

唐寅山水画的分期、 分类及皴法之定名 ——以《骑驴归思图》为中心

车旭东

内容提要 《骑驴归思图》是唐寅的代表作品，对于此图的创作时间，前人观点不一。本文通过重解图中诗意，并结合传世作品与文献记载，指出该图创作于画家自南昌归乡后，且认为唐寅在会试前并不着意绘事。另外，本文试称唐寅“新创”的皴法为“湿墨游丝皴”，并在对其山水画分类的基础上探究此皴的源流与特点，藉此厘清唐寅山水画的演变脉络。

关键词 骑驴归思图 唐寅 周臣 皴法

唐寅(1470—1523)，字伯虎，又字子畏，天资高迈，作画摹古法今，亦行亦利，山水、人物、花鸟皆擅，是画史上著名的“明四家”之一。王世贞评其画曰：“伯虎才高，自宋李营丘、范宽、李唐、马、夏，以致胜国吴兴、王、黄数大家，靡不研解。行笔极秀润缜密而有韵度，唯小弱耳。”^{〔1〕}称其师法广泛，既上溯北宋范宽、李郭派和南宋院体诸家，又兼及元代文人画家，同时以“秀润缜密”的笔墨特性，造就了独特的韵致。

然而，唐寅的绘画风貌多变，作品又多不署年款，因此难以对其艺术的演变脉络进行清晰地梳理。要突破这个难点，就须选取其代表作详加考证，以确定一批作品的创作时间，并在分期、分类的基础上进行归纳总结。《骑驴归思图》〔图一〕历来被认为是唐寅的代表作，风格似院体但又不是纯粹的院画，这表现在其皴法主要是以中锋行笔来回勾斫的细劲湿润的长线，而非院体山水中常见的斧劈皴，这种“新创”的皴法屡见于唐寅画作，尤以此图最典型。对于如此重要的作品，其创作时间自民国至今有王同愈、吴湖帆、江兆申、王连起等前辈学者讨论过，但结论不一。本文即以此图为中心，结合前人意见重新探讨其创作时间，进而明悉唐寅山水画的分期与分类，厘清其山水画演变发展的脉络，并对唐寅独具新意的皴法尝试进行定名与研究。

〔1〕 (明)王世贞：《艺苑卮言》增补艺苑卮言之卷一二，《续修四库全书》集部第1695册，页579，上海古籍出版社，1994年。

〔图一〕明唐寅《骑驴归思图》轴
纵77.7厘米 横37.5厘米 绢本设色
上海博物馆藏



一 《骑驴归思图》诗意的解读

《骑驴归思图》绘山石凌厉峭拔，树木硬挺茂密，泉瀑潺湲倾入深涧，一名文人骑驴走向山间茅屋。画面左上唐寅自题：“乞求无得束书归，依旧骑驴向翠微。满面风霜尘土气，山妻相对有牛衣。吴郡唐寅诗意图。”钐“唐伯虎”朱文印。又朱曜题：“喜闻天子驾新归，欲控应惭一蚁微。误入云龙山下路，杏花妍映绿罗衣。玉洲朱曜次韵。”钐“玉洲”朱文印。诗塘有晚清民国学者王同愈题：“子畏画，师法李晞古而稍变之。斫斩钩勒，晞古刚健，子畏济以柔顺，长拂（披）短拂，画态极妍，洵有明一代大家哉！诗文颓然自放，谓：‘后世知我不在此。’玩诗意，当归自豫章而作。朱诗则题于武宗回銮之时也。”鉴藏家吴湖帆在裱边题：“六如居士画，昔人论曰：‘远攻李唐，足任偏师’，而不知其疏宕处得力于夏禹玉甚深，又能以南宗精韵，表北宗骨干，是所谓运百炼钢若绕指柔……据王栩缘丈考为归自豫章时作，信有征也。”图中有六枚收藏印，均属吴湖帆。

此图不同于特定为某人所作的“斋馆别号图”，唐寅题诗未署上款人，而从诗意来看，应是其自身经历和境遇的写照。“乞求无得束书归”意即到外地“乞求”什么，但结果“无得”，只好返回。结合唐寅生平，可知意义重大的“乞求无得”有两次：第一次是求功名，1498年他在南京乡试高中解元，同年冬与徐经北上参加次年的会试，但会试后“弘治己未科场案”发，唐寅身陷牢狱，后被“黜充吏役”，不就，于1499年末落魄归乡；第二次是求利禄，江西宁王朱宸濠建阳春书院，广揽人才，1514年唐寅应宁王之聘前往南昌，但“见其所为多不法，知其必反，遂佯狂以处”^{〔1〕}，于1515年九月惨淡归乡。诗句指的是哪一次归乡呢？如能确定所指，那么此图的创作时间便可以判明。

王同愈和吴湖帆的题跋除评鉴画法外，据唐、朱二人诗意推断此图是“归自豫章”即从江西宁王处归乡后作，唐寅时年四十六岁。但江兆申先生分析诗意，认为该图是唐寅科场案发从京师回乡后，第二

〔1〕（明）何良俊：《四友斋丛说》史十一，页133，中华书局，1959年。

任妻子离开他之前作，时年三十一岁，且因该图画风与周臣接近，便进一步认为此时唐寅已从周臣学画¹。此说后被一些学者沿用²。

具体分析诗意，“乞求无得束书归，依旧骑驴向翠微”，虽言一无所获，但表达了一种坦然从容的心态。而《明史》记载唐寅科场案后：“下诏狱，谪为吏。寅耻不就，归家亦放浪。”³且他自己描述：“天子震赫，召捕诏狱，身贯三木，吏卒如虎，举头抢地，涕泗横集……兹所经由，惨毒万状；眉目改观，愧色满面。”⁴可见当时境况惨痛不堪，他不可能还能从容地“束书”而归。“依旧”，意为再次，“骑驴向翠微”流露出看破浮华、希望归隐之意，也只有晚年从江西归乡后，唐寅才会有这样的人生态度。“山妻相对有牛衣”，“牛衣”用汉代王章疾病时与妻子贫贱相依的典故，江兆申认为这里的“山妻”指唐寅的第二任妻子，由此更认定这是三十一岁作。唐寅的第一任夫人徐氏于1495年左右去世，而1499年科场案归家后的《与文徵明书》称“僮奴据案，夫妻反目”⁵，可知这是续娶的第二任妻，且“归无几，缘故去其妻”⁶，这任妻子见他落难，便弃之而去，所以两人在一起的时间并不长。而诗中“山妻”“牛衣”均指相濡以沫、患难与共的糟糠之妻，这显然不是第二任妻子，而是祝允明《唐子畏墓志并铭》中所言“配徐，继沈，生一女”的第三任妻子沈氏。因唐寅与第二任妻子相处时间不长，所以祝氏铭中便将之略去了。

次韵者朱曜，清朱彝尊《静志居诗话》载：“朱曜，字叔旸，松江华亭人。以乡贡仕为监课提举，后以子豹贵，封御史。有《玉洲集》。”⁷其子朱豹正德十二年(1517)登进士，由此可推朱曜与唐寅是同时人，或许还相识，所以朱诗值得参考。第一句“喜闻天子驾新归，欲控应惭一蚁微”，江兆申认为指弘治帝亲自过问科场案中傅瀚与程敏政争权之事，而唐寅的冤屈在朝臣倾轧中如蚂蚁一般微不足道，但已有学者考证朝臣相争并不属实⁸。而王同愈应是看到此句才认为该图是唐寅归自南昌后作的，因为1519年明武宗听闻宁王叛乱便御驾亲征，但叛乱仅四十余日就被平定，武宗未及赶到，所谓“亲征”不过是一场巡游，不但没能起到平叛的作用，反而扰乱了地方，朝廷中枢也陷于瘫痪，致使民怨沸腾，直到1520年底武宗回到京师，这场闹剧才告结束。因此朱曜题“喜闻天子驾新归”应指武宗回銮，“喜闻”或有嘲讽之意。唐寅未参与“宁王之乱”，但居乡必会受人指摘，乃至“身后犹闻乐祸人”⁹，所以“欲控应惭一

1 江兆申：《关于唐寅的研究》页149—150，台北故宫博物院，1976年。

2 单国强：《唐寅山水画风的分期和衍变》，《六如遗墨——唐寅书画精品集》页10，辽宁人民出版社，2010年。

3 《明史》卷二八六，页7353，中华书局，1974年。

4 (明)唐寅：《与文徵明书》，载(明)唐寅著，周道振、张月尊辑校《唐寅集》卷第五，页221，上海古籍出版社，2013年。

5 前揭唐寅《唐寅集》卷第五，页221。

6 (明)阎秀卿：《吴郡二科志》页13，商务印书馆，1937年。

7 (清)朱彝尊著，黄君坦点校：《静志居诗话》卷九，页238，人民文学出版社，1990年。

8 谈晟广：《明弘治十二年礼部会试舞弊案》，《故宫博物院院刊》2006年第9期。

9 (明)祝允明：《哭子畏二首》，(明)祝允明著，孙宝点校《怀星堂集》卷七，页183，西泠印社出版社，2012年。

蚁微”应指唐寅对应宁王之聘的懊悔，以及事后百口莫辩的无奈境况。后两句“误入云龙山下路，杏花妍映绿罗衣”，江氏认为用了倒装，指唐寅科场案后是“云龙误入山下路”，但此句更可能是援引自苏轼《放鹤亭记》，文章记述苏轼与云龙山人的讨论，反映了政治斗争失败后的消极情绪，云龙山乃隐士居处，朱曜题画诗中所写应是唐寅晚年消极避世的态度。综上可见，此图诗意指向唐寅自南昌归乡(1515)后。

二 从唐寅山水的分期看《骑驴归思图》

确认作品的创作时间，最重要的是考察其笔墨的成熟程度，判断其风貌与作者哪一阶段相符，那《骑驴归思图》是早期还是晚期之作呢？前人论唐寅山水分期，常将三十一岁(会试归乡)前作为早期，至四十多岁为中期，再到去世为晚期^①。但传为唐寅三十岁前的作品，几乎都有争议。如《贞寿堂图》(故宫博物院藏)后有吴一鹏题诗署年款“丙午”(1486)，被认为是唐寅十七岁作，但已有学者辨明此卷先有诗、后配画，画应是三十七八岁作^②。还有江兆申认为《双松飞瀑图》和《山水图》卷(均藏台北故宫博物院)是早期之作，但两图与唐寅风格不符，应是伪作。至于《黄茅小景图》(上海博物馆藏)，笔者曾详辨，认为此图存疑^③。《风木图》(故宫博物院藏)后有都穆题跋，有文献记载科场案是都穆告发，二人此后交恶，所以有学者认为跋与画应是科场案前作，但现今有不少新材料都否定了都穆告发的说法^④，因此都穆题跋不能作为判定唐寅创作时间的依据，王连起先生认为此图作于三十五六岁之间^⑤，较为可信。

再看祝允明为唐寅所撰的《梦墨亭记》^⑥，开头与《唐子畏墓志铭》意思相同，言其自幼聪颖，后发奋苦读，高中解元。又说唐寅曾到九鲤湖祈梦，梦“神惠之墨万个”，而“子畏谓涂楮画素，或但成细琐艺玩，殆涩儒腐生之业，亦何直许云，是殆匪如响者也”。可见参加科举前唐寅认为“梦墨”的吉兆并非指书画之才，而指科举文章，然而会试却“卒落荐籍”，“于是心益精，学益大而迹益放”，开始潜心绘事。祝氏又记：“审子畏之梦墨，其果以画名哉？墨之用，独画哉？子畏之文，岂特余等？”前面赞扬唐寅绘画之能，此又言文章，最后说其才能不止于文与画，当大有可为。记中还有：“比自四方归，结亭阊门桃花

① 前揭单国强《唐寅山水画风的分期和衍变》，《六如遗墨——唐寅书画精品集》，页8—15。潘深亮：《唐寅的书画艺术及其鉴定》，《荣宝斋》2006年第7期。

② 王连起：《唐寅书画艺术问题浅说(之二)》，《紫禁城》2017年第4期。

③ 车旭东：《唐寅文人风格的山水画考》页45—61，南京大学硕士学位论文，2014年。

④ 前揭谈晟广《明弘治十二年礼部会试舞弊案》；邓晓东：《唐寅研究》页89—92，人民出版社，2012年。

⑤ 王连起：《唐寅书画艺术问题浅说(之三)》，《紫禁城》2017年第6期。

⑥ (明)祝允明：《梦墨亭记》，前揭祝允明《怀星堂集》卷二七，页582。

坞中，目之曰‘梦墨’”，江兆申推断唐寅筑梦墨亭时间在为王鏊送行后的1506年到1507年^{〔1〕}，本文赞同。

《梦墨亭记》记述了唐寅青年时期的经历，对其文章、绘画大加称道，可以说是一篇为鬻文卖画作介绍宣传的“广告”，也蕴含着祝氏的勉励。结合唐寅经历可知他对绘事态度的转变：科场案前认为绘画是“细琐艺玩，殆涩儒腐生之业”，不会刻意关注，更不可能想到今后要以画谋生。作为读书人，他最热衷的是科举仕进，但科场坐废回乡后“反视室中，甗瓿破缺，衣履之外，靡有长物”^{〔2〕}，十分困窘，而靠诗文书画治生已是唯一的选择，所以才不得不研习绘事，只是祝氏将此缘由一笔带过了。

综上可知，唐寅三十岁前无可靠画作传世，而祝氏的描述说明他早年对绘事不屑，所以其正式研习绘画应在会试归乡之后，至三十七八岁时，才会有宣扬其画的《梦墨亭记》。画艺的发展成熟是循序渐进的，《骑驴思归图》中这样工细的画法更需勤加练习。但唐寅早年四处交游玩乐，后又专注科举文章，加之心态上本就不屑，虽然他有可能在周围师友的影响下接触绘事，但并未像文徵明那样专门拜师，更不可能投入地学习。江兆申认为《骑驴归思图》作于会试后，从而断定唐寅此时已随周臣学画。若真如此说，那任其天资再颖利，初学即创作出《骑驴归思图》这样成熟且自出新意的作品，也是完全不可能的。

而对于唐寅山水画的分期，早、中期就不能以三十一岁（会试归乡）为界，应更定为三十七八岁（筑梦墨亭）前为早期，至四十五六岁（南昌归乡）为中期，其后至去世为晚期。如《风木图》《南游图》〔图二〕、《贞寿堂图》等，画风秀雅缜密，近文人风格，都属早期之作，时间在三十岁后。将三十七八岁作为早、中期的分界，是因这时他建起了梦墨亭，以画治生，且此时的《款鹤图》^{〔3〕}〔图三〕已显示出文人画与院体画技法相融合的趋势（详见后文）。《葑田行犊图》《桐山图》《毅庵图》《悟阳子养性图》〔图四〕等是中期的文人风格画作，而《杏花仙馆图》等又接近院体，可知唐寅在中期之初已学习院体。以四十五六岁南昌归乡作为中、晚期的分界，是因此时的《山路松声图》^{〔4〕}〔图五〕已显示出雄迈壮逸的成熟面貌，同期还有《落霞孤鹜图》《双鉴行窝图》等作品。当然，书画家的艺术发展是连续不断的，分期不是绝对、强硬地去做分隔，而是为某家的书画个案研究提供一个可参考的范式和语境。

《骑驴归思图》接近院体画，笔墨学自周臣。王世贞记周臣：“所得宋郭、李、马、夏法尤深。其用笔视唐生亦熟，特所谓行家意胜耳。唐每有酬应，多从臣磅礴，始落笔。”^{〔5〕}可见周、唐并非严格意义上的师

〔1〕 前揭江兆申《关于唐寅的研究》，页62—64。

〔2〕 前揭唐寅《唐寅集》卷第五，页222。

〔3〕 卷后吴湖帆题跋考为三十七八岁所作，论述充分，本文认为可信。

〔4〕 唐寅此图呈送上款人李经，为吴县知县，时间在1516年前后。参考前揭江兆申《关于唐寅的研究》，页107。

〔5〕 前揭王世贞《艺苑卮言》增补艺苑卮言之卷十二，《续修四库全书》集部第1695册，页579。

〔图二〕明唐寅《南游图》 美国佛利尔美术馆藏



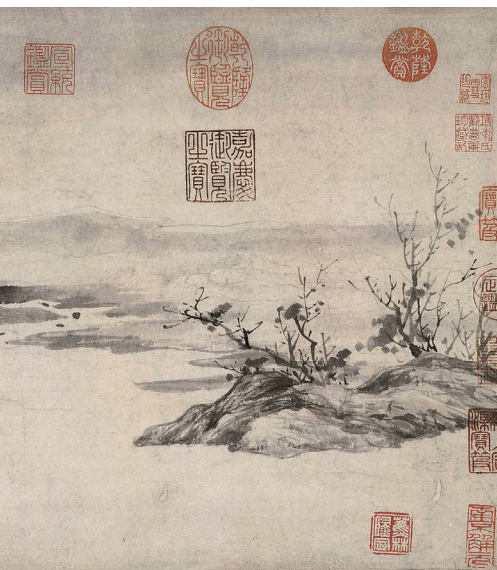
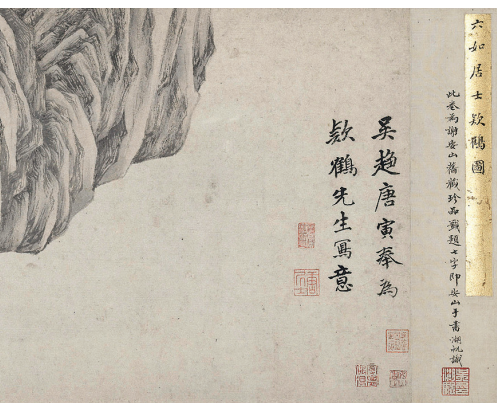
〔图三〕明唐寅《款鹤图》 上海博物馆藏



〔图四〕明唐寅《梧阳子养性图》 辽宁省博物馆藏



〔图五〕明唐寅《山路松声图》 台北故宫博物院藏



徒关系，只是唐寅作画前会参考周。周臣画学院体和浙派，在当时有一定的市场^{〔1〕}，而唐寅师法周臣显然是出于应酬和鬻售之需。由此推断，唐寅师周臣当在会试归乡、决定鬻画之后，而唐寅接近院派的作品，最

〔1〕（明）孙慎行：《玄晏斋文钞》卷六画记：“……周臣作也。自祖传先君数十年……画可值数十金，方先君贫居，至鬻田宅为朝夕，独不忍鬻画。”

〔图六〕明唐寅《柳桥赏春图》
上海博物馆藏



早也应是中期之作，正符合张丑说他“盛年仿学周臣……”^{〔1〕}而《骑驴归思图》的笔墨较周臣有很大的变化和发展，所以应是唐寅师法周臣相当一段时间后的成熟作品。且此图与早期风貌不同，更近中后期的《柳桥赏春图》〔图六〕等作，将其定为南昌归乡(1515)后的晚期之作，更符合唐寅山水画的发展脉络。

另有学者认为此图书法不可能到晚期，而是三十六七岁作^{〔2〕}。唐寅书法早期主学欧，后兼李邕、赵孟頫，此图与《南游图》(三十六岁作)题诗对比，确有学欧之方硬，但遒劲飞舞、欹侧险峻，更纯熟流利，且与三十七岁的《千金良夜诗》(台北故宫博物院藏)刻意学颜的面貌不同。还须考虑到本图尺幅小、字迹小，唐寅晚期的小字多险峻欹侧、劲挺峭拔，如作于五十岁的《双鉴行窝图》落款，与本图结字、章法均一致，应是同期书。此外还有《漫兴墨迹》(卷中有“五十自寿诗”，当为1519年五十岁后作，香港大学美术博物馆藏)，及《行书七律二十一首》(年款“嘉靖二年”即1523年，五十四岁，上海博物馆藏)中前半部分方劲的书法和注释小字也与此相近〔图七〕。唐寅晚期书法多宽博丰朗，但亦偶见瘦硬险拔的笔意，更添变化，而字愈小笔画结字就愈瘦劲修长，《骑驴归思图》书法符合此特点，所以是晚期之作。

三 唐寅皴法的定名

《骑驴归思图》虽源自院体，但与院体山水有

〔1〕 (明)张丑撰，徐德明校点：《清河书画舫》邹字号第十二，页606，上海古籍出版社，2011年。

〔2〕 前揭王连起《唐寅书画艺术问题浅说(之三)》。

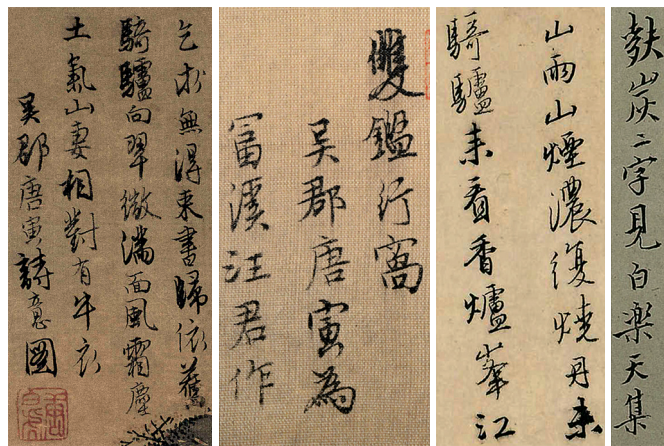
着本质区别。“院体”“院派”山水指“南宋四家”及其后学的山水风格，主用斧劈皴（包括大、小、长斧劈）、刮铁皴、拖泥带水皴，以侧锋呈现出线、面相结合的笔墨形态，笔法雄朗劲健，水墨滋润鲜活，适宜表现棱角分明又坚硬的山石。明代浙派与宫廷绘画均宗法南宋院体画，同源而异流。而如周臣等人虽未曾供奉宫廷，但承袭院体画风，所以其作品也可称“院体画”。

而《骑驴归思图》与院体笔墨之不同，吴湖帆跋中已点明：“其疏宕处得力于夏禹玉甚深，又能以南宗精韵表北宗骨干，是所谓运百炼钢若绕指柔……”王同愈也言：“子畏画，师法李晞古而稍变之。斫斩钩勒，晞古刚健，子畏济以柔顺，长拂（披）短拂，画态极妍……”该图以湿润的长线勾写山石〔图八〕，徐邦达描述道：“石法带水长皴，非常湿润。秋树清黄，多作空钩夹叶，画派近李唐、马远。”^{〔1〕}王连起也分析：“画法从李唐、马、夏变出，将斧劈皴改为带水长皴，整个画面爽利明快，完全形成了唐寅山水画的风格。”^{〔2〕}王季迁曾评：“第一，他学周臣学得很像，其次是他放弃了斧劈皴的用笔并延长它们，加上线性……内部的皴都是一连串长、细而平行的线，这就是他自己的面目和成就。”^{〔3〕}

可知唐寅的这种画法由参考周臣开始，师法李唐、马远、夏珪的斧劈皴和拖泥带水皴〔图九〕，并将斧劈的侧锋用笔改为中锋行笔，快速来回勾、拖、斫，细劲爽利，且用墨湿润，有的墨色连成一片，形成了夏珪画中常见的拖泥带水皴的效果，淋漓畅快，又富于律动韵味。谢稚柳也描述道：“唐（寅）从郭熙与李唐的画派，加以融会贯串，他用一种细长的线条来写山，是他的新创。山势是方折的，这种细长的线条，是用尖锋所形成，很流动而有风姿，烘染的墨

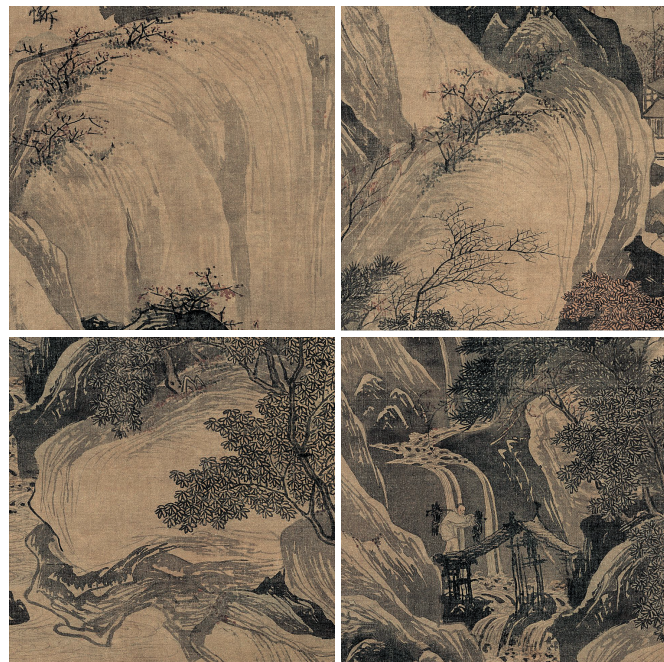
〔图七〕唐寅书迹对比

1.《骑驴归思图》题诗 2.《双鉴行窝图》款识
3.《漫兴墨迹》（局部） 4.《行书七律二十一首》（局部）



1 2 3 4

〔图八〕唐寅《骑驴归思图》中的皴法



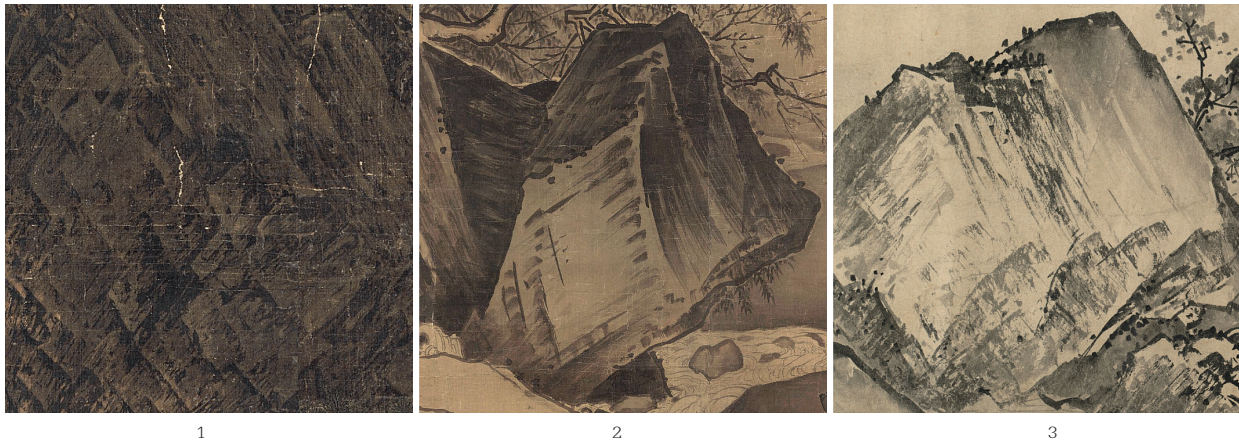
〔1〕 徐邦达：《中国绘画史图录（下）》页544，上海人民美术出版社，1984年。

〔2〕 前揭王连起《唐寅书画艺术问题浅说（之二）》。

〔3〕 徐小虎：《画语录——听王季迁谈中国书画的笔墨》页167，广西师范大学出版社，2014年。

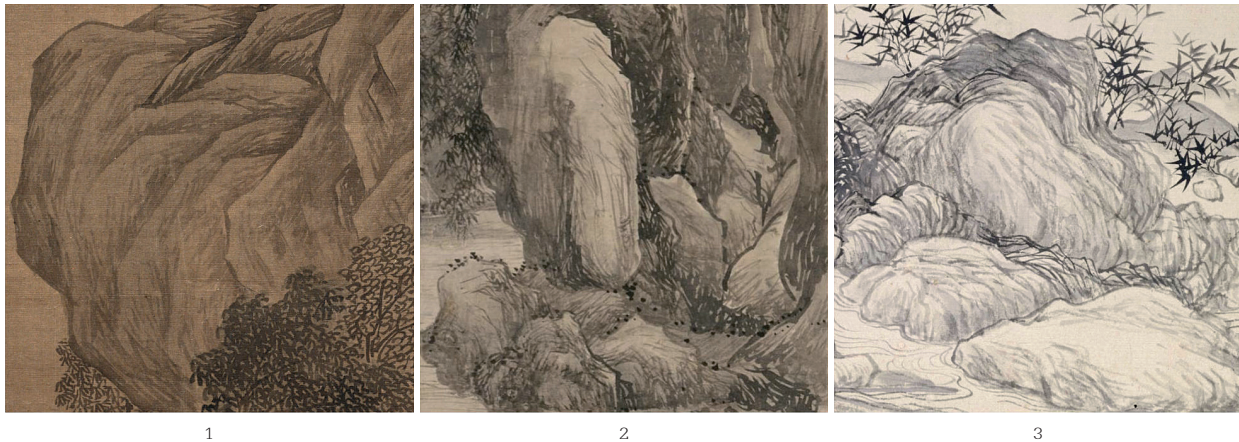
〔图九〕李唐、马远、夏珪的皴法

1. 宋李唐《万壑松风图》 台北故宫博物院藏 2. 宋马远《踏歌图》 故宫博物院藏 3. 宋夏珪《溪山清远图》 台北故宫博物院藏



〔图十〕明清画家仿学的唐寅皴法

1. 明钱贡《渔家乐图》 天津博物馆藏 2. 清王翬《仿唐寅赤壁图》 故宫博物院藏 3. 清恽寿平《山水花鸟图册》 故宫博物院藏



彩，特别明洁而滋润。”^{〔1〕}

在唐寅以前未见有此皴法，谢稚柳言是“他的新创”，王连起称此皴法“是对宋人皴法改造后的创新”^{〔2〕}。而后来学唐寅者，如明代袁孔璋、钱贡、沈硕、张复、沈咸，清代王翬、恽寿平、高简、吕学、张培敦等人，他们仿唐寅之画都可见这种长线勾写的皴法〔图十〕，至于叶晖、杜元礼、王允京、岑开承、朱纶等人几无作品流传，画史记载他们学唐寅^{〔3〕}，应也学此皴法。所以这种皴法是唐寅的独特标识，对后世有深远影响。

皴法是描绘山石、树木肌理结构和表现其阴阳向背的画法，历代名家创造出各种皴法，呈现出丰富多样的山石面貌和笔墨趣味。宋元是皴法创新的鼎盛期，明清则多摹古，皴法基本没有突破和创新。明万历时周履靖《画评会海》列皴法十四种，清代王概亦列皴法十四种，再加上《芥子园画传》示范的，

〔1〕 谢稚柳：《水墨画》页29，上海人民美术出版社，1957年。

〔2〕 王连起：《唐寅书画艺术问题浅说（之一）》，《紫禁城》2017年第3期。

〔3〕 （清）彭蕴臻：《历代画史汇传》，上海启新书局，1941年。

有十九种之多，清人论皴详备者还有郑绩《梦幻居画学简明》，今人总结有“二十四皴”和“十六家皴法”之说。而皴法的命名如披麻、解锁、荷叶、斧劈、乱柴等，都较形象生动。

唐寅的皴法在画史上独树一帜，应予以定名。徐邦达、王连起两先生所言“带水长皴”虽贴切，但仍是描述，有学者称“近乱柴的铁丝皴”^①，也不确切。本文拟称为“湿墨游丝皴”，“湿墨”谓其用墨湿润，接近拖泥带水皴的效果，“游丝”谓其行笔细若游丝，但纤而不弱、力而有韵。之所以叫“游丝”而不叫“铁线”“铁丝”，是因其用笔细腻灵动，所谓“转腕灵妙”^②，在纸本画中亦如此，而“铁线”“铁丝”虽可形容笔力的遒劲刚劲，但难以说明“秀润缜密”的韵致。“湿墨游丝皴”与院派皴法最大的区别是中锋行笔，或偶有擦、斫、刮，笔法灵动变化，这是唐寅独特的笔墨特点，也是鉴定其画最重要的依据之一。

四 唐寅山水的分类及其皴法的演变

唐寅的山水面貌多样、多变，在探讨“湿墨游丝皴”的源流之前，要先对其画作进行分类。清人梁廷枏言：“六如画有两种：一则文细精彩，悬之满室皆静，所谓见书卷气者是也；一则粗中夹细，以至劲之斧劈，藏至工之人物，别具苍莽气，而生动亦出其中……”^③江兆申分为“细笔山水画”和“与周臣面目近似的山水画”^④，王季迁也总结道：“其实唐寅的绢画几乎全是院体……而画在纸上的作品又是另一回事”，“他有双重个性。他的院体训练得自周臣，而在纸本上又画另一种不同的风格”^⑤。可见前人多将唐寅画作分为两类，梁廷枏所言“文细精彩”者就是江兆申所分的“细笔画”，如《贞寿堂图》《穀庵图》《悟阳子养性图》等，多作于纸上，画法近吴门画派的文人画；而另一类“粗中夹细，以至劲之斧劈”的，如《杏花仙馆图》《看泉听风图》《落霞孤鹜图》等，多作于绢上，接近院体。

然而，将“文细精彩”者称为“细笔画”恐有不准确之处。首先古人语境中“细笔”主要指工笔，唐寅山水虽精工细腻，但仍具放逸的写意笔法，并非全以工笔为之。沈周、文徵明的“粗笔”和“细笔”也只是相对而言。且“细笔画”的着意点在于画法，不能与概括风格的“院体画”并称。唐寅“细笔画”的题材多是专为某人作的“斋馆别号图”，多纸本长卷，水墨或淡设色，卷后多文人题咏，以颂其人其事。别号主人也是文人，与唐寅及题咏者在思想旨趣上相通，所以唐寅创作此类作品时多采用文人欣赏的温润简淡的笔墨。将这类作品称为“文人风格山水”或许更为恰当。另一种风格可称为“近院体风格山水”，此类作品多为绢本立轴，多只题诗一首，应多是由于应酬鬻售的商品画，画中多用“湿墨游丝皴”。此外还有专学某

① 单国强：《明代绘画史》页90，人民美术出版社，2001年。

② （清）秦祖永撰，黄亚卓校点：《桐阴论画》，《桐阴画诀》下卷，页93，上海古籍出版社，2015年。

③ （清）梁廷枏：《藤花亭书画跋》卷四，载《中国书画全书》第十一册，页1052，上海书画出版社，2009年。

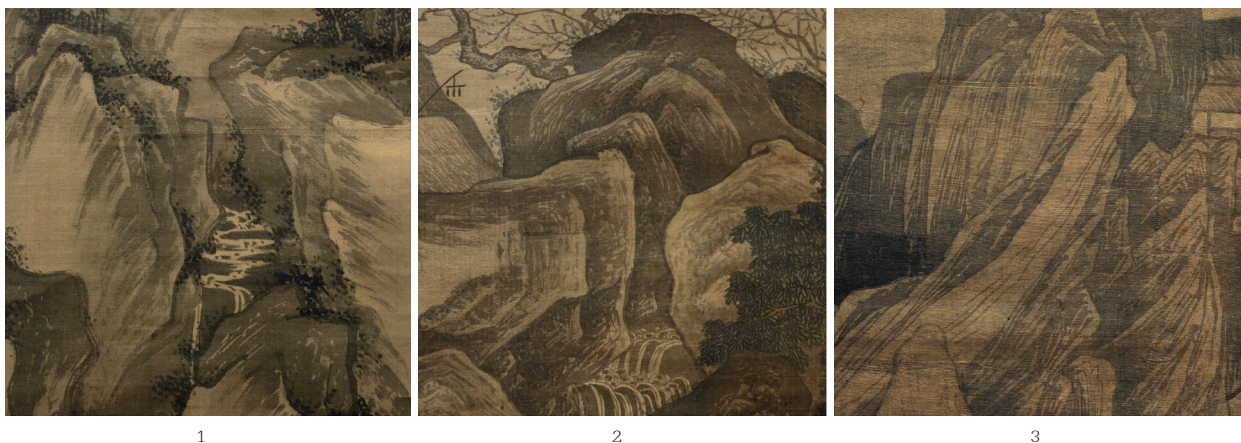
④ 前揭江兆申《关于唐寅的研究》，页103—108。

⑤ 前揭徐小虎《画语录——听王季迁谈中国书画的笔墨》，页167。

〔图十一〕明唐寅《贞寿堂图》《南游图》《款鹤图》中的皴法



〔图十二〕明唐寅《渡头帘影图》《杏花仙馆图》《柳桥赏春图》中的皴法



家法的，如《云山图》（上海博物馆藏）学二米、《事茗图》（故宫博物院藏）学李郭、《函关雪霁图》（台北故宫博物院藏）学宋人等，也可归入以上两种风格讨论。

《贞寿堂图》和《南游图》是其早期之作，是受元四家和吴门文人影响的“文人风格山水”，唐寅虽未直接向沈周学画，但沈周宗董巨、元四家的理念对他有一定影响。两图皴法近长披麻〔图十一：1—2〕，细秀遒劲，江兆申言“若纸上游丝”，明显是从披麻皴变化来的，而山石又以水墨晕染，已具备“湿墨游丝皴”的效果。而《款鹤图》山石方硬，长线勾皴细密挺直〔图十一：3〕，卷后谢希曾跋：“笔意全师李晞古，有出蓝之美”，这种皴法就是借长披麻对李唐的斧劈皴进行了改造，正如图后吴湖帆跋：“用小斧劈皴，以笔尖正锋，而不施侧笔，虽云师法李晞古，实六如自立法门。”可知此前唐寅已涉猎院体画，画史谓其“远攻李唐，足任偏师，近交沈周，可当半席”^{〔1〕}，两种师承体系在其早至中期都已有体现。四十岁后他有不少“近院体风格山水”，如《渡头帘影图》《杏花仙馆图》《柳桥赏春图》《看泉听风图》《步溪

〔1〕（明）王穉登：《丹青志》页2，中华书局，1985年。

图》等，其中《柳桥赏春图》〔图十二：3，上海博物馆藏〕也是运用“湿墨游丝皴”的典型之作。

皴法的成熟并非一蹴而就，唐寅将周臣的笔墨融会贯通后才能推陈出新。《渡头帘影图》和《杏花仙馆图》〔图十二：1—2，均藏上海博物馆〕等作保存周臣的风貌更多，但也出现了长线勾写，所以两图应比《柳桥》和《骑驴》更早，是过渡之作。至

创作《柳桥》和《骑驴》时，“湿墨游丝皴”已臻于成熟了。中期的“文人风格山水”有《葑田行犊图》《悟阳子养性图》和《毅庵图》等，山石亦用“游丝”勾写，湿墨渲染。至于晚期的《山路松声图》《落霞孤鹜图》《双鉴行窝图》《西洲话别图》等，体备诸法，潇洒自如，仍见“湿墨游丝皴”的运用与变化。

值得注意的是，周臣的《春山游骑图》〔图十三：1，故宫博物院藏〕、《亭林消夏图》〔图十三：2，上海博物馆藏〕等作中的皴法均朝同一方向繁密地皴擦，状如长线，但仍用干墨，以侧锋行笔为主，稍显苍率刻板。唐寅或许就是从中得到启发，改用湿墨以中锋行笔来回勾画，刚柔相济、灵动自如，从而造就了“湿墨游丝皴”。可见“湿墨游丝皴”一方面汲取了董巨与元四家的披麻皴画法，另一方面通过周臣上溯李唐、马、夏等人的长斧劈及拖泥带水皴，并加以变化而来，正如恽寿平言：“六如居士以超逸之笔，作南宋人画法，李唐刻画之迹为之一变。全用渲染洗其勾斫，故焕然神明……”^①

而唐寅的皴法甚至反过来影响了周臣，因为周臣的《桃花源图》〔图十四，苏州博物馆藏〕就运用了长线勾斫，与“湿墨游丝皴”接近。此图署“嘉靖癸巳”（1533），此时唐寅已去世十载，可推断周臣多少受到了唐寅的影响。唐寅一开始学周臣，后周臣又受唐寅影响，而周为唐代笔之说也广为流传，如晚明姜绍书记：“及六如以画名世，或懒于酬应，每请东村代为之。今伯虎流传之画，每多周笔，在具眼者辨之。”^②要鉴定周、唐，就须先区别他们的同中之异。李日华总结：“东村工密而苍老，伯虎秀润而超逸，气韵自然而不同……均法李唐，而雅俗流别如此……”^③“秀润而超逸”的质感及“雅”的格调，正是“湿墨游丝皴”所造就的。因此唐寅与周臣乃至其他人最大的不同就在于他独特的“湿墨游丝皴”，这是鉴定其画真伪的重要标准。至于唐寅的“代笔”问题，笔者将另撰专文详论。

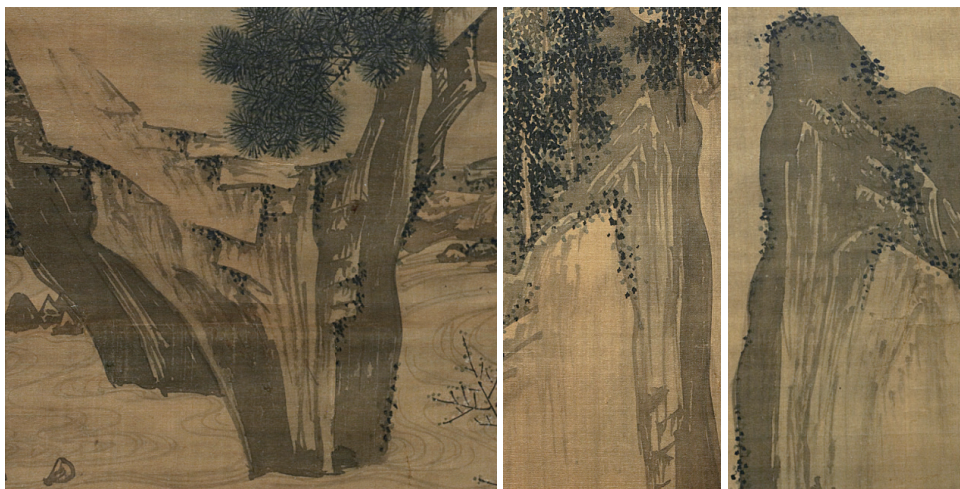
〔图十三〕明周臣《春山游骑图》《亭林消夏图》中的皴法



① （清）恽寿平著，吕凤棠点校：《瓯香馆集》卷一二，页244，西泠印社出版社，2012年。

② （明）姜绍书撰，印晓峰点校：《无声诗史》卷二，页40，华东师范大学出版社，2009年。

③ （明）李日华著，屠友祥校注：《味水轩日记》卷四，页286，上海远东出版社，1995年。



五 结语

通过对“湿墨游丝皴”的分析，我们更易理解清代盛大士对唐寅的评语：“皴法虽似北宗，实得南宗之神髓者也。”^{〔1〕}以及吴湖帆论其：“以南宗精韵，表北宗骨干。”实际上，唐寅因受沈周“兼总条贯”^{〔2〕}思想的影响，对诸家画法都兼收并蓄，本就超脱“南北宗论”的讨论，况且董其昌本人都无法评述唐寅，只是后人多受董氏影响，以“南北宗论”为准绳而已。可以说唐寅对院派与文人画风的融和，是董其昌独尊“南宗”之前一次没有门户之见的成功尝试，而“湿墨游丝皴”大概也是古代画史上最后一次皴法的创新。

从画史定位来看，李浴《中国美术史纲》、江兆申《吴派九十年》、林秀芳《吴门画派》等都将唐寅划入吴门画派，但唐与沈、文的师承和笔墨风格显然不同，不宜归入吴门画派。俞剑华《中国绘画史》在“明朝山水画之临摹南宋院体派”中将其列为“临摹刘、李派”，归入院派，同论者还有陈师曾《中国绘画史》、郑昶《中国画学全史》、王伯敏《中国绘画史》和温肇桐《明代四大画家》等，这一划分显然也不妥当。潘天寿《中国绘画史》言：“子畏直承李晞古、刘松年为院派领袖，一面为吴门健将，故世称子畏为折中吴、浙、院而为一派者”^{〔3〕}，这个评述显然较为客观确切。

总之，唐寅是一名文人画家，他对院派和吴门文人画法兼收并蓄，皴法独具新意，可称为“湿墨游丝皴”，此皴在其晚期所作的《骑驴归思图》中表现得最为典型。重新确定唐寅山水画的分期与分类，以及对“湿墨游丝皴”的探析，有助于客观认识其画史地位，也有利于鉴定其绘画。而唐寅被列为“明四家”之一，其超绝与贡献正在于“湿墨游丝皴”的创造。

附记：本文的撰写得到了导师杨休教授的指导和友人刘锦的启发，在此谨致谢忱！

〔作者单位：南京大学历史学院〕

（责任编辑：盛 洁）

〔1〕（清）盛大士著，叶玉校注：《溪山卧游录》卷一，页41，西泠印社出版社，2008年。

〔2〕（明）王穉登《丹青志》记沈周：“画自唐宋名流及胜国诸贤，上下千载，纵横百辈，先生兼总条贯，莫不揽其精微。”

〔3〕潘天寿：《中国绘画史》页200，上海人民美术出版社，1983年。