

艺术公开课

感知美 享受美

· 郑思肖

· 龚开

· 钱选

· 高克恭

· 赵孟頫

· 黄公望

· 倪瓒

· 吴镇

· 王蒙

元代绘画

每个时代总有一种文化形式来体现它的时代精神。就艺术而言，元代文人画的觉醒就是它的时代最强音。

十讲

陈文璟
—— 著

元代绘画

十讲

陈文璟
—— 著

· 郑思肖

· 龚开

· 钱选

· 高克恭

· 赵孟頫

· 黄公望

· 倪瓒

· 吴镇

· 王蒙



图书在版编目(CIP)数据

元代绘画十讲 / 陈文璟著. -- 北京: 中信出版社,
2017.7

(艺术公开课)

ISBN 978-7-5086-7671-5

I. ①元… II. ①陈… III. ①中国画—绘画研究—中
国—元代 IV. ①J212.092.47

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第118984号

元代绘画十讲

著者: 陈文璟

策划编辑: 徐芸芸

责任编辑: 时光

营销编辑: 周剑箫

装帧设计: 赵妍 牛刚

出版发行: 中信出版集团股份有限公司

(北京市朝阳区惠新东街甲4号富盛大厦2座 邮编 100029)

承印者: 北京图文天地制版印刷有限公司

开本: 710mm×970mm 1/16 印张: 14 字数: 80千字

版次: 2017年7月第1版 印次: 2017年7月第1次印刷

广告经营许可证: 京朝工商广字第8087号

书号: ISBN 978-7-5086-7671-5

定价: 48.00元

版权所有·侵权必究

如有印刷、装订问题, 本公司负责调换。

服务热线: 400-600-8099

投稿邮箱: author@citicpub.com



陈文璟

山东历城人。艺术学博士，
就职于中国艺术研究院。





元代绘画十讲

- ▼ 元代画坛的变化
- ▼ 泪泉和墨写离骚——郑思肖
- ▼ 今日有谁怜骏骨——龚开
- ▼ 平生只合书画老——钱选
- ▼ 胸次磊落品自高——高克恭
- ▼ 鸥波落月夜窗虚——赵孟頫
- ▼ 风流总如东流水——黄公望
- ▼ 天阔江湖雁影长——倪瓒
- ▼ 只钓鲈鱼不钓名——吴镇
- ▼ 王侯笔力能扛鼎——王蒙

附录 元代绘画思想研究

图书策划 中信美术馆

策划编辑 徐芸芸

责任编辑 时光

营销编辑 周剑箫

装帧设计 赵妍 牛刚

出版发行 中信出版集团股份有限公司

服务热线: 400-600-8099 网上订购: zxcbs.tmall.com

官方微博: weibo.com/citicpub 官方微信: 中信出版集团

官方网站: www.press.citic

手机访问: m.daburead.com, 即可进入“大布阅读”客户端, 获得更多电子书优惠服务

目录

自序	Page	001
第一讲 元代画坛的变化	Page	004
第二讲 泪泉和墨写离骚——郑思肖	Page	018
第三讲 今日有谁怜骏骨——龚开	Page	024
第四讲 平生只合书画老——钱选	Page	036
第五讲 胸次磊落品自高——高克恭	Page	060
第六讲 鸥波落月夜窗虚——赵孟頫	Page	076
第七讲 风流总如东流水——黄公望	Page	094
第八讲 天阔江湖雁影长——倪瓒	Page	112
第九讲 只钓鲈鱼不钓名——吴镇	Page	128
第十讲 王侯笔力能扛鼎——王蒙	Page	144
附录 元代绘画思想研究	Page	172

自序

这本书写到中间，忽然有些感慨，想起两则故事，顺手写些文字，聊以为序，且言己志。

一则是鸚鵡救火。

有鸚鵡飞集他山，山中禽兽辄相爱重，鸚鵡自念虽乐，不可久也；便去。后数月，山中大火。鸚鵡遥见，便入水沾羽，飞而洒之。天神言：“汝虽有志意，何足云也？”对曰：“虽知不能救，然尝侨居是山，禽兽行善，皆为兄弟，不忍见耳！”天神嘉感，即为灭火。

——刘义庆《宣验记》

一则是精卫填海。

发鸠之山，其上多柘木，有鸟焉，其状如乌，文首，白喙，赤足，名曰精卫，其鸣自詒。是炎帝之少女，名曰

女娃。女娃游于东海，溺而不返，故为精卫，常衔西山之木石，以堙于东海。漳水出焉，东流注于河。

——《山海经·北山经》

前者令人敬佩，因其有悱恻缠绵的不舍；后者令人伤感，人生悲剧往往来自不能解脱自己的无奈。作为中国人，我一向认为应该献身于传统文化的继承和发扬，并且很希望能将其作为一生可以预期的工作。但是，有一天读《东莱博议》，书里说天下都为善的时候不能为恶，天下都为恶的时候也不适合为善，就觉得有些天地颠倒，失魂落魄。我就一直在想，我到底要干什么？真如吕东莱说的那样，要藏起来？

那应该是懦弱的，儒者若没有救天下于既溺的情怀，就没有办法求诸其心，就没有办法去理解中国传统文化的本源，即所谓的“人心惟危，道心惟微，惟精惟一，允执厥中”（《尚书·虞书·大禹谟》）了。

刘备说：“勿以善小而不为，勿以恶小而为之。”人的一生，倏忽无常，何必计较过去是什么样子，更没有必要猜测未

来当如何如何，不如自己做事自己看，慢慢做，能完成自己的目的最好，完不成也没关系。淡定面对得失，接受千变万化，一以贯之，直抒己意。这对写文字的人来说，其实就是一种最大的收获了。

因此，写这本书的动力忽然大了起来。在我看来，元代文人画家其实很多都是“鸚鵡”、都是“精卫”。既然生于斯，长于斯，没于斯，那么对于传统文化的继承和发展就责无旁贷。成功和失败，其实都不重要，关键还是自己对自己的把握，不能如倪瓚认识到“开口便俗”。

嗯，这样就好，我愿意过这样的生活。这也是我开始系统研究中国古代美术史的开始，且行且珍惜吧！

2017年1月10日

于璟园晴窗



元代画坛的变化

元代是中国文化发展史中奇特的时代之一。少数民族第一次完全占领了中原，统治者最初甚至习惯性地把粮田改成牧场，把农民变成奴隶。

中原文化是什么？他们并不会在乎，或者是不知道怎么在乎。为了更好地维护政权，他们逐渐进行一些不涉及核心文化认识的本土化改革，也有忽必烈、耶律楚材这些杰出的政治人物有意地进行文化融合。但是，整个元朝的基本文化政策还是比较落后的，尤其体现在对文人集团的割裂和隔离上，它使大多数文人失去了上进的机会，流落于社会的最底层。这令承担中原文脉的文人集团面临巨大的变化，他们的社会地位从最高端的宋代跌落至最底端的元代，心理反差十分巨大。因此，相比较其他文化发展的低谷期，元代尤其显得漫长而无奈。

以是观之，文天祥、陆秀夫辈其实还算幸运，人死如灯灭，其实更痛快一些，甚至还可以因此到达大光明的境界，万世

流芳。反观生活在元代的那些有不屈之志的文人，就悲凉感慨得太多，他们的文化成就更显得曲折隐晦，很难有人从中发现真正的意义。

单就绘画领域来说，就产生了很多误解。例如高居翰（James Cahill）先生说，元朝时期的绘画“正酝酿着一场空前的革命”（高居翰，《隔江山色——元代绘画（1279—1368）》，三联书店出版社）。“革命”这个词如果用在“五四运动”之后的中国画改良，甚至是“85 美术新潮”前后的中国画改造，我想更加合适。因为当时的学者或者画家，对于中国传统绘画的厌恶显而易见，只是以陈独秀为代表的“五四”文人对中国画的批评是醉翁之意不在酒。毕竟陈家就有一个经营“四王”（王时敏、王鉴、王翬、王原祁）等传统绘画的画店，正是靠着这个画店的收入，在某个时期，陈独秀才可以勉强保持经济的独立和自由。既痛骂之，又依赖之，这种行为不是因为精神分裂，就是另有所指。那个时代的文人有一种天生的为国家请命的使命感，所以他们批评“四王”为主的中国传统绘画，更多不因艺术认识，而是由于社会变革，乃至革命运动的需要。否则，以陈独秀而言，不仅应该断然烧毁家中所有古画，更不用在评判某人笔墨时，用“其俗在骨”这个极其传统的价值观标准来衡量其艺术价值了。

“85 美术新潮”时期，一批年轻画家及评论家深深地接纳了西方的艺术评论体系，真心地认为“中国画已经穷途末路了”，真正地致力于革中国传统绘画命的伟大事业。相比“五四”时代的文人，他们既没有对传统文化的敬畏和感恩，也缺乏

足够的西方文化底蕴，仅是浮光掠影地了解了一些西学概念。中国画没有如想象般穷途末路，反而因传统文化的复兴运动表现出更加旺盛的生命力。当然，由于特定的历史时代因素造成的决绝情怀，他们或许也想通过批评艺术来达到社会文化的变化，因此，他们想彻底消灭中国传统绘画的心情至少是真摯的。这才称得上一种美术史上的“革命”。

所以，用“革命”这个词来形容元代绘画的变化，我认为并不准确。有人大概注意到了艺术形式的变化，以为元代人更注重高古和逸气，而宋代人更崇尚静气和文人化，甚至从“赞助方”的角度用业余和专业来概括两个朝代的画家，这都是因为不了解中国文化的精神。中国绘画首先是一个精神内敛的作品，它与文化的联系相对于西方艺术来说更加紧密，不仅仅是一种工艺。庄子说“道也，进乎技矣”，紧跟着又说“得鱼忘筌”，两者其实是一个本质，只是侧重点稍有不同而已。

元代画家要“革”谁的命？能“革”谁的命？南宋绘画与他们的绘画，就文化观念来说，根本精神就是一样的，是一个文化根子上的东西。用西方惯常的二元对立的思维模式不能理解中国文化精义。包容，或者宽容，在西方学术界来说，很多时候仅仅是一个词罢了。中国没有宗教战争，甚至种族战争也极少出现，这就是中国文化包容的力量，来源于对“和而不同”的文化认识的信仰。因此，认为元代画家的变法是一种绘画史上的“革命”，是荒谬的、不负责任的说法。

此外，画家在西方或许有业余和专业之分，表面上看是从社会地位和赞助方的角度出发界定艺术家的身份，实际上

却是一种以利益论为基础的狭隘的文化认识。利益论认为所有的画家都是商人，都在计较自己的作品是否能卖出，是否能交换，忽略了人类心理的追求和需要，甚至文人画家的赠画在他们看来都是一种交换，至少是希望获得赞许。这种彻头彻尾的物质利益观点不可能阐释中国画，尤其是文人画。中国文人画不是外向的文化样式，不注重社会地位和财富，而是一种内向的精神追求，是画家个人对文化的认识 and 情感归属。在文化面前，人类最容易获得平等，因为你认识多少，实践多少，完全根据自己的努力来获得，可以说是真正自由的。亚历山大皇帝没有办法让那个晒太阳的人屈服，是因为财富和权力对这个人没有任何诱惑力。人无欲则刚，人生认识若来自内心，明确知道自己的本相，则世间一切诸相，果然虚妄无实。

所以，认识到文化精义的画家，我们认为他是文人画家，因为他是文人，有文化；认识不到文化精义的画家我们认为他是工匠，因为他只懂技术形式，缺少文化情怀。工艺和文化之间缺少的是“化”。“化”是一个动词，也是一个名词，它使精神的载体“文”随时处于变化的状态之下，保持着“中”的状态。“中”就是道心，就是文化核心。孟子说：“执中无权，犹执一也。”（《孟子·尽心上》）即使是中庸之道，如果绝对坚持，其实也背离了中庸之道的要义。“权”就是“化”，就是“势”。遍观中国美术史，中国绘画形式的变化都围绕着这个字展开，只不过在南宋的时候取其“势”，在明朝的时候去其“权”，在元朝及元末明初的时候取其“化”……

千变万化，从官员到画院的画家，从文人到游方的僧道，画面却总有一个标准是恒定的，就是“道”。“道可道，非常道”（《老子》第一章），它本身也是不可言传，只能意会。倘使这个规律玄了些，我可以在此讲一个比较易懂的：绘画的目的是为人，还是为己？为人画画就没有了自己，为自己画画会最终惠益他人。这是文化认识的问题，不精通文化要义的人明白不了，更实践不了。对中国画家来说，一生不过是在不断完善自己对“道”的认识，千变万化也不过是为了实践个人对“道”的体悟。所以，单纯以业余和专业来区分中国画家在此就显得太肤浅了。

此外，还有一种思想认识需要理清。例如陈传席老师说：“元初，国势平稳，人们已从不知存亡何时的紧张状态中摆脱出来，人心又恢复了‘生态’和‘弹性’，重新展向自然。”（陈传席，《中国山水画史》）这似乎成了元人绘画更注重自然、绘画风格更加中庸和柔和的主要理由。实际上，我认为元代文人没有宋代文人幸福。因为家再破都还是个家，家里的孩子一样可以张牙舞爪地玩游戏。而如果家被人占了，自己被赶到家外面，跟乞丐盲流混在一起，这是一种耻辱。人一旦没有了家的感觉，还生活在一种耻辱当中，就会厌世、冷漠乃至绝情。元朝大将张弘范刻大字于崖山海滨的山石之上：张弘范灭宋于此。当地渔民路过，都掩面而过。有风骨的文人更不会为张弘范唱赞歌。他们内心的耻辱感，加上当时统治者忽视文化的态度，使他们的生存状态甚为可怜。部分文人，就算无性命之忧，于文化上的悲戚也难以泯灭。