

明代文人畫的社會學觀察

**The Sociological Observations on Literati Painting
of the Ming Dynasty**

簡禎恆

Chen-Heng Chien

國立嘉義大學視覺藝術研究所一年級

聯絡電話：0928-178910

明代文人畫的社會學觀察

簡禎恆

摘要

中國明代距今已經六百多年，然而，當時所產生的許多思想、文化與藝術等活動，至今卻依然潛移默化地影響著我們。例如「文人畫」的風格、「三絕四全」的畫面構成、「尖圓齊健」的毛筆四德等等，這些在書畫學習上常見的專有名詞或用語，都是在明代被當時文人們所整理歸納而來。另外，明代興起的戲曲與白話小說，今日依舊盛行不衰。如李漁所謂的四大奇書《三國演義》、《水滸傳》、《西遊記》、《金瓶梅》，就被翻拍、改寫成不少的電影或戲劇，甚至成爲時下流行的電腦遊戲內容，造成一股《三國演義》的閱讀熱潮。由地方戲曲改良而成的「崑曲」，則在 2001 年正式被聯合國教科文組織列爲「人類口述和非物質遺產代表作」。2004 年由白先勇率領的青春版《牡丹亭》巡演也曾轟動一時。

由此觀之，所謂的世俗文化，經由文人的介入改良而精緻化以後，不僅提升了整體的文化素質，也吸引了更多的文人參與其中。但問題就出在於此。所謂士農工商的等級分別，到了明代已經出現鬆動甚至模糊曖昧的現象。因爲，若要達到世俗與精緻藝術之間彼此通融交流，首先就必須打破傳統固有的階級制度。

因此，本文試圖由社會學的角度，討論明代的政治環境、文人地位的轉變，以及當時社會的經濟、思想與文化，觀察明代畫派形成的背景因素，從而總結出董其昌「南北宗論」有其中國繪畫傳統上的必然性，即文人階級的再認定。並藉此將「南北宗論」的爭議，置入歷史發展的脈絡中，期待以更客觀地思考與判斷繪畫史中的問題。

關鍵字：浙派、吳門畫派、文人畫、董其昌、南北宗論

The Sociological Observations on Literati Painting of the Ming Dynasty

Chen-Heng Chien

Abstract

The Ming Dynasty of China had created many thoughts and cultural or artistic products more than six hundred years ago. Those products remain to change and influence contemporary people's life unobtrusively and imperceptibly. For example, the styles of literati painting; the layouts of "three extremely competences and four top skills", including poem, calligraphy, painting, and sigil; and, "[the four virtues of brushes](#)", including pointed, even, round, and resilient. These terminologies on writing or painting were almost all created by the literati in Ming. Even the dramas and novels written in the Ming Dynasty still remain very popular by now, such as the "Four Big Novels", named by Li Yu, including "Romance of Three Kingdom", "Water Margin", "Outlaws of the Marsh", "The Journey to the West", and "The Plum in the Golden Vase". Those novels had been reversed, rewrote, and even re-edited into many films, dramas, and even computer games, and that gave rise to a trend of reading the novel "Romance of Three Kingdom". "Kunqu opera", a kind of drama renewed from a local one, had gained an honor label: "the Proclamation of Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity is an international distinction" by the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization in 2001. Accordingly, the tour performances of "The Peony Pavilion: young version", re-created and lead by Bai Siyong, had also been very popular over many places in China since 2004.

According to the above, the literati's interventions and devotions not only

enhanced the quality of culture entirely, but also attracted more literati to get involved and to participate the demotic culture activities. But, it also caused some problems. To achieve the interaction and inclusion between popular and elaborative arts, the borderlines must be broken first, therefore the four classes of people tiered as [scholars](#), [farmers](#), [artisans](#) and [merchants](#) had started to loose their grounds and the borderlines had started to get blur.

To sum up, the study was intended to discuss the Ming's styles of painting and the contexts of articulation from the Ming dynasty's political environment, the changing social positions of literati, and the contexts of social economic, thought and culture from the perspectives of Sociology, and to get the conclusion that the "Theory of the Southern-Northern Schools" proposed by Dong Cichang was historically logical and inevitable on the identification of literati's social status. The author has also tried to revise Dong's theory into the contexts of history, and provide some suggestions about how to think and determine the problems of painting objectively.

Keywords: Che School, Wu School, Literati painting, Dong Cichang, Theory of the Southern-Northern Schools

明代文人畫的社會學觀察

一、前言

綜觀中國歷史的發展，明代特別容易突顯出其怪異與矛盾的對立性存在。亦即上位者的暴虐與無能，也無法阻止經濟與文化的蓬勃發展；在下者雖然也配合著荒唐演出，但混亂中依舊能理出一點兒頭緒；而當西方在文藝復興（Renaissance）、人性抬頭之時，中國卻正禁錮在「禮教殺人」的無奈中。

然正所謂「上行下效」、「物極必反」的道理。貪污納賄與土地兼併，造成現代名詞「M型社會」提早落實於明代社會。以寒微出身的董其昌（1555-1636）為例，於史上薪俸最低的明代為官¹，最終還能惹出「民抄董宦」²的事蹟來，可見一斑；而對於人性的不當扭曲，反而讓人們積極找尋各種不同的抒發管道。因此，禪學與「心學」在明代的盛行、言情小說的普及與奢華的物質消費等等，都是時人於禮教之外，嘗試定位自身存在感的展現。

因此，本文擬就藝術史研究法中的社會學方法，從社會史的觀點來看藝術發展整體的政治、經濟與社會背景。探討處於明代的社會文化情境中，當時文人抑或藝術家如何自處？又如何與時代產生碰撞？在商品經濟發達、士賈階級融合以及雅俗邊際的模糊之下，何以董其昌提出「南北宗論」會是歷史發展的必然結果？這些對於明代藝術史的觀察從社會學的角度切入，雖不是全面性的考察，但試圖提出一些有趣的問題與發現，當不失寫就本文的努力。

¹ 翁禮華，**求官食祿：解讀官史四千年**，杭州：浙江古籍，2006，頁113。

² 因董其昌為富不仁與魚肉鄉民的人格污點，所引起的公憤。時為萬曆四十四年（1616）三月。

二、明代的政治環境

在經歷了外族統治近一個世紀之久以後，好不容易由漢人再度奪回政權、尋回尊嚴，恢復漢民族的帝國版圖。但人民萬萬沒想到的是，上位者在猜忌、殘暴與無能等種種的統治情況之下，卻譜出了另一段殘虐的政治血淚史。「《草木子》謂：『京官每旦入朝，必與妻子訣。及暮無事，則相慶以爲又活一日。』故其時文人多不仕。」³柏楊認爲：「朱元璋（1328-1398）對中國人最嚴重的傷害，是他在政治上所作的若干重要措施。中國文化和物質文明，一直到本世紀（十四），都比歐洲進步，但朱元璋使這種進步停止。」⁴並歸納出朱元璋使中國文化停滯的三點原因：一、人權的蹂躪；二、絕對專制制度的建立；三、文化醬缸的加深。

朱元璋個性極其負面，不僅猜忌亦嗜殺成性。與他一起開功立業者，除少數外，皆或毒或斬的被他所殺害，正所謂「飛鳥盡，良弓藏；狡兔死，走狗烹」。又因生性多疑而大設秘密警察「錦衣衛」與箝制言論的「文字獄」，致使時人幾乎無以爲文也不敢隨意開口，深怕動輒得咎，隨時都有人頭落地的可能。話雖如此，但以一介平民又當上開國之君，在有明一代算得上是一位勤奮的皇帝。除了成祖朱棣（1403-1424 在位）與力挽狂瀾的末代皇帝明思宗朱由檢（1628-1644 在位），明代其他皇帝幾乎無所作爲且多荒誕不經。且看柏楊的統計：

朱見深（憲宗 1465-1487）在位 24 年，不出見政府官員；

朱祐樞（孝宗 1488-1505）在位 19 年，不出見政府官員；

朱厚照（武宗 1506-1521）在位 17 年，不出見政府官員；

朱載堉（穆宗 1567-1572）在位 7 年，不出見政府官員；

朱翊鈞（神宗 1573-1620）在位 49 年，不出見政府官員。⁵

³ 引自錢穆，**國史大綱—修訂本（下）**，北京：商務，2002，頁 666。

⁴ 柏楊，**中國人史綱（下）**，臺北：星光，1992，頁 726。

⁵ 同上，頁 756。

所以，誠如黃仁宇所言：「明朝經過創造的階段而固定下來時，朝廷的主動部分實為百官臣僚之集團而不在君主。」⁶但會有如此不肖子孫的繼位者，朱元璋亦難辭其咎。當初他為了進一步強化君權、弱化大臣之權而廢了宰相制，讓帝國一切大小事皆統攝在皇帝的手上，如此皇帝兼相權的結果，「皇帝不得不處理更多的政務，據說朱元璋每天要看 200 多份奏章，處理 400 多件政事。」⁷這麼辛苦的工作，除了讓我們想起清朝的康熙（1661-1722 在位）與雍正（1722-1735 在位）皇帝外，實在與一般人對皇帝生活的美好想像落差太大。所以，其後的繼位者，便決定恢復「天之驕子」的實質生活內容，那些辛苦的工作，既然沒有宰相分憂解勞，理所當然便落在了與帝王最親近的宦官之手。如柏楊所說：「宦官好像是明王朝皇帝的靈魂，明王朝皇帝不能沒有宦官，猶如一個人不能沒有靈魂。」⁸但是他還不忘提醒：「宦官時代的結束，一定是王朝的覆亡。」⁹

三、明代士人文化地位的轉變

（一）八股取士

由於朱元璋對文人官員的不信任而任意斫殺、以及讓官員斯文掃地的「廷杖」酷刑，都對當時的文人產生了恐懼的心理壓力。在中國藝術史上，因政治鬥爭遭波及而最無辜的例子之一，當是元四家中的王蒙（1308-1385），只因爲他曾在胡惟庸（?-1380）家中看過畫而遭連坐殺害，而當時爲相的胡惟庸，正是朱元璋欲廢宰相而獨權的殘殺藉口。朱元璋當然也瞭解，如此殘殺官員的後果，可能將造成國家機器停擺的危機，而且也讓當時文人陷入了哈姆雷特（Hamlet）式的呢

⁶ 黃仁宇，**中國大歷史**，臺北：聯經，1993，頁 235。

⁷ 許文繼、陳時龍，**正說明朝十六帝**，北京：中華書局，2005，頁 12。

⁸ 柏楊，**中國人史綱（下）**，臺北：星光，1992，頁 761。

⁹ 同上，頁 755。

喃：「To be or not to be？」官場上充滿了不確定的殺機。正如費振鐘所言：

生命問題一直是鬱結在明代文人心中的主要問題，他們不能釋懷的不只是自然的生與死，而是生命的真實存在。正如人們所知道的那樣，明代文人所遭遇到時代，是一個政治上極為酷虐的時代，幾乎從方孝孺開始他們就一直面臨血腥的禍害與殺戮，多少年中間，他們不斷聽到的是詔獄和棄市的消息，可以說在這之前任何一個「治平」時期的文人，都不會像明代文人生活在如此恐怖的政治環境下面。¹⁰

因此，朱元璋創立國子監，自己培養國家人才。只是，他不需要聰明的讀書人，因為聰明者不容易控制，所以科考取士的內容，考生只能引述官方公布的教材，嚴禁任何個人思想。他一面箝制思想自由，一面不忘以屠殺文人進行警告。這也就成為柏楊認為明代中國文化停滯的第三項原因：文化醬缸的加深。對於八股取士的批評，從古至今不曾停歇。吳晗定義說：「科舉各級考試，專用四書五經來出題目。文體略倣宋經義，要用古人口氣說話，只能根據幾家指定的註疏發揮，絕對不許有自己的見解。體裁排偶，叫做八股，也稱制義。」¹¹時人何良俊（1506-1573）為文哀嘆說：

太祖時，士子經義皆用《注疏》，而參以程、朱傳注。成祖既修《五經四書大全》之後，遂悉去漢儒之說，而專以程、朱傳注為主。……自程、朱之說出，將聖人之言死死說定，學者但據此略加敷演，湊成八股，便取科第，而不知孔孟之書為何物矣。以此取士，而欲得天下之真才，其可得乎？嗚呼！¹²

¹⁰ 費振鐘，**墮落時代—明代文人的集體墮落**，臺北：立緒，2002，頁102。

¹¹ 吳晗，**朱元璋傳**，臺北：里仁，1997，頁153。

¹² 何良俊，**四友齋叢說**卷三，載於上海古籍出版社（編），**明代筆記小說大觀（二）**，上海：上海古籍，2005，頁882。

柏楊則語帶輕蔑地說：

這種文體，跟代數學上的方程式一樣，用不著獨立思考，事實上是嚴厲的禁止獨立思考，只要能把聖人系統的語言恰當的代入八股的方程式中，便是一篇最好的文章。……知識份子所從事的唯一研究工作，是從『五經』『四書』中選出全部可作為考試的題目，請老於此道的八股專家，撰寫數百篇八股文，日夜背誦。……知識份子不接觸其他任何書籍，甚至連五經四書都不接觸。¹³

從來，學習都是爲了發展自己的本性，探究宇宙萬物的本質。知識份子之所以受到尊崇，也就在於他們比一般人，有更通透的人生哲理與實踐。然而，經由八股取士的過程，我們卻發現它是一種反學習、反思考與反探究的學問，浸淫其中的莘莘學子，如何能再以知識說服一般人。從歷史中我們可以發現，明代文人的地位迅速滑落，不再是一般人尊崇的對象，甚至反而是取笑的對象。如《牡丹亭》中那位遭俾女春香戲耍的腐儒教師；又如「丘濬謂：『士子登名朝列，有不知史冊名目、朝代先後、字體偏旁者。』王鏊謂：『人才不如古，原於科舉。』……學問空疏，遂爲明代士人與官僚之通病。」¹⁴以及由晚明馮夢龍（1574-1646）《笑府》增補而成的《笑林廣記》中，稍錄二則笑話也可見一斑。

有一秀才將試，日夜憂愁，其妻道：「看你作文如此艱難，好似我們女人生產一般。」夫曰：「還是妳們生子容易些。」妻問：「怎見得？」夫答：「妳是肚子裡有的，我是沒東西在肚裡的。」¹⁵

有一教師卒後遇見閻王，閻王認爲他騙人館穀、誤人子弟，謫往輪迴變

¹³ 柏楊，**中國人史綱**（下），臺北：星光，1992，頁 735。

¹⁴ 引自錢穆，**國史大綱一修訂本**（下），北京：商務，2002，頁 667。

¹⁵ 引自龔鵬程，**中國文人階層史論**，宜蘭：佛光人文社會學院，2002，頁 491。

做豬狗。該教師乃哀乞道：「願做母狗。」閻王問其故，曰：「因《曲禮》有言：臨財母狗（毋苟）得，臨難母狗（毋苟）免。」¹⁶

（二）山人

既然文人的社會地位不再崇高，科舉又有定額。因此，一個傳統固有的名詞「山人」，突然在明代被凸顯了出來。其目的就在於標榜「山人」的與眾不同，非腐儒可比。費振鐘指出：「明代『山人』是文人中特殊的一類。他們讀過書，但沒有功名，出遊無籍，行爲奇詭，常以高人異士自誇，而依傍權門顯貴」¹⁷。例如董其昌的終身好友陳繼如（1558-1639），就是當時最具代表性的「山人」。它不僅成爲體制外的清流象徵，更是一種新興的「職業」，靠著這樣一種名號，於官家、商家之間打秋風，或者販售書畫詩文。但費振鐘也說：

事實上，「山人」可能是一群文壇無賴，但也可能是風雅之人；可能是巧言佞色的騙子，但也可能是才學之士；「山人」身上有著明顯的優伶特點，因而喜劇色彩頗濃，但他們做爲布衣而干公卿，在這種討生活的背後，卻也包含了小人物的種種辛酸和痛苦不平，你可以由此了解他們這個階層的文人的生活悲劇。¹⁸

歷來文人要生存，不是依官就是靠商，但無論如何，文人本性依舊濃郁。但是到了明代，雖然文人還在，卻似乎多了一些熱鬧與諧謔的氣氛，而少了一點兒克制。或者正如費振鐘所言：「看明代中葉以後的歷史，你就能察覺到這是一個讓文人們狂躁不安的時代。明代文人的普遍縱誕，便是他們狂躁心理的反映。」¹⁹因爲明代的政治環境，「可怕的不僅僅在於酷虐政治有形的迫害，而在於它對於

¹⁶ 同上，頁 493。

¹⁷ 費振鐘，**墮落時代—明代文人的集體墮落**，臺北：立緒，2002，頁 187。

¹⁸ 同上，頁 190。

¹⁹ 同上，頁 75。

文人心理意志、精神信仰長期的無形摧毀。就這樣，失去了價值維繫的明代文人，一步一步地陷落在巨大的生命的卑微感當中，雖然中國歷史上的文人總是懷疑自己的生存意義，可是明代文人對生命卻更爲缺乏自信。」²⁰

四、士賈交流的影響

雖然我們發現，明代的政治環境確實糟糕，官員隨時都可能因任何小事而下台、或甚至遭到殘害，卻還是讓許多人冒險挺進。畢竟，科舉是一般人打破階級晉升的唯一機會。何況，當官有了權以後，各種利益也會自動送上門來，貪污腐敗也就幾乎成了明代政治的代名詞。因此，即使以經濟改革而聞名的張居正（1525-1582），其私德也不與其名相稱，生前一樣斂財納賄，享受奢侈豪華的生活。黃仁宇便例舉，萬曆（1572-1620）年間「如各部尚書的官階爲正二品，全年的俸銀只有 152 兩。他們的收入主要依靠地方官的餽贈，各省的總督巡撫所送的禮金或禮品，往往一次即可相當於十倍的年俸。」²¹又前文所提的董其昌，他在 1589 年進士及第後入選爲翰林院庶吉士。然而一年多以後，就以自願護送館師田一儁（1540-1591）遺體回福建安葬而離開了翰林院。辭官期間，在故鄉華亭過著以書畫自娛的生活，還能「全力搜集元四家黃公望（1269-1354）、吳鎮（1280-1354）、倪瓚（1301-1374）、王蒙（1308-1385）遺墨。」²²可以想見，他在短短不到二年的宦官期間，就能由一介寒門，收藏起畫史上的藝術巨跡，也難怪讓人無法抗拒功名的誘惑。

另外，致仕的官員則衣錦還鄉，置產建屋，過著縉紳的退休生活。以大約二品以上大官員的比例來說，「明宰輔 189 人，南方占了三分之二強。」²³可見當時

²⁰ 費振鐘，**墮落時代—明代文人的集體墮落**，臺北：立緒，2002，頁 102。

²¹ 黃仁宇，**萬曆十五年**（第廿一版），臺北：食貨，1992，頁 3。

²² 方聞，**董其昌和藝術的復興**，載於朵雲編輯部（主編），**董其昌研究文集**，上海：上海書畫，1998，頁 430。

²³ 錢穆，**國史大綱—修訂本（下）**，北京：商務，2002，頁 728。

的江南地區，除了物產豐富、市場經濟發達之外，文風亦是鼎盛。最大的關鍵在於，商人階級於中國傳統中最不被尊重，朱元璋上台時也是採取重農抑商的政策。但是商人有錢，可以大力栽培後進參與科考，以此來添增文氣並沖淡銅臭。而且，官商結合後的利益更是驚人。因此，造成了明代官商界線的模糊，士農工商的傳統階級劃分開始顯得曖昧。而在野文人與退休官員的交往，不僅有助於提升本身的聲譽，更有機會獲得商賈的資助。

由於市場經濟的發達，江南地區逐漸進入城市生活，市民、文人與世俗緊密的結合，彼此互相碰撞與影響。以下僅就思想、經濟與文化三方面，探討文人繪畫在這些情境中，產生了什麼變化。

（一）思想

深處苦悶與壓制的時代，尋求心靈的寄託乃是人之常情。因此，明代的「禪學」與「心學」在士人間格外盛行。雖然，站在官方「程朱理學」對立面的「陽明心學」，理所當然被斥為異端邪說。但它所強調的「擺脫外在的聞見，回到內心的本明，以本覺去察知世界。」²⁴所謂「一物一自然，一物一世界，天地萬物之生化皆由我一心而出。」²⁵在紛紛擾擾的政治鬥爭環境中，確實為士人們提供一方心靈的淨土而廣受推崇。

對於文人畫家來說，則讓他們找到了宋元藝術高峰之外的突圍缺口。「根據王陽明的看法『物理不外於吾心，外吾心而求物理，無物理矣。』推而言之，向自然學習即等於向畫家自己的『心』學習。」²⁶所以，董其昌認為藝術必須將「外師造化」統合於「中得心源」，因此得出「以蹊徑之怪奇論，則畫不如山水。以筆墨之精妙論，則山水決不如畫。」²⁷的結論。而對於他提出「讀萬卷書，行萬里路」的真正本意，「並非廣義文化素養的累積，而是對於繪畫特定的認知、對古代大師及各種傳統的熟悉度、對於各個風格所含特定意義的通曉、以及能夠運

²⁴ 朱良志，**扁舟一葉—理學與中國畫學研究**，合肥：安徽教育，2006，頁 205。

²⁵ 同上，頁 211。

²⁶ 郭繼生，**紙上雲煙—明清的繪畫**，載於郭繼生（主編），**中國文化新論藝術篇—美感與造型**，臺北：聯經，1993，頁 576。

²⁷ 屠友祥（校注），**畫禪室隨筆**，南京：江蘇教育，2005，頁 217。

用不同的風格以喚起同一階層的文人雅士對此畫風的文化性聯想等等。」²⁸

既然「師心」是最高境界，相對的，傳統上的臨仿學習也就產生了全新的變化。「臨摹不再僅僅是學習和繼承偉大傳統的途徑，它還成爲創作的手段，換言之，它本身就可以是一種創造。……董其昌認爲臨摹應該神似重於形似。這一觀念使他敢於對古代範本作主觀性和表現性的詮釋。」²⁹「正像周汝式所指出的那樣：『心學本身就爲仿提供了一個思想基礎：仿儘管強調模仿性，但具有諷刺意味的是，仿也表達了心學的主觀主義，在心學的主觀主義中，獨創性和模仿性這兩個極端都包含在一個人直覺能力的昇華裡。』」³⁰

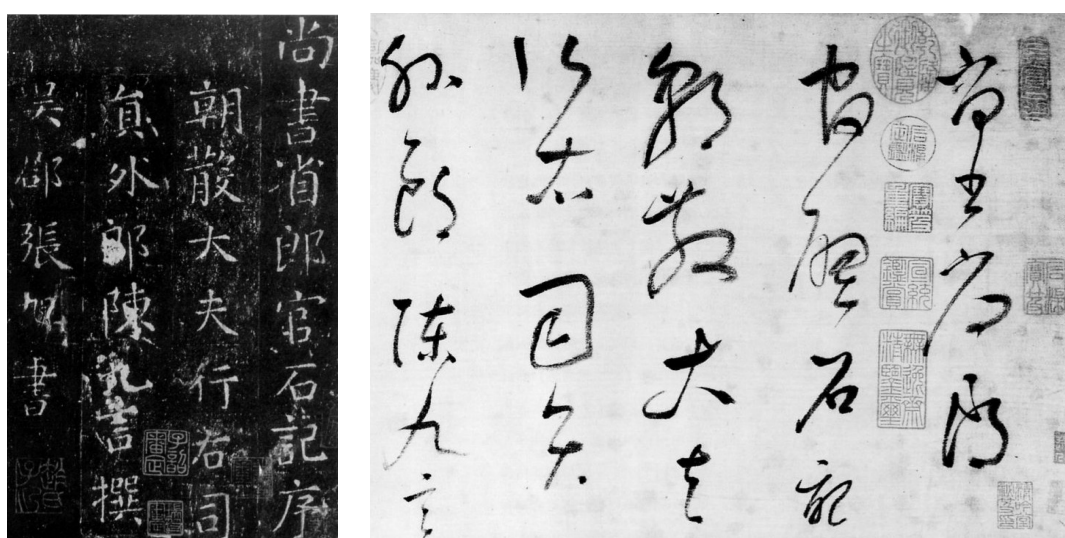


圖 1 董其昌 臨張旭郎官壁石記（局部）

1622 年 綾本 26.7 × 328.3 公分 美國底特律藝術中心

圖片來源：白謙慎，**傅山的世界**，臺北：石頭，2005，頁 73；71。

因此，所謂「仿」的觀念在此時，似乎是與觀者達成了某種共識，要求觀者需有一定的識見，才有資格懂得欣賞，儼然高級知識階級的相互標榜。正如同高居翰所言：「中國晚明時期的業餘文人繪畫，由於要求創作者必須具備充分的藝術史知識，以及在創作和鑑賞時，必須具有高尚的品味等等，這種排他性幾乎等於是在強化當時士紳文人圈子的一種菁英主義。」³¹又如卜正民說：「下層的追逐

²⁸ 李佩樺（等譯），高居翰 James Cahill 著，**氣勢撼人—十七世紀中國繪畫中的自然與風格 (The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting)**，臺北：石頭，1994，頁 92。

²⁹ 白謙慎，**傅山的世界**，臺北：石頭，2005，頁 66。

³⁰ 引自朱良志，**扁舟一葉—理學與中國畫學研究**，合肥：安徽教育，2006，頁 220。

³¹ 王嘉驥（譯），高居翰 James Cahill 著，**山外山—晚明繪畫 1570-1644 (The Distant Mountains: The Late Ming Paintings 1570-1644)**，臺北：石頭，2005，頁 10。

者千方百計地想擴大時髦的範圍以便將他們自己也包括進去；上層的制定者則處心積慮要設置新的障礙，不讓圈外的人進來。」³²因此，對於流行文化的追求，證之古今中外，看來是放諸四海皆同、別無所分。

明人對「心學」的實踐，不僅為他們被禮教所束縛的人性找到一個出口，還在於影響所及是全面性的。他們尋找身為人的定位、渴望個性的解放以及對情慾的探索等等，進而演變為「尚奇」的文化，對新奇人事物的接受度大增，誠如何惠鑒所說：「『奇』是明代對『自然』的新標準，是對古老的文學觀念『以正為雅』的拓展。」³³張岱（1597-1679）就說「人無癖不可與交，以其無深情也；人無疵不可與交，以其無真氣也。」³⁴因此，奇人異士或標新立異的「山人」、個性「狂怪」的藝術家以及奢華享樂的追求等等，在「心學」與城市文化的影響下，所有的「奇」都成為人性真實面的展現。

（二）經濟

明代江南地區的富庶，造就了一個文化藝術的發源地。身為中國第一個以地域命名的「浙派」³⁵，指的即是浙江的杭州。踵繼的「吳門（蘇州）」、「松江（上海）」、「金陵（南京）」、「武林（杭州）」等等畫派，皆不出江南一帶，甚至前朝元四家，以及清初六家、四僧的活動範圍也不出於此，「從元、明、清以來的畫史可以證明，70%以上的畫家都出生或生活於江南。」³⁶這說明了「文人畫想要有地位、有影響、有市場，不是附於官，就是附於商，這是文人的依附性決定的。」³⁷而藝術的商業化，隨之而來的就是市場上的競爭力。只不過，造成明代畫史上紛擾的關鍵字，不是「市場競爭力」這個現代用語，而是「品味」，屬於「文人的品味」價值。

Chinese Painting of the Late Ming Dynasty, 1570-1644），臺北：石頭，1997，頁 153。

³² 方駿、王秀麗、羅天佑（譯），卜正民 Timothy Brook 著，**縱樂的困惑－明代的商業與文化（The Confusions of Pleasure: Commerce and Culture in Ming China）**，北京：三聯，2004，頁 252。

³³ 何惠鑑、何曉嘉，董其昌對歷史和藝術的超越，載於朵雲編輯部（主編），**董其昌研究文集**，上海：上海書畫，1998，頁 294。

³⁴ 張岱，**陶庵夢憶：插圖珍藏本卷四**，濟南：山東畫報，2006，頁 84。

³⁵ 鄭文認為「浙派」與「吳門畫派」皆由董其昌首度提出。參考

鄭文，**江南世風的轉變與吳門繪畫的掘興**，上海：上海文化，2007，頁 9；頁 23。

³⁶ 丁羲元，**藝術風水**，上海：上海人民美術，2007，頁 54。

³⁷ 薛永年（主編），**中國繪畫的歷史與審美鑑賞**，北京：中國人民大學，2000，頁 279。

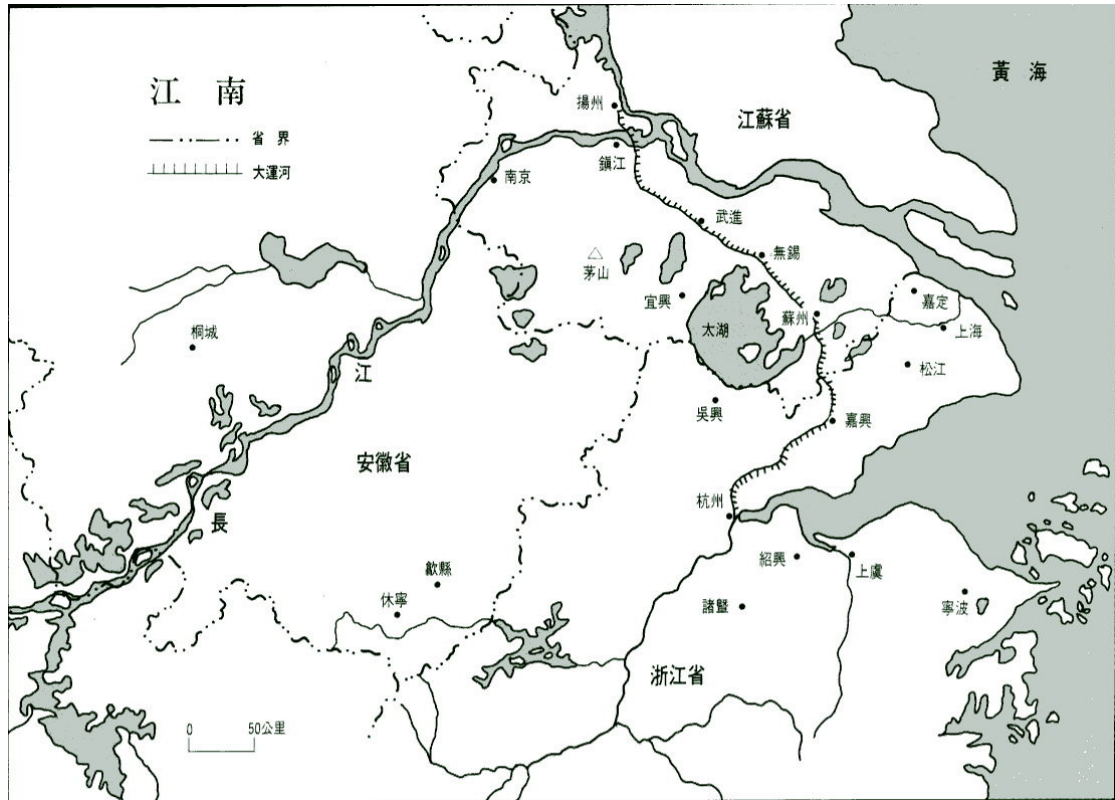


圖 2 中國江南地區地圖

圖片來源：王嘉驥（譯），高居翰 James Cahill 著，**山外山—晚明繪畫 1570-1644 (The Distant Mountains: Chinese Painting of the Late Ming Dynasty, 1570-1644)**，臺北：石頭，1997，頁 15。

貴族的「浙派」品味，被勢力龐大、又具文化詮釋權的文人畫「吳門」所取代；「吳門」的世俗化導向，又被源出同門，但更強調文人正統性的「松江派」所攻擊。綜觀明代藝術史，總不外浙派與吳門；職業畫家（行家）與文人畫家（戾家）之爭，待吳門文人畫之延續的董其昌「南北宗論」一出，才再度讓文人畫回歸純粹的文人傳統。

在董其昌「松江派」以前，畫壇上百花爭鳴，競爭激烈。「商業的繁榮為士人提供了更多謀生途徑的選擇，士商的互動、商人地位的提高，也在逐漸的改變著士人的傳統觀念。士人不再諱言利，只要取之有道，利是應該得到的。」³⁸中國繪畫史上，文人終於大方承認藝術的有價性，為了生存可以不必再扭捏作態了。畫壇上各憑本事，行戾兼備者有之，即文人畫家的職業化，如沈周(1427-1509)有「粗沈」「細沈」、文徵明(1470-1559)有「粗文」「細文」的不同畫風之別，

³⁸ 羅宗強，**明代後期士人心態研究**，天津：南開大學，2006，頁 162。

以因應不同的市場需求、而將技藝高超的唐寅(1470-1524)與仇英(約1509-1551)放在宋院畫之列似亦不為過；又因為市場競爭力的影響，也有畫風由浙派往吳門的文人畫靠攏者，如蔣乾(1525-?)³⁹、藍瑛(1585-約1664)這樣的職業畫家文人化的現象。這一股畫壇上的熱鬧氣氛，又來自於「達官顯貴、富商大賈在宴飲歌吹之外，亦追求風雅。他們收藏古董、書畫，與文人交往。這就把一部份士人和商業聯繫起來了。書畫在商業領域的流通，為士人的謀生提供了科舉之外的另一個出路。」⁴⁰

當時社會由於商業發達，養成了奢靡之風，往往要求的是一種被慾望所驅使的「炫耀式消費」。依照心裡學的看法，「奢華消費—不管是買沙發、被子、外套、化妝品或汽車—都是被馬斯洛(Abraham Maslow 1908-1970)在需求層次中描述的『自我實現』的渴望驅使。當其他較低層次的需求—生理的、安全的、愛與情感的及自尊的需求—先被滿足後，才會提出自我實現的需求。」⁴¹因此，權貴階級便要求住宅要高大、園林要精緻、器物要新奇、畫作收藏要具有清高與富貴的身份認同象徵。

王丹丘的《建業風俗記》記載：「正德(1505-1521)以前，房屋矮小，……嘉靖(1521-1566)末年，士大夫家不必言，至於百姓有三間客廳費千金者，金碧輝煌，高聳過倍，往往重檐獸脊如官衙然，園囿僭似公侯。」⁴²這種高大的豪門建築，會不會影響畫作的形式不得而知，但明代書畫尺幅增長的現象卻極為普遍。如高居翰說：「尺幅窄長的山水畫雖然不是沈周的發明，卻是由他發揚光大，而且，的確是盛行於蘇州畫壇。」⁴³石守謙也發現：「吳派後期山水畫的清逸深秀

³⁹ 吳偉(1459-1508)之後最重要的浙派畫家蔣嵩(生卒年不詳)之子。

⁴⁰ 羅宗強，《明代後期士人心態研究》，天津：南開大學，2006，頁157。

⁴¹ 馬志工(譯)，潘蜜拉·丹席格 Pamela N. Danziger 著，《M型社會新奢華行銷學：征服消費者的11堂必修課(Let Them Eat Cake: Marketing Luxury to the Masses—As Well as the Classes)》，臺北：臉譜，2007，頁153。

⁴² 引自羅宗強，《明代後期士人心態研究》，天津：南開大學，2006，頁155。

⁴³ 夏春梅(等譯)，高居翰 James Cahill 著，《江岸送別—明代初期與中期繪畫 1368-1580 (Parting at the Shore: Chinese Painting of the Early and Middle Ming Dynasty, 1368-1580)》，臺北：石頭，1997，頁254。

風格通常乃以一種高而窄長的掛軸形式出現。」⁴⁴但無論如何，這也算是一種新的形式風格。文徵明的畫作在山石的堆疊中，產生向上的力量而不失秀潤、更具裝飾性卻依舊文質彬彬。然而，後繼者若缺乏藝術家的個人修為與內涵，就很容易流於細瑣、因襲與刻畫，僅剩下筆墨表演般的技藝。事實上，正是因為這樣的流弊，為董其昌之輩所詬病，引起了文人畫自清的原因。



圖 3 沈周 夜坐圖

1492 年 紙本設色 84.8 × 21.8 公分 臺北故宮博物院

圖片來源：何傳馨，沈周，**中國巨匠美術週刊**，16，臺北：錦繡，1994，頁 25。

⁴⁴ 石守謙，**風格與世變—中國繪畫史論集**，臺北：允晨文化，1996，頁 305。



圖 4 文徵明 千巖競秀圖

1550年 紙本設色 132.6 × 34 公分 臺北故宮博物院

圖片來源：余佩瑾，文徵明，**中國巨匠美術週刊**，17，臺北：錦繡，1994，頁 11。

當然既有豪宅，就該有休憩的園林相稱。「明中葉江南出現的城市鄉居化，更加速了園林的發展。所謂鄉居化，應該包含兩方面的含義：一是.....追求高消費乃至高品質的享樂生活。.....二是在城內尋求鄉村的野趣。」⁴⁵但是，要經營一座園林並不容易，耗資甚鉅是一大主因，往往來不及享受就易主。只要走訪中國江南一帶的蘇州或揚州園林，便可感受到那種藝匠巧思的精緻，非大量財富的堆疊無以成就。因此，園林景緻、文人雅集的描繪，成了一門新畫種。適應了城市生活的藝術家，流連穿梭於各個富豪的園林之間，元代以前對於真山水的體驗感受，轉成對城市生活的表現。「對居於城市生活的明代文人而言，園林生活無疑是最與自然山林貼近的一種生活方式。」⁴⁶而「以園林表現為主要內容的山水畫，成為山水畫題材中的重要部分則是從明代吳門畫派開始的。」⁴⁷



圖 5 文徵明 拙政園圖之芭蕉檻

1551年 27.3 × 26.6 公分 紐約大都會博物館

圖片來源：余佩瑾，文徵明，**中國巨匠美術週刊**，17，臺北：錦繡，1994，頁 26。

⁴⁵ 陳寶良、王熹，**中國風俗通史—明代卷**，上海：上海文藝，2005，頁 407。

⁴⁶ 鄭文，**江南世風的轉變與吳門繪畫的掘興**，上海：上海文化，2007，頁 164。

⁴⁷ 同上，頁 165。

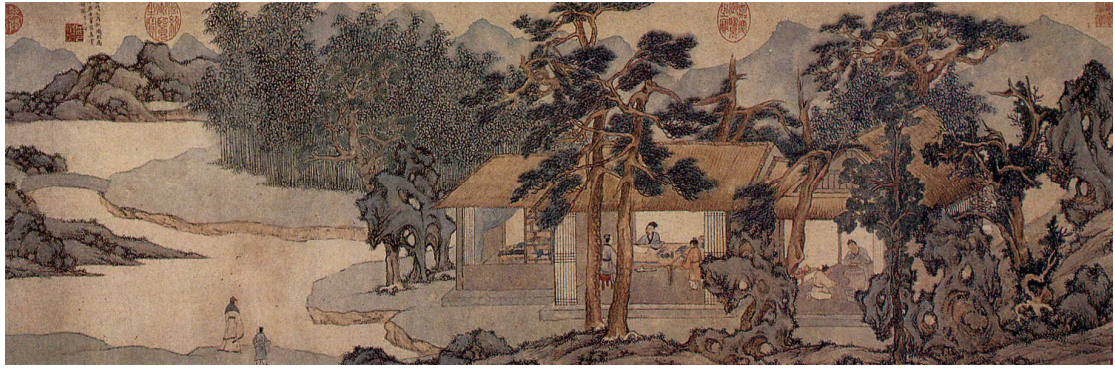


圖 6 文徵明 真賞齋圖卷（局部）

1549年 紙本設色 107.8 × 36 公分 上海博物館

圖片來源：楊新，唐寅，**中國巨匠美術週刊**，62，臺北：錦繡，1995，頁 15。

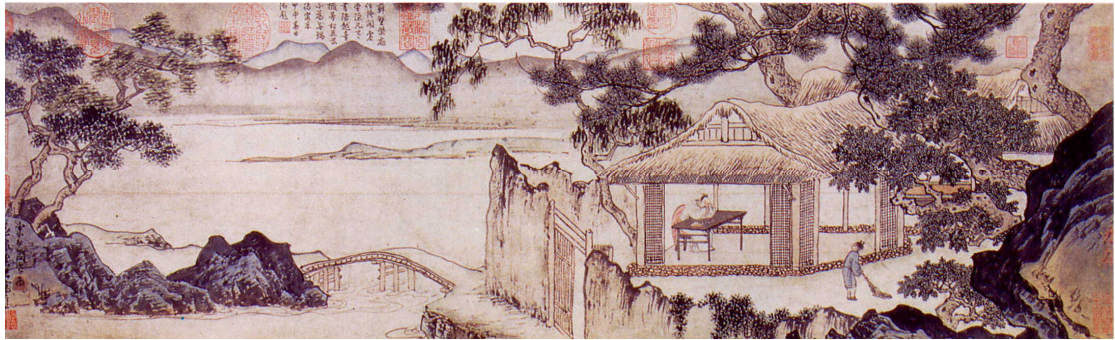


圖 7 周臣 春泉小隱圖

紙本設色 85.8 × 26.5 公分 北京故宮博物院

圖片來源：楊新，唐寅，**中國巨匠美術週刊**，62，臺北：錦繡，1995，頁 17。

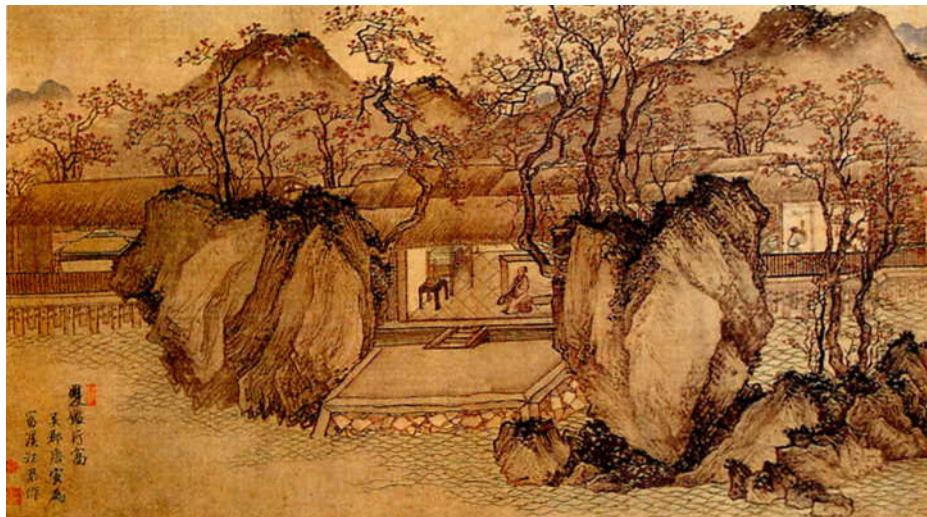


圖 8 唐寅 雙鑑行窩圖

絹本設色 55.7 × 30.1 公分 北京故宮博物院

圖片來源：楊新，唐寅，**中國巨匠美術週刊**，62，臺北：錦繡，1995，頁 16。

此外，對於園林內動植物的欣賞與描繪，則擴充了傳統花鳥繪畫的題材，解放了花鳥繪畫藝術中的人格投射意涵，而添具了真實感的世俗性。鄭文就認為，花鳥繪畫的「水墨寫意與沒骨寫生，是沈周對花鳥畫的兩大貢獻。」⁴⁸



圖 9 沈周 寫生冊 貓

1494 年 紙本水墨 54.5 × 34.8 公分 臺北故宮博物院

圖片來源：何傳馨，沈周，**中國巨匠美術週刊**，16，臺北：錦繡，1994，頁 27。



圖 10 沈周 寫生冊 雞

1494 年 紙本水墨 53.8 × 34.8 公分 臺北故宮博物院

圖片來源：何傳馨，沈周，**中國巨匠美術週刊**，16，臺北：錦繡，1994，頁 27。

⁴⁸ 鄭文，**江南世風的轉變與吳門繪畫的掘興**，上海：上海文化，2007，頁 150。



圖 11 唐寅 枯槎鸚鵡圖

紙本水墨 121 × 26.7 公分 上海博物館

圖片來源：楊新，唐寅，*中國巨匠美術週刊*，62，臺北：錦繡，1995，頁 13。

（三）文化

明代印刷技術的發達與商品經濟的結合，促使了小說、筆記文集與版畫等等藝術的流布。時至今日依然暢行的白話古典小說，如李漁（1610-1680）所謂的四大奇書《三國演義》、《水滸傳》、《西遊記》、《金瓶梅》，即盛起於當時。而由於文人的介入，世俗戲劇也產生了精緻化的傾向，如由地方戲曲改良的「崑曲」⁴⁹。另外，文人如王世貞（1526-1590）⁵⁰寫有《鳴鳳記》、湯顯祖（1550-1616）的《牡丹亭》等戲曲劇本；畫家如唐寅「也創作了大量散曲，成為崑曲的重要前驅。」⁵¹徐渭（1521-1593）寫就的《四聲猿》，更被澄道人（生卒年不詳）稱之「為明曲第一」⁵²而「董其昌是一位鮮為人知的元劇、散曲及明代白話小說的收藏家。近年來的研究發現，他極有可能還是小說巨著《金瓶梅》的最早發現者。」⁵³

可見，文人的參與和小說戲劇受到的歡迎，不僅有助於當時思想與文化傳播，也為文人提供另一種謀生之道，更帶動了小說插圖或版畫印刷的需求，使繪畫藝術世俗化與通俗化。如陳洪綬（1598-1652）就畫過許多的小說戲劇插圖，甚至參與老百姓的日常遊戲活動—「博古葉子」的繪製。「博古葉子」如同今日的紙牌，屬於博奕類的一種，時人陸容（1436-1497）在他的《菽園雜記》一書中就提到：「鬥葉子之戲，吾昆城上自士夫，下至童豎，皆能之。」⁵⁴由此可見其受歡迎的程度。因此，文人、藝術家共同參與了世俗的活動，進而投入、改良使之精緻化，在在顯示出當時藝術、商業與世俗之間相容與互動的情況。

⁴⁹ 崑曲在 2001 年被聯合國教科文組織列為「人類口述和非物質遺產代表作」。

⁵⁰ 「清初四王」之一王鑑（1598-1677）之曾祖。

⁵¹ 薛永年（主編），**中國繪畫的歷史與審美鑑賞**，北京：中國人民大學，2000，頁 315。

⁵² 引自周群、謝建華，**徐渭評傳**，南京：南京大學，2006，頁 256。

⁵³ 何惠鑑、何曉嘉，董其昌對歷史和藝術的超越，載於朵雲編輯部（主編），**董其昌研究文集**，上海：上海書畫，1998，頁 267。

⁵⁴ 陸容，菽園雜記卷十四，載於上海古籍出版社（編），**明代筆記小說大觀（一）**，上海：上海古籍，2005，頁 514。



圖 12 陳洪綬 《西廂記》版畫插圖

圖片來源：王嘉驥（譯），高居翰 James Cahill 著，山外山—晚明繪畫 1570-1644（*The Distant Mountains: Chinese Painting of the Late Ming Dynasty, 1570-1644*），臺北：石頭，1997，頁 315。



圖 13 陳洪綬 《水滸葉子》

圖片來源：王嘉驥（譯），高居翰 James Cahill 著，山外山—晚明繪畫 1570-1644（*The Distant Mountains: Chinese Painting of the Late Ming Dynasty, 1570-1644*），臺北：石頭，1997，頁 315。

由於識字率與文化活動的提升，加上藝術家與世俗靠攏的傾向，使得藝術市場呈現出一片熱絡翻騰的景象。一般民眾藉由畫作標榜自身形像，或者從中獲取轉售的利潤；而藝術家則努力凸顯自己的形像，以獲得更多的宣揚，求得藝術品的銷售。在這樣一種水幫魚、魚幫水的環境中，藝術家的「狂怪」反而容易為自己獲取更多的知名度，其中最知名的例子，當唐寅莫屬。由於科場舞弊的連累，

使他一輩子沒有資格再取功名，所以「便致力作畫，一方面爲了在社會中贏得崇高的地位，同時又可以免除經濟上的匱乏。」⁵⁵



圖 14 唐寅 西洲話舊圖

紙本筆墨 110.7 × 52.3 公分 臺北故宮博物院

圖片來源：薄松年（主編），**中國藝術史圖集**，上海：上海文藝，2004，頁 172。

唐寅自幼聰穎，但生性放蕩不羈，以「江南第一風流才子」的稱號，讓他獲得大眾的喜愛。但他在 50 歲時所作的《西洲話舊圖》中題詩道：「醉舞狂歌五十年，花中行樂月中眠。漫勞海內傳名字，誰信腰間沒酒錢。書本自慚稱學者，眾人疑道是神仙。些須做得功夫處，不損胸前一片天。」可見，他也瞭解自己的世

⁵⁵ 夏春梅（等譯），高居翰 James Cahill 著，**江岸送別—明代初期與中期繪畫 1368-1580 (Parting at the Shore: Chinese Painting of the Early and Middle Ming Dynasty, 1368-1580)**，臺北：石頭，1997，頁 200。

俗魅力，以及對生活的瀟灑與無奈，儘管四年後即撒手人寰，「唐伯虎三笑姻緣」卻依舊傳唱世間。「有關唐寅之種種故事在嘉靖（1521-1566）以後就廣為傳播，而在傳播過程中不斷被發揮創造。」⁵⁶唐寅之生前死後，會如此獲得民間的青睞，羅宗強認為，原因就在於他的世俗化傾向。⁵⁷「他在世俗社會的知名度，可以從當時和後來流傳的關於他的種種風流故事中得到說明，可以說，沒有一位明代文人像他那樣為世俗社會所廣泛接受。關於他的故事，幾乎家喻戶曉。民間流傳中他的形象，成了極具親切感的風流才子的象徵。」⁵⁸除了他的風流韻事傳聞之外，關於他的畫作，也有因市場需求大而請其師周臣（?-1535）代筆的故事。由此可見，書畫代筆以及贗品，也是當時市場經濟下的副產品。

書畫代筆與贗品歷來便層出不窮，元代有趙孟頫（1254-1322）為其妻代筆覆信而塗改簽名的糗事⁵⁹、錢選（1239-1301）晚年則是贗品滿天飛，連他本人都覺得無奈⁶⁰。到了明代書畫代筆與贗品則大為流行，然一般人卻也不以為忤。鄭文指出：「如沈周令弟子臨摹他的作品。文徵明經常請弟子朱朗（生卒年不詳）、錢穀（1508-?）作自己的代筆畫。唐寅和周臣則互為代筆。還有的則請人代筆後，畫家自己題款，最典型的就董其昌。」⁶¹這可以說明，市場需求量之大已到了良莠不分的地步。此外，贗品的產生，楊新認為，在中國歷史上出現了三次書畫作偽的高潮，分別是商業繁榮的北宋後期、經濟發達的明代中晚期、最後一次則出現在與西方接觸後的清代後半葉至二十世紀初。在在都與商品經濟的發展息息相關。⁶²

王春瑜提到：「在南方的名城杭州，『其俗喜作偽，以邀利目前，不顧身後。』……以致當時民諺有謂『杭州風，一把蔥，花簇簇，裡頭空！』」⁶³時人葉權（1522-1578）

⁵⁶ 羅宗強，**明代後期士人心態研究**，天津：南開大學，2006，頁179。

⁵⁷ 同上，179。

⁵⁸ 同上，186。

⁵⁹ 楊仁愷，**中國書畫鑑定學稿**，臺北：蘭臺，2002，頁244。

⁶⁰ 宋偉航（等譯），高居翰 James Cahill 著，**隔江山色—元代繪畫 1279-1368 (Hills Beyond a River: Chinese Painting of the Yuan Dynasty, 1279-1368)**，臺北：石頭，1997，頁26。

⁶¹ 鄭文，**江南世風的轉變與吳門繪畫的掘興**，上海：上海文化，2007，頁91。

⁶² 楊新，**楊新美術論文集**，臺北：臺灣商務，1994，頁12。

⁶³ 王春瑜，**明清史事沈思錄**，西安：陝西人民，2007，頁37。

在《賢博編》中說：「今時市中貨物奸偽，兩京爲甚，此外無過蘇州。」⁶⁴沈德符（1578-1642）也說：「骨董自來多贗，而吳中尤甚，文士皆借以糊口。」⁶⁵而「萬曆（1572-1620）年間，許多蘇州文人都被捲進了以摹仿名人字畫牟利的活動中，有時明確說明是仿作，有時則不說。少數一些傑出的學者還可靠這種工作維持日常生活。」⁶⁶可知當時由於市場上的需求，造成了代筆與贗品氾濫成災的現象，爲後世的書畫鑑定帶來了相對的麻煩與困擾。但鄭文從另一個角度看出：「（代筆與）贗品的產生和存在意味著藝術品需求量的增多和對有名作品的追慕，意味著藝術已成爲商品進入了流通市場。」⁶⁷他還發現真贗混雜的背景原因：「其一，真偽糅雜的作品能流布更廣，有利於擴大畫家的名聲。其二，能使許多人得以『借名衣食』。」⁶⁸其中所謂「借名衣食」，可以從何良俊《四友齋叢說》的記載中窺知一二，說明時人對於贗品的態度。

衡山（文徵明）精於書畫，尤長於鑒別，凡吳中收藏書畫之家，有以書畫求先生鑒定者，雖贗物，先生必曰：『此真跡也。』人問其故，先生曰：『凡買書畫者，必有餘之家。此人貧而賣物，或待此以舉火。若因我一言而不成，必舉家受困矣。我欲取一時之名，而使人舉家受困，我何忍焉？』同時有假先生之畫，求先生題款者。先生即隨手書與之，略無難色。則先生雖不假位勢，而吳人賴以全活者甚眾。⁶⁹

⁶⁴ 引自羅宗強，**明代後期士人心態研究**，天津：南開大學，2006，頁156。

⁶⁵ 沈德符，**萬曆野獲編**卷廿六，載於上海古籍出版社（編），**明代筆記小說大觀（三）**，上海：上海古籍，2005，頁2587。

⁶⁶ 方駿、王秀麗、羅天佑（譯），卜正民 Timothy Brook 著，**縱樂的困惑—明代的商業與文化（The Confusions of Pleasure: Commerce and Culture in Ming China）**，北京：三聯，2004，頁261。

⁶⁷ 鄭文，**江南世風的轉變與吳門繪畫的掘興**，上海：上海文化，2007，頁91。

⁶⁸ 同上，頁90。

⁶⁹ 何良俊，**四友齋叢說**卷十五，載於上海古籍出版社（編），**明代筆記小說大觀（二）**，上海：上海古籍，2005，頁980。

五、結論

綜觀有明一代，政治上以殘酷的高壓統治，卻又腐敗無能，更放任宦官為所欲為，造成士宦之間的鬥爭、傾軋，惡化與拖累整個政治生態的平衡。而僵化人心、不切實際的八股取士制度，所「取中的『人才』們大多熱衷於黨爭、貪污和求田問舍，好的也不過『無事袖手談心性，臨危一死報君王』。」⁷⁰以致文人的傳統崇高地位開始受到質疑，有為之士不論是看清仕途的險惡，抑或標舉不願同流合污的清高，科舉不再是讀書人的唯一選擇。以吳門四家為例，沈周終身不仕，但無損世人對他學識與修為的推崇；文徵明雖以薦舉短暫為官三年，卻不敵政治鬥爭而罷官求去；唐寅為圓家父遺願，收心學習八股文章，卻因科考舞弊的連坐懲罰而斷送仕途；工匠出身的仇英則毫無進仕之思，全以畫藝名震當時。另外，在商品經濟發達的社會中，也讓大批的有閒文人，能透過書畫詩文的交易，解決自身的經濟情況，因而也促使了文人大量介入世俗文化的生產行列。

而「畫派」的興起與相互融合，很大的原因就在於市場佔有率與迎合世俗品味的考量。「吳門」即使被歸為文人畫，卻難得表現文人畫傳統上所謂「逸筆草草」的粗率表現，反而多精工力作，展現媲美「行家」的高超畫技。行家「浙派」風格的藝術家，則努力使作品多一分雅逸之氣。鄭文認為：「吳門畫派是中國繪畫史上最早一個與商品經濟結合的如此緊密，並與商品經濟發展相適應的畫派。」⁷¹因而總結「吳門畫家對繪畫史的貢獻，不是在繪畫本體化演進的推動上，而是落實在文人畫的普及與流通上，將文人畫從金字塔的頂端向其基座普及。」⁷²只是世俗化以後，雅俗分界的模糊，終於導致了文人畫職業商品化的現象。許多以畫為生的文人，也許素養不足，或名作巨跡不易得見，學習對象不足而窄化，最後只能在畫面形式中襲襲相因，使文人畫逐漸喪失原創性與意義。

⁷⁰ 薛永年（主編），**中國繪畫的歷史與審美鑑賞**，北京：中國人民大學，2000，頁 286。

⁷¹ 鄭文，**江南世風的轉變與吳門繪畫的掘興**，上海：上海文化，2007，頁 230。

⁷² 同上，頁 107。

因此，董其昌的「南北宗論」，即使至今普遍遭受批評，但在整個明代繪畫史上，卻成了一個必然存在的發展。「南北宗論是根據明末縉紳畫家的需求而重建的山水畫史。」⁷³「他希望重新恢復文人畫家的業餘化，來扭轉文人畫日趨庸俗的趨勢。通過反對文人畫家的職業化，使繪畫重新行使『以畫為寄、以畫為樂』的任務，以求保持文人畫的純粹性。」⁷⁴從來，知識的詮釋與真偽皆來自於權力。藝術標準的界定，也是來自於統治或菁英階層，由他們來認定藝術的高雅或通俗。John Carey (1934-) 說：「高雅藝術與通俗藝術的區別不是天生的，而是文化構建的結果。」⁷⁵因此，不論董其昌的評價如何兩極，但他確實創造了一個「董其昌世紀」⁷⁶，創造屬於菁英主義的文人畫傳統，再度歸於畫壇正宗的時代。

⁷³ 薛永年（主編），**中國繪畫的歷史與審美鑑賞**，北京：中國人民大學，2000，頁 331。

⁷⁴ 鄭文，**江南世風的轉變與吳門繪畫的掘興**，上海：上海文化，2007，頁 226。

⁷⁵ 劉洪濤、謝江南（譯），John Carey 著，**藝術有什麼用？（What good are the arts?）**，南京：譯林，2007，頁 59。

⁷⁶ 舒士俊，松江國際學術研討會綜述，載於朵雲編輯部（主編），**董其昌研究文集**，上海：上海書畫，1998，頁 928。

參考文獻

著作

- 丁羲元，**藝術風水**，上海：上海人民美術，2007。
- 王春瑜，**明清史事沈思錄**，西安：陝西人民，2007。
- 白謙慎，**傅山的世界**，臺北：石頭，2005。
- 石守謙，**風格與世變－中國繪畫史論集**，臺北：允晨文化，1996。
- 朱良志，**扁舟一葉－理學與中國畫學研究**，合肥：安徽教育，2006。
- 吳晗，**朱元璋傳**，臺北：里仁，1997。
- 周群、謝建華，**徐渭評傳**，南京：南京大學，2006。
- 柏楊，**中國人史綱（下）**，臺北：星光，1992。
- 翁禮華，**求官食祿：解讀官史四千年**，杭州：浙江古籍，2006。
- 張岱，**陶庵夢憶：插圖珍藏本**，濟南：山東畫報，2006。
- 許文繼、陳時龍，**正說明朝十六帝**，北京：中華書局，2005。
- 陳寶良、王熹，**中國風俗通史－明代卷**，上海：上海文藝，2005。
- 費振鐘，**墮落時代－明代文人的集體墮落**，臺北：立緒，2002。
- 黃仁宇，**中國大歷史**，臺北：聯經，1993。
- 黃仁宇，**萬曆十五年（第廿一版）**，臺北：食貨，1992。
- 楊仁愷，**中國書畫鑑定學稿**，臺北：蘭臺，2002。
- 楊新，**楊新美術論文集**，臺北：臺灣商務，1994。
- 鄭文，**江南世風的轉變與吳門繪畫的掘興**，上海：上海文化，2007。
- 錢穆，**國史大綱－修訂本（下）**，北京：商務，2002。
- 羅宗強，**明代後期士人心態研究**，天津：南開大學，2006。
- 龔鵬程，**中國文人階層史論**，宜蘭：佛光人文社會學院，2002。

編纂

方聞，董其昌和藝術的復興，載於朵雲編輯部（主編），**董其昌研究文集**，上海：上海書畫，1998。

何良俊，四友齋叢說，載於上海古籍出版社（編），**明代筆記小說大觀（二）**，上海：上海古籍，2005。

何惠鑑、何曉嘉，董其昌對歷史和藝術的超越，載於朵雲編輯部（主編），**董其昌研究文集**，上海：上海書畫，1998。

沈德符，萬曆野獲編，載於上海古籍出版社（編），**明代筆記小說大觀（三）**，上海：上海古籍，2005。

屠友祥（校注），**畫禪室隨筆**，南京：江蘇教育，2005。

郭繼生，紙上雲煙－明清的繪畫，載於郭繼生（主編），**中國文化新論藝術篇－美感與造型**，臺北：聯經，1993。

陸容，菽園雜記，載於上海古籍出版社（編），**明代筆記小說大觀（一）**，上海：上海古籍，2005。

舒士俊，松江國際學術研討會綜述，載於朵雲編輯部（主編），**董其昌研究文集**，上海：上海書畫，1998。

薛永年（主編），**中國繪畫的歷史與審美鑑賞**，北京：中國人民大學，2000。

翻譯

方駿、王秀麗、羅天佑（譯），卜正民 Timothy Brook 著，**縱樂的困惑－明代的商業與文化（The Confusions of Pleasure：Commerce and Culture in Ming China）**，北京：三聯，2004。

王嘉驥（譯），高居翰 James Cahill 著，**山外山－晚明繪畫 1570-1644（The Distant Mountains：Chinese Painting of the Late Ming Dynasty,1570-1644）**，臺北：石頭，1997。

- 宋偉航（等譯），高居翰 James Cahill 著，**隔江山色—元代繪畫 1279-1368 (Hills Beyond a River : Chinese Painting of the Yuan Dynasty, 1279-1368)**，臺北：石頭，1997。
- 李佩樺（等譯），高居翰 James Cahill 著，**氣勢撼人—十七世紀中國繪畫中的自然與風格 (The Compelling Image : Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting)**，臺北：石頭，1994。
- 夏春梅（等譯），高居翰 James Cahill 著，**江岸送別—明代初期與中期繪畫 1368-1580 (Parting at the Shore : Chinese Painting of the Early and Middle Ming Dynasty, 1368-1580)**，臺北：石頭，1997。
- 馬志工（譯），潘蜜拉·丹席格 Pamela N. Danziger 著，**M 型社會新奢華行銷學：征服消費者的 11 堂必修課 (Let Them Eat Cake : Marketing Luxury to the Masses—As Well as the Classes)**，臺北：臉譜，2007。
- 劉洪濤、謝江南（譯），John Carey 著，**藝術有什麼用？ (What Good are the Arts?)**，南京：譯林，2007。