

吴门画派

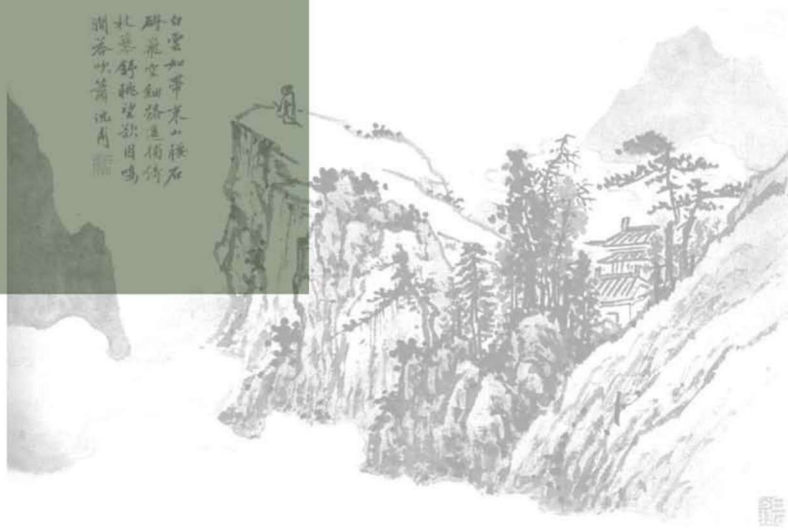
钱玉成 编著



苏州大学出版社
Soochow University Press

白雲如帶寒山樓石
磴飛空細路遙獨倚
杖藜舒眺望目鳴
謝春吹蕭沈月

吴门艺术丛书
主编 陆菁 张建初



图书在版编目(CIP)数据

吴门画派 / 钱玉成编著. —苏州: 苏州大学出版社, 2016. 6

(吴门艺术丛书 / 陆菁, 张建初主编)

ISBN 978-7-5672-1437-8

I. ①吴… II. ①钱… III. ①中国画—画派—研究—中国 IV. ①J212.099

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 158910 号

书 名: 吴门画派

编 著: 钱玉成

责任编辑: 倪浩文

出版发行: 苏州大学出版社

社 址: 苏州市十梓街 1 号 邮编: 215006

网 址: <http://www.sudapress.com>

印 刷: 苏州深广印刷有限公司

开 本: 890 mm × 1 240 mm 1/32

印 张: 6.25

字 数: 155 千

版 次: 2016 年 6 月第 1 版

印 次: 2016 年 6 月第 1 次印刷

书 号: ISBN 978-7-5672-1437-8

定 价: 32.00 元

苏州大学版图书若有印装错误, 本社负责调换

苏州大学出版社营销部 电话: 0512-65225020

总序

金学智

苏州大学出版社要出版“吴门艺术丛书”，我很赞成此举，因为苏州有足够的历史文化优势，也有弘扬光大这一悠久地方文化传统的必要。

首先，就涉及地域问题。苏州，作为特定的历史地理概念，随着时间的流程，其辖境时大时小，属县时多时少，名称也是城、县、郡、州、军、路、府、市，变化不定，然“吴门”（或“吴中”）之名出现后，却成了变中之不变，不但古人喜爱使用，还被今人亲切地称为“永远的吴门”。因为它是时间的积淀、历史的层累、文化的浓缩，因此，将其冠于“艺术丛书”之前，就必然更易拥有广大的读者。

出版社拟先行付梓三本书稿：《吴门书派》《吴门画派》《吴门印派》，书名都有一个“派”字，其内容的重点都在明代。人们或许会追问，这现象是偶然的还是必然的？其中有何深层内涵？这些流派之名的提出有没有依据？这些问题似乎较难回答。但巧就巧在我十余年前主编主撰过四卷本《苏州文学通史》，我的重点正是明代卷，故不妨联系时代背景、实际情况来说说。

在苏州文化史上，到了明代，艺术流派集群一下子如雨后春

笋般涌现,这是好事,是繁荣的标志,能有效地促进艺术的发展。它的出现,是自律与他律相摩相荡的结果。

他律即外部规律。纵观江南文化史,元代出现了“上有天堂,下有苏杭”之谚,它不只是对山温水暖的优美自然环境的高度概括,而且是对唐宋以来苏杭这两个江南名郡经济繁盛的深度提炼。明代中期,苏州一带资本主义经济经过孕育迅速萌芽,如丝织业出现了较复杂的花机,“机户出资,机工出力”。明初“重农抑末(商)”政策在这里已失效,何良俊《四友斋丛说》云:“昔日逐末之人尚少,今去农而改业工商者,三倍于前矣。”杨循吉《吴邑志》更说:“比户皆工织作,转贸四方。”商品经济的兴荣,市民数量的激增……一系列新现象虽是局部地区的,却显示出中国社会告别了中古期,跨入了近古期,有着划时代的意义。

艺术的发展,还有其内部传承发展的自律性。试看苏州历史上,就书画来看就是大师名家辈出:画如秀骨清像,号为密体的陆探微;画龙点睛,破壁飞去的张僧繇;“外师造化,中得心源”的张璪;擅画墨兰,不画土根的郑思肖;元四家之首,浑厚华滋的黄公望……书如神品《平复帖》的书写者陆机;“但恨二王无臣法”的张融;名列初唐四大书家的陆柬之;秀拔刚断写《书谱》的孙过庭;变动犹鬼神,落纸如云烟的草圣张旭;精气遒壮,笔意潇洒的苏舜钦;南宋四家之一,生意郁然的范成大……他们犹如夏夜群星,各以其个性的光芒争相辉耀,装点得吴中艺术天宇是如此之灿烂!而明代吴门书画的辉煌,正是在传承此丰厚遗产基础上所绽放的异彩。

明代中期思想文化重要的近世特征,和西方文艺复兴一样,是人性的复苏、个性的解放。

洪武初,朱元璋在恢复生产等方面做了不少符合人民意愿的好事,但思想控制却极其严酷,笼络文人采取不准隐逸、镇压

杀戮的政策。同时,程、朱理学成为官方哲学;雍容富贵的台阁体文学长期流行;适应皇权需要,宫廷绘画和浙派山水画一致体现出灿烂刚硬的风格……于是,作为一代艺术高峰,善于抒情写意并有明显隐逸风的元画不再行时,艺文创作也陷于万马齐喑的沉寂。

明代中期,新思潮初露曙光,吴地艺文出现了生气勃勃的景象。唐寅、祝允明个性鲜明,其诗文矛头直指“存天理,灭人欲”的说教,对伪道学、旧偶像进行无情的抨击。冯梦龙以“情教”对抗理学,极力推崇通俗短篇、民间山歌,满足着市民阶层的需要。至于沈周、文徵明,则持另种态度,他们古貌古心,温文尔雅,持中庸,不偏激,其画平和、萧散、幽雅、隽永,颇饶隐逸情趣。其实,这种远离官场,人性向艺术的回归,在某种程度上可看作是对元画及其艺风的复兴,又可看作是对明初隐逸禁令遥远而无声的反拨。这种新的主题、新的主导风格,无疑给沉闷的明代艺坛吹来了清新凉爽的风。有意思的是,它还恰好暗合于文徵明《绿阴长话图》的题诗:“长安车马尘吹面,谁识空山五月凉?”远离黄尘、炎热,追求清新、凉爽,吴门画派的这种和风雅韵,这种不是倾向的倾向,这种新经济背景下文人自我价值观的追求和实现,恰恰体现着、引领着当时文人画家们普遍的情趣意向,恰恰最易为当时包括市民阶层在内的广大人群所接受,使得他们在思想上甚或行动上“近悦远来”(《论语·子路》),于是,就出现了批评家们所说的“文化中心的转移”。

那么,吴门画派的名称又是从何而来?最早是明代大书画家董其昌提出的。他在《跋杜琼南村别墅册》中,理出杜琼—沈恒吉(沈周之父)—沈周一条线,指出这是“吴门画派之岷源”。一眼识透,一锤定音。杜琼、沈恒吉正是学元画的,其间还存在着师承关系,不像唐寅、仇英及其师周臣那样,是学南宋院画的。

这里,还有一些较为重要的问题需要说说:

一、吴门的艺术家大抵博综众艺,或是诗书画三绝,或是诗书画印四全,他们不但是诗人,有的还应该是散文名家或著名评论家……惜乎被其画名或其他专长所掩。总之,他们的共同特点是多才多艺的才子型的文人,这也略有些像意大利文艺复兴时期的大艺术家达·芬奇、米开朗基罗等,都擅长多门艺术甚至科学。

二、博综众艺的结果,使得绘画迥异于西方地脱离了单一艺术,走向诗画合璧,走向综合艺术,其重要标志就是画上题跋。明沈颢《画麈》云:“元以前多不用款,款或隐之石隙,恐书不精,有伤画局……迂瓚字法迢逸,或诗尾用跋……衡山翁行款清整,石田晚年题写洒落,每侵画位,翻多奇趣,白阳辈效之。”寥寥数语,概括了一部题跋发展史,但这主要是从形式层面上说的。而清方薰的《山静居画论》,则从内涵层面上指出:“至元、明而遂多以题语位置画境者,画亦因题益妙。高情逸思,画之不足,题以发之,后世乃为滥觞。”可见,题诗有阐发画思、孕育意境等作用。沈周的题画,内容形式俱佳,我曾尝试着总结沈周以诗发画的八个功能。在诗画合璧上,他可谓开一代风气之盛,成吴门画派之宗。这是吴门画派又一重大的历史功绩,它创造了世界艺术之林中别树一帜、独领风骚的让中国人喜闻乐见的民族艺术形式。

三、有一种意见认为,一个流派总是个性、风格相近的集群,而唐寅、仇英与沈周、文徵明在艺术风格上是不相容的,唐、文二人在性格上更存在着外向与内向的对立,以至于一度失和,因此“四家一派”说不能成立。这是只见其一,不见其二。我曾列为六个方面来试作解释,现选其中两点作补充阐释:

1. 流派与地域往往密切相关,故历来以“地”名“派”者极

夥。而地域乡邦确乎有着很大的凝聚力,范玠《过云庐画论》写道:“明之沈、文、唐、仇,则在吴郡……盖同时同地,声气相同,不叹无牙、旷之知,而多他山之助。”可见,是时代、地域让他们声气相同,凝聚一起,互为知音,借鉴与共。

2. 更重要的,艺术有其特殊的凝聚功能。孔子早就指出,诗“可以群”(《论语·阳货》),也就是促使人群集聚,互为切磋,做到和而不流,还包括“以文会友”(《论语·颜渊》)。吴中四子正如王世贞《文先生传》所写:“祝允明、唐寅、徐祯卿日来游,允明精八法,寅善丹青,祯卿诗奕奕有建安风,其人咸踞弛自喜……先生与之异轨而齐尚,日欢然无间也。”各有所长,恰好互补,文徵明不愧为儒雅宽容的主盟,能在艺术的大目标下求同存异,让大家欢然无间。《明史·文徵明传》、钱谦益《列朝诗集小传》等也都写到,文徵明能与诸公切磨诗文,博取众长。而董其昌《画禅室随笔》讲到吴四家时,还说文徵明对仇英“亟相服”,可见谦谦君子,对人能尊重而不歧视。实例不一列举。王时敏《西庐画跋》说:“吾吴沈、文、唐、仇”,“虽用笔各殊……实同鼻孔出气”。说到用笔,还可提供一个实证,沈、文、唐还曾画过一幅《合作山水图轴》,试想,如果三人思想上不融和,笔法上不逐渐接近,就没有可能和谐合作。明张凤翼《文博士诗集序》赞道:“有同声相和之美,无文人相轻之嫌。”善哉!吴门画派堪称艺“可以群”、永垂青史的典范。

再来说“吴门书派”。其实,此名已不必多论,既然吴门艺术家大抵多才多艺,所谓诗书画三绝,那么,吴门画派中的绝大部分人就是当然的“吴门书派”成员,只是主次排序、核心外围有所变更而已,如处于画派外围的祝允明,应是书派中第一书家。王世贞还说:“天下法书归吾吴。”此话带有夸饰的修辞色彩,其实质也就是“近悦远来”。

至于“吴门印派”，这个提法也是可以成立的。清代著名诗人、史学家、批评家厉鹗在《论印绝句十二首（其十）》中写道：“何震疏密能结构，文彭精巧更纤余。”这是以卓越的史识，拈出了篆刻史上最早开宗立派的“文何”。是的，何震开创了皖派，文彭更是文徵明的长子，既传承家学，又锐意探索，他不只是开创了吴门印派，而且还被后人尊为开创印学的宗师。清人周亮工《印人传·书文国博印章后》评道：“论印之一道，自国博开之，后人奉为金科玉律，云仍遍天下……”最后两句，下得极有分量。邓散木《篆刻学》甚至说：“犹佛家六祖慧能之建立南宗，由是而皖、浙、邓、歙诸派，先后递兴……”可见文彭正是中国篆刻宗派史的良好开端，尔后，作为浙派的西泠八家等，无不受其沾溉，他应是吴门印派第一印人。

最后，要提一提博综众艺必不可少的诗。吴门有没有诗派？有。最早提出此名的是沈周。他在《题周寅之诗稿》中说：“吴中诗派自高太史启。”作为吴门画派的创始人，题的却偏偏是诗稿，可见在吴门，诗画之不可须臾离。尔后，明人胡应麟《诗薮》也指出：“国朝诗，吴派昉高季迪。”高启，字季迪，诗界对他的评价之高，异口而同声。明都穆的《南濠诗话》就说：“吾乡高太史季迪，为一代诗宗。”高启既是吴中四杰之首，又是北郭十子之一，推为明代吴中诗派的创始人，是合情合理的，而吴门画派包括题画诗在内的大量诗作，也应是吴门诗派的丰硕成果。

吴门艺术的品类众多，丛书可以一本本地写下去。祝愿它芬芳馥郁，传播久远。

绪 言

吴门画派是我国绘画史上一个具有重要历史地位的画家群体和绘画流派。自明代中叶诞生之后,它就不断发展、演变,直至今天还盛而不衰。一个画派,影响全国画坛将近六百年,仍然保持着旺盛的生命力,这是非常值得重视和研究的历史文化现象。

最早提出“吴门画派”这个名称的,是明代后期的画家和画学理论家董其昌。董其昌在为杜琼《南村别墅图册》所作跋中说:“沈恒吉学画于杜东原,石田先生之画源于恒吉,东原已接陶南村,此吴门画派之岷源也。”(按:石田,沈周之字;沈恒吉,沈周之父;杜东原,即杜琼;陶南村,即陶宗仪,元末明初文学家、隐士。)这段话说明沈周乃是吴门画派的肇始者,并且指出了他的直接师承关系。董其昌在《画禅室随笔》中又说:“文人画自王右丞始,其后董源、僧巨然、李成、范宽如嫡子,李龙眠、王晋卿、米南宫及虎儿皆从董、巨得来。直至‘元四家’黄子久、王叔明、倪元镇、吴仲圭皆其匹传,吾朝文、沈则又遥接衣钵。若马、夏及李唐、刘松年,又是大李将军之派,非吾曹当学也。”(《画旨》)这段话则说明了以沈周、文徵明为代表的吴门画派所继承

的,即是唐代王维以来,经宋、元诸大家发扬光大的“文人画”传统。

在中国绘画史上,与“文人画”相对立的是“院体画”。一般认为,后者的成员多系在朝官僚或供职于官方画院的“作家”(这一名称含有“画工”“画匠”之意),前者的成员多为在野的文人逸士;后者擅金碧青绿,前者尚水墨晕染;后者多客观描绘,前者则追求“诗意”和“画境”的统一;后者重“形似”,多“工笔”,前者则重“神似”,多“写意”……我们不主张笼统地否定“院体画”,但从总体上讲,两个绘画体系的上述区别以及它们各具的特征,确实是历史的客观存在。况且,“文人画”逐渐取代“院体画”而成为中国国画的主流,确实也是历史趋势。在中国绘画史上,“文人画”和“院体画”两派的对立、斗争,曾经是相当尖锐和激烈的。把“吴门画派”放到这样的历史背景下来考察,可以更加清楚地认识它的性质、历史作用及其意义、价值。

当代绘画史论家王伯敏先生在其所著《中国绘画史》中曾经提出判定一个画派是否形成的三条标准:一、视其是否具有自己的画学思想;二、视其是否具有明确的师承关系;三、视其是否具有鲜明的笔墨风格。吴门画派的实践及画人关系完全符合上述三条标准。它的师承关系,上文所引董其昌的两段话已说得十分清楚。对其画学思想和笔墨风格,则须综合该派四位早期代表人物的理论、实践加以考察,这四位代表人物就是沈周、文徵明、唐寅和仇英,即吴门画派的创始者“明四家”。

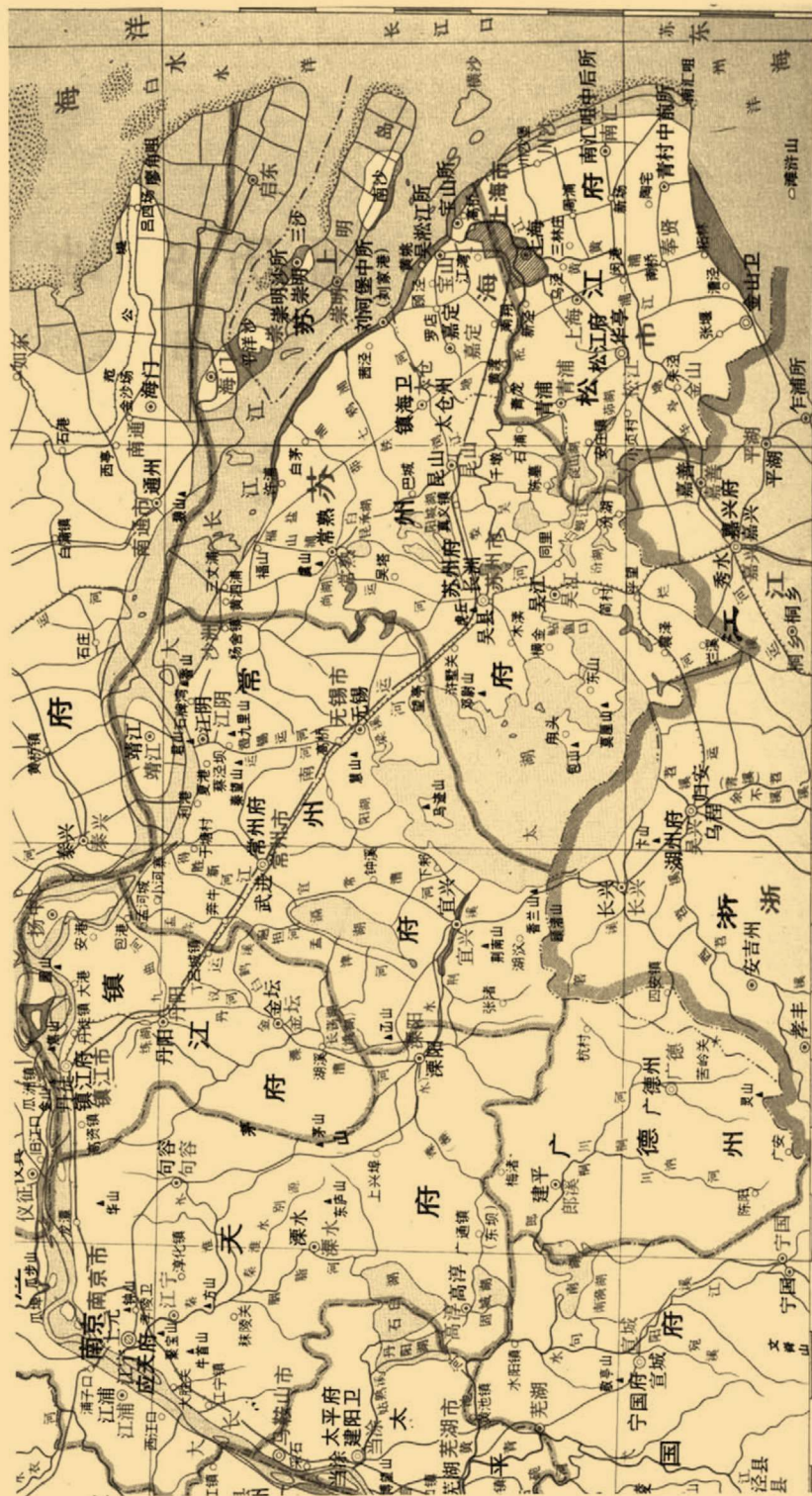
从流派特征角度考察,在一定意义上说,“明四家”中颇为值得注意的倒是唐寅和仇英:他们两人都曾师从院体派画家周臣,从事过院体画的创作实践,但他们又跳出院体,将院体风格加以变通,使之得以融入文人画系统中去,从而丰富了吴门画派的风格和技法内涵。至于沈周和文徵明,他们虽然直接师承文

人画派,却也至少在创作实践上并不绝然排斥院体,表现出与唐、仇相似的“大度”。所以,吴门画派虽在总体上宗法以董、巨和“元四家”为代表的文人画传统,但在创始之初就显示出较强的宽容性而较少门户之见。他们的师承渊源既直追唐宋而又并非只出于一源。他们的创作风格既呈现“文人画”的鲜明特征而又内涵丰富、形态各异。他们的作品既注重主观色彩,注重性灵的表现,注重“清流人品”与“文人画品”的统一,又能在技法上旁取众家,而且潜心钻研,形成个人以及流派的特色。他们很重视“模古”,即模写宋元诸大家的名作,但又致力于“创新”,特别是在创新的过程中较为妥善地解决了“雅”与“俗”的关系问题,引“俗”入“雅”,化“俗”为“雅”,从而较好地适应了自明代以来江南城镇经济发展这一历史潮流对于文化的需求。

“吴门”虽只是一个地域概念,该派画家也确实多出于苏州及所属诸县,然而对于并非吴人但艺术倾向较为一致的同道,他们并不排斥,显示着一种海纳百川的气度,以致后来涌现众多支派,影响遍及大江南北。以上诸端,应该都是吴门画派生命力之所以旺盛的原因。

“吴门画派”确是一种历史文化现象。从狭义考察,它大致存在于从沈周诞生(1427)至文徵明逝世(1559)这一百三十余年的时段;从广义考察,则它延伸明、清两代,直至中华人民共和国成立之后的今天,而且还将继续发展。本书述介的范围,以“明四家”为重点,同时也涉及该派的发展趋势乃至现状。由于篇幅有限而时空跨度大,历史内涵纷繁,这本小书如果能对读者了解吴门画派的概貌有所助益,作者也就十分欣慰了。

苏州府附近地域



引自《中国历史地图集》，中国地图出版社

目 录

总 序	金学智 1
绪 言	1
第一章 吴门画派诞生的基础和环境	1
一、明代苏州地区的政治	1
二、明代苏州地区的经济、文化景象	9
三、明代苏州地区的自然、人文环境	15
四、吴门画派创作的物质技术基础	19
第二章 吴门画派的文化特色	29
一、文人画的一座巅峰	29
二、吴地文化的一个载体	38
三、隐逸文化的一面镜子	45
四、商业文化的一位骄子	58
第三章 “明四家”及其代表作	66
一、沈周	66
二、文徵明	75
三、唐寅	87
四、仇英	100
第四章 吴门其他主要画家及其代表作介绍	110
一、文彭及其《墨竹图》	111

二、文嘉及其《琵琶行图》·····	112
三、文伯仁及其《太湖图》·····	115
四、陈淳及其《梅花水仙图》·····	117
五、钱穀及其《山家勺水图》·····	119
六、陆治及其《花溪渔隐图》·····	121
七、王穀祥及其《桂石图》·····	125
八、陆师道及其《乔柯翠林图》·····	127
九、朱朗及其《后赤壁赋图》·····	130
十、居节及其《万松小筑图》·····	131
十一、陈栝及其《花石图》·····	133
十二、谢时臣及其《虎阜春晴图》·····	135
十三、周天球及其《兰花图》·····	137
十四、徐霖及其《菊石野兔图》·····	139
十五、周之冕及其《牡丹玉兰鹊石图》·····	141
十六、李士达及其《三驼图》·····	143
第五章 吴门画派的传承 ·····	146
一、董其昌及松江派·····	147
二、徐渭·····	151
三、萧云从和“姑熟派”·····	154
四、“四王”系统的山水画·····	156
五、吴历和恽寿平·····	158
六、海派画家·····	163
七、民国时期的苏州画坛·····	165
八、新中国的苏州画坛·····	175
主要参考书目 ·····	182
后记 ·····	187

第一章 吴门画派 诞生的基础和环境

吴门画派形成于明代以苏州为中心的地域。那是一个苛严的政治与活跃的经济、新鲜的文化并存的时代,苏州地区则相当典型地体现着这一时代特征。所以,我们有必要先简要考察一下明代的苏州地区是怎样为吴门画派的诞生提供了基础 and 环境的。

一、明代苏州地区的政治

一般认为,吴门画派的历史,应以其创始人沈周的生年为起始。沈周生于公元 1427 年,即明宣宗朱瞻基当政的宣德二年。朱瞻基是明朝的第四代、第五个皇帝,此时,距朱元璋建立明朝已经有六十年了。这是明王朝从前期向中期转折、过渡的时期,但宣宗在政治上实行的仍是明初建立的一套体制和政策。

关于明朝的政治体制,朱元璋有一段言简意赅的概括:“我朝罢丞相,置五府、六部、都察院、通政司、大理寺等衙门,分天下庶务,彼此颉颃不敢相压。事皆朝廷总之,所以稳当。”(《明律汇编全集》卷一)“朝廷”就是皇帝,一切权力由皇帝独揽,形成了空



朱元璋像

前集权的专制统治体系,这就是明代的政治特征。除军政集权外,朱元璋还颁布了条文简赅而严酷的《大明律》和《大诰》,设置特务机构锦衣卫和镇抚司,对臣民实行空前严厉的恐怖统治和思想统制。

为了实现皇权的高度集中,朱元璋认为首先要制约和打击的就是不利于他实行专制统治的士大夫阶层。这个阶层有点类似于今天所说的“知识分子群体”。吴门画派正是一个由文人即士大夫阶层组成的画派。

当然,对于中国的“士”这个阶层,是不能简单地用“知识分子”这个标准去加以衡量的。春秋以前的“士”,是奴隶制宗法社会贵族中最下层的力量。士本人及其家庭都直接依附于某一卿大夫宗族,并在其封邑中占有固定的“食田”。因此,宗法制度下的士,作为卿大夫的邑宰、家臣,仅仅对卿大夫负责而不对更在其上的宗法制度代表——诸侯、天子负责。这种由社会地位而形成的这一阶层的政治特点和特殊“气质”,后来发展成封建社会多数士大夫所共有的“传统禀赋”。

春秋以后,随着传统宗法制度的解体,士从原来与卿大夫以宗法血亲为基础的统属关系中分离出来,同时也失去了旧日的“食田”,变为以俸禄为纽带、依附于诸侯的新士人阶层。秦王朝建立之后,士大夫与专制国家之间的这种直接统属关系就被固定下来。由此产生了两个结果:第一,由于政治、经济的双重束缚,士大夫没有任何摆脱集权国家绝对统治的可能,但又往往保持着相对的独立性;第二,由于士大夫是社会文化最主要的占有者,所以,他们比其他任何阶层都更懂得国家利益的意义,而他们理解的“国家利益”,与“皇权”并不是完全等同的。

由于和皇权以及社会政治经济体系都有密切的联系,士大夫阶层就成了二者关系的调节者。这种能动的调节作用,离开了士大夫阶层的相对独立性,离开了他们的“智”和“力”,是根本无法实现的。

然而,作为与士大夫阶层相联系的另一方面的皇权,却仍然在很大程度上保留着宗法血亲关系的特质。这一特质的具体表现,便是强烈地要求以“父父子子”的宗法关系作为“君君臣臣”封建社会存在的基础。这样,在一定条件下,“皇权”与“士大夫禀赋”之间的矛盾就可能激化。

为了使一切权力集中于“朝廷”,明太祖朱元璋对士大夫