
试论南宋院体山水画的诗意内蕴

陈野¹

【摘要】诗画融合是中国古代绘画传统的主要特征和重要成就。画史上论述诗画融合，一般都聚焦于文人画传统，将诗书画印合一视为文人画的典型特征。南宋院体山水画在古代绘画中占有重要地位，但已有研究大多从绘画技法上对之加以认可，而无关乎“诗画融合”“诗画一律”等相关于诗意内蕴这一中国绘画艺术传统最为推崇的艺术风格与内在精神特质层面。深入南宋院体山水画发展历程，可见大量蕴含浓郁诗意的作品，体现出融于构图、笔墨等形式语言本质层面的诗画融合境界，由内而外地散发出中国古典绘画艺术民族特征的韵致。

【关键词】南宋院体山水画 诗画融合 诗意

南宋宫廷画师绘制的院体画，在中国古代绘画传统中是与文人画迥然异路的绘画形式。与文人画的深受肯定和赞赏相比，院体画明显处于劣势。尤其是自明末著名画家董其昌指斥南宋院体山水画家马远、夏圭为“非吾曹所当学”后，画史上对南宋院体山水画、特别是其后从学者一直多有贬损之言，如称其人为狂邪、画匠，称其画为作家画、行家画、画中魔道。

一时声名狼藉，遗风所至，至今仍可谓影响至深。比如现在对南宋四家的艺术成就，虽已有了肯定的评价。但这种评价具体地分析起来，大多是从技法上予以认可，而无关乎中国绘画传统最为重视和欣赏的艺术风格和精神特质层面，其中一个重要方面，就是被视为文人画特质的“诗意”韵致。

诗中有画、画中有诗、诗画融合而至诗意境界，是中国绘画的主要特征和重要成就，自王维而至苏轼，都对此极力倡导，诗画同源、诗画一律、诗画合一等相应观点在画史上备受关注推崇，影响深远。

元代以降，诗书画印合一成为文人画的典型样式和表征。因此论述画中诗意，往往都聚焦于文人画的传统。然而如果我们深入南宋院体山水画发展历程，具体分析其艺术风格，可见南宋院体山水画同样饱含浓郁的诗意内涵，有大量诗画融合的佳作，并体现出具有艺术本质特征的境界。

一、南宋院体山水画诗意的多重渊源

就院体山水画而言，画史上的通常看法，往往认为它与文人画的风格、意趣、表现手法，尤其是诗画融合的诗意特征格格不入。其实，文人画固然有诗画融合的传统，并以之为基本特色和纲领性旗号。但据此将院派、尤其是南宋院体山水画隔绝于诗画融合的诗意境界之外，却嫌主观与不公。

即以西湖题材的山水画而言，在南宋宫廷画师的画作中，西湖山水的空灵简淡、阴柔秀媚，孕育出一种风雅精致的贵族趣味和充分传达个人思绪与主观感受的盎然诗意。我们在刘松年的《四景山水图》、马远的《踏歌图》、夏圭的《西湖柳艇图》《溪山清远图》等作品中，都可以明显感受到这种浓郁的诗意韵致。

具体地分析起来，这种诗意内涵之渊源，主要来自于以下若干方面。

¹作者简介：陈野，浙江省社会科学院研究员。（杭州 310007）

1. 两宋帝王的艺术修养和审美趣味

在宫廷画师的创作活动中，帝王的意志与趣味当然是起决定作用的。然而，历史现象既错综复杂又丰富多彩，具体现象需要具体分析。比如，宫廷画师遇到的是怎样的帝王？这些帝王有着怎样的性情、修养和趣味，怎样的艺术观念和艺术才能？这些都是首先必须探究明白的问题。

宋代瑰丽多姿的绘画成就，实建基于赵氏皇族传沿不缀的艺术天赋、崇尚艺术的传统和亲历亲为的实践提倡。两宋帝王如仁宗、神宗、哲宗、徽宗、高宗、光宗、宁宗、理宗等人，都具有很高的艺术天赋和艺术修养，对绘画艺术有着不同程度的爱好和才能。

以宋徽宗为例，对绘画艺术爱之弥深：“徽宗皇帝天纵将圣，艺极于神，即位未几，因公宰奉清闲之宴，顾谓之曰：朕万几余暇，别无他好，惟好画耳。”¹艺术才情及于琴、棋、诗、书、画、金石、鉴赏多个门类，无不造诣高深、技巧精绝、品位雅正。就书法而言，他楷、行、草书皆能，楷书尤其挺劲飘逸，世称“瘦金体”。绘画方面，花鸟、人物、山水兼通，特别擅长以工笔写宫中奇禽异卉，以状物写神的高超技巧和精工典雅的风格代表了院体花鸟画的特色和成就。艺事之精，冠绝古今。

画史上有关宋徽宗专精于绘事的传闻记载，著名的有以下两则。

一是奖赏月季画作。“徽宗建龙德宫成，命待诏图画宫中屏壁，皆极一时之选。上来幸，一无所称，独顾壶中殿前柱廊棋眼斜枝月季花，问画者为谁，实少年新进。上喜，赐绯，褒锡甚宠，皆莫测其故。近侍尝请于上，上曰：‘月季鲜有能画者，盖四时朝暮，花蕊叶皆不同。此作春时日中者，无毫发差，故厚赏之。’”¹

二是指点孔雀画法。“宣和殿前植荔枝，既结实，喜动天颜。偶孔雀集其下，亟召画院众史令图之。各极其思，华彩烂然，但孔雀欲升藤墩，先举右脚。上曰：‘未也。’众史愕然莫测。后数日，再呼问之，不知所对，则降旨曰：‘孔雀升高，必先举左。’众史骇服。”¹他对画师们的创作有严格要求：“画院众工，必先呈稿，然后上真”，“其后宝籙宫成，绘事借出画院，上时时临幸，少不如意，即加漫骂，别令命思。”¹

宋徽宗艺术造诣深厚，品味雅正，他借助于帝王之尊，将自己的学识、修养和品味推行于整个宫廷绘画创作中，不仅为北宋宫廷绘画带来深厚的文化底蕴和典雅的艺术趣味，也为南宋绘画奠定了艺术基础，开启了院体山水画的诗意传统。

宋高宗在艺术方面所获的声誉，虽难与其父比肩，但在艺术天赋、精力投入与作为上，也有不凡表现：高宗“善真、行、草书，天纵其能，无不造妙。尝言：‘学书惟视笔法精神，朕得王献之《洛神赋》六行，置之几间，日阅数十过，觉于书有所得。’又言：‘学书必以钟、王为法，然后出入变化。’李心传以谓思陵本学黄庭坚书，后以伪豫亦能庭坚书，老年间改从右军。或云初学米芾，又辅以六朝风骨，自成一家。”²“高宗书画皆妙，作人物、山水、竹石，自有天成之趣。”³

宋高宗精于书法，也善绘画，“于万机之暇，时作小笔山水，专写烟岚昏雨难状之景，非群庶所可企及也”。⁴此外，他对书画艺术的贡献，还在于访求、鉴藏法书名画。南宋文人周密曾有记录：“思陵妙悟八法，留神古雅。当干戈倏扰之际，访求法书名画，不遗余力。清闲之燕，展玩摹拓不少怠。”

盖睿好之笃，不惮劳费，故四方争以奉上无虚日。后又于榷场购北方遗失之物，故绍兴内府所藏，不减宣、政。”⁵在《南宋馆阁续录》卷三中，著录有一千余件历代名画。这在两宋交替间战火纷飞、生灵涂炭、文献遭劫之时，既是保护艺迹文脉、维系中华文明的善举益行，也是对“古雅”这一古典艺术传统的研究和传承。

宋高宗之外，南宋皇室之中也多有绘画好手，都是留名画史的著名画家。元代夏文彦撰《图绘宝鉴》，详细介绍南宋皇室中

擅长绘画者，记录了宋高宗之叔赵士遵、景献太子赵询、宋孝宗之弟赵乃裕、嘉熙间知临安府赵与懃和其他宗室子弟赵师宰、赵子澄、赵伯驹、赵伯骕，赵孟坚、赵孟淳、赵孟奎以及皇亲国戚吴玕、杨瓚、杨镇等人的书画艺术创作活动。其中如赵伯驹、赵伯骕兄弟，善画青绿山水，也长于花禽、竹石，傅染轻盈，富有生意；赵孟坚善水墨白描水仙花、梅兰、山矾、竹石，清而不凡，秀而雅淡；宋宁宗皇后杨氏书画皆能，传世之作《垂杨飞絮图》《百花图》，旧题即为其所画。

南宋皇室绘画的一个十分显著的特点，在于他们几乎都从事水墨竹石这种带有文人诗意气息的题材创作。例如赵询善画竹石，赵乃裕尤工墨竹，赵师宰学画墨竹得徐熙之妙，赵与懃善作墨竹，赵孟淳自号竹所画墨竹可观，赵孟奎画竹石兰蕙。赵孟坚不仅善画竹石，而且著有《梅竹谱》传世。

帝王与皇室的热爱与推崇，形成宋代浓厚的艺术氛围。他们对绘画艺术的引导或助成，为宫廷绘画建立起诗意丰沛的艺术传统。

2. 着意追寻与表达诗意的画院传统

北宋崇宁三年（1104年），设立画学，隶属国子监。大观四年（1110年）三月，将画学归并翰林图画院。其时“益兴画学，教育众工，如进士科下题取士，复立博士，考其艺能”¹。用今天的概念来解释，就是将绘画这种技艺之术，提升到了“画学”的理论高度，也就是进行了艺术教育的学科建设活动。

画院学生的入学考试，都是科举的范式。作品的评判标准是：“笔意简全，不摹仿古人而尽物之情态形色俱若自然，意高韵古为上；模仿前人而能出古意，形色象其物宜，而设色细、运思巧为中；传模图绘，不失其真为下。”⁶

宋徽宗在其特意兴建的五岳观里，铺开宏大的场面，大集天下绘画名手应诏赴试。他文学造诣高深，极力追崇“画外之意”“以诗入画”等创作理念。因此他的试题大多选择意境幽深、韵味悠长的诗句，考查应试者对诗意的理解和绘画表现能力。

由于作品今俱无传，所以其时应试画作的笔墨、设色、意韵诸般种种皆已无从知晓。从画史的文字记录来看，以构图上的“运思巧”来表达诗意，是一个受到肯定和欣赏的重要标准。这方面画史上流传有几个生动的应考事例，可窥一斑。

试题之一：“野水无人渡，孤舟尽日横。”这个试题十分具象，似乎不难表现。一般的构思与画面布局大多是画野郊孤舟空泊于岸边，上或立一鹭鸶，或落一乌鸦，以示无人渡舟之意。因为看似容易，便少了精思，于是都成了平庸之作。此次考试的夺魁者，则与众不同地在船尾画了一个和衣而眠的舟子，其旁置一孤笛，不仅情态更近自然，表明不是没有舟人，而是没有行人，画出了“舟”的“孤泊”之外的“人”的“孤独”。

试题之二：“乱山藏古寺。”通常的画面是画山中露出的古寺的鸱吻或塔尖，或是可见的一角殿堂，但这终究“藏”得不够深入。最受称道的画家，是只在重山之中画一露出的幡竿，既彻底地表现了一个“藏”字，又能引起人们对那深山之中古幽静谧的寺宇的联想。

试题之三：“嫩绿枝头一点红，动人春色不须多。”出彩的画卷画了春柳掩映的楼头有一红衣美女倚栏而望，以此表现那“一点红”的动人春色。此法比起万绿丛中一枝红花的常用手法，自有出人意表的抢眼效果。

试题之四：“蝴蝶梦中家万里。”此试题的入选画作记为画家战德淳所画，他选取汉时苏武牧羊时小睡的构思，将原诗中一般的思乡之情升华为家国之思的廓大意境和民族情怀，因此受到好评。

试题之五：“踏花归去马蹄香”。一个无形的“香”字，如何用以线造型的绘画来表现，是此试题的用意之所在。众多的画

面里铺满一地落红，任由马蹄践踏而去，直白的表现破坏了原诗美好的意象。其中有画家跳出窠臼，别出心裁地画了飞舞的蝴蝶追逐着马蹄，以扣“香”字，以视觉的形象表达出了嗅觉的感受，切题而又灵动至致。

这样的考试让我们联想到了唐人做诗时炼字造句的呕心沥血，李贺的锦囊、贾岛的推敲、杜甫的“语不惊人死不休”，同样都是“两句三年得，一吟双泪流”的精思与投入。

画学生入院后，学习有分科：“画学之业，曰佛道、曰人物、曰山水、曰鸟兽、曰花竹、曰屋木。”学习时“以《说文》《尔雅》《方言》《释名》教授。《说文》则令书篆字，著音训，余书皆设问答，以所解义观其能通画意与否。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、笔韵高简为工。三舍试补、升降以及推恩如前法。惟杂流授官，上自三班借职以下三等。”⁷

至此，宋太宗时建立的翰林图画院，到了徽宗的宣和画院时，已然成为中国绘画史上一所著名的皇家绘画机构。普天之下的绘画名家云集于此，在宋徽宗的亲自督导、教授下专精于文史皆善、诗画融通的艺术创造。北宋宫廷绘画因此获得生机勃勃的繁荣和发展，南宋宫廷绘画也从此走出了底蕴深厚、传承有序、不同凡响的艺术路径。

3. 宫廷画师的艺术修养

不可否认，文人画中不乏诗意盎然的大家精品。苏轼、赵孟頫、元四家、明四家以及徐渭等人，确实都是诗书画兼善的艺术全才。但这些天降大任者，他们特立翘楚的才情、异于常人的不凡经历和痛苦际遇，尤其是灿烂至极归于平淡的心灵，令人仰之弥高，代表了文人画的最高成就。

然而，文人画大家的艺术成就，不是宫廷画师的天然对立，更非否定院体绘画的依据。作为帝王御用的宫廷画师，是否就只是缺乏文化修养的单纯技艺之徒？是否可以用文人士大夫所推崇的“学养”“学识”去衡量他们？宫廷画师是否具有对以诗入画、追求画中诗意的主观认识和探究？

中国的史家显然是十分缺乏艺术修养的，他们忽视或者说是漠视了对中国艺术传统和绝大多数艺术家的关怀与记载，宫廷画师尤然。画师们以传统的“匠人”身份归属而在历史上地位低下，更因御用的性质而受到文人和史学传统的歧视。

文人们记史叙事的着墨兴趣，往往在于自我描绘和他们“余兴”之时的“墨戏”之作。文人们即使在心里赞叹于画师们的精妙画艺，也很少会在自己的诗文里对画师们作足够充分的记述。在作为中国传统史学主干，以王朝兴亡更替的政治史、军事史、制度史等为框架的二十四史中，更加缺乏独立、详尽的艺术家之传、志、表等记载。

而画师们是以绘画作品表达自己的，他们鲜有文字形式的作品流传。这当然是他们自我表达的一个缺失，也可以将此看作是他们个人修养上的不足。但是如果连画师们的笔都用在写字上了，那我们还能欣赏得到真正的绘画艺术作品吗？每个人的时间、精力，毕竟都是有限的。

因此，在中国用文字构筑的历史文化传统里，宫廷画师是一个几近沉默的群体，很难听得到他们的声音、看得到他们的身影，更遑论体察他们的内心。所以，现在论述画师们的个人修养，依据的只有他们的作品呈现的艺术风格和历史文献里蛛丝马迹般的片言只语。我们试以南宋四家之一的马远画作为例，略作分析。

马远的绘画艺术创造，具有十分鲜明的个人风格，而浓郁的诗意，则是他最大的特点。含蓄空灵而得意韵，是马远画境中的诗意内涵，也是这诗意芳菲永驻的因由。这种扑面而来的诗意，生发于画中山石溪涧的清幽、云烟山岚的朦胧、峭峰直立的清刚、汀渚坡岸的萦洄、疏枝横斜的老梅、简淡清远的山月、寒江独钓的渔人、水暖知春的野凫，山径春行的闲适、松下闲吟的从容、

举杯对月的雅兴、踏歌而行的欢乐。所有的这一切，从马远的边角之景和清健的线条、劲爽的皴擦、淋漓的水墨和空灵的画面中款款漫溢而出，无穷无尽地历上千年的时光而不息，至今滋润着人们的眼睛和心灵，散发着艺术的馨香和光辉。

画境中的诗意内涵是创作者至情至性的主观感受的自然流露。画家在有限的画面空间里，高度提炼自然山水中的素材，借助自己的想象，加以抒情性的表现，升华到诗意的境界。在马远的画中，我们可以感受到他十分强烈的主观情绪，劲爽的线条、方硬的块石、遒曲的梅枝、迷漫的云烟、空濛的山色、大片的留白，在他的笔下流泻而出。精心的构思和造景，抒发出作者独特的感受和情感，情境相通、形神兼备，极富独特的艺术创造力和表现力，令人过目难忘。

诗意表达上的一个十分重要的手法，在于内容剪裁。马远高度概括和提炼自然山川中的景致加以重点描绘，以主次分明、简括明净的布局格式，贴切地契合了江南山水山清水秀、烟雨迷濛、简淡悠远等自然景物的内容表达，蕴涵了无限清旷、空灵的诗意。

这种诗意的表达，在马远的山水画中还体现为突出的文学化的、精致优雅的意境追求，体现为画家对形式美的着意表现。马远《梅石溪凫图》《寒江独钓图》《山径春行图》《松下吟诗图》等作品，都是笔墨技巧工致、构图精妙简括、画面含蓄有致、意境空灵简妙之作，富于艺术形式上的美感。

强烈的主观感受和情绪、精工の笔墨、裁剪有致的景物表现、简括精妙的构图、含蓄的画面布局和空灵的意境，汇聚成马远绘画中浓郁的诗意，成为他艺术风格的一个显著的特色，从中可见其深厚的文化修养和艺术造诣。

二、南宋院体山水画诗意的时空涵育

两宋时期的特殊文化氛围、艺术观念，南宋南迁、定都江南杭州后所处的自然山川空间环境，是涵育南宋院体山水画诗意韵致的直接元素。

1. 强调诗画融合的时代文化风尚

在宋代，诗画相通、诗画融合不仅只是苏轼等文人士大夫的见解，已然成为一个时代的普遍共识。画家重视并且达到的诗词修养、有关诗画关系的熟谙领悟和诗词创作，均至普遍的不俗之境。北宋宫廷画师郭熙在《林泉高致》中，即对诗画创作的同理关系有认识、有实践：“更如前人言，诗是无形画，画是有形诗。哲人多谈此言，吾人所师。”

余因暇日阅晋唐古今诗什，其中佳句，有道尽人腹中之事，有装出目前之景，然不因静居燕坐，明窗净几，一炷炉香，万虑消沉，则佳句好意，亦看不出，幽情美趣，亦想不成。即画之主意，亦岂易有及乎。境界已熟，心手已应，方始纵横中度，左右逢原。”⁸南宋画家李唐那首“云里烟村雨里滩，看之容易作之难。早知不入时人眼，多买胭脂画牡丹”《题画》诗，更是脍炙人口。

同样，诗词创作领域，也与绘画声气相通。宋代题画诗的作者和篇数要远胜于唐。诗歌从创作灵感、意象经营、章法结构、意境与韵味诸多方面，都有与山水画相通之处。在以山水为表现对象的艺术天地里，诗与画相辅相成，言辞清丽、水墨淋漓，虚实相生、动静结合，山光水色纷至沓来，表现出宋代文人、学士、艺术家共同的审美情趣。

同时，宋代画家所处的时代环境，也是一个需要重视的场域。中国是一个具有崇文传统的国度，两宋尤其右文抑武。相比其他历史时期，宋代帝王总体上善待文人。始于宋太祖的文治取向和“偃武修文”政策，为士大夫阶层的文化创造和社会文化发展提供了条件。

崇文重教的时代风尚，在宫廷绘画领域同样得到体现。如前所述，画院学生考试都是科举的范式，入院后的学习，也以《说文》《尔雅》《方言》《释名》教授。“《说文》则令书篆字，著音训，余书皆设问答，以所解义观其能通画意与否。”⁷这样严格选拔、培养出来的画师，又哪里会是等闲之辈？“考画之等，以不仿前人而物之情态形色俱若自然、笔韵高简为工”⁷的衡量标准，鼓励的是崇尚自然的理念、革故鼎新的创意、高简真率的笔韵。如此创作氛围里的画师，又怎会没有自我修炼的愿望和追求？

南宋时期的宫廷生活中，诗画也是传承有序的重要方面。以宋宁宗皇后杨氏为例，其文学艺术造诣深厚，书画皆能，尤善吟诗赋词。《宋诗纪事》卷八十四中，收有她作的《题赵伯骕画》《题菊花图》及四首《题马远画梅》，共计六首诗。她与众多宫廷画师关系密切，多有以诗题画之举，马和之、赵伯骕、马远、马麟等人的画作上，常可见到她的题诗。

传世之作《垂杨飞絮图》《百花图》，旧题也为杨皇后所画。《南宋院画录》所记南宋众多宫廷画家及其画事中，据诗作画、以画入诗、画上题诗、作诗论画等事例不胜枚举，诗情画意浓郁可感，漫溢纸外。

学养、眼界、心境是涵育画家诗意不可或缺的要害，南宋宫廷画师得天时地利人和之便，于此也多有心得。举例而言，作为宫廷画师，南宋四家之一的刘松年在很多人的通常认识里，只能是一个唯诺委命于帝王威严、皇家意志，拘谨固步于界画楼阁、院体花鸟的毫无独立人格和艺术个性的画匠。他和那些才高八斗、学富五车、具林泉之志、有出尘之思的文人士大夫，有着路径的南辕北辙、境界的霄壤之别。然而，当我们真正深入到刘松年的画境中后，才发现其间真是别有洞天。

刘松年的画里，有俞伯牙、钟子期、谢安、杜甫、杜牧、张志和、柳宗元、卢仝、唐庚等文人雅士，有王羲之和与他同在兰亭修禊的风流倜傥的世家子弟，有唐太宗文学馆里的房玄龄、孔颖达、虞世南、陆德明等十八学士，无一不与文人士大夫们的思想意识、人生理想、生活趣味同声共气。

这些学者、文人、隐士和士大夫们优游雅聚、研经论道、对弈品茗、游春赏乐、山野隐居、寒江独钓，刘松年对他们的神情、仪态、举止把握准确，构图饱满，场面生动，布局张弛有度，笔墨游刃有余，无丝毫拘谨沾滞之处，对此类人物的活动情形、生活情趣、精神风貌，都有着细致入微的体察、了解和认同。

这样的题材选择，固然与中国绘画中某些题材一旦出现便被人们反复描绘、经久不息而成传统的现象有关，但在具体的绘画创作过程中，刘松年在构思情节以及人物表情、性格表现上所倾注的感情和心力，都可以见其与画中人事的共鸣。正是由于画家与他们有着学养、眼界、心境上息息相关的契合、脉脉相投的意趣，方能表现得如此自然、自如、自若。

这样的契合和意趣，来自相同的生活环境和对这环境的深刻体悟。同为侍奉天颜的臣子，即便贵为学士的文人，亦或只是卑微的职业画师，都逃不脱同在一个帝苑空间里朝夕相处。皇家精致典雅的宫园、皇族优雅富贵的生活、士夫修雅博识的教养，自会对画师们有文化场域的熏染和影响，成为南宋宫廷画师们的人文造化，给予他们眼力、境界和表达上的诗意涵咏。

2. 江南山川的诗意体味和诗化表达

我国地域辽阔，各地景物殊异，绘画表现也随之形成不同特色。董其昌就曾指出：“李思训写海外山，董源写江南山，米元晖写南徐山，李唐写中州山，马远、夏圭写钱塘山，赵吴兴写雪苕山，黄子久写海虞山。”⁸马远、夏圭写的这个“钱塘山”，指的就是浙江一带的江南山川。江南的山川，本质上是诗意山川，极适宜于诗意体味和诗化表达。这从山水的自然形态和历史上海形成的山水文化内涵来看，都是如此。

江南山川具有优美的曲线，山峦连绵起伏、山色苍润明秀、林木繁茂深郁、烟岚迷朦轻灵，长汀远坡、溪桥渔浦、堤岸洲渚的山水形制，都是美不胜收的诗意画卷。山水文化内涵方面，仅就山水诗而言，其中就有不计其数的有关江南山水的吟咏。因此，以山川为表现题材的山水画，自然同样具有诗意的内生源泉。

如此山川的烟雨迷朦、简淡悠远，显然不适合用浓墨重彩的笔墨和大山堂堂的构图来表现。以南宋四家为代表的院体山水画，用心凝练主景，置于画面之边角，以示景物的丰富与美好，同时又用渲染之法将其余画幅逐渐变化为幽水寂雪、汀渚坡岸、溪山云雾以至大片的空白之景，以此充分反映江南山水的特色，予人清旷空灵、遐思无限的美感。

例如，夏圭的《溪山清远图》长卷，画千里清幽山川，画中有崇山幽谷、奇峰绝壁、江河溪流、平川旷野，或隐或现于烟岚云雾之中，山庄、茅舍、野店、幽亭、板桥点缀其间，又有渔舟、行旅、人物的穿插，令人游目骋怀，可望可游可居可思。

画中山石兼用大小斧劈皴、长短条子皴、点子皴、拖泥带水皴，皴擦、飞白、泼墨、湿笔等技法交相运用，墨彩变化极为丰富。汀渚处用淡墨轻扫，略加勾点。此图最大特点是利用纸本的特性，纯用水墨表现溪山之间云烟轻笼、清刚秀逸的意境，充满笔墨韵致和浑然天成的野趣。尤其是淡墨的运用，出神入化，给人以极强的感染力。

山水进入绘画，在中国具有悠久的历史。晋、唐、宋、元，是我们最应关注的时期，中国人的艺术灵性，充溢于这个长长时段的溪山林霭间。南宋时期，山水画的题材与手法，都发生重大变化，以致诗意内涵愈见生动和丰富。

北方气势磅礴的重峦叠嶂让位于南方烟雨迷茫的低山缓坡、长汀远渚；青绿色彩的金碧辉煌让位于水墨淋漓的清妙淡远；摄取全景的高山大水的雄伟阔大，让位于局部取景的半山一角的空灵优雅；绝对忠实的描述自然让位于个人体悟的诗意韵味。江南的烟雨山川，让南宋四家的山水画作演绎出一派风雅精致的诗意境界和艺术趣味。

三、南宋院体山水画中的诗画关联

从艺术的分类模式来看，诗属文学，用语言文字为表现手法；画属造型艺术，以线条、色彩为表现手法。单纯从形式上看，两者在艺术样式上各有其特殊性。在评价标准上，也各有体系。此正如钱钟书先生所言，画评重空灵、简逸、淡远的南宗画，诗评则以重写实的杜甫为正宗、为代表。

同一个王维，诗画风格相同，在画史里他坐着第一把交椅，但在诗的传统里排位，首席却数不着他。众望所归的最大诗人，一直是杜甫。因此，“据中国文艺批评史看来，用杜甫的诗风来作画，只能达到品位低于王维的吴道子，而用吴道子的画风来作诗，就能达到品位高于王维的杜甫。中国旧诗和旧画有标准上的分歧。”¹⁰

因此，论述院体山水画的诗画融合表现手法和诗意特征，就需要充分认识两者各具特色的复杂性，突破只从画上题诗、以诗句为题材、以诗意入画等现象着手，停留于概念或感性层面的表象描述等局限，深入到诗画作品的内部构造中，从诗与画的题材选择、艺术语言、技法要素和整体结构中做严谨细致的比较分析，探求其共生共融的根本关联。

有鉴于此，笔者尝试从以下这些方面略作比较，分析南宋院体山水画中体现的诗画间的内在关联和融合。

1. 体现在题材和内容选取方面

南宋山水画家描绘山水，取材上与现实生活关系密切，画中多见人的活动。如《踏歌图》《松间吟月图》《晓雪山行图》《寒香诗思图》《举杯邀月图》《山径春行图》《溪山清远图》《雪堂客话图》等作品，详尽地描绘了人在自然山水与田园间的劳作、行旅、游历、山居、访友等活动，充分表现出了人与自然之间的密切关系。

宋诗中描写自然山水、乡村田园，也是如此。山水诗表现的山水题材和塑造的山水形象，已经与人的生活极为密切地相关联。此时的山水诗，已与南朝诗人谢灵运山水诗多写蛮荒山林的内容选取大异其趣。例如王安石《书湖阴先生壁二首》之一“茅檐长扫净无苔，花木成畦手自栽。

“一水护田将绿绕，两山排闥送青来”，写的是山绕水环的绿色家园；朱熹《春日》“胜日寻芳泗水滨，无边光景一时新。等闲识得东风面，万紫千红总是春”，表现了人于无边春光里感受自然美景的亲切场景；陆游为人熟知的《游山西村》，则为我们带来了山重水复、柳暗花明中的农家村社、腊酒鸡豚。

综而言之，南宋诗词与绘画中的山水形象，具有相通的共性：人文的色彩大大增强，人与自然的关系十分紧密，表现的是一种可居可游、可观可赏的亲切友善的景象，达到的是一个相生相谐、寄托心灵的境界。

2. 体现在构图章法方面

北宋时期，山水绘画取主山堂堂的全景式结构，强调的是对自然物象客观整体的描绘。画面多见层峦叠嶂、长松巨木、溪桥岸道和密林掩映的亭台楼阁，曲折重晦，幽深重复，冲融飘渺。在饱满繁复的构图中，通过对自然物象和季节性景物特征的强调把握、虚实对比等方法，体现超越时空的“象外之意”。它表达的不是一时、一地、一情、一景的确定诗意，而是整体的诗意情怀与理想。

与北宋山水画的全景式整体表达相比，南宋院体山水画以半山一角构图为代表的诗意表现，明显更加要素多元、层次丰富。南宋院体山水画在构图布局上截取典型片段场景加以重点描摹的精练，借有限空间表现无穷韵致的想象，尤其是许多一角、半山构图的小尺幅作品，以小见大、以少胜多，与南宋以前传统山水画相比，都有许多新的创意和变化。

《梅石溪凫图》是以半山一角的山水画构图表现花鸟的典型作品。图中以画面左边的山岩和上部的溪岸营造出一角山中小景，山岩之上有数枝梅花，曲折疏枝横空倒悬，伸向水面，枝上有花蕾初绽，给整个画面增添了盎然的生机和富于装饰性的美感。

画面的主体，是山溪流经岩弯时形成的淡淡水面和几只戏水的野凫，以其动势打破了山涧的宁静，平添许多的生趣。左下角用小斧劈皴画巨岩，笔法劲爽明晰；横出之石则用晕染之笔，既与空濛的水面相协调，又表现出空远的感觉。

岸边与巨岩之上，有点苔之笔而使岩石含润、岸添生气。梅枝如虬龙展体，铁臂横伸，笔法劲硬有力却又不失曲折游动之变化，梅花点缀更丰富了枝干的动感，与戏水野凫相映成趣。此画裁剪之妙、构图之巧与用笔之活，皆成趣味，雅意横生，而“马一角”的构图特点，正可从中看出。《松间吟月图》《晓雪山行图》《寒香诗思图》《雪滩双鹭图》《松寿图》《举杯邀月图》等，大都是这样的构图。

这种构图章法上的“变”，与宋诗体裁的短小、精致、隽永有异曲同工之妙。南宋杨万里、朱熹、姜夔以及“永嘉四灵”等诗人，都创制了大量精剪细裁、精工细作、构思奇巧、意境隽永、具有鲜明画面感的诗词佳作。例如姜夔所作《钓雪亭》：“阑干风冷雪漫漫，惆怅无人把钓竿。

时有官船桥畔过，白鸥飞去落前滩。”漫漫白雪与无人把竿的寂寂河滩，铺叙出清冷氛围和空灵意境；官船、白鸥作为主景，形象凝练，鲜明突出，以其流动之势，衬托出时空之静。动静之间，流露出作者孤独怆然的心绪，引出读者的无限遐思。

由此可见，南宋诗人、画家的艺术灵性息息相通，正如明代画家沈颢所言：“层峦叠翠，如歌行长篇，远山疏麓，如五七言绝，愈简愈入深永”。¹¹

3. 体现在意境风格方面

艺术风格是衡量艺术作品的重要标尺，也是艺术家走向成熟的重要标志。它所指的，是艺术家在艺术实践中形成的相对稳定的艺术风貌、特色、作风、格调和气派，是艺术家鲜明独特的创作个性的体现，统一于艺术作品的内容与形式、思想与艺术之中，

集中体现在体裁的驾驭、主题的提炼、题材的选择、形象的塑造、艺术语言和艺术手法的运用等方面。目前存世的南宋院体画作，就十分鲜明地呈现出诗意浓郁的意境和风格。

宋代文人推崇简淡诗风，如苏轼即云：“发纤秣于简古，寄至味于淡泊”。“萧散简远，妙在笔画之外”的诗意境界，在宋诗中极受推崇，欧阳修、王安石都有论到，至南宋更趋强烈。例如赵师秀《约客》之诗：“黄梅时节家家雨，青草池塘处处蛙。有约不来过夜半，闲敲棋子落灯花。”看似处处散淡闲笔，实则字字关乎心境。

宋诗这种萧散简远而寄寓“至味”的意境，在南宋院画作品中，多有表现。画家们舍弃纯粹客观描绘，大胆裁剪自然景色，提炼浓缩为简洁的布局，着意抒发主观情感，优雅而富韵致。比如马远的《山径春行图》在整幅纸绢上只画左下角，人与景大多集中于左下部，其它部分笔墨不多，运用空白和云烟渲染画面，意境空灵简妙，含蓄简练。画中人物朝右而立，面向空白之处，注视苍茫前方，观画人的视线也随之望入那一片空旷之中，发人幽思，富含笔断而意不断的生动气韵。

四、南宋院体山水画诗画融合的本质特征

中国传统山水画的精神实质，在于它在走向自然的过程中，实现了人与自然的和谐融合，由此体现了老庄、玄学等哲学层面的文化精神。在画史的一般看法里，这种精神实质的体现，都是由文人画家来担当的。笔者认为，从南宋院画家与院画作品的实际情形来分析，院体山水画应该也在这个传统之中，只是两者各有侧重与特点。

在古代中国绘画史上，说到文人画的诗意风格和境界，王维是一个关键人物。王维被认作是古代画史上南宗绘画的开创者：“南宗则王摩诘始用渲淡，一变钩斫之法。其传为张璪、荆、关、董、巨、郭忠恕、米家父子，以至元四家。亦如六祖之后，有马驹、云门、临济儿孙之盛，而北宗微矣。要之，摩诘所谓‘云峰石迹，迥出天机；笔意纵横，参乎造化’者。东坡赞吴道子、王维画壁，亦云：‘吾于维也无间然。’知言哉。”⁹

南宗绘画被视为文人画之正宗主脉，就其艺术风格而言，“南宗画的理想也正是‘简约’，以最省略的笔墨获取最深远的艺术效果，以减削迹象来增加意境”¹⁰，并以此形成诗画融合的文人画特征和艺术效果，获得画史盛誉。

而如若我们回观南宋院体山水画，便可看到如上所述的马远等人之简约构图布局与省减笔墨语言，与王维跨界诗画之含蓄淡远、意在言外的空灵诗意、清逸诗格、渲淡画法、简约画风，与南宗绘画“以最省略的笔墨获取最深远的艺术效果，以减削迹象来增加意境”的艺术理想与风格，何其相似乃尔，实具异曲同工之妙。

徐复观在《中国艺术精神》一书中，从绘画发展历程的角度，将中国绘画诗画融合的过程分为“互为题材”“精神、意境的融合”“形式上的融合”三个阶段，认为“形式上的融合”，是艺术上更大的丰富与圆成。¹²

笔者认为，就大跨度的历史发展时期而言，“互为题材”“精神、意境的融合”“形式上的融合”三者，有其相对集中或明显的阶段性呈现，但就具体历史现象而言，三者之间也并非只是完全线性的前后替代，不同融合形式同时存在的现象时有发生。诗画“互为题材”，是中国文学艺术创作中的一种常态；“精神、意境的融合”，应为艺术表现力和审美价值上的更高境界；“形式上的融合”，则体现了中国绘画民族特色的独特表征。

南宋院体绘画是中国古代艺术中极具艺术气质的成就。在宫廷画院的特殊环境里，画家们没有衣食之忧，也没有仕途腾达之望，更少艺术市场的致命诱惑，绘画创作就是他们的日常生活。就在这种“为艺术而艺术”的人生状态里，宫廷画师们创造了中国绘画艺术中法度谨严、笔墨精妙、技艺高超的众多佳作。

如前所述，南宋院体山水画的诗意表达，无需通过在画面上题写诗句等外在手段，它直接地渗透在布局、构图、笔墨、章法、

意境等作为造型艺术之形式语言的结构之中，将诗画两者的融合，真正臻于“形式上的融合”，达到了及于艺术本质层面的融合境界。

这种基于绘画艺术本质的本体意义上的诗画融合，由内而外地散发出中国古典绘画艺术的民族特征与气质，比一些徒以僵硬理念和外在形貌“表演”诗画融合，却无艺术美感和精神意蕴的拙劣的“文人画”，更具中国古典艺术的神韵。

这样的事实充分表明，在诗画融合的我国民族绘画传统的形成过程中，南宋院体山水画起到过积极作用，体现了艺术表现的多样化、审美趣味的多元化，应该获得肯定，给予相应的地位。与其后倍受推崇的文人画相比，其艺术家的身份、艺术创作的成就和作品的艺术性丝毫不见逊色，更不可随意地以“宫廷画匠”“匠气”“程式化”等贬斥之词加以轻率否定。

综上所述，就中国古代山水画诗画融合的艺术特征和传统而言，文人画家们更强调以言志表意的画中题诗，竹石、隐逸等特定题材，水墨、泼墨等特殊形式来表现修养、学识和精神诉求。而南宋宫廷画师和院体山水画则更加重视和擅长于艺术表达的纯粹性，艺术表现和形式技法的美得到更好的追求和实现。文人画与院体画分别沿着各自不同的路径，走向了与自然山川和谐融合的诗意境界和终极归宿。

注释：

1(2)(3)(4)(9) 邓椿：《画继》卷一，载安澜主编《画史丛书》第一册，上海人民美术出版社 1962 年版，第 1、75、75、3、3 页。

2(5) 陶宗仪：《书史会要》卷六，影印文渊阁四库全书本，台湾商务印书馆 1983 年版。

3(6) 夏文彦：《图绘宝鉴》卷四，载安澜主编《画史丛书》第二册，上海人民美术出版社 1962 年版，第 91 页。

4(7) 庄肃：《画继补遗》卷上，人民美术出版社 1963 年版，第 1 页。

5(8) 周密：《齐东野语》卷六《绍兴御府书画式》，载《宋元笔记小说大观（五）》，上海古籍出版社 2001 年版，第 5494 页。

6(10) 赵彦卫：《云麓漫抄》卷二，上海古典文学出版社 1957 年版。

7(11)(13)(14) 脱脱等：《宋史》卷一五七《选举志三》，中华书局 1977 年版，第 3688 页。

8(12) 郭熙、郭思：《林泉高致·画意》，载俞剑华编著《中国历代画论大观》第二编“宋代画论（一）（二）”，江苏凤凰美术出版社 2017 年版，第 54 页。

9(15)(18) 董其昌：《画禅室随笔》卷二，影印文渊阁四库全书本，台湾商务印书馆 1983 年版。

10(16)(19) 钱钟书：《中国诗与中国画》，载《旧文四篇》，上海古籍出版社 1979 年版，第 25、11 页。

11(17) 沈颢：《画尘·定格》，载俞剑华编著《中国历代画论大观》第四编“明代画论（一）”，江苏凤凰美术出版社 2017 年版，第 42 页。

12(20) 徐复观：《中国艺术精神》附录一《中国画与诗的融合——东海大学建校十周年纪念学术讲演讲稿》，华东师范大学出

版社 2002 年版，第 290-293 页。