

海外中国  
研究丛书

刘东主编



# 墨 梅

INK PLUM

「美」毕嘉珍 著  
陆敏珍 译

江苏人民出版社

海外中国  
研究丛书

刘东主编



# 墨 梅

INK PLUM



陆敏珍  
译著

江苏人民出版社

## 图书在版编目(CIP)数据

墨梅/(美)毕嘉珍(Bickford, M.)著;陆敏珍译.  
—南京:江苏人民出版社,2012.4  
(海外中国研究丛书)  
ISBN 978-7-214-08075-2

I. ①墨… II. ①毕… ②陆… III. ①梅花—水墨画:  
花卉画—绘画评论—中国 IV. ①J212.27

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 064907 号

---

### **Ink Plum: The Making of a Chinese Scholar-Painting Genre**

Copyright © 1996 by Maggie Bickford

Authorized by Maggie Bickford, the author

Simplified Chinese edition copyright © 2012 by Jiangsu People's Publishing House

All right reserved.

江苏省版权局著作权合同登记:图字 10-2010-194

---

书 名	墨梅
著 者	[美]毕嘉珍
译 者	陆敏珍
责任编辑	孙 立
装帧设计	陈 斐
出版发行	凤凰出版传媒集团 凤凰出版传媒股份有限公司 江苏人民出版社
集团地址	南京市湖南路1号A楼,邮编:210009
集团网址	<a href="http://www.ppm.cn">http://www.ppm.cn</a>
出版社地址	南京市湖南路1号A楼,邮编:210009
出版社网址	<a href="http://www.book-wind.com">http://www.book-wind.com</a> <a href="http://jsrmcbs.tmall.com">http://jsrmcbs.tmall.com</a>
经 销	凤凰出版传媒股份有限公司
照 排	江苏凤凰制版有限公司
印 刷	江苏凤凰扬州鑫华印刷有限公司
开 本	960毫米×1304毫米 1/32
印 张	15.25 插页 2
字 数	403千字
版 次	2012年5月第1版 2012年5月第1次印刷
标准书号	ISBN 978-7-214-08075-2
定 价	40.00元

---

(江苏人民出版社图书凡印装错误可向承印厂调换)

## 序“海外中国研究丛书”

中国曾经遗忘过世界,但世界却并未因此而遗忘中国。令人嗟讶的是,20世纪60年代以后,就在中国越来越闭锁的同时,世界各国的中国研究却得到了越来越富于成果的发展。而到了中国门户重开的今天,这种发展就把国内学界逼到了如此的窘境:我们不仅必须放眼海外去认识世界,还必须放眼海外来重新认识中国;不仅必须向国内读者译介海外的西学,还必须向他们系统地介绍海外的中学。

这套书不可避免地会加深我们150年以来一直怀有的危机感和失落感,因为单是它的学术水准也足以提醒我们,中国文明在现时代所面对的绝不再是某个粗蛮不文的、很快就将被自己同化的、马背上的战胜者,而是一个高度发展了的、必将对自己的根本价值取向大大触动的文明。可正因为这样,借别人的眼光去获得自知之明,又正是摆在我们面前的紧迫历史使命,因为只要不跳出自家的文化圈子去透过强烈的反差反观自身,中华文明就找不到进入其现代形态的入口。

当然,既是本着这样的目的,我们就不能只从各家学说中筛选那些我们可以或者乐于接受的东西,否则我们的“筛子”本身就可能使读者失去选择、挑剔和批判的广阔天地。我们的译介毕竟还只是初步的尝试,而我们所努力去做的,毕竟也只是和读者一起去反复思索这些奉献给大家的东西。

刘 东

1988年秋于北京西八间房

## 献给 C.P.B

昔人谓：一梅花具一乾坤

——向士璧：《梅花喜神谱后序》

## 中文版序言

能与中国的学者与学生分享我的《墨梅》一书，我已期待很久了。这本经我授权的译著满载着我的希望。很久以前，当我开始着手这一研究时，鲜有学者关注该领域。尽管墨梅与墨竹在东亚业余画家与专业画家中被广泛实践着，学者似乎有意避开对这种“传统”进行分析研究。相反，至少在西方，学者注意着山水画的研究和著名的业余画家的水墨画作品。自从我的《墨梅》一书出版以来，这种情况已经发生了较多的改变：中文、日文和西方语言中有关墨梅的研究变得丰富而广阔。然而，我仍然希望我的书对中文读者可能有所助益。

也许我在书中所要强调的最重要的一点是，文人画与专业绘画、物质文化或者民间传统的世界并不是相为隔绝的。相反，中国的社会群体共享着文人水墨画中的图像与意义。对视觉证据的考察使我深信，我们所读到的将文人画从院派画与装饰艺术中严格区分出来的说法，被证明是虚构的或只是字面上的分界，而不是真正世界中的界线。如果我们仔细地考察视觉证据——绘画本身——以及研究绘画本身与古老的文字记载，我们就可以看到其间的连续性以及各种文化阶层之间的交互作用。

其次，当我们探索有日期的或可确定日期的墨梅画以及墨梅画家的

活动时,我们知道墨梅流派的历史不是在一个单一的艺术谱系中,或者说总是朝一个方向发展的。视觉记载告诉我们,水墨画家创造了许多不同的美学与技巧选择,包括扬无咎拘束的、高度结构化的墨梅,赵孟坚典雅的水墨画,颜辉朦胧的水墨形象,吴镇劲利的书法,王冕极其浪漫的卷轴,等等。简而言之,在我看来,“文人画”是文人画家创作的绘画。

最后,当我们回顾画家的生活及其作品时,我们需要注意文人画家理想与现实之间的差距——他所处的情形与他对此的反应。墨梅大师王冕为朋友和相识者绘画,试图利用艺术进入高层文人圈中;他以画画为生,为他不相识的消费者画墨梅,根据画幅大小收钱。他为市场提供了带着精英文人艺术特征的绘画作品,这些作品以梅为主题,以墨为媒介,上面题刻着诗文。其中,还包括一些巨幅作品,以丝绢为材质,效果夸张——白色的花和被雪覆盖的梅枝在夜色中、在水墨背景下闪烁着——即,月光下的梅花。因此,王冕的墨梅作品结合了文人画的声望与浪漫艺术的魅力。这样做让他变的不那么文人、或者说不那么诗人或画家了吗?当然不。但确实,这使他成为一种特殊的画家类型,我们在明清时代将会不断地见到这类画家,王冕是一位文人,一位画家,而不是一位业余画家!于是,14世纪中期,墨梅艺术进入了现代阶段。

在结尾处,我希望对译者陆敏珍博士表达深深的感激之情。我也感谢本书的出版商,是他们使中国读者能读到我的书。我希望新读者让我分享他们的评论和批评。



毕嘉珍(Maggie Bickford)

于美国普罗维顿斯罗德岛

2012年1月



## 前言与致谢

本书开始于普林斯顿。在这个学校,不同汉学学科领域中的学位论文作者遵守着某种习惯:即关注其他人的专门研究。如此,在汉学这一相对孤立的学术环境里,他们以一个即兴的问题或是一个见多识广的回来为彼此提供尽可能的安慰。正是源于这种精神,在从葛思德(Gest)图书馆出发去晚餐的途中,一位历史专业的同学问我:墨梅画起于何时?我回答说,它开始于12世纪初期的北宋末年。“为什么是那个时候呢?”他问,我说:它开始于人们对自然界中梅花的欣赏,随后梅花诗出现,继而梅花画也相应出现了。我们在赶往那顿仓促的晚餐途中一直没有停步,但是他的问题困扰着我。那时我正在撰写一篇有关某个艺术家的专题论文,致力于研究一位14世纪的元代墨梅大师,试图从墨梅的出现到我所研究的那个人物与墨梅相遇的那个点上来快速地追踪墨梅流派的发展过程。但是我真的了解之间所发生的事情吗?或者说为什么它发生了、什么时候发生的、发生了什么?

不久之后,我开始了第一次东亚之旅以扩展研究。随身携带着一本我所研究的那位画家的袖珍绘画档案,我收寻到了一些之前只能通过旧的复制品而知晓的佚失作品。这一成功振奋着我,那种操控的错觉让我终于觉得自己已准备好可以与早期墨梅与墨梅理论研究中的前辈岛田

修二郎先生交谈了。岛田教授已退休,但我到普林斯顿时他还住在那里,当时由于我太缺乏自信,以至于难以与他展开讨论。后来他回到日本,在一位年长的同事的引介下,我去岛田先生家拜访了他。我详述了自己的发现,岛田先生查看了我所收集的元代墨梅画袖珍档案后,告诉我说:真正令人感兴趣的作品在元代已结束了,令人感兴趣的是宋代。“那些作品在哪里呢?”我问。“没有留存。”他回答说。“到哪里可以找到证据呢?”我问。他回答:“到处都是。”

当我在铁路月台上蹒跚时,我尽量提醒自己,岛田教授向来习惯摆出一个问题打断论文答辩的进程,从而使该答辩者的整个工作前提似乎都陷入怀疑中而著称(我自己目睹过这种场景)。然而,宋代究竟发生了什么?

我从来没有写完那篇关于单个艺术家的论文。墨梅的问题,如何理解它怎样、为什么出现在北宋,并在南宋扎根,在元朝时发生转化并规范化,成了我研究的最后目标。在一次将绘画与实物结合的梅花展览中,我比以往任何时候更确信,文人画不是一种在诗人和学者的思想和绘画中开始与结束的封闭循环现象,而是参与在更广泛地文化发展的框架之中。我的论文是一个关于发现的过程,是将墨梅推向顶峰的相关发展联系的文献证明(这些材料的主体已出现在文中)。本书的目的既然是有关发现的过程,那么,回到我同学的问题:为什么是那个时候?又是怎样发生的?

无论这些问题将我引向哪里,我之所以可能去研究这些问题,是由于同事们持续不断的支持。墨梅的问题在我脑海里盘旋了很久,我的每一位艺术史老师、同事、同学(中国或者西方的专家)都对本书作出过至关重要的贡献。我感谢所有的人,尤其是要感谢那些在历史学的材料与方法以及文学研究中给我帮助的人。我特别要感谢牟复礼(Frederick W. Mote),他鼓励我将文人画作为中国文化史的一部分去理解,并从头至尾为我冗长的写作提供了绵绵不绝的支持与富有思想性的修改。在有关文学的研究中,我要感谢高友工(Kao Yu-kung)和傅汉斯(Hans H.

Frankel), 和最近一段时间以来 Susan Cherniak, 蔡涵墨 (Charles Hartman) 和方秀洁 (Grace Fong) 的帮助。吴福生 (Wu Fusheng) 在研究与翻译中协助了我。Stephen H. Whiteman 为我的论文准备了索引。

多年来, 美国与亚洲博物馆的同事与收藏家慷慨地为我提供了接近艺术品的渠道, 让我分享着他们的专业技术, 为我打开了新的研究路径。我要感谢以下博物馆的工作人员: 美国的旧金山亚洲艺术博物馆、克利夫兰艺术博物馆、弗利尔美术馆、哈佛大学艺术博物馆、纽约大都会艺术博物馆、波士顿美术博物馆、纳尔逊-阿金斯艺术博物馆、费城艺术博物馆、西雅图美术博物馆、耶鲁大学艺术馆; 日本的大德寺、宫内厅、东京国立博物馆、京都国立博物馆、大阪市立美术馆、马萨基博物馆、广岛中央城市图书馆; 中国的上海博物馆、北京故宫博物馆、南京博物馆、天津市博物馆、辽宁省博物馆; 台湾的台北故宫博物院。ChiCheng、Robert Ferris、C. C. Wang 和山本幸三友好地允许我检阅和复制他们所收藏的绘画与实物。Lucy Lo 亲切地让我分享 James Lo 所拍摄的精美绝伦的梅花研究照片, 为我在视觉上理解艺术中的主题打下了基础。

Mary Gardner Neill 是我《玉骨冰魂》(*Bones of Jade, Soul of Ice*) 展览及目录的合作者, 后来她成为耶鲁大学艺术馆东方艺术的管理员, 再后来她是西雅图艺术博物馆的主任, 她决定性地扩展了我对中国艺术中梅花的理解, 使我超越了绘画作品二维空间的局限, 为此我非常感激她。我也特别要感谢上海博物馆的馆长马承源先生和书画研究部副主任单国林先生, 也要感谢北京故宫博物院的杨伯达主任和杨新副主任、台北故宫博物院书法绘画部门的员工、东京国立博物馆的西上实先生和奈良大学的古原宏伸先生。

本书中, 中国墨梅发展的视觉展示是通过与以上我所提及的组织和个人、其他的公共收藏品、私人收藏家, 还有照片档案等的合作才得以实现的。我尤其要感谢东方文化集团、东京大学和亚洲艺术摄影分部的温迪霍尔登以及密西根大学的工作人员。

本课题前阶段的研究和实地考察是由纽约大都会艺术博物馆的

Chester Dale 奖学金、普林斯顿大学艺术考古系的 Spears 基金和远东艺术大都会中心提供支持的。本书部分的研究和写作资助是来自国家为 人文社科捐赠中的高校教师奖学金,这笔资金在关键时候起了作用,在此谨致谢忱。布朗大学慷慨地给我时间和资金去完成此书。学院发展基金会和 Waston 国际关系研究中心给予翻译上的支助和在东亚的研究。本课题的最后阶段是在 Henry Merritt Wriston 奖学金资助下的学术休假中进行的。与时间与资金的帮助一样,布朗大学的同事和学生的鼓励和支持使我能继续工作并取得成果。

真诚地感激普林斯顿大学艺术考古系的出版基金为本书的出版慷慨地提供了资助。剑桥出版社的编辑 Beatrice Rehl 给了我她的鼓励、观点还有友谊。我也同样感谢为我审稿的 Jane Van Tassel。Alan Gold 为本书所做的设计,非常清晰地呈现出文本和视觉材料。我尤其要感谢 Camilla T. K. Palmer,感谢她对材料的敏感和她在本书版面设计与发行中给予指导的合作精神。此课题最持久的支持来自为汉学研究而组建的非正式的 Bickford 家庭组织。理论上,来自该组织的财政支持已有回报,但我欠它的领导者、我亲爱的丈夫,这是难以偿还的。

## 导 论

在一篇墨梅画的题跋中，明代文人宋濂(1320—1381)重申了中国艺术史中的画梅史。他说：

唐(618—907)人鲜有画梅者，至五代(907—960)滕胜华(滕昌祐，卒于930年之后)始写《梅花白鹤图》，而宋(960—1279)赵士雷(活动于11世纪晚期)继之，又作《梅汀落雁图》。自时厥后，邱庆馀(约活动于978年)、徐熙(卒于975年前)辈或偏以山茶，或杂以双禽，皆傅五采。当时观者，辄称为逼真。

夫梅负孤高伟特之操，而乃溷之于凡禽俗卉间，可不谓之一厄也哉？所幸仲仁师(卒于1123年)起于衡之花光山(今湖南衡阳)，怒而扫去之，以浓墨点滴成墨花，加以枝柯，俨如“疏影横斜”(出自林逋，967—1028)于明月之下。摩围老人(黄庭坚，1045—1105)大加赏识，既已拔梅于泥涂之辱。

及逃禅老人杨补之(扬无咎，1097—1169)之徒(汤正仲，活动12世纪中期—13世纪早期)作，又以水墨涂绢出白葩，尤觉精神雅逸。梅花至是益飘然不群矣。

同郡徐原甫，清旷标韵之士也，性爱梅，行吟坐讽，无斯须离去。间参用补之法与其传神，老干倾欹，而数花翘乎其颠，真一绝也。世

之好事者，往往多宝玩之。濂因推本而题之若此。士大夫有如陈去非（陈与义，1090—1138）和张规臣之作者，尚津津而有继哉。<sup>①</sup>

14 世纪宋濂的题跋可以当作是本书的结构线大纲。他的叙述说明，在宋代之前的作品中，梅花画是少见的例子。然后，宋濂继续说道，在花鸟画的要素中，梅花位置是十分重要的，当时，花鸟画空前流行，艺术成就极高。后来，通过禅僧画家的革新，以及此后其成就被著名的文人所认识，北宋末年墨梅流派得以产生。宋濂追述了墨梅的发展过程，通过第二代和第三代墨梅画师的创作实践，画派得以完善，这些人中，年轻的画师们在南宋（1127—1279）掀起的画梅热中有过相当大的作用。然后，他将墨梅历史指向自己所处的时代，那时，在蒙古统治之下，墨梅在元朝（1279—1368）末年完成了最终的风格与图画形式。宋濂在叙述最后用庆幸的口吻得出结论：当时的士大夫通过自己的个性，通过他们在梅花画中的努力及其正统艺术的创作实践，保证了墨梅经典传统的延续。

本书的目的是重建与理解这一艺术史事件的顺序。通过对宋濂这一段简洁文字的补写，我们将看到，这位 14 世纪的作者按时间编写了这一艺术史事件，很自然地认为这是一个宽广与特殊发展过程的复合体。在他按惯例叙述早期画梅历史后，他开始着手叙述墨梅画派的产生，他的语言变得活跃、强烈，几乎耸人听闻。他说：这是一个转折点，那之后，一切都不同了；而且，之前所运作的手法看上去也不再相同。宋濂可能知道答案，但我们应该问自己：为什么忽然在 12 纪的前几十年中，梅花的“孤高伟特之操”在花鸟画的呈现中被认为是降级了、褻渎了？为什么在回顾中，早期那些将色彩丰富的梅花画称赞为“逼真”的人的判断现在

<sup>①</sup> 宋濂：《题徐原甫墨梅》，《宋文宪公全集》卷 3，第 77B 页。宋濂的记录在时间上有所错乱：赵士雷与他所记录的早期梅画家的其他艺术家相比，出现要晚得多，他很有可能是仿效了《宣和画谱》中对画家出现顺序的记载。总体上，《宣和画谱》按出现顺序记录了帝国画师成员，例如赵士雷与其他一些较早时期的艺术家，放在宋代部分的前列，因此，赵士雷出现在《宣和画谱》卷 16《花鸟二：五代至宋》，要晚于滕昌祐，而丘庆馥和徐熙则出现在卷 17。

注：本书所提到的人物，在第一次提及时会注明其生卒年，其生卒年的出处主要来自于 *Dictionary of Ming Biography*、*Sung Biographies: Painters* 和 *Sung Biographies*。

受到了怀疑？他们是那些将梅花带入“厄难”状况中不知情的帮凶吗？这一“厄难”现在被发现了，它又是什么样的厄难呢？为什么放弃工笔自然描述的艺术风格，选择自发性的、写意的水墨是一种合适的反应？为什么僧人仲仁和文人黄庭坚在“拔梅于泥涂之辱”的营救阵营中连接在了一起？

这些问题的答案远远超过了对行动者与行动本身的认定与证明，这些问题也要求我们去发现宋濂叙述墨梅的动机。只有当我们拥有足够的能力去理解当时文化、知识、政治情形的转变时，这一研究的成果才是有用的，在这些转变中，艺术史的变化参与其间，它是其中的一个产品、一种体现与反应。

这里，我们的研究是去理解为什么一个绘画题材变成了文人画流派。确切地说，我们希望去理解“梅花”变成“墨梅”的过程。或者，用最简单地说法，我们如何从图版 1 过渡到了图版 27？图版 1 是一幅佚名院派艺术家的花鸟画，时间大约是在 12 世纪的前 25 年间，图版 27 是由墨梅画师王冕（卒于 1359 年）所画的墨梅，年代确定为 14 世纪 50 年代中期。

宋代花鸟画中，梅花是一幅彩色工笔画艺术作品中几个结合的题材之一，用一种令人眩晕的真实感来捕捉自冬至春的季节瞬间，高居翰（James Cahill）敏锐地将这一感觉刻画为“视觉真实”<sup>①</sup>。作品中作者的身份是不明显的：画家在画的边上，画是独立的。

相比较而言，王冕《墨梅》是单一专注于梅花的作品。这幅元代的墨梅画是简约的水墨艺术作品，其影响在于开启了一种绘画法而不是细节描述。艺术家用一种正式的、表现的手法构思这一作品，它是绘画、书法和诗歌的统一体。在构造图像与题跋的诗中，作者使用了包含绘画与文学惯例的既定墨梅体系——通过这些惯例，他表达了个人的处境与反应。画家的身份是这一艺术作品中的重要收获，画家通过落款与印章来

<sup>①</sup> Cahill, *Chinese Painting*, 第 74 页。

确定自己，也明显体现在构图、风格与笔法中。王冕的个性坚定地嵌入作品的图像中，也伴随在题材、媒介和文本的联合体中。如何得出这一点呢？

对墨梅这一问题的追询允许我们近距离地去把握中国文人画的形成过程。因为我们能够从文献资料中精确地把握墨梅画派，这一画派最初在北宋晚期被人所认识，元代晚期，其理论与创作实践得以规范化，它允许我们带着显著的差异性、有时又是带着明显地亲切感去认识人、情境和反应。在这一分水岭时期，墨梅从宋代文人精英的艺术选择转变为后世中国画中自我宣称为正统的艺术。它驱使我们去回答以下这些问题：

如何阐明一个新绘画流派的产生？

什么条件下产生了这一艺术史事件？

在中国文人画形成时期，为什么一种特殊的被命名为“墨梅”的水墨创作实践坚持下来并最后成为一个绘画流派，而其他的创作实践从来没有发展成为独立的传统？

当文人业余艺术家采用了某种绘画风格作为他们自己的风格并将之改编为适合他们的特殊的品味与价值时发生了什么？这些新的实践者和鉴赏者是谁？他们想要什么？这种新的创作看上去与以前相同吗？其意义是否相同？其作用是否改变了？

一个新出现的绘画题材如何变成一个流派？

什么样的条件下，人们认识到某种绘画的不同不仅仅只是感觉上的新奇，而且在方法上被认为已从根本上与其他的绘画与创作实践区分开来了？

画家与鉴赏家如何追求与发展这种不同，并在这种绘画的实践与鉴赏中找到自我意识、自我指示的风格和图画传统，也就是说，在很大层面上，它如何通过观照其绘画来定义自己，断定自己已独立成为一个流派？

个体画家与鉴赏者的实践如何传承为一种传统？其所建立的图画



法与表现模式如何为大众所用？流派是如何规范化的？

文人画派在什么程度上参与了院派艺术与业余艺术发展绳线之中的？

元朝的文人们为什么、在什么条件下决定他们的图画必须用文字（通过艺术家的题字）说话？

这些文人如何修正了过去（与现在）？如何重写了艺术史？如何重塑了流派的风格基础？同时，厘清这些重写的艺术史（事实上，重写艺术史代表了后古典时期的发展）背后的真相为什么会如此困难？

关于墨梅流派的出现、形成和规范化等问题的讨论构成了本书的关键问题。

本书章节安排如下：

第一部分讨论梅花传统中的基本问题，墨梅画是其中的组成部分，包括自然界中的梅花以及文学与艺术中梅花想象与联系的形成。绪论陈述了梅花的植物性特质、自然界的梅花与绘画中的梅花之间的关系、梅花诗与梅花画的关系、大众文化中梅花的地位和它在文人画中的含义等关键元素以及它们之间的交互作用。

第一章力图在历史的框架中勾勒出文学与文化传统中的发展轮廓，这些传统形成了墨梅出现的前提与直接的语境。特别值得关注的是宋之前对梅花的鉴赏；林逋隐逸诗及其个人在促进梅花地位上升中的作用；在墨梅最初被接受过程中，苏轼（1037—1101）与北宋放逐文化的作用；在南朝（5—6世纪）与南宋时期，能感知到梅花的“南方气息”为梅花迅速出现并走向流行的顶点作出了贡献；南宋梅花热及梅花在文人仪式与物质文化中的出现；同时应注意的还有宋代晚期梅花在文学与绘画传统中的凸起。

第二章聚焦于艺术转变中的要素和过程，从观察梅花与众不同的植物性特征和成长周期，到选择其特殊的成长特性，再到创造理想的形象，并将之延伸为主题、比喻、或者图像，它们共同构建出传统中国梅花鉴赏的语言，或者是“梅花术语”。这一语言明确说明了墨梅画派的艺术史发