

中國美術全集

8

繪畫編

明代繪畫
[中]



繪畫編

雕塑編

工藝美術編

建築編

書法篆刻

蓮花冠子道人初日侍君王宴
紫微花柳不知人已去年商綠
與李徘徊

蜀後主每於宮中累小中命宮妓
初道初冠蓮花冠日尋花柳以
侍酣宴蜀之淫已溢耳矣而主之
不挹注之竟至濫觴俾後想搖
顛之令不無抗腕唐



中國美術全集

8



編畫繪

明代繪畫（中）

中國美術全集編輯委員會

上海人民美術出版社

圖書在版編目 (CIP) 數據

中國美術全集. 繪畫編. 7, 明代繪畫. 中 / 楊涵主編. —上海:
上海人民美術出版社, 1988. 10 (2006. 11 重印)
ISBN 7-5322-0525-8

I. 中... II. 楊... III. ①美術—作品綜合集—中國 ②中國
畫—作品集—中國—明代 IV. ① J121 ② K222.48

中國版本圖書館 CIP 數據核字 (2006) 第 153305 號

中國美術全集
繪畫編 明代繪畫(中)

8



中國美術全集編輯委員會 編

本卷顧問

謝稚柳 楊仁愷 楊伯達
沈之瑜 馬承源

主編 楊涵
副主編 龔繼先 胡海超
出版者 上海人民美術出版社

(上海長樂路六七二弄三三號)

責任編輯 周衛明

原版總體設計 陸全根 李文昭

原版設計 周衛明

新版書籍設計 敬人設計工作室 呂敬人+呂旻

圖版攝影 胡錘 郭林福 劉志崗

汪俊樑 郭羣

發行所 新華書店上海發行所

印刷者 北京燕泰美術製版印刷有限責任公司

書號 ISBN 7-5322-0525-8/J·480

定價 四〇〇圓

版權所有

本卷顧問

謝稚柳

上海博物館顧問 中國古代書畫鑑定組組長

楊仁愷

遼寧省博物館名譽館長 研究員

楊伯達

故宮博物院副院長

沈之瑜

上海博物館名譽館長

馬承源

上海博物館館長

主編

楊涵

中國美術全集編輯委員會副主任

副主編

龔繼先

中國美術全集編輯委員會委員

胡海超

上海人民美術出版社副總編輯
上海人民美術出版社副編審

凡例

一 〈中國美術全集〉六十卷，共分繪畫編、雕塑編、工藝美術編、建築藝術編和書法篆刻編五部分，每編分若干冊。

二 本卷爲繪畫編第七冊：明代繪畫之中卷。本卷以明代中期吳門畫派的作品爲主要內容，同一時期其他各家佳作亦採擷入卷。明代繪畫另二卷各有專題作爲主要內容。

三 本卷以繪畫流派體系及畫家年代順序相互參照編排，年代稍有交錯。生卒年未詳的畫家，酌情穿插排列。

四 畫目圖注，基本上按收藏單位的畫目，圖版說明亦由收藏單位專人撰寫，以供研究參考。

五 本冊內容分三部分，一爲專論，二爲圖版，三爲圖版說明。年表、索引及總目等，綜編爲全集的一個專冊。

吳門畫派綜述

單國霖

吳門畫派是明朝中期在蘇州地區崛起的一個繪畫流派，它繼明代前期宮廷畫和浙派的興盛之後，一躍而成爲畫壇的盟主。其中沈周和文徵明是在文學、書法和繪畫藝術方面取得卓越成就的大家，先後成爲畫派的領袖人物，同時湧現出許多富有個性特色的畫家。吳派畫家的藝術主要繼承着宋元以來文人畫的傳統，大多接受良好的古典文化教育和藝術陶養，他們的作品是時代文化精神的結晶，因而也是中國文人畫發展過程中出現的又一個高峯。在有明一代裏，吳派的聲勢最爲浩大，延續時間最長，影響最爲深遠，它在中國繪畫史上占有重要的地位。

一 吳門畫派的涵義

吳門畫家作爲一支流派力量的存在，在明代晚期已經得到社會的承認。著名書畫家和藝術理論家董其昌曾指出：「沈恒吉學畫於杜東原（瓊），石田先生（沈周）之畫傳於恒吉，東原已接陶南村（宗儀），此吳門畫派之岷源也。」（一）「董其昌明確地提出「吳門畫派」這一概念，並梳理出它的淵源關係。明後期的薛岡在《天爵堂筆餘》裏稱：「余謂丹青有宗派，姑蘇獨得其傳。」也認爲蘇州畫家已形成一支宗派。

吳門畫派作爲歷史上出現的一個藝術流派，它有一定的界定性，從它的外延來劃定，有時間和地域的界限；從內涵來考察，應具有較一致的藝術宗旨、創作思想和風格傾向，並有着較緊密的內部結構，它並不是簡單地以畫家的籍貫和活動地區來劃歸的。下面試從幾個方面來闡述。

（一）地域範圍。畫派的核心人物沈周和文徵明都是長洲（今江蘇吳縣，明時爲蘇州府屬縣）人。吳縣春秋時爲吳王闔閭建都之地，又稱「吳門」，故畫派以「吳門」命名。在沈周和文徵明的周圍聚集着一批畫格深受他們影響的畫家，其中大部分是蘇州地區的畫家，但也有活動在

鄰近的江寧（今南京）、崑山、太倉、松江、常熟一帶的畫家，如少年時師事沈周的王綸爲崑山人；與文徵明交厚，其小景酷似文的嚴賓爲江寧人；從錢穀學畫的張復爲太倉人等等。而大體範圍是以蘇州爲中心的江南地區。

（二）時間界限。吳門畫派聲勢最熾盛的時期是明成化至嘉靖年間，也就是沈周、文徵明、唐寅、仇英、文嘉、陳淳、錢穀、陸治等一批代表畫家活動的歲月，將近一百年。然而畫派的醞釀和肇起可上推到明初時期，當時吳中著名畫家徐賁、趙原、謝縉、陳繼等人，都是元四家畫風的直接繼承者，其中謝縉、陳繼還是沈周的祖父沈澄的好友，經常有詩畫互酬。稍晚的杜璉是沈周父親恒吉、伯父貞吉的老師，又和劉珏一起指授沈周學畫。沈澄父子也都擅長畫山水。這些吳中前輩畫家上繼元代文人畫的風氣，並對沈周的藝術成長起着直接的啓導作用。他們可謂是吳派的先驅者，因此，明初至天順年間不妨看作是吳門畫派的濫觴期。至於畫派的時間下限，自嘉靖以後，沈周、文徵明、唐寅、仇英、陳淳等大家的畫風，代有傳人，畫家的人數也不少，祇是已缺少創造性，大多囿於前代大師的成法，氣格也漸趨軟疲卑弱，處於衰落階段，此時期大體持續了七、八十年。

（三）吳門畫派是屬於文人畫體系的流派

吳門畫派的畫家大多是文人，他們注重自我品格的修養和完善，以清貞高蹈的人格精神爲師表；許多畫家接受良好的古典經史詩文教育和書畫藝術陶養，具有豐茂英發的才情，在創作思想上，主張以畫抒發胸臆，怡情養性；強調作品意境的構造和筆墨趣味的表達；重視藝術形式的審美意味。這些都是繼承了宋元文人畫的傳統，並在變化了的時代條件下，加以更新和發展。這在畫派領袖人物沈周和文徵明的身上體現得最爲明顯。

沈周出身於儒生家庭，自幼從著名學者陳寬和趙同魯學習，博覽羣書，詩似白居易、蘇軾、陸游，「兼情事雜，雅俗當所意到」^{〔二〕}。他的繪畫師承杜瓊和劉珏，由此上接元四家，並追溯董源、巨然和李成，加以變化出入，形成氣韻雄逸磊落，筆墨蒼勁沉厚的風格。沈周一生未曾做官，以處士終身。他嚴格地以儒家道德規範律己，對父母兄弟盡孝悌之道，待朋友誠摯篤厚。爲人寬厚平易，胸襟廓落，樂於濟人之難。他結交的朋友不少是著名的詩人、畫家，也有當朝的顯

宦，但他始終以文友相交，從不托情私事，也不倚勢自傲。他對社會底層的平民能多方體恤，當時他畫名甚高，一些人仿造他的作品謀生，他也不以為意。即便是差役、販夫、牧童來索求書畫，亦「有求輒應。」沈周高潔的人品、恬淡溫和的性格以及詩、書、畫的廣博才能，博得社會各階層人士的尊敬，譽重吳中，流播四方，很自然地成為畫派的領袖。

文徵明在很多方面接近他的老師。他自幼從吳寬學詩文，向李應禎請教書法，繪畫得沈周指點。雖然他天分不高，七歲方能言語，然而經過長期刻苦的努力，終於在詩書畫方面取得很大成就。他的詩文和同時的徐禎卿、祝允明、唐寅並稱為吳中四才子。書法與祝允明、王寵為吳中三大家；繪畫方面上窺唐宋，近法元人，尤其得趙孟頫的心印，加上生活感受和主觀意蘊，創造出一種清新溫雅、簡潔秀潤的風格。文徵明的人品端重純直，淡於功名，不近聲色。日常惟耽情詩畫，與友人相邀遊治湖山，詩畫唱酬。四十多歲時，寧王宸濠曾遣人送來書信和金銀，聘他任職，他連信也未拆就退回去。他在五十四歲至五十七歲四年間，曾被推薦為翰林院任待詔，但他受不慣朝廷禮節的約束，又遭到同僚的嫉妒和排擠，決然辭職南返。這些行為都反映出文徵明潔身自重和不願受名利羈絆的品質。

沈周和文徵明所樹立的人格精神和藝術風尚是吳門畫派的靈魂。許多畫家無不望風承流，他們大多以詩、書、畫三藝并重與結合，使之更發展、更完善、更普遍流行。同時崇尚高潔、儒雅的藝術格調，通過繪畫形式表現出他們理想的人格精神。這些構成了吳派繪畫中強烈的文人畫意識。

吳門畫家中比較特殊的是唐寅和仇英，他們的繪畫淵源都出自於南宋院體畫，因而有些畫史往往將他倆歸入院體系統。然而這種指歸，忽視了他們藝術與沈周、文徵明之間的內在聯繫及其作品裏滲透着文人畫的審美觀念。關於這兩位畫家，下面還要作詳細的分析，這裏祇指出一點：他倆的繪畫從技巧的熟練和精確而言，確實繼承了兩宋院體畫周密不苟和嚴謹整飭的作風，帶有較濃重的行家氣息。但是他們同時又接受了文人畫重意境、講筆墨的創作方法，注意以意使法，以情生境；筆墨技法融和着元人的放逸空靈和沈、文的蒼潤蘊藉，兼有利家的韵味。其中唐寅更以才高名世，作品詩意盎然，王穉登《吳郡丹青志》評其「畫法沉鬱，風骨奇峭，刊落庸瑣，務求

濃厚。連江疊嶂，灑灑不窮。信士流之雅作，繪事之妙詣也」。很公允地把他列入「士流」的行列。清代極力推崇南宗的方薰也認為「仇實父以不能文，在三公（指沈周、文徵明、唐寅）間少遜一籌。然天賦不凡，六法深詣，用意之作，實可奪伯駒、龍眠之席」（三）。直把他同北宋著名文人畫家李公麟相媲美。因此，唐寅和仇英的藝術，有別於以功力見勝的院體畫。

吳門畫派從其總體來講，具有文人繪畫的主要特徵，他們的作品反映着那個時代文人的思想、品格、情懷和文化素養。儘管風格不全一致，但正是多姿多態的畫風，從不同的方面豐富了文人畫的表現形式，對中國古典繪畫的發展作出了貢獻。

（四）畫派內部結構

產生於封建時代的吳門畫派，不像現代意義上的繪畫團體，具備明確的主張宗旨和健全的組織機構，它帶有濃重的封建宗法社會組織形態的印迹。即通過血緣、姻親、師生和朋友等關係，把畫家們緊密地聚結在一起，自然地形成了一個藝術家的羣體。通過師生、父子遞相傳授，畫友間的密切交往，相互濡染，逐漸產生出一種共同的藝術類性，於是乎流派的實體和名謂也就應時而生。

從縱向的聯繫來看，畫派創立者沈周與明前期吳中畫家有着密切的師承關係，如沈澄和貞吉、恒吉是他繪畫的家學淵源，謝縉曾為沈澄畫《西莊圖》，沈周有題謝縉畫詩道：「葵丘（謝縉的號）鶴城吳兩翁，我拜兩翁為祖行。小時曾記撰杖遊，碧梧翠竹俱無恙。文章足可表後學，我嫌繪事專其望。（四）」對葵丘的文章和繪畫都十分景仰。杜瓊和劉珏為沈周的繪畫業師，沈周的姐姐嫁給劉珏的兒子，師生之誼又加上一層姻親的情分，友誼甚篤厚。傳世名作《烟水微茫圖》，就是劉珏與徐有貞共訪沈周別墅有竹居的即興之作。沈周的繪畫風格在四十歲以後漸趨成熟，從學者很多，其中文徵明和唐寅是最佼佼者。此外孫艾師沈周學花鳥，王綸、袁孔璋師沈周學山水等，沈周的畫風得到廣泛的傳播。而文徵明的門生更是眾多，文彭、文嘉、文伯仁是文徵明的子侄輩，直承家學；入室弟子則有陳淳、錢穀、朱朗、彭年、居節、周天球、陸治、陸師道、王穀祥等人，私淑弟子則有嚴賓、袁孔璋、孫枝等人。一時文氏的風範風靡畫壇，並且一傳再傳，直綿延到明晚期。如文嘉一系下有子元善、孫從簡、曾孫文柟和曾孫女文淑；文彭一系下

有孫文震孟、文震亨，都是文派嫡傳。錢穀又傳學生侯懋功、張復；陳淳傳子陳栝和甥張元舉；陸師道傳子陸士仁；仇英傳女杜陵內史和婿尤求。親緣關係和師生關係是吳門畫派保持內部緊密結構的主要方式，也是使畫風流傳不絕和畫家隊伍不斷擴大的重要途徑。

從橫的聯繫來看，畫家之間的密切交往及畫家與文學家、書法家之間的相煽相激，也是使畫派興盛的重要原因。如沈周和當時的文學名士吳寬、李應禎、王鏊、都穆、陳璘等俱是詩文好友。文徵明和唐寅既是同窗，又是總角之交。仇英與文徵明父子、彭年、周天球、陸師道交游甚密，在藝術上間接地受到文氏的薰陶。書法家王寵是文嘉的同學，共師蔡羽習文，與文徵明結成忘年之交，與唐寅並是兒女親家。書法家祝允明的祖父祝顥和外祖父徐有貞本來就是沈周的至交，他和沈周、文徵明父子、唐寅等引為知己。此外文學名士蔡羽、錢同愛、徐禎卿、湯珍、王問等都和文氏一門、唐寅、王寵等友善。吳中詩人、畫家、書法家和一些身居顯位的士大夫，在文學藝術上意氣相投，交往頻繁，形成緊密的社會關係聯絡網，一方面有力地推進了藝文事業的興旺，另一方面有利於提高吳門畫派的社會地位和擴大影響。吳門畫家內部和外圍的這些縱橫交錯的聯結關係，是封建社會中宗法制度在繪畫領域的一種表現形態，它具有一定的凝聚力和綿延力，又擁有沈周、文徵明這樣纔高德隆的宗師，因而它的聲勢遠遠超過了浙派和其它畫派，延續的時間也更為久長，前後達二百多年。

二 畫派興起的社會歷史條件

繪畫流派的出現是一種社會文化現象，它與當時的政治、經濟、社會觀念、風俗習慣，有着密切的關聯。同時它又受到藝術自身發展規律的制約，需要在歷史文化積淀的基礎上，加以發揚和更新，體現出當代的文化精神，然後才有可能建立起足以左右畫壇的流派。下面試把吳門畫派興起的原因和條件作初步探討。

（一）明代中期蘇州地區經濟的復興為畫派的產生提供了雄厚的物質基礎

蘇州地處三江五湖環抱之中，左擁太湖，右攬運河，全區橫塘縱浦遍列，氣候溫和，雨水充沛，自北宋以來就成為南方富庶的魚米之鄉。元朝末年，張士誠起兵反元，據地江浙一帶，自稱

吳王，以蘇州爲都。至正二十七年（公元一三六七年），朱元璋軍破蘇州，平定吳國。他銜恨吳中人士役屬張士誠，抵抗明軍的頑強態度，同時出於抑富右貧的政策，將吳中富戶遷徙到北京、南京和鳳陽等地，並對蘇州征收重額田賦，每畝稅額最高達二、三石，一般也在四斗至七斗之間，超出其它地區數倍。蘇州百姓不勝負擔，以致造成「道里蕭然，生計鮮薄」〔五〕的蕭條景象。直到宣德、正統年間，田賦纔陸續有所減輕。經過一段休養生息，蘇州地區的經濟漸漸蘇復。至成化年間，呈現一派繁華氣象。王琦《寓圃雜記》記載當時盛況：「閭閻輻輳，棹楔林叢，城隅濠股亭館布列略無隙地。輿馬從蓋，壺觴櫟盒交馳於通衢永巷之中，光彩耀目。遊山之舫，載妓之舟，魚貫於綠波朱閣之間。絲竹謳歌與市聲相雜。」工商業也隨之興盛：「凡上貢錦衣文貝花果珍羞奇異之物，歲有所益。若刻絲累漆之屬，自浙宋以來，其藝久廢，今皆精妙。」紡織業、製漆業、絲織業都極其發達。經濟的繁榮、商業的通達、財富的豐足，爲文化藝術發展提供了有利的物質條件。

（二）濃厚的文化氣息和深厚的文人畫傳統根基

元代末年，東南蘇州、無錫、松江、吳興等地是文人會集、藝文昌盛的文化中心。著名詩人、畫家都在這一帶活動，或結社會友，或遊治江湖，或著書立說，蔚成濃厚的文化空氣。如黃公望、王蒙、倪瓚、張雨、顧德輝、陶宗儀、陳惟允、陳惟寅等，俱爲一時的名士。明初，政府開設學校教育，在京城設立國子監，地方分設郡學和縣學。蘇州地區共有郡學一、縣學二，積極培養士人。明初蘇州地方長官魏觀、姚善、況鍾等人，都積極治建黌舍，聘請有才學的宿儒執教，治學成績十分顯著。正德年間編纂的《姑蘇志》中記載：「百餘年間禮義漸摩，而前輩名德又多以身率先……今後生晚學，文詞動師古昔，而不桀於專經之陋，矜名節，重清議。下至布衣韋帶之士，皆能摘章染翰，而閭閻畝畝之民，山歌野唱亦成音節，其俗可謂美矣。」吳中習文重藝的文化空氣爲吳派的產生提供了有利的環境條件和文化基礎。

同時，元末明初一批文人畫家在蘇州頻繁活動，留下了許多畫迹，更重要的是播下了藝術思想的種子。倪瓚「逸筆草草不求形似，惟以自娛」的創作宗旨，黃公望、王蒙、倪瓚、吳鎮等人狷介高潔的人品，他們作品追求蕭疏澹逸意境等，都對吳中繪畫產生極大的浸染作用。由元入明

的徐賁、趙原和謝縉、陳惟允、陳惟寅等，可謂是得黃、王神髓的嫡嗣。元季放逸的藝術風尚，在明初宮廷裏，由於受到皇室的箝制，逐漸消失，而在蘇州這塊土壤上得到了成長。

（三）文學哲學思潮的影響

弘治、正德年間，文學上興起前七子復古運動，吳中徐禎卿即是其中的一員。他們抨擊三楊（楊士奇、楊榮、楊溥）的臺閣體，批評那種應制頌聖應酬題贈的文字「譁緩冗沓，千篇一律」，缺乏生氣。他們「倡言文必秦漢，詩必盛唐」，主張從古代優秀的文學中，增長知識，開擴心胸。這一古文運動，對於吳門畫家的詩文和繪畫都有直接或間接的影響。沈、文、唐、仇等人都十分重視傳統繪畫的學習和研究，在創作題材上以表現文人生活為主，很少有頌聖歌功的內容；在形式上追求清新含蓄，不務艷麗華貴，這些都是比較積極地汲取着「古文運動」的精神。

明朝中期，哲學家王守仁提倡「心學」，認為「物理不外於吾心，外吾心而求物理，無物理矣」。此說雖然在物質與精神關係的哲學觀上是唯心的，但對藝術創作來說，含有合理的內核。沈周曾謂：「山水之勝，得之目，寓諸心，而形於筆墨之間者，無非興而已矣。」〔六〕這與王守仁的觀念冥冥相合。吳派畫家強調山水畫創作時內心感受的重要性，主張繪畫「遣興移情」的作用，努力塑造一種「物我合一」的境界，這是中國文人畫發展到成熟階段所追求的美學理念。正如宗白華在《美學散步》裏歸納中國文人審美意境時指出的：「它所表現的精神，是一種深沉靜默地與這無限的自然、無限的太空渾然融化，體合爲一。」

（四）秀麗的自然風光和精美的園林建築

蘇州半環太湖，洞庭東西兩山遙相對峙，湖中島嶼沙渚起伏，景色明秀。郊外並有天平、靈巖、虎丘等名山，梵宮祠堂浮圖潭泉充韌其間。此外太湖畔的林屋洞，蘇州附近宜興的善卷洞、張公洞，無錫的惠山，松江的三江九泖等，這些風光優美的勝地，都是文士畫家經常遊覽、集會、居住的地方，他們從中得到性情的陶冶，獲得生活的蒙養和創作的素材及靈感。

明朝中期，隨着經濟的發達，財富的積聚，豪門富賈建造花園的風氣盛起，一些官員和文士也仿效此風，即便是幾間茅屋，也題上一個文雅的堂齋名，布置精巧的花木湖石，構成雅致的居住環境。當時吳中私家花園達二百多處。如著名的獅子林早在元至正年間就已建成，蘇州最大的

園林拙政園，自嘉靖六年至十七年，營建了十二年時間。園主王獻臣曾請文徵明規劃造園，文還特畫《拙政園卅一景》。文士的私第庭園更是多不勝數。如杜瓊結草亭於樂圃東隅，名延綠亭；劉珏在齊門外依水疊石爲山，號小洞庭；王鏊在東洞庭山建別墅名招隱園；韓雍有葑溪草招堂；沈周在相城築有竹居；文徵明居處名停雲館；唐寅晚年築室桃花塢，有六如古閣、桃花庵等堂室；陳淳別業曰五湖田舍，等等。這些花園、庭院和堂室，成爲建築、繪畫、書法和園藝等各種藝術的組合體，許多庭院的布置並反映出文人的審美愛好。精巧的花園和庭院齋室爲文士畫家們遊治、憩息、觀賞和聚會的理想場所，畫家們常常取之入畫，真實而又親切地表現他們所居所遊的生活情狀，同時以浪漫的手法把這些環境詩化、理想化，寄寓他們的情致和審美意趣。

（五）豐富的古代書畫收藏爲畫家們提供了借鑒的資料

明代蘇州地區收藏古代書畫作品非常豐富。如華夏、史鑑、顧大有、王世貞、王世懋等都是著名的收藏家，家蓄諸多唐宋元赫赫名迹。鄰近蘇州的嘉興項元汴，收藏之富甲於江南。此外吳寬、徐有貞、王鏊、李應禎、都穆等官員和沈周、文徵明等畫家本人，也悉心搜集和庋藏前代書畫。收藏家和畫家的關係甚爲友好，經常在一起品賞名畫，互相題識。項元汴曾專誠邀請仇英到他家臨摹古畫。畫家們從這些歷代名迹中不斷吸收傳統的營養，視野得到開闊，提高了鑑賞水平和繪畫技巧，這對於畫派的順利發展和多種風格面貌的建立，確實起着不可缺少的重要作用。

（六）官員和名士的積極獎掖和扶植

明代吳中不少文士通過科舉進入官場，有的身居顯位，如徐有貞官至兵部尚書、華蓋殿大學士，王鏊官至戶部尚書、文淵閣大學士，吳寬官至禮部尚書，祝顥任山西左布政司右參議，陳瑒任南京左副都御史，劉珏任山西按察司僉事，李應禎任太僕寺少卿，文林任溫州知府等等。他們和家鄉一批在野的文士和畫家保持着親密的關係，結成文字之交，如沈周和他們友誼都很深厚。有的還擔任文學上的老師，指導後學者，如吳寬、李應禎爲文徵明的文學和書法的師長。有的還結成姻親，進一步加強聯誼，如沈周和徐有貞爲兒女親家。徐有貞、祝顥、劉珏在退仕返鄉之後，經常同沈周、杜瓊等一起聚會唱酬詩文。王穀祥、陸師道、周天球等人在解官歸來後，并慕名投文徵明門下學習詩畫。吳門畫家得到上層人士的積極扶植和尊重，有力地提高了畫家的社會

地位，促進了畫派勢力的壯大。因此一些雖無名位的布衣畫家，也深受地方官員的敬重。巡撫王恕每到蘇州，必會見沈周，諮詢治理的辦法，晤談竟日。巡撫李充嗣賞識文徵明的道德學問，特推薦他進京試吏部，被授翰林院待詔職。

綜上所述，吳門畫派的興起決不是畫家之間偶然的組合，而是在一定的社會經濟、政治、文化氛圍中孕育成長起來的。客觀上具備良好的地理環境、繁榮富庶、財力雄厚、文風昌盛、藝術傳統悠久等有利的社會條件，加上畫家本身的傑出才能、全面的文化素養和潛心的努力，社會名士的熱心獎掖和支持，終於造就了二百多年吳派的興盛和發展。在中國繪畫史上寫下了絢爛的篇章。

三 畫派的領袖沈周

蘇州畫壇自洪武至成化近一百年間，是吳派的醞釀階段，直到具有獨創性大師沈周的崛起，纔標誌着吳派藝術的成熟。沈周的繪畫藝術體現了明代文人畫的美學理念，同時他又是吳門畫家藝術觀和人生觀的指導者。

沈周出身於吳縣相城一個大家族，祖父沈澄、伯父貞吉、父恒吉都是吳中著名儒生。永樂年間，沈澄曾以人才被徵，本欲授他做官，但見他舉止迂緩，認為是一個腐儒，終於作罷。沈澄回來後告誡他的後輩，勿以仕宦累身。兒孫遵守着這一戒訓，始終未應科舉，在家耕讀，結交文士，以詩酒為樂。沈氏祖孫不願做官的行為，表面上似乎與元朝「隱士逸人」的「高韜」精神相一致，實際上兩者的處世態度不同。元朝以蒙古貴族為主的統治者實行嚴密的種族等級制度，漢人尤其是南人和儒生備受壓抑。許多漢族文人採取了「隱居」山林的方式，以表示對異族統治的抗爭。吳鎮、倪瓚、黃公望、王蒙、陶宗儀等便是典型。他們以「隱居」來標榜「清高孤潔」的人格。明移元祚後，明政府開設科舉，廣羅人才，並設推薦賢良方正等制度，知識分子的地位有了很大的提高。按理躋身仕途，治國安民是文人的前途所倚。然而明太祖朱元璋治吏的法規非常嚴峻，官吏偶有小過，即加重懲。再者朱元璋對吳人尤為忌恨，因此明初時「吳士有挾持者，皆負遜不出。」〔七〕吳人王賓精通陰陽、禮樂、兵家等術，怕為錄用，不惜以藥黥塗面部及肘股

間，決然地拒絕了郡守姚善和少師姚廣孝的推薦，隱居終生。其實這是一種韜晦保身的處世方式。正如文震孟所道破的：「吳中稱隱居獨行之士，必以王先生（賓）爲首，余意先生非隱士也。」〔八〕沈氏祖孫也正是在這種形勢下絕意仕途，並不含有不滿現實、對抗明政權的意義，他們也非真隱士也。明白這一點，就不難理解沈周既隱身不仕，又和當政要員密切往來的處世態度了，也比較容易把握他的作品所表現的美學理念與元四家存在着質的差異。

文徵明有一段話闡述沈周繪畫風格變化的軌迹：「自其少時作畫已脫去家習，上師古人，有所模臨，輒亂真迹。然所爲率盈尺小景，至四十外始拓爲大幅。粗枝大葉，草草而成，雖天真爛發，而規度點染，不若向時精工矣。」〔九〕他指出他早期作品精工縝密的特點。從傳世作品看，沈周四十歲以前之作，受到老師杜瓊、劉珏和父祖輩的較深影響，尙處於師法前人的奠基階段。如《幽居圖》、《採菱圖》，與杜瓊、劉珏合作的《壽徐有貞六十山水合冊》、《廬山高圖》等，皆是他此時期的畫迹。

《幽居圖》（二〇）作於甲申（公元一四六四年），沈周年三十八歲。其布局與劉珏天順戊寅（公元一四五八年）所畫的《清白軒圖》十分接近，兩圖筆墨俱以董源、巨然爲宗，山石稠密的披麻皴和密密的點苔，樹木出以簡疎的勾筆和隨意的勾葉、點葉，筆致柔和凝靜。而圖意境的清寂冷逸沿襲着元代隱逸山水的主題。但若細細比照，可看到沈周的用筆稍加粗重，趨向簡練和豪放。已經開始流露出他自己的性格。這種傾向在他四十歲所作的《壽徐有貞六十山水冊》（二一）中，也反映出來。

《廬山高圖》是沈周四十一歲時特爲老師陳寬七十大壽所作。爲表達對恩師的崇仰，極畫出廬山仰之彌高氣勢壯闊宏偉的景象。構圖的深邃繁複，皴染的縝密靈活，以及黑白虛實的巧妙安排，善用濃墨點苔焦墨提醒的技法，都深得王蒙的真髓。然而經過沈周的慘淡經營，較之王蒙的山水更透出一股蓬勃明朗的氣息。此種精工中見氣魄，綿密裏含蒼渾的畫格，已脫出老師的成法，它表明沈周已經獨立地走上了自己的創作道路。

沈周的作品自四十歲以後拓爲大幅，這不能簡單地理解爲畫幅尺寸的擴大，同時也包含着筆墨逐漸放開，氣魄轉向雄逸沉厚的風格變革，這一階段大致延續了十五年左右。此時期裏，沈周

進一步廣取博覽，上至唐宋青綠山水、董巨江南山水、趙孟頫的小青綠山水，以至南宋李唐、馬遠剛健挺拔的筆法等，無不認真揣摩，擷精取英，豐富着自己的素養。同時他對元四家的學習始終不輟，尤其對黃公望、吳鎮的用功頗深。四十七歲時，他畫有一幅《仿董巨山水軸》，山巒的圓渾和多置平碁、山頭密攢苔點和山脚布置卵石等形態，柔和流暢的披麻皴筆法、淡墨皴染濃墨提醒的畫法等，都得到董巨的遺韻。但是值得注意的是在布局上有着自己的意匠。近處坡石上并列挺拔的樹木十分突出，與後方層層山峯相應，構成高拔的氣勢。在前後景之間安排曲折縈迴的溪流，一直引入到山麓深處。沿岸點綴板橋、行人、舟檣、草亭、茅屋等，既增強畫面的靈動氣脈，又有貼近生活的親切感。如果說元人學董巨多取其平淡幽寂之趣，那末沈周更多地注入了人事的怡悅之情。此外，他四十八歲時畫有《臨吳仲圭巒容山色圖》，四十七歲和五十三歲分別畫有《仿倪山水軸》（一二），他學倪的作品往往用筆過於勁強，墨色偏於濃重，故而時人有一「落筆太過」之評。他自己曾說道：「倪迂標致令人想，步托邯鄲轉謬途。筆蹤要是存蒼潤，墨法還須入有無。（一二）」倪雲林那種若淡若疎、筆簡意盡的畫法，是與他所要表達的幽寂虛空的意境相一致的。而沈周所追求的審美意趣以渾厚蒼鬱為主，更具有磅礴的生氣，因此很難與雲林契合不二。這種「步托邯鄲轉謬途」，不應該視作他的缺點，恰是他個性特色的發揮。李日華對此有很中肯的評價：「沈石田仿雲林小筆，雖樹石歷落，終帶蒼勁，而各行其天，絕無規模之意。所以較之孟端（王紱），終勝一籌（二四）。」

沈周自中年以後，畫名漸盛，許多同時代的畫家都慕名與他交往，如浙派畫家吳偉、南京的史忠（即徐端本）和徐霖、江西的郭詡、京城的夏昶等，都有詩文相酬，沈周每到南京，便下榻史忠家，吳偉曾為史忠畫肖像，沈周於圖上題詩贊，可見友誼甚契。沈周不存派別的成見，他在同時代的別派畫家那裏取得了許多借鑒。如他五十四歲時畫有一幅《仿戴進謝太傅遊東山圖》（一五），結構高深宏偉，山巒的勾皴玲瓏繁複，很少用點，巍峩的宮殿界劃嚴整，樹木和人物勾描工細，設色放膽運用石青石綠和硃砂深青等重色，鮮麗眩目，這些表現技法都直探唐宋青綠山水的堂奧。於此可見，沈周雖然崇尚董巨和元四家的畫風，但對於狀寫物態嚴密不苟的傳統也是下過一番研習苦功的。

沈周晚年在繼續探求黃公望的筆墨意韻外，尤醉心於吳鎮，以鍛煉更加簡潔、沉鬱的畫法。他把吳鎮的粗豪和黃公望的鬆秀、王蒙的靈動和馬夏的剛健、米氏雲山的渾灑等有機地融合成一體，終於形成了「粗枝大葉」而又天真爛漫的獨特風格。晚年學仿前人代表作品的有六十一歲追摹黃公望的《仿子久富春山居圖卷》、六十二歲《仿子久富春圖》和《臨黃公望深山曲陽圖卷》、六十六歲《摹米元暉大姚村圖》、七十四歲《臨巨然白雲蕭寺圖卷》、七十九歲《臨黃公望富春大嶺圖》、以及《仿高克恭雨霽圖》等等。沈周的繪畫深深植根於民族傳統藝術的土壤裏，攝取着前代大師的精英，因而能夠在深廣的根基上，建造起自己的藝術殿堂。

沈周在一段自畫冊中題道：「今之畫家無不效法宋元，而竟不得其奧解。余嘗夢寐深求，間為入室弟子，餘未越甚藩籬也。此冊自謂切要，循乎規矩格法，本乎天然，一水一石皆經耳目之所睹，記傳其神采。著筆之際，凝心定思，意在筆先，所謂多不可減，少不可踰，真薄有所得。〔二六〕」他深刻地認識到，僅靠效法前人是無法越其藩籬的，必須「本乎天然」，通過「耳目之所睹」的親身體察，經過「凝心定思」的形象思維，做到「意在筆先」，纔能創作出會心通神的好作品來。

沈周一生的作品，除了部分仿古之作外，大部分是「本乎天然」的創作。這一類作品的題材內容十分廣泛，意境有新的開拓，表現技法更多地具有個性特色。歸納如下：

一是繪寫江南真景山水，如《兩江名勝圖冊》、《蘇臺記勝圖冊》、《吳門十二景》、《洞庭雨山圖卷》、《張公洞圖卷》等。善於概括集中景物的特徵，通過簡潔的藝術語言，構思出富有詩意的境界。試看《兩江名勝圖冊》，其中《揚子瓜洲圖》，突出長江、運河交接處雄闊的形勝；《馬鞍山圖》，着重表達山形似馬鞍、高峻突兀的氣勢；《廣陵邗水圖》，則寫出邗水繞城、橋樑橫跨、花柳夾岸、屋舍櫛比鱗次的綺麗風光。另一幅《洞庭雨山圖卷》，布局以東山為中心，左右展現太湖廣漠的湖面，山上松林深處樓閣掩映，湖中舟楫揚帆風行，島嶼沙丘浮現，表現出洞庭雨後空闊迷茫的景色之美。還有一些作品，表現文人庭園環境、讀書會客和讌集、送別等活動，在記實的同時，又傳達出文士高雅、恬靜、怡適的生活情趣。如《東莊圖冊》、《雪夜讌集圖卷》、《清遠圖卷》、《岸波圖卷》、《京口送別圖卷》、《歲暮送別圖》、《虎丘送客圖》等。其中《東莊圖冊》是寫吳