

院浙绘画

故宫博物院藏文物珍品大系



故宫博物院藏文物珍品大系

皖浙绘画



主编：聂崇正

上海科学技术出版社

商务印书馆（香港）

皖浙绘画

Paintings of Anhui and Zhejiang

故宫博物院藏文物珍品大系

The Complete Collection of Treasures
of the Palace Museum

- 主 编 聂崇正
副 主 编 余 辉
编 委 傅东光 娄 伟 李 湜
 杨丹霞 聂 卉 赵炳文
摄 影 胡 锺 刘志岗 冯 辉

出 版 人 陈万雄 胡大卫
编辑统筹 张倩仪

编辑顾问 吴 空
责任编辑 田 村 徐昕宇 周祖贻
设 计 张婉仪 张 毅
出 版 上海世纪出版股份有限公司
 上海科学技术出版社
 上海钦州南路 71 号
 商务印书馆（香港）有限公司
 香港筲箕湾耀兴道 3 号东汇广场 8 楼
制 版 深圳中华商务联合印刷有限公司
 深圳市龙岗区平湖镇春湖工业区中华商务印刷大厦
印 刷 深圳中华商务联合印刷有限公司
 深圳市龙岗区平湖镇春湖工业区中华商务印刷大厦
版 次 2007 年 4 月第 1 版第 1 次印刷
 ©2007 商务印书馆（香港）有限公司（繁体版）
 ©2007 上海科学技术出版社（简体版）
 商务印书馆（香港）有限公司

规 格 大16开 (216 × 286mm) 256面
国际书号 ISBN 978-7-5323-8878-3

版权所有，不准以任何方式，在世界任何地区，以中文或其他任何文字翻印、仿制或转载本书图版和文字之一部分或全部。

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording and/or otherwise without the prior written permission of the publishers.

本版图书仅在中國大陸地区发行。

Condition of sale

This book is sold subject to the condition that it shall, by way of trade or otherwise, be distributed in Mainland China only.



故宮

博物院藏文物珍品大系

故宫博物院藏文物珍品大系

特邀顾问：（以姓氏笔画为序）

王世襄	王 尧	李学勤
张政烺	金维诺	宿 白

总编委主任委员：郑欣淼

委 员：（以姓氏笔画为序）

杜迺松	李 季	李文儒
李辉柄	余 辉	张忠培
邵长波	陈丽华	杨 新
杨伯达	单国强	郑珉中
郑欣淼	胡 锤	施安昌
耿宝昌	晋宏逵	徐邦达
徐启宪	聂崇正	萧燕翼

主 编： 李文儒 杨 新

编委办公室：

主 任： 徐启宪

成 员：	杜迺松	李辉柄	余 辉
	邵长波	陈丽华	单国强
	郑珉中	胡 锤	施安昌
	秦凤京	郭福祥	聂崇正

总摄影： 胡 锤



总序

杨新

故宫博物院是在明、清两代皇宫的基础上建立起来的国家博物馆，位于北京市中心，占地72万平方米，收藏文物近百万件。

公元1406年，明代永乐皇帝朱棣下诏将北平升为北京，翌年即在元代旧宫的基址上，开始大规模营造新的宫殿。公元1420年宫殿落成，称紫禁城，正式迁都北京。公元1644年，清王朝取代明帝国统治，仍建都北京，居住在紫禁城内。按古老的礼制，紫禁城内分前朝、后寝两大部分。前朝包括太和、中和、保和三大殿，辅以文华、武英两殿。后寝包括乾清、交泰、坤宁三宫及东、西六宫等，总称内廷。明、清两代，从永乐皇帝朱棣至末代皇帝溥仪，共有24位皇帝及其后妃都居住在这里。1911年孙中山领导的“辛亥革命”，推翻了清王朝统治，结束了两千余年的封建帝制。1914年，北洋政府将沈阳故宫和承德避暑山庄的部分文物移来，在紫禁城内前朝部分成立古物陈列所。1924年，溥仪被逐出内廷，紫禁城后半部分于1925年建成故宫博物院。

历代以来，皇帝们都自称为“天子”。“普天之下，莫非王土；率土之滨，莫非王臣”（《诗经·小雅·北山》），他们把全国的土地和人民视作自己的财产。因此在宫廷内，不但汇集了从全国各地进贡来的各种历史文化艺术精品和奇珍异宝，而且也集中了全国最优秀的艺术家和匠师，创造新的文化艺术品。中间虽屡经改朝换代，宫廷中的收藏损失无法估计，但是，由于中国的国土辽阔，历史悠久，人民富于创造，文物散而复聚。清代继承明代宫廷遗产，到乾隆时期，宫廷中收藏之富，超过了以往任何时代。到清代末年，英法联军、八国联军两度侵入北京，横烧劫掠，文物损失散佚殆不少。溥仪居内廷时，以赏赐、送礼等名义将文物盗出宫外，手下人亦效其尤，至1923年中正殿大火，清宫文物再次遭到严重损失。尽管如此，清宫的收藏仍然可观。在故宫博物院筹备建立时，由“办理清室善后委员会”对其所藏进行了清点，事竣后整理刊印出《故宫物品点查报告》共六编28册，计有文物

117万余件（套）。1947年底，古物陈列所并入故宫博物院，其文物同时亦归故宫博物院收藏管理。

二次大战期间，为了保护故宫文物不至遭到日本侵略者的掠夺和战火的毁灭，故宫博物院从大量的藏品中检选出器物、书画、图书、档案共计13427箱又64包，分五批运至上海和南京，后又辗转流散到川、黔各地。抗日战争胜利以后，文物复又运回南京。随着国内政治形势的变化，在南京的文物又有2972箱于1948年底至1949年被运往台湾，50年代南京文物大部分运返北京，尚有2211箱至今仍存放在故宫博物院于南京建造的库房中。

中华人民共和国成立以后，故宫博物院的体制有所变化，根据当时上级的有关指令，原宫廷中收藏图书中的一部分，被调拨到北京图书馆，而档案文献，则另成立了“中国第一历史档案馆”负责收藏保管。

50至60年代，故宫博物院对北京本院的文物重新进行了清理核对，按新的观念，把过去划分“器物”和书画类的才被编入文物的范畴，凡属于清宫旧藏的，均给予“故”字编号，计有711338件，其中从过去未被登记的“物品”堆中发现1200余件。作为国家最大博物馆，故宫博物院肩负有搜藏保护流散在社会上珍贵文物的责任。1949年以后，通过收购、调拨、交换和接受捐赠等渠道以丰富馆藏。凡属新入藏的，均给予“新”字编号，截至1994年底，计有222920件。

这近百万件文物，蕴藏着中华民族文化艺术极其丰富的史料。其远自原始社会、商、周、秦、汉，经魏、晋、南北朝、隋、唐，历五代两宋、元、明，而至于清代和近世。历朝历代，均有佳品，从未有间断。其文物品类，一应俱全，有青铜、玉器、陶瓷、碑刻造像、法书名画、印玺、漆器、珐琅、丝织刺绣、竹木牙骨雕刻、金银器皿、文房珍玩、钟表、珠翠首饰、家具以及其他历史文物等等。每一品种，又自成历史系列。可以说这是一座巨大的东方文化艺术宝库，不但集中反映了中华民族数千年文化艺术的历史发展，凝聚着中国人民巨大的精神力量，同时它也是人类文明进步不可缺少的组成元素。

开发这座宝库，弘扬民族文化传统，为社会提供了解和研究这一传统的可信史料，是故宫博物院的重要任务之一。过去我院曾经通过编辑出版各种图书、画册、刊物，为提供这方面资料作了不少工作，在社会上产生了广泛的影响，对于推动各科学术的深入研究起到了良好的作用。但是，一种全面而系统地介绍故宫文物以一窥全豹的出版物，由于种种原因，尚未来得及进行。今天，随着社会的物质生活的提高，和中外文化交流的频繁往来，无论是中国还

是西方，人们越来越多地注意到故宫。学者专家们，无论是专门研究中国的文化历史，还是从事于东、西方文化的对比研究，也都希望从故宫的藏品中发掘资料，以探索人类文明发展的奥秘。因此，我们决定与香港商务印书馆、上海科学技术出版社共同努力，合作出版一套全面系统地反映故宫文物收藏的大型图册。

要想无一遗漏将近百万件文物全都出版，我想在近数十年内是不可能的。因此我们在考虑到社会需要的同时，不能不采取精选的办法，百里挑一，将那些最具典型和代表性的文物集中起来，约有一万二千余件，分成六十卷出版，故名《故宫博物院藏文物珍品大系》。这需要八至十年时间才能完成，可以说是一项跨世纪的工程。六十卷的体例，我们采取按文物分类的方法进行编排，但是不囿于这一方法。例如其中一些与宫廷历史、典章制度及日常生活有直接关系的文物，则采用特定主题的编辑方法。这部分是最具有宫廷特色的文物，以往常被人们所忽视，而在学术研究深入发展的今天，却越来越显示出其重要历史价值。另外，对某一类数量较多的文物，例如绘画和陶瓷，则采用每一卷或几卷具有相对独立和完整的编排方法，以便于读者的需要和选购。

如此浩大的工程，其任务是艰巨的。为此我们动员了全院的文物研究者一道工作。由院内老一辈专家和聘请院外若干著名学者为顾问作指导，使这套大型图册的科学性、资料性和观赏性相结合得尽可能地完善完美。但是，由于我们的力量有限，主要任务由中、青年人承担，其中的错误和不足在所难免，因此当我们刚刚开始进行这一工作时，诚恳地希望得到各方面的批评指正和建设性意见，使以后的各卷，能达到更理想之目的。

感谢香港商务印书馆、上海科学技术出版社的忠诚合作！感谢所有支持和鼓励我们进行这一事业的人们！

1995年8月30日于灯下

导言

余辉



皖浙诸家是指明末清初在浙江北部和安徽南部画坛上的七支劲旅。浙北诸家主要有：项元汴、项圣谟等生活在嘉兴的书画世家；以蓝瑛为首，活动于武林（今浙江杭州）的武林派；以陈洪绶为宗，浪迹于杭州和山阴（今浙江绍兴）的画家群；还有个性倔强、独成一家的徐渭。皖南诸家主要有：以萧云从为主的姑熟（今安徽芜湖）派；以梅清家族为主的黄山派；以程嘉燧、程邃、戴本孝等和“海阳四家”（一作“新安四家”，即弘仁、查士标、孙逸、汪之瑞）为代表的新安派。

皖浙诸家多特立独行，其中不少人更以明朝遗民自居。他们的画风富有个性，与清代宫廷提倡的“四王”^① 正统笔墨格格不入，因而他们的作品很少为清宫所藏。唯近半个多世纪，皖浙诸家的画迹一直是故宫博物院重点收藏的对象，现存项圣谟、蓝瑛、陈洪绶、梅清、查士标、程邃等人的绘画精品为中国收藏之冠，囊括了他们在各个时期、特别是艺术高峰期的画作。其他名师，如萧云从、孙逸、汪之瑞等新安名家的画迹均为他们艺术成熟期的佳作。皖浙诸名家的弟子、后代的画迹亦为故宫博物院所藏。因此，故宫的藏品能较完整地反映皖浙诸家的艺术特色及绘画成就。

皖浙诸家流派纷繁，画手云集，本卷选取诸开派宗师及同期名家在各个时期的代表作，并适当选刊他们的后人、门人中有成就、有特色之作，以便读者较完整地认识皖浙诸家各派的艺术面貌及其繁衍和发展。其中新安派之首弘仁和曾在新安一带有过艺术活动的名家石涛已编入了本全集的《四僧绘画》卷中，本卷不再重复。此外，明末活动于北京的人物画名家崔子忠虽与本地区无涉，但他的审美意趣和变形画风与陈洪绶有异曲同工之妙，在绘画史上有“南陈北崔”之说，因此将故宫博物院所藏其名作附于本卷。

由于地缘和同时代原因，本卷将皖浙两地的诸家各派合为一卷，目的是把这段绘画历史的横截面展现出来，以便深入了解、详细比较在相同的历史条件下，不同地域画家群体之间的艺术联系和风格差异，较全面地认识明末清初画坛的整体态势。

一、商贸之路与浙皖诸家

皖浙两地山水相接、商贸相通，清澈的新安江把皖南的物产如茶叶、米谷、竹木、山货、瓷器和文房四宝等经富春江和密集如网的水路引向江浙富庶的集镇，故从明末至清乾隆末年近三百年间，有“无徽不成镇”之说。自明中叶起，苏州（今属江苏）、松江（今属上海）和杭嘉湖（即浙江杭州、嘉兴、湖州）平原以纺织业为主的手工业和棉桑种植业不断扩展，富足的商贸市场吸引徽商到来。由于皖南早在北宋亡时涌进许多中原移民，其中包括不少文人士，促进了这一地区经济、文化的开发。此后皖南的文人屡屡登科，使这里“贾为厚利，儒为名高”^{〔2〕}的观念日盛。徽商将大量的贸易利润带回原籍，同时也把江浙的文化艺术带到皖南，特别是他们得自江浙的历代名贤书画，使皖南画家大开眼界。徽商又带着皖南画家精绘的故里山水云游四方，以满足他们的思乡之念，如喜好弘仁山水的富商吴羲和收藏家朱之赤等。他们的商贸活动在一定程度上满足了皖南画家的物质生活和艺术鉴赏之需。皖南画家程嘉燧、程邃、戴本孝、查士标等则沿着徽商的足迹在江苏等地拜师访友，汲取艺术养分。丰裕的物质条件是萌发皖浙诸家画派的重要因素。

皖浙两地画家是相对独立的艺术群体。项圣谟的绘画活动基本在嘉兴一带，与其他画派几乎没有交往。蓝瑛与陈洪绶早年有过师徒关系，陈洪绶“出蓝”后，在人物画方面成就独到，使之跃为“南陈”一派。另具一格的徐渭，虽未形成画派，但其艺术对后世的影响远超其他画派。

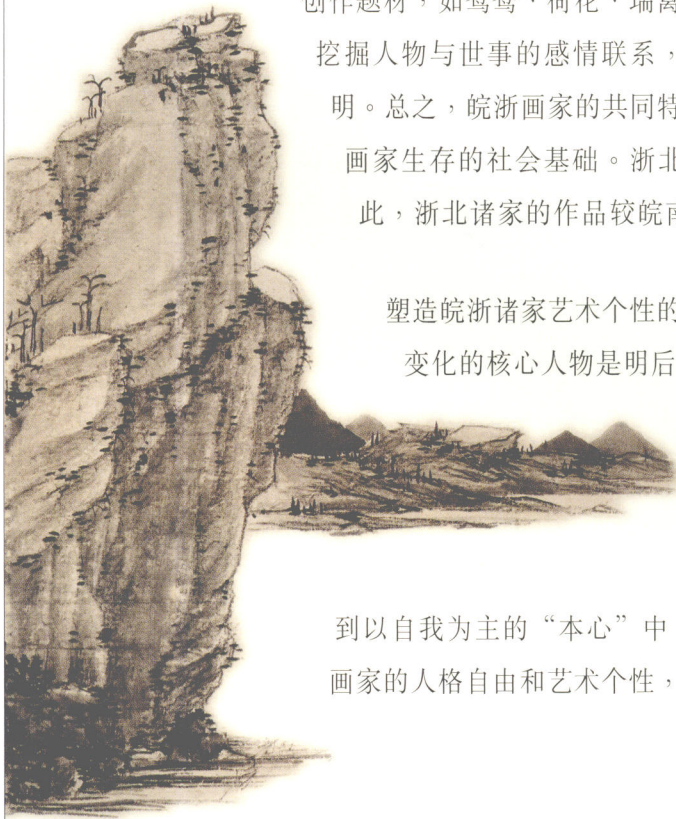
皖南则不同，姑熟派、黄山派和新安派在地理上南北相邻，属同一地域文化。不少画家还具有共同的政治态度和类似的生活道路，这就促成并加强了他们之间的感情联系和艺术交流。在皖南诸家中，有不少画家最先得益于姑熟派的萧云从，如梅清约在二十岁时去芜湖拜访萧云从，称他是“江山才名独有君，画师词客总难群”。^{〔3〕}明亡时，戴本孝在石臼湖（今属安徽当涂和江苏高淳）与萧云从一起避乱。新安派之首浙江早年是萧云从的门人。“新安四家”之一的孙逸也与萧云从交往甚多，人称“孙萧”。因此可以说，萧云从在皖南诸家艺术活动中起了中枢作用。

二、生活空间对艺术个性的影响

以手工业、商业为核心的皖浙城镇经济不仅引来大批商人，还造就了市民阶层。他们需要的是符合自己审美理想的各种文化艺术，企望有表现市井生活、世俗人情的佳作，从中看到现实中的自我。于是，杂剧、说唱文艺、章回小说和木版年画等在市民中获得广阔的发展空间。

皖南和浙北重镇是明清刊刻书籍的中心，为了满足读者对戏曲、小说等文学情节的视觉感受，不少画家热衷为这类书籍绘制插图。如明末歙县画家吴廷羽、郑重等均为徽版书设计过插图，更有名望的是姑熟派之首萧云从为刻工设计的《太平山水全图》。他与铁匠汤天池的往来，还使他创作出为市民喜爱的新式工艺绘画——铁画，并屡屡为铁匠提供画稿。在浙江最关注插图版画的是陈洪绶，他为《西厢记》所作的插图和《水浒叶子》四十幅分别经歙县刻工黄一中、黄建中镌刻刊印后传至千家万户。

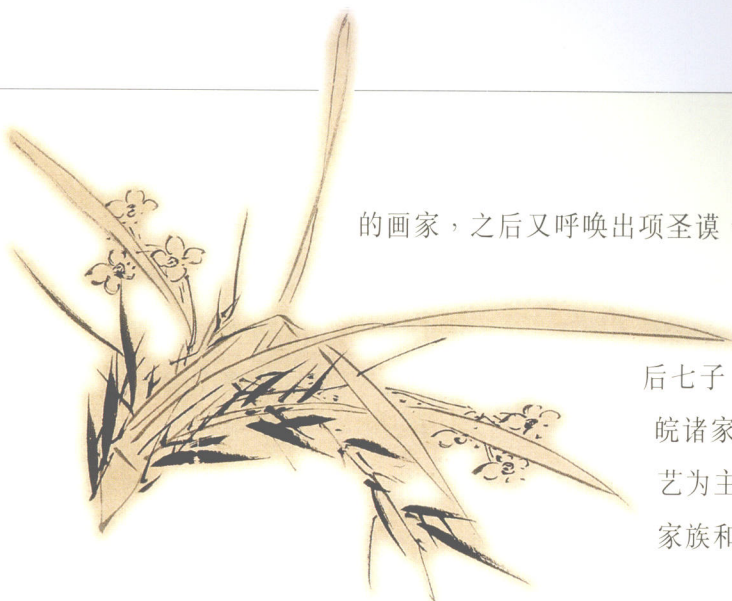
画家的审美趣味与市民文化相结合，是这个时期皖浙画坛的基本趋势。世俗的审美理想要求画家以淳朴求实的画风表现现实生活和理想，皖南画家纷纷把目光投向所居之地的实景山水，使市井观赏者备感亲切。蓝瑛的后人和陈洪绶都爱撷取富有吉祥意味的花卉和翎毛作为创作题材，如鸳鸯、荷花、瑞禽等，而少有孤芳自赏的心态。人物画家则着重挖掘人物与世事的感情联系，这在项圣谟和陈洪绶的画作中表现得格外鲜明。总之，皖浙画家的共同特点是与市井观赏者进行情感交流，这就是皖浙画家生存的社会基础。浙北的市民文化和城镇经济较皖南更为优越，因此，浙北诸家的作品较皖南诸家更加贴近世俗的审美需求。



塑造皖浙诸家艺术个性的还有来自当时市民文艺思想的新变化，这个新变化的核心人物是明后期的哲学家李贽，他大力倡导的“童心论”就

是要人摈弃遮遮掩掩的伪道学，大胆地展示“童心”，所谓“夫童心者，真心也。”“夫童心，绝假纯真。”^{〔4〕}他主张

真诚地抒发个人对人间世事的情感，回复到以自我为主的“本心”中。李贽的“童心论”在画坛上的作用是强化了画家的人格自由和艺术个性，首先呼唤出徐渭、陈淳等个性刚烈、画风鲜明



的画家，之后又呼唤出项圣谟、陈洪绶和皖南诸家。

与李贽“童心论”相对立的明代前后七子^⑤在文坛上提倡“复古论”，则影响浙皖诸家中的另一批名家，出现了以综合先贤画艺为主的绘画流派，其中最具代表性的是蓝瑛家族和武林派。

自明中叶以来，江南文坛上即流行的复古思潮，主张追摹前人的文风，认为“文必秦汉，诗必盛唐。”受此影响的董其昌把这股出自文坛的拟古之风扩展到画坛，他将前后七子力求从格律声调上摹法古人诗文的观念，演化成绘画笔墨和造型处处有先贤遗韵的创作要求。明末江南的绘画中心南移至松江一带，“四王”为摹古派之首，画风沉闷，但因降清而成为画坛主流。蓝瑛也摹古，他在收藏历代名画甚富的孙克弘、董其昌府上开始认识古代的传统绘画，这就注定了他一生的发展趋向。但他仿古而不拘泥，笔下透出清新的气息。家藏甚富的项氏家族在笔墨上也是以遵循传统风格为主。在新安派中，则把继承传统的重点放在元代黄公望、倪瓒的枯淡笔墨上，所不同的是他们借此充分抒发了自身的艺术个性。

笔墨和造型都能展示画家的个性。明末徐渭、陈淳等水墨淋漓的大写意笔墨已发展到极致，锐意创新的皖浙诸家不满足于饱含水分的笔墨在纸绢上自由渗化，力求另辟蹊径，他们越过明代，直取元代黄公望、倪瓒枯淡洒脱的笔墨，并加入了更多的审美内涵。如姑熟派萧云从从追求枯笔山水，最早改变了当时画坛注重湿笔浓墨的创作手法。此后，新安派戴本孝的干笔呈现出苍凉深邃之意，程邃的枯笔显现了沉厚古拙之趣，查士标的淡墨则传达出清俊、秀逸风格，他们的枯笔淡墨各有不同的艺术个性，决不是前人笔墨的简单重复。

在艺术手法上，皖浙诸家以平实淳朴的绘画语言为基础，各派探寻独特的艺术风格。画家并未迎合市井百姓的审美趣味，而是积极发掘出世俗艺术中简朴淳真的美感因素，并注入儒雅高洁的文人气息。如皖浙诸家的写实艺术精谨而不华丽，无论是项氏家族和黄山派的山水画，还是陈洪绶的花鸟画，其写实手法朴拙凝重，力矫明清宫廷画纤细、富丽、繁缛的风气。蓝瑛和陈洪绶是皖浙诸家中最长于用色的画家，他们力求吸收民间绘画设色醇厚的艺术特点，再以文人画的儒雅含蓄使色彩显得柔和协调。

1644年，清王朝代明而立，天崩地解般的大动荡势必影响到画家的生活方式、思想意识和审

美取向。皖南画家多择山而居，隐于黄山等地。浙北画家则卜居市镇或乡间，分别以作画、鬻画、课徒的生存方式躲避清政府的征用，以求保持晚节。亡国之痛对画家心理造成的创伤，使他们作品的内容和风格杜绝了甜俗之格。皖浙名家大多不与清政府合作，特别是其中具有强烈反清意识的复社画家，他们的画作或渲泄愤世之情，或喻隐逸之志。项圣谟曾发出“胡尘未扫，鱼肠鸣匣”⁽⁶⁾的呼号，笔痕中倾注了他愤世嫉俗的情感和悲怆之情。陈洪绶、崔子忠的作品以怪异的造型，表明他们不与世俗同流的意志和桀骜不驯的个性。查士标则表现出“风神懒散，气韵荒寒”⁽⁷⁾的处世态度。特殊的时代背景造就了皖浙诸家独特的艺术个性和绘画风格。

三、浙皖诸家的艺术个性与成就

从北京故宫博物院收藏的皖浙诸家的画作，可以看到他们在明亡清立“天崩地解”中的自立，耕耘出超逸的品格，寄托着愤世的情感，在中国美术史上占有重要的一页。

(一) 项圣谟寄情山水

明清两代，介于苏杭之间的嘉兴城，其富足的手工业和农业经济以及丰厚的文化传统，滋养出近百家名门望族。其中项氏家族是遐迩闻名的书画世家，论收藏鉴定首推项元汴，而笔墨之艺则首举项元汴之孙项圣谟。此外，善画者还有项元汴之侄项德新等。

项圣谟（1597—1658年）的艺术修养得自于深厚的家学和丰盛的书画收藏，特别是宋元真品的高古气息和明代文征明温润的画风。从院藏的项圣谟自1627年至1653年间的画作中不难看出，项圣谟经历了与常人相异的艺术道路，他早年多以元人韵致写意，而越晚则越写实、越精微。项圣谟绘画中最早有

纪年的《楚泽流芳图》

卷（图6），笔下的枯木

竹石尚有祖上墨笔花

卉的遗韵。另一

早期作品



《雪景山水图》轴（图14），以南宋马远的“一角”式构图和简练的粗笔赢得明代董其昌在其画上的题文赞誉，这是项圣谟与董其昌结为忘年交的直接史料。《林泉逸客图》轴（图10）等较多揉入明代文征明“粗文”和沈周“粗沈”的笔韵，而《剪越江秋图》卷（图8）则是画家精绘的一件细笔山水，汲取了文征明“细文”和沈周“细沈”的功力，反映了项圣谟山水画手法的多样化。清顺治二年（1645），清军破嘉兴，项家全族破败，家藏的历代法书名画被清军席卷一空，成为清朝皇室的藏品。这一剧变激发了项圣谟愤世嫉俗的强烈情感，促使他创作出惊世名作《大树风号图》轴（图13）。画中大树，虽叶已被风吹尽，但仍中天屹立。树下高士穿朱衣，是画家的自写小像。全图气势豪放，烘托出人物凄凉而不失刚毅的心境。表现手法写实而不失文人之高洁，该图是体现画家忠明反清意识最强烈的力作。《放鹤洲图》轴（图12）是项圣谟离世前五年的精心之作，鸟瞰式的构图使景物显得十分细微，画家笔笔精到不苟，描绘了嘉兴平原的水田湖网，严谨而写实，表达了作者对故里的挚爱之情。

（二）蓝瑛及武林派的艺术品味

武林派画家大都出身城镇平民，因此，他们是以市民阶层平实求工、色彩绚丽的审美要求作为艺术创作的起点。武林派绘画的承传具有较强的家族性，除开派画家蓝瑛之外，武林派的传人有其子蓝孟、其孙蓝涛和蓝深等，门人有田赋、刘度、吴纳、洪都等。

蓝瑛（1585—1666年），出生于武林城东陋巷的平民家庭，由于生活窘困，弱冠便走上艺匠的谋生道路。他早年刻苦力学并博览先贤名迹，在受教于孙克弘、董其昌之后，又广游四方，饱览名山大川，这种经历极有益于他的山水画创作。

蓝瑛终生也没有彻底超越艺匠之囿而成为文人画家，但他与文人雅士交游甚广，他的画可称为有文人逸趣的匠师之作，是连结文人画和匠师画的桥梁，形成了武林派特有的艺术品位，为当时市民阶层和中下层文人所喜好。

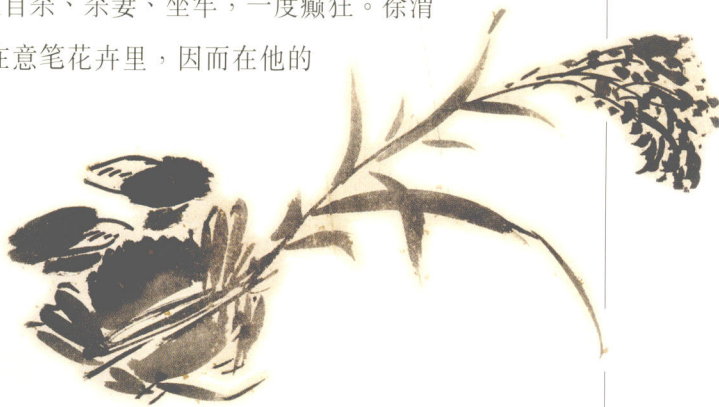


故宫博物院收藏的蓝瑛画作，包括了他各个时期的代表作。早年的山水画主要师从黄公望，他三十八岁时所绘的《溪桥话旧图》轴（图17）尚欠老辣，直到五六十岁时，蓝瑛仍以黄公望为宗，兼揉吴镇、王蒙的笔意，沉厚苍郁之气渐升，如他的《秋山图》轴（图19）等。在他年近七旬时，已形成了杂取众家之长而抒自家胸臆的画风。六十七岁时所绘的《松壑清泉图》轴（图20）标志着蓝瑛的个人风格已经成熟，如勾线转折方硬、短促有力，设色浅绛、略染石青石绿的用色方法及窄长条的幅式和“之”字形的构图方式等，在此图中均有充分体现。他七十三岁时精制的《云壑藏渔图》轴（图25），显示其已达到炉火纯青的境地。他晚年绘制的《澄观图》册（图22）和《仿古山水图》册（图23），则完全展现了他对历代名家山水画传统技法的驾驭能力和变通本领。

蓝瑛的绘画成就汇集了历代名迹之精华，并融入了各地山川的自然灵性。他的子孙和门人全面继承了他的画艺，但传人较多拘泥蓝瑛的一招一式，使武林派几乎在蓝瑛的孙辈画上了句号。如蓝孟的《墨笔山水图》轴（图30）延续了其父晚年苍劲、随意和细碎的笔法，其孙蓝涛的《高山流水图》轴（图32）则取方硬的勾线之法。高足刘度的《海市图》卷（图38）、《西湖十景图》册（图36），工细不让其师，且设色浓重。

（三）徐渭振聋发聩的大写意

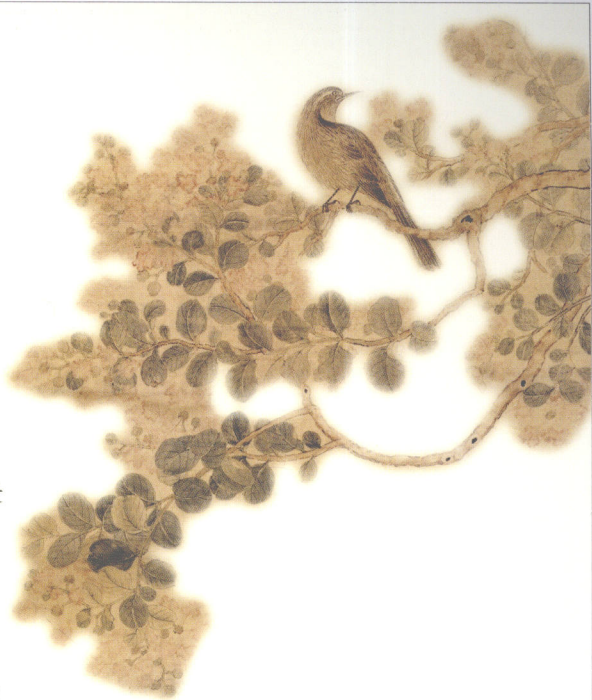
以思想个性和艺术个性而论，明代画家莫过于徐渭的。徐渭（1521—1593年）胸怀改革弊政的心志，不苟世俗，但却屡试不第，仕途不达，以致自杀、杀妻、坐牢，一度癫狂。徐渭寄情于戏曲文学和书画艺术，将他的愤世之情宣泄在意笔花卉里，因而在他的画作里往往蕴藏着深刻的寓意。如他在《墨葡萄图》轴（图43）中无奈地感叹了自己一生怀才不遇的悲凉结局，而对那些仕途得意的霸道官僚，则画《黄甲图》轴（图44）以讽之。《四时花卉图》卷（图42）是徐渭在艺术成熟期的代表作，其放荡不羁的艺术个性和随意天成的笔墨意趣在画卷中表现得淋漓尽致。应当强调的是，南宋梁楷、法常的花鸟画已经出现了大写意的表现技法，至明末徐渭，最终变成文人画家的花鸟画语言，将极其豪放的笔墨与极端放浪的个性融成一体。遗憾的是，徐渭虽画艺惊世骇俗却一生穷困潦倒，生前竟没有收到一个弟子，尽管如此，这位画坛孤才对清代



乃至当今画坛的大写意花鸟画大有影响。

（四）“南陈北崔”的奇谲之才

号称“南陈北崔”的陈洪绶和崔子忠，是明末乃至整个明代都堪称出众的两位人物画家。他们互不相识，但皆忠于明王朝，敌视清朝统治，艺术上都反映了明晚期画作造型怪异的趋向，折射出晚明失意文人不平静的内心世界和不愿随波逐流的艺术个性。



出身于浙江诸暨乡贤之家的陈洪绶（1598—1652年），早年曾受蓝瑛的绘画启蒙，但充满文人才情的陈洪绶并未迷入武林派的蹊径。他擅长花鸟画和人物画，花鸟画来自蓝瑛的熏陶，人物画广取北宋李公麟、元代钱选和赵孟頫的精髓。在形成文人逸趣和个人风格方面较蓝瑛突出得多，更以独特画风成为明清之际文人画坛的一大怪杰。陈洪绶强烈的文人气节，耻于攀附、甘于清贫的品性，在绘画上表现为标新立异、以奇谲取胜的艺术风格。

故宫博物院藏陈洪绶佳作，充分反映了他的画风全貌。其画作极少署有年款，只有经过排比和对照他的画风演变，方能大概理清其作品的时间顺序。旧时被认作赝品的《人物图》卷（一作《晋爵图》，图48），经过反复鉴定，被重新确认为是难得的陈洪绶早年之作，这就提前了陈洪绶画风形成的时间，该图的重要之处正在于此。画中的勾线虽欠沉稳老到，但已初见其人物造型的变异之态。陈洪绶的山水画传世较少，《人物山水图》轴（图51）也是他的早年之作，对认识他早年与蓝瑛的师承关系有重要意义。他的《升庵簪花图》轴（图56）、《观画图》轴（图57）等为其成熟期之作，画中的人物形态奇异夸张而神情含蓄若愚，表现手法简洁质朴，笔力刚健古拙，线的结构好作长线排叠，形成意韵醇厚的装饰趣味，却无一丝雕琢之气。陈洪绶的工笔花鸟画极富情韵，如《荷花鸳鸯图》轴（图54），植物造型颇具特色，水禽形象拙中有巧，色彩渲染层次不多，但不失沉厚之感。他的《梅石蛱蝶图》卷（图47）、《梅石图》轴（图52）等均是兼工带写的鼎力之作，与他的人物画有异曲同工之妙。

陈洪绶以课徒、售画为生，传人颇多。但其传人功在守成，其子陈字画艺仅限于家法，门人严湛亦在此列。

在画史上称为“北崔”的崔子忠（约1574—1644年），对明室一片赤诚，以至在明亡之年郁愤而死（一说走入土室饿死）。他刚烈的人格促成了他的艺术个性。这位祖籍山东莱阳的北方画家成名于北京，画迹传世极少，故宫博物院仅收藏了他的三件真品。崔子忠也受到一些江南变形画法的影响，可见晚明追求变形画风很盛。如《藏云图》轴（图65）是鉴定崔子忠画迹和书迹的标尺，画中人物的形态、举止颇有力度，人物外形趋于纤瘦，但合乎比例，内在神韵坚毅生动。变形手法集中体现在画家所运用的颤笔（一作战笔）中，据记载这是成熟于五代南唐后主李煜的笔法，十分宜于表现布衣之质，使造型敦厚古拙。崔子忠的《渔家图》扇（图64）是一件逸趣横生的小品画，妙在几只排列得错落有致的渔舟，生活情调甚为浓厚，与其大幅立轴所表现出的深沉凝重的艺术风貌大为不同。

（五）姑熟派萧云从的干笔淡墨

祖籍芜湖的萧云从（1596—1673年），有条件接触到明末金陵一带传来的枯笔画风，他于盛年创立了姑熟派，擅山水，兼绘人物。

萧云从早年因不满权奸魏忠贤而携弟参加复社，与魏相抗。晚明的政治腐败、个人的屡试不第及抗清失败使萧云从对政治不再抱有幻想，潜心于诗文、绘画。他早年受其父慎余的绘画影响，但史称萧云从“不专宗法，自成一家，笔亦清快可喜。”^{〔8〕}在艺术上广取宋元之萃，不拘泥于一家。他以故里周围及皖南一带的实景入画，笔墨方硬枯瘦，注重勾画轮廓线，这不仅成为姑熟派的艺术风范，而且影响了皖南许多名匠的艺术创作。如萧云从的《雪岳读书图》轴（图66）用干笔淡墨，当地的木刻工匠和铁匠十分易于将这类画稿制成版画和铁画。萧云从最杰出的作品是七十三岁时所绘的《山水图》卷（图69），布局繁缛而明朗，山石、林木系萧氏的典型画法，笔干色润，干笔勾擦并举，兼用淡绿、淡赭，画意苍润。

