



中

国

绘

画

的

传



承

与

群

版

社

体

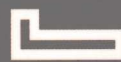
明

代



院

体



派





270

中

国

绘

画

的

传



承

山

与

东

美

术

群

出

版

社

体

J209.9
D160.1

图书在版编目(CIP)数据

明代院体 / 单国强著. — 济南: 山东美术出版社,
2005.7

(画派: 中国绘画的传承与群体 / 单国强主编)

ISBN 7-5330-2106-1

I. 明... II. 单... III. 中国画—画派—研究—中
国—明代 IV. J209.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 062800 号

主 编: 单国强 单国霖

编 著: 单国强

策 划: 王 恺

责任编辑: 黑天明

装帧设计: 韩济平

版式设计: 周晓光 刘 萌

出 版: 山 东 美 术 出 版 社

济南市经九路胜利大街 39 号 (邮编: 250001)

发 行: 山东美术出版社发行部

济南市顺河商业街 1 号楼 (邮编: 250001)

电话: (0531) 86193019 86193028

制版印刷: 深圳华新彩印制版有限公司

开 本: 889 × 1194 毫米 大 16 开 8 印张

版 次: 2005 年 7 月第 1 版 2005 年 7 月第 1 次印刷

定 价: 72.00 元

总序

本丛书着重从千余年的中国绘画发展历程中，梳理出体现艺术传承与群体现象的画派，以图文并茂的形式予以系统评介。

画派就其严格的涵义而言，并不始自纸绢卷轴画发轫的魏晋南北朝时代。作为正式的画派，应该具备三个条件：一是相同或相近的画学思想或创作原则；二是相仿的笔墨形式和艺术风格；三是呈现一定的师承关系，即有创始人和直接承继人或追随者，从而形成一个人际关系密切、画风传承有绪的画家群体，这批画家就组成了同一画派。古代绘画史籍中正式命名的第一个画派是明代“浙派”，明末董其昌在《画禅室随笔》中称：“国朝名士仅戴文进为武林人，已有浙派之目。”于是，承续戴文进画风的吴伟、张路、蒋嵩、汪肇、郑文林、钟钦礼、史文等人，均被列入了“浙派”。以后，“吴派”、“松江派”、“武林派”、“嘉兴派”、“娄东派”、“虞山派”、“常州派”、“京江派”、“海派”、“岭南派”等明清诸派称谓即相继而生，画史以画派来归纳、概括中国绘画发展历史的论述也相沿成习，并成为重要的切入点。

然而，从较宽泛的角度来审视画派，它并不是明清时期才出现的现象。若不拘泥于画家的直接师承关系或代代衔接之传承，就相近的画学思想和笔墨风格而言，类似画派的画家群体在六朝时期就已经出现了，像称为“样式”的绘画类型，如刘宋陆探微的“陆家样”、南齐张僧繇的“张家样”、北齐曹仲达的“曹家样”等，都创立了自身独特的风格，陆探微有“密体”之称，张僧繇另立“疏体”，曹仲达有“曹衣出水”之喻。这些样式在当时就有追随者，如“陆家样”的承继人就有其子陆绥、陆弘肃以及顾宝光、江僧宝、袁倩、袁质等。至唐代，也出现了吴道子的“吴家样”、张萱的“张家样”和周昉的“周家样”；其中吴道子所创的“吴带当风”画风，对当时和后世宗教画产生了重大影响，被誉为“画圣”；张萱、周昉所塑造的“唐装”仕女，也成为历代仕女画的楷模。这些“样式”的流布和传承，虽未形成真正的流派，然也堪称“画派”的雏型。

六朝以来，各时代涌现的不少名家，也风格独标，盛誉当代，并对后世产生长远影响，承继者不绝如缕。他们所创画风虽未标为“某样式”，然影响并不逊于“样式”，其余绪甚至更为久远。像六朝东晋的顾恺之，其“形神兼备”、“妍质相参”的人物形象和新创的“高古游丝描”，在当时就与陆探微、张僧繇并称“画界三绝”，陆、张还均师其法，此后六朝的孙尚子、田僧亮、杨子华，隋代的杨契丹、郑法士、董伯仁、展子虔，以至唐代的阎立本、吴道子、周昉等，无不摹写其迹，受他影响。又像唐代的山水画大家，李思训和李昭道父子并称“大小李将军”，所创的青绿山水画风，使传统山水画发生重大变革，形成了成熟的独特风格，也开创了最早的具“流派”性质的山水画面貌，诚如唐代张彦远《历代名画记》所评：“山水之变，始于吴（道子），成于二李。”在唐代追随者就有王熊、畅晷、李平钧、郑逾等人；而盛唐时代的王维，所作山水，“一变勾斫之法”，专长“水墨渲染”，所创的水墨山水也独标当代，开后世水墨山水之先河，甚至被董其昌推崇为“南宗之创始者”和“文人画之鼻祖”。像

顾恺之、二李将军、王维这样的一代巨匠，所创画风代有传人，并不断发扬光大，衍生出诸多风格流派，他们无疑是这些画派的创始人。

在明清以前的唐、五代、宋、元各朝，当时画史虽未明确冠以“某画派”之称，实际上已经出现了真正意义上的诸多画派。像五代的山水画，荆浩及其学生关仝所创作的北方山水，山势高峻，石体坚峭，勾皴结合，气派宏大，两人并称“荆关”，其画风对北宋李成、范宽、郭熙有直接影响，荆、关即被后世画史称为北方山水画派系创立者，北宋李成、郭熙又有“李郭画派”之称。而南唐的董源和巨然，善绘江南山水，景色平远，草木丰茂，云雾迷濛，用笔圆润，不作奇峭之笔和险峻之势，风格与荆、关迥然不同，董、巨即被后世画史称为南方山水画派系创立者，其画风对北宋米家山水、元四家及明清文人山水画均产生巨大影响，董、巨也被誉为“南宗正传”。就五代花鸟画而言，黄筌创造的勾勒设色“写生法”与徐熙擅长的“落墨法”，被称为“黄家富贵，徐熙野逸”，影响所及，黄氏画法发展而成宋代“院体”花鸟，徐熙之野逸则衍生出水墨花鸟，工笔重彩和水墨写意两大花鸟画派系由此形成。至宋代，山水画中的“李、郭”画派，二米所创云山墨戏的“米派”山水，李唐、刘松年、马远、夏圭“南宋四家”所立的“南宋院体”山水；花鸟画中的宋徽宗“宣和体”花鸟，文同所擅墨竹而立的“湖州竹派”，扬补之墨梅所形成的传派，都具备了画派的基本条件，只是未明确冠以画派的名称。

明清两代，在诸多正式流派涌现的同时，也出现了不少并称画坛的名家，如“吴门四家”、“青藤白阳”、“南陈北崔”、“清初四僧”等，以及以地域命名的画家群体，如“金陵八家”、“扬州八怪”等，这些归纳虽不一定以画派为标准，但总有若干共同点将他们关联在一起。其中有些并称画家就带有流派性质，如“吴门四家”，相对于明“院体”、“浙派”而言，就属于同一个文人画流派，具体细分，又有沈周和文徵明创立“吴派”、唐寅和仇英自立门户并各有传人之别；陈淳是承前启后者，徐渭则创立了“青藤画派”；“南陈北崔”，陈洪绶开创的变形人物画风蔚成一派，崔子忠的人物也意趣相近，并与丁云鹏、吴彬等画家共同构建成晚明变形人物画风新潮。至于以地域命名的画家群体，虽难以视为真正的画派，但在相同的自然环境和时代背景的影响和制约下，也会形成共同的基本特征，或在画学思想上，或在笔墨风格上，或在传统渊源上，其相近的因素虽不及画派之多，但也会产生类似画派的凝聚力和影响，如“金陵八家”、“扬州八怪”，实际上已成为颇具共性的画家群体。

综上所述，画派的归纳不一定局限于古代画史正式命名的“某派”，而应从较宽泛的角度来理解和梳理，即包容创“样式”的画家和传人、影响后世深远的各代巨匠及其后继者、许多并称画坛及共创新风的画家、若干以地域命名又具流派性质的画家群体。以此来概括绘画发展史，既能较全面地涵盖各类绘画现象，也能突出绘画发展的主干，在阐明画派于中国绘画历史流变和演进中的特殊意义与独有价值的同时，也大致能勾画出画史发展的主要轮廓。因为千余年的卷轴画史乃至几百年的一个朝代，均会涌现出成百上千的画家，形成千差万别的风格，如何加以总体把握和本质概括，是画史研究所要解决的主要问题。就一个朝代而言，决定其时代发展主流的是一批名家、几种“样式”、几个流派和中心地域，将这些论述清楚，时代风格和断代画史的主要面貌就出来了，而这些方面正是画派所囊括的内容；同样，千余年的绘画发展脉络，主要也是各朝代的前后承接及继承与变化，后浪推前浪地向前演进，而画派

也着重于阐明艺术渊源、前后传承和后世影响，跨时空地论述该派在整个画史中的生成、发展和作用，将各时代贯穿起来。因此，从画派这一视角来阐释画史，对把握各时代的绘画主流、主体风格、突出成就以及千年画史的主要脉络、衍变轨迹、传统承续，都将会显得更加简要、明晰和系统。这也是编撰这套《画派》丛书的宗旨，希冀对画史研究有所裨益。

本丛书初定34分册，时代自六朝至清末。各分册初定题目为《魏晋南北朝人物画流派》、《唐、五代山水画流派》、《唐、五代人物画流派》、《李成、范宽及其传派》、《赵佶与北宋“院体”》、《李唐与南宋“院体”》、《宋元水墨花鸟画流派》、《李公麟白描传派·梁楷减笔画派》、《赵孟頫与“吴兴画派”》、《宋元青绿山水与米氏云山》、《元四家及其传派》、《明代“院体”》、《明代“浙派”》、《“吴门四家”与“吴门画派”》、《董其昌与“松江派”》、《徐渭、八大与写意花鸟画派》、《蓝瑛与“武林派”》、《陈洪绶和晚明变形人物画》、《曾鲸与“波臣派”》、《王时敏、王原祁与“娄东派”》、《王鉴、王翬与“虞山派”》、《恽寿平与“常州派”》、《石涛与“宣城派”》、《弘仁与“新安派”》、《龚贤、髡残和金陵诸家》、《扬州八怪》、《高其佩与“指头画派”》、《历代界画流派》、《郎世宁及其传派》、《沈铨与“南苹派”》、《京江画派》、《晚清仕女画流派》、《海上画派》、《京津画派》。

各分册主要分为五个部分。第一部分为“总序”，即本序，主要阐明画派涵义、包容范围、对研究画史的特殊意义。第二部分为“画派叙论”，着重叙述该派形成的历史文化条件、艺术渊源背景，开派或领袖人物的生平、画学道路、艺术主张和风格特点，重要成员的艺术特色，该派总体的绘画风貌。第三部分为“名家名作赏析”，选择开派人物和重要成员的代表作品，逐件进行赏析，图版约40幅作品，文字说明包括画家简介、作品自然状况、题材考证、内容叙说、画法渊源、风格特点、独特价值等。第四部分为“影响与评论”，从美术发展的角度，旁征博引画史文献，说明该派的历史地位和影响，并站在今天的高度，评论该派在艺术文化上的独特价值及可资借鉴之处，倘该派画家传世作品存在真伪问题，还适当进行鉴考。第五部分为“年表与资料”，年表分历史背景、艺文大事和画派纪事等栏，资料选编有关这一画派的主要专著、论文和画集。

本丛书作为我国首次推出的中国画派系列丛书，带有尝试、探索性质，从画派的框定、题目的归纳、分册的体例到作品的赏析、资料的选编等方面，都带有不够成熟和完善的痕迹，甚至有失当之处。然本丛书尽力邀请国内著名的中国绘画史专家来担任分册主编，主笔撰写，以他们渊博的学识和精深的造诣，想必能弥补其中的不足，并在运用新的视角和思路来研究绘画史方面，积累新的经验，推出新的成果，为以后更深入的画派研究铺上一块基石。

单国强

目 录

总序	1
画派叙论	
一 明代“院体”含义	1
二 明代“画院”之名与实	1
三 明代画院的发展过程	1
四 明代画院的机构和制度	3
五 明代“院体”的艺术渊源和传承关系	7
六 具强烈政教功能的宫廷人物画	8
七 兼取南、北宋画风的宫廷山水画	11
八 出新立派的宫廷花鸟画	12
九 明代宫廷绘画的总体艺术特色	15
名家名作赏析	19
影响与评论	
一 明“院体”在明前期有长足影响	108
二 明“院体”对后世影响不大	109
年表与资料	
明洪武三年(1370)至崇祯九年(1636)大事记	112

画派叙论

一 明代“院体”含义



明 佚名 明太祖坐像图

“院体”之称，顾名思义，是指由画院画家所形成的风格体式，像宋代由翰林书画院的宫廷画家所创立的典型风格，如北宋徽宗时期的工整精细画风，就称为“宣和体”，南宋李唐、刘松年、马远、夏圭简劲雄健的山水，被称为南宋“院体”。沿用下来，明代由宫廷画家所创造的主体画风，也被称之为明代“院体”。

“院体”并不是画派的称谓，但创造“院体”风格的画家之间存在较密切的关系，他们同在宫廷范围内工作，或属同僚，相互影响，或先后衔接，呈继承关系。更主要的是在皇室统一、严格的管理下，从创作主旨、题材内容到风格样式、审美情趣，都表现出极强的趋同性。可以说，“院体”风格的形成条件非常类似于画派，因此，“院体”之称实含有画派之意。

二 明代“画院”之名与实

明初建国不久，朱元璋就征召画家入内廷供奉，以后各朝不绝如缕，因此，明代有宫廷画家是毋庸置疑的。但有无画院，尚存不同看法。有人依据画史，认为当时并无“画院”之名，最早出现“画院”之称的是明末朱谋㙔于崇祯四年（1613）成书的《画史会要》，“周位”条下记：“周元素，太仓人，高庙取入画院。”其实，“画院”之名早在15世纪已出现，永乐至弘治年间的邱濬（1418—1495）《重编琼台稿》“题林良《画鹰图》诗”即称：“仁智殿前开画院，岁费鹅溪千匹绢。”同时期的徐有贞（1407—1472）在《武功集》“题肖节之所藏张子俊《山水图》诗”中亦曰：“先皇（明成祖）在御求画名，画院人人起声价。”

有其名必然有其实。诚然，明代画院的机构、制度，有别于宋代的翰林书画院，远不及宋代正规和完备，而且还经历了从初创到逐步成熟的过程，鼎盛期不长，衰落却很迅速。

三 明代画院的发展过程

明代画院的建立有一个始创阶段，即洪武至永乐朝，到宣德时才初具规模，并日趋兴盛，正德以后逐渐衰微。

1. 始创阶段（洪武—永乐年间，1368—1424）

明太祖朱元璋建国之初，百废待举，凡事以朴实节俭为准，禁奢侈华靡。京城金陵的三殿、六宫建成，亦不施图画，而令博士熊鼎类编古人行事可为鉴戒者，书于新殿厢壁，名侍臣书“大学衍义”于厅堂走廊，并曰：“前代宫室，多施绘画，予书此备朝夕观览，岂不于丹青乎？”（清·谷应泰《明史记事本末》卷十四）诚然，出于政治教育、树碑立传、宫殿装饰等需要，他也征召天下善画之士，入内廷供奉，绘制历代孝行图、开国创业事迹、御容、功臣像等。有的长期供事于内府，如沈希远、赵原、王仲玉、盛著、周位、陈遇、陈远等人；有的临时召入，事毕遣回，如相礼、孙文宗；也有少数画家因画御容称旨，被授官职，供奉于翰林，如沈希远被授以中书舍人，陈远授予文渊阁待诏。其时画家的隶属机构和职务官衔均未定制，管理很分散。

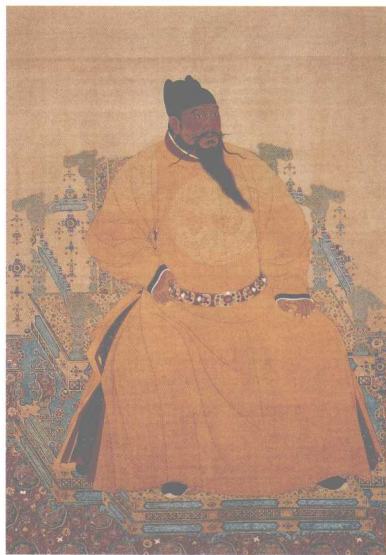
洪武时供奉内廷的画家地位较低，赏赐不算优厚，惩罚却相当严厉。由于明太祖好用峻法，猜疑心又重，画家因不称旨而被斥、处死之事屡有发生。赵原因画历代功臣像应对失旨，被赐死；盛著初入宫时很受重视，太祖曾赞赏他的圈补古画技艺高超，特作《盛叔彰全画记》勉励，但后来他在画天界寺影壁时，因绘了水母乘龙背，不称旨而弃市被斩；周位画艺精湛，宫廷山水画壁多出其手，侍奉皇帝又十分谨慎，“太祖一日命画天下江山图于便殿壁，元素顿首曰：臣粗能绘事，天下江山非臣所谙，陛下东征西伐，熟知险易，请陛下规模大势，臣从中润色之。太祖即援毫左右挥洒毕，顾元素成之。元素从殿下顿首贺曰：陛下江山已定，臣无所措手矣。太祖笑而颌之。”（明·姜绍书《无声诗史》卷六）其应对机敏如是，然后来为同业所忌，也卒死于谗。在此严酷的专制统治下，画家惶惶不可终日，作画多承上意，画风亦很拘谨，无甚创意。

明成祖朱棣也少谙文墨，然而他已开始重视书画艺术的功用。迁都北京后，所营建的宫殿、寺观，需要大量负责装饰布置殿门宫壁、室内画屏的艺匠，因此曾遍征天下知名画士至京服务，其中包括画匠、裱工、木工、漆工等技艺之士。

明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》“阁门使郭公墓志铭”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。既选能文能书之士，集文渊阁，发秘藏书帖，俾精其业，期在追踪古人。又欲仿近代设画院于内廷，命臣淮选端厚而善画者充其任。”后因几次亲驾北征而未及实施。然他对能书善画的人选者也作了安排，外朝华盖、谨身、文华、武英、文渊几处殿阁中，各有因艺事称旨而挂职者，翰林院、工部营缮所和文思院也有隶属者，官衔则有各殿阁待诏、营缮所丞、文思院使等，如文渊阁待诏陈远、武英殿待诏边景昭、翰林待诏滕用亨、翰林编修朱芾、工部营缮所丞郭纯等人。有的不授官而仅称供事内府、内廷供奉。其时的组织机构和职称升迁还不很完善，仍属初创阶段。

2. 鼎盛阶段（宣德至弘治年间，1426—1505）

明宣宗宣德年间，社会安定，经济繁荣，文化昌盛，人才辈出，画坛



明 佚名 明成祖坐像图



明 佚名 明宣宗坐像图



故宫 文华殿

也十分活跃。宣宗朱瞻基雅好诗文书画，尤擅绘事，明姜绍书《无声诗史》记载：“帝天藻飞翔，雅尚词翰，尤精于绘事，凡山水人物花竹翎羽，无不臻妙。”皇帝的爱好与倡导，带动了画院的昌盛。宣宗以恢复两宋画院盛况为目标，除永乐时入内供奉的画家谢环、郭纯等人继续留任外，还从江浙一带广泛征召民间高手如周文靖、李在、马轼、倪端、商喜、孙隆、石锐等人，一时名家云集。供奉内廷画家除少数安排原机构外，大多隶属于仁智殿和武英殿。所授职衔也有所提高，尤其授以锦衣卫武官名衔，领薪俸而不司其职，有都指挥、指挥、千户、百户、镇抚等级别，官位都较高。

嗣后的成化朝朱见深、弘治朝朱祐樞，均擅长绘画，“宪庙、孝庙御笔，皆神像，上识以年月及宝”。（明·韩昂《图绘宝鉴续编》）当时画院内名家也很多，主要有林良、吕纪、吕文英、殷善、郭诩、王谔等人。隶属和授职沿袭宣宗，画院创作题材丰富，风格多样，并形成明“院体”的时代特色，宫廷绘画遂达到鼎盛时期。

3. 衰落阶段（正德以后）

明武宗正德以后，随着朝廷的日趋腐败，以及画坛上“吴派”文人画的崛起，宫廷绘画日见衰败，至明中期后即销声匿迹。画院机构虽存，但名家寥落，大多属于滥竽充数者。所知稍有名气者惟正德朝朱端、万历朝吴彬、崇祯朝文震亨，但他们的画风已游离于“院体”，在画院也无什么影响。

四 明代画院的机构和制度

明代组织和管理宫廷画家的机构比较杂乱，从事创作的机构、管理画家的机构和任职领薪的机构，都不属一个系统，遴选、考核、升迁、奖惩等方面也无恒定制度。故与宋代翰林书画院相比，甚不完备。明于慎行在《谷山笔尘》中即指出：“宋徽宗时立书画学……书学即今之文华直殿中书，画学即今之武英待诏诸臣。然彼时以此立学，时有考校，今止以中官领之，不关艺苑。”

1. 宫廷画家从事创作的机构

明代供奉内廷的书画家，大多活动在文华、武英、仁智三殿，此三殿主要是书画家从事创作的场所或机构，有的也挂职其间。

（1）文华殿

文华殿为皇帝与皇太子讲读之所。内阁阁臣为皇帝讲解经史和陪皇太子读书，及皇帝召见大臣，皆御文华殿。翰林院典藏的内府图书，亦存于文华殿内阁史馆。另外，它亦是皇帝祀典之前在宫内斋戒期的寝室。

文华殿设中书房，“有掌房官员一员，散官十余员，系司礼监工年老资深者挨转，专管文华殿中书写书籍、对联、扇柄等件，承旨发写，完日



明 朱瞻基 花下狸奴图

奏进御前。”(《明宫史》卷二)其管理机构为司礼监。“文华殿有直殿中书,择能书者居之。”(明·沈德符《万历野获编》卷七),值于文华殿的中书舍人,时备皇帝宣唤写门联、年帖之类,又称“文华门耳房书办”,其地位稍次于两房阁臣中书(即文渊阁和内阁书办)。书办是官名,掌文书等事,从事翰墨,为皇帝近臣,属文官。书办的选用和晋升,有一定制度,《明会典》卷五“吏部四”记载:“凡文华殿书办,例以善书监生儒士选补,食粮三年,司礼监题送吏部授职。凡武英、仁智殿书办,旧例于御用监食粮办事,十年给冠带,又五年授鸿胪寺序班(从九品,掌宾客吉凶仪礼),仍旧办事。”但以艺事供奉的书办,如文华、武英殿中书,通常可先期乞恩免考核。到明代后期,两殿中书舍人,多因祖先官职恩荫,无甚技艺,有的甚至以钱财买荐,考核徒有虚名,水准日益下降,此职也为人所轻。

文华殿以善书者供职为主,但也有少数画家供奉此殿,如纪镇为直文华殿锦衣都指挥,刘节为直文华殿锦衣指挥。

(2) 武英殿

武英殿是君臣讨论政事之所,也是朝廷储存书画之处,还负责制作提供御用礼仪物品,“一应本监刊刻书篆,并屏障攘角,以及鞭扇、陈设、绘画之事,悉以委之。”(明·沈德符《万历野获编》卷九)其管理机构为御用监。供奉此殿者多为画士,明孙承泽《春明梦余录》卷十一记述:“文华殿有直殿中书,择能书者居之;武英殿有待诏,择能画者居之,如宋之书画学是也。”可知明代的文华殿和武英殿,相当于宋代的翰林书画院。

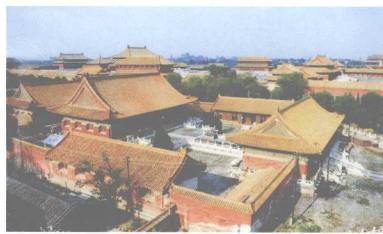
武英殿画士的职责,明刘若愚《酌中志》“内府衙门职掌”中有具体记载:“御用监武英殿画士所画锦盆堆,则名花杂果;或货郎担,则百物毕陈;或将三月韶光、富春山、子陵居等词曲,选整套者,分编题目,画成围屏,按节令安设。”可知画家创作多属装饰御用器物 and 殿壁的图画,包括花鸟、人物、山水等题材。但画士不是官职,与中书舍人不同。

武英殿也安排少数的中书舍人,即武英殿西房中书舍人,职掌奉旨撰写册宝、图书、册页等,与文华殿中书合称“两殿中书舍人”。

(3) 仁智殿

仁智殿在武英殿北,为明代皇后受朝贺及列帝列后棺梓未葬前停置之所,也是画家、艺匠从事创作活动的场所,如明沈德符《万历野获编》卷九“仁智等殿官”所记:“凡杂流以技艺进者,俱隶仁智殿,自在文华殿、武英殿之外。”故此殿也类似宋代翰林书画院机构。

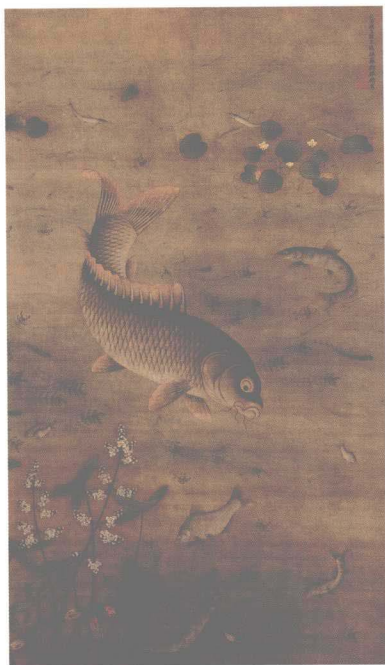
仁智殿属“御用监”管辖,明刘若愚《酌中志》记:“仁智殿有掌殿监工一员,掌管武英殿中书承旨所写书籍、画扇奏进御前,亦犹中书之于文华殿中书也。”永乐至成化年间,宫廷画家多直于仁智殿,如永乐时的上官伯达、边景昭,宣德时的谢环、石锐、周文靖,正统、景泰间的王臣、安政文,成化朝的黄济、詹林宁、许伯明等。



故宫 武英殿



明 边景昭 双鹤图



明 薛辅 鱼藻图

2. 宫廷画家隶属的管理机构

明代宫廷画家的主要活动机构文华殿、武英殿、仁智殿，分别隶属于司礼监和御用监管理，“若文武两殿本自有别，文华为司礼监提调，与提督本殿大档(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。”(明·沈德符《万历野获编》卷九)司礼监和御用监，均为内官署宦官十二监之一，也就是说，明代宫廷书画家是在太监管理之下为皇帝服务的。

(1) 司礼监

该监为十二监之首，职权最大，负责监督管理皇城内的礼仪、刑法、关防门禁，并掌理内外奏章、照阁票批朱等，还提督东厂、西厂，为宦官二十四衙门(十二监、四司、八局)的总管所，相当于外廷的内阁，人称为“内相”。它也是宫廷里管理内府书画的主要机构，明朝吕宓《明宫史》“司礼监”记：“司礼监提督一员，秩在监管之上，于本衙门居住，职掌古今书籍、册页、手卷、笔、砚、墨、绫纱、绢布、纸札，各有库储之。选监工之老成勤勉者，掌其锁钥。”监工之中年老资深者，亦任文华殿掌房官。

(2) 御用监

该监是负责帝王御用器物的部门，《明史》“职官志”记载：“御用监掌印太监一员，里外监把总二员，典簿、掌司写字监工，无定员。凡御前所用围屏、床榻诸木器，及紫檀、象牙、乌木、螺甸诸玩器，皆造办之。”直武英、仁智殿的宫廷画家，均隶属御用监管辖。

3. 宫廷画家挂名的任职机构

明代宫廷画家和艺匠，在宫内三殿从事创作活动，月给俸粮，各司其事。但要授以官职，则另有安排，除少数任宫内两殿中书舍人外，宣德以后主要安排在武职公署锦衣卫，然仅领俸禄，不司其职。也有在行政机构工部所属衙门任职者。

(1) 锦衣卫

锦衣卫是皇室的禁卫军，据《明史》“职官志”卷五记载：“锦衣卫掌侍卫、缉捕、刑狱之事，恒以勋戚都督领之，恩荫寄禄无常员。凡朝会、巡幸，则具卤簿仪仗，率大汉将军等侍从扈行。宿卫则分番入直。”锦衣卫最初仅属京卫之一，后赋予缉察、刑狱之权，成为由皇帝直接掌握、超越三法司(刑部、都察院、大理寺)的最高司法机构，与东、西厂合称厂卫。所属有南北镇抚司十四和各地所设卫所。镇抚司初立之时，与其他军卫一样，只理本卫刑名，兼理军匠，称南镇抚司，后增设北镇抚司，专理诏狱，南、北镇抚司遂属锦衣卫管辖。卫所是明代地方的军事机构，一郡者设所，连郡者设卫。卫所官职分九等，即卫指挥使(正三品)、指挥同知(从三品)、指挥僉事(正四品)、正千户(正五品)、副千户(从六品)、卫镇抚(从五品)、实授百户(正六品)、试百户(从六品)、所镇抚(从六品)。卫所军官分世官和流官两种，世官指世袭出身的军官，宫廷画家的职衔基本

上都属于世官之类，任职由皇帝和内阁大学士亲自决定，若祖孙、父子、兄弟能书善画，也可以世袭，清胡敬《国朝院画录》即指出：“明多假锦衣卫衔，以绘技画工概授武职，经准袭替，其失也滥。”

锦衣卫由于“恩荫寄禄无常员”，故皇帝可以随时授宫廷画家以锦衣卫武职，画院鼎盛时期，许多著名画家均任此职，如宣宗朝授商喜指挥，谢环千户，周鼎、郑时敏镇抚；宪宗、孝宗朝，授吕纪、林良、林郊、张玘指挥，王谔千户、吴伟百户，马时旸镇抚。这种授官制度虽提高了宫廷画家的地位，但由于名实不符，也引起了朝臣的不满，曾多次上疏直谏，如弘治朝兵部尚书马文升言：“祖宗设武阶以待军功，非有临战斩获者不得轻授。今传奉指挥张玘辈，特画工耳，岁有俸，月有廩，亦既可饒其劳，或优宠之，赏以金帛，荣以冠带足矣。今竟概铨武秩，悉注锦衣，准其袭替，则介冑之士，冲冒矢石，著绩边陲者，陛下更何以待之，幸门一开，恐不足为天下劝。”（《明会要》卷四十九）正德以后因滥加封赏，厂、卫名声又狼藉，宫廷画家更被人们鄙夷，有识之士耻与为伍，如明沈德符《万历野获编》卷九记载：“正德初，逆瑾用事，时有工部主事徐子熙者，亦起家进士，挟册与杂流并试，得升光禄少卿，供事于文华殿之中书房，士林贱之，不齿之缙绅焉。”

（2）工部所属衙门

明代宫廷画家也有分属工部管辖的营缮所、文思院等行政机构，以供职领薪，职位均较低。

工部为六部之一，掌理天下百工、屯田、虞衡、山泽之政令，其属有四司，即营缮、屯田、虞衡、都水，营缮司下又设五小厂，其中营缮所为木工，文思院为丝工，官职有营缮所丞（正九品）、文思院大使（正九品）、文思院副使（从九品）等。由于品级较低，一般都由艺匠担任，多数画家初入宫廷也授以此职，受皇帝宠渥后再改授官阶较高的锦衣卫武职。如郭纯永乐初诏至宫中，任工部营缮所丞，仁宗时升翰林院阁门使（正六品），宣德间改锦衣卫镇抚（从五品）；林良于弘治时初授工部营缮所丞，后转升锦衣卫指挥。

4. 宫廷画家的诠选、考核、奖惩制度

明代宫廷画家的诠选，主要通过征召、荐举的途径。朝廷因一时之需，向民间征召，或朝廷大臣或地方官员推荐，进入宫廷后通过考核正式录用，很少有定期的招考制度。但明代早、中期，荐举、考核还比较正规，若徇情滥举，便予以惩罚。如宣德元年边景昭即由此罪罢为民。《宣宗实录》卷二十三记载：“文进以绘事供奉内廷，举陆悦、刘圭有文艺，未召。有言悦尝为御史，以受贿发戍边。圭极刑刘诚之子，专事结交时贵。文进受二人金，故荐之。上召文进诘之曰：尔以小艺得官，敢恃恩贪纵。时文进年70余岁，上以其老，不可加刑，遂革其冠带，令为民。命刑部逮悦、圭治如律。命吏部揭榜，示中外，以戒荐举之徇私者。”宫廷画家也有世袭或荫举者，以及师徒相传而录用者，如边景昭之子边楚芳，即荫举而占



明 边景昭 春禽花木图

籍锦衣，吕纪从子吕高、吕棠，门生肖增、刘俊、陆镒，均入宫供奉。

宫廷画家的授职、升迁、待遇、奖惩等方面，更无恒定标准，多凭帝王的好恶以及主管官员的意向而定。一般先与艺匠为伍，任工部营缮所丞或文思院之职衔，品级较低，以后技艺出众，受到皇帝宠眷，即可升授锦衣卫武职，如林良成化间授工部营缮所丞，供奉仁智殿，后转升锦衣卫镇抚。有的授文职中书舍人，然级别不及武职锦衣卫，如永乐时墨匠陈宗渊，在翰林院与中书舍人共事学书，工于书法，成祖即去其匠籍，升格为中书舍人。奖惩方面更是无章可循，明初太祖时滥施极刑，动辄处死，史无前例；宣德至弘治间虽趋正规，但授以锦衣卫武职，名不副实，也招来很多非议；尤其正德以后，更是滥授官职，甚至遽升至高官，恩宠失度，正德时文渊阁大学士刘健即上疏谏曰：“武臣旷职愆事，虚糜廩禄者，宁可不黜。画史、工匠滥授官职者多至数百人，宁可不罢。”（《明史》卷一八一）成化时还出现了所谓的“传奉官”，即由太监传旨而升的技艺之士，数量更多，《明会要》记：“一传旨，姓名至百十人，谓之传奉官，文武僧道滥恩者以千数。”以后数罢数复，正德后已不可收拾。嘉靖年间太监刘瑾专权时，文华殿书办张骏，骤擢至礼部尚书，连装潢匠役，亦授官秩，《二十二史札记》“吏役至大官”载：“世宗时，匠役徐杲，以营造擢官工部尚书，其属冒太仆少卿、苑马卿以下职衔者，以百数。又工匠赵奎等五十四人，亦以中官请悉授职。”滥竽充数者厕身画院，使画院杰才日稀，很快趋于衰微。

五 明代“院体”的艺术渊源和传承关系

明代宫廷绘画主要继承两宋传统，尤其是画院所建的“院体”画风。究其原因，一是明初建国，规制多仿宋制，画院之设，即萌发于明成祖朱棣欲仿效宋代翰林画院，虽然以后建立的机构和制度不同于宋代，但职能是相近的，故风格亦呈较强的承继性。二是供奉内廷的画家之间固有风格，对明代“院体”画风的形成有长足影响。明代被荐入宫的画家，大多来自浙江、福建两地，如永乐朝的郭纯（浙江永嘉人）、上官伯达（福建谯川人）、边景昭（福建沙县人），宣德朝的谢环（浙江永嘉人）、石锐（浙江钱塘人）、李在（福建莆田人）、周文靖（福建闽县人），弘治朝的吕纪（浙江宁波人）、王谔（浙江奉化人）等人。他们的家乡地处江南，元代画风尚未波及，而宋代尤其南宋的院体风貌却流绪不断，他们都是技艺精湛的画家，入宫后深受宠渥，从学者甚多，宋代“院体”自然成为主宗传统。三是皇帝的喜好和提倡。明初太祖御下极严，故一度传入宫内的元季放逸之风很快偃息，画风变为工谨规矩；明成祖不喜南宋“院体”的残山剩水，最爱布置茂密之景，而这种景致，恰是北宋山水之长；至宣宗、宪宗几位擅长绘画的皇帝执政时，工细华美、富贵吉祥的花鸟画尤受欢迎，宋代的“院体”花鸟也必然成为仿效典范。因此，明代“院体”跨越元代而远超宋代，是各方面主客观原因造成的。



明 边景昭 三友百禽图

诚然,由于明代画院没有正规的考试、选拔制度和对画法、画风的统一标准,推荐的画家又来自不同地域并擅长不同风格,各朝帝王的爱好又有较大差异,因此,具体风格还是各不相同的,不同题材之间在承续传统和出新方面也有所区别。人物画侧重强调宣教功能,刻画情节细致,画法工整谨严,风格多样而少新意。山水画主宗南宋马、夏或北宋李、郭,并呈南北融合之势。花鸟画泛学宋代诸多流派,在工笔重彩、设色没骨、水墨写意、工写相兼等画法上都有创新、变革,成就比较突出。

六 具强烈政教功能的宫廷人物画

明代宫廷人物画为政教服务,主要借助古代历史故事,宣扬武功文德,藉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、高风亮节的贤达、勇武忠贞的将臣。另外,为皇室服务的帝王肖像画和宫中行乐图也颇为盛行;随着宫廷庙宇的大量兴建,道释神仙画也相当普遍。其他则是沿袭传统的题材,如传说故事、文人逸事、风俗世情等。

1. 历史故事画

颂扬前期知人善任的人物画代表作有刘俊的《雪夜访普图》、倪端的《聘庞图》(均故宫博物院藏)。《雪夜访普图》作者刘俊是宣德时宫廷画家,官锦衣都指挥,擅画人物、山水。此图取材于北宋开国皇帝赵匡胤雪夜拜访赵普,共商统一大业的历史故事,《宋史》“赵普传”有详细记载。作品按照史籍具体而微地表现了主要情节,便服扎巾的赵普,正拱手施礼并侃侃而谈,上首着龙袍的赵匡胤则侧脸倾身,静听主人述说,两人促膝谈心的神态捕捉得十分准确。赵普之妻门侧恭立,手托杯盘侍候,厅内银烛高照,地面铺设地毯,座前置放菜肴,门槛处安置炭盆,内温一酒壶并支上烤肉铁架,展现出深夜温酒烧肉、主妇亲侍贵客的景象,也与史书所记“设重裀地坐堂中,炽炭烧肉,普妻行酒”一一吻合。另外,门外牵马、执伞等候的四个侍卫,已被冻得缩脖、呵手、捂耳朵,衬托出交谈时间之久;山石、树枝、丛竹,均白雪皑皑,透出凛冽寒气;远处高耸的山峰和溟蒙夜雾,更显出雪夜之深沉,这些细节的刻画和环境的渲染,既有力烘托了雪夜访普的紧迫性和重要性,也使情节饶有趣味。《聘庞图》作者倪端,宣德中入画院,善人物、山水、花卉各科,深受皇帝宠渥,此图取材于三国时期荆州刺史刘表聘请隐士庞德公的故事,见《后汉书》“庞公传”记载,画面庞公布衣草履,正耕于陇上,迎接刘表时手中还扶着锄把,形象地道明了他隐居山林、躬耕以终的志向。刘表官冠衮服,衣着整肃,躬身延请,态度恭谦,透出一派诚意。此作在情节铺叙方面也很有故事性。这类题材无疑是借古喻今,旨在表彰当朝选贤任良的德政。

褒扬高风亮节的贤达,主要是指前代才华出众、品德高尚的仁人志士或名士隐逸,藉此来表露当今皇上对贤才的渴求。此类题材创作甚多,甚



明 商喜 关羽擒将图



明 刘俊 雪夜访普图



明 佚名 宣宗宫中行乐图



明 佚名 岳飞像

至连皇帝也参与其间。洪武朝有王仲玉的《陶渊明像》(故宫博物院藏),用白描手法,绘陶渊明拂袖飘然归隐的形象,风神潇洒;同朝周位亦有一幅白描《渊明逸放图》(台北故宫博物院藏),画陶渊明酒醉后由侍童扶归的情态,他衣冠不整,步履踉跄,一副狂放不羁的仪态。宣德朝有马轼、李在、夏芷合绘的《归去来辞图》(辽宁省博物馆藏),按辞的顺序,分段描绘渊明辞官归途的情景,通过乘孤舟以还、临清流赋诗、观云烟出岫、抚孤松盘桓、向征夫问路、视农人春耕、见稚子候门等画面,表现了他怡情自然山川、向往田园生活的志向,以及不为五斗米折腰的清高脱俗品格。宣宗朱瞻基也亲自画了一幅《武侯高卧图》(故宫博物院藏),表现诸葛亮隐居卧龙岗时,高卧不起、抱膝长啸的行径,突出他沉湎山林之中、放浪形骸之外的高士风度。

表彰勇武忠贞的将臣,则寓有勉励臣民仿效古人竭尽臣节、建功立业之意。存世代表作有商喜的《关羽擒将图》(故宫博物院藏),此图描绘三国蜀将关羽水淹七军、活捉庞德、高阜审讯的故事,关羽气宇轩昂,正气凛然,被擒庞德虽丢盔卸甲、赤身露体地被绑柱上,却依然扭动身躯挣扎,咬牙切齿,不甘屈服。情节富戏剧冲突,人物个性鲜明,尤其勇武威严的关羽仪姿,树立了世人心中的英雄形象,极具典型性。另外,还有南薰殿历代贤臣像中出自明代宫廷画家之手的文武将臣像,如汉代周亚夫、宋代岳飞等巨幅立轴,亦具诲训之义。

2. 帝后肖像画及宫中行乐图

帝后肖像画主要用于留影、纪念、奉祀,宫中行乐图着重反映宫廷生活,两者都直接为皇室需要服务。

帝后肖像画自古以来已形成一定法则,即要显示出帝王超群不凡的相貌,至高无上的地位,以及威慑天下的气势。因此,这些图像总带有一定的美化甚至神化成分。明代帝后朝服像,即沿袭传统程式,其共同特征是:多为绢地彩绘的巨幅立轴,以显示宏大气势;均作正面坐像,姿态端严,衣冠整肃,表明显赫的地位和威严的气宇;笔法工整,设色华丽,具有皇家豪华富贵的气派。但在衣冠、服饰、宝座、地毯等器物用品的描绘上,均比较写实,符合当时典制。明代帝王像在表现非凡气度的同时,还比较注意个性化,如《明成祖坐像》,体格魁伟,长髯飘然,颧颊隆起,双

目炯炯，更多武略之气宇，与文献记载的伟躯、美髯、隆颧、重瞳等体貌特征，基本吻合；《明皇宗坐像》，体态壮实，面相丰润，虬髯短须，气度弘阔英武，与存世其他作品中的宣宗形象完全一致。至于开国皇帝朱元璋出现相貌截然不同的两种肖像，一为端庄之像，一为怪异的“猪相”，它与朱元璋为获取政权的政治需要和生性多疑的本性有紧密关系，是特定时代、特定人物的特例，随着其时、其人的逝去，这类帝王疑像再也不曾出现。

帝王行乐图既反映皇帝宫廷生活，又兼具帝王肖像画性质。由于展现一定的生活情景，旨在抒写生活情趣，因此，手法比较写实，具一定情节性，帝王形象也较为活跃生动，其折射现实的历史价值较高。存世的主要是宣宗时期作品，按题材可分为行乐、出猎两类。行乐图中，商喜《宣宗行乐图》（故宫博物院藏）堪称巨构杰作，图绘宣宗春日郊游行乐情景，宣宗的体貌与朝服像毫无二致，写实性强，其他物象的描绘也具体细致，如侍候皇帝狩猎、娱乐的随从，均是净面无须的内侍太监；展现的自然环境，宛如文献所述的南苑，作品从人物的形象、服饰到器物、环境、场面，都再现了历史原貌，留下了十分珍贵的形象资料。类似的行乐图尚有佚名的《宣宗宫中行乐图》（故宫博物院藏），描绘宣宗在御园观赏各种体育竞技表演，包括射箭、马球、捶丸、投壶等项目，具体细致，有重要历史价值。

出猎图在娱乐之中兼具习武因素，存世的有明人《宣宗射猎图》（故宫博物院藏），绘宣宗单骑出猎在荒原上；周全《射猎图》（台北故宫博物院藏），表现宣宗弯弓射雉鸡，两图场面均很简略，情节却颇生动，神态刻画尤其精细，具一定艺术水平。

3. 现实题材的人物画

明代宫廷画家表现社会现实生活的人物画不太多，然反映臣僚聚会的雅集图却盛极一时，留下了当时传为美谈的重要史实。存世的有谢环《杏园雅集图》，吕纪、吕文英合作之《竹园寿集图》，明人《五同会图》等。

《杏园雅集图》（镇江市博物馆藏）作者谢环，永乐时召入宫廷，宣德朝倍受恩宠，屡受赐御制诗文、图画、金币等，又依次授以锦衣卫百户、千户、指挥等职。他与朝廷重臣的交谊也很深，经常图文往酬。正统二年（1437）春三月朔，内阁大臣“三杨”（杨士奇、杨荣、杨溥）等人在杨荣府邸杏园聚会，谢环亦被邀请，雅集之余，遂请谢环绘《杏园雅集图》以纪。作品不仅真实地描绘了与会者的不同年龄、外貌特征和官位服饰，使人物具有肖像画性质，还按官阶组合和定位，鲜明地表达了各人的身份和地位，改变了以往雅集图着重渲染雅集气氛和文人意识，不甚注意人物形貌刻画的格式，创造了明代雅集图的新样式，雅趣虽显不足，真实性却很强，具重要历史价值。

继之而起的诸多官宦雅集图，均仿《杏园雅集图》样式，突出表现人物体貌、官位和气质。如《竹园寿集图》（故宫博物院藏）描绘弘治年间诸臣僚为祝贺吏部尚书屠濬、户部尚书周经、御史吕钟三人60寿辰，同



明 佚名 宣宗射猎图



明 谢环 杏园雅集图（局部）