

元朝畫工畫

——畫工畫的蛻變與衍續——

高木森



元 劉貫道 元世祖出獵圖 國立故宮博物院藏

終有元一代，在我國繪畫領域中，畫工畫與文人畫之間的分化，繼北宋蘇軾、文同、李公麟和米芾諸文人所開的風氣之後進一步加遽。許多文人或由於政治因素，或由於風氣所及，競相參與繪畫創作。他們急於佔領畫壇，以儒者、詩人、道人的美學品味，重新界定他們理想中的「高級藝術」—「文人畫」。由於文人意識的作用便有了「畫工」這一分類。

享有很高的聲望，比較幸運者還載入《元史》或方誌中的「醫卜方術天文」類，惟入於畫史者寥寥無幾。故畫人雖多卻由於名不入畫史書籍，多數人連「畫工」之名亦無由沾上。

的價值；在畫工裏雖然有「文人化畫工」（準文人畫畫工）、「宮廷畫工」和「寺廟畫工」，但惟有前二者可入畫史。所以在畫史中，從事寺廟畫的職業畫家就不入「畫工」之列。第二、他們不認為馬夏派畫家是畫工，因為這些畫家另有本業。下文將就「準文人畫」、「馬夏派」、「宮廷畫」、「寺廟畫」與畫工畫的關係略作分析探討。



元 劉貫道 元世祖出獵圖（局部）

「畫工」顧名思義，是以繪畫為專業的畫家。他們依工時計酬。其作品與詩文雖或稍涉，但無甚緊要。繪畫只作宮室、廟宇、僧舍或私人宅第的點綴。此類畫家為數甚多，分布很廣，足蹟遍及社會各階層：有居宮廷者，有居鄉村者，有事於廟宇者。他們大多登記為「匠戶」，以備隨時接受皇室徵詔。在中央政府的工部下設有「將作院」和「諸色人匠總管府」掌握各類匠藝之作。這些畫工在宮廷和地方上常

在今人的印象中，凡是非文人畫便是畫工畫。但是在元朝文人看來，「畫工」一詞具有特別意義，即指職業畫家。凡是業餘畫家皆不稱畫工，那麼「業餘畫家」的「業」就包括很廣了：或官宦、或掾吏、或漁樵、或醫卜、或木匠、或陶藝、或道釋、或商賈。如此一來業餘畫家不一定是文人，畫工畫不一定就是無詩性的畫。此外，元朝文人用「畫工」一詞與今人的用法稍有出入：第一、他們只承認某些畫工畫

一、畫工與「準文人畫」

在元朝文人的心目中有四位著名的畫工，即陳琳、盛懋、王淵和羅稚川。他們第一個共通點就是傳記資料很少。陳琳字仲美，杭州人。生卒年無可考，一家世代以畫為業。父親陳珏是南宋末年畫院待詔，他自己自幼學畫，可能在父親的指導下學習院派畫。及長曾向趙孟頫請益，接受指點。仇遠《山村遺集》云：「大德五年（1301）秋，

仲美訪子昂學士於餘英松雪齋。」此後以畫揚名一時（註一）。然而不論他多有名氣，總還是被看成「畫工」。湯垕《畫鑒》首先稱讚陳琳「能師古，凡山水、花草、禽鳥，皆稱至妙，見畫臨摹，彷彿古人。」（註二）最後卻補上一句：「宋南渡二百年，工人無此手也。」同樣的評語也被夏文彥的《圖繪寶鑒》所引用（註三）。《山村遺集》也將此一觀念表之於詩：「良工苦思可心降，底事文禽不解雙？」在元朝人給畫工的另一美名是「處士」，所以楊維禎《鐵崖詩集》說：「錢塘處士陳仲美，十年林下寫烟霞。」（註四）

陳琳的畫蹟已少有留傳，其中以台北故宮博物院的「溪鳧圖」和「溪邊小景」比較佳，但也只是小件作品。「溪鳧圖」以一隻體形略為笨重的水鴨為主體。水鴨佇立岸邊，其右下及右上有花草，背景是漣漪起伏的小溪，左上邊有趙孟頫題語：「陳仲美戲作此圖，近世畫人皆不及也。」這一冊頁畫布局有點侷促，但頗為緊湊，筆墨已無院體畫之工整或拘緊；乾濕並用，墨趣和書法性頗高，是否有經過趙孟頫的潤飾不得而知。若此筆墨純出陳氏之手，彼應已入文人畫家之流矣。

「溪邊小景」畫一河兩岸，近景一土坡，上加六棵小樹，右側隔岸遠山二疊，構圖簡單至極，今上方中間空白部位有余夢祥、巖恭和顧瑛三人題詩。顧氏跋指出陳琳畫法得自趙孟頫。誠然此圖特點是用半乾的筆畫石，有屋漏紋遺意。樹幹多直立，幹粗而枝少葉稀，有拙壯之態。山腳多水波紋。凡此皆曾見於趙孟頫的山水畫，如「洞庭東

山」、「鵲華秋色」等等。設色之淳厚古樸亦得趙孟頫之秘訣。然布局平平，似乏趙氏之險峭，胸中丘壑不及耳！

盛懋字子昭，嘉興魏塘人，與吳鎮同鄉。生卒年無可考。世代以繪畫為業，父親盛洪甫擅畫。盛懋幼承家學，後以陳琳為師。畫山水、人物、花鳥。作品傳世不少。陶宗

儀《輟耕錄》稱之為「嘉禾繪工」（註五）。夏文彥雖然未直接用「畫工」這樣的字眼，事實上更具體地指明盛氏為畫工的理由：「（盛懋）始學陳仲美，略變其法，精緻有餘，特過於巧。」

盛懋傳世畫蹟有兩種主要的風格：一以端莊靜穆勝，頗類趙雍；一以婉約柔動勝，為今人所知的標



元 陳琳 溪鳧圖 國立故宮博物院藏

準盛懋。然無論那一格，皆壯中有秀，柔中有勁，畫技相當精湛。前者以台北故宮所藏的「松壑雲泉」為代表（註六）。該圖以近景高疊的土丘為主，其上松林直立，松枝下偃，松下有五老與書童，三老已坐地談天，另二老徐行於小徑。人物用筆細緻生動。畫幅右下角有小溪的一隅。畫面中段，在松林背後是一大片白雲，雲上有高聳的山峰，主峰與左側峰之間有垂瀑。全圖以大青綠設色，天空亦染以花青，雖縑素已多斷裂，精神猶在。畫上有作者款：「武塘盛懋」並有一印：「子昭」。右上角有明朝名收藏家黃琳以及畫家陳鑿的題跋。黃氏跋云：

盛子昭畫松壑雲泉圖，層巒疊嶂，峻嶺崇岡。勃鬱滿縑而不失清遠秀潤之致。覽之雲霧滃然。隨几席間，恨不移家其中也。
江夏黃琳謹識。

此圖以墨筆鉤輪廓，設色濃厚，特別強調綠色山石、白色人物、黑色松針之間的對比，立即令人想起趙孟頫的「幼輿丘壑」，但布局則出於北宋趙伯駒之類的院體畫。同屬於這一型的尚有同藏故宮的「溪山清夏圖」、「松溪泛月」。

盛氏的第二類風格當以台北故宮的「秋林高士圖」為代表。這是一幅相當清秀的山水畫。作一紅衣高士斜坐林下，舉頭似是靜聽秋聲，秋林的背景是小溪及溪上的白雲，雲端巨峰二疊配以賓峰。主要是搏捉秋天的氣氛。與前述「松壑雲泉」相映成趣的有下列幾點：第一、淺絳設色，但此圖以花青為主調；第二、筆觸增多，皴筆、苔點、蘆草、枝葉筆觸明顯；第三、樹幹

瘦長而婀娜，枝葉常隨風取勢；第四、常見雲彩飛鳥點綴，裝飾性較強。然而也有不少相似之點，如簡化和無力的遠峰，以及優美、正面的主題。

「滄江橫笛圖」也是屬於這一類。該圖作一叢雜樹隨風而偃，樹下一牧童吹笛，周圍細竹亦隨風飄動。溪中一牛戲水。樹梢三鳥向遠

岸飛去。遠岸是二疊山。此畫以風動為主題，表現秋天的情趣，以技巧來說是相當成功的。但是由於是一幅描繪性的畫，筆墨本身的書法性受了限制。盛懋這一類的畫，以柔韻勝，有女性化的特徵。

歷史上雖然說盛懋學自陳琳，但是陳畫筆墨鬆秀，「觸感」較為豐富，構圖簡單，景物造形取其拙趣。



元 何澄 歸莊圖（局部） 吉林省博物館藏

反之盛懋的畫，用筆光滑，多渲染，氣氛甚佳，構圖較為複雜，景物多巧，對自然氣氛的營造有獨到之處。

第三位畫工是王淵。王氏字若水，號澹軒，杭州人。生卒年亦無可考。幼習丹青，也受趙孟頫指導。故以古人為師。善畫花鳥、山水、鬼怪。天歷中曾參加集慶寺的裝飾工作，為龍翔寺的兩廡畫壁。《圖繪寶鑑》說：「趙文敏公多指教之，故畫皆師古人，無一筆院體，山水師郭熙、花鳥師黃筌……尤精水墨花鳥竹石，當代絕藝也。」（註七）此地未用「畫工」一詞，但來復《庸庵集》稱他為「錢塘王若水處士」，又袁凱《海叟詩集》有題王淵畫云：「鵲鶴飛塵多急難，睢鳩意圖誠幽閑；乃知良工有深意，不在丹青形似間。」（註八）由此可見王淵也是畫工。他與陳琳、盛懋一樣原來都是專業畫家，卻因趙孟頫的影響而搭上時代的列車，為自己的畫增添了文人的風味。

王淵的作品與陳、盛二家又不一樣。王氏以畫花鳥為主，多以野花、鳥類、棘竹、野石為構圖母題，變化不大。常見近景一土坡，上立巨石，傍以野花、雙鉤竹、荆棘和鷓鴣或鴛鴦。枝頭上畫上一或二對麻雀或飛或棲。寓意皆為喜慶吉祥，所以成雙成對的雀鳥最為常見。王氏的布局習性是以石塊、荆棘、花樹為主體構成畫的軸心，以枝葉外展以啟疏放感。體大的鳥類聚石旁，小雀鳥則遊棲枝頭，構圖穩重端莊，而且筆墨明淨清晰，頗受趙孟頫工筆花鳥及雙鉤竹的影響，有古典藝術的特點。尤其是重用水墨，洗盡院體畫的鉛華，趨於文人畫的樸素。但由於過分平穩，懸宕之趣不及其師。



元 何澄 歸莊圖（局部）



元 何澄 歸莊圖（局部）

元人文集中曾稱羅稚川為「畫手」，其意與「畫工」同。揭傒斯題羅稚川「秋蘆群雁圖」云：

臨江畫手羅稚川，落筆欲輕趙大年。集賢先生得筆蹟，飛入郎官湖水天。郎官湖水西江上，大別南樓岌相向；黃蘆颯颯樹蕭蕭，中有群鴻正嘹亮。寒影斜陽鸚鵡洲，十年曾此系孤舟；參差禹蹟無人畫，目極江南萬里秋。

此詩是說羅稚川的一幅畫被趙雍收藏，後來傳給一個號為湖水的郎官。郎官攜之遠遊，順西水東來，到大別山的南樓（今安徽安豐縣），與揭傒斯一同觀賞。詩的後半是描寫羅氏的畫——那是一幅秋景山水，點綴著蘆葦和鳴燕，引發揭傒斯無限的鄉愁，令覽者夢牽江南萬里秋（註九）。

羅氏，江西臨川人，畫學李成、郭熙。趙文《青山集》云：「吾觀天地間，一一皆是畫與詩。渝川有二羅（羅稚川兄弟），畫得天地之英

奇。大羅詩名撼湖海，小羅天機勃鬱，不得已而水墨之，搖毫造化已破碎，灑墨元氣為淋漓。」元朝有名的文人為詩歌詠羅氏繪畫者還包括虞集、龔肅、林弼、范梈等，由此可見羅氏之畫亦已近文人畫矣。若從今藏美國紐約大都會博物館的「雪景山水」來看，除李郭的因素之外，又兼採南宋馬夏派墨法，但因其畫中有較強的詩意，所以在文人的詩集中以「畫工」之名佔了一席之地。

元 王淵 秋景鶉雀圖 軸 紙本 水墨 90.5×43.9公分
美國克利夫蘭藝術館藏

元 盛懋 溪山清夏圖 軸 絹本 204.5×108.2公分
國立故宮博物院藏



二、何以被稱為畫工？

元人對畫家的稱呼謂「先生」、「道人」、「高士」、「處士」、「畫手」、「畫工」、「畫人」等等，亦有以官銜相稱者，如稱趙孟頫為「趙集賢」、柯九思為「柯博士」。在上述諸多稱謂之中最接近「畫工」的是「畫手」和「畫人」，其次是「處士」。在元人詩文集裡被稱為畫工的除了上述四家之外還有宮廷畫工李肖岩、王振鵬、何澄三人，但在文人圈中以陳、盛、王、羅四家的聲望最高。從上文的分析得知，他們都師法古人，而且都或多或少受趙孟頫的影響，但表現卻很不同。陳琳可能也學過工筆花鳥和青綠山水，只是今日所見的少數畫蹟卻是出於趙氏晚年的文人畫風格。盛懋學趙氏早期的青綠山水，稍加變化，王淵則專攻趙氏工筆花鳥，殆各得趙氏之一技。其中羅稚川受文人畫的影響最少。

此處我們的問題是：趙雍、吳鎮、唐棣、黃公望等等皆曾向趙氏求教卻未曾被視為畫工，而上述四家則被視為畫工，何哉？有人說，因為陳、盛、王、羅未曾獲得官位。然而此說不能成立，其理甚明，因為吳鎮、倪瓚亦皆終生未仕，但不是畫工。或曰：「因為陳、盛、王皆為繪畫世家出身，所以是畫工。」然而持異議者要問：「趙雍不也是繪畫世家出身嗎？」其實趙雍的畫也不見得比陳琳更有文人畫的氣質，可也沒人稱趙雍為畫工。所以比較可以令人接受的說法是：「畫工不擅詩與書」。不過我認為這個問題應該分為兩部份：為何被稱為畫工？為何入於畫史？前者的答案是「他們是標準的職業畫家」，後者的答案是「他們的畫有文人趣味」。

就此而言，「畫工」為一中性詞，無蔑視之意。

世人大多認為元代文人稱某人為畫工有輕蔑的意思。但當我詳細

研究元朝畫工畫的問題之後，我相信「畫工」一詞只是一個中性的指稱，並無貶意，有時還是一種尊稱。正如上文所述，在元朝職業畫家何

元 羅稚川 古木寒鴉圖 軸 絹本 水墨 131×79.9 公分
美國紐約大都會藝術館藏



只千人，但於詩文之中被稱為「畫工」或「畫手」者卻寥寥無幾。由此可知元朝文人不會隨便給職業畫家冠上「畫工」的頭銜而載入史冊，惟有躋近士大夫之流的職業畫家方可登「畫工」之榜。這些畫工有時也被稱為「處士」，那就更有士大夫的味道了。這個頭銜也被用在文人畫家的身上，如周南老撰倪瓚墓志銘起首便說：「雲林倪瓚，字元鎮，元處士也。」

再說這些畫工與文人的關係吧。陳、盛、王三家都曾受過趙孟頫的薰陶，又與文人多所往來，作品因而有了文人氣質。他們雖然是畫工，但作品頗合文人口味。譬如趙孟頫與陳琳合作畫，趙雍收藏盛懋的「崔麗人」和羅稚川的畫作（註一〇）。而且也有許多文人為他們的作品書贊；如仇遠、王逢、虞集等都喜歡為畫工畫題詩。而畫史家稱陳琳「彷彿古人」，盛懋「已臨吳道子，不數李將軍」，王淵「皆師古人，無一筆院體」之類的評語也可以用於許多文人畫家。凡此皆可證明文人對畫工畫的重視，也證明古人的畫評很難具體地描繪出畫工畫和文人畫家畫的區別。因此我認為陳、盛、王、羅等人的「畫工畫」應該是屬於「準文人畫」，以別於其他的畫工畫（見附表）。

三、馬夏派非畫工

馬夏派是南宋院體畫的主幹，但是一入元朝便如川水之就下，一落千丈。終有元一代，欲振乏力。主要的原因有二：一是馬夏派繪畫的發展已到了極限，遇到了無法克服的困難，如過份精緻的筆墨技巧，非一般畫家所能繼承；二是政治環境改變，尤其畫院之廢使這種

高度專業化的畫派無法生存。新興的藝術贊助者對此派繪畫的貴族口味感到厭倦。《圖繪寶鑑》僅錄六人，茲錄如下：

1. 「張遠，字梅岩，華亭人，善畫山水、人物，學馬遠、夏圭，至於潛補古畫，無出其右。臨亦能亂真。」
2. 「陳君佐，宿州人。居揚州。山

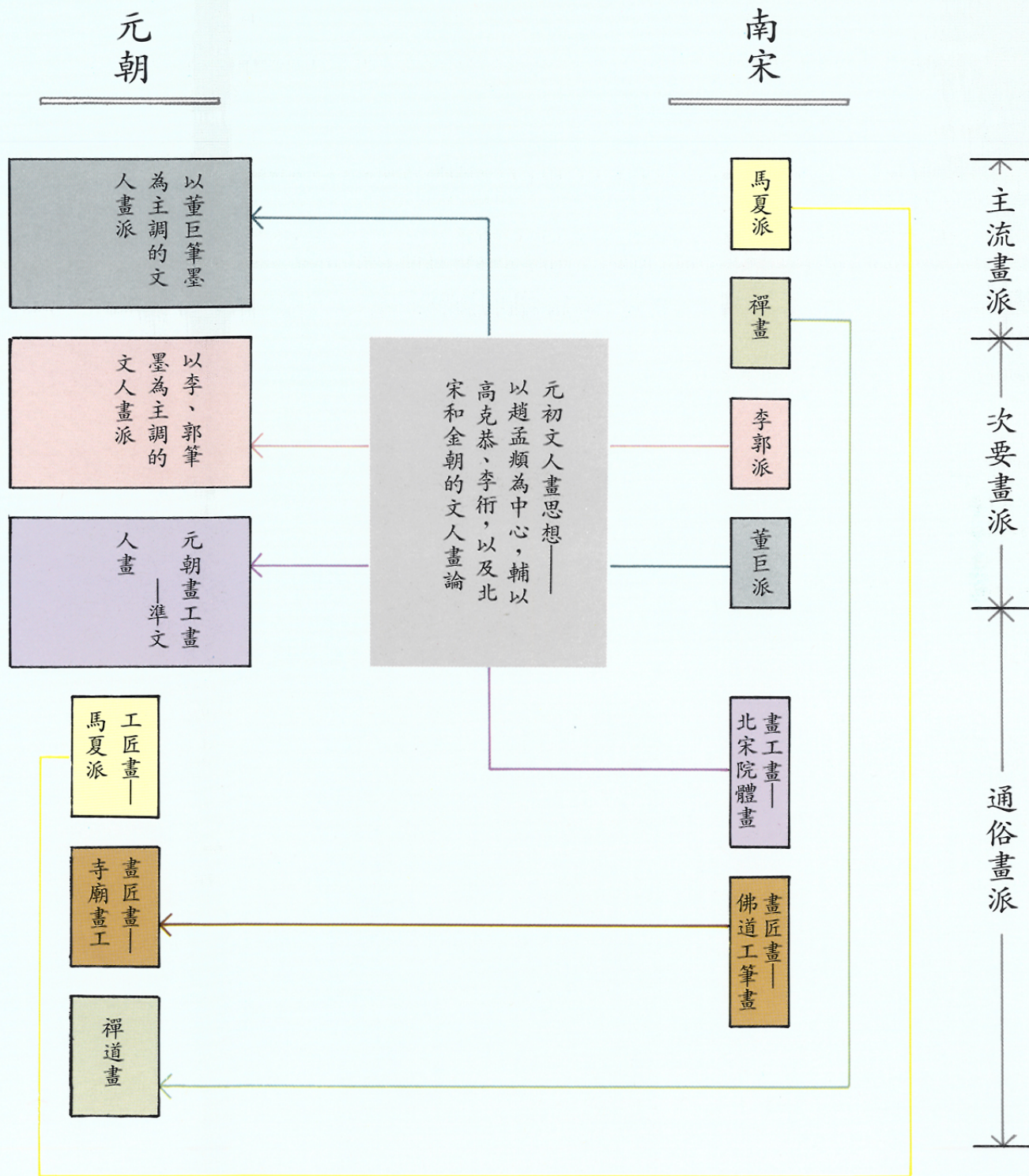
元 盛懋 松壑雲泉圖
軸 絹本 268×110公分
國立故宮博物院藏



元 盛懋 秋林高士圖
軸 絹本 135.3×59公分
國立故宮博物院藏



附表：元朝畫壇的新動向



水師馬遠、夏圭。墨戲師徽廟。」

3.「孫君澤，杭州，工山水、人物。學馬遠、夏圭。」

4.「沈月溪，華亭青村人。以稜作為業。畫山水、人物學馬遠。往往亂真，人莫能辨。」

5.「張觀，字可觀。松江楓涇人。世業稜作。畫山水學馬遠、夏圭，特長模倣。」

6.劉耀，字耀鄉。樸之子。畫山水學馬遠、夏圭。(註一一)

從這一個名單來看，這些畫家多活動於江蘇，少數居浙江杭州。他們的職業有兩位是「稜作」(木匠)，另一位，張遠則從事裱褙和修補古字畫的工作。其餘不詳，但應該不是宗教畫畫工，而是兼做古畫複製、傢俱裝飾或其他手工藝的匠人。由於這些人之中有一半是工匠，所以在此權稱之為「工匠畫」。他們大部份是「善臨摹，幾可亂真」，他們逃避時代思想，不事創作，徒善倣寫。作品無自己的特色，不被收藏家重視，有比較好的作品可能都被當成宋畫留傳，因此今日可以確定為這些畫家的真蹟有如鳳毛麟角：僅孫君澤四件張遠一件。

孫氏的「荷塘樓閣」(景元齋藏)是標準的馬遠風格(註一二)。以斧劈皴畫成的多方角的山石，以及細膩的渲染再加上邊角構圖，誠可亂真，無怪乎許多這類畫蹟都被當成宋畫收藏。有些畫蹟的名款可能被裁去，再補上馬遠款。假如要說孫君澤這類畫與馬遠畫有些許不同，那應該是在一些很細微的，不易被人察覺的地方，如構圖上重細節裝飾(如本幅的荷池)、樹幹輪廓用筆滯慢、樹梢無拖枝、石塊筆墨光滑、建築有如僵硬的界畫。雖然畫的是文人賞荷，但詩趣不顯。它的優點是布局平穩、前後空間感很強、整體氣氛的營造極為成功。



元 盛懋 松壑雲泉圖(局部)



元 盛懋 松壑雲泉圖(局部)

張遠的唯一畫蹟是「早春行旅圖卷」，圖中還保留一些夏圭的方筆，但整體感頗近牧溪、玉礪等禪畫派（註一三）。沒有夏圭那種明快有力的筆觸，倒有許多「泥裡拔釘」式的畫法。由於筆觸短而碎，結構感不強。與孫君澤雖同屬馬夏派，但表現趨於兩極——孫氏太緊，張氏太散。這也可能是他們不受畫史家重視的原因吧！

元朝馬夏派是未受趙孟頫文人畫思想洗禮的一群。但是他們繼承了南宋文學化繪畫的傳統，仍然採用帶有詩性的題材，但是由於境界趨於平凡，無法與趙孟頫和元四家的文人畫相抗衡。有趣的是他們無一人被元朝史家稱為「畫工」，我想最主要的原因是他們除畫畫之外別有他業——工藝。

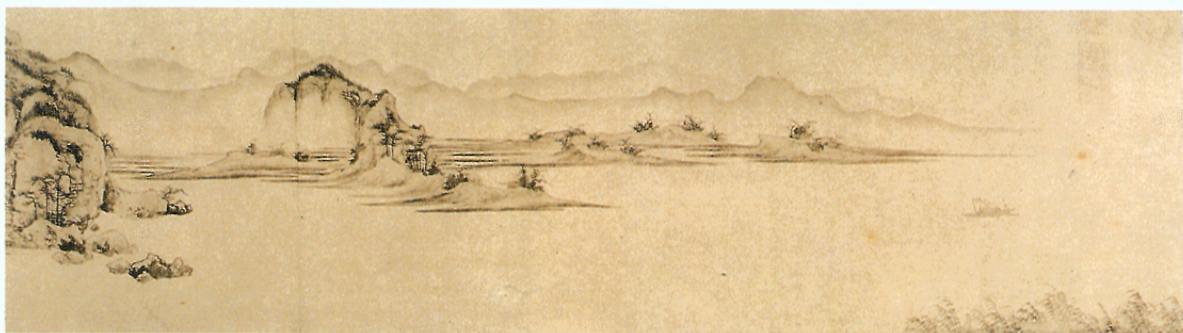
四、畫工與宮廷畫

元世祖忽必烈對中國文化雖然所知不多，但非常有興趣，常欲據為己用。一二八八年即採禮部尚書之議，命畫工以中國畫的方法作職貢圖（註一四），大約同期他又命翰林學士和禮霍孫畫世祖的祖宗像（註一五）。今有「太祖成吉思汗像」和「太宗窩闊台像」仍存台北故宮博物院。另外北京歷史博物館也有一件太祖像，頗類台北件。

與和禮霍孫同時還有一位肖像畫家名叫劉貫道。劉氏，字仲賢，中山（大都）人。他的名字入於夏文彥的《圖繪寶鑑》，但從夏氏的看法，其成就主要是在於道釋人物、鳥獸花竹，次為山水，最後才是「至元十六年之寫裕宗御容，稱旨補御

衣局使」。他曾在一二七九年為皇太子（後來的裕宗）畫像，並受皇帝厚賜（註一六）。卞永譽《式古堂書畫彙考》載有其「成宗像」（註一七），此外今台北故宮博物院藏有其「世祖出獵圖」，而美國堪薩斯市納爾遜博物館(Nelson Atkin Museum)有其「消暑圖」。

「消暑圖」為一短橫披。畫道人斜躺於涼床上，右手持麈尾，左手扶一畫軸。床後桌上有一摺畫軸，一壺荷葉杯，一只大花瓶；桌旁亦有些花盆。在桌子的左側窗外有一叢綠竹。床的右後方有一叢芭蕉，再右則見二位女侍，其中一位是中年模樣，雙手抱著一包東西，轉頭與一位持扇的女侍交談。然最具特色的是床後的巨幅屏風畫。屏風裡畫一位坐在涼床上等待品茗的



元 趙孟頫 重江疊嶂圖 卷 紙本 28.4×176.4公分 國立故宮博物院藏

主人公。床前侍女正在備茶。這屏風畫裡的後面又有一幅夏圭式的山水。畫家的特殊意匠是製造畫中有畫又有畫的三重畫面空間。畫中人物用筆顯然是受了南宋畫家劉松年的影響，但設色則簡化和淡化了，也因此筆道特別明顯有力。這種極具特殊意匠的布局以及強有力的衣紋都不同於其具有描繪性和敘述性的「世祖出獵圖」。

元朝以畫肖像得官者猶有李肖岩。李氏中山(今河北定縣)人，仁宗延祐六年(1319)被阿尼可選入宮中，為仁宗及莊懿皇后寫御容。一直到一三二五年還是宮中最有地位的肖像畫家。故有「一入都門天下聞」，「群公列卿日闐咽。」的美譽。李肖岩是「巧工」兼「名畫手」，所以程鉅夫《雪樓集》說：「海內畫手如雲起，寫真近說中山李。」可是這樣一個名畫家歷代畫史却全無記載(註一八)。

相較之下王振鵬就比較幸運，《圖繪寶鑒》給了短短幾個字的記

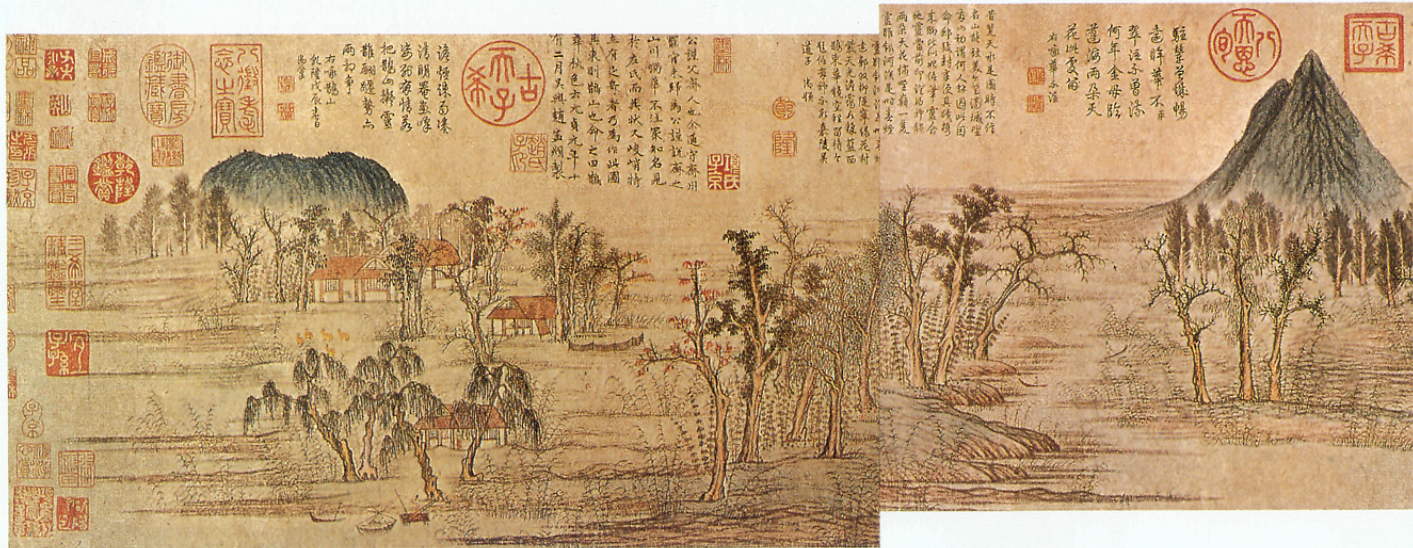
載：「王振鵬，字朋梅。(浙江)永嘉人。官至漕運千戶。界畫極工，仁宗眷愛之，賜號孤雲處士。」(註一九)王氏生平在虞集《道園學古錄》的「王知州墓志銘」所記較詳：「振鵬之學，妙在界畫，運筆和墨，毫分縷析，左右高下，俯仰曲折，方圓不直，曲盡其體，而神氣飛動，不為法拘。嘗為『大明宮圖』以獻，世稱為絕。延祐中得官，稍後遷秘書監典簿，得一遍觀古圖書，其識更進……累官數遷，遂佩金符，拜千戶，總海運於江陰、常熟之間焉。」(註二〇) 這一篇墓志銘是虞集因得知王振鵬的父母被追贈官銜而作，時為泰定四年(1327)，當年振鵬還活著。所以他的卒年大概是在一三三〇年前後。王氏以擅畫大型宮廷建築聞名，史上有載的巨作有「大明宮圖」、「大安閣圖」、「東涼亭圖」、「大都池館圖樣」、「錦標圖」等等。魯國大長公主曾收藏許多他的作品(註二一)。這裡我們應該注意到王振鵬雖被皇帝賜號「處

士」，而且他的界畫也是畫工味十足，史家卻從不把他列入畫工。此中的理由必是因為他並不是一個職業畫家，而是一個當官的士大夫。

元廷另一個有名的畫手是何澄。何氏，大都人。以畫歷史界畫、鞍馬和歷史人物出名，官至太中大夫(從二品)、秘書監(註二二)。他到仁宗時代還活著，享年九十餘歲。作有「商山四皓圖」、「歸莊圖」等圖傳世，後者今藏吉林省立博物館，畫風學李公麟，但人物用筆較硬，有南宋之的影響，山石筆墨有金人之平化和簡化，林木亦有金人之寫實細節。夏文彥云：「何大夫，工畫人馬，虞(集)先生詩云：『國朝畫手何大夫，親臨伯時閱馬圖。』」何氏作畫的主要題材是歷史人物，如王羲之、陶淵明、商山四皓等等。皆屬文人題材，在宮中的官位又是「大夫」，故亦躋近士大夫之流矣。

蒙古人本為游牧民族，喜歡各種動物，尤其是馬，所在元朝無論

元 趙孟頫 鵲華秋色圖 卷 紙本 28.4×93.2公分
國立故宮博物院藏



文人畫家或職業畫家都喜畫馬。在文人圈中以趙孟頫、任仁發、趙雍的畫馬最有名：孟頫寫意，仁發寫實，雍工整，各有立意。但宮廷畫家畫馬可能更接近遼、金傳統——為一種描寫或記錄性較強的風格。元末張彥輔、周朗皆曾應詔為入貢的名馬寫生（註二三）。這些畫家亦皆未得畫工之名，因為其中有許多是不足令文人掛齒的畫匠，有些則不是職業畫家，如張彥輔便是個道士。

蒙古人在接受中國文化之時也特別注意到傳統上作為教材的耕織圖。仁宗時趙孟頫曾為作「耕織圖」。仁宗又於一三一八年訂製一千冊由苗好謙所畫的「栽桑圖說」分發給桑農。仁宗喜愛的一件「農桑圖」便是由楊叔謙繪製，趙孟頫為之題詩。楊叔謙是諸色人匠總管府裡的一位畫匠。英宗和泰定帝皆曾命畫工作「蠶麥圖」（註二四）。順帝期間，李時（居中，大都人）亦為宮中教化圖的畫師，他也曾在清寧宮殿畫壁（註二五）。此等畫家皆名不上畫史。



元 趙孟頫 秋郊飲馬圖 卷 絹本（局部）



元 趙雍 駿馬圖 軸 絹本 186×106公分
國立故宮博物院藏



五、畫工與宗教畫

元朝文人對宗教畫有很強的排斥心理，不論其畫法如何（工筆或寫意）只要有宗教內容，都不被視為文人畫。在「業餘畫家」作品之中，禪僧畫和道人畫都受到「不入文房」或「只供僧舍補壁」之譏。最為世人所熟知的是夏文彥對南宋牧溪以及元朝普明的批評（註二六）。其實這些禪僧畫與文人寫意畫有很多相通的地方，但是由於作品的宗教主題過分明顯而遭排斥。

與文人的宗教態度成明顯對比的是蒙古人對宗教的熱誠，以及對宗教藝術的熱愛。蒙古人頗注重宗教藝術，在入主中原之前已接受西

藏喇嘛教，邀喇嘛僧侶繪製和雕製佛像，並有法國金工圭羅美·博契爾(Guillaume Boucher)服務於宮中（註二七）。建都北京之後有尼泊爾人阿尼哥(A-ni-ko)東來，並於一二七八年入大都主持製作局。在短短的一年內，他提高了匠人的地位，並別設二局分別掌理繪畫和木刻（註二八）。因此培養了不少傑出的宗教畫畫家和雕刻家，他們的作品散見於許多寺廟、道觀和宮殿的裝璜與壁畫。比較傑出者如劉元則入昭文館為大學士、官階正奉大夫（從二品）、並入秘書監為秘書卿。劉氏以雕製佛像出名，是阿尼

哥的弟子，號稱「一代絕藝，天下無與比者」。受皇室之命，「非有旨不許擅為他人造神像。」（註二九）

宮廷中的宗教畫畫工亦有為待詔者，如朱好古便是其中之佼佼者。朱好古的名字曾見於山西西南部稷山興化寺和山西最南端永樂鎮的永樂宮。稷山位於汾河北岸，興化寺始建於開皇十二年（592），後經多次改建，可能也曾遷移。據稷山縣誌，興化寺有兩處，一在稷山西南三十里處，一在稷山南五十里處。後者建於咸亨五年（674）。二寺皆已不存，惟考古發掘得壁畫遺蹟及簡短題記，記捐地者講經沙門安和、寧和及作畫者姓名：「襄陵縣 繪畫待詔 朱好古 門徒張伯淵」其後有年款：「大元國歲次慶申戊戌仲秋莫生十四菜，工畢。」

（註三〇）此所謂「慶申戊戌」可以是公元1298或1358年，而朱好古親自參與壁畫的製作。

今藏加拿大西安大略博物館仍有一幅大型壁畫《彌勒經變圖》，便是由興化寺搬來的。一般學者都認為是公元1298年之作。為一雄偉精美之作。全圖作對稱布局。以巨大的彌勒佛居中，身著褒衣博帶式袈裟，坐於寶座上，兩腳下垂，一手上舉作說法印，一手平置膝上，背後及頭後各有一個大光輪。寶座前有蓮花座。彌勒的兩旁先是前後站立的羅漢和供養人，其次是菩薩（彌勒的右手邊是觀音，左手邊是普賢），最外圍是一些次要的供養人和衛士。從布局看來是一幅標準的曼荼羅式的宗教畫。再從用筆之謹實、流暢，人物造型之貼切、妥當，以及設色之精麗來看，雖是一幅宗教畫，其筆法不只令人想到顧愷之的春蠶吐絲，更令人聯想到北宋李公麟的「維摩演教圖卷」（註三一）。



元 邊魯 起居平安圖軸 紙本
117.2×49.2 公分



元 趙孟頫 洞庭東山圖 軸 絹本
61.9×27.6 公分

六、畫工畫的特性

在

課堂上常有學生問道：純藝術與手工藝如何區分？又何者為「高等藝術」(high art)，何者為「次等藝術」(minor art)？傳統的說法是把純藝術看成高等藝術，而把手工藝看成次等藝術。此說於今也大致還可以成立。但如何分辨這兩種類型的藝術就不是容易的事。這裡我想就純藝術與手工藝略作比較，提出幾點以供參考：第一、以形式觀之，前者欲暗（含蓄），重視時空交錯重疊；後者欲明，以敘述、模倣、描繪為宗旨。第二、以美學原理觀之，前者給人視覺挑戰，進而達到心靈的啟發，後者給人視覺享受，進而陶醉。第三、以想像力觀之，前者無論創作或欣賞都需要較高的想像力，後者則以技巧為主要訴求。義大利美術史家利奧奈羅曾指出：「在整個中世紀，工匠的畫才追求工細完整。文藝復興時期的人強調繪畫中的心靈勞績應高於手的技巧。」（註三五）此所謂「心靈勞績」便是一種由於藝術家為了讓自己的創作超越凡俗所作的心靈奮鬥，其過程有賴於藝術家豐富的想像力。第四、以感性內容觀之，前者比較複雜——苦澀、悲壯、優雅、秀美可以在空間或時間上作複雜的交疊；相對之下，後者往往比較單純、直接。第五、以人生哲學觀之，前者意圖探索藝術形式與人生觀和世界觀三度哲學空間的組合關係。後者對人生哲學的觀照主要存在於題材本身，至於形式則依附題材而存在。第六、以對時

朱氏的畫技應是名不虛傳。

朱氏的影響在有元一代，可能遍及山西各地。今已知除興化寺之外，永樂宮純陽殿、稷山青龍寺等地的壁畫，都是出於其門人之手（註三二）。其他不存或不傳的畫蹟就更不計其數了。從現存的這些壁畫來看，朱氏徒弟的作品比較粗獷，通俗味較重。今永樂宮的純陽殿壁上也有朱好古及其門徒的名字。永樂宮屬道觀建築，始建於唐是為呂公祠。大約十三世紀初，金朝統治下，擴建為道觀，成為全真教的首府。蒙古人統一北方之後派道士邱處機為方丈，以呂洞賓為主神，聲名遠播，至一二四四年燬於火，三年後開始重建，一二六二年完成，改名為「大純陽萬壽宮」，今日所能見到的壁畫則完成於元朝至正十八年，與上述興化寺壁畫同年。題記共二則：

禽昌朱好古門人

古芮待詔李弘宜

門人龍門王士彥

孤峰待詔王椿

門人張秀實

衛德

至正十八年戊戌年秋上旬一
八工畢謹誌。

禽昌朱好古門人

古新遠齋男寓居絳陽

待詔張遵禮門人古新田德新

洞縣曹德敏

至正十八年戊戌年秋重陽日
工畢謹誌。」（註三三）

此一題記有明確的紀年——公元1358年，與前述多倫多博物館所藏「彌勒經變圖」同在戊戌年，所以該彌勒圖是否該入於1298年或1358年，尚無定論。由上述題記可知朱好古是待詔的身份，他並未參與永樂宮純陽殿的壁畫繪製工作，但是假如他還活著；可能負有指導和監工的任務。據《襄陽縣誌》及《平陽府誌》，朱好古是山西襄陵（舊稱禽昌）人，擅山水人物，與楊雲瑞、張茂卿同鄉，皆以畫名，受人寶愛珍藏，人稱之為「襄陵三大家」（註三四）。此既言其作品受人珍藏，則朱氏必亦擅作卷軸畫，可惜今已無傳。朱氏為壁畫大師則無可置疑。據《太平縣誌》及《山西通誌》，在修真觀的壁畫便是朱好古的手筆。朱氏雖然在襄陵一帶聲名顯赫，但傳記與醫術、方士、數術並列，故為工匠，不入畫史書籍。在文人的眼中屬等而下之的畫工。

以朱好古這樣一位大師却於畫史上佔不到一席之地的事實，我們不難看出中國文人選擇畫工的標準——畫家個性的表現與意境的創新。像朱好古這一類畫工畫顯然是未受到趙孟頫文人畫思想的洗禮。因此在元朝的文人看來，雖然繪畫技巧相當高明，但是題材陳腐，形式遵循傳統佛教畫的老套，缺乏新意。由形式所引導的視覺感性和心靈的啟迪都沒有太大的深度。同樣是佛教畫，李公麟的「維摩演教圖」和趙孟頫的「紅衣羅漢」就顯得性格獨具，與朱氏之作大不相同了。



元 趙孟頫 浴馬圖 卷 絹本（局部）



元 趙孟頫 浴馬圖 卷 絹本（局部）

代思想的敏銳度觀之，前者對時代思想的變化比較敏感，有探索的主題，譬如趙孟頫不斷探索抽象境界中的「古意」，尤其樸素的粗糙美和動感平衡；吳鎮探索書法的力感與繪畫結合的可能性。所以往往成為時代的主流藝術，而工藝則相對的無動於衷，時代意義不明顯。第七、以用途觀之，前者有排拒實用目的的潛力，後者則有沾惹實用意圖，比如作為裝飾，或作為婚姻、生日之賀禮。第八、以欣賞者的社會層級觀之，前者只供少數人欣賞，後者有比較大的社會基礎。第九、以市價觀之，前者市價因時、因地、因人而異，變化甚大，沒有一定的標準；而後者則價錢相當平穩，譬如一件瓷碗當它未變成古骨董之前，甲店所售價錢與乙店並無太大的差別。

以上第七、八、九三項屬畫的外在價值可以不論。其餘諸項皆可以作為風格分析、評量文人畫或畫工畫的參考。然而這些都存在相對之中，沒有絕對的高等藝術或次等藝術，當然也沒有絕對的文人畫和畫工畫，只有在兩幅畫的排比下才能見其分際。那麼在相對藝術領域中，「畫工畫」往往作為家庭裝飾、

寺廟裝飾，常表現出濃厚的民俗趣味，沒有高深的哲學內涵，重視師徒間的技術傳承，不太有創新的突破。

準文人畫便是從工匠畫和畫匠畫提升出來的一種畫格。它與工匠畫和畫匠畫最大的差別是它從拘緊呆板的形式中解放出來：筆墨變得鬆秀，構圖變得有詩趣，內容也變得更加豐富。之所以能晉升到「準文人畫」的境界，趙孟頫居功厥偉。趙氏有著寬容大量和有教無類的教育精神，不以自己的成就而自覺高高在上，看不起畫工。他能與陳琳合作畫，悉心指導盛懋，收王淵為入室弟子。正由於他努力提攜，這些畫工才能吸收到文人畫的時代精神，也為文人畫的發展增添了另一個重要的層面，那就是更有自然浪漫氣息風格。

當然，「準文人畫」跟標準的文人畫還有一段距離。譬如陳琳的畫，筆墨本身頗似趙孟頫，但無其奇險空靈，盛懋的「秋江釣艇」與趙孟頫的「重江疊嶂」或黃公望的「富春山居圖卷」相比，顯得過甜。又如王淵的畫平穩清秀，但略乏奇險。這裡可以取元朝另一位花鳥畫家邊魯來比較。

邊氏字至愚，號魯生。善畫墨戲花鳥。《書史會要》說他「工古文奇字」，《西湖竹枝詞》也說他「天才秀發，善古樂府詩。」邊魯奉使西域，不幸被敵所拘，不屈不死。《白雲稿》指出：「今觀邊魯生，殆亦欲勤□王事以樹功名，卒死于難……蹟其慷慨守節，為國捐軀，不少屈辱以偷生一時，其志尚已。」王逢《梧溪集》說的更清楚：「至愚諱魯生，宣城人，材器超卓。以南台宣使奉天命西諭時，嘗為鐵崖楊提學寫此圖。後至愚竟以不屈辱死，朝廷追贈南台管勾。」（註三六）由此可見他是一位標準的儒者，善詩書，有氣節。他既是仕宦，非以畫為職業，雖畫略似王淵，但不是畫工。

他的「起居平安圖」粗看頗似王淵，但細看筆墨及構圖（如那隻俯視捕食的錦雞）給視覺的感受是「險中的期待」，不是王淵那種「和盤托出」的盛宴（註三七）。此中一個差異便於「詩書」的修養的問題。我在論趙孟頫時曾指出詩性為文人畫的靈魂：詩可提升畫的感性深度，書法可以提高畫的抽象性。文人畫與「寺廟畫工畫」之別在於詩境之有無，但與「準文人畫」和「馬

元 黃公望 富春山居圖 卷 紙本 33×363.9公分

國立故宮博物院藏



夏派畫」之別則在於詩境之高低，
或者也可以說在於詩性的不同。



註釋

- 註一 參閱陳高華《元代畫家史料》，頁509。
- 註二 全上。
- 註三 《圖繪寶鑒》卷五：「陳琳字仲美，珏次子。善山水、人物、花鳥……論者謂宋南渡二百年，工人午此手也。」最後一段顯然是摘自湯垢《畫鑒》。
- 註四 全註一。
- 註五 見陶宗儀《輟耕錄》卷七。
- 註六 圖見《故宮書畫圖錄》·五，頁57。
- 註七 《圖繪寶鑒》卷五。
- 註八 以上二則，參見上引陳著《元代畫家史料》頁522—523。
- 註九 全上，頁268。
- 註十 陶宗儀《輟耕錄》卷十七記「崔麗人」一圖說：「余向在武林日……見陳居中畫唐崔麗人圖……因俾嘉禾畫工盛懋臨寫一幅，適舅氏趙待制離（雍）見而愛之，就為錄文于上。」
- 註十一 以上均見夏著《圖繪寶鑒》卷五。
- 註十二 圖見James Cahill 的 Hills Beyond a River，彩圖4。
- 註十三 張遠「早春行旅圖卷」有一小段刊印在James Cahill 的 Hills Beyond a River，圖29。
- 註十四 《元史》卷十五，頁3。
- 註十五 1278年和禮霍孫畫太祖像，1279年畫睿宗像。見《元史》卷七五，頁11。
- 註十六 見夏文彥《圖繪寶鑒》，卷五。
- 註十七 見《式古堂書畫彙考》，卷二，頁207。
- 註十八 李肖岩的傳記資料散見於《元代畫塑》、《秘書監志》卷五「秘書庫」、程鉅夫《雪樓集》卷二九、蒲道源《閒居集》卷二等等。
- 註十九 《圖繪寶鑒》，卷五。
- 註二十 王知州墓誌銘全文，見陳高華編《元代畫家史料》，頁261—262。
- 註二十一 參見「魯國大長公主圖畫記」，收入袁桷《清容居士集》。又傅申《元代皇室書畫收藏史略》，頁126。
- 註二十二 見陳高華編《元代畫家史料》，頁261—262。
- 註二十三 見Sherman Lee and Wai-kam Ho, Chinese Art under the



Mongols, no. 243.

註二 《元史》卷二八，頁3；卷三十，頁11。

註三 《新二史》卷二四二，頁12—13。

註四 夏文彥《圖繪寶鑒》卷四（商務本，頁74）及卷五（商務本，頁109）

註五 Leonardo Olschiki, Guillaume Boucher; a French Artist at the Court of the Khans (Baltimore, 1946). 參見 Marsha Smith Weidner, "Aspects of Painting and Patronage at the Mongol Court, 1260-1368," Artists and Patrons, ed. by Chutsing Li, University of Washington Press, p. 41.

註六 《元史》卷二五，頁11。

註七 虞集，「劉正奉塑記」，《道園學古錄》，卷七。

註八 參閱 Bishop William c. White, Chinese Temple Frescoes, a Study of Three Wall Paintings of the Thirteenth Century. Toronto: The University

of Toronto Press, 1940.

註九 關於李公麟的「維摩演教圖卷」，見《故宮博物院藏畫介紹》：「宋李公麟摩演教圖卷」，天津人民出版社，1980年。

註十 參見王澤慶「稷山青龍寺壁畫初探」《文物》1980/5/78-82。

註十一 參閱 Ka Bo Tsang, "Further Observations on the Yuan Wall Painter Zhu Haogu and the Relationship of the Chuyang Hall Wall Paintings to 'The Maitreya Paradise' at the ROM," Artibus Asiae, vol. LII, 1/2, 1993. Fig. 4, 5. 又「永樂宮壁畫走記」，《文物》1963/8/73。

註十二 《襄陽縣志》，1923年版，「方志」卷23。《平陽府志》，1936年版，「方志」卷27。《山西通志》，「藝術錄」卷158。

註十三 利奧奈羅·文杜里《走向現代藝術的四步》，徐書城譯，中國文聯出版公司，一九八七年版，第十八

頁。

註十四 邊魯的「起居平客圖」是大陸1949年以後徵集到的重要畫蹟之一。杜乃松、申國強合作的「記各省市自治區徵集文物匯報展覽」一文指出此圖的重要性：第一、繪畫的技巧相當突出；第二、就我們所知，它是邊魯存世的唯一作品。」見《文物》，1978年，第6期，第29頁。

註十五 以上有關邊魯的生平資料，參見上引陳著《元代畫家史料》，頁441—444。

