

篔簹疎篔有古  
風夏家之法持  
吟中神情自  
是清而遠骨格  
至饒秀且格倍  
寺幾區心與津  
空帆千里日羅  
窮深極剗截夫  
名氏慘淡經營  
孰解同

丁亥仲夏月  
法起



圖一 宋 夏珪 《溪山清遠》 局部 國立故宮博物院藏

# 追索浙派

## 從地域的移動談起

陳階晉

由於本院浙派名品收藏豐富，「追索浙派」特展分兩檔展出，十二月將再推出更精彩的內容。月刊三〇五期曾有數篇文章合為專輯介紹，而本文則特以第二檔展件為主，從地域變動的角度來探查浙派在十五、十六世紀的發展歷程。

「浙派」是十五到十六世紀，明初畫壇重要的一股繪畫潮流，它是以浙江地區為中心，涵蓋鄰近福建、廣東以及其他省份的職業畫家所形成的畫派。「浙派」這個名稱，最初見於明晚期董其昌（一五五五—一六三六）的《畫禪室隨筆》，據其云：

「元季四家、浙人居其三、王叔明湖州人，黃子久衢州人，吳仲圭錢塘人，唯倪元鎮無錫人耳。江山靈氣盛衰故有時。國朝名士僅僅戴文進為武林人，已有浙派之目」。可知當時浙江籍畫家對於畫壇影響甚

鉅，「浙派」觀念已然形成。

到了清代，張庚（一六八五—一七六〇）於《浦山畫論》提到：「畫分南北，始於唐世，然未有以地為派者，至明季，方有浙派之目。是派也，始於戴進，成於藍瑛」。對「浙派」的來龍去脈，作了一個簡括的闡述。

### 傳統淵源——杭州

浙派畫家的主要發展根據地——杭州，曾為南宋首都所在，是政治、經濟、文化的中心，同時也是充滿詩情畫意的風景名勝。浙派藝術的源流，



圖二 元人 〈太行雪霽〉 國立故宮博物院藏

可以追溯到南宋宮廷畫院。本期「追索浙派」特展第二檔的展覽，特別選入歷年十月「故宮書畫菁華展」七十件國寶精品中的〈馬遠華燈侍宴〉與〈夏珪溪山清遠〉（圖一）的兩件作品，一方面藉以闡明南宋繪畫在明代畫壇受到承續的源流，同時也表達馬、夏筆墨

符號在浙派發展上所居的重要元素與地位。馬遠（約活動於一一八九—一二二五）及夏珪（約活動於一一八〇—一二三〇）所建立的優雅抒情風範，為南宋畫院典型代表，他們以簡潔靜謐的構圖和精湛的筆墨技巧，創造出比以往更為精緻雅麗

的繪畫。馬、夏風貌作品不僅在南宋宮廷內受到歡迎，類似的題材與畫風也在杭州及其周圍地區迅速繁衍流行，透過畫家之間不斷沿襲模仿的結果，這種畫風後來便成為影響明代「浙派」畫風重要的典範與傳統。

南宋滅亡後，失去皇室贊助的宮廷畫院也宣告結束。元代雖不設畫院，但傳統的馬、夏式山水仍然繼續活躍在江浙一帶，自此以後，南宋院體風格從依附宮廷為中心，轉變為依賴商業機制或藝術市場生存的地域畫風。此外，元初趙孟頫（一二五四—一三二二）提倡汲古以創新，促使北宋李成（九一六—九六七）、郭熙（約一一〇一—一一〇九〇）派畫風的復興與發展，這種盛行於元代的李郭派畫風也受到文人、職業畫家們的接受與汲取，並朝向兼容並蓄的發展，同時融合了李郭派與馬夏院體派的筆墨技法和山水景致，衍生出明初「浙派」的風格基

## 興起與融合——從杭州到北京

調。從展件中〈元人太行雪霽圖〉（圖二）的構圖佈局，可以見到北宋范寬雄偉的巨碑式山水在元代再度流行，形式風格上的特徵，為後來明初的繪畫提供新的探索方向。

蒙元期間，南宋宮廷畫派的傳統從中央轉移到地方，成為一股潛流，直到明朝帝國建立，方才復興。永樂（一四〇三—一四二四年）、宣德（一四二六—一四三五）年間，宮廷繪畫機構設置逐漸完備，民間畫師陸續進宮任職，他們各具專長，如活躍於永樂

宣德朝邊文進（約一三五六一—一四二八）、謝環，宣德朝的商喜（活動於十五世紀中期，約卒於一四五〇年）、戴進（一三八八—一四六二）、李在（？—一四三一）、周文靖（？—一四六三以後）及歷經宣德、天順、成化三朝的石銳（石芮，？—一四六九



圖三 傳宋 趙昌（明 邊文進）〈四喜圖〉 國立故宮博物院藏



圖四 明 邊文進 〈三友百禽軸〉 國立故宮博物院藏

以後）、倪端（活動於一四三六一—一五〇五）等等，都是箇中翹楚。明代宮廷畫家職能，多以宣揚帝威德政、君臣倫常為主，也繪製帝王貴族肖像和行樂圖；而山水、花鳥吉祥畫更為平民化個性的明朝皇室所喜愛，畫法大都承續兩

宋院體傳統，循之變化發展，以宏偉富麗取勝。展件中的〈四喜圖〉（圖三）過去被訂為北宋趙昌（活動於十一世紀前期）的作品，但是風格卻與宋代不一。比較邊文進〈三友百禽軸〉（圖四），無論是以起伏的線條勾勒花葉的方式，

或是墨筆烘染石塊、樹木，塑造紋理的習慣等方面，兩幅畫風與技法均相當近似。此次在備展檢測的過程中，發現畫面右上方有一原本漫漶不可辨之印，在經過影像處理後，得以辨識為「怡情動植」，與〈三友百禽軸〉上所鈐者相同，因



圖六 明 戴進 〈風雨歸舟〉 國立故宮博物院藏



圖五 明 戴進 〈渭濱垂釣〉 國立故宮博物院藏

此可視為邊文進的另一同期傑作。

浙派創始者——戴進，早年畫藝揚名錢塘，其後曾受徵召赴京成為御用畫家，作品不僅擁有宮廷繪畫典型的風格，同時也保有個人剛健勁挺的筆墨特色，享譽藝壇。儘管他任職宮廷時間短暫，卻擁有許多崇拜者和追隨者。晚年重返杭州後，藝術和聲名俱達巔峰，其繪畫啟迪了新一代的浙派畫家，在浙派誕生的時代，被奉為不朽的傑作。描寫歷史人物故事的〈渭濱垂釣〉（圖五），反映出戴進早期畫作繼承馬夏傳統的面貌。而〈風雨歸舟〉（圖六）以奔放縱恣的筆墨描繪暴雨降臨的瞬間，呈現出充滿戲劇性的趣味，這正是後世浙派畫家所喜好的新風貌。

當時許多宮廷畫家，與戴進均來自南方浙江和福建地區，他們透過交流、學習，分享彼此的藝術觀點和成就，共同創造出明代宮廷繪畫的黃金

時代。而被認為是浙派的畫們家，即在民間和皇室貴族的贊助下，頻繁流動於地方（杭州）與中央朝廷（北京）之間，因應各種功能和需求，融合古今畫派技法，創作出多樣化風格及題材的作品，足見明代浙派之形成發展，與宮廷之間的關係密不可分。如從山水構圖而言，可發現流傳於南

方杭州一帶的畫風，主要呈現馬、夏的邊角佈局；而位於北地之北京地區則似乎保有較多主山居畫幅中央的元代李郭畫派傳統。

然而，浙派的發展並非是一成不變的，經過包含戴進在內的許多畫家，有的奉職於宮廷畫院，有的活躍在民間畫壇，他們的筆墨風格在經過相



圖七 明 林良 《畫鷹》 國立故宮博物院藏

互汲取並揉合之後，展延出各種豐富的面貌，筆觸深富躍動性的視覺藝術張力，是對繼承傳統後的改革與變奏，可謂極富時代精神的意義，也廣受朝野的敬重與喜愛。浙派在中國繪畫史上的地位可說是無可抹滅的。

### 發展變奏——北京與南京

明代宮廷與貴族的贊助在浙派興起的過程中，扮演了一個非常重要的角色。因此，北京可說是浙派發展上的根據地之一。同時，作為明代留都的南京，也因為眾多的皇親權貴的駐紮以及具有安逸享樂的特別城市性格，成為支持浙派發展的另外一個重要的存在。成化（一四六五—一四八七）、弘治（一四八七—一五〇五）年間，北京與南京呈現出不同的品味與需要，使得浙派的風貌形成了相異的分歧發展。如北京的成化宮廷偏好構圖簡潔、筆墨自由恣肆，流露出自然率性的寫意畫風，此時



圖八 明 朱端 〈尋梅圖〉 國立故宮博物院藏



圖九 明 吳偉 〈寒山積雪圖〉 局部 國立故宮博物院藏

受到重視的畫家有林良（約一四二四—一五〇〇之後）、吳偉（一四五九—一五〇八）等人。林良，擅長以豪放的沒骨水墨捕捉生物的動感，為繼邊文進後明代宮廷最重要的花鳥畫家之一，〈畫鷹圖〉（圖七）描繪雙鷹昂然挺立，神態神采飛揚，筆墨充滿蒼勁的力道。到了弘治年間，北京宮廷品味又有了微妙的變化，宮廷畫家如鍾禮（約活動於十五世紀）、王諤（約活動於十五世紀末期至十六世紀初）、朱端（十五世紀末期至十六世紀初）、呂紀（十五世紀）、呂文英等偏好南宋院體畫風，山水以表現抒情詩意為主，花鳥人物則追求裝飾性的構圖及豐富的細節與設色。朱端出身漁樵，弘治末入宮，正德時期（一五〇六—一五二一）直仁智殿，官「錦衣指揮」，其〈尋梅圖〉（圖八）採取馬夏半邊的構圖型式，而冬天踏雪尋梅的詩意表現，深富文人雅趣，從弘治時期（一四八八—



圖十 明 史端木 〈仿黃公望山水〉 國立故宮博物院藏

一五〇五）開始，這類題材逐漸增加，似乎也反映了宮廷皇帝品味的變化。

相對於政治性都城的北京，聲色生活豐富的南京則尚有一種瀟灑放蕩充滿筆墨表演性的畫風，最具代表性的為可能不適應弘治宮廷新風氣而回到南京發展的吳偉。他是繼戴進之後，浙派最重要的畫家，此幅〈寒山積雪圖〉（圖九）描繪在嚴寒冬季中，天地呈現一片枯寒寂寥的景象，畫面充

滿動勢的氣韻。此時的金陵，其自由、縱樂的氛圍，與吳偉所代表浙派第二代益發狂放不羈的筆墨，相形契合。吳偉不僅廣受南京王公貴族的歡迎，也與金陵的文人圈密切交往，像是名盛一時文人背景的畫家史忠（一四三八—一五一七前後）與郭詡（一四五六一—一五三二）等人，都有著同樣豪放不羈的性格和粗率的畫風，共同體現了當時金陵文化中的「浪蕩之風」。舉例而

言，此回展覽中有幅史忠的〈仿黃公望山水〉（圖十），畫中母題雖來自黃公望，但是畫家卻是以一種浙派擅長的快速與較濕潤的筆法，顯現出強烈的律動感。

浙派雖發跡於地方的杭州，在進入北京宮廷後，得到全國性的聲譽，然後再繁衍擴散的過程中，基於自然山川景色與人為消費品味的異同，經過了彼此之間的消長融匯，中



圖十一 傳 宋 夏珪（明 蔣嵩）〈山水〉 國立故宮博物院藏

央與地方也發展出了各自的獨特的風格與內容。

### 普及遍佈——東亞全域

浙派在正德年間以前，追從者很多，占畫壇一席之地。但發展到了後期，筆墨畫風愈趨荒率粗狂，並充滿俚俗的市井趣味。著名畫家如張路（約一四九〇—一五六三之際）、鄭文林（約與張路同時）、蔣嵩（十五世紀末至十六世紀前

期）、汪肇（約與蔣嵩同期）等人，皆因縱筆豪放，從十六世紀末十七世紀開始，不斷地受到一些文人在其著錄中譏諷為「狂態」、「邪學」。

另外，當以蘇州地區為發展中心的「吳派」興起之後，文人畫家們繼承發展沈周、文徵明等雅士名流的畫風，進而滲透到地方，獨步畫壇。十六世紀末以降，這些掌握文化主導權的吳派文人們，為了擁護

本地文人品味代表，刻意抨擊浙派職業畫家日趨豪放不羈的表現，並以「雅」與「俗」之辯，視浙派為「狂態」、「邪學」，也成為浙派遭受低貶的重要因素。在這種文人自以為是的品味觀念作祟下，浙派畫作被認為是「俱無足取」（見明高濂《遵生八牋》），甚至有「此等雖用以揩抹，猶懼辱吾之几榻也」（明何良俊《四友齋畫論》所言）的惡評。爾後，更有董其昌倡導「南北二宗論」（尚南貶北論），於是這種將身分、風格與南北區域上的對立予以體系化的繪畫史觀，成為日後中國畫論上統合繪畫史全體的理論，其影響之深，時至今日猶見。於是，浙派在中國畫史上所記載的地位更是如墜萬丈深淵，一蹶不振。

事實上，前述這些畫家在他們在世之時大都名聲不斐，廣受歡迎。例如蔣嵩的畫作被稱為「最人時人之眼」，曾經當過太學生的張路，其作品被



圖十三 明 藍瑛 〈畫溪閣清言〉  
國立故宮博物院藏



圖十二 明 蔣乾 〈做王蒙山水〉 國立故宮博物院藏

時人「視若拱壁」，引為珍寶。而汪肇則以能一邊作畫，一邊以鼻飲酒、持矛舞劍而著

稱。這些畫家常以深具娛樂性的即興表演和製造奇幻的視覺效果而聞名於當時。這著實也

意味著浙派畫作受到普羅大眾的歡迎，深人民間基層，是庶民化的一種表徵。他們之所以



圖十四 北投復興崗附近土地廟中的壁畫

受到低貶或因過於著重筆法運墨上技法的表現。有天分者尚能顧及畫之內涵旨意，但普通畫家則易沈溺於技巧的發揮，導致只得表面效果之弊病。其空間的結構，因呈現逐漸僵化、格式化，故而落人口實。

這些曾經風光一時的浙派畫家，在此文化氛圍的改變之下，不但發展空間受限，其作品更在隨之而來的市場機制下，被以改款等方式，重新包

裝為宋元古代大師之作流通於市面，如展品中〈宋夏珪山水〉（圖十一）早有學者提出改訂為蔣嵩的作品。而新一代的浙派畫家，為了迎合市場的口味，有的竟不得不被迫放棄原有的家學，改習吳派的繪畫傳統。最明顯的例子就是蔣嵩的兒子蔣乾，其〈做王蒙山水〉（圖十二）上面有一五六三年的紀年及「蔣乾做黃鶴山樵筆意」的題款。一般來說，浙派畫家很少以追摹元四大家為畫題，此畫應該是受到文人畫派吳派的影響。此作說明了十六世紀中期以降，吳派興起之新風潮對原來浙派畫家的衝擊。而被稱為「浙派殿軍」的山水畫家藍瑛（一五八五—一六四六），也不再繼承戴進或吳偉的畫風，從〈畫溪閣清言〉（圖十三）可以看到明末「仿古」山水發展的一個面貌。浙派的發展的面臨了前所未有的歷史困境。

然而，浙派作品真的消失

湮滅在歷史的洪流之中嗎？儘管文人筆記中對之著墨甚少，當浙派作品在深人民間而廣為流傳之後，其地域版圖可謂遍及中國全境，它完全融入了社會的底層，活躍於民間的舞臺。不論在民間廟宇的裝飾、晚明繁盛的印刷出版、或者民窯青花瓷器的圖案等方面，都可發現其蹤跡的存在。至此，浙派不再單是一個畫派或畫風的歸納，它已跳脫出這個範疇，成為一種視覺藝術文化的普世價值而廣植人心，無需再刻意賦予其「浙派」之名。回頭來想，浙派成員的構成本非如同明「吳派」諸家般的師生、親友、文人集團的組織關係，其畫派的形成充其量只是晚明文人評畫者為了自我鞏固而「創造」出的一個觀念上名詞罷了。

浙派的疆域不只限於國內的拓展，在外交與貿易的推波助瀾下，卻奇蹟似地在海外延續發展。十五和十六世



圖十五 明 商喜 〈四仙拱壽圖〉 國立故宮博物院藏

紀，透過互派使臣、畫家之間的往來，或海陸的貿易交流，日、韓兩地的畫家與明代浙派接軌，直接受到衝擊與影響。浙派繪畫與異國文化藝術相融合的結果，不但得以延續其生命力，並且讓其藝術表現和內涵更加豐富，展現多彩多姿的風貌。在隔海的日本與朝鮮兩國，由於對中國繪畫的崇尚，也促成了延續自南宋傳統的「浙派」繪畫，成為風靡海外的新興藝術浪潮，形成了東亞全域的水墨風潮。（相關內容可參見《追索浙派》特展圖錄後附的兩篇專文）

### 小結

回顧浙派在整個地域的發展過程，從南宋至明初之間的主要根據地是杭州臨近地區，馬、夏筆墨符號的繼承為其重要藝術傳統；到了永樂、宣德之際，閩浙畫家入仕朝廷，是地方與中央、民間與官方、南與北的藝術交會及融合，奠定了浙派在畫壇的卓越地位。及

至成化、弘治時期，蓬勃的浙派在北京、南京兩個都會因應地理環境及市場導向的差異，在繪畫風格上日趨呈現各異的風貌。約當正德以後，浙派畫家行跡脫俗，筆墨更趨粗率狂放，深入民眾社會，範圍廣及全國，然而肇因文人宗門偏頗而遭受貶斥，地位一落千丈。至於朝鮮與日本兩國的傳遞，途徑有所不同，傳入朝鮮之中繼地為北京，走的是陸路，經由瀋陽渡過鴨綠江而抵達漢城（今之首爾）；傳到日本主要則是透過海路交通，藉由位於杭州之旁的寧波抵達九州、京都。因為接觸的境遇有異，致使發展出風貌略顯不同特色。

那麼，浙派的版圖是否也拓展到當今的台灣呢？位於北投復興崗附近土地廟中的壁畫（圖十四），比起第一檔「追索浙派」中商喜的〈四仙拱壽圖〉（圖十五），可說比「浙派」來得更「浙派」了！

作者任職於本院畫廳處

