

海外藏中国历代名画

CLASSICAL CHINESE PAINTINGS IN FOREIGN COLLECTIONS

第六卷 明 (下)



海外藏中国历代名画

第六卷
明（下）

海外藏中国历代名画编辑委员会编

湖南美术出版社

海外藏中国历代名画

第六卷
明(下)

海外藏中国历代名画编辑委员会编

本卷主编：胡光华

副主编：黄宗贤

责任编辑：章小林

责任校对：彭英 刘海珍

彩图翻拍：王春林

出版者：湖南美术出版社（湖南长沙市人民中路一〇三号）

湖南美术出版社

发行者：湖南省新华书店

制版者：深圳华新彩印制版有限公司

印装者：利丰雅高印刷（深圳）有限公司

一九九八年十二月第一版第一次印刷

ISBN 7 - 5356 - 1216 - 4/J.1136

版权所有 翻印必究

海外藏中国历代名画编辑委员会

顾问：徐邦达

总主编：林树中

副总主编：彭本人

委员：林树中 彭本人

阮荣春 杨振国

胡光华 聂危谷

黄宗贤 李 淞

徐利明 李桂生

本卷主编：胡光华

副主编：黄宗贤

总体设计：彭本人

海外藏中国历代名画

选题策划：郑宝雄 彭本人

总编辑：彭本人

总监制：萧沛苍

凡例

一、《海外藏中国历代名画》收录海外所藏中国名画包括彩陶画、壁画、卷轴画、线刻画、版画等，按时代分为八卷。

二、本卷为第六卷，收录『明四家』与『吴门画派』、『松江画派』的绘画及明代晚期的山水画与人物画等。

三、本卷内容，第一部分为文字《明四家与吴门画派》及《明代晚期的山水画与人物画》；第二部分为图版，说明文字随图排列。

四、本书涉及的收藏机构及个人，都采用统一的译名。目录采用中英文对照。

五、收藏机构或个人的署名，以现收藏藏品的机构或个人为准。藏品归属的更替，一般在说明文字中予以记录。

明四家与吴门画派

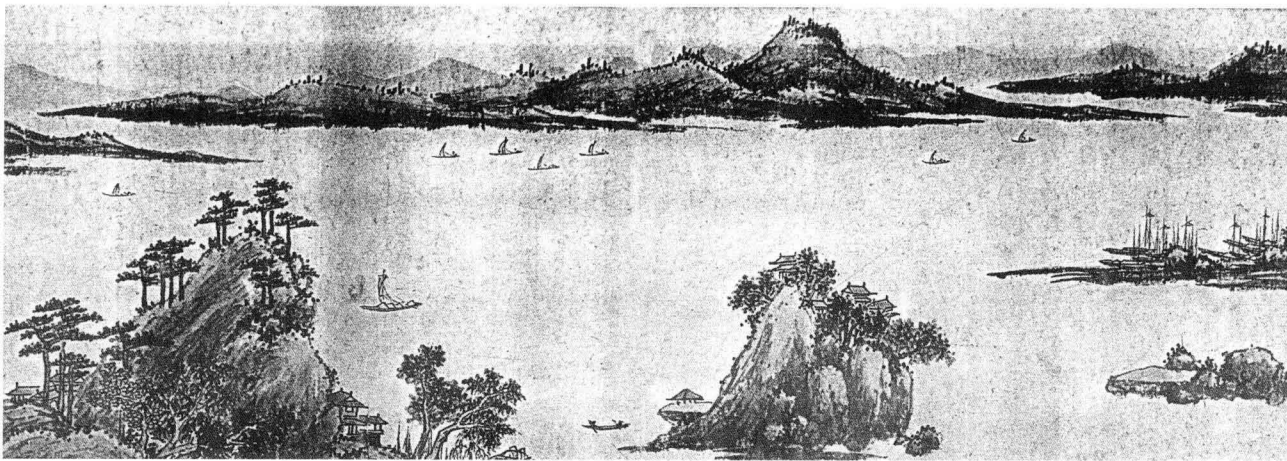
胡光华

『明四家』是指明代中期最负盛名的四大画家：沈周、文徵明、唐寅、仇英。因他们均系苏州一带人，艺术活动与绘画创作主要在苏州地区，而苏州自古别称吴门，故画史上又称他们为『吴门四家』。

一 明四家的涵义

明代二百七十余年，名画家辈出，前期有戴进，中期有林良、吕纪、吴伟、张路和陈淳，后期有董其昌、徐渭、陈洪绶等人，为何偏偏要推沈、文、唐、仇四人为明代画坛翘楚？关于这一点，清代大画家王鉴在《染香庵跋画》中早已挑明，他说：『成弘间，吴中翰墨甲天下，推名家者，惟文、沈、仇、唐诸公，为揜前绝后。』这段跋语不仅言明吴门画派在明代中期已夺得浙派画坛的盟主地位，而且还交待了明四家与吴门画派的领属关系，同时还揭示了明四家的艺术成就具有超越前人，独步古今的意义。清初的大画家王时敏对明四家推崇备至，他在《西庐画跋》中称道：『唐宋以后，画家正派，自元季四大家、赵承旨外，吾吴沈、文、唐、仇，以臬董文敏，虽用笔各殊，皆刻意师古，实同鼻孔出气。』于是将吴门四家与元四家黄公望、王蒙、倪瓒、吴镇相提并论，称作明四家，遂成为中国绘画史上的定论。王时敏所谓的『画家正派』，指的就是文人画，他是从文人画发展的历史角度而言的，认为沈、文、唐、仇四大家虽艺术风格不同，但他们在『刻意师古』上，即在艺术创作与追求上，有共同之处，并影响到了明代后期董其昌及整个文人画的发展。因此，他们与元四家并列，享有明四家的称谓，是理所当然的。

值得注意的是，明清时期人们谈论绘画，通常是从画品和宗派两个方面加以鉴定评鹭。就明代绘画而言，沈、文、唐、仇四家常常成为画史品评的重心。例如清代张庚在《图画精识》中咸举『有明推文沈，墨沈亦



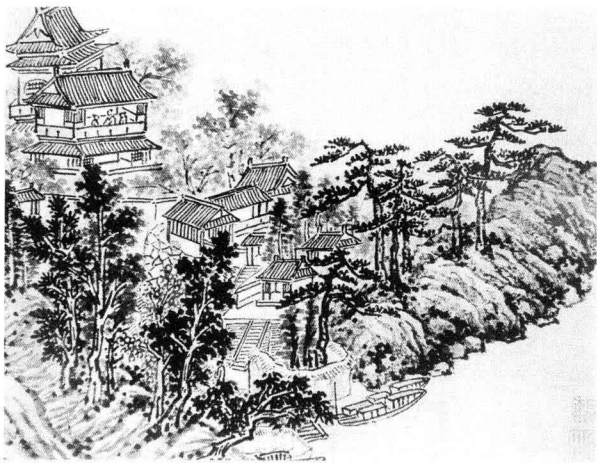
广己藏
江山壮观图(部分) 卷明 沈周 (日)小川

广被。东土何多材，唐仇亦其次。』如果说张庚给明四家作了中肯的排次，那么清代另一位绘画史家张丑则在《清河书画舫》中对明四家作了具体品述：『评吴书画一绝……精妙能神逸，仇唐文沈刘。』他们的品说，显然受到董其昌《筠轩清閟录》之言『后鼎画品，尚启南、子畏、微仲，笔趣颀颀』的影响，从画品次序上纷纷肯定明四家的绘画史地位。

众所周知，明代是中国文人画获得极大发展的历史阶段，对明四家的推崇品评，犹如与元四家并举那样，实际上反映了那个时代人们对文人画新潮的景从。将明四家分宗别派，正是那时文人画思潮泛滥的表现。它导致了明四家或者说吴门四家的分野，引起明四家与吴门画派关系的研究上出现种种见解分歧，因而有必要对此作一番梳理。

较早对明代画家分宗别派的是明代华亭人何良俊，他的《四友斋画论》以『行家』与『利家』之分来区别画家：『我朝善画者甚多。若行家当以戴文进为第一，而吴小仙、周东村其次也。利家则以沈石田为第一，而唐六如、文衡山、陈白阳其次也。』他所谓的『行家』、『利家』，当为北宗的院体画家和南宗的文人画家之别，并未对明四家进行分宗。真正将明四家进行分宗的是张丑，他的《清河书画舫》将沈、文与唐寅划分为南北宗：『皇明画学自刘廷美开山后，当沈启南为广大教化主。如唐子畏之清真，文微仲之古稚，足可南宗北派也。』张丑所言，属一家之见，不足为据，更不能按一家之言把唐寅、仇英剔出文人画圈子，以至于与吴门画派不成一家眷属。清代徐沁也持分宗别派之念，但他的《明画录》把唐寅归于南宗：『南宗推王摩诘为祖，传而为张璪、董源、巨然、李成、范宽、郭忠恕、米氏父子、元四大家、明沈周、唐寅、文徵明辈，举凡以士气入雅者，皆归焉。此两宗之各分支派，亦犹禅门之临济曹溪耳。』按徐沁的说法，以画中有『士气』而归南宗，也就是属文人画范畴，更合乎实际情理。恰如张庚《浦山论画》对『士气』的释言：『古人有云，画要士夫气，此言品格也。第今之论士夫气者，惟此干笔简墨当之，一见设色者，即目之为画匠，此强作解事者。古人如王右丞、大小李将军、王都尉、文湖州、赵令穰、赵承旨，俱以青绿见长，亦可谓之画匠耶？盖画品高下，不在乎迹，在乎意。』照张庚之论，『士气』关乎画品，画品关乎分宗，画品高低之别在于『意』而不在于『迹』，唐寅属文人画家是不成问题的。明代王稚登《吴郡丹青志》品评唐寅，谓其『画法沉郁，风骨奇峭，刊落庸琐，务求沈厚。连江叠嶂，洒洒不穷，信士流之雅作，绘事之妙诣也』。可见唐寅属『士流』画家，正在于其绘画『意』趣散发着『士气』。

吴门四家之中，仇英是否属文人画家范畴，至今仍然是一个有争议的论题。不过，如果我们以徐沁、张庚的『士气』说来看待仇英，便会对仇英作出客观公正的判断。其实，古人也曾对仇英的绘画艺术感到困惑，然而经过反复斟酌，终于得出了一个公允的结论。如清代王文治题仇英《摹倪瓒小像》跋言：『明四家



虎丘山十二景图(之一) 册页 明 沈周
(美) 克里夫兰美术馆藏

画，惟实父为难辨……展玩再四，乃知实父列于徵仲、启南、伯虎之间，无愧色也。』既然仇英能跻身于明四家之列，那么他应被视为一名文人画家，才合乎这一桂冠雅称，因为明四家之谓与元四家之称具有并列性质，是中国绘画史对文人画的偏袒厚爱，对元、明两朝代表性文人画家的尊称。本文一开始已阐述过这一观点，问题的关键在于我们如何去历史地看待文人画。清代方薰曾针对人们对文人画的误解，厘正道：『士人画多卷轴气，人皆指笔墨生率者言之，不禁哑然。盖古人所谓卷轴气，不以写意之致论，在乎雅俗，不然摩诘、龙眠皆无卷轴气矣。』正因为方薰能辩证地透视文人画，所以他对仇英给予了客观求实的评价：『仇实父以不能文，在三公间少逊一筹。然天赋不凡，六法深诣，用意之作，实可夺伯驹、龙眠之席。』方薰点破了仇英艺术之质，功在于『用意』，这与张庚论士气画品在乎于『意』同出一辙，故仇英能与北宋著名文人画家李公麟媲美。从仇英与文徵明合作的《摹李公麟莲社图》（现藏于台北故宫博物院）及其仇英另作副本《莲社图》（美国王己千藏），均可见仇英笔下人物意趣雅淡，线条简洁流畅，堪与李公麟颀颀。董其昌也说文徵明对仇英『极相推服。太史于此一家画不能不逊仇氏，故非以赏誉增价也。』连文徵明都『极相推服』仇英，那么仇英跻身明四家之列，是理所当然的。

二 吴门画派的涵义

明代画坛人文鼎盛，名家云蒸，大多荟萃于吴门苏州地区。由于他们声气相通、师友相习，形成一支异军突起的画坛劲旅，故画史上以他们的生息之地而命名为吴门画派。

关于吴门画派的涵义，至今仍是一个有争议的问题。主要问题在于吴门画派的流派性质，属文人画范畴，因而它虽以地区命名，却不能纯以地区来划分和归纳画家。由此引发的吴门画家与吴门画派甄别上的意见分歧，使吴门画派的涵义变得错综复杂起来。

一个画派的形成，往往与这个画派的艺术渊源和成就影响有密切关系，其画派也因此得名。中国绘画史上以地域命名画派习以为常，如浙派、吴门画派、黄山画派、海派、岭南画派等。这种取名法综合了地方历史文化与画派风格特征，涵义蕴藉丰富，不易为人们所把握。浙江为南宋小朝廷偏安之地，画史上把明代宗法南宋院体画风的戴进、夏芷、吴伟称为浙派，其涵义尚能为人们理解、接受，但对吴门画派的称谓，由于其涵义并非约定俗成，在不同时期人们有不同的诠释，故有争议。明代后期，何良俊是以『利家』来划分



幽居图 轴 明 沈周 (日)大阪市立美术馆藏

吴门画派画家与「行家」院体画家之别的。例如，周臣虽是吴门画家，但按其画风与浙派画家戴进、吴伟一道被归于「行家」之列；而其他几位吴门画家沈周、唐寅、文徵明等，则归属于「利家」。继何良俊之后，董其昌在题杜琼《南村别墅图》册跋言中首次提出吴门画派的称谓：「沈恒吉学画于杜东原（琼），石田先生（沈周）之画传于恒吉，东原已接陶南村（宗仪），此吴门画派之岷源也。」在这里，董其昌指出了吴门画派形成的师承渊源关系和创派画家，但并没有明确提出以风格划派的观点，这与何良俊明确「利家」与「行家」之别进行风格划派不可同日而语。因此，「吴门画派」的真正涵义，此段跋文语焉不详。

有人认为，董其昌在《画禅室随笔》所言「文人之画自王右丞始，其后董源、僧巨然、李成、范宽为嫡子；李龙眠，王晋卿、米南宫及虎儿皆从董巨得来。直至元四大家黄子久、王叔明、倪元镇、吴仲圭，皆其正传。吾朝文、沈，则又遥接衣钵」。抓住了吴门画派形成的关键要素，有一定道理。吴门画派主要继承了宋、元文人画传统，属文人画风格流派，对此人们并无异议。问题出在明代中后期除了吴门画派之外，还有松江画派也是沿袭文人画传统的画派，仅以秉承文人画传统衣钵来界定吴门画派的涵义，显然不可取，因为容易与松江画派混为一谈；以承继沈、文笔墨风格及呈现师承关系来判断吴门画派及其画家，不但丢掉了该画派形成必须具备的画学思想这一重要条件，而且忽视了吴门画派形成的客观历史事实：即吴门画派兼取宋元文人画、院画之长而呈现的综合画风，借古开今的创作精神，这才是吴门画派兴起并彪炳画史的关键性要素。例如沈周的《夜雨止宿图》（美国绿韵轩藏）、《幽居图》（日本大阪市立美术馆藏）、《雪山图》（美国国王己千藏）、《品茶图》（台北故宫博物院藏）、《琴鹤图》等，画中远山耸立如碑的造型画法，其宗师院体可谓一目了然。又如沈周山水画中时常出现的策杖逸士，像美国纳尔逊·艾京斯美术馆藏《山水图·杖藜远眺》册页，台北故宫博物院藏的《山水图》、《溪桥访友图》、《策杖图》等，画面中策杖人物与浙派画家戴进的山水画《春山积翠图》轴中曳杖高士一脉相承，这说明沈周仿学过戴进的山水画，传世名作《临戴进谢安东山图》（美国翁万戈藏）便是突出例子。这些事实证明吴门画派的绘画艺术成就，是建立在综合南、北二宗艺术之长的基础上，诚如吴门画派先驱画家杜琼在《赠刘草窗画》诗中所主张的那样：「我师众长复师古，挥洒未敢相驱驰。」。这种画学思想，经吴门画派代表性画家阐发，得到进一步体现。文徵明也像沈周那样，兼学院体，陈继儒在《妮古录》卷四中就说「文待诏自元四大家，以至子昂、伯驹、董源、巨然及马、夏间三出入」。从其《仿赵伯驹后赤壁赋图》（台北故宫博物院藏）也可看出他与沈周相通的创作方法。由于吴门画派画家无门户之见，有声气相通的画学思想和艺术创作实践，故能独立成派，名家辈出。董其昌题沈周《无声之诗》册时称赞他为「本朝第一」，是因为「此册仿赵伯驹、子昂，青绿设色十居其七，旁出夏珪、阎次平、米虎



仿倪瓚山水 轴 明 刘珏 (法)吉美国立东方美术馆藏

儿辈，又自一奇。笔法苍润，布置高古，当为本朝第一」^①。

吴宽为沈周、文徵明挚友，他深谙吴门画派画家博采众长的创作风格，如他评文徵明道：「文徵仲书画为当代宗匠，用笔设色，错综古人，闲逸清俊，纤细奇绝，一洗丹青谬习。」^②吴宽所谓的「错综古人」，用何良俊的话来说就是不拘一格、南北兼宗：「衡山本利家，观其学赵集贤设色与李唐山水小幅，皆臻妙。盖利家未尝不行也。」^③

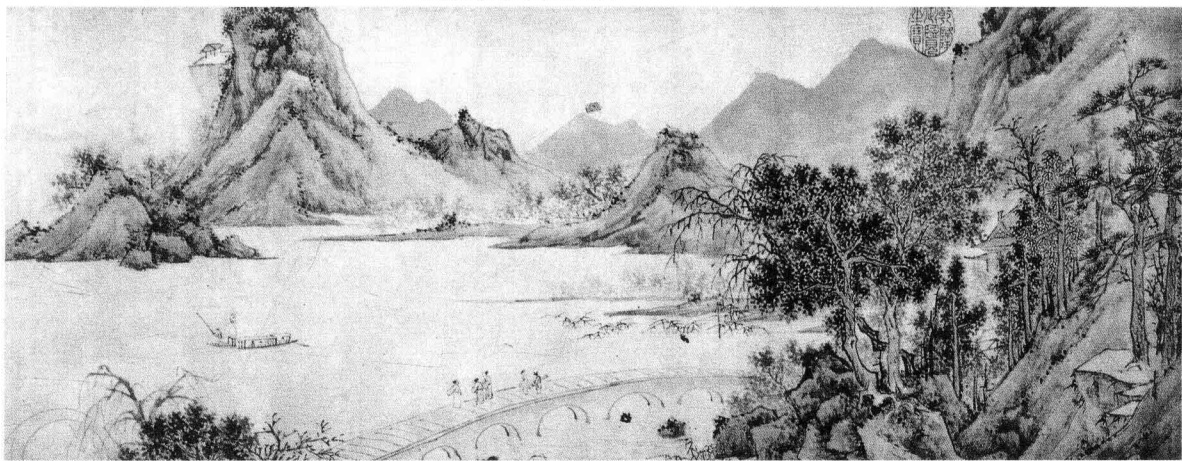
吴门画派画家在山水画意境的创造上，受院体浙派影响，获益匪浅，这也是该派南北兼宗的一大特色。这种特色主要表现在山水画中注重人物的描绘，从而大大丰富了吴门画派山水画的表现力。美国弗利尔美术馆藏的沈周《江村渔乐图》，画面构图和众多人物的突出描绘，尤其是席地饮酒的渔民与儿童，与浙派大家戴进的《秋江渔艇图》、美国弗利尔美术馆藏《异曲同工》。显然，这并不是一个巧合。本文前面曾经提及沈周临绘过戴进的山水画，此件作品，很可能也是受戴进的影响所致。在沈周、文徵明的山水画中，以人物的活动作为山水画画意、画题的重心比比皆是，这些人物取材的主要灵感来自于院体浙派，例如沈周的《柳外春耕》（美国纳尔逊·艾京斯美术馆藏）、《采菱图》（日本京都国立博物馆藏），其山水画艺术对现实生活采取的人世态度，在画学思想上与文人画传统迥异，反而与南宋院体画家马远《踏歌图》，及明代浙派大家戴进《秋江渔艇图》的人世作风类似。又如沈周的《苍厓高话》（台北故宫博物院藏）、文徵明的《石崖观瀑图》（台北故宫博物院藏）和《观瀑图》（日本桥本末吉藏）等，与南宋院体画家夏珪《松崖客话图》（见徐邦达《中国绘画史图录（上）》第二四三页）中人物与山水景物的构图意境上的处理十分相似。再如文徵明的《绝壑高闲图》、《好雨听泉图》，沈周的《松岩听泉图》（均藏于台北故宫博物院）等，人物山水意境的表现，一望去便类似于南宋马麟的《静听松风图》（台北故宫博物院藏）。

此外，吴门画派山水画的另一个显著特征，即茅庐房舍前后通常有一棵擎天长松相依。如文徵明《古树茅堂图》、《茶事图》、刘原起的《岁朝图》（均藏于台北故宫博物院）、李士达的《岁朝图》（台北兰千山馆藏）和袁尚统《守岁图》（北京故宫博物院藏）等，其构图的形式感源于南宋院体画家马远的《华灯侍宴图》（见徐邦达《中国绘画史图录（上）》第二三五页）。

可见，吴门画派的艺术成就及风格特色并非纯粹意义的宋元文人画的传统衣钵，而是大胆糅合了北宋院体画的表现手法，唯我所用，因此创造出一种「掇前绝后」的新风格，一扫初画坛院体和浙派躁硬峭刻的霸气，散发出明代中期吴门地区文风焕然、画风清新怡人的气息，赋予文人画以新的时代精神与活力，大大丰富了文人画的表现形式和题材内容，起着文人画由宋元奠基向明清高度发展的重要转折作用。按以上论述来重新审视吴门画派，我们便会对吴门画派的涵义有全面客观的认识，才不至于受崇南贬北分宗观



雨晴山色好图 轴 明 文徵明 (瑞士)苏黎世瑞特保格博物馆藏

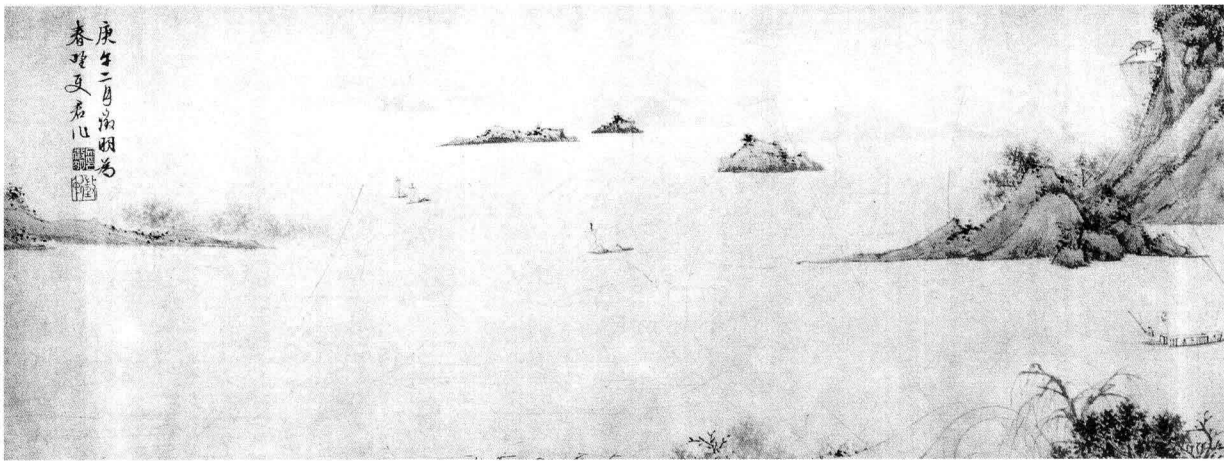


吴山揽胜图(部分) 卷 明 文徵明 (美)乐
艺斋藏

点的影响,而忽视了吴门画派在画学思想和创作方法实践上所具有的兼容、开放的精神品格,更不至于单以笔墨倾向将吴门画派画家沈周、文徵明、唐寅、仇英划为两大阵营,因为这种以笔墨师承关系确定画派的做法,脱离了吴门画派形成的历史实际,因而不能真正领会到吴门画派的涵义,是一种片面的见解。其实这种观点恰恰道出了吴门画派的弊端及衰落的症结,如十六世纪末松江文人范允临所言:「今吴人目不识一字,不见一古人真迹,而辄师心自创。惟涂抹一山、一水、一草、一木,即悬之市中,以易斗米,画那得佳耶?间有取法名公者,惟知有一衡山,少少仿佛摹拟,仅得其形式皮肤,而不曾得其神理,曰:「吾学衡山耳!」殊不知衡山皆取法宋元诸公,务得其神髓,故能独擅一代,可垂不朽。」^⑥也可以说,「仅得其形式皮肤,而不曾得其神理」正好切中现代那些片面追求笔墨风格、师承关系、划分孰是孰非吴门画派言论的要害。吴门画派的涵义,应是其所具有艺术创造精神和成就的科学概括;吴门画派的要义,集中体现在对中国古代绘画优秀传统采取兼收并蓄、务求「神髓」的创作态度上,这便是吴门画派能成为中国绘画史的一大流派,称雄明代画坛、独步中国古代画史的根本原因。

清代范玠对吴门画派的形成看得相当透彻,他在《过云庐画论》中云:「然而灵秀荟萃,偏于东南,自古为然。国朝六家三弇州虞山,恁亦近在毗陵。明之文、沈、唐、仇则同在吴郡。元之黄、王、倪、吴居近邻境。何为盛必一时,盖同时同地,声气相通,不叹无牙旷之知,而多他山之助,故名臻其极。从风者又悉依正轨,名手云蒸,虽有摩外,遁迹无遗。」范玠指出了客观自然环境、人文环境和绘画传统、画学思想是画派形成的主要因素,尤其是他将沈、文、唐、仇四人与元四家并提,指出他们四人成一家画派的原因是「同时同地、声气相通」、「多他山之助」,故驰名造极,开画派新风。这无异于在说,沈、文、唐、仇四家是吴门画派的核心人物。

须注意的是,吴门画派的涵义还表现在画家之间的密切关系,带有浓厚的地方色彩和封建宗法社会结构形态的痕迹,他们通过师生、朋友、血缘和姻亲的纽带结合在一起,艺术上相互濡染、切磋、合作、传授,因此养成声气相通的创作风格,自然而然地形成一支具有流派特征的画家群体。沈周的业师除其父沈恒吉、伯父沈贞吉外,还有杜琼、刘珏,沈周的姐姐是刘珏的儿媳,师生关系中更进了一层姻亲关系。美国弗利尔美术馆藏刘珏晚年名作《山水图》册,即是他与沈周等人出游杭州西湖途中所作,上有沈周题画诗一首,诗画唱合,足见师生情谊之深。沈周诸弟子之中,出类拔萃者当推文徵明和唐寅,明代王稚登在《吴郡丹青志·沈周传》中称:「二时名士,如唐寅文壁之流,咸出龙门,往往致于风云之表。」王稚登系文徵明的学生,他的记载应是中肯的。文、唐两人虽师从沈周,却能不袭不蹈,艺术上各有千秋和成就。文徵明远昭南宋,力学元代赵孟頫,兼习院体画家马、夏,画风灵秀苍润,自成一派。唐寅继早年受业沈周后,大约在三十岁左右科场失意回到苏州,开始跟



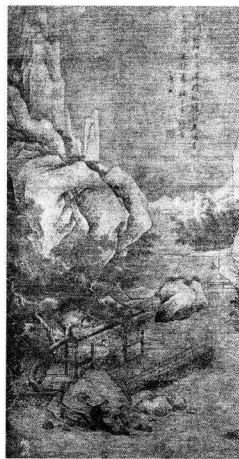
吴山揽胜图(部分) 卷明 文徵明(美)乐
艺斋藏

北宋画家周臣学画，同时广泛涉猎唐宋诸家，如北宋李成、范宽、郭熙，南宋马远、夏珪，元代赵孟頫、黄公望、王蒙，功底深厚，才气横溢于画中，画风多变，以秀润缜密著称于世。美国弗利尔美术馆藏《南游图》、美国乐艺斋藏《野亭霭瑞图》和美国王己千藏《桐庵图》等，可以说是唐寅秀润缜密风格的代表作，这些作品笔法挺劲流畅，墨色变化微妙，茅亭为大树掩映以及临流布景的构图，与文徵明及其弟子们表现隐逸意境的常用手法类似，足以说明唐寅作为吴门画派代表性画家，既有自己的独创性，又有画派的共性。

文徵明家族人丁兴旺，儿孙侄子辈人才济济，学生门庭若市。克绍家学的有子文彭、文嘉，侄文伯仁，孙子辈有文震孟、文震亨、文元善及曾孙文从简、文从昌等，都是文派画风嫡传。入室弟子钱谷、陆治、居节、陆师道、周天球、陈道复、朱朗和王谷祥等人，系吴门画派中坚力量，清代钱杜在《松壶画忆》中评道：『停云诸弟子，陆叔平（治）得其秀峭，钱叔宝（谷）得其苍润，居商谷（节）得其简洁。』

文徵明的门生当中，以不拘师法、出蓝之誉见著者，当推陈道复。文徵明慧眼识才，说：『吾于道复仅举业师耳，其书画自布门径。』^②陈道复的水墨大写意花卉雄肆洒脱，我们可以从美国大都会美术馆藏他的《溽暑花卉图》、美国纳尔逊·艾克斯美术馆藏《荷花图》和美国王己千藏《墨花图》等作品中略见一斑，他与徐渭并称『青藤白阳』，不啻丰富了吴门画派的涵义，即该画派的风格成就并不限于山水画，花鸟画同样也是吴门画派的长处。明代水墨大写意花鸟艺术，自沈周作有《菊花文禽图》（日本大阪市立美术馆藏）、《松下芙蓉图》（美国密执安大学美术馆藏），文徵明作有《黄花幽石图》、《兰竹图》（均藏于日本大阪市立美术馆）等以来，吴门画派在花鸟画创作上也显示出水墨大写意新风格的强劲发展势头及卓越成就。清代范玠《过云庐画论》称『写兰以明文门之法为正宗』，即从一个侧面道出了吴门画派花鸟画艺术的流播影响、开明清水墨大写意花鸟画艺术风气的历史作用。而陈道复正是发扬光大了吴门画派在花鸟画艺术上的新传统，并将其推向与山水画艺术相伯仲的境地。我们从他的《松菊图》（日本大阪市立美术馆藏）上，可以看到与文徵明《黄花幽石图》千丝万缕的传承关系。当然，作为吴门画派传人，他在山水画上也有建树，美国高居翰所藏他的《西汀图》、美国王己千藏《仿米云山图》，均可见他错综古今的创造精神——这正是吴门画派大师共通的艺术精神与该画派的深刻内涵。这几件作品除积点成远景云山和板桥曳杖、平磴观眺的逸士尚能看出取法米家山水和沈周、文徵明之外，构图上横拉纵推，笔法恣率奔放，水墨滋润淋漓，都自成一格，无怪乎文徵明会赞曰：『其书画自布门径。』

文徵明门下其他弟子，钱谷再传学生侯懋功、张复，陆师道传其儿陆士仁，陈道复也传其儿陈栝和外甥张元举。地缘、血缘、师缘构成吴门画派后继有人的组织紧密的结构关系，如清代顾复《平生壮观》所言：『嗣其学者犹子伯仁、钱谷、朱朗，再传而为侯懋功、居节、陆士仁、陈焕、张宏，百年犹未艾也。』



雪掩柴门图 轴 明 唐寅 (美) 王己千藏

仇英以另一种形式与吴门画派画家发生密切关系，即绘画上合作、切磋的朋友关系。文徵明父子、陆治、王谷祥、彭年、周天球、陆师道等人均与仇英交游甚密。因此，仇英在艺术风格上直接或间接受到那时以文徵明为代表的吴门画派画风的濡染。首先，文徵明与仇英进行了一系列艺术合作与交流。明代王稚登在文徵明的《湘君湘夫人图》题跋中说：「少尝侍文太史。谈及此图使仇实父设色，两易皆不满意。」按文徵明在画上落款，此次两人合作在「正德十七年（一五二三年）丁丑」，仇英在设色上还不够成熟，合作不尽人意，但文徵明对仇英的赏识已经开始了。此后，他们又合作了《摹李公麟莲社图》，画上落款为：「庚辰秋日，衡山文徵明、长洲仇英同摹李伯时《莲社图》。」图中山水系文徵明所作，人物为仇英所作。此外，据《石渠宝笈续编》记载，嘉靖十年（一五三二年），他们两人还以书画合璧的形式创作了《孝经图》。这些合作对仇英产生了深远的影响。比如，仇英借鉴了文徵明《湘君湘夫人图》的构图，创作了《湘君湘夫人图》（美国弗利尔美术馆藏），又在与文徵明合作的《莲社图》的基础上独自创作了《莲社图》，这件作品山石树木的画法细腻灵秀，用笔第微尖利、折转柔和，直抉文徵明山水画清超恬逸的园林气韵；画中的人物，无论是僧人、高士，还是仆从，皆神情儒雅，举止端庄，散发出浓郁的文人画气息。可见仇英由合作到创作，不仅与吴门画家建立了友谊，而且创作风格也与吴门画派一脉相承，只不过他的绘画面貌具有多样性和独特个性，不拘一格罢了。

其次，仇英还与文嘉、陆治、王谷祥进行了书画交流与合作。文嘉和王谷祥于嘉靖二十二年（一五四三年）除夕日登门拜访了仇英，这次访问因陆治、仇英合作《寒林钟馗图》而留下艺坛佳话。文嘉就在画上题跋中记叙道：「癸卯岁除日，余同王禄之、陆叔平过仇君实处。实父以所写钟馗见示之。赞之不释，随之赠之。叔平时亦积兴，遂为补景。持示先君，先君观之沾沾喜。因题其上。夫不满三十刻而三美具备，亦一时奇观。」文氏弟子与仇英的交往，对他画艺的啧啧称赞，以至于兴致勃发、切磋合作，连文徵明后来见到都喜形于色，欣然题跋。这些事实有力地证明了仇英与吴门画派的密切关系是建立在合作与交流的群体性艺术活动基础上，就像文徵明与仇英的多次合作那样，如果没有艺术上的相互欣赏、创作上的配合默契，有共同的创作爱好志趣，双方不可能有缘交往合作。如果有人硬要以宗师传统的取向否定仇英与吴门画派既成事实的眷属关系，那么仇英也就根本跻身不了明四家之列。因为仇英的名气，首先体现在吴门画派画家对他的推崇上，这是下面要论述的问题。

最后一点，仇英的绘画艺术深受吴门画派画家的喜爱和推崇。这从他的许多画作上的题跋，可以寻见。王宠在他的《苏若兰回文图》（日本内府藏）题跋中称道：「其于唐宋名家无不摹仿，其妙以一人而兼众长。故才幅半嫌人皆视为拱璧。」王宠是文徵明的学生，曾与仇英合作过《竹林高士图》，他对仇英的高度评价，反映了吴门画派画家对仇英在艺术创作上「一人而兼众长」才华的赞赏，因为博采众长是吴门画派的基



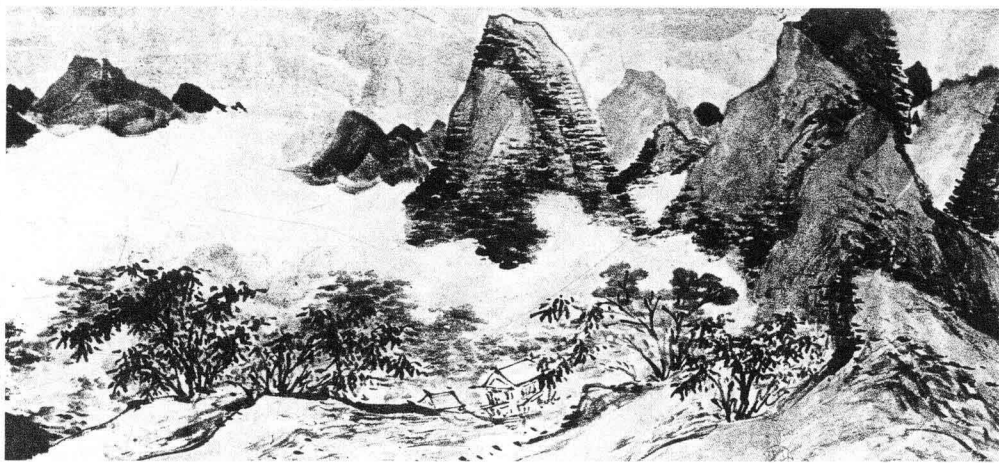
本特征和创作手法。文徵明题跋过不少仇英作品,如《职贡图》、《碧梧翠竹图》、《春江图》和《孝经图》等,他在《孝经图》题跋中称赞仇英:『人物清丽,树石秀雅,台榭森严。画中三绝兼得矣。』文徵明不仅赞叹了仇英在绘画艺术上的造诣,而且还肯定了他的绘画具有文人画隽永雅致的格调。此外,其他一些吴门画家,诸如陆治、陈年、文彭、文嘉、周天球、王谷祥、陈道复等人也观赏题跋了仇英的许多画作。陈道复在《弹箏篋美人图》题跋中对仇英推崇备至:此图『乃吾吴门仇实甫笔精妙持甚,可谓前无古人矣』。话中流露出吴门画派画家视仇英为其画派佼佼者,引以为自豪的心理。文嘉对仇英亦盛言相赞,他在题仇英《玉堂春色图》诗中写道:『仇英负俊才,善得丹青理。盛年遂凋落,遗笔空山水。至今艺苑名,清风满人耳。』由此可以看出,仇英在吴门画派画家当中所享有的名望、声誉。仇英之所以能跻身吴门四家乃至明四家行列,应归功于他与吴门画派的密切关系和该派画家对他的推崇。

三 吴门画派兴起的历史成因

吴门画派在明代中期崛起,一跃成为画坛盟主,声势显赫,名家迭出,是一种复杂的人文现象。究其成因,大致有两个方面的因素:其一是与当时的政治经济发展状况有密切关系;其二是受悠久的历史艺术传统和特定的人文地理环境作用。在这两种因素共同刺激和作用下,吴门画派便应运而起,雄踞画坛,对明清中国绘画发展产生深远影响。故探讨吴门画派兴起的历史成因,对于我们了解吴门画派的艺术特色及其成就,有很大帮助。

〈一〉 政治稳定、经济繁荣为吴门画派的形成提供了温床

为什么吴门画派兴起于明代中期而不是前期?原因很清楚,明代中期苏州地区发达的商品经济为其形成发展提供了温床。一般地说来,社会安定、经济繁荣,艺术便易于滋生发展。明代前期,以苏州为中心的吴门地区饱受元末战争的创伤,它是元末张士诚拥兵割居称王之地,被朱元璋破城剿灭后,遂成了新王朝严厉控制的地区,明朝不但将吴门富裕人家强行徙至濠州,而且还对该地区征收惩罚性重额田赋,以达

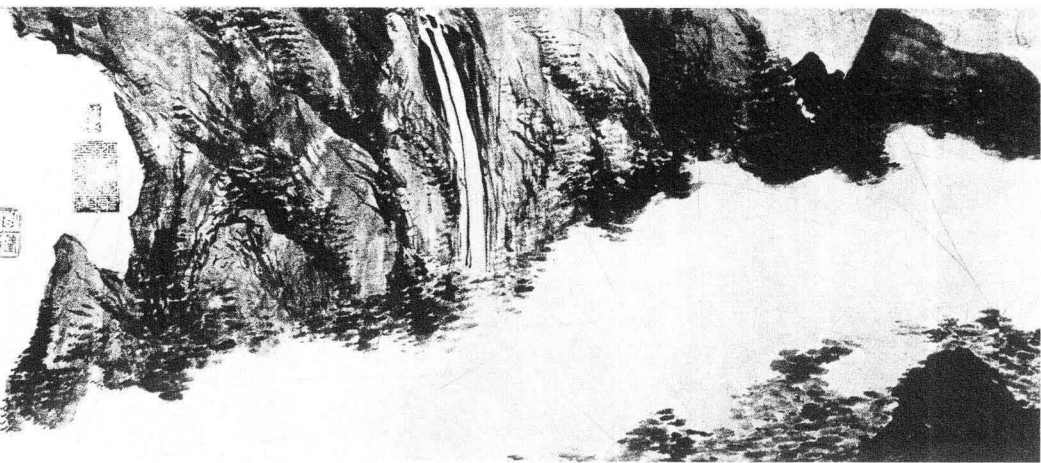


仿米云山图(部分) 卷 明 陈道复 (美)王
己千藏

到抑富防患的目的，因此明代前期苏州的政治、经济生活处在压抑萧条阶段，文化艺术的发展也受到阻碍。到宣德、正统年间，明王朝政治稳定，经济发展，苏州地区的田赋开始减轻，农业和手工业遂得以恢复元气，经济逐渐繁荣起来。至明代中期成化年间，苏州丝织手工业发达，成为明代商业重镇，文化也随之发展。明代王缙《寓园杂记》对当时苏州的经济文化繁盛状况描写道：「闾阎辐辏，绰楔林丛，城隅濠股，亭馆布列，略无隙地。舆马丛盖，壶觞榼盒，交驰于通衢永巷中，光彩耀目。游山之舫，载妓之舟，鱼贯于绿波朱阁之间，丝竹讴歌与市声相杂。」商品经济的发展刺激了文化艺术的兴盛，即「丝竹讴歌与市声相杂」，这种经济文化相互激发并进一步扩展的结果，是作为商品经济形态的书画市场的形成，这是吴门画派滋生的温床。书画市场特征表现为：一、艺术消费阶层的出现；二、书画家对艺术市场的适应与驾驭。

就第一个特征而言，艺术消费阶层有王侯贵族，也有富商巨贾、地主、画商和文人等。正德年间，宁王朱宸濠派人到苏州重金聘请文徵明、唐寅，就是一个脍炙人口的例子。这在明代何良俊《四友斋丛说》、王世贞《艺苑卮言》和焦竑《玉堂丛话》中均有记载。据《四友斋丛说》载：「宸濠慕六如，尝遣人持百金至苏聘之。既至，处以别馆，待之甚厚。」而文徵明则不为重金所动，托故婉辞。《玉堂丛话》卷五记叙道：「宁庶人者浮慕先生徵明，贻书及金币聘焉。使者及门，而先生辞病极，卧不起，于金币无所受，亦无所报。」富商巨贾是艺术市场的大买主，他们的投入使书画市场空前活跃起来。明代沈德符在《敝帚斋余谈》中叙述了这种现象的起因「始于一二雅人，赏识摩娑，滥觞于江南好事缙绅，波靡于新安耳食诸大估。曰千曰百，动辄倾囊相酬」。明代中期徽州商人爆富，他们附庸风雅尚好书画，所谓「雅俗之分，在于古玩之有无」，他们介入书画搜购，「不惜重值争而收入」，对吴门书画市场的繁荣起到推波助澜的作用。王世贞《觚不觚录》对此有评述，他说：「画当重宋，而三十年来忽重元人。乃至倪元镇以速明沈周，价骤增十倍。……大抵吴人滥觞，而徽人导之，俱可怪也。」吴门地区的一些地方文人，对书画有很高的鉴赏力和购藏能力，例如无锡的华夏、太仓的王世贞、嘉兴的项元汴、昆山的周六观等人，他们的品味爱好，对购藏书画古玩的投入，有力地促进了吴门艺术市场的蓬勃发展。其中，仅大收藏家项元汴就拥有宋元名画千余件，呕心沥血之致，诚如朱尊彝《曝书亭集》卷五三所记：「子京以善生产富，能鉴别古人金石书画文物，所居天籁阁，坐质库估价，海内珍异，十九多归之。顾啻于财，交易既予价，或浮，辄悔，至忧形于色，罢饭不啖。」明代中期以降，吴门地区书画市场的活跃程度从贖品猖獗状况也可略见一斑，诸如文徵明的画，「寸图才出，千临百摹，家藏市售，真贋纵横」。沈周的画「片楮朝出，午已见副本，有不日到处有之，凡十余本者」。经济的繁荣和书画市场的兴隆，为吴门画派的生存发展，提供了良好的社会经济环境。

就对待书画市场的态度而言，吴门画派画家基本上是以文人淡泊的心境泰然处之，以维持艺术再生产为



庚子春。全周居湖上。常随钱君自吴
越。其持去楮。徐望山。春晴。主客酒。塔
烟。空幻。船日。版画。迹。为。作。以。湖。清。远。
空。林。不。知。观。者。有。进。我。得。家。米。字。学。
庚子一。画。新。信。香。名。

仿米云山图(部分) 卷 明 陈道复 (美) 王
己千藏

目的,用唐寅的话来说,是「闲来写幅丹青卖,不使人间造孽钱」。或许这是吴门画派在商品经济发达的吴门地区既安贫乐道又磊落通达的优雅品质,营造了一个和谐的艺术创作与审美接受的文化氛围,因而吴门充满着崇尚书画的气息,反过来又有助于吴门画派画家的成长与发展。像明代姜绍书《无声诗史》卷二所记沈周每次到苏州城内寓所路途时「远近相传」沈先生来矣。「候之者舟拱河干,屡满户外,乞诗乞画,随所欲应之,无不人人满意去」。画家不以金钱唯利是图,而是以满足人们的精神需求为乐趣,更加扩大了吴门画派的影响。例如《明史》记载文徵明行状也是如此:「四方乞诗文书画者,接踵于道,而富贵人不易得片楮,尤不肯与王府及中人,曰:「此法所禁也。」周、徽诸王以宝玩为赠,不启封而还之。外国使者道吴门,望里肃拜,以不获见为恨。」沈周、文徵明并不是不问经济的文人画家,他们也要面对生活问题困扰,只是为了起码的生活需要,便知足了。沈周曾题画诗言:「我亦移家去城邑,养亲卖文当采食。月分斗米助不及,不是有余存隐恻。」文徵明的题画诗也言及自己的窘状:「素发已充领,世欲移聪明。穷无致用资,安事蜚英声?」还有不少吴门画派画家也是通过艺术市场的调节来维持绘画创作,如文徵明得意弟子居节在绝粮时,「则晨起写疏松远岫一幅,令童子易米以炊」^④。由此可见,商品经济的发展,艺术市场的建立,为画家们的生存提供了温床。

〈二〉 悠久的文化艺术传统和特定的人文地理环境,是吴门画派崛起的基础

历史上的三吴地区,向以山明水秀,人杰地灵,文化艺术发达而著称。唐代张彦远在《历代名画记》中说:「江南地润无尘,人多精艺。三吴之迹,八绝之名,逸少右军,长康散骑,书画之能,其来尚矣。」《淮南子》云:「宋人善治,吴人善冶。冶,赋色也。不亦然乎?」东晋顾恺之言江南山水之美:「千岩竞秀,万壑争流;草木葱茏,若云兴霞蔚。」南朝宋谢灵运咏江南山水之灵:「池塘生春草,园柳变鸣禽。」千百年来,江南太湖周边地区得天独厚的优越自然环境荟萃着这样一批通灵感物的善「冶」人才,历代名画家辈出。南朝的陆探微、张僧繇,都出身在太湖沿岸;五代的董源、巨然、周文矩、王齐翰和徐熙、唐希雅,更是逸披江南的名家;南宋画院盛极一时,有李唐、刘松年、马远、夏珪四大家;元代太湖沿岸地区成了文人画家隐居、啸傲山林的理想之地,「元四家」黄公望、王蒙、倪瓒、吴镇均生长和活跃在太湖沿岸,倪瓒还常到苏州隐居;元代居住在苏州的名家先后有郑思肖、龚开、钱德钧、朱德润、顾安、赵原、陈汝言、陈汝秩等人,其中二陈与王蒙、倪瓒交谊,倪瓒往来苏州,均住陈家。那时沈周曾祖父沈良琛(兰坡)还与王蒙有丹青之交,吴宽作《题王叔明遣兰坡画》诗记载道:「黄鹤山人樵古松,踏月夜话兰坡翁。浴鹅溪边放杯酒,尺素顿发青芙



蓉。……清霜不管坡兰丛，兰芽仍茁吴门东。山人倒骑黄鹤去，黄鹤一去青山空。诗中叙述了王蒙对沈周曾祖父的影响，这种影响便成了家学渊源，对沈周的成长起世代遗传的作用，即沈周为『兰芽』，其曾祖父为『坡兰』。沈周祖父沈澄精于书画鉴赏，伯父贞吉、父恒吉师从文人画家陈继，而陈继又是元末文人画家陈汝言之子，陈继的儿子陈宽，又是沈周的老师。因此，以苏州为中心的吴门地区深受元代文人画的熏染。明初，浙派大家戴进、夏芷也生活在太湖周边地区。同时，吴门画派的一些先驱画家，如陈继、宋克、王绂、谢缙、杜琼、刘珏、陈暹、陈宽、沈贞吉、沈恒吉等人活跃在以苏州为中心的吴门地区，他们在艺术上近师元人，以『元四家』为主；远追董源、巨然，对吴门画派产生深远的影响。

总的看来，南宋至元代，中国绘画史上南、北两大绘画流派主要发生在太湖周边地区，尤其是明初，这两种风格同时在这一带交织着。因此，浓郁的绘画风气和悠久的艺术传统，对吴门画派的兴起，起着历史的积淀作用。

如果说太湖周边地区历代名家辈出，有悠久的画学传统的话，那么这一带水乡洲渚丰饶、灵秀的人文地理环境，则是历代文人墨客、才子佳人出没成名之地。明末清初的钱谦益谈论沈周成才原因时就提到了人文地理环境因素，他认为：『其产则中吴，文物土风清嘉之地；其居则相城，有水有竹、菰芦虾菜之乡……有三吴、西浙、新安佳山水，以供其游览；有图书子史、充栋溢杼，以资其诵读；有金石彝鼎、法书名画，以博其见闻；有春花秋月、名香佳茗，以陶其神情；烟风月露、莺花鱼鸟，揽结吞吐于毫素行墨之间，声而为诗歌，绘而为图画。』^⑥不过，钱谦益还有一类重要的人文地理环境没有提到，那就是明代吴门地区豪富在苏州城内兴修的假山曲水园林建筑和文人隐士在水泽山林中营造的庄园斋馆。太湖沿岸盛产太湖石，以玲珑剔透、造型奇异别致而深受园艺家们和文人逸士的青睐，与他们崇尚天人合一的审美境界吻合，加上吴门地区纵横穿梭的河流湖泊地理环境适宜造园，明代中期以来归隐苏州的宦宦隐士日益增多，遂酿成盛况空前的造园风气。黄省曾《吴风录》记有苏州造园盛况：『至今吴中富豪竟以湖石筑峙奇峰异洞，至诸贵占据名岛，以凿凿而嵌空，妙绝珍花异木，错映兰圃。』园林成了吴门特有的一大人文地理景观。据有关资料显示，那时苏州私家园林达二百多处^⑦，著名的有王猷臣归隐苏州时建的『拙政园』，王鏊的『招隐园』，吴宽的『东庄』，白贞夫的『洛原草堂』等。当时文人逸士所建的私家庭园更是不胜枚举，这些庭园往往利用自然地形的地貌，在山水之中搭构几间茅屋，点缀一些湖石花木和栈桥，便成雅居。诸如杜琼的『延绿亭』、刘珏的『清白轩』、沈周的『竹居』、文徵明的『停云馆』、唐寅的『桃花庵』、华夏的『真赏斋』、张凤翼的『求志园』、陈道复的『五湖田舍』等等，这些人造的山水和人化的自然环境，作为明代吴门地区一种集天时、地利、人和为一体的独特人文地理环境，既是文人逸士隐居、读书、品茗、访友、雅集的理想场所，也寄托了他们的审美