

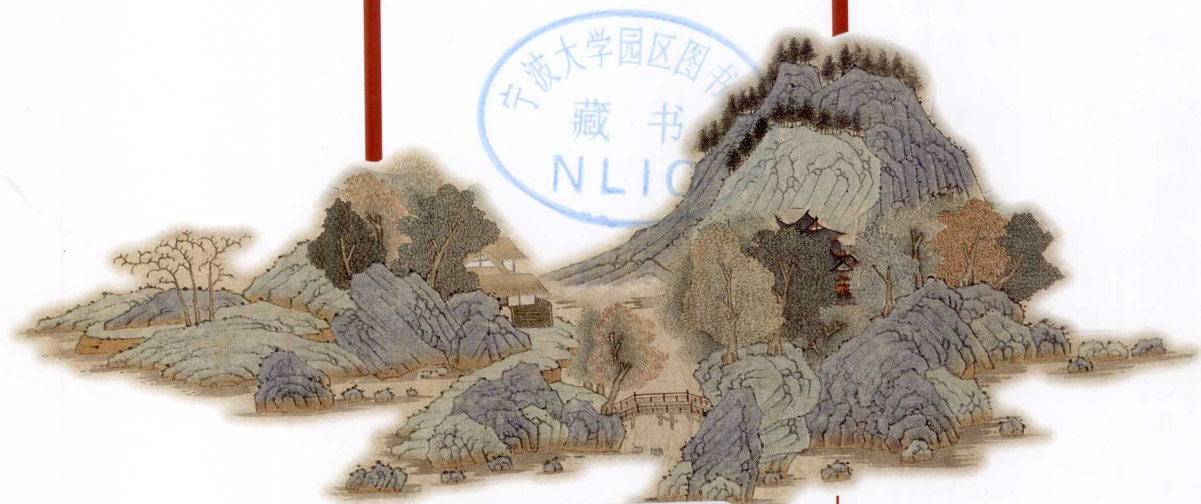
元代繪畫



故宮博物院藏文物珍品全集

故宫博物院藏文物珍品全集

元代繪畫



NLIC2970746301

主編：余輝
商務印書館

元代繪畫

Paintings of the Yuan Dynasty

故宮博物院藏文物珍品全集

The Complete Collection of Treasures
of the Palace Museum

主 編 余 輝
副 主 編 曾 君
編 委 文金祥 孟嗣徽 馬季戈 婁 璋
 許忠陵 傅東光 潘深亮
攝 影 胡 鍾 馮 輝

出 版 人 陳萬雄
編 輯 顧 問 吳 空
責 任 編 輯 田 村
設 計 張婉儀
出 版 商務印書館(香港)有限公司
 香港筲箕灣耀興道3號東匯廣場8樓
 http://www.commercialpress.com.hk
製 版 深圳中華商務聯合印刷有限公司
 深圳市龍崗區平湖鎮春湖工業區中華商務印刷大廈
印 刷 深圳中華商務聯合印刷有限公司
 深圳市龍崗區平湖鎮春湖工業區中華商務印刷大廈
版 次 2005年6月第1版第1次印刷
 © 2005 商務印書館(香港)有限公司
 ISBN 962 07 5328 3

版權所有，不准以任何方式，在世界任何地區，以中文或其他任何文字翻印、仿製或轉載本書圖版和文字之一部分或全部。

© 2005 The Commercial Press (Hong Kong) Ltd. All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording and/or otherwise without the prior written permission of the publishers.

All inquiries should be directed to:
The Commercial Press (Hong Kong) Ltd.
8/F., Eastern Central Plaza, 3 Yiu Hing Road, Shau Kei Wan, Hong Kong.



總序

楊新

故宮博物院是在明、清兩代皇宮的基礎上建立起來的國家博物館，位於北京市中心，佔地72萬平方米，收藏文物近百萬件。

公元1406年，明代永樂皇帝朱棣下詔將北平升為北京，翌年即在元代舊宮的基址上，開始大規模營造新的宮殿。公元1420年宮殿落成，稱紫禁城，正式遷都北京。公元1644年，清王朝取代明帝國統治，仍建都北京，居住在紫禁城內。按古老的禮制，紫禁城內分前朝、後寢兩大部分。前朝包括太和、中和、保和三大殿，輔以文華、武英兩殿。後寢包括乾清、交泰、坤寧三宮及東、西六宮等，總稱內廷。明、清兩代，從永樂皇帝朱棣至末代皇帝溥儀，共有24位皇帝及其后妃都居住在這裏。1911年孫中山領導的“辛亥革命”，推翻了清王朝統治，結束了兩千餘年的封建帝制。1914年，北洋政府將瀋陽故宮和承德避暑山莊的部分文物移來，在紫禁城內前朝部分成立古物陳列所。1924年，溥儀被逐出內廷，紫禁城後半部分於1925年建成故宮博物院。

歷代以來，皇帝們都自稱為“天子”。“普天之下，莫非王土；率土之濱，莫非王臣”（《詩經·小雅·北山》），他們把全國的土地和人民視作自己的財產。因此在宮廷內，不但匯集了從全國各地進貢來的各種歷史文化藝術精品和奇珍異寶，而且也集中了全國最優秀的藝術家和匠師，創造新的文化藝術品。中間雖屢經改朝換代，宮廷中的收藏損失無法估計，但是，由於中國的國土遼闊，歷史悠久，人民富於創造，文物散而復聚。清代繼承明代宮廷遺產，到乾隆時期，宮廷中收藏之富，超過了以往任何時代。到清代末年，英法聯軍、八國聯軍兩度侵入北京，橫燒劫掠，文物損失散佚殆不少。溥儀居內廷時，以賞賜、送禮等名義將文物盜出宮外，手下人亦效其尤，至1923年中正殿大火，清宮文物再次遭到嚴重損失。儘管如此，清宮的收藏仍然可觀。在故宮博物院籌備建立時，由“辦理清室善後委員會”對其所藏進行了清點，事竣後整理刊印出《故宮物品點查報告》共六編28

冊，計有文物117萬餘件（套）。1947年底，古物陳列所併入故宮博物院，其文物同時亦歸故宮博物院收藏管理。

二次大戰期間，為了保護故宮文物不至遭到日本侵略者的掠奪和戰火的毀滅，故宮博物院從大量的藏品中檢選出器物、書畫、圖書、檔案共計13427箱又64包，分五批運至上海和南京，後又輾轉流散到川、黔各地。抗日戰爭勝利以後，文物復又運回南京。隨着國內政治形勢的變化，在南京的文物又有2972箱於1948年底至1949年被運往台灣，50年代南京文物大部分運返北京，尚有2211箱至今仍存放在故宮博物院於南京建造的庫房中。

中華人民共和國成立以後，故宮博物院的體制有所變化，根據當時上級的有關指令，原宮廷中收藏圖書中的一部分，被調撥到北京圖書館，而檔案文獻，則另成立了“中國第一歷史檔案館”負責收藏保管。

50至60年代，故宮博物院對北京本院的文物重新進行了清理核對，按新的觀念，把過去劃分“器物”和書畫類的才被編入文物的範疇，凡屬於清宮舊藏的，均給予“故”字編號，計有711338件，其中從過去未被登記的“物品”堆中發現1200餘件。作為國家最大博物館，故宮博物院肩負有蒐藏保護流散在社會上珍貴文物的責任。1949年以後，通過收購、調撥、交換和接受捐贈等渠道以豐富館藏。凡屬新入藏的，均給予“新”字編號，截至1994年底，計有222920件。

這近百萬件文物，蘊藏着中華民族文化藝術極其豐富的史料。其遠自原始社會、商、周、秦、漢，經魏、晉、南北朝、隋、唐，歷五代兩宋、元、明，而至於清代和近世。歷朝歷代，均有佳品，從未有間斷。其文物品類，一應俱有，有青銅、玉器、陶瓷、碑刻造像、法書名畫、印璽、漆器、琺瑯、絲織刺繡、竹木牙骨雕刻、金銀器皿、文房珍玩、鐘錶、珠翠首飾、家具以及其他歷史文物等等。每一品種，又自成歷史系列。可以說這是一座巨大的東方文化藝術寶庫，不但集中反映了中華民族數千年文化藝術的歷史發展，凝聚着中國人民巨大的精神力量，同時它也是人類文明進步不可缺少的組成元素。

開發這座寶庫，弘揚民族文化傳統，為社會提供了解和研究這一傳統的可信史料，是故宮博物院的重要任務之一。過去我院曾經通過編輯出版各種圖書、畫冊、刊物，為提供這方面資料作了不少工作，在社會上產生了廣泛的影響，對於推動各科學術的深入研究起到了良好的作用。但是，一種全面而系統地介紹故宮文物以一窺全豹的出版物，由於種種原因，尚未來得及進行。今天，隨着社會的物質生活的提高，和中外文化交流的頻繁往來，



無論是中國還是西方，人們越來越多地注意到故宮。學者專家們，無論是專門研究中國的文化歷史，還是從事於東、西方文化的對比研究，也都希望從故宮的藏品中發掘資料，以探索人類文明發展的奧秘。因此，我們決定與香港商務印書館共同努力，合作出版一套全面系統地反映故宮文物收藏的大型圖冊。

要想無一遺漏將近百萬件文物全都出版，我想在近數十年內是不可能的。因此我們在考慮到社會需要的同時，不能不採取精選的辦法，百裏挑一，將那些最具典型和代表性的文物集中起來，約有一萬二千餘件，分成六十卷出版，故名《故宮博物院藏文物珍品全集》。這需要八至十年時間才能完成，可以說是一項跨世紀的工程。六十卷的體例，我們採取按文物分類的方法進行編排，但是不囿於這一方法。例如其中一些與宮廷歷史、典章制度及日常生活有直接關係的文物，則採用特定主題的編輯方法。這部分是最具有宮廷特色的文物，以往常被人們所忽視，而在學術研究深入發展的今天，卻越來越顯示出其重要歷史價值。另外，對某一類數量較多的文物，例如繪畫和陶瓷，則採用每一卷或幾卷具有相對獨立和完整的編排方法，以便於讀者的需要和選購。

如此浩大的工程，其任務是艱巨的。為此我們動員了全院的文物研究者一道工作。由院內老一輩專家和聘請院外若干著名學者為顧問作指導，使這套大型圖冊的科學性、資料性和觀賞性相結合得盡可能地完善完美。但是，由於我們的力量有限，主要任務由中、青年人承擔，其中的錯誤和不足在所難免，因此當我們剛剛開始進行這一工作時，誠懇地希望得到各方面的批評指正和建設性意見，使以後的各卷，能達到更理想之目的。

感謝香港商務印書館的忠誠合作！感謝所有支持和鼓勵我們進行這一事業的人們！

1995年8月30日於燈下





導言

余輝

多種文化氛圍中的元代畫壇

有百年歷史的元代繪畫是豐富多彩的，這歸之於元代文化的開放性。1271年，蒙古人建立的元朝統一了中國，同時進一步打開了中國通往世界的大門，使各種域外文化湧進中原社會，形成了多民族文化蓬勃發展的局面。元朝諸帝，特別是元仁宗愛育黎拔力八達（1312—1320）熱衷於繪畫活動，他們都不以一種審美意識制約朝野畫家。多元文化並存的社會背景給繪畫藝術的發展帶來了新的生機，繪畫的內容、形式和風格也是多元化的，也即是說，元代繪畫的演進不局限於文人畫，而是在繪畫藝術的各個層面，如民間繪畫、介於文人與工匠之間的繪畫、宮廷繪畫和道、釋等宗教繪畫，都出現了鶯飛草長、雜花生樹的景象。因而認識這段繪畫歷史，應該注意更全面和客觀。

故宮博物院收藏的元代繪畫，其收藏量和完美的品質，堪稱世界之冠，幾乎代表了元代畫壇諸畫科和各流派的藝術成就，其中紙絹畫計有一百三十餘件，寺觀壁畫有一大鋪和三塊殘片。

本卷為單本收錄的院藏元代繪畫，編纂形式按相近的畫家集羣和相似的繪畫題材、依照時序，組成八個部分。這樣，既上承按畫科分卷的晉唐兩宋繪畫，又下接按畫派分卷的明清繪畫。在收錄藏品方面，以往被誤定為前朝名家的繪畫，經鑒定甄別，成為新列入的元代畫作；同時，本卷也剔除了多本舊傳為元代的明清繪畫，僅保留了個別有歷史意義和藝術價值的摹本。

一、元代文人畫的開創者

元代文人畫的開創者是錢選、趙孟頫，他們均為湖州（今屬浙江）籍，前者在宋亡後隱逸一

生，後者則仕隱交替，時榮時枯。兩人先後在江南標舉“隸體”、“士氣”、“古意”的畫學思想，遠取晉唐的工麗之風，並揉入清雅簡澹的文人意趣。趙孟頫大大增強了北宋文人寫意畫的風致，對他的家族和“元四家”大有影響，為江南文人畫家所宗法。他們的人文畫觀念上承晉唐宋寫實繪畫的“古意”，下啟明清寫意繪畫的“逸氣”，成為元代文人畫的核心畫家。

確定錢選山水畫風鑒定標尺的是《山居圖》卷（圖1），因卷尾有作者自題五言詩，款印俱全。該圖表現了文人士大夫在靜謐的山林裏聊度閑日，這正是當時文人畫家的理想生活。其畫法學唐人，畫風精麗工整，筆法方折，拙中見巧，畫家以雙勾填青綠，而不失雅韻。另一幅《幽居圖》卷（圖2）無名款，只題有“幽（半字）居圖”，字體和畫風與《山居圖》大體相近，只是行筆略粗勁些，應是錢氏晚些時候的力作。錢選的藝術努力昭示了文人畫家所必須具備的寫實功力和文人素養。

趙孟頫在江南擴展了文人畫的實力，並將文人畫推進到元代宮廷，他協調了蒙古貴族和文人畫家不同的審美趣味。故宮博物院藏藏的趙孟頫畫作，真實地展現了趙孟頫在各個時期的繪畫面貌和在山水、花鳥、人物等畫科的藝術成就。

《人騎圖》卷（圖7）是故宮藏年款最早的趙氏之作，作於“元貞丙申歲（1296）”，此時，重用趙孟頫的元世祖已去世，他擔心自己會遭到不測，故託病辭去在濟南路任同知總管府事的官職。但他又不甘於退出官場，便暫居故里，等待時機。畫中的人物是着唐裝的紅衣官人騎馬像，正是趙孟頫在外任時躊躇滿志的寫照。至於趙孟頫抑鬱、沉靜和睿智的個性，集中體現在他的《自畫像》頁（圖6）裏，但描繪這一個性的手法不是肖像本身，而是一片翠竹。這種以背景為主的自畫像在早期繪畫中僅見於此。

趙孟頫的人馬畫有兩路畫風，其一是清麗淡雅的一路，如《人騎圖》卷，該圖取法於北宋李公麟，筆意清雅簡潔。其二是工整精麗的一路，得益於唐代人畫馬，最具特色的是他的《秋郊飲馬圖》卷（圖8），這是現存趙孟頫唯一有在內廷任職期年款的畫跡，研究此圖，可以認知元廷對繪畫審美的取捨態度，該圖畫一唐裝圍官在池畔牧馬，色彩沉穩穠麗，樹石筆法渾厚灑脫。乾筆和青綠分別屬文人和藝匠的作畫技巧，趙孟頫將蒙古貴族喜好的濃重色彩和文人儒雅的氣息巧妙地熔於一爐。該圖一直深藏於宮中，以致於1933年文物南遷時，故宮職員都不知此圖之所在，長期遺落於一隅，使之殘破不堪，經1955年重新裝裱，方顯現出原畫的神采。他的《浴馬圖》卷（圖9）亦曾遭此經歷，圖中表現馬匹入池前後的不同心理狀態，



未浴的馬匹因畏寒而用前蹄試水，入池者洗浴得痛快愜意，出浴者仍戀水不肯登岸……

趙孟頫對後世影響最大的山水畫莫過於《水村圖》卷（圖10），是圖作於趙氏畫藝之盛時，畫家已成熟地奠定了枯筆淡墨山水的藝術風格，一片雲水環繞着平緩綿延的丘陵，意境清曠冷寂，是典型的江南平遠之景。



趙孟頫的山水枯筆十分自然地轉化在他的枯木竹石裏，特別是他的《秀石疏林圖》卷（圖11）。據該圖後的柯九思、危素等幾位元代中後期宮中官宦的題文，此圖很可能是趙氏作於大都任上。後紙有趙孟頫關於“書畫同理、同源論”的題詩，任何研究趙孟頫畫學思想和畫風的畫家、學者都不能輕視它在藝術領域的作用。他的《古木竹石圖》軸（圖14）正是他融書畫為一體的具體實踐。

《趙氏一門三竹圖》卷（圖15）將趙孟頫的家庭藝術成就合為一體，展示了趙孟頫在家族中的藝術影響。特別是其妻管道昇的《墨竹圖》是當今唯一存世的真跡，其尖勁清新、靈秀爽朗的畫風盡得趙孟頫筆意，使其它諸多管道昇的贗品黯然失色。趙雍的《竹枝圖》亦取書法用筆，以飛白寫枝，清逸適放，與其父一樣，趙雍亦精於工細和疏放兩種畫風。由於他的詩文及藝術造詣不及其父，畫中的文人逸氣較其父少了一些，儘管如此，趙雍仍是其家族傳人中畫藝最高的一位。趙雍最有成就的是他的人馬畫，如以工筆繪成的《挾彈遊騎圖》軸（圖16）、兼工帶寫的《沙苑牧馬圖》卷（圖17），延續其父工、寫並重的繪畫風格。

二、元四家及傳派

元四家即黃公望、倪瓚、王蒙和吳鎮。他們沒有師承趙孟頫工麗精巧的崇唐畫風，而直接或間接受趙孟頫寫意繪畫技法的影響，在元代後期的江南，形成了文人畫的核心。故宮所藏元四家的畫跡共計二十三幅，可謂研究元四家的藝術寶庫。縱覽元四家之作，由於藝術取向和經歷不同，因而其畫風亦各有差異，如黃公望的畫意超脫蒼秀、疏鬆清逸；倪瓚的畫格簡淡冷寂、荒寒清曠；王蒙的畫韻深秀蒼茫、繁茂深厚；吳鎮的畫風沉鬱質樸、清壯濕潤。

故宮所藏黃公望的淺絳山水最具特色，他的《天池石壁圖》軸（圖20）和《丹崖玉樹圖》軸（圖22）奠定了淺絳山水的基本面貌，畫中雜木長松，筆筆鬆



秀，置景豐富而行筆簡當，畫中以淡赭花青僅作微微皴染，更顯空靈疏秀，耐人尋味。

黃公望的雪景山水另具一格，他晚年的《九峯雪霽圖》軸（圖21）畫江南松江九座道教名山，時稱“九峯”⁽¹⁾，以表達這位道教全真派信徒的虔敬之心。圖中以淡墨襯染出雪天，雪峯留白，山石、林木的用筆十分圓熟簡明。該圖是為其友班惟志而作，可以推知這位江南名臣與黃公望不同尋常的個人關係，當是基於共同的宗教信仰。

江南太湖水網地區的煙雲，長期滋養着倪瓚的山水畫藝術，凝煉成荒寒幽寂的疏體山水畫風。倪瓚初以五代董源、巨然，北宋米芾為師，近接黃公望，多寫太湖流域的緩坡平石、疏樹遠岫，始創折帶皴，皴擦的筆道猶如摺疊的布帶，故得名，極適合表現被太湖水沖刷出的石質紋理。倪瓚行筆極簡，在枯淡中尋求空靈靜謐的秀逸之美。他的山水畫格調深為明清文人畫家欣賞，成為高逸中的極品。他的山水畫，幾乎不繪點景人物，意在永絕世情。入明以後，其畫大多不署明朝年號，以示不承認明政權。

倪瓚的山水畫一直固守他獨特的精神境界。其早年之作趨於寫實，存世極少，中年尤其是晚年行筆放逸，精品迭出。如他的《林亭遠岫圖》軸（圖31）和《秋亭嘉樹圖》軸（圖33）均係異曲同工的佳作，為其典型的“一江兩岸”式構圖。近景樹下繪一空亭，以示作者孤寂的心境，佈局疏朗空靈，皆用折帶皴皴出坡石，筆墨枯淡而不失濕潤，取象不惑卻意筆草草，天然巧成，在高曠中顯出沉寂荒寒的意境，韻律高古。

《幽澗寒松圖》軸（圖32）是倪瓚晚年山水畫的精品。畫家一變“一江兩岸”式的構圖程式，以平視的視角把近樹、中水、遠山的層次關係表現得十分清晰，畫中精到細微之處，卻是不經意的乾筆淡墨，寒氣逼人，表達了畫家贈畫時冷寂、傷感的心緒。這件稀世珍寶在1933年文物南遷時，因裝運工作忙亂，錯放在一個普通的瓷器箱裏，才一直留存在北京故宮。

和元代許多文人畫家一樣，倪瓚亦雅好畫墨竹，或獨立成幅，或置於山水林木間，以青竹的自然特性自勉，緊守文人氣節。他早年的墨竹畫得較工緻，晚年則行筆堅實勁健，如他的《竹枝圖》卷（圖35），畫一杆秀竹斜貫，筆筆利落勁爽，用墨濃重，生機盎然，新竹的姿態清新可人、秀嫩滴翠。另一幅《梧竹秀石圖》軸（圖30）則繪梧桐、湖石間的兩竿瘦竹，疏景離斜，意態清俊。其手法與前幅頗為不同，以草草的“介”字和“个”字概括葉叢，與梧桐樹渾然一體。

近年，吳鎮家譜的發現與研究，使我們對他富有的家境和道徒、沙彌之行有了較為客觀的認識。吳鎮對傳統筆墨的取向和用意正如清代惲壽平在《甌香館集》中所云：“梅花庵主與一峯老人同學董、巨，然吳尚沉鬱，黃貴蕭散，兩家神趣不同，而各盡其妙。”最關鍵的是，吳鎮不囿於前人之法，不重複先人的筆墨，而演化為自己獨到的造型語言。吳鎮的山水畫構圖大致有三類，一是畫一江兩岸；二是畫江湖平坡；三是畫突兀山崖，打破了物像平列，立軸的題款、題文大都在上方。他的山水畫題材多選繪江上漁父的蕩舟、垂釣等生活，以此作為山水畫的主題。吳鎮的山水畫很少用色，多以水墨為主，其功在用水，以樸茂濕潤見長，他喜用長披麻皴畫山或皴擦出古木之皮，善用淡墨畫石、濃墨點苔，山頂亦好累繪礬石。恰到好處地表現了江南土質山的地質特點，抒發了他淡泊、坦然的精神境地。

吳鎮的《溪山高隱圖》軸（圖26）含有北宋北方山水畫派李成、范寬全景式構圖的特點，作者以披麻皴畫出層層疊疊的土坡、堆砌出一突兀巨峯，諸坡之間不留絲隙，構圖飽滿而無迫塞之弊，這種取景完整的造型手段和全景式的構圖方法亦較多地出現在黃公望、王蒙的山水立軸中，事實上是背叛南宋馬遠“一角”、夏珪“半邊”式的院體取景法則，這個時期南宋院體繪畫受到貶抑。

如果說吳鎮《溪山高隱圖》軸在構圖和意境上追求奇崛高逸的視覺效果和心理感受的話，那麼他的《蘆花寒雁圖》軸（圖25）則是在追尋另一個極端，即平淡和清遠的精神境界。是圖畫秋景漁父，蘆葦隨秋風搖曳，蘆雁振翅而飛，靜中有動；漁父坐在船頭仰首觀天，興致正濃，畫面空靈，情境寒寂。構圖平中見奇，作者大膽地採用層層疊加蘆葦叢的手法來表現空闊無際的水泊，利用橫斜的微差和遠近層次的濃淡變化使其作不失於僵板，這完全得益於作者長期在太湖蕩舟時的觀察和體驗，故有膽識在平淡中出奇制勝，其難度要大於險中求穩。該圖的表現技法係典型的吳鎮風格，即先用淡墨勾、皴坡石，再以粗重的濃墨點醒畫面，遠山輕描淡寫，一揮而就，長線畫波，一抹而過，一反傳統的魚鱗波紋。

在構圖上介於上兩幅之間的是《漁父圖》軸（圖24），幅上年款為（後）至元二年（1336）秋八月，該圖的幅式和書風、畫風與《蘆花寒雁圖》軸相近，只是尺寸略微有差，很可能是諸幅各自流散後，後人在裝裱時無法統一而切裁所致。這套以漁父為題材的立軸約為四或六、八幅條屏，本幅因有年款，應是末幅。同時，可推知《蘆花寒雁圖》軸的繪製年代與這件《漁父圖》軸相同。圖中所鈐“梅花庵”和“嘉興吳鎮仲圭書畫章”印是吳鎮壯年以後一直使用的印鑒。

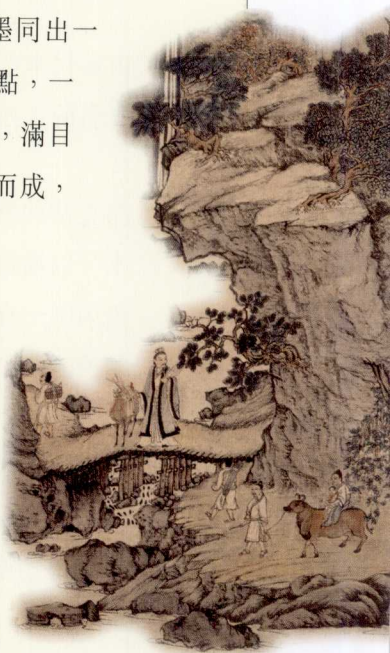
吳鎮喜畫野竹和風竹，如聞葉葉有聲，明代《梅道人遺墨》記載，每當他“心中有個不平事，盡寄縱橫竹幾枝。”因此，他的“戲筆”是有感而發。他的墨竹畫風大致有兩種，一種是出枝嚴謹、撇葉工穩的風格；另一種是行筆如草書、落墨濕潤的風致。北京故宮博物院皮藏三件吳鎮的墨竹圖，包含了上述兩種風格，盡抒胸臆。

吳鎮的墨竹立軸和他的松石立軸佈局程式相近，窄條式的畫面大致可分為三個部分，上部題詩落款，中部畫墨竹，下部繪坡石，如《墨竹坡石圖》軸（圖28），係吳鎮的盛年之作，墨竹取風動之姿，枝葉順風而臥，筆法勁利爽快，利落簡潔，似聞其聲，與風竹呈反方向斜立着的湖石使富有動態感的畫面在構圖上得到穩定和平衡。

王蒙是趙孟頫的外孫，承傳了家族內斂、柔美的繪畫意趣。王蒙的山水畫以繁密見長，皴法甚為豐富，融匯了五代董源、巨然，北宋李成、郭熙之法，專以疏鬆柔和、垂懸自如的牛毛皴、解索皴圖寫江南層巒疊嶂的土質山，解索皴的用線粗於牛毛皴，線條猶如解開的繩索，鬆散曲垂，十分自然，多用於勾畫山體和巨石。元四家多將實景繪成虛幻之境，王蒙的虛幻之境則是以實寫虛。構圖嚴整飽滿，繁密而不迫塞，畫面深秀蒼鬱、幽邃沉寂，生動地表現夏日江南氣候濕潤、草木茂盛的勃勃生機。《夏山高隱圖》軸（圖36）和《夏日山居圖》軸（圖38）是王蒙畫夏景的典型之作，兩圖皆繪於元末，係盛年之作，構圖和筆墨同出一轍，前者畫高嶺蒼翠、長松流溪，山石作披麻皴、解索皴和牛毛皴，全圖繁皴密點，一片蔥鬱，佈局繁密，不透絲風，只留出天空和溪流，十分嚴整。後者畫盛夏蒼山，滿目蒼翠，山下茅齋裏有文人避暑，實為作者隱居生活的真實寫照。該圖以細筆纍疊而成，畫風繁密沉鬱。

《葛稚川移居圖》軸（圖39）是王蒙極少繪製的有典故的山水畫。是圖畫東晉高士葛洪的故事，他為躲避亂政，攜家眷、書童入居廣東博羅縣羅浮山煉丹求道。圖中所繪是葛洪及其家眷入山時的情形，筆墨則另具一格，獨以乾墨渴筆作牛毛皴、解索皴，略染淡墨青赭，渴中見潤，是圖不作苔點，人物描法頗有拙趣，構圖以實為主，不繪絲雲，畫面密而不塞、實中有虛，富有空間感和厚重感。

在元四家藝術活動的盛期，其傳派的繪畫藝術已初露端倪。元末明初，元四家傳派主要活動在江南一帶，圍繞在書畫藏家顧瑛、倪瓚等人的周圍。傳派畫家對形成早期吳派的山水畫風和意筆花竹起了積極的作用，他們一直生活到明初，有的畫家甚至被視為明人，



可以說，元四家對明代的藝術影響是通過其傳派實現的。從總體上看，大凡師法元四家者，在藝術上大多要上追溯到五代的董源和巨然。研究元四家的傳派，可以發現元四家審美觀的影響力和廣度。傳派的畫風較其師從對象的筆墨要粗放一些，繪畫語言略顯單一，其藝術個性較前人張揚一些。

故宮藏元四家傳派的佳作主要有黃公望的門人馬琬、吳鎮之侄吳瓘和受王蒙影響的趙元等人。其中時代較晚的是徐賁，他對董源和黃公望有深刻的理解，以至後人將他的《快雪時晴圖》卷（圖69）與黃公望的同名之作誤合為一卷。在元四家傳派中，繪畫影響莫過於趙元，在元代王逢《梧溪集》中稱：“畫師今趙原，東吳諒無雙。”趙元入明後改元為原。

近幾十年，學術界開始注重研究一批受元四家影響的元末畫家。也許是限於圖像資料，沈鉉、劉堪、王彥強等人幾乎是被畫史研究所遺忘的山水畫家，其平和無羈的筆墨世界正是元四家所孜孜以求的；元四家的傳人還有許多江浙的佚名畫家，據其畫風，歸在此類。傳派佳作首次刊載於此，以利於學術界探討。

三、雲山墨戲的傳人

由宋代米芾、米友仁父子開創的雲山墨戲風行於北方金國，入元，此風隨高克恭南行，與他齊名的江西道士方從義，將米氏雲山的畫藝施展得更為狂放瀟灑。

高克恭的繪畫標誌着北方少數民族畫家漢化的最高水平，他的米氏雲山是一種北派化的山水，以描繪江南雨山的米點之法來表現北方的高峯大嶺。他的《春雲曉靄圖》軸（圖51）是國內唯一存世的高氏山水，他的《墨竹坡石圖》軸（圖50）繪於他在江南的任上，因有趙孟頫的讚譽，而稱雄於當地。

方從義則是從道人的角度去理解米氏雲山，他的山水畫充滿野性和豪情，在許多方面已遠遠越出了米家山水的矩度，如他的《武夷放棹圖》軸（圖54），畫武夷九曲，山頭上的皴筆始用“亂柴皴”，另可見諸於《溪橋幽興圖》軸（圖53）等。

趙衷身為郎中，卻身懷寫實花卉的功力，還能以浪漫的眼光觀照吳越山川，他特別注意汲取米氏雲山的點法，融匯在雜取眾家的風格之中，如《隔岸望山圖》卷（圖56）、《雲山清趣圖》卷（圖57）均是趙衷此類佳作的代表。



四、李郭傳派及南宋遺韻

北宋李成、郭熙的山水畫風在南宋後期已漸漸淡化，由於元初崇尚北宋以前的山水畫風，李、郭的山水畫在江南又悄然興起，所不同的是，李、郭山水筆墨已不僅是技法的體現，而且是江南逸士生活情韻的展現。李、郭傳派是江南與“元四家”有藝術聯繫的文人畫家，最具代表性的畫家是朱德潤、曹知白等，他們均為江南富豪和名士，與倪瓚、顧瑛等豪族交往，形成一個較為穩定的畫家羣體，其繪畫主題也往往是在山水畫中表現他們所熱衷的雅集活動。李、郭傳派和元四家傳派共同蘊育了元末明初的早期吳派，向明代吳門地區的文人畫家傳導了元人筆意和功力。

朱德潤的《秀野軒圖》卷（圖 58）是他七十一歲時的力作，畫他與友人在山林中的遊賞活動，畫家的精絕之處是以粗放的筆墨形成秀逸的畫風，他的《松溪放艇圖》卷（圖 59）和《秋林垂釣圖》頁（圖 60）也展示了畫家老壯、放達的筆墨精神。



相比之下，曹知白的山水畫則顯得秀雅明潔得多，他十分注重描繪山體的外輪廓結構，並略去其它枝節，大量留白，這種畫法集中體現在他的《雪山圖》軸（圖 61）和《疏松幽岫圖》軸（圖 63）裏，兩圖分別鈐曹氏閑章“有以自娛”和“玩世之餘”，表明他的繪畫目的完全出於個人的移情遣興。曹知白雅好畫寒林，是取自李、郭繪畫題材，他的《寒林圖》頁（圖 62）抒發出文人寒寂清曠的胸臆。

《山水圖》冊（圖 64）舊作曹氏真本，詳鑒其筆墨，當係元末明初江南畫家的仿作，其畫風同出一脈，曹氏的畫風影響可見一斑。

在李、郭傳派中，成名者尚有不少，如姚廷美、張觀、吳致中等皆有曠世珍本存於故宮博物院，還有許多佚名畫家也在不停地追仿李、郭的山水畫風，只是他們的文人逸趣少了許多，畫風愈加放逸雄健。他們的存在，顯示元代李、郭傳派已不是孤細一族。

繪畫發展並不完全與朝代的更迭同步，元代有南宋畫風的冊頁證實了這個樸實的藝術規律。這些冊頁均為佚名之作，其作者極可能是南宋末的藝匠及其傳人，他們進不了元代的文人圈，是元代非主流性繪畫，如《深山亭榭圖》（圖 76）、《荷亭對弈圖》（圖 77）、《鵲鴿圖》（圖 78）等五開冊頁，充分體現了南宋院體山水、花鳥畫風的遺韻。

五、梅竹逸趣

江南文人對人世、自然的深刻感悟融入了墨筆之中，元代盛行用紙繪畫，紙對水墨的濃淡乾濕有很強的敏感性和吸附力，給文人墨戲提供了良好的繪畫材料。

流行於北宋末的文人墨戲——枯木竹石，南宋文人較少承襲，卻風行於北方金國朝野，可以說，是趙孟頫、高克恭、李衍、柯九思等入仕元廷的文人畫家借赴江南任職或返鄉之際，不斷地把源於北方的水墨竹石之風吹拂到江南的文人畫壇，造就出顧安、張遜、倪瓚、吳鎮等畫竹高手。

元代的梅竹逸趣有兩類，一種是雙鉤設色，工整寫實，其代表畫家是李衍父子。另一種是水墨寫意，以柯九思、顧安、王冕等為代表。事實上，當時享有盛譽的趙孟頫、倪瓚、吳鎮等文人畫家皆兼擅此道。

李衍的《竹譜詳錄》詳述了竹子的類別和畫竹子的各種技法，使他的畫竹之藝名噪天下。李衍畫竹有兩種手法，其一是墨筆，如他的《四清圖》卷（圖 80），以水墨意筆畫梧竹蘭石，得金代王庭筠筆意，與北宋蘇軾、文同的墨竹一脈相承，其勁爽、灑脫的墨竹筆法遠過前人，顯出直抒胸臆的文人本色。其二是雙鉤設色，如《雙鉤竹圖》軸（圖 83）等均用雙鉤填汁綠的畫法，盡顯其細微的觀察力和精到的表現力。特別是《沐雨竹圖》軸（圖 84），微倚的竹杆和紛紛下垂的竹葉，似乎可見到下滴的雨珠。其子李士行承其父意筆一路的畫風，今有《枯木竹石圖》軸存世，他的山水畫十分難得，其《墨筆山水圖》軸承傳了五代董源、巨然的水墨渲染之韻，亦為元代一脈。

張遜初與李衍同畫墨竹，自愧不及，將李衍的雙鉤填汁綠法簡化為雙鉤白描，筆法粗壯勁利，與“寫竹”無異，另具一格，其《雙鉤竹石圖》卷（圖 93）可見一斑。

在這批墨竹畫家中，元末的柯九思、顧安各領風騷數十年。柯九思的《清秘閣墨竹圖》軸（圖 87）繪於至元三年（1338）。元文宗死後，柯九思被逐出宮，八年後，成此力作。經過宦海顛簸後，他的心緒歸復平靜，他模仿北宋文同的畫法，淡墨為背，濃墨為面，出筆十分利索。他曾自謂：“寫幹用篆法，枝用草書法，寫竹用八分法，或用魯公撇筆法，木石用金銀股、屋漏痕之遺意。”⁽²⁾ 顧安是將書法筆法“轉換”成墨竹用筆的成功畫家，他的墨竹用筆較柯九思要自然、靈動，故宮藏有他的四幅墨竹，以畫新篁居多，生機勃勃。

墨竹畫家常將竹石合為一體，表現出文人雅士的節高志堅。如李衍的《四清圖》卷、謝庭芝的《竹石圖》軸（圖 86）、陸行直的《碧梧蒼石圖》軸（圖 92）以及佚名的《墨筆竹石圖》軸（圖 94）等均有此意。墨竹畫家兼作梧桐，亦另有一番寓意。梧與“悟”諧音，意即畫家已“感悟”人生，而“悟”的結果，是要與竹石結為終生師友。

王冕獨擅畫梅花，其畫出自宋華光和尚和揚無咎一格，自成兩種畫法，其一是首創“以胭脂作沒骨體”⁽³⁾，其二是墨梅，並始作“密梅”，雖枝繁花密，但畫意空靈蕭散。第一種畫法已不見於他的畫跡，後者可見於他的《墨梅圖》卷（圖 79），畫家畫一杆墨梅橫穿畫面，枝挺骨傲，畫梅花不作勾勒，點瓣而成，雖不作繁花密枝，但墨氣寒峭，表達出作者強烈的藝術個性。王冕著有《梅譜》，評論畫梅要法，存於《永樂大典》中。

六、細筆水墨花鳥

元代在江南出現了一種別開生面的寫實語言，畫家取法五代西蜀黃筌父子富貴工緻的藝術風格和“用筆新細，輕色暈染”的表現技法，所不同的是，他們以濃淡層次極為豐富的水墨使觀者聯想到五彩斑斕的花鳥世界，揉進了文人儒雅清澹的審美觀。此畫法可稱為“水墨細筆”。這一流派的傑出代表是王淵、盛昌年、堅白子等花鳥畫家，只是在工寫的程度略有差異。他們既有文人畫家的藝術修養，又有藝匠畫家工筆寫真的繪畫功底。

王淵的畫風遠離南宋院體風格，其人物畫宗法唐人，花鳥畫師從黃筌，山水畫追蹤郭熙，並得到趙孟頫的親授。王淵的畫藝以水墨細筆花鳥畫為最，專擅以細筆淡墨和兼工帶寫的手法皴染出花竹禽雀，畫風雅致清淡，別具一格。如他的《桃竹錦雞圖》軸（圖 95）正屬此格。王淵的構圖程式化較強，常常是一隻主禽立於湖石之上，其後繪一兩花枝，引來飛禽數隻，畫家用工整的雙鉤線條兼水墨皴擦，行筆粗細並用，於穩健中見灑脫，水墨層次變化豐富，不着一色已成典雅端麗之格，畫意蘊藉，幽靜深秀，展現了山澗叢林中禽雀平和安詳的自然世界。

盛昌年的《柳燕圖》軸（圖 100）在細筆中略加染色，意趣盎然，清代揚州畫家華岳很可能是從此類繪畫中獲得創新的靈感。有許多不知名的寫實畫家盡展其寫實畫藝，有的僅留有其號。如堅白子，唯有《草蟲圖》卷（圖 98）存世，畫家的筆墨功力顯現在墨韻上，淡墨層層渲染草蟲，細膩入微，動植物的光潔度和透明度歷歷在目，質感鮮明，多數昆蟲的姿態處在劇烈運動中，靜態者亦十分警覺，似乎一觸即飛，無論是形態還是神氣，都顯露出小動物活

潑的靈性。元代畫家不僅在表現動物的生理結構和動感上不遜於兩宋，在捕捉動物的意趣方面也超過前人。

七、宮廷繪畫、白描及界畫

元代水利官員、水利學家任仁發的繪畫才能可謂出類拔萃。他雖然不是宮廷畫家，但對元代宮廷繪畫有深刻的認識。科學家嚴謹求實的思維方式，有助於他發揮繪畫中的寫實才藝。任仁發繪於27歲之作《出園圖》卷（圖101）初展了他的寫實功力。其《張果見明皇圖》卷（圖103）、《二馬圖》卷（圖102）的用線較早年要老健沉穩得多，尾紙分別有康里子山、危素等朝中官員的跋文，據此推斷，可能是任氏繪於大都任上。由於長期於宮廷任事，任仁發對元朝官場看得頗為透徹。特別是他筆下的《二馬圖》卷，有感於目睹朝中腐敗貪婪的官吏怎樣中飽私囊，畫家各繪一肥馬和瘦馬，在自題中，諷諫了“肥一己而瘠萬民”的貪官，謳歌了“瘠一身而肥一國”的廉臣。其表現手法精細規整，頗為傳神：肥馬一身膘肉，驕橫縱恣，瘦馬一身瘠骨，俯首勤勉，作者不以簡單的符號來寓示其意，而是以傳神技巧來褒善貶惡，使觀者見馬如見人。

任仁發之子任賢佐傳父藝不迨，他的《人馬圖》軸（圖104）得其父韻而行筆更為自如。另一件無款的《職貢圖》卷（圖105）係出任氏一門的後輩之手，畫域外民族向元廷貢馬的情景，幅上有明內府點收元廷書畫的專用章“典禮紀察司印”（半印），證實該圖係元代的宮廷繪畫。

白描此一簡潔明朗的造型手法成為元代人物畫、界畫的重要技巧。白描的寫實功用，使之在元代宮廷繪畫中佔據重要地位。宮廷畫家往往是畫白描的勁旅，如王振朋、周朗等。王振朋的真跡首推《伯牙鼓琴圖》卷（圖106），畫春秋琴師伯牙為知音鍾子期彈琴，全幅沉浸在悠揚的琴聲中，伯牙焚香撥弦，鍾子期垂目傾聽，蹣跚的腳似乎在打着節拍，深入刻畫了人物內心的音樂世界，王振朋的白描線條以蘭葉描為主，運轉圓活舒暢，人物的鬚髮和衣紋上略染淡墨，層次豐富。

元初，從蒙古包裹出來的貴族建立大都後，需要大量營造宮殿、城垣，對他們來說，最急需的藝術是與建築有關的繪畫，即界畫，以期儘快在物質享受上漢化。因此，擅長界畫的漢人極易受到恩寵並被委以重任。元朝政府為了開拓海疆並從事海上貿

