

中国花鸟画通鉴 4

浣却铅华



李衍 张逊 高克恭 赵孟頫 管道昇 张雨 吴镇
王冕 赵雍 郭昉 倪瓒 王蒙 柯九思

上海书画出版社



中国花鸟画通鉴4

浣却铅华

邵琦 著文

 上海书画出版社

图书在版编目(CIP)数据

浣却铅华/卢辅圣主编. —上海: 上海书画出版社,
2008.12

(中国花鸟画通鉴)

ISBN 978-7-80725-803-2

I. 浣… II. 卢… III. 花鸟画—鉴赏—中国 IV. J212.27

中国版本图书馆CIP数据核字(2008)第208063号

责任编辑 王 彬

技术编辑 杨关麟

责任校对 柏 龙

封面设计 潘志远 王 峥

中国花鸟画通鉴·浣却铅华

◎上海书画出版社 出版发行

地址: 上海市延安西路593号

邮编: 200050

网址: www.shshuhua.com

E-mail: shcpsh@online.sh.cn

上海精英彩色印务有限公司印刷

各地新华书店经销

开本: 787×1092 1/18

印张: 7.5 印数: 1-3000

2008年12月第1版 2008年12月第1次印刷

ISBN 978-7-80725-803-2

定价: 70.00元

新华书店
PDG

前言

花鸟画是中国绘画中最富于民族文化特性的表现门类。两千年来，它通过从自发到自主的审美方式和中国式的赋、比、兴手法，抒情达意，托物言志，形象化地体现了东方世界的宇宙自然观。它历经发生、发展、成熟到升华变化的漫长行程，流汇着民族与时代的人性内涵，以丰富多彩的艺术形态参与了中华文化精神和人文气象的建构。与此同时，它也在长期的历史发展中，一方面不断地调谐自身来适应变化着的审美需求，一方面又潜移默化地塑造和改造着人们的审美情趣，甚至对主体认知结构产生不同程度的影响。

为了全面系统地展现中国花鸟画的价值内涵及其历史发展轨迹，我们组织编写了这套《中国花鸟画通鉴》丛书，根据花鸟画史表现为时代、地域、价值功能、风格流派之类的不同维度，分成二十册，以图文映照的方式进行专题化阐述。本书《浣却铅华》为第四册，主要论述元代以创作水墨梅竹为主的画家群。

目录

- 一 引言 1
- 二 写竹依稀篆籀工 5
- 三 须知书画本来同 15
- 四 李侯画竹真是竹 51
- 五 力能与文相抗衡 75
- 六 山水之外别有竹 87
- 七 个个花开淡墨痕 107

一 引言

元代的花鸟画如同元代的山水画一样，是中国绘画史上一个重要的历史时期，这一重要性在很大程度上是由名家接踵、佳作纷呈的墨竹墨梅所决定的。

竹、梅和兰、菊，是经典的具有象征君子品性的花鸟画题材，即所谓“四君子”。这种以香草寓意君子品性，大抵可以把屈原的吟咏作为一个标志，而魏晋时期的名士举止，则是将这种呈现在屈原笔下的象征意义渐次定位于梅、兰、竹、菊的重要环节，《世说新语》的记载则在文学上赋予特定的花草事物以特定的人的品性。

伴随着绘画自身的成熟与演化，宋代以来，这些原先在文学上被赋予特定象征意义的植物，顺理成章地成为绘画的特定题材。这一顺理成章，是由绘画作为一种艺术样式在其自身的演化进程中与相关的文学（诗）、书法艺术的血缘关系给定的。

与音乐、诗歌、书法等艺术样式相比较，绘画是晚成的一种艺术样式。绘画在晋唐之际方才呈现出作为一种艺术样式的成熟形态。然而，也就是

在绘画刚刚展现其成熟的性状的时候，就非常自觉地接受了早成于绘画的诗歌的引领与提携。王维的“画中有诗，诗中有画”的“诗画一律”，便是标志。而文同与苏轼的一个画一个说——实践与理论上的天衣无缝的合作，则完全可以看作是王维完成的诗画结盟方略的完美实践。这一落实在竹子上的完美实践，不仅为绘画开拓了新的领域，而且，也是文人画登场的精彩亮相。

元代画家热衷并且推崇画竹，固然有着这一时代画家的自身因素，但是从绘画演化的历史角度来看，无疑是对文同、苏轼的脉承。不过，元代画家的这一脉承，是以金朝为桥梁的。文同、苏轼画竹，固然让后人仰慕不已，但即便是在文同、苏轼的时代以及此后的南宋时代，都没出现过让画史必须为之留出地位的继承者，倒是与南宋对峙的金朝的画家却对文同的墨竹极为推崇。其中最具有代表性的画家是王庭筠、王曼庆父子。从现有的史料看，王庭筠父子最为擅长的是墨竹，对后世影响深远。被元好问视为“百年文坛公主盟”的王庭筠在金朝不仅以墨竹名世，同时也是造诣很深的文学家和极负盛名的书法家。“墨竹的文人情怀在王庭筠的笔下，有尽心淋漓的倾向，比文同更具写意性，比苏轼却更具有的绘画性，无疑为元代的墨竹作了表率。”¹

书法与绘画的渊源是一个悠远而复杂的问题，这一问题的全面厘清虽不是本书的任务，但是从墨竹的角度切入，却可窥斑见豹。从文同、苏轼到王庭筠，再到元代的赵孟頫等等，这些墨竹大家无一例外的也都是书法大家。书法的运笔线条与绘画之间的内源关联，在墨竹这一题材上得到了充分的展示。也许正是因为书法上的功底可以轻而易举地迁移到墨竹枯木上，所以像苏轼这样的大书法家在羡慕文同的同时，也可以借酒壮胆，一展身手，涂鸦枯木竹石之类。如果说推倒书法与绘画之间的隔墙，在苏轼笔下还是一种不自觉的偶发之举，那么到了元初高克恭、赵孟頫、李衍等画家的笔下，这种偶发之举就成了必由之路。赵孟頫的“石如飞白木如籀，写竹还须八法通。若也有人能会此，须知书画本来同”，只是以一种肯定而精确的文字表述了他那个时代的既有现象而已。

书法与绘画之间的不解的渊源，在宋末元初之际，从自然成为了自觉。

此竹石窠木子昂
平易之作也然天
公蕭散之態漫非
庸吏所能造之

子昂

趙孟頫畫之妙殆是神
早年法筆便為合作識
既久愈覺愈奇耳宋
溫卿此圖相示因題
廿一日倪瓚觀



子昂

赵孟頫 窠木竹石图

这是元代画家对中国绘画作出的历史贡献，也是解读元代画家热衷墨梅墨竹的导引。

注释：

1 江宏《名作的中国绘画史》。

二 写竹依稀篆籀工

黄花山主澹游翁，
写竹依稀篆籀工。
独有高侯知此趣，
一枝含碧动秋风。¹

此成廷珪题高克恭的《墨竹》诗，大抵道出了高克恭在元初花鸟画，尤其是在墨竹上的渊源与当时的地位，更重要的是指出了高克恭“写竹”与“篆籀”之间的直接联系。

在绘画史上，高克恭以山水画赢得盛名，即便在当时，对高克恭的评价已经可以用美誉如潮形容。如陈基《夷白斋稿》卷五云：“高侯高侯画无敌。”王冕《竹斋诗集》卷二云：“国朝画手不可数，神妙独数高尚书。”张宪《玉笥集》卷六云：“高侯画山谁与敌，名重当今称第一。”美誉高克恭或许有多方面的原因，可能因为他是地位比汉人、南人高的色目人，可能因为他为官能

干清廉，也可能还有别的缘故，但是从绘画本身来看，则是“尚书意匠悟二米，笔力固与常人殊”²，这“笔力”二字尤其是关键。不过，高克恭在墨竹一道上声名为山水画所掩，画史大多略微带过而已。

“近代丹青谁最豪，南有赵魏北有高”，张羽在《静居集》卷三《临房山小幅感而作》的诗中所道述的是当时的实情。高克恭和赵孟頫是元代画坛上公认的领袖，所不同的是，赵孟頫是各项全能，而高克恭则是专攻山水与墨竹。仅就元代而言，对高克恭山水与墨竹的推崇，散见于元代诗文中的多是“第一”、“名笔”、“无敌”，且俯拾皆是。

高克恭(1248—1310)，字彦敬，号房山，大都(今北京)房山人。他的祖先是“西域人”(西域指中亚及以西地区)。有的记载说他是“回纥长髯客”，可推知其祖先应是伊斯兰教徒。高克恭的祖父已与汉族通婚，其父对经学深有研究，高克恭本人则对汉文化“识悟宏深”，二十七岁起步入仕途，官至刑部尚书和大名路总管。高克恭不仅是一位能干和清廉的官员，更是一位名震于时的杰出画家。在山水画方面，高克恭早年师承“二米”(米芾、米友仁)，作林峦烟雨景致，虽或可出人意度，但并未得到行家巨擘的激赏。后来，高克恭在“米家山”的基础上参以董巨，即刻为人称道。这一点从高克恭的传世作品和有关历史文献中可以得到充分印证。在墨竹上，高克恭的承传对象则是王庭筠。汤垕在评述王庭筠的《幽竹枯槎图》时有这样的记载：“上逼古人，胸次不在元章下也。”可见，王庭筠的根基在米芾。

倪瓒在论及高克恭的“祖述”时有这样的吟咏：

羲献才情似水清，
暑窗葵扇与桃笙。
中州父子黄华老，
信是前贤畏后生。³

在这首诗的前面，有一段序文曰：“中州人物，独黄华父子诗画逸出毡裘之表。观澹游此卷，笔意萧然，有蔡天启之风流，盖高尚书之所祖述也，而能冰寒于水与！”倪瓒对高克恭的态度固然有美誉之处，但是对于我们了

解高克恭的承傳淵源却是大有裨益的。

從王庭筠到高克恭，固然可見米芾的深遠影響，但是，後世的對米芾的承傳選擇，更重要的還在於蘇軾等人倡導的“文人畫”觀念的漸次深入人心。以文人畫的觀念來審視歷史，那麼米芾無論是在舉止行為上，還是在藝術表現上，都是“文人畫”觀念的具象代表。其實，宋末以來，或在意趣上，或在筆墨上，承傳米芾的大有人在，而人們提及高克恭時，總不免要把他和米芾並論，這不僅在於高克恭承傳了“米家山”，更在於他後來參入董源、巨然的筆意後，所完成的對“米家山”的改造。這種以承傳作為發展和創新的手段，既體現在高克恭的山水創作上，同樣也體現在他的墨竹創作上。

在墨竹上，高克恭的總體風格和文同是相近的。文同的墨竹，雖然如宋代繪畫一樣有著周密不苟的一面，却在筆墨上呈現出書法的寫意性。儘管這種書寫性與後世相比還是十分有限的，卻已經贏得了蘇軾的慷慨贊語。王庭筠的墨竹，在筆墨線條的書寫性上，較之文同的隸楷更趨向行草。高克恭的墨竹承傳正是在這一线脈上展開的。

高克恭的線條筆性呈現出比較濕重的特性，這和董源、巨然的線條筆性有著顯然的共性，也和“米家山”皴點的筆性相契合。從當時的另一位墨竹巨匠——李衍的題跋中，大抵可以得知：高克恭的筆線有一個從秀潤到凝重的演變過程。李衍題高克恭《雲橫秀嶺》曰：

予謂彥敬畫山水秀潤有余而筆力頗乏，常欲以此告之。宦游南北，不得到會面者今十年矣。此軸樹老石蒼，明麗洒落，古所謂有筆有墨者，使人心降氣下，絕無可議者。

顯然，高克恭的這一變化，在李衍的視野之外，又在李衍的期待之中；而高克恭的這一變化的呈現，完全奠定了高克恭在元初畫壇的領袖地位——“絕無可議者”矣。

文同的形意，王庭筠的筆趣，是高克恭在墨竹一道上的兩大支援。也正是傍依着這源自歷史的支援，畫家可以在以書法為畫的天地中，體驗暢心達性的不二樂趣。對於山水畫家來說，墨竹筆線的單純性和形象的單一性，縮

减了因形而来的牵绊，增添了循心而发的乐趣。这一点既是高克恭墨竹的特点，也是大多数山水画家所作墨竹的共同特点。

从高克恭的流传作品来看，如赵孟頫为之题跋的《墨竹坡石图》等，高克恭不像苏轼那样存在造型上的问题，画面上两竿修竹，一浓一淡，绰约有姿。在笔墨上，则呈现出高克恭湿重凝练的本色，大抵和成廷珪的“写竹依稀篆籀工”的描述是吻合的。成廷珪看重的篆籀笔意，恰恰就是高克恭成就自己的关键，也是高克恭对画坛的杰出贡献所在。

在山水画上，高克恭用董源、巨然的披麻皴线条参入米家云山，则米家法在元代不仅得到了承传，甚至可以说，正是通过高克恭的这一改造，“米家山”才正式成为山水画的一家之法，成为和董源、巨然、李成、郭熙、范宽、马远、夏圭等人的画法并肩的山水画基本样式。同样，在墨竹上，高克恭的篆籀笔意使得墨竹的书写性特点得到了充分的实践与展示。而更为重要的是，高克恭以沉稳而遒劲的篆籀线条，对纠弊南宋以来“纤秣”的风尚作出了实践的示范。

元代绘画之所以能够成为中国绘画史上的一个高峰，一个重要的缘由就是对南宋以来用笔纤弱、施墨泛滥的时弊进行了矫正，使得笔墨兼具的绘画传统得以恢复，并因此而能够重开生面。高克恭便是实现这样一个伟大转折的关键人物之一。

由于高克恭“慙于款式”⁴的缘故，到元代后期，高克恭的画已经不易得，而且多有赝本出现，其后，托名作伪的现象就更为严重了。所以，我们只能更多地借助历史文献的记载来了解高克恭墨竹的创作情况。

如杨载《题高尚书〈竹石〉》云：

矫龙疑苍筠，
踞虎肖白石。
倘乘风云会，
变化那可测。⁵

又《题高尚书〈墨竹〉》云：

尚书善画名天下，
戏扫修篁笔更奇。
何异补陀岩石上，
雪霜摧折有残枝。⁶

柳贯《题高彦敬尚书〈竹石图〉》云：

尚书胸中贮秋色，
翠石苍筠随笔点。
当其被酒气初酣，
芒角森森出矛戟。
墨痕散作纸背光，
虎卧龙腾俱有迹……⁷

张雨《题高尚书〈墨竹〉卷》云：

净业清风披洒，
老竿元气淋漓。
并要墨君高节，
惟许房山侍郎。⁸

又《王子明求题高侍郎〈雨竹〉》云：

雨立修篁似戟枝，
墨君留影故傲傲。
房山只忆巴山夜，
及见官奴把烛时。⁹

虞集《古木图》诗云：

晋人笔法成中绝，
奇崛纵横见米家。
手画断崖分铁石，
意求古木带云霞。
龙髯解出空中雨，
鸿爪能留雪里沙。
近日尚书高彦敬，
高怀尤足工清华。¹⁰

又《题高彦敬〈竹石〉》云：

疏篁幽草涧边生，
群玉参差若兄弟。
更待浮云栖紫凤，
何年临海掣长鲸。
尚书萧散今摩诘，
子墨凄凉旧客卿。
风雨夜来家四壁，
龙吟微应读书声。¹¹

善住《为陈仲孚题薛公远墨竹》云：

前朝画竹谁第一，
尚书高公妙无敌。
近世多宗李集贤，
房山真迹哪能得。¹²

倪瓒《高尚书画〈竹〉》云：

石室风流继老苏，
黄华父子亦敷腴。
吴兴笔法钟山裔，
只有高髯不让渠。¹³

王汝玉《房山〈竹〉》诗云：

辋川昔画铁钩锁，
满幅纵横凤毛堕。
澄心初画金错刀，
烟梢数叶风萧萧。
房山挺出文苏后，
近代谁能出其右。
彩毫挥成玉两枝，
弄晴带雨青猗猗。
此君真得写神手，
宛然空谷相逢时。
吴兴洒翰飞霜雪，
名画名书称两绝。
风流一代属儒家，
什袭珍藏宜检阅。¹⁴

柯九思《题高尚书〈竹石图〉》云：

黄华澹游今已失，
尚书笔力惊千古。
月明风细晚生凉，



高克恭 墨竹坡石图

环佩脩脩度湘浦。¹⁵

又《题高尚书画〈松石图〉》云：

人间几见尚书画，
苦爱萧萧耸壑姿。
便欲竟骑玄鹤去，
青苔石上坐题诗。¹⁶

张翥《题高侍郎〈竹石〉》云：

高侯画石聊信笔，
更著数竹穿云根。¹⁷

邓文原《题高房山〈墨竹图〉》：

人馋有我难忘物，
画到无心恰见工。
欲识高侯三昧手，
都缘意与此君同。¹⁸

从上述元人的诗文中，我们可以约略窥见高克恭墨竹创作的大致情形。恰如同是画竹大家的柯九思所说的那样，高克恭之所以成为王庭筠父子之后的墨竹巨匠，究其故，当归因于形，更归因于笔。故而无论是“戏扫”，还是“信笔”，除却诗的某些夸张因素外，可以明确的是，高克恭在笔力上的贡献是得到同时代的人们竭力称颂的。

高克恭因为官之故，曾屡下江南，和江南士人名家有着广泛的交往，在绘画一道上，与赵孟頫的结交最为世人所重。如虞集《题高彦敬尚书、赵子昂承旨共画一轴，为户部杨侍郎作》诗称：