

賦語對畫語的轉化： 論水墨花卉的賦畫關係

李 卉

[提 要] 在傳統藝術中,“賦語”對“畫語”的轉化,尤見於花卉題材的題畫賦實踐。繪畫借水墨之光影營造生命氣息,使畫中花卉呈現虛實之間的張力,促成文學與繪畫的深度對話。題畫賦不僅以情景烘托構建畫師與賦家共同之“境”,更以“以虛寫實”之法,彌補畫面具象之局限,提升花卉的立體與靈動感。畫者以俯瞰視角“取影”,刪減色彩干擾;賦者則在觀畫過程中融入自我精神,以“著我”之心闡發內涵。此種交互,將“清”境融於意象之間——以孤潔之花喻高潔之志,使畫、賦共構出空明靈動的審美空間,兼具文學趣味與哲思意蘊。

[關鍵詞] 水墨 花影 題畫賦 墨梅 疏影

[中圖分類號] I222.4 [文獻標識碼] A [文章編號] 0874 - 1824 (2026) 01 - 0156 - 12

以賦寫書畫,即題畫賦。^①晚清譚宗浚曾考論花卉畫賦的發展變遷,在《述畫賦》序中敘述自己仿效竇泉《述書賦》,同樣是“刊訛誤於形聲,定目存於指掌”,^②只是改“述書”為“述畫”。書畫賦的畫面審美與書法賦的線條審美不同,都歸結於呈“象”問題。劉熙說:“畫,掛也。以采色掛物象也。”^③張惠言論賦之“言象”曰:“言,象也,象必有所寓”。^④再現圖像中的物象時,題畫詩採用聚焦式視點,題畫賦則是散點式的。由“詩本是時間藝術”而賦有些偏向“空間的藝術”,^⑤似可推斷題畫賦具有“賦體與畫體相通的獨特優勢”。^⑥歷代題畫賦的數量和評價都不如題畫詩,但以自然、空間、品貌彰顯“體義”,集中於經義、物態、文學表達,則落實於賦體。

題畫賦將時間藝術與空間藝術相融合,是賦者對繪畫作品的時間和空間層面的再創作,以藝術性的書寫昇華畫面靜態物象凝固的時間和空間,通過運用典故和修辭實現時空的交疊,賦予畫面以生命意識內涵的方式,將有限的時間和空間轉化為無限的、包容性更強的時空,使其延展為真實和永恆的時空場域,達成物我合一的境界。題畫賦中的墨花書寫因其豐富的文化內涵和獨特的藝術特性,成為花卉賦史上濃墨重彩的一筆。然而在當前學界,對題畫賦中墨花主題研究處於空缺階段。^⑦故本文試圖以對水墨畫中的花卉賦詠的題墨花賦的宏觀把握,從文化意蘊和賦作價值進行探究,對題墨花賦在中國賦史上的地位和價值合理評估,揭示題墨花文學在聯結水墨繪畫和花卉文學書寫中的重要價值。

一、“賦”、“畫”轉換：題畫賦與水墨花卉畫的文學圖式建構

題畫賦與水墨花卉畫的文學圖式建構分為三個層級。

第一層級，題畫賦的時空觀與“賦”、“畫”轉換：賦語將靜態的畫面動態化、將畫面立體感和空間廣遠性增強。

賦本身就是以鋪陳方式呈像的文學樣式，故賦與畫有著天然的聯繫，正如劉熙載所云：“賦起於情事雜沓，詩不能馭，故為賦以鋪陳之。斯於千態萬狀、層見迭出者，吐無不暢，暢無或竭。”^⑧賦體與畫體有著共同的鋪陳之質，二者是相通的。同時，題畫賦還歸屬於題畫文學，但相對於題畫詩之強調才情與意境，許結認為賦強調形象與才學，本質都是時間藝術。正如周興泰指出的：“‘合纂組以成文，列錦繡而為質。一經一緯，一宮一商，此賦之跡也。賦家之心，苞括宇宙，總覽人物，斯乃得之於內，不可得而傳’的所謂‘苞括’、‘總覽’，正是賦作展開的空間世界；‘一經一緯’，道出了他以空間聯結關係來組織賦文的奧秘。”^⑨賦常以空間關係鋪敘對象，展現空間視覺敘事特徵。

賦語對畫語的轉換體現在：題畫賦將靜態的畫面動態化，以動寫靜，化靜為動。畫面只能定格特定時間地點的特定物象，賦卻能夠以語言藝術實現畫面的延展和時間地點的變換，並可以還原整個場景或事件的整個過程，特別是對於特定物象的展現，賦文可以從不同角度進行觀看，運用想像力豐富物象的生長環境、生長的不同狀態，將靜態的物象賦予靈動感。

賦與畫都具有空間上的廣域性。中國的畫與賦都創造性地採用“散點透視”和“以小見大”的方式。畫家實現畫面之立體感和空間廣遠性的方式是等比放縮、留白等，視線通常是由近及遠。賦者可以通過地點變化反映畫作空間，或設置人物暢遊畫中，即主體直接介入書寫對象。劉勰認為賦體“寫物圖貌，蔚似雕畫”，論賦體特徵時多以畫類比，如在“賦體”論中，指出“立賦之大體”時用的是“如組織之品朱紫，畫繪之著玄黃”，總結文章創作技法時則有“合纂組以成文，列錦繡而為質”，探討文與辭的關係時也採用繪畫類比的方式，稱“立文之道，其理有三：一曰形文，五色是也”、“繪事圖色，文辭盡情”，^⑩可見繪畫藝術與文學創作是密不可分的。

題花卉畫賦者以動景襯托靜物之特徵，“從人的主觀感覺切入，以想像和誇張之筆，寫出靜物的動態”，“以動詞點化靜態之物”，^⑪如《題蘭》：“幽蘭兮谷中，芳獨秀兮春風。援鳴琴兮搏拊，水泠泠兮山空。”^⑫調動讀者視覺的感官，以動寫靜，造成視線的迅速轉移，以喚起主觀感受的動態印象。以語言藝術，在列類物象的空間建構中可見時間的流動，“若乃山林皋壤，實文思之奧府”，^⑬自然花卉是文學家取之不盡的靈感源泉。《題蘭》賦中就運用豐富的想像力，以春風的吹拂實現幽蘭的動態化，以泉水的泠泠聲反襯山谷的幽靜，並以山谷的幽靜映襯生長於谷中的蘭花之嫺靜淡雅。以賦之語言特長，彌補靜態圖畫的局限性，增強所繪物象的立體感和靈動性。

題畫賦者對花卉畫的賦詠反映出心象，闡幽發微中是對畫家心路的探尋，運用以虛寫實、虛實相生、虛實結合的花卉書寫，將花卉畫的具象與隱藏在背後的信息完整呈現，補充具象化圖景的表象局限。“夫景以情合，情以景生，初不相離，唯意所示。”^⑭題花卉畫的賦作補充花卉畫之表象局限的方式有二：一是增加花卉物象，將畫面中的花卉意象引向與之相關的其他意象，構成花卉組合意象，以增強畫意；二是景中生情，以或虛或實的語象描繪花卉畫境，以主觀情感豐富畫景的內涵。對於畫面中濃墨重彩之處，賦者以虛筆略過，而畫面中未展現的延伸畫面，才是賦者重點創作的內容，賦者將所要表達的思想情感展現在這種虛寫的空間內。

第二層級，水墨花卉畫與花影書寫的共通點：題畫賦的花卉題寫中畫師和賦家的雙重造“境”。

賦與畫的關係早已呈現在劉勰《詮賦》中：“寫物圖貌，蔚似雕畫”，“鋪采摘文，體物寫志”。^⑤對繪畫技法的彰顯，構成花卉畫賦作的獨特審美。題畫賦常通過自然畫面的呈現展示畫技，如託名荊浩的《畫山水賦》提到：“山形不得重犯，樹頭不得整齊。樹借山以為骨，山借樹以為衣。”^⑥用雲岫煙霞的斷白襯托出前中後景，樹的形態變化多姿，加強了畫面空間感。在晉唐時代，觀壁視圖而作賦，有《天問》、《魯靈光殿賦》。接著由人物像贊衍為人物、山水圖賦，如荊浩的《畫山水賦》名稱始見於明代唐寅《六如居士畫》，以摹形與描寫為特徵。宋元明“經圖”賦與文人畫賦並興，開啟賦家“用經”的歷史傳統。題畫賦的花卉題寫，以情景烘托的方式呈現畫師和賦家的雙重造“境”。唐宋詩意畫大量出現，由摹“像”轉向造“境”，雖為造型，實乃寫意，被繪畫史論家稱為繪畫“文學化”時代。如孔武仲《東坡居士畫怪石賦》道出畫意：“吾之胸中若有巍峨突兀欲出而未肆，又若嵩高太華乍隱乍顯在乎窗戶之下，几案之前。”^⑦在描繪過程中有種不吐不快的感情。

山水畫與山水詩都以玄學思想為基礎而生發，又朝不同的方向發展。謝靈運山水詩的成功得益於向山水畫借鑒密體技法，並結合詩歌的體式特點，發展出的觀察方法演變為散點透視加密置構圖，並引導表現手法提升為隨類賦采、應物象形，達到情景交融，清新自然的詩意效果。在詩賦創作理念的持續影響下，繪畫藝術的評判標準也逐漸發生演變，開始超越純粹的形態模擬，向“神韻”的美學維度靠近。這一轉變並非對“形似”的簡單拋棄，而是在其基礎上追求形與神的和諧統一，最終催生了“形神兼備”這一成熟的中國藝術核心審美追求。此一演進過程，清晰地彰顯了文學理念對造型藝術的強大影響力，並為後續詩、書、畫在具體作品中的深度融合鋪平了道路。及至元代，濃厚的詩書畫交融風氣為藝術實踐提供了豐厚的土壤，玉山雅集等文人集會便是其典型縮影。此時，題畫文學呈現出更為精妙的融通特質。例如，鄭韶在《題柯博士梅竹圖》中，以“寫得寒梅與修竹，照人清影尚參差”^⑧讚美柯九思筆下的墨梅與墨竹。詩句不僅描述了畫作形象，更傳遞出畫作的氣韻，完成了從視覺形象到文學意境的轉化。元代以畫梅著稱的王冕，其詠梅詩亦是詩畫融通的傑出範例。他的創作生動表明，題畫詩賦已不再僅僅是畫面的附庸，而是與畫作相互生發、共同構建一個完整藝術境界的有機組成部分。這標誌著“賦語”對“畫語”的轉化與昇華達到了一個新的高度。

縱觀自魏晉至元代的藝術發展，題畫賦（及高度相關的題畫詩）作為連接文學與繪畫的橋樑，清晰地展現了“賦語”向“畫語”轉化的動態過程。二者共同發端於“形似”的旨趣，協同演進於“神韻”的追求，最終在實踐中實現了深度的融通，共同鑄就了中國古代藝術“詩畫一律”的獨特傳統。

第三層級，繪畫功能觀與儒家思想的融合：題畫賦中的“以德比花”觀念。

題畫賦中的花卉由摹物到體性，因物擬人，彰顯意趣與志向。自然物象與人文形象結合，就會使得自然物成為固定的比興、象徵物象，梅蘭竹菊松皆遵循此律。部分小賦限於篇幅，取消畫作描摹，直接抒情言志，闡釋畫意，直接由之生發己意。正如黃永川所總結：“受到宋代性理學‘以德比花’的觀念之影響，而盛行了‘友系的配材法’，如以松、竹、梅合為‘三友’……”^⑨以李麗娛《瓶花影賦》^⑩為例，寫作者在新雨過後，隨手折下園圃中一枝花插入瓶中賞玩。在燈的照射下，瓶花花影浮動，光影變幻，風入影亂，帶給作者美的享受。張彥遠的繪畫功能觀與儒家思想一脈相承，《歷代名畫記·敘畫之源流》云：“人畫者，成教化、助人倫、窮神變、測幽微，與六籍同功。”^⑪畫作是抒情達意的載體，明代題花卉畫賦解釋畫意，抒發情志，出現的花卉直接成為主體精神和人格的象徵載體。作為主景的，如劉璟《畫水仙花》、《題三香圖》借稱讚憐惜花卉，表達自我孤獨、理想渺茫。作為配景、背景、環境的，如《萬木圖賦》、《題猗蘭圖》，竹木、猗蘭是作為一種環境、背景因素，對人、事、物起到映帶、烘托、暗示作用。此二篇花卉圖賦是用以烘托人物的閒情逸致。劉璟《畫水仙花》化用

“凌波微步，羅襪生塵”典故，表達對理想實現之渺茫無望的哀痛。李昌祺《題猗蘭圖》並沒有描摹蘭花本身，而是全賦都以佳人代指蘭花，抒發知音難覓的悲愁。

在題花卉畫的賦作中還出現了因祝壽而徵賦的現象，如王錫爵《瑞蓮賦》：“聖母慈聖皇太后還御新宮之明年，是為萬曆丙戌……命工圖之，命臣等賦之，為仙旦萬萬年觴祝之獻云。”^②萬曆帝即位尊生母為“慈聖”，並為其建永安萬壽塔，塔後有碑亭兩座，左碑刻有申時行、許國、王錫爵的《瑞蓮賦》，碑身刻有九蓮聖母像，像下為九朵盛開的蓮花。查慎行的《殯殿九蓮》記載了瑞蓮出現的背景：“神宗侍皇太后最恭篤，萬曆丙戌，梓宮殯殿產蓮花九枝，故后稱九蓮菩薩，閣臣申時行、許國、王錫爵皆有《瑞蓮賦》。”^③《瑞蓮賦》成為題花卉畫賦中具有較強政治指向性的花卉書寫代表。這種應制賦通常討論價值不大，但也有隱含自我強烈情志之作，以何喬新《秋蘭賦》為例：

金君文遠，晉陵之隱君子也。於物無所好顧，獨愛蘭，蓋其情性有合焉耳。嘗得畫蘭一卷，曲盡露葉春莖之妙，文遠寶而藏之，其從子秋官主事和之。出以示予，予為推其意而賦之，其辭曰：

予昔好此芳草兮，歲逾邁而不衰。步予馬於楚畹兮，弭予棹乎澧之湄。登芳皋以骋望兮，渺予心之顧懷。……^④

由序言可知賦家與持畫者的交往深淺也影響著賦的內容。交代了人物、地點、畫作來歷、創作因由，並展示出金氏衷愛蘭竹、高潔自守。何喬新欣賞的是幽蘭“苟中情之貞姱兮，不吾知其何傷”的淡然面對人生逆境的態度，更是其代表的屈原人格。作為一名正統儒者，服膺“屈子為人，其志潔，其行廉”，^⑤他深受屈原高潔與清廉的影響，他不僅學識淵博，且為人剛直，吳世忠評價他“忠勤剛介，老而彌篤”，^⑥是明代前期正統儒者的代表。在《竹坡記》中，何喬新更明確地表達對屈原的欽慕：“屈子《頌橘》有曰：‘行比伯夷，置以為像。’吾之於竹，猶屈子之於橘也。”^⑦這與他的《秋蘭賦》中所稱頌的“期與子而為友”、“矢共保乎歲寒”的秋蘭之品質相呼應。

在明代題畫賦的創作中，“以德比花”的觀念集中體現了繪畫功能觀與儒家思想的深度融合。題畫者面對畫面時，不僅觀賞物象本身，更通過“著我”精神投射內心世界，使賦文成為自我德性表達的載體。此類題畫賦常以“配圖”形式介入文人交遊，其創作多源於酬贈往來，例如《瓊花圖賦》序言中的“求畫此花，索題其上”。^⑧文人士大夫憑藉深厚的文化修養，將繪畫視為風雅資質的展現途徑，進而推動題畫賦從藝術賞鑒轉向道德隱喻。與元代繪畫重意趣、筆墨與“士氣”的傳統不同，明代文人畫更多聚焦山水花鳥題材，並深受儒家倫理與道家哲思的雙重影響。梅、蘭、竹、菊作為“四君子”成為核心題材，諸如《五柳圖》、《墨竹賦》、《疏影暗香圖賦》等作品，皆借花卉描繪與賦文書寫，抒發孤芳自賞的心緒，標舉高潔自守的品德。此外，畫面中頻繁出現的松、竹、梅並置構圖，不僅反映了宋代插花藝術與繪畫的技藝融合，更通過視覺符號的排列，強化了儒家道德理念的象徵體系，使“以德比花”的觀念在賦與畫的互動中得以系統呈現。

二、從“形似”到“不似之似”：題水墨畫之花卉文學的建立契機

從“形似”到“形神兼備”到“不似之似”，繪畫理論經歷了循序漸進的發展過程。側面反映出繪畫藝術逐漸獨立的歷史規律。在繪畫理論的發展過程當中，我們也可尋到各種藝術形式的交叉融合和題水墨畫之花卉文學的建立契機。

契機一，以“似與不似”為中心：“以詩為畫”、“以畫解詩”的詩畫共通精神。

從畫史上看，魏晉南北朝時期已經有了“以詩為畫”的創作方式。顧愷之的《洛神賦圖》就是最

早取自文學作品的繪畫,是以曹植《洛神賦》為題材的畫作。唐代畫家段贊善明確表示取材於鄭谷的《詠雪》詩:“採其詩意景物圖寫之,曲盡蕭灑之思,持以贈谷。”^②錢起《江行無題一百首》中有“月下江流靜,荒村人語稀”,^③於是有《月下江流靜》圖。依杜審言《和晉陵陸承早春遊望》“淑氣催黃鳥,晴光轉綠蘋”,^④亦有《晴光轉綠蘋》圖。這些都體現出“以詩為畫”、“以畫解詩”的詩畫共通之創作精神。

北宋宣和畫院的文人意趣滲透到工筆花鳥畫為標誌,“以詩為畫”在宋代已經成為工筆花鳥畫的常見現象。宣和畫院的建立,為文人意趣滲入工筆花鳥畫提供了制度保障。據《畫繼》記載,宋徽宗時期“益興畫學,教育眾工,如進士科下題取士”,直接推動了“以詩為畫”現象的制度化。畫院常以詩句為題考核畫師,如“踏花歸去馬蹄香”(《芙蓉堂》)^⑤這一傳世名句,中魁畫家通過數只蝴蝶飛逐馬後的畫面,巧妙傳達出“馬蹄香”的詩意境界,形成“似與不似”間的微妙平衡。南宋馬和之以《毛詩》為題的創作堪稱典範。《繪事備考》記載高宗“嘗以《毛詩》三百篇詔和之圖寫”,^⑥由此產生了《桃夭圖》、《蒹葭圖》等系列作品。馬和之在創作中善於抓住原詩的某一細節,充分發揮藝術想像,用繪畫語言為《詩經》製作插圖。這一實踐不僅實現了文學與繪畫的跨界融合,更標誌著花卉繪畫史上的重大變革。文人士大夫的詩歌創作,為繪畫提供了豐富的意象來源。如陸游《八月九日晚賦》中的“風輕樹沙聲初緊,月入門扉影正方”,^⑦直接啟發了《風輕樹沙聲初緊》圖的創作;王安石《遊杭州聖果寺》中的“浮雲連海氣,落日動湖光”,^⑧則催生了《落日動湖光》圖。

宗炳和顧愷之能夠對繪畫理論做出提煉與提升,與他們的身份有關,二人既是畫家也是文學家,尤其是顧愷之,將傳世的繪畫理論“以形寫神”滲透於作品《論畫》、《魏晉勝流畫贊》和《畫雲台山記》中。這種繪畫理論的形成與魏晉的時代背景有關。東晉時期老莊哲學有了衰退跡象,山水文學開始勃興,山水詩文以“形似”為貴,並全面引導繪畫和文學的形神之爭。從宗炳到顧愷之,看出繪畫理論中對於“神”地位的有意提升,當“形神兼備”成為繪畫藝術的標準後,對於“神”的討論並沒有停止,後世對顧愷之的理論又有繼承和發展。

在繪畫理論“神”的問題提出之後。南朝齊人謝赫提出“氣韻”說,並發展出繪畫“六法”。^⑨謝赫的繪畫理論更全面地權衡了形神問題,其中“應物象形,隨類賦采”的理論與漢代王延壽“隨色象類”近似。而“氣韻生動,骨法用筆”就是顧愷之提出的“神”、“情”理論。謝赫在《古畫品》中對各家分作品評,劃出六個品階。列為第一品的陸探微是“窮理盡性”,張墨是“極妙參神”,二人都因“取之象外”而名列一品;第二品的顧俊之是“神韻氣力,不逮前賢”,而屈居第二;到了第五品的劉頊,雖然“用意綿密,畫體簡細”,但是“纖細過度,翻更失真”過度纖細反而失於本真,這是讓謝赫不滿意的地方。謝赫對“形似”是不注重的,例如列於第一品中的有衛協,雖然“不備形妙”,在形的處理上不能惟妙惟肖,但是由於“頗得壯氣”,依然能夠名列一品。

從品評實踐中可以看出,當時對形似與傳神兩個層面的重視程度不同。不過謝赫對畫家觀察審評還是比較公允的,對於“神”的強調也並沒有達到片面和偏激的地步。謝赫將“神韻”列為“六法”之首,可見對“神”的追求是高於“形”的,但是從他將不善於表現神韻但是“精微謹細,有過往哲”的顧俊之列入二品就可看出,對於傳統畫藝中的形似部分,謝赫還是當作一個畫家的基本功來看待的,一幅畫不管怎樣“氣韻生動”,如果連基本的“形似”標準都達不到,就不是合格的作品,也就是說,“神”是在“形”的基礎上對繪畫的更高層次要求,“神”與“形”是比量上的差異,而不是基本性質上的肯此否彼。同時代的書法家王僧虔對書法也有相似的認識,在《筆意贊》中論“書之妙道,神采為上,形質次之”。^⑩書法之“形”與“神”也是應兼而有之的,並且以“神”為上,心手相忘,才

能得形神兼妙。與畫論中的形神兼備相似,儘管書法和繪畫的客體不同,但二者在價值取向上是相通的,這種考量也反映出南北朝時期藝術領域裡共同的審美觀和欣賞傾向。

唐代張彥遠提出“書畫同體,畫從書出”^⑧的觀點。五代歐陽炯明確提出“形神兼重”。宋代蘇軾以“畫以適吾意”明確提出“詩畫本一律”,講求情景交融與物我兩忘。元代畫家倪雲林曾以“僕之所畫者,不過逸筆草草,不求形似,聊以自娛耳”^⑨自謙。他的畫並不是隨意幾筆以“自娛”,而是更注重傳神。傳神是以形似為基礎的,所以只有首先做到形似,才有傳神的超越。當畫作達到傳神的境界後,畫家是引以為豪的,倪雲林的話中就可品出對自己畫作的滿意。明初王綬在《書畫傳習錄》中論:“古人所云不求形似者,不似之似也。”^⑩“不似之似”已經超越了“神似”,是主體主觀意識參與下的主觀真實與情感的物化,物與人由分離到融合,達到物我合一的境界,對繪畫提出更高的要求。明代徐謂的“捨形悅影”之說類似。齊白石總結了前人的繪畫理論,提出作畫妙在“似與不似”之間:“作畫要形神兼備,不能畫得太象,太象則匠,又不能畫得不象,不象則妄。”^⑪

在繪畫理論發展史上,也有反復與重建的過程。唐代白居易仍堅持“畫無常工,以似為工”,^⑫與詩歌上提出的“辭質而徑,言直而切,體順而肆”^⑬一致。宋代韓琦提出“觀畫之術,唯逼真而已”^⑭又將形似提到最高位置。宋代宮廷畫重形似,與重傳神的文人畫大相徑庭。這些反復說明了繪畫藝術發展的複雜性。收於美國聖路易斯美術館的北宋劉案《落花游魚圖》^⑮是宋畫傑作,繪群魚游弋於水藻之間,畫面右端斜伸出盛放的杏花樹,杏花落入水中,引來群魚爭食。其畫法間或用沒骨法,全用渲染,不見勾勒,體現出對詩情畫意的精神傳達。

契機二:以“氣韻生動”為中心:“書齋”與題畫賦的“傳神”審美觀。

題畫多成於書齋,“書齋”對題畫賦的影響取決於“掛壁”和“收藏”功能,出現一系列題花卉畫賦,從摹物到體性,因物擬人,“以玩賞、自得、對鏡為三大原則”。^⑯插花需要具備一定的審美能力,並且要有足夠的文學修養,才能夠收到“清雅”的藝術效果。這要求從折花開始就注意花材取用的時機並熟練掌握“取柔枝也,宜手摘取,勁杆也,宜剪卻”^⑰的花材折取的要領,有現存於大英博物館的明代陳洪綬《瓶花圖》為證。從“插花”繪圖和花卉欣賞方式來看,插花畫的欣賞主要是以“插花”為辭賦吟詠增添古雅氛圍,特別是銅觚清瘦,一枝梅花斜出的意境打造。例如現藏於美國波士頓美術館中的明代仇英《彈箏篴圖軸》中就以一名侍女正欲將剛剛折下的花枝送到正在插花靜修的高士手中的畫境,傳達高雅古樸的意韻。袁宏道的《瓶史》被公認為我國插花藝術最高峰,他本人也成為首屈一指的插花家。他將書齋取名為“瓶花齋”,他的插花學說東傳日本,產生國際影響,這無疑展現出當時社會的賞花插花、繪花賦花風氣。

兩宋花卉文學藝術的發展也受到“氣韻生動”的美學觀念的影響。宮廷繪畫在刻畫自然物態上高度精巧,其精工程度成為這一時期繪畫藝術的時代性標誌。例如鄧椿在《畫繼》中提到宣和畫院中的一軸畫卷,細節清晰可見,讓觀眾如臨其境:“畫一殿廊,朱門半開,一宮女露半身於戶外,以箕貯果皮作奔擲狀。”^⑱此畫佚失,但有同樣精微的宮廷畫院精品張擇端《清明上河圖》、李嵩《貨郎圖》留存。畫中連賣貨郎擔中琳琅滿目的物品都清晰可見,足證兩宋寫真藝術之精微,說明中國人有自己的美學觀念與審美要求。宋代的寫真藝術確立了寫真繪畫藝術形式的基本美學原則,即要求花鳥畫中的自然物有“生(神)”態,這無疑借鑒了宋之前已有的“氣韻”、“神”等美學概念。

“氣韻說”可追溯到魏晉南北朝時期。南齊謝赫提出的“六法”論中重要的一法就是“氣韻生動”,這是比同屬“六法”之一的“應物象形”更關鍵的美學觀念和審美要求。

蕭子鵬《三友圖賦》僅借歲寒三友的符號意義,將三友物象化為人,完全脫離畫面,僅以豐富的

幻想，化紙面上的靜態畫為賦文中的思想流動。比較著名的三友圖有今藏於上海博物館的趙孟堅絹本《歲寒三友圖》團扇，和今藏於故宮博物院的冊頁《歲寒三友圖》，唐寅的藝術靈感即來源於此。唐寅的《歲寒三友圖》藏於故宮博物院，畫幅上部是他題寫的一首絕句，其中有“松梅與竹稱三友，霜雪蒼然貫歲寒”。^⑨可見他用折紙之法，捨棄傳統畫法的枝幹描繪，突破以蟠曲奇崛的軀幹表現歲寒三友神韻的經典表現方式，以灑脫的筆墨點畫三友的葉與花，重在寫意，反而對三友的疏朗、明淨、清越、秀雅著墨不多。畫家對歲寒三友的畫面安排是，將三枝集束在一起，並以同樣的從左向右的運筆方式著於畫上，使畫面形成如同插花一樣的視覺效果。

唐寅的題畫詩並不是引導觀眾欣賞畫中物象之美和意境之幽，他一開端就突出松、竹、梅三友傲霜雪、抗嚴寒的自然屬性，直接引導觀者對歲寒三友的“比德”構建，從一開始就突破人們的自然審美觀念，將松、竹、梅的觀賞定位在人文精神和道德品質的審美文化範疇之中。“歲寒”象徵著人們面對的困境和磨難，以“耐寒”、“不改貞心”為本性的松、竹、梅三友組合成為耐寒花木群像，並在“比德”傳統下被賦予不畏艱險、堅持操守、風骨凜然的品德美之審美群像，是對“人情易反覆”的社會現實之提醒與警示，這也是唐寅作此畫的匠心。

宋代的花鳥繪畫實踐進一步豐富和落實了“氣韻說”，“悉皆含毫運思，曲盡其態”，^⑩以“氣韻生動”為第一。蘇軾《墨竹賦》開篇就指出文與可的墨竹已經達到以假亂真的境界：“與可以墨為竹，視之良竹也。”^⑪在邏輯上圍繞“客見而驚焉”關聯起原因、經過、結果，層層深入。託客之驚歎，讚揚與可墨竹技藝之高超與傳神，並向與可發問，如何能夠達到這種一揮而成，足可以假亂真的神奇技藝？與可講述了自己長期與竹相守，形影不離，為了能夠畫出竹的神韻，他完成了對竹的生長過程、繁衍狀態每一步變化的觀察，並對竹的堅韌個性非常熟悉。與竹為友，自然能夠心隨手摹。他還詳細介紹了真正領悟畫竹真諦的三重境界：從欣賞愛悅到悅之忘我到物我兩忘，最後才能將竹的風神留在筆下。為了傳達這一思想，賦中借客之口，連續引用大眾熟知的庖丁解牛和輪扁斲輪兩則典故，說明功夫在於畫外的道理，借畫竹之道傳達修身養性、讀書治學之道，最後歸結為“萬物一理”說，耐人尋味。

三、“想像”與“留白”：墨花賦畫的“神韻”理路同歸

繪畫是創造美的藝術，它是以模仿為開端的。早在七千多年以前，新石器時代的陶器中就有魚紋鹿紋的繪畫，即使線條的勾勒還流於簡易和稚嫩，但也是當時真實生活圖景的傳達。早期繪畫崇尚“形似”，這一源於模仿的傳統使畫家重再現而輕想像。《韓非子》中“鬼魅最易”的典故即為明證：因無可驗證，畫家可隨意勾勒鬼魅；因眾目睽睽，則必須力求犬馬之形似。在此觀念束縛下，想像的價值被忽視，“神韻”之理路亦無從開啟。^⑫

理路一，水墨花卉畫的文學圖式。

水墨畫與天然的影高度相似，將所見梅影畫於紙上就成為“墨梅”。^⑬從一開始就帶有瀟散隱逸的審美傾向，是中國畫梅史的重要轉折。宋代釋惠洪《墨梅賦序》曰：“王舍人宏道家中蓄花光，所作墨梅甚妙，戲為之賦。”^⑭說明是寓娛樂與交往之題畫之作。運用鋪敘、典故、擬人、想像等多重藝術手法，刻畫墨梅的天然秀姿，形神兼備，禪趣幽然，語言藻飾，清新優美，令人回味無窮。詠梅花之高潔，喻人之道德節操。花光寺僧人仲仁因影而得墨梅之法，一改過去“皆傳五采”的“逼真”畫法，得梅花之精神。墨與梅的結合還產生墨梅流派。

“墨梅”之成形是得到“梅影”之啟迪，例如“階前花影二更來，月光到處縱橫住”^⑮的墨梅花的

取影寫真。以墨梅代表“三昧”的禪定之悅，得梅花造境之神通。所以有李綱《戲賦墨畫梅花》：“道人畫手真三昧，力挽春風與遊戲。”^⑤“墨梅”流行於仲仁與謫行的蘇軾、黃庭堅、秦觀等的詩畫酬贈中。陳與義有《和張規臣水墨梅五絕》，對墨梅“清姝”的幽姿高勝，及“意足不求顏色似”^⑥的“遺貌取神”藝術精神之總結，深刻影響了梅花審美觀念。文人對梅枝疏影尤為關注，例如李龍高、楊公遠、何夢桂、顧逢、郭印、丘葵、王柏的《梅影》，董師謙《梅花三詠》其三《影》，張耒《庵東窗雨霽月出梅花影見窗上》，劉才邵《次韻朱新仲席上賦梅花影四首》，張炎、周密的《疏影·梅影》，趙長卿《念奴嬌·梅影》，王質《清平樂·梅影》，王沂孫《疏影·詠梅影》等。由此形成“以濃墨點滴成墨花，加以枝柯，儼然疏影橫斜於明月之下”^⑦、“以墨暈作梅花，如影然”^⑧的以墨繪花影藝術，以及“梅枝寫影已清奇，不用畫師作圖障”^⑨、“晴窗畫出橫斜影”^⑩以梅枝斜影描繪墨梅，《漁家傲·重著夾羅猶怯冷》中“香閣靜，橫窗寫出梅花影”^⑪的“月窗梅影”典型畫境。

理路二，賦與畫的共同“形似”旨趣。

在《韓非子·儲外說》中，犬馬難畫，是因為人所共見，如果筆力不夠，就很難畫得像，可見當時的繪畫藝術還沒有抽象美的概念。而這個故事中涉及的“筆力”問題也可以完美解釋原始彩陶和岩畫中的繪畫之簡易勾勒並不是真正的抽象藝術，因為繪畫者的本意並不是為了表現抽象美，而之所以會在客觀上呈現這樣一種抽象藝術，是由於筆力不夠，繪畫技巧不成熟。繪畫技巧的成熟需要經歷歷史積累的過程，根據記載，三國曹不興畫的赤龍和蒼蠅已達到以假亂真的地步，被時人廣為讚賞，也是畫家本人不斷練習和強化後的筆力達成，推動繪畫技藝的進步。

對比南朝宋畫家宗炳《畫山水序》中總結的“以形寫形，以色貌色”^⑫和漢代畫家王延壽總結的“事各膠形，隨色象類，曲得其情”^⑬的“形”外之“情”，我們可以感受到繪畫藝術的深刻變化：不再全面不加思考地描摹事物，而是從“神暢”的角度，尋找實現這一精神境界的畫面，那麼隨著觀察者觀察視角的差異，就會出現與畫家心靈世界相聯繫的畫中神韻，這就是繪畫對形神兼備的追求。此追求的實現要素就是要對所繪對象有深入觀察與體驗，並通過想像，進入事物外部形象掩蓋下的內部“神”態，也就是通過現象體察本質。這個重要的思維過程就是“遷想妙得”，此即與文學的聯結處，文學中詩賦文本的獲得也是首先經由思維的“遷想妙得”的過程。

顧愷之得出“神”論的注意點“傳神寫照，正在阿堵（眼睛）中”，^⑭與魏晉時期人物品評風氣分不開。魏晉玄學之風影響下的清談風氣，對於“論”表現出濃厚興趣，當時的王濛、溫嶠、戴逵等人都是以擅“論”著稱，清談中“剖玄析微”好為形而上的議論，這也是當時的畫家不滿足於畫匠技巧的切磋，而追求繪畫理論提升的背景。

北宋士人善於將自然意象抽象化、概念化，以“求個己之性靈心神與物之真理相感知，以發其內部之生命”，^⑮他們注重自然風物的內在精神氣韻，“而花鳥，至宋實為最盛之時代，亦可為宋代繪畫之中心”。^⑯宋人筆下的山水花鳥都呈現濃厚的文人氣息，往往成為貫注人格精神的人文符號。由《宣和畫譜》花鳥序可知，花鳥此時已經成為創作中的象徵物：“花之於牡丹芍藥，禽之於鸞鳳孔雀，必使之富貴。”^⑰芍藥牡丹象徵富貴風流，已成普遍認同的人文指意性符號。

理路三，“寧且清”的雅正傾向同構。

中國審美藝術趣味在魏晉時期達到前所未有的一致，藝術形式的各個層面有許多相似的認識，其中最主要的就是共同的對於“神”的追求。中國畫根據題材分為人物畫、山水畫、花鳥畫，統一於意境之形神兼備，以“形”與“神”的辯證關係為前提，重“神韻”。不論是顧愷之提出的“形神兼備”^⑱理論中的“神”，還是謝赫提出的“氣韻生動”^⑲中的“氣”，實質上都是“神”的分化。在魏晉時

期的文學領域也有相似的關於“神”的理論，如陸機“詩緣情而綺靡”^①中的“情”，曹丕“文以氣為主”^②中的“氣”。在書法領域，有王羲之提出的“意在筆先”的“意”，都是以“神”這種抽象的概念來探討文學藝術的本質，反映出相互借鑒的關係，具體表現在以下方面：

表現一，賦語入畫：“疏影暗香”的賦畫轉化。

採用化實為虛的手法，“畫難畫之景，以詩湊成；吟難吟之詩，以畫補足。”^③詩畫的結合可以各自取長補短，互相成就。如宋代陳著《代跋汪文卿梅畫詞》，所跋之畫乃一幅來源於林逋《山園小梅》的《疏影暗香圖》，其中言梅花之最難形處就在於搖曳生姿的梅影和幽遠益清的梅香：“梅之至難狀者，莫如‘疏影’，而於‘暗香’，來往尤難也，豈直難而已？”^④為表現“疏影橫斜水清淺，暗香浮動月黃昏”的意境，特別是其中“香”、“浮動”、“黃昏”這種抽象物象，並且還需要以嚴密的邏輯關係展現特定的情境和作者的心境，並且這所有的目標之實現都繫於梅花這一物象上，這就需要突出梅花的姿態之清絕和品性之高潔，並將梅花擬人化，以梅的品性顯現作者孤高幽逸的情趣。

畫家以線條的清癯和色彩的淺淡，表現黃昏月之朦朧和地上水之清淺，並以此展現出梅花清絕高潔之風骨神韻，這樣就使觀賞者沉浸在梅花之獨特姿態所營造出的氛圍中，感受到無形的“香”和縹緲的“影”。“梅花”與“疏影”形成慣性聯想，之後更是直接就以“疏影”代指“梅花”，如范成大《古梅二首》其一：“壓倒嫩條千萬蕊，只消疏影兩三枝”；^⑤胡寅《和堅伯梅六題》其九：“未須細睹青春面，且看扶疏寫影宜”；^⑥曹彥約《再次仁季詠梅韻》其二：“萬態爭如疏影好”。^⑦

畫花之法在於以俯瞰視角觀物取象，畫竹之法在於取月下竹影。鄭板橋以取影的方式，以刪減色彩等細節干擾，《板橋題畫蘭竹》落款：“凡吾畫竹，無所師承，多得於紙窗粉壁日光月影中耳。”^⑧只保留最能展現花卉整體構圖以營建特定意境的畫花之法，是對花卉形體精準表現和理深探究。後唐李夫人創“墨竹”畫法：“月夕獨坐南軒，竹影婆娑可喜，即起揮毫濡墨，模寫窗紙上，明日視之，生意具足。或云自是人間往往效之，遂有墨竹。”^⑨花卉寫生的取影法和對花卉動態取攝的靈活自由，使花卉觀察視野更為開放。北宋郭熙在《林泉高致》中豐富發展了此種月夜照竹枝影於素壁之上而得形的畫法：“學畫花者，以一株置深坑中，臨其上而瞰之，則花之四面得矣。”^⑩

表現二，從“疏影暗香”到“月窗梅影”：“著我”主體與雅正格調的深度同構。

宋代折枝花鳥畫結合觀者的發散性思維的個性化加工，體味到畫面與心靈相契合的深遠意境，準確把握住了“留白”法，通過枝條之間的疏密、節奏、漸變的顏色、突然的空白等要素，提升花卉的藝術趣味，實現宋代理學所倡導的身心合一理念。例如張嶠《墨梅四首》其一，畫中墨梅的瘦枝幽姿讓作者有如置身故園觀賞煙月梅影一般的感受：“生憎丹粉累幽姿，故著輕煤寫瘦枝。還似故園江上影，半籠煙月在疏籬。”^⑪以此肯定畫家技藝高超。章甫《書祖顯墨梅枕屏》：“晚角吹回燈尚在，眼花錯認月橫窗。”^⑫是將枕屏上的墨梅誤認為月窗梅影，以此說明屏風上的墨梅畫是優秀的。陳與義《次韻何文鎮題顏持約畫水墨梅花二首》其一以個人情緒加上精美的寫景：“窗間光影晚來新，半幅溪藤萬里春”，^⑬“墨梅”與“月窗梅影”的審美情境一致。

館閣文臣需要隨時迎合上意，這種帶有功利性和較強目的性的文藝創作和欣賞活動不利於自由情感和個性的抒發。加上“無用之用”的現實對館閣文臣的影響，他們在文學作品中有較多的高古情懷和山林之思，如虞集《題王維輞川圖後》：“必欲山水花木之勝，則其志荒矣。”^⑭在詩畫欣賞中尋找崇德樂道的體驗感，以超然心態沖淡過多的私人情感表達。

花卉遵循自然規律從盛放到凋零的變化，已經體現出自然哲理。宮廷花鳥畫對季節代表性花卉熱切關注的原因，可在《宣和畫譜·花鳥敘論》中對草木作用的記載中找到答案：“律曆四時，亦

記其榮枯語默之候”。^⑤花卉畫對花卉賦的影響深遠，在顏色方面最突出，出現墨芙蓉賦、墨梅賦、墨蘭賦等一系列墨花賦。作為“賦語入畫”的典例，歐陽玄的《墨梅賦》^⑥並未著力於梅花形態的精細摹畫，而是以“阻煙霧於林皋”等意象，凸顯其皎潔不染的精神氣韻。其創作深受林逋“疏影橫斜”與張先“雲破月來花弄影”之啟發，將水墨梅花的朦朧感轉化為“翰墨之託寄”的載體。賦中如“枝苔封以瑩寒，蕊玉切而華膏”的辭藻，成功塑造了墨梅的自然清麗之象。這標誌著藝術焦點已從事物質形轉向內在情志，為“疏影暗香”的高雅意境生成，奠定了堅實的文學圖式基礎。

賦與畫互動緊密，花卉賦與水墨畫因寫意性、文人化等共性結合，又因畫摹形造境、賦寫神表意而有別。山水題材賦畫發展有遲滯，與文人鑒賞提升有關，明人題山水畫賦具多重山水趣味，明清花卉題材賦畫增多，呈自然性向文人性、書齋性轉向。

結語

在藝術交融的宏大語境下，賦與畫之間展開了一場深邃且精彩的互動對話，其中賦語對畫語的轉化尤為精妙。花卉賦與水墨畫之所以能緊密結合，源於諸多內在契機：二者皆具獨特的寫意性與深厚的文人化底蘊，擁有共同的體物認知前提；秉持“以詩為畫”的創作觀念，又受書法賦影響而注重線條之美；且都沿着遺貌取神的詠物路徑發展，深受宋代理學思想的浸潤。然而，賦與畫在功能表達上又各有側重：畫側重於精準摹形與意境造境，以直觀的視覺呈現構建藝術世界；賦則致力於傳神寫意，通過文字的精妙組合抒發內在情思。

從歷史脈絡來看，晉宋時期山水賦與山水詩並駕齊驅、蓬勃興起，而與之呼應的山水畫及題山水畫賦，却遲至唐代才嶄露頭角，直至元明之後方達鼎盛。這一發展時差，與當時文人畫鑒賞水平的逐步提升緊密相連。到了明代，題山水畫賦呈現出別具一格的新特點——多重“山水”趣味的巧妙複疊。具體而言，有賦作對自然之景的如實摹寫，有賦作憑藉想象營造的奇幻之景，有畫作通過筆墨勾勒的直觀繪圖之景，還有賦家在題畫過程中融入個人感悟的獨特之景。及至明清，花卉工筆畫與題花卉畫賦數量激增，其背後是畫軸裝飾性需求的提升以及書齋文化的蓬勃發展。從明前的自然性表達，向明清時期充滿文人性與書齋氣息，花卉畫賦有一條清晰可辨的轉變軌迹。

①題畫賦即以畫為題材的辭賦，肇始於魏晉，興盛於唐宋，形塑於明清。清代陳元龍《歷代賦匯》“書畫”類，於題畫賦錄傳玄《畫像賦》等30篇。參見許結主編：《歷代賦匯》（校訂本），南京：鳳凰出版社，2018年，第2853~2883頁。

②③董誥等編：《全唐文》，北京：中華書局，1983年，第4561頁；第8277頁。

④張惠言：《茗柯文編》，上海：上海古籍出版社，1984年，第18頁。

⑤朱光潛：《詩論》，北京：三聯書店，1984年，第225頁。

⑥許結：《論題畫賦的呈像與體義》，南京：《江海學刊》，2019年第2期。

⑦目前關於題畫文學的研究主要集中於詩詞，如：李

松石《兩宋題畫詩詞研究》（北京：新華出版社，2022年）、李翔《金人題畫詩研究》（太原：山西古籍出版社，2018年）、王韶華《元代題畫詩研究》（北京：中國傳媒大學出版社，2010年）等。港台及海外相關研究有：衣若芬《蘇軾題畫文學研究》（台北：文津出版社，1999年）、《漂流與回歸——宋代題“瀟湘”山水畫詩之抒情底蘊》（台北：《中國文哲研究集刊》，2002年第21期）、《也談宋代題畫詩興盛的幾個原因》（台北：《宋代文學研究叢刊》，1996年第2期），以及張高評《唐宋題畫詩及其流韻》（台北：萬卷樓圖書股份有限公司，2016年）、畢嘉珍《墨梅：一種文人畫題材的形成》（南京：江蘇人民出版社，2012年）等。

⑧劉熙載：《藝概》，上海：上海古籍出版社，1978年，第

86 頁。

⑨周興泰：《論唐賦的空間方位敘事》，太原：《名作欣賞》，2009 年第 14 期。

⑩⑮范文瀾：《文心雕龍注》，北京：人民文學出版社，1958 年，第 530 頁；第 134 頁。

⑪萬光治：《漢賦通論》，成都：巴蜀書社，1989 年，第 229 頁。

⑫⑳㉑㉒㉓馬積高主編：《歷代辭賦總匯》，長沙：湖南文藝出版社，2014 年，第 4917 頁；第 20151 頁；第 6641 頁；第 5162 頁；第 5105 頁。

⑬周振甫：《文心雕龍今譯》，北京：中華書局，2013 年，第 287、415 頁。

⑭王夫之：《薑齋詩話》卷二，北京：人民文學出版社，1961 年，第 153 頁。

⑯荊浩：《筆法記》，北京：人民美術出版社，1963 年，第 36~37 頁。

⑰許結：《歷代賦匯（校訂本）》，第 2869 頁。

⑱㉓楊鐮主編：《全元詩》，北京：中華書局，2013 年，第 99 頁；第 207 頁。

⑲黃永川：《中國插花史研究》，杭州：西泠印社出版社，2012 年，第 25 頁。

㉑顧愷之等：《畫品》，孟兆臣校釋，哈爾濱：北方文藝出版社，2000 年，第 43 頁。

㉓查慎行：《人海記》，北京：中華書局，2017 年，第 104 頁。

㉕㉗何喬新：《椒丘文集》，濟南：齊魯書社，1995 年，第 459 頁；第 772 頁。

㉖張廷玉等：《明史》第一百八十三卷，北京：中華書局，1974 年，第 4854 頁。

㉙郭若虛：《圖畫見聞志》，瀋陽：遼寧教育出版社，2001 年，第 55 頁。

㉚彭定求等編：《全唐詩》，北京：中華書局，1960 年，第 2677 頁。

㉛高棅：《唐詩品匯》，北京：中華書局，2015 年，第 1899 頁。

㉜陳尚君輯校：《全唐詩補編》續拾卷五十二，北京：中華書局，1992 年，第 1550 頁。

㉝盧輔聖主編：《中國書畫全書》（第八冊），上海：上海書畫出版社，1993 年，第 665 頁。

㉞錢仲聯、馬亞中主編：《陸游全集校注》，杭州：浙江

教育出版社，2011 年，第 145 頁。

㉟王安石：《臨川先生文集》（第五冊），上海：復旦大學出版社，2016 年，第 375 頁。

㊱謝赫《古畫品錄》中提出繪畫“六法論”，即氣韻生動，骨法用筆，應物象形，隨類賦彩，經營位置，傳移模寫。

㊲王僧虔：《筆意贊》，華東師範大學古籍整理研究室選編：《論書》，上海：上海書畫出版社，1979 年，第 188 頁。

㊳錢泳：《履園叢話》，北京：中華書局，1979 年，第 298 頁。

㊴何良俊：《四友齋叢話》，北京：中華書局，1959 年，第 263 頁。

㊵王綏：《書畫傳習錄》第四卷，成復旺編：《中國美學範疇辭典》，北京：中國人民大學出版社，1995 年，第 124 頁。

㊶齊白石：《齊白石談藝錄》，長沙：湖南大學出版社，2009 年，第 70 頁。

㊷謝思煒校注：《白居易文集校注》第六卷，北京：中華書局，2011 年，第 266 頁。

㊸白居易：《新樂府序》，辛文房：《唐才子傳校箋》第六卷，北京：中華書局，1995 年，第 2 頁。

㊹韓琦：《稚圭論畫》，張英、王士禎編：《安陽集鈔·淵鑒類函》，文淵閣四庫全書本，第 41 頁。

㊺鄭春興主編：《中國名畫品鑒》，呼和浩特：內蒙古人民出版社，2007 年，第 117 頁。

㊻許結：《論題畫詩的視覺取向與心理影像——以惜抱軒題圖詩為例》，趙憲章主編：《文學與圖像》第四卷，南京：江蘇鳳凰教育出版社，2015 年，第 191 頁。

㊼張謙德：《瓶花譜》，北京：北京時代華文書局，2020 年，第 90 頁。

㊽㊾鄧椿：《畫繼·畫繼補遺》，杭州：浙江人民美術出版社，2019 年，第 671 頁；第 326 頁。

㊿吳企明：《歷代名畫詩畫對讀集·花鳥集》，江蘇蘇州：蘇州大學出版社，2005 年，第 102 頁。

㊱蘇轍著，陳宏天、高秀芳點校：《蘇轍集》，北京：中華書局，1990 年，第 334 頁。

㊲參見王先慎：《韓非子集解》，北京：中華書局，1998 年，第 262 頁。

㊳“墨梅”創始者公認為湖南衡山花光寺長老仲仁，人

稱花光仁老。“老僧酷愛梅……月夜未寢，見疏影橫於紙窗，蕭然可愛，遂以筆戲摹其影。凌晨視之，殊有月夜之思，因此學畫而得其無諍三昧，名播於世。”可見墨梅的得來與梅影直接相關。詳參王冕：《梅譜》，南昌：江西美術出版社，2021年，第12頁。

⑤④釋惠洪：《注石門文字禪》第二十卷，釋廓門貫徹注，北京：中華書局，2012年，第1272頁。

⑤⑤辛更儒箋校：《楊萬里集箋校》第二十二卷，北京：中華書局，2007年，第1119頁。

⑤⑥陳邦彥：《康熙御定歷代題畫詩》第八十三卷·花卉類，北京：北京古籍出版社，1996年，第281頁。

⑤⑦蔡星儀編：《惲壽平全集》第一卷，北京：北京古籍出版社，2015年，第212頁。

⑤⑧俞劍華：《中國畫論類編》，北京：中國古典藝術出版社，2016年，第1067頁。

⑤⑨湯垕：《畫鑒》，北京：人民美術出版社，1959年，第52頁。

⑤⑩張侃：《張氏拙軒集》第二卷，解縉編：《永樂大典》第四卷，北京：北京圖書館出版社，2004年，第1125頁。

⑤⑪陳與義：《陳與義集校箋》（下冊），白敦仁校箋，上海：上海古籍出版社，1990年，第99頁。

⑤⑫李昂英：《文溪存稿》，楊芷華點校，廣州：暨南大學出版社，1994年，第213頁。

⑤⑬⑤⑭嚴可均編：《全上古三代秦漢三國六朝文》，北京：中華書局，1958年，第2546頁；第790頁；第1098頁。

⑤⑮劉義慶：《世說新語箋疏》卷中之下，北京：中華書局，2007年，第649頁。

⑤⑯⑤⑰鄭午昌：《中國畫學全史》，上海：上海書畫出版社，2017年，第246頁；第217頁。

⑤⑱⑤⑲《宣和畫譜》卷十五，俞劍華標點注譯，杭州：浙江人民美術出版社，2019年，第162頁；第324頁。

⑤⑳顧愷之：《論畫》，潘運告編著：《漢魏六朝書畫論》，長沙：湖南美術出版社，1997年，第266頁。

⑤㉑謝赫：《古畫品錄》，上海：上海古籍出版社，1991年，

第300頁。

㉒陸機：《文賦》，《文選》卷十七，文淵閣四庫全書本，第6頁。

㉓曾棗莊、劉琳主編：《全宋文》（第351冊），上海：上海辭書出版社，2006年，第21頁。

㉔范成大：《石湖居士詩集》，《范石湖集》第二十三卷，上海：上海古籍出版社，2006年，第328頁。

㉕胡寅：《斐然集》第四卷，長沙：岳麓書社，2009年，第82頁。

㉖《曹彥約集》，成都：四川大學出版社，2015年，第65頁。

㉗鄭燮：《板橋題畫》，杭州：西泠印社出版社，2006年，第351頁。

㉘湯漱玉、汪遠孫輯：《玉台畫史》第二卷，杭州：浙江人民美術出版社，2019年，第214頁。

㉙郭熙：《林泉高致》，北京：中華書局，2010年，第110頁。

㉚張嶠：《墨梅》，雷寅威、雷日釗編選：《中國歷代百花詩選》，南寧：廣西人民出版社，2008年，第48頁。

㉛章甫：《書祖顯墨梅枕屏》，《自鳴集》，影印文淵閣四庫全書本，第6頁。

㉜陳與義：《次韻何文鎮題顏持約畫水墨梅花》，張小莊、陳期凡編著：《明代筆記日記繪畫史料彙編》，上海：上海書畫出版社，2019年，第539頁。

㉝《虞集全集》（上冊），天津：天津古籍出版社，2007年，第419頁。

㉞《歐陽玄集》第一卷，長沙：岳麓書社，2010年，第7頁。

作者簡介：李卉，中南財經政法大學新聞與文化傳播學院講師，博士。武漢 430073

[責任編輯 桑海]