

中国山水画通鉴

吴门 风规

上海书画出版社



沈周 文徵明

主 编 卢辅圣
副主 编 汤哲明
编 委 王 彬
黄 剑
彭 莱
漆 澜
邵 琦

本书撰文 漆 澜
张长虹
万新华

- 1 范山模水
- 2 三家鼎峙
- 3 一片江南
- 4 林泉高致
- 5 超以象外
- 6 千里江山
- 7 水墨苍劲
- 8 山外青山
- 9 托古改制
- 10 窠石平远
- 11 界画楼阁
- 12 湿墨繁笔
- 13 胸中逸气
- 14 幽涧潺湲
- 15 刚毅纵肆
- 16 吴门风规
- 17 院体别绪
- 18 城市山林
- 19 南顿北渐
- 20 云间秀色
- 21 苍翠无尽
- 22 貌写家山
- 23 溪山卧游
- 24 六法之外
- 25 搜尽奇峰
- 26 入纁大统
- 27 钟山烟云
- 28 皇舆揽胜
- 29 维扬异趣
- 30 奇园胜境
- 31 海上墨林
- 32 绍往开来
- 33 大朴不雕
- 34 江山多娇

中国山水画通鉴

吴门 风规

文 漆澜 张长虹 万新华



上海书画出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

吴门风规 / 漆澜, 张长虹, 万新华撰文. —上海:
上海书画出版社, 2006. 3
(中国山水画通鉴)
ISBN 7-80725-260-X

I. 吴… II. ①漆… ②张… ③万… III. 山水画
—艺术评论—中国—明代 IV. J212.05

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 018703 号

责任编辑: 黄 剑

技术编辑: 杨关麟

责任校对: 倪 凡

版式设计: 杨关麟

封面设计: 王 峥

中国山水画通鉴·吴门风规

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

上海文高文化发展有限公司制版

上海丽佳制版印刷有限公司印刷

各地新华书店经销

开本: 965 × 635 1/16

印张: 8 印数: 1—3,000

2006 年 5 月第 1 版 2006 年 5 月第 1 次印刷

ISBN 7-80725-260-X/J.244

定价: 35.00 元

前言

山水画是中华文明的独特产物。千余年来，它作为中国绘画的最大门类及其艺术成就的集中体现，作为中国人观照自然、阐释世界和承载其观念意义的一种重要方式，以鲜明的文化品格、丰富的表现形态，参与了中华民族艺术精神和人文气象的建构。20世纪以来，伴随着社会的巨大变迁，山水画的文化渗透力尽管有所削弱，但为其提供并不断滋养着后来人的价值和形式渊薮，仍然以其既作用于现实艺术情境，又作用于主体认知结构的双重效应，深深楔入当今时代。

《中国山水画通鉴》以图文相映的方式，对这部绚丽多姿的山水画发展史进行了较为完整而系统的梳理。从中展现的，不仅是山水画的发生发展过程，不仅是关乎山水画的艺术家和艺术作品的流行变迁轨迹，而且也牵连了山水画赖以存在的文化土壤，牵连了一代又一代需要山水画的人与山水画所构成的那层不断嬗变着的微妙关系。

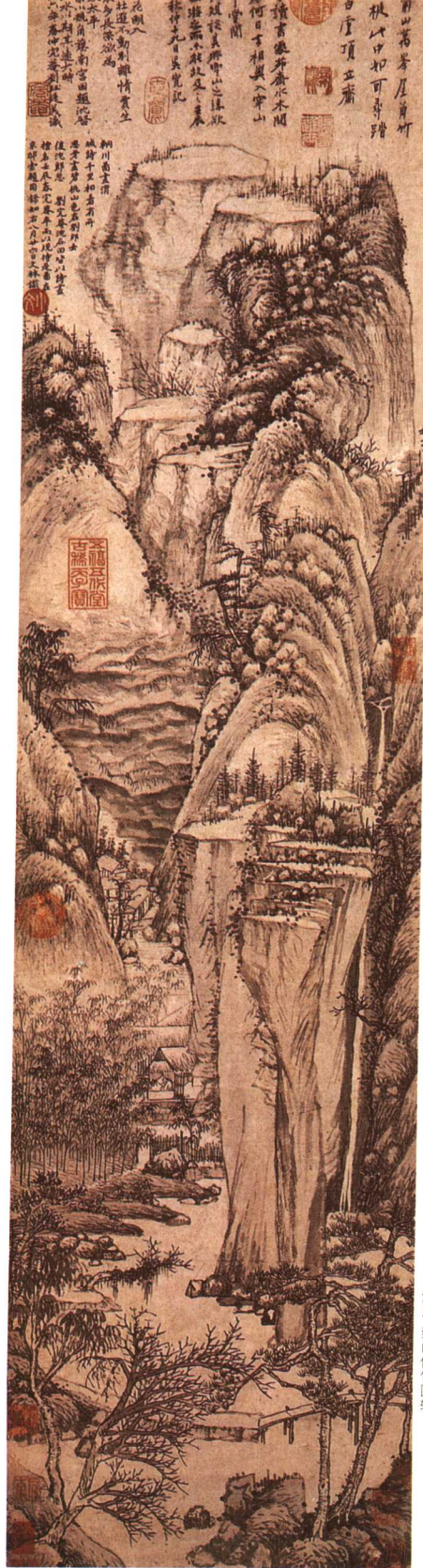
为了方便阅读和使用，全书以山水画发展的时序为经，以价值形态的消长变化为纬，厘定成三十四分册，每册皆独立成章而又互为生发呼应。本书《吴门风规》为第十六册，主要阐述明代沈周和文徵明的山水画艺术风貌。

目录

- 一 枫落吴江冷 5
- 二 文物彬焕萃吴中 19
- 三 吴门岷源出相城 35
- 四 后学之准仰衡山 73
- 五 文沈风规衍吴门 105

 枫落吴江冷

以苏州为中心的吴中地区，山明水秀、物产丰富，早在先秦即是吴文化的摇篮，至三国、两晋时代，伴随北方贵族的南迁、东移，逐渐发展为全国重要的经济、文化中心之一。宋元以降，伴随士人阶层个性意识的自觉和独立人格的觉醒，苏州以深厚的文化底蕴和悠闲散淡的文化气氛，逐渐成为江南文人聚集之地，而元季“种族文化”政策，更催生了吴中文人孤傲清高、隐逸淡泊的群体人格，而这正是“文人山水画”的文化命题得以稳固确立和充分演绎的人文基础，由此，至元末明初，苏州作为“文人山水画”策源地的地位日臻显著。至明代初期，随着吴中经济的逐渐繁荣，书画家的艺术活动也渐次频繁展开，苏州绘画的文化地域意义随之慢慢浮出水面，中国绘画史上第一个真正意义的，也是历史上谱系最为庞杂、势力最为强大、影响最为深远的地方画派在明初政治和艺术趣味的双重压力之下应“劫”而生，于是，苏州成为我们理解明清文人画史的首要关键词。联系明初政治和艺术趣味的双重背景来考察，我们不难得出这样的结论，吴门画派审美趣味和典型风格的建立过程的确是“应劫而生”，



沈周 崇山修竹图轴

它经受了洪武年间严酷的文化钳制，虽一线星火，仍光焰不灭，继之以沈周、文徵明大张其旨、奋力开拓，终于在明中后期“应运而盛”。因此，在进入“沈文”正题的论述之前，有必要对明初的吴中文人政治处境及吴中文人绘画的生存际遇作一宏观的扫描。

本来，元明之间的改朝换代，使得“南人”的卑微地位从此得以彻底改变，对于汉族本位主义的江南士人来说，未尝不是件令人鼓舞的事情。就绘画而言，元朝统治者根本没有考虑到设立画院，两宋艺事繁荣的景象戛然而止，画名高者如赵孟頫、高克恭以及柯九思、朱德润等，他们的艺事活动多出于消闲或朋友之间的交往。“元四大家”中，黄公望先为小吏，获罪，出狱后以云游卖卜为生；吴镇是位彻头彻尾的隐士，乃至传说其与盛懋比邻而居，盛懋家每天顾客盈



门，而吴镇的画却无人问津，因而被妻子取笑，吴镇却自信地认为自己的画过二十年就不是这样了。传说固不可信，然而可以从一个侧面了解到吴镇在当时的影响和后世对他的推崇是完全不同的：王蒙曾隐居黄鹤山中；倪瓒则放舟太湖，况且一直要到晚明时，由于董其昌的鼓吹方得以位列“元四家”。所以整个元代的绘画艺术活动远远不能和两宋相比，亦不如元末、明、清的文人、画家们多处于隐逸状态，他们的交流更多的是出于私人之间的往来。元末的苏州是张士诚的根据地，相对较为稳定，所以文人们纷纷汇聚到此，著名者有杨维桢、张雨、倪瓒、宋克、顾阿瑛、张德常、张德机、陈惟寅、陈惟允、赵原、郑元祐、陶宗仪等等，终日雅集聚会、诗歌倡酬、作画遣兴，这一切似乎昭示着吴中文艺的崛起指日可待。

然而，苏州地区也是明太祖朱元璋与宿敌张士诚剑拔弩张、对峙搏杀的沙场，这位出身卑微的开国皇帝将1367年久攻苏州不克的原因归咎于江南的文人士子，并一直为此耿耿于怀。^①《明史》云：“士诚之据吴地，颇招收知名士，东南士避兵于吴者依焉。”^②因此，建国后的朱皇帝一直以极为残酷的高压政策统治着这片土地，对自古崇尚风雅的苏州士人抱有太多的成见和戒心，他不仅籍没当地富豪的田产，还将他们大批迁徙内地，其状甚为惨烈。吴宽《匏翁家藏集》有云：“洪武之世，乡人多被谪徙，或死于刑，邻里殆空。”^③元末昆山名士顾瑛（1310—1369）也在此列，最终客死安徽凤阳临濠。又，里人王锜《寓圃杂记》写道：“吴中素号繁华，自张氏之据，大兵所临，虽不被屠戮，人民迁徙，实三都、戍远方者相继，至营籍亦隶教坊。道里萧然，生计鲜薄，过者增感。”^④

而且，苏州地区在明初（尤其是在洪武年间），承担着耸人听闻的高额赋税，“大抵苏（州）最重，松（江）、嘉（兴）、湖（州）次之，常（州）、

杭（州）又次之”。苏州的田赋，一下“增至八十八万者，忽加至二百八十万”。^⑤

洪武皇帝不仅在经济上对苏州地区采取苛敛政策，同时在文化上也竭力钳制。尽管，他曾主张“寰中士夫不为君用，罪至抄劓”^⑥，但却明文规定不得录取苏州一带士人为官，同时，广织文网、师出多方地对苏州文人进行残酷的迫害，先后在该地区制造了一系列耸人听闻的杀戮事件。洪武七年，在吴中文坛具有崇高声望而辞官归隐的诗人高启（1336—1374）因以文犯上而惨遭腰斩；姚润、王谔因“拒征不赴”先后被斩首抄家；而与高启同为“吴中四杰”的张羽（1323—1385）（惧而投水死）、杨基（1332—？）（被谗害而死）、徐贲（1335—1393）（下狱死）等一大批文士相继被害。不仅地方文人处境唯危，即便是出任苏州的地方官员也极易招致不测，仅以洪武年间（1368—1398）任苏州郡守的人来说，凡三十一年里换任三十四人次，其中有十五人因事被诛、废、降。如何质、金炯（一作缙），只因疏请“减重额田”，一个险遭极刑、坐事去职，另一个却被赐死。

被朱元璋杀害的文人、画家为数甚众，仅仅《明画录》、《列朝诗集小传》所记载的知名画家就达十余位。而洪武十三年（1380）和洪武二十六年（1393）的“胡蓝之案”，更让文人们发怵。其中，“胡惟庸案”持续十年有余，牵涉株连近三万多人，画家王蒙（？—1385）受累未得脱免而死在狱中。清操独守的王绂（1362—1416）也未能免于刑狱之苦，因牵连而被发配山西大同，过了近二十年的苦难生活。而孙贲要算最冤的了，仅因为蓝玉题了一张画，就落了个身首异处的下场。江南画家盛著（活动于1370左右）、周位（活动于1370年左右）、赵原（活动于1360—1375）被诏入宫供奉，却都因为朱元璋的积怨先后惨死于刀斧之下：赵原“应对失



旨”坐法，周位“被谗死”，盛著于天界寺画影壁“不称旨”被处死。另外，文人画家陈汝言（1331—1371）也因坐法而死于非命。

永乐年间曾参与编辑《永乐大典》的太仓兴福寺和尚惠暕曾说：“洪武间秀才做官，吃多少辛苦，受多少惊怕，与朝廷出多少心力，到头来小有过犯，轻则充军，重则弄戮，善终者十二三耳。其时士大夫无负国家，国家负士大夫多矣！”^⑦这一系列残酷的苛政和血腥的杀戮事件致使明初文人尤其是江南士人心惊胆战，留下了深深的苦楚与难于忘却的伤痛，并由此加剧了他们对政治的蔑视和对仕途的冷漠。“衣冠避难，多萃江左，文艺儒术，于今为盛，盖因颜、谢、徐、庾之风”^⑧，因此，明初受到重创之后的吴中士人大多仍保持着元末以来隐逸淡泊的生活方式。

如果仅从历史个性化的偶然性层面来看，洪武年间一系列的屠戮事件，的确无疑是与朱元璋不满吴中文人支持过张士诚政权的积怨有关。但



文徵明 山水图卷（之一）

我们不能因此就忽略了掩藏在此重大事件背后更为深层次的历史必然，那就是，元末吴中的隐逸文化与新王朝的审美趣味格格不入。赵原、盛著之流所擅长者多为简淡的小品山水，主题亦多为避世慕隐，基本上不适合新宫廷装饰的需要。他们可能未曾制作，甚至根本未曾留意过庙堂所需的大幅人物画，更不会创作具有政教目的，装饰禁中殿堂的圣贤功臣图，结果招致皇帝的不满，其引颈就戮的下场是已注定的了。

但是我们更应该看到，明初山水画的形态演进和趣味嬗变也是一个极其复杂、包含丰富的过渡层次的渐变过程，并不像今天某些理论家所总结的那样断然而分明。总而言之，明初的山水画在形态上是以沿袭元代绘画为主。这一方面源自于历史的自然延续性，盖因此时大部分的文人画家都是由元末入明的，如王蒙、倪瓒、陈汝言、徐贲、张羽等，他们不仅在绘画上对吴门画家产生了很大的影响，他们的一些隐逸思想和行为也得到



了认可，沈周就是一个很好的例证，沈氏一门自沈兰坡至沈周，无一人入仕，其中沈澄、沈周皆受征不起，而杜琼和沈周则完全受元代倪瓒、王蒙的人格和画品之影响。沈周的先祖沈兰坡，与王蒙交谊甚深，陈宽乃沈周的授业恩师，其父便是沈父（贞吉）、叔（恒吉）的老师陈继，陈继同时又是杜琼的老师，杜与沈贞吉、沈恒吉素善，同时又是沈周学画的老师，陈继与王蒙、倪云林向有来往，这些无疑都对沈周有很大的影响，所以明初的山水画特别是吴中地区的山水画风基本上是承继元代文人画格的。另一方面，由于当时承袭南宋院体的浙派尚处于萌芽状态，还未形成强大的文化统摄力量，因此，元画尚能在朝代更替、相对紧张的文化环境中赢得缓冲的余地。此期间大多数的宫廷画家皆宗法董、巨、“元四家”及李、郭派画风，如赵原、盛著、郭纯、朱芾、卓迪等，但综观他们的作品，无论是其形态还是趣味，皆已淡化了“逸气”、“遁世”的人格色彩；逐渐疏



文徵明 山水图卷（之二）

离了元人柔淡从容的笔墨性格，而强化了点线形态的力量和速度；在造境上着意消解了文人绘画的平淡审美而强化了客观现场的真实感；在笔调上则弱化了文人笔墨的书写意味而加强了写实和塑造的成分，这似乎正昭示着新朝的文艺精神正借助政治的辐射而日益冲击着元画的生存。

另外，值得指出的是，有破有立，南宋院体绘画的抬头是伴随元代文人画风的失落而平行展开的，这种审美趣味的迅速转换无疑与明初统治者的文化背景有关。以朱元璋为首的明初统治阶层本出身贫寒，在建立新政权的过程中，虽逐渐接纳了文化素养较高的地主、缙绅阶层，但其文化趣味和艺术品位却无法与至高无上的政治威权相对称。他们在文化活动中所表现的品味，不是倾向于内敛含蓄的品质，而偏好于直露豪犷的气质，因此，元人细腻婉转的文人作风和内向含蓄的文化品质不可能赢得他们的共鸣。尽管，马、夏风格在永乐朝，因被太宗朱棣（1360—1424）斥为“残



文徵明 雪景图轴

山剩水，宋偏安之物也”而曾一度落没^⑨，但那种张扬的情绪、凌厉的气势，对南京地区行伍发迹的勋贵们无疑有着先天的亲和力。对此，石守谦《浙派画风与贵族品味》一文有专门论述，此处不再赘述。虽然开“浙派”先河的戴进（1388—1462）并没有完全得到宫廷的承认，但随着“画状元”吴伟（1459—1508）的供职宫廷和金陵勋贵的大力推崇，“浙派”画风从而盛极一时，风靡全国，乃至沈周的学生都改学吴伟的画风^⑩。

明初的吴中，在政治、经济、文化的重重钳制之下，文人放任高蹈的文化空间急剧失落，元代文人绘画传统在强劲的政治干预之下，渐渐退出绘画的