

1300年 赵孟頫的“书画同源” 和文人画的新走向

谈晟广

“书画同源”说是元初画家赵孟頫在绘画理论上提出的核心观念，其对元、明、清的艺术发展产生了广泛影响。作为中国艺术史上最重要的艺术观念之一，赵孟頫的这一观念是何以形成的，向来未知。本文试图在文献与图像之间寻找一种互证，力求还原赵孟頫此观念的形成过程。我们发现，1300年，当好朋友鲜于枢首先在金王庭筠的《幽竹枯槎图》上阐明“书画同一关捩”、“画中有书，书中有画”的观点后，赵孟頫紧随后作跋，与此同时，他的艺术创作发生了极大转变。这一切，显然都不是偶然的。

至元二十六年(1289)秋，赵孟頫题钱选《八花图》^①，评说此画“虽风格似近体，而傅色姿媚，殊不可得”。赵所谓“虽风格似近体”，可能有两层含义：其一，“虽”字在语气上可判断为是赵对钱画的认可，即“傅色姿媚”的钱选花鸟画，是“殊不可得”的；其二，意在说明钱选的花鸟画在风格上与时代不远的南宋宫廷花鸟有关联，也就是似“近体”，这当是相对于“今体”而言，或许带有微辞成分。从赵孟頫早年的花鸟画《葵花图页》、《幽篁戴胜图》看(图1、2)^②，也可以说他曾浸染风格似“近体”的画作，前者“傅色姿媚”，后者毛羽毕现，这与他后来所擅长的以书入画的笔墨写意风格是绝然不同的。

与钱选不同的是，1300年前后，赵孟頫的花鸟画创作已经完全脱离所谓“近体”风格，而走入以“书画同源”为指导的一种文人画的新方向，并且将这种理念进一步融入到他的山水画、人物画创作中。这种文人画发展的新走向，从绘画表现形式上看，已经由南宋以前的形似再现型向表现型转化——艺术家开始特别强调书法性线条质量的高低。或许，这种转化是对北宋苏轼“论画以形似，见与儿童邻”观点的延续。



图1 赵孟頫 葵花图页



图2 赵孟頫 幽篁戴胜图

就在赵孟頫题钱选《八花图》的十二年之后,大德五年(1301)秋,杭州画工陈琳(字仲美)访赵孟頫于松雪斋。陈琳的父亲乃南宋宫廷画师陈珙,为宝祐年间(1253—1258)待诏,“子琳,世其学”^③。赵孟頫友人汤垕《画鉴》对于入元的画家只记载了两人,其中之一就是陈琳,说他“能师古,凡山水、花草、禽鸟,皆称其妙”,“宋南渡二百年,工人无此手”,这种评价,对于“工人”身份的陈琳,可以说是相当高。陈琳的画之所以好,汤垕还分析了原因,是因为“子昂与讲明,多所资益,故画不俗”^④。陈琳访赵的当天,画了一张小画,叫《溪凫图》,至今仍存世^⑤。

严格意义上讲,《溪凫图》是陈琳和赵孟頫的合作。二人在松雪斋茶叙的时候,聊兴所至,安排书僮铺纸磨砚,陈琳在赵孟頫指导下先期作了此画。那是一只立于水边的鸭子,虽是乘兴之作,但从精准的造型和轻松的笔法看,陈琳不愧是描画物形的高手。不仅鸭子,即使是水纹和坡岸上的小草都画得很谨细,富有物理之趣(图3)。但显然赵孟頫对有的地方不甚满意,于是将原本细密的水纹改作粗放的中锋用笔,并在坡岸上也稍加了几笔,可能在鸭子身上也动了两下,于是画面顿现粗放的水墨之趣(图4)。陈仲美似乎明白了个中道理,趁势在画面的右上角用粗放却不失严谨的笔法增添了几叶芙蓉。完成之后,赵孟頫十分高兴,欣然在画面上作题,曰:“陈仲美戏作此图,近世画人皆不及也。子昂。”赵说“近世画人皆不及也”,显然是夸张或溢美之词,不可当真。这是一个本精于写实的画工在赵孟頫指导下的戏作,赵的题跋与其说是在赞扬陈仲美,不如说是在宣示其本人在艺术创作上兴趣的转化,也体现着时代观念的变化——源起于北宋的以水墨方法表现枯木、竹石题材的花鸟画创作手段正悄然兴起。这一年,赵孟頫四十八岁。满心欢喜的陈琳将画作带回杭州,是年除夕,他请文人仇远作题,仇附和了赵的说法,但其根本立场恐怕也是不在于赞扬陈琳的“良工苦思”,而在于子昂的“修饰润色”:

大德五年辛丑秋,仲美访子昂学士于余英松雪斋。霜晴溪碧,作此如活,使崔艾复生,当让出一头。修饰润色,子昂有焉。昔人有以千金换能言鸭者,此虽不能言,亦非千金而轻与。是年除夕,题于躬行斋,南阳仇远。^⑥

赵孟頫在陈琳《溪凫图》中所改画的水纹笔迹,与他1302年创作的《水村图》是一致的,都是运用中锋画出来的富有节奏的波浪型线条。这说明,在13世纪末至14世纪初的时候,将书法性线条入画,已经成为赵孟頫基本创作理念。

赵孟頫以书入画的实践,以古木竹石题材为最多,现存可信的此类题材约有十二件^⑦,明确纪年的有四件:1.《疏林秀石图轴》,大德三年(1299),台北故宫博物院藏;2.《兰石卷》,大德六年(1302),上海博物馆藏^⑧;3.《为与行道画兰卷》,至大四年(1311),上海博物馆藏;4.《秀出丛林卷》,至治元年(1321),藏处不明。

台北故宫博物院藏《疏林秀石图轴》(图5)与北京故宫博物院藏《秀石疏林图卷》(图6)在构图和母题甚至笔法上多有相似的细节。这种相似显然不是巧合,笔墨的游戏变成了严谨的复制,如果不是出于刻意摹仿的话,从赵孟頫“以书入画”的理念来看,是完全没有必要这样创作的。本文认为台北故宫本可能是北京故宫本的摹本,只是在构图上将长卷改成了立轴,并去掉了部分画面细节。北京故宫本《秀石疏林图卷》因卷后有赵孟頫的一段题诗而闻名(图7):

石如飞白木如籀,写竹还与八法通,若也有人能会此,方知书画本来同。

《秀石疏林图卷》上的绘画、书法和诗被认为是赵氏“书画同源”说最直接的证据。从此之后,我

们所见赵孟頫的花鸟画,皆是体现在以此类枯木竹石题材为主体的创作上,现存众多作品都说明了这一点。那花鸟画风格本也似“近体”的赵孟頫,是如何从枯木竹石题材入手,进而完成自己的“书画同源”理论的呢?

从诸多文献和图像证据看,这显然不是赵孟頫的个人行为,而是他与鲜于枢、李衍和高克恭等同道合力之下的一个必然结果。

二

苏轼将“枯木竹石”发展为文人画创作重要的表达题材^⑨。苏轼死后不久,徽宗朝兴起“元祐党禁”运动,徽宗曾下诏,苏轼“片纸只字,焚毁勿存,违者以大不恭论”,苏轼学术思想的发展在北宋末遭遇了巨大阻难。北宋亡,与南宋中兴时期文化趋向有着根本不同的是,金成为苏轼之学的大兴之地,南宋与金对峙时期,有所谓“苏学盛于北,程学盛于南”之说^⑩。金兵在攻陷汴京时,抢掠一切物什,“府库蓄积,为之一空”,金人获取了许多书图,带走了不少汉族文人,中原文化在金源盛行,以致后来清朝四库馆臣得出“中原文献实并入于金”的结论^⑪。其中,掳走的大量宫中书画之宝,成了金内府的官藏之物,也成了北方文人、画家师法的范本。金朝作为一个刚刚从粗蛮部落壮大起来的统治力量,入主在政治、经济、文化方面都远远盛于自己的富庶中原,极需要套用现成的模式,这种模式还必须是能够得到大多数人认可的,因此像苏轼这样在宋朝受到极度不公平对待的大文人一开始就受到金贵族的喜爱,而这又正好激发了北宋宣、政期间北方文人原有的对苏轼的热情——这种热情在徽宗统治期间受到了太多的压制,苏轼卒后,由于“元祐党禁”,当时文人是“禁愈严而传愈多,往往以多相夸,士大夫不能诵坡诗,便自觉气索,而人或谓之不韵”^⑫。金人在犯阙之初就注意收集苏轼等人的文集、墨迹,以至于宋人怀疑“南州无一字之余也”^⑬。

由于特殊的政治、文化历史背景,金皇室如海陵王、世宗、章宗等皆对苏轼钟爱有加,“褒崇元祐诸人,取蔡京、童贯、王黼诸奸党”,这种与北宋末期相对立的政治行为是可以“顺百姓望”的^⑭。金初对元祐诸人的“褒崇”使“苏学”在金源快速盛行,“百年以来,诗人多学坡谷”^⑮,金代文学大家蔡松年、蔡珪、赵秉文、党怀英、元好问、王庭筠、王若虚等多得“苏学”滋养。在金人眼里,“文至东坡,无复遗憾矣”,“坡冠绝古今”^⑯,苏轼的一切,包括诗文、书法、绘画在金朝文人眼里都是效法的对象,以苏轼为代表的文人画观亦大大影响到金代文人,这其中,则又数王庭筠之成就为最。

王庭筠,号称金源之苏东坡,他的诗、墨竹画皆学苏轼,书法和山水则师米芾,今有《幽竹枯槎图》传世(图8)^⑰,卷中自识:“黄华山真隐,一行涉世,便觉俗状可憎,时拈秃笔作幽竹枯槎,以自料理耳。”他的自题,如此胸襟,正与苏轼“枯肠得酒芒角出,肺肝槎牙生竹石,森然欲作不可留,写向君家雪色壁”之题竹诗意相合^⑱。苏轼说:“能文而不求举,善画而不求售,曰:文以达吾心,画以适吾意而已。”^⑲又说:“壁上墨君不解语,见之尚可消百忧……君知远别怀抱恶,时遣墨君解我愁。”^⑳作画的目的是“适吾意而已”、“消百忧”、“解我愁”,而墨竹是达此目的的主要手段之一。画竹之过程,乃是忘我、忘忧、忘愁之过程。“自料理”与“适吾意”正乃同义。

金朝于1234年败亡,1276年南宋临安城陷,在近半个世纪的时间里,蒙元时代北方汉人的学术系统基本是承自北宋、金。作为金代影响最大的文人画家,王庭筠对蒙元时期艺坛的影响可谓深远,在北方出生、成长的高克恭和李衍的艺术创作俱受其影响。如夏文彦说高克恭“善



图3 陈琳 溪凫图

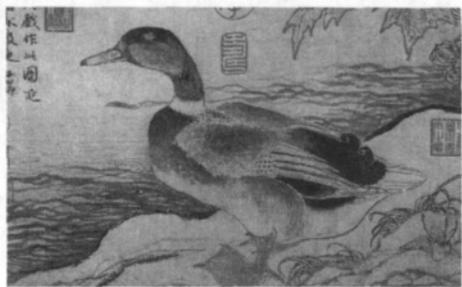


图4 《溪凫图》局部

山水,始学二米,后学董源、李成,墨竹学黄华,大有思致”²¹。张翥诗云:“房山得法黄华山,笔力断取青孺颜。”²²李衍则“善画竹石枯槎,始学王淡游,后学文湖州,着色师李颇,驰誉当世”²³,他曾经在其《竹谱》自序中言:“予昔见人画竹,尝从旁窥其笔法,始若可喜,旋觉不类,辄叹息舍去不欲观之矣。如是者凡数十辈。后得澹游先生所画,迥然不同,遂愿学焉。”²⁴

南宋灭亡后,总体形势上是蒙古人、色目人、北人、南人等级依次见分的状况,恰如元人所说的:“元朝自混一以来,大抵皆内北国而外中国,内北人而外南人,以致深闭固拒,曲为防护,自以为得亲疏之道。是以王泽之施,少及于南,渗漉之恩,悉归于北。”²⁵地位相对较高的色目人高克恭和北人李衍南下为官,他们在艺术中所追求的源于王庭筠的旨趣,也伴随着他们政治影响的逐渐扩大而扩大。与此同时,赵孟頫应诏北上参政,他在京师参加北人的雅集²⁶,搜购大量遗留在北方的晋、唐、五代、北宋名画,这种与北人的文化互动和对于古代名迹的见闻,无疑拓宽了赵孟頫的视野,成为他后来艺术创作观念转变的因素之一。

随着赵孟頫与北方文人高克恭、李衍以及鲜于枢交情的日益加深,艺术上的观念互动也愈加频繁,追求水墨之戏成为彼此之间的共识。早在至元二十三年(1286),赵孟頫应诏进京师之前,已经结识了时任浙江行省左右司员外的李衍,这年十一月他为李衍藏王羲之《眠食帖》作跋²⁷。1286年底赵孟頫赴京之时,高克恭尚在京外任职,至元二十四年(1287)高从山东西道提刑按察司判官任监察御史,赵孟頫亦授兵部郎中,总领天下驿置。据赵孟頫在一则题高克恭《墨竹卷》的跋文中云“仆至元间为郎兵曹秩满,彦敬与仆为代,情好至笃”²⁸,说明这时赵、高已经结识,且“情好至笃”。1287年12月,儒学大师吴澄南归途经浙江湖州,赵孟頫将老师敖君善、师友钱选、戴表元、邓文原等介绍给吴。1289年,丞相桑哥遣高克恭使江淮省考核簿书,高开始游走于江南²⁹,或许在这个时候,赵孟頫也同样向高介绍了他在南方的师友,因为高克恭后来举荐赵的座师敖君善于朝。他们的交往,在1295年赵孟頫归吴兴后,更为加强³⁰。

这里要特别强调一下鲜于枢和赵孟頫的关系。1278年,鲜于枢出任扬州行台御史掾,与赵孟頫订交,时年三十三岁³¹。至元二十三年(1286)冬,鲜于枢得王羲之《保母碑帖》,次年八月,赵孟頫为之作跋,言“犹恨驱驰南北,不得尽古人临池之工,因公余出示,令人重叹”³²。至元二十四年(1287)六月,赵孟頫应鲜于枢之请,作小楷《鲜于府君墓志铭》。大德二年(1298)二月二十三日,鲜于枢、赵孟頫和周密、郭天锡、张伯淳、李衍、王子庆、邓文原等人雅集,同观王羲之《思想帖》³³。赵孟頫还曾应鲜于枢之请为其作画,如《委顺庵图卷》,赵题曰:“鲜于伯机,自号委顺庵,求仆作图,仆遂戏为图之,或者乃谓本无此,竟图安从生仆意不然是,直欲写伯机胸中丘壑耳,尚安事竟哉!子昂。”³⁴赵孟頫亦曾画《西溪图》赠鲜于枢,并在画中题道:“绿苹齐叶白芷生,送君江南空复情,相思万里不可见,时对此图双眼明。”³⁵鲜于枢亦曾应赵孟頫之请为之作书,至元三十一年(1294),鲜于枢将“大书二十字一轴、草书五言句二联四幅合成”送给赵,款曰:“至元甲午良月,北村市舶之,赵翰林以此四纸求余作大草书。久病目昏,不能对客,聊以应命,殊愧不工,他日再易,必又是病目时也。呵呵。鲜于枢。”对这样让鲜于枢惭愧的“不工”之作,赵孟頫则跋道:“困学之书,妙入神品,仆所不及。”³⁶鲜于枢对赵书的评价,也是相当高的,曾说赵“篆、隶、真、行、颠、草俱为当代第一”³⁷。鲜于枢死后,赵孟頫写《哀鲜于伯机》:“君死已五年,追痛犹一日”³⁸,哀恸之情,溢于言表。至大三年(1310)八月二十三日,鲜于枢之子鲜于必明持《鹅群帖》请赵孟頫题跋,赵说:“仆与伯几同学,草书伯几过余远甚,仆极力追之而不能及,伯几已矣,世乃成称仆能书,所谓无佛处称尊尔。”³⁹这些评价,恐怕还真不只是赵的自谦之辞。



图 5a 赵孟頫 疏林秀石图轴 台北故宫博物院藏



图 5b 《疏林秀石图轴》局部

三

13世纪末期,王庭筠的《幽竹枯槎图》开始进入元初文人的视野,并且在元初产生重大影响。据卷后“监察御史行台事永清史□仲微”的题跋,此画先是元初吏部尚书郝继先于山西太原得之,郝“虽官事鞅掌,往来燕赵齐鲁吴楚之间,未尝离身一日”,后来他的友人石民瞻见到此画,十分喜爱,所谓“最之”,郝继先就割爱将该画转赠给了石民瞻。

石民瞻,名石岩,号汾亭,江苏镇江人,好书画,喜交游,曾为官九江等地。尝有人写诗赞曰:“民瞻实可人,青岁纡墨绶。一朝拂衣去,归种彭泽柳。萧然林下意,今无古或有。”^④石民瞻早年便与赵孟頫为友,后成儿女亲家。石民瞻在赵孟頫的《烟江叠嶂图》卷后曾用“艺事推三绝,交情到八哀”来形容他对赵的推崇和二人之间的交情^⑤。今上海博物馆尚存赵孟頫《行书十札卷》,十通尺牍合装卷,其中九札正是赵孟頫致石民瞻的书信,从信札内容来看,交情也的确非同一般。另,赵孟頫《松雪斋集》卷五也尚有《题所画梅竹赠石民瞻》诗,有“故人赠我江南句,飞尽梅花我未归,欲寄相思无别语,一枝寒玉淡春晖”等句,并说“伯机(鲜于枢)有诗见寄,云‘寄声雪上佳公子,飞尽梅花不见君’”^⑥,说明赵孟頫、石民瞻与鲜于枢的互动十分密切。鲜于枢的霜鹤堂落成之日,石民瞻与高克恭、李衍、赵孟頫、张伯淳和萨天锡等十二人相会雅集^⑦。

石民瞻的收藏甚富,交游也很广,今存元人诗文中尚有多首与他有关的酬唱诗文^⑧。石民瞻的居住地镇江,是京杭运河与长江的交汇处,为南来北往中转、暂歇的必经之地,每年有不少往来于京城和江浙之地的官员与文人拜访、观赏石民瞻的收藏。而王庭筠的《幽竹枯槎图》则是众人争欲一睹的名作,无形中加大了王庭筠在元初的影响。13、14世纪之交,在不知不觉中,此画成为了中国绘画史上一件具有坐标性意义的重要作品。

从《幽竹枯槎图》现存题跋看,大德四年(1300),石民瞻的好友鲜于枢首先作跋:

右黄华先生《幽竹枯槎图》并自题真迹。窃尝谓古之善书者必善画,盖书画同一关捩,未有能此而不能彼者也,然鲜能并行于世者,为其所长掩之耳。如晋之二王、唐之薛稷及近代苏氏父子辈,是以书掩其画者也。郑虔、郭忠恕、李公麟、文同辈,是以画掩其书者也。唯米元章书画皆精,故并传于世,元章之后黄华先生一人而已。详观此卷,画中有书,书中有画,天真烂漫,元气淋漓,对之嗒然,不复知有笔矣。二百年无此作也。古人名画非少至能,荡涤人骨髓,作新人心目,拔污浊之中,置之风尘之表,使之飘然欲仙者,岂可与之同日而语哉?大德四年上巳后三日,晚进渔阳鲜于枢谨跋。

鲜于枢在跋文中评价王庭筠时说“窃尝谓古之善书者必善画,盖书画同一关捩”,可见这是其个人的观点,并说王画墨竹是“画中有书,书中有画”的天真烂漫之趣。鲜于枢1300年的跋文,与赵孟頫同样约作于此时的《秀石疏林图卷》后的诗中之“书画同源”说,有着惊人的一致——这显然不是一个偶然的事件。因为《幽竹枯槎图》紧接着鲜于枢作跋的人,正是赵孟頫(图10),他说:“每观黄华书画,令人神气爽然。此卷尤为卓绝。”“每观”二字,说明赵孟頫是多次见到王庭筠的画作。他对王庭筠也曾另有评价,曰:“平生黄华老,得意每相关。九原如可作,与君相对闲。”^⑨虽然在《幽竹枯槎图》跋文中仅数言,却向我们暗示了赵孟頫提出所谓之“书画同源”理论,并在创作中选择枯木竹石题材,应是从《幽竹枯槎图》和鲜于枢跋中启发而来。元人说“黄



图6 赵孟頫 秀石疏林图卷 北京故宫博物院藏

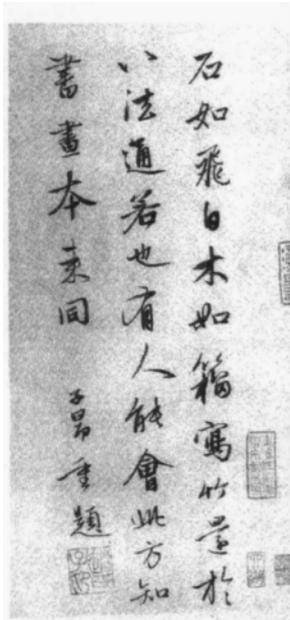


图7 《秀石疏林图卷》赵孟頫自题



图8 王庭筠 幽竹枯槎图

华山主澹游翁,写竹依稀篆籀工”^④,讲的就是王庭筠以书入画,而且晚明人顾复在录王庭筠的一张竹画时也看出了赵孟頫“书画同源”之说中的奥妙:

竹一枝 横纸二尺许。在六君子卷中,黄华款。

大叶。柯敬仲题自画竹谱云:凡踢枝当用行书为之,古人之能事者,惟文苏二公,北方王子端得其法,今代高彦敬、王澹游、赵子昂其庶几。元人推重子端如此,惜其迹不多概见也,只此一枝。观之踢枝若写行草,作叶通乎八法。子昂云“若也有人能会此,方知书画本来同”,子端画竹与文苏并驱者,岂非有籍于书法精工之所致欤?^⑤

解缙《书学传授》说:“王庭筠擅名于金,传子澹游,至张天锡,元初,鲜于枢得之。”^⑥这种传授关系如果成立的话,可进一步确立王庭筠在元初的文化地位是非同一般的。在有案可查的史料中,鲜于枢是元初首位提出“古之善书者必善画,盖书画同一关捩”观念的人。赵孟頫在《哀鲜于伯机》中曾说二人“契合无间言,一见同宿昔”、“春游每拿舟,夜坐常促席”、“谈谐杂叫啸,议论造精核”、“奇文既同赏,疑义或共析”、“书记往来间,彼此各有得”^⑦,可见他们的艺术观念是在这种互动之中逐渐形成和成熟的,并对画坛产生影响。

我们来看这种互动的时间表:

元贞二年(1296)正月廿五日,赵孟頫将赴浙东,因雨留鲜于家,得观宗室赵子固的水墨双钩横卷水仙,赵题曰:“吾自少好画水仙,日数十纸,皆不能臻其极,盖业有专工,而吾意所寓,辄欲写其似,若水仙树石,以至人物、牛马、虫鱼、肖翘之类,欲尽得其妙,岂可得哉!今观吾宗子固所作墨花,于纷披侧塞中,各就条理,亦一难也,虽我亦自谓不能过之。”^⑧赵子固的墨花还是并没有远离“形似”之“妙”,此时赵“吾意所寓,辄欲写其似”,在“似”上,赵自谓不能过子固。1300年,鲜于枢在《幽竹枯槎图》上作跋,赵子昂紧随其后。这年冬天的十二月,亦曾受到王庭筠影响的李衍为仇远创作了《秋野清思》,画面是坡石、小枯木和小竹,赵、鲜于二人俱在画上作跋,赵的跋文是“闻仲宾方苦时行力疾,为仁父作此图,尚能萧散如此,敬叹敬叹,孟頫”,鲜于枢的跋文则是“子昂说法已竟,不必重赘,大德五年三月廿日困学民鲜于枢拜观”^⑨。

大德五年(1301)八月五日,鲜于枢跋赵孟頫画的《东坡像》及书《前后赤壁赋》(图11):

近世诸贤书画不能俱传。李伯时亦善书,今独称其画,王黄华亦善画,今独传其书,盖以所长掩其所短故也。子昂学士书画俱到,他日必能俱传无疑。大德五年八月五日,困学民鲜于枢题子昂画东坡像及书二赤壁赋后。^⑩

可见,在1300年之后的一年多时间里,赵孟頫画了不少“书画俱到”的作品,如果将这番话和鲜于枢在《幽竹枯槎图》上题跋中的几句话相比较,会感到十分有意味。年前鲜于枢刚刚评价王庭筠“画中有书,书中有画”,“不复知有笔矣”,更是所谓“二百年无此作”,仅过了一年零五个月,赵孟頫的“书画俱到”,已经奇迹般地超越了王庭筠的“画中有书,书中有画”。更重要的是,在鲜于枢的眼里,赵孟頫这种“书画俱到”的实验性笔墨技法,“他日必能俱传无疑”——这种预测显然是相当精准,赵孟頫后来的绘画创作理论基石即是“书画同源”。这也体现了鲜于枢独特的眼光,这种眼光与他本人的旨趣也是相关的,其跋《幽竹枯槎图》即是一例。另外,他在跋《米友仁云山图卷》中提到:“说诗者云,命意十分,下语三分,可并《骚》、《雅》。予于画也云,

盖工人之画，短于命意，而长于形似。至于高人胜士，则反是。二米之作，近之矣。此纸若论头顶，谁不能到。□（树）林彼岸，草色与土相兼，一段讲皋，意在笔外，他人不能及也。”^⑤可见他讲究的是一种意在笔外的东西，正如他在跋《御史箴临本》中又说：“古人作文如写家书，作画如写字，遣意叙事而已。”^⑥

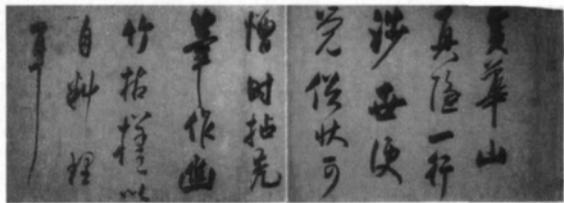


图9 《幽竹枯槎图》王庭筠自题

无独有偶，汤垕《画鉴》中有很多对于“形似”的批评，毫无疑问，这是对苏轼“论画以形似，见与儿童邻”理论的一种延续：

今之人看画多取形似，不知古人最以形似为末节。如李伯时画人物，吴道子后一人而已，犹未免于形似之失，盖其妙处在于笔法、气韵、神彩，形似末也。东坡先生有诗云：“论画以形似，见与儿童邻。作诗必此诗，定知非诗人。”仆平生不惟得看画法于此诗，至于作诗之法亦由此悟。

观画之法，先观气韵，次观笔意、骨法、位置、傅染，然后形似，此六法也。若看山水、墨竹、梅兰、枯木、奇石、墨花、墨禽等，游戏翰墨，高人胜士，寄兴写意者慎，不可以形似求之，先观天真，次观笔意，相对忘笔墨之迹，方为得趣。^⑦

《画鉴》约成书于1302—1305年间，也就是说，山水、墨竹、梅兰、枯木、奇石、墨花、墨禽等，俱在“游戏翰墨”之列，在短短的时间之内，这种“不可以形似求之”的实验水墨，已如鲜于枢在1301年所预测的那样，“他日必能俱传无疑”，完全成为中国画坛的主流了。虽然鲜于枢本人没有作画的记载，但是，其密友赵孟頫在与他以及其他友人诸如高克恭、李衍、石民瞻等人的观念互动中，在1300年左右，实现了艺术上的超越。由此亦可见，在1300—1301年间，中国艺术史的发展方向产生了一次重大转变。元张羽诗云“北方作者夸澹游，房山继之妙莫比。吴兴公子最擅名，同时亦数蓟丘李。蓟丘有嗣能传家，笔势翩翩此其是”^⑧，叙说的正是这样一段史实。

《幽竹枯槎图》不仅给予鲜于枢、赵孟頫重大的观念启示，也由于其藏主石民瞻的流动性，影响了元初的众多文人，这从卷后尚存的袁桷、汤垕、龚璠、康里巎巎等众多元初知名文人的题跋可见。显然，在1300年前后，在这种文人云集的互动中，每一个参与其中的文人似乎都在表明自己所理解的画坛当时之最新动向。卷后，龚璠跋曰：

今代李仲方、高彦敬暨李仲宾墨戏，皆自黄华老来，观此益信。盖磊落倾倒之意，先后犹一日也。古人文献相传类此。高邮龚璠题。

龚璠，字子敬，号谷阳生，江苏高邮人，以浙江儒学副提举致仕，与戴表元、仇远等为忘年交。龚亦与高克恭善，高目前所知的墨竹仅存之作《墨竹坡石图》，即是为龚璠所作^⑨。龚璠的描述，又再次说明了这种墨竹题材复杂的师承关系。

《幽竹枯槎图》卷后汤垕的跋文不仅强调了王庭筠在画史上的重要地位，还进一步说明了在1300年以后所兴起的以书法之理入画的“游戏”：

士夫游戏于画，法象随笔化，景发兴新，岂含毫吮墨，五日一水十日一石之谓哉？故画家之极经营位置者，犹书家之工篆隶，士夫寓意笔墨者，犹书家之写颠草，要非胸中富万

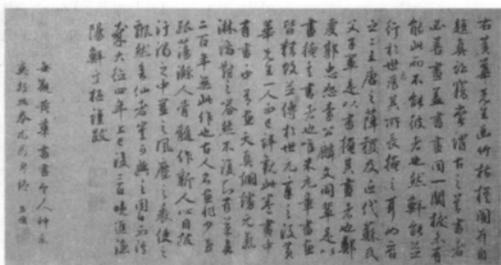


图10 《幽竹枯槎图》鲜于枢、赵孟頫跋

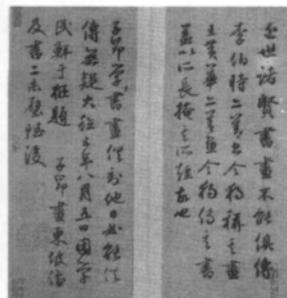


图11 鲜于枢跋赵孟頫《东坡像》及书《前后赤壁赋》局部

卷、笔下通八法,不能造其玄理也。金黄华王先生,文章字画之余,留心墨戏,得誉于明昌、大定之间,此幽竹枯槎图,迹简意古,文雄字逸,可与古作者并驱争先。夫一时寄兴之具,百世而下,见其断缣遗楮,使人景慕而爱,尚可谓能事者矣。东楚汤屋,手不忍置,赞曰:胸次磊落兮下笔有神,书画同致兮罄露天真,维兹古木兮相友修筠,信手幻化兮吟嗟逡巡,一时之寓兮百世之珍,卷舒怀想兮如见其人。

汤屋在跋中对于王庭筠所表现出来的赞赏在《画鉴》中进一步升级,他曾两次提到王庭筠,并最终将其与他本人所景仰的赵孟頫联系起来,做出了两百年来画史的一个新定位,这个评价显然是经过认真考量的:“金人王庭筠,字子端,画山水枯木竹石,往往见之。独京口石民瞻家幽竹枯槎图,武陵刘进甫家山林秋晚图,上逼古人,胸次不在元章之下也。”“只如本朝赵子昂、金国王子端,宋南渡二百年间无此作。”^⑤汤屋在鲜于枢对于王庭筠的评论中加入赵孟頫,赵、王并举,不仅承认了其前后的承继关系,还进一步印证了鲜于枢所预测的赵画“他日必能俱传无疑”,也就是说1300年之后,在三五年的时间里,赵孟頫的影响已经进一步扩大了。

高克恭、李衍、赵孟頫以后的元朝,是一个画竹盛行的时代。“元四家”黄公望、吴镇、倪瓒、王蒙均有大量墨竹画存世,还有许多绘画理论与竹相关。如吴镇说“写竹之真,初以墨戏,然陶写性情,终胜别心也”^⑥,倪瓒说“作画亦以写其胸次之磊磊者欤”^⑦、“仆之所谓画者,不过逸笔草草,不求形似,聊以自娱耳”^⑧,将墨竹作为元代文人表达思想情操的重要载体,又是对于苏轼、王庭筠、高克恭、李衍、赵孟頫墨竹画的一脉相承。后来的顾安、柯九思、郭畀专以画墨竹闻名。夏文彦《图绘宝鉴》卷五“元朝”中记载的“善墨竹”或“墨法墨竹自成一家”者比比皆是,这在另一个层面体现了1300年之后元代文人画新走向所产生的影响。

- ① 《八花图卷》,纸本,设色,纵29.4厘米,横333.9厘米,北京故宫博物院藏。
- ② 《葵花图页》,纸本,设色,纵31.2厘米,横23.6厘米,北京故宫博物院藏。《幽篁戴胜图》,绢本,设色,纵25.4厘米,横36.1厘米,北京故宫博物院藏。
- ③ 夏文彦:《图绘宝鉴》卷四,于安澜编《画史丛书》第二册,上海人民美术出版社1982年版,第108页。
- ④⑤⑥ 汤屋:《画鉴》,卢辅圣主编《中国书画全书》第二册,上海书画出版社2009年版,第901页,第902页,第902页。
- ⑤ 《溪凫图》,立轴,纸本,纵25.4厘米,横36.1厘米,台北故宫博物院藏。
- ⑥ 此画又有柯九思题诗云:“良工苦思可心降,底事文禽不解双,欲采芳华波浪阔,芙蓉朵朵隔秋江。”
- ⑦ 蔡星仪:《赵孟頫〈竹石幽兰图〉卷及其相关问题》,见上海书画出版社编《赵孟頫研究论文集》,上海书画出版社1995年版,第511—512页。
- ⑧ 徐邦达认为此图是有来历的摹本,原本即作于大德六年(参见徐邦达《古书画伪讹考辨》下,江苏古籍出版社1984年版,第52页),本文同此说。
- ⑨ 谈晟广:《北宋末期、南宋和金对峙时期苏轼体系墨竹的传播之考察》,见范景中、曹意强主编《美术史与观念史》,南京师范大学出版社2006年版,第69—119页。
- ⑩ 翁方纲:《石洲诗话》卷五,人民文学出版社1981年版,第153页。
- ⑪ 《四库全书总目提要》卷一九〇,上海商务印书馆1933年版,第4218页。
- ⑫ 朱弁:《曲洧旧闻》卷八,中华书局2002年版,第205页。
- ⑬ 何蘧:《春渚纪闻》卷六,中华书局1983年版,第97页。
- ⑭ 刘祁:《归潜志》卷一二,中华书局1986年版,第136页。
- ⑮ 《元好问全集》卷四〇,山西人民出版社1990年版,第113页。
- ⑯ 王若虚:《滹南遗老集》卷三六,辽海出版社2006年版,第413页。
- ⑰ 此卷纸本,墨笔,纵38厘米,横117厘米,日本京都藤井有邻馆藏,具体研究见本人硕士论文《从王庭筠〈幽竹枯槎图〉看宋金及元初苏轼体系墨竹的传承》(南京师范大学2003年)。

- ⑱ 邓椿《画继》卷三,于安澜编《画史丛书》第一册,上海人民美术出版社1982年版,第12页。
- ⑲ 苏轼《东坡题跋》卷五,卢辅圣主编《中国书画全书》第一册,上海书画出版社2009年版,第637页。
- ⑳ 王文诰辑注《苏轼诗集》卷六,中华书局1982年版,第250页。
- ㉑㉒ 夏文彦《图绘宝鉴》卷五《画史丛书》第二册,第138页,第125页。
- ㉓ 顾瑛编《草雅堂集》卷六,陈高华编《元代画家史料》,杭州出版社2004年版,第42页。
- ㉔ 李衍《竹谱详录·序》,《中国书画全书》第二册,第728页。
- ㉕ 叶子奇《草木子》卷三上(台北)中华书局1959年版,第55页。
- ㉖ 1288年秋冬时节,赵与王恽、胡祜适(字绍闻,磁州武安人,金元好问弟子)、夹谷之奇(字士常,本女真族,山东滕州人)等二十八人参加雪堂雅集。
- ㉗㉘ 张丑《清河书画舫》,卢辅圣主编《中国书画全书》第四册,上海书画出版社2009年版,第145页,第331页。
- ㉙㉚ 卞永誉《式古堂书画汇考》画卷一七,卢辅圣主编《中国书画全书》第七册,上海书画出版社2009年版,第19页,第19页。
- ㉛ 邓文原《巴西文集》,日本东方文化学院京都研究所藏抄本,第79页。
- ㉜ 陆友仁《研北杂志》卷上“鲜于伯机作霜鹤堂落成之日,会者凡十有二人”,其中就包括高克恭、李衍、赵孟頫、赵子俊、张伯淳、萨天锡等人(《丛书集成新编》第87册,台湾新文丰出版公司1985年版,第397页);大德二年二月廿三日,周密请李衍、王子庆、赵孟頫、邓文原、鲜于枢等文人雅集,出王羲之《思想帖》以观,赵作跋(张丑《清河书画舫》,《中国书画全书》第四册,第152页)。
- ㉝㉞㉟ 赵孟頫《哀鲜于伯几》,《赵孟頫集》卷三,浙江古籍出版社1986年版,第35页。
- ㊱ 汪珂玉《珊瑚网》卷二〇,卢辅圣主编《中国书画全书》第五册,上海书画出版社2009年版,第885页。
- ㊲ 郁逢庆《书画题跋记·续题跋记》卷一,《中国书画全书》第四册,第674页。
- ㊳ 张丑《真迹目录》卷一,《中国书画全书》第四册,第385页。
- ㊴㊵ 《赵孟頫集》卷三,第47页,第44页。
- ㊶ 《石渠宝笈》卷三七,文渊阁《四库全书》第824册,台湾商务印书馆1986年版,第3页。
- ㊷ 朱存理《珊瑚木难》卷四,卢辅圣主编《中国书画全书》第三册,上海书画出版社2009年版,第396页。
- ㊸ 俞德邻《佩韦斋集》卷二,文渊阁《四库全书》第1189册,第13页。
- ㊹ 《烟江叠嶂图卷》,纸本墨笔,纵28.4厘米,横176.4厘米,台北故宫博物院藏。石民瞻跋诗全文:“艺事推三绝,交情到八哀。衣冠太平出,笔研好怀开。虹月徒延伫,鸥波渺去回。同为帝都客,挥洒得看来。石岩次韵。”
- ㊺ 《赵孟頫集》卷五,浙江古籍出版社1986年版,第114页。
- ㊻ 陆友仁《研北杂志》卷上,《丛书集成新编》第87册,第397页。
- ㊼ 如仇远《山村遗集》卷五《题石民瞻画鹤溪图》,龚璠《存悔斋稿》卷六《题石民瞻兰石顿觉非画兰》和卷四九《五柳图》,萨都拉《雁门集》卷二《送石民瞻过吴江访友》和卷六《寄石民瞻》等等。
- ㊽ 成廷圭《居竹轩诗集》卷四《元代画家史料》,第29页。
- ㊾ 顾复《平生壮观》卷八,《中国书画全书》第四册,第983页。
- ㊿ 汪珂玉《珊瑚网》卷二四下,《中国书画全书》第五册,第981页。
- ①② 郁逢庆《书画题跋记》,《中国书画全书》第四册,第630页,第639页。
- ③ 赵孟頫画《东坡像》及书《前后赤壁赋》,纸本册装,共11开21页,每页纵27.2厘米,横11.1厘米,台北故宫博物院藏。
- ④ 中田勇次《欧美收藏中国法书名迹集》2(东京)中央公论社1983年版,第32页。
- ⑤ 此卷今藏美国普林斯顿大学博物馆。
- ⑥ 张羽《静庵集》卷二《元代画家史料》,第267页。
- ⑦ 《墨竹坡石图》,纵121.6厘米,横42.1厘米,北京故宫博物院藏。是图左下角自题“克恭为子敬作”龚璠,字子敬。
- ⑧ 吴镇《梅道人遗墨》,黄宾虹、邓实编《美术丛书》第二册,江苏古籍出版社1997年版,第1511页。
- ⑨ 倪瓒《清闷阁集》卷一〇,《元代画家史料》,第683页。

(作者单位 浙江大学文化遗产研究院、艺术学院)

责任编辑 陈诗红