

海外藏中国历代名画

CLASSICAL CHINESE PAINTINGS IN FOREIGN COLLECTIONS

第五卷 明(上)



海外藏中国历代名画

第五卷
明（上）

海外藏中国历代名画编辑委员会编

湖南美术出版社

海外藏中国历代名画

第五卷
明(上)

海外藏中国历代名画编辑委员会编

本卷主编：黄宗贤

责任编辑：徐中敏

责任校对：彭英 刘海珍

出版者：湖南美术出版社（湖南长沙市人民中路103号）

湖南美术出版社

发行者：湖南省新华书店

制版者：深圳华新彩印制版有限公司

印装者：利丰雅高印刷（深圳）有限公司

一九九八年十二月第一次印刷

ISBN 7-5356-1216-4/1.136

版权所有 翻印必究

海外藏中国历代名画编辑委员会

顾问：徐邦达

总主编：林树中

副总主编：彭本人

委员：林树中 彭本人

阮荣春 杨振国

胡光华 聂危谷

黄宗贤 李 湊

徐利明 李桂生

本卷主编：黄宗贤
总体设计：彭本人

海外藏中国历代名画

选题策划：郑宝雄 彭本人

总编辑：彭本人

总监制：萧沛苍

凡例

一、《海外藏中国历代名画》收录海外所藏中国名画包括彩陶画、壁画、卷轴画、线刻画、版画等，按时代分为八卷。

二、本卷为第五卷，收录明代宫廷院体与浙派绘画。

三、本卷内容，第一部分为文字《明代的绘画》及《明代宫廷院体与浙派绘画》，第二部分为图版，说明文字随图排列。

四、本书涉及的收藏机构及个人，都采用统一的译名。目录采用中英文对照。

五、收藏机构或个人的署名，以现收藏藏品的机构或个人为准。藏品归属的更替，一般在说明文字中予以记录。

明代的绘画

黄宗贤

把整个明代绘画置于当时错综复杂的政治、经济、思想、文化背景中来考察，有几个影响绘画发展、变革的重要因素是不能忽视的。一是明代是我国封建社会最后一个以汉族为统治者的王朝。随着以蒙古贵族为核心的元朝的覆灭，明太祖朱元璋采取了一系列否定元制恢复宋制的举措。与此相适应，绘画领域便是在元蒙时期被抑止、被冷落了的南宋院体画风的复苏与宫廷绘画新模式的重构，于是“院体”画和与之有千丝万缕联系的“浙派”绘画，成为明代前半期画坛的主流。二是随着商品经济的发展，商业往来的加强，在明代中后期，长江下游的苏州、南京、松江等城镇，成为工商业最为繁荣的地区，许多文人墨客、丹青高手汇集于这些城市和地区，不仅产生了吴门画派、松江画派等重要画派，更重要的是传统的“重农抑商”观念的转变，士商互动、士商合流新态势的形成，极大地影响和改变了文人画家的艺术观和价值取向。缘于对时代的感应，文人画家们使文人画在特定的时空中呈现出新的生机。三是随着社会经济的变动、哲学思想的演化，在明中叶以后，蔚成了风靡一时的高扬审美主体的浪漫主义美学思潮。这种思潮波及绘画领域，便促成了晚明绘画流派异彩纷呈的局面和以董其昌为先导的大批具有强烈个性的画家的涌现。在传统绘画图式和笔墨语言上的大胆拓展与超越，为明代画坛铺染出绚丽的彩霞。

根据上述情况，我们可以将整个明代绘画发展的逻辑进程，大致分为前后两个时期、四个阶段。

前期从明初至天顺、弘治年间（一三六八—一五〇五年），即从十四世纪中后期至十五世纪末。这是院体与浙派绘画的兴盛时期。此期以建文四年（一四〇二年）为界又可分为两个阶段。建文以前是宫廷绘画机制的恢复与发展时期。永乐以后是“画院”新模式的充实完善时期，也是院体和浙派绘画最为活跃的时期。

后期从弘治以后至明末，即从十六世纪初至十七世纪中叶，是以吴门画派为代表的文人画逐渐成为画坛主流并不断拓展、变异的时期。此期以万历（一五七三—一六一九年）为界，万历以前是以苏州为中心的吴门画派的兴盛期，万历以后是吴派体系的扩衍与变异时期。



当然,年代的变更并不一定是艺术风格演化和画派更替的必然界限。不同的画派和艺术风格往往同时并存交织于一个时期内,这是我们在观照明代绘画史,乃至整个中国绘画史时,不可忽视的问题。

明初,随着全国的统一,政治逐步稳定,经济逐步恢复,统治者在文化事业上制定措施,设科取士,招揽人才。在绘画方面,朱元璋开始征召各地著名画家进宫,为皇家服务。洪武年间,许多宫廷画家授命制作宫廷壁画、肖像。但是这一时期的宫廷绘画机构并不完善,宫廷绘画风格还不足以统领整个画坛。在洪武(二二六八—二二九八)年时期,特别是洪武的前几年,以“元四家”为代表的文人画风并没有因朝代的更替戛然而止。倪瓒、王蒙等继续其创作活动,并极大地影响着画坛。以苏州为中心,陈汝言、宋克、杨维禎、张羽、徐贲、王履以及稍后的王绂等人都是由元入明的著名画家。他们在画风上一般都秉承着元画的传统。就是一些被召入宫廷的画家,如周位、盛著、沈希远、赵原等也保持着元代画风的墨痕笔韵。

洪武初期,召入宫廷的画家在待遇上并不优厚,在创作上的自由度也有限。有的画家如赵原、盛著、周位等还因创作不对统治者胃口或言行不慎而横遭祸殃。

明代宫廷绘画机构在永乐(二二〇三—二二四二)年、宣德(二二六二—二二八二)年时期开始完备,到孝宗弘治、武宗正德(二二八二—二二九二)年间达到全盛。

明代的宫廷绘画机构虽因与统治者否定元制采用宋制的政治主张一致,乃应运而生,但是与宋代不同的是,明代没有专门设立“翰林图画院”这样的机构,而是将征召入宫的画家归入御用监属下,由太监管轄,分别安置于仁智殿、武英殿等部门中顶差,以画供奉朝廷,并对画家只授予锦衣卫都指挥、指挥、千户、百户、镇抚等锦衣卫的武官职务。

明代供奉朝廷的画家,人才众多,力量雄厚。现在知道姓名的约八十余人。其中永乐至正德年间的名家最多,而这些名家中浙江、福建籍画家人数又居于首位。永乐朝重要的宫廷画家有边文进、蒋子成、赵廉、谢环、郭纯、沈遇、范进、上官迅达等。宣宗宣德年间有戴进、李在、石琚、商喜、周文靖、周鼎、郑时敏、倪端等。成化至正德时期有吴伟、王冕、钟钦礼、林良、吕纪、朱端、吕文英、郭翥等。世宗嘉靖以后,以吴门画派为代表的文人画逐渐兴盛,院体画的影响力日趋减弱,虽然陈鹤、侯铨、张广、王廷策、顾炳、沈应山、钟士



昌等人也有一定的作为,但是,院体画辉煌的景象早已不复存在。

明代宫廷绘画的风格特点,主要来源于两宋画院,即所谓的“院体”画。在山水画方面主要继承了南宋刘(松年)、李(唐)、马(远)、夏(圭)的传统,笔墨苍老、简练而规整,多用水墨,略施色彩,意境多空灵雅逸。宋代院体画虽风靡于明宫廷画坛,然不少画家在师法前人的基础上,有所变通,显露出自己的艺术特色。在这方面具有代表性的画家有戴进、李在、石锐、王濬、钟礼、朱端等。戴进不是“专攻一家而出于一家者”,其山水画能吸取众家之长而自成体系。从其流存于海外的作品来看,是在多种面貌中体现出兼收并蓄的特点。李在的山水画常将北宋山水的气势与南宋马、夏的笔致墨法融为一体,浑厚中不失秀润。石锐以工界画、金碧山水著称,《明画录》说他“画仿盛子昭(懋)”。其实从其流存于海外的《贺岁图》(美国克里夫兰美术馆藏)和《探花图》(日本桥本末吉藏)来看,其青绿山水更具唐和北宋风尚。被明孝宗推许为“今之马远”的王濬,在山水画创作上体现出将南宋院体画风与浙江水墨画之地方特色相结合的面貌。另从流传于海内外的商喜、周文靖、钟礼、朱端等人的山水画作品来看,都在继承南宋院体画风的前提下,体现出各自的风格特征。

明代院体画家在人物、花鸟画方面,较多地继承了北宋“院体”面貌,并在此基础上有所开拓,以新的面貌出现在明前期画坛。代表画家有边文进、林良、吕纪、吕文英等。

边文进精花卉、翎毛,师法黄筌,并受南宋李安忠影响,景物配置得体,造型严谨生动,设色蕴藉妍丽。《鴈图》(日本泉屋博古馆藏)、《百鸟三友图》(美国克里夫兰美术馆藏)等作品是其代表作。广东籍宫廷画家林良由于擅长水墨花鸟,笔法较其他画家更为灵动率意,因而比边文进、吕纪等赢得了明代文人画家更高的赞誉。曾师承边文进的吕纪,在花鸟画上形成了浓丽工整和粗笔奔放两种面貌。他创作的《四季花鸟图》(日本东京国立博物馆藏)不仅体现出前一类的面貌特征,还可称为明代院体花鸟画的经典之作。有“小吕”之称的吕文英以人物见长,也善山水。他所作的《货郎图》从构图、技法到艺术趣味都体现出与宋代以来的风俗画传统一脉相承的关系。

明中叶以前院体有密切关系并在画坛最有影响的是浙派。正如前面所述,明代前期宫廷画家中来自浙江地区的占有相当的比重。因杭州作为南宋的都城,南宋院体画风对于杭州以至浙江地区有着广泛的影响。南宋灭亡后,仍有不少画家如孙君泽、颜辉等人仍坚持南宋画院的画风。他们既是南宋到明初院体画家和浙派的过渡人物,也是浙派的先驱。故而有的学者将他们及其画法称为前浙派。作为一个画派,浙派是因戴进在画坛上的崛起才正式确立的。戴进开创的浙派,经历了兴起、繁荣与衰落三个阶段。代表人物分别是戴进、吴伟及蒋嵩、张路等一大批追随者。



清逸图 轴 明 唐寅（美国华盛顿美术馆藏）

曾被征召入宫的戴进所画的神像、人物、杂画无不精妙，其中的山水画尤为突出。供职仁智殿期间，戴进受到流行于宫廷的北宋和南宋院体画风的影响，但他继承古人传统又不被成法所拘，能够自创新意，风格以挺健苍劲取胜。被谗离宫后，他更是不同行、利己，在继承宋代郭熙、李唐、马远、夏珪画法的基础上，广泛研究宋元诸家，形成了苍老秀逸的主体风格，为画院内外画家所推崇。其画风的直接继承者有夏正、夏葵、汪质、汪肇和其子戴泉、婿王世祥，以及后来的吴伟、张路、钟礼、蒋嵩等。戴进画风的扩展与流传，实际上形成了一个不同于以往的区域性画风的新画派——浙派。明中叶以前，浙派声势很大，占据着画坛的主导地位。

受戴进影响最大并继其后而起的浙派盟主是吴伟。吴伟（一四五九—一五〇八年）是一个极具艺术天赋、性情放达的画家，在山水、人物画方面都有很高的成就。吴伟的绘画虽有粗细两种风貌，但其主要特色是在戴进雄劲纵逸的画风的基础上，笔墨更为豪放挺健，尤其是山水画，行笔落墨洒脱放纵，酣畅恣逸。实际上，吴伟与戴进的画风已拉开了距离。

吴伟在明中期的画坛上享有很高的声誉，并有一大批艺术的追随者，其中主要有张路、蒋嵩、汪肇、郑文林、陈子和、张一正、吴良智等。吴伟之后的浙派，画家的籍贯已扩展到浙江以外的广大区域，画家的出身也不局限于「行家」，即那些以卖画为生的职业画家。浙派的活动中心也一度由浙江杭州转移到南京。

明代中期以后的浙派画家，虽出生活动于不同的区域，绘画创作的题材、风格也各有偏重，但都师宗戴进、吴伟，并强化了他们绘画风格中粗放、苍劲、狂率的笔墨特色。有的画家和作品过分追求酣畅而流于轻狂放纵。

从张路到陈鹤这些画家，由于在绘画风格及艺术趣味上与文人画家秀润含蓄的美学追求相左，所以他们中的大多数都被吴门画派及清代的「正统派」视为浙派末流，认为是「画家邪学，徒呈狂态」，并把矛头指向戴进、吴伟甚至宋代的马远、夏珪。抨击浙派末流画家的一些恶习无可非议，但某些人从宗派和「正统」文人画的角度出发，诋毁、否定其他画派的艺术成就则是不可取的。

随着吴门画派的崛起，嘉靖以后以金陵为中心的浙派失去了画坛的主导地位。浙派画家的活动转移到一些中小城镇，特别是福建沿海地区。他们的作品凭借贸易之便，源源不断地流入日本，并对日本画界有所影响。明代后期，浙派作为一个画派衰落了，但是浙派的绘画风格仍被许多画家承袭着。特别是谢时臣和被称为「浙派殿军」的蓝瑛等人，采取不分行、利、兼容并蓄的态度，将浙派笔墨的苍劲与文人画秀逸之趣融为一体，使绘画创作富有新意，给人以耳目一新之感，而谢时臣、蓝瑛与戴进、吴伟的画风又有很大的距离。



雪竹图 轴 明 刘大夏 (瑞典)斯德哥尔摩 东方博物馆藏



木石图 轴 明 史忠 (美)普林斯顿大学美术馆藏

明代中期以后,伴随着浙派的衰落和吴门画派的崛起与兴盛,苏州因此取代了金陵的画坛中心地位。苏州远在唐代就是繁荣的都市之一。元末明初,这里凭借经济实力和地利之便成为江南文化的中心。「元四家」中的倪瓒、王蒙时常活动于苏州,当地及周边地区的文人画家如王冕、徐贲、马琬、陆广、陈汝言、刘珏、杜琼等也非常活跃,他们都是吴门画派的先驱人物。此时可谓是以苏州为中心的文人画活跃期。但是这种局面入明不久,便受朱元璋文化专制政策的影响和因宫廷画院地位的确立而逐渐被改变。从洪武后期至成化年间,是苏州在画坛上的沉寂期,也是文人画的沉寂期。

明代中期,随着社会经济的发展,苏州恢复了江南文化中心的地位。许多士大夫、文人、画家聚集此地从事文化艺术活动,社会的文化氛围空前浓厚。艺术作品进一步商品化,贮藏书画、古器物、珍本书籍、营建庭园和讲究服饰器用之风也很盛行。正是在这种氛围中,吴门画派绘画逐渐兴盛起来,并成为浙派之后最具影响力的画派。沈周是吴门画派的开山画家,文徵明是继沈周之后的吴门画派盟主,而唐寅、仇英则是吴门画派的友军。在画史上一般将他们称为「吴门四家」或「明四家」。

吴门画派画家多为「赋性疏朗,狂逸不羁」的在野士大夫、文人学士。在绘画上,他们在继承董源、巨然和元代诸家画风的同时,也吸收了南宋院体山水画的一些因素,追求气韵神采的效果和「风流蕴藉」的风格。在他们活脱的笔墨世界里蕴藏着不同于元代文人画萧疏、冷寂格调的审美情趣。从绘画题材的表现到取景造意都反映出社会时代变化给绘画带来的革新。

「明四家」虽有师友关系和共同的美学趣味,但由于他们各自的身世、经历以及个性、气质不同,在绘画风格上各自都有鲜明的个性。

沈周(一四二七—一五〇九年)出身于世代文人之家,祖、父均善诗画。沈周曾跟父亲和杜琼、刘珏、陈继等学画,常涉足太湖、宜兴、虞山、杭州等地名胜,过着典雅的文人画家生活。他在山水、人物、花卉、翎毛画等方面都有较高造诣,在水墨山水方面尤为突出。其山水画法出入于董源、巨然及黄公望、吴镇诸家。早年擅长仿古,画精制小幅。四十岁以后,沈周精研黄公望和吴镇画风,画风为之一变。他曾收藏黄公望的《富春山居图》,并深受其影响,进而形成以皴法为主,笔墨灵动疏简的画风。晚年,沈周师法吴镇,并对其画风进行改造与变通,绘画风格更趋沉雄苍劲,宏敞厚重,有「力可扛鼎」之感。流传于美国的《雪山图》



（美国王己千藏）、《村居野寺图》（日本私人藏）等作品体现了他后期的山水画风格。沈周的水墨花卉杂画，汲取宋元之文同、杨无咎、牧谿、张中等的水墨技法，注重笔情墨趣，画风雅逸而无浙派花鸟画霸悍、刻露习气。如《菊花文禽图》（日本大阪市立美术馆藏），取材于生活中常见的小景，用笔劲挺豪放而沉着，墨色蕴藉含蓄，气韵深厚。沈周可称为水墨写意花鸟画的开山祖。

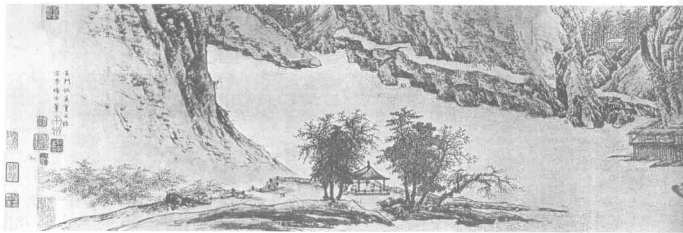
沈周在当时的苏州画坛乃至整个文化圈内影响很大，在他周围汇集了很多有影响的文人画友，主要有书画家史忠、李应祯、吴宽、祝允明，鉴藏家朱存理、都穆，还有以后领导苏州画坛的文徵明、唐寅等。

如果说沈周的出现标志着吴门画派的建立的话，其学生文徵明的崛起，则将吴门画派推向成熟的境地。文徵明（一四七〇—一五五九年）出身于官僚世家，曾拜师学习诗文书画，其诗文学吴宽、画师沈周、书法家李应祯。虽参加科举屡试不中，但是由于不懈地努力，成为诗、文、书、画名重一时的全才，与祝允明、唐寅、徐祜卿一道被称为“吴中四才子”。嘉靖二年（一五二三年）五十四岁时被荐入京，授职翰林院待诏。嘉靖五年辞职回乡，筑玉磬山房，过隐逸生活，沉醉于笔墨三十余年。文徵明于山水、人物、花卉画无所不能，尤以山水画成就为突出。其山水画在学沈周的基础上，出入于宋元诸家。在笔墨上形成“细文”和“粗文”两种面貌，其早年作品多细谨，中年较粗放，晚年粗细兼备，富于变化。《风雨孤舟图》（美国纳尔逊·艾京斯美术馆藏）、《秋光声泉图》（日本桥本末吉藏）、《灌木寒泉图》（美国高居翰藏）分别体现了他早期和晚期的山水画的风格特征。但是不管是“细文”还是“粗文”，与沈周用笔挺劲凝重、墨彩豪放雄逸的画风相比，文徵明的作品都透露出“翩翩文雅之趣”。即使用潇洒酣畅的笔墨表现宏阔的景色，也不失严谨的法度，仍于粗放中蕴涵着宁静典雅的气质，故画评家称其画有“书卷气”。文徵明同沈周一样，常作水墨花卉，尤善作水仙兰花、古木竹石，他以“风意写兰”、“雨意写竹”，各得天然之妙。

文徵明师承沈周，到后来又与沈周的画风拉开距离，便成为正德至嘉靖时期吴门画坛的盟主。与文徵明有密切来往，并在画风上互相影响的画家有周臣、唐寅、仇英等。

周臣（活跃于明中期）是一位职业画家，从其《北溪图》（美国纳尔逊·艾京斯美术馆藏）、《烟霭秋渺图》（日本私人藏）等作品来看，画山水多用斧劈皴，石体坚硬，格调稳健，画风在取法于李唐、刘松年的同时，也汲取了吴派绘画的一些笔墨因素。周臣在画史上的声誉与他培养了唐寅、仇英两位声名显赫的画家有密切的关系。唐、仇二人在画风上未必能纳入以沈、文为中心的吴门画派，但他们与沈、文及其他吴门派名流有密切关系，因而在绘画上成为吴门画派的友军。

唐寅（一四七〇—一五二三年）与文徵明、祝允明、徐祜卿为友，乃“吴中四才子”之一。由于民间口头文学的渲染，妇孺皆知的唐寅多半是个风流倜傥、醉溺烟花队里的人物。其实他一生坎坷，饱尝了甘辛甜



仿李唐山水部分
卷明 仇英传 (一)

苦和荣悔誉毁。青年时代仕进的努力与幻想付之东流和破灭后，他在家乡专心致志写诗作画，以书画诗文抒发恃才傲物的性情。他所作的《桃花庵图》（现藏美国）和自题《桃花庵歌》（“桃花坞里桃花庵，桃花庵里桃花仙。……半醒半梦日复日，花开花落年复年。但愿老死花酒间，不愿鞠躬车马前”），将其仕途失意后的处世态度和人格精神表现得淋漓尽致。唐寅在绘画上于山水、人物、花卉无不擅长。山水画是其创作的主要部分。通观唐寅的山水画，大致可以三十六岁为界，分为前后两个时期。前期山水画因多受周臣影响，李唐、刘松年的笔墨痕迹较重，块面明暗分明，给人以森严挺劲、凝重磊落之感。后期，唐寅在师承周臣画法的基础上，将宋人与元人乃至沈、文笔法熔于一炉，在斧劈皴中参糅披麻皴用线的因素和灵动感，行笔侧锋中锋兼而用之，笔墨松动柔和，呈现出清润雅秀的格调。他所作的《桐庵图》（美国王己千藏）、《秋声图》（日本泉屋博古馆藏）等作品体现了他后期山水画的面貌。清初的恽寿平论其画曰：“以超逸之笔，作南宋画法，李唐刻画之迹，为之一变。”唐寅的山水画出自南宋院体，又能脱去精湛刻画的风气，具有既奇峭又秀润，既沉郁又清逸的特色，这也是唐寅在吴门画坛享有盛誉的原因所在。

唐寅的人物画，特别是仕女人物画在艺术性和精神内涵的深刻性方面为明代的人物画坛增色不少。他的人物画多取材于高人韵事、歌女舞妓及神仙故事等。在前两类题材上多流露出作者对出身卑贱的弱女子的同情和敢于淡犯名教礼法的精神。其仕女人物画在技法上既继承南宋明眸粉颊的传统，又具有飘逸清丽的风格特色。如同美国大都会美术馆藏的《嫦娥执桂图》一样，唐寅笔下的仕女多是细眉小眼、面颊清瘦、细腰纤手、弱不禁风的美人，与曾盛行一时的张萱、周昉仕女丰满华贵的审美取向大相径庭，反映了他所追求的气韵沉郁、风姿嫣然的美学趣味和封建社会晚期的审美取向。

唐寅的花鸟画多受沈周影响，用笔潇洒恣逸，用墨蕴藉含蓄，意韵浓郁，耐人寻味。

与沈、文、唐相比，仇英既非名门望族，又不出生于诗书人家，更无进仕的经历。他能跻身“明四家”之列，是其“天姿秀异”、惊人的勤奋和不断探索的结果，也是与周臣的培养和结识文徵明、唐寅等画坛名流并受他们的器重和熏陶分不开的。仇英在绘画上既工设色，又善水墨、白描，在山水、界画、花卉、人物、仕女画方面都有所作为。而其山水画，尤其是细笔青绿山水画最为出色。仇英山水师承周臣的院体，并“深入千里”（赵伯驹）、“希远”（赵伯驹）、“松雪”（赵孟頫）诸老之室，而直接大小李将军（李思训、李昭道）一派，深得青绿之精微，同时不拘于一路画风，广集博采，为其所用。作为一个职业画家，他没有将自己囿于“书画自娱”的圈子中，同时他又能从王维、赵孟頫以至文徵明诸家的艺术中吸取“士气”，使其绘画能超越一般民间绘画的境界，未落入学青绿者“只得其工不能得其雅”的流弊。就仇英山水画的整体而言，在技法风格上可分三类。一是纯正的大青绿山水画法。山石勾勒后染以青绿色，树木云岫精勾细描，富有浓郁的装饰



杖藜自出成嶽嶽
向上我子子像其非
着意立時是西德弱

清國在史院本館畫中相
色是清明名非以清相相
之氣法俱為其以

王家水閣法其相
三五筆墨意合若虎
三筆墨意合若虎

性。(得阳送别图)(美国纳尔逊·艾京斯美术馆藏)、(桃源图)(美国波士顿美术馆藏)、(仪光武帝涉水图)

(加拿大渥太华国立博物馆藏)等属此类作品。二是青绿画法与水墨画法相融合的一类。(远眺图)(美国波士顿美术馆藏)为此类的代表作。三是以水墨渲染为主的画法。此法得李唐、刘松年院体之法并汲取沈、文水墨之趣,画风规整而飘逸。(仿李唐山水图)(美国弗利尔美术馆藏)属此类的代表作。

仇英的人物画内容非常广泛,其流存于海外的《春夜宴桃李园图》、《金谷园图》(日本知恩院藏)、《赵孟頫写经换茶图》(美国克里夫兰美术馆藏)、《桃源图》(美国波士顿美术馆藏)等都是他表现文人雅集和历史人物故事一类作品中的经典之作。这些作品体现出仇英人物画造型准确、流丽生动、布景雅拙幽淡的风格特征。就绘画题材的广泛性、风格的多样性来看,仇英是“明四家”中其他三家所不及的。

从嘉靖二五二—一五六六年)至万历年间以董其昌为首的松江画派崛起以前,是以文徵明为核心的吴门画派的活跃期。文氏门下弟子众多,直接师从文徵明的有其长子文彭、次子文嘉、玄孙女文淑、侄文伯仁等,弟子与友辈有陈淳、陆治、王谷祥、钱谷、周天球、陆师道、居节、朱朗等。他们中的大多数皆能画山水花鸟。流存于海外的文嘉《山水图》(美国乐艺斋藏)、文伯仁的《四万山水图》(日本东京国立博物馆藏)、陆治的《溪山清远图》(美国王己千藏)等山水画作品都体现出文氏门派秀润典雅的风格特征。文嘉、文淑、周天球、陆治、陆师道等人都在画兰竹花卉方面有所作为,并有多幅作品流存于海内外。但在花鸟画方面成就最大的当推陈道复。在十六世纪中后期,陈道复和后来的徐渭将水墨写意花鸟画推向灿烂的境界。

深得文徵明赏识的陈道复(一四八三—一五四四年)在花鸟画题材上不求奇花异草、珍禽怪石,而多表现庭园和自然中常见的花草、动物,并借助于题诗,寄寓高洁超然的人格理想。在技法上他进一步发挥了水墨和生宣纸的性能,使笔墨水分在形象的塑造中渗出丰富微妙的变化,有“浅色淡墨之痕俱化矣”的效果。其创作的《墨花图》(美国王己千藏)、《海畔花卉图》(美国大都会美术馆藏)等作品墨湿淡彩,淋漓疏爽,取象凝炼,迹简意赅。陈道复对当时和后世的影响很大,有一大批追随者。在他们的共同努力下,大明中叶以后,水墨写意花鸟画风行。在此基础上,徐渭从思想性和艺术性两方面进一步加以发展,使水墨大写意花鸟画这种艺术形式臻于成熟。

徐渭一生活动动荡不安。严酷的现实使这位出众的才子,成为愤世嫉俗的封建礼教的反抗者。他在水墨写意花鸟画上敢于冲破藩篱,大胆创新,常在作品中借题发挥,把恣意纵横的笔墨与题诗结合起来,抒发胸中的块垒和愤懑。他在笔墨技巧方面运笔纵恣,似草书飞动,善用泼墨、破墨,墨色变化多端,淋漓酣畅。传世作品《花卉图》(美国弗利尔美术馆藏)、《花卉杂意图》(日本东京国立博物馆藏)等作品



花卉图(部分) 卷明 徐渭 (美)弗利尔美术馆藏

运用湿笔、燥笔、破笔等，豪放而生辣，似乱而不乱，浓淡层次复杂而富有变化，把水墨功能作了充分的发挥。徐渭的水墨大写意画风经后来的陈洪绶、朱耆、石涛、郑板桥、虚谷及齐白石等人的继承发扬，形成了磅礴于我国封建社会后期和近现代画坛的文人大写意花鸟画派。

在此值得一提的是，活跃于万历年间的周之冕，在花鸟画上也独创一格，其画法是勾勒花瓣，细写翎毛，花枝花叶用没骨点染，故称“勾花点叶”派。传世作品《梅图》（日本桥本末吉藏）等作品体现了他的花鸟画的风格特征。

总之，从十六世纪初至万历以前，是以沈、文为核心的吴门画派的活跃期。吴门画派对明末及清初的画坛产生了重大的影响。

三

在十六世纪末期，即万历前期，随着松江华亭地区的莫时龙、顾正谊、董其昌等人在画坛的崛起，苏州文人画的中心地位开始动摇，吴门画派的画风也在其具有开拓精神的继承者手中开始了变革的进程。可以说，十七世纪明末至清初的画坛，充满着变革的氛围，呈现出异彩纷呈的局面。

明末在华亭（松江）地区出现不少画派，主要有以顾正谊为代表的华亭派和董其昌为代表的松江派，还有赵左为代表的苏松派和沈士充为代表的云间派。因地域和画风相同或相似的缘故，前两派可合称为华亭派，后两派合称为云间派，甚至还可将这些派别统称为松江画派。

华亭派家中著名的有顾正谊及其家族成员元庆（正谊之子）、胤光（正谊之侄）、懿德（正谊之侄）、李绍基（正谊之婿）和莫时龙、董其昌、陈继儒、宋懋晋等。以前不少学者认为，此派是吴门画派的延续，与文徵明及其门生完全属于一个体系。其实华亭派虽然推崇沈、文，但并不满意吴派末流画家摹拟取法文氏画风，仅得其皮毛，不得其神理，使绘画趋于生硬空洞的状态。因此，他们远追王维、董源，巨然及“元四家”，在对传统的复归中创作出具有鲜明个性的作品。云间派除了赵左、沈士充外，著名者还有吴振、顾大申、陆昉等。此派虽受先行的华亭派影响，但仍呈现出自己的风格特征。徐沁在《明画录》中用“云山一派”一词对此派善用朦胧的笔触表现江南自然山水的画风作了概括。赵左山水师宋旭、沈石田，宗董源、黄公望、倪云林，曾为董其昌代笔，善于干笔焦墨，并擅长烘染，惜墨构思，不轻涉笔。（溪山高隐图）（美国高居翰藏）



桃源行图 轴明 文彬 (美国旧金山亚洲美术馆藏)



山水图 轴明 文彬 (美国旧金山亚洲美术馆藏)

是其千笔焦墨类山水画代表作,而《芋舍清淡图》(日本桥本末吉藏)则体现了淡墨烘染、潇洒雅逸的风格特征。

在万历初年开始的画风变革中,董其昌(一五五—一六三七年)是一个最为重要的人物。出身于官僚世家的董其昌,虽在政治上十分平庸,但在绘画上却充满了变革精神。他初期受顾正谊、莫时龙影响,学习「元四家」,尤致力于黄公望,后又研究关全、董源、王诜、郭忠恕等五代北宋名家画风,形成了以尚古为特征的注重画面空间结构的奇异画风。在其山水画作品中不追求对大自然真实性和笔墨浓淡虚实微妙表现,而是力图通过对丰富复杂的大自然的提炼,揭示自然的本质特征。可以说,他对画面构成和笔墨结构本身的关注,完全凌驾于对自然空间、氛围和比例的考虑之上,所以,其作品有强烈的主观色彩和形式感,与文徵明等吴派画家的雅逸平和的画风拉开了距离。从《夏木晴峦图》(美国大都会美术馆藏)到《青下山图》(美国克里夫兰美术馆藏)可以看到董氏在山水画变革上所作的努力和追求。

董其昌不仅在绘画实践上开了明末山水画变革的先河,而且在理论上提出了著名的「南北宗论」^①,确立了文人画在画史上的主导地位。「南北宗论」是在嘉靖年间何良俊「行家论」的基础上提出来的。董氏站在文人画家「利家」的立场上,通过对从唐至明近千年的山水画的分析总结,用艺术风格分流派,将文人水墨画同青绿山水画及院体画等非文人画划分为两大体系,即「南北二宗」,并充分肯定了「南宗」(文人画)的天真幽淡、古雅天然、闲适清润的意趣,抨击了「北宗」(院体画)的纵横猛气之弊病。字里行间,充满了崇南贬北之意。此论树立了温和文雅、精气内敛的画风,也导致了以后画坛宗派繁兴和画家门户之见的加深。

在董其昌的影响下,明末许多画家卷入了绘画变革的大潮中,涌现出了吴彬、米万钟、丁云鹏、陈洪绶、崔子忠等一大批具有鲜明艺术个性、追求奇异画风的画家群体,使晚期乃至整个十七世纪的画坛弥漫着重革新、创造的气氛。

福建出生、留寓金陵的吴彬,曾因善画而在万历年间入值中书舍人。他的山水、人物画创作都极具个性。他于十七世纪初创作的《迎春图》(美国克里夫兰美术馆藏)、《溪山绝尘图》(日本桥本末吉藏)等作品,其奇异的山石造型,只强调纵深构造而不求深度空间表现的布势,让人感到他在师承北宋传统的基础上,融入主观意向所形成的虚幻和诡秘的氛围。与吴彬交往甚密,在书法上有「南董北米」之称的米万钟和福建籍画家张瑞图、王建章等人的山水画,在构图造景上的奇异性也表现出与吴彬画风的共同性。

除山水画之外,吴彬在道释、人物画方面也与丁云鹏、陈洪绶、崔子忠等一道,开启了新的奇异风尚。吴彬的佛像画以夸张变形的的手法造型,线条屈曲,并常将佛教人物置于奇特的背景中,给人以梦幻感。其



明末清初 陆治 山水图(部分)

石湖图(部分) 卷 明 陆治 (美)波士顿美术馆藏

画法对陈洪绶、崔子忠产生了巨大影响。安徽休宁人丁云鹏(一五四七—一六二八年)是专攻佛画的职业画家,师承李公麟画法,用精致洗练的线条描绘罗汉及菩萨像,画风给人的异样感不亚于吴彬,《观音石像图》(日本桥本末吉藏)、《洗象图》(日本东京国立博物馆藏)是其代表作。

在画史上有“南陈北崔”之称的陈洪绶和崔子忠,在吴彬、丁云鹏的基础上,使晚明人物画大放异彩。陈洪绶(一五九八—一六五二年)擅长人物、花鸟、山水,尤精人物。他流传至今的卷轴人物画多为明亡以后所作,在内容上与早期作品相比,少有刚直不阿、勇敢尚武和英雄气概的描写,而多表现隐者雅士、大夫逸乐生活。在艺术上,陈洪绶一贯固守独立的趣味,其笔下人物造型多夸张变形,相貌怪异奇峭,体现出画家迁怪怪狂的强烈个性。在绘画语言上,四十岁以前,用线略趋粗壮,流畅而多方折。四十岁以后多用细而圆劲、凝炼而沉着的线条,将尚古趣味与夸张手法交织于一体,具有古拙而典雅的意趣。

曾游于董其昌门下的崔子忠(一六四四年),画人物受南唐周文矩影响,衣纹线条曲折转折,笔墨清丽,设色柔润,画风古雅,意境清新。《杏园夜宴图》(美国高居翰藏)、《许旌阳飞升图》(美国克里夫兰美术馆藏)等是其人物画的代表作。从吴彬开始的人物画变异风潮,至此达到一个顶点。

除上述几位画家的作品体现出奇特的画风外,在苏州尽管仍有邵弥、文彬等固守着吴门画派的传统,但是也出现了李士达、盛茂烨等具有变异倾向的画家。李士达的《石湖图》(日本桥本末吉藏)、《盛茂烨的《秋山观瀑图》(日本桥本末吉藏)等作品的怪异独特的面貌,有异于典雅蕴藉的文徵明门派画风。明末绘画变异之风也波及到浙派系统的画家。以蓝瑛为代表的浙派画家在仿古主义风潮影响下,吸收“南宗”绘画因素,创造出了“南北”折衷的新的绘画式样,使浙派、吴门画派间失去了明确的界限。

当然,明末松江地区画坛最为活跃,董其昌开启的形式主义绘画风潮波及面广,但并不意味着其他地区和其他画风的沉寂。事实上,整个十七世纪,松江地区之外的其他江南城市,如江苏的南京、扬州、太仓、常熟、武进,浙江的杭州、嘉兴、吴兴,安徽的歙县、休宁、芜湖等地都活跃着具有共同主张和追求的画家群体。因而,明末清初的画坛可谓派别林立,异彩纷呈。

在众多的画派中,特别值得一提的是活跃于江浙一带的福建莆田籍画家曾鲸(一五六八—一六五〇)年,所创建的波臣画派。此派在肖像画艺术上继承以形写神的美学思想和以墨为主的表现技法,“写照如镜取影,妙得神情。其傅色淹润,点睛生动,虽在赭素,盼来顾笑,咄咄逼真”。其具体画法是先以淡墨勾出轮廓和五官,然后按结构层次烘染,待墨骨已显人像之神气后,敷以淡彩以取气色。此法既不同于“分出阴阳凹凸”的西洋画法,也有别于受西洋影响全用粉彩渲染的画风。近人陈衡恪认为传神一派,至波臣乃出一新机轴。其画风成为明末以至整个清代肖像画的主流。



山水人物图 轴 明 曾鲸 (美)加州大学美本馆藏



山水册页 明 项圣谟 (美)王己千藏

除了院体、浙派绘画以及文人画外，明代的佛教绘画也十分兴盛。不少宫廷画家时常受命制作道释人物画，民间画师在佛教绘画特别是壁画制作上更是活跃。由于藏传佛教壁画与汉式传统佛教壁画、佛教壁画与道教壁画的相互影响和融合，及受当时社会思潮和文艺思潮的影响，一些民间流行的戏剧故事、历史传说和神话人物糅合于佛教壁画中，并在场面的描绘、人物形象的刻画方面，更具有世俗的真实性，处处洋溢着生命的活力。四川新津九莲山观音寺毗卢殿壁画和北京西郊法海寺大雄宝殿壁画及山西浑源永安寺壁画、五台山南山寺壁画和太原多福寺壁画等都是明代寺院壁画的重要遗存，体现了明代佛教壁画的艺术成就。在此特别值得一提的是，随着西藏佛教的崛起，从公元十五世纪至十七世纪，西藏绘画进入黄金时代。在这个时期内，寺院林立，体现黄教轨仪的壁画和唐卡十分兴盛。画师们多数是喇嘛或笃信佛教的俗界信徒，他们在精润流畅的线条、绚丽和谐的色彩构造的覆灾驱魔的神系及天国梵景中，表达了他们对神灵的崇拜、对信仰的虔诚。这些绘画是西藏人民艺术天赋和创造才能的体现，是中华民族乃至世界艺术宝库的重要组成部分。百余年来，有不少唐卡通过各种途径被带至海外，特别是欧美国家。随着世界范围内的西藏文化热的兴起，西藏唐卡这种同世界其他民族迥然不同的绘画，也以极大的魅力吸引着更多的研究者和艺术爱好者热情的目光。

注释：

- ① 行利：明代鉴赏家何良俊以“行、利”来划分画家阵容，行家指以画谋生的职业画家，利家指注重抒写情志、追求自由放荡的艺术思想的文人画家。
- ② 关于“南北宗论”的首提者，曾有莫是龙、董其昌等不同说法，多数学者肯定是董其昌提出来的。
- ③ 《无声诗史》，中国画史传著作，共七卷，明代姜绍书编著。该书对元代至明代的主要画家进行了评价。