

中國畫家叢書

高其佩



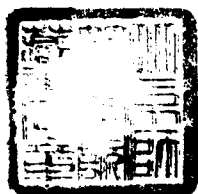
上海人民美術出版社

K825.7/9

中国画家丛书

高其佩

杨仁恺 著



首都师范大学图书馆



20734836

上海人民美术出版社

734836

出版说明

我国绘画艺术有着悠久的历史与优秀的传统，在世界艺术史上占有重要的地位。历代留传下来的作品和理论著作，是我国文化中的一宗珍贵的遗产，值得我们重视。

为了便于广大的美术爱好者和美术工作者对中国绘画史的学习和研究，我们出版了这套资料性的中国画家丛书。对我国历史上具有代表性的画家陆续介绍，每本书以介绍一个画家为主，对于年代相近、画种相近和画派相近的画家，则几个画家一起介绍，如徐熙与黄筌、马远与夏珪等等。对于每个画家，虽着重于生平、艺术成就和作品评价等方面的介绍，而对画家所处的时代背景，艺术思想亦作相应的分析。这套丛书的出版，固然对读者在增加绘画史的知识方面有一定的作用，但书中所引用的资料和对画家的分析评价，容有不够确切的地方，这些缺点，我们愿意和作者、读者共同努力，加强毛主席文艺思想和方针的学习，以批判的态度来继承我国历代优秀的文化遗产，使这套丛书能更好地为社会主义文化建设事业服务。

附 图

- | | |
|------------|----------------|
| 1. 鱼虾图 | 13. 芦雁图 |
| 2. 秋鹰图 | 14. 松鹰图 |
| 3. 柳莺图 | 15. 蕉荫双鹤图 |
| 4. 饱虎图 | 16. 春江凫鹭图 |
| 5. 菊花鸡冠花图 | 17. 柳塘聚禽图 |
| 6. 荷花图 | 18. 雄鸡水仙图 |
| 7. 渔舟鸬鹚图 | 19. 怒容鍾馗图 |
| 8. 雁行图 | 20. 渡海观音图 |
| 9. 墨竹图(笔画) | 21. 采芝图 |
| 10. 竚见经纶图 | 22. 梧桐喜鹊图 |
| 11. 虬松列岫图 | 23. 题画诗(之一、之二) |
| 12. 独骑看山图 | 24. 题画诗(之三、之四) |

目 次

第一章 “画从梦授，梦自心成”	
——指头画探源和高其佩的创始指头画·····	1
第二章 “两立不齐朋友路，一行叫破弟兄关”	
——宦海浮沉和画家生活交织的高其佩生平···	6
第三章 “手落尚无物，物成手却无”	
——指头画的画法和高其佩技巧上的特点·····	15
第四章 “创匠今安在？空留指墨精”	
——高其佩指头画的艺术成就·····	20
第五章 “拟挽顽儒情，非充耳目玩”	
——试探高其佩的创作思想和他对我国绘画艺术的影响·····	31
第六章 “颜帖日临摹，进境在相忘”	
——书法、诗文、鉴赏的素养，对高其佩创作的相互关系·····	37
后 记 （一）·····	43
（二）·····	45
附 录	
（一）高其佩题画诗辑录 ·····	47
（二）高其佩传世作品著录简表 ·····	56

第一章

“画从梦授，梦自心成”

——指头画探源和高其佩的创始指头画

我国绘画艺术的传统，源远流长，每个时代的画风和画家们的独特风格，有如万壑争流，汇为浩瀚的长河大川，奔腾不息。在各个时期绘画艺术不断发展的过程中，由于使用工具的不同，从中出现了表现手法各殊的绘画形式。清代康熙年间芜湖汤鹏(天池)所创的“火绘”，以锻铁作草虫、山水，形象生动，不减名家佳构。明、清之际的“香绘”，用燃着的柱香烧绘所要描绘的各类物象，无不维妙维肖，与传统绘画中的白描法异曲同工，别饶风趣。“指头画”的兴起，更加丰富了我国绘画的形式和内容。它尽管以指代笔，但它使用的笺素和墨彩却基本相同，故其艺术效果较之“火绘”、“香绘”越发逼近笔画，只是艺术风格有它的突出之处而已。

画家高其佩以指头画擅名于清康熙、雍正年间，风靡一时。二、三百年来，继之者不乏其人，早已形成一个新兴的画派，作为艺苑中的一朵鲜花，博得了人们的赞美和欣赏。

指头画的历史，从文献记载考察，有人以为创始于唐代。唐代画家张璪所撰《文通论画》说：“初，毕庶子宏擅名于代，一见(璪本人作画)惊叹之，异其唯用秃笔，或以手摸绢素，因问

璪所受。璪曰：‘外师造化，中得心源。’”清代乾隆时的知名画家邹一桂在他所著的《小山画谱》中，则引伸张氏之说，肯定我国绘画弃笔用手之始，因而断言指头画创自张璪。惟《文通论画》所云“或以手摸绢素”一语，很难据此判断它是如何使用的，不好说它就与画家高其佩用指之法完全一致。再说，唐代到清初，一千来年，其间并未见到有关指头画的任何资料或作品。只是到了清世祖福临时，他才用指纹画牛，于是此法又得见于艺苑。可是，以指纹画牛，固属是弃笔作画的一种方法，毕竟与高氏所创的指头画运指路数有所不同。为了将这个历史现象说得比较确切些，似可把指头画这一画种分作广义和狭义加以解释。从广义方面讲，既是以手代笔作画，不管是使用手的哪一部分，或者是手与笔并用，都可以称之为指头画，它的创始者说成是唐代画家张璪，想必是不会有啥问题的。至于从狭义方面解释，尽管指头是属于手的组成部分，而且是主要部分，究竟福临用指纹画牛，张璪以手摸绢，与高氏指头作画，不假借毛颖之力，应该说是截然有所区别。所以在这个意义上来衡量指头画的创始人，惟有画家高其佩可以当之而无愧色。本书所探究的指画，即是就狭义而言。

据清人甘运源题其伯父怀园(士调)先生《指画歌》有云：“国朝画创世始见，作者高公(其佩)继我公(甘怀园)。”明显地指出高其佩是指头画的创始人，而甘怀园为高氏及门弟子，能传其衣钵者。惟甘运源在此诗的注释中，却提到指头画起于明代，到高其佩时始穷其妙，此诗和注释见《熙朝雅颂集》，显然有矛盾之处，不识甘氏究以何说为是？不过，与甘氏同时人的诗文，都认为高氏是指头画的创始人，毫不犹豫。朱函夏于乾隆十五年题高其佩《柳莺图》(原作藏故宫博物院)云：“高恪勤公(高氏

溢号)指头画超凡入圣,五十年来,转相仿效,入室者卒鲜。盖妙由神授,而事属创为,前代未尝有也。”画家之子高纲也在题咏这幅作品的五言诗里,有“精思鬼神通,创法古今独”之句。更为直截了当的提法,则为画家裔孙高稭在题同一画幅的跋语中,指出“依古以来,画未能以指作者,有之,自先大父恪勤公始”。画家外甥李世倬题所作《岁朝图》(原作藏故宫博物院)中,亦有“指头蘸墨肇自少司寇且园舅氏,古无有也”。这些说法,一再指出指头画的创始人是高其佩,他们的看法,根本没有广狭之分。也许由于亲属的缘故,稍涉偏颇之嫌,其实未必尽然。

我们从历史上谈指头画,大体上已如上面所说的那样,至于高其佩是否直接受唐人张璪和福临的影响,尚无具体资料藉以证实。说起高其佩创始指头画,却有一段情节生动的故事。先是从画家本人所钤用的闲章中,有“画从梦授,梦自心成”一印,得知故事的轮廓;再从其子高纲在题《柳莺图》诗:“盖梦白发翁,前导入土室,空壁洩灵泉,万象出新沐;猝无颖墨俱,临摹惟指属。翁辄喜欲狂,大笑忽惊觉,觉后悟仙机,柔毫遂不握。”较为具体的描述,进一步说明高氏创始指头画的近因所在。尤以画家裔孙高秉所著《指头画说》(载入金毓黻所辑《辽海丛书》和神州国光社汇编的《美术丛书》中),对乃祖创指头画的前前后后,记载得甚为详尽,颇能发人深思。为了保存故事的原来面目,特将原文移录如下:

“恪勤公八龄学画,遇稿辄撫,积十余年,盈二簏。弱冠即恨不能自成一家,倦而假寐,梦一老人引至土室,四壁皆画,理法无不备,而室中空空,不能撫仿,惟水一盂,爰以指蘸而习之。觉而大喜,奈得于心,而不能应之于手,辄复闷闷。偶忆土室中用水之法,因以指蘸墨仿其

大略，尽得其神，信手拈来，头头是道，职此遂废笔焉。”

从这个故事的表面上考察，好象多少带着一些神秘色彩。如果我们透过现象去探究它的实质，不难找出贯串故事的前因后果。俗语有曰：“日有所思，夜则成梦。”这句话其实有它的道理。我们不难理解画家高其佩所以梦中蘸水习画的原因，是与他平时对绘画用功很勤和艺术创作的抱负分不开的。

画家高其佩把他做梦用指头作画的经过，概括为“画从梦授，梦自心成”这八个字不是凭空杜撰的，它是经过“奈得于心，而不能应之于手，辄复闷闷”的思想活动过程，然后又通过“偶忆土室中用水之法，因以指蘸墨仿其大略，尽得其神”的艺术实践。

从另外一个角度来看画家高其佩为什么用指头作画的原因，也有它一定的现实意义。在他经常钤用的闲章中，有方文曰“因笔有痕故舍之”（故宫博物院所藏《古木幽禽图》等作品上有此印记）的朱文篆书印，它已向我们明确地表示了为什么不喜作笔画，而却要专门从事指画的直接根据。其次，是画家自题《沧浪待濯图》（扇面、故宫博物院藏）上有这样一段题识：“画盛于唐，自宋元以往，殆无笔矣。知笔之难用，故单用手。赋绋为余侄婿，索我用笔，不可却之，亦不甚可也。”再就是画家自题《独骑看山图》（李初梨同志藏）云：“指头点墨，每与甲肉相半处，自成睛睫，洵非毫颖所能为者。然若有意为之，亦莫可得。”综观这里所提供的画家本人有关作指画的第一手材料，初看起来，似乎与他梦中授指画的故事有些出入；如再深入分析，不难发现这几个促使画家弃笔用指作画的直接因素，正好是做梦以后的事，是他在艺术实践中，要想用笔来表现梦中壁画的效

果，在某些技法上有了缺陷，得不到满足时所提出的。它反过来倒是很好地为指画提供了实践上的根据。

这里，必须加以说明的，就是画家高其佩尽管在指头画上作出了卓越的贡献，并不是对笔画根本就放弃了。事实上，画家本人的艺术实践已经证明，他有时也用毛笔作画，除去上面所列举的《沧浪待濯图》外，传世还有作于康熙四十八年(1709年)的《水墨杂画册》十二开(沈阳故宫博物馆藏)，全部用笔画成，其精到不让他的指画。这又从此看出笔画与指画的造型基础是一致的，而高氏的指头画是在他原来的笔画基础之上发展起来的。

从画家高其佩梦中临仿壁画，到最终创作指头画的经过，故事本身说明：一个人要想做一番事业，当一名有出息的画家，在绘画艺术上能够作出一些贡献，甚至开宗立派，独树一帜，除了辛勤地从事艺术实践，与生活发生广泛的联系，锲而不舍，付出一生的心血而外，是再没有其它捷径好走的。

第二章

“两立不齐朋友路，一行叫破弟兄关”

——宦海浮沉和画家生活交织的高其佩生平

画家高其佩字韦之，号且园，又号南村，别号很多，难于毕举。他的原籍是在今天的辽宁省铁岭县，画家作画题款时，经常书“铁岭高其佩指头生活”或“铁岭高其佩指画”等款式，把原籍冠于姓氏之上；他的弟子“扬州八家”之一的李鱮（“解”或书作“鲚”）在自题《墨竹图》诗（原作藏北京故宫博物院），有“吾乡禹之鼎，鼎足高铁岭”之句，竟以籍贯称呼他。这里所列举的两个材料，使我们不难了解画家不但是山海关外的铁岭县人，还可藉此窥知，他不因生长在富饶的江南，卓然成家之后，忘却了僻远的家乡；也正因为能对自己故乡有着无限的热爱，他本人又是一个开宗立派的大画家，才能赢得别人用他的原籍地名来称呼。这是难得的荣誉。古代画家象李成、郭熙、赵孟頫等大画家，后人呼之为李营邱、郭河阳、赵吴兴的。

画家高其佩原隶汉军镶白旗，后因乃兄其位有军功，改隶镶黄旗（注）。父名天爵，字君宠，顺治四年（1647年）以贡生任山东高苑县知县，不久升任信阳知州、长沙知府，十六年（1659年）改任江西建昌知府（府治设今南城县），在任达十六载之久。康熙十三年（1674年）乃父天爵迁两淮盐运使，未赴任，

适逢耿精忠之乱，在建昌战役中被俘，押送福建福州，以在狱中共谋内应迎清军被觉，死于康熙十五年（1676年），事迹详见《清史稿·忠义传》、《铁岭县志》诸文献中。画家高其佩为天爵第五子，在诸叔从兄弟行中排行第七，故其堂弟高其倬诗中有“七兄”的称谓，见《味和堂诗集·知非集》中有《题且园（高氏别号）七兄指绘锤馗按剑图》。根据近代的一些文献材料，都将画家高其佩的生年说成是康熙十一年（1672年），卒于雍正十二年（1734年），享年六十三岁。惟考察一下较为早期的一些文献，如乾隆年间成书的张庚《国朝画徵录》，还有高秉的《指头画说》，均无生卒年月可资稽考。从《指头画说》中所提供的一条记载看来，记的是高其佩七岁时曾随乃父游建昌延庆寺一事。如依照近说画家生于康熙十一年推算，游寺的时间应为康熙十七年（1678年）。可是，画家之父死于康熙十五年，当无父死后两年还能一同出游之理。再据画家过继出去的儿子高纲题乃父壮年时所作《柳鹭图》诗，其中有“……迨年逾古稀，承诏御园宿；《天空海阔图》、《风雨归舟轴》，至今秘阁藏，宸翰昭品目……”，并在句下注明：“于雍正庚戌被召入居圆明园之如意馆，壬子始出典新军，《天空海阔》、《风雨归舟》二图，皆奉敕所作。”据此，我们不难推知，画家“年逾古稀”奉召入圆明园作画，庚戌为雍正八年（1730年），至少有七十一岁，壬子为雍正十年（1732年），始出典新军，在圆明园如意馆达三年之久，出宫时当已是七十三岁的老人了。如果说秦祖永的《桐荫论画》和《清史稿》所记画家卒于雍正十二年一说可靠，他的卒年自应为七十五岁。因此说，近人的关于画家享年六十三岁之说，当然就不可凭信了。画家裔孙高秉《指头画说》中，也有“自弱冠至七旬”之语，基本上是与其父高纲的说法一致。又据

画家高其佩自书五律诗六首，款题“雍正六年三月一日铁岭且道人学书，时年六十有九”（手迹藏上海博物馆，见本书《题画诗辑录》四六——五一），这样，可以将画家高其佩的生年上推到顺治十七年（1660年），享年七十五岁。

画家高其佩出生于江西建昌署中，成长在宦宦之家。他幼年丧父，固然是件大不幸的事情，所幸赖有叔父辈承爵诸人的抚育，单从生活上说，一定过的很好。康熙年间，承爵官广东，安徽巡抚，画家的长兄其位后来官至文渊阁大学士兼礼部尚书，他的堂弟其倬康熙进士及第，历官至总督、尚书诸显职，诗名重一时，有疏奏和《味和堂诗集》刊行于世。画家高其佩生长在一个显宦人家，锦衣美食，早孤对他照理不会带来更多的苦痛。但是，他实际的情况，并不象一般人所想象的那么美满。就以他与长兄高其位诸人的手足感情来说，从画家自题《雁行图》诗（原作藏吉林省博物馆，为《设色指画杂画册》之一）中，读到“两立不齐朋友路，一行叫破弟兄关”句，诗后他还题识道：“向者题画，比有深慨，今岂无之”一语，字里行间，蕴藏着不少的辛酸，不难理解画家早年的成长，并不是一点痛苦也没有的，也许精神上的悒郁，比物质生活所受到的折磨要痛苦得多。这一点，对画家一生的影响至为重要。

高其佩从小就喜欢绘事，八岁起见画辄喜临摹，后来在作品上所钤闲章“乐此不为疲”就是他的真实写照，竟到了入迷的境地。可是，画家生长在那样一个仕宦人家，当时的社会风气又是“学而优则仕”的“传统”占统治地位，画师在社会上的人格地位虽然较之过去有所提高，惟究竟截然不同于仕途容易受到尊敬。正是由于这一缘故，高其佩的历史条件不允许他作为一个职业画家，终于在成年之后，走上了他父兄走着的路，进

入了无边无底、风波时兴的宦海。

尽管高其佩走入了仕途，他毕竟还是一个有志于绘画艺术的笃行之士，正由于他对绘事未能忘情，不能不妨碍他在宦海中的一帆风顺。画家本人并未应过科举，由父荫约在康熙四十年（1701年）前后授宿州知州，两年后内迁工部员外郎，为乃父天爵请康熙玄烨赐书“荅忱义烈”扁额，此是褒扬其父死于耿精忠之乱的。康熙四十五年（1706年）外放分巡浙江温处道，是年又为乃父请谥号，颁赠“忠烈”。随后，画家却在署盐运使任中，因坐亏欠盐课丢官，这对高其佩的仕途生活是一个不小的挫折，但对富于创作活力的画家，在“无官一身轻”的不太短促的岁月里，生活在山青水秀的江南，一心致力于绘画创作，倒是“失之东隅，收之桑榆”，技艺精进，大有可观。据其裔孙高秉《指头画说》所记，在此期中，画家声誉日隆，求画者接踵而来，应接不暇，他又不肯拂人之意，势必画债日多。于是曾先后延请当时名画师陆昉（日为）、扬州袁江（文涛）、杭州沈鳌（禹门）诸人为他的作品作一些渲染工作，惟小幅扇面、画册、手卷诸作，则由画家本人一手绘就，从未假手于人。不过，从传世的高氏作品考察，高秉之说，未可尽信。北京故宫博物院所藏高氏《鹿鹤同春图卷》，为笔画重设色，臣字款，清宫原藏原裱，惟其风格与高毫不相关。想必是康熙寿典时，请画家陆昉代作此图，落下自己的名款，以表示祝贺之忱。我们说它是陆昉的代笔，是由于这卷画的风貌，无论是山石、树干、水口等，都与陆氏传世之作一致，再将他们两人的关系联系起来，故作出了这个推论，想必不会有什么怀疑的。就是在这个期间，画家精力过人，创作了不少的好作品。见于《石渠宝笈初编》著录的有康熙四十七年（1708年）所画的《九如图》和这年

冬天临抚浙江画家蓝瑛、刘度等十二家画册，各家之后，均有评价，甚为允当。康熙四十八年（1709年）八月以毛笔作画册十二开（沈阳故宫博物馆藏）。每幅各具新意，在高氏作品中算是出色的代表作了。康熙五十年到五十一年之间（1711—1712年），画家的技巧更臻纯熟，雄浑遒劲，意境新奇，层出不穷。如作于康熙五十年的《孤亭秋树图》的风格，所表现奔放遒劲的特点相当突出。原作现藏辽宁省博物馆。至于在康熙五十一年所画的《水墨杂画册》，这是一部高头画册，为北京故宫博物院藏品，也是画家指头画中特色显著的代表作品之一，几乎每幅的画意都别出心裁，使观者为之神往。翌年初夏，于鉴正堂写《水中八事图册》（南京博物院藏），特为鱼虾、水虫写照传神，极尽指头画的能事。可以这样说，画家高其佩的艺术修养，在康熙五十年前后，已到了炉火纯青的程度，作为一个开宗立派的画家看来，这正好是他绘画艺术生活的黄金时代。

康熙五十四年（1715年），画家高其佩又重新回到仕途中来，出任四川分巡川南永宁道达六年之久。永宁道位于四川西南隅，接近云南、贵州以南边境，当时交通不便，被视为不毛之区，与风光明媚的江南显然不啻天壤之别！画家到此，与其说是作官，倒不如说是生活上受一次艰苦的磨炼。他虽在自题《佛手图》（为设色杂画册之一页，藏沈阳故宫博物馆）有云：“永宁佛手较闽中所产独大，清芬满室，触鼻悠然，亦足破蛮烟瘴雾。”据此，不难探知画家对他在永宁任中所生活的六年，是在“蛮烟瘴雾”中过活的。直到康熙五十九年（1720年），才升调四川按察使，来到了景物宜人的成都，宦途生活才开始有所好转。他由江南入四川的道路，是从江苏镇江上船的，沿长江上溯，经金陵（南京）、夏口（汉口）、三峡、夔府、万县、重

庆等地，直到上游的泸州，可能由此继续上溯，或在此登岸，陆行赴任。当画家在镇江登舟之时，曾遇骤雨，据说当时是雷电交加，画家处此特定的时刻，用浪漫主义的手法，加上丰富的想象力，把龙的出现奋笔为之写照，从此以后，他画龙的造型与过去有着显然的不同。

画家高其佩于雍正元年(1723年)新统治者登基的机会，由四川按察使内迁光禄寺卿，九月升刑部右侍郎，第二年升正红旗汉军都统，仍领刑部右侍郎。从宦场的角度来看，此时正是画家“官运”飞黄腾达，青云直上之际。但画家并未因位居显宦而放弃他的艺术生活，倒是因为他的职位日隆，一般趋炎附势之徒，通过求画来夤缘他，致门限为穿。画家有这样一个性格，凡是向他求画的，一概不加拒绝，有人送上很精美的纸张，他则改用一般的时纸画就，并将原纸附还，还说他的画不堪践踏太好的东西。画家孤僻的性格，也表现一生为人作画，概不取值，有求必应，但从来没有把自己的作品当作礼物致送亲友或上司，不仅他一生守此不渝，更经常告诫儿孙，万万不要用他的画作为干谒的礼品。所以说，尽管画家显贵了，但他仍不忘自己是一个画家，对时俗不肯同流合污，这对他处在当时人慾横流、腐朽透顶的封建社会，因时因人因事品评起来，是值得我们称许的。画家原来延请的助手陆昉、袁江等已经离他而去，又请来高手华亭（松江）、陆青（遵万）、镇江吴礼（钦序）为之烘托渲染，随后这两位助手又相继南归，对他后来进行大幅创作，在艺术效果上，不无影响。

恰如前面所说的那样，高其佩毕竟是一个画家，做官的本领非其所长。终于在雍正五年(1726年)七月，因于刑部右侍郎任内定讞中出了差误，被革去了侍郎，剩下一个“在都统衙门

行走”的空头衔。就是这样一个空头衔，也还没有保住，随即连根拔掉，高其佩的仕途生活到此告一段落。据有的文献说，高氏在右侍郎任内，所审理的许多案件，总的说来还算平直。曾于雍正三年（1725年）审理严士俊盐茶案，事涉封疆大吏，从无所宽假。但是统治者见错不宥的铁律，使画家从此脱离了多风波的宦海，对他晚年的创作生活，却帮了一个大忙。我们从他在雍正六年（1728年）端午节所作的一幅《怒容锤馗图》（辽宁博物馆藏）考察，可以说指法奔放，人物神情毕露，其气势有如真的要使鬼魅为之退避。我们据此不难明了，画家晚年致力于创作的热情，未尝稍减，尽管丢官罢职，原有的助手离开了他却仍然坚持作画，数十年如一日。这种孜孜不倦的勤奋精神，与他立志创新的远大意愿是吻合无间的。据高纲题《柳莺图》诗中所咏：“……甲残至吮血，日匿频烧烛……”这种辛勤滋味，只有画家本人体会最深，苦尽甘来的乐趣，也只有他最能理解。

在画家赋闲的晚年，指画的声誉远播国外朝鲜，所谓“其声远噪鸡林”，即指此而言（亦见《听雨丛谈》）。他的外甥朱伦瀚、李世倬以及甘士调（怀园）诸人，都亲承指授，能传高氏的衣钵，具有广泛的影响。一味喜欢欣赏王时敏为首的“四王”作品的统治者，也许是出于好奇的缘故，也许是高氏作品在广大人民群众中有很高的声誉，使他们在雍正八年（1730年）诏令画家高其佩入圆明园如意馆，为宫廷作《天空海阔图》、《长江万里图》和《民安物阜图》，都用细绢工笔描绘，这是遵照皇上的旨来作画，当然与他平时用指头蘸墨的写意画迥然有所不同，这对年逾古稀的画家说来，的确是一件苦差事，但又有什么办法摆脱得开呢？画家在如意馆一共呆了三年，直到雍正十