

隔江山色
元代绘画
(一二七九—一三六八)

高居翰

石頭出版股份有限公司

隔江山色

元代繪畫(一二七九~一三六八)

高居翰



隔江山色

元代繪畫（一二七九～一三六八）

Hills Beyond a River: Chinese Painting of the Yüan Dynasty, 1279-1368

作者：高居翰（James Cahill）

發行人：龐慎予

社長：陳啓德

出版者：石頭出版股份有限公司

審閱：蔣勳

初譯：宋偉航、王季文、張靚蓓、張定綺、夏春梅

譯稿修訂：夏春梅

美術編輯：王行恭設計事務所

原英文出版者：Weatherhill, Inc., New York and Tokyo

全球獨家中文版權：石頭出版股份有限公司

登記證：局版臺業字第4666號

地址：臺北市敦化南路二段69號20樓

電話：(02)7038251

傳真：(02)7023954

郵撥帳號：1437912-5

製版：新豪華電子製版股份有限公司

印刷：中華彩色印刷有限公司

裝訂：精益裝訂股份有限公司

初版一刷：1994年8月

定價：2600元

Copyright Weatherhill, Inc., New York and Tokyo

First edition 1976

Chinese language edition © Rock Publishing International

All rights reserved

Address: 20th fl., No. 69, Tunhua South Road, Section II

Taipei 106, Taiwan

Tel : 886-2-7038251

Fax : 886-2-7023954

Printed in Taiwan

徐悲鸿—中国—现代

隔江山色

JAMES CAHILL

Hills Beyond a River

*Chinese Painting of the
Yüan Dynasty, 1279-1368*

致中文讀者新序

本書是拙著中國晚期畫史系列專著的第一冊，先前計劃每年出一冊這套五冊的著作；起初一鼓作氣，天真地以為有中國晚期繪畫多年的研究，以及編寫詳細的課堂講義，應當得以輕易迅速成書出版。從一二七九年宋室覆亡開始逐章寫起，而後在大約五年之後可以完成第五冊，以一九五〇年代左右的中國繪畫做為結束。

我本應不致於如此輕心的。多年來我一直告訴學生，著書像是蓋房子而不是堆砌石塊：其結構是立體的而非線性的。整體結構和建築式樣必須在一開始就決定，並且貫徹首尾；每個部分環環相扣，重重相承。總之，細部必須與整體結合；我並不想把比喻細說到房屋中的水管裝置或電線網路，其實並無不可。我的意思是，就計劃與目的而言，本書的「建築結構」比較起來單純一些，往後數本則越趨複雜，以致第三冊出版至今已轉瞬十二年，而我的幾位忠實讀者（約有二十位）還在等待第四冊。

假使我不跨越這套書的原始目標，成書也許容易得多。我並不是說《隔江山色》寫作粗劣，而是現在我對它很不滿意——如果在成書二十年後的今天重新寫一篇書評，我可以找到許多可供檢討之處。中國文人對元代繪畫的正統看法主要由明代畫家、學者，直至董其昌等人共同創立，本書的缺憾是過多地承襲了他們的見解，如果我當時能清晰地把自己的看法與他們的見解分離開，則更理想。我也應該多著墨於活躍在蒙元宮廷中諸位畫家的貢獻，比如何澄（何氏有一手卷藏於吉林省博物館，畫的是陶淵明〈歸去來辭〉的意境，已經刊印）以及王振鵬。在處理第二章追隨李成與郭熙的山水畫家時，（特別是）班宗華（Richard Barnhart）和謝伯軻（Jerome Silbergeld）（註一）為文指稱我受文人解釋影響太重，把董巨派的追隨者如黃公望與倪瓚視為山水畫的生力軍，李郭派諸大家風格在元代的發展則顯出途窮路末。我至今仍然深信，從藝術史的整體角度來看此一觀點是正確無誤，但是，我本該把元代的問題說得活絡些，留有餘地，也應明白地指出這個看法是站在後人的立場以追溯法得出的。當然，如果今天重新寫過，我會更強調繪畫的意義與功能，藝術社會史以及其他進路，就像接下來幾冊所做的一般，把繪畫置於更豐富而多面的歷史之中來看待。

然而，本書的基本論點，即關於元代對繪畫的「革命」，及其引發中國繪畫巨大而終不可逆的轉向等觀點，我仍認為大體上還是對的。我希望現在的讀者和我一樣對本書不盡滿意，進而尋讀一些新近的論著，特別是此一領域中年輕學者的作品，處理相同的畫家與繪畫，然而有比較持平精微的論述。

註一：Richard Barnhart, "Yao Yen-ch'ing, T'ing-mei, of Wu-hsing." *Artibus Asiae* XXXIX/2, Summer 1977, pp. 105-123. Jerome Silbergeld, "A New Look at Traditionalism in Yüan Dynasty Landscape Painting," *National Palace Museum Quarterly* vol. XIV no. 3, Spring 1980, pp. 1-29.

高居翰

一九九三年二月

序言

本書是所擬中國晚期畫史一套五冊中的第一冊。其中有數冊已經著手準備，希望在五年之內完成整套系列。其餘四冊將探討明清兩代與二十世紀上半葉的繪畫。每冊預計自成單元，分別包含晚期發展的每一個重要階段，如此一來將在範圍上比擬——我原來也有此雄心——歐洲繪畫中討論文藝復興（Renaissance）、巴洛克（Baroque）或其他時期繪畫的著作。

一如每冊自成單元，即使往後再有早期至宋代繪畫的論著，這一套五冊也可以獨立。本冊始於十三世紀末，那時中國繪畫已有一千五百年的歷史，這似乎是引領讀者從中切入看中國畫史。誠如後文各章顯示，中國晚期繪畫史始於元代，是個嶄新的時期，而不只是舊世代的延續（雖然若干主題古已有之），是以非常值得納入此一系列做個別介紹。

直到三十年前，遠東以外的一些國家才開始嚴謹的研究中國晚期繪畫，而且仍然有些爭議。過去通常以為十三世紀末以降的繪畫是鼎盛傳統隨宋代而亡，至少是明顯式微之後每下愈況的產物。喜龍仁（Oswald Sirén）在《中國晚期繪畫史》（*History of Later Chinese Painting*）（一九三八）之中，提綱挈領介紹了重要的畫家、畫派和刊出其代表作，但是他對十三世紀畫風和美學背景與前代的差異這個基本問題著墨不多。其他的著者像司百色（Werner Speiser）和羅越（Max Loehr）（見參考書目一九三一與一九三九年的著作）則覺察到藝術價值上影響深遠的轉變藏在元代大師輝煌的成就之中。但是彰顯那些藝術價值，從而熟悉這個廣大而迷人的新領域，除了在中國與日本之外，往往礙於無法觀覽此一時期的真蹟，僅有效果不彰的複製片，致使研究中斷。直到一九五〇年代情況才有改變，美國與歐洲兩地的美術館以及私人收藏家的典藏開始可以與遠東國家並駕齊驅，而研究中國藝術的專家逐漸轉移心力，從早期繪畫移向晚期。

一九五〇年代之後二十年間，中國繪畫的研究進入百家爭鳴的階段。如今討論宋代以後大師的文章多見於單篇論文、專書、或博士論文，不是已經完成便是正在進行之中。畫家傳記資料漸趨完備，有助於澄清生平，許多中國畫家與評論家的相關著作也有了翻譯本。而最重要的是，風格的研究讓畫家與作品能在藝術史上定位明確，各個時期、畫派與大師重大的貢獻獲得肯定，於是現在再寫中國繪畫史自然能從這些專門的研究中獲益不少；我的收穫可以從註解與參考書目一目瞭然。可是，中國晚期繪畫整體看來是呈點狀分布，常在交接處或轉捩階段消失，如果把它們當做一連串的個別現象是看不出端倪的，必須放在歷史的脈絡中，才能發現那是大範圍中國文化史的一部分。今天研究藝術史的潮流傾向於把藝術史料與社會史、政治史與思想史做整合，是一股比較健康的潮流——本書顯然將深受這股潮流的影響，其餘四冊亦然。但是藝術史本身的發展必須有更透徹的瞭解，這種整合才能恰到好處。

以上幾項原因，使我覺得嘗試建立中國晚期繪畫通史的時機已到。另外，由最近數場成功的展覽可見大眾的熱情與日俱增。一度被認為是很優雅甚至莫測高深的品味，如今都流傳在藝術愛好者及常逛博物館的民衆之間，從而產生了仰慕元、明、清繪畫的人口。他們發現

面對作品時，不是那麼難以溝通——即使現在，我們對於當初看畫時遭遇的挫折，仍有些費解——但是他們依然想進一步瞭解作品、畫家，以及繪畫背後的理念。本書以及陸續發表的著作便希望能夠滿足這些需求。

因為心裏存著這個想法，行文之中有時會從西方藝術史借用一些術語來形容中國繪畫的發展與活動，這種中西比附可能不是十分精確，因為比附本來就不會精確。我瞭解這麼做有危險，也會引起一些同僚的抗議。比如說，中國畫家常在作品中刻意模仿或者沿用早期風格及大師的畫風，這種情形我用archaism和archaistic來形容。幾年前在一次討論會上，有位中國藝術史的先進便駁斥這種用法，以為這個術語在歐洲藝術史自有含義，不一定適用於中國。我現在仍然維持當時的看法，除非我們去造一個新字（以中文的復古為字源，假設是fukuism），否則別無選擇，只能用一個現成的英文字，然後集中精神盡可能完整正確的界定這個字在中文裏特殊的用法，以及我們使用時的含義或範圍。其他諸如romantic, neoclassical和primitivist這些書中「意味深長」的術語，同樣是用在中西現象十分近似的場合。

本書收錄的圖版是來自世界各地的典藏，都是傾力網羅第一手圖版，但是有少數例外，比如中華人民共和國的繪畫，就只能盡量取自效果較佳的出版品。非常感激各地的美術館與私人收藏家讓我使用他們的繪畫，還提供底片。其中對臺北的故宮博物院及院長蔣復璁博士要特申謝忱，我在此出版複製的畫作居所有博物館之冠，佔了全書近半數（事實上，我常仰賴臺北國立故宮博物院的收藏，此地大師級的作品舉世無雙，圖版頁為了保留空間，好讓畫作清楚呈現，圖說中只能用縮寫臺北故宮博物院取代全名——中華民國，臺灣，臺北國立故宮博物院）。故宮博物院這些作品大部分的相片都是來自密西根大學安娜堡校區（University of Michigan, Ann Arbor）的亞洲藝術圖片中心（the Asian Art Photographic Distribution），他們真是有求必應，也要特別致意。

另外還要感謝北京的中國社會科學研究院，一九七三年秋天我以中國藝術與考古學專家代表的身份訪問中華人民共和國，他們恪盡地主之誼，各個美術館的職員與館長也慷慨展示館中珍藏。原先只見過複製品的作品，如今都能當面仔細的參觀揣摩而得以在本書中討論。

書中援用一些同事的研究，堪薩斯大學（University of Kansas）李鑄晉教授所出版的著作讓元代這片坎坷的領域平順不少，非常感謝。牟復禮教授（Professor Frederic Mote）提供即將出版的《劍橋中國史》（*Cambridge History of China*）元史初稿，在處理元畫的歷史背景時很有用處。另外有三位年輕學者是我前後任的研究助理，也須特地達謝。諸如中國官名與地名這些重要的細節，是由羅傑斯（Howard Rogers）上窮碧落下黃泉搜尋而來，他同時還訂正翻譯，在手稿的空白處寫滿了註腳，使我減少錯誤，得以及時補正。文以誠（Richard Vinograd）負責多項事務，其中包括詳閱註釋及準備參考書目。圖片說明與索引，及中文部分則是由魏德納小姐（Marsha Weidner）代勞，感謝她處理這份棘手的工作。摩根女士（Mrs. Adrienne Morgan）為本書提供地圖。加州大學出版社及藝術史系（the University of California Press and the Department of the History of Art）的普來斯小姐（Lorna Price）發揮編輯技巧，將文稿中笨拙的文字重新潤飾，打破許多處我「迷

戀分號」的句子，加以減化。至於進一步流暢的編輯作業，以及全書的設計與成書，則要歸功於威特比小姐(Meredith Weatherby)以及她在威特希爾公司(John Weatherhill, Inc.)的同事。

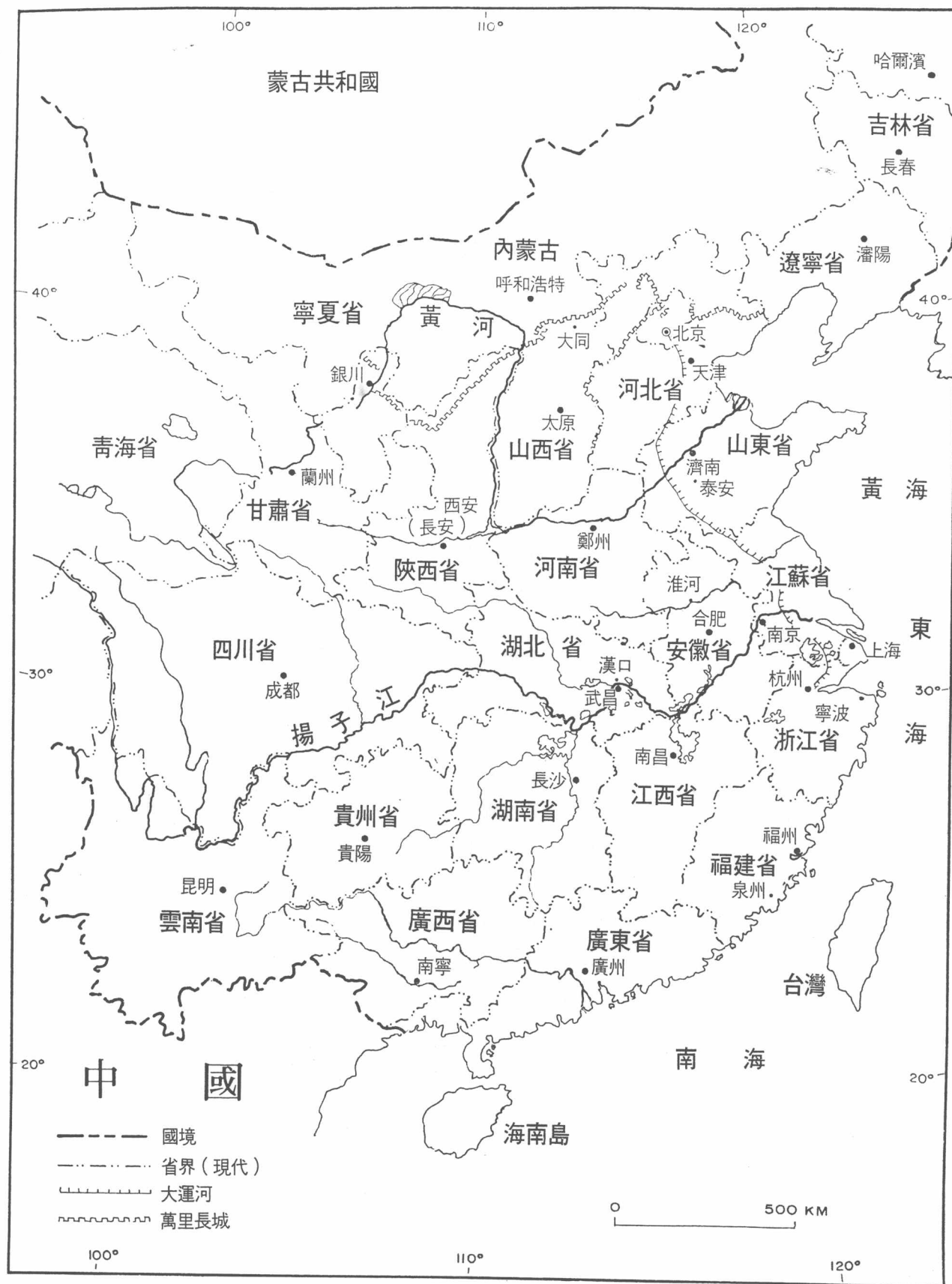
大部分的文稿都是一九七二至七三年在日本休假期間寫成，當時我正接受古根漢基金會(the John Simon Guggenheim Foundation)的資助，於此我銘謝萬分。同時，還有來自柏克萊加州大學研究委員會(the Committee on Research of the University of California, Berkeley)珍貴的贊助。藝術史系的同僚，特別是格林斯來(Nancy Grimsley)、馬爾(Wanda Mar)和摩克(Jill Moak)諸位小姐耐心有加，除了文稿打字以外還幫了許多忙。我的兒子尼古拉(Nicolas)代為拍攝一些圖版。最重要的，還必須感謝桃樂蒂(Dorothy Cahill)，寫這樣一本書我必須離群索居，她除了再三忍受，撰寫期間還不時的提供意見鼓勵慰勉，謹以此書獻給她。

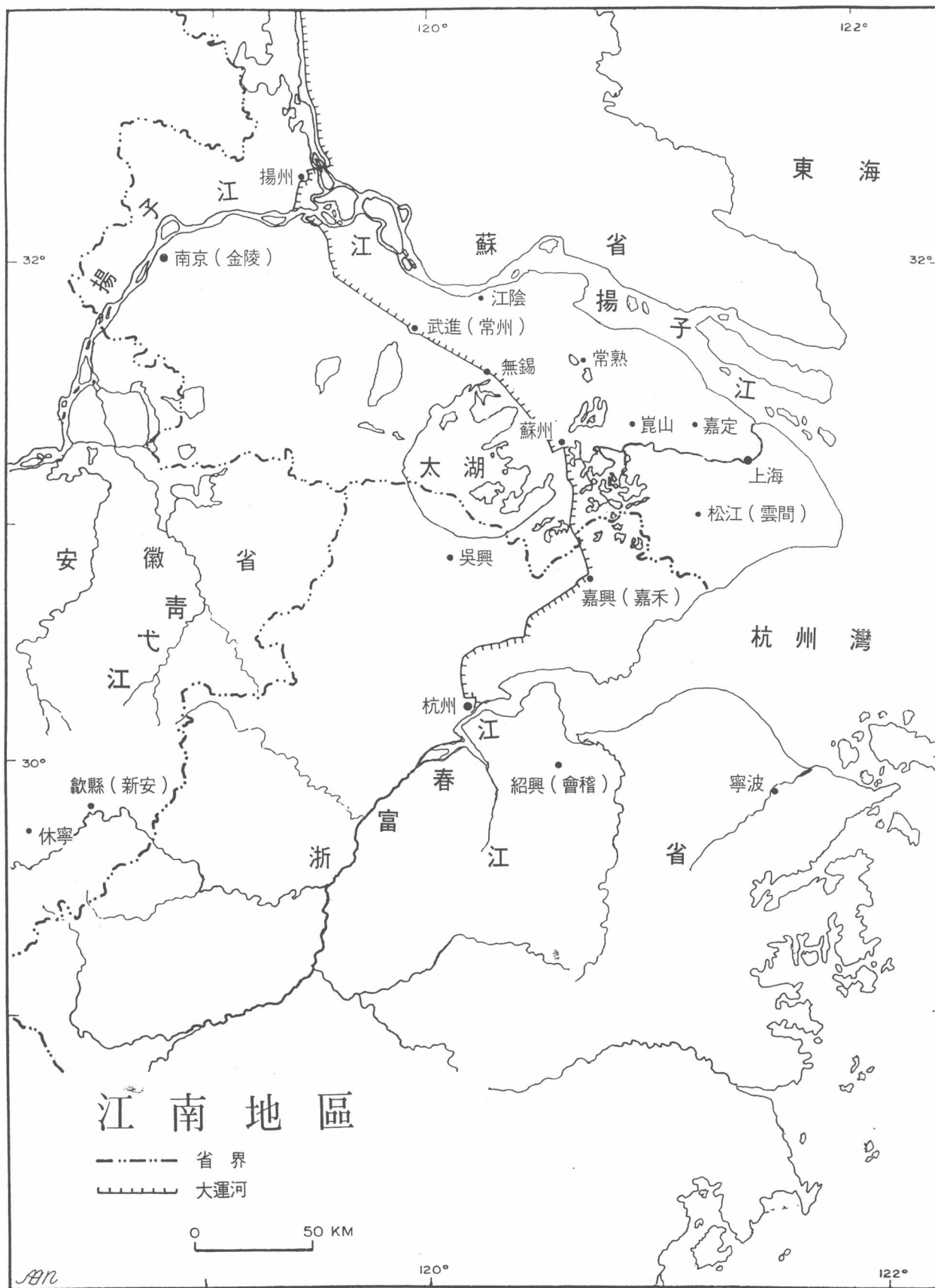
A handwritten signature in cursive script, reading "Jane Cahill". The signature is written in dark ink on a light background.

目錄

致中文讀者新序	5
序言	6
地圖	12
第一章 元代繪畫的肇始	15
第一節 元代畫壇的變革	16
第二節 業餘文人畫	18
第三節 元代的讀書人	20
第四節 遺民	21
鄭思肖	21
龔開	22
錢選	25
第五節 趙孟頫	38
第二章 山水畫的保守潮流	61
第一節 趙孟頫的同輩與傳人	62
高克恭	62
陳琳	66
盛懋	67
第二節 吳鎮	73
第三節 馬夏派的傳人	83
孫君澤	83
張遠	87
第四節 李郭派的傳人	88
唐棣	91
姚彥卿	95
朱德潤	95
曹知白	97
第三章 元代末期山水畫	105
第一節 元四大家其中三位	106
黃公望	106
倪瓚	127
王蒙	138
第二節 方從義	154
第三節 次要的蘇州畫家	156

馬琬	157
趙原	157
陳汝言	158
徐賁	158
第四章 人物、花鳥、墨竹與墨梅	163
第一節 元代的人物畫	164
顏輝與達摩圖	165
因陀羅	167
劉貫道	170
張渥	173
陳汝言	175
任仁發	176
第二節 花鳥畫	178
孟玉潤	178
陳琳	180
王淵	181
第三節 竹、蘭、梅	184
李衍	186
吳太素	186
王冕	189
普明	191
趙孟頫	191
第四節 寫實主義與表現主義	194
吳鎮	195
倪瓚	198
註釋	202
參考書目	207
圖序	214
索引	218





第一章 元代繪畫的肇始



第一節 元代畫壇的變革

十三世紀晚期，蒙古人推翻南宋政權，建立新王朝，是為元朝，中國繪畫晚期的歷史便在這改朝換代之際開展。宋朝由漢人皇帝世代相傳，從西元九六〇年到一二七九年，達三百餘年之久；元朝自一二七九年起到一三六八年傾覆，大約只統治中國九十年，之後由另外一個國祚綿長的漢人政權明朝（一三六八～一六四四年）所接替。對中國人而言，元代這段期間經濟凋敝，生靈塗炭，精神抑鬱苦悶。不過這個時代在文化上有好幾個藝術領域卻生氣蓬勃，特別是戲曲、書法和繪畫。其中尤以繪畫為然，畫史上正在醞釀一場空前的革命；元代以後的繪畫除非刻意的模仿，面貌與一三〇〇年之前幾乎完全不同。研究中國晚期繪畫時，瞭解元代諸大家的成就非常重要，就如同研究歐洲繪畫須先瞭解文藝復興，道理是一樣的。

藝術革命的原因可能比政治革命更難界定，但是若因此而說沒有原因存在，也不盡然，變數總是來自藝術傳統之內與藝術傳統之外，兩相激盪而共同決定新的方向。某些人有時候會指稱，宋代的繪畫氣數已盡，多少注定要走下坡，即使宋朝國勢仍然強盛，畫風依舊有被取代的危險；這便是把藝術當作可以完全無視於歷史影響，而獨立發展。但事實上，元代畫壇上的革命部分是由歷史促成的。南宋（一一二七～一二七九年）畫壇上勢力鼎盛的流派當屬杭州畫院，代表的大師是馬遠和夏珪（圖 1.1、圖 1.2）。院畫在當時能獨領風騷，不僅因為他們的作品有藝術上的實力和無與倫比的魅力，還由於與皇室的淵源而帶來的權威。雖然他們在畫壇上的勢力穩若磐石，王朝一旦傾覆，一樣無法倖免於難。宋朝的王室直到一二七

1.1

夏珪

溪山清遠

卷（局部） 紙本水墨

46.5×889.1公分

臺北故宮博物院

