

宋代画史大势与宗室绘画的群体趣尚

杨理论

(西南大学 文学院,重庆市 400715)

摘要:宋代宗室画家置身于文人画与院体画两大风潮并行的宋代画坛,与皇家画院有着天然联系,又保持着士大夫的精神趣味,成为沟通院体画与文人画的津梁。北宋后期赵令穰响应苏轼文人画的号召,擅长文人化的烟水长卷和山水小景,将院体技法融入文人画。南渡画风趋于多元化,士大夫化的赵伯驹、赵伯驊兄弟复归金碧山水,将文人意趣融入院体画。晚宋文人画上升时期,诗书画大家赵孟坚擅长岁寒三友、墨水仙和墨兰,将院体画技法融入文人墨戏而消融无迹,成为对苏轼以来文人画重“神似”轻“形似”的纠偏,对入元宗室文人画家赵孟頫影响甚巨,也对后代文人画产生了深远影响。

关键词:宋代宗室;文人画;院体画;青绿山水;金碧山水;烟水长卷;山水小景

中图分类号:J209.44;J212 **文献标识码:**A **文章编号:**1673-9841(2019)03-0130-08

一、问题的提出:宗室画家的画风走向与画史定位

在中国绘画史上,宋代是画风转型的重要时期。宋代绘画承续晋唐,将写真形似风气推向顶峰,宋代画院在这一画史进程中厥功甚伟;同时,宋代绘画又承续王维以来的文人画传统,确立了“诗画一律”“画中有诗”等绘画原则,将写意神似之风推向高峰。然双峰并非决然对峙,并峙之时亦有融合,慕文人画之风流而院画家亦重诗意,受院画家之影响而文人画渐重功力,最终双峰并峙、二水合流,为元明清画风的历史走向奠定不拔之基。邓乔彬认为宋代“文学化则是绘画进入近代的标志”^[1],此即宋代画史之大势,是为本文展开的画史维度。

本文展开的另一维度是宗室。历代宗室研究成果颇多,涉及秦以来各朝宗室的政治、文化、制度、文学等各方面,但唯独不及绘画。曹丕孙曹髦、晋明帝司马绍已善绘事,后唐之李思训、李昭道,宋元之赵佶、赵孟坚、赵孟頫,明清之朱耷、石涛、溥心畲,更是以画名家。名家个案研究固多,然从宗室群体切入绘画研究迄今尚未见到相关成果,本文选择的宋代宗室画家群更是无人道及。

之所以落脚在宋代宗室画家,固然在于宋代画风转型,还在于这一群体画家数量之多可谓空前。据笔者统计,两宋时期擅长书画的宗室成员(不含帝王驸马)共有40人^{[2]12},这一数字超越前后各代,且其中不乏名家如赵令穰、赵伯驹、赵伯驊、赵孟坚、赵孟頫等。目前学界对赵孟頫的研究已较深入,而其他宗室画家的研究则严重不足,仅有蒋志琴对赵伯驊的研究^[3],孙明材^[4]、蒋天恪^[5]对赵孟坚的研究等期刊论文,且均未涉及宗室群体绘画。少数学者留意到了宗室画家群体,徐书城称宋代“一些皇室贵戚之崇尚艺事者,更在帝皇与文士间架起了一座相互沟通的金桥”^[6];都樾称宋代“宗室的艺术成就首先表现在绘画方面”^[7];徐建融梳理宋代宗室(含驸马)画家共39

收稿日期:2018-12-21

作者简介:杨理论,文学博士,西南大学文学院,副教授。

基金项目:重庆市社会科学规划重点项目“文学与图像互文性关系研究”(2018ZDWX12),项目负责人:杨理论;中央高校基本科研业务费专项资金创新团队项目“书法及其跨学科研究”(SWU1709109),项目负责人:曹建。

位,“像这样大批宗室画家的出现,是历史上任何一个朝代所不曾有过的,对于推动整个画坛的繁荣和发展无疑起到了重大的作用”^{[8]198}。但以上成果均未充分展开,故宗室画家群体特征、画史定位及后世影响等,皆有廓清之必要。笔者与骆晓倩、姚瑶合著的《诗与画:宋代宗室的艺术栖居》第二章第二节曾专门探讨“文人画与院体画的沟通融合”^{[2]36-47},但仅及赵令穰一人,亦未揭示文人画与院体画融合的群体特征。本文关注宋代这一艺术转型之时宗室画家们的坚守与选择,首先将宗室绘画群体特征较为突出的10位代表画家按时代先后胪列于表1,并撷取画史评介,以观其画风取向:

表1 宋代宗室代表画家画风取向表

姓名	世系	画史评介	画风取向
赵宗汉	太宗曾孙,英宗弟	尝为《八雁图》,气韵萧散,有江湖荒远之趣 ^{[9]卷十六,p445-446} 《八雁图》,识者叹赏其工 ^{[10]11}	院体画融入文人趣味
赵 颀	太宗四世孙,英宗子	戏作小笔花竹蔬果,与夫难状之景,粲然目前。以墨写竹,……无不曲尽其妙;复善虾鱼蒲藻,古木江芦,有沧洲水云之趣,非画工所得以窥其藩篱也 ^{[9]卷二十,p565-567}	擅墨竹,院体画与文人画交融
赵仲佺	太宗四世孙	至于写难状之景,则寄兴于丹青,故其画中有诗,至其作草木禽鸟,皆诗人之思致也。非画史极巧力之所能到 ^{[9]卷十六,p449}	援诗入画,擅文人画
赵士雷	太宗五世孙	作雁鹭鸥鹭、溪塘汀渚,有诗人思致。……又作花竹,多在于风雪荒寒之中,盖胸次洗尽绮纨之习,故幽寻雅趣,落笔便与画工背驰 ^{[9]卷十六,p453-454}	擅文人画,传世《湘乡小景图》为院体工笔绘成
赵令穰	太祖五世孙	大年学东坡先生作小山丛竹,殊有思致 ^{[11]740} 唐小李将军始作金碧山水,其后王晋卿、赵大年,近日赵千里,皆为之 ^[12]	擅文人画,亦擅院体金碧山水
赵子厚	太祖六世孙	作小山丛竹,有思致 ^{[13]卷四,p71}	擅文人画,传世《鹰击兔图》《鹰与雉》院体工笔绘成
赵伯驹	太祖七世孙	赵伯驹、伯骕,精工之极,又有士气 ^[14]	擅金碧山水,院体画融入文人趣味
赵伯骕	太祖七世孙,伯驹弟	设色布景全法大李将军,笔法气韵若董元(源),山势点苔类小米 ^[15]	擅金碧山水,院体画融入文人趣味
赵师宰	太祖八世孙	学墨竹,得徐熙之妙 ^{[13]卷四,p56}	擅文人画
赵孟坚	太祖十一世孙	善水墨,白描水仙花、梅、兰、山矾、竹石,清而不凡,秀而雅致 ^{[13]卷四,p56}	汲院体技法之长,为纯粹文人画

以上宗室画家在大多数画史评介中均非单一画风,其画作既有院体风格也有文人情趣,个中原因不可忽视的是宗室画家天潢贵胄的特殊身份,他们虽不籍名画院,但帝皇宗尚的画院画风对他们的影响不在画院画师之下。宋太祖立国之初,沿袭五代旧制在翰林院设“翰林图画局”,太宗更名为“翰林图画院”。宋初画院画家来自五代,如西蜀黄筌、黄居案父子和南唐徐熙家族均擅宫廷花鸟,入宋后引领画院风流。黄氏父子笔下花鸟,体貌雍容富贵,更得太祖太宗喜爱,“黄家富贵”画风引领宋初画院画风近百年。“一个院画家想在画院立稳脚跟,就必须时时揣摸其绘画是否合乎了宫廷的审美趣味,尤其要殚精竭虑,‘以副上意’”^[16],宗室画家研习绘画必然受到画院画风影响,但他们又不籍名画院,这就腾挪出了较为自由的创作时间与空间。他们虽也迎合上意,但却并非硬性规定,文化修养颇高的宗室画家们绘画趣尚由此渐趋文人化。当然,也有宗室画家由于才情所限而坚守院体,如太宗子赵元俨“精于像物”^{[13]卷三,p26},赵令穰弟令松“永年作狗,意态甚逼”“不敢画虎,忧狗之似”^{[11]741},徽宗次子赵楷“善画花鸟,极为精到”^{[13]卷三,p26},但大部分宗室画家能突破院体而投身文人画,担负起沟通院体画与文人画的使命,这一问题学界尚无系统论证。本文重在揭示宗室画家这一特殊身份群体在院体画与文人画由对立走向交融的画史大势之中,怎样在二者之间构筑起了一道津梁。本文选取颇有代表性的三个时期四位宗室画家展开:一是文人画风潮初兴时期的赵令穰,他学习苏轼文人画,又与米芾交好,将院体技法带入文人画;二是靖康后画风多元时期的赵伯驹、伯骕昆仲,他们迎合上意而工金碧山水,但由于身份的士大夫化,又将文人画风带入院体;三是宋末文

人画上升时期的赵孟坚,他集院体画与文人画之大成,技意并重,化法于无,为元代文人画高峰的到来做了完美铺垫。

二、赵令穰:北宋文人画风潮初兴期院体画风的坚守与突破

文人画与院体画兼容,北宋宗室已有此特征,赵宗汉、赵顼、赵士雷、赵令穰的院体绘画均多含文人意趣,赵令穰是其中的杰出代表。赵令穰,字大年,略晚于苏轼登上画坛。作为宗室画家,他坚守院体,精于院体金碧山水,有扎实的绘画基础,同时又学习苏轼、交好米芾,向文人画主动靠拢。文人画和院体画二者兼容并举的赵令穰,将院体技法带入到文人画中,取得了较高的成就。

(一)坚守院体:金碧山水的践行者

与迎合徽宗及画学趣尚有关,赵令穰创作过极能展现皇家气象的金碧山水,代表着宗室画家对画院画风的坚守。中国画青绿山水用石青、石绿二色,金碧山水还用泥金,以此三色为主色绘画。金碧山水起源于北朝展子虔,入唐后,唐宗室李思训、李昭道父子继承发扬,影响深远。“唐小李将军始作金碧山水,其后王晋卿、赵大年、近日赵千里皆为之。”^[12]小李将军为李昭道,王晋卿为驸马都尉王诜,赵大年即赵令穰,赵千里为赵伯驹。唐宋擅长金碧山水者多宗室皇族并非巧合,因为石青、石绿和泥金等原料价值昂贵,非一般士大夫所能购置,更因为金碧山水为精工之着色山水,色彩艳丽,最为符合皇家富丽堂皇的气象。

赵令穰《金碧山水图》现藏于私家,曾著录于梁章钜《退庵所藏金石书画跋尾》,图画拖尾有董其昌跋文和梁章钜跋诗。董跋赞扬赵令穰文人画直承王维、惠崇,评云:“此卷更用金碧,笔意细润,殊可宝贵。”梁诗云:“惠崇衣钵莫须矜,清丽居然接右丞。叠嶂重峦间金碧,彦人辛苦解‘朝陵’。”董、梁二人均持肯定态度。董其昌极重文人画,酷爱赵令穰,曾评赵令穰《湖庄清夏图》“得右丞一体者也”^[17];跋《金碧山水图》开篇云“赵令穰在宋时诸王孙中画品最高,以其酝酿王右辖(丞)辋川墨法”。董氏认为赵令穰金碧山水“笔意细润,殊可宝贵”,避而不提其院体特征。梁章钜诗直接将赵令穰此画归为王维、惠崇一系,是将金碧山水归入文人画。虽然二人曲意回护,但改变不了金碧山水的院体特征。金碧山水因其色彩艳丽、技法精工而匠气过重,论者并不看重。同为宗室的南宋赵希鹄就有所批评,在列举李昭道、王诜、赵令穰、赵伯驹等金碧山水代表画家后说:“大抵山水,初无金碧水墨之分,要在心匠布置如何尔。若多用金碧,如今生色罨画之状而略无风韵,何取乎与水墨异?”^[12]与董其昌同时的唐志契批评更甚:“画院有金碧山水,自宣和年间已有之。……于青绿山水上加以泥金,谓之金笔山水,夫以金碧之名而易之金笔,可笑也。以风流潇洒之事而同于描金之匠,岂不可笑之甚哉?一幅工致山水,加以泥金,则所谓气韵者,能有纤毫生动否?且名山大川有此金色痕迹否?后即有一二名家为之,亦欺人而求售耳。”^[18]赵、唐二人批评的焦点集中在金碧山水的风致韵味,赵氏认为是色彩斑斓而略无风韵,唐氏更进一步直斥为“描金之匠”,匠气十足而气韵全无。

(二)突破院体:文人画风潮的弄潮儿

赵令穰登上画坛,正值苏轼倡导文人画风头劲健之时,其“雪景类世所收王维笔,汀渚水鸟,有江湖意。又学东坡作小山丛竹,思致殊佳”^{[10]8-9},其绘画远取文人画鼻祖王维,近承文人画倡导者苏轼,然苏轼诗文中未提及赵令穰。明李日华云:“大年与苏、米狎交,东坡每见其画,则以朝陵回嘲之。”^[19]孔凡礼云:“元丰末至离京师赴杭前,与宗室令穰(大年)有交往。”^[20]黄庭坚曾评赵令穰画“竹石皆觉笔意柔嫩,盖年少喜奇故耳。使大年耆老,自当十倍于此”^{[11]740}。从“年少喜奇”“使大年耆老”之评论后学口吻,可见赵令穰比黄庭坚年轻许多。以此推之,赵令穰年岁当小于苏轼,二人虽有交往但未达到“狎交”程度。赵令穰之于苏轼,是对前辈的学习崇敬态度,故黄庭坚云“大年学东坡先生作小山丛竹,殊有思致”^{[11]740}。赵令穰传世有《橙黄橘绿图》,绘画灵感来自苏轼诗句“一年好景君须记,最是橙黄橘绿时”,此册页副页题写苏轼此诗,乃宋高宗手迹。显然,赵令穰积极学习苏轼并响应其文人画号召,最终成为北宋文人画代表人物之一。

赵令穰与当时艺坛大家多有交往,“一时贤士大夫,喜与之游,皆求其笔”^[21]。其中交往密切者

为黄庭坚、米芾。黄庭坚对赵令穰画时有评论，并有诗《戏题大年防御芦雁》《题宗室大年画二首》咏赵令穰画作，是题咏赵画最早的诗作。以黄庭坚为肇始，苏门弟子秦观、张耒等均曾题赞令穰画作，张舜民亦有诗题赞。米芾与赵令穰交往较密切，二人书画创作趣味相投，常在一起鉴赏字画。米芾《画史》《书史》著录诸多赵令穰收藏字画，给予了较高评价：“作小轴清丽，雪景类世所收王维汀渚水鸟，有江湖意。”^[22]显然，赵令穰与米芾在文人画意趣追求方面兴味一致，赵令穰《湖庄清夏图》中对烟树笼云的处理手法即与米氏云山神韵暗通。赵令穰画作风格，米芾称其“清丽”“有江湖意”，《宣和画谱》评“荒远闲暇，亦自有得意处”^{[9]卷二十，p568}，二者均认为他的审美趋向是文人化的，追求江湖荒远闲趣。观赵令穰《江村秋晓图》《湖庄清夏图》长卷，均有文人画意趣蕴含其间。《江村秋晓图》采用“没骨法”，以墨或色笔平涂，给人的感觉是烟林清旷，气象萧疏，境界阔远。细察景物，右幅烟林茅舍、江岸设罟捕鱼皆均画笔精工，系以院体工笔技法绘出。赵令穰将院体画的精工与文人画的意趣结合得非常巧妙，精工而不露痕迹，院体画和文人画已融合无间。

赵令穰还创作了诸多小景图。小景为画家创作的小幅山水风物画，所绘题材不再注重全景式的宏大壮阔景象，而是截取宏大景象中的溪塘、汀渚、雁鹭、鸥鹭为题材，绘成小景山水。北宋惠崇、王诜被公认为小景山水代表人物，赵令穰也是小景山水的代表。徐建融说赵令穰小景“空灵清新的意境，自然朴实的笔墨，标志着江湖小景画这一‘边缘画科’的圆转成熟，不仅超越了惠崇的成就，也为后世的同类作品所不及。就这一意义而言，我们有理由将赵令穰作为这一画科的代表作家”^{[8]211}，虽有溢美之词，但将赵令穰列为小景图代表画家，当无疑义。

赵令穰年岁略小于驸马都尉王诜，均属皇族。二人交际圈大面积重合，当有所交往。王诜与苏轼、苏辙、黄庭坚、米芾、秦观、李公麟等诗画大家过往密切，这些人中很多也与赵令穰往来。赵令穰小景画作未见流传，南宋汪藻《题大年小景》云：“忽惊坐上江天渺，半幅鹅溪写霜晓。风低黄芦潮欲到，平沙无人喧宿鸟。而来着眼应万里，开卷尺余那尽了。……滕王蛺蝶往谁并，曹霸骅骝今已少。”^[23]初读此诗，感觉不是在咏小景，而是在题长卷。赵令穰擅烟水长卷，同时亦擅小景，故在描摹小景之时亦能以长卷之法绘之，写出尺幅千里之势，江天霜晓，黄芦喧鸟，渔矶寒潦，飞鸿林杪，意象极为丰富。虽画幅仅仅“开卷尺余”，但笔力雄健，气吞云梦，融通混茫，思接万里。晚于汪藻的杨万里在鉴赏赵令穰小景图之后，也有“愈视愈远，忽去人万里之外”^[24]的感想。赵令穰小景展现的阔远之境界，引人遐想，具有文人画的特质。汪藻拈出滕王蛺蝶、曹霸骅骝作比，杨万里云“水石草树，鸿雁凫鷖，可辨秋毫”^[24]，可见赵令穰小景有院体之精工特征，在作深含文人意趣的小景画时巧妙融入了院体技法。

赵令穰是一位承先启后的重要宗室画家，画过院体金碧山水，文人画长卷和小景则继承宗室绘画倾向于文人艺术趣味的传统，又将院体技法融入文人画中。赵令穰画作真实地反映了他所处时代院体画和文人画相互竞争又相互影响交融的艺术生态。总体上说，赵令穰画作的精神内核属于文人画，但在艺术技巧上融入了院体技法，赵令穰身上体现出宗室画家紧随文艺大势所趋的院体画与文人画融合的努力。

三、赵伯驹、伯驹兄弟：南渡画风多元期院体的复归与文人趣味的渗透

靖康之后，宗室画家流寓南方，画风趋于多元。坚守院体画的有擅花鸟的赵楷、擅画马的赵令峻、擅金碧山水的赵伯驹；擅文人画的有赵子澄；院体画文人画兼工的有赵子厚、赵伯驹等。其中代表人物为赵伯驹、伯驹兄弟。

北宋末年，宗室赵子笈与时为康王的赵构过从甚密：“子笈陪从康邸，最膺顾遇。”^[25]南渡初年，子笈二子伯驹、伯驹兄弟流寓南方，因画为高宗所访知：“上怜其（伯驹）为太祖诸孙，幸逃北迁之难，遂并其弟晞远（伯驹）召见，每称为王侄。”^[26]高宗亦酷爱书画。伯驹兄弟擅长的青绿山水正好迎合了高宗趣味，且正合其倡明文教之需要，加之二人的宗室身份，备受高宗宠爱。孝宗与伯驹兄弟为同祖兄弟，更是宠遇优渥。伯驹兄弟擅长青绿山水，代表了宗室绘画向院体山水的复归，然又因文

人画风潮甚劲和二人身份士大夫化而变得颇为复杂。

伯驹、伯骥代表作分别为《江山秋色图》和《万松金阙图》。《江山秋色图》是否为赵伯驹作尚有疑点，明初朱标跋语认定为赵伯驹所作，徐邦达则称“北宋高手佳作”^[27]，杨臣彬亦持此论^[28]，徐建融认为仍属赵伯驹所作^[29]。即使非赵伯驹所作，此画得赵伯驹青绿山水神韵当无疑义。此画乃宋代青绿山水代表作，杨臣彬与徐建融一致认为此画水平超越王希孟《千里江山图》：“在存世的古代青绿山水长卷中，唯有北宋末年青年画家王希孟的《千里江山图》堪与并列媲美。但《江山秋色图》在笔墨功夫上则成熟老练得多。”^[28]“论具体的画法，则王图更为精工严谨，一丝不苟，反映了院体的特点；此图则精工透出率易，严谨中不无放逸，……显示了由王图向赵伯骥《万松金阙图》更为率易的画风过渡的迹象，绝非画院众工所能措手。”^[29]“率易”“放逸”云云，已说明《江山秋色图》带有文人随心随性的特点，而非画院画工专注于画艺。北京故宫博物院藏《万松金阙图》后有赵孟頫跋语，鉴定为赵伯骥真迹。画中绿松掩映、云霞漫绕的山间，六栋楼阙只见阙顶，若隐若现。楼阙以泥金描绘，金碧山水特色明显，但全图用泥金之处不多，虽能从绿树掩映中看到金阙之顶，却又施以云霞，富贵艳丽之楼台需要凭想象补充。此图笔法熟练精工，是标准的院体绘画，又融入文人意趣，“此图设色布景全法大李将军，笔法气韵若董元（源），山势点苔类小米。乃画卷中之奇品，生平仅见者”^[15]。这种画风正是伯骥院体绘画中融入文人画因素所致。

伯驹兄弟之青绿山水代表了南宋院体画的最高成就。但比之北宋院体又有很大不同。北宋画院和南宋画院体制完全不同：“北宋翰林图画院系一省舍独立，职制完整之机构实体，这是作为机构的画院”；南宋却没有实体画院机构，大多擅画的朝中之人“均有实际的职务差遣”，“以‘御前画师’和‘非御前画师’两大系统服务于宫廷”^[30]，这无疑推动了宫廷画家的文人化。伯驹兄弟即以“御前画师”身份服务于高宗和孝宗，故其院体画又有文人画特征。董其昌评：“赵伯驹、伯骥，精工之极，又有士气。后人仿之者得其工，不能得其雅。”^[14]“精工”指具有院体特征，“士气”指文人意趣。徐建融说伯驹兄弟将大青绿和文人画“二者的结合，不仅丰富、提高了青绿山水的美学蕴涵和艺术性，也进一步拓展了文人画的领域，打破了文人画和画工画的界限”^[8]^[214]。邓乔彬认为伯驹兄弟超越了赵令穰，“借鉴李思训而另创新体，较之北宋的赵令穰、王诜，其结合文人画与院画之长，却不失文人萧散高迈之气的特点更为显著”^[31]。

赵伯驹绘画题材比较丰富，还有小景山水画作，但皆已散佚，仅可从后世题咏诗作略知画风。元人郭天锡《赵千里小景》：“鸚鹄喧柳阴，生鹅乐清泚。竹风递荷气，长夏凉如水。王孙翰墨仙，丹青绝纨绮。何当著幽人，艇子沙头檝。”^[32]虞集《赵千里小景》：“前代王孙不好武，拈笔幽窗写汀渚。残云野水三百年，依旧松筠湿春雨。”^[33]明人唐肃《赵千里小景》：“清游不知倦，危坐偶忘还。兀兀欹沙石，离离隔浦山。思将云共远，心与水俱闲。怅望丹青里，高风邈可攀。”^[34]张宁《赵千里小景二首》：“庭院寂无人，冥怀共谁语？和风入蓬户，桃李似无主。妍华岂足怜？幽旷真足与。呼童抱瑶琴，静对松篁雨。”“茂树荫碧草，莓苔连砌青。山童拥敝帚，洒扫当前楹。行吟白鹤词，坐览《黄庭经》。良时苟未迈，笑傲终吾生。”^[35]从以上题咏看，赵伯驹小景与惠崇、王诜、赵令穰一脉相承，展现汀渚山水，或着飞鸟，或戏水禽，或泊小舟，或加荷竹，或添茅户，都是“清游”之境的诗意再现，抒写画家“思将云共远，心与水俱闲”的幽旷高远情趣，这正是文人画之意趣。

综合上述，伯驹昆仲之绘画偏向于院体，又并非单纯复归院体。他们具有士大夫之气质，因而在院体绘画中又融入了文人意趣。伯驹兄弟以金碧山水为载体，循着赵令穰之院体画与文人画融合路线，亦在不断缩小院体与文人之对立，从而推动院体螺旋复归，为院体画注入新鲜血液。他们的院体画为南宋中后期宗室绘画提供了技法学习的范本，在此基础上，宗室绘画与主流文人画趋同，产生了赵孟坚这样的诗书画大家。

四、赵孟坚：晚宋文人画上升期院体技法与文人墨戏的交融无迹

斗转星移，作为天枝末叶的宗室画家们褪去天潢贵胄的光环，晚宋宗室绘画更趋文人化。赵师

宰、赵孟淳、赵乃裕均擅墨竹，赵孟奎擅竹石、兰蕙，赵孟坚擅岁寒三友、墨兰与墨水仙。其中代表人物为赵孟坚：“赵孟坚，字子固，……修雅博识，人比米南宫。东西游适，一舟横陈，仅留一榻偃息地，余皆所挟雅玩之物。意到，左右取之，吟弄忘寝食。过者望而知为赵子固书画船也。善水墨，白描水仙花、梅、兰、山矾、竹石，清而不凡，秀而雅淡。”^[13]卷四·p56可见他诗书画兼擅，生活已完全士大夫化。

（一）写意笔法的追求与文人精神的凸显

赵孟坚的绘画题材和材料选择是文人化的。现存能确定为赵孟坚原画的，有两幅写意画《岁寒三友图》，分别藏于上海博物馆和台北故宫博物院；又有一幅水仙图《群玉凌波》，藏于天津博物馆；还有一幅《宋赵彝斋春兰图》，藏于北京故宫博物院。他的绘画题材集中于松竹梅、水仙和兰花，代表了文人画的题材取向；绘画材料的选择亦完全文人化，其所有传世作品皆为水墨。

绘画题材和材料的选择皆为形式，更重要的是赵孟坚绘画写意笔法的追求和由此展现的文人精神内核。写意与写形相对，写形即为写真，追求精工描摹，达及形似；写意即为写心写志，追求以简练笔法再现景物之神，抒发画家情志。“中国的线描尤重抑扬顿挫之态，艺术家通过线条的跌宕起伏、回旋转折，来抒发意趣，宣泄情感。我们说，中国画中的线条，是‘写意’的线条。”^[36]《宋赵彝斋春兰图》即为赵孟坚写意画的代表。此图多以书法手段完成，运用的是写意线条，尤以兰叶为典型：“兰叶起笔处拖锋入手，中段流利富有弹性，叶梢作弯转之势，充分表现了兰叶随风舞动、坚挺有力而又清秀柔美的情采。行笔过程中巧妙运用中锋侧锋的变换，一笔下来，有宽有窄，显示兰叶的正侧翻转；有干有湿，显示兰叶根梢的老、嫩变化；有浓有淡，显示兰叶的阴阳向背区别。”^[37]显然，赵孟坚“书法介入绘画，推动了笔墨趣味的发展，但却是写实的劫难”^[38]，此画已是纯粹的文人画。顺着兰叶飘拂的方向，画面左侧赵孟坚自题诗一首：“六月衡湘暑气蒸，幽香一喷冰人清。曾将移入浙西种，一岁才华一两莖。”抽象的无声无形的幽香无法用绘画传达，赵孟坚便借题诗补足满纸幽香。款字行书，打破构图上的左右对称，赋予图画以层次感。特别是作为著名书法家的赵孟坚注意到了题诗书法与所绘兰花的呼应沟通，诗中有三个“一”字，书写时特意带上了飘逸的弯钩，以兰叶画法完成“一”字的书写。再回到绘画，兰叶借用书法笔锋一笔撇出，使得题诗书法与墨兰绘画浑然一体，完美诠释了“书画同源”，院体技法痕迹完全泯没。书法家赵孟坚用书法之笔完成兰叶创作，诗人赵孟坚自题诗一首与兰叶画法浑然天成。诗乃有声画，其意味弥补了视觉艺术盲区，带来满纸满天的幽兰芬芳。视觉艺术的盲区由文字艺术加以补足，文字艺术的盲区又由视觉艺术加以丰赡，诗画互文见义，表情达意最大化。诗言志，画亦言志。画中之兰承载着赵孟坚高洁的人格追求，达到“但觉书纸如书空，唯知有兰哪有我；胸中所在皆众芳，变化纵横无不可”^[39]之境。

细品赵孟坚另一代表作《群玉凌波》，能够感觉到画中强烈的情感脉动。初展卷，水仙就是一二株，着花亦仅数朵；徐徐展开，水仙越来越多，花朵越来越浓密，达到了画卷的第一高潮；此后画幅加长，以稍显凌乱的消歇来继续蓄势，然后是一波水仙更为浓繁的高潮；高潮后画幅亦有所加长，水仙皆根深叶茂花密，与最高潮接续恰到好处，余音袅袅，使得观者意犹未尽，流连忘返。彼时挥毫泼墨的赵孟坚，胸中定是郁积了太多太深太厚重的情感。他如火山般的情感，一直在图中地底运行并越积越深，尔后渐次冲破土层，迸射出地表，成长为一株株水仙的枝叶，升华为一朵朵水仙的花朵。水仙枝叶还不时越出上方画幅，是为激情迸射、力度破空的展现。画卷中一波高过一波的高潮，对应的正是赵孟坚郁积深厚的胸中块垒两次破体而出。刘笏说赵孟坚“平生画水仙极得意，自谓飘然欲仙”^[40]，即是赵孟坚水仙画强烈的抒情气质。以画抒情言志，使赵孟坚成为文人画发展史上的一个重要节点。

（二）严谨细密的运思与精工笔法的融入

赵孟坚虽未染指院体画，但也受到了院体画的影响。鲁迅说：“宋的院画，萎靡柔媚之处当舍，周密不苟之处是可取的。”^[41]周密，言运思；不苟，肯定其精工。对院体画的这两大长处，赵孟坚都有所借鉴。运思方面，赵孟坚有着细密的构思，《群玉凌波》开卷长幅着7株稀疏水仙以蓄势，此后短幅密着水仙15株，画卷到达第一高潮。然后再以两段（10株和15株）及更长的尺幅进入再蓄

势,乘势于短幅中着水仙 28 株,达到全卷最高潮。最后画幅又着水仙 18 株,进入长长的尾声。整卷 93 株水仙,布局前疏后密,相间得当,不觉繁冗。特别是两个高潮间的过渡,特意分为两段长幅蓄势,以达到情感郁积深厚的效果,为最高潮的到来做了完美的铺垫,可谓含毫运思,匠心独具。精工方面,赵孟坚绝非追求神似而抛弃形似,在细节描绘上一丝不苟。台北故宫博物院藏赵孟坚《岁寒三友图》中,松竹梅折枝从画面右上斜插入画,梅居中,上配松,下配竹,重心突出,搭配谨严。梅枝以粗笔出之,见出道劲;松针以细笔勾勒,尽显健拔;竹叶以浓墨中锋写出且末端尖锐,倍显有力。以三者蓬勃的生命力烘托梅枝上细笔描绘的或含苞或绽放之白梅,高洁之意趣跃然纸上。“《岁寒三友图》渲染出同样的自我沉迷、当下与永恒的绘画寓意,这是画院诗性现实主义传统下上乘作品的特征。尽管赵孟坚的作品具有水墨、线条与显著的风格化等特征,但它们仍与传统的宫廷美学密切相关。”^[42]赵孟坚画虽承院体,但又超越院体,充分吸收院体之精工而为文人画所用,最终泯没形似的“有法”而达于神似的“无法”,创作出的是较纯粹的文人画。

苏轼提出“论画以形似,见与儿童邻”,文人画勃兴,但绘画渐入一条过度重神似进而否定形似之路。文人墨客即使毫无绘事功底,也可舞弄笔墨,抒写意趣。这大大降低了绘画的准入门槛,丰富了绘画的审美趣味,扩大了画家队伍。但与此同时又不可避免地产生了过度追求神似而不知所绘为何物的弊端,审美取向越来越矫情偏激。赵孟坚继承文人画的同时,又融院体技法入文人画作之中,以此抒写洒脱不羁的胸臆。他的绘画取向针对文人画过度重神似而轻形似所产生的弊端,显然有纠偏的意义。赵孟坚生活的南宋后期,文人画正处于从发展到鼎盛的上升阶段。他远承苏轼、黄庭坚、宋徽宗、赵令穰,近承扬无咎、汤正仲,后启赵孟頫及元四家等,是文人画发展潮流中承前启后的重要人物。

五、结语:院体画与文人画沟通的最佳使者

贯穿整个宋代,宗室画风都是在院体画与文人画交融的艺术生态中成长起来的。这与宗室天潢贵胄的特殊身份密切相关。皇家画院代表着官方绘画,注重绘画技法,以写真存形为主要特征。宗室绘画跟风画院,趋向院体在所难免。然而,不隶属画院,饱读诗书,与士大夫为友,这种文人化生活方式又使得他们的审美趣味与士大夫趋同,宗室绘画同时也具有文人画特质亦顺理成章。放眼宋代,也只有这一身份特殊的群体,能成为院体画与文人画交流的最佳使者。画史选择了他们,他们也并未辜负画史赋予的使命。他们在坚守院体技法的同时,又积极主动地靠拢文人画;他们在追求神似的同时,也未完全放弃形似;他们权衡取舍,去其所短,合其两长,写真更要写意,存形更要存神,从而矫正了文人画不重基础画功而过度追求难以把握之神似导致的画作不知所云的弊端。宗室画家顺应画史潮流的坚守与选择,推动了元代文人画高峰的到来。宗室画风的审美取向也正是宋后文人画的意旨趣尚。

宗室画家群体的创作一直持续到了元朝,入元之后由赵孟頫这位诗书画三绝的宗室奇才将文人画创作推向新高峰。赵孟頫的画史定位,除了时代风潮的影响因素之外,不可忽视赵宋祖宗家法对他的影响。他曾跋赵令穰《江村秋晓图》,又有题赵令穰画的诗《题王子庆所藏大年墨雁》,还曾跋赵伯驹《万松金阙图》。在题跋中,末代王孙赵孟頫对自己祖上的画作题评为“诚可宝也”“近世之奇”,显然是高度认同宗室绘画并有所学习的。赵孟頫“方知书画本来同”^[43]之书画同源理论,也可见出赵孟坚绘画中书画互通手法的影响。赵孟頫正是继承了赵孟坚化法于无的画风走向,引领元代文人画登上了又一高峰。

赵宋祖宗家法之影响,显然不仅限于赵氏宗室。赵令穰为小景图承前启后的重要人物,前承王维、惠崇、王诜,后启元明清小景画派。赵伯驹直接开启了元代钱选的山水画派^[29]。赵孟坚为水仙绘画之鼻祖,其水仙图历代均被视为范本,摹写仿作甚多;其墨兰图亦与郑思肖一道,引领了后世墨兰风流。这些都是显见直接的影响。窃以为,更重要的影响是隐性渗透。宋代宗室画家因其天时地利人和的特殊优势,一直自觉不自觉地从事着院体画与文人画的沟通交融工作。赵令穰和赵

伯驹兄弟的画作,院体画和文人画都是兼而有之的。在绘画实践中,赵令穰将院体技法融入文人画,伯驹兄弟将文人意趣融入院体画,架起了沟通的桥梁。及至赵孟坚,天堑变通途,完全将院体技法消融于文人画创作之中,法与趣水乳交融,化有法为无法,正好补救了苏轼以来文人画重“神似”轻“形似”带来的弊端,使得宋后之文人画既有“形似”之扎实绘事功底又超越了“形似”,从而饱含文人之性灵意趣,升华而达及“神似”。

参考文献:

- [1] 邓乔彬. 论宋代绘画发达的原因[J]. 中国文化研究, 2005(2):88-97.
- [2] 杨理论, 骆晓倩, 姚瑶. 诗与画:宋代宗室的艺术栖居[M]. 北京:人民出版社, 2018.
- [3] 蒋志琴. 赵伯驹《万松金阙图》的“明道阐教”主旨及“喻体”图像特征[J]. 南京艺术学院学报(美术与设计版), 2013(3):26-32.
- [4] 孙明材. 赵孟坚诗文摭遗[J]. 古籍整理研究学刊, 2009(6):59-63.
- [5] 蒋天格. 辨赵孟坚与赵孟頫之间的关系[J]. 文物, 1962(12):26-31.
- [6] 徐书城. 宋代绘画史[M]. 北京:人民美术出版社, 2000:174.
- [7] 都越. 宋代宗室的文化成就及其影响[J]. 中国典籍与文化, 2000(2):91-96.
- [8] 徐建融. 宋代绘画研究十论[M]. 上海:上海大学出版社, 2008:198.
- [9] 佚名. 宣和画谱[M]. 北京:中华书局, 1985.
- [10] 邓椿. 画继[M]. 黄苗子, 点校. 上海:上海人民美术出版社, 1963:卷二, p11.
- [11] 黄庭坚. 题宗室大年永年画[M]//黄庭坚全集. 刘琳, 李勇先, 王蓉贵, 校点. 成都:四川大学出版社, 2001.
- [12] 赵希鹄. 洞天清禄集[M]//丛书集成初编:第 1552 册, 北京:中华书局, 1983:29.
- [13] 夏文彦. 图绘宝鉴[M]. 上海:世界书局, 1937.
- [14] 董其昌. 画禅室随笔[G]//卢辅圣. 中国书画全书:第 3 册. 上海:上海书画出版社, 1992:卷二, p1018.
- [15] 安岐. 墨缘汇观[G]//徐娟. 中国历代书画艺术论著丛编:第 32 册. 北京:中国大百科全书出版社, 1997:420-421.
- [16] 蔡罕. 皇权控制下的北宋院画——谈北宋“翰林图画院”绘画的创作特性[J]. 浙江大学学报(人文社会科学版), 2000(3):41-44.
- [17] 董其昌. 容台集[M]. [出版地不详]:董庭刻本, 1630(崇祯三年):别集卷四.
- [18] 唐志契. 绘事微言[G]//卢辅圣. 中国书画全书:第 4 册. 上海:上海书画出版社, 1992:67.
- [19] 李日华. 六研斋笔记 紫桃轩杂缀[M]. 郁震宏, 李保阳, 点校. 南京:凤凰出版社, 2010:二笔卷三, p131.
- [20] 孔凡礼. 苏轼年谱[M]. 北京:中华书局 1998:874.
- [21] 张邦基. 墨庄漫录[M]. 孔凡礼, 点校. 中华书局, 2002:卷八, p216.
- [22] 米芾. 画史[M]. 北京:中华书局, 1985:41.
- [23] 孙绍远. 声画集[G]//景印文渊阁四库全书:第 1349 册. 台北:台湾商务印书馆, 1986:卷八, p931 下.
- [24] 杨万里. 跋大年小景[M]//诚斋集. [出版地不详]:日本宫内厅书陵部藏端平二年(1235)跋刊本:卷九十八.
- [25] 楼钥. 聚奎堂碑[M]//攻媿集. 四部丛刊本:卷六十.
- [26] 庄肃. 画继补遗[M]. 黄苗子点校, 上海:上海人民美术出版社, 1963:卷上, p3.
- [27] 徐邦达. 中国绘画史图录[M]. 上海:上海人民美术出版社, 1984:174.
- [28] 杨臣彬. 山水画巨作《江山秋色图》卷[J]. 故宫博物院院刊, 1982(1):46-48.
- [29] 徐建融. 《江山秋色图》卷与钱选的山水画派[M]//元代书画藻鉴与艺术市场. 上海:上海书店, 1999:124-148.
- [30] 彭慧萍. 虚拟的殿堂:南宋画院之省舍职制与后世想象[M]. 北京:北京大学出版社, 2018:序 1-2.
- [31] 邓乔彬. 论文人画从北宋到南宋之变[J]. 浙江大学学报(人文社会科学版), 2005(5):112-118.
- [32] 顾嗣立. 元诗选二集[G]. 北京:中华书局 1987:342.
- [33] 虞集. 道园学古录[M]. 四部丛刊本:卷二十一.
- [34] 唐肃. 丹崖集[M]. [出版地不详]:明末祁氏澹生堂钞本:卷三.
- [35] 张宁. 方洲集[M]//景印文渊阁四库全书:第 1247 册. 台北:台湾商务印书馆, 1986:卷四, p234 下.
- [36] 赵亦. 略论传统中国画的线描与写意空间[J]. 中国书画, 2018(12):16-18.
- [37] 伍蠡甫. 中国名画鉴赏辞典[M]. 上海:上海辞书出版社, 1993:390.
- [38] 邱兴雄. 中国古代绘画的形和笔——写实和写意谈[J]. 浙江师范大学学报(社会科学版), 2006(4):116-121.
- [39] 郭麟孙. 子固兰蕙图并题卷[G]//卢辅圣. 中国书画全书:第 6 册, 上海:上海书画出版社, 1994:1033.
- [40] 吴升. 大观录[G]//卢辅圣. 中国书画全书:第 8 册. 上海:上海书画出版社, 1994:449.
- [41] 鲁迅. 论“旧形式的采用”[M]//且介亭杂文. 北京:人民文学出版社, 1958:15.
- [42] 毕嘉珍. 墨梅[M]. 陆敏珍, 译. 南京:江苏人民出版社, 2012:284.
- [43] 朱存理. 珊瑚木难[G]//卢辅圣. 中国书画全书:第 3 册, 上海:上海书画出版社, 1992:卷三,《子昂竹石自题》, p363.

责任编辑 韩云波

网 址:<http://xbbjb.swu.edu.cn>