

第一章緒論

這份論文最主要是以不同社會身分制定對於物品的消費，來觀察社會結構的轉變。對於物品的所進行的監控可以透過需要 (want) 的養成形成的階級差異性。Arjun Appadurai 從前工業社會是以「禁奢令」的法令制定不同社會階級對於物品的流動性，物品所流動的路徑是名聲、權力的價值競賽，物品流動的方向的偏離，就是不同的價值政體的轉移。在複雜社會中以快速的轉換品味的時尚，作為標示社會階級的象徵，物品透過時尚成為不同階級的疆界。非上層階級對於上層階級的社會仿效與競爭，僭越這條以物品的消費形成的界線。時尚與「禁奢令」的張力，可以觀察不同階級對於需要的轉變。

除此之外，當這樣的需求已經滲透到不同階級在日常生活之中，消費的意識已經成為不同階級的區辨，對於物品消費也對於不同階級產生轉變。奢侈品的需要以及對於日常用品的講究，都在快速變換的時尚中，以及傳播中產生社會競爭與社會仿效，這種消費型態從時尚之都成為其他都市與國家的仿效，如何可以大量的生產以及為大眾所購買，不同階級對於物品的需求都在市場的蓬勃發展之下得以養成。英國學者 Neil McKendrick 在他的書籍 *The Birth of a Consumer Society* 在書中說明當東方的服飾的毫無變化，顯示出社會流動的停滯，而英國的十八世紀不論是在服飾上的繁雜與種類都呈現出消費社會的誕生與革命，³ 這種消費社會在英國是前所未有的複雜以及興盛。

當法國學者 Bourdieu 在《藝術法則》中顯示出十九世紀法國的資產階級與宮廷對於藝術所進行的間接控制之下，使得藝術品隸屬於王宮貴人之下，波西米亞的文人對於政治經濟的抗拒，創立自己的品味與規則，形成藝術場域的自主性。與藝術場域對峙二維軸線的藝術市場，以資產階級透過經濟資本使得藝術品與藝術家都成為揭示社會身分得表徵。對於藝術品的鑑賞超脫在政治與經濟上，對於物品符號價值的壟斷，波西米亞的文人形成藝術場域自主性，使得藝術品成為象徵的神聖性。在藝術場域以及藝術市場兩個二維軸線的對峙、否定與商業化的曖昧關係，都成為文化生產場域的流動軌跡。

順著這些西方學者對於東方社會以及對於歐洲社會的考察，我們可以將這些社會現象成為問號。將時間座落在明代中的文人對於繪畫作品的鑑賞，在江南的形成「畫眼」的藝術場域，在不同的畫派在藝術市場與藝術場域之間所形成的曖昧關係，內部結構與外部結構的轉變，都成為「畫眼」轉移的動力。從明代「畫眼」的轉移成為以繪畫收藏品，觀察不同階級如何以藝術品作為社會階級的標示，以及社會網絡的形成，從中觀察到明代社會結構對於物品需求的轉變。

第一節 問題意識

一、「禁奢令」制裁侷限與時尚的出現

在 Karl Marx《資本論》對於商品交換關係的討論中，針對於交換過程核心價值與基本預設：使用價值的效用性與需求來討論。生產為他人與社會「有用的」使用價值，除了提供人類生存的最基本需求，也可以是一種抽象的價值，包括人對於物品的需求的認知以及需要(want)的欲望 (desire)。Jean Baudrillard 在 *For a critique of the political economy of the sign* 認為 Marx 對於使用價值的效用性與人類抽象的需求都可以被放在「符號價值」(sign value) 之中來討論。當 Marx 將「商品拜物教」放在使用價值與交換價值中來討論商品之間以貨幣作為等價交換的關係時，Baudrillard 認為：

使用價值，即有用性本身，確實是一種拜物化的社會關係，就像商品的抽象等價物一樣。使用價值是一種抽象，是一種需求系統(system of need) 的抽象，這一系統掩蓋在虛假的具體目的和用途的證據中，掩蓋在物品和產品的內在的終極性中。如同對社會勞動的抽象，使用價值是隱藏在商品「固有」價值之下的等價交換邏輯(交換價值)的基礎。實際上，我們假設需求(即需求系統)是抽象社會勞動的等價物：使用價值系統建立在需求上，就像抽象社會勞動是交換價值系統的基礎一樣。這一假設暗示，由

於存在的是一個系統，使用價值和交換價值必須受制於一個相同的抽象的等價交換邏輯，受制於一種相同的符碼。¹

物品的使用價值的效用性以及需求都在符號價值的交換邏輯下建立社會關係，而這種需求透過意識型態之下的操作，使得物品可以成為社會規定的策略。「使用價值」就可以跳脫物質的實用性之外，反而可以從建立符號價值的需求系統來討論人與物之間的關係。

Marx 將在於商品中資產階級從商品流通中的獲利，被視為「剩餘價值」(surplus value)，這是對於勞動力的剝削以及生產工具的佔有。透過上述 Baudrillard 的討論將使用價值中的需求系統等同於交換價值量的符碼，使用價值與交換價值都在符號價值之運作，那麼這就可以推出「符號價值被某些社會勞動生產，但是差異生產與差異階層系統的生產並不會與經濟剝削價值混淆，也不會認為符號價值是生產於剝削價值。」² 這種符號價值的是起源於破壞效用性與非生產性的消費。物品如何被界定為有用的？使用價值都在意識型態的模型下運作，而符號價值則是為這種意識型態提供服務。政治經濟學跳脫出使用價值這個層面，直接為交換價值的意識型態提供保證。但是，壟斷與剝削不再從生產方式來討論，而是支配階級透過物品在意識型態上的符碼壟斷。

「禁奢令」(sumptuary law) 就是從文化層面討論支配階級的權力，透過對於物品在符號價值的壟斷進行支配，Marx 將物品停留在商品的生產層面，舉凡所有的物品在使用價值面前一律平等，都可以成為商品進入市場，以貨幣進行等價交換，包括繪畫作品、抽象情感。但是，這些可以作為商品的藝術品已經進入 Marx 的上層結構與消費層面，鮮少為 Marx 所討論。「禁奢令」是透過法令對於物品進入控制，壟斷物品的流動，物品不放在市場流通，壟斷物品的符號成為禁奢價值 (sumptuary value)。所有的物品在禁奢邏輯之下一律平等，舉凡所有的物

1. Baudrillard, J, *For a critique of the political economy of the sign* (St. Louis, MO. :Telos Press,c1981), p.131

2.同上, p.115

品、顏色、圖騰等等都可以成為禁奢的符碼。

Appadurai 對於透過物品進行人與社會之間的交換，以價值政體 (regimes of value)³ 的方式來呈現，也就是說從物品價值可以從一個情境到另外一個情境，以及一個商品到另一個商品形成高度的變化。價值政體的組成是特定的團體將商品交換由高到低標準化，而這些商品流動都是在文化界線下賦予意義。(p.15) 物品中所具有的價值會隨著不同階級的使用，物品就會具有不同的價值，這些價值都具有不同的象徵意義，物品的供需平衡的經濟原則，更多是物品被放置在一個某些特定階級的壟斷中。所以，必須要再追問物品的需求 (demend) 是如何放在在不同的社會情境，而產生不同的文化意義？

Appadurai 從 Kula 的社會中物品流動的路徑中發現，這個物品流動的軌跡其實是財富、名聲以及權力的路徑，使得這個路徑的價值成為可能，是在這個方向流動的團體所形成的價值，而這種物品的流動其實也是價值的流動。這種價值的互相形構 (reciprocal construction of value) 不僅在於路徑，也在於使得一系列的路徑形成的方向，都成為重要的角色。在 Kula 的社會中，這些物品所形成的價值，以及隨著這些路徑所行經的方向，都會因為在回贈中形成價值競賽 (tournaments of value)，這種物品可以轉換成為禮物的方式進行。⁴Baudrillard 認為物品被當成禮物 (gift) 以互惠的 (reciprocal) 競賽方式進行，這是不可以用貨幣作為等價交換，這是一種象徵交換 (symbolical exchange)，所有的價值 (使用價值、交換價值、符號價值) 都可以作為象徵交換的符碼，並且超越與違反這些所有的價值。⁵ 禮物贈送的競賽是社會地位的競爭，對於禮物的毀壞以及回贈時超出原本禮物的價值，以這種方式重新轉換物品流動的軌跡與方向。使得物品流動方向軌跡發生轉變也就是社會階級產生變化。在回禮與贈禮過程中產生新的路徑與方向，這種偏離 (stray) 的方向，不僅是新的路徑與方向，也是新的價值與團體的形成。

3.在 Appadurai 所討論的價值政體中的價值，應該要跳脫出 Marx 所用的「價值」意義。Appadurai 所言的價值有更多是指藉由名聲、榮譽等所形成的抽象價值。

4. Appadurai,A, " introduction :commodities and the politics of value " , 收入 *The Social life of things : Commodities in Cultural Perspective* ,(Cambridge University Press , .New York , 1986) , p.18-21

5. Baudrillard,J , *For a critique of the political economy of the sign* (St. Louis, MO. :Telos Press,c1981) , p.125

這種方向的轉折是價值的轉折。

在這種競賽的關係中，物品流動的方向不是更加的保護，就是變動物品的流動軌跡。透過政治力可以使得物品形成「被包圍的商品」(enclaved commodities) 成為貴族所壟斷的物品。物品的流動只侷限某些特定的人，這些團體透過物品可以進行身分得表徵與認同，對於這個商品的需求像是被這些特定的人包圍起來，成為一條看不見，卻會被這些人所知曉的疆界。物品成為「國王之物」(kingly things)、禁忌作為標示社會身分的象徵。政治力對於經濟需求的影響，透過「禁奢令」中對於消費的禁止以及限制，並且透過國家對於社會個人在於消費上的需求以及可能性(ability)，「禁奢令」是透過對於法令界定不同階層的人對於物品的需求以及使用，而這種被包圍的物品是一種貴族需求。特定的物品的符號價值具有象徵性，這個符碼在這些少數流動的人之間交換，也成為這些人在彰顯身分的特權，限制物品量並非在於經濟層面上的無用，而是要呈現出它不為經濟層面所用，這些物品不進入市場作為商品，而要彰顯這些物品的浪費、不事生產與毀壞，這些物品的價值不進入使用價值與交換價值之中，以貨幣作為等價交換與流通。貨幣已經不再是唯一測量物品價值的方式，可計量交換的商品無法負擔得起這種物品的無價。⁶

象徵交換的禮物之無價，被轉換為在連續性的時間內建立的抽象性社會關係。Bourdieu 在《實踐感》中認為，以禮物建立的社會關係可以積累象徵資本，「禮物交換即使不能被實行，至少也可能是得到充分認識的唯一的資產流通方式，同時也是建立持久的相互及支配關係的唯一手段，而時間間隔則體現了義務的制度化。」⁷ 這種資本作為非經濟交換的「冷冰冰的現金交換」，而是以否定的資本，作為累積資本與轉換資本的形式。這種象徵資本是可以繼承世代累積的榮譽性、資源、權利與義務等，透過象徵性交換的象徵資本可以連結這個社會網絡。在這個社會網絡所共享的特定物品，就成為隱晦的象徵資本。

6. Appadurai, A, " introduction :commodities and the politics of value " , p.22-23

7. Bourdieu, P, 《實踐感》(南京：譯林編譯出版社，2003) 蔣梓驊譯，頁 178

這種資本是以委婉表達的方式獲得比交換價值更大的利益(interest)，同樣的社會網絡對於物品產生相同的興趣⁸、品味，從社會網絡成員中的習性、傾向進行委婉的審核制度。就 Bourdieu 而言，「支配只有變得不可辨識，才可以被人接受。」⁹ 支配可以透過對於物品的使用、限制達到區辨，從這些共同的興趣中獲得更多區辨性的利益。而這種支配性的品味以及習性是可以透過再生產的方式，使得權力得以延續、複製以及衍生，而物品中所具有的一連串的象征資本與符號需要被辨識與解碼，品味就成為文化菁英設下委婉的門檻。這種門檻不僅是透過物品的流動，更進一步的養成不同階級對於物品的需要(need)以及品味的養成，不同的習性在社會空間中佔據不同的位置，而這種習性的傾向與物品的流動方向緊密相關。

對於物品的控制與壟斷，形成以品味作為表示社會階級的象征。物品雖然可以在市場流動，藉由經濟資本獲得這些物品，但是，透過物品的選擇更是呈現出社會階級的差異，品味成為抽象的控制物品的象征價值。時尚則是以品味的多變作為變更社會階級的疆界，時尚偏離原本上層階級對於物品的固定的使用上，這種偏離已經使得這種透過物品來表示社會身分的禁奢價值產生混淆，這種不斷的透過物品的變換以重新的改變物品的路徑與方向，已經成為一種僭越法律條文，時尚呈現出原本社會階層中對於物品被控制與的需求以及慾望中的偏離，也呈現出上層階級又重新透過物品劃定的社會階級的疆界。奢侈品(luxury goods)也就是展現出維護特定物品的流動以及企圖改變物品流動之間的拉扯。時尚就成為在 Kula 社會中，透過物品形成價值競賽，而現代社會則是透過對於物品的需求的轉變，改變物品的流動軌跡。時尚力是僭越物品的壟斷以及不同階級的需求，使得物品可以透過經濟力，對抗壟斷物品的符號價值的政治力，對於奢侈品的需求，使得這些奢侈品成為必需的消費，也就成另外一股截然不同於「禁奢令」的動力。這兩股力量不斷的透過物品的使用形成社會階級的疆界。

當物品作為藝術收藏品(art collection)既要成為收藏品，那麼就必須要

8.同上，p.200

9.同上，p.201

放在可以流動的場域中被交換，卻又不因為人爭相收藏而減損收藏品的象徵價值，收藏品被放置在市場的層面流通，卻又超脫市場之外。也就是說，行動者的經濟資本決定是否可以進入市場購得收藏品，但是，收藏品之所以不因為進入市場而被廣泛的指稱為商品就是在於收藏品所具有的象徵價值，這個特質作主要在藝術收藏品中更加的明顯，因為藝術收藏品是需要文化資本的鑑賞力才可以懂得如何收藏，以及收藏品的真偽與象徵價值，如果只能夠透過經濟資本購買繪畫收藏品，無法鑑賞繪畫收藏品，那麼就只能成為徒具經濟資本的暴發戶。在藝術市場中於是可以根据對於繪畫收藏品的鑑賞力，將購買者的社會位置分類，繪畫收藏品存在著更多的僭越出文化菁英所劃定的界線。拍賣會也可以成為業餘愛好者與文化菁英進行一連串經濟交換價值與符號價值的轉換。

從 Baudrillard 在討論拍賣會中一系列象徵交換以及符號價值的競賽中。¹⁰ 繪畫作品具有一系列的符號，在 Marx 將商品區分為使用價值與交換價值之外，繪畫作品卻可以作為一種支配階級，顯要階級的重要符號。其他種種與繪畫作品同屬於藝術品的物品，都可以在支配階級的任意性的界定其符號價值中作為炫耀性的消費，並且，可以透過「禁奢令」保護這些符號價值得以被壟斷。而拍賣會則是在競賽的過程中僭越了「禁奢令」的禁忌，使得繪畫作品的符號價值在競價的過程中被顛覆，當藝術品進入拍賣會中，所競爭的是同樣在拍賣場中有同樣經濟資本的行動者，跨越了社會階級的界線，成為純粹的作為在使用價值之外的商品。經濟法則中的供應與需求的軸線在此宣告無效，拍賣會中對於藝術品的價格必須要依賴於之前的價格，在下各出標者必須要高於前者，這樣的發展是不同於經濟交換的抽象時間。¹¹ 拍賣會中所有的物品都可以被拍賣，被當成拍賣的物品也不因為每次下標的價格而使得價值增加，而是藉由拍賣會的物品呈現出菁英階級對於物品符號壟斷的競賽，既不仿效菁英階級對於物品所賦予的象徵性價值，也不進入菁英階級的社會網絡中，以禮物贈送的方式作為情感的連結。而是透過經濟資本在拍賣會中以競賽的方式解構物品的符號價值，僭越菁英階級透過物品

10 Baudrillard, J, *For a critique of the political economy of the sign* (St. Louis, MO. :Telos Press, c1981), p.112

11. 同上, p.116

所劃定的疆界。

時尚 (fashion) 成為區辨性的象徵價值，也是競爭市場的寵兒，等著以過時 (old-fashion) 的口號被被淘汰。時尚的矛盾性的擺盪存在於中下階層對於上層階級的仿效，以及上層階級不斷的以物品的重新定義作為標示身份的符號。上層階級對於物品的品味上無區辨性的焦慮，呈現在時尚變化的速度。上層階級對於物品或商品的「禁」的法令，反而成為新興階級與商人仿效與僭越的題材。從時尚中的對於物品大量的被當成誇耀性的商品，商品在不同的階層流動，物品在消費社會中轉變成為商品，以商品中所烙印的象徵價值作為交換價值，所流動的也是商品的標示身份的符號。商品的用效性在消費社會中已經過時，高尚的需求成為商品的必要條件。

上層階級為了避免大量的仿效所以在製作商品的手法上是採用精緻以及耗費時間與精力，但是在商人卻將商品與消費資訊大量的複製以及以上層階級的品味作為贗品，並利用印刷技術的進度，在書籍上或廣告傳單上傳播著商品，使得時尚商品的象徵價值可以在不同階級中流動。在 McKendrick 的 *The Birth of a Consumer Society* 中描繪的消費社會是一種大部分成員都必須時尚的社會。¹² 從法國宮廷的菁英品味到英國的大眾消費，如何消費的書籍指南與廣告成為普遍消費意識。消費意識使得「禁奢令」鬆動，當然，這也顯示出社會不再是靜態的社會，以品味與消費作為一種社會流動的標示符號。商人以經濟資本做為與上層階級在場域中價值競賽的籌碼。商人抓住資產階級對於上層階級附庸風雅而對於菁英階級在品味上的仿效，這也都會使得菁英對於時尚不斷的改變疆界。

二、消費社會的誕生-歐洲中心觀點的侷限

McKendrick 在 *The Birth of a Consumer Society* 中認為十八世紀的英國社會是屬於消費社會，這種消費社會最主要可以從當時人民的消費態度得知，當奢侈品

12. McKendrick, N, *The Birth of a Consumer Society*(Bloomington : Indiana University Press, c1982) p.40

成為高雅 (decencies) 再轉變成必需 (necessities), 而這些必需品都在變形的品味、多變 (variety) 以及方便性 (availability) 下進行。¹³ 消費社會的來臨最主要就是從日常生活中對於必需品的需要以及使用性進行分析, 家庭所需、女性的消費能力以及窮人。在 Mckendrick 所討論的就是在於這些窮人在民生必需品的擁有的多樣性以及非繼承性 (inheritance), 也就是說, 即使是窮人對於日常生活的必需用品也都是比前代更加的講究, 也就是說前代所繼承的物品已經不足夠滿足需求 (demand)。從這一點中可以得知在十八世紀的消費社會的消費意識已經遍及到社會的各個階層, 包括作講究效用性的窮人¹⁴。對於居家生活的用品的使用, 都是主要觀察社會結構在質的轉變, 但是, 這種消費的普及性並不意味著消費社會中從物品的消費所透露的社會階級的消逝, 反而可以透過對於物品的使用以及社會仿效性得知社會階級的差異如何透過物品形成區辨, 不同階級對於界定物品為「必需品」, 會隨著階級的差異而有不同的消費能力。

Mckendrick 認為:「英國社會分層的本質、社會移動以及社會競爭 (social emulation) 所產生的炫耀性花費這些特徵結合更加廣泛的能夠去花費與去生產前所未有的繁榮去消耗: 前所未有的從深層到底層達到社會以及影響經濟。」¹⁵ 社會競爭成為一種十八世紀的英國消費社會最主要的推動經濟的力量。所有的繁華在物質上繁華的種類成為最好的炫耀物品, 也成為權力的裝飾品。這種消費型態也可以成為一種宣稱財富以及區辨自己階級的方式。「新的需要 (want) 的快速傳播以及新的流行成為重要的社會階級的社會仿效和炫耀性消費是很明顯的。」¹⁶ 這樣的觀點是最主要 McKendrick 切入十八世紀重要層面, 並且以此作為主軸, 分別去討論服飾、陶瓷、頭髮造型、休閒、房屋、家具、鏡子、銀器、玩具以及寵物等等, 透過這些物品呈現出炫耀性的消費。McKendrick 宣稱:「這樣的消費型態是獨一無二和新穎的, 這是在英國前所未見, 並且, 在世界上也從未發生過。」¹⁷ Neil McKendrick 在觀察英國十八世紀的消費社會認為這樣的炫耀性的消費首

13.同上, p.1

14.同上, p.26-27

15.同上, p.11

16.同上, p.20

17.同上 p.55

先出現於十八世紀的英國。McKendrick 在書中說明到物品的多樣性，都可以使得這些物品都在消耗的過程中進行階級的區辨，而這種剩餘物品（superfluity）種類的繁複、以及推動物品的動力是前所未有的。

McKendrick 在 *The Birth of a Consumer Society* 中所討論的英國消費社會的起源，不斷的出現「前所未有」(unprecedentedly) 的字彙來形容英國在消費社會中的消費媒介，其中包括消費的傳播方法以及消費的指南書籍或者知識、消費種類的繁複以及最重要的消費意識，包括炫耀性消費、對於時尚的追求以及資產階級對於上層階級的仿效，而這種仿效所造成的上菁英階層的焦慮。經濟以及政治進入了社會空間的場域，資產階級憑藉著所擁有的經濟資本做為「入場券」，進入原本菁英的上層階層所可以進入的場域。不論是在宗教場域、政治場域、經濟場域或者藝術場域。

這些「充滿革命性的」、「前所未有的」豐富與精彩的論述中，東方的中國或日本在 McKendrick 在 *The Birth of a Consumer Society* 的討論停留在「禁奢令」的單一顏色的壟斷¹⁸，「時尚」、「炫耀性消費」以及「仿效」似乎在中國社會缺席。Craig Clunas 在 *Superfluous Things* 中說道：「晚明的禁奢令是前所未有 (unprecedentedly) 的複雜，在細節的繁複消費領域並不是當時的歐洲社會所可以達到的。」¹⁹ 與 McKendrick 同樣屬於英國歷史學者的 Clunas 對於中國的明代社會提出「禁奢令」是「前所未有」的複雜，正巧可以跟 McKendrick 對於英國的消費社會的「前所未有」有所對話空間。

三、藝術場域的自主性與藝術市場-十九世紀法國的例子

「藝術品」的分析不同於消費社會的日常用品，藝術品需要鑑賞力解讀藝術品的精細語言，這個鑑賞力需要文化資本作為解碼的能力，成為有品味的鑑賞

18.同上，p.36-37

19. Clunas,C, *Superfluous Things*, (Chicago :University of Illinois Press) p.151

家，具有這種能力者才可以更高竿的掌控物品的符號價值，而藝術品是具有歷史沈澱的審美文化，藝術品所透露的經典也是長久以來在藝術場域中鬥爭後的沈澱物，這些經典的藝術品也成為合法性的藝術品。對於經典的藝術品的挑戰與附和都是佔據在社會空間中不同的位置，以論述爭奪在藝術場域中界定的主權。兩者之間不同的社會位置形成場域的張力。就 Bourdieu 而言，「在生產者空間與消費者空間的同源性，也就是文學（等）場域與權力場域之間的同源性，建立供給與需求之間的非自願調節，在場域中暫時處於被統治地位且象徵性地居統治地位的一極，是為他們的同行也就是為場域自身或為這個場域最自主部分生產的作家們；在另外一極，是為權力場域的統治地區進行生產的人。」²⁰ 從 Bourdieu 的這段話可以得知，當藝術品成為為他們所購買的商品，有一群的消費者進入藝術場域時，為消費者服務的藝術品形成藝術市場，這兩極不同的二維軸線有辯證的同源性，為消費者服務的非自主藝術市場，與否定的市場趨向的自主性藝術場域。在這個生產場域中形成不同的利益結合的關係網絡，不同的論述、不同的品味以及不同的支持者形成對立。這兩者的同源性，使得場域之間形成辯證的關係。這兩者對立的辯證關係，不同場域的是對峙又是相關連的關係，使得這些都可以成為社會場域中的網絡。

在十九世紀的法國沙龍呈現不同的藝術品味、不同的藝術家對於藝術競爭的場域，就 Bourdieu 而言，「沙龍本身無疑是權力場域和知識場域之間最重要的制度媒介。沙龍本身構成了社會資本和象徵資本積累的一個競爭場域。」²¹ (沙龍的女主人掌握住閒暇與勞動的對立、藝術與金錢的對立、無用與有用的對立，形成藝術場域以及藝術市場兩極中的中介。沙龍不僅進入藝術市場，成為最大的贊助者，也更是推動藝術場域在風格區辨的動力。也因為消費者大多來自於權力場域，藝術家在生產場域的創作無所不受到這種需求調整，來自王宮貴人的沙龍聚會、國家年金的補助、大學職位的提供，都滲透到藝術家的生產場域之中。

這個藝術品不僅作為資產階級的炫耀性消費，而是作為一種作為歷史積累

20. Bourdieu, 《藝術的法則》(北京：中央編譯出版社，2001)，頁 297

21. 同上頁.298

過程的藝術品，使得有機會和條件接觸 欣賞高雅的藝術使與階級與文化傳承有關，而藝術品的鑑賞是由階級所壟斷的結果。在這個過程中有一系列的佔位 (take-position) 以及一系列的經典化的 (canonization) 名單，使得這些人物可以界定藝術品味形成界線 (boundaries)，也就是決定了藝術場域「非如此不可」 (as such)，決定了進入場域的權力，想要獲得許可權就必需要學會這個場域的視角。²² 而十九世紀中葉以前這個界定藝術場域主權者則是由法蘭西學士院把持。

與這個場域對立的是波西米亞的文人，他們不僅在於風格上與法蘭西學士院或者資產階級的位置相互對立，並且，對於經過長久累積的藝術知識體系所形成的傳記是作為重建社會軌跡的轉向，就 Bourdieu 而言，也就是「傳記事件被理解為這個空間中，更確切地說，不同種類資本分配結構的連續狀況中的投入與轉移，不同種類的資本在場域中發揮作用，其中包括經濟資本和象徵資本，後者是得到認可的特定資本。」²³ 要使得藝術場域中的軌跡轉向，就必需要動用到原本的知識體系。十九世紀的法國波特萊爾 (Baudelaire,C)、福樓拜 (Flaubert,G) 以及左拉 (Zola,E) 等屬於波西米亞的文人，分別佔據在文學場域以及藝術場域中進行不同於法蘭西學院的文學審核制度，另外訂立規則或者自身就是被當成藝術品，企圖從中獲得重新界定藝術的鑑賞力。往藝術品神聖性的藝術場域則是不斷的否定這種制度的建立，自己制度規則的波西米亞成為藝術場域中藝術品味風格的創造者。在這個藝術場域中否定政治與經濟力量的滲透，不斷的提升藝術品的象徵性價值，且形成藝術場域的自主性。波西米亞者在經濟資本低落卻享有高度的文化資本，在建立藝術場域的部分則是透過區分，佔據著不同的社會位置，他們必需要讓他們的新風格以及新思想被承認，所以，他們要「給自己名聲」 (make a name for oneself) 形成對立的派別，也建立反制度的制度形式²⁴。依據這些策略與法蘭西學士院以及資產階級不僅在於品味上對立，並且也在習性上形成不同的風格，這些對立就形成了藝術場域以及藝術市場之間的鬥爭。

22.同上頁 271-273

23.Bourdieu,P, *The Rules of Art*, (Cambridge :Polity Press, 1996) p.258

24. Bourdieu,《藝術的法則》(北京：中央編譯出版社，2001)，頁 287、306

「可能性空間」的分析是有關於新的場域要進入這個藝術場域之前對於「有可能」與「機會」的增加，使得這個可能性空間成為可能，就成為鬥爭的最主要的原因。佔位或者位置之間的形成在於，他們是如何用有關於物品以及藝術品成為另外的社會控制，也可以用這些物品使得軌跡可以轉向，這個跟對於物品的壟斷與控制一樣，所爭奪的就是在於對於物品的界定權，並且以此作為社會身分得象徵物品，藝術品在藝術場域中的缺乏自主性就是在這個樣的脈絡下成為可能。波西米亞的文人並不順從這個規則，因為他們所在乎的就是在於藝術場域的自主性，如何可以累積特殊的資本，也就是在於如何象徵財富的累積也就成為重點，所以，在藝術場域的部分就形成不同習性、位置與認可權。顛倒性的經濟就成為他們提升藝術品象徵性的策略，在文學題材上的差異性也就在社會空間中形成對峙。

在文化生產場域中會有內部的結構的轉變，這個轉變又與外部的社會制約力相關連，當一個文化生產場域衰老之後，藝術場域就會再度的形成另外的新的、時尚的審美觀，所以，一個派別至另外一個派別的轉變，使得藝術場域中的軌跡不斷的隨著時間而挪動。藝術場域與藝術市場的同源性，使得藝術場域的軌跡不斷的轉向，場域中的內部結構與外部的社會強制力都形成相互的關係。外在的社會結構產生新的文化消費群體，都會使得藝術場域產生變化。當原本形成藝術場域自主性越向市場趨近，也越顯得平庸化時，藝術場域中會產生內部革命不斷的往象徵的神聖性提升，形成新的藝術風格。

第二節 文獻探討

一、明代禁奢令與僭越的時尚

明代初期的朱元璋所制定的「禁奢令」是收錄在《明實錄》，朱元璋分別針對於服飾、器皿、輿馬、屋宇等加以界定，在明代初期「禁奢令」是一種透過法

條建立「禮制社會」。從禮治觀出發，所要建立的社會藍圖為「改衣冠、別章服、正綱常、明上下」，透過物品傳遞出「禮」中的社會秩序以及社會階級的高低。物品的禁止流動以及「禁奢令」中章程的繁複都緊扣著「禮」作為物品的符號價值。邱仲麟指出：

歷來朝代或以《會典》、《律例》、《會章》等各式條目頒佈禮治的細節，區分君臣、官民、士庶的日用消費差異，以管理人們的物質生活，甚至精神享受。因此禮制可以說是社會秩序的準則，而它塑造或限制了生活方式。特別是禮制用立法的形式，劃定各階層的消費水準，由此形成「貴賤不相逾」的生活方式，對現實尊卑貴賤各安其位，尊禮安分的等級社會，有其重大的裨益。這一套社會秩序的設計，在以禮部、督察院等政務官，給事中、御史等監察官，以及錦衣衛、兵馬司及撫按官等緝查機關的配合下，對社會的控制有相當的作用。²⁵

明代初期中的禁奢令是朱元璋在建立初期將物品限定出不同的社會階級的消費能力，以及養成不同階級對於物品的需求，物品成為標示社會階級中符號，而這種物品的限定也由兵部以及禮部的機構共同執行「禁奢令」的條文。在明代的「禮制社會」中，成為西方學者 Appadurai²⁶、Fernand Braudel²⁷、McKendrick²⁸ 所認為的穩定社會表徵，因為物品的流動軌跡不再進入商品的層面，而是作為穩定社會以及禁止社會階級流動的綱領。這些以西方為主要的觀察對象時，東方的中國以及日本似乎都只是停留在前工業社會，尚未發展出足以匹敵的當時歐洲社會在經濟上的繁華。而中國的服飾的定制以及支配階級對於顏色的壟斷經常是作為主要的證據，並以此作為與當時歐洲社會興盛的對照組。

25.邱仲麟，明代北京的社會風氣變遷-禮制與價值觀的改變，收入《大陸雜誌》第八十八卷第三期，頁.28

26. Appadurai,A , " introduction :commodities and the politics of value " p.25

27. Braudel,F《十五至十八世紀的物質文明、經濟和資本主義》顧良，施康強譯（臺北：貓頭鷹，1999），頁.270

28. McKendrick, N, *The Birth of a Consumer Society*(Bloomington : Indiana University Press, c1982)

從林麗月的《衣裳與風教-晚明的服飾風尚與「服妖」議論》²⁹、巫仁恕《明代平民服飾的流行風尚與士大夫的反應》³⁰、吳雅琪《流行與世變：明代江南士人的服飾風尚及其社會心態》³¹，這三篇論文則是討論到明代服飾的變化以及種類的繁雜，而這種服飾的變化類型則是以僭越禁奢令形成時尚，並且也都紛紛回應歐洲學者 S.A.M. Adshead 在 *Material Culture in Europe and China, 1400-1800: the Rise of Consumerism* 對於中國社會的只停留在禮治社會的辯駁，說明明代在服飾上的圖案、袖子長短、帽子的樣式以及衣飾的顏色從「豔、新、異」不斷變化的時尚，而消費心態也從「復古、新奇、模仿到僭越」相互穿插服飾的變化，自當時的明代的區域有不同的影響³²。原本是「貴賤不相逾」的服飾，卻以僭越成為時尚，而這股僭越的時尚風潮則是以勳戚、內官以及婦人³³所領銜，這些物品的消費不再受限於法條之中，物品已經不再處於定制的禮法之下，這些時尚的物品在明代中期與晚期已經形成價值政體的轉向，「望其服而知貴賤」的等級制度已經轉變成為「非其人而服其服」的奢靡。時尚物品的流動更是超脫出物品的需求之外，這種僭越已經是將原本固定的物品流動方向造成偏離。這種偏離使得物品不再可以用禁奢令中的法條來作為戒令，時尚就成為另外一種新的標示社會身分的方式。在時尚以及禁奢令之中呈現出兩種並存確有並行的曖昧與矛盾的張力。明代中晚期的奢靡已經不再只停留於勳戚、內官以及婦人，所擴及的有富貴人家、平民以及在江南的奴隸、倡優、隸卒與負販者流³⁴，也都成為這股時尚風潮的成員，這些蟒龍與違禁的服飾都成為市場流通的商品。僭越的時尚風潮與戒令是同時並存，在林麗月的《明代禁奢令初探》談到有關於成化、弘治年間申禁僭越的次數，這些僭越的社會現象引起高層的官員的注意，不斷的上書杜絕禁奢越禮現象的建言與朝廷的禁奢更加頻繁。但是，律令的規定與實際實行的效果卻有

29. 林麗月，〈衣裳與風教-晚明的服飾風尚與「服妖」議論〉，收入《新史學》10卷3期(1999.09)

30. 巫仁恕，〈明代平民服飾的流行風尚與士大夫的反應〉，收入《新史學》10卷3期(1999.09)

31. 吳美琪，〈流行與世變：明代江南士人的服飾風尚及其社會心態〉，國立臺灣師範大學歷史所碩士論文，1999

32. 根據徐泓指出變化的區域，從南北直隸、東南的閩、浙、粵，華北的豫、陝、晉，至華中的江西、湖廣，甚至到四川都可以看到不同的變化。徐泓，〈明代社會風氣的轉變：以江浙地區為例〉，《第二屆國際漢學會議論文集。明清與近代史組》(台北：中央研究院，1989)，頁137-39

33. 沈德符，〈萬曆野獲編〉，(北京：中華，1980，第二刷)，頁147-148，

34. 巫仁恕，〈明代平民服飾的流行風尚與士大夫的反應〉，收入《新史學》10卷3期(1999)頁84

很大的差異，象徵皇室的圖案、顏色都成為販賣的商品，官員所使用的器物與物品也都成為商品，視一在申諭的奢僭禁約於無物。³⁵ 巫仁恕在《明代平民服飾的流行風尚與士大夫的反應》更是在文中說明士大夫以及地方官員建議禁約服飾的政策，卻引來一陣訕笑。³⁶ 物品成為商品後，「僭越」與「明上下」的象徵社會身分的物品，不僅呈現出經濟力與政治力的兩股力量相抗衡，更可以呈現出國家對於社會秩序的失控。但是，這並不表示，士大夫對於「僭越」的社會現象漠不關心，反而，士大夫形成不同的論述與「僭越」社會身分的現象抗衡。時尚的奢靡風潮鑽著禁奢令的漏網，當物欲橫流的「奢靡」之風，逐漸的穿透國家所制定的法條，對於物品的固定與壟斷的符號價值，物品可以成為商品在消費層面流動。

二、文人賞玩物品的流動

明代中晚期結構的轉變從僭越的風潮可知，從江南在經濟的復甦以及所發展而成的城市繁華可以得知。蘇州的手工業生產在嘉靖至萬曆年間（1522-1620）呈現繁榮的景象，明清以來蘇州的絲織業與南京、杭州並列為全國絲織業生產的三大基地；蘇州與松江一帶，也是國內著名的棉紡織業中心，號稱「衣披天下」。

³⁷ 蘇州成為發展時尚之都，而有「蘇意」（蘇樣）之稱，張翰《松窗夢語》：

至於民間風俗，大都江南侈於江北，而江南之侈莫過於三吳。自昔吳俗習奢華、樂奇異，人情皆觀赴焉。吳制服而華，以為非是弗文也；吳製器而美，以為非是弗珍也。四方重吳服，而吳亦工於服；四方貴吳器，而吳益工於器。是吳俗之侈愈侈，而四方之觀赴於吳者，又安能挽之儉也。³⁸

蘇州城市的奢華不僅侷限於服飾，在器物上的製作也極為精細，蘇州成為江南地區的時尚製造中心，奢靡的物品往蘇州流動，再由蘇州流散。所有的器物經過吳

35.同上頁.64-68

36.同上頁.79-90

37.段本落、張圻福著，《蘇州手工業史》，（上海：江蘇古籍出版社，1986），頁 2-68

38.張翰，《松窗夢語》，（北京：中華書局 1997），卷四，頁 79

人的巧手巧思之後，就成為「蘇樣」的消費品，所有的地區都以蘇州為仿效中心。何良俊《四友齋叢說》「松江近日一諺語，蓋指近年來風俗之薄，大率起蘇州，波及松江，二郡接壤，習氣近也。」³⁹明代中晚期的「蘇意」就不僅是侷限蘇州，而是明代中晚期快速變化物品的時尚。

王鴻泰在《流動與互動》⁴⁰中，以奢靡的社會現象來討論明代城市交通的繁雜已經使得市場機制跨越不同的區域，這些物品透過市場網絡的流通，不同區域的多樣的物品都可以在市場上流通，商品也可以快速的傳播，讓個人在感官上的享受與時尚更緊密的連結在一起。各種的商品不僅滿足於個人需求的效用性，更是滿足個人在感官上的享受，這種時尚可以遍及所有的日常生活用品，對於物品不斷變化的時尚滲透入人們的日常生活中，舉凡：鞋子、帽子、區域性名產等等，這些社會現象更是呈現出提供這種市場得以存在的社會條件。明代中晚期的大眾文化以及公眾場域與公眾的城市生活連結在一起，穿透政治對於物品的禁止，而成為展現自我形象的方式，不同的社會個體透過物品也互相競爭的誇耀。⁴¹ 物品的商業化以及市場化都使得不再處於明初「定制」的物品，而是一種可以滲透到不同的社會階級流通的商品，不同的階級可以透過經濟資本獲得商品，也可以從商品的選擇中製造出社會身分得品味。

在所有的物品中，收藏品是屬於更加高檔的奢侈品，因為這種物品是需要文化資本才可以鑑賞物品的密碼，不論是對於物品的擺置、收藏、品評、把玩，都透露出收藏品擁有者的知識與品味，而這種鑑賞力是需要透過教育或者耳濡目染的環境養成。文人的閒情雅致則是將這些物品納入文人文化中，成為象徵文人雅性的物品。王鴻泰 雅俗的辯證-明代賞玩文化的流行與士商關係的交錯⁴²、明清間士人的閒隱理念與生活情境的經營⁴³ 以及 閒情雅致-明清間文人的

39.轉引吳美琪《流行與世變：明代江南士人的服飾風尚及其社會心態》，第107的註解，p.94

40.王鴻泰，《流動與互動》，國立台灣大學歷史所博士論文，1998

41.同上頁 386-484

42.王鴻泰，雅俗的辯證-明代賞玩文化的流行與士商關係的交錯，收入在《新史學》，第十七卷第四期，2006

43.王鴻泰，明清間士人的閒隱理念與生活情境的經營，收入在《故宮學術季刊》，第二十四卷第三期，2007

生活經營與品賞文化⁴⁴ 這三篇著重於「雅」(有關於雅的內容則稍後解釋)是如何建構為文人文化,並且在賞玩中士商交雜的過程中,古玩字畫打破雅/俗之間的二元劃分,並且討論古玩字畫在商品化與文人重新界定賞玩的意涵。在這個過程中呈現出古玩在雅/俗的辯證中,形成晚明社會文化發展。從這篇文章中可以得知文人文化是圍繞「雅」的內涵鑑賞物品,透過這種鑑賞藝術品的活動,種種為文人所用的物品以及物品的鑑賞知識,都形成文人「雅」的習性⁴⁵,這種習性是展現出文人的文化資本,並且也呈現出不同於世俗的脫俗。文人在「雅」還呈現在於空間與時間上的「閒隱」,這種社會空間的形成不僅可以凝聚文人的社會網絡,也形成文人的場域。

在這個場域中文人可以透過賞玩的品評以及鑑賞,展現出文人間文化資本的高低。在這個過程中不僅展現文人的雅性,也形構成當時文人對於「雅」的意涵,使得這種文人可以透過這種「雅」的習性,使得文人在知識與行動上與他人形成區辨,成為烙印在文人身分的習性。對於古物字畫的賞玩以及在閒隱空間中所營造的美學世界,都是一種文人習性的實踐,這些藝術品在文人間流動,使得「雅」成為文人身分的象徵。這種文人的賞玩文化,與明代初期「定制」物品成為特定社會身分可以使用與消費的禮治社會雷同,這些物品已經超出效用性的需求,物品作為某種身分的象徵標示。

44.王鴻泰, 閒情雅致-明清間文人的生活經營與品賞文化,收入《故宮學術季刊》,第二十二卷一期,2004

45.對於 Bourdieu 而言,「習性就是認為所謂個人,乃至私人,主觀性,也是社會的,集體的。社會科學的對象,正確來說,既不是個體,也不是群體,而是歷史性行動,這個習性可以形成不同於一般世俗的活動,分別在身體上和在事物中的這兩種實現方式之間的關係。這種關係,就是習性與場域之間的關係,他們是一種雙向的模糊關係。所謂的習性,就是知覺、評價和行動的分類圖是構成的系統,它具有一定穩定性,又可以置換,他來自於社會制度,又寄居在身體之中(或者說生物性的個體裡);而場域,是客觀關係的系統,它也是社會制度的產物,但體現在事物中,或體現在具有類似於物理對象那樣的現實性的機構中。習性與場域之間的關連有兩種作用方式,一方面,這是一種制約(conditioning)關係:場域形塑著習性,習性成了某種場域固有的必然屬性體現在身體的產物。另一方面,這又是知識的關係,或者說是認知建構的關係。習性有助於把場域建構一個充滿意義的世界,一個被賦予了感覺和價值,值得你去投入去盡力的世界。」(Bourdieu,P. Wacquant, L. D,《實踐與反思-反思社會學導引》,李猛,李康譯(北京市,中央,998)頁170-172)

在明代中期以後，商人對於禁奢令的僭越以及滲透到物品商業性，都使得物品不再處於被壟斷象徵性價值的「定制」物品，這種物欲橫流的奢靡的社會現象，金錢的氣味在文人所建立的雅的藝術場域。無所用的字畫與古物的賞玩，比一般的日常用品的服飾以及鞋子等物品，更可以顯示階級對於物品的浪費、多餘的長物以及經濟上的餘裕。商人透過大量的經濟資本進入藝術場域，提供文人賞玩的藝術品成為商品，使得物品在藝術市場中流通。藝術品成為與在市場上流通的僭奢的服飾、金飾同等的俗物，也成為一種可以透過經濟資本獲得的時尚物品。商人以大量的經濟資本活躍於市場，所有的物品都可以轉換為價格，並且從這些物品中獲得原本物品的象徵價值，物品不再只是屬於特定階級所被包圍的物品。在市場上流通的藝術商品之所以高價，在於這些藝術品是歷史的累積物品，需要高度的文化資本解讀這些歷史所沈澱的密碼，藝術品的鑑賞眼力是一種在文化資本上的競賽，也承載更多文人文化的象徵性價值。商人與文人共同的競逐藝術品的收藏，使得物品的流動的軌跡得以改變方向，以高價購買藝術品⁴⁶，更使得藝術品可以從文人的團體中流散而出，在商人與文人之間流動。這種藝術品流動性不僅是「附庸風雅」，更是 Appadurai 所描述的 kula 社會的「價值的競賽」。藝術品所流動路徑的轉向，顯示出價值政體的轉向，名聲、富裕以及權力都已經從原本固定的方向的偏離中，改變物品在文化界線中所賦予的意義。藝術品流動軌跡的偏離方向是由在文人與商人之間相互的形構而成，作為一系列文人文化賞玩的物品也在社會空間中也在藝術場域以及藝術市場中流動。

三、藝術場域以及藝術市場的雅俗之「辯」

46.定？鼎乃宋器之最精者。成弘間，藏於吳邑河莊孫氏曲水山房，有李西涯篆銘鑄於爐座。曲水七？昆仲，乃朱陽賞鑑家，與楊文襄、文太史、唐解元稱莫逆，西涯亦其友也。孫於嘉靖間值倭變，產日益落，所蓄珍玩，俱以轉徙，資鼎為京口靳尚寶伯齡所得。毘陵唐太常凝菴負博雅名，從靳購之，遂歸於唐。唐雖奇玩充牣，此鼎一至，諸品遜席，自海內評？器者，必首推唐氏之白鼎云。萬曆末年，淮安杜九如賈多貲，以釣奇為名高，以累千金購奇玩。董玄宰之漢玉章，劉海日之商金鼎咸歸之。浮慕唐氏定爐，形於寤寐。太常之孫君俞豪華好客，杜贖千金為壽，必求資鼎一觀，以慰生平。君俞出？鼎戲之，杜謂得未曾見，如見帝青天寶，強納千金以二百金酬居間者，攜鼎以去。（姜紹書，《韻石齋筆談》，（上海市，台灣商務，1939）卷上，定？鼎記，頁8-9）

藝術市場形成與藝術場域不同維度的軸線，市場力量使得藝術市場附庸藝術場域中，缺乏藝術品的自主性，反而越加商業化以附和市場的需求。藝術市場與藝術場域同等活躍，藝術市場中複雜性不下於文人的藝術場域。明代晚期的藝術品在藝術市場轉變為商品，藝術場域中的文人文化都成為藝術市場仿效的商品。當文人的賞玩成為時尚的商品，真跡的古物以及贗品都可以成為藝術市場炙手可熱的商品。其中贗品更是可以顯示出商人與文人之間的雅俗之分，可以辨識贗品的鑑賞家或具有文化資本的文人都因此而進入藝術市場中。贗品使得藝術場域中主流的藝術鑑賞知識體系，因此而更加的蓬勃發展。藝術市場中的俗，與藝術場域中的雅，都在這些收藏家與好事者之間形成辯證的關係，相互交纏又產生區辨。在藝術場域中形成另外一股象徵藝術品神聖性，又不斷的產生出另一種「雅」的美學。藝術品到商品之間的轉換，使得文化生產場域隨著時間的演變，透過這些物品的流動軌跡呈現出歷史性的社會結構。在所有可以成為文人的賞玩物品中，這本論文針對於繪畫收藏品在藝術場域以及藝術市場的流動性探討明代社會結構的轉變。

徽商使得藝術市場可以蓬勃發展的動力，在卜正民的《縱樂的困惑》⁴⁷將於徽商在地方政府上的貢獻，以及進入官場的文人文化，徽商對於「時尚」的「附庸」，這些「附庸」都是為了獲得文人文化中的「風雅」，「徽商」之意不在於鑑賞繪畫作品，而在於文人與仕紳的社會網絡。繪畫作品透過文人的細緻語言後的論述，使得繪畫作品的象徵性價值更為「徽商」所附庸。陳萬益《晚明小品與明季文人生活》⁴⁸、李漁《十二樓》⁴⁹、林宜蓉《晚明文藝社會「山人崇拜」之研究》⁵⁰，從中可以知道明代中期以後，賞玩文化已經蔚為時尚，使得時尚物品可以流動的不僅在於商人的購買，也在於文人以間接或直接的方式投入生產，山人以及更多無名的文人都憑藉著文化資本將藝術場域文人藝術品味的密碼，紛紛透過贗品的製造、買賣以及著書的方式，在藝術市場中解開這些文人品味的符碼。

47 卜正民，《縱樂的困惑》，(台北：聯經，2004)

48. 陳萬益，《晚明小品與明季文人生活》，(台北：大安，1988)

49. 李漁，《十二樓》，(台北：廣文，1980)

50. 林宜蓉，《晚明文藝社會「山人崇拜」之研究》(國立台灣師範大學國文研究所碩士論文，1994)

余象斗的《萬用正宗不求人》⁵¹ 中針對於商人的需求編制如何可以更像文人的習性的百科全書，做為商人不論是進入城市、與官員打交道以及旅遊的地圖都可以從這些書籍中得到指南。而「畫譜門」也被列入具有文人身分的教導中，余象斗教導最基本的畫訣以及繪畫的基本知識，不同於明代文人再撰寫畫譜的繁複語言，而是簡略的教導藝術場域中的「時尚」書畫的趨向，作為「仿」文人最基本的知識。從中可以顯示出余象斗的訴求對象不是菁英的文人，而這些商人可以在最快速的方法「裝模作樣」的獲得文人身分。在吳其貞的《書畫記》⁵² 中更是記載以書畫作為買賣的商品，遊走在「畫眼」地區中與不同的書畫商、收藏家互動與交涉。從李日華的《味水軒日記》⁵³ 的這本日記本中記載他在萬曆三十七年至四十二年間所鑑賞的繪畫作品，其中有很多徽商與蘇賈兜售這些繪畫收藏品，其中不乏請求李日華為繪畫作品估價。這些都是可以顯示出晚明藝術市場的活躍，以及士商交雜的社會現象。

入俗的藝術品在藝術場域重新的界定，對於物品中「雅」的意涵。而這種鑑賞的知識體系會建立出一個美學鑑賞知識體系的架構，從「雅/俗」之辨的體系都會形成差異。任淑華《文人繪畫美學中的雅俗觀》⁵⁴，分別針對於「雅」在意涵上不同朝代的轉變繼續討論，從最早《詩經》中「雅」是王室正統象徵，以顯示高下之別、西周的「禮制」的維護古代社會秩序的貴族美學、魏晉南北朝的脫俗、唐朝的以俗入雅的融合到宋代的雅俗之辨，形成以階級身分作為審美意識的判斷標準，這種對立到元朝的外族統治而翻轉為以俗為雅，到了明代又重新的接回到宋代，並且任淑華又進一步討論不同朝代繪畫作品受到這些雅俗審美觀的影響，以及「雅」的美學意識。從這本論文中可以得知雅在不同時代的流變，尤其可以知道皇室與文人之間的關係。但是，還必需要仔細的討論不同朝代在藝術上的交互影響以及區辨，如此才可以區分出這個朝代中所形成的「雅」的藝術體系的架構。從明朝在藝術場域中對於雅俗之辯之的演變中，也呈現出明代社會的文人從美學區辨商人或好事者的身分差異。

51.余象斗，《萬用正宗不求人》，收入《中國日用類書集成》，（東京：汲古書院，2003）

52.吳其貞，《書畫記》，（台北：文史哲，1971）

53.李日華，《味水軒日記》，（海：上海遠東，1996）

54.任淑華，《文人繪畫美學中的雅俗觀》，國立成功大學藝術研究所碩士論文，2001

第三節 方法與材料的運用

這本論文以明代繪畫收藏品成為時尚的奢侈品，明代的論畫成為日常生活的習性之一，與英國的消費社會與法國的藝術場域對話，在第一章架構與問題意識形成的概念化與提問，成為第二章至第六章對焦的重心。在第二章至第六章所使用材料中，依據藝術場域與藝術市場所轉移，隨時代的變遷而運用不同的材料。這些材料來自一手的古籍與二手的近人的書籍，最主要的就是要運用這些材料得知明代是否有藝術場域？這個藝術場域如何形成，以及附屬於藝術場域的藝術市場如何在明代的社會結構運作？

在第二章第一節的部分主要討論有關於《明實錄》中「禁奢令」的記載，使得具有血統社會象徵的繪畫作品為王宮貴人所收藏，「宮廷畫」與「浙派」附屬於王宮貴人的附屬結構，針對於「浙派」、「宮廷畫」與「邪學派」討論有關於明代早期由王宮貴人所掌控的藝術場域的興衰，以及明代早期的畫家如何進入藝術場域與藝術市場中，以習得在明代早其中佔據畫眼的繪畫風格？並且討論有關於這些附屬於王宮貴人的畫家所具有的習性與王宮貴人之間的關係。

第三章中要討論的就是在於明代中期到晚明中形成的藝術市場與在藝術場域之外的「具眼」。在這章節中所要運用的史料就著重於繪畫作品所流落的流動性。從這些著名的繪畫作品，在「吳派」所形成的藝術場域中呈現的多視角的「具眼」，在藝術市場的部分則針對於這些收藏家的繪畫收藏的品味進行討論。在這個時期藝術市場中不僅出現具有文化資本的文仕與收藏家對於這些繪畫作品的收藏喜好，也呈現出具有經濟資本的新安商人對於這些繪畫作品的競逐。文人與書畫商對於當時的繪畫交換、買賣以及新安商人與蘇州文人之間的互動，與透過這些互動中可以得知在明代中期藝術場域與藝術市場之間的關係。

在第三章第二節中顯示出不論是詹景鳳與項元汴這些非屬於吳中「失意文仕」的外地人與多重的身分，都是流動於藝術場域與藝術市場中，也顯示出這兩個場域在明代中晚期已經以繁複的方式進行繪畫作品的交換與價格的轉換，繪畫

作品的時尚已經逃逸出當時文徵明的以「習藝事」成為「閒隱空間」的藝術場域，對於徽人與好事者的進入，使得「吳派」與「時尚」成正比，藝術市場也以「贗品」成為一體兩面的附庸。從《文徵明年譜》中可以得知文徵明在晚年享有盛名後，好事者與仕紳對於文徵明繪畫作品的渴求，門下弟子也多為科舉考試的剩餘，對於文徵明繪畫作品的「仿」，形成藝術市場的「贗品」，文徵明成為藝術市場的保證後，文派的門下弟子成為「吳下畫師」的代名詞。

從這些材料中可以與 Appadurai “ Introduction: commodities and the politics of value ” 說明，物品的傳記與成為商品的條件形成對話，繪畫作品的流動性形成了物品的軌跡，這些軌跡都可以呈現出 Bourdieu 在《藝術法則》中畫派結構的轉移，當藝術場域在形成自主性後，拒斥藝術場域中的政治與經濟的運作規則，在淪為商業化時，藝術場域的運作邏輯就會重新的轉向，以保有藝術場域中的繪畫作品的神聖性。藝術場域與藝術市場是屬於不可分割的一體兩面，這個兩面卻又是呈現出藝術場域對於藝術市場商業化的拒斥，藝術市場對於藝術場域的附庸呈現。畫派在藝術場域中的衰亡在於商業化的入侵。在討論繪畫作品成為「時尚」，並且，以蘇州為核心擴散到其他區域的部分，並且，在藝術場域中形成另外一個繪畫的藝術品味，與同樣為文人的「吳派」繪畫系譜呈現出曖昧的關連與斷裂。

在第四章第一節中著重在於蘇州的品味為松江人的文人所仿效，所以鎖定住在松江與蘇州的流動的文人，何良俊與莫是龍為董其昌在松江的前輩，也與蘇州的吳人頻繁的互動，並且有足夠的文化資本與吳中文人鑑賞繪畫作品。在第四章第二節中從董其昌如何從波西米亞的文人獲得耳濡目染的鑑賞機會，與進入藝術場域中論述需要精緻語言的繪畫作品。針對於董其昌未獲得鑑賞機會的旅遊路線，以及這些鑑賞作品中對於「南北分宗」的鑑賞美學體系的貢獻。除此之外，還針對雅集與園林的論述集會中所建立的新藝術場域中透過繪畫作品中，在科舉考試之外的文人身份的名聲建立的制度化。從第二章至第四章這些材料中明代的文人以繪畫作品成為文人「閒情雅致」的癖好，對於長物的喜好都呈現出 Veblen 中的「有閒階級」中的癖好的養成，對於繪畫作品的喜好顯示出對於時間與勞動了浪費，而非營利的商業性價格的轉換。「業餘」的創作使得繪畫作品中「不可轉換」價值中使得繪畫作品成為象徵性價值的神聖性可能，但是，當繪畫作品成為赤裸可以轉換的勞動價格，繪畫作品就近入藝術市場中的商業化中，成為只要

擁有經濟資本的好事者在金錢上的浪費與揮霍。

在這章節中所要運用的就是在於萬曆年間「劃時代」所形成的論畫的論述語言，最主要的針對何謂「正眼」？對於萬曆年間所形成的「派別」中所夾帶的價值判斷作考察，所要運用的就是「畫派」中所隱含的社會位置與傾向，「正脈」/「邪學」，「正眼」/「斜眼」(「邪眼」)等都是顯示出藝術場域中的競爭。在篩選過程中雅集的參與者都顯示出文人菁英重新鑑定新的藝術品味。這些屬於古畫的繪畫作品就在這些文化菁英中流動與交換當中，從這些古畫的交換過程中可以凝聚相同社會位置的文人。再者，針對重新界定新藝術品味的實踐，除了可以從第四章中對於鑑賞與收藏繪畫作品來觀察，更可以針對於董其昌在題跋中對於「宋畫」與「師古」中重新建立「南北分宗」中，借古論今的「畫中畫」的體系，透過董其昌對於元畫四家(倪瓚、黃公望、吳鎮、王蒙)王維的喜好為軸線題跋，並且，這些畫作也都成為董其昌「仿古」的藍本，成為贈送給同為文人圈子的禮物，董其昌的繪畫作品也成為晚明被流傳的收藏品之一。「南北分宗」中建立的是「古物」繪畫的體系，古物與古物之間成為連貫與互相指涉的古物體系，從中也可以透過對於收藏使得「古物」實踐「南北分宗」的美學鑑賞體系。從編纂畫冊、出版美學書籍到畫譜，都是在「正眼」的審核下建立「劃分界線」的疆界，也複製與再生產「正眼」。

在科舉考試之外山人的崛起，「山人」成為在科舉考試剩餘的補充，這群「山人」中以陳繼儒為代表，深受仕紳、其餘的落拓文人與平民的喜好，陳繼儒「棄儒」的社會意義在於科舉考試之外的「歧路」開展，並且在創造新的品味，為明代的時人所仿效，這新品味象徵著山人的風雅。隨著山人文化在出版界的「市中心」，當然也有「借(董其昌)名」的捉刀人與代筆者成名，使得作品可以成為真蹟的贗品。這些贗品附庸於藝術場域中文藝明星的「風雅」之下，成為好事者對於藝術場域中藝術品味的友善與「附庸風雅」。書畫筆記更是顯示出書畫鑑賞是有其流動的軌跡可循，這些繪畫收藏品的流動為這些書畫商與收藏家所關注與凝視。以書畫為買賣的微商更是成為一個社會網絡，彼此交換與鑑賞著所擁有的繪畫作品，也都以文人的風雅為古董商的裝扮，古董業也都是累世的經營。這可以顯示出微商透過經濟資本後進入藝術市場中開始收購繪畫作品，在透過教育或者拜文人為師，習得繪畫作品的鑑賞與懂得藝術的收藏。

除了富有經濟資本的徽商除了進入藝術市場中進行繪畫的交易外，繪畫作品的擁有也可以作為取得文人社會身分的獲得。也顯示出繪畫鑑賞與擁有已經落入日常生活的「百科全書」的書目中，在晚明中已經形成成熟的論述與擁有繪畫作品的場域，即使是門外漢的好事者都可以輕易上手與獲得。從這些部分中可以與 Bourdieu 中的「附庸風雅」連結上，也可以顯示出小布爾喬亞對於文化的友善以及害怕出錯，另外，也可以從消費社會中顯示出「時尚」得物品為好事者的仿效與僭越，次級詮釋繪畫作品的書籍，以及書籍中所顯示的指南都顯示出繪畫作品已經不再為文人所擁有，繪畫作品可以成為文人身分的符號為好事者用經濟資本所收購。

繪畫作品在晚明中流動性的頻繁，這些繪畫作品已經成為書畫商的商品，藝術市場附庸於藝術市場的品味，書畫商兜售與其他的收藏家給晚明文人的繪畫作品呈現出「南北分宗」的藝術品味中，當時文人所鑑賞到的「贗品」也同樣是附庸於藝術場域的品味。在藝術場域中「仿古」，也成為藝術市場的贗品製作的「仿古」，所仿的不僅在於「有名的」繪畫作品、題跋還有真跡的「古意」。針對於「蘇州片」的區域性製造提出討論，「蘇州片」的「仿古」已經成為心照不宣的在藝術市場的商機。投入贗品製作是具有文化資本的文人，可以解讀藝術場域中論述的語言以及書畫作為「時尚」的商品。「贗品」的繪畫作品而編制成的「贗書」書中的內容顛覆與錯置吳中文人的藝術品味，成為贗品的銷售高手，為張泰階的贗品估價與抬高價格。

蘇人在贗品上牽強附會的題跋、撕裂、錯置的剪貼、真跡上更改原畫家的姓名都是為了使得繪畫作品的價格可以更值錢。從這些文人在萬曆年間所記載的藝術市場中的「非文人」對於繪畫作品中贗品的製造都顯示出繪畫成為商品，為一群不知名的好事者所購買。一群不知名的落魄文人也可以透過贗品與文化的出版事業而生存。「贗品」的製作顯示出在這個社會中已經發展出足夠消費具有象徵意義的繪畫作品，所購買的也是繪畫作品中所代表的社會身分的符號。在藝術場域與藝術市場中「贗品」的製作也顯示出製作者的文人資本的剩餘，與購買者經濟資本的浪費，這兩者的結合使得藝術市場中的「仿古」之「贗」得以進行。

第四節 名詞解釋

一、業餘畫與/職業畫家

邵彥在《中國繪畫的歷史與審美鑑賞》中對於畫家的分類提出見解：「所謂的『文人（業餘）畫家』與『職業畫家』之分就只能有兩個標準：一是該畫家是否接受過較好的教育，是否算是一個文人；二是他的風格是否屬於以前的文人畫正統，這一正統的核心是從五代的董源到元四家這一條線，但具體名單仍模糊。董其昌用『南北分宗』解決這個問題」⁵⁵ 職業畫家以及業餘畫家在論文中最主要是從這兩種畫家在藝術場域以及藝術市場中的關係。這兩種不同畫家的習性的傾向，以及審美的鑑賞知識體系的區別討論在藝術場域以及藝術市場中的位置差異。

（一）業餘畫家：高木森在《中國繪畫思想史》中認為：「錢選所說『隸家』便是業餘畫家，有別於宮廷裡和畫院裡的畫家。『隸』又作戾、利、力，都是『外行』的意思。」⁵⁶ 而針對「戾氣」邵彥認為：「文人畫必然是業餘畫家，風格一定是清高的、自由的、稚拙的，稱為『戾家氣』」。⁵⁷ 張連在《文人畫與南宗山水畫異同論》中引用啟功說：「今世於技藝之事，凡有師承者、專門職業者、于技藝習熟精通者，皆曰：內行，或曰行家。反之曰：外行，或曰力把（把，或作班、笨、辨），古時則稱曰：戾家（戾，或作隸、利、力）」⁵⁸

（二）職業畫家：邵彥在《中國繪畫的歷史與審美鑑賞》中對於「職業畫家」繼續分類，他認為：「職業畫家等同於工匠，畫風過於熟練、缺乏個性

55. 邵彥，《中國繪畫的歷史與審美鑑賞》（北京：中國人民出版社，2000），頁.283

56. 高木森，《中國繪畫思想史》（台北市，東大出版，1992），頁.296

57. 邵彥，《中國繪畫的歷史與審美鑑賞》（北京：中國人民出版社，2000），頁.283

58. 張連，《文人畫與南宗山水畫異同論》，收入《董其昌研究文集》（上海：上海書畫出版社，1998），頁700轉引《戾家考》

與創造性，稱為『利家習氣』。⁵⁹ 職業畫家的種類繁多，所具有的風格也有所差異，最主要的是說明以賣畫為職業的畫家。宮廷畫家也是屬於職業畫家的範疇之內，只不過他們最主要的贊助者是屬於王宮貴人。宮廷中的職業畫家是透過王宮貴人或者太監的薦舉入宮，入宮後的職業畫家則隸屬於「西殿」。邵彥在《中國繪畫的歷史與審美鑑賞》中對於宮廷畫家的機構詳加說明，為宮廷畫家進入宮廷之後所隸屬的單位，分別有仁智殿、武英殿以及文華殿，此機構由太監所管轄。而隸屬於這個機構之下的畫師被任命為錦衣衛的武職，而非在翰林院的文職之下，也沒有專門的畫殿。⁶⁰ 這些畫家的繪畫作品被侷限題材以及畫風，宮廷的畫家的畫風是需要具有歷史故事性的題材，作為鑑戒或者歌頌皇帝或者王宮貴族與顯要們。這是宮廷畫很主要的特色，具有道德教化的功能，或者宣揚王朝的浩大偉功。在宮廷的職業畫家觸犯繪畫的禁忌將會有各種的懲罰，例如：「棄市」就是一種附加的判決，一般人犯被處決後，家屬即可前來收屍。而加判「棄市」的才會展示屍首一段時間。通常犯人是犯了以重大的罪惡，展示屍首來警惕一般老百姓。

民間的富商所贊助的職業畫家，就會以「館餼」的方式延請畫家到家中作畫，一住就是幾個月，受著賓客的待遇，脩金相當豐厚。⁶¹ 在這期間的繪畫作品所需要的費用以及生活所需都由贊助者供應，但是，民間的贊助者是否會影響畫家的繪畫風格則為定論，但是，這些職業畫家大多都是以精工的繪畫作品為主。

二、宋畫/元畫

董其昌以筆法與氣韻為「宋畫」與「元畫」加以分類：「以徑之奇宕，則畫不如山水，以筆墨之精妙論則山水，決不如畫東坡有詩曰：『論畫以形似，見與兒童鄰作詩，必此詩定非知詩。』人余曰：『此元畫也』晁以道詩云：『畫寫物外，形要物形，不改詩傳，畫外意貴有畫中態。』余曰：『此宋畫也。』」⁶² 從中可以得

59. 邵彥，《中國繪畫的歷史與審美鑑賞》（北京：中國人民出版社，2000），頁 283

60. 同上，頁 288

61 江兆申，《雙谿讀畫隨筆》（台北市：國立故宮博物館，1977），頁 147

62. 董其昌，《容台集》，收入《明代藝術家集彙刊》（台北：國立中央圖書館編印，1968），頁 2097

知，明代的文人在論述藝術作品時，「宋畫」與「元畫」的區別並非意指繪畫作品的朝代，而是指繪畫作品的風格。「元畫」重視形似的氣韻；「宋畫」則貴有畫中的型態。

三、好事家/鑑賞家

謝肇淛在《五雜俎》中認為：「米氏畫史所言賞鑑、好事兩家，可謂切中世人之病。其為賞鑑家者，畢自篤好，遍閱記錄，又復心得，或自能畫，故所收皆精品。近世人或有貲力，元非酷好，意座標韻，至假耳目於人，或置錦囊玉軸以為珍秘，開之令人笑倒，此之謂好事者。」⁶³「好事家」與「鑑賞家」之間的差異性在於，對於物品的鑑賞與擺置。「鑑賞家」本身也具有文化資本可以「自能畫」，並且可以區辨物品的等級，收藏珍貴的精品。「好事者」則是以其經濟資本購買繪畫收藏品，卻無力對於所購買的繪畫收藏品進行鑑定與品評。而「愛清」：形容繪畫收藏品的收藏動詞。「耳食」：為指稱不分繪畫作品的優劣而隨意購買。

四、藝術場域/藝術市場

(一) 藝術場域：最主要是以兩個軸線所形成的場域，一個軸線是繪畫作品以市場走向，一個軸線是繪畫作品為象徵的神聖性為主。這兩個軸線分別在權力場域之中，使得繪畫作品在這兩個軸線流動。也因為是在權力場域之下，所以如何界定繪畫作品的論述，都是為了在權力場域中取得論述的主權。取得繪畫作品的論述主權就會在藝術場域中界定繪畫作品的象徵的神聖性，可以超脫於市場將繪畫作品作為價格的經濟價值，而是不可以計價交換的「無價之寶」，在藝術場域中以象徵性交換否定市場中可計價交換的經濟價值。

(二) 藝術市場：在藝術市場中是附和於藝術場域，成為以市場為主的單一軸線，缺乏藝術論述的自主性。在藝術市場中的繪畫收藏品的買賣充斥著好

63.謝肇淛《五雜俎》(台北：新興圖書出版社)卷七 人部三，頁3711-3712

事者、收藏家、古董商等進行繪畫收藏的交易，在藝術市場中凡是可以交換為價格或有價值的藝術品都具有交換價值，從晚明（職業/業餘）畫家的作品、晚明（職業/業餘）畫家「仿古」的作品、贗品、古物的繪畫收藏品都在藝術市場中流動。「贗品」：贗品最主要可以從藝術市場的層面來分析，因為贗品作主要的就是將這些偽作的繪畫作品當成真跡來買賣，贗品的蓬勃顯示在社會經濟的富裕以及對於「長物」所投入的能力。製作成贗品的繪畫作品有很多種方式，「臨」、「摹」、「仿」、「代筆」以及將繪畫作品拆解的方式都可以從這些層面來分析。

藝術市場與贗品市場有曖昧與重疊之處，因為「臨」、「摹」、「仿」與「代筆」也可以是藝術場域的文人的「雅興」，所有畫家對於尊崇的繪畫作品都可以在這種「雅興」之下被生產，這些由文藝明星臨摹的繪畫作品對於真跡而言是仿製品，但是，卻因為並非進入藝術市場中當成真跡的商品流通，所以這些作品並不當成贗品。這些藝術場域的文藝明星仿製名畫的繪畫作品有另外一個層面的意義，可以藉由這些仿製的繪畫作品使得藝術場域的論述更具有神聖性的象徵性。這些在藝術場域所仿製的繪畫作品也可以成為這個派別的典範，成為複製門下弟子「眼力」的藍本。

另外，在贗品市場中的仿製品，則是「蘇州片」為最主要製造贗品的區域，集中於蘇州地區。楊仁愷在《中國書畫鑑定學稿》中說明：「『蘇州片』的作品特點，可以概括為兩點：一是作坊生產，一是以復古為能事。從傳世的「蘇州片」的作品來看，作品分工繪製的特點明顯，估計當時作檔中起稿定型、線條皴染，人物樹石建築等分工繪製，再配跋文，加鈐偽造的印音和收藏璽印、裝潢等多道工序，各司職責。這種作坊合作方法勢必要有統一的藍本作共同依據，而且作品會有許多副本一起流傳於世。這些採取藍本，有的直接摹臨自古人的名跡，...；有的藍本是出自當時畫家的手筆，這種藍本是根據文獻記載的古人畫風複製、再創造出來。...在創作的本子中有的多少受當時流行畫風的影響。」⁶⁴ 所以，贗品不僅可以呈現出當時時尚得繪畫作品，從中可以得知贗品市場已經在晚明形成有規模的分工，「贗品」已經成為「商品」在市場流通。要當成「贗品」的繪畫作

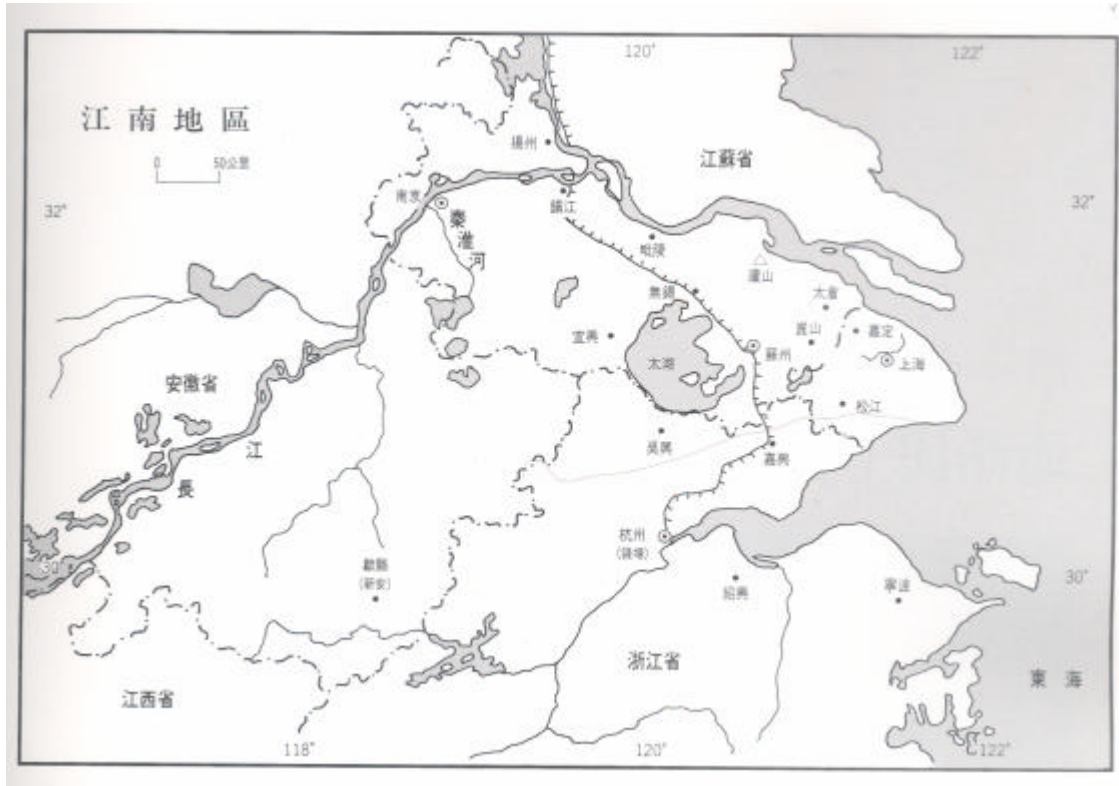
64.楊仁愷，《中國書畫鑑定學稿》 書畫作偽種種（下），頁 128

品就必須要準確的鑑賞力，可以有足夠的文化資本可以掌握住藝術場域的論述，這些繪畫作品也可以成為難以被辨識的「贗品」，可以在藝術市場中具有與真跡相同的價格。也就是說，製作贗品者也非泛泛之輩，可以穿梭在藝術場域以及藝術市場中，明瞭藝術場域中「時尚」的藝術品味，也能夠製作出真贗難分的「贗品」。這些贗品可以成為藝術場域中藝術品味的傳播者，這些贗品推波助瀾的使得主流、「入人時眼」的繪畫作品更矛盾的具有神聖性，在這個贗品市場中更是呈現出藝術場域中論述的權力，使得這種矛盾性存在於藝術場域以及藝術市場中。

五、「Bohemia」

「Bohemia」中文翻譯為「波西米亞」，是處於勳戚貴胄的品味之外，藉由習性、藝術品味等的社會實踐企圖形成藝術場域的自主性。在中國的美術史中「Bohemia」的風格比較符合的是屬於江南中唐寅與祝允明等的才子，他們同樣具有吳偉所有的浪漫不羈習性與才華，但是，卻沒有在宮廷上任官，雖然唐寅屬於職業畫家卻又與吳中的文徵明相互往來。在美術史上對於「Bohemia」的界定最主要在於藝術場域中自主性的形成，以及對於宮廷與主流藝術品味的拒斥，那麼「Bohemia」就不應該侷限於藝術習性，所要著重的就在於對於勳戚貴胄與商人進入藝術場域中政治與經濟力量所產生的拒斥的實踐。

第二章 明代中期「畫眼」的區辨



(圖片 2-1 引自高居翰,《江岸送別》, p.15)

藉由藝術場域所劃分的「紙上的」社會空間，也是真實的地理空間的流動。在明朝的「畫眼」中，文化場域是不斷的顛覆以及交替的藝術場域。邵彥在分析明代畫派時，發現這些不同時代與空間所產生的畫派崛起與衰亡都發生在江南，所以他利用「畫眼」這個字眼來說明明代畫史的區域性。他認為在江南，以太湖為中心，北起長江、南到錢塘江、西至皖南（徽州）、東到東海的地區，名家輩出，是當之無愧的「文人畫」大本營，有人借用董其昌的一部藝術筆記的書名，稱其為「畫眼」。這各地區的輪廓的確有點像一隻眼睛，瞳仁就是太湖。⁶⁵「畫眼」這個字眼借取於董其昌的書名就更顯得饒富趣味，因為在晚明後的藝術場域的確是處在於董其昌的眼睛之下，鑑賞、收藏以及評論繪畫作品。「畫眼」可以解釋成為，在江南中不同的藝術場域的輪替，以太湖為核心的位置上演。

65.邵彥,《中國繪畫的歷史與審美鑑賞》(北京:中國人民出版社,2000),頁281

藝術場域中所憑藉的就是鑑賞知識體系的競賽。明朝以太湖為中心，不同的區域派別佔據不同的位置，論述著不同的鑑賞知識體系，在這個場域中可以看到不同派別的畫家憑藉著不同的資本的運用與轉換，以取得象徵性價值。在論文中「畫眼」也成為「藝術場域」中社會空間的概念。在藝術場域中的盟主決定了「畫眼」的「正確的眼力」(簡稱為「正眼」)。「畫眼」部分中的「眼」就是在於誰在主導這藝術場域的「眼睛」，也就是誰是藝術場域中的鑑賞力的主導者？藉由不同的鑑賞的審美知識，可以得知不同身份與地位或者區域在藝術場域中的構成。藝術場域所構成繪畫風格的差異可以得知派別的轉移，以及藝術世代的交替。

明朝繪畫作品風格的變革是有史以來最戲劇性的，大致可以區分為三個時期，這三個時期繪畫風格的轉變，是不同的「眼睛」所凝視著，由畫家的繪畫風格由勳戚貴胄、贊助者、波西米亞的文人與商人呈現出明朝中不同的社會。藝術場域中「浙派」、「吳派」、「松江」的不同世代的交替的軌跡中，不同的派別剛好是以該地的地名作為畫派的名稱，難道在晚明中藝術場域的變革。如同 Bourdieu 所說的是具有區域性的？所以最主要就是以晚明的董其昌作為軸線，分別以橫軸向的討論跟董其昌同時代的，卻已經沒落的「浙派」、「吳派」的畫家在藝術場域或者社會空間中所處的位置，但是，要討論晚明的藝術場域派別的轉變前，必須要先討論到文徵明的「浙派」與「吳派」之爭，明代中期藝術自主性如何形成，晚後的董其昌如何在藝術場域自主性形成後成立新派別？

第一節 作為勳戚貴胄的附屬結構的「浙派」藝術場域

一、繪畫作品作為皇帝的分賜

朱元璋嚴格規定商賈與農民等各階層的服飾、馬車以及器物使用。他認為「上能崇節儉，則下無奢靡」⁶⁶，故建立了「禁奢令」的法律條文：「凡官民房舍、軍服、器物之類，各有等第。若違式僭用，有官者杖一百，罷職不敘；無官者，笞五十，罪坐家長。工匠並笞五十。」⁶⁷明太祖所要建立的是一個井然有序

的社會體系，各個階層有專屬階層所使用的服飾以及器物。

洪武二十四年定，公侯、駙馬、伯服、繡麒麟、白澤。文官一品仙鶴，二品錦雞，三品孔雀，四品雲雁，五品白鸞，六、七品鷺鷥，八九品練鵲、黃鸞。武官一、二品獅，三品虎，四品豹，五品熊，六、七品彪，八、九品犀牛、海馬。又令品官常服雜色文綺、綾羅、彩繡，官吏衣服、帳幔不許用玄黃紫三色，並織繡龍鳳文，違者罪及織造之人。⁶⁸

明太祖以鳥獸的圖案與顏色作為社會身分區分的原則，這只是「禁奢令」的冰山一角，也是最明顯的判斷原則，依照官品決定要穿什麼樣的衣服與顏色，實際上「禁奢令」還針對房屋、器皿、車輿、傘蓋、帳幔、金飾的花樣、飾品的配戴等方面，也有不同的差異，這些都詳細的記載在《明史》與《明實錄》之中，這些史料可以說明明太祖在開國之際，壟斷物品的符號價值，使得這些物品不在因為使用價值的效用與需求，而成為市場上流通的商品，這些都在法令的懲戒與規定之中，臣服於意識型態的管轄之內，成為被「禁」的物品。

被納入「禁奢」的物品之中，並沒有對於繪畫收藏品有所法文規定的法條，但是，繪畫收藏品卻比起這些日常生活用品更具有象徵性價值，繪畫收藏品並不為尋常百姓家收藏的物品，這種物品本身已經有門檻的限制：就在於經濟資本或文化資本的多寡。更甚者，珍貴的古物繪畫收藏品也可以證明王朝繼承的合法性，成為身份血統的璽印。在王朝的建立之際，對於藝術品的收編行動是透過古物的藝術品作為一種身份上的繼承，這種繼承也是過往神聖性的象徵性價值。這些已經在「禁奢令」的法條之外，因為繪畫作品內的複雜鑑賞力是無法透過「禁奢令」形成可以禁的綱領。

66.《明太祖實錄》，收入在《明實錄》（武漢：武漢出版社，1991），卷14，甲辰二月庚午條，頁186-187

67.同上，頁311-312

68.《明史》，卷67，志第43 輿服三，頁1638

皇室以大量的收購這些繪畫作，將這些繪畫作品獨佔，不讓這些繪畫收藏品他人可以透過經濟資本收藏，或者可以解碼的文化資本者有機會可以鑑賞這些繪畫作品。在《大明會典》卷一百五，及《皇明外夷朝貢考》卷下「外國賞例」說明四夷君與貢使一行的賞賜內容。由此記載，明對各國國王與其貢使的賞例互不相同。在永樂間，明代對於日本國王的賞賜為「賜冠服、紵、絲、紗、羅、金銀古器、書、畫」⁶⁹，書畫是屬於日本才有的賞賜，日本所獲得的賞賜比琉球還要來得豐厚。從中可以得知，書畫是屬於更加珍貴的物品，中國的繪畫收藏品是屬於日本皇室才可以擁有的象徵性物品。在明代的史料中可以看到日本對於中國繪畫收藏品的興趣，以及對於中國論述畫論書籍的收藏。這些明代初期永樂帝賞賜給日本的國王的珍貴繪畫收藏品，就成為日本的皇室所專屬。

石守謙則是針對於明代初期皇室對於這些繪畫作品所做的收編以及其他親王所得到的分賜，到明代中期以後作為折奉之用：

過去王朝初建的階段，總有大搜天下圖籍之工作。這種工作本有其統治上的需要，非純為藝術之目的，但都順帶地將古來繪畫古蹟包括在內，將之視為天下寶物。明太祖雖然也曾令收全國圖籍，元代皇室的少量收藏可能也蒐羅在內，但他及他的繼任者似乎沒有將之很慎重的寶藏起來，而在頗早的時候便賞賜給宗室及親近之貴族；明代收藏史中有名的晉王府、沐王府的繪畫收藏，其中大部分的收藏品極可能來自帝王的分賜。明代中期以後，朝廷朝政困難，有時以古代書畫作為折奉之用。⁷⁰

明初皇室對於「古物的繪畫收藏品」的收藏內容雖然不得而知，但是，明代的皇室作為最大的收藏家以及在藝術場域中處於主宰地位，這種「分賜」給王宮貴人或者日本國，都是一種將繪畫收藏品作為政治上的象徵性交換，繪畫收藏品中擁有皇室所專有的榮譽性，透過繪畫收藏品「分賜」皇室專有的尊貴，連結皇室的政治勢力。繪畫收藏品從「分賜」到「折奉」的轉折，也呈現出明代朝政的轉變，

69.鄭樑生，《明代中日關係研究》（台北：文史哲出版社，1985），頁110-111

70.石守謙，〈明代繪畫中的帝王品味〉，收入《台灣大學文史哲學報》，p.231

繪畫作品成為官員「折俸」之用，最具有象徵價值的物品可以「折俸」為官員的薪水，「折俸」在這層意義下是可以被等價的交換成為經濟價值，從這之中可以顯示出明代中期後，上層階級的物品或者在「禁奢令」之下的物品可以有等價交換的價格。原本不動的物品，成為流動與流通的物品。在明代中期，繪畫作品的鑑賞已經從皇室所專屬到勳戚貴胄與仕宦可以享有。從皇室對於畫家的審核制度、繪畫題材的內容的限定以及皇親貴族與畫家的關係，在藝術市場中盛行的藝術風格可以得知藝術場域構成。

二、畫家進入宮廷的審核制度與勳戚貴胄的品味

從施纓姿《元末明初太湖地區文人畫家群之研究》⁷¹以及高居翰《隔江山色》⁷²中提到元末明初的蘇州文人在元末動亂時，因為蘇州是張士誠所佔據，建名號為「大周」又改為「吳」，在此時的文人大多投向於張士誠。張士誠敗後，朱元璋與蘇州文人的緊張所形成的高壓，使得江蘇的文人沈寂一百多年，在這一百多年中就由皇室來主導藝術品味，此時的宮廷畫以及浙派畫家成為明初的主要畫派，而此時的藝術品味是迥然不同於元末的文人山水畫的風格。

在石守謙指出在明初（也就是十四世紀中-十六世紀初期）宮廷中的畫家入宮的方法有別於翰林院的科舉考試，是在民間富有盛名的畫家應詔入宮，或者是由勳戚貴胄、太監推薦入宮。而邵彥則發現，⁷³這些容納明初的「畫師」並不是特定的獨立出專門的機構，而是被收編在太監所管轄的衙門，也並非以「畫師」作為官職，而給予錦衣衛的武職，這可以顯示出明初對於繪畫科門不太重視。也因為進入宮廷擔任繪畫一職是透過薦舉，畫家與勳戚貴胄以及太監的關係必然密切。進入明朝的宮廷繪畫是屬於「應詔入宮」，所以在皇帝周圍的中心的人物、宗室、勳貴等特殊的人物，這些人是最主要領導明初藝術場域的最主要人物，而金陵（南京）也就成為明初的「畫眼」。

71.施纓姿，《元末明初太湖地區文人畫家群之研究》，文化大學藝術研究所碩士論文 1995，頁 30

72.高居翰，《隔江山色》，（台北：石頭，1994），頁 106-161

73.邵彥，《中國繪畫的歷史與審美鑑賞》（北京：中國人民出版社，2000），頁 288

高居翰指出，畫家為了吸引勳戚貴胄的目光，在繪畫的品味的選擇，就會附和宮貴人的品味。在明初宮廷的品味主要繪畫風格是具有教化性的「古事」，例如：商喜的「老子出關」⁷⁴、謝環的「杏園雅集」⁷⁵，相反的，遭到貶抑的也是因為繪畫作品的內容觸犯了皇帝，戴進的「七賢過關」具有「亂世」之意含⁷⁶以及盛著的「水母乘龍背」而被「棄市」⁷⁷，除了「古事」之外，對於翎毛以及人物畫也多有著重。明初的「宮廷」的繪畫風格深受著勳戚貴胄所影響，繪畫成為宮廷中的附庸的地位，收編成為一種皇帝教化以及貴族純粹娛樂性質的工具。處於朝廷的畫師對於繪畫的題材並沒有自主性，繪畫成為皇室的道德載體，觸犯意義上的禁忌則會有殺身之禍。

明朝宮廷的畫家逐漸享有繪畫的創造力的時期，就在於戴進以及吳偉之後。「宮廷畫」因為透過「應詔入宮」，所以，並沒有專門訓練一批屬於宮廷的畫家，他們是依照當時勳戚貴胄的品味變更繪畫風格，可以吸引明初的他的目光幾乎都是在民間享有盛名的畫家。因此不論有沒有機會「晉升」到宮廷當畫家，之前的這些畫家的身份大多是屬於民間的職業畫家，包括戴進。戴進雖然在宮廷沒有待很長的時間，但是，卻常在北京以及南京跟文人與大臣來往，當時戴進的贊助者是來自於朝中的顯要，而且，他也可能是京城中最受歡迎與影響力的畫家。⁷⁸董其昌：「江山靈氣，盛衰故有時，國朝名手，僅僅戴進為武林人，已有浙派之『目』」⁷⁹，戴進對於「浙派」的影響力除可以從董其昌佐證外，還可以從吳偉得到證明。雖然吳偉號稱「無師派」之「目」的代言人，吳偉的「無師自通」的繪畫風格卻取自於戴進的繪畫技巧。但是，吳偉卻並非僅僅只是「仿」戴進的風格，吳偉的強烈的個人風格具有顛覆傳統的人格特質，高居翰將吳偉視「波西米亞」(Bohemia)⁸⁰的風格，其繪畫風格深受襲爵號曰「成國公」也就是朱儀所喜好，跟其他的諸王也有所來往，朱儀便稱他為「小仙」。朱儀將吳偉引薦制

74. (高居翰，《江岸送別》(台北：石頭，1997)，頁31)「老子出關之後所送給尹喜的《道德經》」

75. 同上，頁30

76. 同上，頁40 七位賢者不滿政治而出關

77. 石守謙，明代繪畫中的帝王品味，收入在《台灣大學文史哲學報》40，1993，頁3

78. 高居翰，《江岸送別》(台北：石頭，1997)，頁41

79. 董其昌，《畫禪室隨筆》(台北市：廣文，1968)，頁56-57

憲宗，憲宗對於吳偉的「波西米亞」的繪畫風格有所喜好，《無聲詩史》中曾經提到：「(皇)上歎曰：真仙人筆也！」而孝宗也賜「畫狀元」印。⁸¹ 吳偉在北京不久之後，常跑回金陵(南京)與諸公飲酒作樂。程君顯在《明末清初的畫派與黨爭》中說明，在中國的畫評中，常認為「浙派」的資料貧乏是因為「浙派」的畫家沒有文學修養⁸² 其實，在這一類型「有修養的職業畫家」多會以「仙」、「癡」、「狂」⁸³ 作為自我標榜，並且，在考試科舉之外，找尋不同的生活方式。「浙派」的畫家不僅指稱繪畫的技巧上，更著墨於習性的狂放不羈以及狂歡的作畫情境。狂歡的作畫氣氛顯示出藝術是作為取悅勳戚貴胄的餘興節目，「有修養的職業畫家」並沒有在由貴族所支配的藝術場域中取得自主性。雖然，「浙派」的「有修養的職業畫家」在繪畫風格有創造力，但不等於在藝術場域中產生自主性。

三、明初藝術市場中「浙派」的興衰：以「仿」作為觀察

明初藝術場域中勳戚貴胄品味在藝術市場中是否有影響力，佔有一席之地？明初的藝術場域雖然由勳戚貴胄所支配，但是，宮廷卻沒有訓練畫工的機構，

80.高居翰把吳偉、張路、孫隆、徐霖、史忠和郭詡、杜堇歸為一個類型，他們在生平和性格上有共通處，及出身不低，人才出眾，受過較好的教育，但科舉不利，被迫作了職業畫家，他們有浪漫多變的性格和異端的行為，以及出眾的藝術稟賦，受到有地位有財力的贊助者的青睞。高居翰認為，吳偉的這樣的性格以及「小仙」的綽號是為了迎合大眾的「波西米亞」的形象。但是，高居翰此處的「波西米亞」風格卻附屬於王宮貴人的贊助下，明代初期的藝術場域是掌握在南京與北京的王宮貴人的鑑賞之下，再加上當時進入宮廷畫的方式是以「薦舉」的方式進入仁智殿以及「錦衣衛鎮撫」中隨時等待皇帝與王宮貴人在饗宴的召喚，作為宴會中娛樂的項目。吳偉在地方官員與民間所享有的盛名後，受到薦舉分別進入仁智殿、「錦衣衛鎮撫」與「錦衣衛百戶」等宮廷中不具有職權的職位，縱使吳偉可以公然的鄙視達官貴人，但是他已經進入宮廷，成為宮廷中的畫家。在美術史中對於「波西米亞」的界定在於出身於布爾喬亞階級，卻對於布爾喬亞階級品味的對抗，脫離家庭過著落魄的生活，具有才華的天賦。吳偉進入宮廷的召喚雖然吳偉具有個人浪漫不羈的才華與公然鄙視王宮貴人，卻在宮廷上佔有繪畫的職位，附屬於王宮貴人的藝術場域之下，所以吳偉不應該歸類於「波西米亞」的範疇之下。

81 高居翰，《江岸送別》(台北：石頭，1997)，頁 105-106

82. 「明代的職業畫家或宮廷畫家，理由就在於職業畫家無法在繪畫之外還能創作其他不朽的成就。」(程君顯，《明末清初的畫派與黨爭》(國立台灣師範大學歷史研究所博士論文，1999)，頁 28)

83.徐霖的「髯仙」、孫隆的「都癡」、史忠的「金陵癡翁」、杜堇「古狂」

畫家與畫家之間沒有師承關係，畫家之間的關係有些也不熟識或者曾未謀面，但卻可以形成「浙派」？其原因就在於「仿」。透過「浙派」「民間職業畫家」的「仿」可以透視出呈現出當時的藝術場域的「時眼」的影子。

吳偉以及其後「浙派」的畫家，都是號稱「學（仿）戴進」或者「學（仿）吳偉（小仙）」，但是卻沒有切確的史料證明他們之間的師承關係，雖然他們在畫法技巧上是仿效這種繪畫風格。所以，當代的畫家中所「仿」的風格可以得知藝術場域以及藝術市場風格的轉向。在穆益勤的《戴進與浙派》中討論「浙派」受到戴進的影響到「浙派」的衰亡，對於晚明中的「邪學派」也著重於他們的生平與所「仿」的風格，⁸⁴李著本身為金陵人，在周暉的《金陵瑣事》記載：「童年學畫於沈啟南（沈周）之門，學成歸家，只做吳次翁（吳偉）之筆以售，緣於當時陪京重次翁（吳偉）之畫故耳。」⁸⁵從李著的這個例子中可以知道，吳偉當時在金陵的藝術市場的興盛，使得「吳派」的職業畫家不得不修改繪畫技巧以迎合金陵的藝術市場。

另外，邵彥更對於這些畫家都以「仙」為自居的現象加以討論，他認為在民間也以「某仙」為號，如鄭文林的「顛仙」、彭舜卿的「素仙」等等，表示對於吳偉（吳小仙）的仰慕，也可以在興旺的藝術市場中分一杯羹。⁸⁶「浙派」的興衰可以從這批在民間的藝術市場中「仿」戴進或吳偉的職業畫家所受的待遇，以便瞭解藝術收藏品的價值貶值或增值。這群「仿」戴進與吳偉的「邪學派」⁸⁷在西元十六世紀左右有很大的起伏，被歸類於這群畫家的有：蔣嵩、張路、鄭文林、鍾禮、汪肇等人。張路是仿吳偉的作品最為成功的民間職業畫家，他在世時，

84 晚明中被稱之為「邪學」的畫家有：「張路……人物似『吳偉』，而山水尤有『戴進』風致。」、「汪肇……山水人物『出自戴文進』（戴進），人物『法吳次翁』（吳偉）」、「鍾欽禮學『戴文進』（戴進）」（穆益勤《戴進與浙派》，收入《戴進與浙派研究》（上海市：上海書畫出版社，2004），頁78）

85.周暉，《金陵瑣事》，收入《筆記小說大觀本》，（台北市：新興，1987），卷二，頁103

86.邵彥，《中國繪畫的歷史與審美鑑賞》（北京：中國人民出版社，2000），頁303

87.當然這個派別的稱號，是屬於另一個不同藝術場域的支持者所賦予的名稱。而這個名稱的字眼是有著道德判斷上的意味。在明初這些畫家並沒有自稱為「邪學派」，屠隆最早使用「邪學派」

他人如果獲得他的一幅繪畫作品是「視若拱璧」的收藏品。王世貞說道：「傳(吳)偉法者，平山張路最知名，……北人重之，以為至寶。」朱謀壘對於蔣嵩的評論則為：「山水人物則從吳小仙(吳偉)而出，多以枯筆為之，『最入時人之眼』」⁸⁸ 在《天水冰山錄》中，可以發現嚴嵩的繪畫收藏品中有明代的宮廷畫家以及「邪學派」的繪畫作品。這可以顯示出「邪學派」的繪畫風格，確實曾經在金陵與京師的藝術市場中受到重視。除了戴進的作品為王世貞以及詹景鳳所記載之外，項元汴也僅僅收藏明代宮廷繪畫風格的作品。這些繪畫作品幾乎只出現在嚴嵩繪畫收藏的系列之中，而「邪學派」的繪畫收藏品更是被排除在明代中期與晚期收藏家的收藏之外。

除了可以從收藏家的收藏內容中得知畫派的興衰之外，金陵是最主要聚合明初的藝術場域的社會空間，贊助「浙派」的貴族在此駐留是最大的因素，金陵吸引各種不同地區的畫家來此謀生，所以畫家流動與聚集的區域可以得知藝術空間的轉移。再者，還可以從畫家的後代對於繪畫風格的繼承與決裂作為觀察。到了十六世紀中期之後，被歸為「邪學派」的蔣嵩之子蔣乾並未繼承他的繪畫風格，並且，蔣乾搬離金陵移居到蘇州的虹橋。⁸⁹ 除此之外，西元 1553-1558 年間在南京任翰林孔目的文壇紅人何良俊說道：

如南京之蔣三松(蔣嵩) 汪孟文(汪肇) 江西郭清狂(郭詡) 北方張平山(張路)，此等雖用以揩抹，猶懼辱無知几榻也。余前謂國初人作畫，亦有率意遊戲，不能精道者，然皆成章。若近年浙江如沈清門、陳海樵、姚江門，出無師所承，任意塗抹，然一作大幅贈人，可笑！可笑！⁹⁰

到了明末的文震亨在《長物志》中提到：「他非有宜所蓄，即有之，亦不當出以示人，又如鄭顛仙(鄭文林) 張復陽 鍾欽禮 蔣三松(嵩) 張平山(路)

88.石守謙，《風格與世變》(臺北市:允晨文化，1996)，頁 216

89在台北故宮所現藏的 仿王蒙 上有自題：「嘉靖癸亥(1563)冬日，虹橋蔣乾仿黃鶴山(黃公望)筆意。」同上，頁 216-217

90同上，頁.224

汪海雲（肇），皆畫中邪學，尤非所尚。」⁹¹從北人「視若拱璧」到明代中晚期「即有之，亦不當出以示人」之間可以顯示出「浙派」的畫風已經「不合時宜」，這種繪畫收藏品已經在明末被排除在外。「浙派」的師出無門，使得戴進、吳偉的繪畫精髓也隨之消逝。

由此可知，大約在嘉靖年間的中期，藝術場域中的「最入時人之眼」已經不再是「浙派」的繪畫風格，金陵（南京）主導品味在根本上的變化。活躍於金陵的文壇紅人為：顧璘、陳沂、王韋，號稱「金陵三俊」，何良俊、皇甫汸與黃姬水為在金陵的藝術場域中心的領導人物。當金陵藝術場域中的結構由不同以往支持「浙派」的勳戚貴胄所領銜，而是由一批身居金陵的文人重新佔據藝術場域中的領導位置，那麼藝術品味就會重新界定，「畫眼」已經重新轉移。這樣的轉移如何可能？當吳偉以及跟隨者以「波西米亞」的藝術風格成功顛覆宮廷畫家，並且得到勳戚貴胄與皇帝的贊助之後，這樣的風格在藝術場域中再重新被顛覆的風格，這會呈現出什麼樣的社會結構轉變？又是哪一群人以不同的藝術品味與之區辨，再重新定義藝術場域之「目」？在下一節繼續討論這些問題。

第二節 明代中期藝術場域自主性

唐、宋以來，翰林尚多書畫醫卜雜流，其清華者，惟學士耳。至前明則專以處文學之臣，宜乎一代文人盡出於是。乃今歷數翰林中，以詩文著者，惟程敏政、李東陽、吳寬、王鏊、陸深、楊慎、焦竑、董其昌、錢謙益。其次則夏詠、王維禎、王韋、陳沂、袁?、黃輝、袁宗道，雖列文苑傳中，姓氏已不甚著。而一代中赫然以詩文名者乃皆非詞館，如李夢陽、何景明、王世貞、李攀龍，世所稱四大家，皆部郎及中書舍人也。其次如徐禎卿、楊循吉、唐順之、

91 文震亨，《長物志》，收入《觀賞彙錄》（台北：世界書局印行，1962），下卷，頁 33

皇甫湜兄弟、王世懋、袁中道、
、鍾惺、李日華、
，亦皆部曹及行人博士也。其名稱稍次，而亦列文苑傳者，
、陸師道、
，亦皆部曹及中書行人也。顧璘、王圻、李濂、茅坤、歸有光、胡友信、屠隆、袁宏道、王惟儉，則並非部曹而皆知縣矣。然此猶進士出身也。若祝允明、唐寅、
、瞿九思、李流芳、譚元春、
則並非進士而舉人矣。並有不由科目而才名傾一時者，王紱、沈度、沈粲、劉溥、文徵明、蔡羽、王寵、陳淳、周天球、錢穀、謝榛、盧柟、徐渭、沈明臣、余寅、王登、俞允文、王叔承、沈周、陳繼儒、婁堅、程嘉燧，或諸生，或布衣山人，各以詩文書畫表見於時，並傳及後世。迴視詞館諸公，或轉不及焉，其有愧於翰林之官多矣！⁹²

趙翼冷眼旁觀地點出明朝所特有的文人結構，以詩書畫聞名於世的不在侷限於翰林院之中，在翰林院中揚名於世的少之又少，大多數也僅「列於文苑傳，卻姓氏以不甚著」。飽受場屋（科舉考試）之苦的潦倒文人，反而以進士、舉人、非科目、諸生以及布衣山人之身份「各以詩文書畫表見於時，並傳及後世」。這不僅是一種諷刺，更凸顯出明代科舉所造成文人的鬱鬱不得志。這些非翰林院或者屬於翰林院的文士，都在明代的官場與科舉的制度之外，形成另外一種文人的藝術場域。

一、藝術場域自主性的社會結構

吳偉與「吳派」中的沈周等人是同年代，而有不同的藝術派別，但是同樣具有文學修養，受過良好的教育，曾經也嘗試過科舉考試，也都同樣選擇放棄舉業（科舉考試的事業）。在回答「浙派」與「吳派」的「畫眼」轉移之前，應該先問這是一個什麼樣的年代可以孕育出這些不同的藝術派別？

這是個教育人口提升的年代，想要以科舉進入國家機構當官者比比皆是，

92 趙翼，《二十二史劄記》（台北市：世界，1988）三十四卷，頁 493

但是國家的名額卻沒有因此而增加，大量的貢生滯留在社會結構之中。文徵明說道：

國家入仕之階惟有學校一途，而當時法式章程咸出我太祖高皇帝親定最為詳密。今日開國者百年有五十年承平日久，人才日多，徒日盛學校稟增正額之外，所謂附學者不啻數倍，此皆選自有司，非通經文者不與，雖有一二倖然，亦鮮矣。以吳蘇一郡八州縣言之，大約千有五百人，合三年所貢不及二十，鄉試所舉不及三十，以千五百年人之眾，歷三年之久，合科貢兩途，而所拔才五十人。今人才眾多，多實額舉之而不足，而又隘焉。幾何而不至於沉滯也，固有食稟三十年不得充貢增附，二十年不得升補者，其人豈庸劣驚下？不堪教養者哉？故使白首青衫羈窮潦倒，退無營業，進靡階梯，老死牖下，志業兩負。豈不誠可痛念哉？⁹³

文徵明經歷了九次的科舉考試不中之後，這篇文章寫來特別的痛徹心扉，不但說明了在嘉靖以來的教育的人口增多，但是考試名額卻沒有增加，三年考一次鄉試的煎熬，卻未必可以得到回報。在明代中期（也就是嘉靖中期）考試人口在科舉階梯中已經呈現擁塞的狀態。這群文人並非驚頓之才，反而在程文（又稱之為「時文」，是屬於科舉考試的官方規定的八股文）之外，兼具古文或者繪畫之能事。也再加上江南的人才向來眾多，所以，在「宣德、正統間，分為南、北、中卷」⁹⁴ 這種類型的波西米亞的文人在蘇州地區尤多。吳偉以及其他「有修養的職業畫家」、「江南四才子」與「金陵三俊」縱使在藝術風格的品味有所差異，卻共同都是博學多聞的文人。這群文人踏上科舉考試的階梯之後，在「退無營業，進靡階梯」的窘境之下，又會在科舉考試之外，形成何種有別於「場屋」的場域？其繪畫風格也有別於在宮廷的擔任有名無實的錦衣衛的「宮廷職業畫家」，這群不同品味的文人與贊助者成為藝術場域中界說藝術鑑賞知識體系的主力軍。不論是「有修養的職業畫家」的「狂、癡、仙」，或者是「吳中自祝允明、唐寅的才情輕豔」都可以「傾動流輩，放蕩不羈，每出名教外」。在吳偉這群「有修養的職

93 文徵明，三學上陸冢宰書，收入《甫田集》（台北：國立中央圖書館編印，1968），頁 568-570

94 《新校本明史》志第四十六選舉二 卷七十，頁 1697

業畫家」中的繪畫風格已經不需要以「古事」作為「教化」類繪畫題材，其「狂、癡、仙」都顯露出顛覆傳統「宮廷職業畫家」的繪畫風格，以個人獨特的繪畫與行事風格也受到王公貴族所支持。高居翰將唐寅與吳偉稱之為「波西米亞」，除了他們的繪畫風格有顯著的不同之外，高居翰將他們之間的差異性歸類於不同地區的「職業畫家」。但是，什麼樣的社會結構使得這些在科舉之外的文人可以保有鮮明的行事風格，並且，使其繪畫得以被認同？

文徵明跟沈周是屬於以「隱逸」的方式在「文人文化」中另闢場域，是行事嚴謹也文質彬彬的鄉紳。位居於南京（金陵）者雖是文化的重心，但也是遠離政治重鎮的京師，看似升官，但是卻是一種委婉的「貶官」，並無實權。這群文人或許已經在場屋中過關斬將，但是進入朝廷之後卻擔任無足輕重的小官，或是在動盪不安的政治中心的漩渦感到恐慌。這群官宦的失意不下於未中舉的文人，以「閒、雅、隱」做為文人生活方式。這群在南京任官的官宦與吳中失意的文人或許原本相互熟識的，或耳聞「有名」的未中舉秀才者一拍即合，這些文人與仕宦在明代中期形成「波西米亞」類型的文人，進入藝術場域中建立鑑賞的知識體系。

二、「吳派」進入金陵的藝術場域

江南的文人若要參加科舉考試就必須要到南京，而蘇州參加科舉考試的文人向來就是江南地區中居多，所以，蘇州以及南京的文人的交往頻繁。從南京的仕宦對於藝術品味的喜好可以推測蘇州文人對於南京的影響，也可以瞭解為何「浙派」會在晚期被文人怒指為「邪學派」？另外，在南京這個城市是屬於明朝的文化中心的都會區，往來者頻繁，在蘇州尚未成為藝術場域的核心地帶之際，這個地方掌握藝術品味的「畫眼」，當時有以其學識上風雅著名的顧璘、王韋以及陳沂。其中，顧璘（東橋）是與吳中的文人最緊密聯繫的核心人物，從以下的討論中我們將看到，他對於「吳派」的藝術品味的影響：

顧東橋（璘）文譽極甚，又處於都會之地，都下後進皆來請業。與四方之慕從而至者，戶外之履常滿。先生喜設客，每四五天及一張燕（宴會）

每一端發，聽者傾座，真可謂一代之偉人。⁹⁵

從中可以知道，顧璘在南京中的影響力之大，宴會之頻繁，屋內座無虛席，對於顧璘的言論也是非常注重。那麼顧璘在他的宴客上提到吳中的文人：

祝枝山作《觀雲賦》，手書以贈東橋（璘）先生，每遇文士在座，即出而展翫，甚相夸詡。東橋又稱唐六如（寅）《廣志賦》，及口誦其賦序數十許語。當作一佳作。衡山（徵明）之文，法度森嚴，言詞典則，乃近代名作也。⁹⁶

這個宴會成為一種藝術的網絡，顧璘成為這個藝術場域中的首腦，對文詩書畫進行品評，「吳中四才子」的文章以及繪畫作品都可以藉由這個「聽者傾眾」的宴會中在南京中傳播其藝術品味，而顧璘成為最主要領銜藝術品味的菁英。

文徵明之所以會與「金陵三俊」有接觸是因為他們原本即為吳人，所以是在南京的科舉考試時結識，由顧璘、都穆以及李瀛所推薦。⁹⁷ 顧璘雖然處於南京但是跟蘇州的文人有所來往，常參加文人的雅集。文徵明以及其他的蘇州文人與顧璘一拍即合，如果只歸咎於藝術網絡中的推薦，那麼就太過於薄弱，那麼又是什麼樣的原因使得這批的文人可以進入江南的藝術場域，並且，將「畫眼」移轉到蘇州的「吳派」？

顧璘的出身⁹⁸ 文徵明強調他「世為蘇之吳縣人」。顧璘不僅風流文雅，他也喜歡談詩，並有古高賢特達風。⁹⁹ 何良俊則在《四友齋叢說》中記載有關於

95.何良俊，《四友齋叢說》，收入在《四庫全書存目叢書》卷 103（台南：莊嚴，1995），卷十五，史十一 頁 385

96.同上，頁 211

97.「赴應天鄉試，館王韋家。不售。顧璘、都穆領荐。因穆識宜與李瀛，一言定交。」周道振，張月尊同纂《文徵明年譜》（上海：百家，1998），卷二，頁.68

98.顧璘的高祖顧通曾在明初「以匠作徵隸工部，因占數為上元人」（文徵明，《文徵明集》卷三十二 故資善大夫南京刑部尚書顧公墓誌銘 頁 743）

顧璘在對於文學上的品味，他認為「夫規矩方圓之至，故匠者皆用之。若要必學杜（杜甫），則是學某匠（流為工匠）。何得就以子美（杜甫）為規矩耶？」¹⁰⁰ 從中可以知道顧璘是個博學不受規矩所限制的文人，「博學」以及不受限於文體的知識體系是不同於科舉考試「受限」的八股「時文」。何良俊更針對於蘇州的文人在文學上的風格有所評比，在《文徵明年譜》中記載：「祝允明、都穆、唐寅倡為古文辭」¹⁰¹，由此可見，文徵明等文人與顧璘對於文學的知識體系上不同於科舉考試的「時文」，在「時文」之外的古文與繪畫都成為他們「博雅」的知識體系。

對於「科舉考試」之外知識體系有興趣的還包括文徵明，在文徵明的《甫田集》中記載有關於文徵明在諸生時，同儕取笑他學習藝事，這些同儕認為「徵明雖同為邑學生，而雅事博綜，不專治經義，喜為古文辭，習繪事，眾咸非笑之，謂非所宜為。」¹⁰² 繪畫也是「博綜」的「雅事」之一，但是，為何文徵明對於藝術的專注被認為「不適宜」？從《文徵明年譜》中也可發現，不僅是文徵明的同學有這樣的觀點，連文徵明想要拜沈周為師時，文徵明也遭遇到同樣的情況：「（文徵明）觀沈周畫《長江萬里圖》，意猶未盡，因從周（此為沈周）學畫。周（此為沈周）初不欲徵明以藝事妨舉業（科舉）。」¹⁰³ 為何「習繪事」會成為「非宜所為」？沈周又為何會認為「藝事妨舉業」？

「非所宜為之」的原因在於「時文」是屬於一種嚴謹的且「規矩」的寫作風格，必須要「專治經義」，「雅事」也因「博綜」成為這套知識體系的「不規矩」的風格，「習繪事」則成為「不規矩」的知識體系之一。在大量的貢生進入科舉考試競爭激烈的情況下，「薦舉」是屬於明初之際提拔畫匠的方式，在嘉靖年間

99 周道振，張月尊同纂《文徵明年譜》（上海：百家，1998），卷七，頁 555

100. 何良俊，《四友齋叢說》，收入在《四庫全書存目叢書》，卷 103，（台南：莊嚴，1995），頁 471

101. 周道振，張月尊同纂《文徵明年譜》（上海：百家，1998），卷二，頁 39

102. 文徵明，《甫田集》，收入《明代藝術家集彙刊》，（台北：國立中央圖書館編印），1968，頁 676

103. 周道振，張月尊同纂《文徵明年譜》（上海：百家，1998），卷二，頁 41

翰林院的官員必須是要進士出身，透過科舉考試進入翰林院。當文徵明以「薦舉」的方式進入翰林院時，何良俊《四友齋叢說》記載：

衡山先生在翰林日，大為姚明山（一五二三年科舉進士）楊方城（一五二一年科舉進士）所窘，時昌言於眾曰：「我衙門中不是畫院，乃容畫匠處此耶？」惟黃泰泉佐、馬西玄汝驥、陳石亭沂與衡山相得甚歡，時共酬唱。乃知薰蕕不同器，君子小人固各以類也。然衡山自作畫之外，所長甚多。二人只會中狀元，更無餘物。故此數公者，長在天地間，今世豈更有道著姚涑、楊維聰者耶？此但足發一笑耳。¹⁰⁴

從這條史料考證出來是有誤的¹⁰⁵，但是，卻廣為人所用，這種謠言更是顯示出明代中期的官員對於「是否為科舉考試」而進入翰林院，以及有沒有通過「時文」的科舉考試非常重視，認為以繪畫聞名天下，就應該進入可以透過「薦舉」而入宮作畫的西殿，這顯示出明代中期文人在知識體系上的分野。從中可以瞭解，即使在同樣是具有「博雅」文化資本的文人，卻尚未進入科舉考試的文人在社會空間中有不同的社會位置。

在翰林院所受到的污辱恐怕不是當年「習程文，心中鄙之」的文徵明所料想得到。向來重視名節的文徵明除了受到在翰林院的同事暗諷「血統不純正」，以及因「習繪事」而享盛名的文徵明淪為「畫匠」之流的屈辱外，在《文徵明年譜》中記載：在京師也發生「大禮議」使得「徵明亦不自得，上疏乞歸」¹⁰⁶。這群蘇州波西米亞文人的學識以超出正規的「時文」之外，「博學、好古辭」成為顧璘以及吳中才子們在科舉考試之外的知識體系，也成為蘇州另闢社會場域的文化資本，在這個社會空間中容納在官場以及考場中的文人。這批文仕成為構成「吳派」興起的主要動力。

104. 何良俊，《四友齋叢說》，卷十五《史十一》，頁366

105 《浪跡叢談》，卷六《姚明山之誣》中發現，其實從姚明山（涑）寫《送文衡山先生南歸序》以及《送文衡山先生馬上口占絕句》十句文句中盡是讚嘆之語，並非如何良俊所言污辱文徵明。

106. 周道振，張月尊同纂《文徵明年譜》（上海：百家，1998），卷五，頁366

「習藝事」是與屬於「西殿」的「畫匠」的之輩所為，也就是說，在藝術場域不是文人所支配的場域，「西殿」是隸屬於皇室所支配，藝術場域在此時是屬於附屬的場域，「文人畫」在藝術場域中尚未成為顯學。文徵明又如何在此時隸屬於的藝術場域中以文人，並且以波西米亞的身份以「習藝事」，「吳中」有別於附屬於勳戚貴胄的「浙派」審美知識體系，以及業餘畫家的習性與傾向的藝術場域？

三、「吳派」藝術場域的資本轉換

場域是位置之間的客觀關係的一套網路系統，「吳派」有別於「浙派」的畫家。「吳派」是吳中地區的文士之間的密切往來的團體，吳中的畫家大多認為科舉考試依然是人生事業的「正途」，不僅在於文徵明，其中還包括被後代認為是職業畫家的唐寅也是如此。「習藝事」被認為是一種文人的業餘的事業。所以，與文徵明關係密切的這群吳中的文仕，雖說有不少是飽受「場屋之苦」，但是，卻也有不少人進入翰林院或者官場走上文人的「正途」。「文士」就成為分析「吳派」與「浙派」之間最重要的關鍵點。這其中所牽涉的就是在不同的場域中人際網絡連結的差異性，場域是位置之間的客觀關係的一套網路系統。透過這些網絡系統的關係，可以得知「吳派」在明代中期所處的位置。

「吳派」以太湖為核心的吳中地區，構成以吳派核心人物作為人際網絡的連結。「吳派」是屬於吳中地域性文化家族的傳承，繼承家族文化的有來自元末的陳汝言（陳繼之父）沈周以及文氏（文天祥之後代），這三大家族與吳中的文仕彼此有姻親與朋友關係，再者，吳中之間的師生關係之密切¹⁰⁷，也使得場域得以繼承文化場域與文化資本。透過姻親以及家族性的地域、朋友與師生關係，使得吳中成為「吳派」所佔據的社會空間。「吳派」在「雅集」、繪畫風格與贊助者，都有別於「浙派」的形式風格，儼然形成以其文化資本作為藝術場域的自主性。吳中的波西米亞文人以及「文人畫」以業餘的文人身份，從事業餘的藝事，卻成為藝術場域中重要的戰鬥策略。

107. 范宜如，《明代中期吳中文壇研究-一個地域文學的考察》（國立台灣師範大學國文系博士論文，1990），頁 61-78

從范宜如考察最主要是研究吳中的文人以及群聚的社會網絡對於吳中文學的發展，他在論文中記載吳中文人中錯綜複雜的社會網絡，以及緊密的感情：

吳中文人群之所以有歷時性的發展，與其組成之結構相關。一為家族之關聯，一為師友之關聯；家族、師友之間又有相錯綜之人際網絡，以是能形成地域性的文人群聚現象。文人有相惜之情，無相輕之習。¹⁰⁸

本文將以文徵明為主要的「吳派」核心分析家族以及師友之間的人際網絡，先分析屬於「吳派」文人組成，從這樣的分析中顯示出「吳派」的地域性的社會網絡。再者，針對於收藏家、商人以及醫生等身份的朋友分析。當然有些並非專職的文人難免會有多重的身份，從累世的家族身份中觀察這些有別於出身累世文人身分的文人。這樣的區別是為了凸顯下一章的文人與商人之間的關係。

（一）師友關係

從文徵明的師承關係中可以瞭解文徵明處在尚未成為藝術場域的領導者之前所處的位置，並且可以瞭解文徵明在文化以及藝術方面鑑賞的知識體系的養成。在《文徵明年譜》記載：「文徵明少時學文於吳寬，學書於李應禎，學畫於

108.同上，頁 79

109 這一段從《文徵明年譜》中記載著文林與這些吳中文人的關係，以及文林為文徵明引薦吳中的「風流文雅」之人，並且拜為師的史料，從中可以瞭解文徵明何以會鄙視「程文」，以及對於科舉考試之外的藝事的專注。當文徵明的父親中舉，吳寬榜進士，任命為永嘉縣令，攜家帶眷的赴任。「沈周、吳寬、李東陽、張泰等有贈行詩。」(周道振，張月尊同纂《文徵明年譜》(上海：百家，1998)，卷二，頁 23)當「文林以考績還朝，徵明隨侍」(同上，頁 29)並且，在文林在滁州南京太僕寺時，文徵明「仍隨赴在滁，讀書務稽古人之德，能自得師。」(同上，頁 31)在這段期間，文徵明更有機會可以遇見文林的同僚好友，「呂秉之時官南京太僕寺少卿，徵明以僚友弟子，給事左右，竊聞余緒。」(同上，頁 32)「徵明見沈周，也是父親之意，托他帶與老友會晤。」(同上，p.40-41)到沈周的住所「雙娥精舍」看到《長江萬里圖》後拜沈周為師，「周初不欲徵明以藝事妨舉業，終乃傾以相授。」(同上，頁 41)「李應禎升南京太僕寺少卿，徵明以同僚子弟，執弟子禮惟謹。應禎以書訣授之。」(同上，頁 45)「以父命從吳寬游，悉以古文法授之，且為延譽公卿間。」(同上，頁 68)

沈周外，又從學於史鑿、莊昶、王鏊之門。游於喬宇、林俊間。私塾陸容、王徽等人，皆為父友也。」¹¹⁰ 吳寬、沈周、史鑿等人皆與文徵明的父執輩有所認識。這些人都是屬於吳中有名的博雅文人，這些吳中文人的凝聚力並非一蹴可及，而是經過於累世的往來以及頻繁的互動之外，最重要在於他們都與沈周在鑑賞與知識上有所交流，吳中的文學與繪畫是由這些文人的集體創造之下而產生，范宜如指出¹¹³ 文徵明的父親文林也是屬於吳中名流之一，常與這些吳中的文化菁英往來密切，所以，文徵明更有機會可以接觸到這些吳中的博雅與風流文雅之人。文徵明的才學可以往「人謂徵明詩、文、書、畫四絕，不減孟頫。」¹¹¹ 就是因為文徵明從小就是處於「吳中的風流文雅」的環境之下長大，文林藉由著他的社會資本所認識的好友栽培文徵明，不論是在於學文、學書、學畫都是屬於吳中的頂尖文化菁英所傳授。原本就是屬於書香世家的文徵明憑藉著家族中與吳中的文化風雅名流的社會網絡，使得文徵明更輕易的習得文人文化以及養成藝術文化。

在父執輩的社會網絡下不僅習得藝術的鑑賞知識體系，並且，文徵明透過父親在官場的關係謀得待詔一職。¹¹² 李充嗣為何會推薦文徵明？在《文徵明年譜》中繼續記載出，這是因為「李充嗣荐文徵明，乃受林俊之託。林俊去年應召進京，見徵明後以書至充嗣。」¹¹³ 文徵明與林俊¹¹⁴ 兩家是故交，所以，林俊請託於李充嗣推薦使得文徵明獲得一職。在北京的翰林院中不僅林俊一人力挺，當「邢部尚書林俊守過徵明館，並遍稱之於台省諸公。吏部尚書喬宇亦力主張。初六日命下，授徵明翰林院待詔。」¹¹⁵ 由此可見，文徵明在朝廷中已經享有盛名，並且，但是文徵明受到徵召最主要的在於林俊從中穿針引線，吳中的文人不乏有進入翰林院之中任官，而這些文人也都可以成為文徵明的社會網絡，不僅在於吳中的文人也擴展到北京的翰林院。

110.在成化、弘治時期的吳中文壇形成以沈周為主的文人群，有徐有貞、杜瓊、史鑿、吳寬、文林、李應禎等人，創造吳中一時之『風流文雅』范宜如，《明代中期吳中文壇研究-一個地域文學的考察》，1990，頁.71

111.周道振，張月尊同纂《文徵明年譜》（上海：百家，1998），頁.620

112.「李充嗣薦徵明於朝」（同上，頁 331）

113.同上，頁 332

114.「徵明父林為故交，且與徵明妻父吳愈為聯官。徵明以通家子弟數與俊接。」同上，頁 228

115.同上，頁 339

文徵明在進入翰林院後，吳中社會網絡也同樣的呈現出緊密的提拔的關係，林俊不僅提拔文徵明入翰林院，在京師中的雅集更是對於文徵明顯示讚賞，¹¹⁶ 文徵明在林俊的保護之下，不僅進入朝廷中謀得一個官職，並且，也由林俊的引導之下進入北京的仕官的社會網絡。使得文徵明更有機會與京師的士大夫有鑑賞的機會，北京的文人來自四面八方，更具有經濟資本收藏繪畫作品，也更有機會可以接觸到國庫中的繪畫收藏品。文徵明可以與同樣身在翰林的陳沂可以一起討論藝術的技藝，翰林院廣大的人才，可以使得文徵明可以擁有更多的機會接觸藝術場域的菁英。¹¹⁷ 除此之外，受到名士傾倒而推崇文徵明的「藝事」為「唐之王維，宋之米芾」，文徵明在北京中短暫的年間畫名更加廣大的遠播。文徵明的社會資本不僅在北京的翰林院的父執輩的場域。在同儕的社會網絡中更是廣大，其中，有些也因為科舉考試順利留在翰林院之中。

吳中的人才輩出也有緊密的社會網絡，吳中的文人不論是在江南或者是在京師都可以形成為「吳中文人」的緊密社會網絡，在北京的官場中朋友在官場上謀得高職，卻也都因為耿直不阿的文人性格得罪高權，於是這些仕宦退隱到江南，¹¹⁸ 從中可以瞭解屬於「吳中」的文人並非與「浙派」的畫家相同，江南的文人有文人性格的氣節，不畏得罪於權貴。不難從所成列的這些史料中發現，這些仕宦都是屬於文徵明的好友，也都在吳中地區與文徵明評論藝事以及聚會，這些仕宦與文人在江南的太湖成為波西米亞文人的「閒隱空間」，在江南這個空間中以「習藝事」形成藝術場域自主性的可能性。

116. 在《文徵明年譜》中記載著：「一時諸名士傾倒，比之於唐之王維，宋之米芾，戶外履常滿。尤為林俊所重，間日輒折簡邀之，曰：『座何可無此君？』」同上，頁 344

117. 「與盧襄、黃佐、馬汝驥、陳沂等時共酬唱。時與陳沂皆官翰林院編修。沂好畫，時與徵明講論，藝益進。」同上，頁 347

118. 在《文徵明年譜》中記載著這些文人仕宦的「失意」：「毛珵抗疏直言，不事唯諾。官戶科給事中，以言事忤大司馬，喬宇則是「張璠、桂萼等以中旨授翰林學士，與諫。不從。遂求去。」(同上，頁 354)、「彭昉剛方直致，竟遭連蹇。杜門掃軌，時以詩酒自悼。」(同上，頁 412)、「劉瑾銜(劉)麟不謁謝，甫五月，撫前錄囚細故，罷為民。士民醵金贖(湊錢送禮)，不受。」(同上，頁 204)、「宜興李瀛至吳，以所著書相示，頗自悼其不遇。...吳綸高尚不仕，吳仕，正德九年進士，仕終四川參政。忤當事，引疾歸。」(同上，頁 75)、「時谷祥以吏部員外郎忤、尚書汪鉉，謫貞定通判，不赴歸。」(同上，頁 464)

當然在江南中有更多的是因為失意於場屋留在江南，無法進入官場一得救世濟民的宿願，總有大材小用的懷才不遇之感嘆。在《文徵明年譜》中記載著這些文人在考場上的不得志，唐寅¹¹⁹以及文徵明往來密切的祝允明¹²⁰，雖然他們都在古文上有所鑽研，卻在考場上頻頻失利。倘若在考場上幸運謀得一職，也是屬於小官位階，正如，才高的蔡羽則是「高朗疏？，自負甚高，而潦到場屋，困頓小官以死。」¹²¹這些仕官在辭去或者被罷免的情況之下，回到了江南地區。在江南中也有著另外一批在場屋窮困潦倒的波西米亞文人。

在明代仕宦在官場上的不得志之事隨處可及，其中與文徵明所相交的朋友在被貶官或者離職時，文徵明繪畫一幅作品作為離別禮物，而這些繪畫作品都有抽象的隱喻。當文徵明在翰林院任官時，喬宇從中幫助¹²²，在離別之際，文徵明贈送《白岩圖》做為禮物。在《白岩圖》所記載的送行詩為¹²³文徵明所贈送《白岩圖》以及所贈送的詩道出失意文仕在官場上的失意，卻憂廟廊之矛盾情感。提拔文徵明進入翰林院的林俊，原本就是舊識以及遠親，所以在林俊大壽時，文徵明以藝術作品在作為「禮物」¹²⁴可以更加的締結關係的緊密。

另外，文徵明在翰林院中所遇到的不順且為到同館所窘，而「(徐)階以嘉靖二年及第，授翰林院編修，獨重之如前輩。」¹²⁵徐階這個例子，最主要的就

119. 「唐寅因徐經科場案被累下獄，尋罷黜為吏，不就歸。」(同上，頁 95)

120. 「于時年少氣銳，？然皆以古人自期，既久困場屋而憂患，棄之志皆不遂。」文徵明，《甫田集》，收入《明代藝術家集彙刊》，(台北：國立中央圖書館編印，1968)，頁 539)

121. 「昆山吳愈第三女，吳愈為成化十一年進士，仕河南參政。」(周道振，張月尊同纂《文徵明年譜》(上海：百家，1998)，卷二，頁 509)

122 「鴻臚卿胡侍、御史陳進皆以論劾張、桂謫。徵明均有送行詩。又作《白岩圖》並題以贈喬宇。」(周道振，張月尊同纂《文徵明年譜》(上海：百家，1998)，頁 354)

123. 「四朝文物仰前修，一日功成遽乞休。君子致身惟道在，野人思治願公留。狄門桃李叨知己，白下江山憶舊遊。莫謂白岩多樂事，希文常負廟廊憂。」(文徵明，《甫田集》，收入《明代藝術家集彙刊》，(台北：國立中央圖書館編印，1968)，頁)

124. 「作《西川歸棹圖》及《壽大中丞見素林公敘》寄莆田林俊。」(周道振，張月尊同纂《文徵明年譜》(上海：百家，1998)，頁 228)

125. 同上，頁 675

是要說明文徵明在翰林院的窘境，以及文徵明對於當時在翰林院中被欺辱時，在徐階之甥請求文徵明作《永錫難老圖》作為壽禮，並題曰：「有不能已於言者」。

¹²⁶ 這些藝術作品的禮物交換的社會網絡，以及更加的凝聚的情感是處於同樣社

會軌跡的失意文仕的情感凝聚。再從文徵明中所贈送的繪畫作品中，隱約具有象徵性的意涵，在喬宇被貶官後所贈送的《白岩圖》、提拔文徵明進入翰林院的林俊以及當初文徵明在翰林院受到污辱時，給予文徵明幫助的徐階，都隱約的與政治場域有關連。從中可以得知以文徵明而凝聚的社會網絡，都與政治場域中的「失意仕宦」與文徵明對於進入翰林院的畢生志願有影響的關連。也就是說，文徵明並非以畫家為最大的志業，文徵明在科舉考試之外所形成的藝術場域是科舉考試之外不得不的「歧途」。

(二) 家族關係

在社會網絡中在師友之間的關係之中，可以發現不僅文徵明的父親文林原本就屬於吳中的風雅名士，所往來的不是飽讀詩書的文人，或者，在吳中赫赫有名的隱士，就是在朝廷中是顯赫大官。文林與他們的往來密切，文徵明從小耳濡目染的養成文人文化的習性，不僅如此，文徵明也繼承了文林擁有的社會資本。在《文徵明年譜》中記載出吳中文人的姻親關係，文徵明娶文林的同僚好友之女¹²⁷。提拔文徵明的林俊除了是文林的故交之外也有姻親關係¹²⁸ 透過這樣的關係將吳派的菁英份子凝結成為共同社會網絡。

在《文徵明年譜》中的史料發現，在第一代的社會資本的建立，也會使得第二代延續家族間的社會資本，不論是在於官場上的支柱，也展現在姻親的關係¹²⁹ 這種姻親關係也包含著在藝術場域中的位置的傳承，王稚登¹³⁰ 不僅從師於文

126. 同上，頁 675

127. 同上，頁 50

128. 「且與徵明妻父吳愈為聯官。徵明以通家子弟數與俊接。」同上，頁 228

徵明之門下，並且，文王兩家也締結姻親關係，王稚登成為吳中的藝術場域中的繼承者。除了在世交及的社會網絡的以姻親的關係繼承之外，還可以發現文徵明的家族所締結的也是同樣屬於學富五車的文人身份¹³¹。

就 Bourdieu 而言，社會網絡是一種相關資源的集合體，所凝聚的是資本與利益之間的交換，不論是透過姻親或者朋友的關係使得網絡得以制度化：

投資策略把各種偶然關係，例如：鄰居關係、工作關係甚至親屬關係，轉變成既必須又有選擇的關係，轉變成從主觀上感到有必要長久維持的關係（如感激、尊敬、友情等）或者轉變成在體制上有所保障的權利關係。這一轉變過程是通過獻祭式的煉金術、符號的建構則是由社會體制（作為親屬的體制如：兄妹、表親等，或作為騎士、繼承人、前輩的體制等）產生的，是在（禮物、語言、女人等）交換中並依靠如此交換而得到不斷的複製。¹³²

從 Bourdieu 中的社會資本的中聯姻所形成的資本累積中，在晚明的「吳派」也同樣也透過吳中的文人之間的聯姻或者師生之間的關係結合屬於吳中的社會網絡，

129. 「(文徵明)與劉稚孫追話同其父吉祥庵唱和前事，寫《吉祥庵圖》，並錄兩家舊作與之。稚孫工書，名擅一時。娶徵明兄徵靜女。」(同上，頁 313)；「王雲子曰都，娶徵明女。王雲祖王贍齋，父節，叔父觀，皆擅醫。觀少從學徵明祖父洪。雲母姑嫁張璋（京闈癸卯貢士），璋是張聲遠曾孫。徵明曾祖惠，娶張聲遠女。而雲叔泰先娶文氏，幫為徵明姑母行。故文王兩家，舊有姻親。」(同上，頁 74)

130 「孫元善能詩、書、畫，博奕鑑古皆精。取王稚登女，其風義為人所重。吳中風雅自徵明後，風雅無定屬，稚登常及徵明門，遙接其風，主詞翰之席者三十餘年。」(同上，頁 649)

131. 「(文徵明)妻母夏氏為昆山夏昶女，善書能詩。精繪事，尤工墨竹，名重寺裔。」(同上，p.73)；「其（毛理）長子錫朋，取文徵明叔父森女良卿。次錫嘯，取德慶州判官沈公冕之女。次錫疇，娶刑部尚書吳公洪之女。俱為太學生。」(同上，頁 133-134)；當然，不乏有屬於同樣是文人，其中「彭年少從徵明游，為徵明所稱。人品高潔，讀書不喜習舉子業。工詞、賦、詩、書，所交皆賢豪長者，然不肯一言干乞，晚歲卒以貧死。女嫁徵明次孫元發。」(同上，頁 326)

132. Bourdieu, 資本的形成，收入在《全球化與文化資本》(北京市：社會科學文獻，2005)，頁 16

也交換資源與符號的凝聚。在「吳派」文人的關係中，在文人之間因為處於同樣的社會軌跡上，同樣是文人的身份，不論有無考上科舉，幾乎都深陷於政治上險惡環境的影響凝聚成為同樣的社會位置，在「吳中」的社會空間中形成場域。「吳派」除了在社會習性的相近之外，也展現在他們的姻親關係，形成兩代之間的世交舊故，也可以讓屬於「吳派」的藝術場域可以透過姻親的關係持續資本之間的累積與交換，使得「吳派」的藝術場域可以繼續的運作。

(三)學生關係

在《文徵明年譜》中記載著：「蓋徵明好獎許後進，隨所長稱之。懸衡一時，輕重在口。吳士先後輩重之，尊稱為『文先生』。」¹³³ 文徵明所收的弟子眾多，「若彭年、陳淳、陸師道、錢穀、周天球、朱朗、居節、華時禎、王稚登等，皆弟子行也。」¹³⁴ 不同於文徵明的師友關係中著重於政治場域以及科舉考試，文徵明的學生似乎沒有那樣的著重於舉業，如：周天球¹³⁵、陳淳¹³⁶ 以及陸師道¹³⁷。這些學生都是文徵明中突出的學生，在於「節操、詞翰、書畫藝術名著於世」。¹³⁸ 文徵明的這些學生對於科舉的「絕意」，並且專心於「藝事」，文徵明的學生雖然繼承「吳中」的藝術場域，卻與文徵明的世代有了不同的轉變，「吳派」的藝術場域的轉變還呈現於臨摹文徵明的繪畫作品。在《文徵明年譜》中說道：「(文徵明)每吋圖才出，千臨百摹。及門下士贗作者頗多，徵明亦不禁。或作偽者求題款者，隨手應之無難色。乞書畫者眾，戶外履常滿」¹³⁹ 文徵明的門下弟子眾多，對於弟子臨摹他的作品也不加以禁止，加上「乞書畫者眾，戶外履常滿」的情境之下，這些弟子極有可能將這些作品當成真品賣給眾多的乞畫者。「吳下畫

133 周道振，張月尊同纂《文徵明年譜》(上海：百家，1998)，卷二，頁 607

134.同上，頁 621

135.「周天球年十六歲，隨父自太倉徙吳，從徵明游。初治經生業，後肆力詩文，習為書法。」同上，頁 423

136.「陳淳絕意進取，以文行著，晚居五湖田舍，以書畫自娛，片紙尺幅，人爭寶之。」同上，頁 549

137.「自禮部儀制司以母老乞歸」同上，頁 533

138.同上，頁 730

139.同上，頁 710

師」的商業化也促成「吳派」在藝術場域的轉變，這個部分分別第三章的明代中期的藝術市場，以及在第五章中董其昌在「南北分宗」中翻轉吳中淪為的「商業化」，這種說法除了顯示出明代晚期吳派的繪畫作品具有商業價值之外，也可以顯示出畫派在藝術場域的競爭。

(四)商賈與商賈後代的社會網絡

在「吳派」的藝術場域中尚有與業賈的商人以及商人的後代的往來，這是有別於多數為「波西米亞」所組成的「吳派」場域。商人以經濟資本進入藝術場域，使得商人可以以「業賈」的「俗事」轉變成為具有文化資本的文人品味。針對商賈的後代討論的主要原因可以瞭解商賈是如何進入藝術場域？從商賈的後代所接受的教育、所拜的門師、以及所往來的人可以知道商賈進入藝術場域的途徑。

具有經濟資本的商人會將他的下一代拜師學習，以便進入科舉考試謀得一官，以改變家中的身份地位。王寵師於蔡羽並且也是文徵明的學生，王寵之父王清夫¹⁴⁰；文徵明在《朱效蓮墓誌銘》中記載朱朗之父朱榮¹⁴¹；另外，文徵明也在《甫田集》中記載為陳淳之父陳以可¹⁴²也是商人，與文徵明相交甚篤而獲得陳以可在經濟上的幫助。從中可以發現，這些史料都是從「墓誌銘」中摘錄出來，文徵明會為這些富人寫墓誌銘是透過間接的方式獲得，也就是說，這些人的後代都是文徵明的得意門生，所以，透過與文徵明在師生的關係就可以獲得文徵明只為親朋好友的贈畫以及寫墓誌銘的原則。另外，從中可以知道商人與文徵明的往

140. 「居金閭南濠之上。地中翬會，人習華詡，利賄惟其常，王君恬性文雅，雖塵璫鞅掌，而能收蓄古器物書畫以自適。喜親賢人士夫，與相過從為樂；視他市人獨異也。」(文徵明，《甫田集》，收入《明代藝術家集彙刊》，(台北：國立中央圖書館編印，1968)，頁469-470)

141. 「家世業賈 甫冠，代父理家，服賈事惟勤。然性坦夷，不習僧語，不是狙詐。」文徵明《文徵明集》(上海，上海古籍出版社出版，1987)，頁1549

142 「起拓門戶，廣事生殖。田園邸店，縱橫郡中。」(文徵明，《甫田集》，收入《明代藝術家集彙刊》，(台北：國立中央圖書館編印，1968)，頁686)文徵明也寫了篇《寄陳以可乞米》的詩：「功名未就，以筆墨為生計，不無食指之憂，有《寄陳以可乞米》」(周道振，張月尊同纂《文徵明年譜》(上海：百家，1998)，頁198)

來可以得知，在明代雖然有「禁奢令」來顯示階級的差異性，但是，在明代商人是可以透過科舉考試改變階級地位。在累積經濟資本後，下一代的弟子拜藝術場域中的知識菁英為師，並且，在經濟上給予實質的幫助。

再者，當文徵明在為商人寫墓誌銘，文徵明在《甫田集》中莫不強調其人「賈服而士行」¹⁴³ 這些商人都是具有儒人性格的「儒賈」而非汲汲營營的粗俗商人。除此之外，從王寵之父王清夫「性文雅」即使身在於市囂，也可以「收蓄古器物書畫」自適，也具有與文人相同的風雅習性以及藝術品味。另外，還有一個值得注意的點，與文徵明往來密切的商人幾乎都是透過與文徵明相關的人作為連結，這些商人都幾乎處於吳中地區。

從 Bourdieu 的觀點中來看，透過行動者特徵的差異而形成象徵系統的差異性，而這種差異會顯現在行動者對於社會空間中的區分，社會空間的組成是不同生活方式與地位組成的空間，「社會世界展現出來的形式，乃是具備不同特質的作用者，有系統地互相結合在一起。」¹⁴⁴ 也因此吳中的繁華地區波西米亞的文人與吳中的商人共存在相近的社會空間，這些吳中的商人在這個社會空間中表示出對於吳中文人文化的仿效與友善，不僅跟隨著收藏繪畫作品，並且也拜吳中的文人為師，讓商人子弟進入吳中文人的場域累積文化資本。在這一小節中所鋪陳的各種社會網絡是進入「吳派」的藝術場域，在這個屬於「吳派」的場域中存在不同的身份地位，不同的身份藉由著行動者所擁有的不同資本在場域中轉換。

以文徵明為核心，在江南呈現的輻射線的社會網絡，這五種與文徵明有關的社會關係的身份具有不同資本。在「吳派」藝術場域中的行動者，依據所承載的資本在場域中透過對於藝術鑑賞的活動，進行轉換、積累或者顛覆社會軌跡的

143.[以余觀之文貞 賈服而士行，屢道而守貞，推誠嚮義，不於儀，孝友周於家庭，仁義浹於里黨，古所謂悃愿謹之士，詳雅而好脩者。](文徵明，《甫田集》，收入《明代藝術家集彙刊》，(台北：國立中央圖書館編印，1968)，頁1294)；又在《文徵明年譜》中記載：「華雲……，用植其家，轉輸播植，遂至巨富。自奉儉約，而歲飢傾廩賑貸。緩急無勿應。」(周道振，張月尊同纂《文徵明年譜》(上海：百家，1998)，頁441)

144.Bourdieu, 社會空間的象徵權力，收入《空間文化形式與社會理論讀本》(台北：明文書局，1994)，頁439

位置。藝術鑑賞成資本累積與轉換的媒介，透過具有脫離世俗的藝術品，這些社會網絡的行動者浪費時間與心力投入藝術鑑賞的活動，藝術鑑賞成為「吳派」的資本交換的機制，對於鑑賞的知識體系的認知成為藝術場域所共同的信仰。

(五)收藏家的社會網絡

收藏家與文人之間的關係是相輔相成。在藝術場域中文人具有高度鑑賞力足以去判斷繪畫收藏品，卻也需要經過繪畫收藏品真跡的鑑賞機會增加眼力的精確度。江南中大多是屬於經濟資本但文化資本極高的文人，真跡的高昂價格常將文人隔離在收藏之外。透過收藏家的蒐集可以一覽真跡之眼福，並且可以累積在繪畫鑑賞的文化資本。就收藏家而言，收藏家有足夠的經濟資本收藏珍貴的繪畫收藏品，而文人的鑑賞知識可以鑑定其真偽，並且，可以在與文人鑑賞繪畫收藏品時獲得藝術場域的「正眼」的鑑賞力。

在明代中期與文徵明往來最為密切的收藏家莫過於無錫的華夏，從中可以瞭解華夏不僅只是收藏繪畫作品，並且，他本身也具有鑑賞的眼力。¹⁴⁵ 在楊仁愷主所編的《中國書畫》中說明，華夏在辭官後回到無錫，他與「祝允明、都穆等著名書畫家鑑藏家友善，經常過從。他世居東沙，齋名『真賞齋』，其中儲藏古物金石書畫極富。凡經他鑑別收藏的東西，多為精品真蹟，其鑑別能力之高，在當時有『江東巨眼』之稱。」¹⁴⁶ 文徵明父子與華夏有所往來，並且，也都是以品評藝術作品為雅趣¹⁴⁷，從中可以得知兩家很頻繁的鑑賞藝術品，華夏與吳中的具有高度鑑賞力的文人有極好的關係，並且，華夏的收藏品極富更可以提供

145. 「曾師邵竇、王守仁嘉靖舉進士。時嚴嵩用事，雲疏請改南，升邢部郎中，遂乞休。雲家故饒於資，乃能以之行義。由親逮疏，悉需以濟。」（周道振，張月尊同纂《文徵明年譜》（上海：百家，1998），頁309）

146. 楊仁愷主編，明代書畫，收入《中國書畫》（台北市：南天，1992），頁389-490

147. 從文徵明為華夏題《真賞齋銘有序》中說道：「徵明雅同所好，歲輒過之，室廬靚深，度閣精好，謙談之餘，焚香設茗，手發所藏，玉軸錦標，爛然溢目，捲書品？，喜見眉梢。」（郁逢慶，《書畫題跋記》（台北市：國立中央圖書館印行，1970），頁227-228）以及文彭在跋《真賞齋帖》說：「過冬沙真賞齋，。是日綠蔭清晝，庭無賓雜，新茶初熟，盡閱所藏法書名畫，恍然不知有身外事。」（容更，《叢帖目》（台北：華正書局，1984）卷三，頁217）

吳中的文人鑑賞的機會。

從文徵明在華夏的繪畫收藏品上留下鑑賞後的題跋，從中可以看到這種藝術品味的指南。在附錄一中可以觀察到「吳派」所尊崇的還包含著馬遠、夏圭、趙孟頫、仇英、宋徽宗等的繪畫作品。馬遠、夏圭、陳居中以及趙孟頫的繪畫作品由號稱「江東巨眼」的華夏所收藏，文徵明在夏圭的《晴江歸棹圖》中題跋：

為夏圭所作，禹玉其字，錢塘人也。為宋寧宗朝畫院待詔，有賜金帶之寵。善畫人物山水。醞釀墨色，麗如傳染。筆法蒼古，氣韻淋漓，足稱奇作。今補庵所藏禹玉畫卷不只三四，而未若此全以趣勝者也。¹⁴⁸

另外，華夏亦收藏馬遠的《晴江歸棹圖》題跋：

為馬遠所做，宋光寧朝畫院待詔，有賜金帶之寵。善畫山水人物，筆法蒼古，氣韻淋漓，足稱奇作。此卷或為王洽，或為董、巨、米顛，而染雜兼備，變換兼出。吾恐濃妝手視此，何以措置於間哉。今補庵所藏馬遠畫卷不只三四，而未若此全以趣勝者也。¹⁴⁹

從中可以得知華夏的繪畫作品並非只有一幅，馬夏的繪畫作品也列入華夏的收藏之列。文徵明對於馬遠、夏圭繪畫作品並無排斥之情，並且認為馬遠、夏圭的作品是從學於董、巨、米顛的筆法。在題跋的內容著重於評論繪畫收藏品的風格品賞並且評鑑繪畫收藏品，在馬遠、夏圭的繪畫收藏品中所留下的題跋也就是在培養收藏家的眼力。從附錄一中可以看到華家多次的拿書畫請文徵明題跋、鑑賞。從中可以瞭解，華夏號稱為「江東巨眼」，他的「巨眼」美名透過繪畫收藏品進入藝術場域中，習得鑑賞的「巨眼」。也就是說，華夏與「吳派」的文人的相互往來頻繁，並且，華夏不僅在收藏富，也有足夠的文化資本與這些文人一起品評這些繪畫收藏品，這雙「江東巨眼」不僅呈現出華現的高度鑑賞力，也同時有這群足以匹敵的吳中文人共同賞玩的鑑賞眼力。

148 周道振，張月尊同纂《文徵明年譜》（上海：百家，1998），卷二，頁330

149 同上，頁581

在《文徵明年譜》中得知，文徵明不僅為華夏寫《真賞齋銘序》，並且也為華夏繪畫《真賞齋圖》¹⁵⁰。雖然並無史料可以證明文徵明為華夏而量身訂作圖文並茂的繪畫作品是否有轉換成為經濟上的酬勞。但是，文徵明的「致中甫」中從顯露出兩家之間的微妙關係：

拙文彼此已稿就，未急修改。偶奪於他事，迤邐至今，再勤使人，望尊慈更展一限，月半左側課程，送龍泉處轉上，不敢後也。嘉饋珍重，領次多感；但河豚不敢嗜耳。徵明頓首中甫契家。初七日。¹⁵¹

從中可以知道華夏請求文徵明代為寫稿，並且以「嘉饋珍重」作為交換的禮物。不僅如此，在文徵明的「致中甫」中記錄：「承專人遠來，重以嘉賜，物意兼重，領次無任感荷。使還，且此申復，別容叩謝不次，徵明頓首奉覆太學中甫先生，適有客在座，不能詳謹，幸恕。」¹⁵²中，說明華夏多次贈送禮物給文徵明，一個為江東富有收藏品的巨富與吳中「主風雅數十年」¹⁵³的文徵明在日常生活中的互動頻繁，以委婉、隱晦的方式在轉換著本身所擁有的籌碼。

另外一個知名的收藏家項元汴¹⁵⁴，項元汴與「吳派」的文氏有相互往來，共同的參與吳中文人的聚會。除此之外，董其昌在「項元汴的墓誌銘」中也顯示出項元汴所收藏的繪畫收藏品：「凡斷幀隻行，希輸公門，雖米芾之書畫船，李公麟之洗玉池不啻也。」¹⁵⁵董其昌用米芾的「書畫船」來比喻，對於項元汴的收藏而言是很大的榮耀，因為米芾是宋朝非常有名的收藏家、鑑賞家以及業餘的文人畫家，而「書畫船」中的繪畫收藏品也都是屬於珍貴的古物。董其昌不僅藉此說明項元汴具有豐富的收藏，也顯示出他與項元汴中良好的關係。關於董其昌與項元汴在繪畫收藏品所產生的社會關係，在第四章第二節中有詳細的說明。在

150 同上，頁 586、675

151. 文徵明，《文徵明集》（上海，上海古籍出版社出版，1987），頁 1446

152. 同上，頁 1446

153. 同上，頁 715

154 「博物好古，精繪事，富收藏。文彭兄弟、陳淳、彭年皆與游。」周道振，張月尊同纂《文徵明年譜》（上海：百家，1998），頁 524

155. 董其昌，《容台集》，收入《明代藝術家集彙刊》，（台北：國立中央圖書館編，1968），頁 1083

此處先著重於項元汴在明代中期的藝術場域中的社會網絡，在楊仁愷的《中國書畫鑑定學稿》中說明，項元汴不僅盡力的收藏繪畫作品，並且也與吳中的文氏有密切的往來，在這些往還的互動書信中頻繁的討論繪畫作品的鑑定：

項元汴以典當業致富，兼得文彭、文嘉兄弟之助，能蒐羅到更多精且真的作品。文彭昆仲為項氏所藏書畫作鑑定，不僅是根據某些題跋推知，也可以從旅順博物館所藏經項氏保留下來幾十通信札中，獲知兩家的密切關係，非同尋常，項氏饋送米糧。¹⁵⁶

項元汴之所以擁有這麼多的繪畫收藏品有很大的原因在於，他經營典當業。這是非常合理的懷疑，從第三章中第一節藝術市場的部分對於項元汴在繪畫作品中以「千字文」編碼、所記錄的繪畫作品的價碼都顯示出項元汴是很有可能進入藝術市場進行繪畫作品的交易。而文氏兩兄弟（文嘉、文彭）為這些繪畫作品鑑定以及獲得項元汴在物質上的餽贈，都顯示出在明代中期繪畫作品中象徵交換的曖昧性，所獲得的不是可以計算的價格，而是在交換的過程中已經轉換成為以友情維繫的連續性互動。

也因此歷史上對於項元汴是收藏家、好事者、古董家定論不一，在《文徵明年譜》中說道：「收藏書畫有三等，一曰賞鑑家，二曰好事，三曰牟利。米海岳、趙松雪、文衡山、董思翁等為賞鑑，嚴分宜、項墨林等為好事」¹⁵⁷ 項元汴被歸類為好事者，在上一段的脈絡之下就可以得以理解，為了顯示是鑑賞家就必須擁有解碼繪畫作品的的能力，但是項元汴所收藏的繪畫作品不是在畫作上題跋，而是記錄繪畫作品在市場上被交換的價格，所收藏的繪畫作品則仰賴文徵明的後代文彭與文嘉的眼力代為鑑定。詹景鳳記載著與項元汴的一段談話：

項（元汴）因謂余（詹景鳳）：「今天下誰具雙眼者？王氏二美（王世貞兄弟），則瞎漢，顧氏二汝眇視者爾，唯文徵仲（文徵明）具雙眼，則死已

156.楊仁愷，《中國書畫鑑定學稿》（台北：蘭臺，2002），頁 27

157.周道振，張月尊同纂《文徵明年譜》（上海：百家，1998），頁 440

久。今天下誰具雙眼者？」，意在欲我以雙眼稱之。而我顧徐，徐答曰：「四海九州，如此廣天下，人如彼眾走，未能盡見天下賢俊，烏能盡識天下之眼？」項因言：「今天下具眼，為足下與汴耳。」余笑曰：「卿眼自佳。」乃走，則不忍謂己獨有雙眼，亦不敢謂人盡無雙眼。¹⁵⁸

從中可以顯示出項元汴透過文家的處於藝術場域中的核心位置，獲得在繪畫收藏品鑑賞力的「具眼」，而文家也獲得項元汴所贈送的米糧。項元汴屬於文徵明第二代的文彭昆仲的收藏家，經由當代著名收藏家與文人的交往，可以瞭解到藝術場域中的論述，而收藏家的所收藏的繪畫收藏品，就呈現出藝術場域中的對於藝術正統的知識系譜。更可以從中顯示出藝術市場已經在明代中期成形，商人或者富人可以透過繪畫作品與藝術場域中文化菁英有密切的互動，之間有很微妙的象徵性交換，可以互相轉換與累積資本。

從附錄二中可以得知文徵明所贈送的繪畫作品中，以王谷祥¹⁵⁹、王寵兄弟¹⁶⁰、袁家兄弟¹⁶¹、華家、王獻臣以及徐封等家庭富裕的文人。其中文徵明為王獻臣作《拙政園圖》以及為華夏作《真賞齋圖》，這些都是屬於王獻臣以及華夏的自家庭園，雖然史料中並沒有可以證明文徵明曾到受到兩家館餼，但是，仇英有接受王獻臣的館餼，這幅圖在 1532 年由仇英所補圖，與 1533 年文徵明完成《拙政園詩畫冊》時間不謀而合。文徵明也為徐封作配幅（配幅就是有兩幅圖為一套），而配幅向來就有被應邀繪畫作品而給予酬勞的嫌疑。所以從中可以推論，文徵明與這些富裕收藏家或者文人之間藝術作品作為「禮物」贈送，獲得文徵明的禮物後，這些收藏者也以不同的禮物作為回禮。而這種連續性的相互往來不僅可以締結情感形成緊密的社會網絡，「吳派」以「藝事」的實踐以及習性形成象徵資本，在藝術場域中界定藝術品味。

158. 詹景鳳，《東圖玄覽編》，收入《美術叢書》，（臺北：藝文，1968），頁 239

159 石守謙，《風格與世變》（臺北市：允晨文化，1996），頁 323-324

160 王寵，山中答當子重書，收入《雅宜山人集》（台北：國立中央圖書館編印，1968），頁 446

161. 同上，頁 388

四、「吳派」之鑑賞體系

明代中期的套鑑賞知識體系，其實是重新得銜接到元末明初的藝術品味，從錢謙益的《列朝詩集小傳》中可以得知：

自元季迨國初，博雅好古之儒，總粹於中吳，南園俞氏、笠澤虞氏、廬山陳氏，書籍金石之富，甲於海內。景、天之後，俊民秀才，汲古多藏，繼杜東原、邢蠹齋之後者，則性甫、堯民兩朱先生，其尤也。其他則又有邢量用文，錢同愛孔周、閻起山秀卿、戴冠章甫、趙魯與哲之流，皆專勤績學，與沈啟南、文徵仲諸公，相頡頏吳中，文獻于斯為盛。¹⁶²

從中可以得知，原本由明初朱元璋所壓制的江南文化，到了明代中期沈周的時候已經達到高峰，再由文徵明等人所繼承，這些文人的藝術品味是與元末的江南隱士是同樣屬於具有品味的江南仕紳。王鴻泰《雅俗的辯證》中，認為這種「雅」文化是具有菁英的性格，並且不僅呈現在藝術品味上，更是呈現在生活空間的營造上，鑑賞活動是與生活空間編組成為與俗世隔離的美感情境。¹⁶³ 這種雅的文化可以繼續的深入討論，閒隱空間的美學營造與繪畫作品的藝術品味，都是屬於鑑賞體系的一部份。明代中期會如何將這兩者之間關連起來，形成吳派的藝術場域，並且具有文人雅的習性？而這種藝術場域是可以具有自主性？

（一）吳中「閒隱空間」

雅集是將吳派藝術場域制度化，這種制度化並非具有現代意義之下的理性組織，而是一種隱性的、非正式的制度化，也就是在「吳派」的藝術場域中，藝術知識體系透過這種聚會儀式使得藝術的論述具體化。師生也可以透過這個雅集鑑賞藝術收藏品，其中，倪瓚的《江南春》¹⁶⁴ 就是如此。吳中的集會與結社的

162 錢謙益，《列朝詩集小傳》（台北：世界，1985），頁303）

163 王鴻泰，《雅俗的辯證》，頁89-95）

機會頻繁，身為文徵明的老師沈周也常與學生或吳中的學子共同的品評藝術作品，並且在繪畫作品上留下題跋，沈周的率先題跋使得其後學隨之題詠。文徵明在《江南春》中的追和詞為：

象林凝寒照藍筍，碧幌蘭溫搖鴨靜，東風吹夢曉無蹤，起來自覓驚鴻影。
彤木霏霏宿餘冷，日出鶯花春萬井，莫怪啼痕素巾，明朝紅嫣作塵，春日
遲，春波急，曉紅啼春香霧濕，青華一失不在及，飛絲縈空眼花碧，樓前
柳色迷城邑，柳外東風馬嘶立，水中荇帶牽柔萍，人生多情意亦多營。¹⁶⁵

追和於古物繪畫收藏品的內容並非評論倪瓚的繪畫作品的筆法與風格，更多是依照繪畫作品的內容寫出江南的春意，這種追和繪畫作品中可以顯示出吳中文人的文學才華，並且在這個雅集中所認同的繪畫收藏品，為「吳派」的文人所共同認同的作品。更從這幅圖沈周追和，以及袁軾請求文徵明為這幅圖補圖¹⁶⁶時，使得一時諸公為之斂手，也編成一冊為人所收藏。

在這種談論書畫品評的雅集不僅可以將「吳派」成員更加的凝聚感情，這種聚會也可以是茶會的鑑賞。在「吳派」的聚會中，在《文徵明年譜》中記錄：「與蔡羽、湯珍、王守、王寵、潘銀及湯子朋茶會於惠山。蔡羽、湯珍、王守兄弟皆有詩。羽又撰《惠山茶會序》，徵明作圖。」¹⁶⁷文人會將當時的情境描繪出來，並且在繪畫作品中留下所參與的文人吟詩附和。從這些繪畫作品中所描繪的景象以及所留下的題跋可以得知文人聚會的習性：

卷首有蔡九遠楷書《惠山茶會序》稱今圖作半山。碧松之陽，兩人倚石對談，一童子執軍持而下。茅亭中二人倚井闌坐，就支茶灶。機上桐鼎時銚

164. 「(文徵明)與沈周、祝允明、楊循吉、徐禎卿、唐寅、蔡羽追和倪瓚《江南春》。時倪瓚卷藏許國用家。」(同上，頁 92)

165. 文徵明，《甫田集》，收入《明代藝術家集彙刊》，(台北：國立中央圖書館編印，1968)，頁 87-88

166. 周道振，張月尊同纂《文徵明年譜》(上海：百家，1998)，頁 429

167. 同上，頁 288

之屬。有二童篝火候沸，旁一人拱立以待。正龍吻玉濺，羊腸車轉時也。被服古雅，景色妍麗，酷似松雪翁手筆，當為吾樓文卷第一。後裝九達、子重、履吉精楷書紀游師各數十首，為衡山無詩。¹⁶⁸

在這幅《半山》中可以得知，文人穿著古雅的服裝坐在石頭上對談，童子忙著揮扇以及忙著準備煮熟的茶水。這樣的聚會中的「雅」的習性是塑造出屬於文人文化的閒隱場域。

就 Bourdieu 而言，在社會空間中的位置是透過特質差異的分佈而形成象徵體系，在這個體系中不僅可以從行動者的習性中表達出表徵的行動，也在這個集體中產生「名號」，在這個集體中組成共同的象徵性秩序，進而產生了對於這個團體所建構的場域的地方感的認同：

行動者的表徵隨著他們的位置（以及附著其上的利益）與他們的習性而變，後者乃是藉以感知與評鑑實踐的架構之體系（system of scheme），是持續經驗一個社會位置時，所需的認知和評價實踐的體系，在這兩個面向上，它的運作恰好表現了它的其中被製造出來的那個社會位置。習性產生了那些可以用來分類的、客觀分化了的實踐與表徵；然而，他們（實踐與表徵）只能被擁有符碼--理解他們的社會意義時，不可或缺的分類架構---的那些行動者，立即如其所然地瞭解。因此，習性暗含了『對自己所在地方的感覺』，以及『對他人的地方的感覺』。¹⁶⁹

從這樣的觀點分析「吳派」所營造的閒隱空間，可以發現在場域中行動者的習性透露出行動者所處的社會位置，也顯示出所處的社會位置對於行動者的塑造。當行動者在無意識中被實踐的習性是一幅價值體系的感知與評價的圖像，這個圖像的意義被處於同樣場域與社會軌跡的行動者所共享。當處於具有相同的習性與資

168.同上，頁 288

169. Bourdieu，社會空間的象徵權力（收入在夏鑄九、王志弘編譯《空間文化形式與社會理論讀本》（台北：明文書局，1994），頁 438

本的行動者在實踐著這套價值體系時，另一個行動者即可共同的感知到這個實踐所具有的意義，這個對於自然而然的實踐因為所承載的資本以及習性，而有身處於「異地」與「吾鄉」的社會空間的地方感，從這種地方感的凝聚與差異分析屬於「吳派」所獨特的社會結構。「吳派」的象徵性秩序又要如何形成，進而使得吳中的文人以及進入吳中場域的人可以習得這個場域的符碼？以下從「吳派」的雅集以及在繪畫作品中的題跋、鑑賞以及追和的部分分析屬於「吳派」的在藝術場域中「波西米亞」習性。

在吳中地區的人才濟濟，常有舉官上京，當然也不乏有被貶回鄉。所以在吳中的雅集有些是為當官而送別的聚會，吳派的繪畫作品不僅呈現出文人的風格，也可以顯示在友人的聚散離別時，繪畫創作就成為集體性的作品，繪畫作品最主要不是呈現出屬於美學品味的傾向，而是對於吳中文人的社會網絡的實踐。而這種透過繪畫創作也可以呈現在被貶官而至吳中的聚會¹⁷⁰，這些聚會都可以凝聚使得吳中的失意文仕的社會網絡更加的緊密，而這種「閒隱」的場域更是在當官或者貶官的政治場域之外的社會空間。

在吳中的社會空間中以「閒隱」另闢有別於官場以及「浙派」的場域。在王鴻泰的《閒情雅致---明清文人的生活經營與品賞文化》中對於文人在「閒」之下所行構成的「雅」的習性：「在『閒』的概念下，個人的生命重心撤離於世俗世界，因而其生活經營逸脫於世俗世界的名利經營，轉而寄託於賞玩的生活，藉諸玩好之物的品評、擺設、賞玩，經營起來一個兼具知性與美感的生活世界，如此，構成一套『雅』的生活文化。」¹⁷¹在這樣的「閒隱」之中，透過「脫俗」的卻又必須在文化資本上勞心的「文人文化」中，以浪費時間的方式營造「閒」，也在屬於文人的賞玩中，顯示出文人對於文化資本的浪費所營造的「雅」，舉凡需要文化資本解讀的文化物品都在這個「雅」與「閒」的習性之內，而書畫的品

170 顧璘以開封知府得罪宦官，貶廣西全州。便到還家，與徵明及王韋等相晤。徵明與喬宇、李熙、陳沂、王韋等賦詩為餞，並序其首。璘有留別之作，由王寵錄於卷後。」(同上，頁 240) 劉麟也在得罪劉瑾後，與吳琬、龍霓、陸昆與孫一元結社為「苕溪五隱」(同上，頁 203-204)

171 王鴻泰，《閒情雅致---明清間文人的生活經營與品賞文化》，收入《故宮學術季刊》，22 卷 1 期，2004.9，頁 76

評成為文人在雅集中的雅事之一。

為何要以「閒」與「雅」的習性營造「閒隱空間」？在明代中期，尚是布衣的文徵明就已經跟吳中的好友與同好聚集討論藝術以及互相品評藝術作品¹⁷²。「品評」不僅可以顯示出在這個時期已經存在論述藝術的場域，也可以顯示出在論述過程中對於藝術作品的鑑賞力，這個雅集就是養成藝術鑑賞眼力的社會空間。再者，在文徵明等人尚是「布衣」時，已經「相從談藝」，這顯示出品評書畫已經成為日常生活的雅事，也已經是屬於吳中文人的習性之一。

（二）藝術鑑賞知識體系的形成---題跋

題跋勾勒出「吳派」在藝術知識體系與藝術場域的結構，從附錄一題跋的部分可以看到文徵明不僅會在題跋的內容追和繪畫作品的內容用五律或者古詩，如《江南春》的方式為藝術作品增添意境，並且會在評論繪畫作品的流傳淵源以及論畫的傳承。在論畫的內容、題跋的繪畫收藏品的畫家，以及所持繪畫收藏品請文徵明題跋都可以成為「吳派」藝術場域的藝術知識體系的線索。

在《文徵明年譜》中記錄文徵明繼承沈周的繪畫風格，從中可以得知文徵明在藝術品味上的傾向。文徵明在尚未跟隨沈周學習時，「先生（文徵明）蚤歲專學荆（浩）關（仝）」¹⁷³但是，在從學於沈周之後，在《文徵明年譜》中記錄：「石田（沈周）先生贈先生之詩曰：『老夫看眼見到荆、關，意匠經營慘淡間；未用荆、關論畫法，先生胸次有江山。』」¹⁷⁴文徵明受到沈周的畫法影響甚大，沈周也曾經贈送給文徵明臨元黃公望《富春大嶙圖》。之後，文徵明為湯瑄跋沈周臨王蒙小景中的內容：

172. 「（文徵明）與徐禎卿、錢同愛、沈律等交。並與祝允名、唐寅、蔡羽、都穆、黃雲、朱凱、張靈等相從談藝。時皆布衣，皆喜談郡中故實。每有所得，必互相品評以為樂。」（周道振，張月尊同纂《文徵明年譜》（上海：百家，1998），頁77）

173. 同上，頁76

174. 同上，頁76

石田先生（沈周），風神玄朗，識趣甚高。自其少時作畫，以脫去家習，上師古人。有所模臨，輒亂真跡。然所為率盈尺小景；至四十外始拓為大幅。粗枝大葉，草草而成。雖天真爛發，而規度點染，不復向時精工矣。湯文瑞士所藏此幅，亦少時筆。完庵諸公題在辛卯歲，距今廿又七年矣。用筆全法王叔明，尤其初年擅場者，秀潤可愛。而一時題識，亦皆名人，今皆不可得矣。¹⁷⁵

從這段題跋中可以知道沈周不僅對於倪瓚的藝術作品有所讚賞，並且對於王蒙的風格也有所臨摹。從題跋中可以得知與「浙派」興盛同年代的沈周，在吳中已經醞釀出對於「元四大家」的喜好，直至文徵明題跋的二十七年間，元四大家在「吳派」中已經成為仿效典範，而沈周的所臨摹的繪畫作品都可以成為「吳派」的門下弟子的「藍本」¹⁷⁶

從 Bourdieu 在 *Distinction* 中的序中說明，一切文化的實踐都是與社會出身與教育有所關連，文化的養成是透過這兩種方式沈浸在耳濡目染的環境中，習得鑑賞的語言與辨識的能力，文化可以透過教育的方式授予門弟的系譜與貴族的習性，也藉由教育使得這些文化得以被複製與繼承，「『眼睛』是被教育再生產的歷史」¹⁷⁷ 文化資本的鑑賞力的眼力的養成是可以透過教育與教導，不同於「浙派」中的自學而成，「吳派」的嚴謹家風、緊密的社會網絡以及在文化資本上的文人風雅都可以透過師徒制的教導中得以習得「正眼」。文徵明從學於沈周，沈周的藝術品味對於文徵明會產生再製（reproduction）的鑑賞力，從文徵明學習荊浩、關仝到沈周認為「荊、關意匠經營慘淡」；贈送沈周仿黃公望的藝術作品；與學生追和倪瓚的《江南春》等等的這些鑑賞都是在一種眼力的實踐，沈周不論是在題跋上或者贈詩以及文徵明觀看沈周所題跋解構藝術作品的密碼，都是透過這種鑑賞力的實踐趨近於沈周的藝術知識體系的圖像。文徵明透過與沈周的學習而養成的藝術知識體系建立「以脫去家習，上師古人」。

175.同上，頁 86

176.於唐時稱「粉本」，意指畫壁之際，據以製作的樣稿。「粉本」的製作，多出自名手。匠人傳移摹寫，縱或力有未逮，但只要佳本可循，大致的造型便不虞會「走樣」。

177.Bourdieu, *Distinction*, (Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1984), p.3

對於存在於感知範疇的藝術知識體系的習性可以從文徵明所臨摹、贈送以及題跋中得知這些表徵。在《文徵明年譜》中可以得知，文徵明在沈周的教導下，也會仿王蒙筆意寫《松泉高逸圖》¹⁷⁸，而沈周所欣賞的倪瓚的作品，文徵明也曾「仿倪瓚畫並題贈嚴賓。」¹⁷⁹ 並且，在閒暇之餘也會作「米作雲山卷。自題云：『余畫獨喜作二米雲山，以能脫略畫家意匠，得天然之趣。』」¹⁸⁰ 文徵明對於米雲山的天然之趣的喜好。並且，文徵明「為居節寫《湖山新霽圖》，更旬始就。自謂用趙孟頫《水村圖》筆意，而足以敵之。」¹⁸¹ 以及，「為王谷祥作《落花圖》並書詩 谷祥曾以所藏沈周《落花圖》相示，企慕之餘作此。...蓋仿趙文敏筆意，...」¹⁸² 趙孟頫的筆意也成為文徵明主要臨摹與仿效的指南。

從文徵明的臨摹作品以及所贈送的藝術作品中，可以得知「徵明畫，遠學郭熙，近學趙孟頫、沈周。得意之筆，往往以工致勝。其氣韻神采，獨步一時。」¹⁸³ 在文徵明的藝術鑑賞知識體系的形成，並不只限於沈周以及趙孟頫，「文待詔（文徵明）自元四大家以至子昂、伯駒、董源、巨然及馬、夏間三出入。」¹⁸⁴ 追究文徵的藝術品味的養成以及藝術知識體系的建立，主要就是尋求「吳派」在藝術場域建立的藝術知識體系的類型學。

「吳派」的藝術場域由「徵明主風雅數十年」¹⁸⁵，也以「文先生」提拔後輩弟子，透過在繪畫作品中所留下的題跋可以作為鑑賞眼力的教養，文徵明的繪畫風格必然也會將「吳派」的藝術知識體系傳承給學生。在《文徵明年譜》中記載：「徵明嘗製畫十六幀以授朱朗，上自董（源）巨（然）米芾，下逮黃公望、王蒙，而得於趙孟頫為多。蓋平生心訣在焉。」¹⁸⁶ 文徵明所贈送給朱朗的畫冊

178.周道振，張月尊同纂《文徵明年譜》（上海：百家，1998），頁 506

179.同上，頁 430

180.同上，頁 473

181.同上，頁.540

182.同上，頁 536

183 同上，頁 42

184.陳繼儒，《妮古錄》，收入《觀賞彙錄》（台北：世界書局印行，1962），下卷，p.299

185 周道振，張月尊同纂《文徵明年譜》（上海：百家，1998），頁 715

中是「平生心訣」，這些心訣是傳授藝術鑑賞知識的系譜，從中可以得知，沈周所傳授給文徵明的藝術知識體系，由文徵明再傳授給學生，「吳派」的家學門風就可以在藝術場域中與「浙派」的藝術知識體系形成區辨。董其昌在觀看文徵明贈送給王寵的《仙山圖》：

今觀太文史此卷，全學子昂鵲華秋色圖筆意。子昂雖學吾家北苑至鵲華圖出入王右丞李將軍，太文史悉力血戰，故當獨步。文成修所序，時用送元人粉本採取，正是洩漏家風。¹⁸⁷

從文徵明所贈送給王寵的《仙山圖》中作為仿元的「粉本」，從文徵明贈送的繪畫作品中，已經將「吳派」對於繪畫品味從文徵明的繪畫作品的畫風中「洩漏家風」，文徵明贈送給朱朗與王寵的繪畫作品也都成為「吳派」弟子繼承藝術典範的「粉本」。

（三）文徵明贈畫之「三不」

在政治場域的失意後回到吳中，文徵明因為曾經在北京任職，可以得到更多鑑賞的機會，也在北京中獲得更大的名聲，所以文徵明在明代中期的藝術市場中更佔據重要的位置。在《文徵明年譜》中說明：「先生歸，杜門不復與世事，以翰墨自娛。諸造請戶外履常滿。」¹⁸⁸已經不涉入世事，在吳中的藝術場域中另闢「閒隱」的社會空間，而文徵明的繪畫作品更是聞名天下，繪畫作品為更多人所求。縱使從上面的文獻中可以推論文徵明以婉轉、隱晦的方式以藝術作品當作「禮物」轉換資本，並且，在退隱後的文徵明也因為帶有官職，《文徵明年譜》更記載：「吳中好事家每載酒船迎候山湖間，以得一臨為快。」¹⁸⁹當然，這些繪畫作品也為好事者所求，文徵明在北京所獲得的名聲，已經使得「文徵明」不同於以往的「失意文仕」，而是在藝術場域中具有文人符號價值的符碼。但是文徵

186.同上，頁 470

187.任道斌，《董其昌系年》（北京市：文物，1988），頁.275

188.周道振，張月尊同纂《文徵明年譜》（上海：百家，1998），頁 411

189.同上，頁 401

明的繪畫作品卻為親朋好友所獲得¹⁹⁰，這些在文徵明的社會網絡之下所求的書畫，就成為不可推卻求畫者，針對於文徵明在贈畫的原則中，使得文徵明與職業畫家有所區別，因為文徵明與藝術市場保持距離，文徵明的繪畫作品不以公然的方式轉換成為一目了然的「價格」，而是在交換中轉變成為無從計量的資本，而這個資本可以是物質上的餽贈，也可以是社會資本的累積，當然也可以是隱性的經濟資本的轉換，但是透過繪畫作品的轉換都隱藏在文徵明「文人」的習性與身分之下。

文徵明在藝術場域中藝術作品的贈送與鑑賞的活動，以文徵明所具有的文化資本是在藝術場域中重要的籌碼。文徵明是「吳派」失意文仕的最佳代理人，「閒隱」的藝術場域有別於附和王宮貴人的「浙派」場域，在《文徵明年譜》中記載：

文徵仲太史（文徵明）有戒不為人作詩文畫者三：一為諸王國，一為中貴人，一為外夷。生平不進女色，不干謁公府，不通宰執書。¹⁹¹

從附錄二可以看到文徵明所贈送的繪畫作品是屬於在吳中有名有姓的吳中名士，其中不乏有德之文人、文徵明的好友、學生以及與文徵明有姻親關係者，不然就是屬於這些關係的親戚，但是，獨缺勳戚貴胄。勳戚貴胄有可能是位高權重的仕宦，也有可能是皇室的王親，也有可能是地方官員，不管居於政治場域中什麼樣的位置，他們都是屬於政治場域中的核心社會位置，對於勳戚貴胄的拒斥。從文徵明拒絕將繪畫作品贈送給中貴人（也就是太監），可以推論為在明代初期的畫家，太監可以薦舉畫家進入宮廷，成為太監掌管西殿的宮廷畫家。文徵明透過拒絕贈送繪畫作品給太監，更可以顯示出與畫匠或畫師之間的差異。文徵明迴避與這三種人在禮物的往來，形成因為政治場域中的失意而產生吳中的「閒隱空間」對立場域。

190. 「然先生所與從請，獨書生、故人子屬，為姻黨而求者。雖強之，竟日不倦。」同上，頁 411

191. 同上，頁 747

當文徵明的畫在如日正中天之際，回拒勳戚貴胄想要透過「禮物」贈送作為象徵性交換，當然這個交換之所以具有「象徵性」在於「文徵明」所具有文人的符號價值，這樣的現象可以從《文徵明年譜》中記載，：

惟諸王府以幣交者，絕不與通，周王以古鼎古鏡，徽王以金寶瓶他珍貨值數百鎰贄（禮物），使者曰：『王無所求於先生，慕先生耳！蓋為一啟封？』徵明遜辭曰：『王賜也，啟之後辭，不敬。』竟不啟。唐王以數金笏，遣使至吳求畫，徵明堅拒不納。四夷貢道吳門者，望先生里而拜，以不得見先生為恨。¹⁹²

從文徵明對於這些「禮物」與種種勳戚貴胄想要進行象徵性交換的策略，都在文徵明的拒絕之後，使得吳中藝術場域的自主性得以成形。在《文徵明年譜》中記載，即使同樣在政治場域中鼎盛的嚴嵩「過客造請，亦向不至河下報謁。嵩曾過吳來訪，徵明不破例。」¹⁹³勳戚貴胄的求見以及禮物總是被拒之門外，文徵明的繪畫作品是直接或間接的贈送給屬於「吳派」社會網絡的成員。徵明的「三不」中呈現出「顛倒經濟」，他在早期的不得志以及在政治場域的失意，都造成他在藝術場域中的成功¹⁹⁴，在董其昌之前的年代，是一個將藝術品味附庸於王宮貴族的品味，以及將藝術成為私人化的業餘「遣興」的雅事。石守謙在《浙派畫風與貴族品味》中記載，「這種『遣興』畫風自然不肯為宗室、貴族以及中官等服務。...他們對於徐霖這種以詞曲、藝術周旋於權貴之間的人，便也譏作『娼夫』。」¹⁹⁵所以，處於金陵的文人對於「浙派」的繪畫風格視之為「雖用以揩抹，猶懼辱吾之几榻」。¹⁹⁶「吳派」在蘇州這各地區以文人的閒賞的文化資本作為有別於

192.同上，頁 711

193.同上，頁 520「東橋一日與于（何良俊）曰：『昨見嚴介溪（嚴嵩）說起衡山（文徵明）。他（嚴嵩）道：『衡山甚好，只是沒與人往來。他（文徵明）自言不到河下望客，若不見別個也罷。我在蘇州過，特往造（拜訪）之，也不到河下一答看。』我（顧東橋，也就是顧璘）道：『此所以為衡山也！若不看別人，只看你，成得個文衡山嗎？』此亦可謂名言。』（《四友齋叢說》，卷十五，史十一，頁 125）

194.「歸三十年，名益高海內走候，請乞無虛，日所居重于卿相。」王世貞，《弇州山人四部稿》，收入《明代論著叢刊》，（台北：偉文圖書出版社，1971），頁 7093

勳戚貴胄所贊助的狂歡的藝術品味，縱使波西米亞的文人也會有狂態，但是卻不同於「浙派」或「邪學派」為迎合勳戚貴胄的狂態，明代中期的波西米亞文人存在一種文人的審美藝術的習性。

就 Bourdieu 而言，可以使得行動者的表徵的位置而有不同的社會條件，在於由不同社會位置所產生的習性上的差異，這些習性會使得不同階級的人得以分類，「這樣的品味可以作為一種分類架構的體系，經由生產這種體系的社會限制條件，必定會客觀的指涉到一個社會狀況。」¹⁹⁷ 在藝術場域中形成在畫眼鑑賞力的藝術品味差異，可以透過藝術場域中的畫家來觀察，當畫眼的轉移以及凝聚而成的團體就產生變化，藝術場域中決定畫眼的正當性也隨之改變，這些都顯示出可以支撐象徵性價值的藝術品的社會條件已經產生變化。「吳派」不同於「浙派」的文化資本與社會資本，文徵明以及吳中的文士常以「燕集」與「雅集」為趣。「燕集」或「雅集」的舉行常是因為朋友要當官而舉辦的餞別、聚在朋友的庭園中、堂中、朋友同遊、茶會或者朋友做壽等的聚會，這些聚會也多在吳中地區。

這群在政治場域失意的失意文士除了高談闊論學問之外還有藝術。在這個聚會中，繪畫作品的創作與共同參與聚會的文士會輪流的在繪畫作品中題跋或和詩。這個由聚會而來的繪畫作品就會成為一種文士之間的雅趣證明，也透過藝術作品做為禮物的交換，轉換了進入吳派中成員的不同的資本，這個「吳派」的藝術場域當然也包括了收藏家、家中富裕的文人、波西米亞文人，透過這些資本的轉換「吳派」嚴謹的家學門風使得藝術知識體系的建立。王鴻泰在《閒情雅致---明清文人的生活經營與品賞文化》中對於透過「閒隱空間」的生活文化中，透過這些文人習性顯示出社會地位的構成，而這些「雅」的文化是突顯出在這個空間中文人習性的秀異：

195 石守謙，《風格與世變》，p.228，轉引豐坊，《書訣》（四明叢書本，寧波張氏約園刻，1932），頁2上

196. 王世貞，《弇州山人四部稿》，收入《明代論著叢刊》，（台北：偉文圖書出版社，1971），頁7093

197. 石守謙，《風格與世變》，頁.228

閒隱生活是在建立一套新的生活方式美學---一種優『雅』的生活文化，且以此自我標榜，以此對抗世『俗』的世界，進而試圖以此新的生活美學來參與社會文化的競爭，藉此以確認其社會地位，並證實其存在的優越性。¹⁹⁸

在這個藝術場域制度化的儀式性聚會中，這些藝術鑑賞與藝術作品的共同創作中成為屬於「吳派」的閒隱社會場域的空間感。

小結

在這一章中最主要討論的就是：藝術與畫家作為勳戚貴胄的附屬品與波西米亞以藝術作為藝術場域自主性在明代是否存在？如果有的話，明代的藝術場域自主性又如何形成？這與法國十九世紀中資產階級將藝術作為附屬結構與波特萊爾、福樓拜等人所形成的波西米亞的文人有對話空間。十九世紀的法國沙龍發現藝術品不再為本身存在，而被王宮貴人與商人的品味所入侵，沙龍與報紙大量的影響文學與文人的創作與生存。年金與職位以及薪俸都使得藝術品成為附屬結構，波西米亞的文人拒絕任職於國家的教育體系之下，創造出有別於資產階級的布爾喬亞的品味，成就出波西米亞的文人品味。在明代初期至中期後，繪畫同樣為同樣作為附屬於勳戚貴胄之下，向來重視氣節的文人難道沒有產生出這樣的拒斥力量，而產生不同於王宮貴人的藝術品味與習性？

在明初的藝術場域要如何觀察？除了從明太祖所設定的「禁奢令」，物品是屬於社會身分所可以擁有與享樂之外，也可以從宮廷畫家進入宮廷是透過勳戚貴胄與太監的薦舉，要引起這些與王宮的品味相關的注意就必須要在題材上附和，畫家在題材中作為道德載體的「古事」以及「娛樂」的狂放不羈藝術習性，看似兩種截然不同的藝術風格，但是都是為了迎合勳戚貴胄在繪畫作品上不同場合的需要。

198 王鴻泰， 閒情雅致 明清間文人的生活經營與品賞文化 ，收入《故宮學術季刊》，22 卷 1 期，2004.9，頁 471

對應著「浙派」作為明代初期的附庸的社會位置，則「吳派」則是以波西米亞的落魄有別於「浙派」與「宮廷畫」的習性。但是，明代中期吳中文人最主要是針對於科舉考試中對於「時文」八股文與「習藝事」之間不同的知識體系上的區辨，這些吳中文人是在科舉考試的淘汰與剩餘，以及在政治場域的失意，在江南所形成的社會網絡，這些對峙與曖昧的融合可以從藝術場域所產生的自主性表現出來。最主要的就是以文徵明為核心，文徵明的前人在明代初期的受到壓迫而隱居於江南，也因此吳中的社會空間中累積足以與北方抗衡的藝術鑑賞的文化資本。文徵明作為「江南四才子」之一在「詩、書、畫」中分別繼承了文徵明的父親（文林）之友的「風流文雅」。與文徵明的同輩在雅集、聚會、繪畫作品的贈送與鑑賞中凝聚的社會網絡的閒隱空間。本文鎖定明代中期中在文徵明作主要的在於文徵明對於拒斥於勳戚貴胄的「三不」，不論來者是嚴嵩、諸王、太監與外夷，都拒絕以繪畫作品作為禮物贈送。

文徵明以繪畫作品作為「禮物」在吳中的親友間流動，所交換的就是吳中的所形成的社會網絡中凝聚，繪畫作品超越使用價值與交換價值的二元劃分，文徵明的繪畫作品中的禮物是成為象徵性的交換，所象徵的不僅在於文人的氣節，更顯示出吳中拒絕政治與經濟，擾亂在藝術場域中的運作規則。繪畫作品不僅是當作友情的延續，更是有助於相同鑑賞力的養成，在繪畫作品上共同創作的追和與補圖都顯示出吳中在藝術鑑賞上的實踐。也同樣的緊密的將這套鑑賞體系以繪畫贈送的方式作為弟子的心訣的粉本，再生產吳派的眼力。吳中的波西米亞文人與閒隱空間成為一個有自主性的藝術場域，有別於附屬於勳戚貴胄藝術品味的場域。

明代吳中的波西米亞文人雖然是不同於藝術史與十九世紀法國沙龍中的波西米亞文人，但是，吳中的文人習性，不僅有拘謹的文徵明，也有浪漫博學的唐寅等人，這些人在明代中期中同樣是具有博雅的文化資本，也同樣是處於科舉考試不利的情況之下的失意與落魄，雖然唐寅與王宮貴人有所接觸，但是文徵明卻顯示出在吳中在藝術場域形成對於政治與經濟的拒斥。在這個意義在可以與法國中波西米亞文人所產生的藝術場域自主性有類似的社會實踐。

第三章 明代中期繪畫收藏品在藝術市場的流動

Appadurai 認為「流動性」所包含的意義在於物品價值的轉換 (shift), 「物品」在不同的個體中流動的社會意義。「不同的時空之中, 變更的方向是在不同的價值政體 (regimes) 之下的經濟物品流通 (circulate) 的情況。」¹⁹⁹ 透過物品流通的歷史, 從物品與人的關係、物品轉變的型態、使用的功能可以瞭解物品的流動的軌跡 (trajectory)。菁英階級為了形成區辨, 所以, 不斷的在物上轉變型態不僅在於, 「物品」(thing) 與「詞」(word) 的連結產生如何界定物品的象徵價值。這個物品不再是單純作為「物」而存在, 在這個「物品」中所產生意義的「詞」被放進社會的脈絡中來討論。每個烙印在「物品」中的「詞」就成為「物品」的傳記, 記載著「物品」在社會中「價值」的轉變 (shift) 過程。物品流動的軌跡使得物品成為「流動之物」(things-in-motion), 流動之物的軌跡也是物品的傳記, 可以知道物品的發展歷史, 藉由物品的流動的軌跡中闡述人與社會脈絡的關係。

與明代藝術場域形成對立的藝術市場可以從嚴嵩的繪畫收藏品的蒐羅, 開始不同於以往為勳戚貴胄所擁有的繪畫收藏品, 嚴嵩不僅在繪畫收藏品上的網羅, 還在各種的僭越的物品上的收藏, 嚴嵩的收藏品呈現出明代中期繪畫作品已經悄悄的跨越明太祖所劃定的「禁奢令」, 顯示出明代中期繪畫作品等等一切貴族與文化菁英所擁有的文化物品已經有價格。在嚴嵩被抄家後所擁有的繪畫作品更被具有經濟資本者蒐羅, 在藝術市場中「足以」收藏嚴嵩的繪畫作品, 或者在藝術場域中的繪畫作品的收藏家都顯示出物品可以透過經濟資本成為「流動之物」。

第一節 物品的流動與藝術市場

物與人之間的關係會隨著價值體系的轉折而發生變化, 藝術市場中也建立出鑑賞物品價格的體系。物品的流動與收藏都顯示出人與物之間的社會關係。文

199.Appadurai, " Introduction: commodities and the politics of value ", 收入 *The Social life of things : Commodities in Cultural Perspective* , Cambridge University Press , c1986.New York , p.4

化菁英所形成的鑑賞價值體系與藝術市場之中，產生一種相互影響的關係。收藏品有別於一般的尋常物品，不論是物品在文人間的流動，所象徵的文人菁英，或者是在戰亂時捨棄的收藏品的順序都顯示這之間的糾葛。以下將討論到兩條史料，從中說明物品流動與人之間的關係。

米芾在《畫史》中區分賞鑑家與好事者：

好事者與賞鑑之家為二等。賞鑑家謂其篤好，遍閱記錄，又負心得，或自能畫，故所收皆精品；近世人或有貲力，元非酷好，意作標？，至假目於人，此謂之好事者。置錦囊玉軸以為珍秘，開之令人笑倒，余輒撫案大叫曰：「？惶殺人」。大抵世人所收，多可贈此語也。²⁰⁰

以及

至靖康丙午歲（1126年），侯守淄川。聞金人犯京師，四顧茫然，盈箱溢篋，且戀戀，且悵悵，知其必不為己物矣。建炎丁未（1127年）春三月，奔太夫人喪南來。既長物不能盡載，迺先去書之重大者印本者，又去畫之多幅者，又去古器之無疑識者。後又去書之監本者，畫之平常者，器之重大者。凡屢減去，尚載書十五車。至東海，連艫渡淮，又渡江，至健康。青州故第尚鎖書冊什物用屋十餘間，期明年春再具舟載之。十二月，金人陷青州，凡所謂十餘屋者，已皆為煨燼。戟手遙應曰：「從眾，必不得以，先棄輜重，次衣被，次書冊卷軸，次古器，獨所謂宋器者，可自負抱，與身具存亡，勿忘也。」遂馳馬去。²⁰¹

從米芾是站在文人菁英的位置，以可以鑑賞收藏品區辨出社會身分的差異，在此所著重的是鑑賞的眼力是為了顯示出文人的「雅」。好事者只憑著經濟資本進入文人的賞玩文化，這些人是站在鑑賞能力的底端，就只能夠淪為物品的收購者，

200 米芾，《畫史》（景印文淵閣四庫全書，冊 813，（台北：商務印書館，1983）總頁 3

201 趙明誠，《金石錄》，（台北：台灣商務，1976），跋，頁 2

甚至還會因為不能夠鑑賞這些收藏品而受辱。因為這些珍貴的收藏品的價值高於好事者，這些物品成為具有高度鑑賞力的文人所可以解碼的物品，而非流通市場的商品。好事者的錯置擺放，無法擁有鑑賞力，與物所產生的互動只停留在購買，而非收藏。好事者無法鑑賞收藏品，將這些物品當成商品以附庸風雅於文人的藝術品味。文人的賞玩文化似乎神聖不可侵，非凡夫俗子可以入侵。

但是，再從同樣是宋代的收藏家趙德父，他寫給李清照的信件中可以發現，當社會處於動亂之際，這個收藏家的逐一捨去的收藏品中，已經建立起一套價值體系，而這個體系是與市場上的價格息息相關。趙德父列出「可先去」順序的物品清單，從中顯示出收藏品價值的高低，最珍貴的物品是可以與李清照共存亡。在宇文所安（Stephen Owen）所著的《追憶》提到有關這一篇《金石錄》的後跋，趙德父對於藝術品的鑑賞以及判斷價值的方式，都已經隱然的從市場的商業標準定高下，最低廉的物品已經留在青州家鄉，讓戰火燒灰殆盡，最有的價值的物品隨著李清照逃亡，一個物品的價值被放置在其他物品的相對位置，書與收藏品都轉換成為物件被放置在物的體系之中，由李清照以性命保護，甚至共存亡。物與人共存亡也顯示出，人也被放置在這古物的體系之中，成為趙德父的收藏體系中，李清照的價值與這些物品的價值形成相對的位置。作為物品的保管者，如何管理這些物品已經關係到人的價值與名聲。²⁰² 從中可以在這些收藏品所建立的價值體系，並非全然抹煞收藏品轉換成市場流通的價格，甚至這在戰亂時卻可以顯示出市場價格的重要性。如此更可以顯示出在宋代有更多的好事者也開始收藏這些繪畫收藏品，這群好事者並非少數，從這邊可以顯示出宋代的收藏已經發展出活絡交易買賣的市場，繪畫收藏品當然也是在這市場流通的商品之一。宋代對於藝術品的精緻鑑賞就不僅是宋徽宗等皇室或者米芾等文人參與，即便是擁有鉅資卻無鑑賞力的商人，都是使得宋代賞玩文化更加活絡的參與者。宋代藝術品的流動與人之間的關係就可以顯現出社會意義，藝術市場以及藝術場域之間的關係可以從物與人的互動中觀察出社會結構的轉變。

在宋代中所形成的成熟賞玩文化，在收藏品的流散之際更顯示出藝術場域

202 宇文所安，《追憶》，（台北：聯經，2006），頁 115-137）

以及藝術市場之間的關係。從沈德符的《萬曆野獲編》中的史料中說明，在明代中期的嚴嵩被抄家之後，家中所收藏種種的「僭越」身分的物品（例如：金飾、服飾以及器物）重見天日，其中珍貴的繪畫作品成為眾所矚目的焦點，Appadurai以「流動性」來觀察人與物之間的關係，當原本由勳戚貴胄擁有的物品流動到權官嚴嵩的手上時已經透露出社會結構的轉變，透露出「禁奢令」的「僭越」。其中陳列在《天水冰山錄》的這些繪畫作品並非全部由嚴嵩以及嚴嵩的手下所收攬，更多是由官員贈送給嚴嵩，作為政治場域上的籌碼，這些都顯示繪畫作品已經在嘉靖年間藉由買賣獲得勳戚貴胄的奢侈品，繪畫作品不再是屬於象徵皇室血統的物品，而是可以轉換成為價格上的商品。在嚴嵩被抄家後，他所收藏的奇珍異寶除了收藏於國庫之外也流落民間。繪畫收藏品由原本屬於皇室所珍藏的國家寶物，皇室以無價之寶的收藏品賦予在地位繼承上的合法性。從皇室對於藝術收藏品在象徵價值的神聖性的棄守，繪畫收藏品成為廉價的薪俸而流落人間。

繪畫作品已經可以轉換成為有價格的物品，具有經濟資本的好事者與收藏家都可以加入收購這批「僭越」的繪畫作品。在嚴嵩龐大雜多的繪畫作品中什麼是珍貴以及值得收藏？被誰收藏？就成為重要的發問。繪畫作品的「詞」（也就是被賦予說明這是屬於哪個派別的繪畫作品，並且會在題跋上賦予這些作品名稱）都可以使得物品的軌跡顯得清楚，隨之而來的，這些軌跡不僅會呈現出明代中期「畫眼」的藝術場域與界定「正眼」的正當性。具有不同文化資本的收藏家分別根據不同的藝術品味，收藏與篩選這些繪畫作品，在藝術市場中遊走，並且，對好事者進行品味教導、傳達繪畫作品的軼事，這些都可以使得繪畫作品在「謠言」、「軼聞」中被賦予意義。這些繪畫作品成為「流動之物」，也承載著價格與價值在不同的社會空間、人物以及時間中被轉換著。張丑在《清河書畫舫》中記載，嚴嵩所擁有的繪畫作品一入國庫當薪俸，一入王二美（世貞兄弟），一入項子京（元汴），一入韓太史存良（世能）之中：

嗣後二美（王世貞兄弟）博訪于婁東，子京（元汴）力購於於秀水，一時故楮斷麻，雲興霞聚，商榷精奧，闐其無人，誰能熟玩名書，深加精別者也？維時韓存良太史（世能），以妙齡登講席，位帝師，爵元老，興滅繼絕，人文攸繫。生平別無嗜好，絕意求田間餘事，俸薪所入，希市寶章，晉、唐、宋、元之奇，所收不下數百本，多與名流品定甲乙。^{.203}

被棄守的繪畫收藏品的象徵價值，轉而成為王世貞、項元汴以及韓世能都成為收藏這些流落人間的珍品，並且擔綱起繪畫收藏品所具有的象徵性價值。這些不同的收藏家在選擇收藏品的傾向，洩漏收藏家對於繪畫收藏品的不同畫癖。對於繪畫收藏品定甲乙的品評與鑑賞都會從中得知收藏家處於藝術場域的位置，另一方面也從中得知藝術市場與藝術場域的結構。有別於下一章將要處理的董其昌的畫癖，王世貞以及身為董其昌的館師韓世能與董其昌出現在收藏繪畫作品上不同的傾向。這些不同的繪畫收藏品的選擇傾向中是否可以透露出在當時藝術市場中所流動的繪畫收藏品的軌跡？釐清董其昌之前繪畫收藏品流動的軌跡，就可以瞭解繪畫收藏品流動轉向的軌跡。透過這些繪畫收藏品在不同的收藏家中流動顯示出在當時藝術市場以及藝術場域的轉移。

第二節「吳派」前後的繪畫收藏品的流動

當繪畫作品成為勳戚貴胄的附屬品時，在藝術市場中的對於繪畫作品的品味以「浙派」與「宋畫」為主，何良俊在《四友齋叢說》記載：「今京師貴人動輒以數百金買宋人四大幅，正山谷所謂以千金購取之，縱真未必佳，而況未必真乎？」²⁰⁴ 宋人的繪畫作品在藝術市場是盛行的繪畫收藏品，而這些宋畫是以千金的價格在市場上被流通，非真跡的「贗品」也可以獲得這些高價的價碼，這些京師中的貴人是最主要的收藏者。

反觀，在此時文徵明處於波西米亞的位置，在詹景鳳的《東圖玄覽編》中記載，文徵明的繪畫作品與「宋畫」的差異性：

文太史（文徵明）仿吳仲圭（吳鎮）漁樂圖...為本朝第一，然太史初下世

203.沈德符，《萬曆野獲編》，（北京：中華，1980，第二刷），頁211

204.何良俊，《四友齋叢說》，（收入在《四庫全書存目叢書》），卷103，台南：莊嚴，1995）頁263

時，吳人不能知也，而予（詹景鳳）獨酷好，所過遇有太史畫，無不購者，見者，掩口胡盧謂：『購此烏用？』是時價平平，一幅多未踰一金，少但三四五錢耳。²⁰⁵

文徵明在尚未有盛名時，他在藝術市場中是不受到重視。即使連當時的吳人也無法辨識出文徵明的繪畫作品，但是，文徵明繪畫風格所具有的開創性就是在此時才得以顯示出來。那麼在文徵明之前藝術市場是偏向於什麼樣的方向的繪畫收藏品？連吳人也無法瞭解文徵明繪畫作品的價值，從此更可以推測，這時候，藝術場域尚未成為這些波西米亞文人的場域，吳人的品味是追隨京師與南京的品味。從藝術市場中繪畫作品的「價格」的轉變作為討論的重點，在於藝術市場潛在的收藏家或者好事者，收藏與收購這些繪畫作品是附庸於藝術場域的論述之下，從文徵明的繪畫作品最多高價為「一金」與宋畫贗品為「千金」的懸殊之中，可以顯示出當時藝術場域中的藝術鑑賞品味，更可以從中可以得知「畫眼」座落於何處。

一、「吳派」之前的繪畫收藏品的流動

在文徵明尚未享有盛名的年代，嚴嵩是最大的好事者，嚴嵩在位高權重之際，已經大量的蒐羅書畫古董，在《文徵明年譜》中記載：「嚴嵩之子世蕃誅求秘籍，法書名畫之在江南，大半皆為攫取。」²⁰⁶所有江南的大部分繪畫收藏品皆歸為嚴嵩所有。嚴嵩之子世蕃收藏繪畫收藏品不在於鑑賞，而在於繪畫收藏品的本身所具有的「無價之寶」顯耀身份地位的象徵性價值。鑑賞家茅維在《南陽書畫表序》中說道：「世廟（嘉靖）時，有豫章（江西）權相（嚴嵩）者，沈湎金珠，百計苞苴（饋贈的禮物用來行賄的東西），一味耳食，何異坐井觀天，刻舟求劍！」²⁰⁷嚴嵩的繪畫收藏品除了嚴世蕃的大力蒐羅之外，還在於以繪畫收藏

205.詹景鳳，《東圖玄覽編》，（收入《美術叢書》，臺北：藝文，1968）頁227

206.周道振，張月尊同纂《文徵明年譜》（上海：百家，1998），卷八，頁.579

207.張丑，《清河書畫舫》，收入《景印文淵閣四庫全書》，第 817 冊，（台北市：臺灣商務，1983）頁 817-621

品作為禮物以行賄。所以在《天水冰山錄》中所記錄嚴嵩繪畫收藏品雜，其中包含宋徽宗所編纂的《宣和畫譜》所記載的珍貴收藏品、「南宗」與「北宗」，以及當時所盛行的「邪學派」、「浙派」、「宮廷畫」、「吳派」、「職業畫家」以及明代不知名的繪畫作品等。

在第二章第二節中曾討論文徵明不與勳戚貴胄有所接觸，那麼為何在《天水冰山錄》中會出現文徵明以及「吳派」的繪畫作品？「知府溫景葵請撰壽嚴嵩詩。徵明辭不獲，又請王庭轉卻之。」²⁰⁸ 這條史料最主要的就是說明在嚴嵩的目錄中所出現的「吳派」的繪畫收藏品有可能是間接的獲得，文徵明形成的藝術場域不論是在於繪畫作品的贈送或者是接見都以拒絕回應。最顯而易見的就是在目錄中所出現的《拙政園十二篇》是原本文徵明贈送給王獻臣，以及文徵明的《瀟湘八景二冊》是文徵明贈送給唐寅的繪畫收藏品。這顯示出嚴嵩獲得「吳派」的繪畫收藏品，有可能是因為這些繪畫作品已經流入藝術市場中由其他好事者所收購。「當徵仲在史局，同事太史諸君皆笑其不由科目，濫竽充數。然分宜、江陵之敗，家奴篋中，無非翰林諸君題贈詩扇者。」²⁰⁹ 在嘉靖年間翰林院中的官員也有繪畫作品的收藏，繪畫收藏品不再只是文人間品評的閒情雅致，而是可以作為禮物交換政治籌碼與利益。所以，在翰林院的官員有可能透過流落在藝術市場中的繪畫收藏品收購「吳派」的繪畫作品，這顯示出在明代中期的仕宦已經有收藏繪畫作品的癖好。

不論在《天水冰山錄》中所記載的繪畫收藏品所獲得的途徑為何，都可以顯示出這些繪畫收藏品都有可能在有錢有閒的收藏家、好事者、鑑賞家、勳戚貴胄以及翰林院的官員中流動。不論是精於鑑賞的韓世能（西元 1528-1598）、王世貞（西元 1526-1590）以及項元汴（西元 1525-1590）等所收藏的種類與數量都不可能超越嚴嵩在這本目錄中所記載的繪畫收藏品的繁多，作為最大好事者的嚴嵩與嚴世蕃所收藏的繪畫收藏品，以及那些以繪畫收藏品作為禮物以交換利益的行賄者網羅大部分明代中期的繪畫收藏品。

208.周道振，張月尊同纂《文徵明年譜》（上海：百家，1998），卷八，頁 694

209 同上，頁 366

繪畫收藏品所具有的象徵性價值已經在明代中期由皇帝所棄守，不再屬於勳戚貴胄以及皇帝所附屬的價值，烙印在繪畫收藏品的象徵性價值則由其他的收藏家所擔綱。這也等同於皇室無法掌控在明代中期僭越的物品，被當成在市場上流通的商品一般。韓世能以及項元汴競相收購這些繪畫收藏品，「其時值尚廉，迨至今日，不啻什佰之矣。」從中可以觀察到繪畫收藏品也因為嚴嵩的抄家後，繪畫收藏品已經在民間的藝術市場流動，而屬於象徵性價值奢侈繪畫收藏品已經

只要有錢就可以獲得繪畫收藏品，原本是「無價之寶」的古物的繪畫收藏品已經轉換經濟價值被交換。由原本的「時值尚廉」到「不啻什佰之矣」是繪畫收藏品在民間中不斷的流動所形成的不只十倍、百倍的價格轉變，從中也透露出：只要有錢就可以換得身份上的轉換。原作為皇室以及勳戚貴胄身份地位神聖性的物品，現在已經成為藝術市場中的商品，是需要有鑑賞眼力的奢侈商品。這些繪畫收藏品在民間中流動，繪畫收藏品所傳遞的意義在於象徵身份地位的物品有了價格，身份地位可以透過經濟資本作為交換與累積，繪畫收藏品的流動散落四方，只有少數的作品得以放入國庫中。

這些顯示出明代社會結構的變動，社會階級的流動伺機而動。韓世能、王世貞、項元汴屬於相同年代的明人，都是在文徵明執「風雅數十年」在江南所形成的藝術場域之後，從這些不同的繪畫收藏家與評論家對於繪畫收藏品流動的凝視，與所流動的繪畫收藏品中在不同的身份地位中的流動軌跡。以下分別針對於收藏嚴嵩的韓世能、項元汴以及王世貞對於這些流動的繪畫收藏品討論。

二、「吳派」之後的繪畫收藏品的流動

(一)以古畫收藏品作為復興的繪畫收藏品

韓世能²¹⁰曾與張丑²¹¹喟嘆：「書畫式微，真賞難過八法六長之奧。世人不講久矣。此道荊榛孰關，康莊批雲，霧睹青天，吾子其誰與歸？」²¹²從中可以顯示出明代中期所盛行的繪畫作品，並非精緻的繪畫收藏品。那麼韓世能又為何會感嘆當時的繪畫已經淪為末端？嚴嵩被抄家後，以及張江陵敗後，流散至民間

的繪畫收藏品，韓世能也是主要的收藏家之一，他又如何「興滅繼絕，人文攸繫」²¹³？從張丑所記載韓世能繪畫收藏品的《南陽書畫表》中可以得知：

張丑撰所列皆為韓世能家收藏真跡法書表，……名畫表凡四十七人，計九十五圖，亦分五格，上為時代，而下為道釋人物為一格，山水界畫為一格，花果鳥獸為一格，蟲魚墨戲為一格。²¹⁴

以及，在宋徽宗所編纂的《宣和畫譜》是記錄所有國庫的繪畫收藏品，依照宋徽宗所收藏的繪畫作品以科目分類：

分六科，一曰佛道，二曰人物，三曰山川，四曰鳥獸，五曰竹花，六曰屋木。……古來丹青，其為最高遠者，以曹不興元女授黃帝兵符圖為第一，

210. 「世能字存良長洲人，隆慶進士，官至禮部尚書，喜收名跡。」張丑，《清河書畫舫》，收入《景印文淵閣四庫全書》，第 817 冊，(台北市：臺灣商務，1983)，頁 817-619

211. 韓世能雖然是長洲人，但卻長期居住於京師，往來頻繁者就屬記載韓世能的繪畫收藏品的張丑，在張丑《清河書畫舫》中記載與吳中文人的社會關係，「曾伯祖維慶、曾祖子和，蓋簪抑之延美二彥士，先世《春草堂圖》實出白石翁手，而浦應祥文宗儒詩之吾家文獻，此其斑斑足徵者乎？繼而我祖約之叔祖誠之並承庭訓，互為師友，後先成進士登甲科，與文徵仲先生為莫逆交。其長公壽承，次公休承向先子茂實稱通家姻婭，朝夕過從，無間寒暑，尋源逆流，訂今考古。一時家藏，珍圖法墨，甲于吳中。」(同上，頁 817-609)，並且張丑是出身於歷代的書香世家，縱使沒有進入政治場域謀得官職，但自小累積的文化資本可以進入文人社會網絡，與這些具有藝術鑑賞力的官宦有所往來。與王世貞、董其昌、韓世能皆有所接觸。張丑對於繪畫收藏品的流向都會記載在這本書中，在書中也會將過往他所看到的繪畫收藏品的題跋，或者之前有書籍討論到這些名畫的書籍中的文章片段節錄下來。也因為張丑與以上三位評鑑家、收藏家、畫家均有所接觸，所以也有幸可以看到他們所收藏的繪畫收藏品。從張丑的所記載的《清河書畫舫》中，可以同時看到不同的畫家、收藏家以及鑑賞家針對於不同的繪畫收藏品交易以及鑑賞，並且，也可以同時看到歷代對於繪畫作品與畫家相關藝術鑑賞的知識。擁有累世積累的文化資本，使得張丑成為與韓世能「品定甲乙」的名流之一。張丑歷代均與吳中的名士有所往來，尤其是與吳中的風雅名士沈周以及文家都有所往來。張丑的父親張應文著《清秘藏》，在書中品評藝術品。張丑在《清河書畫舫》中記錄上至三國下至明代的名畫。張丑之所以有能力撰寫擷取古今的藝術審美的知識，以及對於繪畫作品的掌握流動。

212. 同上，頁 817-624

213. 同上，頁 817-621

214. 同上頁 817-621

曹髦卞莊子刺虎圖為第二，謝稚烈女貞德圖第三，自余始數顧陸僧繇而下，與今本次第不同，蓋作譜之時，乃分類排纂，其收藏之目，則以時代先後為差也。²¹⁵

從附錄三、《南陽書畫表》以及《宣和畫譜》的史料中可以得知，張丑將韓世能的繪畫收藏品分類為五格編排繪畫收藏品，這種編排方式與常被鑑賞家未列入為鑑賞書籍的《宣和畫譜》中分類與編排方式相似。《宣和畫譜》依照宋徽宗的畫癖將佛道排列為一，山水在佛道與人物之後，從中可以得知在宋徽宗的藝術場域以丹青為重，著重於細緻的畫筆。張丑將韓世能的繪畫收藏品的「道釋人物」放在第一格，這與在明代中期與晚明的藝術場域中所盛行的山水畫有所不同。也就是說，在明代中期《宣和畫譜》中以丹青為主的繪畫收藏品也可能是被列入收藏的目錄名單之中。韓世能的收藏指南，是以具有高度鑑賞力的宋徽宗所編纂的畫冊為主。而這本畫譜中的繪畫收藏品則為米芾認定珍貴的鑑賞作，在往後的收藏家以《宣和畫譜》為收藏的畫冊，被收納在內的繪畫收藏品都被歸類為「精鑑」。

將韓世能的繪畫收藏品對照著《宣和畫譜》的分類來討論²¹⁶，《宣和畫譜》不僅依照繪畫收藏品的風格分門別類，也依照不同的畫家分屬在這些六科之中，並且在詳細的記載這些畫家的繪畫作品的名稱。韓世能與《宣和畫譜》中記載宋

215.同上

216.傳聞嚴氏藏顧愷之《清夜遊西園圖》(《宣和畫譜》中的「道釋門」)，奇古無俗韻，又晉人張茂先《女史箴圖》、陶弘景《山居圖》、宗少文《秋山圖》、展子虔《春游圖》(《宣和畫譜》中的「道釋門」)、吳道元《水月觀音變相圖》(《宣和畫譜》中的「道釋門」，《宣和畫譜》，頁60)、閻立本《職貢圖》(《宣和畫譜》中的「山水門」)、王維《輞川圖》(《宣和畫譜》中的「山水門」，《宣和畫譜》，頁256)、李思訓《海天落》(《宣和畫譜》中的「山水門」)、唐人《捕魚圖》、荆浩《古松圖》(《宣和畫譜》中的「人物門」，《宣和畫譜》，頁194)、顧闳中《韓熙載夜宴圖》(《宣和畫譜》中的「山水門」，《宣和畫譜》，頁288)、李成《寒林平野圖》(《宣和畫譜》中的「山水門」)、張擇端《清明上河圖》、燕肅《頭山望圖》(《宣和畫譜》中的「人物門」)、李公麟《便橋受降圖》、米芾《淨名齋圖》、趙令穰《江鄉雪意圖》、趙伯驥《桃源圖》、馬和之《唐風十二篇圖》、趙子昂《重江疊嶂圖》、黃公望《萬壑秋聲圖》、王蒙《聽雨樓圖》、倪元鎮《黃鶴山居圖》皆真跡繆絕未之目也，今大半歸韓太史家矣。(張丑，《清河書畫舫》，收入《景印文淵閣四庫全書》，第817冊，(台北市：臺灣商務，1983)頁817-21)

徽宗的繪畫收藏品對照後，可以發現有些作品有重疊。但是這些沒有重疊的繪畫收藏品，這些繪畫收藏品的畫家也是屬於《宣和畫譜》中很重要門類的畫家的作品，舉例而言，嚴嵩所藏的顧愷之《清夜遊西園圖》，這幅繪畫收藏品雖然不在《宣和畫譜》的記載名單之中，但是顧愷之這個畫家卻被分類在《宣和畫譜》中的「道釋門」中，他的作品也是被宋徽宗歸類於重要地收藏項目中。所以，用這種方法分析韓世能收藏的繪畫作品可以發現，韓世能收藏很多宋徽宗所收藏的古畫以及被宋徽宗歸類在重要畫家的繪畫作品。從韓世能的繪畫收藏中不僅可以看到除了「元四大」家之外，對於《宣和畫譜》著重於道釋、人物以及花鳥獸蟲的宋畫收藏品，也成為韓世能復興畫道的名單，韓世能所收藏的繪畫收藏品顯示出對於《宣和畫譜》中古畫的繪畫收藏品的傾向，他是以「山水」繪畫作品為最主要的收藏。

從《南陽書畫表》以及《清河書畫舫》中，不僅顯示韓世能以《宣和畫譜》為收藏的指南，也可以從韓世能所收藏的繪畫作品所留下的印章與題跋中，得知韓世能收藏歷代皇室的繪畫收藏品。在附錄三中韓世能的繪畫收藏品幾乎都會有宋徽宗、宋高宗以及趙孟頫的印章，而這些繪畫收藏品幾乎都列入為《宣和畫譜》所收藏的目錄中。在張丑的《清河書畫舫》中，節錄《雲煙過眼錄》中趙孟頫（加註，趙孟頫在元代是富有盛名的畫家、鑑賞家的仕宦，是作為元代宮廷繪畫中重要的畫家。）所藏的繪畫收藏品，在《雲煙過眼錄》中趙孟頫所收藏的繪畫收藏品有部分也為韓世能所收藏。

韓世能不僅在繪畫收藏品中與趙孟頫有所重疊，並且他也收藏《宣和畫譜》中所記載的列為第一的曹弗興的《兵符圖》，韓世能偏向收藏歷代皇室收藏的繪畫作品，可以由展子虔的《游春圖》中得知：

展子虔《游春圖》近歸猶子誕嘉，余時時得而較閱之，足稱十美具焉，隋賢一也，畫山水二也，人物三也，大刷色四也，內府絹五也，名士題詠六也，宋裝褙如新七也，宣和秘府收入八也，勝國皇姐圖畫九也，我太祖命文臣題記十也，韓廷朝謂此卷為天下畫卷第一，信然哉。²¹⁷

217.張丑，《清河書畫舫》，收入《景印文淵閣四庫全書》，第 817 冊，（台北市：臺灣商務，1983）頁 817-74

曹弗興「古稱善畫人物」²¹⁸而展子虔則為「大李將軍之師也」²¹⁹這些畫家都是屬於繪畫筆法屬於精工的風格。韓世能列出十項《游春圖》值得收藏的標準，其中不乏「內府絹」、「名士題詠」、「宣和秘府收入」、「勝國皇姐（元代的皇室收藏家）圖畫」、「我太祖命文臣題」，這些收藏的選擇不僅來自於繪畫作品的風格，最重要的是繪畫收藏品所留下皇室血統的印記。

行筆至此，有回頭問：韓世能為什麼要這麼做？為什麼要以過去皇室的璽印以及《宣和畫譜》為收藏方針？為何要「興滅繼絕，人文攸繫」？或許可以從韓世能為禮部尚書，且成為翰林院的「館師」的身分得到解答，韓世能教導新進的進士如何鑑賞與品評繪畫收藏品，他的教導對象不同於太監管轄之下的「西殿」、「畫匠」，而是屬於翰林院中最具有文化資本的仕宦，這些繪畫收藏品成為延續宋徽宗與米芾「精鑑」的藝術品味，以繪畫收藏品的鑑賞作為文人仕宦的「風雅」。韓世能的收藏品並非在「浙派」以及「吳派」的藝術品味之中，而是屬於宋代與元代的宮廷畫，從韓世能的繪畫收藏品中顯示出在美術界很少談及的宮廷畫，這種對於皇室的宮廷畫喜好，並不僅是侷限於「浙派」與「吳派」之中，也不是屬於南宋的馬遠夏圭的藝術品味，而是偏向於宋元宮廷喜好的古畫。韓世能的視角可以說明，在明代的仕宦中，並不必然會喜好江南文人的「元畫」品味，精緻的皇室「宋畫」也是在當時京師很重要的藝術品味。

在明代的藝術場域與宋代的藝術品味有複雜的糾葛，不僅因為宋代的藝術品味不可以用「宋畫」所包含，因為宋代的繪畫作品不僅有北宋宋徽宗的宮廷畫，蘇軾與米芾的「士人畫」，以及南宋的馬遠夏圭的繪畫作品，都為明代不同的派別所喜好，並且萬曆年間畫派之爭愈益嚴重時，這些古畫紛紛成為不同派別所喜好的收藏品。從毛晉在明代再度出版宋徽宗的《宣和畫譜》，就可以顯示出這本書已經成為明代鑑賞家重要的收藏指南。²²⁰

218.同上，頁.817-12

219.同上，頁.817-73

220 《宣和畫譜》附錄記載：「記宋徽宗朝內所藏諸畫，……，當時書畫二譜，蓋即就其目，排比成書歟，徽宗繪事本工，米芾又稱精鑑，故其所錄，收藏家據以為徵。」（毛晉，《宣和畫譜》，收入《藝術叢編》第一集第九冊（台北：世界，1962），頁附錄）

(二) 徽人進入藝術市場收藏繪畫收藏品

詹景鳳²²¹除了本身所具有的藝術鑑賞力之外，他與吳中的文人多有來往，共同的品評繪畫收藏品。詹景鳳除了作為鑑賞家之外，也從事於繪畫收藏品的交易。Clunas認為：

詹景鳳就像是從揚洲來的穆斯林，拜訪任何有可能成為收購繪畫收藏品的買方，並且，說明著這個繪畫收藏品的故事以及流傳的過程。當然也有可能是文人或者收藏家去有名畫商的住處拜訪，並且在家中以隱晦(veiled)的方式進行交易。²²²

從中可以得知，詹景鳳是具有鑑賞力的書畫商，詹景鳳所擁有的文化資本以及社會網絡。一旦繪畫收藏品成為文人習性，詹景鳳可以透過文化圈，掌握文人之間不同的品味，並且進行繪畫收藏品的交易，當然，同樣具有文人身分的詹景鳳深諳文人習性，所以這些繪畫收藏品的交易總是以隱晦的方式進行，詹景鳳將這些繪畫收藏品交易過程，以及過目的繪畫收藏品都記載在手札內，由他的後代編輯《東圖玄覽編》。

繪畫收藏品原本作為文人間情雅致所專有的習性時，繪畫收藏品的隱晦語言成為文人共同的鑑賞語言，鑑賞語言的意義在文人間的聚會共同體悟與分享。在藝術場域之外的「非文人」雖有經濟資本可以進入藝術市場擁有繪畫收藏品，卻冒著「置錦囊玉軸以為珍秘，開之令人笑倒」的風險：

夫書畫之鑑定古今為難，其中玄奧智者往往不言，言者不記，無人傳授遂成絕學。初學後進……苦不堪言。詹氏此書凡所見之物，源源本本紀敘纂詳，可供無人參考者甚多，……古今來好書畫者，藏書畫者亦多矣，而真

221.明代徽州休寧人，字東圖，號白嶽山人，隆慶元年舉人（西元1567），工書畫，由精於鑑定之學者。

222.Clunas,C, *Superfluous Things* (Chicago:University of Illinois Press1991), p.134

知此中甘苦者，能有幾人？此正眼學之可貴，玄覽編之可貴也。²²³

詹景鳳的《東圖玄覽編》所記載的繪畫作品的特徵以及題跋，都成為想要習得「正眼」的最佳指南。詹景鳳也可以在藝術市場中接觸到更多「非文人」的徽州富商，文人也可以藉由這本書籍學習到如何鑑賞。

詹景鳳做為文人、鑑賞家以及古董商為一身的徽州人，在詹景鳳的《東圖玄覽編》中記載繪畫作品的流動以及藝術作品的評論，他對於繪畫收藏品的喜好有別於吳中的名流。詹景鳳可以將目光正視「吳派」所忽略的「南宋畫」以及「浙派」²²⁴的繪畫收藏品，他作為與繪畫收藏品流動而流動的鑑賞家，記載藝術市場中繪畫作品的流動性，並且接觸徽州收藏家。²²⁵在《東圖玄覽編》中，從附錄中四(一)可以得知，屬於徽州的收藏家所喜好的不乏有馬遠、夏圭、劉松年、宋徽宗與趙孟頫的繪畫收藏品，反而文徵明與沈周的繪畫收藏品則占少數。再從另外一個同樣是從《東圖玄覽編》中整理出來的詹景鳳所記載的繪畫收藏品附錄四(二)中可以得知，元四大家以及沈周、文徵明、唐寅、錢舜舉等吳派的畫家在藝術市場中已經廣為流傳，但是這些卻非為徽州人所收藏，「吳派」的繪畫作品則由吳人所收藏。從這兩個附錄的對照中可以得知，「宋畫」與「元畫」都同樣的並存於藝術市場中，但是不同的繪畫收藏品卻由不同的社會空間的收藏家所收藏。在「吳派」成為藝術場域中的盟主之際，「吳派」的繪畫作品以及「吳派」所尊崇的「元四大家」都在藝術市場中佔有一席之地。但是，徽州人所收藏的繪畫作品是偏向於「宋畫」繪畫收藏品，而屬於吳人則多偏向於「元畫」的收藏。

為何會出現這樣的情況呢？為何徽州人沒有出現附庸於吳中的品味？但是卻出現收藏「宋畫」呢？針對於此，詹景鳳在《東圖玄覽編》中說道：

223 詹景鳳，《東圖玄覽編附錄》，收入《美術叢書》(臺北：藝文，1968)，頁266

224. 「今日所見名？」，凡載在編中，及有鑑定印記者，多屬上駟關其不薄馬夏，不斥吳小仙(吳偉)，持論能得其平」同上，頁259

225. 「詹景鳳記錄很多在藝術市場中不同型態與類型的轉變類型，可以得知在不同的區域之中會有不同的藝術品味。」Clunas, *Superfluous Things*(Chicago: University of Illinois Press 1991), p.133

予好（文徵明之繪畫作品）十餘年後，吳人乃好。又後三年，而吾新安人好，又三年，而越（浙江）人好。價埒（界線）懸黎矣。夫以太史（文徵明）染抹之奇遇且有淹速物固，不能為時也。²²⁶

從中可以得知，在詹景鳳的記載中，徽人尚未跟隨到吳人所喜好的藝術品味原因在於：在文徵明尚未在藝術場域獲得自主性之際，宋畫是藝術市場的主流商品。文徵明的繪畫作品最早在吳中盛行可以得知，吳中最早得知藝術場域中藝術品味轉向的社會空間，但吳人也是在十幾年後才可以得知藝術場域知識體系的轉向。緊跟吳中藝術品味的新安，則是在以慢三年的速度得以瞭解藝術市場中成為時尚的新藝術風格，而這些高價的繪畫收藏品在藝術市場轉變為高價的商品時，元畫就不再是為了政治場域的失意，在「閒隱空間」中以繪畫作品顯示文人之雅的社會實踐之一，而是在藝術市場具有「文人」的符號價值，這個符號價值成為時尚的商品。從中可以得知，徽州人收藏繪畫作品不僅在於鑑賞，繪畫收藏品可以成為時尚的物。在《東圖玄覽編》中可以發現詹景鳳記載著繪畫作品的交換金額，並且也可以發現徽州有不少具有文人身份的收藏家，不具名的徽州人以及古董商進入藝術市場進行繪畫收藏與交易。詹景鳳的手札顯露出藝術收藏品以經由文人的賞玩文化，成為日常生活的時尚習性。

（三）附和「吳派」鑑賞知識體系的收藏家

繪畫作為商品在文人社會是個禁忌，²²⁷除了詹景鳳會將繪畫作品的價格記載下來，項元汴也會有紀錄繪畫作品的價格、時間與地點，只不過項元汴是記錄在繪畫收藏品上，並且，項元汴也會針對繪畫收藏品以千字文與數字編號，或者千字文加上文字編號分類。

有『千字編號』者，大多數是卷或冊頁，而且，大多數有項元汴的題記和

226.詹景鳳，《東圖玄覽編》，收入《美術叢書》（臺北：藝文，1968），頁227-228

227.Clunas，《Superfluous Things》（Chicago：University of Illinois Press 1991），頁118

價格的紀錄，所以才斷定有『千文編號』的是項氏收藏中比較貴重者。……
項氏用數字來表示收藏品重要的排列。²²⁸

繪畫作品的收藏原本屬於文人的閒情雅致，項元汴以及詹景鳳的手札卻顯示出在明代中期有藝術市場的存在，在這個市場中藝術作品有其價格的高低，而繪畫收藏品價格所顯示的是價值的呈現。從項元汴的以千字文的方式對繪畫收藏品進行分類，並且，依照繪畫收藏品在藝術市場的高低進行分類。姜紹書：「復載其價于楮尾，以示後人，而與賈豎甲乙帳簿何異？」²²⁹ 從項元汴在繪畫收藏品上所記載的價格不同於文人在繪畫收藏品中的題跋，對於繪畫收藏品的鑑賞與品評才是作為收藏家的條件，項元汴的記載顯示出繪畫收藏品已經不再是屬於具有「具眼」文人或者王宮貴人所專有，繪畫收藏品進入經濟價值的交換，對於繪畫收藏品的品評甲乙不是依據繪畫作品的風格，而是藝術市場的價格而決定。

在鄭淑銀的《項元汴之書畫收藏與藝術》中項元汴的繪畫收藏品不僅收錄《宣和畫譜》與嚴嵩所收藏的繪畫收藏品，吳中的文徵明、沈周與職業畫家與吳派所尊崇的元四大家都在項元汴的收藏目錄之內。在鄭淑銀所記載的項元汴繪畫收藏品，與詹景鳳在《東圖玄覽編》中記載中得知，繪畫收藏品呈現出不同的繪畫收藏品的傾向。項元汴與詹景鳳同樣都具有文人與古董商的身份，也與吳中的文人有所往來，卻呈現不同的繪畫收藏品味。他們分別處於不同的社會空間，項元汴是樵李人(今浙江嘉興)，他不僅將在藝術市場中具有高價的仇英，請到家中館餼²³⁰。也與文氏家族有所往來，其中與項元汴關係最為密切的就屬文嘉與文彭，在鑑定方面項元汴也多次請求文彭與文嘉²³¹，在他們的通信之中可以得知，「吳派」在此時已經半公開的以繪畫作品做為禮物交換：

閏月二十八日，嘉頓首拜復墨林（項元汴）老兄大雅。承手還遠寄。兼以

228. 鄭淑銀，《項元汴之書畫收藏與藝術》（台北：文史哲出版社，1984），頁84

229. 姜紹書，《韻石齋筆談》，收入《藝叢本》，頁27

230. 江兆申，《雙溪讀畫隨筆》（台北市：國立故宮博物館，1977），頁146

231. 楊仁愷，《中國書畫鑑定學稿》（台北：蘭臺，2002），頁27

果餅及潤筆五星(一星為白銀一錢)俱以登領,四扇如命寫去。章仲玉回,又為鳳洲(王世貞)請去。臨松雪《蓮經》,想六月盡可畢事。詩石亦在此際完奉耳。《煮茶圖》以酬度其意。但紙素太精,未易下筆,如何如何!使還,率此附覆,餘留後便,不宣。嘉頓首拜。²³²

項元汴不僅蒐羅繪畫收藏品,也蒐羅在藝術市場中享有盛名的畫家作為鑑賞之目,所以從繪畫收藏品可以得知與藝術場域的核心人物的往來密切與否,可以更加精確以及快速的掌握住當時藝術場域中時尚的藝術鑑賞的知識。項元汴不同於詹景鳳所記載的徽人,項元汴不僅有足夠的經濟資本可以進入藝術市場,「購求法書名畫,……三吳珍秘,歸之如流」²³³,使得「東南名蹟多歸之」。²³⁴故當項元汴與詹景鳳相遇之際,項元汴藉由著收藏之富以及在藝術場域中與「吳派」核心人物的往來便貶低王世貞兄弟為「瞎漢»,藐視顧氏二汝,自稱有「具眼」。從詹景鳳、項元汴兩個文人跨越藝術市場與藝術場域的疆界,使得繪畫收藏品在市場與場域中流動,繪畫收藏品卻矛盾的被世俗化,卻也更加的神聖化。繪畫收藏品的商業化是透過具有文人素養的古董商,這也說明繪畫收藏品的品評不再只是文人的雅興,屬於「非文人」進入藝術場域與藝術市場中共享藝術收藏品所具有的象徵性的神聖地位。

第三節 「吳下畫師」與「吳派」藝術場域外的「具眼」

一、「吳下畫師」之商業化

在王世貞的《弇州山人四部稿》中提到:「(文徵明)待詔書畫平生三不肯應

232.轉引江兆伸,《雙谿讀畫隨筆》(台北市:國立故宮博物館,1977),頁173

233.姜紹書,《韻石齋筆談》,收入《藝叢本》,頁.27

234.同上頁.27

謂親藩、中貴人、外國人也，然自其子弟、門舊、宗戚購得者亦不少。」²³⁵ 文徵明的書畫贈送以「三不肯」形成繪畫作品所具有的象徵神聖性，而文徵明以繪畫作品的作為禮物贈送，使得文徵明的社會網絡更加的緊密的結合，使得「吳派」在江南形成藝術場域的自主性。文徵明所奠定的藝術場域的自主性，如何在文徵明逝世後，卻有了「吳下畫師」的名稱？甚至成為董其昌眼中的「甜邪魔境」²³⁶？

在文徵明在京師當官跨越吳中的社會空間，在林俊的庇護之下文徵明的畫名更是京師遠名傳播。文徵明在藝術場域中「執風雅數十年」，當文徵明再度回到吳中時，吳中的好事者已經敏銳的知道文徵明的繪畫作品已經非他日可語，獲得文徵明所臨摹的繪畫作品或寫扇「得之者如獲拱璧」²³⁷。文徵明「家居以翰墨自娛，不與世事。四方求請者紛至。」²³⁸ 求畫者絡繹不絕，以及，「書畫遍海外，往往真不能當贗十二」²³⁹，從這兩個史料中不僅呈現出明代中期文徵明在藝術場域的盛名，隨之而來的是藝術市場隨著藝術場域中的品味「逐利」，順著文徵明的「求畫者眾」、「贗品」，以及文徵明在嚴謹家風著名的得意門生之間的關連。這些文徵明的得意門生不乏彭年、陳淳、朱朗、居節、錢穀、周天球、陸治等人以節操、詞翰、書畫藝術名於世，這些文人都是屬於繼承吳中文人畫的繪畫風格。隨著以文徵明為中心的「吳派」崛起，文徵明的繪畫作品不再不值錢，繪畫作品的價格隨著好事者求而增值，「贗品」就會隨著文徵明在藝術場域的「名」而增加，而文徵明的贗品遍及海內外，十件中只有兩件繪畫作品是真跡，那麼這些贗品的製作者為何？贗品在藝術市場與文徵明的門下有何關連？

文徵明的門下臨摹文徵明的繪畫作品，而文徵明也不加以禁止，也不避諱在贗品上題，對此文徵明提出他的看法：

徵明既精於書畫，尤善鑑別。然有以書畫求鑑定者，雖贗必曰『真跡』。

235.王世貞，《弇州山人四部稿》，收入《明代論著叢刊》（台北：偉文圖書出版社，1971），頁 7093

236.董其昌，《容台集》，收入《明代藝術家集彙刊》（台北：國立中央圖書館編印，1968），頁 2179

237.周道振，張月尊同纂，《文徵明年譜》（上海：百家，1998），頁 667

238 同上. 頁 410

239.同上，頁 703

或問其故，徵明曰：『凡賣書畫者，多有餘之家。此人貧而賣物，或待此以舉家。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？』²⁴⁰

這些門下以繪畫作品的繪畫作為謀生的工具，而非文人在創作時的風雅與氣節的表現。在文徵明的年代買賣書畫者眾，文徵明在藝術市場中已經成為市場的保證，文徵明的題跋也成為繪畫作品進入藝術市場的入場券。文徵明對於「贗品」的看法是，在藝術市場中分成為「買書畫者」以及「賣物者」，在明代中期的藝術市場中，「文徵明」是「長物」的符號價值，也為在經濟上剩餘人家所收購，也因從中購買「文徵明」的符號價值。「賣物者」是具有繪畫能力的畫家或文人，當然這些身分雜陳，無法得知文化資本的高低，但是，可以肯定的是其中有文徵明的門下弟子，以製作「贗品」為生，這些門下弟子與文徵明同樣是科舉考試的剩餘與淘汰。「失意」諸生的落魄處境，使得這些敗在文徵明之下的弟子，成為為謀生而製造「贗品」的「賣物者」。

王世貞在《弇州山人四部稿》中說道：「吳人得文待詔一點染法，輒贗作疑識覓生活。」²⁴¹ 繪畫文徵明的「贗品」可以成為這些人謀生的方法，也因此《文徵明年譜》也不斷的記載為仿效文徵明的繪畫風格而不知師古，「吾吳畫手悉不知師古，惟知有一徵明先生，此為畫盡是矣。」²⁴² 當臨摹成為謀生的贗品「吳派」也即將在藝術場域的走上窮途末路。文徵明在「場屋」潦倒後以「失意文仕」創立藝術場域的自主性，也成為「失意文仕」的代言人，在文徵明的門下有更多的不得志，在歷史上成為無名小卒，文徵明在「執風雅數十年」中，這個藝術場域形成這群人的收納。

再者，在藝術市場的部分，必須要繼續追問：成為「吳派」贗品的大宗買賣者，並且使得「吳派」淪為商業化的共謀者是誰？

240.周道振，張月尊同纂，《文徵明年譜》（上海：百家，1998），頁440

241.王世貞，《弇州山人四部稿》，收入《明代論著叢刊》（台北：偉文圖書出版社，1971），頁6362

242.任道斌，《董其昌系年》（北京市：文物，1988），頁252

鳳洲公同詹東圖在瓦宮寺中，鳳洲公偶云：「新安賈人見蘇州文人，如蠅聚一羶。」東圖曰：「蘇州文人見新安賈人，亦如蠅聚一羶。」鳳洲公笑而不答。²⁴³

從中可以得知文人與新安商人是相互依存，吳中文人以著藝術場域的時尚繪畫品味交換著新安商人的經濟資本。吳中的藝術場域的鑑賞知識體系也透過新安商人更加盛行，也促使「吳派」的贗品更廣為流行而淪為商品。

隨著時間的變動可以觀察場域流動的歷史。透過歷史的觀察就可以呈現出藝術場域的動態的結構轉變。在繪畫收藏品中神聖性與藝術市場的世俗化的對立形成藝術場域的形成。當藝術場域與藝術市場的距離逐漸模糊，藝術場域中的神聖性在大量的生產，並且在贗品的低劣品質之下磨損其象徵性的光環，藝術場域的神聖性則由另外一股新的象徵性取而代之。這個部分在第五章繼續討論董其昌如讓淪為「商業化」的文人畫，重新的在藝術場域的象徵性價值？透過藝術生產場域的轉變，又會呈現出什麼樣的社會結構轉變？在往後的章節中以對照與對立的方式繼續討論。

二、「吳派」藝術場域之外的「具眼」

當「吳派」的繪畫風格廣為流傳並且成為時尚的主流，在藝術場域的有不同論述也會形成相同的力道與之區辨。重視「宋畫」也是吳中的仕宦的王世貞《藝苑卮言》在 1565 年已經出版，與王世貞同年代的錢謙益曾報導說明王世貞對於當時文人的影響：

徒奉《卮言》為金科玉條，至死不變。...地望之高，遊道之廣，聲力氣義，足以翕張賢豪，吹噓才俊，於是天下咸望走其門，若玉錦職貢之會，莫敢

243 周暉，《二續金陵瑣事》，（《筆記小說大觀本》，16 編，4 冊）頁 51

後至。操文章之柄，登壇設壇近古未有，迄今五十年。²⁴⁴

從王世貞之論述所產生的影響力「足以翕張賢豪，吹噓才俊，於是天下咸望走其門」中得知，《藝苑卮言》成為天下之言，文人奉之為金科玉言，其論述影響文人的場域中有五十年之久。王世貞的《藝苑卮言》被編進《弇州山人四部稿》，是王世貞作為藝術評論家與繪畫收藏家對於繪畫收藏品的補充以及評論。《藝苑卮言》的書名解釋：

卮言：莊子寓言：「卮言日出」注：「夫卮滿則傾，空則仰，況之於言，因物隨變，為彼之從。」成玄英疏：「……無心之言，則卮言也，又解：卮，支也，支離其言，言無的當，故謂之卮言耳。」²⁴⁵

王世貞取其莊子的「卮言日出」以「支離其言」解構吳派的嚴謹家風，以不涉入藝術場域的藝術創作畫家，處於評論的位置在藝術場域中進行論述，這些書籍都成為論述繪畫風格中宋畫與元畫的區辨。

（一）對「吳派」的藝術風格反諷/「南宋畫」與「浙派」的正身

「吳派」中的山水的疊層為一種創作的風格，其雅集文人的集體題跋與創作作為「吳派」的習性，以這種方式形成「市隱」的社會空間。王世貞則是針對「吳派」的文人在繪畫作品的集體唱和的山水畫中解嘲：

錢叔寶見過，令作矮行長幀淺色溪山深秀圖，節法一派流自黃子久，而間以啟南老筆，蒼古秀潤，絕出蹊徑之外。一時吳中名士俱作歌賞羨之真勝事也，人或謂余有所寄則不然，大丈夫好山水便當謝去朝市，安用役役寄此為然？人生有義命，要不當以一端成出處也，譬如見佳畫輒云：『是真

244. 石守謙，失意文士的避居山水，收入《世變與風格》（臺北市：允晨文化，1996）轉引張廷玉等，《明史》，p.7379-7381；《列朝詩集小傳》，頁436-437

245. 《辭海》，頁487

山水。」見佳山水輒云：「一幅真畫」，究竟何所歸？書此志感且以解嘲。

246

王世貞認為大丈夫不應該只寄託於在繪畫作品中的山水，「吳派」中以繪畫作品中呈現的「隱」所形成的社會空間，成為王世貞戲謔的繪畫風格。

再者，王世貞對於有「殘山剩水」的「南宋畫」也一併的翻正他們在藝術地位。王世貞認為：「南渡以後，李唐、劉松年、馬遠、夏圭四家俱登祇奉各著？（藝）聲畫家，雖殘山剩水目之，然可謂精工之極也，或云四家是梅道人吳仲圭。」²⁴⁷認為南宋的山水繪畫收藏品是屬於元四大家之一的吳鎮。王世貞不僅對於精工之「宋畫」的推崇，對於在藝術場域中已經被貶低致極的「浙派」畫家戴進也力抵主流的藝術論述，王世貞認為：「錢塘戴文進生前作畫不買一飽，是小厄；後百年吳中聲價不敵相城翁（沈周），是大厄。然令具眼觀之，尚是我明最高手，此卷意義秀潤，意境似近而遠尤可寶也。」²⁴⁸吳中的藝術場域成為領銜畫眼的社會空間，在吳中的場域中沈周與文徵明已經成為繪畫收藏品的時尚保證，戴進以「不入流」打出場域之外，王世貞採取吳中所熟悉的「氣韻」論述語言為戴進翻正，認為戴進的繪畫風格的意境是可近可遠的秀潤風格，具有具眼的鑑賞家即可辨識出戴進才是屬於明代的高手。

（二）畫史中古畫的品評正統

王世貞與韓世能相同之處在於復興古畫收藏品的品評甲乙。「今人好古有與古異者，...古書畫重佛道次人物，今重山水次人物，而佛道則易之矣，其法亦不甚傳也。」²⁴⁹王世貞中的古畫的品評中以佛道為甲人物為乙，這種的品定甲乙與《宣和畫譜》相同。藝術評論不僅出現在《宣和畫譜》中，王世貞更引用唐代

246.王世貞，《弇州山人四部稿》，收入《明代論著叢刊》（台北：偉文圖書出版社，1971），頁 6374

247.同上，頁 7078

248.同上，頁 6433

249.同上，頁 7769

張彥遠的《歷代名畫記》作為引證，

彥遠云：「顧陸以降，畫跡鮮存難悉言之，唯觀吳道玄之？可為六法俱全，萬象必盡，神人假手，窮極造化也。」推尊可謂至矣，然宣和畫譜載道玄畫極多，皆神佛像，仕女不過十之一二，山水遂絕響矣。²⁵⁰

從韓世能的繪畫收藏品與王世貞的論述中可以知道，佛道與人物畫在古畫中在藝術場域與藝術市場中是屬於最高的門類品評。但是，到了明代中期卻顛倒繪畫收藏品的品評，山水成為最高而後重人物，佛道已經成為最末的品定。

針對於明代中期的繪畫知識體系的轉變，王世貞進一步說明：

遍綜古人之論，則畫家以顧陸為聖，而以道子為神。吳生（吳道子）既起，則前有張閻（立本），後有（周）昉（韓）幹，皆當辟舍，然以昭代格之，數子而在，顧陸不失連城，吳生少劣其價，何者？巨壁高障宜於剝宇，非素室之蓄也。胡神祆像，經丈累尋，非雅士之所喜也，怒目掀唇，火奔雷，非內之所賞也。即瓘靄求祝圖異之徒，畫史流褒，以為得受業吳門，當稱殆庶，今不唯無遺跡可尋，詢之鑒藏之家，若秋風過耳，了不相入。抑不特此，使摩詰（王維）（李）思訓去題而存跡，恐不能勝叔明（王蒙）子久（黃公望）。使中正克明（高克恭）滅款而論值，必當在伯時（李公麟）吳興（趙孟頫）下矣。此雖習耳成好，習好成風，探其所繇未，可盡非，第未有孔聖之集大成，金聲玉振者也。自元人之擅微，啟南（沈周）之振聲，文氏（文徵明）之助去俗者，別為鑑賞喜善者爭務點綴，六法漸湮，可為浩歎。²⁵¹

王世貞在這一段史料中點出「雅士所喜」對於藝術場域的知識體系轉變有著決定性的影響，其中「吳門受業」就成為畫史中的正統流派。佛道的猙獰詭態的面目

250.同上，頁 7055

251.同上，頁 7075-7076

不適宜雅士的「素室」，當然也不適宜雅士所蓄。題跋與落款都成為繪畫作品的價值證明與身分證。繪畫作品的落款與題跋比繪畫作品本身還要來得重要，對於不擅長於鑑別繪畫風格的區辨好事者而言，題跋與落款成為最簡潔的鑑定捷徑。當繪畫作品「去題而存跡」以及「滅款而論值」就可以解構明代中繪畫作品的知識體系的品評。

王世貞除了引經據典的證明宋畫的正統之外，並且針對於「元畫」的「氣韻」的「不可學」提出討論，

今時人極重之宋體為之，一變，彥敬似老米父子而有別韻，子久師董源晚稍變之，最為清遠，叔明師王維穠郁，至元鎮及簡雅似嫩而蒼，或謂宋人易摹，元人難摹。元人猶可學，獨元鎮不可學也。余心頗不以為然，而未有以奪之。²⁵²

認為黃公望遠師於董源，而王蒙則師於王維的濃郁而非清逸，吳元鎮則雖然簡雅但筆墨卻嫌太嫩而蒼。這些不可學的「元畫」也都師於董源與王維。對於以「元畫」的氣韻不可學區別於「宋畫」的容易摹臨不以為然。對於「宋畫」與「元畫」在藝術市場中的知識體系的競爭，王世貞認為沈周、文徵明與急於去俗的鑑賞家都是使得「元四大家」的元畫擅揚成習、成風的金聲玉振者。而「吳派」所尊崇的倪瓚，王世貞認為「倪瓚以雅弱取姿，宜登逸品未是當家。」²⁵³倪瓚是屬於「逸品」而非可以當家，元畫的興起對於重視古畫中的六法而言是湮沒的象徵。「近來吳子輩爭先覓勝國趙承旨、黃子久、王叔明、倪瓚畫，幾令宋人無處生活，余甚為扼腕。」²⁵⁴這股藝術知識體系的建立不僅在藝術場域中成文人的藝術品味的習性，也已蔚為成藝術市場的風氣。這更加顯示出「吳派」在明代中期的藝術場域中的影響力持續蔓延。

252.同上，頁 80

253.同上，頁 7063-7064

254.張丑，《清河書畫舫》，收入《景印文淵閣四庫全書》，第 817 冊，（台北市：臺灣商務，1983）頁 817-462

王世貞不僅僅針對於繪畫收藏品的門科做出評論，並且，對於他同樣重視山水門也提出有別於「吳派」知識體系的見解：

畫家稱大小李將軍，謂昭道思訓也，畫格本重李，而舉世只知有小將軍，不得其說。吾嘗於徐封所見小李《海天落照圖》，真妙品。後一辱權門，再入內府，聞已就燬矣。大抵五代以前畫山水者少二李輩，雖極精工，微傷板細。右丞始能發景外之趣，而猶未盡至，關仝、董源、巨然輩，方以真趣出之，氣？雄遠，墨運神奇。至李營丘成而絕矣，營丘有雅癖，畫存世者絕少。范寬繼之，奕奕齊勝。此外如高克恭、郭熙輩，亦自卓然。南渡以前，獨重李公麟伯時白描人物遠師顧吳，牛馬斟酌韓戴，山水出入王（維）李（思訓父子），似於董（董源）李（李成）所未及也。²⁵⁵

王世貞認為大小將軍的精工卻不板細，而王維雖有景外之趣，但是卻比不上關仝、董源、巨然的墨運神奇；高克功與郭熙比起范寬與李成也不遜色；李公麟的人物白描遠師於顧吳，牛馬斟酌韓戴，山水也學習效倣李昭道父子，其筆法也不是董源以及李成所可以比得上。王世貞極力的捍衛「宋畫」與《宣和畫譜》中的精工之畫。

張丑在《清河書畫舫》中反駁王世貞的論述，也借力使力的反駁：

王元美說部云：吳李以前畫家實而近俗，荆關以後畫家雅而太虛，今雅道尚存實德則病。又云董源、巨然之蹟，氣勢雄遠，墨暈神奇，雖以真趣出之然猶未若李成之絕倫。此公談藝三昧語也。又云趙子昂近宋人，人物為勝，元人山水為優，二子之於古可謂具體而微。又云堂王右丞維能發景外之趣，而猶為未近宋，李檢法公麟白描人物，遠師顧吳牛馬，斟酌韓戴山水，出入王李，似於董李有所未及，斯言過矣。夫右丞、檢法畫聖也，子昂、啟南奕奕齊勝，藉令四家出其長技，以與荆關董巨李成輩一時角逐中原，未知鹿死誰手。...張丑...謹誌²⁵⁶

255 王世貞，《弇州山人四部稿》，收入《明代論著叢刊》（台北：偉文圖書出版社，1971），頁 7074-7075

對於張丑而言，王世貞的「藝苑卮言」不過是「談藝三昧語」，認為王世貞在藝術評論上說得太過，讓王維、李公麟、沈周、趙孟頫與荊關董巨李成在藝術場域中一較高下，正如王世貞所言以荊關董巨李成勝出，「吳派」雖尊崇的王維、沈周、趙孟頫與李公麟的畫品未必會在其下。這些繪畫風格分別都各展身手，藝術場域的競爭鹿死誰手都成為未知數，這顯示出藝術場域不同的藝術品味，都佔據不同的社會位置，有不同的支持者，以不同的論述語言對於藝術品味進行辯護。

從中可以得知在明代中期藝術場域中論述的活躍，張丑在書籍上記載所見所聞的繪畫作品的流傳與傳記，並且也在書籍上論述藝術的正眼與回應不同論述。但是，在明代中期具備藝術鑑賞力且得知藝術場域的知識體系者，不僅侷限於吳中的文人。

東圖（詹景鳳）書畫既負盛名，鑑賞尤稱巨擘。今日所見名？，凡載在編中，及有鑑定印記者，多屬上駟，關其不薄馬夏，不斥吳小仙（吳偉），持論能得其平，卷三自記鑑定，五代昇元閣石搨事謂：『具眼在新安，不在吳門，以折王鳳洲（王世貞），皆足見不為吳中習氣所囿。』²⁵⁷

「吳派」在吳中所形成的「市隱」的文人社會空間，形成藝術場域的自主性，在這個藝術場域中，容納在科舉考試不中，或者在政治場域的失意仕宦。在明代中期藝術場域已經轉變成為流動性的場域，不論在藝術場域或者論述藝術的知識體系，都不在侷限於吳中的社會空間，藝術鑑賞之正眼已經擴散至其他的社會空間。

小結

當文徵明尚未成名之際，他的繪畫作品價格尚廉，其繪畫作品風格沒有受到之前「浙派」的風格影響時，顯示出文徵明以波西米亞的獨特性行動。這種獨

256.張丑，《清河書畫舫》，收入《景印文淵閣四庫全書》，第817冊，（台北市：臺灣商務，1983）頁817-301

257.詹景鳳，《東圖玄覽編附錄》，收入《美術叢書》（臺北：藝文，1968），頁259

特性行動使得文徵明以及吳中的波西米亞得以與先前的「浙派」隸屬於勳戚貴胄的結構形成區辨，在這時候是屬於探索與對抗的階段，文徵明等失意文仕形成的風格使得藝術場域的自主性得以形成，也因此開創了多視角的可能性空間。在這個多元的美學視角空間中，不僅呈現繪畫作品風格的差異，也建立在不同派別與社會身分進入藝術場域論述不同的藝術品味。不論是韓世能、項元汴、王世貞、詹景鳳以及張丑，這些收藏家、書畫商、評論家都穿梭於藝術場域以及藝術市場之中，他們具有極高文化資本與多重身分，與吳中的文人有或隱或顯的往來。看似不同社會位置的角色以及對於藝術品味的差異，這些差異都顯示出附屬於勳戚貴胄的藝術品味之外的藝術場域的自主性。

嚴嵩的繪畫收藏品透過不同的方式被擁有以及流通，繪畫作品進入藝術市場中被轉換成為價格時，「文徵明」成為商品符號在藝術市場流通，也收納科舉考試外的剩餘與淘汰的文人。當這些無名的門下弟子以仿製文徵明的繪畫作品為謀生工具時，「文徵明」已經成為藝術市場的票房保證，也是最有價格的「贗品」。而這些「贗品」也有助於文徵明在藝術場域中的崇高位置，但是，新崛起松江派以無名的「吳下畫師」為爭奪論述主權的主要策略。

第四章 晚明「畫眼」的轉折與藝術場域結構轉變

文徵明與吳中的失意文人在明代中期的藝術場域在蘇州形成「詩書畫」的畫眼詮釋者，「蘇意」成為蘇州領銜時尚的風格。蘇州城市也因為交通位置以及富庶的經濟生活，所聚集的才子、商人等都在蘇州的場域參與蘇州城市的繁華。蘇州城市的時尚擴散到其他的地區，仿效蘇州所製造的時尚，這其中包括服飾、文人文化的品味，「詩書畫」所創作的「文人文化」也成為時尚的商品。明代中期蘇州的文人文化是處於時尚的矛盾與曖昧間擺盪，既領導時尚，卻又被模仿。在藝術場域中，「吳下畫師」模仿文徵明的畫風，使得「吳派」在藝術場域中逐漸的淪為商業化，堆砌與重複的筆法，使得原本仿效蘇州的鄰近地區松江，成為新的畫眼詮釋者。蘇州畫眼的轉變，在藝術場域位置的轉變，也呈現社會結構轉變的縮影。晚明的藝術場域既是明代中期的延伸，也是變革。都市、繪畫收藏品以及藝術場域中人際網絡的「流動性」都構成觀察晚明藝術場域的生成。

第一節 都市的仿效與藝術場域的流動

「文人文化」與「城市文化」之間的緊密關連不僅在於交通上的便利，更因為社會富足的條件，足以作為論述「不事生產」之「長物」的藝術場域，所聚集的人可以進入這個社會空間形成社交網絡。從王鴻泰的《流動與互動》中顯示出江南中交通與社會網絡的繁雜：

在相當程度上可以將長江下游地區當作一個大的文藝社交場域，江南的蘇州、杭州、松江、南京，再加上江北的楊州市其中的主要據點，其間商業發達的縣城乃至市鎮散佈期間，共同交織一個活絡的社交網，四方游士密切地往來縱游其間，南京即為此大社交場域中翹楚地位者，其後有一密密交織的廣大社交網絡，而此社交網更可沿長江中游與運河沿線伸展。²⁵⁸

258. 王鴻泰《流動與互動》，台灣大學歷史學系博士論文，1998，頁 190

從中可以知道江蘇、南京、揚州這些城市皆是屬於江南地區中藝術場域的據點，這些城市中的文人往來密切形成一個錯綜複雜的藝術場域。這些城市與藝術場域的不同畫派有著緊密的關係。從第二章中所討論「浙派」深受於南京的王宮貴人所喜好，以及「吳派」聚集了一批吳中的失意仕宦。從這些畫派建立中，我們似乎可以觀察到藝術場域不僅侷限於藝術場域中藝術鑑賞知識體系的論述的區辨，這些更呈現在地理空間中「畫眼」位置的轉移。

在 Bourdieu 的《Distinction》中，將社會空間的形成分為三個面向來討論，社會空間會隨時間的變遷而轉移，也因為時間上的變動，使得社會空間中的結構也產生內在的變化，這些變化分別以「資本」作為觀察的面向，這些資本就隨著時間的變動，而在社會空間中分別以文化資本與經濟資本形成的雙重軸線，分類在不同的社會階級在社會空間所座落的位置。「創造空間的三個基本面向被定義為：資本的總量、資本的組成以及這兩個特點隨時間而轉變的變遷。」²⁵⁹ 從 Bourdieu 由資本的組成與資本總量來觀察隨時間而變動的社會空間，來觀察「吳派」到「松江派」在藝術場域中所形成的差異性。文徵明以及其吳中失意仕宦在藝術場域中，以其文人所具有的文化資本作為有別於「浙派」的繪畫風格，在繪畫作品中呈現出「畫中有詩，詩中有畫」的「文人畫」的繪畫風格。在藝術場域中更顯示出文人的習性與品味，區別於阿諛王宮貴人的狂歡的宴會風格。文徵明作為波西米亞的文人所開創的社會空間，是一種以文人為主的「文人畫」作為藝術場域的主要核心戰鬥力，而這個開創性更為落拓文人開闢在藝術場域中「可能性的空間」。文徵明所建立的藝術場域以其文人文化資本所具有的論述能力轉化成為象徵性的資本。

當「畫眼」從南京轉移到吳中之際已經宣告藝術場域的移動，當然，蘇州這個城市已經不再如明初朱元璋所打壓富豪與文人的城市，「吳派」的興起也意味著蘇州城市的轉變，形成藝術場域分子已經轉變。對於文人的文化資本欣慕的富商已經逐漸的取代原本「浙派」中王宮貴人的位置，進入文人文化圈中品評、論述以及收藏藝術收藏品。

259 Bourdieu , *Distinction* , (Cambridge, Mass. :Harvard University Press1984) , 頁 114

一、「蘇意」作為時尚的代名詞

文徵明等吳中人以其文化資本所建立的藝術場域，在范濂的《雲間據目抄》中記載蘇州成為學習詩、書、畫的大本營，蘇州也成為藝術場域的核心，領銜著藝術場域的知識體系與鑑賞的美學。蘇州城市聚集了大量在科舉考試失意的文人，「吳派」緊密的社會網絡以及情感的凝聚力是最主要成為「詩書畫」鼎盛的城市，另外，城市興盛以及交通發達更是屬於必要的外在條件，城市文化與文藝社交之間的影響在王鴻泰的《流動與互動》中說明：

城市的經濟發展之所以會對文藝社交發生作用，除了交通（旅遊）條件優越，方便游士們的流動，因此容易聚集而發展社交活動外這種城市往往也是富商與縉紳聚集的地區，富商之聚集商業城市自不待言，而縉紳們也往往因為商業城市生活條件優越而樂於寓居其地。求友的文士易於在這種文人、士大夫聚集的城市找到心儀的對象，而城市中的這些富商或縉紳也成為游士們賣文的主要對象。²⁶⁰

「詩書畫」除了是傳統的屬於文人業餘的雅興之外，「詩書畫」也在明代中期以後成為可以買賣的謀生手段，也使得蘇州的「詩書畫」成為時尚的符號，富商及縉紳可以透過不同的方式與蘇州文人形成藝術品味共享文人文化。呈現「文人文化」的「詩書畫」已經成為一種象徵身份地位的符號。「詩書畫」跨出了文人場域，富商及縉紳都可以憑藉著社會網絡以及經濟資本進入藝術場域，「詩書畫」更可以形成藝術市場中的奢侈品，為擁有經濟資本的富商所收藏。

另外，「詩書畫」被競相收藏的原因，從嚴嵩收藏繪畫收藏品中呈現出繪畫收藏品成為勳戚貴胄以及權臣最主要的炫耀附屬品。在《文徵明年譜》中記載：「然分宜、江陵之敗，家奴篋中，無非翰林諸君題贈詩扇者。」²⁶¹ 故在在翰林

260..王鴻泰《流動與互動》，台灣大學歷史學系博士論文，1998，1998），頁 189

院的縉紳也收購這些繪畫收藏品作為在政治場域中利益交換的「禮物」。不論是文人間贈送的禮物，或者儒賈想要以經濟資本轉化為文化資本，對於繪畫收藏品的鑑賞與收藏成為進入藝術場域中的策略。在人才輩出的江南地帶，「詩書畫」成為翹楚，縉紳與富商更成為進入藝術市場中的潛在消費者。

在藝術市場中，不論是屬於古物的藝術收藏品或者是明代打響名號的書畫家的作品都可以成為進行價格買賣與交換。明代中期以後繪畫收藏品已經從明初由皇帝所收編以證明其王朝的身份血統的證明，轉變成為奢華時尚的身份表徵。蘇州也就成為「詩書畫」藝術論述的主要發源地。王士性云：「蘇人以為雅者，則四方隨而雅之。俗者，則隨之俗之。」²⁶²「時尚」是矛盾性在於領銜著最新穎的品味，卻也等著被宣稱過時，「仿效」成為時尚最主要的核心概念。當蘇州成為時尚的場域時，這樣風潮也會對於其他的地區產生效應，對於蘇州城市所創立的品味以及風格都足以成為其他地區的仿效。

蘇州成為「時尚」最核心地區，不斷的往其他鄰近的地區，或者與蘇州城市相當的地區形成效應。當一個時代中出現「時尚之都」，不斷的製造時尚的元素，並且造成其他城市的仿效時，這個時代已經呈現出社會結構中「質」的變化。「詩書畫」可以成為時尚的品味，其潛在的消費者由富商以及縉紳作為主要的基底。林紋琪在《董其昌文人畫論的檢討與反思》中對於晚明的繪畫買賣的普及性，不少巨商富賈或是平民百姓也加入購買書畫的行列之中，書肆、古董書畫之店也在市場上大量出現，更加重書畫的商業化。從中除了可知晚明的社會條件已經成熟到可以使得藝術市場得以生存，繪畫收藏由原本屬於最不入世俗的「文人文化」已經沾染了「利」的商品化。而且，大量不得志的文人成為「文人文化」的中介者，使得明范允臨對吳派畫家發出了「懸之市中，以易斗米，畫哪得佳」的譏刺。²⁶³「蘇意」名詞的出現正是證實蘇州成為時尚的代名詞，其意在於「希奇鮮見」²⁶⁴「蘇意」成為眾相仿效的時尚品味，除了可以廣泛的運用在服飾、奢侈品，當然也可以用在詩書畫上，文震孟在《姑蘇明賢小記》中說道：

261 周道振，張月尊同纂《文徵明年譜》（上海：百家，1998），頁366

262. 王士性，《廣志繹》，兩都

文震孟書前小序所言：「姑蘇故多君子，無論郡諸屬邑，即闔閭城周四十五里，其中賢士大夫未易更僕數也。當世語蘇人則薄之，至用相排調。一切輕薄浮靡之習咸笑指為『蘇意』。見有稍自立者，輒陽驚曰：『此子亦蘇之人耶？』」²⁶⁵

從文震亨的這段小序中，可以得知「蘇意」雖然成為蘇州文學品味，卻也成「輕薄浮靡」之意。落入？相仿效的時尚「蘇意」在藝術場域中，已經不再具有文徵明在開創時期的藝術神聖性。范允臨說：「吳人目不識一字，不見一古人真跡，而輒師心自創」²⁶⁶ 從中可以得知，因為蘇州成為「蘇意」的發源地，「詩書畫」都可以成為「時尚」的商品，那麼繪畫作品就被當作「商品」生產，與吳中具有文化資本的波西米亞處於明代社會空間中不同的場域。

楊仁愷在《中國書畫鑑定學稿》中對於「吳子輩」的繪畫風格，淪為「利」之下的作品解釋為：

蘇州作為書畫交易中心，早在嘉靖時期就已形成。吳門商賈、仕紳、文人結交贈送書畫收藏賞鑑已成風氣，直接帶動書畫向商品轉化，大量以獲利為目的的作品出現。除了部分畫家參與商品畫製作以外，大批民間繪畫工匠加入其中，成為主力，使商品畫生產隊伍日趨擴大。²⁶⁷

蘇州城市中也成為了「蘇州片」最主要的大本營，在蘇州城中迅速的吸收藝術場域中在時尚的論述語言，以及富商、縉紳所喜好的藝術品味複製。「蘇州片」以

263 任道斌，《董其昌系年》（北京市：文物，1988），頁 252

264. 「『蘇意』非美談，前無此語，丙申歲（萬曆二十四年）有甫官于杭者，笞窄襪淺人枷號示眾，難于書封，即書：蘇意犯。人人以為笑柄，轉相傳播，今遂取一？希奇鮮見，動稱蘇意，而極力效法，北人尤甚。」（傅申，《董其昌書畫船》，收入《美術史研究集刊》第 15 期，（台北：台大藝術所，2003），頁.65 轉引天爵堂筆餘，卷一。）

265. 文震孟，《姑蘇明賢小記》，收入《明代傳記叢刊》（台北：明文，1991），頁 1

266. 任道斌，《董其昌系年》（北京市：文物，1988），p.252

267. 楊仁愷，《中國書畫鑑定學稿》 書畫作偽種種（下），頁 220

及藝術場域的繪畫收藏品的複製及所形成的藝術市場則在第六章詳細說明。

二、松江的城市成為「畫眼」新秀

范濂云：「近年此風沿入松江。」²⁶⁸ 蘇州在藝術場域的影響力擴及至與蘇州距離不到五十哩的松江地區。在明代中期，松江地區的何良俊與文徵明等吳中文人也都有所往來，之間的往來與互動是頻繁而密集。高居翰在《山中山》中提到蘇州與松江地區在藝術史上的位置，以及所呈現的競爭性。兩地一直到了晚明時期，才在繪畫的表現上成為勁敵。……到了十六世紀初期，蘇州則以聲名卓著的祝允明及文徵明二人，取得領先的地位。及至董其昌及其文圈活躍的時代，松江再度躍升至較高的地位。²⁶⁹ 為何晚明之後松江會處於藝術場域中另外的一個高峰？董其昌在繼文徵明之後又會在藝術場域產生什麼樣的影響力？正如先前所分析的「吳派」的內部結構已經開始產生重大的轉變。

文徵明的繪畫風格成為「吳子輩」的仿效，其原因最大來自於文徵明的聲名已經獲得藝術市場的保證票房。「吳派」製作大量文徵明的贗品，使得「吳派」的內部結構產生重大的轉變。這種內在結構的轉變，使得當初由吳中具有文化資本的失意文仕所形成的「吳派」變質，「吳派」的內部變化，使得「吳派」在藝術場域的位置有了重大的移動。這些繪畫作品可以雖然使得文徵明的繪畫作品可以由大量的好事者或者收藏家所收藏，但是，在藝術市場的「贗品」可以使得文徵明的繪畫作品在藝術場域中的更有名聲，這存在一種弔詭，一方面文徵明的繪畫作品流入贗品市場中素質不齊的「吳下畫師」所仿效，另一方面，卻依然在藝術場域中具有繪畫作品的神聖性。

在藝術生產場域的結構中，新崛起的畫壇新秀要如何進入藝術場域中取得論述主權？使的處於權力場域的藝術場域可以由這群松江新秀主掌論述藝術品

268. 范濂，《雲間據目抄》，收入《筆記小說大觀》，（台北市：新興，1987），卷二 記風俗，頁1272

269. 高居翰，《山中山》（台北：石頭，1997），頁30

味的主權？文徵明與董其昌分屬兩個不同的地域和年代，這兩個在藝術場域中分別具有開創性的風格的人物，分別代表在藝術場域中不同時代的來臨。董其昌說：「近日書繪二事，吳中極衰，不能復振者。蓋緣業此者以代力穡，而居此者是如藏賈，士大夫則瞠目不知為何事。是其末世而不救者也。」²⁷⁰ 從中可以瞭解，當「吳派」的繪畫作品成為「時尚」之際，也註定要被宣稱過時。「商業化」使得繪畫作品變成為世俗化，「文徵明」也成為贗品成為正字標記。將「『吳派』已經到了衰亡的地步」作為董其昌進入藝術場域中重新界定藝術品味，在文徵明過世後到董其昌進入藝術場域期間，是屬於文徵明興盛的時期，讓「入人時眼」的繪畫風格過時，或者讓主掌「文人畫」的派別轉讓出論述的主權，則是董其昌進入藝術場域獲得論述主權的重要策略。將流通在藝術市場中「文徵明」作為市場保證的符碼，以及一堆仿效文徵明的繪畫風格的「吳子輩」打入「吳下畫師」則是污名的第一步。

這是在董其昌尚未建立「南北分宗」的藝術鑑賞的知識體系之前，所佔據在藝術場域的位置以及所處的藝術年代。「吳派」的商業化使得藝術場域面臨改朝換代。Bourdieu 在觀察法國十九世紀藝術場域時，指出不僅在於場域的外部進行革命，將「經典」的作品降級，或將原本不入流的「升級」，也在於藝術場域的內部結構產生鬥爭，軌跡並非固定不動，而是會隨著時間的變化，以及內部中所產生的變化而變動。「場域的歷史就是推行合法化認識和評價的壟斷地位而進行鬥爭的歷史是不夠的；是鬥爭本身構成了場域的歷史；鬥爭才使得場域有了時間性。」²⁷¹ 從 Bourdieu 的觀點中對於董其昌之後所建立的藝術理論不斷的與「吳派」以及「宋畫」、「浙派」的繪畫風格對話，藝術場域中的歷史就從不同的藝術理論的轉變中流動。Bourdieu 用「鬥爭」二字運用在十九世紀的法國沙龍文化中，「鬥爭」這兩個字眼運用在晚明的藝術場域中，或許稍嫌強烈，因為在董其昌的藝術場域中是有繼承「吳派」所尊崇的「元畫」的藝術風格，對於「吳派」的沈周以及文徵明也列入「南宗」的系統中。但是，董其昌所建立的「南北分宗」的美學系統確實是之前的畫史中所無的。董其昌的「南北分宗」對於清朝的「四王」

270. 同上，頁 30

271. Bourdieu, 《藝術的法則》(北京：中央編譯出版社，2001)，頁 193

²⁷² 影響力，使得「南宗」成為清朝宮廷「正統的」繪畫風格。董其昌與文徵明雖然分別佔據了藝術場域中具有開創性的代理人，卻也隨著董其昌所建立的藝術理論使得藝術場域中有了時間性，藝術場域中的時間性就可以呈現在對於藝術理論典範的建立上，藝術場域就可以從這樣的時間性呈現出會隨著時間而流動的動態軌跡。

這種動態的藝術場域使得整個原本的所佔據的藝術位置都會產生轉變，Bourdieu 在《藝術法則》對於藝術場域中內部結構所發生的變化有其邏輯，藝術場域會形成對立的品味，先前的場域與新來者所產生的變化，則會牽動整個藝術場域軌跡的變動，這些變動分別呈現出不同團體在品味上的差異：

每一個劃時代的藝術章程將一個新位置引入場域中的時候都『牽動』了先前的一整套藝術章程。由於一切相關的『突變』實際上出現到最後一個，一個美學章程不可簡化為處於系列當中的任何別的章程，整個系列本身也朝獨一無二和不可逆轉性發展。²⁷³

從 Bourdieu 這樣的觀點出發，兩個不同的品味處於藝術品味的相互關連與相互作用的方式形成差別，藉由這個角度分析「吳派」與「松江派」同樣身為文人，以及在科舉考試之外所建立的藝術場域的自主性中，來討論在晚明中藝術場域變化的邏輯。「吳派」的商業化「牽動」著另一個派別的興起，不僅在於美學的章程上，也宣告另外一個時代的來臨。進駐入藝術場域中盟主位置的「松江派」，其內部所組成的文人結構不同於「吳派」。

地域性的美學競爭是在藝術場域中藝術鑑賞知識體系的鬥爭，在程君顯的《明末清初的畫派與黨爭》中，說明畫派與地域性之間競爭的區辨性：

莫是龍和董其昌身處於相同的時空環境，兩人亦經常與其他江蘇文人相往來。根據吳納孫的分析，莫、董、顧正誼等人以其才華，彼此之間相互標

272. 明初繪畫四王為：王時敏、王鑑、王翬、王原祁，對清朝的宮廷畫影響大。

273 Bourdieu, 《藝術的法則》(北京：中央編譯出版社，2001)，頁 196

榜，具有強烈的歸屬感與排他性；相對於已經在畫壇上形成對峙的浙、吳兩派勢力，這群十六世紀的藝壇上的青年才俊正在醞釀一種「新的藝術」，而且這個藝術及其理論所提供的對象，並不是一般的習畫之人。²⁷⁴

吳納孫中的文章中可以得知，「新的藝術」由松江的青年才俊所組成，這種「新的藝術」是有別於「浙、吳」兩派的勢力。「新的藝術」在藝術場域或者藝術市場中是，就 Bourdieu 而言，畫派的衰亡與老化使得生產場域得以在時間的軸線上產生變化，新來者會不斷的創造區別性的標示，「推出一個新生產者、一個新產品和一個新品味系統，意味著把一整套處於合法狀態且分成等級的生產者、產品和品味系統打發到過去。」²⁷⁵ 在 Bourdieu 在說明藝術場域的形成新的畫派時，新的品味系統成為在場域中的鬥爭。「松江派」成為新的品味結構，「吳派」的商業化以及「吳子輩」的只識「文徵明先生」的停滯，都造成團體間象徵性的差別系統的變動。藉由藝術的創作所可以保有藝術場域的自主性，對抗以及否定在政治以及經濟上進入藝術場域。文徵明創造出藝術場域的自主性在於，以「習藝事」作為波西米亞文人在政治場域之外的社會空間，當富商以經濟資本使得文人的繪畫作品中以「利」為主時，藝術場域中所具有的自主性與神聖性已經淪為贗品的世俗化。藝術作品的神聖性則由董其昌這群「松江派」的才子重新建立，但是，董其昌與陳繼儒在藝術場域中分別佔據核心的位置。藝術自主性所宣稱的內容也已經不同。

再由 Bourdieu 中討論福樓拜的《情感教育》在寫作上所進行的對抗，福樓拜採用諷刺模仿巴爾扎克的寫作方式，拒絕巴爾扎克的共鳴，福樓拜掌握對手的文學品味與風格的特殊資本，再回到原本的根據純粹性進行革命，「表明處於連續性中的決裂或處於決裂中的連續性，決裂造就了達到自主的場域的歷史」

²⁷⁶Bourdieu 透過決裂以及在處於決裂點中形成場域的自主性的歷史，對於明代中期所形成的「吳派」與晚明的「松江派」，這兩個畫派不論是在區域性的相近，

274.程君顯，《明末清初的畫派與黨爭》（國立台灣師範大學歷史研究所博士論文，1999），頁124-125

275 Bourdieu，《藝術的法則》（北京：中央編譯出版社，2001），頁196

276.同上，頁118

也在於文人社會身分的類同，也因為在社會位置上的所產生藝術品味的相近，對於「文人畫」的癖好之下，那麼「松江派」在藝術場域中所處的位置為何？又與先前的場域產生何種相互作用？在藝術場域中存在著古物的繪畫收藏品的體系，這個體系隨著不同的繪畫風格而有所區分，文徵明與「浙派」在繪畫風格的決裂，而董其昌的「松江派」與文徵明的「吳派」的決裂，這些畫派的決裂以及繪畫風格的區辨都形成藝術場域中位置流動軌跡的歷史。這樣的決裂為藝術場域中獲得無限的可能性空間，處於藝術場域中不同畫派的崛起之所以可以重新奠定藝術的知識理論就是用古物的繪畫收藏品的篩選以及選擇，這些古物的繪畫收藏品在晚明的藝術場域中形成自成一格的物體系，在這個古物繪畫收藏品的物體系中是作為藝術場域開創性人物必須要動用到畫史的論述。這樣的審美觀是具有歷史性的，既相互關連又相互區別，也從中著重於越軌的藝術風格與習性。

董其昌、文徵明以及陳繼儒等人所具有文人的文化資本都成為掌握藝術鑑賞美學的關鍵人物。「文人畫」是集繪畫、書寫、鑑賞、評論一身的繪畫作品，利用繪畫作品的性質，文人可以在繪畫作品上繪畫、書寫、鑑賞、評論，以顛覆藝術場域中的舊有的藝術鑑賞知識體系。在多重藝術實踐之下論述與區辨不同的習性、品味與傾向的選擇。晚明中的文人，對於新興暴發戶的商人卻是欲拒還迎，在晚明的社會中，朱元璋所建立的理想中的社會秩序早已經崩解，商人以及文人之間的相互流動與糾結使得文人對於商人有了矛盾的情感，原本屬於文人所營造的社會空間已經由不斷想要僭越的商人駐進，亦步亦趨的仿效、跟隨甚至滲透入文人的場域之中。晚明的文化圈中，與董其昌往來的商人是具有文人與商人的雙重身份。但是，這些商人以更隱晦的方式以經濟資本提升文化資本，「附庸風雅」的附屬於文人的場域之中。

第二節 晚明董其昌之藝術場域的社會網絡

在第二章第二節的開頭引用趙翼的《二十二史劄記》史料依然作為第四章第二節的開場白，呈現出在翰林院之外的失意文人與已經不再是失意的文人。在

第二章的部分已經說明了明代中期文人所處於藝術場域的位置，陳繼儒以及董其昌之間的關係可以作為縉紳與山人之間的對照。董其昌與陳繼儒恰巧都是屬於出身於經濟資本不高的家庭，董其昌的出身以及文化資本的累積形式不同於吳中文人，董其昌在文化資本的積累以及鑑賞力的養成都來自於他的社會資本以及科舉考試的順遂，董其昌在早年所接觸的社會資本，所接受的人際網絡、旅遊以及與收藏家的交情都成為可以養成鑑賞力的核心。影響董其昌的鑑賞力的不僅是韓世能，更多是屬於縉紳階層的松江文仕。董其昌的對於藝術鑑賞力的實踐不僅在於論述，南北分宗在藝術場域中召喚出古物的繪畫收藏品的神聖性，並且對於藝術史重新的編排，在藝術場域中有個「畫中畫」的體系，在這個體系中分別根據宋畫與元畫區辨不同的類別，有著不同的審美體系。這個鑑賞體系的實踐可以從董其昌在旅遊中與收藏家會晤，鑑賞他們的繪畫收藏品，董其昌留下的題跋得知，也可以從董其昌所「仿」的繪畫作品中得知，也可以從董其昌所編輯的書籍中得知，還可以從董其昌所教育與教導其門下弟子的口訣中得知。

「吳派」不同於「松江派」的藝術鑑賞知識體系，其繼承與斷裂是必須澄清的，他們雖然都是文人，並且在藝術場域中佔據不同藝術年代中重要位置，但是在心態上不同於「吳派」文人的落拓與失意，在晚明中的「落魄」已經成為可以展現出清雅隱士的山人文化，成為一種象徵性風雅，他們在「名」與「利」的轉換形式也是截然不同的。因為董其昌在早期並沒有具備雄厚的經濟資本、家世背景以及耳濡目染的學習過程，所以，對於「藝事」所浪費的時間不下於文徵明。叱吒風雲的董其昌與陳繼儒分別代表不同類型，「藝事」與「出版界」成為傳統文人在藝術場域中失意的解套，山人、縉紳與商人都在其中扮演重要的角色。

一、董其昌的社會網絡與藝術鑑賞

董其昌在尚未中進士之前所留下的題跋少之又少，所見到的繪畫收藏品也都從莫如忠以及項元汴的收藏而來，董其昌在此時期所留下的題跋未必可以與董其昌所見到的繪畫收藏品成為正比，因為在此時，董其昌是屬於莫如忠、項元汴的晚輩，尚無能力在珍貴的繪畫收藏品上留下題跋，我們如何得知董其昌在早期獲得的藝術知識體系的來源？董其昌早期的藝術知識的養成如何得知？可以從

董其昌與收藏家的交往得知。董其昌在此時的往來收藏家以及老師有莫如忠、項元汴、李日華、陳繼儒與顧正誼，從董其昌與他們往來的關係與討論繪畫收藏品中可以得知董其昌的藝術知識。

董其昌不同於吳中出身於書香世家、官宦之家或者經營成功的商人家庭的背景，在《董其昌系年》中記載，董其昌在早期是「在平湖一帶交私塾餬口，地位低下，生活清苦，書法亦遭人輕視。」²⁷⁷ 尚未成名的董其昌地位低下，董其昌在藝術上的功力尚未受人欣賞。在吳中的書畫商業化的時代中，「其昌少貧，嘗作（陸）萬裏書市之，人以為贗，弗售也。」²⁷⁸ 在早期的董其昌不僅沒有利也沒有名，所寫的書法在當時的藝術市場中是不具有價值的，更沒有轉換成為價格的可能性。不論在藝術場域或者藝術市場中都必須要有名，才可以得利。董其昌出身於貧困的家庭，是屬於當時波西米亞的文人，他又要如何憑藉著他所擁有的資本累積這些鑑賞的眼力，使得這些資本可以讓往後的他獲得名與利？從董其昌在早期所接觸到的文人中可以得知他是如何進入藝術場域之中？也可得知董其昌是如何累積他的資本？從董其昌早期所接觸的松江文人在藝術鑑賞知識體系的傾向中可以釐清董其昌所建立的「南北分宗」與「吳派」之間的關係。

在早期的松江地區的文人，在藝術場域中追隨吳中地區的藝術品味傾向。在這一節的開頭最主要的就是說明蘇州的「詩書畫」是如何進入松江地區？「吳派」與「松江派」之間的地理位置是非常鄰近，有些松江的文人與吳中的文人有姻親的關係，或者對於吳中文人在藝術場域位置的欣慕，所以兩地之間的文人往來密切，松江的文人也得以進入吳中的藝術場域論述以及鑑賞繪畫收藏品。松江地區的文人在松江地區也是享有盛名，進而使得松江地區得知主流的藝術場域的論述，這些接觸吳派的松江文人對於松江地區也有所影響力。這些著名的與顯貴的松江文人對董其昌、陳繼儒在藝術鑑賞的傾向上有重大的影響，使得董其昌與陳繼儒得以進入當時的藝術場域的論述中。這些松江的文人都分別帶給董其昌與陳繼儒不同的資本。董其昌在早期就已經不斷的擴展他的社會網絡，所結識的都是在地方上享有盛名的官宦。

277.任道斌，《董其昌系年》（北京市：文物，1988），頁15

278.同上，頁15

(一)「蘇意」沿入松江

(1) 松江地區顧正誼與莫是龍的文人圈

單國霖整理出董其昌在初期時的社會網絡，其中顧正誼就是在董其昌早期影響甚大的或業餘畫家以及收藏家，其中記載：「顧正誼與莫是龍在萬曆前期，畫名以播揚江南。他們的繪畫多以元四家為宗，尤崇尚黃公望。」²⁷⁹ 黃公望與元四大家是吳中地區在藝術場域中所偏好的「元畫」，莫是龍與顧正誼專注於「元畫」的山水畫，其博學多聞使得莫是龍與松江地區的文人共同品評藝術作品以及在詩書畫上的創作。吳納孫對於新崛起的「松江派」的社會網絡有所研究，「莫是龍書畫方面之『吾儕』，不包括董其昌而指較年長之顧正誼、何良俊備」²⁸⁰ 何良俊是華亭人，但是在南京任官，並且與吳中的文徵明有所往來，何良俊的《四友齋畫論》是「由於何氏與文徵明父子熟識。因此記錄下文人畫家常交換書畫鑑賞心得」。²⁸¹ 何良俊與文徵明父子關係的良好使得他可以獲得吳中的繪畫收藏品以及熟悉藝術場域的論述。在《文徵明年譜》中記載，與何良俊同輩的莫是龍則是楊儀²⁸² 的外孫，楊儀與文徵明之間在有討論藝術收藏品的往來，楊儀在江南所富收藏以博雅著稱²⁸³，莫是龍也都常在楊儀家閱讀以及品評這些藝術收藏品，楊儀或許也會在這個過程中教導莫是龍如何去鑑賞藝術收藏品，莫是龍在藝術知識的養成可以在耳濡目染之下，習得吳中的藝術場域的論述。蘇州藝術知識的體系透過這些文人的菁英的社會網絡，使得松江地區得以習得與仿效。這群松

279. 單國霖，董其昌《燕吳八景冊》及其早期畫風探，收入《董其昌研究文集》（上海：上海書畫出版社，1998），頁 571

280. 吳納遜，董其昌與明末清初之山水畫，收入《董其昌研究文集》（上海：上海書畫出版社，1998），頁 658

281 程君顯，《明末清初的畫派與黨爭》（國立台灣師範大學歷史研究所博士論文，1999），頁 17

282. 楊儀是常熟人，楊儀曾經拿閻立本的《蕭翼賺蘭亭圖》的繪畫收藏品，請文徵明為之題跋，所題跋的內容為討論繪畫收藏品。（周道振，張月尊同纂《文徵明年譜》（上海：百家，1998），頁 508）

283. 楊儀，構萬卷樓，多聚宋元舊本，名人墨跡，鼎彝古器之屬，江左推為博雅。...外孫雲間莫是龍，能讀外家書，盡所儲以歸。同上，頁 382

江年輕文人在松江地區也就享有盛名，其藝術知識體系的品味趨向於吳中的「元畫」也就不足以為奇。

單國霖說道：「董（其昌）在 18 歲時從學於莫如忠，如忠之子莫是龍（1539-1587）長董 16 歲。」²⁸⁴ 其昌是莫如忠的學生，故也因此而結識了莫是龍。「莫延韓（即莫是龍）書畫實為吾郡中興，即董玄宰（即董其昌）亦步武者也。」²⁸⁵ 董其昌對於莫是龍的藝術知識的傾向是亦步亦趨的追隨，由此可知，莫是龍在松江地區是引領進入藝術場域的重要關鍵人物。莫是龍所有的藝術鑑賞的知識體系，會在董其昌與莫如忠學習個過程中習得，在史料中沒有留下記載是否董其昌有機會接觸常熟楊儀的收藏品，但是，董其昌卻一樣的有機會接觸的鑑賞繪畫收藏品的機會。

董其昌與另外一個在松江地區一樣享有盛名的顧正誼有所結識，顧正誼與莫是龍是同儕，在松江地區是以莫是龍為中心，²⁸⁶ 在藝術鑑賞上會有交換心得，並且也會漸漸釐清出屬於這個團體的藝術體系，這可以呈現在顧正誼的繪畫收藏品的選擇上，董其昌在年輕的時候經常的拜訪顧正誼，也有機會鑑賞到他所收藏的繪畫收藏品。在董其昌的《容台集》中記載：「余以丁丑年（西元 1577 年）三月晦日之夕，燃燭試作山水畫，自此日復好之，時往顧中舍仲方家，觀古人畫。若元季四大家，多所賞心，顧（仲方）獨師黃子久。」²⁸⁷ 顧正誼不論在作畫的喜好上是以為主，並且，也呈現在繪畫收藏品上，元四大家是顧正誼所收藏的作品中最多的，而黃公望則是上選。在《董其昌系年》以及《容台集》中不斷的發

284. 單國霖，董其昌《燕吳八景冊》及其早期畫風探（收入《董其昌研究文集》，頁 571

285. 高居翰，（《山外山》，台北：石頭，1997），頁 106

286. 「大體而言，學者認為分宗說起於明代末葉萬曆年間，更嚴格的說，是局限於江蘇松江一地所產生出來的特有的畫論。此時松江名士莫是龍、董其昌和陳繼儒相繼提出南北分宗之說，時間相距前後不超過三十年。董其昌與莫是龍熟識，陳繼儒又是董其昌終生摯友，因此可以說，南北分宗是松江地區文人藉書畫交遊，在經年累積往來之後所產生的心得，這些心得以莫是龍為中心展開，繼之有董其昌、陳繼儒的鼓吹與加強，漸漸演變成為結論，並衍生出各種附會於這個課題之下的理論。」同註 302，1999）

287 董其昌，《容台集》，收入《明代藝術家集彙刊》（台北：國立中央圖書館編印，1968），頁 2650

現顧正誼的名字，董其昌在書中記載著顧正誼的繪畫收藏品的題跋，以及在顧正誼家中鑑賞繪畫作品的過程。這顯示出即使在董其昌尚未有名有利之際，顧正誼對於董其昌藝術養成中重要的位置。

在董其昌落拓不羈文人處境時期，董其昌即掌握住在松江地區的進入藝術場域論述的先驅者，莫是龍與顧正誼在藝術上所浪費的時間已經成為松江地區的翹楚。在高居翰的《山外山》中引用這條史料：「雲間侯懋功、莫延韓步趨大癡，色相未化；顧仲方舍人、董玄宰太史源流皆自於此，……故近日畫家衣鉢遂落華亭矣。」²⁸⁸ 莫是龍與顧正誼對於董其昌之後藝術鑑賞知識的養成會在藝術知識體系的形構中逐漸的體現出來。這些早年的鑑賞知識也使得「南北分宗」產生最初的雛形。

(2) 與「吳派」接觸的收藏家

在董其昌屬於落拓不羈的文人之際，所可以進入藝術場域的策略就是藉由其所有的文化資本作為轉換社會資本以獲得「觀看」藝術收藏品的機會，也可以藉由認識的人際網絡已經進入藝術場域中。另外一個引領董其昌進入藝術場域的就是項元汴，項元汴在第二章已經有所介紹，他不僅進入藝術場域與文徵明父子友好，並且也進入藝術市場中經營典當舖。

項元汴（1525-1590）²⁸⁹ 大董其昌三十歲，董其昌是在成為諸生時，與項元汴的長子項德純結識，拜訪了項元汴，「他（董其昌）24歲前後，曾應聘嘉興大收藏家項元汴家課其幼子，有緣欣賞項氏珍藏的宋元書畫名品。」²⁹⁰ 項元汴所收藏的作品幾乎都藉由著文彭與文嘉的鑑定，在這個過程中必定經過文家的篩選。項元汴所收藏的宋元繪畫收藏品中的內容可以從鄭銀淑的《項元汴之書畫收

288. 高居翰，《山外山》（台北：石頭，1997），頁106

289. 在任道斌的《董其昌系年》中記載：「（董其昌）憶於為諸生時，遊樵李，公之長君德純時為夙學，以是日習於公。」任道斌，《董其昌系年》（北京市：文物，1988），頁17

290. 朵雲編輯部，《董其昌研究文集》（上海：上海書畫出版社，1998），頁573

藏與藝術》得知其內容，所收藏的既是符合藝術市場的「宋畫」與「浙派」的繪畫作品，也有符合藝術場域的明四大家（沈周、文徵明、仇英以及唐寅）與「元畫」的繪畫作品，這些作品都分別都收納入項元汴收藏目錄中。

在這段期間，董其昌更有機會鑑賞項元汴所收藏的繪畫收藏品，並且也有機會與項元汴討論藝術作品。在任道斌的《董其昌系年》中記載：「公每稱舉先輩風流及書法繪品，上下千載，較若列眉。余永日忘疲，即公亦引為同味，為相見晚也。」²⁹¹ 董其昌與項元汴討論繪畫收藏品以及論述藝術鑑賞時，可以「同味」絕非偶然，項元汴對於吳中藝術場域的論述瞭若指掌，而董其昌在莫是龍以及顧正誼的薰染之下也略知藝術鑑賞知識體系一二。而項元汴的收藏之富也在江南中享有盛名，董其昌結識項元汴後，就像是擁有了進入藝術鑑賞知識體系大門鑰匙，以彌補董其昌的出生背景所不足的藝術鑑賞力上，在任道斌的《董其昌系年》中記載，董其昌在早期的鑑賞力與項元汴之間的關係：

余蓋謂觀畫亦然，然畫惟我江南之盛，而收藏好事家比比焉！於偶為人謬推鑑賞，凡所到處，無不出示印正，古今妙繪，庶幾十見一二，然未有如樵李項氏家藏之富也。墨林長君藍台，與余契好。命余品檢先達所遺晉唐法書、宋元名畫，殆百十餘卷軸。獨此冊足稱神物焉，不惟眾美華具，精妙入神，而楮素不全好，氣韻不璀璨，亦不與選耳。²⁹²

在這些百十餘卷軸中，董其昌比其他落拓不羈的文人累積更多進入藝術場域中判斷繪畫作品的眼力養成，董其昌更是正式的進入吳中的藝術場域中品評與習得在詩書畫核心的知識體系與論述的語言。項家與董其昌在藝術場域的不同的位置依然緊密的連結在一起，成為董其昌的鑑賞繪畫收藏品的主要來源。

在任道斌中《董其昌系年》記載，董其昌以其所具有的文化資受到江南文人的讚賞，董其昌「以文采超群，備受王世貞讚賞。」²⁹³ 王世貞也是在明代中

291.任道斌，《董其昌系年》（北京市：文物，1988），頁 17

292.同上，頁 39

293.同上，頁 18

晚期時與在藝術場域中可以與「吳派」相互媲美的繪畫評論家以及收藏家，王世針對於董其昌的賞識，更使得董其昌有機會接觸到王世真的繪畫收藏品，石守謙則在 董其昌《婉變草堂圖》及其革新畫風 中記載：

王（世貞）為董氏成名之前南方最重要的收藏家之一，雖在政府中歷任要職，但在 1576 至 1588 年間家居距離松江不太遠的太倉，與松江地區包括莫是龍、陳繼儒及董其昌有親密的關係，而此時期又正是董氏開始學畫、探訪名？之時。²⁹⁴

王世貞具有全國性的藝術觀點，進出於京師以及江南的區域，可以不囿於江南吳中的失意文仕所形成的「吳派」風格，又可以掌握住先前所時尚的「浙派」藝術品味，莫是龍、董其昌與陳繼儒可以藉此跳脫出蘇州的「吳派」風格，更有機會鑑賞王世貞所收藏的繪畫收藏品，不僅不失公允地評論「吳派」的繪畫作品。董其昌身為波西米亞的文人，在江南所結識的莫是龍、何良俊、顧正誼、項元汴以及王世貞等人所形成的人際網絡，就 Bourdieu 而言，「由於從一種聯繫中自然產生出來社會資本要遠遠的大於作為資本對象的個人擁有的資本」²⁹⁵ 社會資本使得資本可以透過社會網絡轉換，也唯有可以轉換與積累的資本才會使得個人的總體資本和有所改變，而社會資本使得個人天生具有的資本在社會網絡中呈現可轉換的資本，董其昌藉由地域以及在諸生時所學習環境累積他的社會資本，並且，藉由這些人際網絡是藝術場域中論述藝術鑑賞體系的網絡。

（3）董其昌的同儕

在董其昌之前是以莫是龍為中心，成為萬曆年間松江的重要文人團體。在晚明董其昌在藝術場域中所佔據著重要位置時，以董其昌為中心所展開的文人團體的社會網絡與董其昌之藝術理論的建立成為緊密的關連。在任道斌的《董其昌

294. 石守謙， 董其昌《婉變草堂圖》及其革新畫風，收入在《董其昌研究文集》（上海：上海書畫出版社，1998），p.556

295. Bourdieu， 資本的形成（收入在薛曉源、曹榮湘著《全球化與文化資本》，北京市：社會科學文獻，2005），頁 17

系年》中記載：「李日華、汪砢玉等集觀董其昌所輯《宋元名畫冊》，評論鑑賞，樂而忘返，寒意頓消。」²⁹⁶汪砢玉同樣是屬於富有涵養的收藏家，董其昌在晚

期所編纂的畫冊時，董其昌往日的同儕也加入鑑賞的之中，結社性的聚會使得所建立的藝術理論得以在著名的收藏家中成為畫冊的傳記，也建立藝術場域中的分類與範疇的界線。而這些藝術分類的界線在藝術市場中成為得以被知曉的小道消息。

其中，在這些文人中董其昌與陳繼儒之間的關係是更加的緊密。陳繼儒與董其昌在晚明的時代，是分別在不同的社會位置卻齊名。陳繼儒與董其昌同樣是屬於松江人，在錢謙益的《列朝詩集小傳》中記載：「陳繼儒，字仲醇，松江華亭人，幼穎異，能文章，同郡徐階特器重之。長為諸生，與董其昌齊名，太倉王錫爵招與子衡讀書支硎山。王世貞亦雅重繼儒，三吳名下士爭欲得為師。」²⁹⁷董其昌與陳繼儒同樣屬於松江的文人，兩者在諸生時就已經受到同郡的長者與著名官宦的賞識。陳繼儒與王錫爵的熟識，連帶的與王錫爵之子王衡，也與其孫王時敏熟識，王家與董其昌、陳繼儒在藝術場域中形成「松江派」的網絡。

錢謙益的《列朝詩集小傳》記載，陳繼儒「年甫二十九，取如衣冠焚棄之」²⁹⁸取如衣冠焚棄之」是具有「棄儒」的行動意義，表示拒絕進入場屋以及政治場域從官，陳繼儒正式成為在野的山人，陳萬益在《晚明小品與明季文人生活》中分析陳繼儒受到松江的文人及其他的有名文人的賞識：

陳眉公一生受徐階、陸樹聲、王世貞、董其昌等士大夫的幫助甚多，不僅是言語上的讚賞，他們更捐資贈地，使能安於山居。這些人當中，董其昌尤其重要。董其昌大陳眉公三歲，但是自少至老，兩人友誼無間。董其昌構有一樓，相邀眉公過從，取名來仲樓。在其上，兩人相與賞鑒法書名畫，商討藝事，切磋理論。他們綜合了前輩顧正誼、莫是龍等的意見，而發展

296 任道斌，《董其昌系年》（北京市：文物，1988），頁191-192

297. 錢謙益，《列朝詩集小傳》（台北：世界書局，1961），丁集下，頁637

298. 同上，頁637

出一套中國美術史上影響深遠的文人畫理論，重新評估歷代畫作，特別標榜「士氣」，崇尚以倪雲林為代表的元末四大家，²⁹⁹，在當時則蔚為風尚，陳董成為賞鑒家的代表，而本人的書畫更成為好事者競逐的對象。²⁹⁹

董其昌的藝術理論的建立與陳繼儒息息相關，當董其昌在鑑賞繪畫收藏品時，經常是與陳繼儒相伴而行，董其昌與陳繼儒也經常在書信往來的過程中討論藝事。在晚明的藝術場域中董其昌與陳繼儒是分別屬於不同的位置，董其昌進入翰林院後結識不少的官宦，而陳繼儒則是在野的其博雅之名吸引縉紳。董其昌逐漸站在藝術場域中的核心，而陳繼儒則是在藝術市場中以出版書籍，並且招攬貧寒之士共同經營出版事業。董其昌與陳繼儒的合作不僅顯示出他們所創立的「南北分宗」的藝術理論，更突顯出在晚明中士大夫以及山人的文化。

（二）萬曆十七年（西元 1589 年）

在任道斌的《董其昌系年》中記載：「董其昌在萬曆十七年（西元 1589 年）赴南京鄉試，及第。」³⁰⁰ 董其昌正確的掌握住在江南在藝術場域中的核心人物，不僅獲得了鑑賞繪畫收藏品的機會，更在於董其昌考中進士的時候，也掌握住參與藝術場域中網絡。在萬曆十七年董其昌進入京師之後，受到翰林院中很多的文人所賞識，「在北京會試，中進士，出自許國門下。」³⁰¹ 董其昌再度的擴大他的社會網絡，在他的《容台集》記錄：「長安官邸收藏之家不時集聚，復于項氏所見之外，日有增益。」³⁰² 京師是聚集來自四面八方的文官與武官以及有能力收藏繪畫作品的富商。就文官而言，也絕非是來自於董其昌的江南地區，對於藝術作品的傾向更顯得多元。在入京後，董其昌進入的收藏家官邸中增長見聞，見識到很多項元汴所收藏之外的繪畫收藏品。

這個在項元汴之外的收藏品是什麼樣的藝術傾向？在董其昌的《容台集》

299.陳萬益在《晚明小品與明季文人生活》，頁 109

300 任道斌，《董其昌系年》（北京市：文物，1988），頁 18

301.同上，頁 20

302 董其昌，《容台集》，收入《明代藝術家集彙刊》（台北：國立中央圖書館編印，1968），頁 584

記錄，董其昌「既解褐，於長安好事家借畫臨仿，臨宋人真跡，馬夏、李唐最大，元畫寥寥也。」³⁰³ 宋人真跡、馬遠、夏圭以及李唐的宋畫最多，在參考附錄四中詹景鳳以及王世貞所記載的繪畫收藏品在藝術市場上的傾向可以得知，宋畫在董其昌尚未建立「南北分宗」之際，依然在藝術市場中具有重要的市場。董其昌進入京師之後，屬於藝術場域的宋畫也成為董其昌收藏品³⁰⁴ 董其昌在進入京師場域時，有更多機會接觸到宋畫，增加對於宋畫藝術的鑑賞。從中可以得知，在長安城中有很多的文官也有收藏繪畫作品的癖好。董其昌進入政治場域之外，也同時進入藝術場域論述的核心，董其昌可以藉由官場上的社會網絡有機會鑑賞更多的繪畫收藏品。也更有機會在京師中得知繪畫收藏品的下落，並依循著繪畫收藏品的流動，收藏與鑑賞繪畫收藏品。

Bourdieu 在 *Distinction* 的引言中說明，藝術的審美力與歷史的條件息息相關，這種審美能力是對繪畫作品的一系列的密碼與編碼解碼的文化資本，這種解碼與破譯的能力是一種對於藝術作品的理解能力，也成為知識體系中對於藝術作品中「命名」(make a name for oneself) 的感知能力：

對藝術作品的掌握在很大程度上只需接觸到藝術作品就能獲得---，也就是說，通過潛在學習過程來獲得。這一過程與無需明確的規則或標準使人可能認出熟面孔的過程相似，而且它一般保持在實踐層面上。³⁰⁵

從 Bourdieu 在這個層面而言，可以獲得藝術收藏品，並使其成為藝術鑑賞的實踐層面，是可以透過於耳濡目染的學習，在這個過程中可以得悉藝術作品的區辨性，「耳濡目染」的接觸以及獲得藝術品成為養成鑑賞眼力最主要的策略。董其昌在京師中所見到的宋趙千里設色《桃源圖》卷，此時的董其昌已經在京師任官，但是卻處於經濟資本不高的時期，見到所喜愛的繪畫收藏品只能夠心豔而無力收藏。在尚未具有收藏繪畫收藏品的經濟資本時，董其昌所具有的政治場域的位置

303. 同上，頁 2650

304. 「宋趙千里設色《桃源圖》卷，昔在庚寅（西元 1590 年）見之都下，後為新都吳太學所購，余無十五城之償，唯有心豔。」同上，頁 2165

305. Bourdieu, *Distinction*, (Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1984), p.4

以及文化資本成為進入藝術鑑賞實踐的籌碼，《松江府志》說道：「陸以寧偶見其（董其昌）畫歎曰：『今日生前畫靠官，他日身後官靠畫。』」³⁰⁶ 前半句中可以得知董其昌在任官之後所產生的資本與藝術之間的關係。董其昌如何透過官職享有比他人更多的繪畫鑑賞的機會，可以培養繪畫鑑賞的眼力，累積在藝術場域的文化資本是為這節的重點。

（1）翰林院中「同官」「同（品）味」

董其昌中進士之後，在翰林院中還是必須要接受館師（在翰林院教書的都稱為「館師」）的教導課程，韓世能³⁰⁷是好書畫的江南文人，他所收藏的繪畫作品不如項元汴來得多，但是卻是精緻且珍貴的真品。韓世能雖然為江南的文人，但是卻長期在京師任官，他所收藏的繪畫收藏品中以宋代的王朝所編纂的《宣和畫譜》為主要的架構，並且以復興當時宋代皇室貴族的繪畫收藏品為主要的範疇。董其昌可以增加在《宣和畫譜》中皇室所珍藏繪畫收藏品。「萬曆十九年（1591年）在京中欣賞韓世能珍藏書畫名跡，耳濡目染，興趣日濃，時以品評書畫、縱論高下為樂。」³⁰⁸ 韓世能所具有的藝術涵養不僅使董其昌進入藝術場域的論述語言，更可以讓董其昌耳濡目染的沈浸在韓世能所收藏的書畫世界的鑑賞知識的架構之下。

在翰林院中同樣在藝術場域中佔據重要位置的不僅有王世貞以及韓世能，就連有「江東巨眼」號稱的華文伯，也提供董其昌鑑賞藝術作品的機會，在董其昌的《容台集》記載：

梁溪華學士收藏法書、名畫為江南冠，樵李項子京後起，與之？勝，元季四大家，無所不有，
，余數訪華文伯於東皋亭山出此見，視如徐洪客一見唐文皇，心降神伏，咄咄讚賞。文伯覺余雅好，便以見歸，幾同豪奪，

306 宋如林等修，孫衍星等纂《松江府志》（臺北市：成文，1989），頁 1869

307.任道斌，《董其昌系年》（北京市：文物，1988），頁 22

308.同上，頁 24

豈亦學士，公點頭相許，為同官同味，令其文孫作米老捐硯山故事耶。³⁰⁹

華家（華夏）與文家（文徵明）之間的往來密切，在藝術鑑賞的互動更是頻繁。項家（項元汴）與文家也與華家具有同樣的位置，項元汴的繪畫收藏品多由文家所鑑定，董其昌在松江地區大量的鑑賞項元汴的繪畫收藏品，以及品評其藝術作品。董其昌與項元汴的「同味」不意外，那麼與華文伯的在品評收藏品的「同味」也順理成章。這些「同味」都是屬於江南藝術場域中對於「元畫」的藝術品味的癖好。這種「同味」更使得董其昌有機會數訪華家，有機會接觸其孫，品評與鑑賞「江東巨眼」所珍藏的繪畫收藏品。

韓世能、王世貞以及華夏都是屬於江南中富有盛名的收藏家，其收藏的繪畫作品也都富且精，這些收藏家雖然都是出身於江南且任職於翰林院，但在藝術傾向上有不同喜好，卻都佔據藝術場域的核心位置，並且非常懂得江南藝術場域的論述的語言。董其昌善用其官職所帶來的機會，熟悉江南人士論述藝術的語言，獲得耳濡目染的實踐藝術的鑑賞的能力，使得董其昌可以養成在藝術場域中區辨不同藝術品味的論述 風格上的差異的「眼力」。除此之外，董其昌更將「眼力」養成的場域利用其官宦的機會擴大到其他江南的收藏家，以積累董其昌在在藝術鑑賞的眼力。

除此之外，在董其昌發生民抄家的事件之後，卻也讓董其昌可以利用他的社會網絡，更有機會可以鑑賞更多的繪畫作品，在任道斌的《董其昌系年》中說道：

翁避地往來於京口、吳興間，朱氏（朱國楨）其同年也，其家字跡最多，曾作畫冊二十頁，設色者二，余水墨甚佳。《京口張氏所藏畫冊》翁（董其昌）遭家難時避地丹徒（鎮江）張修羽（張觀宸）家，張氏古？最多，翁乃臨摹其精粹者與之，故其所得多且佳也。³¹⁰

309 董其昌，《容台集》，收入《明代藝術家集彙刊》（台北：國立中央圖書館編印，1968），頁 2168

310.任道斌，《董其昌系年》（北京市：文物，1988），頁 146

在這段期間董其昌避走松江，在鎮江與吳興之間遊走。董其昌投靠與他同年的同事，董其昌即使在選擇投靠的對象也是屬於家中富有收藏者，並且在此時致力於藝事的題跋與「仿」。董其昌的「仿」是實踐「南北分宗」的藝術理論。這個部分在第三章第三節詳細的說明。

(2) 董其昌的學生與代筆者

任道斌《董其昌系年》記載董其昌社會網絡中的弟子的互動與代筆的現象，董其昌的學生可以從對於董其昌之「南北分宗」成為清朝的正統美學的王時敏，董其昌「與王衡、陳繼儒泛舟松江畸墅，飲酒賦詩，放情山水。王衡，字辰玉，太倉人。王錫爵子，王時敏父。」³¹¹ 董其昌與陳繼儒皆與王家有很深的交情，董其昌在晚期不僅與陳繼儒共同鑑賞繪畫作品，並且，王時敏也同樣加入鑑賞的行列。董其昌「于太倉王氏『鶴來堂』審定王時敏所藏珍品，並與陳繼儒跋王時敏《仿倪瓚山水圖》，流連旬日乃返華亭。」³¹² 董其昌與陳繼儒不僅可以鑑賞到王時敏所收藏的繪畫收藏品，並且，也對於王時敏所繪畫的作品加以題跋與指導。王時敏也臨摹董其昌「南北分宗」的藝術理論中的「元畫」編纂成為《以小現大》，王時敏所「仿」的繪畫作品由董其昌親自題跋以及審核，這成為董其昌之後教學的口訣以及典範，王時敏的繪畫作品被放置在藝術場域中作為「南北分宗」成為被尊奉的信條。這個部分在第五章繼續討論。

另外，董其昌「以弟子吳翹代筆作書畫，應付仕紳祈請翰墨之煩。」³¹³ 他的代筆弟子則是應付藝術市場中多不甚煩的縉紳與好事者的求畫，代筆現象可以說明董其昌已經在這些資本的轉換中得到名與利。「據啟功先生《董其昌書畫代筆人考》，為其昌代筆者尚有趙左（文度）、僧人珂雪、趙行枝、葉君山（有年）、吳振（竹嶼）、沈士充（子居）等。」³¹⁴ 這些代筆者並非董其昌的學生，但是卻

311. 同上，頁 76

312. 同上，頁 242

313. 同上，頁 283

314. 同上，頁 285

是董其昌在「應付仕紳祈請翰墨之煩」的最佳的策略。好事者求畫意在求董其昌的名，董其昌的題跋與簽名會比董其昌是否本人親自繪畫更加重要。董其昌的弟子王時敏與董其昌的代筆弟子，一個是屬於藝術場域的部分，另一個是屬於藝術市場的部分。這說明董其昌已經在晚期跨越了這兩個場域，既得名又得利。

(3) 徽商與古董商的往來

董其昌在藝術鑑賞的觸角又伸向藝術場域以及藝術市場的書畫商，在明中的書畫商如詹景鳳以及項元汴；在晚明的書畫商則如吳廷、顧隱亮、程季白及張丑等人，當然，這些書畫商常兼具多重身分，詹景鳳、項元汴與張丑等人並非書畫商的身份，而是具有文人的身份，並且與吳中的文人往來密切，除了詹景鳳在晚明的藝術場域中所見的史料不多之外，項元汴、張丑都是橫跨藝術年代以及場域作為重要的史料視角。另外，在這些書畫商中不乏有書畫交易的店面或者以流動的方式舉行「和會」，或以書畫船的方式，與董其昌更多的收藏家進行書畫買賣與古物交換，從中可以得知：繪畫收藏品心照不宣地成為商品，可以在藝術市場當作一種買賣。這些都可以呈現出晚明的收藏家如何獲得藝術收藏品，以及藝術市場中收藏品交易的蓬勃。傅申的《董其昌書畫船》對於同樣擁有「書畫船」的徽商吳廷與董其昌之間的鑑賞關係加以說明：

在與董其昌同輩的友人中，安徽歙縣鑑藏家吳廷常於舟中攜書畫往來南北拜訪藏家，他與董氏收藏有密切的關連。董氏即稱吳氏之舟為『吳太學書畫船』。根據汪世清的研究，吳廷亦風雅文士，與兄長吳國遜在北京開設「餘清齋」古完鋪，兩人均精鑑賞，藏品曾由董其昌鑑定並選刻成《餘清齋帖》。董其昌常向吳廷長期借賞法書名畫，因此「餘清齋」實際上形同董其昌觀賞與蒐羅法書名畫的一條重要渠道。³¹⁵

從中可以得知徽商吳廷是對繪畫收藏品有鑑賞力，吳廷的畫齋也是有規模的收藏

315. 傅申，《董其昌書畫船》，收入《美術史研究集刊》第15期，（台北：台大藝術所，2003），頁226

珍貴的繪畫作品，提供給董其昌實踐藝術鑑賞的機會。在任道斌的《董其昌系年》中，董其昌更是在吳翼明之家居住兩個月³¹⁶，並且將珍貴的繪畫收藏品「盡出其所藏相示」，不僅在於董其昌的「頗能鑑賞」，更多是在於董其昌的所累積的名號也可以成為商品符號。在任道斌的《董其昌系年》中記載：「結交顧隱亮，得觀顧氏珍藏名人字畫。」³¹⁷ 董其昌與書畫商的友好可以觀賞到珍貴的繪畫收藏品，所題的字畫都成為書畫店面的金字招牌。

另外，比這些書畫商更具有文化資本者以張丑為代表，從小就是生長在耳濡目染的藝術環境之下。張丑是出身於書香世家，張丑的祖父張情與文徵明的往來，在《文徵明年譜》中記錄：「張情子應文，字茂實，與文徵明子彭、嘉往來甚密。」³¹⁸，從中可以得知，在張丑的父親張應文在科舉考試的不得志之後，張應文就專注於「古器書畫」而寫下《清秘藏》這本關於古器書畫鑑賞的書籍。這本書籍其子張丑也參與潤色，所以可以得知張丑從小的浸濡於書畫的鑑賞知識之中，張丑與「吳派」的文家是長期以來與吳中文人成為莫逆之交，所以可以得知張丑很熟悉於明代中期藝術鑑賞知識的論述。張丑「博綜古今」所累積的文化資本，使得張丑成為鑑賞力極高的書畫商。文人可以跨越藝術場域以及藝術市場之間的界線，遊走於兩個範疇之中。

316「新安吳翼明，家世好古，收藏唐、宋以來名繪甚富。己酉春仲，予游黃山，居停君家兩月，以予頗能鑑賞，盡出其所藏相示，且遴其小幅之尤精者」任道斌，《董其昌系年》（北京市：文物，1988），頁 105

317.同上，p.139 且記載：「顧隱亮為書畫商，經手書畫甚多，其昌曾為之題「憩閒堂」匾額，並觀顧氏收藏。」（同上，頁 139）

318.周道振，張月尊同纂《文徵明年譜》（上海：百家，1998），頁 644-645 又：「《清秘藏》，明張應文撰。而其子謙德潤色之。應文字茂實，昆山監生。屢試不第，乃一意以古器書畫自娛。謙德即作《清河書畫舫》及《真跡日錄》之張丑，後改名也。」（同上，頁 645）又記載：「吾家自高曾以來，世有畫癖，又曾伯祖維慶、曾祖子和往來啟南先生之門，祖約之，叔祖誠之出入衡山先生之戶。先子茂實與壽承、休承，稱莫逆之交。故評定國朝名公書畫萬不失一。兄以繩牖為好事，所收繆書、惡畫卷軸不下數千。其真者，百不得一。丑也外乏師資，內隔祖訓，思而得之，自謂於書畫頗得一斑，直欲上闚晉唐閫奧，宋元而下無論矣，敢以就正真賞者。」（張丑，《南陽書畫表卷》，收入《景印文淵閣四庫全書》，第 817 冊，（台北市：臺灣商務 1983），頁 817-475）

在任道斌的《董其昌系年》中記載：「董其昌與張丑、陳繼儒在蘇州李公麟、趙孟頫的書畫，飲蒲酒、論古人、和會交易，樂此不疲。」³¹⁹張丑為董其昌所舉行的和會也具備吳中文人「雅」的習性，一邊鑑賞繪畫收藏品，一邊「飲蒲酒、論古人」。從中不僅可以得知，在晚明的文人已經可以將所具有的文化資本在仕途之外另闢社會空間，也可以知道董其昌不僅在拜訪收藏繪畫收藏品的收藏家，也拜訪最清楚於繪畫收藏品流動的書畫商。在《董其昌系年》中記載張丑與董其昌相遇是在董其昌 63 歲的和會，但是，一向熱中於繪畫作品收藏的董其昌或許更早就遇到精於鑑賞力的張丑³²⁰張丑詳知董其昌與陳繼儒藝術知識的論述，或許在更早之前張丑與董其昌在藝術知識的論述與鑑賞的相互交流。張丑顯示出文人除了科舉考試之外，還可以出書從事於同樣是「清雅」的雅事，鑑定書畫收藏品、著書以及從事書畫的交易或者當山人。從董其昌所處於藝術場域的位置的變動而陸續的出現這些人物，呈現出晚明藝術場域、藝術市場以及文人文化中不同的社會意義。

二、董其昌流動的旅遊以及流動的藝術收藏品

在《松江府志》中說明著董其昌的「今日生前畫靠官」主要：除了可以顯示在董其昌與富有收藏品以及有對於藝術品有眼力的收藏家的友好之外，還可以呈現在董其昌在任官時的官遊。從附錄五（題跋）與附錄六（旅遊）之間的兩個圖表對照得知，董其昌在考中進士之前，尚未在珍貴的收藏品上有題跋的機會，在任道斌的《董其昌系年》中記載，董其昌在 1582 年已經在項元汴的收藏品中見過趙孟頫的《鵲華秋色》³²¹卻沒有留下題跋。其原因最大的來自於董其昌在當時還是處於無名小卒的落拓文人，董其昌的題跋並不能夠使得項元汴的收藏品更有價值。到了董其昌中進士之後，董其昌多次利用官遊的機會往江南搜尋與華

319 任道斌，《董其昌系年》（北京市：文物，1988），頁 153

320.張丑，博綜古今，與王世貞相善。……考訂諸家之注，正其偽謬，越十年有成。…晚好法書名畫，搜討古今，上自秦漢。下及當代（明代），為《清河書畫舫》十二卷，見古家皆服其精詳云。」周道振，張月尊同纂《文徵明年譜》（上海：百家，1998），頁 645

321 任道斌，《董其昌系年》（北京市：文物，1988），頁 12

夏、項元汴「同味」的「吾鄉」中「元畫」繪畫收藏品。在這個部分可繼續詳細討論有關於董其昌的文人習性，也就是「有閒階級」的習性。這時候的董其昌已經脫離的波西米亞的文人，與山人的吟詩作對已經進入縉紳階級。

(一) 董其昌 1591-1596 年的官遊

董其昌與陳繼儒除了友情的親密之外，他們經常鑑賞繪畫作品，陳繼儒的「博雅」與董其昌對於繪畫收藏品的癖好，使得他會書信往來討論繪畫收藏品，其中的一封信是由董其昌的《畫禪室隨筆》中摘錄出來，從中可以顯示出董其昌在藝術品味上的轉向：

余長安時，記(寄)仲醇書云：所欲學者，荆、關、董、巨、李成。此五家畫尤少真蹟。南方宋畫，不堪賞鑑。兄等為訪之，作一銘心記。如宋人者，俟弟書成，與合一本。即不能收藏，聊以適意，不禁海岳獨行畫史也。³²²

從中可以得知董其昌在京師中鑑賞到很多的「南方宋畫」(也就是南宋的「宋畫」)而吳中所推行的「元畫」卻是少真蹟。足以可見「宋畫」在當時依然成為京師收藏家的目錄之一，董其昌京師時在藝術的傾向依然鍾情於江南的「元畫」，從這封信件的內容中可以得知董其昌利用官遊時所鑑賞與收藏的畫癖。

在 1591-1596 年的期間，董其昌分別在 1591 年護禮部侍郎田一？歸葬福建、

322.董其昌，《畫禪室隨筆》卷二(台北市：廣文，1968)，頁 51

323.在 1596 年由長沙冊封的歸程不同，為取長江的水路，而是由南昌經江西的瑞虹、龍津、貴溪、弁陽到廣信府的上饒，再由之經玉山專衢江西至浙江衢州府，經龍游、蘭溪到建德縣富春驛，再由之經湘江、富春江，經富陽縣而至杭州府，復行運河經嘉興而達至松江府。這個路線其實頗為曲折，不僅有水路，亦有陸路，途中亦須在不少站驛停下，換接不同的水路。具粗略的估算，由南昌到杭州可能即須二十多天的時間。假設董其昌走另外一個路程，即由南昌過鄱陽湖走長江，順流而下至南京，全程雖有約一千兩百里，但行程要單純的多，舟途亦較快，大約在十日左右即可完成全程...董其昌選擇曲折的路線最主要的原因在於他想要再度到杭州高深甫家重覽郭忠恕的摹王維《輞川圖》。或許還盼望有再研究馮開之所藏的傳王維作《江山雪霽》卷的機會。(同註 327，頁 552)

1592 年持節處藩，告病返家三月、1596 年持節長沙、1597 年校士江右種種機會南下江南地區，董其昌特地經過³²³ 以及久留在「畫眼」的太湖地區，不難推測於這個區域是聚集最多收藏家的空間，石守謙在 董其昌《婉孌草堂圖》及其革新畫風 中，針對董其昌在宦遊的機會中所拜訪的江南繪畫收藏家，針對於「南北分宗」中「南宗」的繪畫作品有詳細的記載³²⁴ 董其昌在 1591-1596 年其間利用其官職不僅使得董其昌能鑑賞到更多「元畫」的繪畫作品，並且，董其昌已經可以在珍貴的繪畫作品中題跋，在董其昌所鑑賞的繪畫收藏品中，董其昌題跋馮夢禎所收藏王維的《江山雪霽圖》。³²⁵ 其昌在馮夢禎的繪畫收藏品中的題跋是「應馮夢禎之請」而題跋王維著名的繪畫收藏品。董其昌在京師聽到傳聞這些珍貴的繪畫收藏品的下落而積極的尋求鑑賞的機會。³²⁶ 馮夢禎允許以及請求董其昌的題跋是董其昌在京師任官的期間，而馮夢禎也在朝廷中任職為官庶，「官庶珍之如頭目腦髓，以余有右丞畫癖，勉強應走。」³²⁷ 更重要的原因或許是因為董其昌的官位。

除此之外，在任道斌的《董其昌系年》中記載，董其昌也已經積累了經濟

324. 他曾經在 1591 年護歸葬田一攜至福建，歸途中即刻意停留松江數月，大搜元四家墨？。1592 年及 1596 年，他為持朱節使臣，分別至武昌及長沙冊封楚王朱華奎與德化王朱常汶、福清王朱常隸。對董氏來說，這兩次的任務亦成為其在藝術追求上最好的掩飾，他趁機分別到了當時收藏最富的浙江地區停留了相當長的時間，在松江向顧正誼等人借畫臨摹，在嘉興觀項元汴家收藏(北宋王晉卿《瀛山圖》)，在杭州觀高深甫收藏(北宋郭熙(忠恕)《輞川圖》)，在蘇州則至韓世能家(趙千里《三生圖》、周文矩《文會圖》、李龍眠《白蓮社圖》，惟顧愷之作《右軍家園景》)，與陳繼儒同觀法書名畫。在馮氏(開之)宅中臨北宋趙令穰(大年)《江鄉消夏圖》，並跋文備贊此卷有超軼絕塵之概。在這些以公事為表、研究訪問參觀為理的旅行中，他不僅看到了包括王羲之、顏真卿在內的晉唐法書名？，也獲觀郭忠恕摹王維《輞川圖》、王詵《瀛山圖》、李公麟《白蓮社圖》、王蒙《山水》等宋元之名畫，甚至還購得赫赫有名的黃公望的《富春山居圖》、江參的《千里江山圖卷》、趙孟頫《挾彈走馬圖》、《支遁洗馬圖》等。這些收穫對他形成影響後世最深的『南北宗論』，以及他自己的創作，都具有相當重要的意義。同上，頁 550-551

325. 「應馮夢禎之請，為跋王維《江山雪霽圖》論畫家用筆落墨時如佛家，有門庭宗派之別。」任道斌，《董其昌系年》(北京市：文物，1988)，頁 38

326. 「1595 年聞馮夢禎藏有唐人王維(摩詰、右丞)《江山雪霽圖》，甚嚮往之，乃譴人南下專訪此圖。」(同上，頁.37)

327. 同上，頁 38

資本，可以購買到珍貴的繪畫作品，黃公望的《富春山居圖》就是董其昌「頃奉使三湘，取道涇里，友人華中翰為予和會，或購此圖」³²⁸ 黃公望的《富春山居圖》是董其昌所喜好的繪畫作品之一，又「(董其昌)憶在長安，每朝參之際，徵逐周台幕請此卷一觀，如詣寶所，虛往實歸」³²⁹ 這幅畫之前是在京師中，為董其昌的同事所擁有，之後或許由江南的收藏家所購買，董其昌利用他下江南時，運用他的人際網絡，請他的朋友替他舉行和會以購得這個繪畫作品。除此之外，江參的《千里江山圖卷》、趙孟頫《挾彈走馬圖》、《支遁洗馬圖》等。從這些繪畫收藏品中董其昌所留下的題跋中可以得知董其昌建立「南北分宗」的端倪。

這些繪畫收藏品都不是為當時赫赫有名的王世貞、華夏以及項元汴等人所收藏，這透露出一個訊息：在江南以及京師中依然有很多收藏家進行清雅的繪畫收藏，董其昌的旅行的路徑，代表繪畫收藏品所流動的軌跡。在收藏的部分有用「愛清」³³⁰ 來形容繪畫收藏品的收藏動詞。董其昌利用官遊所拜訪收藏中可以得知不論是京師或者江南的縉紳與好事者，繪畫收藏已經成為士大夫品味的象徵性價值。繪畫收藏品中所具有的神聖性的價值與兌換的價格都隱然的藏在「愛清」的雅癖之中。

(二) 董其昌帶官的「閒賦」旅遊

在任道斌的《董其昌系年》中記載，「在北京翰林院編修任上，充皇子講官。」³³¹ 董其昌在四十四歲可以擔任皇太子的講官，乍看之下似乎是在政治場域平步青雲，不料「從四十四歲於講官上任因忤權臣而意外流放」³³² 董其昌在政治場域上的失意使得他在 1599-1604 年請病歸里、1605-1609 年任湖廣提學副使、福

328.同上，頁.47

329 陸容，《菽園雜記》(北京：中華書局，1985)卷五，頁 62

320 在陸容的《菽園雜記》中說道：「京師人家能蓄書畫及諸玩器盆景花木之類，輒謂之愛清。蓋其治此，大率欲招朝紳之好事者往來，壯觀門戶；甚至投人之所好，而浸潤以行其私，溺於所好者不悟。」任道斌，《董其昌系年》(北京市：文物，1988)，頁 54

331 崔惠娥，《一超直入如來地》(澳門市：澳門大學出版中心，1998)，頁 41

332 任道斌，《董其昌系年》(北京市：文物，1988)，頁 38

建副使、1610-1621 年間賦江南、1622-1625 年天啟朝出仕活動。從這些史料中可以得知董其昌在四十四歲之後就幾乎都任官或者帶官閒賦於江南。董其昌在貧苦的諸生時期不斷的擴大社會網絡以進入藝術場域的論述之中，並且在萬曆十七年任官之後，大量的搜尋繪畫收藏品的下落，並收藏與鑑賞繪畫收藏品。董其昌已經從波西米亞的諸生轉變成為「愛清」的士大夫，也養成愛清的習性。董其昌的「愛清」最主要展現在收藏繪畫收藏品的畫癖上，董其昌所養成的畫癖最主要呈現在「右丞畫癖」³³³，與沈周相同的「雲林畫癖」董其昌已經養成對於往後他所分宗的「南宗」的癖好，這樣的癖好的習性可以從董其昌在江南的閒賦期間，花費許多時間進行藝術知識體系實踐中得知。

從 Bourdieu 中在 資本的形成 中說明，資本的積累是可以透過互相轉換的方式獲得，但是，以經濟資本作為交換社會資本需要更多的產品，社會交往的過程中，其中有微妙的時間經濟：

衡一般等價物以及所有等價物現象，無非是依靠（最廣義）勞動時間作為衡量。如果我們在任何情況下我們都能同時考慮到以資本形式累積的勞動時間和資本轉換所需的勞動時間，那麼，我們就能在所有轉換中證明社會資源的確獲得了保護³³⁴

從這樣的觀點來看，不同的資本中有不同的策略作為轉換資本的再生產，再生產的類型可以從轉換資本的難易度來決定不同資本所積累的總量，無償性的對於時間的浪費是累積文化資本以及轉換資本最好的證明。

（1）董家「書畫船」-流動的藝術場域

「書畫船」是一種流動式的文人雅集，特別是處於水鄉之都的江南，在傳

333 乙丑夏五，長安歸之十日，即遣力往四明朱明府家亦雲林畫軸，久不見至，遂令日者筮之。沈啟南云：「雲林畫江南以有無為清濁。」余則癖矣。（同上，頁 222）

334. Bourdieu，資本的形成（收入在薛曉源、曹榮湘著《全球化與文化資本》，北京市：社會科學文獻，2005），p.20

申的《董其昌書畫船——水上行旅與鑑賞、創作關係研究》中可以得知書畫船中的設備是文人雅集中必備的設施，可以提供作畫以及容納賓客共同品評與論述繪畫收藏品，或者吟詩作對等的文人雅性。書畫船所提供的是一個與世隔絕的場域，在這個場域中是一種另外的閒隱型態，進入這艘書畫船就是進入流動式的文人雅集，也可以隨著書畫船的流動不斷的拜訪著名的書畫家、收藏家以及鑑賞家，共同的進入藝術場域中。當然書畫船也可以成為流動的藝術市場，徽商以及古董商隨時可以乘載珍貴的書畫名跡拜訪收藏家、好事者進行書畫的買賣交易，或者尋求鑑賞家的加持。傅申在《董其昌書畫船》中說道：

自從北宋末的米芾常將心愛的書畫名跡攜隨在行旅的舟中，作為他旅途中從事鑑賞、裝潢、題跋之用，或在舟中創作書畫，或書寫信札，而創出了「米家書畫船」的名號以來，就成了後世許多文人書畫家的風雅典範。特別是明末的董其昌。³³⁵

董其昌可以說是米芾之後書畫船中最具代表性的人物，從董其昌所具有的書畫船中可以顯示出董其昌江南中的旅遊中對於「藝事」所花費的心力與時間，循著董其昌的書畫船的流動軌跡中，可以得知繪畫收藏品的流動軌跡，並且也說明著繪畫收藏品在這個流動的傳記中，留下的同樣專注於「愛清」的有閒階級的名單。在董其昌的書畫船的流動中，藝術場域不再固定於一個特定的社會空間，董其昌可以靠著他的官職以及所建立的社會資本累積以集資本轉換，使得董其昌可以獲得與鑑賞繪畫收藏品的機會，以及與更多具有高藝術鑑賞力者評論藝術作品，如此更有機會可以宣揚他之後所建立的「南北分宗」的藝術理論。董其昌在藝術場域中的「名」與「利」的轉換可以在與世隔絕的社會空間中同時進行。

335. 因其「結念泉石，薄於宦情」，作為一位米芾的崇拜者及生長於水鄉的書家、畫家、鑑賞家兼收藏家的他，又因長壽及官運，一生中數度往來舟行於他的家鄉松江與北京，以及前往福建、湖南、湖北、江西、南京等，得以公務而長途成舟宦遊各地。即使他在數度辭職、休閒在家期間，也在江南的太湖流域，仿效米芾行徑，皆以扁舟載書畫遊行各處，因此造成他是米芾以後「書畫船」史上最具代表性的人物。（傅申，《董其昌書畫船》，收入《美術史研究集刊》第15期，（台北：台大藝術所，2003），頁205）

董其昌可以在「閒賦」江南的期間搭乘他的「書畫船」，沿著收藏家的居處旅行，以此作為轉換文化資本以及累積繪畫收藏品的鑑賞眼力。董其昌既然缺乏家庭背景所浸濡的文化資本中，習得具有審美所需要解碼條件，董其昌藉由在政治場域中官職獲得社會資本，從這些社會資本中轉換成為足以破解繪畫收藏品中所具有的知識。董其昌已經轉變成為「有閒階級」，對於時間的浪費以及在繪畫作品上所進行的收藏的時間與心力，都隨著董其昌在社會位置的轉變成使得資本的轉換成為可能，這些投入鑑賞繪畫作品的時間都使得董其昌得以使得文人文化得以再生產，以及進入藝術場域中獲得可以轉換資本的可能性。

(2) 對於繪畫收藏品的凝視

海上顧中舍所藏名畫有四，為顧愷之《女史箴》，李伯時《蜀江圖》、《九歌圖》及此《瀟湘圖》耳。《女史》在樵李項氏家，《九歌圖》在余家，《瀟湘》在陳子有參政家，《蜀江 在信陽王思延將軍，皆奇蹤也。³³⁶

以上史料是說明董其昌所記載的這些繪畫作品的流向，繪畫收藏品是呈現流動性，繪畫收藏品隨時有可能在不同的收藏家中流動，更說明董其昌對於繪畫收藏品的流動軌跡的凝視。這些都是很珍貴的古畫，這些繪畫作品主人都與董其昌有所往來，其中有些也與董其昌同樣處於政治場域中。也就是說，董其昌是有機會鑑賞這些繪畫作品。

在董其昌的書畫船的流動成為可能之際，最主要的就是先掌握住繪畫收藏品的流動軌跡，這可以成為董其昌旅遊的路徑。董其昌如何可以獲得這些繪畫收藏品的下落呢？在任道斌的《董其昌系年》中，可以從董其昌與顧正誼之間的史料中可以得知：

余求董北苑畫於江南而不能得。萬曆癸巳春，與友人飲顧仲方第，因語及之。仲方曰：「公入長安，從張樂山金吾購之，此有真跡。」乃從吾郡馬耆清和尚往者。先是，予少時于清公觀畫，猶歷歷在眼，殊不知為北苑耳。

336 任道斌，《董其昌系年》（北京市：文物，1988），頁73

比入都三日，有徽人吳江村持畫數幅謁余，余方肅客倦甚，未及發其畫，首叩之曰：「君知有張金吾樂山否？」吾愕然約：「其人以千古矣，公何謂詢之亟也？」余曰：「吾家北苑畫無恙否？」吾執圖以上曰：「即是」余驚喜不自持，展看之次，如逢舊友，亦有冥數云。³³⁷

董其昌與可以從同樣屬於文人的圈子中獲得繪畫收藏品的下落，董其昌在依循著在文人之間的耳語收藏與鑑賞這些繪畫收藏品，「耳語」以及「傳聞」都顯示出晚明中所呈現「長物」得以成為可能的社會條件，繪畫收藏品的資訊在文人圈中流動。從這個史料中可以生動的說明董其昌與顧正誼這類具有高度文化資本的收藏家，對於繪畫作品的流向的專注以及所耗費的心力。而這些有名的繪畫作品被誰收藏，都可以使得其他著名的收藏家親自拜訪，一覽繪畫作品的真跡。也因此繪畫作品可以成為與這些在藝術場域核心人物建立社會關係的媒介，徽商透過繪畫作品的收藏進入文人社會網絡中的策略以轉換資本。關於這一點在第六章中詳細討論。

再者，從董其昌與徽州的書畫商的往來頻繁，徽商已經正式的進入藝術市場。書畫商更加敏銳的瞭解誰是潛在的買賣者，董其昌既是重要的鑑定繪畫收藏品者，更是繪畫收藏品真蹟的保證人。書畫商與董其昌的友好，將繪畫收藏品提供給董其昌鑑賞以獲得繪畫收藏品的保證書就可想而知。在傅申的《董其昌書畫船》中記載：「新都吳太學攜真蹟至西湖，遂以諸名跡易之，時徐茂吳方詣吳觀書畫，知余得此卷，歎曰：『以探驪龍珠，餘皆長物矣。』『吳太學書畫船』為之減色，然復自寬曰，米家書得所歸。」³³⁸「吳太學書畫船」說明著吳廷為新安的書畫商，所流動的書畫船是流動的藝術市場，更是流傳著珍貴書畫下落的媒介。這些流動的書畫商更可以提供董其昌繪畫收藏品的流動的小道消息。在藝術場域以及藝術市場流動的藝術收藏品就在兩方的往來中留下繪畫收藏品寫下傳記與流動的軌跡。具有同樣畫癖的收藏家與書畫商之間就掌握住繪畫收藏品的蹤跡，也說明著繪畫收藏品的流動性，與藝術場域與藝術市場中繪畫收藏品的改朝換

337. 同上，頁 33

338. 傅申，《董其昌書畫船》，收入《美術史研究集刊》第 15 期（台北：台大藝術所，2003），頁 226

代。董其昌不論在這兩方的社會網絡都足足的佔據優勢的獲得可以觀看繪畫收藏品的訊息。

(3) 繪畫收藏品的流動與流動的藝術場域

董其昌在凝視什麼樣的繪畫收藏品？以及又有什麼人進入董其昌的這個流動的書畫船？行經的路線中拜訪什麼人？在任道斌的《董其昌系年》中記載：「《僧巨然山寺圖》此卷在梁溪華氏家，余求之數載，不得一觀。今為公甫所有，所展玩竟日。」³³⁹ 巨然的《山寺圖》原本為華夏家所有，但是董其昌卻無法鑑賞，直到為他人（公甫）擁有後才得以鑑賞，不難想像董其昌在這數年中對於這幅繪畫收藏品所持續的關注，以及對於繪畫收藏品的流動訊息的掌握，是因為可以隨時掌握住鑑賞與收購的機會。為什麼董其昌即使在「不得一觀」的情況之下，卻還是在數載後這幅畫轉手時，董其昌依然不放棄的求得一觀？

從任道斌的《董其昌系年》中提供給我們解答的材料：「《唐宋元寶繪》汪珂玉識云：此冊在萬曆丁巳（1617）春仲，董太史玄宰攜至吾地，余項又新、孔彰過其舟中得閱，翌日，太史挈雷仁甫、沈商丞至余家，更攜黃子久畫二十冊與先子觀，越宿始返之也。」³⁴⁰ 董其昌在攜《唐宋元寶繪》至汪珂玉（蘇州）的住所共同欣賞，董其昌為松江人，而項又新、孔彰為嘉興人，如果要欣賞這些畫冊的話，應該就可以找兩者其中之一的住所鑑賞即可，為什麼要乘舟至蘇州？因為太史挈雷仁甫、沈商丞可以到汪珂玉家，他們不僅與董其昌共同鑑賞這本畫冊之外，更攜黃子久畫二十冊與董其昌鑑賞。

這樣的聚會經常的出現在於董其昌與著名的畫家與收藏家的在舟上的相遇中，使得鑑賞繪畫收藏的場域不侷限於交通的不便，反而可以讓其他地區的收藏家得以交流。董其昌在 68 歲（1622）及米萬鍾在共同觀賞《北宋李成寒林歸晚圖》，董其昌的題跋：

339.任道斌，《董其昌系年》（北京市：文物，1988），頁 82

340.同上，頁 149

予與米參知仲詔同觀於晉陵舟次。昔白香山(白居易)守杭,微之(元稹)以守越州過杭,都人士聚而觀者如堵牆,曰:「非欲觀相公,欲觀世所謂元白者耳!」余與仲詔皆有?霞之癖,是有「南董北米」之稱,或不虧元白故事。收藏者新安程季白,亦以雅道,為東南顧阿瑛、曹雲西輩也。³⁴¹

「南董北米」說明江南以董其昌著稱,而北方以米萬鍾著稱。董其昌與米萬鍾共同的在舟上鑑賞由新安程季白的收藏的《北宋李成寒林歸晚圖》,當藝術市場中的藝術明星所到之處,是可以蔚為風潮,這樣的鑑賞活動是公開的活動,不僅在這樣的開放空間為收藏家程季白的鑑賞力加持,另一方面,也在「都人士聚而觀者如堵牆」的眾多觀看者面前提供藝術場中的藝術理論,展示著並且董其昌所推崇的藝術大師加上題跋。透過這樣的形式,董其昌的藝術理論在觀看者的配合演出之下也得以傳播。

《僧巨然山寺圖》、《唐宋元寶繪》、《北宋李成寒林歸晚圖》這些繪畫收藏品都是與董其昌建立藝術理論息息相關,所加入的討論的成員也都是屬於與董其昌同樣「愛清」的收藏家,有助於建立董其昌「南北分宗」的繪畫收藏品以及董其昌在編纂的畫冊。巨然的《山寺圖》之所以值得董其昌花費心力以獲得鑑賞的機會,乃是因為它是屬於董其昌「南宗」系列的繪畫收藏品之一。繪畫收藏品的流傳就像是晚明藝術場域的社會網絡,從這些作品在哪些文人圈中流動,以及因為繪畫收藏品而進行的雅集,所透露的是這些人所尊崇的藝術知識體系的區別。董其昌在《畫禪室隨筆》中說道:

董北苑瀟湘圖、江貫道江居圖、趙大年夏山圖、黃大癡富春山圖、董北苑征商圖、雲山圖、秋山行旅圖、郭恕忠輞川招隱圖、范寬雪山圖、輞川居圖、趙子昂洞庭二圖、高山流水圖、李營丘著色山圖、米元章雲山圖、巨然山水圖、李將軍蜀江圖、大李將軍秋江待渡圖、宋元人冊頁十八幅。右俱吾齋神交師友,每有所如,攜以自隨,則米家書畫船,不足羨矣。畫則具體而微,要億(憶)三百年來一具眼人也。³⁴²

341.同上,頁193

從這個史料中可以得知董其昌將自己與米芾的書畫船相比擬，他的繪畫收藏品隨時攜帶以供鑑賞，也可以與其他的收藏家共同的品評這些作品，而這些繪畫收藏品也都是屬於董其昌「南宗」的繪畫收藏品，而「董家書畫船」也讓董其昌成為「三百年來一具眼人也」。從這些書畫船的流動雅集中更快速的使董其昌建立他的「南北分宗」，在不同的地域的繪畫收藏家更清楚的知道藝術場域的論述，董其昌與新安書畫商在藝術繪畫鑑賞的緊密關係，也可以讓「南北分宗」的新藝術觀點在藝術市場得以傳播，而與董其昌友好的吳廷也擁有一艘「吳太學書畫船」，乘載的不僅是繪畫收藏品，更是流動的藝術場域的新視角。董其昌也在這個過程中也可以不斷的購買這些珍貴的繪畫收藏品，董其昌所行經的路徑在蘇州、杭州西湖、嘉興、松江、睦州祁門白岳山、「寶鼎齋」、歙縣、京口、京中、無錫惠山、無錫太湖、昆山。從中附錄七可以得知，除了京師之外，董其昌在鑑賞旅遊的路徑中幾乎都是在於「畫眼」的江南地區。而京師是聚集最多「愛清」的收藏家與好事者，所以，京師成為董其昌有可能收購與鑑賞繪畫作品的地點也就不足為奇。

從董其昌的旅遊路線以及所拜訪的鑑賞家中可以得知董其昌對於繪畫收藏品的凝視，也就是有一些文人專注的收藏這些「長物」的繪畫收藏品，這些人掌控了繪畫收藏品的流動，從董其昌的旅遊中可以得知繪畫收藏品是屬於「流動之物」，繪畫收藏品從原本附庸於勳戚貴胄轉變成為在民間「流動之物」，這樣的流動性與「吳派」有所相同卻也有所不同，「吳派」相同的是凝聚於屬於吳中的人脈，當然其中也會有屬於松江（例如：何良俊）與南京的（例如：顧東橋），但不可否認的「吳派」的人際網絡幾乎固定在於吳中地區，吳中的嚴謹家風以及師承關係都是在吳中的場域內進行，這是屬於吳中時期的藝術場域。但是，到了董其昌以及陳繼儒時代就有別於吳中時期的藝術場域，在這個時期的藝術場域是屬於流動性的場域。

除了顯示出藝術場域結構的變化，更顯示出繪畫收藏品的流動性，繪畫收藏品不再屬於王宮貴人與純粹的文人所擁有，雖然大部分的還是屬於文人所擁有，但是古董商或者具有雙重身分的書畫商也進入藝術場域之中，這些古董商具

342.董其昌，《畫禪室隨筆》卷二（台北市：廣文，1968），頁 57-58

有文人的身份，或者與藝術場域中的文人有密切的往來，在這個部分為第六章留下伏筆。我們所要呈現的就是透過董其昌顯示出繪畫收藏品的流動性。這個流動性也顯示出蒐集繪畫收藏品的收藏家的增加，也就是有一批人及需要透過繪畫收藏品顯示出身份地位，以及繪畫收藏品在不同的人之間流動的頻繁，所顯示出的繪畫收藏品的象徵性交換。從價格的轉換中，書畫商作為最佳的過渡，這些風雅的書畫商在藝術場域以及藝術市場之間兩個空間中遊走，也轉換著繪畫收藏品的價值與價格，也使得繪畫收藏品在不同的收藏家或好事者之間流動。

三、董其昌的結社與閒情雅致

「書畫船」以及「園林」，以其「隔離」世俗的方式獨立於塵世的美學世界，這兩個部分顯示出「有閒階級」的閒暇以及不俗的習性。「書畫船」一方面，具備文人所特有的閒隱雅性，在書畫船上具備文人雅集必備的用品以及規模，董其昌所可以擁有自己的書畫船，不僅顯示出他在經濟資本上的積累，更顯示出他透過書畫船的流動可以鑑賞到流落不同的區域與收藏家所收藏的繪畫作品，透過書畫船的旅遊可以累積與轉換名與利，形成一種流動的場域。另一方面，「書畫船」的流動性呈現出跨越性的區域以形成不同於明代中期的藝術場域，這種流動性的文人雅集，使得不同地域的收藏家可以鑑賞、交換或者交易繪畫收藏品。

（一）園林的文人雅集

在第二章部分明代中期所形成的「閒隱空間」，包括在園林中進行文人的「雅集」，「雅集」與藝術場域是緊密相連的，是論述藝術鑑賞的社會空間，進入誰的園林？這個園林中聚集什麼樣的人？可區分出明代中期與晚期使得藝術場域中社會網絡具體化的文人，與藝術場域中結構轉變來觀察，在王鴻泰的《流動與互動》中說道：

園林可以說是城市周圍的半開放空間，在相當程度上可以說是由「房屋」所內含之休閒性與社交性衍生出來，而獨立於日常家居範圍之外的另一種空間形式。這種空間形式別出家居範圍後，乃由「戶內」走向「戶外」，

具不同程度的開放性，此種開放性使園林成為城市生活的一個休閒空間。同時，園林所內涵的休閒性，在士人階層中，又別具非現實的意義，乃至在士人文化中被詮釋為世俗之外的『美學世界』。世俗/美學相對立的文化情境下，士人階層致力於園林美學的經營，除空間形式上的造景外，更包含文藝活動的進行。因此，園林的休閒性進而發展成為文藝活動的據點，而其社交性則使之成為士人們相交往的場域，於是，園林美學意涵的發揮過程中，也逐漸造成文人文化的積累與凝結，甚至表徵文人文化的文藝化園林。³⁴³

園林具備與書畫相同的作⽤，提供文人雅集的社會空間，在這個空間中可以形成鑑賞繪畫收藏品的場域，從原本的私人空間轉變成為可以吸引四方的名流（名士）、山人或者縉紳共同的參與藝術的品評。園林所創造的美學空間與吳中的吳派所形成的閒隱空間，是為了不同於出現於市集的評論繪畫作品的價格，而這種閒隱空間與美學世界的營造與繪畫作品成為文人文化的體系，當繪畫收藏品作為表徵文人的習性，透過園林中獨立於俗世的「俗」，透過園林的建造顯示出，「有閒階級」中在城市繁華地帶中對於空間的浪費，對於園林營造的「不食人間煙火」的脫俗，提供閒暇時的文藝活動的美學世界，所聚集的有名的文人在此「論藝事」，都已經微妙的在這個看似浪費的空間中轉變成為社會資本的文人社會的網絡。

從董其昌所參加園林集會中，所進行的文藝活動，也同樣的顯示出資本積累的轉換，在董其昌的《董其昌系年》中記載：

《仿趙孟頫溪山仙館圖》庚子秋七夕，余艤棹姑蘇，同年王文考，乃文恪公之孫也，觴余園亭。大出家藏名畫見示，中有倪元鎮、黃子久及趙文敏《溪山仙館圖》。吳興畫多學趙伯駒、董北苑，獨此一圖以右丞、關仝參合成之；又題款楷書妙絕，當為生平得意筆。更數年訪之，趙畫已飛去，獨倪跡猶存。聞山陰朱家收一軸，未之是王氏所藏不。偶擬為之，因記。

343. 王鴻泰，《流動與互動》（台灣大學歷史學系博士論文，1998），頁 81-82

舟次震澤。時同觀者楊彥？。³⁴⁴

在董其昌乘船至蘇州後，進入王文考的園林進行文人雅集，參加雅集者將所珍藏的繪畫收藏品共同品評與鑑賞。從這個時間點上可以發現在這個雅集中大多是屬於「南宗」畫派的繪畫作品，這說明董其昌所參加的雅集中，在藝術鑑賞是屬於「同味」的畫癖，藝術論述可以從這些不同的雅集中形成美學的世界。再者，王文考屬於與董其昌同年考上進士的士大夫，園林的建設與雅集的進行並非一般百姓可以享有，而是屬於在社會上地位階層較高者。

在這個雅集中聚集同好，並且將這些雅集的過程、唱和以及繪畫作品紀錄在成冊子中，在董其昌的《容台集》中記錄：

王西園為吾郡先輩名流與錢鶴灘同時訓倡，甚有高韻。余有其日紀數冊，每遇書畫題詠，隨手記錄，如周密《煙雲過眼錄》之類，想見其人絕去俗事；山水畫亦老筆，紛批似啟南本色，此寫生四種，拙中有巧，非時所能湊泊也。後有孫漢陽、周山人、宋居士各為寫生，似欲與爭席，恐非野老所堪。然古質今妍，各有獨詣，未可抹殺。前人草創之力，余不工花草畫以意定。³⁴⁵

在這個冊子所記錄雅集中的書畫題跋，也形成為另外一種「結社」的名冊，所參與雅集中的藝術鑑賞活動都會被董其昌記錄下來。「後有孫漢陽周山人、宋居士各為寫生似欲與爭席」都顯示出，在這個雅集中參與者極力表現出繪畫的長才，因為董其昌與他人的繪畫作品以及繪畫收藏品的鑑賞力，都可以在這個聚集四方的名流中得以被知曉。半公開的園林提供文人雅集與結社的場域，這些都成為在文人之間以非正式的方式獲得該集團中對於藝術鑑賞知識的認同。

（二）結社中「名」的身份認證

344 任道斌，《董其昌系年》（北京市：文物，1988），頁202

345 董其昌，《容台集》，收入《明代藝術家集彙刊》，台北：國立中央圖書館編印，1968，頁2171

文人雅集可以形成為一種結社的形式，王鴻泰在《流動與互動》中說：「『入社為名士，出則否』顯示出：『社』本身就是作為一個『名』的象徵，加入其中，便可分享其『名』」³⁴⁶ 入社與得以參加董其昌或者士大夫階級的雅集都顯示出具有同樣的藝術品味的同好，這會形成一種以非正式的方式所形成的評比，這個評比就可以轉變成為「名」的象徵性社會聲望。王鴻泰在《流動與互動》中對於「社」所形成的在科舉考試之外的社會身分的經營的關連：「明末的『社』已經在科舉之外，另外成為一種具有社會權威的評比機構，對士人具有塑造『身分』的作用，士人可經由其評比而取得『名士』的頭銜，名是就是一種『社會身分』。」³⁴⁷ 在晚明所形成的非正式的以及在科舉考試之外名與利轉換與積累的場域中，「詩書畫」成為評比的焦點。那麼，要如何在雅集以詩書畫得名又得利？那麼就必須要進入藝術場域核心人物所舉行的雅集，得以有機會耳濡目染學習到藝術場域的論述語言以及鑑賞眼力的養成在任道斌的《董其昌系年》：

天啟元年（1621年）歲次辛酉，程季白重攜此冊（《唐宋元寶繪》）至余齋中，是楚中王幼度、吳郡陳仲醇、吳君杰、楊彥?、張世卿、姑蘇楊仲彥同集，縱觀永日，各以為奇觀，咄咄稱快。³⁴⁸

以及，

李日華、汪珂玉等集觀董其昌所輯《宋元名畫冊》，評論鑑賞，樂而忘返，寒意頓消。天啟壬戌（1622）元旦，至十有三日，無日不陰雨冰雪。戚友相過，接噓呵瑟縮，無少歡緒。因發猛思，拉徐潤卿、汪玉水同兒子過程季白齋樓，煮茗團坐，出觀董氏畫冊，一一評賞。營丘 趙大年對幅
王晉卿 趙伯駒 趙子昂 朱銳 黃子久 曹雲西 王叔明 元鎮³⁴⁹

346. 王鴻泰，《流動與互動》（台灣大學歷史學系博士論文，1998），頁 213

347. 同上，頁 215

348. 任道斌，《董其昌系年》（北京市：文物，1988），頁 189

349. 同上，頁 191-192

從這兩條史料可知，程季白所收藏的《唐宋元寶繪》以及董其昌所輯《宋元名畫冊》這兩本畫冊都是屬於奠定董其昌的「南北分宗」的重要書籍，在這些書籍中是董其昌在大器的時期，董其昌對於所選擇出來的繪畫收藏品是「一一評賞」，在個過程中會論述到繪畫收藏品的篩選，何以這些繪畫作品會進入董其昌所編纂的畫冊，當董其昌已經在藝術場域中佔據核心的位置，這個文人雅集的藝術品評就會成為獲得最快速獲得藝術場域論述的知識。在這兩次的雅集中，所參加的人由楚中、吳郡以及姑蘇等地的文人、收藏家與董其昌的學生「戚友相過」的進入藝術場域的核心論述中，也就是繪畫收藏品的審核體系中。從中就不難想像當米萬鍾南下與董其昌聚會時，「都人士聚而觀者如堵牆」的盛況，因為從這些公開與半公開的場域中，除了可以一窺這些活躍於藝術場域與藝術市場的藝術明星的風采，另外，還可以獲得進入藝術場域中得「名」的機會。

（三）富賈的園林仿效

陳眉公在《晚香堂小品》提到：「新安故多大賈，賈啖名，喜從賢豪長者游。」³⁵⁰ 新安人大多從商，而商人愛「名」，為了獲得名喜歡與有名的文人與名流交往。商人之所以喜歡與文人交往，企圖從中獲得其文人的「文名」以轉換商人的身份。另外，文人身份的繪畫作品成為收藏品的大宗，「儒賈」的身份可以使得商人沾染文人的習性，得以進入文人文化，以獲得文人圈對於其繪畫收藏品的收藏。再者，在晚明的社會中，「文人」已經成為一種商品，「儒賈」的身份使得新安人可以在藝術市場中獲得「文人」的身份。

陳萬益在《晚明小品與明季文人生活》中指出：「文人與商賈之間的往來日益頻繁，文人以詩文書畫等藝術造詣博取富人的資助供養，商人則以其財貨、藝術收藏及園林等吸引士大夫與之交游。」³⁵¹ 園林所形成的文人文化為富賈所仿效，而文人也藉由富賈所提供的園林，得以形成追名逐利的場域，建造園林者透

350. 陳繼儒，《晚香堂小品》（東京：高橋情報會社，1991，據日本內閣文庫藏明崇禎間刊本影印），卷13，馮咸甫游記敘，頁30-31

351. 陳萬益，《晚明小品與明季文人生活》（台北：大安出版社，1988），頁72

過提供「雅集」的社會空間，成為進入文人的社會網絡的策略，王鴻泰在《流動與互動》中提到：

文人文化的文藝化園林，在現實社會成為一種強勢文化，成為一般社會上所仿效的生活形式，文藝化園林乃又自士人階層擴散及其他階層，一般富有者也可能被此種價值所吸引，加入其中，以其經濟力量經營文藝性園林，於是士人階層之外的經濟力量又成為文人文化發展的支援，更促進文人文化的繁殖。要之，文藝性園林的出現可以說是文人文化的具體化，且為文人文化發展的根源，其出現與擴展，特別是其他階層的參與，顯示文人文化在社會生活中的根植與蔓延。³⁵²

富賈對於園林的文人雅集的仿效，使得文人文化獲得經濟上的支持，富賈對於文人文化的傾慕與善意，呈現出居於都市的園林的文人文化已經成為這些繁華城鎮的時尚文化。當然，在園林中所進行雅集中所論述的「詩書畫」也成為時尚的元素。富賈透過經濟資本的無償性的花費時間、精力、關心和關注的勞動，企圖透過雅集可以積累文化資本，也獲得進入文人圈的社會資本。具有文化資本的文人、山人、收藏家等與具有經濟資本的商賈、書畫商相輔相成的支撐這個都市時尚的園林文人文化。

「園林」與「書畫船」都具有休閒的性質，除了可以利用其休閒性凸顯出晚明的士人階級屬於「有閒階級」，更可以說明這兩種形式的文人雅集都顯示出晚明藝術場域的流動性以及論述藝術的開放場域。新安書畫商與富賈的積極參與藝術場域的雅集，不同於明代中期的吳中文化圈，在雅集中聚集的文人與富賈的流動性與積極從中得名的身份認證，都不同於明代中期嚴謹家風的吳中失意文仕的雅集。晚明社會中的「流動性」成為與明代中期最大的區辨。這些都可以呈現出不同時代中藝術場域的差異性，也可以從中得知形成晚明藝術場域社會結構已經不同於明代中期。晚明中富賈、書畫商、好事者、文人、山人以及收藏家在藝術市場中所產生的撞擊，在第六章會詳細的說明，在第五章中要處理的是這些流動性的文人雅集的藝術論述。

352. 王鴻泰，《流動與互動》（台灣大學歷史學系博士論文，1998），p.81-82

小結

在這一章節中針對蘇州得以提供「論藝事」的社會條件，以及文徵明等吳中所形成的藝術場域中，因為「習藝事」使得繪畫作品有價值。這些都足以使得繪畫作品在藝術市場中成為「時尚」的奢侈品，蘇州成為學習「詩書畫」主要的社會空間。蘇州的繁華為其他鄰近擁有相近社會條件區域所仿效，於是松江在晚明成為足以與蘇州抗衡的地區。在明代中期與吳中的波西米亞文人有所往來的松江文仕與收藏家，將蘇州的藝術品味與傾向得以傳入松江地區。董其昌不論在早期或晚期都與蘇州的文人與收藏家保持緊密的互動，從董其昌在早期與這些和吳中的波西米亞的文人有往來的莫是龍、項元汴、張丑等人，在鑑賞過程中，都可以習得吳中所建立的鑑賞的眼力。也在「蘇意」成為「輕薄之意」時，「詩書畫」在區域的仿效中，重新建立起「文人文化」所特有的象徵性的價值。

從蘇州到松江，也形成第二代波西米亞的文人的誕生。這些在藝術場域的新來者與先前的場域區隔與形成差異：進入藝術場域的組成不同，提供鑑賞與論述繪畫作品的空間，以及在這個美學空間中建立的社會網絡有所區別。「流動性」成為形成差異性的藝術場域的主要因素。場域中內部結構的轉變都是使得全部的文化生產場域轉變，藝術場域形成動態性的結構，隨著時間而重新變更場域結構的資本組成。董其昌原為波西米亞的諸生，在萬曆年間進入翰林院後，使得在藝術場域中轉換資本的形式成為可能，藉由官位而獲得與「同官同味」鑑賞繪畫作品的雅集，以及可以得到書畫商、富人與其他收藏家鑑賞的機會。透過董其昌的旅遊，與「書畫船」、園林與結社中「有閒階級」所營造的美學世界，在這些雅集中進行資本中的轉換。富人藉由這些聚會聚集文人，透過經濟資本轉換為文人的社會資本；文人則是透過文化資本轉換更多的社會資本以及經濟資本；董其昌得以用政治場域的官職獲得鑑賞機會，以及所具有的特殊的文化資本（即在藝術場域中的核心位置），不斷的轉換成為精緻與審美鑑賞眼力，這些機會都有助於藝術場域中的重新劃定界線，以及與先前的場域得以建立差異的區辨美學。

萬曆年間是商業與文人在藝術品上重新界定疆界的年代，藝術市場中金錢與無名的富人、好事者與徽商對於繪畫作品的收藏，顯示出經濟資本上的滲透，

與文人不斷的區辨出被商業化滲透的「吳派」，並且建立出「新品味」以及「新的藝術品味」，藝術場域以及藝術市場的對峙與曖昧的融合，都在萬曆年間中呈現張力。

第五章「南北分宗」的劃（畫）時代

第四章中以董其昌為核心，討論有關於晚明藝術場域中的社會網絡的形成，透過這些社會網絡觀察此時場域內的結構轉變，繪畫作品為何人所擁有，在藝術場域的核心人物與徽州書畫商有所往來時，已經意味著繪畫作品已經成為高檔的時尚物品，在這些流動的書畫商中被流通。這也顯示出書畫商與文人之間曖昧的關係，書畫商已經有足夠的文化資本與經濟資本可以轉換為與文人的社會資本。文人透過文化資本以及掌握住特殊的象徵資本轉換成為隱晦的象徵交換與更多接觸繪畫作品的機會，以及積累更多的文化資本與鑑賞眼力。「有閒階級」透過在城市中的雅集、結社、書畫船中進行資本的轉換。這些內在的結構的組成可以作為觀察晚明的藝術場域不同於「吳派」的場域。

這些足夠形成在藝術場域中的「劃時代」嗎？在藝術場域中還需要討論品評繪畫作品的藝術品味，以及歷史性審美的鑑賞力以形成區辨，這樣才可以討論有關藝術場域的革命形成。於是，「畫派」中的「名稱」以及烙印在繪畫作品中的「詞」(word)，隨著這些區辨性的語言細緻與繁複地翻轉。藝術場域中就產生成對發生的污辱與讚賞的藝術語言，而這些都會在董其昌的題跋、臨摹的繪畫作品、繪畫作品中的相易與轉換，以及董其昌將自己的作品作為被交換的禮物，都顯示出董其昌在「劃時代」中，使得「名稱」成為社會行動，這些「名稱」為這些「名流」所實踐，也成為畫譜中的心訣，教育與再生產這種審美的鑑賞眼力。

第一節 藝術鑑賞知識體系--「正脈」/「邪學」的論述

古原宏伸的觀點，對於晚明形成「畫派」提出分水嶺：

日本學者古原宏伸認為，明代畫傳畫評類圖書之刊行大多在嘉靖年間以後，尤其是集中在萬曆、崇禎期間，他並強調「嘉靖以前，沒有出現過名符其實的批評」。明確的說，在明末董其昌和李日華出現以前，並無具有批評性的畫評。由於董其昌和李日華對畫史資料的深入瞭解，釐清了唐代

士夫畫的繪畫風格，尤其是王維的繪畫風格為刻畫，而非北宋的皴法以及水墨形式，並且將元代山水畫推崇到前所未有的地位。³⁵³

明代中期的藝術場域是屬於多視角的藝術鑑賞，即使文徵明所推崇的「元畫」，其中也不乏有南宋的院體畫（也就是屬於董其昌之後所分類的馬遠夏圭之「北宗」畫）；王世貞推崇「浙派」的戴進，以及董其昌之後所分類的「北宗」精緻畫風；韓世能所收藏的宋代宮廷所編纂的《宣和畫譜》作為收藏的目錄等，縱使在明代中期藝術場域以「吳派」為主流，但多元的收藏與鑑賞的知識體系並不獨尊於「吳派」。在晚明中的「派別」之爭卻不同於明代中期百花齊放的並存，從日本學者的研究中可以發現在萬曆年間「畫派」具有貶抑之意涵。

萬曆年間「畫派」與「派別」不侷限於「繪畫風格」的分類，更有在於藝術場域中競爭的行動意義。如同 Bourdieu 所認為的，社會世界中感知的象徵除了可以透過社會行動者的習性與傾向來表達，也可以透過個人企圖改變社會認知與評價系統，而這些感知的範疇與分類的架構是透過基本的「詞」（word）來表達社會中被分類的群體與事物的名號，他說：

在社會作用者獨自且分散的狀況理所從事得日常階級鬥爭的層次上，有侮辱（這是一種類別化的神奇嘗試：我們所用的「範疇」（category）一字的來源是 kathegorein）閒語、謠言、毀謗、諷刺等策略。³⁵⁴

在 Bourdieu 中的分類的範疇是源自於「字詞」上的閒言閒語、侮辱等負面的方式達成，而這種看似於日常生活中的語言，其實已經進入象徵性鬥爭中使得社會認知體系成為理所當然。可以進入這些「自然而然」的論述體系中，也就是處於懂得這些其實很艱澀論述藝術語言的「名流」位置，可以擁有象徵秩序的能力與資本，也就是說，他們已經站在於藝術場域的核心，具有對於藝術鑑賞眼力的

353 程君顯，《明末清初的畫派與黨爭》，頁 16 轉引古原宏伸

354 Bourdieu，資本的形成（收入在薛曉源、曹榮湘著《全球化與文化資本》，北京市：社會科學文獻，2005，頁 441

詮釋權力。晚明進入藝術場域中論述的參與者更多是集文人、士大夫、山人、畫家、鑑賞家、評論家以及收藏家、書畫商中多重身份的集合。鑑賞繪畫作品與著書就成為信手拈來的文人雅性。在藝術場域中不同派別之爭也會呈現在書籍與文人雅集對於不同派別的侮辱、閒語、謠言、毀謗、諷刺，但卻也因此而得以使得畫派得以被分類與形成類別，畫派之間不同體系與風格得以形成範疇。「畫派」的形成可以從「字彙」的歷史加以考證，程君顯的《明末清初的畫派與黨爭則認為》：

「浙派」是萬曆以後才出現的畫派名詞，正是江蘇吳地畫家凌駕閩浙之上的時候，象徵著新一代的畫風誕生，延續舊有風格的畫家被標示出來。不過，「浙派」這個名詞出現不久之後，「吳門畫派」一詞也隨之產生。³⁵⁵

「浙派」、「吳派」以及「邪學派」都成為在藝術場域中不同藝術鑑賞的知識體系的區隔。明代中期文徵明等吳中的失意文仕呈現出藝術場域自主性，失意的文仕可以在江南形成退隱的社會空間，以嚴謹家學門風與吳中緊密的社會網絡形成對抗政治場域文人在科舉考試上的「正途」的失意。在繪畫風格上以及與勳戚貴胄的往來都與「浙派」的「娼夫」有所區別，但是，文徵明並沒有在明代藝術場域上最壯烈的時期以「吳派」為號召對抗「浙派」甚至「邪學派」，但是在萬曆年間卻形成畫派之爭，接下來的討論就圍繞這個問題。

一、萬曆年間的畫派字彙的初始

蘇州與松江之間的江南文人的往來密切，「松江畫派」的淵源可以追溯到明代中期松江文人以及其他地區的文人的往來，從這些文人的筆記心得以及書籍中，得知這些這些侮辱性的字彙的歷史。畫史的發展對於士大夫階級的劃分有什麼關連呢？在程君顯的《明末清初的畫派與黨爭》中指出：

355 程君顯，《明末清初的畫派與黨爭》，頁 53

明代嘉靖中葉江蘇省的文人士大夫在討論繪畫史的發展時，已經出現派系正統的觀念，而由這個正派所囊括的畫家，不包括南宋院體繪畫，也不包括明代的職業畫家或宮廷畫家，理由就在於職業畫家無法在繪畫之外還能創作其他不朽的成就。這一點，固然對不能詩文的職業或宮廷畫家而言是先天的缺失，但從另一個角度觀察，卻也可以說是士大夫劃分士庶階級的偏見。³⁵⁶

「正統」與「正脈」的合理性與區辨的正當性名稱，也形成藝術場域的疆界（界線），如何歸類何謂正確的鑑賞眼力的知識系統？這個疆界的劃分為士大夫為始作俑者。在藝術場域中文人論述藝術收藏品、著作書籍的能力、文人所凝聚的雅集、商人與好事者的附庸風雅使得「正脈」的字彙得以可能。雅俗之辨的鑑賞、偏見、貶抑以及對於畫癖的品味從中進行。要「劃定界線」就必須針對於繪畫收藏品，進行近似污辱性以及帶有貶低的鑑賞，程君顯的《明末清初的畫派與黨爭》中認為：「繪畫既有正脈、正派，就表示也有相對的發展，何良俊是用『南宋院體』做為正脈之對應風格。院體風格以『少韻』、『品格以時而降』之語彙。」³⁵⁷ 崇於「元畫」的繪畫風格是屬於「正脈」³⁵⁸，相對的是「南宋院體」³⁵⁹，「元畫」是主要著重的是「氣韻」，「南宋院體」主要著重的就是「少韻」。何良俊的《四友齋畫論》記載與文徵明對於繪畫收藏品的評論，從古至今（明代中期）的繪畫一脈相承的繪畫作品所劃定的界線，詹景鳳則是遊走於明代中期的藝術場域以及藝術市場的「穆斯林」，具有文人的文化資本可以解讀藝術場域的鑑賞語言，也在藝術市場中掌握住不同區域對於藝術品味的喜愛。故從何良俊與詹景鳳的書記載關於繪畫作品的史料，不僅是屬於他們個人對於畫癖的品味偏向，更可說明明代吳中的文人所共同認定的鑑賞知識體系。

何良俊所記載的「畫論」中圍繞著「氣韻」以及「品格」為判斷的準則，何良俊所記錄下來的「正脈」已經成型，首先具有「經營位置、氣韻生動，無不

356 同上，頁 28

357 同上，頁 19

358 董其昌「南北分宗」的「南宗」

359 董其昌「南北分宗」的「北宗」

畢具，即所謂六法兼備者也」，這是屬於「黃子久、王叔明、倪雲林、吳仲圭為四大家，蓋子久、叔明、仲圭皆宗董巨，而雲林專學荆關」，何良俊又提出：

畫山水亦有數家：關仝、荆浩其一家也，董源、僧巨然其一家也，李成、范寬其一家也。至李唐又一家也。此數家筆力神韻兼備，後之作畫者能宗此數家，便是正脈。³⁶⁰

「元四家」是師法於「董巨」以及「荆關」，除此之外，「李成、范寬」與「李唐」雖不是「元四家」所遵從的藝術法則，卻也成為筆力「神韻兼備」可被尊崇的畫家。這些都可以被歸入到「正脈」的系統之中。

何良俊所記載的「正脈」在詹景鳳的書中也以「正派」作為呼應，在任道斌的《董其昌系年》中記載，詹景鳳先將明代中期所重視的山水畫中先區分出「一為逸家，又為隸家」與「一為作家、行家」，「逸家」（或「隸家」）則是：

始自王維、畢宏、王洽、張璪、項容，其後荆浩、關仝、董源、巨然及蕭照、米芾、米友仁為其嫡派。自此絕傳者幾二百年。而後有元四大家黃公望、王蒙、倪瓚、吳鎮，遠接源流。至吾朝沈周、文徵明，畫能宗之。³⁶¹

詹景鳳更加清楚陳列從王維到明代中期屬於「逸家」的名單，其中彼此之間的繪畫風格有其繼承的關係。在任道斌的《董其昌系年》記載：「至於兼逸與作之妙者，則范寬、郭熙、李公麟為之祖，其後王晉卿，皆為其派也。」³⁶² 且也告誡與教導「文人學畫，需以荆、關、董、巨為宗，若筆力不能到，即以元四大家為宗，雖落第二義，不失為正派也。」倘若無力與「荆、關、董、巨」為師，也可以宗法於「元四大家」「正派」的脈絡。

360 何良俊，《四友齋叢說》，收在《四庫全書存目叢書》，卷 103（台南：莊嚴，1995），頁子 103-494

361 任道斌，《董其昌系年》（北京市：文物，1988），頁 35

362 同上，頁 35

而何良俊的「南宗院體」則著重在於「南宋馬遠、夏圭，亦是高手，馬人物最勝，其樹石行筆甚遒勁，夏圭善用焦墨，是畫家特出者，然只是院體。」³⁶³ 夏圭是屬於明初與南宋的宮廷畫典範，但是，卻「少韻」、「品格以時而降」，「氣韻不足」則列為「只是院體」的評斷。而詹景鳳的「行家」（或曰作家）則是：

始自李思訓、李昭道及王宰、李成、許道寧，其後為趙伯駒、趙伯驥及趙士遵、趙子澄，皆為正傳。至南宋則有馬遠、夏圭、劉松年、李唐，亦其嫡派，至吾朝戴進，周臣，乃是其傳。³⁶⁴

詹景鳳更有系統的陳列從李思訓至明代的周臣（唐寅的老師）作家的可尊崇的名單，認為這是屬於「作家」的「正傳」。詹景鳳也提示學畫者在「作家」與「逸家」之間風格的喜好偏向的指引，認為「若南宋畫院諸人及吾朝戴進輩，雖有生動，而氣韻索然，非文人所當師也。」³⁶⁵ 出文人在繪畫作品中其「氣韻索然」將「南宗院體」與戴進的繪畫風格貶低為「不所當師」。

在萬曆年間文人「不所當師」者，何良俊對於「浙派」歧視的觀點，這說明「浙派」末流以其「薦舉」入宮而無師承的窘境，並且在萬曆年間其繪畫風格被污辱為「此等雖用以揩抹，猶懼辱無知几榻也」，也毀謗與諷刺將這樣的「有辱無知几榻」的繪畫作品贈送給他人的行徑。當然，也從中說明：不可收藏這種風格的繪畫收藏品。南京之蔣三松（蔣嵩）、汪孟文（汪肇）、江西郭清狂（郭翹）、北方張平山（張路）這些畫家屠隆（1542-1602）則標示『邪學』畫家。³⁶⁶「邪學」、「吳派」與「浙派」的字彙一同被士大夫在論述繪畫作品時討論，在程君顯指出：

「畫家邪學」說法的出現，比起繪畫正脈的說法還要具有震撼力，正脈是給予習畫者與觀畫者仿效的模範，畫家邪學則是一方面告誡畫學後進所應

363 何良俊，《四友齋叢說》，收入在《四庫全書存目叢書》，卷 103（台南：莊嚴，1995），頁子 103-494

364 任道斌，《董其昌系年》（北京市：文物，1988），頁 35

365 同上，p.35

366 屠隆，《考槃餘事》，收入《四庫全書存目叢書》，p.子 118-198

避免的惡例，另一方面則將製作邪學、收藏邪學，以及欣賞此種畫風的人全部加以否定。³⁶⁷

何良俊與屠隆都是屬於松江人，並且，也都積極的參與文人的雅集，「邪學派」字彙的產生在他們強烈的污辱性貶低字眼之中，成為文人雅集中間言間語，排斥於藝術場域的藝術法則之外。

何良俊、莫是龍也是松江文人集團，何良俊、屠隆對於莫是龍等松江的文人雅士極有可能會共同的使用「邪學派」與「不所當師」的「南宋院體」的字彙。而詹景鳳在 1594 年所記載的二派分宗，莫是龍是在 1589 去世，莫是龍所說的南北二宗是比詹景鳳所記錄「逸家/作家」的時間更早。董其昌在題跋《仲方（顧正誼）雲卿（莫是龍）畫》：

固知古今相傾，不獨文人爾爾。（按：此言徐熙、黃荃）吾郡顧仲方、莫雲卿二君皆工山水畫。仲方專門名家，蓋已有歲矣。雲卿一出，而南北頓漸遂分二宗。然雲卿題仲方小景，目以神逸，乃仲方向余歛衽雲卿畫不置，有如其以詩詞相標譽者。俯仰間見二君意氣可薄古人耳。³⁶⁸

當時董其昌才身為諸生以及剛進入京師任官，或許對於詹景鳳藝術系統的整理有所聽聞，但此二宗在莫是龍時已經成型，而詹景鳳則是在藝術場域中所形成的藝術品味記錄下來。而這些非吳中文人所分宗的畫派，已經是董其昌的「南北分宗」的雛形。

二、「吳下畫師」的「吳派」衰微？

Bourdieu 認為，流派通過普通的語言再生產的改造，成為專業的語彙，成為

367 程君顯，《明末清初的畫派與黨爭》，頁 20

368 董其昌，《畫禪室隨筆》卷二（台北市：廣文，1968），頁 66

一種委婉表達的語言，這種策略存在於強加的形式與遵奉的俗套中，也就成為委婉表達的審查制度：

Louche「斜眼的，曲解」。這一詞語在語法的上下文中，用來指初看是一種含義，但實際上卻指示完全不同的含義表達。它尤其用於那些其構造有歧異以致於干擾了其表達的清楚性的短語。使用這一短語產生歧異的原因就在於構成他的詞語的特定配置，最初看時它們具有特定的聯繫，但實際上它們還有另外一種聯繫：就像斜眼的人看似在望向一個方向，實際卻是在看別的地方。³⁶⁹

從 Bourdieu 的觀點中出發，可以瞭解字彙的使用透過日常生活的用語，以及扭曲的污名，都成為對於「正眼」的審核。「斜眼」在這樣的審核制度下，成為與「正眼」共同出現的成對差別的指涉。董其昌尚未建立「南北分宗」之前，在藝術場域的先輩們已經對於當初是明代宮廷王宮貴人「正眼」以待，以及在藝術市場中已經是「入人時眼」的「浙派」與「邪學派」，一律以「斜眼」毫不留情的加以污名化。「斜眼」的鑑賞眼力的扭曲以及歧異主要呈現出：他們正在「正眼」的鑑賞著與「斜眼」不同的方向。往這些萬曆年間對於「南宋畫院」、「浙派」與「邪學」不同的藝術傾向望去，是對於「吳派」的藝術品味的癖好。「元四大家」為「吳派」的繪畫風格界定「詩書畫合一」極有「氣韻」的「文人畫」。當「浙派」、「邪學派」以及「吳派」的名稱已然形成的萬曆年間，是「吳派」處於藝術場域中最鼎盛的時期。「吳派」已成為正眼的派別也是畫眼的核心，其他地區的繪畫風格以「吳中」為時尚。「二宗」的不同派別的藝術場域的競爭在萬曆年間已經確立。為何董其昌必須要再建立定於一尊的「南北分宗」？並且形成「松江派」進入藝術場域爭取論述藝術鑑賞知識體系的權力？

在單國霖的 董其昌《燕吳八景冊》及其早期畫風探 中指出：「明代自萬

369 轉引 Bourdieu《言語意味著什麼》（北京：商務印書館，2005），頁138；M.Beauzee，《方法百科全書，語法與文學》第二卷）

曆以後，曾經稱雄畫壇一時的吳門畫派已成強弩之末，趨於衰微，繼之崛起以董其昌為首的松江畫派。」³⁷⁰ 詹景鳳的「正派」中的「吾朝沈周、文徵明，畫能宗之」的繪畫風格，在萬曆以後卻成為「強弩之末，趨於衰微」。吳中的衰微在士大夫階層上不能知曉，吳中的「吳派」已經並非如沈周與文徵明的繪畫風格，詹景鳳：「沈周，吳中以為聖作，然山水為臨古人者最勝，自運有平平不見奇致者，有潦草失故步者。蓋吳自文徵仲後，畫就軟婉嫵媚，以趨時目。」³⁷¹ 吳派」入了「時人眼目」後卻流為「軟婉嫵媚」，「吳派」的衰落，董其昌與陳繼儒認為「吳派」已成「吳下之畫師，甜邪魔境」³⁷² 末流。為什麼「吳派」會衰微至此？

由沈周與文徵明等吳中文人所形成的「吳派」，在藝術場域中為失意文仕所形成的自主性已經由商業化取代，「吳派」經過歷史時間的流動，文徵明所堅持的「三不」，並沒有讓「吳下畫師」的作為抵抗政治與經濟場域的侵入，反而讓這些場域進入「吳派」，使得「吳下畫師」得以在藝術市場中獲利。「吳派」在藝術場域中因為大量的仿效文徵明的贗品在藝術市場中流動，而「吳派」的繪畫風格生產大量的贗品。董其昌認為文徵明那個時代所建立的「品格高逸」不再出現，粗糙的「吳派」繪畫風格的贗品。董其昌不僅正視「吳派」的繪畫風格，並且也斜眼的凝視著在藝術市場流通的「吳派」繪畫作品，董其昌要進入藝術場域中取得主權，可以著手的就是這群「吳下畫師」的「甜邪魔境」，保留與董其昌相同是「文人畫」的跟隨者，沈周、文徵明的繪畫作品在藝術場域中所具有的「文人畫」的氣韻，從藝術市場中大量的仿效文徵明的繪畫作品著手，爭取董其昌在藝術場域中界定「文人畫」的權力。

三、「南北分宗」藝術鑑賞知識體系的建立

與「吳派」的決裂與繼承就成為董其昌的「松江派」矛盾的集合。就 Bourdieu

370 單國霖，董其昌《燕吳八景冊》及其早期畫風探（收入《董其昌研究文集》），頁 569

371 林紋琪，《董其昌文人畫論的檢討與反思》，頁 55

372 董其昌，《容台集》，收入《明代藝術家集彙刊》（台北：國立中央圖書館編印，1968），頁 2179

而言，「藝術革命的複雜性在於：由於害怕被排拒戲局之外，所以，不得不動員與召喚場域的歷史陳跡以及異端邪說，以徹底的改變場域。」³⁷³ 繪畫作品是屬於歷史的審美藝術品，也因此唯有回到原本的純粹性來討論繪畫作品，重新的回到歷史的本原中重新的編排烙印在藝術品中的鑑賞知識系統，也才可以讓繪畫作品重新的被界定。在藝術場域中存在古物的繪畫收藏品的體系，這個體系隨著不同的繪畫風格而有所區分，文徵明與「浙派」在繪畫風格的決裂，而董其昌的「松江派」與文徵明之後的「吳派」的決裂，這些畫派的決裂以及繪畫風格的區辨都形成藝術場域自主性的歷史。這樣的決裂為藝術場域中獲得無限的可能性空間，處於藝術場域中不同畫派的崛起，之所以可以重新奠定藝術的知識理論，就是篩選古物的繪畫收藏品，這些古物的繪畫收藏品在晚明的藝術場域中形成自成一格的物體系，在這個古物繪畫收藏品的物體系中是作為藝術場域開創性人物必須要動用到歷史沈澱物。董其昌以及陳繼儒等人所具有文人的文化資本，都成為掌握藝術鑑賞美學的關鍵人物。

董其昌不同於陳繼儒，他是站在藝術場域中重新的論述繪畫作品中的由來已久卻為「吳下畫師」所棄絕的「氣韻」：

士人作畫當以草隸奇字之法為之，樹如屈鐵，山似畫沙，絕去甜俗蹊徑，乃為士氣；不爾，縱儼然及格，已落畫師魔界，不負可掬藥矣。若能解脫繩束，便是透網鱗也。畫家六法，一氣？生動，氣？不可學，此生而知之，自有天授。³⁷⁴

董其昌在「吳派」淪為贗品的標誌時，董其昌又重新的界定文人繪畫的風格，「吳派」的「軟婉嫩媚」已經落入「畫師魔界」無可救藥之境。董其昌又重新的講求「氣韻生動」，並且認為這樣的「氣韻」是「不可學」，並非只要照本宣科的學習文徵明與沈周就可以習得文人在繪畫作品中所養成的「古」、「拙」、「真」與「樸」，這種「氣韻不可學」的繪畫風格所要展現的是文人業餘的繪畫習性。

373. Bourdieu, *The rules of art : genesis and structure of the literary field* (Polity Press 1996), p.101

374 董其昌，《畫禪室隨筆》卷二（台北市：廣文，1968），頁43

董其昌在「吳派」衰微之後，以 Bourdieu 的觀點言之，吳派與新來者的松江派之間的鬥爭在於，「在一個既定時刻，在市場上推出一個新生產者、一個新產品和一個新品味系統，意味著把一整套處於合法狀態且分成等級的生產者、產品和品味系統打發到過去。」³⁷⁵ 動用畫史之外，在推出新的品味以及鑑賞的知識體系，使得新與舊的藝術場域成為雅與俗的鑑賞眼力。董其昌所打發的是在於已經淪為商業化的「吳派」贗品的品味，重振「氣韻」之說為最主要將「文人畫」重新帶到屬於士大夫階層的神聖性象徵性價值。將屬於「文人畫」的繪畫作品重新賦予不同凡俗的雅氣，也與流入大量生產的「吳下畫師」贗品區隔。

董其昌在藝術理論的論述部分，著力於界定疆界（界線），與「吳下畫師」的「吳派」區隔，可以保有「松江派」與「吳派」中藝術鑑賞知識體系的同味，卻可以與「吳下畫師」的商業化得以區隔。董其昌延續著蘇州與松江文人在萬曆年間所形成的兩種類別的藝術風格的品味：

禪家有南北二宗，唐時始分。畫之南北二宗，亦唐時分也，但其人非南北耳。北宗則李思訓父子著色山水，流傳而為宋之趙幹、趙伯駒、伯驥，以至馬、夏輩。南宗則為王摩詰始用渲淡，一變鉤斫之法，其傳為張躁、荆、關、郭忠恕、董、巨、米家父子，以至元之四大家。亦如六祖之後，有馬駒、雲門、臨濟兒孫之盛，而北宗微矣。要之摩詰所謂：「雲峰石？，？出天機。筆意縱橫，參乎造化。」者東坡贊吳道子、王維畫壁，亦云：吾於維也無間然。知言哉。³⁷⁶

董其昌運用「禪宗」的二宗的派別，作為萬曆年間「正脈」/「南宋畫院」；「逸家」（或「隸家」）/「行家」（或「作家」）；「氣韻」/「少韻」，修正為「南宗」/「北宗」。而「南宗」是「文人畫」之始：

文人之畫自王右丞始，其後董源、巨然、李成、范寬為嫡子；李龍眠、王

375. Bourdieu, 《藝術的法則》(北京：中央編譯出版社，2001)，頁 196

376. 董其昌，《畫禪室隨筆》卷二(台北市：廣文，1968)，頁 53

晉卿、米南宮及虎兒，皆從董、巨得來；直至元四大家黃子久、王叔明、倪元鎮、吳仲圭，皆其正傳；吾朝文、沈，則又遠接衣鉢。若馬、夏及李唐、劉松年，又是大李將軍之派，非吾曹當學也。³⁷⁷

不難發現，從董其昌的「南北分宗」中並沒有發現與何良俊、詹景鳳等屬於董其昌在藝術場域的前輩有何新意，董其昌也在他的畫論中說明「南宗」為「正傳」，而「北宗」則是「非吾曹當學」。除了董其昌認為屬於明代中期的有名職業畫家仇英，為「昔文太史（文徵明）亟相推服，太史於此一家畫，不能不遜仇氏，顧非以賞譽增價也，實父作畫時，耳不聞鼓吹闐駢之聲，如隔壁釵釧，故其術亦近苦矣。」³⁷⁸ 其昌則認為習畫要「行年五十，方知此一派畫，殊不可習，譬之禪定，積功方成菩薩，非如董巨米三家，可一超直入如來地也。」³⁷⁹ 就是學習如董源、巨然與米芾的繪畫風格才可以「一超直入如來地」。那麼董其昌又如何能在藝術理論與「吳派」的同味之外，可以成為晚明藝術場域劃時代的來臨？

第二節 藝術鑑賞知識體系的實踐

董其昌的「松江派」畫派名稱的形成，也是藝術場域中結構的轉變。「松江派」這個字眼是始於萬曆年間以後，相對於「吳派」字眼的出現，「松江派」在藝術場域中所形成的藝術傾向不僅有別於「吳派」，也會有別於「浙派」與「邪學派」。在藝術市場中，這些都曾在藝術場域中進入畫眼的盟主地位，並且，也都成為在藝術市場中「人人時眼」的時尚藝術品味。場域的結構就會發生變動，也會引起藝術品味的轉變，因為派別而凝聚的團體也就產生象徵性的變動，「吳派」進入藝術市場成為贗品的保證票房時，所凝聚的門下弟子已經不同於文徵明等人失意文仕，而是遊走於科舉考試邊緣的無名之士。具有風雅與博學的名流與

377 同上頁.52

378 同上，頁 56

379 同上，頁 56

名士形成有別於「吳派」的派別，在藝術場域中再度的爭取文人品味的詮釋權。「畫眼」再度重新的轉移陣地，由原本非藝術場域的主流者重新進入「畫眼」的爭奪戰，爭奪對於「正眼」的藝術鑑賞的知識體系與「眼力」。

「松江派」的形成就可以放在這樣的脈絡重新討論，所形成的新派別牽動著一系列象徵文人藝術品味的策略。領銜「松江派」的董其昌如何形成文人品味的象徵性策略？除了先前的從董其昌所拜訪與所舉行的雅集中，所凝聚的文人、鑑賞家或者博雅的山人所形成的社會網絡之外，還可以從董其昌在藝術鑑賞知識體系所進行的實踐，董其昌的這些實踐是最主要的就是實踐「南北分宗」的論述。這樣的論述如何形成？又如何可以得以觀察？就主要的就是針對於董其昌在繪畫作品的題跋、透過書畫船的旅行、雅集與「和會」中所進行的書畫交換、轉手以及董其昌所「仿」的繪畫作並且也當成禮物與畫冊的編纂。

一、畫中畫的「題跋」

在繪畫作品的題跋使得中國文人畫中「詩書畫」可以得以合一。畫中的題跋在明代中期的「吳派」著重在於「詩中有畫，畫中有詩」，從繪畫作品的創作中可以顯示出題跋者的文學才識，一連串的吳中文人的唱和也可以顯示出繪畫中文人的情感凝聚與社會網絡。然而，中國的繪畫作品上題跋不僅是一種文人的雅興，更多是一種對於藝術鑑賞力判斷的標籤與論述。就 Bourdieu 而言，預設的經濟與社會條件差異，與社會空間中不同的社會階級的習性與傾向有密切的關連，「鑑賞力使對象分類，也使分類者分類。經各自的級別分類的社會主體以其在美與醜、傑出與平庸之間作區分來區別自身，通過這些區分，他們在客觀等級類別中的地位便被表達和洩漏出來。」³⁸⁰ Bourdieu 的觀點中而知，「鑑賞力」將社會空間中不同的傾向與社會地位分類，透過「眼力」可以不斷的將這些概念化的審美觀不斷的區辨，在這個佔有區辨能力者在區辨的過程中，也顯示出自己的「眼力」是最為秀異，足以成為藝術場域中的「正眼」。

380 Bourdieu , *Distinction* ,(Cambridge, Mass. :Harvard University Press1984) , p5

在明代中期以後卻大量的出現評論式的題跋，透過題跋可以顯示出題跋者的藝術鑑賞力的眼力與知識體系。對於繪畫作品的品味就會在題跋中顯示出高/下、優/劣、雅/俗之分，這些區分不僅在於「欣賞」，更是「鑑定」出繪畫作品的類別，對於藝術場域中合法的、正確品味的正眼，形成對於非主流的「斜視」與「歧視」。鑑賞力（或眼力）使得從古畫至今畫（明代）繪畫作品之間的對立與關連形成藝術場域中「畫中畫」的體系。董其昌如何從古物的繪畫收藏品帶進「南北分宗」的繪畫史的知識體系中，屬於古物的繪畫收藏品與明代的繪畫作品跨越時間的軸線形成體系，這個古與今（明代）的繪畫收藏品的體系當然是由明代的後人所連結，董其昌所做的就是使得古物的繪畫收藏品成為「南北分宗」的藝術理論的信仰，這些繪畫收藏品本身即具有「稀少性」的珍貴。古物的繪畫收藏品所具有的象徵價值，跨越文徵明、沈周與商業化的「吳派」，重整「文人畫」的神聖性的象徵價值。於是，董其昌在其題跋的部分，針對「吳派」對「南宋院體」的友善再度釐清與界定。

（一）清除「宋畫」的殘跡

明代中期與中晚期藝術市場與藝術場域中，京師亦有好事者或者收藏家對於「院體」（也就是「北宗」）的愛好，董其昌在剛入京師當官時，也呈現出對於「院體」的愛好，董其昌對於「北宗」的「院體」並不排拒。在明代中期王世貞的言論具有全國性的權威，他對於「浙派」與「院體」畫的傾向在京師具有特別的影響力，雖然「元四家」在江南以成為「吳派」的藝術偏好，但是，馬夏的院體畫也在京師成為相對的藝術場域。

董其昌在京師多年具有經濟資本後，「靖江朱光祿得婁江王敬美（王世貞之弟王世懋）家藏畫冊九十二幅，於購之先後七年，使得合併」³⁸¹其昌則購買王世貞所收藏的繪畫收藏品，前後七年才將王世貞的九十二幅繪畫作品購齊，從董其昌所購買的目錄中可以得知王世貞所收藏的藝術品味，董其昌繼續記載：

381 任道斌，《董其昌系年》（北京市：文物，1988），頁50

婁江尚有王元美（王世貞）所藏宋畫冊四十幅，逸季以歸王辰玉，首有董源畫，如大李？，餘皆院體。余舊得三十六幅於長安，以《西園雅集》伯時畫、元章詩為最、趙伯駒杜詩次之，後亦失去。³⁸²

王世貞的收藏品中宋畫就已經有四十幅，其中只有一些是屬於「南宗」的繪畫收藏品，其餘則是屬於「院體」，這些都是董其昌從長安收藏而得。「玄宰在長安，宋人為師。董巨之外，惟伯駒令穰猶在。摹擬轉學三十年，復返元四家。」³⁸³董其昌居於京師之際，一度以宋人為師，也曾經收藏「北宗」的繪畫作品。從這些史料中不僅可以知道「北宗」的繪畫收藏品在京師藝術場域與藝術市場中列入為士大夫的收藏名單中。

對於馬夏的藝術品味也成為沈周、文徵明與項元汴的收藏目錄中，這些都足以顯示馬夏在藝術場域的位置。沈周與文徵明是屬於董其昌「南宗」的藝術鑑賞知識系統中，所以，董其昌先區隔文徵明與沈周在馬夏藝術作品中所呈現的先區隔文徵明與沈周在馬夏藝術作品中所呈現的愛好，以保有沈周與文徵明在「南宗」位置的血統純正。董其昌在題跋沈周的繪畫作品時，則認為「石田先生時作江宋馬夏法便速肖乃爾馬夏不能為石田法。」³⁸⁴沈周繪畫馬夏的風格時，作品就會頓然失色，馬夏的風格並不適用於沈周的作品。而文徵明對於仇英（明代中期著名的職業畫家）的讚賞與對於趙孟頫畫法的仿效，都成為董其昌在題跋時的專注點。董其昌認為仇英³⁸⁵畫法「耳不聞鼓吹」的專注，是屬於「匠氣」的職業畫家的習性，這種「其術亦近苦」且「不可習」，但是，董巨米的「不可學」的畫法，是屬於業餘的畫家渾然天成的習性「可以一超直入如來地」。董其昌不

382 同上，頁 50

383 董其昌，《容台集》，收入《明代藝術家集彙刊》（台北：國立中央圖書館編印，1968），頁 4369

384 同上，頁 1704-1705

385 李昭道一派，為趙伯駒、伯驢精工之極，又有士氣，後人仿之者得其工，不能得其雅。若元之丁野夫、錢舜舉是已。蓋五百年而有仇實父（英）在昔文太史（徵明）極相推服，太史於此一家畫不能不遜仇氏，固非以賞讚增價也。實父作畫時，耳不聞鼓吹，闐駢之聲，宛若隔壁；...其術亦近苦矣。行年五十，方知此一派畫書不可習。譬之禪，定積劫方成菩薩，非若董、巨、米三家，可以一超直入如來地。」（任道斌，《董其昌系年》，頁 85）

僅清除了「吳派」中對於「宋畫」的推崇，並且也連帶的推論到這種繪畫作品的「工筆」，而非業餘畫家在「閒餘」的習性下，繪畫作品所形成的氣韻風格。再者，董其昌繼續針對於文徵明所喜好的趙孟頫加以評論，董其昌在文徵明的《文太史仙山圖》中題跋：

余家有趙伯駒畫《後赤壁圖》及趙子昂《鵲華秋色圖》，兩卷並觀，覺趙伯駒稍遜子昂，蓋精工不如蕭遠，視為神品、妙品之辨。今觀文太史此卷，全學子昂《鵲華秋色圖》筆意。子昂雖學吾家北苑，至《鵲華圖》出入右丞、李將軍。文太史悉力血戰，故當獨步。文承休所云：『時用宋元人粉本』，採取正是漏洩家風。³⁸⁶

「吳派」的文人對於趙孟頫的繪畫風格的欣賞，也使其成為藝術場域中被仿效的範本。董其昌則針對於此，再借力使力的從文徵明仿趙孟頫赫赫有名的《鵲華秋色》中題跋。董其昌認為趙孟頫的繪畫作品的風格是優於「北宗」的趙伯駒，不全然都是工筆，所以是屬於「神品」與「妙品」之間，文徵明所仿效趙孟頫而成的《仙山圖》雖然全學趙孟頫，但趙孟頫的《鵲華秋色》卻學習「南宗」的董源、王維與「北宗」的李將軍。董其昌又將「可學」的「非南宗」繪畫作品收編入「南宗」的鑑賞體系中，成為「南宗」的類別。

董其昌將「吳派」的沈周與文徵明在繪畫風格中模仿「北宗」的繪畫作品在題跋中有所修正與重新收編之後，董其昌又重新的在沈周的繪畫作品中說明「正確的」繪畫風格的仿效：

石田先生畫卷流傳海內甚夥，惟晚年之筆皆入出宋元名家，無不出藍奇絕。此卷雖學吳仲圭亦兼黃子久。子久富春大嶺圖，當時為石田所藏，故恣其採入筆端耳。超宗具眼，持至長安以示諸子，同聲讚歎，為石田卷中

386.同上，頁 275。趙孟頫是屬於元代蒙古人的政權之下任高官的畫家，董其昌在分類「南宗」時將原本「元四大家」黃公望、趙孟頫、吳鎮、王蒙中換下趙孟頫，以倪瓚取代之。趙孟頫因其侍外族，所以在品格上為文人所輕議，但是，趙孟頫的繪畫作品與對於漢畫的保存卻享有其名。

在董其昌的眼力分類下，沈周的繪畫作品中被列為第一的當屬《沈石田摹子久富春山居圖》，因為這個繪畫風格是兼具吳鎮與黃公望，而且可以「方駕古人而又過之」。董其昌在題跋時不斷的針對繪畫作品進行分類，「黃公望」、「吳鎮」、「王維」等人名都成為繪畫風格的簡稱，只要說明這是仿「南宗」畫家之筆，這個繪畫作品就值得為人所藏。在董其昌的題跋之下，不斷的運用「南宗」畫家的名字作為「南宗」鑑賞知識體系的代言人，這些人名成為藝術場域中得以成為「具眼」的符號。

（二）古畫中的「師古」

「吳派」的衰微在於淪為商業化且「不知師古」，在董其昌的「南北分宗」中除了文徵明與沈周屬於明代的畫家之外，其餘皆是明代以前的畫家，這些畫家中皆是屬於山水畫的類別在這些被分類為「南宗」的畫家中，在繪畫風格是屬於繼承的師承關係。董其昌在鑑賞這些繪畫作品時，已經將這些判斷的鑑賞知識體系都實踐在題跋與論述上，讓觀看者可以通過題跋的語言進入他所建立的鑑賞知識體系中。

「南北分宗」中以王維為首作為「文人畫」中「詩中有畫，畫中有詩」的代表形象，並且也針對於董其昌所認可的繪畫技巧分析王維的繪畫作品：

董元宰（其昌）云：王右丞畫，余從樵李項氏（元汴）見《釣雪圖》盈尺而已，絕無皴法，石田所謂草樹凌競，人局脊者，最後得小幅山水，乃趙吳興所藏，頗類營丘而高簡過之。又于長安楊高郵所得《山居圖》則筆法類大李，有宣和題：「危樓日暮人千里，欹枕風秋雁一聲。」者然總不若馮祭酒《江山雪霽圖》，具有右丞妙趣。予曾借觀經歲，今如漁父出桃源矣，此蓋《妮古錄》中言。³⁸⁸

387 董其昌，《容台集》，收入《明代藝術家集彙刊》（台北：國立中央圖書館編印，1968），頁1765-1766

董其昌極力的搜尋王維的繪畫作品，項元汴的《釣雪圖》畫風是類似於李成，長安楊高郵的《山居圖》則是類似於大李，而董其昌利用官遊藉機鑑賞的《江山雪霽圖》是最具有王維的趣味。王維的繪畫作品由董其昌經年的鑑賞，從中獲得的繪畫作品的韻味，並且這些鑑賞的語言都會使用在「南宗」或「北宗」繪畫作品的體系中。

董其昌少對於「北宗」的繪畫作品有所讚賞，也鮮少會在這些繪畫作品上題跋，但是，在「北宗」的繪畫作品中留有「南宗」繪畫作品的殘跡，董其昌則會加以分析其繪畫風格與「南宗」元素，「趙令穰《江鄉消夏》卷，筆意全仿右丞。余從京邸得之，日閱數過，覺有所會。趙與王晉卿皆脫去院體，以李咸熙、王摩詰為主。然晉卿尚有畦徑，不若大年之超軼絕塵也。」³⁸⁹ 令穰的繪畫作品完全仿效於王維，與王晉卿相同的是脫去原本「北宗」院體的繪畫風格，而以「南宗」的李成與王維為範本。從中，董其昌所分析繪畫作品的元素構成不需要解釋繪畫的技法，只要著重於繪畫作品中出現的氣韻即可，因為「南宗」的畫家名稱已經代表繪畫風格。

董其昌在題跋上最主要著重的是在於「元畫」中四大家與古畫之間繪畫風格的師承關係。在《五代董北苑夏山圖卷》中，董其昌在繪畫作品中論述「元四大家」對於古畫所尊崇的典範，「董北苑畫，為元季大家所宗，自趙承旨、高尚書、黃子九、吳仲圭、倪元鎮，各得其法，而自成半滿。最勝者，趙得其髓，黃得其骨，倪得其韻，吳得其勢。」³⁹⁰ 著名的趙孟頫，高克恭、黃公望、吳鎮、王蒙、倪瓚都是屬於董源的信徒。元代的畫家分別取得董源的不同精華，而成為董源的跟隨者。

董源在董其昌「南北分宗」的系譜中，是屬於王維之後，在董源之後的繼承者還有李龍眠、王晉卿、米南宮及虎兒的畫中龍。³⁹¹ 友仁的《雲山墨戲圖》

388 張丑，《南陽書畫表卷》下冊，收入《景印文淵閣四庫全書》，第 817 冊（台北市：臺灣商務，1983），頁 817-96

389 任道斌，《董其昌系年》（北京市：文物，1988）頁 43

390 同上，頁 295-296

其繪畫風格「墨氣淋漓，氣韻生動。」³⁹² 董其昌的鑑定下，米氏父子也屬於董源的後繼者，認為「不師北苑，烏能夢見南宮」³⁹³ 昌將董源的地位推到在王維之後的地位，「南宗」之後的繪畫風格皆由此而來。董其昌更是藉由古畫帶出了「元畫」在「南宗」的地位，以及晚明「元畫」在藝術場域的位置。

董其昌進入元代畫家中進行分類，在董其昌的《畫禪室隨筆》中記載：「元季四大家，以黃公望為冠，而王蒙、倪瓚、吳仲圭，與之對壘。此數公評畫，必以高彥敬（元代的畫家）配趙文敏（趙孟頫），恐非偶也。」³⁹⁴ 董其昌認為元代的畫家中以黃公望為首，則王蒙、倪瓚與吳鎮則與黃公望在藝術知識體系中形成相對的位置。而趙孟頫與高克恭則是屬於次要的「品」。³⁹⁵

在元四大家中倪瓚為董其昌所好，其清逸脫俗而使得董其昌有其「倪瓚癖」，董其昌在《畫禪室隨筆》中說道：「倪迂在勝國時，以詩畫名世，其自標置，不在黃公望、王叔明下。自云：我此輩深得荆關遺意，非王蒙輩所能夢見也。然定其品，當稱逸格。」³⁹⁶ 自恃在於黃公望與王蒙之上，因為倪瓚習得荆浩、關仝的古意，並非王蒙等元代畫家所可以習得，所以認為自己的繪畫作品應該是屬於「逸品」。倪瓚之所以可以自信於繪畫作品定位在「逸品」則是因為他的繪畫風格出入於古畫之間。董其昌又認為：「畫家四忌：甜、邪、俗、賴。倪從畫悟書，因得清灑。偶仿畫，降格書此，貴取一家眷屬。」³⁹⁷ 師古」可以使得繪畫風格落於畫家的甜邪俗賴的大忌，也因此可以讓繪畫作品進入藝術場域中「逸品」的地位。

在董其昌所建立的「南宗」體系中，董其昌更是統整出「南宗」與「北宗」

391 董其昌，《畫禪室隨筆》卷二（台北市：廣文，1968），頁 48

392 任道斌，《董其昌系年》（北京市：文物，1988），頁 285

393 同上，頁 60

394 同上，頁 49

395 畫史中藝術鑑賞的位置高低則用「品」或「格」為主。依據畫家的繪畫才能分為「神品（格）」、「逸品（格）」、「妙品（格）」與「能品（格）」。

396 董其昌，《畫禪室隨筆》卷三（台北市：廣文，1968），頁 49

397 任道斌，《董其昌系年》（北京市：文物，1988），頁 136-137

的集大成的典範，認為：

畫平遠師趙大年。重山疊嶂師江貫道。皴法用董源麻皮皴，及瀟湘圖點子皴。樹用北苑（董源）、子昂（趙孟頫）二家法，石法用李大小將軍秋將帶渡圖，及郭忠恕雪景；李成畫法有小幅水墨及著色青綠，具宜宗之，集其大成，出自機軸，自四五年，文沈二君不能獨步吾吳矣。³⁹⁸

「不能獨步吾吳」顯示出董其昌建立的這個典範企圖更加的明確，董其昌聚集不同的繪畫作品的優點，所提出來的畫家的都指向「吳下畫師」所缺乏的「師古」，僅知「沈周」與「文徵明」，也宣示另一個新派別的劃時代來臨。董其昌藉由「師古」所叫喚的古人，具有金蟬脫殼與借屍還魂的作用，最主要的就是要從「師古」中所具有的神聖性再次的提昇「文人畫」的象徵性價值，並且，利用這種題跋的論述語言使得古畫穿越空時空，落實到晚明的年代，成為「南北分宗」的鑑賞知識體系的一環。

（三）有「名」的題跋

董其昌之所以可以題跋古畫從事創作，有很多是他人主動拿名畫請董其昌題跋與鑑定。趙孟頫的《鵲華秋色》分別在董其昌年少時在項元汴家有鑑賞過，但卻因為他當時在藝術場域邊緣的位置，所以尚未有足夠的能力可以在古畫中下筆的資本，但是，等到董其昌已經累積足夠的資本時，項元汴的後代項晦伯則是「以扁舟訪余，攜此卷于余，則《蓮社》以先在案上，互相展視，咄咄讚賞。」³⁹⁹ 繪畫作品在流轉到惠生時，則惠生又請董其昌鑑賞⁴⁰⁰，他再有機會鑑賞這幅有名的古畫，留下的題跋更具有不同的社會意義：

皆在賈秋壑收藏諸珍圖名畫中鑑定。人勝國初，子昂從之，得見聞唐宋風

398 董其昌，《畫禪室隨筆》卷二（台北市：廣文，1968），頁 48

399 任道斌，《董其昌系年》（北京市：文物，1988），頁 121

400. 「崇禎二年（1629）歲在己巳，惠生攜至金閶舟中獲再觀」（同上，頁 260）

流，與錢舜舉同稱耆舊。學書學畫必有師友淵源，湖洲一派，真畫學所宗也。⁴⁰¹

董其昌有機會可以在這些名畫中蓋上古跡身份認證，就是董其昌會在題跋上解釋這幅古畫的傳記，使得古畫更具有象徵性的價值。董其昌在題跋中的「傳記」顯示出董其昌具有審核這幅名畫價值的資格。

王維的《江山雪霽圖》因為「無款識」的緣故，所以馮開之以賤價買得，卻因為董其昌千言的題跋而著名於江南。⁴⁰² 繪畫作品在不同的收藏家中流動，不僅顯示出這幅古畫在藝術場域與藝術市場中的炙手可熱，更顯示出董其昌已經進入藝術場域中成為名畫的鑑定家，董其昌的眼力成為一種「真跡」的保證，「董其昌」的名已經與古畫結合，成為「值得鑑賞」的真跡繪畫作品。董其昌也常在董其昌的子弟王時敏的繪畫作品上題跋，從這些題跋中可以得知董其昌有教導的作用，也使得王時敏的繪畫作品被晚明的文人所欣賞，讓王時敏進入藝術場域中。王時敏的繪畫作品中以「仿」為多，所臨摹的對象也都是屬於董其昌「南北分宗」之下的畫家，例如藝術場域中熱門的畫家黃公望，黃公望的《富春山居圖》不僅由沈周臨摹過，董其昌也收藏與臨摹，王時敏也同樣的臨摹這幅繪畫作品，在王時敏完成這幅繪畫作品時由董其昌所題跋：

余以丙申冬得黃子久《富春大嶙圖》卷，以丙申秋得沈啟南《仿痴翁富春卷》，相距三十一年，二卷始合。初聞白石翁有出藍之能，乃多本家筆，又染以米家墨戲，其肖似者過半，不若遜之此圖，氣韻位置，遂欲亂真也，丁卯下五日過雨窗觀長蘅（李流芳）鑑定。⁴⁰³

401 同上，頁 264

402 金陵胡秋宇太史家，舊藏將干雪意卷，雖無款識，然非宋畫苑及南渡李劉馬夏輩所能辦也，馮開之為祭酒，以賤值得之。董元宰太史一見驚嘆，定以為王右軍得意筆，未必非五代人所望見，李營邱以下所不能論也，做跋幾千言，讚不容口。以此著名東南，祭酒身後，其長君以售徽州富人吳心宇，評價八百金，吳喜慰過望，置酒高會者匝月，今真跡仍在馮長君家，蓋初鬻時，覓得舊絹，倩嘉禾朱生號霄漢者，臨摹逼肖又割董跋裝潢于後以欺之耳。今之賞鑑家與收藏兩家，大抵如此。」（沈德符，《萬曆野獲編》（北京：中華，1980），p.658-659）

董其昌不僅在繪畫作品上敘述黃公望的傳記，並且也評論沈周與王時敏兩者臨摹的高下，董其昌認為王時敏青出於藍地臨摹黃公望的名作，其他鑑賞者還包括陳繼儒以及李流芳（晚明嘉定四公子）等名流。

在王時敏所繪畫的《層巒秋霽圖》上，董其昌則題跋為：「遜之璽卿嘗聞沈石田《嵐容川色》之妙，若此欲擬之，已先得其神照矣。」⁴⁰⁴ 得知，即使在王時敏的繪畫作品尚未完成之際，董其昌就已經認定王時敏在已經擁有沈周的繪畫作品中的氣韻，也可以得到沈周的神韻。董其昌對於王時敏的讚賞有加，並且也有與「吳派」的沈周與文徵明較量的意味，在《王? 客（王時敏）仿雲林筆意軸》中：「此遜之璽卿仿雲林畫，所謂優? 羅花不世開者。舊藏于青浦曹太學家，以落程氏手。遜之於長安邸數見之，遂能奪真；當今名手不得不以推之。」⁴⁰⁵ 敏的「仿」已經可以奪真，「當今名手不得不以推之」這句話具有強烈的引薦王時敏為當今的名流所識，在董其昌的加持與肯定之下，陳繼儒題云：「寫倪迂畫者，啟南老、徵仲嫩，王尚璽衷之矣。」⁴⁰⁶ 陳繼儒在王時敏仿倪瓚的繪畫作品中，認為「吳派」的沈周與文徵明臨摹都不如於王時敏。透過題跋不僅可以使得繪畫作品更加的有象徵性的價值，更可以建立屬於「松江派」的繪畫風格，也成為畫派在藝術場域的競爭的策略。

「吳派」與「松江派」之間的競爭也可以從董其昌對於其他的松江畫家的題跋中得知，《明陳子居山水卷》：

往余見文承壽題文德承《溪山適舟圖》，長可三丈許，極林泉之變。今見陳子居此卷，重巒疊嶂，長松巨壑，山居奇境，無所不具。吳門畫手當拱手讓吾松，不虛矣！⁴⁰⁷

403 任道斌，《董其昌系年》（北京市：文物，1988），頁 242

404 同上，頁 246

405 同上，頁 242

406 同上，頁 242

407 同上，頁 252

文承壽與文德承屬於「吳派」文徵明的後代子孫，董其昌認為松江的陳子居比「吳派」的畫家更勝一籌，認為「吳門畫手當拱手讓吾松」，松江派的子弟已經入主藝術場域中，成為新一代畫派的崛起。董其昌更是在松江畫家的繪畫作品上加以題跋，當然，這些松江畫家也希望藉由董其昌的題跋可以使得名聲大漲，繪畫作品可以有更高的價值。沈士充與趙文度都是屬於董其昌繪畫作品代筆的畫家，董其昌自然對於他們的繪畫作品讚賞有加，從《沈士充桃花源圖一卷》中，董其昌則在題跋上以示讚賞：「趙伯駒《桃源圖》真跡，余見之溪南吳氏，已得其所。蘇公《後赤壁賦圖》，與《桃源圖》筆法精工之極，子居以意為之，有出藍之能。珍重，珍重！」⁴⁰⁸ 董其昌不斷的強調其以「意」取勝，繪畫作品不再流於「匠氣」，所以即使是臨摹「宋畫」也可以一脫「工筆」而有氣韻。董其昌的題跋之所以可以使得古畫以及成為新進畫家的作品可以享有「有名」的保證，不僅在於繪畫作品本身所具有的價值，也在於董其昌的論述具有效用，董其昌在藝術場域已經享有詮釋與界定繪畫作品的權力，所產生的題跋的繪畫作品的信用也依據董其昌多年來所累積的藝術鑑賞眼力的養成，以及成為界定文人品味的菁英階級，界定什麼樣的繪畫作品才可以得到認可。董其昌的題跋的效力與其相同的菁英階級所認同，有著同味的藝術品味，更有對於藝術品有極大善意的商人或好事者極欲仿效這樣的藝術品味。

二、「師古」的實踐-「仿」

董其昌如何獲得這些古畫又何以「仿」繪畫作品？這些都顯示出董其昌已經「有閒」與收藏家共同進行鑑賞的雅事，並且，董其昌也有足夠的名聲以吸引這些收藏家願意出示珍貴的繪畫收藏品。從董其昌的「仿」最主要的就是呈現出董其昌對於「南北分宗」的理論的實踐，從附錄八中可以觀察到，董其昌所仿的繪畫作品幾乎都是屬於「南宗」的繪畫作品。其中，有很多的名畫都是董其昌一再地臨摹，並且是在不同的時間點臨摹。為什麼董其昌會這麼做？

408 同上，頁 115

惠崇並不在董其昌的「南北分宗」的類別中，但是因為惠崇的筆法類似於米元章與王維，在明代中期的「吳派」曾經臨摹惠崇的《江南春》，董其昌得以見到惠崇的作品，是因為「舟泊南徐，新安黃中舍以惠崇《春江圖》見示。余亦攜王叔明《青弁圖》，乃山樵絕筆。中翰瞠堂叫好，因共易一觀，余為臨，分七幀未就，適朱敬韜亦至，奪余所臨。」⁴⁰⁹以看到這些繪畫作品是可以為人所共賞，彼此都會展示出所收藏的繪畫收藏品交換觀賞，董其昌也會藉機臨摹古畫以供日後鑑賞所用，在此情況之下所「仿」的繪畫作品也都不出於「南宗」的體系之外。

董其昌藉機鑑賞到的古畫加以臨摹，並在繪畫作品上加上對於「南北分宗」的論點，分析古畫的繪畫作品的筆法，董其昌在《仿董源筆意繪關山行旅圖》中指出「北苑《關山行旅圖》，用筆蒼勁，元季四家皆宗之，余幸收之，此圖亦仿其意。」⁴¹⁰，和他所建立的「南北分宗」所言的董源為元四家之所宗。在《仿關仝筆意繪畫》中認為，「關仝畫為倪迂之宗，余嘗見趙文敏《扣角圖》，皆用橫皴，如疊高坡，乃知倪所自出也。」⁴¹¹仝則為倪瓚的所宗，又在仿倪瓚的繪畫作品時，董其昌題句云：

剩水殘山且卜居，粗知馬夏渡江初。誰憐簡遠高人意，一一毫端萬卷余。
昔人評趙令穰畫少胸中萬卷書，元季倪雲林散筆，聲價驟貴，正以胸中之書淘洗俗師淨盡耳。甲寅夏雨戲寫，因作絕句。其昌⁴¹²

認為倪瓚的繪畫作品非「北宗」的繪畫作品可以比擬，因為「北宗」缺乏倪瓚的「胸中之書」，在董其昌所仿的繪畫作品中，呈現出對「南北分宗」藝術知識體系的建構，並且也都在他所仿的繪畫作品中實踐。

值得再討論的，董其昌對於同一幅畫「一仿再仿」，董其昌在黃公望的繪畫作品中，不斷的針對於《仿黃公望峰巒渾厚圖》與《仿黃公望浮嵐翠暖圖》一再

409 同上，頁 130

410 同上，頁 187

411 同上，頁 232

地臨摹，在《仿黃公望峰巒渾厚圖》⁴¹³ 董其昌所臨摹的這幅圖分別在 1623 年與 1636 年，而《仿黃公望筆意繪浮嵐暖翠圖》⁴¹⁴ 在 1604 年、1613 年、1622 年中臨摹，所相隔的時間也很長。其中，在《仿黃公望浮嵐暖翠圖》中有一幅是贈送給陳繼儒⁴¹⁵ 外，董其昌也《仿黃公望筆意繪山居圖》贈送給贈蔣道樞⁴¹⁶ 兩幅畫中都分別的紀錄出他們是在共同鑑賞繪畫作品時向董其昌索畫，除了顯示出董其昌對於這幅畫的喜好之外，這些繪畫作品都會呈現出他們是屬於同樣的團體，對於繪畫作品具有同樣的癖好，卻也顯示出來，董其昌可以藉由所臨摹的繪畫作品進入藝術場域中使得所建立的「南北分宗」更加的為同一團體的文人所欣賞。

董其昌臨摹米芾的《雲山圖》所下的題跋為：

深得董、巨筆意，米萬鍾攜董其昌仿米友仁《雲山圖》自松江訪丁雲鵬，觀賞之後，丁雲鵬亦繪《雲山圖》一幅，聊表思友之緒。九月，董其昌跋丁雲鵬繪《雲山圖》，稱此圖深得董、巨筆意。⁴¹⁷

米萬鍾將董其昌仿米芾的圖拜訪丁雲鵬，丁雲鵬用同樣的「仿」米芾的《雲山圖》作為呼應，並且題跋曰：

友石（米萬鍾）從雲間來，出董太史擬小米《雲山》相示，雲巒稠疊，煙

412 同上，頁 136-137

413 「峰巒渾厚，草木華滋。以畫法論，大痴非痴。豈以精進頭陀，而以釋巨然為師者耶！張伯雨題大痴畫，癸亥秋日因臨子久小景及之。」同上，頁 205

414 「黃子久（黃公望）《浮嵐暖翠圖》，南徐靳氏所藏，為元畫第一。後歸項氏，余從項元度觀閱半歲，懶病相仍，僅再展而已。」同上，頁 132

415 玄宰擬大癡筆意。』又載陳繼儒跋云：『黃子久畫，余見數十幅，獨《浮嵐暖翠》為第一，戊午元日，玄宰邀余過看北苑畫，余見曰：『安得有此？』玄宰云：『數年前曾買莫廷韓家大癡畫一軸，今早拂拭，忽見董源二字在樹石間，喜不自勝，以此邀過相賞，此歲朝吉祥喜事也。』壬戌獻歲，余謂玄宰曰：『久不作子久山水，試為我圖小卷。』蓋仿《浮嵐暖翠》云。

416 《仿黃公望筆意繪山居圖》（1615）畫上小楷題一詩云：『雖有柴門長不關，片雲高木共身閒。猶聞著久人知處，見欲移居更上山。』後書：『蔣道樞見訪，留西樓十數日，為索余《山居圖》，以此贈之。』」（同上，頁 142）

417 同上，頁 97-98

樹蒙茸，大不逾尺，猶存千里之勢。今之作者，惟在玄宰一人。酷暑方徂假中，點染漫成此小景，托？北苑、雲暉間，意欲方駕玄宰，觀者能許可乎！聊至上方，貽之仲干氏，他日執之玄宰，其何以謂我耶！⁴¹⁸

透過「仿」可以連結古今繪畫作品之間的呼應，更是運用古畫的「仿」使得同樣的文人團體更加的實踐「同味」的藝術鑑賞知識體系。這幅畫之後為其他不同的收藏家中收藏，這幅畫也流動到董其昌的手上，為董其昌所題跋與鑑賞。⁴¹⁹ 董其昌所臨摹的繪畫作品、被董其昌臨摹的繪畫作品以及臨摹董其昌的繪畫作品，都在晚明的藝術場域與藝術市場中在不同的鑑賞家與收藏家之間流動，並且也建立起新的藝術典範。

三、以繪畫收藏品的交換與作為「禮物」

董其昌「仿」繪畫作品不僅只是顯示出他可以有其閒情逸致的臨摹古畫，他更將這些所臨摹的繪畫作品贈送給他人，這些繪畫作品的風格幾乎都是屬於董其昌所讚賞的「南宗」畫派風格。董其昌的繪畫作品進入藝術場域中成為值得收藏的繪畫作品，也更加穩定董其昌的新畫派的位置。董其昌對藝術理論的實踐還可以顯示在他的收藏與其他的收藏家交換的過程，「交換」可以使得古畫得以在有閒的仕紳團體中流動，也因為這些具有神聖性的繪畫作品只在少數名流中流動，所以這樣的流動過程使得繪畫作品更加有價值，也藉由繪畫作品劃分了這些團體的身份地位，也劃分了鑑賞的類別。

董其昌在早年對於「宋畫」的喜好也顯示在於董其昌的收藏中，董其昌也有收藏趙孟頫的《夾彈走馬圖》，他即題跋：「趙吳興《夾彈走馬圖》，余以丙申歲得之武林，是時又有《支遁洗馬圖》，亦吳興筆，今皆與好事者相易古畫。蓋予好山水，於畫馬非所習，我用我法耳。」⁴²⁰ 董其昌可以將原本所收藏的繪畫

418 同上，頁 97-98

419 董其昌則在這幅畫跋云：「米是父子畫自董、巨出，南羽殆窮其淵源者，煙雲縹緲，片片欲飛，願謬稱余何耶！因觀仲干所藏，題此以志余愧。」（同上，頁 97-98）

作品在「非所習」的品味轉換之下，董其昌可以與好事者「相易古畫」，這些繪畫作品就可以淘汰換新。從不斷淘汰的繪畫作品中就可以顯露出董其昌的藝術品味的建立，與「南北分宗」在與收藏家交換古畫的過程中所顯示出的軌跡。

在晚明中趙孟頫雖然不在於「南北分宗」的範疇之下，但是卻又頻繁的出現在董其昌所鑑賞的過程中，董其昌所收藏趙孟頫的繪畫作品極多，卻也讓趙孟頫的作品不斷的在文人間流動，在任道斌的《董其昌系年》中詳加記載：

余為此《水村圖》，乃欲兼高克明、趙集賢筆意。高克明《雪漁卷》，天雄張平仲水部攜至官舍，余與陳仲醇賞嘆永日。集賢《水村圖》，從婁水王閒仲所見之，遂和會兩家，若元人所謂合作。⁴²¹

天雄的張平仲帶高克明《雪漁卷》，而婁水王閒仲則有趙孟頫的《水村圖》，董其昌與陳繼儒便想要讓兩位收藏家舉行「和會」以進行繪畫作品的交易。但董其昌又所藏趙孟頫的《秋興八景畫冊》在這個畫冊內的古畫「有《鵲華秋色卷》、《水村圖》、《洞庭兩山》二軸、《萬壑松風》、《百灘渡秋水》巨軸及設色《高山流水圖》，今皆為友人易去，僅存巨軸學巨然《九夏松風》者。」⁴²² 董其昌將趙孟頫的繪畫作品與朋友的繪畫作品交換，雖不知董其昌以什麼樣的繪畫作品與之交換，卻將他的畫冊中留下巨然的繪畫作品，在這個選擇去留的交換過程，是有篩選的作用。所以循著董其昌極力想要收藏的古畫，就可以呈現出董其昌在篩選繪畫作品的選擇。

董其昌鑑賞沈周的《九段錦畫冊》時則記載：

往在王閒仲齋頭縱觀太常所藏名？，惟白石翁畫未見，奇絕！閒仲又借子灝沈冊，日九段錦，乃兼元季四大家及趙吳興、甫陽惠崇諸體，真快心洞

420 同上，頁 43

421 同上，頁 124

422 同上，頁 175

目之觀，如北朝人見庾信詩，不勝嘆服！今落季鸞手，余甚妒之。季鸞亦有約，代筆端收拾石田一片雲，仍以與余換古畫，是可以歲月計耳。⁴²³

從中可以得知董其昌對於沈周在畫冊中所兼具的元四大家的風格讚賞有加，所以也與收藏家約定時間交換。董其昌對於古畫的癖好，還顯露於元四家的品味上，但是，這些古畫並非只是收藏而已，董其昌更願意將鑑賞過的古畫與其他的古畫交換，以積累對於古畫的眼力的敏銳度。

從董其昌《臨黃鶴山樵雲山小隱卷》中可以得知：「此卷弇山冢孫慶常所藏，余以古畫易之。尋與京口張修羽易倪迂、王蒙合作《山水》，念米老既失《研山》，更就薛紹彭求一見不可得，有蟾蜍淚滴之詩，又想成為《研圖》，此卷所以作也。」⁴²⁴ 昌以古畫與孫慶常交換王蒙的古畫，又與張修羽交換倪瓚與王蒙合作的山水，之前收藏米芾的《研山》，在交換之後不可見的遺憾，與「黃中舍賓王攜惠崇卷易《黃公望青弁圖》」這些都顯示出藝術場域中繪畫作品流動的頻繁，也就是說鑑賞繪畫作品已經成為日常生活中的一部份。

從董其昌所仿的繪畫作品當成禮物與收藏家之對於古畫的交換與流動，都使得藝術場域中的論述得以在這些有足夠「有閒」以及經濟資本的收藏家得以知曉董其昌的藝術理論，更可以在為舉行繪畫作品的交易的「和會」上，與交換古畫的聚會時，共同的鑑定這些所篩選的繪畫作品，這些晚明的有閒階級透過流動的繪畫作品，養成藝術場域中主流的眼力，接近與董其昌所建立的藝術鑑賞的眼力，這些同味的藝術品味凝結的是同樣階級的文人品味。在這些繪畫作品的交易過程中，「不可學」的氣韻得以被瞭解，鑑賞的密碼也在這群人中得以解碼。

第三節 董其昌編纂畫冊與「小中現大」的複製眼力

423 同上，頁 263

424 同上，頁 293

在 1612 年是繼文徵明之後的「吳派」盟主王? 登過世，這段期間也是董其昌的「南北分宗」逐漸成熟的時期，並且，已經有出版「白陽畫冊」以及參加「和會」的書畫買賣，並且，也漸漸的駁斥「吳派」繪畫家與鑑賞能力。從董其昌的題跋到所「仿」的繪畫作品、繪畫作品的交換、將董其昌自己所仿的創作贈送給朋友、與朋友集會等的對於鑑賞知識體系的實踐，都是說明董其昌已經進入藝術場域中核心的位置，具有「下定義」與「劃分界線」的權力。就 Bourdieu 而言，法則與界線的問題顯示出威權語話權利的壟斷，委婉語言的表達出審核制度，也都落實在對於概念語意的詮釋同時發生，文化生產也就因為這些文化發言人而改變全部的藝術品味，「定義（或分類）的鬥爭焦點就是（體裁或科學之間的，或同一體裁內部生產模式之間的）界線，及由此而來的等級。確定界線 維護界線、控制進入，就是維護場域中的既定秩序。」⁴²⁵ 就 Bourdieu 而言，「定義」與「劃分界線」是對於藝術場域中象徵秩序與象徵價值的重新洗牌，隨著藝術場域的核心人物將繪畫作品分級以及分類，重新建立藝術法則。在晚明的藝術場域中並非以皇室的品味為主導權，是屬於政治場域之外的文人與非文人間所形成的藝術場域，這個非正式的場域中雖然沒有官場上的職等高下之分，卻也有非正式的方式在界定文人與非文人間位置的差異性，並且也界定出非正式的界線，這些界線只有進入菁英階級者才可以清楚其遊戲規則，在這個界線之內自成體系。晚明的藝術場域不同於明代中期的多視角，而是一種呼喚秩序年代的來臨，董其昌則將明代中期已經漸成雛形的「南北分宗」更使力的界定文人品味，也再一次的提升象徵價值。

晚明的集畫家、鑑賞家、文人與高官於一身的董其昌，更是可以運用文人的文化資本，讓論述可以使得藝術場域中文人品味的象徵性資本重新得以再詮釋。也透過董其昌書籍的編纂，繪畫作品的篩選過程，都可以再次的顯示出晚明藝術場域的界線。

一、董其昌編纂畫冊

425 Bourdieu, 《藝術的法則》(北京:中央編譯出版社, 2001), 頁 273

董其昌藉由官遊所獲得的繪畫收藏品已經遍及江南以及京師，在 1597 年董其昌記載：

靖江朱光祿得婁江王敬美（王世貞之弟王世懋）家藏畫冊九十二幅，余購之先後七年，使得合併，又汰其紙素渝損者，及畫品不甚超者，與夫樓台鞍馬、花卉禽魚之非余所習者，僅存十有四幅，皆唐宋名手，神采奕奕也。

426

董其昌在這七年是在京師任官，董其昌積極的收藏王世懋的繪畫收藏品，王世貞對於明代中期與晚明宋畫與浙派的收藏極多，王世貞的發言與鑑賞力具有全國性的影響力，想必王世貞對於董其昌新進藝術場域時，在鑑賞力上有所影響，所以董其昌在初期所收藏的「宋畫」和針對於王世貞與王世懋其他的繪畫收藏品，是極欲想要藉此進入藝術場域中的表現，藝術品味也在「宋畫」與「元畫」之中游移。在董其昌決定「大搜元畫」後，不斷在鑑賞家、收藏家中找機會鑑賞繪畫作品，已經養成對於「元畫」與「南宗」的喜好，品味定位在山水畫中，於是，「宋畫」中常有的「夫樓台鞍馬」、「花卉禽魚」等類別的藝術品味被排除，九十二幅的繪畫收藏品已經縮減為十四幅唐宋名手的作品。這個史料透露出董其昌已經懂得鑑賞不同品味的有名鑑賞家所收藏的繪畫收藏品，不再只是隨人耳食。

這十四幅的唐宋名手的繪畫收藏品繼續進入董其昌的收藏名單中，也不斷的編入董其昌所喜好的其他作品，在 1610 年中，董其昌已經將這些所收藏的名畫編纂成《宋元名家畫冊》：

並以冊中朱銳、曹知白（雲西）畫贈友人。『李成小卷，得之光祿潘雲鳳；趙大年對幅，得之劉金吾禧；荊浩一幅，得之靖江朱光祿在明；郭忠恕二幅，得之顧中舍正誼；趙吳興《垂釣圖》，得之朱司成象玄家，名大韶。余最愛吳興公及伯駒小景，皆聞而購之，共得百幅。撥之眾尤，得之廿幅。欲去朱銳、曹雲西，未有可易者。二十年集結之勤，亦博得閒中賞玩。』⁴²⁷

426 任道斌，《董其昌系年》（北京市：文物，1988），頁 50

在董其昌所記載的史料中，很多的繪畫收藏品是得之於他人，有可能這些繪畫收藏品被當作禮物，或者是董其昌也有與古畫相易，或者是購買而來。這也顯示出董其昌已經有龐大的收藏網絡，擁有更多的機會可以去選擇與購買這些繪畫收藏品，由董其昌所收藏的繪畫作品中可以得知，董其昌在這時候所收藏的繪畫作品已經集中在於「南宗」與「北宗」中藝術體系的繪畫收藏品，趙孟頫的繪畫作品也在董其昌收藏的名單中，原收藏的有百幅之多，董其昌在篩選之後只留二十幅。在閱讀史料的過程中，不論是在趙孟頫赫赫有名的《鵲華秋色》或是其他被淘汰的八十幅，董其昌對於趙孟頫繪畫作品有收藏的癖好，但卻也頻繁的讓趙孟頫的繪畫作品在其他的收藏家流動，這是很有趣的現象。這是為什麼呢？是因為趙孟頫的繪畫作品在晚明的藝術場域中特別具有價值？所以，董其昌將趙孟頫的繪畫作品與其他珍貴的繪畫作品相易？還是董其昌不斷的閃避趙孟頫在藝術場域中的位置？

從董其昌記載在趙孟頫的繪畫作品上的題跋中可知：趙吳興《夾彈走馬圖》，余以丙申歲得之武林，是時又有《支遁洗馬圖》，亦吳興筆，今皆與好事者相易古畫。蓋予好山水，於畫馬非所習，我用我法耳。⁴²⁸ 董其昌所淘汰的是屬於趙孟頫中屬於「宋畫」的部分，而董其昌也可以將「非所習」的繪畫收藏品與珍貴的古畫交換，董其昌利用趙孟頫的繪畫收藏品所交換的古畫也非等閒之畫。趙孟頫的《長林絕壑圖》中題跋云：「初藏余家，己巳中秋，越石以設色倪迂畫易歸。皆元畫神品也。」⁴²⁹ 趙孟頫所可以交換的古畫是屬於神品的倪瓚的繪畫收藏品，足以可見，趙孟頫雖然不在董其昌的「南北分宗」的類別中，但是，趙孟頫卻也在藝術場域中為文人所喜好，趙孟頫就成了在董其昌的遊戲規則中的例外，趙孟頫就成為董其昌最流動的繪畫收藏品，在不同的收藏家中流動，也不斷的篩選趙孟頫的作品。

在董其昌的遊戲規則之內，董其昌的收藏癖好已經偏向於「南北分宗」的藝術鑑賞知識體系。在 1617 年時，在任道斌的《董其昌系年》中提到：「董其昌

427 同上，頁 113

428 同上，頁 104

429 同上，頁 261

遊嘉興，觀項聖謨蓄藏名人書畫；過汪珂玉『墨花閣』、『韻石齋』觀歷代名畫，興致勃勃，揮毫題跋，品評甲乙，揚『南宗』而抑『北宗』，議論風發。」⁴³⁰ 董其昌藉由項聖謨所收藏的繪畫作品中評論甲乙，定高下的推崇「南宗」，將這些繪畫作品中編纂成為《唐宋元寶繪》，董其昌跋冊首：

宋以前大家都不作小幅，小幅自南宋以後始盛。又僧巨然筆絕少丈余畫卷。長卷亦惟院體諸人有之。此冊接北宋名？，及吳興趙文敏（趙孟頫）之筆也。余于馬、夏、李唐，性所不好，故不入選佛場也。⁴³¹

董其昌所編輯的畫冊已經限定在於巨然、北宋名？與趙孟頫的繪畫作品，但是，「余于馬、夏、李唐，性所不好，故不入選佛場也」，「北宗」的繪畫作品流於小幅，大幅的作品卻也只是院體，「北宋」在董其昌的「性所不好」之下的篩選之後淘汰，在此時的「佛場」當然也就是屬於在晚明藝術場域中名流的菁英階級的場域內，「北宗」就在董其昌所編纂的畫冊中被排除在界線之外。

張丑在《清河書畫舫》上，記載出入「佛場」的繪畫作品⁴³²中有很多是屬於鮮少見的繪畫作品，例如李成的繪畫作品，這些都是董其昌多年收藏而集成，

430 同上，頁 148

431.任道斌，《董其昌系年》（北京市：文物，1988），頁 149

432 元宰公畫首推王維、李成、荆、關、董、巨、大小米，以迄高、趙、大癡、元鎮凡十二家，不惜餅金懸購也。元宰公彙選《宋元寶繪》一冊凡廿幀，筆法古雅，氣韻神奇，余次第記之。首為李成《晴巒蕭寺》、其後則關仝《踏雪》、郭忠恕摹王維《蜀山》、巨然《江山晚興》、范寬《溪山蕭寺》、米芾《雙峰》、趙孟頫《東西兩洞庭》、高克恭《溪山返照》、黃子久《姚江曉色》、又芝蘭室圖銘《層巒疊嶂》、吳鎮《竹居》、倪瓚《喬林澗石》種種皆在焉，其七幀則子忘之矣，如王維《山居》、張璪《松石》、荆浩《俊峰》、董源《秋山》、李公麟《西園雅集》、馬和之《范蠡五湖》、王蒙《華溪漁隱》，並公極口印可者，而不以入茲編，豈高有密部與？李成《嚴寒溜圖》絹本小直幅，上有宣和御題，並小璽細閱之，此本甚真而畫譜不載，亦一難解事。李成《偃松圖》今在秀水項氏。云：是邵擇氏故物，未及見之。李成《寒林平野圖》，文徵仲太史題，以長歌許可之極，真蹟神品上上。又倪瓚《玄文館讀書圖》，徵仲亦有題跋，右畫為二公絕詣，故太史前後皆摹之，宛然虎賁之似中郎矣。張丑，《南陽書畫表卷》下冊，收入《景印文淵閣四庫全書》，第 817 冊（台北市：臺灣商務，1983），頁 817-230

所選出來的二十幅畫中，主要以「氣韻神奇」為入選，不難發現，這些畫作品都屬於「南宗」的古畫，並且，有些古畫也收入到《宣和畫譜》的目錄中。董其昌在此時所鑑賞與收藏的不再如當初進入藝術場域中以王世貞的「宋畫」為多，收藏品味的轉向已經與「南北分宗」的藝術體系。

在界線之內的不僅包括所入選的的繪畫作品，還包括所入選的菁英階級。從汪珂玉所留下的筆記中可以得知：「此冊在萬曆丁巳春仲，董太史玄宰攜至吾地，余項又新、孔彰過其舟中得閱，翌日，太史挈雷仁甫、沈商丞至余家，更攜黃子久畫二十冊與先子觀，越宿始返之也。」⁴³³ 加的除了董其昌之外，還有汪珂玉父子、項聖謨、孔彰、雷仁甫、沈商丞等人，在這裡面參與董其昌「劃定界線」的人中有收藏家、鑑賞家也有官宦，而且這些人也毫不意外的具有同樣的藝術品味，所攜帶而來的繪畫收藏品也是屬於「南宗」中赫赫有名的黃公望的繪畫收藏品。在董其昌 1622 年中所編纂《宋元名畫冊》中，李日華、汪珂玉父子、程季白、徐潤卿等人都加入董其昌所新編纂的畫冊。董其昌也不斷的篩選畫冊的內容，然而這些作品都逃脫不了「南宗」的範圍。⁴³⁴ 所參與的人員卻也都集中在這群具有文化資本又有足夠經濟資本的文人菁英中。

在任道斌中《董其昌系年》記載：「董其昌在 1630 年輯舊作詩文成《容台集》，陳繼儒為之序。」⁴³⁵ 董其昌的《容台集》中，所涵蓋的內容不僅有他的墓誌銘以及跋等，在這本書籍中更是集中董其昌的藝術鑑賞的知識體系，與眼力養成的過程。《容台集》中可以擷取繪畫鑑賞與題跋的部分形成《董香光書畫袖珍冊》「香光手書《論畫》六則，其五見《畫禪室隨筆》，惟『朝起看雲氣變幻』一則，《畫訣》、《畫源》皆無之，然亦見於《容台集·畫旨》中矣。附以《山水》

433 任道斌，《董其昌系年》（北京市：文物，1988），頁 149

434 李日華的《味水軒日記》中記載：「天啟壬戌元旦，至十有三日，無日不陰雨冰雪。戚友相過，接噓呵瑟縮，無少歡緒。因發猛思，拉徐潤卿、汪玉水同兒子過程季白齋樓，煮茗團坐，出觀董氏畫冊，一一評賞。營丘 趙大年對幅 王晉卿 趙伯駒 趙子昂 朱銳 黃子久 曹雲西 王叔明 倪元鎮」（任道斌，《董其昌系年》（北京市：文物，1988），頁 191-192）

435 同上，頁 265

六幅，氣? 生動，得於自然，當於《論畫》同時所作。」⁴³⁶ 董其昌此時已經七十四歲，這本書中集合了董其昌的官遊所收購「南宗」的繪畫收藏品、進入藝術場域時的獲得與名收藏家鑑賞的機會、繪畫手札以及董其昌的社會網絡的擴展。《容台集》的出版也宣告著董其昌時代已經到達頂峰的時期，書籍所劃定的疆界也在藝術場域中奉為圭臬。

二、「小中現大」的複製眼力

透過董其昌在文人間所編纂的唐宋元畫冊中，這些繪畫作品是透過文人雅集的加持後具有神聖性的象徵性價值，這些畫冊也都為其他的收藏家所喜好，在不同的收藏家中流轉的繪畫收藏品不見價值貶低，反而在頻繁的流動中增值。由董其昌所編纂的《題唐宋元畫冊》中，他再次的題跋：

余雖有畫癖，亦有懶癖，每見古人山水冊，寢食都廢，及購之八篋，經歲僅展三四次耳，顏魯公自云資質弱劣，又嬰物務不能懇，習迄已無成良，然晚年時為好事者易去，不甚惜。獨有癡福又得重遇婆娑玩賞，如此諸冊入璽鄉遜之年丈手不似漁父花源之迷，與慶喜見阿弗一件更不再見也，遜之盛年素精畫道，此冊供其採擷，遂可入逸品神品之室，於四十年來苦心不負矣。⁴³⁷

之後，這些繪畫收藏品則由好事者交換而去，在藝術市場中的這些繪畫作品或許已經經過好幾手的收藏，但卻又經由王時敏再重新收藏，這其中很耐人尋味，因為這些是董其昌花了四十年收藏，件件都是當可入神品與逸品之珍貴繪畫收藏品，絕非只是「懶癖」足以詮釋，且之後王時敏又再重新重金收藏又為何？在董其昌在《題唐宋元名人真跡畫》中所說：「此冊實予四十餘年先後結集，既為好事者易去，而遺書婁水年家璽卿遜之復購之，遜之畫已獨步海內，又得唐宋元

436 同上，頁 250-251

437 董其昌，《容台集》，收入《明代藝術家集彙刊》（台北：國立中央圖書館編印，1968），頁 1700

為師友，與之俱化矣。」⁴³⁸ 董其昌將四十年收藏的繪畫作品與好事者交換，又希望王時敏可以重新收藏，並且，王時敏在此時的繪畫能力已經是「獨步海內」，在藝術品味上已經與唐宋元為師友，王時敏遵循著董其昌所建立的藝術理論，董其昌又為何要在王時敏的繪畫能力獨具一格之際，重新收購將在不同的收藏家中流動的古畫？

從附錄八中以及在董其昌題跋的部分可以看到王時敏的繪畫作品以「仿」為居多，這些繪畫作品都是由董其昌、陳繼儒以及李流芳所鑑定。王時敏所「仿」的繪畫作品中以「元四家」的風格為主，在董其昌的《宋元人縮本山水冊》中王蒙《山水》題跋：「丙寅(1626年)秋得之梁溪吳用之，丁卯(1627)秋歸之王璽卿遜之。遜之學山樵，機過於藍，意猶未盡，便欲拔其幟矣。」⁴³⁹ 中可以得知董其昌曾經收藏過王時敏所臨摹的這幅畫，並且，再度由王時敏所收藏，因為只有相隔一年的時間，這幅繪畫作品也可能是董其昌贈送給王時敏，也有可能是因為董其昌之後再轉讓給其他的收藏家，因為在這1626年董其昌有在金閶出現，與乘駕官舫出遊，所以極有可能會轉手又為他人所收藏，再由王時敏重新購回。但是，這幅作品在王時敏購買之後加以臨摹，成為董其昌所編纂的《宋元人縮本山水冊》中的一幅繪畫作品。

在《董其昌系年》中的《宋元人縮本山水冊》與《仿宋元人縮本畫及跋冊》（現存在台北故宮博物院）是相同的，「由於董其昌在這本冊子前面寫了『小中現大』四個大字，所以該冊有以《小中現大》別名聞名於世。所謂『小中現大』，意思是將二十二幅宋元諸名家的山水畫加以縮小臨摹。」⁴⁴⁰ 附錄八中可以發現，這些仿名家的繪畫作品幾乎都是由董其昌所鑑定，並且，這些圖畫也都曾經為董其昌所收藏與臨摹，除了上一幅仿王蒙的山水是由王時敏所臨摹之外，還有《臨倪瓚清閼草堂圖》中所記載：「雲林畫，江南士大夫以有無為清俗。況此圖尤生

438 同上，頁1704

439 任道斌，《董其昌系年》（北京市：文物，1988），頁246

440 古原宏伸，有關董其昌《小中現大》的兩三個問題，收入《董其昌研究文集》（上海：上海書畫出版社，1998），頁594

平合作，為遜之璽卿所收，如傳衣鉢。董其昌觀。」⁴⁴¹ 從中得知也是王時敏臨摹後收入這本仿宋元名跡的畫冊中。這本仿的畫冊到底為誰所臨摹是個謎：

從二十二幅作品中，有十八幅作品上有董其昌的題跋，其中只寫明日期有八幅作品。據此可以瞭解董氏自四十四歲至七十三歲這三十年間的藝術經歷。作品雖未按年齡順序排列，但仍可以斷定畫與題跋的組合應無差錯。此外，這本冊子並非他三十年作品的累積，而是董其昌七十三歲時將以往所做的札記作為題跋，重新書寫在即時完成的摹本上而製成的。⁴⁴²

這本畫冊有可能是由王時敏所經手，因為在董其昌在他的繪畫作品臨摹倪瓚與黃公望《仿黃公望富春大嶙》，總是以「能奪真」與「遂欲亂真」之語作為稱讚。不論這本仿宋元的畫冊為何者所臨摹，這本畫冊中所臨摹的目錄⁴⁴³ 中這些繪畫作品不僅只是「南北分宗」之下的「南宗」的類別，更是屬於董其昌之前所收藏的繪畫作品。這些繪畫作品如果按照董其昌之前在王時敏所收藏的《題唐宋元名人真跡畫》中所說題跋的相符合，那麼這些原本在藝術場域或者藝術市場中流動的古畫，都在王時敏重新收購之下，又回歸到王時敏等人，董其昌所題跋的語句中有「遜之畫已獨步海內，又得唐宋元為師友，與之俱化矣。」⁴⁴⁴ 就是說，王時敏的畫技的高超已經可以與這些古畫的繪畫收藏品融合為一，無法分辨其中的真偽。當王時敏臨摹好這些古畫時，再由董其昌之前在古畫中所下的題跋再重新在這個仿古冊中在題跋一次。正如古原宏伸教授所言，這些是集結董其昌鑑賞、收藏、雅集、和會中篩選過後的精華的仿古冊。

441 吳靜靈，《小中現大：《做宋元人縮本畫及跋》相關問題》，附錄

442 同上，頁 594-595

443. 第一開 臨李成山陰泛雪圖、第二開 臨范寬谿山行旅圖、第三開 臨董源夏山圖、第四開 臨趙孟頫仿董北苑萬壑松風、第五開 臨巨然雪圖、第六開 臨趙孟頫夏山幽居圖、第七開 臨高克恭山水、第八開 臨黃公望陡壑密林圖、第九開 臨黃公望仿董北苑夏山圖、第十開 臨王蒙仿董源秋山行旅圖、第十一開 臨吳鎮溪山無盡、第十二開 臨黃公望山水、第十四開 臨王蒙林泉清集、第十五開 臨吳鎮關山秋霽圖、第十六開 臨黃公望擬北苑夏山圖、第十七開 臨吳鎮仿王詵煙江疊嶂圖、第十八開 臨黃公望山水、第十九開 臨王蒙丹臺春曉、第二十開 臨倪瓚山水、第二十一開 臨倪瓚清閼草堂圖、第二十二開 臨倪瓚林堂詩思圖

444 董其昌，《容台集》，收入《明代藝術家集彙刊》（台北：國立中央圖書館編印，1968），p.1704

這本仿古冊不僅為王時敏所臨摹，更為王時敏的弟子王翬再重新臨摹，為什麼董其昌以及其後弟子要這樣做？董其昌在藝術場域中所劃下的疆界，繪畫作品分成為「南北兩宗」，這些繪畫作品也因為成為好事者與收藏家爭相收藏的名畫，流入藝術市場中成為流動之物，成為這些繪畫收藏品的宿命，而董其昌將這些繪畫作品當成複製學生眼力的畫譜，成為學生在繪畫上的典範，而這本畫冊使得董其昌的門下弟子，得以從這些仿古畫中，得到鑑賞古畫的真跡同樣的功能，「南宗」的「氣韻不可學」卻可以從這些仿古畫冊中得到臨摹。而這本畫冊更是形成「南宗」追隨者的典範，之後清代的「正統派」也就以此為範本，不斷的以「仿古」作為「正統派」的繪畫風格。

董其昌在晚明中以仕紳的身份在藝術場域中形成有別於政治場域中的文人的「正途」，在這個藝術場域中所形成的自主性，也有別於明代中期對於科舉考試與政治場域的失意，董其昌與陳繼儒兩個藝術場域的藝術明星所形成的自主性，是不斷的界定出「文人文化」的品味，以及建立藝術場域中藝術法則，對於「正統」與「正派」的眼力重新的劃定疆界，對於商人、士大夫所採取的策略也不同於「吳派」，董其昌以及與之處於相同社會軌跡的菁英階層已經將藝術場域的象徵性價值又重新界定，在藝術場域中參與者不僅在於這些菁英階層，更有一群在菁英階層之外的人，在疆界之外等待著新的時尚文人文化誕生，僭越這條「不可學」的神秘界線。

小結

在第四章中呈現出城市對於時尚的仿效，外在條件所構成的文人的在鑑賞的習性的轉變與社會空間與美學世界的轉換，都可以顯示出藝術場域中文人組成結構的轉變。從晚明中論述藝術場域的社會階級的差異，以及藝術場域中核心人物的社會網絡，都不再只是定於吳中的社會空間。吳中波西米亞文人所開創的可能性空間，也使得藝術場域的自主性得以形成，但是這些論述都是建立在鑑賞力極高的收藏家、評論家與書畫商之中。「定義」卻尚未成為藝術自主性的運作法則，晚明的藝術場域卻因為多視角中所造成的藝術場域中繪畫作品因商業化的滲透，而成為藝術市場中的贗品與商品。「劃分界線」就成晚明的藝術場域的藝術

法則，也因此在此萬曆年間畫派的「名稱」得以形成，對於「名稱」的界定以及爭奪正當性的美學眼力就成為觀察晚明與明代中期中在藝術場域中所產生的變革。

這些界定的「南北分宗」的「名稱」可以從董其昌的題跋中得知：董其昌不僅劃分藝術的知識體系中的「正脈」，並且整理藝術場域中「文人畫」的系譜。這些鑑賞美學的知識系統透過對於古物的繪畫作品的收藏，召喚著古物中所具有珍貴的稀少性，透過《宣和畫譜》中的分類的皇室璽印以及遙古時間中所呈現的文化標誌，對於古物中真確性的執著呈現出來：繪畫作品中的筆法、作者的題跋、繪畫風格中品味所呈現出的象徵性價值。古物繪畫作品徹底呈現出藝術作品中歷史審美鑑賞力的一系列符碼，「古物繪畫」、「收藏」就呈現出一系列成為物體系的收藏遊戲，因為不僅需要經濟資本以進入藝術市場中收藏這些繪畫作品，解碼與破譯古物繪畫作品中的密碼還需要具有高度的文化資本。不論是熟悉藝術史的評論與畫家的風格與習性的掌握，還要對一系列古物與古物之間呈現藝術美學系統解碼，而這些繁複的密碼就是「劃分界線」的藝術品味。

而這一系列古物繪畫收藏的最後項目就是董其昌「仿古」的繪畫作品也被納入收藏的系統中，成為被收藏的項目。於是，董其昌的繪畫作品不需要經過藝術場域中文化菁英的審核，因為董其昌在「正眼」下已經在「南北分宗」的藝術系譜中呈現出他的感知與鑑賞美學系統，他已經被他所建立的「南北分宗」審核過了。審核制度呈現在對於這些審美體系中的「命名」上，也就是對於繪畫作品詮釋的壟斷，審核與篩選被認定為正當性的「畫譜」，其篩選的過程以及作為複製「正眼」的畫譜，都是對這種「眼力」的審美知識體系的再生產。這些繪畫作品都在董其昌以象徵性交換的方式，成為文人的藝術品味鑑賞的物品。

第六章 晚明真贋雜陳的藝術市場

當「時尚」對於城市中人、事、物的效應時，可以從晚明的蘇州「吳派」與松江「松江派」中對於「詩書畫」時尚風格的仿效中產生效應，隨著時間而轉變的藝術場域，所挪動與變更的是一整套美學的章程。處於與藝術場域對立位置的藝術市場也隨著藝術市場，變更「商品」的內容以及組成的結構。所以，在晚明的藝術市場中的結構與「時尚」的繪畫作品也就會呈現出，與明代中期在藝術市場中不同的藝術品味。

在藝術市場的觀察由在科舉考試之外的「山人文化」以及徽商的「附庸風雅」中的相遇進行討論，前者具有文化資本，而後者具有經濟資本，這兩者對於藝術場域中的細緻的審美鑑賞力，在藝術市場中進行「眼力」與「財力」的解碼，也從文化的層面解釋藝術場域中的「仿古」如何可以成為藝術市場中的「仿古之贋」？而「蘇州片」與晚明中的藝術市場關連為何？

第一節 藝術市場中「借名」「得利」與科舉之「歧路」

在第四、五章中討論董其昌從無到有的累積鑑賞的眼力，製造耳濡目染的鑑賞環境中，進而建立「南北分宗」的藝術理論。藉由「董其昌」與「南北分宗」為點，由此展開的社會網絡，以及由此所建立的團體，以董其昌為核心的人際網絡是處於藝術場域的核心，也是晚明文人社會的代言人，由此呈現出晚明社會結構。在董其昌的鑑賞活動中，陳繼儒也成為其中團體的一員，共同創造藝術場域的理論實踐，但是，陳繼儒⁴⁴⁴不同於董其昌在藝術場域的位置，陳繼儒的社會

444「陳繼儒，字仲醇，松江華亭人，幼穎異，能文章，同郡徐階特器重之。長為諸生，與董其昌齊名，太倉王錫爵招與子衡讀書支硎山。王世貞亦雅重繼儒，三吳名下士爭欲得為師。繼儒通明高邁，年甫二十九，取如衣冠焚棄之。隱居崑山之陽，構廟祀二陸，草堂數椽，焚香晏坐，意豁如也。時錫山顧憲成講學東林，招之，謝弗往，親亡，喪神山麓，遂築室東余山，杜著，有終焉之志。」（張廷玉，《明史》，頁637）

身分成為「山人」的代言人。董其昌的社會網絡觸及收藏家、書畫商、好事者、鑑賞家與士大夫。而陳繼儒則是與勳戚貴胄、更多默默的遊走在科舉考試的「無名文人」與「無名山人」之間的社會網絡，陳繼儒對於藝術場域的實踐不僅在藝術場域中對於繪畫收藏品的鑑賞與評論，更跨到藝術市場中在出版業中招攬這些晚明「無名文人」與「無名山人」共同出版書籍，當然，其中包括藝術理論的書籍。陳繼儒與董其昌分別處於藝術場域中不同的位置，也以不同的策略進入藝術市場。

從晚明的董其昌與陳繼儒對於「藝事」的投入，呈現出晚明有個可以論述「藝事」的場域，這個場域可以得以形成是因為有個市場的存在，王鴻泰在《流動與互動》中認為，在明代中期後已經有文藝市場與文藝明星的出現：

在相當程度上，明代中期以後，社會上已經出現了相當活絡的文藝市場，此藝文市場主要是由廣大、不確定對象的消費者構成，這個由不確定對象的消費者所構成的文藝市場，可以支持出為數不少的藝文生產者，所謂的「藝文明星」可以說就是這些藝文生產者中的佼佼者，他們在相當程度上也是立足在這個市場的基礎上才更顯見其光輝，他們的聲名未必由消費者決定出來的，但是，一旦他們有聲名之後，這個聲名卻具有相當程度的市場價值，而且他們的作品價格往往與其聲名成正比。明末社會已經有一個可以讓名與利相互流通的藝文市場出現，這個市場在相當程度上具有經濟性意義，而此一經濟性意義，也對名士文化，社交場域的發展具有刺激作用。⁴⁵⁴

「藝文明星」與「名士文化」相同的邏輯就在於有個廣大與不確定的消費者以及更多「無名的」的藝術生產者作為後盾，董其昌與陳繼儒就是在晚明社會中著名的「藝文明星」與「名士」（或「名流」）董其昌號召的收藏家以及有品味與具有一定文化資本與更多經濟資本的書畫商，他們之間所進行的繪畫收藏品的「相易」與「交易」都以隱然的方式構成藝術市場與藝術場域中「名」與「利」的交換。

445 王鴻泰在《流動與互動》，頁.235

而陳繼儒所擴及的是屬於藝術市場的部分，招攬著更多不在史上留名，卻又在這個藝術市場中佔有一席之地的「無名文人」或「無名山人」。

一、董其昌在藝術市場中「名」「利」雙收與「借（董其昌）名」衣食者

「松江派」所提升的藝術場域中的象徵性價值，在這個藝術場域中董其昌在繪畫收藏品上的流動以「相易」、「和會」與「共賞」的方式，避免使得繪畫收藏品流為「商品」，所建立的是屬於象徵性的財富。就 Bourdieu 而言，藝術場域中所形成的自主性的空間，以顛倒性的經濟的運作邏輯累積象徵性的財富，「在象徵性財富的本質上，象徵性財富是具有兩面性即商品和意義的現實，其特有的象徵價值和商品價值是相對獨立的。」⁴⁴⁶ 董其昌透過藝術場域對於繪畫作品的象徵性的財富，不同於藝術市場中「贗品」的位置，董其昌以間接或直接涉入藝術市場的方式，使得繪畫收藏品在文人、古董商、好事家等不同身分之間流動，這樣的流動性卻會使得繪畫收藏品保留「藝術品」的象徵性價值。

晚明的社會結構中可以令不同身分與不同資本者進入藝術場域中論述繪畫收藏品，這些不同、異質的以董其昌為核心的社會網絡，共同建立起藝術場域中的「南北分宗」的「名」(name)。Bourdieu 討論藝術場域中象徵性的財富以及藝術市場中的商品兩種不同形式時，他認為不論是何種社會位置，獲得藝術品時，要有「一個有名的、得到承認的名字，這種得到認可的資本要求擁有認可的事物（就是簽名章或簽名的效用）和人物（通過出版、展覽等等）權利，進而得到賦予價值的權利，並從這種操作中獲取收益的權利。」⁴⁴⁷ Bourdieu「認可」的策略是與藝術市場中的「商品」，與藝術場域藉由名聲而獲得的象徵性財富有所區辨。這種象徵性的財富不是屬於繪畫作品在價值上轉換成為價格的現金交換，而是一種透過「贈禮」的方式轉換成為象徵性交換且形成象徵資本。這個「有名」

446 Bourdieu,《藝術的法則》(北京：中央編譯出版社，2001)，頁 174

447 同上，頁 182

可簽名或者認證可以使得「元畫」再重新獲得象徵價值的藝術神聖性，使得繪畫收藏品不因此而世俗化。董其昌與文徵明分別以贈畫的方式轉換象徵性的財富，也與藝術市場中將繪畫作品視為「商品」轉換為價格形成不同的、對立的面向。

董其昌在藝術場域中得到「名」之後，所獲得的象徵性的財富可以從陳繼儒寫給董其昌六十歲的壽詞中觀察：

揮毫掃素，簇簇如行蠶，閃閃如迅霆飛電；山僧逸民狎得之，而上相巨卿、豪璫貫戚欲乞公尺吋而不可得，則甚奇。書畫出公手無十一，而借名衣食者，其屢筆往往傳播於輦轂，流通於外夷。殘？短楮，夠募餅金，當吾世而目見其聲價百倍者，惟公一人而已，則甚奇。⁴⁴⁸

由此可以得知，董其昌的書畫作品都成為爭相收藏的作品，這些作品可以在藝術市場中獲得百倍的聲價，董其昌流動性的書畫船所行之地所形成的風靡也正如「藝文明星」般被崇拜：

己巳春，董玄宰留湖上一日。時李和仲、陳仲因日夕侍側，見求書者盈坐，鐵限幾穿。時先生年將八十矣，運筆如飛，應接不暇，墨汁淋漓袍袖間，真神仙中人也。一時扇價湧貴十倍，市肆為之一空。⁴⁴⁹

董其昌不僅侷限於松江地區，文人「好遊」的西湖地區也都成為流動的藝術市場，「求書者盈坐」說明著董其昌的書畫作品在藝術市場可以轉換的高價，也可以流入市集中形成「市肆為之一空」的盛況。勳戚貴胄與山僧逸民爭相獲得，也因為董其昌所繪畫作品中所具有的符號價值與可以轉換的價格，董其昌的「名」使得繪畫作品在藝術市場中有「利」可圖，所以有借董其昌之「名」行「利」之實，「借名」除了顯示出董其昌的繪畫作品深受晚明的王宮貴人所喜好之外，也呈現

448 任道斌，《董其昌系年》（北京市：文物，1988），頁134

449 同上，頁257

出贗品的市場，「借名」以衣食者可以使得董其昌的繪畫作品不再侷限於江南地區可以流通到「外夷」，「董其昌」在藝術市場中成為暢銷的保證。想要藉由董其昌的繪畫作品獲得「名」的收藏家與好事者以及藉由董其昌的「名」而獲得衣食者，都在董其昌的「名」之下，董其昌的「代筆」⁴⁵⁰ 呈現出董其昌與「借名」衣食者之間的關係，在李漁在《意中緣》中寫下董其昌「求畫者眾」以及「代筆」現象：

下官（董其昌）生平撇不下一身愁擔，倒不為宦海的風波；忙不了半世苦工，只受著名場的磨劫，悔只悔少年時，既不合游心藝苑，浪播工書善畫之聲，又不合樹幟詞壇，致受名重才高之累，終日價揮汗成風，潑墨如雨，給不盡好事求，只怕這髭須拈盡，心血嘔乾，難免作修文之選。下官同社裡面，有個高士陳眉公，他也為名高致累，與下官同病相憐，被這些徵詩徵文，索書索畫的纏不過。⁴⁵¹

李漁以董其昌在藝術市場中的盛名以及求畫者者眾的現象，加以諷刺的文章並揶揄，卻也寫實的呈現出董其昌在藝術場域中的「名重才高」，在晚明同樣享有盛名的陳繼儒也處於同樣的「給不盡好事者」的「名聲」所擾。董其昌與陳繼儒的「名」都成為「代筆」與「捉刀人」與「借名者」都可以共同的進入藝術市場的體系，在藝術市場中成為藝術（商）品生產者。

董其昌的盛名使得董其昌有眾多的「代筆者」⁴⁵²，借董其昌之名代筆者呈

450 代筆，是作者找別人代作書畫，落上作者本人的名款，加蓋印記

451 李漁，《意中緣》，第二齣，名逋，收入《李漁全集》，第四卷，頁 322）

452 「元宰門下則有吳楚侯。楚侯名翹，後改名易，以能書薦授中翰。為諸生時，思翁（董其昌）頗拂試之，書稱入室弟子…余時過從，而楚侯橫坐在隅。長安仕紳祈請翰墨無虛日，不異素師鐵門限。公倦於應酬則倩楚侯代之，乃面授求者，各滿其志以去。楚侯之寓，堆積綾素，更多餘宗伯架上焉。」（任道斌，《董其昌系年》，p.285）「楊繼鵬，字彥？，松江人。畫學師資於董思翁，頗能得其心印。思翁晚年酬應之筆，出於彥？者居多。」（姜紹書，《無聲詩史》，72-786）「趙左，字文度，雲間人。畫法董北苑、黃子久、倪雲林，超然元遠。與董思白為翰墨交，流轉懂跡，頗有出文度手者。兩君頡頏藝苑，政猶魯衛，若董畫而出於文度，縱非床頭捉刀人，亦所謂買王得羊也。」（姜紹書，《無聲詩史》，72-744）「案頭絹紙竹簞推積，則呼趙行之洞、葉君山有年代筆。」）

現出晚明社會中繪畫收藏家和好事者，藉由繪畫作品以購買董其昌所具有的「名士」之「名」，「追名逐利」成為藝術市場中的蓬勃動力，而大量的代筆者其繪畫作品的的能力不下於董其昌，這些遊走在科舉考試邊緣的文人，在成為董其昌的「代筆者」，借董其昌之名而在藝術市場中也成為公開的「有名」代筆者⁴⁵³而其他「無名的文人（或畫家）」借董其昌的名進入藝術市場中得「利」。這些具有一定的繪畫能力的人，是晚明科舉考試中文人的剩餘，藝術市場成為這些剩餘的文人的收納，董其昌對於這些代筆者都是默認許可，則納入董其昌在藝術市場中「名利雙收」的策略之一，不僅可以滿足「給不盡好事者」對於藝術作品的需求，更可以養活借名的畫家，董其昌可以不進入藝術市場中淪為「商業化」，保持藝術場域中的繪畫作品的神聖性，卻又可以讓這些公開的「捉刀人」進入繪畫收藏品的交易，使得藝術場域中的藝術理論可以更普遍的滲透到名士或者好事者的日常生活中，他們購買其繪畫作品也就是想要沾董其昌在藝術市場與藝術場域的名。

二、「有名山人」在科舉考試之外的「歧途」

陳繼儒與董其昌不論在於藝術鑑賞、藝術理論的評論與鑑定都如影隨形，他們同樣都是屬於晚明中重要的人物，董其昌所代表的是「名士文化」，而陳繼儒則是呈現出「山人文化」，當然，這兩個文化有所重疊，雖然陳繼儒非士大夫，卻是可以與董其昌齊名的「名士」，董其昌與陳繼儒的結合是「士大夫」與「山人」之間「求名」與「求利」的資本轉換。董其昌是處於藝術場域的位置，獲得「畫眼」的詮釋與再界定，但是，陳繼儒是站在藝術市場的位置，招攬「窮儒老宿隱約飢寒者」進入出版業共享藝術市場中的「利」，成為藝術生產者。陳繼儒所代表的是處於科舉考試之外的「歧途」，「山人文化」在晚明中也吸納資質參差不齊的在科舉考試的邊緣中流動的文人或假文人。

453 吳修提到曾見陳繼儒寫給沈士充的一封信札：「老兄送去白紙一幅，潤筆銀三星，煩畫山水大堂，明日即要，不必落款，要董思老（董其昌）出名也。」（吳修，《畫論絕句》，收入《收入清人畫學論著》（台北：世界，1967）下卷，頁219）

(一) 飾隱君之號，借士大夫為利

「山人文化」起源與士大夫之間的關係：「有明中葉以後，山人墨客標榜成風，稍能書畫詩文者，下則廁食客之班，上則飾隱君之號。借士大夫以為利，士大夫以為名，觀於是集，可以見當時風氣矣。」⁴⁵⁴「詩書畫」的文化資本依然是最主要可在藝術市場中轉換成為「名」的資本，「山人」形成一個符號，為了「求名」而成為清高的「飾隱君之號」也。「清高」的文人習性，以及透過文化資本所形成的山人文化，都使得士大夫想要沾其「名」，而山人也借士大夫求「利」，陳繼儒就是「山人文化」中最好的代言人。陳繼儒的聲名在飛來飛去宰相間，遊走於士大夫之間，加上在董其昌與婁東四王的延譽之下甚囂塵上，陳繼儒也得知世人人追慕聲名的習尚，所以「一切食用時出新意為之，轉相仿效。」⁴⁵⁵儒可以將所有的用品都「出新意為之」，像是個「藝術品味製造機」，不斷的為「文人文化」界定新的品味，使得「文人文化」可以成為時尚商品，在最快的時間被仿效，也在最短的時間準備著被淘汰。林宜蓉在《晚明文藝社會「山人崇拜」之研究》中提到：「眉公」二字已不再是陳繼儒本人，它成為一種具有山人趣味的標誌，一種雅致的象徵。消費群眾在購買這些附有眉公知名的器物或詩文書畫時，心裡考量的不是它的實用性，而是超越物質本身的那種象徵。那個象徵的意義內涵，可能是一種社會地位的尊嚴，或是某種雅致的形象，就如陳繼儒在文藝社會所塑造的一樣。⁴⁵⁶「山人」與「眉公」是象徵性的指涉，這個符號上的使用已經超過使用價值的考量，而是在針對於陳繼儒所「使用過」而且所「賦予的新意」的物品上，所具有的「雅致」，陳繼儒將「詩書畫」的符號價值，以「飾隱君之號」的文人姿態轉換成為經濟價格。這更顯示出陳繼儒站在藝術市場中懂得運用符號價值中所具有的社會地位的象徵。

在晚明的社會中有藝術市場的存在，在藝術場域中具有文化資本者是最主

454 陳萬益，《晚明小品與明季文人生活》，(台北：大安出版社，1988)，頁44

455 緒重修華亭縣志，頁15

456 林宜蓉，《晚明文藝社會「山人崇拜」之研究》，頁52

要成為論述藝術品味與鑑賞力的「名流」，這些「名流」卻也在藝術市場中成為製作「時尚」物品的創作者。董其昌的代筆現象也呈現出晚明文人以「詩書畫」成為商品，而「名」則是決定價格高低的關鍵，陳萬益認為：「文士重財，似乎與其自由灑脫的行徑不合，實際上，這乃是以詩文書畫治生的結果，而江南城市經濟的繁榮，富商巨賈附會風雅，使詩文書畫成為大家競逐的商品，自然使其價碼節節升高」⁴⁵⁷「書畫」成為「時尚」的物品，最主要的就是在於它們可以顯現出社會的奢華以及社會身分的「僭越」，在這個過程中可以具有社會身分的符號價值的時尚物品就成為有「價格」，而這些「價格」由「價值」決定，決定物品或者任何可以轉換成為時尚物品，是由站在藝術場域核心位置者決定。「而文士求名，以待價而沽的現象，便充斥於晚明社會，尤其是江南吳越地區。」⁴⁵⁸「重財」與「求名」都成為晚明文士最佳的寫照，因為「詩書畫」已經成為在科舉考試之外的「歧途」，與董其昌齊名的陳繼儒則是「歧途」中的最佳代言人。陳繼儒「棄儒」行為的實質意義，止於表達斷絕仕進的決心及對官僚體制的鄙視，山人們並不放棄以「儒」自居的意識，如陳繼儒雖裂儒冠，作「告衣巾呈」，然在言談中，仍不時以「吾儒」自居。⁴⁵⁹陳繼儒的「棄儒」是具有社會行動意義，所宣稱的是科舉考試之外「歧途」文人生活，也就是「山人文化」的來臨。

山人的崛起與陳繼儒的「棄儒」「焚冠」可以呈現出與明代中期的文徵明的「波西米亞」的不同社會意義。文徵明以及吳中在朝或者在野的波西米亞以文人作為畢生的抱負成為波西米亞的所在。到了陳繼儒以「棄儒」的社會行動宣示「山人文化」的來臨，這個時代中的文人放棄之前的儒生所具有的對於科舉考試的追求，取而代之的，以「文人」與「山人」作為一種商品符號，陳繼儒成為藝術品味的製造機，在藝術場域中以「清雅」、「博雅」以及「士氣」的品味與習性，區

457 教正思齋雜記云：天順初，翰林各人送行文一篇，潤筆二三錢可求也；葉文莊公云：時事之變後，文價頓，非五錢一兩不敢請；成化間，則聞送行文求翰林者，非二兩不敢求，比前又增一倍矣。則當初士風之廉可知。正德間，江南富族著姓，求翰林名士墓銘或序記，潤筆銀動數十兩，甚至四五十兩，與成化年大不同矣，可見風俗日奢重，可憂也。（？ 弁，《山樵暇語》，收入《四庫全書存目叢書》（台南：莊嚴，1995），卷九，頁子 152-68）

458 陳萬益《晚明小品與明季文人生活》（台北：大安出版社，1988），頁 60

459 林宜蓉，《晚明文藝社會「山人崇拜」之研究》1994，頁 140

別於已經商業化的藝術場域。在公卿、出版界之間遊走，締造出一個美學的社會空間。「山人」也成為從藝術場域中過渡美學鑑賞知識體系到藝術市場贗品世界中。

(二) 陳繼儒遊走於藝術場域與藝術市場

陳繼儒如何可以在晚明的藝術市場中享有與董其昌不相上下的盛名？陳繼儒與董其昌處於晚明的藝術市場中什麼樣的位置？彼此之間的關係為何？在錢謙益的《列朝詩集小傳》中記載：「玄宰久居詞館，書畫妙天下，推不去口。海內以為董公所推也，咸歸仲醇。」⁴⁶⁰ 陳繼儒所結交的貴人都可以成為引薦他進入藝術場域中，使得陳繼儒的「博雅」得以被欣賞。董其昌與陳繼儒同樣具有「名士」社會身分，董其昌在藝術場域中的盛名都在與陳繼儒共同的參加雅集的場域中建立陳繼儒的名聲。董其昌與陳繼儒是在晚明的藝術場域中佔據不同的位置，同樣處於藝術場域的核心，在不同的場域中分別共享名聲與推薦。王鴻泰對於這些士人組織所形成「名」的原因：

明清之際『社』乃是立足於出版市場基礎上所進行的士人組織，此種組織同時具有營造聲名與佔有市場利益的社會功能，且此兩項功能又具有相生作用。就此，可以說「社」已成了社會上「名」的生產機構，而且這個「名」背後有整個出版市場為其基盤。⁴⁶¹

陳繼儒所站在與董其昌不同的位置就是在於，陳繼儒是進入藝術市場中的從事出版業，結社的社會網絡的建立，使之在出版市場中的有利可圖。董其昌在藝術場域中所建立的「名」，藉由陳繼儒從事的出版業在藝術市場中得「利」。董其昌與陳繼儒的組合成為「士大夫」與「山人」之間名利互換的結合。

董其昌寫給陳繼儒的史料中，顯示出陳繼儒的山人生活的中的習性：

460 張廷玉，《明史》，頁 637

461 王鴻泰，《流動與互動》(台灣大學歷史學系博士論文，1998)，頁 217

四方使日走公，東西京與南北驛，越嶙嶠而至者，不遠萬里徵公文。公文出，即傳四方；所題縑素，或贈寄或倡詩，一傳人口，即傳海內。則傳余通人閤士，辟諸方經論，初分自龍宮，雖非大部，得流行人間，為人繙誦。今數種書，公不能自秘，而懸購搜匿者，轉相秘惜，為寶笈靈文，愈傳愈廣，鐘鼎之力，乃在山林，孰謂皋賢於箕穎哉！余老矣，無能重公，當再為公序，以謝玄晏。⁴⁶²

陳繼儒遊走於四方，在這四方中可以遇到各種貴人，陳繼儒「求文」與「求題跋」爭相邀約，所做的文以及所題的跋都在四方中傳播，另外，陳繼儒致力於藝術市場中的出版事業，其創作都編纂成為書籍，也成為藝術市場中收藏者的「轉相秘惜」的寶貴珍藏，因此而越顯得珍貴，也越多人爭相尋求陳繼儒的創作以及所出版的書籍。

陳繼儒不僅可以「游四方」「結貴人」，更可以進入藝術場域中得知藝術場域中的論述藝術品的語言。陳繼儒比其他「無名山人」與「無名小卒」擁有更多的社會網絡以及文化資本可以進入藝術市場中的出版事業。於是，陳繼儒可以聚集這些處於科舉考試之外的剩餘文人，在錢謙益的《列朝詩集小傳》記載：

延招吳越間窮儒老宿隱約飢寒者，使之尋章摘句，族分部居，刺取其瑣言僻事，薈萃成書。流傳遠邇，款起寡聞者，爭購為枕中之秘。於是眉公之名，傾寰宇。遠而夷酋土司，咸丐其詞章；近而酒樓茶館，悉懸其畫像。甚至窮鄉小邑，鬻糶收鹽豉者，胥被以眉公之名，無得免焉，直指使者行部，薦舉無虛牘，天子亦聞其名，屢奉詔徵用。⁴⁶³

陳繼儒的「名」可以招攬「吳越間窮儒老宿隱約飢寒者」，相同的，這些人也同樣使得陳繼儒出版書籍，使得他的名聲不再侷限於王宮貴人以及士大夫之中。「眉公之名，傾寰宇」是這些「吳越間窮儒老宿隱約飢寒者」成為背後最主要的後盾。

462 任道斌，《董其昌系年》（北京市：文物，1988），頁302

463 張廷玉，《明史》，頁637

「眉公」就這層角度而言，陳繼儒之所以成為「藝術品味製造機」，所呈現的是陳繼儒所代表的是「不入場屋」或者「被迫不入場屋」的文人的生存之道，「製造文人品味」以及製造可以仿效的文人文化成為商品。「藝術品味製造機」不斷的以「詩書畫」為時尚以及衣食，讓科舉制度之外剩餘的文人得以「詩書畫」治生。可以使得「詩書畫」成為商品，除了社會經濟的富裕所產生的默默無聞者，他們追求文人身分的附庸風雅者，都使得陳繼儒與董其昌的藝術場域得以成為可能。

三、「借（陳繼儒）名」的「吳越間窮儒老宿隱約飢寒者」

陳繼儒以「棄儒」的「山人」位置，在《晚香堂小品》中記載：「翩然一隻雲間鶴，飛來飛去宰相衙。」，也因為「新安故多大賈，賈啖名，喜從賢豪長者游。」⁴⁶⁴ 陳繼儒的名聲已經遊走於藝術場域與藝術市場之中，晚明所呈現的「山人文化」只是其中之一，隱藏在「山人文化」背後的，可從陳繼儒「吳越間窮儒老宿隱約飢寒者」的互動中呈現出晚明科舉之外的「歧路」，晚明在科舉之外的「歧路」，不只是由陳繼儒與董其昌這些「有閒階級」的名聲，支撐整個晚明的藝術市場與藝術場域，「無名山人」與「無名文人」以不具名的方式參與晚明藝術場域以及藝術市場的轉變。

晚明陳繼儒與董其昌成為「文藝明星」的藝術市場中，隱藏更多的「無名山人」或「無名文人」，從李漁的《十二樓》以揶揄的方式將藝術市場中對於具有「名聲」的社會身分以及世人追求名聲的繪畫作品詳加描繪：

常今之世，真藝不能成名，全要乞靈於紗帽仕宦，作書畫就不必到家業能重見於世；若叫山人作墨客，就是一樁難事，十分好處只好看做七分。若說要換錢財，就賠了紙筆白送與人，還要討人譏諷，不如不作的好。⁴⁶⁵

464 陳繼儒，馮咸甫游記敘，《晚香堂小品》（東京：高橋情報會社，1991，據日本內閣文庫藏明崇禎間刊本影印），卷13，頁30-31

465 李漁，《十二樓》，（台北市，廣文，1980），頁393

這些「無名山人」是科舉考試之外的剩餘，他們並非像陳繼儒一般的成為「文藝明星」，他們大多數是「窮儒老宿隱約飢寒者」，是處於窮困的邊緣，無以維生。這些「吳越間窮儒老宿隱約飢寒者」的「真藝」是不能「成名」，在藝術市場中所販賣的是「名聲」，而非「詩書畫」的實質內容。這些「無名山人」因為「無名」，不是「紗帽仕宦」所要的商品，在藝術市場中不僅沒有轉換成為商品的價格，更沒有收藏的價值。

「窮儒老宿隱約飢寒者」在藝術市場與藝術場域的位置，與陳繼儒截然不同，成為隱藏在陳繼儒的藝術市場中創作的「藏鏡人」：

陳眉公每交長至後，邀老友數輩入山，問其卒歲所需，尋出四方徵文潤筆者，計其多寡與之，曰：「姑代吾一償文債」。眾諾而去。子私告曰：「何不明贈之，乃又以筆墨煩人，無所見德。」眉公曰：「吾文別出機杼，非他人所能彷彿，文至仍須自為推鑿，不過藉此使人受之有名，苟欲見德，即生市心。汝年三十餘，不知吾意，恐難辱此余山一片地也。」為蹙然竟日。⁴⁶⁶

從這段史料中可以得知，陳繼儒因其名聲獲得很多的擁有酬勞的作品，同樣的，在晚明中也存在與陳繼儒同樣「棄儒」的山人，但他們是「無名」之人，陳繼儒「借名」讓這些「吳越間窮儒老宿隱約飢寒者」進入藝術市場「生市心」，使得這些「吳越間窮儒老宿隱約飢寒者」可以「受之有名」，以提供他們整年的生活所需。陳繼儒所隱居的「佘山」與「吳越間窮儒老宿隱約飢寒者」，就成為「飛來飛去宰相衙」的後台。「生市心」呈現出晚明的社會是可以負擔起象徵性價值的物品，所販賣的是可以以「名」的「詩書畫」成為商品。這些龐大的商機可以成為營利的事業，陳繼儒所退隱的「佘山」成為出版事業，已經從藝術場域中進入藝術市場的場域。透過陳繼儒可以瞭解，晚明是將文化資本轉換成為經濟資本的社會，不論是「棄舉」的「山人」或是「文人」都可以文人的身分作為商品的符號，進入藝術市場中。

466. 陳萬益，《晚明小品與明季文人生活》，（台北：大安出版社，1988）

四、「棄舉」文人在藝術市場「生市心」

這些「棄舉」的文人如何「生市心」？進入陳繼儒的出版事業之外，他們可以有什麼其他選擇？在李漁的《十二樓》中說道：「『我們都是讀書的朋友，雖然棄了舉業，也還要擇術而行，尋些斯文交易做做，纏不失文人之體。』就把三百六十行的生意件件都想到，沒有幾件中意的，只有書舖香舖花舖古董四種，個個說得通，人人道好。」⁴⁶⁷「書舖、香舖、花舖、古董」這四種物品都是屬於「雅物」都不必然具有實用的功能，這些物品需要具有文化資本的文人才能分辨出這些物品的「雅」：要讀什麼書？要點什麼香？在什麼場合擺置花木與古董？這些「棄舉」的文人選擇藝術市場保有「文人之體」，因為這些行業是需要他們的文化資本作為符合他們「擇術而行」：

書舖、香舖、花舖市塵中的「俗中三雅」，在這三雅之上的是開古董舖沒有列在其中，是因為開古董舖的叫做「市塵清客」；冒了文人，豈不是在三種上？只因古董中也有古書，也有名花，也有沈檀速降，說到此三件，古董就在其中；不肯以高文典冊，異卉名香，作時物觀也。⁴⁶⁸

在這四種中，「古董」的位置，特別的與其他三種區分開來，將「古董」放置在不同於「時物」，而是屬於「市塵清客」，在藝術市場的位置是既「入世」卻又「隔世」，「棄舉」的文人以其「文人」的社會身分，在市塵中成為「古董」交易中再次轉換成為象徵價值。

當具有文化資本的文人願意「棄舉」，進入市塵中保有文人身分與潛在的消費者進行交易時，也顯示出晚明的社會中有足夠的消費者可以養活這些「棄舉」的文人，這些文人得以利用他們的文化資本，以「詩書畫」成為治生之道。陳萬益認為：「推展明末新文化的代表，而此一民眾的大眾文化的代表性著作是：善

467. 李漁，《十二樓》，（台北市，廣文，1980），頁 175-177

468. 同上，頁 172

書、清言、日用類書、文人書畫、小說、戲曲等，它們都與山人、處士的文化活動密切相關。」⁴⁶⁹ 晚明的「無名文人」與「無名山人」通常具有一定的文化資本，成為董其昌、陳繼儒等人所創造的藝術場域中藝術知識的論述的中介。當然，這預設這些人對於藝術場域中藝術作品所形成的密碼與編碼的實際掌握或者明確知曉，可以透過他們的觀看而得知這些密碼的知識。「書鋪」與「古董鋪」不僅可以藉由文人所具有的社會網絡獲得，更可以藉由本身所養成的文化資本區辨與進行交易。在藝術市場中文人處於「雅」與「俗」並存的場域中，在市塵的俗世中區辨出「雅」，這些具有文化資本的「棄舉」文人的「刻書」以及「古董業」交易，就成為解碼藝術場域的論述語言的中介，使得這些破譯的美學元素得以進入消費市場，極欲進入藝術場域的消費者就可以從藝術市場中獲得文人品味，也可以轉換成為文人身分的符碼。

第二節 形成藝術市場推波助瀾的「附庸」「風雅」

名不見經傳的徽商與好事者是以不具名的方式參與藝術市場與藝術場域中，使得藝術市場得以發展，晚明存在藝術場域，文人商人、好事者得以在這個場域中得以論述繪畫作品。論述繪畫收藏品不僅存在於不斷界定藝術品的文化菁英，商人與好事者也在藝術市場中不論以收購或者收藏繪畫收藏品的方式進入藝術場域。晚明的交通與資訊的發達都使得藝術收藏品，得以在藝術市場與藝術場域流通。必須再問：為何藝術市場中好事者幾乎皆為「徽商」，而贗品的製造者幾乎皆為「吳子輩」？這些字眼預設了在藝術市場中他們分別佔據不同位置，並且以不同的方式進入藝術市場。這些「惡名」使得徽州商人與蘇州製作贗品者得以從中被解釋在晚明中與「無名山人」或者「無名文人」中的所創造的社會場域。

469. 陳萬益，《晚明小品與明季文人生活》，（台北：大安出版社，1988），頁 52

一、徽商的「附庸」

不論是明代中期以及晚期的藝術場域皆對抗一群體，他們想要藉繪畫收藏品進入藝術場域，使得文人成為附屬的階層，另一方面，藝術場域的自主性內部也產生運作的規則。晚明的藝術場域以及「文藝明星」得以成為可能，有其物質基礎作為基底。那麼我們就必須要探討這些基底如何形成？以及如何使得藝術場域以及「文藝明星」成為可能？

藝術場域的形成以及「詩書畫」得以成為「時尚」，為不同的地區與階層所仿效，這些人以及其「仿效」，使行動都形成與藝術場域並存的力量與之對抗又融入的曖昧，藝術市場所形成的商業化與市場化與藝術場域的神聖性得以可能。藝術市場以「附庸」的姿態進入藝術場域中，對於藝術品味進行收購與轉換、複製，以得到藝術場域的「風雅」。晚明的潛在消費者，不論是「徽商」或者是「好事者」何需「附庸」於藝術場域企圖得到「風雅」？這些好事者又如何「附庸」以得到「風雅」？這些提問都與藝術場域的形成基底可以更加有力的呈現。

（一）徽商在政治場域的「附庸」

「徽商」將「詩書畫」納入收藏成為風雅，除了想要藉此獲得文人品味之外，這些「詩書畫」幾乎是屬於（有名或無名）文人、仕宦的鑑賞的習性，「徽商」雖然經商，但是卻可以經由「詩書畫」進入仕宦階層與文人的社會網絡，融入文人的文化，擁有文人的品味。也因為「徽商」所具有的經濟資本可以有能力的獲得與收購藝術收藏品，而繪畫收藏品在晚明談論「繪事」的資訊場域中以及社會經濟的剩餘下，擁有更多經濟資本的人可以進入藝術市場中購買繪畫收藏品，繪畫收藏品成為商品進入藝術市場，成為流動徽商將繪畫收藏品在不同的消費者中流通。這些都可以成為徽商以大把銀兩揮霍於此的策略。

另外，徽商除了透過「詩書畫」進入仕宦階層的社會網絡之外，這些徽商也可以透過捐官制度，王錡的《寓圃雜記》中說明：

朝廷所重者名絕爵，庶名所畏者縣官。近年富兒入銀得買指揮官者，三品官也，縣官豈能抑之？余偶入城，忽遇騶呵屬路，金紫煌赫，與府僚分道而行。士大夫見之，斂避不暇。因詢於人，始知其為納銀指揮。虎而翼之，無甚於此。⁴⁷⁰

從中可以得知明代中期已經可以透過金錢進入政治場域，獲得正式的官職。李維楨在《大泌山房集》中提到：「公諱唐，字淑虞，
，補邑博士弟子員。雅善屬文，
入粟為太學生。」⁴⁷¹ 在明代的捐官制度顯示出徽商已經可以透過經濟資本進入政治場域，他們不僅可以透過「詩書畫」進入仕宦階層的社會網絡，並且，也可以進入政治場域中得官與功名，從明代的捐官制度中可以得知，明代的社會不僅上層階級的物品可以作為等價交換的價格，並且，政治場域的官職也可以有價格。許秀華在《徽商商業體的擴展與家庭組織的延續》中提到：「商人較一般人佔有優勢之處，在於他們可以利用財富捐官、捐監、納貢，捐官、捐監、納貢金額都有一定的規定。」⁴⁷² 徽商進入政治場域中延續家族的勢力，維護商業上的利益。進入政治場域的社會網絡，「詩書畫」可以當作有文化資本的仕宦的禮物，或者也可以「詩書畫」進入文人的雅集，「詩書畫」已經轉變成為曖昧的象徵交換。

「徽商」為何需要進入政治場域？卜正民從《縱樂的困惑》中說明「徽商」對於明代社會所產生的影響，可以先從「徽商」與政治場域的關係來分析：

明代中葉所推行的徭役改革，也制訂了其他稅收兌換的措施。「坐辦」為「歲辦」所取代；後者要求供應物產到京師地方官員，在他們的財政預算中，承擔有關運輸費用並以白銀上繳應課稅項給中央政府。地方驛站的強制性逐漸被『役銀』所取代，是項轉換過程始於 1490，至 1507 年全面實施。這些變更和其他改革漸漸地將國家稅收轉移到以貨幣為基礎。中央

470.王錡，《寓圃雜記》（北京：中華，1984），卷五，頁 40

471.李維楨，《大泌山房集》，頁 497

472.許秀華，《徽商商業體的擴展與家庭組織的延續》，頁 90

政府正退出稅收的行政管理，交由地方官員去處理如何增加稅收的問題。

473

從明代中期這項措施實行後，也顯示出這個時代已經進入白銀的社會。原本的徭役已經轉變成為貨幣，而且由地方政府實行這項措施。以貨幣作為轉換的機制也呈現在於明代中葉以後國庫的匱乏，從石守謙的《明代繪畫的帝王品味》中可以得知，在此時正是國家將書畫當作官員薪俸的開始，也意味著：書畫可以進入市場中流通被轉換成貨幣。當然，徭役的制度也可以利用「役銀」來取代。貨幣正式在明代中葉以後進行交換，商人可以透過貨幣交換任何他可以交換的物品，也可以透過經濟資本進入他想要進入的場域。在中央衰退後，商人成為地方贊助者最佳的徵收人選：

地方官員必須要每年的財政預算以外，為這些「造浮橋」、「建學宮」、「修郡志」、「均驛遞」工程另覓資金。至於他們求助的對象是誰？是向商人而不是仕紳募集建築費用的。明代中葉時，地方政府在財政上越來越依賴商人的財富。商人可能會積極支援建築一所學校，期望他們的子弟可以藉此擠身於仕紳的行列。⁴⁷⁴

地方政府對於商人的依賴呈現在他們的建設之中，商人對於明代中葉以後的影響力，對比出明代中葉以後經濟的富裕，商人提供對於地方建設的幫助無非是想要用經濟資本累積在官場以及地方上的社會資本，提供教育方面的建設就是要讓家族的子孫可以透過教育的文化資本進入官場或仕紳的場域。累積與仕紳往來的社會資本可以讓他們在經濟場域的資本增加，也就是可以透過官場上的關係，讓他們的物品買賣的流通網絡擴大。徽商可以透過對於地方的資助形成影響力，也可以透過「詩書畫」結識更多的仕宦階層，這些關係都有有助於徽商在商場上的表現。

徽商進入政治場域中，與官員的關係比他們擁有功名還要來得重要，卜正

473 卜正民，《縱樂的困惑》，（台北：聯經，2004），頁121-122

474.同上，頁126

民認為：

對徽商影響最大的，並不是市民的藐視而是官員對他們的印象。特別是有些涉及專利貿易的商人，總是努力與官員發生友好的關係，用以減少官府掠奪的危險，並與其他的商賈有衝突時取得官員的支援。為了這樣做，他們致力尋找切入點，以進入官員的文化圈子。⁴⁷⁵

如何可以進入官員的文化場域？繪畫收藏品的交換或者鑑賞來累積社會資本，裝扮或者擁有文人的習性就成為一種進入官員的文化圈子的策略。「儒賈」中的「儒」就成為社會身分的轉換，在張海鵬、唐力行中論徽商「賈而好儒」的特色指出：「徽商的『賈而好儒』別具特色，在當時就有人把徽商分為『賈名而儒行』的『儒賈』和『以儒飾賈者』之『賈儒』，而不論『儒賈』或『賈儒』，都是具有不同文化程度的商人。」⁴⁷⁶而這些商人也可以藉由「書畫」的擁有與這些士大夫往來，藉由收購繪畫收藏品進入藝術場域，結識更多的文人、士大夫等「名士」與「名流」，不論是擁有在書畫中的題跋或者可以與之往來，都可以在書畫的鑑賞與流通中獲得商人所缺乏的象徵資本與社會資本，「徽商」透過經濟資本轉換就在於沾「名流」之名。甚而透過與名士、名流的往來中也可以養成對於所收購的繪畫收藏品的鑑賞力與文化資本，以成為懂得「收藏」繪畫收藏品的「鑑賞家」以及養成名流的「風雅」習性。

（二）徽商在藝術市場的「附庸」

「徽商」具有雄厚的經濟資本，可以收購珍貴的繪畫收藏品，所以，徽商也有能力將繪畫收藏品當作「古董業」來經營，古董業是需要精緻的鑑賞力，以便辨識出真跡與贗品，以古董業為生的徽商與文人的往來就成為鑑賞的資本，因為這些文人所養成的眼力永遠比徽商還要高竿，徽商所擁有的繪畫收藏品其上有名流與名士的題跋就成為藝術市場的保證，縱使這個繪畫收藏品是贗品。徽商附

475.同上，頁173

476.張海鵬、唐力行，論徽商「賈而好儒」的特色，《中國史研究》，一九八四年，第四期。

庸於名流的眼力之下，使得所擁有的繪畫收藏品的「商品」可以轉換成為價值不菲的「藝術品」。文人與徽商的互相交錯的往來，就成為藝術場域與藝術市場中矛盾卻又不可或缺的結合。商人「附庸」於文人成為進入政治場域或藝術市場的策略時，徽商又如何可以從無變成有文化資本？接下來就討論商人利用繪畫收藏品的文人風雅，轉換成為文化資本以及經濟資本。

李日華在《味水軒日記》記載：「自士大夫搜古以供嗜好，紈？子弟翕然成風，不吝金帛懸購，而狡賈市丁任意穿鑿，駕空凌虛，幾乎說夢。」⁴⁷⁷ 山人與文人藉由「游四方，結貴人」，徽商也是以徽州為主呈現輻射式的遊走四方，徽商游四方最主要的就是掌握住「紈？子弟翕然成風」的仿效士大夫的古玩收藏，「狡賈市丁」得以任意穿鑿尋找可能性的商機。在李日華的《味水軒日記》中，詳述李日華在萬曆 37-44 年的鑑賞日誌，李日華頻繁的接觸到來訪的收藏家以及古董商求鑑賞，從附錄九中可以得知，有很多「無名」的「客」或「賈」請李日華「質錢」（評估價錢），而且也透過李日華的朋友引薦後得以請李日華鑑賞書畫的真贗。與李日華接觸頻繁都與會的徽州人項老⁴⁷⁸ 與胡雅竹也是屬於古董商，除此之外，有更多的徽州人與蘇州人拿繪畫收藏品請求鑑賞與質錢，這是因為李日華很有可能成為繪畫收藏品的購買者，另外，也因為李日華參與董其昌的編纂畫冊的雅集，他是屬於晚明藝術場域中核心的文化菁英。李日華在藝術場域中所累積的社會網絡、鑑賞的機會以及所擁有的眼力都足以判斷繪畫收藏品的價值與價格。這些書畫商或者「賈」與「客」將鑑賞繪畫收藏品的眼力，「附庸」在主流的文化菁英的評論下。

另外，從附錄九中他人請求李日華鑑賞的表格中更可以知道晚明除了與董其昌密切往來的程季白與吳楨之外，有更多「無名」的人在藝術市場中竄流，可以顯示出繪畫收藏品不僅在晚明的社會中已經淪為日常生活雅興的一環，存在更

477. 李日華，《味水軒日記》（上海：上海遠東，1996），卷五，頁 298

478 項老，歙人。出占籍仁和為諸生，以事謝去，隱西湖岳祠側近，老屋半間。前為列肆，陳瓶盎細碎物，與短松瘦柏、蒲草棘枝堪為盆玩者。率意取煮食。有以法書名畫來者，不吝傾所蓄易之。支床堆案，咸是物也。其中不能無良楛（佳劣），而意自津津。（同上，頁 255）

多的商機以及可以被更多「無名」之人所擁有。而藝術市場中大量流通的贗品比真蹟還多，李日華在《味水軒日記》中記載，夏賈從金陵來，云：「近日書畫道斷，賣者不賣，買者不買。蓋由作偽者多，受給者不少，相戒吹齏，不復趕入頭此中耳。」⁴⁷⁹ 贗品的形成顯示出「詩書畫」成為消費的時尚物品，由更多的「無名」的潛在消費者等著購買，以及無名的商人在藝術市場中尋找可能性的消費者，不斷的在「畫眼」的江南社會空間流竄。「贗品」就與「徽商」同樣「附庸」於藝術場域，仿效晚明中董其昌所開創的「南北分宗」的藝術理論，擷取其中的文化符號成為商品。而贗品的內在運作結構則至下一節在詳細的說明，這裡最主要的是呈現出徽商與贗品或繪畫收藏品之間的關連性。

二、徽商仿效「風雅」

（一）雅俗之分，在古玩有無

無論徽商是因為商業與官場上利益的結合，或者是因為將繪畫收藏品當成為商品在藝術市場中流通，「儒賈」中「儒」的風格就成為最主要進入文人文化的策略，文人對於繪畫收藏品的鑑賞也成為徽商可以仿效的習性。畫商吳其貞：「憶昔我徽之盛，莫如休、歙二縣。而雅俗之分，在於古玩之有無。故不惜重值，爭而收入。」⁴⁸⁰ 古玩的有無，成為區辨雅俗的主要標準，對於徽州人而言，透過經濟資本「擁有」比需要文化資本「鑑賞」繪畫收藏品還要來得容易，當「詩書畫」成為時尚，由蘇州、松江、南京成輻射狀的擴張，那麼徽州人要進入這些核心的文化菁英，就必須要先有收購（還尚未到達「收藏」的層次）的能力。就 Bourdieu 而言，

藝術場域是個具有客觀取向的積累性過程的場所。……當『高雅』藝術更加具有普遍性。 得以接觸和欣賞這種普遍性藝術的條件，本身並不是在普遍的範圍裡分配的。 有機會和條件接觸、欣賞『高雅』藝術並

479. 同上，頁 283

480. 吳其貞，《書畫記》（台北：文史哲出版社，1971），頁 160

不在於個人天分，不在於美德良性，而是個（階級）習得和文化傳承的問題。審美活動的普遍性是特殊地位的結果，因為這種特殊地位壟斷了普遍性的東西。⁴⁸¹

當布爾喬亞以經濟資本進入藝術市場，仿效上層階級的品味，顯露出對於文化的善意與好感，也同時企圖以經濟資本轉換為文化資本，以獲得在藝術場域中具有權威性的信用價值。「附庸風雅」在策略上的實踐行動可以放在企圖改變小布爾喬亞以進入藝術場域改變處於社會軌跡的位置。「附庸風雅」者在藝術場域中的位置不在於創作藝術品，而是以金錢滲透藝術場域。可以「收購」繪畫收藏品與有能力鑑賞與收藏繪畫收藏品在藝術市場中得以相遇，商人對於文人身分地位的仿效，在藝術市場與藝術場域中形成相反的力量，繪畫收藏品被具有經濟資本的商人所擁有，淪落世俗化的繪畫收藏品會使得藝術場域的藝術理論更廣為盛行，但是內部也會重新界定繪畫作品的神聖性，文人相對於這股力量的入侵形成對於「雅」的焦慮，「再界定」就成為文人捍衛「詩書畫」在時尚下保有文人的「雅」與神聖性。

「詩書畫」又為何可以成為晚明的「時尚」？不僅在於「詩書畫」成為文人的日常生活中文人習性的實踐，更是因為這些商人使得「詩書畫」成為可能，「時尚從來不是固定不變的，它的界際在不斷地移動，總是有新的標準被不斷的制定出來，使那些正在趨近於現行標準的人遭到挫折。卜正民認為，鑑賞家必須得比純粹的蒐集者先行一步，真正的優雅一定要比僅僅是拿得出手技高一籌。⁴⁸²

「詩書畫」是屬於晚明中所有奢華物品中最需要文化資本去解碼的時尚物品，也最可以具有文人的品味的象徵物品，文人有更多的文化資本可以去界定「詩書畫」成為「時尚」，成為推動「畫眼」移動的動力，這股動力就在於「無名」或者與「有名文人」親近的「有名徽商」都成為時尚疆界的迂迴曖昧的拉扯。從「吳派」到「松江派」對於藝術鑑賞的品味「再界定」，都是為了保有足以象徵文人地位的資本，而這個「再界定」也從來不是公開的。

481. Bourdieu, 《實踐與反思》(北京：中央編譯出版社，2004)，頁 122-123

482. 卜正民, 《縱樂的困惑》, (台北：聯經，2004)，頁 296

文人不斷的界定出時尚的疆界，以保有繪畫收藏品的神聖性，所以得以使得商人或者富人可以擁有「時尚」的物品，以證明自己的社會身分與誇耀自己的富裕。擁有一幅珍貴的繪畫收藏品是值得大擺宴席，宴請文人、鑑賞家等炫耀繪畫收藏品所具有的象徵性價值，在沈德符的《萬曆野獲編》中指出：

董元宰太史一見驚嘆，定以為王右軍得意筆，未必非五代人所望見，李營邱以下所不能論也，做跋幾千言，讚不容口。以此著名東南，祭酒身後，其長君以售徽州富人吳心宇，評價八百金，吳喜慰過望，置酒高會者匝月。

483

這幅繪畫作品其實還經過馮開之請人臨摹在將董其昌的題跋割下，貼在贗品上轉售給徽州富人，但這種「置酒高會者匝月」宴請最主要的還在於以這幅「著名東南」的王維贗品，使得徽州的富人可以在這個期間擴張與文人的社會網絡，也可以藉由即使是「贗品」的「名」而「出名」。

富人透過繪畫收藏品交換擁有文人所製造的象徵性，「時尚」疆界的轉移也讓只具經濟資本的富人暴露在遭到文人毫不留情大加撻伐的「白眼」下，何良俊在《四友齋叢說》說道：

世人家多資力，加以好事，聞好古之家亦曾蓄畫，遂買數十幅於家。客至，懸之中堂，誇以為觀美。今之所稱好畫者，皆此輩耳。其有能稍辨真贗，知山頭要博換，樹枝要圓潤，石作三面，路分二岐，皴綽有血脈，染渲有變幻，能知得此者，蓋已千百中或四五人而已，必欲如宗少文之澄懷觀道，而神遊其中者，蓋曠百劫而未見一人者歟。⁴⁸⁴

何良俊進入繪畫收藏品的論述體系中，針對好事者無法鑑賞與解讀這些繪畫作品的技巧，只能夠佔有這些繪畫作品，這些具有可以擁有繪畫作品的好事者侵入藝

483 沈德符，《萬曆野獲編》（北京：中華，1980，第二刷），頁 659

484. 何良俊，《四友齋叢說》，收入在《四庫全書存目叢書》，卷 103（台南：莊嚴，1995），頁 489

術場域中，在藝術市場中與文人爭相收藏藝術作品。

再者，也呈現出富人「收購」，而非「收藏」的文人對於繪畫收藏品的擺置、保存與分類，好事者與鑑賞家之間的區分在於「收藏」，而不僅在於擁有，謝肇淛提出在當時好事者爭相收購卻無力鑑賞與收藏的社會現象，謝肇淛在《五雜俎·卷七》提到：

余謂今之納？子弟，求好事亦不可得！彼其金銀堆積，無復用處。聞世間有一種書畫，亦漫收買，列之架上，掛之壁間。物一入手，更不展開，堆放除簾，任其朽蠹，如此十人而九，余行天下，見富貴名家子弟，燁有聲稱者，亦止僅足當好事而已，未敢遽以賞鑑許之也。⁴⁸⁵

何良俊與謝肇淛都是屬於文人階層的菁英，比這些具有經濟資本的好事者擁有更多的文化資本，對於藝術場域藝術鑑賞的語言更加熟悉，也更懂得如何可以藉由這些繪畫收藏品凸顯出社會身分的「雅」，當然也與這些好事者有所往來，對於好事者可以擁有原本屬於文人所有的象徵資本，不能不說在「白眼」之下，有更多的焦慮，是種對於繪畫收藏品中象徵性在好事者的擁有在而消滅「繪畫收藏品」的神聖性，而淪為炫耀富人財力的物品，原本屬於文人的藝術場域的「繪畫收藏品」在金錢的滲透下成為「商品」。文人對於這種現象的「白眼」與晚明富裕的繁華以及富人對於「附庸風雅」的文藝活動的金錢投入成正比。

（二）以文人為師

商人為了進入文人文化表現出對於繪畫收藏品的善意以及傾慕，但「風雅」是屬於文人所產生的品味，也是由文人的雅集與編纂書籍而成。如何「風雅」就不僅只是透過經濟資本擁有古玩，如何鑑賞與收藏繪畫收藏品就成為富人與商人成為真正「儒賈」的策略，避免在購買繪畫收藏品中的不當行為顯示品味的低下，在晚明中的公開場域中錯誤的收藏就形成丟臉而非炫耀的物品。李日華說道：「

485.謝肇淛《五雜俎》（台北：新興圖書出版社），頁175-176

夏賈以文徵仲（文徵明）《存菊圖》偽本來，意態甚驕。余不語久之，徐出所藏真本並觀，賈不覺斂避。所謂真者在側，慚惶殺人者耶！可笑。是卷余購藏二十年餘矣。」⁴⁸⁶ 繪畫收藏品在經過藝術市場的流通後，富人與商人就得以進入藝術場域的文人階層，並且，在高度精緻鑑賞語言的場域中展示出鑑賞力的眼力。「贗品」就不再是「有即可」的層次，而是在文人面前「慚愧殺人」，對於繪畫收藏品的擁有只能停留在「好事者」，而無力去解碼繪畫收藏品的藝術品味。

對於擁有經濟資本的富人與好事者，藉由繪畫收藏品「附庸」文人社會場域，卻無法成功的養成文人文化的「風雅」，以經濟資本拜文人為師，累積文化資本就成為進入文人場域以養成「風雅」的習性。與董其昌交往密切的程季白攜《唐宋元寶繪》以進入董其昌的雅集與篩選繪畫收藏品。⁴⁸⁷ 在吳其貞的《書畫記》中，可以顯示出「王越石居安人，與黃黃石為姑表兄弟，係顯若親叔也，一門數代皆貨骨董，目力過人。惟越石名著天下，士庶莫不服膺。客遊二十年始歸，特攜諸玩物訪余。」⁴⁸⁸ 商人了解讀文人在繪畫收藏品中的密碼，這樣的養成可以經過二至三代與文人的交往或者接觸書畫以習得「風雅」。吳其貞的《書畫記》中的前言則記載：

常在揚州、蘇州、杭州、湖洲（吳興）、紹興一帶經商，和這一代的收藏家等交往甚密，因此所過目的古代書畫名跡甚多，《書畫記》上所記載者就是自明代崇禎八年（西元 1635 年），到清代康熙十六年（西元 1677 年）的目錄。⁴⁸⁹

而這些徽州商人或者收藏家，在吳其貞的筆下雖然從事骨董業，但卻也都是風雅好古之人，吳其貞則記載：「時四方貨玩者，聞風奔至。行商於外者，搜尋而歸，因此所得甚多，其風蓋開於汪司馬兄弟（按：指汪道昆、道貫、道會），行於溪

486 李日華從《味水軒日記》，頁 417

487 任道斌，《董其昌系年》（北京市：文物，1988），頁 189

488 吳其貞，《書畫記》（台北：文史哲出版社，1971），頁 193

489 同上，前言

南吳氏、叢陸坊汪氏。繼之余鄉商山吳氏、休邑朱氏、居安黃氏、？村程氏，所得皆為海內名器。」⁴⁹⁰都形成緊密的連結，彼此互相鑑賞所擁有的繪畫收藏品，徽州人以其經濟資本所交換的藝術收藏品、與文人的交往、在教育上的培育，在畫眼中的流動以及與不同的骨董商的凝聚都成為在藝術市場的「徽商」。

（三）「附庸風雅」指南的書籍

卜正民認為，明代的物質條件形成上層階級透過「特定」物品的收藏以及鑑賞，都可以顯示出仕紳階級中所應該具有的品味，對於「古物」的鑑賞力可以顯露出仕紳階級對於勞心與時間的浪費，古物鑑賞書籍成為過往時間的物品的指導，在現今生活所塑造的「古意」生活情境，明代這類書籍提供營造這種生活空間的指南：

關於古董物品的廣博知識對一個仕紳的起碼要求，新一代的士家子弟就得接受這樣的教育：應該收藏哪些物品，如何獲得哪些物品。……一旦通過刻印出版使這種知識以昂貴書籍的價格在市場上流通，所有渴望獲取仕紳身分的人都可以找到途徑。⁴⁹¹

對於如何養成「風雅」的習性，並且與文人或者士大夫交往時舉止得宜就很重要。所以，對於文人的品味提出指南的書籍就成為可以進入仕紳階層的初步。在晚明的出版社大量的出版「商業書」，這些「商業書」就是教導商人如何在日常生活中可以「看起來」像文人。這些「商業書」成為商人的百科全書，成為頻繁在外的商人的「日用類書」。陳學文在研究所有明代的商業書籍時，認為「日用類書」是顯示出明代商人對於仕紳階級日常生活必備的「百科全書」，以最簡潔的方式將仕紳階級的習性、品味以及與官員如何應對等知識以百科全書的方式分類，使得商人可以在這本書中獲得仕紳階級中所必須具備的特質：

490 同上，頁 160

491. 卜正民，《縱樂的困惑》，（台北：聯經，2004），頁 106-107

凡人士所有日常所需，靡不搜羅而包括之。成簡而備，精而當，可法而可傳也。」也就是這類書籍是屬於日常生活所需的書籍，明代的日用類書中，酒井中夫認為：「《三台萬用正宗》是現存明代日用類書中最早最詳細的一部。」他收集了有關事物的原始出處和著者的姓名，所以說它是研究明代日用類書中最具有重要意義的一部著作。⁴⁹²

這本書共有四十三卷，萬曆二十七年刊刻，從這本書所分的四十三卷中，是以日常生活的分門別類，其中有「書法門」與「畫譜門」，是說明如何鑑賞「繪畫」，以及如何收藏繪畫作品。書中的內容也是多所錯誤，擷取晚明高濂《遵生八箋》論畫書籍的部分作為內容，⁴⁹³ 這些都是出現在其他的論述藝術的書籍中，可想而知，余象斗是對於晚明有關於論畫略知一二，但是，內文卻是品質雜亂，錯誤百出。這本書很顯然的不是寫給菁英的知識分子看的，那麼這本書的最主要的閱讀者為何？從陳學文中對於晚明商業書籍中指出，這些書籍中的潛在閱讀群：

在明清商業發達，經商者日眾，對應性很強的商書，社會需求量很大，一些人就以編印商書作為商業行為來經營，於是商書的印行就成為明清特有的商業文化現象。商賈可以從商書至中汲取經商知識和經驗，成為成熟的商賈或具有豐富經驗的商賈。如《三台萬用正宗》所述，它具有易學可事半功倍之效。⁴⁹⁴

這本書為商賈所設計可以從余象斗所編排的「地輿門」中說明路線如何的走，在哪裡會有土產⁴⁹⁵ 詳細的介紹。在「算法門」中教導如何計算，以及占卜出外「渡船」⁴⁹⁶、占卜「買物」與「交易」⁴⁹⁷ 的「卜員門」，書中更談及如何與官員打交

492 陳學文，《明清時期商業書及商人書之研究》（臺北市：洪葉文化，1997），頁 56-57

493 見附錄十，同註 56，p.43-44

494 同註 525，頁 9

495. 同上，頁 109-149

496. 同上，頁 384

497. 同上，頁 383

道的「官爵門」⁴⁹⁸ 妓女調情的「風月門」⁴⁹⁹ 及如何定約的「體制門」都呈現出這是為商賈所設計的百科全書，這些內容成為商賈出門在外如何應對得體。

余象斗是很典型的在科舉考試之外發展「歧途」的山人⁵⁰⁰，象斗所掌握的就是「文身分」得以成為商品，也讓自己透過文人的裝扮滿足他成為文人的慾望，並且在每個門的書頁前都有他文人的裝扮，透過這些裝扮說明商賈想要從書籍中獲得文人所具有的品味。「畫譜門」被編入這本百科全書內也就可以被理解，因為從中可以進入文人的鑑賞世界，但卻只知其一二，簡單易學可達到事半功倍的效果，最主要的是可以習得文人的身分的模樣，而非真的具有文人的需要文化資本以及耳濡目染的環境所養成的鑑賞力。這也顯示出，在晚明社會中鑑賞繪畫作品已經成為時尚，成為日常生活的事項之一，不再是屬於文人階層中的所特定的習性，擁有繪畫作品並非難事，但是，可以擁有精確的鑑賞力以及界定何謂品味依然由文化菁英所主導。因為在余象斗的「畫譜門」中，並不企圖另闢有別於董其昌以及與其他論述繪畫書籍的藝術論點，而在於簡易的仿效文人鑑賞繪畫的習性。

第三節 顛覆雅俗之辨的「蘇州片（騙）」

蘇州、杭州、松江、南京、揚州這些城市皆是屬於江南地區中藝術場域的據點，這些城市中的文人往來密切形成一個錯綜複雜的藝術場域。在晚明藝術場域的「畫眼」雖然轉移到松江，由松江的文化菁英所界定。但是，董其昌不論是收藏或者鑑賞繪畫收藏品時，還是流連於蘇州的西湖或者金閶與鑑賞家或收藏家

498.同上，頁 341-366

499.同上，頁 200-226

500.余象斗為明代著名刻書家，所刻之書均以三台為記，自稱書林三台館山人，或用文臺、象斗名字並刻，有時又用仰止之字。

的雅集，在西湖旅遊的書畫船更是成為展示風雅的場域。「蘇意」雖然略帶輕薄短淺之意，但是，卻也是顯示出領銜「時尚」的都市。蘇州成為收藏家、鑑賞家、畫家、諸生、商人、富人的聚集地區，可以成為論述藝術的場域，最新最快的時尚資訊都可以在這裡被傳播，也存在更多的潛在無名的消費者。使得經濟的剩餘支撐這樣的奢華消費成為可能。

在藝術市場中「贗」是一種拙劣的模仿，或者更精確的說，是一群不屬於藝術場域中藝術品味上競爭的群體，他們所實踐的是藝術場域的競爭後果，呈現出在藝術市場中所風行的繪畫時尚品味。這群「無名氏」遍佈在藝術市場中不斷模仿成為「贗品」。「無名」的贗品製造者以及「吳下畫師」最主要的可以針對於他們如何可以得知藝術場域中的繪畫收藏品的潮流？使得「蘇州片『騙』」成為有規模，且成為贗品的製造地區？

一、藝術市場中「贗品」的「有名」

Baudrillard 在 *For a Critique of the Political Economy of the Sign* 中對於不斷重複和擴展筆觸和手勢 (gesture) 來製造藝術市場所重視的真實性 (authenticity)、主體性 (subjectivity) 和系列 (seriality)。⁵⁰¹ Baudrillard 所談的脈絡是被放在機械複製的年代中，現代藝術家所對於複製品的氾濫，對於「原作」所形成的「原味」的失真，畫家中獨特的手法 (簽名) 就成為與作品中的連續性的系列。明代的贗品不是在 Baudrillard 的機械複製之下的複製品，而是屬於透過「臨」與「摹」中的手工式的複製，在這個意義之下的贗品，其作品即使是「仿」的「贗」，都不可能成為機械複製品之下不斷重複的「複製」所造成的「無差別」的贗品，在明代中不論是由在藝術場域中的「名流」或者是在藝術市場中「無名」的製作者的「贗品」都可以成為「獨一無二」的、無法重複的繪畫作品。獨特的手法即使是透過「臨」與「摹」都不可能再重現真跡，那麼，我們又要如何去解讀這個贗品

501. Jean Baudrillard, *For a critique of the political economy of the sign* (St. Louis, MO: Telos Press, c1981), 頁 102

市場中的真贗雜陳？

從沈德符的《萬曆野獲編》中可以得知，晚明中最後的「法眼」是落在董其昌「畫眼」之下，晚明所及的時尚物品都在這雙「畫眼」之下：

近年董太史其昌最後起，名亦最重，人以法眼歸之。篋笥之藏為時所豔。山陰朱太史敬循，同時以好古知名，互購相軋，市賈又交構其間，至於考功法中董外遷，而東壁西園遂成戰壘。⁵⁰²

董其昌在藝術場域競爭之下所得的「名」，這個「名」成為藝術場域中新典範的「法眼」，界定出何謂藝術的品味，董其昌的收藏品以及所編纂的書籍中成為時尚，古董商與其他的鑑賞家、收藏家與評論家就成為一系列的信奉此種藝術典範的信徒。董其昌在為「畫史」界定出「南北分宗」的藝術鑑賞知識體系，透過古物的繪畫作品與明代的沈周、文徵明與董其昌對於這些古畫的「仿」，作為對於「元畫」的實踐。在藝術市場中是附庸於董其昌「仿元畫」的藝術鑑賞力之下，董其昌所建立起來的新典範就有利可圖，董其昌所形成的品味的競爭，使得穿鑿其中的市賈可以在其中藉由名書畫獲利。

從沈德符中的《萬曆野獲編》記載中，更顯示出藝術市場對於藝術場域品味的附庸：

比來則徽人為政，以臨邛程卓之貲，高談宣和博古圖書畫譜，鍾家兄弟之偽書，米海岳之假帖，澠水燕彈之唐琴，往往珍為異寶。吳門新都諸市古董者，如幻人之化黃龍，如板橋三娘子之變驢，又如宜君縣夷民改換人肢體面目，其稱貴公子大富人者，日飲蒙漢藥而甘之如飴矣。⁵⁰³

「宣和畫譜」、米芾的假書帖、偽書都是附庸於文人的鑑賞力而來。文人的對於

502. 沈德符，《萬曆野獲編》（北京：中華，1980，第二刷），頁 654

503. 同上，頁 654

所認定的藝術品味中一系列「仿」，卻成為「仿古之贗」的「附庸風雅」。徽人以這些古物的「仿」成為「風雅」之文人習性，但是，在藝術市場中商人對於文人及吳人就成為藝術市場中典範的實踐者，藝術場域中的典範可以在「可獲利」下，呈現出藝術場域中「詩書畫」時尚的風靡，也因為真蹟的流通幾乎都在於董其昌的菁英文人或者與之友好的「有名徽商」。

明代後期藝術市場中龐大的贗品商機，使得「仿古之贗」成為可以被當成時尚商品：

贗品的流通似乎非常容易，這要歸因一個龐大技能。萬曆年間，許多蘇州文人都被捲進了以摹仿名人字畫牟利的活動中，有的幾乎不加選擇的購買人群的存在。一些文人也並不是不願意從中牟利。他們可以維妙維肖地摹仿古代名家字畫，有在這種環境下製造贗品所需要的的明確說是仿作，有時不說。少數傑出的學者還可靠這種工作維持日常生活。⁵⁰⁴

董其昌所仿的繪畫作品可以在市場上流通以獲利，這樣的「仿」不僅可以讓董其昌的「南北分宗」的論點被有名的繪畫收藏家與鑑賞家所知曉，使得這種繪畫的藝術品味成為「畫眼」的「新時尚」。文人的「仿」在藝術市場中有曖昧的關係，卻不同於商人在「仿」中的「贗」，因為文人本身的身分與名字都可以使得贗品成為真跡。

晚明的具有文化資本的文人可以進入藝術場域中得知時尚的「詩書畫」品味，尤其是因為在董其昌之後，對於藝術鑑賞的判斷可以藉由題跋的落款作為區辨：

古名畫不重款識然，今人耳食多，未免已無款貶價。又一友世裔而為骨董大估，一日攜一大挂幅來，重樓複殿，巖泉映帶中，有美嬪袒露半身，而群女擁持之，苦無題識，問予當作何名？予曰：「此楊妃華清賜浴圖，

504. 卜正民，《縱樂的困惑》，（台北：聯經，2004），頁307

可竟署李思訓。」此友亦喜甚，聊成朱蓼水太史，一件嘆賞，以百金買去，其元值一金耳。⁵⁰⁵

晚明中對於「古畫」的喜好，但「古畫」卻不落款，「落款」就可以成為作偽的發展空間，也決定「真蹟古畫」或者「古畫贗品」價格，因為購買者的購畫的重點不在於畫本身，而在於繪畫作品中落款的「名」。也因為「落款」成為解碼繪畫作品真偽的關鍵，也成為贗品製作的密碼。具有文化資本的文人可以從中顛覆董其昌在「南北分宗」中對於繪畫作品所講究的「氣韻」，而讓繪畫作品的「落款」成為商品符號，如何將「不知名」的繪畫作品下落款，成為「知名古畫」就在於文人的文化資本，以及對於藝術場域中所掌握的精緻語言。

也因為「落款」成為辨識繪畫收藏品真偽的解碼關鍵，將真蹟改造就是屬於在繪畫作品中的切割以及換面的「贗」，這種贗品最主要可以呈現在古董商的遍及以及繪畫收藏品流落於不懂的鑑賞的好事者所擁有，這些好事者或許是古董商，以其優渥的經濟資本購得繪畫收藏品，並且，這些繪畫收藏品本身可以成為一種「再投資」的商品，古董商必須要透過文人的鑑賞，文人成為繪畫收藏品的解碼器，古董商與文人分別在藝術場域與藝術市場中的共謀。古董商必須要藉由「文人」的身份地位以及審美的眼力，使得繪畫收藏品可以累積象徵財富。

這些「贗品」中可以藉由落款中的「名」轉換成為經濟價格，是在於晚明存在廣大的無名氏或者急切藉繪畫作品之名得名，也呈現出晚明藝術市場中「好事縉紳，波靡於新安，耳食諸大估，曰千曰百，動輒傾囊相酬。」⁵⁰⁶ 在藝術市場中這些新安商人或者徽商以「曰千曰百」的叫價方式，從 Baudrillard 在 *For a Critique of the Political Economy of the Sign* 中對於藝術市場中的拍賣會中對於繪畫作品價值的競賽中轉折提出討論：

505. 沈德符，《萬曆野獲編》（北京：中華，1980，第二刷），頁 658

506. 同上，頁 653

繪畫的市場以及藝術作品的拍賣會允許我們去破譯(decipher), 因為它們是被放在在經濟權力以及文化的場域中。在拍賣會中可以被視為意識形態的模型, 價值會相互轉變(經濟價值、符號價值以及象徵價值灌輸製遊戲規則之中)。拍賣會是符號政治經濟的勝地之一。決定這樣行為的雙重簡化是交換價值以及象徵價值, 並且藉由競爭性的花費轉換到符號價值中。

507

從 Baudrillard 中對於拍賣會的分析, 再分析新安商人對於繪畫作品中「日千日百」的投注對於繪畫收藏品的收購遊戲中, 「禁奢令」藝術市場徹底瓦解, 金錢中的使用價值與交換價值不適用於此處, 徽商或者好事者的「附庸風雅」在這場價值的競賽中徹底展現, 對於繪畫作品中的一系列的細緻符號不是在於藝術市場中徽商「日千日百」的價格轉換中, 在價格的轉換中是預設對於另一個購買者對這項繪畫作品的擁有, 以及這些繪畫作品中「名流」中聲望的象徵符號。所開出的價碼都呈現出對於這種象徵價值的獨占, 以及對於藝術場域中所建立的藝術鑑賞美學的順服, 藝術場域中的「畫眼」在一群不知名的徽商與好事者的競賽中得以更加被崇拜。「贗品」的製造成為填補真蹟希罕的商品, 「日千日百」的「贗品」也顯示出晚明經濟上的剩餘足以讓「贗品」在藝術市場中流通, 這些「贗品」隨著仕紳與好事者的購買, 矛盾的使得董其昌的「南北分宗」藝術品味在藝術場域中更具有神聖性的象徵價值。

二、「蘇州片(騙)」-「騙」得名

在晚明中的藝術市場中無名的贗品製作者都成為不同於「名流」的「仿古」, 在這個市場中成為「仿古之贗」, 而這些「仿古贗品」之「贗」是如何存在於藝術市場中? 這些不知名的徽商與吳人如何知道在藝術市場中製造何種「贗品」?

蘇端明畫古木竹石贈賈耘老欲, 好事家月給米, 周賈者方與之。余書畫浪

507. Jean Baudrillard, *For a critique of the political economy of the sign* (St. Louis, MO. :Telos Press,c1981), 頁 112

得時名，潤故人枯腸者不少。又吳子？筆，借余（董其昌）名姓行於四方。余所至，士大夫輒以所收視余，余心知其偽而不辯，此以待後世。⁵⁰⁸

董其昌對於「贗品」的沈默，成為董其昌的作品在後世成為真偽之爭，但卻顯示出「吳子贗筆」借董其昌之名行騙四方。這些贗品的製造者，所掌握的就是真蹟的稀少性，但是所求者眾。所以贗品的製造，就必須要製造「有名」的繪畫作品，如何知道繪畫作品的「有名」與否，就必須要清楚藝術場域的藝術論述，也必須要處於論述藝術的社會空間。

吳門商賈、仕紳、文人結交贈送書畫收藏賞鑑已成風氣，直接帶動書畫向商品轉化，大量以獲利為目的的作品出現。除了部分畫家參與商品畫製作以外，大批民間繪畫工匠加入其中，成為主力，使商品畫生產對五日趨擴大。由於書畫藝術品是一種特殊的商品，市場需求取決於收藏家的品味與喜好，而收藏者搜求的作品多是傳世古跡和當代名家的書畫，真品數量往往不能滿足市場需求，因而這部分作品市值日高。為利潤所驅使，於是偽作遂風行開來。「蘇州片」就是在這種嗜古、崇尚收藏的世風影響下應運而生，形成一種特殊的行業。⁵⁰⁹

蘇州中的「吳派」以及大量的聚集「論畫」之人，使得蘇州地區成為有名的「贗品」製造地區，以「騙」出名，藉「名」行騙。

明清兩代江南地區崛起一批以供商業為主的經濟城市，如蘇州、松江等地。這些城市由於工商業發達，人文薈萃，尤其是自十六世紀起蘇州地區畫壇人才雲集，名家輩出，先後出現「文」、「沈」、「唐」、「仇」四大家為代表的吳門畫群。⁵¹⁰

508 董其昌，《容台集》，收入《明代藝術家集彙刊》（台北：國立中央圖書館編印，1968），頁1898-1899

509 楊仁愷，《中國書畫鑑定學稿》 書畫作偽種種（下），頁220

510.同上，頁219

從附錄九中李日華從《味水軒日記》中整理出來的附錄十一中，李日華所見的真跡，在依照於繪畫作品作為整理，可以發現這個圖表中「元畫」以及「吳派」畫家成為最主要的市賈販賣的大宗商品，「文」、「沈」、「唐」、「仇」四大家是屬於蘇州有名的文人，前兩者是有名的業餘畫家，後兩者是有名的職業畫家。前兩者也是董其昌所讚許的「吳派」業餘畫家，並且也納入為「南宗」的知識體系之中，也在「吳下畫師」的弟子下成為藝術市場中賣座的「贗品」。從附錄十二中，李日華記載他在萬曆年間所見到的贗品，也都是屬於「元畫」的作品。「贗品」的製作是需要藉由藝術場域中文化菁英所形成的「名」，使得贗品可以借名得利。

「真蹟」與「贗品」在藝術市場中流通，「真者可假則真亦假，假者逼真則假亦真。及至略無可別處，即謂之出一手可也，謂之出眾手可也。琢削髹采之工擅絕技者，正以其必不可假耳。今真者與假者混，只是一隊一夥同逞伎倆，何可相尤。」⁵¹¹「真」與「假」不再是「雅」與「俗」之區分，假者未必俗，真者未必雅，真假的界線因為藉由不同的「無名」畫家製造以及「無名」的「眾手」製造而成為模糊，「鑑賞」中的「鑑定真偽」由「賞」取代，「真蹟」與「贗品」就在好事者、鑑賞家、商人、贗品製造者中共同的建立起晚明談論藝術的場域。在晚明文人筆下的「一隊一夥同逞伎倆」顯示出「蘇州片」所製造的贗品在藝術市場中成為公開的秘密，而且為當時的人所默認。從王鴻泰中所討論的：

由『價與古值相半』之說來看，這些偽造品似乎在價格上也以發展一定的規範，也就是說這些仿製品可能已非以假亂真地冒充真品，成為欺騙的手段，它們可能已經明白地以『名家仿品』的身份出現在市場中。而相應於這類仿古商品的出現，鑑賞家也在相當程度上承認仿製品可以替代真的古物。⁵¹²

贗品不再是屬於「騙」的「假」，「蘇州片」在藝術市場中針對大量消費者的補充。「蘇州片」的贗品製造上分工顯示出，將藝術品當成為時尚的奢侈商品生產。這

511.李日華從《味水軒日記》，頁 252

512 王鴻泰，閒情雅致-明清間文人的生活經營與品賞文化，收入《故宮學術季刊》，22 卷 1 期，2004.9，頁.81

個贗品的市場將繪畫作品的製造程序，分成為不同的部分，由不同專長的製造者進行專業的分工，贗品的製造為一批人而非一個人來製作時，「贗品」在藝術市場中形成有規模的商業制度化，而「藍本」與「粉本」就成為贗品仿造的範本，這些範本中可以說明晚明「仿名家」的目錄，如何獲得藍本以得到藝術市場中可以獲利的贗品，都成為「蘇州片」在藝術市場中價格的高低，贗品的『價與古值相半』，那麼在藝術場域中有高價的「名家」成為仿的藍本。在藝術市場中製造贗品的「一隊一夥同逞伎倆」者，雖然能力參差不齊，但是也可以容納科舉考試中淘汰與剩餘的文人。這些文人或者山人可以進入贗品的製造中解讀晚明藝術場域的論述藝術語言，也可以製造出有名的藍本。

三、顛覆雅/俗與真/假之辨的「贗書」

藝術市場中盛行的贗品，以及價值不斐的時尚奢侈商品可以獲得好的價格，也為名士、商人與消費者所默許，文化商品成為藝術市場中熱門的商品，「贗品」就不只存在於繪畫作品的製造，還可以製造出所有可以象徵文人文化的贗品。

更有可笑的是，把他人的好詩好文借來刻作自己的，自己的字畫詩文落了款裝是名家的。又有那山人清客刻的假圖書，賣那假法帖、假骨董，經商市賈那假行貨、假尺頭。又有一種假名士，假年家，假上舍，假孝廉，依名託姓，把縉紳履歷念得爛熟：某大老是年伯，某道科是年兄，某名家是敝同盟，某新貴是敝窗友，無所不假，他卻處處行得去，還有以此網了大利得了際遇的。因此說，世人宜假不宜真。⁵¹³

這段史料中「假 xx」是一系列可以裝扮成為文人身分的「贗品」，並且，「假的文人身分」成為晚明社會中可以「行得去」以及「網大利」的贗品，也暗諷在藝術市場中藉由這些「贗品」經營文人身分的社會現象。「假畫」、「假骨董」以及「假

513 丁耀亢，《續金瓶梅》，卷九，廣慧品，第46回，傻公子枉受私關節 鬼門生親拜女房師，頁442-443

圖書」都可輕而易舉的仿效，當然製造贗品的「藍本」也可以成為「贗書」，成為藝術市場中的贗品範本。

與董其昌與陳繼儒有所往來，並且也曾經獲得進士任官的張泰階⁵¹⁴進入藝術市場中著書。不同於余象斗的是，張泰階記載所見的繪畫收藏品的題跋，而集結成的《寶繪錄》共二十卷，全是自編自導的贗書。清代吳修（1764—1827）於1824年《青霞館論畫絕句》也清楚指出張泰階是：

不為傳名定愛錢，笑他張姓謊連天，可知妮古成何用，已被人欺二百年。崇禎時有雲間張泰階者，集所造晉唐以來偽畫二百許，刻為《寶繪錄》廿卷，自六朝至元明，無朝不備，宋以前諸圖，皆趙松雪、俞紫芝、鄧善之、柯丹丘、黃大癡、吳仲圭、王叔明、袁海史十數題識，終於文衡山，不雜他人。數十年間，余見數十種，其詩跋乃一人所寫，用松江黃粉箋紙居多。⁵¹⁵

張泰階在《寶繪錄》中「不為傳名定愛錢」說明了這本書籍的製作是有利可圖，所以，贗品的題跋可以轉換成為經濟資本，因為一張曾入御府，或曾經為名家所收藏，就表示流傳有自，身價自然提高，習慣上，一些收藏家也相當重視著錄。張泰階的所刊行的書籍後，也造好了一批假畫，張張有「寶繪錄」可覆按，以支持這批假畫的出售。可算是個眼光遠大的假畫企業家⁵¹⁶。張泰階將贗品當作企業經營最主要的資本在於，他是萬曆年間的松江進士，與陳繼儒、董其昌等有所往來，本身就具有文化資本與鑑賞力可以得曉藝術場域的語言，從張泰階的「贗

514 張泰階的家世學養背景，張泰階家學淵源，張氏家族經營一印刷舖子名「伊蔚堂」，自幼耳濡目染古籍詩書並受到其曾祖父張鶚翼與祖父張秉介的影響，早歲即以詩文名盛於松江地區。當時古物學方興未艾，張氏家族也有不少的收藏，張鶚翼與張泰階都有收藏書畫與碑帖，這些也都成了張學習的典範，張泰階對於古物的喜好與收藏可說是受成長環境影響所致，賞玩古物也成為他性靈生活的寄託。張泰階為明神宗萬曆47年（1619年）進士，與董其昌的好友陳繼儒時常往來。（洪再新，無益之事與有涯之生——晚明都市文化中張泰階之古物玩好觀考略，頁1

515 修，《青霞館論畫絕句》，收入《清人畫學論著》（台北市：世界書局印行，1968）下卷，頁221-222

516 丁耀庭，《繪畫》（台北：幼獅，1985），頁107

書」中可知晚明的藝術市場中對於藝術品味的傾向，張泰階如何利用藝術場域的論述語言運用在藝術市場中，以致於可以欺世二百年？

在《寶繪錄》中，張泰階將所有的晉唐到明代的繪畫作品都以「元四大家」以及「明四大家」的題跋作為加持，其中，張泰階掌握住晚明藝術場域中董其昌提高王維的繪畫作品的身價，《江山雪霽圖》所題跋的千言，成為了吳寬的題跋；董其昌在此的題跋中原本為在嘉興太學項元汴所見的《雪江圖》，讓張泰階轉變為徐武功；真本在武林成為在新安等，張泰階換置人物名稱與地點時間，但是其餘的都抄襲於董其昌的題跋。⁵¹⁷ 董其昌這些題跋被收錄在於汪珂玉的《珊瑚網》，汪珂玉也是在董其昌編纂畫冊時的文化菁英，從中可以推測張泰階或許可以從汪珂玉的書籍中得知這些題跋的內容，也有可能是透過繪畫作品在藝術市場或藝術場域中的流通中得曉董其昌的這些題跋。張泰階掌握住這些訊息並且顛覆題跋名稱中所具有的象徵性價值，張泰階將這些轉變成為吳中文人的題跋，並且，也記錄下其他「吳派」文人對於此題跋的附和。⁵¹⁸ 這些題跋都顯示出前後一致的認證，並且再由文徵明擔任「質錢」（估價）的角色，說明這幅畫是如何的珍貴以及值得收藏，⁵¹⁹ 之後再由張泰階在其後說明這幅畫多麼的搶手⁵²⁰。從中杜撰出這幅繪畫作品的流傳傳記，以及身價不斐的象徵價值與經濟價格。在《寶繪錄》中，張泰階不僅對於晚明的藝術場域論述有精確的掌握，更是熟悉明代中期藝術

517 見於附錄十三（一）與附錄十二（四）

518. 王右丞先生丹青博學，宿世有傳。自古以來，為有能並，奪天機化工，萬重丘壑，宛在握中矣。予昔年觀史氏類股編纂，載諸名家畫帙。永思先生評：右丞公效晉人江千秋霽圖，工細入神，妙在奇絕，想纂已久，今為守溪先生所藏。正謂：惜天下之寶者，得天下之寶者矣。明後學長洲沈周。（同上，頁子 72-175）

519 王右丞《輞川圖》，國初又為宋昌裔所藏；復逸去，為新安中古靜寶愛。二十年中，靜不能守而歸之默菴；默菴以重價購之，斯稱得所矣，？武庫中不宜少此。昔，白尚書云：六宮粉黛無顏色，以太真色美而壓群也。若右丞此卷 異乎是，予以語質默菴而並書其左時。嘉靖九年冬十月七日長洲文徵明書於悟言室，附文太史手柬。」（同上，頁子 72-180）又「前者孫文貴同新安中靜，以王摩詰輞川圖至，不宿留而去；昨徐默菴來云，已與彼斟酌六百數，而中靜猶以為不然，今早遣人去，竟無處覓，倘一到梁谿，再無復來之理，今默菴深有冉子之意，煩復為彼調停斡旋，此局默菴斷不負所舉也。畫冊尚未設色，至十九日可完事。此覆徵明肅拜復孺賢甥茂異。」（同上，頁子 72-180）

場域的「吳派」文人的社會網絡，以及這些文人在晚明藝術市場的位置。有趣的是，張泰階與董其昌和陳繼儒常互往來，但這本書籍中引用董其昌的題跋成為「吳派」文人的假題跋，卻鮮少出現董其昌的假題跋，從中可以想像留董其昌在藝術市場中贗品市場中所佔據的位置。「吳下畫師」已經進入藝術市場中為贗品大量生產與複製，當張泰階將所製作的贗品覆按「寶繪錄」的名稱時，已經顯示出繪畫作品本身以贗品進入藝術市場中，滿足晚明無名消費者的收藏，卻又與在晚明流通的真蹟有意識的區別，區別出不同的場域以及不同的消費者。張泰階的《寶繪錄》中的題跋與繪畫作品，假中有真，真中有假，以所具有的文化資本進入藝術場域，又以養成的眼力將贗品可以在藝術市場中獲得高價。

在張泰階的《寶繪錄》中除了掌握住藝術場域中「名家」的名單，並且，也掌握住《宣和畫譜》在藝術場域中的象徵性價值，「宣和書畫二譜自是當時大帳簿，鋪敘雖工，其于品題鑑定則未也。」⁵²¹《宣和畫譜》雖然是屬於當時鑑賞家搜尋繪畫收藏品的目錄，但是，從附錄十四中記載王維的繪畫收藏品的史料可以得知，《宣和畫譜》中只成列出王維的生平事蹟以及在宋代王維在藝術場域的位置與名聲，所收藏的繪畫作品並沒有詳細的記載出繪畫作品的內容，包括筆法以及落款等。「其于品題鑑定則未也」就成為藝術場域的董其昌與藝術市場中製造贗品的張泰階，可以產生詮釋「王維」繪畫作品的空間。在藝術市場中張泰階不僅詳細的紀錄他一手製造的「假題跋」，更顯露出晚明的藝術市場中將製造贗品的專業化以及精確的掌握住藝術場域中論述的語言，卻也借力使力的顛覆這套美學語言。

四、雅/俗之辨的捍衛

520 張泰階：「嘗見文衡翁題王右丞終南草堂小幅云：生年七十有四，所見右丞真卷凡四，...至於鞞川一圖始為新安大豪古中靜所得，常攜至吳門為名公吳匏翁被嘖嘖不已，止索唐子畏一跋而去，故匏翁於秋霽卷中有鞞川已入新安之語。嗣後又經數年，中靜再持至吳默菴，酬價六百有奇，白蠟出而古生竟拂衣去，衡翁為尼其舟，托復孺懇請復以千金為壽，而此圖歸徐氏記矣。...張泰階。」（同上，頁子 72-180）

521.王世貞，《弇州山人四部稿》，收入《明代論著叢刊》（台北：偉文圖書出版社，1971），頁.817-100

「吳派」在晚明中成為「贗品」的最佳代言人，不僅在於蘇州成為時尚之都，更是因為「吳派」在晚明已經在藝術場域中被打入「商業化」與「世俗化」的藝術市場的位置。蘇州的「吳派」不再是「畫眼」的位置，而是「魚目混珠」的贗品產地。文震亨在《長物志》其後的序中提到：

近來富貴家兒，與一二庸奴鈍漢，沾沾以好事自命。每經鑑賞，出口便俗，入手便粗，縱及其摩娑護持之情狀，其污辱彌甚，遂使真韻真情之士相戒不談風雅。嘻！亦過矣。君家先徵仲太史，以醇古風流，冠冕吳趨者擠滿，百歲傳遞而家聲香遠。詩中之畫，畫中之詩。窮吳人巧心妙手，總不出君家譜牒，吾正懼吳人心手日變，如子所云：「小小閒事長物，將來有濫觴而不可知者」聊以是編隄防之，有是哉。刪繁去奢之一言，足以序是編也。⁵²²

從中可以得知在晚明中收藏的風氣蔚為風潮，但是，也有另外一批「富貴家兒」擁有收藏品，卻不懂如何鑑賞，也不懂得風雅之情。再者，可以知道文震亨在寫《長物志》的主要動機不僅在於對於這樣的現象心存焦慮，並且，還有一種「區辨的血統」(distinguished lineage) 以及「貴族的義務」(nobles oblige) 的關切，認為吳中是主要帶領風雅的先鋒。⁵²³ 比較董其昌、張泰階書籍中論述與文震亨的《長物志》的差異，文震亨中所對話的焦點並非在於「日用類書」等粗略的書籍中，文震亨著重於物品位置的擺置以及繪畫收藏的原則，不僅在於吳人的「巧心妙手」，而且當初文徵明以及門人的流於商業化的衰微的辯護，可以推測，這些對話更有可能是針對董其昌對「吳派」商業化的批判，以及「贗書」中的贗品明目張膽的標誌「吳派」文人之名的假題跋。

文震亨以「君家先徵仲太史，以醇古風」進入藝術場域中，出版可以與董其昌、陳繼儒齊名的藝術鑑賞品味書籍，文震亨更是認為文人與吳人處於美學的

522 文震亨，《長物志》，收入《觀賞彙錄》下卷，台北：世界書局印行，1962，頁 1-2

523. Clunas, *Superfluous Things* (Chicago :University of Illinois Press1991), 頁 164

鑑賞層次的先率，基於這樣的血統義務，並且對於晚明社會的贗品以及好事者的另一股勢力重新定義物品的鑑賞美學，區辨出好事者、贗品與鑑賞家、真品之間的差異，以維護「君家譜牒」的優良血統。晚明的藝術場域「雅」/「俗」與「真品」/「贗品」的藝術法則，在藝術市場中曖昧遊走在這兩個美學範疇中，顛覆藝術場域的美學元素。在晚明的藝術市場中，不論是陳繼儒所招攬的「吳越間窮儒老宿隱約飢寒者」，或者在科舉考試所剩餘的山人、退隱的仕宦以及名不見經傳的潛在消費者與書畫商，都從中參與非「禁奢令」所可以禁止的奢華。「《長物志》是更加關注於社會控制。這本書的內容記載著關於事物類型的穩定以及『雅』/『俗』的社會分類。……另一方面，可以顯示出在市場的行動者處於曖昧自主中享受以及受限制，而國家已經不再可以掌控。」⁵²⁴ 文震亨的對於「雅」的焦慮以及「吳派」的商業化都呈現在《長物志》中。

贗品世界的存在是對於藝術場域的一種極大的顛覆，卻又弔詭性的與藝術場域有相互依存的关系。這個世界是個默默無名的贊助者、默默無名的製造者，藝術場域的社會是由這些默默無聞的所建立，那些顯赫且富有盛名的文人，不論山人或者落魄文人，這些人之所以可以那樣的享有盛名以及創造時代性的革命就是在於有更多的人依附於他們而存在，在晚明有更多的文人，在科舉上的失意的文人與山人，以及富裕的社會中所可以提供的「長物」都成為具有經濟資本的好事者所擁有，也由具有文化資本者所製造，時尚、雅/俗的疆界也尚在變動中。

小結

在晚明的社會中，繪畫收藏品的價值除了在於這些古物的象徵價值之外，最主要的是呈現出「名流」、「名士」的社會身分與文人的品味。在這些核心的「名流」與「名士」更充分的將象徵性的繪畫收藏品得「名（聲）」，並且，也在藝術

524 Clunas, *Superfluous Things* (Chicago: University of Illinois Press 1991), 頁 150

市場中得「利(益)」，社會聲望與社會身分所「仿」的作品會有不同的象徵價值，「名流」所「仿」的繪畫作品成為「南北分宗」中的美學鑑賞的實踐力，所「仿」的繪畫作品成為一系列形成新品味的符，所「仿」的繪畫作品營造古畫中所古意，成為具有文人風雅習性。在藝術市場中「無名」的「仿製者」所「仿」的繪畫作品就成為「仿古之贗」，這些「仿古之贗」就成為填補藝術市場中附庸風雅者的追求，可以得「利」的藝術場域成為大量的具有文化資本，且同樣的在科舉制度下的邊緣流動的「落魄文人」進入藝術市場中成為「山人」或「假名士」成為晚明藝術場域與藝術市場的參與者。

在藝術市場的部分更加的明顯，從張泰階的「定愛錢而不愛名」的贗書中，更可以得知晚明的藝術市場中有多大的「利」可趨。這個藝術市場集中於蘇州地區，形成贗品製造區的「蘇州片(騙)」，分工合作的企業化經營，都說明著藝術市場的興盛，以及與繪畫收藏品的鑑賞已經成為日常生活。除此之外，還顯示出藝術場或中古物繪畫收藏的文人癖好，這些贗品製造者具有同樣高度文化資本，不僅精確的掌握住藝術場域中的論述語言，也製造「仿古」之「贗」，從張泰階與蘇州片的發展過程可以得知在贗品市場中「仿品」的「古意」也可以被仿效。

這些不論是「真跡」、「名流」的「仿古」以及「仿古之贗」都在「曰千曰百」的徽商中進行價值競賽，所交換的是順服繪畫作品中在藝術場域中「畫眼」所凝視的象徵價值，「附庸」於「風雅」之下，這種「風雅」並非購買繪畫作品就可以養成「畫眼」的鑑賞力，卻呈現出「名流」對於象徵符號的獨占性，藝術市場中的「仿古之贗」與藝術場域中的「仿古」有形成區辨、附屬，卻又與藝術市場相矛盾的融合，形成藝術場域中的驅動力。在明代的社會結構的關係，形成符號價值、象徵交換與資本累積與轉換的動態社會。

第七章 結論

本章首先的從明代藝術場域以及藝術市場的探討中，不僅要顯示出土商交雜的所形成的奢靡社會，更重要是指出繪畫收藏品所形成人與物的交互影響，以及這些影響下所形成的社會結構。其次，再在從繪畫收藏品中的討論有關西方學者對於東方社會的想像，分別從禁奢令以及英國消費社會中討論出明代與日本社會在消費型態上的複雜性。

一、明代藝術場域自主性與藝術市場

從這本論文中對於明代藝術場域自主性的探討中可以發現，在明代中期文徵明所處的時代已經形成藝術場域的自主性，這種藝術的自主性是可以透過文人之間的社會網絡形成的場域，這些文人以其文化資本作為經營閒隱生活的文人生活型態，這種型態包括對於字畫的創作以及鑑賞。文徵明的時代將藝術鑑賞的知識體系，重新將中國自唐宋朝已經發展成熟的賞玩文化，在江南蘇州復甦，並且這套文人文化成為明代中期文人在科舉考試與政治場域之外的場域，這個場域不同於明代初期朱元璋對於江南文人的打壓，也不同於明初宮廷畫、「浙派」以及「邪學派」附和於勳戚貴胄，可以成為江南文人自成一格的藝術品味，這種藝術的自主性在文徵明時期已然形成。

藝術市場的非自主性與贗品市場的產生，並且這也變相的讓藝術場域中的藝術品味更為盛行。藝術場域不斷的為藝術品重新具有象徵的神聖性，以便與藝術市場的品味形成區辨。在明代中期與晚期商人與文人之間的矛盾糾葛，也顯示在拒斥藝術市場商業化的藝術場域，以及附和藝術場域的藝術市場之間的雅俗之辯。商人以其經濟資本進入文人的藝術場域之中，不論是建造園林、擁有書畫船以及繪畫收藏，都可以此為拓展文人的社會網絡，文人的藝術品味也因此而成為時尚，藝術品成為藝術市場的商品，活絡的藝術市場有更多不同的好事者、消費者、不同地位的文人以不同的方式參與，使得市場中有更多的贗品、贗書、真跡等等，都在商人對於文人的藝術品味的仿效之下成為商品。商人對於文人品味的

「附庸風雅」，使得繪畫收藏品的流動於藝術市場與藝術場域之間，這些都會促使晚明文人不斷的重新界定藝術品味，也更加強調正確的鑑賞眼力。晚明的社會結構中，保留更多可以論述繪畫作品的場域，擁有不同資本量的人在這個場域中有不同的社會位置，也分別的跨越在藝術場域以及藝術市場，並且在兩者間流動。

在藝術場域中，繪畫收藏品是作為象徵交換以及社會資本與文化本累積的流動，這種流動性不可以作為價格的轉換，這種不可以貨幣作為直接的測量標準，禮物的轉換以及抽象情誼的建立都成為象徵性交換。這種交換與藝術市場中直接的轉換成為價格有所不同，藝術收藏品成為一種可以透過經濟資本作為交換的商品，這種商品可以在不同的社會階層中流通，這種流通是意味著更加直接的價格的轉換。藝術市場的商品可以作為符號價值的表徵，例如：以經濟資本獲得可以裝扮成為文人的社會身分，當商人或者平民百姓家透過物品購得社會身分時，是以文人作為商品，凡觸及文人的表徵的物品都可以成為商品，而這種購買的驅動力在於：文人已經成為時尚的表徵。作為文人身分的雅事的品味，繪畫收藏品原本只在文人或者勳戚貴胄之間流動，可以成為一種與俗世隔離的藝術之國。在商人的入侵後，以經濟資本作為籌碼進入藝術市場之中進行價值競賽，使得繪畫收藏品的流動產生偏離，而這種偏離以時尚的方式呈現出新的團體與價值的興起。物（繪畫作品、贗品、古物的繪畫收藏品）與人（商人、評論家、好事者、鑑賞家、收藏家）都在明代中展開複雜的互動，這種物與人的關係都是呈現出晚明社會中，可以使得長物展開雅俗之辯的消費社會。

二、「禁奢令」制裁侷限與時尚的出現

這本論文針對明代中期至晚期的繪畫收藏品探討的藝術場域與藝術市場之間的關係，其實更顯示出土商之間的混雜。商人這個無可計數以及不知名的群體

525

525.少數與名士相往來的會詳細的記載姓名，但是有更多的與名士往來的商人通常只是記載出哪個地區的商人，或者只記載出姓以及販賣什麼種類商品的商人，這可以從李日華《味水軒日記》整理出來的附錄九中可以印證。這與徽州人詹景鳳所記載的《詹東圖玄覽編》有很大的不同，在這本書中會詳細的記載出在繪畫收藏品上有往來的徽州人姓名或者官職。

在晚明已經成為關鍵的大眾 (critical mass)，滲透到文人精緻的藝術品味、奢華消費以及政治場域之中，這使得晚明的文人有很大的焦慮。不斷的再重新建立新的品味以示區隔，在繪畫收藏品鑑賞眼力的高下，就成為區隔身分的方式。這種焦慮感不僅呈現在商人仿效文人的藝術品味與收藏，也呈現在商人在日常用品使用上僭越禁奢令的法令。

巫仁恕在《品味奢華》⁵²⁶中談及士商在物品的使用上的競爭，這種競爭性包含著禁奢令中物品的僭越使用，例如：轎子、服飾、旅遊以及食物的烹調，都顯示出晚明的商人已經有足夠的能力可以與文人較勁，這種僭越的社會現象不斷的衝擊著身分等級的制度，明代政府曾不斷的重申禁令，據估計有 119 次申明禁令，禁奢令與僭越的成正比，成為兩條並行的軸線。禁奢令的頒佈與修改顯示出僭越的現象的頻繁，更顯示出法條的欲成具文，奢靡的社會風氣已經轉變當時的社會結構。Appadurai 認為禁奢令可以對於物品進行有效的控制，只發生在穩定以及前工業化的國家，例如：中國、印度以及前工業化的歐洲，比較複雜的社會則是以快速變動品味的時尚作為社會身分上的區辨。⁵²⁷ 在明代的社會絕非停留在 Appadurai 所言屬於政治力量主導的身分社會，明代社會不僅是產生品味的快速變換，並且禁奢令與奢華品味相互競爭的複雜社會。物品的流動不再侷限於少數人，作為身分的象徵的物品，但是，文人可以發展出另一套更加細緻的消費品味，以便與商人在物品的使用上形成區辨。明代社會單就服飾而言，就早已超出西方學者歐洲中心的想像，並非只有歐洲國家才有「時裝癖」，以及有足夠的社會條件可以發展精緻的消費社會。

明代中期至晚期對於物質的需求與慾望的追求，早已經不是由政府可以透過政治力加以界定不同社會階級的消費水準，文人所發展出來的品味也成為一種下層階級的社會仿效。文人亟欲形成的時尚以界定社會身分得區辨，更是無法禁止經濟力量的滲透入可以象徵文人文化的長物世界中。

526.巫仁恕，《品味奢華》，(台北：聯經，2007)

527.Appadurai, "introduction :commodities and the politics of value", p.23-25

三、消費社會的誕生-歐洲中心觀點的侷限

明代的奢靡只存在於仕紳階級或者少數的富商？在這本論文中是以繪畫收藏品的奢侈品為例，所以集中討論於商人以及文人在藝術品味上的雅俗之辯，但是贗品市場的蓬勃發展，不就是相對於真跡的希罕以及昂貴所發展出來的次級品？也就是說，就算是昂貴的奢侈品也都有等級上的區分，這種區分不僅是為了填補真跡在藝術市場中的不足，更是顯示出有更多的人願意以比較低廉的價格附庸風雅。贗品的市場的分工以及大量的文人的投入，顯示出這個藝術品已經成為市場上可以獲得的商品。這種活絡的藝術市場與藝術場域在晚明的消費社會有成熟的發展。

奢侈的繪畫收藏品都已經有贗品可以供應不同需求的消費者，那麼在晚明社會日常用品的使用又會產生怎麼樣的影響？Mckendrick 以英國為討論的核心，著重於社會仿效的消費意識滲透到不同的社會階層，為主要消費社會的原動力，對於日常用品的講究以及對於高尚成為最基本的需求品。巫仁恕的《品味奢華》中認為這不僅是一種社會風氣，更是一種消費行為。晚明的消費不僅存在於仕紳階級與少數的富商，更是擴及中下階層，使得這種奢侈消費普及化，就一般的日常用品的鞋子與帽子都有不同價格，以供不同社會階層購買，而這種用品日常用品的替換都更加快速，奢侈品更是成為日常用品，使得整個市場的購買頻率提高。日常生活用品的消費更顯示家庭收入的提供，家庭對於日用品的支出足以跟進晚明的時尚變換。⁵²⁸ 按照 Mckendrick 為「消費革命」所下的定義，這種前所未有的消費社會，其實早在明代中至晚期已經形成。繪畫收藏品的在藝術市場中的買賣、商人的附庸風雅、文人對於繪畫作品的收藏，這種特定的、奢侈的物品消費，其實都只是呈現出晚明社會在物品上的流動，以及奢靡消費的冰山一角，在晚明的庶民社會中對於物品的種類與多樣更是講究與複雜。

528. 巫仁恕，《品味奢華》，（台北：聯經，2007），頁 27-56

對於英國的消費社會以時尚服飾的社會仿效有精緻的分析，認為對於上層階級的仿效是最主要推動消費社會的原動力，而這種消費意識會於滲透到不同階層，時尚也可以成為權力的最佳偽裝品，下層階級對於時尚的追求都是為了要獲得上層社會中對於物品所形成的身分標示。在地區之間也會形成仿效，「時尚之都」是其他地區的仿效的核心地區，英國的倫敦成為其他地區的仿效，稱之為 Botero's effects⁵²⁹，倫敦的時尚都成為其他地區的仿效，而這種區域性對於時尚的仿效，都會使得廣告、市場以及分配更加的複雜。這種區域性的仿效並不只是侷限於英國的倫敦或者法國的巴黎，在明代中期至晚期的蘇州，已經形成在各方面領銜時尚的「蘇樣」（或者「蘇意」），蘇州不僅在物品的創新都以蘇州為榜樣，更是詩書畫的領銜，使得其他的城市仿效其風雅。明代的「畫眼」的轉移更是可以呈現出地區性的競爭，而這種競爭性不僅存在於藝術場域之中，更是可以呈現於對於物品的品味界定上。蘇州城市的發展可以顯示出明代中期後已經成為成熟的城市，並且也有發達的交通，更重要的是，這個城市有關鍵的大眾，在這個城市中展開出感官、視覺的物質文化。

在此時蘇州與國外的貿易往來，更是佔有決定性的影響。西班牙、葡萄牙以及荷蘭人在十六世紀的貿易使得大量的白銀流入中國，影響晚明的經濟影響力。日本也在這個貿易的網絡之中，日本的江戶時期（也就是現在東京的前身）正是晚明的時期。江戶時期在經濟上的繁華，可以從德川家康將江戶由小城鎮發展成城市來探討。江戶町在德川家康的規劃下，將這個城市區分不同性質的町，其中商人町和以日本橋為中心的街區更是可以顯示出江戶時期物質的繁華。白木屋和和服店、山本山寺、越後屋和服店、大丸和服店以及松屋和服店都是是當時很著名的大型店，這些店也都成為後來的百貨公司。⁵³⁰ 在當時吉原的的興盛更是形成世外桃源，發展各種「粹」（iki 或 sui），也就是風流儒雅。隨之興起的是庶民社會的浮世繪以及歌舞伎世界更是成為當時的江戶文化。富人階級也發展出光琳派，也運用在極為奢華的和服以及器物上，形成富人的品味。

529. McKendrick, N, 1982, *The Birth of a Consumer Society-The Commercialization of Eighteenth-Century England*, Bloomington: Indiana University Press, p.22

530. 內藤昌，《江戶町》，（台北市：馬可孛羅文化出版，2006）王蘊潔譯（下），頁 56

從晚明到日本江戶，不同階層對於物品的講究以及民間社會活躍的娛樂生活中可以得知，十六、七世紀的東方社會並非是前工業的穩定社會，也不應該作為十八世紀英國消費社會誕生對照組，這時候的東方不應當放置在現代西方學者以歐洲中心觀點的邊陲地區，正好相反，這時候的東方不僅與國外有頻繁的貿易，而且是佔據在當時的世界中心，十八、九世紀西方國家的前所未有的繁華，其實早在十六、七世紀的東方社會已然成形。

附錄一 文徵明題跋表(整理於《文徵明年譜》)

繪畫收藏品擁有者	原畫家	時間	繪畫作品名稱	職業	題跋情境與內容	出處
(昆山) 王銀	夏昺	1494	《雲山圖》		跋之內容為作者之事跡。	《文》 p.61
(吳縣) 王獻臣	趙孟頫	1508	《? 江疊嶂歌》	官	王遷永嘉知縣，沈周又補一圖。	《文》 p.177
(吳縣) 王獻臣	趙雍	1535	畫馬	官		
(吳縣) 王鏊	閻立本	1519	《秋嶺歸雲圖》		跋之內容為解圖畫意境	《文》 p.295
(吳縣) 王鏊	曹知白	1520	山水畫		跋之內容為論畫	《文》 p.304
(吳縣) 王延?	郭忠恕	1519	《避暑宮圖》		跋之內容為論畫，陸深記，陳淳與文徵明補圖。 王鏊的長子	《文》 p.297
(吳縣) 沈律	宋徽宗	1528	《王濟觀馬圖》	醫生	跋之內容為敘事。 富收藏	《文》 p.400
吳縣) 沈律	鄭思肖	1520				