



明四
大家

研究与
艺术鉴赏

文
徵
明

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

文徵明

图书在版编目(CIP)数据

文徵明 / 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文… II. ①林… III. ①文徵明(1470~1559) — 人物研究 ②文徵明(1470~1559) — 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016209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 13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，使缣丝从此有了单经和双经之分，增强了缣丝的灵活性和表现力，缣丝工艺上的改革，迫切要求在缣丝画稿方面要与之适应。明代缣丝著名艺人大多缣织“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，足证缣丝工艺的发展，要求绘画艺术的发展。而“吴门画派”的诞生，又进一步促进了缣丝工艺的发展。

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”并起称雄，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，所以刚一出生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明，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、表现方法上仍然是有区别的。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。

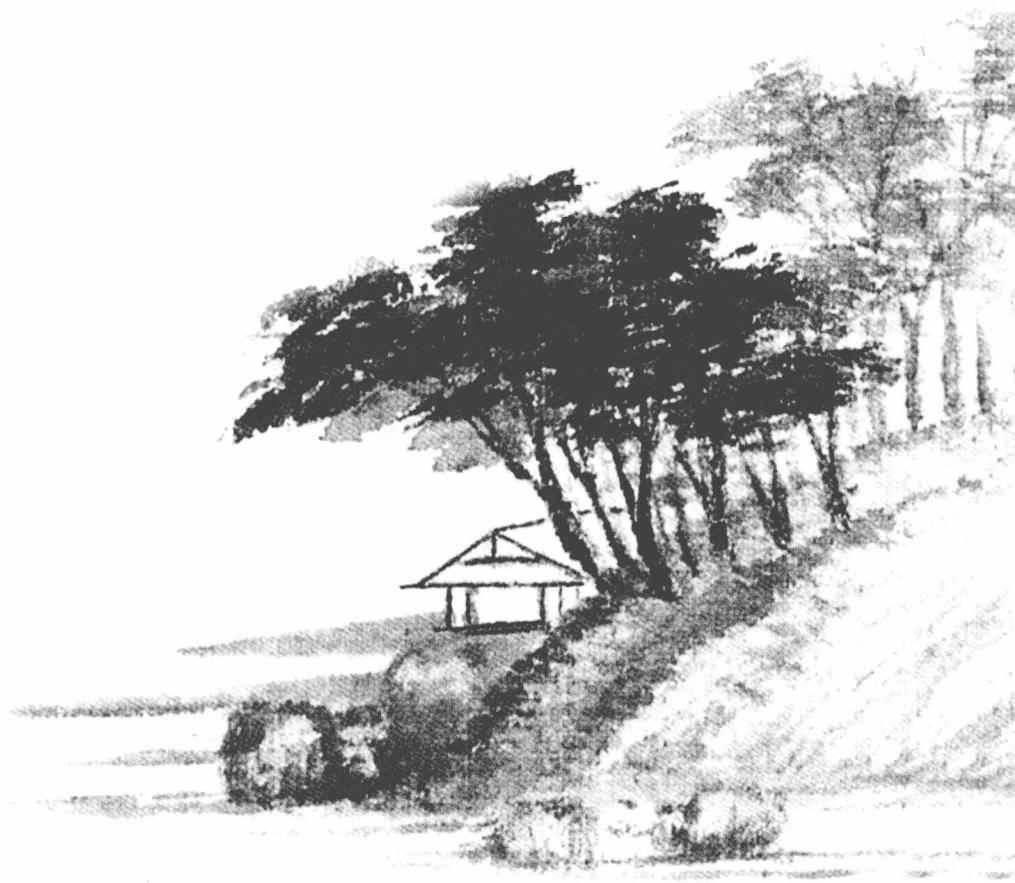
就是到了近代和现代，许多著名画家仍以“明四家”作为楷模而悉心研究。我国现代艺术大师刘海粟的油画是以国画为基础的，刘海粟对“吴门画派”的每个主要成员都做过专门研究，然后将古代画家的经验化作养分来丰富自己。他认为：“吴门画派”的成就是多方面的，所写美人图色彩艳丽，用笔细入毫发；金碧山水，结构严谨，并含有清润柔和的韵味；写意人物，潇洒而又清畅，古意盎然。他在具体分析仇英的《秋原猎骑图》时说：“这画虽在传统的形式——即所谓‘单线平涂’限制下，其造型却发挥了最大限度的表现性和反映现实性。例如六匹马的眼睛、嘴唇和鼻子的线形，都经过有效的夸大和移动位置的。至于足部动作和腹背线形，都是依据对象的特征，加以适当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

- 文徵明的人生起点和发端 /011
- 文徵明如何处理“文”与“道”、从政与从艺的关系 /016
- 析文徵明自京都回归苏州的原委 /019
- 文徵明儒家思想的基本特征 /022
- 评文徵明的美学思想 /030
- 论文徵明对董其昌的影响 /038
- 文徵明对吴门画派发展的重要贡献 /045
- 文徵明绘画的艺术特色 /057
- 文徵明描写自然美的作品 /069
- 文徵明的人物画颇具特色 /075
- 赏文徵明园林题材的绘画作品 /081
- 如何欣赏文徵明的花鸟画 /087
- 文徵明兰竹题材作品欣赏 /093
- 品味文徵明的诗文成就 /099
- 文徵明的书法艺术鉴赏 /104
- 如何看待“文、沈风流” /108
- 文徵明为文人画注入了新生机 /121
- 闺阁天才文俶深受文徵明影响 /133
- 文徵明与唐寅的异同 /139
- 文徵明极力提携仇英 /146
- 文徵明绘画传代的若干原因 /151
- 陈道复，文徵明的得意门生 /161
- 文徵明的弟子们光彩夺目 /170
- 文徵明年表 /172
- 主要参考资料目录 /206



文徵明的人生起点和发端

出身书香门第

作为一名艺术家，他人生的起点以及自小学习艺术的发端，几乎是没有主动权和选择的。但是，人们可以从中探索艺术家的存在价值，以及艺术家的艺术风格的产生、形成和发展的堂奥，这是无可置疑的。

艺术家的家庭出身与最初受到的教育，既是他人生的起点，也是他艺术的发端。

有关文徵明的家世，有许多资料都讲得十分详尽，特别是现代学者周道振先生的《文徵明集》，收罗宏富。文徵明之子文嘉的《先君行略》，以及文徵明自己撰写的文集《甫田集》都有详细记载。

如果综合这些史料来看，文徵明的家世可以追溯到汉代成都太守文翁，稍后便有唐代帐前指使、轻车都尉文时。文氏传至十一世时，便有了宋代的宣教郎文宝，与宰相文天祥一脉所出。再有镇远府君文俊卿，至元为湖广管军都元帅，镇武昌。文俊卿生六子，长子定开为明朝荆州左护卫千户；次子定聪侍明高祖为教骑舍人，后赘为都指挥蔡本女婿，随蔡徙苏州。从此，文氏就落籍苏州，成为苏州人了。

定聪次子惠，未见有出仕记载。文惠又生洪，入仕任涑水县儒学教谕，又迭升南京太仆少卿。文洪生长子文林，即文徵明之父。次子森，为文徵明叔父。文林为明成化壬辰进士，历任永嘉、博平二县知事，进南京太仆寺寺丞，终温州知府。文森于成化丁未进士出身，曾出使山东、凤阳、扬州、庐、淮诸郡，又参与修订《宪宗皇帝实录》，弘治四年出任河间府沧州庆云县知县。

如果略去元代之前，元至明文氏家族演变可以列表如下：

长子 文定开		
文俊卿—	长子 不详	
次子 文定聪—		长子 文林—文徵明
	次子 文惠—文洪—	
		次子 文森

从文徵明以上简要家世可以看出，文徵明虽出身于世代宦宦家庭，但祖上并没有什么人做过大官，并不是什么显赫的世家，而是中等宦宦人家。像对他有直接影响的父亲文林为进士出身，官至太守，又曾做过京官，与当时朝廷与地方上的政要、著名文人交游极广，对当时明代的政治情况、内幕也甚了解。其叔父文森的情况也大致相同。这些，应当对文徵明的思想和成长都有着极密切的关系。

此外，从文徵明的家世还可以看出，文氏一族在文洪之前大都为武官出身。从文洪开始才业儒重文，并有推重文章气节之风。文氏家庭认为其在宋代的祖先文宝与丞相文天祥同宗，当有道理，不会是妄言。而文氏家族向来对此深以为荣。尤其文徵明始终为先祖文天祥自豪，这在他的诗文中都有表述。文徵明为他叔父文森写的《行状》中曾说，吴门为文天祥建立祠堂是文森向朝廷提议并推动的结果。文徵明曾写诗¹赞美文天祥的气节和爱国精神。又在《肇孙北约》一诗中，告诫子孙云：“三百年来忠孝在，慎言无隳旧家声。”

向大师们追模研习

文徵明生于明宪宗成化六年（1470），初名璧，字徵明，后又以字行，更字徵仲，因先祖居衡山，故又号衡山。

据王世贞的《文先生传》中说：“先生生而外椎，八九岁语犹不甚了了。”其子文嘉在《先君行略》中，说其父文徵明“少时，外若不慧”，“少拙于书”。也就是说文徵明长到七八岁时话还说不大清楚，书也读不进去。实际上文徵明秉性聪慧。他出生后，生活比较富裕和安定，所受到的是传统的儒家教育。

由于受家庭环境的影响，文徵明自幼生活在文人圈子里，周围都是士大夫阶层，这使他自小就养成温文尔雅、彬彬有礼的性格，主“静”而

不主“动”。

少年时期的文徵明，一直相随着做官的父亲在南京等地。文徵明“年十九还吴，得同志数人，相与赋诗缀文”。²同志者数人，指的是唐寅、祝允明、都穆等人。后来，文徵明又与被列为“前七子”之一的诗人徐祯卿结识，他们学作诗文，互相唱和，加上又能书画，故文徵明与徐祯卿、唐寅、祝允明齐名，号称“吴中四才子”³。文徵明作于35岁的诗《孔周池亭小集》⁴中，有“物华迤迤侵年少，文采翩翩属我曹”的句子，可以想见青少年时代的文徵明和朋友们聚会时的高情雅兴。

其父文林深信自己的儿子文徵明并非弱智，而且秉性聪慧，料定今后必成大器，便十分看重文徵明。为了兴旺家庭，光宗耀祖，决心帮助文徵明实现既定的目标——读书仕进。

文林请自己的好友、书法家李应祯教授文徵明书法。文徵明的《跋李少卿帖》⁵，详细地记述了李应祯教授文徵明书法的情况，李应祯是当时一位甚有功底、主张独创的书法家，对后来文徵明书法艺术的发展极有影响。文徵明的儿子文嘉在《先君行略》中说到过这样一件事，一天，李应祯见到文徵明的书法稍稍有涉及到苏轼的笔意，便立即严加斥责地说：“破却工夫，何至随人脚踵。”苏轼的书法尚意，自称“我书意造本无法”，以见灵见性为主。李应祯的斥责，是要求文徵明严格遵守更古的法则去学习。以后，文徵明遵循先生的教导，书法力追魏晋，又受宋代影响，终于形成了典雅清秀的特色，尤精于小楷。大体上，文徵明的书法端庄、秀润、工稳、精绝、含蓄而内敛，成就在工夫，气格在修养。他的书法所缺乏的是雄健和力量。文徵明少作草书是与天赋性格有关联的。

文林又请自己的好友、文学家吴宽教授文徵明文学。吴宽在当时政治和文坛上都是名声远播。这些大家的指导，为文徵明今后的诗文创作

打下了扎实的根基。文徵明一生写下了大量的墓志铭、传、记、叙、跋。他的文章有平实典雅、简要谨严的优点，虽无显著的独特创造，但也是达到相当高的水平。在他大量的文章中，我们可以发现文徵明没有专门论史或论政的文章，这与明初即禁止诸生议论国事，以后言官又动辄得咎这种情况是分不开的。

文徵明学诗，据他自己说，“余十六七时喜为诗，余友都君玄敬实授之法”⁶，都穆对诗很有研究，著有《南濠诗话》。但都穆只能在文徵明初学诗歌时教习之。文徵明的诗歌成就的取得，主要是得力于他自己的努力学习。文徵明与徐祯卿、唐寅、祝允明等人诗歌唱和的创作数量很多，有史记载的便有三千余首，这充分表现出他的用功之勤。但是，他的诗歌从内容上看，生活面过于狭窄，尽管典雅精炼，却不能给人留下深刻印象。这是由于他过于和平冲淡的性情所致，不能去面对深刻尖锐的社会矛盾，所以他的诗歌在中国文学史上，不能产生较大的影响。但文徵明的诗情真意挚，既有宋代陆游的畅达流利，又有魏晋诗人阮籍、嵇康、陶潜的古朴高雅，唐代白居易的平易真切也时常能在文徵明的诗歌中显露出来。从总体上看，文徵明的诗歌所追求的是温柔敦厚、恬适文雅、朗朗上口。正如王世贞所评论的“法度森严，言词典则”，“如仕女淡妆，维摩坐语”。

后来，文徵明还同唐寅、祝允明、都穆等人倡导了“古文辞”活动。文徵明在《大川遗稿序》中说：“弘治初，余为诸生，与都君玄敬、祝君希哲、唐君子畏，倡为古文辞，争悬金购书，探奇摘异，穷日力不休。”关于这段历史，美术史家们并不注意。而文学史家们，也因为有前、后七子的活动，淹没了“古文辞”活动，也是从略不语的。其实，对于全面研究吴门画派和文人画，这是值得研究一番的。因为这是文徵明、唐寅等人踏上人生道路的第一个脚印，也是文徵明最富

有朝气，充满辉煌的一页历史。

从思想文化广阔的历史背景来探讨，文徵明倡导的古文辞运动，有着反对宋明理学和八股文科考的意义，表现了一种对现实的不满，要求变革和反潮流的精神。

文林又请书画大家沈周辅导文徵明的绘画。文徵明学画，长期得到沈周指教，是沈周最得意的门生。文徵明初见沈周的时间是弘治乙卯年，即1495年。那时文徵明26岁，沈周已69岁。文徵明在拜师沈周之前，已开始学画了。《沈石田先生诗文集》卷十所载文徵明跋《补石田翁溪山长卷》云：“王君虞卿尝得沈石田翁画卷，联楮十有一幅，长六十尺。意象已具，而点染未就。以徵明尝从游门下，俾为足之。自顾拙劣，乌足为貂尾之续哉？忆自弘治己酉，谒公双峨僧舍，观公作《长江万里图》，意颇歆会。公笑曰：‘此余从来业障，君何用为之？’盖不欲其以艺事得名也。然相从之久，未尝不为余尽。大意谓：画法以意匠经营为主，然必气韵生动为妙。意匠易及，而气韵别有三昧，非可言传。他日题徵明所作荆、关小幅云：‘莫把荆关论画法，文章胸次有江山。’褒许虽过，实寓不满之意。及是五十年，公歿既久，时人乃称予善画，谓庶几可以继公，正昔人所谓无佛处称尊也。此卷意匠之妙，在公无可遗憾，若夫气韵，徵明何有焉。嘉靖丙午四月望。”

这段跋叙，被认为是唯一叙述其师承关系的资料，尤为重要。这既使我们了解了文徵明拜沈周为师的大概时间，又指出了沈周绘画思想极成熟的见地。而且从中可以看出，沈周的一系列绘画见解对于文徵明绘画风格的建立，产生了极深刻的影响，以致文徵明在77岁时仍旧铭记在心。沈周的所谓“意匠经营”指的是对画面的构思、场景的布局构造能力，或者说，可以根据画家情感表达的需要来经营画面，而不是刻板地模写物象。完成“意匠”的表现是比较容易的，但“气

韵生动”则是要靠着自己的聪颖和觉悟，这是无法传授的。沈周还很婉转地批评文徵明，仅仅吸取荆、关的画法，是谈不上什么风格的创造的。艺术是文化修养和人格精神的形象表现，应当从多方面汲取各种养料。可以说，文徵明从沈周那里学到的东西，不仅仅是在绘画的样式方面，更多的是在精神方面受到了熏陶。

沈周教授文徵明时已69岁，那时沈周的绘画笔调已臻独特而达到大胆自由挥洒的境地，确立了简朴、浑厚的绘画风格，受到了人们的赞许和肯定。而年轻的文徵明在沈周绘画思想的启发下，依着自己内心对艺术的感悟去阐释艺术的精神，从容不迫地探究属于自己的绘画风格。文徵明作品中那简洁、古朴的气息，精致、亲切的笔调，那带着装饰图案般韵味的树木、岩石以及精心构筑的文人生活场景，构成了文徵明绘画艺术的迷人之处。

在文徵明绘画风格建立的过程中，除了学习沈周，还不遗余力地向前代大师们追模研习。

中国绘画自从产生了文人画以后，经过元代而至文徵明时代，逐渐形成了为士大夫们所推崇的“雅文化”。文徵明一开始所接触和接受的便是“雅文化”。这为他以后成为书、诗、画三绝的文人画倡导者打下了深厚的根基。如果再具体化一点，文徵明绘画的个性特征，主要体现在笔墨运用和构图构思之中。和书法一样，文徵明绘画用笔含蓄细腻，不激不怒，鉴赏家所谓的“细文”是他的主基调。即使是大笔写意如兰竹、米家山水，也表现出文质彬彬，谦谦君子之风。其色调和谐，温文尔雅，构图平稳，无倚侧之状。

文徵明从青少年时代开始就热爱文艺，诗文、书画兼能，并闻名于乡里。这对他后来一生的发展有着重大影响。文徵明在仕途上屡屡受挫后，回到他热爱的家乡，倾力于书画创作，作为一位卓有成就的书画家，度过一生。

文林还十分重视对文徵明的德学修养，自小

培养他成为一个有道德、有教养的正人君子。文林自己也是一名清官，任职期间深得民心。据黄佐《泰泉集》中《衡山文公墓志》中有载，文徵明30岁时，正在温州任职的父亲文林得了重病，文徵明赶到温州，父亲已故世三天了。当地官吏士绅凑了一笔数目不小的钱送给文徵明作为赙金，文徵明坚决拒绝了。另有一次，有位都御史俞谏，见文徵明很有才学，但生活清廉，就问文徵明：“你早晚有什么困难吗？”文徵明说：“我早晚都有粥吃。”俞又指着他的衣服说：“怎么破成这样？”文徵明装着没有听懂说：“这是暂时淋了雨的缘故。”这样，俞谏要送给他钱的意图就难以出口了。

文徵明在四十多岁时，宁王朱宸濠派人送来书信和金钱，名为聘用，实际上是当别有用心的朱宸濠的幕僚，文徵明不贪金钱和地位，以生病来推辞，将金钱全部退还。

此外，文徵明受家庭良好教育的影响，一生都注重绘画与人品的关系。他认为绘画的高下与画家人品高下相关。他在《题友婿王世宝勾勒竹》一诗中说：“昔人论书谓心画，看君画笔知清修”⁷。在《题沈氏所藏石田临小米大姚江图》诗⁸中又说：“从来艺事关人品，敢谓今人非古人。”又据李日华《紫桃轩杂缀》中，文徵明自题其米山云：“人品不高，用墨无法。”文徵明是位人品与画品都很高尚的人。他对别人向他索画也有“三不作”说，即文徵明对不法奸商、藩王及宦官来索画，是坚决拒绝的，这也表现了他高尚的人品和气节。

有志当世，却屡屡落空

文家自祖父文洪以来，“始以文显”，文徵明的父亲文林和叔父文森也都是很关心国事、颇有政治抱负的人物。家长们的这些所作所为，必然会影响到文徵明。由于家庭的长期熏陶，年轻的文徵明更有一种在政治上要有所作为的

强烈愿望。文徵明在《谢李宫保书》⁹中说：“某家世服儒，薄有荫祚。少之时不自量度，亦尝有志当世。”然而，这种“有志当世”，是要通过科举考试才能实现的。所以，文徵明从19岁开始就参加乡试，直到53岁，34年中就参加了十次科举考试，竟次次未能通过考试，现将这十次考试列出如下：

1488年，19岁，参加考试，因书法不佳，置三等。

1495年，26岁，其年秋，赴应天乡试，不凭。

1498年，29岁，其年秋，试应天，留宿王韦家，不凭。

1504年，35岁，试应天，陈淳同行，不凭。

1507年，38岁，其年秋，与长州王庭，吴县伍余福、袁翼试应天，不凭。

1510年，41岁，其年秋，与吴燿、蔡羽、钱同爱、彭昉、汤珍等试应天，仅彭昉中举，余皆不凭。

1513年，44岁，其年秋，试应天，不凭。

1516年，47岁，其年秋，试应天，不凭。是年已七试应天，有《失解东归口占》诗。

1519年，50岁，其年秋，试应天，不凭。

1522年，53岁，其年秋，赴应天，舟中戏墨画《金山图》并题。既试，又不凭。至今已十试应天矣。

文徵明参加了十次乡试，其中除了一次因婚娶吴氏外¹⁰，几乎次次不漏，却又屡屡不中，这是为什么呢？文徵明在《三学上陆冢宰书》¹¹中，以天下人才大增而录取名额仍然如前来解释的。他说：“夫以往时人才鲜少，隘额举之而有余，顾宽其额，祖宗之意诚不欲以此塞进贤之路也。及今人才众多，宽额举之而不足，而又隘焉，几何而不至于沉滞也？故有食廩三十年不得充贡，增附二十年不得升补者，其人岂皆庸劣弩下，不堪教养者哉？顾使白首青衫，羈穷潦倒，退无营业，进靡阶梯，老死牖下，志业两负，岂不诚可

痛念哉！”这话讲得颇为痛心，也是有道理的。按明代的实际情况，明初时期国家新建，一切从头开始就需要大量人才，而元末大乱后人才又不多，所以，那时科考时录用的人就多。而明代中叶后，随着经济文化的发展，人才大量涌现，能参加科举的人大大激增，而录用的人才又极有限，许多文人的出路就成了问题。当然，能否录用与考官的选人尺度、倾向都是有关系的。

按道理，像文徵明这样的才子学问非同一般，参加乡试这样的科举是根本不成问题的，但为什么仍然考得这样艰难呢？一个很重要的原因是文徵明十分厌恶八股文。文徵明从青少年起就致力于古文，而鄙视作程文（八股文），并始终也不愿改变这一意向。他在《上守溪先生书》¹²中讲得十分清楚：“烦者恭侍燕闲，获承诸论，领教实深，又承命献其所为文。窃念某自早岁，即有志于是，侍先君宦游四方，既去师承，终鲜丽泽。俛俛数载，靡所成就。年十九还吴，得同志者数人，相与赋诗缀文。于时年盛气锐，不自量度，然欲追古人及之。未几，数人者，或死或去，其在者亦或叛盟改习。而某亦以亲命选隶学官，于是有文法之拘，日惟章句是循，程式之文是习，而心中窃鄙焉。稍稍以其间隙，讽读《左氏》、《史记》、两《汉书》及古人今人文集，若有所得，亦时时窃为古文辞。一时曹耦莫不非笑之，以为狂；其不以为狂者，则以为矫，为迂。惟一二知己怜之，谓‘以子之才，为程文无难者，盍精于是？俟他日得隽，为古文非晚。’某亦不以为然。盖程氏之文有工拙，而人之性有能有不能。若必求精诣，则鲁钝之资，无复是望。就而观之，今之得隽者，不皆然也，着殁有命焉。苟为无命，终身不遇，则亦将终身不得为古文，岂不负哉？用是排群议，为之不顾，而志则分矣。缘是彼此皆无所成。”

这段文字，可以充分说明在文徵明眼里，八股文根本一钱不值，完全不能与古文相比。为了

应试得中，专习八股文而放弃古文，这是一生的损失。但明知坚持古文不习八股文是难以应试得中的，文徵明为什么仍要屡屡应试呢？这还是文徵明关心国事，从政心切的表现，他期望在某一次应试中，能遇到知情考官，成全他的心愿。但事实上，文徵明并没有遇到这样知情的考官。

尽管文徵明的仕途坎坷，但他厌恶八股，崇尚传统的古文，表现了他进步的思想倾向，也表现了他是多么重视对文章的思想艺术价值的追求。

注释：

1. 《文徵明集》卷七，《咏文信国事》四首。
2. 《文徵明集》卷二十五。
3. 《明史》。
4. 《文徵明集》卷八。
5. 《文徵明集》卷二十一。
6. 《文徵明集》卷十七，《南濠居士诗话序》。
7. 《文徵明集》卷四。
8. 《文徵明集》卷五。
9. 《文徵明集》卷二十五。
10. 《文徵明集》卷十。
11. 《文徵明集》卷二十五。
12. 《文徵明集》卷二十五。

文徵明如何处理“文”与“道”、从政与从艺的关系

一、大胆抨击“宋儒”

文徵明能成为书画大家，创造了辉煌的成就决非偶然的事情。这与他能正确地处理好“文”与“道”的关系，从政与从艺的关系是绝对分不开的。处理好这两种关系，使他能在繁复的矛盾境遇中作出较为客观的判断和选择，也使他能一心一意地注重书画艺术的创作，而不受其他干扰。这方面文徵明在60岁后表现得格外突出。他因此而成为吴门画派的首领人物，做出了重大的贡献。

关于文与道的关系，其实是我国历代文人，特别是许多较有名望与地位的文人都不能不考虑的问题。所谓“文”，是指爱好和致力于诗文书画艺术的文人。所谓“道”，就是指这样的文人合不合正道。正所谓“六经之外，非复有益，一涉词章，便为道病”。在这个问题上，文徵明比较强烈地批评了宋儒认为“作文害道”、文艺“玩物丧志”的思想和理论。他在《晦庵诗话序》¹中说：“子朱子之学，以明理为事，诗非其所好也。而其所为论诗，则固诗人之言也。呜呼！理固无不该也，而况诗乎哉？世盖有工于吟讽，而不得其故者；或终日议论，而谐谐音声，辄不合作。要之，其于理于诗，皆未为有所得也。练川沈文韬氏，以明经游学官，而特好为诗。取凡朱子平日论诗之语，萃而为书曰《晦庵诗话》，岂将会理与诗而一之耶？夫自朱氏学行世，学者动以根本之论，劫持士习。谓六经之外，非复有益，一涉词章，便为道病。言之者自以为是，而听之者不敢以为非。虽当时名世这士，亦自疑其所学非出于正，而有‘悔却从前业小诗’之语。沿讹踵敝，至于今，渐不可革。呜呼！其亦甚矣！说者往往归咎朱氏，而不知朱氏未始不言诗也。观于文韬之书，可概见已。或其所论，当自有识者取之，小子何述哉！”²

在上述这段文字里，文徵明将宋代理学的大人物朱熹搬了出来，因为朱熹在宋代理学家中，

是最懂得文艺的了，朱熹也是反对程颐所说“作文害道”那样偏颇武断的看法的。在这里，文徵明想借朱熹的大名来回击道学者们的错误看法，但并没有讲出多么有力的道理。文徵明在文章开头指出了诗也有“理”，再具体一点就是，能做出好诗者不一定懂得“理”，成天在讲“理”的人又做不出好诗。但在引证“文”与“理”的关系上也讲得并不透彻。

文徵明自青少年时代开始就爱好诗文与书画，却屡屡被人指斥为不合正道，理由就是宋儒的看法，“谓六经之外，非复有益，一涉词章，便为道病”。对此，文徵明从青少年时代起对宋儒便有一种切身地难以忘怀的抗争。

尽管文徵明对认为“作文害道”、文艺会“玩物丧志”的宋儒评剖得并不淋漓酣畅，但是，在当时宋儒轻文，甚至否定文艺的说法十分流行的情况下，文徵明敢于站出来针锋相对地抨击这种看法，是难能可贵的。

二、从政与从艺并不相违

关于从政与从艺的关系处理，也是文徵明一生中所碰到的重大问题之一。从政与从艺，也就是文章与“吏治”的关系的问题，在这个问题上，文徵明一直坚持认为，文人应该入仕，入仕为政，其目的是为了治国，这是毫无疑义的。但是在从政之余，本人由于才情驱使，尽可以纵横书画文艺，这对于从政有百利而无一害，并不与吏治相违背的。文徵明在为友任涂相所写的《东潭集序》³中说：

“惟我国家以经学取士，士苟有志于用世，方追章琢句，规然图合有司之尺度，而一不敢言诗。既仕有官，则米盐法比，各有攸司，簿领章程，日以困塞。非在道山清峻之地，鲜复言诗，而实亦有不暇言者。近时学士日益高明，方以明道为事，以体用知行为要，切谓摭词发藻。足为道病。苟事于此，凡持身出政，悉皆错冗猥俚，而吾道