

# “吴门画派”与“吴门诗派”关系初探

◇ 陈正俊

“吴门画派”问题是中国美术史上的重要问题，原因是其存在自身不仅是对于中国绘画精神的某种重要阐释，也同时散发着对于后世艺术精神的实际影响。其实立体地看，“吴门画派”不仅是一个美术史的问题，也是文学史的问题，甚至是哲学史、政治经济史的问题。我们在本文中不想也不可能牵涉过多的研究角度，我们专心致志地针对“吴门画派”与文学史上的“吴门诗派”之间的关系进行一定的阐述与分析研究。

文化生态中最值得关注的，是以下几个方面。1.政治经济。2.思想。就是当时在哲学以及审美上的最深入的想法。当然，在中国历史上，这些都与人、政治脱不了关系。3.文学（诗文等艺术领域）。诗文在中国历史上是主流文化的基础土壤也是核心，主流艺术家们往往诗文兼长的。他们首先往往是文人，然后才是艺术家、画家、书法家。4.书画本身的小环境，比如流派风格的纵向、横向影响等。也可以视为由于地域、思想等因素而被视为一个群体的艺术家们其环境。5.生活环境与习惯、习俗。6.个性等在作品中的表现。这就是具体到有代表性的艺术家作品的形式与内涵。

在本文中，我们的目标是研究上列复杂现象的一个重要侧面：“吴门诗派”（吴中诗派）与“吴门画派”之间的关系。当然，“吴门画派”与“吴门书派”之间也有着很密切的关系，对此本文不做深入研究——原因是“吴门诗派”与沈周的关系紧密。况且，沈周在吴门诗派中的地位要比在“吴门书派”中的地位高——他应该算是“吴门诗派”的创始人。本文主要针对沈周与“吴门”艺术流派之间的关系而设论。这个关系的理清，有助于我们阐述、分析有关吴门的文化现象，以及这种现象之后的精神及价值。

明初的苏州、无锡地区有一批画家，这些画家主要是继承文人传统的文人画家。如杜琼（1396—1474，苏州吴县）、刘珏（1410—1472，南直隶苏州府长洲，今江苏苏州人）、陈汝言（生卒年不详，元末明初画家、诗人。字惟允，号秋水，临江清江，今江西樟树市人，后随其父移居吴中，今江

苏苏州）、徐贲、陈暹（1405—1496，吴县即今苏州人）、王履（1332—？，居昆山）、王绂（1362—1416，无锡人）等人。他们学习黄公望、王蒙等“元四家”的艺术（当然也包括关注其他元代画家的艺术，

例如元代昆山画家朱德润等），为吴门画派的发生起到前驱基础的作用。其实也就是说，吴门画派的发生是有一个高水平的画家群体作为前驱、作为基础的。

吴门画派的存在时间，一般认为大概是成化—弘治—万历初年，至于其影响，直至清代甚至至今。其画派跨时约百余年，地望于苏州地区——当时吴县、长洲二县分治。

吴门画派的几位重要画家都没有做过官（文徵明只是短期做过官，之后就隐居苏州了），如果说文徵明、唐寅没有参政是有被动的成分，而仇英作为工匠的身份根本就没有机会参政。那么吴门画派的创始人沈周，其隐居可以说是非常主动的。这种隐居与政治经济环境有关吗？与吴门画派的核心哲学与审美思想有关吗？这个问题我们暂不加关注——或许这只是一个生活理念问题。

据上海博物馆所藏《南村别墅图》其上董其昌的题跋，就已经有“吴门画派”的提法。《南村别墅图》册前有明周鼎篆画题引首“南村别墅”，册后有作者在正统癸亥（1443）补录陶宗仪《南村别墅十景咏》言辞题跋。接后，有明吴宽、杨循吉、文壁、周嘉胄、朱泰祜、李日华、陈继儒、董其昌、王铎等人题识，清费含慈观款。董其昌“吴门画派”提法得到陈继儒的赞同。这大约是关于“吴门画派”的最早文字证据，其实也是晚明的事情了。

沈周是“吴门画派”的启始者，实际上看起来应是“开创者”。吴门画派最早的提出者是明末的董其昌（这一点提出者甚多，也可参见南京师范大学2013年刘品的硕士论文《杜琼〈南村别墅图〉研究》。对于本图题跋的研究，本文从略），他把沈周放在“吴门画派”之首，自然有其道理。在吴门画派的四位最重要画家之中，沈周的年龄最大，沈周在世是1427年至1509年，文徵明是1470年至1559年，唐寅是1470年至1523年。他们的活动时代是有交叉重叠的，都经历了弘治时代。联系到沈周、文徵明的生活时代，问题会变得很有意味。他们的活动时代是有交叉重叠的，都经历了弘治时代。然而境遇、行为、画风有较大差异——审美



[明]文徵明 秋花图轴  
135.7cm×50cm 纸本墨笔 故宫博物院藏

取向的不同,当然有其思想根源。“吴门画派”特别是“四家”呈现的复杂性,原因大约可在个人的经济、政治环境这里进行深入剖析,当然也脱不了大的时代关系。

如果我们把美学思想的发展作为一条重要的阐释艺术的线索,那么我们会关注到:在中国历史上这个“美学思想”与哲学的关联,也会关注到绘画美学思想与文学诗歌创作之间的互动,更会看到书、画审美之间的水乳交融的关系。中国文学与书画的这种“大一统思想”,对于“吴门画派”的研究尤其显得重要,因为这是一个以“文人精神”为主要核心的画派。

董其昌的题跋时间在晚明,据此我们看到,诗歌的“吴中派”要比“吴门画派”的提法要早得多——“吴中诗派”(吴门诗派)是沈周在其理论中提出的,时间在明中期。就“吴门”而言,诗歌理论与绘画理论之间的关系是特别值得研究的。

如果看明代书法,可以描述为三段式:明初,沈度、沈粲“二沈”的“台阁体”盛行,这一点到清代中期还有人在坚持。纪晓岚的《阅微草堂笔记》曾经记录一书家写的“一”字,叠起来对着灯光,则字字重叠,没有丝毫误差——明显的“台阁体”遗风。“台阁体”其实际作用是把小楷明代推向极致。“凡金版玉册,用之朝廷,藏秘府,颁属国,必命之(二沈)书”,“二沈”书法被推为科举楷则。

到了明中期“吴中四家”崛起,书法开始朝“尚态”(所谓“元人尚姿,明人尚态”)方向发展。祝允明、文徵明、唐寅、王宠四子依赵孟頫而上通晋唐,不仅仅有古意,也有一定个性——祝允明与王宠的书法在个性方面比较突出。晚明书坛兴起一股批判思潮,有逆反倾向。书法尺幅喜大,追求视觉效果。代表书家有张瑞图、黄道周、王铎、倪元璐等。至于董其昌的书法,相对是比较传统的。

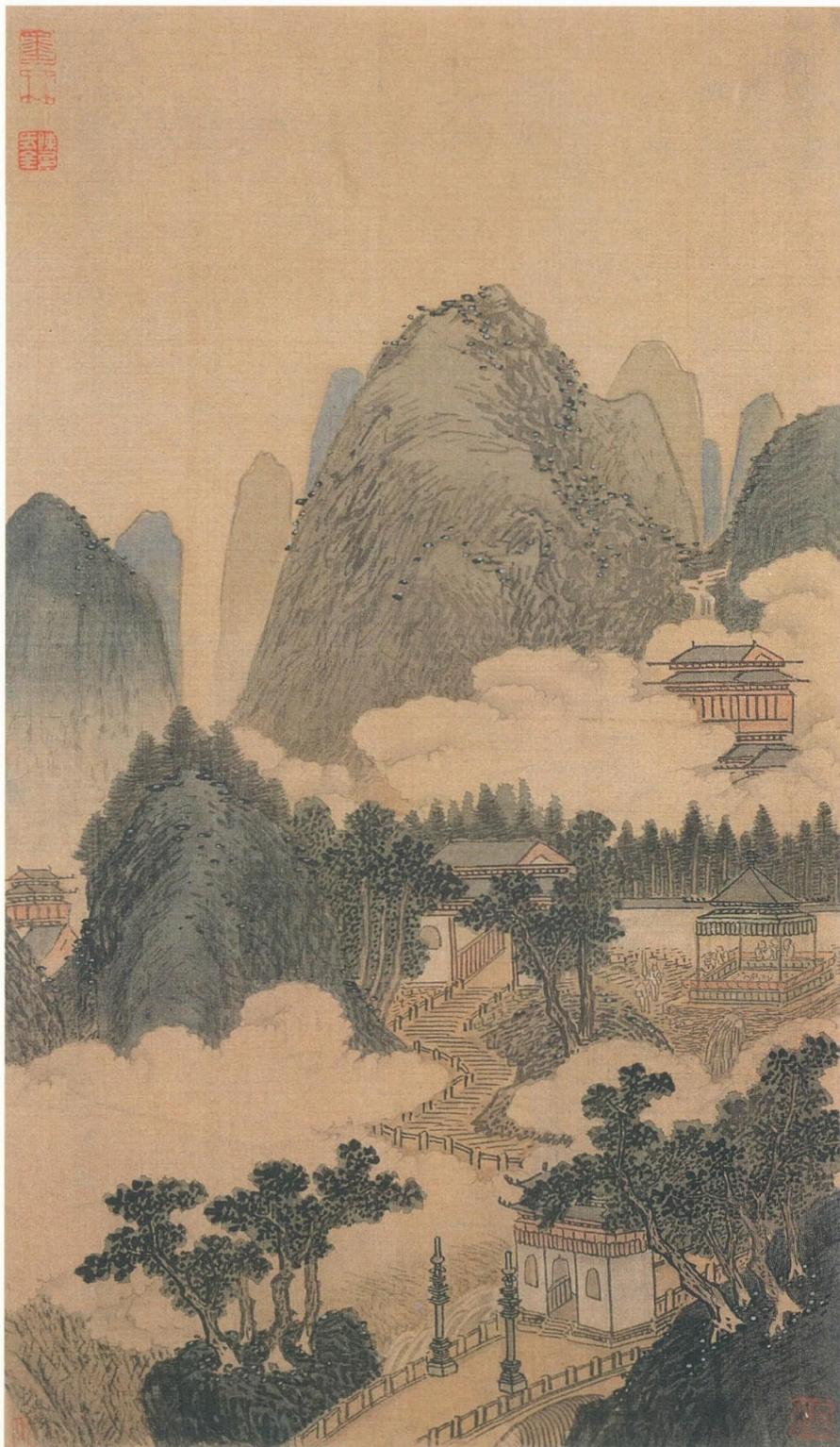
历史上虽然有“吴门书派”的说法,其时间也与“吴门画派”之说近似,其书家指向主要是明中期以后书家——明早起的“二沈”不作代表,也就是说,其实吴门书派无论其实际形成还是其理论指出,都与画派时近。“吴门书派”与“吴门诗派”。就其产生背景与延续看是有近似之处,但“吴门诗派”对于“吴门画派”的意义则不尽然同于“吴门书派”。文学领域的吴门诗派的发生与存在,其实是明代艺术审美准备充分的表现;另外,吴门诗派与吴门画派的创始者沈周有关,因此意义也就自然特别了。

## 一、沈周思想与人品

沈周为长洲(今江苏苏州)人。生于明宣德二年(1427),卒于明正德四年(1509),享年82岁(虚八十三岁)。不应科举,专事诗文、书画。沈周不仅有传世作品《庐山高图》《秋林话旧图》《沧州趣图》,还著有《石田集》《客座新闻》等。沈家世代隐居吴门,居苏州相城,故里和墓在今相城区阳澄湖镇。沈周的书画乃至文学皆有家学渊源——父亲、伯父都以诗文书画闻名乡里。

沈周一生家居读书,吟诗作画,优游林泉,追求精神上的自由,蔑视恶浊的政治现实,一生未应科举,始终从事书画创作——这是与吴门的其他几个名家不同的。唐寅是科举不成功,文徵明是经举荐做过官,仇英则是工匠身份,由于画得好,为收藏家项元汴所栽培成就——其画面的审美感觉特殊但是却距离“文人画”的精神相对比较远了。

有一件文献所录下的轶事,侧面反映了沈周的人品与思想:有曹太守其人,新屋落成欲图其楹庑,搜罗画家,沈周亦在其中,隶往摄之,沈周曰:“毋惊老母,旦夕往画不敢后。”客人颇不平曰:“太守不



[明]沈周 两江名胜图册(之二) 42.2cm×23.8cm 绢本设色 上海博物馆藏

知先生,何贱先生于此?渴贵游可勿往。”沈周答曰:“往役义也,岂有贱哉?渴而求免,乃贱耳。”

什么是贵?什么是贱?什么是应该什么是不应该?——自己会画、画得好可以去画,这是“义”,如果拜访有地位的朋友免除这件事,则是有伤自己的原则的。可见沈周虽然隐居,却是把自己作为一个“民”对待的,而不是自觉高于所有民众与官员之上,与贵游来往以维护自己的荣光——其荣光来自于自己的文化与修养。文徵明称沈周为“神仙中人”,当然有他的道理。这个“神仙中人”并没有完全断绝人间的烟火,而是“人间的神仙”。这应该是明代文人艺术家群体的一个特征。至于做得到做不到,那是另外一回事了。唐寅的《桃花庵诗》所描述的,也正是追求这样一种生活状态。

## 二、沈周与“吴中诗派”

“吴门诗派”(或言“吴中诗派”)之说启自沈周。在《石田先生文集·卷九》谓:



[明]沈周 山溪客话图轴 82.5cm×32cm 纸本设色 无锡博物院藏

“吴中诗派自高太史季迪后，学者不能造詣，故多流于肤近生滓，殊失为诗之性情、言句，寅之独能探太史之旨，而欲追击之，可尚也矣。”这里赞赏了唐寅，说明其与唐寅的审美追求近似。更重要的是，他提出了“吴中诗派”的概念。沈周的诗歌在当时与后来又达到什么样的地位呢？可以说，沈周不仅在绘画上有着承前启后的位置，在诗歌上也是。

### 三、明代诗歌环境与“吴中诗派”的特点

明初的诗歌其实是台阁体笼罩。台阁体是明朝永乐至成化年间，文坛上出现一种诗歌风格。“台阁”主要指当时的内阁与翰林院，又称为“馆阁”。“台阁体”主导者是当时著名文臣杨士奇（1365—1444，今江西泰和县）、杨荣、杨溥等“三杨”。杨士奇是华盖殿大学士。杨荣（1371—1440，今属福建人）是文渊阁大学士。杨溥（1372—1446，石首人）是官至武英殿大学士。可见“三杨”都是当时的台阁重臣，所以称他们的诗文“台阁体”。

台阁体所追求是所谓“雍容典雅”，多粉饰太平、歌功颂德的“应制”和应酬之作，内容大多比较贫乏脱离社会生活，目标经常是“颂圣德，歌太平”。这种文风由于由统治者倡导，一时模仿流传成风。实际上非常模式化，说到创新与生气，那不是目标。后为起的茶陵派、“前七子”等流派的冲击下，渐渐退出了文坛。

总之，既缺乏对社会生活以及自我内在情感的表达，也缺乏艺术创造的热情。董其昌在《重刻王文庄公集序》中说：“自杨文贞而下，皆以欧、曾为范。”也就是追慕台阁体的文人主要是宗宋的。但是，宋人之诗歌往往使情任性、清新自然，而“台阁体”则多以程朱理学为精神，也自然就远不及宋人了。

“台阁体”流行于永乐（1403—1424）成化（1465—1487）年间，的确是个太平盛世。这个盛世文学距离下一个盛世——弘治时期（1488—1505）其实是很近的。换句话说，“台阁体”这种诗歌的呆板风格笼罩了整个明代的前期。后期的但台阁体发展到后期的馆阁大臣徐有贞、王鏊的诗歌，也渐渐产生了一些变化。

接着把“台阁体”挤出历史的是“前七子”与“后七子”。“前七子”的时代已经是与“吴门画派”同时了。“前七子”是明弘治、正德年间（1488—1521）的文学流派。“前七子”的说法首见于《明史·李梦阳传》。其成员包括李梦阳、何景明、徐祜卿、边贡、康海、王九思和王廷相七人。其中李梦阳是著名才子，而王廷相是有创新的著名哲学家。

明人论诗，多及“体统”（如前七子的李梦阳）。那么，究竟什么是体统，体统所指向对于当时的审美评价又是如何呢？当然，体统之重要是毋庸置疑的。“如李梦阳所谓‘追古者，未有不先其体者也。’<sup>①</sup>”这直接影响了后世批评学的展开。当然，这一“体”的概念与当代批评学上谈论的形式论、体裁论等概念还是有区别的，不仅在指涉的范围上要宽泛得多，而且始终透现出一种深邃的历史维度即与历史经验所做的呼应。就后者而言，对“体”的叙述，也就自然会成为对一种历史统绪的追认，体式与统绪只是同一种叙述的两个不同侧面而已，两者归并而形成一种体统观。”<sup>②</sup>

祝允明在《怀星堂集》中说：“沈公独酬涓流，横放四海，一时风骚，让以右席。尝试观之，唐软宋软？众或未知，我独知之。盖其家法，固主放翁，而神度所寄，唯浣花耳。是以兴观群怨，君父动植，已发之而自慊，人推之而莫辞。号为我朝诗人，谓其音异唐而犹挟其骨也，不然徒以其语，将不足以望前辈诸子，况其上者乎？”<sup>③</sup>祝允明这里所讲的沈周的诗歌是以唐为其骨，其实是沈周早年写诗是学习正宗唐律。（这里面

有一个复杂的传承关系，不赘叙。)那么沈周后来的诗歌(中期以后)学习宋人，比较喜欢苏轼等人诗歌，总的说其诗歌风格是归于宋人的。唐诗工于锤炼，而宋诗特别是苏轼等人的诗歌是尚意而趋于浅白的，有点类似与白居易的追求——白居易的诗歌是与宋人相通的。也就是说，其实沈周的诗歌审美追求是最后的落脚点是宋人。虽然其与“台阁体”一样法宋人，但是结果却不一样！沈周的诗歌是清新又有唐诗风骨的。这甚至与“前七子”有所也不同。其实这是当时苏州文化圈的诗歌特点。王鏊也是唐寅的老师，他虽然身在台阁，诗歌可以列入“台阁体”，但其与台阁体的不同，正反映了当时苏州诗歌的这一求新、变化特点。

钱谦益《列朝诗集小传》评价沈周的诗歌：“先生既以画名传一代，片楮屁练，流传遍天下，而一时钜公胜流，则皆推挹其诗文，谓以诗余发为图绘，而画不能掩其诗者，李宾之(李东阳)、吴原博(吴宽)是也。断以为文章大家，而山水竹树，其余事者，杨君谦[杨循吉，明景泰七年(1456)至嘉靖二十三年(1544)间礼部主事，苏州人]也。谓其缘情行事，随物赋形，开阖变化，神怪迭出者，王济之(王鏊)、文徵仲(文徵明)也。谓其独洒众流，横绝四海，家法在放翁，而风度主浣花者，祝希哲也。”从钱谦益的记录可见，当时名家、官僚包括“前七子”的首领李东阳，都极力赞扬沈周的诗歌。就实际作品看，是符合其诗歌实际的。

《四库全书提要·石田诗歌选提要》谓：“然周以画名一代，诗非其所留意。又晚年画境弥高，颓然天放，方圆自造，惟意所如。诗亦挥洒淋漓，自写天趣。盖不以字句取工，徒以留心丘壑，名利两忘，风月往还，烟云供养。其胸次本无尘累，故所作也不雕不琢，自然拔俗。寄兴于叮咛之外，可以意会而不可加以绳削。其于诗也，亦可谓教外别传矣。”这个评价虽然有些矛盾，但是还是看得出，其肯定的意图明显。所谓“不胜留意”——大约是说沈周的诗歌在语言规范推敲追求上有点太顺其自然、太世俗了。而教外别传大概是说其出新意于规矩之外吧。因为教外别传，本来是指佛祖拈花，迦叶微笑，从而传下了禅宗——恰恰沈周就是擅长修禅的。这是否就是说沈周的诗歌的审美追求是直指诗歌的本质(天然的)呢？果然如此，这个评价可是很高的！

沈周的诗歌有宋人的抒情与唐人的风骨，这可以随手从其作品中找出。例如其《低田妇》：“湖田十年才一耕，今年又与湖波平。男儿筑岸妇踏水，日长踏多力不生。百辐翩翩转鸦尾，涂足蓬头濯风雨。君不见田家不悔苦生涯，生女还复嫁田家。”诗歌显然对于描述民众(农民)的生活很有深度，这不是“台阁体”所感兴趣的，也不是其可以想见的。没有深入的感情与细致的观察，是不会有这种清新质朴的作品的。这与“前七子”的诗歌也是显然不同的。

再如其《送人归秦州》：“江城十月风凄凄，客子告我归关西。长途短日双泪落，苦忆妻孥惊鼓鼙。延安绥德边报急，秦州在陷家当失。黄河冻合胡马健，倏来度冰如踏石。奈何主将与监军，玩寇自顾舟中敌。驻兵无常惑饷道，远输岂顾烦民力。刍糗计万不计千，骡驼不足不得前。委山积云两遭烬，旋买一束银三钱。官司敛价捩闾里，妇女嗷咷脱簪珥。役穷财竭心易失，弊端恐在萧墙里。杞人闻之搔白头，落日倚襟江上楼。呜呼韩范不复作，极目秦云空自忧。”此诗的唐人风骨是明显的。诗中的情感充沛、深沉，似也有杜甫诗歌的风采。再如沈周的《虎来》诗，是一篇记事的诗歌。描写细致，生活感觉真切，有白居易诗歌的色彩：

“成化十一年九月，讹言虎至争惶惚。我谓虎至岂水乡，况少籓翳与林樾。前村渐报啜老翁，西村少年扑见骨。未昏家家栅猪犬，四邻缓急莫相越。昨闻邻子说果见，夜闻嗷哮辣毛发。起从壁孔稍窥覩，恰有微月映屋缺。翻乌骇雀不安树，偃草落叶悲风发。阔行卓尾自破来，意搏不

得怒气勃。耸躯哆吻首闯地，瞋目眈眈两杯凸。侵朝出门迹宛在，湿泥载途五爪没。口中且言尚惊怕，转首四顾疑冲突。呜呼猛兽猛不知，平郊独行无乃忽。人稠地局势无比，众眼不甘留突兀。其中岂无冯妇者，攘臂敢前何不蹶。弯弧倘有裴将军，老命须臾应弦歿。不如徙恶南山深，安我民心汝安窟。”



[明]唐寅 牡丹仕女图轴 125.9cm×57.8cm 纸本设色 上海博物馆藏



[明]沈周 两江名胜图册(之五) 42.2cm×23.8cm 绢本设色 上海博物馆藏

沈周诗歌作品当然有一些清新自然可拟唐宋诸位大家的诗歌传世。例如《题画》，清新自然，写景如画：“碧水丹山映杖藜，夕阳犹在小桥西。微吟不道惊溪鸟，飞入乱云深处啼。”

#### 四、世俗化与清新自然

有人认为沈周诗歌有明显的世俗化倾向，其实很有道理。例如付文龙先生认为：“士商阶层相互认同与吴派艺术的世俗化 明朝中期，随着以苏州为中心的江南地区商品经济迅速发展，农村地区传统的封建自然经济受到很大冲击，商品经济繁荣使城镇成为了社会经济的主体。在当时由于社会经济的迅速发展，苏州作为江南乃至全国经济文化重镇，其市民阶层与商贾阶层的规模日益壮大，拥有相当经济实力的新兴阶层需要大量文化产品来满足其精神生活，并且他们的精神文化追求也显著提高。与此同时，文人阶层与城市生活紧密相连，这样便直接形成了新的社会文化现

象，即受人文精神熏陶的市民阶层也热衷参与文化活动，由于城市市民阶层的不断壮大，以吴门画派为代表的文人阶层客观上也不得不迎合大众的审美需求，这样一来以沈周、文徵明为代表的吴派画家逐渐接受了市民及商贾阶层，其绘画作品必然也渗透了世俗生活的影响。”

其实，如果我们关注沈周诗歌是追求唐宋的某些风格，迥异于当时的“台阁体”与“前七子”。这种关心实际生活、关注人民、民众的艺术追求，其实在其诗歌中就已经形成，进而当然会影响到其绘画的某些风格，并继续影响到其弟子如唐寅、文徵明等。再进一步一定程度影响整个吴门画派的题材、内容、风格、审美等等。这当然与大的社会政治、经济、文化环境有关，但是也必然与艺术家的个人生活状态与追求有关。这就是沈周的诗歌，具有地方特色、个人特色与历史意义的吴门诗歌风格的形成。这在唐寅的诗歌中表现特别明显，我们就不做深入细致的分析了。

#### 五、沈周、唐寅与“吴中诗派”

沈周的绘画是什么状况呢？据史料看他宗董、巨而法元人，文人画一派的传承是显然的。文人画的尚意追求与其诗歌的尚意、尚自然的追求在沈周这里是统一的。从时间上看，唐寅、文徵明是同年出生的，沈周早四十余年，仇英晚三十余年。需要注意的是，董其昌划分画派为“南北宗”并以禅作为比喻，禅的南北宗是早有定论的，所以这个比喻可以说是非常意味的。那么，“吴门诗派”的存在与“吴门画派”的关联，值得关注之处就很多了。

沈周所在时代是成化至嘉靖初，这个时期的苏州以经是江南的经济文化中心。聚集了众多的文化人才。以沈周为中心，聚集了一批志同道合的人才——这些人才的群体具有浓厚的文人特征。苏州的文化艺术氛围也就显示其在历史上的别具一格的特征。这文人的群体显现出相对的独立与个性特征，隐逸是其重要的表现。“市隐”的生活方式直接促成了沈周等人“乐而工”（与传统的“诗穷而后工”相对）的艺术创作形态，使生活与创作完美地合二为一，向后人展示出一种艺术人生的生活方式。他们追求自然审美风尚，平白、主意的诗歌趣味与明初以来尊唐、前七子追求“高古”“格调”的主流诗风迥然有别，在此地形成的吴中地区文学成为明代最具代表性的地域文学流派，对当时及以后的文坛均产生了一定的影响。题画诗、文人画（这种艺术形式体现了诗、书、画“三绝”的完美结合，是这时期各领域贯通的最好证明）从题材和风格上都体现出自然、雅致的特色，晚明“性灵派”学说和小品文在精神旨归上与此便一脉相承；文人生活、创作的群体性和自觉的审美追求，使得并无明确边界和理论学说的吴中文人圈极大地推动了整个地区的文化风尚和艺术思潮<sup>[1]</sup>。

作为“吴中诗派”的开创者沈周，曾经盛赞唐寅诗歌，唐寅也是吴中诗派的一员。唐寅的诗歌追求的是什么境界？这当然与其审美思想很有关系。唐的诗歌多数为晚年所作。《山樵暇语》谓：“唐子畏寅诗，早年甚精严，晚岁平易疏畅，盖学元、白而具体者。”《明诗评》等论之曰：“诗少法初唐，如鄂杜春游，金钱铺埽；公子调马，胡儿射雕。暮年脱略傲睨，务谐俚俗。”可见唐寅的诗歌追求的是平白流畅的风格，像是元稹、白居易。这个追求与明代的大艺术环境的走向通俗是分不开的，当然也与唐寅的生活环境分不开的。但是，在唐寅的诗歌审美中有一种超然世外的风格——通俗之中又有一种超脱，这是很别致之处，也是他作为一个文人画家的内在素质所决定的。至于这种审美追求与其书法与绘画有没有关系，当然值得说明。另外，唐寅的诗歌审美，当然会受大

环境的影响,不管是正面的还是负面的。从沈周、唐寅以及其他接近的诗人的诗歌看,明代存在一个“吴中派”的诗歌流派,在整个时代的“台阁体”笼罩气氛之下,吴中派的逆反与新颖别致就显得尤为可贵。

## 六、“吴门画派”其复杂性

沈周、唐寅、文徵明三位吴门的画家,都是“很正宗”的文人,诗文书画皆其所长。这也给“吴门画派”定了一个调子。虽然唐寅的绘画在技法上的探求使得风格上看起来特别接近专业画家的画法,但是骨子里的文人超逸气息是无法抹除的。

至于仇英,似乎应该作为一个特例进行研究。用地域划分诗派的做法似乎已经俗成,但用于画派,作为一种习惯的延续,也可以再进行研究的。有人提出“吴门画派”的后期与专业的院体画家的调和——例证就是唐寅和仇英,这一点似乎值得商榷。虽然从表面上看是这样,但是唐寅生活的年代与文徵明同时代,同时出生而唐寅世寿较短,似乎不好说唐寅是吴门画派的后期。问题在于,吴门画派的统一如果用画风的角度,就会遇上唐寅、仇英的专业画家特征较强的问题(还有传承问题);如果用文人的超逸精神内涵来统一,就会遇上仇英的非文人特征。在这个问题上,我们可能要更深入地进行画家心理、交游、本身文化结构以及传承方面的研究,才会很好地解决了。吴门画派是不是一定要有一种统一的审美取向?不一定。有的画派是以风格论的,有的画派则有其他的构成要素。这一点,中外的艺术现象中都有的。

那么稍微提炼地看,我们就会关注到禅宗思想、诗歌的审美在“吴门画派”中的痕迹。当然,如果细究我们还会注意到文论以及书法理论等等,限于篇幅,留待他日细论了。

在研究“吴门画派”时,我们不仅要关注“吴门诗派”,还应该关注书法史称的“吴门书派”。“吴门书派”应该是一个后来形成的称呼,来源应该是王世贞语“天下书法归吾吴”。那么如果总体地分析这个“吴门”的称呼,就会发现是有很强的地域特征的,就是指苏州。而就其各类艺术的风格追求来看,“吴门诗派”相对比较统一;“吴门画派”相对不太统一;“吴门书派”则显得最不统一。这不由使人重新审视“吴门画派”画家风格不统一的问题。其实无论东方西方,称为画派者有风格统一的也有不统一的。西方,比如超现实主义画派、原始主义画派等,风格就是很不统一的;而巴比松画派、浪漫主义画派、前期印象主义画派等又都是比较统一的——但是如果仔细研究,即便这几个画派的风格统



[明]唐寅 梅花图轴  
59.9cm×36.1cm 纸本墨笔 故宫博物院藏

一也是相对的。中国历史上也应该有相似的情况。这个问题在唐寅研究以及“吴门画派”的研究中应当得到重视与阐述。

## 七、复杂的审美环境

明代的审美环境是比较复杂的。李贽、徐渭(徐渭特别崇敬唐寅)、汤显祖等人的童心、至情、本色说,其实也是代表有明一代的批判性思想以及审美的最高成就;然而,从哲学以及心理学的角度看,这个成就还是有着很大的局限的。这种局限可以说是一种文化的时代状态,也可以看做一种个性吧。这种审美思想的状态,其实与唐寅的艺术行为与追求是很有关系的,值得深入研究。

至于明末袁宗道等人的性灵说,其实上承本色等说下接了清代袁枚性灵论。从明末的性灵论,我们似乎又可以看到在禅宗儒学交融的理学发展

环境之下,也可以说正宗禅宗与正宗儒学的变化环境之下,董其昌的“南北宗论”的绘画理论的一峰突起的因缘。同时,董其昌的“南北宗论”还应与书法批评史上类似的书法理论有关系<sup>[5]</sup>。

立体地研究吴门画派,即当关注其政治、经济、哲学思想、书法理论以及文论。然而这些非绘画本身的研究,实际上也要很仔细、深入并整体化(这需要比较专业的史学视角),这样才能从当时的实际出发,清晰地阐述中国美术史乃至世界美术史上的一个重要现象“吴门画派”。

## 结语

“吴门诗派”与“吴门画派”关系的研究将会阐明这个著名画派的重要特征。如文人化、通俗化、自然的审美追求、画派的复杂性等看似矛盾的艺术现象。以上诸问题的研究,不仅有助于阐释明代吴门画派的复杂现象,包括吴门画派内部风格不统一的现象,有关吴门画派重要画家的画风的形成和本人的追求,在这些研究之中也可以得到说明。由于篇幅问题,本文的相关阐述与分析,尚显得简单。

关键在于,这些阐明都与沈周有直接关系——他既是“吴门画派”的开创者,也是“吴门诗派”的开创者。

有关沈周的审美追求在其诗歌(吴中诗派的开创者)之中究竟有何表现,其意义如何等等问题,不能再做深入剖析,这些审美追求与明代大的审美追求是什么关系,其状态、位置以及对于“吴门画派”的具体影响等,限于篇幅,留待以后继续研究了。

(作者单位:苏州大学艺术学院)

责任编辑:欧阳逸川

注释:

- [1]《迪功集·迪功集原序》,《四库文渊阁版》。
- [2]本段落来源黄卓越论文《明中期吴中派的诗文体统观》。
- [3](明)祝允明《怀星堂集》卷二十四,卷四《梦唐寅徐祯卿》,卷十二《答张天赋秀才书》,《四库文渊阁版》。
- [4]以上一段来自于徐慧、石芳《沈周研究述评》的材料并改编。这个“思潮”其实就是“吴门画派”的立体表象。
- [5]天启、崇祯间华亭(今上海松江)人范濂在《云间据目钞》中有一段对于松江的诗书画评价,涉及到苏州书画:“学诗学画学书,三者称苏州为盛。近来风俗延入松江。朋辈皆结为诗社,命题就草,其间高才美质,追踪先辈者,岂曰尽无?……但诗与书画,乃是上一截作用,学者纵未入室,不失为佳。第需涵养造诣,各臻其极,方入品藻……”这一段评论,来自于华亭布衣,其时代与董其昌仿佛。看得出,范濂对于苏州书画不乏赞赏之情,而对于华亭本地绘画诗歌书法,就不是太恭维。范濂一介布衣,凭着学问人品立世,说了很多很有个性也很有见地的话。这个说法暂做一家之见,可以与同样是华亭的董其昌论画参照。范濂的另外一个见地是,诗书画只是“上一截作用”,就算是“外功”吧;而真正的内功是本人的涵养造诣。这种内外兼修,其实正是文人画的特色,也正是董其昌所描述的吴门画派的重要特征(至于吴门的仇英,情况比较复杂,还当另论)。