

The Compelling Image

气势撼人

十七世纪中国绘画中的
自然与风格

Nature and Style in Seventeenth-
Century Chinese Painting

[美] 高居翰 著
James Cahill



The Compelling Image

气势撼人

十七世纪中国绘画中的
自然与风格

Nature and Style in Seventeenth-
Century Chinese Painting

[美] 高居翰 (James Cahill) 著



图书在版编目 (CIP) 数据

气势撼人: 十七世纪中国绘画中的自然与风格 / (美)
高居翰著; 李佩桦等译. —北京: 生活·读书·新知三联
书店, 2009. 8

(高居翰作品系列)

ISBN 978-7-108-03021-4

I. 气… II. ①高…②李… III. 绘画史—研究—中国—
明清时代 IV. J209.24

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 111991 号

*The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese
Painting*, by James Cahill

First published by Harvard University Press, Cambridge, MA, 1982.

Copyright © 1982 by Harvard University Press

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。

气势撼人: 十七世纪中国绘画中的自然与风格

作 者 高居翰 (James Cahill)

初 译 李佩桦 傅立萃 刘铁虎 任庆华 王嘉骥

译稿修订 王嘉骥

责任编辑 杨 乐 张 琳

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—1642

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

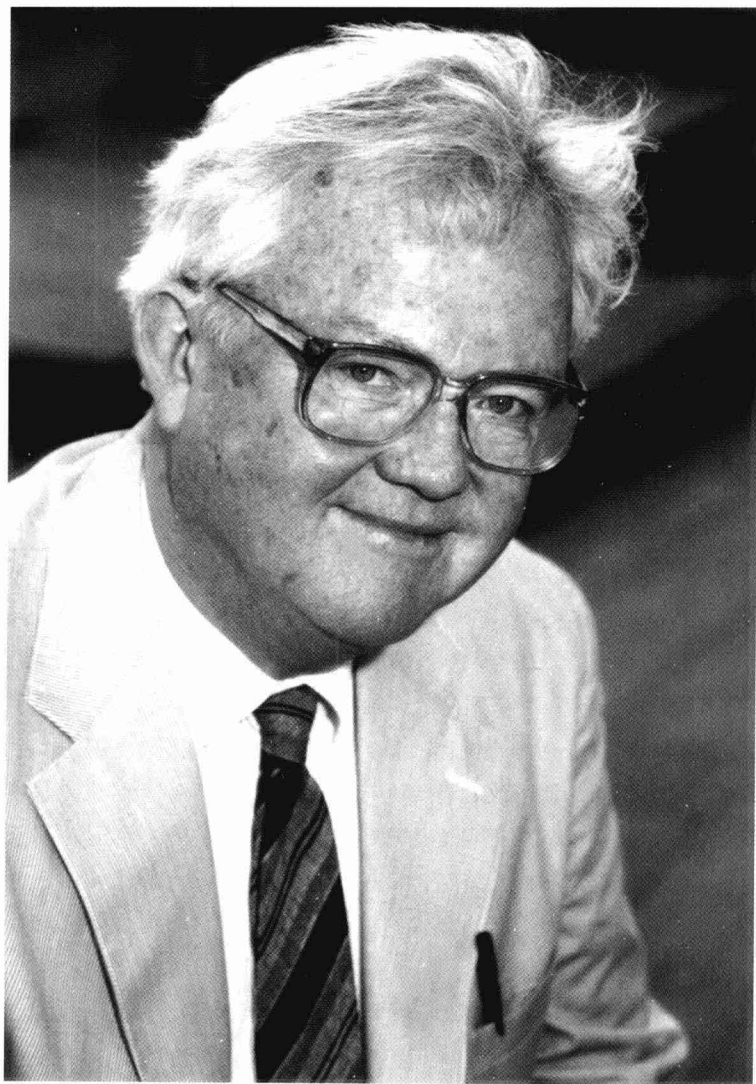
2009 年 8 月北京第 1 次印刷

开 本 720 毫米 × 1020 毫米 1/16 印张 20

字 数 250 千字 图片 262 幅

印 数 0,001—5,000 册

定 价 50.00 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。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任何意义的。

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经不起推敲的例证。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闻的资料，极大地丰富我的晚期写作。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社出版。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

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，即已知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堂奥之所在。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，在此我们应该一一地重新

给他们以赞扬。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，因为在中国研究的其他领域里，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，这些图文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，并无需要、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，并竭其所能吸取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”根本不允许他们做此种选择，但是，他们当时并不顾虑这么多，而只是一股脑地做了。如此，晚明与清初的绘画为之一搅，结果丰富了这一时期绘画的内容——正如十八世纪时，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），或乃至在十九世纪，欧洲绘画因为接触了日本版画，而颇有裨益地受到了震荡，再或者，到了二十世纪时，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：无论诠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

于加州伯克利

英文原版序

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，并非在于交代整个十七世纪的中国画史；有关十七世纪画史，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，即《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，在过去二十年中，中国绘画研究的范畴多集中在十四世纪左右的元代，以及十七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，同样地，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，亦即十七世纪的中国绘画，而且，藉由当时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变化、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，而满清入主中国，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？

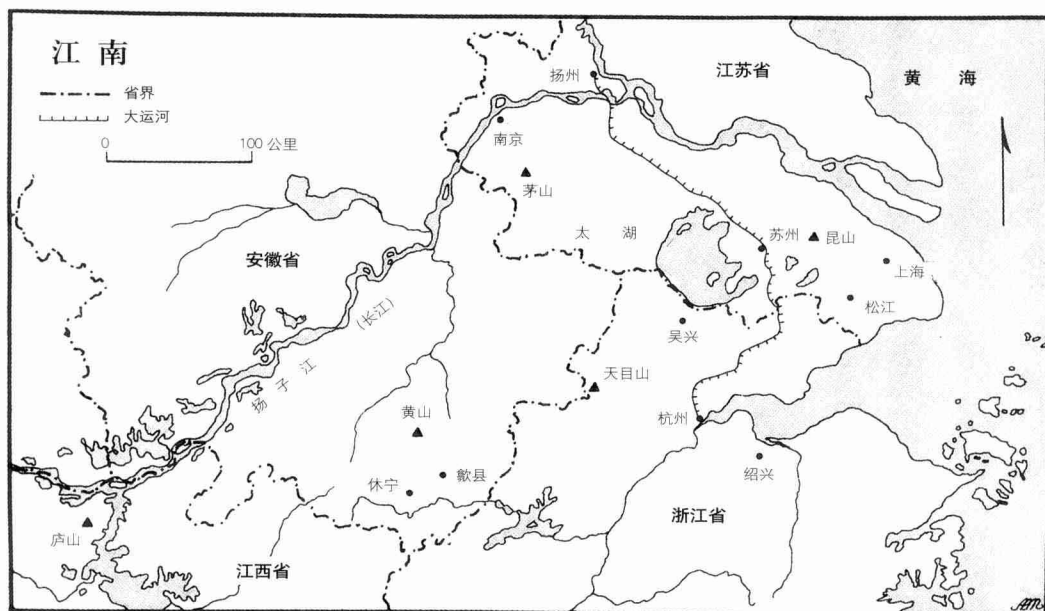
在我原本的计划里，此次讲座的推演正如中国宇宙论中的开元创世一般。在进入主体之时，如一片“混沌”，我们用清楚明确的阴阳二元观点来切入中国绘画，这约莫也是最简单不过的一种艺术理论了：一端是在绘画中追寻自然化的倾向，另一端则是

趋向于将绘画定型。这两股力势互相激荡，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。娜塔莎·施塔勒（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·沃斯（Hugh Wass）、杜维明、伦纳德·内森（Leonard Nathan），安妮塔·贾波琳（Anita Joplin）、渥特·米里安（Walter Melion），以及我在伯克利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辞作为本书的献语：“今天得以站立此处，个人备感受宠若惊。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。”



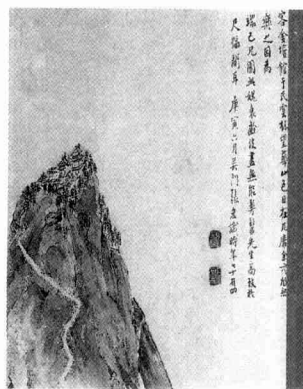


目 录

三联简体版新序	1
致中文读者	5
英文原版序	9
地图	13
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	49
第三章 吴彬、西洋影响及北宋山水的复兴	91
第四章 陈洪绶：人像写照与其他	139
第五章 弘仁与龚贤：大自然的变形	187
第六章 王原祁与石涛：法之极致与无法	233
简写书目对照表	280
注释	281
图版目录	291
索引	294

气势撼人

The Compelling Image



第一章 张宏与具象山水之极限

十七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。诚如罗樾（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，^[1]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——亦即十四与十七世纪——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许多多不朽的巨作，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，似乎更较以往来得迫切，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，中国沦入了满清“异族”的统治。但明王朝统治的崩溃，实际上自十六世纪末即已开始。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，但却不曾如此次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人相形见绌。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十七世纪绘画的多样性，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