

院体浙派绘画



故宫博物院藏文物珍品大系

院体浙派绘画



主编：单国强

上海科学技术出版社

商务印书馆（香港）

院体浙派绘画

Painting of the Zhe School in Academic Style

故宫博物院藏文物珍品大系

The Complete Collection of Treasures
of the Palace Museum

主 编 单国强
副主 编 马季戈
编 委 袁 杰 文金祥 姜 玮 聂 卉
摄 影 胡 锺 冯 辉 刘志岗 赵 山

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 徐昕宇 黄 东 周祖贻
设 计 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 11 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) 252 面
国际书号 ISBN 978-7-5323-9138-7/J·85

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.

本版图书仅在中国大陆地区发行。

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

单国强



明代的“院体”画派是指由明代宫廷画家所创立的绘画艺术风格；“浙派”则是指由戴进、吴伟等画家所创立的绘画流派。院体画派和浙派均在明代前期崛起和兴盛，并峙画坛百余年，成为当时的绘画主流。两者既有共同的传统渊源，又各具不同的思想内容和艺术风貌，可谓同源异流。

“院体”绘画多出自宫廷画家之手，其作品主要为皇室服务，长期深藏内廷，流出宫外较少，故宫博物院的前身为明代皇宫，所藏的此类作品在数量上和质量上均占优势，能较全面地反映明代“院体”绘画的面貌，这是其他博物馆远不能及的。“浙派”绘画主要由画院外的职业画家创作，流传于社会较多，然它与“院体”的关系颇为密切，“浙派”的一些重要画家曾一度入宫供奉，故内府也入藏了不少精品，近几十年故宫博物院又不断收购充实，藏品数量和质量也胜于他馆。

因此，本卷将“院体”、“浙派”合编为一卷，集中展示故宫博物院所藏这两类绘画的代表作品124件，并将二者加以联系和比较，找出同中之异，以求准确把握其各自的艺术特色。同时，也能较全面而系统地反映明代前期画坛的发展概况。

一、“院体”与“浙派”的关系

在明代绘画史上，“院体”与“浙派”关系密切，其重要画家曾出入于两派。如“浙派”创始人戴进曾被荐入宫，后遭谗见斥；吴伟亦曾两次入宫，授锦衣卫镇抚、百户，御赐“画状元”，后因不受羁绊而离开。故戴、吴常被一些画史列为宫廷画家。而宫廷画家钟钦礼，因主宗“浙派”画风，故曾被归入“浙派”之列。从绘画风格看，两家也多有一致之处。首先，两家均主宗南宋马远、夏圭，呈同一传统渊源。其次，他们各自所形成的风格也有很多相似之处，如边角之景、劲健之笔、淋漓水墨、斧劈皴、拖枝松等。同时，两派的风格也相

互影响，取长补短，如戴进推进了“院体”山水画融南、北宋画风于一体的趋向，而明宪宗朱见深的人物画用线极似戴进所创的“钉头鼠尾描”，故一些画史视两者为同一流派。

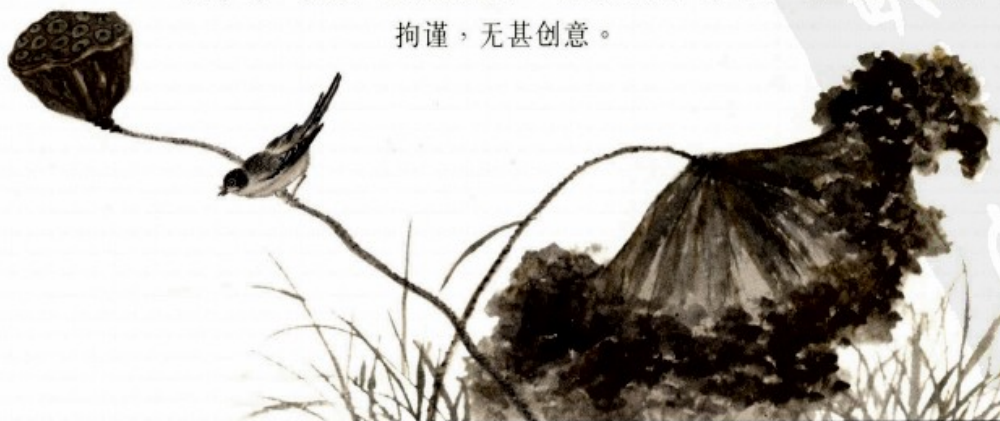
然而，从流派概念分析，两者却难归一派。首先从画家的身份、地位、经历看，“院体”画家供奉内廷，授官职，创作主要为皇家服务；“浙派”成员多属职业画家，浪迹四海，以卖画为生，服务对象主要是社会大众。其次从选材和格调看，“院体”画多歌功颂德和吉祥富贵的内容，具浓郁的宫廷贵族气息；“浙派”绘画则取材广泛，尤关注对现实生活的描写，作品具强烈的世俗味。最后从笔墨风格看，“院体”画恪守传统，承马、夏的雄健之风而不失工谨严整；“浙派”则发展了强劲的一面，更趋粗放、简率，增强了力度和动感，富阳刚之气。因此，两者实是同源异流，形成的是不同流派，其成就、影响、得失，当分而论之。

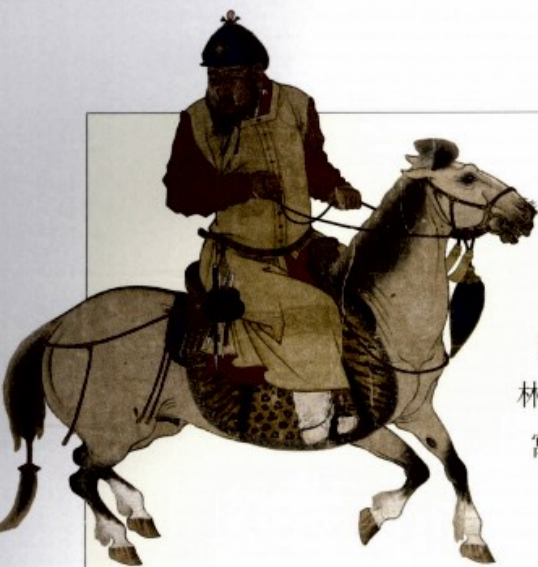
二、“院体”绘画

明代宫廷绘画主要活跃于明代前中期，大致经历了初创、繁盛、衰落三个阶段。明代宫内虽未正式建立类似宋代翰林书画院的机构，但确有不少画家供奉内廷，并有相关机构管理，亦有“画院”之称。总体来看，宫廷绘画创作以花鸟画成就最高，山水画最具“院体”特色，人物画则更多体现御用艺术的性质。

(1) “院体”绘画的发展阶段

明洪武至永乐年间（1368—1424年）为“院体”绘画的初创阶段。明太祖朱元璋在建国初即征召天下善画之士入内廷供奉，绘制成历代孝行图、开国创业事迹、御容、功臣像等。其中有些人长期供奉内廷，如沈希远、赵原、王仲玉、盛著、周位、陈遇、陈远等；有些则临时召入，事毕遣回，如相礼、孙文宗等。其时，宫廷画家的隶属机构和职务官衔均未定制。少数画家授翰林之职，多数画家地位较低，被安排在工部，视同画匠，赏赐不算优厚，惩罚却相当严厉，画家因不称旨而被斥、处死之事屡有发生。如赵原因画历代功臣像应对失旨，被赐死；盛著在画天界寺影壁时，因绘水母乘龙背不称旨，斩首弃市；周位因为同业所忌，卒死于谗。在此严酷背景之下，画家惶惶不可终日，作画多承上意，画风拘谨，无甚创意。





明成祖朱棣较重视书画艺术的功用。迁都北平后，为装饰新营建的宫殿、寺观，需要大量的艺匠，曾遍征天下知名书家、画工至京。成祖还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》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。……又欲仿近代设画院于内廷，命臣淮选端厚而善画者充其任。”虽然这一计划因其忙于亲驾北征而未能实施，但他对能书善画的入选者也作了安排，外朝华盖、谨身、文华、武英、文渊几处殿阁中均有挂

职者；翰林院、工部营缮所、文思院也有隶属者。官衔则有各殿阁的待诏、翰林待诏、营缮所丞、文思院使等。此时，宫廷主要画家有卓迪、郭纯、蒋子诚、滕用亨、上官伯达、边景昭等人。

宣德至弘治年间（1426—1505年）属“院体”绘画的繁盛阶段。明宣宗朱瞻基雅好诗文书画，本人亦擅绘事。他广泛征召民间高手入宫，使内廷名家云集，画院由此昌盛。当时供奉内廷的著名画家有谢环、周文靖、李在、马轼、倪端、商喜、孙隆、石锐等人。这些画家除少数安排于原有机构外，大多隶属于仁智殿和武英殿。所授职衔也有所提高，多授以锦衣卫武官名衔。嗣后的宪宗朱见深、孝宗朱祐樞父子二人皆善绘画，画院亦多名家，主要有林良、吕纪、吕文英、殷善、郭诩、王谔等人，其隶属和授职沿袭宣德朝之制。这一时期，院画创作的题材丰富，风格多样，形成“院体”的鲜明特色。

明武宗正德（1506—1521年）以后，“院体”绘画逐渐衰落。随着朝廷的日趋腐败和画坛上“吴派”文人画的崛起，宫廷画日见衰败，名家寥落，滥竽充数者却不少，稍知名者唯正德朝的朱端、万历朝的吴彬、崇祯朝的文震亨等几位，其画风亦已游离于“院体”之外，在画坛也未起多大作用。

（2）宫廷绘画的组织机构

明代虽未正式建立类似宋代翰林书画院的机构，但确有不少画家入内廷供奉，并安置在相关机构，且有专门的挂职所在。因此，应承认明代有画院组织。据史籍记载，明初已有“画院”称谓出现，孝宗时内阁大臣邱浚（1418—1495年）在题林良《画鹰图》诗中即曰：“仁智殿前开画院，岁费鹅溪千匹绢。”^①稍早一些的徐有贞（1407—1472年）在题肖节之所藏《张子俊山水图》诗中亦云：“先皇（指明成祖）在御求名画，画院人人起声价。”^②而后的“画史”等著作中，更屡次提及画院，如朱谋㙔《画史会要》记：“周元素，太仓人，高庙取入画院。”钱肃乐《太仓州志》记：“范暹，字启东，画翎毛花竹，永乐中入画院。”等等。诚

然，明代的画院在机构、制度、授职等方面均不同于宋代，也不及宋代正规和完备。对此，明人亦已明察，如万历年间著名学者、内阁大学士于慎行在《谷诚山房文集》中即指出：“宋徽宗立书画学，书学即今文华殿直殿中书，画学即今武英殿待诏诸臣。然彼时以此立学，有考校，今只以中官领之，不关艺院。”

明代画院确“不关艺院”，宫廷画家从事创作的机构、所属的管理机构以及任职的机构并不属一个系统，运作机制也很特殊。供奉内廷的书画家主要在文华、武英、仁智三殿从事创作活动。文华殿内设中书房，主要安排善书者，备皇帝宣写门联、年贴和书籍，称“中书舍人”或“耳房书办”^{〔3〕}。画家甚少，所知仅有纪镇为直文华殿锦衣都指挥，刘节为直文华殿锦衣指挥。武英殿供奉以画士为多，创作多属装饰御用器物 and 殿壁的图画，也安排少数善书的中书舍人，称“武英殿西房中书舍人”^{〔4〕}。仁智殿也是画家、艺匠从事创作活动的场所，“凡杂流以技艺进者，俱录仁智殿，自在文华殿、武英殿之外。”^{〔5〕}而三殿的管理机构是司礼监和御用监，文华殿隶属司礼监，武英殿和仁智殿隶属御用监，两监均为宦官十二监之一，因此明代宫廷画家是在太监管理之下为皇帝服务的。明沈德符《万历野获编》卷九记载：“若文武两殿本自有别，文华为司礼监提调，与提督本殿大珰（宦官）相见，但用师生礼。武英殿中书官，先朝本不曾设，其在今日，则属御用监管辖。”这些画家在各殿从事创作，月给俸粮，各司其事。但若授以官职，则另有安排。宣德以后主要授以锦衣卫武官之职，锦衣卫是皇室的禁卫军，以武功论职，但由于“恩荫寄禄无常员”，故皇帝可以随时授宫廷画家以此职，其官职有镇抚、百户、千户、指挥等级别，由从六品至正三品，著名画家商喜、谢环、吕纪、林良、王谔等均授此武职。由于名实不符，曾多次遭朝臣非议。

（3）宫廷绘画的艺术创作与特色

明代宫廷绘画承绪前朝“御用美术”的创作原则，又呈现自身特色。概括而言，一是绘画题材比较广泛；二是画法主宗两宋院体，呈融合或多元风貌；三是审美意识在皇家气息中掺入世俗格调，部分作品具较强故事性、趣味性和装饰性。

具体来说，人物画为政治服务的特征最为明显，画风多样但少新创。宫廷人物画主要借助古代历史故事，以前朝的明君、名臣、贤士为主，宣扬武功



文德，借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、高风亮节的贤士、勇武忠贞的能臣。如刘俊的《雪夜访普图轴》（图16），取材于宋太祖赵匡胤雪夜拜访宰相赵普，共商一统的历史故事。倪端的《聘庞图轴》（图9），描绘东汉末年荆州牧刘表亲至山林聘请隐士庞德公出山的情景，其意均是借古喻今，表彰当朝选贤任良的德政。此外，如王仲玉的《陶渊明像轴》（图1）、朱瞻基的《武侯高卧图卷》（图4），均富有招隐意图。商喜的《关羽擒将图轴》（图7）、明人的《唐宋名臣像册》（图59），则寓有勉励臣民仿效古人竭尽臣节、建功立业之意。

在人物画中，直接为皇室需要服务的帝后肖像画和帝王行乐图也比较流行，如明成祖、明宣宗等皇帝的朝服像，在显示帝王庄重端肃仪态和高贵气质的同时，较写实地刻画了他们的相貌和个性，具较鲜明的肖像画特色。帝王行乐图在反映皇家宫廷生活同时也兼具写实的肖像画性质，如商喜的《朱瞻基行乐图轴》（图8）、明人的《朱瞻基行乐图卷》（图54）、《朱瞻基射猎图轴》（图53）等，所绘帝王形象皆很写实传神。其他宫廷人物画大多沿袭传统，在立意、画法上均少新意，如道释神仙画有黄济《砺剑图轴》（图18）、吕纪《南极老人像轴》（图35）；传说故事画有朱端《弘农渡虎图轴》（图41）；风俗节令画有计盛《货郎图轴》（图17）、朱见深《岁朝佳兆图轴》（图23）等，这些作品均具较强情节性和观赏性，画家技艺也很高超，有较高的艺术价值。

明代“院体”山水画，兼取南宋马远、夏圭和北宋李成、郭熙画法，呈南、北融合趋向，同时伴随画院的创建和发展，也呈现出一定的阶段性。明初洪武、永乐年间，应征入宫的画家多由元入明，他们受元代盛行的文人山水画影响很大，故山水画风多承元人余绪。如赵原山水“初师董源、巨然及王右丞、高彦敬法，而得睿深穷邃之意”^{〔6〕}；盛著山水宗其叔盛懋，高洁秀润；郭纯山水源于黄公望、王蒙，布置茂密，存世孤本《赤壁图》虽作青绿重色，但繁密严整的布局、精细劲锐的笔法，均呈元人风范；卓迪善水墨山水，其渊源从存世作品看亦承元代文人画，山形、笔势都具董源遗意；朱芾亦以董、巨为宗，尤擅画芦雁一类

题材，所谓“画芦洲聚雁，极潇湘烟水之致。”^{〔7〕}宣德至弘治年间，一大批江浙地区擅长南宋马、夏画法的画家进入画院，如戴进、倪端、王谔等，他们精湛的技艺有力地推动了南宋“院体”山水画风的传布和流行。同时在元代和明初占一席之地的北宋李、郭流派也获进一步拓展，代表画家为马轼、朱端等。而能融南、北宋于一体的明代“院体”山水画风的典型代表为李在，其艺术水平仅次于戴进，论者谓“当时戴进以下，一人而已”。如本卷所收《山村



图轴》（图10）、《阔渚遥峰图轴》

（图11），皆为其代表作，全幅以北宋郭熙画法为主，又兼具南宋马远、夏圭之意。正如何乔远《闽书》所评其画风：“细润者宗郭熙，豪放者宗夏圭、马远。”

明代宫廷花鸟画不仅风格多样，成就也最为杰出。画法承绪五代黄筌、北宋徐崇嗣、崔白以及宋元水墨花鸟画

等多方面传统，在工笔重彩、设色没骨、水墨写意等技艺上都有所创新和变革。代表画家有边景昭、孙隆、林良、吕纪等人。边景昭以工笔重彩画风见长，于工丽中配以简淡背景，精微而不失于工板，优美而不流于柔媚，在工谨妍丽之中传达出雍容浑朴的气质，被誉为“当代边鸾”，《双鹤图轴》（图2）即反映了其典型画风。孙隆远绍绝响数百年的北宋徐崇嗣没骨法，又吸收了元代王渊、张中的设色写意法，创造了墨色相融、没骨写意的新画法，自成一派。他的没骨法富有多种变化，或侧重用墨，或主要敷色，或纯作写意，或兼施勾勒，然物象都富有野逸之趣。如《芙蓉游鹅图轴》（图19），以设色没骨法为主，工写结合，饶有生趣；《雪禽梅竹图轴》（图20），以水墨写意法为主，略施淡彩，间加勾勒，没骨与写意相兼，有别于一般的水墨写意画。林良以水墨写意花鸟著称，画法源自宋代“院体”，更多地吸取南宋放纵简括的笔墨，也受劲健狂逸的“浙派”影响。他善以遒劲纵逸、气势雄阔的笔墨表现勇猛、野逸之趣，如苍鹰、芦雁、雉鸡、喜鹊等禽鸟和苍松、古树、芦荻、灌丛等野生草木。画风纵放之中寓法度，迅捷而不失沉稳，求神韵亦不离形似，野逸却不入粗俗，故得以在宫内流行成派。《灌木集禽图卷》（图29）全幅气势宏阔，景象万千，集中体现了画家对自然的熟悉以及准确捕捉禽鸟习性和天趣的能力，为林良存世作品中的巨篇佳构，较全面地展现了他的艺术特色和精湛技艺。吕纪兼取边景昭和林良之长，在工笔设色中兼以水墨写意，创工写相兼新画风，遂成一代花鸟宗师。所绘多为凤、鹤、孔雀、鸳鸯之类羽毛斑斓的珍禽和桂菊、白梅、翠竹之类颜色明丽的花卉，寓意吉祥富贵，形式多华美绚丽，具鲜明的皇家艺术气息。在精细勾勒和艳色晕染花鸟的同时，又常衬以悬崖古木、坡岸巨石、滩渚流泉等壮阔背景，并运用雄健的笔法和淋漓的水墨画出，工笔和写意、色彩和水墨结合和谐，绚丽与清雅、华贵与野逸有机地融为一体，在精美之中透出雄阔气势，创立了新的体格，有“独步当代”之誉。可以说，在明代宫廷花鸟画家中，吕纪的影响是最大的。本卷所选《桂菊山禽图轴》（图31）、《榴葵绶鸡图轴》（图30），



画法工细鲜丽，为其工笔设色画代表作；《鹰鹊图轴》（图34）、《残荷鹰鹭图轴》（图32）则是他主宗林良水墨写意花鸟的别体佳作。

明代宫廷绘画在艺术形式和意趣上并不一味贵族化，而是带有强烈的平民化色彩，这与统治者的艺术品味有很大关系。开国皇帝朱元璋出身布衣，文化水平不高，不甚关注绘事。以后宣宗、宪宗等酷爱书画的皇帝，对平民化的意趣仍很喜爱。如宣宗的花鸟画以水墨为主，画风比较朴实，工中带拙，简逸而不离规矩，画法与南宋民间禅画家牧溪的水墨简率花鸟颇为接近，而与宋代院体花鸟富丽精工贵族品味大相异趣；宪宗的人物画如《一团和气图》（图22），运用拼合形象的装饰技巧和类似漫画式的隐喻手法，也带有极强的民间艺术特色。在帝王艺术品味的影响下，宫廷绘画也流溢出浓郁的平民化意趣。如《三鼠图卷》（图6），除第一幅为宣宗所绘外，其他两幅皆为宫廷画家所绘，每图都有民间“红利”、“拴财”、“人丁兴旺”等吉祥寓意。

三、“浙派”诸家

“浙派”的称谓，早在明末就已经出现，开创者为戴进。晚明书画大家董其昌在其著作《画禅室随笔》里就提到：“国朝名士仅仅戴文进为武林人，已有浙派之目。”继起者吴伟籍贯江夏（今湖北武昌），并非浙人，故有的画史称其为“江夏派”创始人。如姜绍书《无声诗史》记载：“李著……初从学沈周之门，得其法。时得吴伟人物，乃变而趋时，行笔无所不似，遂成江夏一派。”但更多画史将戴、吴相联，统称“浙派”，如清代王翬《清晖画跋》曰：“洎乎近世，风趋益下，习俗愈卑，而支派之说起，文进、小仙以来，而浙派不可易矣。”

（1）“浙派”开创者戴进

戴进（1388—1462年）字文进，号静庵，又号玉泉山人，浙江钱塘（今杭州）人。一生经历坎坷，早年驻足家乡，初为金银饰锻工，后改习画。永乐初，戴进曾随父入当时京城应天府（南京）。中年旅羁北京，宣德年间（1426—1435年）被召入画院，待诏仁智殿，旋因遭谗见斥，辞官出宫，后滞留京城十一年，借画谋生，与京城名公、画家多有酬往。正统七年

（1442）离京返居杭州，定居课徒，专注绘事，声誉愈著。其传人甚多，如其子泉、女戴氏、婿王世祥均得家传。门生有方钺、夏芷、仲昂等。



私淑弟子有陈景初、陈玘、吴理、宋臣、汪贤、谢宾举、何适、释朴中等。^{〔8〕}

坎坷的经历使戴进的绘画面貌呈现较大的变化，早年他居住家乡杭州，此为南宋旧都，马、夏“院体”传统犹存，戴进受此流风影响，也从南宋“院体”入手，作于20岁的《归田祝寿图卷》（图60）为其最早的存世山水画，画法即主宗马远、夏圭。人物画则以工笔设色为主，戴进早年善画肖像，又多为寺观作壁画，故人物从工整画法起步。中年留京期间，他曾一度进入画



院，当时宫廷画家崇尚的画风自然对他有所影响，故仿学北宋李、郭和元代盛懋，兼融两宋的画法，在戴进中年作品中时常见到。如《雪山行旅图轴》（图68）即揉合了北宋李、郭和南宋马、夏之法。离开画院后，他接触更多的文人画家和士大夫公卿，宋元文人画的传统也必然渗入其艺术领域，故其有些作品多文人画的笔墨意韵，如与朱孔暘合绘的《松竹合璧图卷》（图61），即纯仿文人水墨写意法。晚年的戴进居乡潜心画艺，融汇诸家之长，遂形成自身独特面貌。一是主宗南宋马、夏一路而更趋简劲、纵逸，运笔加强了力感和硬度，水墨雄阔淋漓，构图简略，景色特写尤其运笔迅疾、跌宕，随意自由，使作品富有动荡感和阳刚气，其风格奠定了“浙派”基调，代表作如《洞天问道图轴》（图62）等。一是兼具行家、利家意趣的集大成面貌，既有运用多种笔墨表现物象之真的精致纯熟技巧，又有通过寓意象征或笔情墨趣阐发主题情思或意境气氛的文人构思。《关山行旅图轴》（图65）、《南屏雅集图卷》（图67）、《钟馗夜游图轴》（图65）均为其此类绘画之代表。^{〔9〕}

戴进独特的艺术成就还可从其作品的题材内容和表现形式两方面考察。他的创作不仅取材广泛，画科全面，而且倾注了真挚的切身感受。人物画中表现民间习俗和世俗生活的题材占很大比重，如太平乐事、升平村乐、踏歌、牧牛、渔乐、纳凉等。这当与戴进经常接触下层社会有密切关联。另一类表现文人生活的雅集图、送别图、祝寿图、幽居图等，也多融入朋友间的真挚感情，如《归田祝寿图卷》（图60）中的南山之祝寓意等等。山水画中最为人称道的是他亲历目睹的地方名胜画，如浙江名胜、西湖十景等，渗透了他对家乡的眷恋之情。南北山川的瑰丽景象和季节气候所形成的无穷变化，也常常摄入他的画面，以寄托热爱自然之情，并传达真善美的审美情操，如江山胜揽、长江万里、长松五鹿、春山积翠、夏木垂荫、秋林书屋、江村雪霁等。在表现形式方面，戴进不仅画法全面，风格多样，而且创造出迥异前人的新貌，这集中体现在他晚年的成熟作品中。他那脱胎于南宋“院

体”的山水画，融入文人写意之法，增强了简劲纵横和运动感，创造出劲拔恢张、激昂淬厉的气势和境界。既有别于南宋之水墨苍劲，也不同元人之淡泊萧散。其画风呈集大成面貌，既技巧精熟，又富笔墨情趣，堪称行、利兼具，无愧“国朝画手第一”之称。

(2) “浙派”的继起者吴伟

吴伟（1459—1508年），字士英，又字次翁，号小仙，江夏（今湖北武汉）人。他的一生虽未遭到像戴进那样的大挫折，但也有从宫廷画家转为职业画家的经历。吴伟幼时家道败落，为湖广左布政使钱听收养，17岁时流寓金陵，因不同凡响的才华和画艺受到诸多朝廷名公器重，声誉日起。20多岁被征召入宫，待诏仁智殿，授锦衣卫镇抚，深受器重。然因其个性强烈，蔑视权贵，不久放归，返南京作落魄游。中年时被孝宗再次征召入宫，授锦衣百户之职，御赐“画状元”之印，在京特赐府第，恩宠有加，然两年后他仍称疾辞归，复优游金陵秦淮之上。继续其浪迹江湖、借画谋生的生涯。武宗正德三年（1508）吴伟被宫廷再次征召，尚未上路却因醉酒而亡。

吴伟二度出入宫廷的经历造就了他恃才负气，与俗寡谐，放浪形骸，玩世不恭的强烈个性，并养成很多怪癖，如剧饮狎妓，漫无节制，短褐垢面，不修边幅。这种个性对其独特画风的形成也起了重要作用，他常常酒酣挥毫，或跪翻墨汁，信手涂抹；或用墨如泼，任意地直拖横抹。从而形成迅疾纵横的力势动感，躁动外露的激情豪气，艺术风格殊异于前辈戴进。正如明代著名文学家、“嘉靖八才子”之一的李开先在《中麓画品》所评：“吴小仙如楚人之战巨鹿，猛气横发，加乎一时。”清代画家李修易在《小蓬莱阁画鉴》中亦云：“若吴小仙，不免玩世不恭，素隐行怪，故小仙有叫嚣之气。”

吴伟的山水画最鲜明地体现了他个性化的艺术特色。其本色面貌是主宗马、夏而呈粗简的山水画，以连皴带染、水墨渲刷为主要表现手段。景色简洁，用笔挺劲，水墨淋漓，具有劲拔恢张的气势。《长江万里图卷》（图79）、《灞桥风雪图轴》（图75）为此路山水的代表作品。另有一路山水吸收元人笔墨，运用灵活，变化多样，具一定笔情墨趣，如《渔乐图轴》（图78）。

吴伟的人物画，在题材内容和思想情感方面较鲜明地反映了他的生活感受和艺术情趣，作品多描绘世俗的生活场景，塑造下层人物的形象，抒写谐俗的意趣格调。艺术风格则比较多样，既有承李公麟工笔白描传统的细笔画，也有吸收梁楷减笔法的水墨写意画。《歌舞图轴》（图70）、



《洗兵图卷》（图71）、《武陵春图卷》（图72）、《子路问津图卷》（图73）均为其细笔画代表作。水墨写意人物画有《太极图轴》（图74）、《柳荫读书图轴》（图76）等，前者从梁楷减笔法脱胎而出，后者取法马、夏更显粗简，衣纹仿戴进的钉头鼠尾描，为最常见的面貌。

（3）“浙派”的后期诸家

列名画史的“浙派”后期诸家，主要有张路、蒋嵩、汪肇、郭诩、史文、郑文林、钟钦礼、彭舜卿、李著等人。他们与戴进、吴伟虽非师生传授关系，却因相近的禀性、行径和类似的艺术追求而追随戴、吴画风，遂蔚成一大流派。他们中很多人均以“仙”、“狂”为号，如郑文林号“颠仙”、彭舜卿号“素仙”、史文号“再仙”、陈子和号“酒仙”、张恒号“野仙”、薛仁号“半仙”、朱约佶号“云仙”、郭诩号“清狂”、罗素号“墨狂”……以此为号，行径自然不同于循规蹈矩的常人，处世待物也与戴、吴十分相似。如张路“入资为太学生，颓唐自放，缙绅先生皆乐与之游。”^{〔10〕}对仕途、名利的态度与吴伟毫无二致。汪肇为人“豪放不羁”，“有力钟，好持矛舞剑，遇酒能象饮数斗”^{〔11〕}，其狂放、豪迈、嗜酒一如吴伟。而郭诩放弃科业，谢却锦衣官职，拒绝宁王朱宸濠招邀，生平不任羁绊，长期浪迹江湖的经历和行径更与吴伟相类似。

“浙派”诸家相近的秉性、脾气也必然形成类似的艺术追求，在情趣、手法、笔墨等方面趋于一致。如钟钦礼是位宫廷画家，却追求脱离富贵气的画格，“自题其居曰‘一尘不到处’”^{〔12〕}，孝宗观其画，誉之为“天下老神仙”，并赐印。^{〔13〕}他宗学戴进感到得心应手，纵笔更加粗豪，如万历时文人顾起元所评：“老笔纷披如立铁，岂无姿媚羞婀娜。”^{〔14〕}其他像颓唐自放的张路、豪放不羁的汪

肇、嗜酒慕侠的宋登春等人，宗学戴、吴的画法，也都撷取遒劲、草率的用笔和粗简、写意的手法，以适其性情。因此，“浙派”能形成独特而鲜明的共性特征，

