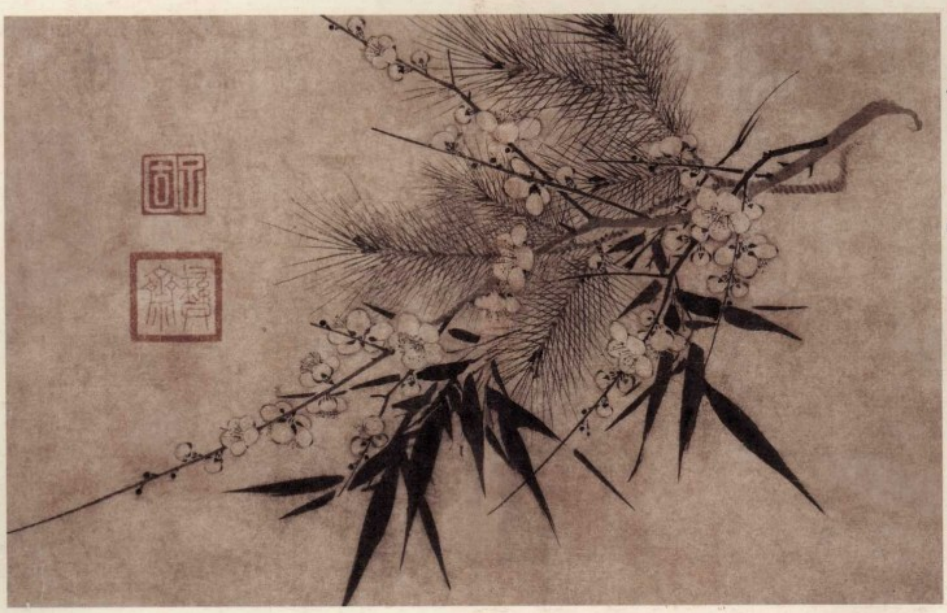
得于象外

中国花鸟画通鉴 2



释仲仁 文同 苏轼 李公麟 米芾 梁楷 扬无咎
法常 赵孟坚 郑思肖 王庭筠 赵秉文 温日观

上海书画出版社

中国花鸟画通鉴2

得于象外

彭莱 著文

上海书画出版社

图书在版编目(CIP)数据

得于象外/卢辅圣主编.—上海：上海书画出版社，2008.12
(中国花鸟画通鉴)
ISBN 978-7-80725-801-8

Ⅰ.得… 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208062号

责任编辑　黄　剑
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·得于象外

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：shcpph@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：8　印数：1-3000
2008年12月第1版　2008年12月第1次印刷

ISBN 978-7-80725-801-8
定价：80.00元

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《得于象外》为第二册，主要论述宋、辽、金时期文人水墨花鸟画的发展历程。

目录

一　意足不求颜色似——水墨花竹的兴起　1
二　渭川千亩入毫楮——文同与湖州竹派　9
三　竹石风流各一时——苏轼与北宋文人墨戏　39
四　问信江南第一枝——墨梅的形成与水墨花卉的流行　59
五　放笔醉墨写禅心——禅僧的水墨花鸟创作　105
六　笔到黄华又一新——金代的文人墨戏画　129

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com

一 意足不求颜色似——水墨花竹的兴起

南宋文人陈与义有诗咏诵僧人仲仁的墨梅画曰：

含章殿下春风面，造化功成秋兔毫。
意足不求颜色似，前生相马九方皋。[1]

这脍炙人口的诗句一直为后人广泛咏诵。从艺术史的角度，陈与义的诗句揭示了两宋时期绘画的创作与鉴赏中的一股新潮，这就是水墨花竹的兴起。

从枯木竹石的兴起，到水墨花卉的普及（我们姑且把绘画中的这一类体裁统称为“水墨花竹”），是两宋画坛引人注目的创作潮流。它既昭示着方兴未艾的文人画思潮的广泛影响，同时也彰显着花鸟画领域里水墨样式实践的新成就。那么，这股创作与鉴赏的潮流是如何形成的呢？

滥觞于先秦两汉的花鸟画，最初大多依托于对神仙祥瑞的想象而得以发

展；魏晋以后，蝉雀、草虫等题材在装点扇面、服饰，美化堂壁的功能性要求下得到初步发展；至隋唐，随着绘画审美摆脱神怪思想的束缚而向广阔的自然事物伸展，对花香鸟语的描绘作为粉饰大化、装堂饰壁的重要手段而蓬勃兴起，遂形成了独立的花鸟画科。

在水墨画法形成潮流之前，勾线填彩、调粉赋色的着色花鸟画已流行了数百年。清代鉴赏家松年在《颐园论画》中总结唐宋花鸟画的画法时写道：

> 唐宋以来，画多勾勒，然后填色。其皴染悉有阴阳，一笔不苟作，一点不轻施。[2]

建立在勾勒、填色、皴染等技法基础之上的工整谨细的风格是早期花鸟画的主流形态，它实际上与早期人物画的表现手法一脉相承。在花鸟画科初步形成的唐代，这种画法以边鸾为代表。边氏有“花鸟冠于代”之誉，其作画“下笔轻利，用色鲜明”[3]，“秾艳如生”，以至几十年后人们面对他的作品仍有“花房嫩彩犹未干”[4]之叹。边鸾所代表的这种工笔勾填加渲染的著色画法在晚唐、五代得到了弘扬，晚唐画家滕昌祐、刁光胤，五代的黄筌等将写生的趣味与工整富丽的形式推向了新的高度，为两宋画院著色花鸟画的创作高峰奠定了基础。

相比于率先走向成熟的著色花鸟画，水墨花鸟画的早期发展道路可谓一波三折。唐代绘画文献中有一些似是而非的记载，如张彦远《历代名画记》中记录了一位武则天时期的画家殷仲容，以为他长于花鸟画，“妙得其真，或用墨，色如兼五彩”[5]。仅从字面上，我们尚不能断定殷仲容所画即是水墨画，但如果联系这一时期新疆等地出土的花鸟屏风和一些纸上的花鸟作品，至少可以判定，在著色花鸟画盛行的同时已经出现了与纯粹“工笔勾填”有所不同的画法。至于成熟的水墨花鸟体裁，在晚唐五代时期已有可信的记载。成书于北宋前期的《五代名画补遗》、《益州名画录》等文献均记载了晚唐画家孙位擅画墨竹的轶事，而绘画的风格上接续晚唐的五代西蜀，则是当时墨竹画的中心，尤其是西蜀画院的黄筌，既是花鸟画工笔勾填画法的光大者，同时也是墨竹画的实践者。与此同时，在水墨山水实践中取得高度成就的五代

南唐亦有不少画家在墨竹画历史上留有声名，如李颇、唐希雅以及李煜等等。以“野逸”画风著称的徐熙亦是画竹高手。值得一提的是，徐熙创造了一种“落墨为格，杂彩副之”的“落墨花”，沈括形容其“以墨笔画之，殊草草，略施丹粉而已”[6]，这是一种连勾带染，以粗放的笔墨勾勒形象，再敷以色彩的画法，其“阔笔、浓墨、淡彩”的特征，已然不同于边鸾以来下笔轻利、设色浓艳的勾勒填彩。梅尧臣的诗“年深粉剥见墨踪，描写功夫始惊俗”[7]，形象地比喻了徐熙这一画法的特点。“落墨法”代表了在“丹粉”与“水墨”画法之间的一种尝试，它强调笔墨的表现力，极大地启发了后世画家在水墨花竹领域的笔墨实践。

由上述可见，晚唐五代是水墨花鸟画的样式逐步形成的时期，这其中最先成熟的要数墨竹画。联系到水墨山水画在这一时期的迅猛发展，我们或可以认为，水墨技法在花鸟画中的运用与山水画中的水墨实验是同步而行的，它们都是由始于唐代中期的水墨技法探索潮流推动的结果，其本质乃是源于丰富绘画表现手段和拓展意趣境界的需要。不同的是，由于受到早期花鸟画装堂饰壁功能的局限，相较于同时期水墨山水画已取得的高度成就而言，花鸟画方面的实践稍显沉寂。

进入北宋以后，画院的花鸟画创作承继了唐五代以来工笔勾填的画法传统，务求富贵艳丽、严整谨细的着色花鸟成为一时的风气。南宋词人张鎡在一首咏文同墨竹诗中开篇写道：

崔黄拂素桃李开，春闺融艳蜂蝶猜。[8]

“崔黄”是指北宋前期与中期画院花鸟画的代表人物崔白与黄居寀。以黄居寀为代表的“黄氏体格”，即双勾填彩，精工富丽的庭园花鸟是当时画院的主流样式，它确立了以精妙的写生、严谨的形似和“调粉赋色”为基础的着色花鸟传统。而另一位画家崔白，则代表了此后画院花鸟画中的一种变体。他别创一种工中带写、体制清澹的风格，一变严整绮丽之习，在花鸟创作中融入更多的写生意趣与更开阔的境界，这推动了花鸟画在功能上从装堂饰壁、粉饰大化向寄托自然事物性理、抒发人格情性的方向拓展，另一方面，崔白还

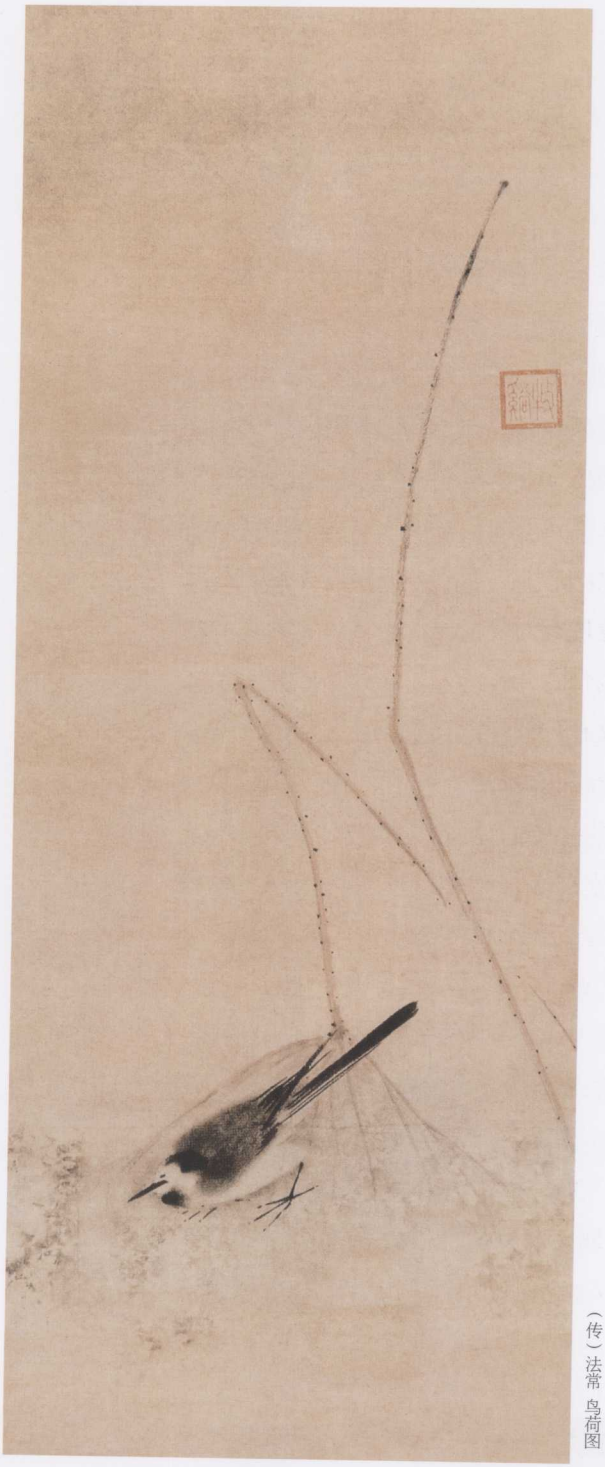
在画法上加强了笔线的表现性，融入更多水墨的因素，这种新路子虽没有真正摆脱画院花鸟画写生、勾线、赋色、渲染的画法基础，却启发了正在逐渐酝酿展开的文人画审美思潮与水墨实践。

文人画并不始于北宋，却是在北宋形成了理论的自觉和实践的潮流。北宋文人画思潮的崛起有其历史与现实、思想与艺术等诸多方面的动因。中国文人士大夫历来将儒、道、释兼涉，诗、文、书、画贯通作为“修身”的要义，而对于特别注重以“内修”来体现高尚品质和深邃智慧的宋代文人士大夫来说，书画艺术活动是他们“内修”道路上的一个有效门径。另一方面，北宋统治者“偃武修文”，儒者文士的社会地位普遍提升，形成了有史以来最为庞大的士大夫阶层。但士大夫们却不得不面临复杂而微妙的现实环境。历时半个多世纪的新旧党争是北宋的士人官僚基于不同政见的斗争，这场党争几乎波及了所有有识见的儒者文士，斗争中党派之间的相互倾轧使得许多文人饱经忧患，身心俱疲。心怀失意，厌倦沉重现实的士大夫们纷纷选择在书画世界里寻求内在超越之路。此外，从文艺创作的角度来看，文人画思潮同时也是北宋中期文人士大夫所倡导的包括诗文在内的美学变革的内容之一，变革所针对的是宋初以来宫廷文艺创作藻丽轻淫，晦涩险怪的习气。欧阳修、梅尧臣、苏轼等人是诗文与书画领域革新的倡导者，他们共同推进了平易晓畅的一代诗文风格的形成，同时也是绘画上“平淡”、“清新”的美学趣味的倡导者。梅尧臣指出“作诗无古今，惟造平淡难”，苏轼则说“诗画本一律，天工与清新”，他们将新的美学理想带到了花鸟画领域，于画院花鸟的体系之外引导了新的审美趣味。

对于北宋文人的绘画鉴赏与创作活动，南宋的邓椿做了这样的总结：

> 画者，文之极也。故古今之人，颇多著意……本朝文忠欧公、三苏父子、两晁兄弟、山谷、后山、宛邱、淮海、月岩，以至漫仕、龙眠，或评品精高，或挥染超拔……其为人也多文，虽有不晓画者寡矣；其为人也无文，虽有晓画者寡矣。[9]

邓椿这段议论中给出了北宋文人学士圈里热衷于绘事的主要人员名单，指出



（传）法常 鸟荷图

他们或“评品精高，或挥染超拔”，他们的参与，在“画”与“文”之间形成了前所未有的紧密联系。的确如此，以苏轼、米芾、黄庭坚等人为代表，北宋文人绘画思想的阐述者大多是书画收藏或鉴赏家，绘画收藏与鉴赏，是他们引导审美变革的第一步，正是由“鉴画”开始，他们勾画了一种与画院创作迥然相异的趣味。欧阳修的《试笔·鉴画》有论：

> 萧条澹泊，此难画之意，画者得之，览者未必识也。故飞走迟速，意浅之物易见，而闲和严静，趣远之心难形。若乃高下向背，远近重复，此画工之艺尔，非精鉴之事也。[10]

在欧阳修看来，所谓“精鉴”，就是能在高下向背、远近重复这些“画工之艺”之外，“识”得“萧条澹泊”之意与“闲和严静”之趣，这代表了北宋文人的意趣追求。而苏轼在题跋宋汉杰画山时则说：

> 观士人画如阅天下马，取其意气所到。乃若画工，往往只取鞭策、皮毛、槽枥、刍秣，无一点俊发，看数尺便倦。”[11]

通过“意气”这个范畴，树立了一种有别于“画工画”的“士人画”理想。

“精鉴”以外，包括苏轼、米芾在内的许多文人参与绘画的实践，他们尝试在崇尚繁琐精谨的时风之外，确立一种简淡鲜明而“不专于形似”的艺术样式。在他们看来，这种样式首先要摆脱专业画工的职业态度和技能的束缚，使绘画成为抒情写意、寄兴自适的一种手段，然后，要使创作不为“形迹”所拘，而以“意趣”为归，还要契合平淡清新、含蓄自然的美学理想。为实现这一绘画理想，他们尝试了“托物寓兴”的“墨戏”——最初是枯木竹石、小景山水，接着是墨梅、墨兰及至更广泛的水墨花卉，文人画家的实践在花鸟画领域渐次展开。君子以梅竹幽兰“比德”，是士大夫精神世界的悠久传统，梅兰、竹石、枯木的幽芳逸致、清峻绝尘的审美品质是古代文人理想品格的化身，作为绘画题材便于寄情比兴，实践“不为形迹所拘”的美学理想；而借助于水墨的形式，更在抒情性、文化属性和审美理想的创造上为画家们留下了广阔空间。

当水墨的新样式出现在竹石、梅兰这些题材之中，就为花鸟画的发展赋予了全新的美学内涵。成书于北宋末年的《宣和画谱》是一部由官方编修的画学文献，代表了当时的主流绘画观，在这部书的分门别类中，于“花鸟”之外别立“墨竹”一门，足见墨竹画在当时的地位。书中对于“墨竹”一门的叙论如下：

> 绘事之求形似，舍丹青朱黄铅粉则失之。是岂知画之贵乎有笔不在夫丹青朱黄铅粉之工也。故有以淡墨挥扫，整整斜斜，不专于形似，而独得于象外者。往往不出于画史，而多出于词人墨卿之作。[12]

这段文字告诉我们，首先，“墨竹”一门有别于传统花鸟画施用“丹青朱黄铅粉”的画法，以水墨的表现为主。其二，这一类绘画往往出于文人墨客之手，表达独特的美学理想。在墨竹之后形成的墨梅画科，同样也引发了关于“丹粉”与“水墨”的话题。南宋僧人华镇在他的一首诗中谈到仲仁的墨梅画，指出：“世人画梅赋丹粉，山僧画梅匀水墨。”[13]“丹粉”即是《宣和画谱》所言

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com

“丹青朱黄铅粉”。华镇的诗句告诉我们，那个时代画梅存在着两种路数，一种是“丹粉”，为大多数画家所采用，另一种是“水墨”，仲仁是这种新样式的率先尝试者。

从文同、苏轼笔下枯木竹石的别开生面，到仲仁、扬无咎、赵孟坚手中水墨花卉的相继成熟，乃至松、竹、梅“三友”，梅、竹、兰、石“四清”等特定绘画题材的形成，两宋文人水墨花竹在托物寓情的追求中营造着诗画一律、清新自然的美学理想，从而最终实现了绘画领域审美趣味的新旧变革。同时，他们的创作以其独特而鲜明的表现性，与擅长表现自然生机和微妙哲理的画院写生花鸟相互辉映，交织出了花鸟画的黄金时代。

“山僧画梅匀水墨”。一个十分有趣的现象是，两宋时期，与文人画家们同时代的寺院僧人是推动水墨花竹艺术潮流的另一股重要力量。从仲仁画墨梅到法常的禅宗水墨花果，以及温日观的水墨葡萄画，禅僧们始终是水墨花鸟画极为重要的实践群体。这个时期，士大夫与禅僧之间交往密切，在艺术观念与创作手法上得以频繁沟通交流，相互影响和生发。与文人士大夫相比，禅僧的水墨花鸟画创作既有样式、语言的相似性，也体现了内涵上的差异性，他们的创作是我们研究两宋时期水墨花鸟画不可或缺的对象。

从花鸟画的历史发展来看，由北宋中期开始酝酿，风行于两宋、辽、金时期的这股“水墨花竹”的创作潮流，不仅是文人画探索其自身绘画图式的开始，同时也是花鸟画史上第一次大规模的形式变革。由此，花鸟画便不再是以丹粉赋彩的工笔着色画法为主宰，而形成水墨与着色样式并行不悖的局面。此后，不论是元代文人画在“墨花墨禽”领域的探索，还是明、清各种不同程度的写意花鸟画实践，都与这一潮流遥相呼应。着色与水墨，这两种不同的画法传统，在此后的花鸟画发展中形成了相互渗透、相互启发的格局，更衍生出了丰富繁多的绘画风格形式。

本册以下各节，将对两宋、辽、金时期的水墨花竹艺术作出较详细的介绍，其中包括北宋枯木竹石画的形成，墨梅的产生与南宋水墨花卉的普及，两宋禅僧的创作，以及金代的文人墨戏画等内容。通过探讨诸种绘画样式的形成、画家的探索及其意义，以及作品之间的关系，呈现这个时期水墨花鸟画实践的成就，考量其在绘画史上的价值与意义。

注释：

1陈与义《和张规臣水墨梅五绝·其三》，见陈高华《宋辽金画家史料》第604页所引，文物出版社1984年版。

2松年《颐园论画》，见于安澜《画论丛刊》下，中华书局1977年港一版。

3朱景玄《唐朝名画录》，见于安澜《画品丛书》，上海人民美术出版社1982年版。

4段成式、张希复等《游长安诸寺联句·崇仁坊资圣寺·诸画联句（柏梁体）》见《全唐诗》卷七九二/二一，中华书局2003年版。

5张彦远《历代名画记》卷七，孙祖白校注本，见《朵云》第4期。

6沈括著、胡道静校证《梦溪笔谈校证》卷一七《书画》，中华书局1962年版。

7梅尧臣咏徐熙所画《夹竹桃花》，见《宣和画谱》卷一七，收入于安澜《画史丛书》二，上海人民美术出版社1965年版。

8张鎡《旧藏文与可〈墨竹〉，未有对者，叔祖阁学以一枝为惠》，《南湖集》卷二，转引自陈高华《宋辽金画家史料》第377页。

9邓椿《画继》卷九，见于安澜《画史丛书》二。

10《欧阳修全集》卷七三，中华书局《古典文学基本丛书》，1986年版。

11苏轼《又跋汉杰画山·又》，见《苏轼文集》卷七〇，中华书局1986年版。

12《宣和画谱》卷二〇。

13华镇《南岳僧仲仁墨画〈梅花〉》，见《云溪居士集》卷六，转引自陈高华《宋辽金画家史料》第595页。

二 渭川千亩入毫楮——文同与湖州竹派

竹在中国古典文化中，从实用之物材到情感之联想，涵义深长而绵远。在最初“诗言志”的时代，“猗猗绿竹”与女子心目中的君子如金似玉的美好气质相辉映，而魏晋以后，竹以其虚心劲节、清峻绝尘，逐渐成为文人士子理想品格的化身。从“竹林七贤”到“竹溪六隐”，从王徽之“何可一日无此君”的标榜，到苏东坡“宁可食无肉，不可居无竹”的戏言，这些至今仍耳熟能详的轶事和警句，反映了千余年来中国人寄寓在竹之中不变的人文情结——以竹比德。古人称竹为“全德君子”，历代的精妙譬喻不胜枚举，唐人刘岩夫《植竹记》中的文字也许可作为其中的代表：

君子比德于竹焉。原夫劲本坚节，不受霜雪，刚也；绿叶萋萋，翠筠浮浮，柔也；虚心而直，无所隐蔽，忠也；不孤根以挺耸，必相依以林秀，义也；虽春阳气王，终不与众木斗荣，谦也；四时一贯，荣衰不殊，常也；垂贲实以迟凤，乐贤也；岁擢笋以成干，进德也。及乎将用，

则裂为简牍，于是写诗书篆象之辞，留示百代，微则圣哲之道，坠地而不用闻矣，后人又何所宗欤？至若镞而箭之，插羽而飞，可以征不庭，可以除民害，此文武之兼用也。又划而破之为篾席，敷之于宗庙，可以展孝敬；截而穴之，为篪为箫，为笙为簧，吹之成虞韶，可以和神人，此礼乐之并行也。夫此数德，可以配君子。[1]

这段略带点游戏色彩的文字在后世文人中流传甚广，它将竹之生理特征与君子之德性之间一一对应，由此，竹在古典文化中便具有了特殊的人格寓意，这也是文人们纷纷将其引入笔底纸端寄兴言志的原由。

墨竹画的形成

画竹的历史可以追溯到唐或唐以前。最初，它多作为人物故事的衬景而出现。此时绘画中的竹图多已不见踪影，但文献中却不乏记载。唐代白居易曾以诗歌记录同时代的画家萧悦笔下的竹，萧悦是唐玄宗时期宫中的乐官协律郎，张彦远称其“工竹一色，有雅趣”[2]，白居易赞其“善画竹，举时无伦”[3]，在得到这位画家十五幅竹图之后，诗人欣然写道：

植物之中竹难写，古今虽画无似者。
萧郎下笔独逼真，丹青以来唯一人。
人画竹身肥拥肿，萧画茎瘦节节竦。
人画竹梢死羸垂，萧画枝活叶叶动。
不根而生从意生，不笋而成由笔成。
野塘水边碕岸侧，森森两丛十五茎。
婵娟不失筠粉态，萧飒尽得风烟情。
举头忽看不似画，低耳静听疑有声。
西丛七茎劲而健，省向天竺寺前石上见。
东丛八茎疏且寒，忆曾湘妃庙里雨中看。
幽姿远思少人别，与君相顾空长叹。

孙位 高逸图（局部）

萧郎萧郎老可惜，手颤眼昏头雪色。
自言便是绝笔时，从今此竹尤难得。[4]

这首长诗详细介绍了画家笔下之竹的样貌，根据白居易的描述，萧悦是较早在画中刻画出竹的清瘦形貌与萧疏气质的画家，他对竹及其周边事物详尽而细致的描绘，是以铺陈手法状写竹子的典型。

作为人物衬景的竹图，在唐代屡见不鲜。北宋苏轼曾作诗歌，谈到凤翔开元寺王维画于寺壁的竹图："祇园弟子尽鹤骨，心如死灰不复温。门前两丛竹，雪节贵霜根，交柯乱叶动无数，一一皆可寻其源。"[5]显然，王维所画是一堵佛教人物图，画中以竹的"雪节霜根"烘托僧众寂灭的心境，具有一种比兴的意味。据后人石刻摹本及李衎《竹谱详录》中的文字记载来看，王维所画应是一幅"双勾"竹，即勾线填彩的铺陈画法。[6]另外，在唐章怀太子李贤墓的壁画中有一幅《侍女与竹图》，画中三竿竹，同样是作为人物衬景出现，它们以类似于"没骨"的手法挥写而成，浓淡疏落有致，与当时花鸟创作中流行的勾勒填彩的画法有所不同，或许我们可将其视作墨竹画的滥觞。

历代文献中与墨竹有关的唐代画家不在少数，如吴道子、孙位等，北宋黄庭坚指出：

墨竹始于近世，不知其所师承。初，吴道子作画……运笔作卷，不加丹青，已极形似。故世之精识博物之士，多藏吴生墨本，至于俗子，乃衒丹青耳。意墨竹之师，近出于此。[7]

吴道子是在笔墨表现力上取得较大突破的画家，他的一些作品运用磊落而圆润的墨线勾勒形象，敷色浅淡，笔线的表现力往往超过了色彩。他笔下出现以墨线勾绘之竹，当在情理之中，虽然此种墨笔勾绘尚不能等同于"墨分五色"的"墨竹"，但黄庭坚称"意墨竹之师近出于此"，提示了吴道子画风与墨竹画之间的联系。

关于墨竹画的起源，还有一个流传甚广的"月下摹窗影"的传说。元代夏文彦的《图绘宝鉴》详细地介绍了这则故事：五代西蜀画家李夫人"善属文，

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com