

# 明朝宮廷新品味 之發展與沒落

——筆粗墨悍呈新意，狂態邪學任人評

高木森

加州州立聖荷西大學藝術暨設計學院美術史教授兼系主任

## 宣德、正統時代

### 新宮廷藝術品味的持續發展

**儘**管戴進被後人尊為浙派領袖，但浙派的畫風並非彼所創，亦非彼一人所獨有，而是一種時代的產物，只是他的成就最高最廣，因此受到後人的重視。就技法言，此派山水乃是元朝馬夏派和李郭派的混血兒，仙佛人物則出於顏師一派，創作理念則相當接進元朝的盛懋、孫君澤等職業畫家。故此派畫中的許多特點都可在元畫中找到。與戴進同時和略晚的畫家如商喜、劉俊、黃濟等人，以及擅花卉的林良、孫隆，和兼善山水人物的馬軾、李在、倪端、周文靖等等也都在元朝畫工畫和匠畫中找靈感，自行發展，並不接受戴氏的直接傳授。與戴氏相比，他們的工力顯然略差一級。可怪的是反而這些二

流畫家能受寵於皇家而活躍於宮廷。無怪乎王世貞要為之叫曲：「錢塘戴文進生前作畫，不能買一飽，是小厄。後百年吳中聲價漸不敵相城翁（沈周），是大厄。然令巨眼觀之，尚是我朝最高手！」<sup>(1)</sup>

正由於戴進並未真正任職宮廷，所以在宣德、正統年間對北京宮廷繪畫品味之分化最有貢獻的人物不會是他，而是商喜、劉俊、周全、黃濟、李在、馬軾、倪端、周文靖等人。他們將戲劇化的繪畫概念從地方帶進宮廷，但他們很可能都是以戲劇化的工筆人物作為替身之階。粗筆山水、人物恐怕都是畫家自己私下的玩意兒——或為自己的消遣，或為官場間的應酬。這方面李在（約1405—1484）的成就最大，其次是馬軾、倪端和周文靖。

李在常被視為戴進之後的第一位浙派大將。他的活動年代頗有異說。《畫史會要》說他「宣德中欽

取來京，入畫院。」<sup>(2)</sup>按宣德最後一年是西元一四三五年。又據日本畫僧雪舟在其「潑墨山水」上的自跋，他於一四六七至六八年間在中國時曾向李在學藝：

……北涉大江，經齊魯郊，至于洛，求畫師……于茲長（張）有聲並李在二人得時名，相逐傳設色之旨，兼破墨之法矣。數年而歸本邦也。

由此推知李在至少活到一四六七年。假設公元一四六七年時他六十出頭，那麼他出生於一四〇七年前後，入宮時是三十五歲左右。又傳世畫蹟中有，於「甲辰」年（1424或1484）與馬軾、夏正在北京合作「歸去來圖卷」（圖一）<sup>(3)</sup>，此「甲辰」入於一四二四似嫌太早，入於一四八四則嫌太晚。若兩者必取其一，必以後者為是，因該圖的用筆相當老到淳熟，而且以「歸去來圖」明志顯非十餘歲的小孩所該有的



▲圖一 李在 馬軾 歸去來 三段合卷（局部）瀋陽省美術館

想法。若然，李在活到將近八十歲。宣德中受召是三十歲左右。他的年紀比戴進小將近二十歲。

李在雖是福建莆田人，後來遷居雲南，至於為何去雲南就沒有詳說。但從當時的畫壇情況來看，他很可能受黔國公沐氏之邀而去的。而他後來的入宮，也很可能是沐氏之薦。與他同在沐家的還有朱銳（戴進可能也在那裡）。後來李、朱先後入侍北京宮廷。可見沐氏的藝術品味慢慢滲透到北京宮廷了。

李氏的一幅掛軸「琴高乘鯉圖」（圖二）畫巨浪洶洶的海邊二位老者由琴童和書童陪伴，向著遠處騎鯉乘風駕浪的琴高禮拜。四周風雨交加，遠山縹緲，氣氛極佳。其戲劇性的效果可與商喜風格相媲美（

圖三）。由此可見北京宮廷對戲劇性的工筆畫是樂於接受的。當然，這些畫的內容要不是歷史故實畫，就是與長壽成仙有關的道家題材。工筆人物畫對戲曲的吸收主要是在於題材上的運用，以及人物造形和配景之戲劇化，故屬有形而易見。粗筆山水畫則是把戲劇性表現在筆墨上，因此是屬於比較不易令人察覺的美學層次的吸收。

宣德時期北京宮廷對粗筆山水和人物畫的接受程度很有限。但無論如何，李在也畫了一些這樣的畫，如傳世的「關渚晴峰圖軸」和「歸去來圖卷」皆屬比較粗獷的風格。據《圖繪寶鑑續編》及《明畫錄》，「（李在）山水細潤者宗郭熙，豪放者宗夏圭、馬遠，筆氣生動，

四方寶之」(4)。其實他的山水雖是學郭熙、馬、夏，但往往過份造作不自然。

與李在同在宮中的浙派畫家是夏芷、倪端和周文靖。夏芷是戴進的學生，據說能畫山水花鳥，但傳世畫蹟很少，僅淮安王鎮墓出土一件「枯木竹石圖」，是否為其真蹟則有待研究。所以比較重要的只有倪端和周文靖。倪氏，字仲正，生平不詳。善畫道釋人物，山水宗馬遠，浙式山水和戲劇性人物出名，亦工花卉。宣德中徵入畫院，與謝環、李在同時。論者謂其藝「非謝、李輩所及」。其「聘龐圖」（圖四）雖然用筆細緻，但巨大的樹叢與戲劇性堆疊的大山峰，與戴進同一格調。山崖下的平路上有小型人馬



▲圖三 商喜 關羽擒將圖 絹本 設色  
200 × 237 厘米 國立故宮博物院藏



▲圖二 李在 琴高乘鯉圖 絹本 設色  
164.2 × 95.6 厘米 上海博物館藏



▲圖四 倪端 聘龍圖 絹本 設色  
163.8 × 92.7 厘米 國立故宮博物院藏



▲圖五 周文靖 周敦頤賞荷圖



▲圖六 王淵 鷹逐畫眉 軸 461/8  
× 21 厘米 國立故宮博物院藏

，分成兩組，近前的三人中，左邊一人即龐德公，右方二人是州官及其同僚；稍遠一組為二匹馬及其馬伕。按龐德公乃東漢末的一位名士，州官屢欲聘他出仕，皆為其婉拒，經再三邀請之後，他乾脆全家隱入山林以採藥為生。倪端此圖真有戲劇般的效果，那種過份潔淨而高聳的山峰，有如一座具有自然空間的戲台背景。他這種畫顯然是很適合宮廷口味的，因為它正可以作為皇帝禮賢下士和招聘賢才的表徵，所以是一幅很好的宣傳品。

周文靖是福建閩縣人（一說莆田人），善畫山水、人物、竹石、

翎毛、樓閣、牛馬。宣德間以陰陽訓術徵直仁智殿，歷官鴻臚序班。其子周鼎亦善畫，微襲錦衣衛。(5)周氏山水比較清秀，但也學郭熙，多滑動奔放的筆觸（圖五）。

此外，有一些浙派畫家並不以畫家身份入宮。較知名的是馬軾。馬氏，字子瞻，嘉定人。他的職業是天文學，精於占候（氣候預測），明宣德中為欽天監，官名為刻漏博士（一說為司天博士）。正統己巳（1449）以天文生從征廣東。他業餘畫山水，法郭熙，與戴進、謝環同時馳名京師

。他的山水畫雖學郭熙，卻無其含蓄，而有明朝浙派畫的雄強躁動，與戴進的粗筆山水畫略同。我們要特別注意的是，他雖然在宮中工作，可是他不是宮廷畫家(6)。

## 成化、弘治時代

### 新品味的極盛期

由上文的分析，宣德、正統年間宮廷對粗筆浙派畫的接受程度的確是相當有限的。真正把戲劇化的筆墨與皇家品味結合起來乃是成化



▲圖七 林良 秋鷹圖軸 絹本 136.8 × 74.8 公分 國立故宮博物院藏

、弘治年間的事。其原因固然可以說是與李在等人的加入北京宮廷畫家行列有關，但南京地區的那些所謂外圍貴族集團的推波助瀾也有很大的關係。

在花鳥畫方面表現出戲劇性布局和筆墨的是林良和孫隆（又名龍）。林氏字以善，廣東南海（今廣州）人。弘治時拜工部營膳所丞，直仁智殿，改錦衣衛百戶，與呂紀先後供奉內廷，以花鳥畫出名(7)。多用粗放果斷而有力的墨筆出之，筆墨、景物皆極重視戲劇化的動感。這裡不妨取台北故宮博物院的兩幅花鳥畫作個比較：一幅是王淵

的「鷹逐畫眉」（圖六），另一幅是林良的「秋鷹圖軸」（圖七）。兩者都是畫老鷹捕獵小鳥，但王作以S形的迴旋為主旋律，筆墨柔和，布局清曠，保持宋畫的溫柔韻緻；林作的老鷹曲頸倒旋，追獵畫眉，而兩者之間突然殺出一支強硬的樹幹，擋住老鷹的去路，其戲劇化的安排真是動人心弦。

孫隆，又名龍，字廷振，號都痴，毗陵人。忠愍（敏？）侯之裔。據《畫史會要》，他「生而穎敏，望之若神仙。山水宗二米，亦能戲作翎毛草蟲。號沒骨圖。」畫多款「御前畫史」(8)。他的花鳥用寫意出之，有粗細對比效果，故雖布局多陳規，筆墨則相當豪放。他畫法俗稱「沒骨法」（圖八），此法有說是源於五代的徐熙，也有說是出於徐崇嗣。但是這種沒

骨法在元以前都是以顏色渲染而成，如徐熙的「芙蓉錦雞圖」，但明朝大筆墨彩寫意花鳥畫靈感真正來源乃是南宋梁楷和牧谿的禪畫，只是明人將禪畫的墨筆改為彩筆，用以寫花鳥。而開此風氣之先的畫家便是孫隆。

這裡不妨讓我們來回顧一下中國花鳥畫的發展史，以明林、孫二人的作品在中國花鳥畫發展過程中的地位。我們知道畫鳥起源很早。遠在新石器時代已經有許多鳥圖或刻在玉器上或畫在陶器上。那些鳥圖基本上都是屬於「象徵圖紋類」——作為族徽或作為母性象徵。湖

南長沙戰國墓出土的「夔鳳人物圖」帛畫的鳳，首次出現動感，也就是脫離了圖騰式的造形，但還保留象徵內容。然而與此同時，「狩獵紋壺」上的狩獵紋出現了有生活情趣而不帶象徵義意的鳥紋。東晉顧愷之的「女史箴圖」中有一段射鳥圖，那隻鳥已經相當寫實而且活潑地出現在小山頭上，然而還是隱含著「陰」的象徵，與其下的「虎」（陽）相對待，代表陰陽和合。

在中國繪畫史上真正把鳥和花配在一起，表現生活情趣，而且不帶明顯的象徵意義，乃是六朝以後的事。許多例子突然出現在唐朝帶有中亞風格（薩珊尼亞風格）的金銀器以及新疆出土的壁畫（阿斯塔那花鳥壁畫(9)）。由此可見，這種風格乃是從中亞傳進來的。五代是中國花鳥畫發展的關鍵時刻，此時花鳥畫已經在生活情趣中滲進了新的象徵意義，諸如富貴、四德、吉兆、祥瑞等等——可稱為「通俗象徵」——而且成為兩宋院體花鳥畫的基本精神。這種畫的象徵意義是現成的，畫家必需用色彩來為這些象徵內容作正面的顯現。

在南宋又因禪畫的發展，花鳥畫也有了另一個走向，這就是梁楷、牧谿所創作的粗筆水墨花鳥畫。這種畫大多帶有禪家說教的意義，所以象徵意義也是明顯的，而且是宗教的。

兩宋的風格到了元朝淪為畫匠畫和畫工畫（如王淵的畫），不太受人歡迎。在趙孟頫的帶領下，花鳥畫走入了詩性象徵的新時代。所謂「詩性象徵」乃是意圖超越表面的富麗華美的表象所直接引導的象徵內容，而是回歸簡單樸素的形式，讓觀者利用聯想或想像來揣摸可能的象徵。因此，其內容相當模糊，有如詩的謎語。



(一)



(四)

■圖八 孫隆 花鳥草蟲圖冊（之一~五） 絹本 設色  
22.9 × 21.5 厘米 上海博物館藏



(二)



(三)



(五)

明朝的浙派意圖結合禪畫和兩宋院體畫的技法與風格開創新的局面，因而帶領出「通俗象徵」與「筆墨象徵」結合的新氣象。所謂「筆墨象徵」便是花鳥的象徵意義不再靠華美的色彩，也不靠工細的勾勒，而是靠粗放的筆觸與墨盪來作抽象的表達——花鳥本質的秀美已不是繪畫的重要因素。在這方面表現最為出色的無疑是林良和孫隆。他們在這方面的成就與當時蘇州的沈周和江西的郭誦同步。對後世大寫意花鳥畫的發展起著決定性的作用。

本期山水、人物方面成就最大的無疑是吳偉。吳氏字次翁，又字魯夫、士英；一四五九年生於湖南武昌（江夏）。祖父曾為知州，父親曾中鄉舉，但喜愛丹術不爭仕進。吳偉出世不久父親便過世，因而家世中落，寄居地方官僚錢听家。後來學畫，工畫人物。《無聲詩史》云：「（偉）少孤貧，善繪畫之技，不師而能山水人物。」<sup>(10)</sup>一四七五年，十七歲時隻身到金陵。受知於成國公朱儀故周暉《金陵瑣事》有下列一段記載：

一日來遊南京，以童子負氣，性至則整衣冠，展出館，人不知其所之，因尾其後，見過謁今太傅朱國公，公一見奇之，曰：「此非仙人耶？」因其年少，遂呼為小仙……收為門下客，待如親近子弟，與通家。<sup>(11)</sup>

按朱儀在一四五二年襲成國公，一四六三年起為提督南京守備，掌中軍都督府凡三十四年。由此可見他是一個軍人，他的藝術品味絕對不同於刻板的北京宮廷，而他所培養的畫家吳偉正可以代表他的藝術性格。

弘治年間由於北京宮廷財政逐漸失控，無法贊助太多畫家，所以宮廷畫的大本營轉到了在南京。在

南京收藏界呼風喚雨的太監、皇子很多。最為喧赫的是名太監錢能和黃賜；當時雲南沐府（即黔寧王沐英）的全部收藏都入錢氏之手。據說他們「每隔五天就叫人抬出兩櫃珍貴書畫循環展示，互相欣賞<sup>(12)</sup>」。稍後（十五世紀末十六世紀初），南京的文化活動的主要贊助者便是黃琳（錦衣）、徐霖、陳鐸、金琛、謝璿；再後有顧璘、陳沂、王韋之所謂「金陵三俊」。黃琳是太監黃賜之姪，屬錦衣指揮。他繼承黃賜的遺產，也接收其大量書畫收藏。為人慷慨，生活奢靡，每有宴集便聚眾多伎樂，為陳大聲與徐霖兩人即席所作的曲調合奏。這種生活情調頗合一些畫家的性格。徐霖為黃琳好友，有快園，中有麗藻堂。每有宴會必「妓女百人，稱觴上壽」。徐氏又是當時最重要的北曲作者之一，同時也畫山水，為馬、夏變體。他們的門下客之一就是吳偉（1459—1508）。

吳偉受知於朱儀之後，又受到平江伯陳銳、新寧伯譚祐、南京兵部尚書王恕以及南京錦衣黃琳的提拔。這些人都是軍職人員；陳銳當時正鎮守淮陽，譚祐於一四五七年襲伯，協守南京，王恕曾兩任南京兵部尚書，參贊守備機務。所以他們是繼沐氏家族之後的南京權貴，他們的藝術品味也與沐氏家族一脈相承。

吳偉的性格極為狂傲，待友「雖與之昵好，一言不合輒投硯而去。」他又好妓嗜酒，焦欽說他「好劇飲，或已旬不飯。其在南都，諸豪客日招偉酣飲，顧（偉）好妓，飲無妓則罔騶，而豪客競集技餌之。」<sup>(13)</sup>他曾為黃琳仿李公麟「洗兵圖卷」（今藏廣東省博物館），為款云：「弘治丙辰（1496年）秋七月湖湘小仙吳偉為獻蘊真黃公」，此所謂「黃公」即指黃琳。吳偉第

一次入北京是在憲宗（成化）時候，《名山藏》云：

憲宗召授錦衣鎮撫，待詔仁智殿。偉好劇飲命妓，值其飲或經旬不飯。人欲得偉畫者，則載酒攜妓往。一日被詔，正醉，中官扶掖入，踉蹌行殿中，上命作松泉圖，偉跪翻墨汁，信手塗成。上嘆曰：真仙筆也。<sup>(14)</sup>吳偉這樣的生活態度在南京那些無惡不做的太監群中可以生存，但是一到北京宮廷便立即受到排斥。很快就又回到南京。

他第二次受召是孝宗（弘治）登極之年（1488）。受召後授錦衣百戶，賜印章曰：畫狀元<sup>(15)</sup>孝宗對他可能還很欣賞。據陳繼儒《妮古錄》，孝宗「有一日賞畫工吳偉輩綵緞數匹。」然後命令他們說「急持去，無使酸子道此。」一年後吳偉便稱疾回金陵，由此可見他每次赴京都不能久留。後來武宗即位又要召見吳偉，可是未就道便因酒精中毒而死。

吳偉的畫大多狂怪粗放，近乎漫畫的逸筆草草。喜作寒山、捨得、漁夫、山水，作品如「漁樂圖」用筆用色生氣蓬勃，看似草率的筆觸卻能搏捉人物的動作，而筆墨、彩色氤氳，氣氛極佳，有西洋水彩畫的意思，殆非載進所能及。他的畫表面看似狂怪，但細心品嚐，可以體會出超人的工力，尤其人物的動態和面部表情，而且能表現出骨架結構，這種硬朗感是一般畫家所無法望其項背的。（圖九）如今藏倫敦大英博物館的「鄉樂出遊圖卷」用極其快速而精準的筆觸描繪山石村木以及人物的表情動態，有如西洋速寫般的精妙。他的影響力使其後五十年間的畫壇籠罩在狂怪的氣流中，但他的那紮實的表現工力則有一部份由蘇州的周臣所繼承了。

## 正德、嘉靖時代

### 浙派畫的狂瀾

弘治之後便是正德（武宗）和嘉靖（世宗）。這期間，一方面由於正德皇帝怠政，以及嘉靖年間的政爭，消耗了宮廷的元氣，國庫空虛，宮廷畫也一落千丈，在朝供職者有趙麟素、朱端、曾和、陳鐸、劉晉、劉節、候誠等約十人，但沒有一位可以自立成家，頡頏前賢。比較有份量的只有朱端（活動1501—20）。朱氏，字克正，海鹽人。畫山水學李成、郭熙和盛懋，畫竹師夏詠。正德間以畫士直仁智殿，食指揮俸，曾受皇帝欽賜「一樵圖書」(16)他是當時比較嚴肅的畫家。惟作品傳世者不多，最有氣質的是國立東京博物館所藏的「寒江垂釣圖軸」。在下方有巨大石塊構成的積雪崖壁與大樹。其強大的氣勢把景物戲劇性地推近觀者，而淡遠低平的遠峰把水平面向遙遠的天涯。這是他傳世中最好的一件作品。

此時不僅北京宮廷財力大窘，使工筆院體畫喪失有力的支柱，連南京宮廷也是後繼乏力，讓粗筆浙畫無附翼之所。然而失去皇家的資助卻換來了絕對的自由與失落的心情，導致一種放浪形骸的生活態度與藝術觀。浙派畫家也扮演起文人畫家的角色，藉酒精的作用發揮大膽的創作潛能，結合禪畫的狂怪，把原來的裝飾性風格轉變為表現性的風格。

當時狂怪之畫風已成一時習尚，效法之人舉目皆是，最有名的無疑是張路（約1464—1538），後繼者有汪肇、蔣嵩、蔣貴、郭熙和李著等等。他們雖然也嘗試與北京和南京的宮廷接觸，但顯然都不很



▲圖九 吳偉 北海真人像 158.4 × 93.2 公分 國立故宮博物院藏





▲圖十 張路 騎驢 國軸 紙本 設色 29.8 × 52 厘米 國立故宮博物院藏

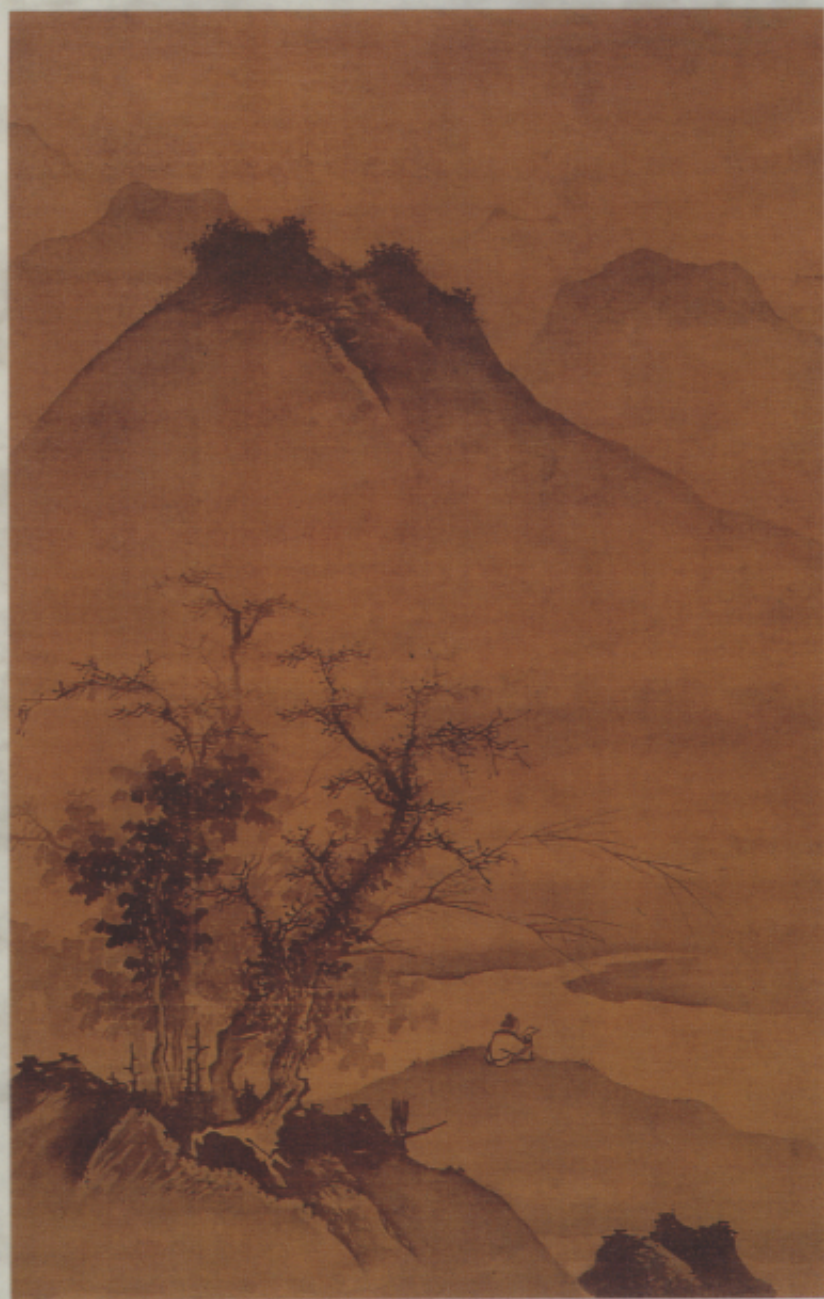
成功。張路號平山，字天馳。河南大梁（開封）人，在公元一五二一年至二六年之間曾以「例監」（一說庠生，<sup>(17)</sup>）入北京之太學。據說由於李鉞（1465—1526）之抬舉，名傾京師，「一時公卿遊造之者無虛日也。」他作畫，人物師吳偉（圖十）。《畫史會要》說：「人物似吳小仙而有韻，亦有戴文進風致，一時縉紳咸加推重。」但又說：「用墨雖佳，未脫院體。」《藝苑卮言》說「傳偉法者，平山張路最知名，然亦不免惡道之累矣。」張氏以粗放狂怪為宗。《小蓬萊閣畫鑒》說張路的畫有「叫囂氣」<sup>(18)</sup>。事實上從馬軾、戴進以降的粗筆浙派畫多難免有「叫囂氣」，只是吳偉、張路之作尤甚而已。這種叫囂氣是畫家意圖運用快速的筆勢來加強景物的即時性，以打破古典式藝術

的無時間性或永恆性。但更深層的意義還是畫家個性與南京官僚藝術品味的結合。他的畫顯然不能被北京貴族所接受。故不久便南返。離京之後，曾「南涉江湖，躡金焦、探禹穴。」但始終不得志，最後歸開封終老，從未去過南京<sup>(19)</sup>。他的畫與吳偉的最大差異有二：第一，誇張成份更多，猶其衣紋線條的常脫離了描繪的對象，故予人以霸悍氣之感；第二，人物的個別相不及吳偉的作品豐富。

類似風格也呈現在汪肇、朱邦、陳子和、蔣嵩（活動1500—1550）、李著等人的作品。其中汪、蔣比較有水準。汪氏，字德初，號海雲。浙江休寧人。早工繪事，尤長于翎毛。豪放不羈。《畫史會要》說他「山水人物出入於戴文進、吳次翁（偉）。但多草率之筆。」他

曾到南京，誤上賊船，「賊欲劫一太守，約汪備數，汪不逆其意，人各一扇贈之。及飲酒，用鼻吸飲。賊首甚歡，不覺沉醉，遂不舉事。次日乃得脫去。常自負作畫不用朽，飲酒不用口。」<sup>(20)</sup>他也未能在兩京有所作為。

蔣嵩（活動1500—1550），號三松。金陵人。他與南京官僚的關係可從其「漁夫山水」（美國景元齋藏）的袁軼跋為證。袁氏曾為南京武選主事，在南京的時間是從一五三九到一五四七年。《詹氏小辨》稱他：「山水學倪元鎮，而變其法，小幅亦自瀟灑勁特，不著塵俗。大幅強作便不成章。武宗南巡，見嵩畫大悅之，至與攜手……」《畫史會要》說：「蔣嵩……山水人物派從吳小仙而出，多以焦墨為之，最入時人之眼。」事實上，他的



▲圖十一 蔣嵩 秋林讀書 冊軸 絹本 淡紅色 164 × 106 厘米 山東省博物館藏

畫有意將景物簡化成幾大塊，和近景、遠景兩個層次，而且減少皴筆，改用大塊面的淡墨渲染，意圖重振南宋的畫境，但是在一些細部維持吳偉、張路等浙派畫家的戲劇性動感（圖十一）。譬如「秋江釣艇」便是幅很好的例子。他這種簡捷清潤的畫很受一般人喜愛。然而在傳統文人的眼裡卻不免有「徒具形式，殊少內涵」之譏。蔣嵩雖然人在南京，卻似乎未獲得貴族的大力推薦，故未曾進過北京宮廷(21)。

以上張路、汪肇、蔣嵩三人都受到吳偉的影響。這些人僅張氏曾到過北京，但似乎與宮廷沒有接觸。雖然四人都把希望寄托在南京，卻只有蔣嵩獲得一點成就。殆嘉靖中期（1530—40）以後，北京宮廷無力贊助畫家，南京方面也因蘇州畫壇極盛，使金陵文化發生極大的變化。繪畫思想的主導力量轉到蘇州人和當地的地主富戶手裡，不再是皇室外圍成員所能控制了。南京的文化風氣也由以前的「貴族風」轉為「吳風」，錢謙益《列朝詩集小傳》說：

金陵佳麗，仕宦者誇為仙都，游談者指為樂土……嘉靖中年朱子价（白藩）、何元朗（良俊）為寓公，金在衡（鑾）、盛仲交（時泰）為地主，皇甫子循（訪）、黃淳父（姬水）之流為旅人，相與投簡分題徵歌選勝，秦淮一曲，煙水競其風華，桃葉諸姬，梅柳滋其妍翠，此金陵之初盛也。(22)

因此等張路、汪肇、李善等人到南京的時候，浙派畫似乎已經沒有市場了。十六世紀後半期已無後繼之人，一直到十七世紀初才有一位比較受人重視的畫家藍瑛（1585—1659），史上稱之為「浙派殿軍」，然而藍瑛的畫風與吳偉完全沒有關係了。

## 明朝宮廷畫與浙派畫的評價

現代人寫的畫史書籍常批評宋畫的格法，認為這格法阻礙了藝術家的創作能力，使宋朝繪畫流於因循模倣，直接或間接把我國繪畫引導於形式主義的道路。譬如李浴的《中國美術史綱》便有下面的一段話：

繪畫在宋代所滋長出來的「形似、格法」和自我發抒的文人意趣之力量，到了元代蒙古人統治中國後就更得以發展。明、清兩代也沿著這種趨勢發展，致使復古主義、摹倣主義以及所謂「文人畫」者成了繪畫的主潮，佔了統治地位。……寫實的技巧、現實主義的創作手法之日趨微弱，文人匠人之分也日趨嚴格；文人畫家在拼命的強調筆墨意趣，工匠則死抱著祖傳的定型公式愈演而愈趨於形式，二者在不同的角度上把中國繪畫給拖下衰頹的道路上來了。(23)

這裡我們必須特別注意的是李浴對宋畫的理解因受傳統觀念的拘束而失於片面。他把宋人最重視的「神」給漏掉了。其實我們不能不承認宋代畫院的高度成就，而這成就便是建立在「人」（格法）、「自然」（形似）和「神」（神似）三者的絕對平衡中。元朝文人畫是意圖以詩人的智慧和浪漫的情懷來化人、神、自然之三元平衡為混然一體，進而消除人們對形似、格法、神似三者孰先孰後的爭論。

元人這一新的美學理想——或者可以說是對意趣的追求——即為文人畫的理想，也是元、明的藝壇主流；它也就把兩宋以來的後古典自然主義風格推向社會大眾去，使之工藝化和通俗化。這便是李浴所說的文人與工匠之分家——前者重自我

表現，提升人的情性在創作的分量；那是精神面的，也是抽象的，所以真正的人的現實面很不易顯現。後者則重裝飾，提升人為的技巧在創作中的角色，顯現了對平凡的現實面的關照。因此就明朝畫來說，不論是文人畫或院體畫，人的地位都大大提升了，但卻遠離了自然和神的實質。這種分歧不能以好、壞來衡量，只能說是時代精神的展現。

在浙派諸家中，戴進（1388—1462）的地位較高，他的畫曾經獲得許多讚賞。明中葉李開先的《中麓畫品》云：「戴文進之畫如玉斗，精理佳妙，復為巨器。」(24)又說：「文進畫筆宋之入院高手或不能及，自元迄今俱非其比，宜廟喜繪事，一時待詔如謝廷循、倪端、石銳、李在，則又文進之僕隸與台耳。」(25)然而謝肇淛卻說：「國初名手，推戴文進，然氣格卑下已甚，其它作者，如吳小仙，蔣子誠輩，又不及戴，故名重一時。至沈啓南出，而戴畫廢矣。」

就整體而言，浙派在歷史上的地位相當低落，而且似乎是隨時間之流逝而日趨下游。如明末詹景鳳便說：「若南宋畫院諸人及吾朝戴進輩，雖有生動，而氣韻索然，非文人所當師。」(26)沈顯的《畫塵》也說：「若趙幹、伯駒、伯驢、馬遠、夏圭，以至於戴文進、吳小仙、張平山輩日就狐禪衣鉢塵土。」方薰的《山靜居畫論》也說：「人知浙、吳兩派，不知尚有江西派、閩派、雲間派，大都閩中好奇騁怪，筆霸墨悍，與浙派相似。」(27)浙派的後起之輩則比戴氏更受人貶抑，如《遵生八箋》云：「若鄭顛仙、張復陽、鍾欽禮、蔣三松、張平山、汪海雲皆畫家邪學，徒逞狂態也，俱無足取。」清初的方薰也說：「邊鸞、呂紀、林良、戴進

……精工毫素，魄力甚偉……後人專于尺幅爭能，屏幃之作，幾無氣色，可輕視耶。」(28)

其實如果我們從繪畫本質、社會結構、人民生活形態的相互關係來看，我們便能知道繪畫的所謂好壞的評斷不能太僵硬。既然浙派畫的萌發條件是：一、工商業社會，二、附庸風雅的暴發戶。因此在某些擁有這兩個條件的地方或時代，浙派畫的身價必然會再度浮升。譬如高濂《遵生八箋》便對戴進有所讚賞：「我朝名家……如戴文進，工山水、人物、神像，雅得宋人三昧。其臨摹倣效宋人名畫，種種逼真。其生紙著色，開染草草，效黃子久、王叔明等畫較勝二家。」(29)這在明末的安徽表現的最清楚。詹景鳳指出：「吾族世蓄古書畫，往時新安所尚雖則末馬、夏……元顏秋月、趙子昂，國朝戴進、吳偉、咖紀、林良、邊景昭、陶孟學……每一軸價重至二十餘金，不吝也。而不言王叔明、倪元鎮，間及沈啓南，價亦不能滿二三金，又尚冊不尚卷，尚成堂四軸，而不尚單軸。」(30)可見在新安一帶浙派畫有很大的市場。而浙派畫的精神在清初的揚州（鹽商聚集地）也獲得進一步的發揚。

在現代人的眼中浙派畫的評價也成為爭論的話題。對中國文人來說，儘管世上流傳的浙派畫為數甚多，卻很難引起他們的共鳴。俞劍華認為明朝是臨摹鼎盛而創作衰落的時代。因此有關這方面的研究也相當少。然而對當代中國美術史學者來說，明朝畫的研究日漸受到重視，而且集中在史料的搜集整理，如陳芳妹的《戴進之研究》(31)、穆益勤的《明代院體浙派史料》和《明代宮廷與浙派繪畫選集》。

相對於中國學者這種研究態度的是外國學者。首先是日本人，他們對浙派畫本來就相當喜愛，事實上日本鎌倉時代的水墨畫便是在浙派的基礎上發展，所以日本畫家對浙派畫別有親切感。在當代學者之中以這種同情的心來為浙派畫寫史論藝者便是鈴木敬，彼著有《明代繪畫史研究·浙派》一書闡揚浙派畫藝精神。受鈴木敬影響而繼續以欣賞的眼光來論浙派畫的便是班宗華(Richard Barnhart)。他已為浙派寫了兩篇論文(32)，和一本專著。而這個新觀點也由石守謙帶到了臺灣，完成了〈浙派畫風與貴族品味〉一文(31)。

## 註

- (1) 王世貞《弇州山人稿》，卷138。參見穆益勤《明代院體浙派史料》，上海人民美術出版社，頁116。
- (2) 朱謀壘《畫史會要》，卷四。
- (3) 圖見Richard Banhart, *Painters of the Great Ming*, p. 59.
- (4) 姜紹書《無聲詩史》卷二，徐沁《明畫錄》卷二。
- (5) 《無聲詩史》卷六，《明畫錄》卷二。
- (6) 《畫史會要》卷四，《明畫錄》卷三。
- (7) 《畫史會要》卷四，《明畫錄》卷六，《無聲詩史》卷二。
- (8) 《畫史會要》卷四，《明畫錄》卷六，《無聲詩史》卷一。
- (9) 圖見台灣故宮博物院《文物精華》.5. 頁77
- (10) 《無聲詩史》卷二。
- (11) 見上引穆著，頁55 引文。
- (12) 見楊仁愷《國寶沉浮錄》頁29。
- (13) 同上，頁52—53。
- (14) 同上，頁54。及《畫史會史》卷四。
- (15) 同上。
- (16) 畫史會要，卷四；無聲詩史，卷一15。
- (17) 《無聲詩史》卷二。
- (18) 上引穆著，頁129。
- (19) 張路的生平事蹟見上引穆著，頁76—78。
- (20) 同上，頁81。
- (21) 同上，頁79。
- (22) 參見《中國藝術史研究論文集》，《東吳藝術史集刊》，第十五卷(1987年7月)，頁307—374。
- (23) 李浴《中國美術史綱》，頁310。
- (24) 李開先《中麓畫品》，畫品一。收入穆益勤《明代院體浙派史料》，上海人民美術出版社，頁89。
- (25) 同上引穆著，頁22。
- (26) 同上。
- (27) 同上，頁96。
- (28) 同上，頁100。
- (29) 同上，頁94。
- (30) 同上。
- (31) 陳芳妹《戴進之研究》，台灣大學歷史研究所碩士論文。由台北故宮博物院出版。
- (32) Richard M. Barnhart, *Peach Blossom Spring. The Metropolitan Museum of Art, New York, 1983*。另1989年(民78年)美國克利夫蘭博物館舉辦「北京故宮珍藏明代繪畫展」出版 *Masterworks of Ming and Qing Painting from the Forbidden City*。其中有班宗華等人的論文。
- (33) 見《中國藝術史研究論文集》，《東吳藝術史集刊》，第十五卷(1987年2月)，頁307—374。