

當力量稱霸畫面

賴毓芝

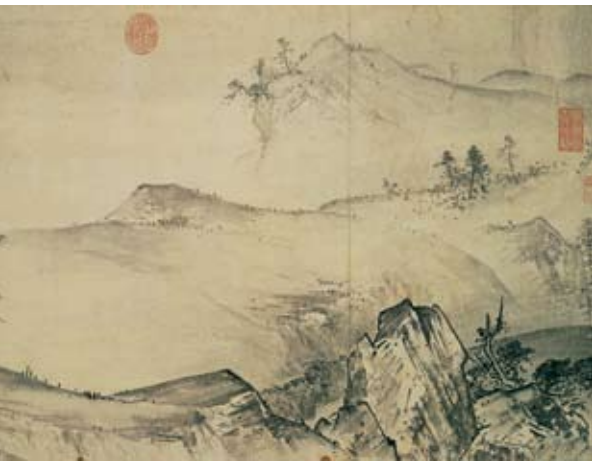
「追索浙派」特展介紹

國立故宮博物院書畫處醞釀多年，希望推出浙派展覽。二〇〇七年終於赴諸行動，由王耀庭處長主持，陳階晉副研究員與我共同協同主持的「追索浙派」數位博物館網站打頭陣，以本院藏品為主，配合中國大陸、日本、韓國、美國等重要博物館收藏，分別從浙派的藝術傳統、與宮廷的交會、浙派的尾聲等議題出發，探索與重建浙派於十五、十六世紀的發展史。此網站獲得美國博物館協會二〇〇八年 MUSE AWARD 銅牌獎。本院七月開始的「追索浙派」展覽，即是根據近兩年的先期研究，規劃為四個單元，分別於今年第三季（七—九月）、第四季（十一—十二月）兩個檔期，完整展出浙派相關繪畫作品，並編輯出版特展圖錄。

前言：鄭和與浙派

常常好奇地想，永樂十六年（一四一八）當鄭和（一三七一一—一四三二）於東非的小鎮麻林地（Malindi），從載滿寶物的「寶船」中拿出藉以宣揚中國國威與文明的交易品時，除了眾所周知的瓷器、絲綢、漆器外，是不是也有可能包含其他的高級藝術品，例如，繪畫之類的作品。

可能性也許很小，但是如果有的話，那一定就是宮廷浙派之類的作品了。從鄭和首航的永樂三年（一四〇五）到第七次也就是最後一次出航的宣德七年（一四三二）的三十年間，是中國海權擴張的黃金時期，鄭和所率領的「寶船」艦隊，包含多達三百一十七艘以上彩繪鮮明的大帆船，及兩萬七千名以上的水手與士兵，大概





宋 夏珪 溪山清遠 局部（第二檔） 國立故宮博物院藏

是中國歷史上、也是世界史的空前的海上艦隊。而有著這支無敵海軍的此刻中國是一個追求力量，對探索與擴張充滿興趣，並且有機會成為海上霸權與世界殖民強權的國家。^{〔註一〕}值得注意的是，此時也是浙派第一代的大師戴進（一三八八—一四六二）積極於京城與宮廷尋求發展，奠定浙派對畫面力量追求的關鍵時期。

然而，中國這支稱霸半個世界的海上勢力並沒有持續，十五世紀末諸多內政的原因，使得明朝皇帝停止了遠航，並嚴禁民眾出海航行，中國自我摧毀了其舉世無雙的海軍，並使得倭寇於中國沿海肆虐。就在中國逐漸離開世界舞台的同時，哥倫布於一四九二年到達美洲，開啟了歐洲的大航海時代，接續著是西方國際貿易的萌芽與工業革命，將整個西方推進了現代世界。有趣的是，一九九二年美國華府國家藝術館舉辦為紀念哥倫布發現新大陸五百週年大展「一四九二年之際—探險時

代之藝術（Circa 1492: Art in the Age of Exploration）」，^{〔註二〕}旨在以一個世界史的角度重現當時各地的文化，而故宮參展的書畫，除杜堇（活動於一四六五—一四八七）〈玩古圖〉外，清一色為吳派的作品，似乎在中國放棄稱霸海上的同時，也預視了藝術上放棄以力感與技術稱霸畫面的浙派。

浙派是否真的消失是另外一個議題，但是至少在藝術言論的修辭學上，「炫技」、「職業化」、「力感」、「視覺表現力」等強調職業性技巧的功力，一如鄭和船隊建造四百英尺長之九桅巨船的技术，不過是「行家」的奇技淫巧，似乎再也沒有出現在論述正面的一方。這個對於「職業性」追求的價值觀之改變，明中期是一個關鍵的時期，其前後的對比也可以在宣宗對戴進的評論中得到進一步的支持。戴進被視為浙派的第一個宗師，曾於永樂（一四〇三—一四二四）與宣德（一四二六—一四三五）初

兩次入京，雖然戴進的聲名主要奠基於宣德時期在北京的交遊，但是戴進似乎並沒有得到宣宗的贊賞，十六世紀下半李翹（一五〇五—一五九三）的《戒庵老人漫筆》卷一〈文進不遇〉一則的記載就提到：「蘇州周東村說：宣宗又嘗問謝曰：還有一戴文進，聞畫

得。是秀才畫，欠精緻，是隸家畫也，卒不得進」。周東村即蘇州畫家周臣（活動於一五〇六一—一五二一），根據他所聞說，當時謝環評論戴進的畫，指其為文人畫，欠工整細緻，非內行人所作，也就是所謂的隸（利）家畫，而非行家畫。此說真讓我們有耳目一新

之感，即使我們現在認為屬於職業畫家的戴進，在當時居然以其畫風不夠像職業畫家而被批評，因而錯失了受到宣宗賞識的機會。這樣的評論對於受過晚明以降文人理論洗禮的我們，無異有如當頭棒喝，也就是文人畫所強調的業餘性並不是一個普世的價值，至少在明



明 戴進 畫山水（第二檔） 國立故宮博物院藏



明 吳偉 北海真人圖（第一檔） 國立故宮博物院藏

初，在鄭和縱橫海外與浙派於宮中興起的時候，中國是追求外在力量的展現與開拓，是尊崇職業性與專業性的極致表現，這也許曇花一現，但是確實存在。

因此，七月開始本院將以這群明初活躍於地方與宮廷的職業畫家為中心，重新以「追索」的角度，尋找其消失於歷史中的名字與定位，以七月到十月與十月到十二月，兩個檔期，半年的時間，建構整個畫

派的生命史，重現其以力感與視覺表現力馳騁畫面的輝煌盛世。鄭和的時代也許一去不復返，但是浙派大師們筆墨間的豪氣，經過六百餘年，還是安靜，然而精采地，於紙絹上回眸凝視。

浙派的形成

「浙派」二字之稱，初見於晚明董其昌的《畫禪室隨筆》。據其云：「元季四家，浙人居其三，王叔明湖

州人，黃子久衢州人，吳仲圭錢塘人，唯倪元鎮無錫人耳。江山靈氣盛衰故有時。國朝名士僅僅戴文進為武林人，已有浙派之目。」^{〔註三〕}可知當時浙江籍畫家一時甚有影響，「浙派」作為一個群體的觀念已然形成。同時代的沈顥（一五八六一—一六六一）其《畫塵》更提到：「禪與畫俱有南北宗，分也同時，氣運復相敵也。南則王摩詰，裁構高秀，出韻幽澹，為文人開山，：慧燈無盡。北則李思訓，風骨奇削，揮掃躁硬，為行家建幢，若趙幹、伯駒、伯驢、馬遠、夏圭，以及戴文進、吳小仙、張平山輩，日就孤禪，衣鉢塵土。」^{〔註四〕}進一步以董其昌的南北分宗論將浙派入北宗系統，上承南宋馬、夏傳統，為「行家」的系統，以對應文人畫家所代表的「利家」。

浙派雖然以地為名，但事實上畫家並不侷限浙江一地，也有來自福建、廣東或其他各省的畫家。隨著明代的建立，對有著出身中國社會最底層的



明 邊文進 三友百禽圖（第二檔） 國立故宮博物院藏

開國君主，及漢王朝復興心態的明代初期宮廷而言，浙派與南北宋宮廷畫風的關係，及其深富民間氣質強調熱鬧、細節與力感的風格，都顯示浙派之所以雀屏中選成為主要宮廷風格的原因。尤其，永樂遷都北京之後，宮殿廟宇需要大量的

畫作裝飾，因此明初雖未設立類似於宋代專門的畫院，但已有書家、畫匠被徵召入宮。宣德時期更因政局社會逐漸安定，皇帝本人又對書畫的充滿興趣，促使畫家在宮廷的活動逐漸制度化。因此，畫家從早期以中書舍人、待詔等文職到

宣德以後出現以錦衣衛武職頭銜服務於武英、仁智、文華等殿，目前還有許多浙派的畫作上還留有這些附有工作地點與官銜簽款的作品。（註五）

浙派的興起與宮廷的贊助息息相關，而皇帝的品味也常主導了宮廷風格的選擇。不



明 呂紀 杏花孔雀圖（第一檔） 國立故宮博物院藏

同朝代之不同宮廷畫家的組合基本上反映上述的帝王品味的變化。^{（註六）}明代宮廷畫家人數眾多，生平活動多無詳載，較著名的有活躍於永樂宣德朝的邊文進（約一三五六一—一四二八）、謝環（約活動於一四〇三—一四三五），宣

德朝（一四二六一—一四三五）的商喜（活動於十五世紀中期，約卒於一四五〇年）、戴進（一三八八—一四六二）、李在（？—一四三一）、周文靖（？—一四六三以後）及歷經宣德、天順（一四五七—一四六四）、成

化（一四六五—一四八七）三朝的石銳（石芮，？—一四六九以後）、倪端（活動於一四三六一—一五〇五）等。成化朝最著名的有林良（約一四二四—一五〇〇以後）、吳偉（一四五九—一五〇八）等，之後的弘治



傳 明 陳淳 五鹿圖(明 汪肇)(第一檔) 國立故宮博物院藏

朝則有呂紀(約一四二九—約一五〇五)、呂文英(活動於一四八八—一五〇五)、王誥(活動於十五世紀後期到十六世紀前期)、鍾禮(活動於十五世紀後期)、朱端(活動於十六世紀前期)等。其中戴進被視為「浙派」的始祖，在當時聲譽極高，有「本朝第一」之稱，影響尤為深遠。

地方畫家希冀在中央尋求發展，而皇帝的喜好也造成畫家的遞嬗，地方與中央間的頻繁流動也就成為不可避免的現象。例如，吳偉瀟灑不羈的狂放風格深獲憲宗(一四六五—一四八七在位)的喜愛，然而隨著弘治朝宮廷品味的轉變，偏好以南宋宮廷風格較為內斂而有文學意涵的創作，吳偉那種平民性格強烈的放浪風格，就顯得不合時宜，而被迫回到南京，卻同時與南京城市文化結合，於地方引發另一風潮的流行。(註七)也就是說，藉由畫家的流動，浙派的風格由地方延伸到宮廷，很多時候又擴散回地方，而在這個過程中，中央與地方也發展出了各自的風

格與內容特色，兩者產生一種既相互滲透又辨證的關係。

浙派的邊緣化

浙派的發展在吳偉之後，益發走向追求筆墨的潑辣猛力，重要的畫家包括張路(約一四九〇—約一五六三)、蔣嵩(一四七五後—一五六五前)、汪肇(活動於十六世紀前期到中期)、史文(活動於十六世紀)、鄭文林(活動於一五〇六—一五六六)，風格上，他們多追隨戴進、吳偉，強調一種非常視覺性的表現，行徑上，多以狂顛不受規範著稱，他們很多人均以「仙」、「狂」為號，例如鄭文林號「顛仙」、史文號「再仙」、陳子和號「酒仙」、郭詡號「清狂」等。這種越發直覺性的風格似乎並不適合宮廷嚴謹的環境，因此後期的浙派雖然也有如被孝宗稱為「天下老神仙」鍾禮服務宮廷，但是宮廷似乎已經不是其主要的舞台。然而，作為其地方上重要活動舞台的南京也在十六世紀中期因為文化風氣的改變，而發展



明 商喜 四仙拱壽（第一檔） 國立故宮博物院藏



空間劇減。「狂」文人逐漸在所調的「金陵之初盛」後躍為南京文化的主流，浙派作品通俗的題材取向與戲劇性強調視覺的表現與文人欣賞的含蓄筆墨大相逕庭，使得這批具有相同風格來源與社會身分的職業畫家，被十六世紀末以降的文人藝評家貶抑為「狂態邪學」。

簡而言之，明代中晚期畫論顯示，當時文人認為戴進畫派即是浙派，就是北宗，也是行家畫系，其畫派直接繼承南宋院體，吳偉之後，浙派的末流漸趨于狂態邪學。明代中晚期以後，浙派的發展面臨了前所未有的歷史困境。

明 林良 秋鷹圖（第一檔） 國立故宮博物院藏



唐 韓幹 馬圖 《顧氏畫譜》（收於鄭振鐸編，《中國古代版畫叢刊》，第3輯，頁385）



明 胡聰 柳蔭雙駿圖 北京故宮博物院藏

不滅的傳統

浙派真的消失了嗎？晚明以後，由於文人文化的論述，浙派也許漸漸淡出畫壇的主流，但是它不僅沒有消失於晚明激烈的「雅俗」之戰中，直到今天它還繼續活躍於廟宇裝飾等民間舞台上。以晚明為例，杭州畫家顧炳所編纂的《顧氏畫譜》（一六〇三序刊本）中，在所列舉的四十二位國朝畫家中就包含了商喜、邊文進、李在、戴進、林良、吳偉、呂紀、鍾禮、朱端、蔣嵩、張路等十一位浙派重要畫

係。而越來越多的新富階層，喜好模仿文人行徑，附庸風雅，造成社會身份的混淆。各種「雅」、「俗」之辯的討論應運而生，浙派不假道學的視覺性的追求，不僅失去了文人的支持，也逐漸失去了廣大以文人為追模對象的商人階級。因此，許多浙派的畫作，為了在市場上獲得更高的價值，往往被商人或收藏家以改款等方式，換上古代大師的名字，逐漸淹沒於歷史之中。（註九）

家。而所謂早期大師的作品中，有很多也是浙派畫家的作品，例如傅韓幹的〈駿馬圖〉，學者研究就指出，很可能為宣德朝宮廷畫家胡聰的作品。^{〔註十〕}

這樣的結果可能是，一方面，顧炳出身杭州，並曾經入宮為宮廷畫家，與這些浙派作品的淵源較深，另外一方面，也可以說明浙派作品在離開主流舞台後，如何經由複製、改名等方式積極參與明代豐富的視覺文化的生產，這也可以在學者對晚明日用類書的討論中得到進一步支持。學者指出這些被文人列入不可學習、不可欣賞的浙派末流，例如陳子和等，事實上卻在晚明福建的日用類書中獲得廣泛的支持。^{〔註十一〕}元末閩、浙兩省事實上同屬浙江行省，明初閩浙雖分，但是畫風還是保持密切關係。^{〔註十二〕}因此，不僅浙派畫家中有不少閩籍，福建的日用類書中支持浙派，至今台灣以閩風為主的廟宇彩繪中還是可以看到近六百年前浙派的遺緒。

於時間的軸線而言，浙

派不但沒有消失，還持續存在我們忽視的週遭。於空間的軸線而言，十五世紀中葉後，更透過外交、貿易等方式，使得這些來自民間、又回歸民間的浙派輸出日韓，於海外生根發展，而浙派這部分的生命史，將是一個亞洲文化彼此如何認識、交流、變異、形成的重要個案，很可惜由於本院藏品的特性，這次的展覽並無法觸及，只能於圖錄中透過兩篇專

論，為我們略述歷程。總之，浙派之生命史將是此次展覽的主軸，分為秋冬兩檔，各依「浙派的傳統」、「浙派與宮廷的交會」、「北京與南京」、「狂態邪學」四單元，追索浙派的起源、浙派由地方到中央的歷程、浙派第二代的發展及浙派如何消失於歷史的偏見之中。

作者任職於本院書畫處

註釋：

- 關於鄭和的部分，見Louise Levathes (李露曄) 著，邱仲麟譯，《當中國稱霸海上 (When China Ruled the Seas)》(台北：遠流出版社，2000)。
- 關於故宮參展的部分，見故宮博物院編，《1492年之際—探險時代之藝術：國立故宮博物院參展圖錄》(台北：國立故宮博物院，1991)。
- 董其昌，《畫禪室隨筆》，卷2，19上，收於《景印文淵閣四庫全書》(台北：臺灣商務，1983-1986)，867冊，頁455。
- 沈顥，《畫塵》，收於《美術叢書》(板橋：藝文，1975)，第3冊，初集第六，頁29。
- 關於制度方面的研究請見，鈴木敬，〈明的畫院制について〉，《美術史》，60卷4期(1960)，頁95-106；林莉娜，〈明代宮廷繪畫機構之制度考〉，《故宮學術季刊》，13卷1期(1995年秋季號)，頁75-100；Hou-mei Sung, *The Unknown Ming Court Painters: The Ming Painting Academy* (Taipei: The Liberal Arts Press, 2006)。
- 見石守謙，〈明代繪畫中的帝王品味〉，《台大文史哲學報》，40:1 (1993)，頁3-67。
- 見石守謙，〈浙派畫風與貴族品味〉，《東吳大學中國藝術史集刊》，15 (1986)，頁307-342。
- 同上註。
- 參見最廣泛討論「消失的浙派」的議題為 Richard M. Barnhart, *Painters of the Great Ming: The Imperial Court and the Zhe School* (Dallas: Dallas Museum of Art, 1993)。
- 小林宏光，〈中國史に絵画における版画の意義—「顧氏画譜」にみる歴代名画をめぐる—〉，《美術史》，第128期(1990年3月)，頁123-135。
- 王正華，〈生活、知識與文化商品：晚明福建版「日用類書」與其書畫門〉，《中央研究院近代史研究所集刊》，第41期(2003年9月)，頁1-83。
- 宋后楫，〈元末閩浙畫風與明初浙派之形成〉(一)(二)，《故宮學術季刊》，6:4 (1989年夏季)，7:1 (1989年秋季)，頁101-103，頁127-131。