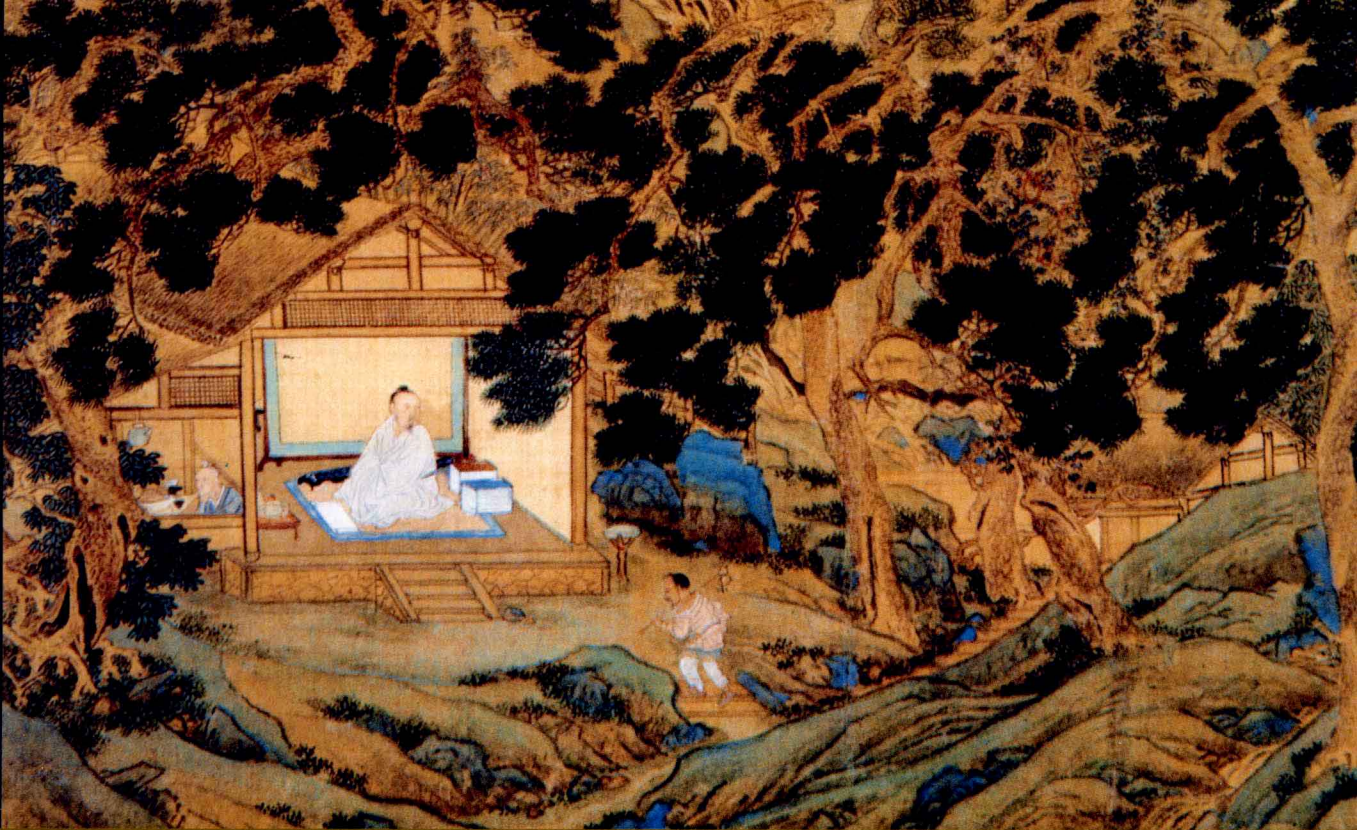




明四
大家

研究与
艺术鉴赏

仇 英

林家治◎著
河北教育出版社
河北出版传媒集团公司

明四大家
研究与
艺术鉴赏

林家治◎著

河北教育出版社

河北出版传媒集团公司

仇英

图书在版编目(CIP)数据

仇英 / 林家治著. — 石家庄: 河北教育出版社, 2011.2

(明四大家研究与艺术鉴赏)

ISBN 978-7-5434-7908-1

I. ①仇… II. ①林… III. ①仇英(1501~1551) — 人物研究 ②仇英(1501~1551) — 中国画 — 艺术评论 IV. ①K825.72 ②J212.05

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第016210号

出版发行 / 河北出版传媒集团公司

河北教育出版社

(石家庄市联盟路705号, 邮编 050061)

出 品 / 北京颂雅风文化艺术中心

www.songyafeng.com

北京市朝阳区北苑路172号3号楼2层

邮编 100101 电话 010-84853332

文字总监 / 郑一奇

编辑总监 / 刘 峰

责任编辑 / 杨 健

装帧设计 / 王 梓 于朝娟

印 制 / 北京今日新雅彩印制版技术有限公司

开 本 / 787×1092 1/16 10.5印张

出版日期 / 2011年2月第1版 第1次印刷

书 号 / ISBN 978-7-5434-7908-1

定 价 / 272元(共四册)

版权所有 翻印必究

论“吴门画派”

“吴门画派”是我国古代最杰出、最有影响的画派。这个画派敢于冲破明代各画派所崇尚的形式主义，大胆地有选择地继承唐、宋、元各家的画法，在自己长期的艺术实践中别开蹊径，开创了新的艺术境界。这种气概和艺术特色，为历代画派和各家所公认。毫无疑问，“吴门画派”成为了我国明、清四百余年画风的主要倾向。时至今日，其画风仍历久不衰。

一

苏州为古吴都城所在，故称吴门。自三国、东晋以来，吴门画师便人才济济，前后不绝。南朝梁武帝时名画家张僧繇是苏州人，他创立了佛像绘画及雕刻中的中国风格，擅长人物肖像。唐代天宝年间苏州出了著名画家杨惠之。元代著名山水画家黄公望、倪瓒、朱德潜等，都是苏州人。据《吴门画史》记载，从晋代到清代，苏州出的著名画家就有一千二百二十多名。但是，作为实力雄厚的画派在苏州出现的，仅有两支。这就是明代的“吴门画派”与清代的“四王”派。其中，“吴门画派”的影响最大，持续时间也最长。“吴门画派”的崛起，绝不是偶然的事情，是我国书画艺术日趋成熟的必然结果。

从明宣德二年（1427），就是“吴门画派”的领袖人物沈周的生年起，迄嘉靖三十八年（1559），就是“吴门画派”领袖人物之一，最后一个死去的文徵明的卒年。计有133年，这是“吴门画派”主要成员所生活的时代。这一时代，正是明代中期，是明王朝的封建统治逐渐走向下坡路的时期。由于严酷的租税制度，广大农村土地占有两极化，农民和地主之间的阶级矛盾日益加深。特别是江南一带，土地高度集中，税赋奇重，造成农民的极端贫困，同时也直接阻碍了农村经济的发展。处于水深火热之中的广大农民为了维持生计，纷纷弃农经营手工业；还有大批农民涌入城镇，成为许多手工作坊的廉价劳动力，为苏

州工商业、手工业的日渐繁荣创造了条件。

外国经济与商品的刺激，也是加快“吴门画派”诞生的重要原因。根据当时朝廷规定，从国外进口的主要物品有象牙、宝石、香料、铜等，这些物品促进了苏州器用属的发展。与日本建立邦交后，日商的刀、扇、硫磺、铜品、苏木、漆品等流入苏州后，开阔了苏州手工业者的眼界，使当时的苏州终于发展成为全国最富裕的大城市之一。据《苏州府志》、《古今图书集成·职方典》记载，当时苏州有手工业者五万余人，产品可分帛、布、剪采、器用、酿造、品饌和工作共七大类，六百多个品种。笔、墨、纸、砚合成的“文房四宝”的生产，无论在数量和质量上都有新的提高。由于外国商品的刺激，我国的颜料生产也有了较大的发展，出现了柳芳绿、红白闪色、鸡冠紫、迎霜金、梔红、胭脂红等贵重色种。这些产品的迅速发展，都为属于上层建筑之一的绘画艺术的大发展，为“吴门画派”的诞生，提供了必不可少的物质条件。

与此同时，苏州的刺绣、丝绸、扇子、玉雕、木雕等手工艺和私家花园的发展，也促使绘画艺术有更新的、更广泛的改革和突破，以便与之相适应。当时，苏州的私家花园多至两百处以上，这些园子都是建筑、书法、绘画、诗文等艺术组成的综合体。许多造园实践证明，当时画师在建筑园林中占据极重要的主导地位。仅以苏州最大的园林拙政园为例，这个园子建在明嘉靖年间，园主王献臣在筑园时邀请笃友、著名画家文徵明规划造园，文徵明曾作《拙政园图三十一景》（现藏苏州博物馆内）。从画面上看，三十一景与现存拙政园各主景格局、布置大致吻合。该园始建于1522年，筑成于1538年，先后花了16年时间。而文徵明作“三十一景”图于1533年，这充分说明文徵明非但参与了造园活动，而且是拙政园造园时期的主要建筑师。明代缂丝工艺发展很快，孔雀毛的应用，使缂丝风格艳秀高雅。双子母经

的创用，使缂丝从此有了单经和双经之分，增强了缂丝的灵活性和表现力，缂丝工艺上的改革，迫切要求在缂丝画稿方面要与之适应。明代缂丝著名艺人大多缂织“吴门画派”的画稿，沈周的《蟠桃图》及其他名家作品，都轮廓清丽，花鸟神态栩栩如生，足证缂丝工艺的发展，要求绘画艺术的发展。而“吴门画派”的诞生，又进一步促进了缂丝工艺的发展。

其他手工业和工艺业的发展，也急待着绘画艺术的新发展。限于篇幅，不可能一一例举了。

伴随着经济的发展，都市市民对于文化生活的需要，其要求也越来越高，而当时的文化艺术的发展却处于极缓慢的状态。如在诗文方面，已经有了一次复古运动，这次复古运动是以李梦阳、何景明为首所倡导的，目的在于纠正从明初以来一直流行的雍容有度的台阁体。前七子的复古，在当时虽有一定的积极意义，但由于一味模拟形似，造成了诗文的千篇一律。文坛上还出现了许多假古董、膺法帖，走上了形式主义的道路。广大市民，甚至连当时的上流社会也不满意文坛上这种现实。站出来对复古运动进行非难和抨击的就有归有光、李卓吾、汤显祖等人。归有光在《项思尧文集序》中，曾讽刺李梦阳等人为“妄庸巨子”。李卓吾对复古派标榜秦汉，也是深致非议的。汤显祖更是正面地同复古派斗争。这些斗争，造成了文坛上提倡文章的内容决定形式，而形式乃是为内容服务的主张，给予形式主义的复古派以有力的冲击，为不久出现的文学革新运动打下了基础。文学革新运动是深受广大市民拥护的。同时，对于绘画艺术的革新与发展，明显地起着催生作用。加上广大市民要求改革画艺的呼声越来越高，吴门画坛的改革就势在必行了。

就以当时的画坛来说，明代初期流行“院画”。所谓“院画”，一般是指封建时代翰林画院或服务于宫廷的画家所作的细密精致的作品。从明代起，对凡是效法南宋画院的作品，统称院体

画，这些画家就被称为“院派”。朱元璋建立明朝后，一切恢复宋制，设画院，极力提倡以马远、夏圭为代表的南宋院体山水。从明初至嘉靖年间，明最高统治者均不喜欢“元四家”那种枯寂幽淡的作风，而喜欢南宋院体严整苍劲的画法，有意识地提倡李唐、刘松年、马远和夏圭。到了弘治年间（1488—1505），明孝宗（朱裕堂）更是提倡马、夏画风。这样一来，当时画坛流风所及，临摹南宋李唐、马远、夏圭的画家应时而起，特别浙江一隅，涌现不少名家。主要代表性画家有戴进、吴伟、张路和蓝瑛等人。因为他们都是浙江钱塘人，所以形成的流派被称为“浙派”。“浙派”画家所画山水人物，取法南宋院体，但又不全雷同于“院派”。“浙派”在自己的艺术实践中，养成了用笔刚劲的画风而别具一格。所以，从明初至明中叶，画坛上的“院派”和“浙派”并称雄，其画风一时统治着我国画坛。

当时的吴门画坛虽然也已初露头角，像徐贲、赵原、刘珏、杜琼等人继承了宋、元画法所长，提倡和发展了以笔情墨趣为主的“文人画”，深深地博得了广大市民阶层的承认和拥护。但由于最高统治当局并不欣赏，加上吴中“文人画”画风还没有得到再三锤炼，还不能与当时的“院派”、“浙派”相匹敌。但毫无疑问，他们是“吴门画派”的先驱者。

这是因为尽管当时的吴门画风还势单力薄，但他们代表着明画坛革新运动的方向，所以刚一生发就受到了市民群众的欢迎。与“院派”、“浙派”相比，似有一股清新之意扑面而来。“院派”和“浙派”虽各有所长，但他们的严重弱点也日益暴露无遗。“院派”较守南宋李唐、马、夏等人规格，显得非常保守，很少新意。而“浙派”也往往是“述”多于“作”，创作上时常流于纯客观的自然主义倾向。这在当时画坛，甚至市民群众心目中也是十分清楚的。所以从明洪武到成化，实际上中国画坛出现衰落现象。这种现象非但与当时的

经济发展格格不入，也与市民群众迫切要求新文艺的建设相违。而吴门一任自然，将绘画、书法、诗文熔于一炉的新风，就越发显示了革新的方向，从而为“吴门画派”的诞生打下了良好的基础。

二

大约与“浙派”晚期代表画家吴伟崛起的同时，吴门诞生了吴派大师沈周。沈周（1427—1509），字启南、号石田，晚号白石翁，苏州相城人。他的曾祖父是王蒙笃友，父亲和伯父是杜琼的学生，可以说家学渊源极深。沈周的画早期远追宋代董源、巨然和元代王蒙、吴镇等几家。笔法松秀温润，构图紧密端庄，但往往还摆脱不了明初空陈形式的旧传统。40岁后，沈周广泛地吸收宋元各家各派之长，在长期的艺术实践中，自成一种面目，这种面目表现在绘画时用笔洒脱简练，但又不粗犷疏陋，有含蓄，有风趣，断然是明代特有的画风。这种画风，把中国山水、人物画从疏狂空泛的歧路上扭转过来，几乎很快就取得当时画坛的一致公认。而沈周其人，也俨然以明代画坛盟主的地位出现了。

沈周培养了许多学生，最有才华的是同样作为“吴门画派”领袖人物的文徵明和唐寅。

文徵明（1470—1559），初名璧，字徵明，更字徵仲，号衡山居士，苏州人。他是一个比较全面的画家，山水、人物、兰竹、花卉皆有所长，他最突出的成就是山水画。画史上将他的作品分作“粗文”与“细文”两种，“粗文”师法沈周和元四家，多作墨笔，简洁而苍润；“细文”取法赵孟頫等，青绿山水画得绵密工致，文厚富丽。他的画法新颖，笔墨放纵，有一种特别明显的时代新意。这种特色来源于画家的性情和江南秀丽山川环境，自然形成，并非一些画家刻意追求所能达到的艺术效果。

唐寅（1470—1523），字伯虎，又字子畏等，号六如居士，苏州人。唐寅是一位多才多艺的画

家。他的山水画，初学周臣，并融会了南宋及元人的画法，形成了自己结构严谨，笔力挺健，水墨淋漓，没有霸悍气息的艺术特色。他的人物、仕女画，结合李公麟、赵孟頫两家之法而成，具有笔墨流动、结构正确、细致艳丽的特色而享盛名。他的花鸟画采用墨笔写意，来源于沈周。同时，唐寅还擅长诗文，以“江南第一风流才子”自称。

稍晚于上面三位，但画艺绝不在三位之下的是仇英。仇英号十洲，漆工出身。他初学周臣，后学文徵明，一生临摹了许多唐宋名家的作品。尤其对于南宋画家刘松年、赵伯驹的钻研更是不遗余力。在吸收唐宋名家优秀传统的基础上，发挥自己的艺术天才，创造了不少人物、山水、鸟兽、楼阁画等。所写美人图，色彩艳丽，用笔细入毫发；金碧山水，结构谨严，含有清润柔和的韵味；写意人物，潇洒流畅，古意盎然。

吴门出现了沈周、文徵明、唐寅、仇英这四位画家后，使我国明代画坛上面目一新。在中国画史上，这四人合称“吴门四家”。也是“吴门画派”的领袖人物和代表性画家。他们继承了宋、元画法所长，以及“院派”、“浙派”所长，推广和发展了以笔情墨趣为主的“文人画”，形成了独有风格，如大匠运斤成风，挥洒淋漓，以笼罩一切的姿势，表现了取“院”、“浙”两派而代兴的气概。至此，“吴门画派”自然崛起。

三

由于“吴门画派”有选择地继承唐、宋、元名家画法之长，撷取古代传统而别开蹊径，创造了独特的画法，从而擅名于世。被时人赞为“逸格”，被后人誉为“明四大家”。他们在人物、山水、花鸟画各方面都有了新的发展，声震画坛而流韵宕长。“吴门画派”延续三四百年，其影响波及大江南北和全国各地。

“吴门画派”的成就，首先表现在对中国传统山水画方面有新的突破。北宋米芾极力赞扬山

水画家董源，提出“董源平淡天真多，唐无此品。在毕宏上。近世神品，格高无与比也。”对董源山水画推崇备至，使这一系山水画在元代获得了极大的发展。到了明代中叶，山水画汇成了两个不同的系统，一是继承刘松年、李唐、马远、夏圭为主的院画体系；另一是继承董源、巨然和“元四家”的所谓“墨戏画”体系。院画系统经过戴进、谢环以及吴伟等人组成的“浙派”的分化，纯正的院画体系在山水画方面已经成了强弩之末。即使是具有一定成就的院画画家如李在、周臣等，也并没有能够引起当时人们的特别重视。那时的山水画家不归依于“元四家”，便必附和于“浙派”一系。这是我国山水画在明中叶的大致情况，也是山水画趋向于发展的低潮而形式主义得以萌芽的时期。而“吴门画派”在山水画方面的成就，恰恰就在于他们不为这种时代的风尚所局限，敢于上追唐宋名家，撷取其精华而别开蹊径。这是“吴门画派”不能忽视的成就。

沈周的山水画刚健苍劲，文气磅礴，又有浑成天真、风神潇洒的神趣。文徵明的山水画受赵孟頫的影响较深，所以他的作品既有赵氏妍丽稳健的长处，而在情韵上更独具清和淡逸的意境。唐寅山水画师法李唐，然而在他画中还有李唐所没有的清丽秀美的面目。偏护“浙派”最力的李开先在《中麓画品》中说：“唐寅如贾浪仙，身则诗人，犹有僧骨，宛在黄叶长廊之下。”以生动的比喻，十分恰当地点出了唐寅山水画的精髓。仇英的山水画气度清朗，笔力刚健挺拔，其结构与山石勾勒，正如杨翰在《扫石轩画谈》中所说：“笔笔皆如铁丝，有起有止，有韵有情，亦多疏散之气，如唐人小楷，令人探索无尽。”如果我们把这一成就放在明代中叶画风的一般倾向上衡量，那么应该说是山水画经唐、五代、宋、元历次变化以来的一个大综合。

文人画的发展，亦是“吴门画派”的艺术特色之一。文人画把诗、书、画三者结合起来，熔

于一炉，成为不可分割的整体。这虽是唐代王维开的先河，但历代画家对此并不十分重视，还极力贬低其价值。“吴门画派”的沈周、文徵明、唐寅都是诗、书、画兼长的多才多艺的人物。他们的画上，都咏诗词或题字跋书。仇英画上虽无诗文题咏，但他的青绿山水，受赵孟頫影响极重，同样是具备了文人画条件的。“明四家”把文人画这一传统发展到更完美、更普遍流行的地步，是因为他们确认书法和绘画在用笔的技法上本有关联。而诗和画的内容意境又常是一致的。所以，诗、书、画一体不仅完全能够取得和谐，并且能够互相补充，使画的主题更突出、内容更丰富。但如果诗和书法的水平不高，或是画的内容和位置安排已不需要题字，也要硬题上一段，那就反而破坏了画的完整性。如果所题的内容完全与画无关，就更不是完美的结果。后来的董其昌就是利用这一点，来极力贬低“吴门画派”在艺术上的成就。

“明四家”在题跋的字数、位置和字体方面也都别具匠心的。如沈周的《灵隐山图卷》、《吴江图》，唐寅的《牡丹仕女图》、《风木图》，都有诗或题记，介绍诗和画的关系或是画和生活的关系。像文徵明《横塘听雨图》的长篇题记，纪录了前人的诗作，说明自己作画的动机，也能帮助看画的人体会画中之意，且产生更多的联想。除了诗或题跋的内容和画境有联系外，“明四家”的作品在诗词、题跋所占画面的位置、面积、轻重都和画的构图有关联，成为画的一个组成部分，而字体和画的笔法也是和谐一致的。因此有些画面景物已很充塞，如文徵明的《雨景山水图》，就仅记年月名款，不再题诗。有的画上又特留余地，写上长篇题记，像文徵明的《二湘图》，两个人物占画面不过五分之一。而画幅上部题录了屈原《九歌》中《湘君》、《湘夫人》两章的全文，占画幅面积三分之一，显然这样的题记已不是从属地位，而是旗鼓相当的。这篇题记秀劲的楷书

和人像衣纹细挺的描法以及人物的性格、风格也是很协调的。诗、书、画三位一体，完美地结合在一个画面上，这是我国文人画的一大特色，也是世界美术领域中的独特创造。然而，在“明四家”后的数百年中，历代不少画家仅仅看到“明四家”学习前人所取得的成就一面，对于他们令人心怡的文人画一面却并不予以重视，这与明末著名画家董其昌的“南北宗”说密切相关。董其昌在《画禅室随笔》中写道：“文人画自王右军始，其后董源、巨然、李成、范宽为嫡子。……吾朝文、沈则远承衣钵，若马、夏及李唐、刘松年，又是李大将军之派，非吾朝所当学也。”董其昌如此贬薄文人画，显然目的是标榜南宗，为他自己的画风树立“正统”观念，而后来的画史不加考察，竟把明末清初形式主义倾向的形成，溯源于“明四家”，这显然是被董其昌所捏造的一套“正传”体系所绊倒，倒果为因地对“明四家”做出了不公平的结论。但时代画风的趋向，究竟不是一人一说所能左右的，如果我们能够撇开过去的一些画史所传留的成见不管，那么“明四家”在文人画的成就上，我们确能找到溯自唐、宋、元、明一千多年来中国传统画发展的完整面貌，惟有通过历史的完整的考察，从他们作品的全貌进行具体地研究，才能对他们的成就做出正确的结论。

我们在评价“吴门画派”的艺术成就时，不仅要看到“明四家”艺术造诣方面总的成就，同时也应看到他们在艺术上和表现方法上的相异之处。这就要涉及到与“明四家”师承有关的家学问题。首领人物沈周在文学艺术上有深厚的家学渊源，又师事过继承元四家的杜琼。文徵明、唐寅是沈周的学生，而唐寅和仇英又跟院画派的周臣学过画，所以，过去画史曾把沈、文列为“吴派”，把唐、仇归入“院派”。且不论这种归宗是否恰当，但至少说明沈、文和唐、仇在艺术处理、表现方法上俨然是有区别的。这种区别实际上也是院画系统和墨戏画系统着力于意趣、笔墨的表达能力。

沈、文在笔墨上力去雕琢造作的习气，其结构一般都很平凡，所谓“三叠”、“两段”章法，这原也是董、巨和元四家的特色，但由于沈、文的笔墨善于表情，所以意境幽深，纵然结构平凡，也显得自然得体。唐寅、仇英在这点上与沈、文不同，他们对主题和结构是苦心经营的。即使小幅扇页，也力求小中见大，不失其雄伟险峻的感觉。笔墨紧随物象的阴阳虚实而起落中节，给人强烈的实感。这些不同，只要比较他们的作品，就可以感觉出来。唐、仇两人对北宋诸名家和南宋院画作品的临摹体会，是滋养他们艺术造诣的重要基础，但在对前人传统的取舍和着力点上，却和周臣的教养密切关联。这一点，过去画史往往被唐、仇“青胜于蓝”的成就所忽视。沈、文对北宋名家和院画作品的追求模拟是不遗余力的，但他们直接师事是属“文人墨戏画”系统，因此在艺术处理和表现方法上自然异趣了，但划归家数也有缺陷，就是肯定了沈、文和唐、仇的艺术处理和表现方法存在异端，而抹杀了他们艺术风格上极为重要的内在联系。这种内在联系因素的产生，是在于他们能够根据自己的生活感受，不囿于一见，兼收并蓄和彼此切磋琢磨的深厚友谊。“明四家”在笔墨神韵的渗透中，力求物象的真相，这有他们不少的虫鸟花卉作品可以证实。这种不为一见一得所拘束而广泛吸取前人与同辈的优长，是和画家深厚的学养有关。正是具有这种见识，才扩充了他们的感受，使他们的画艺在彼此情韵的谐调中又显得面貌丰富多彩，把一千多年来中国绘画中两注不同的源流汇合起来，注以新的血液，成为吴门一帜，而和当时声势煊赫的“浙派”、“院派”相抗衡，这绝不是偶然的。

“吴门画派”在艺术上的巨大成就，决定了它对于后来画坛的影响也必然是深远的。自沈周、文徵明、唐寅、仇英先后崛起后，吴门画家无不推崇这四家的经验和成就。明清时期，吴门出了四百多名著名画家，这些画家借鉴“明四家”的

经验，都觉得走了捷径，可以用更多的时间花在形成和发挥自己的风格上。正是由于这种风气历久不衰，吴门才得以在明清时期诞生如此众多的著名画家。而“明四家”中，仅以文徵明为例，有史料可查的，他的子孙和学生成为著名画家的就有三十多人。其影响一直延续到清代中期。唐寅的画被后人视为“千金不易”。据考证，至今已发现流传的“唐画”达两百余幅，是一批巨大而珍贵的艺术瑰宝。清代盛大士在《溪山卧游录》中评唐寅的画沉：“云林、伯虎，笔精墨趣，皆师荆关而能变化之。故云林有北苑之气韵，伯虎参松雪之清华，其皴法虽似北宋，实得南宗之神髓者也。”这足见唐寅的画风对于后代影响甚大。他的仕女画被视为元、明、清三代的代表作。至于仇英的青绿山水，虽然留给后世的作品不多，但没有一件是笔败神颓的，连门户偏见极深的董其昌也不得不在《画眼》里赞叹道：“仇英为近代高手第一，兼有南宋二赵之雅。”“他是赵伯驹的后身，即令文、沈也未尽其法。”在人物小景方面，仇英为以后三百多年的画家们，留下了标准的蓝图。

“吴门画派”的影响，几乎制约了我国明、清四百多年画风的主要倾向，除表现在对吴门及其全国许多著名画家的追崇上，还表现在对我国有重要地位画派的影响上，特别是对“松江派”的影响上。明末，继吴派勃起的董其昌、莫是龙、陈继儒、赵左、顾正谊以及所谓“画中九友”等人，以董其昌为领袖，他们声称要以独特的面目屹立于中国山水画坛。董其昌后来所取得的成就，为清代三百年的统治阶级画家所推崇，列为和董源同等的地位，可以想见他在当时的影响。

董其昌为首的“松江派”，以及后来在这个总派下面又分成的所谓“苏松派”、“云间派”、“华亭派”等，其实都是“吴门画派”的延续。有人称“松江派”为后期吴派是有道理的，因为董其昌声言追王维、荆、董、巨、米、高，近师赵孟頫、

元四家等，而实际上他是专学黄公望而稍加变化的。在画风上与“吴门画派”是一脉相承的。只是他在画面上，追求一种更加温润、柔雅、含蓄、安静的效果，注重水分空气的感觉，而出现一种新的面貌。连董其昌自己也在《画眼》中说：“余与文太史较，各有短长，文之精工具体，吾所不如，至于古雅秀润，更进一筹矣。”他这话是实事求是的。在笔力墨法上，“松江派”是认真借鉴了“吴门画派”的。

四

任何文化艺术之间都是互相影响而求得发展的。“吴门画派”对于当时的文学艺术具有重大影响是袁中郎倡导的文学革新运动，无疑是受“吴门画派”创新思想影响的。这种影响反映到学术上是左派王学的兴起，从而产生了市民阶层的民主思想。在文学上，就是袁中郎为首的文学革新运动。袁中郎（1568—1610），名宏道，曾任苏州知府，他对于“吴门画派”要有个人见解，要自己卓然有所建树的精神十分佩服。为此，他亲自为唐伯虎编纂了《六如居士全集》。对于唐寅及其“吴门画派”中其他人物给予高度评价。作为文学家的袁中郎对于当时文坛十分不满，明代“前七子”和“后七子”两次复古运动，都深深地走上了拟古模古的形式主义道路，“文必秦汉，诗必盛唐”的口号充塞文坛。袁中郎在“吴门画派”精神的鼓舞下，在文学革新上提出了一套系统的理论。袁中郎主张写文章首先要抒写性灵，所谓“独抒性灵”、“直写性情”，也就是要写出自己心中所要说的话。这和“吴门画派”作画的主张是十分合拍的；其次，在写作方法上，袁中郎提出“以无法为法”，也就是要创造，不要单纯地模拟旧法，这在当时有着非常积极的作用；第三，袁中郎非常重视人民群众的作品，首先肯定了民间小曲的价值。袁的这些观点明确代表了当时进步的文学倾向，立刻得到文艺界绝大多数人的拥护，转移

了一世的风气，形成了我国 17、18 世纪市民文学极其灿烂辉煌的新时代。由于“吴门画派”的深远影响，以及“明四家”、“吴中四才子”（唐伯虎、文徵明、祝枝山、徐祯卿）所留下的大量轶闻趣事，许多以“吴门画派”成员轶闻趣事为素材而创作的文艺作品不断地问世了。如周玄伟的《泾林杂记》、冯梦龙的小说《唐解元一笑姻缘》、孟舜卿的小说《花前一笑》、卓柯月的小说《花舫缘》、朱素臣的戏剧《文星现》以及戏曲《智园梅花梦》、《三笑》等，都是以“明四家”作为主角所塑造的文艺形象。

就是到了近代和现代，许多著名画家仍以“明四家”作为楷模而悉心研究。我国现代艺术大师刘海粟的油画是以国画为基础的，刘海粟对“吴门画派”的每个主要成员都做过专门研究，然后将古代画家的经验化作养分来丰富自己。他认为：“吴门画派”的成就是多方面的，所写美人图色彩艳丽，用笔细入毫发；金碧山水，结构严谨，并含有清润柔和的韵味；写意人物，潇洒而又清畅，古意盎然。他在具体分析仇英的《秋原猎骑图》时说：“这画虽在传统的形式——即所谓‘单线平涂’限制下，其造型却发挥了最大限度的表现性和反映现实性。例如六匹马的眼睛、嘴唇和鼻子的线形，都经过有效的夸大和移动位置的。至于足部动作和腹背线形，都是依据对象的特征，加以适当的夸张刻画成的。这样处理，为的是给观者产生深刻、生动、明快、清朗的印象。这样处理，为各个人物的构成，神态生动，即以每个人物的眼睛的几条单纯生动的黑线，就非常符合我们对于一个现实人物面庞的想象。更使眼睛在头部占了一个最引人注意的地位，并且表现了动人的神态。”刘海粟先生精细的分析，善于摄美的本领，在古为今用方面为我们树立了榜样。据考查，杰出的大画家徐悲鸿先生所画之马，就是在反复认真地研究了仇英等人的画马技巧的基础上加以发展，形成自己独特的面目和风格的。

“吴门画派”诞生至今已五百五十余年，令人欣喜的是在这一画派的发祥地——苏州，吴门画派更加发扬广大，为了认真研究和继承“吴门画派”的画风，专门成立了“吴门画派研究会”。一支由近万名专业和业余美术家组成的队伍，每年都有大量各种题材，特别是反映现实生活的好作品问世，这在全国画坛上也是出类拔萃的。然而，我们研究“吴门画派”，是为了继承好的画风，继承又是为了更好地创造。这是我们切不可掉以轻心的。历史上，各种画派的创始者，都有其独特之处，但是到了末流，往往就发生了流弊，增加了习气，流于公式化了。“吴门画派”也不例外，这是应当吸取的深刻的历史教训。*

* 本文原载上海书画出版社 1983 年《朵云》第 5 期。

目录

仇英的早期作品分析 /011	仇英的晚期的画 /103
仇英与文氏父子关系非同寻常 /020	仇英的巨幅长卷系列 /110
仇英是人物画高手 /032	别具一格的《柳下眠琴图》 /117
仇英绘画作品蕴含极强的民本思想 /041	仇英与他的女儿仇珠 /122
仇英的青绿山水 /047	仇英与唐寅的异同 /127
析仇英《剑阁图》 /053	仇英故居考 /136
仇英长期客居收藏家、富家原委探 /059	仇英《赤壁图》赏析 /140
仇英和他的历史故事画 /068	仇英魂归何方 /144
一幅不能不提的画 /076	仇英，一位与命运抗争的绘画巨匠 /146
仿古与创新 /084	仇英绘画年表 /154
如何欣赏仇英的《修竹仕女图》 /092	主要参考资料目录 /166
仇英的花鸟画 /098	



仇英的早期作品分析

仇英流传下来的早期作品不应算少，但称得上是一致公认的精品并不算多。深入探讨仇英的早期绘画作品，对于我们了解仇英的身世、成长过程及他绘画艺术特色与画风的形成，是不可避免的。

仇英的寿命不长，如果我们将仇英在35岁以前，即约1533年之前作为早期的话，那么他在1533年前创作的作品都可纳入早期作品。这样划分的原因有两个：一是从绘画这门艺术的特点看，一位画家35岁前只能算是打基础阶段，是成长期，可以看出他的发展趋势和艺术特色，但也只能算是初露端倪。二是仇英在35岁后，即在苏州城小有名气时，相继被富家、收藏家所邀请，长期客居在他们的家中，由于学习和临摹到大量文献古画，画艺大有长进，由此进入了中年的发展期（35岁至45岁）和晚年的成熟期（46岁至56岁左右）。

仇英绘画初露端倪

仇英从太仓迁往苏州城时，苏州地区的社会经济已从明代初期的萧条中苏醒过来。一些开明的政策促进了当时商品经济的发展，苏州的丝织、刺绣、制扇、玉刻、木雕、髹漆、颜料、书画及装裱等手工业也日益兴旺发达。一些士大夫阶层及富商豪绅营造园林成风，成为苏州园林不断得以发展的高潮时期。此外，大批文学艺术人士聚集于苏州，从事文学艺术的创作活动。当时，苏州书画业的发展，已经成为全国的中心之一。并已涌现出像沈周、周臣、吴宽、文徵明、唐寅、张灵、祝允明等一批著名的书画家。正因为这样，年轻志盛，怀有抱负，并有一定绘画功底的仇英才移居苏州，一心一意想在苏州求得发展。

我们虽然从方志和画史上看不到仇英初来苏州城的具体记载，但是，我们可以想象，一位十七八岁的漆工，人地两生，既要靠做漆工生活来立足谋生，又要学习自己喜爱的绘画求得发

展，是何等地艰难。

仇英的好友彭年曾记载，“十洲少即见赏于衡翁（文徵明）”，就是说仇英在青少年时期就得到文徵明的赏识。我们不知道仇英怎样认识文徵明的，但可以断想或许是见到了仇英的画，或许是仇英带着自己的画去见文徵明，或许有一个偶然的会让这两人相识了。从那以后，直到仇英离开人世，他和文徵明父子及其学生们的关系甚密，他们是亦师亦友。尽管仇英从未正式拜师于文徵明，但在艺术思想和绘画技法上，深深地受到这位比自己年长30岁的长辈的熏陶。他们经常合作书画作品，或题跋仇英的作品，或到仇英在苏州的家中访问、切磋画艺。我们可以从不少的仇英早期的作品中，看到他吸收文徵明构图平稳、笔法简约柔婉、敷色清淡等艺术手法的印迹。

仇英早期的绘画技艺能得到长足之进，还得益于他拜师于当时的绘画大家周臣先生。画史上并没有记载仇英是如何结识周臣，并能拜师于周臣的。但是根据笔者的推断，很有可能是文徵明与唐寅的推荐。周臣是唐寅的老师，也是文徵明的好友，这种可能性极大。时间大概在1523年，因为那年正好是文徵明以岁贡入家，授翰林待招（文化官员），这一去不知要多少年，出于对仇英的爱惜，便借机拉着唐寅到周臣那儿，将仇英荐介绍给周臣。周臣见仇英的绘画有特色，便自然允应了。明代画史记载，“仇英系实父，号十洲，太仓人，后寓吴，初执事丹青，周东村（臣）异而教之，摹唐宋人画，皆能夺真。”¹

周臣的绘画，主要继承了南宋李唐、刘松年、马远、夏圭的院体画传统，用笔刚健而有力，皴法大多用侧笔斧劈皴，水墨渲染极其酣畅淋漓，善于表现山峦岩石的体积感和坚硬质感。就像王穉登所指出的“画山水人物，峡深岚厚，古面奇妆，有苍苍之色，一时称为作者。”²仇英从周臣先生那里学到了坚实的造型能力和笔墨雄劲的技法长



摹李公麟莲社图 78.5 × 46cm 王己千藏



摹李公麟莲社图局部

处，形成了仇英早期绘画严谨劲利为主基调的艺术特点。

在这一时期，仇英因同文徵明之间的亲密关系，他同文彭、文嘉、王宠、王守、王谷祥、陈淳、陆治等人都有了知交，他们在绘画艺术上互相激励和学习感染，仇英从中也学到了文人画所崇尚的主题和笔墨情趣。

仇英的绘画在早期能初露端倪，还在于他

天姿秀异，加上他惊人的刻苦与勤勉。尽管仇英在绘画的艺术道路上，得到了像周臣、文徵明这样的大师级画家的指点和帮忙，使他在画艺的长进上少走了许多弯路，或者说多少走了点捷径，但内在的因素还是主要的，第一位的。仇英的刻苦、勤奋是出了名的，连门户偏见极深的史论家董其昌也评点云，仇英作画时全神贯注，“实父作画时”，四周虽“耳不闻鼓吹阊阖之声，如隔



梧竹书堂图局部

壁钗钏”，在《画禅室随笔》³中，我们虽没有更多的有关仇英勤奋学画的资料，但从一些他创作的作品中，可以找见仇英勤奋学画的印迹。如

在《摹清明上河图》卷中，有一个穷画家在裱画店的一角，对着街景专心致意地在绘画，这可能就是仇英自身的写照，可以断定，仇英在

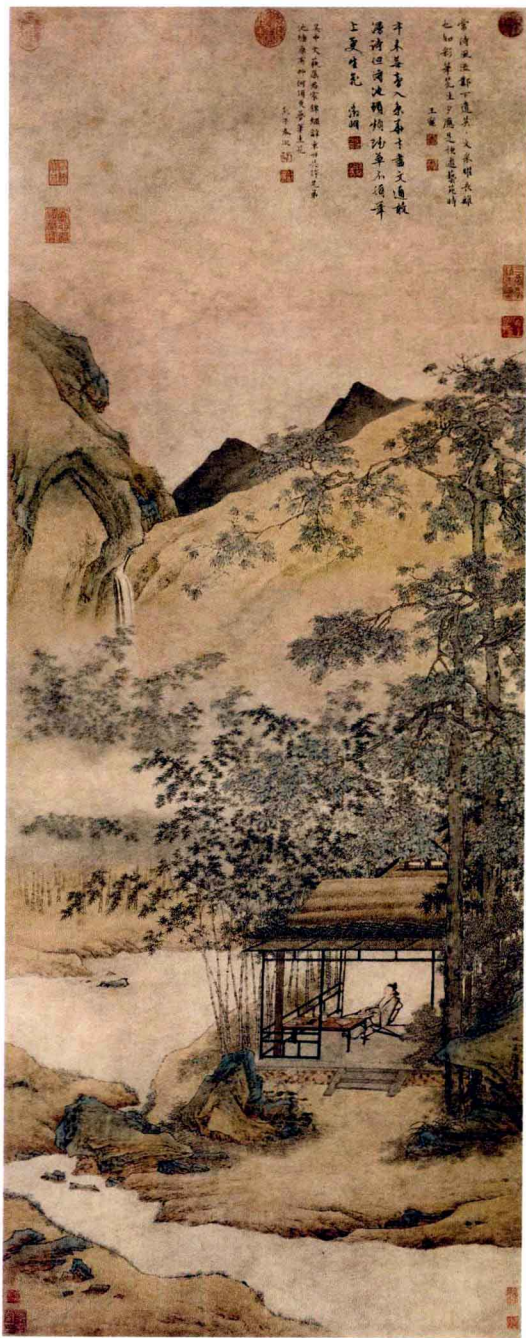
苏州早期学画也经常在街头写生绘画，将绘好的画卖给书画店。所以，他跟书画店搞得很熟，关系处得很好，店里乐意为他腾出个位子来让仇英街头绘画。又如仇英的《汉宫春晓图》卷，画的是画家毛延寿为嫔妃作画，其实也是自况的写照。可以想见，当时，仇英也被众多的市民邀请作画，有富家的，也有贫穷人家，有达官贵人，也有一般市民，但是，不管是谁，他都认真绘制，作为提高自己画艺的一次极好机会。仇英由良师指点，加上自己的勤奋探索，两者相加，就使他很快能脱颖而出。

山水人物画异军突起

在山水画方面，仇英在早期就选择了青绿山水，这是因为仇英想突破一般。当时，流行文人画，文人画不仅受到士大夫阶层的欣赏，也得到了广大市民阶层的喜爱。所谓文人画，通俗地讲要求诗、书、画融于一体，并以简约的画面来表现丰富的内涵，强调艺术性、观赏性、趣味性三者的结合。在这方面，文徵明、唐寅、张灵、沈周等人都是大家高手。所以，到了明代中叶，文人画极为推崇，并掀起了高潮，变成潮流。而在这方面，仇英是极其欠缺的。

仇英既非出身于名门豪族，也非出身于诗礼人家，他有着一个没有受过诗书礼仪陶养的少年时代，更没有仕进的经历。或许他不擅长写诗词，书法也很蹩脚，要学起来，也非一日之功，得有个过程。许多人相信“书画相通”，以为会书法的人绘画也错不到哪里，善于绘画的人，字一定写得很好。仇英却是个例外，他绘画很好，诗书不擅长或很一般，以致从没见过他在作品上写诗词，书法除少量必写落款内容外，题跋的书法也极少见到。

处于这样的局限之中，仇英随不了文人画的大流，却又不愿意满足于一一般。所以，仇英从文徵明“细文”笔法的山水，以及周臣的院体特色，



梧竹书堂图 148.8×57.2cm



孝经图局部

直追前代青绿大师，“深入千里（赵伯驹）、希远（赵伯驹）、松雪（赵孟頫）诸老之室，而直接大小李将军（李思训、李昭道）一派”。这样仇英深得青绿之精征，同时不拘一路画风，广集博采，为我所用，以致美术史论家在评点仇英的《湖上仙山图》⁴时云：“山石师王维，林木师李成，

人物师吴之瑜，设色师赵伯驹，资诸家之长而深全之，种种臻妙。”青绿山水早在唐代就盛行，如李思训父子继承六朝、隋代以来山水画以色彩为主的表现形式，借鉴前人不小青绿的设色法，施以大青绿，用泥金勾线，创成了以“青绿为质，金碧为纹”的“金碧山水”画。这是仇英所极为