



明朝宮廷藝術品味的開發與完成

——出身草莽墨汁少，世代經營亦可觀——

高木森

加州州立聖荷西大學藝術暨設計學院
美術史系教授兼系主任

在古代任何一個社會，藝術活動的推展都有賴於皇家的領導。因此皇家的藝術品味往往是藝術家特意揣摩的對象，而皇家對藝術的態度也會深深地影響藝術的走向。最明顯的無疑是宋朝；當時的朝廷利用畫院來主導繪畫藝術，使院體派一枝獨秀，遠超過以前任何一個時代。元朝政府對工藝的推動，以及對純藝術的放縱(我不用「漠視」兩字，因為元朝官僚事實上對業餘的文人畫有相當濃厚的興趣，因此給文人畫很大的助力)，導致文人業餘畫派的勃興。明朝在推翻元朝政府之後，一切都走上與元朝相反的道路。皇室對繪畫藝術的態度也與元朝政府不同。它對藝術的態度自然也與整個明朝繪畫發展息息相關，值得我們細心來作一翻考察。

僅就皇家的藝術政策來說，明朝與宋朝相比，宋朝有一貫的政策和傳統，並有畫院來控制畫風走向，反之明朝雖有宮廷畫家，但無畫院(後人所說的「明朝院體派」事實上是「宮廷畫之中以兩宋畫院體裁完成的作品，不是說明朝也有畫院」)；與元朝相比，元朝歷時較短，而且對繪畫藝術殊少干預，明朝的統治期間幾為元朝的三倍，藝術政策和皇帝個人的品味變化較大，而且皇室有控制藝術活動和藝術思想的意圖，所以皇室的藝術品味影響到繪畫的發展甚巨。

皇家藝術品味之產生，可從文化的大環境與個人出身的小環境來考察。譬如宋朝的大環境是大唐國際文化熱潮之消退和本土文化之勃興，小環境是宋太祖出身於重視教

育的書香之家。元朝的大環境是南宋院體畫的沒落，通俗文化與士人文化分道揚鑣的時代，小環境是蒙古人出身游牧民族，對中國貴族藝術本就牛琴難諧，所以皇室之贊助以建築與手工藝為主。反觀明朝皇帝，所處的大環境是都市通俗文化與戲劇文學的浪潮之洶湧澎湃，對繪畫的總體走向有著決定性的作用。至於皇帝個人的素養，變化也很大，譬如明太祖是出身於「草莽英雄」，對藝術的看法總是本著利用與敵視的心態，所以明初的畫壇幾乎是籠罩在一片恐怖的風雨之中。但是到了第四代的宣宗，藝術氣氛就大不一樣了。

明朝宮廷畫家的任務是創作一些具有實用性的繪畫作品，大致有以下十大項：帝王像、皇帝建築寫真、史蹟建築留影、政教畫、宣傳畫（宣傳皇帝恩德）、皇宮裝飾畫、徵賢圖、年節喜慶及祝壽吉祥畫、贈禮應酬畫、宗教祭典禮儀畫。大體而言，工細華美，而帶有工藝性的宮廷品味始於永樂時代，成於宣德。因其大本營是在北京，所以可以稱之為北京宮廷藝術品味。本文即以此為主題詳加論述。

畫家悲劇的舞台

——洪武時代宮廷繪畫——

洪武時代，宮廷中的工匠（包括畫匠）多被置於工部下的「將作司」，後改為「營繕所」；有些畫家則隸屬於工部的文思院，為副使，也有進入掌禮儀的鴻臚寺序班；此外也有入仁智殿為待詔者。宮中的畫家並無一定的編制，一般占職錦衣衛。在錦衣衛本來是刑事官，掌侍衛、緝捕、刑獄之事，屬武職，職

等為指揮、千戶、鎮撫。宮中畫家雖可為錦衣衛指揮或千戶，但並無實職。他們都是在太監的層層監督之下工作。

他們的工作就是：第一、為朱元璋畫偽像；第二、畫一些政教畫，如「漢文（帝）止輦受諫圖」等。當時被徵召而且史上可考的畫家，計有陳遇、朱芾、陳遠、沈希速、周位、盛著、王仲玉等十二人。其中盛著是盛懋的侄兒。字叔彰，嘉興人。「畫山水高潔秀潤…兼工人物花鳥…洪武中供事內府，被賞遇。後畫天界寺影壁，以水母乘龍背，不稱旨，棄市。」（註一）他的作品於今已無蹤跡矣！

有畫蹟留傳的是王仲玉和周位。王氏里籍未詳，洪武中以能畫應召至京師（註二）。傳世有「陶淵明像」（軸），今藏北京故宮。畫甚簡，僅作一著大袍的六朝人像，右手攜一幅下垂的畫紙，乘風迂迂而行，屬元末文人畫格局；其簡單的構圖和白描畫法，近接王繹、衛九鼎和張渥，遠承李公麟。長條的畫幅上有一大篇由中魯以隸書抄錄的陶淵明「歸去來詞」。

至於周位，他的傳世畫蹟也只是一面冊頁「淵明逸致圖」，畫陶淵明醉酒，敝衣低頭作欲倒狀，由侍者扶持而行。左邊角有「元素」款。四周有明清收藏家印鑑多方。畫法仍屬李公麟白描傳統，但似乎上追王維的「伏生像」。其畫技，尤其對人物動態和精神的把握高於王仲玉。

周位，字元素或玄素，江蘇太倉人，《太倉州志》有傳：「博學多才藝，尤精畫藝。洪武初取入畫院，宮掖山水畫壁多位筆，同業害其能，卒於讒。」他的名氣在明初似乎相當大，《無聲詩史》、《明畫錄》等多種書籍都有其小傳。據說某日太



朱芾 蘆洲聚雁圖 台北故宮博物院藏

水精波以有遺帝帝巧以則之嗚嗚
 嗚嗚其向事波弱常反揮帝不去去
 皇辰時崇子宮以開行于平諫未未
 舉以焉來面言好策以淚衣起于解
 大孤不消鳴于人扶輪門問木田
 天注委而或寫地杏廟三迎杏恩
 命或心起命非孤以河臣夫之君
 波梳注流中祝和流南就水可華
 乘杖去善車親而德定荒肯進胡
 疑而器萬或成登時以和路實不
 輔胡物掉之披矯穿箭便遠擊
 打系之孤精極皆賦難及遠既
 登子河月詔嗚而審季光果自
 車道時既率去游容攜之未以
 舉誅威穿琴木觀跡夢喜遠心
 以何吾寔書于掌之人激憂各琦
 舒之生以以請無易室乃令形節
 彌顯之專消患心安有瑋思汲光
 陰青汗堅最文而屬酒漸帝采生
 濟非沐大賈以幽日盈宇地惆
 流吾已吟人歸岫涉費載非狹
 而解寒暖告游島以引取月帝
 賦帝子而予此牌成受載搭獨
 詩卿宮輕以与處訴應飛以忠
 釋不形上春戎而門以灑輕悟
 乘可字木及帝起難自薄縣已
 化期內能行和運設酌蘇風注

祖命他畫天下江山圖於便殿的牆壁
 上，周位頓首曰：「臣粗能繪事，天
 下江山，非臣所諳，陛下東征西伐，
 熟知險易，請陛下規模大勢，臣從
 中潤色之。」太祖於是授毫揮灑。然
 後要周位完成。周位很機敏地扣頭
 說：「陛下江山已定，臣無所措手
 矣。」太祖笑而頷之。由這段記載可
 見周氏是一位相當精敏世故的人
 物。可是跟皇帝做事有如與虎某
 皮，最後還是被處死！（註三）



王仲玉 陶淵明像軸(局部)

這裡值得注意的是這些受征召
 的畫家都喜歡畫陶淵明像以明志。
 此中可能牽涉到一項少為人知的秘
 辛：受征召意味著厄運的來臨。誠
 然在當時，太監四出查訪畫家，推
 薦入宮。在當時太祖把他治下的人
 全看成他的私產，人民沒有不受召
 的權利，他說：「士大夫不為君用，
 是自外其教者，誅其身而沒其家。」
 在這樣的政策之下不論是文人畫家
 或職業畫家，受徵召都不得不起

身。可是他欲用則用之，欲殺則殺
 之，使畫家人人自危。後世史家往
 往說這些畫家以被征召為榮，實在
 有違事實。以上盛、周是宮廷畫家
 被殺頭者。文人畫家受誅者尚有陳
 汝言、徐賁、王蒙，受罰者有倪瓚。
 畫藝之類靡其來有因！

今日西洋學者卻有不同的看
 法，如耶魯大學的班宗華(Richard
 Banhart)在其「回歸學院」(The
 Return of Accademy)便說：

(洪武)根本說不上不信任藝術
 家，反之，他明顯地讚美和肯
 定他們。這點從他的收藏品可
 以得到證明。他從藝術家們的
 畫室中搜到作品，並用心去學
 習，而且還給予畫家們指導。
 誠然，趙原、徐賁、盛著都被
 他殺害……但其他各行各業的
 人在這段期間都同樣受折磨
 ……我們不能把畫家單獨提出
 來，肯定他們是特別受害的一
 群。

朱元璋的確也從元朝宮廷和被誅的
 高官手中奪得不少傳世書畫，而且
 設有典禮稽察司掌管之。如今故宮
 博物院書畫藏品中有「司印」半印
 者，皆屬明初入宮之作品。然而如
 果說朱元璋也學畫，並給畫家指
 導，那就得等待更多的史料來證明
 了。他雖然不是特別要殺害畫家，
 但是他的嚴刑峻法對繪畫藝術產生
 不良的影響則是事實。



王仲玉 陶淵明像軸 台北故宮博物院藏

宮廷藝術品味之提升

—永樂時代—

自公元一四〇一至一四五〇年，包括永樂、宣德及正統時期，是明朝宮廷畫的黃金時代，而開創此大局者正是成祖永樂帝（史上又稱「長陵」）；他是朱元璋的次子，篡位而稱帝；他雄才大略，定北國、拓南疆，更以鄭和下西洋，寫下歷史上輝煌的一頁，不讓漢武、貞觀專美於前。皇權之盛超過前期，但由於政治安定，日有餘裕推行文教、獎勵文藝。由皇家鼎力贊助而完成的皇皇巨著有《永樂大典》、《大藏經》、《歷代名臣奏議》、《性理大全》、《四書大全》、《五經大全》等等。

永樂時代由於配合兩京（南京和北京）大規模宮廷建築之裝飾，朝廷吸收大量的畫家，而閩、浙、吳一帶的職業畫家正能膺此大任。當時江南一帶畫家已大致分為「細筆」與「粗筆」兩大陣營，但永樂時受召者純為工細一路，計有卓迪、范暹、郭純、蔣子誠、陳搆、趙廉、滕用亨、茹洪、汎庸、上官伯達、張之明、解琇等十餘家。永樂時代的宮廷畫家很多，有畫工也有略帶文人素養的畫家，前者多入武英殿或後者常以善書入翰林院。可是畫家雖多，作品的品質卻不甚高，其原因自然是與洪武期的摧殘和迫害有關。

成祖最喜歡的兩位藝術家是沈度和郭純。沈氏是江蘇華亭人，字民則，洪武中學文學，不就。永樂中以能書詔入翰林院供職。其弟沈彖亦善書，時有大小學士之稱，然

而沈氏兄弟是文人和書法家，自然不能以宮廷畫家目之。

郭純，字文通，號樸齋。浙江永嘉人。善山水，永樂、宣德間供事內殿。他似乎很能適應宮廷中的生活，「自言酒後筆法入神，供御外不肯輕以一筆與人。」（註四）可見永樂時代宮中的文化氣氛已經大異於洪武時代了。他傳世的「青綠山水圖軸」作平遠景，右邊山崖，左邊平坡遠村。中間平溪中有遊艇一艘。畫山石用石青石綠，兼用泥金鈎勒，畫樹用水墨。墨法宗郭熙，設色法李唐「江山小景」。樹林柔細似趙大年。雖秀潤可愛，效果平平。

雖然他是浙江人，但他很不喜歡馬夏派的畫，遇人提到馬夏派，他便斥之曰：「是殘山剩水，宋偏安之物也，何取焉？」我在「畫工畫」一文曾經指出，在元朝浮上台面的馬夏派畫大多不在浙江，而是在江蘇。郭氏畫風以及他對馬夏派的批評似乎也告訴我們，明初宮廷裡的人還是不太欣賞馬夏派的畫。那麼馬夏派之復興必待高人加以改裝，以適應新的政治環境——也就是去其殘山剩水的格局，以呈顯巨大輝煌的氣勢。

再說卓迪。據《畫史會要》：「卓迪，字民逸，浙江奉化松溪人。善畫水墨山水，嘗師朱自方，得其心妙，而筆法精緻實過焉。永樂中召至京師，兼以篆隸入翰林，將授官而卒。南京報恩寺涌壁有民逸筆。」今存「修禊圖卷」是水墨橫幅，右上角自書「脩禊圖」，卷後款云：「南陽卓民逸寫于金陵官舍」。此畫以右半溪谷中的水閣為重心，往左即畫幅的中段，有台地，背後有大嶺。台地上有四個小人物作看山狀。再往左是開闊的溪岸和遠山。山石用范寬兩點皴，但因作於熟紙，筆觸顯得乾鬆，山頭染墨特重，樹用李唐、

劉松年法，但因染墨太厚，略失筆力。

本期成就最大的是邊文進（景昭，約一三五五～一四三〇）。邊氏原籍隴西，後遷福建。他的畫藝成熟於永樂時代，但是比較早的文獻如《閩書》、《無聲詩史》、《明畫錄》等等都說是宣德中始受詔。如《閩書》云：

邊景昭，字文進，夷曠灑落，博學能詩，精花果翎毛。宣德間召至京師，授武英殿待詔。

又據《宣宗實錄》卷二三「宣德元年十二月」條云：

武英殿待詔邊文進以罪罷為民。…文進以繪事供奉內廷，舉陸悅、劉圭有文藝。未召。有言悅嘗為御史，以受賄發戍邊，圭極刑劉誠之子，專事結交時貴。文進受二人金，故薦之。上召進詰之曰：「爾以小藝得官，敢持恩貪縱。」文進叩頭服罪。時文進年七十餘，上以其老不可加刑，遂革其冠帶，令為民。

據此推算，他在宮中的時間最長不過十一個月。然而，今日傳世的邊氏畫蹟多自署「待詔」或「武英殿待詔」（註五），可見他在宮中的時間不會太短。而且邊氏與王紱曾於一四一二年合作「竹鶴雙清圖」（藏北京故宮），圖中的兩隻鶴出自邊氏之手，王紱則畫土坡及竹叢。由邊氏題云：「隴西邊景昭同孟端中書為誠齋寫竹鶴雙清圖」（註六）。按王紱授中書舍人是在永樂十四年（一四一四），而卒於永樂十八年（一四一六）。那麼邊氏永樂中便已活動於宮中，否則不可能與中書舍人一起作畫。又傳世的「三友百禽圖軸」（台北故宮藏）自署作於「永樂癸巳（一四

王絛 邊景昭 竹鶴雙清圖軸 台北故宮博物院藏



王絛 邊景昭 竹鶴雙清圖軸(局部)

一三)秋七月隴西邊景昭寫三友百禽圖于長安官舍」，此處「長安」是指首都所在地——南京或北京。可以證明他在永樂間便入宮廷當職業畫師。也就是說「宣德中始受詔」之說不可信。今人撰文亦多將邊氏入宮時間定為永樂間，如《中國美術全集》的作者便肯定地說「永樂(公元一四〇三年～一四二四年)間召至京師授武英殿待詔。」只是未作考證(註七)。

邊景昭在宣德元年(一四二六)十二月被貶為民之時，已是七十多歲的老人了。假設為七十一歲，則當生於一三五五年前後。可是傳世

作品卻有晚到一四五四年的「群仙拱壽圖」(註八)，其為偽作可無疑問矣。邊文進死後，他的兒子楚善繼續留在宮中，以畫師占籍錦衣尉。(註九)

邊氏擅畫北宋院體風格的花果、翎毛，迄今仍有不少留傳，其「竹鶴圖軸」是標準的宮廷裝飾畫。其特色是畫幅很大，布局舒朗，設色明麗高雅，用筆簡單，絹面光潔。作兩隻大鶴立於竹林間的土坡上，一伸頸河中覓食，一曲頸修羽，狀甚悠閑。幽篁三竿，只現中段，其竿明淨與潔白的鶴身相應。背景有淡遠的土坡。畫法本身無疑是受北宋院派畫的影響，而其寫實的工力在鶴的羽毛(尤其是尾毛)表現得最為精采——那些羽毛真的有一種毛絨絨的柔和感，用筆設色之精，可為一時之冠。然而這一項成就並不能說它已完成了一幅宋畫；易言之，我們不會把它當成宋畫，其中的關鍵便在於它特有的裝飾性。他

甚至把三片掉落的白色鶴毛細心地排列在一顆竹根處。為了加強裝飾效果，畫家特別加強表面的修飾，對自然景物的質與量不太關心。而更重要的是喪失對人生哲學的探討。就這一幅畫來說，畫家把景物單純化，以加強竹鶴的份量。其單純化也包括了筆墨、設色之淨化和美化。筆觸除了細線勾勒輪廓之外，便只有渲染而無皴筆，所以空間很淺，雖鶴、竹、土坡有重疊之處，卻由於三者都沒有立體感的處理，交疊也不能發生三度空間的厚重感，倒是使景物戲劇性地推向觀者的面前。這個效果又因兩隻巨大的橢圓形身軀佔據畫面中段的巨大面積而加強。

邊氏畫過不少這類竹鶴圖，風格大多類似。如上面提到的「竹鶴雙清圖」也是畫一對白鶴閒立竹林下，只是竹林是由王絛用墨筆畫成的。他比較戲劇化的一件花鳥畫是「三友百禽圖」，卷本立軸，作松竹梅配上許多的麻雀、水鴨、烏鴉、喜鵲等等不同鳥類，嬉戲林下泉石間，熱鬧非凡，充分表現出春天的喜氣。其筆墨精謹、布局穩當，頗類北宋院體，但予人的感覺則不及宋畫深沉簡捷，亦不及宋畫之富有哲思。它最大的成就是裝飾性的熱鬧和華麗。

以上這一點點繪畫成就的確不能與永樂時代的政經、武功相提並論，但作為朱元璋這樣一位對藝術毫無興趣，對畫家毫不同情的皇帝之子，有此一點心意來經營他的宮室，似乎也可以為畫界注入一點生機，而文人畫家王絛之受寵遇也有畫史上的意義。這些都為另一個繪畫盛世奠定基礎。而這一成果便在

宣德時代充分展現出來了。

宮廷藝術品味之完成

—宣德、正統時代—

宣德皇帝是一位勤政愛民的聖主明君：以「偃兵息民，安養生息，慎用刑律，整飭吏治」為治國方針。他也很重視文教，除籠絡前朝大臣之外，並鼓勵推舉有才能的文學之士。楊士奇、楊榮、楊溥（史稱「三楊」）相繼入稟朝政。社會安定，文風日盛。在皇家的資助下，宮廷文化遠超過民間文化是可以想像的。甚至最具有民間性質的陶瓷藝術也成為皇家哺育的幼兒。加以宣德皇帝自己熱愛文學藝術，尤喜親自動手畫畫，所以宮廷裡的文學、藝術氣氛很重。宣德也曾試圖倣宋朝設立書院和園畫院，故徵集許多書畫家使隸屬仁智殿和武英殿。

宣德之後即為正統時期（一四三六～一四四九），當時明朝盛世將過，國內變亂日多，北疆多事，干戈不斷，但都有小勝，一直到一四四九年的土木堡之變才真正一落不可收拾。但正統時期因承宣德餘蔭，文化的盛況猶存。譬如正統五年之大修北京宮殿，役工匠、官軍七萬餘人。

綜觀宣德、正統年間，正值明朝盛世，國內社會安定，國庫充裕，皇室亦饒富資財，乃於南京和北京大興土木。為了裝璜宮殿，大量徵召畫家和畫匠，於是帶動了畫藝之復興。首先受到獎掖的是色彩富麗、裝飾性強的畫派，故形成明朝宮廷畫派（或稱明院體派）。由於這類畫家有一大部份來自浙江，所以後來又衍生出「浙派」這樣的名稱，事實上二者應有所分別。此留另文



邊文進 三友百禽圖軸(局部) 台北故宮博物院藏

討論。本期曾經活躍於宮中的畫家為數甚多，如謝環（活動，一四〇〇～一四三五）、戴進（一三八八～一四六二）、范暹、周文靖、夏景（一三八八～一四七〇）、倪端、邊文進、商喜、石銳、馬弼、李在、周鼎等四十來家。盛極一時，其中尤以謝環和戴進最為著名。

要知道宣德皇帝的藝術品味當然就得先看看他自己的作品。宣德皇帝本人喜歡書畫。書法工行草，學沈度和沈粲。工筆畫學南宋院體，寫意山水、人物、花果、翎毛、草蟲、墨竹則有文人畫風味。陳繼儒《妮古錄》說：「宣廟妙於繪事，其時惟戴進以不稱旨歸。邊景昭、吳士英、夏景輩皆待詔，極被賞遇。」（註十）可謂盛況空前。宣德的院體畫如「戲猿圖」和「三陽開泰圖」（俱藏台北故宮博物院），用筆細秀。「戲猿圖」有宣德丁未年款，故知作於公元一四二七年。畫一母猿抱一小猿





戴進 雪景山水圖軸 台北故宮博物院藏

據邊石上，石邊點綴著竹草，若有微風輕拂。右上方樹上有一隻公猴，正摘下一節帶果的樹枝，想遞給伸出長臂的小猴。畫石用董源披麻皴，猴猴毛色細膩，布局寬敞。此畫代表宣宗的藝術品味——有文人畫的輕鬆筆墨和構圖，清秀可

愛；又有宮廷畫的吉祥內容：以「三猿」諧「三元」（天、地、人）之音，並以子母象徵儒家之八德，以喻「和合」，整圖的含意上是「三元和合」。此吉祥美意，為佳節之上好掛物也。

同樣的性質也表現在「三羊開泰」。該圖作一母羊與二隻小羊，似乎突然出現在一片大空地上，左側有一立石，石旁有竹與盛開的茶花。右上角有宣德題「宣德四年御筆戲寫三陽開泰圖」；殆以「竹」諧



夏昂 奇石脩篁圖 台北故宮博物院藏



宣宗 戲猿圖軸 台北故宮博物院藏

「祝」，以盛開的茶花喻「開泰」，又「三羊」諧「三陽」之音。「三陽」出於《易經》：以正月為泰卦，三陽生於下，吉也（註十一）。

宣德的文人戲筆如「武侯高臥」（北京故宮），用筆簡捷，只有筆觸而無渲染。他也喜歡畫松樹、墨竹、荷花。都有些小趣味。由此可見他所喜歡的畫類相當廣，但是粗獷狂怪之作應非其寵。這裡我們應該注意的是無論宣德皇帝如何重視藝術，他仍不脫其父、祖輩的基本觀念——重視藝術的實用性，這一點可能是明朝諸帝對藝術的共通看法，他們不從純美學的角度來看藝術品。因此他的畫都帶有明顯的裝飾趣味，特別重視其中的吉祥象徵。也因此有明一代的手工藝品如瓷器、漆器、家具等等特別有成就。這種對有通俗趣味之工藝品的濃厚感情，也深深影響到繪畫的發展。

在宣德朝廷有不少專畫工筆人物、花鳥、翎毛的畫家，其中邊景



謝環 杏園雅圖卷(之一) 鎮江市博物館藏



謝環 杏園雅圖卷(之二) 鎮江市博物館藏



謝環 杏園雅圖卷(之三) 鎮江市博物館藏



謝環 杏園雅圖卷(之四) 鎮江市博物館藏



謝環 杏園雅圖卷(局部) 鎮江市博物館藏

昭(文進)已如前述，是前朝老臣。而他的兒子楚芳、楚善皆繼父業，擅花鳥，仍官宮中。新秀有人物畫家謝環(庭循，活動一四〇〇~一四三五)。他是浙江永嘉人。據《東里文集續編》卷四：

(謝環)清雅絕俗之士也，敬言行如處女，務義而有識，不慕榮，不干譽，家無資而常充為，有自足之意。知學問，喜賦詩，時吟咏自適，有遊之為山水之游者，忻然赴之，或數日忘返。所文皆賢士君子。

同書又云：

庭循善畫，初師陳叔起。叔起元張師夔高足，洪武被有盛名兩浙，淺介凜然，不苟接人，識庭循于總角，特愛重之。(註十二)

由此可知，謝環畫藝源於陳叔起，而陳是元朝張師夔(舜咨)的高足。洪武初陳因重視謝的天分而加以栽培。今陳叔起畫蹟無傳，而張師夔雖有畫蹟，但畫風與謝氏不類。謝環處事很謹慎，甚得皇帝歡心，先為供奉，繼而進官錦衣衛千戶，尋升指揮。可謂一生官運亨通。但可能不見得像上面引文所說的那麼君

子；他的嫉妒心很重，不喜歡有人在宮中以畫藝跟他競爭，故於皇帝面前藉機批評剛被推薦到宮廷供職的戴進，使戴無法得寵。

謝環的謹慎性格在畫中表現得很突出。他的畫非常工整細密，作來頗費工夫，又加上宮中應酬多，留下的畫蹟很少。今日比較為人所知的有「香山九老圖」和「杏園雅集」（一四三七年款）。前者在克利夫蘭博物館；後者有兩本，一在翁萬戈手中，一在鎮江博物館。筆者曾親自檢視克館卷。基本上那是工藝化了的李唐、馬遠風格。它與納爾遜遜博物館所藏馬遠「西園雅集」正好是一個最佳的對比研究資料。《八代遺珍》一書說：

…(此圖)流露出南宋畫家們畫的詩人雅集的風味。然而這九老卻是居於極為明確界定了的園牆裡的世界。不像其先驅者漫步於馬遠那富有激發性的(浪漫和詩情的)雲霧中。

所言甚是(註十三)。「杏園雅集」為一絹本長卷設色畫，卷首書「杏園雅集」四大字。後紙有楊士奇、楊榮各書序一篇與詩一首。此外還有楊溥、王英、王直、周述、李時勉、錢習禮、陳循各題詩一首。最後為清朝翁方綱長跋說明此圖緣起：明正統丁巳年暮春，三楊之一的楊榮邀集宮官八人及畫家謝環，共十人在其杏園雅集。會後由謝氏作圖，其餘諸人作序題詩(註十四)。

謝氏的作品畫面景物豐富，筆墨設色充滿細節，技法嚴謹得幾近刻板。清晰緊密的布局與前述邊景昭的空曠舒展恰成對比。試看這些幾近肖像的寫實細部描繪，充分顯示他的繪畫工力。但與邊景昭的畫一樣，畫家為了使主題淺顯易懂，乃運用技巧來加強表面的效果。在



商喜 關羽掇將圖軸 北京故宮博物院藏



商喜
關羽掇將圖軸
(局部)



喬喜 四仙拱壽圖軸 台北故宮博物院藏

邊氏雖然構圖比較簡單，而謝氏複雜無比，但兩者都明顯地製造美麗的畫面，使藝術家的個性淹沒在皇家品味之中。這一點也是職業畫家與文人畫家的最大區別。

宣德年間北京宮廷繪畫的發展還包括一些戲劇化的工筆人物故事畫。如喬喜，字惟吉，河南人，他善於將山水化為布置華麗的舞台作為戲劇人物的活動空間。他可能在宣德、正統年間進入宮廷，得官錦衣衛指揮（註十五）。「關羽擒將圖軸」、「明宣宗行樂圖」（軸）是他的力作，尤以前者最能看出這位畫家受戲劇的影響。劇場是在一顆巨松下

的台地上。關羽高坐在巨石上，目光炯炯，注視著被綁在柱上的俘虜（可能是三國志水淹七軍，生擒龐德故事中的龐德）。旁邊三個武將各自展現威武的雄姿。這是唐朝以來罕見的歌頌人體有機力感的巨作。但是它與唐朝有一個很大的區別，那就是它所特有的造作和僵硬感——試看那僵硬的台階、如劍的瀑布，華麗的顏色多麼遠離自然！易言之，唐人認識事物是靠直接觀察，而明人則是透過戲劇的眼光。喬喜這種畫風也顯現於戴進的「鍾馗」、以及稍後李在的「琴高乘鯉圖」、劉俊的「劉海戲蟾圖」、周全的



呂紀 草花野禽圖 台北故宮博物院藏



黃潛 礪劍圖軸 北京故宮博物院





林良 秋鷹圖 台北故宮博物院藏

「射雉圖」、黃濟的「勦劍圖」(註十六)等等。綜上所述，北京宮廷所發展的藝術品味有五個獨到特點：第一、畫幅大，第二、設色精麗，第三、構圖比較複雜，多細節描繪，第四、主題嚴肅，常含有政教安容或吉祥象徵，第五、比宋元的畫更多戲劇化的表現，所以比較不自然。

北京宮廷的藝術品味在宣宗和謝環的作品中已經完成了。其後天順、成化、弘治年間受北京宮廷所顧用的畫家有朱見深、詹林寧、林時詹、許伯明、林良、林郊、呂紀、呂高、呂棠、呂文英、郭翹、吳偉、鍾欽禮、王諤等二十餘家，人數之多似乎不減宣德時代，但多無法繼續踵前賢。比較有成就的是林良、呂紀、郭翹和吳偉。然而其中林良、郭翹等人已屬新品味之倡導者，留另文討論。那麼，能繼續發揚北京宮廷品味的只有呂紀一人。

呂紀是浙江寧波(鄞縣)人，早年學邊景昭的花鳥。後來被袁忠徹物色，延聘於家使他臨摹唐宋以來名畫，漸入「妙品，獨步當代」。畫史上稱他能「兼眾長」，孝宗弘治年間(一四八八~一五〇五)受召入宮，官錦衣衛指揮同知。《兩浙名賢錄》說他「為人謹禮法，敦信義，縉紳多重之，其在畫院，凡應台承制，多立意進規，孝皇稱之曰：工執藝事以諫，呂紀有焉。」(註十七)

呂氏的畫藝曾被武宗稱為「妙奪化機」。今觀其流傳下來的畫蹟與邊景昭極為相似，同是裝飾性極重的東西，但其題材與布局變化較多，如「白梅雉雞圖」右下崖壁瀑泉強流有聲，巨大山梅橫幹糾結，其上立著兩隻富麗的大錦雞，左上角斜伸數枝白梅，梅花怒放，熱鬧異常，表現出春天的喜氣，既直接而有力。收藏在台北故宮博物院的「秋

「鸞芙蓉圖」也是優美的院體畫，但柳樹、白鸞、荷葉等構成的複雜動感，充分顯現明朝人對戲劇性畫面的偏好。傳呂紀畫法的主要是他的兒子呂高和呂棠。他們也都在宮廷畫家之中佔有一席之地，但是無法脫離父親的陰影，以致乏所成就，傳世作品寥寥無幾。於此再一次證明宮廷畫藝世代相襲，一代不如一代的歷史劫數。

註釋

- 註一 盛著資料見徐沁《明畫錄》卷二。
 註二 王仲玉資料見朱謀壘《畫史會要》，卷四。
 註三 周位因同業相忌，以讒死。見《明畫錄》卷二。
 註四 郭純傳記，見《水東日記》，卷二。
 註五 《中國美術全集》明(上)，圖19、20。
 註六 全上，圖17。
 註七 全上，說明，頁8。林莉娜「明宣宗之生平與其書畫藝術」，《故宮文物》第136期，頁66-87，亦持此說。
 註八 《石渠寶笈三編》，延春閣著錄。
 註九 這類史料見於《閩書》、《無聲詩史》、《明畫錄》、《延平府志》、和《沙縣志》等。
 註十 陳繼儒《觀賞彙錄》(下)，頁204。
 註十一 林莉娜「明宣宗之生平與其書畫藝術」，《故宮文物》第136期，頁66-87。
 註十二 謝環史料見《無聲詩史》卷一，《明畫錄》卷二。
 註十三 見Eight Dynasties of Chinese Painting, the Collections of the Nelson Gallery-Atkin Museum, Kansas City, and the Cleveland Museum of Art, p. 155-156。
 註十四 「杏園雅集圖」著錄，見穆益勤《明代院體浙派史料》，頁185-186。



呂紀 秋鸞芙蓉圖軸 台北故宮博物院藏

- 註十五 間喜史料見《圖繪寶笈續編》，參見穆益勤《明代院體浙派史料》，頁29。
 註十六 周全等人傳記史料見上引穆著，頁28-29。
 註十七 呂紀傳記見上引穆著，頁15-48。