

建館四十周年特輯

上海博物館

集刊

第六期



上海古籍出版社

建館四十周年特輯

上海博物館

集刊

第六期



上海古籍出版社

滬新登字109號

上海博物館集刊編輯委員會名單

(按姓氏筆劃爲序)

汪慶正 馬承源

黃宣佩 謝稚柳

上海博物館集刊

——建館四十周年特輯

第六期

上海博物館集刊編輯委員會編

上海古籍出版社出版

(上海瑞金二路272號)

新華書店上海發行所發行 上海中華印刷廠印刷

開本 787×1092 1/16 印張 28.5 插頁 5 字數 662,000

1992年10月第1版 1992年10月第1次印刷

印數: 1—2,700

ISBN 7-5325-1386-6

Z·207 定價: (軟精) 13.20元

THE BULLETIN OF THE SHANGHAI MUSEUM (VOLUME 6)
THE 40th ANNIVERSARY OF THE FOUNDING OF THE SHANGHAI MUSEUM

(SPECIAL ISSUE)

CONTENTS

1. James Cahill (University of California, U. S. A)
Hsieh-I in the Che School? Some thoughts on the Huai-an Tomb Paintings
24. Shan Guo Lin
Tantative Inquiry into the Trading of Painting and Calligraphy Among Literati of Ming
32. Zong Dian
Textual Research of Shen Zhou Brothers
36. Zhong Yin Lan
Appraisal of Two *Misty River and Layers of Mountains* by Dong Qi Chang
42. Fu Shen (Freer Art Gallery, Washington, U. S. A)
Examples of Replica Painting and Calligraphy of Shi Xi
67. Zheng Wei
Chronology of Wang Shi Min
94. Fan Bang Jin
Amend Explanation for *Xi Ping Stone Inscription Zhou Yi* From a Broken Piece in Xi'an Stone Forest
100. Tao Yu Zhi
On the Two Types of Moya Stone Carving in Baoxie Stone Gate
108. Chen Pei Fen
Study on the Bronze Before Early Yinxu period in Shang Dynasty
150. Ma Cheng Yuan
Two New Opinions on the New-gained Bronzes
155. Li Chao Yuan
Further Discussion on the Land Trading in the Bronze Inscription of Western Zhou
164. Zhou Ya
The Date of Some of the Bronze Unearthed From Eastern Zhou Tomb in Wang Jia Shan, Jian Bi, Dan Tu and Else
170. Li Xue Qin (Social Science Institute of China)
On the Yan and Qi Pottery Inscription
174. Ma Cheng Yuan
Archaeological Research and Experiment Report of the Bronze Distiller of Han Dynasty

184. Sun Wei Zu
The Time Division of Official Seals and Mud Seals in Western Han
214. Du Wei Shan (Oriental Coin Association, Hong Kong)
Tantative Inquiry into the Banliang type coin of Warring States Found in a Sellar in Shou Pa Zhang Pu
244. Wang Qing Zheng
Textual Research of "Ban Liang"
252. Zhou Xiang
A Study on the Round Footed Spade Coin
257. Jessica Rawson (British Museum, London)
Chinese Ceramics and Their Grouping:10th-14th Centuries
273. Jutaka Mino (The Art Institute of Chicago, U. S. A.)
Cizhou Type Ware Decorated With Black Slip Sgraffito Designs on White Slip
286. Fan Dong Qing
Resolve the Doubt on "Ru Ware San Xi Zun"
293. Chen Ke Lun
Brief Account on Influence of Islamic Culture in Yuan Blue and White Porcelain
306. Lu Ming Hua
On the Cause of Formation of Imperial Kiln Jing De Zhen in Early Qing—Explaining the Production of Official Kiln from Shun Zhi to Early Kang Xi
323. Zhuang Yong Gui
Rhinoceros Horn Carving in the Shanghai Museum Collection
334. Zhu Shu Yi
Wu Zhi Fan and His Bamboo Carving
342. Zhang Qing Yun
Comparing the Art of Glass Wares Between China and France in 18th and 19th Centuries
347. Song Jian
Comparison of the Civilization Procedure Between Songshan Area and Taihu Region
370. Huang Xuan Pei
On Chronological Division of Liang Zhu Culture
389. Sun Wei Chang
Study of the Decorating Patterns on Pottery of Liang Zhu Culture
412. He Yun Ao (Nanjing Museum)
Brief Account of the Sites of "Saerificial Altar" in Liang Zhu Culture
417. Shen De Xiang (Cultural Relics Committee of Yu Hang County, Zhejiang Province)
Discussion on the Pottery Inscription of Liang Zhu Culture Unearthed From Nanhu, Yuhang County

421. Thomas Lawton (Freer Gallery of Art, U. S. A)

A Chinese Art Collection Divided and Joined

435. Zhu Zhong Yue

Bits of Notes on the Rare Books in the collection of the Shanghai Museum

441. Li Min Jun

Dong Qi Chang's "Ke Tie" and *Xi Hong Tang Fa Sha*

上海博物館集刊

——建館四十周年特輯

第六期

目 錄

浙派的寫意？——關於淮安墓出土書畫的一些看法……（美國柏克利加州大學）	高居翰	（1）
明代文人書畫交易方式初探……	單國霖	（24）
沈周兄弟考……	宗 典	（32）
董其昌《煙江疊嶂圖卷》兩本辨偽……	鍾銀蘭	（36）
石溪複本書畫舉例……（美國弗利爾美術館）	傅 申	（42）
王時敏年表……	鄭 威	（67）
西安碑林的一塊《熹平石經·周易》殘石補釋……	范邦瑾	（94）
褒斜石門兩種摩崖石刻考辨……	陶喻之	（100）
商代殷墟早期以前青銅器的研究……	陳佩芬	（108）
新獲西周青銅器研究二則……	馬承源	（150）
西周金文所見土地交換關係的再探討……	李朝遠	（155）
丹徒諫壁王家山東周墓部分青銅器的時代及其他……	周 亞	（164）
燕齊陶文叢論……（中國社會科學院歷史研究所）	李學勤	（170）
漢代青銅蒸餾器的考古考察和實驗……	馬承源	（174）
西漢官印、封泥分期考述……	孫慰祖	（184）
首帕張堡窖藏戰國半兩型式分析初探……（香港東方錢幣學會）	杜維善	（214）
“半兩”考議……	汪慶正	（244）
圓足布研究……	周 祥	（252）
中國陶瓷及其型式：十到十四世紀……（英國大英博物館）	杰西卡·羅森	（257）
白釉釉下黑彩劃花的磁州窯瓷器……（美國芝加哥美術館）	裴 豐	（273）
“汝窯三犧尊”析疑……	范冬青	（286）
略論元代青花瓷器中的伊斯蘭文化因素……	陳克倫	（293）
清初景德鎮御窯廠成因考——兼述順治至康熙前期官瓷的燒造……	陸明華	（306）
上海博物館藏犀角雕刻……	莊永貴	（323）
吳之璠及其竹刻藝術……	朱淑儀	（334）

十八、十九世紀中國和法國套料玻璃工藝的比較·····	張青筠	(342)
嵩山地區與太湖地區文明進程的的比較研究·····	宋 建	(347)
論良渚文化的分期·····	黃宣佩	(370)
良渚文化陶器紋飾研究·····	孫維昌	(389)
良渚文化“祭臺”遺迹淺論·····	(南京博物院) 賀雲翱	(412)
餘杭南湖出土良渚文化陶文探討·····	(浙江省餘杭縣文物管理委員會) 沈德祥	(417)
一組中國藝術收藏品的分與合·····	(美國弗利爾美術館) 湯姆斯·羅覃	(421)
館藏善本瑣記·····	朱仲岳	(435)
董其昌刻帖與《戲鴻堂法書》·····	李敏君	(441)

浙派的寫意？

——關於淮安墓出土書畫的一些看法

(美國柏克利加州大學) 高居翰

前 言

得知本文將載入上海博物館建館四十周年紀念文集，我感到很榮幸。首先我必須承認迄今我尚未親見淮安墓出土書畫原件；我的評述祇是根據印刷品而作的初步探討，尚有待於進一步研究。這些書畫的發現在中外學者中引起了很大的興趣；在國內的出版物上已經發表了幾篇有關的文章^①，國外的學術會議也就此進行過討論。這些作品再次提出了美術史研究領域中爭論的焦點：明代院派職業畫家與文人畫家之間的關係；明代畫家對宋元畫風的襲用和明代的簡練粗率筆法，即所謂寫意手法的意義。在淮安書畫給我們的啓示以及對其理解的問題上，學者們的見解似乎趨於一致。但是在這種認識被廣泛接受之前，我想提出並扼要地闡述我的不同意見及理解。

淮安墓出土的書畫

1982年4月在江蘇省北部清江城東南的淮安附近發現了王鎮(1424—1495)夫婦合葬墓，王鎮葬於1496年。他一生不仕，以經商爲業。在出土物中有兩卷書畫（分別置於王鎮的兩腋之下，可能原來是藏在衣袖中的），其中包括二十四幅畫和一幅書法。第一卷（發掘者的編號）由八幅畫組成；第二卷則包括其餘的十六幅畫和一幅書法。其中沒有一件作

品的上款是題給王鎮的，可能是由他自己通過購買或其他途徑搜集的，在他死後被當作隨葬品。第一卷中的八幅畫風格多樣，據推測是王鎮自己搜集的。第二卷中的十七幅作品被（徐邦達和尹吉男）認爲是王鎮從一位名叫鄭均的官員那裏得到的，其中的十二幅畫和那幅書法都是贈給鄭均的，上款題有他的字“景容”及號“竹窗”。

第一卷中的八幅畫很容易看出是一位小藏家搜集的價值不高的墨寶，此人沒有獲得著名畫家真迹的資金來源或特殊關係。八幅中的六幅是絹本，而第二卷書畫則全是紙本。所有的絹本都屬於典型的精心繪製的作品，其市場價值一般高於紙本。但是用絹作畫使作品顯得比其本身價值更爲重要和珍貴一些，即出入小書畫商之手以及至今仍充塞着老博物館和小藏家的貯存室的這類複製品、仿製品、徹頭徹尾的贗品。而王鎮所獲的第一卷書畫大多數屬於最者。

其中最好的是一幅無款的《松屋讀書圖》，出自元末明初李郭畫派畫家，唐棣或朱德潤追隨者之手（圖一，《淮安》圖版一）。但畫中染有習氣的皴法和諸如樹葉之類程式化的處理使這件作品大爲遜色。其他絹本有：一幅有任仁發題款《人馬圖》（出處同上，圖版二十四）；一幅略具水平的青綠山水《秋塘圖》（出處同上，圖版二十五），有元末明初的二流畫家和可能動過手脚的王淵的款（徐邦達也如此認爲）；一幅雖不乏因襲但頗佳的《江城

送別圖》，無款，但可能是由戴進某一親近的追隨者所作，屬於贈給某省級官員離別留念類的作品（出處同上，圖版二十一）；一幅由明代小名家黃希穀所繪的《溪山游賞圖》，圖中遠處二人行往一寺觀佈局屬傳統的米家山水（出處同上，圖版十二）；還有一幅相當粗糙的元明時期無款的《霜林白虎圖》（出處同上，圖版二十二），用筆用綫，盪宕不定、強烈粗重，這種矯揉造作的風格可見諸這一時期承襲宋代院體風格的許多作品。兩幅紙本（出處同上，圖版十九）中的一幅是不知名的畫家徐良所作的《太白騎鯨圖》，至今無人對這一主題的意義作出任何評論，但是令人注意的是它同上海博物館所藏李在的《琴高乘鯉圖》有相似之處（《浙派》第19頁）。另一幅是李在為鄭儀（可能是鄭均的親戚）而作的《萱花圖》（《淮安》圖版十六），紙上飾有一支盛開的梅花。在已有圖案的紙上作小幅贈畫並非罕見，如北京故宮博物院藏吳偉的一幅人物山水即畫在隱印而又與作品毫無聯繫的山水圖案紙上，且祇有在一定角度的光綫下纔可見而對作品有所影響（《浙派》圖版六十七）。

第二卷中的十六幅畫作為一組其關係不僅協調一些，而且更有意義。同樣，我們仍應力圖理解它們與墓主人的關係以及它們被收為一卷的環境背景：也就是說一位來往於京城和江蘇各地之間（也許還有其他地方）的小官，通過贈送的方法從畫家或第三方那裏獲得這些書畫，不管是自己請求的還是對方主動贈送的，亦有可能是定件或直接購買（雖然從書畫及其題詞的性質來看這種可能性不大）。從題跋中可見如何、何時獲得這些書畫的一些綫索，根據這些材料，再加上其他的資料，尹吉男已經製出了一張詳細的年表，把鄭均的活動同有關畫家的活動時期及行蹤予以對照。即便祇概述這樣一張年表所佔的篇幅也將遠遠超過我們的論題，祇能留待他人對這些作品進行更全面的研究時再進行。1446年鄭均從北京來到江陽（即今之江都，江蘇南

部，揚州東北約十英里處），同年9月回京。這一資料出自一位未見經傳的畫家高鼎所作的《墨菊圖》上的題詞（《淮安》圖版二十），此畫是作在鄭均回京前夕的送行的禮物。在鄭均到達江陽時，何澄也作畫贈之（出處同上，圖版三）；陳錄所繪《墨梅圖》的上款是贈與何澄的（出處同上，圖版九），經推斷此畫可能鄭均在那段時間裏從何澄手裏獲得的。而陳錄繪贈與鄭均的《墨竹圖》（出處同上，圖版十）可能是在鄭均回京以後纔併入收藏之列的，因為陳錄的活動主要在北京。第二卷中的其他書畫則是鄭均去江蘇前後，在京期間所得。

第二卷中鄭均收集的那幸存的一組畫，作為一位明代小官的收藏，我認為是獨秀於衆的例子，我希望能從這些作為藝術品本身的個別價值或總體價值來考慮如何使它們能夠為我們從社會關係角度原理性地提供關於明代官場裏書畫的繪製、獲取和鑒賞等方面的情況。這並不是自這些書畫被發掘以來的幾年中所討論的社會關係。我的一位同事，一位著名的中國畫專家，是他第一個興奮地告知我這些作品，並說中國學者對此予以盛贊，認為這是令人驚喜的明代宮廷和浙派畫家運用戾家的寫意手法，即興抒發，逸筆草草地“表現主題”的新證據。《淮安》一書的作者也同意這種看法，如該書前言中寫道：“（書畫）說明明初院體山水畫家並非僅做南宋院體，對於北宋和元也是兼收並蓄的。……花鳥畫皆以寫意為尚，出乎院體規範，却肇自元人筆墨，梅竹畫從王冕、王紱中來，惟‘菊花圖’頗與沈周同風”。其他的著者強調指出鄭均藏畫的畫風與戾家繪畫傳統的聯繫遠比與職業院體繪畫的聯繫來得密切。海外的中國美術史專家們也傾向於同意中國學者對這些作品的理解。當然我在此並非為了論證他們錯了，但是我相信他們對這些作品（單獨的或作為集體的）的理解有誤導的傾向，其結果難以令人滿意。

這種傾向是把淮安墓出土的書畫（至少是第二卷中的鄭均藏畫）歸入寫意和戾家的

藝術範疇，即意味着具有即興性、獨創性、個性表達和精神自由的藝術家的作品。這種評價把這批作品置於一種我認為是多少有些誤導的，大量論述明代（包括早、晚於明代）繪畫論著所依據的“畫家一主顧”的關係之中。實際上沒有一位持這種理論者如我下文所概括的那樣赤裸裸。就這些著作中得出的推論來看，其模式似乎如此：畫家作畫或多或少是自發的，任何主題和風格都受到情緒和創作欲的支配。即令出自於經濟或其他目的的創作也不會明顯地影響他們對主題和風格的選擇或者作品應採取的形式的選擇，更確切地說，他們的創作純粹是對內在動機的反應，爾後有人因幸為畫家的友人而獲得畫家的作品。這種明代繪畫史的假說祇能祇有在幾乎全無等級差別的社會裏纔會很容易地實現，如果這種饋贈必須得以回贈的話，那麼也是本着自由交換的精神，對畫家並無制約，他的創作自由不應受到削弱。

這祇是一種美好的幻想，許多文人學士以及今天多少缺乏批評精神的追隨者將此幻想強加於我們，無疑，有時在明代畫家及其同代人中，這種幻想也曾得以實現。但是我認為將此幻想作為明代或其他時代的準則，在方法論上是不健全的。我將在下文中闡述將此作為理解淮安書畫之模式的錯誤原因。

書畫的主題

論述這些書畫的文章大多忽略了重要的一點：作品的主題。暫不追究作者和風格的問題，我們不妨問：“畫的是什麼？”如果回答“是雲山竹枝”則不夠充分。或僅憑表面觀察（雖然是正確的）說是第二卷中的主題多是文人畫家所偏愛的“四君子”之類，也不夠妥當。近年來對中國畫的主題及其意義的研究已使我們超出了這類回答。就鄭均藏畫來說，我們不僅應指出每件作品畫的“是”什麼，而且

還應闡明這類主題作為一組為一位十五世紀官員所收集的原因。

我認為關鍵在於大多數主題的政治因素，即這些主題承載着針對宦游人的吉祥與恭維的信息。卷中書畫按編號順序，其主題是：竹（6號，夏昶；12號，陳錄）；竹、石、古樹（5號，夏芷）；梅花（11號，陳錄）；蘭（7號，九陽道人）；菊（8號，高鼎）；秋樹雙雀圖（4號，丁文暹）；鍾馗圖（16號，殷善，圖二）；米氏雲山（3號，李在，圖三；13號，何澄，圖五；15號，謝環，圖四）；以及舟客或岸人遠眺（1號，李政；2號，戴浩；9號，樊暉；10號，馬軾，圖九；14號，李政）。

梅、蘭、竹象徵文人君子的美德由來已久，毋須敷述；或還有其他向官員們表達的特殊含義^②。由菊花而聯想到陶淵明，代表退隱，或者一種隱退的本質：清官即使（勉強地）在任亦應對世俗追求予以鄙視。明代的宮廷畫家所作繪菊花，如陶成（約1480—1532年）現藏於克利夫蘭藝術博物館的《菊花圖》中還繪有白菜，這兩者在主題上結合的含義，除了從政治方面去揣度外，是很難理解的。白菜提醒為官者必須瞭解百姓的情感和需求，這在題詩中已明顯暗示出^③。

至於卷中其他兩件非山水主題，祇有那幅《秋樹雙雀圖》至今尚未見其政治因素，但如進一步細緻觀察，或許能從中發現相關的意義。《鍾馗圖》（圖二）的政治內涵除這位捉鬼者在通俗信仰中的驅邪作用，雖未有系統的研究結果，但是近來的學術研究為這一研究動向提供了一些線索。托馬斯·勞頓就弗利爾美術館所藏的那幅龔開所作的著名《鍾馗嫁妹圖》進行了評論，他指出該畫家“在一個層次上……意在使北宋遺民看了此畫後，將鍾馗驅鬼的力量與自己力圖推翻異族統治的深切憂國情緒作一比較。”斯蒂芬·利特爾在評論文徵明的《寒林鍾馗圖》時（寒林二字音同翰林），認為這“雖然是畫家的自我象徵，而在寬泛的意義上是所有從官場中引退或拒絕為官的文人的象徵”。淮安畫卷中的鍾馗

手執紙筆，同隨從的小鬼一起越山涉水，這就增加了上述解釋的可能性。安亞蘭（Julia Andrews）在論述中提到清初作家朱彝尊看到崔子忠所作的道仙許旌陽的作品後，把它和龔開的鍾馗圖作了比較，並把兩者與崇禎年間（1628—1644）城中光天化日之下鬧鬼之事聯繫起來。朱彝尊寫道，皇帝的錦衣衛無力驅鬼，“翻不若旌陽令之使鬼，鬼忘其勞焉”^④。這裏肯定對當時的政治問題有所聯繫。迄今尚未解決以鍾馗為主題的作品所含有政治意義及其在明代院畫中所起的作用；但對其政治內涵的假設看來不無根據。

鄭均藏畫中的八幅山水，佔全部作品的一半，並自然形成兩類，一類包括草草勾勒的江河景色，河岸上的文人縉紳或站（9號，樊暉）或坐（10號，馬軾，圖九），侍童緊隨，他們隔岸遠眺，若有所思。或者乘舟渡河（2號，戴浩），或身披漁夫蓑衣以示雨中之景（1號，李政——這些人也可能就是漁夫）。其中的一幅（14號，李政）上繪岸邊水榭內站着一人及其侍從，翹首遠望湖中小舟，舟中一人似回首顧盼。這類作品也許並不含有具體的政治意義，而祇是帶有一般的出世特質，以期遠離官場的壓力和腐蝕而回到山水之間，過一種靜思的安謐生活。官員們理應經常渴望這種生活，而描繪這種生活的作品增加了他們理想化了的出仕態度。

對於雲山或欲雨山景的作品的討論，則可更具體一些：特別是用於贈送官員時所帶有明確的含義^⑤。如十一世紀時一例：“（宋）仁宗畫院的陳用志……受大官文彥博（1006—1097）的委託，為文宅作一壁畫，該畫描繪了山水景色中的流雲。劉道醇在評論中指出積雲意味着山雨欲來，即說明此畫意在盛贊文彥博的仁慈善行使百姓如沐雨澤”^⑥。鄭均藏畫中也有此類作品，如何澄所作（圖五），畫上僅有簡短的上款，畫家認為沒有必要對人們已熟悉的內涵加以具體說明。但是何澄的另一幅作品，雖然主題相似，風格或許相近，但

現存的題識上却提供的資料較多。大學士楊士奇（1365—1444）在《蕭啓御史赴山東僉憲，以何澄所畫雲山求題》中描繪此畫，最後幾句詩是：“祇今驄馬復東行，馬上看山向齊魯。君不見泰岱之雲起膚寸，常向人間作霖雨。”這些畫卷所含的政治深意是：在你轄內的百姓受到（或期望得到）仁政的恩澤，就如同農夫盼望滋潤莊稼的雨水一樣。這曾是頗為生動有力的比喻，但由於不斷地反復使用，到明代中期已成為套語並失去一定的感染力。

這一主題的運用還需進一步考察；我們需要研究大量的例證，無論是現行的，還是史載的。從題跋中尋找線索以證實初步考證的結果：即這類山水畫遠非偶然的巧合為文人士大夫而作，相反是由官員本人或是在京城等地活動的畫家所繪製的。擅長山水畫的士大夫畫家有米芾、高克恭、何澄等人。根據現存資料，有些院體和浙派畫家也作此類畫，現在我們尚可加入在鄭均藏畫中出現的謝環和李在（圖三、圖四）。尹吉男提出了一個很有趣的建議：李在的仿米風格與他的籍貫福建有關，因為在明初有許多閩籍畫家都採用米氏風格。他特別提到高棅（1350—1423），他既是翰林學士，又是商人，還寫過一本重要的唐詩論著，（指《唐詩品匯》——譯者注），被列為“閩中十才子”之一。高棅的一幅米氏山水現知收入在東京國立博物館所藏的《筆耕苑畫冊》冊頁中（圖六）^⑦。該畫雖已嚴重蛀損，經修復後，仍可辨其本來面目。此冊足以證明米友仁、高克恭和方從義等一派在明初已被發展到很高的水平。如果與鄭均畫卷中李在及其他作品並置對比的話，此畫的主題仍是程式化的——所有這些作品中都以類似的簡單的要素畫面，構成也基本相同——但同時米家風格亦出現了變化。高棅用濃淡不同的墨色來描繪主體山水並渲染出霧靄和江色；“米點”的運用僅限於泥土部分（主要在山頭上），起柔和作用。高棅承襲的乃是元代和明初的模式，如上海博物館藏方從義1392年的作

品^⑨。鄭均卷中謝環、何澄和李在的作品(圖三至五),比高棅的作品晚幾十年,多用皴點和濕筆表現坡脚,因此不够渾實。晚明和清代的米氏山水則大多沿襲這種技法。

明代初中期院體和浙派畫家用米法畫雲山圖的本身不足為奇祇因其在官場中相當流行而已。引起重視的是鄭均畫卷中的兩幅出自院畫家謝環和李在之手的作品却如同文人畫家何澄一樣,採用逸筆草草的畫法,並且很難在風格上加以區分。這些畫作與高棅作品之間的區別可能祇是創作年代的不同,而非畫家身份地位的差異。

因而這一類型的作品在宮廷和浙派畫家所有作品中自成一類。山水畫中的主題分類及其意義;又是使得作品達到其功能(實用的社會功能——校者注),並且畫面構成又如何受制於這些因素等一系列問題,都在拙著《歷史三論》的山水一章中討論過。為了進一步說明這一問題,暫且不談淮安卷,而先考慮一組浙派作品,其中的三幅可能為李在所作,有兩幅是新近引起人們注意的,可成為重心。這五件作品是:北京故宮博物院藏有一幅上有款識的人物山水(圖十)和一幅類似的作品,過去一直認為是郭熙所作,現從風格上重定為李在的作品(圖十一),另一幅在臺北故宮博物院藏,傳為郭熙的作品,此畫同前兩幅相似足以證明可作同樣的重新歸類。^⑩當我們排除前面兩幅為郭熙的作品後,第三幅則顯然是劣質的郭熙摹本。但是如果我們暫不作風格和質量判斷,而是細緻研究畫的內容,就會發現三者有一個共同的主題模式,這樣也許使我們更接近明代欣賞這些作品的方式,而不是僅把注意集中在用筆之粗率和風格師承關係。這些畫的主題類型可以總的歸納為:文人歸隱山林,融洽地與布衣百姓同居簡朴。作品雖然在細節上有所不同,但佈局相似。在每幅畫中房舍按三個層次置於右首。前景即最突出的位置上是文人隱士的山莊,北京所藏的那兩幅中還在河邊添上

一座亭子。在有款識的那幅畫中繪有掛在屋內牆上的字畫,為我們提供了住戶身分的綫索;北京的那幅“郭熙”中透過窗戶可見一文人正在讀書;臺北的那一幅中人物坐在門口撫琴,身後有書法屏風。每幅畫的中景處建築則是典型的鄉村民居:北京的兩幅畫中有幾間茅舍,而在臺北的那幅畫中則有一座鄉村小酒店。三幅畫中均有寺廟出現,構成完整的程式結構。加上點景人物——農夫、漁夫以及來訪的友人——使作品的內涵更加豐富。我們一旦在此處將程式結構找出後,其他作品當可依次類推。例如戴進的那幅著名的《春游晚歸圖》,前景中一位隱士正在叩門,中景是茅舍外歸來的農夫和趕雞的婦女,廟宇則總是安排在上述的固定位置上^⑪。

這些作品除了引人入勝的山水景色之外,也是一種程式化符號的集合,從而使觀賞者也可同樣解讀這些程式化的符號為宦游人們的氣質和抱負。這類作品亦構成了山水畫的另一門類,即我曾經提出的,是中國式的歐洲田園式神話。無論這種解釋能否被證明是正確,但以主題歸類和對其內涵的理解的嘗試作為分類基礎當是必要的。過去我們把這些作品僅僅視為圖畫,而忽視對其內涵的探索的錯誤,如同讀詩時祇注意韻律的格式、派別的淵源和風格的影響,而忽略了詩的寓意。

書畫的風格

我們不妨以提問作為本節的開始:淮安墓出土的書畫究竟有多少新發現?這些作品為我們提供多少目前未知的明代初中期畫風方面的材料?我認為幾乎沒有。但是它們把我們的注意力集中到過去我們未能予以足夠重視的藝術史上的某些現象和論題上。

我們已經知道元代畫家(包括文人畫家)的某些風格在明代院體和浙派畫家中得到的繼承多於明代的文人畫家。盛懋的風格在明

初宮廷畫中得到強有力的再現，後來也常為戴進（《送別》，圖版 13）及其他畫家所採用。王冕的梅花圖為明代繪製這類體裁的畫家確立了一個範本，無論是大幅的絹本和小幅的紙本。吳鎮的墨竹圖和他的山水畫為各類畫家所摹仿；可是需補充的是，浙派畫家和吳派畫家（如沈周）都學吳鎮的畫，但却仁者見仁，智者見智，各取所需。至於高克恭的雲山圖，我自己在十多年前曾寫道：“元末以後，對這位大文人畫家風格的承襲在文人畫家中遠不如在院體和職業畫家中那樣盛行（多少有些出人意外）。”（《送別》第 50 頁：今天通過對這些作品的內涵進一步認識，我已經不那麼驚奇了。）根據高克恭的風格繪製的山水畫在吳派作品中並非沒有（例如，沈周 1482 年的一冊葉，見《送別》，彩版 5），但這些山水畫仍傾向於選擇和強調其風格的各個不同方面。在淮安卷中也有類似的出自元代風格的類似作品，因而，就其本身來說，並不特別令人驚奇。使人感到意外的却是發現院體和浙派畫家所用的元代文人畫風格，是經由劉珏、沈周和其他吳派畫家以及後來的董其昌等人發展的；即黃公望、倪瓚、王蒙以及元代晚期這一派風格；換言之，是趙孟頫式的純粹的文人畫風。在這些畫卷中出現或經過鑒別以前，我們無法臆測畫壇的另一面。

對粗疏寫意手法來說，亦是如此。戴進及其傳派的作品既有出自宋代的工筆風格，也有寫意的“文人墨戲”之風。這在出版過的作品中經常可以見到，諸如藏於弗利爾美術館內的戴進的“漁夫”圖卷及其不太著名的由香港一私人收藏的松石圖軸，上有文徵明和王寵所題的譽贊之詞^②。我們可以列出院體和浙派畫家所作的寫意甚至“文人墨戲”風格的作品清單：上海博物館藏周文靖的《古木寒鴉圖》；北京故宮博物院藏林良的《灌木集禽圖》和呂紀的《竹禽圖》；遼寧省博物館藏李在、馬軾和夏芷於 1424 年據陶淵明詩所作的《歸去來辭圖》；以及謝環於 1452 年以密點法

所繪的送別圖等等^③。事實上，為十五世紀和十六世紀初浙派及其他派別畫家列一張表即可知，他們都既有大幅精緻的絹本作品，也有紙本小幅的寫意，我們發現其數目之大以至於祇能表明這是通例，而非幾例特殊現象。現在的問題是：我們應該如何理解這種現象？他們是否時而作家，時而又是戾家？社會等級差別以及畫家活動的經濟基礎是否都一概不予考慮呢？

在我們如有些人所希望地那樣一筆勾消上述社會經濟差別之前，我們應當另找一種解讀鄭均卷的方法。讓我先回憶這樣一件事：幾年前，我的一位在舊金山的朋友告訴我，他那兒有一位退休的中國政界人士收藏了不少書畫，其中多是二十世紀的著名畫家贈送給他的。我乘興而去觀賞，結果發現雖然我的朋友所說的是事實，但是一種誤導了的事實。雖然所有著名畫家的作品都有，也還有許多二流畫家的作品，但祇是一些扇面、冊葉等不重要而又程式化的作品，畫上都有贈送給他的上款。當我問主人：這些畫家可曾都認識？他誠實地回答我：不（我認為在閱讀那些被視為必然表示親密關係的獻贈題詞時應當小心。據說祇要在棧書店裏預付一筆錢，就可以得到一幅由齊白石或別的某畫家親題上款於付款者的畫，從上款上看似乎是畫家的老朋友，實際竟未曾謀面。同樣，我們所有的著書者在演講後給聽眾在書上簽名並題上友好的詞句的本身，已超過了著者與讀者的實際交情）。由於上述這位人士曾享有官職並有許多關係，畫家們都肯為他作畫。但是也由於他的職位不高或者關係不硬，也因為他的身份地位和重要性不足以從畫家那裏獲得上乘之作，因此畫家們贈給他的都是水平一般的作品，也就是那種專門為派此用處而大量製作的作品^④。在我們這一世紀裏，這類收藏品很可能包括一幅齊白石的蝦、鷄雛或花草之類的冊葉或扇面。黃賓虹寥寥幾筆的寫意山水畫、傅抱石一再重複畫的人

物，等等。十五世紀時，這類功能的作品可能是夏昞的竹枝圖、陳錄的折枝梅花以及無數職業或業餘的畫家中的任何一位所畫的蘭菊圖，他們最長於這類作品；或是幾位著名畫家信手揮就的幾幅粗疏的程式化的人物山水和雲山圖案。簡言之，就是鄭均得到的那類作品。

上述的比較應適可而止。鄭均同那些畫家的關係至少在兩幅畫的題詞上可以看出來，而且無疑他所得的作品遠比舊金山那位退休官員的藏品不僅在質量上要高些，也更為重要。不過這些作品作為一個整體來說，應被理解為一如那些信手揮就的，多少帶有重複製作的產品性質，而這種作品在當時幾乎任何一位畫家都能繪製的，固然同時也花費大量時間和心血完成一些重要作品。它們在中國屬於“應酬”一類，在日語中稱之為“爲畫き”。是用來報答別人的小恩小惠，或者為了滿足爲官者的要求^⑤。從這個角度來看何澄、謝環和李在的雲山圖（圖三至五），與其從即興的個人感情表現的、後來形成專有含義的角度尋找解答，倒不如說這些作品進一步證實了“應酬”的特質。這些畫卷所呈現的那種：“逸筆草草的即興性”並不是出於無拘束的個人獨創性——相反，這類作品中的個人風格的體現少得驚人，而更多的却是墨守成規。在這一點上，頗似明代院體和浙派畫家爲送別、辭行時饋贈之用而作的那類主題類型化了的繪畫。

屬於送別辭行一類的作品，不論是立軸還是橫卷形式，在繪製時，畫家們費盡心思，運用他們的創造力改變或拋棄已有的模式，力求真實動人地表達離愁別緒^⑥。另一方面，這些畫往往以短小的卷軸形式出現，帶有圖式化的或程式化的特點，似乎有一個通用的構圖程式，根據不同的場合稍加更動而已。這樣的作品似乎已經形成浙派畫家作品中的另一個類別。上述兩幅戴進的畫以及淮安墓第一卷書畫中的一幅由戴進的傳派所繪的無

款作品，可以認為是十五世紀中葉這一類型的代表^⑦。吳偉（圖七）和王諤（圖八）的作品代表了十五世紀後期和十六世紀早期的類型。還有一些更為圖式化的佚名或次要畫家（大部分屬於寧波地區）的這類作品，現存於日本^⑧。村瀨三重子評論說，“有些送別畫已成為標準化、批量生產的產品，需要時很容易購得。”她又說：“送別畫本質上屬於一種朴實的小禮品，這個題材也許不可能激發出偉大的藝術品。……在許多不同時期裏完成的這類作品的一個非常相似的特點，就是歷代作品都忠實地按照一個標準模式複製”^⑨。

當然，即便送別圖是朴實微小的，也並不一定非圖式化或程式化不可。謝環於1452年爲記錄自己與友人離別而作的則是一幅非常生動的畫，畫中兩人安坐在樹蔭下的茅舍中，依依惜別（注見前）；淮安書畫第二卷中，高鼎爲對鄭均於1441年離開江陽表達惜別之情而作《墨菊圖》，圖上有長段的個人題詞。畫家們利用現成的形式來應付村瀨提到的那類場合的需求，並非不得體；我們可以推斷那些更具獨創性的和個人感情濃厚的送別圖，或在不同場合繪製其他的應時之作，同樣也出自這些畫家之手。

吳偉和王諤的這類傳世作品（圖七和圖八），亦屬於草率而就、比較程式化的一種。在鄭均卷中的雲山圖，很難說是屬於寫意的表現，而更像是快速繪製以滿足傳統慣例目的的應付手段，其價格無疑也是低廉的。再者，像雲山圖這類作品也很少顯露出個人風格，從上述兩幅畫中很難看出孰爲“吳偉風格”孰爲“王諤風格”。這些作品草率的筆法與某些畫家包括吳偉本人，在這一時期所採用的那種特徵鮮明的粗率手法並非毫無聯繫。但我認為不應簡單地把兩者等同起來。把自我表現和有意識地追求非正統的風格的評價應用到這一類的程式化作品（即使運用者是有一定天資的畫家）中時，其評論價值便被貶低了。現藏於北京故宮博物院的吳偉於

1505年繪製的出色的《長江萬里圖》，還有史忠和杜堇以及其他畫家的一些作品^②，都是明代中葉繪事中“無疆無羈的精神”表現的佳作。即使是這些作品，如我在其他著述中多次討論過的，許多作品之間多傾向於相互間的類似統一，而非應有的面貌各異，從而形成了畫家雖自稱“怪僻、清狂”但却又都互相類似的自相矛盾的局面。

在淮安畫卷中最能體現所謂粗率筆法的是馬軾的作品《秋江鴻雁圖》(圖九)。馬軾是戴進的弟子，受過良好教育，據說與戴進同馳名於京師，筆法瀟灑甚至超過李在和謝環^③。這裏畫筆的運行與其說是瀟灑，還不如說是狂野；前景刻意描繪而遠景平淡的對比非常有感染力。但真正與其聲譽相符的作品則是他的於1424年所繪的三幅“陶淵明”的《歸去來辭圖》^④。在鄭均卷中，他的作品屬於那種最終難以使人滿意的手法，試圖用神經質的筆法來抵消司空見慣的傳統構成的陳舊性。在十五世紀末和十六世紀初，這種手法盛行了幾十年後纔逐漸消失。

在這一節開始時我曾提出淮安畫卷究竟給人多少啓示的問題，答案也許是：它們明顯地豐富了傳世不多的樸素的、功能性的作品的範圍，這些作品的作者是在十五世紀時與官場過從頗密的畫家，其中包括無論是職業畫家還是文人畫家。那麼為什麼這類傳世作品的數量如此微小呢？重要的原因是淮安卷以及明代大多數的不重要送別圖的存在不是通過收藏家的正常流傳渠道，而是作為隨葬品或流至日本而得以幸存——即從正統的中國鑒藏家的觀點來看，是通過偶然的境況而幸存的。換言之，它們屬於那類中國藏家不欲收藏而自生自滅的一大中國畫類型。我們早已意識到，儘管我們所意識到的種種也許還不足以改寫歷史，我們現有的歷代中國畫僅僅是全部存在過的作品的一個微小部分。後世評論家的趣味和收藏家的偏愛大體上已經決定了這一小部分的構成。這個現狀同時

也限制了今天的藝術史家難以超出此限度。但是我們亟希這些限制能有所打破，故歡迎一切因受到忽視而避免了滅亡的、並又超越評論界慣常接受範圍的新出現的作品。

那麼淮安畫卷是否證實了明代繪畫中因為收藏家對“浙派的寫意”的某些偏見而“剔出”流傳程序的那類作品呢？這個說法曾被提出且具有一定的真實性。不過我認為更為全面而且公正的答案是確實存在着一種評論上的偏見，但這種偏見並非針對這些畫的粗率風格，而是反對它們的功用性，特別是鄭均所藏的那一組畫所代表的速成應時之作^⑤。中國的鑒賞家的興趣可能主要集中在作品收受者及其家屬和後代的地位、價值，而非整個這一類型的作品。從大量製作的作品中——裝飾性的、插圖性的、祝賀性的、宗教性的，不然便是功能性的或者僅僅是表現性的作品中——他們選出一小部分認為“有齋室清賞價值”和流傳價值的，摒棄其餘的一切作品。至於那類草成的功能畫是絕對不屬於他們選擇和珍藏的那一小部分的。他們選擇的準則是高質量和有獨創性，並且總是和藏家所處時代的偏見與地位相統一。從時間造成的距離這一有利的角度來看，我們也許可以自詡能更客觀地作出判斷，並且可以竭力把某些畫家和某些類型的作品挽救出被忽略的命運，但是我們却仍未具備堅實的立腳點聲稱對什麼是藝術和什麼是上乘藝術之類的問題持有更好的答案。相反我們現在回答這些藝術理論性問題的能力遠不如歷史上的任何時期。

我們在承認這一點的同時也為中國繪畫的類別實際上的消失而感到遺憾。例如，我們現在所稱的佛教禪宗畫，若非出於歷史的偶然而在日本有所保存的話，幾乎完全被抹去。祇有淮安墓中隨葬畫這樣的發現，纔使得這一藝術類型得以部分恢復。這也許會促使我們自己去努力借助考古發現，對博物館裏堆存的、拍賣會圖錄中的，以及老出版物中那些由於誤解而受到忽視的作品進行重新鑑

定和歸類，從而重建中國畫中的一些幾乎消失的領域。

戾家與行家(業餘與職業畫家)

在最近一個專題討論會上(1989年5月6~7日在克利夫蘭藝術博物館舉行)，“戾家與行家”的問題一度又引起熱烈的爭論。一位會議主席建議我們在談論和撰寫有關中國畫的內容時完全放棄使用這兩個詞。我未作反應——因為我已經談得(至少)够多的了——但我仍願意說聲“可以”。可是如果我們要在這一領域裏繼續嚴肅討論下去的話，我們還必須選擇或創造其他的術語來代替，因為這一論題本身是不會消失的。畫家的社會和經濟地位與作品的主題和風格的相關性是真實而又可以明確界定的，漠視之祇會使我們對藝術的理解力倒退。

淮安卷的出現又把這個問題提了出來，而且提到的高度，足以表明若對這些作品深入仔細研究則能系統化我們在這個問題上的爭論，使我們更加充分理解繪畫作品和畫家在明代社會中是如何運行和活動的。這種研究結果對我們肯定會產生一種非常有益的結果。但有些論文和論點在我看來，似乎反而會使我們的理解更模糊而不是更敏銳。因此我想以指出我所認為的這些論點的弱處作為本文的結尾。

文人畫家和職業畫家(行家)、甚至宮廷畫家的作品都可見諸淮安墓出土的書畫，可是這些作品(至少是第二卷中鄭均那卷)並沒有清楚地呈現出與畫家身份地位的差別相對應的在主題或風格方面的區分。沒有這種對應是否會產生業餘—職業畫家之間的差別問題(受到質疑)呢？我認為會，但僅僅是在微小的程度上。也就是二者的重合部分，即業餘與職業這兩類畫家都繪製的某種類型或樣式的作品，淮安畫為我們提供了比以前更多的資料。那些強調這種重合部分的學者(諸

如《淮安》一書的作者們和尹吉男)把它看作是職業畫家使用了與元代業餘或文人畫家密切聯繫的畫風的事實，正如前面曾提到過的，後來“南宗”作為藝術基礎的元代人畫特點並未在此處表現出來。這種解釋似乎很有道理。在宋代後期和元代由職業家和業餘的僧侶畫家所繪製的“禪畫”中間也能看到類似的現象，正如戶田定助已經指出的那樣，有時職業畫家也採用僧侶畫家所創造的風格²⁴。

在這兩種情況下，重合都出現在業餘畫家所掌握的技巧能力範圍之內的那一類作品中，因而兩種畫家都能使用之。出於社會對這類作品的需求，他們這樣做並非出人意外。如果暫時採用霍華德·羅杰斯(羅浩)啓迪性的建議(出自於私人信件)的話，我們可以使用“專家”一詞(而非“專業”一詞)來指中國的“行家”，我們就能認識到：在明代早期和中期，專家和非專家都繪製某些流行的、普遍使用的作品類型。一個在受教育程度、家庭背景和社會地位方面佔有典型優勢的非專家(戾家)，也許會提出他高深的文化素質使他的作品更為優秀；一個專家(行家)也許會簡單地回答說他自己在兩者中自然是畫得好的一方。我們不必介入任何一方，他們的作品也明顯地不允許我們介入。但是兩種畫家對那些在技藝上要求不那麼高的作品的繪製，並不等於消除專家和非專家之間的區別，不論我們使用何種方法來表示這種區別都是一樣的。打個比方說，對於家裏某些水暖管道活來說，我別無選擇，祇能去請水暖工；而其他一些簡單的活如換個墊圈或補補小漏，我可以去請水暖工，也可以自己動手。在我們的能力方面，這個重復合域的存在並沒有使水暖工不成其為水暖工，也不能使我不成其為藝術史家。如果一位明代的士大夫業餘畫家試圖完成宮廷畫家要進行的宏大項目，這無疑就如同讓我接手水暖工的關鍵性工作一樣結果不堪設想²⁵。我這樣說並不是把宮廷畫家的成就歸入工藝和技巧之類，而僅僅