

故宫博物院藏

明清珍畫

徐悲遠



故宫博物院藏

明清繪畫

徐邦達





故宫博物院藏

明清绘画

徐邦

二



主 編 楊 新
副 主 編 單國強 楊臣彬
編 委 馬季戈 余 輝 衛 嘉
趙志成 李 湜 楊麗麗

故宮博物院藏明清繪畫

主 編 楊 新
副 主 編 單國強 楊臣彬
攝 影 趙 山
責任編輯 蔡治淮 白建新
裝幀設計 鄭志標 白建新
出 版 紫禁城出版社
(北京故宮博物院內)
印 刷 河北新華印刷二廠
(河北省石家莊市建設南大街 7 號)

ISBN 7-80047-197-7/J·89

版權所有 翻印必究

目 錄

圖版目錄	6
序 一	楊 新 8
序 二	高居翰 文以誠 9
明清繪畫的社會文化內涵刍議	單國強 10
圖 版	15
明 代	15
清 代	83
圖版說明	133
後 記	楊臣彬 174

圖版目錄

明代

1	明 王仲玉 陶淵明像軸	16	30	明 錢穀 求志園圖卷	47
2	明 商喜 宣宗行樂圖軸	17	31	明 陳道復 墨花釣艇圖卷	48
3	明 朱端 弘農渡虎圖軸	18	32	明 王穀祥 松梅蘭芝圖軸	50
4	明 林良 蘆雁圖軸	19	33	明 徐渭 雜畫冊	51
5	明 呂紀 呂文英 竹園壽集圖卷	20	34	明 周之冕 荷花鴛鴦圖軸	56
6	明 計盛 貨郎圖軸	22	35	明 孫克弘 耄耋圖軸	57
7	明 杜堇 邵雍像軸	23	36	明 陳嘉言 時時報喜圖軸	57
8	明 吳偉 歌舞圖軸	24	37	明 陳元素 墨蘭圖軸	58
9	明 戴進 歸田祝壽圖卷	25	38	明 文從簡 園林景色圖軸	58
10	明 蔣嵩 漁舟讀書圖軸	26	39	明 李士達 歲朝村慶圖軸	59
11	明 張路 寧戚飯牛圖軸	27	40	明 劉原起 虎丘歸棹圖軸	60
12	明 郭翽 琵琶行圖軸	28	41	明 袁尚統 曉關舟擠圖軸	60
13	明 杜瓊 爲吳寬作山水圖軸	28	42	明 沈灝 閉戶著書圖軸	61
14	明 王紱 隱居圖軸	29	43	明 張宏 延陵掛劍圖軸	62
15	明 葉澄 雁蕩山圖卷	30	44	明 張宏 蜀道難圖卷	63
16	明 陳宗淵 洪崖山房圖卷	32	45	明 陳裸 深山群鹿圖軸	64
17	明 夏昞 淇園春雨圖軸	34	46	明 董其昌 佘山游境圖軸	65
18	明 孫艾 木棉圖軸	35	47	明 宋懋晉 游干將山圖軸	66
19	明 周臣 雪村訪友圖軸	36	48	明 宋珏 山樓對雨圖軸	66
20	明 姚綬 江上七株樹圖卷	37	49	明 沈士充 梁園積雪圖軸	67
21	明 文徵明 洛原草堂圖卷	38	50	明 趙左 山水圖軸	67
22	明 唐寅 王公出山圖卷	39	51	明 宋旭 五岳圖卷	68
23	明 唐寅 沛臺實景圖頁	40	52	明 程嘉燧 松蔭高士圖軸	70
24	明 文伯仁 雲巖佳勝圖卷	41	53	明 邵彌 貽鶴寄書圖軸	70
25	明 張靈 秋林高士圖軸	42	54	明 吳偉業 爲沂老作山水圖軸	71
26	明 仇英 桃村草堂圖軸	43	55	明 卞文瑜 山樓綉佛圖軸	72
27	明 文嘉 王百穀半偈庵圖軸	44	56	明 藍瑛 白雲紅樹圖軸	72
28	明 謝時臣 岳陽樓圖軸	45	57	明 項聖謨 清溪垂釣圖軸	73
29	明 陸治 三峰春色圖軸	46	58	明 蕭雲從 巖壑奇觀圖卷	74
			59	明 陳洪綬 三老品硯圖軸	75
			60	明 崔子忠 藏雲圖軸	76

61	明	丁雲鵬	玉川煮茶圖軸	77	90	清	丁觀鵬	弘曆洗象圖軸	105
62	明	盛茂燁	歲朝圖軸	78	91	清	蕭晨	江田種秫圖軸	106
63	明	張風	淵明嗅菊圖軸	79	92	清	袁江	梁園飛雪圖軸	107
64	明	方維儀	觀音圖軸	79	93	清	袁耀	邗江勝覽圖軸	108
65	明	張翀	瑤池仙劇圖軸	80	94	清	華岳	列子御風圖軸	109
66	明	方以智	樹下騎驢圖軸	81	95	清	金農	月華圖軸	110
67	明	程正揆	山水圖軸	82	96	清	鄭燮	蘭花圖軸	111
清 代					97	清	李鱣	荷花圖軸	112
68	清	傅山	山水圖冊	84	98	清	黃慎	漱石捧硯圖軸	112
69	清	黃向堅	尋親圖軸	86	99	清	汪士慎	春風香國圖軸	113
70	清	查士標	松溪仙館圖軸	87	100	清	高翔	溪山游艇圖軸	114
71	清	法若真	偃蓋篇圖軸	88	101	清	李方膺	游魚圖軸	115
72	清	一智	海天旭日圖軸	89	102	清	羅聘	鄧石如登岱圖軸	116
73	清	謝彬	朱葵石像(項聖謨補景)軸	90	103	清	閔貞	巴慰祖像軸	116
74	清	王時敏	虞山惜別圖軸	91	104	清	高鳳翰	自畫像軸	117
75	清	王翬	虞山楓林圖軸	92	105	清	高其佩	仙山樓閣圖軸	118
76	清	王原祁	神完氣足圖軸	93	106	清	李世倬	皋塗精舍圖軸	119
77	清	吳歷	興福庵感舊圖卷	94	107	清	方士庶	行庵大樹圖軸	120
78	清	髡殘	禪機畫趣圖軸	95	108	清	陳馥	竹蘭圖軸	121
79	清	惲壽平	湖山小景圖軸	95	109	清	張峯	秋山紅樹圖軸	121
80	清	弘仁	陶庵圖軸	96	110	清	錢杜	紫琅仙館圖軸	122
81	清	梅清	黃山白龍潭圖軸	97	111	清	趙之謙	牡丹圖軸	122
82	清	原濟	對牛彈琴圖軸	97	112	清	費丹旭	殷樹柏一樂圖軸	123
83	清	朱奩	魚石圖軸	98	113	清	虛谷	觀潮圖軸	124
84	清	龔賢	清涼環翠圖卷	99	114	清	朱偁	桃花燕子圖軸	125
85	清	高岑	石城紀勝圖卷	100	115	清	任薰	人物故事圖屏	126
86	清	鄒喆	虎丘圖軸	102	116	清	任熊	麻姑獻壽圖軸	128
87	清	康濤	孟母教子圖軸	103	117	清	任頤	三友圖軸	129
88	清	禹之鼎	西郊尋梅圖軸	103	118	清	任霞	人物詩意圖軸	130
89	清	王樹穀	四友圖軸	104	119	清	沙馥	屠婉貞像軸	131
					120	清	吳昌碩	高齋清供圖軸	132

序 一

楊 新

由美國加利福尼亞大學伯克利分校、斯坦福大學和中國中央美術學院、北京故宮博物院聯合發起組織的《明清繪畫透析》國際學術討論會，將於今年十二月在北京召開。為配合這次會議，本院將舉辦《明清繪畫特展》，此書即該特展的圖錄。

關於中國明清時代的繪畫，近十餘年來，國內外所組織的國際性的討論會比較多，有一個時代綜合性的討論研究，有一個畫派的討論研究，也有某個具有劃時代性個別畫家的討論研究，等等。在東、西方美術史學者共同的努力下，這些討論會都取得了豐碩的學術成果，使對中國美術史的研究，一次比一次更深入而堅實。同時，通過對美術史的研究，也使世界更加瞭解中國，瞭解她的文化和藝術的獨特性以及在世界文化藝術中存在的價值和意義。

對於有着漫長歷史的中國來說，明清兩代逝之不遠，所遺留下來的畫迹和文獻資料都相當豐富，盡管中外學者經過多次的研討，也不可能將所有問題囊括無遺。例如，真正從藝術史的角度對藏秘唐卡就從來未有過認真討論。而唐卡在中國流傳歷史之久，分布地域之廣，在人們社會生活中影響之深，以及它的美妙和繪畫技術的高超，都是不容許美術史學者忽視的。而我們祇有少數學者纔瞭解它，這不能不引以為憾事。

關於《明清繪畫透析》國際學術討論會主題的確立，盡管在內涵的理解上，高居翰教授、文以誠教授、薛永年教授和我，會有不盡相同的認識，但我們通過交換意見而取得的共識是，避開以往輕車熟道和熱門的話題，着重從補闕和開闊視野的角度去組織學者研究探討、撰寫論文；又鑒於目前世界範圍內老一輩卓有成就的學者已經或面臨退休，而決定多接納中、青年一代學者，藉以鼓勵後進，並由此而架起新一代中、美學者之間的橋梁。會議的宗旨既是如此，故宮博物院《明清繪畫特展》在作品的選擇上也就本着這一原則，所以大家、名家的作品盡可能少選，而把重點放在通常被人們稱之為二三流畫家和比較少見的作品上，從作品視覺上引導一下人們的視線，期待學者們從更廣闊的角度，用新穎的思維去看待和研究這一時期中國繪畫的歷史。

我曾經這樣放懷暢想過，遠古商周美術，遙遠神秘，費人猜疑；漢唐美術，氣派恢宏，動人心魄；宋元美術，秀麗旖旎，使人陶醉；而明清美術，就像涓涓細水，匯而成流，已越過了高山峽谷，進入到了平川。雖無洞壑幽泉，引人去窮源歷險，也沒有奔湍急流，振人起而長嘯興嘆，但是，兩岸青山，映天碧水，迴環曲折，歷歷在目，登高一望，已自令人心馳意遠。我期望這次學術討論會取得圓滿成功，也希望我們的這個展覽能引起學術界的重視。

高居翰、文以誠教授在百忙之中為此書撰寫前言，並對我和我的同事們做的工作加以肯定，謹在此致以謝意。

1994年8月

序 二

高居翰 文以誠

爲了配合今年在北京召開的《明清繪畫透析》國際學術討論會，北京故宮博物院將同時舉辦明清兩朝繪畫藝術展。展出作品以“透析”爲核心，有別於以往專門展示大師風格的慣例，而從故宮的收藏中遴選出一批主題有爭議或未曾得到深入研究的畫作。此外，在作品的選取上，還強調與傳統收藏鑒賞的標準有所區別，選擇一些作者量大而又非正統收藏家眼中之上品的作品。

中國悠久而卓著的藝術品收藏歷史向以審美爲第一位，其次是作爲大師創造力的記載。在當代，無論國內或是海外的中國藝術研究，總體看繼承了正統學術觀念，以品鑒爲主，學術的中心問題常爲：作品的真偽、斷代、宗派歸位，因而，研究課題常常是藝術家傳記，或由跋印而理出的書畫流傳緒列，以及思辨式的藝術理論、藝術評論和與文學等姊妹藝術之關係的研究。在上述研究課題不失其價值的同時，縱觀今天的學術研究已達到的成就，我們感到有必要對以往忽略了的課題加以彌補。在傳統的收藏活動中，筆墨和風格研究是至爲重要的。但實際上許多作品並非以審美爲唯一目的，相反，多數情況下筆墨卻服務於作品的內容、功用及其使用場合，祇有當我們理解了其內容和功用纔能理解筆墨之所以然。因此，我們這次討論會所針對的中心是：轉讀畫爲以解圖爲主，竭力以觀讀過程中所獲蛛絲馬迹重構當時觀者的要求以及他們對作品的理解，同時力求闡釋其構圖和形式表現中所揭示的作品內涵及其社會外延。

近年的美術史研究中卓有成就的有關於明代畫家與宮廷之間關係的研究。某些爲士大夫所作的作品常常深含政治意味。這類作品的畫家多以歷史或文學作品中的人物寓意，而這些人物的選擇不是由畫家興致隨意決定，而是以功能和場合爲目的。儘管我們有時無法確定所寓示的內容，但仍不妨礙我們對內容的推測，例如明代宮廷畫家朱端描繪的《弘農渡虎圖》軸。東漢初年，弘農太守劉昆以賢明著稱，轄區內的人們安居樂業。據傳，他曾經率衆撲滅森林大火，並藉此機會勸戒野獸改變生活習性。因此我們基本可以斷定，這可能是一件贈官員上任或離任的禮物，也許某官員在朱端處訂購此畫作爲給赴任的同僚的禮物以爲期望，也可能是某官離任時獲得此畫作爲對他的評價。展出作品中的一件尺幅短小的戴進的手卷《歸田祝壽圖》，係爲某官員的生日所作。這件作品的形式是常見的壽宴景致，親友同僚前來祝壽並題詩作賦，戴進這張畫應是壽宴的序幕。

每件作品都有着不同的背景，因此也決定了作品形式間的差異。地誌圖式的山水常可作爲視覺游記，如葉澄的《雁蕩山圖》卷即屬此類。爲完成這件準備送給南京一位官員的作品，他於1526年（明嘉靖五年）三上雁蕩。另一類是退隱圖和雅集圖，這類作品的功能常常在題跋中流露，亦可將同類題材作品類比以揭示端倪，或可由同時代其他畫種中找到答案，例如木板印刷、小說綉像、地方誌插圖等。

這裏展出的這類作品，使我們得以展開上述歷史、文化的整體重構性的研究。這一工作的目的之一，是藉重與會專家的學識和故宮自身的學術力量，填補以往研究中的不足和對一些文化環節研究的忽略。展品中絕大多數的作品是第一次與觀眾見面，希望這一展覽將爲我們在這方面的研究開闢一條大道。以故宮藏品之豐富，在故宮再多舉辦幾次這樣的展覽也是易如反掌的。

在故宮出版其藏品全集之前，能夠辦成這一展覽並且出有圖錄，不可不謂之大幸，故宮的組織者及全體參與人員功不可沒。

1994年7月

明清繪畫的社會文化內涵論議

單國強

為配合中、美《明清繪畫透析》國際學術討論會的召開，故宮博物院舉辦了《明清繪畫特展》並出版本圖錄。這些入選作品是從院藏數千件明清繪畫作品中精選出來的，有明清各時期名家代表作及其流派傳人佳構，也有藝術上雖難稱上乘，但卻含一定社會文化意義而值得藝術史家關注和研究的小名家作品。這些作品，既展示了繪畫發展的歷史軌迹和藝術創作的客觀規律，也反映了社會現實生活、世態人情、思想意識、審美觀念在繪畫藝術創作中留下的痕迹。特別是從後一角度來研究這些作品，將會獲得新的體會，或得出與眾不同的藝術史結論。本文擬從山水畫和人物畫兩個方面，談談某些作品的內涵或外延所呈現的社會文化內容和特殊藝術價值。

一 山水畫

明清是山水畫風靡的時代，重要藝術流派都以自然山水作為主要表現對象，並創造出紛繁的樣式類型。這與文人畫占據畫壇主流有着密切關係，因為自然山水自古即是智者仁人寄托情性的最佳載體，所謂“仁者樂山，智者樂水”（《論語》），“山水性分之所適”（謝靈運《游名山誌·序》）。宋代郭熙在《山水訓》中論道：“君子之所以愛夫山水者，其旨安在？丘園養素，所常處也。泉石嘯傲，所常樂也。漁樵隱逸，所常適也。猿鶴飛鳴，所常親也。塵囂韁鎖，此人情所常厭也。煙霞仙聖，此人情所常願而不得見也。……然則林泉之志，煙霞之侶，夢寐在焉，耳目斷絕。今得妙手，鬱然出之。不下堂筵，坐窮泉壑。猿聲鳥啼，依約在耳；山光水色，滉漾奪目，此豈不快人意，實獲我心哉。此世之所以貴夫畫山之本意也。”這段話精闢地道出了具林泉之志的文人與山水畫的關係。

明清文人山水畫遵循文人畫傳統，亦明顯地呈現出上述共性特徵，即以自然山水作為載體，主要表達畫家的主體意識和主觀追求，或澄懷觀道的哲學觀念，或怡情養性的文人情思，或沖淡恬遠的審美意趣，或得意忘象的藝術形式。入選的髡殘《禪機畫趣圖》軸、王原祁《神完氣足圖》軸、程嘉燧《松蔭高士圖》軸、項聖謨《清溪垂釣圖》軸、惲壽平《湖山小景圖》軸、金農《月華圖》軸等，即從不同角度展現了這些特徵。但也必須注意到，由於每個畫家時代環境、經歷遭遇、性格素養、藝術淵源的迥異，其主體的或主觀的因素也是千差萬別的。不僅不同類型及不同畫家的山水畫各不相同，同一類型之中也存在差異，這在明清時期較流行的隱居圖、園林圖、交酬圖、紀游圖等類型山水畫中都有所反映。

1. 隱居圖

這是文人最愛描繪的題材，一般都賦予出世之思、林泉之志和幽淡之情。然明初王紱有幅《隱居圖》軸，卻傳達出特殊的情愫。此圖是王紱永樂年間（1403～1424年）在京任中書舍人期間，退直之餘所作，與建文二年（1400年）隱居無錫九龍山時所繪《秋林隱居圖》比較，後者做倪瓚枯淡乾澀之法，造蕭散疏淡之境，情趣極似元代文人隱逸山水；而前者則主宗王蒙畫法，以尖峭的中鋒用筆，縝密的物象結構，屈曲流動的解索皴，渲染精細的水墨法，展現出繁複、雄壯、高曠的景色，已少元人荒寒疏簡的意趣和冷寂虛空的情調，而增添了平實的自然美以及恬靜安適的心緒。這幅在“退直歸來思故隱”契機下產生的作品，自然不同于真正隱居時的《秋林隱居圖》。

王紱學生陳宗淵的《洪崖山房圖》卷，主要抒寫朝官思隱之情，其內所含的主體意識就更複雜。主人公胡儼是明初重要閣臣，因一度不受重用而生懷鄉歸隱之思，遂在家鄉築“洪崖山房”，並在永樂十三年（1415年）請陳宗淵作圖以寄情思。畫家

以實景為依據，運王蒙畫法，描繪青山秀水中的一處幽居，雖也有士子憑窗展卷、友人攜琴相訪情節，以象徵隱居之意，但整體景致比較寫實、優美，情趣清雅安適，與其說是隱居環境，不如看成養老之所。

明初隱居圖這一迴異元人情調的傾向，在杜瓊、劉珏等文人山水畫中同樣有所反映，這是朝代更迭的必然結果，也折射出元明文人的不同心態。

2. 園林圖

這主要指表現文人士子居所和庭園的山水，不包括作為自然勝景的園林。這類園林圖或幽居圖，一般說不外反映幽雅的環境、閑逸的心情、脫俗的志向和高曠的情操，如仇英《桃村草堂圖》軸、文嘉《王百穀半偈庵圖》軸、錢穀《求志園圖》卷、弘仁《陶庵圖》軸等。但有些作品在一定歷史背景下，也會寓有其他含意。

文徵明的《洛原草堂圖》卷，是描繪白貞夫所居“洛原草堂”的實景，然主題並非單純表現生活環境和情操。從後紙《洛原記》及諸家題跋悉知，白氏是宦學相承的詩禮之家，先祖原居洛陽，宋時移居晉陵（今江蘇常州），白貞夫嘉靖時官尚寶司卿，為不忘“先世之所從徙”，特名其所居曰“洛原”，作是圖即寓有紹承家族殊榮之意。

方士庶的《行庵大樹圖》軸，是為朋友、揚州鹽商巨富馬曰琯、馬曰璐而作。“行庵”即馬曰璐家及馬氏兄弟讀書之所，亦是他們經常招邀畫家雅集詩會的地方。作品具體展現了走廊縈迴、翠竹圍植的行庵大院，以及院落中蒼老粗勁的大樹，環境寬敞氣派，真實再現了鹽商的居宅園林。畫面上還描繪了三位雅士在樹下仰望交談，一人在走廊內持書吟咏，聯繫題跋，此四人或即畫家本人、馬氏兄弟及屬畫人“惺夫”，這披露出此作又是一幅紀實性的雅集圖，紀念這次聚會很可能是更主要的創作目的。這些園林圖所含的豐富的社會內容，是很值得深入挖掘的。

3. 交酬圖

指畫家與親朋、友友之間的酬往之作，這類畫主要表達友情、思情或仰慕之情。但在有些情況下也並非單純為寄情傳意，而夾雜着複雜的實際需要或功用目的。

晚明巨匠董其昌的不少饋贈之作，即基於仕途上的官場交往及保身進階的政治需要。如1611年贈與吳正志的《荆溪招隱圖》軸，喻示吳應結束隱居生活，應召復出；1622年作《山水》軸贈任戶部右侍郎總督漕運兼巡撫鳳陽的顯官李養正，藉以鞏固與這位有權勢的朋友的情誼；1625年當魏忠賢得勢時，他又為閹黨官員作畫，如贈孟紹虞的《山水》軸和送馮銓的《松溪幽勝圖》軸；思宗即位後，東林黨重新返回朝廷，董又不失時機地與之重建聯繫，1629年為瞿式耜作《贈稼軒山水圖》軸即是一例。可以說，董其昌的藝術創作與政治生涯是緊密聯繫的，不少酬往之作屬政治交往。

明初吳門名儒杜瓊，為人清高，終生不仕，經常與親朋好友優游林下，吟詩作畫互贈，故許多酬往之作確屬文人交誼性質。但有一件《為吳寬作山水圖》軸，卻帶有一定實際需要。此圖為成化八年（1472年）杜瓊七十七歲時所作，其時，他經常與朋友聚會的東原延綠亭被風雨所毀，在重修後即於中秋時寫信給京師的吳寬，請他為之作記，而此幅山水，亦作於中秋，故極可能是為請吳寬作記的饋贈品。同時，畫面景致與《杜東原雜著》中描述的延綠亭環境也很相似，這幅寫實之作也許又是為吳寬作記所特意提供的素材。聯繫這些背景條件，可以看出，此圖的創作契機、寫實手法都與現實需求有一定關係。

4. 紀游圖

即文人游覽自然景觀後所繪山水，其中又以紀錄名山大川的名勝圖為主。這類紀游圖和名勝圖，雖以實景為依據，但主

旨仍是“緣物寄情”，或紀念游賞、雅會等文化活動，或表達超塵脫俗的生活理想，或抒寫耽樂山林的閑情逸致，或寄托眷戀家園的鄉土之情。但也有一部分紀游圖，並不以主觀因素為主，而是運用寫實手法，具體而微地描繪出名勝古迹的地域特徵和典型勝景，紀游圖的功能，從抒寫文人情懷轉為描繪客觀真實的天然美景。這類實景紀游圖在文人山水畫中是別開生面的。

紀游圖的這種新體格，由吳門派首領沈周、文徵明首開其例（如沈周的《虎丘十二景圖》冊、《蘇州山水全圖》卷，及文徵明的《天平紀游圖》軸等），後學謝時臣、錢穀、陸治、文嘉、文伯仁等人推而廣之，一時蔚成風氣。如謝時臣的《岳陽樓圖》軸，描寫位於湖南的江南三大名樓之一岳陽樓，畫面上湖面浩渺、雲霧瀰漫、險灘急流、舟船奮進，突出展現了東臨洞庭、西面長江的岳陽樓壯闊的氣勢。文伯仁的《雲巖佳勝圖》卷，取材於蘇州名勝虎丘山雲巖寺的實景。圖中雲巖寺屹立於山前巖石之上，寺前有山門、小橋和蜿蜒流下的劍池之水，殿後露出高聳的虎丘塔，這些景致集中反映了虎丘山的鮮明特徵，其紀實性可視為一幅行旅導游圖。其他諸如宋懋晉的《游干將山圖》軸、劉原起的《虎丘歸棹圖》軸等，都屬於典型的實景紀游圖，這類山水在明清文人畫中無疑具有特殊的社會功用和審美價值。

二 人物畫

明清時期，人物畫總體呈衰微之勢，不僅名家寥落，數量銳減，在反映廣闊的現實生活，賦以深邃的思想內容，塑造震撼人心的藝術形象等方面，也遠遜於唐宋時代。不少作品沿襲傳統題材，如歷史傳說故事、前朝聖賢人物等；涉及現實內容的作品，大多局限於畫家個人的生活圈子，並主要傾訴自身的感慨情思；某些反映重大現實事件的作品，又多屬奉命之作，既缺乏真切的感情色彩，又殊少動人的藝術魅力。然在這一總趨勢下，人物畫在某些方面亦閃爍出異彩，或展現真實的生活場景，或散發出較強的時代氣息，或創立新的流派風格，或塑造出獨特的藝術類型。這些建樹較突出地體現在某些行樂圖、雅集圖、風俗畫、肖像畫等類作品中。

1. 行樂圖

大多以帝王之家作為表現對象，它在宮廷人物畫中占有重要比例。這些帝王行樂圖，與帝后肖像畫、政事紀實畫相比較，生活氣息更濃，形象也較生動。其內容主要描繪皇家的日常生活，或在宮中娛樂、賞景、過節，或外出游覽、圍獵、野餐。作品在炫耀帝王豪華高貴氣派的同時，也流露出家庭生活的歡悅之情。這些出自宮廷畫家之手的作品，多用寫實手法精細刻畫，無論人物、服飾、情節、環境都具真實性，這無疑為我們留下了足以徵信的歷史圖像。

如明代商喜的《宣宗行樂圖》軸，描繪明宣宗春日郊游行樂場面，宣宗面相體貌具肖像畫性質，裝束合乎明初射獵服飾典制，陪同出游的侍從屬內府太監，展現的環境似為南郊射獵講武之南海子。作品堪稱當時歷史原貌的復現，具重要歷史和藝術價值。

清代出現了更多的帝王行樂圖，在寫實性方面更勝一籌，表現內容也更廣泛，使人得以窺見清宮日常生活的概貌，是研究清代宮廷史必不可少的形象材料。

2. 雅集圖

以文人學士為主體人物的雅集圖，自宋代倡興以來，至明清更趨流行。許多官宦聚會也套用這一樣式而繪成雅集圖，並在渲染盛會氣氛和抒寫雅興情趣同時，加強了人物、情節、環境的寫實性，使之具備留影紀念性質，從而形成雅集圖與肖像畫合一的新體格。

明宣德年間(1426~1435年)，宮廷畫家謝環的《杏園雅集圖》卷，紀錄了楊士奇、楊榮、楊溥、王直等閣臣在杏園盛會場景，首開其例。成化、弘治年間(1465~1505年)，宮廷畫家呂紀、呂文英合作的《竹園壽集圖》卷，為其續作。此圖表現吏部尚書屠濬、戶部尚書周經、御史侶鍾三位閣臣同慶六十壽辰，諸同僚齊集周經竹園置酒祝賀的故實。體格全倣《杏園雅集圖》，畫面安排的人物主次有序，尊卑分明，容貌寫實，個性迥異；鋪敘的情節，如品茶、題竹、觀鶴、賞景等細緻入微，各人儀態舉止頗合身份。其文人雅集的意趣有所削弱，但反映現實生活的真實性卻大大加強，此種雅集圖新樣式，在明代曾風行一時。

3. 風俗畫

風俗畫兩宋時曾達到巔峰，創作出不少鴻篇巨構，至明清則遽然寥落。但在明代後期，此類題材又一度興起，主要流行於商業經濟比較發達的蘇州地區，擅畫者有李士達、袁尚統、張宏、盛茂燁諸人。這批吳中畫家，均具一定文化修養，藝術上也多受吳門派影響，承緒文人畫傳統，但在明末的社會環境下，他們難入仕途，也無力作“以畫自娛”的文人畫家，祇能躋身於“以畫謀生”的職業畫家之列。在當時商品經濟發達的蘇州，一批新興的富商，附庸風雅，喜好書畫，加速了藝術市場的發展和書畫的商品化，職業畫家包括一些仕途失意的文人畫家，都不得不為這批新主顧服務。為迎合新興商人階層的品味，他們必須掌握行家嫻熟的技巧，表現通俗易懂的內容。師承的傳統與創作的需求產生矛盾和撞擊，最終使他們成為行、利兼具的畫家。創作之題材，既有文人畫中常見的抒情山水、幽居環境、詩文雅集等，又有市民商賈好尚的歷史故事畫、世俗風情畫等；在畫法上也不一味尚古拘法，而有所標新立異。這些需要和追求，必然使作品帶有一股世俗氣和新奇性，於是被董其昌斥之為“吳下之畫師恬俗魔境”(《畫禪室隨筆》)。然正是在商品經濟促發下注入的這些新因素，使作品在直面人生、折射現實方面遠勝一般文人畫，並體現出獨具的價值。

袁尚統的《曉關舟擠圖》軸，是一幅針砭現實的風俗畫。畫面描繪蘇州西水門拂曉開城時群舟爭渡的情景，突出表現了豪華的游船搶占主道、堵塞水路的情節，將其主人頤指氣使的蠻橫情態刻畫得入木三分。這一場景曾多次被畫家選入畫面，如張宏有《閩關舟阻圖》扇頁，陳思有《金閩曉發圖》冊頁，可見此種情況常在城門發生，豪富的霸道行徑早已為眾人所不齒，這些畫便是無聲的鞭撻。

李士達的《歲朝村慶圖》軸，屬一幅贊美淳樸民俗的風俗畫。作品描繪歲朝之際山村喜迎新年的情景。歲晚雜豚，春初杯茗，松屋柳溪畔，村民相聚慶賀，氣氛喧鬧喜慶，充滿歡悅之情。盛茂燁的《歲朝圖》軸，則展現出另一番景象。室外幾名兒童燃放爆竹，顯出是在過年，茅屋內一士卻守爐端坐，孤居獨處，畫面氣氛冷寂，全無新春歡快之象，倒似一幅隱士幽居圖。這件帶有文人畫情調的歲朝圖，較典型地反映了文人風俗畫行、利兼具的特點。

晚明吳中畫家的風俗畫，還有指斥社會不公正、諷刺世上無直人的李士達《三駝圖》軸，表現下層市井傭民生活形態和謀生方式的張宏《雜技遊戲圖》卷等，都從不同側面反映了明末社會的世態風情。這些作品的出現，在當時是難能可貴的。

4. 肖像畫

此畫科至明清時代，為諸多文人畫家所不屑為，創作隊伍主要在宮廷和民間。宮廷畫家為帝王繪製御容、朝服像、行樂

圖等，民間畫家則應社會實際生活需要，為各階層人士製作喜像、祖宗像、大影等。但仔細考察存世的明清肖像畫，發現仍有不少文人士夫畫家，也積極參與了肖像畫的創作，並認真學習職業畫家的傳神寫照技巧，無論在以形傳神、布局立意方面，還是筆墨形式、風格類型方面，都取得了一定成就。

明清文人畫家所繪的肖像，與職業畫家有所不同，顯出較濃重的文人畫色彩。如清初原濟的《對牛彈琴圖》軸，主人公實際上是畫家的自身寫真，但情節卻按“對牛彈琴”典故來安排，似一幅歷史故事畫。如此處理，是藉以表達作者世間少知音的孤寂心境和玩世不恭的態度，寫真因素已淹沒在抒情傳情之中。又如清代揚州畫家高鳳翰的《自畫像》軸，把自己置身於陡峭的絕嶠之巔，凝視遠處長空中飛翔而來的孤鶴，崖上松柏怪生，崖下波濤澎湃，巨石中流砥立。聯繫此畫的創作時間為雍正五年（1727年），正是高鳳翰以秀才身份赴濟南省試之時，入仕前途未卜，心境忐忑不安，在此景況下創作的這幅畫，無疑具有很强的象徵性。江面飛翔的孤鶴當暗喻作者的孤身拼搏，險峻環境又預示着仕途的艱險坎坷，這種藝術表現手法極富文人畫意韻。又如羅聘的《鄧石如登岱圖》軸，畫同時代著名篆刻家、書法家鄧石如登臨泰山情景，主人公立於日觀峰之頂，頭戴草笠，身着寬袍，長髯飄然，襟帶飛揚，崖下白雲繚繞，煙波浩蕩，人物氣宇軒昂，環境氣勢壯闊。作畫是年乾隆庚戌（1790年），正值乾隆八旬壽辰，戶部尚書曹文植邀請鄧石如同人入京慶賀，途經山東，遂登山觀覽。鄧氏入京後，以精湛書藝驚動書壇，其時在京恰遇羅聘，即請作《登岱圖》。此圖以形寫神，以景傳情，恰如其分地表達了鄧石如當時躊躇滿志的心緒。

文人畫家創作的肖像畫，雖多寫意傳情因素，但也並非舍形取神或得意忘象，他們遵循該畫科的創作規律，仍很注意對象的形似，尤其精細刻畫面部。明末職業肖像畫家曾鯨，運用“墨骨法”暈染，結構凹凸，獲得“如鏡取影”的逼真效果，創立了“波臣派”，不少文人畫家亦紛紛宗學，大大提高了寫實能力。如清代揚州畫家閔貞的《巴慰祖像》軸，主人公容貌用的就是“墨骨法”，準確逼真，而衣紋仍以閔貞習慣的寫意法為之，可見在肖像上他是有意識汲取了曾鯨之法。高鳳翰的《披褐圖》軸，自畫像面部畫法也受“波臣派”影響。肖像畫領域這種職業畫家所創畫派深刻影響文人畫家的情況，在其他畫科領域還很少見，這也是值得關注的藝術現象。

本圖錄入選的明清繪畫，在存世作品中猶如吉光片羽，但已包含着多樣化的社會文化內涵，倘能系統清理、全面剖析現存明清作品，將會獲得更準確、清晰的認識。本文以管窺之見，拋磚引玉，誠望方家大力斧正。

1994年6月

圖

版

明
代



