

中國歷代藝術

繪畫編(下)



中國歷代藝術



中國歷代藝術

繪畫編（下）

中國歷代藝術編輯委員會編

上海人民美術出版社

SHANGHAI PEOPLE'S FINE ARTS PUBLISHING HOUSE

(沪)新登字102號

中國歷代藝術

繪畫篇(下)

中國歷代藝術編輯委員會編

本卷編者 袁春榮

上海人民美術出版社出版

(上海長樂路672弄33號 郵編 200040)

責任編輯 張紉慈

裝幀設計 思 雲

責任印製 陶文龍

上海傑申電腦排版有限公司照排

蛇口以琳彩印製版有限公司製版

東莞新揚印刷有限公司印刷裝訂

全國新華書店經銷

1994年11月第一版第一次印刷

ISBN7-5322-1386-2/J·1306

版權所有 翻印必究

中國歷代藝術編輯委員會

主任委員 陳允鶴
委 員 劉玉山 李中岳
袁春榮 王伯揚
盧輔聖

本卷編者：袁春榮
上海人民美術出版社總編輯



凡 例

一、《中國歷代藝術》是匯編中國自史前至清各時代藝術精品的大型圖集。全書分六卷：1. 繪畫編(上)； 2. 繪畫編(下)； 3. 雕塑編； 4. 工藝美術編； 5. 建築藝術編； 6. 書法篆刻編。

二、本卷為第二卷繪畫編(下)，匯集元、明、清三代繪畫藝術珍品。以卷軸畫為主包括壁畫、版畫、民間年畫及石刻綫畫等種類。大致以年代為序，同一門類作品相對集中編排。

三、本卷分三部分：1. 論文； 2. 圖版； 3. 圖版說明。全書通編頁碼；圖版另編序碼，與圖版說明相對應。

本卷圖版說明撰文：

王樹村	潘深亮	單國霖	范志民	冒懷蘇	黃平
茅新龍	馬季戈	胡海超	鄧明	孫國彬	韋德昌
柴澤俊	周衛明	易水	衛嘉	李錦炎	王瀧
王海濱	萬庚育	單國強	黃韻之	陳梗橋	春曉
碧霞	謝文勇	陳玉寅	黃湧泉	葉又新	擰擰
李之檀	區旻	董彥明	沈平	陳軍	蘇庚春
李遇春	鄭威	夏玉琛	勞繼雄	蔣華	胡觀孚
劉廣堂	畏冬	李仲元	蘇小華	鍾銀蘭	袁傑
周克文	葉渡	秦化江	姜樂平	孫啟祥	晨舟
陳瑞農	劉曦林	嵐子	呂長生	聶崇正	楊臣彬
王夢凡	陸九皋	李萍	馬鴻增	沈揆一	杜彤華
衛明	胡舜慶	楊丹霞	辛一史	查永玲	劉華
錢專	石建民	顏開明	劉友恒	樊子林	李福順

本卷圖版攝影：

周衛明	丁國興	郭群	陳春軒	祁鐸	孫貴奇
許志剛	王露	胡錘	倪嘉德	孫之常	齊虹
倪秀玲					

(撰文者以撰寫條目多寡爲序，攝影者以拍攝圖版多寡爲序。)

總體設計： 陳允鶴

目次

元、明、清繪畫概論	徐建融 1
圖版目錄	15
圖 版	
元代繪畫	21
明代繪畫	65
清代繪畫	192
圖版說明	327

元明清繪畫概論

徐建融

將元、明、清三代的繪畫放在一起加以比較、認識，有助於我們更深刻地理解並把握中國繪畫史發展的規律和脈搏。從元代開始，中國封建社會逐漸走上了下坡路，其間迭經改朝換代，直到鴉片戰爭的堅船利砲打破封閉的國門，在“亘古未有”的內亂外患中結束了清王朝。它為繪畫史的發展所提供的文化心理背景，是一點也不令人樂觀的。然而，正是在這樣的文化心理背景下，元、明、清三代的畫家，尤其是文人畫家，竭盡他們的才智和生命，創造了繪畫史上一個又一個高揚民族精神的豐碩成果，以不完全相同於前代的形式，展現了民族審美意識的演化，呈現了中國繪畫把握主客體世界的能力及自立於世界藝術之林的獨特方式，它為中國文化的發展所提供的啟示，是永遠振奮人心的。

—

元朝是中國歷史上第一個統治了全國的少數民族政權。中國文化向來以華夏漢族為主體，受儒家思想的影響，對少數民族採取歧視的態度。在中國歷史上，儘管有過多次少數民族入主中原的情況，如十六國、北朝、金等，但至多祇是佔有中國的半壁江山。然而，蒙古族的大元，卻把整個中國變成了他們馳騁鐵蹄的疆場。這在漢族，尤其是知識份子的心理上，顯然是難以承受的。加上在統一全國後，蒙古貴族又反過來對漢族實行民族歧視政策，將不同民族依次分為四等：第一等蒙古人，第二等色目人即西域各少數民族人，第三等漢人即原來金統治之下的北方漢族人，第四等南人即原來南宋統治之下的南方漢族人；其次又根據不同的身份職業將人分為十等，一官、二吏、三僧、四道、五醫、六工、七獵、八娼、九儒、十丐。這樣一來，就使從前被看作“萬般皆下品，唯有讀書高”的知識階層，淪為娼妓、乞丐一流的地位，其心情的悲憤，自不難想見。

雖然，早從兩宋時代，文人畫已經取得正宗化的地位，但當時佔主導地位的，畢竟還是宮廷畫院的畫工畫。元代取消了宮廷畫院的制度，儘管統治者對於美術還是有所關注，但卻無法與宋朝宮廷畫院的優越條件相比。而備受統治者冷遇的文人士大夫，為發抒胸中的抑鬱，把主要的精力投入到繪畫創作之中，以藝術世界作為一種精神寄托的“世外桃源”，從而創造出中國繪畫史上文人畫的最高成就，一躍而居於壓倒一切的主導地位，無論高逸的思想境界，還是簡率的筆墨形式，都成為後世所景仰的典範。

這一繪畫格局的形成，除社會力量的驅使外，趙孟頫的作用不可忽視。作為趙宋的宗室，不得已而出仕元朝，又時時受到猜忌，難以施展自己的抱負，使他祇能以藝術創作來發泄心中的抑鬱，同時也就完成了自己的歷史文化使命^①。他精通音樂，善於鑒定古器物，能詩文，工書法，尤擅繪畫。在繪畫方面，論題材，山水、人物、鞍馬、花鳥無所不能，論技法，水墨、設色、工筆、寫意無所不精。面對“近世”的畫風，他既不滿於畫院眾工的“用筆纖細，傅色濃艷”，又不滿於文人士夫的“所謬甚矣”，而要求變畫工畫的刻劃為簡率蕭散，而變文人畫的“墨戲”為“與物傳神，盡其妙也”，要想實現這一轉變，就必須向北宋以前的傳統即所謂“古意”探徑問津，而“與近世筆意遼絕”^②。這就不僅以文人畫取代了畫工畫的主導地位，同時也以“繪畫性”的追求改變了以往文人畫“格外不拘常

法”的“非繪畫性”形象。應該承認，趙孟頫的這種認識，是合於繪畫本體發展的自律要求的。再加上他本人在創作實踐上的成就、他在畫壇上眾望所歸的領袖地位，因此他登高一呼，風氣遂開。

與宋代文人畫相比，元代文人畫具有明顯的四大特徵。其一，題材擴大了，由簡單的枯木、竹、石、梅、蘭、水仙擴展到人物、山水，尤其使山水畫的發展，從此成為中國繪畫史上最重要的一個永恒主題和無限象徵。其二，畫法更加嚴謹了，由宋人的“墨戲”變為注重傳統功力的錘煉。其三，在具體的形象處理上追求以書入畫，也就是追求用筆、用墨的書法趣味。其四，在畫面的意境構成上追求以詩題畫，也就是直接在畫幅上題寫詩文，使詩情畫意相得益彰。後兩點，在宋代文人畫中雖然也有所表現，但並不十分普遍，而到了元代則成為一種風氣。

需要指出的是，元代文人畫的發展，在總體上呈現為一種保守的趨勢，頑強地恪守民族傳統的“古意”，進而以悠久豐厚的民族傳統同化外來民族。這實際上反映了一個在政治上被征服的民族對於征服者在文化上的反征服。由於這種反征服，再加上征服者對漢族文化的主動學習、吸收，從而，使不少少數民族的知識份子如高克恭等也成為文人畫創作的重要力量。至於當時的一些職業畫工，由於不再有兩宋那樣的宮廷畫院可以作為寄身之所，也多向文人畫家靠攏。

繪畫格局的劇變，造成不同畫種、畫科的升沉消長：卷軸畫蒸蒸日上，壁畫江河日下；卷軸畫中，山水畫蔚為大觀，花鳥畫別具氣象，人物畫則景況黯淡。

元代的人物畫，不僅無法與前代相比，也無法與同時代的山水、花鳥畫並論。其不景氣的狀況，本身就是元代社會心態的一個折射。當時一般的畫家，尤其是文人畫家，都對人生抱一種冷漠的態度，正如陳元甫所說：“方今畫者，不欲畫人事，非畫者不識人事，乃疏於人事之故也。”所謂“疏於人事”，就是指儘量避開社會現實的人際關係而言。這種“疏於人事”的心態，不僅導致了人物畫創作數量和質量的下降，同時也導致了人物畫創作題材的轉換，鞍馬和高士，成為兩大基本的母題。我們知道，馬，歷來被作為士大夫人格精神的象徵，因此，通過畫馬，正隱寓了士大夫失意於時的苦衷。傳世如龔開的《駿骨圖》、任仁發的《二馬圖》、趙孟頫的《調良圖》等，感傷的色彩再清楚不過^③。至於高士圖的創作，則無疑是身處異族統治之下的士大夫恪守清操氣節的自我寫照。傳世如錢選的《柴桑翁像》、何澄的《歸莊圖》、王振鵬的《伯牙鼓琴圖》、張渥的《雪夜訪戴圖》、王繹的《楊竹西小像》（倪瓚補景）等；包括“榮際五朝”的趙孟頫，根據文獻記載，也一而再、再而三地描繪《陶潛遺事》，排遣心中的難言之隱^④。

元代山水畫的成就，是繼兩宋之後的又一個高峰。其突出的貢獻首先在於它的集大成，其次在於它的文人化。

所謂集大成，是指它在深厚的傳統基礎上獲得進一步發展。唐宋以來的山水畫有多少風格，元代山水畫就有多少流派。總的看來，以董源、巨然的“董巨派”規模最大，其次是米芾、米友仁的“二米派”，再次是李成、郭熙的“李郭派”；此外，二李（李思訓、李昭道）、二趙（趙伯駒、趙伯驥）的“青綠派”，郭忠恕的“界畫派”，南宋劉（松年）、李（唐）、馬（遠）、夏（珪）的“院體派”，聲勢相對薄弱。

必須指出，元代山水畫家對唐宋山水畫傳統的學習，並不是因襲模仿，而是在繼承的基礎上加以發揚光大，從而形成了其特殊的時代特色。所謂文人化，正是指元代山水畫不同於前代的時代特色而言。

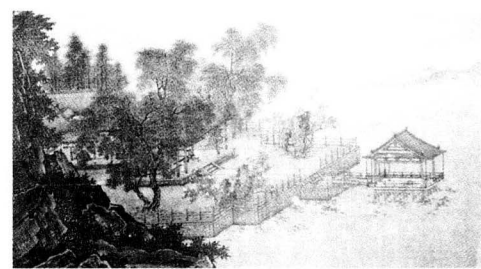
我們知道，唐宋山水畫大都屬於畫工畫的系統。南宋院體的劉李馬夏且不論，五代如董源、趙幹、關仝，北宋如范寬、燕文貴、許道寧、郭熙、王希孟，無不是宮廷畫師或民間畫工。至於一些王室貴胄和文人士夫，如李思訓、李昭道、王維、荆浩、李成、王詵、趙伯駒、趙伯驥等，也都是以畫工的技法作畫。當時嚴格意義上的文人畫家，大多局限於梅蘭竹石等簡單題材中游戲筆墨，祇有“米氏雲山”，纔真正算得上是文人山水。這裏面，當然有種種主客體的原因。簡而言之，山水畫的創作比之梅蘭竹石需要投入更多的時



駿骨圖卷 南宋 龔開



柴桑翁像卷 元 錢選



四景山水圖卷(部份) 南宋 劉松年



溪山樓觀圖軸 北宋 燕文貴



秋山問道圖軸 北宋 巨然



溪山行旅圖軸 北宋 范寬



鵲華秋色圖卷(部份) 元 趙孟頫

間和精力,需要更嚴格、更豐富的筆墨技巧。而宋代的文人畫家,大多是以“餘事”作畫,儘管山水精神中所蘊涵的林泉高致,深合了文人嚮往自然的情操,但同時也需要有相應的表現技巧。經過元代許多文人畫家與畫工的攜手合作,再加上元代文人大多隱逸山林,有足夠的時間和精力投入到山水畫的創作之中,於是積累起足夠的技巧,推動了山水畫的文人化和文人山水畫的全面繁榮。

文人山水畫與前代的山水畫相比,有兩個根本的不同之點,一是主題的轉換,由行旅圖轉向隱居圖;二是技法的轉換,由刻劃寫實轉向蕭散寫意。

唐宋山水畫大都熱衷於行旅的主題,如李昭道的《春山行旅圖》、關仝的《關山行旅圖》、趙幹的《江行初雪圖》、郭忠恕的《雪霽江行圖》、范寬的《溪山行旅圖》等等,即使一些不以“行旅”命名的作品,從點景人物來看,所表現的也還是“行旅”主題。可是,元代的山水畫,大多以“山居”、“幽居”、“高隱”、“漁隱”等命名,如錢選的《浮玉山居圖》、黃公望的《富春山居圖》、吳鎮的《秋江漁隱圖》、倪瓚的《漁莊秋霽圖》、王蒙的《青卞隱居圖》等等,即使一些不以“隱居”命名的作品,其點景人物,也多作高人逸士與山水萬象神遇迹化。這種主題思想的轉換,雖在南宋已初露端倪,但直到元代纔蔚成風氣,反映了元代文人士大夫對於山水精神不同於前人的特殊理解,同時也是與當時人物畫創作的側重於高士題材是相一致的。宋代郭熙曾論山水畫的功能,主要是提供了“君親之心兩隆”的官僚士夫們“不下堂筵,坐窮泉壑”的“卧游”對象,用以排遣在仕途公務中的“塵囂繯鎖”。但是,元代的政治形勢對於文人士大夫來說,不再是什麼“太平盛日”的“君親之心兩隆”,高蹈遠行、離世絕俗地隱遯山林,成為他們普遍的立身處世原則。由此,他們對於山水畫的要求自然也就從“可游”轉向了“可居”。

從技法上來分析,側重於“行旅”主題的“可游”的唐宋山水,尤其是宋人山水,在具體的描繪中注重於對象客觀真實性的刻劃。如郭熙在《林泉高致》中要求畫家通過深入的“飽游飫看”,寫出東南西北、春夏秋冬、陰晴朝暮等等不同地理、不同季節、不同氣候的物象特點,可見其嚴格的寫實原則。宋人山水,地貌特徵特別明顯,如董源寫江南風光,李成寫齊魯風光,范寬寫關陝風光等等,正是對應了這種嚴格的刻劃寫實的技法原則。然而,側重於“隱居”主題的“可居”的元代山水,在具體的描繪中卻注重於以簡率蘊藉的筆墨來發抒超逸的主觀情感,所謂“逸筆草草,聊以寫胸中逸氣”。元人山水,大都體現出一種超越具體地貌的傾向,如趙孟頫的《鵲華秋色圖》以董巨筆法寫齊魯風光;高克恭、商琦等北方畫家喜歡畫董巨、二米一路的江南山水;朱德潤、曹知白等南方畫家卻喜歡畫李郭一路的北方景物。正說明他們所關注的,祇是筆墨對於主觀情感的寫意功能,而不再是對客觀對象的真實造型功能。真正意義上的文人山水,由此而獲得最終的確立。

如果說,最能代表元代繪畫成就的是山水,那麼,最能代表元代山水畫成就的便是“元四家”——黃公望、吳鎮、倪瓚和王蒙。尤其在明清畫家的心目中,“元四家”幾乎成為崇拜的偶像。清王原祁在《麓臺畫跋》中指出:“董(源)巨(然)全體渾淪,元氣磅礴,令人莫於端倪。元季四家俱私淑之。山樵(王蒙)用龍脈多蜿蜒之致,仲圭(吳鎮)以直筆出之,各有分合,須探索其配搭處,子久(黃公望)則不脫不粘,用而不用,不用而用,與兩家較有別致,雲林(倪瓚)纖塵不染,平易中有矜貴,簡略中有精彩,又在章法、筆法之外,為四家第一逸品。”

具體而論,黃公望既是全真教徒,又以煙雲供養,對董巨的平淡天真心印最深。所作不為奇峭,穩健中和,其格有二:水墨者皺紋較少,筆意簡遠逸邁;淺絳者山頭多磐石,結構壯拔雄偉。傳世《富春山居圖》最稱傑作,畫法用長披麻皴,蕭散鬆秀中顯出豪邁逍遙的韻致,或雜樹橫江,宛如倪瓚的格局,或松林茂密,逼似王蒙的意趣,或點簇淋漓,又接近於吳鎮的墨法,清惲壽平評為“諸法俱備”。而黃公望本人,因此亦被推為“四家之冠”,明清畫家趨之若鶩,以致出現了“家家大痴,人人一峰”的局面。

吳鎮一生隱居鄉里,安貧樂道,高自標置,其畫風與黃、倪、王相比,三家重用筆,多

以乾筆皴擦，而吳鎮則重用墨，多以濕筆積染；在構圖方面，三家或簡或繁，均取平穩，吳鎮則於平穩之外進而追求奇險，有時危峰突起，有時長松倒挂，有時取平遠，有時取高遠，有時又取局部景觀。論傳統的淵源，於董巨之外兼取李成、夏珪，偶爾還參用梁楷、法常的畫法。

倪瓚是高蹈士大夫的典型人物，其畫品為後世永遠景仰，甚至以家中有無倪畫作為雅俗之分；又永遠難以企及，所謂“斯世與斯人，邈矣不可攀”。與黃、吳、王不同，他的繪畫刪繁就簡，通過高度的提煉概括，將景觀物象淨化同時也逸化到“三段式”的平面構成：近景平坡上幾株枯木、一座茅亭；遠景是一片平緩的沙渚山巒；中景大片空白，就是平靜而寥廓的湖水。寧謐、空曠、蕭瑟、荒寒、寂寞無可奈何之境，自在化工之外一種靈氣，非塵埃泥滓中人所可與言。

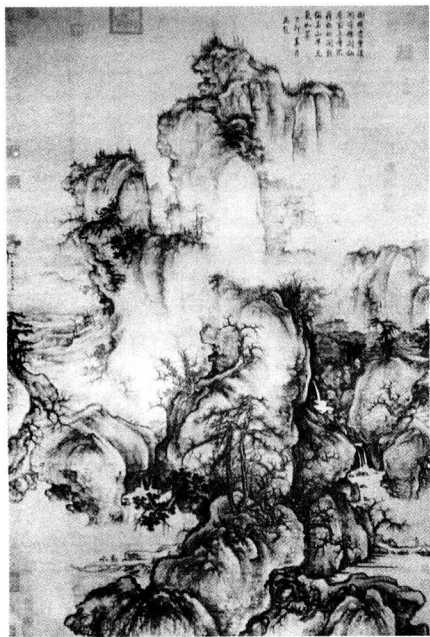
王蒙是趙孟頫的外孫，作為一位文人畫家，在傳統的功力修養方面勝人一籌。他和黃、吳、倪雖同出董巨畫派，但在結構上融會了郭熙的高遠和深遠，而不同於三家的以平遠為基調。論畫風，黃逸邁蕭散，吳沉鬱滋潤，倪荒率簡淡，王蒙則蒼茫渾厚。三家重用水墨，王蒙又兼擅賦色。尤其與倪瓚的反差更大，倪用筆極輕、用墨極淡，王蒙則用筆極重、用墨極濃；倪的構圖極簡、極疏，王蒙則極繁、極密。但形迹的差異，依然內涵着共通的寫意精神，傳世《青卞隱居圖》集中體現了其藝術上的特色，歷來有“天下第一王叔明”之稱。

元代花鳥畫的發展，錢選、任仁發等沿襲了兩宋院體的傳統，鈎染精微而不失士氣，傳世錢選《八花圖》品格之高，不讓宋人。但從總的成就來看，工筆設色的畫體已呈式微的趨勢。文人寫意之作，枯木、竹石、梅蘭等題材作為君子風範的表徵而日趨高漲，尤其是墨竹之盛，更達到空前絕後的境況，趙孟頫、高克恭、李衍、吳鎮、柯九思、倪瓚、顧安等，或直接繼承文同、蘇軾，得其清爽瀟灑之致，或由王庭筠父子入手，得其蒼鬱渾莽之氣。而其共通的特點，是十分強調書法的用筆，發前人所未發^⑤。除墨竹之外，王冕的墨梅成就，亦十分引人注目。在工筆花鳥式微、文人花竹高漲的同時，墨花墨禽的蔚然興起，標誌着花鳥畫從畫工畫系統轉向文人畫系統的過渡形態，最有代表性的畫家是王淵和張中。王淵初學“黃家富貴”的作風，後得趙孟頫的指授，捨色而用墨，體格為之一變。其後，張中的作品更多文人寫意的情調，當時評為“寫生第一”，開明代文人花鳥之先河。

如上所述，元代的卷軸畫已完全在文人畫家的控制之下，由此而導致了不同畫科、不同畫體、不同畫題的升沉消長。而壁畫作為純職業畫工的活動領域，其境況更為蕭條。這不僅因為畫工畫家失去了主宰畫壇的地位，同時也是與宋代以後壁畫形式的應用走下坡的實際情況相關的。中國古代壁畫的主要形式有三種：一是宮廷衙邸壁畫，一是墓葬壁畫，一是宗教寺觀壁畫。由於卷軸畫的興起及其“補壁”的靈活性，早在宋代，作為室內裝飾，宮廷衙邸就多採用卷軸畫以取代壁畫，元、明、清三代沿之，均不再有大規模的宮廷衙邸壁畫創作。由於薄葬的風氣，墓葬壁畫亦從宋代一蹶不振，入元更趨於壽終正寢，偶有發現，皆質量粗劣。倒是宗教壁畫，由於元朝統治者特殊的宗教政策，出現了與前代有所不同的面貌。在佛教壁畫方面，對喇嘛教的信奉，導致了敦煌莫高窟壁畫中的密宗題材和梵式作風；在道教壁畫方面，對全真教的扶持，創造了永樂宮壁畫輝煌燦爛的傑作，又由於風俗神信仰的普及，留下了明應王殿壁畫等濃於世俗色彩的遺存。然而，這一切主要是着眼於“與前代有所不同的面貌”而言，如果從藝術成就來分析，終究是無法與前代，尤其是唐以前的各代同日而語了。

二

明王朝的建立，作為漢族自己的正統政權，贏得了社會各階層廣泛的心理認同，元季隱逸山林的文人士夫如王蒙、徐賁、王冕等，多於此際紛紛出仕。反映在繪畫方面，宮



早春圖軸 北宋 郭熙



踏歌圖軸 南宋 馬遠



雪堂客話圖 南宋 夏珪

廷畫院體制的重建，是統治者恢復各種漢族文化典章制度的舉措之一。明代雖沒有相當於五代、兩宋那樣的翰林圖畫院，卻在錦衣衛中隸設有各種美術創作機構，網羅了相當數量的畫家。但由於統治者的嚴厲控制，嚴重影響到畫家的創作熱情和積極性，相比於五代、兩宋畫院，他們的作品明顯地失去了自然、清新、自由、活潑的氣息，而顯得拘謹、刻板，充滿了匠氣。因此，嚴格地說，當時宮廷繪畫的復興，祇是一種制度上的重建，從藝術本體的意義上，並未取得太大的積極成果。

從明初直到嘉靖之前，約有二百年的時間，生產力明顯恢復，社會經濟，特別是城市工商經濟，迅速增長，資本主義生產關係首先在江南地區醞釀萌芽，市民階層勃然崛起，由此而掀起了一股市民文藝的強大洪流，尤其是小說、戲曲，更風行一時。反映在繪畫領域，則出現了大量充滿世俗人情味的人物故事畫和為小說、戲曲插圖的木刻版畫。在中國繪畫史上，畫家的身份大致有三種：一是民間畫工，一是宮廷畫工，三是文人畫家。在明代市民文藝勃興之前，畫工的創作基本上是為政治或宗教服務；而從此之後，民間畫工的創作則開始直接服務於社會中下層廣大市民群眾的審美需求，甚至一些宮廷畫家和文人畫家的創作也或多或少受此影響。特別是文人畫的創作，在商品經濟大潮的衝擊之下，從功能目的到題材形式，都出現了與宋、元文人畫迥然不同的品格。以“逸品”為標準，從主體心境與筆墨表現的關係來分析，文人畫的發展大體上可以分為三個時期：六朝、隋唐為前文人畫時期；宋，尤其是元，是真正意義上的文人畫時期；明以後則為後文人畫時期——這一時期的文人畫創作，儘管在表現形式上仍沿襲着宋元高逸化的筆墨形態，但其主體的心境已日趨世俗化，許多畫家從事創作的目的並不是純為“自娛”、“寫胸中逸氣”，而是為了賣畫謀生^⑥，有的甚至直接迎合市民階層的審美需求，投入到木刻版畫的創作之中。這就使宋元文人畫的筆墨形式，也在傳承的過程中發生了內在氣質上的變化，不再是孤芳自賞的“可為知者道，不為不知者說也”，而為雅俗所共賞。

這樣，明代的繪畫在元代既有格局的統攝之下，在不同畫種、畫科，乃至不同畫體、畫題的升沉消長方面，又取得了許多新的變化。如在卷軸畫繁榮、壁畫式微的同時，版畫開始走向普及並呈現出欣欣向榮的發展態勢；卷軸畫中，人物畫對歷史故事題材的關注和西洋畫法對肖像寫真的影響，山水畫中南宋院體的復興和“南北宗”論的分派，花鳥畫中水墨大寫意畫風的興起等等，都是值得注意的美術史現象；尤其是畫派的林立，此起彼落，爭奇鬥勝，或因師承的關係，或因地域的關係，或因畫科相近的關係，或因風格互通的關係等等，不僅反映於卷軸畫之中，同時亦反映於版畫之中。

明初的畫壇，以宮廷和“浙派”為先導，取法南宋院體，兼學北宋郭熙，畫風剛硬躁動。代表畫家有戴進、吳偉、郭詡、商喜、劉俊、倪端、汪肇、張路、李在、鍾欽禮、王諤、朱端、蔣嵩等，大都山水、人物兼擅，偶作花鳥。專工的花鳥畫家則有邊景昭，擅雙鉤填彩，宗法“黃家富貴”，以嚴謹規整勝；繼有林良擅水墨點染，取法南宋剛勁，以飛動豪放勝；又有呂紀兼擅工筆重彩和水墨清淡，規整而不刻板，豪放而不粗野，品格較高。三家體貌不同，但造型準確、法度森嚴是共同特色。錦衣衛之外，宣宗皇帝朱瞻基和金門侍御孫隆也能花鳥，用沒骨點染法，小寫意風格較為別致。

宮廷和“浙派”畫家大多為職業畫工，作為職業畫工而造成如此的聲勢，元代以後，明初是一個孤例。這顯然是與宮廷畫院體制的重建分不開的。為了表示與元朝蒙古族政權的對立性，明初對漢族文化典章制度的恢復，實際上多仿效南宋，因此，劉（松年）、李（唐）、馬（遠）、夏（珪）的畫體在元朝受到抵制，入明則大受青睞。一方面，“浙派”畫家進入內廷供奉的最夥，另一方面，不屬於“浙派”的宮廷畫家也競以傳承南宋院體為能事。

所謂“浙派”，是指戴進為首的一批浙江籍（主要是杭州地區）畫家，得地理之便，於南宋院體淵源最深。但戴進本人的面貌相對多樣，除學劉、李、馬、夏剛勁猛烈的作風之外，也有學郭熙、燕文貴的，尤以學燕文貴的一路，淡蕩清空，論者評為“不作平日本色，

更為奇絕”。戴進之外，湖北畫家吳偉的早期畫風工整細緻，中年後變為蒼勁豪放，潑墨淋漓，劍拔弩張，相比於戴進更加躁動而刻露，畫史上稱為“江夏派”，與“浙派”相埒，通常被包括在廣義的“浙派”之中。戴進和吳偉都曾入宮廷錦衣衛，吳偉並被授為“畫狀元”，但不久即離去。宮廷繪畫與“浙派”作風一致，應該是與戴進、吳偉所帶去的影響分不開的。

“浙派”畫家的筆墨氣勢奪人，但流於草率，缺少內涵；而這種草率，又不同於文人畫的“逸筆草草”。所以，受到後人、特別是文人士大夫的強烈指斥，被認為是墮入野狐禪的魔道^⑦，明中期以後，不復再起。

在南宋院體復興的同時，元代文人畫的傳統依然綿延不息。如宋克、徐賁、王紱等由元入明的畫家，所作山水、墨竹，儼然元人風規。稍後，夏昶的墨竹，陳獻章、王謙的墨梅，也都是屬於文人畫的範疇。但畢竟由於社會環境和主體心境的變易，元代文人畫的高逸精神已經開始有所失落。至明代中期，“吳派”崛起於畫壇，其畫家的身份既有文人士夫，如沈周、文徵明等，也有職業畫工，如周臣、仇英等；其傳統的師承既有取法董（源）巨（然）、趙孟頫和“元四家”的，也有取法南宋趙伯駒、趙伯驥和劉松年、李唐的，從力矯浙派的粗硬開始，形成文靜的作風，最終流於萎靡碎弱。

所謂“吳派”，是指蘇州為中心的一個繪畫流派，以沈周、文徵明、唐寅、仇英為代表，美術史上合稱“明四家”。而在他們前後，還有謝縉、杜瓊、劉珏、周臣、陸治、陳淳、丁雲鵬、文嘉、文伯仁、錢穀、陸師道、周之冕等，也屬於“吳派”畫家。

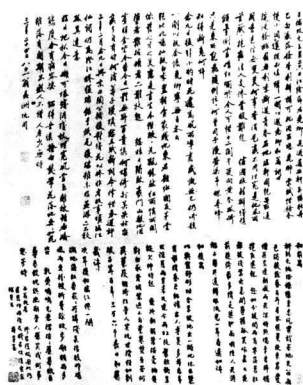
蘇州人文薈萃，工商經濟發達，市民階層壯大，同時又是士大夫理想的“城市山林”。這一切是造成吳派繪畫行（畫工畫）利（文人畫）交滲、相互制約的重要因素。由於畫工畫的影響，導致了文人畫的創作偏離了元代的正軌；由於文人畫的影響，又導致了畫工畫的創作改變了“浙派”的路數。

“明四家”中，沈周是公認的“吳派”領袖，另三家均是他的學生或後輩，在藝術上受其啟迪。他的山水、花鳥都畫得很好，山水融匯宋元諸家，尤其於吳鎮、王蒙用功最深，亦學黃公望，學倪瓚則難以合轍。早年多作小幅，畫風比較謹細，後期拓為大軸，用筆趨於老硬。花鳥則受元人墨花墨禽的影響，兼取林良、孫隆，作風淳厚。他為人平和忠厚，上至達官顯宦，下至庶民百姓，無不樂意和他交往，所以其畫品亦為雅俗所共賞。

文徵明是繼沈周之後的“吳派”領袖，山水、花卉並擅。山水學董（源）巨（然）、二米（米芾、米友仁）、趙孟頫和“元四家”，尤其學趙孟頫小青綠一路畫法，精工而有士氣，是其典型的作風。當時有“細沈粗文”之說，意思是沈周的畫風多粗硬，偶有謹細的作品則更為人們所珍重；而文徵明則恰恰相反，畫風以文秀為主，偶有粗放的形體，同樣受到人們格外的青睞。但從他的粗筆畫體來看，如仿米氏雲山等，其骨體仍然是文秀的，雖粗而不硬。至其子侄輩，大多傳承其細筆畫體，然漸次淪為萎靡碎弱。

唐寅是位全能的畫家，初學周臣，又受沈周點撥，人物、山水、花鳥均所擅長。其人物畫的作風大體上有兩種，一種水墨淡寫，另一種工筆重彩，但二者的藝術氛圍都是文靜的。尤工仕女，人物細眉小眼的造型以及整體的文弱氣質，與前代，尤其是唐代的仕女畫，判然不同。唐代的仕女形象豐肌碩體，雍容大度，有一種富貴的氣派，其原型是當時上層社會的貴族婦女；而唐寅的仕女形象則顯出一種窮酸的氣息，其“模特兒”顯然是當時社會下層的世俗婦女乃至青樓妓女。這一氣質的變化貫穿在唐寅（包括整個吳派）仕女人物畫的創作之中，並成為一種典型的樣式，一直影響到清代。他的山水取法劉松年，兼學趙孟頫，畫得秀潤縝密，嚴謹而不失韻度，率意中透出工緻，但筆墨略嫌浮薄，這是由於才氣過於發揚的緣故，所以不夠沉着蘊藉。花鳥則水墨揮灑，清剛流麗，品格很高。

仇英亦人物、山水兼工，尤長於摹古。人物也有水墨清淡和工筆設色兩種，作風與唐寅相近而畫法上更加細密文靜。他的山水取法趙伯駒、趙伯驥和劉松年，畫得十分精工典麗，尤其是界畫和青綠重彩，被認為是元代錢選以後的唯一高手。



牡丹圖軸 明 沈周



溪橋策杖圖軸 明 文徵明



秋風紈扇圖軸 明 唐寅



柳下眠琴圖軸 明 仇英

除“明四家”外，“吳派”畫家中的陳淳也有特殊的成就和貢獻。他是文徵明的學生，擅畫山水、花鳥，尤以水墨大寫意花卉最負盛名。我們知道，宋元文人畫家對於花鳥的描繪，基本上局限於枯木、竹石、梅蘭等具有特定象徵意義的題材；元代墨花墨禽的興起，則是作者為畫工花鳥向文人花鳥的過渡形態。沈周、唐寅的水墨花鳥，雖然賦予了更多的文人氣息，但他們的主要貢獻畢竟是在山水和人物。至陳淳，纔在花鳥畫方面投下了較多的精力，推動了花鳥畫的文人化和文人花鳥畫的正式確立。他善用草書的筆勢，水暈墨章的墨彩，來表現花卉離披紛雜、疏斜歷落的情致和態勢，其氣格是奔放的，品質則是秀麗明媚的。

由於“吳派”繪畫，作為文人畫在性質上是不夠純粹的，如仇英就是一位畫工；他們的創作，因商品化的趨向而束縛了格調的超逸性，雖沈周也不能免俗；而其筆墨形式，從矯正“浙派”粗放的形體開始，樹立了文靜蘊藉的風貌，為雅俗所共賞，但最終流於萎靡不振。這又引起了明代後期諸多文人畫家的不滿，尤以“華亭派”為代表，提出了文人畫的“正宗”觀念，對文人畫在商品經濟形勢下的自律發展，起到了正本清源的作用。

所謂“華亭派”，是指董其昌為首的一批松江山水畫家；此外還有以趙左為首的“蘇松派”，以沈士充為首的“雲間派”等，都屬於“華亭派”的範疇，無非是後人在分派的名稱上沒有統一而已。董、趙、沈之外，還有莫是龍、宋旭、陳繼儒等，也屬於“華亭派”畫家，在同一美學傾向的追求下各有不同的創造。

董其昌在書法、繪畫方面均有重大成就，富收藏，精鑒賞，兼工詩文、禪學。他不僅是“華亭派”的盟主，也是整個明代後期繪畫的領袖，其影響廣泛地波及到明末以後的三百多年，標幟着傳統文人畫的中興。

董其昌的貢獻，首先反映在理論方面，所撰《畫禪室隨筆》通過對傳統的梳理提出“南北宗”論的觀點，以山水為專攻，分為兩大系統：北宗畫家以唐代的李思訓、李昭道為開山，至南宋有趙伯駒、趙伯驥、劉松年、李唐、馬遠、夏珪等；南宗畫家以王維為鼻祖，嗣後有張璪、五代兩宋的荆浩、關仝、董源、巨然、米芾、米友仁和“元四家”等。前者多為職業畫工，注重繪畫本身的功力修煉，在具體畫法上講究鉤斫刻劃，在繪畫的功能目的方面不免身為物役；後者多為文人畫家，注重畫外的學識修養，在具體畫法上講究渲染暈淡，在繪畫的功能目的方面追求以畫為樂。董其昌明確提出，北宗“非吾曹所當學”，而作為一位文人畫家，首要的是通過“讀萬卷書，行萬里路”以擴充心境，進而再從南宗的傳統入手，特別是以董巨、“元四家”為正宗圖式，“集其大成，自出機杼”。董其昌還特別強調筆墨的重要性，認為“以蹊徑之奇怪論，則畫不如山水，以筆墨之精妙論，則山水決不如畫”。從他本人的創作來看，注重渲染，不用鉤斫，“蘊藉中沉着痛快”的筆墨表現，十分鬆靈、瀟灑，同時又異常適逸、結實，瀰漫着一種堂堂正正的浩然之氣，具有很高的審美價值^⑧。

與“華亭派”同時和稍後，在嘉定有李流芳、程嘉燧為代表的“嘉定派”，作風與之相近。在杭州則有藍瑛為代表的“武林派”，從者頗眾，其子弟一直活動到清初，論者或評為“浙派殿軍”。其實，“武林派”與“浙派”是有所不同的，尤其在傳統的師承方面，“武林派”能兼取“南北宗”之長，與“浙派”純為北宗的刻露狂躁大相徑庭。不過，“武林派”畫家多為職業畫工，且畫風偏向剛硬，這也是事實。

明代後期的畫壇，除山水畫外，花鳥和人物畫的發展也取得了突破性的成果。

一生遭際坎坷的徐渭，備受磨折，無法施展自己的才華和抱負，於是借水墨大寫意的花卉畫來發泄滿腔的怨憤，異軍突起，震聾發聵。他的創作，舞禿筆如舞丈八蛇矛，風馳雨驟，雷鳴電閃，構成墨氣磅礴、筆勢連貫、撼人心弦的交響旋律。在美術史上，歷來將他與陳淳並稱“白陽（陳淳）、青藤（徐渭）”，但是二人的畫風迥別。陳淳屬於傳統文人畫的範疇，徐渭則打破了文人藝術蘊藉、文雅、平淡、寧靜的文質彬彬，別開狂肆放縱的一路。

長期居住南京的曾鯨，則有機會接觸到西洋傳教士帶來的人物肖像畫，並將西洋畫

風融化到傳統的寫真畫中而別開生面。他所畫的肖像，評者以爲“如鏡取影，妙得精神”，一時許多畫家從而學之，畫史上稱爲“波臣派”（曾鯨號波臣）。其具體的畫法，是以傳統的手法捕捉對象的“真性情”於行走談笑之間，但面部色彩渲染不用平塗，而是按解剖結構，通過多層次的暈染來表現凹凸明暗，富於真實感而不流於僵板。

出於藍瑛門下的陳洪綬卻在人物、花鳥兩科均作出了非凡的貢獻。他生當明朝末年，政治腐敗，社會黑暗；明亡後又不甘臣服異族，心情抑鬱。扭曲和畸變的人格、心理，屢見於他的創作之中。他特別長於形象的提煉和高度概括，既重視形體的誇張變形，又強調傳神達意的含蓄，將極度的痛苦積澱於平淡、高古、靜穆的描繪之中。其人物畫造型怪誕，頭大身體小，不合比例；花鳥畫也不作寫實逼真的處理，而是出之以圖案化的裝飾構成。其綫描清圓細勁，吞吐沉着；賦色寧謐閑靜，有淡雅晶瑩之感。他的畫風，對清末“海派”的畫家影響頗大。

除卷軸畫之外，陳洪綬還熱心與民間刻工合作，從事木刻版畫的創作。中國木刻版畫的歷史，雖濫觴於唐代，但直到元代以前，發展緩慢，成就甚微。明代市民文藝浪潮的湧起，促使版畫藝術獲得長足的發展，成爲版畫史上的一個黃金時期。適應通俗文學的普及需要，出版商們爲了吸引讀者，招徠顧客，不惜重金聘請名家繪稿，名工鐫刻，爲小說、戲曲作插圖，推動了版畫藝術整體水平的大幅度提高，由此而形成了多種版畫流派，如“徽派”、“武林派”、“金陵派”等，各擅勝場。同時，一些文人畫家和官僚士大夫也紛紛加入到版畫創作的隊伍中來，除陳洪綬等直接參與小說、戲曲的插圖之外，也有借用版畫的形式製作畫譜或箋譜、墨譜的。這一方面反映了文人作畫的俗化，另一方面也促成了版畫的雅化，對於版畫的發展是有利的。其中，小說、戲曲，如《西廂記》、《金瓶梅》、《牡丹亭》、《水滸傳》等，均有精美的插圖，有時一部書有好幾種不同版本的插圖，從中可以窺見圖書出版業中商品競爭的意識，帶動了版畫插圖的爭奇鬥勝、精益求精。畫譜是一種獨立的美術欣賞品，同時又具有美術教材的示範作用。如顧炳摹輯的《顧氏畫譜》、黃鳳池等摹輯的《集雅齋畫譜》等，將歷史上或同時代一些著名畫家的作品翻刻印行，在沒有照相翻版的印刷條件下，不失爲保存並傳播繪畫藝術的一種大眾化形式。在畫譜中，胡正言經營的《十竹齋書畫譜》、《十竹齋箋譜》運用“鉅版”、“拱花”等手法套色水印，使得版畫不僅僅作爲複製的傳播媒介，而且具備了自身的藝術特色。除“十竹齋”之外，還有吳發祥的《蘿軒變古箋譜》、程大約的《墨苑》、方于魯的《墨譜》等，均爲“幽人韻士之癖好”的版畫圖譜。同樣作爲非卷軸畫，而且同樣發源於非文人階層，版畫藝術雅賞共賞、百花齊放的繁榮局面，與壁畫藝術的急劇衰退形成鮮明的對照，足以說明不同畫種在新的歷史條件下的不同境遇。

三

清王朝以滿族定鼎北京，成爲繼元朝以後又一個統治全國的少數民族政權。但清政府在政治、經濟、文化各方面均承襲漢族制度，與明代無異，因此，繪畫史的發展亦沿着明代既有的方向獲得進一步的普及和深化。

清初的繪畫，基本上恪守董其昌“南北宗”論的導向，但因對改朝换代的大動蕩的不同態度，具體表現爲兩大不同的取向：以“四高僧”爲代表的“野逸派”，和以“四王吳惲”爲代表的“正統派”。

所謂“四高僧”，是指弘仁、髡殘、八大山人和石濤四位僧人畫家，作爲明末遺民，入清後滿懷國破家亡的悲憤，不願與統治者相合作，而以詩文書畫爲寄托。他們的繪畫，都有深厚的傳統功力，同時又不爲傳統所束縛，具有強烈的個性，在當時和後世產生了廣泛而深遠的影響。

弘仁擅畫山水，學元代倪瓚筆法，但結構稍趨繁密，氣勢雄偉，化平遠爲深遠、高遠，又出於倪法之外。所作渴墨鬆秀，氣韻荒寒，不假其虛，鈎綫細謹，皴紋較少，而渲染輕



葛一龍像卷 明 曾鯨



耍戲圖軸 明 陳洪綬



山水冊(之一) 清 弘仁



山水册(之一) 清 髡殘



書畫册(之一) 清 石濤

淡，有一種水晶琉璃般的透明性，顯得高潔、晶瑩，迥出塵寰。題材多取自黃山真景，重在表現對象的內在精神。以弘仁為首，當時安徽黃山一帶畫家雲集，美術史上稱為“新安派”，此外還有“宣城派”、“姑熟派”等，畫風上相互影響，皆以渴墨鬆秀、氣韻荒寒為特色。代表畫家有蕭雲從、查士標、汪之端、梅清、程邃、戴本孝等。

髡殘的山水繼承黃公望、王蒙豪邁茂密的一路，筆墨蒼茫沉鬱，風格雄奇磊落，尤其注重總體結構的把握，即使小品冊頁，也是山巒重叠，雲壑幽深。鈎皴點染，富於凝重渾穆的質感，而虛實映帶，層次深厚，與弘仁的透明晶瑩、不假其虛恰成映照。

髡殘長期生活在南京，而當時的南京繪事之盛不下安徽黃山。如與髡殘並稱“二谿”的程正揆（髡殘號石谿，程號清谿道人），雖因出仕清廷在氣節上遭人非議，但其繪畫作風實與“野逸派”相為脈拍。至於被推為“金陵八家”之首的龔賢，其成就志節均不在“四高僧”之下，其畫法以董源、巨然為宗，以積墨點染法為特徵，沉雄深厚中有清淡秀逸之趣，個性面貌異常鮮明。“金陵八家”並沒有統一的指稱，在畫風上也没有統一的基調，而且，除龔賢外，其餘各家均為職業畫工，不屬於董其昌所倡導的“南宗”範疇^⑨。上述畫家外，張風的山水、人物，特立獨行，亦濃於野逸的個性。

八大山人是明朝宗室，明亡後遁入空門，將家國之痛一一寄情於筆墨之中。他的書畫題跋，常將“八大”、“山人”分別連綴，乍看之下，像是“哭之”、“笑之”，由此可以窺見其哭笑不得的內心隱痛。他擅長山水，尤工花鳥。山水畫深受董其昌的影響，顯得特別滋潤而明潔。但不同的是，董其昌以嚴整的結構和淡泊的筆墨得滋潤明潔；八大所作，卻是山河破碎，荒涼空曠，蕭條寂寞，無可奈何，滋潤明潔中凝聚着一種沉靜的氛圍。他的花鳥畫，作為“無聊哭笑漫流傳”的渲泄，與山水畫涵有同等的傷感。他常常描繪的題材有荷花魚鳥、蘆雁汀鳥、芭蕉松石等，其浩蕩清空的境界、怪誕誇張的形象、奇特冷峻的表情，是被扭曲的心靈的真實寫照；他所畫的禽鳥，眼睛很大，黑而圓的眼珠倔強地頂在眼圈的上角，噴射出仇恨的火焰，雖然餓得只剩下骨頭，但一種堅韌不拔之氣冷冷地逼人心目。論他的筆墨，主要是從林良、徐渭中脫胎而來，但把林、徐的刻露、奔放、狂肆凝凍在點滴如冰的蒼涼、悲愴和含蓄之中，顯得圓渾、蘊藉。筆墨習性的這一改換，標誌着水墨大寫意花鳥畫真正進入了文人畫的審美範疇。因此，儘管這一畫派的開創者是徐渭，其最高成就的代表卻是八大山人。

石濤也是明朝宗室，但因明亡時尚年幼，所以家國之痛在他心靈上的創傷並不像八大那樣強烈。一生足迹遍天下，“搜盡奇峰打草稿”，山水之外，兼工花卉，偶作人物；創作之外，在理論上也有重大貢獻，所撰《苦瓜和尚畫語錄》，針對當時畫壇的摹古傾向，大力提倡深入生活，對傳統則認為應“借古以開今”，而不能“泥古而不化”。他的筆墨風采以淋漓灑脫、清健樸茂為特色，放縱而有氣勢，酣暢而才情橫溢。章法結構千變萬化，出奇無窮；小幅冊頁，精彩紛呈，長軸巨障，則或有渙散窘迫。這與髡殘的大章法正好形成對照。他的花卉畫與八大山人同屬水墨大寫意的風格，但所追求的是天真爛漫的熱情氛圍、豐腴俊爽的筆墨、清新奔放的才華，絕不企求孤僻冷漠的情調。雖有時不免牢騷抑鬱，但絕對沒有八大山人的幻滅心境。

除上述畫家外，山西的傅山、江西的羅牧、雲南的擔當等，也屬於野逸的派系，各有不同的藝術創造。

所謂“四王吳惲”，是指王時敏、王鑑、王翬、王原祁、吳歷、惲壽平，合稱“清初六家”。“六家”中，王時敏、王鑑、王原祁屬於“婁東派”，王翬屬於“虞山派”，惲壽平則別開“武進派”，各有傳人。他們的繪畫同樣克承董其昌的路數，而更注意於圖式構成的傳統性，與“四高僧”注重於筆墨表現的個性特點同源異流，交相輝映。尤其是“四王”，在傳統圖式方面所投下的集大成功力，更為一般人所難以企及。因此，深受統治者的青睞，影響及於宮廷內外，直至乾嘉前後，還有“後四王”、“小四王”等繼其餘緒。

近百年來，研究者每將“正統派”作為“保守派”，而將“野逸派”作為“革新派”，褒揚“四僧”貶抑“四王”。其實，這並不符合繪畫史的事實。從繪畫本體發展的角度來