

Hills Beyond a River

隔江山色

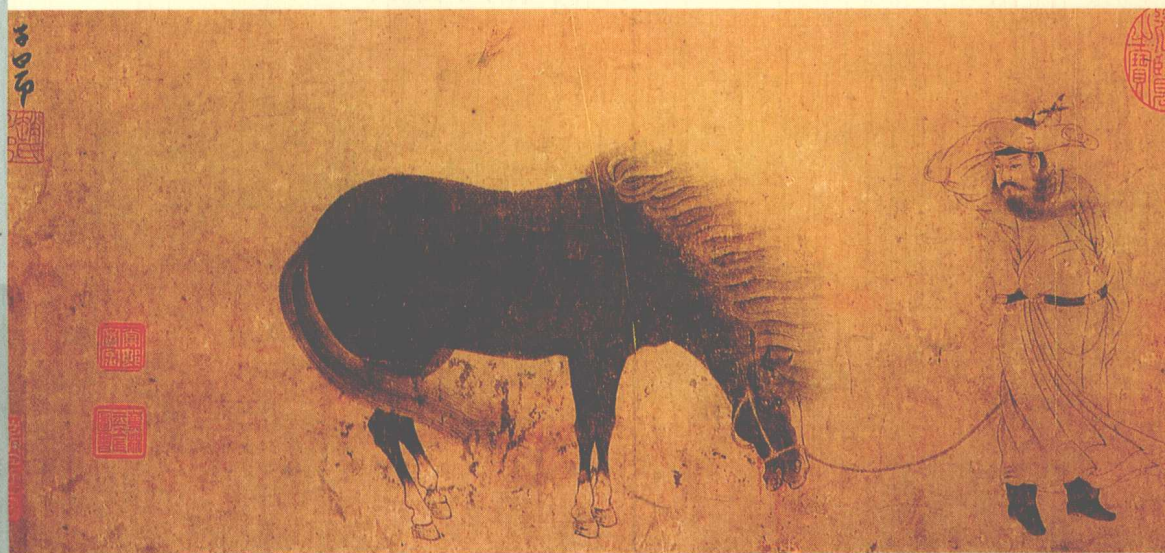
元代绘画

(1279-1368)

Chinese Painting of the
Yuan Dynasty

[美] 高居翰 著

James Cahill



Hills Beyond a River

隔江山色

元代绘画

(1279–1368)

Chinese Painting of the
Yuan Dynasty

[美] 高居翰 (James Cahill) 著



图书在版编目 (CIP) 数据

隔江山色: 元代绘画, 1279~1368 / (美) 高居翰著;
宋伟航等译. —北京: 生活·读书·新知三联书店,
2009. 8

(高居翰作品系列)

ISBN 978-7-108-03010-8

I. 隔… II. ①高…②宋… III. 绘画史—研究—中国—
元代 IV. J209.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 109787 号

Hills Beyond a River Chinese Painting of the Yuan Dynasty, 1279 - 1368,
by James Cahill

First published by Weatherhill, Inc., New York and Tokyo, in 1976.

Copyright © 1976 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。

隔江山色: 元代绘画 (1279—1368)

作 者 高居翰 (James Cahill)

审 阅 蒋 勋

初 译 宋伟航 王季文 张靓蓓 张定绮 夏春梅

译稿修订 夏春梅

责任编辑 杨 乐

封扉设计 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 01-2008-1635

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 14

字 数 200 千字 图片 120 幅

印 数 0,001 - 5,000 册

定 价 40.00 元

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，我所关心的是：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。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

本书是拙著中国晚期绘画史系列专著的第一册，先前计划每年出一册这套五册的著作；起初一鼓作气，天真地以为有中国晚期绘画多年的研究，以及编写详细的课堂讲义，应当得以轻易迅速成书出版。从1279年宋室覆亡开始逐章写起，而后在大约五年之后可以完成第五册，以1950年代左右的中国绘画作为结束。

我本应不至于如此轻心的。多年来我一直告诉学生，著书像是盖房子而不是堆砌石块：其结构是立体的而非线性的。整体结构和建筑式样必须在一开始就决定，并且贯彻首尾；每个部分环环相扣，重重相承。总之，细部必须与整体结合；我并不要把比喻细说到房屋中的水管装置或电线网路，其实并无不可。我的意思是，就计划与目的而言，本书的“建筑结构”比较起来单纯一些，往后数本则越趋复杂，以致第三册出版至今已转瞬十二年，而我的几位忠实读者（约有二十位）还在等待第四册。

假使我不跨越这套书的原始目标，成书也许容易得多。我并不是说《隔江山色》写作粗劣，而是现在我对它很不满意——如果在成书二十年后的今天重新写一篇书评，我可以找到许多可供检讨之处。中国文人对元代绘画的正统看法主要由明代画家、学者，直至董其昌等人共同创立，本书的缺憾是过多地承袭了他们的见解，如果我当时能清晰地把自己的看法与他们的见解分离开，则更理想。我也应该多着墨于活跃在蒙元宫廷中诸位画家的贡献，比如何澄（何氏有一手卷藏于吉林省博物馆，画的是陶渊明《归去来辞》的意境，已经刊印）以及王振鹏。在处理第二章追随李成与郭熙的山水画家时，（特别是）班宗华（Richard Barnhart）和谢伯轲（Jerome Silbergeld）^[1]为文指称我受文人解释影响太重，把董巨派的追随者如黄公望与倪瓒视为山水画的生力军，李郭派诸大家风格在元代的发展则显出途穷末路。我至今仍然深信，从艺术史的整体角度来看此一观点是正确无误，但是，我本该把元代的问题说得活络些，留有余地，也应明白地指出这个看法是站在后人的立场以追溯法得出的。当然，如果今天重新写过，我会更强调绘画的意义与功能，艺术社会史以及其他进路，就像接下来几册所做的一般，把绘画置于更丰富而多面的历史之中来看待。

终不可逆的转向等观点，我仍认为大体上还是对的。我希望现在的读者和我一样对本书不尽满意，进而寻读一些新近的论著，特别是此一领域中年轻学者的作品，处理相同的画家与绘画，然而有比较持平精微的论述。

高居翰

1993 年 2 月

[1] 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.

英文原版序

本书是所拟中国晚期绘画史一套五册中的第一册。其中有数册已经着手准备，希望在五年之内完成整套系列。其余四册将探讨明清两代与二十世纪上半叶的绘画。每册预计自成单元，分别包含晚期发展的每一个重要阶段，如此一来将在范围上比拟——我原来也有此雄心——欧洲绘画中讨论文艺复兴（Renaissance）、巴洛克（Baroque）或其他时期绘画的著作。

一如每册自成单元，即使往后再有早期至宋代绘画的论著，这一套五册也可以独立。本册始于十三世纪末，那时中国绘画已有一千五百年的历史，这似乎是引领读者从中切入看中国画史。诚如后文各章显示，中国晚期绘画史始于元代，是个崭新的时期，而不只是旧世代的延续（虽然若干主题古已有之），是以非常值得纳入此一系列做个别介绍。

直到三十年前，远东以外的一些国家才开始严谨地研究中国晚期绘画，而且仍然有些争议。过去通常以为十三世纪末以降的绘画是鼎盛传统随宋代而亡，至少是明显式微之后每况愈下的产物。喜龙仁（Oswald Sirén）在《中国晚期绘画史》（*History of Later Chinese Painting*）（1938年）之中，提纲挈领介绍了重要的画家、画派，刊出其代表作，但是他对十三世纪画风和美学背景与前代的差异这个基本问题着墨不多。其他的著者像司百色（Werner Speiser）和罗樾（Max Loehr）（见参考书目1931与1939年的著作）则觉察到艺术价值上影响深远的转变藏在元代大师辉煌的成就之中。但是彰显那些艺术价值，从而熟悉这个广大而迷人的新领域，除了在中国与日本之外，往往碍于无法观览此一时期的真迹，仅有效果不彰的复制片，致使研究中断。直到1950年代情况才有改变，美国与欧洲两地的美术馆以及私人收藏家的典藏开始可以与远东国家并驾齐驱，而研究中国艺术的专家逐渐转移心力，从早期绘画移向晚期。

1950年代之后二十年间，中国绘画的研究进入百家争鸣的阶段。如今讨论宋代以后大师的文章多见于单篇论文、专书或博士论文，不是已经完成便是正在进行之中。画家传记资料渐趋完备，有助于澄清生平，许多中国画家与评论家的相关著作也有了翻译本。而最重要的是，风格的研究让画家与作品能在艺术史上定位明确，各个时期、画派与大师重大的贡献获得肯定，于是现在再写中国绘画史自然能从这些专门的研究中获益不少，我的收获可以从注解与参考书目中一目了然。可是，中国晚期绘画整体

看来是呈点状分布，常在交接处或转换阶段消失，如果把它们当做一连串的个别现象是看不出端倪的，必须放在历史的脉络中，才能发现那是大范围中国文化史的一部分。今天研究艺术史的潮流倾向于把艺术史料与社会史、政治史与思想史做整合，是一股比较健康的潮流——本书显然将深受这股潮流的影响，其余四册亦然。但是必须对艺术史本身的发展有更透彻的了解，这种整合才能恰到好处。

以上几项原因，使我觉得尝试建立中国晚期绘画通史的时机已到。另外，由最近数场成功的展览可见大众的热情与日俱增。一度被认为是很优雅甚至莫测高深的品味，如今都流传在艺术爱好者及常逛博物馆的民众之间，从而产生了仰慕元、明、清绘画的人群。他们发现面对作品时，不是那么难以沟通——即使现在，我们对于当初看画时遭遇的挫折，仍有些费解——但是他们依然想进一步了解作品、画家，以及绘画背后的理念。本书以及陆续发表的著作便希望能够满足这些需求。

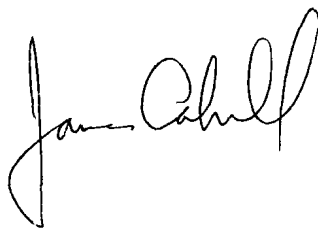
因为心里存着这个想法，行文之中有时会从西方艺术史借用一些术语来形容中国绘画的发展与活动，这种中西比附可能不是十分精确，因为比附本来就不会精确。我了解这么做有危险，也会引起一些同僚的抗议。比如说，中国画家常在作品中刻意模仿或者沿用早期风格及大师的画风，这种情形我用 *archaism* 和 *archaistic* 来形容。几年前在一次讨论会上，有位中国艺术史的前辈便驳斥这种用法，以为这个术语在欧洲艺术史自有含义，不一定适用于中国。我现在仍然维持当时的看法，除非我们去造一个新字（以中文的“复古”为字源，假设是“*fukuism*”），否则别无选择，只能用一个现成的英文字，然后集中精神尽可能完整正确地界定这个字在中文里的特殊用法，以及我们使用时的含义或范围。其他诸如 *romantic*, *neoclassical* 和 *primitivist* 这些书中“意味深长”的术语，同样是用在中西现象十分近似的场合。

本书收录的图版是来自世界各地的典藏，都是倾力网罗第一手图版，但是有少数例外，比如中国大陆的绘画，就只能尽量取自效果较佳的出版品。非常感激各地的美术馆与私人收藏家让我使用他们的绘画，还提供底片。其中对台北故宫博物院及院长蒋复璁博士要特申谢忱，我在此出版复制的画作居所有博物馆之冠，占了全书近半数（事实上，我常仰赖台北故宫博物院的收藏，此地大师级的作品举世无双）。故宫博物院这些作品大部分的相片都是来自密歇根大学安娜堡校区（*University of Michigan, Ann Arbor*）的亚洲艺术图片中心（*the Asian Art Photographic Distribution*），他们真是有求必应，也要特别致意。

另外还要感谢北京的中国社会科学院，1973 年秋天我以中国艺术与考古学专家代表的身份访问中华人民共和国，他们恪尽地主之谊，各个美术馆的职员与馆长也慷慨展示馆中珍藏。原先只见过复制品的作品，如今都能当面仔细地参观揣摩而得以在本书中讨论。

书中援用一些同事的研究，堪萨斯大学（University of Kansas）李铸晋教授所出版的著作让元代这片坎坷的领域平顺不少，非常感谢。牟复礼教授（Professor Frederic Mote）提供即将出版的《剑桥中国史》（*Cambridge History of China*）元史初稿，在处理元画的历史背景时很有用处。另外有三位年轻学者是我前后任的研究助理，也须特地答谢。诸如中国官名与地名这些重要的细节，是由罗杰斯（Howard Rogers）上穷碧落下黄泉搜寻而来，他同时还订正翻译，在手稿的空白处写满了注脚，使我减少错误，得以及时补正。文以诚（Richard Vinograd）负责多项事务，其中包括详阅注释及准备参考书目。图片说明与索引，及中文部分则是由魏德纳小姐（Marsha Weidner）代劳，感谢她处理这份棘手的工作。摩根女士（Mrs. Adrienne Morgan）为本书提供地图。加州大学出版社及艺术史系（the University of California Press and the Department of the History of Art）的普赖斯小姐（Lorna Price）发挥编辑技巧，将文稿中笨拙的文字重新润饰，打破许多处我“迷恋分号”的句子，加以简化。至于进一步流畅的编辑作业，以及全书的设计与成书，则要归功于威特比小姐（Meredith Weatherby）以及她在威特希尔公司（John Weatherhill, Inc.）的同事。

大部分的文稿都是 1972 至 1973 年在日本休假期间写成，当时我正接受古根海姆基金会（the John Simon Guggenheim Foundation）的资助，于此我铭谢万分。同时，还有来自伯克利加州大学研究委员会（the Committee on Research of the University of California, Berkeley）珍贵的赞助。艺术史系的同僚，特别是格里姆斯利（Nancy Grimsley）、马尔（Wanda Mar）和摩克（Jill Moak）诸位小姐耐心有加，除了文稿打字以外还帮了许多忙。我的儿子尼古拉（Nicolas）代为拍摄一些图版。最重要的，还必须感谢桃乐蒂（Dorothy Cahill），写这样一本书我必须离群索居，她除了再三忍受，撰写期间还不时地提供意见鼓励慰勉，谨以此书献给她。



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 元代绘画的肇始.....	1
第一节 元代画坛的变革.....	2
第二节 业余文人画.....	4
第三节 元代的读书人.....	6
第四节 遗民.....	7
郑思肖.....	8
龚开.....	9
钱选.....	12
第五节 赵孟頫.....	25
第二章 山水画的保守潮流.....	47
第一节 赵孟頫的同辈与传人.....	48
高克恭.....	48
陈琳.....	52
盛懋.....	53
第二节 吴镇.....	60
第三节 马夏画派的传人.....	71
孙君泽.....	71
张远.....	74
第四节 李郭派的传人.....	76
唐棣.....	80
姚彦卿.....	81
朱德润.....	81
曹知白.....	85

第三章	元代末期山水画	93
第一节	元四大家其中三位	94
	黄公望	94
	倪瓒	116
	王蒙	126
第二节	方从义	141
第三节	次要的苏州画家	145
	马琬	146
	赵原	146
	陈汝言	147
	徐贲	150
第四章	人物、花鸟、墨竹与墨梅	153
第一节	元代的人物画	154
	颜辉与达摩图	155
	因陀罗	160
	刘贯道	161
	张渥	163
	陈汝言	165
	任仁发	166
第二节	花鸟画	168
	孟玉润	168
	陈琳	170
	王渊	170
第三节	竹、兰、梅	174
	李衍	175
	吴太素	178
	王冕	178
	普明	180
	赵孟頫	182
第四节	写实主义与表现主义	184
	吴镇	186
	倪瓒	190
注释		193
参考书目		196
图版目录		200
索引		201

隔江山色

Hills Beyond a River

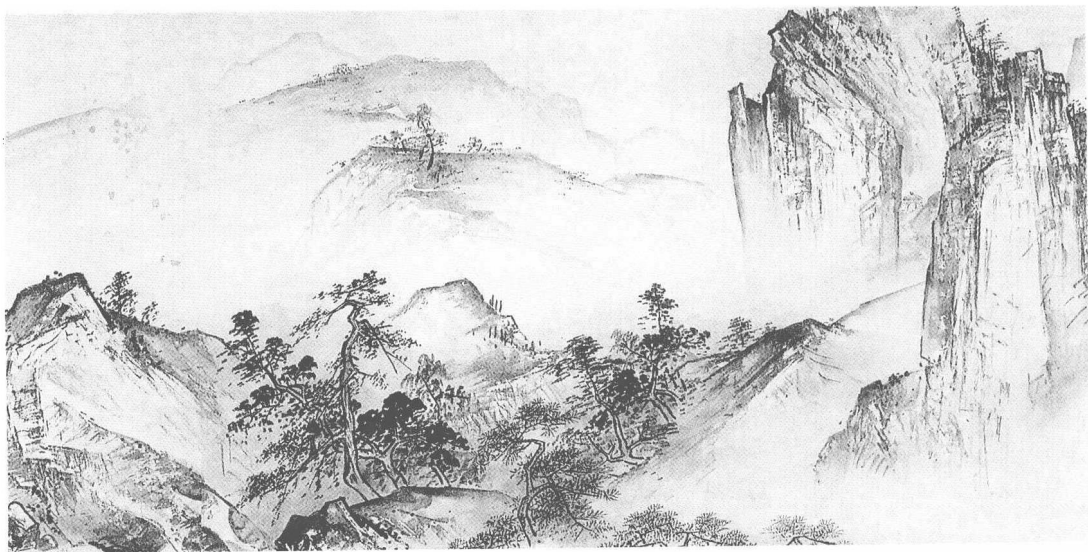


第一章 元代绘画的肇始

第一节 元代画坛的变革

十三世纪晚期，蒙古人推翻南宋政权，建立新王朝，是为元朝，中国绘画晚期的历史便在这改朝换代之际开展。宋朝由汉人皇帝世代相传，从公元960年到1279年，达三百余年之久；元朝自1279年起到1368年倾覆，大约只统治中国九十年，之后由另外一个国祚绵长的汉人政权明朝（1368—1644）所接替。对中国人而言，元代这段期间经济凋敝，生灵涂炭，精神抑郁苦闷。不过这个时代在文化上有好几个艺术领域却生气蓬勃，特别是戏曲、书法和绘画。其中尤以绘画为然，画史上正在酝酿一场空前的革命；元代以后的绘画除非刻意的模仿，面貌与1300年之前几乎完全不同。研究中国晚期绘画时，了解元代诸大家的成就非常重要，就如同研究欧洲绘画须先了解文艺复兴，道理是一样的。

艺术革命的原因可能比政治革命更难界定，但是若因此而说没有原因存在，也不尽然，变数总是来自艺术传统之内与艺术传统之外，两相激荡而共同决定新的方向。某些人有时候会指称，宋代的绘画气数已尽，多少注定要走下坡，即使宋朝国势仍然强盛，画风依旧有被取代的危险；这便是把艺术当作可以完全无视于历史影响，而独立发展。但事实上，元代画坛上的革命部分是由历史促成的。南宋（1127—1279）画坛上势力鼎盛的流派当属杭州画院，代表的大师是马远和夏珪【图1.1、图1.2】。院画在当时能独领风骚，不仅因为他们的作品有艺术上的实力和无与伦比的魅力，还由于与皇室的渊源而带来的权威。虽然他们在画坛上的势力稳若磐石，王朝一旦倾覆，一样无法幸免于难。宋朝的王室直到1276年才退出杭州，但是成吉思汗之孙忽必烈（1215—1294）所领导的蒙古政权，早在几十年前便已经占领了大半个中国，杭州的



1.1 夏珪 溪山清远 卷(局部) 纸本水墨 46.5×889.1厘米 台北故宫博物院

1.2

(传)马远

华灯侍宴

轴 绢本浅设色

111.9×53.5厘米

台北故宫博物院



画院似乎也在十三世纪中期之后不久便停止了活动，也许是战乱所带来的压力所致。画院中那种典型的安逸气氛，无论如何大概是不适合这个时代了。

画院在杭州正当极盛之时，宋代早期遗留下来的旧派绘画，便由北方金朝的中国画家延续着。金朝，一称女真，这支异族，从十二世纪早期便统治北方地区，与南方的南宋属于同一个时期，1234年遭蒙古人驱逐。金朝治下的中国画家那种十分保守、甚至落伍的画风，并没有随着金朝的倾覆而消失，反而到了元朝还继续存在，后文将会讨论到。不过，元人入侵所带来的混乱与困顿，无可避免地会阻断各种严肃与大規模的绘画创作；在烽烟四起的乱世中，画家不太可能得到赞助，也不会有合适的工作环境。

除了历史因素之外，赞助也是一个重要的变数，因为所有宋代主要的绘画都是职业性的，画家们以卖画维生，或者在宫廷服务，或者有其他赞助。如今，在元代，这样的传统隐而不彰了，幕前活跃的则是业余画家。早在十一世纪晚期，就有一群业余的文人画家崛起，开创了新的绘画流派，或者说是趋势，原称士大夫画，后来称为文人画。但是这股业余趋势，在宋代却未对职业画家造成威胁，到目前为止原因尚未充分探讨。十二世纪及十三世纪早期，有些文人画家在北方金朝从事创作，有一些则在南方地区。^[1] 禅寺中的僧人画家，就其风格与业余身份而言，与这些文人画家有些近似。十三世纪禅画兴盛，也见画院衰微，也许是反映了在外界动荡不安之际，禅寺提供了一个比较安稳的场所。

但是直到元初，业余画家还是停留在画坛的边缘。然后突然间——一部分是因为职业画派的没落，一部分是因为业余画家令人振奋而且深具影响力的新发展——画家们发现自己（也开始以为自己）是居于画坛的核心。往后的中国绘画史中，除了明初有院画的短期复兴之外，业余画家便一直居于主导地位。

于是，业余画家的崛起，伴随着绘画品味、创作风格和偏好主题的转移，构成了元代绘画变革的基础。画家来自与以前不同的社会阶级，他们各有不同的背景、理想与动机，在各种不同的场合为不同的人作画，绘画不由自主地发生了根本而深远的改变。

第二节 业余文人画

中国宋代及宋以后，文化上的主要担负者是儒士，即士大夫。他们的文化活动包括编写史传，注释并传布经书，创作诗词及各类文学（包括现在认为最通俗的文学——短篇小说、长篇小说、戏曲），作曲奏乐，尤其独占了书法艺术，除此之外，在宋代以后，大部分的绘画运动也是由他们推展。士大夫们彼此沟通讯息以及阐明思想的主要媒介自然是散文；但诗词、书法以及音乐，从很早以前便被视为较含蓄婉转的达意工具，是一种表现艺术，可借以将情意的微妙色彩、变动不居的心绪、个人心灵的特质加以具体化，而与其他的心灵交流。至于绘画，只要还在职业画家或“画匠”（文人口