



MING YI MIN  
HUA JIA YAN JIU

# 明逸民画家研究

付阳华 著 河北教育出版社

明逸民画家研究 付阳华 著  
MING YI MIN HUA JIA YAN JIU

责任编辑 王梓  
装帧设计 宋东方

ISBN 7-5434-5608-7



9 787543 456082 >

ISBN 7-5434-5608-7/J · 560

定价/35元

## 图书在版编目(CIP)数据

明遗民画家研究 / 付阳华著. — 石家庄: 河北教育出版社, 2006.2

ISBN 7-5434-5608-7

I. 明... II. 付... III. ①画家—人物研究—中国—明代②画家—艺术评论—中国—明代  
IV. K825.72 ② J212.03

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 143393 号

编辑总监 / 张子康

责任编辑 / 徐芸芸

文字总监 / 郑一奇

装帧设计 / 王 梓

制 作 / 宋东方

---

出版发行 / 河北教育出版社

(石家庄市友谊北大街 330 号)

出 品 / 北京颂雅风文化艺术中心

制 版 / 北京图文天地中青彩印制版有限公司

印 刷 / 北京盛通彩色印刷有限公司

开 本 / 889×1194 1/16 11.25 印张

书 号 / ISBN 7-5434-5608-7/J·560

出版日期 / 2006 年 2 月第 1 版 第 1 次印刷

定 价 / 35 元

---

版权所有, 翻印必究 法律顾问: 陈志伟



付阳华, 1975 年生于河南商丘, 1996 年毕业于河南大学中文系, 1999 年在华东师范大学艺术教育系获得硕士学位, 2002 年在首都师范大学美术学院获得博士学位。毕业后一直从事美术史研究, 现为中国人民大学徐悲鸿艺术学院讲师。

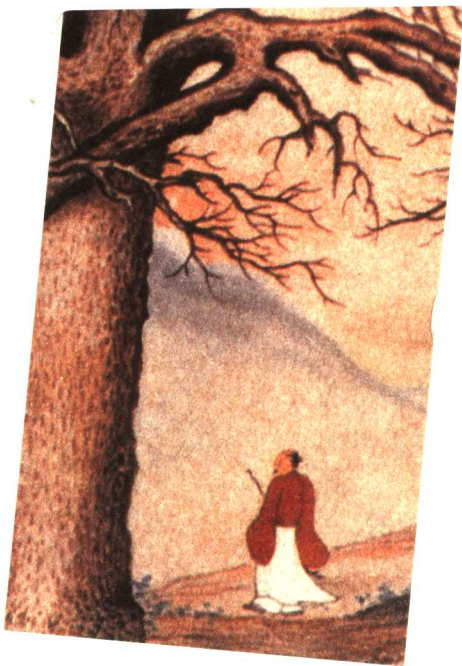


MING YI MIN  
HUA JIA YAN JIU

# 明逸民画家研究

明逸民画家研究  
付阳华 著 河北教育出版社

徐庆平题





# 目录

## 第二章 抗争与逃逸

### ——明遗民画家的出与处

#### 第一节 明遗民画家的成员 / 24

一、对于明遗民画家成员的确定之诸种见解 / 24

二、明遗民画家成员的特点 / 25

#### 第二节 明遗民画家的出与处 / 27

一、明遗民画家字号的变更 / 27

二、明遗民画家的抗清斗争 / 34

三、明遗民画家的逃禅 / 39

四、明遗民画家的生死观 / 46

五、明遗民画家的隐逸生活 / 49

## 第四章 创新与摹古

### ——明遗民画家的作品及其价值

#### 第一节 明遗民画主题取向的时代精神 / 101

一、人物画中的英雄主题 / 102

二、山水、花鸟画释放遗民情结 / 106

#### 第二节 明遗民画笔墨语言的抒情性 / 112

一、以“摹”、“仿”为借口

——明遗民画笔墨摹古中的创新 / 112

二、冷逸与狂热

——明遗民画笔墨语言的两极发挥 / 119

#### 第三节 对明遗民画家的误读 / 128

一、明遗民画家作为文人对艺术语言的选择 / 128

二、对明遗民画误读之一：四僧与四王的对立 / 138

三、对明遗民画误读之二：所谓遗民风格 / 139

## 第一章 遗民与贰臣

### ——明遗民画家概念的界定

#### 第一节 “明遗民画家”概念辨析 / 4

一、“明遗民画家”概念整理的必要性 / 4

二、“遗民”、“逸民”与“贰臣”、“顺民” / 6

三、“遗”与“逸”在明清之际

绘画史上另有文章 / 10

#### 第二节 衡量明遗民画家这一特殊身份的标准 / 15

一、出仕清朝者不能作为遗民 / 15

二、群体庞大、情况复杂的遗民队伍 / 16

三、关于明遗民画家的时代划分问题 / 17

## 第三章 危坐与倡答

### ——明遗民画家的交游

#### 第一节 鄙视权贵 不妄交游 / 62

#### 第二节 明遗民画家所形成的团体 / 64

#### 第三节 明遗民画家交游的地域性 / 68

一、明遗民画家广东交游 / 68

二、明遗民画家浙江交游 / 70

三、明遗民画家江苏交游 / 72

#### 第四节 明遗民画家交游的非地域性 / 78

#### 第五节 明遗民画家与非遗民之间的交游 / 81

一、钱谦益 / 84

二、周亮工 / 84

三、朱彝尊 / 89

四、王士禛 / 90

五、宋荦 / 91

#### 第六节 明遗民画家交游的批判 / 91

附录 1 明遗民画家成员列表 144

附录 2 明遗民画家诗文统计表 168

附录 3 征引及参考书目 174

# 第一章

## 遗民与贰臣

明遗民画家概念的界定

### 第一节 “明遗民画家” 概念辨析

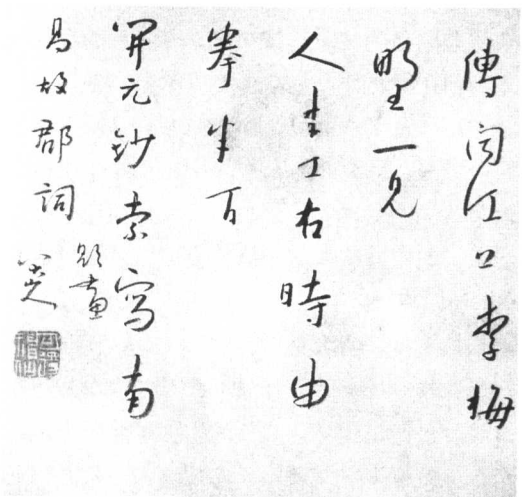
#### 一、“明遗民画家”

##### 概念整理的必要性

近期，有关遗民的专题研究在文史领域相当热门，出现了诸如宋遗民词研究、宋遗民戏曲研究、宋遗民诗人研究、明遗民录汇辑等学术论著和资料汇集。1999年出版的赵园教授的《明清之际士大夫研究》其下编的专题即为“明遗民研究”，对明遗民这一群“特殊历史机缘中的士”的特殊思想作了深刻剖析。2001年出版的方勇博士的《南宋遗民诗人群体研究》更加关注遗民诗人的群体互动性，勾勒出南宋遗民诗人活动的全景式图像；李廷勇博士的《文化视野中的明清之际史学》以明遗民的历史认识为中心，考察了由明至清史学风气的嬗变轨迹；张兵博士《清初遗民诗群体研究》、潘承玉博士《卓尔堪与遗民诗研究》从明遗民的诗作揭示明清诗歌文学的流变……与遗民有关的文化现象越来越多、越来越广地进入了现代研究者的视野，尤其是宋遗民及明遗民，群体庞大、背景复杂、作品颇丰，是吸引研究者目光的两大焦点。

但至今为止，笔者发现有关遗民画家的群体或专题研究还比较少。遗民画家在中国绘画史上的卓越成就、重要地位是有目共睹的，而“遗民画家”一词却运用杂乱，无人作过规范整理，目前刊行的部分美术史论著尚有混淆遗民概念之说，这一问题亟待解决。故本文旨在考证清初众多有遗民之志的画家的有关问题，





八大山人《山水花果图册》（之一） 南京博物院藏

展现明遗民群体中的画家群，以壮大遗民研究中研究对象的队伍；凸现明遗民画家身处特殊时代的生活与创作状况，评价明清之际画坛的风云变幻，揭示明遗民画家的创作规律，以期对明清绘画史的研究有所补益。

目前有关“明遗民画家”的概念尚须界定。“遗民画家”的字样在各种著述、文章中不难见到，但大多论文及著述没有涉及到对遗民概念标准的统一，遗民的概念在绘画史研究中显得比较混乱。清初著名的遗民画家如八大山人（见八大山人《山水花果图册》）、弘仁、髡残、陈洪绶、傅山、戴本孝、龚贤、项圣谟、王鉴、吴历、查士标等为大家所熟知和认可，有关他们遗民身份与绘画创作的关系的研究不少，但是如丁元公、陆嘉淑、徐柏龄、笈丹生、方兆曾、梁启运等不太知名的画家，遗民画家身份往往不被关注；至如徐石麒者以杂剧显，陈子升更是一个音乐家，方以智、郭都贤以诗僧闻名，顾炎武、吕留良以学者、思想家著称，他们的遗民画家身份更少为人所提及；思想比较矛盾、前后行动不一致的画家如石涛，或没有明显遗民倾向的画家如王时敏到底算不算遗民画家呢？更是众说纷纭。这些情况的出现皆源于“遗民画家”概念的不明晰，导致提及明遗民画家辄云“四僧”，其实“四僧”只是庞大的遗民画家群体中几人而已；提及遗民画家的绘画风格辄云狂放创新，殊不知遗民画家中大多数摹古精能，更有王鉴（见王鉴《九峰读书图轴》）者，为摹古画风与摹古理论的代表人物。概念的通俗化、模糊化使遗民画家长期处于一种被误读的状态，鉴于此，有关清初画家的遗民身份还需仔细考证及整理发掘。



王鉴《九峰读书图轴》

## 二、“遗民”、“逸民”与“贰臣”、“顺民”

“明遗民画家”，一般被解读为明代灭亡之后，仍存活于清朝，但心存故国，不肯与统治者合作的一群画家。“遗民”的对立面一般被称为“贰臣”或者“顺民”，所谓“贰臣”，是指改仕二朝之人，中国传统的道德标准尤为指责宋元、明清易代之际的“贰臣”，因为牵涉到了汉民族政权的更易，但是“贰臣”的概念现在看来倒是清朝皇帝首先提出的。清乾隆四十一年（1776），清高宗下诏于国史馆内增立《贰臣传》，原因是清高宗在钱谦益的《初学集》、《有学集》中发现了攻击当朝的文句。乾隆皇帝对钱谦益以前明官员降清在先，以降臣的身份攻击当朝在后的行为大为恼火，他说：“钱谦益行素不端，及明祚既移，率先归命，乃敢于诗文阴行诋毁，是为进退无据，非复人类。”<sup>[1]</sup>但是他又认为同是贰臣的人也不可一概而论，在他看来，钱谦益从人格上是不能与洪承畴等相比的，所以将《贰臣传》又分为甲乙二编，使“优者瑕瑜不掩，劣者斧钺懔然”，以流传于后世。《贰臣传》中将一百二十多位旧明官员分成甲乙二编，虽已见优劣，其目的也在于激励当朝志节，但是标准非常严格，即使有人（像开国元勋范文成）虽未在明朝任职，仅仅曾是明朝的生员，也被列入了《贰臣传》。《贰臣传》中也有很多人对清朝的立国做出了很大的贡献，并且他们的子孙也仍然在清朝为官，但仍然被编传中，时刻提醒他们的子孙后代大节不保的耻辱，这是他们生前所不曾梦到的。

作为“民”，在易代之际的政治生活中显然比作为“臣”的要轻松自由一些，但在“民”



吴伟业《幽居读书图轴》

中，一样出现了宁折不弯的义士，政治倾向的展现在这样的关头前所未有地凸现。只是因为“民”人微而言轻，难以树立个体的光辉形象而容易被大家所遗忘了。“顺民”本来指听天由命、安守本分的人，《列子·杨朱》有：“不逆命，何羨寿；不矜贵，何羨名；不要势，何羨位；不贪富，何羨货。此之谓顺民也。”但是，“顺民”后来被多用来指逆来顺受、不敢反抗的人，在明清之际更有软骨头的贬义。

判断“遗民”与“贰臣”有较为鲜明的标准，明遗民画家大多为文人，其中有在明朝为臣、明灭亡后为民的人，故明遗民画家中其实有一部分是“明遗臣画家”，如杨文骢、巢鸣盛、方以智、郭都贤、何九渊、何其伟、金堡、刘永锡、祁彪佳等等。但是，判断“遗民”与“顺民”，标准便相当模糊了，只能通过他们的出处来判断或猜测其政治倾向了。在明遗民画家中，多数人虽没有在明为臣，但是明朝的生员，有入仕的准备，入清后纷纷弃举子业，不愿意去谋取官职了，这一点，可当做是一个士人非常明确的政治倾向了。

判为“贰臣”的标准就是身侍二主，一旦身为两朝臣，就再与“遗民”无缘了。在明清之际的画家中，吴伟业（1609～1671）（见吴伟业《幽居读书图轴》，题有“千峰属所垣，老树竟言忘。中有高人宅，清吟伴猿猴。偶仿大痴道人笔兼以仲圭似竹翁年道长正，梅村吴伟业”。）、周亮工（1612～1672）被列入了《贰臣传》；程正揆为明崇祯四年进士，入清后官

[1] 李鸿章等编修：《清会典事例》卷1050，页525，中华书局，1991年。

工部侍郎，曾经被召至瀛台画画，还参与过督修乾清宫；梅清（1623～1697）为清顺治十一年举人；法若真（1613～1696）顺治三年，与伯兄法若贞同中进士，授翰林院编修。他们的入清入仕道路都比较坎坷，或受到猜忌，或终被罢免，或主动离职，都以隐居为终，所交游者也多是遗民，他们的内心对此也承担了不小的愧疚感，入仕中虽“投身新雨露，满眼旧江山”；晚年更恨“脱帽羞髻顶，簪花笑拔毛”（程正揆）；“忍死偷生廿载余，而今罪孽怎消除！受恩欠债须填补，总比鸿毛也不如”（吴伟业）。即使他们的生活中也一度有脱离清朝政治中心，甚至隐逸的一段时间（有时候这样的时间被研究者称为“遗民生活时期”），但本文认为“遗民”应该是一种一贯性的政治主张和生活态度，他们不应再被称为遗民画家。也就是说，凡是符合贰臣标准的画家，不是遗民画家。

有人用历史眼光看待遗民问题，认为在改朝换代之际，历史人物对于政治变革的反应态度可归纳为三个阶段：第一个阶段是亡国当下的抗衡，一般属忠义的范畴；第二个阶段是在无能为力下，采取弹性的疏离态度，作为较难有一定的取向，属遗民的范畴；第三个阶段是合作阶段，是属于边际的范畴。<sup>[1]</sup>这种看法的可贵之处在于，此三种类型的反应既可能是某一位士人的三个阶段，也可以看作是一种历史情境下几代士人的政治态度的变化。如果我们将1644年明朝灭亡到1744年清王朝逐渐走向繁荣的这一百年的士人作个纵览的话，我们会发现这三个阶段在几代士人身上的体现。明遗民画家中以孝为忠者，虽然自己没有食

过明朝的俸禄，但是仍然恪守父训，不入仕清朝，但这种情况一般持续两代人就会结束了。“遗民不过是一种特殊历史机缘中的士，‘遗民’是士与当世的一种关系形式，历史变动中士自我认同的形式。”<sup>[2]</sup>从历史的过程来看，“遗民”只可能发生在易代之际的一两代人身上，如在明遗民画家之中，有很多以孝为忠者，曹重因其父曹焯在乙酉遇害而绝意进取，隐居绘事；陈应麟也是由于父死明季难，孑然终身，卖画自给；傅眉甲申时候尚未成年，与父同隐；姜实节出生于明亡之后，但由于上辈一门忠贞，甘愿隐遁，足不入城市……他们的志节也受到时人的称赞。但是，他们的下辈如果仍旧抱此法处世的话，可能就要被称为“不识时务”了，因为，历史条件已经不存在了。所以，清初一些著名的遗民，他们晚年并不反对子孙的入仕。

我们在研究中，又时常发现文献中另一概念“逸民”和“遗民”纠缠不清。

《论语·微子下》云：“逸民：伯夷、叔齐、虞仲、夷逸、朱张、柳下惠、少连。”<sup>[3]</sup>其中所提到的伯夷、叔齐为商末孤竹君之子，周武王伐商时，他们曾叩马而谏，周得天下后，伯夷、叔齐耻食周粟，采薇于首阳山（今山西永济南），宁肯饿死也不与周朝合作。其行为志节受到历代忠臣节士的膜拜，在易代之际更有无穷的榜样力量，他们的形象及事迹常常出现在讴歌节烈的诗文书画中，被目之为遗民之祖。南宋李唐的人物画《采薇图》就是以他们为主人公，在半壁江山的屈辱时刻，呼唤民族骨气的作品。而伯夷、叔齐以下所提到的虞仲、柳下惠就不同了，前者因

其父要立幼子，与兄同奔海里（今江苏无锡东南），扶持兄长成为当地君长；后者为官任劳任怨，不以职位低而卑，以贤能著称，曾三次被贬黜而仍留任，人问何不他去，答：“直道而事人，焉往而不三黜？枉道而事人，何必去父母之邦？”他是个忠于本职的官员。他们并不处于易代之际，以“逸民称之”，是因其行为、性情超然世俗之外。何晏对《论语·微子》中的这句话的解释：“逸民者，节行超逸也。”<sup>[4]</sup>还是比较客观准确的。

可见古之所谓逸民，并不都是隐逸之士，逸民的范围本身很是宽泛，在这里包含了易代之际耻仕新朝的遗民。

“逸民”和“遗民”两个概念之间内涵和外延自古以来的互相交叉，导致了后人对两概念的混淆。如清代华渚尚辑《遗民传》<sup>[5]</sup>，录262人，即将“怀道抱德”之逸民，与“前朝所遗”之遗民，合为一编，统称“逸民”；王猷定《宋遗民广录序》中有“存宋者，遗民也”一语，屈大均文引作“存宋者，逸民也”。<sup>[6]</sup>孙静庵《明遗民录》章炳麟序云：“《论语》志逸民，而冠以伯夷、叔齐。子曰：‘不降其志，不辱其身者，伯夷、叔齐欤？’……彼伯夷、叔齐者，矢不臣之人也。谓之逸民者，岂不以其节行超逸（何晏《集解》）（章注），武王不得而民之者欤？”<sup>[7]</sup>陈伯陶《胜朝粤东遗民录》豫道人跋云：“迄乎宋亡，正气独伸，死节向望，即彼铁函《心史》，痛哭西台，汐社诸贤，且与西汉逸民后先辉映也。”又云：“有明一代，士大夫争尚气节，死事之烈，逸民之众，超越前史。”<sup>[8]</sup>这些句子中出现的“逸民”所指皆为先朝遗民，可见在这些清代人的关注点中，

并不将遗民与逸民区分开来，由前所见，逸民这时甚至已经完全代替了“遗民”的意义，概念完全重合了。所以遗、逸之辨是本课题所无法回避的。

事实上，在笔者所能够见到的遗民研究著作及论文中，在界说“遗民”这一概念时，也无一例外地碰到了这一困扰。如清初作遗民通史的朱子素，其《历代遗民录》<sup>[9]</sup>将伯夷、叔齐列于遗民之首，盖本于孔子表彰逸民之意。继而又申明逸民与遗民之不同：凡怀道抱德不同于世者，皆谓之逸民；而遗民则惟在废兴之际，以为此前朝之所遗也。结论是区分其差别在于：逸民，指志尚高洁的隐逸之民；而遗民，则为处于江山易代之际、忠于先朝而耻仕新朝

[1] 柳立言：《评谢慧贤著〈A Change in Dynasties, Loyalism in Thirteenth-Century China〉》，台湾《清华学报》，第23卷，第4期。

[2] 赵园：《明清之际士大夫研究》之后记，第546页。

[3] 《敦煌〈论语集解〉校正》，江苏古籍出版社，1998年10月。其中对此句的注释为：“逸民伯夷叔齐虞仲夷逸朱张柳下惠，‘民’，唐石经缺笔，伯（希和）二六二八号作‘人’，均避唐讳。按：包注云：‘此七人皆逸民之贤者也。’然《集注考证》据师古注不以‘夷逸’为人名，谓虞仲隐逸于夷，故‘虞仲夷逸’。阮校记则云：郑氏不以‘朱张’为人姓名。即仅有逸民五人。今标点姑从包注七人之说。”见第792页注79。

[4] 何晏：《论语集解》，《敦煌〈论语集解〉校正》，江苏古籍出版社，1998年10月。

[5] 华渚尚：《遗民传》，（台北）广文书局影印本，1974年。

[6] 屈大均：《书逸民传后》，见《翁山佚文辑》，卷中，第7页。

[7] 见《明遗民录汇辑》下册第1368页。

[8] 见《明遗民录汇辑》下册第1377页。

[9] 已经散佚，只可从现存的归庄《历代遗民录·序》以及乾隆《嘉定县志》卷十一《艺文志·书籍》所载的《子素与友人论文书》两篇文章中窥窅轮廓，据谢正光先生考证“其书尤堪措意这三事：一在审析‘遗民’与‘逸民’之异，一在区分遗民之类别，一在对金元遗民之态度”。《新亚学报》，1986年8月十五卷。

者。意即“逸民”概念包含“遗民”概念。

《明清之际士大夫研究》<sup>[1]</sup>之下编“明遣民研究”的第一节“论‘遗’”，首先便是“遗”、“逸”之辨，但是作者并没有明确指出“遗”与“逸”到底有什么区别，而是认为界定、归类，总不免于将对象清晰化有时也片面化了。“遗”与“逸”在具体的人那里，界限即未必易于划定。

方勇《南宋遣民诗人群体研究》认为“逸民”与“遗民”是属概念和种概念的关系。引归庄的话为结论：“凡怀道抱德不用于世者，皆谓之逸民；而遗民则唯在废兴之际，以为此前朝之所遗也。”<sup>[2]</sup>

### 三、“遗”与“逸”在明清之际绘画史上另有文章

查《汉语大词典》，“遗”字读 yi 的时候有十三种义项。即：(1) 失；丢失。(2) 遗漏。(3) 指失物。(4) 缺漏；失误。(5) 遗弃；舍弃。(6) 遗忘。(7) 遗留。(8) 剩余，未尽。(9) 指前代遗留的风气、风格等。(10) 离开、脱离。(11) 堕，落下；下垂。(12) 专指死人留下的。(13) 指帝王临终遗命。(14) 谓排泄大小便或精液。(15) 指便溺。(16) 废止。

“逸”的意义有：(1) 奔跑。(2) 逃亡；逃跑。(3) 疾速。(4) 释放。(5) 散失；亡失。(6) 隐遁。(7) 指隐士。(8) 超越，超过。(9) 超逸。(10) 闲适，安乐。(11) 放纵；淫荒。(12) 浮靡。(13) 美丽。(14) 过失。

经过这样一个排列，可以看出“遗”与“逸”尽管在《说文》中都从辵部，以“失去”的意思为主，但具体意思在后来的延伸过程中区别

却是很大的：如作名词讲，“遗”的含义多为被动，而“逸”的含义渐见主动；作形容词讲，“遗”始终不脱亡人留下的、丢弃的、作废无用的含义，情景惨淡，而“逸”却有闲适、安乐、超越、美丽，甚至于浮靡、放纵的含义，极尽潇洒。关键在于“逸”所引深的这些含义又经常能和中国艺术的审美及文人的个性相联系。

“逸”，自古以来就对文人、艺术家有着特殊的吸引力。中国绘画艺术与这个“逸”字一直是有渊源的，中国山水画的审美意识<sup>[3]</sup>和此有关，山水画家自六朝谢灵运、宗少文（炳），唐代卢鸿、王维到元之倪瓒、吴镇等人都以“逸”树立了人格的、画品的高峰，成为后代画家敬仰的宗师。

“逸品”也是中国绘画评论当中，非常重要的一个批评等次，并且它自产生以来，在绘画品评中的地位不断发生着微妙的变化，也是它自身特殊性的一种表现。以“逸”品画始于宋代，在后来逐渐固定为绘画四格：“神”、“逸”、“妙”、“能”，其中“神”、“妙”、“能”三格的标准多从绘画技法出发，而“逸”格则不同，它是由对人的品定而转借来的<sup>[4]</sup>，由人之“逸”到画之“逸”，包含了中国古代绘画评定习惯——“人品即画品”的潜台词，从而使绘画的主体——画家和客体——绘画作品之间有了一种似因果、似往复的关系，是最具人文关怀的一格。

“逸格”首先由张怀瓘提出，可惜张的《画断》已佚，只在张彦远《历代名画记》中保存了一部分，故不见“逸格”所提出的原文。唐代朱景玄的《唐朝名画录·序》中提到，“张怀瓘画品，断神、妙、能三品……其格外有不

拘常法，又有逸品，以表贤愚优劣也”。看来张怀瓘在“逸品”提出之时，就已经意识到了这一品与其他诸品之间的差别，所以将它定为格外之品。“逸品”提出之后，在唐并没有得到真正的重视和发挥，晚唐的张彦远在《历代名画记》中并没有承继这一标准，而重新提出了他自己的一套品画标准，即自然——神——妙——精——谨细，对于“逸品”并没有多大的关注。<sup>[5]</sup>

真正将“逸品”推为画品之首的是宋人。北宋初黄休复的画论专著《益州名画录》<sup>[6]</sup>中先立品格界说，“逸格”居首，详释为：

画之逸格，最难其俦。拙规矩于方圆，鄙精研于彩绘，笔简形具，得之自然，莫可楷模，出于意表，故目之曰逸格尔。

宋代的另外两部绘画史、画论著作：郭若虚的《图画见闻志》和郭熙的《林泉高致》，也都对逸品画家十分关注，《林泉高致》要画家有“丘园养素”、“林泉之心”，即首先要完成人格的逸，以区别于庙堂之气。接着，邓椿在《画继》中，表示完全同意黄休复的品格方法：“然逸之高，岂得附于三品之末？未若修复首推之为

[4] 参见徐复观：《中国艺术精神》第278页，第七章，第八节：“由人之逸向画之逸”，春风文艺出版社，1987年6月第1版。

[5] 徐复观称“画中首推逸品，不始于黄休复，而实始于张彦远”。即张彦远所说的“自然”一品就是“逸品”的等量。笔者认为不妥，因在张彦远之前，张怀瓘将“逸品”列为等外之品，并没有和神、妙、能三品发生层级上的关系；在张彦远的同时代，（朱景玄841至846年为翰林学士，张彦远《历代名画记》成书于公元847年）朱景玄也未将“逸品”排列在三品之间，《唐朝名画录》中被评为逸品的三人：王墨、李灵省、张志和都不是唐代一流的大画家，其中“王墨者，不知何许人，亦不知其名，善泼墨画山水，时人故谓之王墨”。“李灵省……非其所欲，不即强为也，但以酒生思，傲然自得，不知王公之尊重”。“此三人非画之本法，故目之为逸品，盖前古未之有也，故书之”。（《唐朝名画录》，见《中国书画全书》第一册168页）“逸品”在唐代的地位由此可知，即，逸为常法之外，别为一法，是一种变格，并没有居于神品之上的权力。在张彦远的《历代名画记》卷二《论画体》分明将“自然”列于五等之首，且通篇意在于说，艺术的真不能等同于生活的真，仍就表现技法的分寸而言，另外，张对于“自然”这个概念未加任何解释，应该是因为，“自然”并不像“逸”一样涉及到作品以外的主体的人格修养，所以只需顺着精——妙——神向上理解就是了。因而笔者认为不能认定张彦远的“自然”就是“逸”。也许正因为张彦远的第一等画品“自然”不够具有“逸”的人文关怀，而且，自然——神——妙——精——谨细读起来也不够琅琅上口，所以后世未能如四格：逸——神——妙——能一样地广传。

[6] 成书时间约在淳化（太宗年号）甲午（公元994年）以后大中祥符（真宗年号）丙午（公元1006年）以前数年间。关于成书时间，据徐复观先生考，此书前面有景德三年（真宗年号，公元1006年）五月二十日李昉的序，云：“迨淳化甲午岁，盗发二川，焚劫略尽。则墙壁之绘，甚乎剥庐。……黄氏心郁久之，又能笔之书，存录之也，故自李唐乾元（肃宗年号）初至皇宋乾德岁（太祖年号，公元963~967年）其间图画之尤精，取其目所击者五十八人，品以四格，离为三卷，命曰《益州名画录》”。徐复观先生考，所谓“淳化甲午岁盗发二川”，系指李顺攻陷成都，自称大蜀王，全蜀郡邑，多被其害一事而言。见徐复观：《中国艺术精神》第七章第三节，1987年6月，春风文艺出版社。俞剑华编著《中国画论类编》（人民美术出版社，1986年）第三编《品评·四格》云成书于1006年；又李来源、林木编《中国古代画论发展史实》（上海人民美术出版社，1997年4月）云“成书于1006年”疑不准。

[1] 赵园：《明清之际士大夫研究》，北京大学出版社，2000年11月。

[2] 方勇：《南宋遗民诗人人群研究》，第2页，导言。

[3] 参见李福顺师：《中国美术史》下册第1页，第七章，第一节：山水审美意识的变化，辽宁美术出版社2000年12月第1版。

当也。”<sup>[1]</sup>就黄休复在《益州名画录》中所列的逸品一人——孙位（一称遇），宋人也很关注其特别性，宋陈师道《后山丛谈》卷一中提及其处世及人品；苏辙《汝州龙兴寺修吴画殿记》亦有下列记载：“先蜀之老，有能评之者曰，画格有四，曰能、妙、神、逸。概能不及妙，妙不及神，神不及逸。称神者二人，曰范琼，赵公祐；而称逸者一人，孙遇而已。”<sup>[2]</sup>看来“逸”实际指的是人的精神。

北宋时，出现了一大批如同唐代王维的落拓士大夫画家，如李成、郭忠恕、文同、苏轼、李公麟、米芾、晁补之、晁说之等，他们的政治生活大多坎坷，有时虽身在庙堂，却心向林泉。这种际遇使他们对特定的自然山水中寄寓的山林之志有着敏锐的感受力，他们深悟人生之犹如雪泥鸿爪，更神往山间之明月，江上之清风的自由无碍，他们能透过或“平淡天真”或“烟岚轻动”的山水画洞察画家真正的意图。在北宋郭熙《林泉高致》、郭若虚《图画见闻志》、南宋邓椿《画继》、韩拙《山水纯全集》等画史、画论中都可以看出他们的论调：把烟霞之志作为文人艺术家所必须具备的素养。由于他们在文坛、画坛有着举足轻重的地位，一时间，不管政治上得志不得志，士大夫们都翕然相从，以之为荣，由于他们的带动，使隐逸成为一种时尚。离开朝廷，离开权势，回归林泉、回归自然，也成了落拓的“在野”文人和士大夫文人在艺术思想上平起平坐甚至更高一等的道路。

宋亡国后，绘画史上也出现了一批著名的遗民画家，他们表现遗民情怀的方法首先就是隐逸不出，郑思肖（1241～1318，所南），入

元隐居吴下，坐必南向，“誓不与朔客交往，或于朋友坐上见有语言异者，使引去”<sup>[3]</sup>，在绘画中，写兰多露根不写地坡，以喻国土沦丧；钱选（1235～？，舜举），宋景定（1260～1264）间乡贡进士，元初“吴兴八俊”之一，入元不仕，隐居浮玉山，流连诗画；龚开（1222～？圣予），宋两淮制置司监官，性格耿介，宋亡后潜居深隐，立则沮洳，坐无几席。他们的节烈事迹一直为后代特别是明末清初的遗民画家所咏颂和瞻仰。

明清之际，因为异族入侵，兼之闯王之起，君父之仇，与以往类似于隋唐之易代自然不同，与宋元之际的情况亦有不同。明清易代，对明王朝文人士大夫阶层来说，所受的心灵刺痛之深、精神创伤之重是一般人难以想像的。根据时下所见美术史论著的描述和研究，我国绘画发展到明清时期，文人画已经成熟，明显成为绘画主潮，当时的画家群基本被包括在文人群之中。甲申（1644）以后，不少画家选择了归隐，做起了“逸民”，吴门文从简国变后携子文楠（见文楠《春山渔隐图轴》）隐居寒山，五年后，文从简卒，文楠又携其子文掞隐居；明河南巡道伍瑞隆入山隐居；徐枋隐居涧上草堂，数十年足不入城市；更有不少画家隐为僧、道。但是他们与传统上的逸民或者居于清平之世而隐逸之民是不同的，他们是不能忘记现实、超然物外的，他们的“逸”不是安适的，而是逃避和痛苦的。

明清绘画非常标榜“逸气”，和当时崇尚“逸格”的画风也有关系，明晚期董其昌推崇元四家，尤其是黄公望和倪瓒成了明清画家心中不可逾越的两座艺术高峰。明末清初的画家





文楠《春山渔隐图轴》(全图及局部)  
绢本 设色 109cm×43.5cm 百缘堂藏

[1] 南宋邓椿：《画继》卷九，见俞剑华：《中国画论类编》第75页。

[2] 转引自《中国艺术精神》第267页。

[3] 陶宗仪《南村辍耕录》卷二十，“狷洁”条。文化艺术出版社，1998年8月，文灏点校。