

中國書畫叢書

盛懋



上海人民美術出版社

35

盛 懋

王振德 著

上海人民美术出版社出版

(上海长乐路 672 弄 33 号)

新华书店上海发行所发行 吴县树山印刷厂印刷

开本 850×1156 1/32 印张 1.25 附图 8 页 字数 24,000

1988 年 6 月第 1 版

印数 2,200

目 次

一、引言.....	(1)
二、丹青世家.....	(4)
三、绘画生涯.....	(7)
四、作品内容.....	(14)
五、艺术成就.....	(23)
六、图版说明.....	(30)

附 图

1. 山水人物图
2. 雪景山水图
3. 故事山水图
4. 秋林渔隐图
5. 秋林高士图
6. 秋溪钓艇图
7. 寒林罢钓图
8. 野桥策蹇图
9. 吹笛图
10. 秋江待渡图
11. 溪山清夏图
12. 春塘禽乐图
13. 秋舸清啸图
14. 秋舸清啸图(局部)
15. 夏山行旅图
16. 山水

一、引言

元代，统一中国以后实行民族压迫政策歧视汉人，抑儒重释，故民间有“九儒十丐”之说。这对于汉族文人墨士自然是一个沉重的打击。然而我们还应看到另一个方面。在灭掉南宋之后，为了笼络南方士大夫阶层，一方面增设书院，一方面又大开保举。《续通考》载：“自京学、州县学以及书院，凡生徒之肄业于是者，守令举荐之，台宪考核之，或用为教官，或为吏属，往往人才辈出焉”。所谓“人才辈出”，指愿为元朝干事的人逐渐多起来了。但入元不仕的儒者依然能在书院设帐讲学。此外，允许免去儒者的奴籍，蠲免占儒籍者的一切徭役。早在元朝开国时期，免去儒者的奴籍便有明令了。《元史》卷一百四十六“耶律楚材传”记载说：“儒人被俘为奴者亦令就试，其主匿勿遣者死。”《元史》卷一百二十六“廉希宪传”记载说：“国制，为士者无隶奴籍，京兆多豪强，废令不行。希宪至，悉令著籍为儒。”《元史》卷一百二十五“高智耀传”记载说：“时淮，蜀士遭俘虏者皆没为奴。智耀奏言：‘以儒为驱，古无有也。陛下方以古道为治，宜除之，以风厉天下。’帝然之，即拜翰林学士，令循行郡县区别之，得数千人”。如此等等。当然，这只能视为元朝政府羁縻汉族文人的一种策略。实际上，绝大多数儒者并不被朝廷看重，儒户的社会地位仅比其他民户在人身自主方面稍强一点而已。

此外，蒙古族人文化和手工业比较落后，需要借助于汉族匠

人。在行军作战中，被屠地带往往只有工匠能幸免一死。《元史》卷二百三十“孙威传”中有这样的记载：“威每从战伐，恐民有横被屠戮者，辄以搜简工匠为言，而全活之。”匠户也同儒户一样，可以世守其业，有专门的匠籍，身份地位均比普通民户有保障。匠户以工艺的性质不同，分为兵器之工、玉工、金工、木工、抔埴之工、石工、丝枲之工、皮工、毡罽之工、画塑之工等等（见《经世大典》序录）。在国都，在地方，在诸王府下，都分别设有“总管府”和“提举司”，以管理造作。（见《元史》“百官志”）工匠们的专门化的辛勤劳动，促使了各种工艺制作的发展。绘画材料也较前代有所增加和提高。如宣纸，不仅安徽宣城生产，浙江也有品质精良的制作。元人傅若金诗云：“新安江水清见底，水边作纸明于水，兔白霜残晓月空，蛟宫练出秋风起。五云高阁染宸章，最忆吴笺照墨光，明朝驿使江南去，诏许千番贡玉堂。”从诗中的描述令人想见纸的精良，这无疑对元代绘画以纸代绢的趋向起了推波助澜的作用。当时在大都、临安等少数大都市里，由于各种匠人的集中和手工制作的广泛，以及国际间与民族间贸易的加强、扩大，经济出现了畸形繁荣，一些画工世家的作品也易于找到销路，为绘画的兴盛提供了物质条件和群众基础。

同时，元代前期一直没有实行科举制度。后来虽然实行了，名额也少得可怜。加上元朝御宇九十一年间，虽有御局使，并不设画院，待遇画人远逊于前朝。在这种特定的历史条件下，汉族的画家们走上了院外发展绘事的道路，也迫使他们中的多数人不再生前朝文人墨客们那样热衷于仕途之道，他们不免怀着异族感，不时流露出生不逢辰的喟叹，而把精神寄托在艺海墨趣之中。故而题材多为江湖隐逸，意境多萧寂淡泊。画法上

也不象画院作家那么曲意奉迎最高统治者的圣意(如北宋徽宗偏好工笔，画院内外便盛行工笔；南宋高宗喜爱北派山水，致使李唐画风播扬一时)。因此，画家们可以较为自由地选择和发展自己喜欢的技法，放笔抒写各自的情怀，追求并完善个人的艺术风格。逐渐从借古以开今发展到以写代描或兼工带写，以笔情墨韵为高逸，以冲淡幽远为奇致，借绘画寄情达意。元代画坛呈现出“郁郁乎文哉”的盛况。不仅出现了不为流风所囿，卓然出新的黄公望、王叔明、吴仲圭、倪云林之四大家，还出现了赵孟頫这样以精致为期，善于取鉴古人优长的艺术巨匠，而且涌现出诸如陈琳、陈鉴如、盛懋、王渊、胡廷晖等许多被当时目为“画工”的名著朝野的职业画家。这些画家并不同于为永乐宫画壁画的诸如朱好古，马君祥那样的民间画工，他们以卖画为生，又与士大夫阶层有着血缘关系和密切的交往。他们中许多人的先世即在南宋画院供职，只是入元不仕才退隐山林，沦落到民间作画。他们虽不善诗文，画技却十分高超，成就也很突出，故常见于画史。这是元代绘画史中特有的现象。但是，封建社会的画史中论及元代四大家和赵孟頫的地方俯拾即是，对盛懋这样足可跻身于优秀画家之林的所谓“画工”却评述寥寥。

二、丹青世家

盛懋，字子昭，临安(今杭州)人。侨寓嘉兴(今浙江嘉兴)魏塘(亦称武塘)镇。元代中、晚期著名画家。盛懋的生卒年月在各种史籍上均无记载，但从他传世作品的题署中可以得知，盛懋在元仁宗(爱育黎拔力八达)皇庆二年(公元一三一三年)已有作品问世，中经元英宗(硕德八剌)统治时期，直到元顺帝至正二十二年(公元一三六二年)仍在挥笔作画。据此推断，盛懋约生于元成宗(铁穆耳)元贞或大德年间，死于元顺帝至正二十二年以后，大致活了七十余岁。

盛懋出生在一个世代以绘画为职业的“丹青世家”里。父亲盛洪(《画史会要》作盛洪甫)，字文裕，擅画人物、翎毛、山水，是位以画艺工巧而闻名一时的老画师。至正年间，盛洪、盛懋父子在画坛同享盛名，“求绘者履相错也”。(见《大观录》卷十八)

盛家为什么从临安移家至嘉兴武塘，已经无从稽考。但嘉兴北临幽雅旖旎的太湖，南接风光明媚的杭州，和气势非凡的钱塘江。西傍清峻空濛的莫干山，东近浩瀚壮阔的大海，确实也是令人神往的好地方。诗人萨都刺有《过嘉兴》一诗，赞道：“三山云海几千里，十幅蒲帆挂烟水。吴中过客莫思家，江南画船如屋里。芦芽短短穿碧沙，船头鲤鱼吹浪花。吴姬荡桨入城去，细雨小寒生绿纱。我歌水调无人续，江上月凉吹紫竹。春风一曲鹧鸪吟，花落莺啼满城绿”。(见《元诗别裁

集》卷二)著名画家吴仲圭于至正四年曾画《嘉禾八景卷》，描绘了嘉兴一地的八处景致，即空翠风烟、龙潭暮云，鸳湖春晓、春波烟雨、月波秋霁、杉闸奔湍、胥山松涛及武水幽澜。可见，嘉兴虽比不得临安繁华喧闹，却是个清秀宜人的所在。这对于仕宦无门，仅能以卖画为生的画家来说，自然富于吸引力。魏塘(或称武塘)是嘉兴的腹地，附近有“武水幽澜”的胜景。此处梅柳盈春，才人荟萃，振妙一时。其时吴仲圭的墨竹、岳彦高的草书、章文茂的文笔和盛懋的山水画，被人们誉为“武塘四绝”。(见《嘉兴府志》卷五十一)盛懋的成就和影响逐渐超过了父亲，所谓“懋世其业而尤过之”。(见《嘉兴府志》)

盛懋有个侄儿，唤盛著，字叔彰。是明初著名画家，所画山水明丽清旷，尽得盛懋真传。兼工人物、花鸟，能全谱图画。运笔着色，与古人无异。曾于明太祖洪武年间供事内府，颇受厚遇。后因为天界寺画壁画，画了一幅水母乘坐在龙背上面的图样，被同僚所弹劾，触怒了明太祖朱元璋，以“不称旨”之罪而惨遭杀害。

此外，我们从《绍兴府志》得知，盛懋曾有一段时间寓居嵊县。嵊县位于浙江东部曹娥江上游，四明山南麓，山青水秀，景色宜人。晨风夕月，江柳山花，滋润着画家的笔墨，使画家平添了许多情致。此时，盛懋身旁有一女儿，得其家学，在女红之余，雅好丹青，精于点染，在嵊县一带颇有名气，可惜死得过早。嵊县学训导黄原质特为她写过一首悼诗：“兰房昼静女工闲、还向窗前学画山。环珮已随肖史去，尚留遗墨在人间。”(见《元诗选癸之丁集》)从诗的内容分析，盛懋女儿擅长山水画，在元代末年尚有作品流传，只是今天无从得见了。

从上述情况中可以知道盛家几代都以绘画为业，不仅父子

相承，而且连女儿也与绘事结缘，可见这个“丹青世家”艺术气氛的浓厚。盛懋正是这一“丹青世家”里的一个主要画家。

三、绘画生涯

由于盛家是丹青世家，父亲盛洪又是颇有功力的老画师，这使盛懋自幼便具有得天独厚的学画条件，并较早地打下了扎实的绘画基础。大约因为商业繁华的临安本是盛氏的原籍，所以盛懋的父亲移居到魏塘以后，还时常往来于临安与嘉兴之间。这自然不仅仅是为看望故乡的亲友，更要紧的恐怕还是到临安推销作品，或与当地名家研讨画艺。盛懋长成以后，可能由于父亲的关系，幸运投师到临安城内著名的画家陈琳(陈仲美)的门下。陈琳也是“江南画工”，(见《画鉴》)其父陈珏(陈桂岩)原是南宋宝祐年间的画院待诏，能画人物和著色山水。陈琳除继承家学之外，曾直接得到过当时艺术大师赵孟頫的指授。据仇远《山村遗集》记载，陈琳于大德五年秋天专程拜访过赵孟頫，赵孟頫不仅为他的作品做过“修饰润色”，而且与他合画过《水凫小景》。这无疑会扩大陈琳的影响，而逐步赢得了当时达官显宦乃至整个士大夫阶层的知重。曾任元朝兰亭书院山长和都护府令史的汤垕在其《画鉴》一书中赞许地写道：“琳能师古，凡山水、花竹、禽鸟，皆称其妙。见画临摹，仿佛古人，子昂相与讲明，多所资益，故其画不俗。宋南渡二百年，工人无此手也。”汤垕是比陈琳稍晚的著名的绘画理论家，他将陈琳推为宋南渡二百年间，在“画工”中最有成就的画师，当不是毫无根据的溢美之词。因为陈琳的画艺不仅比盛懋的父亲高超，其影响也居于“画工”

之首。了解了这种情况，对盛懋为什么不拘于家学，而要到临安拜陈琳为师的举动便易于理解了。

得到陈琳的指教之后，盛懋的画艺进步很快，特别在临摹古迹方面，更有显著的成绩。不言而喻，盛懋此时是倾心于老师陈琳的，也可以说是陈琳的崇拜者。然而，学了一段时间之后，他已不满足于跟在老师后面亦步亦趋，也不愿终生做老师或父亲作品的复制者，而是从陈琳这里间接地学到了太老师赵孟頫的艺术思想和绘画技法，以至一度专学赵孟頫了。盛懋的好友卫九鼎在题他所画的《江枫秋艇图》中透露出画家这一思想和技法转变的契机：“子昭与余交最早，往时一意仲美(陈琳)。兹幅人物忽入赵吴兴(赵孟頫)室中。”(见《石渠宝笈》卷四十四)我们知道，赵孟頫是吴兴人。吴兴与临安、嘉兴很近。加上赵孟頫曾任江浙行省儒学提举，几乎与其同一时代的知名画家包括陈琳、陈鉴这样一些当时所谓的“画工”都有较为密切的交往。盛懋步入画坛时期，正值赵孟頫官居翰林学士承旨(从一品)，“荣际五朝，名满四海”的时候。盛懋之所以先是“一意仲美”，后又“忽入赵吴兴室中”，恐怕与此时画坛上学赵、崇赵的潮流息息相通。他学赵孟頫是这样的倾心，以至慢慢地淹没了师法陈琳的痕迹。对此，谢稚柳在其编辑的《唐五代宋元名迹》画册中介绍盛懋时说得很透彻：“山水，据历来叙说，他最初学的陈琳，而略变其法。从他的画笔来看，很接近赵孟頫而归纳到董、巨一路，特别偏于刚劲。固然陈琳也是赵孟頫的画派，但已找寻不出陈的痕迹了。”盛懋为表示对太老师的崇敬之意，特作《赵松雪霅溪钓雪图轴》。李佐贤在其《书画鉴影》卷二十中有如下记述：

“赵松雪《霅溪钓雪图轴》，绢本。高六尺九寸，宽三尺六寸。着色，兼工带写。坡陀三叠，古木三株，

小树一株，微带黄叶，坡前一小阜，寒芦映带，渔舟半隐，舟前画松雪翁垂钓像，戴笠荷蓑，美髯丰貌，神闲意足，此下段也；上段冈峦回互，流泉重叠，杉木丛林，梵宫遥现，主峰叠起，并露遥峰。树枝苔草用钩粉法。空中墨染。用弹粉法作飞雪弥漫之势，朱题在上。……”

象盛懋这样在作品中塑造赵孟頫“美髯丰貌，神闲意足”形象的，在元代画家中尚不多见。特别是他把赵孟頫处理到“霅溪钓鱼”的清幽环境里，越发渲染出赵孟頫风度的潇洒和超逸。人们从中可以领略到画家对赵孟頫的景仰之情。

如果说盛懋对于赵孟頫的学习止于技法或作品的临摹上，显然是不够的。盛懋学赵孟頫是深入其骨髓的，是从赵孟頫“作画贵有古意”和掌握笔墨功力方面入手的。因此，画家在承继家学和师法陈琳之后，又在赵孟頫艺术思想指导下，进入了广泛师法古人的阶段。如盛懋青年时代“法张僧繇笔”所作的《山水人物图》，章法开阔，秋木扶疏，人物简朴，山石峻朗。用笔劲利，一点一划，别是一巧。深得张僧繇“疏体”之妙。此外，他先后临摹过展子虔、李思训、李昭道、王维、荆浩、董源、巨然、李成、范宽、郭熙、赵伯驹、马远以至赵孟頫的作品，使他在深入理解传统绘画的基础上，逐步练就了深厚的功力。至于盛懋是否见过赵孟頫，由于不见经传，已经不得而知了。但从史料上发现，盛懋与赵孟頫的外孙——著名文学家陶宗仪——有过交往。《南村辍耕录》卷十七记叙了这样一段故事：陶宗仪早年住在武林，偶然在一位朋友家里见到了一幅宋人陈居中画的《唐崔丽人图》，心中着实喜爱，便特邀盛懋按原作临摹了一幅，挂到自己室内欣赏。后来，陶宗仪的舅父赵雍（赵仲穆，

赵孟頫之子，元代著名书画家、鉴赏家)看到这幅盛懋的仿作，也“见而爱之”，并亲笔“录文于上”。从这件小事也能窥察到盛懋与赵孟頫家庭的艺术情趣是颇为一致的。当然，作为以卖画为生的职业画家盛懋，为了保证作品销路，往往要依靠上层社会，借助于象赵孟頫、赵雍之类人物的赞助和影响，并与御使袁凯、名流陶宗仪等人交往，可以确保自己在画坛上的地位。

随着绘画技法的成熟，他从师法前人的学习阶段转入了生气勃勃的创作阶段。无须赘言，这两个阶段是不能截然分开的。因为学习和创作完全可以并行不悖。故而他进入了中年创作时期之后，也常常从古代作品中汲取营养。从有关资料得知，盛懋中年时期的某些作品尚画得十分规矩，并没有从师法古人的状况中求脱出来。清人杨恩寿在为盛懋《摹辋川图卷》题跋中写道：

“《辋川图》自郭恕先摹本出，几何混真。厥后龙眠、河阳俱有摹本。元则子昂(赵孟頫)、舜举(钱选)皆仿之。子昭父名洪，字文裕，亦摹有一图，为王弇州所藏。陈眉公有跋，此图悉仿摩诘原本，布置远近，不差分寸，可谓极绘事之精，得古人之貌矣。子昭始学陈仲美，晚乃略变其法，此卷必中年所作，所谓规矩而未神明也。”

杨恩寿推测盛懋直到晚年才略变陈琳之法，未必可信。但认为他中年作品仍处在“规矩而未神明”的状况，却可以从其传世之作(如《雪景山水图》等)得到证实。然而，不论怎样，画家创作的旺期当为元顺帝至正年间。也就是说，盛懋到了晚年，其创作的热情愈加高昂，传世之作也愈多。为了说明这一事实，我们不妨将画家署明创作日期的作品按时间顺序编排如下：

一三一三年癸丑，元仁宗皇庆二年九月，法张僧繇笔作《山水人物图》。（见《支那南画大成》第十一卷）

一三二二年壬戌，元英宗至治二年秋日，作《雪景山水图》。（见《故宫周刊》第三百零九期）

一三四四年甲申，元顺帝至正四年，作《秋江钓槎图》。（见郭味蕖《宋元明清书画家年表》）

一三四五年乙酉，至正五年，为士衡文造《山水小幅》。（见汪珂玉《珊瑚网》卷九）

一三四七年丁亥，至正七年，作《烈妇刺虎图》。（见《石渠宝笈》卷二十四）

一三四九年己丑，至正九年仲春四日，作《秋林萧散图》。（见《石渠宝笈》卷三十八）

一三五〇年庚寅，至正十年五月望日，为竹溪作《荷亭消夏图》。（见《穰梨馆过眼录》）同时为竹溪作《秋林渔隐图》。（见《支那名画宝鉴》第三百六十三页）

一三五一年辛卯，至正十一年，作《吹笛图》。（见《历代人物画选集》）同年三月六日为鹵西作《秋江待渡图》。（见《唐五代宋元名迹》）

一三五三年癸巳，至正十三年九月，作《渊明爱菊图》。（见《书画鉴影》卷二十）

一三五九年己亥，至正十九年，作《松石图》。（故宫博物院藏参见《宋元明清书画家年表》）

一三六一年辛丑，至正二十一年，作《江枫秋艇图》。（见《石渠宝笈》卷四十四）

一三六二年壬寅，至正二十二年，作《夏山行旅图》。（见《故宫周刊》第二百三十六期）

从上述作品的顺序排列上，可以确信他主要活跃于元代后期。晚年创作的内容从山水、人物扩展到花鸟松石。由于画家长年累月、辛勤不倦的橐笔耕耘，使他生前便已蜚声于元季画坛。明人董其昌在其《容台集》中有这样记载：

“吴仲圭(吴镇)本与盛子昭比门而居，四方以金帛求子昭画者甚众，而仲圭之门阒然。妻子颇笑之，仲圭曰：‘二十年后不复尔。’果如其言。盛虽工，实有笔墨蹊径，非若仲圭之苍苍莽莽有林下风气，所谓气韵非邪？”清人方薰《山静居画论》也有类似的文字：

“操一艺以至神明者，必先抱卓绝一世之见。梅花庵主(吴镇)书画蘄志于古，不为习尚所移。与盛子昭同里閤，子昭远近著闻，求笔墨者踵接，仲圭之门雀罗无问。妻孥视其坎壈，劝以治脂粉为时妆，仲圭莞尔曰：‘汝曹毋大俗。后百年，吾名噪艺林，子昭当入市肆。’身后，士大夫果贤其为人，争购其笔墨，一轴可抵饼金，子昭画几废格不行。”

这两则绘声绘色的文字，显然意在贬低“画工”盛懋而抬高文人画家吴仲圭。但是，只要我们对其中列举的事实加以冷静而客观的分析，便会认识到这样一个基本现实：盛懋的画在当时是颇受人欢迎的，所谓“子昭远近著闻，求笔墨者踵接。”“四方以金帛求子昭画者甚众”。以至连吴仲圭的妻子也不免称羨不已，劝吴仲圭“以治脂粉为时妆”。固然，识者的多寡，不一定意味着艺术水平的高低。但它毕竟是反映艺术成就的一个重要因素。其实，盛懋也并非只是为了金帛而作画，尽管他以鬻画为生，但对朋友毫不吝嗇。袁凯有这样的记叙：“子昭与予交往有年，辄有所请，便欣然无吝色。平日见投，多长图巨幅。……”

(见《宝绘录》卷十八) 另一方面, 吴镇和盛懋在画风和画法上也颇有相通之处。明人顾复在《平生壮观》中就指出盛懋的“点叶小树, 汀沙出没, 俨若梅花道人”。据《式古堂书画汇考》卷二十三记载: 吴镇和盛懋都是吴瓘的好朋友, 吴瓘(吴莹之)居住在竹庄亭馆, 平日吴仲圭常到竹庄亭馆观赏花木, 盛懋也为吴瓘画过山水长卷。他们同乡比邻, 所好略同。彼此之间并非格格不入。诚然, 吴镇不慕富贵, 不为时尚所移, 坚定地坚持自己的艺术探索, 卓然有所建树, 也实在令人钦敬。“梅须逊雪三分白, 雪却输梅一段香”。盛懋对于后世的影响虽然稍逊于吴镇, 但他在绘画史上的地位, 同样是值得肯定的。至于说盛懋画得“大俗”, 吴镇画得高雅, 更须做认真的分析。对此, 我赞同陈高华的见解: “封建时代的研究者, 常以‘雅’、‘俗’来区分文人画和画工的画, 用以贬低画工的作品。……其实, 所谓‘俗’, 不过说明画工的作品, 比起文人画来, 有较强烈的生活气息, 因而也就容易为一般人民群众所喜爱罢了。这也正反映出两者社会地位的差别, 我们今天决不能再沿袭这种标准, 不能无批评地吹捧所谓‘文人画’, 而应实事求是地分析各类画家的创作特点。”(见《元代画家史料》)