中青年哲学家文库

元代绘画美学思想研究

李珊 著

WUHAN UNIVERSITY PRESS
武汉大学出版社

中青年哲学家文库

湖北美术学院现代公共视觉艺术研究中心资助出版

元代绘画美学思想研究

李珊 著

武汉大学出版社
WUHAN UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

元代绘画美学思想研究/李珊著. —武汉：武汉大学出版社，2014.5
(中青年哲学家文库)
ISBN 978-7-307-11348-0

Ⅰ.元… Ⅱ.李… Ⅲ.绘画—艺术美学—研究—中国—元代
Ⅳ.J201

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 154644 号

安徽大学图书馆
藏书
www.lib.ahu.edu.cn

责任编辑：胡国民　　责任校对：鄢春梅　　版式设计：詹锦玲

出版发行：武汉大学出版社　(430072　武昌　珞珈山)
(电子邮件：cbs22@whu.edu.cn　网址：www.wdp.com.cn)
印刷：武汉中远印务有限公司
开本：720×1000　1/16　　印张：15.5　字数：220 千字　插页：1
版次：2014 年 5 月第 1 版　　2014 年 5 月第 1 次印刷
ISBN 978-7-307-11348-0　　定价：36.00 元

版权所有，不得翻印；凡购我社的图书，如有质量问题，请与当地图书销售部门联系调换。

序

本书是作者在过去所写的博士论文——《倪瓒绘画美学研究》的基础上，大力扩充、增改而成的。依目前我有限的见闻，我认为这是一本集中而深入地研究元代文人绘画美学的很有学术价值的著作。

包含绘画在内的一切艺术的发展，都与产生它的一定时代的历史条件分不开。本书第一章元代画家的生存环境，不仅说明了元代文人画产生的历史背景，而且还很好地说明了元代蒙古族入主中国，并没有导致具有悠久传统的中华民族文化的衰落或中绝，而是在曲折复杂的情况下，推动了中华文化的发展。仅就文艺而言，这时不仅书画有了很大的发展，诗歌及戏曲也有了发展。其中，戏曲的发展更可以说是元代文艺的一大独特贡献，王国维曾在《宋元戏曲考》中作了很有深度的考察。再仅就绘画而言，元代文人画的出现，在宋代院画之后开创了中国绘画发展的一个新时代，展现了中国绘画所追求的一种新境界，对明清绘画的发展产生了强大的影响。到了清代前期，由继承元代文人画而来的文人画也进入了宫廷，为宫廷所认可、肯定。

元代文人画的出现及不可遏抑的发展，是一种很复杂的历史现象。本书对此作了多角度、多侧面的探讨。它首先讲了元代理学、禅宗、道教三者的关系及其对绘画的影响，接着又依据元代文人画家对绘画的本质论、功能论、创作论、形式论的看法，一一对元代文人画的特征作了深度剖析。其中，我认为很值得注意的是，作者指出元代文人画家所要全力以赴追求的审美境界是一种超越对外在物象逼真描绘的、个体人格独立自由的生存境界。虽然作者把对这种境界的追求和德国 18 世纪美学家席勒提出的“游戏说”联系起

来，试图打通中西，忽视了两者在历史背景上的差异，但她对元代文人画所追求的审美境界的看法仍然是正确的。

多年来，不少人认为中国自古以来就是一个君主专制的社会，因此根本不可能有什么个体人格的独立自由可言。我认为这是一种缺乏对中国古代社会如实考察的简单化的观念。毫无疑问，中国古代在产生国家后，就是一个严格区分上下尊卑的等级制社会，也就是一个“礼”治社会。中国古代也有“法”，但“法”是从属于“礼”的，目的是为了保证“礼”的施行，这是中国古代社会的历史局限性所在。但从另一方面来看，在遵守“礼”这一根本前提下，君主之下的各个等级依然有自己的独立意志。拿处于最底层的“庶人”、“庶民”，也就是《书经》中所说的“匹夫匹妇”——平民百姓来说，他除了须为比他更高的等级服劳役之外，还有自己的家庭、劳动工具和财产，因此也有自己的独立意志，绝对不是亚里士多德在《政治学》一书中所说的处于古希腊社会最低层，仅仅被当做会说话的“工具”、“畜牲”来使用的奴隶。所以，在《论语·子罕》中，孔子说：“三军可夺帅也，匹夫不可夺志也。”“庶民”、“匹夫之妇”尚且如此，比“庶民”高一级的“士”当然更是这样。儒家主张“士”要入仕做官，忠君报国，但又提出了“从道不从君”的根本原则。如果君主治国违背了儒家所说的“道”（其中最重要的是以养民、爱民为本的民本主义），臣子就要敢于直言进谏。君主不听就要离开他，另寻贤明的君主。如果贤明的君主终于不可得，就要如孟子所说的那样“独善其身”，坚守正道，不同流合污。正是这种“独善其身”的要求，使中国历代在暴君横行、天下大乱之时，产生了许多弃官退隐山林的隐士。在元代的情况下，这样的隐士更是人数众多。他们在隐居生活中以书画自娱，尽可能保持自身人格的独立自由，并兴起了文人隐士“雅集”之风，产生了本书所说以追求个体人格独立自由为最高审美境界的元代文人画。这种自由虽然不同于古希腊社会把占人口绝大多数的奴隶排除在外的“公民”的自由，也不同于后来西方资本主义社会所说的自由，但它无疑是中国古代等级制社会（“礼”治社会）条件下能够实现的自由，并与从原始氏族社会而来的血

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com

缘亲情紧密相联。它表现在中国历代文艺中，仅就绘画而论，首先又最为鲜明强烈地表现在元代的文人画中。

本书对元代文人画的考察，既有哲学美学的宏观分析，也有微观的、实证的说明，并力求把两者结合起来。这种研究方法是正确的。例如，为了说明倪瓒特别强调的“逸气”说，作者从历代文献中考察梳理了“逸”这一概念是何时提出的，它的原初含义是什么，以及它同包含绘画在内的中国文艺发展的关系是怎样的。对于别的与元代文人画相关的重要词语、概念，也作出了相应的说明。我估计某些读者对于这一类说明，会感到繁杂而难以卒读。但只要我们承认一种真正有价值的学术研究必须以尽可能详尽地占有原始资料为前提，那么本书作者在这方面所下的工夫就不会是白费的，仍然可供希望深入研究元代文人画的人们参考。

自从民国十一年五月，陈师曾出版《中国文人画之研究》一书以来到现在，不少专家学者对中国文人画在现代的发展前景提出了种种看法。本书也涉及了这一问题，并对中国文人画的发展前景作了乐观的估计。我认为这种估计是有根据的。尽管中国古代意义上的“文人”在今天已不存在，转化为现代意义上的知识分子，其中也包含从事中国画创作的知识分子，但中国古代文人画的理论与创作，对今天中国画的发展仍有重要启示。如反复强调一个有成就的画家，必须是一个有广泛的文化素养和高洁人品心胸的人，这仍然是值得我们今天的画家进行自我反思的，尽管今天我们所要求的文化素养已不局限于中华文化，我们所要的人品也已不同于古代文人士大夫所说的人品。从绘画的形式、技巧、风格来看，我国元、明、清三代众多的文人画家，创造出了鲜明的个性特色，同时又有相通的时代特色的形式、技巧、风格，取得了很高的成就。仅就时代特色而言，只要为一定鉴赏力的人，都不会把元、明、清三代的文人画混为一谈，例如把明代董其昌的画等同于元四家中任何一家的画，把清代王原祁的画等同于董其昌的画。自五四运动以来，我国有不少画家在元、明、清三代文人画开辟的道路上继续前行，取得了不能否认的成就，应作为一个专题加以研究。但在我看来，这一时期的绘画，个人特色相当鲜明，时代特色却不够鲜明。

如何使个人特色和时代特色有机统一，使鲜明的个人特色同时成为鲜明的时代特色的最佳表现，这是发展和创造当代新文人画的一个尚待不断探索的重大课题。从目前来看，我认为关键在于要把当代新文人画的发展与建设中国特色社会主义和实现中华民族的伟大复兴内在地结合走来。在新的历史条件下，发扬中国古文人画所具有的家国主义精神和“师造化”的精神，并广泛吸取西方现代绘画中一切能够融入中国文人画的形式手法，推动中国传统文人画现代化，使之参与到世界当代绘画的发展潮流中去，并为世界绘画的展展作出贡献。例如，西方印象派和后印象派绘画（包括梵高）的某些表现手法，是可以融入中国传统文人画，拿来为我所用的。这就要求中国当代文人画家，既要潜心研究继承中国传统文人画，又要有开阔的世界性的眼光。

以上所说，是我在看了李珊的著作后产生的一些看法和感想。因写出，是为序。

刘纲纪

2014 年 1 月 11 日，于武大

引　言

文人画是中国绘画历史和体系中一个重要的组成部分，它是中国古代特定时代下产生的一批特定人群的精神产品。文人，这个特殊群体掌握了中国古代文化和思想。因此，研究文人画有助于从深层认识中国哲学、美学思想和艺术精神，有助于从整体上把握中国绘画的艺术特征。不仅如此，传统文人画在近现代绘画史乃至当代绘画史中仍在发挥着它的影响。20 世纪初提出的中国画的改良问题，文人画首当其冲成为改良的对象；20 世纪 80 年代初 90 年代初以来，艺术学院中的一些师生们学习传统文人画的形式和精神，他们学习书法和诗词创作，试图挣脱艺术为政治服务的框架，追求文人趣味，将生活气息和古典文学的融合，提出发展“新文人画”的主张，因此，研究文人画不仅是中国古代文化史、绘画史上的一个重要问题，而且也是一个关涉到中国画未来发展的问题。当然，有关“新文人画”的问题，在美术界和理论界存在很大的争议。

卢圣辅认为文人阶层已经消失，现代知识分子和古代的“文人”是两码事，他对“新文人画”的正当性提出了质疑，认为“新文人画”的提法本身就是有问题的。陈绶祥则认为“新文人画”不是简单意义上的一种绘画风格，而是一种文化主张，它通过国画的创作反映文化取向和当代精神。在他看来，所谓“新”就是要具有时代性，而“人”则是人性，“画”则是艺术性，综合起来，“新文人画”就是追求有时代特征、民族特点和个性绘画的艺术主张。这种提法具有一定的合理性，但也存在一个问题，他将“文人”变为“人”。因此，在他的定义中无法看到“新文人画”与传统文人画之间的内在关联和区别，从而也无法阐明“新文人画”的真正内涵。要理解“新文人画”的内涵离不开传统文人画，

所以，在此要阐明什么是传统的文人画。

我们今天所说的“文人画”就是我国古代绘画史上的“士人画”、“文人之画”、“士气画”和“士体画”等。苏轼最早提出“士人画”这个概念，他认为：“观士人画，如阅天下马，取其意气所到。乃若画工，往往只取鞭策、皮毛、槽枥、刍秣，无一点俊发，看数尺许便倦。汉杰，真士人画也。”① 他认为士人画重神、强调取意。元代赵孟頫与钱舜举有一段关于“士夫画”的对话说：“赵子昂问钱舜举曰：‘如何是士夫画？’舜举答曰：‘隶家画也。’子昂曰：‘然余观唐之王维，宋之李成、徐熙、李伯时皆高尚士夫，所画与物传神尽其妙也。近世作士夫画者，其谬甚矣。’”② 在此“隶家”就是“戾家”，启功认为：“凡有师承的、专门职业的、技艺习熟精通的，都称之为‘内行’，或说‘行家’。反之叫作‘外行’，或说‘把力’（把，或作班、笨、办），古时则称之为‘戾家’（戾，或作隶、利、力）。”③ 由此可见，“隶家”是与“行家”相对应的画家类型。“行家”是职业画家，而“隶家”则是指非以绘画为职业但也有重要成就的画家。

宋元一般称文人画为“士人画”或“士夫画”。明后期，董其昌第一次明确提出“文人之画”，他说：“文人之画自王右丞始，其后董源、巨然、李成、范宽为嫡子，李龙眠、王晋卿。米南宫及虎儿皆从董、巨得来，直至元四大家黄子久、王叔明、倪元镇、吴仲圭皆正传。吾朝文、沈则又远接衣钵。”④ 他所说的文人之画与现代所理解的“文人画”概念也有区别。董其昌提出了中国绘画史上的南北分宗说，推崇与南派禅宗相联的文人画，这对从哲学、

① （宋）邓椿撰：《画继·宋子房》卷三，人民美术出版社 1963 年版，第 25 页。

② （明）张丑撰：《清河书画舫·王维》卷三下，清文渊阁四库全书影印本。

③ 启功著：《戾家考——谈绘画史上的一个问题》，载《文物》1963 年第 4 期。

④ （明）董其昌撰：《画旨》，转引自于安澜编：《画论丛刊》，人民美术出版社 1989 年版，第 76 页。

美学上了解文人画的特征具有重要意义。屠隆认为："评者谓士大夫画，世独尚之。盖士气画者，乃士林中能作隶家，画品全法气韵生动。不求物趣以得天趣为高。"① 他认为士夫画家首先应该是士大夫，其次他的作品要气韵生动，以天趣为高。

古代有关文人画的讨论，还停留在绘画史上，并未对文人画的风格、绘画特征等作出规定，现代画论家试图对古代这种特殊的绘画创作作出规定，从而出现了各种有关"文人画"的定义。

陈师曾最早提出文人画的定义，他说："画中带有文人之性质，含有文人之趣味，不在画中考究艺术上之工夫，必须于画外看出许多文人之感想，此之所谓文人画。"② 他认为文人画有四个要素，即人品、学问、才情和思想，这个论点指出了文人画的基本特征，但尚未进一步深入分析文人画的哲学、美学基础。滕固认为文人画不是身份的分别，"乃同一身份的士大夫生活之中，潜存着二种不同的倾向之分别"。他认为前一种是士大夫不甘囿于规矩法度，而倾向于玩世高蹈的"高蹈型式"；后一种是士大夫被科举制度所束缚，进退于规矩法度之中的"馆阁型式"③。在他看来，"高蹈型式"的绘画为文人画，它是与院体画相对立的。这是一个重要的见解，但他把马远、夏圭等南宋院体派画家也看做文人画家，这是需要商榷的。

俞剑华注意到文人画的绘画风格，但他更重视画家的社会阶层，他基本上认为文人画就是文人所作的画。文人画家也大致上可以说是画院以外的画家。正是在此基础上，他进一步指出文人画具有不为宫廷服务，不因政治、宗教等非艺术目的而创作，而只为自己服务，为了个人"畅神"而作的艺术品质，这样的文人画家因

---

① （明）屠隆撰：《考盘余事·元画》卷二，明陈眉公订正秘笈本影印本。

② 陈师曾著：《文人画之价值》，转引自于安澜编：《画论丛刊》，人民美术出版社 1989 年版，第 692 页。

③ 沈宁编：《滕固艺术文集》，上海人民美术出版社 2003 年版，108 页。

此也就是古人所谓的“利家”①。俞剑华着重强调文人画家因为身份自由，艺术创作纯粹出于自己内在的需求。但由于强调与院体画的区分，因此此种论点更加符合宋代绘画的特点，而与元、明两代的绘画史实不太相符。

石守谦认为文人画是每个时代的理想形态，它根本就不存在于史实中，他说：“‘文人画’根本是一个理想形态下的观念，而非史实。它之出现于历代文献中，却是事实，而且，它的内容也都与其所知的绘画历史有关。但是，它每次被提出来时却不意在指示历史真实，而意在标志一种理想形态。他们每次所提出来的理想形态又都有其特定的情境，因此便与其他时候所提出来者，在理念的要点上有所不同。”② 他认为文人画在不同的历史阶段呈现出不同的形态，而不是单一的理想形态，他将文人画作为一个不断发展变化的概念来理解。诚然，文人画在不同历史阶段有不同的表现形态，但不能就因此否认文人画具有某种共同特性。

综上所述，所谓文人画不仅泛指历代一切与画工不同的文人士大夫所作的绘画，还指宋代开始出现的，与院体画不同的一种绘画风格和绘画思潮，之后又在元代获得了充分的发展。其根本特征是在儒家美学之外引入道禅两家的美学，强调绘画创作是纯粹出于自身内在的审美需要，通过抒发个体的情感，以获得个体精神上审美愉悦的活动。其创作主体是一些既不放弃儒家思想，但又力求要从道、禅思想中求取精神的解脱与自由的文人。那么“新文人画”一方面要继承上述传统文人画的精神内核；另一方面，其表现的方式、手段、材料、观念等层面要具有新意，与时代合拍。

文人画在我国绘画史上有着很长一段历史，陈师曾认为文人画可以追溯到汉代的蔡邕、张衡，然后是六朝时期的宗炳、王微、王

① 俞剑华著：《中国山水画的南北宗论》，上海美术出版社 1963 年版，第 330～331 页。

② 石守谦著：《中国文人画究竟是什么》，载《美术史论坛》，韩国美术研究所，1996 年第 4 号，第 34 页。

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com

廙、王羲之、王献之等，唐代的王维、张洽、王宰、郑虔等①。但“文人画取得成熟的、典型的形式，成为一个独立的、人数众多的流派，并对中国绘画的发展产生了重要、深刻的影响，这是从元代文人画开始的”②。据郑午昌统计元代：“以画名家而考见者，有四百二十余人。其中帝室二人，外客二人，释子三十四人，女史七人，士夫画史三百七十六人。”③ “由于元代手工业者地位低下，又受官府的严格控制压榨，因此宋代非常活跃的职业画家活动趋于沉寂。宫廷虽亦网罗画家，然不设画院机构，只在将作院下设画局，工部下设诸色人匠总管府及梵相提举司，集纳画工图绘帝后肖像及寺观壁画，其他创作甚少，故宫廷绘画也不成气候，名家寥寥。职业画家与宫廷画家的规模和成就，远不及文人画家。”④ 因此，研究元代绘画是了解中国传统文人画的一个重要途径。

元代存世的画作数量可观。这不仅对了解整个元代绘画，而且对了解元代各个画家都提供了有利的条件。从元代起，有一大批著录题款跋文的史籍出现，可以帮助我们掌握元代绘画研究中的问题。元代是一个广泛学习过去大师的时期，元代画家在继承前人的基础上，产生了许多新观念，开辟了中国绘画史上的一个新时代，对后世产生了深远影响，它成为解明清绘画的一个重要钥匙，深入地研究元代绘画，对理解整个中国绘画的发展具有重大意义。元初绘画是直接承宋代绘画而来的，但赵孟頫提出画贵有“古意”，已表现出对宋代院画琐细刻画、富丽浓艳之风的不满，要求打破宋代院画的格调，进行新的创造。经元初钱选、赵孟頫、高克恭等人的努力，终于开启了融诗、书、画于一体，重在抒怀写意、强调用笔和皴擦点染韵律与情趣的新画风，但仍或多或少地保存了宋代绘画

① 陈师曾著：《文人画之价值》，转引自于安澜编：《画论丛刊》，人民美术出版社 1989 年版，第 694～695 页。

② 刘纲纪著：《中国书画、美术与美学·文征明》，武汉大学出版社 2007 年版，第 321 页。

③ 郑午昌撰：《中国画学全史》，上海世纪出版集团 2008 年版，第 236 页。

④ 周林生主编：《宋元绘画》，河北教育出版社 2004 年版，第 185 页。

的格调。到元代中晚期“元四家”（黄公望、吴镇、倪瓒和王蒙）的出现第一次确立了文人画的典范，从此文人画在画坛占据主导地位，并深入人心，对明清绘画的发展产生了深刻的影响。

从20世纪初以来有关元代绘画的研究就一直没有中断过。元代绘画研究已取得了可观的成果，但这些研究仍存在一些问题：第一，就研究的范围而言，侧重于画家人生经历、绘画风格、作品真伪等方面的分析。第二，在研究方法上，有些研究试图在元代画家所处的外在环境与艺术风格形成之间建立联系，或者追溯绘画创作和中国知识分子生存状态的历史关系。这种研究当然是必要的，但往往未能深入说明元代绘画与社会环境、思潮之间及绘画理论的内在有机联系，局限于列举陈述一些事实，缺乏宏观的历史视野，包含中国思想史、文化史、艺术史、美学史等。在有关中国绘画美学思想的书籍中对元代绘画美学思想有所涉及，但往往由于篇幅的限制，使得研究的深度和广度都受到限制。

因此，本书对元代绘画美学思想的研究从其思想何以形成开始讨论，在此围绕元代画家的政治、经济、文化生活三个维度展开。元代绘画美学思想直接地表现为对绘画本质、绘画功能、绘画创作和绘画形式论四个层面的讨论，而适时地融入对绘画作品的分析，以直接表明思想与创作之间的内在关联。这就是本书写作的基本思路和方式。

在元代画家中，倪瓒以萧疏简远的画风将文人画的独特品质推向极致。他以超逸之人格精神和卓越的艺术才华受当时和后世的推崇，被后人称为“典型的文人画家”。倪瓒的绘画“体现着文人画在其历史发展的后期出现的在趣味上个人化和平民化的倾向，将文人生活情愫与平民社会的现世思想融合在艺术境界之中，来寄托江湖文人的精神与理想，这其中也胎息着明清以至近现代文人画发展的新趋势”①。此外，倪瓒还发表了不少关于绘画的精辟的言论，最为明确而深刻地说出了至元代达到成熟的文人画在美学上的根本特征。

① 卢辅圣主编：《倪瓒研究》，载《朵云》第62集，上海美术出版社2005年版，卷首语。

因此，本书特选取倪瓒这一案例分析其美学思想，这对进一步揭示文人画的本质、贡献及元代绘画对后世的影响具有重要意义。

倪瓒的绘画美学思想散见于他的题跋、诗歌以及他写给其侄子的《画谱》中。这些看来是零散的言论，实际上仍有其内在的联系和深刻的内涵，包含了对绘画的本质、绘画创作、绘画功能等重要问题的探讨。倪瓒所思考的这些问题也是自顾恺之以来历代画家和画论家们不断在思考的，但倪瓒在元代这一特殊的历史条件下，通过他个人的生活经历、艺术实践和哲学美学思考提出了有重要独创性的观点，丰富和发展了前人的理论，并对后世有关这些问题的讨论产生了深刻的影响。倪瓒的绘画作品被后人奉为“逸品”的典型范例，因此他的绘画理论和绘画风格对后世有关“逸品”的理解也产生了深远的影响。

目　录

第一章　元代画家生存环境 …… 1
第一节　政治生活 …… 1
第二节　经济生活 …… 20
第三节　文化生活 …… 29

第二章　元代哲学美学思潮与绘画 …… 37
第一节　元代理学——朱陆和会 …… 37
第二节　元代禅宗——实参实悟 …… 40
第三节　元代道教——三教合一 …… 43
第四节　元代哲学美学思潮对绘画的影响 …… 48

第三章　绘画本质论 …… 54
第一节　绘画本质论概述 …… 54
第二节　元代绘画本质观——“写意” …… 76

第四章　元代绘画功能论 …… 87
第一节　绘画功能概述 …… 87
第二节　元代绘画功能观 …… 97

第五章　元代绘画创作论——不求形似 …… 111
第一节　“形”的内涵及变迁史 …… 111
第二节　“不求形似”说 …… 120

第六章　元代绘画形式论：诗书画一体 …… 131
第一节　引书入画 …… 131

第二节　引诗入画…… 143

第七章　倪瓒绘画美学思想…… 152
第一节　绘画本质观——“写胸中逸气” …… 152
第二节　绘画功能观——“自娱” …… 160
第三节　“不求形似”的绘画创作观 …… 169

第八章　倪瓒绘画作品的美学分析…… 176
第一节　倪瓒绘画的意境…… 176
第二节　倪瓒绘画的风格…… 185
第三节　倪瓒绘画的品第…… 204
第四节　倪瓒对明清绘画的影响…… 214

结　　语…… 223

参考文献…… 228

第一章　元代画家生存环境

元朝起源于东胡，从1206年建立蒙古国后不断向外扩张，至元八年（公元1271年），取《易经》“大哉乾元”之义，正式改国号为大元。次年，建都于大都。忽必烈在1279年灭南宋，定都大都，改国号为元。元代是一个充满矛盾的时代：民族间的矛盾，南北文化的对立，佛道的争衡，文士和贵族阶级间的敌视，以及社会上的诸多不和谐因素，这些都对元代绘画产生了深刻的影响。为了更准确地了解元代绘画产生的背景，我们在此集中论述元代画家的政治、经济和文化生活。

第一节　政治生活

元朝由草原游牧民族蒙古族建立，是我国历史上第一个由少数民族建立的大一统帝国，也是我国历史上疆域面积最大的一个朝代，而且对世界历史产生较大的影响。元朝统治者遇到如何统治广大征服来的地区，如何维护人数较少的统治民族的特权，维护政权等问题。在这些问题中，对元代画家影响最直接的是民族政策以及取才方式。

一、民族政策

讨论元代民族政策问题，人们首先想到的是四等人制：蒙古人、色目人、汉人、南人。这种说法来自《元史》中的记载，元代户籍制上有蒙户、色目人户、汉人户、南人户的名称。蒙思明认为：“所谓蒙古人者，虽不必如秘史所记之出自同一血统，然必与蒙古皇族有最悠久之共存关系，则可断言；或有血族姻缘，或营共

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com