

# 十八学士图的观念与模式研究

□ 肖 晓

“十八学士”是中国古代绘画艺术的经典题材。这一题材在唐朝出现,自唐太宗起,武则天、唐玄宗时期都相继延续着这一题材,使得后世不单在绘画作品中多有表现,在民间的工艺作品中也把“十八学士”作为一个重要的表现题材。这种“模式”的延续,从某种程度上显示了中国古代绘画有着一条清晰连贯、线性发展的观念“历史”。前人对于“十八学士图”的论述多集中于阎立本《秦府十八学士图》的研究以及对“十八学士”的细节考证,但对于“十八学士图”这一人物画经典模式的总结与归纳却少有人提及。本文从厘清历代十八学士图的本体情况出发,进而探究这类图像的观念与模式。

## 一、历代十八学士图

“十八学士”这一题材在唐太宗朝便已出现。比较可靠的文献记载有《旧唐书》和《历代名画记》。据《旧唐书·褚亮传》记载:“始太宗既平寇乱,留意儒学,乃于宫城西起文学馆,以待四方文士……寻遣图其状貌,题其名字、爵里,乃命亮(褚亮)为之像赞,号《十八学士写真图》,藏之书府,以彰礼贤之重也。……预入馆者,时所倾慕,谓之‘登瀛洲’”<sup>[1]</sup>。张彦远《历代名画记》记载:“阎立本,初为太宗秦王府直。武德九年,命写秦府十八学士,褚亮为赞<sup>[2]</sup>。阎立本的《十八学士写真图》现已失传,根据《旧唐书》中所说,不难看出《十八学士写真图》是秉承着“成人伦、助教化”的功利思想,有着强烈的政治色彩,是为“彰礼贤之重”。武则天时,“北门学士”多参预机

密,议论政事,“张易之、昌宗尝命画工图写武三思及纳言李峤、凤阁侍郎苏味道、夏官侍郎李迥秀、麟台少监王绍宗等十八形象,号为《高士图》。”开元年间,唐玄宗在长安上阳宫食象亭,下诏以张说、徐坚、贺知章等为十八学士,并命董萼画像,御制赞,此乃千秋翰苑盛事。除了这些御制图画以外,韩滉的《瀛洲学士图》<sup>[3]</sup>也是与“十八学士”有关绘画作品。至于唐以后的绘画作品,鉴于文献记载的繁杂,现根据《中国书画全书》等资料制成表格,予以归纳。

唐以后《十八学士图》的作品有关信息一览表

年代	人名	作品名	备 注
五代	周昉	十八学士图	唐十八学士图、五代周文矩十八学士图,宣和画谱载。中国书画全书,张丑,真迹目录,395页
北宋	宋徽宗	十八学士图	中国书画全书多处记载,现藏于台北故宫博物院
北宋	宋钦宗	十八学士图	中国书画全书,书画史,宋钦宗条
南宋	(传)刘松年	十八学士登瀛图	中国书画全书,红豆树馆书画记,710-711
元代	王振鹏	十八学士图	中国书画全书,书画史,610页
明代	仇英	十八学士图卷/十八学士登瀛图轴	中国书画全书,十百齐书画录,P693/P690/现藏于台北故宫博物院
明代	沈周	十八学士图卷	
明代	杜堇	贞观十八学士图屏	现藏于上海博物馆
明代	李智福	十八学士四轴	中国书画全书,式古堂书画汇考,791页
清代	孙祐、周鲲、丁观鹏	十八学士图	中国书画全书,758页
清代	杜元枝	十八学士登瀛图	中国书画全书,墨香居画识,杜元枝条,717页

从上表所列画家人名看,我们可以把十八学士图的画家群分为两个部分:一是皇帝或者御用画家,以唐代三朝和宋徽宗、钦宗为代表,大体上是为了表达皇帝的意志。北宋郭若虚为这类作品作一注脚:“盖古人必以圣贤形像、往昔事实,含毫命素。制为图画者,要在指鉴贤愚,发明治乱。故鲁殿纪兴废之事,麟阁会勋业之臣,迹旷代之幽潜,托无穷之炳焕<sup>[4]</sup>”。麟阁会勋业之臣大概与唐十八学士、凌烟阁二十四功臣类似,故这类画是为了“指鉴贤愚,发明治乱”,为朝廷树立一群榜样,使得“天下士夫,无不以入选为无上荣光”,其作用和目的在于“(上)又降以温颜,礼教甚厚,由是天下归心,奇杰之士,咸思自效,于时预入路者,时所倾慕,谓之登瀛洲云。”这是为了宣扬统治者个人恩威和其广纳贤良的态度,给予文人士子一个可以追逐的目标;另一类则是文人身份的画家,以王振鹏、沈周、仇英为代表。像王振鹏这类“仁宗诏画殿壁称旨欲官不受,赐号孤云处士”<sup>[5]</sup>这样的隐士,却对十八学士图情有独钟,“生平止画十八学士图一卷”。显而易见,文人画家与御旨画家的出发点有着明显的不同,他们也许只是单纯的对与明君贤臣的感怀,也许为了以画劝谏统治者等等,总之,他们是处于在野的文人的“声音”。虽然这两类人都是取自“十八学士图”这一模式,但其实他们所要表达的观念却是不大相同的。这也是中国绘画的一大“特色”——用固定的模式去表达不同的观念或者内容。我们还可以通过对历代《十八学士图》的题记、跋文的分类组合,分析出不同身份的人对于《十八学士图》的看法也是不尽相同的。

## 二、十八学士图图像所表达的观念与模式

“十八学士图”是我国绘画史上的一个重要的题材,自阎立本的《秦府十八学士图》之后历代又产生了许多变化。唐代宫廷画家阎立本所绘原图早已不复存在,其后各代画家竞相仿效,并不断加以创新,出现了许多的摹本。自阎立本《秦府十八学士图》产生以来,从“十八学士”这一题材中逐渐演化出三种图式:一类是阎立本所画的最基本的肖像画式的十八学士图;第二类是琴棋书画分段式的十八学士图;第三类是描述十八学士

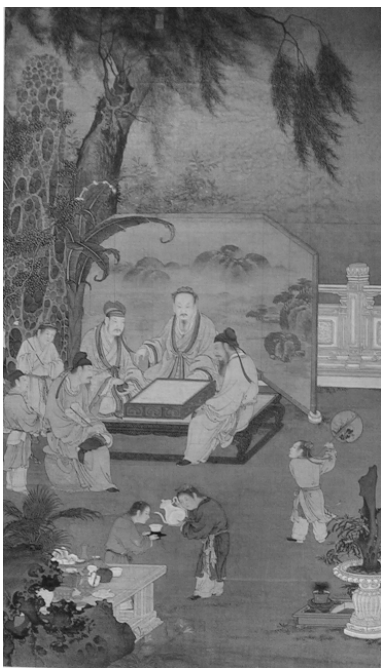
聚会、游山玩水式的十八学士图。

### (一)肖像画式的《十八学士图》政治主题的表达

最早的《十八学士图》乃是御制的产物,从某种程度上便带有政治色彩。唐代是中国古代阀门制度慢慢消解的时代,唐代沿用了隋朝的科举制度使得更多的寒门士子能够登上政治舞台。同时,政府也采取各种措施,鼓励文人士子对于文事、功业的追求。《十八学士图》的制作便是其中的措施之一:

《旧唐书》中说:“寻遣图其状貌,题其名字、爵里,乃命亮(褚亮)为之像赞,号《十八学士写真图》”。于是,我们可知阎立本的《秦府十八学士图》与褚亮的《十八学士赞》是互相配备的。这样的形式早在东晋的人物画中就已经出现<sup>[6]</sup>。《秦府十八学士写真图》现已不存,根据王世贞所见《石刻十八学士图》,“余尝见此石本,无他布置景物,止一人一像。”再阎立本《凌烟阁二十四功臣图》也作这样的构图,由此推出最初的《秦府十八学士写真图》的构图布置也可能是如此。离阎立本最近的韩滉也曾画过“十八学士”题材的作品——瀛洲学士图。在宋韩子苍《题韩滉画瀛洲学士图》中有类似于王世贞《石刻十八学士图》一文的描述,而且也没有琴棋书画分段图式和聚会的描述,大概也可以推测韩滉《瀛洲学士图》应该也是像阎立本所画的那样一人一像。

与阎立本《秦府十八学士图》性质相同的绘画,在唐以前也多有出现。汉代的“以忠以孝,尽在于云台;有烈有勋,皆登于麟阁”<sup>[7]</sup>。即使阎立本本人也画过多幅类似性质的作品,如凌烟阁二十四功臣像。从绘画的功能性上来说,人物画产生基本上是以政治服务和教化功能为主,更不用说这种由皇帝下旨御制的作品。唐张彦远《历代名画记》中说:“见善足以戒恶,见恶足以思闲。留乎形容,式昭盛德之事;具其成败,以传既往之踪。”<sup>[8]</sup>唐代的十八学士图是为了彰显“贤人”的盛德,帝王的礼贤下士,注重功臣贤士,树立榜样的作用。基于这类政治要求、教化功能,十八学士图的构图只能选择肖像画的方式,因为这样的构图方式很容易让人看明白,使人兴“拜服之感”。也因为这类要求,使得人物画在唐代的构图方式



图一 南宋刘松年《十八学士图》

未能得到新的突破。

宋代宋徽宗所画的《唐代十八学士图》也是采用肖像画的方式。上有宋徽宗的题诗以及蔡京的跋文,宋徽宗在诗中自诩为唐太宗,宋代堪比唐代,想要让文人士子为其效力。而蔡京在其后的跋文中则说宋代更胜于唐代,直追三代,显示宋代贤人乐土非唐代可比的自负心理。这种为粉饰太平,安慰自己的目的在君臣二人的题诗和跋文中很明显的表达了出来。

(二) 琴棋书画四格构图模式的《十八学士图》:文人闲暇生活的表达

宋代十分优待知识分子,十分重视文教建设。就在宋初时,宋代录取进士的人数也比唐代多了数十倍,这样为文人提供了大量的进仕的机会。马茂军、张海沙的《困境与超越——宋代文人心态史》这样地描述文人士大夫的待遇:“宋王朝给士大夫以很高的政策待遇和优厚的俸禄。通过科举考试的文人,往往不数年便位至高第,‘名卿巨公,皆由此选’,文官政治成为宋代一大特色。而宋王朝给予文官俸禄之厚,赏赐之多,也是前代无法比拟的<sup>[9]</sup>。由于宋代文官制度和取士原则的改变,文人只需要通过科举考试便能得到优厚的待遇。在这样一个政治环境下,文人有了更多的闲暇时间,而这个时期也出现了很多表现这



图二 明 杜堇《贞观十八学士图屏》

种文人闲暇生活的绘画作品,如韩熙载夜宴图、文会图、十八学士图。

与唐代相比,宋代出现的十八学士图已经有了显著的变化。根据我所掌握的文献和图像资料,目前最早使用琴棋书画四格构图的是南宋著名画家刘松年的一幅《十八学士登瀛图》。《红豆树馆书画记》中说:“图中所绘十八学士偕行者二偶立者二对弈者二观书者二会饮者七就几展卷者一抚琴者一据榻倚几而倾听者一,余则乐工六人仆隶三十八人,马十九匹驴及鹰犬各一,屏帷几榻盘匱壶樽之属无算。”<sup>[10]</sup>从上面所引资料来看,刘松年的《十八学士登瀛图》已经采用了“琴棋书画”的布局模式,画面将十八学士分为四组,或抚琴,或观书,或读画,或对弈。这类模式的还有现藏于台北故宫博物院的传为刘松年的《十八学士图》(图一)和现藏于上海博物院明代杜堇的《贞观十八学士图屏》(图二、图三、图四)。

我们可以明显的感觉到宋代和宋以后的一部分《十八学士图》已经把琴棋书画这一观念注入到画面当中,构成了新的格局。不但把“琴棋书画”作为画面的主题来表现,更是将“十八学士”这一母题分为“琴棋书画”四个部分来表现。从这些来看,画家在对“琴棋书画”强调的同时,表达了这一段时期与唐代不太相同的观念,他们已经





图三 明 杜堇《贞观十八学士图屏》

不再对功业有了那么强调的向往,十八学士也已经由原来的政治象征身份转变为文人士大夫。“十八学士”这一身份的转变,也使得在画面的布置由“庙堂”走向“野外”。

“琴棋书画”四格模式的十八学士图在画面布置上采用了“树下人物”的方式,这种形式的绘画在中国绘画史上很早就出现了,在汉代和魏晋时期的画像石、砖上也多有表现。我们最熟悉的当属出土于江苏南京西善桥南朝墓出土的南朝的《竹林七贤与荣启期》。按照蔡芯圩《唐代树下人物画像研究》一文的划分法,“十八学士图”可以划分到“树下高士”的行列。“以“树下高士”图来说,这样树下贤者的观念已经在唐代完全定型,因此日后宋元明清之绘画里经常出现这类“树下高士”的图像,以宋朝来说就有《听琴图》、《文会图》为最佳的实例”<sup>[11]</sup>。

刘松年和杜堇所画的《十八学士图》把唐代阎立本所确立的长卷拆分为“琴棋书画”四部分,在画面布置上也不再是简单的肖像画式的,继而变为“树下高士”的方式来表达。这两个变化让我们注意到两个新观念:一是透过“琴棋书画”格局,我们了解了“十八学士”身份的转变,也可以说是文人士大夫在社会政治上角色的转换,而这一转换是基于文官制度和取士原则的改变而改

变的;二是“树下高士”的画面布置是为“十八学士”的文人身份做了肯定,也让文人卸下了“政治角色”走向山林,游艺于琴棋书画之中。这是中国文人“达则兼济天下,穷则独善其身”理想化观念,通过《十八学士图》表现出来。

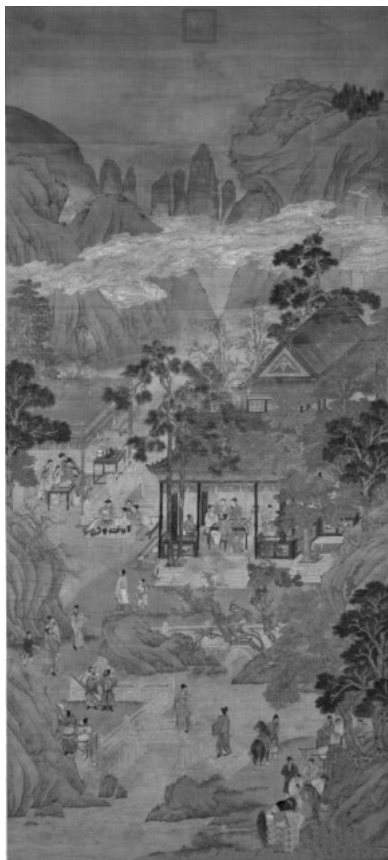
### (三)聚会式的十八学士图:闲隐生活的表达

另一种模式则是以通过描绘十八学士寄情于山水之间,画面更是以山水为主。这类图式在明代时期出现的比较多。现藏于台北故宫博物院仇英的《十八学士登瀛图轴》(图五)则属于这种。这幅作品描绘了十八学士集聚园林,文酒相会之景况,属青绿山水人物,青绿设色略觉鲜丽,作品虚堂卷幔,珍木垂檐,前临碧水,后拥云峦,状瀛洲之美。

这种样式的《十八学士图》在明代大行其道也并非出于偶然。在明确明代特殊的历史背景的情况下,我们发现了这样一个特殊的社会状况——士人阶层<sup>[12]</sup>的扩大。因为“社会经济的发达与印刷术的普及,使科举考试的参与者越来越多,上升管道因而相对地日趋狭窄,尤其到了明代中期以后,社会上逐渐出现一大批积滞在社会底层的士人。”<sup>[13]</sup>这种介于官与民之间的社会阶层,其特殊性就在于他们有上升为官的可能性却又长期停留在民的阶层。



图四 明 杜堇《贞观十八学士图屏》



图五 明 仇英《十八学士登瀛洲图轴》

处在这种身份的士人，“在中举当官之外，另外开辟出一条不一样的人生道路，并且为这种人生建立一套生命价值，这可以说已经是明清社会上一种具有普遍意义的社会性要求，亦即相对于仕宦的闲隐生活。”<sup>[14]</sup>这种与仕宦生活相对立的生活方式，让多数不能通过科举考试一跃而成为统治阶层的士人找到了对抗世俗世界，符合自身身份且带有一定理想的人生境界。“在个人人生的经营上，他们则可能逸出于科举制度所规范的人生前途，另外开展其社会活动的领域，横结出不同的社会关系、社会团体，以至构建出不同的社会价值……在这种生活态度的影响下，文人终于找到了一种适合自己的生活方式——文人结社。“文人结社既以明代为最盛，社团类型亦以明代为最备。”<sup>[15]</sup>在明代文人结社的各种类型中，“纯粹之诗社”和“怡老之会社”最符合仇英“十八学士图”中描述的情况。在人与人的互动关系上，城市中频繁的社交活动，已使个人得以跨越亲族、地域的界限，创造其社会关系，以致组织成许

多自愿性的社会团体<sup>[16]</sup>。文人结社让有着志同道合的文人之间连结成一个群体，使得文人多在山林之中集会，为“十八学士图”的转变提供了现实基础。《明诗纪事》中说：“结诗会在山中，亦以碧山名社，然止于就诸公之别墅，如二泉精舍、凤谷行寓、惠岩小筑，次第举会，盖亦慕修敬之风，而一寄意焉。”<sup>[17]</sup>文人结社行为作为具有深厚文化内涵的社会生活方式，对文人社会价值观念产生了重大的影响，也为《十八学士图》内涵的变更准备了广阔的社会意识和历史文化氛围。所以，我们在仇英的《十八学士登瀛图轴》中看到是群山环绕，亭台楼阁，文人聚会的场景。结社在明代的文人生活中是非常普遍的社会生活行为，这种社会行为意识反映到绘画上使得“画面”中出现的十八学士以一种文人结社的方式出现，这也是明代文人“流行心态”在绘画上的映照。

### 三、结 论

通过对《十八学士图》特定时期观念与模式的梳理，我们发现，《十八学士图》的每个转变都有着深刻的文化背景和社会背景。从唐代阎立本《秦府十八学士图》简单的肖像画式的样式，变为宋代“琴棋书画”四格样式，再变为明代聚会样式的《十八学士图》。画面十八学士的身份也由建国功臣变为文人士大夫再变为介于士与民的中间阶层，这可以说，《十八学士图》是时代文人的映照。这些变化深究到根源，是因为文官制度、取士原则和整个时代的文人心态的改变。

唐初门阀制度稍有瓦解，唐承隋制，为抵抗门阀制度加大科举取士的范围，使得越来越多的寒门士子有机会加入到官吏的选拔中来，所以，唐阎立本《秦府十八学士图》则体现了文人对于国家治理，建功立业的向往。在宋代的《十八学士图》的创作中，因为宋取士的范围更加扩大，而且两宋时期文化与艺术异常发达，使得文人参政的热情消退，政治生活不再是文人的唯一，文人们更加关注的是自身的个人闲暇生活。于是刘松年的《十八学士图》则演变为“琴棋书画”样式用以表现文人的闲暇生活。聚会式的《十八学士图》则是因为“士人阶层”的扩大，在他们还未中举当官

(下转 71 页)

述的宣传,特别是与大众传媒的合作,从较深层次阐释了“微笑彩俑——汉景帝的地下王国”特展的内涵,引发了观众观展的兴趣、热情与愿望,一时间形成了龙城(常州的别称)“人人说彩俑,个个谈盛汉”的盛况。值得一提的是除了移动电视和手机短信付了极少的费用外,其他媒体都是无偿和博物馆进行合作,这也是常州博物馆在展览宣传上的重大突破。从中我们不难看出博物馆的宣传工作不能仅仅依靠某一媒体的单兵作战,必须根据报纸、电视、网络等大众传媒的各自特色,充分融合各种媒体的优势,组成“联合舰队”,相互作用,相互影响,进行全方位、立体式的宣传,这样的宣传层次才能更高,效果才会更好。

长时间免费开放后,中小博物馆要想改变观众量偏少,吸引观众(特别是本地观众),举办各种高水平的临时展览是最佳法宝。博物馆管理者如果把每一次临时展览都作为一个完整的产品加以考量,在展览策划前期让报纸、电视等大众传媒提前介入,就展览的内容、形式、宣传方式等与相关专家、媒体、大众代表等进行沟通,再根据不同媒体的行业特点,引导、激发出不同的关注

点,让策划的每一次展览通过大众传媒的渲染都能转化为一场全民参与的“地方文化盛宴”。这样就不但能吸引观众走进博物馆、了解展览,使展览达到更好的效果,而且能让博物馆从传统意识上“文物保管员”转变到“文化信息传播者”的角色上来。博物馆就能更好地贴近大众、服务大众,使国家文化惠民政策的公益性彰显到最大。这一方面常州博物馆与大众传媒的合作做了一次有益的尝试,值得中小博物馆借鉴。

#### 参考文献

1. 马自树《关于博物馆社会服务问题》,《中国博物馆》2006年第2期,第42页。
2. 吕睿《传媒时代博物馆的信息传播研究》,重庆大学2010年硕士学位论文,第17页、第44页。
3. 江苏省博物馆学会《区域特色与中小型博物馆》,文物出版社,江苏省博物馆学会2010学术年会论文集,第68页。
4. 陆建松《博物馆对外宣传中的公共关系》,《中国博物馆》1997年第1期,第61~67页。

(作者系常州博物馆开放部主任、副研究馆员)

(上接 64 页)

之前抑或致仕期间,他们选择了一种与仕宦生活完全不同的“闲隐生活”,聚会样式的《十八学士图》就是这种生活的体现。

[1]《旧唐书·褚亮传》。

[2] 何志明、潘运告《唐五代画论》,长沙:湖南美术出版社,233页。

[3]《中国书画全书》,366页。

[4] 周积寅《中国画论辑要》,南京:江苏美术出版社,70页。

[5]《中国书画全书》,610页。

[6] 张华所作的《女史箴》与(传)顾恺之的《女史箴图》二者之间可以很好地说明图画的内容来自于历史文本。

[7] [8]同[4],67页。

[9] 马茂军、张海沙《困境与超越——宋代文人心态史》,石家庄:河北教育出版社,3~4页。

[10] 现藏于台北故宫博物院有一幅传为刘松年的《十八学士图》,但是与《红豆树馆书画记》中所描述的又有所不同,台北的《十八学士图》是将十八学士分为四组,每组四五人,或抚琴,或观书,或读画,或对弈。

[11] 蔡芯圩《唐代树下人物画像研究》,台湾师范大学。

[12] 这里所说的士人阶层是指没有当官的士人,主要以生员身份的人为主,他们是明代社会的中间分子。

[13] 王鸿泰《明末清初的士人与文人文化》,1页。

[14] 同[13],8页。

[15] 郭英德《中国古代文人集团与文学风貌》,北京:北京师范大学出版社,155页。

[16] 谢国桢《明清之际党社运动考》,北京:中华书局,1982年。

[17] 转引自郭英德《中国古代文人集团与文学风貌》,北京:北京师范大学出版社,160页。

(作者系湖南工业大学包装设计艺术学院硕士研究生)