



中国绘画断代史

明代绘画

单国强 著



中国出版集团
人民艺术出版社

中国
国
文
库



作者像

第一章	宫廷“院体”与“浙派”	1
	第一节 明代绘画概述	1
	第二节 明代宫廷绘画	6
	第三节 戴进、吴伟和“浙派”	26
第二章	“吴门四家”与“浙派”	60
	第一节 “吴派”的共性特征	60
	第二节 “吴派”前驱画家	63
	第三节 沈周、文徵明和仇英	66
	第四节 唐寅和仇英	85
第三章	晚明画坛	130
	第一节 晚明山水画诸派	130
	第二节 文人写意花卉画的立派	144
	第三节 晚明人物画名家	157
第四章	版 画	206
	第一节 地区版画流派	207
	第二节 小说戏曲插图版画	212
	第三节 画谱和笈谱	220
第五章	明代绘画理论	242
	第一节 明代绘画理论概述	242

第一章 宫廷“院体”与“浙派”

第一节 明代绘画概论

明代绘画的演变,既与延续晋唐宋元艺术传统的自律性发展有关,更和明朝政治、经济、思想、文化的变化密切关联,明王朝由盛至衰所呈现的三个历史时期,基本上也对应地成为绘画发展的早、中、晚三个时期,形成阶段性比较明显的不同表现形态。各个阶段都涌现出主盟画坛的流派、引导潮流的风格以及影响当世的名家,阶段的跨越又出现画派的消长、更迭以及诸家各派的激烈竞争,其发展总趋势可谓曲折进行,时起波澜。

一、绘画发展的三阶段

1. 早期阶段的洪武至弘治年间(1368—1505),共一百三十余年。

此时期是明王朝的创立、巩固阶段。明太祖朱元璋在夺取政权后,采取了减赋免税、修养生息等办法,较快恢复了因元末战乱而十分萧条的经济,同时也在政治、思想、文化上采取一系列措施,实行专制统治,以巩固新建的明朝政权。政治上实行中央集权的专制统治,废除中书省和丞相制,权利分归六部,六部尚书直接对皇帝负责,集中央权力于一身,为监控臣



僚的言行，设锦衣卫和镇抚司，从事侦察、逮捕、审问、判刑等活动，实行特务统治。思想上大力推行程朱理学，提倡封建礼义，实行八股取士，科举考试专取四书五经命题，只许代圣人立言，不准作自行解释。文化艺术方面也推行严酷的遏制政策，严禁恒舞酣歌，书画家创作稍不称意，即加斥责甚至杀戮，供奉内廷的赵原、盛著、周位均因不称旨而被处死，王蒙、徐贲、陈汝秩、宋燧、高启、杨基等书画家，也因各种原因先后惨遭不幸，这在历代书画家遭遇中是极为罕见的。

明成祖以后几朝皇帝基本上执行太祖定制。尤其在政治上进一步加强特务统治，成祖时增设东厂，让宦官干预政事，至宪宗时，又增设西厂，遂形成宦官专权局面。成祖时始让内阁大学士参与机要政务，宣宗后又设“内阁首辅”，权重位尊，又形成了内阁党争。君主专制统治，最终导致了大权旁落和争权夺利，政治危机四伏。其间也曾出现过几位有所作为的君主，像迁都北京、重振朝纲的明成祖，号称“仁宣之治”、主张“仁政”的仁宗、宣宗，文化艺术也藉此有所复兴。

绘画领域，为皇家服务的宫廷绘画呈现昌盛局面。明太祖承袭宋制，征召许多画家入内廷供奉，明成祖还试图建立类似宋代的翰林图画院。然基于巩固政权和不谙绘事诸原因，机构、制度均很杂乱，属于初创阶段。至宣德年间，随着社会的安定、经济的复苏和宣宗本人对绘画的酷爱，宫廷绘画得到迅速发展，画院机制日趋正规，宫廷画家的创作活动机构主要设置在仁智、武英、文华三殿，隶属的管理机构为内府的司礼监和御用监，挂名的任职机构主要是锦衣卫，授以都指挥、千户、百户、镇抚等武职官衔，然仅领俸禄，不师其职。机构制度虽远不及宋代完备，然亦行使了画院的职责。其时，宫内画家众多，名家辈出，势头一直延续到成化、弘治年间，此阶段堪称画院鼎盛时期。正德以后，画院遂日见衰微。由于明初严酷的



文化专制政策，初创时期的宫廷绘画主要沿袭元人传统，画家战战兢兢不敢越雷池半步，鼎盛时期的创作虽趋于活跃，但笼罩的阴影仍使画家不敢大胆创新，功力深厚却偏于工谨，画法多样却少见新意，其艺术成就远逊宋代。

在当时的时代背景下，也有一部分画家活动于民间，成为浪迹江湖的职业画家。他们虽受主盟画坛的“院体”画风影响，但较少皇室是直接压力和束缚，创作比较自由，创立了具有较强世俗意趣、笔墨雄劲放纵的画风，这就是由戴进奠基、吴伟确立的“浙派”绘画，成为可与宫廷绘画相匹敌的画派，其影响一直延续到明代中期。

明代早期也有一批文人画家，初始寄希望于汉族建立的新王朝，继而失望于专制的文化统治，纷纷转为隐逸之士，以书画自娱。他们主要继承宋元的文人画传统，崇尚董巨和元四家，代表画家是以苏州为中心的杜琼、刘珏、谢缙、姚绶、沈贞吉、沈恒吉等人。这些人虽恪守传统，较少创意，却递传了文人画衣钵，为中期“吴门画派”的崛起奠定了基础，堪称“吴门前驱”。

2. 中期阶段：约正德至嘉靖年间（1506 - 1566），计60年时间。

武宗正德皇帝和世宗嘉靖皇帝均是沉湎声色，昏庸无道之君、宦官、权臣乘机把持朝政，东、西厂及锦衣卫的特务到处横行，政治极端黑暗，社会矛盾尖锐。统治者对意识形态领域也逐步失去了控制，程朱理学开始解体，哲学思想上出现了王守仁的“心学”，他的“存天理，灭人欲”观点，与程朱理学以伦理学为主体的本体论是相一致的，但其“致良知”、“心即理”和“知行合一”的学说，却以“心”为本体，替代了以“理”为本体，从而否定了圣人《四书》、《五经》的权威性。王学左派王畿、王艮的泰州学派哲学，进一步发展了“心即理”



的思想，提出“天理便是人欲”，强调人欲、无视天理思潮的出现，意味着理学的解体，并带来了一场思想解放运动。思想的解放也导致了文化的自由，绘画创作中的抒写心灵、突出个性的追求也日趋强烈，强调主观的文人画和图变求新的新风格遂得到很大发展。另外，未危及政权的表面呈平和资本主义萌芽的出现，促使明中期的城市经济相当发达，也有力推动了美术事业的发展。

明代中期绘画，在经济繁荣人文荟萃的苏州，涌现出一批吴门画家，他们以创新的面貌、庞大的阵容、炽盛的声势，取代“院体”、“浙派”而主盟画坛，将明代绘画推向了高峰。代表人物有号称“吴门四家”的沈周、文徵明、唐寅、仇英，其间由沈周、文徵明创立的“吴派”，成为明代最有影响的画派，传人不绝如缕，成员达百余人，中坚人物文嘉、钱谷、陆治、陈淳等均享有时名。“吴派”承继文人画传统，在拓展题材、强调主体、抒写情致和追求笔墨形式、创造多样风格等方面，都大力推进和丰富了文人画，使文人画成为时代主流。

3. 晚期阶段：约隆庆至崇祯年间（1567 - 1644），有70余年时间。

神宗万历皇帝，面对明中期的政治混乱、财政恐慌和人民起义，在一些有识之士的提倡下，力图通过改良的办法来改革腐朽的朝政，由内阁首辅张居正推行“一条鞭”法，一时起到了一定作用。然而，万历十年（1582）随着张居正病故，一批官僚群起而攻之，改革宣告失败。神宗遂深居后宫，纵情玩乐，荒于朝政，大权又被宦官把持。熹宗时，宦官魏忠贤专权，政治更加黑暗，大批正直官吏被斥逐、杀戮。抨击朝政的文人团体东林党亦横遭镇压。同时，边境不宁，尤其占据东北地区的满清势力日益强大，虎眈中原。崇祯即位，虽除去了魏忠贤及“阉党”，然党争依旧，朝政日非，内忧外患，民不聊生，终于



爆发了全国性的农民起义。崇祯十七年（1644年），李自成攻占北京，推翻了明王朝统治。

晚明尖锐的社会矛盾和急剧的政局变化，使思想文化领域也呈现出复杂和变异状况。思想界出现了一股人文主义思潮。源于王学左派学说的李贽，提出“童心说”，主张发展人的“自然之性”，对圣贤之书不屑一顾，提倡男女平等，反对虚伪道学，思想具有强烈的封建叛逆精神。文艺界相应掀起了一股以“情”反“理”的思潮，以徐渭、汤显祖、三袁（袁宗道、袁宏道、袁中道）为代表，文学界则有反复古主义的公安派、竟陵派，主张独抒性灵。影响到绘画领域，即出现了不少不拘成法、直抒性情、个性鲜明、风格独创的画家，如徐渭的泼墨大写意花卉、陈洪绶的夸张变形人物等。

思想文化领域冲破程朱理学和封建文化束缚所呈现的诸家争鸣和生机蓬勃局面，也给绘画界以有力影响，晚明画坛流派林立、追奇求新，复杂而又缤纷。如山水画有以董其昌为代表的“松江派”，蓝瑛所立的“武林派”，项圣谟创建的“嘉兴派”等；花鸟画中有陈淳、徐渭共创的水墨写意花卉画风；人物画有吴彬、丁云鹏、陈洪绶、崔子忠各自所创的变形人物，曾鲸吸收西法所形成的“墨骨法”等。晚明诸家无论居于正统或非正统地位，其余绪均延续到清初。

明代绘画发展既有较鲜明的阶段性，又有较繁复的多样性，画派林立，在对峙中有互融，交替中有重叠；风格繁多，既独辟蹊径，又承继传统。为把握时代的发展主脉，本文重点阐述主要画派和著名画家的艺术特色，以期勾画出明代画坛的总体轮廓。



第二节 明代宫廷绘画

一、画院的建立和兴衰

1. 永乐朝画院的初创

明太祖朱元璋建国之初，百废待举，凡事以朴实节俭为准，禁奢侈华靡。京城金陵的三殿、六宫建成，亦不施图画，而令博士熊鼎类编古人行事可为鉴戒者，书于新殿厢壁，命侍臣书《大学衍义》于厅堂走廊，并曰：“前代宫室，多施绘画；予书此备朝夕观览，岂不逾丹青乎？”^①然而，出于政治教育、树碑立传、宫殿装饰等需要，他也徵召天下善画之士，入内廷供奉，绘制历代孝行图、开国创业事迹、御容、功臣像等。有的长期供事于内府，如沈希远、赵原、王仲玉、盛著、周位、陈遇、陈远等人；有的临时召入，事毕遣回，如相礼，孙文宗；也有少数画家因画御容称旨，被授官职，供奉于翰林，如沈希远被授以中书舍人，陈远授予文渊阁待诏。其时画家的隶属机构和职务官衔均未定制，管理很分散。

洪武时供奉内廷画家地位较低，赏赐不算优厚，惩罚却相当严厉。由于明太祖好用峻法，猜疑心又重，画家因不称旨而被斥、处死之事屡有发生。赵原因画历代功臣像应对失旨，被赐死；盛著初入宫时很受重视，太祖曾赞赏他的圈补古画技艺高超，特作《盛叔彰全画记》勉励，但后来他在画天界寺影壁时，因绘了水母乘龙背，不称旨而弃市被斩；周位画艺精湛，宫掖山水画壁多出其手，侍奉皇帝又十分谨慎，“太祖一日命画天下江山图于便殿壁，元素顿首曰：臣粗能绘事，天下江山



非臣所谥，陛下东征西伐，熟知险易，请陛下规模大势，臣从中润色之。’太祖即援毫左右挥洒毕，顾元素成之。元素从殿下顿首贺曰：‘壁下江山已定，臣无所措手矣。’太祖笑而颌之。”^②其应对机敏如是，然后来为同业所忌，也卒死于谗。在此严酷的专制统治下，画家惶惶不可终日，作画多承上意，画风亦很拘谨，无甚创意。

明成祖朱棣也少谙文墨，然他已开始重视书画艺术的功用。迁都北平后，所营建的宫殿、寺观，需要大量负责装饰布置殿门宫壁、室内画屏、窗棂楣枋的艺匠，因此曾遍徵天下知名画士至北京服务，其中包括画匠、裱工、木工、漆工等技艺之士，如明黄佐《翰林记》卷十九云：“永乐二年始诏吏部简士之能书者，储翰林给廩禄，使进其能，用诸内阁，办文书。一时翰林善书者，有解缙之真行草，胡广之行草，滕用亨之篆、八分，沈度、王汝玉、梁潜之真，杨文定之行，皆知命当世。而三杨用事，各举所知，以相角胜。”

明成祖曾试图仿效宋代翰林书画院体制，建立明代的翰林书画院，据黄淮《皇介庵集》“阁门使郭公墓志铭”记载：“太宗皇帝入正大统，海寓宁谧，朝廷穆清，机务之暇，游心词翰。既选能文能书之士，集文渊阁，发秘藏书帖，俾精其业，期在追踪古人。又欲仿近代设画院于内廷，命臣淮选端厚而善画者完其任。”后因几次亲驾北征而未能实施。然他对能书善画的人选者也作了安排，外朝华盖、谨身、文华、武英、文渊几处殿阁中，各有因艺事称旨而挂职者，翰林院、工部营缮所和文思院也有隶属者，官衔则有各殿阁待诏、营缮所丞、文思院使等，如文渊阁待诏陈远、翰林待诏滕用亨、翰林编修朱芾、工部营缮所丞郭纯等人。有的不授官而仅称供事内府、内廷供奉。其时的组织机构和职称升迁还不很完善，仍属初创阶段。

2. 宣德、成弘朝画院的鼎盛



明宣宗宣德年间，社会安定，经济繁荣，文化昌盛，人才倍出，画坛也十分活跃。宣宗朱瞻基雅好诗文书画，尤擅绘事，经常将御作书画赏赐臣下。“宣德初，上尝亲御翰墨，作春山、竹石、牧牛三图，题诗其上，以赐大学士杨荣，并赐端砚、御用笔墨，及白磁酒器、茶钟、瓦罐、香炉之类。翰林侍读陈粲尝获赐御笔竹菊图。”^①“帝天藻飞翔，雅尚词翰，尤精于绘事，凡山水人物花竹翎毛，无不臻妙，”^②皇帝的爱好与倡导，使明代院画日趋昌盛。宣宗以恢复两宋画院盛况为目标，除永乐时入内供奉的画家边文进、谢环、郭纯等人继续留任外，还从江浙一带广泛征召民间高手如周文靖、李在、马轼、倪端、商喜、孙隆、石锐等人，一时名家云集。供奉内廷画家除少数安排原机构外，大多隶属于仁智殿和武英殿。所授职衔也有所提高，尤其授以锦衣卫武官名衔，领薪俸而不司军职，有都指挥、指挥、千户、百户，镇抚等级别，官位都较高。

嗣后的成化朝朱见深，弘治朝朱祐樞，均擅长绘画，“宪庙、孝庙御笔，皆神像，上识以年月及宝。”^③当时画院内名家也很多，主要有林良、吕纪、吕文英、殷善、郭诩、王谔等人。隶属和授职沿袭宣宗，院画创作题材丰富，风格多样，并形成“院体”的时代特色，宫廷绘画遂达到鼎盛时期。

3. 正德后画院的式微

明武宗正德以后，随着朝廷的日趋腐败，以及画坛上“吴派”文人画的崛起，宫廷绘画日见衰败，至明中期后即销声匿迹。画院机构虽存，但名家寥落，大多属于滥以充数者。由于明代画院主要靠荐举选召人才，无严格考试制度，前期时荐举循规蹈矩，若徇情滥举便加惩罚，如宣德元年边景昭受贿荐举了陆悦、刘圭两人，经检发，“悦尝为御史，以受贿发戍边。圭极刑刘成之子，专事结交时贵。文进受二人金，故荐之。”结果，边景昭被罢为民，陆、刘二人交刑部治罪，上还“命吏部



揭榜，示中外，以戒荐举之徇私者。”^⑥然自正德以后，徇私荐举入院者不计其数，如正德时刘健上疏所曰：“画史滥授官职者多至数百人，宁可罢。”^⑦由于宫廷画家升迁无定制，多凭君王及主管宦官的好恶授官，自宪宗朝始，出现了命中官传旨而得官的“传奉官”，“一传旨，姓名至百十人，谓之传奉官，文武僧道滥恩者以千数。”^⑧以后数罢数复，正德后不可收拾，太监刘瑾专权时，文华殿书办张骏，骤擢至礼部尚书，连装潢匠役，亦授官秩；“世宗时，匠役徐杲，以营造擢官工部尚书，其属冒太仆少卿，苑马卿以下职衔者，以百数。又工匠赵奎等五十四人，亦以中官请悉授职。”^⑨滥竿充数和滥授官职，使许多有真才实学的人耻与为伍，画院杰才日稀。所知稍有名气者惟正德朝朱端、万历朝吴彬、崇祯朝文震亨，但他们的取材和画风都已游离于“院体”，个人面貌也殊少新意，在画坛几乎不起影响。

二、宫廷画家的绘画创作

1. 具御用美术性质的宫廷人物画

明代宫廷人物画为政治服务，主要借助古代历史故事，宣扬武功文德，藉古人之业绩来讴歌当朝，或以示鉴戒，最流行的题材为前代知人善任的明君，高风亮节的贤达，勇武忠贞的将臣。另外，为皇室服务的帝王肖像画和宫中行乐图也颇为盛行；随着宫廷庙宇的大量兴建，道释神仙画也相当普遍。其它则是沿袭传统的题材，如传说故事，文人逸事，风俗世情等。

（1）借古颂今、寓意鉴戒的历史故事画

颂扬前期知人善任的人物画代表作有刘俊的《雪夜访普图》轴，倪端的《聘庞图》轴（均北京故宫博物院藏）。《雪夜访普图》作者刘俊是宣德时宫廷画家，官锦衣都指挥，擅画人



物、山水。此图取材于北宋开国皇帝赵匡胤雪夜拜访赵普，共商一统大业的历史故实，《宋史》“赵普传”有详细记载，作品按照史籍具体而微地表现了主要情节，便服扎巾的赵普、正拱手施礼并侃侃而谈，上首着龙袍的赵匡胤则侧脸倾身，静听主人述说，两人促膝谈心的神态捕捉得十分准确。赵普之妻门侧恭立，手托杯盘侍候；厅内银烛高照，地面铺设地毯，座前置放菜肴，门槛处安置炭盆，内温一酒壶并支上烤肉铁架，展现出深夜温酒烧肉、主妇亲侍贵客的景象，也与史书所记“设重地坐堂中，炽炭烧肉，普妻行酒”一一吻合。另外，门外牵马、执伞等候的四个侍卫，已被冻得缩脖呵手捂耳朵，衬托出交谈时间之久；山石、树枝、丛竹，均白雪皑皑，透出凛冽寒气；远处高耸的山峰和溟蒙夜雾，更显出雪夜之深沉，这些细节的刻画和环境的渲染，既有力烘托了雪夜访普的紧迫性和重要性，也使情节饶有趣味。《聘庞图》作者倪端，宣德中入画院，善人物、山水、花卉各科，深受皇帝宠渥，此图取材于三国时期荆州史刘表聘请隐士庞德公的故事，见《后汉书》“庞公传”记载，画面庞公布衣草履，正耕于陇上，迎接刘表时手中还扶着锄把，形象地道明了隐居山林，躬耕以终的志向。刘表官冠袞服，衣着整肃，躬身延请，态度恭谦，透出一派诚意。此作在情节铺叙方面也很有故事性。这类题材无疑是借古喻今，旨在表彰当朝选贤任良的德政。

褒扬高风亮节的贤达，主要是指前代才华出众、品德高尚的仁人志士或名士隐逸，籍此来表露当今皇上对贤才的渴求。此类题材创作甚多，甚至连皇帝也参与其间。洪武朝有王仲玉的《陶渊明像》轴（北京故宫博物院藏），用白描手法，绘陶渊明拂袖飘然归隐的形象，风神潇洒；同朝周位亦有一幅白描《渊明逸放图》页（台北故宫博物院藏），画陶渊明酒醉后由侍童扶归的情态，他衣冠不整，步履踉跄，一副狂放不羁的仪态。



宣德朝有马轼、李在、夏芷合绘的《归去来兮图》卷（辽宁省博物馆藏）按辞的顺序，分段描绘渊明辞官归途的情景，通过乘孤舟以还、临清流赋诗、观云烟出岫、抚孤松盘桓、向征夫问路、视农人春耕、见稚子候门等画面，表现了他怡情自然山川、向往田园生活的志向，以及不为五斗米折腰的清高脱俗品格。宣宗朱瞻基也亲自画了一幅《武侯高卧图》卷（北京故宫博物院藏），表现诸葛葛亮隐居卧龙岗时，高卧不起、抱膝长啸的行径，突出他沉缅山林之中、放浪形骸之外的高士风度。

表彰勇武忠贞的将臣，则寓有勉励臣民仿效古人竭尽臣节、建功立业之意。存世代表作有商喜的《关羽擒将图》轴（北京故宫博物院藏），此图描绘三国蜀将关羽水淹七军、活捉庞德、高阜审讯的故事，关羽气宇轩昂，正气凛然，被擒庞德虽丢盔卸甲、赤身露体地被绑柱上，却依然扭动身躯挣扎，咬牙切齿，不甘屈服。情节富戏剧冲突，人物个性鲜明，尤其勇武威严的关羽仪姿，树立了世人心中的英雄形象，极具典型性。另外还有南薰殿历代贤臣像中出自明代宫廷画家之手的文武将臣像，如汉代周亚夫，宋代岳飞等巨幅立轴，亦具诲训之义。

（2）记录宫廷生活的帝后肖像画及宫中行乐图

帝后肖像画主要用于留影、纪念、奉祀，宫中行乐图着重反映宫廷生活，两者都直接为皇室需要服务。

帝后肖像画自古以来已形成一定法则，即要显示出帝王超群不凡的相貌，至高无上的地位，以及威慑天下的气势。因此，这些图象虽也遵循肖像画写真传神的原则，但总带有一定的美化甚至神化成分。明代帝后朝服像，即呈现较多的程式化因素，其共同特征是：多为绢地彩绘的巨幅立轴，以显示宏大气势；均作正面坐像，姿态端严，衣冠整肃，表明显赫的地位和威严的气宇；笔法工整，设色华丽，具有皇家豪华富贵的气派。其中后妃像更多美化和概念化色彩，一般均容貌端丽，仪态娴



静，服饰繁缛，气度华贵。帝王在具非凡气质的共性之中多少透出一些个性，有些肖像还呈较强写实性。如《明成祖坐像》轴，体格魁伟，长髯飘然，颧颊隆起，双目炯炯，更多武略之气宇，与文献记载的伟躯、美髯、隆准、重瞳等体貌特征，均相吻合；《明宣宗坐像》轴，体态壮实，面相丰润，虬髯短须，气度弘阔英武，与存世其它作品中的宣宗形象完全一致。

帝王行乐图既反映皇帝宫廷生活，又兼具帝王肖像画性质。由于展现一定的生活情景，旨在抒写生活情趣，因此，手法比较写实，具一定情节性，帝王形象也较为活跃生动。其折射现实的历史价值较高。存世的主要是宣宗时期作品，按题材可分为行乐，出猎两类。行乐图中，商喜《宣宗行乐图》轴（北京故宫博物院藏）堪称巨构杰作，图绘宣宗春日郊游行乐情景，宣宗的体貌与朝服像毫无二致，写实性强，其它物象的描绘也具体细致，如侍候皇帝狩猎、娱乐的随从，均是净面无须的内侍太监；展现的自然环境，宛如文献所述的南苑，作品从人物的形象、服饰到器物、环境、场面，都再现了历史原貌，留下了十分珍贵形象资料。类似的行乐图尚有佚名的《宣宗宫中行乐图》卷（北京故宫博物院藏），描绘宣宗在御园观赏各种体育竞技表演，包括射箭、蹴鞠、马球、捶丸、投壶等项目，具体细致，有重要历史价值。

出猎图在娱乐之中兼具习武因素，为另一类型的行乐图。存世有明人《宣宗射猎图》轴（北京故宫博物院藏），绘宣宗单骑出猎在荒原上；周全《射猎图》轴（台北故宫博物院藏），表现宣宗弯弓射雉鸡，场面均很简略，情节却颇生动，神态刻画尤其精细，具一定艺术水平。

（3）反映臣僚活动的记实性人物画

明代宫廷画家表现社会现实生活的人物画不太多，然反映臣僚聚会的雅集图却盛极一时，留下了当时传为美谈的重要史



实。存世的有谢环《杏园雅集图》卷，吕纪、吕文英合作之《竹园寿集图》卷，明人《五同会图》卷等。

《杏园雅集图》卷（镇江市博物馆藏）作者谢环，永乐时召入宫廷，宣德朝备受恩宠，屡受赐御制诗文、图画、金币等，又依次授以锦衣卫百户、千户、指挥等职。他与朝廷重臣的友谊也很深厚，经常图文往酬。正统二年（1437年）春三月朔，内阁大臣“三杨”（杨士奇，杨荣，杨溥）等人在杨荣府邸杏园聚会，谢环亦被邀请，雅集之余，遂请谢环绘《杏园雅集图》以纪。作品不仅真实地描绘了与会者的不同年龄、外貌特征和官位服饰，使人物具有肖像画性质，还按官阶组合和定位，鲜明地表达了各人的身份和地位，改变了以往雅集图着重渲染雅集气氛和文人意识，不甚注意人物形貌刻画的格式，创造了明代雅集图的新样式，其雅趣虽显不足，真实性却很强，具重要历史价值。

继之而起的诸多官宦雅集图，均仿《杏园雅集图》样式，突出表现人物体貌、官位和气质。如《竹园寿集图》卷（北京故宫博物院藏）描绘弘治年间诸臣僚，为祝贺吏部尚书屠濬、户部尚书周经、御史倡鍾三人六十寿辰，同至周经府邸竹园宴饮庆寿的史实，无论布局、组合、方位、动态都仿《杏》图，连工笔重彩的画法也相仿佛，诚如后纸吴宽“竹园寿集序”所指出的：“善绘事者为锦衣二吕君，屠公援宣德初馆阁诸老杏园雅集故事曰：‘昔有阁，此独不可图乎？’二公欣然模写，各极其态。”另幅无款的《五同会图像》卷（北京故宫博物院藏），绘吴宽、李杰、王鏊、陈、吴洪五位官员兼学者的聚会情景，其格式也似《杏》图。这类以肖像为主的雅集图，堪称明代的新创。

（4）承袭传统题材的人物画

此类题材包括佛道神仙、传说故事、风俗世情、文人逸事



等，主要供装饰和观赏用，内容虽少新意，风格却较多样。

佛道神仙图的存世代表作有李在的《琴高乘鲤鱼图》轴（北京故宫博物院藏），取材于战国神话传说，即琴高入涿水取龙子，按约期从水中乘鲤鱼跃出；黄济《劔图》轴（北京故宫博物院藏），画八仙之一李铁拐磨剑吐气形象；刘俊《刘海蟾图》轴（石家庄市文管会藏），按“刘海戏金蟾”民间传说，绘刘海蟾手托金蟾飘然过海情景。作品场景富神奇色彩，诸仙形象却颇带世俗气息。

传说故事画有朱端的《弘农度虎图》轴（北京故宫博物院藏），取材于东汉时弘农太守刘昆以斐然的政绩，驱使祸害地方的猛虎自动离境的故事；周文靖《圯上授书图》页（台北故宫博物院藏）表现秦末张良圯上为老人著履、得授兵书的历史故事。作品均富较强情节性，足供观赏。

风俗世情画有仿传统的货郎图，如计盛《货郎图》轴；应时的节令画如朱见深《岁朝佳兆图》轴（北京故宫博物院藏）；类似风格画的渔樵图如倪端的《捕鱼图》轴（台北故宫博物院藏）等。这些作品虽绘世俗生活，却少现实性，多承袭传统。

文人逸事图有周文靖的《雪夜访戴图》轴，《茂叔爱莲图》轴（均台北故宫博物院藏）等。其中朱见深的《一团和气图》虽以前代文人轶闻虎溪三笑为题材，却以类似漫画的手法，绘三人合为一体的形象，呈圆球构图，相视而笑，宪宗朱见深还题赞引申出一心无二、同心同德建功立业的道理，以警俗励世，其表现手法独具匠心，颇富创意。

2. 继承两宋“院体”风格的宫廷山水画

明代宫廷山水画，随着画院制度的变迁，呈现较显明的阶段性，分为初创和鼎盛两时期。

（1）承元人余绪的明初宫廷山水

明初，应征入宫的画家多由元入明，元代盛行的文人画对