

中國美術全集

繪畫編
明代繪畫

6



中國美術全集編輯委員會

中國美術全集

繪畫編 6 明代繪畫 上

中國美術全集

繪畫編 6 明代繪畫上

中國美術全集編輯委員會 編

本卷顧問 謝稚柳 楊仁愷 楊伯達

沈之瑜 馬承源

主編 楊涵

副主編 龔繼先 胡海超

出版者 上海人民美術出版社

(上海長樂路六三弄三號)

責任編輯 周衛明

設計 周衛明

圖版攝影 胡鍾 劉志崗

郭林福 汪俊樑

製版者 上海市中華印刷廠

排字者 廣州廣發印務有限公司

裝訂者 上海裝訂廠

發行者 新華書店上海發行所

一九八八年十月 第一版 第一次印刷

國內版定價 人民幣一九五元

版權所有

本卷顧問

謝稚柳

上海博物館顧問 中國古代書畫鑑定組組長

楊仁愷

遼寧省博物館名譽館長 研究員

楊伯達

故宮博物院副院長

沈之瑜

上海博物館名譽館長

馬承源

上海博物館館長

主編

楊涵

中國美術全集編輯委員會副主任

副主編

龔繼先

中國美術全集編輯委員會委員

副主編

胡海超

上海人民美術出版社副總編輯
上海人民美術出版社副編審

凡例

一 《中國美術全集》六十卷，共分繪畫編、雕塑編、工藝美術編、建築藝術編和書法篆刻編五部分，每編分若干冊。

二 本卷爲繪畫編第六冊：明代繪畫之上卷。本卷以明初院體畫與浙派的作品爲主要內容，同一時期其他各家佳作亦採擷入卷。明代繪畫另二卷各有專題作爲主要內容。

三 本卷以繪畫流派體系及畫家年代順序相互參照編排，年代稍有交錯。生卒年不詳的畫家，酌情穿插排列。

四 畫目圖注，基本上按收藏單位的畫目，圖版說明亦由收藏單位專人撰寫，以供研究參考。

五 本冊內容分三部分，一爲概論專論，二爲圖版，三爲圖版說明。年表、索引及總目等，綜編爲全集的一個專冊。

目錄

明代繪畫藝術初探……………	楊仁愷	1	二七 竹鶴雙清圖軸	王 絛 邊景昭	22
明初繪畫與「院體」、「浙派」……………	穆益勤	15	二六 雙鶴圖軸	邊景昭	23
一 青綠山水圖軸	佚名	1	二五 春禽花木圖軸	邊景昭	24
二 華山圖冊	王履	2	二四 雪梅雙鶴圖軸	邊景昭	25
三 合溪草堂圖軸	趙原	7	二三 闊渚晴峯圖軸	李在	26
四 松屋讀書圖（冊頁）	佚名	8	二二 琴高乘鯉圖軸	李在	27
五 快雪時晴圖卷	徐 賁	9	二一 米氏雲山圖（冊頁）	李在	28
六 秋林草亭圖軸	徐 賁	10	二〇 萱花圖（冊頁）	李在	29
七 陶淵明像軸	王仲玉	11	一九 歸去來兮圖卷之一	問征夫以前路 馬 軾	30
八 丹山紀行圖卷	顧 琳	12	一八 歸去來兮圖卷之二	臨清流而賦詩 李在	31
九 梅莊書屋圖卷	林 垺	13	一七 歸去來兮圖卷之三	雲無心以出岫 李在	32
一〇 喬柯竹石圖軸	王 絛	14	一六 歸去來兮圖卷之四	或棹孤舟 夏 芷	33
一一 偃竹圖軸	王 絛	15	一五 枯木竹石圖（冊頁）	夏 芷	34
一二 高山流水圖軸	王 絛	16	一四 江城送別圖（冊頁）	佚名	35
一三 隱居圖軸	王 絛	17	一三 蜀葵蛺蝶圖軸	戴 進	36
一四 北京八景圖卷（部分）	王 絛	18	一二 仿燕文貴山水軸	戴 進	37
一五 湖山書屋圖卷（部分）	王 絛	20	一一 雪景山水圖軸	戴 進	38
一六 畫觀音書金剛經合璧卷	王 絛	21	一〇 洞天問道圖軸	戴 進	39
			〇九 溪堂詩思圖軸	戴 進	40

三	達摩六代祖師像卷	戴進	41	五	湖山平遠圖卷(部分)	顏宗	67
三七	一窗春雨圖軸	夏昶	43	六	洪崖山房圖卷	陳宗淵	70
三六	滿林春雨圖軸	夏昶	44	六	花鳥草蟲圖卷(部分)	孫隆	71
三九	鳳池春意圖軸	夏昶	45	六	芙蓉游鵝圖軸	孫隆	72
四〇	夏玉秋聲圖軸	夏昶	46	六	雪禽梅竹圖軸	孫隆	73
四二	雲山小景圖(冊頁)	謝環	47	六	花鳥草蟲圖冊	孫龍	74
四三	杏園雅集圖卷	謝環	48	六	古木寒鴉圖軸	周文靖	79
四三	雲陽早行圖軸	謝縉	50	六	聘龐圖軸	倪端	80
四四	潭北草堂圖軸	謝縉	51	六	山水圖軸	杜瓊	81
四五	烟籠玉樹圖軸	陳錄	52	六	南邨別墅圖冊	杜瓊	82
四六	玉兔爭清圖軸	陳錄	53	六	友松圖卷	杜瓊	86
四七	孤山烟雨圖卷(部分)	陳錄	54	七	報德英華圖卷(之一)	杜瓊	86
四八	推篷春意圖卷(部分)	陳錄	56	七	烟水微茫圖軸	劉珏	88
四九	書室清影圖(冊頁)	陳錄	57	七	臨梅道人夏雲欲雨圖軸	劉珏	89
五〇	卓冠羣芳圖軸	王謙	58	七	林陰對話圖軸	金汝潛	90
五一	墨梅圖軸	王謙	59	七	武侯高臥圖卷	朱瞻基	91
五三	雲山墨戲圖(冊頁)	何澄	60	七	萬年松圖卷(部分)	朱瞻基	92
五三	水閣歸舟圖(冊頁)	李政	61	六	蓮蒲松蔭圖卷	朱瞻基	93
五四	溪山遠眺圖(冊頁)	樊暉	62	七	苦瓜鼠圖卷	朱瞻基	94
五五	溪山游賞圖(冊頁)	黃希穀	63	六	竹爐山房圖軸	沈貞	96
五五	秋樹雙雀圖(冊頁)	丁文暹	64	六	秋林觀瀑圖軸	沈貞	97
五七	太白騎鯨圖(冊頁)	徐良	65	八	山水圖卷	張復	98
五八	鍾馗圖(冊頁)	殷善	66	八	關羽擒將圖軸	商喜	99

八三	雙勾竹圖軸	金湜	……	一〇五	竹溪駕鳧圖軸	呂紀	……	124
八三	竹石圖軸	姚綬	……	101	一〇六	獅頭鵝圖軸	呂紀	125
八四	秋江漁隱圖軸	姚綬	……	102	一〇七	三思圖軸	呂紀	126
八五	林下獨坐圖軸	姚綬	……	103	一〇八	榴花雙鶯圖軸	呂紀	127
八六	枯枝鳴鳩圖卷	姚綬	……	104	一〇九	梅茶雉雀圖軸	呂紀	128
八七	明憲宗元宵行樂圖卷(部分)	佚名	……	105	一一〇	雙雉圖軸	呂紀	129
八八	皇都積勝圖卷(部分)	佚名	……	107	一一一	梅花雙鶴圖軸	呂紀	130
八九	鷹擊天鵝圖軸	殷偕	……	108	一二二	鷹鵠圖軸	呂紀	131
九〇	魚藻圖軸	繆輔	……	109	一二三	殘荷鷹鷺圖軸	呂紀	132
九一	柳蔭雙駿圖軸	胡聰	……	110	一二四	南極老人圖軸	呂紀	133
九二	礪劍圖軸	黃濟	……	111	一二五	劉海戲蟾圖軸	劉俊	134
九三	貨郎圖軸	計盛	……	112	一二六	雪夜訪普圖軸	劉俊	135
九四	貨郎圖軸	佚名	……	113	一二七	北觀圖卷	陶成	136
九五	岳陽樓圖軸	安正文	……	114	一二八	雲中贈別圖卷	陶成	137
九六	黃鶴樓圖軸	安正文	……	115	一二九	蟾宮月兔圖軸	陶成	138
九七	松鶴圖軸	林良	……	116	一三〇	竹雀圖軸	呂端俊	139
九八	山茶白羽圖軸	林良	……	117	一三一	歌舞圖軸	吳偉	140
九八	蘆雁圖軸	林良	……	118	一三三	松溪漁炊圖軸	吳偉	141
一〇〇	雪景雙雉圖軸	林良	……	119	一三三	灞橋風雪圖軸	吳偉	142
一〇二	秋坡聚禽圖軸	林良	……	120	一三四	漁父圖軸	吳偉	143
一〇三	蒼鷹圖軸	林良	……	121	一三五	仿李公麟洗兵圖卷(部分)	吳偉	144
一〇三	柳塘翠羽圖軸	林良	……	122	一三六	詞林雅集圖卷	吳偉	148
一〇四	秋林聚禽圖軸	林良	……	123	一三七	長江萬里圖卷(部分)	吳偉	149

一三八	漁樂圖軸	吳偉	152	一四九	雪景圖軸	朱端	186
一三九	琵琶行圖軸	郭詡	153	一五〇	烟江晚眺圖軸	朱端	187
一四〇	雜畫冊	郭詡	154	一五一	松院閑吟圖軸	朱端	188
一三三	人物仕女圖卷	郭詡	158	一五二	竹石圖軸	朱端	189
一三三	雪溪放艇圖軸	鍾欽禮	160	一五三	壽桃圖軸	朱端	190
一三三	邵雍像軸	杜堇	161	一五四	江閣遠眺圖軸	王諤	191
一三四	題竹圖軸	杜堇	162	一五五	月下吹簫圖軸	王諤	192
一三五	梅下橫琴圖軸	杜堇	163	一五六	寒山圖軸	王諤	193
一三六	綠蕉當暑圖軸	杜堇	164	一五七	蘇武牧羊圖軸	陳子和	194
一三七	祭月圖軸	杜堇	165	一五八	起蛟圖軸	汪肇	195
一三八	九歌圖卷(部分)	杜堇	166	一五九	柳禽白鵬圖軸	汪肇	196
一三九	古賢詩意圖卷(部分)	杜堇	170	一六〇	蘆雁圖軸	汪肇	197
一四〇	雜畫冊	徐端本	174	一六一	羣仙圖軸	鄭文林	198
一四二	松蔭撫琴圖軸	史文	178	一六二	携琴看山圖軸	蔣嵩	199
一四三	騎驢圖軸	張路	179	一六三	漁舟讀書圖軸	蔣嵩	200
一四三	吹簫女仙圖軸	張路	180	一六四	無盡溪山圖軸	蔣嵩	201
一四四	風林觀雁圖軸	張路	181	一六五	松下簪履圖軸	蔣嵩	202
一四五	風雨歸莊圖軸	張路	182	一六六	秋林讀書圖軸	蔣嵩	203
一四六	望月圖軸	張路	183	一六七	屈原圖軸	朱約估	204
一四七	蒼鷹攫兔圖軸	張路	184	一六八	秋林覓句圖軸	萬邦治	205
一四八	溪山泛艇圖軸	張路	185	一六九	醉飲圖卷	萬邦治	206

明代繪畫藝術初探

楊仁愷

一 明代初期繪畫藝術的概貌

朱元璋起兵滅元，建立明朝。在建都南京的三十多年中，軍事、政治、經濟是重點，當一切安排就緒後，便開始把注意力放在文化方面。當時知名的文人士大夫有劉基、宋濂、楊維禎、高啓、張羽；畫家有倪瓚、王蒙、王汝言、趙原、宋克、王仲玉、周位、徐賁等。他們有的在元代享有盛名，入明後將自己的文風和畫風影響於年輕一代，如王絛、夏昶、邊文進諸家。洪武年間召入宮廷作畫的王仲玉、周位，傳世作品稀少，僅從王仲玉所畫的《陶淵明像》看，白描人物猶存趙氏兄弟和張渥的風範。至於倪、王兩家的個人風貌不因改朝換代而有所變化。但王絛少時承倪氏指點，小幅近乃師，長卷則異趣。顧復《平生壯觀》記載：「倪迂畫法，面授之王友石（絛），故友石小幅與師說不遠。若長卷大軸，意近縝密，筆墨縱橫，元鎮何得限之。」儘管王絛受業於倪瓚而於長卷有所突破，不等於已離開元人的路數。王蒙入明，在他被胡惟庸案牽涉入獄病死之前，也還繼續作畫，如為陶宗儀作《南村真逸圖》、《夏日山居圖》、《岱宗密雪圖》，都是作於洪武初年，從記載考察，也並未因入明而改變風格。徐賁的《蜀山圖》和宋克《萬玉叢圖》都有濃厚的元人水墨畫氣息。可以推知，洪武年間的繪畫藝術，無論士大夫或被召入宮廷服役的畫師，他們的畫風都是元代的繼續。

再考察永樂年間畫風又有甚麼改變？邊景昭以擅長重彩工筆花鳥畫而被召入宮廷，待詔武英殿。其畫有一種「富貴氣」，與元人淡雅意趣存在差別；但他與王絛合作的《竹鶴雙清圖》，韻味又有所不同；元代花鳥畫家王淵對他有直接影響，儘管是工筆花鳥，仍着意寫生，未沾上南宋晚期畫院畫的氣息。郭純在永樂時充內廷供奉，擅長山水，傳世的《扁舟訪幽圖》，有人認為與元人

盛子昭風格相近。但此圖樹石剛勁而文，賦彩重而不艷。而盛氏則樹石雖文而不剛勁，設色雖雅而嫌其平淡，它倒與經元人張翥、張雨、魯蕤三人所品題的《扁舟傲睨圖》（遼寧博物館藏）頗有不少共同之點。卓迪《修禊圖》作於永樂年間，山巒、樹石、沙脚以及構圖諸方面，仍留有前代的影響。這是活動在永樂時期的幾位宮廷畫家，或多或少地保留着前代的流風餘韻，尚未呈現出宣德以後宮廷畫的若干特點。院外的王紱、夏昶的作品更是涇渭分明。王紱在永樂時尚能作畫，他的《湖山書屋圖》、《觀音圖》，一為山水，一為人物。《湖山書屋圖》部分皴法得自王蒙，山巒點子和遠樹亦屬王蒙系統，間或有岸邊小樹枝葉保留倪氏的筆法，但畢竟以王蒙技法為主。圖中不少小松樹，濃墨一筆畫幹，不勾樹皮，以破筆豎點松針，此法則似為王紱所創。至於王氏的觀音、童子、人物本非他所長，亦無新創，是從元人白描佛像中來，與周位、王仲玉寫陶潛同法異趣，祇是作為襯景的竹石，仍是原來面目。夏昶以專攻墨竹知名，近學王紱，遠師元人李衍、趙子昂，兼留心寫生，頗得神韻，而此種題材在宮廷畫家中是看不到的。

總的說來，洪武到永樂間的宮廷畫風與士大夫的作品，還看不出存在截然的差異。

二 宣德畫院畫風的形成和發展

宣德朱瞻基，景宗朱祁鈺，憲宗朱見深，孝宗朱祐樞四代，承先朝之餘蔭，國本艾安，他們由於自身的愛好，提倡繪事，廣徵畫師，曾繁榮一時，即後人常說的所謂「宣德畫院」。它包括的時間，實不應僅限於宣德，下限可到弘治。此間七、八十年，確已形成了畫院本身的畫風。其特點是一掃元人的影響，代之以南宋李、劉、馬、夏的風骨。這一新的轉變，並不是歷史的重複，這與元代趙孟頫的「復古」一樣，似乎是走歷史的回頭路，其實仍不能擺脫時代的總風格。究其原因，與宮廷的愛好有關，所謂「上有所好，下必甚焉」。孝宗朱祐樞頒賜給吳偉「畫狀元」印章，王諤被譽為「今之馬遠」，不能說與統治者的審美觀無關。

宣德畫院前後湧現出不少高手，見於畫史文獻和作品可資稽考的在一百人以上。人物、山

水、花鳥諸方面都有可觀的成就。馬軾、李在、戴進、夏芷、孫龍、呂紀、吳偉、王諤諸家，是享有盛名的院畫家，儘管在師承上大都來自南宋院體畫，然而每人的作品富有獨特的個性，毫無雷同之感。萬紫千紅，繁花似錦，他們的才華，為畫院作出了卓越的貢獻。馬軾傳世作品稀少，《春塢村居圖》是件絹本中堂大軸（在臺灣省），氣魄雄偉；所作《歸去來兮圖》卷中三幅，水墨與淺色兼施，技法多變，有一定的代表性。李在和馬軾一樣，大幅創作僅有《琴高乘鯉圖》和《山中初雪圖》兩件，前圖人物樹石出入宋院體，後圖法郭熙，氣格不凡。此人師承兩宋，不專學一家。《歸去來兮圖》中也保存他的三幅，就有三種面貌，學馬、夏和梁楷而能脫化。尤其是《臨清流而賦詩》一幅，法梁楷的減筆描，意境空靈，筆觸簡略，神氣十足，似有出藍之妙！關於畫家戴進的傳說很多，藝術成就評價很高，傳下來的作品也不少。他的生平事迹見於《七修類稿》（明·郎瑛）、《中麓畫品》（李開先）和《虞初新志》（張潮）諸書，既屬野史，姑妄聽之。不過可以肯定他在宮廷的時間並不長，返回家鄉武林（今杭州）後，授徒賣畫，難保溫飽，迺遭一生，死後纔被董其昌、王世貞諸人所重，還被封為「浙派」渠魁，這都是後話。應該承認戴進的繪畫才能在明代中前期可算是出類拔萃的。他是位全能畫家，元代以後實不多觀。他既學馬、夏，又師李成、郭熙，「而妙處多自發之」（王世貞語）。近畫院體的作品是其本色，但他還有一些作品別具風貌，如《三鷺圖》為寫意之筆，墨氣淋漓，似不經意而趣味橫生；《春山積翠圖》、《仿燕文貴山水圖》更是淡雅之氣襲人，使人忘記他是宮廷畫家。他的《禪宗六祖圖》從劉松年脫化而出，人物神形兼備，樹石運筆挺勁而瀟灑，設色淡雅而肅穆，誠乃精心佳構。再如《溪堂詩思圖》為他本來面目，筆筆不苟，甚見功夫。夏芷出於戴氏門下，亦是畫院名手。此人傳世作品遠不如乃師之多，看到他的《歸去來兮圖》，水墨描寫陶淵明泛舟的神情，船和樹石的動靜對比，不愧是戴氏門中高足。另外，江蘇淮安明王鎮墓中出土畫卷中，有以上諸人作品，多為墨戲寫意之作，一反過去所見者。李在作萱花並吟詩；馬軾、謝環仿米氏雲山，夏芷作枯木竹石。此一新發現，改變了我們的傳統觀念，同時擴大了眼界，給明代宣德宮廷畫提出一些新課題，有待今後作進一步研究。

明代畫院雖與兩宋畫院同為宮廷所屬的機構，任務都是作畫，但內部組織則有所不同。宋代比較正規化，尤其是職位待遇還區別顯著。宋代分畫學正、藝學、祇候、待詔等級，無職位的稱畫學生。宋朝舊制「凡以藝進者，雖服緋紫，不得佩魚」，政和、宣和間特許「書畫出職人佩魚」。其實，明代並不像宋代有正式畫院的組織機構，所謂明代畫院或宣德畫院僅沿襲宋代之名而稱之。洪武、永樂期間設供奉文淵閣待詔、翰林待詔、武英殿待詔，或稱供事內府、內供奉、營繕所丞等，宣德以後的畫師，大都分配到武英、仁智、文華三殿供奉，以前兩殿集中人數較多，一切活動由御用太監掌管，而宋代畫院則由書畫博士負責。供奉三殿的畫師職位，既不同於宋代，也與明初待詔名義頗有出入，大部分授予武官的職銜，什麼錦衣衛都指揮、指揮、千戶、百戶、鎮撫一系列極不相稱的名義。《嶺南畫徵略·林郊傳》（汪兆鏞）有「弘治七年詔選天下畫士，（林）郊中第一，授直武英殿錦衣衛鎮撫」。謝廷循為錦衣千戶，商喜為錦衣指揮，劉俊職位很高，任錦衣都指揮。他們把職銜寫在畫幅之上，今天看來十分彆扭，對作品的藝術審美不無影響。但它屬於歷史範疇的往事，也許當時畫師們為此頗以為榮！也有人對錦衣衛頭銜表示反感的，因為它是皇上的禁衛軍，「恒以勛戚都督領之」，專司巡察、緝捕和刑役諸職能，作威作福，人們對它的印象不佳。這當然不應責怪畫家，是皇上的旨意決定的，作為親近的侍從人員，似乎「尊重」畫家，這是第一個因素；還有第二個因素，由於錦衣衛「恩蔭寄祿無常員」，不受編制所限，可以隨時授予，名目繁雜，因此造成紊亂，不易探索其究竟。

明代畫院盛衰的跡象頗為明顯，一到正德年間，趨於低潮。其原因並不由於它的制度、職責、職稱不明確所造成。其實在正德、嘉靖以後，政治、經濟日趨腐朽，國庫空虛，政府以宮廷所藏名貴文物抵償臣僚的薪俸，自然顧不得再養一批畫家以消耗公帑，再說幾個在位的皇帝對繪事一無所知，當然談不上提倡，宮廷繪畫藝術由此走向衰落。當宮廷院畫處於銷聲匿迹之時，民間（大部分是文人士大夫階層）的創作和鑑藏活動空前高漲。這又是一次歷史的反覆，宮廷院畫為院外畫家即所謂水墨文人畫所代替。

三 院外畫派的歷史使命

洪武、永樂年間畫院內外的情況，已經有了簡略的闡述。宣德以後的院外畫家活動，是本節的基本內容。就從杜瓊、劉珏兩位畫家說起，與之同時的還有沈貞兄弟，都以畫名於宣德、正統、景泰年間。當是時，院畫正盛行。杜、劉諸家所師承的路數是法明初王紱和元四家，主要從元人入手，具有典型的文人畫氣質。杜瓊《友松圖》，設色畫，構圖謹嚴，氣象清新，得元人王蒙意趣為多。又《為吳寬作山水圖》亦佳。劉珏《夏雲欲雨圖》，水墨峯巒重疊，層雲浮動，氣勢宏偉。山作披麻皴、礬頭近元人吳仲圭，並遠師巨然，給人以文靜清新之感。沈貞《竹爐山房圖》，為作者與普照和尚對酌談話於竹林深處，茅屋數間，面水背山，景物宜人，是即興寫生之作，流露出畫家本來面目。竹林茂密，遠峯淡抹，水口樹石近吳仲圭，體現出士人情趣。以上二位畫家都是沈周的父輩兼業師。劉、沈二人學兼師友之間，如果我們為了研究所謂吳門畫派的來龍去脈，必須通過他們上溯到明初並和元四家掛鉤，纔不至於落空。同時借此多少反映宣德以來院外畫家的一般風貌。

沈周雖然是與姚綬他們同時的畫家，名氣相埒，但就其繪畫藝術成就之烜赫和影響之深遠，仍當以沈周居魁。在明代中後期吳門畫派的崛起，沈氏之功是不可泯滅的。沈周出身詩書門第，曾祖良琛，精書畫鑑賞，與王蒙友善；祖沈澄永樂初以人才見徵，引疾歸里，亦以詩畫名於時；父恒為澄之仲子，山水師杜瓊；伯父貞，亦近師杜瓊、王紱，遠師元四家。他們兄弟二人詩畫俱精工，時人稱為「壘簾相印」。沈氏從幼受庭訓，初學名儒孟賢，書畫衣鉢相傳，富收藏、精鑑賞，兼之週遊名山大川，具備師造化、師傳統的優越條件，後來居上，享有盛名。沈氏四十以後始作大幅，傳世的《盆菊幽賞圖》可能是四十以前的作品，已具備了大家的風度。四十一歲為醒庵所製《廬山高圖》大幅，用王蒙法則，氣魄有過之無不及；《魏園雅集圖》為魏昌而作，繪《蘭亭》遺風，是他四十三歲時即興之作並和詩，一時名士皆題詠圖上，得家法本色。文徵明頗得此新傳。《東莊圖冊》屬寫生之作，賦色濃麗，是中年傑出之品；《滄州趣圖》運用了元四家的技法，蒼萃一

卷之中，以吳、黃、王、倪爲序，前後銜接，天衣無縫，使觀者看不出任何破綻和不協調的感覺，尤其是畫後一題，頗發人深思，自識曰：「以水墨求山水，形似董、巨，尚矣。董、巨於山水，若倉扁之用藥，蓋得其性而後求其形，則無不易矣。今之人，皆號曰『我學董、巨』，是求董、巨，而遺山水。予此卷又非敢夢董、巨者也。」沈氏之言出自實踐，甚有價值。沈氏八十一歲的《煙江疊嶂圖》，根據趙子昂所書蘇軾題王詵畫詩篇而作，這時他的山水畫已爐火純青，全部是自己的格調了。沈氏除山水外，花鳥、瓜果寫生亦頗具影響，啓後世寫意花果之端緒。

在這一時期的前前後後，畫院還有孫龍、林良、朱端、吳偉、王諤、呂紀諸人成爲院畫殿軍，也可說是回光返照，爲明代畫院留下難忘的記憶，在畫史上也是不可抹煞的。孫龍的花鳥草蟲，有其獨創性，運筆草草，而形象生動（畫史上同時同名的還有一位孫龍，但是以畫梅花見稱於時）。林良不愧是寫意花鳥高手，《灌木集禽圖》百禽羣集，或飛或鳴，信手一揮，神態畢現。即此一圖，已看出作者的造型技藝達到隨心所欲不逾矩的境界。錦衣千戶王諤被譽爲明代的馬遠，他的《雪嶺風高圖》有馬遠的傳統，但得明初王履意趣較多；又《江閣遠眺圖》構圖運筆近馬遠，惟水閣過於工細，但尚不失爲能品。呂紀是錦衣指揮，爲弘治畫院中全能畫家。平日所見多爲花鳥、山水，人物亦工。他技法不同於林良，以工筆重彩爲主，如《獅頭鵝圖》、《桂菊山禽圖》、《榴葵綬鷄圖》屬工筆一路，粗筆亦文而不野，《殘荷鷹鷺圖》有此特點。《竹禽圖》脫去院體，《南極老人圖》兼工帶寫，《桃林集禽圖》的景色頗爲別致，飛禽的活動，給人帶來一片生機。由此我們不得不聯想到院內外畫家並不是風格上截然不同，實則是互相作用，彼此影響的。其中呂紀就有一定的代表性。「畫狀元」吳偉的才能突出，性格古怪，睥睨一切。皇室對之禮遇賞賜有加，他却視若敝屣。肆中狂飲，類似唐人酒中八仙。惜乎，享年五十而卒。他接受馬、夏的技法，而有所發揮，能工能寫，粗細兼長，不愧一代大手筆。他的《長江萬里圖》長卷任意揮灑，筆墨淋漓，應手成形，山光水色，雲氣滿卷，有實有虛，真是大江浩淼，江山多嬌。在他創作時，心中早有成竹，因爲畫家生長武漢，寓居南京，對長江中下游風物，如數家珍，故能一揮而就，較之南宋夏圭《溪山清遠圖》，趙芾《長江萬里圖》有了發展。《漁樂圖》、《秋林歸莊圖》與其說是畝

依馬、夏，不如說近取戴進，遠法李唐爲符合實際。他的白描人物有人說出自李公麟，是想當然的推理。早年作《鐵笛圖》和《問津圖》春蠶吐絲描，着重人物內心刻劃，是二、三十歲中的用力之作；《武陵春圖》和《歌舞圖》爲中年手筆，綫描靈活，有元人衛九鼎、張渥筆意。至於《柳蔭讀書圖》人物、樹石則純法馬遠，與白描法截然異趣。吳偉和戴進都在院外發生過影響，同稱浙派，而吳偉也被稱爲江夏派，這兩派有分有合，孕育出一批院外畫家。有名家張路追求戴、吳之法，粗筆更爲奔放，細筆有頓挫，祇是造型變化欠靈活，誠美中不足。他的《人物故事圖》、《鷹兔圖》和《桃園問津圖》有一定的代表性。汪肇雖說是發展了吳偉、張路的技巧，但他的《柳禽白鵬圖》近呂紀，蘆雁近王諤，祇是山水屬張路系統。蔣嵩善於使用焦墨，大筆刷巖石而不皴擦，未免缺乏質的感覺，顯得雖有氣勢而實空虛，不堪咀嚼。此外，還有姚一川、史文、李著諸人都是接受吳偉的影響，造型水平有一定程度，還能見到他們流傳下來的作品，此處不擬逐件分析。

畫風與院體接近，繪畫技巧有相當高的成就，而且在畫史上起過作用的，他們還沒有形成一個畫派，但在探討後來的繪畫演變時，又不能越過他們，那就是應當受到重視的杜堇和周臣。杜堇以人物畫擅長，傳世《古賢詩意圖》、《祭月圖》和《竹林高士圖》得宋元人筆意；白描技法嫺熟而流暢，在人物畫處於低潮的時期，杜氏有存亡繼絕的功績。周東村（臣）的藝術地位，後人認爲可與戴進並肩。作爲創作態度的嚴肅性說，周氏的作品很少潦草塞責，每成一件，都下過一定的功夫。因此他的學生仇英、唐寅所以成爲名家，與之甚有關係。也有人將周氏之作改款作爲唐寅或宋人作品，以求善價。《約齋圖》就是明顯的例證。周氏《春泉小隱圖》、《桃園問津圖》和《春山遊騎圖》風格頗爲一致，構圖講求變化，運筆清秀明徹。總的是具有整體感，除稍覺板刻外，無疵可議。

考察了宣德畫院外的一些畫家的畫風，附帶將畫院後期的幾位代表人物及其作品和影響院外的歷史情況略事敘述。不難理解師法南宋院體的畫家絕大多數屬於畫院作家，凡是師承元四家和趙孟頫上溯董、巨的，基本上屬於院外的。兩者之間還有一個條件作爲分野的依據，就是畫家本人是否通曉詩文和書法，幾乎成爲絕對的標準；實則未必盡然，如前章所述，淮安明王鎮墓出土

的馬軾、李在、夏芷諸人作品中，李在却有一幅寫意《萱花圖》，並題詩一首，為過去從未見到的珍貴材料，它為此充實並填補了畫史上的空白。此外，謝環亦擅詩文。明中期以後，畫院沒落，董其昌輩主張畫分南北宗，不管畫院內外，概以畫風和師承關係而定。此乃後話，姑且避而不論。本節中心內容在於說明宣德到弘治的七、八十年間的院畫由盛而衰，院外畫隨之而興的過程，以及院內外畫風的相互滲透，院畫雖日薄西山，然晚霞宜人，可以說兩者的份量還難分高下。直到正德、嘉靖以後，吳門畫派、華亭畫派的興起，面貌纔從此改觀。

四 吳門畫派所發揮的歷史作用

沈周是吳門四家的領袖，其卓越成就已在上一節作了介紹，這裏補充他與文、唐、仇的交往。由於這方面文獻記載少，表面上都說是吳門四家，橫向聯繫除文徵明正式拜師於沈氏門下之外，其餘兩位尚無明確材料可資稽考。一般認為唐、仇師承的是周臣，與沈氏無關。但在傳世的唐、仇的作品中，有的與之似乎脈絡相通，還不僅僅是由於時代風格所致。

文徵明之正式被承認為吳派副帥，一是出自沈氏門下，親受指點；二是作品風格得乃師韻味較多。如《盆菊幽賞圖》、《溪橋策杖圖》等都有沈氏的影響。凡是水墨粗筆山水，皆能看出師生之間有一種不言的默契。唐寅傳世個別作品中亦有沈氏的成份，如《春雨鳴禽圖》，與沈氏《慈鳥圖》相較，儘管藝術效果唐氏優於前輩，然寫意技巧，同一歸趨。仇氏工筆重彩之作，尤其是臨摹宋元名畫，其中當然看不出別的影響，但在水墨自運上，仍時露痕迹。如《松下高士圖》、《柳下眠琴圖》諸作，雖未脫去馬、夏，同時也滲入沈、文的筆墨。這是從技法方面簡略提及，有無穿鑿附會，全憑作品比較研究為證，是最有說服力的。同時人王穉登撰《吳郡丹青志》評唐寅畫風道：「畫法沉鬱，風骨奇峭，刊落庸瑣，務求濃厚；連江疊嶂，纒纒不窮。信士流之雅作，繪士之妙詣也。評者謂其遠攻李唐，足任偏師；近交沈周，足當半席。」這是根據當時人指出唐、沈之間的師承關係「足當半席」。尚未發現有人論及仇、沈有何直接淵源。明末王時敏《西廬畫跋》有