

# 元代斋室别号图卷发展与流变\*

江秋萌

**内容提要** 图写斋室与别号是元代开始盛行的一类画题，对后世影响深远，但作为该画题的产生、成型阶段，学界对其尚未有全面研究。本文通过对文献与存世画作的梳理，厘清了斋室别号图的起源和发展，指出斋室别号图在元代不同阶段的特点：该类图卷并非元末才兴起，而是元代前期已有发展，受众广泛；元代中后期，集合记序颂咏与篆书大字的斋室图长卷成型，构图上呈现出稳定的程式；元后期画作亦见变体，形成以山水画加配文字的斋室图。

**关键词** 元代 斋室图 别号图 画面 形制

## 一 解题与研究回顾

表现隐居的“书斋山水”在元代绘画中成为主流，其中存在更加特殊的一类画作，即斋室图与别号图<sup>①</sup>。这类画作描绘特定的居室，画心前多有篆书斋名，后附长篇题跋、记序文字，画作与文字均以斋室为中心，形成特定程式，故可称为“斋室图”；与之类似的“别号图”，即以受画人字号为题而创作的画作。斋室图与广义表现隐居的画作有区别，例如王蒙《夏日山居图》轴，难以确指画中山居者是否为受画人，再如倪瓒《渔庄秋霁图》轴，图题来自画家题款“戏写于王云浦渔庄”，渔庄只是作画地点，画中表现未必是渔庄景色。因而这些画作均不纳入狭义斋室图中考虑。另一方面，由于斋名往往亦是主人之号，斋室图与别号图作画的意图、表现方式、形制与使用均十分类似，故本文将斋室图和别号图划归为一类画作，一同讨论，行文中有时一并称为斋室别号图。由于元代斋室别号画作以手卷为多，且形制独特，本文选取此部分画作作为研究对象，立轴作品拟另付他文。

元代的斋室图此前已受到学者的关注，研究成果集中于元末画家的作品，如邱士华认为王蒙《芝兰室图》结合斋室与雅集，为“雅集型斋室图”<sup>②</sup>；江文苇(David Sensabaugh)研究元末画家赵原(本名元)时注意到顾瑛为“玉山佳处”绘制的系列画作，均于引首处篆书题写斋名并采取相近布局，且对明代苏州画家

\* 本文为中央高校基本科研业务费四川大学专职博士后研发基金项目“元代题跋研究”(项目编号: skbsh2023-13)的阶段性成果。

① 关于元代“书斋山水”的讨论，见何惠鉴《元代文人画序说》，载[日]古原宏伸、铃木敬编《文人画粹编·中国篇3·黄公望·倪瓒·王蒙·吴镇》，东京：中央公论社，1979年，第110—130页。

② 邱士华《王蒙〈芝兰室图〉研究》，《故宫学术季刊》2005年第22卷第4期，第61—82页。

有重要的影响<sup>41</sup>。

至于别号图，国内最早关于斋室别号图的研究是刘九庵先生《吴门画家之别号图及其鉴别举例》<sup>42</sup>。文章列举、考辨数件明代别号图，限于资料，此文尚以明初为谢缙所作《深翠轩图》为较早的别号图，并以洪武时期为别号图肇始阶段。明代别号图研究个案成果丰富，而对元代状况的研究还不深入，多以元末为其开端<sup>43</sup>。惟葛兰佩(Anne Clapp)在研究纪念性画作的专著中同时涉及了表现文人隐居之处的画作与别号画，并认为最早的别号图来自赵孟頫<sup>44</sup>。

元代政治文化状况为斋室别号图的发展提供了背景。元代入仕最重“根脚”(即家世背景)，“武官端赖世袭，文职则以荫补为主，制举、保举为辅”<sup>45</sup>。元朝始无科举，自延祐二年(1315)恢复后又曾中断，终元一代取士仅1139人，其中南人仅占四分之一，约284人，在南方庞大的人口基数之下可谓机会渺茫<sup>46</sup>。充任胥吏、出任儒学教官是主要的出路，但升转缓慢，且受制于南人身份，难以进入政治核心<sup>47</sup>。在此情形之下，士人挟艺四方延誉，游学京师，以求获高官赏识、猎取官职，于元代十分普遍<sup>48</sup>。因而对南北士人而言，声誉就格外重要。据陈雯怡研究，多人题咏酬唱而成的诗卷即为元人积累、记录声誉的方式之一<sup>49</sup>。斋室与别号是各色诗卷中的重要主题之一，其以画作表现主人放旷山水的形象，以记序文字释义斋名、别号，再由诸人酬唱合作，从而形塑主人面目；同时求画与求书的过程，亦是人际网络扩展的过程。另一方面，由于游学、游士之风盛行，也使士人异地离乡的情况大增，斋室图之景色便可纾解思乡、思亲、思隐的心情，成为异地游子可以随身携带的移动斋室。在此情形下，斋室别号图在元代日渐流行，受众多样。那么元代斋室、别号图卷在画作本身以及长卷形制两方面，元初情形如何，经历了怎样的发展历程？是否由赵孟頫及其交游圈而起？本文将这类画作从元代书斋山水的广泛定义中抽离出来，作为一种特定的功能性的绘画，观察其兴起与流行。

---

〈1〉 David Sensabaugh, “Chao Yuan and Late Yuan-Early Ming Painting,” Princeton University, PhD dissertation, 1990.

〈2〉 刘九庵《吴门画家之别号图及鉴别举例》，《故宫博物院院刊》1990年第3期，第54—61页。

〈3〉 提到元代别号图的案例，如任颖颖《论仇英绘画的文人趣味——兼论明中期后职业画家与文人画家的合流趋势》，《美苑》2007年第4期，第71—75页。

〈4〉 Anne Clapp, *Commemorative Landscape Painting in China*. N.J.: Princeton University Press, 2012.

〈5〉 萧启庆《元代的儒户：儒士地位演进史上的一章》，载氏著《内北国而外中国：蒙元史研究》，中华书局，2007年，第371—414页。

〈6〉 萧启庆《元朝科举与江南士大夫之延续》，载氏著《元代的族群文化与科举》，台北：联经出版事业股份有限公司，2008年，第155页。还可参见桂栖鹏《元代进士研究》，兰州大学出版社，2001年。

〈7〉 关于统治阶层的构成、士人的政治地位，可参看王明荪《元代的士人与政治》，台北：台湾学生书局，1992年。

〈8〉 元代游士之风参看丁昆健《从仕宦途径看元代的游士之风》，载萧启庆、许守泯编《蒙元的历史与文化：蒙元史学术研讨会论文集》下册，台北：台湾学生书局，2001年，第635—653页；申万里《游京师——元大都的江南儒士群体》，载氏著《理想、尊严与生存挣扎：元代江南士人与社会综合研究》，中华书局，第77—117页。

〈9〉 陈雯怡《由“诗卷”到“总集”——元代士人交游的文化表现》，《台大历史学报》第58期(2016年12月)，第46—104页。

## 二 初兴——元代早期名公与隐者的斋室别号图

元代初期是斋室别号图的“初兴期”，但囿于存世画作缺乏，本文对这一时期主要利用文献加以探究。

### （一）至元年间的斋室别号图举隅

赵澄是一位已湮灭于画史的画家，凭借王恽《西溪赵君画隐小序》一文留名。赵澄字子玉，柳城（今辽宁朝阳）人，其父曾从木华黎征河朔，终于定武漕使，赵澄则任中山三司史长达三十余年。据载，赵澄家藏一幅李成山水，又得一位沈姓画师指授，后游太行观览岩岫烟云，成就画艺，“其寄兴云霞，放情林壑，有淡墨写出无声诗之誉”<sup>1</sup>。可知其绘画继承北方山水传统，学习李成惜墨风格。

王恽《小序》记载赵澄曾为其临摹金代名家杨邦基《绿野探梅图》，又分别以廉相（希宪）、董承旨（文用）和王恽别号为题，画《廉泉》《野庄》《秋涧》，作品“景气萧爽，云烟清润，笔简而意足”，形制近于短幅横披，如郭熙《树色平远图》，非大幅巨制。三位受画人均均为元初高官，王恽别号“秋涧”的含义则可见他自作《秋涧记》，以太行山中秋日溪涧奔涌景象寄寓了他的人格追求<sup>2</sup>。董文用字彦才，出身“汉人世侯”藁城董氏，历仕兵部尚书，礼部尚书，翰林、集贤二院学士等职，“野庄”之号取于至元十六年（1279）隐居藁城时<sup>3</sup>。

尤应注意的是廉希宪，字善甫，畏兀人，出身元代名门望族高昌廉氏，为世祖藩邸近臣。廉希宪自幼在汉地长大，曾长居中山（今属河北定县），因此赵澄或有机会与之相识<sup>4</sup>。“廉泉”之号出自1254年忽必烈自大理班师后，廉希宪留京兆（今西安），在樊川少陵原建造读书堂，其别号与画作也可侧面印证希宪是最早“华化”的色目人之一<sup>5</sup>，同时说明斋室别号图之作不仅限于江南汉族文人。斋室营建与作图赋诗成为廉氏家族传统，刘岳申《读书岩记》记载希宪第六子廉惇继承父志，购书增益“读书堂”，后改称“读书岩”，并有“集贤侍讲学士商君琦为之图，中朝士大夫各为文字”<sup>6</sup>。商琦之父商挺曾与廉希宪一同任官京兆，为希宪之副，因此两家早已相识。按刘岳申所记，商琦画《读书岩图》时，任集贤侍讲学士，可推算作画时间在1312—1317之间<sup>7</sup>。商琦作图、朝臣赋诗，对外可以进一步塑造其好读书的文人世家形象，对内则可达到“昭示子孙永永无斁”的目的。此外，廉氏在大都营造之廉园名亦甚重，其中有

① (元)王恽《西溪赵君画隐小序》，载李修生主编《全元文》第6册，江苏古籍出版社，1999年，第212页。

② (元)王恽《秋涧记》，前揭李修生主编《全元文》第6册，第109页。

③ (元)虞集《翰林学士承旨董公行状》，载(元)苏天爵编《元文类》，商务印书馆，1958年，第707页。

④ 《元史》，中华书局，1976年，第3085—3098页。

⑤ 参见萧启庆《九州四海风雅同——元代多族士人圈的形成与发展》，“中央”研究院、联经出版事业股份有限公司，2012年，第23页。

⑥ (元)刘岳申《读书岩记》，前揭李修生主编《全元文》第21册，第518页。

⑦ 按《元史》，商琦“皇庆元年授集贤侍讲学士，延祐四年升侍读官，通奉大夫”。

【图一】元赵孟頫《水村图》卷  
故宫博物院藏



万柳堂、清露堂、遗音堂等建筑，是主人与名士宴饮之所，赵孟頫曾参与延祐初的万柳堂雅集<sup>①</sup>。台北故宫博物院今藏一件传为赵孟頫所作《万柳堂图》，然是后世伪作。廉氏家族成员多次参与斋室、别号图绘制，显示出斋室别号图制作的另一个维度，即“华化”的过程。

回到赵澄之作，由于王恽记述其画“尝为廉右相、董承旨即仆作……”当是为画主人作，而非单纯引名臣事迹为题而已。从语句行文看来，受画人应均在世，由于廉希宪1280年下世，可知作画时间应即1279年左右，要早于赵孟頫《水村图》等，可见元初已经有别号图传统。

## （二）赵孟頫及元早期的斋室别号图创作

赵孟頫无疑是元初书画史上最具有代表性亦最有影响力的人物，他一生宦游南北，书画活动也随之开展。赵孟頫创作的斋室别号图中有画于江南地区酬赠友人之作，也有游走大都时高官之间应酬往来之作，涵盖不同的受画人身份，可作为典型反映元初斋室别号图在南北之兴起。

赵孟頫所绘斋室别号图中可信的存世之作仅有《水村图》〔图一〕，亦是元代现存最早的一幅别号图，酬赠对象为赵孟頫江南交游圈中的文人钱重鼎，重鼎字德钧，通州人（今属江苏南通），后移居苏州。钱氏别号水村隐者，因而请人以此号为题作图，不仅赵孟頫，李衍、方子玄亦有同题创作<sup>②</sup>。赵孟頫《水村图》绘于大德六年（1302），此时钱重鼎客居陆行直家，并无实际隐所，因而图中江乡仅为“水村”意象，直到十二年后，钱氏才在陆行直帮助下筑居分湖，恰巧景色与画作极类。此后钱重鼎将所书《依绿轩记》与《水村隐居记》裱入《水村图》卷中，显示画作已成轩之写照。

除《水村图》外，文献中赵孟頫还为鲜于枢画过别号图《西溪图》、斋室图《委顺庵图》。赵孟頫和鲜于枢相识于二十余岁，气味相投，谈谐议论，共赏奇文，二人又都有收藏癖好，结为密友。鲜于枢在钱塘之西筑室居住，时人称之西溪子、西溪翁等，赵孟頫为他画别号《西溪图》并题诗，诗保留在《松雪斋

① 万柳堂主人为廉野云，他是廉氏家族中的哪一位，学者多有考证。尚衍斌认为是廉希愿，布鲁海牙第六子，见尚衍斌《元代高昌廉氏家族研究》，《中国边疆民族研究》第10辑，2016年，第21—69页。

② 对作为斋室别号图的《水村图》之讨论，参见江秋萌《皆归锦囊：元代斋室书画的艺文互动与物质呈现》，《文艺研究》2023年第5期，第128—143页。

集》中<sup>11</sup>：

山林忽然在我眼，揽袂欲游嗟已远。长松谡谡含苍烟，平川茫茫际曾岫。  
大梁繁华天下稀，走马斗鸡夜忘归。君独胡为甘寂寞，坐对山水娱清晖。  
西溪先生奇崛士，正可着之岩石里。数间茅屋破不修，中有神光发奇字。  
绿苹齐叶白芷生，送君江南空复情。相思万里不可见，时对此图双眼明。

诗中赵、鲜“相思万里不可见”，二人分隔两地，通过诗画传情。赵孟頫自1287年被程钜夫推荐到京，至1295年之间大部分时间在大都和山东任官，之后直到1301年鲜于枢过世，赵孟頫多在南方，因此这件《西溪图》可推测作于1287至1295年之间。这段时间鲜于枢仕途不畅，于丁亥（1287）被选为三司掾，次年赴浙西道提刑按察司，不久之后他挂印回杭，营建困学斋隐居其中<sup>12</sup>。

从诗句可以推测，赵孟頫在《西溪图》使用顾恺之画谢鲲“此子宜置丘壑中”的典故，将他心目中奇崛不群的鲜于枢画入长松、平川、岩石、破屋的景色中，一方面匹配鲜于枢的豪迈，另一方面又对鲜于枢西湖畔寂寞斋居的际遇表示理解。《幼舆丘壑图》被认为是赵孟頫早年真迹，同样运用谢鲲典故，将人物置于青绿山水中。《西溪图》中或使用类似手法。但可明确的是，《西溪图》中画出了“破屋”，西溪不仅是对鲜于枢的称呼，也是其住地，因而画中屋宇或也是鲜于枢所居困学斋的写照。

《委顺庵图》亦仅存于著录当中，其特别之处在于鲜于枢实际并未修建该建筑，“委顺庵”仅存于别号与纸面上。虽然图已不存，但据鲜于枢诗跋可想象画面<sup>13</sup>：

孤松秀崇冈，闲云媚遥岑。岩华动生意，石泉鸣清音。  
拏舟渡绝壑，结茆并云林。床头散绡帙，膝上横素琴。

松树、遥岑、泉石、结茆，并配上横琴的士人，意象、画面内容与元中后期的斋室别号图相近。明人程南云题跋中说：“此卷人物尤小，面貌如生，神而且逸，更为超轶。”人物较小，融于景物，这也成为后来斋室图的一个特点。

文献中另有赵孟頫画《秋江》《秋谷》图，可视为其在朝臣中以画艺唱和之例。两图作于延祐年间，分别赠给当时的平章政事李孟（号“秋江”）与布衣黄一清（号“秋谷”）。李孟以二人别号写下诗句“君钓秋江月，我耕秋谷云”，成为朝臣赋诗唱咏对象。据黄溍《秋江黄君墓志铭》“内翰赵文敏公，既写以为图”，可知赵孟頫为之作图，与《松雪斋集》所收《黄清夫秋江钓月图》诗相映证，无疑可视为别号图之例<sup>14</sup>。

此一时期其他著名画家也有创作斋室别号图的记载，如高克恭为仇远作别号《山村图》，现有摹本

11 (元)赵孟頫《题西溪图赠鲜于伯几》，《松雪斋集》，中国书店，1991年，第14页。

12 (元)戴表元《困学斋记》，前揭李修生主编《全元文》第12册，第316页。

13 (明)张丑《真迹目录》卷一，卢辅圣主编《中国书画全书·四》，上海书画出版社，1992年，第385页。

14 (元)黄溍《秋江黄君墓志铭》，前揭李修生主编《全元文》第30册，第315页。

〔图二〕元高克恭(传)《山村图》卷  
上海博物馆藏



〔图二〕存世<sup>43</sup>；李衍为韩仲文(生卒不详)作斋室《竹坡图》等<sup>42</sup>。

综合以上案例，虽难勾勒整个元初斋室别号图流行的面貌，但仍可发现早在至元年间就已有别号图创作，受画人涵盖高官与隐士。其中北人多高门世家，如廉氏家族为较早吸收汉族文化的色目精英，李孟为仁宗潜邸旧人；在南方以杭州为中心的文人圈中同样出现了这类画作，钱重鼎、仇远当时都是隐居文人，鲜于枢沉居下僚。画家亦包括名公与低层画师，赵孟頫是其中重要的画家，但未必是中心人物。

斋室别号图在元初初兴之时，尚未形成固定图式。高克恭《山村图》现存有故宫博物院和上海博物馆两本，一般认为均是摹本<sup>43</sup>。两本画面内容一致，虽然艺术水平不高，但可能保留有原本特征。高克恭将前景的坡岸和高耸的山峦置于画面中间，而把水面和屋舍分置在左右两边，形成类似于主峰堂堂的构图；而赵孟頫《水村图》中许多元素援引自董源，由于目的是图解“水村”意境，因此没有元中期画作中常见的清晰的斋室形象，只有三座村舍散落在沙渚与稀树之间。两画各出机杼，分别侧重“山村”与“水村”的不同特征。

另一方面，斋室别号长卷中画作与诗文结合的形式在此阶段亦具雏形。前文所述黄一清自京还乡后，向乡贤陈栎出示长卷求作序文，文中提到诗文巨帙与《秋江钓月》《秋谷耕云》二图，或许图与诗文已裱于一卷<sup>44</sup>。再如《水村图》后有钱重鼎书《水村图赋》并多人题跋，多年以后钱氏又书《水村隐居记》《依绿轩记》于后，显现出画作与文章、题诗开始结合，惟此时诗画卷的形式尚不稳定。

### （三）成熟——元代中后期斋室别号图模式形成

元代中后期开始留下包括引首篆书、卷后诗文的完整斋室别号图实物，可以据此分析诗画卷形式和

〈1〉 画卷全貌可见(明)张丑《清河书画舫》，前揭卢辅圣主编《中国书画全书·四》，第341页。

〈2〉 (元)戴表元《竹坡图赋》，前揭李修生主编《全元文》第12册，第7页。

〈3〉 两件作品具体考证，可参考刘翟《高克恭〈山村隐居图〉及其相关问题研究》，中国美术学院硕士学位论文，2020年。

〈4〉 (元)陈栎《赠黄秋江序》，前揭李修生主编《全元文》第18册，第85页。

〔图三〕元张渥《竹西草堂图》卷  
辽宁省博物馆藏



画面内容。以张渥《竹西草堂图》〔图三〕为例。受画人杨谦居松江浦东张溪，为当地世族，其斋匾曰“竹西”，他也以此为别号，广邀诗文成卷并请人为之作画。卷前有赵雍篆书“竹西”，同纸画竹一竿，并题七言诗一首；画心左上杨瑀小楷题诗一首；卷后有杨维桢书《竹西志》一篇，张雨、邵衷、马琬、赵楠、钱惟善、陶宗仪跋。杨维桢1349年由平江到松江吕良佐在璜溪开办的私塾讲学，并于此年造访杨氏，留下《不碍云山楼记》，本卷中的《竹西志》很可能作于同时<sup>〔1〕</sup>。赵楠留下的长跋中说：“乙未(1355)春，余来浦东张溪……一日，出示手轴展观，友人杨廉夫作三辩以志之，奇甚……贞期写作图画看……”说明至少在1355年前，卷中已有张渥画与杨维桢跋。但赵楠未提及赵雍篆书，可推测赵雍一纸可能完成于后。篆书之后同纸还画竹一枝、题诗一首，或为杨谦请赵雍题匾并为斋室作诗，赵雍便书于一纸寄去，因此两段原应分属于“引首”和“题跋”，惟主人杨谦并未将之截断。

《竹西草堂图》为斜对角一河两岸式构图，前景以石块稍稍遮挡文人斋室，矮榻上所坐文士即主人形象，屋前后有长松两株；阔水对岸为竹林成片，向远处延伸。据造访其地的赵楠题跋称，竹西草堂“植竹数百竿于西林，结亭苍翠间，匾曰竹西，因以为号焉”，马琬诗“杨子宅前好修竹”，则竹西草堂本应在竹林中，在画上却被表现成建筑在西，竹在东岸，说明并非按实景图写。主人一手拄地、两腿交叠的悠闲姿态，也可见于前代名作如《草堂十志图》“云锦淙”一景〔图四〕，但对照《杨竹西小像》可见杨谦的长髯得以忠实保留。画作不论布景还是人物均在一般构图之上再增以具体特征，此种构图模式将于后文再作分析。

杨谦为当地富家，杨维桢称其“稍为园池亭榭以自娱”<sup>〔2〕</sup>，而尤以不碍云山楼著名。《竹西草堂图》仅集中于竹西一斋，山水布景较为程式化，但摒除了富丽园林，专图写竹林与草堂于开阔山水之间。结

〔1〕 (元)杨维桢《桂隐记》：“至正九年初，余赴璜溪吕氏之宾塾。”前揭李修生主编《全元文》第41册，第436页。

〔2〕 (元)杨维桢《不碍云山楼记》，前揭李修生主编《全元文》第41册，第484—485页。

〔图四:1〕元张渥《竹西草堂图》中主人形象



〔图四:2〕唐卢鸿(传)《草堂十志图》“云锦淙”人物形象



合卷后《竹西志》及诗赋，相较于《杨竹西小像》概括地颂扬其隐士身份，本卷更可凸显杨谦特定的人格侧面，即独嗜修竹及竹所代表的高标贞雅的幽人君子形象。

#### （四）图式与形制

1340年代开始，布局与《竹

西草堂图》卷相似的画作有多件存世，例如王渊、朱德润《良常草堂图》卷(约1340年)、郑禧《聚芳亭图》卷〔约1353年，图五〕，姚廷美《有余闲图》卷(1360年，美国克利夫兰艺术博物馆藏)，朱德润《秀野轩图》卷〔1364年，图六〕，倪瓒《安处斋图》卷(台北故宫博物院藏)等。这批画作呈现出一致的图式，斋室被放置在前景的一角，简易的屋宇覆以茅草，屋内布置简单，可见一块未作画的素屏，主人或坐书桌前，或在屋外以闲适姿态看向山水，另一面是广阔江面，形成对角或一河两岸式构图。

对于斋室别号图的一般构图模式，高居翰认为：“这些画同样应该被看出是属于功能型的，它们的风格应该被理解为与隐逸类型画的要求相一致的；是遵循一种固定图式的，而不仅只是一系列艺术家独立的发明。”<sup>〔1〕</sup>可从两方面理解这一构图。首先斋室别号图多作一河两岸及对角式结构，一河两岸在元代其他山水中也十分流行，首开风尚的典型即赵孟頫《双松平远图》，省减烟云效果，使景物成为易于组合移动的符号性元素，影响有元一代的画家<sup>〔2〕</sup>。而其《水村图》正如石守谦的观察，画作前景为杂树数株，遥望远山，如取消中景苍茫的水村洲渚，则可视为一河两岸构图<sup>〔3〕</sup>，或为之后斋室图引以为范。

其次，如第二节所述，元代中后期斋室别号图与《水村图》不同之处在于后者并无清晰的斋室形象，而前者多将主人与书斋置于醒目前景。从图像上来看，这一特征或与南宋山水册页有所关联。南宋流行表现斋馆亭台的山水小品，如传夏珪《湖畔幽居图》〔图七〕、《雪堂客话图》〔图八〕、传赵伯驹《风檐展卷图》(台北故宫博物院藏)、传萧照《柳堂读书图》〔图九〕等，多作前景建筑、中景烟水迷茫、遥眺远山之三段，其中文人读书闲坐、赏阅风景等活动成为画面重心。若比较《竹西草堂图》《柳堂读书图》二图，可见前景俱有倾斜的土坡与植被、高树，书斋选取侧面视角，主人面向轩外水面。不同之处则在于手卷较团扇在横向空间上更为充裕，因而构图更为舒展，水景扩大。南宋斋居山水小品中突出斋室的特点为元代画家借鉴，并结合一河两岸构图，成为表现斋室别号的通行之法，画家只需根据斋名意象与主人需求添加特

〔1〕 高居翰《中国绘画史三题》，载氏著《风格与观念：高居翰中国绘画史文集》，中国美术学院出版社，2011年，第43—64页。

〔2〕 参见卢慧纹《由〈重江叠嶂图〉卷谈赵孟頫对北宋平远山水的继承与创新》，《故宫博物院院刊》2018年第6期，第79—98页。

〔3〕 石守谦《山鸣谷应：中国山水画和观众的历史》，上海书画出版社，2019年，第120页。

〔图五〕元郑禧《聚芳亭图》卷

台北故宫博物院藏  
采自台北故宫博物院官网Open Data专区



〔图六〕元朱德润《秀野轩图》卷

故宫博物院藏



征景物，即能迅速完成画作。

上述诸作在形制上亦相当一致，受画人着意于收集画作、篆书题写之斋名、为斋室而作的序文记赋等各类诗文，并将其裱于一卷，形成图文相佐的特殊制作<sup>〔1〕</sup>。全卷重心并不在画，而在斋室和主人，如前考《竹西草堂图》，卷后同时人题咏中仅有赵橹提到张渥之画，诸人皆以诗赋阐发“竹西”之意。完成于1370年左右的《闲止斋图》卷〔图十〕，则集中体现了受画人对全卷的统筹，以及时人对此类诗画卷创制

〔1〕 关于斋室手卷中各部分的意涵与使用，详见前揭江秋萌《皆归锦囊：元代斋室书画的艺术互动与物质呈现》。

〔图七〕宋夏珪(传)《湖畔幽居图》页

日本大阪市立美术馆藏  
采自浙江大学古代书画研究中心编《宋画全集》第7卷第2册,浙江大学出版社,  
2012年,第73页



〔图八〕宋夏珪《雪堂客话图》页

故宫博物院藏



〔图九〕宋萧照(传)《柳堂读书图》页

故宫博物院藏



流程的熟稔。闲止斋主人为元末吴彦能,卷中画  
作由吴致中完成,前有孙杰所书“闲止斋”大字,  
画后还有唐桂芳所书《闲止斋记》与十三段元人  
诗文。卷中可以看到吴彦能的精心布置:引首  
部位的篆书斋名和《闲止斋图》在同一张纸上,并  
且用墨线框出画心范围,大小幅面恰好合适,这  
说明篆书匾额与画作的位置都由主人事先计划,  
预留好纸张,再请画家与书家落笔。卷后诗文亦  
有安排,唐桂芳的记文单独书于一纸,之后数段  
题跋分写于五纸,除第五纸仅书一跋、纸幅较短  
之外,包括引首画心、记文在内的七段纸长度大  
致相当,纸色一致,极可能是斋主吴彦能事先预

备。可见元末明初时,如何制作一卷斋室诗画卷已为人熟知。尽管此卷主人身份并不显赫,他仍希望打  
造一件让自己的斋室播名更广、留存更久远的诗画卷。

### 三 变体：转换画作

当然,上述斋室别号图卷既定模式并非必须遵守的规范,偶有以山水斋室之外的画作来配图个  
例,可由画上题诗辨认。故宫博物院藏顾安为刘易所作《风雨竹图》卷〔图十一〕,画斜竹一枝,墨色湿

〔图十〕元吴致中《闲止斋图》卷 故宫博物院藏



〔图十一〕元顾安《风雨竹图》卷 故宫博物院藏



润，浓淡对比强烈，重在表现雨中之竹的淋漓欲滴。但与一般竹画不同的是，同卷纸上在竹之前有郑元祐、王谦二人题诗，郑元祐题“为爱刘郎梅雪斋，纤埃不动始澄怀”诗一首，内容与竹无涉，更像为受画人刘易的“梅雪斋”而作<sup>〔1〕</sup>。王谦题诗亦然：“秋窗久不葺，碧纸已云腐。忽来猛雨莫容遮，扑耳风如挝湿鼓。刘子意独殊，第阅纵横书。纵然四壁有跳鱼，此心自若华屋居，明朝补治当胜初。”诗文形容破败屋室忽然迎来猛烈骤雨，而刘易处变不惊，安然读书，所咏实为刘易另一斋名“破窗风雨”。

雨竹画于两首诗作之后，自王谦诗作末行的下方起笔，特意避让文字，从位置关系看来应是有诗，后有竹；否则若先作画，就会在纸张前段留下大段空白，并不合理。据顾安自题作画时情景（刘易）自雪川持此卷远访，俾余写竹，“此卷”或为已经有题诗的诗卷。以上两诗主题分别为刘易两个斋名，而特请顾安画风雨竹，一方面因为顾安之竹当时颇有名气，另一方面或是用竹象征受画人的清刚气

〔1〕 刘易另有一斋名为“兰雪”，不知此处郑元祐是否误作“梅雪”。

节，并配合“破窗风雨”中的风雨之意。由此可见手卷的性质，即收集与斋室相关的图文，亦说明为斋室卷配图时有一定的随意性，并无绝对规则，不过综观元代仍以山水画为主。

斋室画甚至不一定是专为斋室而作，而可由一般山水画通过加配文字转换而成。钱选《浮玉山居图》（上海博物馆藏）是图绘画家本人隐居之所还是赠予他人，学界尚有争论<sup>41</sup>，但仇远题跋揭示出此画早期受画人与当时画作的另一重“身份”：

锦城方天瑞，玄英先生后人。得《白云山居图》，仿佛桐庐山中隐所。钱舜举真迹，别是一种风致，漫系以诗。山村老人，仇远。

翼翼山千朵，萧萧屋数间。石崖不可渡，门径几曾关。

绿树经秋在，白云终日闲。依稀镜湖曲，西岛水回环。

延祐四年（1317）九日书于杭城北桥。

仇远称此图为《白云山居图》，此时画作被方天瑞收藏，方氏居锦城（今属浙江省临安市），是唐代诗人玄英先生方干后人，方干为桐庐人，因此仇远次句形容画面类似方干隐居的桐庐景色，以呼应方天瑞家世。而仇远特意点明此画为“钱舜举真迹”，语气不似直接得自钱选手中，结合钱选自题“右题余自画《山居图》”，推测钱选作画时可能并非为了赠送给方氏。据汤炳龙在《保母帖》后的题跋可略知方天瑞其人<sup>42</sup>：

予三十年前草窗家观此帖，当时欲题数语，匆匆未暇也。今解后白云山中人，又见之于是，弁阳翁已捐馆久矣。乃知天地间法书名画，自有神物护持，非其人不与。天瑞，天目闲气人物，玄英先生后人。世为锦城巨家，自号义斋，家有白云书房，江风山月吟窗，诸老品题咸在焉。其风流儒雅若此，故应得之也。于是喜而为书此诗云。延祐己未重午日，北邙老民汤炳龙书于保和读易斋，时年七十有九。

此外牟献也为方天瑞作过《义斋记》一文<sup>43</sup>，综合可知方天瑞为临安世家，号义斋，家富收藏，曾得到原属周密的《保母帖》，并且家有“白云书房”，可与《浮玉山居图》画心左下“白云方氏”印章吻合。仇远称画为《白云山居图》，从而将钱选画作“转化”为方氏书屋的图像。此后画作流出，1348年被张雨在一家书肆

<sup>41</sup> 如谈晟广认为此图受画人为贾似道，见谈生广《贾似道的艺术收藏和钱选的风格来源》，《南京艺术学院学报（美术与设计版）》2010年第3期，第71—79页。

<sup>42</sup> （宋）叶绍翁《四朝闻见录》附录，“中央”研究院历史语言研究所汉籍电子文献资料库：<http://hanchi.ihp.sinica.edu.tw/ihp/hanji.htm>，检索日期2021年10月4日。为方天瑞题跋者除仇远外，还有冯子振、白斑。此《保母帖》现藏故宫博物院，但杜与可后的题跋今已不见于帖后。

<sup>43</sup> （宋）牟献《义斋记》，曾枣庄、刘琳主编《全宋文》第355册，上海辞书出版社，2006年，第382—383页。

访得，为张雨题跋之人便不再将其看作桐庐景色，如黄公望跋“此卷盖其自写山居”<sup>1</sup>。

这种将所藏山水画转换作自家斋室图的做法，在元代后期斋室图风行后更为常见和成熟。钱选《山居图》卷〔图十二〕尤其典型。此图为纸本青绿，画后有钱选自题五言诗，表达了其幽居的寂静与孤独。画后题跋累累，却非为钱选、甚至不全为此画而作。

卷后首篇文字为俞贞木所书《山居记》，记述得画始末：

居水村而慕山林者，往往厌尘喧而乐幽僻，岂以山林为深静，而喧嚣之所不到乎！此古之幽人清士，每依山而结庐也。……（贾伯起）乃扁其室曰“山居”，且曰：“吾家先世居城西之山塘，与虎丘相密迹，兵后故庐不存，而未尝不往来于怀也。近得钱舜举所画《山居图》，遂装裱成卷。”来需余文以记。吁，伯起可谓好事者乎，居水村而慕山林，处新居而思故宅……

画主贾伯起原先位于苏州山塘的居所毁于战火，重新卜居清溪畔，不忘故居，因此命名现居的水村为“山居”。又觅得钱选山居画一幅，装裱成卷，俾人题咏。卷首“山居”大字为滕用亨所书，滕氏亦为苏州人，以善篆名，永乐三年（1405）年近七十受诏为翰林待诏<sup>2</sup>。卷后二十三段同时题诗均是为贾伯起而作，题跋者也以吴郡及周遭士人为主，可考者如刘敏，洪武起为翰林中书舍人；张收永乐中赐官不受；朱逢吉于洪武后亦被起用；谢缙因画名受诏入宫；萧规不仕，被尊称“竹园先生”，也是一方名耆<sup>3</sup>。诗文主旨即赞伯起山居之愿：“披图怀旧隐，回首思依依。”<sup>4</sup>尽管画作与山塘旧居全不相干，仅凭内容同样是山居，就足以表明怀念故园，寄托山居愿望。钱选《山居图》卷作为名家画作，可能原本另有题跋，在明初被贾伯起拆掉并重新配以自己“山居”诗文。

文献中不乏类似做法，例如道士一山外史隐居赤松山，建轩后尚未命名，后得方从义《沧州趣》图一幅，便以“沧州趣”名轩，而图亦成其斋图<sup>5</sup>。又如唐文凤《西溪渔隐记》中，巴永升居新安西溪，得到李唐所写溪景，于是将画装潢成卷，题为“西溪渔隐”<sup>6</sup>。画本无名，因图溪景正合于巴永升之溪居，所以用“西溪渔隐”为斋名与画名，这篇记文大概也装入同卷中。

将并非为斋室绘制的画作，通过与斋室篆匾、记文和题跋装为一卷，转化为一件斋室图，可见斋室图绘制已成风气，而以古画或同朝名家画作为图，可借其声名为斋室增色。引入斋室图概念，亦能更好地理解上述画作在元代脉络中的使用情况。

---

11 见《浮玉山居图》卷后张雨题跋“吴兴公早岁得画法于舜举……仆以戊子秋七月得于书肆，如获古图史云。”巧合的是，方氏收藏的《保母帖》也大约同时为张雨收藏，或因方氏遭遇变故而卖出家藏文物，见张雨跋《保母砖帖》卷：“至正己丑岁夏五月，方外张雨阅于浴鹄湾之静舍，因题。”见前揭叶绍翁《四朝闻见录》附录。

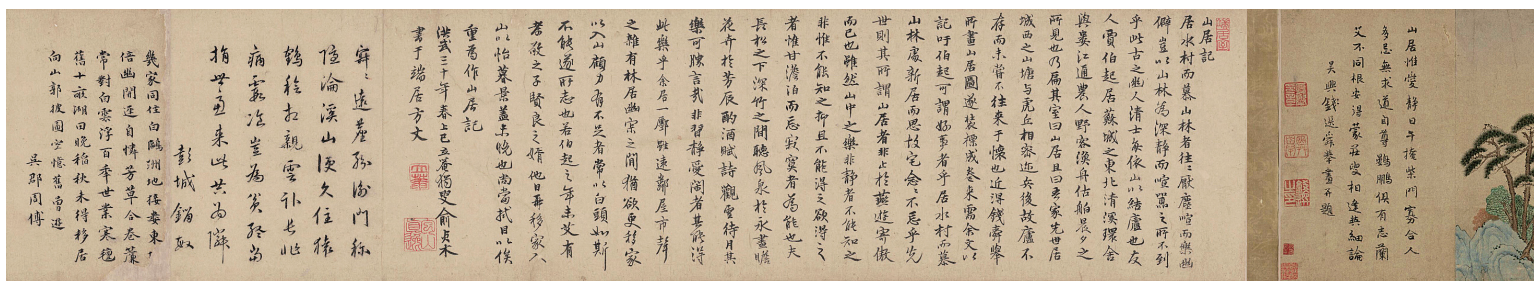
12 （明）朱谋㮮《续书史会要》，见前揭卢辅圣主编《中国书画全书·四》，第478页上。

13 见《山居图》卷后顾文彬题跋考证，惟将朱逢吉（字以贞）误考为朱德润子朱吉（字季宁）。

14 见《山居图》卷后吴郡徐范题跋。

15 （元）胡翰《沧州趣轩记》，前揭李修生主编《全元文》第51册，第310—312页。

16 （元）唐文凤《西溪渔隐记》，《梧冈集》卷六，《景印文渊阁四库全书》第1242册，台北：台湾商务印书馆，1983年，第606页。



## 四 余论：来龙与去脉

以绘画表现园林居所并非元代独有，元代斋室别号图在这类画作的发展链条上处于何种位置？考察前代作品的启发以及明代之发展将有助于更好地理解元代斋室别号图。

斋馆园池入画可追溯至东晋画家史道硕以西晋石崇之金谷园入画，尚属于对前代名园胜迹的追图<sup>〔1〕</sup>。晋代有“宅图”一词，见王羲之《丘令帖》中，或是接近表现宅院布局或周遭环境的图示，用以参考决定宅邸的购买<sup>〔2〕</sup>。白居易诗中也提及“宅图”，如《题洛中宅》：“水木谁家宅，门高占地宽。……试问池台主，多为将相官。终身不曾到，唯展宅图看。”<sup>〔3〕</sup>杨晓山认为白居易诗中的宅图是功能性的图绘，界于绘画和图解之间，同时有审美价值与实用价值<sup>〔4〕</sup>。

由文人自己拿起画笔将自己的居所形诸笔墨，史籍记载始自唐代卢鸿、王维等人，但关于《草堂十志图》与《辋川图》的真正作者与画作原貌仍有诸多争议。将绘画与自身形象相联系的风气可能兴于宋代，《辋川图》可能在北宋晚期被连缀成卷，《草堂十志图》首先出现在苏轼等人交游圈中，《龙眠山庄图》由李公麟创作，苏轼、苏辙兄弟为文作诗，另一件存世早期斋室别号图《渔社图》绘于南宋初。加之米芾自绘《海岳庵图》《净名庵图》，这些前例的出现似乎均集中在北宋末到南宋初这段不长的时间之内<sup>〔5〕</sup>。韩文彬(Robert Harrist)认为，与梅、竹或一般的山水画相比，《山庄图》中特殊的地景指向具体的个人，即主

〔1〕 (唐)裴孝源《贞观公私画史》，见前揭卢辅圣主编《中国书画全书·一》，第171页。

〔2〕 帖文为：“丘令送此宅图，云可得卅亩，尔者为佳，可与水丘共行视佳者，决便当取问其贾。”载(宋)刘次庄《法帖释文》卷八，《景印文渊阁四库全书》第681册，第417页。

〔3〕 (唐)白居易《题洛中宅》卷二五，载所著《白氏长庆集》，《景印文渊阁四库全书》第1080册，第292页。

〔4〕 杨晓山著，文韬译《私人领域的变形：唐宋诗歌中的园林与玩好》，江苏人民出版社，2008年。

〔5〕 米芾《海岳庵图》见(元)周密《云烟过眼录》，前揭卢辅圣主编《中国书画全书·二》，第143页；《净名庵图》见米芾自书《净名斋记》：“余今来也，岁时在其间；去也，自笔藏为图。”(宋)米芾《宝晋英光集》卷六，《丛书集成初编》本，中华书局，1985年，第45—46页。



人李公麟，因而此画是关于画家本人的记录<sup>41</sup>。

上述王维、卢鸿、李公麟作品在元代成为将个人投射到画作中的典范。一方面，“辋川”“草堂”成为引经据典的对象，如戴表元为胡天放水心云意楼作记：“天放归而属好事者用王维、卢鸿例，图黄滩以见寄。”以及赵孟頫《水村图》后题跋“因思辋川着摩诘，复想嵩山栖卢鸿”<sup>42</sup>。然而较之唐宋作品以图像凸显建筑物与主人的独特个性，元代画作则多如《竹西草堂图》一般，跟随程式而脱离实景，少有表现方位与房屋结构、庄园范围、宅室布置以及富有特点的景色，体现出与自然融为一体的倾向。正因画作的程式化，元代斋室别号图更依赖卷中的记序文字来说明创制背景与目的，如张观《疏林茅屋图》[图十三]画面内容与结构和斋室图如出一辙，但因失去前后文字，画作原意也随之佚失。

元代斋室别号图后长篇题跋在宋代亦已初见端倪。南宋初年李结的《西塞渔社图》，图名来自李结为自己和创办的诗社所起之号“渔社”，也是他预定之后回乡修筑别业之名，画作无疑是其居所的理想蓝图。图成后，李结极力搜求题跋，最终获得共八位名儒巨卿题字<sup>43</sup>。李结对题跋的重视与主动搜求，可看作元代长跋先声，但为李结所书题跋重心在画，元人所题诗文不仅是题画，更是题斋室与主人。

明代斋室别号图继承自元代，并在15、16世纪的苏州地区达到全盛<sup>44</sup>。一方面，斋室在前的对角式构图成为此类绘画中习用模式，同时又加以新变，典型者如《寿朴堂图》卷[图十四]，或为明初宫廷画家谢环作品<sup>45</sup>。以树石作为前景，对建筑物的简略描绘，用关键特征朴树对应特定地点，以及斜对角构图

<1> Robert Harrist, Jr., *Painting and Private Life in Eleventh-Century China: Mountain Villa by Li Gonglin*, pp.107-108.

<2> (元)戴表元《水心云意楼记》，前揭李修生主编《全元文》，第12册，第316页。

<3> 画后现存范成大、洪迈、周必大、王蔭、赵雄、阎苍舒、尤袤跋文，据张丑著录，还有吴仁杰一跋。其中周必大、赵雄二人曾拜相，范成大与王蔭曾任参知政事，洪迈拜端明殿学士致仕，阎苍舒于绍兴二十七年(1157)中进士，尤袤绍兴十八年(1148)中进士，名列南宋四大诗人之一。

<4> Anne de Coursey Clapp, *Commemorative Landscape Painting in China*, pp.79 & 109.

<5> 画心右下方有“孟端”即王绂款与“孟端”白文方印，但徐邦达先生判断应为后添之伪款，其画风也与王绂不同。顾复《平生壮观》将此画系于谢环名下，淮安明墓出土的谢环《云山小景图》卷以米氏云山绘就，因此他有可能是此图作者。徐邦达《古书画伪讹考辨·三》，故宫出版社，2015年，第205—206页；(明)顾复《平生壮观》，前揭卢辅圣主编《中国书画全书·四》，第1005页上。

〔图十三〕元张观《疏林茅屋图》卷 《元五名家绘》卷之一 故宫博物院藏



〔图十四〕明佚名《寿朴堂图》卷 四川博物院藏



和整体上空旷、悠远的气氛，都是典型元代风格的延续，同时亦融入明初开始在画作中描绘穿戴官服的主人形象的做法。另一方面，明代斋室别号卷同样呈现出诗文体量大、题跋评画少而专注于斋室、别号的情形<sup>〔1〕</sup>。如此集合颂咏与绘画的模式还影响其他画题如送别图卷。送别之行卷在元代已十分流行，郑元祐形容“以诗卷送人，不异土产风物”<sup>〔2〕</sup>。元时行卷多为诗卷，而明代绘画渐多，以唐寅《垂虹别意图》卷为例，前有祝允明书“垂虹别意”大字，图后为戴冠所书《垂虹别意诗序》，序中介绍受画人戴昭的求学经历与品格，结合吴中名士唱咏，无疑可起推介之用，亦可见元代斋室别号图余绪。

受众方面，元代在文士、官僚之外，医生、刻工、画家等各色人士也以斋室别号标榜自身，明代斋室别号图的流行范围进一步扩大，例如唐寅与受画人可能素昧平生，其名亦不见文献，仅能从题跋中得之其姓字，并且往往只出现一次<sup>〔3〕</sup>。葛兰佩进一步指出吴门画家此类画作中存在“program painting”现

〔1〕 参见蔡春旭《明中叶别号图研究：以〈洛原草堂图〉为中心》，南京艺术学院硕士学位论文，2017年，第24—25页。

〔2〕 (元)郑元祐撰，徐永明校点《郑元祐集》，浙江大学出版社，2010年，第167页。

〔3〕 Anne Clapp, *The Painting of Tang Yin*, Chicago: The University of Chicago Press, 1991, p.47.

象，即包括画作与题跋在内的全卷都由赞助人组织统筹，并多由一小群苏州当地文人合作完成<sup>41</sup>。元代虽亦有通过转介获取题跋的情况，但明代的斋室与别号图有时超出友人唱和的范畴，出于应酬性质者增多。

## 五 结语

元初，斋室图与别号图在南北方流行开来，从钱重鼎多次以别号“水村”为题倩人作画，可以看出这类请求已不鲜见。这一时期的斋室图像留存不多，仅有的《水村图》与《山村图》摹本，均与从元中期开始趋于一致的斋室别号图式不同，画卷形制也未定型，可认为是初兴阶段。作画者既有名不见经传的画家，更有元初名公钜卿画家群体；受画人上至朝中大员，下至隐逸之士，涉及的族别亦不限于汉人南士，蒙古、色目人不仅使用斋号、别号纪念标榜自身，亦参与到相关书画创作中来，如宫廷画家刘融为西域人彦修画《云松隐者图》，蒙古族画家张彦辅为危素画其别号《云林图》等<sup>42</sup>，斋室别号图的使用亦可看做是其吸收学习汉文化的表现。

元中期以后的斋室别号图趋向成熟稳定，在手卷上基本都作对角式构图，将树木掩映的斋室置于突出的前景，另一边作阔水远渚，脱离实景而表现一种理想的居住环境。同时，广集诗文并加入篆书大字、画作的手卷，成为一种流行的纪念斋室与别号的形制。此外尚有逸出常规的斋室画作，例如为名家画作配上斋名篆书与记文，将其转化为自己斋室图的做法，也说明以画作纪念斋室名与别号的方式已流行于时。

[作者单位：四川大学艺术学院]

(责任编辑：盛 洁)

---

〈1〉 Anne Clapp, *The Painting of Tang Yin*, pp.47- 66.

〈2〉 (元)危素《云松隐者图序》《云林图记》，前揭李修生主编《全元文》第48册，第221、310—312页。