

石守谦 著

从风格到画意

反思中国美术史

From Style to Huayi

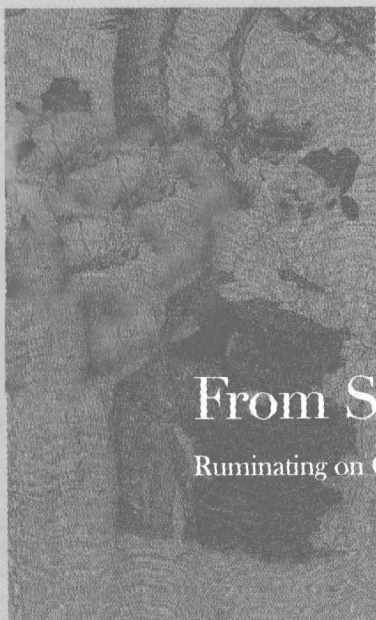
Ruminating on Chinese Art History

生活·讀書·新知 三联书店

从风格到画意

反思中国美术史

石守谦 著



From Style to Huayi

Ruminating on Chinese Art History

生活·讀書·新知 三联书店

© 石头出版股份有限公司授权

Copyright © 2015 by SDX Joint Publishing Company.

All Rights Reserved.

本作品著作权由生活·读书·新知三联书店所有。

未经许可，不得翻印。

图书在版编目 (CIP) 数据

从风格到画意：反思中国美术史 / 石守谦著. — 北京：
生活·读书·新知三联书店，2015.8
(开放的艺术史丛书)
ISBN 978-7-108-05200-1

I. ①从… II. ①石… III. ①绘画史—研究—中国
IV. ①J209.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2014) 第 282700 号

责任编辑 杨 乐 李学平

装帧设计 蔡立国

责任印制 徐 方

出版发行 生活·读书·新知 三联书店

(北京市东城区美术馆东街 22 号 100010)

网 址 www.sdxjpc.com

经 销 新华书店

印 刷 北京图文天地制版印刷有限公司

制 作 北京金舵手世纪图文设计有限公司

版 次 2015 年 8 月北京第 1 版

2015 年 8 月北京第 1 次印刷

开 本 720 毫米 × 1020 毫米 1/16 印张 31.25

字 数 547 千字 图 268 幅

印 数 0,001—8,000 册

定 价 78.00 元

(印装查询：01064002715；邮购查询：01084010542)

目录

自序	3
导论 从风格到画意	5
I 观念的反省	27
1-1 对中国美术史研究中再现论述模式的省思	29
1-2 中国文人画究竟是什么?	49
1-3 洛神赋图——一个传统的形塑与发展	65
1-4 风格、画意与画史重建 ——以传董源《溪岸图》为例的思考	89
II 多元文化与文士的绘画	123
2-1 冲突与交融 ——蒙元多族士人圈中的书画艺术	125
2-2 元代文人画的正宗系统 ——由赵孟頫到王蒙的山水画发展	177
2-3 隐逸文士的内在世界 ——元末四大家的生平与艺术	193
III 绘画与文人文化	219
3-1 隐居生活中的绘画 ——十五世纪中期文人画在苏州的出现	221

3-2	沈周的应酬画及其观众	243
3-3	雅俗的焦虑——文征明、钟馗与大众文化	261
3-4	董其昌《婉娈草堂图》及其革新画风	291
IV	区域的竞争	315
4-1	由奇趣到复古 ——十七世纪金陵绘画的一个切面	317
4-2	神幻变化 ——由陈子和看明代闽赣地区道教水墨画之发展	359
V	近现代变局的因应	383
5-1	绘画、观众与国难 ——二十世纪前期中国画家的雅俗抉择	385
5-2	中国笔墨的现代困境	417
	注 释	433
	图版目录	471
	论文出处	479
	参考书目	481

目录

自序	3
导论 从风格到画意	5
I 观念的反省	27
1-1 对中国美术史研究中再现论述模式的省思	29
1-2 中国文人画究竟是什么?	49
1-3 洛神赋图——一个传统的形塑与发展	65
1-4 风格、画意与画史重建 ——以传董源《溪岸图》为例的思考	89
II 多元文化与文士的绘画	123
2-1 冲突与交融 ——蒙元多族士人圈中的书画艺术	125
2-2 元代文人画的正宗系统 ——由赵孟頫到王蒙的山水画发展	177
2-3 隐逸文士的内在世界 ——元末四大家的生平与艺术	193
III 绘画与文人文化	219
3-1 隐居生活中的绘画 ——十五世纪中期文人画在苏州的出现	221

3-2	沈周的应酬画及其观众	243
3-3	雅俗的焦虑——文征明、钟馗与大众文化	261
3-4	董其昌《婉娈草堂图》及其革新画风	291
IV	区域的竞争	315
4-1	由奇趣到复古	
	——十七世纪金陵绘画的一个切面	317
4-2	神幻变化	
	——由陈子和看明代闽赣地区道教水墨画之发展	359
V	近现代变局的因应	383
5-1	绘画、观众与国难	
	——二十世纪前期中国画家的雅俗抉择	385
5-2	中国笔墨的现代困境	417
	注 释	433
	图版目录	471
	论文出处	479
	参考书目	481

自序

将论文结集出书，至少对作者本人而言，提供了一个回顾自我的机会。能够有这种机会，不能不说是个人的幸运。

这本论文集中所收文章最早的一篇发表于1994年，最晚的是2007年，“导论”一章则完成于2009年初，中间跨越了整整十五年。在这十五年中，我的工作经过了很大的变化，心境也历经了激烈的动荡起伏。世事变幻，人情冷暖，看尽了，却也觉得不足多言。这本书中的文字可算是这个过程中留下来的记录，记录着我在不同阶段情境下对个人研究之中国绘画史的一些反省。“从风格到画意”的总标题便是在这个反省之下的一个选择。它一方面代表着我个人对画史关怀的一个发展，另一方面也意味着我对艺术之所以存在的那个根本课题，在体会上的一些转变。

绘画史研究之所以吸引人，现在回顾自己的过程，原来也十分的个人。三十五年前我因读了方闻先生一篇讨论山水画结构分析的文章，而决定选择走研究的路，后来我有幸成为他的学生，开始认真地以“风格”来了解中国画史。接着我又从方老师那里学到贡布里希（E. H. Gombrich）在《艺术与错觉》（*Art and Illusion*）一书中的见解，引领一窥风格史的堂奥，贡布里希也就成为我的学术偶像。再接着，我又读到帕诺夫斯基（Erwin Panofsky）那篇《作为人文学科的艺术史》名文，深为其中所引康德晚年如何以“人文”之坚持对抗肉身衰病的言语而感动，发现了艺术里头珍贵的“人文意涵”之确实存在，也让我开始注意到中国古代画史书中常常提到的“画意”概念。后来这个对“画意”的关注逐渐改变了我自己过去对作品的一些了解，也认识到原来最感兴趣

的“风格”，其实与“画意”有着解不开的关系。于是，在这十五年中，“画意”这个概念便以较高的频率出现在我有关画史的论述之中。本书副标题中所谓的“反思”，原来只是源自一种自我检讨。

现在结集成书的这些个人反思的成果，除了师长的启发之外，我也必须承认，许多是得力于面对学生的压力。在我三十年的教学生涯中，我非常幸运地遇见了多位出色的研究生。他们或许常苦于我给他们的压力，殊不知他们给我的压力更大，这种压力来自我深感无力真正为其解惑。绘画史研究究竟有何意义？为了帮他们发现自己的答案，我也被逼着随时对已做过的工作进行反复的再思考。这本论文集的出版因此也可视为这一段师生互动过程的记录。当他们之中某些人读到此书，或将发现即使那个问题仍未能有肯定回答，继续问下去的坚持，可能才是这个过程真正值得记住的真实。

最后，我要利用这个机会向陈启德先生致谢，没有他全心全力的支持，这本论文集不可能出版。我也要感谢陈韵如、卢宣妃、林宏荧、张宝云、林宛儒、余玉琦、李欣苇、林容伊、陈亭蓉、祝暄惠长期以来在资料整理上的协助；石头出版社的编辑黄文玲、美编曹秀蓉在出版过程中的辛勤投入，亦将永远铭刻我心。

石 头 讲

序于 南港

2010年1月12日

导论 从风格到画意

从艺术的历史说起

艺术的历史是什么？它是怎么形成的？当一个人由他特定的时空回望过去的艺术，试图去描述、进而说明其历史之发展时，其实在同时进行着两个工作。一个是基于前人的研究成果之上，对这个历经长期积淀的知识传统进行融会贯通的继承。另一个则是由自己的立足点，向这个知识传统提出反思，并希望借之开展一些不同的探讨，以丰富吾人对艺术之史的了解。

艺术之历史有其变与不变的两面性格。其所以不变者，来自艺术作品的形式性存在。就是因为作品的实质存在，它们在时空坐标中便无论如何占据着固定的位置，这个坐标位置不但是作品之所以产生的根本，而在这些位置间所出现的单纯顺序，也成为艺术历史中不可更动的“时间感”之内在核心。相对于此，作品之间如何连贯，而产生对研究者有所意义的秩序，则是艺术历史中随时因人而变的表层样貌。因此，任何对艺术的历史理解，永远是一种研究者与作品对话的结果，是一种在“不变”的作品基础上进行“能变”的研究思辨的过程。如果二者缺一，则无所对话，思辨凿空，也就没有“历史”。道理虽然如此，但事实上，研究者与作品间却经常处在一种紧张状态中，如何纾解这种紧张关系，遂成为研究者必须首先有意识地面对的课题。研究者由己身脉络所开展的关怀与思辨，固然是产生历史理解的动力，但却必须尊重作品之实质存在，并受到那个基本“时间感”的制约；那来自“时间感”的制约不仅要求作品间前后顺序的确立，且对作品所产生之各自时空坐标连带地

赋予对应的重视。这自然会对研究者产生令人不悦的束缚感，且势必压缩了自由发挥论述的空间。但如果不能坚守这个规范，其后果更要令人遗憾。

在中国绘画史的研究上，这个失衡的状态特别突显，近年来甚至变得颇为严重。它的起因在于绘画史中作品的“不变”，至少从二十世纪中叶起，便受到研究者的质疑。在那个时候，中国绘画史方才由画家、藏家及艺术爱好者的文艺论述，转型成一个严肃的学术领域，一切的研究皆被要求奠基于“严谨”而“科学”的史料分析之上。中国绘画史研究此时立刻暴露了它的内在“弱点”，不仅文字史料中多有代代传抄、语意隐晦不清之处，而且作品中充满仿作、伪作的问题，甚至许多传世古代名迹也无法自“后代摹本”及“伪托”的质疑中解脱。研究者自传统鉴定学所提供的资料中，经常无法找到“令人无疑”的“证据”，来确定它们本被赋予的时空坐标位置。原来整个美术史领域仰赖科学考古所出资料来厘清、重整传统知识的途径，在绘画史领域中由于出土资料不多，即使侥幸发现一些墓葬壁画或图像，其质量也无法立即用来比对传世归为大师笔下的卷轴作品，因此显得捉襟见肘。一旦这种“疑古”风气扩散到整个绘画史的研究社群，原来之作品的时空基础便面临前所未有的崩解危机。为了解决这个内在危机，许多学者自二十世纪五十年代起，即试图以各种方法来“重建”此作品基础，其中方闻教授援用源自西方美术史学中的“风格分析”而提出的山水画结构发展序列，便是极为突出的一个成果。^[1]他们的努力虽然获得了一定程度的成功，但随即又在二十世纪末期各种“后现代”历史观的冲击下，受到了新的质疑。这些质疑近来甚至扩展至对于整个鉴定学传统的不信任。

鉴定学与风格史

对于鉴定学进行批判性的思考，从学术发展之角度而言，本无可，亦有其积极价值。但当它对作品时空位置建立之可行性产生根本之质疑时，则必须慎重以对。鉴定学在中国已有长久之历史，原来作品的序列之所以建立，可说基本上得力于这个学术传统逐渐累积出来的权威性。但是，正如其他学术传统一般，它亦有缺陷。它基本上是一种经验之学，对某范围作品（可能是某人、某地、某时代等）所累积之经验知识愈多，判断就愈准确，反之则不然。它其实不在寻找跨越类别的普遍

性规律，前一鉴定个案的经验，对于下一来自不同范围之个案而言，甚至可能毫无用处。这个特性在绘画史的领域中显得特别突显。大致说来，自十六世纪以来的鉴定名家，包括董其昌等人在内，对于元代以后作品的鉴定判断，因为所见较多，经验丰富，故多能取得较佳成果，形成有权威性的共识也较为容易。相比之下，宋代及更早时期之作品则因传世不多，真赝混杂，无法有效地累积鉴定所需之知识，因此所得既少又偏，更难形成共识，遂易演成无权威可依赖的乱局。然而，这个缺陷却不应成为放弃鉴定学的理由。即使今日绘画史学界对于许多传世名迹之时空位置，尤其是属晋唐五代者，几乎无法在鉴定学上形成定论，任何研究者皆无法对它置之不理。这些作品不仅是画史早期架构之所系，且为后世诸多作品之所依，更是历来多少画史论述之基础，如弃之不顾，画史的建构，不论有何创新史观，其弊亦可想而知。

传统鉴定学的瓶颈既然存在，研究者也不能回避。但是，它可以突破吗？答案其实十分乐观。近五十年来中国绘画史学界在这方面所做的努力十分可观，其中最值得重视的至少有两项工作。第一个是试图充实画史架构中的基准作品清单。这个工作得力于第二次世界大战后画作资料的逐步公开，其中举世最大最精的清朝皇室收藏尤其扮演了最关键的角色；另外在方法上来自风格学的形式比较分析，也提供了学术社群中较新而相对有效的讨论基础。经由这些途径，它的目标是逐步在各个时代中确定一些基准作品，作为未来整理其他作品时的比较“标本”。虽然它的成果距离理想尚有一段空间，但实已有值得肯定的收获。^[2]吾人只要回忆作于1072年的郭熙《早春图》在二十世纪七十年代时尚多有质疑之声，然今日则已为学界普遍接受为十一世纪山水画的基准之作，就可感觉这个工作得来不易的成就。第二个工作则是对各种特定风格之发展建立各自的系谱。原来传统画学中早有系谱之观念，但基本上是以画家为主，叙其传承源流，而此风格系谱则以作品为归，重在呈现某风格特征在各不同时期所出现的形式差异。由于这个工作基本上是单线性的，选择性也很强，大致上在山水画的领域中较多从事，所以尚难达到全面性的理解，也距其从事者期待由之综理出“时代风格”的理想目标颇远。不过，即使吾人今日或对“时代风格”不再抱持单纯的奢望，对于一些特定风格，如李郭、董巨、马夏等在宋以后的一连串形式的基本变貌，确已可有相当具体的掌握，这不能不归功于这个工作的成就。^[3]

从基准作品之确认与风格系谱的建立，虽仍未能解决诸如晋唐五

代名迹的鉴定纷扰，但就吾人尝试重建画史作品之基本架构的需求而言，却提供了一个较为坚实的基础，并为寻求更有前景之努力方向，起着有意义的参考作用。这两个重要工作的根本，其实都在于画面的形式分析。较之传统鉴定学之纯赖经验“归纳”，它除了因诉诸眼见为信的形式，而得以具有“合理”的说服力外，也运用“演绎”法则，可以从风格的内在原则推知某些形式之存在的可能性，不必拘泥于要求与某确定作品之比较，免除了早期作品无以为据的尴尬，因而显得更有发展潜力。在方闻教授对王维《江山雪霁》之研究中，即以此法重建一个前人所未知，且无作品可资比对的唐代山水横卷画的形式结构。这可以说是整个二十世纪中国绘画史研究中，运用风格分析最大胆而有创意的一个尝试。^[4] 如此之研究，如果再审慎地结合各类风格系谱的一一建立，进而推论其早期风格之内在结构的可能性，研究者便可在诸多传世的晋唐五代作品中，筛检出合适的作品（或其摹本）来作为此期基准的候选，以逐步厘清各种混淆之异见，填补基准作品清单中这段关键的空白。

画意之见

然而，这个工作除了极具挑战性外，也潜藏着危机与陷阱。首先我们得意识到运用风格分析，尤其是从“归纳”进至“演绎”时，在中国绘画史领域中操作上的局限性。在西方美术史研究中，对于风格的探讨长久以来即与“再现”（representation）这个核心议题紧密地连在一起。简单地说，所谓“再现”即是以表现外在真实为艺术之终极目标。在历史的过程中，每一代的艺术家基于前人之努力所得，修正并改善其手段，以求更趋近于此目标。在这样的论述下，风格的发展便似乎具有一个历史命定的轨迹，步步朝此终极目标前进。这或许不失为理解西方艺术史的方便法门之一，但用之于中国美术则并不完全适合。即使以“状物”性格最清晰的中国绘画而言，“再现”很难说是它的最终关怀，西方风格史中所现“规律性”的轨迹，也不见于其历史之中。在此状况下，如果勉强地引用西方风格之规律，进行任何方向的“演绎”，当然不能成功。针对于此，解决之道或在于寻求一个（或多个）不再以“再现”为依归的，适合于中国绘画历史现象的发展轨迹。这也是若干学者在此领域中进行风格之形式研究时，不断努力从事的工作。

但是，如果不以“再现”为依归，中国绘画的终极关怀是什么呢？

它有那样的最终目标吗？这是一个不容易简单回答是否的问题。最主要的原因在于我们对画史中诸类科的理解尚不够透彻。如果只是大而化之地诉诸传统画学中经常标举的“道”来说明，固然不能说错，但实在过于笼统，无法以之为可以具体操作的目标。我个人因此认为可行之道应试图开始就不同类型的绘画，检讨其作品意图之特殊性，并由之反省我们在研究中常用来评价或引导思维的一些既成观念。我们或许可以暂时将传统的人物、花鸟、山水等分类放在一边，试着以作品与观众的互动关系来思考作品间之所以不同，并理解它们如何在时间之流中，形成所谓的“历史”。例如在一般所称的“山水画”中，虽然在表面上都是在画自然界可以看到的山、石、树木、流水等形象，但其实作品间在整体意涵上却颇有差异，对观者的诉求所在也大不相同。它们有的是公众性很强的太平意象，有的则是十分私人的情感寄托；有的时候虽然可与实际所游、所居之景致有关，但也经常超越现实经验，作为一种人对天地造化之领悟的抽象表现而存在。这些差异自然必须仰赖形象来呈现，但形象本身之制作，却不是真正的目的，因此去追究形象之真实与否，也就不是重要的问题。对于中国绘画而言，形象中的形式没有单独存在的道理，形式永远要有意义的结合，才是形象的完整呈现。这种了解下的完整呈现，用中国传统的语汇来说，就是各种不同的“画意”。它既来自于作者，也取决于观众，是在他们互动之间成形的。对隐含着这种多元的可能性之“画意”问题的整理与探讨，因此可以视为重新思考所谓中国绘画之“终极关怀”的必要前置作业。

观念的反省

以上述的思考为基础，本书的第一单元“观念的反省”收录了四篇文章来讨论几个我们在重建画史时常会遭遇的基本观念。第一篇《对中国美术史研究中再现论述模式的省思》旨在指出我们所继承的研究成果中，相当普遍地存在的，以“再现”为基调的论述模式，一方面对之进行回顾，另一方面也对其短长有所检讨。“再现”一词来自西方的representation，意指“对外在自然的如实重现”的“艺术行为”。虽是一个西方观念，但在较早期的学术论述中则与传统的“写实”观合而为一，让“写实”在与“写意”的对立论辩中，配合着当时“批判传统”的学术思潮，取得绝对主导的优势。然而，从画史的发展来看，“写实”

与“写意”的二分是否过于简单？明清以来的绘画一直被简化为“写意”，并被批评为中国绘画“衰落”之因，^[5]这种看法会不会有所偏失？我在文章中提出一些初步的不同思考，基本上希望避去“再现”论述所带有的单线而具命定论色彩的历史观之陷阱，企图返回当时的历史情境，重新正面地理解时人在绘画上如何处理其与古代的关系，并求其自身之历史定位的课题。此文虽未及“画意”之具体讨论，但明清绘画中常见的“仿古人笔意”的宣示，实亦是“画意”的一部分，由之亦可思考它所形构的“历史”跟抨击其为“衰落”的发展，会呈现完全不同的样貌。

说到曾经饱受攻击的“写意”，我们不得不联想到“文人画”这个自元代以来地位尊崇的观念。“文人画”这个观念表面上看起来似乎比“写意”多了一层来自社会身份的定义，可以修正后者只论风格形式的缺失，并对之予以更深层的解释。^[6]但是，从史实来看，它的定义却未曾清晰地确立过。《中国文人画究竟是什么？》一文即在重新检讨这个有趣的历史现象。我基本上视“文人画”为各世代论者为了要与流俗区分而提出的一种“理想类型”（ideal type），系针对其特殊之时空情境而发，故无法求得一个有共识的定义，而近似一种“前卫精神”的宣示。但是，这并不意味着“文人画”观念无助于我们对作品历史的理解。即使所谓“文人”之社会身份的实质、“写意”之风格形式的范畴，确是因时而变，然而相关画作中如何经由形式之处理来进行“反俗”之“区别”工作，则可分析理得。这种与画中形象之直接指涉无关的表达，也可说是“象外之意”，亦属“画意”之一层次。通过对此之考察，我们也可以对所谓“文人画”之历史进程得到一些不同的看法。本书第三单元之“绘画与文人文化”中所收的四篇文章，即是此种尝试。它们分别讨论了明代文人文化逐步成形的四个重点阶段，以杜琼、沈周、文征明与董其昌的不同类型画作分析为起点，探讨其如何借由特定画意之表达，来建立与其所设定观众的相互关系，进而形塑一种合于其生活情境所需的文人文化。

然而，“文人画”的议题在整个对“画意”的历史思考中所显示的概括性较高，基本上并不适合历史的陈述。我们过去习于将它的历史发展现象统称之为“文人画传统”，但是，不论是在风格或内容表现上，它其实并未呈现固定而一脉相承的轨迹模式。这种性格的“传统”，当然不是我们通常使用此一观念时的常态。历史的发展之所以产生某种连

续感，基本上来自某些具体而可追溯之“传统”的存在。在画史的认知中，我们最常使用的大约可称之为“大师传统”。它主要依据风格形式相关性的排列，将不同时代的画家串联起来，并上溯及某位早期的重要大师。传统画学论著中常有“论师资传授”的章节，也可说明其通行于古今之一般状况。但是，那些“大师传统”很难说是我们所知画史的全貌。“画意”的传递其实更是画史中不可忽视的部分，尤其对于大多数论者仍标举“成教化，助人伦，穷神变，测幽微，与六籍同功，四时并运”为绘画之根本使命的近代以前之历史阶段而言，更是如此。但是，画意在时间之流中如何传递？它所形成的“传统”又以何种方式形塑中国画史的特质？这些问题都必须落实到个案研究中，才能逐步回答。《洛神赋图——一个传统的形塑与发展》即尝试提出一种“主题传统”来与“大师传统”对立，并以《洛神赋图卷》为其中的范例，说明此种传统的结构特色及其所形成的历史发展现象。这虽然只是一个个案所展现的意义，但由类似以同一主题为对象而行之创作，如“兰亭雅集”、“赤壁赋”、“归去来辞”等，其存世画作数量之多，也可想见此种主题传统在画史中所扮演的重要角色。

“主题”可说是“画意”中最容易为人理解的分类，尤其是与文学名作或久受传诵的故事有关的时候。“画意”的操作，当然不限于此。在许多时候，稍微宽广一些的“表现类型”也可助人在历史资料中梳理出连续的脉络。北宋郭若虚在《图画见闻志》中曾举出典范、高节、写景、靡丽、风俗等，为创作时可资立意的项目，他统称之为“图画名意”。对郭氏而言，它们不仅是画中的分科分目，而且是可以经由典型意境的归属，溯其源流，而至原始典范的确认，终之形成具有传递系谱的一种历史理解。就画史发展的实况而言，这种历史理解不仅是史家论述的重点，也对创作者有很大的作用。画家们在“立意”之际，不仅立即将自己安置在相关的历史系谱之中，同时也选择了承载该意境表现的风格形式模式。在如此形塑的历史传承情境中，古代大师名作的可及性对于创作者来说当然有其重要性，但也不绝对。当各种不同原因让此形式的传承产生缺口时，“画意”之追索可立刻取而代之，成为创作的依据。这种情况在十九世纪末画作复制品因科技之助大量流布之前，可说经常发生。《风格、画意与画史重建》即以此角度探讨“画意”在画史形成上的作用，并以传五代时董源所作的《溪岸图》为例，说明一种可以名之为“江山高隐”的表现类型在历史中的起伏发展。《溪岸图》的

研究虽只是个案，但其颇能展现以“画意”论史时的特性，具有充分之代表性，亦可供作画史反思之用。

多元文化与文士的绘画

以“画意”观史之所以特有兴味，来自它本身的与时俱变。同一类型的画意自原初至后世的代代呈现，虽然基调一致，但总有细致而独特的变化。这是因为画意之形成除了关乎创作者之外，也赖观者的积极参与，而此两方面的参与者又都是在一个特定时空的文化脉络中操作其意义的生产。换句话说，画意的表现离不开作品存在的文化脉络。当文化脉络产生巨变时，画意的传承与发展也随之产生激烈的动荡。这种现象在改朝换代之际，尤其是非汉族势力入主中国之时，呈现得最为清楚。本书第二单元“多元文化与文士的绘画”所收的三篇文章即以元朝统治的十四世纪为讨论范围，意在借之突显此种世变对原有绘画传统的激烈冲击。元朝虽非中国史上唯一的非汉族王朝，但较诸契丹人的辽朝、女真人的金朝及满族人的清朝而言，其对中国原有的汉文化传统较不热衷，帝国内因多民族的并存，文化上的多元性也表现得更为强势。^[7]在此情境下的绘画艺术所遭受到的最大冲击应数其主流地位之丧失。以游牧文化为根本的元代宫廷，并没有延续宋朝宫廷对绘画的崇尚态度，却以织锦、金银器等精致工艺为重，这自然让关心绘画传统的汉族人士（尤其是如赵孟頫这类士人）感到被边缘化的危机。绘画艺术本身因之不但被逼出了“维系文化传统”的新的存在意义，也在风格上产生“复古”、“书法入画”等对传统典范进行新诠释、新整理的途径。对他们而言，绘画不仅是凝聚汉族士人阶层的媒介，也是向外争取非汉族人士参与、认同的利器，而他们在风格上的新取径，即后人论元代画史时引为革命性“写意”转向之所在，其实也就是这层新画意的实践方案。他们的风格之变，可以说根本上呼应着他们面对文化困境的需求而生，因此也必须从其多元文化之脉络来予理解。这便是《冲突与交融》一文的基本立意。在此文中，我对非汉族人士的回应作了些特别的强调。不论是作为推动的中介者，或是实际提笔进行创作，这些人的参与确实造成了元末动乱以前中国画坛的“多族”景观。他们之作为看来只是在吸收其原有文化中所陌生的汉族艺术（这在以往学界研究此议题时则称之为“汉化”或“华化”），但他们却因其特殊的异文化背景，对汉族的原有