

胡僧憩松:文化意象的唐宋变迁

——兼论《憩寂图》的经典化

李小荣

摘要 韦偃是唐代著名的松石画高手,其《双松图》因杜甫《戏为韦偃双松图歌》广为后人所熟知,而诗中最重要的文化意象是胡僧憩松。北宋元祐三年正月十二日,苏轼、李公麟应柳仲远之请,联袂而作《憩寂图》。它与韦偃《双松图》相比,《憩寂图》中的人物从外来“胡僧”变成了本土“老僧”,植物从“双松”变成了“孤松”。此变化虽小,却包含了丰富的唐宋文化变迁的信息。此外,苏、李《憩寂图》是杜甫《戏为韦偃双松图歌》经典化进程中最重要的环节之一,后来《憩寂图》自身也被经典化了。

关键词 胡僧憩松;文化意象;《双松图》;《憩寂图》;唐宋之变

中图分类号 I207.2;J212.05 **文献标识码** A **文章编号** 1672-7320(2019)04-0087-11

基金项目 国家社会科学基金重点项目(16AZW007)

自 20 世纪初日本著名学者内藤湖南提出“唐宋变革论”之后,一百多年来,以此为立论基础的中外学术论著层出不穷,讨论范围涉及哲学、宗教、历史、文化、文学、艺术、政治、经济、法律等人文社会科学的诸多领域。然纵观已有的研究成果,大多检讨单一学科“唐宋转型”的历史表现及其成因。换言之,谈文学者一般只讨论文学方面的问题,论政治者一般只讲政治方面的问题,相对说来,较少从跨学科或交叉学科角度切入。当然,最近几十年来,这种状况有所改变,像包弼德《斯文:唐宋思想的转型》、赵雨乐《唐宋变革期之军政制度》、邱添生《唐宋变革期的政经与社会》、刘方《唐宋变革与宋代审美文化转型》、戴建国《唐宋变革时期的法律与社会》等,都从多学科结合的角度来阐释相关学术问题,但还是相对集中于社会科学的研究,文学与艺术的唐宋之变特别是在诗画融通上的唐宋之变,关注者尚不多见。有鉴于此,本文试以“胡僧憩松”这一特殊的中国文化意象在唐宋诗画表现中的变迁为例,略作分析,不当之处,敬请博雅之士正之。

一、胡僧憩松:从韦偃《双松图》到苏轼、李公麟《憩寂图》

胡僧憩松的唐宋变迁,起决定作用的关键人物有两组:一是韦偃、杜甫,二是苏轼、李公麟。兹先从韦、杜的相关作品说起。

(一) 韦偃《双松图》及杜甫题画诗

胡僧憩松这一文化意象,最早见于杜甫的《戏为韦偃双松图歌》:

天下几人画古松,毕宏已老韦偃少。绝笔长风起纤末,满堂动色嗟神妙……松根胡僧憩寂寞,庞眉皓首无住著。偏袒右肩露双脚,叶里松子僧前落……已令拂拭光凌乱,请公放笔为直干。^[1] (P757-758)

本诗上元元年(760)作于成都草堂。老杜所说韦偃^①,是其至交之一,也是唐代久负盛名的大画家,其人擅长多种题材。如朱景玄把当朝名家李道昭、韦无添、朱审、王维等八人列为“妙品上”,韦偃排在王维之后,并说韦偃“寓居于蜀,以善画山水、竹树、人物等,思高格逸……画高僧、松石、鞍马、人物,可居妙上品”^[2](P368)。张彦远《历代名画记》卷1“论画山水树石”则特别指出,“树石之状,妙于韦偃,穷于张璪”^[3](P16),卷10“唐朝下”又说,偃“老松异石,笔力劲健……俗人空知偃善马,不知松石更佳也”^[3](P197),意即韦偃、张璪是山水画之“松石”绘法的典范^②^[4],而且,韦偃“松石图”成就远超画马。有意思的是,杜甫同期有《题壁上韦偃画马歌》。有人认为,它是杜甫现场观看韦偃完成《双马图》壁画后的题诗^[5](P17),即先有画再题诗。而《双松图》,若按仇兆鳌对“请公放笔为直干”之注“此索韦画松也”^[1](P758)的解释,则是诗先画后。但浦起龙批评道,“旧注认真作索画解,便痴”^[6](P267),此论可取。而明末王嗣爽的意见很值得参考:

然韦之画松,以屈曲见奇,直便难工。一匹东绢,长可二丈,汝能“放笔为直干”乎?所以戏也。^[7](P125)

这种解释,符合诗题“戏”之本意,较有说服力。杨学是更进一步,结合老杜开篇所说毕宏、韦偃并称以及相关画史对毕、韦古松之画法的记载,特别是当时画松有尚古(松形以屈曲为美)到尚新(松形以直为美)的风格之变,指出杜甫本人更欣赏古松的画法。因此,若韦偃画松,果真改成像李思训、李昭道画中的那种条上造天、舒展挺秀的新风格,便失去了其本色^[8]。换言之,杜甫并未真的向韦偃索要新风格的《双松图》。

杜甫极力夸赞的韦偃《双松图》,北宋末年还有人见过。如晁以道《题韦偃〈双松老僧图〉》^③曰:

两松郁苍苍,夭矫出奇峭。翛然龙蛇姿,势欲排岩峤。老禅独会心,默坐观万窍。我亦发深省,倚槛一长啸。此兴含千古,孰谓韦偃少。^[9](P384)

晁氏所述韦偃所画的双松树干形状与杜甫诗完全一样,均屈曲似游龙,人物也只有一位老僧。不过,杜甫称“胡僧”,强调的是域外身份,晁以道称“老禅”,纯粹是本土身份。若从晁、杜二诗呈现的画面分析,《双松老僧图》就是《双松图》。南宋后期刘克庄《后村诗话》“李杜”条在彙录杜甫《韦偃双松图》全诗后有按语云,“韦、毕、李之画,今皆不存,赖诗以传”^[10](P159),其中韦、李之画,分别指杜甫在成都欣赏过的韦偃《双松图》(晁以道称《双松老僧图》)和杜甫《题李尊师松树障子歌》^④所说李尊师之《松树障子》,则知韦偃《双松图》可能毁于北宋末^⑤^[11](P110)^[12](P859)^[13](P150)。

若和韦偃《双松图》相比,杜甫《戏为韦偃双松图歌》所具备的文化意象更加丰富。除了胡僧憩松之外,诗人还在开头就补充介绍了唐代画松名家的代际关系,即把韦偃视作毕宏的接班人,提倡毕、韦同尊。而“毕(宏)、韦(偃)”也成了后世“松图”类诗歌常用的历史文化意象(例证详后文)。这点,当是杜甫独有的历史性贡献。

① 偃:传世文献或作“鸛”,本文统一为“偃”。

② 如张长虹指出:“松石图”从“树石图”中脱离并相对独立,应与韦偃、张璪等名画家的努力有关。

③ 此据宋孙绍远编《声画集》卷2,其作者署名晁以道(晁说之)。若按元陈世隆辑《宋诗拾遗》(清钞本)卷23,作“晁咏之《题韦偃〈双松老僧图〉》”(“伟”当是涉“偃”字而误植“彳”旁),但二诗内容相同。晁说之,晁咏之(字之道)之兄。作者究竟是谁,俟考。

④ 李尊师是玄都道士,其画所画松树以“古奇”为特征,树干也是屈曲之“虬龙”状。

⑤ 晁说之《题破琴诗后》曰,“予有王晋卿淡碧绢画《房琯悟前生图》,写此诗于其后,甲午年遭火矣,靖康丁未正月十三日晁说之题”,其所说《房琯悟前生图》,即元祐六年(1091)六月苏轼委托柳仲远请王诜临摹宋复古所画的《邢房琯悟前生图》(苏轼有《破琴诗后》),惜该图毁于政和四年(1114),韦偃《双松老僧图》,可能也遭受了同样的厄运。虞集《题简生画润松》则云,“秘阁尝观韦偃图,苍润雄深世所无。默识形神出模画,把笔莽苍增嗟吁”,若据虞集曾任翰林待制兼国史院编修、集贤修撰、国子司业的经历看,他是有可能接触到元代宫廷藏历代名画的。但他看到的韦偃绘有双松的那幅图,与杜甫所题咏的《双松图》是否相同,尚有疑问。另,《宣和画谱》卷13所载御府所藏韦偃《松下高僧图》,笔者怀疑它就是晁以道所说的《双松老僧图》。

胡僧憩松之胡僧，在唐代文化语境中，大致和“梵僧”“天竺僧”“天竺胡僧”含义相同，主要指从印度、西域入华的外籍僧人。从绘画史而言，韦偃之前，就有刘宋顾宝光《天竺僧像》、齐毛惠秀《胡僧图》等同类题材之作，韦偃自己则有《天竺胡僧图》，因此，“胡僧”作为释家人物画的题材之一，早已流行。但是，“天竺僧”“天竺胡僧”“胡僧”“梵僧”诸词语入诗的时代要比入画晚得多，目前尚未发现唐前用例，初次入诗都在唐代，有的甚至晚至五代。其典型例证，如表 1。

表 1 唐五代“胡僧”“梵僧”类语汇之代表作简表

诗人姓名	诗题	诗句
李隆基	《题梵书》（敦煌写卷 P3986）	支那弟子无言语，穿耳胡僧笑点头。 ^[14] （P5）
李白	《僧伽歌》	此僧本住南天竺，为法头陀来此国。 ^[15] （P406）
颜真卿	《天台智者大师画赞》	降魔制敌为法雄，胡僧开道精感通。 ^[14] （P928）
岑参	《太白胡僧歌》	闻有胡僧在太白，兰若去天三百尺。 ^[16] （P404）
刘言史	《代胡僧留别》	定知不彻南天竺，死在条支阴磧中。 ^[17] （P1189）
周贺	《赠胡僧》	背经来汉地，袒膊过冬天。 ^[17] （P1273）
白居易	《秋日怀杓直》	西寺老胡僧，南园乱松树。 ^[17] （P1059）
贯休	《题弘颙三藏院》	梵僧梦里授微言，雪岭白牛力深得。 ^[17] （P2026）
司空图	《与伏牛长老偈二首》（其一）	无端指个清凉地，冻杀胡僧雪岭西。 ^[17] （P1597）

表 1 所列诗句，出现频率最高的是“胡僧”，而且主要是从盛唐开始。杜甫除了本文提到的“松根胡僧憩寂寞”外，还有两例，即《寄刘峡州伯华使君四十韵》“药囊亲道士，灰劫问胡僧”^[1]（P1721）、《海棠行》“移栽北辰不可得，时有西域胡僧识”^[1]（P293），可见“胡僧”入诗也是盛唐诗歌题材变化的新动向之一。从作者的主体思想倾向看，李隆基、李白是道教代表，岑参、杜甫、颜真卿是儒家代表，儒、道两家不约而同地关注“胡僧”现象，这说明当时思想的开放、自由融合和华夷同尊。

另外，从杜诗“庞眉皓首”的描述看，韦偃《双松图》中的胡僧是位老僧形象，把老年胡僧入画并非空穴来风，而是渊源有自。北宋末李彭《张僧繇画胡僧看经》即云，“老僧庞眉雪覆颧，梵音清远发皓齿”^[18]（P15909），则知张僧繇早就绘有《老胡僧读经图》^①。和杜甫同时代的大诗人岑参，广德二年（764）所作《太白胡僧歌》之序云，“太白中峰绝顶，有胡僧，不知几百岁，眉长数寸，身不制缁帛，衣以草叶，恒持《楞伽经》”，诗中又说，“此僧年纪那得知，手种青松今十围”，可见老胡僧与古松的意象组合，是当时“松僧”类诗画题材中的常见现象。不过，相对而言，杜诗更具创造性，其“庞眉皓首无住著”，既写胡僧肖像，又写其禅定境界。南宋赵次公注杜时，即重在解释“无住著”的来源：

因画胡僧而纪咏之，故用佛书字焉……《楞严经》云：名无住行，名无著行。公摘其字而合用之也。然唐有《中兴间气集》，载郑贤诗云：高僧无住著，何日出东林。贤与公司时人，莫知孰先用也。^[19]（P143）

不过，赵次公似有两个错误：一是“无住著”并非是摘引《楞严经》^②（P142），而是出自《金刚经》，如菩提流支译本云：“是故菩萨，应生如是无住著心。”^[21]（P758）窥基《金刚般若论会释》卷上又说：“无住著，是第一义故。”^[22]（P733）因此，“无住著”是一个词，指心无所住。而《金刚经》描写须菩提的形象是“偏袒右肩，右膝着地”^[21]（P748），结合杜诗“偏袒右肩露双脚”一句，则知老杜隐隐把胡僧比作须菩提（只是将须菩提的跪姿换成了胡僧的坐姿）^③（P189）；二是引“郑贤诗”，实出自高仲武《中兴间气

① 从“梵音”句可知，“看经”即“读经”意。
② 《楞严经》卷 8 有云“现尘境界不相留碍，名无著行”，但该经找不到“名无住行”的文句。
③ 刘凤诰《杜工部诗话》卷 1 即引“松根胡僧”等诗句为例，指出“少陵不佞佛，抑又深通佛理”。

集》卷下所选郑常《送头陀上人自庐山往东西兰若》，开头两句文字略有不同，后者曰“僧家无住著，早晚出东林”^[24]（P524）。郑常与杜甫时代相同，但其诗并未像老杜一样描写高僧相貌。

（二）苏轼、李公麟《憩寂图》

苏、李《憩寂图》，是指苏轼与好友李公麟合作的一幅《松石图》^① [25]（P1292）。关于此图的创作时间，历来有三种不同的说法，孰是孰非，颇难判断。一是元祐元年正月十二日^② [26]（P165-167）^[27]（P59）^[28]（P1407）。《东坡题跋》卷3《题〈憩寂图〉诗》即云：

元祐元年正月十二日，苏子瞻、李伯时为柳仲远作《松石图》。仲远取杜子美诗“松根胡僧憩寂寞，庞眉皓首无住著。偏袒右肩露双脚，叶里松子僧前落”之句，复求伯时画此数句为《憩寂图》。子由题云：“东坡自作苍苍石，留取长松待伯时。只有两人嫌未足，更收前世杜陵诗。”因次其韵云：“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。”^[29]（P136）

苏轼所谓“子由题云”的题画诗，苏辙《栾城集》卷15作《子瞻与李公麟宣德共画翠石古木老僧谓之憩寂图题其后》^[30]（P286）。初读题跋，感觉苏轼、李龙眠似先后为柳仲远画过《松石图》和《憩寂图》^[31]（P212），但其实只画了一幅，二者异名同实：称“松石图”，主要是从山水题材着眼^[13]（P105-106）；称“憩寂图”，主要是从“人物”题材着眼^③ [9]（P834）。换言之，柳仲远最后得到的是一幅合“山水”“人物”为一体的名画。清初著名学者方以智《写〈憩寂图〉寄益然大师》即指出：

李龙眠为柳仲远作《松石图》，取杜诗“屈铁交错回高枝，偏袒右肩露双脚，叶里松子僧前落”。东坡目为《憩寂图》，系之以诗。^④ [32]（卷14）

方氏所引杜甫诗句，虽和柳仲远的要求不尽相同，却也大体相符。并且，他推测，命名《憩寂图》者就是苏轼自己，“系之以诗”，指东坡对子由的次韵诗。

二是元祐二年正月十二日。此说仅见于明王良臣辑《诗评密谛》^[33]（卷4），而且，所引苏辙诗个别文字与《东坡题跋》有异，如题跋之“两人”“更收”，王氏作“高人”“兼收”^⑤。孔凡礼赞成此说，并谓苏轼跋文“元祐元年”之“元年”，当为“二年”之误刊^[34]（P760）。考虑到王良臣的引文是孤证，其结论恐难服众。吕肖奂撰有《元祐更化初〈同文馆唱和诗〉考论》一文，考订出明确记载李公麟、柳仲远在京城相识的是《同文馆唱和诗》，而唱和时间在元祐二年六月二十日至九月二十日的同文馆锁院期间。因此，同年正月十二日，柳仲远就请苏轼、李龙眠绘画的可能性不太大。

三是“元祐三年”说^[35]（P589）。其主要依据是黄瑩《山谷年谱》卷23之按语：

按蜀本《诗集》注云：子由《题柳仲远所藏李伯时画〈胡僧憩寂图〉》，旧有跋云：“元祐三年正月二十七日子由题。”东坡与山谷皆有和章，当是皆试院后作。今附见于此。而蜀本石刻真迹，题云《子瞻咏李伯时所作〈憩寂图〉》。其本石，子瞻醉墨也。^[36]（P900）

黄瑩在校勘山谷诗集时，注意广泛利用调查所得的墨迹、石本等第一手资料，故一般认为其结论相对可信。其所见蜀本苏辙诗集，不但诗题有别，叫《题柳仲远所藏李伯时画〈胡僧憩寂图〉》（图名有“胡僧”

① 陈应行编《吟窗杂录》卷49有《苏黄门跋公麟画〈寂斋图〉》，所谓苏黄门即苏辙，所谓“跋”实是“东坡自作……”之七绝。此图也称《寂斋图》。

② 郑永晓《黄庭坚年谱新编》结合苏辙到京时间，力证此说之正确。但他未考虑柳仲远、李公麟该年正月是否真正见面的问题。周裕楷依据《题〈憩寂图〉诗》，结合《枯骨观颂》“李伯时为柳仲远画枯骨观，苏子瞻颂之”之句，把《憩寂图》《枯骨观颂》的创作时间都定在元祐元年正月。黄庭坚有《枯骨颂》，其立意和苏轼相近，它也是对李伯时“枯骨观”（即髑髅图）的题画诗，郑永晓把它归入“未编年作品”，态度更谨慎。

③ 如孙绍远编《声画集》卷2就把苏辙题画诗称作《憩寂图》，并归入“人物”门。

④ 益然，即明末遗民僧释弘济（俗名汪扶光，其事迹详黄宗羲《吴山益然大师塔铭》）。

⑤ “高人”，当指柳仲远。从柳氏求画过程看，作“高人”更符合苏辙题画的语境。

二字,意在强调它是据杜甫诗意而来^①,而且写作时间的年份、日期大异(元年→三年;十二日→二十七日)。原因何在?

黄芑所说“苏、黄和章”,分别指苏轼《次韵子由题〈憩寂图〉后》^[37](P1491-1492)、黄庭坚《次韵子瞻子由题〈憩寂图〉二首》。山谷诗一曰“松含风雨石骨瘦,法窟寂寥僧定时。李侯有句不肯吐,淡墨写出无声诗”,二曰“龙眠不似虎头痴,笔妙天机可并时。苏仙淑墨作苍石,应解种花开此诗”^②^[38](P355-356)^[39](P1479)。其中,对《憩寂图》的绘制过程,后人理解,多无异议,即苏轼先画石、李龙眠再画松和老僧。最先题诗者是苏辙,接着,苏轼有次韵之作,最后,山谷同时对苏氏兄弟唱和。

黄芑说苏轼、黄庭坚“皆是试院后作”,很容易被人否定,因为它表面上和北宋科举考试制度不合。据《山谷别集》卷7《题太学试院》^[28](P539)可知,元祐三年正月乙丑(农历十七日)至三月戊申(初一)之间,苏子瞻、孙莘老、孔文仲等三人知贡举时,黄庭坚是参详之一,期间与世隔绝。又据苏轼《书试院中诗》“元祐三年二月二十一日领贡举事,辟李伯时为考校官”^[40](P2139),则知李公麟至迟在二月二十一日也进入试院^③。柳仲远和苏轼有亲戚关系^④,但他并非考官之一(柳氏是神宗熙宁六年进士及第),自然不可能和太学试院中的苏轼、黄庭坚、李公麟等人见面^⑤^[41](P285)。因此,也不可能同时向苏轼、李公麟求画。不过,他若在元祐三年正月十二日求画,则其他疑惑就涣然冰释了。即苏轼、李公麟作完画后的第五天,苏轼、黄庭坚二人先入太学院。未入试院的苏辙,则在二十七日给《憩寂图》题诗(注意,此时李公麟尚未入试院)。等到二月二十一日李公麟入院时,他才把苏辙题画诗传到了苏轼手中,东坡便有次韵之作^⑥^[42](P2047),嗣后,山谷再有次子瞻、子由之作。

总之,《憩寂图》的创作及相关唱和诗的产生,必须满足柳仲远、苏轼、苏辙、李公麟、黄庭坚同在京城这一时空条件。目前看来,若把柳仲远求画时间谨慎地定在元祐三年正月十二日(因为元祐三年诸人都在京城^⑦^[43](P142),可能是比较妥当的。换言之,“元祐元年”“元祐二年”之“元”“二”,是“三”之形近而误的可能性比较大。

大致考订了苏、李《憩寂图》的创作时间之后,我们转而分析该图的文化意象来源。从一定意义上讲,它就是杜甫《戏为韦偃双松图歌》的诗意图,同时也是对韦偃《双松图》的再次超越。综合苏辙、黄庭坚题画诗,可知《憩寂图》的主要意象是松、石和僧,但三者与韦偃《双松图》区别何在?子由、山谷诗因七绝篇幅之限,并没有太详细的说明,好在百年之后的张侃亲睹芳容,有《苏李松石图赞》曰:

东坡先生,锦绣心胸。戏作怪石,一时告功……一卷之石,作倚盘松。龙眠居士,孰羁其踪。一瞬八表,如鹤在空。东坡颂美,佳名日穹。明窗展观,松古石隆。天下之宝,岂间穷通。

① 程章铤撰《总集与文学史权力——以〈文苑英华〉所采诗题为中心》一文,指出总集撰集者的文学史权力,其实一般文集的编撰者,对标题的选择也有一定的自主权。

② 黄庭坚第一首“松含风雨石骨瘦”,从字面看,与王诜《风雨松石图》意境相同。黄、王二人为好友,疑二人互有借鉴,诗、画可能为同时之作。如元祐三年,黄庭坚就写有《题王晋卿平远溪山幅》。

③ 本来按常规,无论主考官还是属官,应同时入院被锁,不知为何李公麟入院时间比苏轼、黄庭坚晚了30多天。若据周密《云烟过眼录》(民国景明《宝颜堂秘笈》本)卷1《李伯时天马图跋》,则知李龙眠所画《天马图》中的照夜白是“元祐三年闰月上元日沮溪进”(按,“闰”当作“正”,元祐三年无“闰正月”,是“闰十二月”),可能当年正月十五日至二月二十一日之间,他正忙于画马呢。

④ 柳仲远为苏轼的堂妹夫,其父柳瑾、其子柳宏,一家三代都与苏轼文人集团特别是苏轼本人多有交往。二人政治境遇相似,文艺爱好相同,故使柳、苏二家之间友谊亲情绵延数十年。

⑤ 马端临《文献通考》卷30“选举考三”载,从太宗雍熙二年(985)开始“令考官亲戚别试”,意在防止考官舞弊。

⑥ 赵令畤撰《侯鲭录》卷2即引东坡语曰,“元祐三年二月二十一夜,与鲁直、寿朋、天启会于伯时斋舍,录鬼仙所作或梦中所作”,则知李公麟一入试院,苏、黄便迫不急待地和他谈诗论艺。

⑦ 依据传世文献及学界已有研究成果可知:李伯时,从元丰末年被陆佃推荐担任删定官至元祐八年(1091)一直在京师为官(高似孙《纬略》卷8《洗玉池铭》引《伯时石刻序跋》曰“元祐八年,伯时仕京师”),前后达十年之久。黄庭坚,自元丰八年(1085)四月奉诏为校书郎,同年九月至京,至元祐六年(1089)六月丁母忧时才离京。苏轼,元丰八年十二月入京为起居舍人,元祐四年四月赴任杭州太守,期间一直在京为官。苏辙,元祐元年正月入京,二月十四日就任右司谏,至绍圣元年(1094)三月二十六日被贬(官汝州太守),期间也从未离京。柳仲远,自元祐二年夏参与同文馆唱和,至元祐六年六月(苏轼《观宋复古画序》)自述其在元祐六年六月委托柳仲远向王诜临摹宋复古《邢房悟前生图》之事),亦未离京。

东坡之节,龙眠之隐。一异出处,如琴加轸。吁嗟二公,人中之龙。^[18](P37163)

一方面,张侃高度称赏苏、李《松石图》中苏轼之“石”、龙眠之“松”的艺术成绩:前者用墨戏画“怪石”,既强调了石的奇异之美,又在创作上继承了和老杜的“戏为”态度;后者所绘古松,既然叫做盘松,则在形状上和韦偃所绘双松相似,都在突出屈曲、怪奇之美^①。另一方面,张侃意在以松、石喻人,颂扬苏、李是艺术审美和道德人格上的双重知音。苏轼尚“节”,人所共知,此不赘述。现着重谈谈李龙眠《憩寂图》之画“松”和“隐”的关系。

毫无疑问,韦偃《双松图》绘制的是双松。李龙眠《憩寂图》之“盘松”形状,虽与韦偃相同,但是否也为双松呢?苏氏兄弟、黄庭坚和张侃之诗都未明言,因此,我们只好从李氏传世画作中的松意象来做一些合理的推断。而连接李龙眠“松”与“隐”的关键人物,是东晋大诗人陶渊明。同时,李氏也是中国历史上第一位有功于陶渊明的大画家,他绘制过《归去来兮图》(即《渊明归隐图》)《莲社图》《渊明东篱图》《松下渊明图》等多幅以陶潜为中心的人物画。《宣和画谱》卷7指出:

仕宦居京师十年,不游权贵门;得休沐,遇佳时,则载酒出城,拉同志二三人访名园荫林,坐石临水,翛然终日。当时富贵人欲得其笔迹者,往往执礼愿交,而公麟靳固不答;至名人胜士,则虽昧平生,相与追逐不厌,乘兴落笔,了无难色。^[13](P75)



图1 《西园雅集图》“松树”局部

袁行霈据此认为:“李公麟的性格颇有接近陶渊明之处,堪称陶渊明的同调,他为陶渊明画像显然寄托了自己的志趣。”^[44](P8-9)张侃所说龙眠之“隐”的师法对象就是陶渊明,而陶渊明表示归隐的文化意象就是“孤松”,其《归去来兮辞》即云“景翳翳以将入,抚孤松而盘桓”^[45](P461)。更值得注意的是,今存《渊明归隐图》第三段表现的是《归去来兮辞》“园日涉以成趣”至“抚孤松而盘桓”的场景:“渊明独立于一高阜之上,倚蹇一棵孤松,神态潇洒。”^[44](P11)还有元祐二年夏秋之际的西园雅集^[42],李公麟绘有长卷《西园雅集图》,米芾撰有《西园雅集图记》,“图”“记”之间还形成了特定的“语—图”关系,按照米芾的记载,李公麟“图”中还记载了自己画《归去来兮图》的场面,“据横卷画渊明《归去来》者为李伯时”,而所绘画面就有“孤松盘郁”^[46](P41)(参见图1)。嗣后,不少和陶诗常常把孤松作为归隐的标志,如吴芾《和陶停云》(其一)即说:“渊明抱节,不渝风雨……归卧柴桑,孤松独抚。”^[18](P21833)

① 《历代名画记》卷10指出,“俗人空知偃善马,不知松石更佳也,咫尺千寻,骈柯攒影,烟霞翳薄,风雨飏飏,轮囷尽偃盖之形,宛转极盘龙之状”。

元祐三年二三月间,李公麟参加苏轼主持的贡试,作为属官,他在锁院时绘有多种人物画和动物画。对此,苏、黄二人常有题咏,特别是黄庭坚为李公麟绘画题诗甚多,如《观伯时画马试院作》《题伯时画严子陵钓滩》《题伯时画松下渊明》等。其中,《题伯时画松下渊明》表明,李龙眠除了在《渊明归隐图》中刻画过陶潜倚孤松而立的形象之外,又有单独表现“抚孤松而盘桓”的陶渊明图像。诗句“远公香火社,遗民文字禅”^[28](P505),则隐括了李龙眠元丰三年(1080)十二月二十五日所绘《莲社十八贤图》(《莲社图》)慧远、刘遗民之事迹[事详李冲元《莲社图记》^[47](P295-297)],由此可知,早在元丰三年李龙眠就绘过陶渊明像。而李龙眠所绘《松下渊明图》,同样广为人知,苏轼好友刘庭式《题松下老人图》尾联“彭泽归来入图画,真有人间靖节翁”有自注曰:“李伯时亦曾画《松下渊明图》。”^[18](P8066)

与苏、李《憩寂图》构图要素基本相同的还有李龙眠《醉僧图卷》,它现藏于美国弗利尔美术馆。清人安歧对图中人物、植物有所说明:“其中一僧,坐石于古松之下,面貌奇伟,微含醉态。执笔作书,左手按膝。”^[48](卷3)(参见图2)而僧是老僧,松是孤松,这也可以作为《憩寂图》是绘孤松的一条旁证^①^[49]。



图2 《醉僧图卷》

张侃之赞,与苏辙、山谷诗还有一大区别,即老僧形象彻底消失了,更不用提什么“胡僧”二字。原因何在?值得深究。这可能和两宋时期夷夏观念的变化有关,因为赵宋王朝与辽、金、西夏之间较大的民族冲突。比如,王安石嘉祐四年(1059)所作《明妃曲二首》,其二有名句曰“汉恩自浅胡自深,人生乐在相知心”,一时引起梅尧臣、欧阳修、司马光等名家的唱和^②^[18](P16734),但在当时就有人从夷夏之防的角度进行非议^[50]。特别是北宋覆亡之后,非议者更是上纲上线,如翰林侍读学士范冲就对宋高宗讲:

臣尝于言语文字之间,得安石之心,然不敢与人言,且如诗人多做《明妃曲》,以失身胡虏为无穷之恨……然则刘豫不是罪过,汉恩自浅而虏恩深也。今之背君父之恩,投拜而为盗贼者,皆合于安石之意。此所谓坏天下人心术。孟子曰:“无父无君,是禽兽也。”以胡虏有恩,而遂忘君父,非禽兽而何?^[51](P142-143)

何况到了南宋中后期,夷夏之辨,更加深入士人之心。如与张侃同时代的王炎在《明妃曲》中公开宣称“天生胡汉族类异”^[18](P29688)。所以,张侃对图中“胡僧”形象视而不见,是有意为之,并与此社会思潮有关^[52]。而作为孝宗淳熙二年(1175)特科状元的陈应行,他把李龙眠《胡僧憩寂图》改称为《寂斋

① 上海博物馆藏有一幅宋人所画《憩寂图》,它实为佚名《醉僧图》,图中亦是孤松与醉僧的意象组构。

② 据王庭圭《题罗畴老家〈明妃辞汉图〉》题注“李伯时作,明妃丰容靓饰,欲去不忍之状”及诗云“龙眠会作无声句,写得当时一段愁”,则知受过王安石知遇之恩的李龙眠,绘过荆公《明妃曲》诗意图,而且诗、图题旨相同。

图》,理由亦同,因为,“胡”就是异类。再如,释居简《古松下禅僧图》诗云,“眼明千载老风烟,幽思悠然喜欲颠。疑在浣花诗里见,只无松子落僧前”^[18](P33218),虽化用《戏为韦偃双松图歌》“叶里松子僧前落”,同样也抹去了杜诗原有的“胡僧”意象。

综上所述,韦偃《双松图》和苏、李《憩寂图》虽然使用了同一文化意象“胡僧憩松”,但在唐宋思想变革的历史大背景下,其内涵有所变化,如僧人从“胡”变“汉”,“双松”则改作“孤松”。当然,变中也有不变之处,如僧依旧是老僧,松仍然是古松、奇松和盘松,石依然是怪石,松、石、僧,依然构成三位一体的禅定画面。而且,禅学思想内核也有所保留:如杜诗“无住著”强调空观,黄庭坚“种花”,则化用禅宗东土六祖“一花开五叶”等传法偈,其最后归宿在“般若惠”^[53](P344),依然在强调空观。而李龙眠的好禅、精禅学,时人早有定评,如晁补之的《次韵鲁直试院赠奉议李伯时画诗》即说“李侯画若禅眼透,观鱼玄沙骨竦瘦,舟中渊明细若豆”^①^[18](P12822),邓椿《画继》卷3则说他是“耽禅,多交衲子”^[54](P288)。

二、《憩寂图》的经典化

苏、李绘制《憩寂图》之举,至少具有两方面的突出作用:一是进一步扩大了杜甫《戏为韦偃双松图歌》在两宋的社会影响,提高了该诗的历史地位,特别是杜甫“毕、韦同尊”的观点,得到了宋人的普遍认同;二是《憩寂图》本身也由此迈上了经典化之路。当然,杜诗和《憩寂图》,有时也一起对后世诗文产生影响。

先说第一点。唐代画松名家辈出,除了杜甫的毕宏、韦偃同尊之外,也有其他并称的名家,如佚名“刘郎中松树孤标,毕庶子松根绝妙”^[17](P2141)是把刘商、毕宏相提并论。但是,得到宋人普遍认可的是杜甫的毕韦并称说。兹择要列表2如下:

表2 两宋“毕韦并称”之代表性诗作简表

诗人姓名	诗题	诗句
文同	《观音院怪松》	怪松屡见无如此,每度来观说向僧……韦偃毕宏今不在,欲求人画有谁能。 ^[18] (P5296)
苏轼	《欧阳少师令赋所蓄石屏》	我恐毕宏韦偃死葬虢山下,骨可朽烂心难穷。 ^[37] (P252)
王安中	《许道宁松》	道人逸气天云高,韦偃毕宏皆坐超。 ^[18] (P16010)
喻良能	《自题木假山》	毕宏韦偃丹青妙,画得天然意绪不。 ^[18] (P27015)
陈傅良	《题僧法传为沈仲一画听松图》	毕宏韦偃骨已朽,画工一世脂粉便。 ^[18] (P29252)
释文珩	《题履道兄古松图》	毕宏韦偃骨已寒,今日此图堪独步。 ^[18] (P39565)
艾性夫	《吊老松》	大节不容秦点污,孤根能与宋存亡……韦偃毕宏今不见,谁将老骨写风霜。 ^[18] (P44430)

其中,苏轼、文同是表兄弟,苏轼绘画还深受其影响。而文同向寺僧咨询怪松这一事件,本身就说明怪松与僧人有某种内在联系。文同、苏轼、喻良能、陈傅良等人,都对毕、韦的松图艺术深表向往;有的还以毕、韦为参照,意在赞颂当代画松高手的不易(如王安中、释文珩);艾性夫有点另类,作为遗民诗人,在追怀毕、韦功绩的同时,也借松咏怀,抒发了坚贞不屈之志。其他像元人成廷圭《再题邵彦清万壑松涛》、明人张宇初《题松阴授道图歌为王景山赋》、清人钟大源《寄题武林郡署东坡手植双松歌》、潘耒《画松歌为梅瞿山作》诸作,莫不毕、韦并举,而且题咏的都是松图一类的画作。

次说第二点。苏、李合作完成《憩寂图》后,《憩寂图》自身也踏上了经典化之路,特别是在南渡以后,“憩寂”“憩寂图”一类的语汇时有所见,大多与苏、李《憩寂图》影响有关,部分兼受杜诗的影响。今

① 晁补之此次次韵对象是黄庭坚《观伯时画马礼部试韵作》(东坡亦有次韵之作),时在元祐三年(1088)三月六日。又,晁诗原自注“数物,伯时试院所作”,如“观鱼”指李龙眠画《观鱼僧》(也叫《玄沙畏影图》)、“渊明”似指《渊明归隐图》长卷之第一段。

择要列表 3 以说明之。

表 3 两宋“憩寂”类用典之代表性诗作简表

诗人姓名	诗题	诗句
汪藻	《戏题寂庵》	是心长不起，宴坐一团蒲。安得龙眼手，添成《憩寂图》。 ^[18] （P16549）
孙觌	《再过天长寺二首》（其一）	逃空真乐见，憩寂幽梦长。 ^[18] （P16932）
曾几	《松风亭四首》（其一）	茶山穷次骨，憩寂以长松。 ^[18] （P18513）
苏籀	《灵岩寺偃松一首》	筇竹与酒壶，挂空憩寂时。 ^[18] （P19636）
谢伋	《灵岩寂庵辩才师有罗汉树一株……因寄沉水香往易之》	升高真蹑虚，集苑聊憩寂。 ^[18] （P21774）
范成大	《藻侄比课五言诗……胜终日饱闲也》（其三）	生缘堪入画，寂寞憩松僧。 ^[18] （P25978）
朱熹	《次黄叔张宿凉峰韵》	菡萏含跗天外秀，婆娑散影月中孤。惜无画手追前辈，写就凉峰憩寂图。 ^[18] （P27624）
叶适	《虎长老修双峰》	胡僧犹嫌憩寂寞，便房曲槛频招迎。 ^[18] （P31234）
洪咨夔	《山行纪事》	憩寂小养隼，扶酣急凌巔。 ^[18] （P34577）
释文珩	《为山僧作松石歌》	一片石，一株松。石如虎距松如龙，风云变化多灵踪。有僧托此憩寂寞，心与境会无尘容。 ^[18] （P39564）

从表 3 所列 10 位诗人的作品看，或活用杜诗“松根胡僧憩寂寞”的诗意，如释文珩；或反用杜诗，如叶适；或只用“憩寂”表示旅途之小憩，如谢伋、洪咨夔；或以“松下憩寂”表示归隐之志，如孙觌、曾几；或以《憩寂图》表示僧人的入定场景，如汪藻；或以憩寂僧自比，如范成大；尤其是朱熹，对《憩寂图》原有的三大意象——“孤松”“怪石”与“老僧”全加改造，变成以凉峰为中心，写自己休憩时的所见所闻，所感所想，若和汪藻《戏题寂庵》相比，主题也从佛教的禅定、空寂变成了儒家的山水观；苏籀诗则表明，两宋之际的僧人“憩寂”主题，又和《醉僧图》有所融合了。

杜甫《戏为韦双松图歌》描绘的憩寂僧形象，有时和苏、李《憩寂图》特别是李龙眠以松喻隐的思想一道为后世诗人所接受，如金人王寂《分韵赋松风得泉字》“寻真客至花飞下，憩寂僧闲子满前。却笑朱门无远韵，只将俗耳醉繁弦”^[55]（P24）、刘迎《寄题蓟丘僧房》“忘形马迹车尘外，适意山光水影前。想得松根憩寂莫，坏残云衲半垂肩”^[56]（P268）等，皆如此。更有意思的是全真道士马钰，其《清心镜·赠韦先生》曰“公清，火戏虚。寂寂虎，随龙憩。莲绽、胜似群花，缘行周济”^[57]（P372），竟然把“憩寂”拆开和道教内丹用语混用，真是妙构；胡天游《赠黄梅谷》曰“幅巾杖藜憩寂寞，玉颜对坐两不恶。长吟蹙额亦何伤，谷有甘泉梅有萼”^[58]（P736），既活用杜诗名句“松根胡僧憩寂寞”，又以陶渊明归隐形象比黄梅谷，创新性也很强。元明清三朝，像马钰一样拆用“憩寂”者，时有所见，如元人叶兰《东湖十景·孔庙松风》“憩息以忘言，寂听惬幽赏”^[59]（P396）、明王世贞《弥陀寺饭僧作》“结夏依寂居，随缘憩修轸”^[60]（卷 11）、清陈恭尹《叶世颖蔡艮若同登金紫峰作》“空林采药倦，寂寞憩禅扉”^[61]（卷 1）、洪亮吉《广持僧以〈憩寂图〉索题》之“已久安禅寂，东坡居士知。未能忘绮语，法秀道人嗤。悟彻色香味，工兼书画诗。披图见松影，憩我亦多时”^①^[62]（P1754）等。特别是洪氏之作，既把和《憩寂图》有关的关键人物苏轼、李龙眠、黄庭坚一一点明，赞扬了书画诗合一的特殊魅力，又把自我读图深刻感受娓娓道出，憩之主体也从僧人变成了作者自己。

总之，“胡僧憩松”文化意象的唐宋之变，题目虽小，却可从多方面、多角度予以深入开掘。本文仅浅尝辄止，还有不少问题没有解决，只能留待他日。

① 按：广持僧所持《憩寂图》，并非苏、李原作，可能是宋以后的临摹品。

参考文献

- [1] 仇兆鳌. 杜诗详注. 北京: 中华书局, 1979.
- [2] 朱景玄. 唐朝名画录//文渊阁四库全书: 第 812 册. 台北: 商务印书馆, 1986.
- [3] 张彦远. 历代名画记. 范祥雍点校. 北京: 人民美术出版社, 2004.
- [4] 张长虹. 中唐后水墨树石图的兴起及其禅学背景——以张璪为中心的研究. 中国美术研究, 2017, (1).
- [5] 张志烈, 张晓蕾. 杜甫与韦偃. 杜甫研究学刊, 1994, (2).
- [6] 浦起龙. 读杜心解. 北京: 中华书局, 1961.
- [7] 王嗣奭. 杜臆. 上海: 上海古籍出版社, 1983 年.
- [8] 杨学是. 再论杜甫题画诗. 西南民族大学学报(人文社会科学版), 2003, (9).
- [9] 孙绍远. 声画集//文渊阁四库全书: 第 1349 册. 台北: 商务印书馆, 1986.
- [10] 刘克庄. 后村诗话. 王秀梅点校. 北京: 中华书局, 1983.
- [11] 曾枣庄, 刘琳. 全宋文: 第 130 册. 上海: 上海辞书出版社; 合肥: 安徽教育出版社, 2006.
- [12] 顾嗣立. 元诗选. 北京: 中华书局, 1987.
- [13] 于安澜. 画史丛书: 第 2 册. 上海: 上海人民美术出版社, 1963.
- [14] 陈尚君. 全唐诗补编. 北京: 中华书局, 1992.
- [15] 李白. 李太白全集. 王琦注. 北京: 中华书局, 1977.
- [16] 廖立. 岑嘉州诗笺注. 北京: 中华书局, 2004.
- [17] 彭定求等. 全唐诗. 上海: 上海古籍出版社, 1986.
- [18] 北京大学古文献研究所. 全宋诗. 北京: 北京大学出版社, 1998.
- [19] 赵次公. 杜诗赵次公先后解辑校. 林继中辑校. 上海: 上海古籍出版社, 1994.
- [20] 大正新修大藏经: 第 19 册. 台北: 新文丰出版股份有限公司, 1983.
- [21] 大正新修大藏经: 第 8 册. 台北: 新文丰出版股份有限公司, 1983.
- [22] 大正新修大藏经: 第 40 册. 台北: 新文丰出版股份有限公司, 1983.
- [23] 张忠纲. 杜甫诗话六种校注. 济南: 齐鲁书社, 2002.
- [24] 傅璇琮, 陈尚君, 徐俊. 唐人选唐诗新编. 北京: 中华书局, 2014.
- [25] 陈应行. 吟窗杂录. 王秀梅整理. 北京: 中华书局, 1997.
- [26] 郑永晓. 黄庭坚年谱新编. 北京: 社会科学文献出版社, 1997.
- [27] 周裕锴. 苏文系年补正(续). 四川大学学报(哲学社会科学版), 1997, (3).
- [28] 郑永晓. 黄庭坚全集辑校编年. 南昌: 江西人民出版社, 2011.
- [29] 屠友祥. 东坡题跋校注. 上海: 上海远东出版社, 2011.
- [30] 苏辙集. 陈宏天, 高秀芳点校. 北京: 中华书局, 1990.
- [31] 衣若芬. 苏轼题画文学研究. 台北: 文津出版社, 1999.
- [32] 方以智. 浮山集. 清康熙此藏轩刻本.
- [33] 王良臣. 诗评密谛. 明天启刻本.
- [34] 孔凡礼. 苏轼年谱. 北京: 中华书局, 1998.
- [35] 查慎行. 补注东坡编年诗//文渊阁四库全书: 第 1111 册. 台北: 商务印书馆, 1986.
- [36] 黄瑩. 山谷年谱//文渊阁四库全书: 第 1113 册. 台北: 商务印书馆, 1986.
- [37] 冯应榴. 苏轼诗集合注. 上海: 上海古籍出版社, 2000.
- [38] 黄庭坚诗集注. 刘尚荣校点. 北京: 中华书局, 2003.
- [39] 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.
- [40] 苏轼文集. 孔凡礼校点. 北京: 中华书局, 1999.
- [41] 马端临. 文献通考. 北京: 中华书局, 1986.
- [42] 宋元笔记小说大观: 第 2 册. 上海: 上海古籍出版社, 2001.
- [43] 吕肖奂. 《同文馆唱和诗》诗人事迹补考——《同文馆唱和诗》系列研究二//新国学: 第 10 卷. 成都: 四川大学出版社, 2014.

- [44] 袁行霈. 陶渊明影像——文学史与绘画史之交叉研究. 北京: 中华书局, 2009.
- [45] 袁行霈. 陶渊明诗集笺注. 北京: 中华书局, 2003.
- [46] 魏平柱. 西园雅集系年考. 襄樊学院学报, 2008, (1).
- [47] 曾枣庄, 刘琳. 全宋文: 第 121 册. 上海: 上海辞书出版社; 合肥: 安徽教育出版社, 2006.
- [48] 安歧. 墨缘汇观录//粤雅堂丛书. 清道光至光绪年间刻本.
- [49] 纪雪娟. 宋代《醉僧图》研究. 社会科学战线, 2016, (9).
- [50] 内山精也. 王安石《明妃曲》考——围绕北宋中期士大夫的意识形态//内山精也. 传媒与真相: 苏轼及其周围士大夫的文学. 朱刚等译. 上海: 上海古籍出版社, 2005.
- [51] 李壁. 王荆公诗文笺注. 上海: 上海古籍出版社, 2010.
- [52] 漆永祥. 从《全宋诗》的咏昭君诗看宋人的华夷观念, 中国典籍与文化, 2011, (1).
- [53] 大正新修大藏经: 第 48 册. 台北: 新文丰出版股份有限公司, 1983.
- [54] 图画见闻志·画继. 米水田译注. 长沙: 湖南美术出版社, 2000.
- [55] 王寂. 拙轩集//文渊阁四库全书: 第 1190 册. 台北: 商务印书馆, 1986.
- [56] 郭元釭. 全金诗//文渊阁四库全书: 第 1445 册. 台北: 商务印书馆, 1986.
- [57] 唐圭璋. 全金元词. 北京: 中华书局, 1979.
- [58] 胡天游. 傲轩吟稿//文渊阁四库全书: 第 1216 册. 台北: 商务印书馆, 1986.
- [59] 史简. 鄱阳五家集//文渊阁四库全书: 第 1476 册. 台北: 商务印书馆, 1986.
- [60] 王世贞. 弇州四部稿. 明万历刻本.
- [61] 陈恭尹. 独漉堂诗文集·诗集. 清道光五年陈量平刻本.
- [62] 洪亮吉集. 刘德权点校. 北京: 中华书局, 2001.

A Non-Han Buddhist Monk Resting under a Pine: Transformation of Cultural Images from Tang Dynasty to Song Dynasty

Li Xiaorong (Fujian Normal University)

Abstract Wei Yan was a famous painter who is good at painting pines and stones in Tang Dynasty. In his painting Double Pines, the most important cultural image is a non-Han Buddhist monk resting under two pine trees, widely known to posterity by Du-Fu's A Poem for Wei Yan's Painting Double Pines. Invited by Liu Zhongyuan, Su Shi and Li Gonglin co-painted A Monk in Meditation under a Pine according to Du-Fu's poem on the day January 12th, the third year of the reign of Yuan-you in Northern Song Dynasty. In this painting, the non-Han Buddhist monk from Double Pines was turned into an old Chinese monk and double pines into one lonely pine. This little change contains a wealth of information on cultural changes from Tang Dynasty to Song Dynasty. Furthermore, the picture of A Monk in Meditation under a Pine by Su Shi and Li Gonglin was one of the most important links in the process of classicalization of A Poem for Wei Yan's Painting Double Pines. The painting itself later also became a classic.

Key words A non-Han Buddhist monk resting under a pine; cultural images; Double Pines; a Monk in Meditation under a Pine; changes from Tang Dynasty to Song Dynasty

■ 收稿日期 2019-02-15

■ 作者简介 李小荣, 文学博士, 福建师范大学文学院教授、博士生导师; 福建 福州 350007。

■ 责任编辑 何坤翁