

Parting at the Shore

江岸送别

明代初期与中期绘画

(1368-1580)

Chinese Painting of the Early and
Middle-Ming Dynasty

[美] 高居翰 著

James Cahill



Parting at the Shore

江岸送别

明代初期与中期绘画

(1368–1580)

Chinese Painting of the Early and
Middle-Ming Dynasty



图书在版编目 (CIP) 数据

江岸送别：明代初期与中期绘画，1368～1580 / (美)
高居翰著；夏春梅等译．—北京：生活·读书·新知三联书
店，2009. 8
(高居翰作品系列)
ISBN 978-7-108-03018-4

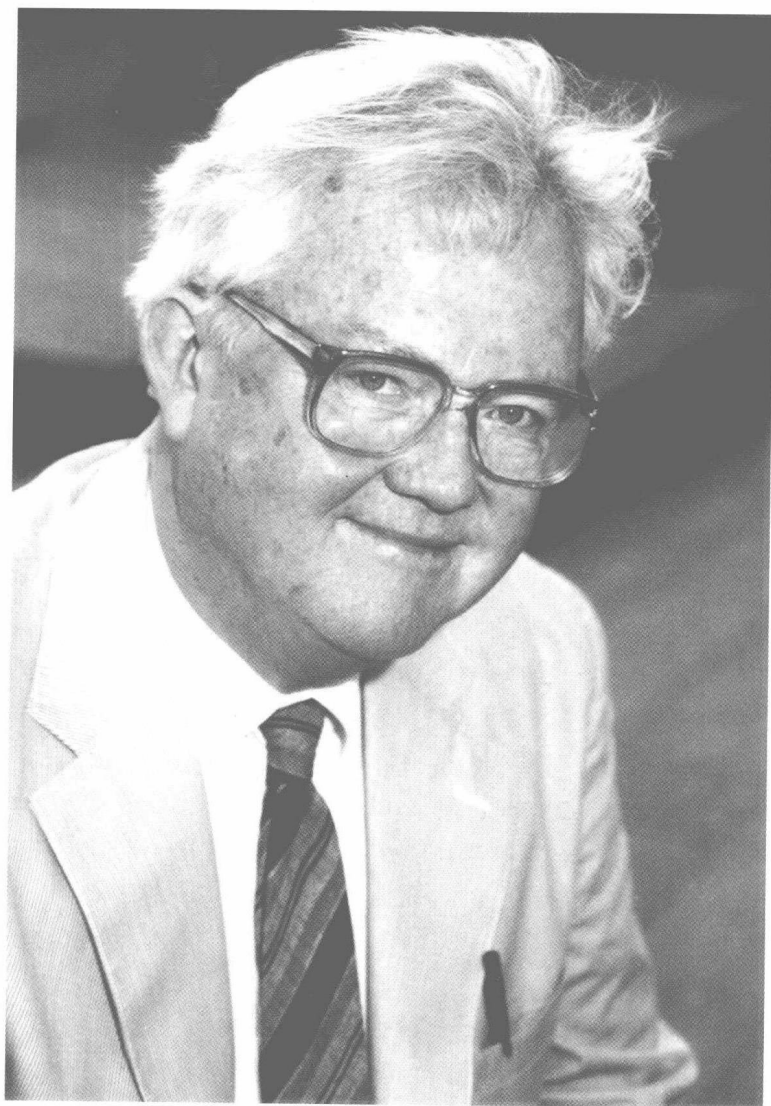
I. 江… II. ①高…②夏… III. 绘画史—研究—中国—
明代 IV. J209.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 109789 号

Parting at the Shore: Chinese Painting of the Early and Middle Ming dynasty, 1368-1580, by James Cahill
First published by Weatherhill, Inc., New York and Tokyo, in 1978.
Copyright © 1978 by Weatherhill, Inc.
Chinese Language edition © Rock Publishing International
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。

江岸送别：明代初期与中期绘画 (1368—1580)

作 者 高居翰 (James Cahill)
审 阅 石守谦
初 译 夏春梅 萧宝森 李容慧 曾文中
译稿修订 王静霏 夏春梅 王嘉骥
责任编辑 杨 乐
封面设计 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 01-2008-1636
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 8 月北京第 1 次印刷
开 本 720 毫米 × 1020 毫米 1/16 印张 20.25
字 数 250 千字 图片 169 幅
印 数 0,001—5,000 册
定 价 52.00 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的艺术史系，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。日前，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、美国等各地的学术传统。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，凡是有助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。^[4]

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就。20世纪50年代，当我还是一名学生的时候，就很幸运地遇

多摯友。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闻的资料，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

很高兴见到拙著中国晚期绘画史系列第二册的中文译本问世，因为就我个人的学术生涯和写作生涯而言，本书在在都志记了一个崭新阶段的开始。第一册《隔江山色》的篇幅较另外两册要短，内容也简单些。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——跟中国绘画的作品产生联系，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，注意到了以地方派别来归类艺术家的重要性；职业画家与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，指出唐寅与文徵明二人，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，因此，可以拿来为此一时期的画家作广义的“分类”之用。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。在这之后的 20 年里，此一观察从未被推翻，但也从来没有被全面肯定过。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，¹¹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（像我的一些同仁一样）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。^[2]

我相信这本书另有一些创新的特点，但由于上述的议题聚讼纷纭，致使读者的注意力有所偏离。譬如，在第四章当中，我们探讨了一批画家，他们大多数是在十五世纪至十六世纪初的时候，活跃于南京，其社会地位大约介于“职业画家”与“业余画家”之间。而在我的讨论之下，这些画家首次被放在一起，并且被当作一个族群（Group）来看待；这一新的分法，如今已经广为其他同仁所接受并引用。而在第一章与第三章当中，我对所谓“浙派”的讨论，要比以往绘画通史的处理方式，来得更为宽广、细腻，而且，时至今日，我仍然认为，我处理“浙派”的态度，还是要比其他的学者更具有同理心。虽则如此，我对浙派的阐释，如今已经有一部分被班宗华的杰出大作《大明画家》（*Painters of the Great Ming*）一书所超越与修正。^[3]此外，我在撰写本书之初所订下的种种研究方向，也在下一册的《山外山》之中，有了更进一步的发挥。我很欣然得见《山外山》的中文版能够与本书同时问世。尽管这两部书早已行之有年，但我希望，中文版除了能够对艺术史学界的研究有所贡献之外，同时，也还能够引起中文读者的兴趣，进而有所补益。

高居翰

[1] “Tang Yin and Wen Zhengming as Artist Types: A Reconsideration,” 本文之中文版见载于北京故宫博物院出版之吴门绘画讨论会专刊，英文原文参见： *Artibus Asiae* 53, 1/2, pp. 228-248.

[2] 班宗华、罗杰斯和我曾经针对此一议题和其他相关议题，进行书信往返，稍后，这些书信被辑成了限量发行之： *The Barnhart-Cahill-Rogers Correspondence*, 1981, Berkeley, Institute of East Asian Studies, 1982.

[3] Richard M. Barnhart et al., *Painters of the Great Ming: The Imperial Court and the Zhe School*, exhibition catalog, Dallas Museum of Art, 1993.

英文原版序

本书是拙著中国晚期画史计划一套五册中的第二册。因为事先经过设计，所以可连续阅读，也可分开阅读。第一册《隔江山色》讨论元代绘画（1279—1368），元朝正值蒙古人入主中原，也是中国早期与晚期绘画的一大分野。本书继元代之后，接着探究明朝前两百年的绘画；和《隔江山色》相同，本书也包含一段自成首尾的中国绘画发展段落，始于明初，终于十六世纪末，此时引领明代画坛的风潮似乎已有疲态，正是革固鼎新的好时机。下一册将隔年随后发表，处理明代晚期绘画以及确实发生的彻底变革。

《隔江山色》的主题是：元代大家们的风格更新；对古代传统的运用；历史事件与环境对绘画发展的影响；画坛上文人业余运动的出现，以及随之而来的文人画论与业余态度。我们在本书将见到上述主题延伸到明代，另外还有些新主题。对于地方画派地方传统，以及画家的社会经济地位与其画风间的关系，亦即生活模式与绘画模式之间的关系等等，我们会多加强调。晚期画家可用的资料以及传世的作品较多，所以能寻出此间的关联。也因此，我们得以较全面地呈现画家的艺术性格，进而发现事实上，他们其中有几位个性是非常鲜活有趣的。

再次深深感谢几位对明画研究有功的学者：首先是艾瑞慈（Richard Edwards）、范思平（Harrie Vanderstappen）、米泽嘉圃、铃木敬、江兆申，以及葛兰佩（Anne Clapp）；其余诸位则见于注释及参考书目。游露怡（Louise Yuhas）提供刘珏的注释非常有用。1976年出版的《明代名人传》（*Dictionary of Ming Biography*）此一巨著，给予了明史及明代文化研究者莫大的方便，恭喜编辑顾律治（L.C. Goodrich）、房兆楹以及对此计划曾贡献心力的人，同时也谢谢他们。

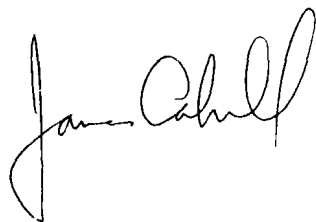
应允刊印画作或提供图版的收藏者与保管人，以及协助取得彩色幻灯片的江兆申先生、海老根聪郎先生、金泽弘先生、讲谈社的畑野文夫先生与中央公论社的铃木纪胜先生，我都要致上谢意。另外，仍然得向台北故宫博物院的合作特申谢忱，尤其是蒋复璁院长；书画处处长江兆申先生；出版组组长王继武先生。明画（元画与宋画亦然）以此地度藏最丰，其中任何面向的研究都要先在展览厅与研究室消磨些时日。他们殷殷的款待，使得我在故宫的日子既愉快又充实。我也要再次向中国诸博物馆的馆长及人员达谢，身为代表团的一员，有幸得见他们慷慨向代表团出示的画作，值得一

书的是，广东省博物馆首度特许刊印明初广东画家颜宗两段仅存的作品。

罗杰斯（Howard Rogers）和文以诚（Richard Vinograd）的建言与批评，让正文做了数处修改，颇有助益。魏德纳小姐（Marsha Weidner）订正编辑上的错误，编排参考书目、图说与索引，还负责让书籍真正方便可用，我对她铭谢在心。1974 年浙派研讨课的学生们对此书的贡献，一方面是来自他们的研究论文——尤其是马特森小姐（Mary Anne Matteson）的戴进，霍尔茨（Holly Holtz）的吴伟，徐文琴的杜堇——另一方面则是迫使我的思考重新组织，变得更加犀利。

摩根女士（Adrienne Morgan）又制作了地图。（在此声明，正文与地图多采现代的边界及地名，以免前后不一而产生混淆。希望学界同行能原谅这点不合学术严谨规格的缺失。）艺术史系的同事，特别是格里姆斯利（Nancy Grimsley）以及马尔（Wanda Mar）小姐，再次忙打字等其他事项。再次感谢韦瑟比小姐（Meredith Weatherby）以及韦瑟希尔公司（Weatherhill）的编辑群，他们编辑内文细心灵巧，书籍的设计也气派大方。

本书献给罗樾（Max Loehr），他教导我风格是有意义的，其余重要的议题都是由此衍生而来。

A handwritten signature in black ink, reading "James Cahill". The signature is fluid and cursive, with a large, stylized initial "J" and a long, sweeping underline.

目 录

三联简体版新序	1
致中文读者	4
英文原版序	6
地图	12
第一章 明初“画院”与浙派	1
第一节 洪武之治	2
第二节 两派山水传统：浙派与吴派	2
第三节 洪武年间的绘画 (1368—1398)	4
王履	4
两件佚名之作	6
明初“画院”	9
第四节 永乐年间的绘画 (1403—1424)	10
保守南宋画风的延续	11
边文进	13
第五节 宣德画院 (1426—1435)	14
谢环	14
商喜	16
石锐	17
李在	21
第六节 戴进	25
第七节 “空白”时期的绘画 (1436—1465)	41
周文靖	41
颜宗	43
林良	43
第二章 吴派的起源：沈周及其前辈	47
第一节 十五世纪的吴派	48
王绂	48

	苏州及其士绅文化	51
第二节	沈周的前辈画家	52
	杜琼	52
	姚绶	55
	刘珏	56
	刘珏与沈周的关系	60
第三节	沈周	64
	生平事迹	64
	早期作品	65
	个人风格的发展	71
	夜坐图	79
	晚期的山水作品	81
	草木鸟兽图	87
第三章	浙派晚期	93
第一节	绘画中心——南京	94
第二节	吴伟	95
	生平事迹	95
	人物山水画	97
	人物画	103
第三节	徐霖	108
第四节	弘治与正德画院的画家	111
	吕纪	111
	吕文英	113
	王冕	116
	钟礼	118
	朱端	120
第五节	“邪学派”画家	121
	张路	124
	蒋嵩	129
	郑文林	133
	《夕夜归庄》与朱邦	134
第四章	南京及其他地区的逸格画家	139
第一节	浙吴两派以外的画家	140
第二节	南京画家	141

	孙隆,“没骨”画与底特律美术馆的《草虫图》	141
	林广与杨逊	143
	“金陵痴翁”史忠	147
	郭诩	151
	杜堇	153
第三节	两位苏州画家与徐渭	159
	王问	159
	谢时臣	161
	徐渭	164
第四节	画家的生活形态与画风倾向	174
第五章	苏州职业画家	179
第一节	周臣	181
第二节	唐寅	194
第三节	仇英	209
第六章	文徵明及其追随者：十六世纪的吴派	233
第一节	文徵明	234
	早年	234
	北京插曲	242
	晚年	243
第二节	文徵明的朋友、同侪和弟子	256
	陆治	256
	王宠	266
	陈淳	269
	沈硕	271
第三节	十六世纪后期文氏的子孙与追随者	274
	文嘉	274
	文伯仁	275
	侯懋功	282
	居节	284
注释		288
参考书目		294
图版目录		297
索引		299

江岸送别

Parting at the Shore



第一章 明初「画院」与浙派

第一节 洪武之治

明代肇建于1368年，开创了与汉、唐、宋同样长治久安的另一段汉人政权。这类朝代之间经常穿插一些国祚较短的王朝，其间中国起码有部分领土是由异族统治，例如，北亚草原的游牧民族或鞑靼人便利用中国朝廷积弱不振，来侵犯中国北方或整个中国，然后建立起自己的统治王国与朝代。在明朝以前，最近近的入侵者就是蒙古人，他们以元为国号（1279—1368），统治了中国将近百年。元朝最后几十年间问题丛生：饥荒、经济凋敝、庸君领导无方、反元军阀于国内各地领兵叛变，军阀们雄心勃勃想问鼎王位，不但彼此争战，也与元军残部交锋。元朝末年政治和社会上的纷乱，及其所带给画家与绘画的影响，已在本系列的第一册（《隔江山色》第三章）里有所交代。

在争霸的诸雄中，最后打败蒙古人與其他对手，并于1368年被拥为新朝君主的是朱元璋，他的年号洪武较为人熟知（洪武之治前后三十年，为明朝第一个纪元，自1368至1398年）。朱元璋年轻时是个农夫，曾在佛寺中住过一段时间，当他成为全中国的皇帝时，年仅四十岁。元朝的首都是在北方的北京；朱元璋的主要势力在南方，于是把首都设在长江畔的南京。在统治初期，他采行了许多政策，似乎承诺回复到传统而儒家式的政府：比如根据大唐律令立法；举国尊崇孔子，并推行新儒家思想；重新订定以群经诗文为主的科举制度来选拔官员；并且重组翰林院与太学。

这种种措施，加上迁都南方与汉人重新执政，使得退隐在南方的读书人又公开露面，在新朝廷担任原来文官的角色。他们的乐观期待并没有持续很久。如同我们在前一册书中之所见，有许多读书人结局悲惨，其中还包括一些元末诗坛与画坛翘楚。洪武帝在位日久，猜疑心日重，尤其不信任南方人与文人阶级，他逮捕了数千人，以谋反及煽动的罪名处死。洪武帝对儒家思想的支持流于形式，因为他晚年的政策与所做所为，依循的却是相反的政治理念——法家主张反人道、蔑视道德的理论，只要能达到消除所有反对国家势力的目的，法家都允许，其甚至鼓励最残酷的镇压行为。中国就在这种惨重的代价之下，自几十年的动乱当中，回复了政治安定。

重掌政权夹带着镇压整肃：这种情况只会酝酿保守的风气。例如，元末绘画革新进取的风尚不可复见，此时代表保守潮流的宋代画风受官方赞助而重新崛起，尤其是南宋院画。

第二节 两派山水传统：浙派与吴派

在这里必须先简介元代与明代早期的山水传统，以作为讨论明代画家与绘画的背景。贸然提出这些传统与艺术议题，对于还不熟悉前册或其他关于元代绘画论述的读者来说，一时之间可能觉得迷惑，但一经我们逐层展开讨论后，就会鲜明起来。

我们说明代初期“复兴”了宋朝画风，虽则正确地说，宋人画风并不曾在元朝完