

艺术史研究丛书 范景中主编

NORM AND FORM

A Conjecture on Wen Zhengming and the Style of
Wu School in the Sixteenth Century

停云模楷

关于文徵明与十六世纪吴门
风格规范的一种假设

郭伟其 著

中国美术学院出版社

艺术史研究丛书 范景中主编

NORM AND FORM

A Conjecture on Wen Zhengming and the Style of
Wu School in the Sixteenth Century

停云模楷

关于文徵明与十六世纪吴门
风格规范的一种假设

郭伟其 著

中国美术学院出版社

责任编辑 祝平凡
装帧设计 张惠卿
责任校对 陈平平
责任出版 葛炜光

图书在版编目（C I P）数据

停云模楷：关于文徵明与十六世纪吴门风格规范的一种假设 / 郭伟其著. -- 杭州：中国美术学院出版社，2012.6

ISBN 978-7-5503-0307-2

I. ①停… II. ①郭… III. ①中国画—绘画风格—研究—中国—明代 IV. ①J212.04

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第117083号

停云模楷：关于文徵明与十六世纪吴门风格规范的一种假设

郭伟其 著

出品人 曹增节

出版发行 中国美术学院出版社

<http://www.caapress.com>

地址 中国·杭州南山路218号 邮政编码310002

经销 全国新华书店

制版 杭州海洋电脑制版印刷有限公司

印刷 浙江省邮电印刷股份有限公司

版次 2012年6月第1版 2012年6月第1次印刷

开本 787mm×1092mm 1/16

印张 20

字数 200千

印数 0001-2000

ISBN 978-7-5503-0307-2

定价 45.00元

目 录

第一章 在学术史中提问 / 1

第一节 当代学术史上的文徵明研究 / 4

第二节 在学术史中提问 / 15

第二章 一语双关的“天下模楷” / 26

第一节 道德模楷的考察 / 27

第二节 书法模楷的风格意味 / 33

第三节 停云与模楷 / 37

第三章 《停云馆帖》：责任与趣味 / 57

第一节 《停云馆帖》的摹刻与批评 / 58

第二节 碑帖之间的《停云馆帖》 / 84

第四章 图书上造停云馆 / 98

第一节 书籍：私人图书馆 / 100

第二节 文集：文家出版社 / 105

第三节 图画：“文徵”之明 / 114

第五章 停云之画：作为文献的风格 / 129

第一节 一式多份的停云之画 / 130

第二节 作为文献的风格 / 142

第三节 所谓“太史本色” / 152

第四节 一丝不苟的“粗文” / 163

第六章 妙品：停云模楷之障 / 176

第一节 妙品第三？ / 176

第二节 对道德模楷与风格模楷的反叛 / 191

第三节 道德模楷对豪放画风的约束 / 208

第七章 道德模楷与风格模楷的分离 / 232

第一节 另一种传记：唐伯虎的信 / 233

第二节 另一种传记：《格古论》与文林的画 / 237

第三节 两种“模楷”的分离 / 242

第八章 解题·本末·结语 / 256

附录一：何谓“风格”：对题目的补充说明 / 263

附录二：柯律格的文徵明研究：对第一章的补充 / 278

参考文献 / 295

后记 / 313

第一章 在学术史中提问

盖公（文徵明）于书画虽小事，未尝苟且。或答人书札，少不当意，必再三易之不厌。故愈老而愈益精妙，有细入毫发者……¹

——黄佐

公（陈淳）师事文衡山先生。衡山性恶妓。公尝有“有癖惟携妓”之句。一日，延衡山于家，歌舞毕集。衡山正色欲避席。公曰：“文先生以某门下士，故礼法苦我邪？”自此绝不作细楷字，亦绝不作小山水图。笔下浩然，自诧以为神。旬日后，衡山见之大惊。²

——陈仁锡

“惟庚寅吾以降”——屈原在《离骚》中掷地有声地标榜了自己高贵的身世与人格（见图 1.1），文徵明（1470—1559）同样将此句刻入了自己的印章中（见图 5.8），随笔墨流传千古。五百四十多年前诞生于苏州的这位文弱书生，向来以温厚得有些木讷的长者形象深入人心，然而这句话却透露出深藏在其内心深处的倔强与高傲。在本书中我们将看到，文氏以古人罕见的严肃态度践行书画，就其对风格与德行间关系的执着而言，有明一代恐怕无人能出其右。世人眼中的文徵明是一个经过后来

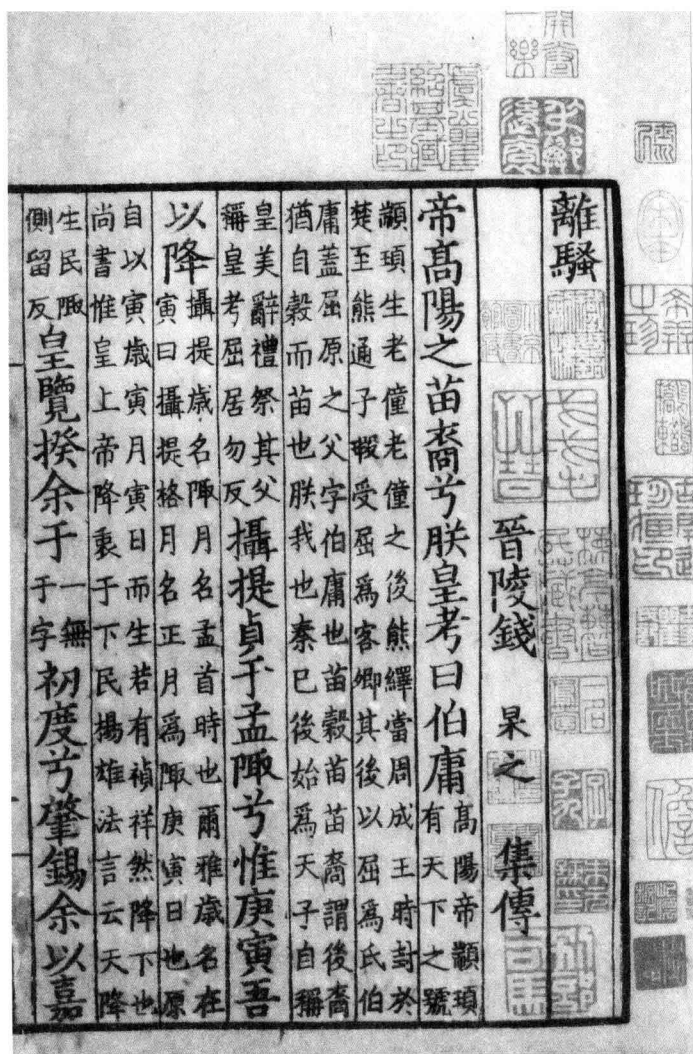


图1.1 《离骚集传一卷》，宋刻本，框21.4cm×15.6cm，国家图书馆藏。见中国国家图书馆、中国古籍保护中心编：《第一批国家珍贵古籍名录图录》（第四册），国家图书馆出版社2008年12月，第226页。

人提炼概括的“文人画家”，当你直接面对他所留下的作品与文献，以及同辈与后辈关于他的传记资料时，你会突然间发现看似简单枯燥的个人历史竟然会如此精彩迷离，同时也布满了陷阱。在又一个庚寅年匆匆流逝之际，他的书画风格与其内心世界一样，仍然是既让我们兴奋又让我们常常感到无从下手的谜。

周道振先生在《文徵明年谱》中谈及谱主的绘画时认为：“徵明画，远学郭熙，近学赵孟頫、沈周。得意之笔，往往以工致胜。其气韵神采，独步一时。”³这实际上仅仅是引用了《五杂俎》所下的判断。不过，在下此断言之际，周先生案头并不缺乏更全面的材料——在这一条之下还列举了《四友斋丛说》、《弇州山人四部稿》、《艺苑卮言附录》、《吴郡丹青志》、《妮古录》、《容台别集》、《契兰堂书画评》、《山静居论画》、《壮陶阁书画录》等文献对文徵明风格的描述。哪怕仅仅是从《年谱》给出的这几条材料，读者也不难发现，对于文徵明的绘画风格其实存在着千差万别的说法——赵孟頫、李唐、倪瓚、黄公望、王蒙、董源、沈周、郭熙、吴镇、赵伯驹、巨然、马远、夏圭、李公麟、李成，无一不成为描述文徵明绘画的风格术语，而这几乎网罗了从唐五代到他那个时代最有代表性的名家。⁴并且，这些鉴赏家有时还会为了这些不同的意见而互相批评诘难，例如陈继儒就曾对王穉登嘲讽道：“文待诏自元四家以至子昂、伯驹、董源、巨然及马、夏间三出入。而百谷《丹青志》言‘先生画师李唐、吴仲圭’，此言似绝不知画，且亦何以称待诏里客也。”

清初王时敏在提到吴门绘画时说道：“尔年吴中画道缪种流传，尽失原本，虽漫云仿拟，未免盲人摸象之诮。”⁵这段话所嘲讽的是吴门末流对于前人风格的一知半解，而借用于我们后辈对于文徵明风格的了解，何尝不是如此？之所以出现对文徵明风格如此不同的认识，大概可能基于三个原因：一是从目前存世的作品来看，⁶文徵明本来就具备多种风格特征，

而这些鉴赏家所分别见到的只是其中的一个方面；二是由于趣味的不同，或者为了支持自己的观点，有些鉴赏家和批评家有意地对其风格进行塑造；三则是由于文徵明的参照物效应，他几乎成了后人（特别是十六世纪的吴门后学）论述各种风格的标尺。这反映了一个现象：从一开始，何为“真正的文徵明”的问题就引起了人们强烈的兴趣与激烈的争论。

我的主要写作目的，即在于将文徵明放在明代艺术史的合适位置中，以试图考察文徵明对于十六世纪吴门所可能形成的风格规范，以及促成规范的种种因素。因此需要声明的是，我仅仅是在接受大量前人研究的基础上，就“规范与形式”问题提出一种假设，而并非旨在巨细无遗地考证文徵明的方方面面。

第一节 当代学术史上的文徵明研究

在探讨文徵明的风格问题之前，还需简单了解一下当代学术背景，看看我们还能够在前人研究的基础上做点什么。明代画家，特别是文徵明研究很可能是中国艺术史领域研究密集度最高的个案之一了。从上文中我们可以看到早在文徵明自己的时代，其绘画风格就已经引起许多人的关注。而进入 20 世纪以后，文徵明研究更是几乎可以视为半部中国艺术史学史的缩影。明代艺术史的研究伴随着 20 世纪二三十年代中国美术通史写作的规范化而揭开序幕。在陈衡恪、中村不折和大村西崖等人的开山之作中，都为明代开辟了专门的章节，大致上确立了明代艺术史的撰述模式和“浙派”、“吴派”等后来明代艺术史研究所绕不开的关键词，并且还出现了有关的专论文章。相对而言，由于西方学者对明清绘画的偏见，他们对明代艺术史的研究起步要更晚一些。⁷直到 1962 年，艾瑞慈 (Richard Edwards) 发表了第一部对明代画家的研究专著《沈周》，紧接着就发表了文徵明的专题

研究。随后在美国和台湾地区陆续出现了一批明代画家的个案研究。⁸从1970年代后期开始明代艺术史的研究更是进入了一个飞跃发展的时期，在通史方面的突破无可质疑地来自于高居瀚（James Cahill）最具雄心壮志的几部著作：《江岸送别：明代初期与中期的中国绘画（1368-1580）》（1978年）、《气势撼人：十七世纪中国绘画中的自然与风格》（1982年）和《山外山：明代晚期的中国绘画（1570-1644）》（1982年）。在这几部巨著面世以后明代艺术史的通史写作暂告一段落，传统艺术史的这一“分支”进入了更加精耕细作的个案研究和反思时期。中国大陆的学者在进入20世纪80年代之后，迫切地要求融入到整个世界的学术大潮中去，在明代艺术史的研究方面，除了作为通史教材的一个章节被不断重复出版之外，也积极地加入到个案研究的讨论中去。⁹文徵明研究，正是在这样的氛围之下异军突起成为一门显学，几乎汇聚了与艺术史学科相关的所有研究方法，堪称艺术史研究的竞技舞台。

一、文献研究

到目前为止，为文徵明研究做出最大贡献者，当数周道振先生。早自1950年代开始，周道振就已经致力于为编撰文徵明年谱查找资料。¹⁰数易其稿后终于在1998年出版的《文徵明年谱》，所开列的参考书目竟然达到880多种，除了翻阅大量诗文集外，还广泛涉猎集外诗文、书画著录及传世墨迹。该书在编撰体例方面几乎无可挑剔，充分展现了谱主的主要行迹与交游，为进一步的研究打下了坚实的基础。自从该书出版以来，已经影响了多篇文章的写作，其中包括数篇博士论文，本人的写作也从该书中获得了无可替代的帮助——遗憾的是，西方最新最具代表性的文徵明研究却没有从这本书上得到任何帮助（请参见附录）。

当然，以一二人之力而从事如此浩大的工程，《文徵明年谱》所存在

的瑕疵也在所难免。其中最突出者，已由作者周道振在“前言”第五条中有所提醒：“谱主书画，流传至夥，当有出于伪托者。今据书画著录及传世墨迹等入谱之事行，其原迹真伪，既难尽信；即所摭记，遇而存之，或未尽谛。”确实，文徵明书画甚至诗文的彻底真伪鉴别，不仅在今天，甚至从嘉靖以来就早已经成为不可能完成的任务了。这个问题同样存在于周道振整理工作的另外两部成果上——《文徵明集》和《文徵明书画简表》。

另一个瑕疵，其实也同样已在“前言”第六条中有所交代：

谱主早年原名从“土”之“壁”，（四十二岁起改名“徵明”，详本谱四十二岁条。）所引诸书刻本，间有作从“玉”之“璧”者，本编径予改正。

文徵明的姓名问题俨然已经成为书画鉴定的不二标尺，是鉴定圈内公认的常识。只要是署名为“文壁”的作品，几乎连看都不用看就可断定为伪作。如徐邦达就直言“凡是写作‘壁’字款的，一定是伪本”。¹¹然而由于文徵明早期的作品数量有限，这一判断标准实际上并未经受真正的考验。一幅署名为“文壁”的作品，往往会被认为制作拙劣、笔法粗糙，且不论这种眼光是否受心理暗示的影响，毕竟谁也不能否认书画家早晚两期在作品面貌上的巨大差别，尤其是对于文徵明这样享年九十岁的人而言。因此，这一“常识”绝非是不可冒犯的。事实上，在文献中存在着大量可靠的“文壁”署名，如《姑苏志》（见图 1.2）以及传为文徵明手书刻本的《甫田集》四卷本等等，充分地说明了文徵明在早期完全是有可能在某些情况下署名为“文壁”的。即便我们相信文徵明本人不愿自署“文壁”，也不能否认当时人多有此“误署”的事实。在这种情况下，周道振先生将所见诸书刻本中的“文壁”一律改为“文璧”，实际上对日后的文献整理与鉴定工作会有所误导。

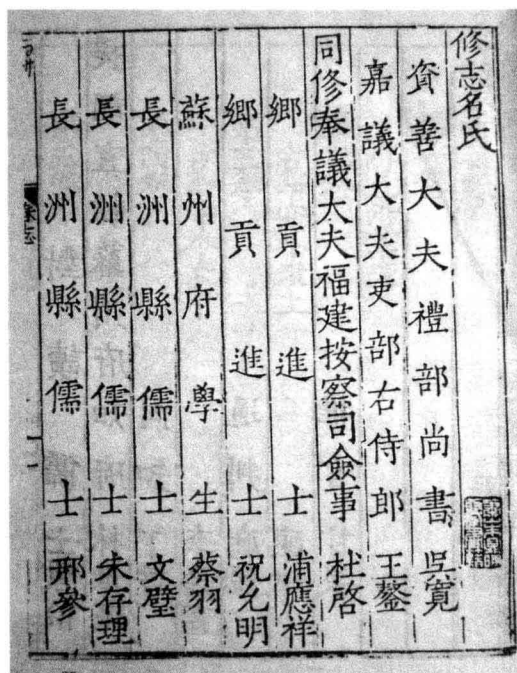


图1.2 吴宽、王鏊等撰：《正德姑苏志》，见《天一阁藏明代方志选刊续编》第11册，上海书店1990年12月，第25页。此本据正德刻本影印，框22.4cm×16cm。“文璧”的署名证明其在本地的通用。

二、风格研究

大约从同一时期开始，国外与台湾地区的艺术史家在文献资料的整理工作上也做出了很大贡献。江兆申在1977年出版了一本文徵明年谱，命名为《文徵明与苏州画坛》。¹²在这个明确的题目下，江兆申以相对简短的篇幅大致勾勒出文徵明与艺术史关系较大的主要活动，因为这本年谱实际上就是为了配合即将举办的系列画展而编。在1970年代，大陆以外关于文徵明画迹的整理工作，已经取得了丰硕的成果，相继举办了三

个重要展览：1974年的“文徵明之友：克劳福德收藏一览”，由武丽生（Marc F. Wilson）和黄君实（Kwan S. Wong）编写图录¹³；1975年的“吴派绘画九十年”，由江兆申编写图录¹⁴；1976年的“文徵明的艺术”，由艾瑞慈（Richard Edwards）编写图录¹⁵。这样的整理工作，已经受到西方艺术史研究方法的直接影响，“以较为严密的方法去分析艺术风格，并对风格的形成与流变进行详细的比较，因此也使得论文之表达大异于传统论艺文字的简约与先验”。¹⁶这几部展览图录及其相关论文，实际上已经代表了当时文徵明风格研究的最高水平。

值得注意的是，在1975年发表在《亚洲艺术》（*Artibus Asiae*）上的一篇专题论文改变了文徵明研究的局面。那就是由哈佛大学葛兰佩（Anne De Coursey Clapp）所撰写的博士论文《文徵明：明代艺术家与好古之人》（*Wen Cheng-ming: The Ming Artist and Antiquity*）。该文主要分九章，依次是：第一章“文徵明的知识背景：一个保守者的成长”（*Wen Cheng-ming's Intellectual Background: the Making of a Conservative*），第二章“对往昔的忠诚：文徵明对艺术史的研究”（*Allegiance to the Past: Wen's Studies in Art-History*），第三章“派生与发明：有关文氏拟古生涯的若干观点”（*Derivation and Invention: Some Views on Wen's Practice of Archaism*），第四章“折衷作品的分类难题”（*Problems of Classifying an Eclectic OEuvre*），第五章“学者的场所：园林”（*The Scholar's Precinct: Gardens*），第六章“学者的场所：高山”（*The Scholar's Precinct: Mountains*），第七章“死亡之图：松柏”（*Images of Mortality: Cypress and Pine*），第八章“死亡之图：古木寒泉”（*Images of Mortality: Old Trees and Cold Streams*），第九章“文徵明在明代绘画中的角色”（*Wen Cheng-ming's Role in Ming Painting*）。

作为一位典型的美国学者，葛兰佩自然继承了风格学上的宝贵财产。

面对着被罗樾（Max Loehr）称之为“艺术史式”的作品，她努力寻找文徵明画迹中的各种图像来源，这部分内容后来也成为艾瑞慈《文徵明的艺术》（*The Art of Wen Cheng-ming*）中的重要内容。葛兰佩将文徵明描述为迷恋于形式细节的“自由艺术家”，并对文徵明的画面作出了详细的分析，她认为文氏的部分画作提供了两个层次的视觉感受，一个是微观世界，一个是宏观世界：微观世界被分割成一个个的小局部，在三维空间中作为具体事件的插图；而宏观世界则像是一块挂毯，是由线条、肌理和韵调构成的独立的“抽象”图画。¹⁷在论述这种“抽象”画面时，葛兰佩使用了“横饰带状”（frieze-like）一词来强调文徵明仿王蒙风格作品中的装饰性效果，这同样显示了巴贺霍夫（Ludwig Bachhofer）以来中国美术史研究的德国—美国传统。¹⁸

事实上，在1970年代，文徵明的绘画风格已经被按照时代次序清晰地分成三个时期。在详细翻阅了《吴派绘画九十年展》等图录之后，梁庄爱论对西方风格分析成果作出自己的总结，兹录如下：

在早期师法黄公望和倪瓚的年代，文徵明就已经显示出他自己的某些艺术倾向，如干墨碎笔，在纤细浅淡的线条上着墨，以及柔和淡雅的敷色。他喜欢有棱角的形状，浓密地攒集在一起，表面皴法一丝不苟。有时他将一片平坦或倾斜的土地和陡峭的山坡结合在一起；画中人物和建筑与树木相比往往是缩小了的。他在北京做官时（1523—1527），画画较少，不过他一生中那些大幅的相当粗糙并且不具有个性的作品也许都作于这个时期。

文徵明回到苏州以后，从1529年到1539年，他绘画中的内容又变得非常简洁，仅是一些布置得很妥帖的岩石、树木和人物，往往没有太多的背景，因此画面十分简单明了。他对构图布局有了兴趣，重视不规则的树丛阴影以及虚实之间温和而动人的相互作用。高度简练的笔墨使

他的作品常常具有一种“蚀刻画”般的品质。如果着色,那也是很淡雅的。这一时期他绘画中的那些盘绕扭曲的松柏树枝预示了后来那些更加充满活力的作品。

文徵明在晚年艺术臻于成熟的时期(1540—1549),在构图方面趋向于追求更多的空间,在早些时候他有过这样的作品。例如,他在画幅的下方低低地画一条蜿蜒的溪岸或参差的树林,这些树木形成颠倒的V字形,尖顶位于垂直轴线上,从而在画面的后方留出一大片空白伸向远处,或者按照传统的说法是向上展开了一大片空间。由各种各样杂乱的岩石、悬崖构成的背景不像早期作品中那样注意细节,它们粗放的气概使整幅画面宁静安谧的氛围得到了调节。在他最后十年的作品中,构图中那些充满活力的动势变得非常明显,而有些树木和岩石却变得更加坚硬。在他最后十年的创作中,他开始认真探索吴镇山水画中的那种开阔的景色和湿润丰富的水墨色调。¹⁹

这种分析存在着一定的问题,即总是要将一个画家(文徵明也不例外)描述成一个随着年龄的增长逐渐成熟,然后摆脱成法束缚的状态,甚至是一种越来越“粗放”的状态,当这种风格转折点观念先行地受到重视并凸显出来时,其更普遍的风格特征(如赵孟頫等画风)或多或少因“平淡无奇”而被忽略不计,我们注意到这里只是提到了黄公望、倪瓒和吴镇,其“盲人摸象”的程度比起前人来有过之而无不及。实际上葛兰佩在对文徵明的画作进行具体研究之后也已经指出了这种按时间分类的方法的局限,意识到根本没有办法分清文徵明在某个特定时期专门展现某个古人的风格,因此她本人宁愿采用按图像类型分类的方法。更重要的是,不管是巴贺霍夫、罗樾、高居翰、葛兰佩还是石守谦,当他们力图从形式分析入手(自沃尔夫林以来这是西方美术史研究中最屡试不爽的方法之一)解释明代绘画的

风格史链条时，总是会互相抵牾甚至自相矛盾，这充分表明了此种方法的局限性。在附录中我还将就此作进一步分析。

三、艺术社会学研究

1985年，高居翰在会议上明确号召以一种“革新”方法来推动中国艺术史研究。²⁰在西方艺术史研究领域，纯粹的风格史早在20世纪初就已经遭受到强有力的反动；而在中国艺术史领域，对于西方风格分析方法的原样照搬以及固步自封，也早已被讥讽为“只靠幻灯片做学问”。因此，高居翰的这种雄心壮志从出发点而言无可厚非。真正引起争论的其实是他具体实现这一目的的过程、方法以及结论。首先体现他这一想法的，是1970年代即在美国出版的《江岸送别：明代初期与中期绘画（1368—1580）》。在这部野心勃勃的著作中，他不再满足于风格分析与断代，而是注意到一些其他问题，“譬如，注意到了以地方派别来归类艺术家的重要性；职业画家与业余画家分野的复杂性”，以及在明代画家的社会地位与画作题材之间“明确的相关性”。²¹该书的出版随即引起强烈的批评，批评的焦点之一就在于他的这种分门别类太过于“笼统”（lumping），而且充满了“偏见”——“如果职业主义与‘非正统派’已经变成了低劣的标志，那么我们应该重新开始思考有关的基本设想，并要延及来源于‘正统’的评论界一位继承人的利己偏见”。²²作为新方法的体现，高居翰于1976年1月密西根大学文徵明专题讨论会上提交了《生活形式与风格取向》一文，指出“唐寅和文徵明尽管是又伟大又有原创力的画家，而他们所在的社会地位，实际上划定了一个作画的概括性限制；他们不可能互换位置改画对方类型的画”。²³1990年10月在北京故宫博物院“吴门绘画国际学术研讨会”上他又提交了更为详细的《唐寅与文徵明作为艺术家的类型之再探》，对之前的观点做出修改，强调“画家与同时代的人合作，为自己创造其所处的‘角

色’，后代的批评家则进一步将这些形象塑造成更为倾向于已有模式的因循常规的一套‘传记报导’，坚持认为画家的风格选择受到了社会、经济等因素的约束。²⁴ 尽管如此，这种研究方法还是存在着显而易见的问题。高居翰认为，区分文徵明与周臣、唐寅和仇英等职业画家的标准，“主要并不在于画家是否藉画作来取得利益或财物——大多数画家无论其地位高低，都是如此——而是取决以下几个问题（这些都是很关键的问题）：包括画家是否意在出售，是否接受委托，是否他会因为赞助人能够付出优厚的酬劳或支助（如提供住处和款待），而为其作画，以及是否他任由他人的要求，来影响自己对创作题材与风格的选择等等”。²⁵ 对于这些问题，他认为唐寅给出的答案是肯定的，而文徵明则是坚决的否定。他甚至相信文徵明很少绘制“装饰性或实用性的画作，或是有关叙事、风俗、其他流行题材的作品”。²⁶

实际上不管是对于唐寅还是文徵明而言，这些都是大可商榷的。1987年《文物》上刊登了《淮安县明代王镇夫妇合葬墓清理简报》以及徐邦达的《淮安明墓出土书画简析》，让我们看到了由院画家署名的文人画，如李在的《米氏云山图》和谢环的《云山小景图》。²⁷ 随后陆续有学者注意到所谓“浙派末流”与文人画题材及画风之间的联系。西方学者李嘉琳（Kathlyn Maureen Liscomb）也发表了几篇文章介绍分析王镇的藏画，并对沈周与王镇这两位社会身份迥异者的藏品进行详细比较，最终发现两者之间并不存在明显差别。²⁸ 近年来，持续关注这批出土藏画的学者尹吉男甚至还进一步揭示出宫廷画师“谢环的室名原本就叫‘米家船’……本意一方面是仰慕米芾的艺术，一方面是欣赏米芾对古玩字画的收藏态度”。²⁹ 事实上，为了对两种类型的画家作出建设性的区分，高居翰一直徘徊于具体画家画作的研究与社会学研究之间。他的研究看起来多少有些“宿命论”的色彩。³⁰