

第1辑

从传统走来

当代国画名家解析历代国画大师作品
天津人民美术出版社

當代
歷代

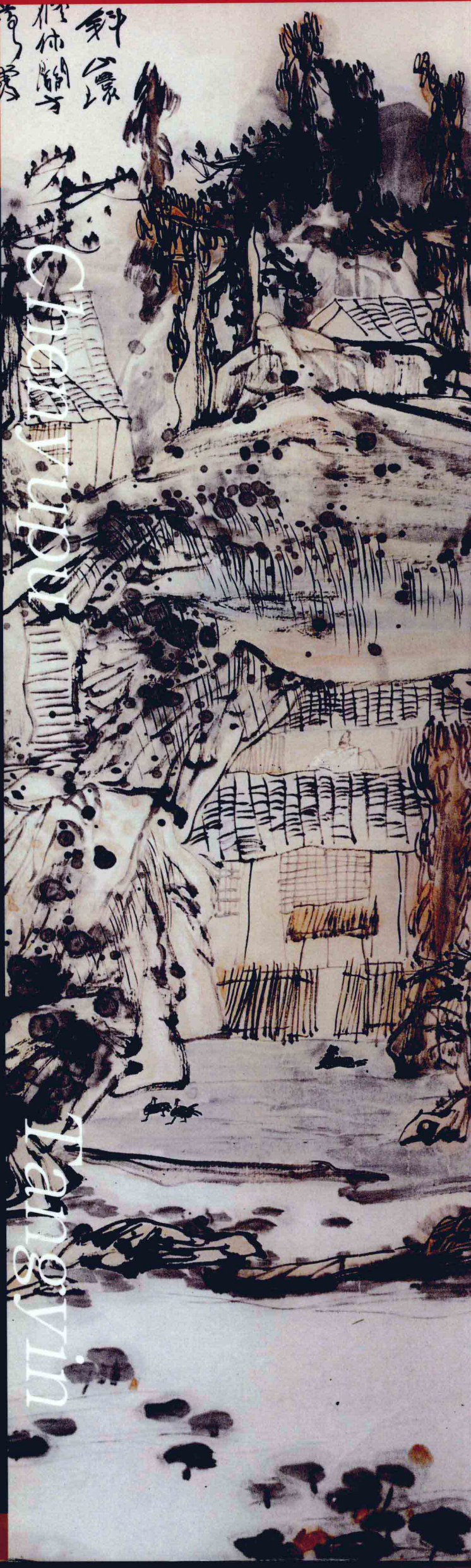
从传统走来

陈玉圃

解析



唐寅



选题策划：戴剑虹
责任编辑：薛 强
邢立宏
程志薇
陈 一
封面设计：陈幼林
技术编辑：高 振

图书在版编目 (C I P) 数据

陈玉圃解析唐寅 / 陈玉圃著. —天津: 天津人民美术出版社, 2005.5
(从传统走来: 当代国画名家解析历代国画大师作品)
ISBN 7-5305-2918-8

I. 陈... II. 陈... III. 中国画—艺术评论—中国—明代 IV.J212.05

中国版本图书馆CIP数据核字 (2005) 第035066号

书 名: 陈玉圃解析唐寅
出 版: 天津人民美术出版社
发 行: 天津人民美术出版社
地 址: 天津市和平区马场道 150 号
邮 编: 300050
电 话: 022-23283867
网 址: <http://www.tjrm.com>
制 版: 北京圣彩虹制版印刷技术有限公司
印 刷: 北京嘉彩印刷有限公司
经 销: 天津发行所
开 本: 787 × 1092 毫米 1/8
印 张: 5
版 次: 2005 年 5 月第一版
印 次: 2005 年 5 月第一次印刷
书 号: ISBN7-5305-2918-8
印 数: 1-3000 册
定 价: 46 元

从传统走来

当代国画名家解析历代国画大师作品

陈玉圃 ↓ 解析 唐寅

天津人民美术出版社



陈玉圃简介

山东历城人。少时拜黑伯龙、陈维信先生为门下弟子，修山水。1982年于广西艺术学院研究生毕业。后留院任教。现任天津南开大学东方艺术系教授，硕士研究生导师，中国美术家协会会员。出版有《陈玉圃画集》多种，另有《陈玉圃水墨画集》、《陈玉圃山水画集》、《山水画理》、《陈玉圃作品精选》、《国画写意四君子》，作品并入选《现代山水画库》、《当代美术全集》等。

唐寅山水画解析与思考

陈玉圃

传统曾经是一个充满歧见的字眼，从二十年的反传统浪潮到目前对传统绘画的重新认识，其间经过了痛定思痛的冷静思考。

孔子说：“孰能出不由户？何莫由斯道也。”以我个人浅见，所谓传统，从字面上解释，也就是传而能统之者，是中国绘画艺术的深层意义，就像门户、道路一样，谁又能不由之出入呢？所以绘画传统应该理解为绘画的规律性认识——也就是“画道”。孔子认为：“道也者不可须臾离也，可离非道。”石涛说：“一画者，众有之本，万象之根。”又说：“吾道以‘一’贯之”。此“一”也就是贯穿万有的“画道”。

而传统绘画和绘画传统的区别，实际就是本与末的区别。绘画之传统也就是绘画之“大道”，是“本”。而传统之绘画，则是画道所派生出的万法——也就是众多的艺术形式，即“末”。无论从研究的角度，还是从创作的角度，皆当先立其本，这就是所谓的“君子务本，本立而道生”。

只有觉悟画道，然后才可以“进则卷舒六合（作为绘画即石涛所谓‘自一以分万’此‘一画收尽鸿蒙之外，一一尽其灵而足其神’），退则藏之于密”（即石涛所谓“自万以治一”而后则“化一而成氤氲，天下之能事毕矣”）。我认为：求本较之求末的方法要方便而快捷得多！

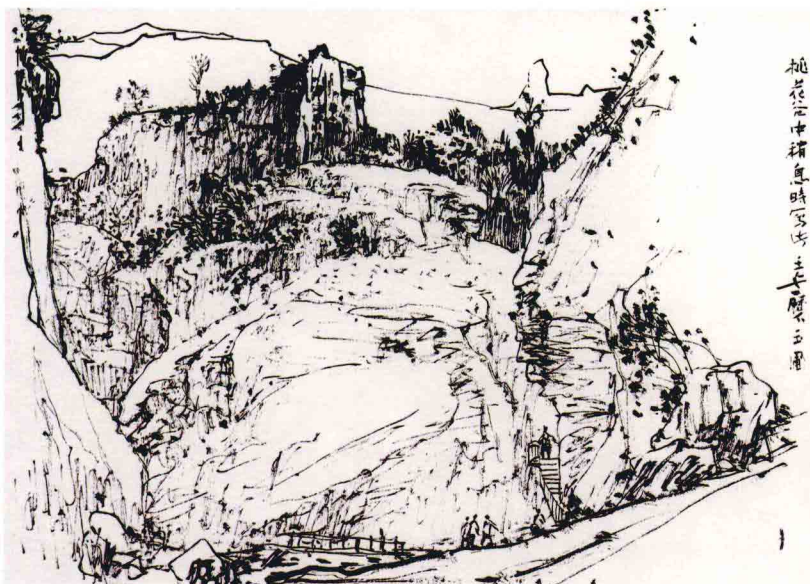
但千百年来，华夏画坛群星灿烂，画派林立，名作无数，浩如烟海，如何才能悟入画道呢？老子告诉我们：“为学者日益，为道者日损，损之又损，至于无为，无为而无不为也。”

益就是增加的意思，损就是减少的意思，做学问求知识可以用加法。日积月累，白首穷经，学富五车。而求智慧，找规律，则要用减法。为什么要用减法？那是因为“五色令人盲目，五音令人耳聋，五味令人口爽，驰骋田猎使人心发狂”（老子道德经十二章），五彩缤纷的表相掩盖了事物的真实，使我们有目若盲！所以只有减去万象纷杂引起的妄念，减了又减，以至于减少到空、净的境界，也就是无为！无为也就无所不能为之的众有之本，万象之根——那个能功成百物、合化雷霆的“大道”，也就是我们的本真。同理，对绘画而言，用减法一样可以迅速了解到画道本身。

中国绘画作为中国文化的一种表现形式，是传统文化对人生世界理智思考之后的一种形式审美现象。审美观念的源头是道德观念，道德观念的源头是人类生存、繁衍的根本利益，而人类根本的利益的源头，当然就是人类所寄居的这个星球和这个宇宙空间。“皮之不存，毛将焉附？”所以人类必须遵循大自然的规则，驾驭大自然的规则，以取得与自然万物的和谐。和谐

唐寅《越来溪图》





陈玉圃焦墨速写《太行桃花谷》

是人类社会最美好的艺术！和谐是人类乃至众生最根本的利益所在。

譬如庄子认为：“朴素而天下莫与争美。”又说：“天地有大美而不言，四时有成法而不议，万物有成则而不说，是以至人无为，圣人无作。”这是提出了人与自然的和谐之美。

《易》《山火贲》上六爻提出“白贲无咎”（贲者饰也，白贲即无所饰也）的深层审美观念。

清画僧石涛也认为：“画之理，笔之法，不过天地之质与饰也。”一个质，一个饰的辩证关系道出了绘画的审美特征。再联系《中庸》所说的“喜怒哀乐未发谓之中，发而皆中节谓之和，中也者天下之大本也，和也者天下之达道也，致中和，天地位焉，万物育焉！”的“发而皆中节”的主张分寸感的理论，岂不“绘画之能事毕矣”！

另外禅文化的“顿悟”直指，乃至“色空”观，“不二”观，“空中妙有”理论等等，都对传统绘画的审美，乃至艺术样式的形成和发展有着极为深刻的影响。

近百年来，西风东渐，西方价值观乃至其审美观，以“功利”为原力，以商品为契机，大有全球一体化之趋势。东西方审美观念的激烈冲撞，造成很多青年国画家在审美趋向上的迷茫。二十年前的反传统浪潮，正是这种冲撞的结果。

当然，也有许多有识之士，面对东方画坛的审美危机，痛定思痛，从人类长远利益出发，重新审视中国传统文化，乃至东方绘画艺术，以继往开来，弘扬发展，这无疑是十分重要的。

综上所述，我认为研究和创作中国绘画，不妨直接选择“画道”为切入点，所谓“直指人心，明心见性”，“画道论”不仅是一种方法，尤其是一面镜子，它可以照见所有中国绘画的妍媸真伪，让我们了解绘画作品的本质表现。譬如，研究大画家唐寅的作品，既可以用这面镜子从文化审美的方面照见唐寅绘画的文化内涵，也可以从文化审美延伸到形式审美，以照见唐寅绘画的艺术形式。比如笔墨气韵、构图、色彩，乃至师承等实质性问题，乃至从我们自身艺术创作中，如何吸取有益成分的问题。

让我们遵循这样的思路去审视解析明大画家唐寅的绘画：唐寅画风清丽、自然松灵、意境幽深、设色淡雅而意致和平，潇洒而不入狂态，法度谨严，形似而无刻画

痕迹。其山水造境可游可居，而无市井喧嚣之扰。“以形媚道”有静气内敛，似近禅画风骨。不激不厉，从容不迫，韵致明净，其气若秉羽化之仙。世誉李白为诗仙，若称唐寅为画仙，当不为过誉也。

唐寅聪慧颖悟，二十九岁中应天府第一名解元。其以旷世之才，少年成名，踌躇满志。自号“江南第一风流才子”可谓名副其实。唐寅既通儒家经典，怀修、齐、治、平之志，希望立身扬名，光宗耀祖。其《夜读》诗有曰：“人言死后还三跳，我要生前做一场。名不显时心不朽，再挑灯花看文章。”可知儒家积极入世的人生观，对唐寅早期画风应有着重要的影响。然而仕途崎岖，命运多舛，科场之案，几丧身命，正如半空折翼，惊破青云之梦。一世偃蹇，徒唤奈何！奈何！唐寅出狱后贬浙江为吏，耻不就官，遂纵酒浇愁，傲世不羁。其“桃花”诗曰：

“桃花坞里桃花庵，桃花庵下桃花仙。
桃花仙人种桃树，又摘桃花卖酒钱。
酒醒只在花前坐，酒醉还来花下眠。
半醒半醉日复日，花落花开年复年。
但愿老死花酒前，不愿鞠躬车马前。”

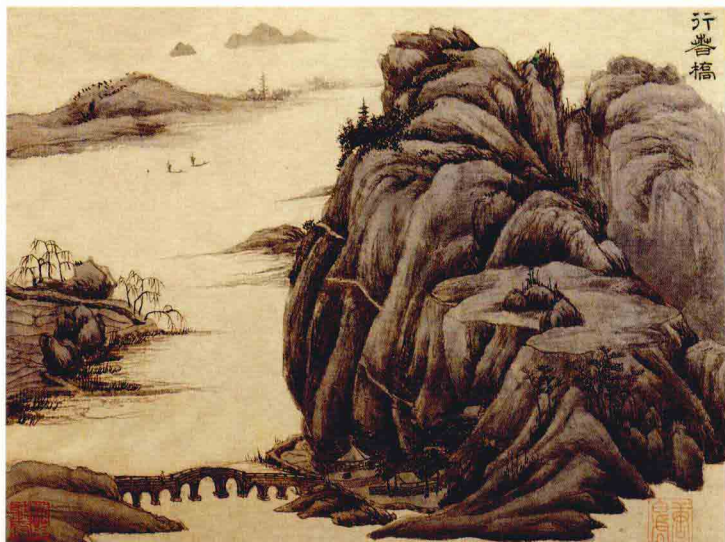
尔后，唐寅遂作书画生计。“闲来写就青山卖，不使人间造孽钱。”放浪人生，颇怀才不遇之叹！“沧浪之水清兮，可以濯我缨，沧浪之水浊兮，可濯我足。”如此而矣，岂有他哉？！其《把酒对月歌》曰：

“我虽愧无李白才，料应月不闲我丑。
我也不登天子船，我也不上长安眠。
姑苏城外一茅屋，万树桃花月满天。”

一方面是对仕途名利的眷恋，一方面是通过和谐、亲近大自然以求精神解脱的快感。老庄“清静无为”的思想，悄然入主了唐寅的灵识。虽然这并不十分情愿，但却渐渐使唐寅独钟情于山水画创作，其内容则多为空山幽谷、高人鼓琴、茅亭联诗、溪山渔隐之属，虽然不得已鬻画买米，实亦寄托情怀者也。

唐寅屡经颠沛变故，晚年终于看破世尘而皈依佛门，自号“六如居士”。所谓“六如”乃佛家语，《金刚经》对“一切有为法”有六种比喻：“如梦、如幻、如泡、如影、如露、如电”。旨在说“诸法无常”的道理。唐寅取“六如”为号亦在随时警示自己，他的《警世》诗曰：

“世事如舟挂短蓬，或移西岸或移东。
几回缺月还圆月，数阵南风又西风。
岁久人无千日好，春深花有几时红？
是非入耳君须记，半作痴呆半作聋。”



唐寅《行春桥图》

此外,唐寅又有“冤家宜解不宜结”“害人人害几时休”“饱三餐饭常知足,得一帆风便可收”的诗句。可见唐寅晚年对佛学慈悲睿智的虔敬与认可。

先儒后道,再入于释,这对唐寅的人生及其绘画艺术是至关重要的。一方面是儒、道、释三派合流传统文化对形成唐寅正宗的传统审美观念,有着极为关键的意义。另一方面则使唐寅由心灵的解脱,以进入心无挂碍的绘画自由王国。我们读唐寅的画,会感到拂面而来的那种沉静之气。唐寅用笔取疾势,而又绝无躁动之嫌,虽师承南宋院体,而笔致圆转灵逸,不露圭角,意态从容安详。这与其师周臣,乃至上推到李唐、刘松年一派刚劲的画风相比,有着明显的意趣的差别。清大画家恽南田评唐寅的画:“远攻李唐,足任偏师。近交沈周,可当半席。”“笔墨灵逸,李唐刻画之迹为之一变。”这种由刚化柔,由方化圆,由刻露转含蓄的变化,虽说与沈、文画风不无影响,但主要还是唐寅在皈依佛门后的心态变化,使其审美之情趣也同时发生变化。

王世贞评唐画为“惟小弱耳”。其实“道在瓦砾,道在屎溺”,何来贵贱大小之分?且“上善若水,水利万物而不争”,以柔弱胜刚强,弱亦何妨?王世贞亦不知画道者也。

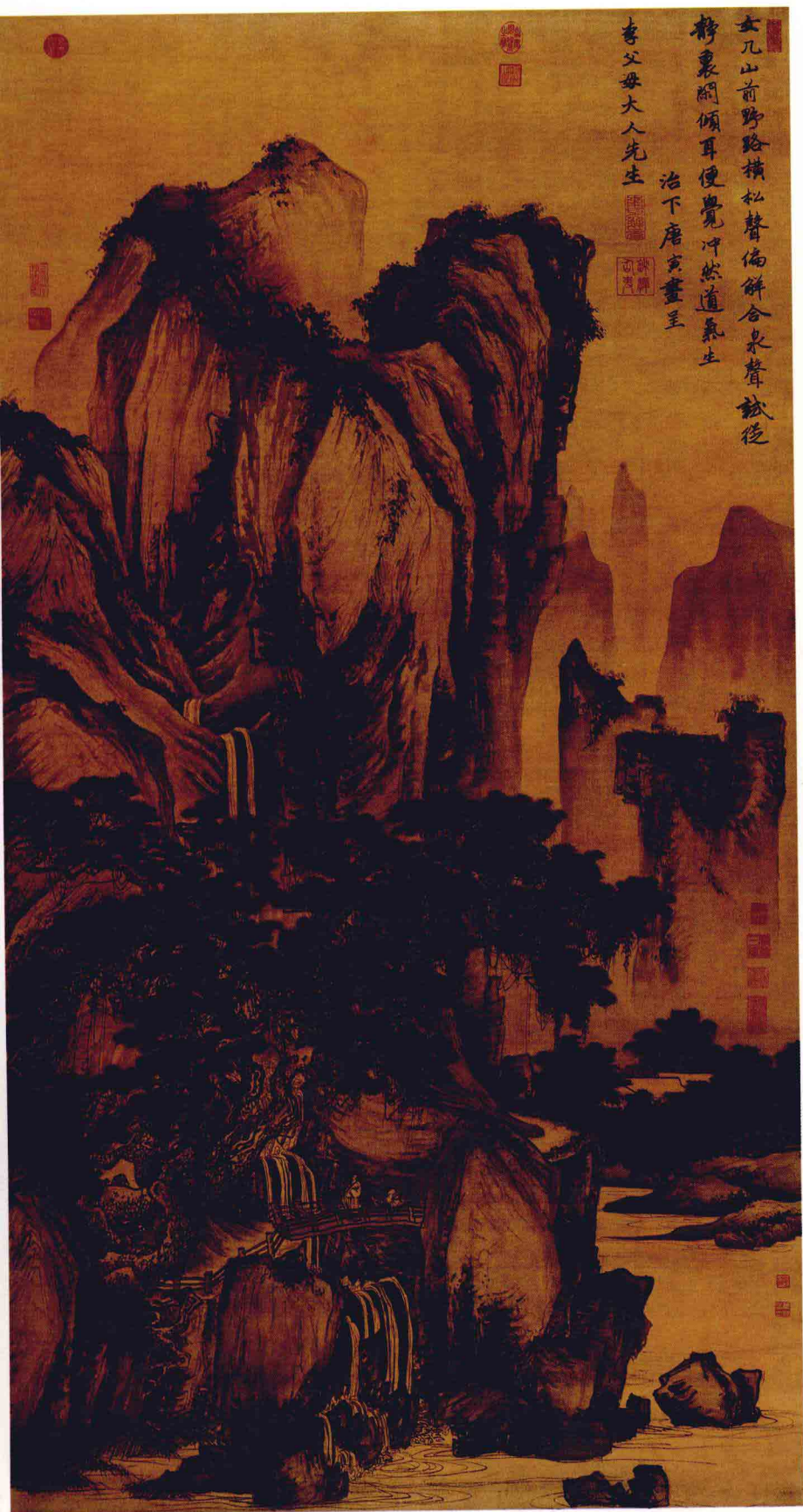
从艺术形式的传承上,唐寅的山水画,基本属于院画一派。院派山水主要以南宋四大家刘、李、马、夏为代表,山石多以大小斧劈皴法,侧锋拂斫,笔法刚猛有力,风骨外露易于表现山石,坚硬的质量感和体积感。如李唐的《万壑松风》,其表现山石嶙峋的质量感觉,看上去几乎击之有声。而用笔纵横拂斫,如匠人运斤如风,雄伟奔放,大气磅礴。其所作树干,多取方意,屈曲如铁。这在夏圭的画中表现得尤其充分。而院派画家多能作界画,楼台亭阁,皆严谨具体,若合绳墨。点景人物亦多惟妙惟肖,栩栩如生。唐寅师从明院派大家周臣,对造型能力有着严格的训练,凡山水、人物、花鸟无所不精,这在同时代的画家并不多见。

唐寅富文学修养,诗书皆精,以诗意入画境,故其画境多幽深旷远。含蓄蕴藉,无简单堆砌之弊。以书意入毫端。故其笔法提、按、顿、挫潇洒空灵。则有超然文气逸出画外。唐寅晚年以出世的超然心态,融会吴派山水笔墨特点,把钉头小斧劈皴尾部拉长,创造出一种介乎斧劈和披麻之间的皴法。有人叫作“小斧劈带披麻尾皴”,这样既保留了面皴所强化的体积和质量感觉,也使院派刻画之迹化为圆融与自然。画树亦从院派屈曲瘦硬的特点,而化为圆劲生动柔中见刚的风致。相对少见唐寅的青绿山水,多为水墨或为水墨淡彩,以墨为骨,色不碍墨,浅淡雅致,风韵嫣然。虽造形谨严,而进退裕如,举重若轻。唐寅以诗文书画兼善之才,法融南北二宗,出神入化,成就其一代大家风貌。

其实画派的形成,有着众多的因素,或因文化审美志趣的接近,或因地域的原因,画家们相互影响。当然也有师承和人为的因素,画派往往因有三两开创式画家,独辟蹊径,而众多画家竞逐仿效。往往渐次渐微,形成流弊。也有些画家群体,原来并不自以为流派,而美术理论家为了研究的方便,而参照上述原因有意地划分为某派云云。就像董其昌把中国山水画分为南北二宗一样,他认为“禅家有南北二宗,唐时始分。画之南北二宗,亦唐时分也。但其人非南北耳,北宗则李思训父子着色山水,流传而为宋之赵干、赵伯驹、赵伯驩,以至马、夏辈。南宗则王摩诘,始用渲淡,一变勾斫之法,其传为张璪、荆、关、董、巨、郭忠恕、米家父子以至元之四大家。亦如六祖之后有马驹、云门、临济子孙之盛,而北宗微矣。”在这里董其昌把设色的和相对写实的院派画家划为北宗,而把以水墨渲淡为主,在野的文人画家划为南宗。而唐寅之所以被划为北宗院派画家,



陈玉圃 《红树几何染落霞》 150cm × 47cm 1992



唐寅《山路松风图》

唐寅此画，笔法潇洒自如，繁杂中但觉有秩序井然，静中寓动，动中寓静之妙，而山道崎岖，松风泉，行人仰视危峰飞瀑，更有宇宙恢宏之思。正如其曰：“试从静里偷眼，便觉冲然道气生。”其技法乃唐寅自家面貌成熟期之表现。化南北格致于一体，造型严谨无版刻之弊，松灵随意而不废形似。如诗家所谓“信手拈来，皆成妙语”者也。

贯注其间。是以“繁而不乱，少而不枯、合之则统属相连，分之又各自成形”。这就是从传统文化审美悟入传统绘画形式审美规律的途径。我们临摹研究传统绘画，也应当由上述途径悟入。自可举一反三触类旁通。颖悟之士当不以临摹乱真为能事也。

中国画主张“意在形外”的写意精神。其实，我们研究临摹乃至继承绘画传统的过程中，也应该从画道的观点，约略形似，直取本真。石涛说：“凡事有经必有权，有法必有化，知其经，即变其权。知其法，即功于化。”而画家不过是借古开今，研求画道。然后“借笔墨以写天地万物而陶泳乎我也”。如果只追求“逼似某家，亦食某家残羹也，与我何有哉”！遗憾的是近人多以石涛此论是倡言“创新”。实在是天大的误会！然而，如果依石涛此理进而窥得画道，然后也像石涛一样真诚地借笔墨陶泳乎我，虽不求新，而新自在其中也。

另外，唐寅的艺术成就，虽说成就在他高深的传统的文化素养和得遇名师传承，

也就是因为唐寅师承周臣的原因。

一般认为，南宗是文人画，是高雅艺术，而北宗是工匠画，是俗画。然而，画派的划分，并不十分确切，而雅俗文野之分，更不好只看师承派别。连董其昌自己也说：“李昭道一派为赵伯驹、伯骕，精工之极，又有士气。”而李昭道及赵伯驹、伯骕都是董认为的北宗画家。却皆有士人（即文人）气，岂不自相矛盾？可见雅俗在人不在流派。如唐寅虽曾师承北宗画派，而谁又可以把唐寅作品作为匠人画呢？

从画道的角度看，唐寅绘画形式的形成和发展，无疑是从儒道释三派合流的传统文化走来，其间大概经历了从儒及道，最后归宿于释家文化的过程，在这过程的每一个时期的传统文化审美观念，甚至道德观都会直接影响着甚至支撑着其艺术创作。通观唐寅绘画，应该说其传统文化审美的侧重在道释文化。或有人说：“道释文化皆出世法，理应逸笔草草，不求形似是，而唐寅用笔细密，造型严谨，似乎偏于入世。”当然，逸笔草草，不求形似，所谓“以笔墨作供养”。确乎是来自释家乃至禅文化的色空观之影响。而唐寅自号“六如”，应该更加约略形似才对。殊不知大乘道以慈悲为中心，以度众为目的，所谓“随缘现化三十六身”者也。

而唐寅绘画，能繁能简，能真能草，山水、花鸟、人物兼善，笔情墨韵皆精妙绝伦，是“画道”之“随缘现化”者也。这是唐寅以释家大乘道精神悟入绘画审美，尤其难能可贵。

如果我们从画道的观点审视唐寅的绘画形式乃至技法，我们依然可以用减法，减去唐寅的画面的万象纷杂，直取其绘画基本造型语言——点线。我们就会发现唐寅用笔虽然快疾，但线感压力颇强，真能力透纸背，故无浮滑躁动之嫌，其虽无垂露、屋漏痕样式之拙重，却有多力丰筋之柔韧，而且使转从容、拂斫合节，所谓“导之则泉注，顿之则山安”者也。再观其打点，虽无奔雷坠石之势，却有奔雷坠石之意，而心手双畅，翰不虚发，一点一画之间，起伏衄挫，直欲穷微侧妙。似乎是从儒家“中庸之道（分寸感）”和“阴阳不测谓之神（欹正相生，对立统一）”的传统理论得其妙悟。

而后再进一步认真研究点与点、线与线、点与线之间的组合，树与树、山与山、石与石、树与山石之间的排列组合，乃至整幅绘画局部到整体的组合。或欹或正，或纵或横……我们都可以从画道的高度具体到气韵二字来解读唐寅的绘画。我们就可以发现唐寅绘画的妙处，正在于有勃发生气

以及自身超常的颖悟力。然而，“外师造化，中得心源”。而唐寅深知此理，故三十一岁千里壮游，足迹遍及江、浙、皖、湘、鄂、闽、赣七省，真实感悟山川自然之趣，为其绘画艺术的自成风貌也有着不容忽视的作用。

绘画是一个具体而微的世界，它和自然世界一样，需要和谐之美。一旦失去了这种和谐之美，就将失去《中庸》所谓“天地位焉，万物育焉”的自然秩序与勃发的生机。

我们解读唐寅的绘画艺术，首先是从“天地之大美”的观念悟入。解悟这种东方文明主张和谐的传统审美观念，乃至由这种传统审美观念，所衍生出来的传统绘画艺术形式。或继承，或弘扬都应该从这里开始。

一九八八年，世界各国诺贝尔奖得主在法国巴黎集会。会后发表的共同宣言中提到：“人类要在二十一世纪生存下来，必须回到二千五百三十年前中国的孔子那里去寻找智慧”。

现在我们已经进入二十一世纪，而西方主流文化与其价值观的全球化繁衍，已经给人类的生存带来了诸多危机。如大气与饮用水污染，能源危机，民族矛盾，局部乃至世界战争，恐怖主义等等。就连西方的有识之士都在认真反思。布达佩斯俱乐部的英国哲学家罗素就说：“从全球的视角看，我们的文明是一种疯狂的文明，是一种极具剥削性的文明。……西方文明对地球一点好处也没有。西方文明应该灭亡。”“我是说，作为个体的人，我们不应该灭亡，但我们现行的模式应该灭亡，需要出现一种新型的文化。”（《意识革命》中译本，社会科学出版社2001年版）主张“以让其它众生也能生活的方式来生活”的全球伦理以促进文化转型。

而我们的儒家文化，道家文化以至禅家文化，恰恰是西方智者所要追寻的与大自然、众生乃至万物和谐一体的“全球伦理”文化。而中国传统绘画，乃至具体到唐寅的绘画艺术，无不是建立在儒、道、释三派合流的传统文化基础之上。而通过清淡高雅的传统艺术形式，给所有读者传递着宁静与安详。

面对喧嚣的西方主流文化，与其带来的价值观念和审美观念的混乱状态，重新审视与解析我们的传统文化及其艺术，每一个有良知的中国人，何去何从，能不认真思考与选择？

关山行旅图

此乃唐寅37岁时所作，以纸本作院画风格，变刚猛为柔韧，舍圭角为圆融，宗写实造形逼似，而无俗态。渲染虽略嫌细腻，而清淡雅致有余。点景人物及雄关城楼，既不舍弃形似，又用笔松灵，色墨浅淡，仿佛有仙气逸出，超尘绝俗。城后作薄雾迷蒙，远山隐隐使人观画颇有关山万重，前路迷茫，休咎叵测之感。

画境虽是意造，但不太似传统绘画“以大观小”的透视方法。而比较接近人的视觉习惯，故使观画者，有亲临其境的亲切感。这应该是唐寅在构图技法方面的突破。唐寅此画只作穷款并无长题。而画上有吴氏题一绝。开头两句曰：“行旅关山苦路难，雁飞不到名利关。”其中隐喻，岂非与唐寅彼时的道释文化情结暗合哉？！



陈玉圃焦墨速写《桂林栖霞寺纪游》



唐寅《沛台实景图》

唐寅《关山行旅图》



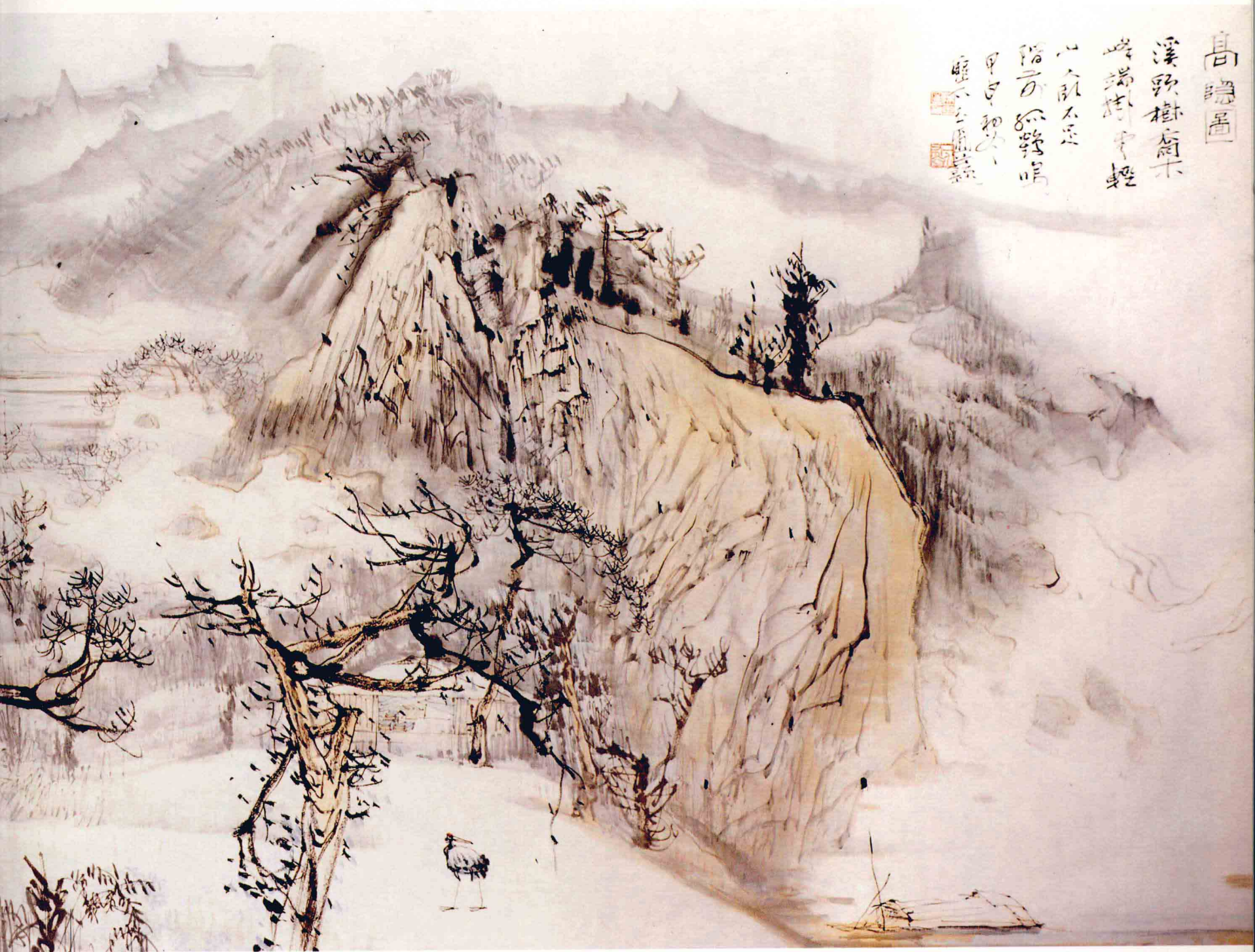


唐寅《骑驴归思图》（局部）

此画为唐寅代表作，笔法灵动，气势连贯，如一气呵成。且墨韵清雅，习习然似有仙气出之毫端。

右上部画石是很典型的唐寅绘画特点，因绢本之故，多用湿笔，浓淡相接，故浓淡过渡自然、浑厚，如有光影。其钉头披麻尾部拖长成片状，很整齐地披于石表，或显或露，气势连贯，却又不显得刻板。其点苔亦随着山的龙脉的走向以加强山势的纵深感觉。

我学唐寅并不计其似，多用生宣纸，略师其意而已。

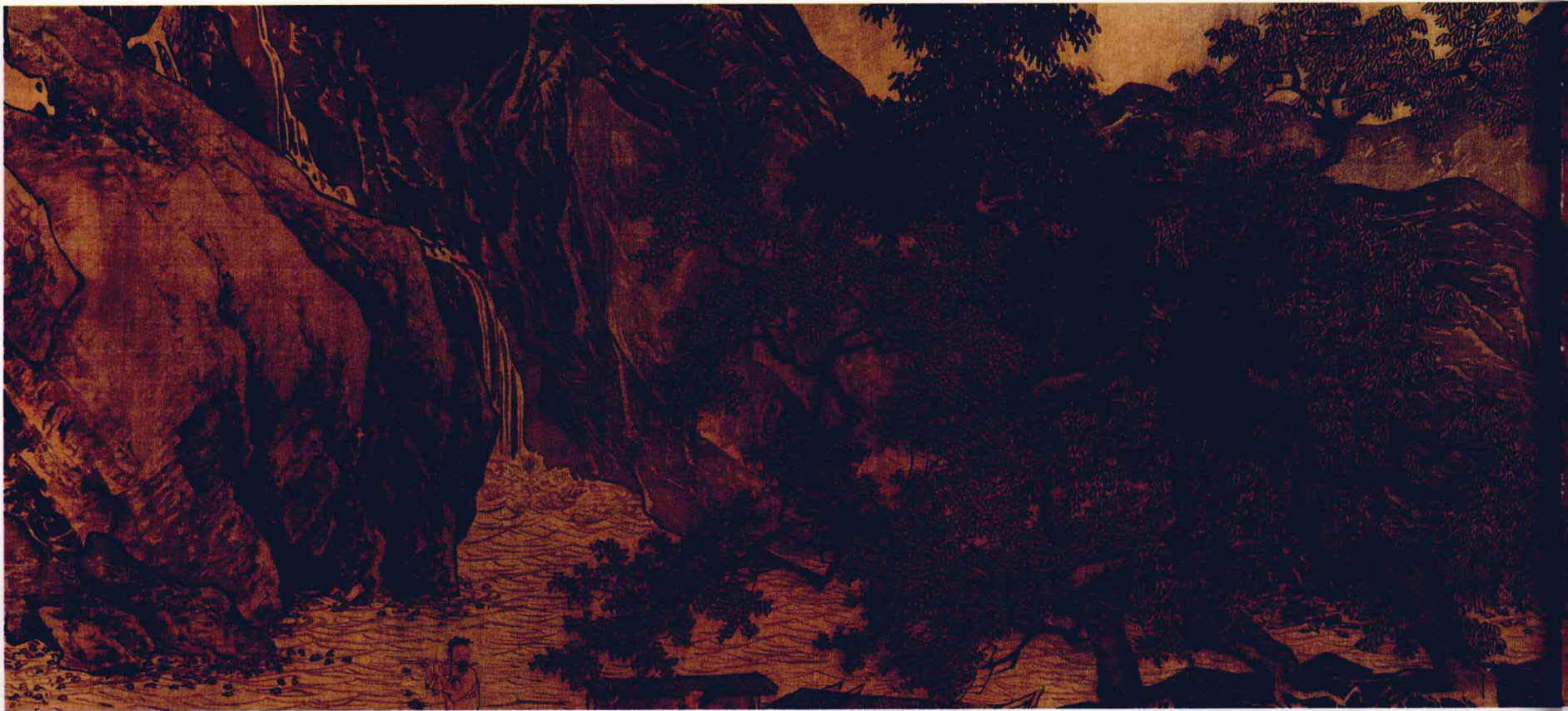


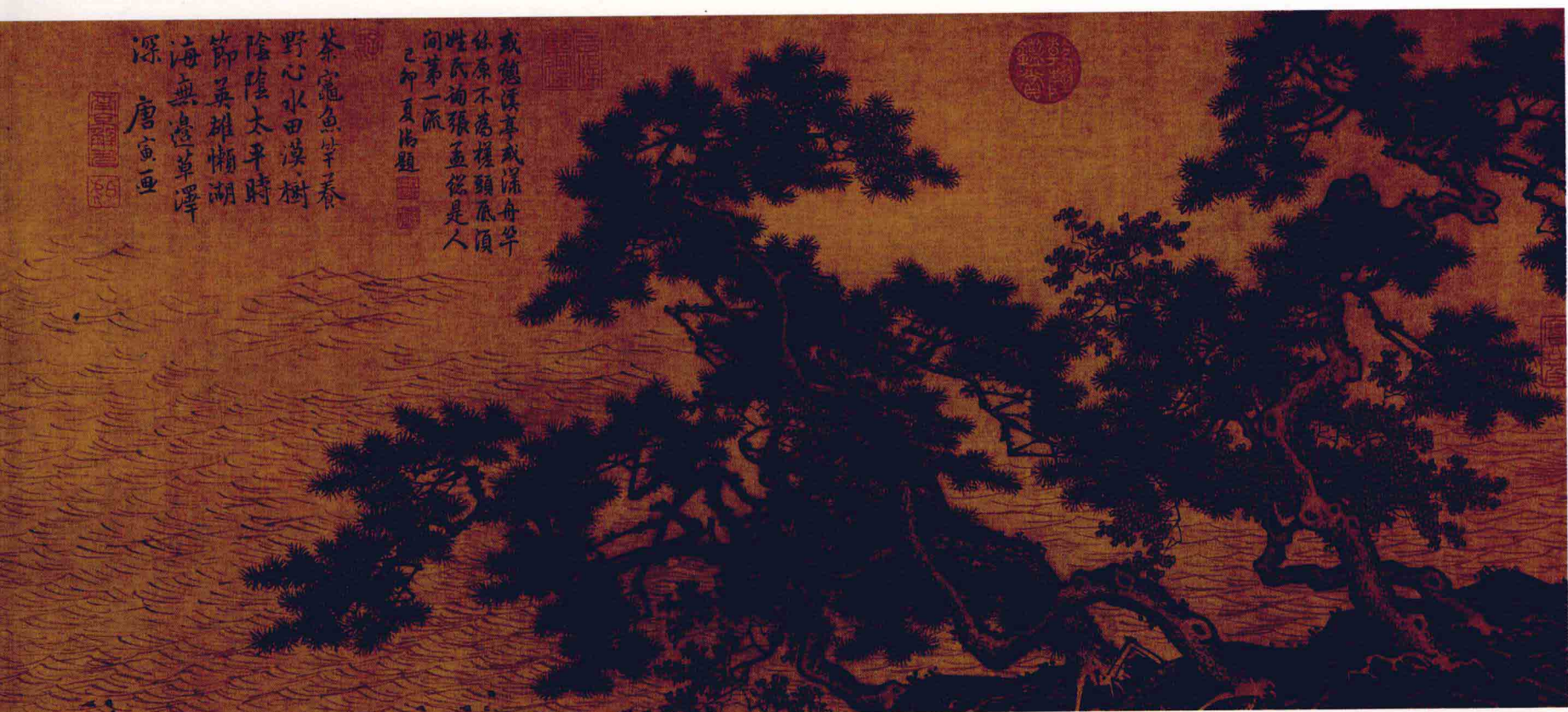
陈玉圃《高隐图》
95cm × 178cm
2004

此画意取唐寅法融南北的特点，斧劈和披麻参用，一方面注意山石树木，相对写实，使有可望、可游、可居之感，一方面又努力使用笔有书法意趣，以避免院派板刻之弊。

陈玉圃《高隐图》（局部）







茶竈魚竿春
野心水田漠樹
陰陸太平時
節英雄懶湖
海無邊草澤
深

或憶漢事或深舟竿
林原不落機頭底頂
姓氏詢張孟從是人
間第一派
己卯夏湯題





唐寅《溪山渔隐图》（局部）

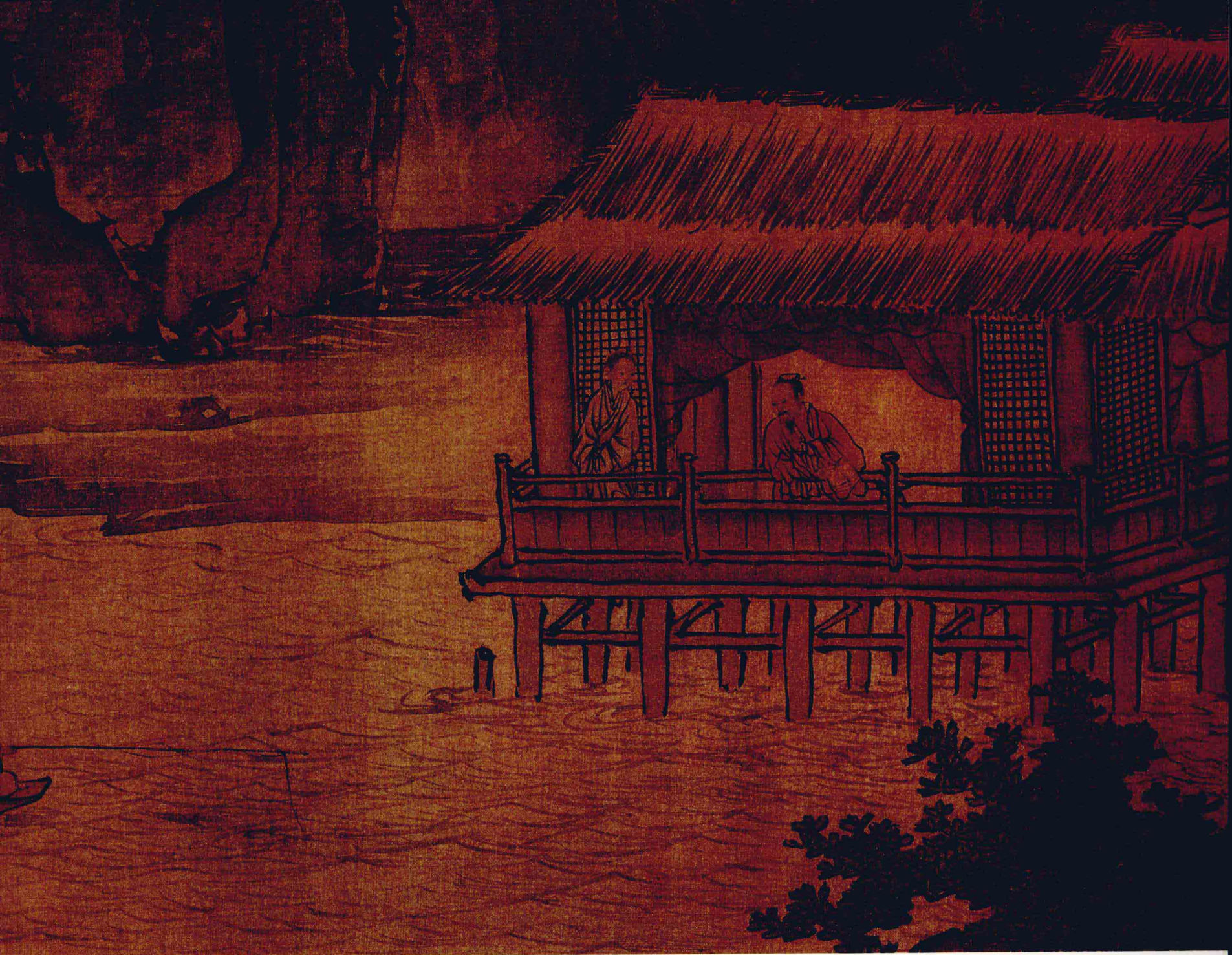
此画绢本，基本上属于院派山水画法。但唐寅用笔柔韧，不似马、夏、李唐之枯硬，其造型准确，笔法严谨，茅屋水榭，有界画特点，点景人物亦刻画细谨，栩栩如生，因为湿笔的原因，似乎略显刻露。

此画构图上取手卷形式，水山环绕，山间古松，秋林红叶，相映成趣。茅屋水榭，钓艇鱼竿，或席坐品茶、或凭栏诗思、或荡舟溪流。秋风瑟瑟，遥闻笛声断续……渲染出世外桃源样的清幽与祥和。唐寅自题诗曰：“茶灶鱼竿养野心，水田漠漠树阴阴。太平时节英雄懒，胡海无边草泽深。”反映了唐寅怀才不遇的无奈。

陈玉圃《溪山逸兴》

余此作阔笔淡墨逸笔草草，不计形似，整幅画唯一山、一水、一舟、一人而已，并自题曰：“溪山逸兴乐忘归，水软风轻鲈鱼肥。前身应作富春钓，不爱王侯爱翠微。”

看上去颇有传统文人画格调，但仔细看看，仍然可以发现笔情墨趣之间，有唐寅及院体山水绘画大斧劈皴的影子。





陈玉圃《澄江如练》

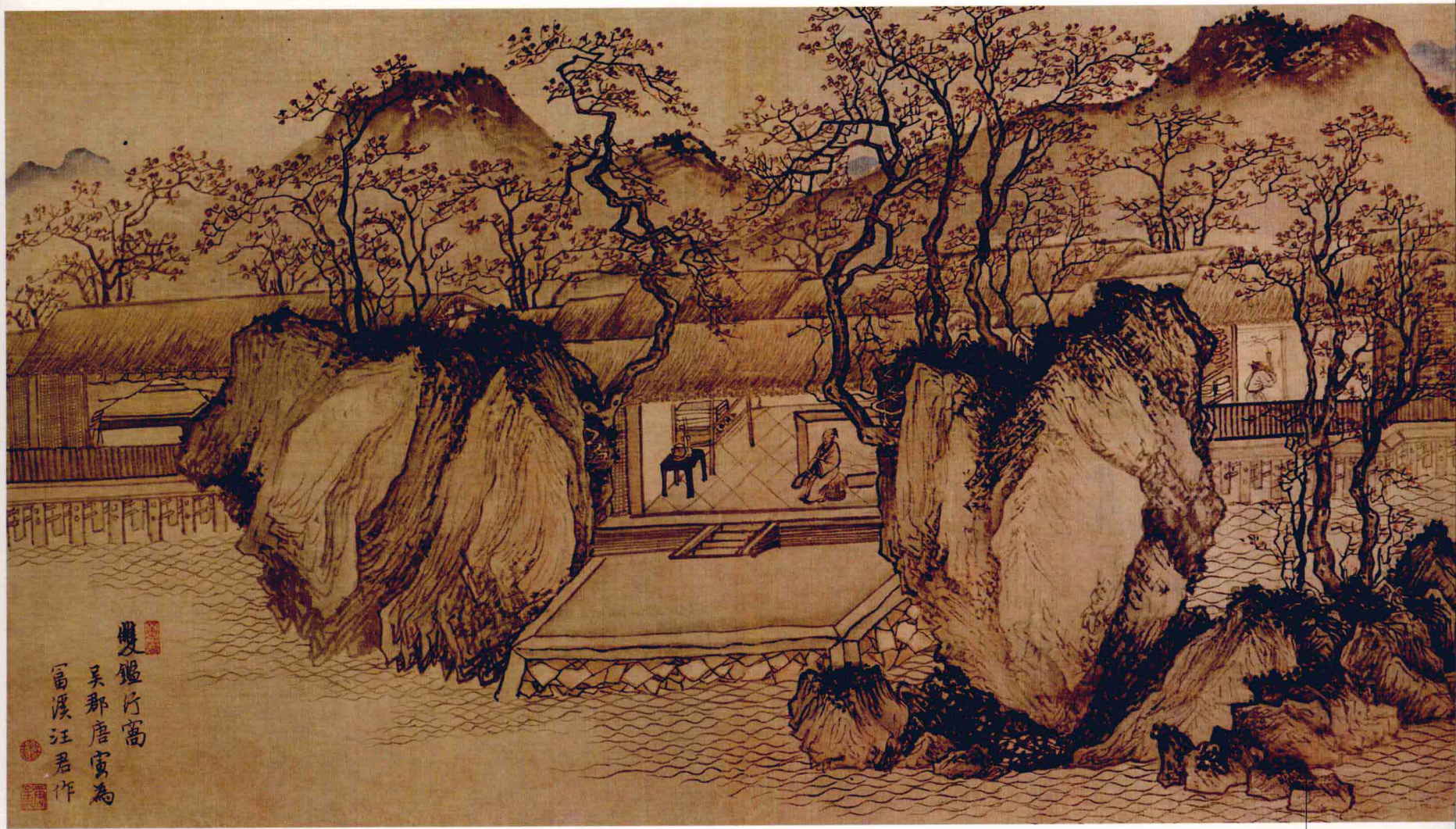
此画境界开阔，颇有水天一色感觉。自题曰：“澄江远眺如白练，碧山蜿蜒如青龙。弃舟登岸，水天一色，快哉！快哉！”虽说是来自对自然的感受，但还是有南宋院画的影响。我少时临画难以专工，对于宋院画，亦只及唐寅、马远、夏圭而已，虽曾师唐寅，可惜也不能专工。

此作山石以斧劈为主，尤其水口之石，唐寅依稀可见，而近树用笔坚韧、自由，乃与唐寅用笔差几相似。

唐寅《毅庵图》

纸本，乃唐寅晚年作品，图写园林一角。山石错落，松竹参差，所画毅庵主人，执笔席地坐茅舍中，若有诗思。院庭内有奇石、芭蕉、修竹，院外只隐约见林梢，可见此庵必居山坡之上，造境清寂，显现主人之隐者情怀。此画墨色浅淡，干笔皴擦，线条自然松灵，一洗院派刻画之迹，温润秀雅，意态从容，笔墨之间透出一派文人绘画格致。这除了唐寅早年曾师法沈周，又与文徵明相互影响的原因外，显然与其晚年皈依释氏后的心态有关。盛大士评曰：伯虎参松雪之清华，其皴法虽似北宗，实得南宗之神髓也。而此画皴法亦不再似北宗。或已忘却南北，自抒胸臆者也。





唐寅《双鉴行窝图》

此画乃唐寅五十岁时作品。按说当为唐寅成熟期。但从画面效果分析，感到略显支离，缺乏唐寅一气贯注的状态，左右两石，皴法并不统一，右石以小钉头皴略嫌拘谨，左石钉头拉长，兼用披麻，舒展自然。秋树枝柯曲屈，显然有夏圭遗意。房舍若干用线，似用界尺画成，远山极似院派大斧劈皴，看上去似乎在由院派渐向自个风格过渡期所画。此幅画石，亦按勾、皴、染、点的四部过程，而远山则用大斧劈皴画出山石，然后再趁湿以水墨接染，使渐下渐虚，如有薄雾之状。

