

# 气势撼人

The Compelling Image

十七世纪中国绘画中的自然与风格

高居翰

# 气势撼人

17 世纪中国绘画中的自然与风格

高居翰 著

上海书画出版社

---

图书在版编目(CIP)数据

气势撼人/高居翰著. - 上海: 上海书画出版社,  
2003.12  
ISBN 7-80672-713-2

I. 气... II. 高... III. 中国画 - 研究 - 17世纪  
IV. J121

中国版本图书馆CIP数据核字(2003)第111492号

---

责任编辑: 何 鸿  
封面设计: 范乐春  
技术编辑: 朱伟南

气 势 撼 人

高居翰著

◎ 上海书画出版社 出版发行

地址: 上海市延安西路593号

邮编: 200050

网址: [www.duoyunxuan.com](http://www.duoyunxuan.com)

E-mail: [shcpbh@online.sh.cn](mailto:shcpbh@online.sh.cn)

浙江临安康达印刷有限公司印刷

各地新华书店经销

开本: 787×1092 1/16

印张: 10 印数: 1-3,000 字数: 240千字

2003年12月第1版 2003年12月第1次印刷

---

ISBN 7-80672-713-2/J·637

定价: 25元

版权贸易合同登记号为: “图字: 09-2003-424号”

## 中文版序

本书的中文译本在英文原著发行后十年,才与读者见面。在这等待的过程中,我不仅心怀兴奋,同时也有些许的惶恐。原本这即是一部颇具争议性的书,如今它以中文的版本出现,想必对中文读者而言,更是如此。

本书原本是根据我在哈佛大学时的讲稿写成,而当时我在讲演时,即已察觉到本书可能会带来一些争议。在我发表完有关董其昌的第二讲之后,一位专研明代绘画的年轻学生来到我的面前,他说:“老董今晚可说是受到重击了!”我颇有些吃惊,原来我并未想到我对董其昌特别地严苛。我当时的看法是:对于董其昌的说辞,我们不能仅单纯地照收,即使是董其昌对自己画作的说辞,我们也不能只看其皮相,而将他的说辞看作是显露他自己画作的真理,再者,董其昌的言论与别人并无太大的不同,也同样受到了时代的局限,并不是放诸四海皆准的,到底他还是从某一特定的观点出发的。稍后,我的同僚约翰·罗森菲尔德(John Rosenfield,他在哈佛大学教授日本艺术史)告诉我:“大家都认为你的讲演很精彩,但是你的观点令人感到错愕(换言之,也就是非中国式的观点)。”同样地,对于这样的评语,我首先的反应仍是为之一惊,但是,等我进一步地思索时,我愈发能够看清楚其中关捩之所在。为了能够为明清之际的绘画注入一些新且丰富的思考方法,我当时的确是让自己从那些既传统且已广为人所认定的中国思考模式中抽离开来,无怪乎有些听众会觉得我的观点极令人不安。

自从本书出版以来,中国学者在评论时,往往臆测更深,有时甚至认为此书是对中国学术界的一种攻击。其中甚至有一位评论者认为这是“东方学”(Orientalism)的幽灵复现,也就是认为我用了外来帝国主义的价值观点与诠释法,强制地套用在中国本土传统之上,在我看来,这样的说法其实是根本无关宏旨的。本书当然不是为此种目的而撰写的,而有读者以这样的方式去读它,只怕也是误解了我在书中的立论。我所要辩说的,乃是:今日我们所赖以依循的论画文字,全都出自中国文人之手,也因为如此,中国文人已长时期地主宰了绘画讨论的空间,他们已惯于从自己的着眼点出发,选择对于文人艺术家有利的观点;而如今——或已早该如此——已是我们对他们提出抗衡的时候了,并且也应该质疑他们眼中所谓的好画家或好作品。我认为有许多优秀的中国艺术家——诸如本书所讨论到的张宏与吴彬两位画家,以及其他时代的一些画家等——都因为文人的偏见,而未能获得应有的认可,在此我们应该——地重新给他们赞扬。我同时也认为,在艺术研究的领域里,传统中国人对于自己能够自给自足的文化自信,我们也应该加以一番质疑,因为在其他的中国研究领域里,此一检讨也已经被提出。

最后,则是一个棘手的问题:究竟明末清初的画家是否深刻地运用了西洋画中的风格元素与“图画概念”呢?所谓西洋画,指的是有插图书籍中的那些图画与铜版画,这些图画书籍被耶稣会传教士带进中国,并用以示之当时的中国人。我个人相信这答案是肯定的。也因此,当我在书中极力主张某些晚明画家确实

深刻地受到西洋图画风格的元素所影响时，也就成了备受争论的一个议题。有些学者甚至提出反驳，想要推翻或是削弱我的论证。他们指出，我所提出的那些受西洋画影响的晚明画风，都可在中国固有的绘画中找到先例，如此，“西洋的侵略”是不足以解释这些绘画现象的。但是，姑且不说这些讲法极不具说服力（不仅许多学者如此认为，我也有同感），这些反论并未像我在本书的章节中一样，提出可资对比的画例，看起来，这些反对的说法似乎有些文不对题；在立意上，他们显然认定了一旦承认中国艺术与文化受到外来“影响”，便等于使中国蒙羞。1970年，台北故宫举办国际性的中国古画讨论会，苏立文（Michael Sullivan）和我各有论文发表，当时与会者对我们的反应，我至今仍记忆犹新。苏立文的论文考据说明了在晚明时，耶稣会士所传入中国的图画为何，以及中国人如何因而得见这些图画；我的论文则举证说明晚明的一些画家，如何地运用了这些西洋图画，我主要是以吴彬作为讨论的主题（也是我的论文题目）。这两篇论文，连同我们所作的一些猜测，都受到中国学者激烈的否定，他们老调重弹，重申中国绘画重精神，不像西洋是以物质为主，并且说中国画家，至少是那些优秀的画家，并不需要而且也不会想去求助于西洋艺术中的视幻技法。

然而，我们所见到的情形却不如此，我相信任何心思客观的人一旦看了本书所举的一些图证，或是其他可能的排比，想必都会同意我的说法。正当明代的理论家议论着旧传统与美学的课题时，晚明的画家也和任何时代、任何国度的有创意的艺术家一样，力图摆脱那些往往使人不知如何是好的传统包袱，并竭其所能吸收那些能够为他们所用的质素。而在接触了那些奇特且气势撼人的西洋图画之后，有些画家自然就受到了影响，其中也包括了一些最优秀的画家。对于外来的“影响”，这些艺术家并非被动的接受者——所谓跨文化借用的说法，其实是值得商榷的，因为这其中暗示着一个文化强制另一个文化的观点——相反的，这些艺术家都是思虑敏捷、心胸开放的人。他们吸取了外来资源中那些原来在中国前所未见的绘画观念，为的是裨益自己的创作。天佑这些艺术家，他们万万不会知道，数百年后，中国的“卫道之士”根本不允许他们作此种选择，但是，他们当时并不顾虑这么多，而只是一股脑地作了。如此，晚明与清初的绘画为之一揽，结果丰富了这一时期绘画的内容——正如18世纪时，日本的绘画亦因借取了中国明清绘画的质素（早些年，这曾是我研究的主要课题之一），而又重新有了生命力（即所谓的南画），或乃至在19世纪，欧洲绘画因为接触了日本版画，而颇有裨益地受到了震荡，又或者，到了20世纪时，美国的艺术家受到中国书法形式的激发，而以健康的态度回应，如此，产生了抽象表现主义。就好比是异族通婚，跨文化的结合，势必会繁衍出特别健壮且迷人的后裔；所幸的是，自以为是地想要拒绝这种融合，终究是无益的。

然而，此一争论想必是会持续下去的，而且，对某些读者而言，本书所呈现的，可能极不悦耳，或甚至令人难以接受。但是，如果说我的书成功地凸显了一些前人所未曾真正探及的问题，且从而开启了一道讨论之门，使吾人得以突破传统的诠释方式，那么，本书便算是达到目的了。最重要的是，我想要说明：无论诤

释的方式多么地正统或老生常谈，作品的意义内涵都不会因此而有所枯竭；而且，中国艺术家的伟大之处，也远非他们当时代的作家所能尽括——同时，其伟大之处，也不是今日的“我们”所能说得完全的。但是，我们仍得继续地努力，而本书便是此种尝试之一。

高居翰

于加州柏克莱

## 英文版序

1979年3至4月间,我应哈佛大学诺顿讲座(Charles Eliot Norton Lectures)之邀,发表了一系列讲演,本书所收录即当时讲演的内容。此处,我仅仅稍事改写,并附加几处简短的说明。这些讲稿(在此已重新编次为篇章的形式)的原意,并非在于交待整个17世纪的中国画史;有关17世纪画史,我在别处另有处理;拙著中国画史系列中,第三册与第四册将分别以晚明与清初的画史为探讨主题。如果读者对于突然切入此一主题感到无所适从,可以参考上述画史系列的首二册,《隔江山色》与《江岸送别》,以建立背景知识,不过,读者在阅读本书时,实则并不需要此种背景知识,因为本书写作的原意即在于作为专书发行。

从任何相关的参考书目中,我们可以发现,在过去20年中,中国绘画研究的范畴多集中在14世纪左右的元代,以及17世纪的明末清初阶段,其他的阶段几乎完全被忽略。这两个阶段乃是中国画史中极关键的时刻,一旦我们了解了其中的堂奥之后,同样的,也能进一步地明白分列在这两个阶段之前或之后的绘画景况。本书所处理的乃是明末清初这一阶段,亦即17世纪的中国绘画,而且,借由当时代绘画与相关的画论著作,我们也进一步地探讨了一些艺术史性与艺术理论方面的课题。

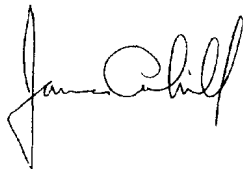
诺顿讲座以诗为依归,而“诗”所指的,乃是一种较广义的意思,也就是说:凡是借文艺形式来传达意义的,都可算是“诗”;这也正是我在书中所要处理的主题:中国画(尤其是山水画)中究竟有哪些含义呢?而这些作品是如何传达这些含义的?我运用了一些新的方式来探讨书中这些作品,希望能够尽力看出这些画作在含义上,是否有某些结构存在呢?有些重要的课题,诸如画家的社会处境等等,我仅轻描淡写地点到为止。至于明末清初的历史是否透露出了当时绘画的形态,这并非我所关心的主题,我所在意的,反而是:明末清初的绘画充满了活力与复杂性。从这些作品之中,我们是否能够看到当时代的社会处境以及思想上的纠葛呢?或者,当时耶稣会引进西方观念,而清世祖入关,凡此种种,我们是否能够从这些绘画中,看出中国人在面对这些重大的文化逆流时,是如何调整自我的轨迹的呢?

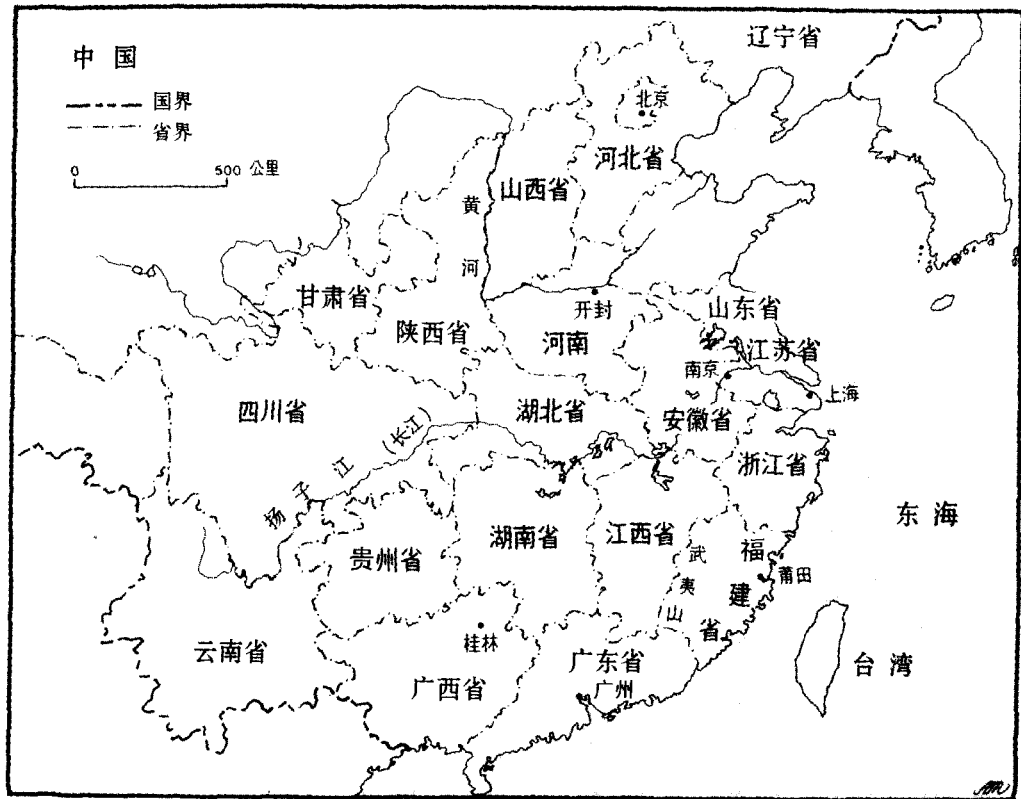
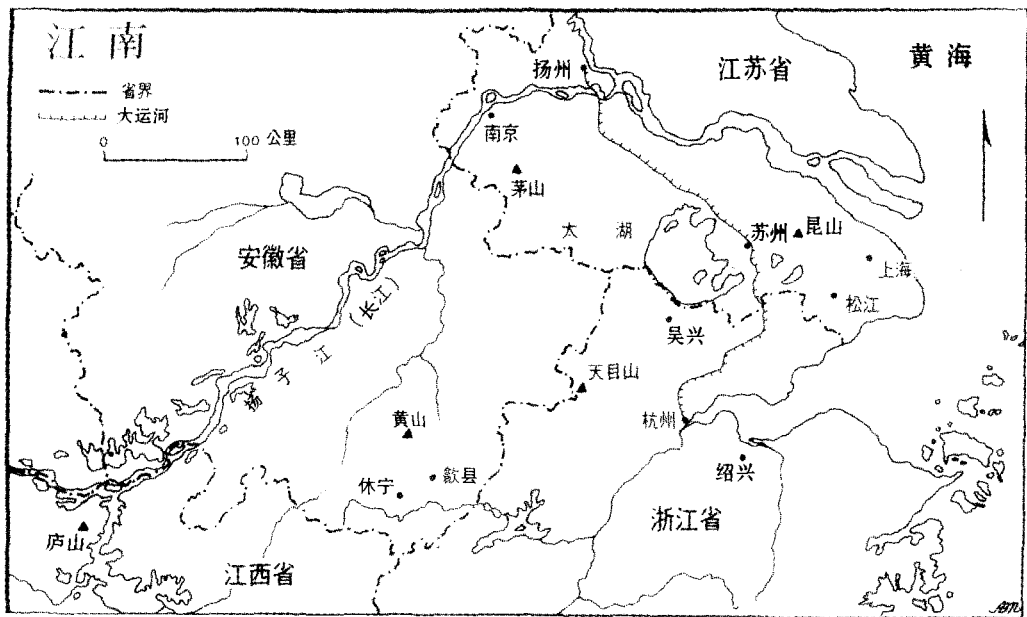
在我原本的计划里,此次讲座的推演正如中国宇宙论中的开元创世一般。在进入主体之时,如一片“混沌”,我们用清楚明确的阴阳二元观点来切入中国绘画,这约莫也是最简单不过的一种艺术理论了:一端是在绘画中追寻自然化的倾向,另一端则是趋向于将绘画定型。这两股势力互相激荡,而衍生出其他诸流,直到“万物”形成,或者,即使不能称说是“万物”,至少也可以说是出现了众多差异分明的艺术家与图画。后面几章所见的种种画风上的对称与呼应,不难使读者感受到这种错综复杂的变化,而全书最后是以一两极的对立收场。更肯定地说,这是一种文学或戏剧的结构,不过,在我看来,此一结构却颇能与此一时代的画风流向和绘画派别之间的互动规律相应和。

我在哈佛大学期间,主要承蒙弗格美术馆(Fogg Art Museum)、美术系和哈

佛燕京图书馆资助。很感谢这些部门的教授们与工作人员,尤其是约翰·罗森菲尔德(John Rosenfield),没有他,我在哈佛的这一年不可能如此畅意且多产。娜塔夏·史多勒(Natasha Staller)对我的论文提出了许多建设性的看法,裨益我修正并澄清文字的内容。另外,也有多人提出颇富挑战性与启发性的回应,诸如:休夫·瓦士(Hugh Wass)、杜维明、雷纳德·内登(Leonard Nathan)、安妮塔·贾波琳(Anita Joplin)、渥特·米里安(Walter Melion)以及我在柏克莱加州大学的一批中国艺术史研究生。对于这些人士,我都非常感谢。

在此,我愿意以我在哈佛讲座的开讲词作为本书的献语:“今天得以站立此处,个人倍感受宠若惊。我觉得此一光荣不仅仅属于我,而应该归给整个中国艺术史学界。在短短数十年间,中国艺术史的研究从一个相当落后的阶段——与欧洲艺术史的研究相较——而到了今日,能够在艺术史学界当中,成为一个受人敬重的学科,并且在诺顿讲座中占有一席之地,我站在此地,有一种与诸多先辈、同僚和众学生共享此一讲台的感觉,希望能够以此次讲座的内容,作为对这诸多人士的献语。”

A handwritten signature in black ink, which appears to read "James Cahill". The signature is fluid and cursive, with a large, stylized initial 'J'.



## 目录

|                          |     |
|--------------------------|-----|
| 中文版序·····                | 1   |
| 英文版序·····                | 1   |
| 第一章 张宏与具象山水之极限·····      | 1   |
| 第二章 董其昌与对传统之认可·····      | 23  |
| 第三章 吴彬、西洋影响与北宋山水的复兴····· | 45  |
| 第四章 陈洪绶:人像写照与其他·····     | 69  |
| 第五章 弘仁与龚贤:大自然的变形·····    | 95  |
| 第六章 王原祁与石涛:法之极致与无法·····  | 119 |

# 第一章 张宏与具象山水之极限



17 世纪的中国绘画为什么这样吸引我们？无疑地，这是由于这一时期的画家创作了许多感人至深的作品。但是，这一时期之所以引人注目，并不仅仅在于个人作品的美感与震撼力。诚如罗越(Max Loehr)所曾经指出，中国早期绘画系一长期、缓慢而持续不断的发展，到了宋代，在大师们极致的成就中，达到了高峰。<sup>①</sup>其后，元代画家放弃了在绘画中刻意追求气势雄浑的效果，而为中国绘画史开启了第二个截然不同的阶段，此一发展在明末、清初时，达到最高点。宋元以及明清之际，乃至其后的几十年间——亦即 14 与 17 世纪——是中国晚期绘画史上关键且具划时代意义的时期。这两个时期不但产生了许多许多不朽的巨作，同时也开创了许多绘画的新方向。在这两个时期里，从事各种复古创作的画家们对于整个绘画艺术的过去，进行了影响至深的再思考。在这两个时期里，传统自省，进而反馈，又成为传统的一部分，这种过程自来便是中国文化中所特有。再者，到了晚明和清初，几个世纪以来中国画家所面临的问题，似乎较以往来得更迫切，而且受到画家更为慎重的处理。这些问题到清初以后，便几乎不再受画家们所关切了。

中国到晚明阶段，已经享受了超过两个世纪的太平岁月，多数画家所在的长江下游地区尤其显得安定繁荣，画家和艺术赞助人均能过着颇为稳定自足的生活。明代于 1644 至 1645 年间正式结束，在大臣们自相倾轧残杀之际，中国开始进入清朝的统治。但明王朝统治的崩溃，实际上自 16 世纪末即已开始。朝廷内激烈的党争、君主的昏庸无能以及宦官的嚣张跋扈，在在都使得仕宦一途既无道德成就感，也无利可图。当守正不阿的节操无法为有德之士赢得应有的报偿，当正直之士可能因坚持原则而遭杀身之祸时，儒家经世致用的理想再也难以为继，甚而整个儒家行为与思想体系都受到了质疑。儒家体系的崩溃过去虽也屡见不鲜，但却不曾如此这般地导致人们对整个体系的全面而广泛的质疑。李贽与狂禅派人士信奉个人主义式哲学，他们所着重的，乃是自我的实现而非社会的和谐，这与鼓吹回归儒家根本和政治改革的运动，同时并存着。这是一个充满矛盾和对立的时代，也是一个思想和艺术都走极端的时代。这种情况固然让有强烈自我目标的艺术家获得解放，但却使得那些需要稳固的传统，以及遵循规范的艺术家们相形见绌。这种情况表现在艺术上，则是绘画风格史无前例地分裂，同时，也迸发了持续百年的旺盛创造力。

如果我们尝试在这里描述 17 世纪绘画的多样性，恐怕也会导致类似且令人不悦的支离破碎感。但另一方面，我们也不应当依循常法，试图在这个时期的绘画或甚至在整部中国画史当中，找寻一种根本不存在的创作目的与方法上的单一特性。一般而言，近五十年来，中国绘画的研究多半(而且理当如此地)着重于画史延续性的建立，以及验证各发展阶段里此种延续特质之显现。有些对整个传统的看法，很早以前就已提出，之后便一再地被复述至今，诸如：中国绘画重表

<sup>①</sup> Max Loehr, "Some Fundamental Issues in the History of Chinese Painting," *Journal of Asian Studies* 23.2 (1964): 192-193; idem, "Chinese Painting after Sung," New Haven, Conn., Yale Art Gallery Ryerson Lecture, March 2, 1967.



1.1  
张宏(1577—1652以后)  
句曲松风 1650年  
轴 纸本设色  
148.9×46.6厘米  
波士顿美术馆



1.2  
董其昌(1555—1636)  
青弁图 1616年  
轴 纸本水墨  
225×66.88厘米  
克利夫兰美术馆

② 此处所指的是对拙作 *Fantastics and Eccentrics in Chinese Painting*, (New York: Asia House Gallery, 1967)一书的书评及其他的反应。请参阅例如 John Canaday 在《纽约时报》1967年3月26日的书评。我此处所提到的中国艺术家暨评论家是王季迁,地点在华盛顿国家艺廊,时间约为1958年。

现山水之真谛,而非稍纵即逝的现象;其目的在重视内在的本质,而非外在的形式;其根本上是一种线条与笔法的艺术;特重临摹过去的作品,尤其到了画史晚期更是如此;而且原创力也绝少受到强调,等等。这其中的每种说法都含有部分真理,然其真实的程度如何呢?我们可以用一种相对的说法来说明。有些中国或仰慕中国文化的作家对欧洲绘画也持雷同的看法:他们认为欧洲绘画反映了西方文明中物质主义的特性,过度地沉迷于人像,且大半未能开发敏感笔法里所含的表现力。可怪的是,有的人会因为这种过度简化的说法而恼怒,但是,他们自己却往往很能接受上述那些有关中国绘画的泛泛之谈,而且,他们对于那些想要开导我们,为我们讲述中国绘画之“道”及其玄妙本质的作家,也都表现得心悦诚服。

在经过四个世纪逐渐了解之后的今天,我们(按:指西方)视中国文化为单一整体的习惯,仍旧挥之不去。此一观念的背后,无外乎认为中国人总在追求一种和谐的理想,并采用中庸之道,虽则此一观念在其他学科的中国研究中,早已丧失其权威性,然在中国艺术的领域里,却仍是一个根深蒂固且普遍认定的观点。(以我个人的经验而言)有敏锐眼力的艺评家们,可以在看完一个17世纪独创主义画家的作品展之后,却认为眼前的作品似乎与较为人所熟知的宋画并无不同。他们会问:所谓个人独创主义与非正宗派,究竟是什么呢?另外,我也听过有人对欧洲绘画作类似的反应。一位眼力深厚的中国艺术家暨评论家,曾在浏览完艺廊所展出的涵盖意大利文艺复兴之前至毕加索等西方画家的作品之后,抱怨这些画作的风格雷同,并惋惜画家忽略了正确的笔法。②所幸,今日已少有人尝试在那样的层次上去议论中国绘画。由于其他领域的艺术和文学相关理论,以及中国社会和思想史的研究,提供了辩证方法论上绝佳的例证,使得我们终于被迫知觉到了中国绘画史的变迁与消长,并开始从每一时代、每一画派或甚至每一位画家本身所面对的多重选择,以及从各种流风对立的理路出发,来建构画史。而我研究17世纪绘画的方法,即是属于这一种。

首先,我们可以用两张晚明阶段的绘画来阐明一种熟见的二极性(图1.1与图1.2),一张是那种依传统形式所建构而成的作品,另一张则至少尝试相当忠实地描绘一段自然的景色。(若有读者发现难以立即看出哪一张画代表哪一种画法,其咎正在于我适才所描述的现象:想在视觉上区别作品的异同,必须先先在视觉上对于素材本身有某种熟悉度。不过,这两张画应该要不了多久,便可看出其明显的不同。)这两张画,其中一张是董其昌1617年的作品,根据画家自己的题识,他所画的是位于浙江北部吴兴附近的青弁山。另一张则是同时代,较董其昌年轻的张宏的晚年之作。画上的年款为1650年,所以应该算是清初,而非晚明的作品。虽然这两张画的创作相去三十余年,却不影响我们进行比较,因为我们同样也可以拿画家相隔仅数月的作品来作相同的比较。张宏画里所描写的是距南京东南约五十里左右的句曲山。

借这件作品及其所在的创作背景,我们恰可引出晚明画家所面临的主要课题与选择。张宏活动于苏州(参阅地图),且就我们所知,是一职业画家。董其昌

则系邻近以松江为中心的山水画派宗师,同时也是一显赫的文人士大夫,对他而言,作画乃是一种业余的嗜好。在这段时期里,含董其昌在内的中国绘画理论家,以“行家”和“利家”来区分职业画家与业余画家。对董其昌者流而言,这种分野虽则实际上颇为含糊,然在理论层面上,却有其根本的必要性。董其昌所属的松江派业余画家经常指责同时代苏州画家商业化的倾向,并攻击他们对过去画风一无所知。张宏的作品确实没有任何明显或刻意指涉古人画风的意图;另一方面,董其昌画上的题识则告诉我们,其格局乃承袭自10世纪某大师的风格,不过,实际上他所采用的却是另一位14世纪大师的形式结构。对当时代具有涵养的观画者而言,这两个层面所指涉的古代风格,他们必定能够一目了然。我们可以将这两张画视为自然主义与人为秩序两种相反且对立方向的具体表现,此种相反与对立亦即是贡布里希(Ernst Gombrich)在论及文艺复兴时期绘画时,所提出之古典的对立:“可以想见,一幅画若愈是……忠实于反映自然的面貌,则其自动呈现秩序与对称的法则便愈形减少。反之,若一造型愈有秩序感,则其再现自然的可能性也就愈低。”<sup>③</sup>(董其昌作品中所呈现的秩序感,以及内在于此秩序感的反平衡和特意造成的无秩序感等,详见第二章讨论。)

③ Ernst Gombrich, *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance* (London, 1966), p. 94.

董其昌与其青弁山的画题之间,因而便隔着一层密实的古人画风的帷幕。董其昌曾在别处提及,有一次他行船途经青弁山,忆起了曾经见过赵孟頫与王蒙两位元代画家描写这座山的作品;在董其昌心中,当他在认知此山的真实形象时,这两幅画的记忆必定已成为其中不可或缺的一部分。<sup>④</sup>赵孟頫的画已经失传,不过,王蒙的作品却仍流传至今,是董其昌用来标示其画作里文化轨迹的另一艺术史坐标。因此,真正决定董其昌画作的主要元素,并非记忆或实地写真,而是作品本身与过去画史之间复杂的关联性。画家对于笔墨结构的关注,完全凌驾在空间、氛围和比例的考虑之上,而笔墨结构则部分源自于既往的作品。同时,纯水墨的素材表现也对作品的抽象特质有所助益。相对地,张宏所描绘的句曲山,是以淡彩烘染,展现出画家对空间、氛围与山水比例细微的观察。晚明的评论家唐志契在《苏松品格同异》一文中,简要而贴切地道出了此二派画风的区别,亦即“苏州画论理,松江画论笔,理之所在,如高下大小适宜,向背安放不失,此法家准绳也。笔之所在,如风神秀逸,韵致清婉,此士大夫气味也。”<sup>⑤</sup>

④ 董其昌《画旨》,见《容台集·别集》(1630年代版),卷四,第22页。

董其昌本人在揭示有关真山真水与山水画之区别的名言中,也同样地暗示云:“以境之奇怪论,则画不如山水。以笔墨精妙论,则山水绝不如画。”换言之,若你要的是优美景色,向大自然里去寻;若你要的是画,找我即可。<sup>⑥</sup>

⑤ 唐志契《绘事微言》,见《美术丛书》第五辑,第六册,卷二,第127—128页。有关吴(苏州)派与松江派之分野及其时有之对立,拙编 *Restless Landscape* 一书中,尤其是第26页和第75页,已有简短的讨论。另外,笔者即将出版的《晚明绘画》一书中,也有更详尽的探讨。

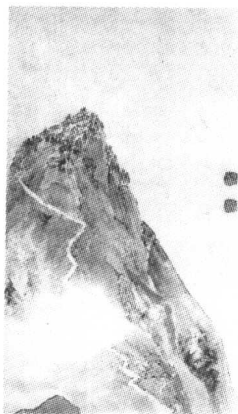
⑥ 董其昌《画旨》,第5页。

这两张画的不同,非仅在于风格、流派或手法上殊途同归的问题,而在于两张画分属不同类型。我们习于将中国山水画视为单一类型,实则它是多种类型的组合,这在晚期的山水画尤其如此。董其昌《青弁山图》属于“仿古”创作,他在题识中也如此写着。张宏的《句曲松风图》则为一实景(topographical)山水,这一点画家在题识中也明白指出。

张宏的题识(图1.13)告诉我们,他的画是他客居于端家时所作。从于家可以眺望句曲山,每天他坐在书桌前凝视窗外句曲山的景色,想起了于端告诉他,5

⑦ 有关张宏的题款,我参考了 Tseng Hsien-ch'i, *Portfolio of Chinese Paintings in the Museum (Yüan to Ch'ing Periods): A Descriptive Text* (Boston: Museum of Fine Arts, 1961), pp. 16-17, notes to pl. 83.

⑧ 参见张庚《国朝画征录》,收录于《画史丛书》序于1735年,卷一,第6页;姜绍书《无声诗史》,收录于《画史丛书》,卷四,第76页;秦祖永《桐阴论画》(1866年版),卷一,第18页。



1.13  
张宏(1577—1652以后)  
句曲松风  
图1.1的局部

世纪末,笃信道教的陶宏景曾经隐居于此。张宏遵循在中国行之有年的艺术家与赞助人之间的交易模式,作了这张画来回报于端的殷勤款待。他在题识的末尾写道:“愧于衰龄技尽,无能仿佛先生高致于尺幅间。”<sup>⑦</sup>

在献辞末尾并题自我贬抑的谦辞,这在中国是很平常的。但是,张宏的这番谦辞却显得有些寻常。按照中国人的算法(画家附带将年纪署于名款之后),张宏这一年虽然已经74岁,但他的笔力完全没有衰退的迹象,这一点,不但我们从这张画或画家其他晚年之作中可以看出,即便是张宏自己,想必也很清楚才是。从画家在其他作品上的题识,我们知道张宏虽非自夸之人,却也不惯于贬抑自己的能力。如此,我们应如何来理解,何以他会在一幅生平最好的杰作之中,作出此等反常的谦冲之词呢?

张宏生于1577年,约卒于1652年或稍晚,因为在他有纪年的作品中,以1652年为最晚。我们对张宏生平所仅知的,便只是这些年款资料,以及他画上题识所提供的一些有关旅行的记载。此外,没有人作过任何记载。张宏从未被视为晚明大家,也无知名的后继者。后世的论著也很少注意到他。少数画评家对他虽有所赞美之词,但仍颇有保留。其中一位18世纪初的画评家将他的作品纳入“妙品”之列,这样的品评听来不恶,其实不然,因为中国画的等级里,妙品尚次于“神品”与“逸品”,仅算是第三等。另一画评家评得更低,认为他的画仅介乎妙品与能品(最低一等)之间。一位19世纪的画评家则干脆置张宏于“能品”之流。<sup>⑧</sup>众家之中,无一人言及我们今日在他画中所欣赏的特质,譬如:他的风格创新,跳脱于传统之外,而且,他倾向于描绘特定的实景,以之取代历来传统山水所推崇的形式和固定造型等。

一般的理念认为中国山水只描写理想山水,而不表现特定实景。实际上,山水画可说是根源于对特定地方实景的描绘的,而且是在经过了几世纪以后,才在五代和宋代的大师手中,一变而为体现宇宙宏观的主题。然而,即便是这些大师所作的画,也不全然偏离山水的地理特性,相反地,他们是根据自己所在地域的特有地形,经营出各成一家的表现形式;后来,这些自成一家的表现形式成了区分不同地域派别的指标,譬如属于南京的董源风格,或者活动于山东的李成画派等。到了元代,多数的地域派别均已式微,绘画上创新的潮流,主要集中在江南的一小块地区。这种情势,配合着绘画上力求以更主观的方式来表现的风气,使得许多画家受到鼓舞,发展出了本质上已抽象且理想化的山水类型。赵孟頫于1295年所作的《鹊华秋色图》,仍然以描写真景山水为口实,虽则就画面来看,这种说法并不很令人信服。而黄公望1347至1350年间所作的《富春山居图》,我们的确可以臆测它与富春山一带有着某种实在而重要的关系,虽则我们今日已无从得知究竟此等关系为何。相对地,从1360到1380年左右,倪瓒在这20年间所作的画,则不断地重复着一种简单的构图公式,画面的设计安排远多过主题的变化,好似一并不实际存在的山水景色,其构成的要素无止尽地重新排列组合着。若说这些

作品旨在呈现任何特定的地方,我们也只有在阅读题识时,才能看出。对于后世的画家而言,不管他们是刻意或是无意识地选择以形写心中山水——“心”者,指的乃是经过文化陶冶或甚至囿于传统的心——来取代对客观山水的描绘,这成为了一种他们可遵循的模式。

然而,对地方风景的描写,自15世纪末,亦即沈周的时代以来,便一直是苏州画家之所长。他们描绘苏州城附近的湖光山色,但这些画的构图极可能因为未能对这些地方的实际景致提供足够而明确的描写,因此,即使是当地的居民也可能认不出来。不过,画中描绘了知名的寺庙、桥梁和宝塔等等,这些不但有助观画者对于景致的识别,同时,也借由这些当地文人绅士所常朝拜并游览的古迹,得以唤起人们对历史、文学和宗教的联想,绘画因此超越了仅仅再现景物的层次,而充满了意义。

这一类的作品暗示性强过描写性。若我们将两张《支硎山图》并置在一起,便可看出这一点。(支硎山去苏州以东仅数里。)其中一张为16世纪中叶的苏州画家陆治所作(图1.3),另一张署年1654,出于亦来自苏州的卞文瑜之手(图1.4)。两位画家皆以苏州当时所习见的构图形式为本,作了必要的增减,使之看起来仅微微仿佛支硎山,两张画都是从同一个视角来观望支硎山,亦即:左下方有流水和小桥,一条两旁罗列茶馆与店铺的道路,向上延伸而到达画面中央偏右的庙宇,又另一条蜿蜒而上的步径,继续通往更高处次要的山寺。两幅作品的裱式——分别为挂轴和册页——决定了画面山坡陡峭的程度,以及各部位的空间结构分配。这一类的作品具有舆图(picture-maps)的特性,好比是将地方志中常见的版画地图的风格,加诸传统的山水画之中。<sup>⑨</sup>

我们在18世纪初期的木刻版画中,找到了一个这样的例子(图1.5),虽然这张版画为横幅,但却依样表现了相同的结构,反映了前述作品谨守传统的特性。虽然这种作品通常出自苏州画家之手,但是,除了风格以外,并不意味着只有苏州画家才“可能”作这样的画——换句话说,这些作品并未在我们的视界中,勾画出任何对实际景物的特殊或亲切的熟悉感。但是,无庸置疑地,也正是基于对景物的熟悉度,画家才有可能用约化的形象来形容它们,从而观画者得以自这些约化的形象中,确认出实景的所在。

张宏的真景山水一开始便以重要的方式,打破了这种模式。他所选择的景致并不一定列在当地的名胜指南中,而他作画的方式也愈有推翻成规之势。1613年,张宏偕伴赴吴兴近郊的石屑山游历,并为友伴作成一幅(图1.6)。整幅画的构图遵循我们所熟悉的吴(苏州)派构图形式,围绕着一河谷发展,河谷顺着立轴狭长的画面,在中间蜿蜒而上。然而,画家以俯瞰的视角来描写石屑山,画面各部位间前后的连续感,则显得异乎寻常地一致。在视觉上,远处的树丛与竹林,也和其背景融为一片,并非按照历来中国人的画法,以一丛丛样式化的固



1.3  
陆治(1496—1576)  
支硎山  
轴 纸本设色  
83.6×34.7厘米  
台北故宫博物院

1.4  
卞文瑜  
(约活跃于1630—1670)  
支硎春晚 1654年  
册页 取自《苏台十景册》  
纸本浅设色  
30.4×21.8厘米  
台北故宫博物院

⑨ 另有一幅晚明苏州画家袁尚统所作的《支硎山图》,署年1637,亦使用了基本上相同的构图,该画现存台北故宫博物院;其余则可见于其他各本之《苏州全景》画册中。描绘虎丘(苏州近郊)的画作,也是一再地重复着相同的构图,并且有着相同的半圆形化的特征;如此之例,不胜枚举。

## 图 1.5 支硎山图



1.5  
佚名  
支硎山图  
木刻版画  
取自《古今图书集成》  
(1725年编纂, 1884年版)



定造型列植在山腰间。张宏所关切的是客体世界中表象的美感,而陆治显然不是。

1634年,张宏以南京近郊的胜地栖霞山为画题(图1.7),栖霞山以禅寺和石刻千佛岩闻名于世,此一画幅以浓

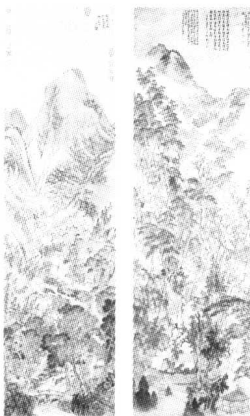
密如屏的树丛遮掩了其下山腰的轮廓,更进一步地违反了中国人观画时的心理期望。在中国的水墨画里,树木一般谦立一旁,以不掩视线为原则;而在这里,观画者必须先穿过树丛方能找到通往寺庙之路。张宏所要呈现的并非登览庙宇的经验,而是从雨中远眺的感受。他在题款中写道:“甲戌(1634年)初冬,明止挈游栖霞,冒雨登眺,情况颇饶,归而图此。”

由画幅下半部的细节(图1.8),我们更可见出张宏的手法。张宏只画了庙门,这扇门也只画了局部,并且明显地按照远近比例法缩小。岩壁间石刻壁龛的描写,并未如预期的那样显著,相反地,它与石壁和树阴融合为一视觉整体。虽然画家秉承了某些笔法的传统,我们却仍不禁会怀疑,如此忠实地再现视觉经验,以至于牺牲了主题及构图的确性的现象,在中国过去的山水画中是否曾经出现过呢?

一张摄于1930年的千佛岩照片(图1.9),肯定了张宏画中形象的真实性:佛龛位于岩壁间,有一部分为树木所掩遮,从我们这个距离看去,仅能依稀辨认。张宏将此景压缩为因应挂轴裱式的垂直画面,布局也较乍看之时来得更具巧思;虽则如此,这张作品的视觉效果仍使人感觉如面对一段未经匠意经营的自然景色一般。同时,高十一尺有余的画幅本身,亦强化了如大银幕电影或电视超大画面般的临场感,宰制了我们很大部分的视野。

我们无法得知,若以较正宗的传统风格来表现相同的景致,会是怎样的光景,因为就我们所知,存世的画作中并无此类之作。不过,我们或可以一张晚明的版画(图1.10)来窥知一二。实则,此幅版画极可能是依据绘画作品而刻。一尊尊佛像,彼此的形容仿佛,好似以同一模子印盖出来的一般,分别被安置在岩壁间的洞格里——这是一种极古朴的表现传统——另外,树木则画得很小,以免遮住建筑物。

经过一连串简要的讨论之后,我们可以还《句曲松风图》(图1.1)的本来面目:此一山水所要诉诸的,并非形式的建构,而是在于引人凝神遐思。相较之下,1613年的《石屑山图》(图1.6)便显得平板而样式化,且仍受传统画风所束缚。《句曲松风图》与《栖霞山图》相类,在布局上,似乎比较依循地形的实际形态,而



1.6  
张宏(1577—1652以后)  
石屑山图 1613年  
轴 纸本浅设色  
144.5×81.2厘米  
台北故宫博物院

1.7  
张宏(1577—1652以后)  
栖霞山 1634年  
轴 纸本浅设色  
341.9×101.8厘米  
台北故宫博物院