

中国山水画通鉴

刚逸 纵肆

上海书画出版社



王履 戴进 李在 吴伟
张路 王谔 夏芷 汪肇 蒋嵩

中国当代文学名著丛书

刚逸 纵肆

（中国当代文学名著丛书）

图书在版编目 (CIP) 数据

刚逸纵肆 / 邵军撰文. —上海: 上海书画出版社,
2006. 1

(中国山水画通鉴)

ISBN 7-80725-284-7

I. 刚… II. 邵… III. 山水画—艺术评论—中国—明代 IV. J212.05

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 142466 号

责任编辑: 黄 剑

技术编辑: 杨关麟

责任校对: 周倩云

版式设计: 杨关麟

封面设计: 王 峥

中国山水画通鉴·刚逸纵肆

● **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.shshuhua.com

E-mail: shcpsh@online.sh.cn

上海文高制版有限公司制版

上海丽佳彩色制版印刷有限公司印刷

各地新华书店经销

开本: 965 × 635 1/16

印张: 8 印数: 1-3,000

2006 年 1 月第 1 版 2006 年 1 月第 1 次印刷

ISBN 7-80725-284-7/J.268

定价: 35.00 元

中国山水画通鉴

刚逸 纵肆

文 邵军

前言

山水画是中华文明的独特产物。千余年来，它作为中国绘画的最大门类及其艺术成就的集中体现，作为中国人观照自然、阐释世界和承载其观念意义的一种重要方式，以鲜明的文化品格、丰富的表现形态，参与了中华民族艺术精神和人文气象的建构。20世纪以还，伴随着社会的巨大变迁，山水画的文化渗透力尽管有所削弱，但为其提供并不断滋养着后来人的价值和形式渊薮，仍然以其既作用于现实艺术情境，又作用于主体认知结构的双重效应，深深嵌入当今时代。

《中国山水画通鉴》以图文相映的方式，对这部绚丽多姿的山水画发展史进行了较为完整而系统的梳理。从中展现的，不仅是山水画的发生发展过程，不仅是关乎山水画的艺术家和艺术作品的流行变迁轨迹，而且也牵连了山水画赖以存在的文化土壤，牵连了一代又一代需要山水画的人与山水画所构成的那层不断嬗变着的微妙关系。

为了方便阅读和使用，全书以山水画发展的时序为经，以价值形态的消长变化为纬，厘定成三十四分册，每册皆独立成章而又互为生发呼应。本书《刚逸纵肆》为第十五册，主要阐述明初浙派山水画。

目录

- 一 关于浙派 5
- 二 宗与不宗 15
- 三 多样与同一 47
- 四 承续与超越 89
- 五 成因与结果 115

一 关于浙派

“浙派”作为我国绘画史上一个直接以地域命名的画派，在明代山水画史上有着特定的历史和地理坐标。它出现于宋元这两个绘画盛世刚刚过去的明代前期，生动地展现出当时的画坛生态，对它的研究直接关系到我们对明代绘画发展的整体认识和理解程度。遗憾的是，“三百年来轻浙派，至今未解石门围”^①，自晚明以来的相当长一段历史时期内，浙派被抱有“画禅——文人画”本位观点的画家和学者所诟病，对于它的艺术价值和艺术史意义没有给予充分的重视和应有的关注。近半世纪以来有关浙派的研究，逐渐改变了这种状况。在此基础上，新的研究包括海外的研究成果也向我们呈现出各种不同的研究理路，为我们今天重新来认识浙派提供了重要参照。

“浙派”这一概念，并不是一个伴随着画家活动而出现的词汇，而是一个出现于中国画史学中的名称。它最早在晚明董其昌的《画禅室随笔》中出现和使用，其时距离戴进等人活动的时间已经一百多年，换句话说，浙派是作为画学批评上的一个重要的概念而被广泛使用的。这决定着它

长久以来的备受争议。董其昌的看法是明确的：“国朝名士仅仅戴文进为武林人，已有浙派之目”，且“不当以甜邪俗赖者，尽系之彼中也。”这就是说，在董其昌的时代，人们对浙派所指究竟为何，有师承戴进一派和师承戴进并甜邪俗赖者皆为浙派这两种认识。董其昌之后，沈颢、徐沁、唐岱、张庚等人，在董其昌“南北宗”说的影响下，刻意将所谓南宗、北宗对立起来，将浙派画家与北宗画家等同起来，制造了浙派与南宗的对立，并将浙派与利家、邪派等语词联系在一起。其结果是，明清人对“浙派”这一概念的认识，恰恰是在“文进、小仙以来，而浙派不可易”^②的基础上，将甜邪俗赖“尽系之彼中”了。加上张庚又以地域的视点，将蓝瑛拉入浙派，更增加了明清人对“浙派”这一概念认识的模糊、复杂性质。

比较科学地来看待“浙派”这一概念，应是郑午昌、陈衡恪、俞剑华等人。他们的共性是从画风和画家两个方面来界定“浙派”，即：从画风来说，绍述马夏，“变南宋浑厚沉郁之趣而为剑拔劲锐”者，即是浙派；从画家来说，以戴进为创始人，师承戴进，或者与戴进画风相近的戴进同时或者稍后的画家共同构成浙派，吴伟及其传派是浙派支派。这种界定，从明清人南北宗模式中跳了出来，开始较客观清晰地来认识浙派了。当然，郑、俞等人也有认识程度的不同，比如对蓝瑛的看法，他们或称其“浙派之后劲”，或“浙派之殿军”等，沿袭了张庚的说法，这些看法显然也冲击了他们从画风、画家来定派的结论，其中俞剑华敏锐地看到了这一点并已经指出蓝瑛画风与戴、吴画风的根本不同，不过他仍没有摒弃张庚的旧说。蓝瑛的画派归属问题，谢稚柳先生后来在郑、陈、俞等人的基础上，进行了比较详尽的分析，他提出“蓝瑛，在明代末期，他的形式是独立的，风格是前所未有的”，“戴进、吴伟确属一派，而蓝瑛就完全门户不



戴进
聘贤图轴



同了”，有理有据地将蓝瑛排除在浙派之外。谢稚柳先生的看法为学界广为接受。

对“浙派”这一概念的认识，实际上是伴随着对浙派各方面研究的深入而深入的。在后来的研究中，单国强、穆益勤等先生在史料整理和史实考证等方面都取得重大成果。穆先生通过《明代院体浙派史料》、《明代宫廷与浙派绘画选集》等著作，全面的研究了戴进等人的生平活动、绘画艺术与影响所及，对于浙派与宫廷画的关系、浙派画家的构成情况等有着比较独特的见解，从而形成了他对浙派这一概念的基本认识。冯慧芬《浙江画派》将穆先生的这些研究归纳为界定浙派的五个条件，即：一、与戴进有着直接或间接的师承关系；二、具有与戴进大致相似的生活感受和艺术主张；三、作品中表现出与戴进相似的绘画风格；四、画家的艺术活动和影响主要在民间；五、画家活动的时代在明代。穆先生确定了戴进在浙派中的地位，同时也比较明确地区别了浙派与宫廷画，他认为“许多资料都反映戴进、吴伟曾进过宫，可说是个宫廷画家，但他们的艺术活动和影响，主要是在民间，列为民间职业画家比较符合实际”。从这些认识出发，他把与吴伟画风类似，而主要活动于宫廷的钟钦礼等人排除在浙派之外，比较好的清理出了浙派的谱系，使得“浙派”的概念更为明晰。当然，从画风特征和宫廷画家与浙派画家的实际联系来看，将浙派与宫廷画放在一处研究有其便利和必要，我们这里也会和穆先生一样，将浙派与宫廷画家放在一起加以观照。

近些年来，海内外对浙派的研究除史料收集、整理、考证以及对浙派的一些综合论述外，还在对浙派的绘画风格差异、成就与历史意义、审美趣味等方面取得了诸多的成果。铃木敬、高居翰、单国强、皮道坚、班

宗华、石守谦等人是其中的主要代表。这些研究有着不同的关注点,其中也体现出关于浙派研究的几种主要思路。

日本学者铃木敬早在1968年出版的《明代绘画史研究·浙派》中,就对浙派作了比较全面的研究,其中最有特点的地方,是他把浙派的画风与宋元的李郭派、马夏派以及明代的宫廷画、佛画进行了联系和比较,从而指出浙派画风的渊源与变革的情况;并在此基础上,对浙派后期的风格发展变异进行评析。铃木敬的研究很有代表性,有相当多的学者在这种注重浙派前后画风发展的联系与变化的思路下,展开相应的研究。美国的高居翰教授在《江岸送别》一书中,详尽地论述浙派每家的风格来源,分析他们的笔墨特点,并在此基础上分析浙派衰落的原因。《江岸送别》较铃木敬的论述更为详细,但他们同许多的国内学者一样,都是从浙派画风源流的分析着手,来判断浙派绘画的史论意义。这是最有影响的一种认识浙派绘画的思路,成果较多。

与此不同,耶鲁大学教授班宗华对浙派的认知则体现出另一完全不同的研究思路。班宗华曾筹办过“浙派国际学术研讨会”,组织过关于浙派的画展,对浙派有长期深入的研究。他关于浙派的认知,是将浙派画家放入中国文化心理的历史背景之中,从画家的人格理想和文化精神的层面来看待浙派的绘画风格兴起。这一思路使他的研究立刻别开生面:他在《明代绘画的狂野派》一文中认为浙派绘画的作风,是画家们追求一种新的狂放的人格理想的表征,浙派的强劲画风正是由此而显现出来。它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。由此出发,班宗华并不认为浙派后学有所谓的缺陷和衰落现象,并且认为浙派的失势只是原先文人正统派批评家压抑的结果,其艺术的精神在后来的历史中,



吴伟



张路 楼台玩月图轴

还在不断以新的形式出现。笔者的理解,班宗华教授没有将浙派看成一个绘画盛世过后而出现的带有明显折中主义倾向的画派——虽然浙派的创造性也不容小觑,而是将浙派看成中国封建社会后期一种新的艺术精神的开始。这种认识显然是与班宗华从明代新出现的画家人格理想与文化精神的角度出发来认识浙派这一思路分不开的。皮道坚先生在《吴伟研究》中从艺术思潮与历史潮流的关系出发,发出“难道吴伟那任意纵心、劲拔恢张的画风,真是那么粗俗浅薄”的反问,并在结论中指出“反映新兴市民阶层的进取生活和要求变革现实的理想的一些劲拔恢张、发扬蹈厉的绘画,便作为这种士大夫艺术(指清寂宁静的后期文人画艺术)的对立面”,而后期文人画艺术是“与现实妥协的静止人生观和世界观的反映”。皮道坚先生的研究显然较多采用与班宗华教授一样的思路来考虑问题,对吴伟也做了更为积极的评价。这一研究思路对于我们如何正确认识和评价浙派的历史意义贡献良多。

此外,中国台湾学者石守谦《浙派画风与贵族品味》等文章则显示出观察浙派的另一视角。石守谦先生将浙派画风的兴衰变化放入到特定的社会文化环境中去讨论,指出金陵贵族的艺术品味及其变化在浙派戴进、吴伟的画风上得到反映,而浙派的衰弱也与金陵文化环境的改变有关。石守谦先生的研究弥补了那种单纯从明王朝汉文化复兴心理来解释浙派画风的做法,将戴进、吴伟的风格与宫廷皇室贵族、金陵地方贵族等特定阶层的审美趣味联系起来,并因此得出“整个明代前半段在绘画艺术发展中所显示的浙吴两派风格间的竞争,实际上是此时代文化中贵族与文人品味两者之间势力消长的表征”的看法。这一认识,显然是基于“风格的流行与否,本来就极难单由画家表现之成功与否来决定,更必须与社会文化所产

生的保育力量作一个有机而全面的考虑”这一研究思路,它兼顾了画风变化的源流和特定阶层的审美趣味,在铃木敬、高居翰等人的基础上,似又汲取了班宗华等人研究浙派的长处,不同的是,它更多地照顾到艺术家之外特定阶层的审美趣味。

这些思路在关于浙派绘画的研究方面都成绩显著,也较有代表性。这些研究涵盖了整个浙派,自然包括了山水画和人物画,其中山水画理所当然是最重要的方面。我们今天来重新认识浙派山水画,应该吸收这些有代表性的各家研究浙派的思路,取各家之长,力争获得对浙派较为综合性的全面认识。当然,这些研究思路各有侧重,因此在具体的研究结果方面也总会存在各种不同的缺憾。如许多研究者对王履(虽然他既不是浙派,似乎也不算宫廷画家)之于浙派的意义没有给予足够多的重视,他的理论论述对于我们弄清那些本身绝少留下关于山水画文字的浙派或宫廷画师们的创作思维尤显重要;又如在社会文化心理或者艺术精神甚至审美趣味比较一致的情况下,如何看待戴进山水画风与吴伟的不同;又如,比较重视浙派画风自身变化的研究者因以衰退的眼光看待后期浙派而不太注意吴伟之后的小名家等等。这些问题,都是我们今天来全面认识浙派山水画时要力争有所解答的地方。

注 ①阮璞《论画绝句自注》,漓江出版社,1987年版。

②王翬《清晖画跋》。