

大师系列丛书

与流派

绘画

国画

中



明代吴门画派

顾丞峰 主编 杭春晓 著



辽宁美术出版社



中国书画流派与大师系列丛书

徐子晋言水部凡为泉山居者皆谓河水满万
里通流如海无涯上峰来泉山乃独偏北与河渠
有借不撤当时陆海渐画其味荒凉
仲山言水从海来
然始知新山固非为泉山与海之关系

虎丘山在苏州府城西北三十里
至嘉靖中使君都水即德校文意何陋之则
几八何其再穴也导泉有会後注河探泉
皆山下傍通流百前成电神三年身始
峰山水苦修德都君为泉祀先意说在
年人加景相富非君始推造此山云有泉名
潜陆羽姓敬君言御味勿谓其小
小都松石仲山岩泉中昔我三年明四
行同期酒殿列其山水部即席有泉校

明代吴门画派

顾丞峰 主编 杭春晓 著



辽宁美术出版社

中

国

绘

画

流

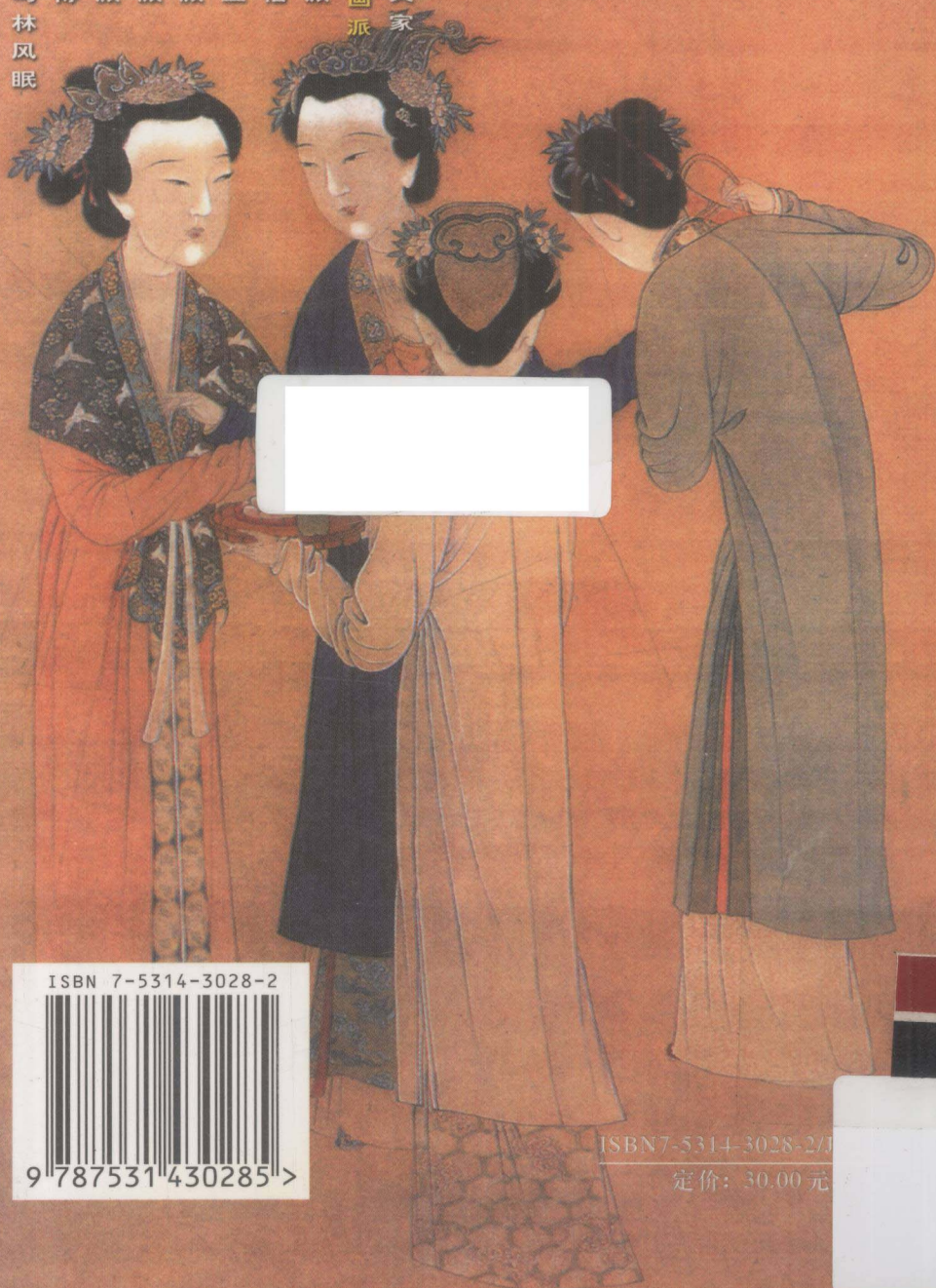
派

与

大

师

- 元代四大家
- 明代吴门画派
- 明代浙派
- 清代四僧
- 清代四王
- 扬州画派
- 海上画派
- 岭南画派
- 齐黄潘傅
- 徐悲鸿与林风眠



ISBN 7-5314-3028-2



9 787531 430285 >

ISBN 7-5314-3028-2/J

定价: 30.00 元

中 国 绘 画 流 派 与 大 师 系 列 丛 书

明代吴门画派

顾丞峰 主编

杭春晓 著



辽宁美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

明代吴门画派/杭春晓编著. —沈阳: 辽宁美术出版社, 2003.3

(中国绘画流派与大师)

ISBN 7-5314-3028-2

I. 明… II. 杭… III. 中国画—画派—艺术评论
IV. J209.9

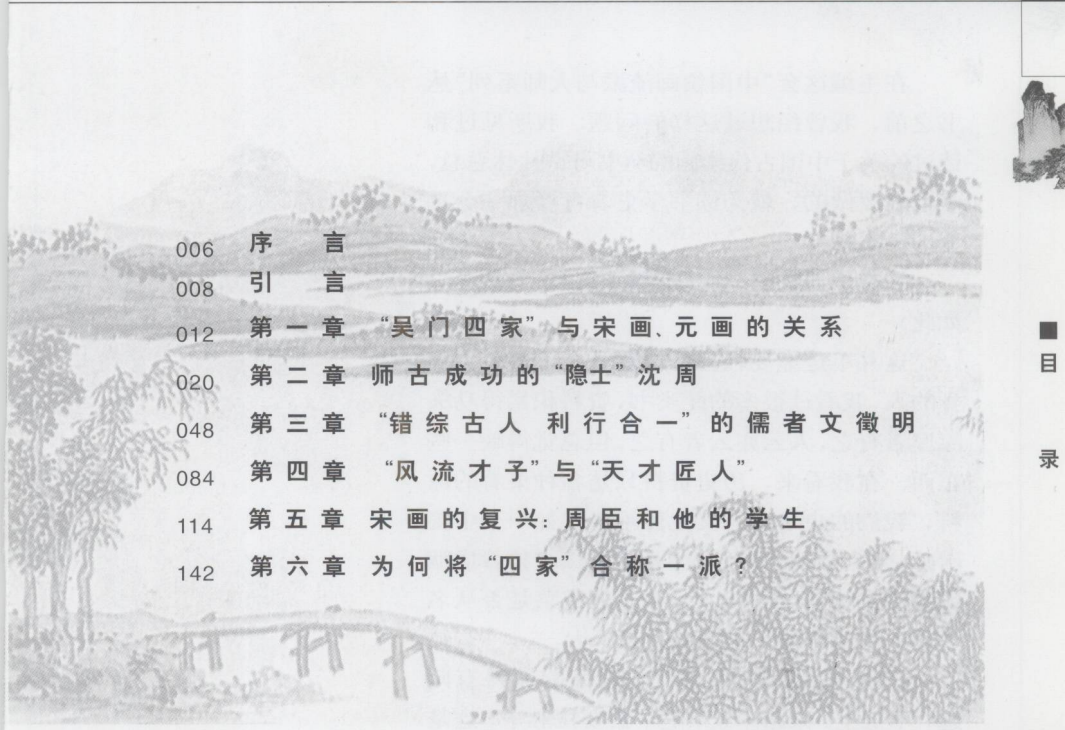
中国版本图书馆CIP数据核字(2002)第089369号

明 代 吴 门 画 派

杭 春 晓

- 出版发行 辽宁美术出版社
- 选题总策划 吴成槐
- 主 编 顾丞峰
- 责任编辑 刘巍巍
- 总体设计 王洪志
- 责任校对 王岩 亚迪 孙红
- 制版印刷 辽宁美术印刷厂
- 开 本 大 32 开 889 毫米 × 1194 毫米
- 印 张 5
- 版 次 2003 年 3 月第 1 版
- 印 次 2003 年 3 月第 1 次印刷
- 印 数 1—3 000 册
- 定 价 30.00 元





006	序 言
008	引 言
012	第一章 “吴门四家”与宋画、元画的关系
020	第二章 师古成功的“隐士”沈周
048	第三章 “错综古人 利行合一”的儒者文徵明
084	第四章 “风流才子”与“天才匠人”
114	第五章 宋画的复兴：周臣和他的学生
142	第六章 为何将“四家”合称一派？

在主编这套“中国绘画流派与大师系列”丛书之前，我曾经想过这样的问题：我所见过和读过的关于中国古代绘画的丛书可谓林林总总，难道我要做的，就为读书学史者再增加一个重复的种类吗？

答案是否定的，因为我的“野心”当然不只如此。

这并不是虚妄轻狂，作为一个学美术史出身的人，我看过很多的此类书，资料积累得功夫深厚者有之，人云亦云者有之，但总觉得缺一些东西。在我看来，历史资料只是各种菜肴的原料，我们的史学家与文化传承者犹如一个中餐厨师，端到桌面上的，应当是能令读者狼吞虎咽或细细品味的美味佳肴，至于这道菜是否从名菜系所出还是出于自创那关系不大。

但要避免两种情况：一是菜的原料有问题，不卫生，来路不正，吃下去要拉肚子，这是



硬伤；另一种是像西餐那样，以生原料为主，原滋原味，但我们的胃不习惯。

我在这里丝毫没有贬低西餐的意思，其实好的西餐师也是注意口味的。好的艺术史家应当是一个优秀的中餐师。

比喻总有其蹩脚之处，撰写历史当然不能像厨师那样以就餐者的口味喜欢为标准，历史学家还原历史、阐释历史有时并不被许多人喜欢，但意义也许就呈现在争议之后的回味中。

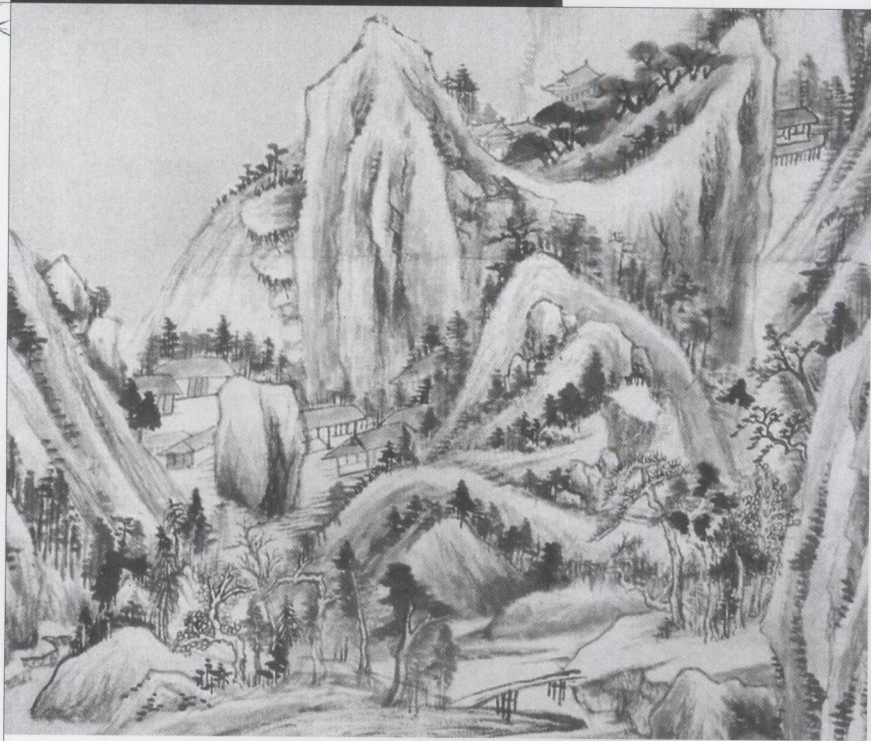
古人有云：“运乎其妙，在于一心”。那么这套书的撰写者们的“一心”体现在哪里呢？我想首先要改变的是一种叙述方式，历史是我们用来影响他人的故事——我越来越倾向将叙述历史看成一种讲故事(History)而非展示真实(Truth)，而故事的“本来面目”依赖我们的阐释，如果能令听众在听的过程中或以后对现实和文化传统产生某些启迪作用，那就应当是一个成功的叙述者(Narrator)。

受容量及性质所限，这套书不可能是严格的学术著作；我对写者的要求就是以个人方式调配、烹炒煎炸，只要能做上一道色香味俱全的美餐。以“美餐”标准看，这套书还只是尝试着开了个头，因为其中每本书的完成度亦有不同，这是后话。

再说为何将本丛书名曰“中国绘画流派与大师”，实因为中国画历来流派众多，各流派最后都要归结到几位名震千古的大师那里，抓住了大师的线索，对中国绘画的演变的确有纲举目张之功，这是数百年来学人的经验总结；当然，这又与本文上面所说的“改变叙述方式”有所不符，这也是本丛书未能免俗之处，这多少算一种遗憾吧。

有一点我作为主编可以向心无愧：这套丛书从选题、组稿到审稿到图片的质量把握乃至封面、版式的设计，本人都不畏其繁，事必躬亲，勉力为之，惟恐违衷。成书期间始终得到辽宁美术出版社刘巍巍女士的耐心而仔细的配合，又觉幸甚，更重要的是与我合作的十位撰写者，他们中绝大多数年轻敏感，前程宽广，他们是这套丛书质量的最好保障。

隐约记得古希腊一位哲人说过，历史是一道盛筵，每个赴宴者却各取所需。我们都是盛筵的攫取者，所不同的是我们攫取的是原料，而生产出的是新的佳肴，从这个意义上说，我们既是贪恋攫取者，也是不懈的创造者。





沈 周 庐山高图

明中期的正德前后，宫廷绘画与浙派绘画势头渐微，南宋画风失去了皇家依傍，不能适应广大市民阶层的审美口味，逐渐没落。而此时正逢明代工商业的大发展时期，市民阶层与有钱有闲阶层急剧增长，绘画的商品化成为大势所趋，艺术市场更是急需一种摒弃粗野而雅俗共赏的、文静细腻的画风。于是，苏州一带出现了适应这一发展要求的画家群，共同致力于明代新画风的探寻。他们以沈周、文徵明、唐寅、仇英为中坚力量，带动了很多文人画家包括职业画家的创作，最终形



沈周 金城古迹图

成一个新的画派,并取代了浙派与宫廷画派的地位,成为当时的画坛主流,史称“吴门画派”。

那么,对于这样一个画派的代表人物——吴门四家,我们又该以怎样的态度去认识或是评判呢?我想,从艺术家与艺术本体这两个角度来进行,是较为可行的。

所谓艺术家之角度,不能简单地了解他们的生平纪事,或许今天众多艺术史的面貌都大致如此,但它们却是平庸的。真正对艺术家的解读,应该从心理层面上去感受他们在生存境遇中的心理模式,以及



文伯仁 秋山游览图

在这个模式下的心理状态。

所谓艺术本体的角度，也不是单纯介绍他们画过哪些作品，甚至这些作品的质地与尺码，我认为这是艺术考古与鉴定应该思考的问题，而不是一部艺术史应该做的。我想，真正从艺术史的角度对艺术本体加以观照，最值得也最应该去做的，首先是将我们要考察的对象放到一个序列中，并在这个序列中找出这种风格存在的特徵与意义。

那么，从这两个角度对吴门四家进行思考，又会得出怎样的结果呢？

第一章 “吴门四家”与宋画、元画的关系





倪 瓒 江亭山色图

传统观点认为一部中国绘画史可以大致分为元以前和元以后两大时期,这固然把握了宋元之间绘画风格的巨大转变,但却忽视了宋画与元画的共性以及元画与明清文人画之间的差异。如果我们按照西方学者研究艺术史的方式,将宋、元、明的风格并列串联起来,我们会发现元画相对明画在韵味的整体性上是亲近宋画的,当然宋元之间的差别也极为明显,只是这个问题已被广泛而深入地讨论过。我们更加关注的是宋元绘画带有差异的共性,以及在此基础上明画的历史地位与意义。



佚名 溪山无尽图

“明画”从时间上说，是指明代的绘画。但从艺术发展的角度看，它应该是明代最为突出的绘画风格。整个明代的绘画可以分为三个阶段：明初院画与浙派、明中期吴门画派及晚明以董其昌为代表的松江派。这三个阶段中，能够称上“明画”的应该是吴门画派。因为明初院画与浙派我个人认为无以代表明代绘画的突出风格；而以董其昌为代表的松江派，一方面本身就是吴门画派的延续，另一方面，其更大意义是影响了清初正统画派的发展，故而也不宜代表明代绘画的突出风格。

那么是否我们就可以合乎逻辑地在宋、元、明这个序列中，用吴门画派来取代“明画”的位置。这样，也就自然地引出了本卷的研究对象——吴门四家（或称明四家），以及通过对吴门画派的解读来理



唐寅 秋风纨扇图（局部）

解明画的历史地位与意义这样一个研究目的。

所谓“吴门四家”就是吴门画派的四个代表人物：沈周、文徵明、唐寅与仇英，因其生活与活动的地区主要集中在“吴地”，故称之为“吴门四家”。而且他们四人的绘画成就可以说能代表明代绘画的风格，所以又称其为“明四家”。

现在，我们可以把话题更深入一些，先将它锁定在宋元绘画的比较中。然而为了更好地将话题进行下去，我认为还有必要先引入一对概念，即中国画在整体效果上表现出的两种审美倾向：写实造型与形式造型。从一定意义上说，这两种倾向共同构成了中国画的传统，

董其昌 仿郭忠恕山水

它们互有渗透，在不同时期又各有侧重。大体说来，元以前倾向于写实造型，即画面突出的是客观物象的视觉真实性；而元以后则转向形式造型，即突出了线条、色彩等基本元素以某种方式组成某种形式或形式间的关系，产生一种视觉上有意味的造型感受，并借以强化审美情感的表现性。

元画与宋画最大的差异就是它开始以形式本身来构造画面情绪的表现，但并没有背离宋画的写实造型，没有完全走入“形式高于造型”的趣味中。翻开元四家的作品，画中山石树木的用笔、用墨都具有较强的书写性，与书法应用从属

“物象之逼真描绘”的宋画相比，它的物象已开始具有某种程度上的抽象化与符号化，但它们在整体境界上却仍然非常相似。试比较黄公望的《富春山居图》与王希孟的《千里江山图》，我们可能会感觉到黄画似乎是王画未完成的草图。这是元人对形式造型追求的必然结果，它之所以又像王画的草图，就在于元画并没有完全脱离宋画的写实性，它对形式造型的追求是宏观上形式因素的整体组合，而不是对笔墨细节的刻意追求，在物象的形式安排与结构处理上仍然强调自然的真实，与宋画具有一种共通共融性，故而才会有黄画似“草图”的视觉效果。古人对此有过非常精辟的见解，王原祁在《麓台题画稿》中有言：“要仿元笔，须透宋法。宋法一分不透，则元笔之趣一分不出。”可见，元画的形式趣味是建立在宋画整体刻画的逼真性上，正如恽寿平之语：“宋法刻画而元变化，然变化本由于刻画”（《南田画

