

中國美術全集

繪畫編5
元代繪畫



中國美術全集

繪畫編5 元代繪畫

中國美術全集編輯委員會編

本卷顧問 謝稚柳 啟功 徐邦達

楊仁愷 劉九庵 謝辰生

主編 傅熹年

出版者 文物出版社

(北京五四大街二十九號)

責任編輯 張國生 黃琪

封面設計 仇德虎

版面設計 彭華士

圖版攝影 胡錘 劉志崗 郭林福

郭羣 孫之常

印刷者 百花印刷廠

發行者 新華書店北京發行所

一九八九年二月 第一版 第一次印刷

國內版定價 一九〇元

版權所有

本卷顧問

謝稚柳

上海博物館顧問

啟功

北京師範大學教授

徐邦達

故宮博物院研究員

楊仁愷

遼寧省博物館名譽館長

劉九庵

故宮博物院研究館員

謝辰生

國家文物事業管理局顧問

主編

傅熹年

中國建築技術發展中心建築歷史研究所高級建築師

凡例

一 《中國美術全集》分繪畫編、雕塑編、工藝美術編、建築藝術編、書法篆刻編五部分，每編分若干冊。

二 《中國美術全集》繪畫編《元代繪畫》，選錄元代卷軸畫。這一時期的壁畫、石刻畫、版畫等將分別另編專冊，本卷不予編入。

三 對部分作品的時代、作者，學術界存在的不同見解，均在本書概述及圖版說明中加以說明，以供研究者參考。

四 本冊內容分三部分，一為概述，二為圖版，三為圖版說明。

元代的繪畫藝術

傅熹年 陶啓勻

元是十三世紀後半葉以蒙古族為主體建立起來的封建王朝。十三世紀初，蒙古帖木真（元太祖）崛起於漠北，公元一二〇六年被全蒙古貴族推為大汗，號成吉思汗，初步建立蒙古國家，並開始對外侵略，拓展領土。公元一二三四年，帖木真之子窩濶台（元太宗）滅金，統治了中國北半部，並不斷進攻南宋。公元一二六〇年帖木真之孫忽必烈（元世祖）即位為大汗，正式把蒙古政權的重心移至華北和中原地區。公元一二七一年，忽必烈建國號為元，同年建都於大都（今北京）。公元一二七九年滅南宋，統一了自五代以來分裂達三百餘年的中國。自公元一二七九年起，元成為中國封建王朝的繼續。元統治全國八十九年後，於公元一三六八年為明朝所滅。

蒙古始建國時是奴隸制國家，忽必烈建立元朝時，已基本轉化為封建國家，但保留着一些奴隸制傳統。這在不同程度上影響農業、手工業的正常發展，故終元之世，總的說來，其生產未能超過南宋時的最高水平。但元朝統治階級極端奢侈，初期擄掠了大量工奴，統一全國後又強徵大批工匠，編為匠戶，建立起龐大的官手工業，為宮廷、貴族、各級官吏製造各種用品及豪華手工藝品。蒙古初期各汗國橫跨歐亞，客觀上發展了東西經濟交流。統一後，南北經濟交流的障礙消失，又繼承了南宋開拓的海路東西交通。在這一條件下，元代某些手工業和對外貿易有較大的發展，大都、杭州及運河沿綫一些城市 and 對外口岸城市頗為繁榮。中國封建經濟在元代經歷破壞、停滯、逆轉的同時，在某些方面又有畸形發展。

元朝統一中國後，對南北方採取不同的政策，把轄區各民族基本分為四個等級，依次為國人（蒙古人）、色目人（最早被蒙古征服的西域和中亞各族人，稱「諸色名目人」）、漢人（原金朝轄區的漢人、女真人、契丹人）和南人（原南宋轄區的漢人），他們在政治、經濟、法律上的權利地位都不平等。這就使得中國在三百年分裂期間形成的南北文化的差異在元代依然存在。

蒙古人在四種人中居最上等，權力集中在皇帝、蒙古貴族手中。元朝帝室、貴族始終保持本民族習俗，漢化不像契丹、女真人那麼深。元帝大多不通漢語，雖有仁宗、文宗幾個皇帝較重視漢文化，但並無深刻的理解，主要是尊孔崇儒，藉此爭取漢族地主士紳的支持。因此，蒙古統治者對以漢文化為主體的文學藝術的控制、影響遠不如其前的遼、金和其後的清。就繪畫而言，宮廷和政府儘管掌握大量畫家，卻只能役使他們以傳統形式為其奢侈的生活和宗教活動服務，沒有能力在創新上進行倡導或支持。

色目人多從事經濟活動，僅個別漢化的西域人對元代文學藝術有所貢獻，他們所屬的西域文化對元代文化發展也沒有很大影響。

「漢人」又稱「北人」，金亡後即在蒙古統治之下，一些上層分子成為蒙古在漢地立國的主要支持者。北人主要繼承的是遼、北宋、金以來的中國北方文化。（元）夏文彥《圖繪寶鑑》記錄了一百八十九位元代知名畫家，其中可辨為北人的有五十四人。書中記載他們作畫主要師法金代的武元直、王庭筠父子、金顯宗、劉自然和五代北宋以來的荆浩、關同、李成、郭熙、文同、米芾，幾乎不受南宋畫風的影響。由此可知，在元統一後，北方仍沿襲原有傳統，北方畫家的文化背景、藝術流派和南方仍然存在明顯的差異。

南人在四種人中地位最低，文人入仕機會遠少於前三種人，主要出路是做吏和學官，故較多的文人在仕進無門的情況下，轉而致力於文學藝術活動。南方地區的文化在南宋時即高於北方，元滅宋時又基本保存下南方的封建剝削制度，使南方仍為全國經濟最發達區。南方的文人畫家就憑藉着經濟、文化上的優勢，在元代宮廷畫沿襲舊風，南宋院體畫衰落不振的情況下，發展了南宋的士夫寫意畫，別創新風，逐漸成為元代繪畫的主流，使繪畫從內容到形式都發生了轉折性的巨大變化。明滅元後，摒棄北方元代宮廷的藝術，繼承宋元以來南方的文化傳統，形成江南地區文化藝術興盛、影響日益擴大的局面。源於南方的文人寫意畫也得以進一步發展，繼續居於畫壇的主流地位，並延續到清代。就此而言，元代的南人，特別是其中的文人畫家對元代繪畫的發展做出了重要貢獻，對明清繪畫的發展也有巨大的影響。

元代的畫家基本上可分職業畫家和文人畫家兩大類，而職業畫家又有宮廷畫家和民間畫家

之分。元代卷軸畫與壁畫尚無嚴格的界限，不僅職業畫家兼作壁畫，士夫、文人畫家也同樣兼作。(元)郭昇《客杭日記》記載李衍就曾在杭州玄同觀北斗殿壁上畫雙松。但本卷只介紹卷軸畫的情況。

宮廷畫家（包括為官府服役的畫家）

元宮廷和金宮廷一樣，也不設畫院，但有大量職業畫家直接為宮廷和中央政權所掌握的供應製作機構服役。他們分別隸屬於工部的諸色人匠總管府梵像提舉司^(一)、將作院的諸路金玉人匠總管府畫局^(二)和大都留守司的祇應司畫局^(三)等機構，為宮廷、官府繪肖像、佛像、裝飾陳設繪畫等。(元)陶宗儀《南村輟耕錄》載畫家分十三科，為「佛菩薩像、玉帝君王道像、金剛神鬼羅漢聖僧、風雲龍虎、宿世人物、全境山水、花竹翎毛、野驃走獸、人間動用、界畫樓臺、一切傍生、耕種機織、雕青嵌綠」，應即是官私職業畫家的專業分科。和金朝一樣，他們被稱為畫匠、畫工，僅個別人可昇到提舉等官^(四)。元代著名肖像畫家李肖巖即任職於梵像提舉司。元代也有授高一點雜職小官的畫家，如王振鵬初授七品小官，後昇授五品；劉貫道為太子真金畫像稱旨，授從六品的御衣局使；山水畫家韓紹晔也得此官^(五)。何澄得官更高，晚年以主持興聖宮繪事得秘書少監、圖畫總管。這和劉鑾以塑像得學士一樣是一種殊榮。官員中能畫的多授秘書監中職位，如史杠、唐文質、喬琦、劉融等。秘書監是官府藏畫處，有用其所長之意。

元宮廷崇信喇嘛教，由西藏帝師和尼泊爾匠人主持佛寺的興建和繪塑之事。從工部主持此事的機構稱「梵相提舉司」可以知其旨趣趨向。肩寬細腰衣服緊窄的梵像坐佛的流行，遂使唐宋以來形成的面貌飽滿、眉目俊爽、衣帶寬博已經漢僧化的佛像逐漸消逝，唐以來佛畫的優秀傳統在宮廷畫家中遂不復存在。據《元代畫塑記》所載，元宮廷對佛畫需要量很大，帝后妃嬪都有自己的佛壇，死後有影堂，都要懸佛像。元宮廷畫像的需求也頗大，或在佛壇中作供養像，或死後作影像。但實物迄今卻未發現。

(元)熊夢祥《歲時風紀》中有《富春樂》曲子，自註說每年端午禮部要進刻絲御扇，上作人物故事、花木翎毛、山水界畫，刻絲的底本應是官匠創稿的。又說將作院也要進彩畫扇、

翠扇和金碧山水扇。(明)蕭洵曾目擊元宮實況，在所撰《故宮遺錄》中說元帝寢宮內「通壁皆冒絹素，畫以金碧山水」。妃嬪住所也「冒絹」，「畫以丹青」。可知元代宮廷裝飾畫是喜歡用富麗繁密的山水和花卉的。

從上述種種可以大致了解元代宮廷、官府所需繪畫，除宗教、禮儀內容外，主要是一些旨在造成宮廷奢麗氣氛的裝飾、陳設性作品，對它們並無很高的藝術要求。因此，元代儘管宮廷官府掌握了龐大的畫家隊伍，但他們卻不能像南宋畫院那樣名家輩出，不斷形成新風格、新流派，並成為繪畫發展的主導力量。現存與宮廷有關的元代作品，多屬北方風格的寫實和工細作風，雖仍保持較高的水平，但比起宋、金盛時的作品，則功力不足，缺少新意，趨於衰落。

民間職業畫家

自宋代起，隨着城市經濟的日趨繁榮，商業、服務業和市民中的富裕階層對繪畫的需求大增。這時在城市中聚集了很多職業畫家，他們組織了行會——畫行，有了專售繪畫和以畫為飾的器用的集市和店肆，繪畫開始商品化。元統一全國後，雖在經濟發展上出現曲折，但一些城市仍保持着繁榮局面，其中尤以大都、杭州為甚。宋金以來伴隨着城市繁榮而興起的奢華風氣在元代不僅存在，而且在宮廷和蒙古貴族、色目貴官富商窮奢極侈之風的帶動下還有所發展。

(元)熊夢祥《歲時風紀》中載有《富春曲》及自註^(六)，描寫一年十二個月中大都的民俗和娛樂活動。註中說江南富商在大都開設酒食肆，與江南無異。又說在正月和五月端午節商人在街市搭席棚賣糕糰、涼糕等食品時，還在棚內張掛山水、翎毛等畫以招徠顧客。可知宋代在大商店、酒樓、茶樓中張掛書畫以流連顧客增加生意的作法不僅傳到大都，而且還擴大到行商攤點中去了。熊夢祥《析津志》記載元大都的酒槽坊門首多畫戰國四公子和其騶從傘仗，門額上畫漢鍾離和呂洞賓，可知酒樓在掛書畫之外還要在門外畫壁畫。此外，宋代為人家操辦喜慶酒宴兼管佈置廳堂張掛書畫的「四司六局」在元代仍然存在，說明民間以書畫為飾的習俗也繼續下來。《歲時風紀》又載在七夕時，宮廷、宰輔、士庶之家都搭棚張掛七夕牽牛織女圖；隨元帝去上都避暑的官員，回來時往往要買當地老畫師潘子華的畫為土儀。此外元代的寺觀壁畫、張掛的佛像、水陸畫及經卷扉畫也有保存至今的，反映出宗教畫在當時十分興盛。綜括上

述情況，可知在元代大都、杭州和其他城市裏，商業、服務業、居民生活、民俗禮儀、宗教活動諸方面對繪畫都有巨大的需求，當時必然存在着相當大量的民間職業畫家。

這些民間畫家應有專業分科，前述畫家十三科可能也適用於他們。從技巧水平看，他們也有高下等級。在山西一些元代墓葬壁畫中，壁畫和建築彩畫同繪，可知一般畫家和彩畫匠的職業可以互通。在官吏、文人心目中，他們的社會地位較低，一般被目為畫工，名畫家盛懋在《輟耕錄》中仍被稱為「畫工」。但一般對較著名者可尊稱為畫師、畫史。華祖立作《玄門十子圖》，張雨跋中稱華為「畫師」；上都畫家潘子華也被稱為「老畫師」。名畫家王淵作《竹石集禽圖》，同時人朱孟貞在畫上題詩，稱之為「錢唐畫史金門客」。「金門客」是指他曾為皇室服役，「畫史」則是對職業畫家的尊稱。有時人們還沿用畫院舊稱稱他們為「待詔」，他們有時也自署待詔，永樂宮壁畫上畫家就多自署待詔，但這「待詔」已不是職稱而是尊稱、代稱了。這些稱謂一般不能用在文人畫家頭上，他們之間是有着嚴格區別的。

從現存無歟的各種元人畫和壁畫看，元代民間畫家的畫多屬傳統的寫實風格。從大的地域看，他們的畫風也存在着南北差異。據《圖繪寶鑑》上所載元代畫家的籍貫和畫風分析，北方畫家多屬北宋、遼、金以來傳統，畫山水學李成、郭熙、武元直等。和南方明顯不同的是，北方職業畫家也畫墨竹，學文同、蘇軾、王庭筠一派。近年在北方發現較多的元代寺觀和墓室壁畫，畫有山水、松竹、人物等，這可作為了解元代北方民間畫家畫風的參考。從山西永濟永樂宮、洪趙明應王廟、稷山興化寺等處現存元代壁畫看，很多畫家仍保持着唐、北宋以來釋道人物畫的優秀傳統，有很高的水平。這在元宮廷、官府引進新的佛教像設圖式，致使宮廷畫工逐漸脫離唐宋以來優秀傳統的情況下，尤為可貴。類似的優秀作品，在傳世佛畫、羅漢像、水陸畫中也可見到。據《圖繪寶鑑》所載，元代南方畫家多繼承南宋院體，畫山水學馬夏一派。南宋從李公麟白描發展出的工筆水墨線描人物畫，在元代民間繪畫中也有發展。此外，由於南方文人畫興盛，也有少量民間畫家受文人畫風影響，較明顯的有陳琳、王淵、盛懋。但他們主要接受前期文人畫中近於工筆一體，做法後期寫意文人畫的罕見，更沒有在畫上題詩作跋的。

文人畫家

北宋末年蘇軾、米芾標榜士夫畫，以後在南宋和金陸續出現著名的士夫文人畫家，如揚補之、鄭思肖、趙孟堅、王庭筠父子等。他們發展了蘇軾等重在得其神情意氣、以畫抒懷寄意、不單純追求形似的主張，以詩詞的意境深化畫的內容，以書法的筆趣助長畫的氣勢，使詩、書、畫三者結合起來，與職業畫家分道揚鑣，形成中國士夫畫的特殊面貌。但宋、金時士夫、文人主要畫枯木竹石、梅蘭水仙之類，題材不廣，被稱為「墨戲」，雖日漸盛大，卻還不是繪畫的主流。就墨戲風格而言，南宋人尚秀逸含蓄，金人尚豪邁簡快，雖同屬士夫畫，宋、金在風格上尚有差異。

元滅宋後，由於已先入為主地接受了金代的北方文化，宮廷對南宋文化基本持摒棄態度，作為南宋畫壇主流的院體畫遂隨宋亡而衰落。且就當時繪畫發展的總體形勢而言，寫實風格的繪畫，包括南方和北方，經兩宋、遼、金三百餘年的創作實踐，不論是表現實體感還是烘托虛曠空靈的環境氣氛，種種境界都探索殆遍，已處於如不另闢蹊徑，僅靠在傳統寫實畫的基礎上精益求精難於有進一步發展的境地，這就為以寫意為主的文人畫在元代崛起佔據畫壇主導地位提供了條件。

元代繼承和發展漢文化的主要是北方的「漢人」和南方的「南人」。元初，在漢人和南人都出現了傑出的士夫文人畫家，他們共同促進了文人畫的發展。由於南人入仕受到種種限制和歧視，元中期以後南方文人中絕意仕進者愈來愈多，轉而潛心於文學藝術。故在元代中後期，在仕途上北貴於南的同時，文人畫家卻出現南盛於北的現象。這些南方的文人畫家大多以詩畫互相投贈，迴翔游食於一些有較高文化素養的江南富家和文士出身的貴官之間，揄揚聲譽，交流畫藝，形成共同風尚。他們雖不仕，卻並不積極反元，對元末農民起義也極少有支持讚揚的，但在藝術上，他們卻自立崖岸，儼然以傳統文化的繼承者和發揚者自任。他們以「師古人」為理論依據，提出遠師唐、北宋，對遼金以來的北方藝術和其繼承者元代宮廷、官府流行的藝術風尚進行抵制，存心立異。這樣，在元代中後期，以南方的文人畫家為主體，繼承南宋以來士夫墨戲詩、書、畫結合的傳統，逐漸創造出一種既與北方宮廷畫風迥異，也擺脫南宋院體末流影響，重在寫意抒懷、強調斂筆的組織和韻律的新畫風，成為元代繪畫中最有特色、前無古人的一個

流派。元代文人畫家大都不仕，不能稱爲「士夫」，故後人稱之爲「文人畫」。但它和前此的「士夫畫」是一脈相通的。

元代文人畫的發展大體有二期，前期奠定基礎，後期發展壯大。

元前期，南宋、金的寫實傳統影響尚大，文人畫家多既可作墨戲，也能作較寫實的作品。此期最重要的文人畫家有高克恭、李衍、錢選、趙孟頫、任仁發等人。高克恭、李衍屬金、蒙古以來北方文化系中人物，水平頗高，但畫風基本是北宋、金舊體的發展與完善。一人在元滅宋之初，以「色目」和「漢人」貴官身份畫士夫畫，廣交江南文士，對於元代文人畫的興盛是起了提倡作用的。錢選、趙孟頫、任仁發屬南方地區南宋以來文化系中人物。錢選入元不仕，以畫自隱，在江南有重名。他師法古人，以秀雅生拙的筆調在紙上作山水、花鳥、人物，力矯近代院體末流浮淺俗艷之弊，對引導更多的文人作畫和拓展文人畫的題材範圍都有貢獻。

趙孟頫是趙宋宗室，元朝廷爲安撫江南文士，寵他以高官，使之成爲政治上的點綴品。他自知進退兩難，在宦海浮沉中傾全力於詩文書畫創作。他兼擅山水、花鳥、人物、鞍馬和竹石墨戲，工筆、寫意、設色、水墨無一不精，對元代文人畫的興盛在理論、技法、風格上都起了開闢道路、轉移一代風氣的作用，成爲元代文人畫的主要奠基人。

當時正是元滅宋之初。從中國歷史發展角度看，元朝的建立，結束了中國數百年的分裂，建立起統一的多民族國家。但這對於當時想恢復中原的南宋人來說，卻意味着亡國。隨着元代對南方統治的建立，帶來了大量爲官的蒙古人、色目人、北人和北方文化。由于數百年南北分裂造成的地域、民族間的隔閡，正直而有民族意識的南方人在思想感情上是很難接受這種在他們看來和遼、金、蒙古的統治密切相連的北方文化的，其間自然也包括繪畫。與此同時，他們在內省亡國之因時，也往往把南宋末年過於精麗巧密的院體畫和宋廷腐朽沒落、玩敵致亡相聯繫，認爲它們是殘山賸水、亡國之徵，因而產生反感。他們需要一種新的畫風來抒情寄意。恰恰在這時，靖康之變後淪沒於金朝的唐、北宋繪畫有一部分輾轉流傳到江南，南宋皇帝貴官所藏也因亡國而流散民間，使較多的文人能接觸到它。這些作品所體現的優秀傳統大大開拓了他們的眼界，也使他們找到了既能抵制元朝統治所帶來的北方文化，也能擺脫衰頹的南宋院體遺風，

進而自創新風的冠冕堂皇的藉口。錢選、任仁發、趙孟頫等都是在這種情況下轉向師法唐和北宋傳統的。其中趙孟頫還正式提出「師古」的主張，並把它和士夫畫「不求形似」的主張結合起來，奠定了元代文人畫的理論基礎。

趙孟頫特別強調作畫要有「古意」，說「作畫貴有古意，若無古意，雖工無益。今人但知用筆纖細，傅色濃艷，便自爲能手。殊不知古意既虧，百病橫生，豈可觀也！吾所作畫似乎簡率，然識者知其近古，故以爲佳。此可爲知者道，不爲不知者說也」，明確表達出他拒絕接受今人（當時流行的北方傳統和南宋遺風）而要師法古人之意。但他的師古並不是復古、仿古，趙孟頫同時還提出「不求形似」，與師古相輔而行。他說「唐人善畫馬者甚衆，而曹、韓爲之最，蓋其命意高古，不求形似，所以出衆工之上」。這裏值得注意的是，曹霸、韓幹都是寫實畫家，趙孟頫卻說他們「不求形似」，可知這裏所指的是抓住神情動態，不過分追求細節描繪而言。同樣，趙孟頫本人也是有很強的寫實能力的，他不需要像有些寫意畫家那樣，以「不求形似」掩蓋自己不能形似。但從趙孟頫本人的作品看，他不論是學唐人的鞍馬還是學董巨的山水，都不是酷肖的模仿，而是存其大意，以己法出之，帶有鮮明的個人特色和時代氣息，表明他的「不求形似」也實用於「師法古人」時。把「師古人」和「不求形似」聯繫起來，就可以知道他這些主張實際是「托古改制」，是用來擺脫現實的阻力、壓力，以求開創新的道路的。趙孟頫的這種理論之所以能爲南方文人畫家廣泛接受，其原因也在這裏。元季四大家實際上就都是按這一理論，以不求形似的態度標榜師法某個古人，然後按自己的意願去創新的。

在技法上，趙孟頫除擅長工筆寫實作品外，更強調以書法的筆趣作畫和在紙上以水墨作畫。以書法入畫的結果，畫家能通過筆法的迅疾、徐緩、輕拂、重擦、滋潤、枯澀、豪縱、謹飭、蒼勁、秀媚、生辣、老橫種種變化和線條組合的韻律，在表現物象的同時，形成自己的面貌並抒發種種不同的情感，使作品在圖繪形象之下具有更深層次的含蘊，增強了文人畫的表現力和感染力。他還開創了在半生紙上用淡墨乾皴或飛白的筆法畫山水的技法。這種畫法筆觸粗鬆，秀潤瀟灑，渾茫含蓄，平淡天真，概括性很強，和書法的筆趣結合，極適於表現山野自然、蒼茫幽杳之景和其中所含蘊的詩境。以前寫實的山水大都用濕或半濕之筆畫在熟絹上，要達到

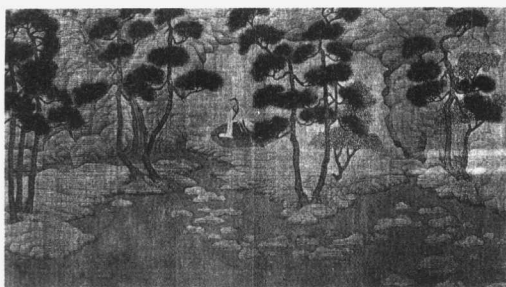
上述效果需反覆皴擦烘染，在半生紙上畫乾皴卻極易得到這種效果，且很易為精於書法的文人畫家所掌握。因此，儘管趙孟頫在繪畫上有多方面成就，但在元代中後期得到繼承發揚的卻主要是這些方面。

元代後期文人畫進一步向寫意的方向發展，題材以山水為主，也發展到花鳥、人物畫中。號稱為「元季四大家」的黃公望、吳鎮、倪瓚、王蒙競出新意，把由趙孟頫開創的師法古人、不求形似的文人寫意山水發展到高峯。他們都是有深厚文化素養的南人，用淡墨乾皴的粗鬆虛和的筆法去簡化和概括董源、巨然、荆浩、關同為表現特定景物而形成的皴法，提煉為既保留其原型的某些神韻，又具有自己特色的新的皴法和筆觸，去描繪景物。其作品的形象與自然景物之間、畫風與其所師法的原型之間都是又似又不似，強烈表現出作者對自然景物的概括能力和對傳統的吸收與改造能力。他們通過創作蕭疎、淡遠、渾厚、深邃種種不同境界的山水畫並在畫上題詩綴跋，曲折委婉地表達自己對所處濁世、亂世的不滿和隱遁避世的願望。經他們發展，寫意山水表達作者情緒、寓意抒懷的能力大為增強，筆墨韻味和詩、書、畫三者的結合也更為完美。

首先是筆墨趣味在繪畫中開始具有獨立於繪畫形象之外的欣賞價值。在以前的寫實繪畫中，筆墨主要是為了表現形象的，欣賞繪畫主要是欣賞它所表現的形象、作者突出形象最本質的特徵的能力和通過形象委婉表達出的意境。在元代後期文人畫中，作者皴筆墨法本身和透過它抒發出的情懷也成為欣賞玩味的對象。此外，受師法古人之說的影響，作品對傳統的吸收改造能力（神似前人）和在此基礎上的創新（不求形似）也成為賞析品評繪畫不可忽視的因素。相形之下，表現形象所佔的比重有所下降。這情形和欣賞另一種中國傳統藝術——京劇頗有似處。不很熟悉京劇者只能通過唱詞和做功了解劇情和京劇藝術一般特色；了解稍深者還可大體了解演員本人的藝術風格；了解更深者則可以辨出演員表演中哪些是本派家法，哪些是採他家之長，哪些是個人創新。對後一種人來說，表演藝術本身已具有獨立於戲劇情節之外的欣賞價值，百聽不厭，回味無窮。同樣，在賞析元代文人畫時，他們的筆墨技巧也具有獨立於形象之外的欣賞價值。

其次是繪畫與詩文書法的緊密結合。在南宋，士夫墨戲中已出現題詩作跋的情況。到元代，隨着文人畫進入山水、花鳥、人物、雜畫各種領域，詩、文、書、畫的結合得到進一步擴大。元中後期，文人畫家在作品上題詩作跋的風氣大盛，一些名家幾乎有作即題，並使之成爲畫面構圖的一部分。畫上加詩跋的作用不外三點：其一是充分表現作者的文采和不同於職業畫家的文人身份。唐人鄭虔號稱詩書畫三絕，王維也以工詩善畫得大名，因此詩、書、畫兼工成爲文人畫家心目中的最高標準。其二是強調主題，深化畫意。儘管形象和筆法可以表達作者的寓意和情懷，畢竟難免有抽象和模糊不定之處，且在「不求形似」思想指導下，文人畫家的形象表達能力也多不如職業畫家。但畫上加了詩詞或雋語小跋，猶如標題音樂，一經點破，更便於人理解領悟，有助於擴大作品的欣賞面。其三是以書法補充畫面，平衡構圖。中國畫基本是以線爲主的藝術，書法則是用各種筆法把規範化了的線的組合體藝術化。通過文辭和書法體勢的結合，書法也能抒發作者的襟懷，表達一定的情緒，具有感染力。元代文人畫多以草書和飛白的筆勢作畫，使書畫間具有更多的共性，與畫上題字有相得益彰之妙。元代文人作畫往往預先考慮題字位置，使成爲畫面構圖的一部分。題畫的位置、面積、書體恰當與否，至此已成爲影響畫面藝術效果的重要因素。在這方面，吳鎮和倪瓚最爲擅長，他們的書體也與畫風異常諧調一致。題畫自元開始成爲中國畫的一大特色，有時不僅作者自題，還要請他人一起題。

綜括上述，我們可以瞭解到，元代文人畫是把繪畫的形象和構圖、書法的筆趣和動態、詩文的意境和哲理融合在一起，抒發作者的襟懷，以感染閱者的。它以寫意爲主，形象比前此的寫實畫簡單，但其內涵卻是豐富而多層次的，是多種傳統文化的綜合。不同文化素養的人可以從中得到不同門類、不同層次的信息而有深淺不同的理解。這種寫意畫和以前傳統的寫實畫相比，不能不認爲是一個巨大的轉變。元代並非沒有高水平的寫實畫家和優秀的寫實作品，文人畫也確實以其形象較簡單和高層次的文化內涵而影響其普及面，但如果我們站在整個繪畫發展的角度來看，在唐宋以來長時期的高水平的寫實潮流之後，元代寫實畫的特點和獨創性就顯得不那麼突出，而文人畫則以前無古人的全新面貌出現，成爲元代貢獻於中國古代繪畫發展長河中最有特色而且影響深遠的一部分。說文人畫佔據元代畫壇主流只是就這個意義講的。如就



插圖一 趙孟頫謝幼輿丘壑圖(部分)

畫家人數和作品在當時的普及面而言，職業畫家及其作品無疑是遠比文人畫家為多的。元代繪畫就題材而言，可歸納為山水、花鳥、人物、雜畫四門，其中以山水、花鳥二門較盛。

山水畫

元代文人畫興起，在山水畫中尤盛，與職業畫家之作風格迥異，成為平行的兩個大的派系。

一、文人畫家：元初南北都出現名家。北方最著名的是高克恭和商琦。高克恭是久居大都的色目人，擅畫米芾父子一派的山水和竹石墨戲，後人把他和趙孟頫並稱為元初二大家。現存他的作品最有代表性的是《秋山暮靄圖》（圖版一〇）和《雲橫秀嶺圖》（圖版八）。前者畫風近於米友仁而略加淡色，可能是任職南方時受到的影響。後者雖仍學米芾但筆勢凝重，北方畫風明顯。李衍題此畫，說高氏以前作品筆力頗乏，而此圖樹老石蒼，絕無可議云云。李衍也是北方畫家，這種評論說明北方仍崇尚實體感而不取南方秀雅流潤的畫風，反映出這時南北文人畫在風格上的差異，和北方畫家要求自己特色的願望。商琦是曹南（今山東荷澤）人，元開國功臣商挺之子。《圖繪寶鑑》說他畫山水學李成，傳世作品《春山圖》（圖版五三）卻是設色畫，畫法堅實明快，是金、蒙古以來的北方風格。

趙孟頫是元初南方文人畫家的領袖，他兼能作多種題材，但對後世影響最大的是山水。他主張師法古人，故畫山水有學唐人、學董巨、學李郭三體。學唐人的多作重設色，如《幼輿丘壑圖》（插圖一）。學董巨的有設色水墨二體。前者如四十二歲所作《鵲華秋色圖》（圖版一七），後者如四十九歲所作《水村圖》（圖版一九）。《水村圖》就是在半生紙上用淡墨乾皴畫山水後為元季四大家加以發展的那一體的代表作。看慣了明清以來文人水墨山水的人，乍看此圖並不覺其特殊，但處在當時南北寫實風格山水包圍之下，它的出現卻不能不認為是很重要的創新。趙孟頫學李郭派山水有作於五十歲的《重江疊嶂圖》和稍晚些的《雙松平遠圖》（圖版二五）。他以疎秀的淡墨乾皴來代替李郭派的揚筆亂雲皴和大面積多層次的水墨渲染，使之面目一新，具有文人畫的氣質。經他發展，李郭派山水進入江南文人畫領域，不僅曹知白等人學它，連被認為董巨畫法嫡系的黃公望和王蒙，在他們的名作《富春山居圖》的平遠部分和

《青卞隱居圖》的山頭和枯枝處，都流露出經趙孟頫改造過的李郭畫法的影響。趙孟頫是以「不求形似」的態度去學古人傳統而形成自己面貌的。

趙孟頫以後學李郭山水的南方文人畫家有曹知白、朱德潤和唐棣等人。曹知白是松江巨富，朱德潤是蘇州人，都做過學官。唐棣是湖州人，做過縣令。在傳世作品中，曹氏五十四歲所作《寒林圖》（圖版五一）和朱氏所作《林下鳴琴圖》（圖版八八）都和北方人所繪李郭山水無很大差別；但曹氏八十歲所作《疎松幽岫圖》（圖版五二）簡淡秀潤，明顯受到趙孟頫、黃公望淡墨乾皴畫法的影響；朱氏七十一歲所作《秀野軒圖》（圖版八六）改用麻皮皴，坡陀樹木畫法有受董源《夏景山口待渡圖》影響之處。這說明他們受到日益發展的董巨派文人畫的影響，畫風有所轉變。只有唐棣始終保持近於北方李郭派的本色。

元中後期學董巨派山水的文人畫家較多，除元季四家外，還有張中、馬琬、陳汝言、徐賁、趙原等，都是南人。

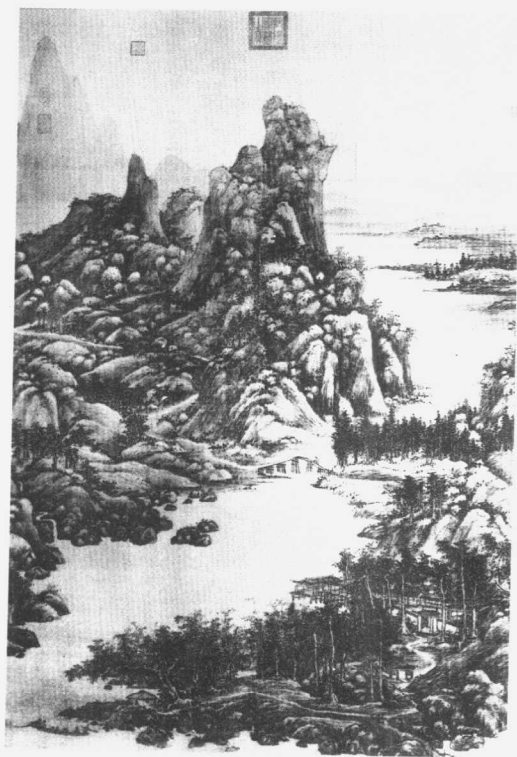
黃公望是常熟人，曾為吏，後為道士。他是元季四大家中唯一得與趙孟頫交游的人。他在所撰《畫山水訣》中說：「作畫用墨最難，但先用淡墨，積至可觀處，然後用焦墨、濃墨分出畦徑遠近，故在生紙上有許多滋潤處。」又說：「畫一窠一石，當逸墨撇脫，有土人家風。纔多，便入畫工之流矣。」可知他是直接繼承了趙孟頫生紙淡墨、簡筆乾皴畫法並形成理論的第一個人。他用淡墨乾皴簡化董源的畫法，發展出自己的面貌，作品幽寂自然，筆法簡淡，若不經意，時時夾以濕墨生筆，以增加荒率天真之趣，此種畫法可以《富春山居圖》（圖版四五）為代表。黃公望又創出淺絳山水的畫法，在畫上籠罩淡赭色，增加畫面整體感，並使墨色滋潤，這可以《天池石壁圖》（圖版四二）和《丹崖玉樹圖》（圖版五〇）為代表。他晚年用筆更簡，只在空勾輪廓內略加皴擦，再染淡墨或淺絳，這可以《九峯雪霽圖》（圖版四四）和《富春大嶺圖》（圖版四七）為代表。

元末受黃公望影響較大的有陸廣（插圖二）、張中、馬琬等人。

吳鎮是嘉興窮儒，在元四家中是個真正隱者，少與人通聲氣，畢生潦倒，死後始為人所重。他工詩文，書法卓然成家，畫山水學董巨一派。他的作品《秋山圖》（插圖三）長期被前人誤



插圖二 陸廣丹臺春賞圖



插圖三 吳鎮秋山圖

爲巨然作品，在元季四家中是畫風和董巨原型最接近的人。但吳鎮在中年以後作風趨於粗豪不羈，喜用秃筆潑墨作畫，筆勢豪縱，墨瀋淋漓，同時人沈夢麟說他「興來用筆不用皴」，和其餘三家主要用淡墨乾皴者有所不同，但以筆墨來抒發其胸中的鬱結則是一致的。吳鎮的作品都是雄渾沉鬱一派，愈老筆墨愈簡練粗豪。

倪瓚是無錫富人，和曹知白、顧瑛一樣，好結交賓客而自己工書、能詩、擅畫。他畫山水多用水墨作江南水鄉平遠浩渺之景，前景畫水邊疎樹數株，配以平坡遠岫，以景物渺遠寧靜、筆法簡淡安詳、墨色雅潔見稱，極少設色，畫中多不作人物，其風格、構圖均爲前所未有。他早期明顯受有董源畫風的影響，這可從其四十五歲所作《六君子圖》（圖版一一六）中看到。中晚年作品構圖簡遠，多用側筆皴擦，形成獨特面貌。

王蒙是湖州人，工詩文書法，《圖繪寶鑑》說他「畫山水師巨然，甚得其用墨法，秀潤可喜」。王蒙是趙孟頫的外孫，在趙氏文人畫理論影響下，改造董巨畫法，自成一家。他畫山水在元季四家中面貌最多：有一種用水墨畫長筆麻皮皴的，用墨稍濕潤，渾厚沈鬱，最近於巨然風貌，如《夏山高隱圖》（圖版一二四）和《青卞隱居圖》（圖版一二五）等；有一種畫細短筆乾皴的，秀雅蒼潤，如《夏日山居圖》（圖版一二六）等；有一種用短麻皮皴，筆蹟刻露，