

The Lyric Journey

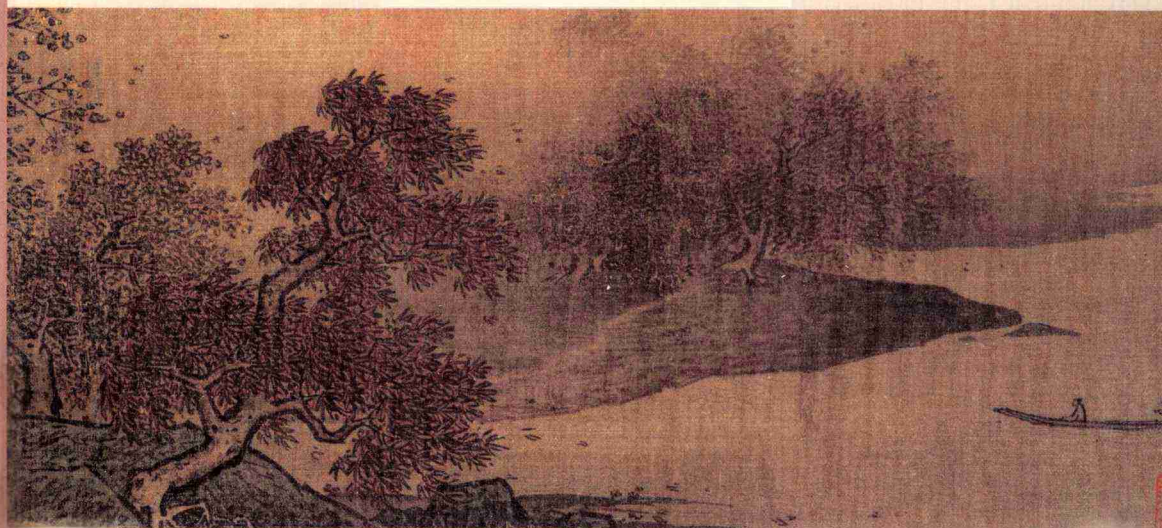
诗之旅

中国与日本的诗意绘画

Poetic Painting
in China and Japan

[美] 高居翰 著

James Cahill



The Lyric Journey

诗之旅

中国与日本的诗意绘画

Poetic Painting in China and Japan

1993年赖世和讲座

(哈佛大学费正清东亚研究中心举办，迪隆基金赞助)

[美] 高居翰 (James Cahill) 著



图书在版编目 (CIP) 数据

诗之旅：中国与日本的诗意绘画 / (美) 高居翰著；洪再新、高士明、高昕丹译．—北京：生活·读书·新知三联书店，2012.10

(高居翰作品系列)

ISBN 978-7-108-04120-3

I . ①诗… II . ①高… ②洪… ③高… ④高… III . ①中国画—绘画史—中国—宋代 IV . ①J212.092.44

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2012) 第 100097 号

The Lyric Journey: Poetic Painting in China and Japan, by James Cahill

Copyright © 1996 by the President and Fellows of Harvard College

Published by arrangement with Harvard University Press

Simplified Chinese translation copyright © 2012 by SDX Joint Publishing Company

All Rights Reserved.

未经许可，不得翻印。

诗 之 旅：中国与日本的诗意绘画

作 者 高居翰 (James Cahill)

审 校 洪再新

初 译 洪再新 高士明 高昕丹

责任编辑 杨 乐

封扉设计 罗 洪

责任印制 郝德华

出版发行 生活·读书·新知 三联书店
(北京市东城区美术馆东街22号)

邮 编 100010

图 字 01-2010-5327

经 销 新华书店

印 刷 北京图文天地制版印刷有限公司

版 次 2012年10月北京第1版

2012年10月北京第1次印刷

开 本 720毫米×1020毫米 1/16 印张 12.75

字 数 170千字 图字169 幅

印 数 0,001-10,000册

定 价 45.00元



高居翰 (James Cahill)

关于作者

高居翰教授 (James Cahill), 1926年出生于美国加州, 是当今中国艺术史研究的权威之一。1950年, 毕业于加州大学伯克利分校东方语言文学系, 之后, 又分别于1952年和1958年取得安娜堡密歇根大学艺术史硕士和博士学位, 主要追随已故知名学者罗樾 (Max Loehr), 修习中国艺术史。

高居翰教授曾在美国华盛顿弗利尔美术馆服务近十年, 并担任该馆中国艺术部主任。他也曾任已故瑞典艺术史学者喜龙仁 (Osvald Sirén) 的助理, 协助其完成七卷本《中国绘画》(*Chinese Painting: Leading Masters and Principles*) 的撰写计划。

自1965年起, 他开始任教于伯克利加州大学的艺术史系, 负责中国艺术史课程, 为资深教授。1997年获得学院颁发的终生杰出成就奖。

高居翰教授的著作多由在各大大学授课时的讲稿修订或充分利用博物馆资源编纂而成, 融会了广博的学识与细腻、敏感的阅画经验, 皆是通过风格分析研究中国绘画史的典范。重要作品包括《中国绘画》(1960年)、《中国古画索引》(1980年) 及诸多重要的展览图录。目前, 他正致力于撰写一套五册的中国晚期绘画史, 其中, 第一册《隔江山色: 元代绘画》、第二册《江岸送别: 明代初期与中期绘画》、第三册《山外山: 晚明绘画》均已陆续出版。(上述三册的中文简体版均由生活·读书·新知三联书店出版。) 第四、第五册仍在撰写中, 付梓之日难料, 但高居翰教授已慷慨地将部分内容及其他讲稿、论文刊布于网络, 有兴趣的读者可登录 www.jamescahill.info 参阅。

1978至1979年, 高居翰教授受哈佛大学极负盛名的诺顿 (Charles Eliot Norton) 讲座之邀, 以明、清之际的艺术史为题, 发表研究心得, 后整理成书:《气势撼人: 十七世纪中国绘画中的自然与风格》, 该书曾被全美艺术学院联合会选为1982年度最佳艺术史著作。1991年, 高教授又受纽约哥伦比亚大学班普顿 (Bampton) 讲座之邀, 发表研究成果, 后整理成书:《画家生涯: 传统中国画家的生活与工作》。(上述二书的中文简体版亦由生活·读书·新知三联书店出版。)

序 言

本书脱胎于我1993年4月在哈佛大学做的赖世和系列讲座(The Reischauer Lectures),它把我带回一个熟悉和非常友好的环境。1979年我在哈佛做了查尔斯·艾略特·诺顿讲座(The Charles Eliot Norton Lectures),通过那次活动和其他多次访问,我结识了一批朋友和我所敬重的同事。和他们一起共度时光,总是令人愉快。对这次赖世和讲座系列的安排,我要特别感谢哈佛大学费正清东亚研究中心前任和现任的两位主任马若德(Roderick MacFarquhar)和屈顺天(James L. Watson)。艺术系的荣休教授罗森福(John Rosenfield)是我的老友,他不仅让我的逗留更为惬意,而且还在事后寄给我关于讲座的有益评语。我和东亚语言与文明系的宇文所安(Stephen Owen)教授则是新交,我在讲座中大量采用并引述他关于中国诗学的著述,他也在听完讲演后拨冗写了极有价值和大体首肯的评语,使我对试图在绘画与中国诗学或诗学理论的关系方面所做的努力,增添了许多信心。

在诺顿讲座和赖世和讲座之后,我的第三个讲座涉及对日本大诗人、大画家与谢芜村的研究,这是我关于这一项目的实际延伸,从某种意义上讲,像个倒叙过程。我曾经写过芜村,而重新参与到他的研究课题,则始于1987年春我和当时伯克利的同事玛丽贝思·格雷比尔(Maribeth Graybill)合开的研讨班。我们策划了一个重要的芜村展览(由于诸多复杂的因素而未作成),研讨班就是为准备该展览而开办的,有一批出色的研究生和几位博学的外来参与者,包括安原惠理、伍德生·阳子(Yoko Woodson)、马迪·贝克斯托姆(Marty Backstrom)和新藤武弘。格雷比尔和我计划为展览图录各写一篇相互对应的文章,我集中在芜村画中“南画”一面的“中国性”,以观照她讨论芜村俳谐一面的“日本性”。她的研究要单独出版,而我只是惋惜我们想做对称讨论的理想未能实现。我在本书第三章中谈到芜村,部分涉及他画中的某些方面是依据他对中国作品的知识与研究而创作。然而,我的目的当然不是强调芜村画作的“汉化状况”,而是试图展示,一旦吸收了中国画因素后,是什么有助于他发展出一种高度完美的再现技巧,他将此新技能转化为图绘的目标,完全与日本画的传统和他作为伟大俳句诗人的个人实践相协调。

第一与第二讲,为第三讲芜村一题提供了不同的背景,呈现和界说了中国国内的各

种发展，在某种程度上支撑了他的成就，特别是在12—13世纪的南宋和16—17世纪的明代后期出现的我所谓的“诗意画”的兴起和繁荣。然而，我虽已在通过这些背景研究来追溯中国画史各阶段的独立特征方面思索多时，却尚未将其组织成充实的命题。它们和另一个我定名为“中国绘画的三种另类历史”（见于一本早些时候出版的书名）的研究一起，尝试用不同的方法来组织历史中“发生过什么”的叙述，它们包含一些特别的考虑（犹如所有特别的叙述必须做的那样），但是还不能成一家之言。

将系列讲座变为本书的各个章节需要调整演讲中大量放映的幻灯片，以作为与正文相互印证的参考。可以理解，多数的读者不在乎这些参考；个别想欣赏更多相关绘画作品的读者，将通过注释知道从何处找到它们。我希望现已收入足够的插图，即使省略了某些作品，我的观点仍能得到清晰的说明。

两位研究助手和我一起工作，准备这些讲座。本讲座得益于他们的贡献良多。查尔斯·马森（Charles Mason）以他丰富的中国诗学知识帮助确认、翻译和解读许多诗篇，其技巧是我所不及的。村井则子（Murai, Noriko）主要处理关于芜村的日文材料，提供摘要以便我核实和阅读原文，常常由于她的帮助，找到我需要的内容。两位还以其他许多方式给我以帮助，对此我非常感谢。我对加州大学中国研究中心、日本研究中心以及研究委员会所提供的资助和其他经费表示谢忱。凡拉里·马伦福·欧特兹（Valerie Malenfer Ortiz）对南宋一章做了有益的补正，那是她的本行；旧金山塞千家基金会主任克里斯蒂·巴特勒（Christy A. Bartlett）帮助我提供了茶勺照片，对她俩我表示谢意。两位本系的摄影师，罗伯特·伯尼（Robert Boni，已故）和朱丽亚·沃尔夫（Julia Wolf）担任摄影，或在个别情况下，通过从幻灯片复制照片，负责许多插图的复制工作，他们二人也值得特别鸣谢。

我在赖世和系列讲座开场时说了下面的话，现在作为本书的引子仍然非常合适：“在〔我老师〕罗樾（Max Loehr）曾经任教的地方，做这个由费正清中心出面组织的赖世和讲座，是在蒙召三位前辈大师的在天之灵。我和赖世和（Edwin Reischauer）不熟，尽管我见过他并和他谈过几次话；但多年来我和费正清（John King Fairbank）却非常熟悉。我希望人们不会觉得有什么不合适，如果我提到他的大名，并把这个系列讲座作为对他们三人的纪念。”

高居翰

导 论

赖世和讲座要求每个讲座系列至少要包括东亚的两种文化，这使我回顾多年以来我对中国和日本绘画的研究，并注意到这种介入从年代学上存在着一种不对称现象：关于中国，我主要关心18世纪之前的内容；关于日本，则主要是18世纪和此后的内容。我有时觉得自己是试图在学生或同事说明一个现象：为什么在我看来，近几个世纪以来的日本总体上比同一时期的中国画更有意思和创新精神，例如，为什么在和与谢芜村同时的中国画家中，无人能达到芜村精品中那种新颖动人的效果。^[1]

有许多不同的因素可以被用来解释这个现象，如果这真可以被称作一个现象的话，而不仅仅是个人的偏见。^[2]在我看来，其中最重要的一点，是后期中国绘画批评观念的约束，把画家所能接受的题材和风格变得日益狭窄，将他们不喜欢的创作视为“粗俗”、“不宜雅玩”，造成对于画家的种种限制。多数后期中国画受到一个美学观念的限制，认为要超越简单的图画趣味，诸如愉悦动人的主题，故事画、风俗画或其他人们感兴趣的题材，装饰性的美，绘画技巧等等，不管怎样，这些都被看作是媚俗的表现。^[3]后期的日本画家恰恰相反，显得较少拘束。来自一个不具备这类带有权权威性的传统，较少艺术内部的约束或禁忌，或缺少如此有影响的理论家来教训他们，日本画家就比较能自由地发挥他们自己的爱好及其受众对不加修饰的装饰风格、生动的叙事性以及关于市俗娱乐形象的爱好的。没有比宗达和光琳更丰富的视觉表达，或在园山和写生画中对写实主义的推进，更能享受在后期中国画中难以想象的包容性。这谈不上是一个原创性的观察，但却可作为一个有用的出发点，即本书将要提出的论点。

即便在后期中国，批评家对绘画的评审当然不是绝对的；除了一大批小画家及其作品被认为不足论道外，总是有重要的画家在抵制或无视批评家的观点，我行我素。在存世数量浩繁的中国画中，我们常常碰上一些作品，以各种方式，背离常见的画法。不管是在题材还是在风格上，它们呈现出某种不同寻常的方向，但由于缺乏追随者，或没有被妥善保存，结果变得默默无闻。因为不符合收藏家的趣味，它们被有影响力的趣味仲裁者限定和部分制约了。我们为其佚失感到遗憾，即使我们同时也欣赏和喜爱那些流传到我们手中的作品。有时候，整个绘画流派或门类被取代或失传，很大程度上是由于成为了负面性批评的牺牲品；尤为真实的是，在早期和晚期中国绘画的重

要转折点上，绘画的多样性不复存在，或者变得很少，这一转折点通常被认为肇始于宋代后期。与宋代后期禅学有关的率意水墨画十分典型，它们在中国无一例外地被扫地出门，所幸的是，其中大量精品在日本得到保存。而我在此称为“诗意画”的作品，则是另外一个例子。

从11到13世纪，在中国发展出了一种绘画样式，其最完美的佳构技巧出众，深切动人，并从广义上充满诗意。实践这一样式的杰出画家是宋代画院的大师，但大多数此类作品却是来自画院以外；这就是我们通常在想到“宋画”一词时会立刻在脑海里浮现的画面。强调绘画中的诗意内容，不论这是否是画家从某些诗句中获得灵感的结果，它首先出现于北宋后期一群文士当中，又由徽宗皇帝（1100—1125年在位）在画院内加以吸收，并由在那里供职的画家以下文将要描述的不同方式，不断得到强化。这将文人理想与画家技巧相结合的最高水准奠定了南宋或后期宋代（12—13世纪）皇家画院的大繁荣，并将其风格和理念扩大到画院以外更广大的画家群体，特别是在那些繁盛的城镇，例如南宋的都城杭州。这一类创作随着宋代灭亡而凋零谢落，但它的一些宗旨和有代表性的特征在晚明又一次在经济繁华的城市化语境中被吸收。不过，这一次是在苏州。最后，某种对它的复归在江户时代的日本实现，令人瞩目地出现在诗人画家与谢芜村的后期作品中，在京都的城市环境中，得到新兴的商人阶层的赞助。我将试图解答诗意画出现的这三种情况，彼此间有怎样的相似性，它们怎样伴随着社会经济和文学语境出现，成为有共性的特征要素。在某种程度上，诗意画及其形成的语境这两个问题最终是可以回答的。

下面的几个章节并不准备对这个大的现象做面面俱到的讨论。例如，它首先将很少涉及宋画中的花鸟走兽，或世俗与宗教人物画，或故事画，这些门类可以用不同方式在画中融入诗意体验。本书将集中讨论配有点景人物的山水和园林绘画。我以为，它们不仅吸引了那时最优秀的画家以构成南宋绘画最大的题材门类，而且绝大多数都富于诗意。在第一章中，我也将注意力聚焦在那些可以使一种理想叙事或神话在图画中获得实现的绘画，这种理想就是：在自然中隐居生活；到山间漫游，寻找诗意，或驻足体验某种景色声响，品味它们所激起的感受；返回安全的隐居之所。这一连串主题组成了我所说的“诗之旅”。多数中国诗篇佳作所指明的同样一连串主题，增进了我的看法，即它们对于中国诗意画具有核心价值。对其重要性的论证将在把这些绘画所提供的体验与我们体验相关主题的中国诗歌的方式相类比的尝试中得到展开。这些主题，以及一些在宋代伴随它们的特征要素，是如何被晚明苏州画家吸收，并为更后的芜村所借鉴，是第二、第三章的中心议题。

其他一些在中国可能被称为诗意的绘画（具有不同但较少说服力的界定），以及诗画关系的大问题，是中国和外国专家大量研究的题目，已经有许多在其各自领域做得非常优秀并令人信服的成果；我的论点不应该被误解为在和他们唱反调。在着手做我

自己的课题时，浏览大量这方面的学术文献使我思考一个问题：关于这个题目，我还有什么可说？确实，在中国诗画关系的某些方面，如果我未能提供任何新的看法，就有意避而不谈。例如关于绘画中什么是“如诗”的问题，以及像何惠鉴（Wai-kam Ho）解释的^[4]、并由傅汉思（Hans H. Frankel）详细探讨的“画如无声诗，诗如无声画”的问题^[5]。关于北宋文人，如苏东坡、黄庭坚和其他人对诗画关系的讨论，以及徽宗皇帝给供职其画院的画家以诗句命画题等，有卜寿珊（Susan Bush）以及其他一些人的精彩研究^[6]；姜斐德、班宗华（Richard Barnhart）和凡拉里·马伦福·欧特兹等学者讨论过潇湘景致作为一类诗意山水模式的兴起和流行（在本书第一章将有简要的提及）^[7]；伊丽莎白·布鲁瑟通（Elizabeth Brotherton）、史蒂夫·威尔金森（Stephen Wilkinson）和孟久丽（Julia Murray）等分别研究过宋代对陶渊明《归去来辞》、苏东坡前后《赤壁赋》以及《诗经》等这类熟悉的叙事和半叙事诗篇的图绘^[8]，对于它们，我都会作为背景材料提到，丝毫没有表明我在这些方面提出任何新的见解。

与我第一章讨论的主题联系更为紧密，并对我处理它有重要帮助的，是艾瑞兹（Richard Edwards）关于南宋时期诗歌与绘画的两篇观点敏锐的文章。^[9]李慧淑（Hui-shu Lee）关于南宋宫廷绘画和书法的两篇更新近的研究也和我第一章的材料和论点有所重合，但是我在讲座结束并对讲稿做了大量修改、准备出版之后才注意到，不然我会更多地引用她提供的信息和看法。^[10]文人画家在自己或他人画上题写诗篇的习惯，是齐皎瀚（Jonathan Chaves）、韩庄（John Hay）、时学颜（Hsio-yen Shih）（以及其他）精彩研究的课题，但在我目前关心的范围之外，因为这不是绘画对诗歌所必需的回应，或在任何意义上具有“诗意”。^[11]我也不打算尝试从理论上建构另一种可能存在于一幅画和一首诗之间的关系，尽管我会表明这些可能性如何在中国以及日本的特定情况下实现。至于与谢芜村，他在诗画方面的成就如何在对他个人的全面理解中达成，以及他关于诗歌的笔记将怎样丰富我们对他绘画的阅读，这些都是比我远为胜任的日本和外国专家所要深入研究的题目，而不是由我来处理它们。

当把所有这些内容都或多或少排除以后，人们可能会想，我还有什么值得一谈呢？对这个问题的回答，我将在下面各章展开：它们将提供另一种方法去界定和理解中国和日本的诗意画。

目 录

序言	1
导论	5
第一章 南宋的杭州	1
徽宗皇家画院	10
诗画对幅	14
画院以外的院体画	28
没有诗文的诗意画	33
诗之旅	41
第二章 晚明的苏州	57
明前期的诗意画	62
题有诗句的立轴	64
张宏、李士达和盛茂烨	75
盛茂烨的诗意画册页	86
明末清代其他诗意画	96
第三章 江户时期的日本	105
南画在日本的兴起	107
彭城百川	112
池大雅	114
与谢芜村：早年生涯	118
赞岐时期及其后阶段的芜村	119
赞助人、诗人圈及诗歌理论	129
芜村与中国诗歌	136
芜村与诗之旅：晚年作品	142
注释	157
参考书目	175
图版目录	182
索引	184
译后记	191

诗之旅

The Lyric Journey



第一章 南宋的杭州

作为观念和实践的中国的诗意画，在11世纪的北宋时期出现，同时伴随着一连串相关的艺术发展。要界定中国写作者以及我们所说的“诗意画”，第一步就是要换个角度来考虑：哪类画与叙事文相对应？答案一定是像上海博物馆藏的佚名所作《闸口盘车图》【图1.1】，或者是更著名的张择端大约作于12世纪初期的《清明上河图》。^[1]

叙事文在一定篇幅中能叙述广泛的内容，描述一个较完整的事件或景象，给题材的不同部分以相当的比重，细节丰富，包容大量的信息——就像上面这两件作品或我们能够列举的其他宋代和更早时期的名画所表现的那样。还有，散文能自如地根据其素材长短伸缩，相对不受文体形式的拘束。相对而言，诗歌受到并发挥了其体裁形式的局限，主题专一。我们在读诗时会有不同的期待：其形象必须经过更严格的选择与组织，并需要在读者中产生更强烈的反响；其效果也更间接，隐晦而不确定；通过比喻和借代等手法，其语言的暗示性比显白的描述要多。如果成功的话，即使是普通常见的内容，也能在表现形象和事件时，融入诗人的抒情体验，使之饱含感情，把我们带出日常生活处境。它具有一种感怀之情，仿佛唤起我们对以往经历的重新认知。当绘画在中国获得了一种回应的能力，能够以简单的形象唤起深刻而强烈的情感之时，诗意画的理念和实践出现了。

诗意画在中国刚出现时，更多是被辨识和体验出来的，而不是被有意创造出来的。诗与画可以相互转换的观念出现在11世纪著名的北宋文人中间，特别是苏轼（东坡）的圈子，并被追溯到唐代，那时的诗人由杜甫领衔，画家由王维居首。^[2]苏轼这样认为：“古来画师非俗士，摹写物象略与诗人同。”在谈到宋初山水画家燕肃时，说他“已离画工之度数而得诗人之清丽也”。^[3]人们视诗画彼此竞争，尽显微妙效果：政治家、诗人王安石，在其一首词中，描写“酒旗斜矗，綵舟云淡”的景象，认为此景“图画难足”；而他同时代的宗室画家王诜备受称道，是因为他能描写“烟江远壑、柳溪渔浦、晴岚绝涧、寒林幽谷、桃溪苇村，皆词人墨卿难状之景”。^[4]同时代的画家常被赞



1.1 佚名（10世纪，旧传卫贤） 闸口盘车 手卷 绢本 墨笔 53.2 × 119.3厘米 上海博物馆藏



1.2
佚名（北宋？）
江岸芦雁
立轴
绢本
墨笔
北京故宫博物院藏

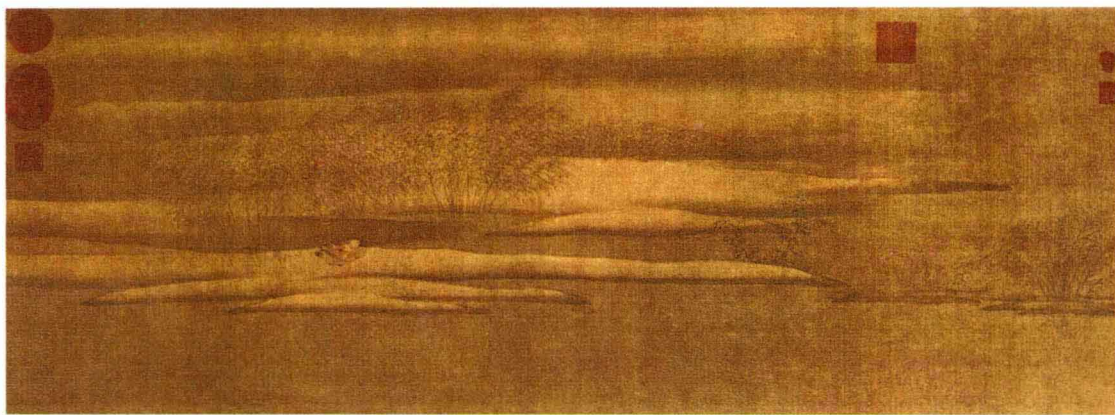
许为像是诗人。黄庭坚在描写其友人李公麟时，说他“断肠声里无形影，画出无声亦断肠”；而李公麟本人的名言经常被人引用：“吾为画，如骚人赋诗，吟咏情性而已。”^[5]更重要的是，一些往昔的绘画被欣赏为可视的诗篇。

对苏东坡等人来说，典型的诗意画是点缀有落雁凫鸭的宁静河景，这是一类与作为诗人的杜甫、作为画家的王维，以及时代更为切近的僧人画家惠崇（约965—1017）有关的绘画。苏东坡和北宋后期其他文人写了很多诗篇，赞美惠崇的“小景”。郭若虚说他“工画鹅雁鹭鸶，尤工小景，善为寒汀远渚，萧丽虚旷之象，人所难到也”^[6]；黄庭坚有诗云：“惠崇笔下开江面，万里晴波向落晖。梅影横斜人不见，鸳鸯相对浴红衣。”^[7]

“人不见”一语很好地指出了这类画的一个特征：一方面，诗意画带给观者强烈的



1.3 赵士雷 湘乡小景 手卷 绢本 墨笔设色 43.2×233.5厘米 北京故宫博物院藏



1.4 梁师闵 芦汀密雪 手卷 绢本 墨笔设色 26.5×145.6厘米 北京故宫博物院藏

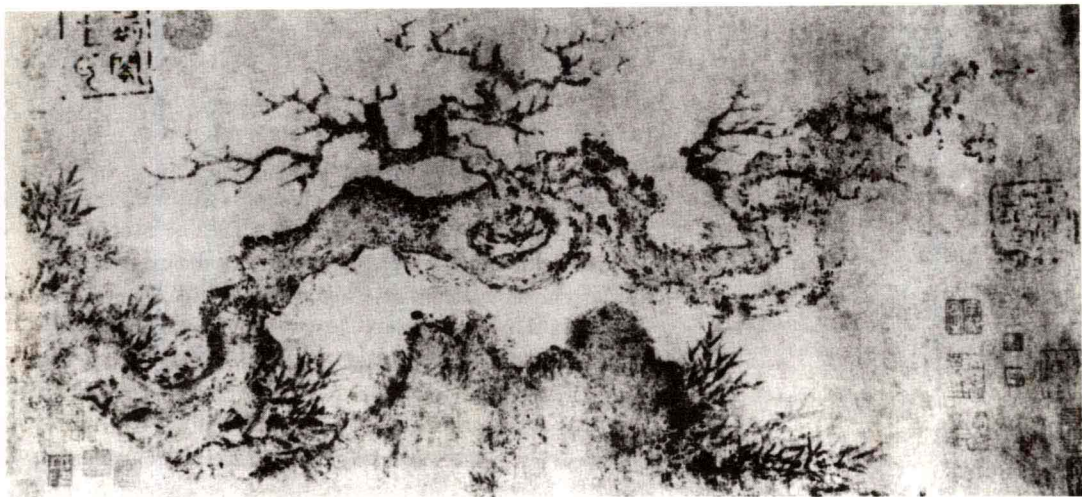
情感，使之升华，很像后来被归为倪瓒一类绘画的效果；而另一方面，其表现效果取决于画面上观看者的空缺。^[8]人们从外部来注视景象，没有想象的介入，也没有和画中人物的密切联系，像其他北宋山水画邀请的那样；诗人画家和观者都只以抽象的、沉思的状态在场，他们注目的景色也被不完全地表现出来：部分地隐藏在雾色中，开启了山水中有意选择的片段，即“小景”。视觉的连续性，在同一时期大嶂山水大师那里，可以融入画面上的层峦叠嶂之中，成为可游、稳定、最终能够被理解的一种表现；而在迷蒙的“小景”中，其表现十分隐匿，仅为由此理由，它被看成是有诗意的，因为它在观众那里激起了种种反应，即严羽（活动于1180—1235年间）称赞盛唐诗人所形容的：“故其妙处，透彻玲珑，不可凑泊，如空中之音，相中之色，水中之月，镜中之象，言有尽而意无穷。”^[9]

没有可以确证的惠崇作品留存至今，也没有一幅传为他的作品年代显得这么早，但这是一幅北京故宫博物院藏的佚名画家的作品【图1.2】，可能断代在11世纪，表现了河岸



上的鸭雁和其他鸟类，可以被视为这一门类的早期阶段。简淡的、不甚经意的描绘，呈现的更多是趣味而不是技巧，很有可能出自僧人画家之笔，和同一时期其他大师如范宽和许道宁等，明显地拉开了距离。为了在这样的作品上将形象引向一定的深度，描绘除了河泽、坡岸、树木和飞鸟外，再没有其他更有吸引力的内容，画家减小了形象的尺度，淡化了墨色，构成比在像许道宁作品中所见的更为连贯的退缩远为柔和的经验。^[10]

11世纪后期，诗意画也开始和贵胄、宗室或朝臣有关，他们以绘制这类画作为爱好。其中最著名的有王诜和赵令穰（我们稍后会简单提到他），还有一位赵士雷，其生活的年代可能略晚于赵令穰。^[11]徽宗皇帝的《宣和画谱》收录了宫廷所藏的51幅赵士雷的作品，称他“有诗人思致，至其绝胜佳处，往往形容之所不及”。^[12]赵士雷留存今日的是其《湘乡小景》图卷【图1.3】，上有徽宗本人的题签。这种简洁的景象，不带皴法的坡岸，避免带有视觉刺激的细节，带给画面一种诗意感；然而，我们也能从中辨识出一种出自佚名业余画家之手的痕迹，如其描绘苇草的僵直、重复之处。赵



1.5 苏轼 枯木竹石 手卷 纸本 墨笔 23.4×50.5厘米 上海博物馆藏

令穰和赵士雷代表了 we 所谓的“宫廷业余主义”，它不但和北宋的宫廷画家大相径庭，而且也迥异于同时代文人业余画家的风格，后者我们很快就会介绍。

近来才重新发现的早期描绘江景水鸟的另一个例子是梁师闵的手卷，梁为汴梁人，在徽宗朝廷有很高的官职。画卷前隔水有徽宗题写“芦汀密雪”画签【图1.4】。我们可能感到在这幅精心绘制的构图中，诗情画意已被推到一个极致，使观者的目光顺着一对鸳鸯和另一对鸳鸯之间不加皴擦的水墨坡岸浏览。《宣和画谱》描述他的画“出于所命而未出于胸次之所得，出于规模未出于规模之所拘者也”，评论者进而告诫画家从拘束走向极度放开的危险。

《宣和画谱》在此针对的目标，与得到认可的梁师闵细致、拘谨的风格相对比，是新的文人业余画家的绘画——即士大夫画，几十年前已由苏轼及其追随者【图1.5】首倡，并在徽宗朝的直接后继者那里得到延续。正如从徽宗及其画院的立场所看到的，他们的绘画改变着游戏规则，率意，没有拘束，缺少精细感，疏松，不收筋骨，这也正是为什么说他们不能“出于规模”。山水画家韩拙，可能在画院供过职，无论如何，他在1121年的一篇文章中表达了画院的观点，批评一类画家，“昧乎格法之大，动作无规，乱推取逸”。^[13]这些话应是直接针对刚刚兴起的文人画家而言的。文人业余画家们，与此同时，也故意和宫廷与宗室的绘画拉开距离。^[14]

如前面提到的，自从诗意画的观念出现以来，主要是在北宋后期的文人中间，一个自然的假设便是——而且一直是，至少是在这类著述中不明说的——他们中不少人既是诗人又是画家，所以其作品的最佳者，主要是为了与志趣相投的友人进行交流。我则认为，事实恰好相反，文人画家很少这样做，至少他们肯定没有做得那么完美。