

一支想像中的中軸的兩邊。把整個圖面分切為二。這種構造法可以在北宋山水，例如郭熙的作品，以及某些元畫中找到前例。然而它還是偏離了常格。非常不連貫的視角 (angle of view)，和欹斜在畫面左右兩半的地平線則更為奇突。同一種設計，也就是用中央山嶺二分畫面，地平線置於不同線上的構圖，以後由清代大師王原祁發展到了新的境界。

像以上這樣地展現獨創力，在吳派後期追隨者之中是相當少見的。相反的，形式化的逐漸增長，和創造精神的消失，標誌了吳派的衰落。情緒性內容的膨脹，在大師們的作品中，我們也許可以當作詩意來欣賞，在次等追隨者的手裡，却變成單調沉悶的東西，然而當明畫面對着頗為囂張的後期浙派人士，和一部份過於怪誕的獨創主義畫家的時候，作為一種安定局面的力量，作為一種強烈的，訴之於理性的要求，吳派持續了下來。如果我們忍不住要追隨潮流，也把這些明代中期畫家看作只不過是一批興味普通的保守人士罷了，而把注意力轉放在後代比較刺激的試驗派畫家身上，那麼我們倒不妨在此稍停一下，設法來瞭解瞭解，為什麼中國批評家寧取沈周、文徵明，和他們畫派的嚴經訓練的風格，而少取由「狂狷」大師如徐渭者（我們會在後邊討論到）所使用的豪放風格。在西方近代很喜歡藝術表現神經質和畸變，屈服於煽情主義氣質，中國畫家偶然也有這種傾向，但是絕不像西方這樣經常。中國文人的安靜而又細膩的趣味，就算只不過是用來矯正這種傾向而已，它也大大推動了上面這種選擇。



周臣、唐寅及仇英

十六世紀初期，當職業畫家和業餘畫家走向這樣分歧的方向時，一個才份極高的三人小組在兩派之間建立了地位，並且開始想要調解兩派的不同。這種作法似乎註定是要失敗的，但是事實上，他們却成功極了；在六、七位明代最偉大的畫家之中，他們佔了兩位。但是他們的勝利是個人的，是個人才性的開花；他們畫的那種畫，要求一種在當時職業畫家群中少見的卓越表現感，也要求一種在業餘畫家群中難得的技巧。因此，雖然有幾個平庸的畫家還能算是他們的追隨者，我們却實在不能說，他們形成了什麼畫派。像「折衷派」或「新院畫派」一類的字彙也會用在他們身上，但是都不能涵蓋他們的特性。他們也不能以其工作地點為名，因為他們的工作地就是當時正達頂峯狀態的吳派的工作地蘇州，或稱吳縣。但是因為他們三人在風格上相似，彼此之間又來往密切，因此把他們合為一組來討論是最為恰當不過的。

周臣可能是三人中最年長的一位。據記載，他也是唐寅和仇英二人的老師。周臣生在蘇州，曾與一位現已佚名的畫師學習。那些只欣賞其文人階層畫風的批評家們對他並不加以注意。他和唐寅的關係也許使他接觸到唐寅經常與之往來的文徵明圈子，也可能使他獲得一些我們可以具體地在他的作品中感覺到的「文人」氣味。然而他風格的主要根源却是李唐。李唐山水風格在宋以後受到了奇怪的排拒。文人畫家宣稱他們仰賴北宋和北宋以前各大家，特別是董源和巨然；浙派畫家則追隨南宋院畫，特別是馬夏風格。如果有些畫家想把這兩種風格中間的懸溝填接起來，那麼回到這宋畫的轉型時期倒是很合邏輯的（也許邏輯到連他們都沒想到），在這個時期，北宋的嚴峻已經緩和下來，而南宋的浪漫還沒發展到高峯——正是李唐的時代。

現存佛瑞爾藝廊的「草堂夢仙圖」卷上有「唐寅」的名款，但是我們有充足的理由懷疑它的真偽性，進而重新把它鑒定為周臣之作。它在風格上和周臣幾幅其他作品十分相近。在山石的造形上，皴法上

閑來隱几枕書眠，夢入
壺中別有天。彷彿希夷
真面目，大還真訣得。



，在松林的描繪上，還有在整個構局上，它和李唐相似的地方都明顯之至。其他特點則可能源自周臣自己的畫法，雖然這些特點在唐寅的作品中也能找到：例如，特別喜歡在岩石上強調色調的對比，表現作用強烈，但也很任意的光影。筆法表現了精良的描繪技能，又有一種在宋以後 (post-Sung) 繪畫中少有的，自矯揉主義中解放出來的自由。

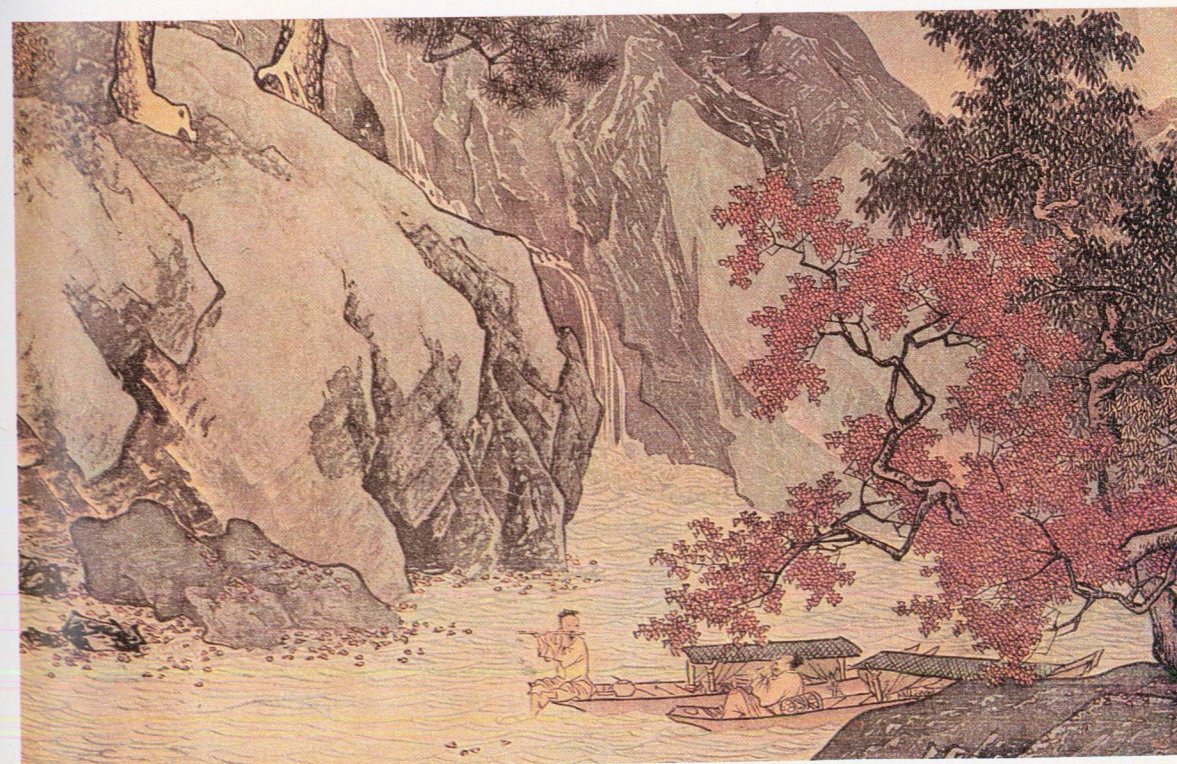
畫題和白居易的一首詩有關，此詩描敘某人由修道而達長生之境。從山頂茅舍敞開的窗，我們看見周臣畫中的高士靠窗睡着了。手卷緩緩開展以後，他又出現在自己的夢中，超於俗世的軀體之上，飄飛在永生的境域裡。描繪得十分清晰的巖嶽和精密的細節構成了足以令人相信的現實世界。我們從這樣的現世進入虛茫之境。遠峯隱現，環聚成虛渺的崖谷。崖谷之上，遼小的人影飄懸在空中。還沒有人能像周臣這樣有效地使用過手卷形式呢。

我們也許會奇怪，如此有想像力，有能力的畫家的作品，為什麼要加上假款，算作他人的作品呢？原因是，周臣的學生唐寅要有名得多。甚至有人說，當唐寅的作品供不應求時，他就會邀請周臣一同來畫。如果這件事是真的，那麼唐寅原本就已不太好的名聲就又加上一項污點了。唐寅起步很優秀：鄉試兩次都是榜首，第一次只不過十五歲。蘇州文人社會很喜歡和他交往，並且支持他。二十八歲時，他懷抱希望赴京應試，以求官職，又得了第一名；但是一位執樞子弟友人



▷可能為周臣(約活躍於1500-1535)
草堂夢仙圖 卷(局部)
紙本設色 高28.3公分
華盛頓佛瑞爾美術館

▷唐寅(1470-1523)
溪山漁隱 卷(局部)
唐寅友王寵題跋年代為1523
絹本設色 高29.2公分
台北故宮博物院



賄賂主考官的家僮偷得試題的事被人揭發；唐寅被遷涉在這件醜聞裡，連累坐廢。他發現自己從此被拒於文人的標準行業以外，但是又不像文徵明和其他人一樣有錢，能以私人財力持續着高雅的退隱生活，於是只好在兩種情況之間苟存下來。沒錢時就賣畫，今天在蘇州歡樂場所和茶樓忘掉酸苦，明天則用禪想來超越它。在這種生涯中，他始終和文徵明保持着友情。德高望重的文徵明常勸唐寅改邪歸正，却毫無效果。

在藝術上，他也居於兩者之間。一部份作品完全以文人風格和趣味畫成；另一部份又追隨了周臣源自李唐的職業畫家風格。後者佳例之一，是現存台北故宮博物院的手卷：「溪山漁隱」。接近卷中央，頗富詩意的一段裡，有二漁人各自休憩在自己的舟中，一人把脚拖曳在水裡，吹弄著笛子，另一人擊板伴奏。紅葉紛紛落在水波上，飄散在石叢之間。笛聲、水聲在想像中潺湲交疊合奏着，醞釀出秋日的傷感氣氛。色調特別和諧美妙，透露了不同於當時流行在文人畫家之間的色調感。文人畫家大都把顏色當做一種裝飾品來使用，按照標準法格，作為水墨的不必要的陪襯。在這裡，靛青和赭石的渲染却協助岩石建立了實感。左側的一塊大石畫得特別有效果：表面質地線條由短截的墨筆構成。這種筆法源自李唐的「斧劈」皴，而且也像李唐一樣和半乾的「擦筆」同時使用。在重量和實體感上，這些石塊要比在其他明畫裡見到的更有實量感。一般明畫既不注意質面的自然層次(natural textures)也不注意覆蓋在這些層次底下的物體的柔韌性。使用複雜詳盡，往往又不安定的手法來塑造層次，是唐寅最喜歡用的畫法；在模仿者的手中，這種畫法變得矯揉造作，在唐寅自己某些作品中，也有賣弄的傾向，但是程度比較輕：例如瀑布右側的懸崖填滿了毫無描繪作用的淡墨筆劃，只是在運筆的角度，和間隔節奏上，重複下面的水紋而已。其他各處線條則流暢而優雅。一位明季評論家認為，唐寅的筆法比李唐「更精」，但是我們可以把這種論點看成是反應了某時期的偏見，在這種時期，筆法本身的價值更受到敬重，於是唐寅的線條也就被認為比宋代大師更文雅，更顯著了。

唐寅小幅山水「函關雪霽圖」根據李唐畫格而構圖。冬天剛來不久，也許是第一次雪霽，因為葉子仍掛在樹梢；黃昏初降，重負的牛車蹣跚走向一日的終程。一路上隱見村落。像郭熙的「早春圖」裡一樣，唐寅使用了細膩的渲染，表現出山域有幾處雲霧迷漫的景像，然而模糊處僅此而已；全景明銳無比，好像穿透了冬天寒冷却清亮的空氣看過去。對角構造向遠方疊落，建立了畫家意蘊的深遠感，取代了氣氛性透視法。作為明畫，此圖看來特別具有空間感。唐寅想要恢復北宋山水中的緊密結構和堅實的形式，在某種程度上有了好成績。他的嘗試也許有意針對著吳派文人畫家比較平板、鬆虛的構圖而發。

這類作品和唐寅其他一些「文人」畫風作品在當時必定受到不少蘇州有心之士的仰慕。他們買唐寅的畫，後代鑒賞家也重視它們。但是最使唐寅受到大眾歡迎的，却是他的美人圖。這種畫我們今天看起來不免覺得乏味，但是中國畫論家對它們大為讚賞。他們隱約提到唐寅和蘇州藝妓的親密關係，認為他畫仕女畫得這麼好，可能就是因為這種關係存在的緣故。周臣的另一位學生仇英畫的仕女也廣受歡迎。這兩名青年畫家共同建立了——可能並不是有意的——一種「工業」，這樣說它也許比叫它做畫派更為合適。它是由一批善於畫裝飾畫、書籍插圖、春宮這一類的雇傭畫家組成的，顯然都仿唐寅、仇英的風格。他們的仿製品中，有很大一部份加上了大師們的「印款」，現在仍到處流傳着。仇英特別受到這類偽品的損害；事實上，任何人想要了解、評價仇英，第一件工作就是要肅清這歷年累積下來，數目龐大的贗品和不重要的追隨者的作品，還有錯鑿為其所作的乏味畫院派產品。這一大堆平庸貨混淆了他的名聲，使人以為他是個多產而無想像力的畫家。這團疑雲直到最近才消散。仇英絕對不止如此而已；如果我們看到他的真品——其中為人所知的很少——就會發現他在感性和技巧兩方面都有成就；創新能力也達到了相當高的程度，雖然最末這一點並不是他的主力所在。

仇英使用的風格大部份都多多少少取自於唐宋。例如他的宮廷仕女圖景就基於由錢選、周文矩而上溯至唐代大師張萱和周昉的這一條遙長傳統。現存幾幅仇英作品中，「漢宮春曉」大概是最好的一幅。複印在此的一段裡，一位宮廷畫家正在替皇后或某位妃子畫像。眾宮女像彩鳥一樣群聚在週圍，兩名宦官站在室外守衛著。這正是仇英最為人知的一種作品；我們常看到如下列這種有關他生平的標準記載：「英之畫秀雅纖麗，毫素之工，侔於葉玉，凡唐宋名筆無不臨摹，皆有稿本，其規仿之蹟，自能奪真。尤工士女，神采生動，雖周昉復起，未能過也。」（*譯註1）。看到這最後一句，我們的景仰之意也許要打斷一下；仇英的人物姿態不及周昉的自然，面容也缺乏周昉的個性，但是他們的確細膩柔雅，如玉雕一般，受歡迎的原因是顯而易見的。這類畫在明末被翻製成木刻仿本以後，深深地影響了日本江戶時期的通俗藝術：浮世繪。

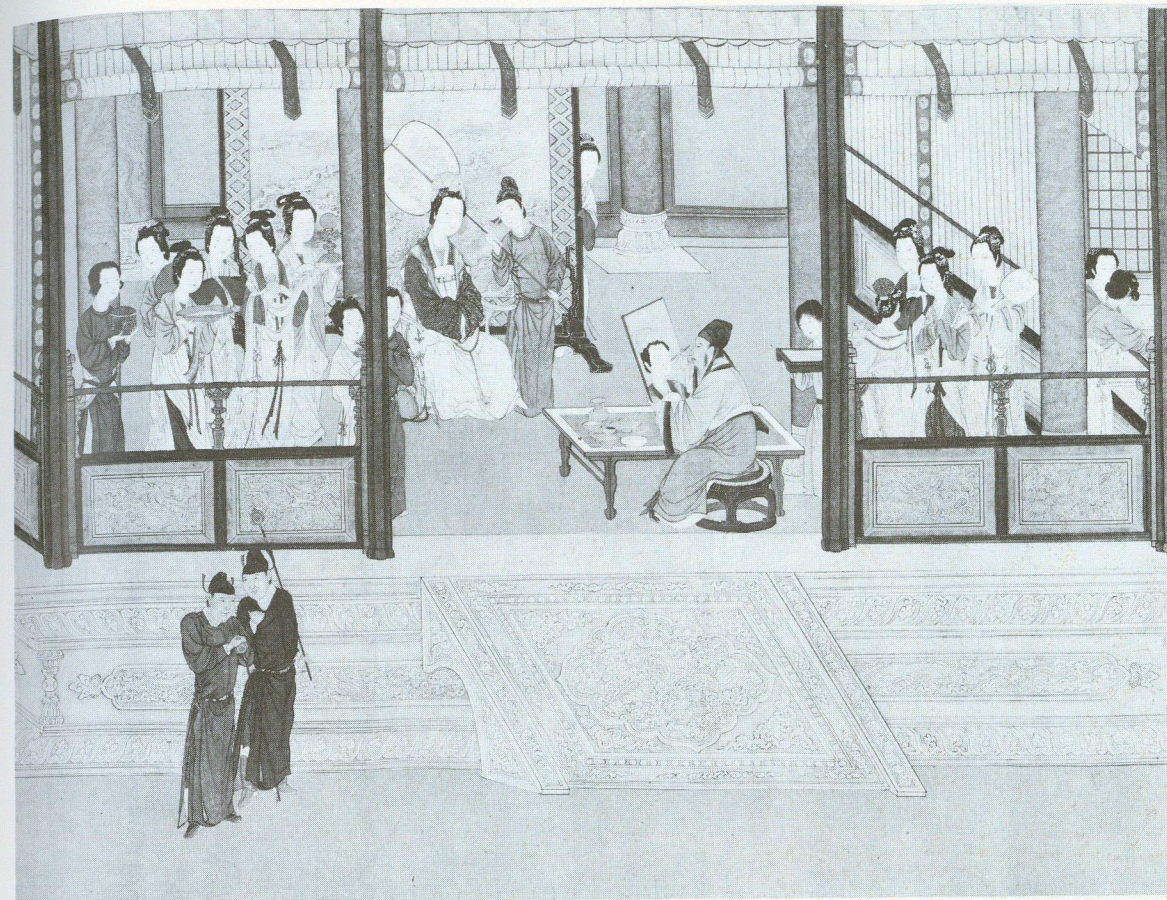
仇英也以古法來畫青綠山水，明顯地取自唐人，其實更依賴錢選延引自青綠山水的變形。波士頓美術館（Boston Museum of Fine Arts）和堪薩斯的納爾遜藝廊（Nelson Gallery）都藏有很好的例子。他對過去風格的偏好，還有他大部份作品中的古典主義精神，毫無疑問的，都是他和士大夫，尤其像文徵明為主的文人圈，以及和項元汴這類收藏家密切來往的結果。這樣他就能看到很多前人繪畫，以為復古主義作品的模型；這樣的畫都在私人收藏手中，現代時期以前的中

*譯註1
《畫史叢書》



◁ 唐寅
函關雪霽 軸
絹本設色 70×37.5公分
台北故宮博物院

▷ 仇英(約1510-1551)
漢宮春曉 卷(局部)
絹本設色 高30.5公分
台北故宮博物院



國從來沒聽說過什麼公共博物院。士大夫畫家讚賞他，常在他畫上題下許多美言。士大夫畫家自己作品援引自古風的地方不及仇英明顯，部份是因為他們缺乏複製的技巧，不能表達得像仇英一樣準確，當然也部份因為他們比較想表現個人獨創風格；然而他們在仇英筆下看到了一種和自己類似的表達方法。因此雖然仇英把整個才能放在繪畫上面——也就是說，他不是一個學者、詩人兼書法家——他却行走於士大夫之間，顯然也想在自己某些作品中適應他們的美學標準，好像周臣和唐寅曾經作過的。如果這樣的解釋不至於太簡便太狹窄，我們或者可以說，這三位畫家的繁富風格正反映了蘇州社會階層的多元性質。

在仇英的多元風格中，接近「文人」這一種的，有三張大幅人物山水 (figure in landscape)。這是原稱四季圖中的三張，另一張已遺佚。「蕉蔭結夏圖」表現的是夏景，和同組的另一張現存台北故宮。畫中兩位高士坐在陰涼的地上，蕉葉和碩石遮消了暑熱。一人在撥弄月琴，另一人則側耳傾聽；近處一名童僕正把花插進銅器花瓶裡。畫家強調了最具敘述性 (narrative) 的地方：由青綠主調而產生的陰



◁ 仇英
蕉蔭結夏(四季圖之一) 軸
(上下兩端截短)
紙本設色 寬99公分
台北故宮博物院

▷ 仇英
仿李唐山水 卷(局部)
高25.4公分
華盛頓佛瑞爾美術館



涼感，以及拉高前景石塊，擋於觀者之前以將人物完整地框圍起來。畫家擺明他的文人態度，甚至在畫上寫下了「仇英戲寫」，正是業餘畫家慣持的一種瀟灑美學態度，往往不承認嚴肅的繪畫目的。但是這種態度在職業畫家群中則很少見。然而無論仇英如何假裝他的閒逸風姿，他慣用的典雅形式和卓越筆法却絲毫不差；而且無論他如何快速流暢地使用線條，也從不讓它變得像浙派作品中常見的那樣粗糙疏忽。「蕉蔭結夏」幅面這樣大，全圖又表現得這樣具有信心，真是一位偉大畫家的傑作。而仇英的確是這樣的畫家。

仇英的卓越品質這樣明顯，難怪他會成為文人畫評家的棘手人物。比較起來，唐寅不是一個問題，無論如何放任，他仍舊是某一類型的學者名士。但是在面對一個沒有什麼重要性的「畫匠」——職業畫家的貶稱——此外又不知謙虛地常在畫中炫耀其技巧之熟練，若不違反文人批評原則（即畫的品質反映人的品質的原則），那麼應如何來

評價呢？從另一方面來說，要找到貶低仇英作品的理論基礎也是很難的。加在他身上的罪名之一是過於精密——一位同時代的畫評家說他「不免畫蛇添足」。這句話也許有人可以用來批評仇英的傑作之一，現藏佛瑞爾藝廊的一張手卷：「仿李唐山水」。這張圖畫佈滿了各種敘述性細節，鮮麗色點使用得很小心，線條準確，使全畫幾乎淪入繁瑣的地步；沒有幾個宋以後時期畫家在處理這種局面的時候，不致落入學院主義的。但是在仇英活妙的筆下，畫面從頭到尾表現了高度的趣味性，甚至令人看得興奮起來。例如複印在此，圍攏在崖壁中的這一段河谷一般，每個片段都表現了仙境似的理想美景。

把活潑的新生命灌輸到保守而陳舊的風格和技巧中，在這樣晚的歷史時刻裡實現，並不是件容易的事。周臣、唐寅、仇英可能是最後三位成功地完成了任務的畫家。在數十年內，他們使職業繪畫恢復了一些自宋以來就一直缺乏的品質，其中最顯著的就是技巧和趣味兩方面的陶練，這種陶練可以制止筆法炫耀和態度浮誇那類毛病的出現，同時也能恢復對準確性和明晰感的尊敬，這兩點曾是宋代院畫的特質。但是種種改革的生命都很短暫，幾乎在改革者未亡以前改革本身就先亡了。即使如此，他們在其他方面的影響仍舊深遠而有益；陳洪綬之受惠於仇英，石濤之於唐寅，並不因為目前還沒有被認可就不存在。在文人畫受到主題貧乏的威脅而將面臨絕境時，他們引發了對繪畫內容的新興趣，無論這內容是敘述性的(narrative)還是描寫性的(descriptive)，於是也就幫忙抵制了主題極端狹義的傾向。對真正具有獨創力的大師們來說，重覆使用一組狹窄的主題也許是可以的，甚至是必要的，他們借此更能自由地從個人的立場來探索形式。然而對大師們那些沒有想像力的追隨者們來說，這樣作，却能叫他們的作品看來愈發千篇一律，單調無比了。更重要的是，這三位卓越的畫家又以身證明了一項真理。以後幾個世紀，在中國，這項真理經常被懷疑和否定著：技巧和才能並非水火不容；乏味沉悶也不一定是手藝謹慎的必然後果。

十四

董其昌及明末繪畫

晚明繪畫潮流或畫派的錯綜繁富是此時期種種吸引人的特象之一，在這點上，和現代西方的情況很相近。它又是一個不休地辯論繪畫原則，不休地辯論畫理的形成和如何使用過去畫風，以便評價、歸類過去歷史的時期。在這一點上，晚明和現代西方也是很類似的。畫家自己受到這種知性活動的影響，經常在不加入爭辯的情況下，按照他們的信仰和喜好創作，或者在某種程度上，按照他們工作的地點，分屬於各個不同的宗派。同一時期，最有興味的畫家仍舊保持了獨立身份。他們的獨立程度恐怕要比自元以來很多畫家想要達到的都要多，因此他們可以被恰當地歸劃為獨創主義畫家。

董其昌的巨大身影則籠罩着整個時期的發展。身居高職，又是當時首要學者、書法家，身為畫論權威的董其昌具備了無比的自信，更不要說自傲了。他出版了大量有關繪畫的文字，重申、闡明了文人畫大義。除此以外，他又在很多畫上寫下無數題跋，做出許多武斷的品評和鑒定。這些文字無論是好是壞，一直到今天甚至都還保存着若干份量。其中一部份今日看來仍是很有洞察力的。另一部份我們也許會感到太專斷了——例如，他認為複印在前面第 72 頁的圓扇頁應該是趙伯駒的作品。但是這張扇頁無論是畫法還是其他方面的實證，都似乎和趙氏無關，有些地方甚至還能提出相反的論證。董其昌也整理繪畫風格，把古代大師按照他有名的「南北宗」系統加以分類。「南北宗」論過份複雜，爭論性又大，我們在此無法處理；我們只能暫時這樣解釋，雖然「南北宗」論並非有意劃分疆界，它却歌頌了文人畫傳統，貶低了院畫派和職業畫家，特別是浙派。簡單地說，他想要把整個歷史和繪畫史帶入一種使他自己感到滿意，並且也能說服他同時代人的秩序世界。他做得非常成功，自他以後，在中國寫成的有關繪畫的文字都強烈地受到了他的影響。

在他自己的畫裡，他也把自然納入同樣一種系統中；他以早期畫家的視野來觀察、分析、比較自然，從他們那裡借來一些他喜歡的東