

中国 绘画 流派 与 大师 系列 丛书

元代四大家

——文人画的重要里程碑

顾丞峰 主编 万新华 著



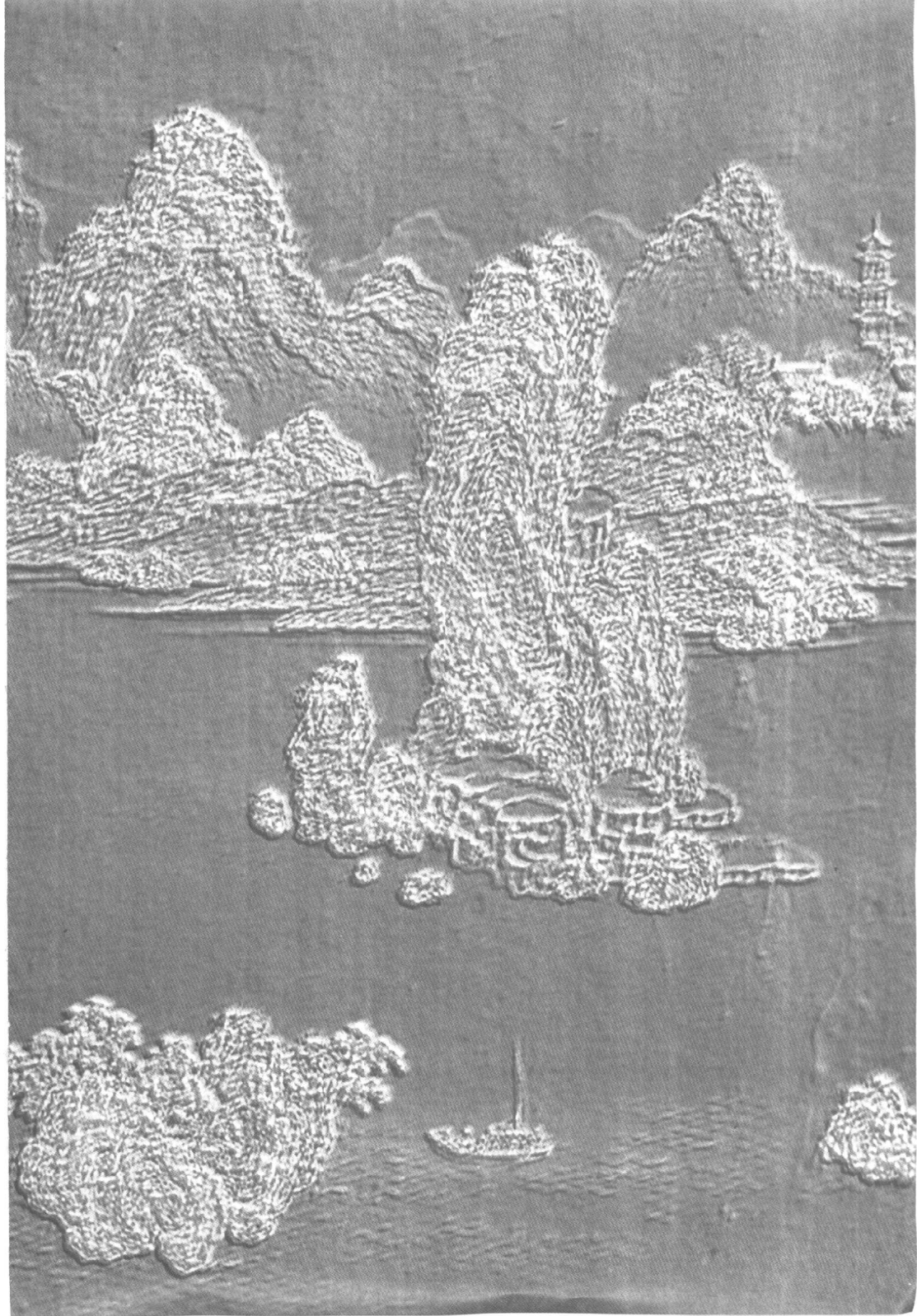
辽宁美术出版社



黄公望 剩山图 卷 纸本墨笔

参考书目:

- | | | | |
|-----------|----------------|-----------|--------|
| 陈传席: | 《中国山水画史》 | 江苏美术出版社 | 1991 年 |
| 洪再新编著: | 《中国美术史》 | 中国美术学院出版社 | 2000 年 |
| 邵彦编著: | 《中国绘画的历史和审美鉴赏》 | 中国人民大学出版社 | 2000 年 |
| 杨仁恺主编: | 《中国书画》 | 上海古籍出版社 | 1991 年 |
| 林木: | 《论文人画》 | 上海人民美术出版社 | 1987 年 |
| 陈振濂: | 《中国书画篆刻品鉴》 | 中华书局 | 1997 年 |
| 江宏 邵琦: | 《中国画心性论》 | 上海书画出版社 | 1993 年 |
| 方闻: | 《心印》 | 上海书画出版社 | 1993 年 |
| 陈高华编: | 《元代画家史料》 | 上海人民美术出版社 | 1979 年 |
| 张光宾编著: | 《元四大家》 | 台北故宫博物院 | 1979 年 |
| 常熟市文联编: | 《黄公望研究文集》 | 江苏美术出版社 | 1987 年 |
| 潘天寿 王伯敏: | 《黄公望 王蒙》 | 上海人民美术出版社 | 1958 年 |
| 朱仲岳编著: | 《倪瓒作品编年》 | 上海人民美术出版社 | 1991 年 |
| 郑拙庐: | 《倪瓒》 | 上海人民美术出版社 | 1961 年 |
| 郑秉珊 | 《倪雲林》 | 上海人民美术出版社 | 1958 年 |
| 郑秉珊: | 《吴镇》 | 上海人民美术出版社 | 1962 年 |
| 上海书画出版社编: | 《赵孟頫研究论文集》 | 上海书画出版社 | 1995 年 |



倪瓒 幽涧寒松图 轴 纸本墨笔

习的机会，应该说，我所取得的每一点进步，都与他的关爱是分不开的，我由衷地体会到晋人“学书知积学而致远，学画知弟子行师己之道”的深意。在此，我谨以此献给徐艺乙先生，表达我的敬意。

新千年的第一年即将过去了，回想自己工作已有几载，却依然空空如也，毫无作为。然真是幸运，在新世纪的开始，顾承峰先生给了我这样的机会，给了我一个欣喜。我把它当做是给自己的礼物，并以此勉励自己。

2001年岁末于南京清溪河畔

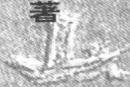


中国绘画流派与大师系列丛书

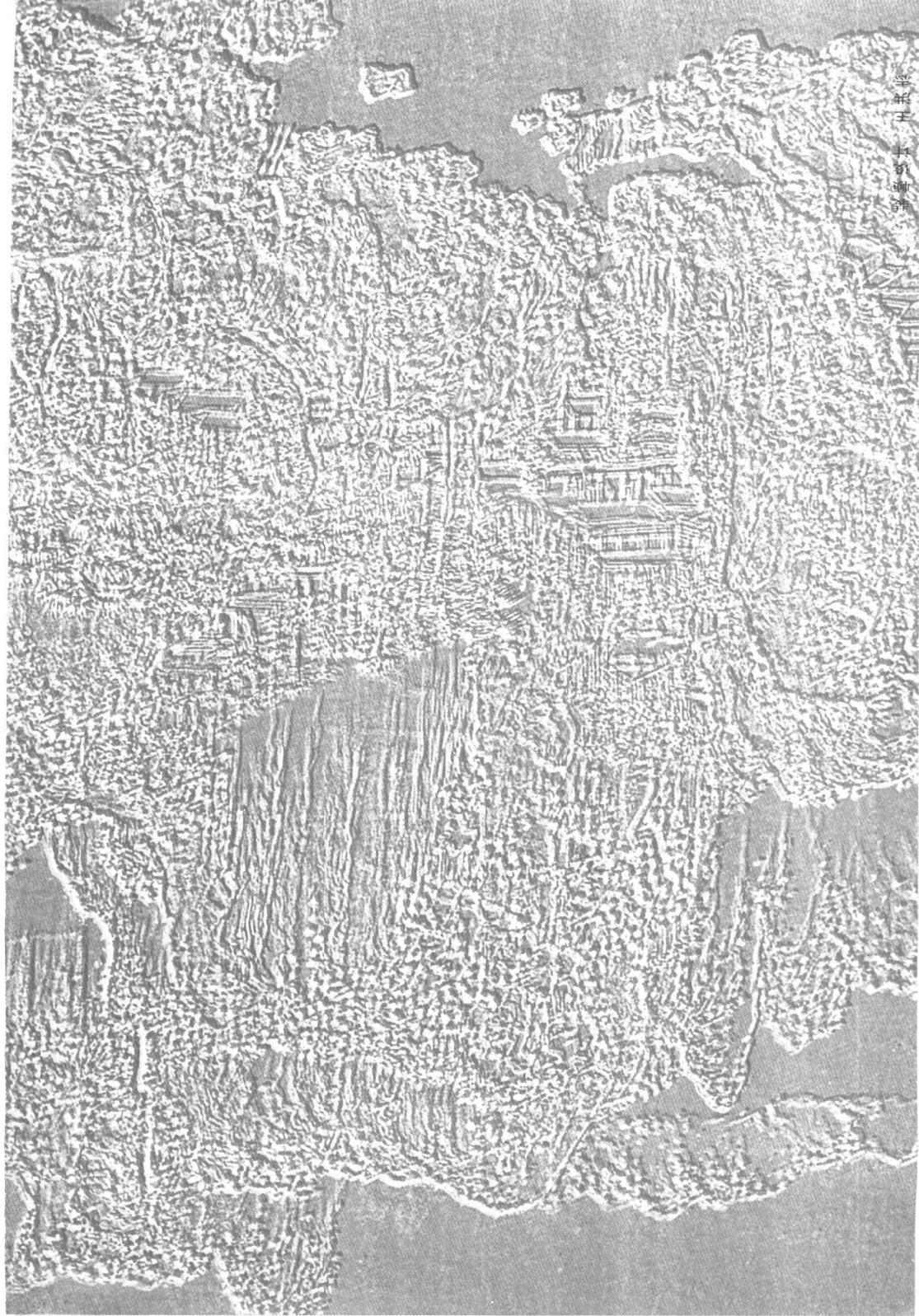
元代四大家

——文人画的重要里程碑

顾丞峰 主编 万新华 著



辽宁美术出版社



© 万新华 2003

图书在版编目 (CIP) 数据

元代四大家 / 万新华著. — 沈阳: 辽宁美术出版社,
2003. 10

(中国绘画流派与大师)

ISBN 7-5314-3064-9

I. 元… II. 万… III. 中国画—画派—艺术评论
—中国—元代 IV. J209.9

中国版本图书馆CIP数据核字 (2002) 第100343号

元 代 四 大 家

万新华

——文人画的重要里程碑

- 出版发行 辽宁美术出版社
- 主 编 顾承峰
- 责任编辑 刘巍巍
- 总体设计 王洪志
- 技术编辑 鲁浪
- 责任校对 张亚迪 王岩 孙红
- 制版印刷 辽宁美术印刷厂
- 开 本 大32开 889毫米×1194毫米
- 印 张 5
- 版 次 2003年10月第1版
- 印 次 2003年10月第1次印刷
- 印 数 1—3000册
- 定 价 30.00元



006	序 言	
008	引 言	
018	第一章	“元四大家”名称之演变及其所揭示的问题
034	第二章	赵孟頫的意义和董源的传统
054	第三章	“元四大家”传奇
074	第四章	“元四大家”绘画艺术之解读
132	第五章	“元四大家”的美学意义
152	后 记	



在主编这套《中国绘画流派与大师系列》丛书之前，我曾经想过这样的问题：我所见过和读过的关于中国古代绘画的丛书可谓林林总总，难道我要做的，就为读书学史者再增加一个重复的种类吗？

答案是否定的，因为我的“野心”当然不只如此。

这并不是虚妄轻狂，作为一个学美术史出身的人，我看过很多的此类书，资料积累得功夫深厚者有之，人云亦云者有之，但总觉得缺一些东西。在我看来，历史资料只是各种菜肴的原料，我们的史学家与文化传承者犹如一个中餐厨师，端到桌面上的，应当是能令读者狼吞虎咽或细细品味的美味佳肴，至于这道菜是否从名菜系所出还是出于自创那关系不大。

但要避免两种情况：一是菜的原料有问题，不卫生、来路不正，吃下去要拉肚子，这是硬伤；

另一种是像西餐那样,以生原料为主,原汁原味,但我们的胃不习惯。

我在这里丝毫没有贬低西餐的意思,其实好的西餐师也是注意口味的。好的艺术史家应当是一个优秀的中餐师。

比喻总有其蹩脚之处,撰写历史当然不能像厨师那样以就餐者的口味喜欢为标准,历史学家还原历史、阐释历史有时并不被许多人喜欢,但意义也许就呈现在争议之后的回味中。

古人有云:“运乎其妙,在于一心。”那么这套书的撰写者们的“一心”体现在哪里呢?我想首先要改变的是一种叙述方式,历史是我们用来影响他人的故事——我越来越倾向将叙述历史看成一种讲故事(History)而非展示真实(Truth),而故事的“本来面目”依赖我们的阐释,如果能令听众在听的过程中或以后对现实和文化传统产生某些启迪作用,那就应当是一个成功的叙述者(Narrator)。

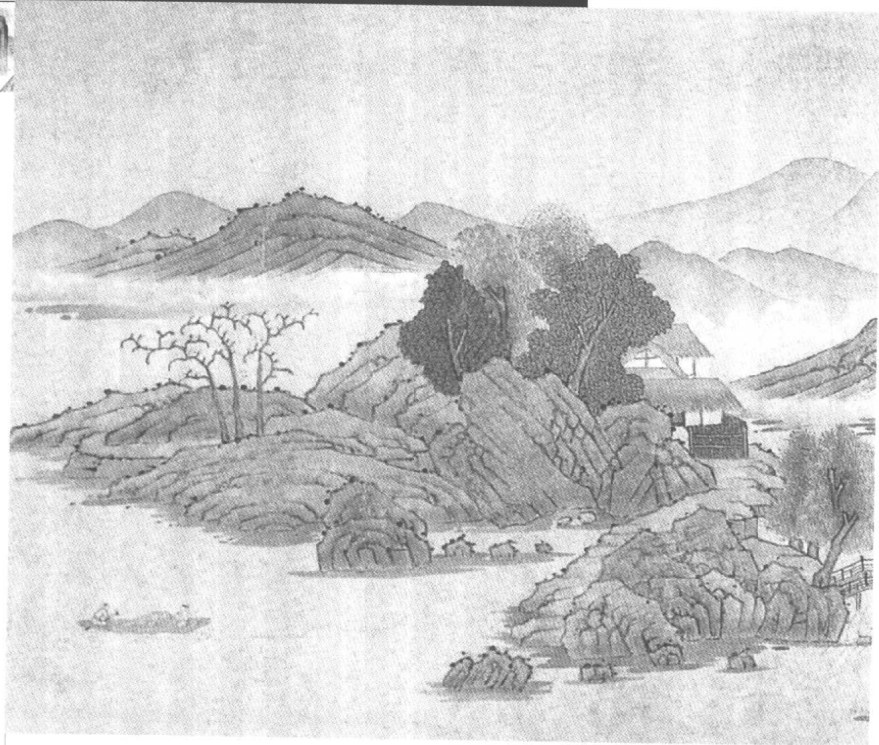
受容量及性质所限,这套书不可能是严格的学术著作;我对写者的要求就是以个人方式调配、烹炒煎炸,只要能做上一道色香味俱全的美餐。以“美餐”标准看,这套书还只是尝试着开了个头,因为其中每本书的完成度亦有不同,这是后话。

再说为何将本丛书名曰《中国绘画流派与大师》,实因为中国画历来流派众多,各流派最后都要归结到几位名震千古的大师那里,抓住了大师的线索,对中国绘画的演变的确有纲举目张之功,这是数百年来学人的经验总结;当然,这又与本文上面所说的“改变叙述方式”有所不符,这也是本丛书未能免俗之处,这多少算一种遗憾吧。

有一点我作为主编可以问心无愧:这套丛书从选题、组稿到审稿到图片的质量把握乃至封面、版式的设计,本人都不畏其烦,事必躬亲,勉力为之,惟恐违衷。成书期间始终得到辽宁美术出版社刘巍巍女士的耐心而仔细的配合,又觉幸甚,更重要的是与我合作的十位撰写者,他们中绝大多数年轻敏感,前程宽广,他们是这套丛书质量的最好保障。

隐约记得古希腊一位哲人说过,历史是一道盛筵,每个赴宴者却各取所需。我们都是盛筵的攫取者,所不同的是我们攫取的是原料,而生产出的是新的佳肴,从这个意义上说,我们既是贪恋攫取者,也是不懈的创造者。

2001年11月于普陀朱家尖





高克恭 春云晓霭图
轴 纸本设色

元代文人画，继承宋金士大夫画的余绪，在1279年至1368年的短短89年间，从融会、蜕变、成熟，以致灿然大盛，不能不说是中国美术史上的划时代的大事。文人画是一个特殊的社会阶层的产物，它在元代的成长和繁荣与当时的历史背景、社会状况及政治经济制度有不可分离的关系。

元代是一个充满矛盾的时代：民族间的矛盾，南北文化的对立，佛道的争衡，文士和贵族阶级间的敌视，与其他社会上许多不和谐的因素，都对元代文化有深刻的影响。在文艺领域中，诗画的冲突即为突出的一例。我们通常说：元画重

钱 选 幽居图（局部）卷 绢本设色
盛 懋 秋江待渡图（右页图）轴 纸本墨笔

气韵而轻格律，而元诗多工稳秀丽，以晚唐为宗。元画理想中的“平淡天真”与晚唐的形式主义和唯美主义，形成一个鲜明的对照（《何惠鉴《元代文人画序说》）。

钱钟书先生说：“元人之画，最重遗貌求神，以简逸为主，元人之诗，却多描头画角，以细润是归，转类画中之工笔。”赵松雪常云：“今人作画，但知用笔纤细，傅色浓艳。吾所画以简率，然识者知其近古。与其诗境绝不相侔。东坡所谓诗画一律，其然岂然？”

欧阳玄《罗舜美诗序》云：“我元延祐以来，弥文日盛，京师诸名公咸宗魏、晋、唐、一去金、宋季世之弊。”他又在《潜溪后集序》中说：“至元间山林遗老，闲暇抒思之咏，一二缙绅大夫，以其和平之气弄翰自娱，于是著论源委，益陋旧尚。”所谓旧尚，即指“南渡后卑诞无根之学”。元初不论在朝的士大夫，还是在野的隐逸遗老，都一致反对宋末的格调，其理由是“诞既伤巧，卑不近古”。换言之，就是不满新的奇异的现实，憧憬已消逝的更远的时代。

尽管在元代，诗画的格调是背道而驰的，但其价值取向是一致



澄江海天影。萬古秋一碧。輕帆沙柳
相歸心。水雲急。高樓轉起。城岫
增秀色。孤舟不來。誰能寫中懷。

—

萬葉集卷之四 河千小坐歌
以爲如河千中 是是聞舟
生不來
乙酉春日陽題

天

初藁字者又筆力雄健
盡思壯壯筆力雄健
雅宗玉於多思而壯壯



獨界何處客坐石自盤托多士來
 稱尊臨振羽輪江秋色清方樹
 以年陰園新得歸耕農出極致還

會稽公集

江上秋高，雁聲二、三。光陰
是底，幾處小窗，幾處人。

100

長江萬里水悠一兩岸花一色
我有雲松隱凝望久浪花吹
雨洒船頭四望莊嚴我

四
五
六
七
八
九
十
十一
十二
十三
十四
十五
十六
十七
十八
十九
二十
二十一
二十二
二十三
二十四
二十五
二十六
二十七
二十八
二十九
三十
三十一
三十二
三十三
三十四
三十五
三十六
三十七
三十八
三十九
四十
四十一
四十二
四十三
四十四
四十五
四十六
四十七
四十八
四十九
五十
五十一
五十二
五十三
五十四
五十五
五十六
五十七
五十八
五十九
六十
六十一
六十二
六十三
六十四
六十五
六十六
六十七
六十八
六十九
七十
七十一
七十二
七十三
七十四
七十五
七十六
七十七
七十八
七十九
八十
八十一
八十二
八十三
八十四
八十五
八十六
八十七
八十八
八十九
九十
九十一
九十二
九十三
九十四
九十五
九十六
九十七
九十八
九十九
一百

至正辛卯歲三月十五日武寧縣志序

國子任權江侍



的，也算是殊途同归。在元代画坛，也掀起了一股复古主义旋风。以赵孟頫为首的一批先贤提倡“古意”，强调“士气”，摒弃南宋院体，主张师法唐、五代、北宋，重视主观意兴的抒发，崇尚高洁放逸、平淡天真的格调。实际上，在元初，复古本有一个很通达而广泛的认识，即复古不一定要拘泥于某种风格，亦不必拘于一家一派，因为艺术最终极的标准是一种“无味之味，无迹之迹”，所以，在元初文人画家的眼里，复古就是回归自然。返璞归真，乃是他们

绘画的本质，追求平淡天真。譬如高克恭的平实作风以今天的眼光看来似乎倾向保守，没有太大的创意，但在南宋的“精能”、“侧艳”之后，这种平实的作风在元初却能与人以清新之感。“高侯画学简淡处似米元晖，丛密处似僧巨然，天真烂漫处似董北苑，后人鲜能备有其法者”。——所谓简淡天真，诸法俱备，这二者说明了高克恭在元代享有盛誉的理由，是因为他能不主一格，与元初复古主义的主张相同（何惠鉴《元代文人画序说》）。

当然，这种崇高简逸、平淡的复古主义是与当代的社会政治风气密切相关的。元统治者采用民族歧视政策，南人（原南宋统治区的汉人）列最下等，政治权利最低。规定主要官长的职务只能由蒙古人或色目人担任，汉人中有可做官者，只能任副职。虽然汉族文人也有身居高官者，却常常是徒有虚名，不享实权。而且元初科举不行，“南



朱德润 林下鸣琴图
轴 绢本设色



人”要入仕途，只能由小吏做起，或者由某一高官举荐，即“擢茂异以待非常之人”，被荐者多为声望较高的文人，一般文人难求出仕，致使“羹藜含糲于大元之土地”的汉族知识分子，特别是江南的文人士大夫，蒙受着极大的屈辱和压迫。牢骚抑郁的家国之痛和消极反抗的民族情绪，弥漫了当时的士大夫阶层。在社会混乱之时，若不能隐居以乐其志，便只有为世网所羁绊，这其间别无选择。

元代文人在严峻的现实面前，显得无可奈何，开始寻找新的精神归宿，于通达中寻求平衡：赵孟頫隐于官、倪云林隐于画、张伯雨隐于道、顾仲瑛歌哭饮于玉山草堂……野处在下的经世致用的文人画家追求的是心境的平静、恬淡，是荒寒简远、萧条寂寞。他们隐逸于山林，沉湎于书画。为了表现这种隐逸的理想、对入世的超脱和对心灵自由的追求，他们拿起手中的笔抒发自己郁闷的情感。他们的山水多追求“长年悠悠乐竿线，蓑笠几番风雨歇”的意趣，以绘画之“蓑笠”挡污浊尘世之“风雨”。吴历说：“元季人生，亦借绘事以逃名，悠悠自适，老于林泉矣。”山林隐逸的忘世之乐是元代文人山水的主要意趣所在。元代文人的这种心理表现在绘画上，就是对平淡、天真、简远之风的追求。

元初，赵孟頫提倡“古意”，开元代画坛之风气，对前代绘画作了广泛的研究，以赵孟頫、钱选、高克恭、商琦为代表的山水画家对