

关于林良研究的几个新问题

New Issues on the Study of Lin Liang

余辉

Yu Hui

内容提要：

本文通过可靠的画史文献和有关传世作品，在前人的研究基础上，进一步查证了明代宫廷画家林良的生平行状，剖析了产生林良其人其画的诸多社会因素特别是历史文化背景，从粤文化、宦文化和宫廷文化的角度对林良的艺术特性进行宏观定位、微观探究，如分析其文化成因和艺术类型，提出林良是“粤画之祖”，其绘画的性质属于亚文人画，其绘画流派系明代宫廷里的善东派。本文鉴定他的一批传世作品，理清十五世纪宫廷花鸟画的派系脉络及其艺术影响，并揭示出被尘封百年的艺术史实，使林良在中国古代艺术史的形象更加具体和鲜明。

关键词：

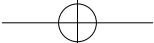
林良 明代宫廷画家 粤文化 亚文人画 善东派 锦衣卫

ABSTRACT:

On the basis of previous studies and reliable records on painting history and extant works concerned, this paper makes a further research into the life of Lin Liang who was a court painter of Ming dynasty as well as the social factors, especially the historical and cultural circumstances under which Lin Liang and his paintings were produced. Besides, the characteristics of his art are put in the place macroscopically but studied microscopically from Cantonese culture, official culture and court culture perspectives in terms of the causes of culture, types of art, authentication of some of his extant works, clarification of the schools of the court flower-bird paintings of the 15th century and their artistic influence as well. It unveils the historical facts that have been kept in archives for years to present a more explicit image of Lin Liang in Chinese ancient art history.

KEY WORDS:

Lin Liang; the court painter of the Ming dynasty; Cantonese culture; Quasi-literati paintings; Shandong School; Jin yi wei (Imperial Bodyguard)



林良专擅用水墨作大写意花鸟画，为明官画坛之翘楚，堪称“粤画之祖”。林良的绘画艺术代表了明代中期官宦阶层的审美好尚。在明代初、中期，由于受到明太祖朱元璋、成祖朱棣专制、集权主义的影响，宫廷绘画的审美好尚已完全不像宋代的官宦文化那样优雅闲适，而是充满了激越和强悍。林良的花鸟画正是迎合这种审美意识的产物，融汇了官宦文化、文人文化和艺匠文化的特质。他从一开始研习绘画时就接触了广东的官宦文化，构成了对林良终生的审美影响。从多方面来看，林良还具有一些文人画家的基本要素，他的画业远祖是文人画家文同，他长于写诗，与何经等内廷文士多有交酬，他以草书入画，其传人多有文人氣息，并影响到文人画家。林良的花鸟画既有文人画讲求意境和笔墨的一面，又有艺匠画家刻意于造型与技艺的另一面，其绘画语言介于艺匠画和文人画之间，笔者称之为“亚文人画”，这种因包容而产生出复合性的艺术特质是典型的粤文化的产物。因此，应当将林良的花鸟画置于粤文化和文人文化、官宦文化乃至宫廷文化的交互影响中来认识、研究，同时，这对于研究粤文化的形成和发展有着积极的重要意义。

研究林良是中国古代绘画史不可或缺的重要课题。对林良的研究，起于清代中期，到上个世纪后半叶，林良之作日渐受到爱好者的欣赏和学界的关注。当今，进一步认知林良其人其作，必然会出现许多新的研究命题：林良出生于一个什么样的家庭？明代以前的广东画家寥落星辰，至林良的时代，画家辈出，并有多人供奉内廷，是什么原因促使岭南画坛在明代凸显至今而不衰？“善东派”几乎是被绘画史淡忘的流派，林良的花鸟画与“善东派”是什么关系、在宫中花鸟画坛起到什么艺术作用？林良在往返京粤的路途中给江南的花鸟画艺术带来什么样的交互影响？这涉及到重新对林良进行艺术定位。有意味的是，今天，沿着林良赴京路线上的许多博物馆藏均有林良的作品，林良的传世之作约有八十多幅，其中还有一些值得探讨的空间。林良本是广东布政司里的一个奏差小吏，最后成为古代绘画史中品阶最高的宫廷画家（正三品），是什么原因使他获得如此殊荣？难道他在锦衣卫里仅仅是一个花鸟画家吗？

除了赏析林良的作品之外，以上的诸项问题也是认知其人其画及其生成背景的关键所在，还有一个宏观的问题是，要把对林良的研究置于粤文化之中，林良的艺术是明代广东文化在绘画中显现出的精萃，她与粤文化的发展有着休戚相关的必然联系。

不妨说：林良有他独具的艺术经历，有他独到的绘画风格，更有他独特的艺术影响。

一 林良生平事略

林良，字以善，其名和字出自于《说文·富部》：“良，善也”，饰以“以”字，谓为善。由此可推知林良出生于一个十分注重德行的家庭，从他早年能跟当地高层官宦、名师学画的经历来看，其家境必定殷实、且有一定的政治地位。林良是南海（今广东省广州市）扶南堡人氏，近年，当地从事地方志研究的专家将林良的祖籍进一步圈定在扶南堡大沥镇的奇槎村，其依据是该古村的林姓是开村家族，可备一说，以便于进一步考证。

关于林良的生卒年，有三种观点，其一是词典说：即约1416—约1480¹。其二是故里说：即约1428—1488²。其三是单国强说，即约1428—1494前³。林良在广东布政司任职奏差大约是在成化年间（1465—1487）之前，如果林良约出生于1416年，林良的家庭有一定的社会地位，不至于快五十岁还为吏卒，奔波于京粤之间；再则，林良晚年退休回乡（详见后文考略），按明朝官员的退休年龄一般在六十岁，故推定林良晚年大约卒于1494年之前，林良的生卒年可从单国强说。林良一生历经了明宣宗、英宗、代宗、英宗、宪宗、孝宗六朝，几乎横跨明代初、中期，即十五世纪，其艺术高峰期为十五世纪中后期。

林良聪颖早发，早年多得贵人相助。他年少时师从的第一个画家是同乡颜宗。颜宗（1393—约1454）是永乐二十一年（1422）的举人，正统十三年（1448）为福建邵武知县，景泰二年（1451）入朝任兵部车驾司郎中，三年后官至兵部员外郎。他在邵武任上有政声，备义仓赈灾，用智捉拿逃匿凶犯等⁴。颜宗长于山水，其画初宗黄公望，后师李成、郭熙，融北派山水画的全景式构图形式和江南文人的笔墨为一体，如他的《湖山平远图》卷（广东省博物馆藏）则具有一定的文人氣息。估计颜宗在福建邵武任职的1448年之前，林良在广州有机缘拜他为师。当林良赶到宫廷任职时，在宫中任官兵部员外郎的颜宗已经离世了，林良十分敬畏颜宗，“曰颜老天趣，不可及也。”⁵颜宗“善画山水为世所重一时名画若林良尤逊之。”⁶也许是林良感到此生画山水已无法超越其师颜宗，故不再专事山水，不过，从他画中的树石配景来看，他还是用心过山水画的。

林良师从的第二个画家是何寅。何寅是永乐十八年（1420）的举人，广州知府，善画人物⁷，林良的人物画作品今不得见，但何寅传授给他的人物画技艺对林良后来在锦衣卫的仕宦机遇起到了相当大的作用。

林良师法的第三个画家是边景昭。边景昭，字文进，一作名文进，字景昭，沙县（今属福建）人，一作陇西（今属甘肃），实为远祖籍之地。成祖永乐年间（1403—1424）为武英殿待诏，宣宗宣德年间（1426—1435）尚在，林良在任奏差期间边氏早已去逝，林良只有通过研习边氏的工笔花鸟画，上探五代西蜀黄筌的富贵画风，很可能是边景昭宫廷画师的生涯影响了林良对今后生活道路和艺术发展的选择。可见，林良初学花鸟是从工笔起步的，遗憾的是，林良的工笔花鸟画作几乎没有流传下来。

此后的林良并未在山水和人物方面显露出才华，而是通过研习山水和人物通晓画理和画法，此后独辟蹊径，举一反三，攻画花鸟。他“能作翎毛，有巧思，始未知奇也”⁸，在翎毛类题材中以画苍鹰、凤凰、仙鹤和大雁为多，其中尤以画猛禽捉勒题材（如雄鹰捕鸟雀）最为擅长，其他配景之物如墨竹、坡石、松木等以及蒲草、芦花、汀花等湿地植物无不擅，他还能作“水墨虾蟹，尤生动可爱。”⁹但他秘不示人，直到他无奈的时刻，在布政司里偶露一手，这一下，竟然改变了他的一生。

据明代黄佐《广州府志》卷五十九载，景泰六年至天顺元年（1455—1457），布政司里的最高首领是布政

¹ 见邵洛羊总主编《中国美术大辞典》页102，上海辞书出版社2002年第1版。

² 谢文勇编《广东画人录》页211，1996年广州美术馆刊行，该书将林良卒年印错为1888年，实为1488年。

³ 本文参考了单国强先生的考证，见单国强《中国巨匠美术丛书·林良》页2—3，文物出版社1998年1月第1版。

⁴ 事见清·彭蕴灿《历代画史汇传》页195，中国书画全书（十一），上海书画出版社1997年版，以下凡此版本均同。

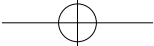
⁵ 明·黄佐《广州府志》卷五十九（嘉靖本）。

⁶ 冯津《历代画家姓氏便览》页28，中国书画全书（十一）。

⁷ 明·黄佐《广东通志》卷七十《杂事下·补遗·颜主事画》（嘉靖二十九年刻本）。

⁸ 明·黄佐《广州府志》卷五十九（嘉靖本）。

⁹ 清·徐沁《明画录》卷六、页26，中国书画全书（十）。



使陈金，黄佐说他是正统十二年（1447）的丁卯科进士¹，有一天，陈金借了一些名画来欣赏，林良在一旁指出这些画的诸多弊处，这引起了陈金的愤懑，他要鞭打林良，林良自称善画，陈金责令他当堂一试，林良画毕，陈金惊叹不已。这件事很快在官宦、士绅间传扬开了。据《明实录》载，陈金为成化八年（1472）进士，曾任两广总督军务，没有任布政使的记录，他官至少保兼太子太保、都察院左都御史，嘉靖八年（1529）卒，此陈金较黄佐所记述的陈金差不多晚近三十年，查历史上广州官员没有出现两个陈金，疑黄佐笔下的陈金为他人。

颜宗、何寅善画，林良还曾为惠州同知林某作画²，一方面可见闽粤画界多有官人涉足，另一方面亦可知林良与广东的地方官过从甚密。这说明林良从艺一开始接触的就是地方官吏，使他渐渐深谙官宦们的审美趣味。

林良时常奉命到京师朝廷通政司上报公文，其善画的特长自然会传播到内廷，大约在成化年间（1465—1487），年约三十有儿的林良经举荐，入了明宫，开始他长达约二十年的宫廷画家的生涯。他初调入工部任营缮所丞³，营缮所是洪武二十五年（1392）设置的将作机构，隶属于工部，经管木工和漆工、彩绘等活计，在营缮所里，丞系正九品，位在所正、所副之下。其实，林良未必在那里侍奉，他入直仁智殿（位于今故宫武英殿后面的空地），林良在仁智殿里作画成了当时明宫的一景：“……仁智殿前开画院，岁贵鸂鶒千匹缟。丹青水墨各争能，谁似羊城林以善。……”⁴不久，明廷将他的营缮所丞迁为锦衣卫镇抚（五品），在锦衣卫里，林良官运亨通，直至官锦衣指挥（三品），其官阶之高，为画史所鲜见。在这个期间，他必定有条件饱览了明内府及臣子们的历代书画收藏，大大开阔了他的艺术视野。

根据穗、港、澳一带存有一些林良十分老到、成熟的花鸟画作品，应当是他的晚期之作。明代官员的退休年龄通常在60岁，林良很可能是在晚年退休后返回了故里，并继续他的绘画创作活动，直至亡故，其寿在七十以内。其晚年看来比他的后继者吕纪要好得多，有道是：“吕纪白首金炉边，日暮回家无酒钱。”⁵

林良有一子名郊，字子达，他继承家学，“擅水墨翎毛，弘治七年（1494）诏选天下画士，郊中第一，授锦衣卫镇抚直武英殿。十七年（1504）致仕。有都亭咏别序，士大夫赋诗甚众。”⁶《石渠宝笈·初编》卷八著录有他的《画芦雁图》轴，无款，钐印“南海林郊”。据《广东画人录》载，张君实藏有林郊的《花鸟图》，“画苍鹰杂树，林郊钐署，仿效林良笔致。”⁷

值得注意的是，在清宫的藏品里，只有林良的两件画迹：《秋塘双雁图》轴和《画鹰》轴⁸，可推知这是清内府接受明内府的全部林氏之作，可见明末内府已将林良父子的画迹赏赐殆尽了，其作均散落在民间。而明代其他宫廷画家如戴进、吴伟、吕纪、商喜等人均有多幅留在府库，林良之作，炙手可热，略见一斑。

¹ 见《明实录》卷103。

² 事见民国·汪兆镛《岭南画征略》卷一，1928年铅印本。

³ 林良入宫的时间可从单国强先生说，出处见注3。

⁴ 明·刘基《为王辅卿郎中题雪滩寒雁图》《御定历代题画诗》卷第九十五、页649，中国书画全本（九）。

⁵ 见明代李梦阳的《题林良画两角鹰歌》，引自清《御定历代题画诗类》卷第九十四、页641，中国书画全书（九）。

⁶ 民国·汪兆镛《岭南画征略》卷一、页7，1928年铅印本。

⁷ 谢文勇编《广东画人录》页211—212，1996年广州美术馆刊行。

⁸ 清·张照、梁诗正等编《石渠宝笈·初编·乾清宫》（乾隆年本）卷八、页48。

二 产生林良的历史文化背景

元代始创行省制度，将宋代的广南东路改为广东道，明洪武二年（1369），朝廷进一步完善了行省制，将广东道改为广东行中书省，洪武九年（1376），明廷将全国划分了十三个布政司，相当于行省，是明代地方最高行政机构，层级为布政司、府（道）、县三级。在这十三个布政司里有一个广东布政司，治所广州，其管辖范围扩大到湖广行省的合浦地区以及雷州半岛和海南岛，辖广州、肇庆、韶州、惠州、潮州、高州、雷州、廉州、琼州。这为形成地方性的粤文化和以广州为中心的官宦文化奠定了政治基础。

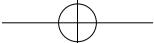
中国南方的诸多区域是稻米滋养出来的文化，由于气候和水土等多方面的原因，最适合于稻谷生长的地域是广东一带，历代帝王均十分注重经略岭南，来自中原等地的移民纷纷南下落户。两宋以来中原移民日益增多，移民们与当地民众将水利与农耕紧密地结合起来，不断扩大经济植物的品种，对农副产品的加工工艺不断提高和对日用品的日益需求，使得广东的手工业经济逐步发展起来。宋元朝廷对以广州为中心的广东一带的商贸、税赋和劳动力市场给予了密切的关注。在明代中期，广东沿海的社会分工不断细化，已形成了繁荣的手工业经济和商业贸易，推动了商业城市和诸多小集镇的繁盛。明代对广东采取迟滞海禁、开放贸易政策，恢复了元代海外贸易特别是海上丝绸贸易起点站的功能。特别是在永乐年间（1403—1424），明廷在宁波、泉州、广州分别重设了司舶司，强化了对这一地区对外通商的行政管理。为了增强地方行政机构与朝廷的隶属关系，各布政司里均设有奏差之类的衙役，专事负责向朝廷呈报公函，当时的广东政务、军务和商务频繁，京粤公文往来如织，两地相隔万里，舟车往返乃需数月。在这些往返于京粤两地传送文牍的吏员中，有一位奏差后来成为十分显赫的宫廷画家、享受着三品俸禄，这就是林良。其人生经历的巨大反差，实为画史所罕见，这与明朝实行的锦衣卫的制度不无关系。

与明代江南和京师相比，广州起初还是一个文化艺术较为贫乏的边远之地，在明代之前，画家绝少。据汪兆镛《岭南画征略》一书的统计，广东在唐宋元分别只有一位画家，其材料来自唐代朱景玄《唐朝名画录》中的晚唐张询，善画细笔山水；其二是来自元代夏文彦《图绘宝鉴》中的南宋葛长庚，能画竹石，并有书迹存世；其三是，孔伯明，长于画仕女。有明一代，画家有七十六人之多，自明代开始起，广东沿海才成批地涌现出各类画家。广东沿海何以在明代滋养出宫廷画家林良和一大批粤籍画家？

林良的出现看似偶然，实所必然，其历史原因是南宋小朝廷的被迫南迁形成的。南宋德佑二年（1276）正月，即元朝至元十三年，元军统帅伯颜率大军进逼浙江，前锋直抵阜亭山（在今浙江杭州东北、临平镇西南），宋恭宗及谢太后率表投降。二月，南宋益王和广王南逃。三月，伯颜俘获了宋恭帝和谢太后及“宫人从行者百余人……官属从行者数千人，三学之士数百人”¹。值得注意的是，女真人灭北宋时俘获的北宋宫人里有“诸局待诏、手工艺染行户、……文思院等处人匠，……并百伎工艺等千余人”²，元军没有捕获到南宋宫廷及临安城里的各色艺人，显然，至少有一部分艺人正沿着海岸线尾随王室向南逃。因此，伯颜留下余部继续南歼。闰三月，南宋大臣张世杰、陆秀夫、陈宜中等南逃至永嘉，奉时年九岁的益王赵昺为天下兵马都元帅，同年

¹ 明·宋濂等《元史》卷一百二十七、页3112，北京中华书局标点本。

² 南宋·徐梦莘《三朝北盟会编》卷七十七，上海古籍出版社1987年影印本。



五月，赵昱在福州（今属福建）继皇帝位，是为端宗，改年号为景炎，由文天祥都督各路兵马。十一月，元军杀入福建，张世杰、陈宜中等拥小皇帝赵昱乘海船南走泉州（今属福建）、再至惠州（今属广东）。第二年即1277年，文天祥、张世杰派兵攻打漳州（今属福建）、泉州和赣州（今属江西）等地，频频失利。十一月，为避元朝水师追击，张世杰等奉小皇帝赵昱逃至井澳（今广东中山市南海中大横琴岛下）。南宋景炎三年四月，即元朝至元十五年（1278年），小皇帝赵昱夭亡，陆秀夫等再立年仅八岁的卫王赵昺为帝，五月，改年号为祥兴。祥兴二年（1279年）的二月，宋、元两军在崖山（今广东新会县南海中）展开最后的决战，其结果是宋朝军队彻底败亡，忠臣陆秀夫背负小皇帝赵昺蹈海自尽，宋朝灭亡。史载：“后宫及诸臣多从死，七日，浮尸出于海十万人。”¹可见，当时随南宋小朝廷逃跑的人数是相当多的，其中不乏受雇于宋廷的各类艺匠。

在此，本文无意重述宋亡的历史经过，只是借此强调南宋小朝廷在南逃途中的几个站点：1. 金华，2. 永嘉，3. 福州，4. 泉州，5. 广东的潮州浅湾、秀山（虎门附近）、井澳（中山市南二百里）、碙州（雷州正东）、崖山（新会南）。而这些地方及其周边地区以往均没有产生画家的历史文化背景，先是在元代，开始在浙江沿海一带出现了一些画家，如四明人柏子庭等，永嘉（今浙江温州）人王振鹏、林一清等等，明代前期至中期，在浙江宁波、福建和广东也相继冒出了许多画家，特别是其中有不少人成为明代宫廷的院体或浙派画家。根据聂崇正先生的研究，上述产生画家的地点与南宋小朝廷南逃途中的落脚点重合²，这决非巧合。在随南宋小朝廷南逃的队伍中，必然混杂着一些宫廷画家，他们期望在战乱结束后，能够象南宋绍兴年间的宫廷画家一样重新回到宫中作画。但是，随着蒙古铁骑的强力推进，这种“中兴之日”的愿望已渐成泡影。于是，他们在小朝廷沿途驻城休整时，就乘机逃脱，或悄悄地留在了当地，他们与所带去的绘画成为当地画坛的师祖，在民间传授绘画成了他们的衣食之本。

广东崖山是当时南逃宋军的绝命之地，现在已无从查考南宋有多少御用画家留在了那一带，根据明代在广东出现的许多仿宋佛像贋品，可以推断，南宋末年，逃难于此的画家必定有擅长画佛像画的高手，如果没有宋代的佛像画原本，何来明代的贋品呢？明代这些佛像画贋品的母本只能是随南宋小朝廷散落在广东沿海民间的画师之作。从此，广东沿海就有了绘画艺术的背景。

如果以二十年为一代，这些南宋末年的御用画师们大约传了七、八代，就诞生出了林良一辈。从林良的笔墨线条中，的确可以看出南宋宫廷花鸟画家的遗韵，只是在林良的笔下演化得愈加粗犷和豪放。引人注意的是，那些没有落入南海的南宋绘画遗迹自然在沿海流传，必然会被元、明两朝的士宦和商贾所收藏。在明代广东籍的官员和文人中雅好绘画者颇多，除颜宗、何寅等之外，明代宫廷里的粤籍画家还有陈瑞、何浩、陈珪（1369—1455）、张萱（1558—1641）、王应华、伍瑞隆（1585—1668）、张家玉（1615—1647）及弟家珍等，曾寓居岭南的范暹等人也是宫廷画家，还有屡试不第后又屡荐不起的文人雅士陈献章及其门人邓翘、周镐，在野的文人士子则更多，如钟学、邓信、霍韬、刘鉴、刘克平、李以麟及子之世、余世亨、陈骐、李孔修（1436—1526）、吴旦、王敞、黎民表、张誉、朱樵及弟朱完（1578—1619）、赵焯夫（1578—？）、张千户、欧大章、陶璜、梁孜、范熙祥、梁元柱（1581—1628）、张名祺、李果吉、陈永宽、陈文征、朱厓、何体性、张穆（160—1687）、陈子升（1614—

¹ 元·脱脱等《宋史》卷四十七、页945，北京中华书局标点本。
² 聂崇正《明代宫廷中何以浙闽籍画家居多》，香港《大公报》1996年4月12日。

1691)、张乔（1615—1633）、高俨（1620—1689尚在）李稔、闻一、陈士忠、袁敬、袁登道、李恕、何斌、释古钟、古毫、古峰、释今普、今叶、今回、今心等，还有一批梁启运等梁姓和黎民表等黎姓画人，仅《岭南画征略》一书记载的明代广东画家达七十六人，是此前唐宋元三朝总和的二十五倍以上，他们的籍贯大多在广东沿海地区。这一带画家陡然增多的现象不是偶然的，除了当地日趋发达的社会经济等原因之外，恰好聂崇正先生所言，与元初幸存于此的南宋御用画家的活动有关，同样的情况也发生在明代福建的沿海地区。

三 关于林良的艺术定位问题

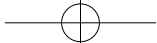
在艺术史中，对林良的艺术定位就是一个职业艺匠，列为画工之伍，这一观念来自于明代黄佐的《广东通志》里：“画工之雄推良为最”¹，所有的艺术史书籍将他的花鸟画风归之于“院体”，不是没有道理的。重新认识林良，笔者以为，这样评价林良是远远不够的，阻碍对林良的深入认识主要来自于一些历史原因。

从负面影响林良艺术地位的因素来自两个方面，一方面是供奉明廷的戴进、倪端等浙派山水画家在一定程度上影响了林良花鸟画中树石的笔墨风格，而明末董其昌的“南北宗论”对浙派的贬斥²，后人将林良置于文人画的对立面。另一方面是林良所受的官阶皆为武职，如锦衣镇抚、锦衣指挥，在朝中没有文人的身份，使得林良的笔墨形象在后人的心目中大大受挫。

的确，林良在画面构成上缺乏一些文人画的基本要素，如他极少在幅上题写诗句，也不加铃闲章等，与院体浙派类同。但是林良“能脱俗气”³，仅以此言为据，实不能小看了林良。从以下五个方面来论，林良仕奉于明朝，表面上是领武职衔的艺匠画家，但决非工匠可比。

1. 林良长于写诗。“良善谑咏，已而沾士大夫膏馥，为诗始颇有可观者。都御使何经号敏捷，日与之剧饮唱和，或顷刻成诗百篇，因结为兄弟，良由是名益显云。”⁴林良才思敏捷，故有善“急咏”之名，明代文人陈白沙和李梦阳多次为林良之作题咏，这是一般的艺匠画家难以达到的。
2. 以书入画的笔墨意趣。《图画精意识》认为林良“作暮景晚烟横树，而以淡笔写栖鸦，只一点成，不加嘴爪，不分翎毛，为烟中宿者，入神之笔也。此等笔墨非学而能。”⁵《书画所见录》说他的水墨花鸟“皆苍润可爱，字亦古秀。”⁶特别是林良的用笔“遒劲如草书，人皆不及”⁷，姜绍书《无声诗史》曰：“取水墨为烟波，出没凫雁喋唼容与之态，颇见清远。运笔尤上，有类草书，能令观者动色。”⁸论及林良书画关系的还有明代朱谋堙：“水墨随意数笔如作草书，能脱俗气。”⁹显然，这些来自文人们的评述说明林良的花鸟画具有文人画书画相通的特质。

¹ 明·黄佐《广东通志》卷五十六（嘉靖二十九年刻本）。
² 董其昌在《画禅室随笔》卷二中云：“若浙派日就渐灭，不当以邪甜俗赖者系彼中也。”
³ 明·朱谋堙《画史会要》卷四、页563，中国书画全书（四）。
⁴ 明·黄佐《广州府志》卷五十九（嘉靖本）。
⁵ 清·张庚《图画精意识》页91，美术丛书11，三集，第二辑，神州国光社民国二十六年版。
⁶ 清·项璜《书画所见录》页49，美术丛书本20，四集，第十辑，版本同上。
⁷ 明·韩昂《图绘宝鉴续编》卷六、页162，画史丛书本（二），上海人民美术出版社1986年版，以下凡此版本者皆同。
⁸ 明·姜绍书《无声诗史》卷二、页19，画史丛书本（三）。
⁹ 明·朱谋堙《画史会要》卷四、页563，中国书画全书（四）。



3. 林良的传人多有文人气息。再从林良传人的发展势态来看，亦可以发现林良的文人意识，如其子林郊在弘治十七年（1504）致仕时，“有都亭咏别序，士大夫赋诗甚众。归隐龙子窝，修黄白之术。”¹可见，林郊颇有些文人逸士的生活方式。林良的弟子瞿杲和刘巢云等皆是能诗之辈。

4. 林良的艺术影响到文人画家。林良在明代中、后期的文人画圈子里具有一定的艺术影响，他大大扩展了文人画中写意花鸟画的题材，在他之前的元代文人画家的题材主要集中在枯木竹石、梅兰松菊上，而林良将之扩展到各类飞禽、芦荻、柳叶等物种，在立意上摆脱了元代文人的呻吟、无奈和惆怅之情，留下了满纸豪情和一腔激奋。他的花鸟画题材和笔墨对明代中期苏州的唐寅、陈淳具有一定的启迪作用。林良的点叶笔法催生了明代后期花鸟画家周之冕“勾花点叶”一派，其雄放的粗笔法孕育了明代后期山阴徐渭的大写意花鸟画，甚至清中叶李颀腕下的禽鸟笔墨和造型都显现出林良的艺术基因。

5. 林良的画业远祖是文人画家。上述所云都与林良的师承关系密切相关。林良早年师从颜宗，颜宗的绘画属于文人画的边缘，这在一定程度上，决定了其弟子林良的艺术特性。李开先对明代宫廷画家的艺术源流逐一进行了分析：“文进其源出于马远、夏圭……。小仙源出于文进……。吕纪其源出于毛益……。林良其源出于文与可……。李在其源出于郭熙……。石锐其源出于谢廷询。……”²但林良的艺术脉络是否与北宋文人画的师祖文同紧密相连，值得研究，因文同的《墨竹图》轴（台北故宫博物院藏）还十分写实，林良的墨竹难以与此有直接关系，但从林良遗存画作中出现的墨竹笔迹来看，的确有文人画家的意蕴。

林良的艺术前源是比较丰富的，除了诸文献提及的北宋文同、明代颜宗、何寅、边景昭等，还有南宋的宫廷画家，林良的画面构成和笔墨韵味深受南宋宫廷画家马远、马麟父子的影响，如林良的《松梅寒雀图》轴（天津艺术博物馆藏）透露出马麟《层叠冰绡图》轴（北京故宫博物院藏）的韵致，特别是梅枝的造型还受到马麟之父“拖枝马远”的艺术影响〔图一〕。林良对南宋马家的艺术进行了追根寻源般的探索，如他的《禽鸟图》卷（吉林省博物馆藏）的构图、笔墨、立意等来自马远曾祖父马贲的百图类绘画如《百雁图》卷〔美国夏威夷艺术博物馆藏，图二〕，马贲喜好在小景中绘百只同类动物，如《百雁》、《百马》、《百羊》等，“虽位极伙，而位置不乱。”³事实上，林良在接受浙派树石风格影响的基础上，亦追索到南宋马远的水墨苍劲一格，直到马家的远祖。林良的这类描绘大场面的群禽之作，皆“取水墨为烟波出没凫雁鸂鶒容与之态，颇见清远，……能令观者动色。”⁴

林良除了吸吮宋代马家的艺术养分之外，对艺术个性强烈的南宋画家尤为青睐。如在林良的《芦雀图》轴（南京市博物馆藏）里，可以看到南宋宫廷画家梁楷《秋柳双鸦图》页（北京故宫博物院藏）和《秋柳飞鹭图》页〔图三〕中疏朗、自然的韵律。他的水墨禽鸟特别是鹤、雁、芦等物种的画法也离不开南宋末年杭州长庆寺僧法常笔墨的滋养。值得研究的是，自林良开始，所谓院体绘画不再是工笔画的一统天下，写意画甚至大写意画已经堂而皇之地成为院体绘画的一个重要组成部分，而且与文人画有着千丝万缕的艺术联系。

文人画与匠师画之间的艺术风格是不是泾渭分明、非此即彼？两者之间是否有一个中间地带？这是一个

¹ 明·黄佐《广州府志》卷五十九（嘉靖刻本）。

² 明·李开先《中麓画品·画品五》页915，中国书画全书（三）。

³ 宋·邓椿《画继》卷七，页57—58，画史丛书本（一）。

⁴ 明·姜绍书《无声诗史》卷二页840，中国书画全书（四）。

长期被忽略的研究视角。在这个地带中生存的古代画家们因对文人画和匠师画倾斜程度的不同，必定会出现千差万别的艺术风格和流派，如具有匠师绘画的艺术功底和职业性生计，又有文人画的艺术气格、才情和文人画家的生活方式，还与文人画家有着一定的交往经历，其绘画属于文人画的边缘，笔者称之为“亚文人画”，这类绘画在元代就已初见端倪，主要是以个人的面目出现的，如玉渊、王绎、张渥、张舜咨等。

与元代不同的是，明代的“亚文人画”除了以个人面目出现之外，更重要的是，还以画派的面目问世，以林良为代表的善东派

证实了这个艺术现象是客观存在的。在明代后期相继出现了一些这类边缘性的绘画流派，如波臣派、武林派等等，因此，“亚文人画”的存在不是孤立的，它表明在明代，文人画高度崛起并渐渐统领了绘画市场的主体，一批宫廷画家和生活在世俗中的平民画家，力求涤除缺乏文质的弱点，努力汲取文人画家的艺术观念，由于受其生活环境的影响和文化层位的制约，他们没有成为具有完整意义的文人画家，但开辟了一个新的生存空间和独特的绘画面目，是古代绘画史中具有独特地位的职业画家，他们没有什么风流雅韵，未能引起古代文人学士们的关注，直到今天，“亚文人画”的艺术现象依旧存在，只不过是“文人”的特质和存在的条件、形式发生了一些变化。

对“亚文人画”的鉴定，与文人画有所不同。因画中缺乏足够的题跋和画外的文献佐证，只能重在把握其风格元素的如师承关系、艺术格调等方面，就其画风与纵、横两向的风格源流进行比较，在艺术语言中，找出属于“亚文人画”画家个人的“语汇”及其形成的历史过程。

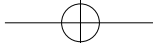
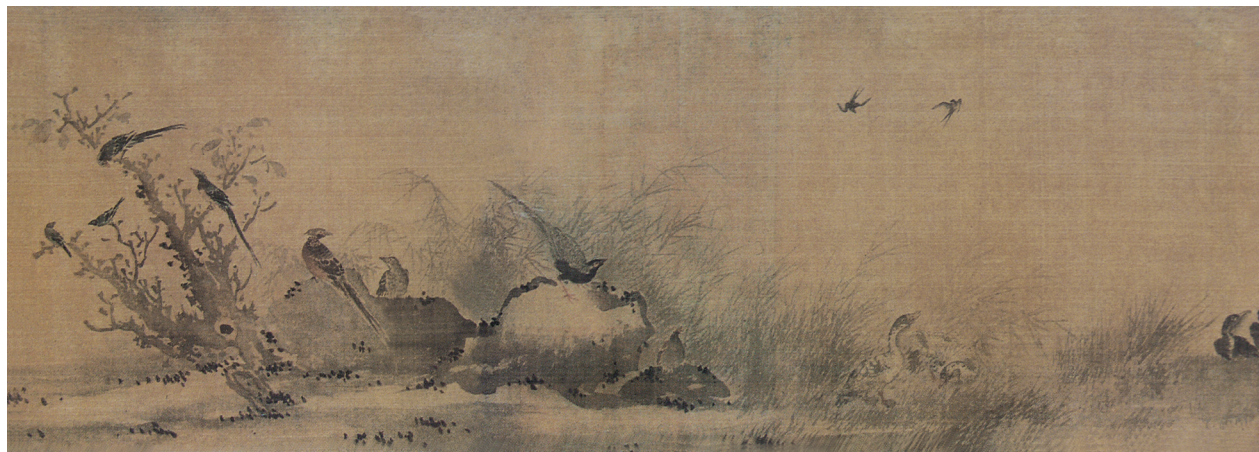
在明代以前的广东，没有一位画家像林良这样产生重大的艺术影响，在林良之后的广东，大多数花鸟画家均肯定了林良的笔墨基调，因此，本书给林良的第一个艺术定位就是——“粤画之祖”。具有文人诗词、书法等素质的林良，汲取了较为广泛和深厚的艺术养分，其画意较浙派要儒雅一些，成为明代“亚文人画”的代表画家，这是对林良的第二个艺术定位。对林良的第三个艺术定位即：他是“善东派”的核心画家，详见下文。



〔图一之1〕林良《松梅寒雀图》轴



〔图一之2〕南宋马麟《层叠冰绡图》轴



〔图二之1〕林良《禽鸟图》卷（上、下）



〔图二之2〕南宋马远《百雁图》卷（部分）

四 关于善东派的客观存在

林良在明代宫廷的艺术影响不是个别的，而是一个画派。当时与林良并称的是范暹，字起东，一作启东，号苇斋，人称苇斋先生。可知最早将范暹、林良并称的是清代徐沁，他将善东派置于花鸟画史中进行论证：“写



〔图三之1〕林良《芦雀图》轴



〔图三之2〕南宋梁楷秋《柳飞鹭图》页

生有两派：大都右徐熙、易元吉而小左黄筌、赵昌，正以人巧不敌天真耳。有明惟沈启南、陈复甫、孙雪居辈，涉笔点染，追踪徐易；唐伯虎、陆叔平、周少谷以及张子羽、孙漫士，最得意者，差与黄、赵乱真。他若范启东、林以善，极遁逸处，颇有足观。吕廷振一派终不脱院体，……”¹人们将林良与范暹的字并称为“善东派”，清代朱文暉在《峻山画跋》里赋诗道：“一派画图今入阁，善东花鸟墨淋漓。”²当今，历史上关于善东派的记述除了王伯敏先生在《中国绘画史》中提及，几乎被后人淡忘光了。

范暹本是吴县（今属江苏苏州）人氏，系碑帖鉴定家蒋廷辉之婿，他曾寓居岭南，永乐年间（1403—1424）供奉内廷，时达三十余年，终老于京师。范暹长于书法，尤擅花竹翎毛。徐沁评他“尝言起东善花鸟，有谈论，馆阁争相器重。”³，说明他的绘画颇得朝中文人们的赏爱，其作有《竹鹤图》轴，《佩文斋书画谱》卷九十八等书著录，遗憾的是，目前在国内外的博物馆里还没有发现范暹的绘画遗迹。范暹早林良二、三十年入宫，林良大约在成化（1465—1487）年间入朝，此时的范暹已垂垂老矣，或已离世。差不多与范暹同时供奉明内廷的还有另一位写意画家孙隆，字廷振，号都痴，武进（今属江苏常州）人，开国忠愍侯之孙，其在宫中的职位不详。孙隆上承五代南唐徐熙落墨花和北宋赵昌没骨之法，开启明代宫廷写意花鸟的清新面目，即以设色没骨画禽鱼草虫和瓜果之法。孙隆曾与明宣宗同案染翰，可探知他的艺术新创受到了内廷的赞许。这对有创意的宫廷画家们是一个极大的激励，在客观上“逼迫”林良走出另一条背离设色、专事水墨写意和大写意的蹊径。

¹ 清·徐沁《明画录》卷六、页75，画史丛书本（三）。
² 见王伯敏《中国绘画通史》（下）页51，三联书店2000年12月第1版，引自黄宾虹《古画微》（修订稿）中的《峻山画跋》。朱文暉，字峻三，号西岩，武进（今属江苏常州）人，工书画，善山水。
³ 同上，页76。