

宋代卷下

韩丛耀 主编

邵晓峰 著

中华国像文化史

邵晓峰



中国摄影出版社
China Photographic Publishing House

韩丛耀 主编

中华图像文化史

宋代卷 下

邵晓峰 著

中国摄影出版社
China Photographic Publishing House

图书在版编目(CIP)数据

中华图像文化史. 宋代卷. 下 / 韩丛耀主编; 邵晓峰著. — 北京: 中国摄影出版社, 2015. 12

ISBN 978-7-5179-0498-4

I. ①中… II. ①韩… ②邵… III. ①图象—文化史—研究—中国—宋代 IV. ①J51-092

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第174398号

中国摄影出版社“国家出版基金项目”编委会

主 任: 赵迎新

副主任: 高 扬

委 员: 方 芳 李亚坤 苏振涛 赵迎新 高 扬(按姓氏笔画)

中华图像文化史·宋代卷 下

主 编: 韩丛耀

作 者: 邵晓峰

出 品 人: 赵迎新

责任编辑: 杨小华 李亚坤

特邀编辑: 陈风采

封面设计: 冯 卓

出 版: 中国摄影出版社

地址: 北京东城区东四十二条48号 邮编: 100007

发行部: 010-65136125 65280977

网址: www.cpph.com

邮箱: distribution@cpph.com

印 刷: 北京科信印刷有限责任公司

开 本: 16 开

印 张: 19.25

字 数: 336千字

版 次: 2016年6月第1版

印 次: 2016年6月第1次印刷

ISBN 978-7-5179-0498-4

定 价: 198.00元

版权所有 侵权必究



山禽矜逸態
梅粉弄輕柔
已有丹青約

宣和御製

目录 | CONTENTS

第八章	宋代绘画的图像诠释	379
第一节	《清明上河图》的图像诠释	380
第二节	《韩熙载夜宴图》的图像诠释	384
	一、《韩熙载夜宴图》构图设计的逻辑问题	384
	二、《韩熙载夜宴图》构图设计的用意	385
	三、《韩熙载夜宴图》创作者的深层目的	390
	四、《韩熙载夜宴图》的文本叙事传播特色	394
	五、《韩熙载夜宴图》的作者考	394
	六、《韩熙载夜宴图》真是谍报图吗?	402
第三节	《芙蓉锦鸡图》的图像诠释	404
第四节	《写经罗汉图》的图像诠释	410
	一、宋代罗汉画兴盛的背景与《写经罗汉图》的内涵及成就	410
	二、《写经罗汉图》的深层问题:是否为光孝寺旧藏	414
第五节	《梅花喜神谱》的图像诠释	418
第六节	《平江图》的图像诠释	426
	一、《平江图》刻制的时代及其主持者考	426
	二、《平江图》与南宋经济发展	427
	三、《平江图》与当地的军政思想	429
	四、《平江图》与南宋的宗教思想	430
	五、《平江图》与宋人的生态环境观	430

第七节	《中兴四将图》的图像诠释	432
	一、由《中兴四将图》的人选、排序所折射的政治思想	432
	二、由《中兴四将图》折射出的教化思想	438
第八节	《西园雅集图》的图像诠释	440
	一、以《西园雅集图》为例看中国古代的雅集	440
	二、《西园雅集图》与宋代文人的精神家园	443
	三、马远《西园雅集图》与宋代文人园林	444
第九节	《十王图》的图像诠释	446
	一、“地狱变相”说在中国的演变	446
	二、“十王”信仰在中国的发展	448
	三、“十王”的宣教图像	449
	四、《十王图》的图式	451
小 结		457
第九章	宋代图像文化特色分析	459
第一节	院画图像的形成机制与文化效应	460
	一、宋代院画图像的形成机制	460
	二、宋代院画图像的文化效应	475
第二节	文人画图像的形成机制与文化效应	478
	一、宋代文人画图像的形成机制	478
	二、宋代文人画图像的文化效应	482
第三节	宗教图像的形成机制与文化效应	490
	一、宋代宗教图像的形成机制	490
	二、宋代宗教图像的文化效应	492

第四节	金石学图像的形成机制与文化效应	516
一、	三本宋代金石学著作	516
二、	宋代金石学著作中的制图法	517
三、	宋代金石学著作注解图像的模式	525
四、	宋代金石学图像对后世的影响	526
第五节	建筑图像的形成机制与文化效应	528
一、	宋代工程图像的国家教育与《营造法式》的应运而生	528
二、	《营造法式》中的图像模式	530
三、	《营造法式》图像的传播	536
四、	《营造法式》的版本传播	538
第六节	家具图像的形成机制与文化效应	540
一、	宋代家具图像的形成机制	540
二、	宋代家具图像的社会特征	544
三、	宋代家具图像的传播与影响	559
小 结		579
第十章	宋代图像的主要作者研究	581
第一节	李成	582
一、	李成的图像实践	582
二、	李成的图像风格	583
三、	李成图像的传播	584
第二节	范宽	588
一、	范宽的图像实践	588
二、	范宽的图像风格	588
三、	范宽图像的传播	592

第三节	郭熙	594
	一、郭熙的图像实践	594
	二、郭熙的图像风格	595
	三、郭熙图像的传播	598
第四节	苏轼	600
	一、苏轼的图像实践	600
	二、苏轼的图像风格	602
	三、苏轼图像的传播	604
第五节	米芾、米友仁	606
	一、米芾、米友仁的图像实践	606
	二、米芾、米友仁的图像风格	607
	三、米芾、米友仁图像的传播	610
第六节	李公麟	612
	一、李公麟的图像实践	612
	二、李公麟的图像风格	613
	三、李公麟图像的传播	616
第七节	赵佶	618
	一、赵佶的图像实践	618
	二、赵佶的图像风格	618
	三、赵佶图像的传播	623
第八节	李唐	626
	一、李唐的图像实践	626
	二、李唐的图像风格	626
	三、李唐图像的传播	630

第九节 马远	632
一、马远的图像实践	632
二、马远的图像风格	632
三、马远图像的传播	638
第十节 李嵩	640
一、李嵩的图像实践	640
二、李嵩的图像风格	640
三、李嵩图像的传播	650
小 结	651
结束语	652
参考文献	670
致 谢	678

第八章 宋代绘画的图像诠释

在现代图像学的理论中，对图像展开了图像描述以及图像分析之后，最后进行的是图像解释学的阐释，本卷简称其为图像诠释。对于这一工作，潘诺夫斯基说：“当我们要非常严格地表达自己的意见时，当然在日常谈话或写作中并不总是需要如此，我们必须把题材（subject matter）或含义分为三个层次。其中最低的层次往往与形式混淆，而第二个层次又是与圣像学相对的肖像学的特定范畴。无论我们移向哪个层次，我们所做的鉴别与诠释都有赖于我们的主观素养。正因为如此，他们必须用洞察历史过程的真知灼见对它加以补充和修正，而所有历史过程之总和就是传统。”¹

因此，图像诠释是现代图像学诠释图像的第三个层次，主要的工作是揭示图像

作者在图像中想要表达的更深层的意义和内涵，即图像的象征意义。其主要的研究任务是，图像作者为什么要创作这件作品？或者准确地说，图像作者为什么以这样的方式创作了这幅图像？上升到图像解释学的阐释这一层次，需要将研究对象放在一个更为广泛的社会文化背景之中加以认识，但是同时又要防止避免过度阐释出现牵强附会的现象。这样的分析方法对于描述中国古代的图像也应该是适用的，因此，本章分为九节，每节以一幅具有代表性的宋代图像来进行诠释，《清明上河图》《韩熙载夜宴图》《芙蓉锦鸡图》《写经罗汉图》《梅花喜神谱》《平江图》《中兴四将图》《西园雅集图》《十王图》是下面九节所要进行图像诠释的主要内容。

1 [美]潘诺夫斯基：《视觉艺术的含义》，傅志强译，沈阳：辽宁人民出版社，1987年，第47页。

第一节 《清明上河图》的图像诠释

千余年来,《清明上河图》声名显赫,被广泛传播与仿摹。据统计,现存《清明上河图》有三十多本,其中大陆藏十余本,台湾藏九本(台北“故宫博物院”藏七本),美国藏五本,法国藏四本,英国和日本各藏一本。最为著名的除了北京故宫博物院藏本,还有仇英仿本(辽宁省博物馆藏本)、清院本(台北“故宫博物院”藏本)。直到今天,《清明上河图》仍然大有用武之地,譬如被制作成了各种类型的工艺品,具有巨大的商业价值,为影视剧提供参考,为研究中国画提供素材,是各大美术院校师生学习中国画的重要临摹范本之一,等等。

元代杨准在《清明上河图》的题跋中提到此画卷前有徽宗题签,明代李东阳也说其卷首有徽宗瘦筋五字签及双龙小印。根据他们的说法,此画完成后当是献给了宋徽宗。如此,描写汴京的富庶繁华,显然是为了歌颂升平,是为迎合当时的统治者服务的。尽管如此,由于作者对生活的深刻认识以及严谨的创作态度,在很大程度上还是突破了以往宫廷画师的局限,刻画了大量船夫、纤夫、车夫、搬运夫们的劳苦,商贩们的忙碌,反映了劳动者的伟大。

但是如若我们通过表面的繁华与热闹去深入仔细观察《清明上河图》,又会发现画中还揭示了与太平盛世并不协调的另一番景象,并构成了一系列鲜明的对比。例如,既画了郊外乘轿、骑马前呼后拥回城的富人,也画了赶驴、徒步的穷人;既画了酒楼中饮宴的豪门子弟,也画了辛苦工作的搬运夫、紧张劳作的船夫、来来往往的太平车夫、忙忙碌碌的水夫;既画了鳞次栉比的建筑、恢弘的街景、繁忙的市井生活以及宏伟华丽的城楼、彩楼,也画了荒郊中简陋的农舍,而且茅舍多于瓦房,可见即使是生活在首都汴京旁边,农民的住房条件也不好。这种“茅舍”是用土筑墙后,再用茅草铺屋顶,墁上一层泥即成,是一种最简陋的住房。既画了繁华热闹的市井(图8-1-1),也画了街上觅食的群猪(图8-1-2),至少在七只以上。虽然在人们的日常食物中,猪肉不可少,但是在首都繁华的街道上出现一群脏兮兮的猪(很有可能在当时就是客观实情),这是与大宋帝国首都应该具有的卫生与秩序标准是格格不入的,更不会



图8-1-1 北宋张择端《清明上河图》中的市井

图8-1-2 《清明上河图》中在街上跑动的群猪

受到一般执政者的好评。

在城门东面的护城河桥一带，张择端还集中画了四个乞丐（图8-1-3）：第一位乞丐，是残疾人，坐在离城门不远的地上向行人乞讨，旁边挑担的、走路的、伫立的，都同情地看着他，一位骑驴戴帷帽的妇女也回头注视着他。第二个与第三个乞丐是一大一小两个孩子，他们伸手向在栏杆旁观景的人乞讨，一位观景者侧身递右手给了大孩子些钱。第四个是在骑驴老者与牛车之间那位



图8-1-3 张择端在《清明上河图》中较为集中地画了四个乞丐，下面三幅为局部放大图

失去双臂的乞丐。诚然，乞讨现象在哪个时代都有，宋徽宗即位初期，曾接受宰相蔡京的建议，在全国范围内推行“慈善”制度，如建居养院照顾鳏寡孤独者，建安济坊收养贫病交迫者，建漏泽园安葬贫无葬地者，但真正获得实惠的人少之又少。官方记载，宣和二年（1120），汴京一次性赈济的贫民乞丐多达两万两千人。虽然客观情况的确如此，但是在宋代著名风俗画家（如朱锐、李唐、苏汉臣等）的笔下是看不到这一类题材的。他们创作了以劳动者、小市民和儿童生活为题材的风俗，如朱锐画《骡纲困》《盘车图》《运粮图》《春社醉归图》等，李唐画《放牧图》《灸艾图》《雪天运粮图》《春社醉归图》等，苏汉臣画《货郎图》《戏婴图》《百子嬉春图》《渔村聚乐图》等。这一类的画不仅为老百姓喜闻乐见，对于统治者来说，也因其粉饰太平的特点而备受喜爱。所以，张择端敢于在画中直面现实，揭露社会的阴暗面是要有巨大勇气的。

张择端在《清明上河图》中这些特意的安排可谓是一种“画谏”，也许是针对徽宗、蔡京等“丰亨豫大”之说进行讽刺，促使沉溺于享乐中的统治者省悟。因此，张择端显示出与一般的风俗画家简单地描绘风土人情、一般的御用

画家一味地歌功颂德不同的气象。虽然他的画里各色人等都有，但无论从数量上来看，还是从活跃程度上来看，都不是纯客观的记录，而是比较着重表现劳动者及小商贩们为谋生而进行的辛勤劳作以及小市民们的节日欢愉。正是这些人，才是汴京繁华的创造者，才是值得赞美的对象。

北宋末年的徽宗朝，由于赵佶在蔡京、童贯等人的蛊惑下，骄奢淫逸，陶醉于腐朽的糜烂生活之中。其统治腐败，内外矛盾相当尖锐，江南方腊揭竿而起，各地起义也是不断。北宋朝廷还不识时务，联金灭辽，致使金朝更为强大，对宋朝虎视眈眈。虽然《清明上河图》中展现了磅礴气势的繁盛景象，但是张择端在其《清明上河图》中是含有深意的，决不仅仅只是寓意所谓的政治清明，而是通过巧妙的艺术处理，暴露了当时社会的某些不合理所在，如郊外荒凉，贫富悬殊，乞丐行乞，街上跑猪，官员松弛，士兵懈怠等，在喧哗的外表下揭示了宋朝统治的某些危机，也许这些正是作者有点睛之笔，使人看到繁荣之中的另一番景象，显示了张择端忧国忧民、居安思危的情怀。故而，《清明上河图》的劝诫性类于神宗朝郑侠的《流民图》²。因此明代吏部尚书、太常寺少卿兼翰林院侍讲学士、诗人李东阳在此画的题跋诗中就明确指出：“丰亨豫大纷此徒，当时谁进《流民图》？”³

通过深入剖析这幅图像，可以说画家张择端是试图通过丰富复杂的社会现象反映了一些社会问题，表达了他的劝诫创作观。如此看来，张择端是一位有着耿直的性格而独持己见、不肯苟合于俗流的画家。《清明上河图》的画艺虽然十分精湛，前无古人（而且直到今天也后无来者），但是由于画中存在与赵佶、蔡京吹嘘的丰亨颐大的太平盛世相悖的内容，触犯了统治者之忌讳，引起了某些人的不快，所以不对这幅旷世杰作进行宣传与著录，使得张择端之名湮没于画史，世人不知其身世，这些也就不足为奇了。

2 北宋神宗时期，全国天灾不断，神宗实行新法的决心常为之动摇。熙宁七年（1074），北方大旱，灾民流离失所，食不果腹，身无完衣，悲惨之极。有一位叫郑侠的官员投意画家创作了一幅《流民图》献给朝廷，图中景象惨不忍睹，神宗览图后受到极大震撼，长叹不已，立即安排救灾事宜，并下令暂罢青苗、方田、免役等十八项法令。

3 李东阳跋的全文为：宋家汴都全盛时，万方玉帛梯航随。清明上河俗所尚，倾城士女携童儿。城中万物翬雉起，百货千商集成蚁。花棚柳市围春风，雾阁云窗灿朝绮。芳原细草飞轻尘，驰者若飏行若云。虹桥影落浪花里，披舵撇棚俱有神。笙歌在楼游在野，亦有驱牛种田者。眼中苦乐各有情，纵使丹青未堪写。翰林画史张择端，研朱吮墨镂心肝。细穷毫发夥千万，直与造化争雕镌。图成进入缉西殿，御笔题签标卷面。天津回首杜鹃啼，倏忽春光几时变。朔风卷地天雨沙，此图此景复谁家？家藏私印屡易主，赢得风流后代夸。姓名不入宣和谱，翰墨流传藉吾祖。独从忧乐感兴衰，空吊环州一抔土。丰亨豫大纷此徒，当时谁进流民图？乾坤俯仰意不极，世事枯荣无代无。宋张择端《清明上河图》今大理卿致仕鹤坡朱公所藏也。族祖希蓬先生之遗墨在焉。予三十年前见之，今其卷帙完好如故，展玩累日，为之欢悦不能已，因题其后。弘治辛亥（1491）九月壬子太常寺少卿兼翰林院侍讲学士云阳李东阳识。

第二节 《韩熙载夜宴图》的图像诠释

一、《韩熙载夜宴图》构图设计的逻辑问题

我们前面对《韩熙载夜宴图》所分的五段做过两次分析，并试图建立图像中人物之间的联系。但是，画中“听乐”“观舞”“休息”“清吹”“送别”五个场景的先后逻辑关系却一直是困扰着自古到今的收藏家、画家以及图像研究者们。

在顾恺之《洛神赋图》中，图像与曹植《洛神赋》中文字的“互文”所形成的构图序列是清晰的，画面设定的让读者观看的线索也是明确的，因此这时候图像的性质是图解性的、说明性的。与之形成鲜明对比的是，《韩熙载夜宴图》中的图像叙事却缺少这些清晰的线索，场景在移动，人物在变化，服饰在更换。因此，十分明显，在《韩熙载夜宴图》中，韩熙载的形象塑造并非依据事件应有的自然先后顺序来进行的。

我们若先从中国传统手卷所规定的从右向左的客观“观看”顺序看《韩熙载夜宴图》，“听乐”“观舞”“休息”“清吹”“送别”就不可能是实际发生的顺序性场景，因为韩熙载在五个场景中分别身着三种颜色的长袍，即“听乐”“休息”中的黑袍，“观舞”“送别”中的黄袍和“清吹”中的白袍。正是韩熙载所穿长袍三种不同的颜色，清晰地说明了韩熙载的形象刻画并非按照实际宴会的先后顺序进行的。按照着装的一般常理，“听乐”之后应是“休息”，因为韩熙载均身着黑袍；“观舞”（有韩熙载击鼓的情景）之后应是“送别”（有韩熙载手持鼓槌的情景），因为韩熙载均身着黄袍；而韩熙载身着白袍盘腿坐在靠背椅上的形象应是宴前或宴后身处更为私密空间的形象。

另外在实际中也不可能发生的情景是，此画一开头就堂而皇之地出现“床第”，床上还有高高拱起的被子，而在正常情况下，官宦人家府邸中卧室内的床是不可能陈设于会客室中的三围子榻旁边的，而在“休息”场景中，“床第”（床上也有高高拱起的被子）的形象又紧挨着三围子榻，这也是不可能实际发生的情景。

对于画中五个场景的先后逻辑关系问题，其实早在明代就有人觉得别扭，因此有些画家在重画《韩熙载夜宴图》时就按照所谓的实际逻辑重新给其场景安排了顺序。例如，重庆博物馆藏传为唐寅所画的《韩熙载夜宴图》中的场景顺序是“禀报”“听乐”“清吹”“观舞”“休息”“送别”，其中的“禀报”更是考虑到了晚宴的实际逻辑，将北京故宫本“清吹”中的韩熙载移至最前，韩熙载的服饰颜色也只有两种，即“禀报”中的白色，以及其他场景的黄色。另外，“听乐”中“床第”上的被子不再拱起，而且画得清晰完整，一支完整的琵琶放在被子上，这是为了清晰地告诉读者，里面并没有躺着乐伎与宾客。如此表述，逻辑关系颇为通顺，但是其中的神秘感与象征性也就不复存在了，因此显得平铺直白而索然无味。

还有现代学者认为此画经过了剪接。著名美术史论家李松先生在其专著《韩熙载夜宴图》中就做过这样的推断：“从重新装裱的情况看，第一段听琴与观舞之间屏风处有剪接痕迹，第二、三段之间也有接痕。而没有接痕的最后两段转折最自然。由这些迹象看，这卷画在重新装裱之前，可能有更多内容，由于画面残损被剪掉了。”⁴甚至丁羲元先生在其《〈韩熙载夜宴图〉非宋摹本》一文中认为此画的阅读顺序不是简单地从右到左，应为展卷跳着看，即按第一段、第五段、第二段、第四段、第三段的顺序跳着看，并命名为“左右对仗切入式”⁵。此论具有研究的新意，但忽略了这幅一丈多长的手卷在被卷看的过程中的实际操作性，即如此长的手卷在案子上是不可能被“跳着看”的，除非是被完全打开盛放于现代博物馆的玻璃展柜当中。

二、《韩熙载夜宴图》构图设计的用意

而实际上，除了以上几种推测，还可以从手卷画创作、欣赏的内在规律性以及图像叙事传播的焦点性问题入手，也许能更好地解读《韩熙载夜宴图》在构图顺序上的逻辑问题。试想一下，在创作《韩熙载夜宴图》这种大型人物画之前，画家与其幕后高参一定会认真揣摩与构思，就手卷创作、欣赏的内在规律性要求而言，首、尾往往最为重要，当然中间一段也不能忽视，还要考虑如何巧妙地进行一段一段地穿插过渡，这些均是为了避免读者在卷看手卷的过程中“看数尺许便倦”⁶。

因此，对于《韩熙载夜宴图》这样的分段叙事性手卷来说，头段、尾段以及中段，无疑是最需要花费心思来构思的，也最应该具有吸引力，激发读者不

4 李松：《韩熙载夜宴图》，北京：人民美术出版社，1979年，第17页。

5 丁羲元：《〈韩熙载夜宴图〉非宋摹本》，《国宝鉴读》，上海：上海人民美术出版社，2005年，第284—289页。

6（北宋）苏轼《东坡题跋》下卷《又跋汉杰画山》。

断产生阅读的兴趣。而吸引力、兴趣点的关键在于如何根据历史记载来把握读者心目中韩熙载的典型性，即最具有关注度的事件，然后在手卷的黄金位置表现出来。

当时的画家依据的资料有两方面，各类正史、野史的记载，以及可能流传下来的粉本（粉本的立意与创作也依赖正史、野史的记载）。

那么，画家最关心什么问题，想从何处入手来表现韩熙载夜宴呢？其实，当读者展开《韩熙载夜宴图》手卷的时候就应该立即理解到画家的用意了，因为首先映入眼帘的是帐床和高高拱起的被子，而被子的部分又被帐子遮住了，很明显，床第象征着性事。另外，被子里还露出了一支琵琶的颈部，这又分明暗示着被子里可能是韩熙载的某位乐伎与宾客正在淫乐，从画面上来看（而不是从实际逻辑上来看），这一事件正发生在坐于榻上别有所思的韩熙载的身后。

我们如果不了解在宋代历史中被逐渐塑造起来的关于韩熙载的叙事语境，就很难理解这一类情节在手卷画叙事中的发生过程。宋代以来，韩熙载的知名度之所以远远大于他的上司、同僚，如宰相宋齐丘、大文人徐铉等，并非因为人们对于韩熙载政治才干⁷的关注，而是热心于他的一些所谓另类事件。

南唐以来的历史，特别是野史，记载了韩熙载不少另类事件。其中，韩熙载纵容其姬妾（或女仆）与宾客互狎，是多种版本的野史最为津津乐道的。另外，他用“美人计”来戏弄敌国使臣陶穀也具有传奇性与传播性。

例如，南唐钓矶闻客《钓矶立谈》⁸除了记载韩熙载的才干与文采，还记载了韩熙载后房蓄声妓之事，即“后房蓄声妓，皆天下妙绝。弹丝吹竹，清歌艳舞之，观所以娱侑宾客者，皆曲臻其极”。

此书传为南唐史虚白（韩熙载好友）所作，实际上是出于假托名人，以获关注。据该书《序言》记载，此书作者乃江湖高士，也是韩熙载同乡好友，身经南唐三朝，对南唐之事耳濡目染，故而此书所载应比之后的其他史料更为可信。

再如：北宋初期（973—974），宰相薛居正编写完成《旧五代史》，其中的《僭伪列传一》记载：

韩熙载仕江南，官至诸行侍郎。晚年不羈，女仆百人，每延请宾客，而先

7 实际上，韩熙载的确具有政治谋略与远见，并为南唐出过不少保疆卫土和整顿财政的有力计划，李煜如果按之行事，也不至于那么早亡国。

8 《钓矶立谈》，文渊阁《四库全书·史部·载记类》，上海：上海人民出版社，迪志文化出版有限公司，电子版光盘。关于韩熙载的这则轶事转引自刘维禁《李后主评传》，台北：黎明文化事业股份有限公司，1978年，第227页。《钓矶立谈》成书很早，一些记载还是可信的，例如，北宋初年宰相薛居正《旧五代史》（编于973—974）中的《僭伪列传一》《僭伪列传十一》皆引《钓矶立谈》中的记载作为注解。另外，元代脱脱《宋史》卷二百六·志第一百五十九／艺文五／子类二／小说类史也记载了史虚白《钓矶立谈记一卷》。