

画·史·诗:图画学视域下的宋代题画咏史诗*

韦春喜

摘要:在文治国策下,图画已成为宋代“文”化系统的组成部分,士人产生了强烈的图画史意识。题画咏史诗关注历代画家、绘事,有助于弥补画史之阙,把握宋代历史画的新变与转向。“观看”作为切入图画的方式与时代文化行为,既影响了题画咏史诗的文本叙述,使其能形成深刻的历史认知,也促成了诗歌创作的趋同化。历史画的“图画”属性使题画咏史诗注重描写画面关键元素,展现古人形态;“图画历史”属性则导致此类诗所展现的历史带有一定想象性、虚构性,而它在历史表述方面的欠缺则促使此类诗注重构建富有历史因果与逻辑关系的链条,揭示画面“那一顷刻”的意蕴。“图画历史”亦须遵循经世垂鉴的史学原则,相关诗作也证明了此点。

关键词:图画学;宋代;题画咏史诗;观看;“图画历史”

DOI:10.11714/jssu.sse.202605005

题画咏史诗是指以图画为媒介,对前代绘事或同时代的历史题材画作进行题咏、描绘,具有鲜明咏史性质的诗歌。此类诗歌在宋代创作较繁盛,笔者据《全宋诗》统计,有五百多首,如苏轼有《题李伯时渊明东篱图》《虢国夫人夜游图》等11首,黄庭坚有《题伯时画严子陵钓滩》《题归去来图》等5首,李纲有《题邵平种瓜图》《洪崖先生画赞》等7首,刘克庄有《游东山图》《三笑图》等20首。由于学界尚未充分关注题画咏史诗;同时,图画艺术研究除了应关注图画本体外,也应关注观画、题画等文化行为。基于这些原因,本文拟立足图画学视域,重点从图画史意识、图画“观看”、历史图画的双重性质等方面对宋代题画咏史诗进行探讨。

一、图画史意识的形成与宋代题画咏史诗

宋朝统治者为了稳固统治,积极实施以文治国的策略。太平兴国七年(982),宋太宗对近臣云:“王者虽以武功克定,终须用文德致治。”^①周必大《文苑英华序》云:“太宗皇帝丁时太平,以文化成天下。”^②二者所言除指出宋代的文治国策外,更强调了“王者”“皇帝”所具有的以“文”教化天下的权力主体身份。自唐代开元后,社会进入雕版印刷时代。由于图画能被规模性印刷,因此成为具有很强化成功能的媒介,为民间力量看重。这种事实说明在唐宋之际教化天下的权力并未充分掌握在统治者手中。在此文化形势下,宋代统治者若要通过文治实现社会的长治久安,必须关注印刷时代下新的化成媒介——图画,构建更全面的“文”化系统。为此,宋代重视图画典籍的搜集、整理,设置翰林图画院与画学,同时一些统治

* 收稿日期:2025—12—14

基金项目:第六批齐鲁文化英才工程项目;中国海洋大学“学科交叉创新研究团队培育A类”项目

作者简介:韦春喜,中国海洋大学文学与新闻传播学院(青岛266100)。

① 李焘:《续资治通鉴长编》卷23,北京:中华书局,2004年,第528页。

② 周必大:《文忠集》卷55,《景印文渊阁四库全书》第1147册,台北:台湾商务印书馆,1986年,第582页。

者以国家形象身份创作图画,“万几之暇,惟好书画”^①。这些政治文化制度与行为昭示了宋代对图画的认知转向及发展图画事业的用意。

在此情况下,图画也就被古代“文”化系统认可与吸纳。《册府元龟》把画单作一类,初步体现了统治者对“文”化系统的更新意识。当然,该典籍把画列入卷750、卷751“工艺部”,这说明其归类仍带有保守性。《玉海》是王应麟编纂的类书,其对图画的认识与部类归属更能体现宋代“文”化系统的新变。该著卷56“艺文”首列图类,涉及“汉周公负成王图”“唐太液亭君臣事迹图”“景德历代君臣图”等历代图画信息^②;卷57“艺文”列历代图绘名臣之事,涉及“汉麒麟阁名臣图”“唐贞观功臣凌烟阁”“明道重修七十二贤图”等^③。这些都说明图画已成为宋代“文”化系统的重要组成部分。正是基于图画身份的“文”化,一些士人乃至提出了“画者,文之极也”^④的论点。

自先秦开始,古代社会盛行“君子不器”^⑤的观念,一直视绘画为小道末技。在此文化观念下,虽然画家是古代文艺活动中比较重要的群体,但很少受到公正评价。同时,宋前史学在性质上是一种政治性史学,主要以历史人物的政治作为、事迹功业等作为审视重点,择人入史标准带有鲜明政治性、事功性。这些因素决定了古代图画家及其绘事行为很难进入历史叙述系统之中,这在《史记》《汉书》《后汉书》《晋书》等史书中有充分体现。到了宋代,由于图画已成为“文”化系统的组成部分,深受社会认可,因此士人以历代图画家及其相关绘事、作品为重心,构建图画史自然成为其新的文化目标。郭若虚《图画见闻志》、米芾《画史》、刘道醇《圣朝名画评》、佚名《宣和画谱》、邓椿《画继》等著述的问世就说明了这一点。这些著述大多“考诸传记,参较得失”,载述画史上的“名人艺士”及相关“可纪之能,可谈之事”^⑥,虽然其体例、观点有异,但均体现了士人强烈的图画史意识,反映了宋代史学关注范围向图画艺术的移向。

一般而言,士人在创作咏史诗时多受政治史学影响,秉持事功价值思维选择可供咏评的对象,进而言志抒情,表达历史评价与认知。到了宋代,伴随着图画史意识的形成,画家自然成为士人新的关注群体,题画咏史诗就反映了这种咏评对象的新变,体现出鲜明的绘事关注意识。唐代阎立本、吴道子、曹霸、韩幹、韦偃、周昉、张萱、李思训、郑虔,五代南唐顾闳中、赵幹,北宋李公麟等,都是题画咏史诗比较关注的画家。这在吕澂《题阎立本北齐较书图》、苏轼《韦偃牧马图》、吴则礼《题贾表之所藏九马图》、朱翌《观李思训幸蜀图》、陆游《韩幹马图》、方一夔《李伯时明皇按乐图》等中均有充分体现。如苏轼《韦偃牧马图》云:“神工妙技帝所收,江都曹韩逝莫留,人间画马惟韦侯。当年为谁扫骅骝?至今霜蹄踏长楸,圉人困卧沙垅头。”^⑦韦偃是盛唐画家,善画马。据《宣和画谱》卷13,《牧马图》为其代表作。该诗即以韦偃为关注对象,重在展现其画马绘事,“扫”字充分传达了韦偃无意于画、偶然天成而气势豪放的绘事风神。又如吴则礼《题贾表之所藏九马图》:“龙颅豹股貌者谁,将军曹霸韩幹师。权奇倜傥得殊相,笔墨真似沙中锥……将军画肉兼画骨,踟蹰长楸欲驰突。为依唤取拳毛来,要遣老儒双眼开。追飞细绮与轻纨,可但殷红马脑盘。将军拜舞矜绝艺,儿辈于今说能事。缅怀畴昔五花骢,画工如山貌不同。将军侍立遽承

① 夏文彦:《图绘宝鉴》,《景印文渊阁四库全书》第814册,第567页。

②③ 王应麟辑:《玉海》,扬州:广陵书社,2007年,第1059—1066,1075—1086页。

④ 邓椿:《画继》卷9《杂说》,《景印文渊阁四库全书》第813册,第546页。

⑤ 刘宝楠撰,高流水点校:《论语正义》,北京:中华书局,1990年,第56页。

⑥ 郭若虚:《图画见闻志序》,郭若虚撰,王其祯校点:《图画见闻志》,沈阳:辽宁教育出版社,2001年,第1页。

⑦ 苏轼著,冯应榴辑注:《苏轼诗集合注》,上海:上海古籍出版社,2001年,第2246页。

诏,江都那得称神妙。每嗟将军尝引见,何人更上南薰殿。褒公鄂公安在哉,淮泗羈臣想生面。”^①曹霸是盛唐画家,“天宝末,每诏写御马及功臣”^②。该诗即以其为咏赞对象,展现其承诏画马以及权贵高门争相求取其手笔的情态,反映了其如锥画沙、骨肉兼顾的绘画特征。

由于题画咏史诗重在关注历史上的画家及其作品,因此其本身应是古代图画文本系统的重要组成部分,对于我们充分了解画家的艺术创作,弥补画史之阙,有很大价值与意义。如陈师道《和饶节咏周昉画李白真》:“青莲居士亦其亚,斗酒百篇天所借。英姿秀骨尚可似,逸气高怀那得画。周郎韵胜笔有神,解衣槃礴未必真。一朝写此英妙质,似悔只识如花人。醉色欲尽玉色起,分明尚带金井水。乌纱白纈真天人,不用更著山岩里。平生潦倒饱丘园,禁省不识将军尊。袖手犹怀脱靴气,岂是从来骨相屯。仰视云空鸿鹄举,眼前纷纷那得顾。”^③周昉是盛中唐画家,该诗即以其作《李白真图》为题咏对象,展现他对李白形象的绘写。该诗首先指出李白具有天人之姿,因此画家要图画其形象颇有难度。这种先言其难的表述是为了凸显周昉的高超图绘艺术。其后,精炼地展现周昉作画时的情态。据《庄子·田子方》,宋元君召集众史绘图,一史后至,“公使人视之,则解衣般礴羸。君曰:‘可矣,是真画者也’”^④。该诗反用此典,衬托周昉不重形迹、浸兴图绘的艺术创作状态。随后,浓墨重彩地描绘周昉所画李白形象:他醉意将尽,面色如玉,鄙弃是非荣辱,仰视云空,一副“逸气高怀”的天人形象。据《宣和画谱》卷6,周昉图画颇重“精神姿致”^⑤,此诗对《李白真图》的描绘可谓这种艺术特征的注脚。又如程敦厚《题陈宏画太真上马图》:“阿环百巧专恩宠,自是三郎驂不知。上马未应乏无力,要回一顾特迟迟。”^⑥陈宏(又作“閤”)是唐玄宗时代画家,工人物。该诗即以其画为观绘对象,展现了杨贵妃上马时故作“迟迟”、切盼玄宗回顾的心态与巧思,这种描述印证了陈氏“善画写照”^⑦的特长。以周昉、陈宏为代表的画家“图绘甚多,而散逸为不少”^⑧,上述《李白真图》《太真上马图》应是散逸民间的画作,现已佚失,其具体图绘情况已不可知。上述题画咏史诗为把握周昉、陈宏等人的图画情况提供了文本描绘,对丰富画家作品研究,构建更全面的图画史有重要作用。

历史画是古代图画的重要组成部分,发展至唐代时,创作丰富,像阎立本有《历代帝王图》,郎余令“撰《自古帝王图》,按据史传,想像风采,时称精妙”,吴道子作《列圣朝元图》,范琼作《高僧图》,张萱作《虢国夫人夜游图》,周昉作《明皇骑从图》等^⑨。综合看来,唐代历史画主要集中于帝王、道释、先哲、贵妇等题材,多是适应统治者的政治文化诉求而作,带有鲜明的政治化、宫廷化、贵族化特征。宋代山水、花鸟画大兴,“当时绘画情势,全倾向于多诗趣之山水花卉之发展”^⑩,这导致人们对此时期的历史画关注较少。事实上,此时期的历史画在继承前代的基础上有新的发展与转向。虽然与山水、花鸟画相比,这种发展与转向缺乏更多的画本支撑,但题画咏史诗作为反映历史画创作的文本材料,能提供较充分的资证。

历史的发展除了以重要政治、文化、军事事件为标志外,更多地表现为一种日常生活形态。同时,除了职业画家外,宋代文人士大夫成为图画创作的重要力量,享有充分的图画自由,能按照主体兴趣、情志进行图绘。这些因素决定了宋代历史画总体上不再紧跟国家政治文化诉求而进行宏大历史题材的创

① 北京大学古文献研究所编:《全宋诗》第21册,北京:北京大学出版社,1995年,第14291页。

②⑦ 张彦远撰,周晓薇校点:《历代名画记》,沈阳:辽宁教育出版社,2001年,第86、87页。

③ 陈师道撰,任渊注,冒广生补笺:《后山诗注补笺》,北京:中华书局,1995年,第430—431页。

④ 郭庆藩:《庄子集解》,北京:中华书局,1961年,第719页。

⑤⑧⑨ 王群栗点校:《宣和画谱》,杭州:浙江人民美术出版社,2012年,第60、60、20、23、56、60页。

⑥ 北京大学古文献研究所编:《全宋诗》第35册,第22081页。

⑩ 潘天寿:《中国绘画史》,北京:商务印书馆,2019年,第119页。

作,更多地是立足日常史视域,转向微观的日常生活图绘。黄庭坚《老杜浣花溪图引》、李纲《题邵平种瓜图》、刘克庄《孟浩然骑驴图》、叶茵《少陵骑蹇驴图》、徐俯《李贺晚归图》等诗作都反映了历史画创作的日常化、微观化倾向。如黄庭坚《老杜浣花溪图引》以杜甫在浣花溪畔的生活为描绘对象,“碧鸡坊西结茅屋,百花潭水濯冠缨”“邻家有酒邀皆去,得意鱼鸟来相亲”“宗文守家宗武扶,落日蹇驴驮醉起”^①等句所展现的日常生活情态,应是对画面内容的呈现。据《新唐书·文艺列传下》:“(李贺)每旦日出,骑弱马,从小奚奴,背古锦囊,遇所得,书投囊中……及暮归,足成之。”^②孙绍远编《声画集》卷1题注徐俯《李贺晚归图》诗云:“吕子广藏画学博士李生所作。”^③可知,徐诗所言图画当为宋人所作,以描写李贺每日觅诗暮归的生活为主。王安石晚年赋闲金陵,“尝畜一驴,每旦食罢,必一至钟山”^④。张栻《跋王介甫游钟山图》云:“林影溪光静自如,萧疏短鬓独骑驴。可能胸次都无事,拟向山中更著书。”^⑤张诗所题图画展现的就是王氏微观化的日常生活,特别是“驴”象件的嵌入更增加了画作的退隐文化生活气息。总之,这些作品都体现了宋代图画的新变与转向。

二、图画“观看”与宋代题画咏史诗

图画是一种视觉艺术,这种属性决定了“观看”是切入它的根本路径与方式。我们离开这种方式,将无法形成对图画的深入理解与认知。从性质上,题画咏史诗的创作本身就是历史图画“观看”行为及其结果的反映,这种行为方式决定了此类诗与一般咏史诗相比,大多具有或潜含独特的“观看”叙述逻辑与方式,如李纲《题邵平种瓜图》、李彭《观访戴图》、周紫芝《题李伯时画归去来图》、张侃《苏李河梁相别图》、楼钥《题孟东野听琴图因次其韵》、刘克庄《题崔白访戴图》等。这些诗歌或先述观画机缘,次及画面内容,尾抒观画感慨与情怀;或先述画面,尾抒观感;或在诗中体现其观画行为与体验。如关于周紫芝《题李伯时画归去来图》一诗,诗题所言李伯时即李公麟,号龙眠居士,北宋中后期著名画家。作者在前六句指出“渊明诗成无色画,龙眠画出无声诗”,二人的艺术特点“今乃按图俱得之”,“按”字点出对李公麟《归去来图》的观看、考察行为;随后,作者重在描绘陶渊明“归去”时的历史场景;结尾四句“人生异趣岂不远,心如铁石终难移。我今此意不自事,老去见画空惭非”^⑥,表达观画感慨。张侃《苏李河梁相别图》:“古人重交情,初不分秦越。诗句联珠玑,中心莹日月。何人作此图,笔墨已超绝。因图想当时,交情重于别。君不见朔风漠漠沙草寒,子卿仗节归汉班。河梁执手不忍去,安得同飞无羽翰。”^⑦该诗先颂扬“古人重交情”,然后转入对图画的言述,并通过对图画的观看,想象苏武、李陵分别时的历史情景。这种“观看”文本叙述逻辑与方式既有助于展现诗人与图画及其绘者的互动、交流,也喻示了作者历史叙述的独特性,即诗中对历史人物、事件、场景的描写是基于图画的叙述行为。

图画“观看”及由此而产生的题画行为,并非单纯通过眼睛复制图画的活动,而是“画家和诗人对眼前所观之图像进行内部组织构建的过程”^⑧。由此而言,题画咏史诗的历史叙述是以图画“观看”为基础

① 黄庭坚撰,任渊等注,刘尚荣校点:《黄庭坚诗集注》,北京:中华书局,2003年,第1341—1342页。

② 欧阳修、宋祁:《新唐书》卷203《文艺列传下》,北京:中华书局,1975年,第5788页。

③ 孙绍远编:《声画集》卷1,《景印文渊阁四库全书》第1349册,第823页。

④ 潘永因编:《宋稗类钞》卷14,《景印文渊阁四库全书》第1034册,第418页。

⑤ 北京大学古文献研究所编:《全宋诗》第45册,第27933页。

⑥ 北京大学古文献研究所编:《全宋诗》第26册,第17390—17391页。

⑦ 北京大学古文献研究所编:《全宋诗》第59册,第37125页。

⑧ [德]克里斯托夫·武尔夫著,陈红燕译:《人的图像:想象、表演与文化》,上海:华东师范大学出版社,2018年,第57页。

而进行的历史认知与构建活动。由于历史画展现的是静态历史画面,无法呈现动态的历史发展过程与因果关系。在此情况下,“观看”作为一种基于画面绘描而进行的历史组织建构,就显得尤为必要,能够使人充分走进与认知历史。如据“龙眠也是可怜人,画此端令事如昨”句可知,李纲《题邵平种瓜图》所观题的是李公麟的画作,其中的“长安之东壤尤美,翠蔓离离照城郭。秋阳正炽瓜正肥,解衣摘实如侏鹤。儿童随立形骨清,挈笠携筐助操作”^①等诗句,便是对画面的描绘。但仅由“邵平种瓜”画面内容,我们无法把握该画涉及的历史动态发展与前后因果。据《史记·萧相国世家》,萧何被拜为相国后,“诸君皆贺,召平独吊。召平者,故秦东陵侯。秦破,为布衣,贫,种瓜于长安城东……召平谓相国曰:‘祸自此始矣……夫置卫卫君,非以宠君也。愿君让封勿受,悉以家私财佐军,则上心说。’相国从其计,高帝乃大喜”^②。该诗既对召平晓谕萧何之事进行叙述,凸显其智识;同时,通过引征伯成子高、于陵仲子等高士之事,表达对邵平种瓜事的深入认知,思考皇权专制形态下人生抉择问题。再如葛立方《子真画屏求题诗·谢安东山》:“人间钟鼎与山林,出处由来异此心。既是东山成雅趣,底须捉鼻更微吟。”^③由于谢安隐居东山是人所熟知的故事,因此作为“观看”者,葛氏没有赘述画面,而是把重点放在出处之道的理解上。据《世说新语·排调》:“初,谢安在东山居,布衣,时兄弟已有富贵者,翕集家门,倾动人物。刘夫人戏谓安曰:‘大丈夫不当如此乎?’谢乃捉鼻曰:‘但恐不免耳!’”^④葛氏通过联想谢安捉鼻典故,认为人的出处往往背离自己的本心,这种观点反映了“观看”所具有的历史认知性。由上述分析可知,题画咏史诗是诗人在图画“观看”过程中,对图画进行历史联想、构建的结果,经过这种主体能动行为,生成超越图画的历史叙述与认知,使历史由静态的图像展示转变为动态的文本呈现,反映了作为“观看”者的诗人对画作的意旨识别与揭示。

历史图画“观看”是相当个性化的行为,这是因为“一幅图像,永远、绝对是个谜,只能见仁见智”^⑤。同时,伴随着国家文治策略的贯彻实施,宋代史学形成了疑经辨伪、不拘成说的精神,士人不再以前人的经史之见为准绳,而是大胆表现个人的历史识见^⑥。基于这些因素,宋代图画“观看”者通过题画咏史诗对画作意旨进行识别与揭示的过程,往往是其表达历史深见卓识的过程。如王柏《羊叔子画像》云:“天下三分事未终,已施德惠过江东。谁知叔子深长计,但道中兴是茂弘。”^⑦羊祜字叔子,西晋泰始五年(269)都督荆州诸军事,“开设庠序,绥怀远近,甚得江汉之心”,卒时“吴守边将士亦为之泣”^⑧。王导字茂弘,由于他为东晋政权的建立作出突出贡献,所以被视为晋室中兴的关键人物。该诗则认为羊祜以德怀柔,施计长远,正是其在南方的弘德之举,才使王导能在江南速挽人心,襄建东晋。再如叶茵《孟浩然归南山图》云:“笑指南山跃马归,明知举似弃才诗。亭前千古标芳姓,未可穷通论一时。”^⑨该诗摆脱狭隘的事功观念,立足孟浩然归隐南山的画面,认为对他的评价不能以一时穷通为标准,而是要着眼于让其垂范千古的高尚情操与文学成就。这些观点识见深入,说明士人在观看图画、创作题画咏史诗的过程中,善于“在作史者不到处别生眼目”^⑩,表达对“图画历史”的认识。

① 北京大学古文献研究所编:《全宋诗》第27册,第17647页。

② 司马迁:《史记》卷53《萧相国世家》,北京:中华书局,1959年,第2017页。

③ 北京大学古文献研究所编:《全宋诗》第34册,第21813页。

④ 刘义庆著,刘孝标注,余嘉锡笺疏:《世说新语笺疏》,上海:上海古籍出版社,1993年,第801页。

⑤ [法]雷吉斯·德布雷著,黄迅余、黄建华译:《图像的生与死》,上海:华东师范大学出版社,2014年,第40页。

⑥ 参见韦春喜:《宋代史学精神与史论诗》,《山东大学学报》2012年第3期。

⑦ 北京大学古文献研究所编:《全宋诗》第60册,第38065页。

⑧ 房玄龄等:《晋书》卷34《羊祜列传》,北京:中华书局,1974年,第1014、1021页。

⑨ 北京大学古文献研究所编:《全宋诗》第61册,第38220页。

⑩ 费衎撰,骆守中注:《梁溪漫志》,西安:三秦出版社,2004年,第203页。

宋代历史画是很丰富的,但是哪些图画具有被“观看”的资格,既取决于观看主体的选择,更取决于时代的文化诉求,这主要是因为图画“观看”“更多反映的不是作品本身,而是所涉的时代,它既是时代的表征也是时代的提要”^①。图画“观看”的这种性质决定了宋代题画咏史诗创作的趋同性。由创作状况可知,诗人的“观看”对象主要集中于王昭君、王徽之、陶渊明、唐玄宗与杨贵妃等系列图画上。其中,以昭君画为观看对象的诗作有:韩驹《题李伯时画昭君图》、王灼《题昭君图》、裘万顷《题昭君图》、陆文圭《题昭君画卷五绝》等。以王徽之乘兴访戴图为观看对象的有:曾几《书徐书明访戴图》、葛胜仲《跋子猷访戴图》、李彭《观访戴图》、刘克庄《题崔白访戴图》等。以陶渊明画为对象的诗作颇为繁富,代表作有:苏轼《题李伯时渊明东篱图》、黄庭坚《题归去来图》、周紫芝《题李伯时画归去来图》、赵蕃《题归去来图》、郑思肖《陶渊明三径图》等。而以唐玄宗与杨贵妃逸事图为对象的诗作数量更为可观,如周邦彦《开元夜游图》、徐俯《明皇夜游图》、程敦厚《题陈宏画太真上马图》、楼钥《又题杨妃上马图》、危稹《题杨妃牙痛图》、周端臣《题真妃出浴图》等。

宋代民族对峙加剧、边患危机空前,依托历史人物阐发对民族问题的认识,遂成为士人群体较为普遍的思想表达方式。由于昭君出塞之事关涉民族关系与斗争,具备触发民族情怀的条件,故而成为士子比较关心的话题,王昭君图绘形象因之变为与民族问题相关的象征符号,长期获得了被“观看”的资格,相关题画咏史诗也就大量创作出来。王徽之访戴典故见于《世说新语·任诞》,文曰:“王子猷居山阴,夜大雪……忽忆戴安道。时戴在剡,即便夜乘小船就之。经宿方至,造门不前而返。人问其故,王曰:‘吾本乘兴而行,兴尽而返,何必见戴?’”^②王徽之一任真性的魏晋风度在宋代获得广泛认同,究其原因,这主要是由社会之我与本性之我的根本矛盾造成的。虽然与前代相比,宋代士人通过科举由野而朝,较多地获得了成就功名与价值的机会,但因庶务繁杂,官场险恶,他们无法按自己的主体性情行事,实现真意人生的圆满。面对人生矛盾与困境,士人需要一种艺术样体予以排纾,同时也可借之展现个人性情与追求。此种文化心理需求既导致了徽之访戴绘事的兴起,也导致了访戴图集中“观看”行为及与之相关的题画咏史诗的产生。宋代士人对陶渊明极为关注,深度认可其人格精神、品操。恰如真德秀所云:“虽其遗宠辱,一得丧,真有旷达之风……其眷眷王室,盖有乃祖长沙公之心,独以力不得为,故肥遁以自绝,食薇饮水之言,衔木填海之喻,至深痛切,顾读者弗之察尔。渊明之志若是,又岂毁彝伦、外名教者可同日语乎?”^③所言既肯定了陶氏的高尚情操、旷达之风,也体现出对其儒道根柢的认可。罗大经认为,陶氏之所以能“了死生”,主要原因在于其“性资高迈”,“其于六经、孔孟之书,固已探其微矣”^④。可见,在尚理重道的思想文化环境中,陶氏在道学修养与功夫上得到宋人的充分认可,成为体现、践行儒道人格的典范。在此接受观念下,士人出于人格膜拜与自我情志的暗示,自然趋同性地选择渊明归去、采菊等图画进行“观看”,创作渊明系列题画咏史诗。关于玄宗与杨贵妃逸事图画“观看”与题画咏史诗的关系,主要涉及宋代史鉴论向图画领域的渗透问题,下文将对此析论。综而言之,题画咏史诗创作呈现出鲜明的趋同性,这种创作倾向的产生与图画“观看”所具有的时代文化行为性质密切相关。当然,这种时代文化也颇为复杂,涉及民族思想、文化心理与人格典范崇奉等方面。

① [法]雷吉斯·德布雷著,黄迅余、黄建华译:《图像的生与死》,第40页。

② 刘义庆著,刘孝标注,余嘉锡笺疏:《世说新语笺疏》,第759页。

③ 真德秀:《西山文集》卷36《跋黄瀛甫拟陶诗》,《景印文渊阁四库全书》第1174册,第564页。

④ 罗大经:《鹤林玉露》乙编卷6,上海古籍出版社编:《宋元笔记小说大观》,上海:上海古籍出版社,2001年,第5307页。

三、历史图画的双重性质与宋代题画咏史诗

历史图画具有双重性质。它既是通过相关画面元素的妥帖布置而形成的,并以历史人物、故事的塑造为根本目的的图画类型,需遵循图画创作的总体要求与美学原则;同时,按照图像学的观点,它也是一种特殊的历史形态——图像历史,能让人“共享未经语言表达出来的过去文化的经历和知识”^①,可谓“人自我表达的历史”^②。作为“观看”画作的结果,题画咏史诗深受历史图画双重性质的影响。

画面元素是形成图画的基础,特别是一些关键元素直接决定画作优劣。对于以品题为特征的题画咏史诗而言,只有抓住关键元素,才能更好地展现画作。如李纲《洪崖先生画赞》诗序云:“洪崖先生张氍,隋唐间人,隐于南昌之西山。所乘驴名之曰雪。仆数人,曰拙、曰朮、曰滕、曰葛、曰橘,出则负巨扇长瓢以从。人多绘以为图,盖有道者也。”其诗云:“洪崖古先生,傲睨得天逸。结庐西山下,踏雪时一出。长瓢与巨扇,此外了无物。借问侍者谁,拙术藤葛橘。何年丹青手,写此神仙质。高风邈如在,超然入吾室。”^③虽然《洪崖先生画》已不可见,但由诗序可知,其画面元素主要是“雪”“长瓢”“巨扇”及仆人等。李诗正是立足这些元素进行述写的,描绘了洪崖摒弃物欲、超然自在的形象。朱熹《题谢安石东山图》:“家山花柳春,侍女髻鬟绿。出处亦何心?晴云在空谷。”^④此诗主要围绕“山”“花”“柳”“侍女”“晴云”等画面要素展开,特别是对“晴云”元素的凸显,更是点睛之笔,巧妙展现了谢安隐居东山时的飘逸闲雅之姿。洪力行评此诗:“一、二画得出之景,三、四画不出之情,妙在将出处画不出之情,亦即借图上所画云景摹想,方是题图,不只评论安石。”^⑤此评既道出“晴云”元素在凸显谢安“不出之情”上的关键作用,也反映了洪氏对画面关键元素与题画咏史诗关系的思考,他认为诗歌对关键元素的展现有助于题画者更好地呈现画作意旨,诗歌只有做到这一点,方是真正的“题图”。

形韵、形神关系是古代画论重要内容。上古时期,人们已有“画,形也”^⑥的认识。魏晋南北朝时期对形的认识愈加深入,提出了“传神写照”的观点。宋代士人围绕这种关系,形成了更深入的画论。《宣和画谱》卷5:“故画人物最为难工,虽得其形似,则往往乏韵。”^⑦陈郁《藏一话腴》卷下:“盖写其形必传其神,传其神必写其心;否则君子小人,貌同心异,贵贱忠恶,奚自而别,形虽似何益?故曰:写心惟难。”^⑧由这些画论可知,画者对人物的塑造重在其神韵,并最终坦呈其心,只有如此才能表现人物的主要特征与心理世界。当然,形与神韵的关系并非相互对立,而是有机统一的,这是因为神韵即人物的鲜活状态与神情风韵是画家通过形的描绘实现的,换言之,人物形态是展现神韵的根本。

由于历史画主要以古代人物为主体,因此诗人在品鉴画作、进行题画咏史诗创作时,往往深受上述画论影响,注重刻画古人形态,以形展现其神情风韵与独特个性。如赵楷有《览梦得所藏李伯时画吴中三贤像因各书绝句》三首,其二《张翰》:“西风渐渐动高梧,目送浮云悟卷舒。自是归心感秋色,不应高兴为鲈鱼。”其三《陆龟蒙》:“杞菊萧条绕屋春,不教鹅鸭恼比邻。满身花影犹沉醉,真是江湖一散人。”^⑨李

① [英]彼得·伯克著,杨豫译:《图像证史》,北京:北京大学出版社,2018年,第10页。

② [德]克里斯托夫·武尔夫著,陈红燕译:《人的图像:想象、表演与文化》,第57页。

③ 北京大学古文献研究所编:《全宋诗》第27册,第17822页。

④ 朱熹著,郭齐、尹波编注:《朱熹文集编年评注》,福州:福建人民出版社,2019年,第719页。

⑤ 洪力行:《朱子可闻诗集》卷5,见朱熹著,郭齐、尹波编注:《朱熹文集编年评注》,第720页。

⑥ 郭璞注,邢昺疏:《尔雅注疏》,北京:北京大学出版社,1999年,第73页。

⑦ 王群栗点校:《宣和画谱》,第50页。

⑧ 陈郁:《藏一话腴》,《景印文渊阁四库全书》第865册,第570页。

⑨ 北京大学古文献研究所编:《全宋诗》第33册,第21277页。

公麟尤工人物画,“能分别状貌”^①。赵楷为徽宗第三子,“性极嗜画”^②,这种素养使其在品鉴画作、创作题画咏史诗时更具慧眼。前诗抓住“目送浮云”这一形态,集中展现张翰在西晋危机四伏的时代环境中体察浮云之变,进而体悟人生出处舒卷之道的神态,富有韵致;后诗则凸显了陆龟蒙“满身花影”这一雅致形态,描绘了其沉醉花间、恣肆任意的“散人”风神与个性。又如叶茵《岑参醉落魄图》:“醉里沉思世道危,不堪著眼只攒眉。空留忠愤声名在,不见招归旧日诗。”^③面对图画中的岑参形象,作者抓住其关键形态——“攒眉”,展现岑参落魄不遇的遭际与忧心社稷的品质。由这些诗作可见,注重历史人物形态描绘,以之展现其神韵、个性与品质等,是题画咏史诗比较鲜明的倾向。

历史是由不同叙述系统承载的,除了以典籍著述为主的文本系统外,“图画历史”也是值得关注的叙述系统之一。不过与一般文本叙述相比,“图画历史”叙述有其独特性,它是画家立足历史知识,同时又加入主观认识与想象所形成的具象、可视化叙述。这种叙述特性既决定了其展现的以古代人物、故事为主的历史形态要更为可感形象,也导致了其呈现内容并非严谨的历史,而是一种合情、合理的历史。作为图画“观看”产物,一些题画咏史诗就鲜明体现了这种“图画历史”特性。如林敏功《书吴熙老醉杜甫像》:“清晨出寻酒家门,蹇驴破帽衣悬鹑。年年碧鸡坊下路,野梅官柳惯寻春。酒钱有无俱醉倒,改罢新诗留腹稿。儿童拍手遮路衢,拾遗笑倩旁人扶。百年风雅前无古,沈宋曹刘安足数。后来一字人难补,君莫笑渠作诗苦。”^④虽然骑驴醉酒是杜甫日常生活中的重要方面,但林诗呈现的历史场景要更细致生动。又如刘辰翁《文姬归汉图》描写蔡琰归汉时情景:“胡笳日听心自哀,天遣前朝汉使来。穹庐抱子送于野,欲去欲住真难哉。大儿牵衣小儿乳,割乳分携泪如雨。放马儿啼渐不闻,肠断一如初遇。画图巧画欲无声,不尽贤王母子情。”^⑤据《后汉书·列女传》:“(蔡琰)在胡中十二年,生二子。曹操素与邕善,痛其无嗣,乃遣使者以金璧赎之。”^⑥对比《后汉书》的简略记载,该诗根据图画形成的叙述极为细致,充分展现了蔡琰与幼子分别时的场景、心情。这种叙述虽是作者充分想象的结果,但更契合当时境况与人心。由二诗可知,题画咏史诗的叙述虽总体上契合历史,但带有想象性、虚构性,要比一般的历史文本叙述更具情理,所展现的历史形态更细致生动,这种特征的形成和“图画历史”的特性息息相关。

图画是空间艺术,无法按时间流程去展现相关内容,而历史则是在时间流动中得以呈现的,这种冲突使得历史画不得不“选择最富于孕育性的那一顷刻”^⑦进行补救。但纵使如此,“图画历史”在表述方面仍存在缺陷,即无法在历时性思维下展现历史因果与逻辑关系,进而形成对历史的深刻认识。题画咏史诗要弥补“图画历史”的缺陷,一方面需要从历时性角度关联相关史实,构建富有历史因果与逻辑关系的链条,从而更充分地揭示画面中“最富于孕育性的那一顷刻”的历史意蕴;另一方面,诗人在创作时也可以采取直接议论方式,揭示图画深意。如曹勋《题幸蜀图》:“曾读开元天宝间,四时风月不教闲。常联玉辇游清夜,岂意崎岖蜀道难。”^⑧尾句中的“崎岖蜀道难”是图画展现的玄宗幸蜀“那一顷刻”,为便于人们了解其中蕴含的历史因果与逻辑关系,诗人在前三句关联玄宗不曾停歇的娱乐狂欢,巧妙道出其幸蜀的

① 王群栗点校:《宣和画谱》,第75页。

② 邓椿:《画继》卷2,《景印文渊阁四库全书》第813册,第507页。

③ 北京大学古文献研究所编:《全宋诗》第61册,第38220页。

④ 北京大学古文献研究所编:《全宋诗》第18册,第12227页。

⑤ 北京大学古文献研究所编:《全宋诗》第67册,第42493页。

⑥ 范曄:《后汉书》卷84《列女传》,北京:中华书局,1965年,第2800页。

⑦ [德]莱辛著,朱光潜译:《拉奥孔》,北京:人民文学出版社,1979年,第83页。

⑧ 北京大学古文献研究所编:《全宋诗》第33册,第21198页。

可悲结局源于自身的荒政。又如朱子仪《访戴图》:“四山摇玉夜光浮,一舸玻璃凝不流。若使过门相见了,千年风致一时休。”^①该诗认为王徽之夜乘小舟,至戴门而不前,这些行为均是乘兴之举。若一旦见戴,其行便为失兴,千年风致便会荡然无存。这种议论别有趣味识见,与画面形成了完整互补,使“那一顷刻”更具意味,更好地弥补了“图画历史”的不足。

虽然“图画历史”有其独特的媒介特性与叙事特质,但作为历史叙述系统的组成部分,同样要遵循古代史学的基本原则。中国历史典籍丰硕,导致这种状况的根本原因在于古代社会极为重视历史的垂鉴经世功能。伴随着文治策略的确立,宋代统治者更重视这种历史功能。宋太宗云:“朕性喜读书,开卷有益,每见前代兴废,以为鉴戒。”^②宋真宗尝曰:“经史之文,有国家之龟鉴,保邦治民之要。”^③这些言论多被视作“祖宗圣训”,说明以史为鉴、经世致用的史学功能已被抬升至前所未有的高度。其后,司马光编著的《历代君臣事迹》被神宗赐名《资治通鉴》,更证明了宋代对历史功能的认识已日趋集中于史鉴论方面。史鉴论本质上反映的是人们对待历史的一种解读、阐释视角,即看待历史要从以史为鉴、有资于世的向度进行考察。郭若虚《图画见闻志》:“盖古人必以圣贤形像,往昔事实,含毫命素,制为图画者,要在指鉴贤愚,发明治乱。”^④米芾《画史》:“古人图画无非劝戒。”^⑤由二人所论可知,作为历史叙述系统的构成部分,“图画历史”亦需遵循以史经世垂鉴的原则。

题画咏史诗作为对历史画的诗体阐释与解读,自然会受到这种原则的影响,这在以唐玄宗、杨贵妃逸事图为“观看”对象的诗作中得到集中体现。此类逸事图画在盛唐时就已产生,如据《宣和画谱》卷5、卷10,唐张萱有《明皇纳凉图》《虢国夫人夜游图》,陈闳有《明皇击梧桐图》,李思训有《明皇御苑出游图》等。盛唐社会繁荣,生活安逸,统治者注重以绘画展现盛世气象与富贵生活。从这个角度讲,此类图画主要是为反映统治者富贵闲适的宫廷生活而绘制的,很难说有讽谏之旨。由于这类宫廷生活题材涉及“皇帝”“贵妃”“奢侈生活”等话语,容易激发文人的政治想象,因此伴随着史鉴论向“文”化系统的全面渗透,宋代士人一方面继续创作此类图画,另一方面在观品玄宗与贵妃逸事、创作题画咏史诗时,注重挖掘图画具有的戒鉴作用,探寻社会兴衰治乱之因,讽刺、批判统治者。如晁说之《题明王打球图》:“阊阖千门万户开,三郎沉醉打球回。九龄已去韩休死,无复明朝谏疏来。”^⑥该诗语辞辛辣,讽刺玄宗晚年疏远贤能、拒绝纳谏的行径。危稹《题杨妃牙痛图》:“痛入香腮是不禁,三郎心痛亦何深。当时更有唇亡处,自是君王不动心。”^⑦此诗以贵妃牙痛之事发端,批评玄宗荒淫好色,使社稷陷入危亡之境而无动于衷。刘克庄《明皇按乐图》^⑧充分描写了玄宗“掖庭无事方邀嬉”的历史场景,再现了其醉生梦死的浮靡生活。其结尾云:“惜哉傍有锦绷儿,蹴破咸秦跳河陇。古来治乱本无常,东封未了西幸忙。辇边贵人亦何罪,祸胎似在偃月堂。”偃月堂为李林甫的堂名,据载“(李)每欲排构大臣,即居之,思所以中伤者”^⑨。该诗认为统治者奢侈浮靡的生活表象背后,多关联着当时忠贤被黜、奸邪得志的政治生态。诗中“广平策免曲江去,十郎谈笑居台司”,正是这种政治生态导致了安史之乱的爆发,决定了唐朝的治乱之变。上引诗歌虽

① 北京大学古文献研究所编:《全宋诗》第55册,第34312页。

② 江少虞:《宋朝事实类苑》卷2《祖宗圣训》,上海,上海古籍出版社,1981年,第21页。

③ 江少虞:《宋朝事实类苑》卷3《祖宗圣训》,第28页。

④ 郭若虚撰,王其祯校点:《图画见闻志》,第3页。

⑤ 米芾撰,谷赞校注:《画史》,太原:山西教育出版社,2018年,第53页。

⑥ 北京大学古文献研究所编:《全宋诗》第21册,第13735页。

⑦ 北京大学古文献研究所编:《全宋诗》第51册,第32193页。

⑧ 北京大学古文献研究所编:《全宋诗》第58册,第36242页。

⑨ 欧阳修、宋祁:《新唐书》卷223《奸臣上》,第6345页。

然观点不一,但都体现了探究治乱、以史为鉴的用意。

结 语

在文治国策下,宋代“文”化系统发生了重要增容,图画已成为该系统的有机组成部分,这种变化促成了士人的图画史意识。在此情况下,题画咏史诗自然以历代画家及其相关绘事为关注对象,这种题材属性决定了它有助于弥补画史之阙,丰富画家作品研究,把握宋代历史画的新变与转向。“观看”作为切入图画的路径与方式,影响了题画咏史诗的文本叙述,使其能够对图画进行充分的历史联想与构建,形成深刻的历史叙述与认知;同时,“观看”也是一种时代文化行为,决定了题画咏史诗的趋同化倾向。历史图画具有双重属性,“图画”属性使题画咏史诗注重描写画面关键元素,刻画历史人物形态;“图画历史”属性决定了此类诗所展现的历史是一种合情合理史,带有一定的想象性、虚构性。图画是空间艺术,这种性质导致了“图画历史”在表述方面存在欠缺。题画咏史诗为弥补这种欠缺,注重构建富有历史因果与逻辑关系的链条,揭示画面“那一顷刻”的历史意蕴。当然,“图画历史”也需遵循古代史学经世垂鉴的原则,以唐玄宗、杨贵妃逸事图为“观看”对象的题画咏史诗就证明了这一点。总之,题画咏史诗既是图画文本系统的重要组成部分,也是古代咏史诗比较重要的类别,充分反映了图画、历史与诗歌的交融,具有鲜明的文艺交叉研究价值,值得挖掘。

Painting, History and Poetry: Song Dynasty Historical Poems on Paintings from the Perspective of Pictorial Studies

Wei Chunxi

Abstract: Under the policy of civil governance, painting became an integral component of the cultural system in the Song dynasty, fostering a strong art-historical consciousness among literati. Historical poems on paintings, which focused on past painters and artistic activities, helped bridge gaps in traditional art history while capturing new shifts in Song history paintings. As a cultural practice of the era, “viewing” served as a critical approach to engaging with art, not only shaping poetic narratives to generate profound historical insights, but also contributing to a convergence in poetic composition. The “pictorial” dimension of history paintings prompted poets to detail key visual elements and capture the deportment of ancients. Conversely, the “pictorial representation of history” introduced a degree of imagination and fictionality. To compensate for limitations in direct historical expression, these poems constructed logical causal chains to reveal the deeper resonance of “that pivotal moment” captured on canvas. Ultimately, as evidenced by relevant works, the “pictorial representation of history” adhered to the traditional historiographical principle of using history as a mirror for governance.

Keywords: pictorial studies; Song Dynasty; historical poems on paintings; viewing; “pictorial representation of history”

【责任编辑:张慕华;责任校对:张慕华,全广秀】