

山外山

The Distant Mountains

晚明绘画（一五七〇—一六四四）

高居翰

山外山

晚明绘画(1570—1644)

高居翰 著

上海书画出版社

图书在版编目(CIP)数据

山外山 / 高居翰著. - 上海: 上海书画出版社,
2003.12

ISBN 7-80672-712-4

I. 山... II. 高... III. 绘画 - 风格 (艺术) - 研
究 - 中国 - 明代 IV. J204

中国版本图书馆CIP数据核字 (2003) 第111493号

责任编辑: 彭 莱

封面设计: 范乐春

技术编辑: 朱伟南

山 外 山

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

E-mail: shcpsh@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: 15 印数: 1-3,000 字数: 360 千字

2003 年 12 月第 1 版 2003 年 12 月第 1 次印刷

ISBN 7-80672-712-4/J · 636

定价: 35 元

版权贸易合同登记号为: “图字: 09-2003-424 号”

中文版序

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,做较大篇幅和比较详细的研究,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,图版必须配合这每一章的正文,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,我们有了令 me 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—1570)》,英文版成书于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,这第三册出版已经过去了十四年,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年我进驻柏克莱加州大学之后,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,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,我毕竟还是罗越(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年密西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，指出唐寅和文徵明两人，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与之相对应的风格特征；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，这套书一共是写五册。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18世纪初一直到20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，并不单纯只是因为我研究方法的改变而已，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,那么我会倍感欣慰。

1982年,与本书英文版同年出版的还有《气势撼人:17世纪中国绘画中的自然与风格》(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,还是议题等,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,按部就班地针对各种画派及画家,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。

高居翰

英文版序

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—1570）》（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：17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，形成复杂的互动关系，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。

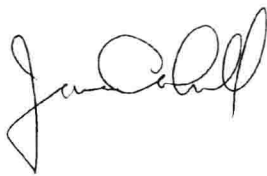
基于此一选择，有些读者可能会觉得本书讨论画作的方式，过分注重形式的分析，或者，在画家风格的渊源及其宗法的典范方面，着墨过多。不过，此一取径角度，绝非仅是我们今日先入为主的偏颇看法，而是我们根据画家个人在画上的题跋及著作得知，这些都是画家在当时所主要关切的课题。由晚明的画作中，探知画家创作的原意及情感寄托，我们不应仅以赏析为满足，同时也必得了解画家为创作所赋予的层层意念联想及内涵。

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如何。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,惟一的方法,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、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、思想史及社会史做整体的结合。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,在诸多学术同行之中,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,我也要谢谢茱蒂·安德鲁丝(Judy Andrews)、安·伯克思(Anne Burkus)、小林宏光、梅·安娜·庞(Mae Anna Pang)、豪尔·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的同仁,尤其值得称道他们对晚明绘画的研究,多有贡献。徐澄琪与张珠玉两位曾在古文的翻译方面,提供许多协助,珍·德伯瓦丝(Jane DeBevoise)与金思(Ching Sze)则协助索引与图说的制作。本书的地图(此简体中文本已删——编者)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,他们允许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

中文版序	1
英文版序	1
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	12
第七节 苏州派与松江派的对立	15
第二章 晚明苏州大家	19
第一节 张复与陈裸	20
第二节 职业画家与业余画家	21
第三节 李士达	23
第四节 盛茂烨	27
第五节 张宏	31
实景画	31
《华子岗图》	36

	《止园图》册	37
	来自欧洲之影响	39
	其才华与声名	41
	第六节 邵弥	42
第三章	松江画家	47
	第一节 宋旭	48
	第二节 孙克弘	53
	第三节 赵左	55
	第四节 沈士充	62
	第五节 顾正谊与莫是龙:华亭派	65
第四章	董其昌	69
	第一节 生平与事业	70
	第二节 早期作品:风格的诞生	74
	第三节 中期作品:别种风格秩序	87
	第四节 晚期作品	94
	第五节 集大成	99
	第六节 “仿”或创意性的模仿:理论篇	102
	第七节 “仿”或创意性的模仿:实践篇	106
	第八节 董其昌的绘画与晚明历史间的关系	110
第五章	多重流派:业余文人画家	113
	第一节 董其昌的朋友及追随者	114
	顾懿德	114
	项圣谟	115
	卞文瑜	120
	第二节 画中九友:嘉定、武进、南京与安徽的画家	120
	李流芳与程嘉燧	121
	安徽派绘画的肇始及其衍生	124
	邹之麟与恽向	126
	第三节 明代之衰落:南北两京的士大夫画家	130
	方以智	131
	黄道周、倪元璐与杨文骢	132
	业余文人画对价值的看法,第一部分	137
	傅山	138
	第四节 北方画家与福建画家:北宋风格的复兴	140
	米万钟、王铎与戴明说	141
	业余文人画对价值的看法,第二部分	145
	张瑞图与王建章	146
第六章	多重流派:几位职业大家	151

第一节	吴彬与高阳·····	152
第二节	蓝瑛与刘度·····	160
第三节	陈洪绶及其山水画·····	169
第四节	两位佚名画家与张积素·····	173
第七章	人物画、写真与花鸟画·····	179
第一节	曾鲸与晚明人物写照·····	182
第二节	丁云鹏·····	187
第三节	吴彬的道释画·····	192
第四节	崔子忠·····	196
第五节	陈洪绶及其人物画·····	201
	早年·····	201
	中年·····	205
	陈洪绶与通俗艺术·····	208
	晚年·····	212
	陈洪绶的花鸟作品·····	222
	《画论》·····	223
	关于作者·····	228

第一章 背景与课题



本书的计划肇始于晚明绘画特殊的属性与活力。较诸以往,此一时期的绘画更为知性化、更自觉,且更为内省。以往的画史从未如此受到外在处境——诸如画论上的课题,社会与政治的变局,以及其他种种动因等——所感染。晚明的绘画比中国以往任何一个时代都更关心过去的传统,无论是高古或近古皆然;对于高古传统敬重的态度,可由当时鉴赏与收藏之风见出;对于近古传统的关注,则可从画家依附地区传统,或是地域流派间的党同伐异现象看出。晚明画家以及当时代的作家对于绘画多有议论,虽则在此之前也不乏专精之辈,但是相较之下,晚明画论数量之多,已足以令元、明两代的论者瞠目无语。而如果我们相信[与已故的学者李文森(Joseph Levenson)一样]:在思想史与文化史之中,紧张的状态(tension)乃是一种健康的现象,而且,凡是创造力最强盛的时代,其时代的课题往往也至为明确不过,而对于身处此一时代的人们而言,这些课题也恰有其迫切性;以此角度观之,则晚明画家也创作了大批特具原创力,且格外多样的作品。

对于这样一个时代,想要了解其艺术发展的情形,必得对此一时代的课题有几分认识,因为绘画作品的意义往往是应此而生的。也因此,我们对于晚明一代几个重要课题的讨论,也会持续贯穿本书。为了让一些并不熟悉中国画史的读者较为省力,我们会将晚明以前的画史做一简述,作为本书的开始(已经读过先前两册,或者参考过任何中国绘画史佳作的读者,则可跳过此段,虽然此段简论仍可让这些读者温故知新)。此一提纲挈领的大要,主要是为了介绍本书后面将要探讨的许多艺术家及绘画流派。如果说,此一简述读起来像是人名录,那是因为我们刻意的安排。我们先以西方艺术史家的观点,针对“中国绘画史的过去”作一陈述,而后,会再简要地回到同一段历史从中国画论的角度来看,一直叙述到晚明时期的绘画。

我们将会看到,中国画论对于自己画史的归纳,最终总结于董其昌所提出的“南北宗”论。任何探讨晚明绘画的著作必定不脱董其昌。董其昌为晚明最了不起的艺术家及画论家,此一观点自从董其昌所在的晚明时代起,以迄于今,一直甚少有人质疑。在此,本书也不准备提出任何疑问。第一章的讨论结束于华亭派(或称松江派,董其昌即属此派)与吴(即苏州)派画家的分道扬镳——后者曾经擅场16世纪画坛,此一段落可以视为是第二章与第三章的楔子。后两章专论苏州与松江两派画家。在探讨董其昌及其文圈时,我们还会提出其他蕴含在这些画家作品之中的课题,尤其是“仿”——或创意性地模仿古人风格的问题。

第一节 晚明以前的绘画

宋代以前的中国画史,代表了一种长期以来的积累,为的是画家能够掌握描

绘及表现的能耐。大约在 11 世纪以前的一千年里,中国画家致力于使绘画成为有力的媒介,借以理想地呈现外在世界的物象与人内心的思想,从而达到良好的平衡。画评家对于肖像画家工于写照,能够同时捕捉画中人物的外表特征及心中所想,赞美之辞溢于言表;对于山水画家能够张尺素以远映,收宏伟山形于方寸之内,或乃至令东西南北、春夏秋冬之景,宛尔目前,生于笔下,亦赞不绝口。此一阶段的绘画题材,主要是人物,包括个人像与群像,有时画家以居家的场景来安排人物,有时则将人物置于自然景物之中,大抵是以叙事与历史古事为表现的旨趣,或是为了彰显儒家扬善贬恶的教义。

不过,到了离宋代不远的数百年间,山水画已呼之欲出,成为画坛宗匠关注的题材。诗人画家王维(699—755)将其隐居别业附近的景致图写入画,并且也画水景图(如果说宋代画论家以及后世以他为此类画作传统之滥觞的说法可信的话),有时水景则覆盖于风雪之中。中国画史称他为“破墨”技法的开创者,此法乃是单色水墨(ink-monochrome)发展史上重要的一步,但是,王维的作品并未见传世,无法一窥破墨原貌。唐代山水画之中,较保守的风格可由李思训(651—716)与李昭道(约 670—730)父子两人为代表,后世称为“大小李将军”,以传统惯用的勾勒填彩方式绘制山水,侧重描摹细谨的人物与亭台楼阁。

上述画家与唐代其他山水画家为后面的晚唐、五代时期奠基,使其成为中国山水画史的第一个黄金阶段,时间大约在 9 世纪末到 10 世纪左右。此时,北方画家有荆浩与关仝,两人均活跃于 10 世纪初的数十年间。两位画家并无真迹传于世,不过,根据文献以及托在他们名下的作品来看,他们乃是巨嶂式山水的开山始祖,此类山水发展至 11 世纪时,终于达到顶点。东南地区,亦即南京附近的长江(扬子江)下游地带,则有董源(活跃于约 930—975)与其弟子巨然(约活跃于 960—980),两人致力描绘山势较为平缓、草木较为蓊郁的地景。李成(919—967)活跃于东北方的山东省一带,作品描写荒林平野的雄伟姿态,尤其是寒林枯树的景色。李成最主要的追随者乃是郭熙(约 1010—约 1090)。以这些画家为名,便形成了三种山水画的表现传统:荆关派、董巨派和李郭派。

有宋一代(960—1280),人物画虽仍属鼎盛,花鸟、走兽绘画的精美程度则前所未见,且心理深度的描写也非后世所能匹敌,不过,山水画却持续成为画坛最为前进的潮流。北宋(960—1127)巨嶂山水的大师们为后世立下了难以超越的典范。其中主要包括燕文贵与范宽,两人均活跃于 10 世纪末与 11 世纪初,许道宁与稍早提到的郭熙,则活跃于 11 世纪中末叶,两人并且都是李成的追随者,以及北宋末、南宋(1127—1279)初服务于宫廷画院的李唐等等。约当此时,中国画史也跨越了一道重要的分水岭——至此,描述性的写实主义已经发展到了顶点;就整体看来,在此之后,中国绘画只能一步步远离写实主义,而朝几个不同方向发展。

南宋期间,最知名的画家均服务于宫廷画院,他们的画作不但反映了无懈可击的技巧、具有贵族品味的题材,同时也传达出了一种安逸感。领衔的山水画家包括了马远与夏圭,两人都是李唐的追随者,也都活跃于 12 世纪末 13 世纪初。

后世以马夏派称奉他们所开创的风格传统。无论是画幅的格局或是画中的气氛,马远和夏圭的作品都给人比较平易近人的感受,而与北宋的绘画不同;在绘画的格式(motifs)与布局上,他们一般讲究刻意经营,以求达到某种特殊的效果,激发观者的情绪,使人宛如陶醉在诗人所精心选裁的意象之中。马、夏画中的物象,往往仿佛即将消逝在云雾之中,完全不像北宋山水那种巨峰鼎立的形式。马、夏笔下的景致散发着一股神秘的气息,即使到了13世纪,我们在随后的继承者——也就是禅宗画家的作品里,仍然可以感受到这种气质。南宋末期,无论是禅宗画家也好,还是一般世俗画家也好,他们继承前人数百年的基业,将此一类型绘画的表现力,提升到了前所未见的局面;他们为笔下的意象赋予了玄学意义,使得物象与景致的描写,能够超越一般平凡的联想。

及至元朝(1279—1368),业余文人画家登上画坛的舞台,从此改变了中国画史的发展路径。北宋末年,画坛中即已出现一群业余文人画家,或(如后人所称)文人画家,在原有的职业画家传统之外另辟派系。这些画家包括文人政治家兼画家的苏轼(苏东坡,1036—1101)、山水画家米芾(1051—1107)与其子米友仁(1086—1165)以及人物画家李公麟(约1040—1106)。他们为文人画运动建立了理论根基,同时,也或多或少奠定了风格的基础。到了元代,虽有少数画家在朝为官,如赵孟頫(1254—1322)等,其余的文人画家如果不是逃避做官(借以抵抗元朝政权),便是在官场中不能得意——此一现象到了元末数十年间,尤其显得频繁。既然如此,他们便以独善其身的方式,将精神投注在文化修养方面:钻研古典文学,从事文学创作,勤习书法与绘画等等,都是常见的活动。因为反对南宋的画风,他们极力破除南宋山水画中那种神秘的氛围,他们的创作不但造成极深远的影响,同时,也引发了一场风格上的革命,成为后来明、清两代大多数画家的拔路先锋。此一风格革命的本质,以及许多画家的个人成就等等,详见本套画史系列的首册《隔江山色》。

元末诸多画家之中,黄公望(1269—1354)可谓枢纽。就像塞尚(Cézanne)一样,他促使绘画全盘性地转向,同时也殚精竭虑,在有限的绘画平面上,传写出了日常景物所具备的物质感,成就了一种古人所不能及的动人效果。下一代的画家倪瓒(1301—1374)与王蒙(约1309—1385),则为山水画开疆拓土,在风格上,与前人所遗留下来的定型格式分道扬镳,为的是具体表达情感与心绪,使山水画成为表现自我的工具。到了晚明时期,也就是本书所关注的阶段,黄公望、倪瓒、王蒙以及另一位画家吴镇,已经被史家尊奉为元代晚期绘画四大家。

明代初期与中期(1368—1580),服务于南北两京的宫廷院画家,以及活跃于浙江、福建和其他各地区的画派,复兴了宋代所建立的职业绘画传统。本套画史系列的第二册《江岸送别》,便是以此一阶段为撰写内容。其中,出身浙江的戴进(1388—1462),便是一位极为卓越的画家。他曾经进入宫廷服务,但为时甚短且一无所获,之后,便以浙江、北京为主要活动地区。他以大胆、旺盛的笔触经营强而有力且特具装饰性效果的构图,为职业画家的传统注入了新的活力。吴伟(1459—1508)连同其他画家则继承衣钵,极为笼统地形成后来画论家所称的浙

派——因其风格的发源地浙江省而得名。无独有偶，元代大家所形成的业余绘画传统，也在经历了约百年的沉寂之后，由苏州一位画家所复兴。这位画家便是沈周（1427—1509），中国的史家均以他为吴派始祖。所谓“吴”，即是苏州的旧称，元末以来，这里早已是领导画坛的重镇。

经由后来史家与画论家在著作中的刻意强调，吴、浙两派之分在15世纪与16世纪初，似乎显得格外尖锐。放眼中国画论与画史，许多重要的议题都是植基在一系列互有交集的两极化二分法之上。此处的吴派、浙派分野，即是其中之一。另外，宋、元两代之间，由于元初风格革命提供了一个历史据点，使得宋、元两代的画风分道扬镳，形成了两极对立。至于职业画家与业余画家之间，则是另一种形态的对立，反映了社会经济的因素与画风区隔之间的关联。而中国画史则明显地倾向于将这种种分野环环相扣，将其粗分为一个大型的两极对立体系，其中，浙派的职业画家继承了宋代绘画传统，而与吴派业余文人画家所代表的元人传统形成对立的姿态；虽则画论家从未如此明目张胆地标榜过，这样的想法却隐含于各种看待画史的观点之中。对此，我们会在下一小节当中进行讨论。这样的二分方式无疑是严重且过度地简化了历史的真相——可以肯定的是，眼前我们对于画史所作的种种浓缩摘要也有同样的问题。虽然如此，这些过度简化的观点，却并不因此而减其公信力与影响力。

到了16世纪初期，浙派已经急剧殒没。造成其寿终正寝的主要症候与缘由，一方面在于其演变为一种僵硬的学院派风格，另一方面则是画家运用各种怪异的造型与颤动不拘的笔法，意图强行注入一股生气，但却往往过度夸张，不知节制。在16世纪初的几十年间，由于沈周（约歿于1535）、唐寅（1470—1524）、仇英（约1494—1552）三人空前未有的创作品质，以宋代为根基的职业画家传统因此曾在苏州回光返照。不过，他们并没有重要的后继者，只见一批批毫无创意的模仿者一而再、再而三地承袭他们的画风，造成画品迅速地流俗。

文徵明（1470—1559）是16世纪初、中期画坛的主宰人物。他是沈周的追随者，但是，他自己也是一位极具原创力的大家，而且很快地就取代了沈周对画坛的影响力。16世纪后期的苏州画家都在他的笼罩之下，不过，他们仅仿其皮毛而已，多半未能看到文徵明画中所具有的那种结构的坚实感与节度感，而只知着重营造矫揉造作的效果。他们的画作如果不是充塞了微末琐碎的细节，便是珍视着一种具有诗意的柔和感，并且以之为创作的理想；不过，从他们的画作看去，所谓诗意般的柔和感，终究不过是一种极为柔弱的气质罢了。

这就是16世纪末画坛的处境：浙派可以说早已过气五十年有余；宫廷画院在16世纪初之后，也未见任何重要画家服务其中；苏州一地虽有职业画家传统，但在唐寅与仇英之后，便无出色大家；而业余文人画传统，则在1559年文徵明谢世之后急剧地萎缩。此一关键时刻的中国画史，也正是本书所要探讨的对象。

第二节 明人所写的艺术史

令人称奇的是,从9世纪到20世纪期间,中国作家从未尝试以中国绘画史为题,进行任何详尽的论述。最令人感到惊异的是:与世界上其他任何艺术传统相比,无论在数量上或是在内容的丰富性方面,中国人其实留下了其他文化所难以匹敌的丰富文献,而且这些资料一直累积到19世纪。9世纪张彦远的著作《历代名画记》便是一个卓越的起点。对于艺术家的生平以及截至他自己所在时代的艺术发展脉络,张彦远不仅提供了资料记载,同时也表达了自己的看法。文艺复兴时代,意大利艺术史家瓦沙里(Vasari)所写就的《艺术家的生平》(*The Lives of the Artists*),不但在时间上晚了张彦远七百多年,而且无论在内容的广度或深度上,也都难以望其项背。继《历代名画记》之后,中国史家以补述的方式,持续记载了张彦远身后各时代的画坛景况。不过,这些著作虽偶见通论性的见解叙述,主要还是侧重画家生平资料的剪辑编纂。而且,自宋代以降,绘画史的文献资料便逐一被分门别类,有的以艺术家的生平资料为主,有的专门辑录画作的题款与跋文,有的则按照特殊的主题项类,收集各种论画随笔或文章散论。独独未见任何专门的著作论述,选择以绘画的整体发展为观照对象,同时意图为画史某一阶段的多重不同面向提出解释。

到了明代,一些画论家开始采取较为广袤的视野,回顾过去一段绵长的画史。他们的见解阐释往往不过短短数行的记述,从未发展为长篇大论或写成专书,而且诸如此类的简短记述,总也是别有意图,而非单纯表达有关画史的讯息。画论家在追溯某一画风的缘起及发展的同时,他们对于自己当时代的种种绘画流风,一般也免不了各持立场,择善固执;他们会建议同时代画家应当遵循哪些正确的传统,同时,也会议论并希望影响当时收藏家与鉴赏家对高古绘画的评价。可想而知,“真正客观的艺术史”乃是一个具有内在矛盾的观念,因为在重新建构过去的历史时,必然会牵涉到何者较为重要、何者较有价值等判断,此中难免会掺杂个人好恶。尽管如此,客观仍然可以是一种理想,只不过明代的画论几乎无此意图,画论家原本可能可以据实以述,就事论事,但是,他们却往往借题发挥,为的是发表个人的议论。明代的画论家似乎偏爱派系论争,不愿意将“史实”和派系争执区分开来,或是撇清个人立场,对所争执的议题展开讨论。这种偏见或争辩不休的艺术史发展模式,决定了晚明以及以后讨论画史的基调。

第三节 课题与议论

到了嘉靖年间(1522—1566),浙派已经名存实亡,苏州(或吴门)画派的优越地位几乎无与伦比。正当此时,宋元两代画风之分、职业画家与业余画家之分、浙派与吴派之分等等课题,也极为公开而明确地受到画评与画论所讨论。如此,画论家针对上述种种课题,各自发表着他们的议论,但是对同一时代的艺术家而