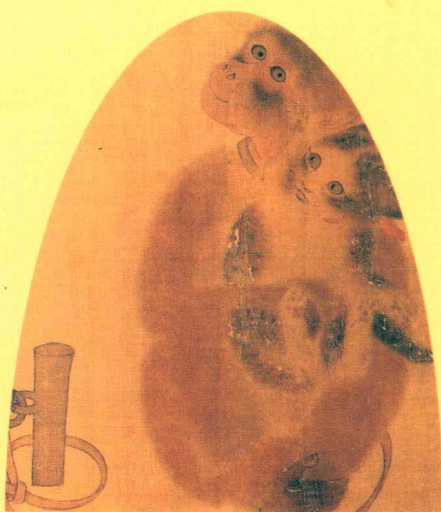


两宋绘画研究

真·情·理

Reality, Principle, and Emotion



孔涛 著

*A Study of
Paintings in the
Song Dynasty*

真·情·理

两宋绘画研究

孔涛 著

图书在版编目 (CIP) 数据

真·情·理：两宋绘画研究 / 孔涛著. — 郑州：
河南大学出版社，2018.6
ISBN 978-7-5649-3400-2

I. ①真… II. ①孔… III. ①中国画—绘画研究—中
国—宋代 IV. ①J212.092.44

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 133425 号

真·情·理：两宋绘画研究

著 者 孔 涛
责任编辑 蒋海涛 侯若愚
责任校对 杨全强
封面设计 郑元柏

出 版 河南大学出版社

地址：郑州市郑东新区商务外环中华大厦2401号 邮编：450046

电话：0371-86059701 (营销部) 网址：www.hupress.com

制 作 北京大观世纪文化传媒有限公司

印 刷 河南瑞之光印刷股份有限公司

版 次 2018年12月第1版 印 次 2018年12月第1次印刷

开 本 787mm×1092mm 1/16 印 张 18

字 数 283千字 定 价 68.00元

版权所有，侵权必究

(本书如有印装质量问题，请与河南大学出版社营销部联系调换)

目 录

绪 论·····	1
第一章 两宋绘画概述·····	4
第二章 两宋院体、文人与禅画的代表画家及代表作品分析·····	31
第三章 两宋真、情、理三境交叉递进的绘画美学框架·····	131
第四章 两宋儒学对绘画艺术发展的促进作用·····	211
第五章 庄禅互补——文人画的美学核心结构·····	252
结 语·····	275
参考文献·····	277

绪 论

两宋是中国绘画艺术空前繁荣的时代，中原地区、西蜀、南唐和吴越等地的诸多画风画派荟萃于宋王朝这一统一政权内，相互影响促进，彼此取长补短，为两宋绘画的全面发展与进步奠定了雄厚的历史基础。而历代皇帝的奖掖和提倡、重文轻武的右文政策、商品经济的发展、科举的平民化、士气的振兴、儒道佛三教的融合、理学的发展与成熟等历史因缘，又为绘画艺术的发展营造了良好的社会环境和人文环境。其中最具里程碑意义的艺术成就当属崇尚“写意”的文人画和禅画在北宋中期真正兴起，并在艺术理论和艺术实践上日趋成熟；院体画在延续了唐与五代的繁荣之后，也于北宋中期之后加速了与文人画合流的历史进程；宋初以石恪和惠崇为代表的禅画，以董源为代表的南派山水画，其艺术价值在北宋中期之后亦得到了文人士大夫的重新发现和更高评价。文人士大夫对绘画艺术创作、鉴评的广泛参与从深度和广度上拓展了两宋绘画艺术的表现领域，使得其理论体系和美学层境的营构更趋完整和多元化。陈寅恪先生认为中华文化肇极于宋代，中国的绘画艺术同样如此，两宋绘画不仅完成了中国绘画在美学理论上的历史总结和体系构建，而且在艺术实践上也继承和发扬了唐五代以来的艺术传统和艺术成就，开创了很多对后代产生深远影响的绘画流派，呈现出风格丰富多彩、气象博大雄浑的时代面貌。它在艺术理论、绘画美学和笔墨技法上奠定了宋代以后中国绘画的发展路向和艺术格局。更准确地说，宋以后各代的绘画艺术，均是对两宋绘画的某一方面或层面的继承和发展。因此，研究两宋绘画，对于揭示中国绘画艺术的精神本质、深层美学结构、笔墨技法及其艺术趣味，均有不可替代的重要意义。

本书的研究对象包括院体画、文人画、禅画三类，主要针对有可靠作品存

世的纸绢类绘画作品展开研究。

院体画、文人画和禅画之间并非彼此隔绝，相互独立，而是存在着一定的交叉关系。如李成本是宋初画院之外的文人画家，但其画风受到画院内外的一致推崇，院体画家郭熙、许道宁和文人画家王诜都深受其影响；又如宋徽宗时曾任画院博士的宋子房是典型的专业院体画家，但苏轼认为其作品是真正的“士人画”。崔白也是如此，尽管米芾对其颇有恶评，但崔白的艺术成就仍得到了当时绝大多数文人画家和画论家的极高评价，其以《寒雀图》为代表的作品文人画风范是非常显著的；米芾也曾任徽宗朝书画院博士，但他无疑属于文人画家；宋徽宗的创作虽以宫廷院体风格为主，但某些水墨山水的文人画特质也相当突出；文同虽属文人画家，但他的《墨竹图》却呈现出追求“形神兼备”的院体画风貌。其实，北宋中期之后“文院合流”的倾向导致院体画和文人画产生了一定程度的交叉和融合，二者已不可能完全分开。文人画和禅画则由于在审美趣味和审美境界上的一致性而显得更为接近。苏轼、黄庭坚、王安石、米芾等著名文人对禅画家惠崇和石恪均有高度赞誉，苏轼的《潇湘竹石图》近于禅画，这些事实均揭示了这一点。

本书采用美术史、绘画美学史、思想史相综合的研究方法。应当看到，全方位、多层次乃至多角度地复原古代艺术品所反映的哲学思想基础、审美理想、艺术观念和艺术技法等不同层面的历史原貌，无限逼近其历史真实，是古代艺术研究的根本目的与核心任务。基于此，本研究大量借鉴两宋当朝在美术史、美学史与思想史方面的文献论述，以期实现对两宋绘画雅俗二元分化的历史格局的复原性解读与分析，从而揭示出两宋雅画的艺术技法与美学理念的本质内涵、深层结构及哲学思想根源。

第二章在介绍文人画、院体画和禅画的代表画家和作品时，采用美术史方法介绍画家的画风归属、画家生平、传世作品及时人评论，解读和分析画家代表作品笔墨技法的特点和艺术成就。第三章在解读两宋真境、情境和理境三境交叉递进的绘画美学框架及最高审美标准的转型时采用美学史方法，通过将两宋画家和画论家有关三境的相关美学论述重新梳理、整合与比较，分析出三境的基本内涵及其区别与联系。对绘画最高审美标准转型的研究则引述了唐宋相关的绘画美学文献，解读剖析了唐宋之际“逸品”标准在美学基础和深层内涵

上的两次重大转变。思想史方法主要体现在第三章解释理境的哲学内涵，第四章“两宋儒学对绘画艺术发展的促进作用”，以及第五章“庄禅互补——文人画的美学核心结构”中，被用以揭示儒家情理观念与情境、理境这两个绘画美学层境的本质联系，情境向理境超越的制约因素，以及既相互区别又彼此互补的庄禅美学对两宋绘画美学的深刻影响等问题。

第一章 两宋绘画概述

第一节 两宋绘画崇雅卑俗的时代总特征

文艺美学上的“雅俗”之分至少可以追溯到先秦时期。比如,《诗经》中“雅”“颂”“风”的分类就反映出雅俗分野的明显倾向。大致而言,《雅》与《颂》均属于“雅”这一美学范畴;《风》则属于“俗”这一美学范畴。雅乐与俗乐的区分也反映了这一点,雅乐是符合礼乐规范的“先王之乐”,具有非常浓厚的宫廷音乐性质;俗乐则是与其相对峙的“世俗之乐”,具有浓厚的民间音乐性质。从思想史角度看,雅与俗在先秦也有明显的分化,如“俗人昭昭,我独昏昏;俗人察察,我独闷闷”(《老子·二十章》)、“有俗人者,有俗儒者,有雅儒者,有大儒者”(《荀子·儒效》)等表述就将雅与俗对举,显示了雅与俗的价值对立。从音乐艺术史的角度看,很多观点都表现出雅俗之间的鲜明对立和强烈的“崇雅卑俗”的思想倾向,如“乐则《韶》《舞》,放郑声,远佞人,郑声淫,佞人殆”(《论语·卫灵公》)、“郑卫之音,乱世之音也,比于慢矣。桑间濮上之音,亡国之音也”(《乐记·乐本》)、“凡奸声感人而逆气应之,逆气成象而淫乐兴焉;正声感人而顺气应之,顺气成象而和乐兴焉”(《荀子·乐论》)等等。

可见,雅俗之辨的历史可谓由来已久,而本文所谓的雅俗,是从两宋这一特定时代和绘画美学这一特定领域来观察和分析的。绘画艺术的发展规律与音乐、文学相比,具有自身的特殊性,如上文所论,音乐和诗歌领域的雅俗之分,在先秦就已相当明显,而雅俗分野这一历史现象在绘画艺术领域的出现要晚得多。原因在于:首先,绘画艺术属于平面造型艺术,它对艺术形象的刻画与表达需要借助物化的笔墨线条、色彩和各类物质载体形式,它对不断变化的哲学思

想和美学观念的反应远没有文学、诗歌和音乐这类对物质条件依赖程度较低的艺术形式那么敏感；其次，古代绘画艺术功能中最重要的实用性功能，如鉴戒贤愚的政治教化功能、环境装饰功能等，也在一定程度上降低了这种敏感度，或者说，这种实用性功能分散和弱化了绘画反映高级思想意识和精神观念的艺术敏感度和表现能力，而鉴戒性的人物画在宋代以前是绘画艺术的主要门类；最后，对雅与俗的界定本身需要价值评判体系的支撑，而一个成熟的、具有普遍性的评判标准体系的建立依赖于某一时代哲学美学发展所达到的理论高度及其理论内涵的一致性和普适性，否则就会导致评判标准的内在冲突与混乱，而中国的以儒道佛为思想基础的绘画美学只有在宋代才真正达到了这种高度。以上三点都是从“雅”艺术的角度讲的。此外，两宋的右文政策和商品经济的发展又是导致两宋绘画雅俗分化的两个最关键的社会原因，前者使文人的地位空前提高，为“雅”文化的进一步发展提供了坚强的政治保障；后者导致了对作为高端文化消费品的雅画（即文人画、禅画及院体画中的精品）的推尚和追捧，人为拉大了雅画与俗画的艺术距离。

对于两宋绘画崇雅卑俗的美学风尚，笔者将从以下三个方面展开论述：一是两宋文人崇雅卑俗的文艺美学风尚；二是两宋画坛普遍存在重视画家的人品学养、轻视画工的人品至上主义倾向；三是绘画美学上存在写实与写意的分化，以写意为雅，以写实为俗。现对此三点分别予以论述。

（一）宋代文人崇雅卑俗的美学风尚

梅尧臣（1002—1060）虽非画家亦非画论家，但他在诗论上追求“平淡为雅”的艺术主张，却开启了有宋一代崇雅卑俗的美学潮流。

梅尧臣在诗论上，提倡“平淡”的诗风。他谦虚地说自己“辞虽浅陋颇克苦，未到二雅未肯捐”（《答裴送序意》），并认为“作诗无古今，唯造平淡难”（《读邵不疑学士诗卷》）^{〔1〕}，表现出以平淡为雅的文艺美学倾向。欧阳修也说：“圣俞尝语余曰：‘诗家虽率意，而造语亦难，若意新语工，得前人所未道者，斯为

〔1〕 转引曹顺庆、李天道：《雅论与雅俗之辨》，南昌：百花洲文艺出版社，2005，页258。

善也。必能状难写之景，如在目前，含不尽之意，见于言外，然后为至矣。”^[1]完全可以推论，梅尧臣这段诗论正是欧阳修“萧条淡泊，此难画之意”（《六一跋画》）所体现的“以平淡为雅”的绘画美学观的源头。欧阳修还说：“圣俞尝云：‘诗句义理虽通，语涉浅俗而可笑者，亦其病也。如有《赠渔父》一联云：‘眼前不见市朝事，耳畔惟闻风水声。’说者云：‘患肝肾风。’又有《咏诗者》云：‘尽日觅不得，有时还自来。’本谓诗之好句难得耳，而说者云：‘此是人家失却猫儿诗。’人皆以为笑也。’”^[2]可见，梅尧臣不仅在诗的内容上重视“含不尽之意，见于言外”，而且也十分重视语言形式上的“雅”，反对诗歌语言的浅显俗气，因此他的诗论在内容和形式上都是崇雅卑俗的，在这一点上，欧阳修与梅尧臣是完全一致的。

苏轼继承了欧阳修“萧条淡泊”“闲和严静”为诗画最高艺术标准的观点。他指出：“所贵乎枯淡者，谓其外枯而中膏，似淡而实美，渊明子厚之流是也。”（《评韩柳诗》）^[3]又云：“李杜之后，诗人继作，虽间有远韵，而才不逮意。独韦应物、柳宗元发纤秣于简古，寄至味于淡泊，非余子之所及也。”（《书黄子思诗集后》）^[4]东坡亦尝与其侄书云：“大凡为文，当使气象峥嵘，五彩绚烂，渐老渐熟，乃造平淡。其实不是平淡，绚烂之极也。”^[5]如此等等的表述均说明苏轼以“平淡”为“雅之极致”的崇雅观念。苏轼的“可使食无肉，不可使居无竹。无肉令人瘦，无竹令人俗。人瘦尚可肥，俗士不可医”（《于潜僧绿筠轩》）^[6]也反映出他的这一观念。黄庭坚评价苏轼“落笔皆超逸绝尘”（《跋子瞻〈醉翁操〉》）、“语意高妙，似非吃人间火食人语，非胸中有万卷书，笔下无一点俗尘气，孰能到此”（《跋东坡乐府》）^[7]也为此提供了佐证。

梅尧臣、苏轼、黄庭坚、陈师道、杨万里、罗大经都曾经提出“以俗为雅”的说法，但他们所谓的“以俗为雅”绝非将“俗”等同于“雅”。陈师道《后山诗话》中记载：“闽士有好诗者，不用陈语常谈，写投梅圣俞。答书曰：‘子诗诚

[1] 欧阳修：《六一诗话》，北京：人民文学出版社，1983，页9。

[2] 同上，页11。

[3] 苏轼：《苏轼文集》，北京：中华书局，1986，页2109—2110。

[4] 同上，页2124。

[5] 常振国等编：《历代诗话论作家》，长沙：湖南人民出版社，1984，页706。

[6] 苏轼：《苏轼诗集》，北京：中华书局，1982，卷9，册2，页448。

[7] 转引曹顺庆、李天道：《雅论与雅俗之辨》，页253。

工，但未能以故为新、以俗为雅尔。”^[1]苏轼亦曾言：“诗须要有为而作，用事当以故为新，以俗为雅。”（《题柳子厚诗二首》）^[2]黄庭坚在《再次韵杨明叔·小序》中云：“因明叔有意于斯文，试举一纲而张万目：盖以俗为雅，以故为新。百战百胜，如孙吴之兵……此诗人之奇也。”^[3]杨万里在《诚斋诗话》中说：“有用法家吏文语为诗句者，所谓化俗为雅。”又说：“诗固有以俗为雅，然亦须经前辈熔化，乃可因承。”罗大经有言：“余观杜少陵诗，亦有全篇用常俗语者，然不害其为超妙。”（《鹤林玉露》卷三）梅、苏、黄、杨、罗五氏的主旨是要解决诗歌的语言形式问题。他们主张完全可以将俗语、方言、俚语、法家吏文语纳入诗的语言范畴，用诗人的艺术思想和才情“化俗为雅”，起到点石成金的艺术效果。故而黄庭坚有“宁律不谐，而不使句弱；宁字不工，而不使语俗”的说法，陈师道则更明确提出“宁僻勿俗”的观点，他认为诗歌创作应“宁拙勿巧，宁朴勿华，宁粗勿弱，宁僻勿俗”。所以说，“化俗为雅”的落脚点仍然是“雅”，而不是“俗”，“俗”是形式，是现象，“雅”才是内容，是本质。所以，不能因为有“以俗为雅”的说法就否定宋代崇雅卑俗的总体倾向，也不能因为文学微观领域中“雅”对“俗”的融摄就否定两宋雅俗分化的宏观格局。

有“米颠”之称的米芾，其崇雅卑俗倾向更加明显。如他评论历代山水画“山水古今相师，少有出尘格者”，对“雅”的要求之高，可谓前无古人。又如他评北派山水画鼻祖荆浩“未见卓然惊人者”，评关仝“人物俗，石木出于毕宏，有枝无叶”“工关河之势，峰峦少秀气”，而对自己的画作他则自诩为“无一笔李成、关仝俗气”^[4]，这样米芾完全颠覆了郭若虚建立的美学标准，即以李成、关仝、范宽三家为“鼎峙百代，标程千古”的价值范式。这充分说明，在米芾看来，整个北派山水画都是偏于“俗”的。在人物画方面，他对画圣“吴道子”亦颇多微词，米芾尝曰：“伯时病右手后，余始作画。以李常师吴生，终不能去其气，余乃取顾高古，不使一笔入吴生。”对两宋道释人物大家武宗元，米芾亦多有讥诮，谓其“乃为《过海天王》二十余身，各各高呈，似其手各作

[1] 转引曹顺庆、李天道：《雅论与雅俗之辨》，页260。

[2] 苏轼：《苏轼文集》，页2109。

[3] 黄庭坚：《山谷诗集注》，卷12。转引曹顺庆、李天道《雅论与雅俗之辨》，页261。

[4] 于安澜编：《画品丛书·画史》，上海：上海人民美术出版社，1982，页191、195、199、215。

一样。一披之犹一群打令鬼神，不觉大笑。俗以为工也”。在花鸟画方面，他认为“黄筌惟莲差胜，虽富艳皆俗”，至于程坦、崔白、侯封、马贲、张自等人则“皆能污壁。茶坊酒店，可与周越、仲翼草书同挂，不入吾曹议论”^[1]，鄙夷之情，溢于言表。而他对文人画家苏轼、文同的竹石却是推崇备至，这样米芾在人物画和花鸟画方面也基本颠覆了以往的绘画美学观念，表现出非常强烈的崇雅卑俗色彩，反映了他极为浓厚的文人画理论倾向和审美趣味。而为他所最为赞赏的是以董巨为代表的南派山水画。他评价董源“平淡天真多”“近世神品，格高无与比也”，评巨然“岚气清润，布景得天真多”“老年平淡趣高”“明润郁葱，最有爽气”^[2]，可见米芾以“平淡天真”为最高境界的雅俗观与梅圣俞，欧阳修、苏轼、黄庭坚等人是一脉相承的，尽管米芾的态度更为激进。

南宋词论家张戒主张“婉而雅”，反对“词意浅露，略无余蕴”，认为如能“收其词，少加含蓄”，诗歌的境界、韵味就会大大增强。他认为杜甫“其词婉而雅，其意微而有礼，真可谓得诗人之旨者”，而白居易和元稹“词伤于太烦”“意伤于太尽”（《岁寒堂诗话》卷上），与杜甫诗差距明显。

陈善也“尚雅忌俗”，认为“文字固不可以犯俗”“能遣辞者，未必能免俗”，反对直白浅俗。他赞扬陶渊明“颇似枯淡，久久有余”的诗风，认为陶诗貌似直白浅露，质枯味俗，实则含蓄隽永，韵味无穷，“此殆难与俗人言也”（《扞虱新话》）。同时他也讥刺把“影摇千尺龙蛇动，声撼半天风雨寒”这样浅俗的劣句当成佳句的人，认为“此如见富家子弟，并无福相，但未免俗耳”（《扞虱新话》）。

词论家严羽在《沧浪诗话》中指出：“学诗先除五俗：一曰俗体，二曰俗意，三曰俗句，四曰俗字，五曰俗韵。”并进而指出：“语忌直，意忌浅，脉忌露，味忌短，音韵忌散缓，亦忌迫促。”^[3]（《沧浪诗话·诗法》）这些都反映出严羽强烈的尚雅卑俗的审美意识。

[1] 于安澜编：《画品丛书·画史》，页192、196、202。

[2] 同上，页191。

[3] 上述三例分见曹顺庆、李天道：《雅论与雅俗之辨》，页267—269。

（二）两宋画坛的人品至上主义倾向

（1）强调画家的人品学养，此一标准加剧了画家与画工的雅俗分化。

对画家人品的推崇，在中唐朱景玄评三位逸品画家时就已初露端倪，晚唐张彦远在《历代名画记》中说：“自古善画者，莫匪衣冠贵胄，逸士高人，振妙一时，传芳千祀，非闾阎鄙贱之所能为也。”^[1]进一步提出了人品甚至画家的阶级地位决定画品的观点。

到了两宋，对画家人品的强调更甚于唐代，且日益凸显画家学养的重要性，同时对画工的轻视也更为普遍和突出。黄休复评艺术境界最高的孙位“性情疏野，襟抱超然，虽好饮酒，未尝沉酩。禅僧道士，常与往还；豪贵相请，礼有少慢，纵赠千金，难留一笔……非天纵其能，情高格逸，其孰能与于此耶”^[2]，同样表现出对画家人品的推重。

北宋中期的郭若虚表述得更为清楚和明确：“窃观自古奇迹，多是轩冕才贤，岩穴上士，依仁游艺，探迹钩深，高雅之情，一寄于画。人品既已高矣，气韵不得不高，气韵既已高矣，生动不得不至。”^[3]郭若虚在标举画家人品至上的同时，舍弃了张彦远所列的“衣冠贵胄”这一以阶级地位、身份贵贱评价人品的做法，更为强调“才贤”和“上士”，而且提出“依仁游艺”的说法，表现出对画家的道德境界和学养水平的愈发重视。

黄庭坚也非常重视画家的胸次修养。他在《题七才子画》中说：“一丘一壑，自须其人胸次有之，但笔间那可得。”在《题绛本法帖》时又说：“王、谢承家学，字画皆佳，要是其人人物不凡，各有风味耳。”^[4]在黄庭坚看来，画家的贵族地位和社会身份并不重要，画家内在的精神品格和气质，才是决定着绘画作品的艺术品级和气韵的最关键因素。

不仅文人画家对画家人品学养至为关注，院体画家在这一点上与文人画家也颇为一致。郭熙在《林泉高致·叙引》中说：“君子之所以爱夫山水者，其旨安

[1] 张彦远：《历代名画记·论画六法》，上海：上海人民美术出版社，1964，卷1，页25。

[2] 黄休复：《益州名画录》，成都：四川人民出版社，1982，页10。

[3] 郭若虚：《图画见闻志·论气韵非师》，北京：人民美术出版社，1963，卷1，页14。本书所引《图画见闻志》除另作注明外均出自此版本。

[4] 转引郭因：《中国绘画美学史稿》，北京：人民美术出版社，1981，页109。

在？丘园养素，所常处也；泉石啸傲，所常乐也；渔樵隐逸，所常适也；猿鹤飞鸣，所常观也。尘嚣缰锁，此人情所常厌也；烟霞仙圣，此人情所常愿而不得见也。”^[1]依徐复观的解说：“山水虽宜于隐逸，而士大夫不必皆为隐士。……人之处境虽不必为隐士，而人之用情实又不能无高蹈之思，故身在庙堂，仍有山水之慕恋。……然主要须由人的超越而高洁的情怀，始能发挥山水画之神观。”^[2]徐氏之说，可谓深得郭熙要旨。

韩拙云：“且夫画山水之术，其格清淡，其理幽奥，至于千变万化，四时景物，风云气候，悉资笔墨而穷极幽妙者，若非博学广识焉得精通妙用欤？故有寡学之士，凡俗之徒，忽略此道者多矣。其学问广博之流，惟恐浅陋疏略也；孜孜汲汲，与利名交战者，与吾道殊途耳，此安足与言之哉！”^[3]虽然韩拙强调的“博学广识”（即学养）与人品在内涵与外延上并非完全一致，但与后文提到的“寡学之士，凡俗之徒”相对举，亦明显含有人品的意味，没有学养，人品就会失去根基。

为韩拙作序的张怀也是人品至上主义者。他说：“昧于理者，心为绪使，性为物迁，汨于尘坌，扰于利役，徒为笔墨之所使耳，安足以语天地之真哉！是以山水之妙，多专于才逸隐遁之流，名卿高蹈之士，悟空识性，明了烛物，得其趣者之所作也。况山水乐林泉之奥，岂庸鲁贱隶、贪懦鄙夫至于粗俗者之所为也？”^[4]他也认为只有拥有“才逸隐遁之流，名卿高蹈之士”的人品和“悟空识性，明了烛物”的学养，才能画出好画，而“庸鲁贱隶、贪懦鄙夫至于粗俗者”因为人品学养的不足，是不可能作出好画的。

《宣和画谱》云：“自唐至本朝，以画山水得名者，类非画家者流，而多出于缙绅士大夫。然得其气韵者，或乏笔法；或得笔法者，多失位置。兼众妙而有之者，亦世难其人。盖昔人以泉石膏肓，烟霞痼疾，为幽人隐士之谥。是则山水之于画，市之于康衢，世目未必售也。至唐有李思训、卢鸿、王维、张璪

[1] 郭熙、郭思：《林泉高致》。转引张同标：《北派山水画论研究》，北京：人民出版社，2006，页61。

[2] 徐复观：《中国艺术精神》，上海：华东师范大学出版社，2001，页200。

[3] 韩拙：《山水纯全集》。转引张同标：《北派山水画论研究》，页186—187。

[4] 韩拙：《山水纯全集·后序》。转引张同标：《北派山水画论研究》，页223。

辈，五代有荆浩、关仝，是皆不独画造其妙，而人品甚高若不可及者。”^[1]《宣和画谱》认为艺术境界的高下取决于“气韵”与“笔法”“位置”的“兼众妙而有之”，并不完全取决于人品，体现了专业画家的立场。但即使如此，《宣和画谱》仍然强调人品的极端重要性，对“人品”“胸次”的使用甚至达到了滥用的程度：除“道释”“人物”“宫室”“龙鱼”几门外，近乎半数的画家都用“人品”“胸次”之类的语言来评述。这反映出由于受到文人画的深刻影响，作为院体画圭臬的《宣和画谱》也表现出非常浓厚的“崇雅卑俗”色彩。

南宋的刘学箕在《方是闲居士小稿》中说：“古之所谓画士，皆一时名胜，涵咏经史，见识高明，襟度洒落，望之飘然。”他认为，要成为真正的画士，必须具备“涵咏经史，见识高明，襟度洒落”的人品和学养，绘画的技术和技法倒不是最关键、最重要的东西。他还认为“有蓬莱道士之丰俊”，才能“发为毫墨，意象萧爽，使人宝玩不真”。如果“眸子无鉴裁之精，心胸有尘俗之气”，那么“纵极工妙，而鄙野村陋，不逃明眼。是徒穷思尽心，适足以资世之话靶，不若不画之为愈”^[2]。如果没有超凡脱俗的襟怀，纵然画得非常逼真形象，也是既“鄙”且“陋”的，无法表现出“萧爽”的高情逸趣。这些都明显表现出刘学箕人品至上的绘画鉴赏标准。

南宋末年的赵孟頫认为绘画中的“神品”是学不来的，“神者才识清高，挥毫自逸，生而知之者也”，而“能品”是“源流传授，下笔有法，学而知之者也”^[3]，是可以通过勤学苦练等后天功夫达到的，他的观点和郭若虚等人的那种“气韵在于生知”的看法如出一辙。

（2）两宋画坛对画工的轻视

两宋文人对画工的歧视普遍存在，艺术水平的高下不再完全以绘画的精粗程度为依据，而是以画者的人品学养为主要标准。主张“气韵非师”的郭若虚是极端的人品本位主义者，他认为谢赫的“六法”中的“骨法用笔”“应物像

[1] 《宣和画谱》，北京：人民美术出版社，1999，卷10，页204。本书所引《宣和画谱》除另作注明外均出自此版本。

[2] 以上见俞建华编著：《中国画论类编》，北京：人民美术出版社，1957，页73。

[3] 同上，页90。

形”“随类傅彩”“经营位置”“传模移写”五者可学，而“六法”之首的“气韵生动”则“必在生知，固不可以巧密得，复不可以岁月到。默契神会，不知然而然也”，而如果达不到“气韵生动”，“虽竭巧思，止同众工之事，虽曰画而非画”^[1]，其对画工（包括画院画工和民间画工）的鄙薄是显而易见的。苏东坡在《净因院画记》中说“世之工人，或能曲尽其形，而至于其理，非高人逸才能辨”^[2]，米友仁所说的“画之为说，亦心画也。上古莫非一世之英，乃悉为此，岂市井庸工所能晓”^[3]，李纲《梁溪漫志》卷七中所云“夫论书当论气节，论画当论风味。……至于学问文章之余，写出无声之诗，玩其萧然，笔墨间足以想见其人，此乃可宝；而流俗不问何人，见用笔稍佳者则珍藏之，苟非其人，特一画工所能，何足贵也”^[4]，《宣和画谱》所云“有笔不在夫丹青朱黄铅粉之工也。故有以淡墨挥扫，整整斜斜，不专欲形似而独得于象外者……多出于词人墨卿之所作……则又岂俗工所能到哉”^[5]，都表现出对画工的不屑。

如上文所举，院体画内部对画家人品的重视，也直接导致了院体画家对画工的普遍轻视。尽管两宋皇家画院通过考试在全国范围内招贤选才，使得一大批有才华的民间画家得以进入社会上层，从而有机会施展他们的艺术特长，但从画学的培养体制看，两宋画院为画家与画工设置的等级限制，却人为拉大了画家与画工之间的鸿沟。《宋史》记载：“画学之业……仍分士流、杂流，别其斋以居之。士流兼习一大经或一小经，杂流则诵小经或读律。考画之等，以不仿前人而物之情态形色俱若自然，笔韵高简写工。三舍试补、升降以及推恩如前法。惟杂流授官，止自三班借职以下三等。”^[6]宋代画院以何为据区分“士流”与“杂流”，现在不得而知，但从这一记载看，不仅“士流”与“杂流”不相混居，对学问的要求和授予官职的品级也都有不同的规定，这是造成轻视画工的制度原因。

南宋时期的郑刚中在《北山文集》的《论郑虔、阎立本优劣》中认为“虔

[1] 郭若虚：《图画见闻志·论气韵非师》，页14。

[2] 苏轼：《苏轼文集》，页367。

[3] 俞剑华编著：《中国画论类编·元晖题跋》，页684。

[4] 转引陈高华《宋辽金画家史料》，北京：文物出版社，1984，页399。

[5] 《宣和画谱》，卷20，页396。

[6] 《宋史·志第一百一十选举三》，北京：中华书局，2000，页2467—2468。

高才，在诸儒间，如赤霄孔翠。酒酣意放，搜罗物象，驱入毫端，窥造化而见天性，虽片纸点墨，自然可喜。立本幼事丹青，而人物闾茸，才术不鸣于时，负惭流汗，以绅笏奉研，是虽能模写穷尽，亦无佳处”，他认为郑虔之所以比阎立本高明，就在于郑虔的才情高，故而能“窥造化而见天性”，作品自然超越俗流，而阎立本“人物闾茸，才术不鸣于时”，才情低，达不到“窥造化而见天性”的境地，自然“虽能模写穷尽，亦无佳处”。所以郑刚中认为“故胸中有气味者，所作必不凡，而画工之笔，必无神观也”^[1]，明显表现出轻视画工的思想倾向。

康与之的《记隐士画壁》记述了画工与隐士竞技，结果为隐士深深折服的故事。画工之所以“焚作具，不敢复言画矣”，原因在于“先生所画前驱，乃吾近侍也，所画近侍，乃我辇中人也。洎观辇中之人，其神宇骨相，盖我平生未尝见者。古图画中亦未之见。此所以使我惭愧骇伏。隐士曰：‘此画天上人，非人间人也。尔所画，怒目虬髯，则人间人耳。人间人则面目气象皆尘俗，虽尔艺与其他工不同，要之但能作人间人耳’”^[2]。因为画工只能画世俗的“人间人”，为心胸学养所限，根本想象不出“天上人”的“神宇骨相”和精神韵度，自然无法与襟抱超然的隐士相比。

（三）两宋绘画的崇雅卑俗体现为崇“写意”卑“写实”

写意绘画在理论和实践上的日渐成熟，无疑是两宋绘画最鲜明的时代特征。而唐代中期出现了以“逸品”画家李灵醒、王墨、张志和以及张躁为代表的纵情恣肆、不守绳墨、“非画之本法”的画风，如王墨作画时“即以墨泼，或笑或吟，脚蹙手抹，或挥或扫”，李灵醒“画山水、竹树，皆一点一抹，便得其象”，张志和“随句赋象”^[3]，但他们所表现出来的风格并非真正的写意画风，这种简纵率性、离经叛道、须臾而就的画法难以再现山水等自然物象的“形似”，不过如果说唐代的这种画风具有一定“不求形似”的美学意味的话，这种“不求形

[1] 以上见俞建华编著：《中国画论类编》，页69。

[2] 同上，页71。

[3] 于安澜编：《画史丛书·唐朝名画录》，上海：上海人民出版社，1963，页87—88。