

诗与画

宋代宗室的 艺术栖居

杨理论 骆晓倩 姚瑶◎著



人民文学出版社

诗 与 画

宋代宗室的艺术栖居

杨理论 骆晓倩 姚 瑶 著



人 民 出 版 社

责任编辑:孟令堃

文字编辑:张龙高

装帧设计:朱晓东

图书在版编目(CIP)数据

诗与画:宋代宗室的艺术栖居/杨理论,骆晓倩,姚瑶 著.

—北京:人民出版社,2018.5

ISBN 978-7-01-019129-4

I. ①诗… II. ①杨… ②骆… ③姚… III. ①文艺评论

—中国—宋代 IV. ①I206.44.

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2018)第 058412 号

诗与画:宋代宗室的艺术栖居

SHI YU HUA:SONGDAI ZONGSHI DE YISHU QIJU

杨理论 骆晓倩 姚瑶 著

人民出版社 出版发行

(100706 北京市东城区隆福寺街 99 号)

北京中兴印刷有限公司印刷 新华书店经销

2018 年 5 月第 1 版 2018 年 5 月北京第 1 次印刷

开本:710 毫米×1000 毫米 1/16 印张:14.75

字数:172 千字

ISBN 978-7-01-019129-4 定价:45.00 元

邮购地址:100706 北京市东城区隆福寺街 99 号

人民东方图书销售中心 电话:(010)65250042 65289539

版权所有·侵权必究

凡购买本社图书,如有印刷质量问题,我社负责调换。

服务电话:(010)65250042

教育部人文社科项目(10YJC751106)、中央高校基本科研业务费专项资金项目(SWU1009066)“天潢贵胄:两宋宗室的政治境遇、文化生态与文学创作”结项成果。

中央高校基本科研业务费专项资金创新团队项目(SWU1709109)“书法及其跨学科研究”成果之一。

教育部人文社科项目(16YJA751016)“宋诗文本与诗人自拟副文本互文性研究”阶段性成果。

中国绘画的文本与副文本（代序）^①

1982年，法国的叙事学家热拉尔·热奈特（Gerard Genette）提出了“副文本”的概念。其《隐迹稿本》写道：“副文本如标题、副标题、互联型标题；前言、跋、告读者、前边的话等；插图；请予刊登类插页、磁带、护封以及其它许多附属标志，包括作者亲笔留下的还是他人留下的标志，它们为文本提供了一种（变化的）氛围，有时甚至提供了一种官方或半官方的评论。”^②当然，此概念是针对西方小说、戏剧等叙事文学提出来的。但是，人类的精神文化具有某种程度上的同构性。在中国古典文化的语境里，中国绘画除了画作本身（文本）之外，在其流传过程中，还有诸多副文本的存在，是不容忽视的客观事实。中国绘画在诞生之时以及后世的流传中，往往会产生诸多附着于绘画文本（有部分独立留存于文本之外）的题跋、印鉴、花押以及附记等，此即为绘画之副文本。较之副文本很少的西方绘画，丰富繁杂的副

① 本文删节版曾以“从副文本看绘画”为题发表于《光明日报》2017年8月7日第13版《文学遗产》。

② [法]热拉尔·热奈特：《热奈特论文集》，史忠义译，百花文艺出版社2001年版，第71页。

文本，是中国绘画的一个重要特色。中国绘画副文本如以形式来划分，有题跋诗、题跋文、题记、签名、印鉴、花押等。如以留存方位来划分，又有题于画内或画外之分：题于画内者又可细分为题于引首、画面、前后隔水、拖尾等处，题于画外者多存于古代典籍之中。如以题写者来划分，又有自题和他题之分。对中国绘画文本与副文本的互文解读，一直以来较为薄弱，究其原因，在于此属于多门艺术交叉领域，学画者摹其绘画，好文者赏其题跋诗文，篆刻者喜其印鉴，好书者沉吟于题跋文字之书法，各取所需，自难将绘画文本与副文本视为一个整体加以考量，研究难免失之片面。

我们倡导文本与副文本的互文性解读的全球视阈，主张穷尽并细读文本之外的所有副文本，以建立文本与副文本之间通畅的对话渠道。以此全局视阈，解读中国古典绘画，会有意外的收获。

一是借助绘画副文本特别是画家自题副文本，诗画对读，可深入理解画作之妙处。“妙处难与君说”的隐衷，可借助诗画互文，达到最大程度的呈现。

元代王冕擅长墨梅，藏于北京故宫博物院的一幅《墨梅图》（图序-1）最负盛名。此图画面上一枝墨梅从右插入，横穿画幅。主枝浓墨绘就，遒劲有力；末枝淡墨勾勒，飘逸挺拔；梅花或绽放或含苞，淡墨点染，疏密得当。整幅画笔力劲拔，寄傲传神，风姿远韵，尽在浓淡相宜中。旁逸斜出的一枝梅花，自然而然地让人联想到王冕的墨梅妙思，或是来自他心仪的宋代隐逸诗人林逋的咏梅名句：“疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏。”按此构思，梅枝之下当是清浅之水，其上应有一轮明月。然画面中上下方为大幅留白，这不能不让人心生疑窦。此画有王冕自题诗一首：



图序-1 王冕《墨梅图》，纸本水墨，31.9cm×50.9cm，北京故宫博物院藏

吾家洗研池头树，个个华开澹墨痕。不要人夸好颜色，只流清气满乾坤。

题诗位于画幅靠右处墨梅末梢上方，使得上方留白不至过多。同时，于梅枝轻盈处略施分量，画面前后达于平衡。题诗与梅枝搭配，恰到好处。这是题诗对画幅的视觉效果的补充。不唯如此，题诗对大幅留白，还有巧妙的深层韵味补充。“吾家洗研池头树”，明确地指示出，此枝梅花仍为临水之梅，水面当在梅枝下方的画幅之外。梅枝的高逸斜出，亦由此得到展现。“疏影横斜水清浅”的美妙意境，需得鉴赏者充分融入到画境诗境之中，加以再创作才能完成。然后，痴绝的画家兼诗人王冕，由洗砚池生发奇想：之所以梅花为墨色，那是因为淡墨色的洗砚池水滋润的结果，故而“个个华开澹墨痕”，设想奇绝。墨梅为淡墨绘就，只有青白二色，色泽单调，容易惹俗人嫌弃，但是“不要人夸好颜色”，由青白再联想到“清白”之气，将梅枝的寓意推向了人生终极追求的

高度：“只流清气满乾坤。”读诗至此，鉴赏者心中的疑窦，顿时冰释。原来，画幅上下方的大片留白，即是代表天地乾坤，其间充斥流动的，正是梅花的“暗香浮动”化为的满纸、满乾坤的清气。那么，为什么没有按照“月黄昏”的意境，增绘一轮明月于画幅之上呢？细品画作，细味题诗，王冕所标举的“只流清气满乾坤”的人生追求，不应置于时空的局限之中。因此，置月一轮，将时间凝定为黄昏夜晚，反而羁縻了人生哲理的表达。可以说，此图构思源于林逋“疏影横斜”之句，但最终又跳脱出了林逋诗境，在更深层次上实现了梅的人格化和哲理化。《墨梅图》的绘画与题诗——文本与副文本——融合无间，相互发明，最终达到了诗画表意的最大化，将墨梅蕴含的人生哲理表达得淋漓尽致，作为画家兼诗人的王冕可谓独具只眼。

二是不同时代的绘画副文本，展示了不同时空的鉴赏者对同一绘画文本的理解，他们的理解的同与不同，与其时社会政治态势、时代文化思潮息息相关。北宋宗室画家赵令松（字永年），擅画工诗，尤善画狗。黄庭坚曾云：“永年作狗，意态甚逼。”^①《宣和画谱》亦云其“画犬尤得名于时”^②。曾作《乳牕图》，牕为长毛狗，《乳牕图》即赵令松工笔绘就的宠物小长毛狗图。南宋末年，诗书画兼擅的宗室赵孟坚鉴赏了其先祖赵令松所绘乳牕，感慨万千，信笔手书长卷《得宗老大年小景及永年乳牕，共为一手卷，因成感赋》。作为副文本的这首《乳牕图》题诗，下笔千言，却离题万里。其后半云：

①（宋）黄庭坚：《题宗室大年永年画》，见（宋）黄庭坚《山谷集》卷二十七，文渊阁《四库全书》本。

②（宋）佚名：《宣和画谱》卷十四，中华书局1985年影印《津逮秘书》本。

我观题纪考世代，爰知忠诚在保邦。乙酉岁直当崇宁，驯至大观当升平。潦上正覓海东青，金虏将合海上盟。事起渺微当豫计，犬羊种息潜滋生。宗老心心为宗祐，画此岂是矜笔力。……勿谓一星火生石，燎原可致天地赤。此犬在乳已吠噬，须识忘恩能肆逆。

所引前二句提出了赵令松画狗的意旨在于赤心爱国，忠诚保家。“乙酉岁直当崇宁，驯至大观当升平。”赵孟坚特别注意到了此画的创作年代：崇宁乙酉（1105）。他认为，令松作《乳牕图》暗含深意，乃是当时辽夏交侵的形势之下的健笔书愤。崇宁乙酉，宋与西夏屡屡交战，宋军节节胜利。西夏与吐蕃联合，又与辽结盟，辽两次遣使要求宋退兵。题诗“潦上正覓海东青，金虏将合海上盟。事起渺微当豫计，犬羊种息潜滋生”云云，即是对此年宋、辽、西夏局势的概括。其中“金虏”之称，当为赵孟坚误记。1105年，金尚未立国。赵孟坚认为，正是基于边国形势，“宗老心心为宗祐，画此岂是矜笔力”，《乳牕图》体现了赵令松一心为国（“宗祐”指宗庙家国）的保家爱国情怀，而并非矜夸笔力雄健。赵孟坚认为画中暗藏了不能退让“金虏”（西夏、辽），否则必致养痍遗患，后患无穷。即“勿谓一星火生石，燎原可致天地赤”。所以，诗歌接着写道：“此犬在乳已吠噬，须识忘恩能肆逆。”这是题诗中仅有的直接描写乳牕的两句。二句借画中长毛小狗的狂吠撕咬，喻指西夏、辽蒙宠多年，终归还是忘恩负义，覬覦大宋。这就是赵孟坚观《乳牕图》的所思所感。其题诗未免深文周纳，《乳牕图》未必含有这样的意义。显然，副文本已经完全偏离了绘画文本。但设身处地，回到赵孟坚所处的南宋末年，金元交相侵凌，国势日颓，“风雨如晦，鸡鸣不已”，末代王孙面对如此情势，

心中的感慨，也只能是这样了罢。显然，赵孟坚是在借先祖赵令松的酒杯，浇自己胸中之块垒。^①

三是绘画副文本时而会展示出同一时间同一空间对同一作品的群体鉴赏活动。通过副文本，可复原特定的鉴赏场景，从而揭示鉴赏者的艺术情趣和时代文化风貌，这即是知识的考古。赵令松之兄赵令穰曾作《江村秋晓图》，万历十九年（1591），赵士桢收得此画，如获至宝，其拖尾跋文中欣喜之情洋溢字里行间：“他氏得之，尚重若灵蛇之珠、荆山之璧，桢也敢不奉为家宝。”赵士桢获得此画后的欣喜，还体现于他在《江村秋晓图》上钤印最多，从画卷卷首到拖尾，他一共钤印 11 方。九年后的万历二十八年（1600），汪元范得观此图，在赵士桢跋后识云：

庚子夏孟望日，颍川汪元范观于左辅南氏玄象山房。

汪元范，字明生，休宁（今安徽休宁）人，与题跋下钤“汪元范印”“明生”相合。此题跋自称“颍川汪元范”，颍川为汪氏郡望。南氏，指的是南子兴，与赵士桢为至交。赵士桢曾珍藏《赵孟頫管道升尺牍合璧》一卷，赵、南二人均有题跋。南子兴由京城归关西，二人难舍难分，饮酒流连数日，最后赵士桢将此卷慷慨赠与了南子兴，并于卷上题云：“此卷乃我生平所最爱者，今年子兴还关西，我归东瓯，恋恋不能分手，迟回京邑者半月，视囊中无长物可赠，因举此以与之。”^②南子兴为陕西人，这与汪元范留题中的“左辅”（长安之东）亦相吻合。玄象山房为南子兴书房。万历二十八年五月十五，赵士桢将《江村秋晓图》携至玄象山房，

① 详参本书第三章第三节。

② 见（清）张照、（清）梁诗正等编：《石渠宝笈》卷三十，文渊阁《四库全书》本。

与南子兴、汪元范同观，汪元范题字。更有意味的是，参加此日的赏鉴活动的还有一个人——张寅，此人没有题字，但在汪元范题字之后钤下了自己的印章。其两枚印章为“张寅”“恭父”。张寅，生卒年无考，以琢砚有名于时，亦擅画。南京博物馆收藏一幅《梅石水仙图》，正是张寅手迹，右上有自题，后钤朱文方印“恭父”，与《江村秋晓图》所钤同。“恭父”当为张寅之字或号。张寅与汪元范交好，汪有诗《张恭父画柳行》^①赞其绘画，诗中称其为“张生”，张寅显系晚辈。此次赏鉴活动，汪元范带上了后生张寅，张寅在汪元范题字后钤章。穿越时空，我们可以悬想四百多年前四人品鉴绘画的洒落意态，特别是作为晚辈的张寅请求钤印，得到许可后边啧啧称赞边虔诚钤下自己印章的情景。^②

四是副文本的书法，书者会在有意无意间与画作形成最大程度地契合，其间亦代表着书者当时的精神状态和审美追求。书与画，互抬身价，相得益彰。画作的题跋者，多为书法大家，其书法本身就是艺术瑰宝。赵孟頫名作《鹊华秋色图》，画面中上留白有自题，拖尾有赵孟頫挚友杨载、同僚范杼跋。明代书画家董其昌酷爱此画，更是于后隔水及拖尾处5次题跋。此类副文本，不仅其内容与画作有互文的意义，而且副文本的书法亦美轮美奂。《鹊华秋色图》还有二则跋语很有意思。一则是正统十一年（1446）钱溥将赵孟頫别的画作上的虞集的一段题跋录入拖尾：

吴兴公蚤岁戏墨，深得物外山水笔意。虽一木一石，种种异于人者，且风尚古俊，脱去凡近，政如王谢子弟，倒冠岸帻，与天下公子斗举止也，百世后可为一代规式，

① 见（清）朱彝尊编：《明诗综》卷六十九，文渊阁《四库全书》本。

② 详参本书第三章第二节。

士大夫当共宝秘之。至正甲申十有二月朔，虞集谨识。

后识云：

昔虞文靖公题松雪翁画图，简约精妙，可谓两绝。友人徐尚宾见而爱之，求余录入《鹄华秋色图》内，以足其美。

一则是崇祯三年（1630）董其昌从张雨（字伯雨）诗集中录入《鹄华秋色图诗》：

弁阳老人公谨父，周之孙子犹怀土。南来寄食弁山阳，梦作齐东野人语。济南别驾平原君，为貌家山入囊楮。鹄华秋色最可食，耕稼陶渔在其下。吴侬白头不归去，不如掩卷听春雨。

诗后识云：

右张伯雨诗集所载，惠生属余再录以续杨、范二诗人之笔。

徐观（字尚宾）和于玉嘉（字惠生）求著名书家钱溥、董其昌题签，书画互彰，本意均为抬高藏品身价。有意思的是，此二则题跋还展现出画外副文本生成之后向画内移动的生动过程。因此，画内、画外副文本生成之后，并非凝定不动，在一定条件下，二者可以转化。

以上四点，便是文本与副文本综合构建的别样视阈带给我们的四大创获。其实，创获远不止以上四点，还可以致力的方向有：副文本题跋诗文有许多并未收入作者本集之中，可供钩沉辑佚，补充诸多文艺文献，如上述虞集题跋和张雨诗均未见收于他们的本集；通过印鉴、钤印位置以及钤印数量等，考知印章主人，推

知钤印者其时的心态，这在上述第三点已略有涉及；还可通过题跋、书法和印鉴等，辨识真伪，梳理画作的流传历程。如此等等，不再赘述。



图序-2 赵孟頫《鹊华秋色图》，纸本设色，

28.4cm×90.2cm，台北故宫博物院藏

最后，需要特别指出的是，绘画副文本有时会对文本造成侵犯甚至伤害，佛头着粪，破坏了绘画的艺术价值。乾隆雅好收藏，他对名家书画爱不释手，反复题诗题词和钤印。他收藏的画作，题跋钤印位置不当者颇多。前揭《墨梅图》，在上翘的墨梅分枝末端和王冕自题诗之间，王冕有留白一方，疏密有致。乾隆却在此题诗一首，使得题诗与梅枝末端几无间隙，破坏了画面的整体和谐。其实，此画下方还有大片留白可供题签，但是，九五之尊的乾隆岂肯居于人下，硬生生地将题诗置于王冕自题之前、梅枝之后的狭小留白，画面美感横遭破坏。《鹊华秋色图》（图序-2）也是一样，本有长长拖尾可供题签，但乾隆于拖尾题跋5篇尚意犹未尽，还在画幅上方留白处留题4篇，使得画幅上方的高远天空，密密麻麻全是乾隆墨迹。更有甚者，墨迹前后他还大量钤印，本来局促的留白空间，更显逼窄，秋高气爽的氛围全然不见。这种习气在乾隆之前就已然存在。明代富商兼收藏家项元汴，就喜欢以

钤印方式表达自己对藏品的珍视。如绘画经项元汴、乾隆两人递藏，大都印痕累累，《鹊华秋色图》就是典型。此画画面钤印 61 枚（含骑缝），其中项元汴 16 枚，乾隆 19 枚。对此种副文本对文本的粗暴侵犯，早有有识之士提出过尖锐的批评：“项子京得名画，自书价值于帧尾，遍加藏印，余有句云：‘十斛明珠聘丽人，为防奔月替文身。’”^①批判的是项元汴（字子京），其实乾隆何尝不是如此。项元汴富甲一方，乾隆执掌天下，显然，这是金钱和权力对艺术的施暴。

^①（清）叶昌炽：《语石》卷九，上海书店 1986 年影印本。

目 录

中国绘画的文本与副文本(代序)	1
-----------------	---

上篇 宋代宗室的诗与画

上篇引言	3
------	---

第一章 宋代宗室的书画传统	5
---------------	---

第一节 宋代宗室的书画基因	6
---------------	---

第二节 宗室文人的艺术交游:以释道潜为中心	12
-----------------------	----

第二章 宗室画风的意旨趣尚	28
---------------	----

第一节 宗室的文人化与文人画	28
----------------	----

第二节 文人画与院体画的沟通融合	36
第三章 宗室绘画的副文本:以赵令穰为中心	48
第一节 赵令穰的艺术交游	50
第二节 《江村秋晓图》的副文本	53
第三节 赵令穰小景图的副文本	82

下篇 艺术栖居的宗室典范:赵孟坚

下篇引言	101
第四章 赵孟坚的适意人生与传世诗文	105
第一节 赵孟坚的生平	106
第二节 传世诗文考辨	111
第五章 赵孟坚之诗歌创作	122
第一节 赵孟坚与江湖诗派	122

第二节 赵孟坚诗歌的情感内蕴	127
第三节 赵孟坚诗学主张和诗歌艺术	133
第六章 赵孟坚之墨画	141
第一节 赵孟坚传世画作与画风祖述	141
第二节 形与神:院体技法融入墨戏	167
第七章 诗画本一律	176
第一节 诗中有画 画中有诗	177
第二节 艺术本质的同一性	199
参考文献	210
后 记	220