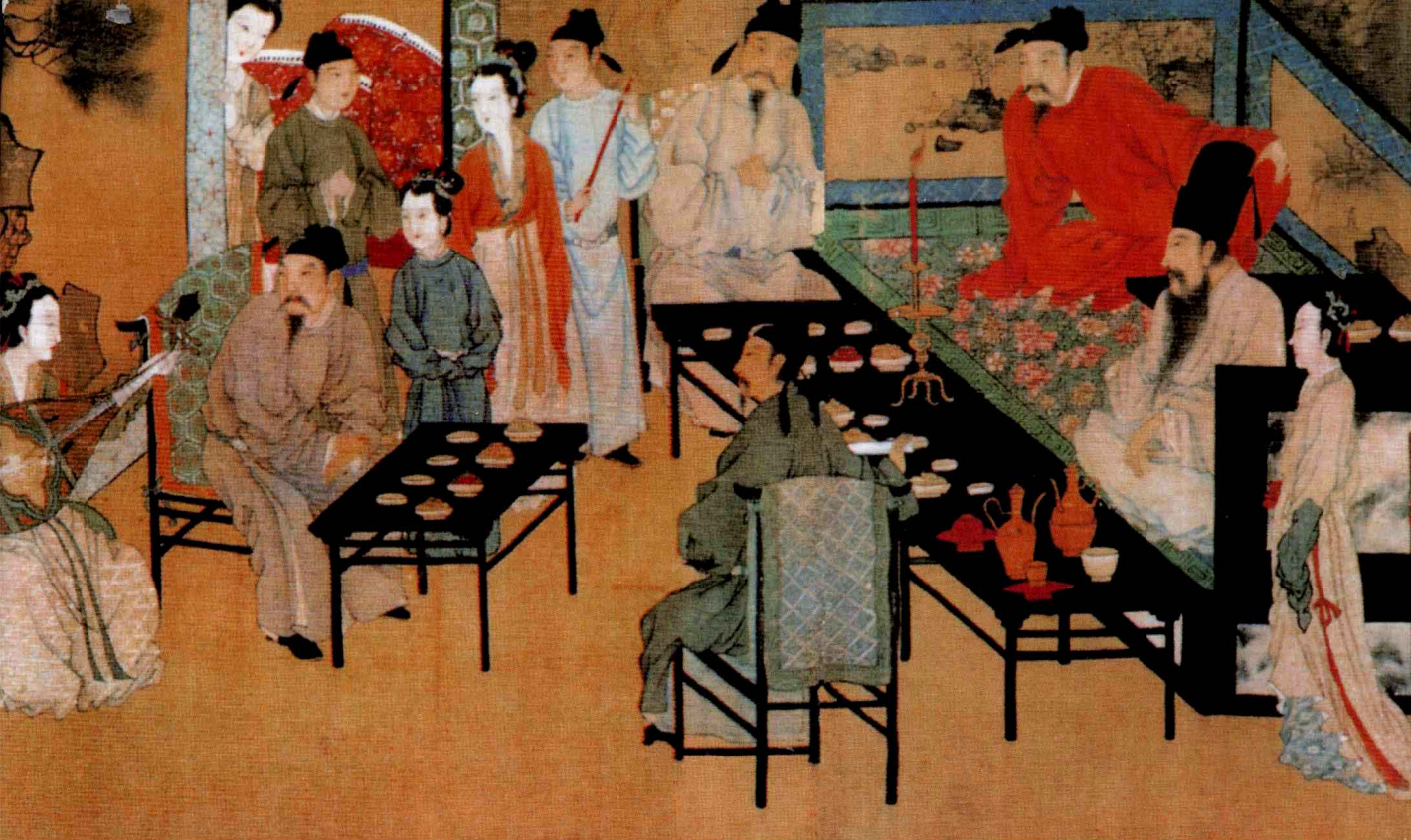




明四
大家

研究与
艺术鉴赏

唐寅

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

唐寅

图书在版编目(CIP)数据

唐寅 / 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唐… II. ①林… III. ①唐寅(1470~1523)—人物研究 ②唐寅(1470~1523)—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016211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 峥

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 12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、品馔和工作共七大类，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、栀红、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，自成为一种面目，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），初名壁，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，记录了前人的诗作，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相关。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。

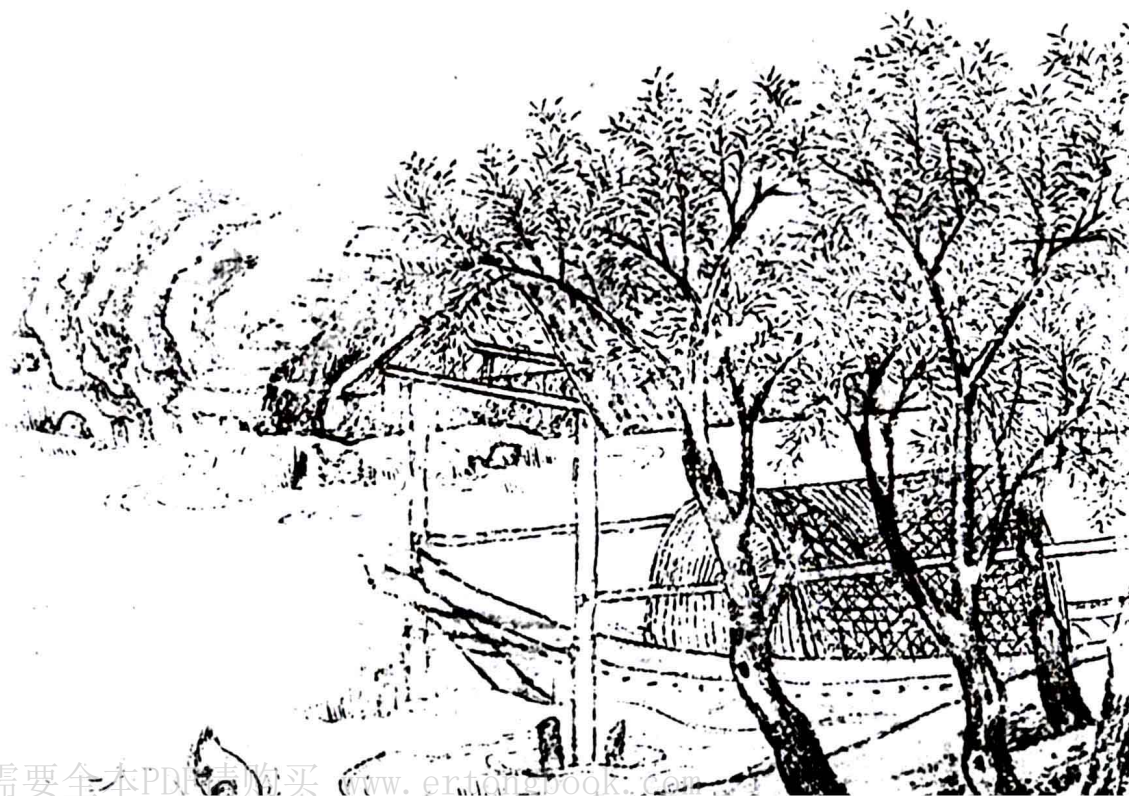
就是到了近代和现代，许多著名画家仍以“明四家”作为楷模而悉心研究。我国现代艺术大师刘海粟的油画是以国画为基础的，刘海粟对“吴门画派”的每个主要成员都做过专门研究，然后将古代画家的经验化作养分来丰富自己。他认为：“吴门画派”的成就是多方面的，所写美人图色彩艳丽，用笔细入毫发；金碧山水，结构严谨，并含有清润柔和的韵味；写意人物，潇洒而又清畅，古意盎然。他在具体分析仇英的《秋原猎骑图》时说：“这画虽在传统的形式——即所谓‘单线平涂’限制下，其造型却发挥了最大限度的表现性和反映现实性。例如六匹马的眼睛、嘴唇和鼻子的线形，都经过有效的夸大和移动位置的。至于足部动作和腹背线形，都是依据对象的特征，加以适当的夸张刻画成的。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

唐寅从学考 /011	唐寅晚年心归佛乘析 /093
唐寅科场泄题案始末 /014	秋香小传 /102
唐寅与张灵的笃友关系 /022	话说唐伯虎 /105
唐寅早期绘画赏析 /028	唐寅拔头筹名至实归 /110
唐寅中、晚期绘画赏析 /035	唐寅题画诗词精选 /112
略论唐寅的春宫画 /048	唐寅各类文体代表作欣赏 /141
如何欣赏唐寅的《李端端图》和《秋风纨扇图》/053	明、清名家，美术史论家评点唐寅 /160
论唐寅画风的意义 /057	唐寅年表 /170
唐寅与仇英在绘画艺术上的异同 /066	主要参考资料目录 /190
试论唐寅的诗文成就 /073	
唐寅的题画诗赏析 /082	
唐寅赴南昌受聘的种种原委 /085	



唐寅从学考

唐寅最先从谁学画，这在画史上始终有两种说法：一是唐寅先从周臣学画，二是唐寅先从沈周学画。谁也不会否认，周臣和沈周都是德才兼备的大画家，而且，唐寅也确实都向这两位教师学习过，在唐寅的许多作品中，都留存这两位前辈老师的痕迹。

但是，必须要弄清楚唐寅究竟首先向哪位先生学画，拜哪位先生为师。因为，这涉及到唐寅绘画的风格与基调的确立，也牵涉到唐寅画风的归属问题。周臣与沈周都是鼎鼎大名的画家，但两位画家的画风绝然不同，周臣是继承宋代绘画的院体绘画风格的画家，而沈周是继承元代绘画的文人画风格的画家。因此，弄清楚唐寅从学的先后，就具有非同寻常的意义。

唐寅的先期老师周臣，字舜卿，号东村，苏州人氏。在《中国山水画史》¹中提及，“周臣的作品在嘉靖十二年（1533）仍能见，可见其精力旺盛。其寿达八十余也。”这样的年纪，在我国古代也算得上是长寿画家了。

据画史记载，周臣学画于同郡的陈暹，在《中国山水画史》²中认为：“陈暹的绘画风格属于吴门画派的先驱。”《中国美术家人名辞典》³中指出：“陈暹善为设色山水人物，始学陈公辅，后变旧习，自成一家。”陈暹摹古而最终偏于元人一路，周臣摹古而偏于宋人一路。《中国山水画史》⁴中认为：“这是周臣画法不随人后尘而较为突出的门径之一。”其实这种说法并不完整。周臣是一位性情十分谦逊、随和的画家，他继承发扬院体的风格是自然而然的事，从他一生的绘画实践和作品来看，周臣并没有推陈出新的愿望。当然，他也画过一些文人画风格的作品，那只是一种消遣而已，甚至能够在学生唐寅无暇应酬市场时为他代笔，完全按照唐寅的风格去绘画。温和而谦逊，可以说是周臣一生中最贴切的代名词了。

据画史记载，周臣与唐寅的相识也是十分偶

然，并带有点儿传奇色彩。周臣有空会经常到阊门一带逛逛，在唐寅之父开的酒店喝酒聊天。日子一长，周臣发现唐寅这个孩子活泼可爱，又聪明伶俐，又具有绘画的天赋，就有心将小唐寅收为自己的弟子。

唐寅之父唐广德最终应允了这件事情，这是因为唐广德一心指望儿子唐寅用功读书，将来能够步入科举入仕的道路，出人头地。但唐广德在另一方面也觉得像自己这样一个地位低下的小商人，儿子又没有经过正规的读学，步入仕途的愿望不一定能实现。现在，唐寅能得到周臣这样远近闻名的大画家的青睐、喜爱，在不荒废学业的情况下，学习绘画这样一门还算是高雅的手艺，也是一个明智之举。唐寅后来的人生实践也证明，当他因科场泄题案受到牵连，不可能再入仕做官时，绘画真成了唐寅赖以安身立命的本钱。⁵

像许多出身正统的文人一样，唐寅初向周臣学画时，并没有更多地考虑将绘画作为一门手艺看待，而是像许多文人学士、达官贵人一样，将绘画作为一种课余的消遣而已。

从这一意义上来说，唐寅院体绘画风格的形成与他的初学、与他出身的社会阶层是紧密相关，这也多少决定了他所接触的绘画传统，以及对待绘画的基本态度与观念。至于后来的唐寅也绘制了许多文人画，那是与他的性格外向，与他的社会接触广泛，与他的好学、勇于创新不可分割，这自然是后话了。

对于唐寅的初学师承，自然还有另一种看法。如谢建华在《唐寅》⁶一书中认为，唐寅初学师承的是沈周。而在唐寅科场舞弊案之后，即唐寅31岁后，才拜到周臣先生门下，并渐渐地褪去了初学时的风格与面貌。谢先生作此判断的依据主要如下：

一是据明人在《吴郡丹青志·沈周传》⁷中云：“一时名士，如唐寅、文壁之流，咸出龙门，往往致于风云之表。”

谢建华如此推论唐寅初学于沈周，貌似合理，实际上既不充分也不确切。因为从王穉登的记述中，我们可以看出，唐寅确向沈周学过画，称为师生关系也无妨，但没有讲明唐寅究竟在什么时候始向沈周学画，这是关键所在。从古至今，学画者向多位先生学画，是常有的事。但学画者最初向哪位先生学，奠定学画者基础的先生是谁，这是至关重要的事情。

关于这一点，在《中国历代画家大观·明代卷》⁸中明确指出，唐寅早年从学于周臣，后来，在文徵明父子的引荐下，拜识了沈周，并在沈周的指导下吮吸了元人的涪乳。由此可见，唐寅会见沈周，是在文徵明父子的引荐下，对前辈的礼节性拜望。这种师生关系与文徵明授业于沈周有着本质上的区别。唐寅与文徵明同学于沈周，或者说沈周是他俩的老师，但为什么文徵明的绘画风格与沈周非常接近，而唐寅的绘画风格与沈周完全不同呢？这也可以说明，唐寅初学于周臣，唐寅的绘画风格才会属于周臣一路的院体风格。当然，后来的唐寅不仅拜沈周为师，还与沈周结为好朋友。从唐寅的笔记中，可以看到唐寅与沈周的往来频繁。唐寅也从沈周那儿学到许多元人画的精髓，所以，唐寅的文人画同样画得十分出彩。但唐寅的从学绝非沈周而是周臣，这是很显然的。

二是谢建华据《好古堂家藏书画记》⁹的记载：“唐六如《对竹图》，自题云：‘箬瓢不厌久沉沦，投箸虚怀好主人。榻上氍毹黄叶满，清风白日坐阳春。此君可与契忘形，何独相廷厌客星。苔满西阶人迹断，百年相对眼青青’。另题有沈周、黄云、祝允明、文壁、都穆等人。”

考唐寅《对竹图》题画诗当存，但其图已流失，就无法确定其真伪。特别是《对竹图》绘制的时间，绘画风格、特色都无从考证。但是，画上有都穆题词，那么此图诞生在唐寅赴京都会试之前应无疑。科场泄题案唐寅受到牵连，与都穆

从此结恶，不可能在唐寅的绘画作品上出现都穆的题词，凡出现者，应当视为伪作。因而，《对竹图》及其题画诗，并不能说明唐寅的从学问题。

三是谢建华例举唐寅的另一幅作品《双松飞瀑图》，称与文徵明画相近。而文徵明的画一直都是追随沈周的，故而可以证明唐寅早年的画也是学习沈周的。

这种判断似乎极勉强无力。许多画家都能找到与本人风格有异的作品，何况唐寅与文徵明是笃友，运用对方的画法绘制一些作品是很正常的事情。这并不能说明唐寅早年就师从沈周，更不能证明唐寅在31岁即科场泄题案后才改拜周臣为师的。

我们可以设身处地为唐寅想想，唐寅虽然在科举失意，仕途受挫，但他当时毕竟是一个名满天下的文人了，且就其“士可杀而不可辱”的性格特征来看，让他拜倒在一个职业画家的门下学绘画，是不太可能的事情。

在《好古堂家藏书画记》¹⁰中，也有记载一幅唐寅在20岁左右绘制的山水画，其云：“松壑憩亭阴时意，细润圆秀，全法李晞古，而无画苑习气，精谨之至。”由此可见，唐寅在二十岁左右已经初步形成了类似李唐的院体画风格。而他的老师周臣绘画风格正是从李唐而来，由此可以推断唐寅早年拜周臣为师更合乎情理。

唐寅早期绘画风格，基本上是院体画一路的。像唐寅早年所绘制的《洞庭黄茅渚图》¹¹，被画史确认为是唐寅现存作品中最早期的一幅。画上有好友文徵明的题词云：“我生无缘空梦坠，三十年来蚁旋墨。”根据种种迹象推测，文徵明30岁左右为唐寅题写此卷，而唐寅成画可能更早些。唐寅与文徵明同龄，基本上可以断定此图绘成于30岁之前。而从此图的构架、风格可以看出，唐寅在早年绘画中院体画风格已趋于成熟，这也足以证明唐寅从学的老师应是周臣。

此外，我们从历代画史纪要中，也可以看出

唐寅自早年始就追随院体画的种种迹象。现摘要如下：

根据古籍《画史会要》¹²中引祝允明志云：“寅于文字诗歌不甚措意，谓后世知不在是。奇趣时发，或寄于画，下笔直追唐宋名匠。故其画法沉郁，风骨奇峭，刊落庸琐，务求浓厚，连江叠嶂，洒洒不穷。”

另据《艺苑卮言》¹³云：“伯虎才高，自宋李营丘、范宽、李唐、马、夏，以至胜国吴兴王、黄数大家，靡不研解，绘笔极秀润缜密，而有韵度，惟小弱耳。”

韩昂《图绘宝鉴续编》中云：“唐寅山水人物，无不臻妙，虽得刘松年、李晞古之皴法，其笔资秀雅，青于蓝也。”

汪珂玉在《珊瑚网》中引董其昌云：“唐伯虎虽学李晞古，亦深于李伯时，故人物、舟车、楼观无所不工。”

黄奂言在《提录》中云，“唐子畏画师周臣，而雅俗迥别，或问臣画何以俗，曰：‘只少唐生数千卷书’。”

姚际恒《好古堂家藏书画记》中云：“唐六如山水一轴，写松壑憩亭阴时意，细润圆秀，全法李晞古，而无画苑习气，精谨之至。无款，凡其初年仿宋人者，皆无款也。”

姚际恒《好古堂家藏书画记》中云：“唐六如《桂香亭图》小轴，山水屋木极工细。画就罩以墨沈作烟雾景，甚奇。”

王敬美《跋陈玉叔倦绣图》中云：“唐伯虎解元于画无所不佳，而尤工于美人，在钱舜举、杜桎居之上，盖其平生风韵多也。此《倦绣图》，从赵文敏公摹来，故设色之艳，位置之工，迥胜他日作。”

钱杜《松壑画忆》中云：“唐六如则师宋人，衣褶用笔如铁线，亦妙。要之衣褶愈简愈妙，总以士气为贵。”

盛大士《溪山卧游录》中云：“赵吴兴集唐

宋之成，开明人之径。双鹤老人谓其工细苍秀，兼坛胜场，洵未易学也。明人喜学松雪而得其神髓者，惟六如居士耳。”

“双鹤老人云，文、沈、唐、仇为明四大家。仇画极工细，直接小李将军及北宋诸子，而用笔有致，非描摹时手可以乱真，然予不愿为也。石田笔墨苍古，幼尝临仿。六如兼宋之法而笔意秀逸，超宋格而参元意，予窃慕焉。”

“耕烟集宋元之大成，合南北为一宗，法律则精深静细，气韵则疏宕散逸。其在明四大家则惟六如居士相与颉颃，石田则逊其秀逸，十洲则让其超脱，衡山更退避三舍矣。”

李开先《中麓画品》中云：“唐寅其原出于周臣、沈石田。”周臣在前也。

综上所述，能让唐寅初学者，并打下绘画基调，形成绘画风格的，只能是一个人，此人就是周臣。当我们在认真地考察了唐寅早期绘画的风格后，就会很清楚地发现，唐寅早期绘画的风格属于院体画风格，他的作品很少有超出这一风格的范畴。当然，后来的唐寅也欣赏并绘制了不少文人画风格的作品，特别是在向沈周老师学习后，他的院体画风格中常常融合进元人画风格，逐渐形成了唐寅具有个性的画风，这自然是后来的事情了。

注释：

1. 陈传席著《中国山水画史》。
2. 陈传席著《中国山水画史》。
3. 俞剑华著《中国美术家人名辞典》。
4. 陈传席著《中国山水画史》。
5. 陈传席著《中国山水画史》。
6. 谢建华著《唐寅》，吉林美术出版社出版，1996年版。
7. 王穉登《吴郡丹青志 沈周传》。
8. 邵洛羊著《中国历代画家大观·明代卷》。
9. 姚际恒《好古堂家藏书画记》。
10. 姚际恒《好古堂家藏书画记》。
11. 今藏于上海博物馆。
12. 朱谋㙔《画史会要》。
13. 王世贞《艺苑卮言》。

唐寅科场泄题案始末

弘治十二年（1499）的京都会试，是唐寅一生中最春风得意之事，却又是他厄运临头的标志。毫无疑问，这场“科场泄题案”，成了唐寅人生道路上的重大转折。这不仅使他看清了仕途的险恶，也使他触摸到人心的难测。自此之后，唐寅由一心入仕改变为从艺从文。人生行迹亦更加颓丧、放浪。

然而，这场“科场泄题案”对于唐寅来说，毕竟使他蒙受了冤屈，这场飞来横祸，令唐寅有口难辩，以致影响到他的一生。

弘治十二年的“科场泄题案”，尽管史书众说纷纭，但我们毕竟能揭开被烟尘所掩盖的历史面纱，排解疑点，寻找到逼近历史真实的状况。

一

参加京都会试，是青年唐寅既定的人生之路。

由于受家庭、父母要求他入仕的影响，也受到周围亲朋好友，特别是文林、文徵明、祝允明、都穆、张灵等人的影响，青年唐寅步入仕途的心情是十分迫切的。

唐寅入仕有扎实的功底。他从少年开始便谙熟“四书五经”，还研读《史记》、《文选》等。他在《答周秋山》¹里写道：“别后两阅寒暑，闭门读书，与世若隔。一声清磬，半盏寒灯，便作闍黎境界，此外更无所求也。”成化二十一年（1485），唐寅16岁时，参加苏州府学生员考试，以第一名中秀才，“童髻中科第一，四海惊讶之”。

唐寅才气奔放，“其才甚奇而数甚奇”。之后，文林将他推荐给苏州刺史曹凤，曹凤称“此龙门燃尾之鱼，不久将化去”。²弘治十一年（1498）春，唐寅赴南京应试，当时，朝廷盛行试考八股文。唐寅虽平素不喜好八股，但他感到这种四平八稳、有头有尾的文字，实际上书写起来并不难。他感到自己需要做的只是尽力扼制一些过于激进的想法和过于瑰丽的文辞，以免引起像方志这样的考官的反感。由此可见，唐寅为应试，是在

各方面做了充分准备的。

南京应试按规定有三场考试。这一年的主考官是梁储，字叔厚，广东顺德人，曾在成化十四年中会元，现任司经局洗马，是太子方面的人。副主考是侍讲刘机，字世衡，顺天大兴人。据《吴郡二科志》³载：“先是洗马梁储校寅卷，叹曰：‘士固有若是奇者耶？解元在是矣’。储事毕归，尝从程詹事敏政处，敏政方奉诏典会试，储执厄请曰：‘仆在南都，得可与来者，唐寅为最，且其人高才，此不足以毕其长，惟君卿奖异之。’敏政曰：‘吾固闻之，寅江南奇士也。’储更诣请寅三事，曰：‘必得其文观’，储令寅具草上，三事皆敏捷。”

唐寅中解元，得意之情溢于言表，作诗《领解后谢主司》⁴云：“壮心未肯逐樵渔，泰运咸思备扫除。剑责百金方折阅，玉遭三黜忽沾诸。红绶敢望明年饼，黄绢深惭此日书。三策举场非古赋，上天何以得吹嘘？”

初读此诗，唐寅似乎十分地谦虚了一番，但实质上却分明显出了他的狂放傲慢。所谓“玉遭三黜忽沾诸”，分明指的是当年他被方志刁难之事；而“红绶敢望明年饼”，用唐昭宗光化年间赐给新科进士红绶饼的典故，隐隐然大有直指京师之意。最后两句“三策举场非古赋，上天何以得吹嘘”，更是十足的书生意气了。在唐寅的心目中，似乎自己已经立马吴山第一峰，接着，就准备登上古代士人那最为光辉的顶点，直往状元大殿杀将而去了。而对于此，唐寅似乎觉得是唾手可得了。

对于唐寅的狂放傲慢，好友们自然有几分担心。文徵明之父文林就曾多次放言，云：“子畏之才宜发解，然其人轻浮，恐终无成；吾儿（指文徵明）他日远到，非所及也。”对于这一点，祝枝山也感觉到了，在唐寅进京赶考前夕，祝枝山专门写了《与唐寅书》⁵，其中用十分隐晦的笔墨对唐寅进行了诚恳的劝解：“夫谓千里马者，



杏花山馆图 147.8×73.2cm

必朝吴暮楚，果是其迹耳；非谓表露骨相，令识者苟以千里目，而终未尝一长驱，骇观于千里之人，会慕服赞誉，不容为异词也。”很明显，祝枝山也认为唐伯虎有点过于招摇轻佻了。万一有个三长两短，他会因毫无思想准备而措手不及。当然，在好友唐寅连连盛昌之际，是无论如何也不好意思再去泼一瓢冷水的。他只能将忧虑的目光，随着唐寅轻快的脚步移向京都有了。

二

疏狂失检，使鬻题之说竟成为“实据”。

翻遍史册，没有哪一家断定唐寅京都会试的科场泄题是事实。既然事实不能成立，为什么朝廷仍以泄题之说来说来处置有关考官及唐寅、徐经，原因是多方面的，其中，唐寅及徐经的疏狂失检也是重要原因之一。

是年岁暮，唐寅即赴京赶考，但他并非一人前往，而与江阴徐经同船赴京。徐经，字直夫，更字衡父，号西坞，小唐寅三岁。徐氏为江阴望族，家富藏书。据《春元西坞公传》记载，其“少孤力学，淡于世味，酷嗜学问，虽大厦千间，金珠委地，未尝一着意焉，惟四方贤士大夫至则坐论，竟日而忘疲焉。时与吴门唐寅辈以才名相为引垂”。徐经与苏州文人祝枝山（允明）、唐寅、文徵明等交往甚密。其诗文后辑成《贲感集》⁶，今已不存。正德元年（1506），朱厚照即位后，徐经因科场泄题案被牵，盼望有所宽赦，便北上京都，因旅途劳顿之苦，至京后卧病永福禅寺，翌年便客死异乡，仅35岁。

徐经才学平平，之所以会经常被人提起，是因为那桩科场泄题案与他有关，还因为他是明代赫赫有名的大旅行家徐霞客的高祖。当然，这次徐经邀唐寅同行，还因为他是弘治乙卯年应试的第41名，与唐寅这样的才子同行参加会试，自然想借助一下这位江南大才子的名气，以壮行色。而对于才华横溢的唐寅来说，徐经丰厚的行装也

是颇具吸引力的。行船上猎猎大旗，锦衣轻裘，还有美僮相伴，是何等地威风凛凛，大出风头。

唐寅与徐经抵京后，不拘形迹，招摇于市，天真疏狂，全不知社会人情之险恶。正如古籍《四友斋丛说》⁷卷十五中所说：“至京，六如文誉籍甚，公卿造清者阗咽街巷。徐有戏子数人，随从六如日驰骋于都市中。是时，都人瞩目者已众矣。况徐有润屋之资，其营求他径以进，不无有之。而六如疏狂，时漏言语……”

唐寅的到来，使京师上下的文艺圈自然也为之一震。人们都在兴奋地谈论着这位江南才子的奇闻轶事，也少不了前辈们的褒奖提携。如吴宽、王鏊等人对于唐寅真是太了解了。吴宽对当年唐寅的那篇《上吴宽书》印象实在是深刻。还有就是新见到唐寅诗文的吏部尚书倪岳，也开始加入到吹鼓手的行列。

乡试时亲手将唐寅提拔出来的太子洗马梁储，更是唐寅的头一号义务宣传员，他甚至在还没有会考前就到处传播，说这一次的新科状元，非唐寅莫属了。因为梁储十分清楚，适当的推崇对唐寅这样的才子是十分有利的，那时的举子们都清楚，科举并非全靠实力，关系也能起到相当的作用，即便有真本领的人也会卖这招。

还有担任主考官的翰林院学士程敏政对唐寅也素有好感。

经由几位文坛前辈的大力弘扬，唐寅的名声真可谓一时无二，再加上徐经雄厚的财力支持，更是平添了无限魅力。唐寅生性疏阔，兼或幼稚，他尽情享受着他人为他堆砌成的七彩光环。

而正是在这样看似平和、喜庆的氛围中，也是最容易惹起是非之际。朝廷傅瀚为首的“倒程派”正磨刀霍霍，而一些忌妒的眼光也正渐渐滋长。

京师会试三场，会试尚未结束，就传扬出科场泄题的风声，蜚语满城。在《游石湖纪事》⁸里记录了王宠之子，亦唐寅的女婿王龙冈的一段