

晚明吴门画派后学余风初探

吴门画派是与明初宫廷院画和浙派相对的文人画派，是明代中期在苏州地区形成、崛起的一个绘画流派，是董其昌（1555—1636）率先提出的：“沈恒吉学画于杜东原（琼），石田先生（沈周）之画传于恒吉，东原已接陶南村（宗仪），此吴门画派之岷源也。”^[1]

吴门画派以苏州（别称吴门）为中心，波及苏州邻近的江宁（今南京）、昆山、太仓、松江、常熟一带。以沈周（1427—1509）和文徵明（1470—1559）为领袖，唐寅（1470—1524）、仇英（1494—1552）、陈淳（1484—1543）、陆治（1496—1576）、文嘉（1501—1583）、钱穀（1508—1572）、陈继儒（1558—1639）为代表性画家。他们在艺术上较全面地继承宋元以来的优秀传统，并形成各自的独特风格，开创一代新风，从明代中期起逐渐占据画坛主位，在社会上尤其是在文人士大夫当中受到重现，历时150多年。吴门画派影响力最大的时期是明成化至嘉靖年间。

至晚明，即万历元年（1573）至崇祯十七年（1644）^[2]，此时内忧外患，危机纷呈。较之以往，这种历史时期的文化和艺术现象出于对社会政治变局的反应，必然更为自觉和内省。于是艺术取得蓬勃发展，形成艺术史上一个重大转型。“晚明一代，人才辈出，学派蜂起，有人誉为这是中国的文艺复兴，或是启蒙思潮，或是儒学的新阶段”^[3]。沈周和文徵明的弟子或再传弟子，晚明时在发扬和延续吴门画派上曾起到不可忽视的作

用。这批吴门后学在“吴门四家”光环之下虽不被人注意，但他们继承吴门画派的艺术将色，集中反映晚明文人士画家的创作主旨和风格意趣，在溯古与创新中各有成就。张复（1546—1630尚在）、陈裸（1563—1639尚在）、袁尚统（1570—1660尚在）和张宏（1577—1652尚在）是其中的优秀代表，他们均以山水画著称。

一、生平事迹

张复，字元春，江苏太仓人，职业画家。山水画最初以学习沈周为主，逐渐形成自己面貌。陈裸，名瓚，字叔裸，号白室，吴县（江苏苏州）人，擅山水，师法文徵明。“喜读骚选，善行楷，著有《姬解集》。画水规摹宋元，神采焕发，能自名家”^[4]。袁尚统字叔明，吴县（江苏苏州）人，擅山水、人物、花鸟，作品具有浓厚生活气息。张宏字君度，号鹤涧，吴郡（江苏苏州）人，擅山水、人物，师法沈周而有所变化，具有自家风貌，是晚明苏州地区出色的职业画家。

由于晚明朝廷党争激烈，政治倾轧，士人们刻意选择退处山林，隐世逃名，形成了普遍的休闲风气。在四人的有关史料、画迹中，既看不到四人位居高官的记录，也没有出身世家或科举的记载。袁尚统“以善画著，殆所谓一鳞片羽也”^[5]。张宏的《仿古册》曾被《退金庵金石书画跋·十七卷》著录，有梁章矩跋：“张君度以山人墨客作此遭

兴，固无足怪”一句。王文治在《快雨堂题跋·卷七》著录张宏《山水图》卷时，曾经称张宏是“吴中小名家”^[6]。秦祖永也说“吴中学者都尊崇之”^[7]。他们都是一生布衣，以画名饮誉苏州的中小画家。同其他晚明士人一样，四人不把自己视作政治附属品，一再强调个人身份的“平民化”，人格独立。他们虽不像元代文人彻底归隐山林消极避世，但也没有传统文人的强烈的“修齐治平”的远大抱负，是具有强烈自主意识并摆脱传统思想观念的庶民文人。

二、绘画题材

吴门画派的山水画多体现理想生活的主题，吴门后学继承了这一传统，其作品多小桥流水、曲径危崖、修竹松壑、茅舍草堂。水有净化功能，危崖有超尘作用。隐士、童仆、屋舍、河流、小舟是画中常见的意象（如图一至图七）。图一的画面构图繁密，笔法以细密的皴点为主，茅屋中的主人透过敞开的门户望向桥上抱琴走来的童仆，气韵萧散，颇有元末四家之一王蒙（1308—1385）的“书斋山水”味。图二和图三用卷云皴擦出山石，树木层层尽染，再配以苍松相映，点缀亭台飞檐，画家将心仪的高士安置在亭榭泉边。图四中的三进院落和半掩的屋门里的人物流露出浓浓的家庭情感和天伦之乐。图七用短笔勾勒山石，几何状山石显示出险峻的气势，加以小斧劈皴，赭石与淡墨并用，两位高士坐于崖边交谈。作

品的构图样式和笔墨技法均有独特之处，绘画风格和画意与吴门画派已有一定距离。以上几幅图有一种共同的

特征：都采取形体较大、较厚重的造型，山峰直插云霄；但构图简约，应当是为了避免秀润的吴门画派给人的

过分琐碎的感觉。

在吴门后学的山水画中，人物从原本的点缀转化为刻意呈现，虽然在

图一 张复 仿王叔明山水轴
纵284厘米 横95.5厘米
山东博物馆藏

图二 陈裸 寒林独往轴
纵144厘米 横73.5厘米
山东博物馆藏



画面中所占比例仍然很小，但已经开始呈现画家的立场。高士仙人往往作

为自我意象的关照出现在吴门后学者的作品中（如图一至图三和图七）。

景色和人物活动的描绘，创造出一种闲适安宁、自在悠游的意境。敞亮豁

图三 陈祿 仿郭河阳山水人物轴
纵340厘米 横122.5厘米
山东博物馆藏



图四 陈祿 秋树草堂轴
天津博物馆藏





然的山间草堂，掩映于葱郁的绿林丛中，草堂外有隐现的茅舍，相接的矮篱，成荫的秀木。门前如带的长桥，迎桥而来的乌篷船，尽显山水画畅神和怡情的特质。

对于生长于江南水乡的文人，从宋元时代起，渔翁形象就是他们的心灵归宿，通过潇洒淡泊的世外智者形象，吴镇（1280—1354）、倪瓒（1301—1374）、盛懋（生卒不详）和王蒙（1308—1385）都借“只钓鲈鱼不钓名”的渔翁表达着天地往来的从容和洒脱，这种画法为吴门画派及后学者继承发扬。图五袁尚统的《寒江独钓图》轴是典型的渔翁题材。在一尘不染、万籁无声的江面上，一个渔父坐在一叶扁舟上，独自在寒冷的江心垂钓，缭绕的乌云显示将有大雪袭来，而渔父不为所动。“孤舟蓑笠翁，独钓寒江雪”的诗句也被作者写在画的右上角，点明主题。洁、静、寒的画面是一种独立遗世、孤高峻洁的人生境界的象征，画的主旨是作者兀傲脱俗的个性的充分展现，渔翁是清高落寞、啸傲江湖的智者和大隐居于市的隐者的化身。

三、师承源流

笔者不揣谫陋，妄提拙见：吴门画派的定名并不十分严谨，因为唐寅和仇英的绘画风格怎么都不能同沈周和文徵明划为一个流派，只能称为“吴门四家”。因而吴门画派的后学者基本沿续沈、文二人的画旨，通过血缘、姻亲、师生和朋友等关系，形成了一个追求形式趣味、雅俗共赏和文静细腻画风的艺术家群体。

吴门后学大部分在笔墨技法、构图布势上延续文人画风貌，设色但不秾丽，笔法略带松散。这四人中张宏最早慧，图七《秋台坐话图》轴创作于丙午年（1606），是其存世最早的画迹，年仅29岁，技法已相当成熟。此画曾被《知渔堂书画录》（郭味蕖著）

图五 袁尚统 寒江独钓轴
纵132厘米 横61厘米
山东博物馆藏

著录过。秦祖永《桐荫论画·上卷》中云：“张鹤涧宏，笔意古拙，墨法湿润，俨有前规，盖师法石田翁（沈周）而未能超脱者。”^[8]张宏作品经著录和存世的画迹之中，有很多临摹仿效沈周、文徵明等人的作品，尤其喜欢临摹仿作沈周的画迹，有《仿沈周山水图》卷（《石渠宝笈二编》著录）、《仿石田山水图》轴（《吴越所见书画录·六卷》著录）、《仿沈周秋山书屋图》卷（故宫博物院藏）、《溪山秋霁图》轴（南京博物院藏）^[9]，说明他的山水画创作在很大程度上受到了沈周的影响。张宏还远宗南宋四家和元四家，如故宫博物院藏的《雪山萧寺图》轴（仿李唐）、《仿大痴富春山居图》卷和《仿古山水册》[其中有两开明确写着“仲珪（吴镇）意”和“云林（倪瓒）笔法”]；南京博物院藏的《仿夏珪山水图》轴；存处暂不详的《仿子久浮岚暖翠图》轴。张宏融会贯通各家之长，使自己的山水画技法不同凡响。

张复从钱穀（1508—1572）学画，远师荆、关、马、夏、元四家，无所不肖，图一便是张复仿王蒙的笔意，图中草堂、乌篷船以及屋中人、桥上人和船里人等意象刻画精细；构图繁密饱满，整幅作品除了中部一条弯弯曲曲的小溪外，画面几乎都被丘壑、山石、树木和屋舍填满，但因这种构图重骨力，位置紧而笔墨松，工细韵致，因此并不刻板枯硬，给观者带来压迫之感，是典型的王蒙山水画特点。明代“后七子”领袖王世贞（1526—1590）曾高度评价张复的画品，认为他可以与文徵明、钱穀相媲美，书法也精工。虽有过誉，一定程度上也是对张复的肯定。王世贞在《题张复画二十景》中，将张复视为吴门派的最后一振：“隆（庆）、万（历）间，吾吴中丹青一派断矣，所见无逾张复元春者，于荆、关、范、郭，马、夏、黄、倪，无所不有，而能自运其生趣于蹊径之外，吾尝谓其功夫不及仇实父（仇英），天真过之。”^[10]

陈裸山水远宗赵伯驹、赵孟頫诸家，近师文徵明。生于吴门四家的家乡，又长于苏州的他受“吴门画派”大师们的影响更为直接，其深厚的摹



图六 袁尚统 山水轴
纵48厘米 横47.5厘米
山东博物馆藏

古功力和汲取前人之长的能力，使其创作中不难找出其与吴门正統的共性。

关于袁尚统的师承源流，韩昂《图绘宝鉴续纂》言其“山水浑厚，人物野放，颇具宋人笔意”。袁尚统很注重学习宋人，尤其悉心摹仿研习李唐的技法，如《拟李晞古（李唐）山水图》，清张大镛撰《自怡悦斋书画录》曾著录过，南京博物院藏《洞庭风浪图》轴。

苏州地区是“吴门画派”的诞生地，也是其活动的中心，到晚明“吴门画派”已经主宰画坛，影响颇大，文人士大夫们、商贾和市井小民们都极力推崇欣赏。张复、陈裸、袁尚统和张宏生长并长期活动在这儿，与他们交游的画家很多也隶属“吴门画派”，因此，不论是耳濡目染还是为了卖画谋生、交游娱乐，都必然以“吴门画派”的画风作为自己作品的主要

基调。苏州当时是全国的经济中心，商人、百工、城市平民数量庞大，他们欣赏能够反映自己熟谙的社会现实生活、再现当地自然山水的作品，因此吴门后学在绘画创作中又要在一定程度上追求“状物”，保留作品的世俗化审美趣味，从而使自己的作品“行戾”兼得。

四、余论

“吴门前辈……遗风余绪，至今仍在人间，未可谓五世而斩也。”^[11]吴门后学追随沈周和文徵明，一起创造出吴门画派的繁荣鼎盛局面。他们既振兴了文人画，又规范了“浙派”末流技法粗陋之习，推动了晚明绘画深入发展，可以说在画史上还没有哪一个画派像吴门画派产生那样久远深刻的影响。特别值得称道的是袁尚统



图七 张宏 秋台坐话轴
纵66厘米 横40厘米
山东博物馆藏

和张宏创作的那些社会风俗画，在一定程度上突破了传统文人画家的取材范围，真实而具体地再现下层人民的生活场景，这是难能可贵的。

吴门后学作为晚明社会具有传

统文人品味和精神追求的画家，大多接受过良好的古典文化教育和艺术陶养。虽然史料记载不多，但他们对弘扬吴门画派的绘画主张做出了自己的努力。晚明思想界的变革和审美习惯

的转变对他们的画风题材起到了一定程度的影响，因此创作构思得以大胆地创新，促使晚明出现了大量面貌新颖的纪实性山水画。“吴门画派”的艺术实践经董其昌理论的总结与光大，波及到有清一代山水画家，从而开创清“四王”摹古的先声。^[6]

[1] 杜琼《南屯别墅图册》后董其昌跋，图藏上海博物馆。

[2] 史学界的划分，参照樊树志《晚明史（1573—1644年）》第5页，复旦大学出版社，2003年4月。文学界的划分，参照章培恒先生主编的《中国文学史》，复旦大学出版社，2007年9月。该书将明文学分为三个时期，即洪武至成化为前期，弘治至隆庆为中期，万历至明末为晚期。国外的划分，参照美国人乔安娜·F·汉德琳·史密斯《晚明的财富与价值观念》一文（陈广宏译），第一句即是“在晚明（1573—1644），俭省和消费的价值观念常相冲突……”，《中国文学研究第八辑》第242页，张兵、陈维昭主编，中国文联出版社，2007年。

[3] 刘志琴《晚明史论》，江西高校出版社，2004年6月版。

[4]（清）徐沁《明画录》卷四《山水》，华东师范大学出版社，2009年12月。

[5] 王文治《快雨堂题跋》卷七。

[6] 王颀《谈苏州画家袁尚统和张宏》，《故宫博物院院刊》，1991年10月。

[7]（清）秦祖永《桐荫论画》上卷。

[8] 同[6]。

[9] 同[6]。

[10]（明）王世贞《题张复画二十景》，《弇州山人续稿》卷一百七十。

[11]（清）钱谦益《牧斋初学集》，民国涵芬楼影印，明崇祯瞿式耜刻本。

（责任编辑：李珍萍）