

<<江岸送别>>

图书基本信息

书名：<<江岸送别>>

13位ISBN编号：9787108030184

10位ISBN编号：7108030187

出版时间：2009-8

出版时间：生活·读书·新知三联书店

作者：[美] 高居翰

页数：308

译者：夏春梅 [等]

版权说明：本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问：<http://www.tushu007.com>

## &lt;&lt;江岸送别&gt;&gt;

## 前言

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

。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。

## <<江岸送别>>

### 内容概要

高居翰（James Cahm），1926年出生于美国加州，曾长期担任加州大学伯克利分校艺术史和研究生院的教授，以及华盛顿弗利尔美术馆中国书画部顾问，他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，皆是通过风格分析研究中国绘画史的经典书籍，享有世界范围的学术声誉。

本书是作者关于中国晚期绘画史写作计划的第二种，探讨明代初期与中期的绘画。

朱元璋推翻蒙元政权，建立明朝以后，却也带来了一段腥风血雨的统治，许多文人画家都落得身首异处的凄惨下场，形成了明初画坛的空白时期。

本书除了讨论明代画家如何赓续元代的绘画成就，寻求创新之外，也探讨了宫廷绘画与浙、吴（苏州）、南京等地方画派的表现及其发展。

书中对于画家的社会、经济地位与其绘画风格的关系，也有着精彩透辟的讨论。

## &lt;&lt;江岸送别&gt;&gt;

## 作者简介

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（Oswald 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](http://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》。

## &lt;&lt;江岸送别&gt;&gt;

## 书籍目录

三联简体版新序致中文读者英文原版序地图第一章 明初“画院”与浙派 第一节 洪武之治 第二节 两派山水传统：浙派与吴派 第三节 洪武年间的绘画（1368—1398） 王履 两件佚名之作 明初“画院” 第四节 永乐年间的绘画（1403—1424） 保守南宋画风的延续 边文进 第五节 宣德画院（1426—1435） 谢环 商喜 石锐 李在 第六节 戴进 第七节 “空白”时期的绘画（1436—1465） 周文靖 颜宗 林良第二章 吴派的起源：沈周及其前辈 第一节 十五世纪的吴派 王绂 苏州及其士绅文化 第二节 沈周的前辈画家 杜琼 姚绶 刘珏 刘珏与沈周的关系 第三节 沈周 生平事迹 早期作品 个人风格的发展 夜坐图 晚期的山水作品 草木鸟兽图第三章 浙派晚期 第一节 绘画中心——南京 第二节 吴伟 生平事迹 人物山水画 人物画 第三节 徐霖 第四节 弘治与正德画院的画家 吕纪 吕文英 王谔 钟礼 朱端 第五节 “邪学派”画家 张路 蒋嵩 郑文林 《夕夜归庄》与朱邦第四章 南京及其他地区的逸格画家 第一节 浙吴两派以外的画家 第二节 南京画家 孙隆，“没骨”画与底特律美术馆的《草虫图》 林广与杨逊 “金陵痴翁”史忠 郭诩 杜堇 第三节 两位苏州画家与徐渭 王问 谢时臣 徐渭 第四节 画家的生活形态与画风倾向第五章 苏州职业画家 第一节 周臣 第二节 唐寅 第三节 仇英第六章 文徵明及其追随者：十六世纪的吴派 第一节 文徵明 早年 北京插曲 晚年 第二节 文徵明的朋友、同侪和弟子 陆治 王宠 陈淳 沈硕 第三节 十六世纪后期文氏的子孙与追随者 文嘉 文伯仁 侯懋功 居节注释参考书目图版目录索引

## &lt;&lt;江岸送别&gt;&gt;

## 章节摘录

插图：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，最新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，最后打败蒙古人与其他对手，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们熟知（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教式的政府：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全消失过，如元朝一些画家，像孙君泽与张远（《隔江山色》，图2.13与图2.16）的杰作，便承袭了马远与夏珪那种优雅且极其精练的南宋画风（马远与夏珪是南宋画院为首的两两位山水画家）。

但是大体说来，元代引领画坛革新风潮的文人业余画家，都很谨慎地避开南宋画风；马夏画风被认为情绪表现太外露，与南宋朝廷积弱不振的关系太密切（元代文人如此认为）。

并且，他们又与职业画家有所关联，而元代是文人业余画家抬头的时代。

元代为首的画家其正职是文人，或者是朝廷官吏，而绘画（至少在理论上）只是他们的业余兴趣，不是为了赚钱，更绝非接受委托或应他人要求而画。

（业余与职业画家之间的重要区分，可参见《隔江山色》，页4—6。

）元代的文人画家排拒马夏风格，转而寻求更古老的山水传统，尤其是十世纪活跃于南京的两位画家：董源与其门生巨然所开创的画派。

## &lt;&lt;江岸送别&gt;&gt;

这就是所谓的董巨山水，较不雕琢，多了些泥土味；通常用来描写江南地区层层山峦、渠道纵横的丰富地形。

（此一传统的代表作，参见《隔江山色》，图1.13、1.29、2.11、3.5。

）元末大部分为首的山水画家都以董巨画风为基础，而后再作一些变化。

（除了马夏与董巨，还有第三类的李郭传统，此脉系以宋初最伟大的两位北方山水画家为名，即十世纪的李成与十一世纪的郭熙；但此一传统在明代绘画中并不重要，不过，本章后文在论述明代“画院”所流行的风格时，仍会遇到。

）元代绘画已经揭露了一个晚期中国绘画里显见的现象，本书将会经常讨论，亦即画家的社会经济地位与其所追随的风格传统之间的关联。

一些来自文士阶层而引领所谓“文人画”风潮的画家，均偏好董巨传统，因为董巨画风本身“平淡”的韵味符合他们的表现目的，而且，其对画家较不要求技巧，也较符合他们业余作画的态度。

马夏传统与十二世纪早期的大师李唐（为马远与夏珪所师法），以及其他宋代院画家的画风，则主要由职业画家承袭，特别是浙江杭州的地方画派，不过很不公平，这些画家都被降级视为工匠，也就是“受雇的画家”，而且他们本身的绘画成就并无法提升其社会地位。

社会地位与画风的这种种关联一直持续到明代早期，而且到了十五世纪至十六世纪初期时，还被约定俗成地分为两个主要的运动或“画派”，亦即浙派（只是概略地称呼）与吴派。

这些称呼基本上是以地域来命名，浙派意指浙江省（主要在杭州一带），吴派指的是江苏苏州一带，江苏古称吴，而苏州则位于太湖的东边。

如我们先前提过的，杭州与其近郊长久以来一直是画家沿袭南宋画院保守风格的重镇；苏州则在元末及明朝大部分时期成为文人画家主要的荟萃之地。

至此，议题确立了，于是明代的绘画批评家与理论家开始不断地讨论这些议题：浙派时吴派，宋画对元画，职业画家对业余画家——这些议题绝不相同，但在评论时却彼此勾连而几至密不可分。

也就是说，如果把明朝初期与中期的绘画，看成是采用宋朝风格的浙派职业画家对抗师法元朝风格的吴派文人业余画家的局面的话，这样的说法是非常不精确的。

明代画史的二分说法到明末董其昌（1555—1636）提出“南北二宗”之论而达于顶点。

我们只当这类的说法是一些尝试——试着去组织复杂的画史发展，并为这些评断加上历史仲裁——在此，我们会把这些说法当作区分画风潮流的一些方便而且具有几分真实性的分法，而且，在以下的讨论当中，我们也会试着指出，这样的区分在哪些地方的确厘清了真实的发展，而在哪些地方则有不当，或甚至有误导之处。

我们将于第二章与最后一章讨论吴派；浙派则在这一章与第三章里探讨。

但在讨论明朝画院与浙派之前，我们将先讨论三件明代初期的作品，它们各以不同的方式，显示出当时对马夏风格再度产生了兴趣。

第三节 洪武年间的绘画（1368—1398）王履通常马夏风格都与职业画家相联在一起，就此模式而言，元末明初的画家王履可说是一个有趣的例外。

1322年，王履出生于江苏昆山，研习医学之后，他便以行医维生，并且写过好些部医书。

他熟读经书且擅长诗文。

以一位画家而言，他无疑是属于业余文人画家的阵营。

不过，听说他年轻时曾经研究过夏珪的山水，后来又学习马远。

画评家称赞他“行笔秀劲，布置茂密，作家士气咸备”。

明朝初年，当他大约五十岁时，王履登上华山顶峰。

华山为陕西境内的高山，既是道教圣地，也是风景名胜，吸引了不少朝圣者与游客。

这个经验对他来说，显然有如排山倒海，因而转变了他的一生与绘画风格。

在华山，他见识了大自然的奇秀，这种美超越了所有他在艺术中所领会的美，于是他才了解过去习画的三十年里，他的作品从未自“纸绢相承”的人工制品以及“某家数”的认定归属中解放出来。

后来有人问他的老师是谁，他回答说（有意回应宋代早期山水画家范宽常被引述的一句话）：“吾师心，心师目，目师华山而已。”

”忠于外在自然之真或内在本性与情感之真：这是与其他议题错综交合的另一个议题。

<<江岸送别>>

文人画家倾向于后者，并尝试在他们的作品中展现出来。

王履并非全然秉持第一种理念——按他的说法，介于真华山与画华山之间者，乃是他的目与心——但他坚持，忠于自然是形成一幅好画的基本要件：“画虽状形，主乎意。

意不足，谓之非形可也。

虽然，意在形，舍形何所求意？

故得其形者，意溢乎形，失其形者，形乎哉？

画物欲似物，岂可不识其面？

古之人之名世，果得于暗中摸索邪？

……”上引文为王履所画《华山图册》长序的第一段，《华山图册》是王履唯一存世（也是唯一见于著录）的图册，这里引用其中的两幅以为代表[图1.1、1.2]。

此段叙述直接而有意地反对盛行于文人画家之间的创作态度（可以比较汤重与倪瓚相对的论述，《隔江山色》，页185及190），叙述文字伴随了一系列的作品，而这些作品的风格同样是在嘲讽文人画家的主张——亦即哪些传统适合他们与同辈追随，而哪些画派又不适合——这种看法的出现绝非只是巧合而已。



## <<江岸送别>>

### 媒体关注与评论

中国美术由于传统太长，无论是资料掌握或观念的自由度，都形成入门的障碍。高居翰的中国美术史，提供了一个新颖而不同的视野，对我们重新面对自己的传统有耳目一新的启发性。

——蒋勋（台湾东海大学美术史教授）高居翰教授……最可钦佩的特色，一是描述画史的变迁，能扣紧时代、社会、文化、思潮乃至文学的发展脉络来论述，极富深度与广度……另一个特色是对重要作家作品的介绍不是一般概念化的陈述，而是极细腻的鉴赏与分析，不但深入浅出，引人入胜，而且以这种实证的方法，非常雄辩地印证了他的史观。

至于时常以中西艺术史的轨迹来对比说明，对画史、画迹的资料巨细无遗的排比解析，充分显示出作者知识博洽，见解独到，令人击节。

——何怀硕（台湾艺术学院教授）

## <<江岸送别>>

### 编辑推荐

《江岸送别》是由生活·读书·新知三联书店出版的。

<<江岸送别>>

版权说明

本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问:<http://www.tushu007.com>