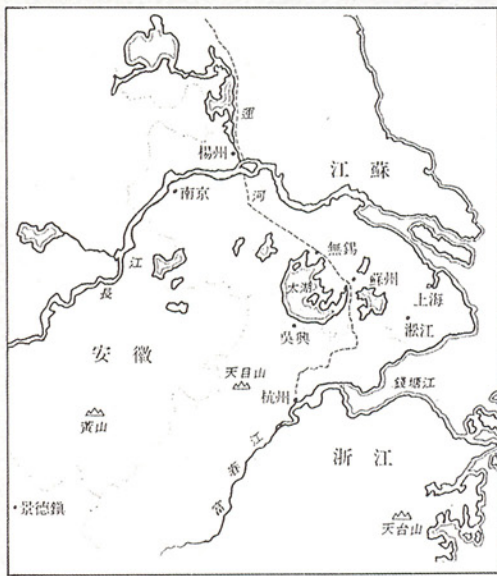


吳門畫派的形成與影響

沈以正 (本文作者為師範大學美術系副教授)



▲長江三角洲的藝術中心(地圖)

一

李鑄晉先生研究元代繪畫，強調繪畫區域性的關係，這一論點，極為重要，繪畫與地區藝術關係的密切，主要在作品的流傳與師承關係。明代的沈周曾祖父良琛號蘭坡，與黃公望相交至深，所以沈周曾擁有富春山居圖。祖父澄，工畫，伯父貞，字貞吉號陶然道人，更以畫知名，故宮有其平安磐石。父親恒，山水師杜瓊，得元人筆意。可知沈周除了受自己師長啟悟外，家學淵源，與當地的文風，結了密不

可分的傳承。近代畫家徐悲鴻，一生醉心搜集任伯年作品，任氏的造詣高，值得欽佩，也和他早年隨父親學畫有關，達章公每至宜興，必去裱畫鋪觀賞名跡，心摩手運，以為學習的借鏡。所摹作品，以任氏的畫作最多，在他幼年心靈中，無形中培養對任氏作品的仰慕與傾倒。古代印刷品以木刻為主，除可供流傳的木刻版本作為摹寫對象外，端賴散見於地區中的前賢名蹟。明代浙派宗南宋畫院，因南宋都臨安，畫蹟見於杭州。吳派盛於長洲，亦因如元代張遜為吳人，李衍官吳，高克恭任官金陵一帶亦因而學習了董巨的風格。楊維翰為暨陽人，黃公望為常熟人，而活動於蘇州地區。倪瓚為吳人，吳鎮為嘉興人，王蒙為吳興人，都是活動在以太湖為中心的吳郡地區。而明初諸家如徐賁、趙原、劉珏、杜瓊等都是吳門的畫家，地區文風，繼承相傳，一有名家出，使薪火終因相傳而成燎原之勢。時至今日，大陸杭州、北京與上海數地之畫院各呈異彩，也自有它歷史淵源的。

二

蘇州為古吳都城所在，故稱吳門。自三國東晉以來，先後有藝術家張僧繇和楊惠之，吳地畫風的形成，有許多特別的因素。

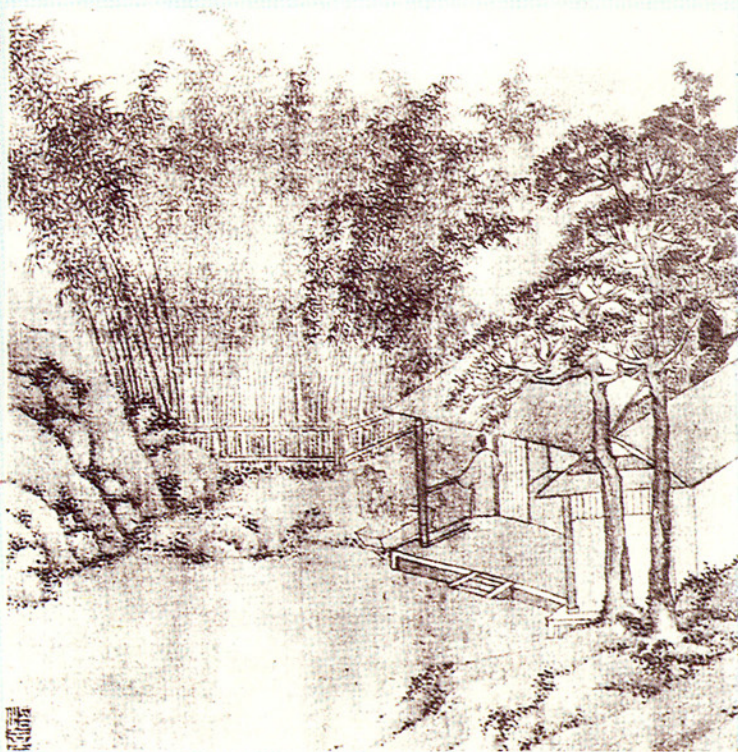
一、山川景色優美，地當太湖三角洲，山容秀潤，笠澤成湖，水郭山村和梵剎道觀，映帶其間。山勢陟陀連綿，有蕭疏淡遠的情趣，這便是何以董源、巨然的山水在元四家手中發揮到淋漓盡致的原由。寺廟草庵，是明四家往常履屐所到談玄作畫的場所，自然之美，給予畫家無窮的創作泉源。

二、園林之勝也是吳地的特色，倪雲林筆下的獅子林，嘉靖時的拙政園，以及後日所建的網師園等名園，林木稠密，叢山疊石，曲徑通幽，是文人相聚的雅處。園林是中國人將宇宙以須彌納芥子的觀念，融匯成再造的境界，小中見大，尤其在塵世煩囂中，為最能領得自然情趣的所在。

三、吳地文風頗盛，由崑曲演變的南曲頗多流行，而蘇地的絲綢刺繡紋樣繁密而不瑣碎，染色鮮艷而不村俗，代表了當地的文化氣息。明代晚期，陳繼儒曾將藝術情趣形容吳地的風氣謂之「吳趣」，意指吳人的士大夫觀念，絕迹仕途，



▲蘇州 拙政園 海棠春塢院實景
文徵明所繪拙政園園景▶



以高隱為樂，在這一種社會風氣下，自然培育了不少卓越高蹈富有學養的藝術家。

三

吳門書派的崛起，大約從宣德二年吳派領袖沈周出生時算起，至嘉靖三十八年文徵明卒年為止，（即公元一四二七～一五〇九年）為吳派主要成員活躍以至發展成長的時期。山水繪畫綜合來說，明代先後有院派，浙派以至晚期的吳派先後蔚著，最後吳派終於駕凌其他兩派，也即代表了繪畫的重心由宮廷轉至地區，文人替代專業畫家執有畫壇之牛耳。

明初恢復宋制，設立了畫院，像周位、盛著的供奉內府，邊文進於永樂時任武英殿待詔等。但太祖

御下極嚴，趙原以應對失旨坐法，周位以讒死，盛著於天界寺畫水母乘龍不稱旨而棄市。使畫家怵然自警，以為元季放逸的筆法和風格，不能迎合上意，於是南宋畫院的遺法，再現於畫壇。明代帝王中宣宗、憲宗和孝宗皆善畫，宣德時謝環以擅畫為錦衣千戶，極受宣宗敬重，所作水墨山水用筆挺實，敷色端穆，頗得宋人筆意。戴進、倪端以兼擅道釋人物山水，石銳以界畫金碧與李在、周文靖等待詔直仁智殿。成化、弘治際有吳偉、呂紀、王諤、林良、林郊父子等人，吳偉封畫狀元，而王諤受孝宗寵遇，提倡

馬夏畫風，因而稱之謂今馬遠。由上述可知，當時的畫壇是以馬夏之水墨蒼勁和兼擅人物的路線去發展的。永樂年間為文人所重視的王紱，山水、墨竹造詣極深，出生與長洲一縣之隔的無錫，論者謂他的山水，水墨淋漓處學吳鎮，層巒疊嶂師王蒙，簡逸處從倪瓚來，蕭疏淡遠的林木又有盛懋遺意，所以也是影響吳門畫派發展的重要人物。

沈周為啟導吳門畫派的大師，字啟南，號石田，出生於公元一四二七，卒於一五〇九年。其父沈恒與伯父貞是杜瓊的學生，沈家與劉珏又屬至好，他們彼此間畫風相近



▲明 無款 沈周像

，又常相往還，像劉珏所作的清白軒圖，上有他祖父沈澄和父親的題句，而當時沈周是三十二歲。到一四七四年沈周再見此圖時，也題了一段跋文。用這幅作品，說明了沈周當年是在這種詩文書畫環境中被薰陶的。早年他受教於趙同魯，摹遍元家風格，對王蒙的嚴謹和用筆的鬆秀領悟得最多。但他筆力天生沈酣，對倪瓚以雋秀見長的畫法始終無法十分神似，每作倪瓚則為老師斥為「過矣！過矣」。他細密的手法，四十以後的廬山高圖可為代表。廬山高圖縱長一九三·八公分，橫九八·一公分，為存世沈周作品中最大幅的山水。是沈周四十一歲時為老師陳醒庵七十歲壽所作的。此圖用筆蒼渾茂密，得王蒙意趣而厚重過之。由於全幅均為山岳充塞，形成氣象萬千之壯觀景象，因而佈局之妙思全在黑白變化之間。近處右下山巖及松為濃，則松後處



◀ 沈周 廬山高圖軸

山巖為白。巖及瀑布為白，則泉源處為黑黝。白巖右方台樹林木為重墨，樹及巖頭之白雲為虛白。以黑白相互產生韻律與動勢，使迫促間得空靈。而近處石巖初畫不夠厚重，再以濃墨焦墨提皴，這就是晚明作畫之訣要「淡中以重墨提」的出

處，實現此一觀點的以董其昌為最，幾乎成為水墨作畫時的一項定律。

一四八〇年代為沈周的成熟期，用筆蒼勁，用墨淋漓奔放，對吳鎮的研究，可謂深入堂奧。構圖上也充分運用了空間的處理，如東山



▲沈周 中秋望月(1)



(2)



▲沈周 寫生冊

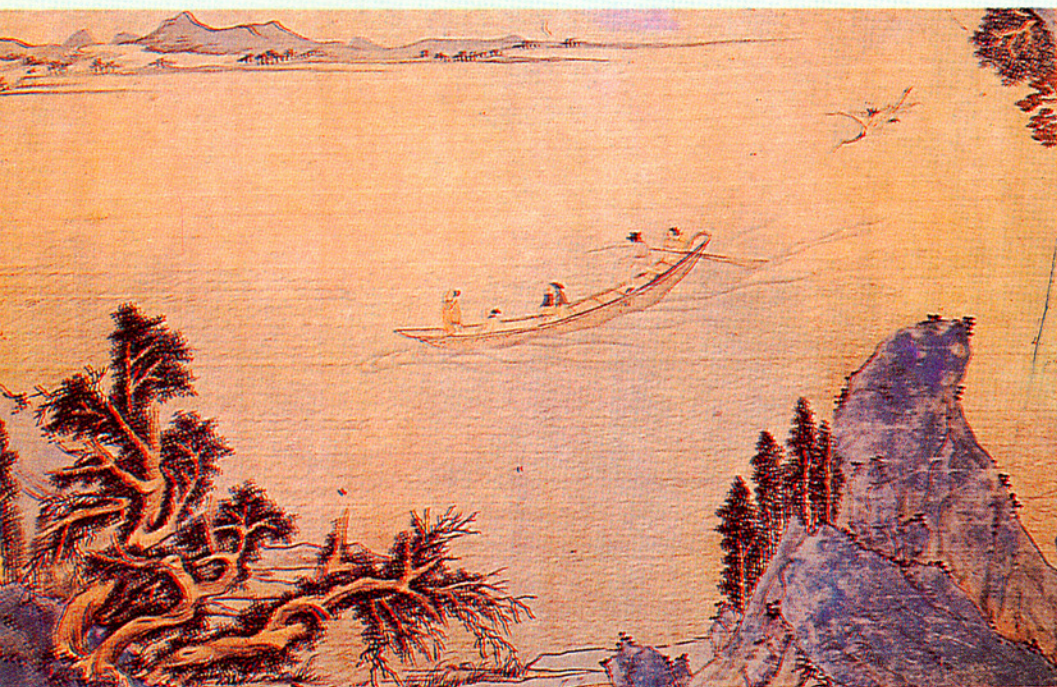
携妓、中秋望月、雨意圖等，都可列為這期的代表作品。中秋望月雖不是運用現代的光影技法，樹葉中部份的明暗，色與白的對比，已能將月光普照大地情景捕捉得恰到好處。雨意圖乃隨意點染寫成，用米點法，簡而不疏，虛歌烘托處正得雨中看景，若滅若沒之妙。他的青綠重色也運用得極佳，赭石與青綠相間，相互襯托，用重色不掩墨趣，文徵明固然深得三昧，對清代王

時敏、王鑑的調和墨趣與重彩，都有極大的啟發作用。

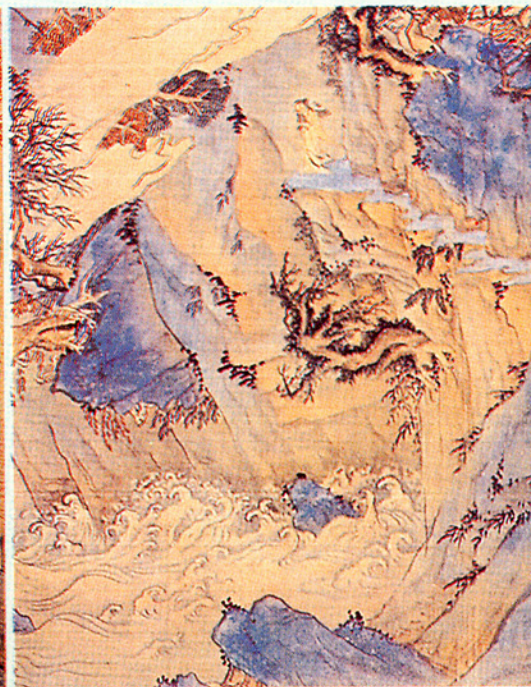
寫生帖為隨手拈來的妙諦，山水冊和花卉走獸冊，無不精彩動人，所寫動物，畧脫形似，後人譽為「神品」，其思想運用的自由，對晚明的「變形主義」，不啻也



沈周 東山携妓圖軸 ▶



▲文徵明 仿趙伯駒赤壁賦 (1)



(2)

給予了催生劑。

沈周開啟了吳派的局面，繪畫上用筆灑脫簡鍊，含蓄又有風趣，文學造詣深厚，畫上題詠，與畫面結構緊緊相扣，一手黃魯直的書意，高古醇厚，融於畫趣中，將國畫重新建立了詩書畫三絕的高雅境界，力逾韻雅的妙處，將國畫提升到更高層次的鑑賞境界。

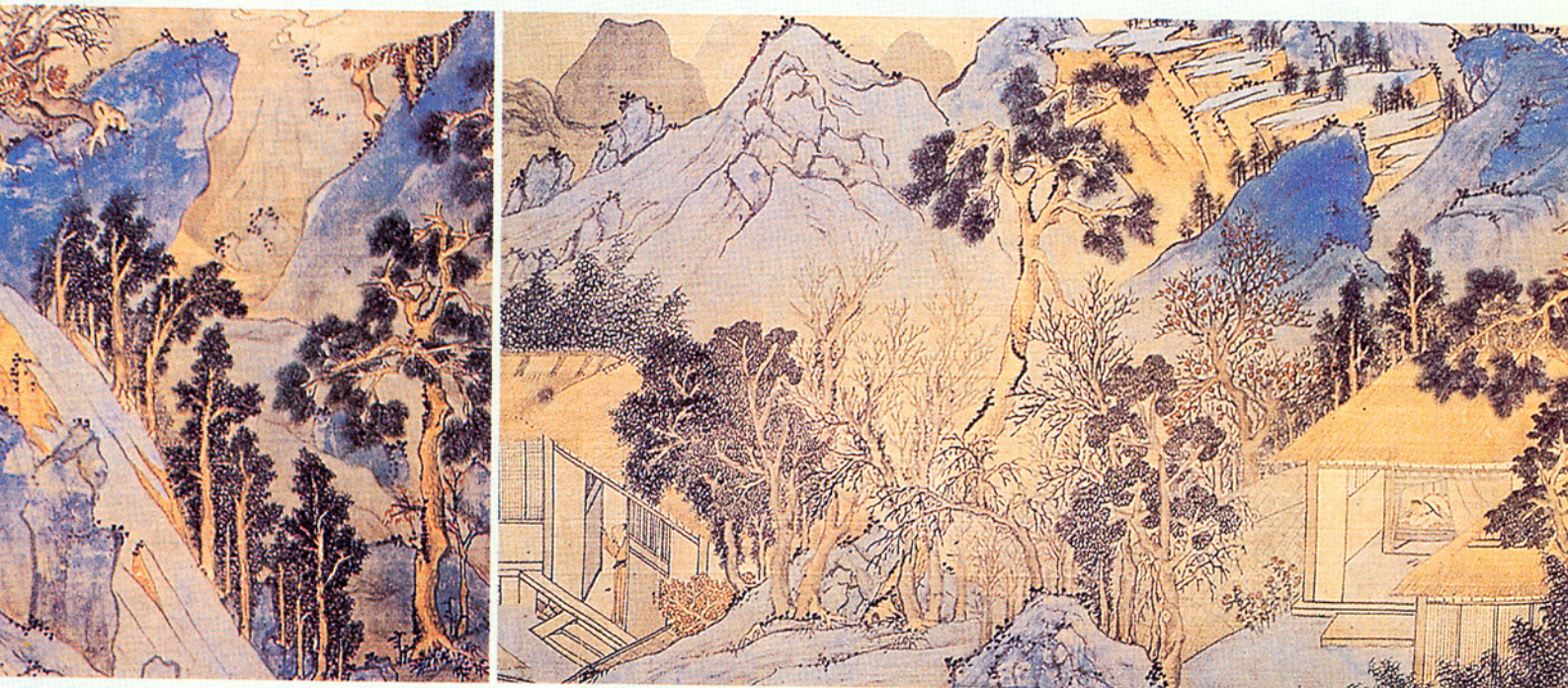
四

吳派的完成得力於文徵明。文徵明初名璧，字徵明，以字行而改字徵仲，號衡山居士，生於公元一四七〇年，卒於一五五九年。文徵明父文林，與吳寬為同年進士，與

沈周常過從，九歲時適吳寬居憂，林乃使徵明從之學。十六歲時得識唐寅，文林甚愛寅之才，寅常向其請益，故文唐相友好。十九歲從徐應楨習書法，廿歲謁周於雙蛾僧舍，觀作長江萬里圖，興習畫之意，正式從之學畫。文徵明在五十三歲中進士入京任職仕途之前，進修學業之餘，留心畫學。他為人行事中規中矩，所以師承沈周外，有雲林之雅，趙孟頫之細潤，更由王蒙、黃公望、吳鎮作品中，上追董源之精髓。沈周的筆致蒼老出自天賦，青綠重色的技法對文氏的築基也有相當大的影響，所以二者間相比較，文氏的作品在「拙」中還包含了更多的秀雋。尤其青綠重色方面，有更大的成就，有名的兩卷仿趙伯

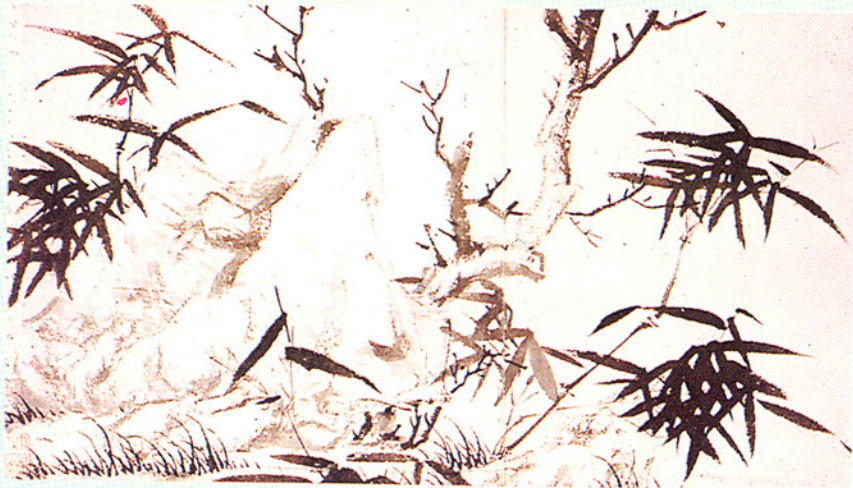
駒前後赤壁賦，足可為代表。

文嘉在卷內的跋文指出，吳中有士人家藏後赤壁賦圖，當道欲獻與時宰，而主人吝與。當時嚴嵩當權，對名畫古玩的搜集不遺餘力，巧取豪奪為往常使用的手段。徵明深恐友人因而賈禍，乃為之重寫。全圖筆力蒼勁，山石勾皴極少，以石青石綠漬出，醇雅古拙之氣之處，撲人眉宇。雖云仿古，祇是畧師其結構，全以自己的觀點完成。因此比較沈、文的作品，沈周以沈酣力韻勝，而文氏更能博採眾長，在古人中擷取精華，秀雋雅逸又不失高古。仇英師周臣，其終生成就當然得之於臨古，但筆墨間有士氣，用色又極精斂，這和與沈、文、唐相互的交往及觀摩，使得師承筆墨



(3)

▼文徵明 竹



外，更能深具高逸古厚的風格與氣質，也是他名列明四家的主要原因。

後人每以粗文細沈為重，文氏用筆雖挺拔處類沈周，粗放水墨却

為數較少。反之沈氏晚年醉心梅花道人，痛快沈着，「鬆散而毛」如王蒙般的綿密蒼鬱者較少，物以稀為貴，所以鑑藏者有此一觀點。

五

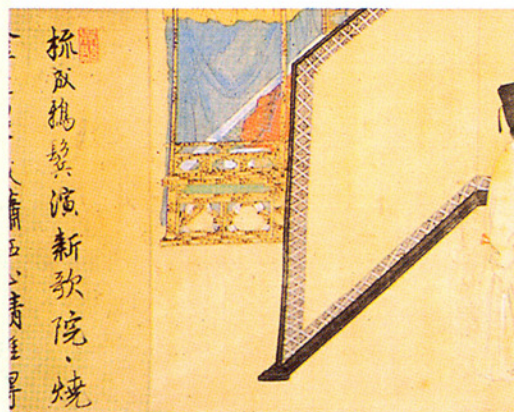
唐寅以出生年歲時生在庚寅，號伯虎，字子畏，晚年自號六如居士。出生商賈之家，以聰穎為文人所重。三十歲前已得中南京鄉試舉人的第一名，其文章為人爭相傳誦。不幸會試時因受考題外洩之累，遭放逐的處分。因而絕於仕途，終身以詩酒書畫為伴，築廬閶門桃花塢。他早年與沈周、文徵明往還，得師周臣，已對筆墨運用有相當素養。及至退歸，更潛心執筆，自宋李成、范寬、及南宋四家、元趙孟頫等，無不研解。所以他是以南宋院體畫法為基礎，兼述宋元諸家，漸漸有了自己的風貌。所以王穉登



▲周臣 雪村訪友圖



▲唐寅 丘陵獨步圖



▲唐寅 臨韓熙載夜宴圖卷

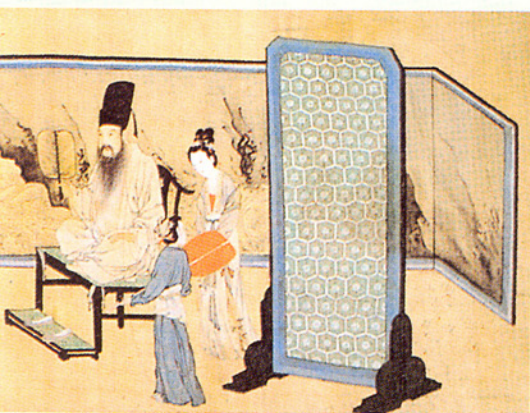
吳郡丹青志言：「遠攻李唐，足任偏師，近交沈周，可當半席。」他早年的作品，論技法與周臣頗為類似，如山石的斧劈皴法，樹枝的交叉重疊法，人物勾勒的老硬筆法，台閣界畫等，與周臣的關係頗為密切。論者謂二者間有雅俗之別，唐寅以多數千卷書勝，說法是不錯的。職業畫家學養不足，無法呈現詩書畫三絕，但周臣的成就實在也不低，如他所作的北溟圖，蒼海無際，海浪濤天，意境工力均臻上乘，反倒是因為他先後有了唐寅、仇英兩位高足，反顯得工巧瞻麗不如仇

英，風骨奇峭不如唐寅，而唐、仇能接受沈周文人畫的觀念，修正了院體畫空間層次等嫌不足的缺點，形成不同的內涵，實是主要的原由。

唐寅歸隱時約為四十六歲，春天時節由南昌歸故里，時為公元一五一五年，四年後寧王宸濠事敗，幸得免難，因而將心情寄托於繪畫和佛學上。金剛經有：「一切有為法，如夢、幻、泡、影，如露亦如電，應作如是觀。」這也即是他日後號六如居士的由來。

唐寅雖得劉松年、李晞古之技

法，山水人物無一不佳，人物秀而不媚，所以作人物畫，學仇英較易，學唐寅不易，溥心畬師唐寅，得其雅逸之堂奧。山石皴法原用斧劈，後滲披麻意而縱長，增加了山巖土石相生的情趣。南宋畫風以層次較少深度為後人詬病，唐寅不全用遠景虛烘的法則，近、中、遠三景層次分明。所以唐寅不但因為詩文佳，達到文人畫家能兼有三絕的特色，在筆墨的運用及對自然的體悟上，都超過了老師周臣，列名於明四大家，確當之無愧。



六

明四家中，沈、文、唐均為學養豐富，書法藝術超越卓絕的大家，仇英能以職業專業畫家的條件而儕身其中，實為異數。

仇英字實父，號十洲，太倉人，移居吳郡。茅一相的繪妙言他的出身甚微，或言他早歲為漆工，因得唐寅之推介而從周臣學畫。仇英原本作圖工整，院體的精巧，加上本身的努力與天賦，使他年輕時已嶄露頭角。盛桃渚與吳郡文人友好，五十時沈周及文徵明作畫卷為壽。五十七歲時徵明為作扁舟載鶴卷

，沈周作雙鉤設色桃渚卷。而寅與仇英合作玩鶴圖，寅布景，由仇英畫盛桃渚背影玩鶴。此時仇英年歲約方十六，即能置身大家之間為之作圖，可見當時畫壇對他的重視。

仇英師事周臣既勤，儘得其法。後入項墨林韓幕，項氏為明代最傑出的鑑賞家和收藏家，因得飽覽名畫，日夕手摹心運。所謂「摹唐宋人畫，皆能奪真，尤工人物，其髮翠毫金，絲丹縷素，精麗艷逸，無慚古人。」即可能指在項府的這一段埋首鑽研古畫的結果。像蕭照的瑞應圖中的「棋卜」一段，仇氏便有摹本。而秋原獵騎圖的詩塘長題言及，世人所見仇英，膺本十有



吳趨唐寅作

黃茅渚頂雙斗相
唐子好奇曾屢落
太湖絕勝能有幾
還許我輩一閒人
此子在作西湖景
升帆並北顧言
道殊淺麓酒

唐寅 洞庭黃茅渚圖卷



▲仇英 棋卜圖

其九，未見真蹟者以為仇英作品也不過爾爾，但他為項家所作的均為獨絕之品。就故宮所藏的秋江待渡等圖來評述，其工力之深厚，構圖之繁複，所用的心力的確非一般畫人可能相比。董其昌佩服他「精工而有士氣」，又論刻畫細謹者不能

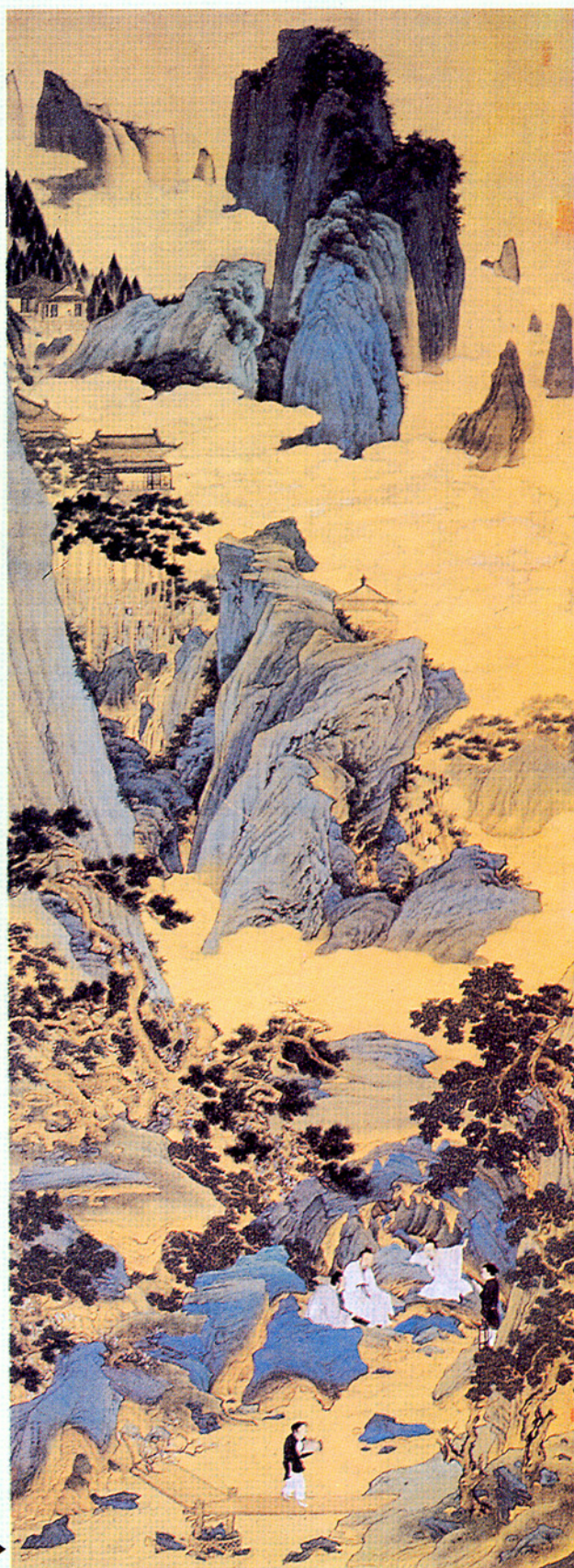
多壽，意指精工一派，耗費精力多，確非常人所能及。

精工而有士氣，董氏可謂對仇英的藝術作了公正的論斷，錢選論畫時談到士氣謂：「隸體耳，畫史能辨之，即可無翼而飛，不爾便落邪道，愈工愈遠。」錢選也為工筆

名家，將「藝」與「技」劃分的標準，即所謂的「士氣」，也即是畫中的境界能脫俗，筆墨間飄逸而有書學的情趣。黃公望也說：「當逸筆撇脫，有士人家風。」在取材上，仇氏因與文唐相近，以文人樂山樂水的逸趣為題材，與一般人物畫



▲仇英 秋原獵騎圖軸



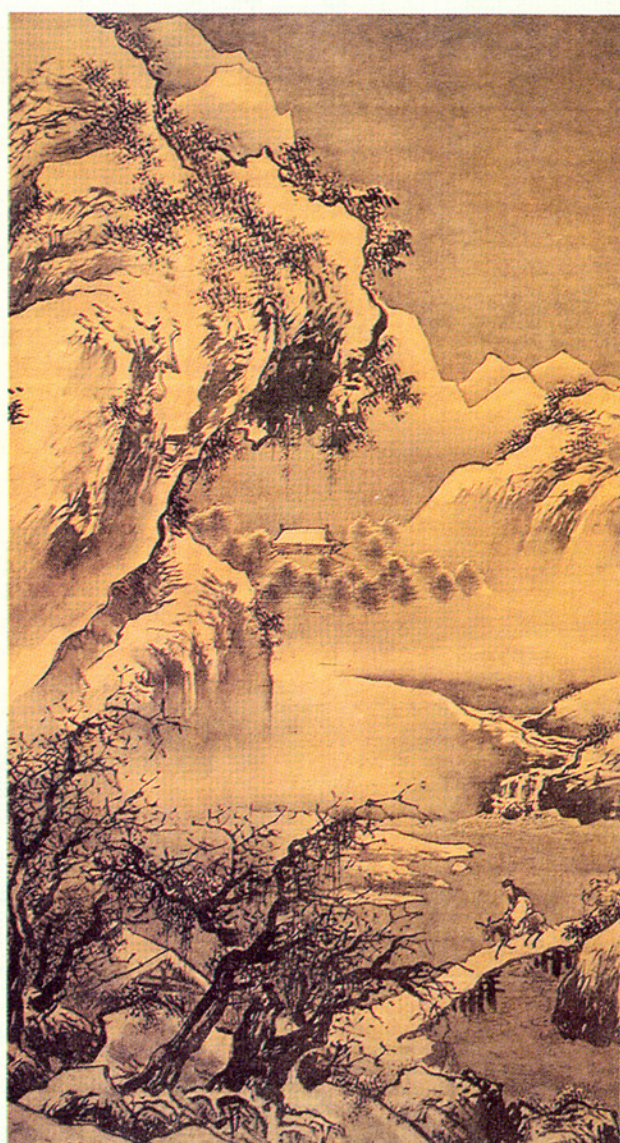
仇英 桃源仙境圖軸▶

家以宗教故事為內容相互比較，自然更為高逸。作品的內涵，佈局的清朗縝密，能以北宋人的氣勢、層次為依歸，使實景盡溶於畫幅。筆墨精到，以撞水、撞粉等技法，使能厚重而生動。用色鮮明，但極淡雅，即使濃重處，也力求符合前人

高古的法度。董其昌以其媲美宋趙伯駒，言「文沈亦未盡其法。」也是瀏覽仇氏作品之餘，發出由衷的興嘆。



▲戴進 溪堂詩思圖軸



▲吳偉 灞橋風雪圖

七

明四大家，也是吳門四家，四家的畫風中，分成兩大系統，文、沈承元人遺緒，而兼及趙伯駒、趙孟頫之工筆特色。另一派則為自陳淳、周臣而下的唐寅與仇英，唐仇畫法從南宋畫院來，但用筆較為細

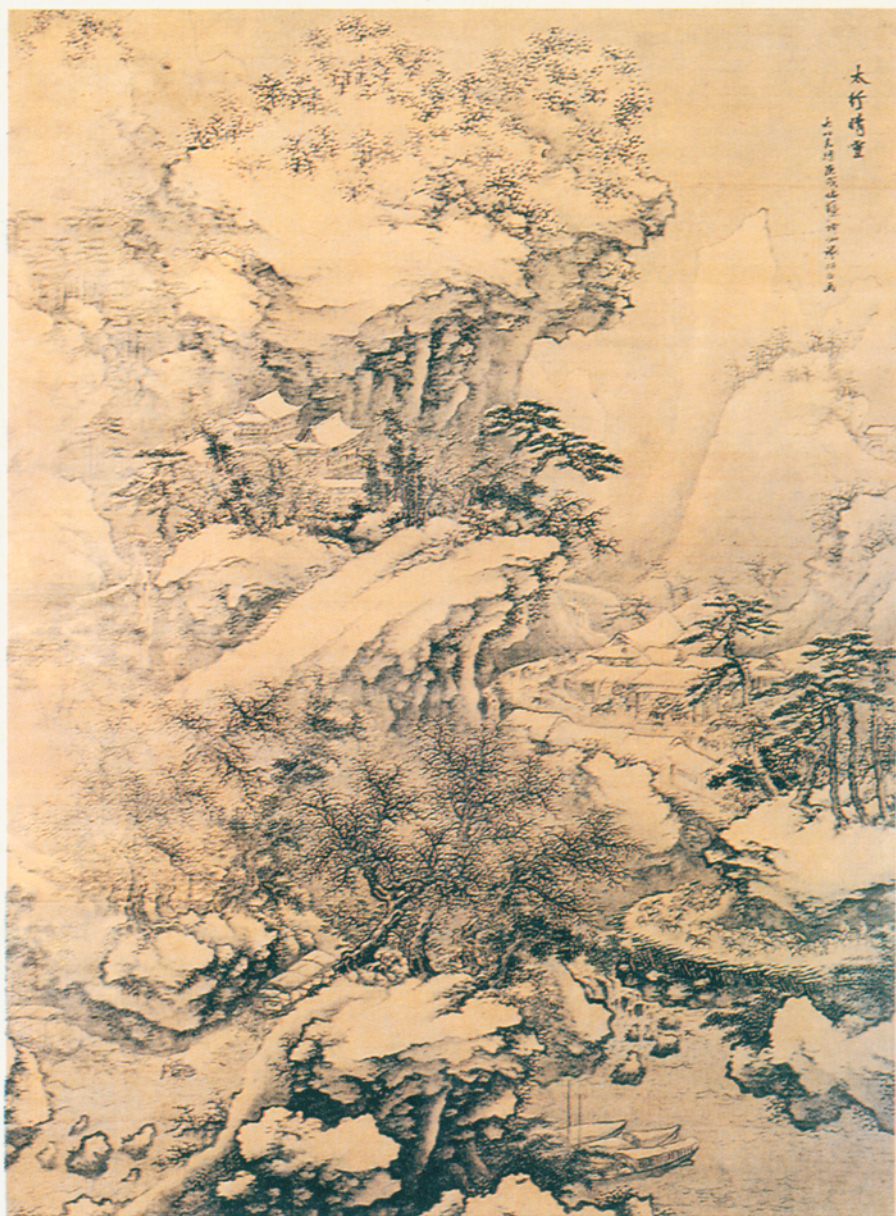
巧縝密，風格淡雅秀逸，不像浙派般肆意揮掃，劍拔弩張，使筆墨的高雅醇厚盡失。所以院派一方面居於浙、吳兩派之間，除了李唐與劉松年的技法外，兼有趙千里的青綠和唐宋人的工筆重彩，對當時畫壇久沈於浙派的塗抹玩弄際，探討出一種易於為一般人接受的新畫風。

即使對浙派頗為偏護的李開先在中麓畫品中評唐寅說：「唐寅如賈浪仙，身則詩人，猶有僧骨，宛在黃葉長廊之下。」推崇唐寅獨有的雄肆自然的山水面貌。而仇英的山水氣度恢宏，深博繁複，如同楊翰掃石軒畫談中所評：「筆筆皆如鐵絲，有起有止，有韻有情，亦多疏散

之氣，如唐人小楷，令人探索無盡。」吳門畫派除了在筆墨的情韻上探求了文雅的、細潤的，詩情畫意的造境外，最大的特色，便是再度創導起元人詩書畫三絕的藝術。

試觀繪畫流派的發展，元畫的閒散，為明初宮廷繪畫所打擊，大家們的去世或深具文學素養者如王紱等不能普遍受社會重視，使原本被元畫所摒棄的南宋畫院風格，由院畫家或浙江地區的畫家共同努力下，得到了再甦。而吳偉的聲譽如日中天，加上帝室的不斷推崇與創導，形成蒼勁整飭的畫法成為畫壇的主流。試將夏昶、呂紀、林良等現存故宮花鳥作品來分析，所畫的太湖石、林木等，在破筆中流露的那種舞動奔疾的線條，與花鳥本身的斂約筆法並不符合，這種現象，祇能歸諸於當時北京畫壇所追求的技法趨向，所造成的獨特技法與風格。謝時臣得沈周法，亦兼戴、吳。而李著初學沈周，以時人重吳偉，乃變而趨時，可見當浙派全盛時影響之大。當時傾向畫院技法的職業畫家居多，缺少文學素養，僅於畫幅一端題上名字。由於不在畫上題句，當然構圖的取捨自然也不同，所以在畫幅的結構和空間上，吳、浙兩派也不盡然相同的。

沈周和文、唐，是以學識的探究為主，旁及書畫，所以不但能詩，兼而能題詠或跋書。他們的青綠



▲謝時臣 太行晴雪圖

畫作，無論師趙千里或趙孟頫，在細緻與醇厚上，也同樣兼具有文人

畫的條件。仇英能不能題，作品的內涵與表達的精神上卻是一致的，



▲陸治 花溪漁隱圖（冊頁）



▲董其昌山水小景（局部）

重新認同了書法與繪畫的關聯性，並將詩境與畫境合一，使彼此間相互諧和與補充，達到欣賞的深化作用。尤其畫幅中的長題，佔有空間面積甚大，如何使畫面調協而成為完整作品的一部份，也成了作畫構思重要的課題。吳門繪畫雖風格未必一致，觀念思想卻在基本精神上獲得了統一，尤其強調文人作畫的境界，淨化了文人墨戲的表達意念，重新樹立詩、書、畫三絕的大學，開啟了晚明八大、石濤意寫的觀念，為日後揚州八怪致力於三絕的發展，樹立了典範。

八

吳門畫派四家中雖各有傳人，以文徵明的影響為最大，其子彭、嘉、臺皆擅書畫，姪文伯仁的山水，得黃鶴、山樵蒼潤之遺意，極為出色。其累代畫者綿延至清代而未已，約計可得二十餘人。以文澤流被言，畫家中無出其右。學生中以陳淳、錢穀、陸師道、朱朗為有名，陸治雖以花卉知名，山水仍以文氏為宗。由這些傑出的學生為師門的藝學延譽，無怪影響到了整個的藝壇。

繼吳派而起的為董其昌、陳繼儒、莫是龍、趙左、顧正誼等人及所謂的畫中九友，他們的學生們續分為松江、華亭、雲間、蘇松等派，其實都是吳派的延伸。文徵明一脉的文伯仁、錢穀、陸治等的作品

，蒼毛有餘而墨韻不足，有乾枯空疏之弊，所以董其昌既力斥浙派劍拔弩張的過度誇張，又認為自己的古雅秀潤為文氏所不足。但徒求用筆的厚重虛靈，用墨的潤濕變化，忽略了自然給予的造境意念，形成畫幅的內涵除呈現的筆情墨趣外，物我的感情交流，竟然全無。董其昌、莫是龍、陳繼儒等三家創導的南北分宗說，獨尊南宗。沈顥附和此說，露骨地罵浙派諸家為「野狐禪」。而龔賢也認為浙派的大斧劈，「吳人皆謂不入賞鑑」。受董氏觀念影響的清代著述中，更是百口同聲的筆伐浙派的肆野。但清代繪畫一味地臨古，使繪畫日益頹廢，實已失了文、沈致力開拓文人繪畫醇雅境界的原意了。