



繪畫編

雕塑編

工藝美術編

建築編

書法篆刻

中國美術全集

7

繪畫編

明代繪畫
上



中國美術全集

7



編畫繪

明代繪畫（上）

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. 6, 明代繪畫. 上 / 楊涵主編. — 上海: 上海人民美術出版社, 1988. 10 (2006. 11 重印)
ISBN 7-5322-0462-6

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 J222.48

中國版本圖書館 CIP 數據核字 (2006) 第 153306 號

中國美術全集
繪畫編 明代繪畫(上)

7



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 劉志崗 郭林福

汪俊樑

發行 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 7-5322-0462-6/J·423

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 研究館員

楊仁愷

遼寧省博物館名譽館長 研究館員

楊伯達

故宮博物院副院長 研究館員

沈之瑜

上海博物館名譽館長 研究館員

馬承源

上海博物館館長 研究館員

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

上海人民美術出版社副編審

胡海超

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 本卷爲繪畫編第六冊：明代繪畫之上卷。本卷以明初院體畫與浙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。生卒年不詳的畫家，酌情穿插排列。

四 畫目圖註，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，一爲概論專論，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。

明代繪畫藝術初探

楊仁愷

一 明代初期繪畫藝術的概貌

朱元璋起兵滅元，建立明朝。在建都南京的三十多年中，軍事、政治、經濟是重點，當一切安排就緒後，便開始把注意力放在文化方面。當時知名的文人士大夫有劉基、宋濂、楊維禎、高啓、張羽；畫家有倪瓚、王蒙、王汝言、趙原、宋克、王仲玉、周位、徐賁等。他們有的在元代享有盛名，入明後將自己的文風和畫風影響於年輕一代，如王紱、夏昞、邊文進諸家。洪武年間召入宮廷作畫的王仲玉、周位，傳世作品稀少，僅從王仲玉所畫的《陶淵明像》看，白描人物猶存趙氏兄弟和張渥的風範。至於倪、王兩家的個人風貌不因改朝換代而有所變化。但王紱少時承倪氏指點，小幅近乃師，長卷則異趣。顧復《平生壯觀》記載：「倪迂畫法，面授之王友石（紱），故友石小幅與師說不遠。若長卷大軸，意近縝密，筆墨縱橫，元鎮何得限之。」儘管王紱受業於倪瓚而於長卷有所突破，不等於已離開元人的路數。王蒙入明，在他被胡惟庸案牽涉入獄病死之前，也還繼續作畫，如為陶宗儀作《南村真逸圖》、《夏日山居圖》、《岱宗密雪圖》，都是作於洪武初年，從記載考察，也並未因入明而改變風格。徐賁的《蜀山圖》和宋克《萬玉叢圖》都有濃厚的元人水墨畫氣息。可以推知，洪武年間的繪畫藝術，無論士大夫或被召入宮廷服役的畫師，他們的畫風都是元代的繼續。

再考察永樂年間畫風又有甚麼改變？邊景昭以擅長重彩工筆花鳥畫而被召入宮廷，待詔武英殿。其畫有一種「富貴氣」，與元人淡雅意趣存在差別；但他與王紱合作的《竹鶴雙清圖》，韻味又有所不同；元代花鳥畫家王淵對他直接影響，儘管是工筆花鳥，仍着意寫生，未沾上南宋晚期畫院畫的氣息。郭純在永樂時充內廷供奉，擅長山水，傳世的《扁舟訪幽圖》，有人認為與元人

盛子昭風格相近。但此圖樹石剛勁而文，賦彩重而不艷。而盛氏則樹石雖文而不剛勁，設色雖雅而嫌其平淡，它倒與經元人張翥、張雨、魯巖三人所品題的《扁舟傲睨圖》（遼寧博物館藏）頗有不少共同之點。卓迪《修禊圖》作於永樂年間，山巒、樹石、沙脚以及構圖諸方面，仍留有前代的影響。這是活動在永樂時期的幾位宮廷畫家，或多或少地保留着前代的流風餘韻，尚未呈現出宣德以後宮廷畫的若干特點。院外的王紱、夏昺的作品更是涇渭分明。王紱在永樂時尚能作畫，他的《湖山書屋圖》、《觀音圖》，一為山水，一為人物。《湖山書屋圖》部分皴法得自王蒙，山巒點子和小松樹，濃墨一筆畫幹，不勾樹皮，以破筆豎點松針，此法則似為王紱所創。至於王氏的觀音、童子、人物本非他所長，亦無新創，是從元人白描佛像中來，與周位、王仲玉寫陶潛同法異趣，祇是作為襯景的竹石，仍是原來面目。夏昺以專攻墨竹知名，近學王紱，遠師元人李衍、趙子昂，兼留心寫生，頗得神韻，而此種題材在宮廷畫家中是看不到的。

總的說來，洪武到永樂間的宮廷畫風與士大夫的作品，還看不出存在截然的差異。

二 宣德畫院畫風的形成和發展

宣德朱瞻基，景宗朱祁鈺，憲宗朱見深，孝宗朱祐樞四代，承先朝之餘蔭，國本艾安，他們由於自身的愛好，提倡繪事，廣徵畫師，曾繁榮一時，即後人常說的所謂「宣德畫院」。它包括的時間，實不應僅限於宣德，下限可到弘治。此間七、八十年，確已形成了畫院本身的畫風。其特點是一掃元人的影響，代之以南宋李、劉、馬、夏的風骨。這一新的轉變，並不是歷史的重複，這與元代趙孟頫的「復古」一樣，似乎是走歷史的回頭路，其實仍不能擺脫時代的總風格。究其原因，與宮廷的愛好有關，所謂「上有所好，下必甚焉」。孝宗朱祐樞頒賜給吳偉「畫狀元」印章，王諤被譽為「今之馬遠」，不能說與統治者的審美觀無關。

宣德畫院前後湧現出不少高手，見於畫史文獻和作品可資稽考的在一百人以上。人物、山

水、花鳥諸方面都有可觀的成就。馬軾、李在、戴進、夏芷、孫龍、呂紀、吳偉、王諤諸家，是享有盛名的院畫家，儘管在師承上大都來自南宋院體畫，然而每人的作品富有獨特的個性，毫無雷同之感。萬紫千紅，繁花似錦，他們的才華，為畫院作出了卓越的貢獻。馬軾傳世作品稀少，《春塢村居圖》是件絹本中堂大軸（在臺灣省），氣魄雄偉；所作《歸去來兮圖》卷中三幅，水墨與淺色兼施，技法多變，有一定的代表性。李在和馬軾一樣，大幅創作僅有《琴高乘鯉圖》和《山中初雪圖》兩件，前圖人物樹石出入宋院體，後圖法郭熙，氣格不凡。此人師承兩宋，不專學一家。《歸去來兮圖》中也保存他的三幅，就有三種面貌，學馬、夏和梁楷而能脫化。尤其是《臨清流而賦詩》一幅，法梁楷的減筆描，意境空靈，筆觸簡略，神氣十足，似有出藍之妙！關於畫家戴進的傳說很多，藝術成就評價很高，傳下來的作品也不少。他的生平事迹見於《七修類稿》（明·郎瑛）、《中麓書品》（李開先）和《虞初新志》（張潮）諸書，既屬野史，姑妄聽之。不過可以肯定他在宮廷的時間並不長，返回家鄉武林（今杭州）後，授徒賣畫，難保溫飽，迺遭一生，死後纔被董其昌、王世貞諸人所重，還被封為「浙派」渠魁，這都是後話。應該承認戴進的繪畫才能在明代中前期可算是出類拔萃的。他是位全能畫家，元代以後實不多觀。他既學馬、夏，又師李成、郭熙，「而妙處多自發之」（王世貞語）。近畫院體的作品是其本色，但他還有一些作品別具風貌，如《三鷺圖》為寫意之筆，墨氣淋漓，似不經意而趣味橫生；《春山積翠圖》、《仿燕文貴山水圖》更是淡雅之氣襲人，使人忘記他是宮廷畫家。他的《禪宗六祖圖》從劉松年脫化而出，人物神形兼備，樹石運筆挺勁而瀟灑，設色淡雅而肅穆，誠乃精心佳構。再如《溪堂詩思圖》為他本來面目，筆筆不苟，甚見功夫。夏芷出於戴氏門下，亦是畫院名手。此人傳世作品遠不如乃師之多，看到他的《歸去來兮圖》，水墨描寫陶淵明泛舟的神情，船和樹石的動靜對比，不愧是戴氏門中高足。另外，江蘇淮安明王鎮墓中出土畫卷中，有以上諸人作品，多為墨戲寫意之作，一反過去所見者。李在作萱花並吟詩；馬軾、謝環仿米氏雲山，夏芷作枯木竹石。此一新發現，改變了我們的傳統觀念，同時擴大了眼界，給明代宣德宮廷畫提出一些新課題，有待今後作進一步研究。

明代畫院雖與兩宋畫院同為宮廷所屬的機構，任務都是作畫，但內部組織則有所不同。宋代比較正規化，尤其是職位待遇還區別顯著。宋代分畫學正、藝學、祇候、待詔等級，無職位的稱畫學生。宋朝舊制「凡以藝進者，雖服緋紫，不得佩魚」，政和、宣和間特許「書畫出職人佩魚」。其實，明代並不像宋代有正式畫院的組織機構，所謂明代畫院或宣德畫院僅沿襲宋代之名而稱之。洪武、永樂期間設供奉文淵閣待詔、翰林待詔、武英殿待詔，或稱供事內府、內供奉、營繕所丞等，宣德以後的畫師，大都分配到武英、仁智、文華三殿供奉，以前兩殿集中人數較多，一切活動由御用太監掌管，而宋代畫院則由書畫博士負責。供奉三殿的畫師職位，既不同於宋代，也與明初待詔名義頗有出入，大部分授予武官的職銜，什麼錦衣衛都指揮、指揮、千戶、百戶、鎮撫一系列極不相稱的名義。《嶺南畫徵略·林郊傳》（汪兆鏞）有「弘治七年詔選天下畫士，（林）郊中第一，授直武英殿錦衣衛鎮撫」。謝廷循為錦衣千戶，商喜為錦衣指揮，劉俊職位很高，任錦衣都指揮。他們把職銜寫在畫幅之上，今天看來十分彆扭，對作品的藝術審美不無影響。但它屬於歷史範疇的往事，也許當時畫師們為此頗以為榮！也有人對錦衣衛頭銜表示反感的，因為它是皇上的禁衛軍，「恒以勳戚都督領之」，專司巡察、緝捕和刑役諸職能，作威作福，人們對它的印象不佳。這當然不應責怪畫家，是皇上的旨意決定的，作為親近的侍從人員，似乎「尊重」畫家，這是第一個因素；還有第二個因素，由於錦衣衛「恩蔭寄祿無常員」，不受編制所限，可以隨時授予，名目繁雜，因此造成紊亂，不易探索其究竟。

明代畫院盛衰的跡象頗為明顯，一到正德年間，趨於低潮。其原因並不由於它的制度、職責、職稱不明確所造成。其實在正德、嘉靖以後，政治、經濟日趨腐朽，國庫空虛，政府以宮廷所藏名貴文物抵償臣僚的薪俸，自然顧不得再養一批畫家以消耗公帑，再說幾個在位的皇帝對繪事一無所知，當然談不上提倡，宮廷繪畫藝術由此走向衰落。當宮廷院畫處於銷聲匿迹之時，民間（大部分是文人士大夫階層）的創作和鑑藏活動空前高漲。這又是一次歷史的反覆，宮廷院畫為院外畫家即所謂水墨文人畫所代替。

三 院外畫派的歷史使命

洪武、永樂年間畫院內外的情況，已經有了簡略的闡述。宣德以後的院外畫家活動，是本節的基本內容。就從杜瓊、劉珏兩位畫家說起，與之同時的還有沈貞兄弟，都以畫名於宣德、正統、景泰年間。當是時，院畫正盛行。杜、劉諸家所師承的路數是法明初王紱和元四家，主要從元人入手，具有典型的文人畫氣質。杜瓊《友松圖》，設色畫，構圖謹嚴，氣象清新，得元人王蒙意趣為多。又《為吳寬作山水圖》亦佳。劉珏《夏雲欲雨圖》，水墨峯巒重疊，層雲浮動，氣勢宏偉。山作披麻皴、礬頭近元人吳仲圭，並遠師巨然，給人以文靜清新之感。沈貞《竹爐山房圖》，為作者與普照和尚對酌談話於竹林深處，茅屋數間，面水背山，景物宜人，是即興寫生之作，流露出畫家本來面目。竹林茂密，遠峯淡抹，水口樹石近吳仲圭，體現出士人情趣。以上二位畫家都是沈周的父輩兼業師。劉、沈二人學兼師友之間，如果我們為了研究所謂吳門畫派的來龍去脈，必須通過他們上溯到明初並和元四家掛鉤，纔不至於落空。同時借此多少反映宣德以來院外畫家的一般風貌。

沈周雖然是與姚綬他們同時的畫家，名氣相埒，但就其繪畫藝術成就之烜赫和影響之深遠，仍當以沈周居魁。在明代中後期吳門畫派的崛起，沈氏之功是不可泯滅的。沈周出身詩書門第，曾祖良琛，精書畫鑑賞，與王蒙友善；祖沈澄，永樂初以人才見徵，引疾歸里，亦以詩畫名於時；父恒為澄之仲子，山水師杜瓊；伯父貞，亦近師杜瓊、王紱，遠師元四家。他們兄弟二人詩畫俱精工，時人稱為「壘簾相印」。沈氏從幼受庭訓，初學名儒孟賢，書畫衣鉢相傳，富收藏、精鑑賞，兼之週遊名山大川，具備師造化、師傳統的優越條件，後來居上，享有盛名。沈氏四十以後始作大幅，傳世的《盆菊幽賞圖》可能是四十以前的作品，已具備了大家的風度。四十一歲為醒庵所製《廬山高圖》大幅，用王蒙法則，氣魄有過之無不及；《魏園雅集圖》為魏昌而作，繪《蘭亭》遺風，是他四十三歲時即興之作並和詩，一時名士皆題詠圖上，得家法本色。文徵明頗得此薪傳。《東莊圖冊》屬寫生之作，賦色濃麗，是中年傑出之品；《滄州趣圖》運用了元四家的技法，薈萃一

卷之中，以吳、黃、王、倪爲序，前後銜接，天衣無縫，使觀者看不出任何破綻和不協調的感覺，尤其是畫後一題，頗發人深思，自識曰：「以水墨求山水，形似董、巨，尚矣。董、巨於山水，若倉扁之用藥，蓋得其性而後求其形，則無不易矣。今之人，皆號曰『我學董、巨』，是求董、巨，而遺山水。」予此卷又非敢夢董、巨者也。」沈氏之言出自實踐，甚有價值。沈氏八十一歲的《煙江疊嶂圖》，根據趙子昂所書蘇軾題王詵畫詩篇而作，這時他的山水畫已爐火純青，全部是自己的格調了。沈氏除山水外，花鳥、瓜果寫生亦頗具影響，啓後世寫意花果之端緒。

在這一時期的前前後後，畫院還有孫龍、林良、朱端、吳偉、王諤、呂紀諸人成爲院畫殿軍，也可說是迴光返照，爲明代畫院留下難忘的記憶，在畫史上也是不可抹煞的。孫龍的花鳥草蟲，有其獨創性，運筆草草，而形象生動（畫史上同時同名的還有一位孫龍，但是以畫梅花見稱於時）。林良不愧是寫意花鳥高手，《灌木集禽圖》百禽羣集，或飛或鳴，信手一揮，神態畢現。即此一圖，已看出作者的造型技藝達到隨心所欲不逾矩的境界。錦衣千戶王諤被譽爲明代的馬遠，他的《雪嶺風高圖》有馬遠的傳統，但得明初王履意趣較多；又《江閣遠眺圖》構圖運筆近馬遠，惟水閣過於工細，但尚不失爲能品。呂紀是錦衣指揮，爲弘治畫院中全能畫家。平日所見多爲花鳥、山水，人物亦工。他技法不同於林良，以工筆重彩爲主，如《獅頭鵝圖》、《桂菊山禽圖》、《榴葵綬鷄圖》屬工筆一路，粗筆亦文而不野，《殘荷鷹鷺圖》有此特點。《竹禽圖》脫去院體，《南極老人圖》兼工帶寫，《桃林集禽圖》的景色頗爲別致，飛禽的活動，給人帶來一片生機。由此我們不得不聯想到院內外畫家並不是風格上截然不同，實則是互相作用，彼此影響的。其中呂紀就有一定的代表性。「畫狀元」吳偉的才能突出，性格古怪，睥睨一切。皇室對之禮遇賞賜有加，他却視若敝屣。肆中狂飲，類似唐人酒中八仙。惜乎，享年五十而卒。他接受馬、夏的技法，而有所發揮，能工能寫，粗細兼長，不愧一代大手筆。他的《長江萬里圖》長卷任意揮灑，筆墨淋漓，應手成形，山光水色，雲氣滿卷，有實有虛，真是大江浩淼，江山多嬌。在他創作時，心中早有成竹，因爲畫家生長武漢，寓居南京，對長江中下游風物，如數家珍，故能一揮而就，較之南宋夏珪《溪山清遠圖》，趙芾《長江萬里圖》有了發展。《漁樂圖》、《秋林歸莊圖》與其說是畝

依馬、夏，不如說近取戴進，遠法李唐爲符合實際。他的白描人物有人說出自李公麟，是想當然的推理。早年作《鐵笛圖》和《問津圖》春蠶吐絲描，着重人物內心刻劃，是二、三十歲中的用力之作；《武陵春圖》和《歌舞圖》爲中年手筆，綫描靈活，有元人衛九鼎、張渥筆意。至於《柳蔭讀書圖》人物、樹石則純法馬遠，與白描法截然異趣。吳偉和戴進都在院外發生過影響，同稱浙派，而吳偉也被稱爲江夏派，這兩派有分有合，孕育出一批院外畫家。有名家張路追求戴、吳之法，粗筆更爲奔放，細筆有頓挫，祇是造型變化欠靈活，誠美中不足。他的《人物故事圖》、《鷹兔圖》和《桃園問津圖》有一定的代表性。汪肇雖說是發展了吳偉、張路的技巧，但他的《柳禽白鷗圖》近呂紀，蘆雁近王諤，祇是山水屬張路系統。蔣嵩善於使用焦墨，大筆刷巖石而不皴擦，未免缺乏質的感覺，顯得雖有氣勢而實空虛，不堪咀嚼。此外，還有姚一川、史文、李著諸人都是接受吳偉的影響，造型水平有一定程度，還能見到他們流傳下來的作品，此處不擬逐件分析。

畫風與院體接近，繪畫技巧有相當高的成就，而且在畫史上起過作用的，他們還沒有形成一個畫派，但在探討後來的繪畫演變時，又不能越過他們，那就是應當受到重視的杜堇和周臣。杜堇以人物畫擅長，傳世《古賢詩意圖》、《祭月圖》和《竹林高士圖》得宋元人筆意；白描技法嫺熟而流暢，在人物畫處於低潮的時期，杜氏有存亡繼絕的功績。周東村（臣）的藝術地位，後人認爲可與戴進並肩。作爲創作態度的嚴肅性說，周氏的作品很少潦草塞責，每成一件，都下過一定的功夫。因此他的學生仇英、唐寅所以成爲名家，與之甚有關係。也有人將周氏之作改款作爲唐寅或宋人作品，以求善價。《約齋圖》就是明顯的例證。周氏《春泉小隱圖》、《桃園問津圖》和《春山遊騎圖》風格頗爲一致，構圖講求變化，運筆清秀明徹。總的是具有整體感，除稍覺板刻外，無疵可議。

考察了宣德畫院外的一些畫家的畫風，附帶將畫院後期的幾位代表人物及其作品和影響院外的歷史情況略事敘述。不難理解師法南宋院體的畫家絕大多數屬於畫院作家，凡是師承元四家和趙孟頫上溯董、巨的，基本上屬於院外的。兩者之間還有一個條件作爲分野的依據，就是畫家本人是否通曉詩文和書法，幾乎成爲絕對的標準；實則未必盡然，如前章所述，淮安明王鎮墓出土

的馬軾、李在、夏芷諸人作品中，李在却有一幅寫意《萱花圖》，並題詩一首，為過去從未見到的珍貴材料，它為此充實並填補了畫史上的空白。此外，謝環亦擅詩文。明中期以後，畫院沒落，董其昌輩主張畫分南北宗，不管畫院內外，概以畫風和師承關係而定。此乃後話，姑且避而不論。本節中心內容在於說明宣德到弘治的七、八十年間的院畫由盛而衰，院外畫隨之而興的過程，以及院內外畫風的相互滲透，院畫雖日薄西山，然晚霞宜人，可以說兩者的份量還難分高下。直到正德、嘉靖以後，吳門畫派、華亭畫派的興起，面貌纔從此改觀。

四 吳門畫派所發揮的歷史作用

沈周是吳門四家的領袖，其卓越成就已在上一節作了介紹，這裏補充他與文、唐、仇的交往。由於這方面文獻記載少，表面上都說是吳門四家，橫向聯繫除文徵明正式拜師於沈氏門下之外，其餘兩位尚無明確材料可資稽考。一般認為唐、仇師承的是周臣，與沈氏無關。但在傳世的唐、仇的作品中，有的與之似乎脈絡相通，還不僅僅是由於時代風格所致。

文徵明之正式被承認為吳派副帥，一是出自沈氏門下，親受指點；二是作品風格得乃師韻味較多。如《盆菊幽賞圖》、《溪橋策杖圖》等都有沈氏的影響。凡是水墨粗筆山水，皆能看出師生之間有一種不言的默契。唐寅傳世個別作品中亦有沈氏的成份，如《春雨鳴禽圖》，與沈氏《慈烏圖》相較，儘管藝術效果唐氏優於前輩，然寫意技巧，同一歸趨。仇氏工筆重彩之作，尤其是臨摹宋元名畫，其中當然看不出別的影響，但在水墨自連上，仍時露痕迹。如《松下高士圖》、《柳下眠琴圖》諸作，雖未脫去馬、夏，同時也滲入沈、文的筆墨。這是從技法方面簡略提及，有無穿鑿附會，全憑作品比較研究為證，是最有說服力的。同時人王穉登撰《吳郡丹青志》評唐寅畫風道：「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，繪士之妙詣也。評者謂其遠攻李唐，足任偏師；近交沈周，足當半席。」這是根據當時人指出唐、沈之間的師承關係「足當半席」。尚未發現有人論及仇、沈有何直接淵源。明末王時敏《西廬畫跋》有

云：「吾吳沈、文、唐、仇以及董文敏，雖用筆各殊，皆刻意師古，實用鼻孔出氣。」對此可作多方面的解釋，至少說明仇英與沈氏畫風一脈相通，自然，更與唐寅相通了。《山靜居論畫》對仇氏評為「曾見仇實父畫《孤山高士》、《王獻移竹》及《臥雪煎茶》諸圖，類皆蕭疏簡遠，以意涉筆，置之唐、沈畫中，幾莫能辨，何當專事雕績，世維少所見耳」。作者方薰是清中葉名畫家，他明白各自的特點，居然肯定將仇氏水墨寫意之作，放在沈、唐畫中，幾乎分不出來是誰的手筆。此話固然說的過了一點，退一步言之，他告訴我們一條有力的論據，仇與沈之間是不存在鴻溝的。後人往往表面看問題，其結論難免片面。

據《明代四大家》（世界書局版）載，唐寅在成化二十二年（十七歲）為沈母作壽，畫《貞壽堂圖》為賀。吳一鵬跋語說：「歲丙午，子畏年十七，而山石樹枝如篆籀，人物衣褶如鐵絲，少詣若是，豈非天授。」由此可知，唐子畏（寅）和沈氏的交誼不同一般，非泛泛之交可比，當是沈氏所器重的青年。又記「正德四年與沈、文、仇、周（東村）合作《桃渚圖》為壽」。桃渚，為盛氏之名號，亦蘇州名士，是年五十七歲，沈氏年屆八十三歲，是年八月二日卒。吳門四家竟同在一張圖上留下鴻爪，何其珍貴！再一次證實四位畫家的風格是能夠統一得起來的，而且都是圍繞石田老人的筆路，不可能出現風馬牛的现象。可惜如此珍貴合作，未得流傳至今。合作《桃渚圖》時，唐、文年四十歲，因此二人有生平年歲可考，仇氏此時應為多少年歲，需要推測。一說生於弘治七年，卒於嘉靖四十年，剛好是十六歲。既然唐氏十七歲能為沈母作畫祝壽，仇氏十六歲作畫，未始不可。一說生於弘治十五、六年，卒於嘉靖三十一年，近五十歲。如照後一說，仇氏年僅七歲上下，絕對不可能與他的前輩們一起合作；又記嘉靖二十三年曾與文氏合作《鍾馗圖》，照後說應為四十歲，文氏已七十五歲了。看來較合情合理。總之，文獻記載必須通過旁證來驗證，方可使用，所謂盡信書不如無書。

吳門四家相繼謝世，吳門派的流風餘韻依舊作為一個時期的主流散佈開來。由於文徵明享高壽，名聲最大。兼之門徒眾多，枝葉繁茂，經久不衰。文氏長子彭、仲子嘉、季子臺，皆能克紹箕裘，從侄伯仁亦傳衣鉢，他們各房的子孫傳至清初，猶有令名，文彭精於篆刻，書畫亦佳，書

法多見於名畫法書題跋中；尤長於古代書畫鑑賞，項子京購藏珍品每經他過目，故名動一時。文嘉詩、書、畫兼善，尤長於山水，有乃父風，亦精賞鑑，曾被派充鑑別籍沒倖臣嚴世蕃家藏歷代書畫，撰《鈴山堂書畫記》，是一本頗有價值的著錄書籍。從侄文伯仁的山水，亦不失家法，得元王蒙意趣爲多，受到時人的推重。還有一大批兒孫輩，中間不乏書畫名家，如文嘉的後代元善、從簡、枏、淑一支，代有傳人；伯仁一支，更爲茂盛，都有作品傳世，頗有可觀，不便一一列舉。文氏門前桃李，大多是吳門派的骨幹，如陳道復、陸治、錢穀、王穀祥、周天球、朱朗、陸師道諸人，都是文氏的及門弟子，言傳身教，躬侍筆硯。由於文氏品德受人尊仰，師生情誼融融，誠一時之盛事。

陳道復寫意花卉，源於沈石田，頗有獨到處，奔放處過乃師。有人說他山水，年輕時通過業師而上追子久、叔明，中歲改學二米和高房山。從傳世諸作品驗之，以潑墨山水較多。清初顧復《平生壯觀》評其畫精者「文、沈諸公見之，必甘退舍」；又說：「寫生墨戲，傳世不少，大體師資石田，若秋葵、芍藥非石田所得夢見者，至於設色花草，縱筆山水，皆無取焉。」對陳道復有褒有貶，褒多於貶，頗爲公允。陸治與陳道復聲譽相當，同出文門而風格各異，自出機杼，山水、人物、花鳥俱佳。工筆重彩「不踐十洲（仇氏）一筆」，「山水不蹈襲沈、唐、文諸公陳迹」，「用筆生硬，喜以赤石界畫石之稜廓，未爲盡善也」。「至於人物古逸，花鳥生動，洗脫前人板實，而臻天機澹遠。三百年來，一人而已」。顧復對陸治的評價比較客觀，關鍵在「洗脫板實」和「天機澹遠」上。他臨摹過王履《華山圖》深得畫旨。王穀祥、居節和錢穀的風貌皆未脫離師門，間或一露崢嶸，終不及陳、陸風采奪人。朱朗最能摹寫文徵明之作，可以亂真。有人將其模本送請文氏補款，竟未遭拒絕，一是說明老師的溫厚，一是證實臨摹技法高超。文震孟在跋文氏《長江萬里圖》時，認爲原作是真迹，絕非朱子朗（朱朗之號）所爲。於此可知文氏作品當時就已賈鼎充斥了。

再則周天球亦屬文氏學生，評隲書畫，自己又能作花卉和行楷書，也是一位入流的作家。不屬於文氏弟子的還有謝時臣、王問、徐渭、孫克弘、宋旭，籍貫雖未盡屬吳門，但也不都是出自

四大家門下，而繪畫技法均有卓越的成就，作為整個吳門體系而言，似可概括在內。謝時臣學沈周有所變化，山水沉着渾厚，所作大幅，尤覺氣勢奪人。王問詩文工麗，喜繪事而無所師承，但韻味自足，頗有書卷氣。徐渭一生坎坷，工詩文，戲曲《四聲猿》受到當時曲學家湯顯祖、王驥德的一致好評。性格狂放，表現在畫上亦然。陳道復發展沈周的寫意花卉，徐氏更進一步成為大寫意，後世一般以「陳、徐」並稱。孫克弘從沈、文中來。周之冕創勾花點葉法，工力頗深，水墨和重彩兼優，與陳、徐異趣，却多少接近陸治。宋旭山水近沈、文筆墨，有人說他是創所謂蘇松派，實仍由吳門脫出，亦不同於華亭派。不過宋氏之作，骨子裏並未排除沈、文的因素。還可以舉出與吳門派有瓜葛的某些畫家，限於篇幅，祇好割愛。

五 華亭諸流派的相互消長

明正德、嘉靖的一百年中，以吳門畫派為主流，水墨山水畫所佔比例最大，淺絳次之，重彩絕少。寫意花鳥畫有一定份量，人物亦不多見。總的是師承元四家，開始遠離生活，講求筆墨趣味，偶有創獲，祇能是表現在大寫意和臨摹領域方面。當歷史進入明代後期萬曆年間，繪畫又有新的變化，由董其昌扮演主要角色，將中國繪畫發展脈絡分成王維、李思訓父子為代表的南北宋，比附為佛家的南北宋，即推崇南宗為「文人畫」，有書卷氣，是所謂「頓悟」的成果，非功力積累而能致；北宗為「行家畫」，承認有深厚的根底，下過苦練功夫，但乏天趣，是所謂「漸修」的後果。我認為這套理論純屬首創，導致當時和以後幾百年間的畫家、鑑賞家和理論家的若干偏見，甚至排斥「行家畫」，形成一邊倒的局面。

董其昌的歷史地位與沈周、文徵明相埒，但在畫論上獨出心裁，一些畫家在其理論指導下，左右上下風從，盛極一時。董氏深明畫理（不是理論之理），精於鑑賞，是士大夫中之佼佼者。明末到有清一代，受到的稱譽，車載斗量。他的理論偏頗，不等於繪畫技法拙劣，眼力不高。董氏山水畫水墨、淺絳、重彩兼而有之，以水墨為多，自運講求「生」、「拙」，合作處自

具風采。從這一點說，他是「發展」了的吳門派，即是所謂文人畫的繼續。

董氏在山水畫技法方面下過很深的功夫。平時記錄了各種樹石山巒畫稿，文圖並茂，原是本
人留下的心得，作為私家的範本。後因宅第遭殃，圖籍作品散失，經友人陳繼儒從市廛中將畫稿
購得，此公作畫秘密，終於大白。因為他主張作品要有「天趣」，不事雕琢，傳世作品中確極少
精工用力之作，間或於筆墨趣味上求之而已。

董其昌傳世作品為數不少，真贋雜揉，難於辨認。從其本人書札筆記和同時人著作中考出代
筆人有趙左、沈士充、吳振、吳易、楊彥冲、壽甫（是否葉有年，待考）等，至於坊間或家中僕
人作偽，更不必說了。但傳世《畫錦堂圖》，是重彩山水，《瀟湘白雲圖》和《贈瞿稼軒芙蓉一朶插
天表圖》諸作都相當精彩，確具有「生秀」的特點，為他的理論下了註腳。

以董其昌為首的華亭派，莫是龍、陳繼儒是主將，所謂「畫中九友」、「松江派」、早期
「徽派」、「金陵派」等流派與之息息相關，追求的是文人雅興，筆墨趣味，此風一直延續到有清
一代。浙派則有藍瑛父子繼承衣鉢。陳洪綬、崔子忠在人物畫上別出新裁，一新耳目，影響雖不
及華亭諸派，但斷斷續續到清代後期。海上三任，即任渭長、阜長兄弟和任伯年，得力於陳氏居
多，對別立畫壇新風起了一定的作用。

明代繪畫後期還有另一個特點，由於商品經濟的發展，資本主義萌芽，又有意大利傳教士利
瑪竇東來，帶有西方文藝復興時期的聖母像和耶穌教義畫，利氏本人還為《程式墨苑》作畫，不是
油畫而是以綫描為主的插圖形式。有人說利氏帶來油畫，本人不嫻繪事，其實不然，他曾有文字
敘述西畫的技巧，並於晚年在京繪京郊秋景畫屏，重彩絹素，用中國工具和顏料，稍有別於西
畫構圖以散點透視出之，祇是描繪技法用陰陽面處理，畫倒影，這中西畫法的融合，正是以中國
畫為主體的交融。與清康、乾時郎世寧諸人之作相比較，保留西畫色彩的比重要輕微許多。利氏
是文藝復興後期的傳教士，為了佈道，他們這些人學會了許多科學技藝，進入陌生的國度，借此
聯繫官民，立下足跟來宣揚教義。同時文藝復興帶來科學文化革命，許多畫家如達文西、米開朗
基羅、拉斐爾諸人，皆一專多能，既是科學家，又是畫家，利氏也不例外。但這時期繪畫方面的