



观念、时势与个人心性： 南宋楼琫《耕织图》的“诞生”^{*}

王加华

摘要：南宋楼琫《耕织图》是中国绘画史上体系化耕织图的开创者，后世耕织图多是以其为“母图”绘制而成的，可谓影响深远。此图之所以在南宋初期产生，是由多方面因素促成的。首先，随着北宋文人士大夫阶层的崛起，人们对绘画的价值认知发生了变化，绘画由原本的工匠技艺上升为高雅的文人艺术活动，而绘画的视觉象征意义逐渐受到重视，成为统治阶层维护政权的重要手段。其次，南宋初年风雨飘摇的社会政治形势凸显了绘画的政治隐喻意义，高宗皇帝将其视为彰显自身合法性与美化政治统治的重要途径。最后，出身显宦世家的楼琫个人的重农情怀及其对现实利益的考量，成为促使他创作《耕织图》的另一层重要因素。受楼琫《耕织图》所开创传统之影响，明清时期产生了大量成体系化的耕织图图像，这些图绘成为王朝进行社会教化的重要工具与媒介，体现出深远的象征与社会治理意义。

关键词：《耕织图》；楼琫；南宋

中图分类号：K224

文献标识码：A

文章编号：2095-5669(2018)01-0086-08

耕织图，就是以农事耕作与丝棉纺织等为题材的绘画图像。这一图绘形式，在我国具有悠久的历史。目前已知的图像最早可追溯至战国时期青铜器上的装饰性纹样，如四川成都百花潭出土的“宴乐射猎采桑纹铜壶”上的“采桑图”，以及河南辉县琉璃阁出土的“采桑纹铜壶”盖上的“采桑图”^①。不过，宋代之前的相关图像，往往只是对某一耕织环节的简单描绘，还没有对整体工作流程的系列化描画，仍停留在分散表达的阶段^[1]。到宋代，系列化的耕织图开始出现。据《建炎以来系年要录》所载，宋高宗曾说：“朕见令禁中养蚕，庶使知稼穡艰难。祖宗时于延春阁两壁，画农家养蚕织绢甚详。”^[2]¹⁴⁴⁵王潮生认为：“他所指的北宋宫廷中的壁画，就是目前所知我国最早出现的系列的《耕织图》。”^[1]³³不过此图早已亡佚，

基本不为后世所知，亦未产生任何可知的影响力。相比之下，真正“声名显赫”并对后世产生巨大影响力的是由时任南宋於潜县令的楼琫创作的《耕织图》。虽然此图也已亡佚，但其可谓是我国体系化、系列化耕织图的真正开创者，后世绝大多数耕织图基本都是以其为“母图”绘制而成的。

关于此图的确切创作时间，虽然目前学界的认识并不统一^②，但南宋初年的创作时间段却是可以确定的。为何会在此一时间段“诞生”这一具有开创意义的《耕织图》呢？这正是本文所要着力探讨的问题。概而言之，南宋楼琫《耕织图》的“诞生”是多种因素共同作用的结果。这其中既有背景性的客观因素，如人们对绘画观念的转变，文人画、风俗画的大量出现，南宋初年的政治

收稿日期：2017-07-01

*基金项目：“山东大学青年学者未来计划”项目阶段性成果。

作者简介：王加华，男，山东大学儒学高等研究院教授、博士生导师（山东济南 250100），主要从事农业史、乡村社会史研究。

社会形势,也有楼琬的个人心性等主观因素。

学界对体系化耕织图的关注,始于20世纪初叶。如早在1901—1913年期间,德国的伟烈亚力(Alexander Wylie)、夏德(Friedrich Hirth)、弗兰克(Otto Franke)、劳弗(Berthold)、法国的伯希和(Paul Pelliot)等汉学家就曾在著文或著书时对《耕织图》作过介绍。其后,日本学者中村久四郎、周藤吉之、天野元之助、渡部武及中国学者王潮生、周昕、张家荣等亦陆续对《耕织图》作了相关研究。这些研究主要就耕织图在日本的流传与影响以及中国古代《耕织图》的流传与影响、所反映的农业技术、所起的积极作用以及具体版本、绘画风格等作了相关讨论与分析^[3]。具体到南宋楼琬《耕织图》,韩若兰认为楼琬《耕织图》体现出唐宋时期因科举制而兴起的文人士大夫阶层,对他们心目中理想国家的政治组织与社会结构的主张与构想^[3]。冯力认为通过此图可以了解宋代绘画的基本艺术特点以及南宋年间江南农村的耕织技术与鲜活生活场景^[4]。上述研究,虽然都对楼琬《耕织图》的创作背景及诱因有所介绍(尤其是韩氏之著作),但由于主要目的不在于探讨楼琬图何以会产生,因此均未作系统性、全面性论述。基于此,本文将在已有研究的基础上,着重就促成楼琬《耕织图》“诞生”的具体因素作一探讨。

一、宋代绘画认知的转变以及风俗画的出现

作为人类把握世界的一种重要形式,绘画具有非常悠久的历史,可谓与人类的发展历史相起始。在史前的旧石器时代产生的岩画,以及新石器时代出现在大量陶器上的彩绘和玉器上的刻划纹样^[5],其意义主要在于实用,可谓中国绘画的实用时期。进入夏商周以后,绘画在民众日常生活及国家政治中开始发挥越来越重要的作用,如《孔子家语》所云:“孔子观乎明堂,睹四门墉,有尧舜之容,桀纣之象,各有善恶之状,兴废之诫焉。”与此相适应,职业性或者专业性画者开始出现。后经春秋战国以至秦汉,绘画日益发展,至西汉开始出现有明确记载的绘画历史^[6]¹⁶。此时,历史记载中开始出现了一大批比较著名的画者。但是,职业性的画工或画师地位低下,绘画被视为等同一工匠技艺的低贱工作,因此士大

夫阶层很少参与到绘画活动中来。此后历经魏晋南北朝一直到宋初,虽然士大夫阶层参与绘画创作的人越来越多,也出现了顾恺之、吴道子、阎立本等中国历史上有名的大画家,但绘画仍是被社会上层及士大夫阶层所“忌讳”的行为活动。如南朝时期的颜之推,就在《颜氏家训》中,以顾庭、刘岳等为例,告诫子孙要“直运素业”^[7]²⁰⁹,不要以画为能事。

社会文化对绘画技艺及画工、画师身份的不认同,必然会抑制人们、尤其是士大夫阶层绘画创作的积极性。因此,中国早期绘画名家,一般都是受命而作。如被后世称为“画圣”的吴道子,就是“非有诏,不得画”^[8]¹⁷⁵。到宋代,由于统治者在政治上实行重文偃武的政策,通过扩大科举录取数量及恩科取士,使宋代文官的数量急速增加,由此促使了宋代文人士大夫阶层的迅速崛起。北宋中后期以后,文人士大夫阶层的兴起,使绘画被视为低下工匠技艺的传统观念被打破了。

文人士大夫阶层的崛起,对宋代的绘画创作及人们看待绘画的观念产生了极大影响。一方面,大量的文人士大夫参与到绘画创作中来,并越来越将其视为是文人的专利,如北宋画论家邓椿所言:“画者,文之极也,故古今之人,颇多著意”。“其为人也多文,虽有不晓画者寡矣;其为人也无文,虽有晓画者寡矣。”^[9]¹¹³于是相对于传统的画工画及宋代宫廷院画,文人画亦成为绘画的一个重要流派^[10]¹⁴⁰⁻²⁰⁴。对于文人士大夫而言,绘画也不再是“玩物丧志”之技,而是与书法相等同的高雅艺术,“诗作为科举科目,字书作为传达信息的符号或载体,使得词与绘画的创作成为文人士大夫标榜高蹈精神和宣泄情感的重要手段——如果说词可以称为‘诗余’的话,那么,画也可以称为‘书余’。于是,笔墨的艺术重心从原来的构造抽象形象(书法)转向构造具象形象(绘画),绘画艺术从寺观庙堂的墙壁走进了士大夫的书房,绢帛和澄心堂纸上的山水和花鸟也由此成为士大夫文化沙龙的一项重要内容”^[11]²⁴。不过,在文人士大夫看来,他们的绘画行为纯粹是发自内心冲动,不为经济利益,因而与画工、画匠有本质区别。诚如米芾所言:“书画不可论价,士人难以取货。”^[12]⁵¹

另一方面,到北宋末年,原本被视为工匠技艺的绘画越来越被看作是巩固和维护政治统治

的重要手段。从宋初开始,随着“文治”政策的推行,赵匡胤就开始网罗各地的绘画高手,使其为自己的统治服务。而到了徽宗统治时期,对绘画的重视更是达到了史无前例的高度。这固然与宋徽宗个人的爱好有关,但更重要的是他看中了绘画的政治统治功能。正如宋徽宗在《宣和画谱》中所说的:“是则画之作也,善足以观时,恶足以戒其后,岂徒为是五色之章,以取玩于世也哉!”^[13]而朝廷对于绘画的重视,最重要的体现就是宫廷画院的设立。画院最早于956年由后蜀孟昶设立,北宋立国之后,太宗赵光义亦于雍熙元年(984年)置画院,此后历朝均有设立,以培养御用画家为朝廷服务。对此,高居翰认为:“不管目的是什么,这些画作以多种多样的视觉修辞手段使观赏者形成某种观点:皇家宫廷的艺术通常是用来使观者相信统治者的德行及其统治的稳固和繁荣。”^[14]宫廷画院就如同一个政府机构,供职于此的画家均有一定的官职级别。按等级高低,设有“待诏”“艺学”“祇候”“学生”等头衔,以与普通文官相区别。另外,朝廷还会给他们更高的出路,还可升至“光禄寺丞”(从六品上)、“太子洗马同正”(从五品下)、“太子中允”(正五品下)、“赞善大夫”(正五品下)、“国子博士”(正五品上)^[15]。因此,画院的设立具有重要的象征意义,那就是单纯通过绘画才能,一个人也可以同儒生一样得到官职,而这大大冲击了将绘画视为低下工匠技艺的传统观点,并提高了人们对于绘画的认知度与认同度。

与此同时,随着士大夫阶层的兴起,他们对社会结构及君民关系的看法亦在逐步发生改变。宋代之前的儒家经典著作更为强调的是君主与社会上层的利益以及民众对他们的责任与义务。到宋代这种观念开始发生改变,转而更为强调民众的福祉与利益,以及君主与社会上层应承担的责任与义务,并主张用经由科举制选出的官员来代替基于血缘与家世的“贵族”官员来行使牧民之职,而这正是范仲淹、王安石变法及楼琫《耕织图》所体现出的核心思想^{[3] 69-98}。于是伴随着对普通民众的关注与强调,一种新的绘画主题形式出现了,这就是风俗画。所谓风俗画,就是主要以普通大众的社会生活或劳作场景为主题绘制而成的作品,张择端的《清明上河图》是其中最典型的代表。其他还有诸如王居正的《纺车

图》、扬威的《村田乐》、李嵩的《货郎图》与《岁朝图》等^[16],楼琫《耕织图》亦可归入此列。

二、政治与绘画:南宋初年的社会政治形势与绘画创作

关于楼琫《耕织图》的创作,楼琫侄儿楼钥在《耕织图》后序中曾如是说:

高宗皇帝身济大业,绍开中兴,出入兵间,勤劳百为,栉风沐雨,备知民瘼,尤以百姓之心为心,未遑它务,下务农之诏,躬耕藉之勤。伯父时为临安於潜令,笃意民事,慨念农夫蚕妇之作苦,究访始末,为耕、织二图。^{[17]1334}

从这一记载可以看出,楼琫创作《耕织图》是受高宗皇帝的务农之诏所感召的。高宗皇帝之所以要下务农之诏,又与南宋初年的社会政治形势直接相关,“身济大业,绍开中兴,出入兵间,勤劳百为,栉风沐雨,备知民瘼”就是对当时形势的真实写照。也就是说,楼琫《耕织图》的创作,是与南宋初年的社会政治形势紧密相关的。事实上,南宋初年,出于巩固统治并劝谕农桑的目的,宋高宗曾授意创作了大量的绘画作品。而楼琫《耕织图》的创作尽管出于主动,也应放到这一大背景下来进行理解。

靖康二年(1127年)北宋灭亡后,当年,康王赵构(即高宗)于南京应天府(今河南商丘)登基,重建赵宋王朝,是为南宋。高宗称帝后,经过一系列的和战反复,最终于绍兴八年(1138年)正式定都临安。南宋建立之后,可谓内忧外患,风雨飘摇,一系列的政治、经济危机摆在了新登基的高宗皇帝面前。此外,为徽宗第九子的高宗若按传统宗法制度,其继承帝位的合法性基础相对薄弱。经济上,一方面是因战争而受到严重破坏的农业生产凋蔽,导致物价暴涨,粮食短缺,饥荒频发^④;另一方面是政府运行的庞大开支及沉重的对金供纳。因此,政权要稳固,社会要安定,就必须大力发展农业经济。

为应对危机,高宗皇帝采取了一系列措施以稳固统治,尤其是举行了诸多的仪式性活动,以彰显自己统治的正统性与合法性。一方面支持主战派对金抗战,另一方面又积极与金议和,在主战派与主和派之间进行平衡,力求“团结”各方面力量——虽然最终结局是主和派占了上风。

为显示不忘徽钦二帝，高宗每年派使臣前往北地看望二君；新年元旦日，率群臣向北遥拜二帝；下诏“四方有建策能还两宫者，实封以闻，有效者赏以王爵”；下罪己诏，求直言并许臣庶言民间疾苦。经济上，高宗不断进行财政改革，以稳定经济局面^[18]；屡次下诏劝农、蠲免地方税收，如建炎二年春正月，“录两河流亡吏士，沿河给流民官田、牛、种”；绍兴元年春正月，“蠲两浙夏税、和买绸绢丝绵；减闽中上供银三分之一”等^⑤。他还恢复了传统的藉田与皇后亲蚕之礼，并在禁中安排了两块土地，一用来种稻，一用来植桑养蚕，所谓“朕见令禁中养蚕，庶使知稼穡艰难”^{[21]445}。

除上述措施外，绘画亦成为高宗巩固统治、彰显自身合法性的重要手段。他在登基不久、政权尚不稳固的时候就复建了画院。据余辉考证，高宗复建画院应是在建炎三年（1129年）四月驻蹕钱塘并初建了一套最基本的国家机器之后不久，至迟则是在绍兴元年（1131年），只是当时是以较小的规模出现的。绍兴二年（1132年），高宗重新回到临安并最终将政权稳定下来，于是开始大规模召取前朝和当朝画家入画院并重新开启了宫廷创作^⑥。在高宗的授意下，画院画家们（也包括文人业余画家）创作了一系列的绘画作品，有时高宗还亲自参与其中，因其本人就是一个书画名家，“书画皆妙作，人物、山水、竹石，自有天成之趣”^{[19]68}。绘画创作的目的，一为证明高宗赵构即位为天命所归，由此证明南宋王朝的合法性；二是对“靖康之耻”及金人的统治表态；三是美化自己的政治统治^{[20]221}。

高宗朝创作的、具有深刻政治隐喻意义的画作有很多，代表性的如李唐^⑦的《采薇图》《晋文公复国图》《胡笳十八拍》等。《采薇图》描绘的是伯夷、叔齐于商亡后逃入首阳山，“不食周粟”、绝食以殉国的历史故事。其寓意，一在于激励人们抗击金人入侵的爱国热情，二是表达对当时投降派的针砭之意。《晋文公复国图》则描绘了晋文公重耳历经千难万险而“复国”的故事，以古喻今，激励人们抗击强敌，“复兴”大宋王朝，并借晋文公寓意自己统治的合法性。《胡笳十八拍》描述了蔡文姬被匈奴所虏、最后又回归中原的故事，寓意在于表达高宗欲迎回徽钦二帝并雪靖康之耻的决心。画作所表达的态度对于稳定民心、提高自己的威望大有裨益。李唐学生萧照的《中兴瑞应

图》，则以时间为序，直接分段描绘了赵构从出生到被封为康王，靖康之难后南渡重建宋王朝的故事。“中兴”，表达了高宗复国的伟业；“瑞应”，则意指赵构建立南宋政权乃天命神授^{[20]224-225}。事实上，南宋时期有关高宗“中兴”的画作还有很多，“有题萧照、李嵩合作的，有题刘松年画的。总之，所谓高宗‘中兴’，侈言瑞应，所画非一人，所画非一本”^{[21]403}。

总之，高宗时期，为维护统治，出现了一系列带有深刻政治寓意的图画，楼琬《耕织图》正是在这一背景下被创作出来的。虽然楼琬只是小小的县令，但其任职之地却是南宋都城临安府的下辖县，也即京畿之地。他还出自一个进士辈出的显宦家族，因此必定对高宗的爱好、举动、用意等十分了解，所以他才会想到以图画的形式来响应高宗的“务农之诏”，借以表达自己的重农、悯农之意。与以往朝代相比，南宋王朝由于偏安江南，没有广袤的国土，所以在正统观上，南宋更为强调“地缘”与“种族”之别，即自己为“华夏”，代表了文明与正统，而金则为“夷狄”，代表着野蛮与落后^{[22]246-253}。而文明的一个重要体现，即是发达的农业生产。因此，《耕织图》的创作正契合了高宗皇帝的施政方针与个人心意，彰显了南宋王朝相较于金朝的政权正统性与文明的优越性，所以《耕织图》才会被大力宣扬，楼琬也因此“蒙玉音嘉奖，宣示后宫，书姓名屏间”^{[17]1334}。对此，高居翰曾说：

农耕与纺织都是农民的职业，两者都需要经过数月作业工序才可完成。因为它们能在固定的条件下完成，所以体现了汉人稳定的农业社会的理想，这和游牧民族更为流动不定的生活方式恰成对比。对于高宗来说，这些绘画作品都是为了维护其相对于金朝而言的英明的政治统治。金人虽然采取汉人的统治方式，但仍有游牧背景，因而能否承担农民的利益颇可怀疑。高宗在用这些视觉修辞手段时就像是一个政客，农民要求遵守古老、稳定和保守的价值观，同时指控其政敌不理解农民所关心的事情。^[14]

三、个人情感的表达：楼琬与《耕织图》的创作

以上我们从宋代时期人们看待绘画的观念

转变以及南宋初期政治社会形势的角度,对楼瑋《耕织图》的创作背景进行了相关分析。但任何一部作品的“诞生”,创作者个人的积极创作是至关重要的。因此,若要了解楼瑋《耕织图》何以产生,就必须对楼瑋个人的创作动机进行深入分析。学界也有观点认为,《耕织图》只是代笔之作,是楼瑋让人按自己意图绘制而成后再进呈给高宗皇帝的,就如同宋初开宝年间权臣孙四皓让寓居画家高益绘制《搜山图》并进献给皇帝一样^⑧。但这并不妨碍我们将楼瑋的主动性作为一个因素来进行分析,因为即便是代笔之作,也是由楼瑋最早提出创作意图并按其想法付诸实施的。只是由于文献中有关楼瑋本人及其创作《耕织图》的记载非常有限^⑨,相关分析不免带有一定推测性的成分。

楼瑋,字寿玉,一字国器,小名曰嵩,明州鄞县(今浙江省宁波市鄞州区)人,生于北宋元符二年(1099年),卒于绍兴三十二年(1162年)^{[23]214}。楼瑋出身的楼氏家族,本世居奉化,后徙于鄞县,是当地的名门望族,进士辈出^⑩。楼瑋的曾祖父楼郁,是家族中第一个获得进士及第的人,“自六经至百家传记之书,无所不读,其讲解去取必富于道德之意,发为词章,贯穿浹洽,务极于理,好著书”,曾受当时的鄞县县令王安石嘱托“掌教县学者数年”。“子常、光、孙昇、牟,五世孙锸、鉉、钥、鏞、鏞,六世孙汶皆踵世科”^{[17]1168-1169}。楼郁六世孙淮、洙及七世孙采,亦是进士及第^⑪,一门先后出了十四个进士。其中的楼昇,为楼瑋之父,元丰八年(1085年)丙科进士^{[17]1229},曾先后知秀州、随州、明州、平江府等,进徽猷阁直学士。楼钥,楼瑋之侄,曾为其《耕织图》作跋,隆兴元年(1163年)进士及第,曾先后任温州教授、宗正寺丞、温州知州、吏部尚书、婺州知州、宁国府知府、太平州知州等职,有《攻媿集》遗世——为了解楼瑋生平及事迹的最主要文献。楼昇、楼钥,《宋史》均有传^⑫。

宋时鄞县楼氏家族进士辈出,但楼瑋这一代却均未获得进士及第。因此,楼瑋初入仕途,是“以父任得官”。就是说,楼瑋是以父祖官位、豪门世家的余荫而得官的,即荫举得官。这也是中国古代官员选拔的一种重要方式。楼瑋“以父任得官”的具体年代不详,初“佐婺州幕”,绍兴三年(1133年)六月,除知於潜县^⑬。正是在於潜县令任内,楼瑋创作了《耕织图》。而楼瑋之所以要创

作《耕织图》,是由多方面因素促成的。

首先,前已述及,《耕织图》的创作是楼瑋对高宗皇帝“务农之诏”的响应,对此,楼瑋侄儿楼钥在《耕织图》后序中已有明确说明。明代大儒宋濂亦云:“宋高宗既即位江南,乃下劝农之诏,郡国翕然,思有以灵承上意。四明楼瑋,字寿玉,时为杭之於潜令,乃绘作《耕织图》。”^{[24]302}另据楼钥所记,楼瑋喜欢收藏画卷,并喜欢与雅士交游,“襟度高胜,所至多与雅士游”,晚年告归后曾绘《六逸图》及《四贤图》^{[17]1229, 1330, 1259},这说明他具有一定的绘画才能与艺术鉴赏能力——这可能是当时很多文人士大夫都具备的能力。从这个角度说,那种认为《耕织图》非楼瑋亲作,而只是代笔之作的观点可能是不正确的。另外,楼瑋当时只是一个小小的县令,并非如孙四皓那样的“权臣”,因此可能也不具备这样的实力。

其次,楼瑋创作《耕织图》与传统文人士大夫所具有的重农、悯农情怀有关。如果说皇帝的“务农之诏”是“外因”的话,那么楼瑋的个人情怀就是“内因”。史载楼瑋是一个对民众疾苦十分关心的人,如早在其担任婺州幕府期间,当得知“州岁贡素罗数颇多,民不能输”时,他就积极向上级申请以减轻民众负担,“为州将作奏,自诣行在,所具利害,朝廷为损其数”;提举广南时,“到官尽削前弊,较量珍货,使贾胡自持权衡,诸蕃咸服”;在担任福建市舶及荆湖北路等转运判官时,“其漕湖南,适安抚使以病死,摄州事,狱讼淹滞一日而决。遣之,时以户部所降滴乳为道里费,瑋言诸朝罢之。淮南残于兵,多旷土,朝廷令起赋,瑋第之,以垦耕者闻,无一毫加增”^⑭;晚年告归后,“置腴田五百亩,取范仲淹规模为义庄,以活宗族之不给者”^{[17]214-215}。韩若兰认为,楼瑋这种对民众疾苦的关注,是与范仲淹、王安石等北宋改革家相一致的。正因为此,她认为楼瑋创作《耕织图》的用意是与范仲淹、王安石变法完全相同的,都是以民众利益为根本出发点的。只是楼瑋位卑权轻,不能像范仲淹、王安石那样从政策层面将自己的观念付诸实施,因此只能借由图画与诗歌来加以表达。因此,楼瑋《耕织图》的创作是由范仲淹、王安石等变法改革所激发的^{[3]41-68}。笔者认为,这一结论有臆断之嫌,不能仅仅因为两者间在观念上是一致的,就认为他们之间有必然的联系,因为重农、悯农意识是中国古代文人

士大夫的共有情怀，不只在范仲淹、王安石及楼璩身上有所体现。

最后，楼璩创作《耕织图》可能还有更为实际的考虑，即证明自己的能力，以获得上层重视，进而获得更高的官位。前已述及，楼璩是“以父任得官”，从未进士及第。楼璩曾对此深感苦恼与痛苦。因此，他创作《耕织图》又是为了证明自己虽然没有进士身份，但仍是一个有责任与能力的合格官员^{[3]41,48}。事实上，楼璩也确实凭此获得了上层的肯定，“未及，朝廷遣使循行郡邑，以课最闻。寻又有近臣之荐，赐对之日，遂以进呈。即蒙玉音嘉奖，宣示后宫，书姓名屏间。初除行在审计司，后历广闽舶使，漕湖北、湖南、淮东，摄长沙，帅维扬，麾节十有余载，所至多著声绩，实基于此”^{[17]1334}。对此，《建炎以来系年要录》亦有记载：“璩，异子也，为於潜令，宣谕官举其政绩，诏俟终更引对而甄擢之。”^{[2]1590}考虑到宋代官员选拔与任用过程中残酷的“选人”制度的施行，即使一个进士出身的人，考中进士后要想很快获得任命并升迁，也是极其困难的^⑤，因此像楼璩这样未有进士出身却能获得快速升迁，除其显赫家世外，不能不说《耕织图》发挥了很大作用。可能正是看到了楼璩获得皇帝恩宠与升迁的“捷径”，后世又有很多人重复了向上层进献《耕织图》的行为。如楼璩的侄子楼钥即曾向皇太子进献楼璩《耕织图》：“装为二轴。伏望讲读余闲，俯赐观览，或可备知稼穡之艰难及蚕桑之始末，真诸几案，庶几少裨聪明之万一，亦以见下寮拳拳之诚。”^{[17]363}理宗朝时，程秘亦曾进呈《耕织图》：“绍兴间有於潜令楼璩尝进《耕织图》……高宗嘉奖，宣示后宫，擢寔六院。绍兴帅臣汪纲近开板于郡治。臣旦夕当缴进一本，以备宴览，玉音嘉纳之。臣今已装背成帙以进呈，伏望陛下置之坐隅，时赐睿览。”^⑥

结 语

如上所述，楼璩《耕织图》在南宋初年的“诞生”是由多种因素共同促成的结果，并对后世影响深远。虽然其并非我国最早的耕织图，但却是后世绝大多数体系化耕织图的“母图”。在其影响下，后世出现了诸多以耕与织为题材的图绘作品，“继此画院多有仿为之者，如庆元之刘松年、

延祐之杨叔谦，肃题署不同，其出蓝于璩一也”^⑦。这些作品，有的直接据楼图摹绘而来，有的则受楼图的影响创作而成。据目前的资料记载可知，早在南宋时期就至少出现了6套与耕织相关的绘画作品，其中现存的仍有4套：黑龙江博物馆的《蚕织图》，为楼璩《耕织图》之《织图》的宫廷摹本，约产生于12世纪后半叶；北京故宫博物院的《丝纶图》（马远，创作于1210年）与《耕获图》（约创作于13世纪）；上海博物馆的《耕织图》（约创作于12世纪）；美国克利夫兰博物馆的《织图》残卷。另外，南宋名宦汪纲亦曾制作了楼璩《耕织图》木刻版，著名画家刘松年亦曾据楼图而仿作《耕织图》，惜已不存。还有李嵩创作的《服田图》，绘浸种、摊田、插种、田、肥田、拔秧、插秧、一耘、二耘、三耘、灌溉、收刈、持穗、登场、簸扬、舂石、入仓等古代耕作十几道工序。元代创作的、现仍存世的，则有纽约大都会艺术博物馆的《耕稼图》（忽哥赤，约创作于14世纪中叶）与美国佛利尔艺术馆的《耕织图》与《蚕织图》^⑧（程桀于1275年所作，被认为是最接近楼璩原作的图绘作品）。这其中尤可注意的是《耕获图》。此图被描绘于团扇之上，并可作为礼物在朋友间相互赠送，“耕”与“织”已成为当时非常普遍与受欢迎的绘画题材^{[3]9-40}。而受楼璩《耕织图》所开创传统之影响，明清时期均产生了大量成体系化的耕织图图像，如明邝璠《便民图纂·耕织图》与仇英《耕织图》，清康熙、雍正、乾隆、嘉庆《耕织图》以及《棉花图》《桑织图》等。这些图绘，成为历代王朝进行社会教化的重要工具与媒介，体现出深远的象征与社会治理意义^⑨。因此，从这个角度来说，南宋楼璩《耕织图》的“诞生”，是有其深远且重要之社会意义的。

注释

①参见王潮生主编：《中国古代耕织图》，中国农业出版社1995年版，第1页。只是对这一类图像的性质，学界的认识并不统一，如著名美术考古学家刘敦愿先生认为，其题材虽是采桑，但主题却是春游与歌舞，描写的是青年男女间的情爱。刘敦愿：《中国青铜器上的采桑图像》，《文物天地》1990年第5期。游修龄：《〈中国古代耕织图〉序》，王潮生主编：《中国古代耕织图》，中国农业出版社1995年版。②关于学者对楼璩《耕织图》创作时间的不同观点，可参阅Roslyn Lee Hammers, *Pictures of Tilling and Weaving: Art, Labor, and*

Technology in Song and Yuan China (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2011) 第一章第一个注释(p.248)。不过据《建炎以来系年要录》卷六六“绍兴三年六月戊子”条“右承直郎知於潜县楼琇”、卷九十六“绍兴五年十二月乙卯”条“右通直郎楼琇与升擢差遣,遂以琇通判邵州。琇,异子也,为於潜令,宣谕官举其政绩,诏俟终更引对而甄擢之”的记载,可知楼琇担任於潜县令的时间为绍兴三年至绍兴五年,也就是1133-1135年,因此笔者更认同这一年份。^③代表性成果,如中村久四郎:《耕织图所见的宋代风俗和西洋画的影响》,《史学杂志》第23卷第11号,1912年;李庆:《日本汉学史》,上海人民出版社2010年版;渡部武:《中国农书<耕织图>的起源和流传》,日本文部省科学研究补助金一般成果报告书,收入钱伯诚主编:《中华文史论丛》第48辑,上海古籍出版社1991年版;王潮生主编:《中国古代耕织图》,中国农业出版社1995年版;周昕:《<耕织图>的拓展与升华》,《农业考古》2008年第1期;程玉艳:《<耕织图>的发展及影响研究》,南京农业大学硕士学位论文,2009年;张家荣:《<耕织图>流变》,《读库》,2013年;黄瑾:《康熙年间<御制耕织图>研究》,浙江理工大学硕士学位论文,2014年,等等。

^④全汉昇:《南宋初年物价的大变动》,《中央研究院历史语言研究所集刊》第11本,商务印书馆1943年版。

^⑤此处相关论述,主要据元脱脱等撰《宋史》卷第二十四至二十八“高宗本纪”,中华书局1977年版,第453、461、484、491、498、504、518页。

^⑥余辉:《南宋画院佚史杂考二题》,《美术观察》1996年第9期。关于南宋画院,包括李心传等在内的南宋时人只字未提,因此有人曾怀疑南宋是否设立过画院。但据元代的相关记载,可以证实南宋确实设立过画院。韩刚认为,南宋人之所以不谈画院之事,是由于忌讳而不敢提及。徽宗建立画学,勤于画事,致使权奸当道、国立虚弱,最终导致了靖康之耻,因此“画学”“画院”成为南宋君臣心中永远的痛与不敢揭开的伤疤,为此人人不愿提及,也不敢提及。见韩刚:《“非曰缺文,实不敢也”——南宋人谈“南宋画院”原因分析》,《美术研究》2014年第3期。

^⑦据元代夏文彦《图绘宝鉴》卷四《宋南渡后》:“李唐,字希古,河阳三城人。徽宗朝曾补如画院。建炎间,太尉邵渊荐之,奉旨授成忠郎、画院待诏,赐金带,时年近八十。善画山水人物,笔意不凡,尤工画牛。高宗雅爱之,尝题《长夏江村》卷上云:‘李唐,可比唐李思训。’”李唐生活年代约为1048-1130年,靖康之难时曾被金人俘获,但在前往金国的途中趁机逃脱并南归入南宋画院。高宗之所以对李唐恩宠有加,可能与李唐自金逃归并为高宗创作了一系列政治寓意深厚的图画有关。

^⑧高居翰:《画家生涯:传统中国画家的生活与工作》,生活·读书·新知三联书店2012年版,第150-180页。

另外,持此观点的还有Ho Wai-kam(何惠鉴),*Eight Dynasties of Chinese Painting: The Collections of the Nelson-Atkins Museum, Kansas City, and the Cleveland Museum of Art, Cleveland Museum of Art in cooperation with Indiana University Press, 1980, pp.78-80.* Lawton Thomas(罗覃),*Chinese Figure Painting, Washington, D. C.: Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, 1973, pp.54-57.*^⑨光绪《鄞县志》卷二十六《人物传一·楼郁》。^⑩关于两宋楼氏家族历史,可参阅唐燮军、孙旭红:《两宋四明楼氏的盛衰沉浮及其家族文化——基于<楼钥集>的考察》,浙江大学出版社2012年版。^⑪罗浚:《(宝庆)四明志》卷八,宋刻本,据“中国基本古籍库”检索而得。^⑫分别见脱脱:《宋史》卷三百五十四《列传第一百一十三·楼异》、卷三百九十五《列传第一百四十五·楼钥》,中华书局1977年版,第11163-11164页、第12045-12047页。^⑬陆心源辑撰:《宋史翼》卷二十《列传第二十·循吏三·楼琇》,中华书局1991年版,第214页;光绪《鄞县志》卷二十六《人物传二》。^⑭对此,李心传《建炎以来系年要录》卷一百七十二有更为详细的记载:“戊辰,诏淮南漕臣楼琇创立罪赏,令人告首侵耕冒占田,多收租课,致农民重困。可下转运司相度条其利害,申尚书省取旨,既而转还。副司蒋璨言,琇初被除命,受权臣指意,根括人户侵耕田土,重立罪赏,许人陈告,急若星火,兼出纳租课,皆不的,实今每岁侵耕之田,所输米豆二万余数,在于有司,实同毫末,而数州之民扰费不少,欲放免三年。俟三五年内,人户开垦数多从本司审实,申奏听候,宽恤处分,如此则归业众多,稼穡增广,诚为淮甸久远大利。从之。”《建炎以来系年要录》卷一百七十二“绍兴三年六月戊子”条,中华书局1956年版,第2829页。^⑮参阅王瑞来:《近世中国:从唐宋变革到宋元变革》下编所载《金榜题名后:“破白”与“合尖”》《“内举不避亲”》《小官僚大投射:罗大经的故事》等文,山西教育出版社2015年版。^⑯程秘:《洺水集》卷二《奏疏·缴进耕织图札子》,商务印书馆1934年版,第98页。^⑰钱陈群:《香树斋诗文集·文集续钞》卷三,清乾隆刻本,据“中国基本古籍库”检索而得。^⑱王潮生认为,此图是1860年鸦片战争时被英法联军从圆明园掠走的程荣《耕织图》原图(王潮生主编:《中国古代耕织图》,农业出版社1995年版,第46页)。但韩若兰认为,程荣图原作已亡佚,而佛利尔艺术馆的《耕织图》并非程荣之原作,也并非是从中国抢走的,而是18世纪乾隆朝根据程荣《耕织图》石刻而成的作品(Roslyn Lee Hammers, *Pictures of Tilling and Weaving: Art, Labor, and Technology in Song and Yuan China*, Hong Kong: Hong Kong University Press, 2011, P.39)。^⑲对此,笔者有专文探讨,即《教化与象征:中国古代耕织图意义探释》(《文史哲》待刊稿)。

参考文献

- [1] 王潮生. 中国古代耕织图[M]. 北京: 农业出版社, 1995.
- [2] 李心传. 建炎以来系年要录[M]. 北京: 中华书局, 1956.
- [3] Roslyn Lee Hammers, *Pictures of Tilling and Weaving: Art, Labor, and Technology in Song and Yuan China*, Hong Kong: Kong Kong University Press, 2011.
- [4] 冯力. 图解历史、图示生活、图画艺术——南宋楼琬《耕织图》研究[D]. 南京艺术学院硕士学位论文, 2012.
- [5] 李淞. 远古至先秦绘画史[M]. 北京: 人民美术出版社, 2000.
- [6] 潘天寿. 中国绘画史[M]. 上海: 上海人民美术出版社, 1983.
- [7] 颜之推. 颜氏家训[M]. 夏家善, 夏春田, 注释. 天津: 天津古籍出版社, 1995.
- [8] 张彦远. 历代名画记[M]. 俞剑华, 注释. 上海: 上海人民美术出版社, 1964.
- [9] 邓椿. 画继[M]. 北京: 人民美术出版社, 1964.
- [10] 徐书城. 中国绘画断代史·宋代绘画[M]. 北京: 人民美术出版社, 2004.
- [11] 杨康荪. 客观和主观的宋代绘画[M]. 上海: 上海书店出版社, 2015.
- [12] 米芾. 画史[M]. 北京: 中华书局, 1985.
- [13] 宣和画谱[M]. 王群栗, 点校. 杭州: 浙江人民美术出版社, 2012.
- [14] 高居翰. 中国绘画中的政治主题——“中国绘画中的三种选择历史”之一[J]. 杨振国, 译. 广西艺术学院学报, 2005(4): 23-29.
- [15] 王海, 刘虎. 宋明宫廷画院待遇对画院水平的影响[J]. 天津大学学报(社会科学版), 2011(3): 268-272.
- [16] 洪再新. 宋代风俗画[J]. 新美术, 1985(2): 62-69.
- [17] 楼钥. 楼钥集[M]. 顾大朋, 点校. 杭州: 浙江古籍出版社, 2010.
- [18] 白晓霞. 南宋初年财政困境及其解决——以李纲、吕颐浩、赵鼎三宰相的财政措施为例[J]. 青海社会科学, 2008(6): 125-129.
- [19] 夏文彦. 图绘宝鉴[M]. 北京: 商务印书馆, 1930.
- [20] 范美霞. 绘画中的隐喻——中国古代绘画中的隐喻现象研究[M]. 北京: 民族出版社, 2015.
- [21] 王伯敏. 中国绘画通史[M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2000.
- [22] 杨念群. 何处是“江南”: 清朝正统观的确立与士林精神世界的变异[M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2010.
- [23] 陆心源. 宋史翼[M]. 北京: 中华书局, 1991.
- [24] 宋濂. 宋学士文集[M]. 北京: 商务印书馆, 1937.

Ideas, Trends, and Personal Nature: the Birth of *The Gengzhi Tu* Designed by Lou Shu during the Southern Song Dynasty

Wang Jiahua

Abstract: *The Gengzhi Tu* (The Pictures of Tilling and Weaving) designed by Lou Shu during the Southern Song Dynasty is the pioneer of systemized pictures of tilling and weaving in the history of Chinese painting. Most pictures of tilling and weaving designed later are based on it. The pictures was created in the early Southern Song Dynasty, is contributed by many factors. Firstly, with the rise of the literati in the Northern Song Dynasty, the value cognition of painting changed. The painting rose from the original artisan skill to the elegant art activity of the literati. At the same time, the visual symbolism of the painting was gradually valued and maintained as the important means of government. Secondly, the precarious socio-political situation in the early years of the Southern Song Dynasty highlighted the political metaphorical significance of painting. Emperor Gaozong regarded it as an important way to demonstrate his own legitimacy of his political rule. Finally, emphasis on agriculture and consideration of the real interests of Lou Shu, is another important factor that prompted him to create *the Gengzhi Tu*. Influenced by the tradition pioneered by *the Gengzhi Tu*, a large number of systematical pictures of tilling and weaving were designed in Ming and Qing Dynasty, which became an important tool and medium for the dynasties to carry out social education and embodied the profound symbolism and society Governance meaning.

Key words: *Gengzhi Tu* (*The Pictures of Tilling and Weaving*); Lou Shu; Southern Song Dynasty

[责任编辑/原孟]