

秋风纨扇

中国人物画通鉴

8

蓮花冠子道人衣日侍君王宴
紫微花柳不知人已去年、開係
與李排

蜀後主每於宮中果小巾命宮妓
衣道衣冠蓮花冠日尋花柳以
侍酣宴蜀之淫已溢耳矣而主之
不絕注之竟至淫賜婢後想淫
類之令不無抵牾唐寅



戴进 李在 朱瞻基 商喜 周臣 夏芷 杜堇 郭诩
唐寅 文徵明 仇英 丁云鹏 吴彬 曾鲸 崔子忠 陈

中国人物画通鉴8

秋风纨扇

邓锋 著

上海书画出版社



图书在版编目(CIP)数据

秋风纨扇/邓锋著. —上海: 上海书画出版社,
2011.11

(中国人物画通鉴)

ISBN 978-7-80725-818-6

I. ①秋… II. ①邓… III. ①中国画: 人物画—绘画
评论—中国—明代 IV. ①J212.05

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第121011号

责任编辑 王 彬
审 读 茅子良
技术编辑 杨关麟
责任校对 柏 龙
封面设计 陈 岚 周子凯

中国人物画通鉴·秋风纨扇

◎上海书画出版社 出版发行

地址: 上海市延安西路593号

邮编: 200050

网址: www.shshuhua.com

E-mail: shcpph@online.sh.cn

上海文高文化发展有限公司制版

上海精英彩色印务有限公司印刷

各地新华书店经销

开本: 787×1092 1/18

印张: 13 印数: 1-2300

2011年12月第1版 2011年12月第1次印刷

ISBN 978-7-80725-818-6

定价: 80.00元

前言

随着《中国山水画通鉴》和《中国花鸟画通鉴》的相继出版，我们又推出了《中国人物画通鉴》，至此，经由不同面貌的门类艺术发展史组构而成的中国绘画通史，也就颇具规模了。

就艺术独特性而言，中国人物画不如山水画和花鸟画，无论反映在形态史还是观念史上，它都具有与域外绘画更多的共性表现。个中缘由，也许与人物画题材不像山水、花鸟那样适合文人畅神寄兴，从而很少受到文人画价值体系的灌溉有一定关系。但中国特有的文化土壤，仍然赋予其鲜明而优渥的民族文化色彩，从早期人物画的发生发展，到汉唐、明清、近现代数度中外文化交流形势下的演化鼎革，这种色彩不仅始终未曾消褪，而且有时还会成为艺术价值体现的重要依凭。

纵观数千年的中国人物画发展史，领略其伦理教化、体道言志之类绘画功能观的流行变易，以及主题、风格、形式技法、美学趣味等等艺术要素和艺术呈现方式的错综延迁，并对人物画在古往今来各种时空条件下不断嬗变着的社会关系作一巡视，是《中国人物画通鉴》的基本宗旨。它以史论交互、点面结合、图文应对的叙述方式，按发展时序分为十册，尽可能丰富系统并且深入浅出地呈现中国人物画史全貌。

本书《秋风纨扇》为第八册，从各个角度论述了明代人物画的概况。

目录

- 一 概论 1
- 二 从“院体”到“浙派”——复古风尚与贵族趣味 13
- 三 从南京到苏州——“雅俗共赏”与“新美人”图式 77
- 四 从写真到变形——“波臣派”与“南陈北崔” 147
- 五 明代民间绘画 205

— 概论

北宋中期的美术史家郭若虚曾这样写道：“若论佛道人物、士女牛马，则近不及古。”¹其所言的“近不及古”是针对于唐宋两代之间的人物画发展状况比较，“近”与“古”不仅是时间的差异，也是审美趣味的变化，此论断有着敏锐的历史感知和清晰的价值判断，也暗示出人物画自此逐渐淡出中国绘画历史演进的主导位置。然而，在徐沁的《明画录》中，对于明代人物画的发展状况这样写道：“有明吴次翁一派，取法道元。平山滥觞，渐沦恶道。仇氏专工细密，不无流弊。近代北崔南陈，力追古法，所谓人物近不如古，非通论也。”其言虽坦陈明代人物画中的一些弊端，却也充满着相当的自信。

当然，在今天看来，两宋人物画相较于此后的元明清三代，依然占据着承前拓后的艺术高峰，无论是李公麟、马和之的白描画风，还是“二高”与武宗元的道释人物画，或是两宋人物画中最具光彩的风俗展现，以及梁楷的写意风格，都集中呈现出两宋人物画发展的相当成就。不仅如此，这种种面貌还为其后的人物画走向规约了大致的语言范畴。因此，套用郭若虚的评判



明宣宗射猎图

话语，从人物画史的纵向发展来看，明代人物画的发展显然未能出于两宋之囿，然而，诚如徐沁所言，“近不如古，非通论也”，明代人物画从初期的“隔代遗传”到晚明的“托古翻新”，虽都以唐宋为标杆，却着实变换出崭新的时代特点，而其风格与趣味的流变既充满着戏剧性的历史必然逻辑，又在鲜明的阶段性发展中彰显出个性主义的魅力。

纵观整个明代绘画的发展，派别林立，风格多样，在对宋元绘画资源的选择、重组中呈现出极强的形式自觉。从绘画题材而言，山水、花鸟占据明显的主导地位，人物画由于功能的局限以及塑造的难度，呈现出相对式微的态势。虽在文人画家中兼善人物者寥寥无几，但明初宫廷画家商喜、倪端等与职业画家戴进、吴伟、杜堇等人均以人物取胜，在吸取南宋院体风格和民间技法语言中又能独创一格，尤其是以吴伟为代表的狂逸一路，直接影响了

鐵崖翁古任風顛呼嘯水
 冬多如年國清之興以千過
 誰次前身老魯賢

仲山王問寫

色空作麼生念聚
 衆聊尔寂定鰭腹
 箇中甘苦傷口常
 自係彰通運信神
 子祗度疎健舌豐
 干依移肉人眼語
 云當化外是觀

乳陸海題

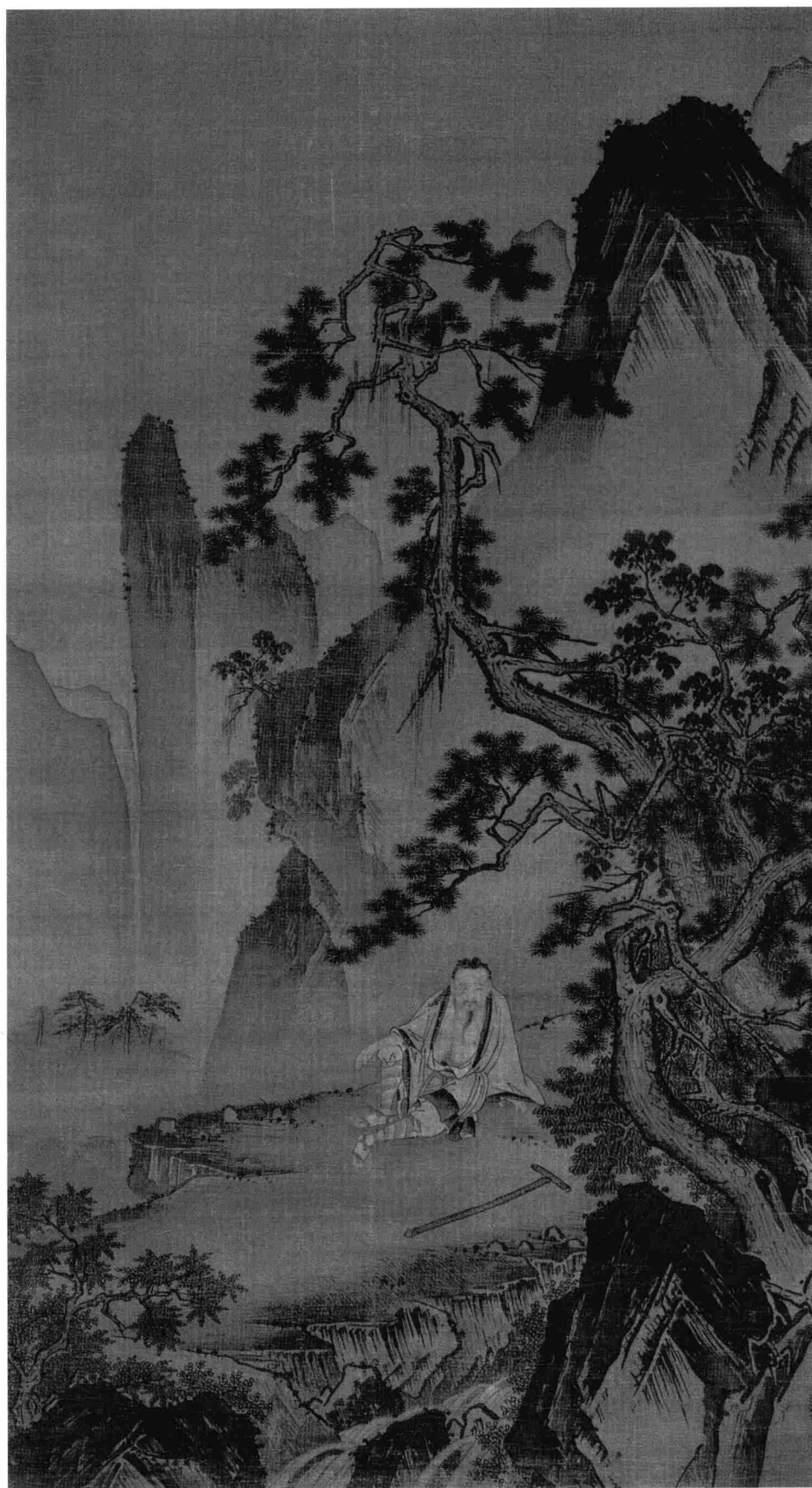


王問拾得图

成化庚子
御筆戲寫







戴进 溪边隐士图

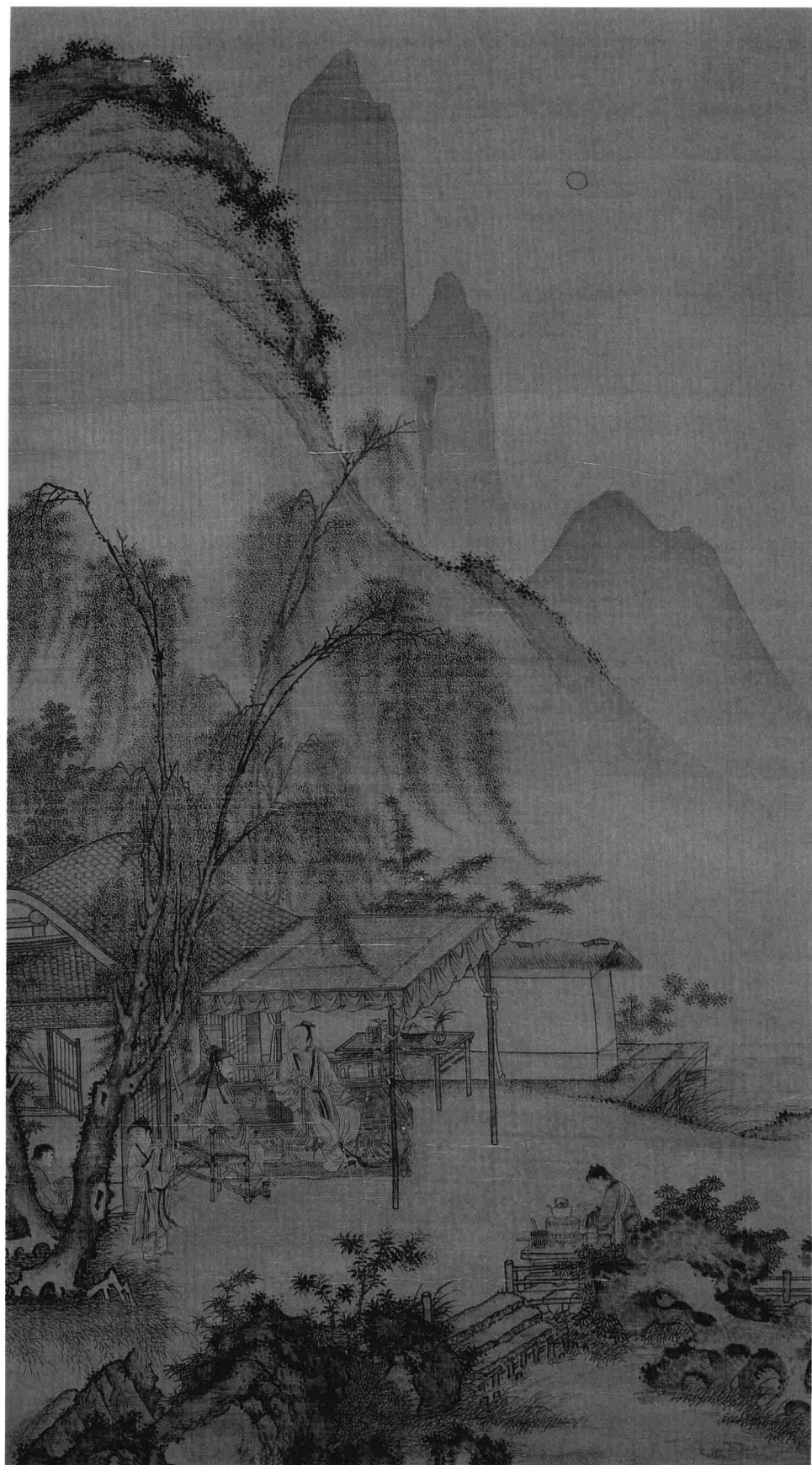
仇英
右军书扇图

吴门唐寅、仇英，以“有教养的职业画家”身份或“半职业化的文人身份”合力开创了仕女人物画的新风。随着晚明陈洪绶、崔子忠、丁云鹏、吴彬四大人物画家的出现，在题材上进一步拓展，语言上翻新出奇，审美趣味上以“奇古”为宗，整个明代人物画得以振兴。

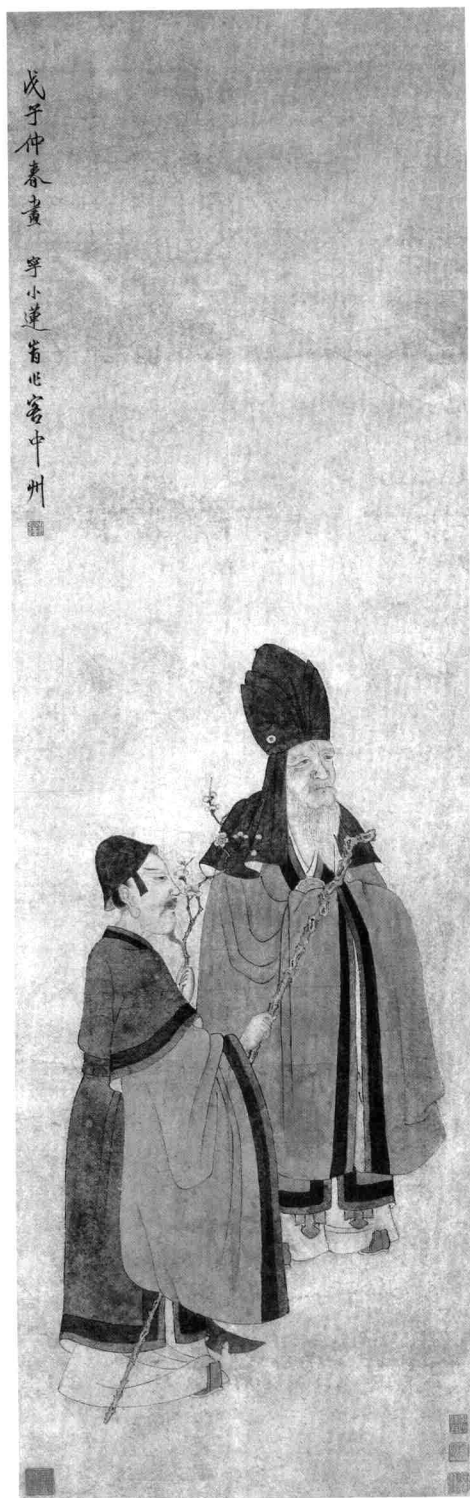
要探究明代人物画之所以呈现如此的转换，至少需注意以下三个重要因素：

首先，心学兴起及市民文化、个性主义的盛行。明初虽有很是严酷的文艺政策，但随着经济的快速发展和政治危机的不断加深，社会生活方式和价值观念开始发生巨大变化，重自我反省的阳明“心学”在明中期随势兴起，这一学说与立足于商品经济基础之上的市民阶层及其文化两相呼应，进而催生了明中期的狂士风范和晚明的个性主义风潮，一种入世的、追求物质消费与感官刺激的世俗生活方式应运而生。文人生活的世俗化也导致其审美观念及趣味的改变，而这一点，在晚明“尚奇”风气中体现得尤为明显，变形主义人物画的出现即与之密切相关。

其次，以古为新的学习方式及不同画科语言的融通。可以说，整个明



郭纯
人物故事图



陈子见句图

代绘画都是在以“古”为师，明初宫廷院体以南宋院体为复兴对象，明中期吴门画派以重振元季文人画风为己任，晚明则上追唐、五代、北宋之高古。然而，每一次的学古总是出现偏差，翻出新貌：宫廷院体的贵族品味中渗入浓厚的民间气质，吴中趣味最终沾染上“雅俗共赏”的市民气，变形风格却以“奇古”收场。这样的师古结果既令人惊叹，也使人深思。另一方面，由于明代画家多是诸体兼善，而人物画的语言形式很难摆脱现实“形象”的束缚，其形象塑造的技法语言除了来自对真实人物的揣摩、细察之外，更多还借鉴山水、花鸟的表现方式。浙派的狂肆笔墨源于山水，却在水墨人物画中得以淋漓尽致的展现，吴门的秀雅清润气质最终造成仕女人物画的柔弱之风，董其昌“以笔墨之精妙论，则山水决不如画”的理论及“生拙”美学也多少与变形主义的形式取向相关联。画科之间的语言融通不可忽视。

再次，绘画身份的模糊与绘画系统之间的相互影响。从明代画家创作身份来看，原有的宫廷画家、文人画家、民间画家三线并进的创作系统模式已经发生了微妙的变化，明确的界限日益模糊，呈现为相互的穿插与错位，加之于商品经济的快速发展和市民阶层的蓬勃兴起，一直占据主流位置的文人画在明代产生了根本性的转变，“戾（利）行相兼”成为其主要特征，文人的业余状态与卖画谋生相结合，文人绘画的纯粹性与自娱性难以维系，到明代中后期，由于艺术市场的需求，职业化的文





金盆捞月图

人画家与文人化的职业画家成为二者均可获利的最恰当身份。可以大胆地说，明代人物画的发展更多来自于画家职业化趋势的推动，其作品背后则是文人理想与市民文化以及民间趣味的杂糅。

按照一般对于明代绘画史采取早、中、晚的三段式分法，明代人物画也呈现出相似的阶段性，当然，这样的三期划分主要选择主流的审美取向和流

行的绘画样式，在时间与空间上有一定的交叉重叠。明代初期，新兴的统治阶层出于政治、文化等多方面的考虑，在力图复兴南宋院体风格中重塑大一统的汉文化，其人物画多表现出极强的政教功能和贵族趣味，由此发端的浙派人物画也体现出刚健、狂放之气，在逐渐滑向平民气质中走向衰落；明代中期，吴门绘画由于经济复苏与地域文化自信的重建，开启了雅俗共赏的审美风尚，文人生活图景与仕女人物画成为新的描绘内容；晚明，世俗之风愈演愈烈，一方面，集民间肖像画之大成的“波臣派”极写真之能事，另一方面，立足于个性思潮之上的变形主义画家以“奇古”的面貌引领时尚。

当然，相对于画家的个性及其具体创作而言，以上基于宏阔的时代背景所作的理论描述与结构分析显然不能彰显其艺术魅力，也还远远不能展现明代人物画丰富多彩的变化。如何勾勒出近三百年间人物画家及其作品在世风流变中的诸多面相，而这正是本书所力图希冀的。

注释

- 1 郭若虚《图画见闻志》卷一《叙论·论古今优劣》。