

# 论仇英绘画的文人趣味

## ——兼论明中期后职业画家与文人画家的合流趋势

### 引言

行家、利家之分，始于元代。基本上是职业画家和文人画家的另一种说法。元代一些画家本身兼有行家、利家之长，如赵孟頫、李衍等。至明代画坛，这一现象依然存在，并在更多画家身上体现出来。此一特别现象，为我们研究明代绘画史，带来一定的困惑：从画家身份上说，职业画家和文人画家出现了合流的趋势。梳理绘画史上这一特有的艺术现象，对于我们进一步理解明代绘画的发展历程以及明人艺术观念的演进，有着重要的意义。

明代画坛，中期以后是“吴派”文人画风的一统天下。但在此之前，“浙派”和“吴派”先后统治画坛，并有一段时期是“浙派”和“吴派”画风并行时期，吴门派大师沈周本人就是身兼浙、吴两派画风的显例。其后有深受其影响的谢时臣。文征明则进一步发展了吴地固有的“元四家”一路偏于温润的文人画风格。唐寅和仇英均为周臣弟子，在一定程度上受南宋画风的影响，这与浙派的取法范围基本一致。但他们的画风后来都逐渐转向文人画一路，并得以跻身代表明代文人画派的“吴门四家”之列，随后更升格为“明四家”。不过晚明董其昌以“南北宗论”为依据重理山水画史时，却只承认“文、沈”是直接元四家的，唐寅被有意回避，仇英虽被列入“北宗”，但仍多有肯定之处。此现象表明，即便是代表文人画传统的吴门画派，他们的风格取向也是多种多样的，而且其整体风格更多是建立于后人的历史想象和重新建构之上的。本文试图以仇英为切入点，重新检视吴门画派形成的一些必要历史条件以及他们的主要服务阶层，并提出画家身份认定的问题。

晚明董其昌立足于“南北宗”理论的基础上，提出了“文人画”说：

文人之画，自王右丞始。其后董源、僧巨然、李成、范宽为嫡子。李龙眠、王晋卿、米南宫及虎儿，皆从董巨得来。直至元四大家黄子久、王叔明、倪元镇、吴仲圭，皆其正传。吾朝文、沈，则又遥接衣钵。若马、夏及李唐、刘松年，又是大李将军之派，非吾曹易学也。<sup>1</sup>

作为擅长青绿山水画的仇英，他理所当然地被归入大李

将军所领导的“北宗”一路。也就是说，由于“南北宗”理论所造成的文人画家和职业画家的二分法，在该体系中仇英只能被归于“其术近苦”的“习者之流”：“实父作画时，耳不闻鼓吹阊阘之声，如隔壁钗钏戒顾，其术亦近苦矣！”<sup>2</sup>

作为职业画家，仇英以精工富丽的绘画风貌闻名画坛，但这并非是他作品风格的全部。从晚明的谢肇淛到现代的张大千，都从不同的角度提出过仇英作品的文人化写意性这一问题。不过由于晚明以来董其昌理论的巨大影响，仇英被贴上了职业画家的标签。日本学者甚至把“吴门四家”去掉仇英，改成“吴门三家”，更是受此理论影响的偏激之举。任何归纳都有缺失，艺术史也非简单的二分法所能概括。如果撇开“南北宗”理论，以求真的社会史视角重新审视仇英的艺术风格，将会发现许多被理论框架所遮盖的更近于事实的历史真相。

此问题近年来渐为学界所注意，先行研究有利特尔《仇英与文征明的关系》，论及仇英所受文征明的影响；<sup>3</sup> 单国霖《〈明四家画集〉序言》，亦提及仇英与文征明的交往与风格的雅化问题。<sup>4</sup> 这些都为我们提供了研究的初步基础。薄松年主编《中国美术史教程》综合前人意见指出：“仇英则把工笔重彩和青绿山水加以雅化，从精美严整之中透射出古雅之美，作品中作家（职业画家表现出的高超造型能力和严谨的画风）和士气（士大夫艺术趣味）俱备。”<sup>5</sup> 在以往的研究基础之上，本文将从仇英的交游、明中期文人玩古风尚和仇英绘画的题材分析等几个方面对于仇英绘画风格的形成和变化作一番全面考察，同时将此案作为重新审视及有结论的一个例证，对于晚明画家的身份划分作重新界定。上海社科院的承载观察到，明末清初的文人画家有逐渐职业化的趋势。我们也有充足的证据从反面指出：自晚明起，职业画家也逐渐文人化。将这两方面综合起来看，则晚明以后文人画家和职业画家有逐渐合流的趋势。程明震、曹正伟近期发表的文章《俗化与雅化：唐寅与仇英绘画艺术比较》，探讨了唐寅“俗化”和仇英“雅化”之相对转化的动态过程，并指出随着明清市民文化的普遍认同和传播，中国绘画出现了文人画与院体画交融发展的现象。<sup>6</sup> 此观点与本文论题直接相关，并从比较的角度进一步地为本文的观点提供了旁证。

### 一.行家转利家：仇英与苏州文人交游圈

“明四家”中除仇英以外，皆系一代文人，惟仇英以职业画家身份活跃于画坛。中年以后，仇英画名渐盛，交游的范围进一步扩大，尤其与文征明父子相交甚密。文征明的学生如彭年、王宠等也大都和他有交往，他们经常以书画合璧的形式进行创作。仇英与这些文人的交往，使他的作品在文人阶层得到颂扬，更进一步打开了作品的销路。同时，也使他受到了以文征明为首的吴派代表画家的艺术思想和创作风格的影响。

#### 1、仇英的绘画之路

仇英（约1498—约1552），出身低微，初为漆匠，兼为人彩绘栋宇，后徙业而画。年轻时以善画结识了许多当代名家，拜于周臣门下。由于其天资不凡，深得理法，人物、山水、走兽、界画，无所不精，在画坛声誉卓著。

仇英的绘画风格在“明四家”中最为多样化，尤精山水、人物，这与他职业画家的身份和经历有关。作为摹古高手，仇英曾长期客于嘉兴大收藏家项元汴处，纵观历代名迹，并为项临摹古画。王世贞说他“于唐宋名人画无所不摹写，皆有稿本，其临笔能夺真，米襄阳所不足道也。”并认为他所作《上林图》“可谓绘事之绝境，艺林之胜事也。”<sup>7</sup>可见，仇英在摹古上获得了很高的艺术成就。

仇英出身职业画家，但由于深受吴门地区文人绘画的影响，在他的绘画创作中，多浸润着文人趣味，而以文人清玩为题材的绘画，在其绘画创作中，占有相当的比例。这一特定题材，对于我们探究仇英的创作思想、创作趣味，以及探究行家、利家交叉现象在艺术家身上的具体体现，有着一定的现实意义。

仇英虽随职业画家周臣学画，但为陈官和项元汴等大收藏家长期临摹古画，使仇英广阅博取，练就了过硬的艺术技巧和高雅的艺术格调，为其以后在绘画创作中自如地表达情感提供了必要的前提。不同于一般职业画家的是，仇英画风逐渐转向沈周等文人画派。文征明《题仇实父画》云：“实父虽师东村，而青绿界画乃从赵伯驹胎骨中蜕出。近年来复能兼蒐二李将军之长，故所画精工灵活，极尽潇洒绚丽能事。此画运笔转趋沉着，盖又得沈（周）师所诲焉。”<sup>8</sup>对其给予极高评价。晚明董其昌也指出，仇英的青绿山水画是李昭道一派的集大成者：

李昭道一派，为赵伯驹、伯骕，精工之极，又有士气。后人仿之者，得其工不能得其雅，若元之丁野夫、钱舜举是矣。

盖五百年而有仇实父，在昔文太史亟相推服。太史于此一家画，不能不逊于仇氏，故非以赏誉增价也。<sup>9</sup>

#### 2、苏州文化圈对仇英的认可

职业画家仇英之所以风格由行家转向利家，和其生活环境及交游的艺术圈有很大的关系。苏州地区文风鼎盛，自明初就诗人辈出，吴门画派的沈周、文征明更是延续了元代以来的文人画传统，尤其是王蒙、倪瓒的传统。仇英身处于这一文化圈中，耳濡目染之下，努力向这一传统靠拢。

在三十岁左右，仇英与吴门派大师文征明，及其子侄文彭、文嘉等，弟子王宠、彭年、王穀祥、陈淳等都有直接交往。他高超的画技得到充分的肯定。彭年题仇英《罗汉图》曰：“十洲少即见赏于衡翁。”以致文征明有些作品竟令其着色。同时，仇英也从他们那里感受文人情味，使自己作品逐步走向清雅。文征明《湘君湘夫人图》画上有王稚登题识：“少尝侍文太史，谈及此图云，使仇实父设色，两易纸皆不满意，乃自设之，以赠王履吉先生。”<sup>10</sup>说明年轻的仇英其时对绘画色彩的理解，与文征明等文人画家虽有接近，但尚未臻于很高境界。由此可看出文征明对其曾亲有指授。而仇英对于文人画传统的靠近，更有一具体转变过程。仇英早期作品《林亭佳趣图》，很明显是仿效文征明一路文雅风格，绘文人林亭高卧之景，意境清幽。而文征明多年间多次为仇英作品题诗、跋，对其画艺表示称赞。在向这一传统靠拢的过程中，仇英的另一幅作品《临元人倪瓒像》，显然更有着一定的象征意义。画上款为：“仇英摹制”，显见仇英以绘制倪瓒画像的方式，向元末以来的苏州文人画传统致敬。画上方有文征明之子文彭小楷抄录《倪云林墓铭》，以合作的方式对于仇英的画艺表示认可。后期此类近于“吴门派”文雅风格的作品更多，而他很快也得到了苏州文化圈认可。所以文嘉在仇英去世后题其《玉楼春色图》云：“仇生负俊才，善得丹青理。盛年遂凋落，遗笔空山水。至今艺苑名，清风满人耳。”<sup>11</sup>对仇英的早逝表示惋惜。

### 二.“斋号图”和“别号图”：仇英与明代绘画题材

明人张丑谈及古今绘画的发展时总结说：

古今画题，递相创始，至我明而大备。两汉不可见矣，晋尚故实，如顾恺之《清夜游西园》之类。唐饰新题，如李思训《仙山楼阁》之类。宋图经籍，如李公麟《九歌》、马和之《毛诗》之类。元写轩亭，如赵孟頫《鸥波亭》、王蒙《琴鹤轩》之类。明则别号，如唐寅《守耕图》、文壁《菊圃》、《瓶山》，

仇英《东林》、《玉峰》之类。<sup>12</sup>

如此归纳总结,虽不免以偏概全,但斋号图和别号图确实流行于明代。尤其在吴门派画家的创作中占有相当的比例。

### 1、“斋号图”和“别号图”

作为一种特别题材,斋号图、别号图出现于元代晚期,如王蒙为其表兄陶宗仪所作《南村居士图》等。明代这一绘画题材得到很大发展,在明代吴门派画家的作品中占有一定比例。刘九庵指出:

别号图作品一般是画家应邀而作,邀请者多为画家师友或声气相投者,因此彼此间在思想、情感、旨趣上是相通的。从表面看来,画家是图绘别号者其人,更深入一层的蕴含,实际上也是画家本人的一种写照。文人画家与文人在人生志向上是根本没有区别的,所不同的是工于绘画与否。所以许多别号者往往请这些文人作画,而很少请职业画家,其中的因由是很清楚的。<sup>13</sup>

刘氏对别号图性质的分析,应当说是相当到位的。但他认为请绘别号图者“很少请职业画家”,则并非事实。事实上,苏州职业画家谢时臣、周臣都绘有一定数量的此类作品。而且,请求别号图者也并非都是文人,事实上,一些富有的商人也积极参与其中。

绘制斋号图、别号图的画家多托物喻人,讲究人与自然的和谐,这也是文人趣味的一种特别体现。虽为职业画家,仇英也受托作有此类作品。他的处理颇具匠心,如斋号图《桃村草堂图》、别号图《东林图》等,都以精谨的态度,严谨的构图,营构出令人难忘的意境。仇英《玉田图卷》,图未见,或已失传。据记载是“绢本、青绿,云山万木,溪涧田畴,文秀可观,脱去十洲本色。”即与其平日风格不类。款题:“仇英实父为玉田先生制。”由此明确得知此画为一“别号图”。

从画名看,别号图通常表现一种山林之思或闲情雅致,有时也像“玉田图”那样寄寓其高洁的人品。在长期的发展中,“别号图”这一题材也形成其固定的创作模式,画上一般有画家诗文题记,受画人也会另请其他名士作记题诗助兴。图后之记,通常对“别号”寓意进行阐发,称颂其人品、生活理想或情操。

### 2、明代社会风尚与绘画题材的发展

归纳明人“别号图”,可发现它们与元人的不同之处在于,更多的普通文人或医者而非名人开始请名画家绘制“别号图”。从别号来说,它通常寄寓了主人除名、字之外更深一层的志趣,因此也更能抒发个人情怀。在明代文人大量隐居并

构筑园林、轩亭的情况下,以别号为题请人作图明志,本就是一件风雅之事,它与轩亭题材在明代吴门派绘画中占据了相当大比例。而且,与元末别号图只限于文人之间不同,明代这一题材的赞助人扩展到更多的普通人,如医生、商人等。尤其是更多的商人,凭借雄厚的资本,修筑园庭,请人绘制斋号图或别号图,以发抒自己的志趣。如唐寅《双鉴行窝图》,就是在未见徽商汪时萃其人的情况下,受其请托而创作的。汪珂玉父徽商汪爱荆,万历二十二年(1594)沈俊为其写斋号图《凝霞阁图》,万历二十六年(1598)和二十九年(1601),张龙章和孙枝分别为其写别号图《爱荆图》,另项元汴为其绘制别号图《荆筠图》。<sup>14</sup>

### 3、职业画家仇英的文雅风格

仇英的“斋号图”和“别号图”在吴门派画家中独树一帜。除《桃村草堂图》这样很见功力的青绿作品外,他所作别号图另有“为溪隐先生制”的《溪隐图》,绘两文人溪边煮茶论画,意境幽闲。此类题材和意境的作品,尤其在仇英后期作品中占有相当的比例。代表性的有:《林亭佳趣图》、《竹梧消夏图》、《观泉图》、《松亭试泉图》、《桐阴清话图》、《桐阴书静图》及《园居图》等。此外也集中表现于他的扇面画创作中。纵观仇英的这些作品,它们的共有特点是既有精深的格法功力,又有清雅的格调。而从题材上说,表现文人悠闲生活的绘画样式,自杜琼、沈周以来,就是苏州地区绘画的主要重心所在,尤其是文征明将这一题材发展到极致,他所创作的斋号图《浒溪草堂图》、《二宜园》、《真赏斋图》,别号图《兰亭图》,以及《东园图》、《拙政园图》等园林题材绘画,以及表现文人雅趣的《惠山试泉图》等,在吴门派画中是独树一帜的。而吴门派自文征明起,才真正确立了以清淡幽雅的风格为主,并以表现文人生活为主要特色的文人画特定绘画题材。因此,仇英的绘画题材及风格,除专门的订制作品外,可以说始终在追随文征明一路的风格趣味。又因为他本身高超的格法功力,可以有效弥补文人画造型方面的不足之处,正因如此,仇英作品得到苏州文人的一致好评,自是情理中事。

### 三.明清画坛对仇英的评价

每个人都是社会的人,在苏州文人交往圈的趣味影响下,仇英从一个职业画家,逐渐向文人画趣味靠拢。他的身份、地位,并没有影响到他和士大夫名流的交往,以及文人画家对他的推崇态度。他从仰慕到自动追随苏州文人艺术传统,由

此也使得他的艺术创作出现了比较独特的行、利交叉的面貌，既有职业画家精湛的绘画技巧，又有清雅的文人氣息，因此获得社会各阶层的一致好评。

#### 1、职业画家仇英的文人接受现象

仇英绘画的文人雅致趣味，当时人已有觉察，并给以很高的评价。如晚明谢肇淛的《五杂俎》，对仇英绘画的品位给予了恰到好处的评述：“仇实父虽以人物得名，然其意趣雅淡，不专靡丽工巧。如世所传《汉宫春》，非其质也。”<sup>15</sup>

谢肇淛以文人的眼光，看出仇英绘画不专以靡丽工巧为主，而是“意趣雅淡”。并认为众所推许的《汉宫春》，不能完全代表仇英的绘画风貌，可谓独具只眼者。

清方薰《山静居画论》也专门指出仇英所作，并非仅为职业画家雕琢风格：

曾见仇实父画《孤山高士》、《王献移竹》及《卧雪》、《煎茶》诸图，类皆萧疏简远，以意涉笔，置之唐、沈之中，几莫能辨。何尝专事雕绘，世惟所见少耳。<sup>16</sup>

现代画家张大千在临摹了仇英作品之后，也深有体会地说：

十洲画人，第赏其工笔者，不知其意笔实远迥之。予旧收得其八尺堂轴《老嫗乞书图》，神妙真欲令刘、李失色，何论戴文进、吴小仙辈！后又从故宫见《蕉荫结夏》、《桐荫清闲》之幅，方知是为项墨林所作屏风，宜其如此精到也。<sup>17</sup>

张大千人物绘画以兼工带写为主，是以在对于仇英作品的风格认知上，颇多会心之处。

#### 2、明清时期职业画家文人化的问题

从明代绘画史上看，介于职业画家和文人画家之间型的画家还有一些，如与仇英同时的谢时臣，晚明的蓝瑛等。这一现象表明，文人画家和职业画家本就互有交往，在文人画派逐渐占据画坛主流时，职业画家难免也受其影响，有时并主动向其靠拢，造成文人画家和职业画家的合流趋势。从而也使得艺术史对于艺术流派的性质和画家个人身份的界定显得左右为难。如董其昌虽将仇英划入“北宗”，却仍有保留，对于唐寅这样兼利而行的画家则干脆回避。而艺术风格介于浙派、吴派之间的画家谢时臣，由于无法被归入南北宗之任何一派，则几乎成了艺术史上的失踪者。

绘画史上的“南北宗”理论，属于非此即彼的简单二分法，它使得晚明以后的批评家在理解和评判绘画史时，找到了一个简便实用的评判标准。但董其昌在创立“南北宗”论时的很多限定标准，在他的后继者那里很少被考虑到，于是出现一些极端的宗派论者。这也是仇英、谢时臣、蓝瑛等人在传统美

术史上的身份和地位始终比较暧昧的主要原因。

### 结 语

明末清初，派系和门户之见使得画家们在创作时陷入左右为难的尴尬局面：技巧太过，可能落入职业画家的窠臼；但技巧不足，却又是业余画家的难题。蓝瑛和方以智都表达过类似的意见。在仿作了一张早期文人画风格的作品后，蓝瑛不无担心地题道：

赵令穰所画《荷香清夏图》卷，在董太史家。曾于吴门舟中临二卷。复作是，恐邯郸步生疏也。<sup>18</sup>

蓝瑛曾临摹赵令穰作品，后又仿作时，生怕因技巧太过而为人所诟病。

方以智则明确指出这一当时画家普遍面临的悖论式困境，并以佛教修行行为喻，试图提出解决办法：

世之目匠笔者，以其为法所碍；其目文笔者，则又为无碍所碍。此中关捩子，原须一一透过，然后青山白云，得大自在。<sup>19</sup>

方氏指出了法度和情趣在职业画家和文人画家绘画中的分离现象，并认为若将两者结合，将达到高超境界。有趣的是，若依方氏观点，仇英、蓝瑛等正是符合其标准的例证。

造成仇英、蓝瑛等人艺术地位尴尬现象的历史原因何在？上文已提及，这主要由于董其昌“南北宗”理论的二分法所导致的不良后果。那么，我们有可能重建客观的艺术史吗？事实上，“真正客观的艺术史”是一个具有内在矛盾的观念，因为在重新建构过去的历史时，必然会牵涉到何者较为重要，何者较有价值等判断，此中难免会掺杂个人好恶。高居翰也发现：“明代的画论家似乎偏爱派系论争，不愿意将史实和派系争执区分开来，或是撇清个人立场，对所争执的论题展开讨论。”为此，他将这种现象称之为“偏见或争辩不休的艺术史发展模式。”<sup>20</sup>应该说，画论家们“不愿意将史实和派系争执区分开来”的根本原因，也正是由于董其昌“南北宗”理论的巨大影响造成的。

实践表明，传统美术史单调而类型化的写作模式，使得我们在面对活生生的历史事实时，显得那样束手无策，捉襟见肘。因此，当我们回顾以往美术史的发展时，不能为既有的结论所束缚。专家一再呼吁西方美术史的写作要走出“编译时代”，而我们一向以为发展良好的中国美术通史的写作，要完全走出传统理论模式的束缚，恐怕也不是短时期内的事。

◎

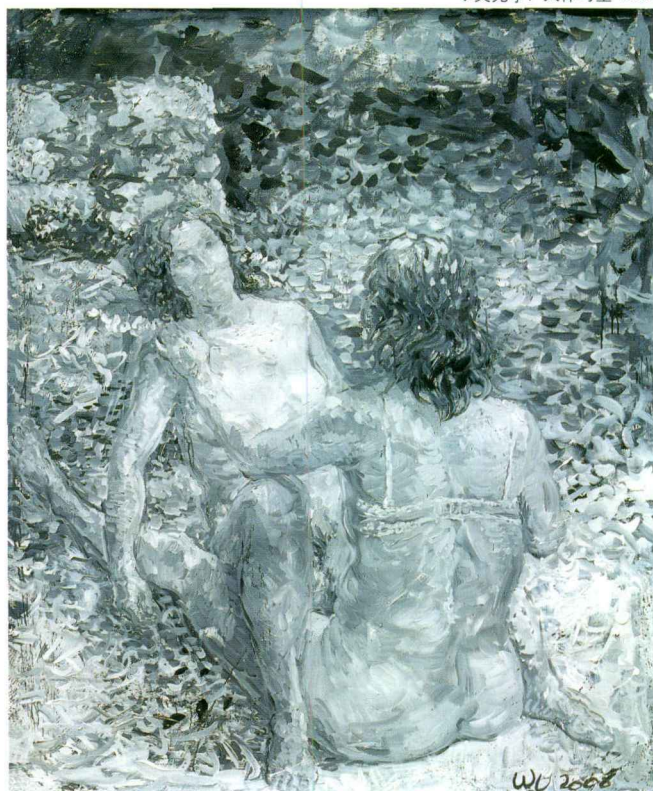


注释:

1. 董其昌:《画禅室随笔》,载《艺林名著丛刊》,中国书店,1983年,第43页。
2. 董其昌:《画眼》,《美术丛书》初集第三辑,江苏古籍出版社,1997年,第134页。
3. 载故宫博物院编:《吴门画派研究》,紫禁城出版社,1993年。
4. 载《明四家画集》,天津人民美术出版社,1997年,第132—139页。
5. 薄松年主编:《中国美术史教程》,陕西人民美术出版社,2001年,第300页。
6. 载《东南文化》2003年第9期,第87—90页。
7. 王世贞:《艺苑卮言》,文渊阁《四库全书》集部第1281册,上海古籍出版社,1987年,第496页。
8. 周道振辑校:《文征明集》,上海古籍出版社,1987年,第1379页。
9. 董其昌:《画眼》,《美术丛书》初集第三辑,江苏古籍出版社,1997年,第134页。
10. 见《明四家画集》,中国民族摄影艺术出版社,2003年,第116页。
11. 卞永誉:《式古堂书画汇考》“画卷之27”,《中国书画全书》第七册,上海书画出版社,1994年,第192页。
12. 张丑:《清河书画舫》,《中国书画全书》第四册,上海书画出版社,1992年,第351页。
13. 刘九庵:《吴门画家之别号图鉴别举例》,载《吴门画派研究》,紫禁城出版社,1993年,第40页。
14. 汪珂玉:《珊瑚网》,《中国书画全书》第五册,上海书画出版社,1992年,第1158,1159页。
15. 谢肇淛:《五杂俎》卷七,人部3,上海书店出版社,2001年,第135页。
16. 方薰:《山静居画论》,载《续修四库全书》子部第1068册,上海古籍出版社,2002年,第837页。
17. 张大千:《良友知音》题识,《张大千作品选》,天津人民美术出版社,1984年,第10页。
18. 台北故宫藏,图见高居翰《山外山》,上海书画出版社,2003年,第160页。
19. 周亮工:《读画录》“张尔唯”条下,《中国书画全书》第七册,上海书画出版社,1994年,第955页。
20. 高居翰:《山外山》,上海书画出版社,2003年,第6页。

任颖颖:上海大学美术学院教师

↓ 吴光宇:人体写生 2006



↓ 吴光宇:人体写生 2006





知网查重限时 7折 最高可优惠 120元

本科定稿，硕博定稿，查重结果与学校一致

立即检测

免费论文查重: <http://www.paperyy.com>

3亿免费文献下载: <http://www.ixueshu.com>

超值论文自动降重: [http://www.paperyy.com/reduce\\_repetition](http://www.paperyy.com/reduce_repetition)

PPT免费模版下载: <http://ppt.ixueshu.com>

## 阅读此文的还阅读了:

1. [文人画家的精神高地](#)
2. [文人书画家——张家信](#)
3. [文人画家与写意花鸟琐谈](#)
4. [知识分子·文化人·文人·画家](#)
5. [“文人书”与画家书](#)
6. [文人仕女 神采风流——画家王义胜和他笔下的“文人仕女”](#)
7. [浅谈职业画家华晶山水画的文人化倾向](#)
8. [从文化复兴到文人画复兴——访文人画家李春阳](#)
9. [文人的趣味](#)
10. [中国画家要过“文人”关](#)
11. [从漆工到文人画家:仇英的生平及其职业地位的变化](#)
12. [论元代文人画家的“游戏”精神](#)
13. [宋代画家王诜的文人情怀](#)
14. [论文人画的文人趣味](#)
15. [长——论明代四大画家之仇英](#)
16. [元代文人画家曲作中的文人画信息探析](#)
17. [文人画与画家画](#)
18. [浅谈职业画家华晶山水画的文人化倾向](#)
19. [“工匠·文人·画家”——皇家画院的“民间”画工崔白](#)
20. [浅析文人画家修养与文人画的关系](#)
21. [大文人画家——陶博吾\(下\)](#)
22. [职业化文人画家的艺术理念——龚贤的画论](#)
23. [圣哲肝肠 翰墨情怀——我所了解的文人书画家张颌先生我所了解的文人书画家张颌先生](#)
24. [浅析文人画家的美学思想](#)
25. [文人画与文人画家品质审美](#)

- [26. 浅析元代初期文人画家的创作心态](#)
- [27. 画工·百工·文人画家](#)
- [28. 画家画、文人画、僧人画](#)
- [29. 谈谈文人画家对民间陶瓷绘画的影响](#)
- [30. 梁崎——当代文人画家](#)
- [31. 仇英与吴中文人](#)
- [32. 论仇英绘画的文人趣味——兼论明中期后职业画家与文人画家的合流趋势](#)
- [33. 文人画与画家画](#)
- [34. 大文人画家——陶博吾\(上\)](#)
- [35. 怀念画家卢光照——兼论“文人画”发展](#)
- [36. 文人画家与谢芜村](#)
- [37. 解读仇英绘画的文人化倾向——兼析明中期后两大绘画传统的互渗](#)
- [38. 文人画女画家——潘梦禅](#)
- [39. “文人语”和“画家语”的古今之变](#)
- [40. 浅谈仇英山水绘画中的文人精神](#)
- [41. 画家画、文人画、僧人画](#)
- [42. 吴湖帆:被遗忘的文人画家](#)
- [43. 逆境中文人画家之心理探微](#)
- [44. 文人画家螃蟹缘](#)
- [45. 文人内画家刘逸凡](#)
- [46. 论文人画家笔下的枯木怪石](#)
- [47. 文人论画与海派画家论画的比较研究](#)
- [48. 新文人画中尚待挖掘的画家](#)
- [49. 职业画家仇英](#)
- [50. 论文人画家与明代戏曲版画](#)