

知识传统的交错与张力

——作为文学事件的苏门文人《三马图》唱和

范金晶

内容提要 北宋中后期的一组《三马图》唱和，展现出苏门文人群体中的文学生态。他们在唱和中进行了关于韩干、“骨”与“肉”的争论，虽然“瘦”的伦理美学依然有其追随者，但新的文人画理论正在诞生。苏门文人关于绘画的讨论，显现出文人士大夫视野正在侵入传统上为专门之学的绘画领域。而杜甫诗句的持续影响，正是文人传统之于绘画传统的张力表现。两种知识传统并非简单的前后相继，它们之间的交错与张力，是解读宋代题画唱和的艺术史背景。

关键词 题画诗；唱和；知识传统；北宋

一组唱和其实是一场互动中的文学事件，每位作者都在其中通过诗歌产生交互，表达和交流彼此的文艺观念。中唐以后，题画诗数量渐增，至北宋已蔚为大观，而题画唱和，是北宋中后期题画诗写作中的重要表现形式。若将观察对象从一首诗扩大到一组唱和，应当会为题画诗研究带来新的视角。目前解读题画诗，通常是从写作方式、诗画关系、文人艺术观等方面进行讨论，较少关注其艺术史背景。但题画诗其实是文学与绘画两种艺术门类相结合的产物。北宋中后期正值艺术史上的关键节点，富有中国特色的文人画理论，其核心观念正是在北宋中后期文人群体的互动中生成。北宋元祐二年（1087），因李公麟收藏的一幅韩干《三马图》，引发了苏门文人群体的一次集体唱和^[1]。这组唱和得到了不少研究者的关注，其中衣若芬注重阐发其作为“一组唱和”却旨趣各异的创作现象与夹叙夹议的书写特质；张高评则以苏黄关于韩干、李公麟的画马诗为例，讨论宋代题画诗在表现诗画关系中的拓展与新变^[2]。在本场文学事件中，唱和的创作主体为苏门文人群体，讨论内容与创作节点可上溯至杜甫论韩干，后延展至文人画理论之生成，从此视角来看，前人讨论似有未尽。因此，本文拟从此次题画唱和入手，观察不同作者的艺术观念如何

在互动中得到立体呈现，以及争论背后文人传统与绘画传统在北宋中后期发生的交错与张力。

一 群体角色：动力者与追随者

一次唱和不仅仅是一组诗歌文本，还是一场文学事件。随着时间推移，更多诗人参与进来，通过诗歌对相应主题发言，使唱和有时成为文学技巧的微型竞赛，有时又成为艺术观点的“研讨会”，当然，也不妨有时成为社交场合的优雅装点。

《三马图》唱和中的首唱为苏辙。李公麟藏有韩干《三马图》，苏辙因作《韩干三马》，据苏轼诗题，应当是题于图上。随后黄庭坚作《咏李伯时摹韩干三马次苏子由韵简李伯时兼寄李德素》，这是他第一次次韵，此时他尚未读到苏轼诗。随着苏轼作《次韵子由书李伯时所藏韩干马》，引起了更大规模的唱和，不仅黄庭坚再次次韵，苏颂、刘攽、王钦臣也纷纷次韵。王钦臣诗题虽为“次韵苏子由”，然而从诗中“翰林相继写高韵”^[3]，应作于苏轼诗之后。可见，苏轼拥有极大的影响力，他对文学事件的参与往往会引发更大规模的唱和。最为典型的例子，是元祐时苏轼作七古《武昌西山》追忆黄州，和者竟达三十余人，以致他不能一一和

答，唯有再次韵一首为谢。

这组诗所讨论的第一个话题关乎马的写作传统。马首先是一种物色，它形象俊美，孔武有力，因此有着神马、龙种的传说。在冷兵器时代，马是重要的战争工具。作为有能力者，它的功能性也得到关注。马群中既有日行千里而不殆的骐骥之才，也有大量平庸无奇的厩中驽骀。由此，以千里马的识别与筛选、千里马与凡马的对比、千里马的际遇等为主题，衍生出伯乐相马、伯乐哭千里马等一系列故事。而“马”与“人才”这种比喻性的定向联系，也成为稳定的文学传统，如李贺借咏马自况的组诗《马诗二十三首》，“无人织锦韉，谁为铸金鞭”^[4]“向前敲瘦骨，犹自带铜声”^[5]，抒发身为骐骥之才却志不得伸的郁结。

诗歌主题由咏马拓展到论画马始于杜甫，他创作了《天育骠图歌》《题壁上韦偃画马歌》《丹青引》《韦讽录事宅观曹将军画马图歌》《画马赞》等题画诗。由以叙述、抒情为主的咏马到出现“干惟画肉不画骨，忍使骅骝气凋丧”^[6]的艺术评论，在诗歌史上的确是种创新。但传统主题自有其力量，它很容易成为写作程式，让作者在没有新颖构思时，可借它的话题和议论发言。当然，并不是每首将马与人才联系在一起的诗歌都是套语，但相较于创新来说，它确实更加容易。在这组唱和中，黄庭坚未读到苏轼诗前的第一首次韵诗，便有“千金市骨今何有，士或不价五羖皮”^[7]，由马之神骏论及人才际遇，而苏颂诗末四句“从来神物不常有，未遇真赏何人知。君不见开元厩马四十万，作颂要须张帝师”^[8]，王钦臣诗首四句“天闲不遇头亦垂，真性本不求青丝。由来奇骨类奇士，立见具似囊中锥”^[9]，也都沿袭着对于马的写作传统，谈论人才的不遇。

苏轼熙宁十年作《书韩干牧马图》，描绘了牧马千里的辽阔景象，张耒和作《读苏子瞻韩干马图诗》，可能受唱和牵制，和诗未能充分表达自己关于马的经验与看法，张耒复另作一首《再和马图》，叙述自己年轻时与一匹良马的故事，并借惋惜其境遇来慨叹人才不遇。从叙事性与抒情性来说，《再和马图》是一首更像唐诗的诗，在此诗中，张耒并未进入艺术观点的讨论，而急于抒写个人

经验，并沿袭咏“马”题材惯常的书写程式，嗟叹在“人尽乘船马如狗”的“楚乡水国”^[10]，良马怕是不得施展、郁郁而终吧。黄庭坚第一首次韵诗“千金市骨今何有，士或不价五羖皮”^[11]，同样慨叹良才不得其用，但他对苏轼的话题反应敏感而迅速，在第二首次韵诗中立刻转入对韩干艺术观念的评论。

这组诗讨论了两个画家：韩干与李公麟。讨论韩干画马的有苏辙、苏轼、黄庭坚、刘攽。黄庭坚诗不是单论韩干，而是讨论苏轼诗引发的关于艺术观念的争论，并表达自己的观点。刘攽的“此间三马皆国马，瑰姿逸态成崛奇”^[12]等数句只对画面作简单描述，其实没有做艺术评论。讨论李公麟的有苏辙、苏轼、黄庭坚、苏颂、王钦臣。苏辙诗中，李公麟仅作为韩干“非画师”的评论者出现。苏轼赞李公麟“吏隐”为有道，黄庭坚则更进一步，称李公麟沉迷绘画、不求人知的生活方式为“画隐”，其他诸诗则仅述李公麟作画而已，并未从现象描述上升到更加深刻的现象评论或志向表达。

这组唱和折射出苏门文人群体中的一个有趣现象：苏轼喜爱发表观点，尤其是艺术评论，在群体中扮演了一个“动力者”的角色。众所周知，苏轼在苏门文人群中居于领袖地位，而在诗歌唱和中，他通过不断抛出新话题、新观点，展现了他自身对绘画的喜好。并且，由于苏轼受到的普遍关注，使得群体中“动力者”的作用能够借其影响力得以充分施展，波及范围远不止四学士、六君子。

愿意应和苏轼，使得文学唱和能够发生的诗作者，可以说是群体中的“追随者”。追随者以其才学高低，而在唱和中享有不同程度的发言权。以此组唱和为例，相对而言，苏颂、刘攽二诗立意造语稍弱，应酬色彩大于文学意趣，他们无意追踪诗歌前沿，而只将传统的文学程式敷衍成诗。黄庭坚则不同，他的第一首次韵诗侧重描写骏马风神，并赞扬李公麟“画隐”的逍遥自足。但他敏感地意识到苏轼诗以评论韩干为中心，遂再次韵一首回应。黄庭坚其实早已超越了“追随者”，成为苏轼重要的“对话者”。而他更是一名成就卓异，甚至不亚于苏轼的重要诗人，只是在当时元祐文士中，他的确

不曾拥有苏轼那样广泛的影响力。比如黄庭坚元祐二年作《双井茶送子瞻》，得到苏轼和答后复叠次韵作《和答子瞻》。苏轼次韵两次后便停止，黄庭坚却又以怀念苏轼以及送茶孔常父、孔毅父等名义多次次韵，最终作诗多至八首。虽然黄庭坚热衷于次韵的诗歌游戏，并主动多方出击，但得到的响应终究有限，与众人主动和答苏轼不可同日而语。虽然苏轼也常常和答他人诗歌，但跳出一次次具体唱和，并从总体上考察文人群体中的角色分配，苏轼的确堪称群体中的“动力者”。

二 误读与共识：关于“骨”与“肉”的争论

在这组唱和中，众人的艺术观念是另一个颇有趣味的话题。由于诗歌语言含混多歧，作者之意不如说理文那样透辟、显豁，不仅现代读者必须仔细斟酌，唱和的参与者们也未必充分理解彼此，而不可避免地发生着误读。

苏辙《韩干三马》前十二句描述了画中三马的不同状态，接着发表评论：“画师韩干岂知道？画马不独画马皮。”^[13]暗示韩干不仅仅追求“皮”——表面的形似，还画出每匹马争先时的腹中心事，重在马的神情意态。但画家李公麟对苏辙评论看法如何呢？他笑而不语，只告诉苏辙，韩干可并非“画师”！诗歌到此戛然而止。

苏轼《次韵子由书李伯时所藏韩干马》可分为四个段落：他大概是在省中值班时，得睹李公麟所绘朔方天马。他并未如苏辙一般细描画面，而只用短短六句形容天马雄姿。接下来四句称赞李公麟“有道”，最后接续苏辙的话题，谈论对韩干的看法。在二十句的诗歌内容中，四个段落按句数分别占据4-6-4-6的篇幅，其中后两段内容如下：

伯时有道真吏隐，饮啄不羡山梁雌。丹青弄笔聊尔耳，意在万里谁知之。干惟画肉不画骨，而况失实空留皮。烦君巧说腹中事，妙语欲遣黄泉知。君不见韩生自言无所学，厖马万匹皆吾师。^[14]

最后六句的艺术评论在诗歌整体结构中非常重要，它集中讨论了一个问题：韩干的画究竟怎么样？

“干惟画肉不画骨，忍使骅骝气凋丧”^[15]是杜甫对韩干作出的评论，因为看起来有批评意味，究竟该如何理解也议论纷纷^[16]。其实苏轼的画马诗写作，从起始便在杜诗影响之下。熙宁二年，苏轼在长安见曹霸《九马图》而作《九马图赞》，其叙曰：“长安薛君绍彭，家藏曹将军《九马图》，杜子美所作诗者也。”^[17]即杜甫《韦讽录事宅观曹将军画马图歌》。此诗的“干惟画肉不画骨”，一种解法是苏轼真的认为韩干画马“不画骨”。但如此似有贬韩之意，末两句又赞韩以天马为师，前后之意始终未洽。何况苏轼还在别处写道：“先生曹霸弟子韩，厖马多肉尻厓圆，肉中画骨夸尤难。”^[18]“龙眠心中有千驷，不独画肉兼画骨。”^[19]“杜陵评书贵瘦硬，此论未公吾不凭。短长肥瘦各有态，玉环飞燕人谁憎。”^[20]可见苏轼的看法一直比较统一，就是韩干和李公麟都“不独画肉兼画骨”。他并不认为“肥”是缺点，并以玄宗马厖的实况为韩干辩解。因此笔者认为，在这首诗中出现的杜甫成句，应当视作“引用”。苏轼在此引用杜甫成句，恰恰是为了反驳世人通常的看法：画家作画往往“意在万里”，但又有“谁知之”？杜甫评论韩干尚有如此误解，不要说那些描绘失实或空绘皮相的画家了，李公麟为韩干作出“非画师”的辩护，方道出韩干腹中所想。毕竟韩干师法的并非什么图绘制式，而是马厖中真实生动的天马。

苏轼次韵之后，黄庭坚又创作了第二首次韵诗。前八句调动“马”的写作传统，精心描绘了气骨不凡、精神抖擞的天马，很明显，所描绘的是元祐元年于阗所贡“凤头驄”与青唐吐蕃所贡“锦膊驄”。中四句叙述出李公麟由赞叹天马之神骏，而在韩干身后“领略古法生新奇”，图绘天马风姿的过程。末八句最为关键：

曹霸弟子沙苑丞，喜作肥马人笑之。李侯论干独不尔，妙画骨相遗毛皮。翰林评书乃如此，贱肥贵瘦渠未知。况我平生赏神骏，僧中云是道林师。^[21]

夹叙夹议，以每人二句的篇幅，分别点出韩干、李公麟、苏轼、自己的艺术观念，而这转述中其实包含着黄庭坚对李公麟和苏轼艺术观念的理解与评论：韩干的确遭遇了“肥”的议论，但李公麟却认

为他“妙画骨相遗毛皮”。而黄庭坚自己最看重的，乃是画中风神：如同九方皋相马略其玄黄、支道林蓄马爱其神俊，皮相层面的肥瘦无关紧要，重要的是马的骨气精神。

黄庭坚还将书法领域的肥瘦论引入讨论。杜甫《李潮八分小篆歌》说“书贵瘦硬方通神”^[22]，苏轼在《孙莘老求墨妙亭诗》中反驳道：“杜陵评书贵瘦硬，此论未公吾不凭。短长肥瘦各有态，玉环飞燕人谁憎。”^[23]在此联中，黄庭坚之意似乎显得过于跳跃：“乃”字何解？“渠”字指谁？这两个问题是理解句意的关键。“乃”可解为“才”、“竟”，也可解作“就”。“渠”可能泛指他人，也可能指苏轼。若解为“才”或“竟”，此句与前后便形成转折关系。只有解作“就”，李公麟、苏轼、黄庭坚自己的看法才能形成递进关系，“况我平生赏神骏”的“况”才显得较为合理。这里折射出黄庭坚对他人艺术观点的理解，他认为李公麟和苏轼都与自己持同样看法。在陈述了李公麟的论点后，黄庭坚又以苏轼关于书法的评论作为证据，并对苏轼说：他人评论往往贱肥贵瘦，停留在皮相的层面，其实他们不知道什么才是最重要的。

在这组诗中，苏轼表达的看法仅仅是“肥”并非缺点，肥与瘦都是不同的姿态罢了。黄庭坚也并未将“肥”看做缺点，但他提出了更加深刻与内在的标准——骨气精神，并由此将肥与瘦都归为表象，否认讨论它们的必要性。所以，苏轼的看法未必会导向黄庭坚的看法，他们并不完全一致，但在黄庭坚的理解中，李公麟、苏轼都与自己抱持着同样的艺术观点。在苏门文人团体中，的确是黄庭坚最为强调内在本质，容易在论文学、艺术时上升到“道”的层面。在他眼中，韩愈、杜甫、苏轼，都是“胸中有万卷书，笔下无一点尘俗气”^[24]。另外，对肥瘦的选择与评价，其实不仅是绘画理论问题，更关系到人们的文化心理。

在中国历史中的大部分时刻，“瘦”都是更加正确的伦理美学。关于这一点，苏门文人团体中张耒的看法很具代表性。张耒曾对韩干画马的“肥”“瘦”“骨”“肉”发表了不少看法，创作了《读苏子瞻韩干马图诗》《萧朝散惠石本韩干马图马亡后足》等诗歌。在张耒眼中，韩干马堪称“苦

肥”——“肥”，已然成为韩干马的问题。张耒认为，韩干马之所以这么肥，是因为他选择的模特开元天马“养之罕用食之丰，力不曾施空长肉”^[25]，暗示肥马是当时耽溺享乐之政治风气的表征。安史之乱的最终爆发，证实了“肥”相较于“瘦”的原罪。张耒同意苏轼为韩干所作的辩解，也承认韩干马“肉中藏骨以为奇”^[26]，但他依然责怪韩干：为什么要选择图绘安逸的肥马，而不是伦理上更胜一筹、在故事中落难受苦的瘦骨骐骥呢？

瘦的伦理美学影响深远，在这组诗中松动的判断尺度，以及文人艺术家的理论创新，很容易便被忽略了。苏门群体几个月后又有一次关于画马的唱和，其中黄庭坚作《和子瞻戏书伯时画好头赤》。恰似延续着关于骨与肉的讨论，黄庭坚写道“李侯画骨不画肉”^[27]，任注认为是对杜甫“干惟画肉不画骨”的反用。实际上这句诗有一处关键异文，影宋乾道本《豫章黄先生文集》中该句作“李侯画骨亦画肉”^[28]。如果用“不”，是称赞李公麟画马妙在骨相，暗含贬斥画肉之意；如果用“亦”，则骨、肉兼重，并无贬斥，也谈不上对杜甫的反用了。任渊作注本来参考了《文集》，且注重借助真迹、石刻等来校勘异文，但此处他并未采用《文集》中的版本，也并未在注中作出任何存在异文的提示，说明他认为“亦”是错误的。日本五山时期的抄物《帐中香》便是作此理解，认为“不字作亦字，与天社注议相违”，当“校作不字”^[29]。之后山谷集的诗注系统都刊作“不”，没有人想到，也许“亦”才是山谷原意，也许黄庭坚并不认为“画肉”是缺点，而习惯性地滑入“瘦”的伦理美学。

“骨”与“肉”其实是绘画品评中的常见概念。东晋顾恺之的《魏晋胜流画赞》便称赞图绘“有骨法”“有奇骨”^[30]。而在品评顾恺之、陆探微、张僧繇三家的争论中，唐张怀瓘《画断》集众论之大成，认为“评者各重其一，皆为当也”^[31]，并总结说“象人之美，张得其肉，陆得其骨，顾得其神，神妙亡方，以顾为最”^[32]，最终被张彦远《历代名画记》引用为三家定评，终结了争论。但在本组唱和中，并没有体现出多少绘画理论的影响，而主要是对儒家伦理性文艺美学的超越，虽然这超越和创新也轻易便被忽略了。

三 士大夫观念的侵入： 两种知识传统在北宋中后期的交错

在本组唱和中，苏门文人还进行了关于画工、画师、画隐的讨论，也展现出不同于以往绘画理论的特点，这些特点正是后世所总结的文人画理论的核心观念。上文谈到，苏辙《韩干三马》结尾戛然而止，给读者留下许多疑问：李公麟为何对苏辙的评论笑而不语，并告诉苏辙韩干并非画师？他如何评论韩干？若称韩干为“画师”，是有贬损意味吗？虽然诗中显示，李公麟并不认为称韩干为“画师”是褒扬，但苏辙曾在别处写道：“我非画中师，偶亦识画旨。”^[33]可见苏辙是将画艺高超、堪作他人师的画家称作“画师”。“画师韩干岂知道”^[34]不但并非贬损，反而是在用“画师”来称赞韩干。

苏轼也常常写到画师，不但并无贬义，反而将画师与诗人共列：“古来画师非俗士，摹写物象略与诗人同。”^[35]“古来画师非俗士，妙想实与诗同出。”^[36]不过苏轼使用“画工”时的确有贬义。他称赞燕肃绘画“已离画工之度数，而得诗人之清丽”^[37]，又提出“士人画”来与“画工画”对比：“观士人画，如阅天下马，取其意气所到。乃若画工，往往只取鞭策皮毛、槽枥刍秣，无一点俊发，看数尺许便卷。”^[38]吴道子为“画圣”，是《历代名画记》中记载的唯一一位画价堪比魏晋绘画的晚近画家，也是朱景玄《唐朝名画录》中唯一一位被列于神品之上的画家。苏轼也知道这一点，也曾说过“诗至于杜子美，文至于韩退之，书至于颜鲁公，画至于吴道子，而古今之变，天下之能事毕矣”^[39]，但若与王维相较，他还是认为王维更高一筹：“吴生虽妙绝，犹以画工论。摩诘得之于象外，有如仙翮谢笼樊。吾观二子皆神俊，又于维也敛衽无间言。”^[40]吴道子的地狱变虽然震撼，但“诗老”摩诘所绘的题材与趣味，才是苏轼更加中意的。

但是，从《憩寂图》公案便可见出，一般说“画师”还是含贬义的。元祐时苏轼与李公麟共作《憩寂图》并写道：“东坡虽是湖州派，竹石风流各一时。前世画师今姓李，不妨题作辋川诗。”^[41]“湖州”指文同，文同善画墨竹，因曾任职湖州而被称

为“文湖州”。苏轼意为，自己属文同墨竹一派，竹虽不及，但画石自忖过之，故言“风流各一时”。接着又指公麟前世为王维，推许他如王维般诗画兼擅，能将诗趣融入绘画。其实称举对方前世为著名诗人，已成为北宋诗歌酬唱中广泛使用的社交话语。虽然王维是诗歌大家，并自言“宿世谬词客，前身应画师”^[42]，但明白指称士大夫“前世画师”的并不多见。这也说明，苏轼的确是从诗画兼善的前辈诗人王维身上获取了关键的艺术观念。但这的确违背了人们的社会常识，有人由此议论苏轼言语不当，怎能“目伯时为前身画师”呢？因此黄庭坚特为苏轼辩护：“或言子瞻不当目伯时为前身画师。流俗人不领，便是语病。伯时一丘一壑，不减古人，谁当作此痴计。子瞻此语是真相知。”^[43]运用晋朝谢鲲“一丘一壑，自谓过之”的典故，来说明李公麟寄心深山幽谷的萧散之姿，自当与古代逸士高人同列。画师和诗人都是被逸情灵气所钟之辈，若将其与职业画匠同列，就过于愚昧不明了。

苏轼对这样的看法是比较不屑的：

昔阎立本始以文学进身，卒蒙画师之耻。或者以是为君病，余以谓不然。谢安石欲使王子敬书太极殿榜，以韦仲将事讽之。子敬曰：仲将，魏之大臣，理必不尔。若然者，有以知魏德之不长也。使立本如子敬之高，其谁敢以画师使之。阮千里善弹琴，无贵贱长幼皆为弹，神气冲和，不知向人所在。内兄潘岳使弹，终日达夜无忤色，识者知其不可荣辱也。使立本如千里之达，其谁能以画师辱之。^[44]

对于阎立本的“画师之耻”，苏轼提出了两种解决方案：一种如王子敬，以堂堂正正的昂然之气，驳斥谢安令其书榜的请求；一种如阮千里，不以身份地位为意，把音乐带来的欣悦放在首位，因此即使权贵下令，他也能够“神气冲和”地弹奏。无论是“子敬之高”还是“千里之达”，都要求主体以自身的精神修养来重新修正对此事的认知，克服“画师”身份所不可避免的被命令与被轻视、难以保持尊严的境遇。

在这组唱和中，苏轼并没有将李公麟称作画师，而是赞他有道，并将他“丹青弄笔”的生活方式称为“吏隐”。黄庭坚则进一步称之为“画隐”：

“李侯画隐百僚底，初不自期人误知。戏弄丹青聊卒岁，亦如阅世老禅师。”^[45]李公麟不是靠绘画为生、龟勉系之的专业画家，对他来说，绘画只是一种游戏，是消遣时间的优雅趣味，是他精神世界的外化而已。上述讨论中的观念，正是后世所追认的文人画理论的核心观念：将绘画看作堪与诗歌相提并论的艺术形式；将绘画技艺放在次要位置，认为主体的精神修养决定了图绘的艺术价值。

实际上，绘画是一门需要经过训练才能掌握的专业技艺，有其独立的知识传统。那么，有必要来考察一下绘画知识是如何生成的。魏晋南北朝直至唐代，绘画作品的收藏、保存与品鉴，一直在一群专业人士中进行，这个圈子与文学基本是不相重叠的。虽然时代久远，许多历史细节都已湮灭，但依然可以从存世资料中寻绎蛛丝马迹。

先秦两汉时期没有专论绘画的著作，图绘主要以壁画形制存在，宫殿、衙署、驿站、墓室等场所都绘有图画，如汉宣帝时曾绘十一功臣图于麒麟阁。这些图绘并非纯粹的感性形式，而承担着相应的社会功能。但壁画不易保存，留存至今的主要是墓室壁画。魏晋南北朝时书、画大兴，东晋桓玄“性贪好奇，天下法书名画，必使归己。及玄篡逆，晋府真迹，玄尽得之”。“玄败，宋高祖先使臧喜入宫载焉。南齐高帝科其尤精者，录古来名手，不以远近为次，但以优劣为差，自陆探微至范惟贤四十二人，为四十二等，二十七秩，三百四十八卷”^[46]。梁武帝又对这批画“尤加宝异，仍更搜葺”^[47]。可见，自桓玄搜罗书画，并篡夺晋室收藏后，这批书画在南朝统治者中代代相传。南齐谢赫所撰写的我国第一本绘画理论专著《古画品录》，便是在齐高帝所课四十二等的基础上进行的，南陈姚最《续画品》，也大概是奉命对皇家收藏进行整理品第的成果^[48]。自此专论绘画的文章、著作渐多，至唐张彦远《历代名画记》，无论篇幅、体制，均为绘画理论的集大成者。

梁朝钟嵘观察到：“观王公缙绅之士，每博论之余，何尝不以诗为口实，随其嗜欲，商榷不同，淄澁并泛，朱紫相夺，喧议竞起，准的无依。”^[49]可见，此时文学批评还处在“自由发言”的阶段，议论纷纷却缺乏共识。绘画批评同样如此，面对初

初发生美的自觉、终于走出汉代实用美术的绘画艺术，恰切的品鉴标准还有待建立。爱好绘画的统治者齐高帝首先对宫廷收藏作出品第，随后宫廷画家谢赫、姚最等在此基础上整理品鉴而成的《古画品录》《续画品》，成为关于魏晋南北朝时期绘画的基础品评与文献资料。唐五代时期画论渐多，虽然艺术观点未必一致，但有志于写作绘画理论的人，都会有意收集画论资料，并在思考前人观点的基础上写作，有着自己对绘画的判定标准与优劣谱系。如谢赫提出论画之六法，张彦远《历代名画记》延续六法的品评体系，并结合自己对上古、中古、近代、今人绘画的分类作出阐述，提出吴道子画乃“六法俱全，万象必尽”^[50]。画论作者或者是掌握绘画技能的专业画家，或者对绘画有特殊爱好，并有能力作出搜集、收藏与鉴别，其中皇家收藏与品鉴是其中的重要部分。他们的品鉴以绘画技艺为核心，重视技巧的精妙与绘画的艺术感染力。

随着时代发展，绘画的物质形态从秦汉时期的以实用壁画为主，逐渐发展到寺观、洞窟绘画，画屏也成为常见形制，唐五代时卷轴画开始逐渐流行。屏风方便移动，卷轴画便于携带，而战乱、家族兴衰等变故，都会带来收藏品的社会流动。例如由于安史之乱，一些画家从长安流落至成都，为谋生而暂寄于权贵之门，杜甫因此得以在成都看到曹霸画马。安史之乱还使得皇家收藏耗散颇多，而唐肃宗平乱后对绘画不甚宝贵，动辄赏赐贵戚，也导致不少绘画流落民间。张彦远家族世代好尚书画，名声传至宫廷，所鸠集的名迹被唐宪宗下诏进献，后又遭朱克融叛乱，其残余也几被劫掠一空。绘画作品的增多与流动性加强，使得普通士大夫也颇有得见图绘的机会，反映在文学上，便是题画诗创作自中唐以来大大增加，至宋代已蔚为大观。

北宋中后期的苏门文人群体，更是共享着对图绘的强烈趣味。他们对绘画有一定了解，不完全是门外汉，但又并非掌握绘画技艺的专门画家，他们以文人士大夫的身份，带着士大夫的精神烙印，以他们的方式吸收并生产着绘画知识。因此绘画知识的生成发生了一定变化，文人士大夫视野侵入了绘画领域。画家素来与工匠同列，即使是画家待遇优厚的徽宗朝，画家也只是在工匠中颇受重视，与科

举出身的士大夫相比自然远不能及。苏轼们再怎么喜好书画，似乎也无必要专门去学习和了解绘画谱系，更何况他们主体意识高涨，正待发表自己的绘画见解与理论主张。

与西方绘画相比，中国文人画有着特殊的品评标准与审美趣味，而北宋时期是中国艺术史上的关键节点。陈衡恪、滕固、高居翰、卜寿珊^[51]等都总结过文人画理论重视作者身份、强调业余性、风格上使用墨色及喜好特定题材等核心特征，并且认为文人画理论的外壳在北宋晚期便已形成。苏轼及其周围的文人群体，一方面提高了绘画在艺术中的地位，将绘画与诗歌相提并论，认为好的绘画能够像诗歌一样表现心灵，是主体精神世界的自然外化；另一方面，以文人价值观念重新判定在绘画中何为重要的价值，形似与技艺不再那么重要。当然，文人画理论的形成是一个长期的历史过程，但苏轼及其周围的文人群体，已经形成了文人画理论的一些核心观念，直至明代董其昌将其总结为复杂的理论，形塑了中国绘画的面貌。

四 杜甫的持续影响： 文人传统之于绘画传统的张力表现

争论由苏轼对杜甫“干惟画肉不画骨”的引用而引发，但其实在《历代名画记》中，杜甫的看法还被视作外行。张彦远甚至有些生气地评论道：“杜甫岂知画者？徒以干马肥大，遂有画肉之诮。”^[52]但在北宋后期的《宣和画谱》中，杜甫成为“真知画者”^[53]，俨然已被视作某种权威。它包括两层含义：一是在北宋晚期，杜甫在文学上已被视作诗歌最高成就的代表，甚至画家的风格及构思会被解释为来源于杜甫。例如，称李公麟绘画“以立意为先，布置缘饰为次。其成染精致，俗工或可学焉，至率略简易处，则终不近也。盖深得杜甫作诗体制而移于画。”^[54]二是杜甫诗歌被视作权威话语，成为画家留名历史的渠道和名声的来源。例如论画家韦偃：“世惟知偃善画马，盖杜子美尝有题偃画马歌，所谓‘戏拈秃笔扫骅骝，倏见麒麟出东壁’者是也。然不止画马，而亦能工山水、松石、人物，皆极精妙。岂非世之所知，特以子美之诗传

耶？乃如黄四娘家花，公孙大娘舞剑器，此皆因之以得名者也。”^[55]韦偃擅长多种绘画门类，而因杜甫题咏，世间遂流传其画马盛名，而不知其他，故《宣和画谱》断定，这声名正是来自杜甫诗歌。

与《历代名画记》相比，《宣和画谱》对诗歌和诗人的认识已经发生了重大转变。首先，《宣和画谱》重视诗歌的传媒作用，认为诗歌能够记录绘事，传播声名。正如通俗小说中常说的“以诗为证”，张士逊“曾此焚香动圣容”^[56]、不知名文士对画家童氏的题诗“能以丹青写外边”^[57]，成为事件发生过的证明。而诗歌对画家的称赞，常常成为《宣和画谱》画家价值的佐证。例如，周昉善画妇女，“其称誉流播，往往见于名士诗篇文字中”^[58]；因梅尧臣题诗，而认为胡瓌“定非浅浅人也”^[59]。梅尧臣、白居易等著名诗人的题品，更是有着巨大的传播效应，会增益画家的声名：“白居易诗名擅当世，一经题品者，价增数倍。题悦《画竹》诗云：‘举头忽见不似画，低耳静听疑有声。’其被推称如此，悦之画可想见矣。”^[60]诗人文士还是画家重要的阐释者，他们的诗句证明着画家的高贵人格，就像杜甫写曹霸“富贵于我如浮云”^[61]。著名诗人对画家的解读甚至左右了画家的后世形象，如杜甫《题壁上韦偃画马歌》使得人们以韦偃为画马名家，忘记了他还擅长图绘山水和人物。其次是将画与诗相提并论。《宣和画谱》用文士给杜甫“身轻一鸟过”补字的逸事来说明绘画中相似情境，隐含着将两种艺术等而视之的意图^[62]。并且，认为绘画的功用、构思、情致等均与诗歌相似，如常璩画画“独取播种、锁谏等事”，“亦诗人主文而诤谏之义”^[63]，宗室叔雒“每下笔皆默合诗人句法”^[64]。而画家“能作难写之状，略与诗人同”^[65]，黄齐“作《风烟欲雨图》，非阴非霁，如梅天雾晓，霏微晦霭之状”，“殆与诗人骚客命意相表里”^[66]。不少画家还会创作诗意图，这自然是因为他们胸次不凡，毕竟，如果没有“醉卧北窗下，自谓羲皇上人”的高致，又怎能选择并恰当地表现陶渊明这样的逸士呢^[67]？

杜甫诗对后世题画诗写作及文人的艺术观念有着巨大影响。在唐代诗人中，杜甫是较早大量创作题画诗的，题材也丰富多样：“六朝以来，题画

诗绝罕见。盛唐如李太白辈，间一为之。……杜子美始创，为《画松》《画马》《画鹰》《画山水》诸大篇，搜奇抉奥，笔补造化。……子美创始之功伟矣。”^[68]后人题画诗常借用杜诗语言，与杜诗形成互文关系，杜甫《戏题王宰画山水图歌》：“十日画一水，五日画一石。能事不受相促迫，王宰始肯留真迹。”^[69]黄庭坚便作：“但熙肯画宽作程，十日五日一水石。”^[70]杜甫《观曹将军画马图歌》：“曾貌先帝照夜白，龙池十日飞霹雳。”^[71]苏轼便作：“龙眠居士本诗人，能使龙池飞霹雳。”^[72]后世题画诗对歌咏主题的选择也会受到杜甫影响。不仅杜甫题咏的画作会更受关注，比如苏轼咏杜甫咏过的曹霸《九马图》，并在序中特意点出；李公麟因杜甫《天育骠骑图歌》而绘《天育骠骑图》，而黄庭坚作《题伯时〈天育骠骑图〉二首》。还有以杜甫诗意图，如柳仲远请李公麟绘杜甫《戏为韦偃双松图歌》诗意为《憩寂图》^[73]。而杜甫题画诗中的话题也不断引起后人讨论，比如“干惟画肉不画骨”^[74]在苏门文人群体中引发的争论。杜甫的题画诗还会成为文人群体艺术观念的来源，正如上文所论述的，杜甫“不专业”的艺术评论甚至比绘画专业人士在文人士大夫中的影响力更大。

其实还不仅如此，伴随着杜甫成为诗圣，对他诗歌的解释层出不穷。韩干是公认的画马名手，杜甫却作出“干惟画肉不画骨”的评论，显见的让人困惑，并且杜甫《画马赞》中又称“韩干画马，豪端有神”^[75]，因此不断引起讨论。石守谦将其梳理为以杜贬韩说和以杜赞韩说^[76]。在承认韩干艺术成就的人中，有人质疑杜甫对绘画的专业程度，如张彦远直接批评杜甫“岂知画者”；李公麟、苏轼、黄庭坚等则以对肥瘦文化美学的超越，来消解杜甫的论断；还有一派意见认为《丹青引》主要写曹霸，贬韩只是为了烘托主角，是一种写作技巧而已，也有人从创作时间的不同来解释《丹青引》与《画马赞》的差异。因为杜甫的诗歌成就与“诗圣”地位，也有不少人相信他在绘画上也有出色的鉴赏力，而因“干惟画肉不画骨”的论断批评韩干，黄伯思《东观余论》便称“曹将军画马神胜形，韩丞画马形胜神”^[77]。甚至有人极端地支持杜甫说法，怀疑和否认画界的认识，其中尤以王嗣爽在《杜

臆》中的意见为代表：“至韩之画肉，非失于肥，盖取姿媚以悦人者，于马非不婉肖，而骨非千里，则骅骝丧气矣。”^[78]

回到我们讨论的这组唱和，苏轼从自己对韩干马的感受出发，挑战了杜甫的论断。在韩干的时代，杜甫的批评无论从文学上还是艺术上都不甚重要，但随着时代变迁，杜甫逐渐成为人们心目中的一流诗人，他的看法也从初时无关紧要的“外行置喙”逐渐成为权威而有影响力的看法。并且苏轼挑战杜甫一事本身便证明，在诗人文士中，诗人杜甫关于绘画的意见比绘画“专业人士”更具备广泛的传播性与深远的影响力，而《宣和画谱》对苏轼画论的因袭^[79]证明苏轼的绘画批评对当时的美术史著作发生了巨大影响。这恰恰折射出北宋晚期是中国艺术史上的一个关键节点：伴随着士大夫观念对绘画领域的侵入，文人画理论开始兴起。杜甫题画诗在后世的持续影响，正是文人士大夫传统之于绘画传统的张力表现。

所以，当我们洞悉了文人传统与绘画传统在北宋中后期的交错，就明白不能一味以诗人与诗歌中的议论为是。北宋中后期两种知识传统的交汇，对中国传统绘画的终极形态产生了深远影响。当然，文人传统侵入后，传统绘画也并非简化到仅有表现精神世界的水墨山水，虽然理论上失语，但工笔画、金碧山水等绘画现象依然存在，只是在形而上等级中居于较低位置。而文人士大夫传统与绘画知识传统也并非简单地前后相继，两者间的交错与张力，是解读宋代题画唱和的艺术史背景。

[本文系四川大学创新火花项目“黄庭坚在两宋时期的经典化研究”（项目编号2018hhf-50）的阶段性研究成果]

[1] 这组唱和参与者六人，创作诗歌七首，分别为：苏辙《韩干三马》、苏轼《次韵子由书李伯时所藏韩干马》、黄庭坚《咏李伯时摹韩干三马次苏子由韵简李伯时兼寄李德素》《次韵子瞻和子由观韩干马因论伯时画天马》、苏颂《次韵苏子瞻题李公麟画马图》、刘攽《次韵苏子瞻韩干马赠李伯时》、王钦臣《次韵苏子由咏李伯时所藏韩干马》。除苏颂诗外，均收于孙绍远编《声画集》（《景印文渊阁四库全书》第1349册，台湾商务印书馆1986年版）卷七。前六首还

分别见：陈宏天、高秀芳点校《苏辙集》，第295页，中华书局1990年版；王文诰集注、孔凡礼点校《苏轼诗集》，第1502—1505页，中华书局1982年版；任渊等注、刘尚荣点校《黄庭坚诗集注》，第252—253页、第254—256页，中华书局2003年版；王同策等点校《苏魏公文集》，第48页，中华书局1988年版；《彭城集》，《景印文渊阁四库全书》第1096册，第68页，台湾商务印书馆1986年版。查慎行为苏诗作注时将它们收拢在苏轼《次韵子由书李伯时所藏韩干马》下，王文诰集注亦予以保留。

[2] 衣若芬：《宋代题画诗的创作现象与书写特质——以苏辙〈韩干三马〉及东坡等人之次韵诗为例》，见氏著《赤壁漫游与西园雅集——苏轼研究论集》，第96—115页，线装书局2001年版。张高评《苏轼黄庭坚题画诗与诗中有画——以题韩干、李公麟画马诗为例》，《兴大中文学报》第二十四期，2008年12月。

[3][9][12]《声画集》，第908页，第908页，第295页。

[4][5] 李贺：《三家评注李长吉歌诗》，王琦等评注，第68页，第69页，上海古籍出版社1998年版。

[6][15][22][61][69][71][74][75] 杜甫：《杜诗详注》，第1150页，第1150页，第1550页，第1148页，第754页，第1153页，第1150页，第2191页，中华书局1979年版。

[7][11][21][27][45][70] 黄庭坚：《黄庭坚诗集注》，第253页，第253页，第256页，第349页，第253页，第264页。

[8] 苏颂：《苏魏公文集》，第48页。

[10][25][26] 张耒：《张耒集》，李逸安等点校，第237—238页，第237页，第237页，中华书局1990年版。

[13][33][34] 苏辙：《苏辙集》，第295页，第24页，第295页。

[14][18][19][20][23][35][36][40][72] 苏轼：《苏轼诗集》，第1504—1505页，第721页，第1962页，第371页，第371页，第278页，第1962页，第109—110页，第1962页。

[16][76] 石守谦《“干惟画肉不画骨”别解——兼论“感神通灵”观在画史上的没落》对相关诸说作出详尽探讨，将其分为三派：以杜赞韩说、以杜批韩说、调和说。见氏著《风格与世变：中国绘画十论》，第56—92页，北京大学出版社2018年版。

[17][37][38][39][41][44][73] 苏轼：《苏轼文集》，孔凡礼点校，第610页，第2212页，第2216页，第

2210页，第2138页，第2211页，第2138页，中华书局1986年版。

[24][28][43] 黄庭坚：《豫章黄先生文集》，四部丛刊初编本，第293页，第30页，第206页，商务印书馆1922年版。此本为影印宋乾道本。

[29] 万里集九：《帐中香》，第十册，第40页，日本国立国会图书馆藏庆长元和年间刻本。

[30]《中国古代画论类编（上）》，俞剑华编著，第347页，人民美术出版社1988年版。

[31][32][46][47][50][52] 张彦远：《历代名画记》，第127页，第115页，第5—6页，第6页，第14页，第188页，人民美术出版社1964年版。

[42] 王维：《王维集校注》，陈铁民校注，第477页，中华书局1997年版。

[48] 参看陈传席《六朝画论研究》，天津人民美术出版社2015年版。倪志云、倪纯如《姚最及其〈续画品〉的写作再研究》，《美术学报》2019年第2期。

[49] 钟嵘：《诗品》，何文焕辑《历代诗话》，第3—4页，中华书局1981年版。

[51] 参看：陈衡恪《文人画之价值》，于安澜编《画论丛刊》下卷，第692页，人民美术出版社1989年版。滕固《唐宋绘画史》，第112—113页，神州国光社发行所1933年版。卜寿珊《心画——中国文人画五百年》，北京大学出版社2017年版。高居翰《画家生涯：传统画家的生活与工作》（三联书店2012年版）能够帮助读者了解在中国文人画范式影响下，文人画家之身份与生活的特殊性。

[53][54][55][56][57][58][59][60][62][63][64][65][66][67]《宣和画谱》，第219页，第131页，第225页，第89页，第121页，第111—112页，第148页，第246页，第55页，第56页，第158页，第33页，第201页，第108页，人民美术出版社2017年版。

[68] 王士禛：《带经堂全集》卷七十二，康熙五十年（1711）七略书堂刻本。

[77] 黄伯思：《东观余论》，第78页，中华书局1991年版。

[78] 王嗣奭：《杜臆》，第200页，上海古籍出版社1983年版。

[79] 参看衣若芬《〈宣和画谱〉与苏轼绘画思想》，见氏著《赤壁漫游与西园雅集》，第116—155页。

[作者单位：四川大学图书馆]

责任编辑：李超