



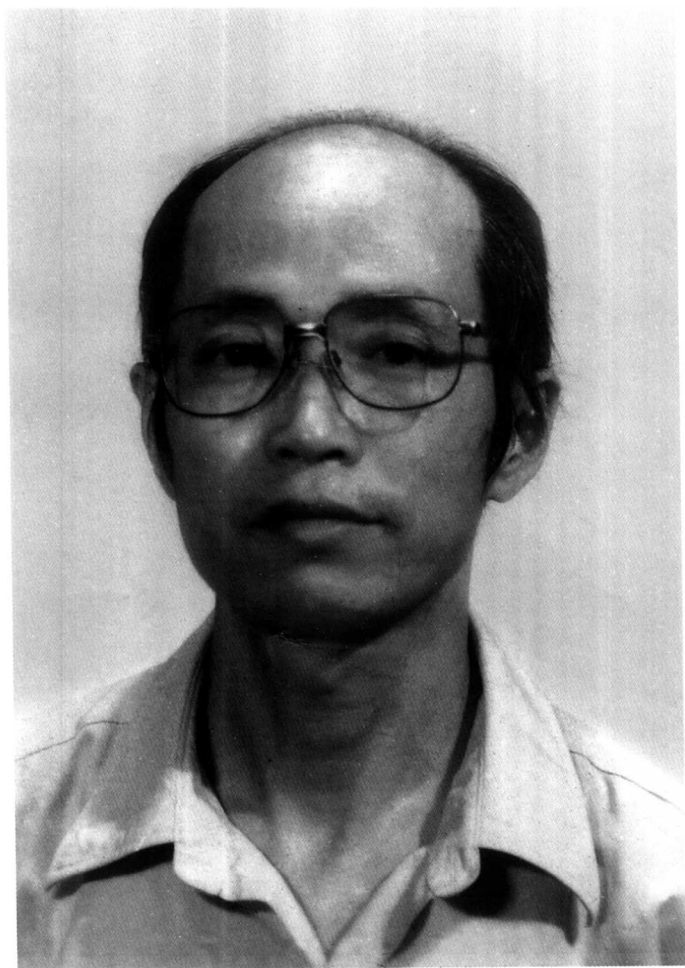
# 中国绘画断代史

元代绘画

杜哲森 著



中国出版集团  
人民美术出版社



作者像

引论 .....	1
<b>第一章 前期格局与画坛领袖的出现</b> .....	6
第一节 泪泉和墨写离骚 .....	6
第二节 捐思弃怨醉丹青 .....	15
第三节 艺苑宗师赵孟頫 .....	24
第四节 一代英才高克恭 .....	42
第五节 元初其他重要画家 .....	50
<b>第二章 变革的驱动力和切入点</b> .....	72
第一节 投身大化,寄情山水 .....	72
第二节 文人雅集,皇室推波 .....	79
第三节 传薪承绪,托古改制 .....	85
第四节 以书入画,水墨为尚 .....	92
<b>第三章 群星璀璨的山水画坛</b> .....	104
第一节 创作队伍的构成 .....	104
第二节 李郭风规的延续与变化 .....	109
第三节 界画的时兴与马夏传派的背运 .....	123
第四节 蔚成大观的董巨传派 .....	132
<b>第四章 承前启后四大家</b> .....	155

第一节 黄公望——壁立冲霄第一峰·····	156
第二节 吴镇——抗简孤洁一典型·····	167
第三节 倪瓚——聊将逸气铸画魂·····	178
第四节 王蒙——人夸笔力能扛鼎·····	188
第五章 山水之外的艺术世界·····	199
第一节 花鸟画的演变与推进·····	199
第二节 人物画的困顿与求索·····	218
第三节 元代壁画——人神共在的大千世界·····	228
结语·····	255

图版目录

## 引 论

蒙古族于1206年建国，旋即以摧枯拉朽之势征服西夏、灭掉女真、攻取西域、降服大理，进而出兵东欧、扫荡波斯，最后铲除南宋，建立大统，前后历时73年。1279年皇元一统后，不敢懈怠，一方面剿杀南宋残余、镇压各地起义，一方面健全典章制度、严格中央集权，同时推行汉法，起用儒生。几番经营后，终于形成了势跨亚欧、威慑四海的大元帝国。但“马上得天下”容易，“马上治天下”则难。元世祖逝世后，帝国大厦便从内部坏起，先是群汗争位，继而官吏腐败，发展成土鲜知耻，民不聊生。当初威猛如狮虎的军队，也在飞觞走肉、骄奢淫逸中丧失了战斗力，沦为不能挽弓执锐的乳臭之子。这样，当元末农民大起义风云四起时，崛起于漠北的超级帝国，便于1368年被重新逐回了漠北，结束了89年的统一政权。从崛起到衰败，历时162年，这在人类历史上只能算是短暂的一瞬，从中国历代王朝的国祚寿限上看，也是短暂的。旋兴旋灭，果真像是一股呼啸而至的旋风，来得迅猛，去得也快捷。但它却在人类历史上写下了有声有色的一页，在这一页上，记录下了一个崛起的民族如何以自己的意志征服了世界，同时也记录下了被征服的民族，如何在淘汰政治垃圾的同时，凭借自己的固有文明对征服者进行着反征服。各



民族就是在这征服与反征服的过程中将人类的文明又向前推进了一步。而元代的文化艺术就是在这大背景下展开的，绘画则是作为特定历史情境中的精神映象而被写进了民族的文明史册。

入元之前，绘画艺术以它特有的辅政、教化和审美娱乐功能赢得了历代统治者的重视与扶植，也吸引了不少文人士大夫跻身于其中。到了两宋时代，翰林图画院的创办，更标志着宫廷绘画步入了鼎盛时期。与此同时，文人士大夫们对绘画的热情也空前高涨，针对创作现状出现的一些问题，提出了重神韵、求俊发、讲究诗画一律等理论主张；一些画家在创作上也进行了多方探索，出现了梁楷减笔、米氏云山、马夏新风等艺术风范。种种迹象表明，绘画发展到这个阶段，从艺术观念、表现技法和审美理想上都酝酿了一股充满活力的新思潮，一场艺术变革即将到来。但不料历史的发展出现了“逆转”，蒙、汉易祚的社会现实，从诸多方面影响到了绘画发展的未来走向和人文底蕴。

元初，为了巩固政权，元朝政府在剿杀南宋残余势力和镇压各地起义的同时，在政治上也采取了多种防范措施，诸如推行带有严重民族歧视意识的划民为四等，提倡佛、道而轻视儒学，没收铁器和禁止集会等等。而科举制的废除，更使士人阶层沦至社会底层的卑贱处境。所有这一切，都给士人阶层以沉重的精神打击。“修齐治平”是士人阶层的人生理想，弘道明理是士人阶层的文化使命，但在元代，这两个方面都失去了政治凭据。如朱思本所言：“儒生心事良独苦，皓首穷经何所补。胸中经国皆远谋，献纳何由达明主。”（《贞一斋诗文稿·观猎诗》）汪无量讲得更为愤慨：“释氏掀天官府，道家随世功名，俗子执鞭亦贵，书生无用分明。”（《湖山类稿》卷二《自笑》）



这种进取无门的处境，加上本来就有的对“夷狄”之族的歧视态度和亡国后的悲抑心理，使士人阶层变得消沉了。如果说两宋时期目睹国难君仇，士人多的是激昂愤慨的救亡意识和除弊图强的淑世情怀的话，那么宋亡后，这种意识和情怀则大大减弱乃至泯灭了。在江山易色，物是人非的现实面前，士人阶层在无奈的现实面前以一种无奈的心绪开始重新寻找个人的位置。他们中有的刚烈决绝，与现实抗争到底；有的散淡人生，优游于世；有的遁迹山林，寂寞守志；当然，也有不少人通过各种渠道惨淡经营，以图入世求达。但不管做出哪种选择，在这个“兵镒四起，岁无宁日”的时代，士人阶层的心中大多都郁积着一种生不逢时、乱世求安的情绪，即都需要找到精神寄托，在创造各自的生存条件时，也都需要营造一个属于个人的精神上的“世外桃源”。在这个营构过程中，绘画作为抒情明志的手段，便成为不少文人的选择。于是元代绘画创作的队伍构成便发生了历史性的变化——文人画家占据了大多数，这一人员结构上的变化，给绘画的发展带来了深刻影响。

文人作为一个重要的社会阶层，他们的社会地位、人生际遇、知识结构、道德理想等都直接影响和制约着各自的创作宗旨和审美追求，而元代特定的社会现实，更使他们的创作打上了深深的时代烙印。

元代废弃了画院。蒙古人作为游牧民族，对中原文化了解不多，对书画兴趣也不大，这一情况到了中后期虽然有所变化，如元仁宗在宫廷中设置了收藏图书宝玩的奎章阁，出现了热中书画鉴藏的女贵胄大长公主，但就整个蒙古贵族来看，对书画艺术的热情是远远不如以往汉族的历代帝王们的。为此，就绘画与统治阶级的关系来讲，元代乃是失去了艺术“监护人”的时代，尤其是当创作不再是直接的求取仕进的手



段时，或者说大多数文人画家不肯这样做时，绘画便成为一种纯属自娱性质的个人的文化行为了。画什么、怎么画、为什么画都不再受他人的指使，每个画家，尤其是文人画家们都可以依据个人的好尚去选取题材和表现手法，至于社会怎么评价，对画家来讲变得不重要了。如钱选所说的“无求于世，不以毁誉挠怀”，或是像倪瓚所标榜的“仆之所谓画者，不过逸笔草草，不求形似，聊以自娱耳”。

但创作上的自由，并没有导致艺术质量的滑坡，元代绘画仍旧依循着艺术的发展规律在有序地探索与开拓。文人画家们“游于艺”时，始终恪守着技进乎道、惟德是尊的治艺前提，无论是郑思肖的“君子画”说，钱选的“士气”说，赵孟頫的“古意”说，吴镇的“适兴”说，还是倪瓚的“逸气”说，汤垕的“写意”说及郝经的“内游”说，这些艺术上的主张，都是建立在民族传统文化的价值观念的基础之上，即不曾背离“志于道，据于德，依于仁”这一根本前提。也惟其如此，才使元代绘画在抒情言志的过程中，体现在作品中的情蕴和旨趣，与它所处的时代出现了明显的扞格。

元代战乱频仍，阶级矛盾与民族矛盾贯穿于元朝始末。但这又是一个多种文化共存并兴的时代，是一个既动荡又开放、既统控又宽松、既苦涩又活跃的社会，不过所有这些在绘画创作中都绝少反映，尤其是在文人的创作中，更是聆听不到一点时代的风雨声。他们对身边发生的一切似乎都丝毫不感兴趣，他们关注和向往的是另一个世界——一个远离尘世的喧嚣、丝毫人事不相关的“世外桃源”。这一点在最能反映元代绘画成就的山水画中体现得尤为明显。在这些作品中，文人们精心建构起了一个和谐的所在，他们在这里一如所仰慕的历史上的高人志士一样，在悠闲地赏月，观瀑，抚松，听涛，对弈，垂钓，读经，访友……如此清闲，如此恬适，他们





仿佛真的在“惊涛”中寻找到了—处安全的“港湾”。世道上的纷争永远破坏不了这里的宁静，再猛烈的暴风雨在这里也掀不起半点波澜。从这种社会现实中的“动”与作品意境中的“静”所形成的巨大反差中，不难看出—代文人的人生信守与精神取向。这种信守与取向不但没有随着王朝的更替而动摇，相反，当其受到外来势力的杀伤时，变得更加执著而坚定，捍卫和弘扬既有的文明体系，成为广大士人阶层的一种自觉性的文化行为，元代文人绘画的人文意义也正是在这个过程中得以体现的。

由于将创作演变为个人抒怀明志的手段，所以缘心立意、以情结境、讲究笔情墨韵、去除刻画之习便成为元代绘画的重要的创作倾向。画家们不愿再被事物的表象所局囿，也不肯墨守既有的成规定法，而是借助前人的成就，—任自己的心灵在天地寰宇间自由地回旋审视，在静观寂照中求得心与道合，神与物游，然后欣然命笔，以意为之，水墨写之，离披点画，尽得自然，于是一个天真烂漫、放逸洒脱的时代风范得以确立。为此，元代绘画时代风貌的形成，固然有艺术发展的内在规律在起作用，但同时也与特定的历史时期士人阶层的人生态度与价值取向密切相关。透过文人创作中的“放逸”与“达观”，“高洁”与“孤傲”，不难窥视到—代文心对人生意义的执著追问与苦苦求索。

大元帝国就是这样，它搁置了—支重要的辅政力量，但在客观上却为艺术的发展输送了—批创作精英，正是这些文化人于无为中有所作为，在不适中求取自适，本着“志于道，据于德，依于仁”的人生信守而“游于艺”，使绘画这枝民族精神之花，在凛冽的气候下，仍旧以它顽强的生命力喷芳吐艳于中华大地……

## 第一章 前期格局与画坛领袖的出现

元代绘画在百年发展过程中大体上可分为前期启导和后期发展并形成时代风貌两个阶段。前期创作又有两种倾向，一种是部分南宋遗民画家借助笔墨抒写亡国之痛和乱世之悲，一种是潜心艺事追摹唐宋典范。前者创作中多有道义上的冲动，后者则着力于艺术的正本清源。

### 第一节 泪泉和墨写离骚

在蒙元帝国统一全国前，早在1234年，即金国被蒙古军灭亡之时起，长江以北的中原汉地就已经在蒙古政权的统辖之下了，但由于还有偏安江左的南宋朝廷存在（尽管这个朝廷是如此的腐败无能），所以就当时广大民众心理来讲，尚没有遭受到最后亡国的沉重打击。而随着元军的直驱南下，1276年宋帝请降，1279年陆秀夫携卫王赵昺投海殉国，受尽了屈辱的一代王朝终告灭亡。这一现实对汉民族来讲，自然是无比残酷的，尤其是对士人阶层来讲，更是承受着皮毁毛离的椎心之痛。他们难以接受这“夷狄篡鼎，异姓称王”的现实，但又救世无方，补天乏术，一些耿介的文人所能做的只能是矢志守节，不仕元廷，以遗民身份与现实抗争到底，其中表现得最为刚烈决绝的画家当属郑思肖。

郑思肖(1241—1318)，字所南，又字忆翁，号三外野人，福州(今福建连江县)人氏。其生平行举在元人王逢所著《梧溪



集》中有较翔实的记述：

公讳思肖，字所南。肖与南何居？义不忘赵北面他姓也。世家三山，曾、大父咸仕宋，父起，淳祐道学君子。公太学上舍，应博学鸿辞科。会天兵南，叩阙上宋太皇、幼主疏，不报。国初诸父老犹能记诵之，语切直，犯新禁，俗以是争目公。公遂变今名，隐吴下。所居萧然，坐必南向，遇岁时伏腊，辄野哭，南向拜而返，人莫测焉。有田三十亩，邑宰素闻精（墨）兰，不妄与人，因给以赋役取之。公怒曰：“头可得，兰不可得！”宰奇而释之。又嗜诗，题兰云：“玉佩凌风挽不回，暮云长合楚王台。青春好在幽花里，招得香从笔研来。”《过齐子方书塾》云：“天垂古色照柴门，昔日传家事具存。此世但除君父外，不曾别受一人恩。”《寒菊》云：“宁可枝头抱香死，何曾吹落北庭中。”《水仙》云：“御寒不藉水为命，去国自同金铸心。”其为文操行率类此。晚年益究天人性命之学，竟以寿终。

（王逢：《梧溪集》卷一《题宋太学上舍墨兰有序》）

由此可知，郑思肖出于救亡之心上书宋朝皇帝，不但因措辞激烈没人敢呈报，而且宋亡后，还给他带来了麻烦，使自己成了不合时宜的“危险”人物，不得已，只好更改名字隐居起来，并发誓不与现实妥协。这样现实中的很多人和事便都与他格格不入，尤其是对那些屈节仕元的识时务者流，在他眼中更属粪土之辈，绝不肯与之为伍，甚至偏激到碰上带有北方口音的人，也不分场合地拂袖而去，因而被时人视为“狂狷”、“孤僻”<sup>①</sup>。郁积在郑思肖心中的净是亡国之痛、辱君之仇，故对皇元一统的新政丝毫不感兴趣，非但不感兴趣，



而且报之以重重诅咒。当人们以各种理由，通过各种方式入世求达时，他的态度却是：“纵使圣明过尧舜，毕竟不是真父母。千言万语只一语，还我大宋旧疆土！”但这疆土再也回不来了，郑思肖只能在“独行、独住、独坐、独卧、独吟、独醉、独往、独来”的大寂寞中吞咽着人生的大悲戚，并将这悲戚凝结成任何力量也摧毁不了的信念与意志，借助笔墨托之于缣素，诉之于苍穹。如倪瓚所评说的：“秋风兰蕙化为茅，南国凄凉气已消。只有所南心不改，泪泉和墨写离骚。”（《清閼阁集》卷八《题郑所南兰》）

郑思肖善画兰、竹、菊等，尤以墨笔兰花著称于世。所作兰花多用墨笔撇叶，取势飘逸舒展，格调清雅纯正。画中兰多孤生，且不画根土，理由是“土为蕃人夺，忍著耶！”（图1《墨兰图》）画幅上每有题识，借以点明题旨。如在墨兰长卷上题道：“纯是君子，绝无小人。”兰花在他笔下不再是单纯地取悦于人的审美对象，而是画家自我人格的象征和道德操守的印证，惟其如此，才有“求则不得，不求或与”的创作原则，才有“头可断，兰不可得”的做人骨气。也正是蕴含在作品中的这一令人钦敬的人品，才使郑思肖在元代画坛上占据了不可替代的位置，使他的墨兰散发出千古不磨的馨香。元代韩奕题《郑所南画兰》一诗，堪称是知音之作：

惟公生南楚，侍宦来吴中。  
身遭宋国亡，耿耿存孤忠。  
无家又无后，南冠号北风。  
洒泪写离骚，咄咄如书空。  
疏花缀筒叶，孤生不成丛。  
倏然数笔间，遗恨自无穷。  
图成继数语，语怪谁能通。  
流落为世重，宁论拙与工。

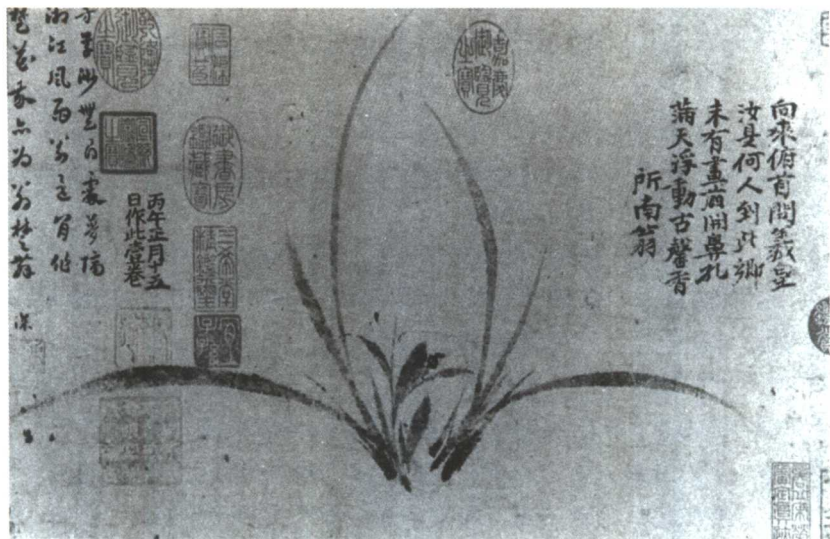


图1 郑思肖 《墨兰图》 页 23.2厘米×55.3厘米 纸本墨笔  
美国耶鲁大学艺术陈列馆藏



此花有时尽，此恨何时终！  
吁嗟匹夫心，所受由天衷。  
我思殷顽民，千载将无同。

（《韩山人诗集·五言古诗》）

元初，以南宋遗民身份致力于绘画创作的还有龚开（1222—约1304），字圣予，号翠岩，淮阴人。其生平事迹记述较详的文字出之于元代吴莱的《渊颖集·桑海遗录序》：

龚开者，字圣予，少尝与秀夫同居广陵幕府。及世已改，多往来故京。家益贫，故人宾客候问日至，立则沮洳，坐无几席。一子名浚，每俯伏榻上，就其背按纸作唐马图，风髻雾鬣，豪轩兰筋，备尽诸态。一持出，人辄以数十金易得之，藉是故不饥，然竟无求于人而死。志节既峻，仪观甚伟，文章议论愈高古……

另外，在《图绘宝鉴》、《书史会要》中均称龚开在宋景定（1260—1264）年间任过“两淮制置司监当官”。1279年陆秀夫携卫王赴海死难后，龚开悲悼不已，撰《宋陆君实传》，并写有挽陆秀夫诗二首：

其一：

立事宁将败事论，在边难与在朝分。  
从来大地为沧海，可得孤臣抱幼君。  
南北一家今又见，乾坤三造古曾闻。  
他年自有春秋笔，不比田横祭奠文。

其二：

数关天地人何预，分在君臣理可无。  
周粟如山夷叔馁，史书犹目白婴诬。  
旧邦新命方开化，公法私情本不渝。  
忠义未须论彼此，后先从长是昌图。



诗写得很沉痛，但不像郑思肖那样激烈。宋亡后，龚开也隐居不仕，但他与现实的关系并不像郑思肖那样势不两立，而是采取了清贫守志、浮湛俗间的人生态度。平生往来于杭州、平江（今苏州）等地，广交诗朋画友，成为江南文坛画界颇有影响的人物之一。龚开“身長八尺，碩大美髯”，年齡七十多岁时，仍“疏髯秀眉、頎身逸气，如古图画中仙人剑客”（柳贯《柳待制文集》卷十八《题江矾图卷后》），是位胸襟豁达、才思敏捷的人。他的创作涉猎广泛，且多奇思异想，人物、山水、花鸟均能，尤以善画瘦马和墨鬼钟馗著称于世。时人誉为“怪怪奇奇，自出一家”（夏文彦《图绘宝鉴》卷五）。《画鉴》称他画马师法曹霸，“得神骏之意，但用笔颇粗”。风格上的粗放，当是画家的气质使然，而马形取其瘦，则因为别有寄托，他有自题瘦马图诗及跋语：

一从云雾降天关，空洗先朝十二闲。

今日有谁怜骏骨，夕阳沙岸影如山。

《经》言：“马肋贵细，而凡马仅十许肋，过此则骏足，惟千里马多至十有五肋。”假令肉中有骨，讵能令十五肋毕现于外？现于外非瘦不可。因成此相，以表千里之异，尫劣非所讳也……

（龚璚《存梅斋诗稿·续补遗》）

骨少不能观其骏，为表现其骏只能画其瘦，但空有骏骨，却无人怜惜，又奈之何！

形象丰满娟秀是大多数画家所着力追求的，但龚开却反其道而行之，他更擅长从“丑”中揭示意蕴之美，瘦马《骏骨图》（图2）是例子，墨鬼钟馗也是如此。钟馗形象粗夯凶怖，群鬼更是狰狞不美，但他们却能为人间驱除邪祟，造福于世，于是“丑”转化为美，龚开的创作也由此别开一个审美天地。托物言志是文人画的重要特色之一，郑思肖托之于兰竹，龚开

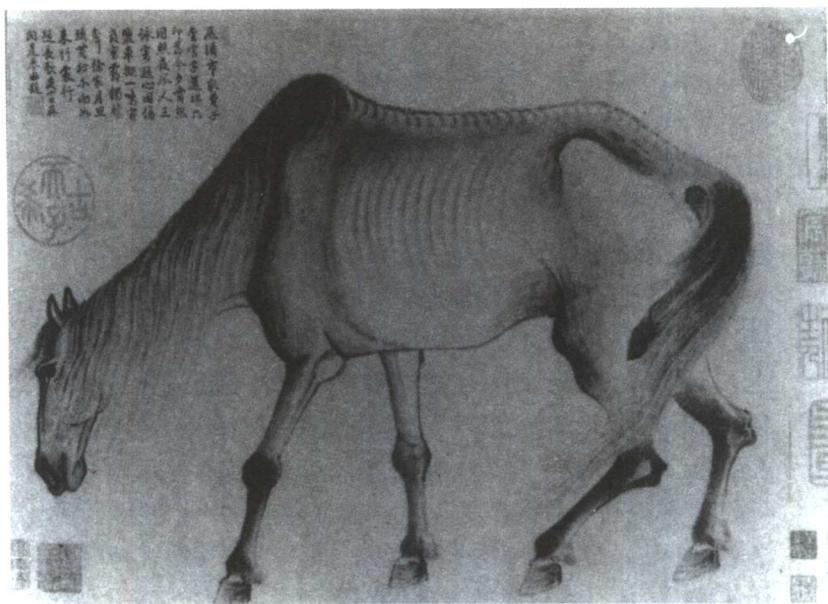


图2 龚开《骏骨图》页 30厘米×56.4厘米 纸本墨笔  
日本大阪市立美术馆藏





托之于瘦马与钟馗，所托之物不同，所言之志则是一样的，即都是在那个特定历史时期，蒙受着精神创伤的士人阶层所能做到的呼唤和抗争。元人陈方在题龚开所画《中山出游图》<sup>②</sup>（图3）的诗中写道：

楚龚胸中墨如水，零落江南发垂耳。  
文章汗马两无功，痛哭乾坤遽如此！  
恨翁不到天子旁，阴风飒飒无辉光。  
翁也有笔同干将，貌取群怪驱不祥。  
是心颇与馗相似，故遣魔斥如翁意。  
不然异状吾将憎，区区白日胡为至。  
嗟哉咸淳人不识，夜夜宫中吹玉笛。

（《孤篷倦客集》）

同郑思肖画兰一样，龚开的笔端也凝聚着悲愤与哀怨，但由于两人性格气质不同，艺术上的审美旨趣也不一样，所以在选材和风格上也迥然有别。郑思肖将满腔悲愤化作了一肚子的不合时宜，但在创作时却款款写出，笔端不露丝毫的霸悍之气，从而尽得清逸儒雅的君子风范。龚开禀性豪爽，甘贫守志，胸中蓄有“磊落轩昂峥嵘突兀者”，故在创作上不求工细妍巧，画风粗放，且多诙谐戏谑。从作品的意旨上看，郑思肖多人格上的自我昭举，龚开则多对世道的讽喻与鞭挞，但两位前宋孤臣都以“三军可夺帅，匹夫不可夺志”的人生操守与社会现实抗争到了生命的最后。

但历史的车轮依旧在隆隆地向前驶进，蒙古人的铁骑踏碎了赵宋王朝的金瓯，也踏破了士人阶层的所有梦想，现实无情地正告人们：惟识时务者为俊杰，一切反抗都是徒劳的。士人阶层必须重新调整个人与社会的关系，必须现实地思考和寻找各自的生存方式与存活意义。