

吴门画派研究

故宫博物院 编

紫禁城出版社



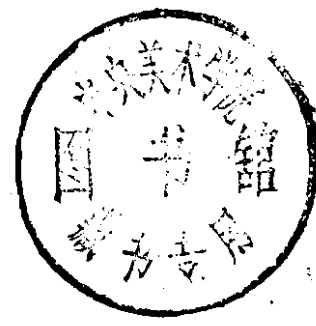
102059

L 411.5+559
0895

77413/13

吴门画派研究

故宫博物院 编



美院图书馆 B0001856

紫禁城出版社

编委会成员：

杨 新 李辉柄 肖燕翼 单国强

吴门画派研究

*

紫禁城出版社

(北京故宫博物院内)

新华书店北京发行所发行

北京通县电子外文印刷厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 11.5 字数 290 千字

1993年3月第1版 1993年3月第1次印刷

印数 1—3000册

ISBN 7-80047-146-2/K·64

定价：12.00元

前 言

一九九〇年十月十日,是故宫博物院建院六十五周年,为了纪念这个有意义的日子,故宫博物院的同仁早在两年前,就在考虑采取一种怎样的方式。经过集思广益和讨论蕴酿,大家觉得,与其轰轰烈闹闹的搞一些纪念活动,有如云烟过眼,还不如踏踏实实作点学问,开个讨论会什么的,能留下脚印。

讨论会应该有个题目,故宫博物院有雄伟壮丽的宫殿建筑,有丰富多彩的文物收藏,内容那么多,范围那么广,讨论什么好呢?于是有人提出,这一年恰好是紫禁城宫殿落成五百七十周年,可以讨论有关紫禁城宫殿建筑诸问题。也有人提出,这一年也恰好是明代吴门画大画家文征明、唐寅诞生五百二十周年,馆藏那么多“吴门画派”作品,为什么不讨论这个题目呢?各个都有理,一时难于定论,就把这个“矛盾”提交了院办公会议裁定。几位院领导坐到一起,听取了各方面的意见,觉得两个题目都好,就决定干脆分别召开两个学术讨论会。由于在中国古代宫殿建筑方面,对国外学者的研究不甚了解,决定邀请学者只限在国内。而中国古代绘画,早已流散于世界各地,海外研究者众,且有丰硕的学术成果,决定在邀请国内学者的同时,并邀请海外学者参加。有人认为,“吴门画派”实际上是沈周、文征明所开创的传派。“吴门画家”又只限定在四人范围之内。为了使问题讨论能够深入而全面展开,在确定讨论会题目时,定名为“吴门绘画国际学术讨论会”,以便给予学者更加充分的自由。

当讨论会通知向国内国外包括香港、台湾地区发出后,得到了热烈的反响,很快我们便收到了学者们的回信和论文,使会议如期于十月在昌黎故宫博物院“别墅”中召开。十月份是中国北方最好

的气候，秋高气爽，日丽风和。“别墅”座落在渤海湾之滨，环境优雅，心旷神怡。学者们坐而论道，畅所欲言，气氛热烈，真可谓“群贤毕至，少长咸集”，比之当年王羲之“兰亭修禊”，又远而胜之。

参加本次会议的，有来自美国、日本和香港地区的学者多人，除了在本集中有论文署名者外，还有何惠镒先生及其夫人董慧激女士、王方宇先生、王季迁先生、何慕文先生、姜斐德女士、罗浩先生及其夫人玛丽安女士等。惠镒先生在大会上精彩发言，我们一直在等待他的文稿而未能获得，只好缺如，不能不遗憾。没能亲临会议而有论文寄来的学者有香港中文大学饶宗颐教授、原苏联艾尔米塔什博物馆鲁朵娃、萨莫秀克女士、美国郭继生先生等。此外许多海外学者，特别是台湾的学者，因种种原因未能与会，也是引以为憾的。国内学者除本集有署名者外，参加会议的有金维诺先生、杨仁恺先生等。王伯敏先生、宗典先生也因有事只寄来了论文而未能亲自与会。无论有论文或无论文、亲自或不能亲自参加会议的学者，都是对我们组织这次学术讨论会最积极的支持，在此表示衷心的感谢。

在筹备和组织这次讨论会中，故宫博物院的王树卿副院长、李辉柄主任、以及办公室、行政处、计财处、紫禁城出版社等许多同事，都做了大量的工作，保证了这次会议得以顺利进行，其功不可没，也在此表示谢意。

吴门地区的绘画，在中国美术史上占有相当重要的地位，早已为中、外美术史学者们所重视，并取得了相当丰硕的研究成果，这次会议正是在这一基础上而展开的深入讨论，这本文集的出版，即是会议所取得的成就。但是由于我们的经验不足，在组织论文题目方面，事先没有周密的计划，以期预想效果，因而致使学者们不能较集中地去讨论某些共同关心而需要解决的问题，而出现了题目分散，或敲轻敲重的缺点。当然这也有好处，那就是不划框框，任凭学者驰骋思维，使许多新问题被提出来，引起了人们的思考；许多老问题重新加以检讨，而得到新的突破。对于缺点，我们将努力克

服；对于优点，我们要继续发扬。有何不足，敬请读者们批评指正。

故宫博物院 杨 新

1992 年于紫禁城

目 录

前言·····	杨 新(1)
唐寅与文征明作为艺术家的类型之再探·····	高居翰(1)
师子林与天如和尚·····	饶宗颐(21)
吴门画家的道释观·····	王伯敏(24)
吴门画家之别号图鉴别举例·····	刘九庵(35)
陆治钱谷与后期吴派纪游图·····	薛永年(47)
关于虎丘山图之我见·····	吉田晴纪(65)
吴门画派中的自然形象 ·····	鲁朵娃、萨莫秀克(76)
聊以画图写清居 ——谈以园林、庭园为题材的吴门绘画 ·····	孔 晨(80)
“吴门画派”名实辨·····	单国强(88)
“吴门画派”与“明四家”·····	周积寅(96)
“吴门画派”的艺术特色·····	李维琨(104)
仇英和文征明的关系·····	利特尔(132)
董其昌论“吴门画派”·····	张子宁(140)
高手与末流 ——从通史的角度看吴门画派的两个特点·····	谭 天(157)
吴门绘画与明代城市风尚·····	陈瑞林(172)
“吴派”与“浙派”之争 ——谈若干偏激言论的看法·····	宗 典(183)
沈周早年的发展·····	李铸晋(194)
盛茂烨研究·····	高美庆(204)
仇英生平活动考·····	单国霖(219)
黄向坚初论·····	吕长生(228)

杜琼和他的两幅山水画·····	许忠陵(251)
张灵及其绘画艺术·····	于富春(257)
闺阁中的天才	
——谈吴门女画家文俶与仇珠的艺术·····	李 湜(265)
从旧藏沈周作品谈起·····	朱家潜(271)
沈周在画史上的重要作用及其花鸟画·····	陈传席(280)
沈周的写意花鸟画·····	肖燕翼(300)
略谈沈周、文征明笔下的花鸟·····	徐书城(311)
陈道复对于“吴门画派”的继承与变革·····	萧 平(317)
沈周与水墨花鸟·····	顾 森(326)
试论唐寅的山水绘画·····	潘深亮(334)
文征明“临赵松雪兰石图”考	
——兼谈文氏兰竹题材绘画·····	王连起(340)
人生、个性与艺术风格	
——略论文征明与唐寅的异同·····	杨 新(347)
明代吴门绘画对新安画派的影响(摘要)·····	郭继生(360)
沈周的故乡	
——访苏州相城里·····	新藤武弘(364)

唐寅与文征明作为艺术家的类型之再探

高居翰

导 言

十五年前,即一九七六年一月在密西根大学(U. of Michigan Am Arbor)举办的文征明专题讨论会上,我提出了一篇较为简略的论文。尔后,此文经摘要缩编,以《生活形式与风格取向——文征明与唐寅作为类型》为标题,收入了我的讨论明代初期及中期绘画的《江岸送别》一书中。(该书第163页至166页)在撰写《江岸送别》探讨一系列明代中期(十五到十六世纪)画家的过程中,我感到了一种现象,即:在他们的传记资料中,许多一再重复的特点,足以让我们将这些画家以“类型”来区分。而这些特点又与作品中重复出现的题材和风格的特征之间有着明显的关联。某种类型的艺术家,也就是说,传记资料中的特点所定义的某一型的画家,其所从事的创作是由题材和风格所设定的某种类型的画;某类型的画家和他们所从事的画的类型,这两者之间的关联,格外地明显和一致。因为这一关联是显而易见的,由此,我们所应考虑的问题,并不在于它是否确实,而是我们当如何去理解这两者间的关联。

我在前一篇论文中,建议用一个理解这类现象的方式,在此,我将重申这个方式(但略有更改和补充)。虽然过去几年以来,我的论文引起了一些讨论,其中有支持,也有批评。但是,对我所注意到的这个关联所暗示的涵意,当时却并未予以真正认真的探讨,所以我想借讨论会之机重返到这个问题上去,再作探讨。

我的论点是:唐寅和文征明尽管是又伟大又有原创力的画家,

而他们所在的社会地位，实际上划定了一个作画的概括性限制；他们不可能互换位置改画对方类型的画。同时代的任何一位有素养的艺术爱好者，即便对两位画家并不熟识，但如果他在听到一些关于两位画家生活的介绍后，再看到一些并无他们落款的作品时，就可能在鉴定时说中其中的绝大多数。其原因绝不只是因为，一个是饭馆老板的儿子，另一个是仕绅子孙，或者一个由职业大师（周臣）指导，而另一位则是从学于一位文人画家（沈周），或者一个比另一个更公开地以作画为生。当然，上述均为区别两者的重要缘由，但它们本身并不足以定义其中任何一位画家所属的、而且在广泛的局限中所符合的类型。为了理解唐寅作为一个画家的身份，我们必须超越我们已熟悉的将文人业余画家和职业画家一分为二的区别，以便识别画家作画时所部份依据的式样。

我原来的论文略显简略，因为成文于这些事情尚未被认真思考之时，故有许多不当之处。首先我必须澄清的一点是，承认画家如何概括性地属于某种类型，丝毫也不会减低他们的创造力，乃至他们的光彩（以唐寅为例）。就象其他限定画家创作的颇为重要的决定性因素——时代风格、民族传统，地方画派——一样，社会角色加在画家身上的拘束仍留下了足够的空间以发挥其原创力。

我原来的论文中的另一个欠缺是，我没有强调画家的传记资料本身即是人为的文化产物。画家与同时代的人合作，为自己创造其所处的“角色”，后代的批评家则进一步将这些形象塑造成更为倾向于已有模式的因循常规的一套“传记报导”。因此，在这套常规和绘画作品中常见的形式之间的对应关系或是相互关系，并不那么使人意外，如果我们将画家和作品之间的关系误解为画家的直接表现，也就是说，以为此种或此类型的画家“自然而然”地画与之相一致的某类型的画，那就会步入错误的泥潭。

其三，关于画家置身于一个角色或是被同化成一种类型时，影响他作“选择”的可能因素这一点，我没有充分地考虑到，无疑的，选择绝不是完全不受约束的，甚至有些时候可以说根本算不上是

一种选择。但吾之前文似乎是在说,画家的背景和所处的情况,强迫画家变成完全不是本人自主的某种类型,此一说法并不恰当,但我当时并非有意如此武断。

最后,关于从明代社会及经济史的来龙去脉中去试图分析吴伟、唐寅及其他画家所代表的类型身份这一问题,原文做得还不够。以下我们会试着重新着手于这些欠缺。

有关选择的自由度这一点,可由文征明、祝允明和唐寅的例子来说明。对于文征明,性格和社会地位的聚合,似乎向他极力催促一种中规中矩。情感保留且吸收了长久以来象征着仕绅文人文化价值特质的绘画及书法风格。虽然原则上他可以自由地采用与其他类型画家相关的,较浮夸且艺术技巧精湛的风格,但是实际上得体与否的考虑以及阶级身份的自觉排除了上述的可能性。那样的风格对他而言,就好比穿着较低阶层人物的衣着出现在公共场合中一样。

祝允明则完全不同。祝允明的家庭背景与文征明相当,是那种一般受古典教育步上仕途的家世。祝元明接受教育并已有了宦官事业,而其比文征明当官的时间还长。但是在其生涯的最后几年从他五十五岁左右起,情形便不同了。这时,他选择留在苏州,不再致力追求官禄而采纳了“市隐”的角色。他在诸如唐寅等人的陪伴中,过着浪漫且异乎寻常的日子。祝允明最为人所熟知的草书及根据当时定义书法风格的标准所谓的狂草,便是这个选择的另一面貌。“表现”或是“流露”了一种放纵的性情,一种浪漫的个性。^①

唐寅是介于以上两者之间的例子:他的选择并不象文征明一样“理所当然地取决”于身世背景和周围环境,也不象祝允明如此地自由。在其早年时,唐寅命中似乎就已注定了他高官厚禄的前途。一四九八年的进士考试中的不名誉事件,原来象是不可能发生在他身上一样,但此事却使他与仕途永远隔绝,并使他面临在宦途和可能的出路中作一抉择的窘迫。

他选择了以绘画为主要的谋生凭借,此外或多或少以诗文、书

法,或许还有其他可赚取收入的方式来补助生计。但他由其教育和才气所得来的地位,使他无法完全自在地以一个公开的职业画家自居,象职业画家仇英和身份较为不大明确的周臣所代表的类型一样。在当时的美学及社会的合宜尺度内,对唐寅而言,象沈周,文征明一样,以他以前的后来也偶一为之的文人业余画风作为其艺术创作的重心,并不是很容易被接受的。而此外,尚有第三种可能供他选择,这种选择恰如其份地适应了他的情况——就象我一直称谓的“有素养的职业画家”类型,这是由几十年前的吴伟为明代画家们所创设的典型,之后有数位大师尾随,其中有张路、史忠、郭诩和杜堇,他们遵循吴伟的方式,在较大范围的一致性中允许有大量的个人色彩。以这样的方式讨论画家个人的选择和其局限,或讨论类型这个问题,我们似乎在暗示着,我们具有超过实际上可能有的理解和重建他们处境的能力。而这个弱点将一直使我们的论述存疑。艺术家们往往有这样的倾向,他们喜欢说:“所谓的限制、种类究竟是什么东西?”“我们根据自己的感受,无所拘束地画我们喜欢画的。”然而,时代、种族、地方画派、社会的经济状态及其他标准,可能会将画家分门归类,而这些被分为同类的画家之间,可能会有共同和限定的特征可相互认同。这些在与画家的绝对自由这个主张相违背。(就象人类行为中的其他方面一样)我相信,假使画家的生活形态能被说成是与他们的画作的题材和风格相关联,那么,这些关联显然地不能纯粹以个人选择这个说法来解释,我们必须寻找其他的诠释。

画家的类型——我们可以借着这个类型的一位画家的传记模式的大纲作为此段落的开场白,没有任何一个此类型的画家完全吻合这个模式,但是他们均分别具有这个模式的特征要素,此足以确实地使其符合属于这个类型的条件,而其他不属于此类型的画家的传记资料则极少显示其中的任何要素特征。

这位画家出身于仕宦之家,即此家族在不久以前,曾出过作官之人。他自小智慧过人,聪明易学,多才多艺,当然包括作画。他读

书学习为了通过科举进升仕途,但由于其难驾驭的性情或其他因素,求取功名之路断绝。由此被迫以其他方式谋生,于是改以绘画营生。他多彩多姿的性格,异端的行为以及其艺术禀赋,使他为有地位有财势的人们所欢迎,这些人不仅忍受他怪异的行径,并因此而崇拜他。他甚至可能在宫廷里也非常活跃,或许被举荐到宫廷去,但他热衷于追逐城市生活的乐趣,无法忍受在宫廷内所受的约束。他被邀请饮酒作乐,以对酒色的热爱知名——那些想要得到他的画的人,也懂得如何供给他以满足其嗜好——并以他在酒馆和欢场中的放荡而闻名于世。他喜爱民间流行的通俗艺术:词曲、小说、杂剧、流行歌弹。他自身也从事其中一种或更多种以上的此类创作。他采用别人或自己封的,象征他的非正统和超俗行径的字号。其中包括象:“仙”“痴”或“狂”一类的字眼。

熟悉明代中期画家,尤其那些南京画家的传记资料的人将可以立即列出属于这一类型画家的名单。他们的生活符合这个模式,一部份原因在于环境相似,甚至更可能的是也由于既成的模式影响了他们为自己塑造的形象,并且这个模式又被其生平的撰写者所采纳。

克里斯(Ernst kris)以及克尔兹(Offo kurz)在一九三四年出版的一本小书中^②探讨了画家传记如何以经常重复出现的特征和轶闻来符合某类型或“传闻”。他们注意到某些有关画家的轶闻在一个个的“传记”中重复出现,他们评论说:“我们视这些典型的轶闻中的英雄象是在说明典型的画家——就象是史家们心中和“画家形象”。在这个或那个例子中的轶闻,其中的论述是否真实已经无关紧要,唯一有意义的要点在于一个轶闻重复出现,在于它如此频繁地被重复描述,足以证实一个结论,即这个传闻代表了画家的一个典型形象”。他们以讨论传记模式和“真实生活”两者之间的关系的一段话作为总结:“传记的公式和生活两者看来是以两个方式连接起来的,传记一方面记录了典型的事件,另一方面,因而塑造了某一特定职业阶级的典型的命运。这个职业的从事者在某种程

度上受制于这个典型的天数或命运。此效果绝对不只是或主要地与个人自我的自觉思想和行为有关——即它可在此人身上以某个特定的“职业道德的规则”的形式出现，——而是与无意识有关。我们所指的心理学的范畴可由“制定的传记”这一标记来界定。

他们以及我的目的不该被误解成对于以力求画家生平的真相为目的的这个研究方式的价值的怀疑。反而，他们所提供的例子和分析，应有助于我们认知在我们所使用的一般性传记的叙述之中因袭以及传说性的成份。在欧洲传统中被克里斯和克尔兹认定是构成艺术家传奇的要素的特点，有多少此类事也在中国画家的传奇中出现？观察这个现象很有意思。尤其是我们所考虑的那一类型画家，他们代表了中国式画家浪漫的形象。他们描写有关文艺复兴时期“在近似于着迷的‘狂热与疯狂’之中，被不可抑止的冲动驱策而创作的艺术家的形象”的出现。（就中国画家而言，经常是“真的”着迷）克尔兹追踪有关画家自幼聪慧过人，画技早熟等等，这一类的传奇，再次发现了“这个传记公式根源于日常经验”也就是说某些这类故事，毫无疑问是真实的，但它们有规律地一再出现却成为一个神话。他们发现，古希腊时，画家身份的提高允许他们“经常在与王子和君主最亲近的接触中，他的举止是骄傲的，有时甚至是轻蔑的，（页 40）”，他们也观察文艺复兴的艺术家们如何利用这些先例试图提高他们自己的地位。克里斯、克尔兹细述有关画家艺术天赋的传说，尤其是关于他们创作的速度和其驾轻就熟（页 94—96）。他们也注意到，当画家画仕女图时，即使她们是历史或宗教人物，但在大众的想象中，她们与画家的情妇有关。这使我们想到了吴伟与唐寅他们描绘青楼女子的画和对风月场所的嗜好。

以此为背景，我们可以来谈谈我们要讨论的一些画家，对于每一位画家。都有一个公式化的说明来表示他符合此类型的程度。必须承认的是，我们可从画家传记中选择其他强调他们差异的要素那么我们便会有另一组不同的传记性的产品^④。

首先，吴伟（1459—1508）是明代被当作模范的大师。此类型形

成的较早阶段，或传说，是以八世纪吴道子和十三世纪的梁楷为代表：卓越的画家的特异行为与其画风相连结。吴伟的祖父是个县令，父亲以仕宦为志，但最后将财产挥霍至尽而在吴伟年幼时过世。吴伟的生平状况就如其传记的撰写者所叙述的，大家已耳熟能详，不须在此重复。自幼聪敏，小仙之名，特异的行为举止，有地位高的人赞助，喜好戏院、嗜酒、好色，都与我们的模式相吻合——事实上，以上大部分都为那个时代的人们建构了该模式。

张路是吴伟主要的跟随者，幼年时即展现极高的才智，他读书求取功名，通过了乡试，接着进入县学，后又入资为南京太学生，但他未继续求取功名，改而仿效吴伟以绘画为生，据说“缙绅先生皆乐与之游”。

孙隆活跃于十五世纪后半纪的前期，与吴伟同时代，传说他幼年即聪敏伶俐，举止异乎寻常，“望之若仙”。孙隆是名门望族之后，理应受良好的教育，但流传的记载只说他入画院，所作之画似乎是皇帝在某些场合用来赠与王公或大臣的礼品。孙隆自号“都痴”。

徐霖(1462—1538)生于南京，智识早熟，十三岁即开始求学，以仕途为目标，但他因性情所趋、较好诗画、女色以及酒馆，他几次县试失败并被退学。二是他自号“髯仙”，成为职业画家和书法家，吸引了位居高官的赞助人。他在自己的庄园中以豪华的宴会款待这些人，酒宴节目包括戏剧表演，其中的戏曲多是他自己所作。正德皇帝曾两次是他宴会的座上客。

史忠早年明显地是智力迟钝的孩子，直到十七岁时才能说话，但他后来很快地便学会了读、写，并作诗、写剧，而且还谱些流行歌曲，在酒醉时，他便会在妾的琵琶伴奏下哼唱这些歌曲。他以怪诞驰名，号称“迟”。此号可能因其早年痴傻而得。后来他则以“迟翁”自称。

郭诩(1456—1532)年轻时为博士弟子，以仕途为目标，考试前却放弃科业，而肆力于绘画。后被征入京师留在宫廷作画，但由于无法忍受束缚而拒绝。有时他狂跃叫嚣以推辞他人的索画之求。以

“清狂”自称。

杜堇的父亲是个官吏，年幼时研读经书，并喜好小说。他通过了进士考试，但可能由于名次不高故未被授予自己满意的职位，于是放弃追求仕宦之途的野心而在南京以绘画谋生。他称自己为“古狂”。

还可再增加一些其他的画家，但以上这些是此类画家的主要几位。至少就我们所考虑的这一阶段而言，即十五世纪末到十六世纪初。此模式中的一些要素：自幼聪慧，宦途失意，热衷戏剧、怪异的行为等等，均可在徐渭（1521—1593）的传记中看到。当然徐渭的狂颠并不是一种姿势，徐渭的画风大致上符合“泼墨及草书似的率笔”的风格。以下我们将试着定义此手法为这些画家的典型风格。另一方面，到了晚明陈洪绶之前，似乎这个画家与画风之间的关联已不再维持：传说中有关徐渭的生平和社会身份与我们的模式就大多数的角度而言均符合，但他的画与相对应的风格则相去甚远。

绘画种类——那么什么是这个生活模式的相关的风格以及主题？何种风格和主题如此规律地伴随它以致于我们会谈及其间的一个牢不可破的关联？我们必须再次强调，这些特点将不会在其中任何一位画家的每一件作品上均出现，而是它们出现的频率以及它们在所有画家作品中所居的中心地位，使我们认定他们表现了这类画家的作品之特征。相反地，既使在当时其他画家作品中发现这些特点，但在生活形式不是此类型的文人或职业画家的作品中，这种机率也是稀罕的，比如其他浙派大师或苏州画家，象沈周、文征明、仇英或谢时臣。（注：以下本文将配合幻灯片在讨论会中一起说明，其他部分将仅作提要。“S”符号表示幻灯片将于此插入）。

一、首先，这些画家的风格有从以宋画为主的保守作风到同样的主题和构图以放松和较粗率的手法来表现。也就是说，其主题和构图本身并不特别的不正统，而是画面表现上的草笔风格制造了这种效果。

二、人物通常在这些画家作品中较为突出。人物通常用来叙述故事，民俗传说，以及历史上和道德教化的轶事。其他画家也画这些题材。但与欢场女子和其他美女有关的故事则专为这些画家所喜好。另外，还有这些美女的画象或神女以及传说中人物的画象。

三、山水画以有力、快速移动的笔法完成，这种笔法给予画面一种随兴而非谨慎布局和完成的印象。以我们对吴伟的了解可以得知，吴伟受人仰慕的原因就在于他能够以象是即兴的快速方式作画。这种能力经常被用来称赞该类型的画家。而象征着也被认为他们的特异性情的标志。

四、这些画家在其“非正统”的作品中所用的典型笔法有两种类型，即所谓的泼墨及率笔，这个名称没有任何贬意。一些最有成就和感人的明代画家的作品就是采取这种笔法。这两种笔法经常在同一作品中混合使用。泼墨的笔触是以大笔饱含的水墨在画面上挥洒，往往任其渲染混合。率笔指的是那些方向不断改变，却又不提笔的连续的长的笔触，制造即兴和自发的效果，它们是草书在绘画中的对应流露。

这两种放任的笔法已被吴伟前一代的宫廷画家们所运用，虽然使用的内容不同。比如说一些孙隆的作品显示了这种泼墨风格[S]，而率笔风格的例子则可在某些戴进晚期的作品中看到[S]。一个杰出的较晚的例子是陶佾的菊花与石[S]，陶佾活跃于京师宫廷中，就在吴伟出入宫同时。戴进的绘画事业与我们的模式不符（他的作品也不符合，除了一些率笔作风的画），但陶佾却符合，他于1471年通过举人考试，但他不屑官禄而以诗画营生，并有怪诞的名声，一个轶闻告诉我们，他涉及与一名青楼女子来往的丑闻之后，被放逐离开京师一段时间。他的赞助人多是高官包括大学士李东阳（1447—1516）。这类笔法即使表面上可能看起来与文人业余画家所熟悉的风格类同，实际上却非常不同，甚至（在中国笔法的风格体系内以及其意义上）与业余文人画家的笔法在形式和它们所表现的意义上都相反，了解此点是很重要的。业余文人画家的典