

论明中后期吴门画派实景园林画

明中后期实景园林画的研究成果，如高居翰、黄晓等合著的《不朽的林泉》，并没有从绘画角度论述这些实景园林画的艺术性及价值，而是就绘画的实景参照性以及作画所依据的园林加以阐述。因此，有必要对明中后期实景园林画做重新阐述，发掘其艺术价值，探究古代画家的艺术思想与自然情怀。本文从明中后期杜琼、沈周、文徵明及钱穀、张复、张宏等人所作的实景园林画各个时期的变化、艺术特色、手法与其他界画等方面做深入的比较、探索。

一、明中后期各个时期主要实景园林画的实景忠实性比较

明中期造园甚盛，园记、园林画流行。园林画是园主人请画家根据实景绘制并作园记。现存园林画对景点的逐一描绘是否忠实参照实景园林，在各时期有所不同。显然，早期画家杜琼的园林画对实景园林的忠实度就不够，其作《南村别墅图》册是追忆老师陶宗仪住所、据其诗意想象而创作。他的园林画《友松图》为魏友松作，属别号图，更接近高士隐逸题材。《友松图》中的房屋摆布与《南村别墅图》册中的第一开《竹主居》中的房屋有相似之处，但多想象，少真实参照。其学生沈周的《东庄图册》，是对真实园景的忠实描绘；其《吴中胜景图册》忠实于景物，景致都是从游历得来。沈周无意做官，为人散淡，画风则古拙，传统文化底蕴深厚，他对绘画的理解也多是对古人绘画思想的接纳，并融入自己的文人气质。比较文徵明的两册《拙政园图册》，可以看出，文徵明晚期较忠实于对景物的描写，但总体上还是偏向于描绘心中园林。以《拙政园图册》与《东庄图册》比较，相对而言，《东庄图册》自然古拙，《拙政园图册》气质文雅，其中清雅散淡的气息是文人共同追求，非个人特有。

钱穀的《求志园图》和《小祇园图》主要表现园林实景的布局面貌。《小祇园图》描绘的是王世贞的园林，有园记，说明此园是真实存在的。《求志园图》画的是苏州文士张凤翼的园子，王世贞为其写《求志园记》。相较而言，《求志园图》艺术性更高些，而《小祇园图》中的景物罗列看来更像导游图，略显刻板。《求志园图》的构图从

房屋到屋后花园的处理更有情趣，房前花墙是求志园的一大特色，院子全用花墙围成，可以判断此园林画是实景描绘。

张复的《西林图册》画的是郊外一处园林，山野之气很浓，有大水面，水中有小岛，树木茂盛。画面较忠实地描绘了实景园林的布局，如“上岛”、“空香阁”、“花津”三图都有水中的折桥，互相有接连的关系；对近景、远景各个角度的表现，显示出画家对庄园景点布局非常熟悉。园中的建筑有时在两幅图中同时出现，只是位置不同，可见出画家的精心安排。这种多角度描绘同一园林的方法并非孤例，另一位画家张宏也做到了，并且有所超越。张宏的《止园图册》首先描绘的是园林的俯瞰图，然后对园中的景点逐一做局部描绘。俯瞰图中对园林整体面貌的描绘，很像钱穀《小祇园图》的表现方法。由于画家观察角度的不同，往往同一个景点会在不同的图中出现。以图册中的假山为例，同一座假山在不同的图中出现，角度各异，仿佛是用照相机在不同角度拍摄。这种表现手法在古代绘画中较为少见。张复的《西林图册》中，这种多角度描绘手法只是景与景之间的重合，从而确定相对的位置，就真实感来说，则不如《止园图册》。《止园图册》以游览路线的先后为出发点，层层推进，就路线、房舍、树木等做细致描绘。关于花草树木的描绘，有着一套程式化画法，《止园图册》中的树木虽也是程式化地描绘，但其中对近景房屋的描绘却极尊重现实，如图册中“华滋馆庭院”所描绘的房屋细致入微，结构清楚，无疑参照了现实存在的房屋，反映出《止园图册》的写实性。

二、从房屋描绘比较实景园林画与界画

房屋是心灵的家园。房屋表现上，《止园图册》更为细致。这可以和沈周、文徵明画中的房屋做对比。沈周描绘的房屋相对细致一些，《吴中胜景图册》最为细致。虽然不能一概说文徵明所表现的房屋过于简单，但《拙政园图册》中的房屋就相对简洁，表现出文徵明文人情怀。从早期的杜琼、沈周、文徵明实景园林画对房舍的简单描绘，到后来的钱穀、张宏追求形似地描绘房屋可以看出，早期文人追求的隐逸精神慢慢转变为对世俗生活的追求，房屋已经从心灵家园

逐渐转变为栖身之所。

实景园林画与界画的比较也能看出一些思想的变化。界画是古老的画种，之前称之为楼台、屋木、宫观等以描写房屋为主的绘画，以描写宏大的楼台宫观为主，因宋代皇家的提倡，界画非常兴盛，界画家很多，后来把界画发展到对市井生活的表现上，张择端的《清明上河图》可称为其代表。一方面，界画的表现范围多是皇家的宏大建筑，表现皇家气派。宋人小品山水画中大多点缀的是楼台，不是老百姓的居所，这体现了画家的御用性。另一方面，界画表现市井中最下层人民的生活，细致入微，但此类作品不是界画主流。界画精确写实，当时依据界画作品完全可以建造楼台宫观，这是以后文人画家所不可比拟的。但随着文人画的兴起，文人成为绘画的主体，界画也就逐渐衰落，尤其到了明代，界画更不被文人画家所认可。从早期吴门画派画家作品中对房屋的描绘便可以看到，房屋结构简单、用笔简洁。这种变化实际从元四家的作品中就已开始，黄公望的《富春山居图》中，房屋只不过是几个几何形；倪云林的亭子只是几根直线。这些恰恰体现了文人画的精神追求。这种状况到了明中后期有所变化，因为实景园林画的出现，证实了世俗思想的介入使得绘画中房屋的表现发生了变化。这些房屋不是用界画的方法表现出来的，而是对楼台采取若即若离的表达，有所取舍，书法用笔，笔笔写出体现文人的艺术观，与早期界画一丝不苟的描绘有所不同。境界的不同，也展现了明中后期实景园林画与界画的实质不同。

三、实景园林画的空间观念

明中后期实景园林画往往都是对实景园林的具体景点描绘，多采取图册形式，一个景点一幅图再配以诗文。构图都以俯瞰式，视点至少高于房屋。其实这里有郭熙所提出的三远法中的“平远”、“深远”，“高远”则在园林绘画中很少见到。江南园林多在城市或近郊，山边少有，故少高远表现，多平远、深远描绘。沈周的《东庄图册》中，有一幅视点不太高的《西溪图》，因为视点没有超过树梢，所以远景近景有相互遮挡关系，从而产生幽深感。另一幅《竹田》里的大树顶到画面的顶部，显然视点在树的

从“世纪之辩”看当代笔墨创新

20世纪末，由画家吴冠中“笔墨等于零”的艺术观点而引发的他与画家张仃“守住中国画的底线”的思想碰撞，引发了持续数十年、参与人数众多的关于中国画笔墨问题的“世纪之辩”，被认为是近百年来继20世纪上半叶“美术革命”、50年代初“新国画运动”、80年代中期中国画“穷途末日”论之后，关于中国画前途的“第四次大争论”，它对于多样化选择的时代民族艺术走向现代化的转型是极具价值的。

吴冠中关于“笔墨等于零”的论述，全文不足千字，源于他和香港大学艺术系教授万青力在席间就笔墨问题进行探讨后所写的随笔短文《笔墨等于零》，最早发表于1992年香港《明报周刊》。此后，《中国文化报》（1997年11月13日）、《中国画研究院通讯》（1998年第2期）、《美术观察》（1998年第2期）等刊物先后对该文进行了全文转载或摘转，当时并未引起广泛关注。而真正把这一论争推向风口的是吴冠中老友、同为清华美院教授的张仃在1998年11月举办的‘98国际美术年——当代中国山水画·油画风景展的学术研讨会上以《守住中国画的底线》为题，针对“笔墨等于零”观点的“不同看法”（该文随后发表于《美术》1999年第1期）。由于两人的重要影响，很快引起艺术及理论界的巨大反响。此后，《美术》、《美术观察》、《美术报》、《美苑》等杂志发表了大量论辩文章。《光明日报》、《中国文化报》、《文艺报》或转载，或组织文章，关山月、潘絮兹、王琦、邵洛羊、姚有多、童中焘、王伯敏、夏硕琦、郎绍君、周韶华、刘骁纯、刘曦林、张立辰、陈绶祥、翟墨、冯远、孙克、林木、陈传席、丁宁、梁江、李一等画家、理论家纷纷参与论辩，将讨论推向高潮，并波及香港、台湾及海外华人圈，形成

中部，但这样的表现深远的画不多。文徵明的《拙政园图册》中也有一些观点低的画，不多。虽然也有一些是局部构图的，但视点同样比较高。张复的《西林图册》虽然表现的是山野园林，但俯瞰的角度更高，只有其中的“荣木轩”视点低一些。而宋懋晋的《畅春园图册》这种俯瞰的角度更高，把近中远景全表现出来了，张宏的《止园图册》同样用的是这种手法。这一现象我们不能单用郭熙的平远法来概括，更符合古代山水画的“以大观小”的艺术观念。沈括在《梦溪笔谈》中说：“又李成画山上亭馆及楼塔之类，皆仰画飞檐，其说以为自下望上，如人平地望屋檐间，见其椽。此论非也。大都山水之法，盖以大观小，如人观假山耳。若同真山之法，以下望上，只合见一重山，岂可重重悉见？兼不应见其溪谷间事。又如屋舍，亦不应见其中庭及后巷中事。若人在东立，则山西便合是远景；人在西立，则山东合是远景。似此，如何成画？李君盖不知以大观小之法，其间折高折远，自有妙理，岂在掀屋角也？”沈括否定了李成的仰视观物之法，批评过于依赖眼睛，指出这是李成不懂得“以大观小”的缘故。以大观小就是俯瞰景物，如人观假山，景物再大，对于画家来说如观小物，左右俯仰，假想自己置于半空中，俯瞰景物，宛如俯视盆景；不局限于眼睛所见，达到闭眼而如在眼前的效果。沈括主张对房舍的中庭后巷都要画到，这一点

在张宏的《止园全景图》中淋漓尽致地表现了出来，钱穀的《止园图册》同样如此，宋懋晋的《畅春园图册》每一幅图也都体现着“以大观小”的观念。古代几乎所有画作的视点都高于建筑物，所以也就不会出现仰画屋角的画了。这一观念在古代许多山水画作中得到实践，形成了大量的全景式山水画。这种山水画体现了嵇康所说的“俯仰自得，游心太虚”的主张。当然，这不是山水画的全部，如南宋画家虽好画局部，整体而言全景构图仍是主流。中国古代绘画不存在透视，他对景物的观察方法是“以大观小”的观念，是动态的，尊重心灵，以观念作画，从而摆脱了对眼睛的依赖。实景园林画恰恰是“以大观小”艺术思想的体现。

四、实景园林画是画家和园主隐逸思想的体现

明代文人兴建园林其实是隐逸文化的集中反映。园林小天地，文人认为这是壶中天地，景小境大。文人向往林泉，这一思想充分表现在绘画中。很多的实景园林画大都置身于山林之中，实际画中的山林多数是想象出来的，而这种想象的山林肯定得到了园主人的认可，间接表达了园主人的隐逸理想。文徵明的《拙政园图册》多半是烟波浩渺、荒寒古淡，把园林之景变成山林之景，楼榭歌台往往只是山林的一个点缀。这些都集中体现了园主人的“虽居堂筵而有林泉之想”的

理想，也是画家本人的艺术追求。早期园林的勺水拳石即是关于山水林泉的隐喻想象，后期则更注重模仿自然山林的，堆大型的假山，极力创造接近真实的山水效果。所以画中的园林则更要置身于山林了。张复的《西林图册》表现的就是山林之景。西林园位于无锡城外的胶山，湖光山色应和了园主人的山林喜好。宋懋晋的《寄畅园图册》也把园林置于山林之中，把园周围的山与院内的景融为一体，具山林气，对园内园外的描绘体现了计成《园冶》里提出的“虽由人作，宛自天开”的境界。在园林实景中观察，是看不到这种俯瞰的景色，园中游览路线曲折，视线必然会不断被遮挡，看到的多是小景。然而古人描绘的出发点不完全依靠眼睛，而是以意写之，实现自己的精神追求。

总结

实景园林画在园主人与画家的合作中完成，体现了古代园林绘画的艺术特色，以及创作动机。他们的隐逸思想实现了对于园林及画面的双重构想，从而达到意写山林的境界，有别于界面对上层官观与下层居所的描绘，直写文人的情怀，开辟出了新的天地。它是实景，又是心境，是理想与现实的融合。□（本文为教育部人文社会科学研究青年基金项目，项目批准号13YJC760025）

侯晓春 西安美术学院教育系讲师
杜道伟 西安美术学院国画系讲师