

学校代码 10345

研究类型 基础研究



浙江师范大学  
ZHEJIANG NORMAL UNIVERSITY

# 硕士学位论文

题目: 南宋林椿《葡萄草虫图》研究

学科专业: 美术学

年 级: 2021级 学 号: 202120200030

研 究 生: 贾义涵 指导教师: 杨勇 (教授)

中图分类号: J0 论文提交时间: 2024年6月5日

浙江师范大学艺术学院

2024 届申请硕士学位论文

Zhejiang Normal University, College Of Fine Arts

Apply For A Master's Degree Thesis, 2024 Session

南宋林椿《葡萄草虫图》研究

A STUDY ON PAINTING OF GRAPES AND INSECTS BY

LIN CHUN IN SOUTHERN SONG DYNASTY

学生姓名：贾义涵

Student Name: Jia Yihan

学科专业：美术学

Major: Art Theory

指导教师：杨勇

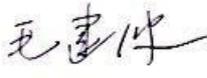
Dissertation Supervisor: Yang Yong

提交日期：2024 年 6 月 5 日

Date submitted: 2024.6.05

# 浙江师范大学硕士学位论文答辩委员会决议书

(本表一式1份,存学校档案,编入学位论文)

姓名	贾义涵	学号	202120200030
学院	艺术学院	导师姓名	杨勇
一级学科(专业学位类别)名称	美术学	二级学科(专业学位领域)名称	美术学
论文题目	南宋林椿《葡萄草虫图》研究		
答辩委员会对论文的学术评语(论文选题意义;所用资料和数据可靠性;论文创新性成果及学术水平;论文写作规范化和逻辑性;论文存在的主要不足之处;答辩情况等)			
1、论文遵循学术规范,选题得当,通过个案林椿《葡萄草虫图》的研究,对风格、背景、义涵等进行研究; 2、创新点:论文的义涵研究; 3、配图应使用原版; 4、答辩中,学生思路清晰,表达清楚,能够完成答辩委员会所提问题。 5、经答辩委员会表决,同意通过论文答辩,并建议授予硕士学位。			
答辩平均成绩: <u>82</u> 等级: <input type="checkbox"/> 优秀 <input checked="" type="checkbox"/> 良好 <input type="checkbox"/> 合格 <input type="checkbox"/> 不合格			
答辩表决结果: <input checked="" type="checkbox"/> 通过 <input type="checkbox"/> 不通过			
授予学位表决结果: <input checked="" type="checkbox"/> 同意授予 <input type="checkbox"/> 不同意授予			
委员(签名): 			
答辩委员会主席(签名): 			
2024年05月18日			

# 南宋林椿《葡萄草虫图》研究

## 摘 要

本文以南宋林椿《葡萄草虫图》为研究对象，从基本信息考证、形式分析、物象寓意、画面主旨四个方面进行分析。首先，通过对画家林椿的基本信息考证，认为林椿主要活动在孝宗淳熙年间，且善绘草虫，傅色技法为后世所推崇；其次，通过对《葡萄草虫图》的形式分析，认为本画既具有冲突因素，也具有协调因素；再次，通过对《葡萄草虫图》中主要物象寓意的研究，认为枯叶象征萧败，葡萄寓意了多子多福，螽斯蝗灾之祸与嗣续相承，丽金龟的乱政君臣与务实事功，螳螂的自不量力与勇气人格，蜻蜓的贼害之义与自省内敛。枯叶和葡萄表现出“枯树复荣”的寓意，而四种草虫皆具有贬褒两重含义；最后，通过对《葡萄草虫图》中枯叶具有的“枯荣”象征入手，认为螽斯、丽金龟、螳螂、蜻蜓等物象之所以具有正反内涵，其目的是为了强化轮回与复荣，结合葡萄寓意，认为本画的主旨是对繁荣昌盛的希冀。

**关键词：**《葡萄草虫图》；林椿；枯荣轮回；繁荣昌盛

# A STUDY ON PAINTING OF GRAPES AND INSECTS BY LIN CHUN IN SOUTHERN SONG DYNASTY

## ABSTRACT

This paper takes Lin Chun's *Grapes and Insects* of the Southern Song Dynasty as the object of study, and analyses it from four aspects: basic information verification, form analysis, symbolism of objects, and the main idea of the picture. Firstly, through the examination of the basic information of the painter Lin Chun, it is believed that Lin Chun was mainly active during the Chunxi period of Emperor Xiaozong, and was good at painting grasses and insects, and the technique of colour is respected by the later generations; secondly, through the analysis of the form of the *Grapes and Insects*, it is believed that the present painting has both conflicting and coordinating factors; once again, through the study of the allegory of major objects in the *Grapes and Insects*, it is believed that the withered leaves symbolise the decline and decay, the grapes symbolise many children and many blessings, and the katydid's plague of locusts and the heirloom is a symbol of the future. Thirdly, through the study of the symbolism of the main objects in the *Grape Insect Picture*, it is believed that the withered leaves symbolise depression, the grapes symbolise fertility, the katydid the scourge of locusts and succession, the ligurian tortoise the chaotic government and pragmatism, the praying mantis the self-importance and courageous personality, and the dragonfly the meaning of thievery and introspection. The withered leaves and grapes show the symbolism of "the withered tree regaining its glory", while the four kinds of insects have both positive and negative connotations; finally, through the symbolism of "withering and glory" in the withered leaves in the *Grapevine Grasses and Insects Picture*, we believe that the katydids, Lijinjie, praying mantis and dragonflies have positive and negative connotations, and their purpose is to show that

they have a positive and negative connotation. Finally, through the symbolism of "wither and glory" in the withered leaves of the Grapevine Insects, we believe that the purpose of the katydids, ligurian turtles, praying mantis, dragonflies and other objects is to strengthen the cycle of reincarnation and regeneration.

**KEY WORDS:** Grapes and Insects; Lun Chun; Cycle of reincarnation;  
Prosperity

# 目 录

摘 要 .....	I
ABSTRACT .....	II
目 录 .....	IV
绪 论 .....	1
(一) 选题的研究现状 .....	1
(二) 选题的研究意义和价值 .....	3
(三) 研究内容 .....	4
(四) 研究方法 .....	4
一、林椿与《葡萄草虫图》相关考辨 .....	5
(一) 林椿基本信息考 .....	5
1. 活动时间及籍贯 .....	7
2. 林椿官职问题 .....	8
3. 历史评价 .....	10
4. 师承关系 .....	13
(二) 草虫绘画题材源流分析 .....	14
1. 画史记载 .....	14
2. 草虫之绘 .....	16
3. 毗陵草虫画的兴起 .....	17
(三) 《葡萄草虫图》艺术特色 .....	19
(四) 小结 .....	19
二、《葡萄草虫图》形式分析 .....	20
(一) 线性形式渊源 .....	20
(二) 中心式构图 .....	22
(三) 形式内涵 .....	25
(四) 小结 .....	29
三、《葡萄草虫图》物象寓意考 .....	30
(一) 葡萄与枯叶 .....	30
1. 葡萄: 多子多福 .....	31
2. 枯叶: 枯树复荣 .....	33

(二) 《葡萄草虫图》中的草虫 .....	34
1. 螽斯: 蝗灾人祸与嗣续相承 .....	35
2. 丽金龟: 乱政君臣与务实事功 .....	39
3. 螳螂: 自不量力与勇气人格 .....	43
4. 蜻蜓: 贼害之物与自审内敛 .....	45
(三) 小结 .....	48
四、《葡萄草虫图》主旨分析 .....	49
(一) 枯叶: 轮回与复荣 .....	49
(二) 草虫: 阴阳和合 .....	53
(三) 葡萄: 繁荣昌盛 .....	55
(四) 小结 .....	56
结 语 .....	57
参考文献 .....	58
致 谢 .....	62
攻读学位期间取得的研究成果 .....	63

# 绪 论

## （一）选题的研究现状

《葡萄草虫图》绢本设色，团扇，纵 26.2 厘米，横 27 厘米，北京故宫博物院藏。学界基本认为是南宋宫廷画家林椿作品。目前学界对于《葡萄草虫图》的专题性研究总体较少，主要集中在以下几个方面。

首先，关于画家林椿的研究。

活动时间及籍贯方面，学界基本上都将林椿归为孝宗淳熙年间的院体画家，籍贯为钱塘人，如谢稚柳《中国书画鉴定》、彭慧萍《虚拟的殿堂：南宋画院之省舍职制与后世想象》、李公明《书画与自然》等。令狐彪率先对林椿的生平时间作出质疑，在《宋代画院画家考略》一文中认为林椿是高宗绍兴年间人。陈野融合了前两种观点，认为林椿可能是横跨两朝的院体画家。

官职问题方面，学者大多沿用了《图绘宝鉴》与《画继补遗》的记载，普遍认为林椿为画院待诏，如邓乔彬、秦仲文、滕固、俞剑华、陈野等。其中彭慧萍的观点认为南宋画院无正式的官职性质，这给本文的研究提供了一些思路。

另外在历史评价及师承关系方面，学者们的观点也较为统一，认为林椿擅长傅色且师赵昌。

其次，“草虫图”的相关研究。

贾国强在《传统绘画中的草虫题材》一文中追溯草虫形象的起源，指出远古岩画及新石器时代陶器上已有昆虫形象的描绘。杨卫华等人在《常州画派草虫画发展研究》中，从画史的角度深入剖析了草虫画科的演变过程。他们特别提及唐代画史《历代名画记》中就有对我国早期草虫画的相关记载，这进一步证实草虫画在历史上的重要地位。日本学者宫崎法子在《中国绘画中的深意》一书中提出了不同的观点，她认为从画史记述来看，最早的《草虫图》应属五代徐熙的作品。这一观点为我们理解草虫画的发展提供了新的视角。孟昭连在其著作《中国虫文化》中，提出了《尔雅图》是最早而又系统的昆虫画作品，这为草虫画的发展脉络提供了又一重要节点。黄杰在其硕士论文中提及了南朝

画家顾景秀的《蝉雀图》是相传最早的草虫画创作作品。陈晓宇在此研究基础上进行了补充，指出《蝉雀图》不但是画史中最早记载的草虫画，而且新疆博物馆所藏的无款《花鸟》画是已知流传下来的最早的包含草虫形象的实物作品。此外，关于草虫发展的兴盛期。上述学者均认为宋代是草虫画创作的盛期。

综上，关于“草虫图”的渊源问题，学界存在不同的观点和解释。然而，由于历史文献的散佚和实物资料的有限，草虫图的具体起源和早期发展仍存在一定的争议。

再次，关于《葡萄草虫图》的形式研究。

目前普遍将《葡萄草虫图》作为案例的引入来分析南宋绘画特点。

画面形制上。通过《葡萄草虫图》分析南宋绘画的形制表现出向小型化和精巧化方向的转变。如邓乔彬《宋代绘画研究》、赵少俨在《流变的雅媒——宋代花鸟团扇画的兴盛、构图与转向》、乔乔《宋画扇面的“形式”研究》、蔡思羽《靓妆仕女图》，但都仅仅几笔带过。

设色技法上。如曾景祥在《工笔画四题》一文中评论了《葡萄草虫图》的色彩单纯中求变化，用色精妙。学者常悦指出该幅画整体以青绿色为主色调，树叶的颜色整体比葡萄颜色更深，草虫的设色也明显带有绿色的环境色，意欲与葡萄及树叶的颜色相互呼应。

草虫造型上。如黄小峰在《虫以类聚 鸟以群分：黄筌〈写生珍禽图〉与宋代草虫动物画的历史意义》一文中对《葡萄草虫图》中提出宋人观念中的“草虫样”，即以呈现草虫与动物单体特征为主要目标的绘画形式，对鸟、虫的组合提出了解释。黄杰在《中国画中草虫的体态造型表现》中还指出画家通常会根据草虫的体态造型来摆放草虫的位置。

总体来看，关于《葡萄草虫图》的形式分析还有深入讨论的空间。

最后，关于《葡萄草虫图》物象研究。

《葡萄草虫图》主要的物象分别是葡萄、枯叶、螽斯、螳螂、蜻蜓、丽金龟。现有研究中对葡萄、枯叶、螽斯及螳螂的研究较多，但对蜻蜓和丽金龟的专门研究很少。

关于葡萄的物象研究。根据现有研究表明葡萄有着明确的寓意指向，即多子多福。如黄小峰在《新古画品录》中对石榴、葡萄和香橙的组合进行论证，

指出葡萄与多子寓意之间的直接关联。日本学者宫崎法子在《中国绘画的深意》中对蔓生纹样的分析中解释了葡萄子孙繁盛的寓意，将多子多福的寓意延展至蔓生植物。国外著作 *Chinese Ornament: the Lotus and the Dragon* 中也认为藤蔓纹样象征着多子。

关于枯叶的物象研究。周纳宇航在《论唐诗枯树意象的抒情路向》一文中通过分析唐诗中的枯树意象，得出时间之叹、远行之苦、政治寓意、佛道意味四种抒情路向。学者穆聘指出宋人对“枯”趣味的审美取向，是宋代的重要美学命题。董赆则是分析宋诗中的“枯”意象，引出了枯木的悲秋之情。

关于草虫的物象研究。有学者通过对诗经等文学作品中的“草虫”字词进行考辨并结合草虫本身，形成某些特定指向的寓意内涵。如王剑雄论证了借歌咏昆虫来表达人丁兴旺和生殖崇拜，用草虫来引证思妇之情。贾娟娟认为《草虫》的诗旨是礼俗教化下的新妇之忧。螽斯方面，学界大多数认为螽斯象征着多生多育，如孟昭连《中国虫文化》、刘佳丽《“螽斯”名称考》、沈媛媛《〈诗经·周南·螽斯〉主题探析》、刘利娟《〈诗经〉“螽斯”考证》、王剑雄《〈诗经〉虫意象研究》。也有学者认为螽斯是蝗灾人祸的象征，如高亨认为螽斯是损害庄稼、掠夺劳动人民成果的害虫。螳螂方面，有学者注意到螳螂的涵义转变，如李璐的著作《诗说虫语：唐诗宋词里的昆虫世界》中提到了螳螂从“螳臂当车”“螳螂捕蝉黄雀在后”不自量力的寓意，至宋代产生了勇气人格的新含义。

综上所述，通过对前人研究的梳理，可知目前学界对《葡萄草虫图》的画面技法及设色、画面内容进行过初步探索，但对《葡萄草虫图》的画面形式、物象及主旨尚未深入探究。

## （二）选题的研究意义和价值

本文将在前人研究的基础之上，以个案研究的方式对《葡萄草虫图》进行研究。

首先，考证《葡萄草虫图》作者林椿基本信息。对林椿的活动时间、籍贯、官职以及师承等问题进行深入分析。另外对草虫题材绘画的源流进行梳理，有助于后续对《葡萄草虫图》的研究。

其次，对《葡萄草虫图》的画面形式进行分析，探究其形式与内容的关系。

再次，深度分析《葡萄草虫图》中的葡萄、枯叶以及四只草虫（螽斯、丽

金龟、螳螂、蜻蜓)的寓意象征,论证图中物象所呈现的枯荣、褒贬的对比。

最后,结合《葡萄草虫图》中的物象寓意,从中解读枯叶、草虫、葡萄背后的主旨内涵和文化逻辑,丰富《葡萄草虫图》的研究层次。

### (三) 研究内容

本选题将从以下四个部分展开论述:

第一部分,从画家林椿的基本信息入手,明晰画家的活动时间、身份地位、风格师承等基本情况,为后面的研究开展奠定基础。

第二部分,追溯《葡萄草虫图》中的线性形式与中心式构图,二者冲突与调和并存的背后暗含了形式的内涵。

第三部分,对《葡萄草虫图》图像寓意的分析,从画面物象葡萄、枯叶、螽斯、螳螂、蜻蜓和丽金龟六种物象进行深入细致的分析,辨析画家对画中物象的组合与安排及其背后的文化内涵与寓意。

第四部分,探析这些物象组合成一幅画面时共同指向的主题。结合枯荣轮回、虫气阴阳,进一步推出以葡萄为中心的主旨内涵。

### (四) 研究方法

《葡萄草虫图》作为本文研究的主要对象,一是运用考据学的研究方法,对画家林椿及草虫题材绘画进行基础考证。二是运用形式风格学的方法,运用对画面的形式进行分析,探讨背后的形式逻辑与内涵。三是运用图像学的艺术史研究方法,对画面中的物象进行详细考察,究其象征寓意。最后回到作品,结合时代精神、思想观念,找寻画作背后更深刻的主旨意义。

## 一、林椿与《葡萄草虫图》相关考辨

《葡萄草虫图》(图 1.1), 传为南宋林椿所作, 现藏于北京故宫博物院, 绢本设色, 团扇, 纵 26.2 厘米, 横 27 厘米。画面左下角有款识“林椿”, 无印章。《葡萄草虫图》描绘了葡萄累累垂挂于枝叶间, 螽斯、蜻蜓、螳螂、丽金龟伏于藤蔓绿叶间, 极具盎然田园景致。草虫以双钩填彩绘制, 用线刚柔相济, 藤尖叶边略作点染, 具有季节特征。



图 1.1 (南宋) 林椿《葡萄草虫图》  
绢本设色, 团扇, 纵 26.2 厘米, 横 27 厘米  
北京故宫博物院藏

### (一) 林椿基本信息考

林椿, 钱塘人 (今浙江杭州), 孝宗朝画院待诏, 南宋重要的院体花鸟画家。林椿记载最早出现在周密《武林旧事》“御前画院十人”中: “马和之、苏汉臣、李安忠、陈善、林椿、吴炳、夏圭、李迪、马远、马麟、萧照。”<sup>[1]</sup>

元代庄肃《画继补遗》: “林椿, 钱唐人工画翎毛花卉, 可亚吴炳, 且傅色得法, 但描写差弱耳。”<sup>[2]</sup>夏文彦《图绘宝鉴》记载: “林椿, 钱塘人, 工花鸟翎毛, 师赵昌, 傅色轻淡, 深得造化之妙, 淳熙中画院待诏。”<sup>[3]</sup>

[1] (宋) 周密著, 李小龙、赵锐注: 《武林旧事》, 北京: 中华书局, 2007 年, 第 179 页。

[2] (元) 庄肃著, 王群栗点校: 《画继补遗》卷下, 杭州: 浙江人民美术出版社, 2019 年, 第 343 页。

[3] (元) 夏文彦著: 《图绘宝鉴》, 上海: 商务印书馆, 1934 年, 第 77 页。

明清在前代著录增损的基础上，增加了对林椿具体作品的记载。如明代张丑《真迹目录》<sup>[4]</sup>、徐象梅《两浙名贤录》<sup>[5]</sup>、朱谋壘《画史会要》<sup>[6]</sup>；清代卞永誉《书画汇考》<sup>[7]</sup>、吴其贞《书画记》<sup>[8]</sup>、安岐《墨缘汇观录》<sup>[9]</sup>、王毓贤《绘事备考》<sup>[10]</sup>、孙岳颁《佩文斋书画谱》<sup>[11]</sup>、厉鹗《南宋院画录》<sup>[12]</sup>、阮元《石渠随笔》<sup>[13]</sup>、张照《石渠宝笈》<sup>[14]</sup>、陶梁《红豆树馆书画记》<sup>[15]</sup>、吴升《大观录》<sup>[16]</sup>等。

根据古籍文献记载，从中可以大致梳理林椿的基本信息情况。

<sup>[4]</sup> (明)张丑《真迹目录》载：“此卷《茶花鸽子图》，经营布置，各极其态，览之景物生情，宛然欲活，可谓曲尽能事者矣。若后世懒弱柔腕率意而成者，乌能如是耶？”(明)张丑撰：《真迹目录》，引载《画史丛书》(三)，台北：文史哲出版社，1972年，第1676页。

<sup>[5]</sup> (明)徐象梅《两浙名贤录》载：“画院待诏林椿，钱塘人，工画花鸟翎毛瓜果，傅色轻淡，深得造化之妙。淳熙中画院待诏赐金带。”(明)徐象梅撰：《两浙名贤录》，杭州：浙江古籍出版社，2012年，第1239页。

<sup>[6]</sup> (明)朱谋壘《画史会要》载：“林椿，钱唐人，师赵昌，花鸟傅色轻淡，深得造化之妙，淳熙间画院待诏。”(明)朱谋壘撰：《画史会要》，引载(清)永瑢、纪昀等编：《钦定四库全书》，北京：中国书店出版社，2018年，第348页。

<sup>[7]</sup> (清)卞永誉《书画汇考》载：“南宋林椿《芍药图》。”“南宋林椿《戏禽集果图》。”“林椿《戏禽图》《集果图》。”(清)卞永誉纂：《式古堂书画汇考》，杭州：浙江人民美术出版社，2012年，第1383页。

<sup>[8]</sup> (清)吴其贞《书画记》载：“林椿《林檎山鸟图》绢画斗方，画法精妙，惜绢质剥落，喜其气色尚佳。”“林椿《榴花八哥图》绢画镜面一页。”(清)吴其贞撰：《书画记》沈阳：辽宁教育出版社，2000年，第12页、247页。

<sup>[9]</sup> (清)安岐《墨缘汇观录》载：“南宋林椿戏禽集果图绢本团幅，高七寸二分，阔七寸五分，着色。”(清)安岐《墨缘汇观录》卷四，上海：商务印书馆，1937年，第214页。

<sup>[10]</sup> (清)王毓贤《绘事备考》载：“林椿，钱唐人，工画花鸟翎毛，傅色轻清，深得赵昌之笔法。”(清)王毓贤撰：《绘事备考》，引载《四库艺术丛书》，上海：上海古籍出版社，1991年，第262页。

<sup>[11]</sup> (清)孙岳颁《佩文斋书画谱》载：“林椿，钱唐人工花草翎毛瓜果，皆师赵昌，傅色轻淡，生意蔼然，淳熙中待诏画院，赐金带以宠之。”(清)孙岳颁：《佩文斋书画谱》卷50—54，1883年，第81页。

<sup>[12]</sup> (清)厉鹗《南宋院画录》载：“林椿，钱唐人工画花鸟翎毛，师赵昌，傅色轻淡，深得造化之妙，淳熙年画院待诏。”(清)厉鹗撰：《南宋院画录》卷四，杭州：浙江古籍出版社，2019年，第66—67页。

<sup>[13]</sup> (清)阮元《石渠随笔》载：“林椿山茶雪霁一幅，画茶花一枝，叶上着雪花极红，云极白。绢色虽极旧，晦而色愈鲜明。”“《宋元集绘册》内第一幅，方幅宋刻丝翠羽秋荷，以下皆团扇绢本，画赵大年橘柚林，赵昌杏花，徐熙栀子，唐希雅锦鸠，惠崇秋渚文禽，冯大有荷花，牟益红蓼双凫，林椿海棠，李迪秋卉草虫，王定国雪叶寒禽，李安忠双凫，林椿玉簪花，李东秋葵，许迪野蔬草虫，皆最无上妙品也。”“名画汇锦册内张萱会文美人二女持纸笔，沈思一女奴捧墨砚，林椿石榴山雀设色，尤鲜明可爱，有司印半印二副极佳。”(清)阮元撰：《石渠随笔》，杭州：浙江人民美术出版社，2019年，第2—3页。

<sup>[14]</sup> (清)张照《石渠宝笈》载：“宋林椿花竹草虫图一轴，上等元一。”(清)张照撰，(清)永瑢、纪昀等编：《石渠宝笈》，引载《景印文渊阁四库全书》，台北：台湾商务印书馆，1986年，第221页。

<sup>[15]</sup> (清)陶梁《红豆树馆书画记》载：“宋林椿鸳鸯。绢本高一尺六寸四分宽一丈五寸，图中鸳鸯凡六，细波如縠，藻荇交萦，二大者游泳其间，上有水萍垂穗，两雏亚宿于前，其二就岸侧作，孳尾状，工而之中自然幽雅。”(清)陶梁撰：《红豆树馆书画记》，引载《续修四库全书》，上海：上海古籍出版社，2002年，第180-181页。

<sup>[16]</sup> (清)吴升《大观录》载：“林椿花竹草虫图轴。椿，钱塘人，花草翎毛师赵昌，傅色轻澹，深得造化工妙，淳熙间画院待诏，赐金带。”(清)吴升撰：《大观录》，引载《续修四库全书》，上海：上海古籍出版社，2002年，第660页。

## 1. 活动时间及籍贯

据《图绘宝鉴》和《画继补遗》所载，林椿是南宋孝宗淳熙年间（1174—1189）画院待诏，赐金带。由于史料的阙如，林椿生卒年无考。纵观学界，大多数学者，如邓乔彬、秦仲文、滕固、俞剑华、陈野等，在《图绘宝鉴》和《画继补遗》基础上，认为林椿是淳熙年间的画院待诏。也有学者对此存疑，如今狐彪通过韩祐是绍兴画院祇候，且又师林椿，认为林椿主要活动在高宗朝时期，应为绍兴年间画院人。<sup>[17]</sup>陈野针对这一问题，认为高、孝宗朝时连迹近，不乏有画师跨朝连任者。<sup>[18]</sup>总体来看，画史著录中对林椿的记载并不算多。

若仔细分析周密所谓的“御前画院十人”，不难发现在论述这些画家时，周密遵照了一定的年代顺序，马和之、苏汉臣、李安忠等都是南宋早期的南渡画家，夏圭、马远、马麟等人则是南宋中叶时期的画家。但也应看到，李迪与萧照都属于南渡画家，却被安置在了较后的位置，这种安排显然不符合时间顺序，换言之，周密的记载具有一定的参考价值，却不能尽信。

较早给出林椿“淳熙中画院待诏”信息的是《图绘宝鉴》，后世画史基本延续了《图绘宝鉴》。如明朱谋壘《画史会要》：“林椿，钱唐人，师赵昌，花鸟傅色轻淡，深得造化之妙，淳熙间画院待诏”；徐象梅《两浙名贤录》：“画院待诏林椿，钱塘人……淳熙中画院待诏赐金带”；清代厉鹗《南宋院画录》：“林椿，钱塘人工画花鸟翎毛，师赵昌，傅色轻淡，深得造化之妙，淳熙年画院待诏。”

依据周密“御前画院十人”，林椿排在苏汉臣、李安忠等之后，吴炳等人之前。

《图绘宝鉴》载“吴炳，毗陵人，工画花鸟、写生折枝，可夺造化，彩绘精致富丽。光宗李后多爱其画，恩赉甚厚，绍兴间画院待诏，赐金带。”<sup>[19]</sup>《图绘宝鉴》的信息较为详细，里面提到“光宗、李后多爱其画，恩赉甚厚，绍兴间画院。”宋光宗在位时只使用了“绍熙”（1190—1194年）这个年号，“绍兴”

（1131—1162年）是宋高宗年号，两者之间差距将近六十年，显然不合常理。后代文献如《常州府志》载：“吴炳，绍熙间。”《绘事备考》载：“吴炳，毗陵人，工画花鸟，彩绘皆极，精丽写生折枝，笔侔造化。绍定中为画院待诏，画

<sup>[17]</sup> 今狐彪著：《宋代画院研究》[M]，北京：人民美术出版社，2011年，第81—82页。

<sup>[18]</sup> 陈野著：《南宋绘画史》[M]，上海：上海古籍出版社，2008年，第65页。

<sup>[19]</sup> （元）夏文彦著：《图绘宝鉴》，上海：商务印书馆，1934年，第77页。

之传世者。”<sup>[20]</sup>可以发现，上述材料中对吴炳活动时间的记载存有不同。“绍熙”是光宗的年号，“绍定”则是理宗年号，而宁宗位于两者中间，因此吴炳稍早于夏圭便说得通了，加之《常州府志》是古代常州（毗陵）的地方志，而吴炳正是毗陵人，其记载要比《绘事备考》更加可信，所以推测吴炳的活动时间为“光宗绍熙”年间的可能性更大。

淳熙（公元 1174—1189）是南宋孝宗赵昚最后一个年号，在“绍熙”之前，较符合《图绘宝鉴》的记载，换言之，林椿活动于“淳熙年间”的记录可信度较高。

其二，《武林旧事》所载画家的籍贯大多是钱唐（钱塘）。这或许跟周密本人是钱塘人有关，周密历任临安府，两浙转运司幕职，义乌知县。宋亡后一直居于杭州地区。《图绘宝鉴》亦有载：“周密，字公谨，号草窗屋山人，居钱塘，宋宝佑间为义乌令，家藏名画法书颇多，善画梅竹兰石，赋诗其上。”<sup>[21]</sup>依据周密生平，周氏曾于临安担任小官，一直在临安附近，因此其所记述的画家可信度较高。

林椿籍贯，画史记载较为统一，皆记载林椿为“钱唐人”或“钱塘人”。《图绘宝鉴》：“林椿，钱塘人。”《画继补遗》：“林椿，钱唐人，工画翎毛花卉”，两部文献针对林椿籍贯的记载一致，而《图绘宝鉴》作为一部重要的元代画史著作，具有重要的参考价值，受此影响，明清画史著录也皆沿用了林椿钱塘人的记载。如《两浙名贤录》载：“画院待诏林椿，钱塘人。”《画史会要》载：“林椿，钱唐人。”《绘事备考》载：“林椿，钱塘人。”吴升《大观录》载：“林椿花竹草虫图轴。椿，钱塘人。”厉鹗《南宋院画录》载：“林椿，钱塘人，工画花鸟翎毛。”可以看出，后世的文献著录中也都以元人文献为准，林椿为钱塘人的记载应该可信。

总之，林椿主要生活在钱塘地区，其主要活动的时间应在淳熙年间，且存在横跨两朝的可能性。

## 2. 林椿官职问题

较早记录林椿官职的是《图绘宝鉴》“淳熙年画院待诏，赐金带”，后世的

<sup>[20]</sup>（清）王毓贤撰：《绘事备考》，引载《四库艺术丛书》，上海：上海古籍出版社，1991年，第262页。

<sup>[21]</sup>（元）夏文彦著：《图绘宝鉴》，上海：商务印书馆，1934年，第97页。

记载大多延续了这种说法。

需要注意的是，最早给出林椿信息的周密仅记载林椿是“御前画院画家”，南宋末元初的庄肃给出的信息中，也仅描述了林椿技艺，对官职问题只字未提。其中原因或许是“淳熙间画院待诏”中的“待诏”性质与北宋时期的画院待诏不尽相同。

北宋时期的画院是有着固定人员的严密组织机构，对待诏、祇候等画家的人数与升迁有着严格的规定：“翰林图画院……以内侍二人勾当。待诏等旧无定员，今待诏三人，艺学六人，祇候四人，学生四十人为额。”<sup>[22]</sup>此段不仅揭示了北宋翰林图画院画家职名的分布情况，还说明了确切的升迁制度，即设定待诏三人，艺学六人，祇候四人，学生四十人，按缺升迁。

南宋画院本身较为松散，甚至一些学者认为南宋并无画院。其中最具代表性的人物是彭慧萍，她通过对画院地址、建制以及人员等方面的考察，认为御前画院并非实体画院机构，而是一种职业名称。<sup>[23]</sup>

大多数学者仍承认南宋存在画院，只是较为松散。如梁田指出南迁后，画院的性质和职能，以及宫廷画师之间的互动依然存在，但相较于北宋画院，不仅建制被削弱，画院结构也变得更为松散。<sup>[24]</sup>张隽则通过对南宋画院院址的再考辨，进一步确定南宋画院为实体画院。<sup>[25]</sup>

彭慧萍南宋无画院的观点虽值得商榷，但其根据南宋时期存在的官职滥授的现象认为南渡后的画院待诏、祇候成为一种差遣名，而非固定编制的正任技术官的观点<sup>[26]</sup>，却值得注意。

南宋画院的记载不仅稀少，且也存在官职滥授问题。如“李唐……奉旨授成忠郎，画院待诏”<sup>[27]</sup>“李安忠居宣和画院，历官成忠郎”<sup>[28]</sup>“苏汉臣，宣和画院待诏……绍兴间复官，孝宗隆兴初画佛像称旨，补承信郎”<sup>[29]</sup>及“马公显，

<sup>[22]</sup> (清)徐松辑：《宋会要辑稿》，北京：中华书局，1957年，第3124页。

<sup>[23]</sup> “南渡后没有单一独立的实体画院，脱离中央官制体系。南宋的画师是以‘御前画师’‘非御前画师’两种宫廷服务系统。”参见(美)彭慧萍著：《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年，第41页。

<sup>[24]</sup> 参见梁田：《两宋画院制度研究》[D]，上海大学，2012年，第69页。

<sup>[25]</sup> 参见张隽：《南宋画院及院址考辨》[J]，《美术》，2020年，第1期，第119—120页。

<sup>[26]</sup> (美)彭慧萍著：《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年，第41—42页。

<sup>[27]</sup> (元)夏文彦著：《图绘宝鉴》，上海：商务印书馆，1934年，第76页。

<sup>[28]</sup> 同注27，第67页。

<sup>[29]</sup> 同注27，第76页。

绍兴间授承务郎，画院待诏赐金带”<sup>[30]</sup>等。

以李唐、李安忠为例，二人都被授予成忠郎，而成忠郎系武阶名<sup>[31]</sup>，属于武官，然而没有文献显示李唐、李安忠曾承担过行军打仗等军务。这些问题，虽不能直接说明南宋画院的待诏、祇候仅是差遣名或非固定编制的正任技术官。但可以知道的是，自南宋开始，由于官职的滥授，以及画院机构的松散，导致官职职位含量的弱化却是一个事实。

通过现有资料发现，后世在记载南宋画家之时大多都记载为待诏，甚至出现了“家传祇候”的称谓，若联系元代时期民间画工都被称之为“待诏”的记载，可知随着画院机构的松散化，待诏在林椿时期或许逐渐成为了“尊称”，而不具有职位的含义。

综上，由于林椿资料有限，根据现有文献可知林椿是御前画院画家，且担任待诏一职。由于南宋散官现象严重，画院管理松散，林椿所任的“待诏”的职位性质很可能被弱化。

### 3.历史评价

古籍著录从各个角度对林椿进行了评价。

造型方面，元人揭傒斯<sup>[32]</sup>认为林椿：“写生贵精，弗精则不肖，必求其肖，又多失之工，精而肖，肖而不失工，唯林椿能之，此外皆不逮也。此图曲尽羽族飞鸣之状、花木迎风之态，而行笔设色又不在笔墨间可辨，具眼者珍之。”<sup>[33]</sup>

赋色方面，《图绘宝鉴》载：“傅色轻淡，深得造化之妙”；《绘事备考》载：“傅色轻清，深得赵昌之笔法”；《佩文斋书画谱》载：“傅色轻淡，生意蔼然”；《南宋院画录》载：“傅色轻淡，深得造化之妙”；《画史会要》载：“花鸟傅色轻淡，深得造化之妙”等。这些评价都是对林椿的傅色能力的极高赞扬。

用笔方面，元人贡师泰<sup>[34]</sup>认为：“钱唐林椿以工画得名于时，笔无妄下，资诸家善处而有之，故能笔意豪迈，脱去凡俗，如世所称杜子美诗、韩退之文，

<sup>[30]</sup> 同注 27，第 76 页。

<sup>[31]</sup> 龚延明著：《宋代官制辞典》，北京：中华书局，1997 年，第 596 页。

<sup>[32]</sup> “揭傒斯字曼硕，龙兴富州人。父来成，宋乡贡进士。傒斯幼贫，读书尤刻苦，昼夜不少懈，父子自为师友，由是贯通百氏，早有文名。”（明）宋濂撰：《元史》卷一百八十一，北京：中华书局，1976 年，第 4184 页。

<sup>[33]</sup> （清）金梁撰：《盛京故宫书画录》，杭州：浙江人民美术出版社，2019 年，第 73 页。

<sup>[34]</sup> “贡师泰，字泰甫，宁国之宣城人。父奎，以文学名家，延祐、至治间，官京师，为集贤直学士，卒，谥文靖。”（明）宋濂撰：《元史》卷一百八十七，北京：中华书局，1976 年，第 4294 页。

无一笔一字无师承，所以各具众体之妙，而前无古人后无来者。今观此幅，四季花鸟精彩动人，妙夺造化，岂后世庸史所能及耶。”<sup>[35]</sup>

明代张丑《真迹目录》记载了钱良右<sup>[36]</sup>题《茶花鸽子图》时称赞林椿：“经营布置，各极其态，览之景物生情，宛然欲活，可谓曲尽能事者矣。若后世懦弱柔腕率意而成者，乌能如是耶？”<sup>[37]</sup>

这些文献从造型的生动、赋色自然、笔法流畅以及位置经营的巧妙等方面对林椿进行了肯定。

当然，也有不和谐的声音。

庄肃在《画继补遗》中认为林椿：“可亚吴炳，且傅色得法，但描写差弱耳。”<sup>[38]</sup>这里的“描写差弱耳”显然不是赞美之词，可见庄肃认可林椿的傅色技法，但对其“描写”绘画功底却并不肯定，甚至认为比吴炳稍逊一筹。

造成《图绘宝鉴》和《画继补遗》对林椿评价不同的原因，还需回到成书背景以及夏文彦与庄肃的个人经历。

庄肃《画继补遗》对院画家的批评意见偏多。《画继补遗》分为上下两卷，“上卷载搢绅暨诸僧道士庶，下卷载画院众工”，而庄肃本人十分推崇文人意趣。《画继补遗》撰写于元初大德二年（1298年），正处于宋元绘画风格转变的过渡期。元朝开始出现了文人画思潮，他们反对马夏一派的院体画，庄肃的思想明显受到文人画影响。而且从《画继补遗》上卷也可发觉庄氏对文人画的偏向，如评论赵构“时作小笔山水，专写烟岚昏雨难状之景，非群庶所可企及也……极有天趣”<sup>[39]</sup>；论赵伯驹“图写人物，似其为人，雅洁异常”<sup>[40]</sup>；论俞征“墨竹得文、苏二公遗意，极清致。”<sup>[41]</sup>可以发现，“天趣、清致、雅洁”等词常作为文人画的评画用语，足以见得庄肃对文人画观念的重视与倾慕。

《画继补遗》卷下主要记载的是院画家及画工，没有对才贤和工匠进行区分，对院画家甚至有轻视之嫌。学者令狐彪也曾经对此做出过评价，认为庄肃

<sup>[35]</sup>（清）金梁撰：《盛京故宫书画录》，杭州：浙江人民美术出版社，2019年，第73页。

<sup>[36]</sup>“钱良右，字翼之，平江人。耽古笃学，真、草、篆、隶得笔意。”（元）陶宗仪撰：《画史会要》，杭州：浙江古籍出版社，2014年，第915页。

<sup>[37]</sup>（明）张丑撰：《真迹目录》，引载《画史丛书》（三），台北：文史哲出版社，1972年，第1676页。

<sup>[38]</sup>（宋）邓椿撰，（元）庄肃补遗：《画继 画继补遗》，杭州：浙江人民美术出版社，2019年，第343页。

<sup>[39]</sup>同注38，第338页。

<sup>[40]</sup>同注38，第339页。

<sup>[41]</sup>（宋）邓椿撰，（元）庄肃补遗：《画继 画继补遗》，杭州：浙江人民美术出版社，2019年，第342页。

轻视画院画家，称之为众工，而且又放在下卷。如《画继补遗》曾评价夏圭“画山水人物极俗恶。宋末世道凋丧，人心迁革，珪遂滥得时名，其实无可取，仅可知时代姓名而已。”<sup>[42]</sup>评价马远则为“家传杂画，然花鸟则庶几。其所画山水人物，未敢许耳。”<sup>[43]</sup>在序言中更是载道：“第恨炎宋中兴以后，画手率多务工取巧，而行笔傅彩，不逮前人。”<sup>[44]</sup>庄肃批评院画家追求功利和技巧，在笔墨和色彩运用上却不如前辈。

如此相反对立的态度映射出庄肃对文人画的赞赏以及对画院众工的批评，那么作为院画家的林椿，批评其“描写差弱耳”似乎也情有可原。

夏文彦受父亲夏濬影响，爱好古玩书画，蓄画凡百十家，“蓄书万卷外，古名流迹墨，舍金购之弗吝。于文人才士之图写”，对绘画具有一定的评鉴素养。陶宗仪在《南村辍耕录》中赞扬夏文彦：“余友人吴兴夏文彦，字士良，号兰渚生。其家世藏名迹，鲜有比者。朝夕玩索，心领神会，加以游于画艺，悟入厥趣，是故鉴赏品藻，万不失一……其考核诚至矣，其用心良勤矣。所论画之三品，盖扩前人所未发。”<sup>[45]</sup>

需要知道的是，当时著名学者陶宗仪与夏文彦居处相近，私交甚好，陶氏常去夏文彦家中品阅书画收藏，两人交往甚密。陈高华曾对夏文彦事迹进行考证，发现陶氏所编纂的《书史会要》与《图绘宝鉴》体例十分相似，很可能是二人经过商讨所作。<sup>[46]</sup>可见两人交际颇密，陶宗仪自然会对夏氏《图绘宝鉴》格外推崇。

另有重要的一点是，陶氏对《画继补遗》的态度带有明显的贬斥色彩。《南村辍耕录》载：“又有《画继补遗》一卷，不知谁所撰，则自乾道以后至理、度间，能画者八十余人……再自高宗建炎初至幼主德祐乙亥，能画者一百五十一人，然与《画继补遗》则相出入者耳。二书仅可考阅姓名，无足观也。”<sup>[47]</sup>陶氏对《画继补遗》的批评与不屑态度，间接削弱了此书在后世的影响力。余辉对此分析，由于陶宗仪对《画继补遗》的贬斥，该书长期未被付梓出版，直到乾

<sup>[42]</sup> 同注 41，第 348 页。

<sup>[43]</sup> 同注 41，第 346 页。

<sup>[44]</sup> 同注 41，第 337 页。

<sup>[45]</sup> (元)陶宗仪著：《南村辍耕录》，杭州：浙江古籍出版社，2014年，第492页。

<sup>[46]</sup> 陈高华：《夏文彦和〈图绘宝鉴〉》[J]，《美术研究》，1981年，第4期，第80—81页。

<sup>[47]</sup> (元)陶宗仪著：《南村辍耕录》，杭州：浙江古籍出版社，2014年，第490—491页。

隆年间才开始刊行。<sup>[48]</sup>

鉴于陶宗仪在史学领域的卓越成就令人瞩目，可谓当时的文化巨擘，在“名人效应”影响下，后世学者更倾向相信《图绘宝鉴》，甚至将其视为画史之尊，这种倾向直接影响了诸如《画史会要》《南宋院画录》等明清画史典籍。因此目前所见的后世画史著录对林椿的评价，基本都是沿用《图绘宝鉴》“傅色轻淡，深得造化之妙”的言论。

#### 4. 师承关系

《图绘宝鉴》中明确记载了林椿“师赵昌”。

据画史记载，赵昌是一个性格孤傲，十分珍视自己画作的艺术家。刘道醇《圣朝名画评》云：“赵昌，剑南人。性傲易，虽遇强势，亦不下之。多游巴蜀梓、遂间。善画花果，初师滕昌祐，后过其艺。时州伯郡牧争求笔迹，昌不肯轻与，故得者以为珍玩。大中祥符中，丁朱崖闻之，以白金五百两为昌寿。昌惊曰：‘贵人以赂及我，非有求乎？’亲往谢之，朱崖延以东阁，命画生菜数窠及烂瓜生果等。命笔遽成，俱得形似。及还蜀中，尤有声誉。晚年多出金购其旧画，其自秘也如此。”<sup>[49]</sup>可见赵昌是一位孤高自赏、自诩清高的艺术家。

赵昌精于花鸟、花果，兼工草虫，注重写生，这与林椿的情况较为符合。文献中对赵昌傅色记载较多，如《图画见闻志》载：“至如赵昌，亦非全无笔墨，但多用定本临摹，笔气羸懦，惟尚傅彩之功也。”<sup>[50]</sup>《宣和画谱》记载：“且画工特取其形耳，若昌之作，则不特取其形似，直与花传神者也。”<sup>[51]</sup>南宋赵希鹄《洞天清禄集》：“赵昌折枝尤工，花则含烟带雨，笑脸迎风；果则赋形夺真，莫辨真伪。设色如新，年远不退。”<sup>[52]</sup>赵昌自号“写生赵昌”，画花最善色彩，极有生意，且多画折枝。<sup>[53]</sup>由此可以看出，赵昌与林椿皆擅长设色，且作品多为折枝。

需要注意的是，《图绘宝鉴》中记载的“师赵昌”应该是指师法赵昌，因为赵昌是北宋人，两人间隔时间甚远，年代差距过大，两人不太可能存在直接

<sup>[48]</sup> 余辉：《南宋画家生活时段及其家族辈分考》[J]，《新美术》，2012年，第4期，第53页。

<sup>[49]</sup> (宋)刘道醇著：《圣朝名画评》，太原：山西教育出版社，2017年，第115页。

<sup>[50]</sup> (宋)郭若虚撰：《图画见闻志》，杭州：浙江人民美术出版社，2019年，第174页。

<sup>[51]</sup> (宋)佚名著：《宣和画谱》卷十八，杭州：浙江人民美术出版社，2019年，第200页。

<sup>[52]</sup> (宋)赵希鹄撰：《洞天清禄集》，杭州：浙江人民美术出版社，2013年，第269页。

<sup>[53]</sup> 王逊著：《中国美术史》[M]，沈阳：辽宁美术出版社，2018年，第203页。

的门徒关系，故林椿应属赵昌传派。

## （二）草虫绘画题材源流分析

查阅史料文献，均无“葡萄草虫图”，但“草虫图”却多见。关于草虫题材，学术界普遍认为商周时期青铜器上的蝉形纹样是有证可考的最早昆虫图形。<sup>[54]</sup>春秋、战国时期的服饰、帛画，魏晋时期的古籍图谱、唐代的墓葬壁画中均出现了昆虫形象，但此时草虫还不是一个独立的绘画题材。

大部分学者认为草虫题材画于宋代开始成熟，并逐渐被视为一门独立的绘画主题。<sup>[55]</sup>元明清时期留下了大量草虫题材的绘画作品，也促成诸如毗陵草虫画派这类专画草虫画的艺术家群体。

### 1. 画史记载

画史中关于画家描绘昆虫的活动记载较早见于魏晋南北朝时期，谢赫《古画品录》载：“顾骏之，神韵气力，不逮前贤；精微谨细，有过往哲。始变古则今，赋彩制形，皆创新意……画蝉雀，景秀始也。宋大明中，天下莫敢竞矣。”<sup>[56]</sup>唐代张彦远《历代名画记》载：“顾景秀，中品上。宋武帝时画手也。在陆探微之先，居武帝左右，武帝常赐何戡蝉雀扇，是景秀画。后戡为吴兴太守，齐高帝求好画扇，戡持献之。陆探微、顾宝光见之，皆叹其巧绝。”<sup>[57]</sup>从画史记录上看，早在魏晋时期就存在善画昆虫的画家，这从某种程度上反映了当时昆虫绘画开始受到宫廷的喜爱。

《历代名画记》也记载了一批草虫画家，如“嗣滕王湛然，贞元四年为殿



图 1.2 (商) 祖辛方鼎  
山东长清小屯出土  
山东省博物馆藏



图 1.3 (西汉) 玉蝉  
甘肃威武磨嘴子汉墓群出土  
甘肃省博物馆藏

<sup>[54]</sup> 贾国强：《论中国草虫绘画的发展与成就》[J]，《中国美术》，2016年，第1期，第108页。

<sup>[55]</sup> (日) 宫崎法子著，傅彦瑶译：《中国绘画的深意：图说山水花鸟一千年》[M]，长沙：湖南文艺出版社，2019年，第202页。

<sup>[56]</sup> (南朝) 谢赫著：《古画品录》，引载《景印文渊阁四库全书》，台北：台湾商务印书馆，1986年，第812册，第3页。

<sup>[57]</sup> (唐) 张彦远著：《历代名画记》，杭州：浙江人民美术出版社，2019年，第108页。

中监兼礼部尚书，回鹘使，善画花鸟蜂蝶，官至检校兵部尚书、太子詹事，年八十四”<sup>[58]</sup>“陈恪，工山水，师张、郑，有气韵，人物鞍马虫禽并精”<sup>[59]</sup>。朱景玄《唐朝名画录》明言嗣滕王：“善画蜂蝉、燕雀、驴子、水牛，曾见一本，能巧之外，曲尽情理，未敢定其品格。”<sup>[60]</sup>可见画家选择昆虫作为画面物象并非个例，且多以描绘蝉、蜂、蝶为主。

值得注意的是，草虫画虽属花鸟题材的分支，但“草虫”一词的出现要早得多。<sup>[61]</sup>“草虫”一词最早出现在《诗经》：“嘒嘒草虫，趯趯阜螽。”<sup>[62]</sup>借此表达女子思夫之情。

画史中最早出现“草虫”一词的是北宋黄休复《益州名画录》：“今大聖慈寺文殊阁……并昌祐笔也。其画蝉蝶草虫，谓之点画，盖唐时陆果、刘褒之类也。其画折枝花，下笔轻利，用色鲜妍，盖唐时边鸾之类也。”<sup>[63]</sup>

“草虫”在宋人的相关画史著作中常常出现，也记载了众多善绘草虫的画家。如刘道醇《宋朝名画评》曾评述徐熙“熙善花竹林木、蝉蝶草虫之类”<sup>[64]</sup>；唐希雅“翎毛草虫之类，多得郊野之趣”<sup>[65]</sup>；徐崇嗣“善画草虫、时果、花木、蚕茧之类”<sup>[66]</sup>等众多花鸟草虫名家。郭若虚在《图画见闻至》中评论徐熙：“善画花木、禽鱼、蝉蝶、蔬果。学穷造化，意出古今……亦有《寒芦野鸭》《花竹杂禽》《鱼蟹草虫》《蔬苗果麻》并《四时折枝》等图传于世。”<sup>[67]</sup>邓椿《画继》亦载：“孔去非……尤工草虫，作蚁、蝶、蜂、蝉、竹雀甚可观”<sup>[68]</sup>“雍秀才，不知何许人。坡有咏所画《草虫八物》诗”<sup>[69]</sup>“觉心，字虚静……初作草虫，

<sup>[58]</sup> 同注 57，第 159 页。

<sup>[59]</sup> 同注 57，第 163 页。

<sup>[60]</sup> (唐)朱景玄著：《唐朝名画录》，成都：四川美术出版社，1985 年，第 5 页。

<sup>[61]</sup> (日)宫崎法子著，傅彦瑶译：《中国绘画的深意：图说山水花鸟一千年》[M]，长沙：湖南文艺出版社，2019 年，第 203 页。

<sup>[62]</sup> 《诗经·召南·草虫》：“嘒嘒草虫，趯趯阜螽。未见君子，忧心忡忡。亦既见止，亦既覯止，我心则降。陟彼南山，言采其蕨。未见君子，忧心惓惓。亦既见止，亦既覯止，我心则说。陟彼南山，言采其薇。未见君子，我心伤悲。亦既见止，亦既覯止，我心则夷。”参见张南峭注译：《诗经》，郑州：河南人民出版社，2020 年，第 12—13 页。

<sup>[63]</sup> (宋)黄休复著：《益州名画录》，北京：人民美术出版社，1964 年，第 53—54 页。

<sup>[64]</sup> (宋)刘道醇著：《圣朝名画评》，太原：山西教育出版社，2017 年，第 105 页。

<sup>[65]</sup> (宋)刘道醇著：《圣朝名画评》，太原：山西教育出版社，2017 年，第 109 页。

<sup>[66]</sup> 同注 65，第 117 页。

<sup>[67]</sup> (宋)郭若虚撰：《图画见闻志》，杭州：浙江人民美术出版社，2019 年，第 122—123 页。

<sup>[68]</sup> (宋)邓椿著：《画继》，北京：人民美术出版社，1964 年，第 48—49 页。

<sup>[69]</sup> 同注 68，第 45 页。

南僧称为‘心草虫’”<sup>[70]</sup>“王友《折李草虫图》”<sup>[71]</sup>。《宣和画谱》也记载了一众善画草虫、蔬果的画家。如“顾野王，野王善图画……画草虫尤工。多识草木虫鱼之性，诗人之事，画亦野王无声诗也。人陈官至黄门侍郎。今御府所藏一《草虫图》”<sup>[72]</sup>“唐垓，不知何许人也。善画禽鱼生菜，世称其工。然鱼虫草木虽甚微也，自非妙于万物而为言，发而见于形容者，未易知此”<sup>[73]</sup>“郭元方，字子正，京师人。善画草虫，信手寓兴，俱有生态，尽得蠖飞鸣跃之状，当时顾为士大夫所喜”<sup>[74]</sup>“李延之，善画虫鱼草木，得诗人之风雅，写生尤工，不随近时画史之习”<sup>[75]</sup>“僧居宁，毗陵人……作草虫，笔力劲峻，不专于形似”。<sup>[76]</sup>另外还有侯文庆、僧守贤、谭宏等<sup>[77]</sup>，皆以草虫果蔬名世。

尽管上述的画作大都已经失传，无法考证具体画面内容，但从古籍文献、画史等中不难看出，历代画史上存在大批草虫画家。草虫在中国绘画史中始终占有一席之地，这也为后世的草虫图的繁荣发展提供了创作经验。

## 2.草虫之绘

早期草虫入画十分重要的作用之一是作为博物图绘。孟昭连在《中国鸣虫》中明确了最早而有系统的昆虫画是晋人郭璞绘制的《尔雅图》。<sup>[78]</sup>《尔雅》也是历代研究本草的重要参考书。日本学者下店静市也提到要从《本草》《尔雅》《三礼图》等书目中分析花鸟画题材的渊源。<sup>[79]</sup>

《诗经》也有名物图解之作，如西晋卫协所绘的《毛诗图》、唐代程修己《毛诗草木虫鱼图》《毛诗物象图》，这些均已失传，目前所能见到的是清代徐鼎所作《毛诗名物图说》以及日本汉学家冈元凤的《毛诗品物图考》。这些都是

<sup>[70]</sup> 同注 68，第 62 页。

<sup>[71]</sup> 同注 68，第 110 页。

<sup>[72]</sup> 潘运告编著，岳仁译注：《宣和画谱》，长沙：湖南美术出版社，1999 年，第 414 页。

<sup>[73]</sup> 同注 72，第 412 页。

<sup>[74]</sup> 同注 72，第 417 页。

<sup>[75]</sup> 同注 72，第 418 页。

<sup>[76]</sup> 同注 72，第 419 页。

<sup>[77]</sup> (宋) 佚名著：《宣和画谱》卷二十，杭州：浙江人民美术出版社，2019 年，第 232 页。

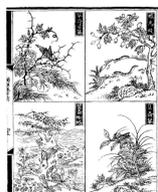
<sup>[78]</sup> 《尔雅》是我国最早的一部词典，尔雅图即对应书中所提及的各种昆虫并以图配之，此书早已失传，现在所能见到据说是摹写宋元人所绘的注释本《尔雅音图》，书中含有释虫图谱 55 幅，基本涵盖了《尔雅》中提到的全部昆虫。参见孟昭连著：《中国鸣虫》[M]，天津：百花文艺出版社，2018 年，第 280—281 页。

<sup>[79]</sup> 日本学者下店静市认为需从两个方向分析花鸟画：其一是如四神之类的在宗教方面成立的内容；其二就是从《本草》《尔雅》《三礼图》以及其他书目中基于非实际的艺术要求来描绘花鸟画。参见(日)下店静市著：《中国绘画研究史》[M]，上海：上海书画出版社，2020 年，第 237 页。



图 1.4 (晋) 郭璞著：《尔雅音图》，<sup>16</sup>北京市中国书店出版社，第 193 页

图 1.5 (晋) 郭璞著：《尔雅音图》，北京市中国书店出版社，第 195 页



对书中所提及的物种，包括各种昆虫以图配之，具有释物作用。

中国古代的博物绘画在传统画科中主要属于花鸟画的广义范畴。<sup>[80]</sup>除上述图文对照的草虫图，古代中医药学著作中也绘有草虫图像，如宋代苏颂的《本草图经》<sup>[81]</sup>中记载的药虫图多达二十一幅，药虫种类涵盖蜈蚣、蛭螂、雀瓮、蜻蛉、石蚕等药用昆虫。这些图像反映了宋代画家对自然事物客观形状的准确表现和对细节的精准把握。

无论是用于图解博物的草虫图，还是强调科学严谨的中医药虫配图，这些绘制精准细致的草虫图无疑对宋代花鸟画产生重要影响。《郎园诗钞》载：“草木虫鱼鸟兽畜，七篇尔雅注疏难。传闻院画多蓝本，应作经师一等看。”<sup>[82]</sup>

宋画院画花草、翎毛、走兽、虫鱼等物，皆有参考根据，如《毛诗》《尔雅》《山海经》《本草》等。据考证草虫画于北宋后期成为一门独立画科，《宣和画谱》中明确将“药品草虫”单列为一门画科。另有南宋陈元靓《事林广记》亦载：“画分数科：风、云、水、石、水墨、林峦、扫梅、擎竹、界画、人物、花果、鳞毛、草虫。”<sup>[83]</sup>

北宋末草虫画终于成为一个画科，获得了极大发展。《鹤林玉露》载：“曾云巢无疑工画草虫，年迈愈精。余尝问其有所传乎，无疑笑曰：‘是岂有法可传哉？某自少时，取草虫笼而观之，穷昼夜不厌。又恐其神之不完也，复就草地之间观之。于是始得其天，方其落笔之际，不知我之为草虫耶，草虫之为我也。此与造化生物之机缄盖无以异，岂有可传之法哉！’”<sup>[84]</sup>画家掌握草虫的自然神态，达到与草虫融为一体的境界。

### 3. 毗陵草虫画的兴起

草虫画成为专门画科并在宋代逐渐兴盛，这促使了一批草虫画家涌现，尤其是生活在江南地区的画家十分热衷于描绘草虫题材绘画。值得一提的是，这

<sup>[80]</sup> 刘华杰在《西方博物学文化》曾对比分析中西博物绘画的比较：“对中国绘画来说，在传统绘画的范畴内并没有出现像西方科学博物绘图那样的博物绘画作品，这里的花鸟画在广义上囊括了对动物和植物等一切有生命的自然事物的描绘。”刘华杰主编：《西方博物学文化》[M]，北京：北京大学出版社，2019年，第434页。

<sup>[81]</sup> 苏颂《本草图经》原作已散佚，目前所见的是宋人唐慎微编成的《证类本草》，这也是我国历代本草著作中保存下来的第一部药图。参见刘向东、张景龙、王永生等：《〈本草图经〉药用昆虫考》[J]，《长春中医药大学学报》，1991年，第3期，第48页。

<sup>[82]</sup> (清)叶德辉撰：《郎园诗钞》，长沙：岳麓书社，2010年，第825页。

<sup>[83]</sup> (宋)陈元靓撰：《事林广记》，南京：江苏人民出版社，2011年，第155页。

<sup>[84]</sup> (宋)罗大经著：《鹤林玉露》，北京：中华书局，1983年，第343页。

类群体中有不少画家来自同一个地方，即“毗陵”（今江苏常州），并在那里形成了以草虫画著称的地区画派“毗陵草虫画”。南宋蒋重珍在《题常州朱氏花草虫卷》中写道：“常州草虫天下奇，女郎新样不缘师”<sup>[85]</sup>，毗陵也拥有“古来毗陵草虫擅名天下”之美誉。

画史著录中同样记载了多位毗陵籍花鸟草虫画家，如《图画见闻志》载：“僧居宁，毗陵人，妙工草虫，其名籍甚。”<sup>[86]</sup>《毗陵画征录》载：“吴炳，毗陵武阳人，画花鸟，写生折枝，妙夺造化，彩绘精致富丽”<sup>[87]</sup>“徐友谅，少为县吏。工画草虫，傅色轻妙，人皆称之”<sup>[88]</sup>“许迪，工草虫，师居宁，作《黄花紫菜》，妙臻神品”<sup>[89]</sup>。《图绘宝鉴》亦载毗陵人秦友谅：“善画草虫，其花卉未可言工，特于蝉蝶之类，傅色轻妙，时人颇称之”<sup>[90]</sup>“於青年，毗陵人。嘉定间专画荷花草虫，世号於荷”<sup>[91]</sup>等，还有大量佚名的草虫题材画作也出自毗陵地区，足见毗陵草虫画创作活动之兴盛。

宋代毗陵草虫画家中最富盛名的当属僧居宁，梅尧臣在《叔治遗草虫枕屏》中盛赞居宁草虫：“世传毗陵画，妙绝僧居宁。”<sup>[92]</sup>梅圣俞在《僧居宁画草虫》中诗云：“草虫有纤意，醉笔得正熟。”<sup>[93]</sup>元人文献《大德毗陵志辑佚》云：“僧居宁，时称第一手。其师弟秦友谅得居宁手法，传子祖述，祖述传之于僧正堂，其笔法尤妙。兵燹后，毗陵攻此艺者虽不少，然求其造妙者俱不及僧正堂，正所谓青出于蓝者是也。”<sup>[94]</sup>此段将僧居宁的草虫画推向了极高的地位，可见僧氏传派对毗陵草虫画影响深远。

从现阶段学者对毗陵草虫画派的发展研究可以得出的是，以毗陵为中心的草虫画派兴于宋，盛于元明，且一直活跃在画坛。在同一地区出现如此众多专画草虫图的职业画家，说明在宋代，尤其是南宋的社会整体环境下，各阶层民众对草虫题材绘画存在大量需求。

<sup>[85]</sup> 李宝凯编：《毗陵画征录》卷上，南京：凤凰出版社，2015年，第205页。

<sup>[86]</sup> （宋）郭若虚撰：《图画见闻志》卷四，杭州：浙江人民美术出版社，2019年，第132页。

<sup>[87]</sup> 李宝凯编：《毗陵画征录》卷上，南京：凤凰出版社，2015年，第205页。

<sup>[88]</sup> 同注87，第222页。

<sup>[89]</sup> 同注87，第229页。

<sup>[90]</sup> （元）夏文彦著：《图绘宝鉴》，上海：商务印书馆，1934年，第84页。

<sup>[91]</sup> （元）夏文彦著：《图绘宝鉴》，上海：商务印书馆，1934年，第80页。

<sup>[92]</sup> （清）卢文弨纂定，庄翊昆校补：《常郡八邑艺文志》卷九，南京：凤凰出版社，2017年，第517页。

<sup>[93]</sup> 郭绍虞辑：《宋诗话辑佚》，北京：中华书局，1980年，第189页。

<sup>[94]</sup> （元）刘蒙纂：《大德毗陵志辑佚》，南京：凤凰出版社，2013年，第42页。

### (三) 《葡萄草虫图》艺术特色

《葡萄草虫图》设色微妙、造型严谨、用笔精细，构图巧妙，展现了画家敏锐的观察力和深厚的写实功底，凸显出南宋院体小品小而精的特点。

首先，《葡萄草虫图》设色和谐且合理。《葡萄草虫图》中的树叶使用了大量的花青，并分多次进行渲染，这使得树叶整体偏向冷色调；水晶葡萄设色雅致，暗部色彩自然过渡，能隐约感受到葡萄颗粒分明的立体感；画面左上的金龟子、右下的蜻蜓与枝干色彩几近融为一体；螳螂处于画面黄金分割点的位置，欲作捕猎姿态，且与下方葡叶非常接近，表现出隐匿感。

《葡萄草虫图》枝叶的颜色比葡萄略深，与葡萄及树叶的颜色呈现呼应关系；左上葡萄叶面积大且颜色深，下面面积小且颜色浅，二者形成对比的同时，也营造出了前后空间；树叶边缘施以赭黄来暗示树叶与物象之间的分界线，同时又表现枯败之感。

其次，《葡萄草虫图》线条流畅、挺拔有力，物象造型准确生动。葡萄、螳螂、蜻蜓等都以双钩填色的方式进行刻画，葡萄果实莹润饱满，螳螂翅膀透明轻盈，蜻蜓眼睛明亮如镜，葡萄叶与藤蔓形态自然多变，颇具生意。作者通过线条的粗细浓淡变化，使得画面富有表现力和生命力。

最后，构图较为饱满，主次分明。全幅以葡萄为主体，周围环绕着螽斯、螳螂、蜻蜓、金龟子四种草虫及葡萄枝叶。葡萄和草虫安排巧妙，不仅呈现出一种和谐的平衡感，也展现了林椿对自然形态的深刻理解和把握。葡萄占据了画面的大部分，众多草虫几乎都隐藏在葡萄两侧，只有右下的蜻蜓单独飞向画面中心，既在画面上形成繁简对比，又与其他事物形成呼应，引导观者从下至上，从右向左，再到中间品读此画。

### (四) 小结

本章对作者林椿的基本信息进行了考证及梳理，认为林椿主要活动在孝宗淳熙年间，并于南宋御前画院担任待诏。林椿所绘题材以花鸟为主，善绘草虫，其傅色技法为后世所推崇。另根据画史记载对草虫题材进行梳理，认为草虫绘画题材于宋代兴起，并已形成“草虫”专门画科，存在大量善画草虫的画家，《葡萄草虫图》则是草虫画中的经典之作。

## 二、《葡萄草虫图》形式分析

《葡萄草虫图》中几只草虫相互呼应地环绕在葡萄周围，使画面均衡的同时，暗含着一种相争的动态，葡萄与枯叶位于画面的中心位置，又造成从两边指向中间的视觉路线。这种形式复杂且具有某种含义，而要真正理解这些形式，就需要追溯到更为早期的形式渊源。

### （一）线性形式渊源

《葡萄草虫图》中的草虫成对在葡萄与枯叶的左右两端，葡萄垂挂在树叶之间并直落到画面底端，两种物象上下交织，形成了两条线性的形式。

这种自上往下的视觉路线，可以追溯到汉代。巫鸿曾解析过武梁祠西壁画像石（图 2.1），在武梁祠壁画的装饰区域里，从上到下由天界、仙界和人间三个部分组成，而从右向左移动则是按照历史顺序排列的重要人物。这种从右向左、从上到下的阅读顺序，与传统中国书籍的读法相似，这意味着观看画像石都须从上层开始，从右壁、后壁到左壁，然后又回到右面起首，从第二层开始观看。<sup>[95]</sup>

根据巫鸿的分析，武梁祠画像石装饰带中的人物及故事可分为上下两层以及三组人物，上层装饰带中的右壁描绘了十一位古代帝王，紧接着在后壁及左壁描绘了七位列女的故事，而下层则是十七个孝子事迹的故事。这三组图像大致是按照时间顺序安排的，第一组的古代帝王像是从始祖伏羲女娲开始，押尾的是夏朝末代君王桀，后续紧接的第二组七位列女均属于周代人物，第三组则是以东周时期曾参的故事开始。<sup>[96]</sup>

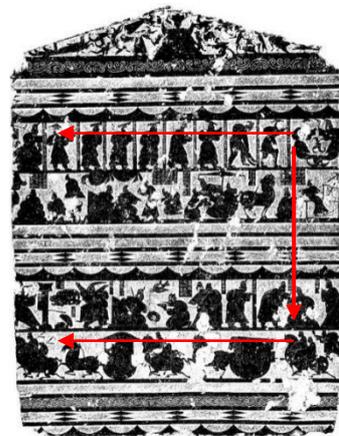


图 2.1（东汉）武梁祠西壁  
画像石刻拓片  
纵 120 厘米，横 71 厘米  
山东省嘉祥县出土  
山东石刻艺术博物馆藏

<sup>[95]</sup>（美）巫鸿著，柳扬、岑河译：《武梁祠：中国古代画像艺术的思想性》[M]，北京：生活·读书·新知三联书店，2006年，第161页。

<sup>[96]</sup>同注95，第162—163页。

需注意的一点是，如果细看里面的人物动态，所有动态较大的人物均表现出向右运动的动势。毫无疑问，这些一连贯的动态是经过有意设计的，目的是隐喻历史的连续进程。<sup>[97]</sup>因而武梁祠画像石所呈现的是一种线性的观念，画中的历史由从早到晚的朝代构成，当观者眼光从右向左移动，首先看到的是远古的三皇五帝，然后是夏朝的君主，再之后是周代以及汉代的列女义士，这些图像的排列方式让观者重新感受了历史进程，具有强烈的线性动势。

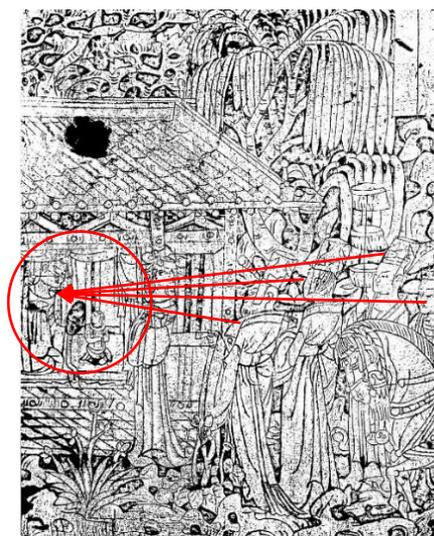


图 2.2 (北魏) 孝子石棺床《梁高行》屏风画像 (局部)  
纳尔逊阿特金斯艺术博物馆藏

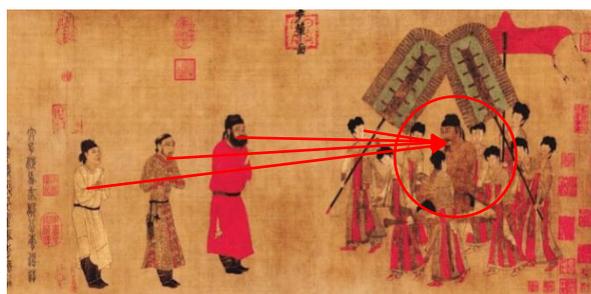


图 2.3 (唐) 阎立本《步辇图》(局部)  
绢本设色，纵 38.5 厘米，横 129.6 厘米  
北京故宫博物院藏

中国传统绘画的叙述，往往遵循从右向左、从上到下的模式。这种线性形式得到了传承，如北魏孝子石棺床中的梁高行屏风故事画 (图 2.2) 中，梁高行作为焦点位于画面偏左侧，右边的梁王由一名女侍引导，几名男侍卫随后，一边专注地望着她一边向她走去。<sup>[98]</sup>这样的叙述方式让梁高行成为画面的焦点，梁王及身旁的仆人则是聚焦者，这些人物的视线共同聚焦到故事的主人物，即梁高行。

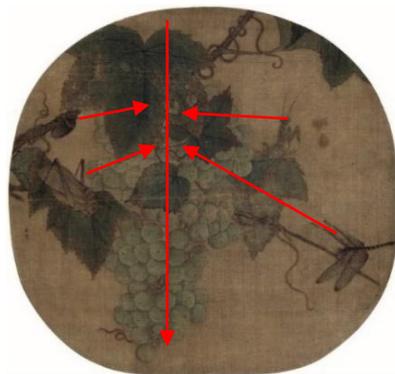
再如《步辇图》(图 2.3)，受“以右为尊”的影响，图中的帝王居于画面右侧以示权贵，仕女集中在四周以凸显帝王地位，宫女们娇小稚嫩，或执扇、或抬辇的形象以及禄东赞的诚挚谦恭、持重有礼的姿态更是映衬唐太宗的地位。从整体布局来看，左侧三人前为典礼官，中为禄东赞，后为通译者，而作为中心人物的唐太宗则端坐在步辇之上，位于画面的右侧位置，结构上自右向左。画家以从右向左的线性方式突出唐太宗的尊贵地位。

<sup>[97]</sup> (美) 巫鸿著，柳扬、岑河译：《武梁祠：中国古代画像艺术的思想性》[M]，北京：生活·读书·新知三联书店，2006年，第163页。

<sup>[98]</sup> (美) 巫鸿著；文丹译：《重屏：中国绘画中的媒材与再现》[M]，上海：上海人民出版社，2009年，第85—86页。

通过上述可以发现，中国传统绘画中的引导视线均从画面一端指向另一端的视觉中心，这个视觉中心通常不会置于画面中央，而是在明显偏向画面左、右的位置，上下阅读则是遵循由上至下的方式。

《葡萄草虫图》(图 2.4) 明显受到这个传统的影响。位于画面中心偏左的枯叶占据了画面上半部较多的面积，葡萄垂挂在树叶之间一直落到画面底端，两种物象上下交织，引导观者由上至下的观览。



最值得注意是草虫与葡萄的位置关系，四只草虫被分成两组布置在葡萄的左右两侧，一组是画面左侧的螽斯和丽金龟，另一组是右侧的螳螂和蜻蜓。可以看到，这两组草虫被分化成了两

图 2.4 (南宋) 林椿《葡萄草虫图》  
绢本设色，团扇  
纵 26.2 厘米，横 27 厘米  
北京故宫博物院藏

条线性路线，其中蜻蜓的朝向沿着葡萄藤蔓的引导，落到了画面中心位置的葡萄，呈现出自右向左的路线，这点毋庸置疑。但是螽斯和丽金龟的朝向也指向葡萄的位置，呈现从左向右的动势。由此可见，两组草虫形成了两条双向的视觉路线，分别由左右两侧聚焦到中心，这些物象的编排显然是精心设计过的。这与传统绘画中从右向左的单向视觉线路略有不同，换句话说，《葡萄草虫图》在传统的线性形式基础上有了新的变化。这种变化是《葡萄草虫图》中的草虫和葡萄形成的两条线性的视觉路线，最终汇集到葡萄这个中心。

这种把主体物放置于中部的形式，虽在中国早期绘画中已经出现，如表现“西王母”“东王公”等神仙人物的画像石中，但在讲究“右为上”的中国传统中，主体人物往往在画面右侧，如武梁祠、《步辇图》等。《葡萄草虫图》采取的这种形式，暗示着另有传统渊源。

### (二) 中心式构图

《葡萄草虫图》中螽斯、丽金龟、蜻蜓的姿势均朝向了枯叶或者葡萄的位置，螳螂的姿势虽然更多指向蜻蜓，但能发现其色彩明显要比另外三只草虫更浅，且隐匿在树叶后边，似乎是有意在弱化螳螂的位置，总体看来，四只草虫均匀地坐落在左右两侧的画面中。草虫环绕式的排列，结合视觉中心枯叶和葡萄，形成了一条由两边向中间的视线引导，这种两边指向中心的构图，或许与

佛教绘画的影响相关。

两端指向中心的构图手法在佛教故事画中尤为常见。

莫高窟 257 窟鹿王本生图（图 2.5）就是两端向中心发展这类佛教绘画形式的典例。此画一共分为八个情节，依次表现为溺人落水、九色鹿救溺人、溺人跪鹿前谢恩、王后要求国王捕鹿、溺人告密、国王出行捕猎、九色鹿在国王前告知始末等情节。这些情节在壁画中的呈现方式为开始于左右两端，于中间结束，颇具“异时同构”的特点。金维诺在分析敦煌本生图时也举此例证，论述了该壁画由两端向中部发展的情节顺序。<sup>[99]</sup>



图 2.5（北魏）莫高窟 257 窟，鹿王本生图（局部），纵 58 厘米，横 390 厘米



图 2.6（北周）莫高窟第 299 窟，睽子本生图（局部）

莫高窟第 299 窟的睽子本生图（图 2.6）也运用了这种形式，从西壁的尖端起始，环绕着覆斗顶藻井华盖，向右蜿蜒前行，途经窟顶的西披、北披，最终抵达东披的中部。整个画面分布于三个不同的披面上。故事描写了睽子和盲父母在山中修行时，迦夷国王到山上打猎，误射披鹿皮衣在溪边汲水的睽子。睽子中箭，临终念父母无人供养，国王表示愿意代替他，并引盲父母到睽子身边。天神为睽子孝心所感，施药救睽子。<sup>[100]</sup>全图包含了六个情节，整幅画面的叙事从两端展开，画面的中心不仅承载了故事的高潮，还作为故事的终结。同样的方式在佛教绘画中还有许多，如莫高窟第 301 窟的舍身饲虎本生图等。

这种形式深刻地影响了中国绘画，如《重屏会棋图》（图 2.7），画家很仔

<sup>[99]</sup> 金维诺：《敦煌本生图的内容与形式》[J]，《美术研究》，1957 年，第 3 期，第 76 页。

<sup>[100]</sup> 有关睽子本生故事画的内容及形式详见东山健吾，李梅，赵声良：《敦煌石窟本生故事画的形式——以睽子本生图为中心》[J]，《敦煌研究》，2011 年，第 2 期，第 1—11 页。

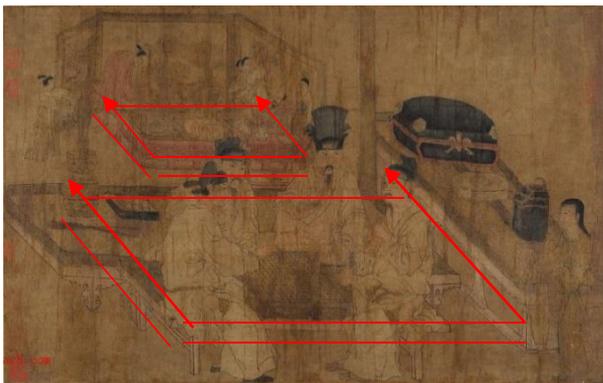


图 2.7 (五代) 周文矩《重屏会棋图》(摹本)  
绢本设色, 纵 31.3 厘米, 横 50 厘米  
弗利尔美术馆藏

细地设计了两个空间之间的平行和对称。第一组是画中四名男子在前景中围成一圈下棋或观弈, 一个童子在一旁侍候。这组人物的身后立着一架单扇长方形大屏风, 与手卷的表面构成平行关系, 形成画中的另一矩形画面, 第二组的屏上图画展示出内宅生活场景: 一个长髯人物正在午休或准备就寝, 此人斜倚在一张装饰繁缛的床榻上由四名女子在旁服侍。两名女子在整理床铺, 另一名侍女抱过来一床被子, 第四个则站在他身后听候吩咐。

仔细对比可以发现, 画家似乎刻意模糊了视觉界限, 使观者误以为画中屏风所展现的家居场景是真实世界的一部分。在画面布局上, 前景人物与屏风内的人物呈现出明显的透视关系, 仿佛他们位于远方。无论是“真实世界”中的家具, 还是“画屏”内的床、桌子和棋盘, 都保持着相同的倾斜角度, 顺畅地引导观众的视线深入画面。这种布局巧妙地营造了一种错觉, 使观众感觉自己仿佛与画中下棋和观棋的人共处同一厅堂, 视线似乎穿越了屏风, 直达屏后的内室。

这种内外空间的表现形成了一种“现实”与“虚拟”混淆的画面, 画屏内外的两组人物以及周围家具倾斜角度的类似, 使画面的线性纵深感更强烈。要知道的是, 现实画面中的这组人物的中心是一个戴着黑色高帽的长髯士人, 这与其他人截然不同的装束暗示出他作为男主人的中心地位, 而屏风画中的长髯人物又与他相似, 有可能是同一个人, 这就令人产生一种幻想, 这位男主人不同的时间活动, 但被描绘在同一个画面中, 即男主人先在“现实”画面中下棋观奕, 之后再转到“虚拟”的屏风画面, 惬意地斜倚在床榻上, 被四周的侍女服侍。两组图像之间的时间差使得整幅画呈现出一种异时同构的错觉。

由此可见, 《重屏会棋图》这幅画中两组“虚实图像”所体现出的时间性需要通过不同空间构图的转换与再现强化矛盾, 将画中完整的故事以线性的方式串联起来。画家以巧妙的空间布局呈现抽象的循环叙事, 而最终的落脚点还是要回

到以男性社会为主导的中心位置上，由此展开隐藏在画面背后的涵义。

回到《葡萄草虫图》中，此图看似是在描绘一处自然之隅，然而四只草虫显然被画家精心安排成了两组，分别位于葡萄藤蔓的左右两侧，构建出一种对称而和谐的画面布局。左侧的组合由螽斯和丽金龟组成，它们似乎正在凝视着前方的葡萄，展现出一种从左向右的自然动势，而右侧的组合则由螳螂和蜻蜓构成，蜻蜓的朝向特别引人注目，它顺着葡萄藤蔓的走势，直指向画面中央的那串葡萄，呈现出一种自右向左的线性感。两组草虫均存在两端指向葡萄这个中心位置。虽然草虫们分布在画面的两侧，但它们的视线都聚焦在中心的葡萄上，形成了两端指向中间的中心式构图。这样的形式不仅丰富了画面的层次感，也使得观众的视线自然地引导到画面的中心，增强了画面的聚焦效果。

综上，《葡萄草虫图》中左右两侧的草虫指向葡萄的中心式构图，受佛教绘画的影响，为后世中国绘画所吸收。

### （三）形式内涵

巫鸿在研究武梁祠画像石时，曾提出中国早期绘画具有情节性，甚至提出“情节型”构图的观点：主要人物总是被描绘成全侧面或四分之三侧面，且总处于行动状态中，彼此之间表现出呼应关系。<sup>[101]</sup>

形式追随功能。恰如张彦远所说的“成教化、助人伦”，早期绘画的功能主要是教化，形式对于完成绘画的目的非常重要。巫鸿提出的“情节型”是否合适，在这不讨论，但是这些形式的背后，确实体现出一定的“情节”含义，这是一个不争的事实。

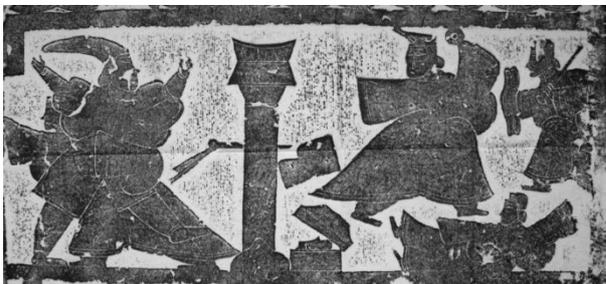


图 2.8 (东汉) 荆轲刺秦画像石 (局部)  
山东省嘉祥县出土

武梁祠画像石壁画是中国传统绘画的代表，即画面的中心落在两侧，遵循从右向左的线性形式。而壁画中描绘了许多列女、义士的故事，这些历史人物被特意挑选出来列入同一装饰区域，通过线性方式隐含着如“忠义”等思想观念或某

<sup>[101]</sup> 有关“情节型构图”的论述详见(美)巫鸿著；柳扬、岑河译：《武梁祠：中国古代画像艺术的思想性》[M]，北京：生活·读书·新知三联书店，2006年，第149—150页。

种特定主题。<sup>[102]</sup>

武梁祠荆轲刺秦王图像（图 2.8），画面偏中间的部分是铜柱，柱子右边是仓皇逃窜的秦王，左边则是怒发冲冠的荆轲，推动情节发展的主要人物荆轲和秦王分别位于两侧，体现了线性形式。荆轲与秦王本是敌对关系，秦王及其随从惊慌失措的场面也暗示着冲突的高潮部分，而以荆轲作为画面主角似乎是在赞扬勇敢的刺客设法杀死敌国的皇帝，以此来效忠自己的君王，从而反衬出忠义伦理的中心主题。

又如梁高行画像石（图 2.9），有关梁高行的记载：“高行者，梁之寡妇也……梁王闻之，使相娉焉。高行曰：‘妾夫不幸早死，先狗马填沟壑。妾收养其幼孤，曾不得专意，贵人多求妾者，幸而得免。今王又重之。妾闻妇人之义，一往而不改，以全贞信之节。今忘死而趋生，是不信也；而贵而忘贱，是不贞也；弃义而从利，无以为人。’乃援镜持刀，以割其鼻……”<sup>[103]</sup>在线性形式的作用下，可以看到梁高行为了避免再嫁而自我毁容的举动，这正是情节冲突的高潮部分，也是深刻意义所在，体现梁高行对已故丈夫的“义”与“信”。



图 2.9（东汉）梁高行画像石（局部）  
山东省嘉祥县出土

可以发现，通过线性形式来营造画面冲突，使得画面呈现出一种动态的紧张感及情节感。这种线性冲突不仅丰富了画面的视觉效果，还更具深度和内涵。

佛教绘画的中心形式来自佛教中展示佛祖与肋侍菩萨之间位置的“一铺”形式，这种形式暗含着“完满”与宁静的寓意。

在佛教中，“一铺”通常指的是一幅画面或一个雕塑中，佛祖居中，两侧为肋侍菩萨或弟子的场景。这种形式将佛祖置于中心位置，凸显出其至高无上的地位，同时也通过肋侍菩萨或弟子的陪伴，传达出一种和谐、圆满的氛围。

<sup>[102]</sup>（美）巫鸿著，柳扬、岑河译：《武梁祠：中国古代画像艺术的思想性》[M]，北京：生活·读书·新知三联书店，2006年，第165—166页。

<sup>[103]</sup>（清）王照圆撰：《列女传补注》卷四，上海：华东师范大学出版社，2012年，第176页。

如五代弥勒佛及胁侍菩萨像（图 2.10），上方主题画面绘至尊弥勒佛，其前供案挂布中央榜题上书“南无弥勒尊佛”。佛身旁围绕四菩萨、二弟子，由榜题得知菩萨分别为肯持灾菩萨、慈氏菩萨、花严菩萨、大吉祥菩萨，分列佛左右；佛背后二弟子为阿难陀、大目犍连，皆合掌侍立。



图 2.10（五代）弥勒佛及胁侍菩萨像  
绢本设色  
纵 76.5 厘米，横 53 厘米  
敦煌莫高窟第 17 窟出土  
巴黎吉美国立亚洲艺术博物馆藏

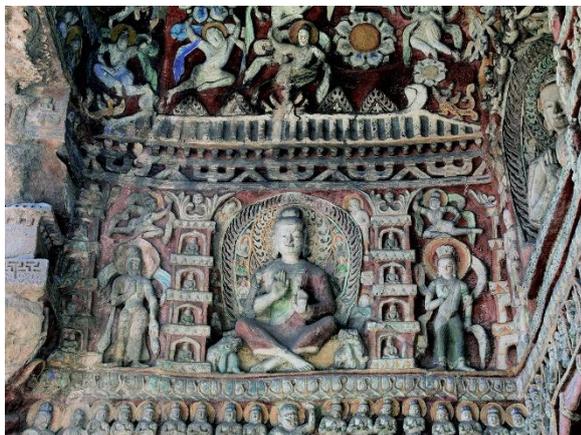


图 2.11 云冈石窟第 9 窟前室西壁上层  
交脚佛屋形龕

类似例子还有云冈石窟第 9 窟前室西壁上层的交脚佛屋形龕（图 2.11），此龕檐下的一斗三升拱与人字形叉手相间排列，且置于普拍枋之上。方形塔柱将殿身分作三间式：明间雕坐狮子座的交脚佛像，以及两侧梢间各雕的胁侍菩萨与飞天。

在佛法中，完满并非仅指物质上的富足，更是指精神上的圆满和内心的宁静。佛祖代表着智慧和觉悟，胁侍菩萨则象征着慈悲和救度，他们共同构成了佛教信仰的核心。这种形式通过视觉上的展现，引导信众在内心寻求智慧和慈悲的平衡，从而实现精神上的完满和内心的宁静。佛教艺术不仅仅是一种视觉上的表达，更是一种深含寓意的精神象征。通过“一铺”形式的展示，佛教艺术不仅传达了佛祖的智慧和慈悲，还引导信众在内心寻求完满和宁静，和谐共处，共同创造一个西方净土的极乐世界。

线性形式与中心形式的二者结合，内含着事物之间虽有冲突，但最终归于宁静与美好之意。

这种结合在《听琴图》(图 2.12) 中尤为明显, 纵观画面, 弹琴者、听琴者以及周围的奇石花卉呈十字形, 且四角对应。位于中间的弹琴之人便是徽宗, 学者分析认为《听琴图》中的弹琴者形象是人间帝王与道教帝君的合成, 兼具宋徽宗和长生大帝君形象。<sup>[104]</sup>此外, 背后的巨松也凸显了画面视觉中心, 即国家帝王, 正如王正华所言: “唯一的巨树仿佛是帝王的华盖, 受其烘托的弹琴者, 显然是全画的中心, 一如天子在帝国中的地位。”<sup>[105]</sup>

另外, 人物的排列也遵循着严格的尊卑等级, 徽宗在正中上位, 为帝王之位。传统线性形式是以右为大, 帝王形象通常居于右边, 而《听琴图》将地位尊贵之人置于画面中间, 这既受佛教艺术的影响, 也符合尊卑礼仪, 使得画面趋于和谐宁静。

这种线性形式与中心位置的结合凸显了《听琴图》的政治隐喻。《听琴图》以“听琴”为主题, 隐喻了大臣要遵守帝王之令, 琴音在这里便有了道德涵义, 其内容核心是通过琴来指代礼乐改革, 以及改革进程中的君臣关系, 具有教化臣民的意义。<sup>[106]</sup>无论是画中的题诗, 还是人物的座次排序, 都彰显了徽宗的皇权地位以及君臣之间的道德涵义。

由此可见, 《听琴图》中徽宗作为地位尊贵之人处于画面中间, 这既有佛教中心形式的踪影, 同时也具有传统的线性形式表达, 代表了线性形式与中心形式的二者结合, 背后指向了君臣之义。

形式的内涵在《重屏会棋图》中也能体现。巫鸿分析道: “《重屏会棋图》中屏前和屏后的空间具有特殊的社会学含义, 通过将屏风前的厅堂描绘成男主人社会活动的场所, 周文矩把画的重心放在男性世界上。与之相对, 内部的女



图 2.12 传(宋)赵佶《听琴图》  
绢本设色  
纵 147.2 厘米, 横 51.3 厘米  
北京故宫博物院藏

<sup>[104]</sup> 邱才桢: 《〈听琴图〉新解 徽宗朝大晟乐、道教与图像叙事》[J], 《新美术》, 2023 年, 第 3 期, 第 132 页。

<sup>[105]</sup> 王正华: 《〈听琴图〉的政治意涵: 徽宗朝院画风格与意义网络》[J], 《美术史研究集论》, 1998 年, 第 5 期, 第 88 页。

<sup>[106]</sup> 同注 104, 第 139 页。

性所处的空间被表现为图画的幻象。通过把这两个空间放在画屏外和画屏内，画家得以使用‘画中画’的形式构造出一个‘按等级安排的信息与情境组成的系统’，把性别空间转化为等级化的社会空间。”<sup>[107]</sup>画家用巧妙的空间来连接男女道德的标准。

《葡萄草虫图》图中的葡萄以及四只草虫被巧妙地安排在画面各个位置中，形成了一个有机的整体。这种布局方式不仅使得画面内容丰富，而且使物象之间相互关联和呼应。草虫的动态表现与处于静止状态的葡萄形成动静对比，每只草虫之间也存在互动关系。螽斯匍于树叶上蓄力跃起，金龟子隐藏在枝上吮吸汁液，蜻蜓刚刚飞停在枝端，而螳螂藏于树叶后伺机捕猎。诸多物象具有明显的动态感及行动趋势，形成了一种情节性的冲突效果。葡萄置于画面偏中心位置并伴随周围四只草虫的环绕，草虫沿着画面向左右两侧指向中心的葡萄，并且相互关联，却又显得十分和谐。

结合上述分析，中国传统线性形式与佛教中心形式的结合，既包含了冲突，又最终会于宁静、和谐，进一步明确了《葡萄草虫图》背后存在内涵意义的必然性。

### （四）小结

综上所述，《葡萄草虫图》中既包含了中国传统绘画中线性叙述方式，又具有受佛教影响下两端指向中间的中心形式，换言之，此画形式内涵既有表现冲突的一面，也有协调的一面，而要更深入了解本画，还需要对画中物象的寓意进行分析，这正是下文要讨论的重点。

---

<sup>[107]</sup> (美)巫鸿著；文丹译：《重屏：中国绘画中的媒材与再现》[M]，上海：上海人民出版社，2009年，第101页。

### 三、《葡萄草虫图》物象寓意考

《葡萄草虫图》中绿色的葡萄晶莹剔透，婉如碧玉，葡萄须蔓缠绕于葡萄枝叶之间，形态各异。四种草虫被刻画成不同的状态，或落于枝叶，或低头觅食，或抬首举足，形象毕肖，富有生趣。画面左侧的螽斯倾轧在葡萄叶上；上方的丽金龟匍匐于葡藤枝上，似在躲藏或伪装；画面右侧的螳螂抬首举足，似作捕猎姿态；最右侧的蜻蜓刹那间飞停于枝头。

谢赫云：“图绘者，莫不明劝戒，著升沉，千载寂寥，披图可鉴。”<sup>[108]</sup>前文分析了《葡萄草虫图》两端指向中间的形式特征，下文将对结合画面内容探讨草虫、葡萄与枯叶背后的寓意内涵。

#### （一）葡萄与枯叶

枯叶与果木、花鸟的组合在南宋小幅画中时为常见，如林椿《枇杷山鸟图》（图 3.1）、《果树来禽图》（图 3.2）、宋徽宗《枇杷山鸟图》（图 3.3）等。实际上，《葡萄草虫图》中败瑟的枯叶与饱满的葡萄同时出现有违自然规律，但它们却同时出现于画面中，形成一种“枯荣”的强烈对比。因此，枯叶和葡萄两种物象在图中的寓意指向是本节的重点之一。



图 3.1 (宋) 林椿《枇杷山鸟图》，绢本设色  
纵 26.9 厘米  
横 27.2 厘米  
北京故宫博物院藏



图 3.2 (宋) 林椿《果熟来禽图》，绢本设色  
纵 26.5 厘米  
横 27 厘米  
北京故宫博物院藏



图 3.3 (宋) 赵佶《枇杷山鸟图》，绢本水墨  
纵 22.6 厘米  
横 24.5 厘米  
北京故宫博物院藏



图 3.4 (宋) 佚名《橘枝栖雀图》，绢本设色  
纵 27.3 厘米  
横 29.21 厘米  
美国明尼阿波利斯美术馆

<sup>[108]</sup> (南朝) 谢赫著：《古画品录》，北京：中华书局，1985年，第1页。

## 1. 葡萄：多子多福

“葡萄”，古称“蒲陶”“蒲桃”“蒲萄”，最早产于小亚细亚里海和黑海之间的地区。据《史记》记载，汉代张骞出使西域期间，葡萄从西域传入中原。到了唐代则已经出现大规模的葡萄种植和酿酒产业，《唐会要》记载：“及颇高昌。收马乳葡萄实。于苑中种之。并得其酒法。自损益造酒。酒成。凡有八色。芳香酷烈。味兼醍醐。既颁赐群臣。京师始识其味。”<sup>[109]</sup>在宋代，葡萄已成为节令水果，浙江地区也有葡萄种植活动，孟元老《东京梦华录》记录宋人中秋节：“是时，螯蟹新出，石榴、榲桲、梨、枣、栗、芋萄、弄色柈橘，皆新上市。”<sup>[110]</sup>

葡萄图像最早以装饰纹样的形式出现，如北魏铜鎏金《童子葡萄纹高足杯》(图 3.5)。此杯属波斯萨珊王朝，外高浮雕缠枝葡萄纹，上面的童子形态各异地抓着葡萄藤，此题材源于古希腊酒神节故事。有学者认为这是是魏晋南北朝时期十分盛行的忍冬纹的来源。宫崎法子在其著作中注意到在许多工艺品表面的藤蔓状图案都是由非蔓生植物的牡丹或莲花图案改编而来。

在西方世界中，葡萄自古就有繁荣多产的涵义。<sup>[111]</sup>

旧约《圣经》常用葡萄园或葡萄树来形容以色列，表明他们是神所拣选和栽培的族类，期待他们为神多结果子。在《出埃及记》中，以色列人到达圣地时看到的第一个标志就是挂满葡萄的枝叶。在古代近东地区，葡萄早已成为繁荣多产的象征，代表了生命再生，是重要图腾符号。

《童子葡萄纹高足杯》的出现，说明其“多子”的含义在北魏时期就被中国人所接受。佛教的传入则让葡萄多子的寓意得到加强。

葡萄在佛教中同样被视为多子多福和成果丰收的象征。

印度早期佛教艺术中，葡萄纹样屡见不鲜，这座雕像的拱门内雕刻着精美



图 3.5 (北魏) 铜鎏金童子葡萄纹高足杯  
高 11.5 厘米  
口径 9.6 厘米  
山西博物院藏

<sup>[109]</sup> (宋) 王溥撰：《唐会要》卷一百，北京：中华书局，1960年，第 1796—1797 页。

<sup>[110]</sup> (宋) 孟元老撰：《东京梦华录》卷八，郑州：大象出版社，2019年，第 65 页。

<sup>[111]</sup> 陈习刚：《基督教与葡萄文化——以〈圣经〉为中心的考察》[J]，《古今农业》，2021年，第 1 期，第 87—88 页。

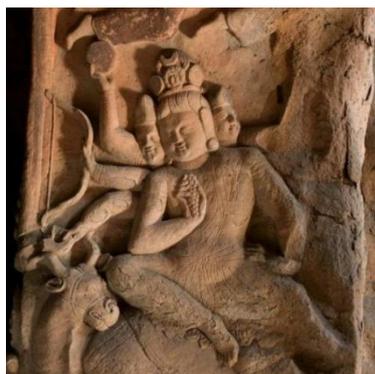


图 3.6 (北魏) 云冈第 8 石窟  
门东侧摩醯首罗天雕塑 (局部)



图 3.7 (唐) 莫高窟第 209  
窟葡萄石榴纹藻井 (局部)

的男女像，而在门的左右两侧雕刻着葡萄。宫治昭结合中间欢乐的男女，认为“葡萄”象征着丰饶和多产。<sup>[112]</sup>在佛教装饰中，经常能看到葡萄卷草纹，例如以葡萄卷草纹为背景雕刻童子以及野猪、小鹿等动物。象征丰饶多产的葡萄卷草纹配合欣欣向荣的动物或者童子形象，强调的是富有生命力的乐园意涵。<sup>[113]</sup>

随着佛教在隋唐的兴盛，葡萄纹样也进入了中原的佛教名胜地。在云冈第 8 石窟窟门东侧浮雕 (图 3.6)、敦煌 209 窟天顶 (图 3.7) 和 322 窟壁龛藻井、龙门石窟弥勒三尊佛龕光背和西安香积寺大砖塔的石榴等地方，均有葡萄形式纹样或手持葡萄的菩萨形象。

在葡萄纹样中，葡萄常与藤蔓纹样联系在一起，葡萄不仅与属蔓生植物有关，也与中国传统文化中藤蔓植物往往具有子孙延绵不绝，家族兴旺的寓意有关。《诗经·大雅·绵》：“绵绵瓜瓞，民之初生。”<sup>[114]</sup>此诗句以同一根连绵不断的藤上所结出的许多大大小小的瓜为象征，来祝颂子孙昌盛。所以，在中国传统图谱中，葡萄往往与孩子联系在一起，如北宋定窑白瓷孩儿枕 (图 3.8)，以孩童造型为枕，孩童低平的背部为枕面，或有祈求多子多孙的涵义，后背刻以缠枝牡丹纹样，刻花线条流畅。用牡丹和蔓生纹样等吉祥图案来搭配婴童，很可能是对孩子将来富贵万代的期许。

葡萄作为《葡萄草虫图》的画眼，占据着画面的中心位置，且画中的葡萄藤蔓的长势十分繁茂，细枝层层缠绕，似在表达葡萄藤的绵延不绝。另外，《葡萄草虫图》中最显眼的草虫——螽斯也反衬葡萄多子的寓意，螽斯早在诗经中就有“宜尔子孙”的涵义。因此，螽斯与葡萄搭配，也是葡萄多子多福涵义的另一体现。



图 3.8 (北宋) 定窑白瓷孩儿枕  
台北故宫博物院藏

[112] 宫治昭著，李萍译：《犍陀罗美术寻踪》[M]，北京：人民美术出版社，2007年，第42—44页。

[113] 孙英刚、何平著：《图说犍陀罗文明》[M]，北京：生活·读书·新知三联书店，2019年，第58页。

[114] (春秋)孔子著；于奭，吴京译注：《诗经》，武汉：武汉出版社，1997年，第154页。

总之，葡萄题材的视觉图像在中国广为流传的缘由不能仅用外来文化的传入来一以概之，其背后是中国文化早已将葡萄等蔓生植物看作子孙繁盛象征的传统，古希腊、佛教等外来文化在其中起到了叠加和强化作用。

## 2. 枯叶：枯树复荣

《葡萄草虫图》的树叶采用双勾填色，用线勾勒轮廓，细勾叶之筋脉。画面中的葡萄叶与葡萄、草虫相互映衬，画面左上方面积最大的葡萄树叶，与周围较浅的树叶拉开空间关系，树叶的边缘施以赭黄，暗示树叶发黄、发枯的衰朽之态。

《说文解字》中记载：“枯，藁也。从木，古声。《夏书》曰：‘唯箇辂枯’。木名也。苦孤切。”<sup>[115]</sup>“从木”，表示“枯”与树木有关，“藁”同“槁”，指草木枯干。“枯”有枯槁、枯萎、干枯之意。枯的意象在宋之前就常出现在诗词文学中，如《后汉书·郑太传》：“以胶固之众，当解合之势，犹以烈风扫彼枯叶。”<sup>[116]</sup>南朝简文帝《蒙华林园戒》诗：“伊余久齐物，本自一枯荣。”<sup>[117]</sup>唐温庭筠《遐水谣》：“狼烟堡上霜漫漫，枯叶号风天地乾。”<sup>[118]</sup>有学者曾分析枯树意象的抒情路向演绎，将其分析为四种：时间之叹、远行之苦、政治寓意及佛道意味。<sup>[119]</sup>由此不难发现，“枯”题材在中国古典文学中具有重要的地位。

通过梳理古今资料，关于“枯”木（叶）主要有以下内涵。

其一，“枯叶”常与秋季连用以表现时光消逝下万物衰变的自然规律。

“枯”属于一种历时性概念，具有枯荣对照的时间属性，暗指自然万物的衰变以及时间流逝的变易规律，且多与季节，尤其是秋季相联系，象征萧瑟与凄败的意象。如司马光《都下秋怀呈聂之美》云：“秋风转枯叶，飒飒绕寒斋。”<sup>[120]</sup>也有借时光易逝抒发人生之叹，如元稹的《褒城驿二首·其二》：“忆昔万株梨映竹，遇逢黄令醉残春。梨枯竹尽黄令死，今日再来衰病身。”<sup>[121]</sup>

其二，以枯木意象寄情于诗人自身或现实社会，表达内心悲蕴与愁绪。

<sup>[115]</sup> (汉)许慎撰，陶生魁点校：《说文解字》，北京：中华书局，2020年，第182页。

<sup>[116]</sup> (南朝)范晔撰，(唐)李贤等注：《后汉书》卷七十，北京：中华书局，1965年，第2258—2259页。

<sup>[117]</sup> 丁福保编：《全汉三国晋南北朝诗·全梁诗》卷二，北京：中华书局，1959年，第905页。

<sup>[118]</sup> 董乡哲著：《“温庭筠”诗集译意》[M]，西安：三秦出版社，2010年，第13页。

<sup>[119]</sup> 周纳宇航：《论唐诗枯树意象的抒情路向》[J]，《名作欣赏》，2021年，第21期，第117—120页。

<sup>[120]</sup> (宋)司马光著，李之亮笺注：《司马温公集编年笺注》卷二，成都：巴蜀书社，2009年，第63页。

<sup>[121]</sup> (唐)元稹撰，冀勤点校：《元稹集》，北京：中华书局，2010年，第108页。

如唐人翁洮《枯木诗辞召命作》：“枯木傍溪崖，由来岁月赊。有根盘水石，无叶接烟霞。”<sup>[122]</sup>李涉的《题苏仙宅枯松》：“几年苍翠在仙家，一旦枝枯类海槎。不如酸涩棠梨树，却占高城独放花”。<sup>[123]</sup>明代刘基《枣下何纂纂行》：“严风萧瑟枯叶飞，蜂蝶不来人亦稀。”<sup>[124]</sup>还有《孤儿行》：“人生一世为弟兄，同根自合同枯荣。”<sup>[125]</sup>

其三，枯叶在宋人的文化精神中作为思考生命的反衬意象，具有特定的审美意义。

周裕锴先生在《宋代诗学通论》中指出，宋代士人喜欢古木怪石、瘦竹寒梅，摆脱秾葩艳卉，剥落繁枝茂叶，枝干苍老而瘦骨铮铮。<sup>[126]</sup>宋代陆游《太息》诗：“秋砧满孤村，枯叶拥破驿。”<sup>[127]</sup>朱松《秋怀》诗之六：“乾坤一逆旅，鼎鼎竟何为？枯荣俯仰中，儿辈浪自悲。”<sup>[128]</sup>欧阳修《秋声赋》：“草木无情，有时飘零。人为动物，惟物之灵；百忧感其心，万事劳其形；有动于中，必摇其精。而况思其力之所不及，忧其智之所不能；宜其渥然丹者为槁木，黝然黑者为星星。奈何以非金石之质，欲与草木而争荣？念谁为之戕贼，亦何恨乎秋声！”<sup>[129]</sup>

宋人偏爱“枯物”，画中的枯木常作为艺术家思考生命的画眼。回到《葡萄草虫图》本身，若将此图的枯叶与葡萄相联系，会发现画中原本逐渐枯败的葡萄藤树，却再生出了鲜美饱满的葡萄，这极有可能是“枯树复生”的隐喻，具有“复荣”之意。图中透亮的葡萄与枯败的葡叶形成“一枯一荣”的对比，葡萄树叶在枯的状态下却复生出晶莹玉润的水晶葡萄，如同“枯树复荣”一般，尽显万物生命轮回的时间性。

## （二）《葡萄草虫图》中的草虫

中国古代将世间所有生物总称为“虫”，《说文解字》云：“一名蝮，博三寸，首大如擘指。象其臥形。物之微细，或行，或毛，或羸，或介，或鳞，以虫为

[122] (清) 彭定求编：《全唐诗》，北京：中华书局，1960年，第7639页。

[123] 同注122，第5435页。

[124] (明) 刘基著，林家骊点校：《刘伯温集》第十七卷，杭州：浙江古籍出版社，2011年，第311页。

[125] 同注124，第304页。

[126] 周裕锴著：《宋代诗学通论》[M]，上海：上海古籍出版社，2007年，第353页。

[127] (宋) 陆游著；钱仲联、马亚中主编：《陆游全集校注》，杭州：浙江古籍出版社，2015年，第220页。

[128] (宋) 朱松、朱熹撰；朱熹编：《韦斋集》卷之一，上海：华东师范大学出版社，2010年，第16页。

[129] (宋) 吕祖谦编，齐治平点校：《宋文鉴》卷第三，北京：中华书局，1992年，第38—39页。

象。凡虫之属皆从虫。”<sup>[130]</sup>将世间动物分为“羸虫、鳞虫、毛虫、羽虫和昆虫”五大类，合称“五虫”。<sup>[131]</sup>虫在中国古代物质生产生活、思想意识和精神文化中占有重要地位，逐渐形成了中国传统的虫文化。《葡萄草虫图》中环绕在葡萄周围四种草虫分别为：螽斯、蜻蜓、螳螂和丽金龟，对这些昆虫在图中的寓意考证是下文的讨论重点。

### 1. 螽斯：蝗灾人祸与嗣续相承

《葡萄草虫图》中十分引人注目的是画面左边的螽斯，图中的螽斯具有超过其身体长度的翅膀，体色呈深褐绿色，触角丝状。腹部绘有清晰条纹，头部较大，前胸背板宽大，似马鞍形。现代昆虫分类中螽斯科昆虫已知 7000 余种，种类繁多。<sup>[132]</sup>根据图中螽斯的体形特征，结合现代昆虫分类学，推断《葡萄草虫图》中的螽斯种类为暗褐蝈蝈，是一种分布范围较广的螽斯类昆虫。



图 3.9 暗褐蝈蝈（直翅目螽斯科）



图 3.10 《葡萄草虫图》中的螽斯

古籍文献中螽斯并不是单一的昆虫，而是鸣虫的统称，且诸家对螽斯的诠释各有不同。“螽斯”一名始见于《诗经·周南·螽斯》：“螽斯羽，诜诜兮。宜尔子孙，振振兮。螽斯羽，薨薨兮。宜尔子孙，绳绳兮。螽斯羽，揖揖兮。宜尔子孙，蛰蛰兮。”<sup>[133]</sup>

对此段的解读，大多数认为是象征多生多育的寓意。

<sup>[130]</sup> (汉)许慎撰，陶生魁点校：《说文解字》，北京：中华书局，2020年，第436页。

<sup>[131]</sup> 《大戴礼记》载：“有羽之虫三百六十，而凤凰为之长；有毛之虫三百六十，而麒麟为之长；有甲之虫三百六十，而神龟为之长；有鳞之虫三百六十，而蛟龙为之长；有羸之虫三百六十，而圣人为之长，此乾坤之美类，禽兽万物之数也。”(汉)戴德辑，(清)孔广森撰：《大戴礼记》，济南：山东友谊书社，1991年，第267页。

<sup>[132]</sup> 蔡邦华编著：《昆虫分类学》上册[M]，北京：财政经济出版社，1956年，第220页。

<sup>[133]</sup> 周振甫译注：《诗经译注》，北京：中华书局，2010年，第8页。

此外,《说文·虫部》中认为螽斯其实就是蝗虫:“蝗,螽也”<sup>[134]</sup>“螽,蝗也。”<sup>[135]</sup>“螽”与“蝗”皆虫之大名,其类繁多。区别之,则各有主名。《尔雅》释螽曰:“蝗螽,螽。草螽,负螽。蜚螽,蝻。螽螽,螽。螽螽,螽。”<sup>[136]</sup>《毛诗后笺》解释道:“阜螽、草螽、蜚螽、螽螽、土螽五名,皆螽类也。螽又名蝗……”<sup>[137]</sup>陆玑在《陆氏诗疏广要》中对螽斯的诸多说法做过辩证分析:“螽斯之族实烦。《尔雅》并列五种,一曰蝗螽螽……《尔雅》又云:‘螽丑奋’,盖谓螽蝗之类好奋迅作声而飞者也。又云‘强丑捋’,盖谓螽斯之类好以脚自摩捋者也。分疏甚明,不知诸家何故相驳相溷。总之,螽盖蝗属;曰属,则似是而非者也。必欲指为介虫之孽,尤为可怪。”<sup>[138]</sup>由此可知,早期对于螽斯、蝗虫等并没有分类,大多都是混为一谈。如果从古文献所记载的“螽为蝗属”来判断,“螽斯”更倾向于对应现在的“蝗虫”。

现代学者也注意到古代的螽斯指代的是蝗虫。洪章夫在《古画中的螽斯》一文中考究《诗经》里所提的“螽斯”,认为就习性的描述,“螽斯”其实应该是蝗虫。李璐也持螽、蝗并用的观点,认为古代的农业害虫蝗虫最早就被称作螽斯。<sup>[139]</sup>

通过上述可知,螽斯在古代是一种广义泛称,通常指一种身体绿色或褐色,善跳跃,对农作物有害的昆虫,引申义是蝗类的总名,且常与蝗虫、蝻等鸣虫联系起来。因此,《葡萄草虫图》中的螽斯在画家眼中极可能被认作是蝗虫。

螽斯的寓意,具有明显的褒贬分化,大致可分为蝗灾异象的天灾之祸以及宜尔子孙,多生多育的祝福之意。

首先是天灾之祸。

关于螽蝗的灾祸之说,历史上记载甚多。先民将世间万物归为“五虫”<sup>[140]</sup>,带有甲壳的虫类和部分水族等称为“介虫”。根据“五虫”的分类方法,古人将

<sup>[134]</sup> (汉)许慎著:《说文解字》,杭州:浙江古籍出版社,2016年,第447页。

<sup>[135]</sup> 王平,李建廷编著:《说文解字》,上海:上海书店出版社,2016年,第353页。

<sup>[136]</sup> (晋)郭璞注:《尔雅》,杭州:浙江古籍出版社,2011年,第63页。

<sup>[137]</sup> (清)胡承瑛撰,郭全芝校点:《毛诗后笺》卷一,合肥:黄山书社,1999年,第35页。

<sup>[138]</sup> (吴)陆玑撰;(明)毛晋注:《陆氏诗疏广要》,引载《景印文渊阁四库全书》,台北:台湾商务印书馆,1986年,第149页。

<sup>[139]</sup> 李璐:《先唐昆虫文学研究》[D],武汉大学,2015年,第87页。

<sup>[140]</sup> 《大戴礼记·曾子天圆》载:“毛虫之精者曰麟,羽虫之精者曰凤,介虫之精者曰龟,鳞虫之精者曰龙,裸虫之精者曰圣人。”原文见许嘉璐主编;方向东译注:《大戴礼记》,南京:江苏人民出版社,2019年,第172页。

蝗虫归于介虫一类，不免将蝗灾视为介虫之孽。何谓“介虫之孽”，《汉书·五行志》定义道：“言之不从，是谓不艾，厥咎僭，厥罚恒阳，厥极忧。时则有诗妖，时则有介虫之孽。”班固对其作解释：“介虫孽者，谓小虫有甲飞扬之类，阳气所生也，于春秋为螽，今谓之蝗，皆其类也。”<sup>[141]</sup>汉代将螽谓之蝗，从对蝗虫之灾的描述可看出，螽蝗在当时亦属不详之物。

相关的历史记载甚多，如《汉书·五行志》中载：“桓公五年‘秋，螽’。刘歆以为贪虐取民则螽，介虫之孽也，与鱼同占。”<sup>[142]</sup>刘歆认为当时发生的蝗灾就是“介虫之孽”。《隋书·虫妖》篇中也有蝗灾的记载：“梁大同初，大蝗，篱门松柏叶皆尽。”<sup>[143]</sup>与《五行志》中的介虫之孽相符。

蝗灾还与人祸相勾连，成为彼时判断帝王治国好坏的标准。

受宇宙论儒学的影响，先唐人们认为蝗虫的到来意味政治腐朽，以蝗比喻贪官污吏。如《论衡校释》云：“《五行传》曰：‘贪利伤人，则蝗虫损稼。’”<sup>[144]</sup>《后汉书·卓茂》载：“平帝时，天下大蝗，河南二十余县皆被其灾，独不入密县界。”<sup>[145]</sup>称赞卓茂治理有方，清正廉洁，故密县才能幸免于蝗灾。另外，还有说法认为战争是造成蝗灾的主要原因，宋代《鹤林玉露》载：“蝗灾每见于大兵之后，或云乃战死之士冤魂所化。”<sup>[146]</sup>干戈之后，必有蝗灾。

可以从中得出，螽、蝗在先秦时期被视为同类物种，且有介虫之孽、蝗灾之害的不详寓意，另外还有战乱、贪腐等人为因素也被认为与蝗灾直接勾联。因此，螽蝗象征天灾之祸、介虫之孽。

其次是多生多育。

“螽斯”最早出自《诗经》，其中提到“宜尔子孙”，这也是螽斯多生多育的最初来源。另有《毛诗传笺》云：“螽斯，后妃子孙众多也。言若螽斯不妒忌，则子孙众多也。”<sup>[147]</sup>以螽斯多而成群，比喻后妃子孙众多，后遂常用为祝人多子多孙之词。“螽斯”一词在《女史箴图》的题跋中也有出现，“鉴于小星，戒彼攸遂。比心螽斯，则繁尔类。”认为螽斯繁衍力强，是多育的象征。将螽斯作

<sup>[141]</sup> (汉)班固著，(唐)颜师古注：《汉书》卷二十七，北京：中华书局，1962年，第1376—1377页。

<sup>[142]</sup> 同注141，第1431页。

<sup>[143]</sup> (唐)魏徵撰：《隋书》卷二十三，北京：中华书局，1973年，第652页。

<sup>[144]</sup> (汉)王充著，黄晖撰：《论衡校释》卷第十六，北京：中华书局，1990年，第713页。

<sup>[145]</sup> (南朝)范晔撰，(唐)李贤等注：《后汉书》卷二十五，北京：中华书局，1965年，第870页。

<sup>[146]</sup> (宋)罗大经撰，王瑞来点校：《鹤林玉露》卷三，北京：中华书局，1983年，第280页。

<sup>[147]</sup> (汉)毛亨传，(汉)郑玄笺：《毛诗传笺》卷第一，北京：中华书局，2018年，第9页。

为多子多孙、子孙繁盛的象征寓意，似乎成为了一种共识。

螽斯被赋予多生多育的寓意，背后的原因值得深思。

《列子·天瑞》云：“羊肝化为地皋，马血之为转邻也，人血之为野火也。鹪之为鹪，鹪之为布谷，布谷久复为鹪也。燕之为蛤也，田鼠之为鹑也，朽瓜之为鱼也，老韭之为菟也，老踰之为猿也，鱼卵之为虫。”<sup>[148]</sup>其中“鱼卵之虫”的说法揭示了一个概念，即虫鱼之间是可以相互转化的。中国古代素有宇宙生成论的“变化观”，强调世间万物的出现都遵循着变化的法则，即变化、改变和转化。<sup>[149]</sup>又如《易经》第五十四卦，“巽为风，虫为风之精，故巽为虫鱼之大类。”可知鱼和虫在易经中同属一卦。

“鱼”在中国古代早期就已成为生殖崇拜的象征兴词。诗经《陈风·衡门》就有将“食鱼”作为“娶妻”之意：“岂其食鱼，必河之鲤？岂其取妻，必宋之子？”<sup>[150]</sup>闻一多认为鱼多为性之象征，常用鱼来比喻男女配偶之事以求繁殖。<sup>[151]</sup>家井真解析了鱼、女性及恋爱婚姻之间存在密不可分的关联性，认为鱼具有女性多产的符咒力。<sup>[152]</sup>

螽蝗和鱼皆产卵如粟，产卵众多。鱼类因其强大的繁殖力被赋予多生多育的意义，螽斯同鱼类一样，具有旺盛的繁殖力。宋代文献《太平广记》将蝗认为鱼卵所化而成：“蝗之为孽也。盖沴气所生，斯臭腥。或曰鱼卵所化。每岁生育，或三或四，每一生，其卵盈百，自卵及翼，凡一月而飞。故诗称‘螽斯子孙众多’。螽斯即蝗属也。”<sup>[153]</sup>宋陆佃《埤雅》云：“蝗即鱼卵所化。”<sup>[154]</sup>南宋严粲《诗辑》云：“螽蝗生子最多，信宿即群飞，因飞而见其多，故以羽言之，喻子孙之众多也。”<sup>[155]</sup>

因此，“鱼卵化虫”之说极可能是“螽斯”被冠以“宜尔子孙”“多子多福”等象征意义的来源，并且在宋代社会盛行。借用鱼多产的符咒力来类比螽斯多

<sup>[148]</sup>（晋）张湛注：《列子》卷一，上海：上海书店出版社，1986年，第4页。

<sup>[149]</sup>（英）胡司德著；蓝旭译：《古代中国的动物与灵异》[M]，南京：江苏人民出版社，2015年，第211—213页。

<sup>[150]</sup>张南峭注译：《诗经》，郑州：河南人民出版社，2020年，第124页。

<sup>[151]</sup>闻一多著：《神话与诗》[M]，武汉：武汉大学出版社，2009年，第104—121页。

<sup>[152]</sup>（日）家井真著；陆越译：《〈诗经〉原意研究》[M]，南京：江苏人民出版社，2010年，第146—151页。

<sup>[153]</sup>（宋）李昉等编：《太平广记》卷第四百七十九，北京：中华书局，1961年，第3949页。

<sup>[154]</sup>（宋）陆佃撰，王敏红校点：《埤雅》，杭州：浙江大学出版社，2008年，第106页。

<sup>[155]</sup>（宋）严粲撰；李辉点校：《诗辑》卷一，北京：中华书局，2020年，第27页。

子，是后人将螽斯视为子孙繁盛的象征的重要原因。

综上，螽斯的寓意具有两种：蝗灾之祸与多生多育。但多生多育的涵义更为宋代社会所接受。结合“鱼卵化虫”之说，鱼的象征寓意被挪用至螽斯这类物象，螽斯嗣续相承、多生多育的寓意在宋代得到沿用和加强，成为伦理纲常的一部分。

## 2. 丽金龟：乱政君臣与务实事功

《葡萄草虫图》画面左上方的葡枝有一小虫，此虫呈椭圆外形，表面圆润光滑，体壳坚硬。关于图中此虫的属类问题，从现代昆虫学的角度来说，属鞘翅目，中名甲虫或甲，体躯坚硬，前翅如甲冑一般，保护着虫体。<sup>[156]</sup>黄小峰在他的论文中将此虫认作“丽金龟”。<sup>[157]</sup>图中的丽金龟前胸、背板及鞘翅侧缘呈黄褐色或褐色，鞘翅黄铜绿色，足黄褐色，胫、跗节深褐色，这些特点与铜绿丽金龟较为符合。此类昆虫喜食叶、果、花，对果树、林木、花卉等农业作物能造成严重危害。



图 3.11 铜绿丽金龟



图 3.12 《葡萄草虫图》中的丽金龟

丽金龟属金龟科的一种，其前翅坚硬如同龟壳，而且身上带有金属光泽，故常称金龟子为“金虫”。宋祁在《益部方物略记》中曰：“金虫，出利州山中，蜂体绿色，光若金星，里人取以佐妇钗钿之饰云。”<sup>[158]</sup>清代孙锦标《通俗常言疏证·动物》：“金虫，《说文》：‘蜚，螭 蝗也’。《通训》：‘按苏俗谓之金鸟虫，

<sup>[156]</sup> 袁锋主编：《昆虫分类学》[M]，北京：中国农业出版社，1996年，第219页。

<sup>[157]</sup> 黄小峰：《虫以类聚 鸟以群分：黄筌〈写生珍禽图〉与宋代草虫动物画的历史意义》[J]，《美术大观》，2022年，第1期，第72页。

<sup>[158]</sup> (宋)宋祁撰：《益部方物略记》，引载《景印文渊阁四库全书》，台北：台湾商务印书馆，1986年，第106页。

长寸许，金碧荧然，妇人以为首饰。’按：江北但谓之金虫。”<sup>[159]</sup>其中“蛭”在汉语字典中就指代金龟子。“金虫”的称谓反映了古人对这种昆虫独特外观和颜色的观察，外壳在阳光下呈现金黄色或铜绿色，极似贵重金属。《尔雅·释虫》云：“蚘，蛭蛭。甲虫也。大如虎豆，绿色，今江东呼黄蛭。”<sup>[160]</sup>唐代段公路《北户录·金龟子》载：“金龟子，甲虫也。五六月生于草蔓上，大于榆荚，细观之，真金帖龟子。”<sup>[161]</sup>宋人文献中也有类似记载，如《太平广记》云：“金龟子，甲虫也。春夏间生于草木上。大如小指甲。飞时即不类，泊草蔓上。细视之，真金色龟儿也。”<sup>[162]</sup>

金龟子作为一种甲虫，属于中国古代“五虫”之一的介虫，即带有甲壳的虫类会被称为“介虫”或“甲虫”。因而丽金龟也属介虫之类。

对于丽金龟的寓意主要有以下两种。

首先，丽金龟为害虫，象征乱政君臣的奸臣贼子。

根据昆虫学分类，丽金龟属鞘翅目。早在《诗经》中就有关于甲虫类昆虫的文学描述，如蛭、蝻、蝻、蝻、蝻均属此目，鞘翅目昆虫食性复杂，许多种类为农林害虫。蛭、蝻、蝻皆是害虫，这些害虫主要有两层涵义，且皆为贬义。

其一，丽金龟是造成粮食减产或饥荒灾害的农业害虫。

《小雅·大田》载：“去其螟蛭，及其蝻贼，无害我田稚。”<sup>[163]</sup>保护田中幼苗，需将害虫螟蛉、蝻虫、蝻虫全部除尽。《大雅·桑柔》有“降此蝻贼，稼穡卒痒。”<sup>[164]</sup>生出害虫啃食根节，各种庄稼均遭殃。《尔雅》亦曰：“食苗心，螟。食叶，蝻。食节，蝻。食根，蝻。”<sup>[165]</sup>《诗经》中所列之介虫，其所到之处，寸草不生，严重危害农业生产。

其二，丽金龟象征乱政君臣的奸臣贼子。

《大雅·召旻》：“天降罪罟，蝻贼内訌。昏椽靡共，溃溃回遘。”<sup>[166]</sup>讽刺

<sup>[159]</sup> (清) 孙锦标著；邓宗禹标点：《通俗常言疏证》，北京：中华书局，2000年，第677页。

<sup>[160]</sup> (晋) 郭璞注：《尔雅》，杭州：浙江古籍出版社，2011年，第62页。

<sup>[161]</sup> (唐) 段公路撰，(唐) 崔龟图注，许逸民校笺：《北户录》，北京：中华书局，2023年，第90页。

<sup>[162]</sup> (宋) 李昉等编：《太平广记》卷第四百七十九，北京：中华书局，1961年，第3942—3943页。

<sup>[163]</sup> (春秋) 孔丘编；党秋妮编译：《诗经》，西安：三秦出版社，2018年，第118页。

<sup>[164]</sup> 张南峭注译：《诗经》，郑州：河南人民出版社，2020年，第297页。

<sup>[165]</sup> (晋) 郭璞注：《尔雅》，杭州：浙江古籍出版社，2011年，第64页。

<sup>[166]</sup> 周振甫译注：《诗经译注》卷七，北京：中华书局，2010年，第460页。

宦官乱政，断送国家前途。《大雅·瞻卬》：“蝥贼蝥疾，靡有夷届。罪罟不收，靡有夷瘳。”<sup>[167]</sup>《毛诗序》曰：“《瞻卬》，凡伯刺幽王大坏也。”内心邪僻的小人，无恶不作，致使百姓痛苦不堪，如同蝥贼一般，不断侵害社会的安宁与和谐。

此外还有借金龟子来讽刺欺君谄媚之人。如宋人周密在《癸辛杂识·金龟称瑞》中记录了真宗与百官亲王宴于延寿寺的酺赐活动。原文如下：“有金龟集游童衣袂，大如榆荚。丁谓以献，上命中使赉示群臣。余为儿童时，侍老大夫为建宁漕属官，廨后多草莽，其间多有此物，有甲能飞，其色如金，绝类小龟，小儿多取以为戏，初非难得之物也。”<sup>[168]</sup>这段记载了宋真宗回忆起自己童年时，在建宁官员府邸后面草丛中常见到金龟子。在对金龟子的描述中，真宗强调了它们虽有金色甲壳，能够飞行，但其实是常见的昆虫，孩子们经常抓来玩耍，并非稀罕物。后又载道：“鹤相善佞而欺君，乃遽指以为祥瑞，载之史册，真可发后世一笑也。”<sup>[169]</sup>这里还讽刺一位名叫鹤相的官员，为了恭维皇帝，把这种普通的金龟子夸大为吉祥的征兆，并将此事记录在历史册页中。周密认为这种行为荒谬可笑，后人也会对此事嗤之以鼻。可以看出，这段记载通过真宗的回忆以及对臣子鹤相的批判，讽刺了当时朝廷中存在的不良风气，如谄媚、欺君等，同时也表现了真宗对欺君谄媚行为的不屑态度。

故而，从丽金龟属介虫，是造成饥荒的罪魁祸首，危害于社会秩序和百姓生命安全的角度而论，丽金龟象征乱政的奸臣贼子。

其次，丽金龟还有务实事功的寓意。

金龟子形似小龟，拥有头、足、尾，其生理色彩似金，表面有云母般的光泽，因而丽金龟也被称为“金虫”“金龟”，也恰由于丽金龟的这个特性，在后世一些道学家看来，它具有了一种新的含义，即强调行动的重要性，具有务实性、事功性的指向。如理学家程颐的再传弟子薛季宣的《金龟赋》<sup>[170]</sup>就把金龟

<sup>[167]</sup> 同注 166，第 457 页。

<sup>[168]</sup> (宋) 周密撰：《癸辛杂识》，北京：中华书局，1988 年，第 73 页。

<sup>[169]</sup> 同注 168，第 73 页。

<sup>[170]</sup> 《金龟赋》全文如下：“金龟，瓜蠹也。以龟而小，首足介尾咸具，色若中金焉，惟其冒乎外者，轻明若云母，有翅附甲而生。巨颌双髯，腹下多足，与龟为异，弗察乎迹无见也。名无能得于古，世以形象目之，慨其似是而非，可为儿童戏玩，实无所可用，其于灵寿何有。多奇异而飞不及远，难矣哉，因感而赋。

春气霭其融和兮，东风习习以生；庶卉资以茁萌兮，屯然而成厥形；寂书堂其萧寥兮，聊纵步以抒情。行瓜田而徜徉兮，蔽玉灵之异常；蹇至微而贱躯兮，遵柔柯而微行；体浑金之萃美兮，色曜日而舒光。巨首

子描述成具有顽强毅力与生命力，且注重实际功效的小虫。

《金龟赋》中前半段描绘了丽金龟的顽强毅力与生命力。如“蹇至微而贱躯兮，遵柔柯而微行。体浑金之萃美兮，色曜日而舒光。”描写了金龟虽然体型微小、卑微，但依旧稳步向前，体现出其刚毅顽强的一面。此外还有“款神物兮出伦类，去泥涂兮将自异。岂长年兮于此焉极，非仙灵兮兹焉嬉戏。”此段则描写了丽金龟摆脱泥泞的生命历程。虽不是如神龟般长寿的神仙生灵，但仍然有其独特的生命力。

文中的最后一段更是批评了空洞的理论和虚伪的行为，注重事功、务实。如“伪乱真兮道之贼，若胡为兮象之惑。内不灵兮死其文，受兹服兮其何获”直接指出了混淆真假、误导道德和理论的行为，强调了如果内心缺乏真正的生命价值，则其外在表达便是空洞虚无的。

“感微虫兮作赋，庶永鉴兮夙夜。凡百君子，念兹无射”更是深度反映了事功思想，用丽金龟比喻细微的事物，再微小的事物也能激发人的思考，鼓励君子从中汲取智慧并用于实践中。

通过上述分析，可见丽金龟在宋代衍生出新涵义。以《金龟赋》为代表，此类文章不仅表达了其深刻的事功思想，也借助细观丽金龟这一实践活动强调了务实、清晰的行动与正确理论的必要性，批评了空洞的理论和虚伪的行为，并鼓励君子通过实践来提升君子的道德修养。

---

颞颥兮，神屋岿然以隆；足孔舒兮，甲隙如以丰。员上兮天穹，爪旁出兮四方；背负盘兮，峻丘山之昂藏。昭以晰兮，列宿畴其同明。于嗟！庶物百其形兮。同类殊情不可命兮。龟生千年巢夫莲兮。万岁木居缘而升兮，五色备具为可称兮。旷古不闻游蔓藤兮。托质精鍊为见情兮。款神物兮出伦类，去泥涂兮将自异，岂长年兮于此焉极，非仙灵兮兹焉嬉戏。情恍潏兮无主，立踌躇兮不语，龟蹒跚兮如顾，倏翻然兮飞去。惊予心兮骇目，叹瑰奇夫龟者，神悠扬兮未安，俄蹁跹兮来下。睨而视之若是而非，触而止之屈信则微，于始怪兮载疑，反复之而究兮知豸之象之？喙有髭兮磔竖，下纷如兮多足。云母薄如，翥之覆也，灵龟隐如，文之著也。尾足成形，彩之傅也，不可觑也，矧可度也。伊飞蛊之微么，亶资气而含灵，感瓜滋而赋性，腐草出而同萤，等蟋蟀之脆弱，知何秋之尝更。琐厥躬之溥薄兮，禀非常之妙形；神有愧于知来兮，寿奚极夫千龄；惜形似而蔑有兮，亦猥当其美名；观夫德其茫若兮，甲疑乎可贞；暖八卦之无象兮，千里曷其如绳。气靡服兮芡瓜叶之灵著，潜岂伏兮蠹以济其调饥；蠹而蠕兮何识何知；内匪明兮，莫决乎疑；曾可责兮知彰知微。混同形而非类兮性天邈如，羌僭窃其虚名兮谁与卜，无庸兮藏庙堂，宜终年兮于野。何亲人而诡以求全兮。俨如亡兮，愚予德兮，安取难兮，而后嗟彼服之不称兮，适以焚身；将儿曹之玩爱兮，毙焉无所。乱曰：伪乱真兮道之贼，若胡为兮象之惑。内不灵兮死其文，受兹服兮其何获！感微蛊兮作赋，庶永监兮夙夜。凡百君子，念兹无射！”原文见（宋）薛季宣撰；张良权点校：《薛季宣集》，上海：上海社会科学院出版社，2003年，第12—14页。

### 3.螳螂：自不量力与勇气人格

《葡萄草虫图》中的螳螂头部呈三角形，复眼发达，触角丝状，前足为捕捉式等生理特点，符合现代昆虫学螳螂目的分类。<sup>[171]</sup>图中描绘的是一只绿螳螂的形象。



有关螳螂的寓意主要分为三种，且互有褒贬。

其一，螳螂象征自不量力。

最能代表这类寓意的当属成语“螳臂当车”。图 3.13《葡萄草虫图》中的螳螂螳臂当车的故事出自《庄子·人间世》：“汝不知夫螳螂乎，怒其臂以当车辙，不知其不胜任也。”<sup>[172]</sup>此段借螳螂来说明强做力不能及的事情，必然会导致失败。在庄子眼中，螳螂不自量力，难堪重任，以此来告诫世人。

同样出自庄子学说的还有“螳螂捕蝉，黄雀在后”的典故，《庄子·山木》载：“庄周游于雕陵之樊，睹一异鹊自南方来者，翼广七尺，目大运寸，感周之颡而集于栗林……螳螂执翳而搏之，见得而忘其形；异鹊从而利之，见利而忘其真。”<sup>[173]</sup>常用于讽刺只顾眼前利益，不顾身后祸患的人。

其二，螳螂常作为喻体，被用于对君王进谏。

刘向《说苑·正谏》载：“吴王欲伐荆，告其左右曰：敢有谏者死……对曰：园中有树，其上有蝉，蝉高居悲鸣饮露，不知螳螂在其后也！螳螂委身曲附欲取蝉，而不知黄雀在其傍也！黄雀延颈欲啄螳螂，而不知弹丸在其下也！此三者皆务欲得其前利，而不顾其后之有患也。吴王曰：‘善哉！’乃罢其兵。”<sup>[174]</sup>

“螳螂捕蝉黄雀在后”的故事，生动讽刺了只看到眼前的利益而忽视背后危险的行为。以此提醒君王在做决策时应该更加谨慎和全面。

同样的规谏作用还可见于《吴越春秋·夫差内传》：“吴王复伐齐……太子友知子胥忠而不用，太宰嚭佞而专政，欲切言之，恐罹尤也，乃以讽谏激于王……太子友曰：‘适游后园，闻秋螗之声，往而观之。夫秋蝉登高树，饮清露，随风撝挠，长吟悲鸣，自以为安，不知螳螂超枝缘条，曳腰耸距而稷其形。夫

<sup>[171]</sup> 彩万志、庞雄飞、花保祯等编著：《普通昆虫学》（第2版）[M]，北京：中国农业大学出版社，2011年，第284页。

<sup>[172]</sup> （战国）庄子著，肖无陂注译：《庄子》，长沙：岳麓书社，2021年，第48页。

<sup>[173]</sup> （战国）庄子著；叶志衡点注：《庄子》，青岛：青岛出版社，2009年，第133页。

<sup>[174]</sup> （汉）刘向撰，程翔译注：《说苑译注》，北京：北京大学出版社，2009年，第229页。

螳螂翕心而进，志在有利，不知黄雀盈绿林，徘徊枝阴，蹶跃微进，欲啄螳螂。夫黄雀但知伺螳螂之有味，不知臣挟弹危掷，蹭蹬飞丸而集其背。今臣但虚心志在黄雀，不知空陷其旁，闇忽陷中，陷于深井……’吴王不听太子之谏，遂北伐齐。”<sup>[175]</sup>太子友通过讲述秋蝉、螳螂和黄雀的故事，暗示吴王在决策时只看到眼前的利益，而忽视了背后的风险，以此来提醒吴王应该更加谨慎地考虑自己的决定，而不是盲目追求眼前的胜利。此外《韩诗外传》中孙叔敖谏楚庄王<sup>[176]</sup>的故事也是借螳螂的典故来对君王进行劝谏。

前面的两种寓意皆为贬义或讽刺，“螳螂”在老庄文化中代表了有勇无谋、自不量力的反面形象。“螳臂当车”“螳螂捕蝉黄雀在后”的典故涵义在之后很长一段时间内都是用于讽刺或进谏。

然而，螳螂还有第三种涵义——勇气之志，且被宋人广为接纳。

螳螂的勇气之志显然是一种褒义形容，其实早在先秦时期，螳螂就被赋予了“勇士之志”的内涵。<sup>[177]</sup>先秦军事著作《六韬·军用》载：“大扶胥冲车三十六乘，螳螂武士共载，可以纵击横，可以败敌……矛戟扶胥轻车一百六十乘，螳螂武士三人共载，兵法谓之霆击，陷坚陈，败步骑。”<sup>[178]</sup>将士兵比喻成“螳螂武士”，歌颂战士的骁勇善战。

值得注意的是，自宋以后，螳螂的寓意出现新的分化，升华为对抵死之勇的赞叹。<sup>[179]</sup>在一些宋代文学中，螳螂被用来宣扬文人的“勇气之志”，得到文人的高度赞誉。

以宋代诗人王令为例，王令幼年父母双亡，随叔祖父王乙徙于官所，长期生活在贫苦地区，深入社会下层，故能理解民间疾苦。其所作《鲁仲连辞赵歌》云：“秋风起兮天寒，壮士醉酒兮歌解颜。螳螂何怒兮辙下，蚁何斗兮穴间。纷扰扰兮，谁者则贤。井方崩兮治隧，屋且压兮雕椽。生则役兮，弗系念此，祸至而知悔兮，身忽焉其已死。陶唐夏子兮，今则古矣！彼秦且帝兮，连有蹈东

<sup>[175]</sup> (汉)刘向撰，向宗鲁校证：《说苑校证》卷第九，北京：中华书局，1987年，第214页。

<sup>[176]</sup> “巨园中有榆，其上有蝉。蝉方奋翼悲鸣，欲饮清露，不知螳螂之在后，曲其颈欲攫而食之也。螳螂方欲食蝉，而不知黄雀在后，举其颈欲啄而食之也。黄雀方欲食螳螂，不知童子挟弹丸在下迎而欲弹之。童子方欲弹黄雀，不知前有深坑，后有窟也。”原文参见屈守元：《韩诗外传笺疏》，成都：巴蜀书社，2012年，第456页。

<sup>[177]</sup> 螳螂勇气人格的象征意义参见李璐：《先唐昆虫文学研究》[D]，武汉大学，2015年，第125—126页。

<sup>[178]</sup> (周)姜尚，(汉)黄石公著：《六韬·三略全鉴》，北京：中国纺织出版社，2018年，第126页。

<sup>[179]</sup> 李璐著：《诗说虫语：唐诗宋词里的昆虫世界》[M]，北京：中国社会科学出版社，2017年，第133页。

海而死耳!”<sup>[180]</sup>王令没有做官，也不入仕，深入底层的他创作出的诗作具有深刻的社会意义。螳螂在此诗中正是勇气之志的象征。该诗赞扬了鲁仲连“辞赵”的行为，希望以这种勇气来冲破现实的黑暗或困境。

结合上述分析，受老庄思想影响，螳螂象征自不量力，且常被用作典故规谏君王，具有讽贬意味。但至于宋代却有了积极内涵，在勇气品质的基础上，螳螂形象被升华为文人的勇气之志，以此彰显文人的勇气人格与傲骨气节。

#### 4. 蜻蜓：贼害之物与自审内敛

《葡萄草虫图》中所绘的蜻蜓体壁坚硬、虫身细长，复眼极其发达，前、后翅近等长，翅脉呈网状，有翅痣和翅结，矗立在葡树枝头，翅膀平伸。



图 3.14 《葡萄草虫图》中的蜻蜓

古籍中关于蜻蜓的名称有很多记载。

“蜻蜓”一词最早源于《吕氏春秋·精谕》：

“海上之人有好蜻者，每居海上，从蜻游，蜻之至者百数而不止，前后左右尽蜻也，终日玩之而不去。”<sup>[181]</sup>高诱对“蜻”字做注解：“蜻，蜻蜓，小虫，细腰四翅，一名白宿。”<sup>[182]</sup>此处笔者采用高氏的注解，认为“蜻”就是指蜻蜓。

此外还有蜻蛉，俗称蜻蜓，其幼虫曰水蚤，成虫名蜻蜓，六足四翼，善飞翔，食蚊蝇等，乃益虫也。<sup>[183]</sup>《说文·虫部》云：“蛉，蜻蛉也。从虫，令声。一曰桑根。”段注：“今人作蜻蛉、蜻蜓。”<sup>[184]</sup>又如《方言》云：“蜻蛉谓之蜉蛉。”郭注：“六足四翼虫也，江东名为狐黎，淮南人呼蠓。”<sup>[185]</sup>宋陆佃《埤雅》曰：“蜻蛉饮露，六足四翼，其翅轻薄如蝉，尽取蚊蠹食之。遇雨即多，好集水上欸飞……字或作‘蜓’，一名蜻蛉。”<sup>[186]</sup>宋代罗愿《尔雅翼》云：“水

<sup>[180]</sup> (宋)王令撰，沈文倬校点：《王令集》，上海：上海古籍出版社，2011年，第20页。

<sup>[181]</sup> (战国)吕不韦编；陈勇译注：《吕氏春秋》，南昌：二十一世纪出版社集团，2015年，第245页。

<sup>[182]</sup> (汉)高诱注：《吕氏春秋》，上海：上海书店出版社，1986年，第222页。

<sup>[183]</sup> 袁梅著：《诗经异文汇考辨证》[M]，济南：齐鲁书社，2013年，第468页。

<sup>[184]</sup> (汉)许慎撰；(清)段玉裁注：《说文解字注》第2版，上海：上海古籍出版社，1988年，第668页。

<sup>[185]</sup> 周祖谟校笺：《方言校笺》，北京：中华书局，1993年，第69页。

<sup>[186]</sup> (宋)陆佃著；王敏红点校：《埤雅》，杭州：浙江大学出版社，2008年，第110页。

蚤既化蜻蛉，蜻蛉相交，还于水上，附物散卵，复为水蚤也。”<sup>[187]</sup>蜻蜓常于水边飞行，其幼虫水蚤化作蜻蛉，成群于水面，交尾后，雌虫即产卵于水草中。

另外，蜻蜓也被称为负劳、虻蛭、狐黎等。《说文解字》载：“丁蛭，负劳也。”<sup>[188]</sup>又云：“蛉，蜻蛉也。”<sup>[189]</sup>《尔雅·释虫》曰：“虻蛭，负劳。或曰：即蜻蛉也。江东呼狐黎，所未闻。”<sup>[190]</sup>

上述分析可知，古籍中的“蜻蛉”、“负劳”、“虻蛭”、“狐黎”等词汇皆指向现在俗称的蜻蜓。

关于蜻蜓的寓意也存在三种涵义，且褒贬共存。

其一，蜻蜓有被作为贼害之物的训诂意义。

《尔雅》作为中国最重要的训诂学说之书，以因声求义的方式来探索经义的内涵，黄侃先生曾说《尔雅》解释群经之义，无此则不能明一切训诂。《尔雅音训》曰：“虻蛭合声即蛭也。古今注云、蜻蛉一名青亭、案虻蛭合声即亭、虻蛭又俱言蛭、赤也。负劳与蒲卢声相转、与负弩声亦近、又负劳之言伯劳博劳也。”<sup>[191]</sup>由于古代声调音变关系的影响，此段将“虻蛭”与“蜻蛉”“青亭”，“负劳”同“伯劳”“博劳”等词相联系，二者声调相转。

其中，负劳与伯劳的关系是探讨蜻蜓贼害之义的关键之处。“伯劳”一词最早出现于三国曹植的《令禽恶鸟论》中：“伯劳以五月而鸣，应阴气之动，阴为贼害，阳为养，盖贼害之鸟也。”<sup>[192]</sup>“伯劳”在这里指的是一种鸟类。但是，黄侃在《尔雅音训》中将曹植诗中的伯劳与蜻蜓进行联系，其云：“曹植谓伯劳盖贼害之鸟也、蜻蛉啄食蚤蠹、有似于此、故以名云。”<sup>[193]</sup>把伯劳贼害之意与蜻蛉啄食蚊虫勾连起来，似乎是在隐喻蜻蛉，即蜻蜓的贼害之意。

其二，蜻蜓也有不自量力的涵义，或在臣子进谏时被用作喻体，与螳螂的涵义类似。

蜻蜓被用于臣子进谏，其功能与前面提到的“螳螂捕蝉黄雀在后”的涵义相似。陆佃《尔雅新义》载：“负劳，即下负版以为轻而负之劳矣，此虫大略如

<sup>[187]</sup> (宋) 罗愿撰；石云孙点校：《尔雅翼》，合肥：黄山书社，1991年，第263页。

<sup>[188]</sup> (汉) 许慎撰，陶生魁点校：《说文解字》，北京：中华书局，2020年，第438页。

<sup>[189]</sup> 同注188，第424页。

<sup>[190]</sup> (晋) 郭璞注，周远富、愚若点校：《尔雅》卷下，北京：中华书局，2020年，第198页。

<sup>[191]</sup> 黄侃著，黄焯辑：《尔雅音训》卷下，北京：中华书局，2007年，第148页。

<sup>[192]</sup> (三国) 曹植著，赵幼文校注：《曹植集校注》卷二，北京：中华书局，2016年，第454页。

<sup>[193]</sup> 同注192，第148页。

螳螂，怒臂以当车辙盖其力之不足也，故叙言之。”<sup>[194]</sup>借螳臂当车来类比蜻蜓，讽刺蜻蜓，即负劳的自不量力。

以蜻蜓的例子用于规谏君王的记载有《战国策·庄辛谓楚襄王》，其载：“王独不见夫蜻蛉乎？六足四翼，飞翔乎天地之间，俯啄蚊虻而食之，仰承甘露而饮之，自以为无患，与人无争也。不知夫五尺童子，方将调饴胶丝，加己乎四仞之上，而下为蝼蚁食也。蜻蛉其小者也，黄雀因是以。俯嚼白粒，仰栖茂树，鼓翅奋翼。自以为无患，与人无争也。”<sup>[195]</sup>通过“蜻蛉啄蚊”的故事，来暗讽只图眼前一时安乐而不警惕后患的危害。

受语源影响，加上中国古代方言中语音变异现象普遍存在，古籍中蜻蜓的称谓和读音较多，《尔雅音训》《尔雅新义》中对蜻蜓、负劳等词的解义将蜻蜓的寓意指向了伯劳的贼害之意以及螳臂当车的不自量力，具有讽贬意味。

其三，蜻蜓的涵义在宋代逐渐走向自省内敛。

由上述分析可知，蜻蜓具有贼害之义和讽谏之用，而至于宋代，蜻蜓的寓意价值产生了向自省内敛发展的趋势。

这就要关注“蜻”与“青”的字义关联，催使蜻蜓的涵义内向化。

崔豹《古今注》中认为蜻蛉即为青亭，“蜻蛉，一名‘青亭’，一名‘蝴蝶’，色青而是大也。”<sup>[196]</sup>牟华林笺曰：“蜻蛉：蜻蜓之别称。”《古今注》载蜻蜓有“青而大者曰青亭”，蜻蜓因其呈青色被称为“蜻”，“蜻蜓”在某种程度上代表了“青色”。

青色在中国古代的色彩地位可谓至高无上。《说文》记载：“青，东方色也。”<sup>[197]</sup>《周礼》载：“以玉作六器，以礼天地四方……以青圭礼东方……”<sup>[198]</sup>“青”发乎五行，处正色之尊，可见“青”的礼制地位。《释名》载：“青，生也。象物生时色也。”<sup>[199]</sup>五行中木属东、属春，象征生命初生之状态，于色配上青，象征生命之色。

在道教与佛教的哲学理念中，“青”也是一种重要色彩意向。如道教中的“老子骑青牛”，是对自然的向往，对遁世归隐、清静从容生活的追求。佛教也

<sup>[194]</sup> (宋) 陆佃撰：《尔雅新义》，上海：上海古籍出版社，2002年，第469—470页。

<sup>[195]</sup> (汉) 刘向编；颜兴林译注：《战国策》，南昌：二十一世纪出版社，2015年，第181页。

<sup>[196]</sup> (晋) 崔豹撰；牟华林校笺：《〈古今注〉校笺》，北京：线装书局，2014年，第121页。

<sup>[197]</sup> (汉) 许慎：《说文解字》，北京：中华书局，1963年，第106页。

<sup>[198]</sup> 陈戍国点校：《周礼》，长沙：岳麓书社，1989年，第54页。

<sup>[199]</sup> (汉) 刘熙：《释名》，北京：中华书局，2016年，第62页。

推崇青色，《楞严经》云：“纵观如来青莲花眼，亦在佛面。”<sup>[200]</sup>《维摩诘所说经》亦云：“目净修广如青莲。”<sup>[201]</sup>《释迦文佛像铭》曰：“满月为面，青莲在眸。”<sup>[202]</sup>佛教崇青，青色有助于心境澄宁，体悟到参禅悟道、明心见性的智慧。可见“青”在儒释道三家的精神世界中有着鲜明烙印。

在儒释道文化共同推动下，青色的寓意逐渐走向抽象。青色温和中正的色彩特征与中庸之道颇有相似之处，表现为含蓄内敛的君子风尚。《青色极简史》中提到：青色的物理特性与中国人的生理反应、文化习惯，让“青”永远以“温和”“冷静”“内敛”的寓意存在于人们的日常生活和感受中。<sup>[203]</sup>

“青”与“静”之间存在直接联系。《说文》：“静，审也。从青争声。”段注云：“采色详审，得其宜，谓之静。”<sup>[204]</sup>可见，“青”与“静”之间存在一定的相通性，“静”的涵义也是从对青色的审美体验而来，而“静”又是南宋社会由外向内的直接体现。这是由于在新儒家学者的头脑中，最重要的就是修身和内心的思想，因此他们更倾向于转向内在。<sup>[205]</sup>静心修身，强调内省的训练，从而实现自律。

综上，从音训角度看，蜻蜓有伯劳的贼害之义，用“蜻蛉啄蚊”来进谏君王，与螳螂的涵义相似。随着南宋社会的内向化，“蜻蜓”作为“青色”的代表，自然就有了涵义关联，青色冷静内敛的色彩特征符合宋人所追求的心性修养之道，反射出南宋社会由外向内的文化转型，故蜻蜓内涵价值的提升不言而喻。

### （三）小结

本章对《葡萄草虫图》中葡萄、枯叶以及四种草虫这些主要物象的寓意进行分析，认为葡萄具有多子多福的美好象征，螽斯、丽金龟、螳螂、蜻蜓四种草虫却皆具有贬褒两重内涵。画家选取这些具有正反对立两面的事物，显然与主旨相关，这也成为下文讨论的重点。

<sup>[200]</sup> 冯国超主编：《楞严经》，长春：吉林人民出版社，2005年，第21页。

<sup>[201]</sup> （后秦）鸠摩罗什译；僧肇注：《维摩诘所说经》，哈尔滨：黑龙江人民出版社，1994年，第9页。

<sup>[202]</sup> （清）严可均编：《释迦文佛像铭》，北京：中华书局，1958年，第3025页。

<sup>[203]</sup> 包岩著：《青色极简史》[M]，北京：现代出版社，2022年，第7页。

<sup>[204]</sup> （汉）许慎撰；（清）段玉裁注：《说文解字注》第2版，上海：上海古籍出版社，1988年，第215页。

<sup>[205]</sup> （美）刘子健著，赵冬梅译：《中国转向内在：两宋之际的文化转向》[M]，南京：江苏人民出版社，2012年，第151页。

## 四、《葡萄草虫图》主旨分析

通过对《葡萄草虫图》形式、物象的分析可知，《葡萄草虫图》无论是形式还是物象，都具有一定的涵义。

《葡萄草虫图》中螽斯、丽金龟、螳螂及蜻蜓围绕在葡萄周围，葡萄之上枯叶的十分显眼，且葡萄、枯叶与草虫几乎不会出现在同一时间，因为在自然规律下，枯叶的形成往往在秋季，而葡萄的生长期、草虫的活动期在夏季居多，很难想象葡萄、草虫与枯叶作为夏秋两季的物象会出现在同一个画面中，形成一种反季现象。另外，草虫的内在涵义也具有褒贬对立的现象，整幅《葡萄草虫图》背后总是存在矛盾的两面性，却又显得十分和谐。

作者这种安排的背后，显然与表达的主旨密切有关，换言之，重新审视葡萄与枯叶，葡萄与螽斯、丽金龟、螳螂及蜻蜓之间的关系，就成为了下文讨论的重点。

### （一）枯叶：轮回与复荣

葡萄成熟一般在夏季，《拟古诗七十首》：“葡萄夏初熟，颗颗如紫玉。”<sup>[206]</sup>螳螂等草虫活跃的季节也是在夏季，《礼记·月令第六》：“小暑至，螳螂生，鶡始鸣，反舌无声。”<sup>[207]</sup>

枯叶常作为秋季代表，林枯叶黄，秋风落叶，本是季节更替的自然规律。《秋风辞》：“秋风起兮白云飞，草木黄落兮雁南归。”<sup>[208]</sup>《偈颂二十五·金风吹落叶》：“金风吹落叶，玉露滴清秋。”<sup>[209]</sup>《落叶》：“早秋惊落叶，飘零似客心。翻飞未肯下，犹言惜故林。”<sup>[210]</sup>

葡萄与枯叶一同出现，很容易让人想起夏秋之间的时间交替，进而与四季轮回联系在一起。

<sup>[206]</sup>（清）钱谦益撰集：《列朝师集》，北京：中华书局，2007年，第4614页。

<sup>[207]</sup>崔高维校点：《礼记》，沈阳：辽宁教育出版社，2000年，第54页。

<sup>[208]</sup>王志杰编著：《汉茂陵志·秋风辞》，西安：三秦出版社，2014年，第259页。

<sup>[209]</sup>刘坚，蒋绍愚主编：《近代汉语语法资料汇编·虚堂和尚语录》（宋代卷）[M]，北京：商务印书馆，1992年，第383页。

<sup>[210]</sup>（清）彭定求编：《全唐诗》卷三十八，北京：中华书局，1960年，第491页。

作为农业社会的古代中国，对时间的敏感性要远远超过今人。在他们眼中很多事物都有着时间的寓意。如唐代《虢国夫人游春图》与《捣练图》，分别描述了“郊游踏青”及“捣帛”的场面，据现代学者研究，这两张图经过宋徽宗时期重新临摹之后，“郊游踏青”可能指向的是春天，而“捣帛”则指向了秋天，从此二者具有了时间意义。<sup>[211]</sup>



图 4.1 (南宋) 刘松年《四景山水图》  
绢本设色，每段纵 40 厘米，横 69 厘米  
北京故宫博物院藏



图 4.2 (南宋) 李嵩《花篮图·夏花》  
绢本设色，纵 19.1 厘米，横 26.5 厘米  
北京故宫博物院藏

进入南宋，则明确把四季与山水联系在一起，如刘松年的《四景山水图》(图 4.1)，将钱塘江畔四季的不同景色组合起来，分四幅表现了春、夏、秋、冬四季。

花鸟画同样如此。日本学者小川裕充曾指出花鸟画与四季时序存在关联，将花鸟画纳入时间、空间的配置体系中考虑。<sup>[212]</sup>如南宋画家李嵩的画作《花篮图》(4.2)中绘有四时花卉，现存有《夏花图》《冬花图》和《春花图》三幅，选取四季花卉盛开的美好景象以展现了四时美好。

早期北宋时期就出现了在一幅图像上展现一年四季的方式，如著名的“一年景”。陆游《老学庵笔记》载：“靖康初，京师织帛及妇女首饰衣服，皆备四时。如节物则春幡、灯毬、竞渡、艾虎、云月之类，花则桃、杏、荷花、菊花、梅花皆并为一景，谓之一年景。”<sup>[213]</sup>“一年景”有着非常明确的制式，必须是一年四季的花卉，而且要按照四时的顺序进行装饰。在



图 4.3 (宋) 佚名，《宋仁宗后坐像》(局部)，绢本设色  
纵 172.1 厘米，横 165.3 厘米

<sup>[211]</sup> 黄小峰：《四季的故事：〈捣练图〉与〈虢国夫人游春图〉再思》[J]，《艺第 81—83 页。

<sup>[212]</sup> 参见(日)小川裕充著：《中国花鸟画的时空——花鸟画から花卉雑画へ

<sup>[213]</sup> (宋)陆游撰：《老学庵笔记》，北京：中华书局，1979年，第 27 页。

《宋仁宗后坐像》(图 4.3) 中, 仁宗皇后身后站着的两位女官, 她们的帽子异常华丽, 上面的花卉就是“一年景”的实物。

《葡萄草虫图》中葡萄和枯叶等不同时节的物象共同出现在一幅画面之中, 显然也有着四季时序变化的暗示。

与一般的表现四季轮回的画面不同, 《葡萄草虫图》选择了夏季与秋季两个季节。

夏季是万物成熟的季节, 而秋季则是万物凋谢的时期。《神农本草经》亦云: “春夏为阳, 秋冬为阴”<sup>[214]</sup>; 《管子·四时》云: “南方曰日, 其时曰夏, 其气曰阳, 阳生火与气……西方曰辰, 其时为秋, 其气曰阴, 阴生金与甲”<sup>[215]</sup>。

夏属阳。《释名》载: “夏假者, 宽假万物, 使生长也。”<sup>[216]</sup>; 《五行大义》引《尚书大传》云: “夏, 假也。假者, 方呼万物而养之。”<sup>[217]</sup>将“夏”作为“假”, 意思是宽容万物, 使其生长壮大。秋属阴。《五行大义》云: “金者, 禁也。阴气始也, 万物禁止也。……其时秋也。”<sup>[218]</sup>《尸子》云: “秋, 肃也。”<sup>[219]</sup>金在四时中主秋, 意思是禁止万物向上生长、向外发展, 具有肃杀之义。

《葡萄草虫图》把葡萄和枯叶融合在一张画面之中, 跳出简单的四季轮回, 突出了夏季“荣”与秋季“枯”的“枯荣对比”。

中国文化传统很早就关注到枯荣之间的关系。儒释道三家都曾记载过关于“枯树开花”或“枯树再生”之类的现象, 并赋予其一系列意义。

最早关于“枯树复生”的记载来源于《易经》: “枯杨生稊, 老夫得其女妻, 无不利。”<sup>[220]</sup>京房《易传》解读“枯树复生”, 认为枯木再生是君王无子的不祥之兆<sup>[221]</sup>。许多正史文献也视“枯树复生”为凶兆。如《南齐书》载: “树枯冬

<sup>[214]</sup> (魏) 吴普等述; (清) 孙星衍, (清) 孙冯翼撰: 《神农本草经》, 南宁: 广西科学技术出版社, 2016年, 第 160 页。

<sup>[215]</sup> (春秋) 管仲撰: 《管子》, 杭州: 浙江人民出版社, 1987年, 第 443—444 页。

<sup>[216]</sup> (汉) 刘熙撰; (清) 毕沅疏证: 《释名疏证补》, 北京: 中华书局, 2008年, 第 7 页。

<sup>[217]</sup> (隋) 萧吉著: 《五行大义》, 上海: 上海书店出版社, 2001年, 第 2 页。

<sup>[218]</sup> 同注 217, 第 3 页。

<sup>[219]</sup> (战国) 尸佼著; 黄曙辉点校: 《尸子》, 上海: 华东师范大学出版社, 2009年, 第 39 页。

<sup>[220]</sup> 关于“枯杨生稊, 老夫得其女妻, 无不利”的解读, 大致意思是: 枯木抽出新枝, 年老的妇人嫁给年轻的男人, 无过失也得不到人们的赞誉。参见于海英译注: 《易经》, 北京: 华龄出版社, 2017年, 第 100—101 页。

<sup>[221]</sup> 《京氏易传》载: “枯杨生稊, 枯木复生, 人君亡子。”参见郭彧著: 《〈京氏易传〉导读》[M], 济南: 齐鲁书社, 2002年, 第 186 页。

生，不出二年，国丧，君子亡。”<sup>[222]</sup>“木冬生花，天下有丧。”<sup>[223]</sup>《隋书》载：“木再荣，国有大丧。”<sup>[224]</sup>

儒家讲究的是秩序性，一切违背秩序的现象都是不合礼法的，在儒家看来，草木反季复生，违背了自然规律，所以“枯荣”是“草妖”“华孽”。<sup>[225]</sup>

与儒家讲究线性的单一秩序不同，道家认为“福祸相依”，释家认为万物皆有轮回，他们把“枯荣”现象看作是“荣枯”的前奏，换言之，“枯荣”不再意味着事物的反常，而代表了新生。由此“枯荣”逐渐转向祥瑞之意。

如《真诰》记载过一件枯木再生后成仙的轶事：“昔有一人，好道而不知求道之方，唯朝夕拜跪，向一枯树，辄云：‘乞长生。’如此二十八年不倦。枯木一旦忽然生华，华又有汁，甜如蜜。有人教令食之。遂取此华及汁并食之。食讫，即仙矣。”<sup>[226]</sup>

“枯荣”甚至也成为了王室中兴的祥瑞。《晋书》载：“又臣昔尝侍坐于先后，说陛下诞育之日，光明映室……又臣郡有枯樟更生……明天之历数在陛下矣。”<sup>[227]</sup>

唐代随着大量佛教典籍的传入，“枯荣”开始与轮回联系起来。如用树的“枯荣”暗示度完上世的佛陀再次降临人世间：“极佛境界。莫不大明。当此日夜。天降瑞应。有三十二种。一者地为大动丘墟皆平。二者道巷自净臭处更香。三者国界枯树皆生华叶。”<sup>[228]</sup>

随着道教、佛教思想的深入人心，尤其是宋代理学深受五行学说及道、释文化的影响，四时阴阳与“仁、义、礼、智”联系在一起。朱熹《朱子语类》云：“‘仁’字须兼义礼智看，方看得出。仁者，仁之本体；礼者，仁之节文；义者，仁之断制；智者，仁之分别。犹春夏秋冬虽不同，而同出于春。春则生

<sup>[222]</sup>（梁）萧子显撰：《南齐书》卷十九，北京：中华书局，1972年，第369页。

<sup>[223]</sup>同注222，第370页。

<sup>[224]</sup>（唐）魏徵撰：《隋书》卷二十二，北京：中华书局，1973年，第619页。

<sup>[225]</sup>（清）马驥撰：《绎史》卷一百五十四：“伊陟相太戊，亳有祥，桑穀共生。”传曰：“俱生乎朝，七日而大拱。伊陟戒以修德而木枯。”刘向以为，殷道既衰，高宗承敝而起，尽凉阴之哀，天下应之，既获显荣，怠于政事，国将危亡，故桑穀之异见。桑犹丧也，穀犹生也，杀生之秉，失而在下，近草妖也。一曰：野木生朝而暴长，小人将暴在大臣之位，危亡国家，象朝将为虚之应也。”原文参见（清）马驥撰：《绎史》，北京：中华书局，2002年，第3936页。

<sup>[226]</sup>（梁）陶弘景撰，赵益点校：《真诰》卷十二，北京：中华书局，2011年，第220—221页。

<sup>[227]</sup>（唐）房玄龄撰：《晋书》卷七十六，北京：中华书局，1974年，第2003页。

<sup>[228]</sup>（三国）支谦译：《佛说太子瑞应本起经》卷上，《大藏经》第3册，台北：佛陀教育基金会出版社，1990年，第473页。

意之生也，夏则生意之长也，秋则生意之成，冬则生意之藏也。”<sup>[229]</sup>周敦颐也提出：“天以阳生万物，以阴成万物。生，仁也；成，义也……”<sup>[230]</sup>

理学思想将四时阴阳，赋予了道德涵义。这也为“枯荣”逐渐从早期的灾害转向了祥瑞，《葡萄草虫图》螽斯、丽金龟、螳螂及蜻蜓能够存在两重含义奠定了思想基础。

## （二）草虫：阴阳和合

前文曾经分析过，《葡萄草虫图》中螽斯、丽金龟、螳螂及蜻蜓存在好坏两重含义，但若把之放到轮回与阴阳转化的背景下，这种矛盾却显得十分自然。

首先，螽斯、丽金龟、螳螂及蜻蜓等草虫，暗示了阴阳对立转化的寓意。

前文曾经论述，螽斯的蝗灾之祸与多生多育，丽金龟的乱政君臣和务实事功，螳螂的不自量力与勇气之志以及蜻蜓的贼害之义与自省内敛，四只草虫的寓意互有褒贬，这些寓意的褒贬对立与中国的阴阳对立观十分类似，如阴阳学说认为，“阴阳者，一分为二也”，世间一切事物或现象都存在着对立关系，如天与地、上与下、内与外、日与月、动与静、虚与实、散与聚等。

阴阳既互相对立，又互相依存和转化。生生不息，循环往复，革故鼎新是万事万物产生的本源，恰如《周易》所言：“一阴一阳谓之道。继之者善也，成之者性也。……生生之谓易，成象之谓乾，效法之谓坤，极数知来之谓占，通变之谓事，阴阳不测之谓神。”<sup>[231]</sup>

《葡萄草虫图》中草虫寓意的褒贬对立，是相互对立，却又相互依存的关系，体现了阴阳和合。

“阴阳”是中国绘画的重要表达，早期绘画讲究阴阳五行和对自然秩序的信仰。如陕西汉墓画像石中左右门柱画像石中的神人分别是“春神句芒”与“秋神蓐收”，句芒和蓐收分别代表了东方和西方的天神，象征东西对立。再如洛阳卜千秋墓室壁画（图 4.4），日中阳乌与月中蟾



图 4.4 伏羲阳乌，洛阳卜千秋汉墓壁画（局部），河南洛阳市烧沟村出土



图 4.5（西汉）马王堆一号汉墓 T 形帛画  
纵 205 厘米，横 92、  
47.7 厘米  
湖南博物院藏

<sup>[229]</sup>（宋）黎靖德编，王星贤点校：《朱子语类》卷第六，北京：中华书局，1986年，第109页。

<sup>[230]</sup>（宋）周敦颐著，陈克明点校：《周敦颐集》卷二，北京：中华书局，1990年，第23页。

<sup>[231]</sup>冯国超译注：《周易》，北京：华夏出版社，2017年，第366页。

蜎，画面以伏羲和太阳为开端，女娲和月亮为结尾。形成了阴与阳的对比，象征着阴阳两种相生相克的自然力量。

阴阳和合的表现还可见于马王堆“T”形帛画（图 4.5），画中上方的天界，烛龙神左侧扶桑树上的太阳金乌，以及右侧的嫦娥与月蟾，代表了日月同辉的天界表象，展现了天地阴阳的对立与调和。

可见，《葡萄草虫图》中的四只草虫的褒贬对立，与阴阳调和相联结。

其次，螽斯、丽金龟、螳螂及蜻蜓在中国传统中都属于“虫”，在中国传统中，“虫”往往代表了“气”。

《易经》第五十四卦，“巽为风，虫为风之精，故巽为虫鱼之大类。”风的繁体字为“風”，中间正是虫字，因此虫也被认为“风精”，进一步强化了“虫”与“气”的关系。在阴阳学说中，“风”“气”两者的概念是相互统一的，由此产生的“和气”概念，与天地万物相联系，形成了天地之气、万物之气。

道家同样认为虫是风、气的化身。《庄子》载：“虫，雄鸣上风，雌应于下风而风化；类自为雌雄，故风化。”<sup>[232]</sup>还有“或雌鸟下风，雄鸣上风，亦孕。”“风”作为“气”的一种形式，生育由“风”（即“气”）为主，以“化”之手段孕育万物<sup>[233]</sup>，这些都指向了生殖本源的生育动力。在《葡萄草虫图》中，螽斯作为草虫之一，象征着多生多育。可以说，“风”“气”化育万物与虫本身多子多育的象征意义相呼应。

《葡萄草虫图》中出现的螽斯、丽金龟、螳螂及蜻蜓等草虫，在画面中发挥了阴阳调和的作用。这些草虫化身为“气”，推动了葡萄和枯叶之间阴阳和合的进程。

综上所述，《葡萄草虫图》通过巧妙的形式和寓意，将中国传统文化中关于虫、气、阴阳等观念融为一体。同时，枯叶在画面中象征了轮回与荣枯，而四只草虫则通过其阴阳调和的作用，使得画面达到了动态平衡，凸显画面的秩序感。

<sup>[232]</sup>（战国）庄子著，萧无陂注译：《庄子》，长沙：岳麓书社，2018年，第196—197页。

<sup>[233]</sup>（英）胡司德著；蓝旭译：《古代中国的动物与灵异》[M]，南京：江苏人民出版社，2015年，第211—213页。

### (三) 葡萄：繁荣昌盛

《葡萄草虫图》中，四只草虫——螽斯、丽金龟、螳螂、蜻蜓，以四方之形环绕葡萄，巧妙地指向葡萄的中心，形成了一个独特的视觉焦点，突显了葡萄的重要性，更通过草虫与葡萄的互动，巧妙地引出了葡萄所承载的祥瑞与美好寓意。

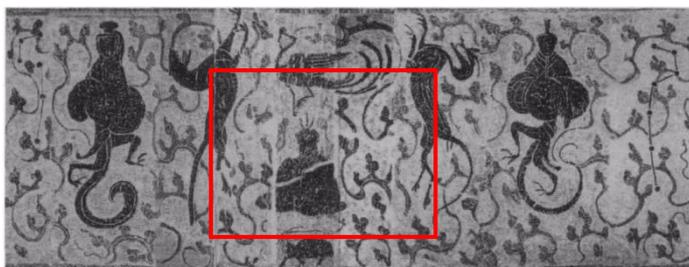


图 4.6 (东汉) 阴阳主神画像石拓片  
纵 130 厘米，横 380 厘米  
河南南阳麒麟岗汉墓出土，南阳汉画馆藏

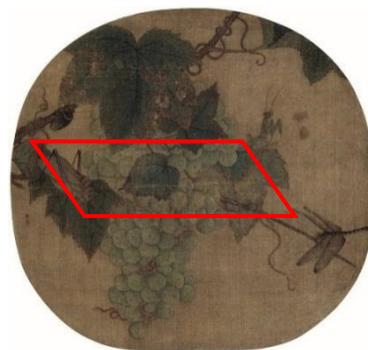


图 4.7 (南宋) 林椿《葡萄草虫图》

在中国古代文化中，“四方”不仅仅代表四个方向，更是宇宙秩序和空间结构的象征。古人通过观察天象、研究地理，逐渐形成了对四方空间的深刻认知。在汉代，四方与四灵——青龙、白虎、朱雀、玄武紧密相连，这四大神兽不仅代表了东、西、南、北四个方向，更寓意着吉祥、安宁与繁荣。《三辅黄图》载：“苍龙、白虎、朱雀、玄武，天之四灵以正四方，王者制宫阙殿阁取法焉。”

[234]

在河南汉画像石的阴阳主神（图 4.6）中，四神灵作为护卫神，是具有祥瑞意义的神兽，他们分别坐立在东西南北，环绕着中心人物，共同指向“黄帝”的中心地位，以此展现“天之四灵，以正四方”的秩序，实现阴阳调和。

当回顾《葡萄草虫图》时，不难发现其与四方、四灵观念的契合性。四只草虫宛如四灵，环绕葡萄这一中心，共同指向了繁荣昌盛的美好愿景。葡萄，作为一种多子多福的象征，其本身就承载着人们对生活的美好期许。在宋代图像中，葡萄与其他果品如石榴的组合，如南宋鲁宗贵的《吉祥多子图》，葡萄与多子的寓意直接关联，进一步强化了繁荣昌盛的主旨。

葡萄本身具有多子多福的吉祥寓意，这一特性与人们对繁荣昌盛的追求形

[234] (清) 孙星衍，(清) 庄逵吉校定：《三辅黄图》，上海：商务印书馆，1936年，第20页。

成了天然的契合。在中国传统文化中，多子多福被视为家庭和社会繁荣的重要标志。葡萄的丰满果实和繁盛藤蔓，成为了这一寓意的完美象征。

将葡萄的寓意与《葡萄草虫图》的画面形式相结合，便不难发现，这不仅是对葡萄本身特性的赞美，更是对人们心中理想生活状态的生动描绘。在这幅画作中，四只草虫环绕葡萄共同指向中心，仿佛在寓言着四面八方的祝福和期望都汇聚于葡萄这一中心，共同推动着繁荣昌盛的实现。

葡萄与四方概念的结合，也体现了中国古代对于宇宙秩序和空间结构的理解。在这种理解下，四方代表着稳定和秩序，而葡萄作为中心，则象征着在这种稳定和秩序下，事物能够蓬勃发展，繁荣昌盛。

因此，葡萄本身的多子多福寓意与人们对繁荣昌盛的追求相契合，加之《葡萄草虫图》中的巧妙构图和四方、四灵等文化元素的融入，结合枯叶轮回复荣、草虫的阴阳调和，其《葡萄草虫图》的核心主旨指向的是对繁荣昌盛的美好愿望，它不仅体现了葡萄作为一种文化符号的独特魅力，也承载了深厚的民族文化内涵。

#### **(四) 小结**

本章节通过对《葡萄草虫图》中枯叶具有的“枯荣”象征入手，认为螽斯、丽金龟、螳螂、蜻蜓等物象之所以具有正反内涵，其目的是为了强化轮回与复荣，结合葡萄寓意，认为本画指向了繁荣昌盛的主旨内涵。

## 结 语

对花鸟画的起源现在学界并未定论，但是从西蜀时期的黄筌开始，花鸟画进入相对成熟的阶段。

孔子云：“小子何莫学夫诗！诗，可以兴，可以观，可以群，可以怨：迩之事父，远之事君，多识于鸟兽草木之名。”孔夫子的这段言论对花鸟画影响深远。孔子言论中认为君子对花鸟的理解仅仅限于“识名”之上，这点与西方把物象按照种属分类的方法完全不同。孔夫子希望君子用花和鸟进行兴、观、群、怨的道德关怀，对于科学探究毫无兴趣，而是更关心花鸟背后的象征和意义。故中国花鸟画往往与象征寓意联系在一起，也往往体现出一定的道德价值判断。

北宋是花鸟画大发展的时期，从早期的黄筌与徐熙的“黄家富贵、徐熙野逸”，到崔白的“变格”，再到徽宗的宣和体，花鸟画得到了蓬勃发展，进入南宋，花鸟画的形式更多借鉴了徽宗时期的放弃了全景的画风，而南宋又影响了后世花鸟画的发展，从此花鸟画大多以小品的形式出现。

总体而言，《葡萄草虫图》是一幅承上启下的作品，它突出主体的方式继承了徽宗宣和画风，但不拘泥于单个物象，在画面之中加入了情节性叙事，又对后世绘画形成了影响。

## 参考文献

### 史籍、典章制度类:

- [1] (春秋) 孔子:《诗经》, 武汉: 武汉出版社, 1997 年。
- [2] (春秋) 管仲:《管子》, 杭州: 浙江人民出版社, 1987 年。
- [3] (战国) 庄子著, 萧无陂注译:《庄子》, 长沙: 岳麓书社, 2018 年。
- [4] (汉) 班固著, (唐) 颜师古注:《汉书》, 北京: 中华书局, 1962 年。
- [5] (汉) 郑玄注, 陈戌国点校:《周礼》, 长沙: 岳麓书社, 2006 年。
- [6] (汉) 许慎; (清) 段玉裁注:《说文解字注》, 上海: 上海古籍出版社, 1988 年。
- [7] (汉) 许慎撰, 陶生魁点校:《说文解字》, 北京: 中华书局, 2020 年。
- [8] (汉) 戴德辑, (清) 孔广森撰:《大戴礼记》, 济南: 山东友谊书社, 1991 年。
- [9] (魏) 王弼, (唐) 孔颖达编著:《周易正义》, 北京: 中国致公出版社, 2009 年。
- [10] 于海英译注:《易经》, 北京: 华龄出版社, 2017 年。
- [11] (晋) 张湛注:《列子》, 上海: 上海书店出版社, 1986 年。
- [12] (晋) 郭璞注:《尔雅》, 杭州: 浙江古籍出版社, 2011 年。
- [13] (隋) 萧吉著:《五行大义》, 上海: 上海书店出版社, 2001 年。
- [14] (宋) 陆佃著; 王敏红点校:《埤雅》, 杭州: 浙江大学出版社, 2008 年。
- [15] (宋) 陆佃撰:《尔雅新义》, 上海: 上海古籍出版社, 2002 年。
- [16] (宋) 孟元老撰:《东京梦华录》, 郑州: 大象出版社, 2019 年。
- [17] (宋) 吴自牧撰:《梦粱录》, 郑州: 大象出版社, 2019 年。
- [18] (宋) 周密著, 杨瑞点校:《武林旧事》, 浙江古籍出版社, 2015 年。
- [19] (宋) 黎靖德编:《朱子语类》, 北京: 中华书局, 1983 年。
- [20] (宋) 薛季宣撰; 张良权点校:《薛季宣集》, 上海: 上海社会科学院出版社, 2003 年。

**画史画论类:**

- [1] (南朝) 谢赫:《古画品录》, 北京: 中华书局, 1985 年。
- [2] (唐) 张彦远:《历代名画记》, 杭州: 浙江人民美术出版社, 2019 年。
- [3] (宋) 郭若虚:《图画见闻志》, 杭州: 浙江人民美术出版社, 2019 年。
- [4] 潘运告编著, 岳仁译注:《宣和画谱》, 长沙: 湖南美术出版社, 1999 年。
- [5] (宋) 刘道醇著:《圣朝名画评》, 太原: 山西教育出版社, 2017 年。
- [6] (宋) 黄休复著:《益州名画录》, 北京: 人民美术出版社, 1964 年。
- [7] (宋) 邓椿撰, (元) 庄肃补遗:《画继 画继补遗》, 杭州: 浙江人民美术出版社, 2019 年。
- [8] (元) 夏文彦著:《图绘宝鉴》, 上海: 商务印书馆, 1934 年。
- [9] (明) 朱谋壘:《画史会要》, 北京: 中国书店出版社, 2018 年。
- [10] (清) 王毓贤:《绘事备考》, 台北: 台湾商务印书馆, 1986 年。
- [11] (清) 厉鹗:《南宋院画录》, 杭州: 浙江人民美术出版社, 2017 年。
- [12] 李宝凯编:《毗陵画征录》, 南京: 凤凰出版社, 2015 年。

**近现代专著:**

- [1] (英) 贡布里希著, 范景中译:《艺术的故事》[M], 北京: 生活·读书·新知三联书店, 1999 年。
- [2] (美) 巫洪著, 杨柳、岑河译:《武梁祠——中国古代画像艺术的思想性》[M], 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2006 年。
- [3] (美) 巫鸿著:《空间的敦煌》[M], 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2021 年。
- [4] (美) 巫鸿著; 文丹译:《重屏: 中国绘画中的媒材与再现》[M], 上海: 上海人民出版社, 2009 年。
- [5] (美) 巫鸿著, 郑岩译:《礼仪中的美术——巫鸿中国古代美术史文编》[M], 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2005 年。
- [6] (美) 刘子健著, 赵冬梅译:《中国转向内在: 两宋之际的文化转向》[M], 南京: 江苏人民出版社, 2012 年。
- [7] (美) 包弼德著:《斯文: 唐宋思想的转型》[M], 南京: 江苏人民出版社, 2000 年。

- [8] (法) 福柯著, 陈怡含编译:《福柯说权力与话语》[M], 武汉: 华中科技大学出版社, 2017 年。
- [9] (法) 路易·加德著, 郑乐平、胡建平译:《文化与时间》[M], 杭州: 浙江人民出版社, 1988 年。
- [10] (英) 胡司德著; 蓝旭译:《古代中国的动物与灵异》[M], 南京: 江苏人民出版社, 2015 年。
- [11] 令狐彪:《宋代画院研究》[M], 北京: 人民美术出版社, 2011 年。
- [12] 俞剑华著:《中国绘画史》[M], 上海: 上海书店出版社, 1984 年。
- [13] 颜娟英, 石守谦主编:《艺术史中的汉晋与唐宋之变》[M], 北京: 北京大学出版社, 2016 年。
- [14] 孙英刚、何平著:《图说犍陀罗文明》[M], 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2019 年。
- [15] 蔡邦华编著:《昆虫分类学》[M], 北京: 财政经济出版社, 1956 年。
- [16] 邓乔彬著:《宋代绘画研究》[M], 开封: 河南大学出版社, 2006 年。
- [17] 李璐著:《诗说虫语: 唐诗宋词里的昆虫世界》[M], 北京: 中国社会科学出版社, 2017 年。
- [18] 陈野著:《南宋绘画史》[M], 上海: 上海古籍出版社, 2008 年。
- [19] 彭慧萍著:《虚拟的殿堂——南宋画院之省舍制度与后世想象》[M], 北京: 北京大学出版社, 2018 年。
- [20] 劳思光著:《新编中国哲学史》[M], 桂林: 广西师范大学出版社, 2005 年。
- [21] 朱良志著:《中国艺术的生命精神》[M], 合肥: 安徽文艺出版社, 2020 年。
- [22] 金观涛, 刘青峰著:《中国思想史十讲》上卷[M], 北京: 法律出版社, 2015 年。
- [23] 孟昭连著:《中国虫文化》[M], 天津人民出版社, 2004 年。
- [24] (日) 宫崎法子著, 傅彦瑶译:《中国绘画的深意: 图说山水花鸟一千年》[M], 长沙: 湖南文艺出版社, 2019 年。
- [25] (日) 下店静市著:《中国绘画研究史》[M], 上海: 上海书画出版社, 2020 年。

### 期刊论文:

- [1] 金维诺:《敦煌本生图的内容与形式》[J],《美术研究》,1957年,第3期。
- [2] 东山健吾,李梅,赵声良:《敦煌石窟本生故事画的形式——以睽子本生图为中心》[J],《敦煌研究》,2011年,第2期。
- [3] 王伯敏:《从画花画鸟到花鸟画的形成》[J],《新美术》,1984年,第2期。
- [4] 杨勇:《〈芙蓉锦鸡图〉寓意考》[J],《新美术》,2016年,第7期。
- [5] 陈习刚:《五代辽宋西夏金时期的葡萄和葡萄酒》[J],《南通师范学院学报》(哲学社会科学版),2004年,第2期。
- [6] 黄小峰:《虫以类聚 鸟以群分:黄筌〈写生珍禽图〉与宋代草虫动物画的历史意义》[J],《美术大观》,2022年,第1期。
- [7] 顾平:《宋代文化思潮对两宋绘画艺术的影响》[J],《云南艺术学院学报》,2004年,第1期。
- [8] 罗亮:《草妖或祥瑞:“枯树再生”与前蜀建国》[J],《中国史研究》,2021年,第1期。
- [9] 贾国强:《论中国草虫绘画的发展与成就》[J],《中国美术》,2016年,第1期。
- [10] 罗桂环:《宋代的“鸟兽草木之学”》[J],《自然科学史研究》,2001年,第2期。

### 硕博论文:

- [1] 杨勇:《两宋画院教育研究》[D],上海大学,2012年。
- [2] 梁田:《两宋画院制度研究》[D],上海大学,2012年。
- [3] 乔乔:《宋画扇面的“形式”研究》[D],浙江大学,2016年。
- [4] 王斐然:《宋刘松年〈四景山水图·春景〉研究》[D],浙江师范大学,2021年。

## 致 谢

三载悠悠，研途漫漫。始于桑落，别于荷月。提笔谢辞，落笔为终。总觉得来日方长，却不知岁月清浅，犹如白驹过隙，三年求学之路渐近尾声，时光里有青春的迷茫，也有成熟后的坦然。

涓涓师恩，铭记于心。真诚地感谢我的导师杨勇教授。他的严谨治学、深厚学识和无私教诲，使我在学术道路上受益匪浅。从论文选题到研究方法的确定，再到论文的撰写和修改，每一步都离不开导师的悉心指导和谆谆教诲。经师易遇，人师难遇，微微存心难报之。

父持母暖，助我学成。我还要感谢我的父母。感谢二十多年的养育之恩，你们始终是最坚实的后盾，是支持我不断前进的动力。在我遇到困难和挫折时，你们会给予最大的安慰和鼓励，让我能够勇敢地面对挑战，坚定地走下去。你们始终给予我无条件的关爱，愿未来能为你们报答这份恩情。

愿岁并谢，与友长兮。感谢同门、同窗及室友的相互陪伴，相互鼓励，感谢师兄师姐、师弟师妹在学术上给予我的有益建议和启发，在生活中给予我无尽的关心和帮助。与大家一起共度的时光，是我人生中宝贵的财富。虽然我们终究会天各一方，但祝愿你们前程似锦、不负韶华。

人生海海，山山而川。此间翻山而过，不求今后皆是明月清风、坦荡通途，只愿无论磨难，一往无前，初心不改。

## 攻读学位期间取得的研究成果

- [1] 《(宋) 林椿<葡萄草虫图>形式分析》, [J]《收藏与投资》, CN 46-1079/G0, ISSN 1674-8719, 2022 年第 12 期, 第 22—24 页, 独立作者。
- [2] 《陕西神木大保当汉墓画像石初探——以 M4、M11、M16 画像石为例》, [J]《河北画报》, CN 13-1006/Z, ISSN 1003-8094, 2023 年第 2 期, 第 26—28 页, 独立作者。
- [3] The Artistic Form Principles of Yuan Dynasty Blue and White Porcelain—Take Wei Chigong Saving his Master with A Single Whip as An Example, [J]Journal of Social Science and Humanities, ISSN 1811-1564, 2023 年第 1 期, 第一作者。

## 浙江师范大学学位论文诚信承诺书

我承诺自觉遵守《浙江师范大学研究生学术道德规范管理条例》。我的学位论文中凡引用他人已经发表或未发表的成果、数据、观点等，均已明确注明并详细列出有关文献的名称、作者、年份、刊物名称和出版文献的出版机构、出版地和版次等内容。论文中未注明的内容为本人的研究成果。

如有违反，本人接受处罚并承担一切责任。

承诺人（研究生）：

指导教师：



## 浙江师范大学学位论文独创性声明

本人声明所呈交的学位论文是我个人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。论文中除了特别加以标注和致谢的地方外，不包含其他人或其他机构已经发表或撰写过的研究成果。其他同志对本研究的启发和所做的贡献均已在论文中作了明确的声明并表示了谢意。本人完全意识到本声明的法律结果由本人承担。

作者签名：贾义涵 日期：2024年6月5日

## 学位论文使用授权声明

本人完全了解浙江师范大学有关保留、使用学位论文的规定，即：学校有权保留并向国家有关机关或机构送交论文的复印件和电子文档，允许论文被查阅和借阅，可以采用影印、缩印或扫描等手段保存、汇编学位论文。同意浙江师范大学可以用不同方式在不同媒体上发表、传播论文的全部或部分内容。

保密的学位论文在解密后遵守此协议。

作者签名：贾义涵 导师签名：李书 日期：2024年6月5日