

中國美術分類全集

中國繪畫全集

明 1



中國古代書畫鑑定組 編

中國美術分類全集

中國繪畫全集
10

明
1

圖書在版編目 (CIP) 數據

中國繪畫全集 (10) 明, 第 1 卷/中國古代書畫鑒定
組編. - 杭州: 浙江人民美術出版社, 2000.6
(中國美術分類全集)

ISBN 7-5340-1028-4

I. 中… II. 中… III. 中國畫-作品集-中國-明代
IV. J221

中國版本圖書館 CIP 數據核字 (1999) 第 55274 號



明代繪畫序論

單國強

明代繪畫的演變，既與延續晉唐宋元藝術傳統的自律性發展有關，更和明朝政治、經濟、思想、文化的變化密切關聯，明王朝由盛至衰所呈現的三個歷史時期，基本上也對應地成爲繪畫發展的早、中、晚三個時期，形成階段性比較明顯的不同表現形態。各個階段都涌現出主盟畫壇的流派，引導潮流的風格以及影響當世的名家，階段的跨越又出現畫派的消長、更迭以及諸家各派的激烈競爭，其發展總趨勢可謂曲折進行，時起波瀾。

一、繪畫發展的三階段

1. 早期階段：洪武至弘治年間（公元一三六八—一五〇五年），共一百三十餘年。

此時期是明王朝的創立、鞏固階段。明太祖朱元璋在奪取政權後，采取了減賦免稅、休養生息等辦法，較快恢復了因元末戰亂而十分蕭條的經濟，同時也在政治、思想、文化上采取一系列措施，實行專制統治，以鞏固新建的明朝政權。政治上實行中央集權的專制統治，廢除中書省和丞相制，權力分歸六部，六部尚書直接對皇帝負責，集中中央權力于一身；爲監控臣僚的言行，設錦衣衛和鎮撫司，從事偵察、逮捕、審問、判刑等活動，實行特務統治。思想上大力推行程朱理學，提倡封建禮義，實行八股取士，科舉考試專取《四書》、《五經》命題，只許代聖人立言，不准作自行詮釋。文化藝術方面也推行嚴酷的遏制政策，嚴禁恒舞酣歌。書畫家創作稍不稱意，即加斥責甚至殺戮。供奉內廷的趙原、盛著、周位均因不稱旨而被處死；王蒙、徐賁、陳汝秩、寧燧、高啓、楊基等書畫家，也因各種原因先後慘遭不幸，這在歷代書畫家遭

遇中是極爲罕見的。

明成祖以後幾朝皇帝基本上執行太祖定制。尤其在政治上進一步加強特務統治，成祖時增設東廠，讓宦官干預政事；至憲宗時，又增設西廠，遂形成宦官專權局面。成祖時始讓內閣大學士參與機要政務，宣宗後又設「內閣首輔」，權重位尊，然又形成了內閣黨爭。君主專制統治最終導致了大權旁落和爭權奪利，政治危機四伏。其間也曾出現過幾位有所作爲的君主，像遷都北京、重振朝綱的明成祖，號稱「仁宣之治」、主張「仁政」的仁宗、宣宗，文化藝術也藉此有所復興。

繪畫領域，爲皇家服務的宮廷繪畫呈現昌盛局面。明太祖承襲宋制，徵召許多畫家人內廷供奉，明成祖還試圖建立類似宋代的翰林圖畫院。然基于鞏固政權和不諳繪事諸原因，機構、制度均很雜亂，屬于初創階段。至宣德年間，隨着社會的安定、經濟的復蘇和宣宗本人對繪畫的酷愛，宮廷繪畫得到迅速發展，畫院機制日趨正規。宮廷畫家的創作活動機構主要設置在仁智、武英、文華三殿，隸屬的管理機構爲內府的司禮監和御用監，挂名的任職機構主要是錦衣衛，授以都指揮、千戶、百戶、鎮撫等武職官銜，然僅領俸祿，不司其職。機構制度雖遠不及宋代完備，然亦行使了畫院的職責。其時，宮內畫家衆多，名家輩出，勢頭一直延續到成化、弘治年間，此階段堪稱畫院鼎盛時期。正德以後，畫院遂日見式微。由于明初嚴酷的文化專制政策，初創時期的宮廷繪畫主要沿襲元人傳統，畫家戰戰兢兢不敢越雷池半步；鼎盛時期的創作雖趨于活躍，但籠罩的陰影仍使畫家不敢大膽創新，功力深厚却偏于工謹，畫法多樣却少見新意，其藝術成就遠遜宋代。

在當時的時代背景下，也有一部分畫家活動于民間，成爲浪迹江湖的職業畫家。他們雖受主盟畫壇的「院體」畫風影響，但較少皇室的直接壓力和束縛，創作比較自由，創立了具有較強世俗意趣、筆墨雄勁放縱的畫風，這就是由戴進奠基、吳偉確立的「浙派」繪畫，成爲堪與宮廷繪畫相匹敵的畫派，其影響一直延續到明代中期。

明代早期也有一批文人畫家，初始寄希望于漢族建立的新王朝，繼而失望于專制的文化統

治，紛紛轉為隱逸之士，以書畫自娛。他們主要繼承宋、元的文人畫傳統，崇尚董、巨和「元四家」，代表畫家是以蘇州為中心的杜瓊、劉珏、謝縉、姚綬、沈貞吉、沈恒吉等人。這些人雖恪守傳統，較少創意，却遞傳了文人畫衣鉢，為中期「吳門畫派」的崛起奠定了基礎，堪稱「吳門前驅」。

2. 中期階段：約正德至嘉靖年間（公元一五〇六一一五六六年），計六十年時間。

武宗正德皇帝朱厚照和世宗嘉靖皇帝朱厚熜均是沉湎聲色、昏庸無道之君，宦官、權臣乘機把持朝政，東、西廠及錦衣衛的特務橫行，政治極端黑暗，社會矛盾尖銳。統治者對意識形態領域也逐步失去了控制，程朱理學開始解體，哲學思想上出現了王守仁的「心學」。他的「存天理，滅人欲」觀點，與程朱理學以倫理學為主體的本體論是相一致的，但其「致良知」、「心即理」和「知行合一」的學說，却以「心」為本體，替代了以「理」為本體，從而肯定了聖人《四書》、《五經》的權威性。王學左派王畿、王艮的「泰州學派」哲學，進一步發展了「心即理」的思想，提出「天理便是人欲」，強調人欲、無視天理思潮的出現，意味着理學的解體，並帶來了一場思想解放運動。思想的解放也導致了文化的自由，繪畫創作中的抒寫心靈、突出個性的追求也日趨強烈，強調主觀的文人畫和圖變求新的新風格遂得到很大發展。另外，未危及政權的表面承平和資本主義萌芽的出現，促使明中期的城市經濟相當發達，也有力地推動了美術事業的發展。

明代中期繪畫，在經濟繁榮、人文薈萃的蘇州，涌現出一批吳門畫家，他們以創新的畫貌、龐大的陣容、熾盛的聲勢，取代「院體」、「浙派」而主盟畫壇，將明代繪畫推向了高峰。代表人物有號稱「吳門四家」的沈周、文徵明、唐寅、仇英，其間由沈周、文徵明創立的「吳派」，成為明代最有影響的畫派，傳人不絕，成員達百餘人，中堅人物文嘉、錢穀、陸治、陳道復等均享有時名。「吳派」承繼文人畫傳統，在拓展題材、強調主體、抒寫情致和追求筆墨

形式、創造多樣風格等方面，都有力地推進和豐富了文人畫，使文人畫成爲時代主流。

3. 晚期階段：約隆慶至崇禎年間（公元一五六七—一六四四年），有七十餘年時間。

神宗萬曆皇帝朱翊鈞，面對明中期的政治混亂、財政恐慌和人民起義，在一些有識之士的提倡下，力圖通過改良的辦法來改革腐朽的朝政，由內閣首輔張居正推行「一條鞭」法，一時起到了一定作用。然而，萬曆十年（公元一五八二年）隨着張居正病故，一批官僚群起而攻之，改革宣告失敗，神宗遂深居後宮，縱情玩樂，荒于朝政，大權又被宦官把持。熹宗時，宦官魏忠賢專權，政治更加黑暗，大批正直官吏被斥逐、殺戮，抨擊朝政的文人團體東林黨亦橫遭鎮壓。同時，邊境不寧，尤其占據東北地區的後金勢力日益強大，虎視中原。崇禎即位，雖除去了魏忠賢及「閹黨」，然黨爭依舊，朝政日非，內憂外患，民不聊生，終於爆發了全國性的農民起義。崇禎十七年（公元一六四四年），李自成攻占北京，推翻了明王朝的統治。

晚明尖銳的社會矛盾和急劇的政局變化，使思想文化領域也呈現出複雜的變異狀況。思想界出現了一股人文主義思潮，源于王學左派學說的李贄，提出「童心說」，主張發展人的「自然之性」，對聖賢之書不屑一顧，提倡男女平等，反對虛僞道學，思想具有強烈的反封建叛逆精神。文藝界相應掀起了一股以「情」反「理」的思潮，以徐渭、湯顯祖、三袁（袁宗道、袁宏道、袁中道）爲代表；文學界則有反復古主義的公安派、竟陵派，主張獨抒性靈。影響到繪畫領域，出現了不少不拘成法、直抒性情、個性鮮明、風格獨創的畫家，如徐渭的潑墨大寫意花卉、陳洪綬的誇張變形人物等。

思想文化領域冲破程朱理學和封建文化束縛所呈現的諸家爭鳴和生機蓬勃局面，也給繪畫界以有力影響，晚明畫壇流派林立，追奇求新，複雜而又繽紛。如山水畫有以董其昌爲代表的「松江派」，藍瑛所立的「武林派」，項聖謨創建的「嘉興派」等；花鳥畫中有陳道復、徐渭共創的水墨寫意花卉畫風；人物畫有吳彬、丁雲鵬、陳洪綬、崔子忠各自所創的變形人物，曾

鯨吸收西法所形成的「墨骨法」等。晚明諸家無論居于正統或非正統地位，其餘緒均延續到清初。

明代繪畫發展既有較鮮明的階段性，又有較繁複的多樣性，畫派林立，在對峙中有互融，交替中有重疊；風格繁多，既獨闢蹊徑，又承繼傳統。為把握時代的發展主脈，本文重點闡述主要畫派和著名畫家的藝術特色，以期勾畫出明代畫壇的總體輪廓。

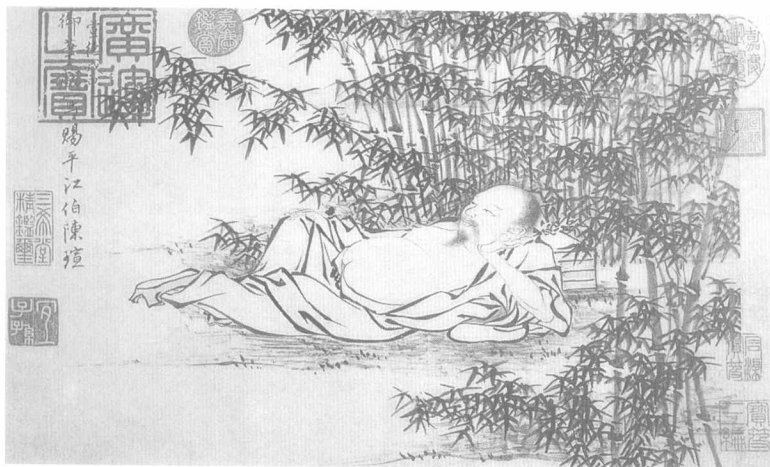
二、宮廷繪畫的藝術特色

歷代宮廷繪畫作為「御用美術」，都帶有明顯的政教功能，並適應帝王的好尚，明代宮廷繪畫也不例外。在明朝特定的政治、經濟、思想、文化背景制約下，「院畫」的題材內容和「院體」的風格樣式，也顯現出不同于前期的時代特色。具體說來，人物畫強調宣教功能，富故事情節，畫風多樣而少創新；山水畫兼取南宋馬、夏和北宋李、郭，呈南、北宋融合趨向；花鳥畫承緒黃筌、徐崇嗣、崔白及宋元水墨花鳥畫等不同流派，在工筆重彩、設色沒骨、水墨寫意等畫法上都有所創新變革。概括而言，藝術內容具有更鮮明的為政治教化、宮廷裝飾、帝王所好服務的御用美術性質，藝術形式則是帶平民性格的貴族品味。

1. 鮮明的御用美術性質

明初建立的高度集權的專制政治制度和嚴厲的文化箝制政策，同樣貫徹于宮廷畫院之中，數位畫家因應對失旨而被殺的殘酷現實，使宮廷畫家噤若寒蟬，作畫多承上意。以後數代君主在政策上雖有所寬鬆，但服從皇室需要的創作主旨並沒有多少改變，無論是人物、山水、花鳥，體現在題材、內容、主題上，都呈現出為宮廷文化服務的主要傾向。

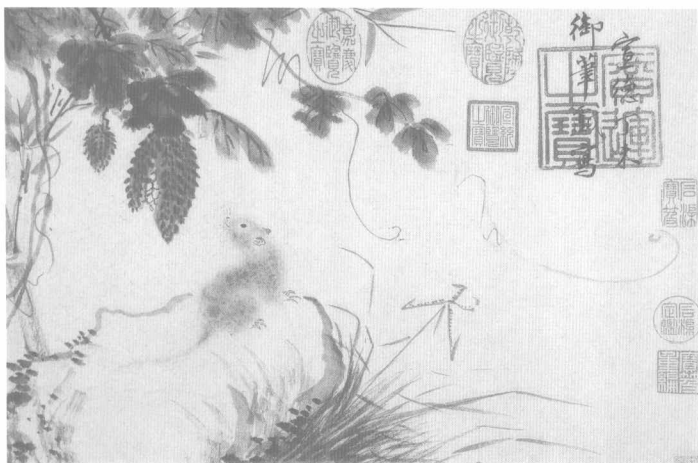
人物畫為政教服務的特徵最為明顯，歷史故事以前朝的明君、名臣、賢士為主，反映了明



武侯高卧圖

初朝廷選賢任良的治政需要。頌揚前朝知人善任的代表作有劉俊的《雪夜訪普圖》軸（故宮博物院藏），描繪北宋開國皇帝趙匡胤雪夜訪趙普，共商一統大業的歷史故事；倪端的《聘龐圖》軸（故宮博物院藏），取材于三國時期荊州刺史劉表聘請隱士龐德公的故事，主旨均借古喻今，表彰當朝選賢任良的德政。又如褒揚高風亮節的歷代賢達，藉此來表露當今皇上對賢才的渴求，洪武朝有王仲玉的《陶淵明像》軸（故宮博物院藏）、周位的《淵明逸放圖》頁（臺北故宮博物院藏），宣德朝有馬軾、李在、夏芷合繪的《歸去來兮辭圖》卷（遼寧省博物館藏），宣宗朱瞻基本人所繪的《武侯高卧圖》卷（故宮博物院藏）等。表彰勇武忠貞的將臣，則寓有勉勵臣民仿效古人竭盡臣節、建功立業之意，代表作有商喜的《關羽擒將圖》軸（故宮博物院藏）。

人物畫中的帝王肖像，也明顯體現統治者的意願。以明太祖朱元璋的御容為例，存世的有真容和疑像兩類，均屬于非寫實的肖像。「真容」紫面虬鬚，體貌豐偉，氣質雍容大度，是加以理想化的相貌。陸容在《椒園雜記》中曾記載：「高祖嘗集畫工傳寫御容，多不稱旨。有筆意逼真者，自以為必見賞，及進覽，亦然。一工探知上意，稍于形似之外加穆穆之容以進，上覽之甚喜，乃命傳數本以賜諸王。蓋上之意有在，他工不能知也。」所謂「上之意」，就是在形似之基礎上再加「穆穆之容」，成為理想化的君主相貌。另一類「疑像」却又十分醜陋，鼻梁高隆，山根下陷，顴骨突起，下頰凸出，滿臉黑痣，丹鳳眼睛，柳葉眉毛，相貌非常怪异，俗稱為「豬相」。此類肖像存世更多，顯然亦非真容。張翰的《松窗夢語》記：「余為南司空，入武英殿，得瞻仰二祖之容。太祖之容眉秀目炬，鼻直唇長，面如滿月，鬚不盈尺，與民間所傳奇异之像大不類。相傳太祖圖像時，殺數人，後一人得免，意者，民間所傳即後一人所寫，未可知也。」這段記載即證明奇异之像不是太祖真實相貌，然而却是得到他認可的。為什麼要畫這類醜化自己的御容呢？這就與朱元璋的個人性格有很大關係。據有關文獻分析，一是基于太祖好疑的本性。明代後期的史學家談遷的《棗林雜俎逸興》曾記：「太祖好微行，察外事，恐人識其貌，其賜諸王侯御容一（種），蓋疑像也。」一是出于朱元璋起事的需要，即他有意製造



瓜鼠圖

出一種奇異之像，五官象徵五岳朝天，黑痣代表七十二煞，豬相表明是「豬龍形」，藉此來鼓動民心，成就大業。無論是何種原因，此類疑像完全是按照朱元璋的主觀意願臆造出來的，這在歷代帝王像中是絕無僅有的。

明代宮廷花鳥畫的興盛和風格的多樣化，也與皇室的需要和帝王的愛好關係密切。花卉翎毛所具備的豐富色彩變化和強烈的裝飾性，十分適合裝點宮室，並與雕梁畫棟的宮殿建築相協調。同時花鳥題材所寓有的象徵意義，尤其是富貴、吉祥、喜慶的比興，也非常符合皇家的生活意趣。因此，花鳥畫在院畫中總是成就斐然。明代院畫更注重具「廟堂」富貴氣的花鳥畫創作，如永樂年間邊文進的《三友百禽圖》軸（臺北故宮博物院藏）、弘治年間呂紀的《桂菊山禽圖》軸（故宮博物院藏），筆法工細，色彩斑斕，風格華美，格調富貴，深具「廟堂之美」。即使一些寫意花鳥畫作，也多寓祥瑞、吉慶之意，如林良筆下的鷹、鶴、雁、鵲、鸞、八哥等，都是禽獸中具有靈性的祥瑞之物。以雁為例，古代稱雁有四德，即信、禮、節、智，雁作為候鳥定時往來，成為吉凶的預兆；雁隨太陽，亦象徵臣歸君之象，故《蘆雁圖》不僅是表現鴻雁栖止的自然天性，也寓有吉祥物之意。明代皇帝十分推崇這些帶有富貴氣和寓意性的花鳥畫，明宣宗朱瞻基所繪《瓜鼠圖》卷，瓜代表多子，鼠屬于子神，畫意即祈求多子多孫；《萬年松圖》卷（遼寧省博物館藏），是為其母祝壽之用，寓長壽之意；《三羊開泰圖》軸（臺北故宮博物院藏），更是明顯的吉祥題材。邊景昭畫八哥與月季，謂「八節長春」之景，極具喜慶吉祥含意，「當時御筆亦多仿其意，于令節賜大臣」^[10]。明代幾位善畫的皇帝及宗室，也多有花鳥畫之作，如宣宗御筆有山水、人物、花果、翎毛、草蟲，曾御製《招隱歌》及翎毛二十四幅，賜祭酒貝泰；御製《壽星圖》、《秋香梅竹》二圖、《文禽飛熊春霽》、《魚游春水圖》賜夏原吉；畫蟾賜楊溥、繪《黑猿圖》賜楊榮^[11]，其間以花鳥居多。憲宗、孝宗朝，因兩帝善畫，「宗室中善寫神像及金瓶、金盤、牡丹、蘭、菊、梅、竹之類，舊家多有珍藏者」^[12]。他們創作的花鳥畫，面貌也很多樣，如宣宗既學邊景昭的工筆重彩法，也請教孫隆的設色沒骨法。皇帝的旨趣對宮廷繪畫的發展方向起着決定作用，明代宮廷花鳥畫的特別興盛也成了必然趨勢。

明代宮廷繪畫在藝術內容上較之前朝院畫帶有更鮮明的御用美術性質，在藝術形式或意趣上却并不一味貴族化，而是帶有強烈的平民化色彩。這與明王朝統治者的藝術品味有很大關係。

創立明王朝的開國皇帝朱元璋，出身草民，文化水平不高，在建立新政權過程中，雖逐漸接納了文化素養較高的地主鄉紳和知識階層，但其農民的性格基本沒有改變，仍以務實為重，不甚關注繪事。雖亦徵召天下畫士入內廷供奉，但人數不多；創作中強調實用性和技巧性，并不發展而成繁縟的裝飾性。如所繪御容，背景的寶座、地毯畫滿繁複、細密的裝飾紋樣，這在前代帝王肖像中是從未見過的，這種細緻的裝飾手法，當取自宋、元的民間職業畫師傳統，而與南宋院畫精緻而又簡練的畫風有所不同。對傳統的這種取向，反映了明太祖平民化的藝術品味。

明成祖朱棣以武功奪得帝位，也少諳文墨，執政時以武事為先，經常領軍親征，以至試圖建立的翰林圖畫院亦因數次出征而作罷。在藝術品味上也喜歡雄峻、渾厚、茂密、活潑的風格意趣。畫史記載他喜愛沈度的書法、郭純的山水、上官伯達和邊景昭的花鳥，明代葉盛的《水東日記》載：「范啓東言，長陵于書獨重雲間沈度，于畫最愛永嘉郭文通。以度書豐腴溫潤，郭山水布置茂密故也。有言夏圭、馬遠者，輒斥之曰：是殘山剩水，宋偏安之物也，何取焉。」成祖獨重的書法家沈度，即「館閣體」創始者，其豐腴溫潤的書風，有別于文人士大夫的「清勁」一路書法，以後遂發展而成「顏體趙面」、「黑大光圓」的典型「館閣體」。朱棣最愛的山水畫家郭純，畫法以「布置茂密」見長，具體面貌從存世孤本《赤壁圖》軸（首都博物館藏）中可窺知一二。此幅青綠山水布局繁密嚴整，筆法精細勁銳，樹石近似北宋李成、郭熙，整體風範確以「茂密」見勝，并具北宋山水的雄勁之勢，而有別于南宋「院體」的簡潔空靈之「一角之景」。花鳥畫方面，成祖贊賞上官伯達的《百鳥朝鳳圖》，并欲授以官職。此圖現已佚，從

畫題可知亦屬「布置茂密」一路，形象也必然生動活潑。同朝邊景昭在永樂十一年（公元一四一三年）所作《三友百禽圖》軸（臺北故宮博物院藏）尚存世，可具體瞭解永樂朝宮廷花鳥畫的流行風格。此圖內容具鮮明的吉祥寓意，形式上也工整精細，不僅百禽造型準確，而且通過姿態的變化和呼應組成饒有意趣的「情節」；布置上百鳥與松、竹、梅相互參差，疏疏落落地占滿全幅，也堪稱「茂密」，并具一定裝飾性。可見，明成祖所喜愛的書法、山水、花鳥，其共同點是茂密、活潑和大氣，這種意趣既反映了他以武功坐天下的君王氣度，也透出其偏愛民間藝術活潑、生動、繁密、裝飾等因素的平民品味。

畫院鼎盛的宣宗時期，平民化的帝王品味獲得全面拓展，還取得前所未有的成績，并一直持續到成化時期。宣宗本人的畫風最具典型性，他的花鳥如《戲猿圖》軸、《三羊開泰圖》軸（均臺北故宮博物院藏），風格均比較樸實，以水墨為主的畫法工中帶拙，簡逸而不離規矩，描繪技法與南宋民間禪畫家牧溪的水墨簡率花鳥頗為接近，而與宋代「院體」花鳥富麗精工純粹貴族品味大相異趣；另幅《瓜鼠圖》卷（臺北故宮博物院藏）所用沒骨法揮灑如草書，物象簡逸傳神，極似當朝孫隆之花鳥，其中隨興而至、自由點染的技法，也源自民間藝術。宣宗所作人物畫如《武侯高卧圖》卷（故宮博物院藏），題材取自當時流行的通俗小說《三國演義》，畫法亦洗練放逸，尤其是流暢而疏朗的衣紋綫條，極似牧溪的《白衣觀音圖》軸，其平民品味同樣很明顯。嗣後善畫的憲宗朱見深，亦承緒這一審美傾向，着意追求民俗趣味，如他創作的一幅人物畫《一團和氣圖》軸（故宮博物院藏），衍變「虎溪三笑」故事，主人公陶淵明、陸修靜、慧遠分別代表儒、道、釋三家，三人相抱組成一個大圓圈，形象可分可合，以此寓意精誠團結、同心同德。這種拼合形象的裝飾技巧以及類似漫畫式的教諭手法，都帶有極強的民間藝術特色。另一幅《歲朝佳兆圖》軸（故宮博物院藏）繪鍾馗在新歲執如意、送柏柿至人間，又有蝙蝠相隨，隱喻「百事如意」和「福到」。用筆勁健有力，粗細頓挫，類似戴進的「釘頭鼠尾描」，作品的取材、立意和豪放畫法，也都充滿民俗趣味。

在宣宗、憲宗等皇帝藝術取向的影響下，宣德至成化年間的宮廷繪畫也流露出平民品味。

人物畫中流行民衆所喜愛的三國故事、神話傳說等通俗題材；畫面重視情節的鋪敘和細節的刻畫，具有耐看性；畫法偏重寫實，又有較多變化，力求使筆墨服從於內容，這些都透出較濃鬱的民間美術特色。代表作品有商喜的《關羽擒將圖》軸、倪端的《聘龐圖》軸、劉俊的《雪夜訪普圖》軸、黃濟的《礪劍圖》軸（均故宮博物院藏）等。花鳥畫方面，出現了孫隆的設色沒骨法和林良的水墨寫意法，風格均趨于簡率、自由、迅疾、奔放，其意趣也多與民間藝術相通。山水畫以李在為代表，他兼收北宋李、郭和南宋馬、夏，取北宋全景式大山水的構圖，運以南宋粗壯、勁健的筆墨，創造出山脈誇張扭轉、充滿躍動氣勢的景致，其強勁、豪放的格調亦類似于花鳥畫。

三、「浙派」的藝術特色

明代畫院鼎盛之時，院外崛起由戴進創始的「浙派」和吳偉建立的「江夏派」，與「院體」并峙畫壇。明代「院體」、「浙派」、「江夏派」三者既有着十分密切的親緣關係，又呈現出各自的流派特色，他們共同構成了明代前期繪畫主宗南宋的藝術潮流，又在不同方面作出了建樹。

戴進籍貫浙江錢塘（今杭州），後世定其為「浙派」創始人，首見明末董其昌《畫禪室隨筆》：「國朝名士僅戴文進為武林人，已有「浙派」之目。」吳偉籍貫江夏（今湖北武昌），并非浙人，故畫史另稱其為「江夏派」。其實，戴進和吳偉的畫風呈一脈相承關係，自明中朝以後，畫史已將戴、吳聯繫在一起，如嘉靖年間李開先在《中麓畫品》中曰：「小仙其源出于文進。」至明末「浙派」之目出現，即將吳偉歸并此派，如清初王翬的《清暉畫跋》曰：「洎乎近世，風趨益下，習俗愈卑，而支流之說起。文進、小仙以來，而「浙派」不可易矣。」

「浙派」與「院體」宮廷繪畫，則顯同源異流關係。「浙派」主將戴進和吳偉，都曾一度入宮，成為畫院畫家，後因不同原因而離開，成為浪迹江湖的職業畫家，然在傳統淵源上却與

「院體」相同，即均主宗南宋「院體」一路，馬、夏的邊角之景、勁健之筆、淋漓水墨、斧劈皴、拖枝松等形式特徵，在「浙派」和明代「院體」作品中隨處可見，故有些畫史亦將戴進等人的作品稱爲「院體畫」。然而，兩派由于各自所屬畫家的身份、地位、經歷不同，所追求的藝術格調、審美情趣亦迥異，運用的筆墨技巧和形成的風格面貌也有所區別。具體而言，首先是題材內容和格調情趣不同。「浙派」大多數是職業畫家，浪迹四海，鬻畫爲生。他們比較接近和了解下層，比較熟悉和關心社會現實生活。因此，取材比較廣泛，重視人物畫創作，關注對現實生活的描寫，作品具「世俗」味和市民意趣，創作比較自由，情感披露強烈。而這些都是「院體」所缺乏和不同能具備的。其次是筆墨表現和風格面貌迥異。「浙派」繼承南宋「院體」，着重發展了強勁的一面。筆墨更粗放，甚至流于粗獷，加強了力度；揮毫更迅疾，甚至橫塗豎抹，富有運動感；風格簡勁豪放，透出一股陽剛之氣。而「院體」繼承南宋馬、夏傳統，則比較謹守舊規，雄健中不失工謹嚴整，簡勁而依然含蓄平穩，面貌與「浙派」大相徑庭。「浙派」與「院體」的區別，也成爲「浙派」藝術的基本藝術特色。

「浙派」諸家中，主要畫家因經歷、個性、追求的不同，也呈現各自特色，尤其是戴進和吳偉兩人更具獨創性。

1. 戴進

戴進生逢號稱「仁宣之治」的明朝振興時期，却意外地遭到挫折、打擊，致使一生坎坷。他早年寓居家鄉隨父學畫，中年時于宣德五六年間（公元一四三〇—一四三一年）被徵召入宮，因畫藝超群而受到嫉妒，被人進讒，離開畫院，羈絆京城近十年，五十五歲左右方離京返迴錢塘，在家課徒賣畫爲生。曲折的經歷和職業畫家的生涯却造就了他獨樹一幟的藝術，其畫風在正宗南宋「院體」同時，又汲取了唐宋壁畫、北宋山水、元人水墨之長，形成簡勁、縱逸的主體面貌和集大成的綜合風格，被喻爲「院體中第一手」、「行家第一人」。戴進可謂是繪畫的多

面手，山水、人物、花鳥無所不能，他的繪畫特色，可從題材內容和藝術表現兩個方面加以概括：

(1) 題材內容方面：

戴進的創作不僅取材廣泛、畫科全面，而且顯現了濃鬱的時代氣息和真摯的切身感受。

在人物畫中，戴進表現民間習俗和世俗生活的作品占很大比重，如《太平樂事》、《升平村樂》、《溪山漁艇》、《關山行旅》、《踏歌》、《牧歌》、《漁樂》、《納涼》等圖。存世的《漁樂圖》卷（美國弗利爾博物館藏），漁民形象之淳樸，勞作場面之艱辛，完全是一幅真實的漁村生活風俗畫，這些取材當與戴進經常接觸下層社會的生活體驗有密切關聯。另一類表現文人生活的雅集圖、送別圖、祝壽圖、幽居圖等，也多融入朋友間的真摯感情，如《歸田祝壽圖》卷（故宮博物院藏）中以壽比南山之祝的寓意，《歸舟圖》卷（蘇州博物館藏）中的淒涼蒼然氣氛的渲染等。即使取之于傳統的歷史故事畫，戴進也有所選擇，或繪出世絕俗的高逸，如「許由弃瓢」、「商山四皓」、「雪夜訪戴」、「介之推偕隱」、「七賢過關」、「李白問月」等題材，這當與他見讒遭斥，潔身自好的經歷有一定關係，或繪匡時濟世的前賢，如「涓濱垂釣」、「三顧茅廬」、功德、天師、三星、鍾馗等，這是他從事寺觀壁畫所必然形式的興趣。

山水畫題材中，最為人稱道的是他親歷目睹的地方名勝，如浙江名勝、西湖十景、靈谷春雲等，滲透了他對家鄉的眷戀之情。南北山川的瑰麗景象和季節氣候所形成的無窮變化，也常常攝入他的畫面，以寄托熱愛自然之情，並傳達真善美的審美情操，如《江山勝覽》、《江山無盡》、《長江萬里》、《長松五鹿》、《春山積翠》、《夏水垂陰》、《秋林書屋》、《江村雪霽》、《中流砥柱》、《水石松雪》等圖。展現文人士子幽居清游的山水畫，雖受傳統影響和需求制約，但其間也不乏抒寫個人雅趣之作，如《秋江獨釣》、《東籬秋思》等圖。

(2) 藝術表現方面：

戴進不僅以諸多畫法呈現紛繁的風格面貌，體現出對傳統的廣泛吸取和技巧的全面掌握，而且重視形式與內容的結合，並由此創造出迥異前人的新貌，這一特色集中體現在他晚年的成

熟作品中。

他晚年集大成的作品，既有運用多種筆墨表現物象之真的精微純熟技巧，又有通過寓意象徵或筆情墨趣闡發主題情思或意境氣勢的文人構思，可謂「行」、「利」兼具，無愧為明初「國朝畫手第一」之稱。

他晚年脫胎于南宋「院體」的一路山水，融入文人寫意之法，增強了簡勁、縱橫和運動感，創造出勁拔恢張、激昂淬厲的氣勢和境界。這種新型山水，既有別于南宋之水墨蒼勁，也不同于元人之淡泊蕭散，它被繼承者吳偉進一步發揚後，遂成為「浙派」獨具的山水畫格式，無疑為中國山水畫增添了一個新類型。

2. 吳偉

弘治年間繼起的吳偉，進一步弘揚了戴進的雄健豪放之風，奠定了「浙派」畫風的基調，并使此派盛極一時，故他堪稱「浙派」主將。吳偉曾多次受到皇室青睞，然恃才傲物、不耐拘束的強烈個性，使他幾度出入宮廷，享受過榮耀，也陷入過貧困，但主要身份還是以畫謀生的職業畫家。他青年時代因畫名遠布京城而被憲宗徵召入宮，授錦衣衛鎮撫，待詔仁智殿，因傲視權貴，不久即被南放金陵；中年時孝宗再次徵召他入宮，待遇更高，官授錦衣衛百戶，賜「畫狀元」印，恩准回老家武昌祭祖，還在京特賜西街府第，但他兩年後還是稱病辭歸，回到歌樓畫舫麋集的金陵，繼續其浪迹江湖的職業畫家生涯。武宗繼位後的正德三年（公元一五〇八年），曾遣使第三次召他入宮，他未上路就因飲酒過度而猝亡。吳偉傲岸使氣、倔強自重的性格和劇飲狎妓、放浪形骸的行徑，對其獨特畫風的形成有密切關係，較之戴進，他的繪畫更加放縱、簡率，有一股「叫囂之氣」，如李修易《小蓬萊閣畫鑑》所評：「若吳小仙，不免玩世不恭，素隱行怪，故小仙之畫有叫囂之氣。」李開先在比較戴、吳時亦指出：「戴文進之畫如玉斗，精理佳妙，復為巨器；吳小仙如楚人之戰鉅鹿，猛氣橫發，加乎一時。」具體分析吳偉的

藝術特色，至少有以下三個方面：

(1) 富有時代氣息的思想內容：

吳偉筆下的藝術形象，都基於對現實生活的觀察、瞭解和體驗，有較濃鬱的生活氣息。主要以畫謀生的經歷，使他能長期接觸下層社會，故而特別喜歡描繪世俗的生活場景與表現市井人物的哀樂情態，真實地展現出明中期新興市民階層的社會生活面，並以共鳴的感情，成功地塑造出富時代感的藝術典型。如他反復描繪的漁樂、樵憩、耕讀等題材，極少文人隱逸畫中的理想化色彩，人物更多取自現實生活，形象質樸，勞作艱辛，環境真實，境界自然，像《溪山漁艇圖》軸（故宮博物院藏）中的閑談漁夫、《臨流讀書圖》軸（上海博物館藏）中的觀書牧叟。又如他經常表現的下層婦女，尤其是歡場妓女，形象大多楚楚動人，惹人憐愛，畫家有時以欣賞娛樂的態度加以描繪，像《歌舞圖》軸（故宮博物院藏），既折射出明中期以後縱情享樂的時代風氣，也披露了本人喜好狎妓的生活態度；有時則傾注真摯的同情心，揭示她們悲劇性的命運和高尚的情操，像《武陵春圖》卷。即使是一些道釋仙人，也往往賦予世俗人物的性格、風情，或瀟灑，或談諧，或聰慧，或天真，在世間都可以找到他們的影子，像《仙女圖》軸（上海博物館藏）等。在諸多山水畫中，也均安插點景人物和生活場景，如捕魚、歸莊、垂釣、閑步、清讀等，使自然山川與社會生活緊密結合，殊少遠離塵世之感，像《灞橋風雪圖》軸（故宮博物院藏）等。

(2) 充滿力感氣勢的筆墨形式：

吳偉擅長多種畫法，但本色的風貌是放縱的水墨畫，筆墨粗勁簡逸，迅疾外露，富有力度、動感和氣勢，如《長江萬里圖》卷（故宮博物院藏）。這種筆墨形式，既不同于循規蹈矩、工謹嚴整的「院體畫」，也有別于脫略形似、清雅含蓄的「文人畫」，它是兩者融合、重疊的結果。既重視物象的寫實却又十分簡略，強調筆端的勁拔而又似草書般飛動，創造奪人的氣勢然又有筆墨韻味。這些因素雖融合得尚不够和諧，但也形成了獨具一格的表現手法，顯示出鮮明的力度、動感和氣勢。這種手法，也恰當地表現了喧鬧紛繁的世俗生活和生機勃發的自然景象，并