

The Distant Mountains

山外山

晚明绘画

(1570—1644)

Chinese Painting of the
Late Ming Dynasty

[美] 高居翰 著

James Cahill



The Distant Mountains

山外山

晚明绘画

(1570-1644)

Chinese Painting of the
Late Ming Dynasty

[美] 高居翰 (James Cahill) 著



图书在版编目 (CIP) 数据

山外山: 晚明绘画, 1570~1644 / (美) 高居翰著;
王嘉骥译. —北京: 生活·读书·新知三联书店,
2009. 8 (2009. 12 重印)
(高居翰作品系列)
ISBN 978-7-108-03019-1

I. 山… II. ①高…②王… III. 绘画史—研究—中国—
明代 IV. J209.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 109788 号

The Distant Mountains; Chinese Painting of the Late Ming Dynasty, 1570 - 1644, by James Cahill

First published by Weatherhill, Inc., New York and Tokyo, in 1982.

Copyright © 1982 by Weatherhill, Inc.

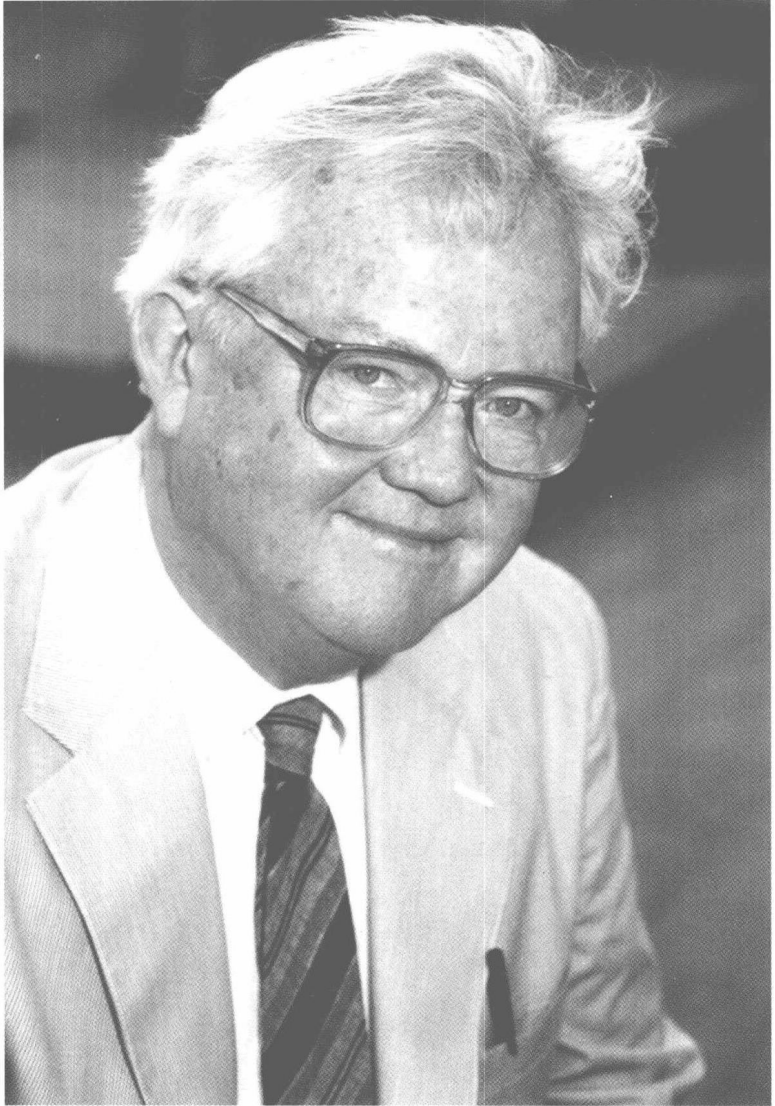
Copyright © 2009 by SDX Joint Publishing Company

All Rights Reserved.

© 此书中文简体字版权由台湾石头出版股份有限公司授权
未经许可, 不得翻印。

山外山: 晚明绘画 (1570—1644)

作 者 高居翰 (James Cahill)
翻 译 王嘉骥
审 阅 石守谦
责任编辑 杨 乐
封扉设计 罗 洪
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)
邮 编 100010
图 字 01-2008-1637
经 销 新华书店
印 刷 北京盛通印刷股份有限公司
版 次 2009 年 8 月北京第 1 版
2009 年 12 月北京第 2 次印刷
开 本 720 毫米 × 1020 毫米 1/16 印张 24
字 数 250 千字 图片 184 幅
印 数 05,001 - 10,000 册
定 价 58.00 元



高居翰 (James Cahill)

关于作者

高居翰教授 (James Cahill), 1926 年出生于美国加州, 是当今中国艺术史研究的权威之一。1950 年, 毕业于伯克利加州大学东方语言文学系, 之后, 又分别于 1952 年和 1958 年取得安娜堡密歇根大学艺术史硕士和博士学位, 主要追随已故知名学者罗樾 (Max Loehr), 修习中国艺术史。

高居翰教授曾在美国华盛顿弗利尔美术馆服务近十年, 并担任该馆中国艺术部主任。他也曾任已故瑞典艺术史学者喜龙仁 (Osvald Sirén) 的助理, 协助其完成七卷本《中国绘画》(*Chinese Painting: Leading Masters and Principles*) 的撰写计划。

自 1965 年起, 他开始任教于伯克利加州大学艺术史系, 负责中国艺术史的课程迄今, 为资深教授。1997 年获得学院颁发的终生杰出成就奖。

高居翰教授的著作多由在各大学授课时的讲稿修订或充分利用博物馆资源编纂而成, 融会了广博的学识与细腻、敏感的阅画经验, 皆是通过风格分析研究中国绘画史的典范。重要作品包括《中国绘画》(1960 年)、《中国古画索引》(1980 年) 及诸多重要的展览图录。目前, 他正致力于撰写一套五册的中国晚期绘画史, 其中, 第一册《隔江山色: 元代绘画》、第二册《江岸送别: 明代初期与中期绘画》、第三册《山外山: 晚明绘画》均已陆续出版。第四、第五册仍在撰写中, 付梓之日难料, 但高居翰教授已慷慨地将部分内容及其他讲稿、论文刊布于网络, 有兴趣的读者可登录 www.jamescahill.info 参阅。

1978 至 1979 年, 高居翰教授受哈佛大学极负盛名的诺顿 (Charles Eliot Norton) 讲座之邀, 以明清之际的艺术史为题, 发表研究心得, 后整理成书:《气势撼人: 十七世纪中国绘画中的自然与风格》, 该书曾被全美艺术学院联合会选为 1982 年年度最佳艺术史著作。1991 年, 高教授又受纽约哥伦比亚大学班普顿 (Bampton) 讲座之邀, 发表研究成果, 后整理成书:《画家生涯: 传统中国画家的生活与工作》。

三联简体版新序

北京三联书店将在 2009 年陆续出版我的五本著作，为此我感到非常高兴，也非常荣幸，因为它们终于有机会以精良的品相与大多数中国读者见面了。以前，虽然其中有两本出过简体中文版，但可惜那个版本忽视了图版的重要性，书中图片太小，质量也不够理想，无法充分传达文中所讨论的画作的视觉信息。事实上，如果缺少了这些图片，我的写作几乎是没有什么意义的。

近些年，为庆祝我自 1993 年从加利福尼亚大学伯克利分校退休十五载，并贺八十（二）寿辰，从前的学生和朋友们为我举办了各种集会活动，让我有充裕的时机来发挥余热。在“长师智慧”（Wisdom of Old Teacher）系列演讲中，我总结了自己一生研究中国绘画的基本原则。^[1]除了那些让我沉溺其中的随想与回忆，还有一个问题是我一直在思索的：即中国绘画史研究必须以视觉方法为中心。这并不意味着我一定要排除其他基于文本的研究方法，抑或是对考察艺术家生平、分析画家作品，将他们置身于特定的时代、政治、社会的历史语境，或其他任何新理论研究方法心存疑虑。这些方法都有其价值，对我们共同的研究课题都有独特的贡献。我自己也尽量尝试过所有这些研究方法，尽管并不充分。但是，正如以前我常对学生所说的，想成为一个诗歌研究专家，就必须阅读和分析大量的诗歌作品；想成为一个音乐学家，就必须聆听和分析大量的音乐作品。如果有人认为，不需全身心沉浸在大量中国绘画作品，并对其中一些作品投入特别的关注，就可以成为一名真正能对中国画研究有所贡献的学者，那么我以为，这实在是一种妄想。

然而，这种错误观念却广为传布。有些中国同事对我说，以他们对中国出版物的了解——远远超出了我有限的中文阅读水平——来看，国内学术界仍在很大程度上拘泥于文本研究，而忽视了视觉研究的方法，以为只有那样才是符合“中国传统”的，而所谓“风格史”研究则源于德国，从根本上说是西方的，不适用于中国。我最近在一些文章中（参见注 [1]）提到过这个问题。首先，20 世纪 50 年代以后，在美国与欧洲兴起的中国绘画史研究之所以取得蓬勃发展，靠的并非一己之力，而是由于因缘际会，恰好融合了中国、日本、欧洲大陆、英国、美国等地的学术传统。这其中当然也得益于向中国学者的学习：方闻、何惠鉴、曾幼荷、鹿桥，以及收藏鉴赏家王季迁等人，他们无论在艺术史的文本研究还是视觉研究方面都是专家。第二，中国古代

学者，如明清时期的思想家、绘画评论家董其昌等，也曾深入鉴赏活动当中，并从视觉角度对一些作品进行了分析，虽然我们今天只能看到他们留下的文字，但当初他们针对的可是亲眼所见的画迹。如果说他们的方式看起来与我们有所不同，那只是因为，当时除了木版印刷这种十分有限的媒体，他们缺乏其他更好的复制和传播图像的途径来传达其视觉感受。因此，他们在表达自己独特的体验与见解时，视觉因素几乎完全被排除在外。可以说，传统中国绘画史研究之所以特别重视文本，在很大程度上是由于受到当时传播途径的限制。

今年三联书店将会出版我的四本书——《隔江山色》、《江岸送别》、《山外山》三本勾连成一部完整的元明绘画史，另外还有一本是《气势撼人》——它们在叙述与讨论时，都特别倚重对绘画作品的解读。读者很快就会发现，在前三本书中，讨论特定作品与风格的内容远远超出对元明绘画史其他方面的描述，而《气势撼人》每一章都以对某一幅画的细读或两幅画的比较为开篇，其后的论述均由此展开。事实上，这本书最初源于1979年我在哈佛大学的一系列演讲，它是我对如何通过细读画作和作品比较来阐明一个时期的文化史而作的一次尝试。在这本书的英文版序言中，我曾写道：“关于绘画，明清历史究竟能告诉我们些什么？这不是我关心的主题。相反，我所在意的是：明末清初绘画充满了变化、活力与复杂性，这些作品本身，向我们传达了怎样的时代信息，以及这样的时代中又蕴含着怎样的文化张力？”我的其他作品和文章，包括三联书店明年即将出版的《画家生涯：传统中国画家的生活与工作》，同样会进行大量的作品分析，但这样做只是为了说明情形和阐发论点。我不会一味地为视觉方法辩护，即使它确实存在局限也熟视无睹，在我的职业生涯中，凡是有利于在讨论中有效阐明主旨的方法，我都会尽力采用。我也并非敝帚自珍，视自己的文章为视觉研究的最佳典范，这些文字还远未及这个水准。我所期望的是，这些尚存瑕疵的文字能够对解读和分析绘画作品有所启发，并引起广泛讨论。除了三联书店将会出版的这五本书，中文读者还能接触到我的另外两篇论文，它们同样可以用来说明我的治学方法。其中一篇研究了清初个性桀骜的艺术大师八大山人的作品如何体现了他的“癫症”（即他如何从自己过去的癫狂经验中获取灵感，使画作充满与众不同的气质）；另一篇则试图梳理出一个中国明清绘画中可能存在的类别，其主要观众和顾客都是女性。^[2]

当然，相信大家也能举出和推荐很多中国学者的研究成果，他们在讨论中国绘画问题时，会比我更好地运用视觉研究方法。由于我对中文著作掌握得非常不充分，因此无法将他们逐一列出，即使做了，那也将是一个糟糕的列表，很可能会漏掉一些优秀的作品而网罗进一些禁不起推敲的例证。不过，一个明显的事实是，我以及所有研究中国绘画的外国学者，终其一生都在仰赖中国前辈和同行的著作，没有他们，我们不可能取得今天的成绩。20世纪50年代，当我还是一名学生的时候，就很幸运地遇上了对我影响甚伟的导师之一，大鉴藏家王季迁。后来，我又在中国学术界结识了许

多挚友。自从1973年作为考古代表团成员第一次去中国，1977年作为中国古代绘画代表团主席第二次去中国，直到此后多次非常有意义的访问与停留，我与无数的博物馆工作人员、大学和艺术院校的教授、艺术家、学者等等都结下了深厚的友谊，他们的慷慨帮助让我接触到许多前所未有的资料，极大地丰富了我的晚期写作。我对他们的感激难于言表。

倡导视觉研究方法并不困难，但这也带来了很大的问题：如何能让那些希望运用这一方法的人看到高质量的绘画图像，获得研究所必需的视觉资料呢？我和很多外国学者接触图册、照片、幻灯片并不困难，不少人还能幸运地拥有自己的收藏。但这对大部分中国学者和学生来说，还存在相当困难。如今，解决这一问题有个可行的办法，那就是建立起一个庞大的图片数据库，这样使用者就可以在网络或者光碟上找到所需的资料了。当然，这项工程要靠年轻的数字图像技术专家们来完成，但如果需要图片资源或专家建议，我也一定会在有生之年尽己所能为此提供帮助，我确实打算这样做。

最后，我想把这本书献给所有正在阅读它的中国读者，并祝愿中国绘画史研究拥有美好的未来，愿中外学者都能秉持互利协作的精神为之努力。

高居翰

2009年2月

[1] 能够阅读英语的读者可以在我的网站 www.jamescahill.info 里看到其中的两篇演讲稿。点击“Writings of James Cahill”，再点击左侧的“Cahill Lectures and Papers”（CLP），向下翻页找到并点击CLP176，“Visual, Verbal, and Global (?)：Some Observations on Chinese Painting Studies”和CLP178，我在伯克利2007年4月28日“江岸归帆”座谈会结束时的讲话，那是我从前的学生为庆贺我80岁生日而举办的一次活动。前一篇收录在 *History of Art and History of Ideas, III*, pp.23-63。两篇文章内容相似，但它们相对完整地说明了我对中国绘画史领域的研究现状以及它如何朝更好的方向发展方面的认识。

[2] 《八大山人作品中的“癫症”》（“The ‘Madness’ in Bada Shanren’s Paintings”）收录于我的文集中，这本文集共收论文12篇，即将由杭州中国美术学院出版。这篇文章也可以在我的网站内“Cahill Lectures and Papers”栏CLP12条目下找到。《中国明清时期为女性而作的画？》（“Paintings Done for Women? in Ming-Qing China”）一文收录在《艺术史研究》第七卷，1—37页。

致中文读者

拙著中国晚期绘画史第三册的中文版付梓在即，在此，我应当针对当初撰写这套书的原委，稍加说明。

我在 1970 年代初期，就兴起了撰写这套书的念头，那时，有一位出版商要我撰写一册中国晚期绘画史（借以接续另外一位作者所写的中国早期画史）。我推辞了这项提议，原因在于我已经写过一本介绍中国绘画的通论性书籍（也就是 *Chinese Painting*, Skira, 1960，中文版由台湾雄狮图书公司发行），我不想再做同样的事，至少在那个时候不想。但是，我倒想针对元、明、清三代的绘画，作较大篇幅而且比较详细的研究，于是，我想找一位能够符合我出书条件的出版商：我要有够分量的正文，良好的图书设计，而且，图版必须配合每一章的正文，而不是全部集在书末。当时，威特比小姐（Meredith Weatherby）是东京威特希尔公司（John Weatherhill, Inc.）的创办人兼社长，她很热情地回应这项计划。从此，我们有了一段令我受益良多的合作关系，截至目前为止，我们出版了其中的三大册：《隔江山色：元代绘画 1279—1368》，英文版成书于 1976 年；《江岸送别：明代初期与中期绘画 1368—1580》，1978 年；以及《山外山：晚明绘画 1570—1644》，英文版出版于 1982 年，而本书即是该书的译本。

然而，由这三册书的出书间隔来看，可以看出我在写作时所遭遇的一些难题所在。我在第一册的序文当中，自信满满地宣称，我将以一年一册的出书速度，在五年之内完成这套书的撰写工作。事实上，在第一册付梓之后，我隔了两年才完成第二册；从第二册到第三册之间，则相隔了四年；如今，这第三册已经出版了十四年，我的第四册却仍在“进行中”。而我原先那份自信满满的时间表到哪儿去了呢？

原来，此一五年计划乃是建立在一个很乐观的想法之下，也就是说，打从 1965 年我进驻伯克利加州大学之后，已经教了很多年的中国晚期绘画史课程，如果我主要根据上课所用的讲义来扩充编写这套书的话，想必是一件相当轻而易举的事。而第一册《隔江山色》，的确就是那样写出来的，只不过，我又另外加进了一些我在博士论文撰写期间的研究成果（我的博士论文本来是要处理元代四大家的山水绘画，后来缩小至只写吴镇一人），以及我自己对元代绘画所作的一些其他的研究。第一册是目前这三册当中，篇幅最短的一册，同时，在研究方法上，也最为传统。虽然多年来，我一直在开拓各种研究方法，想要让各种“外因”——诸如理论、历史以及中国文化中的其他

面向——跟中国绘画作品的特色产生联系，但在当时，我毕竟还是罗樾（Max Loehr）指导下的学生，所以在研究的方法上，仍以画家的生平结合其画作题材，并考虑其风格作为根基；至于风格的研究，则是探讨画家个人的风格，以及从较大的层面，来探讨各风格传统或宗派的发展脉络，乃至各个时代的风格断代等等。

及至 1970 年代中期，我在撰写《江岸送别》时，已经变得比较专注于其他的问题，而不再像以前一样，只局限于上述那些问题而已：譬如，注意到以地方派别来归类艺术家的重要性；职业画家和业余画家分野的复杂性；以及在明代画家的社会地位与其画作题材和风格之间，我看到了一些明确的相关性。关于最后这个问题，我在 1975 年密歇根大学所举办的文徵明研讨会当中，发表了一篇简短的论文，指出唐寅和文徵明二人，除了都是伟大的画家之外，他们在许多方面，也各自形成了不同的艺术家类型，无论是他们的生平或是绘画作品皆然。同时，我也提出，艺术家因其生活模式（我们在中国人的记载当中便读到这些），而展现出某些特征，同样地，其在绘画作品之中，也会展现出一套仿佛是互相对称的风格特征；也因此，唐寅和文徵明基于其现实的处境，不可能互换位置，也不可能画出跟对方相同的作品。而且，令人惊讶的是，此一对称现象也同样适用于同一时期其他画家身上。于是，我主张除非我们能够推翻这其中的关联性，或是提出反证，否则，我们就应该正视这些关联，并探索其意涵为何。然而，在这之后的二十年里，此一观点从未被推翻，但也从来没有被全面地肯定过。前些年，我在中国所举办的一个研讨会当中，重新就这个题目发表了新的论文，我仍然希望其他的研究者，能够严肃地面对这个重大的课题，好好研究艺术家的社会经济地位与其所选择的题材及风格之间，究竟有何关联。而不是一味地坚持这个问题并没有真正的重要性；或者是推说，吾人实在没有足够的证据来谈这个问题；或乃至至于昧于我所提出的这些关联性，而仍然坚持，所有的艺术家不管怎样，无论他们爱画什么，要怎么画，都还是可以随心所欲地选择。

本书是这套中国晚期绘画史的第三册，按照原先的计划，这套书一共要写五册。第四册将探讨清代初期的绘画，目前还在撰写中（已经进行了有十七八年之久了）；我有信心能够在最近几年完成这一册，然后以英文和中文两种版本付梓。第五册则是处理十八世纪初一直到二十世纪中期（或更晚近）的中国绘画，但是，有鉴于撰写最后这几册所可能面临到的困难，究竟第五册是否能够完成，则比较有疑问。

读过第一、二册，也就是《隔江山色》和《江岸送别》的读者，很快就会发现，第三册的写作企图比起前面两册，都要来得更为壮阔，我有意将各种多元的因素交织起来，以便针对艺术家及其画作，进行更为丰富且复杂的论述：地域、社会和经济地位、理论立场、对传统所持的态度等因素，都在讨论之列。然而，我在书中所运用的这种复杂度较高的立论方式，并不单纯只是因为研究方法改变而已；这同时也反映了我所面对的材料，也有其复杂性。我相信，跟前人相比，此一时期画风及题材的

选择，也跟上述诸多外因之间，形成了更为紧密的环节互扣关系，因此，当艺术家以某些画法来描绘某些主题时，或是诸如此类等等，他们也许是在表达自己在艺术以外的一些立场。在此一较为晚期的阶段里，由于文献的记载比较完备，所以，我们可以处理一些元代或明代初期所难以探讨的课题。再者，此一时期的中国社会正经历着巨大的变化，特别是商品经济的蓬勃发展，而商人阶级也逐渐走向了历史舞台的前端，进而与其他的社会团体产生交流，诸如老一辈的士绅阶级、官场上的权力结构以及数量不断在增加的失意文人等等。诸如此类的历史发展，是如何地影响着晚明的绘画呢？这也是本书的重大主题之一。有的批评家则认为，本书对于此一主题的处理并不理想，对于这项批评，我除了表示同感之外，并不准备做任何答辩，而且，我可以胸有成竹地说，未来其他的学者必定会有更好的成绩才是。但是，总得有人抛砖引玉；而本书对晚明绘画所作的研究，其意即在于此。而且，在第四册的清代初期绘画当中，我还是会继续秉持此一研究方向。如今，我这几部著作的中文版已经问世；对于中文读者而言，中国学者针对同一范畴，已有许多优秀的论著，如果说，我这几部著作还能够作为补充之用，进而提供一种不同的观点的话，那么，我会备感欣慰。

1982年，与本书英文版同年出版的还有《气势撼人：十七世纪中国绘画中的自然与风格》（繁体中文版也是由石头出版股份有限公司独家出版），该书是根据1979年我在哈佛大学诺顿讲座讲演的内容所编写而成；无论是所处理的画家、画作以及议题等等，这两本书显然有些重叠之处。但是，《气势撼人》一书比较专注于绘画的意义、定型化以及风格等问题，而《山外山》一书的意图则是以此一时期的绘画为范畴，按部就班地针对各个画派及画家，进行比较广泛而详尽的叙述。放眼当前艺术史学科的发展，此一研究方法当然还是比较老式的；然则，在艺术史学界还没有完全放弃以编年、地域和派别为导向的论画方式之前，以此一做法来处理晚明绘画，似乎还是很值得一试的。

本书英文版的难度颇高，将其转译成中文，必须耗费极大的时间与精神，在此，我非常感谢王嘉骥君所花的心血；同样地，我也非常感激石头出版股份有限公司的创办人暨社长陈启德先生，感谢他目光远大，愿意将这几部书制作成中文版发行，而且终于克服万难，很顺利地完成了此一出版计划。

高居翰

英文原版序

本书系先前所拟一套五册中国晚期绘画史计划中的第三册。目前已出版的两册为《隔江山色：元代绘画 1279—1368》（1976年，以下简称《隔江山色》），以及《江岸送别：明代初期与中期绘画 1368—1580》（1978年，以下简称《江岸送别》）。我在《隔江山色》的序言中，曾经乐观地表示，大约可以按照一年一册的速度出书；如今的结果却是，本书在《江岸送别》出版后四年，才得以问世。两书之间，另有一出书计划介入（即《气势撼人：十七世纪中国绘画中的自然与风格》，剑桥，哈佛大学出版社，1982年），该书并不在上述画史之列，且其内容性质也极不相同。再者，事实证明，以晚明绘画为题著书，要比原先所设想的困难许多。

我已尽己所能，尽量不让读者感到本书难以阅读。不过，无可避免的事实则是：尽管晚明有许多画作不但深具感染力，且极引人注目，然整体说来，此一阶段的作品并不像明代稍早或宋代作品那么具有“娱乐价值”，而且，在画作的表现方面，晚明的绘画也显得较为复杂。晚明画家除了创作出许许多多分外有趣的作品——其中也不乏精妙之作——之外，他们也以极为错综复杂的方式，与传统画史建立关联，同时，也与其当时代的文艺理论结合，形成繁复的互动关系，成为此一时期，特受钟爱的一种文化游戏。晚明画家的创作往往极为知性化，且对艺术史极为自觉；虽则我们无须探触其时代课题，而仍旧可以赏析晚明画家的作品，然则，这样却会严重束缚住我们对作品的阅读。我的写法乃是将作品的每一面向都展陈出来，如此，可以让有心的读者，深入晚明时期罕见的多重艺术史情境之中。

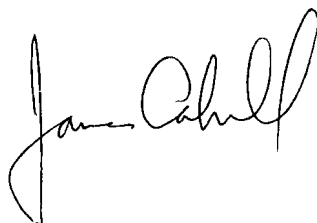
基于此一选择，有些读者可能会觉得本书讨论画作的方式，过分着重形式的分析，或者，在画家风格的渊源及其宗法的典范方面，着墨过多。不过，此一取径角度，绝非仅是我们今日先入为主的偏颇看法，而是我们根据画家个人在画上的题跋及著作得知，这些都是画家在当时所主要关切的课题。由晚明的画作中，探知画家创作的原意及情感寄托，我们不应仅以赏析为满足，同时也必得了解画家为创作所赋予的层层意念联想及内涵。

最复杂的是董其昌。如同他在晚明绘画中所占有的地位，他也是本书的核心。时至今日，他仍是一个具有争议性的人物；仍有许多人认为他并非一个独具原创力或特有成就的画家。书中关于董其昌的篇章或许显得特别冗长，然而，此处似乎也是一个

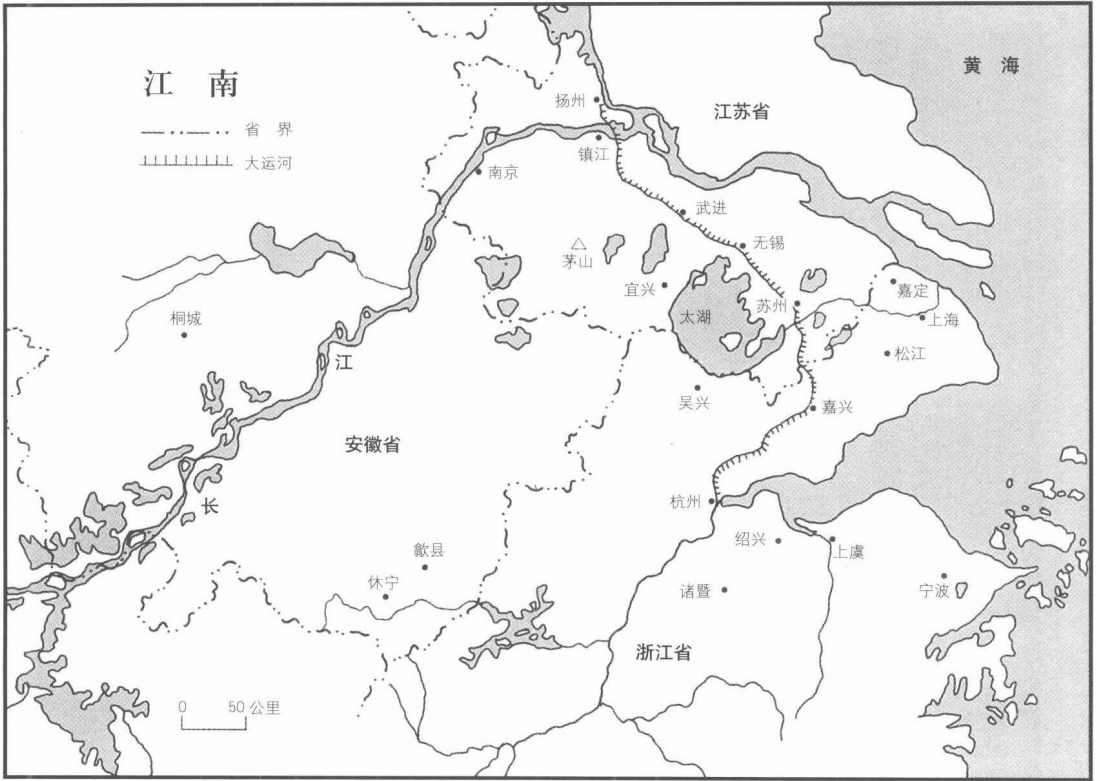
绝佳的机会，可以让我们全面地对董其昌其人、其作、其画论以及其对画史的影响，进行完整的探讨与呈现，从而，借此发掘这诸多层面之间的关系为何。将董其昌一章置于全书最中间的另一意图，则是：希望对业余文人画的现象作一界定，区分其与职业画家在实践方式上的不同，并且，更进一步地了解，在不同的时期与处境中，这种业余文人与职业画家的分类，有何意义与局限。

对于有些学者提出批评（见于近日几篇评论与专文），认为持续以业余文人与职业画家的方式来区分中国绘画，无异是助长中国画论历来贬抑职业画家的偏见。对于此一看法，我只能再一次地指出，想要以排拒的方式，拒绝承认业余文人与职业画家之间所可能存在的任何差异，是无法真正将偏见扫除殆尽的；唯一的方法，只有重新调整我们对旧有区分方式所赋予的价值观。再者，如果我们承认并试图去了解，艺术家的画风与其所处环境（经济条件、社会阶层以及交游情形等等）之间，存在着种种相互的关联性，而我们能够不以忽略或轻忽的态度，去对待这些现实因素的话，那么，便可更紧密地将晚明绘画与同时代的政治史、思想史及社会史作整体的结合。同样地，如果说我们对上述诸课题有过度强调之嫌〔再次借用先前已有的语汇来说，“概括论者”（lumpers）总是会对“分类论者”（splitters）有此质疑〕，那么，我们会说，那是因为我们从创作者的画作与著作中发现，采取此种方式处理晚明绘画，不但更为有趣，同时，也更符合晚明时代的特质。

在撰写本书期间，我参考了许多学术界同僚及学生的著作，同时，对于他们所提的建议与协助，我也欣然领受之。关于此，我已尽量在注释中表达个人的感激之意。不过，在诸多学术同僚之中，我仍然要特意向何惠鉴、古原宏伸以及吴讷孙等人致谢；在历年来的学生之中，我也要谢谢安雅兰（Judy Andrews）、安濮（Anne Burkuschasson）、小林宏光、梅·安娜·庞（Mae Anna Pang）、霍华德·罗杰斯（Howard Rogers）、文以诚（Richard Vinograd）诸位。台北故宫博物院负责1977年《晚明变形主义》画展的研究及著录撰写同仁，尤其值得称道，他们对晚明绘画的研究，多所贡献。徐澄琪与张珠玉二位曾在古文的翻译方面，提供许多协助；简·德柏瓦丝（Jane De Bevoise）与金思（Ching Sze）则协助索引与图说的制作。本书的地图仍是摩根女士所负责（我们应再次说明，图中所用省界、疆界、地名，皆以今日为准，并未还原成晚明时代的名字）。对于上述每一位，我都心怀感激；同时，对于许许多多博物馆主事的同仁以及收藏家等，他们慨允我登载他们所典藏的作品，并一再耐心地协助、提供或回应我所需要的照片和资讯，我也特此申谢。







目 录

三联简体版新序	1
致中文读者	4
英文原版序	7
地图	12
第一章 背景与课题	1
第一节 晚明以前的绘画	2
第二节 明人所写的艺术史	6
第三节 课题与议论	6
第四节 画史宗脉	8
第五节 詹景凤的“两派”论	11
第六节 董其昌的南北两宗论	13
第七节 苏州派与松江派的对立	15
第二章 晚明苏州大家	21
第一节 张复与陈裸	22
第二节 职业画家与业余画家	24
第三节 李士达	27
第四节 盛茂烨	35
第五节 张宏	42
实景画	42
《华子冈图》	50
《止园》图册	54
来自欧洲之影响	55
其才华与声名	59
第六节 邵弥	60
第三章 松江画家	65
第一节 宋旭	66
第二节 孙克弘	74

第三节	赵左	76
第四节	沈士充	87
第五节	顾正谊与莫是龙：华亭派	90
第四章	董其昌	97
第一节	生平与事业	98
第二节	早期作品：风格的诞生	103
第三节	中期作品：别种风格秩序	120
第四节	晚期作品	133
第五节	集大成	139
第六节	“仿”或创意性的摹仿：理论篇	142
第七节	“仿”或创意性的摹仿：实践篇	146
第八节	董其昌的绘画与晚明历史间的关系	155
第五章	多重流派：业余文人画家	159
第一节	董其昌的朋友及追随者	160
	顾懿德	160
	项圣谟	162
	卞文瑜	167
第二节	画中九友：嘉定、武进、南京与安徽的画家	169
	李流芳与程嘉燧	169
	安徽派绘画的肇始及其衍伸	175
	邹之麟与恽向	179
第三节	明代之衰落：南北两京的士大夫画家	184
	方以智	186
	黄道周、倪元璐与杨文骢	187
	业余文人画对价值的看法，第一部分	196
	傅山	197
第四节	北方画家与福建画家：北宋风格的复兴	200
	米万钟、王铎与戴明说	201
	业余文人画对价值的看法，第二部分	208
	张瑞图与王建章	210
第六章	多重流派：几位职业大家	219
第一节	吴彬与高阳	220
第二节	蓝瑛与刘度	234
第三节	陈洪绶及其山水画	253
第四节	两位佚名画家与张积素	260