

艺术学研究丛书

江南世风的转变与吴门绘画的崛起

郑文 著

上海文化出版社

J209.9/21

2007

艺术学研究丛书

江南世风的转变与吴门绘画的崛起

郑文 著

上海文化出版社

图书在版编目(CIP)数据

江南世风的转变与吴门绘画的崛起/郑文著. - 上海:
上海文化出版社, 2007. 9

ISBN 978 - 7 - 80740 - 189 - 6

I. 江… II. 郑… III. 中国画 - 画派 - 研究 - 中国 - 明代
IV. J209. 9

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 113234 号

出 版 人 陈鸣华
责任编辑 黄慧鸣
特约编辑 黄 剑
装帧设计 许 菲

书 名 江南世风的转变与吴门绘画的崛起

出版发行 上海文化出版社

地 址 上海市绍兴路 74 号

电子信箱 cslcm@public1. sta. net. cn

网 址 www. slcm. com

邮政编码 200020

印 刷 上海市印刷十厂有限公司

开 本 890 × 1240 1/32

印 张 10. 125

文 字 21 万

版 次 2007 年 9 月第 1 版 2007 年 9 月第 1 次印刷

国际书号 ISBN 978 - 7 - 80740 - 189 - 6/J·195

定 价 38. 00 元

告读者 如发现本书有质量问题请与印刷厂质量科联系

T: 021 - 65410805

导言	／ 1
第一章 课题与背景	／ 4
第一节 课题的缘起及研究方法	／ 4
第二节 浙派之兴衰	／ 9
第三节 明初文人画的流行	／ 15
第四节 吴门绘画的范围及主要画家	／ 28
第二章 江南世风转变的特点	／ 43
第一节 靡然向奢的消费风尚	／ 43
第二节 多元错综的生活情趣	／ 51
第三节 经济方式的多元化和社会流动的 活跃性	／ 64
第四节 奢靡之风的起因和影响	／ 70
第三章 世风转变中的吴门画家	／ 80
第一节 明中叶的艺术市场	／ 80
第二节 职业画家与业余画家	／ 96
第四章 世风转变对吴门绘画的影响	／ 105
第一节 美学趣味的演化	／ 105
第二节 形式语言的嬗变	／ 125
第三节 题材内容的变异	／ 163
第五章 吴门绘画发展的余绪	／ 184
第一节 晚明文化及美学背景	／ 184
第二节 晚明吴门后学的变异与问题	／ 189
第三节 董其昌的启示和影响	／ 210
结语	／ 230
附录 吴门画家绘画活动年表简编	／ 232
参考文献	／ 302
引用图录	／ 306
后记	／ 318

导 言

在中国绘画史上,明代的吴门绘画表现出诸多不同于以往绘画的特质:它是第一个真正意义上的艺术团体和绘画流派,它第一次在绘画中清晰地呈现当时区域社会巨大变化的烙印,而不是体现皇权统治者的趣味。它第一次从精英文化向世俗文化渗透并转化,从而促使了原本并行不悖的画工画与文人画的日益融合。在这种日趋合一的发展中,业余文人画家开始意识到在绘画中强调自己文化身份的重要性,绘画也就第一次具有了识别画家身份地位的重要作用。这诸多不同以往的特点为什么都会集中在这一时段和这一地区,明代中叶的江南地区究竟发生了什么样的变化,对生活其间的人们产生如此巨大的影响。

明代中后期,苏州已成为江南文人集聚之地,吴门绘画正是起于此时。随着江南经济的复苏,市场商品经济的繁荣,促使了江南世风的转变。在这一转变过程中,带来了一系列的社会变化,尤其是人们的伦理道德、价值观念等的转变,文人的社会地位也相应发生着变化,文人原有崇高的社会地位丧失了。原本作为文人业余爱好的绘画开始出现了异化,在与社会的互动和协调中,文人画家表现出了折中的态度,即把绘画作为文人得以保持其特有身份的一种文化象征,无形中又促使了文人画与画工画的融合,这是因为文人画在当时已成为盛于朝野的巨大潮流,画工绘画与宫廷绘画亦浸入文人意味而趋于模式化,文人画家则致力于对固有传统的转化与超越,试图在元代绘画的基础上开辟出一条新路,同时,又能适应于当时区域社会的文化需求。

矛盾似乎充斥着明代中叶的江南地区,也影响着生活其间的吴门画家,作为吴门画家的领袖人物沈周、文徵明,不论其画风还是其艺术观念都是处在不断演变和发展之中,因为他们一生的绘画活动总是处于一种矛盾协调之中,他们作品中的这种折中画风自然就是这种状态的反应。他们广泛取法诸家,但似乎尚未完全形成一种强烈的个人面貌,他们对画的看法和观点,同样表现出这样一种折中的状态,即推崇精工雅致的绘画风格,有着几乎与职业画家同样的作画态度,但又出于对自身生存状态的关注,把绘画看成是表现自己文人身份的载体,渴望在绘画中表现出文人的修养、趣味。他们并不希望让绘画沦为一种商品,但由于文人地位的下降,及商品经济的迅速发展,使他们不得不出卖自己的作品以求谋生。他们渴望像他们的前辈们那样归隐于田园山林,但城镇生活的便利又使他们无法回归自然,只能在城市中营建自己心目中的“城市山林”。

他们对自己的作品也表现出这种矛盾心态,一方面,他们为弥补家用,不得不出卖自己的作品,而承认绘画是商品,有时又不得不违心地应酬、满足买画人的要求。另一方面,他们认为绘画传递着文人的精神,他们不会卖画给权贵或献画示媚,显示了文人的气节。对自己作品的流传,同样表现出两面性,一方面,他们并不像前辈画家那样看重自己作品的流布,他们往往对传播在外的作品的真伪置之不理,且还助长这种情势的发展。如有人因生活窘迫,临摹了沈周的作品,请求他题上几个字,以抬高画的价格,沈周欣然许诺。即使从自己这里流出的作品,对其作品的品质质量也不加考究,而是草草了事,认为那是俗事,全然没有丝毫的职业道德。另一方面,他们对同道、挚友无私相赠的往往是他们的精品,这类作品精益求精、不计回报,如文徵明为王宠作的《关山积雪图》历时五年。

这诸多的矛盾使他们不可能变得那么纯粹,这诸多利益的驱使自然都会在他们的作品中隐约呈现,这就使我们似乎淡忘了他们在中国绘画史上所作的努力和存在的意义。正是他们在明代中叶这样一个复杂多变的社会环境中努力去探寻个人存在的意义,才使我们真切感受到他们存在的价值。

晚明董其昌的南北宗理论的建构无疑是建立在吴门绘画基础之上的,他的目的是希望通过轻视绘画的职业化来纯化文人画,这是因为他从晚明吴门末流中看到了职业化对文人画的侵犯,同时他认为绘画职业化的弊端,使文化变得狭隘单调,真正的文人应该情系自然,且具有绘画和作诗的才能。文人对职业化的轻视,实际上是对那些不具有君子品质的钻营者的轻视。在这些文人学者看来,一个品格高尚的艺术家不应对金钱感兴趣。这或许可以来解释中国的文人画家何以会对自己作品的流传漠不关心,也可以来回应吴门画家对作品表现出的矛盾心态。

本书正是希望通过对社会学、绘画形态学、审美观等各方面关系的梳理和研究,为上述这些矛盾表现提供一种理解的视野。

第一章 课题与背景

对明代绘画史研究而言,本书探讨的不仅仅是明代中叶的吴门绘画,同时,也是对明代中叶江南地区的社会生活状况及相关的视觉文化进行考察及描述。本书以吴门绘画为研究对象,探讨吴门绘画在形成和发展过程中所受到的外部环境的影响,而正是由于明代中叶江南地区形成了诸多不同于以往社会的变化,影响到吴门画家的绘画价值取向,使之偏离了原先绘画发展的方向。本书正是希望通过对当时社会生活等各方面的梳理,来解释吴门画家这种选择的社会成因及其表现方式。

第一节 课题的缘起及研究方法

吴门绘画是明代绘画史上最为重要、且最有影响力的一个绘画潮流。因而,对吴门绘画的解读也一直成为研究明代绘画的一个重要课题。1990年故宫博物院在建院65周年暨紫禁城落成570周年的双庆活动中举办了《明代吴门绘画国际学术研讨会》,并出版了汇集34篇学术论文的《吴门画派研究》一书,此书研究内容涉及:画家生平考证和作品鉴定,吴门画家创造的艺术类型分析,吴门绘画题材类型分析,吴门绘画与道释的关系,吴门绘画与社会生活的关系,吴门画派的影响、评价和性质。其中,对画家生平及其作品分析这一方面研究尤为具体、全面。此书可谓是20世纪90年代初研究吴门绘画的一个阶段性总结。近年来相关的专著、论文也相继有所发表,但似乎都未能有新的突破。

近年来,随着社会史研究的日益兴盛,作为文化史的艺术史研究也不应仅仅停留在单个画家、作品的研究上,还应大量借鉴其他领域的研究成果和研究方法,来开拓本领域的视野,这就牵涉到对主体和客体相交织的互动关系,及这种关系在演化、发展过程中所遭遇的种种变化的研究。如果没有这些,画家及其作品的意义和价值就无法确认和定位。而要找出那条在人与绘画间不断嬗变着的的具体表现方式,就需要从社会学、绘画形态学、艺术趣味、价值观念等多侧面进行梳理,展示其相互纠缠、矛盾、适应、消长变化的共时性和历时性的关系,从而为画家及其作品提供一个繁复多元的社会情境。

绘画的发展有其自律性的一面,但外部环境的变化是否会影响绘画风格的形成和发展?对身处明代中叶的吴门画家而言,他们是循着绘画史自律发展的脉络前行,还是由于受到了外界的干扰偏离了原先的轨迹,呈现出不同的面目呢?逝去的历史永远不可能重新来过,但在重构这段历史的时候,我们是否可以质疑,如果没有明代中叶江南世风的转变,吴门画家诸如沈周、文徵明辈在绘画上是否还会呈现出现在这种面目呢?

英国艺术史家哈斯克尔曾从艺术赞助人的角度出发对巴洛克艺术进行研究,发现原先艺术史家普遍认为的巴洛克艺术是耶稣会精神的表现这一公认的论断是错误的。他在对具体的相关人物和尘封已久的耶稣会档案材料的研究过程中发现:耶稣会教派在当时严重缺乏资金,根本无力雇用任何有影响的艺术家,为了装饰教堂,他们不得不经常乞求于富人,特别是乞求当时罗马王公贵族的襄助,而有权有势的赞助人往往会不顾耶稣会的意愿,将自己的想法强加于耶稣会。他们不但自选画家与建筑师,而且对作品的题材、媒介、用色、尺寸大小,乃至安放的位置都横加干涉。因此,将耶稣会教堂中所见

的一切作品都说成是耶稣会精神的体现显然是无稽之谈。由此,我也想到,明代吴门绘画的兴起、发展和衰败是独立自主的发展过程,还是由于受到了外部环境的干扰而改变了绘画原先发展的方向呢?吴门绘画中首次表现出的文人画家职业化及职业画家文人化的趋势是历史的必然,抑或是无奈的选择?为什么发展到明代中叶绘画中心会转移到江南一带,而且,吴门绘画的兴盛会独独发生在明代中叶这一特定的时段,而不是继续兴盛下去呢?如果单从绘画发展史的角度来探究,是很难回答这些问题的。

选择以明代中叶吴门绘画作为研究对象,对我而言,主要出自两方面原因:

其一,我是从事中国画实践的,同时我又是一名教师。我有探究前人绘画作品风格形成和发展的浓厚兴趣,这既是为自己的艺术实践寻找方向和源泉,也有助于我的教学工作。在对吴门沈周、文徵明等人的绘画作品揣摩学习的过程中,发现他们的绘画风格是多样的,且每一风格的发展均呈现出折中的倾向,是什么原因促使他们作品的风格呈现这样的格局?这是我选择这一课题的最初动因。

其二,当我着手进行资料的查找时,我发现明代中叶的江南地区正经历着有史以来从未有过的社会变化,而且这种变化竟如此深刻地在绘画作品中得以呈现。这触发了我试图从社会环境角度着手进行画风成因的探讨兴趣。从近年来吴门绘画的研究成果来看,虽有论文涉及于此,但其研究尚不完善、深入。近二三十年来,以明代中叶江南地区作为研究对象的社会史、文化史、经济史和历史研究相关资料的日益增多,这些都使我从外部环境角度入手来研究吴门绘画成为可能。

从外部环境入手来探讨绘画发展的成因,这种艺术史的研究方法最先源自西方,其历史最长也不超过三十年,高居翰(James Cahill)在20世纪80年代初,首倡在中国画的研究中引入赞助人研究的方法,与传统的风格—图像的研究方法相抗衡,这种研究方法是以生活方式与风格倾向为题,联系有关艺术家在这两者间的关系,尝试探究艺术品内涵的一个研究模式。虽然在中国历史上,并不存在像西方那样的赞助人、赞助机构这种模式,完全套用西方的模式无助于对中国绘画史的理解,但无疑这种研究角度为我们提供了另一途径来认识艺术史,也为我们开拓了新的研究方向来解释艺术史的发展。

当然,任何研究方法都有其优劣,过度依赖社会艺术史的研究,而不与绘画本体相结合,也许就会得出:任何的艺术活动都是单一社会影响的结果。这种结论无疑将失之于浅薄,自然不利于艺术史的建构和发展。因此,我认为,重构绘画史的目的是为了探讨绘画发展的成因,而不是简单地重塑历史。同时,在重构绘画史的时候,一定不能游离于绘画本身,只有本着客观的态度,尽可能真实地再现和梳理当时的社会历史现状,并结合画家和绘画作品,才可能客观公允地评价画家及其作品。

在研究吴门绘画这段历史时,我会努力根据可能的条件来重构当时的情境,力图了解一个画家在创作中遇到的那些社会的、文化的、审美的及技术上的问题,是哪些因素制约了他采取何种方法来解决遇到的问题。

我比较赞同高居翰的这个观点:画家在中国社会里占有一定的地位,在一定的经济基础上起作用,受制于来自他们周围所有人的一致期望,也受制于来自他们内部的共同期望,有一批适用于他们特殊

情境的期望在影响他们对风格的选择^①。也就是说,画家画风的选择和学习,及其画风的改变过程,是画家及其家学传统、绘画史传统、文化氛围和当下生存环境之间持续互动的过程,而不仅仅是意识形态倾向的产物。因而,在探讨吴门绘画由盛至衰这段历史时,我们也将研究画家们是怎样在日常生活中被灌输、接受、曲解和被改造,以适应人们实际生活中对文化产品的需要,及其形成新的艺术趣味的过程。

明代中叶之后,教育在江南一带得到迅速普及,加之出版业的蓬勃发展,使一般城市居民的文化水平普遍提高,因而也就促成了一个蓬勃多元的文化环境,上层文化与下层文化之间开始了频繁互动,精英文化和通俗文化间的界线也在不断地游弋和模糊,这时,人们对经典绘画的态度发生了哪些变化?政治环境和艺术品味之间有何种关系?学术风气的改变又是怎样影响到绘画美学观念的形成?这些问题都将与我们探讨的内容相关联。

在进入正式的课题探讨之前,我们须对探讨课题的相关背景做一些交代,因此,我在下面安排了三节的内容,前两节对吴门绘画产生之前的绘画状态作一个描述,主要是对浙派和明初的文人画作一个了解。本章最后一节是对吴门绘画作界定和对吴门绘画的主要画家进行了解,因为本书是从社会环境的角度对吴门绘画的艺术趣味、表现语言、表现题材各方面变化分别进行探讨,为了让读者能有一个总的印象,我特意安排了这一节的内容。

^① 参见(美)谢柏柯撰《西方中国绘画史研究专论》,载《海外中国画论文集》,上海:上海人民美术出版社,1992,57页

第二节 浙派之兴衰

在有关记载明代绘画的史料中,对浙派和吴门画派的评价始终是联系在一起的,这是因为这两个绘画流派产生的时间是先后且递相兴盛的关系。由此,在进入吴门绘画的探讨之前,首先来了解与吴门绘画相关的浙派是很有必要的。

浙派是一个因艺术风格之继承而自然形成的绘画流派,并无严密的组织和地域性的界限。詹景凤在万历三十二年《跋饶自然山水家法》中,已经朦胧地指出了这一流派特征:

大都学画者,江南派宗董源、巨然,江北则宗李成、郭熙,浙中乃宗李唐、马、夏,此风气之所习,千古不变者也。

到董其昌时,才明确冠以“浙派”之名:“国朝名手仅仅戴进为武林人,已有浙派之目。”^①

明末,徐沁在《明画录》中按董其昌“南北宗”理论,将浙派归入“北宗”,并列岫浙派的主要画家:

北宗首推李思训、昭道父子,流传为宋之赵干及伯驹、伯骕,下逮南宋之李唐、夏圭、马远,入明有庄瑾、李在、戴进继之,至吴伟、张路、钟钦礼、汪肇、蒋嵩,而北宗燔矣。^②

可见,从创立浙派风格的戴进一直到蒋嵩、张路辈,其萌生、兴盛

^① (明)董其昌著《画禅室随笔》,载(明)胡广撰《四库笔记小说丛书·胡文穆杂著》,上海:上海古籍出版社,1993,455页

^② (清)徐沁《明画录》,载《中华美术丛书》(十四)三集第七辑,北京:北京古籍出版社,1998,36—37页

到衰败前后也历经了一百余年的时间。

对浙派的骤衰原因,高居翰在1978年出版的《Parting at the shore: Chinese Painting of the Early and Middle Ming Pynasty》(《江岸送别·明代初中期的中国画》)一书中认为:浙派后学无法维持其作品品质及内涵的原创性,作为职业画家对创作对象及内容缺乏投入,遂造成僵化之弊,导致该派的衰败。耶鲁大学教授班宗华(Richard Barnhart)认为浙派追求的强劲、雄健的画风,是创作者所追求一种新的狂放不羁人格理想的表征。这种精神与其外显的风格,正是中国历史上绘画乃至其他艺术形式在正统途径之外求变的一个出路。其衰败只是文人正统派批评家横加压抑的结果^①。台湾学者石守谦在《浙派画风与贵族品味》一文中则指出:把浙派的骤衰现象完全归之于浙派画家作品质量的低落是不确切的,还应将着眼点放在浙派的大本营金陵来考察其衰败原因,可以发现开创者戴进、吴伟兴起的画风与金陵地区贵族品味的需求有密不可分的关系,而其衰败之时,正是来自苏州的吴派文人风格势力逐渐控制金陵之时,由此看来,浙吴两派势力在金陵的兴替,可从金陵的文化环境上来加以解释^②。当然,一个画派的盛衰是各方面因素造成的,仅仅从外在环境或主观因素出发来论述,无疑都是偏颇的,但深究其颓衰的主要原因,我认为石守谦的观点似乎更让人信服。

当社会发展完全受制于皇权统治时,风格的存活与发展就与统治者的审美趣味密切相关。明初绘画风格的隐现和沉寂,其中明朝初期

^① 上海书画出版社编《朵云第61集·戴进与浙派研究》,上海:上海书画出版社,2004,9页

^② 上海书画出版社编《朵云第61集·戴进与浙派研究》,上海:上海书画出版社,2004,44—45页

统治者的文化背景便成为举足轻重的左右力量。以朱元璋为首的明朝统治阶级,其出身乃是元末最贫苦的下层社会,他们在建立新政权时,虽逐渐接纳了文化素养较高的地主乡绅阶级,但其农民的本质尚未改变,他们在文化上表现出的品味是偏好外放健朗和豪犷气质,而不喜元末文人画的含蓄内敛和淡逸的品质。

明初皇室贵族统治者的性格,不仅与元末发展起来的文人隐士的气息不同,也与南宋皇室贵族的趣味大相径庭。南宋皇帝是当时绘画的主要推动者,虽然南宋王朝偏安于南方,但对象征着精致文化教养的艺术是大力扶持的,当时出现的马、夏风格,虽以苍劲的笔触为其特征,但经由丰富而细腻的笔墨变化,加之“半边、一角”的构图运用,达到了含蓄而深远的诗情韵致。明代皇室虽也有中兴汉人文化传统的心理要求。尤其在明宣宗(在位 1426—1435)宣德年间到明孝宗(在位 1488—1505)弘治年间,在绘画上也恢复了宋代画院的制度,但南宋那种抒情风格的绘画作品,在明初这批具有浓厚农民性格的皇室贵族的推动下,其审美趣味亦发生着很大的改变。

偏向雄峻气势的山水是明初皇室统治阶级能接受的山水图式,这种山水图式是在南宋马远、夏圭山水基础上,又糅合进了范宽的雄峻风格。叶盛在《水东日记》中记载了永乐皇帝对南宋边角构图山水的感受,认为这是“残山剩水”^①。显然,这种山水图式是当时统治者所无法接受的。作为复兴帝国的象征,明代院体山水必须以茂郁取代空旷,以雄强取代疏简,以繁华取代幽逸。因而赞赏郭文通的山

^① 《水东日记·卷三》中记载:范启东言长陵于书独重云间沈度,于画最爱永嘉郭文通,以度书丰腴温润,郭山水布置茂密故也。有言夏圭、马远者,辄斥之曰:“是残山剩水,宋僻安之物也,何取焉!”(明)叶盛撰《水东日记·卷三》,北京:中华书局,1980,35页



图 1-1 李在《阔渚晴峰图》 北京故宫博物院藏

水,布置茂密,是在马、夏画风基础上融入了荆浩、关仝、范宽等人的北宋山水风格,郭文通的山水对于南宋小幅山水而言,除了画幅的加大,空间表现趋于抽象,最根本的改变是在其边角的构图中加进了倾斜而硕大的山体,形成了一股不可忽视的动势,使得南宋边角构图的内敛韵致,转换成雄奇的外显力感,这亦昭示了画风转变的走势。到了宣德年间,李在、倪端、周文靖等一批宫廷画家,善于将北宋雄峻宏伟的布局与马、夏的刚健畅肆的笔墨技法结合起来,或兼郭熙的巧密与马、夏的雄放两体,画风兼具细润和豪放双重意趣,颇

合帝王贵族追求健朗华美的审美口味,而这种画风的真正确立者是戴进。

金陵为明初京城所在,虽至永乐十八年成祖迁都后成为留都,但地位仍然十分重要。这里仍集居着大量有着显赫身份的达官勋贵,对原来希望通过各种渠道进入宫廷服务的画家而言,金陵仍然是一个充满着机会的都会,它汇集了来自各地,尤其是南方的画家。

戴进(1388—1462)出身于职业画家家庭,且又生长在浙江地区的杭州,自然受到缕缕不断的南宋院体的影响。他自幼接受的南宋院体画技法,始终是他表现方法中的基本语汇,如严谨坚实的造型、劲健简练的用笔和酣畅混溶的墨法晕染等,他又参用李成、郭熙派的构图,以适应新的审美趣味的需要。同时,又注意吸取文人画家盛懋

的稠密清润、二米的率放纷披、赵子昂的婉约潇洒,甚至他还融入了文人画书法性的笔意,使作品呈现出多样化的风格面貌,以博得贵族、仕宦、文人等各个层次人士的称赏。

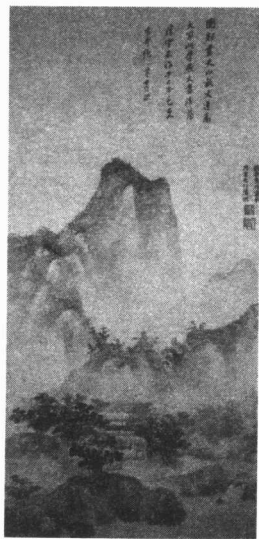


图 1-2 戴进《仿燕文贵山水》 上海博物馆藏

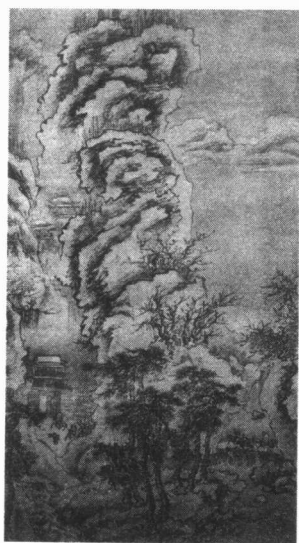


图 1-3 戴进《雪景山水图》 北京故宫博物院藏

从近年来有关戴进生平史料的研究中可以看到,有关戴进进入宫廷画院一事历来是史家考证、辩驳的重要事件。但不管戴进是否进入宫廷画院,他以更为简劲飞动、雄阔淋漓的笔墨,创造出了富有动势感和阳刚气的绘画风格在两京(北京和南京)得以盛行是不争的事实。

晚年,戴进虽已离开宫廷画院,但其山水画仍表现出愈来愈强烈的雄气力感,这并非是一个完全自发的过程,可能有来自勋贵势力的鼓励。从目前可见的史料分析,他除了可能得到云南黔国公的支持,