

中国花鸟画通鉴 9

吴郡花草



沈周 孙艾 文徵明 唐寅 陆治 文彭 文嘉 朱朗
王穀祥 仇英 周之冕 周天球 孙克弘

上海书画出版社

吴郡花草

PDG

图书在版编目(CIP)数据

吴郡花草/卢辅圣主编. —上海: 上海书画出版社,
2008.12

(中国花鸟画通鉴)

ISBN 978-7-80725-808-7

I. 吴… II. 卢… III. 花鸟画—鉴赏—中国 IV. J212.27

中国版本图书馆CIP数据核字(2008)第196422号

责任编辑 王 彬

技术编辑 杨关麟

责任校对 柏 龙

封面设计 潘志远 王 峥

中国花鸟画通鉴·吴郡花草

◎上海书画出版社 出版发行

地址: 上海市延安西路593号

邮编: 200050

网址: www.shshuhua.com

E-mail: shcpph@online.sh.cn

上海精英彩色印务有限公司印刷

各地新华书店经销

开本: 787×1092 1/18

印张: 8.75 印数: 1-3000

2008年12月第1版 2008年12月第1次印刷

ISBN 978-7-80725-808-7

定价: 80.00元



前言

花鸟画是中国绘画中最富于民族文化特性的表现门类。两千年来，它通过从自发到自主的审美方式和中国的赋、比、兴手法，抒情达意，托物言志，形象化地体现了东方世界的宇宙自然观。它历经发生、发展、成熟到升华变化的漫长行程，流汇着民族与时代的人性内涵，以丰富多彩的艺术形态参与了中华文化精神和人文气象的建构。与此同时，它也在长期的历史发展中，一方面不断地调谐自身来适应变化着的审美需求，一方面又潜移默化地塑造和改造着人们的审美情趣，甚至对主体认知结构产生不同程度的影响。

为了全面系统地展现中国花鸟画的价值内涵及其历史发展轨迹，我们组织编写了这套《中国花鸟画通鉴》丛书，根据花鸟画史表现为时代、地域、价值功能、风格流派之类的不同维度，分成二十册，以图文映照的方式进行专题化阐述。本书《吴郡花草》为第九册，主要阐述明代吴门花鸟画流派。

目录

- 一 概论 1
- 二 写形得意——院体水墨向文人写意水墨的转捩 9
- 三 普泛化的文人雅趣 65
- 四 行利相兼的吴中趣味 75
- 五 吴门后学——各擅胜场及精致化、坊间化趋向 109

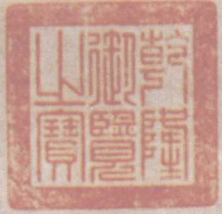
— 概论

绘画图式形态与艺术趣味的演进是一个动态的选择和转化的过程，而这个动态的过程是由渐变与突变相交替进行的。因此，对于任何一种绘画种类、样式、风格、流派的考察，只有将其放在特定的断代历史研究中，才可能更加清晰而合理地归纳出演进的历史动因，并进而正确地推导出它所产生的历史影响。如果要为文人写意花鸟画在绘画史中寻找一块“主战场”，无疑是在明清两季，而其划时代的转折点又非“吴门”莫属。综观吴门山水画史，由“细沈”到“细文”再至吴门后期的“形式主义”风格，在这条线索中，以沈、文为代表的审美趣味和风格样式已作为准则而对后学产生了规约和督导意义的影响，他们一前一后，在广师古人形式美感的基础上，按照文人的审美趣味将“行”、“利”两种图式形态熔为一炉，为文人画注入了强烈的“形态意识”和“塑造意识”，并最终摆脱了文人画阴阳不分、一味松散的形态特征，在彰显文人审美趣味的同时，又补充和健全了绘画的图式形态，从而完成了审美导向和图式开掘的双重建设。但是，如果从写意花鸟画的形态建构的角

度来考察明清及近代花鸟画史，吴门画家尤其是沈周、文徵明同样具有不可否认的开启、开拓之功。

苏州地区以“吴郡”为名当溯源于东汉永建四年（129），其后名虽多变（包括吴门、吴中、吴城、姑苏、吴会、平江等），辖地大小也略有出入，但地域文化的滋养却是层层深积，以致舆理、文脉皆盛著于世。至明代，苏州府统领一府七县，农业和商品经济迅速发展，成为“各省商贾云集之地”，形成了众多大小不一、居民繁盛的新兴城镇。“其产则中吴，文物风土清嘉之地，其居则相城，有水有竹，菰芦虾菜之乡；其所事则宗臣元老，周文襄、王端毅之论；其师友则伟望硕儒，东原、完庵、钦谟、原博、明古之属；其风流弘长皆文人名士，伯虎、昌国、徵明之徒。有三吴、西浙、新安佳山水，以资其见闻；有春花秋月、名香佳茗，以陶写其性情；烟风月露、莺花鱼鸟，揽结吞吐于毫素行墨之间。声而为诗歌，绘而为绘画。”吴郡绘画也就在这风光秀美、经济发达、人文荟萃的苏州地区异军突起，一跃而为画坛主流。清人薛冈《天爵堂笔余》谈到：“余谓丹青有宗派，姑苏独得其传。”王鉴在《染香庵跋画》中更明确指出：“成弘间，吴中翰墨甲天下，推名家者，惟文、沈、仇、唐诸公，为埤前绝后。”以苏州地区为核心的文人地域画派已成为论者共识。清代范玠特别指出吴郡与近邻之地“声气相通”，“不叹无牙旷之知，而多他山之助，故名臻其极”，上有“元之黄、王、倪、吴居近邻境”，下有“国朝六家三弇州虞山，恽亦近在毗陵”，“从风者又悉依正轨，名手云蒸，虽有摩外，遁迹无遗”。显然，邻近地域人文之间的相互砥砺、画史传统的取舍传承，方使吴郡衍播出绘画的新时代风尚。

然而，在对吴门绘画作整体性评价时，前贤与后来者都更多着笔于文人山水的谱系、承传关系的论述，而有关“吴门花鸟”的历史文献则相对稀少得多了，即使吴郡画家群体自身对于花鸟画的论述也多是只言片语，这与他们在花鸟画发展史中所做出的成就极不相称。究其原委，一是山水画历来为画史“大宗”或“正宗”，花鸟画为“旁支”，既难于像山水画一般承载“天人合一”的自然观念，也难于像人物画一样“成教化，助人伦”，其画史的文化内涵、艺术主体意识相对单薄，故未能得到应有的理论关注；其二，山水绘画发展至“吴门”，已基本达到图式风格的完善，吴门画家在以“集大成”的

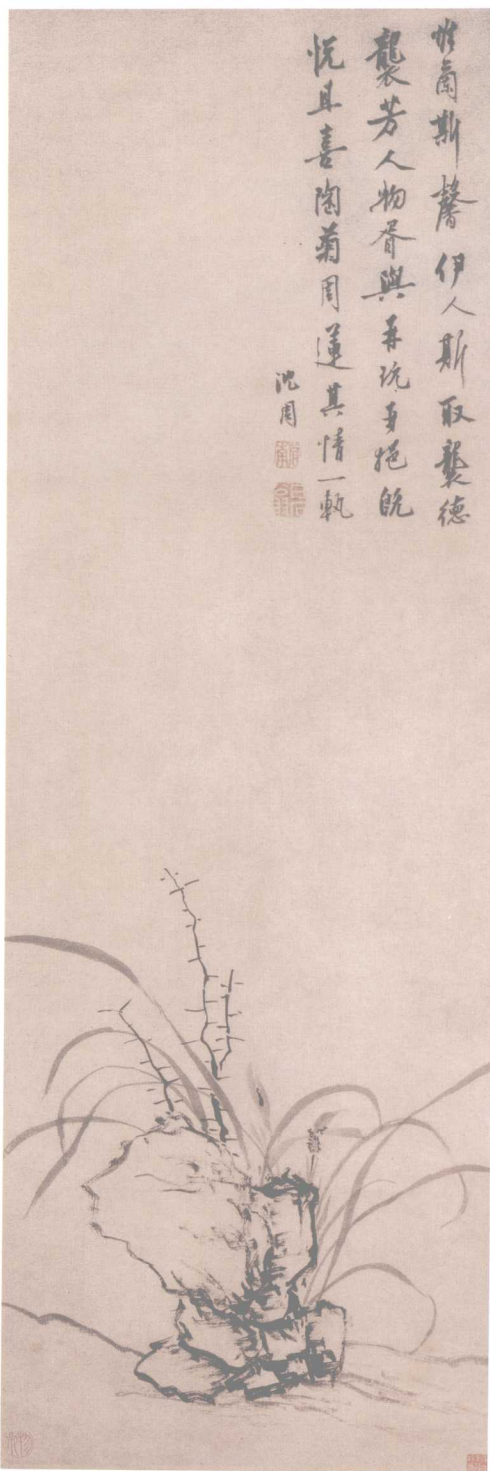


堂下有松樹冬雲數百年
種松余老長作地行仙

沈周 古松图

方式推动着笔墨自律的演进，无论是绘画形态还是文化选择已经高度自觉，其画史意义自然受到著述者的极大关注。而此时的文人水墨写意花鸟画仍在实验和选择的过程之中，其体系性和自律性尚未臻完善，自然未能得到应有的理论重视；其三，文人花鸟绘画，经清代扬州绘画和近代海派绘画双重推进后，选择了外向、谐俗的文化趣味，自清中期发展至上世纪中、后期（1980年代以前），“泼墨”、“大写意”已成为文人花鸟绘画的主流创作形式，这种图式风格与文化趣味在祖述关系上选择了以“青藤、白阳”为典范的书写风格，已经与沈、文的风格特征相疏离。由此可见，源于风格和流派的历史认识往往与创作实践的原生态相错位，而这正是“吴门”花鸟的历史认识不充分、理论文献阙如的真正原因。

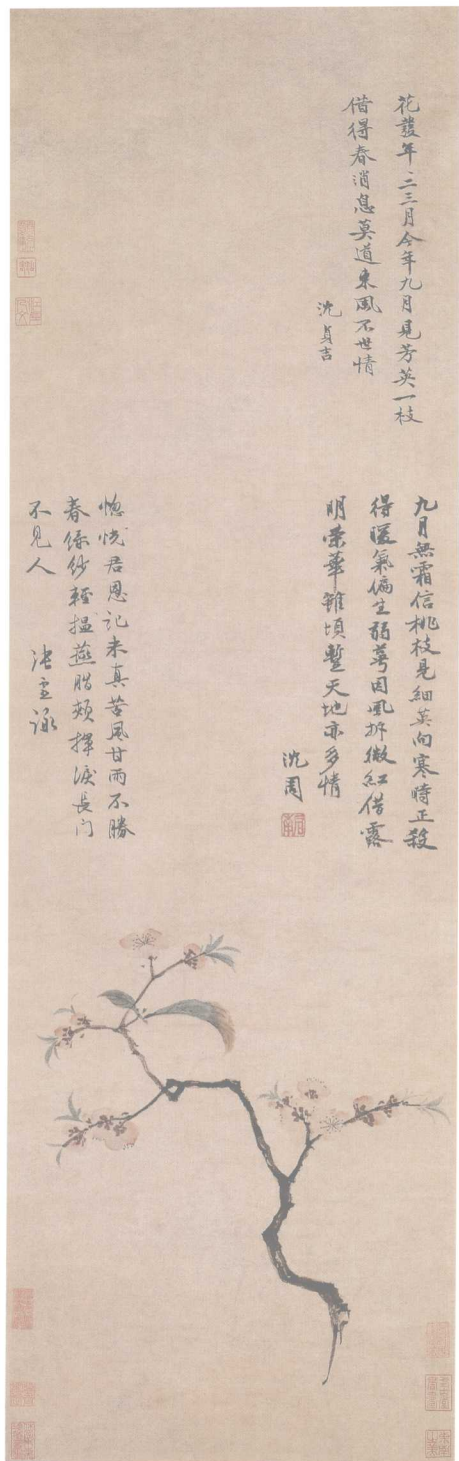
但是，比沈周晚生百年的王世贞敏锐地感知到以沈周为代表的吴郡花草的风格转向，“五代徐黄而下至宣和，主写花鸟，妙在设色粉绘，隐起如粟。精工之极，傲若生肖。石田氏乃能以浅色淡墨作之，而神采更自翩翩，所谓妙而真者也”。从花鸟画史的角度上溯，王氏直将沈周与徐、黄、徽宗并提，指出了他们艺术风格和趣味的差异，并认为沈周出自徐熙而更有文人的简淡气质。清代陆时化也从图式风格和艺术气质上全面肯定了沈周的历史地



沈周
兰石图

位,《吴越所见书画录》卷三云:“宋人写生有气骨而无风姿,元人写生饶风姿而乏气骨,此皆所谓偏长,能兼之者惟沈启南先生。”清代方薰看到吴郡花鸟的整体性成就及其历史影响,《山静居画论》评道:“白石翁(沈周)蔬果翎毛得元人法,气韵深厚,笔力沉着;白阳(陈淳)笔致超逸,虽以石田为师法,而能自成其妙;青藤(徐渭)笔力有余,刻意入古,未免有放纵处。然三家之外,余子落落矣。”方薰将沈周、陈淳、徐渭并列为明代写意花鸟画最有成就的三家,并指出三者之间的笔墨差异,确有独到而警觉的画史眼光。

花鸟画发展到明代中期,黄家富贵的“双钩填粉”和徐家野逸的“水墨淡染”两条传统主线由于历史的选择与改进而呈现为不同形态的“小传统”。两宋院体花鸟画以尊崇黄筌体格为主流,观察入微,循理塑形,精工准确,妙在赋色,求艳丽富贵之气。虽崔白、吴元瑜、宋徽宗等也有兼合两家,“落墨为格、杂彩副之”一路作品,但仍为少数,且属勾填之法,不脱形理之格法;南宋虽有法常作花鸟,其生动不仅在形象,更在笔墨,虽开写意之态,但纵横挥洒间流于粗野,似乎并不入文人法眼,至元便浸隐不闻;元代钱选变院体浓妆为清淡古雅,王渊又开墨花墨禽一派,以墨代色,但仍是黄筌体格;明初,承“反元复宋”的旗号,两宋院体精工细密的画法有所复兴,继而林良、吕纪等吸取同时期浙派画家所复兴的南宋院体山水精神



沈周 九月桃花图

及笔墨形态入花鸟画，以硬毫求形之苍老，用焦墨求质之生辣，虽能酣畅淋漓，气势飞动，但形迹外露，缺少内在变化与蕴藉之感。当然，由文人趣味开启的“四君子”题材也作为另一种传统与花鸟画的正统发展相连属，但因囿于题材限制未能铺展为整体性的实践，更多的是作为一种内向、小俏、偏僻的笔墨游戏。至此，对于吴郡画家来说，如此众多的传统形态以历史的线性方式呈现在面前，作何选择？要么就近择取明院体水墨为样板，要么纯以文人绘画“四君子”题材为典范，要么上溯两宋院体的精工格法。但是，吴郡画家并没有以简单的单线承传方式择取一家，而是立足于本土特定的人文地理环境和新兴的审美趣味，以文人画理论为宗旨，以错综古人、工写兼习的方式开启了文人水墨写意花鸟画之先风。其后，陈淳与徐渭则将其由小写意发展为大写意，在今后数百年的花鸟画坛上，这股风气愈演愈盛，终于成为主流风格。

简言之，以沈、文为领袖的吴郡新兴文人画家群体，生活在“翠袖三千楼上下，黄金百万水东西”的世俗城镇中，虽在画学思想上一脉相承了元季文人绘画的基本特征，以“都市隐逸”的姿态游山玩水，观花赏草，力求“出世”的超脱中却透露出“入世”的安闲与谐俗，审美趣味日益市民化。面对花鸟传统图式，他们首先以精整的描绘能力进一步完善与雅化文人绘画题材，使之精致化、样式化；第二，笔墨语言上，由勾勒、设色、晕染为主的塑造手段转变为以书写性的水墨点染为主的写意手段，即由塑造转变为书写，笔墨的自觉与性情的抒写达成了内在的契合；第三，扩大题材，以文雅与秀逸的审美趣味将各种花草、禽鱼采掇入画，开拓了题材范围，并将题材与主题的匹配关系，主题与风格的同构关系高度程式化；第三，画之不足，诗文补充，文学的典故性与图式形态的典故性相结合，诗书画三位一体，使得文人花鸟的创作方式、手法臻于成熟，开启了文人花鸟写意的“新传统”。从严格意义来讲，“吴门画派”是以山水名派的，由他们所开启的这一“新传统”仅仅是副业，但这一“副业”逮至吴门后学及“扬州”、“海派”却遥遥扶正，大有逐鹿问鼎之势。追索原委，一则因时代美学趣味的转变，“质以代兴，妍因俗易”，日益普泛化的受众群体需要市民化、通俗化的美学趣味，花鸟画应运而生；其二，相对于文人山水，写意花鸟的经典压力要小得多，文人山水画

醉墨淋漓濕未乾
拂雲羣玉倚秋看
別來解臂仙
清標滿洒
度淒涼笛裏寒
福徵

書空洛對翠琅玕
偏向長時歲寒
底底
君解臂仙清標滿洒
拂雲洛

皇甫洛

玉蘭堂上寫琅玕
只作吳興老可
看一夜秋風動
寒廊綠雲零落
鳳毛寒
秉聚

文徵明

文徵明

文徵明



文徵明 墨竹图

经“吴门”、“松江”及“四王”的反复推敲和论证，已经是滴水不漏，虽诸般经营，终无头地可出，花鸟虽经过“吴门”及传派的发挥，但尚有主动发挥、自由腾挪的余地。

以沈、文为宗的“吴门花鸟”后学甚众，蔚为大宗，在宗谱传承中分化为形态和趣味截然对立的两个侧面：一面是，由于吴郡绘画立足于苏州经济的温床，在“送纸敲门索画频”的市场交易中，造成吴门后学风格“一边倒”的精巧画风，其趣味也渐沦为坊间化和江湖化；而另一面，由沈周开启的文人水墨写意花鸟画代有传人，名家辈出，陈淳、徐渭续而为大写意花鸟，周之冕等从沈周的“勾写法”中进一步发展为“勾花点叶法”，恽南田没骨设色也多取法沈周，写意之风再传至“扬州八怪”、海上诸家，其沾溉远及近代的齐白石、潘天寿等，实可谓源远流长。那么，吴郡花草是如何从中明代中期脱颖而出的？沈、文、唐、仇作为吴郡山水画的卓然大家，其花鸟画在相近的美学追求中又呈现出怎样丰富各异的艺术风格？“吴门花鸟”对写意花鸟画史有着怎样的推进作用？作为整体性的吴郡花草是如何动态演变的？其后学是如何承传与改异，如何流入坊间化与江湖化的？本书试图从吴郡花草的图式风格转化、审美趣味追求以及谱系传承关系方面切入，就上述问题作一大致的勾勒与梳理。

二 写形得意——院体水墨向文人写意水墨的转换

沈周山水、花鸟两擅胜场，其总体成就不仅在“吴门”画家中是最高的，即使在有明一代画家中也是成就最高的。王穉登《吴郡丹青志·妙品志》称沈周为“集厥大成”，对于唐、宋、元“上下千载，纵横百辈，先生兼总条贯，莫不揽其精微”。张丑（1577—1643）《清河书画舫》在列述了王维到倪瓚等对中国绘画演变起过重要作用的三十二位大家之后，认为：“求其兼综条贯，巨细靡遗，则未有若启南翁之集大成者也”。清初龚贤，则特别佩服沈周的“功深力大”，其自题《书画合卷》称沈周“集大成各尽其致，而又能融汇笔端自成一家也”。文徵明《题石田先生画》云：“神完意到轻千年，题作古人谁不然”，对于沈周在画坛中流砥柱的作用，给予了充分的肯定。在一定意义上，可以这样说，由于沈周的出现，明代画坛摆脱了猛气横发的院体风格和浙派趣味，从而开创出真正意义上的明代绘画风格，不仅是对于山水画是如此，对于花鸟画亦是如此。如果我们要确定“吴门花鸟”的历史命题，我们就必须首先确认沈周的决定性历史贡献，他不仅仅是“吴门花鸟”的第一重镇，同时



沈周枇杷图

也是明清文人写意花鸟画史的重要转折点。

就“吴门”山水画史而言，由“细沈”到“细文”再至吴门后期的“形式主义”风格，这一脉流乃是吴门画坛风格和趣味演进的重要线索之一。在这条线索中，文徵明不仅起到了承上启下的推进作用，更甚者是，文氏的审美趣味和风格样式已作为准则而对后学产生了规约和督导意义的影响，因此其实际历史影响已超过了沈周——沈周的努力是探索性和开拓性的，而文徵明的贡献则是实践性和总结性的。但在花鸟画史上，沈周的成就和历史影响是文徵明以及其他吴门画家所望尘莫及的，可以说，没有沈周就没有“吴门花鸟”的历史命题。无论是在题材范围的开拓，画面结构、样式的探索、笔墨形态的转化和实践方面，沈周在写意花鸟画方面的成就都是具有划时代的独创意义的，甚至在他身后一百余年的时间中也没有人超过他的总体成就。关于沈周花鸟艺术的历史评论文献远比起其山水作品要稀少得多。因此，我们理解沈周艺术风格的形成和流传只能依靠少量的历史评论文献，而更多靠现存的作品去加以分析和归纳。

明代画坛经历了一个由“尚形”到

“尚意”的转折，亦即由取法南宋院体到取法元代文人绘画的转折。这个转折的剧变期正是沈周、文徵明的艺术活动年代，即成化、弘治年间，逮至嘉靖、万历，“尚意”的审美思潮几于鼎盛。高濂《燕闲清赏笈》云：“今之论画，必曰士气，所谓士气者乃士林中能作隶家画品，全在用神气生动为法，不求物趣，以得天趣为高。观其曰写而不曰描者，欲脱画工院气故而。”高濂所谓“士气”与“天趣”，即将艺术的品评归纳为主观精神层面“士气”和客观表现的“天趣”，在这种评介中，强调的是抽象的艺术气质而比较轻视具体的刻画和塑造手段。之所以形成这样的美学追求，这与明代初早期的主流审美倾向有着直接的关联——这种强调“士气”与“天趣”的审美思潮其实是对明初早期以南宋院体为典型模式的主流审美趣味的反拨。更值得指出的是，由于明初统治集团的歧视和排斥，明初的苏州地区实际上是相对静态的延续了元代的文化生态环境，这也是元代绘画风格、审美趣味得以在苏州延续并发扬光大的内在文化动因。如果说是元代的“种族文化歧视政策”影响并催生了元代绘画的艺术品质，那么在改朝换代之后的明初，这种“种族歧视”只是改头换面地演变为了“地域歧视”，这无疑会对苏州文人产生着与前朝一致的影响。循史可鉴，正是明初苏州地区相对静态的延续了元代的文化生态环境，从而使吴门画派的孕育和发展获得了先天的文化基因。

我们可以大致对明初花鸟画坛的发展状况做一大致的扫描。明初早期，元季文人擅长的“四君



沈周
枯木鸛鵒图



沈周 秋塘野鹭图

“子”题材因受南宋院体绘画的冲击而逐渐边缘化，王绂秉承文同、吴镇墨竹遗风，行笔劲逸潇洒，状物法度精严，有“出姿媚于遒劲之中，见洒落于纵横之外”之评；夏昶画竹“落墨即是，出笔便巧”，善于造境抒情，行笔却显劲利；陈宪章画梅全学元朝画家王冕，《烟笼玉树图》写老干新枝，风格劲秀。综观他们的作品，虽在题材、样式上延续了文人趣味，状物取象则受到院体绘画的约束，笔墨形态多取挺拔、劲利，多外露而少蕴藉，“书写性”笔调由于形的限制而未能与书法用笔相通约，章法布局上多去“全景”，诗、文多以工致齐整的楷、隶题于画面上部或两侧，书法、绘画、诗文的融合度不够。总体来说，明初早期以“四君子”为题材的花鸟画家在因袭文人图式的同时都或多或少受到宫廷时风的影响和限制，其作品在图式形态、技法语言以及章法上都有一种“勉强”和“夹生”的感觉。

至宣德、成化年间，宫廷花鸟画兴隆一时，但画家群体多来自闽、浙一带，其文化素养相对欠缺，他们大多宗法南宋院体，如永乐宣德年间的武英殿待诏边景昭即以端庄妍丽的工笔重彩见长，稍后的锦衣卫镇抚林良虽有水墨写意和工笔重彩两种体貌，但其水墨写意一体的笔墨形态显然是南宋院体山水笔