

梅

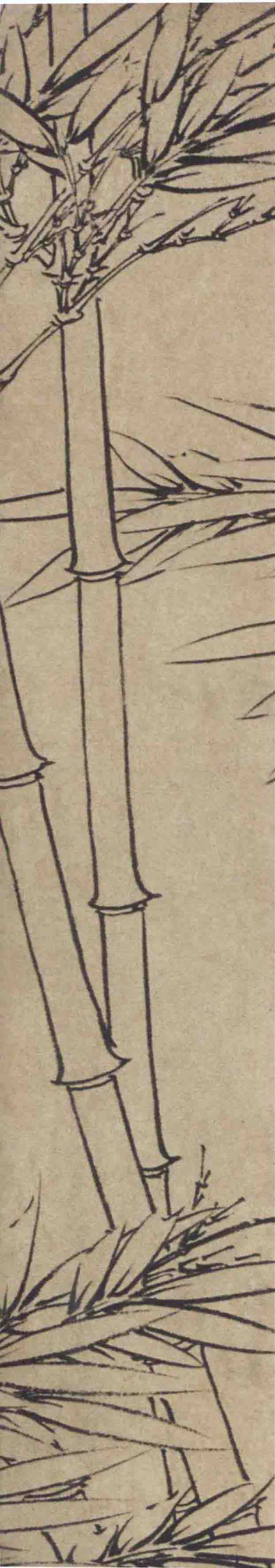
竹

双

清

● 上海书画出版社





图书在版编目 (CIP) 数据

梅竹双清 / 上海书画出版社编. —上海: 上海书画出版社, 2005. 6

(国宝在线)

ISBN 7-80725-068-2

I. 梅… II. 上… III. ①梅—花卉画—作品集—中国—宋代②梅—花卉画—作品集—中国—元代③竹亚科—花卉画—作品集—中国—宋代④竹亚科—花卉画—作品集—中国—元代 IV. J222.4

中国版本图书馆CIP数据核字 (2005) 第056750号

责任编辑: 郑名川 王 彬

技术编辑: 杨关麟

责任校对: 林 珊

梅竹双清——国宝在线 本社编

◎ 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.duoyunxuan-sh.com

E-mail: shcph@online.sh.cn

文高图文技术(上海)有限公司制版

上海丽佳制版印刷有限公司印刷

各地新华书店经销

开本: 635 × 965 1/8

印张: 7 印数: 1-5,000

2005年6月第1版 2005年6月第1次印刷

ISBN 7-80725-068-2/J · 068

定价: 30.00元

梅竹双清

黄剑

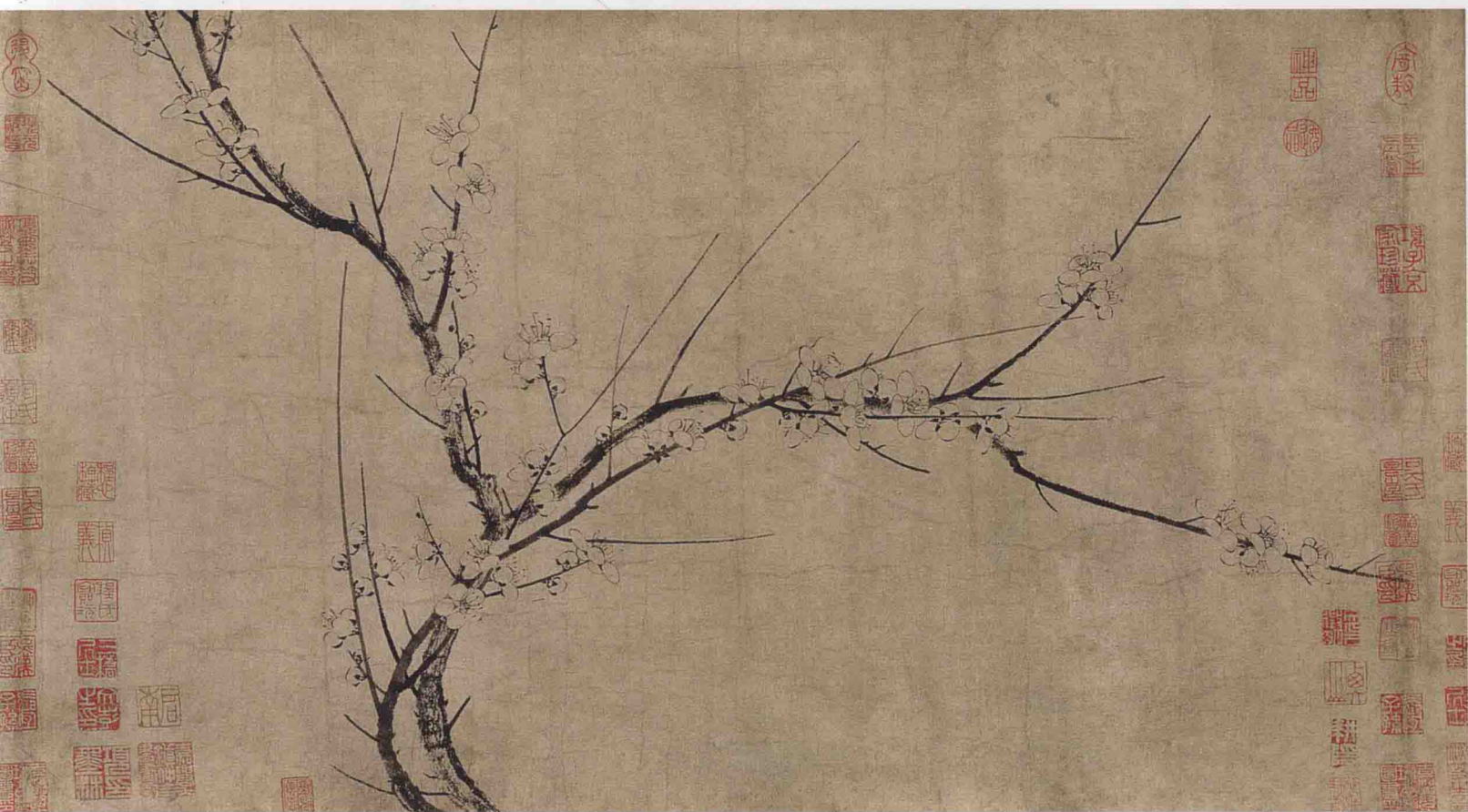
梅与竹是中国原产的普通植物，最早的文字记载也主要是突出它们的实用功能。古书《书经》上说：『若作和羹，尔唯盐梅。』这里的『梅』是指梅花的果实，因为其酸，故可以在羹中起到类似醋的作用，而《书经》最早的载体就是竹简。先民们学会了『诗言志』以后，梅竹与其它的常见的花草树木一样也被用以『赋、比、兴』，《诗经》中的『摽有梅，其实七兮！求我庶士，迨去吉兮』和『瞻彼淇奥，绿竹猗猗』都是男女爱情的俚歌俗曲，其中的梅与竹不过是被借来抒情而已，并没有赋予什么特殊的寓意。秦汉以后，梅竹作为观赏花木在公私园林中广泛种植，西汉《西京杂记》记载『汉初修上林苑，远方各献名果异树，有朱梅、胭脂梅』；扬雄《蜀都赋》中亦有『榘以樱、梅，树以木兰』的描述；《水经注》介绍北魏御苑『华林园』称『竹柏荫于层石，绣薄丛于泉侧』；《洛阳伽蓝记》则说洛阳显贵私园『莫不桃李夏绿，竹柏冬青』。从此，品梅赏竹之风盛行，文人士大夫们更是从中生发出各种意识、观念，并且不厌其烦地反复歌咏、描绘。从晋代陆凯的『江南无所有，聊赠一枝春』，到唐代白居易的『伍祖庙边繁似雪，孤山园里丽如妆』，再到北王安石石的『遥知不是雪，为有暗香来』和南宋陆游的『零落成泥碾作尘，只有香如故』；从魏晋『竹林七贤』的高标自许，到唐代杜甫『平地憩息地，必须种竿竹』的由衷偏爱，再到北宋苏轼『宁可食无肉，不可居无竹』和南宋胡铨『好竹平生志颇坚』的痴心不改；其中甚至还有类似写出『疏影横斜水清浅，暗香浮动月黄昏』名句的北宋处士林和靖『梅妻鹤子』式的病态迷恋，或者像东晋名士王羲之之子王徽之那样连暂借别人的房子住也要在周围遍种竹子并说『何可一日无此君』的故作姿态。这种『梅竹情结』已不是一句简单的『托物言志』所能概括，也不仅仅是高洁、凌寒、劲节、虚心之类表面的说辞所能解释。事实上，从早期对梅竹植物属性的直接描绘，到后来不断加入情感想像，再到后来『君子比德于竹』的理性表白，越往后，梅竹就越被强化为文人士大夫们『趋雅』心态的一种外化符号，所有不想成为『俗士不可医』的文人都在这个符号面前表明立场，并且还要挖空心思不顾审美疲劳地赞美歌颂。到明代，梅、兰、竹、菊被正式赋予『四君子』的称号后，最终完成了这个审美定式的所有建构，从此面对前人几乎已经穷尽的可能性，任何『语不惊人死不休』的表现手法都难以摆脱模式化的倾向，因而也从『避俗』走向了『媚雅』。唐代以来，梅竹类题材的绘画之发展亦与这一过程相契合。

与文学创作的随心所欲或者说一超直入不同，文人士大夫们成功掌握并改造绘画技法使之成为『抒写胸中逸气』的媒介要困难因而也要晚得多。山水画由于『仁智观照』理念的根深蒂固一

开始就形成了『林泉高致』的传统，因此在五代之后的率先被『雅化』，水墨山水的大行其道正是这种『雅化』的成果。花鸟画在中唐之际独立成科以后，很长一段时间一直以摆脱『文明天下粉饰大化』的使命，这一方面是因为莺歌燕舞、姹紫嫣红的天然娱情功能所决定，另一方面也当权者的喜好和时风有关。李唐以来的全民嗜好牡丹之风自不必说，北宋画院尤其是宋徽宗对花鸟画描写之准确、设色之真实、构图之巧思的讲究使得五代同样讲求细致逼真的所谓徐黄二派仅『黄家富贵』一脉得以发扬光大。好在文人们的审美情趣并没有完全被其左右，首先是墨竹，接着是墨梅，从五色斑斓之中突围出来，成为相对独立的单元。

有意思的是，都有僧人是墨竹、墨梅的倡导者，并且都有受月照竹影、梅影于纱窗之上而受启发的说法。其实宋代以前，文学作品中，梅竹早已成为清高淡泊之类『君子』品格的化身，禅宗不过是推波助澜而已。非只有僧人，天才解个中意味，同时表现手法上的弃色而墨对向来好作惊人语的文人来说，也不需要公外在的提醒，何况此前水墨山水的变法已积累了足够的笔墨经验。《历代名画记》就记载着说『墨竹』、『墨梅』，并作《十五竿竹图》、《白居士易》，惜图已不传，传为徐熙的《墨竹图》。虽然未能为我们解开『落墨』的悬念，但其清新骨气亦是与后世风神遥接的；据传始创墨梅者为王冕，和尚亦无传世之作，却留下了『世人画梅赋丹青，山僧画梅匀水墨』的题画诗。事情要到真正的好事者苏东坡那里才起了质的变化，苏东坡本人的绘画能力仅限于逸笔草草的『枯木竹石』之类，但以他文坛领袖的身份对文同墨竹的大肆揄扬，再加上文同本人『其身与竹化，无穷出清新』的孜孜矻矻，从此后世文人画家『胸中之竹』便是『文湖州竹派』一律的墨影摇动了。而墨梅一支亦在扬无咎、赵孟坚等名手的努力下渐成气候。

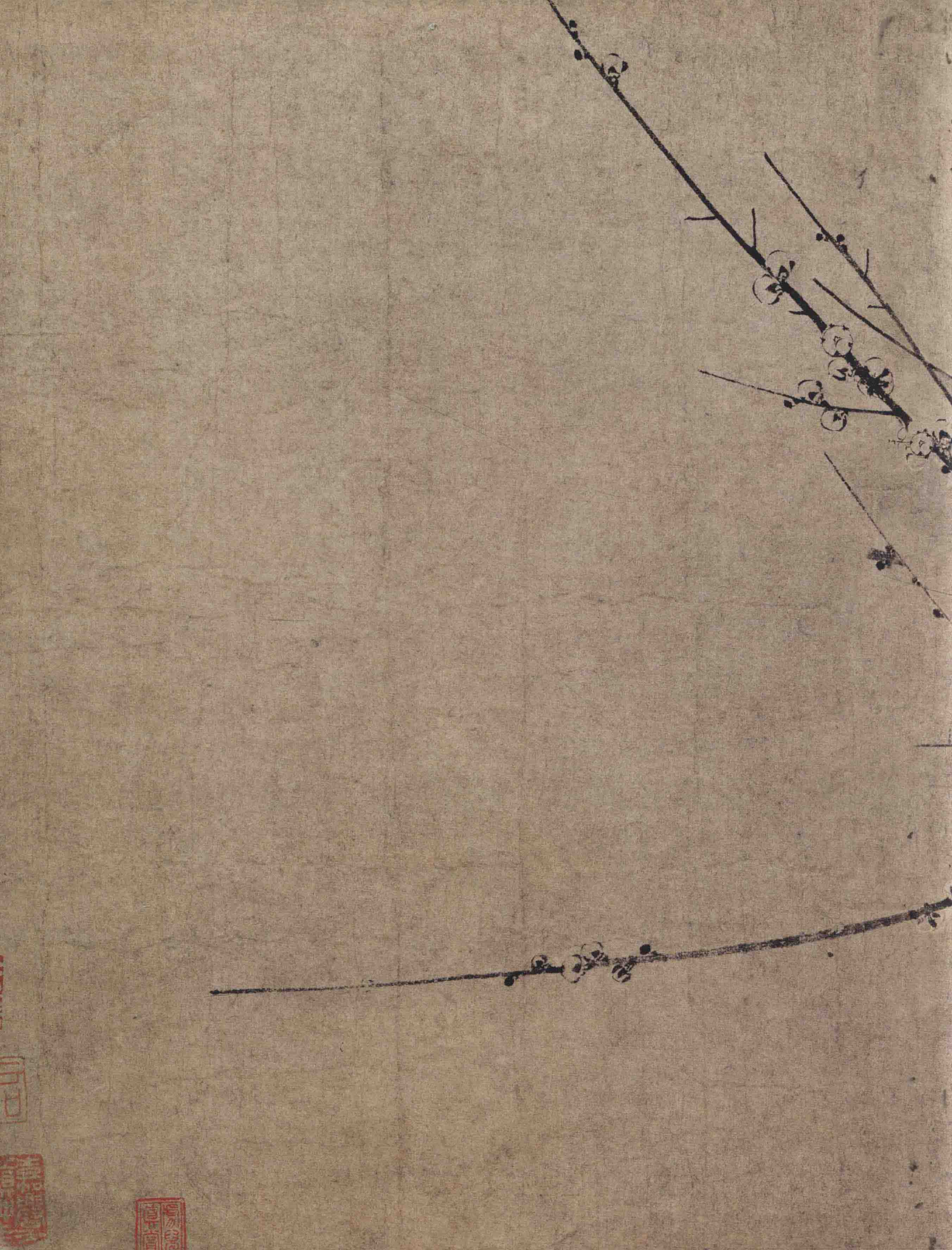
进入异族统治的元代以后，对那些急于想表白气节的文人来说，没有什么比梅、兰、竹这些现成的符号更合适的了，并且此时已无画院机制来强调院体的正宗地位，于是墨花墨竹一变而成为花鸟画的主流。郑思肖、赵氏一门、柯九思、王冕、张逊、倪雲林等大家无不独习或兼善此道。需要指出的是，此时书法用笔的兴起虽然为花鸟画带来了新的更自由的表现手法，但也为此后墨竹、墨梅由形神兼顾的小心翼翼走向纯粹抒写性情的程式化埋下了伏笔。好在画史之进程总是慢慢上几拍，画之宋元正如文章之魏晋，本册所选宋元名家墨竹、墨梅名迹正是由于其瞻前顾后的两可特质而耐人咀嚼，至于明清以后的此类题材则如唐初骈四骊六之时文，『雅得那么俗』。



宋 扬无咎 四梅图 卷 纸本 水墨 纵二七·一 厘米 横一四四·八厘米 故宫博物院藏

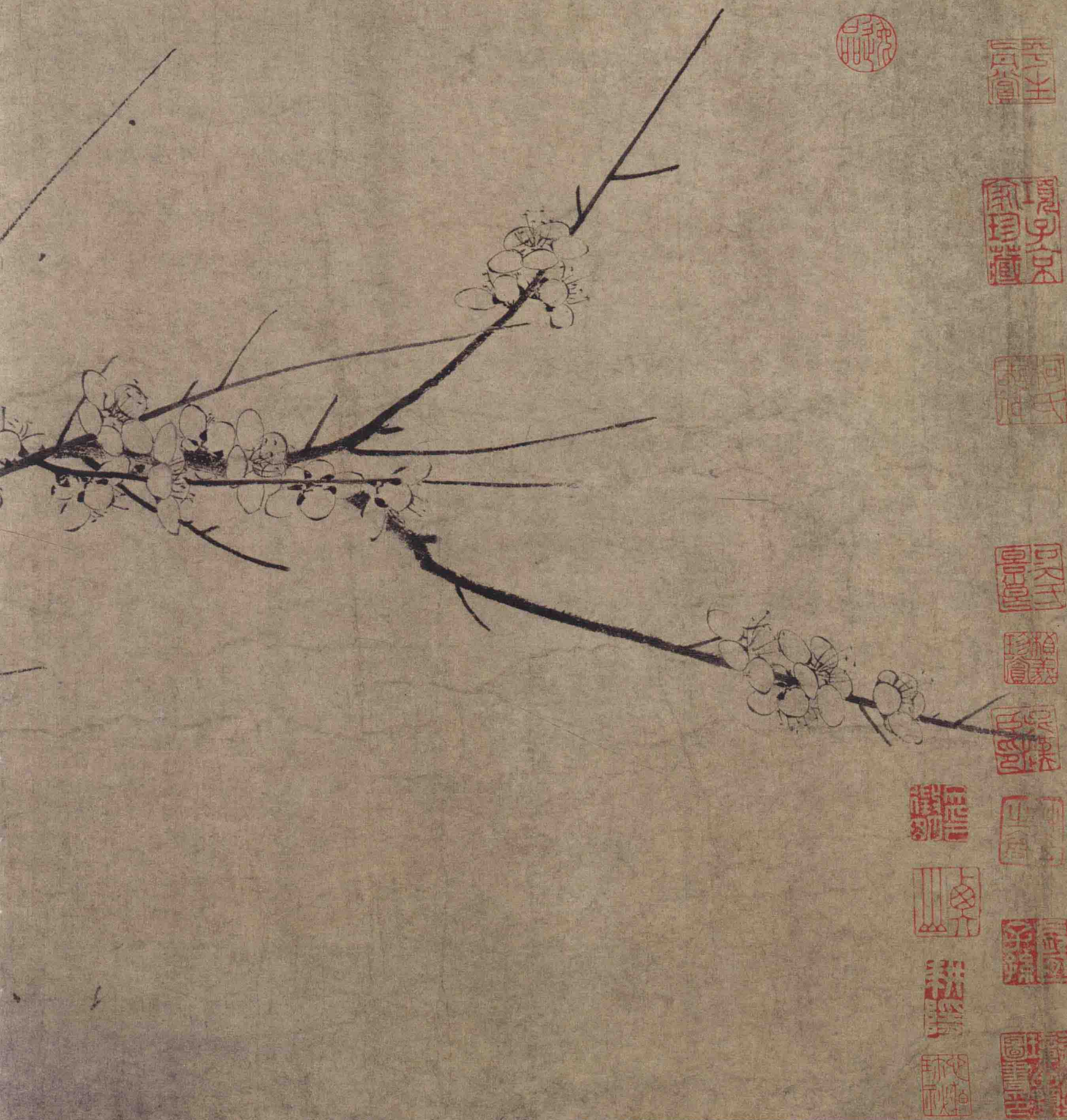






















已知的宋代关于梅花的著作就有五部，可见当时种梅赏梅之盛。这五部书分别是范成大的《梅谱》、周叙的《洛阳花木记》、张滋的《梅品》、宋伯仁的《梅花喜神谱》和华光和尚仲仁的《华光梅谱》，这其中除了范成大的《梅谱》是文人赏玩之余所作的「科学研究」，其余均为画谱或画理论著，尤其以被认为是墨梅画开创者的华光所著梅谱影响最大。《华光梅谱》详细论述了梅花的不同品种、不同时节、不同长势甚至不同部位的各种画法，具体而微。其中说到：「梅有数家之格，或有疏而娇，或有繁而劲，或有老而媚，或有清而健，岂有类哉。有生山岑者，有生山谷者，有生篱落者，有生江湖者，其枝疏密长短各异，不可不推。」由此可见华光虽然作的是墨梅，但其传神写真的细致作风仍是与当时画坛的大气候相辐辏的。虽然华光本人的画作今已不传，但我们从他的弟子扬无咎的作品中可以看到墨梅一宗初创时的风范。

杨无咎（一〇九七—一一六九），字补之，号逃禅老人、清夷长者。入南宋后，因不满朝廷偏安苟且，屡辞官不就，颇有点寒梅似的傲骨。诗词俱工，早年尝习水墨人物，后从仲仁习墨梅，遂专攻此道。据说扬无咎为画梅花，在庭中植老梅，「大如数间屋，苍皮藓斑，繁花如簇」，著花之时写生不疲，尤得「篱边月下，疏景横斜」之态，并在仲仁墨梅基础上创墨线圈勾花瓣之法，一变以淡色或墨晕作花之法；画梅枝干时多弃双勾，而以粗笔一气呵成，笔势秀润而有弹性，其间干墨飞白之处则如老干斑驳。此二法影响极大，几成后世墨梅不二之法门。

本册所选《四梅图卷》是扬无咎传世作品之一，画后款题「乾道元年七夕前一日癸丑，丁丑人扬无咎补之书于预章武宁僧舍」，是为一一六五年，乃其晚年倾心之作。跋语中还说：「范端伯要予画梅四枝，一未开、一欲开、一盛开、一将残。」若不是对扬氏的画技有充分的了解，这样的要求似乎有故意刁难之嫌。六十八岁的老画师显然是出色地完成了任务，画中第一枝梅由右下角向左上方显放射状，穿插进退有致，花蕾点缀于弹性十足的新枝之上，虽是含苞待放，却也生意萌动，正如作者自题词中说的是「渐近青春，试寻红蕾」；第二枝梅枝条由下向上发散，纵横伸展，主干以飞白笔出之，枯淡疏秀，枝上花瓣初绽，生机盎然，恰是「如对新妆，粉面微红」；第三枝梅作相联的两股逆向弧线状，枝条顺势而生，花朵盛开，春色满枝，真是「一夜幽香，恼人无寐」；第四枝梅以干枯粗枝为主，枝条稀少，残花凋零，空中尚飘有离枝之花瓣，真乃「长怨

开迟，风浥风欺，雪侵霜护，却恨离披」。四枝梅花造型不同，但风神相通，伸缩俯仰各从其立意，墨色多变，花头圈点尖细，枝干老劲。作者又叹道：「骚人自悲，赖有毫端，幻成冰彩，长似芳时。」花开花落，作者用生花妙笔所描绘的不也正是人生的四季吗？

据说当年宋徽宗曾将扬无咎的墨梅讥为「村梅」，我们不知道这位对方兴未艾的水墨画持宽容态度的才子皇帝是因入废言呢，还是发自内心地认为只有他的画院中那富丽华贵的「宫梅」才是正品，傲兀耿介的扬无咎对此并不在意，甚至如词人柳三变一样打起了「奉敕村梅」的旗号，所作墨梅愈发「疏枝冷叶，清意逼人」。可以说，选择墨梅虽然未必是故意与「宫梅」相抗衡，但是「画如其人」至少在扬无咎这里是毋庸置疑的。在水墨刚刚成为文人们表情达意的工具之初，他们还来不及巧言令色，而要把更多的精力花在如何完成并完善技法语言之中，扬无咎既重视写生又力图区别于一味工细勾勒之时风，既用水墨写意又避免过于简笔放纵的筌路蓝缕使得他「身后寸纸千金」，而他「交枝而花繁累累，分梢而萼蕊疏疏」之类金针度人的画理论述则直接启发了比他稍晚的赵孟坚等人，元末墨梅名手王冕亦是这一画风的嫡传。

赵孟坚（一九九—一二六七），字子固，号彝斋居士，为宋宗室，太祖十一世孙。世传他人元后避居不仕等语皆为附会，实则赵氏在宋亡之前已卒，画史所载亦不过是一风流王孙耳。赵氏早年曾中进士，并做过几任官职，被劾罢官后又曾在贾似道处做幕僚，最终归隐江湖，寄情书画，常乘舟东西游适，舟中仅留一榻憩息之地，余皆所挟雅玩之物，意列吟弄，至忘寝食，岸上之人见者称曰「赵子固书画船」。如此放浪形骸高标自许之士，作起画来自然与当时尚有「先锋意味」的水墨手段情趣相投，这同时也是后人将其说成「不食人间烟火」的原因。赵氏取法扬无咎，《图画宝鉴》称其「善水墨白描水仙花梅兰山矾竹石，清而不凡，秀而雅淡」；他同宗弟弟入元后出仕异族的赵孟頫亦评他「所作墨花，于纷枝侧塞之中而就条理，亦一难也」。本册所选《岁寒三友图》比起本丛书《墨花墨禽》卷所录之巨幅长卷《水仙图》来是十足的小品。图绘一丛折枝松、竹、梅，虽是插瓶清供的离干小枝，却也穿插有致、疏密相间，松针以纤细劲挺之笔出之，蓬勃舒放；竹叶以浓墨撇出，潇洒飘逸；梅枝梅花则在扬家梅法的基础上更趋简练率性。画虽小但笔精墨妙清气满溢，当是赵氏用意之作。从这幅立意十分明显的小



宋 赵孟坚 岁寒三友图 卷 纸本 水墨 纵三二·二厘米 横五三·四厘米 台北故宫博物院藏

品来看，画家想要表白心境的欲望已有超越描写物象形似之势，当然最终完成这一超越是在偏安的赵氏王朝彻底沦丧之后。

在元代，文人画家们借梅、竹、兰来表达他们所谓的君子气节是一种普遍的现象，这种象征主义的出发点很自然地使得他们逐渐地不再把主要的精力放在刻画物象的细节与原生态的外在美之上，而是更多地凭自己的意愿来操持笔墨，尤其是书法用笔的普遍使用也为这股风气推波助澜，何况欣赏者也是灵犀相通、趣味相投的清高文人，于是扬补之、赵孟坚们骨子里浓郁的写生情结被慢慢淡化了，水墨花卉一道相比两宋更为自由奔逸。元末的王冕向来被认为是画品与人品结合得最好的画家，他的墨梅预示着此类题材进入了一个更加纯粹的托物言志的时代。

王冕（？——一三五九），字元章，号煮石山农、饭牛翁、梅花屋主等。世人对他的了解更多地是由于画外之名，民间流传着他幼时家贫，白天放牛、夜晚在寺庙借光苦读的故事以及成年后披蓑衣、履木屐、佩木剑狂歌于会稽市或骑黄牛读《汉书》的怪异举止，《儒林外史》更把他作为士人的最高人格而大书特书。事实证明那些有才子秉性的画家更容易为普通民众所喜爱。这也是所谓文人画曲高和寡的无奈，至于后世画家有意的故作姿态则又另当别论了。其《南枝春早图》画倒挂老梅一枝，枝密花繁，清人朱方蔼曾评：「宋人画梅，大都疏枝浅蕊，至元煮石山农始易以繁花，千从万簇，倍觉风神绰约，珠胎隐现，为此花另开生面。」以繁易疏但仍不失梅花清贞孤傲之气，这正是王冕的独门绝技，明清画梅名手多袭之。此幅画法仍是扬无咎路数，但梅瓣由扬氏「笔分三攒成瓣」之一笔三顿挫改为一笔两顿挫，因而更具书写性。与扬氏墨梅相比，写实因素明显减少了，但挥洒之间的自由度却大大增加了。另一幅《墨梅图》乃是用祖师爷华光和尚的「墨渍法」，以淡墨点花瓣，快干之时用浓墨渍瓣尖与花萼，再以浓墨画花蕊，故而墨氤氲，满纸清气。此二图均有王氏题诗，上海博物馆藏《墨梅图》上更是一题再题，达五首之多，看来无论如何抒写怀抱，画毕竟是画，要想完全表露心迹，还不得不以诗言志，这与后世文人画「画不够，诗来凑」虽然不可同日而语，但唯恐人不知我的强烈表现欲是一致的，况且《墨梅图》上「不要人夸颜色好，只流清气满乾坤」也不是什么含蓄隽永的好句子。