

品味经典丛书

吴地风流

杭春晓

张燕飞

著

明四家绘画

天津人民美术出版社



品味经典丛书

吴地风流

明
四
家
绘
画

杭春晓
张燕飞
著



天津人民美术出版社 (全国优秀出版社)

图书在版编目 (C I P) 数据

吴地风流: 明四家绘画 / 杭春晓, 张燕飞著. —天津:
天津人民美术出版社, 2005.1

(品味经典丛书)

ISBN 7-5305-2771-1

I. 吴... II. ①杭... ②张... III. 中国画—艺术评
论—中国—明代 IV. J212.05

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 125095 号

天津 **人民美術出版社** 出版发行

天津市和平区马场道 150 号

邮编: 300050 电话: (022) 23283867

出版人: 刘建平

北京恒智彩印有限公司印制

新华书店 天津发行所经销

2005 年 1 月第 1 版

2005 年 1 月第 1 次印刷

开本: 880 × 1230 毫米 1/32 印张: 5

印数: 1-3000

版权所有 侵权必究

定价: 27 元

前 言

何谓经典，依据《辞海》的解释，即最权威的、具有指导性的书籍，一般多指儒家和宗教的经书。但在今天的人看来，范围则宽泛得多，大焉者三坟五典、六经廿四史，小焉者唐诗宋词、法书名画，皆可谓之经典。在历史的进程中，曾经不可一世的王侯霸业已杳如春梦，耀武扬威的金戈铁马也早已灰飞烟灭，仅仅留下几束残简，几卷诗文，在潜移默化中影响着我们今天的生活。

中国绘画的独立与自觉始于六朝，自此之后，名家辈出，流派纷呈，顾、陆、张、吴、荆、关、董、巨、李、刘、马、夏、黄、吴、倪、王、文、沈、唐、仇以至四王、四僧，以上诸大师代表了中国古代绘画的最高成就，已成为中国绘画史上永恒的经典。然而，自上世纪初以来，面对“千年未有已变局”，中国知识分子开始了沉痛的反思，中国文化传统也由此遭到尖锐的质疑，从“打倒孔家店”到“白话文运动”，甚至中国文化赖以存在的载体——文字，也面临着拼音化的危险。中国传统绘画也遭遇了近似的命运，清初四王更成为“美术革命”的直接对象。孰是孰非，历史已做出了回答，仅就“美术革命”而言，它对中国绘画由传统向现代的转型无疑有巨大的促进作用，但其偏激与片面之处也显而易见。近一个世纪过去了，经济的全球一体化已是不争的事实，与此同时，在文化上与世界“接轨”或“多元”的呼声也甚嚣尘上，当笔墨已“等于零”时，中国传统绘画的价值也就不言而喻了。

因此，重读经典，正确认识中国传统文化，认清中国文化在世界的位置，无疑具有深刻的现实意义。

自上世纪九十年代始，天津人民美术出版社开创性地推出了一批大型画册如《四王》、《四僧》、《元四家》、《明四家》、《石涛书画全集》等，受到广大专业人士的热烈欢迎，创造了巨大的经济效益与社会效益，以上图书皆获得了历届国家图书奖。然而，对于普遍的书画爱好者及广大读者来说，以上大画册无疑过于豪华、过于厚重也过于昂贵了，而高雅艺术走入民间、走向大众是衡量社会进步与否的一个重要标志。有鉴于此，天津人民美术出版社推出这套“品味经典”丛书，以期为象牙塔外的广大读者提供一份通俗、简明而易于接受的文本。

受容量、价格及性质所限，本书就不可能是严格的学术著作，在本书约稿之始，我们已向作者反复说明了这一点。在这套丛书中，我们不需要繁琐的考证、堆砌的资料，详尽的注释，在文风上力避诘屈聱牙，力求散文化，我们希望用轻松活泼、可读性强的文字为读者提供一个清晰而准确的阅读背景，以及在此背景下每一位大师、每一幅名作所展开的故事。

专家为普通读者撰写通俗读本，在西方学术界一直有此传统，而在中国尽管经过多年提倡，但始终未成气候。这套丛书的作者皆为美术学博士，他们年轻敏锐，富于朝气，尽管资历尚浅，但在相关的研究领域已有相当的造诣。然而，多年严谨的专业训练也使他们形成了学术论文所特有的叙述方式，而这种叙述方式与本书的要求自然不尽相同。在撰写过程中他们也注意到了这个问题，有意识地追求一种明快轻松的文字风格，尽管他们各自所达到的程度各不相同，但有一点可以肯定，其叙述的准确性是不容怀疑的。

在当前的“读图时代”，本套丛书的策划是我社的一个新的尝试，同时本书也将是一个开放的系统，今后，更多的古代书画经典之作将以这种方式介绍给大家。

刘建平

2004年11月10日

目录

一、传统观念之反思	6
二、“认可感”与吴门四家	16
1、多样的认可——逍遥	17
2、恪守的认可——辛苦	24
3、非议的认可——才子风流与匠人本分	47
三、历史的转折	71
1、出于古人而远于古人	73
2、错综古人、利行合一	81
3、但少唐生三千卷	90
4、褒贬不一的“匠人画”	133
四、重解历史的“荒诞”	144

一、传统观念之反思

理解某个画家，有两种途径：一为读画，一为读史。前者是经验上的体验，理论家笑其感性，难能深刻；后者是逻辑上的思考，画家们笑其空洞，故弄玄虚。我想起朱光潜先生的一个比方，是关于“美”的：商人看见松，想其价值几许；植物学家看见松，思其种属之别；惟独诗人，是看不见松的，满眼都是自己敏感的心灵。

世上人见松，多自以为是诗人。然满眼的心灵就定然比商人高尚？也未必如此。这世间的路有很多，本没有差别，仅仅是走的路不一样罢了。套用一個时髦的词汇，大家都是走路的“存在”，哪来那么多的高低之分？

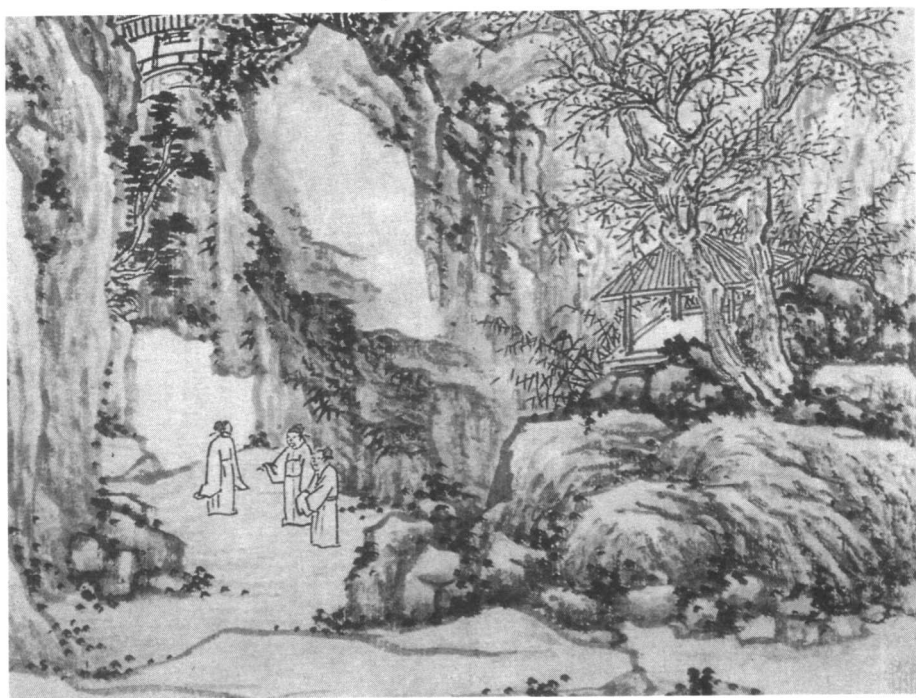
于是，我有些释然，或是自欺的轻松。仿佛三二杯老酒下肚，嘴上便不再忌讳什么了。其实本就该没什么可忌的，我是搞理论的，当然要大谈一番画家与画史的话题了。空洞也罢，玄虚也罢，只要自己心有所会，写罢一笑，能从容而终，便足矣。

可谈画史亦非易事，重复他人所述，是一种方式；堆积史料，按时间说书也是一种方式，且来得直接而快捷。但这样做却难以令我自足，心中不能坦然而笑、会心而乐，又何必辛辛苦苦在电脑前绞尽脑汁？然自己的切入点，寻找起来却是“痛并快乐”着的。

我想起一个比较简单的方法，相对而言要轻松些的途径：就是批驳他人，以此引出一些有意思的内容。这比“空穴来风”要容易的多。但我又是一个不善于攻击的人，批驳谁都觉着不合适，于是干脆如说书的找个含混的对象“看客们，且听着”，一股脑儿称其为“传统认为”。这种行径有些滑头，但我却是甚为有效的。

那么，言归正传，“传统”又是怎样认为的呢？

传统认为，中国绘画史可大致以元代为界线分前后两个阶段。这种说法，固然把握了宋元的巨大转变，但却忽视了宋元的共性，以及元画与明清文人画的差异。如果，我们按西方学者研究艺术史的方式，将宋、元、明的风格并列串联起来，我们会发现元画相对明画，在韵味的整体性上是亲近宋画的。当然，宋元之间的差别也极为明显，只是这个问题已成为常识，无须赘言。我更加关注的，是宋元带有差异的共性，以及在此基础上明画的地位



虎丘画册 沈周 美国克利夫兰博物馆藏



千人石夜游图 1493年 沈周 辽宁省博物馆藏 30.1cm × 157.1cm

与意义。

然而，在展开讨论之前，有必要明确一下“明画”这个研究对象。

“明画”从时间上说，就是指明代的绘画。但从艺术发展的角度上看，它应该是明代最为突出的绘画风格。整个明代的绘画分为三个阶段：明初院画与浙派、明中期吴门画派及晚明以董其昌为代表的松江派。这三个阶段中，能够称上“明画”的应该是吴门画派。因为明初院画与浙派以其粗率与鄙野为后人所弃，影响不大，无以代表明代绘画的突出风格；而以董其昌为代表的松江派，一方面本身就是吴门画派的延续，另一方面，其更大意义是影响了清初正统画派的发展，故而也不宜代表明代绘画。



那么，我们就可以在宋、元、明这个序列中，用吴门画派取代“明画”的位置。这样，也就自然地引出了本卷的研究对象——吴门四家（或称明四家）。所谓“吴门四家”，就是吴门画派的四个代表人：沈周、文征明、唐寅与仇英，因其活动地区主要集中在“吴地”，故称之为“吴门四家”。而且，他们四人的绘画成就又足以代表整个明代绘画的风格，所以也称其为“明四家”。

现在，我们可以把话题深入一些，先将它锁定在宋元绘画的比较中。然而，为了更好地将话题进行下去，我认为有必要先引入一对概念，即中国画在整体效果上表现出的两种倾向：写实造型与形式造型。从一定意义上说，

这两种倾向共同构成了中国画的传统,它们互有渗透,在不同时期又各有侧重。

大体说来,元以前倾向于写实造型,即画面突出的是客观物象的视觉真实;而元以后则转向形式造型,即突出线条、色彩等基本元素以某种方式组成某种形式或形式间的关系,以产生一种视觉上有意味的造型感受,并借以强化审美情感的表现性。这种差别打个比方说,正如画同一片飘零的秋叶,前者的眼中只是一片落叶的单纯,没有过多的情绪渗透,他的画面是一种“中性”的自然、无我的境界——花开花落的物态本身,一切技法或语言都是围绕着事物本身,于是画面呈现的,是一种视觉上的包容,包容读画人千般的遐思;而后者眼中则满是自己伤感的惆怅,落叶成为情绪的符号,他的画面是一种“偏向”的自然、有我的境界——花开花落中的假想世界,一切技法或语言都不再围绕着事物本身,而围绕着由事而生的情绪,于是画面呈现的,是一种视觉上的倾述,倾述作画人特定的思绪。

说的更直观些,前者犹如未曾装扮的浴女,美丽是因为女人天生的柔嫩与无限的遐思;而后者则是浓妆的舞女,美丽是因为胭脂的香艳与纱衣的朦胧。但元画的胭脂是清淡的,纱衣是透明的。它虽然开始以形式来构造画面情绪,但却没有背离宋画的写实造型,没有完全走入“形式高于造型”的浓妆艳抹中。

翻开元四家作品,画中山石树木的用笔、用墨,都具有较强的书写性,与书法应用从属“物象之逼真描绘”的宋画相比,它的物象开始具有某种程度上的抽象化与符号化,但它们在整体境界上却仍然非常相似。试比较黄公望的《富春山居图》与王希孟的《千里江山图》,我们可能会感觉,黄画似乎是王画未完成的草图。这是元人对形式造型追求的必然结果,但它之所以又像王画的草图,就在于元画并没有完全脱离宋画写真的单纯性。它对形式造型的追求是宏观上形式因素的整体组合,而不是对笔墨细节的刻意追求。在物象的形式安排与结构处理上,仍然强调自然的真实,与宋画具有一种共通共融性,故而才会有黄画似“草图”的视觉效果。古人对此有过非常精辟的见解,王原祁在《麓台题画稿》中有言:“要仿元笔,须透宋法。宋法一分不透,则元笔之趣一分不出。”可见,元画的形式趣味是建立在宋画整体刻画的逼真性上,正如恽寿平之语:“宋法刻画而元变化,然变化本由于刻画”(《南田画跋》)。

从一定角度上理解,元画正是以造型中的形式化,告别了宋画显得“刻



杂画四段图之一 文征明 故宫博物院藏 32.8cm × 50.4cm



关山行旅图

1506年

唐寅

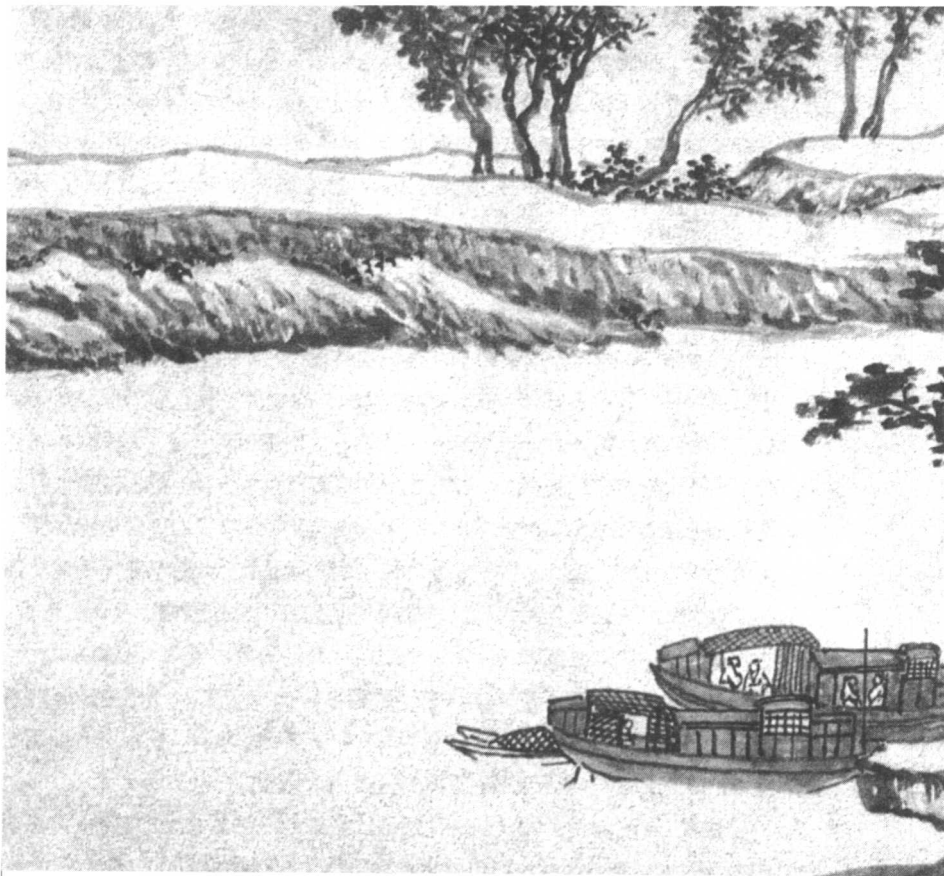
129.3cm × 46.4cm

故宫博物院藏

画”的写实经验，但元人在这一步上并没有完全背离宋人。它的画面虽然对宋画进行了简化，显得放逸而空灵，但依然保留着宋画“严谨”的风范，保留着画面整体上的逼真感。所以，我们观看元画时，很难发现到草率的迹象，更难看到“逸笔草草”的轻松与游戏感。虽然这句话出自元人之口，但他们在精神内质上是严肃的，落于画面的每一笔又都是慎重的。所以古人才会说：元画尚简，然无一笔不繁。也正是基于此点，元画对笔墨形式的探求仍然能够保持着一种写实的韵味。这是它与宋画带有差异的共性，得益于中国画长期以来对写实造型的追求。

如果说，元画因为发展的基点是写实造型，从而使它在形式造型的探寻中仍然保持一种“严谨”，没有完全走入细节构成的形式化中。那么明人则相反，他们发展的基点是元人新生的因素，他们眼中“元画”的概念并不完整，只是元相对宋的差异，一种形式上的笔墨美感。于是，明人便在这样的基点上继续着一种形式化的趣味，并且还进一步地去除了他们眼中那些非元画的元素，也就自然地去除了宋画传统中的写实造型，更为单纯地在笔墨形式上做文章。这种变化的合理结果就是明画失去了元画整体上严谨的形式，一步步地走入笔墨的细节中。这是明画继承元画的最大偏离，它使明画比元画草率、松软，没有一种整体上的“严肃与认真”。当然，明画中也有继承宋画的，只是这种继承剔除了宋画的写实，抛开物象本身，深入了对形式的继承，从本质上与继承元画的风格没有太大的差别。

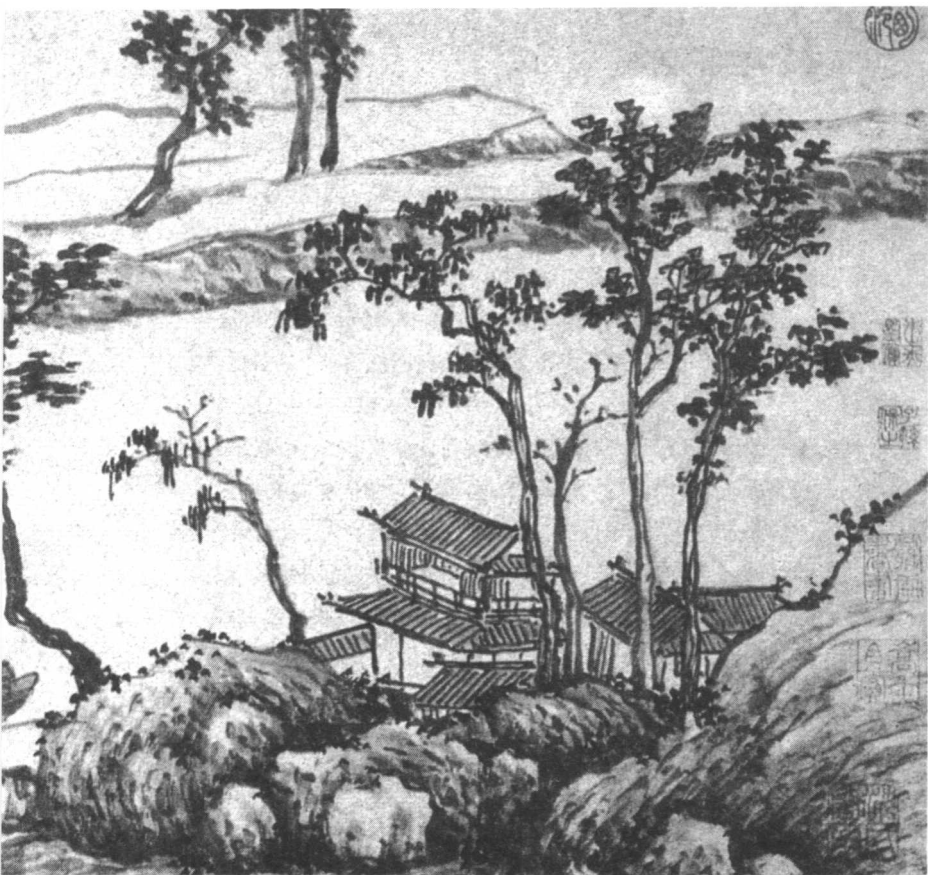
并且，当明人更多的只是在关注形式带来的一种情绪上的感动，关注构成本身的造型意味时，他们也就相应地淡忘了客观物象的自然美感。于是，他们对“形式”的把握便只能在古人的形式中寻找，他们比历史上任何一代画家都更加崇尚复古，甚至发展到摹古本身就是一种艺术，从而走向了西方学者眼中“艺术史化了的艺术”。正如高居翰所言：“这种模仿的制度化为文人画家活动的常规部分。他们可以为一件作品而表现出某一早期大师的人格，然后为了另外一件作品轻而易举地转换为另一个大师的人格，就像一位演员改变角色那样。”（《话别》）元人虽然也强调古味，以复古为旗帜，但他们却是托古改制，仍然面对着真实的物象，并以此来醇化画面中的形式。然明人是以复古的方式来解构传统，抛除整体上写实的趣味，深入一种细节上的形式感。这使他们的作品失去了自然的博大与开阔，完全在笔墨的细微构成中，倾诉着文人闲适化的内在情愫。他们的图式在视觉整体上显得文弱，无论复古的基点是元画还是院画，都显得比前人单薄而松软。比较来看，元



京口送行图（局部） 1507年 沈周 30cm × 125.5cm 上海博物馆藏

画虽然飘逸，但由于它在形式的整体韵味上具有一种真实性，所以较之于明画就大气、明朗。反过来，明人的画就具有一种阴柔的质地，犹如唐寅笔下那纤弱而感伤的美人。从一定意义上说，这是明人的缺陷。

但如果我们换一个角度，情况可能就会有所变化。因为正是明人继承了元画的这种偏离，才使得他们能够更加彻底地摆脱写实造型的束缚，从而也更加自由地走向形式的造型。打比方说，当他们不再关心裸女出水时的美丽时，自然也会努力调出更为香浓的胭脂、更为婀娜的纱衣了。在这一点上，他们比元人前进了一步，也更深入地发展出中国画基本语言的



形式美感。

他们虽然是复古的，但却在复古中精化和整理了传统中的形式因素，更大地丰富了艺术本体的自身美感，从而开创出中国画的一片新天地，乃至走向董其昌时代在形式主义上、在笔墨细节构成上获得的全新图式。

综而言之，中国画的形式造型存在着两种倾向，元人选择了前者。那么，明四家则站在这两种倾向的中间，过渡并启发了下一个时代的到来。正是因为他们对形式趣味的追求，才引发了晚明形式主义在笔墨细节构成上的深入与发展。也许，这才是吴门四家在中国绘画史上最有意义的意义。

二、“认可感”与吴门四家

一般说来，写书最轻松的就是人物评传。因为材料很多，偷点儿懒，可以按时间随便说上一段，字数就上来了。此种感觉很像一种不太雅观的经验：出恭时，憋了许久未有收获，正在难受时，忽然开朗，哗啦一下通畅起来，心中甚爽！但写的是痛快了，可读起来却相反，有一种“熏人”的难受。所以，一旦碰上写人物传记，我便甚是惶恐，害怕自己畅快了，却惹来“熏人”的尴尬。

为了避免这种情形，我在写人时总想联系自己的感受，找一个叙述的立足点。对此，我选择了“认可感”。所谓“认可感”，是指人生活在世界上，都或多或少地，有着一一种被别人承认的欲望。无论什么样的人，都会采用自己的手段来获得这种欲望的满足。记得一个朋友聊起去美国，被他多年未见的朋友硬是拉到数百公里外的别墅，带他参观了在国内难以想象的奢华。

我的这位朋友说他很识趣，一个劲儿地发出羡慕的惊叹，在一连串的“好！好！好哇！”中，他的朋友也极为“满意”地谦虚道：“就这样、就这样。”于是，两人其乐融融地共进了晚餐，甚是有一种“多年未见两相憾”的感觉。

我的朋友说，那座别墅在当地并不起眼，之所以一定要喊他看看，实际上是为了换一个朋友的眼光看看自己的生活，在认可中获得一种满足。也许有人会说，这是一种虚伪，其实非也。虚伪是没有而假装有，有了的东西显露出来，最多只是一种炫耀。为什么要炫耀呢？当然是为了在别人的眼中，获得一种被承认的满足，一种认可感。所以，如果它本身没有恶意的话，炫耀也并非全是坏事，甚至如唐伯虎，在画中钤上“龙虎榜中名第一，烟花队里醉千场”，还带有一种欲罢不能的惆怅与苦涩。

所以，我与朋友聊天时，时常会偏激地说：“认可感是人活着的理由。”虽然有些过激，但却也未失偏颇的正确。认可感是人从环境获得的一种自得其乐，婴儿天然会用啼哭换取父母的关注，似乎便是人类与生俱来的一种对认可的渴望。而古人也是人，圣人也罢，神人也罢，所谓的伟大都是后人眼中的伟大，在现实的生存中，他们都难免人的欲望，也自然难免有着这种人与生俱来的对认可的渴望。那么，从认可感的角度解读古人，便能剥去他们令