



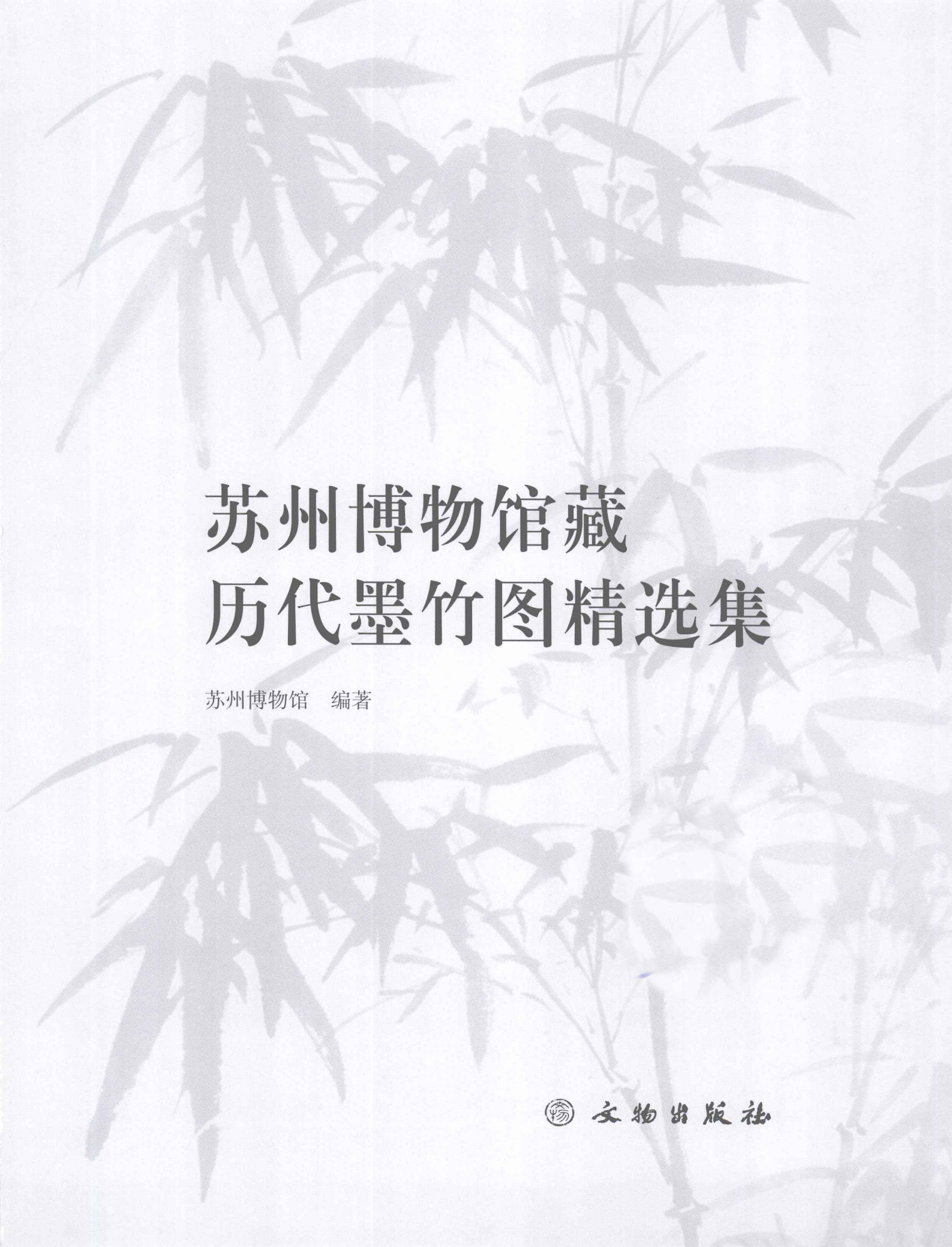
苏州博物馆藏

历代墨竹图精选集

苏州博物馆 编著




文物出版社



苏州博物馆藏 历代墨竹图精选集

苏州博物馆 编著

 文物出版社

主 编：张 欣
副 主 编：陈瑞近 茅 艳 徐亦鹏 魏保信
执行主编：程 义
撰 稿：钱莺歌 夏 骏 谢晓婷 漆跃文 朱春阳
摄 影：郑 华 刘 鸣

封面设计：张希广
责任印制：陈 杰
责任编辑：黄 曲

图书在版编目 (CIP) 数据

苏州博物馆藏历代墨竹图精选集 / 苏州博物馆编著. —北京：文物出版社，2011.9

ISBN 978-7-5010-3242-6

I. ①苏… II. ①苏… III. ①竹—水墨画—作品集—中国—元代②竹—水墨画—作品集—中国—明清时代 IV. ①J222.4

中国版本图书馆CIP数据核字 (2011) 第163644号

苏州博物馆藏历代墨竹图精选集

编 著 苏州博物馆
出版发行 文物出版社
地 址 北京东直门内北小街2号楼
邮 编 100007
网 址 www.wenwu.com
邮 箱 web@wenwu.com
经 销 新华书店
印 刷 北京盛天行健印刷有限公司
版 次 2011年9月第1版
印 次 2011年9月第1次印刷
开 本 889×1194 1/16
印 张 7
书 号 ISBN 978-7-5010-3242-6
定 价 160.00元

目 录

序 范景中	5
一 赵天裕、柯九思、赵原、顾安、张绅、吴镇 七君子图·卷 / 元—明	22
二 王蒙 竹石图·轴 / 元	36
三 夏昶 墨竹图·轴 / 明	37
四 沈周 岸波图·卷 / 明	38
五 唐寅 灌木丛筱图·轴 / 明	40
六 孙克弘 墨竹图·轴 / 明	41
七 马守真 兰竹图·卷 / 明	42
八 朱鹭 十咄图·卷 / 明	44
九 归昌世 竹石图·轴 / 明	46
一〇 归昌世 竹石图·金面扇 / 明	48
一一 李流芳 枯木竹石图·金面扇 / 明	49
一二 鲁得之 墨竹图·卷 / 明	50
一三 项圣谟 山水兰竹图·册 / 明	52
一四 赵备 竹石流泉图·卷 / 明	54
一五 李道修 竹石图·轴 / 明	56
一六 许友 竹石图·卷 / 清	58
一七 诸升 雪竹图·轴 / 清	60
一八 诸升 竹石图·轴 / 清	62
一九 陈一道 幽兰竹石图·金面扇 / 清	63
二〇 王翬 水竹幽居图·卷 / 清	64
二一 王翬、杨晋、徐玟 梅竹寒禽图·轴 / 清	66
二二 汤密 墨竹图·轴 / 清	68
二三 唐俊 幽竹寒漪图·卷 / 清	70
二四 陈书 墨竹月季图·轴 / 清	72
二五 周颙 竹石图·轴 / 清	73

二六	郑燮	竹石图·轴/清	74
二七	郑燮	墨竹图·轴/清	75
二八	理昌凤	兰竹图·册/清	76
二九	周业炎、谭洪范	兰竹图·合册/清	78
三〇	钱载	茂林修竹图·卷/清	80
三一	钱载	兰竹图·册/清	82
三二	张赐宁	竹石兰花图·轴/清	83
三三	吴霁	竹石图·白面扇/清	84
三四	吴照	墨竹图·轴/清	85
三五	吴薰	绶带竹石图·轴/清	86
三六	改琦	菊石墨竹图·轴/清	88
三七	改琦	竹石幽兰图·轴/清	88
三八	夏翠	竹石流水图·白面扇/清	90
三九	夏令仪	竹石图·金面扇/清	90
四〇	张焯	墨竹兰石图·轴/清	92
四一	张深	兰竹石图·白面扇/清	93
四二	沙馥、周峻	花卉竹石图·金纨面扇/清	94
四三	高华	幽兰竹石图·轴/清	96
四四	胡远	悬崖垂露筱丛图·金面扇/清	97
四五	吴大澂	古木竹石图·白面扇/清	98
四六	任颐	狸猫竹石图·轴/清	99
四七	吴穀祥	竹外桃花图·金面扇/清	100
四八	顾麟士	竹石图·金面扇/清	101
四九	顾文渊	新篁丛翠图·白面扇/清	102
五〇	玉梅女史	双钩竹图·轴/清	103
五一	许淳	竹石图·轴/清	104
五二	洪范	竹石图·轴/清	106
五三	李璿	水仙墨竹图·轴/清	107
五四	徐浩	万竿烟雨图·轴/清	108
五五	沈尹默	竹石图·轴/近现代	109
五六	张爱	翠竹幽禽图·轴/近现代	110

序

画竹的历史，从现存的实物看，可溯至东晋的砖刻七贤图，北魏的石椁孝子变，唐代敦煌的画檐水月观音等。白居易记录的画竹名家萧悦，已是“下笔逼真”了，《历代名画记》也说他：“工竹，一色有雅趣。”王维虽不以画竹名世，但他画于凤翔寺庙壁上的丛竹，“雪节贯霜根”，“交柯乱叶动无数”，更为苏东坡所倾赏。到了1120年前后编撰的《宣和画谱》，墨竹已正式列入十门画科，其叙说：“盖胸中所得，固已吞云梦之八九。而文章翰墨，形容所不逮，故一寄于毫楮，则拂云而高寒，傲雪而玉立，与夫招月吟风之状，虽执热使人亟挾纟也。至于布景致思，不盈尺而万里可论，则又岂俗夫所能到哉。”这段文字不知出诸谁手，但却仿佛文同、苏轼的身影耀动而出，焯照群星。可惜，文同的墨竹仅仅孤品传世，苏轼的则泯然无迹。据前人所记，他俩的墨竹在元代已难得一见。

尽管如此，元代的画竹大师李衍（1244-1320年）在总结墨竹史的成就时，还是把最高的赞誉献给了文同，他说：“墨竹起于唐，而源流未审。旧说五代李氏描窗影，众始仿之。黄太史疑出吴道子。迨至宋朝，作者浸盛。文湖州最后出，不异杲日生堂，爝火俱息，黄钟一振，瓦釜失声。英雄俊伟如苏公，独终身北面。世之人苟欲游心艺圃之妙，可不知所法则乎？”在文同典式的感召下，元代画家把墨竹的艺术推向了后人难以企及的高峰。

—

在元代绘画中，墨竹是一个重要的部分。传世的作品有两轴手卷尤为珍贵，一是《赵氏一门三竹图卷》，现藏北京故宫博物院（简称北京故宫），另一卷就是苏州博物馆（简称苏博）收藏的《元贤竹林七友图卷》（简称《七友图》）。前卷已屡有所论，后卷由于苏博近来的努力和推进，才给我们认识元人画竹的成就又增添了一

件珍品。

《七友图》为数家合卷，俱纸本墨竹。据钤印知为丰润张纯修最早收藏。文字著录则初见于缪曰藻《寓意录》卷二，其作者依次为赵天裕、柯九思、张绅、赵原、顾安；因柯氏和顾氏各为二帧，遂以《七友》命名；但后来在陈仲遵《西响寓目》卷三记录时，顾安画于至大二年（1309年）四月的一幅已逸，故称《六友图》。这种改易至迟在乾隆癸亥（1743年）已经发生，那年此卷进入乔崇修的收藏，这位老人重新题写引首说：“诸公笔墨可称逸品，而竹，实卉木中逸品也，因取《竹溪六逸》之义以名斯图。”接着又在拖尾的题跋后写道：“右盛麟以下八人题咏，虽非为前《六逸图》而作，因本原装于后，故仍旧贯。”这八家题咏，数倪瓒一通最长，它们在蒋光照《别下斋书画录》中有详细的记载。我们现在见到的这卷为过云楼从李苏邻家购得，但八家题咏俱失，已非原貌，好在顾文彬精心配入了梅道人横幅，故价值丝毫不减原卷。

如今，此卷起首仍保留着签条两枚，一为“六君子图，宜年堂世藏神物”，钤“光照审定”朱文方印；一为“元人六君子图真迹神品，苏邻主人藏，大澗题”，钤“清卿”白文方印。引首三纸，依次为：乔崇修题《六逸图》，宋纸，两指阔簾，印有边框，左角钤“淑躬堂藏纸记”白文方印；张廷济题《六君子图》，纸亦古旧，印浅绛色花边框；吴昌硕题《七友图》，宋纸，有“金粟山藏经纸”楷书朱印。

卷中第一幅为赵天裕所作，是画法最独特的一幅，以构图取象论，跟赵葵（1186-1266年）的《杜甫诗意图卷》（上海博物馆藏，简称上博藏）、管道升（1262-1319年）的《烟雨丛竹图卷》（台北故宫博物院藏，简称台北故宫藏）可同称为墨竹山水。赵葵画池静烟寒，万竿幽深；管道升画沙渚遥浦，潇碧横迷；与此幅一样，画的都是细竹，都传达了雨后湿润的明净的美感。但管道升与赵天裕的构图更为接近，只是管画中锋淡墨，叶皆上趯，已是元人的笔法格致；而赵天裕似乎保留了更多南宋绘画的成就，枝叶刻画谨严，笔笔不离法度而又能信手写出，所谓“写水竹须有风姿，尤须挺拔刚健中含婀娜”，此画正得其致。背景则陂陀逶迤，引出水天寥落的气象，似乎预示了倪瓒的创格。

左上角题诗曰：“渭川川上竹，收拾一图看。密叶藏深碧，虚

心隐碎竿。远笼烟气淡，低拂雨情干。舒卷无穷已，相忘度岁寒。赵天裕。”诗意与画意指，此处“渭川”是竹的代称，非实指，画的是一片江南的景色。我们把它归于赵天裕名下，靠的正是这首题诗。这也是较早诗画并写的作品，创作的时间当在《杜甫诗意图》和《烟雨丛竹图》之间。细读这三幅画，也使我们更倾向于认为《烟雨丛竹图》不是一件伪作。^①

可遗憾的是，对于赵天裕的情况连只言片语的记载都未得见，只能根据这幅画的风格和字迹想象他的时代。右下角的四灵印似乎流露出些许信息^②，从印色看，钤盖的年代颇早，令人不禁猜想，它可能是作者所为。这是一幅仅见的赵天裕的孤品，它的出现，在宋元墨竹间架起了桥梁，在画史上有极高的价值。

第二幅和第三幅皆出诸柯九思（1290-1343年）之手。从跋语得知，原有文同画的古木一帧，并带米芾题记。由于文氏更以墨竹享誉，所以柯九思补竹一枝，又仿文同的落款样式书之于后。上博藏文同、苏轼等《六君子图》，收有文同的墨竹，虽不可靠，但落款与此类似，当有所本。它们都丰富了对文同墨竹的想象。柯氏在补画的竹后题道：“不敢用己意继先生之后，故全用旧法也。”所谓旧法，是说竹叶以深墨为面，淡墨为背，这是文湖州竹派的首要特色。宗典先生尝推测，柯氏在年轻时代就可能随父拜访过负责征集文物的秘书监校书郎王芝的宝墨斋，那也是画竹大师李衍、高克恭、赵孟頫出入的地方，他一定饱览过文同的墨迹。^③柯氏对文同的仰慕和学习，王己千收藏的《临文同倒挂墨竹图》亦是一例，它的题识说：“熙宁己酉冬至日巴郡文同与可。至正癸未端阳节丹丘柯九思临。”原画或为柯氏本人所藏。在上述的上博《六君子图》中，亦有柯氏的一段，他先在画幅右边自豪地写道：“熙宁己酉湖州笔，清事遗踪二百年。人说丹丘柯道者，独能挥翰继其传。”又在中部画一枝与前幅文同构图相似的倒垂竹，最后又在左边书字二行：“非幻道者丹丘柯九思敬仲画诗书。”整体格式与《七友图》中这帧柯氏竹一致。把以上三卷并观，当使人获益匪浅。

至于柯氏自家的面貌，则在《七友图》的第三幅中强烈体现出来。他似乎有意发展第二幅的立意，墨竹以对角线的形式作横向构图，使竹子的姿态更优美，如凤尾摇曳而出，有鸣鸾飞翔、舞动飘扬之致。写叶先淡后浓，半干时重叠，溶漾出一种光华美丽的墨色配合。

① 关于《烟雨丛竹图》真伪的讨论，见陈葆真：《管道升和她的竹石图》，《故宫季刊》第十一卷第四期，1977年；徐邦达：《古书画伪讹考辨》，下卷，文字部分，江苏古籍出版社，1984年，第54-55页。

② 曾见一印谱，钤四灵印，旁注“受寿”二字，又标《云笈七签》，惜忘记印谱名。

③ 宗典：《柯九思史料》，上海人民美术出版社，1963年，第2页。

正像安岐在评柯氏为倪云林画的《清闷阁墨竹图》时说的：“用墨轻重有法，虽宗文湖州，又自成一家，甚为浓古。”

此幅左侧题曰：“敬仲为古山作。”很可能是画给他大十几岁的张埜的。张埜（1273-？年），字埜夫，号古山，邯郸人，约1308-1313年寓钱塘，后至大都，历官翰林修撰，工诗馀，有《古山乐府》二卷，《元诗选》癸集收有他的诗。

第四幅画于采银光纸上，那是一种精制的加工纸，但像此幅岁月如此早者，实为罕见。这幅画最动人心目的就是它的构图，画面呈三角形，处理失手即流于呆板。画家却胸有成竹，意在笔先，其下手如风雨之快，落墨有千钧之势，数笔之间，跳脱窠臼，摆落脂腻，令人有无从追步之感。我们要领略古人透过手指与手腕的联合动作，赋予抽象轮廓的无限活力和永恒生命，这是一次难得的机遇。

画面右下角题“龙角”二字，令人想起元代著名诗人萨都刺的诗句：“竹园笋出穿龙角，松树年深长鹤孙。”（《题元符宫东秀轩又名日观》）句中的龙角指竹笋。但龙角亦是星宿名，《史记·天官书》：“杓携龙角，衡殷南斗。”《集解》引孟康语：“杓，北斗杓也。龙角，东方宿也。携，连也。”此处不妨作一大胆猜想，这幅画的构图或有感于天象。

画者赵原，生活在元末明初，与当时不少名人都有来往，尝与倪云林合作《狮子林园图》（有摹本传世，北京故宫藏），又为顾瑛画《合溪草堂图》（上博藏），上有顾氏题跋。明初奉诏入宫，洪武五年（1372年）因画不称旨而坐法，令人扼腕震叹。此画署名赵原，系入明之后所画。

第五幅与前幅形成对比，由于采用“S”形构图，顾安（1289-1373年后）使画面呈现出强烈的压迫感。他画一枝为垂岩所轧的纤竹，以飞白的笔势扫出竹干，让它穿出墨叶，同时又屈曲蓄势，像紧紧地牢制住一种爆发的力量，以至竹干上昂之势，欲弹出纸面，越入我们的空间。作者不画垂岩，便传达出了强重的压力和更巨大的抗力，单单这种震撼之力，就使此画独绝于世。

纤竹，即屈曲之竹。文同曾在它身上看到自存之道，生意甚艰，蟠空隙，拳局以进，心异众草，节逾凡木的无畏精神，称赞说：“观其抱节也，刚洁而隆高；其布叶也，瘦瘠而修长。是所谓战风日，傲冰雪，凌突四时，磨铄万草之奇植也。”后来，江南刘梦松擅写

纤竹。入元，李衍推而广之，其道德寓意也更为高卓：“横遭屈抑，盘礴已久，伛偻者卒不能伸，偃俯者卒不能起，萧条寂寞，见弃于时；虽外若不堪其忧，而霜筠雪色，劲节虚心，存诸内者，固不少衰也。猗与，伟与！此君之盛德也！贫贱不移，威武不屈，有大丈夫之操；富贵不骄，阨穷不憊，有古君子之风。忆绘而传之好事，抑可化强梁于委顺之境，拯懦弱于卓尔之途，其于世教或有助云。”^①顾安晚于李衍一代，那时纤竹的寓意肯定已成为常识，所以顾安只用了一句“至正己巳孟夏一日定之作于支山小隐”，交待清楚时、地便足够了。画上钤印“北叟”、“存诚斋”，记其别号室名，均为罕见之印。顾安画竹，多风梢云干，此帧则气象峥嵘，于横幅之中开拓了墨竹构图的奇局。

第六幅为张绅所作。张绅，字士行，一字仲绅，自称门山道人，又号云门山樵，山东济南人，活跃于元至正到明洪武之间。此幅作于乙丑年，当为洪武十八年，即1385年。前述几幅折枝，行笔撇叶多自下而上，此幅反之。大叶呈“介”字放射状向下，笔势在起承转合中层叠竹叶的节奏。与之对照，作者又写出第二母题，让随枝丛生的小叶以对角线之势迅疾上行，直到整幅画发展成两个主题的激荡之形。

元人画雨竹，常用这种自上而下的写叶法。郑所南《推篷竹图卷》（高岛菊次郎槐安居藏）也是这种特色。推篷竹大概是郑所南首创，后来王绂和夏昶又演为一种墨竹山水的长卷。而此画只作一段。张绅挥毫时，一定是浮现出了郑所南的竹影，正如题识明确所说“写推篷竹枝”，大概是有意向所南表达敬意。可他运笔如写草书，已是梅道人的笔调。张绅比梅道人年轻一代，不知是否见过这位大师。但他与倪云林相识，年纪可能也相仿。在一幅《古木竹石轴》（台北故宫藏）中，留下了他与顾安、倪瓒、杨维桢合作的墨迹。画中，顾氏画竹，倪瓒补苔石，张绅写古木，杨维桢作狂草书。那是此幅推篷竹之外仅知的张绅的画作，可还不是他独自一人完成的作品。因此，这幅推篷竹也可视为张绅的孤品。款题：“门山道人齐郡张绅为无相敬山主写推篷竹枝于普贤寺乙丑正月廿有七日。”无相敬山，俟考。

卷中最后一幅为吴镇（1280-1354年）墨竹，乃项元汴（1525-1590年）旧藏，右下角有墨笔“两”编号，左下方半印“平生”的“生”上有“甲一”编号，^②知为项氏珍重之品。入顾文彬藏弃后，又雅意

① 广州美术馆藏李衍《纤竹图》跋语。

② 元龚璠《教授帖》，《墨缘汇观》著录，有千字文“集”字编号，帖末又有“甲二”编号，翁同文先生考证，此“甲二”是项元汴孙辈项圣谟所加，见翁氏《项元汴千文编号书画目考》，刊东吴大学《中国艺术史季刊》第九卷，台北，1979年。据此，“甲一”也当是项圣谟所加。另见郑银淑：《项元汴之书画收藏与艺术》，台北文史哲出版社，1984年，第86页。

补入《六逸图》，遂还七君子旧名。画尾署“梅道人戏墨”，钤“梅花盦”朱文方印、“嘉兴吴镇仲圭书画记”白文方印，此两印也出现在声名赫赫的《松泉图》（安岐旧藏，画于后至元四年，1338年）上。

此幅画两丛小竹，顾盼婉姿，极有姿态，如美人临风，绰约有度；运笔落墨，进止雍容，所谓“驰骋于法度之中，逍遥于尘垢之外，从心所欲，不逾准绳”，此其大略。至于取象概括，脱略之笔处，以碎笔补之，似尤费斟酌。他极力逗出风韵，写出一段幽远闲放之趣，而绝无贵游子弟的俗恶。反复披阅，真有“明窗无尘篆烟绿，终日卷舒看不足”之感。落款亦惊人之笔，摩空独立，旁无赘词。

吴镇七十一岁画《墨竹谱册》二十二幅（台北故宫藏），同岁又作《墨竹图轴》（美国弗利尔艺术馆藏），均可与此图互参，都是他画竹带草书法、题识又得画竹法的典型。从其风格接近看，此幅或画于六十岁以后。

以上诸作，每幅都令人惊叹不已，连缀为《七君子图》，确然是墨竹史上的伟大杰作，它本身又合成了一部元人画竹的简史，不仅包含两家的墨竹孤品，而且其他几家也都是标识性画家，在画史上占据重要地位。从技法上看，李霖灿先生所谓的重节法（Repeated joint technique）、Y节法（Y-Shaped technique）、浓墨点节法（Dark ink joint technique）等主要画节法，连同一些画叶法，例如随枝丛生叶（Natural leaves）、帚状叶（Broom shaped leaves）、放射状叶（Star shaped leaves）^①等都可在这一卷中窥其涯分。更重要的是，这些技法，几乎都是随着绘画领域的一场革命开始的。因为正是在元代，最具影响力的批评家反复告诫说，南宋院体画的纯熟技巧、肖似的描摹，已不再具有高品味的价值，书法的用笔、对高古风格的优雅借鉴，才是最紧要的。打从十一世纪起，由于墨竹似乎与书法有着最自然的亲和关系，文人画家就把目光瞄准了它。洊至元代，援书入画的主张首先在墨竹领域获得完善。《七君子图》正是一个最佳的样板。我们徐徐展开画卷，从赵天裕看到吴镇，会强烈地感到，宋人的修竹丛篁如何被重新组织、简化，创造成了人格化的墨竹形象，深湛的写生功力是怎样越来越飘逸出一种书法的风神。像柯九思那样的枝用草书、叶用八分，像顾安那样的飞白竹干，像吴镇、张绅那样的草草枝叶，都是前之未见的。后人在它们的基础上变本加厉，但却常常失去了状物的法度和取韵的雅意，更有下者，渍染了酸嘶卑

① 李霖灿：《古木竹石画系的研究》，收在其文集《中国名画研究》，台北，艺文印书馆，1973年，第275-292页。

陋的习气。也正是在这一关键之处，《七君子图》传达了这场革命的核心信息，它体现在柯九思的跋语中，他称赞文同说：“笔意简古，破墨清润，天趣飞动，真逸品也。”^①“逸品”并不是元人的首创，但到了元人那里，它才真正达到了文人画所追求的完善境界，而它的路径是由墨竹开启的。

二

细读过这卷《七君子图》，我们再来看苏州博物馆收藏的另几轴手卷，就会对这卷宝物有着更深刻的认识。第一幅是清初大画家王石谷（1632-1717年）的《水竹幽居图》，这也是过云楼的旧藏，款题：“壬子八月，余过毘陵，江上笪先生亦至，同客杨先生竹深斋。抵掌十日夜，明窗净几，伸纸抽毫，谈讨古今，商论丘壑。有正叔恽子，时来参语，讥弹得失。凡所谓三品六法，颇能析入渊微，与先生齐契密证，倾倒极欢，恨相知晚也。此卷用宋人意画水竹幽居，先生见而悦之，因取奉赠，且共订他时结尘外之游，聊以此为先谈。先生其许我乎？”

壬子为康熙十一年（1672年），此年秋月，笪江上与王石谷同至杨漪园家做客。江上即笪重光（1623-1692年），江苏丹徒人，字在辛，号江上外史，顺治九年（1652年）进士，与漪园为同年友。其时，江上先生正主持风雅，恽南田（1633-1690年）亦就近常来造访。他们连床夜话，评论古今，石谷抽毫命笔，画《水竹幽居图》赠江上先生。恽南田也为他的《仿云林画》作题曰：“江上仿云林，抗清绝俗，有云林风。与王山人相对忘言，灵襟萧远，长宵秉烛，兴至抽毫，辄与云林神合。”三公留连竹下，为艺苑的不朽佳话。是岁，江上先生年五十，石谷四十一，南田四十。十五年后丁卯（1687年），他们三人重聚，石谷又作《毘陵秋兴卷》，笪、恽唱和，又回到当年的快意时光。

^① 柯九思这几句重要的话似从未得到讨论。关于逸品（untrammled/ or relaxed）在元代画论，参见 Susan E. Nelson, “I-p’ in in Later Painting Criticism”, in *Theories of the Arts in China*, Susan Bush and Christian Murck (eds.), New Jersey, 1983, pp. 397-424.

过云楼主人顾文彬介绍这件作品时，劈头一句就是：“余见石谷卷轴，先后以百十计，其全用宋贤意法，不糅以元明及本家笔致若是卷之纯粹以精者，殆不数觐。”此卷画遥岭几叠，下环平坡，垂杨新柳，潇湘数筠，亦可算作墨竹山水。试与赵天裕的作品并观，它们的竹子姿态殊多接近，竹叶的撇法，坡石的钩染也相仿佛，石谷跟赵天裕一样，采用的是南宋画竹的成就。想象他创作此幅作品

时，和笪江上、恽南田一起讨论推敲的宋人佳作，必定已深入肺腑。但是两幅画的不同还是一目了然，王石谷画的枝叶已多了些书法的意味，更趋图式化、定型化，不像赵天裕那样更多地把写生的技巧和临摹的功力融合为一，枝叶也画得参差洊密。但是，此卷“用宋贤意法”，也正反映了石谷在三四十岁时精意临古法古的博取姿态。因此，《水竹幽居图》可用作入门便览，帮助我们理解宋人的墨竹山水成就，就像我们通过四王的各种仿古杰作去认识宋元的山水成就一样。从此角度来看，《水竹幽居图》又是一个象征，它不但象征着人类对其文明遗产的掌握，而且也更象征着文明遗产对个人的塑造。当石谷晚年脱离这种塑造时，他再回看早期的作品，就不禁感愧交并：“石谷老矣，吾年已罄……此画之道难，求之愈切，则此道愈渺。”^①

第二卷是活动于康熙年间的另一位画家许友所作。许友字有介，福建福州人，为倪元璐的学生，其作诗孤旷高迥，画格亦近之。周亮工《读画录》说他“画如其诗，苍楚有致，无一毫烟火气”，又说他“好画小竹，仿管仲姬，柔枝嫩叶，姿态横生，自镌‘许友画竹’章，每作竹即用之”。他的画不多见，苏博所藏更是难得的长卷，作于“骤雪在林，新月入户，红牙细按，绿酒微酣”之际，时为康熙三十七年（1698年）冬月。全幅洋洋洒洒，出枝撇叶，已是典型的清人风貌。但中间的一段纤竹，却越看越似前述顾安纤竹的复制，只是少了些古意。再看另一段龙角，也似赵原龙角的反转，不过多添了些竹叶，增添了些热闹的气氛而已。细较这几段墨竹，使人不能不这样结论：《七君子图》曾经为许友所寓目、所临摹；至少顾安、赵原这两幅，他曾经欣赏过。许友的墨竹长卷为我们了解《七君子图》的流传和影响补充了难得的图像文献。

乾隆年间，钱载为蒯聘堂画的《茂林修竹图》，据题识，其时已是华首之老，逼近辞世。但出笔却沉静而优雅，不类许友的放率风格。其画旨、意趣又让我们想起赵天裕的修竹，只是笔墨已作翻然之变。

钱载（1708-1793年），字坤一，号笈石，出身浙江望族，从曾叔祖母陈书以来，连出几位书画家。钱载尤为杰出，晚年的画竹已是炉火纯青，最大的特色就是把文同传统中以深墨为面、以淡墨为背的画法用于丛竹，改为以深墨为近竹，以淡墨为远竹，极力发

^① 方闻：《王翠之集大成》，《故宫季刊》第三卷第二期，1968年，第27-30页。

挥《竹谱详录》所谓的“若三竿之上，前者色浓，后者渐淡”的法则。画石也是深淡对比，以淡墨皴，深墨点。用墨看似平匀，其实错落有致，穿插在一起，便辉映出一片疏风淡日之色。这种格调可能是钱载在京师看了李衍、柯九思墨竹后的独到领悟。

钱载题这幅画为“茂林修竹”，取《兰亭》语意，俨然一幅墨竹山水，实则是一种“肖像山水”。这类肖像也与元代的绘画革命有关。1363年，王绎为杨竹西画像，倪瓚补画了松石，成为一幅典型的文人肖像山水，此画是其后嗣。先是徐球画出像主，然后才是钱载补画背景。而背景有时喧宾夺主，出自更难请之笔。嘉庆癸亥（1803年），钱载的孙子钱善扬在卷池中的跋语说明了这种情况：“此卷乾隆己酉先少宗伯为祖姑丈聘堂先生补图，最为生平经意之迹，且时年八十二岁矣。自非先生，不能得此。”

文人以墨竹为契机，不断开拓新的画境、新的题材。此处的墨竹肖像山水是一境界，苏博收藏的王蒙（1308-1385年）《竹石图》则又是一种境界，它们异代同调，都取益并增益了墨竹的知识世界。王蒙传世的作品，主要是山水，墨竹仅知两幅。这幅《竹石图》，作于1364年，上部是焦墨写竹，下部是坡石缀地，竹叶垂垂，古气苍茫。石法与晚此两年即1366年画的《青卞隐居图》略同。

王蒙的构图，每有出奇之处，《林屋具区》以繁夺人心意，而此幅则以简发人独觉。它把三分之一的空间都留给了楷书《游灵岩诗》。这样，与其说它是绘画，倒不如说是书写。它以诗歌、书法、绘画三者相辅相成，共同描述意象，表现出文人艺术的整个经验。顾文彬瞻览此画，雅然而生悠悠的回忆，正在于此：“吾吴诸山，唯灵岩去城最近，买舟出胥江，不三十里，已至木渎肩荀山上，所谓馆娃宫、响屐廊、西施洞诸胜，皆得恣吾幽讨。往与里门诸子修梦窗呼酒琴台故事，倚醉喝月，凭高踏云，殊觉兴复不浅。惜无叔明笔仗寄情一尺，写十万金错刀，酬我山灵耳。偶忆及此，乡梦随盈盈烟水，已落圆照塔前矣。”^①

三

元人援书入画与状物写形相协调，在墨竹领域获得的高度成就，借用张彦远的话，可概括为：以气韵求其画，则形似在其间。以此为起点，他们在整个绘画领域发动了一场“革命”。但是，有一个方面，

^① 顾文彬：《过云楼书画录》画部卷二，光绪九年刊本，第4页。

元人却未能趁时尽情，倒给后人留下了施为的余地，这就是对竹子象征意义的阐释和发挥。^①对于元人，竹子的一般寓意显然不言而喻，就像宋人《宣和画谱》所说：“架雪凌霜，如有特操；虚心高节，如有美德。”即使像顾安画的那种纤竹，欣赏他作品的有教养人士也都能心领神会。同样，张绅画给无相敬山的一幅也无须辞费：受画者明确知道所赠之品的图像含义。

另一方面，由于元代鉴赏家对书法笔意和古意的强调，我们今日称之为的禅画，也因其粗放不合法度的用笔而被排斥在外，例如禅僧雪窗诸人就被《图绘宝鉴》卷四轻蔑地评为粗恶无古法，“止可施之僧坊，不足为文房清玩”。

上述这些情况，在明代后期发生了很大变化，我们可在朱鹭的《十咄图》中见其一斑。朱鹭（1553-1632年），江苏吴县人，初名家栋，字白民，自称西空老人，生性至孝，既精通周易，又究研禅学，晚年还注释过《金刚经》，可说是位哲学家。像前辈哲人陈献章（1428-1520年）和王阳明（1472-1528年）都曾对竹格物一样，他也对竹证道，并用图像记录下他的顿悟。第五世纪的学者王微说：图画非止艺，当与易象同体。朱鹭作了实践。他的《十咄图》开首即是一枝拔地而起的竹笋，旁题曰：

忽地迸出，莫知其始；若实有始，即不动笔。咄！

紧接着是一枯竹，形成强烈的对照。又题曰：

才抽笋玉，遽现枯竿，莫眼花么。咄！

作者此时，已年过古稀，故有此嘲。往下展卷，骤然又横出一竿，生命之奥妙，反复终始，不知端倪：

具眼人见前二题，便了了也。齐起灭一劫，念枯荣并观，先后一际。若起第二念者，便须次第行布，此君变现千万而不可穷矣。姑为之赘笔。咄！

像庄子那样，齐生死，齐物我，齐彼此，固是一端；然而三千大千世界，如空花乱起乱灭，则又是一端。所以，又作几枝纷纷的筱叶。作者说：

变现相多，其枝叶不出仰覆。前仰，具晴态；此覆，具雨态。

以二相该无尽相，可乎？谁观至无相者，吾与之谈竹。咄！

作者以少驭繁，以一当万，可仍然意犹未尽，又画竹干并竹枝，设问曰：

^① 对宋元竹子寓意的讨论，见 Richard M. Barnhart's *Along the Border of Heaven* 的第六章 *The Iconography of Virtue*, MMA., New York, pp.129-144; 更广泛的讨论，见范景中的《中华竹韵》，中国美术学院出版社，2011年。

是干耶？是枝耶？其该无尽藏枝干耶？根本见，支未见，但可与看竹，不可与谈竹也。咄！

“无尽藏”谓真如法性广大无边，作用于万物，无穷无尽。作者一面画竹，一面论玄，一面又似对竹君絮语。所对的虽是眼前之竹，但其表达的可能性则无法穷尽。就在他罢笔去墨之际，还又画了段风竹，并在枝梢点缀雪花，命为第六咄图。

至此，作者已画竹六段，他没有把竹子的外在形体当作幻觉，而是当作世界万事万物的核心；不断体味，不断认识，毫不懈怠，直到奋身穿过变化的现象，抵达绸缪，周尽一体。朱鹭笔下的墨竹，既开拓了象征的新意蕴，又呼应了晋人《竹赋》的箴言：“含虚中以象道，体圆质以仪天。”然而，画之为画与题之为题，不过都是庄子所谓的筌蹄，是通向道的阶梯。所以，作者又添一咄：“写竹，戏也；题竹，更戏；不戏不可以为画，是名曰《七咄图》。”倏忽之间，禅画的精神不止显现于前，到此已尽其极。

朱鹭曾经有过政治抱负，崇祯初年还到过北京，但一直未得施展。晚年，他过着隐居的生活。去世后，文震孟为他写了墓志，盛赞他和他的两位朋友赵宦光（1559-1625年）和王在公（？-1627年）的人格。^①他的《七咄图》画于1625年的中春，那两位朋友都可能看过。他的最后跋语这样说道：

西空老人以戏给日用，而契予竹者，往往并契予题，为能戏也。咸默师尤僻予戏，因以此博其一粲云，且道：师何以号咸默，前五十年不曾开口，后五十年也不出声嘴，卢都过了一生，乃以唤作咸默。咸默，咸默，开口便错耶？咄！咄！咄！亦可谓之《十咄图》。

画家总共写了十个咄字，像“唵”字一样，以不断的顿悟之声，表示禅的渊默如雷，以及对竹子步步认识的精进和毅力所达到的某种无言。当竹子的种种变相，就像一切知识和学问那样被超越时，人的潜在力量就在“心斋”和“坐忘”中，在自然无为的形式上活跃起来：

① 关于朱鹭的传记及参考文献，见 L. Carrington Goodrich(ed.), Dictionary of Ming Biography, N. Y. and London, 1976, pp. 343-344, Hok-lam Chan 撰写的条目。

…Words, after speech, reach
Into the silence. Only by the form, the pattern,
Can words or music reach
The stillness, as a Chinese jar still

Moves perpetually in its stillness.^①

所谓的禅，所谓的易，所谓的咸默，都是这样一种境界。这大概就是《十咄图》的寓意。

此卷铃有“朱鹭之印”、“西空居士”、“一念禅”等印数枚，引首章为“□华后身”，第一字或为“梅”，但不敢妄断。

《十咄图》作于天启乙丑（1625年），几近一百年，一位名谭洪范者，也画了一系列竹子，那时他看周叶葵画的墨兰册页，欢喜赞叹，不禁指下拂拂有凌云之气，春星尚挂草堂，就呼毫洒墨，画起竹来。他这十六幅墨竹与周氏的十六幅墨兰，都画于银笺之上，它们互相映衬，舞风弄日，丰采洒落，虽时作粗头乱服之相，但竹之全体已在隐约之间。

谭洪范，字献亭，亳州诸生，据说初画折枝，以灯影照之，悟画法，无不入妙。但更妙的是，另一位名梁柳溪者为这套竹子写的题跋。他采用近取其身，远取诸物的原则，写出竹子的一些象征人格。例如第三幅竹石：“古貌叟，朴而拙；虚心君，淡而冷；都不惯于俗缘，遂成天然密友。”第十幅丛竹：“细腰长袖，两两三三，褊裒（翩跹）对舞，顾盼生姿，殊堪引人入胜。观者矗立，应叹林下风胜闺阁秀也。”有时竟以当代名人比譬，第十四幅题曰：“陈其年矮黑而髯，辉映之间，偏觉斌媚，以胸藏万卷书耳。”陈其年（1625-1682年）名维崧，号迦陵，填词与朱彝尊工力悉敌，当时有朱陈之称。此处以之比竹，又由之而起万卷书之意。殆宋元以来诗人多言竹下读书，此暗用古人故事。有时梁氏写的高兴，词语流畅时，古人现成的名句也随之涌出，如在第二幅的几片竹叶旁用庾信《邛竹杖赋》词句写道：“吉光片玉，愈少愈珍。知轮人不重，待羽客相宜。”他甚至还是以儒释道三家之言为竹树立寓意。如第六幅写儒家之至德：“不肯妄生枝节，只是行得恰好，这一段中庸之道却令人难以形容。”第八幅写道家之飘渺：“无端飞来一峰，却是河洲三岛，来从何处，去向何处，都在可知不可知之间。”最后一幅写佛家之坚毅：“青霄直上，是色是空，只要立定脚根，便是坦平世界，何须说凌云蔽日也。”梁氏尽情发挥，逸兴遄飞时，仿佛自己也成了竹子，泯灭了无穷的烦恼：“伤心无说处，两人比肩而立，受天地一阵清风，长啸短歌，消除多少愁闷也。”（第十三幅）

梁柳溪连连写了十六篇短跋，可除了他的落款、铃印令人知其

① T. S. Eliot, "The Four Quartets," in The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot, p.1.