

论文人画从北宋到南宋之变

邓乔彬

(暨南大学 中文系, 广东 广州 510632)

[摘要] 北宋诗文革新运动影响了绘画,“破体”为文而至绘事,颇多诗画相通之论。以苏轼为代表的文人画理论主要体现在三个方面:(1)提出了系统的画家修养论;(2)倡导绘画的传神论;(3)确立了“书画当观韵”的标准。在创作上大致可分三类,其中苏轼、文同、米芾等被视作典型的文人画。南宋文人画的逐渐退潮,除了院画兴盛的外部因素外,更出于自身的原因。其变化与转型体现在五个方面:(1)文人画几可看作是画院以外绘画的代称;(2)有借鉴院画之长并与院画结合之势;(3)创作主力转移到水墨竹石花卉;(4)开绘画与诗、书、印结合之先河;(5)僧道作品形成了狂逸的创作风气。

[关键词] 文人画;北宋;理论与创作;南宋;变化与转型

[中图分类号] J209

[文献标志码] A

[文章编号] 1008-942X(2005)05-0112-07

郑午昌先生的《中国画学全史》是第一部具有现代意识的绘画史著作,书中将我国绘画的发展分为实用时期、礼教时期、宗教化时期和文学化时期四大阶段,其中第四个阶段始于宋。由于出现了真正的文人画和系统的文人画论,宋代在我国绘画史上具有非常重要的地位。而纵观宋代,又有前后的不同。大致说来,文人画兴盛于北宋,既有群体性、多样式的创作,所画出于自娱,不为庆赏爵禄所羁,相对而言更具有创造性;又能以文学和书法之长补其所短,加上掌握了理论、评论的“话语权”,其文化优势为院画所不及,从而确立了自己的地位。南宋则不然,画院的创作非常繁荣,好作品和名画家层出不穷;反观文人画,非但没有突出的理论建树,创作也不及北宋繁盛,而在相对的退潮中发生了显著的改变。那么,两宋文人画有何不同?南宋的变化和转型又表现在何处?本文拟就此专门论之。

北宋文人画与诗文革新运动颇有关系。这一运动不仅树立起“弘道”精神,也产生出文学的硕果,由于其代表人物积极、全面的参与,由文而艺,使文人画在北宋时期大为发展,造就了绘画的文学化倾向。“破体”不仅是文学内部之事,且施之于绘画,不少人都发表了诗画相通之见。如孔武仲《东坡居士画怪石赋》说:“文者无形之画,画者有形之文,二者异迹而同趣。”张舜民《跋百之诗画》说:“诗是无形画,画是有形诗。”钱鏊《次袁尚书巫山诗》云:“终朝颂公有声画,却来看此无声诗。”苏

轼更通过评论王维而揭示出“诗中有画”、“画中有诗”的命题，进而在《书鄱陵王主簿所画折枝》中发表了“诗画本一律，天工与清新”之见。以至由北宋入南宋的邓椿，更在《画继》中提出了“画者，文之极也”一说。可以认为，“丹青吟咏，妙处相资”正是从北宋开始的。

以苏轼为代表，北宋文人对绘画理论有很多创获，此处仅概括以下三个方面：

一是提出了系统的画家修养论。苏轼以“有道有艺”为画家修养的总则：“居士之在山也，不留于一物，故其神与万物交，其智与百工通。虽然，有道有艺，有道而不艺，则物虽形于心，不形于手。”^{〔1〕}（p.2190）他在诸多画跋中称道画家的情性德行，赞赏达心适意之作，否定艺术向功利的异化，都可见对“道”的重视。苏轼也深知创作的甘苦，故特地又强调“有道而不艺，故物虽形于心，不形于手”。其《净因院画记》所说的“明于理而深观”，应是致道的必要修养，深观是明理的前提，明理才能近道，游艺、从容于人生，才能臻于依仁、据德、志道之境。“艺”只能得之形下，有道有艺才可至形上境界。黄庭坚《跋东坡论画》记录了苏轼论陆机《演连珠》的“问道存乎其人，观物必造其质”之语，可与“有道有艺”合观之。前者强调了“人”与“道”；“深观”则指出了画家深入了解事物的修养途径，是对道胜而艺自至的纠偏。倘结合黄庭坚评赵令穰画所说的“更屏声色裘马，使胸中有数百卷书，当不愧文与可”^{〔2〕}，则“深观”和读书，实又启后人“读万卷书，行万里路”之论。

“有道有艺”是画家修养论的核心，文学则是北宋文人论画家修养的一个重要内容。这不仅因为文学本为文人所长，还因文学可使绘画有更丰富、更深刻的内涵。欧阳修说：“飞走迟速，意浅之物易见，而闲和安静，趣远之心难形。”^{〔3〕}后者正是绘画文学化的方向。苏轼指出绘画应与诗歌结合，认为“古来画师非俗士，摹写物象略与诗人同”^{〔4〕}（p.63），以王维高于有画圣之称的吴道子，原因在于王深厚的文学修养。因苏轼文艺全才的造诣和文坛领袖的地位，他所倡导的文学修养论不仅使文人画家能自信地创作，对宫廷画家也有导引作用。

二是绘画的传神论。北宋文人对形神关系的理解，从前代的并重形、神转为更重传神。欧阳修《盘车图》诗明确宣称“画意不画形”。沈括《梦溪笔谈》卷一七《书画》云：“书画之妙，当以神会，难可以形器求也。”并以王维《袁安卧雪图》为例，阐明对“得心应手，意到便成，故造理入神，迥得天意”的理解。苏轼《书鄱陵王主簿所画折枝》更谓“论画以形似，见与儿童邻”。虽晁补之《和苏翰林题李甲画雁》欲以“画写物外形，要物形不改，诗传画外意，贵有意中态”来纠苏说之“偏”，但黄庭坚对此进行反驳。他说：“徐生作鱼，庖中物耳。虽复妙于形似，亦何所赏？”^{〔5〕}陈与义《墨梅》诗云：“意得不求颜色似，前身相马九方皋。”均可见对苏说的正确理解或进而发挥。与传神密切相关的是常形与常理之说。苏轼在指出何谓“常形”、“常理”后说：“常形之失，人皆知之。常理之不当，虽晓画者有不知……常形之失，止于所失，而不能病其全，若常理之不当，则举废之矣。”^{〔6〕}（p.886）所说其实与“传神”一脉相承。李廌、董道对常形、常理之说也继有阐发。

三是确立了“书画当观韵”的品评标准。“气韵生动”被认为是谢赫“六法”的核心，唐人继续对此进行了探索，吴道子等更将这一理论施之于实践，创作出许多优秀作品。“气韵生动”要求绘画表现生命力和动态美，唐人尚雄放、阳刚和生气，又以人物画为最上，故对“气韵生动”的理解偏重在“气”。宋代的审美精神转为“端庄杂流丽，刚健含婀娜”^{〔7〕}（p.49），已为“气韵”的重心转移作了准备。钱钟书先生《管锥编》指出，我国首以“韵”来通论文书画的，是北宋的范温，而依范温所见，“韵”的主要涵义是“有余意”。以此相衡，黄修复《益州名画录》所说“逸格”的“笔简形具”就很相符。苏轼《书黄子思诗集后》叹赏“钟、王之迹，萧散简远，妙在笔画之外”，亦即此意。苏轼《凤翔八观·王维吴道子画》诗云：“吴生虽妙绝，犹以画工论。摩诘得之于象外，有如仙谢谢笼樊。吾观二子皆神俊，又于维也敛衽无间言。”可见他推崇王维在于其画“得之于象外”的“有余意”。黄庭坚论画，明确表明“当观韵”的标准，其《题摹燕郭尚父图》说，李公麟画李广夺胡儿马，画作引满弓以拟，而非箭中追骑；余因此深悟画格”。如西方画论所说，这“最具生发性”，也最能体现“余意”，而在如此紧张的时

刻,仍不失从容的韵度,也应是“韵”所应有的涵义。

北宋文人画家很多,他们的具体创作情况大体可分为三类。

一类如郭忠恕、李成、范宽、李公麟等,艺术造诣很高,堪称行家,所作却是纯然的文人画。郭忠恕所画屋木楼观“上折下算,一斜百随,咸取砖木诸匠本法,略不相背”^[8],几可作工程图。李成的山水“扫千里于咫尺,写万趣于指下……林木稠叠,泉流深浅,如就真景,思清格老,古无其人”^[9]。范宽“真石老树,挺生于笔下,求其气韵,出于物表,而又不资华饰,在古无法创意,自我功期造化”^[9]。《宣和画谱》认为李公麟的人物画“能分别状貌,使人望而知其廊庙、馆阁、山林、草野、閭阎、臧获、台舆、皂隶,至于动作态度,颦伸俯仰,大小美恶,与夫东西南北之人,才分点画,尊卑贵贱,咸有区别”^[10]。这是画院高手也难以达到的水准。

一类如燕肃、王诜、赵令穰等,创作的是汲取了院画之长的文人画。其作既非草草戏作,又非院画的精工富艳,具有特殊的面貌。如燕肃、郭若虚的作品“澄怀昧象,应会感神”,其山水画已可见以诗入画之意,而且他们还创作了后来文人画家所不屑的佛寺巨幅壁画和京师太常寺、翰林院的屏风画。王诜贵为驸马都尉,喜读书,富才学,极好书画,远学王维,近师李成,平远山水、幽涧寒林或江上云山,都极出色,还汲取李思训青绿技法,造就出“金碧辉映,风韵动人”的风貌,将宫廷气息与士大夫情调合为一体。赵令穰出身贵胄,喜诗书,富文才,爱结交文士,雅好丹青,虽所见受到拘限,所画多为设色平远小景,但清丽秀润的风格中蕴含文人的笔墨和情趣,故能得到从黄庭坚直到董其昌、钱杜等人的赞誉,以之“极不俗”,为逸品之上乘。

一类如宋迪、文同、苏轼、米芾、宋子房等,在行家与非行家之间。他们多将文学入于绘画,在实践上努力于变书画一理为书画一体,所画主要是水墨而非傅彩。其中以文同的艺术技巧最高,创湖州竹派。米芾的山水,苏轼的枯木竹石,只是草草逸笔,而论者以为苏画有特殊的情韵、趣味,米氏天真发露,在宋人注重钩、皴以外,别创一家。苏轼和米芾都是书法家,也都是以书入画的实践者。苏轼《论唐六家书》赞张旭的草书“颓然天放,略无点画处而意态自足”,评王安石书法“得无法之法”,其《石苍舒醉墨堂》诗宣称“我书意造本无法,点画信手烦推求”,终于出众人之外而自成家数。他将书画等观,对绘画也“意造”而“点画信手”,并以书法之长施于画中。米芾论书信“真趣”,其《书史》评价王献之“天真超逸”,赞赏杨凝式“天真烂漫”,《海岳名言》论裴修和沈传师都以“真趣”相取;《跋颜书》则推崇与“天真”密切相关的“平淡”;他的《画史》显见论书与论画的一致。米芾又以“尚意”论书,其《答绍彭书来论晋帖误字》有“意足我自足,放笔一戏空”之说,《画史》也说“树石不取细,意似便已。”他自己所画是主于“意似”,入以书法因素,而不甚讲究形似。

虽说在北宋后期,宋徽宗建设画学、改造画院,提高了院画的创作水平,但他以帝王之尊和业内行家介入画院事务,却不免使宣和画院几被其一个人的影子所覆盖,除张择端、王希孟等个别人因作品流传或偶然原因外,宣和画院在画史上难以留下画家的名字和确知作者的名作。故纵观整个北宋,至少在文人的评论中,院画的地位是不及文人画的。

二

北宋文人画家无论在理论还是创作上都有空前的建树,受盛极难继规律支配,文人画在高峰之后走低,已具有历史的必然性。而院画之逐渐占据主流和主力地位,使此消彼长更成为现实,从创作实践上促使了南宋文人画的退潮。

这一变化其实肇端于北宋后期。宋徽宗以内行亲主画院事,并仿科举而设“画学”,使得画院的创作水平大为提高。而王诜、赵令穰和文同、苏轼之后,相应的文人画创作已呈现低落之势,创作的艺术水平难以同院画相比。

高宗朝的院画家多出自宣和画院。靖康之变后，他们辗转流落到临安，待到国事甫定，高宗恢复画院建制后，再度成为宫廷画师，因此，南宋初的院画家本来就具有显著的相承性。而能够在继承的基础上发展，使院画成为画坛主力，又有以下几个原因：一是南宋时期提高了画院画家的地位，使得他们的创作热情高涨；二是画院人物画创作颇为兴盛，艺术水平有较大提高，改变了北宋院画先长于山水，后盛于花鸟的状况，也使得画院画家突破了分科所限，不少人众体兼长；三是南宋院画的全面兴盛与帝王的较少偏嗜，对画家创作较少干预，尊重画家的艺术个性和创作权也有关系。

从外部来说，院画的兴盛会使文人画退潮，但后者的相形见绌更在于其内部原因。南宋无复出现北宋时代的文坛领袖，没有那样的努力实践，也没有理论的先行导引及随后总结，文人画就不可能出现如同北宋时期创作的繁盛。随着优势地位发生倒转，南宋文人画逐渐发生变化和转型，并主要体现在以下几个方面：

第一，文人画向“文人之画”回归，几可看作是画院以外绘画的代称。

文人画的作者是个很宽泛的群体，“轩冕才贤”和“岩穴上士”是仕与隐的两大类，而从身份和职业而言，可以上至宗室贵胄，下至底层文士，以至方外的释子道人。他们非用于谋生目的之画与画院画师或民间画工所作的区别，应是“文人之画”的最大概念。在此基础上，可以用陈衡恪《文人画的价值》^①所说的文人画诸项标准相衡，将北宋的文人画从中剥离出来。陈先生所说的文人画艺术三标准，即“不是行家画，却也不是全然外行”；“绘画与文辞，越逼越近，越有密切的关系”和“不但把意思趣味放在画里，而且把写字方法也放进去”，于苏轼、文同和米芾等最合。这类文人画产生在北宋后期，且有很全面的理论建树，遂使之得到了当时尤其是后世的认定。由于他们的号召力、影响力，使得宋徽宗也不得不画院进行了文人化的改造。

在徽宗时期院画极度兴盛之后，南宋初有邓椿《画继》出现，其理论导向具有明显的向文人画反拨之势。但邓椿虽是绘画收藏家和理论家，却不见有能作画的记载，不似苏、文、米等人，也决无他们的影响力。南宋前期国事未定，待偏安局势已成，志士请缨无路，悒郁之情多诉诸诗文，二三知己或有过从，西园雅集式的活动却未见，直到后期始有结社吟诗作词之习。没有文人间一定规模的切磋琢磨，也就难以形成有影响的创作主张，所以，南宋文人和文人画家的创作似乎多为个人化之作，没有兼及创作和理论的文人画家，如苏、文、米那样的典型文人画不再出现。陈衡恪所说的艺术三标准此时也已模糊，南宋的文人画只能是回归于“文人之画”，其作者也可看作是画院以外作者的代称。

第二，改变了北宋特定的“戏笔”性质，南宋文人画有借鉴院画之长并与院画结合之势，原有的文人画特色已不显现。

苏轼、米芾等人的画本用于适意、寄兴，与文学、书法的关系密切，以“戏笔”见长，与行家画很不相同，因作者所具有的文化地位，使后人很难相从。对他们来说，可以不求形似，别人如此，则难以得到认同。南宋的文人画中，只有画水墨梅竹兰花的画家尚与书法有关，其余的已多不具备前述典型文人画的三个艺术特性，更与文学拉开了距离。除米友仁发挥其父“米点”之长外，江参等人的山水画，造型和笔墨并非纵逸无方，人物画倒是画院的梁楷，“减笔画”更显狂逸。文人画家所画人物，学习吴道子或李公麟，发挥其长，接近行家画的更多。如果说北宋花鸟画有显见的院画“富贵”、文人“野逸”之别，李公麟的白描人物与《听琴图》之类的院体人物画也显为不同，那么，南宋无论是山水、人物、花鸟，画院所作与文人所画并无艺术上的明显区别。

如果突破对文人画的思维定势和特定范式的认定，南宋文人画的创造性也是显而易见的。如山水画家赵伯驹、赵伯骀兄弟，在文人水墨之外，另开青绿一体，既与米友仁、江参不同，也与李唐、刘松年等院画有别，借鉴李思训而另创新体，较之北宋的赵令穰、王诜，其结合文人画与院画之长，

^① 以下引文转引自《中国画研究》第1期，人民美术出版社1981年版。

却不失文人萧散高迈之气的特点更为显著。若谓二赵是融合文人与院体而出新,那么,马和之与梁楷则似驿骑二者之间,非此非彼,有独特的面目。马和之是御前画院之首,自非一般画师,梁楷不受金带之赐,他们虽是画院中人,精神却在画院之外,走上了独特的创作道路,其绘画的风格已非常态的文人画或院体画可比。

总之,无论是借鉴院画之长,还是融合二者,抑或在文人与院体之外选择了第三条道路,最足以体现文人画原有的“墨戏”特色的,在南宋文人画中已不复见。

第三,南宋虽仍持续北宋文人画的题材,但已将创作主力转移到水墨竹石花卉上,并奠定了“四君子”的创作传统。

五代至北宋,画山水的荆关、董巨、李范均为文人画家,即使成为院画山水代表的郭熙,也表现出与文人画结合的特点。早期画院以创作道释人物壁画为主,后来转为山水和花鸟,人物画的最高位次让给了并非院画家的李公麟。高宗南渡后,除政治需要外,院画也以山水为主,而南宋之所以能在画院的范围内出现山水四大家,也体现出南宋君主对山水画的普遍爱好。当然,花鸟画也是并行不悖的。

南宋的文人画也在持续山水、人物的创作,不过,米友仁、江参等文人山水画的艺术水平未必高过李、刘、马、夏,二赵则被后来的明季山水画南北宗论者视作“北宗”,与南宋四家属于同一传承系统,而人物画的水平也是画院为高。相比之下,南宋文人画以水墨花卉最具特点,成就最高,且最能体现与文学、书法的亲缘关系,而这又恰是文人画的主要特点。

南宋文人的水墨花卉包括北宋时常作的水墨竹石,继而发展出梅、兰、水仙之类。据《图绘宝鉴》等记载,南宋士大夫、文人、僧道画家有百余人,其中画花鸟、竹石、梅兰、水仙的有近六十人,不像北宋的画家多画山水,可见出显著的变化。南宋水墨梅竹画家有扬无咎、汤正仲、徐禹功等,竹、梅、松而外,兼擅兰花、水仙的则有赵孟坚,宋末元初的郑思肖尤长于墨兰。这一变化,也使得盛于北宋的竹石枯木一类文人画,到南宋发展出特有的松、竹、梅“岁寒三友”或梅、兰、竹、菊“四君子”。受北宋党争之累,枯木怪石是“胸中盘郁”的体现,而在民族矛盾异常激烈的时代,这类“君子”题材的水墨则不乏民族节操的寄寓,使一度离文学较远的文人画,又回到了比兴寄托的传统。

第四,南宋的文人画开始了在画面上题写之习,且有逐渐占据主位之势,不但使“文”的意义得到了增强,且开绘画与诗、书、印结合之先河。

古代绘画因鉴戒之用而有与文字结合者,据《历代名画记》载,东汉蔡邕奉灵帝之诏,“画赤泉侯五世将相于省,兼命为赞及书,邕书画与赞,皆擅名于世,时称三美”。现在能看到的最早画赞,是东汉武氏祠石室画像的赞文,镌刻在画像上,蔡邕的画赞也应是与画像一体的。文人画因与礼教无涉,在画面上题款产生得较晚。明人沈颢《画麈》云:“元以前多不用款,款式隐之石隙,恐书不精,有伤局面。后来书绘并工,附丽成规。”但多不用款并不等于全不用款,清人方薰《山静居画论》就指出:“款题图画,始自苏、米,至元、明而遂多。”而苏、米之题款,自与其文人画的寄意抒怀及长于书法有关。苏画流传极少,米画基本无存,今日虽能读到他们的题跋款识,却已难与画面结合起来研究。从流传画迹来看,南宋文人画有题款者较多。由于画与款为同一作者,均出自然,因此,诗画一体的南宋文人画题款更值得重视。米友仁留下画迹较多,题款也较多,有的自我夸示,有的自道创作体验,扬无咎作《四梅图》,分写梅花的未开、将开、盛开和将残,各有题诗,到宋末元初的赵孟坚、郑思肖,则在题画诗中寄寓了自己的情感,如郑思肖《墨兰》题诗所表达的是“抱香怀古意,恋国忆前身”和“凄凉如怨望,今日有遗民”的情怀,蕴含着思念旧朝的沉痛之情。

南宋文人画在画面上的题写并非个别现象,题写不仅使文人画增强了抒情意味,且导致后来绘画与诗、书、印的全面结合,使之成为我国绘画的民族特色之一。

第五,北宋僧道参与绘事,所画主要是花卉、草虫类,未能成为文人画中独立的一支,南宋则不

然,僧道有一类独特的作品,形成了狂逸的创作风气,甚至影响了日本的绘画。

僧道是绘画创作的一支重要力量,尤其是宋代,几乎所有的绘画著作,都将道人衲子单独列目。北宋的僧人画家仲仁、惠洪以画梅著称,南宋僧人喜绘事者甚众,所画题材也较广。隐于奉化雪窦山的智融,以用墨微茫的“翹翹画”著称,能以蔗渣野草作墨戏,曾画《散圣图》,尤长于画牛。梵隆工于道释,又长白描人物,也画山水,人以之能得李公麟之神韵。杭州上竺寺僧若芬和长庆寺僧法常,更是影响很大的僧人画家。前者长于泼墨山水,气势磅礴,论者认为是米友仁之后泼墨山水画的又一变化;后者兼长龙虎、猿鹤、禽鸟、花木、人物、山水,善于泼墨,风格虚和萧散,趣味盎然,也用蔗渣、草结作画,虽未能得许多论者肯定,但后世也有人以之能得自然天趣。而宋末元初的温日观为杭州玛瑙寺僧,擅画水墨葡萄,以草书为之,别有意趣。道人画家则有葛长庚,善于梅竹。

北宋仲仁和惠洪擅画梅,属清逸一类,由于他们更近于文人,此时的禅僧画未成为文人画中单独一类。与画梅的清逸显然不同,智融、若芬、法常则近于狂逸,且对绘画题材和技法都很有开拓之功,他们主要活动于以杭州为中心的浙江,即使没有很多切磋交流,也有彼此间的影响,与北宋时僧人的个人化创作不同,他们所作可以看作是南宋文人画独立的一支。由于当时中日间僧人往来频繁,智融、若芬和法常的作品都流入到日本,成为日本寺庙的珍藏,并产生了巨大的影响,法常更被日本称为画道的大恩人。

以上五点,表明了南宋文人画的变化,由变化而见特色,可见其水平虽难逮北宋,却仍能与之连称,在文人画历史上具有较高的地位。

[参 考 文 献]

- [1] 苏轼.书李伯时山庄图后[A].苏轼.苏轼全集.卷七〇[Z].上海:上海古籍出版社,2000.
- [2] 邓椿.画继.卷二[M].上海:上海古籍出版社影印四库艺术丛书,1991.
- [3] 欧阳修.鉴画[A].欧阳修.欧阳文忠公文集.卷一三[Z].上海:商务印书馆四部丛刊本,1919—1936.
- [4] 苏轼.欧阳少师令赋所蓄石屏[A].苏轼.苏轼全集.卷六[M].上海:上海古籍出版社,2000.
- [5] 黄庭坚.题徐巨鱼[A].豫章黄先生文集.卷二七[Z].上海:商务印书馆四部丛刊本,1919—1936.
- [6] 苏轼.净因院画记[A].苏轼.苏轼全集.卷一一[M].上海:上海古籍出版社,2000.
- [7] 苏轼.次韵子由论书[A].苏轼.苏轼全集.卷五[M].上海:上海古籍出版社,2000.
- [8] 刘道醇.宋朝名画评.卷三[M].上海:上海古籍出版社影印四库艺术丛书,1991.
- [9] 刘道醇.宋朝名画评.卷二[M].上海:上海古籍出版社影印四库艺术丛书,1991.
- [10] 宋徽宗.宣和画谱.卷七[M].上海:上海古籍出版社影印四库艺术丛书,1991.

[责任编辑 穹 旻]

A Transformtion in Literati Painting as Reflected from the Northern Song to the Southern Song Dynasties

DENG Qiao-bin

(Department of Chinese Language and Literature , JiNan University , Guangzhou 510632 ,China)

Abstract : The reformation of poetry and prose in the Northern Song Dynasty exerted influence over painting , thereby promoting and enhancing morals and further developing a school of painting done by amateur literati in

that period. Then, restrictions were removed upon the style for both poetry and painting, while many literary men held that there was a harmonious link between the two. Briefly speaking, the theory of this literati painting represented by Su Shi features three points: (1) painters should be artistically and morally accomplished; (2) painters should pay particular attention to spirit resemblance beside form resemblance; and (3) painters should take the "aroma" of poetry or paintings as the yardstick by which to measure their artistic works.

Literati paintings can be divided into three styles: (1) the style represented by Guo Zhongshu, Li Cheng, Fan Kuan, and Li Gonglin just like expert painters with high artistic attainments, whose works are regarded as pure literati paintings; (2) the style represented by Yan Su, Wang Shen and Zhao Lingrang, whose works are considered literati paintings done by absorbing strong points of imperial-court decorative painting; and (3) the style represented by Su Shi, Wen Tong and Mi Fu, who did typical-literary-man's painting by translating the literary ideas into it, while in practice turning the same theory for painting and calligraphy into the combined work of painting and calligraphy.

Literati painting fell to a decline during the Southern Song Dynasty. Its root cause was its internal factor despite the external one—the steady rising of imperial-court painting. But the decline led to a transformation, which was reflected in five aspects: (1) Literati painting began to turn to the typical-literary-man's painting in its true sense, like the style represented by Su Shi and others. (2) Literati painting began to be seriously done by drawing on strong points from imperial-court painting rather than just for fun. (3) Literati painting began to take "bamboo, stone, flower, and plants" as its traditional subject matter. (4) Literati painting began to feature the inventive combination of four forms of art: painting, poetry, calligraphy, and seal. (5) Literati painting done by a special group of painter-monks began to produce an unrestrained and leisurely style, which went as far as to exercise influence over the Japanese painting.

Key words: literati painting; the Northern Song Dynasty; theory and creation; the Southern Song Dynasty; change and transformation

本刊讯 2005年6月14日,由浙江大学民营经济研究中心(CRPE)和美国Cornell大学经济社会学研究中心(CSEC)联合主办的“中国民营经济与区域经济发展国际研讨会”在浙江大学隆重召开。中国社科院常务副院长、浙江大学经济学院院长王洛林教授,美国Cornell大学Victor Nee教授,瑞典Loud大学Sonja Opper教授, Houston大学维多利亚分校商学院喻春生教授和浙江大学民营经济研究中心史晋川教授、金祥荣教授等三十余位国内外专家出席了此次会议。上午半场学术研讨由Victor Nee教授、肖文教授、钱彦敏副教授和Mark Jacobs博士、蒋岳祥副教授等专家学者分别作主题报告;下午半场学术研讨邀请省内部分政府部门官员和研究人员共同参与中国尤其是浙江省民营经济发展的学术研讨。