

陈履生 美术史论集

陈履生 / 著

© 上海文化出版社

陈履生 美术史论集

陈履生 / 著

上海文化出版社



图书在版编目 (C I P) 数据

陈履生美术史论集 / 陈履生著. -- 上海 : 上海文化出版社, 2016.6

ISBN 978-7-5535-0536-7

I. ①陈… II. ①陈… III. ①美术史—中国—文集
IV. ①J120.9-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 087452 号

书 名 陈履生美术史论集
作 者 陈履生

责任编辑 林 斌 金 嵘
整体设计 金 嵘
责任监印 陈 平 刘 学

出 版 上海世纪出版集团 上海文化出版社
邮 编 200020
网 址 www.cshwh.com
发 行 上海世纪出版股份有限公司发行中心
印 刷 北京图文天地制版印刷有限公司
开 本 787×1092 1/16
印 张 35.75
版 次 2016 年 6 月第 1 版 2016 年 6 月第 1 次印刷
国际书号 ISBN 978-7-5535-0536-7/J.164
定 价 160.00 元

告读者 如发现本书有质量问题请与印刷厂质量科联系
T: 010-84488980

前言

自从1982年考取南京艺术学院“美术历史及理论”专业的“中国美术史研究方向”的研究生之后，就一直行走在“美术历史及理论”的专业道路上。那时候跟随刘汝醴、温肇桐、林树中三位教授，经历了三年苦学的时光。1985年毕业获得硕士学位到如今已经过去了30年，比上不足比下有余，在专业领域还是能拿出一份成绩单。而回首走过的道路、反思学术历程，唯一能够宽慰自己的是一直没有离开“美术历史及理论”的专业道路。

我的三位导师有着不同的专业方向和成就特点。学生除了学习专业知识之外，更多的是要学习导师的研究方法，悟出其中的学问之道。而最能反映悟性的是毕业论文的选题，实际的可能性就只有两个方面，或是更上层楼；或是另辟蹊径。按理说在南京学习美术史最便利的就是研究六朝美术，因为周边有很多遗迹，而且在林树中先生的带领下，刚开始的两年中几乎走访了各处六朝遗迹。要么研究金陵八家、扬州八怪或明四家、四王吴恽等与江苏相关的美术史。这些也基本上是在我三位导师的专业视角之内，应该说是比较保险的，但再上层楼谈何容易。因此，我想另辟蹊径。选择了当时非常感兴趣的汉代艺术。我认为汉代艺术的特殊性在于它有着丰富的内容，不仅广泛表现了现实生活和历史故事，而且还反映了人们想象中的神仙世界，连接了许多神话；它还后世奠定了艺术“成教化，助人伦”的传统，并有着大量的以画像石、画像砖以及墓室壁画为代表的遗存。重要的是因为学绘画出身，又有着工艺专业对于装饰艺术的敏感，尤其是欣赏

汉代艺术语言的雄浑大气，使得我对汉代充满了探求的欲望。深入进去之后，发现从宏观方面来论，汉代艺术实际上存在着用语言流传的神话和用绘画表现的神画这两个并行发展的体系，它们之间有着许多关联，互为补充。而在汉代神画的体系中，又存在着伏羲、女娲与东王公、西王母这两对主神。这些发现都是过去的论述中所没有的，为此，我花了大量的时间去研究它，最终完成了《汉代神画中的两对主神研究》，并于1987年由紫禁城出版社出版了单行本。

毕业之后的很长一段时间都没有离开汉画的研究。1985年11月18日出席了由文物出版社、河南省文化厅文物局、南阳地区文化局和南阳市文化局联合组织召开的“南阳汉画馆建馆五十周年、鲁迅搜集南阳汉画拓片五十周年纪念会暨汉代画像石学术讨论会”，这个现在被称为“南阳会议”的活动虽然过去了很长的时间，但影响深远，常被我们回忆汉画研究历史时挂在嘴上。因为这次会议联络和团结了一批汉画研究的学者，所以有了1989年9月中国汉画学会的成立。我作为创会理事，历经了副秘书长、秘书长、副会长、常务副会长的职务变化，到了今年的第五届理事会会被选举为会长。一路走来，目睹了汉画研究的学者一茬接一茬，理事会几经更替。从首任会长冯其庸先生，到继任会长顾森先生，30年来，汉画研究的队伍越来越大，研究的成果也是越来越丰厚。实际上20多年来我并没有在汉画研究方面有什么特别的贡献，只是在会务方面协助做一些具体的工作。

因为导师温肇桐先生是常熟籍的原因，为了参加温肇桐先生组织的“常熟市纪念元代画家黄公望逝世六百三十周年活动”，整理了“黄公望年表”，并撰写了《黄公望的交游与艺术》。后来，又应吉林美术出版社之约，加入了“明清中国画大师研究丛书”的编写队伍，撰写了《王石谷》一书。这样从汉代延伸到元代和清代，通过具体的研究而将美术史的脉络作了延伸，既丰富了知识领域，又和着上个世纪80年代以来的中国美术史学的发展节奏，融入其中，见证发展。在研究王石谷的时候，我已经注意到

了古与今的关系，特别是看到了以“模古”而出新的问题，这对当代中国画的发展具有一定的参考意义。由此开始了古与今之间的穿梭。90年代开始，我渐渐发现了新中国美术的特殊意义，并开始了从“新年画创作运动”和以新年画作品《群英会上的赵桂兰》为个案的研究，进而扩大到齐白石、傅抱石等画家的个案，同时开始编写《1949—1976 中国美术年表》，又开始撰写《1949—1966 新中国美术图史》。后者于2000年由中国青年出版社出版，而前者则因为没有时间配图，一直拖至如今也未能刊行。

记得写作《新年画创作运动与〈群英会上的赵桂兰〉》的时候，许多关于这一时期的论述以及赏析的词典中都没有谈到这幅名画，这更增强了我研究这一段历史的信心。可是，写作完成之后，大陆的刊物说是为“文革”翻案，台湾的杂志说是有毛泽东的形象，一时都难以发表。由此提醒我关于新中国美术研究的困难，还有社会的原因，还有政治的阻隔。我在“文革”中连小学上初中的权利都被剥夺，“文革”给予我及其家庭的伤害是切肤之痛，不是因为结束“文革”的拨乱反正、恢复了高考，我连上大学的梦都没有。我为何要为“文革”翻案？确实有点莫名其妙，用现在的话说是躺着中枪。好在我不在乎，不为其左右，继续我的研究。客观来看那个时候的社会现状和学术导向，人们对于“文革”的憎恨会表现在很多方面，“文革”之后中国美术馆清退了许多“文革”时期全国美展中的作品，而对于新中国时期的那些政治题材的画也是另眼相看。政治或政治性成了那一段时期内美术史界不屑一顾的内容，举目望去，只要少数几位和我相似的艺术世家在关心它们的存在，完全不成气候。

那时候，一有空闲就泡在人美的资料室里，从《人民日报》1949年的第一张开始，一天不断，一版不漏，一直翻到1966年；接着同样翻《光明日报》《人民画报》等，这是最初的积累。这也是受温肇桐先生的影响，从著录做起。年复一年，不觉自己的学术方向到了“新中国美术研究”的道路上，好像离汉代更远了。1996年协助嘉德拍卖公司举办了第一次“新中国美术作品（1949—

1979)专场拍卖”,人们用惊奇的眼光看这些作品居然能够卖钱,其中就有几幅被中国美术馆当年清退的“文革”时期的作品。没想到的是,十几年后,这一时期的作品价格飙升,出现了上海龙美术馆和香港罗氏的系列收藏。无疑,这说明了社会用价格对这一时期的作品表达了对它们的承认。而今天关于新中国美术的研究,已经出了无数的博士、硕士论文,专著也在不断涌现。2014年,我积六年之工的《红旗飘飘——20世纪主题绘画创作研究》由人民美术出版,也算是这么多年来的一份比较厚实的成果。而令我没想到的是,2015年又获得了第七届中国出版集团综合奖,这也是对这一国家出版资金资助项目的回报。此前,还出版了《革命的时代——延安以来的主题创作研究》。

2010年,我由中国美术馆调任中国国家博物馆,我的新同事们,包括我的领导们并不完全了解我的学术经历和背景,因此,上任不久就遇到了东京大学提出的合作研究明代《抗倭图卷》的公函。起因是东京大学史料编纂所也藏有与国博《抗倭图卷》相似的《倭寇图卷》而且题为“仇英”所作,实际上是一幅明代末期的佚名作品。两幅作品表现了内在的关联性。有部门领导提出让我担纲,我没有拒绝,可以说是欣然接受。我不认为这是对我的考验;我认为这是我开始新的转型的契机。现实又把我拽到了明代的研究之中,在四年多的时间内,从《抗倭图卷》《太平抗倭图》到《平番得胜图卷》,基本上将与明初“南倭北虏”相关的重要的卷轴画研究了一遍,继而又扩展到了典籍中的抗倭图像。其间经历了史料编纂所的两任所长,但保谷先生、须田牧子女士以及黄荣光博士一直为之努力,我们还一起去浙江温岭考察了历史遗迹;一起探讨了用新的技术手段解决中国古代书画在研究中的问题。

我个人认为美术史研究中的翻来覆去有助于美术史的研究,一是保持了新鲜感,而是通过来回能够以融会贯通而提高研究的质量。这一点好像又是受到刘汝醴教授的影响,刘老于古今中外的来回中表现出了极高的才情。他当年留学日本的始初是跟着余

成辉教授去日本玩的，所以，还带着太太，住四个榻榻米。而他最希望的是到他所敬仰的徐悲鸿先生留学的法国去留学，结果是，余成辉教授好像成就不高，刘汝醴教授则成了美术史学研究方面的南方代表之一。有了广阔和深厚的基础，也就有了面对工作适应性。国家博物馆的工作是古今中外，需要博学，因此，更需要学习，再学习。

收入文集的40篇文章是我在美术史学术和研究方面曾经的过往，所涉猎的一些具体的内容都是我感兴趣的，有些研究只是开始，还需要深入。有的是与我的工作有关，或许到此就过去了。显然，在2015年岁末的时候，编辑此文集是有特殊意义的，它与同时编辑和出版的《陈履生艺术评论集》（上、下，广西美术出版社）、《视觉前沿——陈履生〈文艺报〉专栏文集》（作家出版社）、《灯下艺话》（花城出版社）、《江洲艺谭》（花城出版社），以及人民美术出版社出版的《陈履生画集》、《为无为——陈履生书法集》（贵州人民出版社）、《随遇而安》（贵州人民出版社）同时在2016年出版，将是职业生涯结束前的一个阶段性的总结。无疑，到此不为止。

陈履生

2016年2月

目 录

前言 / 1

纪功与记事：明人《抗倭图卷》研究 / 1

《太平抗倭图》的艺术特点 / 31

剖析之用：明代典籍插图中的抗倭图像研究

——以《三省备边图记》为中心 / 45

从“榜题”看《平番得胜图卷》 / 58

王石谷的仿古论辩 / 80

山水画概论 / 92

中国工艺美术论纲 / 106

中国油灯概述 / 114

陶俑 / 126

《中国国家博物馆馆藏文物研究丛书》前言 / 130

甘肃的宋元画像砖艺术 / 133

文人面对现实：20 世纪水墨画的时代流向 / 140

20 世纪的新年画 / 174

宣传画的兴衰与演变 / 193

红旗飘飘

——20 世纪主题绘画创作研究 / 208

革命雕塑的样板：泥塑《收租院》的历史地位及其影响 / 282

齐白石：世纪的话题

——读北京画院藏画札记 / 310

家园未剩闲花地 桔柚葡萄四角多

——齐白石的蔬果题材解读 / 321

家园小池

——论齐白石的水族 / 336

傅抱石论 / 340

金刚坡疑云

——傅抱石的金刚坡时期与作品 / 368

大时代中的逸兴：李可染的人物画 / 373

黄君璧先生的绘画发展与杰出贡献 / 380

时代的刀锋

——汪刃锋研究 / 389

新年画创作运动与《群英会上的赵桂兰》 / 415

建设新中国

——20世纪50年代中国画中的建设主题 / 436

1958年的中国美术景观：以林风眠为个案 / 459

一代名师钱松喆 / 474

周抡园在一个时代中 / 482

表现生活和反映时代

——关山月50年代之后的人物画 / 492

理想化的人间乐园

——关于《人民公社食堂》 / 499

俞剑华《中国画论类编》出版的时代境遇 / 507

杨英风

——时代的呦呦之声和凤凰之舞 / 515

走过春天：新时期的北京美术 / 525

1949—1979年新中国美术的研究和收藏 / 543

学艺融通：饶宗颐先生的绘画特色 / 551

纪功与记事：明人《抗倭图卷》研究

由中国国家博物馆收藏的《抗倭图卷》^①，绢本设色，高 31 厘米，宽 570 厘米，是一幅表现明代嘉靖年间苏州、松江一带抗击倭寇^②侵略的历史画卷。

关于“倭寇”，有必须要说的话。近年来，中国史学家出现了一些关于“倭寇”的新论，樊树志在《倭寇新论——以“嘉靖大倭寇”为中心》^③一文中说：“关于明代的‘倭寇’，在理解上存在误区，概念与史实都有混淆，甚至 90 年代出版的《中国历史大辞典》中也仍留下明显的痕迹。该辞典明史卷的‘倭寇’条说：倭寇是指‘明时骚扰中国沿海一带的日本海盗’。这个结论是很成问题的。也难怪，它其实是以往史学界的一种流行观点。值得注意的是，这种历史认识已经远远落后于史学自身的发展。”林仁川在《明代私人海上贸易商人与“倭寇”》^④一文认为，“倭寇”的首领及基本成员大部分是中国人，即海上走私贸易商人，嘉靖时期的“御倭”战争是一场中国内部的“海禁”与反“海禁”的斗争。戴商煊《倭寇海盗与中国资本主义的萌芽》^⑤一书指出，倭患与平定倭患的战争，主要是中国社会内部的阶级斗争，不是外族入侵。王守稼在《嘉靖时期的倭患》^⑥一文说，明朝政府把王直集团称为“倭寇”，王直集团也故意给自己披上“倭寇”外衣，他们其实是“假倭，而‘真倭’的大多数却是王直集团雇佣的日本人，处于从



图一 抗倭图卷(局部)

属、辅助的地位。然而,本文所论的与《抗倭图卷》相关的“倭寇”,因画面上倭寇的旗帜上书有“日本弘治一年”,而所有的倭寇的形象以及装束也都是日本人的形象和装束,因此,关于“倭寇”的属性就没有再讨论的必要。

《抗倭图卷》利用横卷的形式,描绘了倭寇来犯、烧杀抢掠、灾民逃难、水上鏖战、得胜班师、出城迎兵这一完整的历史过程,其独特的构思,巧妙的布局,宏大的场面,生动的表现,精细的刻画,是中国绘画史上能够表现承传关系的难得的纪功图卷和记事作品,具有重要的历史和艺术价值。

从研究的角度来看,《抗倭图卷》与明代佚名的《平番得胜图卷》^⑦作为反映明代边疆危机中“南倭北虏”的姊妹篇,是研究“南倭北虏”相关历史的重要的形象资料。而在艺术表现上,《平番得胜图卷》具有明显的宫廷绘画风格,如同表现宣宗的《明宣宗宫中行乐图》^⑧一样,《抗倭图卷》则是典型的吴门风格。这种南北的地域不同,院

体与民间的差异,是美术史研究中的一个重要话题。因此,《抗倭图卷》表现出了特殊的个案研究的意义。

兴废之戒与图像纪功的传统

中国绘画自古就有明确的功用性,“以忠以孝,尽在于云台。有烈有勋,皆登于麟阁。见善足以戒恶,见恶足以思贤。留乎形容,式昭盛德之事;具其成败,以传既往之踪”^⑨。因为“记传所以叙其事不能载其容,赋颂有以咏其美不能备其象”,而为了“使民知神奸”^⑩,绘画就凸现了重要的社会价值。“见三皇五帝莫不仰戴;见三季异主莫不悲惋;见篡臣贼嗣莫不切齿;见高节妙士莫不忘食;见忠臣死难莫不抗节;见放臣逐子莫不叹息;见淫夫妒妇莫不侧目;见令妃顺后,莫不嘉贵”^⑪。绘画与观者之间的关系,是建立在皇权政治基础上的社会价值观,因此,中国绘画从先秦开始就发展了这种社会价值观,并为中国绘画史开起了它最初的篇章。

《孔子家语·观周》记载:“孔子观乎明

堂，睹四门墉，见尧舜之容，桀纣之象”，曰“兴废之戒也”。汉·王充《论衡·须颂篇》中记有：“宣帝之时，图画汉烈士，或不在画上者，子孙耻之。何也，父祖不贤，故不图画也。”这些都是汉·王延寿在其《鲁灵光殿赋》中所说的“恶以诫世，善以示后”。绘画“成教化，助人伦”^⑫的教育功能，是辅助社会教化和人伦发展的一种手段，图像化或可视性在于能够直观地将教化和人伦的思想传达给观者，而统治者的利用正是发现了它的社会价值。因此，在汉代就得到了广泛的运用，“汉宣帝甘露三年，单于始入朝，上思股肱之美，乃图画其人于麒麟阁，法其形貌，署其官爵姓名”^⑬。而除了在麒麟阁这样的皇家殿堂内绘制十一功臣像之外，各地也以同样的方式表彰功臣^⑭。这些历史的图像，今天可见的有西汉的《帛画车马仪仗图》（湖南省博物馆藏）和汉代壁画墓中的壁画，以及大量的画像石等，其中许多反映墓主人生前战功和事迹的绘画，都印证了史书的记载。

与画像纪功相关的是，在汉代，除了在鲁灵光殿^⑮这样的场所绘制功臣像之外，西汉和东汉还设置了专门存放功臣画像的麒麟阁^⑯和云台^⑰。当这样一种制度持续到唐代，凌烟阁^⑱上阎立本所画的“皆真人大小”的二十四位功臣画像，令唐太宗李世民“常前往怀旧”。因此，“凌烟阁”成为一种象征。

“千载寂寥，披图可鉴”^⑲。而“刻石



图二 抗倭图卷（局部）

勒铭，图画其像”^⑳作为纪功的两种方式，“刻石勒铭”在秦始皇时期已经出现。秦始皇在统一六国之后，自二十七年（前220年）至三十七年（前210年）先后五次巡行天下，并七次刻石纪功，炫耀声威。《后汉书·窦融列传》中记东汉时窦宪率兵打败匈奴，一直追击到燕然山，刻石纪功而还。原址在新疆巴里坤城西五十里之石人子的《汉敦煌太守裴岑纪功碑》^㉑，记载汉永和二年（137年）敦煌太守裴岑率3000人，诛杀呼衍王等，“斩馘部众，克敌全师，除西域之灾，蠲四郡之周，边境艾安，振威到此”。勒石纪功作为与战争相关的一种礼仪，是远离皇宫之外疆场中常见的手段，它一直激励着将士为国效劳，也成为将士英勇奋战的终结目的和追求。汉·司马相



图三 太平抗倭图

如《封禅文》云：“勒功中岳，以章至尊。”唐·薛存诚《东都父老望幸》诗曰：“众愿其难阻，明君早勒功。”明·徐燧《送李太守擢宪滇南》诗寄希望：“他日勒功留片碣，点苍如黛石嵯峨。”

从西汉宣帝图像麒麟阁，到东汉明帝图像云台，唐太宗图像凌烟阁，汉唐两代先后有七帝九次诏令绘制功臣图像，^②以纪功来褒扬为国立下战功的功臣，激励后者效忠朝廷，并在更大范围内实现教化的功用。可以说纪功是为了治国的统治目的，而图像则是实现这一目的的具体手段。早期的纪功图基本上是肖像画的形式，“法其容貌，署其官爵、姓名”，并不反映具体的功绩以及立功的过程。但是，这一传统的发展，随着绘画技艺的精进，以记事的方式来纪功，从而在超越肖像的局限性方面

将具体的事迹表现出来，从而在表现一个相对具体的历史过程的画面中，通过具体的情节和生动的形象，更好地宣扬了功勋的事迹。这种人和事并举的纪功方式，可以看成是纪功形式的发展。而这样一种记事方式的延续和发展，则不断地扩大了它的运用范围，最有代表性的是五代的画院待诏顾闳中奉后主李煜之命而画《韩熙载夜宴图》（故宫博物院藏）。顾闳中凭借自己敏锐的观察力和惊人的记忆力，画出了韩熙载在家中夜宴的过程，而李煜看到了画面中生活腐败、醉生梦死的韩熙载已无政治的野心，也就放过了韩熙载。记事绘画的功能性通过《韩熙载夜宴图》得到了充分的发挥，而这些表现现实的作品经过时间的沉淀，就成为今天的历史故事画，又为后人提供了难得的能够印证历史的图像资料。



图四 平番得胜图卷(局部)

可以说记事绘画的发展到五代的时候，已经有了相当高的成就，除《韩熙载夜宴图》之外，胡瓌的《卓歇图》（故宫博物院藏），表现契丹族可汗率部下骑士出猎后歇息饮宴情景；王齐翰的《勘书图》（南京大学藏）描绘了文士勘书之暇挑耳的闲适景象；周文矩的《重屏会棋图》（故宫博物院藏）刻划的是南唐中主李璟与其弟会棋的过程；周文矩的《文苑图》（故宫博物院藏）则表现了四文士吟咏属文的文人风采；以及表现民间生活的佚名作品《闸口盘车图》（上海博物馆藏）等。这些绘画史上的代表作，其艺术上的成就也得力于绘画材质的

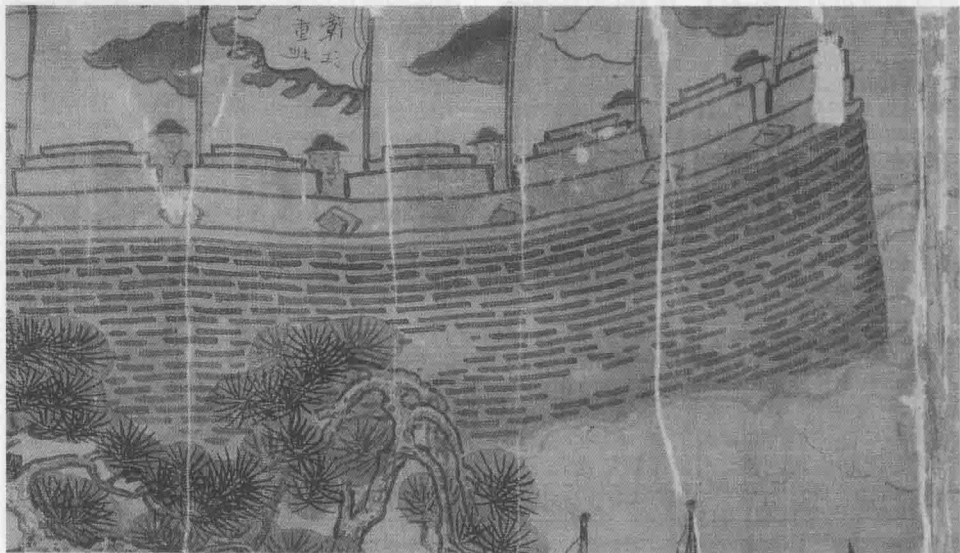
进步，以及从墙壁到绢素的变化。这一历史性的变化使得绘画有可能向精致化的方向发展，也更便于记事性的绘画成为一种历史的图样。

记事性的绘画是中国人物画成就的代表。明代《抗倭图卷》作为纪功与记事相结合的绘画，在主题和情节的表现方面，又在前人的基础上有了新的发展。虽然，对明代绘画的品评有“人物近不如古”^③的说法，可是，在明代表现重大现实题材的作品中，与宫廷绘画风格迥异的《抗倭图卷》可以看成是非宫廷而具文人气象一派的代表，是明代人物画承前启后的标志之一。

明代的倭患与《抗倭图卷》

《明史》^④“列传第二百十·外国三”中记“日本，古倭奴国。唐咸亨初，改日本”。“宋以前皆通中国，朝贡不绝”，可是，“元世祖数遣使赵良弼招之不至，乃命忻都、范文虎等帅舟师十万征之而不成”，“后屡招不至，终元世未相通也”。直到明洪武四年（1371年）十月，日本遣其僧祖来京奉表称臣，中日关系修复。虽然明初“沿海要地建卫所，设战船，董以都司、巡视、副使等官，控制周密”。然而，“迨承平久，船蔽伍虚”，而此间日本处于南北朝时代，国内战争中有不少溃败的武士流亡海岛沦为寇，时有窜犯我辽宁沿海，并移至山东、浙江、福建沿海。“自古讲和为上，罢战为强，免生灵之涂炭，拯黎庶之艰辛”，因此，“终鉴蒙古之辙，不加兵也”。

洪武十七年（1384年），朝廷“命江夏侯周德兴往福建滨海四郡，相视形势。卫所城不当要害者移置之，民户三丁取一，以充戍卒，乃筑城一十六，增巡检司四十五，得卒万五千余人。又命信国公汤和行视浙东、西诸郡，整饬海防，乃筑城五十九。民户四丁以上者以一为戍卒，得五万八千七百余人，分戍诸卫，海防大饬”。此后，明初的海防体系发展到嘉靖时期的时候，因为明朝廷内政日趋腐败，海防松弛，“及遇警，乃募渔船以资哨守。兵非素练，船非专业，见寇舶至，辄望风逃匿，而上又无统率御之。以故贼帆所指，无不残破”。所以，倭寇乘机相继窜犯今山东、江苏、浙江、福建、广东沿海，据岛为巢，攻城掠地，深入久踞。而倭寇所到之处，烧杀抢掠，给沿海民众带来了深重



图五 抗倭图卷(局部)

的灾难，成为中国历史上明朝的倭寇之患。时至嘉靖三十二年（1553年）三月，“汪直勾诸倭大举入寇，连舰数百，蔽海而至。浙东、西，江南、北，滨海数千里，同时告警”。这时候，“论文有孔、孟道德之文章，论武有孙、吴韬略之兵法”的大明，长期被倭寇骚扰的问题开始暴露出来。而“海禁复弛，乱益滋甚”的久病，一是难得良医，故倭寇得以“纵横来往，若入无人之境”。

嘉靖三十三年（1554年），兵部尚书张经总督军务期间，“乃大征兵四方，协力进剿”。嘉靖三十四年（1555年）五月，原有的倭寇“复合新倭，突犯嘉兴，至王江泾，乃为（张）经击斩千九百余级，余奔柘林。其他倭复掠苏州境，延及江阴、无锡，出人太湖”。“时贼势蔓延，江浙无不蹂躏。新倭来益众，益肆虐。每自焚其舟，登岸劫掠。自杭州北新关西剿淳安，突徽州歙县，至绩溪、旌德，过泾县，趋南陵，遂达芜湖。烧南岸，奔太平府，犯江宁镇，径侵南京。倭红衣黄盖，率众犯大安德门，及夹冈，乃趋秣陵关而去，由溧水流劫溧阳、宜兴。闻官兵自太湖出，遂越武进，抵无锡，驻惠山。一昼夜奔百八十余里，抵浒墅。为官军所围，追及于杨林桥，歼之”。结果是“贼不过六七十人，而经行数千里，杀戮战伤者几四千人，历八十余日始灭。”其后的十月，“倭自乐清登岸，流劫黄岩、仙居、奉化、余姚、上虞，被杀



图六 抗倭图卷（局部）

掳者无算。至乘县乃歼之，亦不满二百人，顾深入三府，历五十日始平。其先一枝自山东日照流劫东安卫，至淮安、赣榆、沭阳、桃源，至清河阻雨，为徐、邳官兵所歼，亦不过数十人，流害千里，杀戮千余，其悍如此”。

倭寇之患至嘉靖四十年（1561年），“浙东、江北诸寇以次平”。嘉靖四十一年（1562年）十一月，“亟征俞大猷、戚继光、刘显诸将合击，破之。其侵犯他州县者，亦为诸将所破，福建亦平”。其间，随着派使臣赴日交涉；日本有关方面重新奉行明国典，制止倭寇；同时加强与日本的官方贸易，倭寇之患渐消。从历史的角度来看，嘉靖时期的倭患是明王朝和贫民的灾