

浙藝丛书

身份建构的焦虑：  
北宋『士人画』观念的发展演变

唐卫萍 著



中国社

浙藝丛书

身份建构的焦虑：  
北宋『士人画』观念的发展演变

唐卫萍 著



中国社会科学出版社



## 图书在版编目(CIP)数据

身份建构的焦虑：北宋“士人画”观念的发展演变 / 唐卫萍著. —北京：中国社会科学出版社，2012. 12  
ISBN 978 - 7 - 5161 - 1955 - 6

I. ①身… II. ①唐… III. ①中国画 - 人物画 - 绘画史 - 研究 - 中国 - 北宋 IV. ①J212.092.44

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 303241 号

---

出版人 赵剑英  
责任编辑 任明  
责任校对 张玉霞  
责任印制 李建

---

出版 中国社会科学出版社  
社址 北京鼓楼西大街甲 158 号 (邮编 100720)  
网址 <http://www.csspw.cn>  
中文域名：中国社科网 010 - 64070619  
发行部 010 - 84083685  
门市部 010 - 84029450  
经销 新华书店及其他书店

---

印刷 北京奥隆印刷厂  
装订 北京市兴怀印刷厂  
版次 2012 年 12 月第 1 版  
印次 2012 年 12 月第 1 次印刷

---

开本 710 × 1000 1/16  
印张 14.125  
插页 2  
字数 223 千字  
定价 38.00 元

---

凡购买中国社会科学出版社图书，如有质量问题请与本社联系调换  
电话：010 - 64009791  
版权所有 侵权必究

# 序

中国古代士大夫阶层是一个永远说不完的话题。他们的价值观、世界观、人生观为何如此一以贯之而千年不易？他们的精神旨趣、生活品味、审美趣味为何如此丰富细腻而世罕其匹？关乎这个阶层的任何一个问题都是那么诱人，那样值得追问。这部分原因或许是因为今日读书人有意无意之间往往以传统文人士大夫的传人自居吧！应该说，今日的中国知识分子身上还是流淌着古代文人士大夫的血液，那种“以天下为己任”、“以道自任”的使命感还不时会显露出来。这就是传统的力量。

从身份的角度思考中国古代士大夫的心理焦虑与人格矛盾无疑是一个很有意义的角度。自春秋战国之际这个阶层甫一降生始，内心焦虑与人格冲突便成为他们的基本特征之一。天下大乱、纷争扰攘的现实状况激发起他们的“救世”冲动——凭借自己的才智使天下从无序复归于有序。于是他们设计出一套又一套的救世方案，造就了百家争鸣的辉煌。然而，纷乱的现实也使他们深感个体生命的脆弱，既无稳定经济收入，又无优越政治地位的现实境遇更让他们有惶惶不可终日之感，于是“自救”意识也就日益明显。而且作为知识阶层，他们除了介入现实政治的冲动之外，也还有呵护个体心灵的需求。如此一来，士人阶层的文化创造一开始就有两种相反的价值取向：一者指向现实世界，指向政治；一者指向内心世界，指向艺术与审美的境界。儒家代表前者，道家代表后者。但具体言之，儒家与道家内部也有这两种价值取向，例如孔子的“吾与点也”之志就指向内心，指向审美境界；老子的“小国寡民”则指向社会政治。无论儒家还是道家，改造现实社会与心灵的完满自足都是他们追求的两大基本目标，二者的区别只是在于路径不同而已。

汉代以后，天下一统，儒家渐渐成为社会主流意识形态。在这种情况下，士大夫阶层为“体制”所裹挟，少数高尚者乃欲拯世救民，为帝王师；一般之士则大抵为“功名利禄”四字所左右。然而，拯世救民也罢，追逐功名利禄也罢，都不是轻而易举之事，于是“士不遇”、“仕途坎坷”、“命途多舛”、“吾生不辰”之类的感叹就不绝于耳。在士大夫的内心世界，一种与入世或现实政治相疏离的内驱力渐渐形成并成熟起来。隐居是这种疏离力量的体现，清谈玄言是这种疏离力量的体现，那些表达纯粹个人情趣或美感的诗词歌赋、琴棋书画同样是这种疏离力量的体现。经过魏晋六朝数百年的戛戛独造，文人士大夫已经探索出各种表达这种疏离力量的方式，文人作为士大夫阶层的一种新的身份也日趋成熟。从此之后，除了建功立业或追逐名利之外，他们还在文学艺术等审美活动中建立起自己的驻足之所，获得新的的心灵栖息之地。

唐卫萍的博士学位论文就是基于对古代士大夫阶层“身份建构的焦虑”以及疏离力量的理解而立论的。论文聚焦于北宋“士人画”，深入考察了文人士大夫进入绘画领域而给画坛带来的变化，分析了文人士大夫给绘画带来的新的评价标准与趣味，特别是对苏轼与米芾父子之于绘画之新的审美标准的生成所起到的关键性作用都进行了十分深入的剖析。论文最后指出，“士人画”观念的内涵实际上乃是士大夫身份意识的投射，这种身份意识又导致了绘画标准的变化。从观点到材料，都是实实在在，有一说一，有二说二，行文之干净利落，思维之缜密深邃，视野之开阔宏通，都是我指导过的博士生中比较少见的。

唐卫萍 2006 年考到我这里攻读硕士研究生，开始并不特别出色，但渐渐便显露出一心向学、好做深湛之思的特点。六年来，她广收博取，于中西文论都打下了坚实的专业知识基础。我想，有了这样的基础，再加上对学问如此痴迷的态度，假以时日，她会在学术研究的道路上开辟一片自己的天地！作为老师，我期待着这一天早些到来。

李春青

2012 年 9 月 22 日于北京京师园

# 目 录

导言 .....	(1)
第一章 士大夫“游”于画途 .....	(8)
第一节 北宋画坛格局的奠基 .....	(8)
第二节 画家群落中的“新人” .....	(15)
第三节 绘画史立场的反思 .....	(27)
第四节 士大夫绘画活动分析指标——创作与品评 .....	(29)
第二章 士大夫经典绘画样式：文同墨竹 .....	(41)
第一节 画“竹”传统 .....	(41)
第二节 文同眼中的“竹子” .....	(51)
第三节 “墨竹”绘画样式的确立 .....	(55)
第三章 苏轼与“士人画”审美标准的构建 .....	(67)
第一节 元祐士人文化圈 .....	(67)
第二节 王维的感召力 .....	(78)
第三节 师法文同——“意到法未亲” .....	(95)
第四节 “理”与“气韵” .....	(105)
第五节 “君子”与“物” .....	(115)
第六节 “士人画”：多层次的评价系统 .....	(128)
第四章 “墨戏”：米家父子之变 .....	(140)
第一节 痴人与书画癖 .....	(140)
第二节 “天真”横扫画坛 .....	(149)

---

第三节 从“草笔”到“墨戏” .....	(166)
结语 .....	(171)
附录 “士人画”与“文人画”概念辨析 .....	(181)
参考文献 .....	(209)
后记 .....	(218)

## 导 言

“士”在传统中国的社会结构中一直扮演着支撑性的角色。在不同的历史时期，它的生存形态和社会构成也会出现各种各样的变化。而这种变化也塑造出了“士”的各种各样的身份属性。社会空间分化越细密，“身份”角色也就越多样化，“身份”建构的问题也越来越表现出具体化和异质性的特点，因而不可避免地会产生各种角色冲突。对于“一身兼多任”的士来说，如何建构自己的主体身份以及保持各种身份角色的平衡就成为他们要面临的基本问题。

北宋是士大夫阶层全面崛起的时代。无论是社会政治领域的变革，还是思想领域“道学”之新命名，乃至“宋型文化”的出现，都预示着一种“新”的精神诉求正在形成它独特的影响力。在史学界和思想界，对宋代士大夫身份的认识和定位是在唐代“士族”的比照下展开讨论的，而主要讨论框架则是建立在20世纪初内藤湖南提出的“唐宋变革”说的基础之上。内藤从“现代性”的视角出发，认为宋代政治走向了中央集权主义。在政治文化上的重要表征就是依靠才学出身的“平民”通过科举获得进士身份，取代了依靠出身和门第获得晋升的“门阀士族”在政府中的地位，同时也取消了“士族”与同为出身决定的皇权的制衡关系。<sup>①</sup>内藤的兴趣点最终落在政治的现代化这个命题

---

<sup>①</sup> 自从内藤湖南于1922年5月发表《概括的唐宋时代观》以来（此文收于刘俊文编《日本学者研究中国史论著选译》第1卷，中华书局1992年版，第10—18页。），“唐宋变革”说风靡于日本史学界的宋学研究，而在20世纪80年代，这一学说开始对欧美汉学界的宋学研究发生影响。尽管各种质疑和修正的声音一直存在，但研究者也形成了趋近一致的意见，认为“在唐宋之际，经济、社会、政治、文化、民间信仰乃至对外关系等诸多方面确实呈现了许多变化”。（见张广达《史家、史学与现代学术》，广西师范大学出版社2008年版，第58页。）



之中，但他对宋代变革景观的描述开启了“宋代社会的全面转型”的研究，对宋代的历史、思想、文学研究造成的影响一直持续至今。<sup>①</sup>美国当代学者包弼德批评了内藤氏及其后继者的这种“历史目的论”的观点，他提炼出“士”的身份的主要属性，在内藤的基础上提出了“新的阐释”：“在公元600年到公元1200年之间，使人称为士的三种最重要的身份属性是出身、文化和官位。”<sup>②</sup>唐代社会的政治文化精英——士族，是由“门第”生产出来的，而“士作为宋朝的国家精英，不是一个从法律上界定的群体，而是一个从社会角度界定的群体……在北宋末年，士人在判断一个人是不是士的时候，并不过多地依据家族背景，而是依据他的教育状况”<sup>③</sup>。由此认为宋代士大夫的崛起乃是“士”的身份属性重心的转移，从“出身论”转移到了“文化论”。这个重心的转移指引包弼德从文学史的角度来重新解释唐宋思想的转型。由此，士人身份的变化及社会流动就成为他关注的核心问题之一。

内藤和包弼德的研究都涉及士大夫的身份变化问题，而事实上，从政治史和思想史这两个公共话语空间来探讨也正说明了，士大夫的社会身份属性主要是通过这两个指标整合起来的。在北宋“偃武修文”和“科举”政策的催发之下，士大夫很快就建构起了他们在政治和思想领域的精英身份，个人的品格和知识修养与社会秩序建设的效率和成效被紧紧地联系在一起。余英时认为，“以天下为己任”可以视为这一批出身多样化的士大夫的一种集体意识，并不是极少数理想特别高远的士大夫所独有；它也表现在不同层次与方式上面，更非动辄便提升到秩序全

---

① 内藤湖南的研究发生的影响除了地域空间上的扩散之外，它的理论生命力同样也经历了时间的考验。其对日本学界和美国学界发生的影响可参见包弼德《唐宋变型的反思：以思想的变化为主》，载《中国学术》2000年第1期。另可参见张广达《内藤湖南的唐宋变革说及其影响》一文的梳理。收于《史家、史学与现代学术》一书，第57—133页。另外，当今日本宋学研究的年轻学者仍然在内藤氏提出的问题视阈下展开研究，上海古籍出版社引进了一批年轻日本学人的宋学研究成果，如平田茂树的《宋代政治结构研究》、土田健次郎的《道学之形成》、副岛一郎的《气与士风——唐宋古文的进程与背景》、浅见洋二的《距离与想象——中国诗学的唐宋转型》等，都是这个视阈下的研究成果。

② 包弼德：《斯文——唐宋思想的转型》，江苏人民出版社2002年版，第33页。

③ 包弼德：《唐宋变型的反思：以思想的变化为主》。

面重建的高度。<sup>①</sup> 余英时对这种集体意识进行了进一步的解释：“士”在宋代是“四民之首”，但内部已无法律身份上的差异，……如宋代的“士”特别是在取得进士身份，成为“士大夫”之后，对于国家与社会所承担的责任与享有的权利都是相同的。<sup>②</sup> 这种集体意识既是士大夫对自身角色的自觉意识，同时也是社会认同所构建起来的身份要素。个人价值与社会价值是紧密联系在一起的，所以说士大夫是带着精英的身份意识生活在精英式的社会生活之中。包弼德认为研究者“与其从思想史的角度来理解知识分子，不如探讨他们的观念和他们所生活的世界的关系”。<sup>③</sup> 包氏本人的研究兴趣近年着力于地方精英的社会文化生活的研究，他的这种从宏观思想史的研究转到社会文化生活的研究思路给予本书很大的启发。本书的思考是，为什么不从更加个人化的生活领域去观察士大夫是如何标榜和建构群体的主要身份属性的？他们对于贯穿各种身份角色的一致性是如何处理的？（比如主要身份属性会对相对边缘的身份属性的形成构成影响）他们在处理身份冲突时关切的问题又是什么？

对于古代的君子而言，儒家对其身份属性的规定是“志于道、据于德、依于仁，游于艺”<sup>④</sup>。对于道、德、仁、艺的不同话语修辞，提醒人们要注意它们的先后次序和轻重关系。前三者为内修，后者为外养；前为本，后为末。“艺”与君子主要职责的位置关系相当清楚。尽管在不同的时代对于各个身份属性内涵的解释会发生变化，但这个关系模式是非常稳定的。

随着北宋“新儒家”的崛起，“君子”有了更加具体化的内涵——“士大夫”，“艺”的外延不再限于古代的“六艺”。从广义的范围来看，诗、文、书、画这四个领域作为有助于士大夫陶冶性情、抒发情志之事，都可归入“艺”的范畴，而且这个范围还在扩大。随着士大夫参

---

① 余英时：《朱熹的历史世界——宋代士大夫政治文化的研究》，三联书店2004年版，第219页。

② 同上。

③ 包弼德：《对评包弼德〈历史上的理学〉——兼论北美学界近五十年的宋明理学研究的回应》，载《新史学》2010年第2期，第248页。

④ 刘宝楠：《论语正义·述而第七》，中华书局1990年版，第257页。

与各“艺”的程度日益加深，它对士大夫的精神建构产生的影响亦日渐深入。北宋的士大夫们在留心诗词翰墨的同时，也对自己沉迷于“艺”的行为表现出一些焦虑和不安，不断地谈论和解释成为他们释放这种焦虑，以期调整“艺”的位置达到一种新的精神平衡的重要方式。在以重续道统自任的理学家那里，“艺”与道的关系就成为需要他们重新解释的重要理论问题之一。而对“艺”的活动范围的探讨则进一步帮助士大夫在日常生活中强化了对自身主要身份属性的认识，并在“艺”这个相对边缘的领域确立了与身份要求相称的活动空间。

在士大夫的心目中，“众艺”有前后轻重之分，这种划分更多关涉深层的社会原因而非仅仅是美学上的标准。清人叶盛云：“闻之前辈云：士大夫游艺，必审轻重，且当先有迹者。谓学文胜学诗，学诗胜学书，学书胜学图画，此可以垂名，可以法后。若琴弈，犹不失为清士。舍此则末技矣。”<sup>①</sup> 相对于诗文书法诸艺来说，绘画在士大夫的日常文化生活当中，不仅位置较边缘，而且也是一个较晚被士大夫开拓的文化空间。苏轼曾对唐人的文化成果进行过全面的总结：“故诗至于杜子美，文至于韩退之，书至于颜鲁公，画至于吴道子，而古今之变，天下之能事毕矣。”<sup>②</sup> 在诗、文、书、画这四个领域的领军人物之中，除了画工出身的吴道子占领着绘画领域之外，其他人的身份都为士大夫。这也从侧面说明，到唐代为止，士大夫在绘画领域的建树相当有限，远不能与其在诗文书法领域的成就相比。宋代士大夫在绘画领域日渐活跃起来，随着士大夫的创作、品评、收藏活动日渐展开，士大夫画家开始引起画史的关注，并作为独立的画家分类开始在画坛占据一席之地。“士人画”是由北宋的士大夫发展和充实起来的绘画观念。正是从这个时候起，士大夫开始在绘画领域逐渐获得自己的话语权力。“道艺”关系模式在诗文领域已经变得稀松平常的时候，在绘画领域又找到了新的理论阐释空间。“士人画”观念发展演变的过程实际上就是士大夫在绘画领域逐渐确立其文化身份的过程。

<sup>①</sup> 叶盛：《水东日记》卷四，钦定四库全书本。

<sup>②</sup> 苏轼：《苏轼文集》卷七十，《书吴道子画后》，孔凡礼点校，中华书局1986年版，第2210页。

就具体研究时段而言，本书以士大夫绘画活动的发展为线索，涉及的时间段从唐会昌元年到南宋乾道三年（841—1167），之间以北宋熙宁七年断开，士大夫画家的人数增加数倍之多，亲自作画的士大夫画家的数量在熙宁七年之后呈现出快速增长的趋势，而且分类也更加细致。<sup>①</sup>而“士人画”概念的提出者苏轼在熙宁十年左右方开始执笔作画<sup>②</sup>，以苏轼为中心，他的追随者们大力鼓吹、实践元祐文化圈的绘画思想，他与友人们相互唱和、品评，交换、共享着一些共同的绘画旨趣。这样一种活跃的局面一直持续到哲宗朝，至徽宗大观元年左右，一些主要的士大夫画家已经相继过世，如文同、苏轼、李公麟等。士大夫绘画活动的发展进入了一个新的阶段，米芾父子在他们的绘画活动中体现出强烈的标榜和区隔意识，进一步重申了士大夫绘画活动的特殊性。与此同时，在徽宗的引导和精心策划之下，画院积极吸收了士大夫绘画的某些艺术标准，在为院画创作带来新的活力的同时，也将士大夫绘画活动审美趣味中的某些艺术形式和标准经典化，这意味着士大夫画与宫廷画的绘画观念和画风出现了交融的特征。

在考察士人画发展脉络时，本书以苏轼提出的“士人画”理论为中心，选取各个时段的重要士大夫画家展开分析。

第一章从画史的角度总体考察北宋绘画发展的基本情况及士大夫在画坛的位置。北宋的绘画格局是在大量网罗五代时期宫廷画家的基础之上建立起来的，高道兴家族的佛道画、黄筌父子的花鸟画以及游离于画坛边缘的徐熙家族都进入了画院之中，成为北宋画院的奠基者。画史开始关注士大夫的绘画创作，并将评价作品的重心从“用笔”转移到画家的身份上来。从理论上来说，士大夫确立新的审美标准的时机到了。但画史的视角显然存在一个问题，即主要关注士大夫的创作活动。而士大夫的多重文化身份决定了他们手中掌握的话语权力，在品评环节发生的作用甚至可能超过创作者，因此我们将士大夫的绘画创作、品评都纳入研究的视野。本章为后文的个案分析提供了一个贯穿始终的思路：既

<sup>①</sup> 邓椿在谈及自己续作画史之缘由时，便感叹熙宁而后，“游心兹艺者甚众”，“无好事者为之纪述”。

<sup>②</sup> 关于苏轼开始作画的文献考证，可参见衣若芬《苏轼题画文学研究》，天津出版社1999年版，第131—132页。

要看到士大夫在绘画活动中扮演的角色，同时更要看到在这种角色背后起作用的其他文化、社会力量。这种力量对于士大夫来说，既是一种绘画美学的表达，也是一种文化的表达，同样也是一种政治声音的表达。

接下来本书将围绕三个个案展开讨论，呈现“士人画”发展的三个阶段。一是士大夫开始在画坛崭露头角的时期，以文同为代表。二是“士人画”理论的构建时期，这一时期的探讨主要围绕苏轼及其交游群体展开。三是士大夫绘画理论发生新变的时期，主要围绕米芾父子展开。

第二章以文同为个案，探讨士大夫的“身份”如何转变为绘画美学的问题。经过文同之手，苏轼等人的大力鼓吹，“墨竹”题材率先发展成为北宋初期士大夫画家的经典绘画样式。它的历史性意义在于，士大夫终于能够将长期以来为他们所歌咏的“竹君”形象以视觉的形象呈现出来。从形之于口到形之于手，这是一个成功的尝试和开端。

第三章以苏轼为中心，探讨“士人画”理论的构建问题。元祐时期，士大夫参与绘画活动的热情达到高潮，他们相互唱和题跋，欣赏各自的作品，苏轼作为元祐文坛盟主，他的核心地位也在士大夫绘画活动中显现。士大夫画家不仅开始在各个绘画题材当中取得成果，而且也形成了自己的理论主张，苏轼的“士人画”理论就是在这样的背景下提出来的。这个阶段是士大夫画家全面效仿并向唐代顶级画家靠拢的阶段，李公麟凭借鞍马和佛道人物这两大传统题材（也是反映了唐代最高绘画水平的题材）的创作，直逼唐代吴道子“画圣”的地位，王维被苏轼标举出来成为士大夫绘画的精神偶像，都证明了这一点。

而苏轼在他的“士人画”理论中处理了两个重要的问题：一是如何处理绘画创作中的“理”与“形”的问题；二是如何处理君子与物的关系问题。“理”本来是士大夫在思想领域发展起来的一个重要身份标志，在绘画中提出的“理”则主要与画家的素质和认识能力有关，代表了士大夫的知识趣味。一方面，它开阔了画家的思维空间，尤其是在构图上为画家带来了灵感。另一方面，它对宫廷绘画的发展也产生了深远的影响。“理”从一个体现士大夫身份的标记转化为一种为各个群体画家所共享的美学观念范畴。

第二个问题的处理则是典型的士大夫身份带来的问题。苏轼通过

“寓意于物”与“留意于物”的探讨确立了“士人画”的精神品格，同时也为士大夫在绘画领域划定了一个精神活动区域。很显然，苏轼把握住了主体与绘画关系的尺度。他认为在不失士大夫本分的前提下，才能心安理得地投入绘画活动之中。这两个问题的处理确立了“士人画”的两个基本面向：一是关注绘画美学；二是提醒士大夫品格。

第四章以米芾父子的绘画活动为中心，探讨士人画的变革问题。尽管米芾与元祐时期的士大夫交往密切，如苏轼、黄庭坚、蔡京、李公麟等人，但他的绘画理论和创作逸出了诸家之外。“士人画”之中强调品格的维度被米芾父子抛弃了。“士人画”朝着风格化的方向发展，并确立了士大夫在美学上的身份标记。

本书的结语部分，主要讨论了士大夫在绘画中建构身份的两种模式以及背后关联的思想史问题。苏轼的“士人画”理论与米芾的墨戏理论为士大夫在绘画领域建构自己的身份提供了两条不同的路径。士大夫绘画理论逐渐形成和发展的过程，实际上就是士大夫在绘画中逐渐确立其精神标记和美学标记的过程。对于士大夫而言，这两个过程并不是同步发生的，士大夫对于身份的自觉意识显然要早于美学上的自觉。而当我们把这种身份建构行为还原到士大夫的整体生活当中去的时候，同样也发现了这种不同步性。从建构社会政治身份到建构各个领域的文化身份，士大夫阶层才逐渐实现了其政治社会精英身份的建构。

需要指出的是，将“士人画”放在北宋整个社会文化结构当中来看，它只是反映士大夫身份意识的面向之一，而它也远远不能承担起确证士大夫身份的重任。但其却能够启发我们思考士大夫是如何将自己的“身份感”带入“士人画”的美学表达之中的。这个过程，既是美学的生产过程，同样也是身份的生产过程。

# 第一章 士大夫“游”于画途

## 第一节 北宋画坛格局的奠基

出身于北宋贵胄世家的郭若虚沿着张彦远《历代名画记》的传统，回顾了从9世纪到11世纪晚期中国绘画的发展历程，他在《图画见闻志》一书中以一种颇带自豪感的笔调指出了绘画题材“近代”以来出现的新变化：传统绘画题材如佛道人物画等日渐衰落，山水林石花鸟题材的作品崛起，并在北宋画坛占据一席之地，足以傲视古人。<sup>①</sup>在郭若虚的参照系中，“古代”的下限是唐代，而近代的上限则从北宋之前的五代算起。事实上，从绘画题材的发展来看，宋初的绘画格局基本上都是继承五代而来。宋太祖统一全国之后，不仅在各地郡县“搜访前哲墨迹图画”<sup>②</sup>，而且把西蜀和南唐的宫廷画师都汇集在北宋的画院之中。

西蜀曾为唐代皇室避难之地，众多画家随皇室南迁，在文化艺术上保留了唐代的遗风，蜀地绘画，尤其是佛教壁画的繁荣多赖于此。建都于江南金陵的南唐王朝，以其高雅的皇室品味而开创了极具影响力的江南文化类型，以李后主的宫廷画院为中心。而依附于这两个偏安的小王朝的，有两个重要的绘画家族：黄筌父子花鸟画、高道兴的佛道人物

---

① “或问近代至艺，与古人何如？答曰：近代方古多不及，而过亦有之。若论佛道人物侍女牛马，则近不及古；若论山水林石花竹禽鱼，则古不及近。”郭若虚：《图画见闻志》，人民美术出版社1963年版，第24页。

② 郭若虚：《图画见闻志》，人民美术出版社2005年版，第3页。

画，再加上游离于画坛边缘的徐熙家族，后来都进入了北宋画院之中。

这三个家族基本上能够浓缩出当时绘画发展的不同风格和绘画水平，也能指示北宋画坛的基本面貌和发展趋向。佛道人物画是前宋绘画的经典题材，不仅在数量上占据绝对的优势，而且也吸收了印度、日本等地的绘画技巧，在技术水平和表现力上都已经相当成熟。唐代是佛道画创作的黄金时代，出现了被时人尊称为“画圣”的佛道画家吴道子。吴道子的佛道画创作，可以说代表了这一类题材的最高水准，他在绘画史中的重要地位，在唐宋人的心目中几乎不存在争议，所谓“今古一人而已”<sup>①</sup>。高道兴父子三代师法吴道子和曹不兴这两位佛道画大师，是北宋院画佛道画学习的典范。<sup>②</sup>

“衰落”其实更多意味着佛道题材渐渐从人们的视野中心退居到边缘位置，不再被时人当作主要的图画样式来欣赏。它给宋代画坛带来的影响远不止旧题材弱化、新题材崛起这么简单。这意味着与之相伴而生的一整套操作方式，从绘画工具、作画过程到绘画观念都要随之重新调整。壁画创作要求画家站着作画，即便是在绢素上作画，也多是把绢绷在框架上，入宋以后，将纸绢平铺在桌面上作画的方式才逐渐流行起来。宋以来的画家，除了负责宫廷和寺院壁画的部分院画家和画工之外，已经鲜有在墙壁上作画的画家，更多的是转移到了纸绢之上。

这种转换让一些坚持传统壁画创作的画家非常不适应。宋太宗在位时，有一次召集画院中人在纨扇上作画，众人各领旨听命，时为画院祇候的李雄拒绝了太宗的命令，他解释说：“臣之技不精于此，所学者不过鬼神，虽三五十尺亦能为之。”<sup>③</sup> 画史所载，李雄的壁画创作颇能得唐人遗风，他所画的舞钟馗图，尤为精粹，他的壁画往往让人有惊畏之

① 郭若虚：《图画见闻志》，人民美术出版社2005年版，第18页。

② 关于高氏父子的记载可参见郭若虚记载：“人物门——高文进，从遇之子。工画佛道，曹、吴兼备。干德乙丑岁，蜀平，至阙下。时太宗在潜邸，多访求名艺，文进遂往依焉。后以攀附授翰林待诏。……今画院学者咸宗之，然曾未得其仿佛耳。高怀节，文进长子，太宗朝为翰林待诏。颇有父风，尝与其父同画相国寺壁。兼长屋木，为人称爱也。花鸟门——高怀宝，怀节之弟，工画花竹、翎毛、草虫、蔬果，颇臻精妙。与兄怀节同时入仕，为图画院祇候。高氏自道兴至二子，凡四世，皆以画进。虽曰艺成，然而不坠家声，赏延于世。可佳矣。”见《图画见闻志》，人民美术出版社2005年版，第75页。

③ 刘道醇：《圣朝名画评》，收入卢辅圣主编《中国书画全书》第1册，上海书画出版社1993年版，第458页。



感。李雄因为触怒太宗，更无法在画院立足，后被放还，隐居乡里。在墙壁上作惯了三五十尺壁画的李雄，若是在数尺纨扇上作画，恐怕很难称手。反之，能够涂抹纨扇的画家亦未必能够驾驭大幅的壁画。这便是画家们在作画的方式发生转变之时，面临的极为现实的问题。

随之而来的，人们欣赏佛道画的心态也在发生改变。郭若虚曾提到时人对“圣像收藏”的看法：“不宜收藏佛道圣像，恐其褻慢荤秽，难可时时展玩。”<sup>①</sup>这一条提示我们，人们对于佛道画有了不同于前人的体认。

前宋时代，佛道壁画（准确地说，因着唐宗室对道教的推崇，道画是从唐代才开始大力开掘的壁画创作题材。佛画早在南北朝时期就已经蔚为大观了）在国家政治文化和世俗社会的生活中都扮演着重要的角色。高道兴家族的创作为命制，主要是为宫廷和寺院创作发挥特殊功能的壁画。比如，高道兴曾受命于高宗为蜀主的生祠作画。及蜀主歿后，又奉命为陵庙作画，以资冥助。<sup>②</sup>画家为宫廷和贵族所作之画，多在禁中，或者贵族私人宅第，外人不得多见。寺院则不然，既是香客聚集之地，也是画家的画名能够耸动天下之地，不仅画家得以观摩技艺，而且也为一一般想要学画的人提供了揣摩学习的机会。除此之外，寺僧也会主动邀请画家为寺院作画，一般人得以有机会观看画家的作品，甚至有机会亲自观看画家作画。寺院成为画家展露自己作品的主要场所。张彦远在《历代名画记》中就专门列出两京外州寺观的画壁，段成式也在《寺塔记》一书中记载了两京过眼之画壁，可见当时画壁之盛。相传吴道子的《地狱变相图》画成之后，“都人咸观，皆惧罪修善，两市屠沽，鱼肉不售”<sup>③</sup>。因上下相效之风势使然，壁画在百姓的日常生活中发挥着重要的作用。但是壁画有一个很大的弱点，即流动性弱，不易收藏，很难为一般人所拥有。经过会昌和后周的灭佛运动，再加上战争的破坏，壁画损失大半，后人再难得见。但也有好事者想出了一些办法，一种方法是拓写，一种是剥壁收藏。前者承平之时多有“官拓”之法，

① 郭若虚：《图画见闻志》，人民美术出版社2005年版，第19页。

② 黄休复：《益州名画录》，人民美术出版社2005年版，第14页。

③ 黄伯思：《东观余论》，人民美术出版社2010年版，第162页。