

赵孟頫与『吴兴画派』



中

国

绘

画

的

传

承

与

群

体



山

东

美

术

出

版

社



中

国

绘

画

的

传

美 承

山 东

东 与

美 术

术 群

出 版

社 体

社 体

图书在版编目(CIP)数据

赵孟頫与“吴兴画派” / 李维琨著. — 济南: 山东美术出版社, 2005.7

(画派: 中国绘画的传承与群体 / 单国强主编)

ISBN 7-5330-2104-5

I. 赵... II. 李... III. 中国画—画派—研究—中国—元代
IV. J209.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 062802 号

主 编: 单国强 单国霖

编 著: 李维琨

策 划: 王 恺

责任编辑: 黑天明

装帧设计: 韩济平

版式设计: 周晓光 刘 萌

出 版: 山东美术出版社

济南市经九路胜利大街 39 号 (邮编: 250001)

发 行: 山东美术出版社发行部

济南市顺河商业街 1 号楼 (邮编: 250001)

电话: (0531) 86193019 86193028

制版印刷: 深圳华新彩印制版有限公司

开 本: 889 × 1194 毫米 大 16 开 6 印张

版 次: 2005 年 7 月第 1 版 2005 年 7 月第 1 次印刷

定 价: 54.00 元

总序

本丛书着重从千余年的中国绘画发展历程中，梳理出体现艺术传承与群体现象的画派，以图文并茂的形式予以系统评介。

画派就其严格的涵义而言，并不始自纸绢卷轴画发轫的魏晋南北朝时代。作为正式的画派，应该具备三个条件：一是相同或相近的画学思想或创作原则；二是相仿的笔墨形式和艺术风格；三是呈现一定的师承关系，即有创始人和直接承继人或追随者，从而形成一个人际关系密切、画风传承有绪的画家群体，这批画家就组成了同一画派。古代绘画史籍中正式命名的第一个画派是明代“浙派”，明末董其昌在《画禅室随笔》中称：“国朝名士仅戴文进为武林人，已有浙派之目。”于是，承续戴文进画风的吴伟、张路、蒋嵩、汪肇、郑文林、钟钦礼、史文等人，均被列入了“浙派”。以后，“吴派”、“松江派”、“武林派”、“嘉兴派”、“娄东派”、“虞山派”、“常州派”、“京江派”、“海派”、“岭南派”等明清诸派称谓即相继而生，画史以画派来归纳、概括中国绘画发展历史的论述也相沿成习，并成为重要的切入点。

然而，从较宽泛的角度来审视画派，它并不是明清时期才出现的现象。若不拘泥于画家的直接师承关系或代代衔接之传承，就相近的画学思想和笔墨风格而言，类似画派的画家群体在六朝时期就已经出现了，像称为“样式”的绘画类型，如刘宋陆探微的“陆家样”、南齐张僧繇的“张家样”、北齐曹仲达的“曹家样”等，都创立了自身独特的风格，陆探微有“密体”之称，张僧繇另立“疏体”，曹仲达有“曹衣出水”之喻。这些样式在当时就有追随者，如“陆家样”的承继人就有其子陆绥、陆弘肃以及顾宝光、江僧宝、袁倩、袁质等。至唐代，也出现了吴道子的“吴家样”、张萱的“张家样”和周昉的“周家样”；其中吴道子所创的“吴带当风”画风，对当时和后世宗教画产生了重大影响，被誉为“画圣”；张萱、周昉所塑造的“唐装”仕女，也成为历代仕女画的楷模。这些“样式”的流布和传承，虽未形成真正的流派，然也堪称“画派”的雏型。

六朝以来，各时代涌现的不少名家，也风格独标，盛誉当代，并对后世产生长远影响，承继者不绝如缕。他们所创画风虽未标为“某样式”，然影响并不逊于“样式”，其余绪甚至更为久远。像六朝东晋的顾恺之，其“形神兼备”、“妍质相参”的人物形象和新创的“高古游丝描”，在当时就与陆探微、张僧繇并称“画界三绝”，陆、张还均师其法，此后六朝的孙尚子、田僧亮、杨子华，隋代的杨契丹、郑法士、董伯仁、展子虔，以至唐代的阎立本、吴道子、周昉等，无不摹写其迹，受他影响。又像唐代的山水画大家，李思训和李昭道父子并称“大小李将军”，所创的青绿山水画风，使传统山水画发生重大变革，形成了成熟的独特风格，也开创了最早的具“流派”性质的山水画面貌，诚如唐代张彦远《历代名画记》所评：“山水之变，始于吴（道子），成于二李。”在唐代追随者就有王熊、畅晷、李平钧、郑逾等人；而盛唐时代的王维，所作山水，“一变勾斫之法”，专长“水墨渲染”，所创的水墨山水也独标当代，开后世水墨山水之先河，甚至被董其昌推崇为“南宗之创始者”和“文人画之鼻祖”。像

顾恺之、二李将军、王维这样的一代巨匠，所创画风代有传人，并不断发扬光大，衍生出诸多风格流派，他们无疑是这些画派的创始人。

在明清以前的唐、五代、宋、元各朝，当时画史虽未明确冠以“某画派”之称，实际上已经出现了真正意义上的诸多画派。像五代的山水画，荆浩及其学生关仝所创作的北方山水，山势高峻，石体坚峭，勾皴结合，气派宏大，两人并称“荆关”，其画风对北宋李成、范宽、郭熙有直接影响，荆、关即被后世画史称为北方山水画派系创立者，北宋李成、郭熙又有“李郭画派”之称。而南唐的董源和巨然，善绘江南山水，景色平远，草木丰茂，云雾迷濛，用笔圆润，不作奇峭之笔和险峻之势，风格与荆、关迥然不同，董、巨即被后世画史称为南方山水画派系创立者，其画风对北宋米家山水、元四家及明清文人山水画均产生巨大影响，董、巨也被誉为“南宗正传”。就五代花鸟画而言，黄荃创造的勾勒设色“写生法”与徐熙擅长的“落墨法”，被称为“黄家富贵，徐熙野逸”，影响所及，黄氏画法发展而成宋代“院体”花鸟，徐熙之野逸则衍生出水墨花鸟，工笔重彩和水墨写意两大花鸟画派系由此形成。至宋代，山水画中的“李、郭”画派，二米所创云山墨戏的“米派”山水，李唐、刘松年、马远、夏圭“南宋四家”所立的“南宋院体”山水；花鸟画中的宋徽宗“宣和体”花鸟，文同所擅墨竹而立的“湖州竹派”，扬补之墨梅所形成的传派，都具备了画派的基本条件，只是未明确冠以画派的名称。

明清两代，在诸多正式流派涌现的同时，也出现了不少并称画坛的名家，如“吴门四家”、“青藤白阳”、“南陈北崔”、“清初四僧”等，以及以地域命名的画家群体，如“金陵八家”、“扬州八怪”等，这些归纳虽不一定以画派为标准，但总有若干共同点将他们关联在一起。其中有些并称画家就带有流派性质，如“吴门四家”，相对于明“院体”、“浙派”而言，就属于同一个文人画流派，具体细分，又有沈周和文徵明创立“吴派”、唐寅和仇英自立门户并各有传人之别；陈淳是承前启后者，徐渭则创立了“青藤画派”；“南陈北崔”，陈洪绶开创的变形人物画风蔚成一派，崔子忠的人物也意趣相近，并与丁云鹏、吴彬等画家共同构建成晚明变形人物画风新潮。至于以地域命名的画家群体，虽难以视为真正的画派，但在相同的自然环境和时代背景的影响和制约下，也会形成共同的基本特征，或在画学思想上，或在笔墨风格上，或在传统渊源上，其相近的因素虽不及画派之多，但也会产生类似画派的凝聚力和影响，如“金陵八家”、“扬州八怪”，实际上已成为颇具共性的画家群体。

综上所述，画派的归纳不一定局限于古代画史正式命名的“某派”，而应从较宽泛的角度来理解和梳理，即包容创“样式”的画家和传人、影响后世深远的各代巨匠及其后继者、许多并称画坛及共创新风的画家、若干以地域命名又具流派性质的画家群体。以此来概括绘画发展史，既能较全面地涵盖各类绘画现象，也能突出绘画发展的主干，在阐明画派于中国绘画历史流变和演进中的特殊意义与独有价值的同时，也大致能勾画出画史发展的主要轮廓。因为千余年的卷轴画史乃至几百年的一个朝代，均会涌现出成百上千的画家，形成千差万别的风格，如何加以总体把握和本质概括，是画史研究所要解决的主要问题。就一个朝代而言，决定其时代发展主流的是一批名家、几种“样式”、几个流派和中心地域，将这些论述清楚，时代风格和断代画史的主要面貌就出来了，而这些方面正是画派所囊括的内容；同样，千余年的绘画发展脉络，主要也是各朝代的前后承接及继承与变化，后浪推前浪地向前演进，而画派

也着重于阐明艺术渊源、前后传承和后世影响，跨时空地论述该派在整个画史中的生成、发展和作用，将各时代贯穿起来。因此，从画派这一视角来阐释画史，对把握各时代的绘画主流、主体风格、突出成就以及千年画史的主要脉络、衍变轨迹、传统承续，都将会显得更加简要、明晰和系统。这也是编撰这套《画派》丛书的宗旨，希冀对画史研究有所裨益。

本丛书初定34分册，时代自六朝至清末。各分册初定题目为《魏晋南北朝人物画流派》、《唐、五代山水画流派》、《唐、五代人物画流派》、《李成、范宽及其传派》、《赵佶与北宋“院体”》、《李唐与南宋“院体”》、《宋元水墨花鸟画流派》、《李公麟白描传派·梁楷减笔画派》、《赵孟頫与“吴兴画派”》、《宋元青绿山水与米氏云山》、《元四家及其传派》、《明代“院体”》、《明代“浙派”》、《“吴门四家”与“吴门画派”》、《董其昌与“松江派”》、《徐渭、八大与写意花鸟画派》、《蓝瑛与“武林派”》、《陈洪绶和晚明变形人物画》、《曾鲸与“波臣派”》、《王时敏、王原祁与“娄东派”》、《王鉴、王翬与“虞山派”》、《恽寿平与“常州派”》、《石涛与“宣城派”》、《弘仁与“新安派”》、《龚贤、髡残和金陵诸家》、《扬州八怪》、《高其佩与“指头画派”》、《历代界画流派》、《郎世宁及其传派》、《沈铨与“南苹派”》、《京江画派》、《晚清仕女画流派》、《海上画派》、《京津画派》。

各分册主要分为五个部分。第一部分为“总序”，即本序，主要阐明画派涵义、包容范围、对研究画史的特殊意义。第二部分为“画派叙论”，着重叙述该派形成的历史文化条件、艺术渊源背景，开派或领袖人物的生平、画学道路、艺术主张和风格特点，重要成员的艺术特色，该派总体的绘画风貌。第三部分为“名家名作赏析”，选择开派人物和重要成员的代表作品，逐件进行赏析，图版约40幅作品，文字说明包括画家简介、作品自然状况、题材考证、内容叙说、画法渊源、风格特点、独特价值等。第四部分为“影响与评论”，从美术发展的角度，旁征博引画史文献，说明该派的历史地位和影响，并站在今天的高度，评论该派在艺术文化上的独特价值及可资借鉴之处，倘该派画家传世作品存在真伪问题，还适当进行鉴考。第五部分为“年表与资料”，年表分历史背景、艺文大事和画派纪事等栏，资料选编有关这一画派的主要专著、论文和画集。

本丛书作为我国首次推出的中国画派系列丛书，带有尝试、探索性质，从画派的框定、题目的归纳、分册的体例到作品的赏析、资料的选编等方面，都带有不够成熟和完善的痕迹，甚至有失当之处。然本丛书尽力邀请国内著名的中国绘画史专家来担任分册主编，主笔撰写，以他们渊博的学识和精深的造诣，想必能弥补其中的不足，并在运用新的视角和思路来研究绘画史方面，积累新的经验，推出新的成果，为以后更深入的画派研究铺上一块基石。

单国强

目 录

总序	1
----------	---

画派叙论

一 画派研究的意义	1
二 “吴兴画派”的形成与作用	2
三 “吴兴画派”的历史地位	4
四 为什么要叫“吴兴画派”	4

名家名作赏析	7
--------------	---

影响与评论

一 文化承传：出山与远志	70
二 所览纯熟：收藏与研究	71
三 书画本同：“古意”与“出新”	74
四 画学所宗：历代各家“评论”	76

年表与资料

宋理宗宝祐二年（1254）至元顺帝至正二十六年（1366）大事记	78
--	----



元 赵孟頫 浴马图

画派叙论

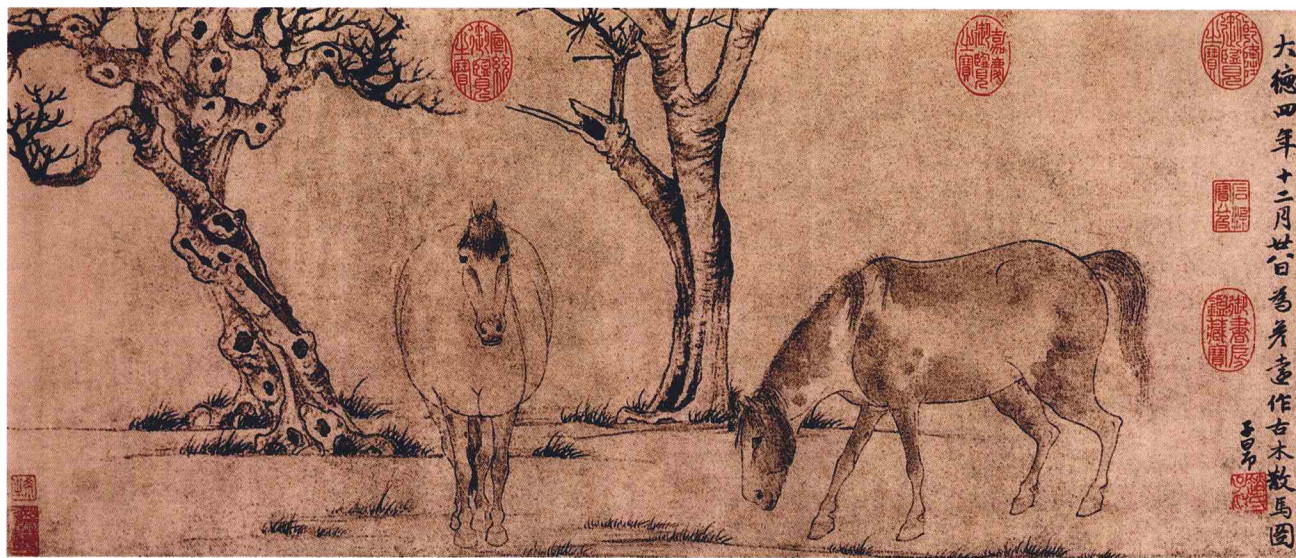
一 画派研究的意义



元 赵孟頫 人骑图(局部)

传统画史所说的画派，并超不出“师资传授”的范畴。唐代张彦远著《历代名画记》就列有专章“论传授南北时代”。中国画强调师承、传派，所谓“若不知师资传授，则未可议及画”。故画艺的喜好、画学思想的影响、画技的承传等等作为一种“文脉”，便具有了历史积淀的意味，亦即“……各有师资，递相仿效，或自开户，或未及门墙，或青出于蓝，或冰寒与水。似类之间，精粗有别。”（《历代名画记》卷二）而画派的出现，是画史上突破单调一统创作格局的重大进展，特别是以区域性文化（历史的、现实的）特色为标志的艺术作品不断地涌现，使得新画风以创作潮流的方式促进了个性的萌醒，积聚了个性的发展，形成一种以独特性和整体优势展现的艺术群落。在中国绘画史上，从历史发展的曲折多样和艺术风格的繁衍趋势看，从唐代的“吴装”（吴道子，《图画见闻志》卷二）到宋代文湖州（文同）的“墨竹一派”（《东坡集》卷三十三），以后又发展到浙、吴、松、扬，李郭、波臣等各式各样的画派也陆续问世。它们的产生、壮大、变迁乃至式微的故事，为这一波澜壮阔的视觉形象史册增添了无比丰富的内涵。

通常的绘画史，其构成基本上离不开作品、作家、流派、思潮（画论）等几个部分。而其中比较重要的是作品和流派，前者是区别于其他（如文学史、思想史等）的视觉艺术史特有的基础文本，后者则突破了个体而着眼于群体的影响。因而，它们对于整部视觉艺术发展史的物态生成、总体走向和关键演变起着一种具体呈示与实证的作用，并且经常有引领时尚的至关重要的影响。当代文学史家杨义曾经夸奖说，用“流派”两字来译西文的“school”，是将原本中世纪的经院或者校舍之类有凝止感觉的东西译出了“一番生气”。他还引用郭璞《江赋》中“源二分于嶰，流九派乎浔阳”和左思《吴都赋》的“百川派别，归海而会”诗句，称之为“在流派的形态学上开了一个新的视境，百川九派，曲折争流。千姿百态，分合流动，使人感觉到流派是一个有源有流、有漩涡有趋势，包含着分合意识、



元 赵孟頫 古木散马图

流动意识、多样意识的发展过程。”（《京派海派综论》第14页，中国社科出版社2003年1月出版）

以赵孟頫为首的“吴兴画派”，形成并活跃于元代蒙古贵族统治下的江南地区。他们所生活的地域性历史文化环境、他们共同的理想和审美追求以及在创作中所建构的新的中国画观念与形态，尤其是以复古求创新和“书画本同”以书入画的思路和实践，激活了书画的创作和理论，在中国历史上产生了不可低估的影响。尽管就目前的传世史料而言，这群艺术家活动的脉络尚不足以完全地再现这一画派的历史面貌，其代表人物的行状与交游、其创作资料的详备情形甚至还不如后来的“吴门”、“松江”等诸多流派。但是可以说，明代沈周、文徵明的创作；董其昌在勾画中国画的发展历程，形成著名的“南北宗论”，并且提出“士人作画，当以草隶奇字之法为之”的时候；清代石涛高倡“笔墨当随时代”，畅言“我之为我，自有我在”、“古之肺腑，不能安入我之腹肠”的时候，他们潜在的楷模却离不开包括像赵孟頫、钱选等前辈在内的先驱者。正是由于这些先驱者持续的实践与不屈不挠的开拓，中国画创作才会出现如此缤纷灿烂、形态各异的景象，中国画的理论方能保持其与时俱进、生生不息的生命力。

二 “吴兴画派”的形成与作用

在此，不妨勾勒一下元代书画艺坛的大略形势。

南宋末年的都城临安（杭州），有米友仁、扬补之和赵孟坚等人的创作，加上翰林图画院及以李唐为首的马夏院体画风的积累，自然是重镇之一；北方的金上都（今北京）也一度成为政治、文化的中心，黄华（王庭筠）父子、武元直等人的书画创作时间虽然有限，而且由于天灾战乱，使得作品流离失散，但艺术风气承传上却留下了不可磨灭的影响。1279年，陆秀夫负幼帝赵昺蹈海，南宋王朝宣告覆没。元大都（今北京）在辽、



元 赵孟頫 洞庭东山图

金前朝的基础之上，逐渐成为北方新的政治文化中心。

元代文化显出南北混融合一的特征，其政治重心在北方，尤以大都为中心，经济文化重心却在南方，以江浙为代表。于是，南方的求官者纷纷北上，而仰慕物质、安逸或有艺文爱好者则愿意定居江南，甚至包括一些蒙古人、色目人官员也是如此。萨都刺《雁门集》有诗句：“南人求名赴北都，北人徇利多南迁”讲的就是这种情形，而柳贯《柳待制文集》卷十一也讲到一些文化人的行迹：“至元大德间，儒生学士，蒐讲艺文，绍隆制作，礼乐之事，盖彬彬乎太平极盛之观矣！然北汴南杭，皆宋故都，黎献勾长，往往犹在。有能参稽互订，交证所闻，则起绝鉴于败缣残楮之中，寄至音于清琴雅瑟之外，虽道山藏室、奉常礼寺，亦将资之，以为饰治之黼黻。若予所识张君君锡，杜君行简，则以汴人而皆客杭最久。于时梁集贤贡父、高尚书彥敬、鲜于都曹伯几、赵承旨子昂、乔饶州仲山、邓侍讲善之，尤鉴古有清裁。二君每上下其议论，而诸公亦交相引重焉。”（《杜君行简墓碣铭并序》）

何惠鉴先生曾这样描述过湖州（吴兴）的人文地理：“吴兴山水清远，人物秀丽，不愧为中国南方山水画发源之地。这一个江南的名城自古即被称为‘水云乡’或‘水晶宫’，不但城外的山川如画，而且因为四水所会，合流为霅溪而横贯城中，‘此天下之所无，故所在多园池之胜’。月河、莲庄一带，蓼红苹白，水光云影。宋僧居简《忆霅》诗云：‘梦忆湖州旧，楼台画不如。舟从城里过，人在水中居。闭户防惊鹭，开窗便钓鱼。鱼沉犹有雁，不寄一行书。’写吴兴的水乡景物，最能得其胜概。是故宋元易代之际，东南动乱，士大夫多愿移家于此终老，正如戴表元所说：‘行遍江南清丽地，人生只合住湖州。’”

以赵孟頫为首的“吴兴画派”正是以杭州和湖州为基地，逐渐形成并且发展起来的。这里不但居住着一批与赵孟頫志趣相投的文人雅士，而且还有许多与赵孟頫志同道合的收藏家、书画家。比如周密，世籍济南，后徙吴兴，宋末官至丰储仓所检校，宋亡后寓杭州癸辛街“瞰碧园”，与赵孟頫等多有古书画鉴赏雅集，著述自娱。赵孟頫的诗《次韵周公谨见赠》有“平生知我者，颇亦似公否。山林期晚步，鸡黍共尊酒”句。

鲜于枢（1246—1302），河北渔阳人，任两浙转运司经历，46岁许一度隐居杭州，后官至江浙行省都事、太常寺典簿。工诗文、善行草，与赵孟頫多有酬唱。其杭州“霜鹤堂”成，杨子构、赵明叔、郭佑之、燕公南、高克恭、李衍、赵孟頫、赵孟吁、张师道、石民瞻、吴文贵、萨都刺聚贺（《研北杂志》）。大德二年（1298），周、赵与收藏名家霍肃、郭佑之、李衍、乔仲山、王芝及邓文原、马珣等在鲜于池上，同赏右军《思想帖》、郭忠恕《雪霁江行图》（《西清札记》卷一）。

邓文原（1259—1328），原籍四川，常居杭州。宋末试浙西转运司，入元受荐任翰林侍制承直郎，历任杭州路儒学正、集贤直学士、国子监祭酒等。

戴表元（1244—1310），浙东奉化人，南宋淳熙进士，博学能文。元代任信州教授，赵孟頫密友，曾为《松雪斋全集》作序。其弟子袁桷（1266—1327）也在杭州与赵孟頫定交论文（《清容居士集》卷四十三《祭赵子昂承



元 赵孟頫 江村渔乐图

旨》)。

三 “吴兴画派”的历史地位

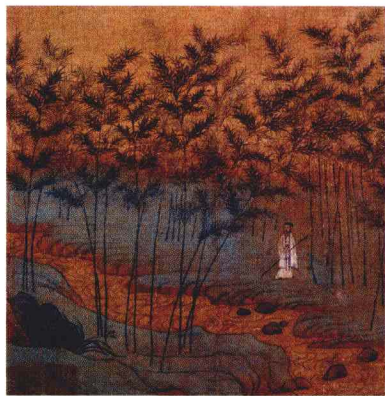
若从元朝取代南宋,开始统治中原算起,总共约89年(1279—1368)。以1322年赵孟頫的辞世为界,元代“吴兴画派”的前期可以赵孟頫(1254—1322)、钱选的创作活动为代表;后期则以赵雍(1290?—1362)、王蒙(1308—1385)为代表较为妥当,前后各约50余年。因为元四家中的黄公望和吴镇同卒于1354年,距离元代覆没尚有十多年。以往中国绘画史的编撰者往往注意到了赵孟頫个人的艺术成就,然而,对于以他为首的“吴兴画派”及其群体的文化贡献却估计不足。他们往往只是将赵孟頫的艺术功绩作为元代前期书画的表征,把它与以“元四家”为代表的创作现象割裂开来,认为后者仅仅是元代晚期才新出现的艺术特征,两者之间似乎毫无关系,而且又有“贵族化的士大夫画”与“平民化的文人画”之差别。我们觉得,这种机械地划分、带帽,显然失之于武断,它抹杀了这两者之间的有机联系,也不符合历史的本来面目。

众所周知,赵孟頫是元四家的先驱(跳出南宋、上继晋唐北宋)、导师和精神领袖。他的“以书入画”、“作画贵有古意”的主张,影响了有元以降好几代的书画家。赵孟頫可谓当时的“大宗师”,是元代画坛的“主流”,他的儿子赵雍,学生黄公望、陈琳,外孙王蒙,孙子赵麟,再传弟子盛懋……几乎都以他的崇尚为崇尚。正是有了赵孟頫及其作品,元四家才能比较自觉地以生力军的姿态,在他的画学理论支持下,进行画风的革新与创造。倘若没有赵孟頫及其“吴兴画派”,元四家只能是游兵散勇,即使他们中的某个人或许会有什么创新,那也只能是局部的、隐匿的,或者仅限于实践的,根本不可能支配整个元代乃至规定了明清画坛的基本走向。

谢稚柳先生认为,由于赵孟頫的登高一呼,使北宋的董巨、李郭和米氏画风又死灰复燃,在元代起了存亡继绝的作用。(《水墨画》,自《鉴余杂稿》,第302页,上海人民美术出版社1996年6月出版)何惠鉴先生又指出,赵孟頫将唐人与古风、青绿与水墨、董巨与李郭南北两派,还有笔墨的描写作用与表现作用综合为一体,这种“综合性”正是他对于中国画史的伟大贡献。(《元代文人画叙论》)虽然明初的统治者厌恶文人画,企慕刚健画风而欣赏院体浙派;而马琬、赵原、徐贲、王绂一直到刘珏、杜琼乃至“吴门画派”的沈文唐仇,却始终在继续着这条路子,只要看看文徵明、董其昌等对赵孟頫的评价以及创作就可明了。只有仔细地探究其中的由来和始末,才能够完善和丰富艺术史的实际进程,充实对历史的认识。

四 为什么要叫“吴兴画派”

在中国绘画史上,明初杜琼曾有:“水晶宫中赵承旨,有元独步由天



元 赵孟頫 自画小像



元 赵孟頫 枯枝竹石图

姿。雪川钱翁贵纤意，任意得趣黄大痴。云林迂瘦过清简，梅花道人殊不羁。大梁陈琳得书法，横写竖写皆其宜。黄鹤丹林两不下，家家屏障光陆离。诸公尽衍辋川脉，余子纷纷不足推”（《东原集》）的名句。另外，“元画自赵魏公而下，陈琳近差近古，陆广号清妍，王渊步趋子昂，盛懋诵法夫仲美，皆不及也”。（张丑《清河书画舫》卷十）这些评价表明，以赵孟頫为首的艺术群体在画史上的确有着深远的影响。董其昌于1630年题赵孟頫名画《鹊华秋色》跋文说：“入胜国初，子昂从之（指周密），得见闻唐宋风流，与钱舜举同称嗜旧。盖书画必有师友渊源。湖州一派，真画学所宗也。”这段重要的题跋实际指出了一个历史现象：“湖州一派，真画学所宗也。”即元代确实存在着一个以地方风格为特征的区域性艺术流派。

那么，为什么不把这个艺术派别叫“湖州画派”而称之为“吴兴画派”呢？

吴兴为今浙江湖州的古称，距省会杭州市仅几十公里。三国吴置郡，隋唐改湖州，宋曰湖州吴兴郡，元为湖州路。东晋书圣王羲之曾在此任吴兴太守、唐颜真卿也曾任过五年的湖州刺史（大历七年至十二年），宋代的苏轼、米芾都先后被任命为湖州太守。若加上本地汉代以来的谢、周、虞、何、柳诸多名人雅士，这里的山川民俗具有很深厚的人文渊源。“吴兴潇洒郡，自古富人物。溪山映亭榭，尊俎照华发。”（《题先贤张公十咏图》）赵孟頫20岁时还撰写过一篇《吴兴赋》长文，如今浙江省博物馆仍珍藏着他49岁时书写此赋的墨迹：“吴兴之为郡也，苍峰北峙，群山西迤……自古始，双溪夹流，繇天目而来者，三百里……”由衷表达出对家乡胜景的自豪之情。元代又涌现出著名的“吴兴八俊”，即张复亨（刚父）、赵孟頫（子昂）、牟应龙（成甫）、萧和（子中）、钱选（舜举）、陈仲信、陈无逸、姚式（子敬）。此八人皆以能诗名世，虞集称：“唐人之后，惟吴兴八俊可继其音。”

此派的代表画家钱选作品署款多为“吴兴钱选舜举”，而赵孟頫父子书画作品上的署名也都用“吴兴赵孟頫”、“吴兴赵雍”，就连唐子华也习用郡望“吴兴”为本人姓名张目。1311年，元文宗赠封赵孟頫及其祖父母等封号，皆以“吴兴郡侯（公、夫人）”为名。由此可见，这里的“吴兴”不光



元 赵孟頫 双松平远图(局部)



元 赵孟頫 调良图

只是一个地名，实际上已经成为一种文化符号、一种区域性文化承传的象征。这种以乡为荣、以郡望里居为名的惯例，是一种集体无意识的习俗，其实质包含着深厚的中华民族的文化内涵。以此来命名这样一个画派，实在是理所当然的了。

此外，画史上已有过与北宋“米氏云山”相应的、以文同为首的“湖州竹派”，为尊重历史和便于区别起见，我们认为，以元代赵孟頫为首的艺术流派还是叫“吴兴画派”为好。



名家名作赏析

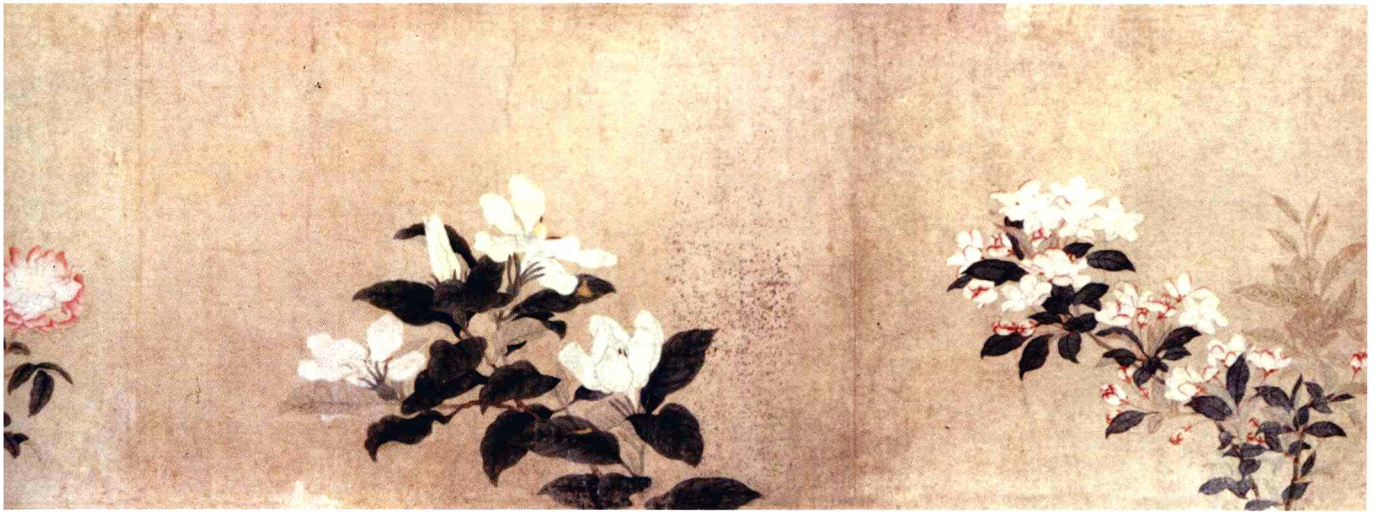


1. 钱选 八花图

《图绘宝鉴》称钱选“善人物、山水。花木、翎毛师赵昌，青绿山水师赵千里。尤善作折枝，其得意者，自赋诗题之”。这段描述很是简略而到位，传世作品确实印证了钱氏在上述各画科的出色造诣。凡属他自认为是合作者，不论花鸟、山水或者人物画，他都会赋诗、题跋其上，这也是文人画成熟的标志之一。

本图长逾三米，分别画了杏花、海棠、桂花、栀子、蔷薇、水仙等八种折枝花卉，幽香弥漫，生机盎然。赵孟頫于至元二十六年（1289）在本卷末段水仙的左侧题道：“右吴兴钱选舜举所画八花真迹，虽风格似近体，而傅色

姿媚，殊不可得。尔来此公日酣于酒，手指颤掉，难复作此。而邻里后生多仿效之，有东家捧心之弊，则此卷诚可珍也。”此年赵孟頫36岁，钱选约年长赵15岁，他画此卷时约已50出头。从其作诗自称“不管六朝兴废事，一搏且向图画开”，和戴表元说他的“能画嗜酒，酒不醉不能画，然绝醉不可画矣，惟将醉醺醺然，心手调和时，是其画趣”。（《剡源文集》卷十八）加之《赵孟頫集》中题钱画的“醉里春归寻不得，眼明忽见折枝花”句，想来步入中年的赵孟頫所见到彼时的钱选真是“绝醉不可画”的时日更多了。



元 钱选 八花图 卷 纸本 设色 29.6×333.9cm 故宫博物院藏



2. 钱选 花鸟图

本图为三段折枝，每段都有作者的自题，故又称《花鸟三段卷》。首段为碧桃春鸟，纯白色的桃花衬着青翠树叶，阴阳向背判然分明。钱选自题：“□春景□一何嘉，老去无心赏物华。惟有仙家境堪玩，幽禽飞上碧桃花。”次段绘两朵白色牡丹，一正一反，突出了和风吹拂中，它们轻垂飞翻、不胜娇媚的婀娜姿态。自题七绝：“头白相看春又残，折花聊助一时欢。东君命驾归何速，犹有余情在牡丹。”诗句引用了传说司春之神“东君”的比喻，表达了浓郁的惜春怜美的情思。末段画腊月梅花，折枝不是朝上而是由左上方往下挂，构图一改前两段的方向。遒劲的枝杈苍芒朴茂，斗寒的新卉含苞怒放。用笔用色都显出对比照应的视觉冲击力。本段自题的七律前半多处漫漶不

清，大体辨识如下：“……静想严寒冰雪面，我虽貌汝失其□，□不逢时亦无怨。年华冉冉朔风吹，会待携樽再相见。至元甲午画于太湖之滨并题。”

至元甲午即至元三十一年（1294），钱选约56岁。本图已经用“雪溪翁”署款，由此联系到他在另一件作品上所说的：“余改号雪溪翁者盖贗本甚多，因出新意，庶使作伪之人知所愧焉！”（自题《白莲图》，中国历史博物馆藏）可见，企图以改名唤起作伪者的良知，从中亦可看出作为一介书生的钱选之单纯可爱。他笔下的折枝，有宋代院画的精妙状物之功，而无一般俗匠的拘谨板滞之气。这三段花卉是钱选最著名的代表作品之一。