		石拱桥	江苏省太仓市	第六批
107		盘门	江苏省苏州市	第六批
108		狮子林	江苏省苏州市	第六批

109		轩辕宫正殿	江苏省苏州市	第六批
110	1363 年	寂鉴寺石殿	江苏省苏州市	第六批
111		昭关石塔	江苏省镇江市	第六批
112		淄博颜文姜祠正殿	山东省淄博市	第六批
113		平襄楼	四川省芦山县	第六批
114		青龙寺大殿	四川省芦山县	第六批
115	1327 年	报恩寺	四川省眉山市	第六批
116	1307 年	醴峰观大雄宝殿	四川省南部县	第六批
117	1296 年	指林寺大殿	云南省建水县	第六批
118		宝山石头城	云南省玉龙纳西族自治县	第六批
119	1337 年	文庙大成殿	云南省安宁市	第六批
120	1328 年	查杰玛大殿	西藏自治区昌都地区	第六批
121		北营庙	陕西省韩城市	第六批
122		五门堰	陕西省城固县	第六批
123	1289 年	玉泉寺大殿	河北省邯郸市涉县	第七批
124		半截塔	河北省承德市围场满族蒙古族自治县	第七批
125		金山寺舍利塔	河北省保定市涞水县	第七批
126		天宁寺前殿	河北省邢台市桥东区	第七批
127		常乐龙王庙正殿	河北省邯郸市涉县	第七批
128		文庙大成殿	河北省邢台市平乡县	第七批
129		释迦寺大雄宝殿（中殿）	河北省邢台市平乡县	第七批
130		九江圣母庙大殿	河北省邯郸市武安市	第七批
131		布村玉皇庙东垛殿	山西省长治市长子县	第七批
132		大周村汤王庙正殿	山西省晋城市高平市	第七批
133		嘉祥寺大雄宝殿	山西省晋城市高平市	第七批
134		尹西东岳庙玉皇殿	山西省晋城市泽州县	第七批
135	1321 年	李庄文庙大成殿	山西省长治市潞城市	第七批
136		义和三教堂献殿	山西省长治市长子县	第七批
137		苇则寿圣寺	山西省晋中市左权县	第七批

138		寺坪普照寺大殿	山西省晋中市左权县	第七批
139		帖木儿塔	山西省太原市阳曲县	第七批
140		前万户汤王庙	山西省长治市长子县	第七批
141		庄头天仙庙	山西省长治市壶关县	第七批
142		东许三清庙献殿	山西省临汾市曲沃县	第七批
143		襄陵文庙大成殿	山西省临汾市襄汾县	第七批
144		大同关帝庙大殿	山西省大同市城区	第七批
145		中漳伏羲庙大殿	山西省长治市长子县	第七批
146		襄垣昭泽王庙	山西省长治市襄垣县	第七批
147	1271 年	南涅水洪教院大殿	山西省长治市沁县	第七批
148		良户玉虚观正殿和西配殿	山西省晋城市高平市	第七批
149		南庄玉皇庙正殿	山西省晋城市高平市	第七批
150		马厂崇教寺正殿	山西省长治市郊区	第七批
151	1320 年	长春观玉皇殿	山西省运城市绛县	第七批
152	1318 年	南林交龙泉寺大殿	山西省临汾市曲沃县	第七批
153	1333 年	真如寺大殿	山西省长治市武乡县	第七批
154		五龙庙大殿	山西省长治市襄垣县	第七批
155	1284 年	董峰万寿宫三教殿	山西省晋城市高平市	第七批
156		建南济渎庙济渎殿和后宫	山西省晋城市高平市	第七批
157		史村东岳庙正殿	山西省晋城市泽州县	第七批
158		台头庙大门和中门	山西省运城市河津市	第七批
159		南柳泰山庙正殿和后土殿 及圣母殿	山西省运城市绛县	第七批
160	1269 年	律吕神祠	山西省大同市浑源县	第七批
161		南召文庙正殿	山西省晋城市陵川县	第七批
162	1293 年	水东崔府君庙	山西省晋城市泽州县	第七批
163		薛庄玉皇庙正殿	山西省晋城市泽州县	第七批
164	1341 年	辛村天齐王庙正殿	山西省长治市黎城县	第七批
165	1316 年	上冯圣母庙圣母殿	山西省运城市夏县	第七批
166	1306 年	关帝庙正殿	山西省临汾市洪洞县	第七批
167		柏草坡龙天土地庙	山西省吕梁市汾阳市	第七批

168		孝义三皇庙	山西省吕梁市孝义市	第七批
169		大中汉三峻庙大殿	山西省长治市长子县	第七批
170		孝义天齐庙	山西省吕梁市孝义市	第七批
171		北和炎帝庙大殿	山西省长治市长治县	第七批
172		北社三峻庙大殿	山西省长治市平顺县	第七批
173		北社大禹庙正殿	山西省长治市平顺县	第七批
174		北甘泉圣母庙	山西省长治市平顺县	第七批
175	1309 年	李庄武庙香亭	山西省长治市潞城市	第七批
176		石末宣圣庙大殿	山西省晋城市高平市	第七批
177		关村炎帝庙大殿	山西省长治市郊区	第七批
178		万佛石塔	江苏省苏州市虎丘区	第七批
179		真如寺石塔	浙江省温州市乐清市	第七批
180		普庆寺石塔	浙江省杭州市临安市	第七批
181		千佛塔	浙江省台州市临海市	第七批
182		宁海桥	福建省莆田市涵江区	第七批
183		宁阳颜子庙和颜林	山东省泰安市宁阳县	第七批
184		天王寺善济塔	河南省新乡市辉县市	第七批
185		药王庙大殿	河南省焦作市山阳区	第七批
186		坡街关王庙大殿	河南省许昌市禹州市	第七批
187		玄天洞石塔	河南省鹤壁市淇滨区	第七批
188	1298 年	韩王庙大殿	河南省安阳市文峰区	第七批
189	1351 年	显圣王庙	河南省焦作市孟州市	第七批
190		胜像宝塔	湖北省武汉市武昌区	第七批
191		郑公塔	湖北省黄冈市武穴市	第七批
192		独柏寺正殿	重庆市潼南县	第七批
193		龙护舍利塔	四川省德阳市	第七批
194		陆良大觉寺	云南省曲靖市陆良县	第七批
195		韩城九郎庙	陕西省渭南市韩城市	第七批
196		鸿门寺塔	陕西省榆林市横山县	第七批
197		良马寺觉皇殿	陕西省汉中市洋县	第七批

198		庆善寺大佛殿	陕西省渭南市韩城市	第七批
199		紫云观三清殿	陕西省渭南市韩城市	第七批
200		寿圣寺大殿	山西省新绛县	第八批
201		文庙大成殿	山西省长子县	第八批
202		峪口圣母庙正殿	山西省汾阳市	第八批
203		孟北泰山庙正殿	山西省孟县	第八批
204		潦河头关帝庙正殿	山西省长治市潞城区	第八批
205		西社卫公庙正殿	山西省平顺县	第八批
206		西下庄昭泽王庙正殿	山西省黎城县	第八批
207		福源院东西配殿	山西省武乡县	第八批
208		田庄全神庙正殿	山西省陵川县	第八批
209		团东清化寺如来殿	山西省高平市	第八批
210		祁县梁村洪福寺正殿	山西省祁县	第八批
211	1299 年	天宁万寿寺大殿	河南省禹州市	第八批
212		舞阳彼岸寺大殿	河南省舞阳县	第八批
213	1311 年	花林寺大殿	四川省盐亭县	第八批
214	1327 年	金仙寺飞轮藏殿	四川省蓬溪县	第八批
215		永安庙大殿	四川省南部县	第八批
216		达律王府	西藏自治区贡觉县	第八批
217		户县化羊庙献殿	陕西省西安市鄠邑区	第八批
218		天水武山圣寿寺大殿	甘肃省武山县	第八批

附录二 现存的元代建筑图像统计

序号	作者	作品	馆藏	备注
1	王振鹏	《大明宫图》	大都会艺术博物馆	
2	李容瑾	《汉苑图》	台北故宫博物院	
3	朱玉	《龙宫水府图》	北京故宫博物院	
4	佚名	《广寒宫图》	上海博物馆	
5	佚名	《建章宫图》	台北故宫博物院	

6	(传) 王振鹏	《龙舟图》	台北故宫博物院	徐邦达认为是真迹
7	(传) 王振鹏	《金明夺锦图》	台北故宫博物院	年款至治癸亥年(1323年)
8	(传) 王振鹏	《金明池夺标图》	大都会艺术博物馆	
9	(传) 王振鹏	《金明池龙舟图》	上海博物馆	章佩乙旧藏
10	(传) 王振鹏	《龙池竞渡图》	台北故宫博物院	
11	(传) 王振鹏	《金明池图》	程琦旧藏	著录于《萱晖堂书画录》 年款至治癸亥年(1323年)
12	(传) 王振鹏	《宝津竞渡图》	台北故宫博物院	年款至大庚戌年(1310年)
13	(传) 王振鹏	《龙舟图》	底特律美术馆	年款至治癸亥年(1323年)
14	(传) 王振鹏	《锦标图》	红树白云楼藏	保利拍卖 2021 秋拍 1994 年纽约佳士得拍卖
15	(传) 王振鹏	《龙舟夺标图》	北京故宫博物院	
16	(传) 王振鹏	《龙舟竞渡图》	不详	青绿山水
17	吴镇	《草亭诗意图》	克里夫兰艺术博物馆	
18	曹知白	《虚亭竹趣图》	台北故宫博物院	
19	方从义	《高高亭图》	台北故宫博物院	
20	顾瑛	《秋山虚亭图》	私人收藏	
21	倪瓒	《林亭远岫图》	北京故宫博物院	
22	倪瓒	《秋亭嘉树图》	北京故宫博物院	
23	佚名	《山阁凉亭图》	克里夫兰艺术博物馆	
24	赵孟頫、管道升	《鸥波亭图》	不详	
25	赵原	《溪亭秋色图》	台北故宫博物院	
26	朱德润	《怡乐堂图》	不详	
27	朱德润	《秀野轩图》	北京故宫博物院	
28	朱德润	《秀野轩图》	弗利尔美术馆	

29	王润、朱德润	《良常草堂图》	不详	
30	黄公望	《草堂遗世图》	不详	
31	黄公望	《铁崖图轴》	台北故宫博物院	
32	倪瓒	《清閟阁图》	台北故宫博物院	
33	王蒙	《东山草堂图》	台北故宫博物院	
34	王蒙	《南村草堂图》	私人收藏	
35	王蒙	《秋山草堂图》	台北故宫博物院	
36	王蒙	《西郊草堂图》	北京故宫博物院	
37	王蒙	《怡亲堂图》	弗利尔美术馆	
38	王蒙	《云林小隐图》	不详	
39	王蒙	《林麓幽居图》	芝加哥艺术博物馆	
40	王蒙	《仿王维辋川图》	弗利尔美术馆	
41	王蒙	《山中归隐图》	台北故宫博物院	
42	王蒙	《琴书自娱图》	台北故宫博物院	
43	王蒙	《芝兰室图》	私人收藏	
44	赵雍	《竹西草堂图》	辽宁省博物馆	
45	赵原	《合溪草堂图》	上海博物馆	
46	黄公望	《岩壑幽居图》	台北故宫博物院	
47	王蒙	《溪山无尽图》	不详	
48	佚名	《茅屋云山图》	弗利尔美术馆	
49	曹知白	《贞松白雪轩图》	台北故宫博物院	
50	倪瓒	《水竹居图》	中国国家博物馆	
51	王蒙	《春山读书图》	上海博物馆	
52	王蒙	《松山书屋图》	台北故宫博物院	
53	王蒙	《溪山高逸图》	台北故宫博物院	
54	王振鹏	《蓬莱避暑图》	不详	
55	王振鹏	《清溪台榭》	台北故宫博物院	
56	王振鹏	《瀛海胜景图》	台北故宫博物院	
57	佚名	《春堂琴韵图》	台北故宫博物院	
58	赵孟頫	《百尺梧桐图》	上海博物馆	
59	赵原	《陆羽烹茶图》	台北故宫博物院	

60	赵原	《听松图》	台北故宫博物院	
61	朱德润	《雪溪归棹图》	台北故宫博物院	
62	倪瓒、赵原	《狮子林图》	北京故宫博物院	
63	徐贲	《师林十二景图》	台北故宫博物院	
64	陆广	《仙山楼观图》	台北故宫博物院	
65	陈汝言	《仙山楼观图》	克里夫兰艺术博物馆	
66	夏永	《岳阳楼图》	北京故宫博物院	
67	夏永	《岳阳楼图》	弗利尔美术馆	
68	夏永	《岳阳楼图》	云南省博物馆	
69	夏永	《岳阳楼图》	台北故宫博物院	
70	(传)夏永	《吕洞宾过岳阳楼图》	大都会艺术博物馆	
71	佚名	《吕洞宾过岳阳楼图》	大都会艺术博物馆	
72	佚名	《滕王阁图》	台北故宫博物院	
73	夏永	《滕王阁图》	上海博物馆	
74	王振鹏	《滕王阁图》	普林斯顿大学艺术博物馆	
75	夏永	《滕王阁图》	弗利尔美术馆	
76	唐棣	《滕王阁图》	大都会艺术博物馆	
77	夏永	《黄楼赋图》	大都会艺术博物馆	
78	夏永	《丰乐楼图》	北京故宫博物院	
79	夏永	《映水楼台图》	北京故宫博物院	
80	佚名	《江天楼阁图》	北京故宫博物院	
81	(传)赵孟頫	《楼阁亭台图》	不详	
82	(传)夏永	《楼阁图》	不详	
83	佚名	《水殿梅花图》	不详	
84	佚名	《江山楼阁图》	北京故宫博物院	
85	王振鹏	《五云楼阁图》	台北故宫博物院	
86	王蒙	《秋山萧寺图》	不详	

87	王蒙	《秋山萧寺图》	台北故宫博物院	
88	王蒙	《关山萧寺图》	故宫博物院	
89	王蒙	《太白山图》	辽宁省博物馆	释宗泐在题跋中称此幅为《天童高松图》，图中描绘浙江太白山天童寺
90	李昭	《雁荡图》	上海博物馆	李昭在浙江雁荡山的记游之作，其中有寺庙和石窟景观
91	吴镇	《嘉禾八景图》	台北故宫博物院	其中描绘寺庙如空翠寺、本觉禅寺、景德禅寺等
92	(传)方从义	《雪山道观图》	不详	
93	王蒙	《具区林屋图》	台北故宫博物院	

附录三 《全元诗》、《全元文》所载建筑图像题跋统计

序号	作者	作品
1	郑思肖	《唐明皇游月宫图》
2	邓文原	《郭恕先升龙图二首》
3	虞集	《王朋梅东凉亭图延祐中奉勅所作草也》
4	王约	《题王鹏梅金明池图》
5	王毅	《敬题王朋梅金明池图》
6	冯子振	《题王朋梅金明池图》
7	邓文原	《题王朋梅金明池图》
8	赵世延	《题王朋梅金明池图》
9	张珪	《王鹏梅金明池图》
10	陈顥	《题王鹏梅金明池图》
11	吴全节	《谨题王鹏梅金明池图》
12	柳贯	《王振朋金明池锦标图》
13	李洞	《题王朋梅金明池图》
14	李源道	《题王朋梅金明池图》

15	王振鹏	《题金明池图并序》
16	黄潛	《题金明宴游图》
17	赵岩	《题王朋梅金明池图》
18	钱惟善	《题金明池图》
19	袁桷	《王振鹏锦标图》
20	王恽	《汉宣帝幸池阳宫图李伯时笔》
21	王恽	《则天朝回图》
22	宋无	《阿房宫图》
23	刘敏中	《题兰台宫图后》
24	胡助	《和治书题骊山宫图韵》
25	王恽	《题任南麓画华清宫图后并序》
26	王恽	《跋兰昌宫图》
27	胡祗通	《题王侯所藏长生殿图四首》
28	邓文原	《题开元宫图》
29	袁桷	《离宫图》
30	贡奎	《骊山宫图》
31	贡奎	《九成宫图》
32	虞集	《题秦虢二夫人承召游华清宫图》
33	揭傒斯	《开元宫图诗》
34	胡助	《和治书题九成宫图韵》
35	胡助	《和治书题骊山宫图韵》
36	胡助	《次韵治书题九成宫图》
37	胡助	《次韵治书题骊山宫图》
38	马祖常	《题开元宫图》
39	陈植	《题华清私语图》
40	顾瑛	《题曲江宫殿图》
41	龙云从	《明皇秋宫夜宴图》
42	柳贯	《开元宫图后序》
43	王恽	《王摩诘骊山宫图》
44	虞集	《题大安阁图》
45	程钜夫	《题何澄界画三首》

46	元好问	《汾亭古意图》
47	张础	《汾亭古意图》
48	元好问	《杜莘老夏日汾亭横轴》
49	元好问	《题山亭会饮图二首》
50	李庭	《江亭会饮图》
51	胡祗遹	《华亭夜归图》
52	刘敏中	《秋月山亭图》
53	蒲道源	《题南褒草亭图手卷》
54	袁桷	《题张中丞东亭图》
55	虞集	《题醉翁亭图》
56	吴镇	《马远虚亭渔篴图》
57	张翥	《题倪瓚林亭秋霁》
58	宇文公谅	《题赵孟頫画茅亭松籟》
59	潘纯	《题倪瓚松林亭子图》
60	吴哲	《题钱选邨亭一曲图卷》
61	倪瓚	《壬子九月望日过孤云大士寶净精舍留宿十九日为写林亭远岫图并赋》
62	倪瓚	《七月六日雨宿云岫幽居文伯贤郎以纸索画因写秋亭嘉树图并诗以赠》
63	倪瓚	《辛亥春写松亭图并诗赠德嘉高士》
64	倪瓚	《重题溪山亭子图》
65	倪瓚	《题疏林亭子图》
66	倪瓚	《题清溪亭子图》
67	王恽	《题雪堂雅集图》
68	程钜夫	《金碧山水春堂宴宾图》
69	虞集	《题玉堂燕集图》
70	元好问	《题商梦卿家晦道堂图二首》
71	刘敏中	《武教授峨嵋溪堂图》
72	仇远	《题高彦敬山邨隐居图》
73	吴澄	《题柴氏悦亲堂图》
74	马臻	《再题白湛渊买宅图后》
75	邓文原	《赵松雪怡乐堂图赠善夫副使》
76	张雨	《题赵松雪怡乐堂图》

77	揭傒斯	《题张彦辅所画仙岩王氏野外堂图》
78	胡助	《草堂归来图》
79	叶颙	《草堂归来图二首》
80	吴镇	《次云林韵题耕云东轩读易图三首》
81	张雨	《良常草堂图》
82	柯九思	《题倪幻霞良常草堂图》
83	陆友	《题良常草堂图》
84	倪瓒	《题良常草堂图》
85	张雨	《仲敬画华阳草堂图》
86	赵櫛	《题赵雍竹西草堂图》
87	杨瑀	《题赵雍竹西草堂图》
88	钱惟善	《题赵雍竹西草堂图》
89	成廷珪	《题娄仲瑛山居图》
90	陆居仁	《题陈履元画玉山草堂图》
91	卫仁近	《题陈履元画玉山草堂图》
92	钱岳	《题王蒙曲江草堂图》
93	贡师泰	《题刘生庸道五庄草堂图》
94	王恽	《题嘉山段宜之读书堂图》
95	万石	《山堂读书图》
96	倪瓒	《自题林堂诗思图》
97	张之翰	《晋公绿野堂图》
98	吴镇	《王维终南草堂》
99	吴镇	《卢鸿嵩山草堂图》
100	上官伯圭	《题倪雲林南村隐居图》
101	虞集	《题了堂上所藏云屋图》
102	方回	《跋张明府独乐园图二首》
103	方回	《松下茅屋图》
104	郑思肖	《杜子美茅屋为秋风所破歌图》
105	李祁	《茅屋秋风图序》
106	刘辰翁	《秋风图序》
107	张伯淳	《题董承旨野庄图》

108	钱选	《题浮玉山居图》
109	仇远	《题钱选浮玉山居图》
110	顾逢	《题山居图》
111	仇远	《题高彦敬山邨隐居图》
112	连文凤	《题陆介夫隐居图》
113	刘敏中	《岳麓书院图二首》
114	王恽	《题李伯时画阳关图》
115	杨维桢	《玉山雅集图记》
116	揭傒斯	《题石头和尚草庵图》
117	牟巘	《题施东皋南园图后》
118	倪瓒	《自题西园图》
119	杨弘道	《题暮云楼阁图》
120	王恽	《楼居春望图》
121	方回	《夜梦吕洞宾仙翁忽忆戊午西游岳阳楼老木居士祠观洞宾像与今南谷高士巾裹政如此奇晓起再赋》
122	郑思肖	《庾亮登南楼图》
123	郑思肖	《陶弘景三层楼听松风图》
124	郑思肖	《文选阁图》
125	刘敏中	《赵祥卿水墨图二首》
126	仇远	《题赵千里溪山春游图》
127	程钜夫	《访友松竹居图》
128	陆文圭	《题刘晦卿月楼图并钱秋闱之行仍不犯月楼字》
129	邓文原	《吴道玄五云楼阁图》
130	黄庚	《题东山玩月图》
131	刘洗	《题彭宜远所藏罗稚川山水楼阁图》
132	刘洗	《和龙麟洲题黄次翁黄鹤楼图》
133	黄公望	《题李成所画十册 秋山楼阁》
134	虞集	《题华萼楼宴集图》
135	虞集	《题唐五王出游图》
136	吴师道	《山楼秋望图》
137	吴师道	《秋山楼观图》

138	吴师道	《仙居图》
139	许有壬	《题赵干江楼风雨图》
140	许有壬	《题岳阳楼图》
141	许有壬	《题滕王阁图》
142	许有壬	《题明初所藏暮云楼阁图》
143	黄镇成	《张师夔玉华楼观图》
144	黄镇成	《为延平吴守实斋题张师夔画西楼酌别图》
145	谢应芳	《题顾师道楼居晴空图》
146	杨维桢	《题孟珍玉涧画岳阳小景》
147	张以宁	《题饶良卿所藏界画黄楼图》
148	余日强	《奉同铁笛相公赋王粲登楼图》
149	马玉麟	《江风山月楼图为熊九皋作》
150	俞和	《吴道玄五云楼阁图》
151	释妙声	《题岳阳楼图》
152	赵俶	《题王蒙听雨楼图》
153	郑思肖	《王勃滕王阁记图》
154	程钜夫	《滕王阁图》
155	贡师泰	《题滕王阁图》
156	俞和	《郭忠恕所画仙峰春色图》
157	俞和	《卢鸿仙山台榭图》
158	黄公望	《郭忠恕仙山楼观图》
159	吴镇	《郭忠恕仙山楼观》
160	张雨	《仙山楼观图为马仲礼作》
161	成廷珪	《为瞿睿夫题张伯雨外史评黄子久画仙山楼观图》
162	郑元祐	《仙山楼观图》
163	郭翼	《题仙山楼观图》
164	郟韶	《题仙山楼观图》
165	释宗衍	《题仙山楼观图》
166	顾瑛	《题宋徽庙画设色仙山楼观图》
167	陆广	《自题仙山楼观图》
168	方行	《题边文进仙山楼观图》

169	元好问	《归义兴侍者溪山萧寺横轴》
170	元好问	《萧寺僧归横轴》
171	王恽	《题香山寺画卷》
172	王恽	《溪桥风雨图》
173	方回	《次韵受益再题荆浩山水图当是洪谷子自写所居》
174	张之翰	《秋山烟寺图》
175	刘敏中	《赵祥卿水墨图二首》
176	仇远	《山寺雪行图送远上人归》
177	吴澄	《题山寺图》
178	程钜夫	《题仲经家江贯道潇湘八景图八首》
179	程钜夫	《题雪寺归僧图》
180	邓文原	《方方壶松巖萧寺图》
181	黄公望	《方方壶松巖萧寺图》
182	虞集	《题大都香山寺图》
183	虞集	《为马竹所照磨题香山图》
184	虞集	《题巨然山寺图》
185	揭傒斯	《题王山仲所藏潇湘八景图卷走笔作》
186	吴师道	《江湖八境图·灵隐寺》
187	吴师道	《烟寺晚钟图》
188	陈旅	《题陈氏潇湘八景图》
189	陈旅	《题秋林烟寺图》
190	俞焯	《题王叔明傲董北苑风雨萧寺图》
191	钱惟善	《题燕文贵秋山萧寺图》
192	释若允	《题燕文贵秋山萧寺图》
193	顾瑛	《题深山萧寺图》
194	胡布	《题王子庆画开元寺图》
195	刘堪	《题燕文贵秋山萧寺图》
196	陆广	《题燕文贵秋山萧寺图卷》
197	虎都鲁沙	《题宋属逮潇湘八景图》
198	沈良	《题王叔明傲董北苑风雨萧寺图》
199	钱熏	《题释巨然山寺图》

200	倪瓒	《题燕文贵秋山萧寺图》
201	倪瓒	《示燕文贵秋山萧寺图展玩良久因写是日所赋绝句其上》
202	胡祇遹	《昊天观群鹤图歌并序》
203	王恽	《题李练师崇圣宫图姚左丞索赋》
204	杨载	《题信州先天观图》
205	杨载	《招真观图》
206	范梈	《题先天观图》
207	揭傒斯	《题祝道士龙虎山先天观图》

附录四 文中图版索引

朝代	作品	作者	馆藏	页码及编号
元	《建章宫图》	佚名	台北故宫博物院	图 2-1 (页 24)、图 2-2 (页 24)
元	《汉苑图》	李容瑾	台北故宫博物院	图 2-3 (页 26)
宋	《明皇避暑图》	(传) 郭忠恕	日本大阪市立美术馆	图 2-4 (页 26)
元	《大明宫图》	王振鹏	大都会艺术博物馆	图 2-5 (页 29)、图 2-6 (页 29)、图 2-7 (页 29)、图 2-8 (页 29)、图 2-9 (页 30)、图 2-10 (页 30)、图 2-11 (页 30)、图 2-12 (页 30)
元	《广寒宫图》	佚名	上海博物馆	图 2-13 (页 32)
元	《龙宫水府图》	朱玉	北京故宫博物院	图 2-14 (页 32)
宋	《金明池争标图》	张择端	天津博物馆	图 2-15 (页 36)
宋	《天中水戏图》	李嵩	台北故宫博物院	图 2-16 (页 36)
元	《锦标图》	王振鹏	私人收藏	图 2-17 (页 37)
元	《草亭诗意图》	吴镇	美国克里夫兰艺术博物馆	图 3-1 (页 51)
元	《怡乐堂图》	朱德润	J.M Crawford, Jr, Collection	图 3-2 (页 56)、图 3-3 (页 56)

元	《具区林屋图》	王蒙	台北故宫博物院	图 3-4 (页 56)
元	《良常草堂图》	王润	美国私人收藏	图 3-5 (页 57)
元	《良常草堂图》	朱德润	美国私人收藏	图 3-6 (页 57)
元	《杨竹西小像》	倪瓒	北京故宫博物院	图 3-7 (页 59)
元	《竹西草堂图》	赵雍	辽宁省博物馆	图 3-8 (页 60)、图 3-9 (页 60)
元	《仙山楼观图》	陆广	台北故宫博物院	图 3-10 (页 68)、图 3-11 (页 69)、图 4-3 (页 76)、图 4-4 (页 76)
唐	《阙楼图》		懿德太子李重润墓	图 4-1 (页 75)
元	《仙山楼观图》	陈汝言	台北故宫博物院	图 4-2 (页 75)、图 4-6 (页 78)、图 4-7 (页 78)、图 4-9 (页 80)、图 4-10 (页 80)、图 4-11 (页 81)、图 4-12 (页 81)
元	《水村图》	赵孟頫	北京故宫博物院	图 4-5 (页 77)
元	《瑶池醉归图》	佚名	黑龙江省博物馆	图 4-8 (页 79)
元	《岳阳楼图》	夏永	弗利尔美术馆	图 4-13 (页 83)
元	《吕洞宾过岳阳楼图》	佚名	大都会艺术博物馆	图 4-14 (页 83)、图 4-17 (页 85)
元	《黄楼赋图》	夏永	大都会艺术博物馆	图 4-15 (页 84)
元	《岳阳楼图》	夏永	北京故宫博物院	图 4-16 (页 85)
元	《滕王阁图》	夏永	弗利尔美术馆	图 4-18 (页 88)
元	《滕王阁图》	夏永	上海博物馆	图 4-19 (页 88)
元	《滕王阁图》	王振鹏	普林斯顿大学艺术博物馆	图 4-20 (页 88)
元	《滕王阁图》	唐棣	大都会艺术博物馆	图 4-21 (页 89)
元	《楼阁图》	夏永	馆藏不详	图 4-22 (页 89)
元	《关山萧寺图》	王蒙	北京故宫博物院	图 5-1 (页 97)
元	《秋山萧寺图》	王蒙	台北故宫博物院	图 5-2 (页 98)
元	《秋山萧寺图》	王蒙	馆藏不详	图 5-3 (页 98)
宋	《秋山萧寺图》	李成	台北故宫博物院	图 5-4 (页 99)
宋	《晴峦萧寺图》	李成	美国纳尔逊-阿特金斯	图 5-5 (页 99)

			艺术博物馆	
元	《幽居图》	钱选	北京故宫博物院	图 5-6 (页 101)
宋	《秋山萧寺图》	燕文贵	大都会艺术博物馆	图 5-7 (页 101)
未知	《溪山无尽图》	佚名	克利夫兰艺术博物馆	图 5-8 (页 103)
宋	《雪麓早行图》	佚名	上海博物馆	图 5-9 (页 105)
宋	《雪溪古寺图》	佚名	台北故宫博物院	图 5-10 (页 106)
宋	《雪山萧寺图》	范宽	台北故宫博物院	图 5-11 (页 107)
宋	《潇湘八景图》	牧溪	日本富山纪念馆	图 5-12 (页 109)
宋	《潇湘八景图》	王洪	普林斯顿大学艺术博 物馆	图 5-13 (页 109)
元	《嘉禾八景图》	吴镇	台北故宫博物院	图 5-14 (页 110)
元	《太白山图》	王蒙	辽宁省博物馆	图 5-15 (页 112)
元	《雁荡图》	李昭	上海博物馆	图 5-16 (页 113)、图 5-17 (页 113)