

海外中国
研究丛书

刘东主编



墨

INK PLUM

梅

「美」毕嘉珍 著
陆敏珍 译

▲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	http://www.ppm.cn
出版社地址	南京市湖南路 1 号 A 楼,邮编:210009
出版社网址	http://www.book-wind.com http://jsrmchs.tmall.com
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译海外的西学，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、必将对自已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、在水墨背景下闪耀着——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答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, 为我从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)重审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《梅花白鹅图》,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,邱庆余(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。^①

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

^① 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，而丘庆余和徐熙则出现在卷 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，它又是怎样的厄难呢？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，我们希望能去理解“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”^①。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

^① 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

展过程。因此,需要特别注意其中的关键问题是如何在词汇与视觉形式上找到解决的方法。

第三章建构了梅花美学,在这里,梅的自然属性与抽象联系聚合在一起。这种美学通过野趣、雅趣的方式被人所认识与认清,为中国文学与艺术中多种多样的梅花鉴赏提供了共同的基础。本书将讨论这一结果。

第二部分调查讨论了以前的艺术史发展状况,在回顾中观察它为墨梅出现所做的准备:自梁(502—557)至北宋(960—1127)以来,人物画、山水画和花鸟画中的梅花;墨梅画与美学的聚合,与水墨画的扩展之间的联系,尤其重要的是与北宋末期文人业余艺术家的绘画模式与价值出现之间的联系。第四章从梁宫廷诗中的描述到宋代宫廷绘画集《宣和画谱》中的记载,追述了中国画中以梅花为题材的文本历史。《宣和画谱》将证明宫廷收藏与奉命创作中梅花题材的抬升,这也意味着在10世纪晚期和11世纪晚期之间品味与价值出现了显著的变化。

第五章探讨了北宋晚期水墨画的快速扩展,集中讨论了工笔风格、写意风格和试验性的水墨花卉。第六章调查了墨梅出现的艺术史语境:宋代文人画理论、美学和创作实践。这里我提到了墨竹,它是墨梅得到认可以及文人画派建立的先例与前题,它激起了南方水墨画模式的兴趣,为文人在北宋末期对水墨画的偏好与认识做了准备。

第三部分论述了文人画派的形成。第七章用资料证明了僧人仲仁艺术中墨梅的出现,从文本上重建了他与水墨画及山水画的联系,探讨了有影响的赏梅者为墨梅在文人中获得立足点所起的作用,调查了最早时期墨梅鉴赏术语。第八章调查了南宋文人对墨梅画的使用与改编。在从仲仁无定形的花到扬无咎书法结构的梅花的转变中,墨梅流派也逐渐定型。扬无咎获得经典墨梅大师的地位,他的墨梅方法被看作是可以重复实验的方法,允许大范围的模仿,有效地奠定了流派的创作实践与持续发展。我对扬无咎的绘画、诗歌和个人作了详细的研究。接着,我探讨了宋代晚期艺术家在表现梅花时明显地放弃了扬无咎严谨的布局,

他们用水墨浸染过的画面上留白的方法来表现梅花。经过扬无咎外甥汤正仲的发展,这种革新已被当时(及后来)的学者视为正统艺术,完成了一致的技术要求。我们将看到,这种方法允许文人画家与画家们依据文人的品味创作,在创作过程中保留落款,并致力于南宋由院派画家与他们的赞助人所共享的艺术氛围效果与形式偏好的形成。最后,在赵孟坚(1199—1264)的描述中,墨梅惯例与价值首次得以规范化,它标志着墨梅作为一种文人画流派的形成。

在第九章中,我重建了宋代晚期绘画中的梅花世界。我们将在这一章中发现,文人业余艺术家的墨梅和院派画不只是共存的,而且彼此分享着核心的价值观,以不同的方式致力于共同的关怀,并且互为影响。传统观点将业余艺术与院派绘画两极分化,认为两者是不可协调的,而我则建议以一种整合关联模式去认识宋代晚期丰富的、流动的美学情况,在这一美学中,多种广泛的艺术观点为人所拥有、认识和尊重。

第四部分调查了方法、阅读惯例和评价体系的根本性改变,元代产生了我们今天所知道的墨梅流派确定的形式与图像模式。第十章着力于政治和文化环境,论述了墨梅图像的形成,考查了在文人画发展的重要时代元代,可论证的重要的艺术史事件出现的条件与结果,也就是,图画与题诗在形式与表达上的整合。

第十一章论述了元代墨梅的理论。我考查了墨梅出现到自成一种类型的条件,探索了“形”与“意”的紧张,提出了业余艺术家作品中的质量标准问题。我详细研究了吴太素《松斋梅谱》(约成书于1351年),在此书中,墨梅理论、实践、知识得以全面规范化,在后来出现的大量的画梅指南中,它们被合并、改编或者重写,成为在士大夫精英圈子之外的世界中传播墨梅创作实践的重要指令。

第十二章转向元代墨梅实践,它构成了实践与概念的传统基础,保持了从元代末期到20世纪末期的延续性与非断裂性。我调查了一系列墨梅画与画家的特征,尤其注意墨梅大师的崛起。然后我转向王冕的个

案研究,他是该流派晚期历史中唯一一位最有影响力的墨梅大师。此处的研究是从被认为是现代墨梅传统的建立者王冕这一人物的生活、作品与其留存的故事中整合而出的。



目 录

中文版序言	1
前言与致谢	1
导论	1
第一部分 梅花传统的建立	1
绪论	3
自然界的梅花	4
范成大《范村梅谱》	6
自然与绘画中的梅花	9
梅花画与咏梅诗	13
通俗文化中的梅花	17
第一章 中国文化中的梅花	21
南朝	22
赏梅的出现:关于时间的问题	26
唐朝	29
北宋时期	31
南宋梅花的兴起	41



南宋物质文化中的梅花	54
南宋诗歌与绘画中的梅花	64
南宋梅花传统的建立	68
宋代晚期及其后世的梅花	71
作为中国之花的梅花	72
第二章 墨梅术语入门	81
独特的语言	81
梅花与季节轮回	84
花与枝	90
梅花:转瞬即逝	90
梅枝:坚忍与重生	103
时间与空间:孤独的梅花美人与梅花隐士	107
地点的重要性:官梅/野梅	111
政治与友谊	117
第三章 梅花美学	121
野趣/雅趣模式	130
更为纯洁的梅花:作为文人画梅花美学终极象征的墨梅	136
第二部分 绘画中的梅花:宋代之前与北宋的发展	139
第四章 宋代之前与北宋绘画中的梅花	141
6世纪至11世纪晚期的文本记载	141
图像记载的出现	152
《宣和画谱》中的梅花	153
第五章 野趣与雅趣模式中的水墨花卉画	165
宫廷墨花:宫廷收藏与徽宗的创作实践	166
墨花实践与实践者	172
徐熙《落墨花》与逸品风格	174

第六章 梅花和文人画的发展	183
北宋晚期的墨梅理论与实践	183
文人画流派的建立 I: 墨竹	186
文人画流派的建立 II: 墨梅	191
江南水墨风格: 花卉画与山水画	196
第三部分 墨梅流派的产生与早期发展	201
导论: 什么是墨梅	203
第七章 墨梅流派的奠基者: 仲仁(? —1123)	207
早期仰慕者的作用	209
仲仁的作品	215
仲仁与墨梅: 鉴赏术语	224
仲仁的人物特征	228
从仲仁的墨梅到墨梅流派的出现	230
第八章 墨梅流派的形成	240
扬无咎(1097—1169)的经典墨梅	240
从仲仁到扬无咎: 艺术创作与艺术价值观的转变	261
画墨梅的第三种方法: “倒晕”法	268
对墨梅题材的首次汇编: 赵孟坚《梅谱》	273
第九章 平衡与选择: 南宋绘画中的梅花	279
共同的遗产	279
画院风格与文人风格	282
文人梅画与院派梅画: 选取恰当的关联模式	293
秋色平分及其以后的状况	298
第四部分 蒙元统治下的墨梅艺术: 元朝时期墨梅流派的重构	303
第十章 蒙元统治下的墨梅艺术	305
元代墨梅意象(iconography)的形成	307
文字与图: 对图像与题词的解读	313

墨梅大师:新画梅师的崛起 320

第十一章 元代墨梅的思想与理论 329

为什么画梅不是绘画 329

意足与形似:陈与义的修订 334

吴太素《松斋梅谱》 340

第十二章 元代的墨梅创作实践 361

墨梅流派的重构 361

14世纪中叶的墨梅艺术:书法的抽象与图像的精致 362

王冕:现代墨梅传统的奠基人 373

参考书目 403

图版

1. 佚名画家(12世纪早期):《梅竹聚禽图》 419
2. 宋徽宗(1100—1126年在位):《四禽图》 421
3. 扬无咎(1097—1169):《四梅图》 423
4. 徐禹功(1141?—?):《雪中梅竹图》 424
5. 岩叟(活动于13世纪?):《梅花诗意图》 425
6. 颜辉(活动于13世纪晚期—14世纪早期):《月梅图》 426
7. 佚名画家(12世纪晚期):《梅花竹雀图》 427
8. 佚名画家(12世纪晚期):《梅竹雀图》 428
9. 托名马远(活动于1190—1225年):《华灯侍宴图》 429
10. 马远(活动于1190—1225年):《观梅图》 430
11. 马远(活动于1190—1225年):《小品十四开》 431
12. 马麟(活动于13世纪前半期):《层叠冰绡图》 432
13. 马麟(活动于13世纪前半期):《芳春雨霁图》 433
14. 赵孟坚(1199—1264):《岁寒三友图》 434
15. 佚名画家(13世纪—14世纪):《百花图》 436
16. 佚名画家(13世纪):《梅花图》 437
17. 吴璫(活动于14世纪中期):《梅竹图》 438

18. 吴镇(1280—1354):《墨梅图》 439
19. 杨辉(活动于 14 世纪后半期):《墨梅图》 440
20. 佚名画家(14 世纪?)(传统托名王冕[卒于 1359 年]所作):
《墨梅图》 441
21. 佚名画家(14 世纪?)(传统托名王冕[卒于 1359 年]所作):
《墨梅》 442
22. 邹复雷(活动于 14 世纪中期):《春消息图》 443
23. 吴太素(活动于 14 世纪中期):《墨梅》 444
24. 吴太素(活动于 14 世纪中期):《松梅图》 445
25. 王冕(卒于 1359 年):《墨梅图》,1346 年 446
26. 王冕(卒于 1359 年):《墨梅图》,日期不明 447
27. 王冕(卒于 1359 年):《墨梅图》,日期不明 448
28. 王冕(卒于 1359 年):《墨梅图》,1355 年 449
29. 王冕(卒于 1359 年):《墨梅图》,1355 年 450
30. 王冕(卒于 1359 年):《照水古梅图》,1355 年 451
31. 王冕(卒于 1359 年):《自题画梅诗》 452
32. 王冕(卒于 1359 年):《断桥香雪图》 453
33. 王冕(卒于 1359 年):《墨梅图》,日期不明 454
34. 王冕(卒于 1359 年):《墨梅图》,日期不明 455
35. 陈录(活动于 1436—1449 年):《万玉图》 456
36. 陈录(活动于 1436—1449 年):《墨梅图》 457
37. 王谦(活动于 14 世纪中期):《卓冠群芳图》 458
38. 刘世儒(活动于 16 世纪):《梅枝图》 459
39. 刘世儒(活动于 16 世纪):《雪梅图》 460
40. 徐渭(1521—1592):《梅花图》 461

插图

1. 梅花照片 5
2. 幼梅树 8
3. 白色背景下的梅花 11

4. 扬无咎(1097—1169):《四梅图》(1165年),详见图版3 12
5. 现代梅花图像 18
6. 佚名画家(12—13世纪):《大雉图》 52
7. 章氏(卒于1199年)墓出土的梅花图案银器 55
8. 五曲梅花银盏(13世纪宋代晚期) 56
9. 瓷碗(13—14世纪) 57
10. 石碗(12—13世纪) 58
11. 黄昇(卒于1243)墓出土的褐黄色绫梅花缨络图 60
12. 黄昇(卒于1243)墓出土的褐色罗翘头弓鞋 60
13. 黄昇(卒于1243)墓出土的彩绘梅茶水仙花边 61
14. 黄昇(卒于1243)墓出土的褐色绫牡丹叶内织梅花图 62
15. 黄昇(卒于1243)墓出土的棕黄色缎松竹梅图 63
16. 周氏(1240—1274)墓出土的松、竹、梅丝织品组合纹样 63
17. 宋伯仁:《梅花喜神谱》中的四叶 76
18. 苏汉臣(活动于12世纪早期):《妆靓仕女图》 99
19. 佚名画家(13世纪早期;从前托名于王居正
[活动于11世纪中期]):《旋闰调鹦图》 99
20. 佚名画家(12世纪—13世纪):《修竹仕女图》 100
21. 佚名画家(署名杨升[活动于714—742]):《枯树山水图》 105
22. 崔芬(卒于550年;葬于551年)墓室壁画“屏画人物” 146
23. 陕西省长安县南里王村中唐墓室壁画“六屏式仕女” 148
24. 展子虔(活动于6—7世纪):《游春图》 150
25. 清陵(11世纪)墓室壁画“山水”之“春”部分 151
26. 康营子辽墓墓室壁画“花卉双鹤图” 158
27. 托名黄居寀(933—993):《山鹧棘雀图》 159
28. 崔白(活动于1068—1677):《双喜图》 159
29. 宋徽宗(1100—1126在位):《四禽图》第三部分《雀噪寒梅》 169
30. 扬无咎(1097—1169):《画竹》 187
31. 董源(约活动于937—975):《潇湘图》 194
32. 范宽(约960—1030):《溪山行旅图》 195

33. 牧谿(13世纪中叶):《芙蓉图》 219
34. 托名牧谿(13世纪中叶):《渔村夕照》 220
35. 托名米友仁(1075—1151):《潇湘奇观图》 222
36. 扬无咎(1097—1169):《四梅图》第6部分 244
37. 扬无咎(1097—1169):《四梅图》第1部分 246
38. 扬无咎(1097—1169):《四梅图》第2部分 246
39. 扬无咎(1097—1169):《四梅图》第3部分 247
40. 扬无咎(1097—1169):《四梅图》第4部分 247
41. 扬无咎(1097—1169):《四梅图》第5部分 250
42. 欧阳询书法、扬无咎书法与绘画 253
43. 赵孟坚(1199—1264):《梅竹诗谱三首》节选 274
44. 佚名画家(约13—14世纪):《百花图》 288
45. 钱选(约1235—1307前):《来禽栀子图》中的《栀子花》 292
46. 扬无咎(1097—1169):《四梅图》与马麟(活跃于13世纪上半叶):
《层叠冰绡图》 296
47. 书法中的“新月”法、墨竹、墨梅 352
48. 吴太素:《松斋梅谱》中的花卉图 354
49. 《松斋梅谱》、《梅花喜神谱》中的“麦眼” 356
50. 《松斋梅谱》中的梅枝图 357
51. 王冕S形墨梅题词与图像的变化 390

表

1. 《宣和画谱》中含有“梅”或“牡丹”标题的作品 156
2. 含有“梅”字的图画标题表 162
3. 黄家与徐熙比较 180
4. 吴太素《松斋梅谱》的结构与内容 347



第一部分

梅花传统的建立



绪 论

梅花形象在中国文化中是如此普遍,以至于人们感觉到它们一定一直与人类在一起,尽管我们知道这是不可能的。中国人对梅花的喜爱与尊重是不证自明的,似乎没有理由去设问为什么。在所有美丽的、芬芳的、能产生象征性共鸣的中国植物中,梅花已经握有了这种特殊的地位。但回答这个问题仍然是必要的,因为它提醒着我们,中国文化中梅花的兴起是可以理解的,而不是注定如此的。在随后几章的内容中,我将重建梅花的崛起。我们将会看到特殊的环境、情况、人物、群体在一个相当长的时期内相互作用,一起构造出这样一种情形:梅花作为中国人所钟爱的花,其卓越地位在事实上变得无可争议。这也是梅花画变得特殊的原因。

在中国绘画中,梅获得了巨大的成功。在以植物作为题材的水墨画中,只有竹超过了梅。当我们欣赏一幅墨梅画时,我们往往觉得自己是在欣赏中国视觉文化产品中的精华。事实的确如此。当我们欣赏王冕《墨梅图》(图版 27)时,梅花似乎只是为了体现蕴含在文人饱蘸墨汁的画笔中的愉悦所创造(made)的(这里我用了“创造”这一行为词)。

随后,在这部分里,我们将墨梅画与真实的梅花照片相比较,讨论梅花被水墨画家拟为作品题材时所具有的特殊优点,指出自然界中的梅花

植物形态学与文人画中用简短、风格化的习惯手法表现梅花之间的亲密关系。两者看上去十分自然：富有情感的艺术家用不费吹灰之力将自然界中的梅花转换成艺术中的梅花。然而，事实上这种转变是 200 年来努力的结果。文人画家费了相当长的时间去发展出一种正式的体系，允许他们自觉地、并以他们所注重的简洁的图像法去画梅，这在王冕的作品中是很明显的。

但是梅不是竹。自然界中竹是由圆柱的根、圆锥形的杆、球形的节和矛状的叶片所组成的简单形状，与书法具有形态学上的相似性，也就是文人画技艺中最基本的笔法（插图 30）。梅树在开花期间并不具有形态与触觉上的复杂性。为了画梅，在保留、标记梅树丰富的形态与纹理时，文人画家需要找到方法去理解该题材的线型结构。通过一个长时期的选择与富有象征意义的风格化过程，他们完成了这种方法。王冕绘画中明显的自然特性代表了这一成就的程度。

问题是，梅并不只是在视觉上为业余的水墨画家提供一个明显的候选题材之一。作为文人画的主流流派，墨梅题材的发展要求大量的思想性分析。宋元文人竭尽全力持续和有目的的努力一定有着更高的动机，一定是真正想要将梅花纳入文人业余艺术家的作品中。为什么中国梅花普遍存在？当我们问到这个问题时，随之而来还有大量地其他问题。我们先从考虑梅花的自然特性入手来开始研究。

自然界的梅花

在英语中，我们称作 *flowering plum* 的树对应于中文的“梅”，它的花，就叫“梅花”，西方人也称之为“日本杏”，植物学家命其名为 *prunus mumae*^①。根据其种类与成长地区，梅树在 12 月到 1 月或 2 月开花（早梅），也就是在中国农历年之交。这时节，其他植物或枯死、或处于休眠

① 对梅花广泛的植物学研究和相关树种请见 Hui-Lin Li, *The Garden Flowers of China*. 和 “Mei Hua: A Botanical Note”一文。我这里的讨论绝大部分基于 Hui-Lin Li 的研究。



插图 1 梅花照片, James C. M. Lo 拍摄, Lucy Lo 提供。

状态,气候冷,湿雾寒,有风、霜、冰、雨夹雪和雪。在这种气候条件下,梅花开在无叶的弱枝上,小小地、散发着微香。

梅树很长寿,随着时间的流逝,树干与树枝长成弯曲的角状,经常布满苔衣,长出新的嫩芽。五瓣的梅花很短寿,在凛冽的天气中它们很快就被吹走。其颜色从淡色到深粉红色,但是,对诗人与画家而言,理想的梅花是白梅。

生命中的这些事实是理解中国文学与艺术中丰富的梅花传统的关键。然而,中国诗画中的梅花形象与延伸的比喻、象征和图像可能是反思的、引用典故的、或者是风格化的,它们始于梅花与众不同的植物特征和它开花的环境。中国诗人与画家们在那些记载着引起他们绘画创作行为的序言、题目、题跋中不断提醒着我们:真实的梅树(插图 1—3)是与他们真实与想象的世界相联系的。

范成大《范村梅谱》

将近 12 世纪末,士大夫范成大(1126—1193)描写了他在苏州郊外庄园里种植与观察到的 11 种梅树。他的《范村梅谱》是最早的梅花植物学著作。书中,作者有特色地将自然性的叙述与隐喻性的描述结合在一起,反映了南宋梅花爱好者的美学与文学倾向。在范成大所记叙的梅花种类中,有几种是经常出现在中国诗歌与绘画题跋中的。

江梅,又名直角梅或野梅,位于范成大所列梅谱中的首位。根据范成大的记载,它是野生的,无需经受培育与修剪。他列举了包括所有长在山间、水滨、荒寒清绝之地,不经栽接而成长的梅花。范成大说江梅是最清纯的梅,它的花小而疏瘦,果实坚硬,花香最清。这些特征暗示着(可能在范成大的著作中暗示着)野梅在诗画中的寓意,它标识出梅花无人关注的美丽是与被忽视的士人,或者更肯定地说,是与士大夫与世隔绝、洁净、出世的生命相为一致的。

早梅,范成大解释说,是得名于它在冬至前已开花之故。根据他的

记载,早梅的花时是在冬春之交,这一花时使得早梅成为文学与艺术中流行的题材,它象征着吉祥、象征着新年、象征着坚忍、更新与再生。

官城梅,范成大的记载说,是用直脚梅与其他本花肥实美者嫁接而成的,花敷腴,果实亦佳。在梅的文学描述中,这些敷腴的花有时与后宫佳丽等同,有时是为野梅的出现与联想提供一个美学与象征的衬托。范成大竭尽全力去区别官城梅与官梅,他解释说,官梅不是表示种类,而只是唐人的术语,用以表示在官府园圃中所栽的梅花。将植物类型、生长地点及其联想合并在一起是南宋思考梅的典型方式。

古梅的树枝樛曲万状,苍藓鳞皴封满花身,只在罅隙间才能发花,花虽稀,但丰腴妙绝,苔剥落处花发与常梅一样多。范成大解释说,这一种梅之所以被称为古梅是因为其特征呈现缘于久历风日所致,但经过观察,他又否认这种说法,他说:被称作古梅的不一定是古木,即便是梅之小株也是有苔痕的。无论引起古梅发苔与樛曲的实际原因是什么,它不仅给画家提供了一种用画笔展示其精湛技艺的机会,而且能够呈现出盛开的花蕾(例如图版 33),同时也为画家提供了一种无法压制的再生能力与不屈不挠的理想的象征。

绿萼梅就如它的名字所展示的那样,因其绿色的花萼而出名。范成大回忆说,徽宗(1100—1126 在位)时京师艮岳有萼绿华堂专门种植这种稀少的、珍贵的梅树。绿萼梅是南宋时期院派画师马麟(活动于 13 世纪前半期)《层叠冰绡图》(图版 12)中最好的梅花画题材。对故都消逝的美丽可能寄寓在皇后杨妹子(1162—1231)为这幅画所题的四行乡愁诗中(艮岳在 1126—1127 年冬天遭破坏,当时金兵洗劫了都城,消灭了北宋)。

红梅有着粉红色的花,但是,范成大很快就向读者保证,它在本质上仍然是梅。范成大指出,红梅开花时,繁密的枝叶与香气皆类似杏。在梅诗与梅画中,红梅构成一个与众不同的子集。很多宋诗中明显地感觉到红梅的色彩是需要加以解释的,唯恐这些粉红色的梅花与有着“红杏出墙”之称的杏花相混同。有些梅花诗人宣称红梅不过是被酒晕红或很不情愿地被轻擦了胭脂,然后他们继续宣称说,红梅真正的颜色当然是



插图 2 幼梅树,James C. M. Lo 拍摄,Lucy Lo 提供。

白色。在长篇地红梅条中,范成大相当广泛地引用了宋代文学中红梅与杏花之间的困扰,暗示着那些错将表面上的相似认作是本质区别的人实际上显示出其本身素养的缺乏。^①

以上是当时几种俘获诗人和画家想象力的梅花品种。当这些仰慕者将他们寄寓于梅中的体会转化为语言与图画时,他们创造了一系列的形象、主题和意义,共同构成了清晰明白地、可表达的梅花语言。在第一部分的章节和随后几章关于图像法的讨论中,我们将区别这一语言的要素并观察它们的运用。

自然与绘画中的梅花

山水画艺术中,抓住实际的中国风景与气候才能揭示隐藏在背后的真实,否则只是关于悬崖峭壁与薄雾缭绕的河边之类不真实的图像。就墨梅而言,只有对自然现象的理解才能阐明其艺术现象。这样的理解允许我们去评估在空疏地树枝与细小的花蕊世界中真实与理想的关系、观察与想象的比例。在花鸟画作品(图版 12)中,画中所呈现出的诗歌式的现实主义驱使人们相信它所描绘的是自然事物。尽管墨梅(参见图版 3 与 27)具有高度风格化的特征,但它也将观察与描绘紧密地结合在一起。

如果我们回溯到墨梅大师的技法,我们可以清楚地看到梅花特殊的形态是如何被开发为文人画流派的形式基础的。尽管整体是复杂的,但一旦其中一节被选作焦点,梅花是很适合于水墨色的直线呈现的。开花的梅树没有树叶的遮盖,本质上它提供了一个引人注目的、关联结构的轮廓:由弯曲的、有角的、曲线优美的重枝与弱枝所组成,间插着蓓蕾与花朵丰腴的形式。在冬日或早春空旷的景色中开花,灰绿色的树皮和白

^①《范村梅谱》,第 1a—3b 页;现代植物术语,见 Hui-Lin Li,“Mei Hua: A Botanical Note”,第 247 页。此文中还包括另一个植物叫腊梅(《范村梅谱》,第 3b—4a 页),范成大指出,这种植物并不真正属于梅类。根据 Hui-Lin Li 的观点,腊梅不属于梅花品种,事实上,它属于另一个不同的种类。(“Mei Hua: A Botanical Note”,第 249—250 页)

色的花很容易转化为白纸或绢上的水墨,而不涉及由彩绘而为水墨这一重大转变。梅花暴露的结构与花的简单形式正好提供了有限的图画元素与实际无限的形式变化之间恰当的结合,对业余画家而言,它成为一个吸引人的题材。

这里,将梅花照片(插图 2、3)与一幅梅花画(插图 4)直接做比较是有助于我们的理解的,它强调了自然界的梅与水墨艺术图像之间的亲密关系。插图 2 与 3 是一株幼梅的黑白照^①。插图 2 展现了梅在花园里的情形。插图 3 中,白色背景烘托出了所有其他的元素,它是一幅真实梅花的照片式的图画,从横截面看,在水墨色调的限定中,梅花孤立地倚在空白的背景中。插图 4 是一幅梅花画,它同样呈现了水墨色梅花依在一个空白背景下的场景,枝与花由水墨线与点所构成。我们习惯于将这样的墨梅画及其构成元素看作是风格化与高度样式化的(它们确实如此)。但是如果我们将图画与照片进行比较,就不得不重新评估我们对风格化程度的预先设定,去质疑形式惯例在多大程度上真正反映了自然外观与植物特性。当然,中国山水画的情况也是如此。

照片上的梅(插图 3)与绘画中的梅(插图 4)展示了重要的结构上的亲密关系,它们包括:疏浅地枝杈、微平的曲线,被花苞与花朵布满的轮廓,结构上的连贯性常常不断地被交叉的枝或花而打断,包含花的嫩枝在梅枝上直接发芽,突然折断或者干枯的花刺与花芽的疤痕,由充分开花撒布的萼片而构成的极易凋落的、星点的形状,盖满了花蕊的细丝。照片中的梅与画中的梅均展示了梅花成长时期的不同阶段:紧闭的花苞、正在开放的花、盛开的花。从不同的位置与观察角度呈现着它们自己:前面,背面,侧面;面上,面下;迎面看,俯看,仰看。同样,在照片与图画中,树上干枯的、略显粗糙的树皮有着相近的色调与构造机制,反差只是体现在这些外观与那些脆萼和流畅的花瓣之间的对比上。

因此,可以理解的是,墨梅画的关键技法不是梅的任意形式规则。

^① 插图 1-3 是已故的 James Lo 在美国新泽西普林斯顿家中花园里所拍的照片。

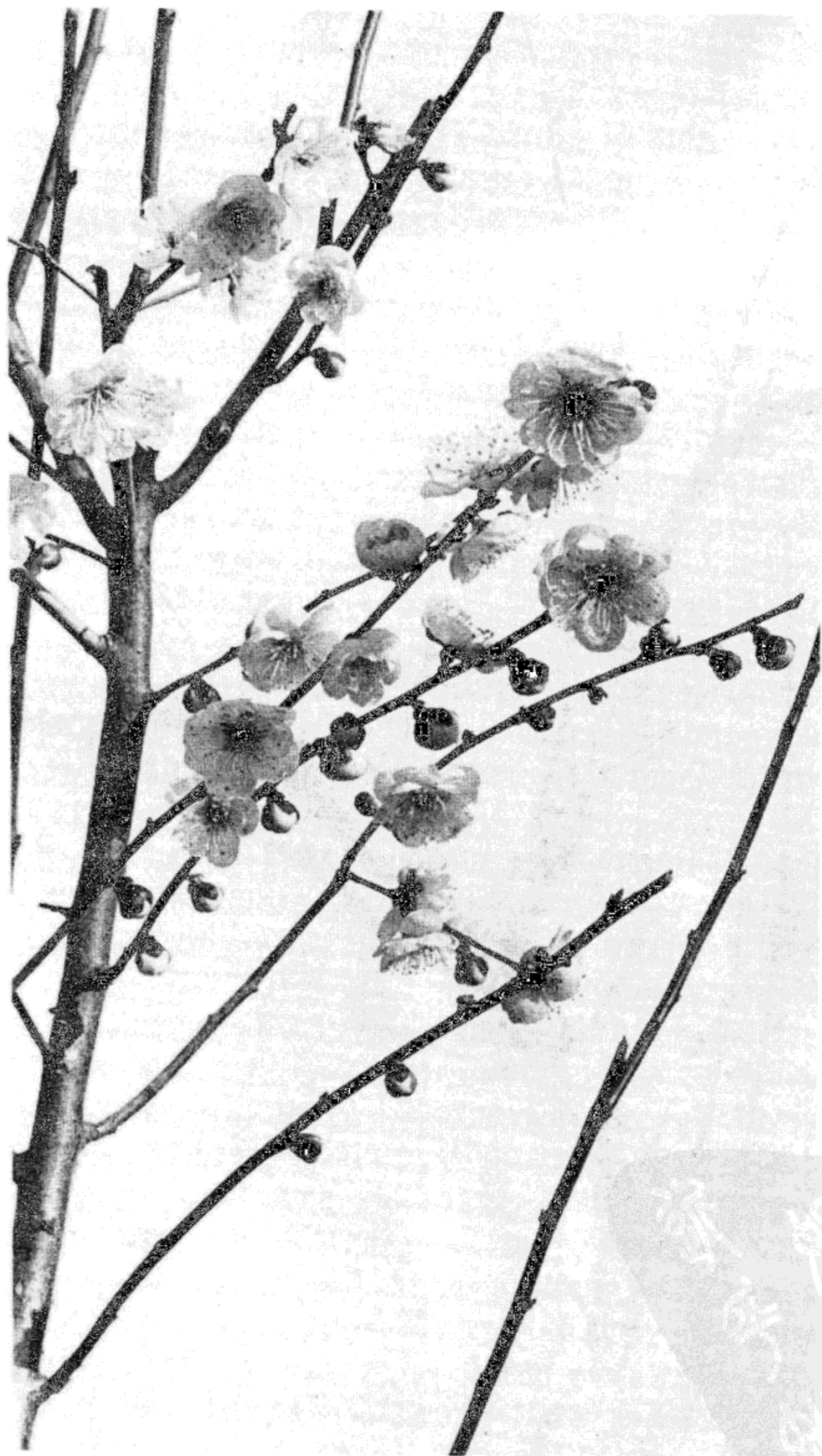


插图3 白色背景下的梅花,James C. M. Lo 拍摄,Lucy Lo 提供。



插图 4 扬无咎(1097—1169):《四梅图》(1165年),详见图版 3

相反,墨梅形式化的直线结构、黑点与水墨,同时展示了所有的成长阶段、多样的花姿与景色,以及枝与花之间的细微差别与广泛的形象与结构的比较;在对自然进行深刻观察的基础上,表现出对形式变化有目的的探索。所有这些因素在一棵真正的梅树上、在一个真实时间的某一时刻自然发生着,成为理想的、永恒的墨梅画的后盾。

同样,在墨梅画中,苔藓鳞皴的树干、缠绕的树枝、直立的花芽、迅速成长以及开在无叶枝上白色的花(例如,图版 33),这一切使得无论是在一般意义还是在特殊性上,现代植物学对梅花的描述与传统中国古梅的植物特征是相一致的^①。最后,递减的大枝作画法(例如,图版 27)是墨梅画中的主要方式,它同时用于 S 曲线与铃形串的形式体系,随着长卷的挂轴形式而发展,代表了梅花种类中的一种与众不同的植物特征,这种种类在中国被称为照水梅,植物学家命名为 *pendula*^②。

这样的画是对自然界中的梅花进行风格化与理想化后的作品。经过几个世纪的发展和多年的个人实践,墨梅惯例变得内向化与机械化,中国艺术家甚至可以在梦中作画,事实上他们经常在文人画中叙述梦中沮丧的自己远离家乡、远离梅花时的情形。但是,这些梦却并不是不切实际地幻想,艺术家在《墨梅图》(图版 27)上所题的四行诗的尾句是:“照水开花个个真”,我们可以这样理解,他所画梅的“真”不仅是精神上的梅,同时也是自然界中的真实。

梅花画与咏梅诗

通常,人们假设中国画尤其是文人画是由文学特别是由诗歌驱动的。与中国绘画史中的任何流派一样,墨梅与文学传统紧密相联,这种

① 根据 Hui-Lin Li 的说法(1983 年 7 月 27 日的面谈记录),梅树尤其易受菌类的攻击,因此,通常展现在墨梅画表面上的“苔点”实际上也是与其自然特征,也就是经常性的青苔树皮具有一致性。

② 见 Hui-Lin Li, “Mei Hua: A Botanical Note”, 第 247 页。

关系的亲密性是不容置疑的,但是其中的参数与优先性是应当被检验而不是被假定的。

除了梅花的自然美和形式上的可能性,梅花在文学中的联想,其中某些品质与文人理想的自我形象之间无与伦比地契合,使得那些在绘画中具体表达他们的经历、品味和价值观的人无法抵挡梅的魅力,他们试图创造出文人业余绘画的艺术规范并使墨梅实践得以永存。这些有魅力的联想是文人采用梅作为其喜爱的图画题材的必要前提(他们的画被称作文人画是有原因的),我们可以很公平地说,墨梅的存在应归功于文学尤其是诗歌。但是墨梅的出现不只是对原先已存在的诗歌形象与思想的视觉化问题,墨梅的典型图像与题铭要素也不是存在于一个简单的、公式化的与视觉对等关系之中。这些艺术中的关系是复杂的,在因循守旧、在诗画不会被周围世界所左右的情况下,艺术不会前进。因为咏梅诗深刻地影响着墨梅绘画的发展,在开始时,观察这种关系并引入一些重要的资格条件是很重要的^①。

在梅花成为画家的主要题材之前,诗歌构成了梅花欣赏的语言,由想象、比喻、品质所构成。这是一个历史次序:它是中国文学与绘画流派历史发展的结果,而不是中国文化发展动力机制中不可避免的先有诗后有画的显示。在文本记载中,有证据表明梅花在6世纪时同时出现在诗歌、绘画及建筑装饰中,这也是梅花欣赏出现的时期。这一时期,流行的诗歌形式主要聚焦于个人主题上。在这些条件下,梅花形象、美学和比喻在咏物诗里得到发展,在辞采华茂的咏物赋里得以详尽,而绘画中没有这种偶然与机会。当代艺术中,人物画占主导地位,在这一题材中,梅只能作为背景因素、适当的附属品或者在诗歌插图中起一些次要的作用(参见插图22、23)。很多诗作保存下来,但梅画没有存留。梅在6、7世纪的山水画中很有可能被描绘过,这里,它们最可能的功能仍然是作为一种次要的因素:一种未作具体指明的开花的树,用作季节的标记(插图

^① 文学与艺术史上显著的发展将会在随后几章中详细地证明与论述。

24、25)。

唐代绘画中花鸟画流派的出现使得花从人物画或山水画中的从属地位解放出来,并使得它们以自己的名称成为重要的题材。当代诗歌中对花的浓烈兴趣也已被学者所观察到,可能绘画和诗歌中花的流行得益于唐代园艺热情的兴盛^①。诗歌和绘画中的花卉题材可能是这一宽阔文化发展的受惠者,但当绘画中梅被首次认定为重要的角色时,诗歌所起的作用似乎十分微小。

最有可能描述梅花的场合主要出现在那些以“花鸟四季图”为名的图画题材中。早期梅花的创设用作由冬而春转换的标识,它被当作是季节转换的标准元素。可惜早期的作品没有存留。图版 1 是一幅北宋卷轴,它描绘的可能是四季图中的冬日画面,较能呈现出这种情形。尽管这一时期大量的梅花诗适时产生,但诗歌本身或诗歌中的思想并没有明显地诉说着梅的这种形象。

类似这样的绘画并没有直接依靠诗歌作为其内容。人们也没有用图画来描述一首特别的诗,或者试图唤醒蕴含在一首特别的诗或这一类诗中的主题或情感。本质上它们不是梅花欣赏的产品。人们难以在卷帙繁多地梅花文学作品中搜寻到似乎包含了构建这类图画方式的源起与灵感的诗歌。与咏梅诗不一样的是,早期的花鸟画家并没有单独地将梅作为一种受到推崇或引人沉思的物体,而是将梅与其他合适的植物或鸟结合起来使其成为季节的象征和吉祥物,宣告着年关的更新和即将来临的春天。

这种情形在宋代中晚期发生了变化。当时梅花画和咏梅诗进入了我们今天想当然认为的交错纠缠(intextricable)的关系中。毋庸置疑,诗歌是这一发展强有力的推动力,但不是唯一的力量。这一时期,梅花诗歌与绘画是人们以多种方式表达自己对梅花的广泛热情的其中一部分,

^① 参见 Laing, "The Development of Flower Depiction and the Origin of the Bird-and-Flower Genre in Chinese Art."

每一种均与其他热情相互影响,共同促进并加快了整个宋代文化中梅花热的发展。梅花在诗歌中的历史远远久于它在绘画中的历史,在绘画中的历史(将较早时期孤立的例子与大量梅诗相连接)只在宋代晚期才被人所认识到,咏梅诗与梅花画中延续的自我意识、自我指示的传统是 12 和 13 世纪的时代产品。

在一首特别的诗歌(如插图 20 中)或绘画中所展现的宋代梅花,似乎打算唤起某种独特的诗歌主题或暗寓(图版 10),这种宋代梅花形象典型地出现在人物画、山水画中的人物,或山水画中^①。传统的吉兆和季节图与文学典故几乎没有关系,它们继续在花鸟画中占据主导地位(图版 7、8)。在罕见的现存作品中,宋代的画师会单独地将他的画作题材设为梅花,艺术家或者其他人给这幅图(图版 3 和 12)题了词,我们看到诗与画以一种相互补充的关系存在着。没有证据表明诗具有优先权。在《四梅图》(图版 3)题跋中,扬无咎写道:他被人要求画梅花的四个成长阶段,然后各赋词一首。而在马麟《层叠冰绡图》(图版 12)中,杨妹子题了首四行诗,后来资料记载认为,这是一组四幅图中其中一幅,每一幅描绘了梅花的一个不同种类^②。很有可能他的画与她的诗代表了他们对这套体系的相同反应。无论是墨梅还是画院作品个例似乎均不能证明是诗歌推动了绘画的创作。

扬无咎时代以后,墨梅的特殊美德被当作是诗歌、书法与绘画等“三绝”的综合实践。在梅花艺术中,诗歌与绘画的亲密关系发展的顶点体现在元代墨梅画中(图版 25—34)。这里,我们将会看到,艺术作品被当作是图画与题跋的统一体。视觉与文本元素在意味深长的交互中共同

^① 插图 20 描绘了杜甫(712—770)的《佳人》,参见第二章。Jonathan Chaves 和 Richard Barnhart 已将我所复制的图版 10 与杨万里(1127—1206)的《钓雪舟中霜夜望月》相联系;参见 Jonathan Chaves, *Heaven My Blanket, Earth My Pillow: Poems from Sung-Dynasty China, by Yang Wan-li*, 第 67 页(该图复制品在第 76 页)和 Barnhart, *Along the Border of Heaven: Song and Yuan Paintings from the C. C. Wang Family Collection*, 第 86 页。

^② 见厉鹗编:《南宋院画录》卷 7, 第 152 页。这里有一系列关于马远(约 1160—1225 之后)的论述。

参与着。在这一方式中,文学中含蓄地诉说着与墨梅画的联系现在变得更为清楚了,扩大了流派成立的可能性。一幅艺术品的创作,其影响将远远大于单独地诗歌或绘画的表达能力。

在梅花画的发展中,诗歌的影响与作用比那种一对一的相应或相互关系要更加细微与深入。而且,诗歌中发展出一种梅花个性化与梅花美学的观点(不仅是由形式和品味组成,而且也归因于价值与特征),这一观点激励并预示着普遍的文化发展,包括了院派艺术和文人业余实践中梅画的出现与发展。因此,诗人将梅与其他植物区分出来,赞美着它的独特品质,形成了一种赏梅语言;在这些条件下,画家也得以将梅从以花为题材的画中提升出来。这样一来,他们做了虚构小说家、选集编订者、园艺家与山水园丁、陶工与织工做的事。在这些梅花欣赏家中,文人画家发展出一种新的方法去赞美艺术中的梅花(通过与他们自己的联系)。他们将引起共鸣的梅花题材与一种水墨画的模式相连接,他们认为,这一模式可以具体地包含梅花在文学中已被发展出来的美学与精神价值。在这种情况下,文人业余画家相应而生地创造出一种特殊的方法去构建出梅的独特性,也就是说,他们创造出了专门属于梅花本身的绘画新门类。

墨梅画是文化链反应上的产品,同时反过来能够影响诗人看待世界的方法。在梅花欣赏的全盛时期,当一个诗人说他的书房看上去像幅画时,他所看到的就是黑与白,因为他所看到的是石灰墙或者窗纸上的阴影。这一经验现在在艺术上有了对应产品:墨梅画。^①

通俗文化中的梅花

被博物馆所珍藏的每幅梅花画,总有上千次的机会在东亚的街上、

^① 例如,参见杨万里《醉的捻梅花近壁以灯照之宛然如墨梅》和《东窗梅影上有寒雀往来》,《诚斋诗集》卷7,第8b页;卷13,第8a页,四部备要本。第二首诗的英译见 Jonathan Chaves, *Heaven My Blanket, Earth My Pillow: Poems from Sung-Dynasty China*, by Yang Wan-li, 第56页。

商店里,在全世界中国人的家里与花园中看得到。梅的模型被织入丝绸与篮筐中,印在棉制品上,刺绣嵌花在衣服床单上,雕入格子中,嵌在道路上。作为黏土的模子,梅枝成为茶壶的手柄或壶嘴。在珍珠之母的镶嵌中,梅花点缀在黑漆的桌面上,雕刻在鼻烟壶上,画在陶器、瓷器上,蜡喷于珐琅的锡制痰盂上,浇模于熏香中、磨墨棒和塑料笔架上。它们是邮票(插图 5a)、宾馆瓷器、贺年卡和鸡尾酒会餐巾纸上喜爱的图案。它们是中国饭店桌上无叶的塑料花,蓝白色的姜罐灯上的五叶瓣亦是梅花。



插图 5 现代梅花图像:A(左)邮票,纸本,20 世纪,纵 3.3 厘米,横 2.54 厘米,台湾。B(右)红包袋,纸本,20 世纪,纵 8.26 厘米,横 5.72 厘米。

今天到处存在的梅花画代表了中国高雅文化的现代恶俗化吗? 只有在某些时候和某种条件下会表现出一种恶俗。毫无疑问,梅与鸟装饰印制在一张中国城的红包封面上(插图 5b),这是对宋代伟大的卷轴画与扇面画(图版 1、7)的低劣复制,但是它们传达的信息却是相同的:即欢迎新年;它们的目的是相同的:即带来好运。在这一方面,现代通俗文化继

续并将会显示出幸运图案的全部历史资料。梅所代表的幸运象征是它在中国文化中普遍深入存在的关键,墨梅是其中的一部分。

在这一联系中,有五朵花瓣的梅花在流行主题中是不可低估的。五在中国是一个强有力的、积极的数字。在哲学家、算命者、农民、守门人和文人画家均是如此。五朵花瓣的梅花及其与新年的联系和在冬天开花的能力,使其成为幸运、长寿、丰饶的吉祥物,成为文人芬芳的美德或者是不屈不挠的真诚的象征。^①

物质与文字证据表明通俗与精英文化中梅的传统已经共存很久了。在宋代的物质留存中,梅花画并不限于绘画艺术中,它们也出现于金属品、纺织品与陶瓷品中。在其他的语境中,无论附在梅上的意义是什么,梅在装饰艺术中的功能都是作为适宜的、吉祥的装饰物之一。在这一意义上,奢侈品上的装饰梅所表现的价值观由宋代的精英与同时代特权稍少的人共同分享。如果近距离对文本记录进行详细审查,也可以看到在精英梅文学的作品中有着不被怀疑的大众或通俗意义上的粗俗性。如果考察宋代咏梅词中关于生日的贺词,我们会发现诗人们将梅扩展为优美的想象和崇高的含义,然后,他们用梅作为幸运、长寿和鹏程万里的生日祝愿来结尾。当接受诗作的人的生日刚好是在冬至后或在新年季节时,这种情况就更多了。在这一方面,梅花诗人与街上的表演者(插图 6)没有差别,表演者舞动着春天的到来,头饰上粘着梅花的飞屑。这些与幸运、长寿、循环更新的联系是墨梅画中固有的,无论是清楚地表达在送给一位去赶考的年轻士人的祝愿中(图版 19),或是隐含在英勇的思想和悲痛的现实之间复杂的混合体(图版 30)中,或是具体体现于从一个腐朽

^① Hui-Lin Li(*The Garden Flowers of China*, 第 50 页和“Mei Hua: A Botanical Note”, 第 246 页)指出了梅的五朵花瓣、作为幸运物象征的地位,与它在中国物质文化中流行之间的联系。传统中国数字五的重要意义的例子,参见 Wolfram Eberhard, *A Dictionary of Chinese Symbols: Hidden Symbols in Chinese Life and Thought*, (初以德文发表于 *Lexikon chinesischer Symbole*, Cologne: Eugen Diederichs, 1983) 由 G. L. Campbell (1986; London and New York: Routledge, 1991 再版) 译, 第 108—110 页。他在注释中说(第 108 页), 中国词典条目中与“五”相关共有 1148 条。

的枯枝中升起的生气勃勃的枝杈上全然的茂盛中(图版 22)。对文人墨梅画来说,它们不是外生的,而是将其内容具体化,并有效地嵌入了期望的结果:美德胜利的回归与持续。^①

① 我在“The ‘Three Friends’ in Song Material Culture, Literature, and Literati Painting”一文中探讨了这些思想,见 *Abstracts of the 1994 Annual Meeting of the Association for Asian Studies* (Ann Arbor: AAS, 1994),第 43 页。梅花在庆贺生日的宋词中占有重要地位的例子有:姚述尧(1154 年进士,卒于 1182 年后)的词《念奴娇·梅词,李主簿为梅西先生寿》;管鉴(活动于 12 世纪晚期)的《鹧鸪天·为妻寿》,《全宋词》卷 3,第 1550 和 1568 页。

生卒年未详的人,如果可能的话则提供获得进士(代表着宋代文人或宋代以来的太学毕业生,见 Charles O. Hucker: *A Dictionary of Official Titles in Imperial China*, 第 1148 条)的年份。

第一章 中国文化中的梅花

最直接涉及到本书所讨论的艺术史事件发生在宋代,尤其是南宋时期。为了正确理解它们,让我们通过回顾开始,就如宋代梅诗人所做的那样,去思考中国文化中较早时期的梅的历史。在古代文学中,绝大多数作品中所提到的梅是简单的、偶然的和单独的^①。几乎所有这些论述

① 这一章的部分内容与 Maggie Bickford, “The Flowering Plum: Literary and Cultural Traditions”一文的内容略有不同。

对于该主题按年代顺序的研究,参见 Hans H. Frankel, “The Plum Tree in Chinese Poetry”。我引用了他的例子、解释和结论。感谢 Frankel 教授对我早期和目前工作的帮助,及他在 *Bones of Jade, Soul of Ice* 中的梅文学的翻译与注释。(Frankel: “Poems About the Flowering Plum.”)

我对梅花在中国文学与文化中的发展的研究得益于以下相关材料:《梅苑》、《广群芳谱》、《佩文斋咏物诗选》、《声画集》、《御定历代题画诗类》、《艺文类聚》和《文苑英华》、《永乐大典》、《古今图书集成》。

从宋代文人的观点来看,梅花在文学上的历史概要可参见杨万里:《洮湖(陈从古 1122—1182)和梅诗》,《诚斋集》卷 79,第 664B—665A 页;方回(1227—1307):《瀛奎律髓》卷 20,第 744—746 页。这些讨论中将六朝(222—588)作为梅花欣赏的形成时期,唐宋时期(8—11 世纪)作为梅花诗作广泛产生的时期。方回将古代文学中早期提到的“梅实”(在开花的树中,也同时有对开花梅树的欣赏迹象)与六朝诗歌中梅花的欣赏相区别。

清代(1644—1911)评论者从较长时间段的历史视野观察认为,宋代尤其是南宋时期,是梅花文学发展从一个偶然的主题演变为一种传统的转折点。例如,参见以下关于宋元梅花的条目:《梅苑》、《范村梅谱》、《梅花字字香》,俱收于《四库全书总目提要》,第 4458—4459, 2415—2416,和 3505 页。

中提到的果或者梅指的是几种果树或开花的树之一。因此,我们首先见到的梅,在《诗经》里是成熟的果实,在《书经》里是调羹的酸果酸梅子,根据《大戴礼记》记载,烹后的梅是用来作为豆实的。在《楚辞》中,屈原(前343?—前278)歌颂了许多芬芳的植物,但他没有注意到梅花。在汉代(前206—220)的作品中,梅是作为花树众多的御花园中传统花木出现的。^①

南朝

诗画中的梅花欣赏出现于政局动乱、但文化精致的5、6世纪的南朝宫廷中。梅花欣赏的作品绝大多数集中于梁代(502—557)宫廷艺术中,此时正是自汉帝国崩溃到隋代(581—617)重新统一中国这一长期分裂的结束时期。在南朝的诗歌中,我们看到,伴随着独特的梅花审美观,梅花出现在相关的图像、主题、比喻中,它们成为一种相互关联的梅花欣赏语言的发端。

南朝文学

南朝诗人首先注意到了梅的独特性。在所有开花的树中,梅花被誉为是一种“偏能识春”^②的花,被赋予了作为季节轮回之首的地位,它们在

^① 《诗经·摽有梅》毛注20;《毛诗引得》注130,141,152和204里附带提到了梅的出现。《书经·尚书正义》选《说命下》卷10,第63页;《大戴礼记》卷2,第8a页,引自Hans H. Frankel, “The Plum Tree in Chinese Poetry”, 第90页注释5。

所有对梅花传统进行评论的人都谈到了《楚辞》中不论梅花这一令人注目的现象,见Hans H. Frankel, “The Plum Tree in Chinese Poetry”, 第90页;杨万里、方回和《四库全书总目提要》在第21页注释1中已有引用。梅在汉代宫廷花园的相关论述,见Hans H. Frankel, “The Plum Tree in Chinese Poetry”, 第92—93页。古代中国梅实,见Kwang Chih Chang编*Food in Chinese Culture: Anthropological and historical Perspectives*, 尤其是第31、56、67页,也见本书第三章中的讨论。

^② 萧纲(503—551,简文帝,549—551在位):《梅花赋》,英译见Frankel, “Poems About the Flowering Plum.”, 第155页。

旧年与新年的交替之际继续保持着丰姿。当人们称赞其“霜中能作花”^①的能力时，他们认识到了梅花的特殊品质，这是梅花欣赏中悲怆和英勇模式的关键。

在南朝诗歌中，我们发现了现存乐府中最早的关于“梅花落”的主题，诗中描写的是早梅，讲述诗人雪中寻觅梅花，因意欲辨清随风起舞的白色漩涡是飘雪还是落梅而产生的快乐迷惘之感（答案的关键是香气）^②，这一主题选择将成为梅花在文学与艺术传统的主流。中国文学中存留下来的对梅花最早而广泛的论述来自于南朝宫廷文化中心，即梁简文帝（549—551 在位）萧纲（503—551）的《梅花赋》。在较早时期的梅文学史或者现存六朝关于梅的诗歌集中，看不到也没有可与这篇赋的丰富性与复杂性相媲美的作品。在《梅花赋》中，萧纲发展了两种想象：梅花树与似花的女子共同展示着素雅，融聚在永恒与短暂的主题中。在这样的写作中，他集合了梅花-美人的传统主题，呈现了第一幅完整的图画、美学与比喻的形式，并将成为梅花传统的核心要素。^③

在后世的梅文学中，一些最流行的人物形象起源于南朝轶事或者是南朝人物轶事。这些爱梅的男女在这些轶事与典故中形成了固定的观点，构成了梅花传统。何逊（卒于 527）通过记述有影响的爱慕者而成为中国爱梅诗人的原型。寿阳公主（宋武帝女儿，420—422 在位）作为一个睡美人的形象将经常出现在后来的梅诗中，她的额上以一枝落梅为妆。陆凯的故事中，他自南方送了一首诗和一梅枝给其在北方的朋友范晔，提供了词汇“一枝春”这一常被引用的词语，成为梅花的比喻复合辞，是几个世纪以来梅诗和梅画中普遍存在的梅枝以及将与分离的朋友和爱

① 鲍照（约 415—约 466）：《梅花落》，《乐府诗集》卷 24，第 349 页。

② 鲍照：《梅花落》，《乐府诗集》卷 24，第 349 页；何逊（约卒于 527）：《咏早梅诗》，《艺文类聚》卷 86，第 1472 页；萧纲：《雪里觅梅花诗》，《艺文类聚》卷 86，第 1472 页；苏子卿（约 6 世纪）：《梅花落》，《乐府诗集》卷 24，第 350 页。

③ 《梅花赋》，英译见 Frankel, “Poems About the Flowering Plum.”, 第 155 和 157 页，和 Frankel, *The Flowering Plum and the Palace Lady*, 第 1—5 页；Frankel, “The Plum Tree in Chinese Poetry”, 第 99—102 页。我在此处及在第二章、第三章中的讨论借鉴了 Frankel 的分析。

人团圆的梅花信使的典故来源。^①

南朝艺术

南朝梅花的欣赏采用了诗画形式了吗？资料证据虽有提示性却不够充分，也没有视觉证据留存下来。从当代文学的反映上看，梅出现在南朝绘画中主要是在宫廷装饰上，也就是建筑装饰与屏风画中。^②

更有意义的是，绘画目录和绘画屏风诗全面证明了南朝时期梅花欣赏已在诗歌与视觉艺术中同时出现，这意味着，在6世纪，梅花欣赏本身，特别是梅花诗歌创作行动本身均已成为绘画的主题。《贞观公私画史》（贞观时期627—650年，此书序中注明639年）记录了张僧繇（活动于500—550）的作品《咏梅图》，咏梅图顾名思义可以译为“关于梅花诗的画”，或者“咏梅花诗的画”，或者“一幅人们写梅花诗的画”^③。张僧繇是梁朝宫廷中的首席画师，在他那个时代，诗歌用图画来表示以及描述宫廷生活是当时的潮流，因此，张僧繇的作品（后面将有讨论）几乎相当然

① 关于在数个世纪发展历程中何逊这一人物角色的详细分析，见 Frankel, “The Plum Tree in Chinese Poetry”, 第97—98页。

关于寿阳公主的故事，见 Frankel, “The Plum Tree in Chinese Poetry”, 第97页，和 Frankel, “Poems About the Flowering Plum”, 第191注释8。根据这一故事，当公主在宫殿檐下睡觉时，有梅花飘落其额上，形成梅妆样，被宫廷中的女子所模仿，成为著名的梅花妆。Frankel (“The Plum Tree in Chinese Poetry”, 第97页注释35)将这一轶事的发生时间定为“5世纪早期至6世纪末”。

关于陆凯和“一枝春”，见 Frankel, “The Plum Tree in Chinese Poetry”, 第93—94页，及 Frankel, “Poems About the Flowering Plum”, 第159页；Frankel (“Poems About the Flowering Plum”, 第159页注释4)讨论了文本的内在困难，认为“遂冒险猜测，故事与诗文当发生在南朝下半叶或者唐代的早期”。一枝春在第三章有讨论。

② 阴铿（约卒于565年）在赞美新建的装饰奢华的安乐宫时，发现宫殿梁柱上画着早梅，《新成安乐宫》，《艺文类聚》卷62，第1113页）。在这一情境之中，梅是众多以花卉为主题的装饰画之一。阴铿对词语“早梅”的运用表明了季节性的装饰图案。显然，花卉装饰是很普通的。当时的诗歌描绘了装饰着怒放花卉的墙壁以及点缀着莲花与鸢尾的建筑物；参见 Soper, *Textual Evidence for the Secular Arts of China in the Period from Liu Sung Through Sui*, 第43页，注释99和第45页，注释100.9。庾信（513—581）的画屏风诗将在后面讨论。

③ 《贞观公私画史》，第38页，题目英译为“A picture of People Making Poems to Plum Blossoms”系来自于 Acker 的翻译，见 Acker 译, *Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting*, 卷2, 第176页。

地是一种实景图画，要么描绘了一首咏梅诗，要么描绘了一个或者一群获得灵感或者正在写作的爱梅诗人。无论怎样，绘画作品总会表现一位或者几位在繁花盛开的梅树下的人物形象。^①

更耐人寻味的证据是来自于著名的诗人庾信(513—581)所作的典雅组诗《咏画屏风诗二十五首》。庾信的诗歌体例很明显追随了一种真实或想象的图画，每一首诗可能是一组屏风上的一幅板块。这一组诗中丰富详细地描述了宫廷中对春天的庆祝，展现了精心制作的建筑设施、花园、公园和假山庭园。组诗中的第四首如下：

昨夜鸟声春，惊闻动四邻。
今朝梅树下，定有咏花人。
流星浮酒泛，粟瑱绕杯唇。
何劳一片雨，唤作阳台神。^②

我们无法确知张僧繇《咏梅图》所画的内容。然而，同时代庾信的诗歌有助于重建宫廷绘画的场景，它详细地展示了南方贵族寻欢作乐的生活，在这些快乐中，人们享受着自然界中的梅花、诗歌中的梅花和绘画中的梅花。张僧繇绘画中的“咏梅”主题与庾信诗中“咏画屏风”主题意味着，从一开始，梅花作为绘画题材就是与诗歌紧密联系在一起，反过来，诗歌也能够在绘画的想象中获得灵感。

① 同样具有启示性的是一幅后来作品的题目，这幅画出自梅行思(活动于10世纪)之手，题为《谢女咏梅图》，画中或者是描述了一位正在写梅花诗的六朝诗人或者是展现了她自己的梅花诗。《谢女咏梅图》可以翻译为“谢小姐(谢道蕴，活动于4世纪)咏梅(Miss Xie Composing a Poem on Flowering Plum)”或者“谢小姐作梅诗(Miss Xie's Poem on Flowering Plum)”。此画在《图画见闻志》卷2，第23页有记载；翻译与注释来自于 Soper, *Kuo Jo-Hsu's Experiences in Painting: An Eleventh-Century History of Chinese Painting Together with the Chinese Text in Facsimile*, 第30页。

② 《咏画屏风诗二十五首》之四，《先秦汉魏南北朝诗·北周诗》卷4，第2395页，英译见 Soper, *Textual Evidence for the Secular Arts of China in the Period from Liu Sung Through Sui*, 第44页，注释99.3。Soper 翻译时与原文有些许出入，文本排序不同，第一首诗从组诗中分离了出来，因此所导致的译文结果是“咏画屏风诗二十四首”。关于将这些诗歌视为艺术史文献证明的进一步探讨，见 Soper 前揭书，第61—65页。除了宫廷主题外，庾信诗作中有3到4首诗以将军或者校尉为主题。

赏梅的出现：关于时间的问题

南朝咏梅诗中的多样性与连贯性，尤其是在萧纲赋中所展示的丰富而详尽的描绘中，指出了赏梅的高度发展模式。问题出现了，为什么梅花欣赏出现在此时此地？答案虽然不那么明确，但其中起作用的因素包括有：地方环境和传统与宫廷文化、与新的唯美主义，尤其是与咏物诗、咏物赋这一受人欢迎形式之间的交互，为个性化主题的表达与阐述提供了契机，其中就包括了梅花这一主题。

南朝文化是长期以来中国统治从北方中原的心脏地带到南方长江流域转移的结果。它开始于 316 年，当时晋朝（265—316）受异族入侵，晋朝的难民找到一块水草肥美的、多山的河谷地带。在这里，梅花的繁荣无论从数量还是种类上均盛于古都，因此，晋朝人和他们的后继者见到了南方丰富的梅花，它是这一地区最具有魅力的自然界尤物，该地区将成为中国的统治中心长达 250 多年之久。

北方人也发现自己处于一个完全不同的文化框架之中。这一文化框架承袭于先秦的楚、吴与越，由南方贵族世家所把持。汉籍记载表明梅枝可能已成为南方祭祀与政治外交中的一部分^①。这增加了南朝梅花庆典部分起源于古老的梅花传统或东南中国风俗的基础这一可能性。如果情况属实的话，南朝文学中所出现的新的梅花热可能是南方区域文化与六朝时期中国主流文化许多层面相互吸收的结果之一。

^① 早期文献中记载了广为流行的越国传说，会稽山（今浙江省）大禹庙一条梅木栋梁在一年春天突然抽枝发芽。大禹是富有传奇色彩的夏王朝（前 2205？—前 1766）开国帝王。Frankel（“The Plum Tree in Chinese Poetry”，第 91—92 页）注意到，大禹辞世后被葬于会稽山，越地统治者身居此地，“自从统治家族将这位文化英雄视为自己的祖先起，此地便是越国最为崇高的殿堂”。刘向（前 77—前 6）《说苑》中的一则轶事同样反映了战国时期（前 403—前 221）梅在越国所担任的礼仪性角色，越国使节携带一枝梅呈献给魏王，使魏国官员大为震惊，参见 Frankel，“The Plum Tree in Chinese Poetry”，第 90—91 页。如果此则轶事属实，那么它反映出梅在越国外交礼节中的地位；如果是虚构的，它至少引起了人们对梅与对作者心中越国奇异风俗之间关系的注意。

生活在美学极其精致而政治极其软弱的年代，南朝诗人与南宋继承者一样，因情感与情境被吸引到梅花欣赏中^①。在无数美丽的、潜在的能引起共鸣的花卉主题中，梅花有着特殊的吸引力，它呈现出一种精致与固有的感性的结合，对南方宫廷的唯美主义者而言，这是一种特别的痛楚。苍白的花适合贵族苍白的口味^②。梅也拥有短暂花期的特殊辛酸，其花期在它开花的冬日条件下还被压缩地更短。这是完美稍纵即逝的一刻，展示着美丽与快乐迅速的经过，浸透着感怀诗人的感情。在可以想见的乡愁中，在令人羡慕却又无可避免的失去之间的微妙中，梅花欣赏特别适合南朝诗人及其后继者的口味。

早期人们对梅花拥有如何样的情感依然不清晰，因此也无从知晓。只有到了南朝，主题、形式、美学的偏好聚合在一起，为梅花在中国文学记载中清晰的出现提供了推动力与契机。

到了本书所讨论的6世纪时，伟大的帝国已湮灭很久，帝国的统治范围缩小。汉族文学与艺术中的启蒙主义繁荣在长江以南的贵族文化中，并渐为一种新的唯美主义所取代。梁朝是这种文化发展的高潮，在这个国家，皇帝与王子不仅是艺术与文学的赞助者，而且他们自己就是诗人、艺术收藏家，有时是业余画家。也是在梁朝，文学的成功是这一亲

① 关于这一时期更引人入胜的背景介绍，见 Frodsham, *An Anthology of Chinese Verse: Han Wei Chin and the Northern and Southern Dynasties*, 第 xix—xxxix 页。

② 我们可以在曹植(192—232)诗中看到女性美从姿容娇媚走向苍白之美的变迁：

“南国有佳人，容华若桃李……时俗薄朱颜，谁为发皓齿”。

《杂诗七首》之四，《先秦汉魏南北朝诗·魏诗》卷7，第457页，英译见 Frodsham, *An Anthology of Chinese Verse: Han Wei Chin and the Northern and Southern Dynasties*, (杂诗第四首)，第47页。

如果我们将此视为公元3世纪宫廷风尚的反映，我们可以认定，推行苍白之风并将其视为美之载体的品味可能已经为六朝宫廷诗对白梅的欣赏开辟了道路。魏晋士族对白色化妆粉的广泛使用、灿然白色的反复运用以及称赞这些人士相貌时对“如玉”、“娇柔”字眼的使用均与此有关。与曹植同时代的何晏以面色异常苍白著称，也揭示出这一品味。见王瑶：《中古文人生活》“文人与药”，第三部分(第21—36页)。王瑶从《世说新语》的“容止篇”选取了大量资料证据；英译见 Mather, *Shih-shuo Hsin-yu: “A New Account of Tales of the World”*, by Liu I-ch'ing with commentary by Liu Chün, 第308—317页。

密关系与影响的关键^①。在内化的过程中,文人通过诸如山水、园艺与扇面画之类的活动^②,或者通过经验的重构,以及通过在高度关联形式下的表达修饰,通过被称为现代风格的骈文中详尽的语言,或者通过诗文中音调的完善,或者通过专注于个人的主题,创造出规范的、理想的世界。

正是在这个有限的、高度集中的南朝诗歌世界里,梅花作为一种特殊的欣赏对象出现了。梁朝时期,咏物诗和赋是最受人喜爱的文学形式。这些作品对单个独特的物或来自于自然界的物,例如香炉、镜像楼台、梅花进行了深刻、详尽地描述。我们发现,赏梅的早期证据集中于梁朝宫廷诗歌而不是自然或者山水诗,部分原因便在于这些咏物形式的流行。

① 皇室兄弟萧统(501—531,昭明太子)和萧纲分别编纂了《文选》(成书于526至531年之间)和《玉台新咏》(成书于545年,由徐陵[507—583]编纂)。对于诗人萧纲的研究,见 John Marney, *Liang Chien-wen Ti* 和他的 *Beyond the Mulberries: An anthology of palace-style poetry, by Emperor Chien-wen of the Liang dynasty*, Asian Library Series, 第17辑 (San Francisco: Chinese Materials Center, 1982)。对于梁朝(503—551)文学环境与作品的研究,见 Marney, *Liang Chien-wen Ti*, 第3章; Knechtges 译注, *Wen Xuan, Rhapsodies on Metropolises and Capitals*, by Xiao Tong(501—531), 卷1, 第11—21页; Birrell 译注, *New Songs from Jade Terrace*(玉台新咏,徐陵编,约545年); Kang-i Sun Chang, *Six Dynasties Poetry*, 第4、5章。

关于梁朝皇室画集及其命运,见《历代名画记》1.4(第8页);英译与注释见 Acker 译: *Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting* 卷1, 第119—123页。

关于京陵齐皇子之孙、山水画家萧贲,见《续画品录》;英译本的重译与注释见 Acker, *Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting* 卷1, 第47—48页;《南史》卷44, 第1106页;《历代名画记》卷7, 第89页;英译见 Acker 前揭书, 卷2, 第171页。梁元帝(552—554在位)为画家、书法家,见《续画品录》和《历代名画记》卷7, 第88页;英译见 Acker 前揭书 卷1, 第42—43页, 卷2, 第169—170页;亦见 Soper, *Textual Evidence for the Secular Arts of China in the Period from Liu Sung Through Sui*, 第12、23页注38。关于皇室业余画家萧方等(元帝之子)与萧大连(南郡王,简文帝之子),见《历代名画记》卷7, 第89页;英译见 Acker 前揭书, 卷2, 第170—171页;亦见 Soper, *Textual Evidence for the Secular Arts of China in the Period from Liu Sung Through Sui*, 第22页注34。

② 关于南朝(尤其是梁朝)画扇、扇画集以及扇面画,见 Soper, *Textual Evidence for the Secular Arts of China in the Period from Liu Sung Through Sui*, 第12、17页, 注11, 亦散见于他处;《历代名画记》卷6, 第82页(顾景秀条),英译见 Acker, *Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting*, 卷2, 第144页;《艺文类聚》卷69, 第1211—1215页; Hay, "Chinese Fan Painting", 尤其是第100—101页。

咏物诗人不像其他作者，他们选择梅花作为主题，不是用眼角余光碰巧瞥见了一朵落花，而是将全部的注意力转向梅花，以梅花作为他创作诗歌独一无二的题材。写作形式要求他集中于一件事物，正是这一要求将梅花推到了眼前，这也刺激了叙事形式的更新，引导了对比喻的追寻，产生了感官效果和感情关联^①。因此，在咏物诗里，南朝对精致的典雅、苍白、忧郁的品味与流行的宫廷文学形式和主题物事选择缩小化的趋势相交融，产生了中国文化中有关赏梅的第一个连贯的文本记载。

唐朝

从南朝文学里显著的梅花形象到现存的大量唐朝文学典籍，我们发现，在诸如王维(701—761)、杜甫(712—770)、白居易(772—846)等文学家的诗歌中，梅花诗只占了一个适度的比例，几乎所有作品都只是在重复早期的形象和涵义^②。如果说后来的写梅诗人经常调用唐朝的梅花词语的话，他们这样做的目的不过是通过用从前杰出的爱梅者的威望来强化自己的主题而已，而不是用独特的想象或语言来丰富自己的诗歌。此外，虽然南朝梅花诗表现出许多梅花传统里经典元素的特征，并在唐朝得到收集和保存，这些诗歌及其短语和作者(有两个重要的人物例外)并没有成为后来梅文学中的典故。成为梅诗主流的南朝典故栖身在奇闻

① 关于六朝咏物诗，见 Watson, *Chinese Lyricism: Shih Poetry from the Second to the Twelfth Century*, 第 90—101 页；Grace Fong, *Wu Wengying and the Art of Southern Song Ci Poetry*, 第 78—91 页。

② 关于唐代文学中的梅花，见 Frankel, “The Plum Tree in Chinese Poetry”, 第 103—105 页；后来他将《梅妃传》的日期修订为约 12 世纪 (Frankel, “Poems About the Flowering Plum”, 第 176 页, 注释 1)。唐朝官员宋璟(663—737)所写的著名的《梅花赋》(作于 686 年)如今被认为是宋人伪作；见《历代赋汇》卷 124, 第 1a—b 页；关于这篇赋的注解讨论，见 Bickford 和 Hartman, “The Purloined Plum and the Heart of Iron”。南宋作家陈从古在为其 800 首和梅诗歌集所写的序中称，他只能找到由唐朝 7 位或者再多一两位诗人所作的 11 首梅诗；周必大(1126—1204)在《二老堂诗话》中曾引用过；《广群芳谱》卷 24, 第 582 页。显然，陈从古的统计数据过低。

轶事的语境里或者被那些奇闻轶事的注解所强化^①。随之而来的问题就出现了,为什么会这样呢?这个问题根本无法回答,只有一些迹象表明南朝对梅花的热情在唐朝逐渐消退。

首先,梅可能会因其南方身份而遭难。虽然梅土生土长于华北并且出现于北方人所作的诗中^②,梅花却与江南,即长江以南地区有着特别的联系。我们看到,历史上赏梅出现于南朝宫廷诗歌与绘画中。但是,中国的大一统是由北方政权隋朝完成的,随着中央集权帝制统治的恢复,皇权再一次扩展到了北方。这代表了统治权在文化与权力的地理空间上的转移以及伴随而来的对南朝文化的抗拒,人们认为南方文化有着精神上的缺陷与颓废。梅花与南方和宫廷诗有着特别的联系。很明显,这种拒斥不只是实践层面上的遗弃,更多的是理论层面上的恶意贬低。南朝形式和主题一直都是隋朝和唐代早期宫廷诗的强烈流行趋向^③,然而,许多情况表明,被南朝视为精致、典雅、娇柔的梅花现在却被当作是一种颓废。

更广泛的文化偏好也使得唐诗中将梅花贬至次要的地位。毫无疑问,梅已经不适合唐朝宫廷审美了,唐朝宫廷颂扬由绚烂的牡丹与风情撩人的皇妃杨贵妃(卒于756年)所表露出的强健、色彩、奢华以及公然的淫荡。这些偏好可由唐宫廷画与陪葬雕塑中大量奢华的长袍女子形象反映出来。最具有意味的是,这些偏好也可由唐朝牡丹崇拜反映出

① 存世作品之一便是《艺文类聚》;“梅”部(卷86,第1472—1473页)诗篇与赋篇全部是南朝作品——分别包括7首诗与2篇赋。在逸事趣闻的格调中,频繁引用的“春枝”短语和广为流行的梅花信使经常出现在四行诗中。寿阳公主便现身于其中一则轶事之中。对何逊“咏早梅”一诗词语的反复运用,以及将他的人物形象视为爱梅诗人,在很大程度上归功于他对杜甫诗歌所作的评注方面的地位,而不是他的诗歌成就;见 Frankel: “The Plum Tree in Chinese Poetry”, 第97—98页。

② 参见 Hui-Lin Li, *The Garden Flowers of China*, 第49页。

③ 关于隋唐时期对南朝诗歌的观点,见 W. T. Graham, “The Lament for the South”: Yü Hsin’s “Ai Chiang-nan fu.”, 第45—47页; Owen, *The Poetry of the Early T’ang*, 第1章, “Court Poetry and Its Opposition”。Graham(第45页)将对南朝诗歌的一些敌意归咎于因历史条件而产生的严重的地域对抗。

来,这一崇拜因其在文学和物质文化中的强度与普遍深入,在很多层面上预示了宋代梅花崇拜的到来^①。娇柔的、有角的、苍白的、素雅的梅花与梅花美人似乎在这个奢华的帝王世界里没有立足之地。在唐诗里,御花园中的梅花渐为牡丹所代替,梅花栖身于乡村、未受人注意的郊野、或被养植于地方官员的庭院及隐士的花园中^②。

北宋时期

正是在宋代,在重多的梅花模式与涵义中,梅花广为盛行。我们今天所知道的绵延不断的梅花传统形成于中国的宋代^③,它不是凭空出现的,这可从我们所讨论的作品中得到证明,但是它也没有持续发展到顶点。梅花热几乎无法预测,它以一种接近痴迷的程度横扫宋朝尤其是南宋文化。正是这种狂热加速了梅花从偶然主题向必然、持久传统的转变,就如后来所证实的那样。

现存宋代之前梅花诗的数量是能统计出来的。但是自南宋以来,梅

① 关于唐帝国绘画中的女性美学,见 J. Fontein 和 T. Wu, *Han and Tang Murals* (Boston: MFA, 1976) 注释 8—10 (extensive bibliography of studies and reproduction) 所示的 8 世纪早期唐皇陵的壁画——李贤(章怀皇子)、李重润(太子懿德)与李仙蕙(永泰公主);《簪花仕女图》卷轴,被认为出于周昉(约 730—约 800)之手,影印件见《辽宁博物馆藏画》,其他作品中亦处处可见。这些生动的美学观念反映在唐朝宫廷艺术家所作的大量人物画中,以及宋代依唐朝宫廷风格所作的娱乐作品中。8 世纪中叶的陶瓷人物形象——“唐代仕女俑”(手握花枝),影印件见 Bickford 等编 *Bones of Jade, Soul of Ice: The Flowering Plum in Chinese Art* (第 56 条,插图 78a 和 b) 一书内,它代表着颇为流行的唐朝陪葬雕塑的风格。

关于纷繁复杂的唐朝牡丹崇拜,见李树桐:《唐人喜爱牡丹考》,载《大陆杂志》39. 1, 2 (1969 年 7 月 31 日),第 42—66 页。感谢 Ellen Laing 提醒我注意这篇文章。

② 在《爱莲说》中,周敦颐(1017—1073)将牡丹与富贵相连,莲花与君子相比,注意到自唐朝以来牡丹便已经成为人们极为赞赏的对象,并且“世人甚爱牡丹”(《广群芳谱》卷 29,第 695 页)。在被视为宋代浪漫主义的历史小说《梅妃传》中,唐朝皇室的牡丹与梅之争被拟人化为妃子杨贵妃与梅妃因争宠唐明皇(712—756 在位)而进行的争斗;关于《梅妃传》论述、英译节选与更多内容,见 Frankel, “The Plum Tree in Chinese Poetry”, 第 105 页; Frankel, “Poems About the Flowering Plum”, 第 176—179 页;全部译文,见 Levy, *Harem Favorites of an Illustrious Celestial*, 第 134—142 页。

③ 相关的部分讨论见 Bickford, “The Flowering Plum: Literary and Cultural Traditions”, 第 17—43 页。

诗(和梅画)就不胜枚举了。宋代在梅花传统发展过程的决定性作用不只是表现在数量和范围方面,宋朝之前我们可能会提及关于梅花的诗歌,但唯有自宋代以来,我们提到了“梅诗”,它是一个宽泛的合集,其特征是:共享的意象与比喻体系、通过系统化的典故表达历史意识、共同的赏析语言,以及典型地通过对比来定义自我的审美观。

林逋:梅诗鼻祖

无论早期历史如何,中国对梅花经久不变的钟爱始于北宋隐逸诗人林逋(967—1028)及其颇具影响力的仰慕者梅尧臣(1002—1060)和欧阳修(1007—1072)^①。林逋在距杭州不远的西湖孤山过着隐居生活,他从不追名逐利,而是沉醉于习练书法、吟诗、种梅、养鹤。因为后两者,加之他从未结婚,人们说他“以梅为妻,以鹤为子”^②。

别人异常珍视林逋的诗歌,而他本人却不然,作诗往往随就随弃。当时有人问他原因,他说,“吾方晦迹林壑,且不欲以诗名一时,况后世乎?”^③

且不管他“晦迹林壑”的愿望,林逋却是闻名一时。他的朋友尽其所能收集他的诗篇并保存下来。真宗皇帝(997—1022 在位)赐粟帛与他,仁宗(1022—1063 在位)赐谥号“和靖先生”。与这些皇家的注意力相比,更具影响的是那些为梅诗形成时期的诗歌指明了方向的人们的赞美。

梅尧臣强烈反对晚唐作诗的方法,在诗人们旧式的雅诗和隐逸生活里,他发现了一种体裁模式和个人典范。年轻时,梅尧臣就在其居所搜寻这些旧诗。数年后,为林和靖先生诗集作序时,他回忆道:

① 关于林逋传记,见《宋史》卷 457,第 13432—13433 页;Wayne Schlepp,*Sung Biographies* 一书中的“林逋”条。关于林逋和梅尧臣,见 Chaves,*Mei Yao—ch'en and the Development of Early Song Poetry*,特别是第 56—59 页。我在这里所作的讨论基于这些材料,我对林逋的研究亦见 Bickford,“The Flowering Plum: Literary and Cultural Traditions”,第 23—24 页有关内容。

② Frankel:“The Plum Tree in Chinese Poetry”,第 106 页,注释 58。

③ 《宋史》卷 457,第 13432 页。

天圣中(1023—1031),闻宁海西湖之上有林君,嶄嶄有声,若高峰瀑泉,望之可爱,即之逾清,挹之甘洁而不厌也。

是时,予因适会稽,还,访于雪中。……其顺物玩情,为之诗,则平淡邃美,读之令人忘百事也;其辞主乎静正,不主乎刺讥,然后知趣,尚博远,寄适于诗尔。……其诗时人贵重甚于宝玉,先生未尝自贵也,就辄弃之,故所存百无一二焉。呜呼惜哉!①

事实上,林逋的诗歌可能已经老旧了;但在梅尧臣的赏析里,林逋的实践概括了宋代文人和元代文人画家统领者们新兴的价值观念。他写诗既不是为了博取一时之名,也不是为了青史流芳,纯粹是为了自娱自乐、愉悦友人。诗歌价值存在于作诗的过程之中,而不是诗作本身,因此,他会自毁诗作。梅尧臣用“平淡”评价林逋诗歌,这一词翻译成现代文,听起来有些像“枯燥”一词的委婉表达;但是梅尧臣使用此字时却是经过字斟句酌的,“平淡”是对安于自然、谦虚、沉静等品质的高度评价。后来,“平淡”一词成为宋代早期诗歌审美话语中的一个赞美词,成为北宋晚期文人画美学中的一块基石②。

较梅尧臣的评价更有影响力的来自于他的朋友欧阳修。作为政治家、学者、散文家和诗人,欧阳修对宋代文人生活的影响不应被低估。在《归田录》里,欧阳修对林逋《山园小梅》诗篇中的一句进行了特别赞美。那句诗这样写道:

疏影横斜水清浅,暗香浮动月黄昏。③

欧阳修说:“评诗者谓:‘前世咏梅者多矣,未有此句也。’”接着他以

① 《林和靖先生诗集序》(1053年7月1日);英译见 Chaves, *Mei Yao-ch'en and the Development of Early Song Poetry*, 第 58—59 页。

② 关于诗歌中的“平淡”,见 Chaves, *Mei Yao-ch'en and the Development of Early Song Poetry*, 尤其见第 114—125 页;与横山伊势雄:「宋詩論にみるの平淡の體について」。关于绘画评论中的“平淡”,见 Bush, *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037 - 1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555 - 1636)*, 第 5, 72 页。下文将作进一步探讨。

③ 林逋:《山园小梅》,英译见 Frankel: “Poems About the Flowering Plum”, 第 165 页。

一句“自逋之卒，湖山寂寥，未有继者”^①，不无感伤地结束了此条记载。

欧阳修所谓“未有继者”的忧虑未免有些过早了。数以百计的继承者在很大程度上应感谢欧阳修所注意到的诗句。那些有影响的评价，例如，欧阳修的评论，将林逋的诗歌和人物与梅花主旨连结起来，鉴赏家的才气赋予了它们光彩，保证了它们的盛行，关于梅诗与梅花的赞美辞随着鉴赏家的影响力传播开来。宋代晚期的评论家在诗歌写作中反复引用欧阳修的赞美之辞，诗人不断地引用这一著名的诗句，画家则将林逋诗篇里的“疏影”转变为图画，宋代文人则在生活与艺术上仿效着林逋。

在中国漫长的诗歌史中，林逋不过是一位无足轻重的、过气的诗人，在年轻人大胆地揭开宋代诗歌新领域的时候，他却长期徘徊在清风月光之下。甚至在梅花传统里，林逋也不是第一个将梅花与归隐生活联系起来的人（第一个人是陶潜 365? —427），更不是第一个颂扬孤山梅花的人（很久以前白居易已赞过孤山梅花）^②。但是，隐逸诗人林逋与梅花主题的连结因其所产生的结果而颇具决定性的意味：在宋代文人心中，隐逸生活的愿望、代表人物林逋以及他钟爱的梅花形象互相交融，不可分割。

在宋代，选择归隐（无论是真诚的选择还是巧妙的图谋抑或二者兼而有之）从而名气大增的人很多，林逋即是这样的例子，梅花品味亦是如此。在这一状况下，历史人物林逋转变为理想化的梅花隐士：才华横溢却籍籍无名；刚正不阿，不为贫穷所役，不为声名所累；异乎寻常、鹤立独行，在隐晦之中繁华。自宋至清代（1644—1911），中国文人有选择地或者必要地引用林逋的诗文、模仿其个性，将其作为一种生活策略。这样，林逋就站在了诗歌与绘画中梅花传统的中心。

① 欧阳修：《归田录》卷下，第 22—23 页。

② 关于梅作为陶潜与王维诗歌中所体现的隐士的一种品质，见 Frankel, “The Plum Tree in Chinese Poetry”, 第 95、103 页；关于白居易（772—846）对杭州之梅的颂扬，见第 106 页，注释 57。

苏轼：梅花与流放文化

到北宋晚期，我们看到了文学、艺术、风景建筑领域梅花欣赏的兴起；墨梅绘画初现于湖南一处偏远的禅院里，很快便出现在帝都徽宗（1100—1126 在位）的宫廷中。多数梅花主题和梅花语言是恰当的，它们是文学艺术领域传统模式与新式类型持续发展的产物。很多发展情况在苏轼（1037—1101）这个士大夫、散文家和诗人的生活与作品里交融在一起，在文人画艺术理论与实践的形成力量中聚合在一起。

如果我们看看苏轼的梅诗，我们便会发现，在苏轼之前，梅花形象与比喻已经有了 500 多年的发展历史。在苏轼的梅花作品里，他描写了许多梅花形象和特征，如果单独看，很多作品是关于白花与如花佳人的描述，但是总体上，它们构建出了一种独特的、可识别的赏梅语言。苏轼创造了一个流光溢彩、洁白无瑕的冰雪世界，梅花和如花佳人彼此迅速转化为一种辉煌、萦绕不散的图像。同林逋的“疏影”、“暗香”一起，苏轼的“玉雪为骨”、“冰为魂”成为后来 900 余年里所作的成千上万首梅诗中的固有词汇^①。

虽然林逋和苏轼的梅诗在后来的诗歌中产生了共鸣，但是苏轼的梅花世界远没有林逋的西湖凉亭来得宁静。苏轼的梅诗是流放的诗歌，他的梅花诗与词是在其喧嚣的事业期间，在政治压抑与变革的重要情况下创作的。在这一情况下，梅花具体体现了苏轼孤独与屈从的情感，表达了他用未被削弱的尊严经受流放的冬天的决心，包含了他希望重新被召回政府机构、重返仕途的渴望。^②

^① 此语出自苏轼《再用前韵》；英译见 Frankel, “Poems About the Flowering Plum”, 第 169 页。

^② 我这里进行的讨论基于两种对苏轼梅诗的出色研究：岩城秀夫：『梅花と返魂蘇軾における再起の悲願』和邱俊鹏《读苏轼的咏梅诗》。Catherine Swatek 和 Michael Fuller 为我带来这些研究成果，我对此分别表示感谢。

苏轼的流亡诗在 Ronald C. Egan, *Word, Image, and Deed in the Life of Su Shi*, 第 8 章 (“The Literature of Exile”) 内有所探讨，它也是以下两篇博士论文的研究主题：Stanley Mervyn Ginsberg, “Alienation and Reconciliation of a Chinese Poet: The Huangzhou Exile of Su Shi” (U. Wisconsin, 1974), Kathleen M. Tomlonovic, “Poetry of Exile and Return: A Study of Su Shi (1037—1101)” (U. of Washington, 1989)。

苏轼常常写梅花。但是在他仕途失意前，他最出名的咏花诗集中在写牡丹上——牡丹富丽堂皇，常常与宫廷以及世俗成功联系在一起^①。但是从他谪居湖州（杭州北部）开始，就在他因被指控诽谤皇帝与朝廷而被逮捕关押之前，他就把更多的注意力转向了梅花。苏轼 3/4 的梅诗写于他在南方流放与任职期间。^②

许多成为梅花习语中的关键元素的词语源于苏轼的流放诗。例如，“玉雪为骨”、“冰为魂”以及“雪影”等标准形象在 1095 和 1096 年间被苏轼用来赞美梅花，使得他那个似梅一般的小妾名垂千古，两者一起抚慰着苏轼在徽州（今广东省广州东部）的流放生活。^③ 一旦我们意识到苏轼梅诗的创作环境，这些图像便会和我们一起产生共鸣，就像它们在宋代所起过的作用一样，在表达方式上超越了它们自身所具有的美的观感效果。

在苏轼梅诗里反复出现的主题中，有两种相互纠缠的关怀特别突出：作为流放属性的梅花和作为复兴媒介的梅香。1080 年新年刚过，苏轼从监狱中释放出来，重游贬谪放逐之地黄州（今湖北省黄冈），在荒山路径得遇野梅。其后，无论是有意还是无意，野梅会时时出现在他的余生里^④。第一次相逢，苏轼创作了两首梅诗。第一首诗里，诗人为在幽谷中的铄的梅花所震撼，一半花瓣已随山风吹落度过关山。第二首诗里，梅感谢于诗人的陪伴，抚慰着为人所忽视的花开花谢的寂寞，并相伴着诗人直至黄州^⑤。

① 岩城秀夫：『梅花と返魂蘇軾における再起の悲願』，第 138—139 页。

② 邱俊鹏：《读苏轼的咏梅诗》，第 79 页。岩城秀夫（『梅花と返魂蘇軾における再起の悲願』，第 139 页）认为苏轼对梅花特别兴趣的起始时间稍晚，始于苏轼流放黄州之旅（后文有讨论）。

③ 《再用前韵》和《西江月·梅花》，英译见 Frankel, “Poems About the Flowering Plum”，第 169、173 页，他还引用了其他参考文献。第 3 章将该词作进一步探讨。

④ 邱俊鹏：《读苏轼的咏梅诗》，第 84—86 页。

⑤ 《梅花二首》，《苏轼诗集》卷 20，第 1026—1027 页。关于第一首诗的英译和南宋拓本《梅花诗帖》复本，见 Ronald C. Egan, *Word, Image, and Deed in the Life of Su Shi*, 第 252—254 页，图 2（根据《中国书法全集》卷 33，北京：荣宝斋，1991，图 47 影印）。Egan 既探讨了苏轼的诗，又涉及了他的书法。

一年之后的同一天，苏轼与新朋友惜别之际又想起了这次经历：

去年今日关山路，细雨梅花正断魂。^①

1085年，苏轼在流放4年后复出时曾踟躕于赵昌（约卒于1008年）的一幅梅花图前并赋诗一首。诗中，他再次引用了孤寂诗人与山路梅花的首次相逢。这一经历总是如此浮现在眼前，因此，他写道，“至今开画图，老眼凄欲泣。”^②

1089年，苏轼返回京城，写下了与王诜（约1048—1103）唱和的梅花诗，后者的遭遇与苏轼的经历纠缠在一起^③。他们的重聚带来了许多欢乐。现在苏轼再次陷入困境，他请求贬回黄州以逃离迫害。在这种情境下所写的诗让他再次回想起了流放之旅，计算着此间的年份，宣称明年便会复出江湖^④。

最后，苏轼被再次贬到遥远的南方。在他作于徽州的著名梅花诗《十一月二十六日松风亭下梅花盛开》里，苏轼回想起当年流放途中与梅花的首次相逢，诗篇开头说：

春风岭上淮南村，昔年梅花曾断魂。

①《正月二十日往岐亭郡人潘、古、郭三人送余于女王城东禅庄院》，《苏轼诗集》卷21，第1077—1078页。英译参见 Michael Fuller, *The Road to East Slope: The Development of Su Shi's Poetic Voice*, 第269页；和 Burton Watson, *Su Tung-p'o: Selections from a Sung Dynasty Poet*, 第80页。

苏轼在山路偶遇梅花之后的第二、第三周年纪念之日也曾赋诗，《正月二十日与潘、郭二生出郊寻春忽记去年是日同至女王城作诗乃和前韵》，《苏轼诗集》卷21，第1105页；英译见 Michael Fuller, *The Road to East Slope: The Development of Su Shi's Poetic Voice*, 第296页；和《六年正月二十日复出东门仍用前韵》，《苏轼诗集》卷22，第1154—1155页；参见岩城秀夫：「梅花と返魂蘇軾における再起の悲願」，第140—142页。

②《王伯扬所藏赵昌花四首梅花》之一，《苏轼诗集》卷25，第1334—1335页。英译见 Irving. Lo 所译，收于 Liu Wu-chi, Irving Yucheng Lo 编, *Sunflower Splendor: Therr Thousand Years of Chinese Poetry*, 第344页。

③王诜为宋神宗（1067—1085在位）的妹夫，是一位收藏家、鉴赏家和书法家。他在流放途中成为一名山水画家。王诜因1079年苏轼乌台诗案牵连而遭贬谪。1081年，他因与小妾在垂危妻子（皇帝之妹）面前行苟且之事遭弹劾，被流放到均州（今湖北省）。1085年，被召回朝廷。（参见 *Sung Biographies: Painters* 中翁同文撰“王诜”条）

④《和王晋卿送梅花次韵》，《苏轼诗集》卷31，第1635—1636页。

岂知流落复相见，蛮风蜒雨愁黄昏？^①

在流放黄州的早期日子里，苏轼将梅花在荒凉寒冬老枝绽放的品性与能够起死回生的神奇梅香连结起来。他观察到，在兰花与秋菊的残红里，梅花开始绽放，就像“返魂香入岭头梅”描述的一样。这里，苏轼讲了汉武帝（刘彻，公元前141—87年在位）已故的爱人如何因“返魂香”点燃的香味而复活的故事^②。后来苏轼重拾这一主题，转而表达了他对政治复苏的希冀。在他为当年流放途中得遇梅花的第三个周年而写的诗中，他细想了在黄州为自己所设想的乡村生活，然后通过“暗香先返玉梅魂”来反映他重返仕途的期冀作为结尾。“暗香”这个词语来自于林逋著名的梅诗；“玉梅魂”则出自韩渥（844—923）流放湖南时所作的一首关于梅花的唐诗。韩渥的诗是为了纪念一个冬天两次绽放的梅花。在标记梅花重开时，韩渥表达了他重返朝廷的愿望。这就是苏轼诗中所表达的思想，正如后来他对3年流放生活结束后的深思一样。^③

①《十一月二十六日松风亭下梅花盛开》，《苏轼诗集》卷38，第2075页。蛮人和蜒人是南荒土著居民，这里使人联想起流放到野蛮而未经开化地方的场景。英译（全诗）参见 Ronald C. Egan, *Word, Image, and Deed in the Life of Su Shi*, 第256—257页，作者对此诗作了一番探讨。

为了避免读者忽视诗歌中的内部联系，苏轼为自己的诗作注。他写到，他在流放黄州的途中偶遇梅花，为此作两首诗。偶遇梅花一周年之后，他吟诵此诗，援引部分诗行（梅花正断魂）于此再用（将“正”改为“曾”），将当下情境同昔日流放途中得见梅花的经历相联系。见《苏轼诗集》卷38，第2075页。

Ronald C. Egan (*Word, Image, and Deed in the Life of Su Shi*, 第256页)介绍了此诗，说：“苏轼黄州之行定此主旨，贬谪徽州时重吟此诗。如今因作者意欲点醒读者他已经遭受过此种境遇而使得诗意愈加强烈。”

Egan 在前面（第254—255页）写道：“无论采取何种形式，总是有某些暗示说明流放时期所遇梅花是作者自身……苏轼对这些果树诗意化的运用并不局限于传统的对春消息的期冀。他将梅树同具体情形联接起来，同自身境遇作比。它们成为他哀伤流放之苦的独特载体，即使这种苦楚可能变弱了。”

②《歧亭道上见梅花戏赠季常》，《苏轼诗集》卷21，第1078页。关于返魂香，见《苏轼诗集》中此诗的注解以及岩城秀夫：「梅花と返魂蘇軾における再起の悲願」，第140—144页；苏轼诗中返魂香与梅花的连结主题是岩城秀夫研究的重点。

③《六年正月二十日复出东门仍用前韵》，《苏轼诗集》卷22，第1154—1155页；见《苏轼诗集》对此诗的注释以及岩城秀夫：「梅花と返魂蘇軾における再起の悲願」，第140—142页，此处对韩渥这一典故作了详解。

在 15 年进进出出的流放生涯里，苏轼铭记着他在去黄州途中与山路梅花相逢的经历以及那种起死回生的梅香。在这些作品（涉及到许多其他主题）里，苏轼选择梅花作为题材并创造出自己的风格。通过呈现纯粹自传式语境下（他可以重复返回这一语境）的梅花，苏轼构建起了一种个人的梅花语言。作为苏轼流放生涯中有选择的象征，他的梅花既不同于那些安然自得的爱梅隐士笔下的梅花，也不同于那些无所建树的学者或者籍籍无名的学者笔下的梅花。许多诗人宣称他们已被梅花深邃的美丽所打动；但是苏轼对这一主题执意的、明确的、个人的含蓄联系的运用，赋予了他的流放梅诗有着明显的尖锐性和紧迫感。通过这种方式，苏轼拓展了梅花的表述潜能。

没有人会将苏轼视为咏梅诗人，更不会说他是像林逋这样的梅花人。梅花诗可能只占了苏轼咏花诗的一半，但在其卷帙繁多的文学作品中加起来不过只有 40 首^①。苏轼的作品没有直接影响墨梅的出现，却对墨竹成为文人业余绘画题材起了决定性的作用。不过，苏轼对宋代文人生活的影响不能被低估了。苏轼独特的梅花语言收入宋代梅花固有语言中，这可以由我刚刚讨论的 12 世纪早期宋词选《梅苑》中所引用的诗歌短语加以证明，《梅苑》是文学领域最早的梅花诗选^②。苏轼在放逐期间所使用的令人耀眼的对梅花的描述通在后来的梅诗之园自由地散播出来。但是，这里，图像呈现出了自己的生命：它们随意出现在各式各样的情境下，并通过与苏轼建立关联而被强化，却又从苏轼创造它们的情境中分离出来。虽然我们可以指明或者剔除苏轼流放梅花诗的影响，我们能够肯定的是：苏轼的流放与岭南梅花的关系在他的一个朋友那里变得非常生动，此人与墨梅画的相遇成为中国艺术领域梅花史的转折点。

1104 年，黄庭坚（1045—1105）正南下流放途中，他在湖南深山中遇见了被传统视为墨梅画奠基人的禅僧仲仁（卒于 1123 年）。黄庭坚记录

① 邱俊鹏：《读苏轼的咏梅诗》，第 79 页。

② 例如，参见岩城秀夫：『梅花と返魂蘇軾における再起の悲願』，第 149 页。

了那次相逢，记载了他和仲仁倾心相谈，他们聊到了由苏轼和苏轼年轻的朋友秦观（1049—1100）所写的两首唱和诗歌，他们缅怀于苏轼和秦观在南放途中的逝世，用诗与画表达了他们的感情。仲仁通过绘画墨梅来表达；黄庭坚则以秦观的韵律吟诗来表达。那天他们一起阅读的诗歌以及黄庭坚在那一场合所写的诗歌均是关于梅花的诗。^①

现代学者岛田修二郎通过北宋晚期文人的著作，在文献上首先梳理了仲仁创作中墨梅体裁的出现，他很早以前就察觉到，在流放语境中，那些早期爱梅人首次遇到墨梅，便会对僧侣画家和其艺术中所体现的价值产生特别的反应^②。对苏轼梅诗的细究在相当具体的层面上支持了岛田的观察。确实，苏轼反复运用梅花代表了他流放中的绝望和希望重返仕途两种心情，这一梅花的运用不仅激起像黄庭坚那样的朋友们的同情，而且，当他们在自己流放途中遇见梅花时也安慰着他们。我们将会看到，黄庭坚和伙伴的赞赏不久就使得这位无名僧侣画家及其墨梅艺术中的特殊品质引起了包括文人爱慕者和仿效人的广泛关注。

北宋灭亡

与此同时，在北宋都城汴京（今河南开封），梅花在徽宗的“恩赐”下茂盛起来。画院所画的作品和以徽宗个人名义所收藏的作品越来越多的以梅花为主题。^③ 庄严的长轴，例如《梅竹聚禽图》（图版 1），用富丽堂皇的季节图装点着宋代的高墙。同时，道家和禅宗的实验者、文人业余画家与宫廷画家实践着墨梅这一新式艺术，并为其吟诗作赋。这些诗歌中最著名的是年轻诗人陈与义（1090—1139）所写的诗。陈与义向皇帝递呈了 5 首墨梅诗并赢得了皇家认同；据说，它们成就了陈与义的事业，

① 秦观：《和黄法曹忆建溪梅花同参寥赋》，《苏轼诗集》卷 22，第 1184 页。苏轼：《和秦太虚梅花》，《苏轼诗集》卷 22，第 1184—1185 页；黄庭坚的无题序言与诗，见《山谷全集》，《山谷诗集注》卷 19，第 10b—11a 页。第 7 章有进一步讨论。秦观作诗之时正值其步入仕途前夕；苏轼赋诗之时则贬居黄州。

② 岛田修二郎：「華光仲仁の序」，第 1 部分第 31 页，第 2 部分第 55 页。

③ 参见第 4 章表 2。

也使得墨梅创作在精英阶层中流行开来。^① 人们会想,会不会是陈与义煽情的诗歌促使徽宗(徽宗是宋代诗歌现实主义美学的最高统领,现实主义美学的特征可以通过光辉灿烂、发展完善的花鸟画概括地表达出来)创作了“杏花山雀”这一谦逊的形象(图版 2,第 3 部分),使之成为现存最早的水墨梅花绘画吗?

徽宗赏梅最宏伟地表现发生在他下令在都城修筑的宫苑中。徽宗所修的艮岳周长超过 10 里(3.47 英里;5.59 千米),是一处人工风景区,内有山岭、溪流、池塘、人工瀑布,点缀着从帝国各地运来的岩石、树木、繁花、飞禽和走兽。在皇帝可能追寻的乐趣中,或许他可以欣赏从梅渚云浪亭中所看到的风景,在绿萼华堂山下或者沿着梅岭高地品味梅树团簇的芳香。^②

1126 至 1127 年冬,金人摧毁了宋朝都城。2 月 5 日,天寒地冻之时,一场暴雪袭击了这座城市。前一天,皇帝下旨卖掉已经夷为平地的宫殿中的木材以缓解百姓燃料短缺。这一天他下旨允许士兵和人民取走艮岳中的树木(可能也包括梅树),伐为柴禾。^③

南宋梅花的兴起

金人掳走了已经退位的皇帝徽宗、新皇帝钦宗(1126—1127 在位)以及 3000 余名朝廷成员,将他们带到了北方。朝廷残余人员逃离国都,越过长江,向南进发。在皇帝的另一个儿子康王(1107—1187)即高宗(1127—1162)统治下,他们于 1138 年在沿海城市临安(今浙江杭州)建

① 《和张规臣水墨梅五绝》,《陈与义集》卷 4,第 54—58 页;讨论见第 7 章。

② 关于艮岳,见 Hargett,“Huizong’s Magic Marchmount: The Genyue Pleasure Park of Kaifeng”,尤见第 21、35、40、42(关于绿萼华堂),36(关于梅竹),38、39(关于梅岭)页。亦见 Keswick, *The Chinese Garden: History, Art and Architecture*, 第 53—56 页; Hay, *Kernels of Energy, Bones of Earth*, 第 64—66 页。

③ 关于艮岳之毁,见 Hargett,“Huizong’s Magic Marchmount: The Genyue Pleasure Park of Kaifeng”,第 26—28 页。

都。在 1142 年的宋金和约里，宋朝向金人（他们建立了金朝，1115—1234）称臣，割让秦岭—淮河以北的所有土地给金人。虽然和平了，但是南宋疆域大大缩减，仅仅由长江流域所组成。

在传统中国历史中，1127 年“南渡”是北宋和南宋的分割线。“南渡”也标志着几近癫痴、席卷整个中国文化的梅花热的肇端。南宋见证了无数咏梅诗的出现。到 12 世纪末、13 世纪梅花崇拜达到鼎盛之时，一位不知疲倦的诗人可以写出 800 余首梅花诗，从主题、形式和韵律上与较早时期的 800 余种诗文相为唱和；而一位沉醉其间的诗人以梅花为自己的夜宵时，他说：“吐出新诗字字香。”^①

这是超越了阶层、政治和品味分界的梅花热。梅花似乎轻而易举抓住了中国人的想象世界，在整个文学和物质媒介以及文化实践活动等令人印象深刻的范畴内繁华起来：它在诗歌、宋词、传奇、植物学著作和图画集（插图 17）中；在宫廷画院和文人业余艺术家中的艺术（图版 7—13 和 3—6）中；在金属器皿（插图 7、8）、陶瓷品（插图 9、10）和纺织品（插图 11—16）中；在风景建筑和园林中；在美学家的礼仪实践中，在百姓季节性的庆祝活动中；在文人给自己及给他们的乐师所起的名字中。

南宋时期，梅花在传统的诗与画中完美呈现着，例如花鸟画和士人诗。更重要的是，在盛行的或者新兴的形式里，比如扇面画、冀州陶瓷和咏物词中，梅花不只是呈现着，而且还构成了一种重要的主题。最后，在宋人墨梅艺术里，我们见证了梅花欣赏从自然到艺术的最终转化。

南宋赏梅人创作了第一部梅花词集，第一部有关梅的植物学著述，第一个梅花欣赏的草案，现存最早的梅花绘图本，最早的关于如何画墨梅的正式著述。如今，与诗歌里梅花和如花佳人相似的形象完全转化为小说里梅的精神与如梅佳人。为迎合这种梅花嗜好，南宋陶瓷家生产了细颈梅瓶，表现出一枝独梅的完美；而手工匠们则创造了中国装饰艺术

^① 刘翰（活动于 12 世纪）：《小宴》，英译见 Frankel, “The Plum Tree in Chinese Poetry”, 第 111 页，陈从古的 800 首梅花唱和诗见上引 Frankel 一文，第 112 页，注释 77（此处作者被指为“陈从吉”）。

中现存最早的梅花饰品。^①

如果我们设问,为什么梅花热的高潮会在此时产生,那么答案再一次是:历史事件、独特自然环境与复杂的社会、知识与美学环境下不同地域文化的结合。就像六朝先人一样,跨越长江的宋代人发现梅花是南方最可爱的自然景观之一。他们在山村河岸遇见野梅,或者在南方果园和园林发现人工修剪过的完美梅花,他们也亲眼见到了先前南方人或者侨居于南方的人所创作的诗画中的梅花。

在十几年战争流亡时期,朝廷流亡在南方,经过了以梅花闻名的乡村城市:南京,600年前南朝诗人在这个城市第一次赞美梅花;扬州,让人想到爱梅诗人的原型人物何逊;苏州,以丰富多样的梅树闻名于世;最后是杭州。南宋都城杭州、西湖、梅树和诗人早在北宋早期林逋退隐孤山使其名垂千古之时就已经在中国诗歌里紧密联系在一起。当为了战略的原因选择都城城址时,朝廷选择在宋代梅花欣赏的中心地带停留下来。通过详尽的、宽泛的并且系统继承梅花欣赏以及赏梅的创新表达,南宋文人、艺术家和手工匠们创造了经久不衰的梅花传统。^②

作为南方之花的梅花

观察到梅花的南方特性有益于我们的思考。当考虑到南方梅花与促成梅花流行的情境和感情,考虑到文学和绘画与梅的结合如此完好,考虑到两者相逢所带来的创造性结果时,人们会震惊于南宋和南朝对于梅花艺术反应的相似性。尽管相隔近千年,二者均展现了南渡的文化结

① 这些文本包括:黄大輿(活动于12世纪)《梅苑》;范成大《范村梅谱》;张镃(1153—1211后)《玉照堂梅品》;宋伯仁(活动于13世纪中叶)《梅花喜神谱》;赵孟坚(1199—1264)《梅竹谱》(第八章将有讨论与论述)。出自传奇小说的例子包括令赵师雄情迷罗浮山的女子(参见Frankel,“The Plum Tree in Chinese Poetry”,第107—110页)和历史浪漫主义小说《梅妃传》的女主角(《梅妃传》,见Frankel上引文,第105页,和Frankel,“Poems About the Flowering Plum”,第176—179页;Levy, *Harem Favorites of an Illustrious Celestial*,第134—142页。后文将进一步探讨宋代装饰艺术;亦见Neill,“The Flowering Plum in the Decorative Arts”,第193—243页。

② 关于苏州梅花,见《范村梅谱》,第1a页;关于萧纲、何逊、林逋,上文已有讨论。

果：被逐出帝国的中心地带，人们南渡长江，在南方重新建立统治。南朝和南宋有共同的文化趋向和偏好。其中之一是通过隐逸生活、通过微型化和美学主义从大千世界归隐到可控制的、完美的环境里。这些反映在文人对美的生活方式的追求上，反映在园林建筑中，反映在有限范畴和强烈聚焦例如扇面画和咏物诗等为人喜爱的绘画样式与文学模式中，我们可用林顺夫(Shuen-fu Lin)“隐于物”这一贴切的术语来概括之。^①此外，南朝和南宋精英们分享着共同的香艳、精致与苍白的品味，伴随着一种他们经常在花和如花佳人中所体现出来对短暂无常的关注。南朝和南宋所拥有的共同特征现在可以看作是孕育了赏梅出现和兴起所形成的文化语境。

但是，注意到南朝和南宋之间的差异与其共同点一样重要。宋朝难民所见到的南方和4世纪从北方来的移民所遇到的情况有着深深的不同。12世纪，中国人口和经济中心已经南移，这一地区是改变中国的唐宋农业变革、商业发展和城市化的最显著的受益者。南方富足、先进、人口发展，农业、制造业和商业繁荣。它还是印刷出版业的中心，印刷出版业在这一时期迅速发展，从根本上改变了文学和实用知识的传播速度和模式。在这些条件下，南方人开始把持帝国的官僚机构，添列于宋代最有影响力的思想家、作家和画家行列之中。^②尽管他们同样经受着失去北方的灾难，但与4世纪的晋朝先人不一样，许多宋朝流亡者穿越长江来到南方时，他们都打算要返回家乡。

^① Lin, *The Transformation of the Chinese Lyrical Tradition: Chiang K'uei and Southern Sung Tz'u Poetry*, 第12页第3章, 文中处处可见这一术语。Lin使用这一术语指称南宋新咏物词的发展。

^② 人口、经济以及商业中心南移已有大量研究，这些问题已基本阐明，相关参考文献见 Hymes, *Statesmen and Gentlemen: The Elite of Fu-chou Chianghsi in Northern and Southern Sung*, 第1—3页。关于宋代印刷出版业，见 Tsien Tsuen-hsuei, *Paper and Printing*, 卷5第1部分(1985)，收入 Joseph Needham 编, *Science and Civilisation in China* (Cambridge: Cambridge U. P.), 第159—169页。Tsien(前揭书, 第379—380页)将地方印刷事业与宋代成功的科举制度联系起来，他注意到，宋时，5个省囊括了84%的进士获得者，刊行了90%的书籍。Hymes(前揭书, 第217页)写道：“在众多统一王朝中，南方人首次崛起为贵族统治阶级”。

早期研究中,我将南宋赏梅风气兴盛背后的推动力归结为北方流亡者首次得遇南方自由盛放的梅花而产生的震惊、愉悦之情。^① 但进一步研究则改变了这一画面。作为南宋梅花热起始的一个关键因素,文学和传记资料方面的证据将我们指向了南人(本地出生,南方家族血统;或者到达热爱梅花的高度,流亡者的第三代或者第四代传人)、地域和梅花之间的身份自觉。

例如,人们或许会有这样的印象:北宋灭亡后,宋代晚期赏梅人必定是在南方出生和长大的。但是,事实上更令人印象深刻的是南方人在梅花文学与艺术里的显著地位。我们知道,早在南渡之前,林逋久居于杭州遍植梅花的地方。范成大来自于苏州。陆游(1125—1210)出生在淮河南边的一条船上,童年时过着逃亡生活,后来家人重新拥有了先祖宅地,他们选择定居绍兴(位于今浙江省)^②。杨万里(1127—1206)出生在吉水(位于今江西省)。姜夔(约 1155—约 1221)是江西人。刘克庄(1187—1269)来自莆田(位于今福建省)。墨梅奠基人仲仁是会稽人(位于今浙江省),隐居衡州(位于今湖南省)禅院时开始画梅,这里也是他与流放广西途中的黄庭坚(来自江西省)颇具历史性会面的地方。扬无咎(1097—1169)是南宋经典墨梅大师,清江(位于今江西省)人;他的外甥汤正仲(活动于 13 世纪早期)为江西人,生活在黄岩(位于今浙江省)。扬无咎、汤正仲与仲仁共同构成了墨梅大师正统传承体系中最早的三代人,代表了这一流派的形成时期。对这些人来说,梅花带来的不是惊奇感,而是一种他们喜欢的、熟悉的本地风景。

自六朝以来,梅花已经在文学里与南方紧密联系在一起。一位唐朝诗人说仅仅听着“梅花落”的调子便会在他的心灵深处忆及江南的春

^① Bickford, “The Flowering Plum: Literary and Cultural Traditions” 以及 “Momei: The Emergence, Formation, and Development of a Chinese Scholar-Painting Genre”。

^② Duke, *Lu You*, 第 17 页。

天。^① 在南方与北方的对比中，梅花经常代表着地区性，就如下面这首关于新年的唐诗中所说的那样：

去年荆南梅似雪，
今年蓟北雪如梅。

或者是《初识梅花》中的那些想法：

江北不如南地暖，
江南好断北人肠。^②

在以离别为主题的诗歌里，梅花既代表了这一地区，也代表了驻守在那里，因战乱、政治或工作与家人、朋友、爱人分离的人们。正是基于这种精神，陆凯才会给北方的朋友范晔寄去江南的“春枝”。

梅花的地域身份在囚禁诗中表现的最为强烈和尖锐。对于那些发现自己困于北方的南方人来说，梅花是南方的缩影。这是南朝诗人庾信（我们提到过他的画屏风诗）创作《梅花落》的语境。庾信曾是梁朝出使西魏（535—556；都城长安，今陕西西安）的使者，后被扣留在异族统治下的北方，度过余生。庾信在那儿所写的梅诗里，回忆了家乡的梅花年年此时花开花谢，而如今他只能在冰雪里徒劳追寻梅花的身影；结尾处，他悲叹自己竟然为了这无甚价值的冰雪之旅选择了精致、轻薄的单衣。^③

大约 600 年后，庾信的哀叹在一种相似的背景下重演，长期羁押于

① 孙逖（活动于 713—741）：《和常州崔使君咏后庭梅二首》之一，《全唐诗》卷 118，第 1193—1194 页。

② 前两句出自张说（667—730）：《幽州新岁作》，《全唐诗》卷 87，第 962 页，英译见 Frankel, *The Flowering Plum and the Palace Lady*, 第 173 页；后两句出自卢中（生卒年不详）：《初识梅花》，《广群芳谱》卷 23，第 559 页。

③ 《梅花诗》，《先秦汉魏南北朝诗·北周诗》卷 4，第 2398 页；英译见 Kang-i Sun Chang, *Six Dynasties Poetry*, 第 171—172 页；和 Frodsham, *An Anthology of Chinese Verse: Han Wei Chin and the Northern and Southern Dynasties*, 第 190—191 页。内田道夫（『江南の詩と朔北と詩』）深入讨论过庾信的梅花诗，他认为庾信《咏画屏风诗》中的梅花在江南生机勃勃的春天里象征着庾信（第 6 页），并比较了《梅花诗》中对梅的运用，在《梅花诗》里，庾信回忆了过去在南方的梅花经历，现如今只能在北方对梅花苦苦追寻，从而反映了他的经历与感情（第 6—8 页）。

北方的洪皓(1088—1155)在所写的梅花词中引用这一哀叹。^① 洪皓是鄱阳(今江西)人,1129年出使金朝,后被扣押15年。在《江梅引》的自序中,洪皓回忆了他写作这些词的场景:在他被羁押的第14年(1142—1143),他参加了燕地(今北京)的一个晚宴,当所有宾客离开后,主人留下他,一个侍婢唱“江梅引”,当唱至“念此情,家万里”之句时,洪皓说道:“此词殆为我作也。”回家后,他无法入睡,用同一词牌和诗4首,多用“古人诗赋”。^②

洪皓的《忆江梅》、《访寒梅》、《怜落梅》(第四首的词牌名已佚)等词充斥着陆凯的梅花使者、罗浮山令人着迷的梅花精神的形象,以及从南朝诗人何逊、萧纲、庾信,唐朝诗人杜甫、李白(701—762)、白居易、柳宗元(773—819)和北宋苏轼的作品中精选的梅花词语。洪皓遍览了自南朝到他那个时代的梅花文学,引用了表达赞扬、沉思、渴望、忧郁等情感的诗篇,其中最多的是关于被迫寄居他乡的旅人思乡之情。就像前人庾信的诗一样,在洪皓的《江梅引》里,梅花成了南方和某种生活方式的象征。

在自序结尾处,洪皓写道:“此方无梅花,士人罕有知梅事者,故皆注所出。”^③(在前三首词的注中,有超过35处参考文献)确实,在传统中国的地域区块里,北人不熟悉梅花是很普通的。因此,梅尧臣(来自宣州,位于今安徽省)在《京师逢卖梅花》一诗中讲到:

驿使前时走马回,
北人初识越人梅。^④

①《江梅引》,《全宋词》卷2,第1001—1003页。

②《全宋词》卷2,第1001—1002页。

③《全宋词》卷2,第1002页。洪皓原注与当时他作此词时的具体情境在洪迈(1123—1202)《先公诗词》,《容斋五笔》(《容斋随笔五记》)卷3,第23—25页有记录。第四首词注释已佚。

④《京师逢卖梅花》,英译见Frankel,“Poems About the Flowering Plum”,第167页。对宋代北方缺少梅花之幽香以及幽香为谁香的落寞,亦见苏轼:《次韵子由岐下诗》之十二(“杏”,见苏轼注解)和《中隐堂诗》之三,《苏轼诗集》卷3,第137—138页;卷4,第166页。

宋代南人喜欢责备北人对梅花的无知。因此，洪皓之子洪迈（1123—1202）把《诗经》注的失误归因于评注者的地区背景：“毛、郑乃北人，不知梅。”^①

尤其易于混淆的是，红梅粉红色的花与杏花略带桃色的花蕾（因此也揭示了观察力培养的某种缺失）。来自抚州（今江西）的政治家王安石（1021—1186）在其五言诗《红梅》里写到：“北人初未识，浑作杏花看。”另外，红梅在范成大的故乡苏州地区很有名，在他关于红梅的植物学注释中，同样充满了对仗句、打油诗以及诙谐语以揭示南北方梅花栽培的轴线。^②

南宋赏梅的证据尤其是通过对比强调地域关系的证据，可能会被视为文化“地方主义”的结果，它赋予了花与南方相合的、特有的美学与象征价值。但是，梅花在中国南宋的兴起并不仅仅是地方排他主义的表现，相反，赏梅风气的兴起可以看作是中国文化在南方（或限于南方）重建时中国文化的南方宣言，宋人承担起保存和传承中国文化的责任。

梅花与南宋文人生活：梅花崇拜

与六朝先人一样，南宋文人在感情和环境两方面被梅花所吸引。梅花素雅、精美、清冷的感觉吸引着他们的品味，梅花的灿烂与纯洁象征着他们的理想，梅花完美飞逝的那一刻再一次证明它是稍纵即逝、令人伤感的（和尖锐的）提醒者。

宋代文人不但通过诗歌绘画赞美梅花，他们也构筑起梅的世界，小

① Frankel, “The Plum Tree in Chinese Poetry”, 第 88 页注释 1。

② 王安石：《红梅》，《广群芳谱》卷 24，第 591 页；范成大：《范村梅谱》；第 3a—b 页。更多关于“红梅”与“杏”的内容，见“绪论”和 Hui-Lin Li, “Mei Hua: A Botanical Note”, 第 247、248 页。

鲁典（1042—1102），山阴人（位于今浙江省），留下了一条将这一差异归咎于自然原因的记载。他在《梅变杏》一篇中注意到，北方地区因气候条件而“梅变杏”，“故人有不识梅者”。见鲁典《埤雅》，引自《佩文韵府》第 3 册，第 2139 页。Fredrick Mote 教授为我提供了这一材料，在此谨致谢忱。

关于由花卉揭示的其他南北差异（茉莉代表南方，牡丹象征北方），见 Schafer, “Notes on a Chinese World for Jasmine”, 第 62—63 页，注释 18。

的如水晶花瓶里的一枝梅枝或者庭院里的一棵孤树,大的如郊外宅院或者山间隐逸之处的庄园。他们一而再、再而三兴奋地记述着梅花世界的特色、构筑它的实际细节,特别是记述了那些让他们创作与行动的经历。

因此,在《范村梅谱》自序里,范成大记述了他在苏州郊外石湖隐居处的庄园里,沿着玉雪坡种植着几百株梅树。他记载说,他购买到邻近地产、拆除宅院,治为范村来扩展它的面积,以其地 1/3 的面积来种植梅树。^① 范氏园艺劳作的结果反过来也蕴含在他的朋友姜夔的创作过程里。我们在姜夔《玉梅令》(一种关于玉梅的短歌,高平调)里感受到了范村的梅花。在这首词的引语里,他描述了如何为此曲作词的过程:

石湖宅南,隔河有圃曰范村,梅开雪落,竹院深静,而石湖畏寒不出,故戏及之。^②

个人与自然界中的梅花相逢、自身的梅花经验(包括现在和过去以及接受先例或类似物)、在文学中思考与创造梅花理想,在现实中用图画形式与人工环境设计来表达这些理想等等之间的交互是宋代梅花欣赏的特征。

核心崇拜人物:张镃和林洪

热爱梅花最生动的记载是由杭州美学家张镃(1153—卒于 1211 之后)和林洪(活动于 13 世纪)留下的^③。张镃是宋代著名将军张俊

① 《范村梅谱》,第 1a 页。亦见 *A Sung Bibliography* 一书第 240—241 页有关《范村梅谱》条。出自其他宋代作者之手的序,介绍了各自独特经验,在本质上推动了文本与图画的梅花崇拜的发展,这些序包括《梅苑》、《梅花喜神谱》(英译见 Bush、Shih 编 *Early Chinese Texts on Painting*,第 282—284 页)以及《玉照堂梅品》。

② 英译见 Lin, *The Transformation of the Chinese Lyrical Tradition: Chiang K'uei and Southern Sung Tz'u Poetry*,第 203 页,括号内的补充说明。

③ 青木正兒(『宋人趣味生活』二典型)将张镃与林洪的梅花实践作为他们对他们生活方式的宽泛研究的组成部分; Lin(*The Transformation of the Chinese Lyrical Tradition: Chiang K'uei and Southern Sung Tz'u Poetry*,第 26—34 页)精确地分析了在宋代晚期文化背景下张镃的生活方式。我对张镃和林洪的研究(Bickford,“The Flowering Plum: Literary and Cultural Traditions”,第 30—39 页)采纳了青木正兒和 Lin 的研究成果,并在注解中增加了其他基础性材料加以拓展;这里对该讨论作个小结,并将之延伸至新的研究领域。

(1096—1164)的曾孙。他精于诗歌、绘画、政治计谋以及创造奢侈的生活风格,甚至他还是一个沉醉于虚构的奢侈生活的感觉论者。在南湖城郊庄园里,他为自己和朋友修建了一处封闭式的花园世界,在那里,不费吹灰之力就可创造一种充斥着“赏心”之事的显见的轻松生活,137件“乐事”铭记着那些流逝的岁月。林顺夫将这些描绘为张镒的“每日娱乐仪式”^①。在那个世界以及那种美的仪式中,梅花扮演了一个重要的角色,因为张镒代表了南宋完美的赏梅人。

在著名的《玉照堂梅品》序中,张镒以时间顺序叙述了他在南湖构建的梅花世界。他回忆1185年他如何得到并整修了一处散植着梅树的杂草丛生的花园。在那里,他从西湖移植梅树;在林间挖掘了一条环绕的涧水,赏梅人可以在花间漫步;从树林俯瞰,他修建玉照堂以欣赏月下300余株繁花盛开的梅树的景致与香气^②。同时,张镒的财富和社交关系使得他不但可以用珍贵花株和歌女丰富他的梅花世界,而且可以用文人、官员、作家与画家来装点他的世界。他的客人中有诗人陆游、杨万里、姜夔,以及画院画师马远(活动于1190—1225),他们都创造了令人难以忘怀的梅花形象,有些形象创造的灵感就来自于张镒的花园。^③

虽然他的参观者包括了南宋时期一些最多才多艺的赏梅人,张镒还是力求万全。在观梅阁,他讲述了他的梅花计划,“揭之堂上,使来者有

① Lin, *The Transformation of the Chinese Lyrical Tradition: Chiang K'uei and Southern Sung Tz'u Poetry*, 第26页。短语“赏心”(Things That Gratify the Heart)和“乐事”(Pleasurable Events)(英译见Lin前揭书)脱胎于张镒的《张约斋赏心乐事》,是文作于1201年,包括一篇序和张镒一年十二月的娱乐消遣安排日程(《武林旧事》卷10,第185—189页);此序的英译见Lin前揭书,第28—31页。张镒“乐事”的主要例证为牡丹宴,以其富丽堂皇的景象代表着南宋的享乐主义风气;周密(1232—1298)亲眼所见并记录下来;英译见Lin前揭书,第27页。

② 《玉照堂梅品》,《齐东野语》卷15,第274页。

③ 参见Bickford, “The Flowering Plum: Literary and Cultural Traditions”, 第33页。马远的《小品十四开》(图版11)被认为取像于张镒的《玉照堂梅品》(参见Richard Barnhart对这一作品所作的评述,收入Bickford, *Bones of Jade, Soul of Ice: The Flowering Plum in Chinese Art*, 注释1)。Marc Wilson已经指出马远的园林便是马远所画卷轴《踏春图》的图案,此画藏于堪萨斯城纳尔逊-阿特金斯(Nelson-Atkins)艺术博物馆(Marc Wilson关于这幅画的论述见*Eight Dynasties* 第51期,1980)。

所警醒,且世人徒知梅花之佳而不能爱敬之。”他的《玉照堂梅品》里编录了“花宜称”、“花憎嫉”、“花荣宠”和“花屈辱”等梅的 58 个条目,范围涉及了薄寒、孤鹤、飘雪、扫雪煎茶(花宜称)和丑妇、恶诗(花憎嫉)。当然,张镒的条目不只是服务于他宣称的指导目标;而且也证明了他是百花感情极其细腻的知己^①。

同时,贫穷的假冒隐士林洪用那种全面的考究来弥补他在财政上的缺失,就如他赋予花朵以无数日常生活中的谦卑行径一样。他也拥有一种无法用金钱买到的梅花信誉:林洪宣称是爱梅诗人林逋的第七代传人^②。他通过在孤山隐居处种植梅树和养鹤来效仿前人。他也编制了两本手册,在艺术上提供了全面构筑与引导美学生活的指南。对于孤独的自我修养者而言,《山家清事》阐述了树立和配备“梅花纸帐”的详尽方法,梅花纸帐被强烈推荐花间独宿时用以保持清洁的效果。^③ 当在隐士简陋的案板上为友人准备点心时,《山家清供》建议品尝“梅花汤饼”并解释了它的制作方法:首先,和面准备馄饨皮,用铁凿切成梅花样,然后在鸡清汁里煮熟(每位客人 200 余花),作者热情地写道:“可想一食亦不忘梅后。”并引用诗句“恍如孤山下,飞玉浮西湖”来赞美梅花汤饼^④。

这种细化与夸张的结合可能让我们目瞪口呆,但是林洪和他同时代的张镒却是认真的。正如林顺夫对张镒的例子所进行的令人印象深刻的讨论中所说的那样,这就是那些把完美的美学生活方式与精神修养和

① 《玉照堂梅品》,见《齐东野语》卷 15,第 274—276 页;英译(节选,包括目录)和讨论见 Bickford,“The Flowering Plum: Literary and Cultural Traditions”,第 33—37 页;亦见于 Frankel,“The Plum Tree in Chinese Poetry”,第 112—113 页。我对 Hans Frankel 在翻译过程中的帮助表示感谢。

② 因为据说林逋没有结婚,没有孩子(《宋史》卷 457,第 13432 页),这种宣称的根据是不清楚的。

③ 《梅花纸张》,《山家清事》,见《说郛》卷 22,第 28b—29a 页;英译见 Bickford,“The Flowering Plum: Literary and Cultural Traditions”,第 32 页,此处引用了更多有关梅花纸帐的信息。对 Chen Joshui 在我翻译过程中的帮助谨致谢忱。

④ 《梅花汤饼》,《山家清供》,见《说郛》卷 22,第 9a 页。



插图 6 佚名画家(12—13 世纪):《大雉图》(祛瘟辟邪图),轴,绢本设色,纵 67.5 厘米,横 59 厘米,北京故宫博物馆藏。

发展视为一体的人^①。梅花具有无可匹敌的可感知的纯洁与精致的品质,它通过美学主义让人获得启迪从而成为关注的焦点。

张铤和林洪自称为梅花隐士,在隐居地享受着隐逸生活带来的(虚幻的)简单快乐。这是他们与同时代的许多人共享的姿态,因为对单纯

^① 见 Lin, *The Transformation of the Chinese Lyrical Tradition: Chiang K'uei and Southern Sung Tz'u Poetry*, 第 26—34 页。

的、出世的隐居理想的追寻是梅花崇拜的动力之一。随着杭州成为一个杂乱无章的大都市——城墙内估计居民人口大约两百万，加上两百万郊区人口——都市生活的压力、过剩的求官者，优美的自然环境魅力滋养着新的隐逸风尚的成长，梅花在其中扮演了重要的角色。梅花隐士的形象和理想不仅仅是诗人与画家作品中的流行主题，而且无论是真正隐士、失意仕人、虚假隐士还是隐居文人，他们抽出时间在郊外消遣，比如踏雪寻梅或者梅下入眠，这样的典型形象在当时亦很受欢迎。

张镃和林洪是两个梅花瘾中较为激进的例子，代表了一系列广为流传的梅花实践中的极端例子。他们完成了赏梅的最后一个逻辑发展步骤，把生活造就为一种艺术形式，他们有目的地通过计划和栽种梅树、楼阁与纸帐、规范与禁令、说明与规定以及令人难以忘怀的梅花汤饼将抽象的梅花理想转化为文字实践。

南宋大众文化中的梅花

南宋对梅花的崇尚并非只局限于精英人士的园林之中。范成大记载了肆无忌惮的卖花人是如何为了利益迫使梅花开花的。为了最早将梅花带入市场，他们在初冬砍下梅枝，用熏蒸使梅枝发芽，称其为“早梅”。但是范成大警告说，这些早梅“终琐碎，无香”。在都城，人们可以在夜市上买到“梅竹扇面儿”。而在“卖梅花酒之肆，以鼓乐吹《梅花引》曲破卖之，用银盃杓盏子”。或者在元夕饮酒狂欢的人群里，人们可能会瞥见为了宜于月光而身着白衣的女子，她们发上皆戴玉梅。^①

不知从何人开始，梅花的文人崇拜者时时刻刻都在探寻着阶层和品味的界限，从而使梅花免遭玷污。张镃悲叹道，梅花“受世俗之煎沸”。林洪则告诫人们，“勿污之”。^② 那么，是什么威胁着梅花的纯洁性呢？在

① 强令梅花开早，见《范村梅谱》第 1b 页；画面扇见《梦梁录》卷 13《夜市》，第 108 页；梅花酒见《都城纪胜》第 7 页（词牌名为“梅花酒曲”），《梦梁录》卷 16 第 130 页，亦见 Gernet, *Daily Life in China on the Eve of the Mongol Invasion, 1250—1276*, 第 49 页；戴玉梅白衣女子，见《武林旧事》卷 2《元夕》，第 37 页以及 Gernet 前揭书，第 189 页。

② 《玉照堂梅品》，见《齐东野语》卷 15，第 274 页；《山家清事》，见《说郛》卷 22，第 29a 页。

《玉照堂梅品》里，张镃列出了许多非同寻常的梅花行径。在“花屈辱”中，张镃写到“酒食店内插瓶”、“与麤婢命名”、“赏花命猥妓”；而“赏花动鼓板”，张镃则将其归为“花憎嫉”^①。

尽管如此，张镃所谓“花憎嫉”中的“赏花动鼓板”恰好是一位宋代学院派画家在一幅完好的题材画(插图 6)中所描绘的内容，此画现藏于北京博物馆。画中，许多街头表演者熙熙攘攘地庆祝着春天的到来，跺着脚，打着鼓，击着掌，他们将梅花插入古怪的头饰中。在围成一圈的人群中间，一位长须老人把一截梅枝插入锥形草帽里；在他后面，一位司仪反戴的篮子头饰上伸出了梅竹；人群左边，梅枝像鹿角一样从另一位嬉戏者的高帽上伸展开来^②。

南宋物质文化中的梅花

梅花非常适合南宋人的多愁易感。它的优雅和清冷在画院画师的花卉画(图版 12)中展示了无与伦比的光辉，它的季节和乡野联想以及它与可爱的美人之间的亲密关系表现在院派花鸟画(图版 7)和人物画(插图 20)里；它与纯粹的隐居生活的联系则蕴含在传统图画形式(图版 10)和现代墨梅艺术里(图版 4)。于是，受自然界的梅花与梅诗的想象与联想所激发的灵感，受朝廷委派的绘画任务的刺激，或者受一流文人的赞许所鼓舞，画院和业余画家一起为宋代梅花崇尚赋予了视觉形式。

宋代作家喜欢叙述明月照耀下的平台或者梅树下赏梅派对的欢乐。从南宋上层人士的墓穴中挖掘出来的银器表明了华丽的梅花设施，提升

① 《玉照堂梅品》，见《齐东野语》卷 15，第 276 页；英译见 Bickford, “The Flowering Plum: Literary and Cultural Traditions”，第 34—35 页。

② 这幅画传统上名叫《大傩图》。“大傩”在阴历年年末举行，历史悠久，到宋代，它与街巷表演的舞蹈群体关联起来。这幅画在朱家潘(*Treasures of the Forbidden City*, 第 106 页)书中重新刊版，重新填充色彩(第 106、107 页)。然而，孙景琛(《“大傩图”名实辨》)明确指出：这幅画的内容被错误解读，被冠以错误的名字。孙景琛借助南宋文献资料，将此画主题定为“迎春舞队(或社火)”。在他看来，刻画的舞蹈表演可能与立春有关，或者与新年庆祝正月十五即将完结有关(上元、元夜、元宵)，或者与灯节有关，在宋代，灯节从正月十三一直要持续到正月十七。

了这些优雅的娱乐活动。在江苏江浦黄悦岭出土的张夫人章氏(卒于1199年)的随葬银器中,有刻着梅花图案的银盘和银盃。保存完好的犹如梅花般的五叶状的银盘(口径15.3厘米;插图7a)上展示了新月与云层下优雅繁密的梅花花枝,这是流行于陶瓷品中的题材之一,也是诗人喜爱的主题。这些装饰图案出现在平坦的碟子底部。张夫人的银盃(插图7b)不仅用凸纹的梅花装饰着,而且用五瓣凹深的叶片铸模,那样它的外形类似于花瓣和杯状的花伸展开来的样子,托着这个小小的杯子(口径9.5厘米)就象是托着一朵银色的花朵。^①

梅花诗歌里经常提到从花中饮酒这一美丽的想法,出土于四川一处

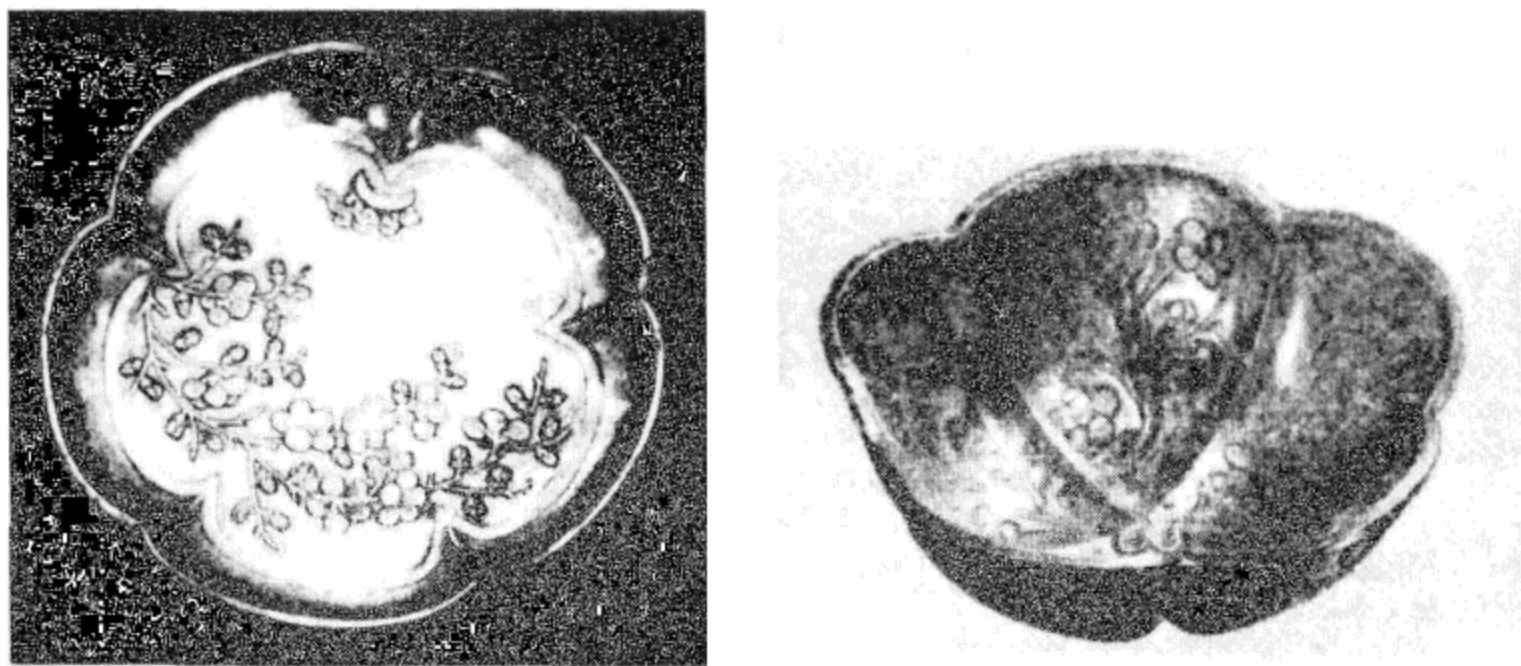


插图7 江苏江浦县黄悦岭章氏(卒于1199年)墓出土的梅花图案银器。A(左图)银盘,五瓣梅花形,口径15.3厘米。(图片资料出自 Bickford 编 *Bones of Jade, Soul of Ice: The Flowering Plum in Chinese Art*. New Haven: YUAG, 1985, 图81); B(右图)银盃,五瓣梅花形,口径9.5厘米。(南京市博物馆,《江浦黄悦岭南宋张同之夫妇墓》,《文物》1973年第4期,图16)文物出版公司收藏。

① 章氏与她的丈夫张同之(卒于1195年)合葬,张同之为士大夫。这对夫妻成为官场以及文人圈里的佳话。一则地方文献资料记载说,陆游曾赠与张同之一首长诗,表达了双方深厚的友谊。关于墓穴报道,包括为每一墓主所作的墓志铭,见南京市博物馆:《江浦黄悦岭南宋张同之夫妇墓》,第59—66页。章氏的银盘在 Neill 编 *The Communion of Scholars: Chinese Art at Yale*, 第196—198页有所论述。一只饰有梅月图案的宋代银杯藏于大英博物馆(如图103所示,第118页), Rawson, *Chinese Ornament: The Lotus and the Dragon*, 第117—119页亦有关于章氏银盘的讨论。

墓穴(直径 9 厘米;插图 8)中的有柄银杯的独特设计与复杂装饰亦源于此,它的外形同样模仿了一朵盛开的五曲梅花,盖外壁篆刻梅花,以梅花枝造型的把手呈现出具有树皮纹理的银色枝状,镂刻的枝干很自然地与盖壁篆刻的梅花相连,或者说是隐于雕刻在杯体表面的密集花朵的间隙

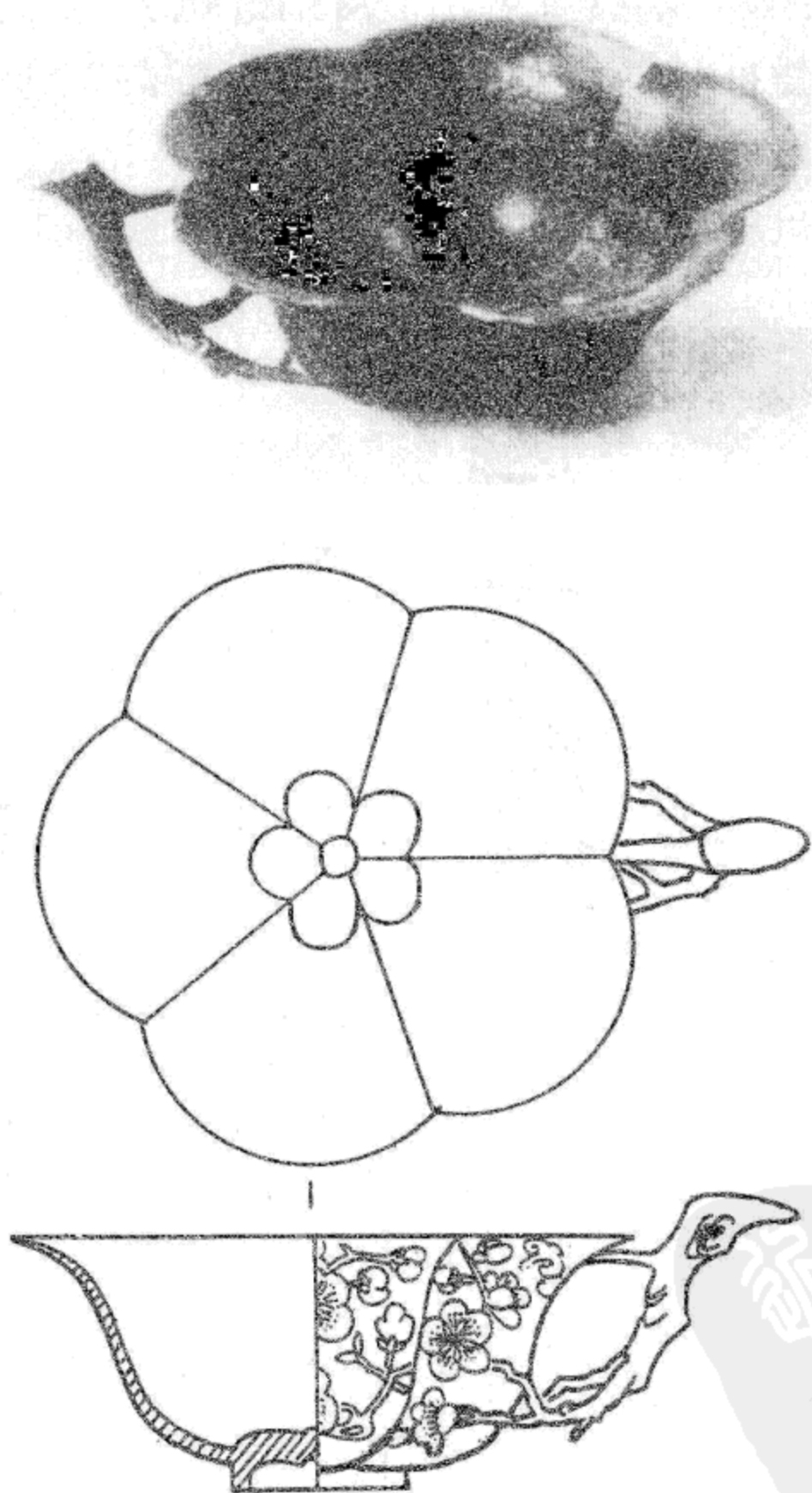


插图 8 五曲梅花银盖(13 世纪宋代晚期),银器,口径 9 厘米,1980 年出土于四川隆安镇。(资料来源:冯安贵:《四川平武发现两处宋代窖藏》,《文物》1991 年第 4 期,图 2 和 3。)A. (上图) 照片;B. (下图) 剖面图。

里。在其下面，圈足是一朵凹形的梅花。底心一朵锤打凸起的梅花将确保那些用此杯饮干酒的人经常有以梅诗“惟有落蕊粘空樽”^①一语作结尾的体验。

同时，在中国制陶艺术里，宋代制陶人第一次广泛应用了梅花图案。白瓷碗(插图 9)上的雕塑装饰再现了梅、月题材，精细、巧妙、适度，如实地表现了赏梅时的优雅风度。与此同时，或许是为了满足当时流行的乡野茶具的需求，江西吉州的制陶人在用梅花装饰茶具时展开了令人印象

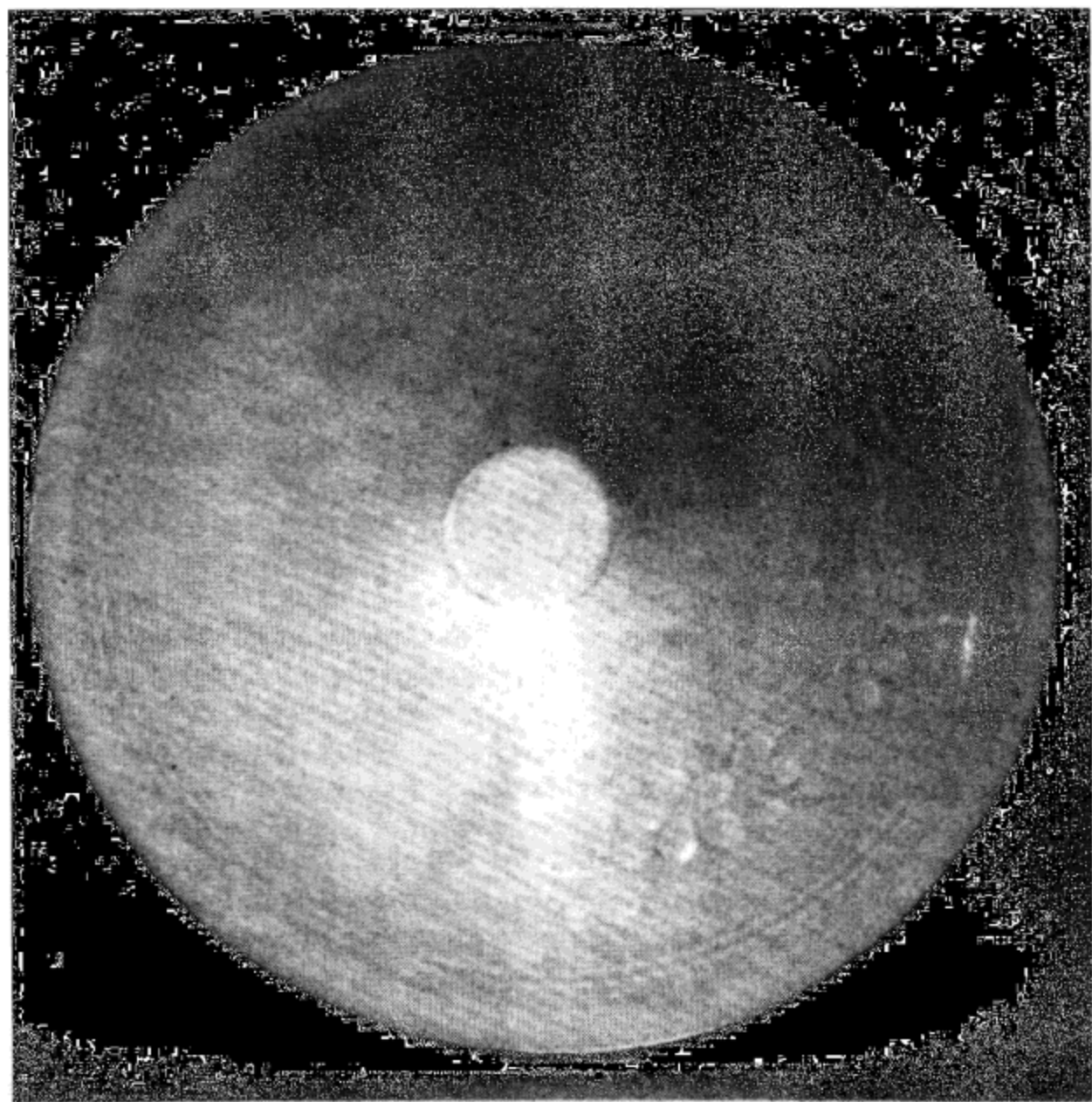


插图 9 碗(13—14 世纪),瓷质,梅花与明月图案,浅蓝色透明釉质,白滑背景。江西白瓷。底径 5.1 厘米,口径 13 厘米。Robert Ferris 收藏。

^① 关于遗址报道,参见冯安贵:《四川平武发现两处宋代窑藏》。这些藏品于 1980 年在龙安镇出土,并没有任何标记,开采者从风格上将它们归于宋代。在平武县出土的瓷器窖藏以及此次报道内的银器窖藏被认为埋藏于南宋晚期,可能在 1258 年,当时蒙古入侵,州治迁往新地。引文出自苏轼《再用前韵》,英译见 Frankel,“Poems About the Flowering Plum”,第 171 页。

深刻的想象力和智慧。他们在白色化妆土上以黑釉画梅,在黑釉土上以白色化妆土画梅(插图 10)。釉质花瓶上画上防蜡梅,凸显出保留下来的胚体枝干和花朵映衬着黑釉,接着,制陶人又重新添加一些手绘花蕊。他们切开釉面层,露出下面的胚体,雕上梅、月等勾边图像。最精密的样式是,他们将梅花的剪纸运用到陶罐表面,这些剪纸在烧制时会飞掉或烧掉,留下如同梅影或月下梅花的梅枝痕。^① 相比较而言,瓷州制陶人运用了最具图画性质和艺术性质的陶瓷装饰法,而当时的北方制陶工很少在器具上雕刻梅花。^②



插图 10 碗(12—13 世纪),石器,黑褐色釉质,梅花明月图案,自由图制,白滑背景。冀州器物。底径 5.1 厘米,口径 14 厘米。圣弗朗西斯科亚洲艺术博物馆藏。

① 这些技巧在 Bickford, *Bones of Jade, Soul of Ice: The Flowering Plum in Chinese Art* 一书的条目 59、60、62、57、58 分别加以描述。关于冀州梅饰法,见 Neill, “The Flowering Plum in the Decorative Arts”, 第 198—204 页。

② 见 Neill, “The Flowering Plum in the Decorative Arts”, 第 196 页。她在“一些孤例中”中重新复制了两幅画,如插图 79、插图 80(第 195 页)。

近年来北方和南方士大夫墓穴出土的文物说明 12、13 世纪梅花是纺织品中的普遍图案。金朝第一个都城阿城(位于今黑龙江)附近的 12 世纪中叶的墓穴里,齐国王的遗骸穿着烟色双鸾朵梅织绸绵护胸,上饰织金双鸾,纹饰以满地织金朵梅为衬托。他的夫人埋葬在他的旁边,身穿绿地折枝梅织金绢绵裙,图案为织金折枝梅花,分两种纹样:一种由 3 朵正面盛开的梅花与 7 朵蓓蕾组成部分;一种由 2 朵正面、1 朵侧面开放的梅花和 7 朵蓓蕾组成。^①

1243 年,衣服和织品上的梅花图案作为一位年轻新娘的陪葬品,随她到了墓穴中。黄昇死于婚后一年,时年 17 岁,葬于福建福州。她的丈夫是皇室宗族,父亲曾任提举泉州市舶使,陪葬品则是与其身份相匹配的大量丝绸服饰。其墓中出土的丝绸布匹表明梅花在绸缎纺织领域中独领风骚(插图 11),它们装点在身穿着缎带佩饰的富家女子的衣服翻领、接缝与衣袖处,在翘头弓鞋的烫金鞋边处(插图 12)。在这些纺织图案和应用的缝边里,梅花通常与其他花样搭配出现:在装饰卷轴里,梅花与其季节性伙伴水仙花和山茶花缠绕着(插图 13);作为填充图案,梅花现身于大型花朵图式中,作为一种优美的重音符叠加在繁密的枝叶之上(插图 14)^②。

在黄昇陪葬的衣物里有一件无缝褐色绸缎上衣,上面绣着梅花、松

① 朱启新,“*Royal Costumes of the Jin Dynasty*”,第 63 页,服饰如插图 5、插图 11 所示;亦见黑龙江省文物考古研究所:《黑龙江阿城巨源金代齐国王墓发掘简报》,齐国王被暂定为完颜晏(卒于 1162 年)(第 10 页);另有一件女子驼色朵梅暗花罗单衣,缀有梅花暗花图案(第 4 页);三件衣服均如彩图 1.1、3.2、4.1 所示。

② 关于墓穴报道,见福建省博物馆编:《福州南宋黄昇墓》。墓主及其家人身份已被确定并加以论述(第 83、84 页,英文摘要,第 1 页)。虽然牡丹是此地发现的纺织品以及饰品的主要花卉图案,但是仍然有多处梅花图案。关于梅花编织图案,见该文插图 39、43、46、47、52、53、55,和图版 3、35、71、74。关于包括梅在内的彩绘印染以及刺绣花边,见插图 61、62、71、104(工笔绘)和图版 84。鞋子如图版 62 所示。

福建是重要的丝织品生产地,泉州丝绸是著名的出口商品。黄昇墓中的两件纺织品含有行文、印染、印花文本,只有一部分可以辨认出来。发掘者认为,此墓的纺织品产于江苏和浙江,一些纺织品可能产自官方纺织作坊,供皇室成员和高官使用(见第 135—138 页,英文摘要,第 3 页)。考虑到福建在丝绸生产方面的地位、黄昇丈夫的身份以及其父曾任职于泉州提举市舶司,黄昇墓出土的纺织品很可能暗示着宋代高端纺织业生产的偏好。

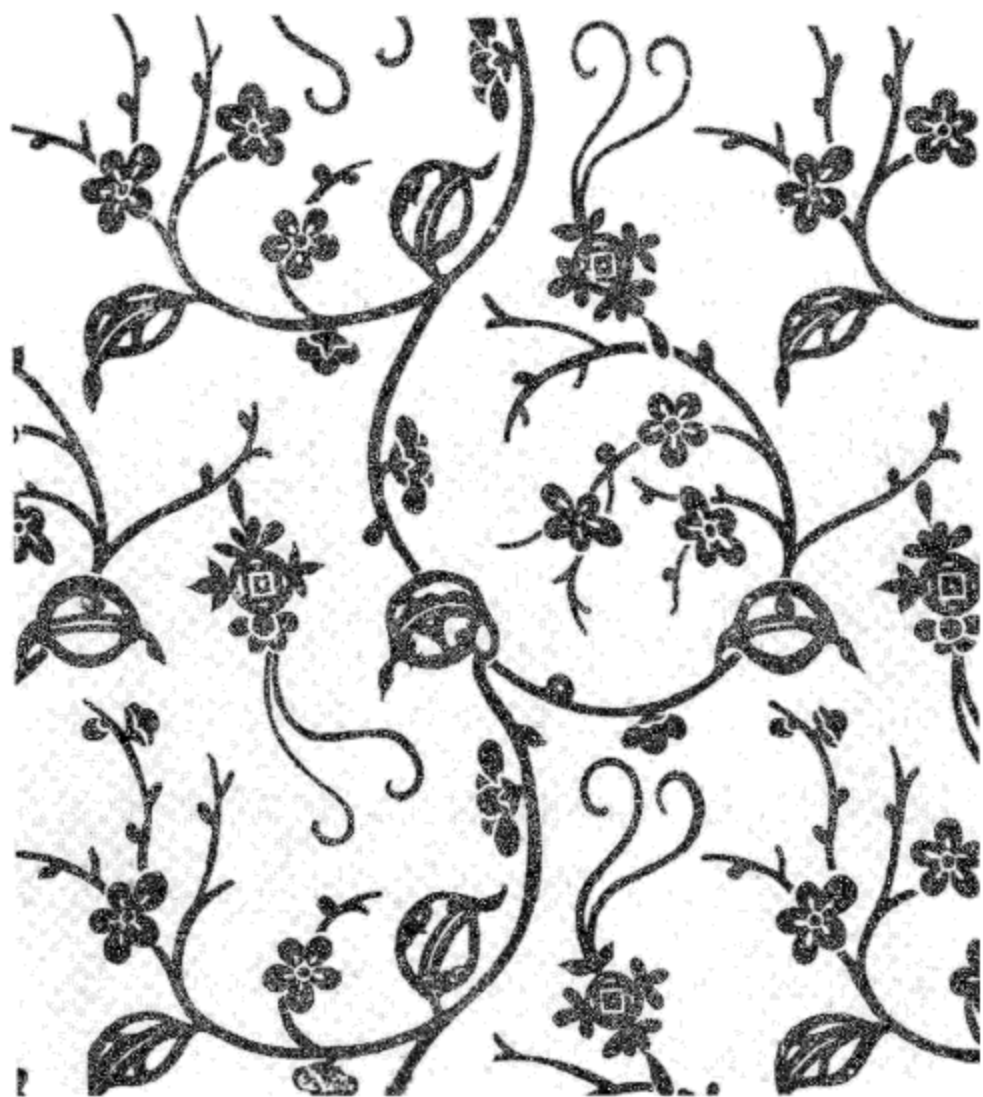


插图 11 褐黄色绫梅花缕络图,工笔绘,福建福州黄昇(卒于1243年)墓出土。花纹单位 15.8×13.5 厘米;匹长 1104 厘米,幅宽 56 厘米。(资源来源:福建省博物馆:《福州南宋黄昇墓》,北京:文物出版社,1982 年,插图 47),文物出版公司收藏。

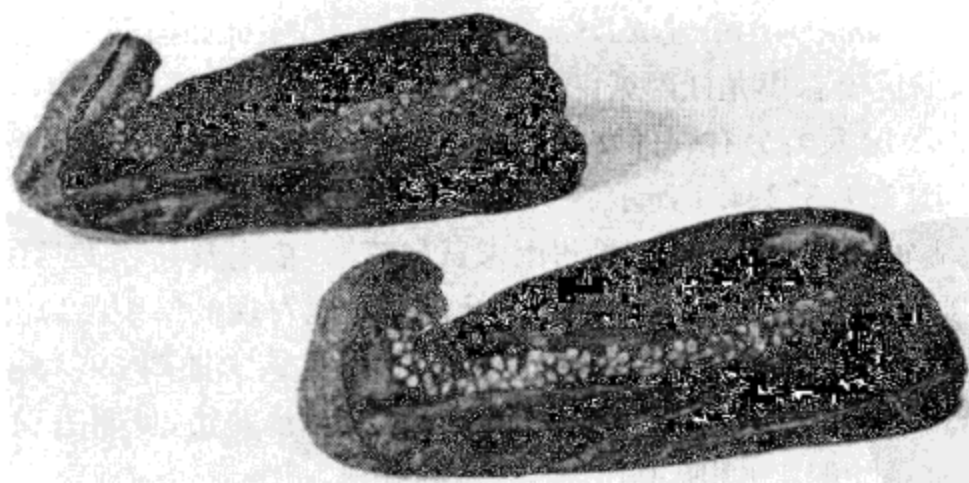


插图 12 褐色罗翘头弓鞋,鞋帮印金梅花。福建福州黄昇(卒于1243年)墓出土。尺寸高约 4.5—4.8 厘米,长约 13.3—14 厘米,宽约 4.5—5 厘米(资源来源:福建省博物馆,《福州南宋黄昇墓》,北京:文物出版社,1982 年,图版 62),文物出版公司收藏。

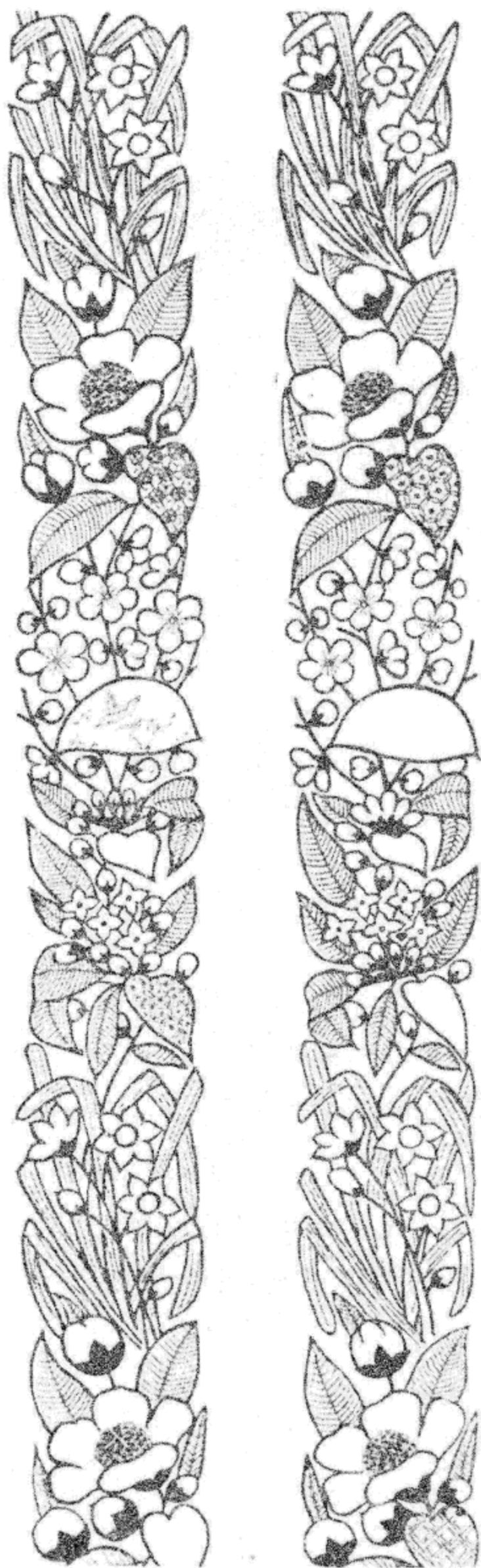


插图 13 彩绘梅茶水仙花边,工笔绘,福建福州黄昇(卒于1243年)墓出土。花回面积 38×5.5 厘米。(资源来源:福建省博物馆,《福州南宋黄昇墓》,北京:文物出版社,1982年,插图61),文物出版公司收藏。



插图 14 褐色绫牡丹叶内织梅花图,福建福州黄昇(卒于 1243 年)墓出土,尺寸不详。(资源来源:福建省博物馆,《福州南宋黄昇墓》,北京:文物出版社,1982 年,插图 46) 文物出版公司收藏。

枝、竹子相互交织的图案,也就是文人所谓的“三友”主题(三友;插图 15)^①。我们在江西德安富家女周氏(1240—1274)的陪葬纺织品里再次见到了三友图案(插图 16)。除了绣有梅花图案的服装和纺织品与黄昇墓出土物类似之外,周氏的饰品中还包括一个雕有梅花的鍍金银簪。就如宋代女子习惯于佩戴真实的梅花一样,在生活中,当她在她的发上别上这些闪亮的花朵,是否也曾询问过她年轻的意中人,她的娇容与梅花相比谁更美呢?^②

这些出自籍籍无名的银匠、陶瓷家与纺织工之手的作品,显示了梅花对南宋人民广泛的吸引力,证明了创造出宋代物质文化的工匠艺人极富想象力的技艺。它们提醒着我们,文人墨梅画的建立并不是一个孤立的艺术史事件,也不是脱离其周围世界的文人们无实体的视觉艺术。墨梅也不单单是与诗歌相关联的视觉思考,它是南宋人民在物质生活与精神生活中所体会到的对梅花至高无上的情怀不可或缺的组成部分。

① “三友”图案见福建省博物馆编:《福州南宋黄昇墓》,组织图(插图 58),工笔绘图(插图 59);夹衣复制品如图版 35 所示,但是图案无法看清。岁寒三友将在第二章进行讨论。

② 关于墓穴报道,见江西省文物考古研究所、德安县博物馆:《江西德安南宋周氏墓清理简报》,该文对墓主及其父兄有所论述(第 12—13 页)。关于“三友”纺织品,见图 4.4;关于其他梅纺织品,见插图 8、10。发簪如图 3.6 所示。关于头戴梅花,见李清照的词《减字木兰花》,《李清照集校注》卷 1,第 71—72 页。



插图 15 棕黄色缎松竹梅图,工笔绘,福建福州黄昇(卒于 1243 年)墓出土。花纹单位 10×17 厘米(资源来源:福建省博物馆,《福州南宋黄昇墓》,北京:文物出版社,1982 年,插图 59),文物出版公司收藏。

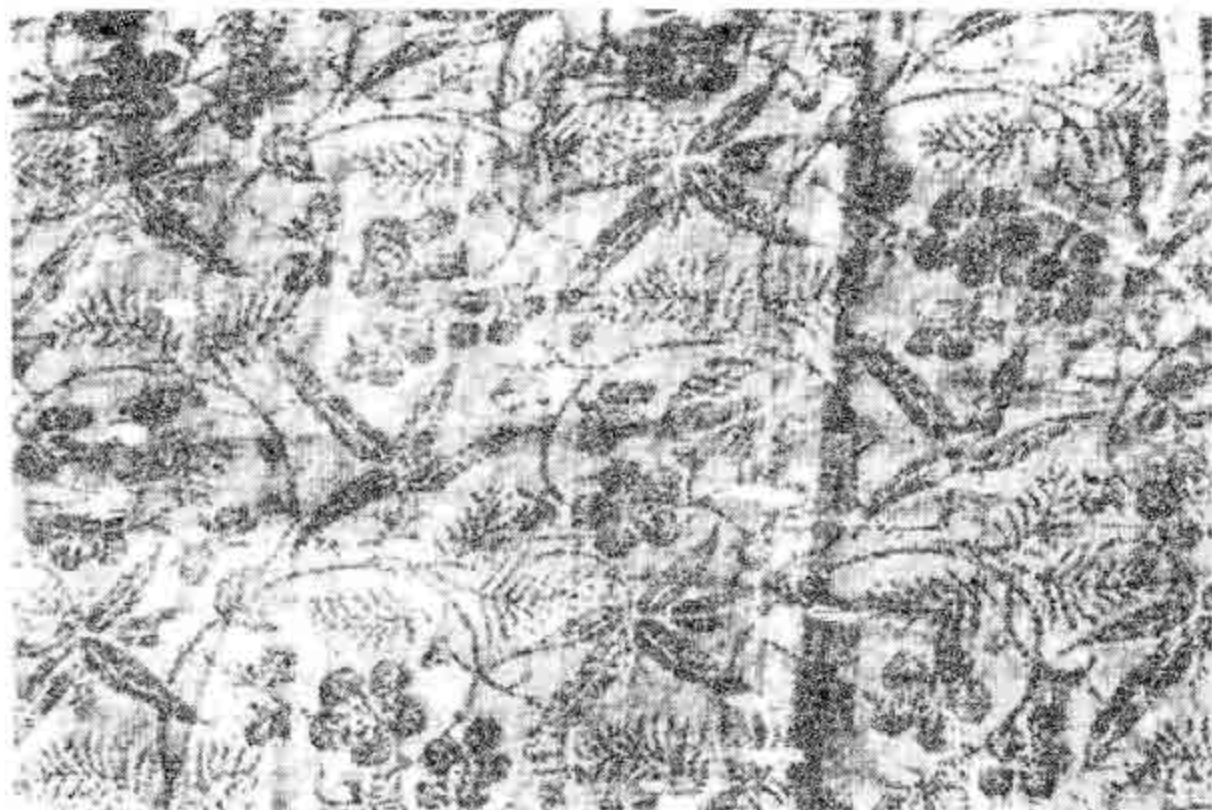


插图 16 松、竹、梅丝织品组合纹样,江西德安周氏(1240—1274)墓出土,尺寸不详(资料来源:江西省文物考古研究所和德安县博物馆;《江西德安南宋周氏墓清理简报》1990 年第 9 期,图 4.4),文物出版公司收藏。

南宋诗歌与绘画中的梅花

为什么南宋时梅花的兴盛会如此的明晰呢？答案就在于精英人士独特的知识导向与文化形式趋势。上文我们提到了赏梅最初出现在 500 年前甚至更早以前的文学记载中，出现在南朝时期咏物诗的形式中。我们看到，由于咏物诗的形式要求导致了诗的内容过分集中于单个主题，并促进了叙述、比喻与情感关联的发展。同样地，南宋梅花欣赏的很多证据可在梅花诗与梅花词中找到。更重要的是，梅的广泛流行与文学中咏物模式（只要求这种主题，花是令人喜欢的焦点）的流行可能相互滋养推动，并促成了南宋诗歌里持续上升的爱梅之风。更有甚者，梅花会是文人钟爱的聚会场所，宴会上产生了许多梅花诗。^①

近来南宋词包括咏物词受到广泛的研究，尤其是在林顺夫和方秀洁（Grace Fong）的研究里。^② 他们的讨论相当复杂，难以在这里概述，但是他们证明和分析了南宋对物体潜在的艺术探索，其方法对于当时绘画的发展颇具建议性。在文学领域，传统咏物作品依然是进行华丽或可爱叙述的流行媒介，表现艺术鉴赏技巧与智慧，刺激微妙的官能感受。其他可能性包括主题的运用，比如梅，是引发情感与重拾过往的经历。在宋代晚期新型的咏物诗中，当诗人运用林逋的句子时，当隐士们将咏物中的物指向了物中所抽取出的观点时，更为复杂的可能性发生了。在这一情况下，诗的语境似乎被彻底抽取出来，诗人隐在诗中，物在诗外。于

① Grace S. Fong (*Wu Wengying and the Art of Southern Song Ci Poetry*, 第 86 页) 说：“宋人生活中赏花与茶饮的流行，促使大量咏物诗的产生，其中咏花诗的数量要远远多于其他咏物诗。”

② Lin, *The Transformation of the Chinese Lyrical Tradition: Chiang K'uei and Southern Sung Tz'u Poetry*, 尤其是在第 9—13 页和第 3 章，“The Retreat Toward the Object”，第 142—148 页；Grace S. Fong, *Wu Wengying and the Art of Southern Song Ci Poetry*, 第 4 章第 1 部分，“Yongwu ci: Poem as Artifice and Poem as Metaphor”，第 78—104 页。Fong 清楚地阐明了咏物词的发展，说明它是经由从汉到南宋赋、诗和词的文学形式的发展而发展的。我的讨论建立在他们的分析与观察之上。

是,这些固有的、丰富的隐晦性在高度的感官描述、拟人化与密集的提示之间独特的相互作用下,变得复杂起来。我们经常弄不清楚(也不想弄清楚)诗人是在谈论梅花、女子、他自己、一段经历、或者是所有这些充斥在一起的感觉。或者,他可能正在创造一则政治寓言,并巧妙地嵌在落梅诗中。咏物之“物”究竟是情感的催化剂?还是一种情感或者复杂情感特有的关联目标?抑或它只是简单地为感情表达的清晰提供了一种必要的场所?从复杂性和隐匿性来看,它将间接成为最终的发展方向,并与诗歌最初的呼唤相对立。无论人们是否将这种可能性称为“隐于物”,就像林逋所做的,还是认为这是一种转移或者投射,都不如宋代人愿意对“物”作一种非同一般的艺术投资这一事实来得重要。^①这种“物”是拥有多种可能性的活的“物”,对于画家与诗人来说均是如此。^②

咏物模式的基本原则是其单一性,即对单一物事的歌咏,或者用6世纪文学批评家萧统的话来说,即“咏一物”^③。正是这种最初的选择行为使得诸如梅花这样的题材统领了艺术作品的诗歌与绘画领域。在南宋绘画里,梅花(以及其他花卉)日渐从只是表现与季节相关联的物(例如图版1中所描述的那样)中脱离出来。现在,这种受限制的题材范围由于绘画背景尺寸的简化以及在扇面、册页和长轴等南宋流行文化形制

① 姜夔的“暗香”、“疏影”表现出宋代梅花咏物词的传统与新锐的抉择。Lin详细翻译并分析了这些作品(*The Transformation of the Chinese Lyrical Tradition: Chiang K'uei and Southern Sung Tz'u Poetry*,第137—141,169—177页)。就“疏影”而言,梅成为连接许多宋词典故的桥梁。亦见于Frankel,“Poems About the Flowering Plum”,第186—191页。

② Lin(*The Transformation of the Chinese Lyrical Tradition: Chiang K'uei and Southern Sung Tz'u Poetry*,第41—43页)简要分析了宋词与绘画之间的关系;他的研究重点是画院山水画。Robert E. Jr. Harrist(“Ch'ien Hsuan's Pear Blossoms: The Tradition of Flower Painting and Poetry from Sung to Yuan”,第55页)开始将Lin对南宋咏物词的研究应用于宋代花鸟画的研究,他发现“许多南宋花卉画与咏物词存在着明显的图像对应关系。”而笔者发现这两种风格之间的关系远比对应更为复杂微妙。

③ 萧统:《文选》,“序”,第1页;英译见Knechtges译注,*Wen Xuan (卷1), Rhapsodies on Metropolises and Capitals*, by Xiao Tong(501—531),第77页。Knechtges指明(第76页,49行):“萧统创作过许多叙事诗,引发与特定物体或者主题相关的多种情感与象征品质。”然而,无论宋代晚期咏物词多么复杂,都将惟一对象视为他们预设的或者根本的连接点;与之相似地是,梅成为墨梅画独一无二的视觉焦点,无论绘画风格与表现对象多么复杂。

中所表现出的固有的紧密性而进一步加强。画家可能会同时选择梅以及其他一、二种题材作为象征性的装饰(图版 7)。进一步讲,他可能会将梅花作为单一题材的艺术作品里的唯一焦点(例如图版 12)。南宋时这些均是很典型的做法,学院和业余作品中也普遍运用这些做法。这种状况发展到最后,墨梅大师坚持题材限制与物质制约:主题必然是梅而别无他物;唯一的媒介必定是墨。(图版 3)

绘画中的梅就如在文学中一样,梅花的表现方法与发展过程历经了许多模式,每一种形式都包含着共同的、独有的美学与技巧价值。这些“形”与“意”上的可能性从 6 世纪到 12 世纪的发展是连续的。正如现存作品证明的那样,到宋末,所有可以应用的选择在南宋画家那里都得到了实践。

与梁朝宫廷诗人受皇命写梅花诗一样,大约 700 年后,南宋画院画家马麟画了《层叠冰绡图》(图版 12),此画绚烂壮丽(这幅画可以触摸到金子),体现了马麟完美的精炼性与毫无瑕疵的技巧控制力,可以立刻让人感受到一种孤零与颤栗感,完整地概括出了宫廷的品味。皇后杨妹子为此画题跋,并作了一首温柔香艳的咏物诗,让人感觉到柔软的薄纱、色彩、香味和未曾忘怀的爱,非常适宜于宫廷诗的感觉。^① 在这种情况下,人工物品就足够了。它不要求有更深的意义,不需要有高远的意图去证明它的存在与它的价值,它引发的美感与给予的快乐已证明了它的价值。

墨梅大师扬无咎在创作《四梅图》(图版 3)时也转向了系列的梅花题材,但他的焦点转移到了士大夫的出身背景上。扬无咎应朋友之邀所创作的墨梅图与宋词中的梅花是相匹配的,在很多方式上与姜夔以“暗

^① 此诗英译与讨论参见 Harrist, “Ch'ien Hsuan's *Pear Blossoms*: The Tradition of Flower Painting and Poetry from Sung to Yuan”, 第 58—59 页;他赋予了这首诗相当的复杂性,远远超过我的观察。这幅画可能是收录于清代整理的《南宋院画录》卷 7, 第 1756—1757 页的四幅梅花卷轴图的最后一幅。每幅画都含有杨妹子所题的标题与四行诗;但是作品作者多归于马远,而不是马麟。第四幅卷轴的题诗和标题与这幅作品相匹配。画中四首诗与标题反复使用精致、透明的丝织品与色彩,强调了梅的阴柔,有时运用拟人手法,有时则没有。

香”、“疏影”为名,为其朋友兼雇主范成大所作的两首梅花词曲有诸多相似之处。^①

除了词人的词与调外,文人画家扬无咎也能运用绘画与书法去创造出一个比姜夔及宋末其他文人所用的新式咏物词更复杂的情境。作品设定的主题(通过绘画和歌词发展起来)就是梅花生长中的四个阶段。扬无咎的四幅画在想象中清晰地展现了梅花的生长顺序,保持着自然描述与书法绘画的平衡。梅花的文学联想附加在扬无咎的水墨作品里。在这一诗画长卷上,随附在图画后的题跋强调了绘画与书法结构的亲密关系。扬无咎明显的书法模式(为同时代人欧阳询[557—641]所赏识)赋予了其作品独有的联想。

扬无咎的四首咏物词以一种相似的时序再现了这一主题。小标题将每首词确定为梅花自未开到将残整个生命历程的一个阶段。这种诗歌式的顺序或许也可以视为一种诱惑的过程,此时,梅是一位年轻女孩,诗人则是她狂热的追求者。这种情况在结尾处总会平添很多复杂性。扬无咎将宿醉的忧郁转向仕途的不得志,此时诗人就有可能化身为梅。这种多义感受(由作者所构筑,在观者或读者那儿引发)趋近了宋末咏物词中丰富的、模糊的世界,并且在复杂性上超越了这种感受本身。

这不只是简单地对词和调添加图画想象和视觉刺激。绘画不像书写或者刊行的诗歌那样,它不是将想法抄写下来,而是凭自身特性一气挥就的作品,是对创造过程的记载。如果咏梅词允许读者分享作者清楚表达的感觉、感情和经验,那么墨梅大师的书法绘画则是通过训练有素的手指、手腕、手臂以及创造过程中的身体活动允许见多识广的欣赏者去经历相同的体验。

现在,咏一物产生了一种全新的对象,它自身化为沉思和情感的刺

^① 扬无咎的画和创作环境将在第8章进行讨论。姜夔词的创作情境已有讨论,姜夔序的英译见 Lin, *The Transformation of the Chinese Lyrical Tradition: Chiang K'uei and Southern Sung Tz'u Poetry*, 第53、91页;亦见 Frankel "Poems About the Flowering Plum", 第187页; Lin 前揭书第137—141、169—177页和 Frankel 前揭书,第186—191页。

激物,艺术中对梅的体验替换了自然界中的梅,它是一轮新的诗歌与绘画响应背后的推动力,是宋词和绘画被一代又一代的文人爱好者加之于南宋墨梅上的证据。这些行为——比如使用绘画、书法、诗歌和散文以及诉诸主题与对最初作品进行的更为复杂的补充——是典型的文人标识,绘画与题跋构成了他们自身的世界,并成为欣赏者的基本经验,这些情况令人印象深刻。^①

南宋梅花传统的建立

随着南宋文化的内向,通过全面、专门的研究,通过完美小世界的创造来追忆过往、陈述当今,梅花作为系统研究和描述以及作为思考与艺术创作的主题而繁荣起来。黄大舆《梅苑》集、范成大《范村梅谱》、赵孟坚(1199—1264)《梅竹谱》、张镃《玉照堂梅品》、扬无咎的墨梅画与宋词

① 对墨梅图像诗意的激发与应对最为丰富的记录当属徐禹功(生于1141?)的《雪中梅竹图》卷轴及其文本图像题跋,收于《石渠宝笈》卷44《宋元梅花合卷》,第1206A—1213B页。徐禹功的画和题跋复制品,见《辽宁省博物馆藏书》,附录,17。卷轴包括三部分。第一部分以徐禹功的画作(图版4)开端;与之并行的是10首词,词牌名为“柳梢青”,一篇后记,出自扬无咎之手,亲笔题写,后接赵孟坚为徐禹功的作品所写的两篇题跋(日期为1257—1258年初夏、仲冬;包括赵孟坚论墨梅画的一篇文章以及对徐禹功和其他墨梅画家的评论),后续张雨(1283—1350)的词(作于1349—1350),采用扬无咎的词牌名,和扬无咎第一首词的韵律,涉及艺术史事件以及梅花等内容。

第二部分包括吴瓘(活动于14世纪中叶)的诗词与画作(作于1348年早冬)。他的画作(图版17)以徐禹功梅竹为主要图案,采用扬无咎的白描风格。这一部分还包括有关梅花与墨梅画的散文题词与诗歌题词(包括一首词牌名为“柳梢青”的词)以及其他人所作的题跋。

第三部分开始于吴镇(1280—1354)的作品(作于1348年10—11月),这位文人画大师采用新颖的书法简约模式绘作墨梅(图版18),附题了一篇有关墨梅艺术状况的随笔,借此对徐禹功、赵孟坚以及吴瓘作出回应,紧随其后是对吴瓘艺术的赞美之词,后接吴瓘对此的回应。这一部分的剩余部分是后续的题跋,作者对扬无咎的10首词作出回应,有时候是对整组词加以回应。(虽然赵孟坚的题跋很明显对应着徐禹功的画作,确实写于14世纪中叶;但是对我而言,我仍不清楚扬无咎的词以及张雨的和词是何时附加上去的。最早的确切证据是杨循吉于1494年所作的一篇题跋。扬无咎“柳梢青”词的题跋日期早于1494年至少是可能的,因为扬无咎咏物词以“柳梢青”最为出名。)与之非常相似的扬无咎的10首组词是有记录的,包括其他以同一词牌名所作的词,见《全宋词》卷2,第1196—1197页;存世卷轴上题写的10首词无法确认为同属一组词。由于我还没有观察过这幅卷轴,而且影印版质量太差,我不能评判它们的真伪性。这幅画和部分题跋将在后面章节进行讨论。

长卷《四梅图》(图版 3)、马远《小品十四开》(图版 11)以及宋伯仁《梅花喜神谱》的画与诗(插图 17)均是现存最早的有关梅花的作品。它们都是流行的梅花形式与专业趋向或者关注焦点聚合的产物,标志着宋代晚期思想和艺术的模式。^①

正是对梅花作为一种独立、特殊的范畴和始终如一的认定将南宋诗人和画家与前代爱梅者区分开来。自北宋林逋赏梅开始,梅逐渐成为—种特别的主题。南宋人仅仅对梅花的痴迷并不能保证梅花风气的流传与长久。的确,梅作为南宋的身份识别使它很容易被后来反对南宋的人所拒斥,因为南宋的文化产物被认为是腐化的。正是南宋广泛的梅花热情与其特殊的、系统化的艺术与文人的精心创作,决定性地建立起了中国文化中的梅花。中国文化中梅花经久不衰的关键就在于南宋诗画领域所建立的梅花传统,它使梅处于超越历史时刻的连续性之中。

宋代赏梅人以一种非常有中国特性的方法,即凭藉受人尊敬的先人来强调他们的赞美对象(注意,他们认为自己是博学的欣赏家),通过梳理早期文学发展史,他们寻找着、恢复着梅诗的源头,即便他们自身正处于成熟梅诗模式的建立时期。借此,他们创造了一种回归古代的证明。

黄大舆《梅苑》收集了唐宋梅花词,这是梅花专业研究的早期范例。宋代晚期梅花词,著名的如辛弃疾(1140—1207)和姜夔的词,有时候就像系列梅花典故。宋末咏物词中浩瀚典故的要求以及将梅花流行性作为作品焦点的要求进一步刺激了这种搜索研究。大量长篇梅花唱和诗

① 关于《梅苑》和《范村梅谱》,见《四库全书总目提要》,第 4458—4459、2415—2416 页;关于《梅竹谱》,见第八章,以及 Bickford,“The Flowering Plum in Painting”,第 68—69 页,在 Bickford, *Bones of Jade, Soul of Ice: The Flowering Plum in Chinese Art* 一书的条目第 10 条讨论和引用了不同的版本、传播以及翻译;《玉照堂梅品》上文已有论述;关于《四梅图》,见第八章;关于《小品十四开》,见 Bickford,“The Flowering Plum in Painting”,第 6 页,以及 Bickford, *Bones of Jade, Soul of Ice: The Flowering Plum in Chinese Art*, 条目 1;关于《梅花喜神谱》,见 Bickford 上揭书第 52a 条,和 Bickford,“Stirring the Pot of State: The Sung Picture-Book *Mei-hua his-shen p'u* and Its Implications for Yuan Scholar-Painting”。

与梅花组诗代表了宋代这种专业化与构建传统趋势的程度。^①

下面是一位宋代晚期爱梅人的朋友所描述的友人对梅花的嘉爱之情：

吾友洮湖(陈从古,1122—1182)……嘉爱之不足而吟咏之,吟咏之不足,则尽取古今诗人赋梅之作而赓和之,寄一编以遗予。^②

这一段话摘自杨万里为陈从古八百梅诗集所作的序。诗集中,诗人在主题、形式和韵律上与早期 800 首梅诗相互唱和。陈从古自己所作的序中,列举了他所发现的宋之前的梅诗,虔诚地指出其不足。^③ 更具启发性的是杨万里的长序。杨万里运用修辞手法,问道:为什么古人忽略了梅花?为什么歌颂奇花异草的屈原没有提到地方上的梅花?杨万里赞扬了南北宋诗人的优雅风格,当时,梅花已经为世人所尽知。依据唐朝李白与杜甫的诗歌和宋代苏轼与黄庭坚的作品,杨万里认为梅花最终实现了它们的使命:即从大量的花卉主题中脱颖而出并获得自己的一席之地。^④

杨万里通过这种方式介绍陈从古的梅花著作,不仅仅是概述了梅花的里程碑,他也在创造着梅花的历史。这段历史的早期元素很久以前便收录并展示在唐朝的《艺文类聚》和《初学记》之类的百科全书里,但是以一种历史叙述来构建这些元素(而不是编年体的展示)却是全新的。到了方回(1227—1307)编纂《瀛奎律髓》时,梅花评论史放在了“梅花类”的

① 姜夔咏梅词中的“疏影”一词(英译见 Frankel, “Poems About the Flowering Plum”, 第 188—191 页, 和 Lin, *The Transformation of the Chinese Lyrical Tradition: Chiang K'uei and Southern Sung Tz'u Poetry*, 第 169—172 页)是组合发展与典故运用的突出例证。关于梅花和诗与梅花组诗,见下文和 Frankel, “The Plum Tree in Chinese Poetry”, 第 111—112 页。

② 《洮湖和梅诗序》,《诚斋集》卷 79,第 664B—665A 页。

③ 《自序》,引自周必大《二老堂诗话》,亦见于《广群芳谱》卷 24,第 258 页。陈从古声称宋前的诗他只得到了 17 人共 21 首。显然,他低估了这一数据。

④ 《诚斋集》卷 79,第 664B—665A 页。杨万里并没有将林逋列为梅花领军人物之一。事实上,他曾颇为悲痛地指出,南朝咏梅的最好诗句(他引用了阴铿等人的诗句)是“不畏”林逋著名的“暗香”与“疏影”等词句的。

最前面。这是方回为一种单独的花卉所做的唯一的类目。^①

从传统的角度看,这段历史生动展现了南宋赏梅人所取得的成就。与此同时,陈从古等宋代晚期文人建立起了梅的独特性,创造了梅花关联物的关系系统,并将自己置身其间。陈从古不是简单地找出古老的梅诗,而是通过前人诗作与自己作品的相互唱和,有意识地将自己与过去联系起来。摘录人无休止地选择并重新排列古诗行,从而生成数百行新诗,把自身和所处时刻嵌入一个梅花连续统一体中。^②同时,赵孟坚在其有关墨梅画的文章中,建立起墨梅大师的谱系,从而牵发出了艺术的正统传承问题。通过把自己和梅花及过去相连接,通过为后来赏梅人建立起形式和隐喻的典范,宋代文人创立了梅花传统。无论这种主题的先前历史是怎样的,梅诗和梅画彼此关联的传统确保了梅花欣赏在中国文化中的持久地位,它们均是宋代晚期的产物。

宋代晚期及其后世的梅花

12世纪末,范成大宣布了梅无可争议的卓越性:“梅,天下尤物,无问智贤愚不肖,莫敢有异议。”^③那个时代的人们在梅花的光辉中感受着温暖与舒适。后来,清代四库馆臣观察了南宋梅文学,说:

江湖诗人,无论爱梅与否,无不借梅以自重,凡别号及斋馆之名多带梅字,以术附于雅人。^④

的确,到宋朝末期,梅已是文人创作中一个普遍存在的主题和不可或缺

① 《瀛奎律髓》卷 21。方回所写的简介从杨万里的概括开始,但是更为综合、更为详细,尤其是对汉代以及汉代以前而言。杨万里区分了梅果与梅花、众花与梅花,注意到不同题材所产生的情况。(关于他引用的汉代以前和汉代文献资料的问题,见 Frankel “The Plum Tree in Chinese Poetry”,第 88—93 页。)

② 元代版《梅花字字香》所作的集句中引用了 784 句诗文,每一句均采用原作者诗文,这些集句被组为 98 首律诗(序言称共 100 首),形成这一组诗。一些集句在其他印版中被略去。《四库全书总目提要》中称咏梅七律共 200 首诗是有误的;四库全书版本所示标题也只有 98 首诗。

③ 《范村梅谱》,第 1a 页。

④ 《四库全书总目提要》,《梅花字字香》提要,第 3505 页。

的组成部分。

但是,如果说梅花在南宋时期赢得了它在中国文化中独一无二的地位的话,它也为这一流行性付出了代价。宋代梅崇拜者的热情也消磨了它的创造源泉。梅花如何能禁得住这种梅花热的冲击呢?它促使诗人创作出十首、百首甚或八百首系列的组诗,并且让文学界的朋友之间以一百种既定的梅花主题作诗相互和唱。简言之,有许多糟糕的和模仿的宋代梅花词出现了,这足够让像张镃一样的梅花热爱者在厌恶中却步,并在“花憎嫉”里列出“恶诗”以及“作诗用调羹驿使事”的陈词滥调^①。(同时,张镃自己老套的梅花诗也证明了这一现象。)随着梅花魅力呈螺旋形发展,梅诗迅速地孤立出来,南宋诗人通过暗示、通过上文已讨论过的精妙博学的典故,巧妙地调用着梅花传统。

后世中国诗人从未停止过梅花欣赏,他们当然也从未停止有关梅花的写作。但是,无论他们的经验多么新鲜,绝大部分诗歌只是重现了旧时宋代的想象、形式和意义。然而,当宋代的结束标志着文学领域中梅花创造性发展的结束时,绘画领域里梅花的发展却刚刚起步。元代墨梅非常有特色地将绘画图像和诗歌描述统一起来,扩展了梅花主题的表现范畴,而不只是局限于文字和图画的范围之中。

作为中国之花的梅花

在《装饰的命运》(The Fate of Ornament)一文里,罗樾(Max Loehr)使用梅花画来阐述了中国艺术发展中纯粹装饰的创造性作用在宋代时期已渐渐湮灭,但运用绘画风格的装饰艺术却正在当时决定性地崛起。罗樾指出,这一重要转变发生在一个小花瓶上。该花瓶产自南宋冀州窑,瓶上随意一枝梅。他这样描述着这一具有决定意义性的容器的特征:“不同于普遍的花样设计,我们看到了一朵真正的花,中国的花(罗樾

^① 《玉照堂梅品》,《齐东野语》卷 15,第 275 页;英译见 Bickford,“The Flowering Plum: Literary and Cultural Traditions”,第 34 页。

用斜体字表示中国花)。”^①这一物体在这个时代的出现可归因于许多艺术史和文化因素。^②这里,我想指出的是:罗樾强调梅花是“中国之花”。他的观念可能受后世的影响——梅花在20世纪30年代经官方认定为中国的民族象征^③——但是这不是一种时代错误。因为事实上,到宋代末期,梅花作为中国之花的重要性就已经建立起来了。

上文中,我将梅花在南宋文化中壮丽的崛起部分地归因于它可为人感知的南方的身份证明。我进一步说明了在异族统治北方的条件下,梅花的兴起或许可以视为中国文化中的南方声明,它的含义超越了地区和政治的界限。为了理解这一点,重新思考4世纪宋代先人的南渡经验或许会有帮助,当时中国人逃离了异族统治下的北方,并在南方重新建立起自己的政治和文化。起初,这些北方人将南方人贬称为“土著”。但是据芮沃寿(Arthur Wright)的观察,“中国分裂后不到半个世纪,‘南方人’这一词汇作为‘土著’的蔑称便停止使用了,‘南方人’成为‘中国人’的近义词。”^④

400年后,当北方再次沦为异族人之手时,唐朝诗人李白引用了晋朝的南渡事件和首都金陵(即建康,今南京)的悠久历史。李白在金陵诗集的开篇写道:“晋家南渡日,此地旧长安。”这里他指的是吴国(222—280)都城建业。^⑤自东晋(317—420)到陈朝(557—588),中国王朝均在此地

① Loehr, *The Fate of The Ornament in Chinese Art*, 第17页。

② Loehr 文章中所指出的广泛发展状况、花鸟画的盛行及其对装饰艺术的影响,对绘画以及与之相关的装饰领域内的自然描绘的兴趣,这些发展都是对有志于宋代动植物系统研究的回应。见 Jan Wirgin, “Sung Ceramic Designs and Their Relation to Paiting”, 收入 Medley 编, *Chinese Painting and the Decorative Style: A Colloquy Held 23 - 25 June 1975*, 第22—38页。

③ Hui-Lin Li, “Mei Hua: A Botanical Note”, 第246页。

④ Arthur Wright(引 Moriya Mitsuo 之语), “The Sui Dynasty(581—617)”, 见 *Sui and T'ang China*, 卷3, 第1部分, 第50页。

⑤ 《金陵三首》之一,《全唐诗》卷181,第1847页。我对 Frederick Mote 在翻译李白提到的前朝都城中提供的帮助表示谢意。

Stephen Owen(“Place: Meditation on the Past at Chin-ling”, *Harvard Journal of Asiatic Studies* 50. 2 [Dec. 1990]: 428)对此诗作过探究,他说:

“忆金陵试图同唐朝756年的政治环境联系起来,当时因安禄山之乱大部分北方地区已经沦为蛮族统治之下。此时,李白将自身的命运交与永王李麟,永王李麟在长江下游地区建立建立自己的独立统治,如同晋朝皇室一支所为那样。”

建都。在北方长期处于异族统治的状况下，南方必然变成了中国。

南宋的情形亦是如此。但是相对于第一次南渡，12世纪金人占据了北方中国，我们没有必要去重新思索南方的思想，也没有必要同化、适应或者强加于这种本土文化，从而使南方成为中国文明中心适宜的家园。可能，它更像是一种对中国文化南方性的接近与赞美。

此外，在被占领的北方地区，梅花在生活在金朝统治下中国士大夫的诗歌和绘画中绽放开来。洪皓断言，他的金朝朋友家中几乎没有人熟悉梅事，但是在北方确实有知晓梅花的君子。江南乡村盛放的梅花、梅花热的刺激以及在南方丰富的物质文化中，有时看上去几乎每只酒杯上都刻有梅花的影子。除此之外，中国文人还不间断地写梅诗、画墨梅以及为墨梅画题诗。

在刘仲尹(1157年进士)、杨邦基(卒于1181年)以及赵秉文(1159—1232)等文人的墨梅诗里，他们引用了爱梅诗人林逋、他在杭州西湖孤山的归隐地、他赞美梅花的著名词句。他们重新回顾了赵师雄情迷罗浮山(今广东)(在那里，赵师雄被一种梅花精神所迷惑着)；他们引用了苏轼的诗，他曾赞美过罗浮山的梅花；他们唤出墨梅创始人华光(仲仁)，追忆了湖南衡岳寺，引用了黄庭坚的赏梅诗。^① 然而，这种对南方地点、人物和与之相关的角色的反复引用不应该视为真正意义上地对南方的渴望。^② 确切地

① 例如，参见刘仲尹、杨邦基、赵秉文所写的“墨梅”诗，收于《御定历代题画诗类》卷83，第3a—4b页；刘诗和杨诗也收于《中州集》卷3，第50A页和卷8，第130A页。关于赵师雄情迷罗浮山的传说及其与苏轼诗歌的关系，参见 Frankel, “The Plum Tree in Chinese Poetry”, 第107—110页，以及，Frankel: “Poems About the Flowering Plum”, 第168—171页。

② 尽管某些典故容易被视为金人统治下中国文人的境遇象征，但这种方法可能会产生误解，必须在心中与梅花诗的传统惯例紧密联系起来。例如，刘仲尹诗中包括有关佳人细君(第一首诗)与王昭君(第八首诗)的典故，她们在中国外交进程中被汉室嫁往边境少数民族统治者，在北方游牧帐篷内，年华消逝。这种对等关系看起来似乎很明显，但是在梅诗中，她们的基本角色被定位成身居异地或者被抛弃的女子，这类女子经常与梅花相连(讨论见第二章)，可能有、也可能没有政治色彩。在不幸女子中，梅诗中最为常见的一位女子是杜甫诗中的“佳人”，她没有家人，遭丈夫抛弃，出现在杜甫“墨梅”组诗第9首中。许多南宋写梅诗人也提到过这些女子。例如，姜夔在《梅花词·疏影》内提到过王昭君和杜甫的“佳人”。见 Frankel, “Poems About the Flowering Plum”, 第189页，注释6，和 Lin, *The Transformation of the Chinese Lyrical Tradition: Chiang K'uei and Southern Sung Tz'u Poetry*, 第173—174页，此书对姜夔典故中可能包含的政治寓意进行了探讨。

说,是金人统治下的中国诗人运用这些由北宋梅花和墨梅诗所建构起的传统主题来表达他们与北宋文人的关系。通过这种方式(他们也通过文人画的实践方式),他们遵循着自己的职责去保存、转换和发展宋代文人方式和价值。金朝统治下的梅诗和梅画证明了作为中国文化象征的梅花和墨梅的普遍化^①。

在 1234 年蒙古攻克金朝以及 1276 年南宋都城沦陷的艰难时期,在随之而来的困难时代,梅花图像的涵义扩展着、扩充着,超出了花园围墙的阻隔。目睹金朝的灭亡,中国主战派和主和派之间的争论以及蒙古入侵,盐运史属官宋伯仁通过《梅花喜神谱》(约 1238 年)的文字和图像,借助梅花陈述着宋代晚期的现实状况,以此重新定位了南宋感觉论者和美学家赏梅的路径。宋伯仁用 100 个木版图追述了梅花的生命历程,每块木版图的顶部都有一个标题和一首四行题诗(插图 17)。他利用这些视觉和语言元素之间的关系,去呼吁变革、复兴与统一^②。每一个图像的标题描述了标题下方梅花图像形态学上的特征,大部分标题提供了一种典故或者寓言的建构,涉及了历史境况或历史反应,这些在题诗里将会有进一步发挥。

因此,当皇后杨妹子在马麟的梅花画旁题写“层叠冰绡图”的标题以及在上部题了首爱情诗来概述艺术家所画的可爱的梅花时(图版 12),宋伯仁则在观看自己的梅花木版画,欣赏着“鼎”(插图 17b)和“胄”(插图 17c)。他关于“鼎”的影射诗涉及了正统性和政治才能等问题,结尾则是呼吁着强有力的首席大臣的出现^③。典型的是,标题“胄”成了一个枢纽,

① 参见 Bush, *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037—1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555—1636)*, 第 3 章;也可参见 Susan Bush, “Literati Culture Under the Chin”, *Oriental Art*, NS 15(1969), 第 103—112 页;和 Bol, “Seeking Common Ground: Han Literati Under Jurchen Rule”。Bol 详细探讨过金代文人作为北宋文人后裔的自我认同感,他的文章使我对金代墨梅有了清晰地了解。

② 参见 Bickford, “Stirring the Pot of State: The Sung Picture-Book *Mei-hua his-shen p'u* and Its Implications for Yuan Scholar-Painting”。

③ 有关“鼎”(《梅花喜神谱》卷 1, 第 23a 页)的寓意可参见《尚书》中一文,文中国王将才能卓著的大臣的建议(好的政府)的必要性比为调羹时对“盐梅”的需求。相和诗行暗指神圣的青铜鼎的传承(如《左传》记载),显示出合法的王朝统治。宋伯仁在将这些典故融入其诗的最后两句时概述了他的政治意图:“天下望调羹,有谁能着手?”(关于商鼎、羹以及作料梅的进一步探讨,见第二章)。

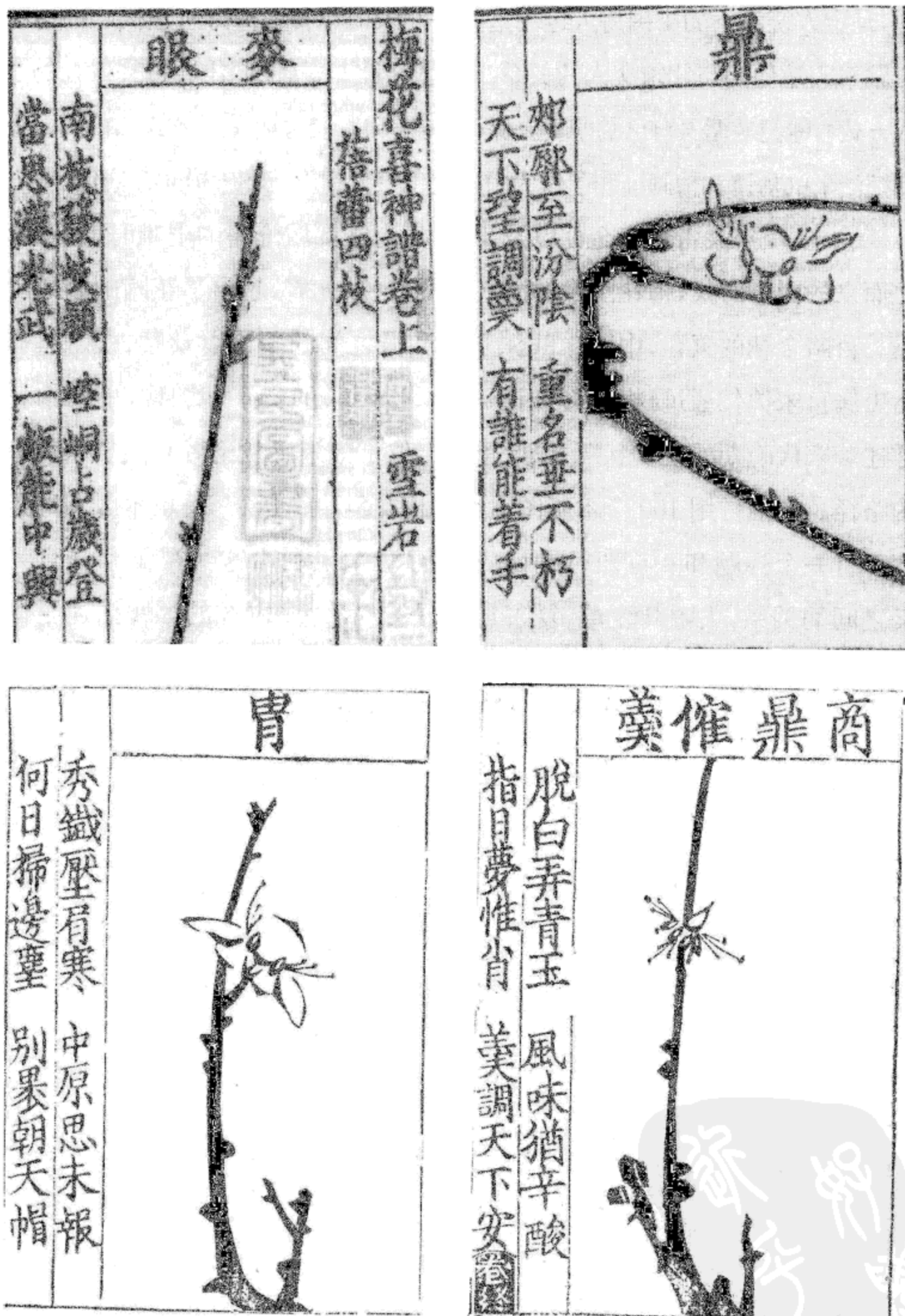


插图 17 宋伯仁：《梅花喜神谱》中的四叶，木刻本（1238 年；1261 年重印），纵 14.6 厘米，横 10.2 厘米，上海博物馆收藏。A.（左上）麦眼；B.（右上）鼎；C.（左下）胄；D.（右下）商鼎催羹。

一开始描述了半圆形的花朵和之下垂饰般的梅花花瓣,与此同时,又将读者和观赏者的注意力从梅花画转移到梅花诗,这里,“胄”发展成为军事败退和外族统治北方的灾难主题^①。

多数写梅诗人悲哀于梅花的凋落,但是宋伯仁却赞美这种消逝。他的百幅图的最后一幅图像是凋落了花瓣的梅花,裸露着果实(插图 17d)。标题“商鼎催羹”是有暗示性的、期望性的。它暗指着德行高尚的大臣需要将佞臣的阿谀奉承之词与自己的直言进谏相为调和以服务于统治者。宋伯仁在诗句中扩展了标题的代表意义,概括为“指日梦惟肖,羹调天下安”^②,在表现生命历程的最后一幅版画里,梅花果实图和嵌入标题里的思想与诗歌造就了一种新的开始。回到宋伯仁书的一开始,我们可以发现这种开端,它具体体现在一枝有着紧闭花苞的梅枝上,一首促使读者想起缔造了“中兴”——重建王朝的汉光武帝(刘秀,前 4—57)的诗歌里。^③

如果说宋伯仁与梅花痴人张镒和林洪都拥有着自我宣称的梅花癖好(他在前言中说“余有梅癖”)的话,那么宋伯仁赞美梅花的行为则与后两者大为不同。张镒和林洪将梅花推入私人世界,那是他们隐居的世界;宋伯仁则将梅花推入公共的领域,并坚持着与它的约合。这样,宋伯仁将内省的梅花外向化,通过木版画谱扩大其影响范围,并将梅花画带入了代表忠诚和代表抗议人士的图解式的著述中。^④

我们可以看看宋代忠诚人士是如何通过钻研王元量(活动于 13 世纪)的诗歌来激活这种可能性的。王元量在 1276 年后随皇室一起被监禁于北

① “胄”(《梅花喜神谱》卷 2,第 2b 页)是宋伯仁最为直接的行动回应,所赋诗行表达了无法收复中原的绝望,希望有朝一日,可以扫清边尘(如边荒民族)。标题“胄”可能讽刺韩侂胄(卒于 1207 年),他试图从金人手中收复前朝都城却以失败告终。(汉人名字中的“周”音与“胄”同音,词形相近。)

② 《梅花喜神谱》卷 2,第 25b 页。

③ 《梅花喜神谱》卷 1,第 1a 页。

④ 《梅花喜神谱》在 1261 年的重刻或许并非偶然。当时,主战派与主和派之间的纷争是一个急迫的问题。

方,回来后驻足于南方,创作了一些悲叹宋亡的哀伤作品。下面来看看他是如何表现 1276 年春,蒙古人攻克中国都城临安时的灾难的,他说:

南苑西宫棘露芽,
万年枝上乱啼鸦。
北人环立阑干曲,
手指红梅作杏花。^①

对那些混淆了梅花与杏花的人的嘲笑让我们感觉非常熟悉。但是现在,这种嘲笑却蕴含着另一种苦涩的味道。随着蒙古人统治中国,这种旧式的南北之间的嘲笑便失去了原本戏谑的成份,产生了新的意义。北人不会在南人花园宴会上拜访士大夫。他们是来自蒙古的士兵,践踏被毁坏的皇家园林,他们的北方性是异族的。

王元量注意到,蒙古人的错误并不只是一个野蛮掠夺者对植物的无知而引发的民族屈辱。他们指梅为杏的手指不只是指着院落里刚刚吐露的新芽,而是标志着在不懂梅花的统治者手中中国暗淡的未来。用包弼德(Peter Pol)的话来说,他们的误解证明他们是“文化和道德的外来人”^②。

宋人南渡之前,苏轼就讽刺了通过外部观察来解决红梅与杏花本质区分的愚钝行为。他抨击的对象是石延年(994—1041),后者写了一首红梅诗,其中包含如下有用的线索:

认桃无绿叶,
辨杏有青枝。^③

① 《醉歌十首》之九,重刊,程一中注解,收于《宋词鉴赏词典》,第 1390—1391 页。我对此诗的处理采纳了程一中的分析和解释。关于王元量与 1276 年事件的关系,参见第三首诗的注释(第 1386 页)。

② Bol, “Seeking Common Ground: Han Literati Under Jurchen Rule”, 第 536 页。

③ 《广群芳谱》卷 24, 第 589 页。根据 Hui-Lin Li (“Mei Hua: A Botanical Note”, 第 246、249 页) 的说法,梅叶出现之前,梅枝带有绿意;桃花在叶子未生时开花;杏花枝干为棕褐色(而非绿色)。

在苏轼自己所写的红梅诗与后来由红梅诗改成的红梅词里，他抨击说“诗老不知梅格在”、“更看绿叶与枝”。在散文里，苏轼的批判更加尖锐。在给儿子所写的如何创作咏物诗的文章里，苏轼引用了石延年的红梅诗，说其“此至陋语”，并断言它是“村学究体也”。^①

为什么苏轼会如此激愤呢？王元量也会因为同样的原因变得十分激愤，因为每个人都知道红梅仍是梅花，梅花的真正颜色是白色。^② 苏轼在红梅诗里告诉我们，在小红桃杏色的外表下（这一颜色是“故与施朱发妙姿”，或是“酒晕无端上玉肌”而引起的），红梅是玉白色的。此外，不管她外在的外表如何，梅花与孤独、雪、霜相依。不只是苏轼，还有许多咏梅诗人反复强调不能把高傲的梅花同低下的桃花、杏花与梨花混为一谈。^③

谁会将那些敢于直面凛冽寒冬的贞洁的梅花与那些令人眼花缭乱、嬉笑于春天的桃花相混淆呢？它不只是混淆了植物性特征，而且错将表面特征认为是本质特征。然而，不管是否错把植物区别当做本质区分或者被总体上的相似性所误导，问题是什么样的人会被单纯的外表所迷惑呢？显然，只有那些名不符实的士大夫或者外来征服者才会如此拙劣，以至于无法理解这一“中国之花”的精粹。

在宋代最后几十年的动乱期中以及宋亡所带来的影响中，梅花保持并进一步超越了它的南方特性。对宋伯仁、王元量以及拥有相似思想的

① 我对苏轼的研究采纳邱俊鹏《读苏轼的咏梅诗》（第79—81页）一文中的文献证据、分析与解释。苏轼的诗是《红梅三首》第一首，见《苏轼诗集》卷21，第1107页；他以此诗为基础的词是《定风波·咏红梅》，收于《全宋词》卷1，第289页。Kang-i Sun Chang (*The Evolution of Tz'u Poetry*, 第177—179页) 翻译了这两首诗词，分析它们的结构关系；Grace Fong (*Wu Wengying and the Art of Southern Song Ci Poetry*, 第88—89页) 翻译并讨论了这首词。这两种翻译均没有反映出邱俊鹏所关心的问题和我这里所涉及的讨论。苏轼信件的部分引文引自邱俊鹏：《读苏轼的咏梅诗》，第80页。

② 关于白色是红梅的真正颜色，参见邱俊鹏：《读苏轼的咏梅诗》，第81页。也见苏轼：《再和杨公济梅花十绝》之七，《苏轼诗集》卷33，第1748页。关于白色的重要性，见第2章和第3章。

③ 参见苏轼：《红梅三首》中第二首，《苏轼诗集》卷21；关于这一问题的讨论与进一步解释见第二章。

人来讲,梅花象征着中国。就像江南地形图和山水画一样,在蒙古统治及其以后的中国士大夫的思想里,梅花和墨梅画不仅是南方的象征,也是中国文化价值的具体体现。



第二章 墨梅术语入门

上一章我们按时间顺序讨论了赏梅的发展历程,这一历程最终促使了宋代晚期咏梅诗画传统的建立。这一章,我们将转向对梅花意境、主题和比喻的讨论,它们是梅花传统的本质元素,构成了梅花欣赏的美学与象征语言。中国士大夫通过这种语言来标识出他们自己、他们的品味以及与梅花有关的价值。与此相关,为了从视觉上表述这种语言并表达他们的价值观,在创造性的行动中,士大夫最终建立了墨梅这一全新的绘画门类。

梅花赏析语言具体地指明了墨梅的艺术发展史。传统中国墨梅画家与赏梅者是这种梅花语言的本土使用者。我们必须重现它的词汇、重构它的组词原则。

独特的语言

梅花和墨梅欣赏中存在着一种很强的倾向,即通过对比来突出梅花的特质与价值。也就是说,赏梅者不只是简单地赞美梅花,他们通过强调该欣赏对象与其他种类,比如其他花类、如花女子、其他美学观、其他植物所代表的象征价值与立场、以及其他绘画方法等在内延与外延上与

之有着本质的不同来强调他们的选择行为。更进一步的是,赏梅者还强调一种排他性,强调梅花不只是异于部分花类而是异于其他所有花类。如果梅花受到排挤,这些虔诚的赏梅者可能会宣称,仅仅想到梅花与其他花类并置就是对梅花的亵渎,他们坚信梅花完全超越了类的概念。通过孤立(而且经常通过背弃既定的选择)来提升自我产生了两个结果:一是清晰地表现出梅花与众不同的特征;二是清楚地区分出那些赏梅者,他们通过自己似梅的品质获得了排他性的梅花群体的承认。

在对比区分中发展,在排他中评价,这是墨梅理论家和实践者的显著特征。我们可以将墨梅视为梅花独特性的终极声明。在定义中,墨梅要求以“梅”作为其唯一的题材,以“墨”作为其独有的媒介。在将梅花与墨同其他花类与媒介区分开来并作为决定性的属性条件时,墨梅画是建立和强化中国文化中梅花的独特地位所经历的漫长进程中的最后逻辑步骤。

南朝初期,爱梅诗人鲍照的花园中虽种有其他花,但他自问道,“问君何独然”? 14世纪中叶,吴太素(活动于14世纪中期)在《松斋梅谱》里述梅之“妙理”时,他不费力气地将自然界梅花独特性的修辞延伸到艺术领域墨梅的独特性,问道:“此岂与花类耶?”^①

对这些问题的不同回答形成了赏梅话语。而对于这些问题有目的的架构引发了两极分化的反应:“梅”的品质归结为“只”与“独”,与之相对的是花、草、芬芳的植物、绘画之“皆”与“众”,吸引人的外表与盛开的花朵之“群”,物、种、树木之“万”,以及“千”、“百花”、“多”、“杂”。

因此,梅花诗中有“众芳摇落独暄妍”和“园花皆手植,梅蕊独禁寒”^②的词句。这些例子中,“独”的含义包含了梅花于早春开花的能力和开花时孤单的情境。因此,“独”,包括孤,既是作为独特的、高傲的标志,也是

^① 鲍照:《梅花落》,《乐府诗集》卷24,第349页;吴太素:《述梅妙理》,《松斋梅谱》卷1,第50页;点校本,第266页。

^② 见林逋,《山园小梅》之一;英译见 Frankel,“Poems About the Flowering Plum”,第165—166页;杨万里:《和罗巨济山居》,《佩文斋咏物诗选》,《梅花类》,第6b页。

悲惨的、孤立的标志。同样地,这些词还可以与其他表示孤独品德的主题如孤松、古柏相联系。将这些词直接应运于人类的情况,“独”的意境可以概括为流放途中屈原的呐喊“众人皆浊我独清,众人皆醉我独醒”^①。

在多种文本中引用“独”、“孤”及开发其固有的含糊与反讽之意是梅花诗的主调。王安石(1021—1086)同情野梅的“孤艳”。王冕则以一首四行诗配一幅画着单枝梅枝的墨梅画,诗中写道,在风沙肆虐的尘世,“清高只有孤梅树”(图版 27)。宋濂(1320—1381)以“孤高”赞梅,赞它远离喧嚣俗世,坚拒随波逐流^②。当然王安石和王冕既赞梅,亦叹人,宋濂则与王冕《孤梅树》一诗有着共同的价值观。

对宋濂来说,梅的孤高品性要求它在艺术中也具有孤立性,无论是作为主题还是使用媒介去描绘它、去体现它的精髓。在他所简述的画梅史中,宋濂提出墨梅之前绘画界的困厄,当时:

“或俪以山茶,或杂以双禽,皆傅五采……溷之于凡禽俗卉间,可不谓一厄也哉!”

此后是拯救的时代,说:

所幸仲仁师起,怒扫去之,以浓墨点滴成梅花,加以枝柯。

最后是完美的结局:

既已拔梅于泥涂之辱。^③

正是基于这种可感知的、结合了象征价值和美学价值的梅的独特性,因此,吴太素在《松斋梅谱》里宣称:“画有十三科,独梅不在其列。”^④

与之相反的是“同”,“同”是梅与梅花诗或者画梅人之间独特的关联性。无论好坏,他们在方式上总是相似的,总是将自己与其他人区分开

① 引自司马迁(前 145—约前 87):《史记》卷 87,第 2486 页。

② 王安石:《独山梅花》,英译见 Frankel,“Poems About the Flowering Plum”,第 166—167 页;王冕的墨梅题词(约 1353 年;图版 27);宋濂:《题徐原甫墨梅》,《宋文宪公全集》卷 3,第 77B 页。

③ 《题徐原甫墨梅》,《宋文宪公全集》卷 3,第 77B 页。关于此文的全篇英译,见导论。

④ 《述梅妙理》,《松斋梅谱》卷 1,第 50 页;点校本,第 266 页。

来。王冕在一首描述怒放的一枝梅的长诗中设想了这种“一起孤单”的场景(图版 29):

我与梅花颇同调，
相见相忘时索笑。
冰霜岁晚愈精神，
不比繁华易凋耗。^①

王冕与梅花的共同之处以及与其他植物与人之间的区别就在于他们能够在冬日或者凄寒的逆境中盛放的能力。接下来,我们将视野转向自然界中梅的情形,就如我们一开始注意到的那样,它是梅花独特性的来源,赋予梅花以形象、比喻与意义。

梅花与季节轮回

在中国植物界中,梅花的卓越可以归结为两个词:“先”与“独”。梅花盛放在新年来临之际。

寒圭变节,冬灰徙筩。并皆枯悴,色落摧风。年归气新,摇云动尘。梅花特早,偏能识春。^②

虽然年历已是春天,但是萧瑟的景象依旧告诉人们这是冬天。万物还是死气沉沉或者说是处于静谧之中,只有梅花从老枝中发出新芽,虬枝之上结出精致的、散发清香的花朵。

中国文化中,梅广为人知的一个角色就是季节性标志,它恰好地标示出了冬、春的交汇。梅树上的花与冬至一起说明了温暖的季节即将到来,大地复苏,万物更新。无论其他的梅花模式有什么样的两可性或者

①《梅》,见王冕:《竹斋诗集》卷2,第52a—b页。这首诗包含着一些无关紧要的变化,但却构成了艺术家为王冕《墨梅》(作于1355年;图版29)所作的题跋;选篇英译见 Hay, *Masterpieces of Chinese Art*, 第10页。

②萧纲:《梅花赋》(选篇),英译见 Frankel, “Poems About the Flowering Plum”, 第155页,括号中有附加资料。

矛盾性,梅花这一意象无疑是吉祥的。

梅花与野生鸟类、竹子结合起来是宫廷花鸟画中表现季节性题材的主流。它们是盛大的四季立轴画中关于季节图的关键元素(图版 1)^①,也构成了数不胜数的南宋册页与扇面画中装饰图案的中心(例如图版 7、8)。正如上文所提到的,同样的构思被纹饰在装钱的红包上(插图 5b),到今天仍然被认为可以带来快乐与好运。

冬日之洁白

梅花开早的特性取决于其开花的气候条件。正如我们所看到的,梅花在风霜冰雪的寒冷季节绽放。在诗歌与绘画里,严冬白色环境下,梅花树开花的形象引发了一系列的回响,它们是中国文学艺术领域梅花美学与象征语言的中坚力量。

梅花经常出现在众多冬日主题中,与其他主题分享着共同的美学观点,分享着质朴纯洁的联想。下面这首诗描写了梅雪相映的意象:

罗浮山下梅花村,
玉雪为骨冰为魂。
纷纷初疑月桂树,
耿耿独与参横昏。^②

与梅的光辉形象相得益彰的是杨万里描绘的冬日明月,即“雪汁揩磨霜水洗”^③。

不仅仅是诗人,追梅人、画家以及工匠均被这一形象所吸引,其结果是梅与月、月下梅花与雪梅成为院派画家与文人画家在表现梅花装饰与

① 《梅竹聚禽图》(图版 1)可能是四季图中的其中一部分。关于稍后完整图卷内的梅,见吕纪(约活动于 1500 年)《四季花鸟图》,收于东京国立博物馆, *Illustrated Catalogues of Tokyo National Museum: Chinese Paintings* (东京: 东京国立博物馆, 1979), 第 54 期影印。

② 苏轼:《再用前韵》,英译见 Frankel, “Poems About the Flowering Plum”, 第 169 页;关于此类形象更早的例证,见萧纲的《梅花赋》,英译见 Frankel 前揭文,第 155 页。

③ 《钓雪舟中霜夜望月》,英译见 Frankel, “Poems About the Flowering Plum”, 第 183 页。

梅花画中最受欢迎的选题之一。早先我所介绍的几个物件中，南宋赏梅的人造物品往往设计为梅花与新月。每一物件都会发挥其媒介的作用，强调题材的某个方面。因此，确切地说，一个银色凸纹盘(插图 7a)表现出花枝与月交相辉映。插图 9 中浇铸的梅枝与新月沿着优雅的瓷碗内光滑的白色内壁浮动流淌，几乎肉眼难辨，整个瓷碗笼罩着一层透明的蓝釉。当光线以适当的方法照射时，梅花与明月就会化为一个物体，如白玉般冰冷透明，如月光般清冷湛蓝。同时，插图 10 中，用白釉勾画的梅与月在古朴茶碗面上褐黑色釉质的夜空中互相映衬着^①。

南宋画院里，像马远这样的艺术家意识到了这些题材在形式上的可能性及其内在的情感。马远是简约派水墨画的大师，他用色彩与水墨创作《小品册页》(图版 11)，在他的梅花画中，“朗月”中的梅花是优雅静谧的浮云倚在幽蓝晴空之中；“竹侧”之梅与“清溪”之梅则呈现在阴霾苍穹与雪岸中。《华灯侍宴图》(图版 9)中描绘了被白衣舞者环绕的月下丛林的魅力；但在《月下赏梅图》(图版 10)中，他用清冷的蓝色水墨描绘出一片山水、梅树和人物，完美地表现了杨万里“雪汁揩磨霜水洗”的想法。

从美学、象征和技巧层面上讲，月下雪梅很适合业余文人水墨画家。事实上，吴太素《松斋梅谱》中所提到的宋代墨梅大师扬无咎所写的 65 种梅花品目中，一半多包括了“月”、“雪”、“玉”或者名字中带有“玉”的物体。^② 为了凸显梅花的光辉形象，文人画家用深色水墨背景下预留的白绢或者白纸区域表示花与枝。通过运用这些技巧，他们创造了一系列的墨梅形象：或雄浑写意(图版 4)，或清楚明晰(图版 5)，或雾霭笼罩下的

^① 后世工匠通过在陶瓷、漆器上运用留白与镶嵌之法发展了梅月与梅雪图案。实际上，清代蓝白瓷器上那些无处不在的(取名不当的)“山楂”图案描绘的正是梅与碎雪，由斑驳的深蓝釉底色彩映衬下的留白区域形成的白色花枝预示着冬之将去、春之即来。(关于具有代表性实物的图解与讨论，见 Neill, “The Flowering Plum in the Decorative Arts”, 第 217—221 页；绘画技巧将在下文讨论。)漆匠把陶器黑亮体表示为夜空，由珍珠母镶嵌而成的花枝熠熠闪光(例如，在 Neill 一文插图 83 所展示的盒子，前揭书，第 198 页)。

^② 《补之写梅品目》，《松斋梅谱》卷 2，第 69—70 页；点校本，第 272 页。

月下梅花朦胧浪漫(图版 6),或如《万玉图》般壮丽妙趣(图版 35)。

雪梅与月梅的诗意形象为画家提供了素材,这些题材所蕴含的价值观即使在没有雪或者明月的绘画中同样发挥着作用。雪与月光(含冰、霜、白玉)共享着梅花的典型特征,一起构成了梅花的美学形象,强调纯洁、光辉、清冷,通常还有肃穆。这些品质可以直接从花卉作品中察觉到(例如图版 12 和图版 5),也可以在表现白裙梅花美人(如插图 18、19、20)的绘画描述中体会到。最后,这些题材中所包含的冰冷品质表现为肃穆与严谨的绘画技法(图版 12、13)。

到现在为止,我们已提到的题材里梅花总是与冬日的严寒为舞。但是在一些或者更多例子中,梅的特殊品质主要是在于其不畏严寒冰霜、克服困境、傲然怒放的能力。南朝诗人鲍照是最早定性梅花独特性的人之一,他在《梅花落》中写道:

中庭杂树多,偏为梅咨嗟。
问君何独然?
念其霜中能作花,露中能作实。
摇荡春风媚春日,念尔零落逐寒风。
徒有霜华无霜质。^①

很明显,梅的特质就在于能在恶劣环境之下开花的能力。冬日寒风与春日艳阳对比、霜华与霜质的对比同样很明显。可是这些对比是为了什么,又暗示了什么呢?

这首诗文是通过将梅花在严寒环境下盛放与众花在暖季绽放、冷季凋零的生命历程相对比而得出的^②,但是也有其他的可能性。例如,傅乐山(J. D. Frodsham)认为整首诗就是在写梅花,并不涉及与其他花类的比较,它体现了诗人对娇柔梅花必然被毁的悲叹,表达了《梅花落》中及

^① 《梅花落》,《乐府诗集》卷 24,第 349 页。

^② 参见《魏晋南北朝文学史参考资料》,第 503、504 页;以及唐海涛:《读鲍照的梅花落》。

时行乐的主题。^① 鲍照《梅花落》究竟要传达什么信息呢？梅花的特质是于冰霜中盛放、还是在冰霜中凋零、抑或两者兼有？这里，问题的关键就在于梅花形象在本质上的模糊性，这一模糊性引发了（有时是同时引发了）中国诗人与画家的赞赏与怜悯。

岁寒三友

上文中，我们将狂欢者在头上插戴梅花与竹子视为春天的来临（插图 6）。另一狂欢者（右下方）则将一截松枝插在他的纸帽上。我们可以看到绘有松、竹、梅图案的丝绢（插图 15、16）。这种三合一的题材在后来中国装饰艺术里绽放异彩^②。在这些情境里，这些冬日伙伴呼唤着新年的到来，祈求着祥瑞的祝福。文人吸纳了这一主旨作为自己的精神象征，称其为“岁寒三友”。

当寒梅被视为战胜冬季的冰雪封锁和令人心畏的困难时，由洁白花朵所表现的纯洁之意就变得愈加令人注目，并在共鸣中得到强化，成为不屈不挠的文人独有的纯粹品质，他们的美德在苍凉之中同样优雅地绽放。梅在静寂的寒冬中开花，而多种植物则于温暖的春日开放，这种对比将梅花同其他花类区分开来，区分出了难与易，用高卓的道德品性构建出了梅花的独特性。而能够集中阐明这一意义的表述就是广为人知的“岁寒三友”主题。

唐代诗人朱庆余（826 年进士）用如下方式表述早梅的特质：

天然根性异，万物尽难陪。

自古承春早，严冬斗雪开。

艳寒宜雨露，香冷隔尘埃。

^① 英译见 Frodsham, *An Anthology of Chinese Verse: Han Wei Chin and the Northern and Southern Dynasties*, 译为“Plum-blossom Falling”, 第 154 页。唐海涛（《读鲍照的梅花落》）对该诗不同的解读作出评价。

^② 关于宋代织品，参见第 1 章；关于陶瓷器，参见 Neill, “The Flowering Plum in the Decorative Arts”, 第 206—214 页，文中作者列举了大量例子。

堪把依松竹，良涂一处栽。^①

诗中，朱庆余以我们所熟悉的方式阐述了梅的独特之处：绽放时日早，环境酷烈，拥有艳寒、冷香和无瑕的纯洁。诗尾，他将梅与松、竹相联，因为松、竹与梅一样是拥有忍受冬日严寒能力的高贵植物。由此可见，朱庆余可能是最早呈现这种精神上“三合一”的诗人，这种三合一后来被概括为“岁寒三友”。^②

在这一构建中，梅花与松、竹结合，构成了儒家美德的象征。松四季常青，竹坚韧有节，梅傲寒怒放，这些代表性的植物体现了在困境中隐忍的理念，象征了那些在其他人已屈从于时势艰难之际，他们却依然能清白正直存活下来的高尚的人。因此 13 世纪中期的一位作家写到：“世称三友，挺挺花卉中。”^③

《论语》中的“子曰，‘岁寒，然后知松柏之后凋也。’”^④一篇提供了儒家关于植物比喻的一种常被引证的章句，体现了如何面对逆境的思想，以此将那些拥有特殊品德之人与他人区分开来。而正是这一思想赋予了寒梅道德上的权威性。

在宋代绘画中，岁寒三友的形象体现在赵孟坚所作的墨画册页中（图版 14）。这里，宋末文人画家以空白为背景，用纯洁无瑕的形象将梅、竹、松相互交织的枝桠区分开来，以此赋予三友的象征意义。因为赵孟坚没有为此作品题词，所以我们无法知道他的意图。他可能将之作为新年礼物或生日贺礼，就像他同时代的人在类似的场景下所写的宋词中所表达的岁寒三友的形象一样。但是，随着时间的推移，文人画中岁寒三友主题的长久使用使其成为中国文化价值观和坚定的中国文人美德的

① 《早梅》，英译见 Frankel, “Poems About the Flowering Plum”, 第 160—163 页。

② 关于术语“三友”、“岁寒”的发展历程以及合而为“岁寒三友”，参见 Frankel, “Poems About the Flowering Plum”, 第 161—163 页，注释 2。

③ 王贵学：《兰谱》“序”（作于 1247 年），英译见 Frankel, “Poems About the Flowering Plum”，第 162 页，注释 2，文中列举了更多相关内容。

④ 《论语》9. 27，见《论语注疏》9. 35（第 2491. 3 页），对这一思想的详尽阐述亦见该篇注疏。英译见 James Legge, *Confucian Analects, The Chinese Classics*, 第 1 卷，第 225 页。

象征。

蒙古统治下的中国，三友的道德意义变得引人注目。对元代统治下的中国文人来说，岁寒三友有了抵抗、抗争的含义。在这种情况下，岁寒三友成为业余文人画的主流，并且同墨梅题材一起被打上了不可磨灭的道德与美学价值的印记。^①

花与枝

造就梅花形象与含义的丰富性及宽广性的部分原因是由于花与枝反差的自然特征引起的：梅花纤柔、完美、花期短，而梅干与梅枝则坚硬、虬曲、生命期长。因此，一些人悲悯梅花注定要转瞬即逝的命运；而另一些则称颂梅花的刚毅坚忍。这些可怜的与英雄的形象在梅花美人与梅花隐士身上结合在一起。

梅花：转瞬即逝

虽然在阴郁的冬日等待有一些焦灼，但梅树开花不只是对新生命的期待，而且也预示着即将到来的凋逝。^② 寒风、雨雪将还未开花的梅花打落在地，仅剩梅枝，这使得梅花本就短暂的花期愈发短暂。因此，梅花彰显了一种柔弱的矛盾情绪，既有欢愉，又有遗憾。

正是梅花吐蕊、初绽、怒放、凋零这一飞驰的生命历程使其成为短暂易逝的象征。有时梅花也被作为一种无上敏锐的工具去追寻难以察觉的变化。冬春交替、完美一瞬的流逝、或者命运与喜好的改变均可以与梅花在树上自开而谢的生命相连。这一点在梅诗里经常用“南枝落，北

① 关于元代三友，见 Ho, “Chinese Under the Mongols”, 第 97—98 页。关于元代墨梅画，见第 10 章。

② 此处的讨论与 Bickford, “The Flowering Plum: Literary and Cultural Traditions”一文中的论述略有不同。

枝开”这一词语来表达。^①

梅花落

梅花象征青春和美丽的短暂是由梅花落的形象激化而生的。画家描绘了梅花凋零之际在花枝上颤动(图版 12)、挂在半空(图版 3, 第 4 部分)、或者在风中盘旋的场景(插图 32)。诗人则在《乐府诗集》和《梅花落》主题中表达了及时行乐的主旨。^②

有人认为“梅花落”曲子并非出自中国,它最初是由横笛演奏的。可能因为这一联系,梅花落与笛声在诗歌中经常成对使用。在许多诗与词中,羌笛或胡笳、玉笛或玉龙笛常会吹出梅花落、梅花吟或者其他哀曲之音,在黄昏或午夜唤起诗人怅然若失的情感。^③

现代学者许芥昱(Hsu Kai-yu)认为羌笛产生的效果与西方号手的号声相像。^④ 这一观点是正确的,因为音乐本身的哀伤之意以及和它相连的主题的伤感都被唤起。笛子与梅花在表达转瞬即逝这一主题上相互加强的效果在周邦彦(1056—1121)《梅花》词中表现的很明显,他写道:

风娇雨秀。好乱插、梨花盈首,须信道、羌管无情,看看又奏。^⑤

① 这一流行的短语出于《类书白(居易)孔(传)六贴》梅部的一段文字,其中写到:“大东岭上梅,南枝落,北枝开。”(引自诸桥辙次编:《大汉和辞典》2:577.4 和第 2750.348 条目)。

其他文献资料将此山称为大庾岭。二者皆指同一地点(亦称梅岭或者梅花岭),位于江西与广东交界处,是五岭最东边界(见《中国古今地名大辞典》,第 74 页)。与罗浮山一样,大庾岭经常出现在梅诗中。

② Frankel(“The Plum Tree in Chinese Poetry”,第 95—96 页)将“梅花落”与西方对短暂易逝的处理进行比较,并从中国诗歌中列举了许多植物学的例证。

③ 参见 Frankel,“The Plum Tree in Chinese Poetry”,第 96 页;和 Frankel,“Poems About the Flowering Plum”,第 191 页注释 10。关于“梅花落”的起源,亦见唐海涛:《读鲍照的梅花落》,第 60 页。Kai-yu Hsu(“The Poems of Li Ch'ing-chao(1084—1141)”,第 527 页注释 17)将“羌笛”称为“由北方非汉人军队传入中原的军号”。羌族和胡族是对西方和北方非汉族部落人民的称呼。在宋代诗集,例如《梅苑》内可以发现大量有关梅花落和羌笛成对出现的例证。

④ Hsu,“The Poems of Li Ch'ing-chao(1084—1141)”,第 527 页注释 17。

⑤ 《玉烛新(双调)·梅花》,《全宋词》卷 2,第 609 页。这首词曾错误地归为李清照所作(最初出自《梅苑》);见《李清照集校注》,第 332 页。在翻译时,我参考过 Kai-yu Shu(“The Poems of Li Ch'ing-chao(1084—1141)”,第 527 页)的翻译,此词附于李清照名下。

在诗歌中,我们经常发现梅花曲与笛子并置,但诗歌中并没有梅花的形象,只有孤独、贬谪与流放的感觉。因此,在贬往南方游荡之时,李白听见了由笛子演奏的“落梅花”后倍加思念中国北方的都城长安。这里,表现“梅花落”主题中的失落感从时间上的转瞬即逝转变为空间上的分离。^①

像其他花卉一样,凋落的梅花也可以象征仕途的跌落或可以这种方式来解读。刘克庄和王冕的作品就是两个很好的关于梅花的例子。刘氏的《落梅》将零落飘摇的花瓣喻为贬谪的仕人和漂泊的诗人。据称这首诗隐晦地悲悯着赵竑(卒于1225年)的命运。赵竑是宁宗皇帝(1194—1224在位)的养子,他先被剥夺皇位继承权,后在以其名义发动的政变失败后被杀害。而刘的诗歌间接地指责了宰相史弥远(卒于1233年),许多人认为是他导致了赵竑的失势和死亡。这种说法让刘克庄卷入了“江湖诗集”事件中,书籍木刻版遭毁坏,出版商被放逐,同时朝廷还颁布了禁诗令,这一情况直到史弥远死后始有好转。^②

如果说刘克庄的遭遇是由落梅而起的话,那么王冕的遭遇则源于梅

① 《与史郎中饮听黄鹤楼上吹笛》,《全唐诗》卷182,第1857页;亦见李白,《清溪半夜闻笛》,《全唐诗》卷182,第1856页,和《观胡人吹笛》,《全唐诗》卷184,第1876页。

② 《落梅》,《后村先生大全集》卷3,第25A—B页。据方回记载(《瀛奎律髓》卷20,第843页),此诗作于1220年,为刘克庄《南岳稿》的部分内容,诗集后被编入《江湖诗集》。关于此诗和《江湖诗集》,见《瀛奎律髓》卷20,第843—844页,以及《齐东野语》卷16,第292—293页;概述见于吉川幸次郎:《宋诗概说》,东京:岩波书店,1952。英译本 *An Introduction to Sung Poetry*. Burton Watson 译, Harvard-Yenching Institute Monograph Series, 第17辑, Cambridge: Harvard-Yenching Institute and Harvard U. P., 1967, 第176—177页。

刘克庄在梅诗内重新忆起这些历史事件。数年后,为扬无咎墨梅画题跋时,他回忆到,少时所写的“落梅诗”为他带来了很大的麻烦,自那时起,

“见梅花辄怕,见画梅花亦怕,……小儿观雉,又爱又怕,予于梅花亦然”

见《扬补之墨梅》,《后村先生大全集》卷99,第859B页;亦见刘克庄《病后访梅九绝》,尤见第1、3、7、8首,《后村先生大全集》卷10,第89A—90B页。

刘克庄的“怕梅”并没有妨碍他成为最为多产的宋代写梅诗人之一。他的全集包括分为10首一组共10组的100首写梅绝句(《梅花十绝答石塘二林》,《后村先生大全集》卷17,第145B—150A页;《四部丛刊》版本遗失的部分(据称原来就已佚)是自第4组第7首诗到第8组第5首诗尾之间的内容。)

花不肯凋落。在元大都为其墨梅画题名时,王冕写道:

冰花个个团如玉,羌笛吹他不下来。

据当时记载,这两句诗使观者咋舌,有人试图抓捕他,王冕趁夜逃出元大都。^①稍后我们将探讨这些疑案。但是有一件事是确切无疑的:当时人们都震惊了,因为王冕颠覆了关于梅花的本质真理,即:当笛声起时,梅花总会落尽。

拟人化的花:梅花/美人与韶华易逝

当诗人赞美、怜悯梅花易逝的美丽时,他们把梅花这种特殊的美加入到梅花美人的永恒和短暂主题之中。就像梅的纤枝与娇小朴素的花朵,如花般的美人在她的素雅中显示着精致、优雅和高贵,同样,和梅花一样,韶华易逝。^②

通过长达千年的发展,梅花与如花般美人的形象中包含了共同的美学观,表达着短暂易逝的主题,从而在诗画中形成了一种主要的梅花模式,我称之为“梅花/美人”传统。我们可以从《诗经》、宋词与南宋传奇中追溯梅花/美人的形成过程,通过“关联”、“会聚”和“融合”三个阶段,梅花/美人的各个要素发展成为日益亲密的关系。

第一阶段:关联

女子、梅花与时光流逝首先是在《诗经·摽有梅》中被关联在一起的。吟唱者数着成熟落地的梅子,催促着求婚人“迨其吉兮!”“迨其今兮!”“迨其谓兮!”^③我们很难想象出有比之更直白的表述方式了。

① 王逢:《题王冕墨梅·有引》,《梧溪集》卷5,第86a—b页。

② 后部分的论述或曾发表于或改编自 Bickford,“The Flowering Plum: Literary and Cultural Traditions”一文。更多关于文学中的梅花美人,见 Bickford 前揭文,第18—22页;Frankel, *The Flowering Plum and the Palace lady*, 第1—6页,和“*The Plum Tree in Chinese Poetry*”,第99—102、第104—110页。

③ 《摽有梅》,毛注20;英译见 Frankel,“Poems About the Flowering Plum”,第153页,和“*The Plum Tree in Chinese Poetry*”,第89页(讨论见第89—90页),文中引用了其他翻译。此处引用篇章的英译取自 Frankel,“Poems About the Flowering Plum.”一文。

梅子与少女在成熟与凋落之间平衡着。但是，梅因时而至，人的情况却被改变了：熟透的果子落下来，被收集起来；但成熟的少女却尚未完婚。虽然吟唱地是果实而不是梅花，但此诗却是众多描写美人赏梅、感慨韶华易逝的诗歌的“鼻祖”。^①

第二阶段：会聚

《摽有梅》是一个早期、孤立的例子，它将梅花形象和其他问题关联起来。南宋是赏梅习俗的形成时期，也是在这一阶段，梅花、美人、时光易逝三者结合为一个统一的主题。萧纲《梅花赋》首次全面展现、阐述、交织了梅花/美人的形象和情境。^②

《梅花赋》里，时间正值年关之际，地点是御花园。在那里，娇柔的梅树与如花美人用她们亮丽的洁白之美照亮了阴郁的花园。诗人通过她们共有的品质、行为、语言来提示两者的密切联系，正如傅汉斯(Hans Frankel)观察到的，“这两者相交于一个主题：韶华易逝”^③。重闺佳丽欣赏着自己与梅花，插一枝梅花在发髻中，更显其相似，但她也突然被两者相似处中令人沮丧的一面所震惊。在这首长赋的结尾，这位宫廷美人的—声悲叹打破了花园的宁静：

春风吹梅畏落尽，贱妾为此敛娥眉。

花色持相比，横愁恐失时。^④

在这里，梅花与美人的模式全面形成，梅花与如花美人一起代表了一种平实高雅的审美观和短暂易逝的主题。

① 关于传统注释，见《毛诗正义》15. 23(第 291 页)。《诗经》“序”中说，此诗是“男女及时也”。英译见 Legge, *The She King, The Chinese Classics*, 第 4 卷, 第 40 页。

这首诗中的梅不一定指梅树，我们称之为“梅花”(Prunus Mumae)。然而，在传统编撰中，梅条目之首往往不断地征引此篇，这一现象表明，此诗被认为是诗歌内梅花传统的始祖。

② 见 Frankel, “Poems About the Flowering Plum”, 第 155—157 页；和 *The Flowering Plum and the Palace Lady*, 第 1—6 页；以及“The Plum Tree in Chinese Poetry”, 第 99—102 页。我的讨论采用了他的分析。

③ Frankel, *The Flowering Plum and the Palace Lady*, 第 4 页。

④ 英译见 Frankel, “Poems About the Flowering Plum”, 第 157 页。

第三阶段：融合

宋代作家通过赏心悦目的含糊的形象(它是梅花? 还是美人? 还是两者都是?)和文学改造成拟人的故事使得梅花和美人关联越来越紧密。在诗歌方面,苏轼是这一模式的大师。萧纲所写梅花与美人的双重形象是分离的(他的艺术体现在对应与会聚上),在苏轼笔下却是不可分离的,它们融合成了一种单一的光辉形象,作者反复借用玉、雪、冰等相同词汇来表现出梅花与美人的独特品质。

诗歌中梅花与美人的融合是通过宋代传奇的拟人化来完成的。例如,傅汉斯的研究向我们展示了苏轼梅诗《再用前韵》是如何激励一位12世纪的无名作家在罗浮山创作出了赵师雄传奇。^① 苏轼词中隐现的梅花与美人的形象在这里成了这一传奇的线索和角色:赵师雄在松林间一处梅园后偶遇美人,“淡妆素服”、“语言极清丽、芳香袭人”。进入酒肆与之共饮后,赵师雄酒醉睡去,翌日清晨醒来,发现自己在“大梅花树下,……惆怅而已。”正如傅汉斯说,这里的美人就是梅花。^②

梅妃、梅花妃子

最有影响力的拟人作品是《梅妃传》^③。在这一历史传奇中,名不见经传的南宋“传记作家”凭借六个世纪以来的梅花传说创造了他的女主角——梅妃。他将她描写为经常被编入小说的唐玄宗(712—756 在位)

① 《再用前韵》; 英译见 Frankel, “Poems About the Flowering Plum”, 第 169、171 页。见 Frankel, “The Plum Tree in Chinese Poetry”, 第 107—110 页, 文中有对这一传说与诗歌的翻译, 有关于诗是如何转变发展为传奇小说的分析, 有对参考文献的考察。故事的英译同样收于 Frankel, *The Flowering Plum and the Palace Lady*, 第 5 页。与此文相关的问题, 见 Frankel, “The Date and Authorship of the *Lung-ch’eng lu*”, 收于 *Silver Jubilee Volume of the Zinbun-Kagaku-Kenkyusyo, Kyoto University* (1954), 第 129—149 页。后文的概述基于 Frankel 的翻译, 引号内的词直接取自他的译文。

② Frankel, *The Flowering Plum and the Palace Lady*, 第 5 页。

③ 节选英译译文和讨论见 Frankel, “Poems About the Flowering Plum”, 第 176—179; 亦见 “The Plum Tree in Chinese Poetry”, 第 105 页。关于整篇译文, 见 Levy, *Harem Favorites of an Illustrious Celestial*, 第 134—142 页。后文的概述基于 Frankel, “Poems About the Flowering Plum.” 一文的翻译, 它也是引号内文献资料的来源。关于梅妃, 亦见 Bickford, “The Flowering Plum: Literary and Cultural Traditions”, 第 19—20 页。

的妃子，是他臭名昭著的宠妃杨贵妃的竞争对手。

“传记作家”塑造梅花主人公的要素甚多，于此不做一一赘述。但我们发现他利用了自然界中的梅花、梅花美学与爱梅诗人的人物形象。就像一朵可爱的花从南方乡村迁到北方都城一样，梅妃也是从福建（此地以梅花著称）“迁”到了长安的皇宫之中。在描绘她的容貌时，“传记作家”把她比成梅花美学的生动表现，他写道，梅妃“淡妆雅服，而姿态明秀”；在描写她的行为时，他赋予了梅妃爱梅诗人所构建出来的美好品质：

性喜梅，所居栏槛，悉植数株，上榜曰：“梅亭。”梅开，赋赏至夜分，尚顾恋花下不能去。上以其所好，戏名曰：“梅妃”。^①

在《梅妃传》里，“传记作家”超越了赵师雄在罗浮山下简略地香艳轶事的描述，通过将梅妃这个虚构的却又貌似真实的人物的容貌、行为和内在的节制、教养和顺从的品质的结合，他创造了一个完整的梅花美人形象。

梅妃的命运是悲剧性的，她受到杨贵妃的排挤，凋落在后宫中，通过写诗度过了漫长孤独的日子。她把自己的失宠比作梅花的朝开夕落。某晚，她在与皇帝偷偷重聚后，为其情敌杨贵妃所觉察，之后，梅妃就被人遗忘了。当唐明皇与其爱妃逃出皇宫时，梅妃被遗弃在宫中，被叛乱者杀害。后来她又返回到皇帝的梦中，将皇帝引至她在梅树下的坟墓处。

从梅妃早期得宠、长夜相思到孤独死去，《梅妃传》表明了另一种“梅花/美人”传统经过长期的发展已经到了成熟期，在这一时期孤独被解释成某种忽视，短暂被解释成爱、青春以及美丽的消逝。我们回想一下，萧纲笔下的美人在宫殿花园围墙后面漫步，极度孤独、与世隔绝，像一朵奇葩。而后来的梅花/美人文学中，那种孤独通常代表了遭男人背叛和抛弃后的女子的沮丧和寂寞。

^① 英译见 Frankel, “Poems About the Flowering Plum”, 第 177 页。

李清照(1084—卒于 1151 后)

当《梅妃传》的作者凭借梅花文学创造了一个虚构的生命时,南宋词人李清照在宋词中重构了她自己的生活,用梅花/美人的术语诉说着她的经历。她曾有幸福的婚姻,与丈夫搜集和研究古物、书籍和绘画,但这种幸福却因金人入侵而被打断,他们的幸福生活在 1129 年丈夫过世后结束。她只身随着朝廷来到南方,最终定居在南宋都城,在那里她写下了杭州和她记忆中的梅花。

梅花是李清照最喜欢的主题。从她少女时代的诗歌到成为寡妇后的悲伤,她把自己及其遭遇与梅花相比。她写到少女时她快乐地将带有露水的梅花插在头发上,她也写到那个醉后颤抖的寡妇在午夜时将凋零的残枝从她缠绕的发髻上拔出。

在《清平乐》一词里,她将梅花比作自己的过往与当下。在过去,她忆道:

年年雪里,
常插梅花醉。
揆尽梅花无好意,
赢得满衣清泪。

然而现在,梅花不再用来表达诗人的面庞了,而是:

今年海角天涯,
萧萧两鬓生华。
看取晚来风势,
故应难看梅花。^①

如果少女揆尽梅花并没什么深意,那么当成为寡妇后,在《诉衷情》一词中,梅萼插残枝一节则寓含了绝望与命定之意:

^① 英译见 Frankel, "Poems About the Flowering Plum", 第 175 页。

更挪残蕊，
更拈馀香，
更得些时。^①

在李清照的梅花词里，我们发现传统惯例与经历的融合，这一融合更为突出了梅花/美人主题的悲伤美。

绘画中的梅花/美人

理解“梅花/美人”传统有助于我们理解南宋梅树美人的作品，这些佳作（例如插图 18、19 和 20）的寓意已经变得模糊了^②。内在证据表明《梅妃传》本身可能是一个有渊源的故事，一个声称是真实的唐代传记，它系统地合并了“梅花/美人”资料，试图去解释宋代所谓梅妃画趋势的来源。“传记作家”在后记中描述了这些作品：

今世图画美人把梅者号“梅妃”，泛言唐明皇时人，而莫详所自也。^③

作者继续推测，由于杨贵妃擅美，因而梅妃画这一历史题材隐晦不显。他的评论表明宫廷美人和梅花的作品是非常普遍的，它们构成了绘画中的一个门类，或者说至少宋代《梅妃传》的作者是这样认为的，而“梅妃”很可能是这一类画的通称^④。

确实，梅妃画明显集中在《梅妃传》的倒数第二个章节：悔恨不已的

① 英译见 Frankel, “Poems About the Flowering Plum”, 第 175 页。

② 更多关于绘画中梅花美人的内容，见 Bickford, “The Flowering Plum in Painting”, 第 47—49 页。

③ 《梅妃传》，收于《说郛》卷 38，第 66 页。

④ 虽然《梅妃传》的整个前提条件是伪造的（据称它是唐朝文献，实际上却是一篇作于 12 世纪的传奇），我们认为，《梅妃传》无意间为宋代女子与梅画的广泛流传提供了证据。关于《梅妃传》的写作日期，见 Frankel, “Poems About the Flowering Plum”, 第 176 页注释 1。辛弃疾在一首词内引用了《梅妃传》的一则典故，表明该故事在 12 世纪已经广泛流传；见辛弃疾：《重叶梅·生查子》，《稼轩词编年笺注》卷 5，第 512 页。



插图 18 苏汉臣(活动于 12 世纪早期):《妆靓仕女图》,纨扇,绢本设色,纵 25.2 厘米,横 26.7 厘米,美国波士顿艺术博物馆藏。

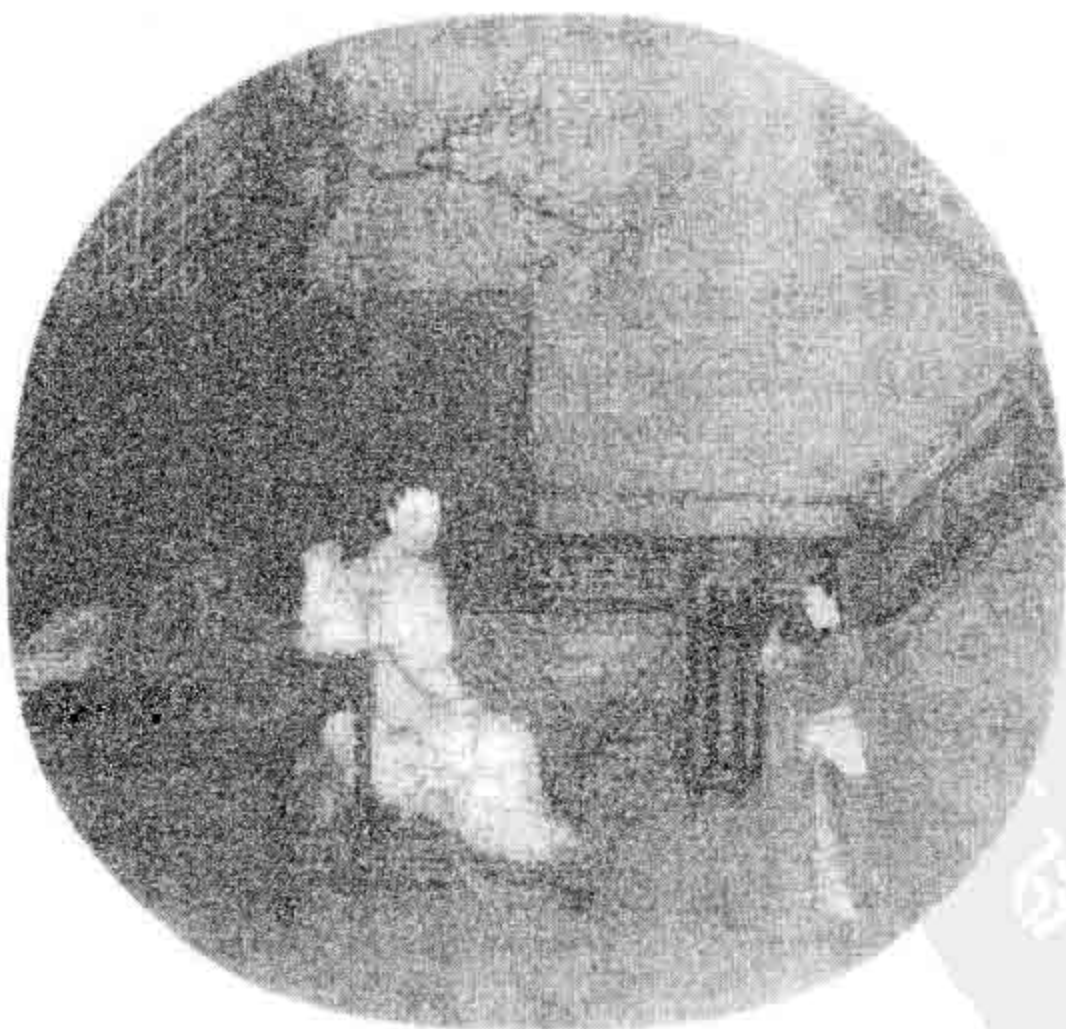


插图 19 佚名画家(13 世纪早期;从前托名于王居正[活动于 11 世纪中期]):《旋闰调鹦图》,纨扇,绢本彩墨,纵 23.4 厘米,横 24.2 厘米,美国波士顿艺术博物馆藏。



插图 20 佚名画家(12 世纪—13 世纪):《修竹仕女图》,纨扇,绢本彩墨,纵 24.8 厘米,横 26.7 厘米,美国费城艺术博物馆藏。

皇帝收到了梅妃死后的画像,并将她的样貌做成石刻。^① 连同后记中的声明一起,画像的主要作用在于激发了《梅妃传》的绘画灵感,提供了基本的创作原理。不管怎样,梅妃与其对手的故事作为一对虚构的主题在宋代晚期得到了认可,这可由刘克庄名曰《唐二妃像:梅妃杨妃》的系列诗中得到证明。^②

关于“梅花/美人”画受欢迎的实证当然是现存大量的宋代扇面画和册页集,它们均描绘了一位梅树旁边的美人。这一类作品(插图 18、19、20)所展现出的共同特征是相当明显的:每一幅画中均是一棵盛开的梅树和一位

① 这一情节的英译见 Frankel, “Poems About the Flowering Plum”, 第 179 页。

② 《唐二妃像:梅妃,杨妃》,《后村先生大全集》卷 11,第 106A 页。后来,詹景凤(1528—1602)收录描述了由赵伯驹(约卒于 1162)创作的《梅妃图》册页;见詹景凤的《东图玄览篇》,第 28—29 页。现存作品与詹景凤描绘风格最为相近的是一幅佚名的元代册页(印有盛懋[活动于 1310—1360]伪章),题为《松梅仕女图》,收于《故宫书画录》卷 6,第 209 页(见《宋元名画》册页,条目 16);台北故宫博物院,VA15。

身着白色或亮色衣服、淡雅高贵的孤独美人(从我们角度看,即便有仆人的陪同也不会消减这份孤独)被孤立 in 紧闭的花园或荒野的背景中。所有一切都可以借由高居翰描述《修竹佳人图》(插图 20)时所列出的品质来表现:“整个南宋时期,某些悲伤美能够在孤独的人物和她精致的背景中捕捉得到。”^①

这些惯例在宋朝已然确立并为人所理解,当时创作这些绘画时,受梅花/美人文学的鼓励及其引发出的联想,画中的人物毫无疑问就被确定为梅花美人。借用中国赏梅人最喜欢的方法,我们可以在将它们与典型的深宫女子图的对比中充分把握到其独特性。人们只需要去考察唐宋美人图集即可,这些美人图详尽展现了华丽的绸缎和绘有图案的薄纱,复杂的头饰和挂饰,描绘了社交娱乐或家庭宴乐的场景。在这些包含了梅树和孤独而静止的梅花般美人的绘画作品中我们可以欣赏到与众不同的梅花/美人主题、美学和创作中内省的氛围。^②

在宋代晚期诗歌和绘画中,梅花和孤独美人的结合已完成并变得十分普遍。当宋代诗人写梅花时,他们似乎自然而然地想到了被遗弃的女子;当宋代画家用图绘方式解读被遗弃女子的诗歌时,他们总是会加上一株开花的梅树。

凝视着梅花或墨梅,诗人可能会想到细君与昭君的命运,作为汉朝公主,她们都远嫁边疆,远离家乡;也有可能,诗人会忆起杜甫《佳人》一诗中那个悲伤的女子:

绝代有佳人;

幽居在空谷。

天寒翠袖薄,

^① Cahill, *The Art of Southern Sung China*, 第 57 页。

^② 相关比较,见周昉(730—约 800)《簪花侍女图》,辽宁省博物馆藏;《辽宁省博物馆藏书画》影印。张萱(活动于 8 世纪)《虢国夫人游春图》,绘宋摹本,辽宁省博物馆藏; Cahill, *Chinese Painting*, 第 20 页影印。张萱《捣练图》,宋徽宗摹本,波士顿艺术博物馆藏; Cahill 前揭书影印,第 21 页;周文矩(活动于 10 世纪)《宫中图》,宋代摹本,包括 4 部分,藏于 I Tatti,克利夫兰艺术博物馆,哈佛大学艺术博物馆(Sackler),大都会艺术博物馆(见 *Eight Dynasties*, 条目 16;和 Cahill 等编: *An Index of Early Chinese Painters and Paintings: T'ang, Sung and Yuan*, 第 29 页)。这些作品本身或者其中部分被大量影印;见 *An Index of Early Chinese Painters and Paintings: T'ang, Sung and Yuan* 一书内艺术家条目。

日暮倚修竹。

每个女子的故事都广为人知，她们都与梅花无关，却都遭受着冷酷的遗弃与痛苦的分离，正因为如此，她们成了梅花美人。^①

相反，尽管杜甫《佳人》一诗既没有明讲也没有暗指梅花，但宋代绘画却受到那个典型的被遗弃的可怜的妇人（例如插图 20）的启发，在表现该妇人时会插入一株开花的梅树。这是为什么呢？在梅花作品中插入这首唐代著名的诗歌，宋代艺术家发掘出了一种流行的时代主题，并且他们确信，在同时代的 12 世纪或者 13 世纪人心目中，这一主题能大幅提高杜甫《佳人》一诗中的悲伤美。^②

① 例如，见刘仲尹《墨梅》（十绝），收于《中州集》卷 3，第 50A 页；辛弃疾《再用前韵》，词牌名“满江红”和“重叶梅”，“生查子”，《稼轩词编年笺注》卷 1，第 14—15；卷 5，第 511 页；范成大《梅花·玉楼春》，收于《范石湖集》，《石湖词补逸》，第 483 页；姜夔《梅花词·疏影》，英译见 Frankel, “Poems About the Flowering Plum”，第 189 页，和 Lin, *The Transformation of the Chinese Lyrical Tradition: Chiang K'uei and Southern Sung Tz'u Poetry*, 第 171—174 页。《佳人》节选英译见 Frankel, “Poems About the Flowering Plum”，第 162 页注释 2；全诗英译与注解见 Hawkes, *A Little Primer of Tu Fu*, 第 78—86 页。

② 插图 20 题为《修竹仕女图》。装帧的旧标签题为《天寒翠袖》，引自《佳人》尾句，这一词语特意将此画主题定为杜甫笔下的“佳人”。

插图 20 属于宋元及后世描写“佳人”或者与之相关的绘画作品。这一组画中每幅画都描绘了一位孤独的衣着简单的女子，穿素色或者白色长裙，身倚竹林，更多时候则是在一处别样的荒凉地，倚着开花的树。除了插图 20 外，此组画还包括：

宋代无名氏：《天寒翠袖》，册页，北京故宫博物院藏，影印件见《故宫博物院藏：历代侍女画选集》，第 9（只有人与竹）

宋代无名氏：《天寒翠袖》，册页，台北故宫博物馆藏，载于《故宫书画录》卷 6，第 19 页（条目 4《纨扇画册》）；台北故宫博物院照片 VA37d（花园中的人，梅、竹和松）

直接与创作构思相关的作品有：

元代无名氏：《梅竹仕女》，册页，耶鲁大学艺术博物馆藏，影印件见 Neill, *The Communion of Scholars: Chinese Art at Yale*, 条目 46（人物、竹、花树；叶与花皆表明此树不是梅）

明代无名氏：《修竹仕女图》，轴，四川省博物馆藏；影印件见《中国文物》（1980 年第 4 期第 24 页，人物、竹、花树、岩石）

我猜测，与此组图画主题相关、但在构思与女性人物身份上明显不同的是元代无名氏的册页，哈佛大学 Sackler 博物馆，1971, 58a—b；元代无名氏（上有盛懋的伪章）的《松梅仕女》，册页，台北故宫博物院，著录于《故宫书画录》6. 209（《宋元名画》条目 16）；故宫博物院照片，VA15。两幅画中，梅成为主要的构图成分，而细小的竹枝成为附带角色。

这种图例分析基于我在“The Flowering Plum in Painting”一文第 49 页组图的研究，也见前揭书第 285 页注释 54；更多关于这一主题与插图问题的内容，见 Bickford, “Momei: The Emergence, Formation, and Development of a Chinese Scholar-Painting Genre”，第 57—58 页。

像这类的画作都是在宋代梅花热高峰时期创作的,当时似乎人人都写梅花和如花般美人的诗歌,那时候她们很容易也很清楚地与“梅花/美人”以及相关题材相连。但不久之后,带有明显道德因素的墨梅画占据了绘画中梅花和理想形象的主导地位(关于原因我会在后面章节中讨论),这一变化损害了“梅花/美人”题材。

随后,这些绘画作品的图像开始变得模糊,并在此后保持着这种模糊。对于现代艺术史家来说,题材的细节和并置似乎太过任意;这些作品很美,但毫无意义。理解了“梅花/美人”传统可以使我们重构宋代画家及其赞助者所共享的期盼,以及恢复这些画家和同时代的欣赏者对这些作品所持有的反响。另外,正如我们所看到的,“梅花/美人”有助于我们去理解早期墨梅作品的整个习俗惯例。

梅枝:坚忍与重生

娇弱的梅花通常用来概括短暂的美丽,但坚硬的老梅树却被认为是不可战胜的象征。诗人和画家赞扬了这种抵抗毁坏的能力,它能够从老干上长出新枝,在老树上结出新芽。这是文学和艺术中梅花传统的另一面相。

如果梅与松、竹并称为抗拒严寒的岁寒三友,那么梅花之中的古梅,就其外观而言则扩大了能够抵御时间摧残的植物所涵盖的范围。从象征意义上讲(对于画家而言,也是从形式上讲),通过把梅的形象和联想与“冬霜,古树”的传统相结合,古梅丰富并延展了梅花的可能性,它为刚刚起步的梅花题材提供了丰富的珍贵的语境。现在,梅树是隶属于古柏、楸树、银杏、杜松、雪松等树类中的一员,这些树木都比人长寿,被认为是忍耐的象征。^① 古梅利用了这一联系,并且做出了自己独特的贡献。尤其特别的是,古梅不仅能够存活,而且能够开花。正是这种古树开花

^① 关于“冬林,老木”的文学与图像发展,见 Barnhart, *Wintry Forests, old Trees*。

的能力使得古梅成为重生的有力象征。

绘画作品中的古梅

《枯树山水图》(插图 21)中的描述提供了早期绘画中对古梅的见解。这幅画上有杨升(活动于 714—742)的签名。尽管它并非出自杨升之手,但它颇具古风的结构反映出了唐代的风格,此画所给人的震撼和感伤代表了杨升那个时代对松树、老树和岩石的文学主张。这棵老梅树的枯干虬枝尤使人回想起杜甫对韦偃(活动于 8 世纪中期)松树作品的描述:

两株惨裂苔藓皮,屈铁交错回高枝。
白摧巧骨龙虎死,黑入太阴雷雨垂。^①

《枯树山水图》是古梅充分发展为唐代或者唐代风格绘画中的图像与象征的一个孤立例子。在宋代花鸟画尤其是在四季图里(例如图版 1),梅树破碎的树根或残根生动地阐释了那种精美的衰落或者高雅的缺陷,但是它们却没有发展成为绘画或者图像的重要特征。在画院的山水画中,高大的虬枝老梅呈现出来的是一种宁静的孤独或焦虑的期盼的抒情状态(例如,图版 10 和 13)。而宋代文人业余画家则将他们的实践限于创作开花的梅树树干(图版 3、4)。

只有在元代时期,古梅才进入了梅花主流创作之中。在蒙古族统治之下,开花的老树变成了中国文人的象征,也代表了他们价值上的坚忍和重生。元代晚期墨梅大师将古梅作为创作题材,塑造了墨梅的英雄形象(例如图版 22、32、33 和 34),这些形象在中国艺术梅花史中从未出现过,但却主导了此后的梅花史。

^①《戏为双松图歌:韦偃画》,《全唐诗》卷 219,第 2305—2306 页。关于选篇开始三行的另一种翻译,见 Loehr, *The Great Painters of China*, 第 79 页;亦见他对《枯树山水图》的论述, *Chinese Art: Symbols and Images*, 条目 19。



插图 21 佚名画家(署名杨升[活动于 714—742]):《枯树山水图》,日期不明,挂轴,黑绢设色,纵 49.5 厘米,横 35 cm,美国纽约大都会艺术博物馆藏。

拟人化的梅树：梅花隐士

从宋代开始，在诗歌和绘画中，梅花隐士居于梅花传统的核心。如果说在前期梅只是偶然地出现在隐士诗歌中以作为归隐的一个象征^①，那么宋代早期，梅花形象和隐居理想在梅花隐士身上得以融合，爱梅隐逸诗人林逋就是一个典型。对该形象和理想的广泛引用和效仿刺激了整个宋代文化梅花欣赏的高涨。自此之后，梅花主题与隐居理想共同在南宋简朴又高雅的梅花热中繁荣发展，它们也抚慰着那些生活在异族统治之下的幸存者。

到了宋代晚期，对纯洁之花和纯粹隐居的热情在生活、文学和艺术中得到了广泛的展现。正如我们所看到的，伪隐士审美家如张镃和林洪通过设计热爱梅花的简易方式来拥护林逋的理想。杨万里则通过清楚的语言来表明梅花和隐逸理想、冗长含蓄的梅花比喻之间的关系：

林中梅花如隐士，
只多野气也无尘。^②

宫廷画家以孤独的文人和老梅树的形象(图版 10)，直接通过将两者并置来描绘了这种关系。文人业余爱好者通过墨梅艺术表达了他们对于梅花的崇拜、认同及其所体现的理想，现在，艺术家及其榜样的价值融合进入了墨梅的水墨形象之中，梅花与隐士理想的关联使得“梅”成为文人自我理想形象的合适的视觉载体。正是这种宝贵的自我身份认同使得梅花进入了文人业余爱好者所合适的艺术题材范畴之中。

在文学和艺术中，梅花和隐士因素的相互影响和相互提高是很容易想见的。已退隐的文人自比梅花；同时，梅花隐士的出现也为旧传统中的隐士人物赋予了新的角色：林逋在自己的花园中创作梅花诗歌；仲仁

^① 关于陶潜和王维作品中梅花与隐士之间的关系，见 Frankel, "The Plum Tree in Chinese Poetry", 第 94—95、103 页。

^② 《郡治燕堂庭中梅花》，英译见 Frankel, "Poems About the Flowering Plum", 第 185 页。

在他的禅寺中创作梅花画；王冕从归隐中走出，用不凋零的墨梅来挑战蒙古统治者，之后他遁迹山林，在那里，他种植了上百棵梅树并在他的绘画和诗歌中赞扬它们，同时他等待着自己创造历史时刻的到来。此外，已经构建起来的梅花形象和含义丰富着隐逸文学，使其有更多可能性：梅花白色朴实的花朵象征了隐士纯洁、出尘的生活；梅花的芳香象征了隐士的美德；梅花在逆境中开花，象征了隐士所坚持的正义；梅花在寒冬荒野绽放的品性象征了隐士孤独的处境。由时间和空间的隔离而表现出的孤单和独特也许成了梅花和诗人及画家之间最强烈的联系，而这些诗人和画家常常将自己和自己的境遇比作梅花。

时间与空间：孤独的梅花美人与梅花隐士

一开始我就指出文学和艺术中的梅花习语是从自然界中梅花所拥有的独特性中发展而来的。现在我们可以看到，我们所探究的许多重要主题既可理解为季节轮回中时间上的孤独，也是空间上的孤独，就如一棵孤独的梅树在一个遥远的地方开花，或是一个梅花般的人和其他人隔绝开来（有时候，甚至是与其他人不同）一样。通过引用“孤”和“独”，我们了解了梅独特性的发展过程——唯一、单独、孤独、无依无靠、独一无二——自然界中梅的特点、拟人化为美人和隐士，扩展了墨梅作品的含义。同时，我们注意到，对这些术语的多元化解读也产生了多层意义和内涵。

梅花美人和梅花隐士命运的关键是他们的孤独。梅花美人被锁于深院，隔于闺房，弃于荒野，遭受着强加于她身上的那些孤独：她的爱人，由于不忠、责任或死亡而与她分隔，她的孤独消极而没有价值的。梅花隐士有时候和梅花美人一样被忽视，正如“生在幽崖独无主……愁香空谢深山雨”^①一句中所诉说的那样，但是他的处境更像那些被忽视的文人或者被诽谤的官员，而不是因年老色衰所致，年老色衰是传统用来描述被

^① 李群玉（活动于9世纪中叶）：《山驿梅花》，英译见 Frankel, “Poems About the Flowering Plum”, 第165页；见 Frankel, “The Plum Tree in Chinese Poetry”, 第104页的论述。

遗弃女子的主题。多数时候(自宋代起开始增多),他不是为人所弃,而是自己远离世俗诱惑或官僚体系以及不堪忍受的道德风气。在这种情况下,遗世独居成了选择的结果。这样,美人孤独的倦怠变成了纯洁隐士或者那些决心以归隐作为退路的人所追求的快乐;美人失宠的叹息成了他满足的歌声,或者成了他对政府没有识见弃他不用而表现出的失望,或是他远离了一个发疯或变质了的世界的赞歌。美人经受着她的孤独,而隐士却是品尝着他的孤独,或者即便不是品尝也被认为是一种美德的行动和条件。

让我们来看看朱敦儒(1081? —1159?)所设想的姿态,在他的一首梅词的开始,他写道:

古涧一枝梅,
免被园林锁。
路远山深不怕寒。^①

不管它是否可能是在黑夜中低鸣(正如这首宋词的下阕所言)^②,朱敦儒塑造了选择孤独与无所约束的隐士的理想,这些隐士逃离了官场的束缚,就如梅花脱离了花园墙院的封锁一般。

如果说梅花美人因最先知春而付出相应的代价,比如瑟瑟于雨雪之中、忧惧于为风所摧;而梅花隐士则在逆境中茁壮成长,蔑视困难,以一种胜利的美德绽放着,他能够挺过风暴,因为梅花隐士的盛放昭显着新生,但是梅花美人却不能,因为花开即酝酿着花逝。梅的这种可怜和英雄的双重模式——花朵与树枝、美人与隐士——的发展基础是他们的时间取向。在萧纲作品中,宫廷妇人抱怨“花色持相比,恒愁恐失时”,而王冕的梅树与隐士则“冰霜岁晚愈精神”^③。因为花与女子只开花一次,而

① 《卜算子》,英译见 Frankel, “Poems About the Flowering Plum”, 第 173 页。

② 下阕词为(Frankel 英译):

幽思有谁知,托契都难可。
独自风流独自香,明月来寻我。

③ 引自《梅花赋》,英译见 Frankel, “Poems About the Flowering Plum”, 第 157 页;以及《梅》,《竹斋诗集》卷 2, 第 52a—b 页。

古树—老人,就象老树一样可以一次又一次的重生。正是这种基本对立的时间概念——花与美人是线性的、有终期的,而树与隐士则是循环的、重生的——使得梅花孤独和克服逆境的问题在从女性叙述到男性叙述的转变过程中,其象征意义从借梅花咏人变成了人赋予梅花以意义。它们的命运是如此的不同,梅花隐士形象最终成为文人理想的自我形象,他们总是将梅花作为他们的自画像。

在宋代,梅花美人与梅花隐士一起繁荣在诗歌与绘画领域之中,运用着流动的习俗惯例解读着梅花。宋代知识分子已充分意识到梅花的对立涵义并利用着它们。因此,王安石在写野梅时自问道:

(独山梅花)何所似,
半开半谢荆棘中。
美人零落依草木,
志士憔悴守蒿蓬。^①

我们知道朱敦儒可以刻画出梅花“路远山深不怕寒”的孤独,他也可以用另一种心情将梅花表现为可爱的侍女,她们给他的酒杯插上花。同样地,在宋代,当早期墨梅崇拜者凝视着墨梅时,他们仿佛看到了可爱却沮丧的女子形象,就像他们想到高尚的隐士或者隐居的文人一样;他们也可能在花的信息中读到短暂易逝,就像他们感受到花儿的忍耐与重生一样。最后,在一幅保留了艺术家题诗的宋代墨梅画中(图版3),我们看到扬无咎以一种无法超越的简约创作了墨梅,之后他给那幅严谨的作品题上了充满浪漫期待的宋词。^②

我们将会看到,这一状况并未持续下去。元代,当文人画经常成为一种文化道德工具、隐士风气成为表现中国文人所认可的姿态时,墨梅

① 《独山梅花》,英译见 Frankel, “Poems About the Flowering Plum”, 第 167 页。

② 12、13 世纪墨梅解读惯例的多变性将在第三部分进行讨论。金代有关落寞女子的墨梅诗,见第 74 页注释①、②。关于朱敦儒将花比作歌妓,见其词《减字木兰花》,英译见 James J. Y. Liu, 收于 Liu、Lo 编 *Sunflower Splendor: Three Thousand Years of Chinese Poetry*, 第 364—365 页。题于《四梅图》之上的扬无咎的词将在第八章进行讨论。

画中,英雄式的梅花隐士决定性地取替了悲剧式的梅花美人。画家创作时,大量的古梅形式化身为有力的新的墨梅模式,用其坚强、充满生机的形象占据了这一领域。在墨梅的诗歌题跋中,词被诗取代,这使得对梅花解读的导向性习惯从低俗的怀旧转向了高雅的道德,从短暂转向了坚忍。另外,在墨梅大师传中,仲仁禅思的生活和扬无咎的玩世不恭让位于王冕的正直行为,作为画家、诗人和爱国者的王冕成为后世墨梅大师的原型。这个转变如此彻底,以至于让人忽略了一些其他的可能性,许多现代艺术史家认为梅花的英雄象征意义似乎是、也一直是解读梅花的唯一方法。

在这种条件下,梅花美人几乎要从文人墨梅画作品中消失了。但是情况并不尽然。我们可以在王冕《断桥香雪图》和《墨梅图》(图版 32、27)或者吴太素《松梅图》(图版 24)中的白色梅花中直接认出她;或许我们可以通过优雅的拱形枝条和开花的 S 形树干的精美描绘来识别出她的存在。如果这种用形式特征来辨别性别看起来太简单的话,我们也可以在题跋中寻找梅花美人的痕迹。通过题跋,艺术家指明了图画形象解读方向,从元代开始,它成了墨梅画的一种重要元素。

通过收集、阅读墨梅大师如元代王冕或清代李方膺(1695—1764)与金农(1687—1764)的梅花画题跋,我们可以发现一个单一的主题是如何用来表达一系列的经历和反应的,这些反应围绕着墨梅理想的核心而发展,简单地说,就是在隐居的快乐和入世(没有成功的人世)之间进行选择。我们可以强烈地感受到,梅花/美人的运用不再只是坚持梅花的比喻复合辞或一些低俗的题跋,诗人画家使用梅花来体现失落和期盼的感觉。不管在文人价值图谱中赋予梅什么样的主导价值,英勇和感伤、不屈不挠与脆弱、希望和绝望,以及理想(或理想的自我)和现实之间的张力都是伟大的墨梅诗画的特征。^①

^① 王冕的画与诗将在第十章和第十二章进行讨论。关于李方膺和金农,见 Bickford, "The Flowering Plum in Painting", 第 130—137 页。

在《断桥香雪图》(图版 32)中,王冕呈现了古梅虬曲的树干和风中的花朵,正如他在题词中所给出的证据那样,这些均象征了坚强和短暂,显示了他坚持理想和暂时退隐的策略。在一幅今已佚的重要的墨梅画(图版 30)中,王冕在两个题跋中分别呈现了他永恒的理想与绝望,这两个题词由大面积的覆有梅花的梅枝隔开与连接。在画的一侧,他题写了具有讽喻意味的“梅先生传”,我们可以把它看作是墨梅画中阳刚之气的极致代表。^① 在梅枝的另一边,他题写了一首咏梅诗,表达了他沮丧悲痛之情。这首长诗分享了“自传”中的许多传统主题与典故,但是他在这里彻底改变了它们的力量方向,英雄式的梅先生让位于梅花/美人的问题与方向:强加的孤独、对现实的反抗以及对过去的期盼,表现出一种线性而不是循环的时间观。^②

然而,在确保梅位列于不屈不挠的“三友”中的地位时,梅绝非只是“其中之一”。在漫长的松竹文学记载中,没有谁可以和梅花/美人的女性传统相媲美。从结构上来说,汉语不需要性别指定,但译者必须找到一种合适的代词,并发现在提到竹子或松树时自然就会用“他”,而会用“她”来指梅花。尽管这种指称可能会淹没在高雅的词汇中,但梅花/美人所产生的共鸣继续回荡在整个墨梅传统中。这种潜在的女性因素以及潜在的认可赋予了梅花独特的能力来表达其细微差别,也为以梅花为题材的画家提供了一个机会,他们可以用开花的梅枝和花朵来体现自己的理想、信念和被压迫下的脆弱。

地点的重要性:官梅/野梅

吴太素《松斋梅谱》(约成书于 1351 年)中收集了很多分类法,其中

① 王冕在此画右上角题词的文本也称作是《梅先生传》,收于王冕《竹斋诗集》续集,《附文》,第 1a—3a 页。一些文献资料引用此篇时将篇名注为《梅花传》。关于明代相似的梅人传奇传记,见何乔新(1427—1503)《梅伯华传》,洪璐《白知春传》,《广群芳谱》卷 22,第 526—528 页。

② 王冕在此画左侧所题的词文本收于《竹斋诗集》卷 2,第 51a—b 页。此处所举例证将在第十章和第十二章详细讨论。

有一篇《十种》：

画梅之法，有老梅、有稚梅、有疏梅、有繁梅、有官梅、有野梅、有园梅、有山梅、有江梅、有枯梅，不可不别也。^①

吴太素将梅花类型成对分布，互补对应。其中两对可被视为或者理解为地点之分：“园梅”与“山梅”；“官梅”与“野梅”。对元代画梅人与赏画人来说，这些说法传达了对立的形象与价值观念。事实上，他们是梅花欣赏中两种不同类别的关键词，而我把这两个关键词称为雅趣模式和野趣模式。^②

我们在范成大《范村梅谱》的植物分类中就读到过古梅和野梅。^③ 范成大梅谱的开篇就是野梅。野梅长在荒野，花稍少而踈瘦，但在范成大看来，却是梅花中最清者。^④ 依范氏之见，官梅是唐代对种植于官员园圃里的梅树的总称。我们看到范成大费力地去理清一个流行的错误概念：即将“官梅”误认为是“官城梅”，而后者实际上是圃人种植的一种敷衍的梅树^⑤。

范成对野梅的综合评断反映了将植物种类与生长地点统一起来的普遍趋势。比如，茂盛的官梅在花园中培育并为人所欣赏；而野梅花小踈瘦，芳香最清，果实小而硬。那些认为可以将梅花植物特征及其在自然界中的状况有系统地转变为诗画中的意象和含义加以讨论的读者，可能很容易将这些可感觉到的反差认为是想象的结果。

因此，在杨万里的表达中我们发现，那些多样的生长地点是与人物的社会角色结合起来的：

林中梅花如隐士，

① 《松斋梅谱》卷1，第49—50页；点校本，第265—266页。原版注释说明最后两句之间的阙文。倒数第二句内的最后一个“梅”字在手抄本内没有，但是在其他不同版本内却有此字。

② 见第三章论述。

③ 见绪论。

④ 《范村梅谱》，第1a页。

⑤ 《范村梅谱》，第1b页。

只多野气也无尘。
庭中梅花如贵人，
也无野气也无尘。^①

这里，诗人将林中梅花/隐士与庭中梅花/君子视为互补的替代物。但是，当诗人将其对立起来时，这些形象中附着的潜在隐喻的差别就以一种有趣的方式变得明显起来，而这些方式在宋元晚期墨梅价值发展中是非常有影响力的。

前文中，我们看到，王安石观察了“荆棘”中梅花的“孤艳”，他将这些野生植物比作一位零落的美人和憔悴的志士。他用下面的诗行总结了她的思考：

移栽不得根欲老，
回首上林颜色空。^②

我们已经熟悉了梅花与遭遗弃女子及被冷落文人之间的关联，现在我们可以将这些人物与梅尤其是与野梅联系在一起。在这里，人物的孤独在梅所暗含的御花园、陋室、培育、崇拜或认可的并置中得以加强，正如苍老的野生植株不可以移植或移栽到富丽堂皇的园林植物一样，这些美人与志士同样错过了他们的机会来变成宫廷的装饰或朝廷的支柱。在这种状况下，依据王安石的看法，他们的自然天赋就这样浪费了。

但我们应该记得，当王安石哀痛荒野之梅的命运时，朱敦儒却对此表示庆幸：

古涧一枝梅，
免被园林锁。^③

这里，荒野与园林再次形成对比。但在这首诗里，诗人更倾向于选择野

①《郡治燕堂庭中梅花》，英译见 Frankel, “Poems About the Flowering Plum”, 第 185 页。

②《独山梅花》，英译见 Frankel, “Poems About the Flowering Plum”, 第 167 页。

③《卜算子》，英译见 Frankel, “Poems About the Flowering Plum”, 第 173 页。

性,正如我们先前已观察到的那样,朱敦儒在这里唤起了选择孤独、逃离官僚体系的限制和束缚、自由自在的隐士理想。

在这些及其他作品里,宋代作家通过野梅和官梅的形象表达了隐逸生活和宫廷或官僚生活的选择模式。从本质上讲,树与人要么没有围墙的束缚,要么就是在围墙之内;他们要么是墙外人,要么是墙内人。这一对比的含义在墨梅画家和欣赏者身上并未丢失。理解野梅和官梅这些意义深远的术语,可以阐明13世纪晚期和14世纪美学立场的两极化以及墨梅传统发展的结果。^①

野梅的理想与形象进入了宋代文人画家的精神和情感之中。首先,野梅与隐士纯洁的、出世生活相关联;其次,野梅小而踈的白色花朵展现了一种谦逊朴实,这与文人的品味也是相当一致的;最后,正如范成大有关梅的描述中所暗示的那样,梅生于野外,从未享受过或者经受过花匠的栽接,野梅被认为拥有一种特殊的自然品质或者非艺术性的品质,这一所属品质尤其与文人新出现的水墨画理论相契合,该理论将非艺术性看作是主要的美学价值。当我们回想范成大将官城梅视为园艺学介入的成果时,“野梅/官梅”比较中的对立面以及不公平的较量的潜在性带来了更为尖锐的焦点。根据范成大的观点,官城梅是野梅与一种本花肥实美者嫁接而成,目的是产生一种花朵敷腴而果实亦佳的梅花。在这些条件之下,梅花本身变成了一种技巧,因为被削减和嫁接后的野梅的本质已经改变了。现在我们可以作更进一步的理解,野梅(它的隐喻的延伸或象征的关联)是自然的代表,而官梅是经过培育或加工而变形了的人工品;植物是由园丁来修剪,而官员则受到野心和政权的驱使。对于文人画家来说,野梅拥有最为清绝的香气,就如范成大所认为的那样。

在一定程度上,文人水墨艺术发展成为当时盛行的宫廷花鸟画模式等美学形式的对立者,“官梅/野梅”辩证地代表了艺术和艺术理论中一

^① 关于宋代梅画中的“官梅”与“野梅”的含意,见徐书成:《扬补之和〈四梅花图〉卷》,《文物》1973年第1期,第15—18、53页。我将在第九章讨论徐书成的分析。

系列可观察到的对比和理论对立,它们包括:

人员:专业宫廷画师——文人业余画家

材料:绢本设色——纸本水墨

艺术目的:写实——写意

美学标准:精确的描述、完美的技巧、绚丽的外表——自发、自然、书法式的笔画

在这种条件之下,“官梅/野梅”最终代表了对立的美学体系。

很多分析中,研究者将“官梅/野梅”中暗含的问题看作是院派花鸟画与墨梅画的对立,比如马麟《层叠冰绡图》和扬无咎《四梅图》(图版 12、3)相对立^①。在宋末与元代,因为文人画派理论家和崇拜者将业余画家美学和画院美学定位于两个极端,因而两者之间的界线变得相当生硬,争论也变得尖锐,他们用精确的术语来表达自我。元代有两则著名的轶事趣闻,将独立的墨梅大师及其艺术与宋代宫廷或由宫廷资助的院派画美学对立起来。

第一则趣闻中讲述了一位道家墨梅画家是如何流芳后世的:

丁野堂,名未详,住庐山清虚观,善画梅竹。理宗因召见问曰:“卿所画者,恐非官梅。”对曰:“臣所见者,江路野梅耳。”遂号“野堂”。^②

第二则轶事则是关于墨梅大师扬无咎:

近代扬补之作梅,自负清瘦,有持入德寿宫者,内中颇不便于逸

^① 例如,见徐书成:《扬补之和四梅花图卷》,《文物》1973年第1期,第15—18、53页。

^② 《图绘宝鉴》卷4,第99页(第770页)。Bush有不同的翻译(见*The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037—1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555—1636)*,第75页)。《图绘宝鉴》这一段有许多版本。《大汉和辞典》(第7107.280条目“中国官梅;3:970.2”)引用《图绘宝鉴》,包含了“卿所画者恐非官梅”这一段(我的讨论重点)。《墨梅人名录》(第8页)同样引用《图绘宝鉴》作为其“丁野梅”条目的文献来源。在这一版本内,画家对批判言论作出更加详细地回击:“但识江路野梅耳,何由得覩九重仙种?上颌之,遂号‘野梅’”。

兴。谓曰：“村梅。”补因自题曰：“奉敕村梅。”^①

在这些具有典范性的轶事中，墨梅被等同为野梅和村梅，它们违背了宫梅或官梅所代表的宫廷美学：“卿所画者，恐非宫梅（或者，用另一种表达，‘官梅’）”。这里，我们可以认为“宫”或“官”不只代表了官员或宫廷花园中嫁接或种植的繁荣茂盛的梅树，同时“宫”表明了由皇帝发起的意思，而“官”则代表了“标准”、“正统”的意义。相反，野梅意味着花疏且小的植物，生于“水滨”，暗示了非官方（“野”与“官”相对）、非统治阶层的艺术风格；而“村”，依据宫廷批评家的用法，在“乡郊”、“野外”的意义上它意味着“粗俗”。这些术语代表了主题/风格的选择，或是与宫廷的正统一致，或与其相反。

这些轶事的不寻常之处就在于令人印象深刻的讽刺意味，墨梅大师用这些讽刺完全颠倒了宫廷的侮辱，并申明它们是有积极价值的。皇帝谦虚地评论说，“卿所画者，恐非宫梅”，墨梅大师丁野堂则对说，当然不是宫梅，“臣所见者，江路野梅耳”。^② 丁氏的对答明显是一种自我否定，但实际上他却表达出了一种优越，也就是说，他的创作经验与作品仅限

① 虞集(1272—1348)：《题赠叶梅野并序》，《道园遗稿》卷5，第13b—14a页。与这段文字极为相似的版本见明代刘玉编：《已症编》，转引自徐书成：《扬补之和四梅花图卷》，第6页。另一版本出现在《春雨集》（解缙，1369—1415），转引自《墨梅人名录》，第2006页。在这一版本里，相遇时日发生地更早，时在徽宗时期，后复相见。扬补之为其画题名之后，叙述者又称扬补之的疏枝冷叶，清意逼人，徽宗朝不及见矣。据此文记载，南渡后，宫中有人打开扬补之的梅画时，有蜂蝶集其上，众人惊怪，求扬补之，然而其时扬已辞世。

关于扬补之得遇朝堂之上的更早的两则资料可能收于《永乐大典》。一篇据说是许景迂(1097年进士)所作的以墨梅为主题的文章中提到，“徽庙戏曰：‘村梅’。因自署‘奉勅村梅’”（《永乐大典》2812.1a—b，第1491b页，引许景迂《野雪行卷》。此文也提到扬补之外甥汤正仲卒于80岁高龄。由于汤正仲所收录的画作（不一定是权威画作）创作日期迟至1201年和1209年（参见《宋辽金画家史料》，第715页注2），因此此文作者以及创作日期颇有争议性。

提这些事件的第二则资料为陆文圭(1252—1336)诗文尾句中所引的典故：

着在荒蹊枯竹畔，可知准敕号村梅。

（《题补之梅》，见《永乐大典》2813.4B，第1506B页，引《陆子方集》。）

② 丁野堂的反驳和由此产生的名称可能暗指欣赏梅花时反复提到的杜甫诗中的“西郊”，其中包含着“江路野梅香”的诗句（《全唐诗》卷226，第2433页）。

于世上最清绝之梅。他以野堂为号遮盖着他的反驳。扬无咎亦是如此，作为对贬称“村梅”的回应，他嬉戏般地将这个词题入受到蔑视的艺术品的标题中，将其转变为一种骄傲。这里，问题的关键就在于，墨梅画家与野梅身份的一致性不只是纯粹隐居的一个惆怅的梦想，正如这些故事所表明的那样，它是一种具有煽动性的美学取舍的宣告。就像道德高尚的隐士，这些独立的墨梅画家选择了围墙之外，并认为它是美好的选择。

我之所以在这里详述这一主题是因为对于墨梅艺术家而言，“地点”问题是本质问题。墨梅艺术家以野梅为题材，以水墨画为表达方法，（原则上）自我表达是他的目标，他很清楚自己的立场并以其定义自己：反对“官”，在生活和艺术中与“野”相一致。即使在墨梅成为正统并逐渐占据梅花画形象的主导地位之后，以王冕为代表并被后世许多人模仿的墨梅大师们继续炫耀着他们的鹤立独行，追求与权威的对抗，戳穿虚伪的礼节，对现状提出嘲讽与挑战。

政治与友谊

作为对梅花术语调查的总结，这里，我们转向对词汇和语言发展中两个本质因素的讨论：梅花在官府（因此也是政治抱负）中是正直的象征，同时又是友谊的使者。

调羹(或商鼎)

《书经》中所收古代帝王语录里，有一篇涉及了商王武丁，他要求大臣直言相谏，他说：“若作酒醴，尔惟曲蘖；若作和羹，尔惟盐梅。”^①

“羹”是一种在中国古代很流行的浓汤，张光直(Chang Kwang-chih)曾指出，它的准备过程是“一种有特色的混合各种调味品的艺术”。根据张光直(以及传统注释者)的观点，梅常被用来生成酸味，并常被称为盐

^①《尚书正义》卷10《说命下》，第175.3页；英译见 Legge, *The Shoo King*, 收于 *The Chinese Classics*, 第3卷第8册第4章，第260页，修订版。

梅,是一种主要的调味品。^①

武丁以烹饪为喻的劝告提出,忠臣的直谏对于开明政府的重要性正如酵母对于酿酒、浓烈的调味品对于汤羹一样。这里也存在着另外一种暗示,烹饪中酸咸调味品(盐梅)的作用是消除羹的平淡无味,它就像朝堂之中直谏的大臣与那些阿谀奉承的大臣相互平衡的作用一样。

用盐、梅调羹的政治暗示在另一段对话里通过引申、比喻而得到了详细阐述。据《左传》记载,公元前521年齐国侯爵与晏子之间有段对话,晏子解释了“同”、“合”的不同之处:

和如羹焉,水、火、醯、醢、盐、梅,以烹鱼肉,燂之以薪……宰夫和之,齐之以味,济其不及,以泄其过。君子食之,以平其心。

君臣亦然。君所谓可而有否焉,臣献其否,以成其可。君所谓否而有可焉,臣献其可,以去其否。是以政平而不干,民无争心。故《诗》曰:亦有和羹,既戒既平。鬻馘无言,时靡有争,先王之济五味,和五声也,以平其心,成其政也。

对于宫廷之中无用又喜欢随声附和的大臣,晏子用“饮水”为喻来强调他的观点:

若以水济水,谁能食之?……同之不可也如是。^②

在大量的咏梅诗和墨梅画题跋中,作者通过“和羹”、“调羹”和“商鼎”(商鼎涉及了《书经》中的一篇,带有与鼎有关的合法性的进一层含义)表达他们的政治志向与官场失意。^③因此,墨梅大师扬无咎在他的一组绘画和诗歌中分四个阶段来展现梅花的生命,在给《四梅图·将残》

① Kwang Chih Chang, *Food in Chinese Culture: Anthropological and Historical Perspectives*, 第31页。

② 《春秋左传正义》(昭公二十年),见《十三经注疏》49. 391—392(第2093. 2—2094. 3页);英译见 Legge, *The Ch'un Ts'ew with the Tso Chuen*, 收于 *The Chinese Classics*, 第5卷,第684页,修订版。此文中所引的《诗经》中的诗为《烈祖》篇,毛注302。

③ 宋代晚期诗歌中对这一典故的过度运用可以在张镃所列条目内发现,他将“作诗用调羹驿使事”列入“花憎嫉”一列。见《玉照堂梅品》,收于《齐东野语》卷15,第275页。

(图版 3, 第 4 部分)中题写的宋词(插图 41, 最后一首词)中,他写上了“欲调商鼎,如期可奈……”^①的诗句时,他将他泛滥的乡愁转为了另一种渴望。与之相反,宋伯仁凭借同一通俗易懂的典故做出了鼓舞人的结语,梅花的生命拥有上百个循环的图画和诗歌。《梅花喜神谱》最后一幅图描绘了一截梅枝,花已褪去,涩果犹存(插图 17 d)。宋伯仁在标题中引用了商鼎和羹来解读这一图像,使其意义超越了图像本身,而边上的题词使这一意义更为浅显明白,此书的最终含义是“羹调天下安”。^②此外,在元代墨梅大师王冕看来,道德高尚的大臣的盐醋作用是应当被认可并且是必要的条件,王冕终其一生都在执守、斗争、劝诫、激励或指导蒙古人和类似的汉人来努力改革这个世界。

一枝春

从南朝开始赏梅,到南宋的梅花热,到蒙古统治下的元代时期墨梅成为中国艺术中梅花的终极形象,再到清前期墨梅流派在经历了满族侵略的文人画家手中的创新延续,梅花形象以其特有的活力在中国分裂和混乱时期得到了蓬勃的发展。在这种情况下,我们也就不奇怪梅花传统最流行和最持久的题材是梅树开花的树枝,这些树枝与已分离或正要分离的朋友或爱人相连,它起源于《荆州记》中的一则轶事:

陆凯与范晔相善,自江南寄梅一支诣长安与晔,并赠诗曰:“折花逢驿使,寄与陇头人。江南无所有,聊赠一枝春。”^③

在宋代和后来梅花诗歌中,两个朋友、不同的地点和驿使成为寻常

① 更多讨论,参见第八章。

② 《梅花喜神谱》卷 2, 第 25b 页;也见《鼎》,《梅花喜神谱》卷 1, 第 23a 页。关于讨论,见第一章;也见 Bickford, “Stirring the Pot of State: The Sung Picture-Book *Mei-hua his-shen p'u* and Its Implications for Yuan Scholar-Painting”, 第 2 章, 第 192—195 页。

③ 英译见 Frankel, “Poems About the Flowering Plum”, 第 159 页注释 2; 文本问题的讨论见第 159 页注释 2; 也见 Frankel, “The Plum Tree in Chinese Poetry”, 第 93—94 页。

事物，“春枝”变得十分普遍。^① 正如傅汉斯所观察的那样，后来这一主题的变化保留了基本的含意，即在南方的朋友赠梅枝于北方的朋友。^② 在政治分裂的时代，这样的情形可能变得特别令人辛酸，因为花枝也是失败或无法交流的象征，朋友或爱人之间那无法逾越的分离不仅是遥远的距离，同时也因为政治地域甚至是死亡而分离。^③ 最后，无论时世好坏，正是梅这种作为交流使者的嵌入式想法使得墨梅成为文人离别时相互赠送绘画作品的最佳选择。当这些画家用画笔一笔一画描绘出盛开的梅花时，他们重塑了梅花友谊的经典姿态：“聊赠一枝春。”^④

① 例如，关于驿使，见梅尧臣《京师逢卖梅花》之二，英译见 Frankel, “Poems About the Flowering Plum”, 第 167 页；关于“春枝”，见李清照，《减字木兰花》，《李清照集校注》卷 1，第 71 页。随着宋代“调羹”成为陈词滥调，张镃将“作诗用调羹驿使事”列入“花憎嫉”。见《玉照堂梅品》，收于《齐东野语》卷 15，第 275 页。

② Frankel, “The Plum Tree in Chinese Poetry”, 第 94 页，引无名氏《西洲曲》开篇诗句（日期不详）：“忆梅下西洲，折梅寄江北”。

③ 例如李清照悲叹夫君之死，词尾写道：“一枝折得，人间天人，没个人堪寄。”（《孤燕儿》，《李清照集校注》卷 1，第 42 页）。

④ 例如，杨辉（活动于 14 世纪下半叶）的《墨梅图》（图版 19）寄给杭州友人；王冕的墨梅（图版 25）是他离开寄居的山间寺院时为住持所作。

第三章 梅花美学

我们可能会将梅花相关元素单列出来以方便分析,但是它们更应该被视为是系列的梅花形象与涵义。不管它们的表达方式如何不同,自宋代起,对梅花独特的自然特征以及与之相联系的品质的高度崇拜将这些模式联结起来,并团结了不同环境、不同品性与不同价值观念的诗人与画家。我把这种品味称为“梅花美学”。

我们调查了梅花欣赏在中国的兴起和梅花术语在诗画中的发展,我们见证了梅花和梅花般的人是如何相互联系起来的,梅花人熠熠生辉、朴实但典雅高贵,这是梅花般的人或拟人化梅花的内在品质。这一发展可追溯到南朝时期,萧纲在《梅花赋》里把对开花的梅树的赞扬与对宫廷梅花美人的崇拜联系起来,“重闺佳丽,貌婉心娴”^①。借用这种肯定和形式中的微妙,他发展了双重形象,表明了6世纪时期梅花美学的完整形式。

下面是萧纲笔下的梅树:

几承阳而发金,乍杂雪而披银。

^① 英译见 Frankel, “Poems About the Flowering Plum”, 第 157 页; 讨论见 Frankel, *The Flowering Plum and the Palace Lady*, 第 4—5 页。

吐艳四照之林，舒荣五衢之路。

既玉缀而珠离，且冰悬而雹布。

.....

故漂丰落而子空，香随风而远度。

挂靡靡之游丝，杂霏霏之晨雾。

争楼上之落粉，夺机中之织素。^①

梅树的主导品质在这里表现为发金之白色。它们已经成为后世梅花诗里为我们所熟悉的普遍的描述语言。如果我们仔细观察诗人是如何通过反复使用这些词汇来尝试着把握并表述梅花的轻灵之美的话，那么我们可能会发现那种光辉折射出两个角度：一是才华横溢、充满魅力的美人；一是光华闪耀、纯粹的超卓之人。

神圣的吸引

萧纲赋中，从雨雪冰雹中看到的梅花似乎被银色覆盖，当它“吐艳”、“四照”、“舒荣”时，如缀玉珠离一般。以这种方式来看梅树，他唤起的是关于女神的美学理想。这些特征使人回想起曹植（192—232）对洛水女神的描述。在曹植《洛神赋》中，我们同样发现了白色和发光的反复运用，就像萧纲笔下的“梅”，女神“缀明珠”、“曳雾绡”；又如梅树一般，女神“皎若太阳升朝霞”，她也散发着芳香。曹植笔下的洛水神女出现时“仿佛兮若轻云之蔽月，飘飘兮若流风之回雪”^②。后世无数咏梅诗里的梅花与美人都是如此，女神和梅花具体化的理想条件是变幻的光亮、柔和的朦胧和飘然的动作。最终，我们在这一章后面会谈到的，女神、梅树和类似的梅花美人用其内在的典雅品质与外在的光亮相匹配。

^① 摘自 Frankel, “Poems About the Flowering Plum”, 第 155、157 页。

^② 《梅花赋》节选，英译见 Frankel, “Poems About the Flowering Plum”, 第 155、157 页；《洛神赋》节选英译见 Watson, *Chinese Lyricism: Shih Poetry from the Second to the Twelfth Century*, 第 55—60 页；中文见《文选》卷 19, 第 401—405 页。两篇赋共有的描述语言和词汇因为数量太多，此处不加讨论，但中文中很容易发现。

这种将闪耀的白色和光亮、云雾起落条件的结合形成了萧纲《梅花赋》、林逋的诗和苏轼的词中梅花和美人那种朦胧飘渺的吸引力。在小说中,梅精使赵师雄欣喜若狂,日落时分与其幽会,“时已昏黑,残雪未消,月色微明……芳香袭人”。同样地,梅妃拥有出尘般的魅力,皇帝赐名“梅精”,当她死后出现在皇帝的梦境时,“如花朦雾露状”。^①

爱梅人张翥在“花宜称”里列举并构筑了许多梅花表现方式的理想情境,这些内容包括“晓日”、“细雨”、“轻烟”、“佳月”、“夕阳”、“微雪”、“晚霞”等。而“花宜称”反过来可能赋予了画院大师马远灵感来创作他的作品《小品十四开》(图版 11)。在这幅画中,马远运用水墨与水彩捕捉到了完美的瞬间,就如他在创作晴空下的风景画(图版 9、10)中所做的一样^②。这些理想也形成了中国最早的墨梅欣赏语言,这些形象似乎神奇地将墨汁物化,溶解为模糊的黑暗,就像在日落、月起或黎明的薄雾中所看到的梅花。到了 14 世纪末期,我们可以在颜辉的扇面画(图版 6)中看到与曹植笔下的女神相对应的墨梅,它出现时“仿佛兮若云之蔽月”。^③

绝世的清纯

梅花出尘的美还在于它表现出了绝世的纯洁。因此,姑射的神人便常常出现在咏梅诗与墨梅画的题诗里^④。谁能与这一绝世的梅花相媲美呢?《庄子》中说:

① 诗歌英译见 Frankel, “Poems About the Flowering Plum”, 第 155—157、165、169—171、173 页。关于赵师雄,见 Frankel, “The Plum Tree in Chinese Poetry”, 第 107 页;《梅妃传》英译见 Frankel, “Poems About the Flowering Plum”, 第 176—179 页(节选), 和 Levy, *Harem Favorites of an Illustrious Celestial*, 第 134—142 页。

② 关于张翥的“花宜称”(《玉照堂梅品》,《齐东野语》卷 15, 第 275 页), 见 Bickford, “The Flowering Plum: Literary and Cultural Traditions”, 第 34 页;关于马远的《小品十四开》, 见 Bickford, *Bones of Jade, Soul of Ice: The Flowering Plum in Chinese Art*, 条目 1。

③ 关于早期墨梅画和赏梅语言的讨论, 见第七章。关于颜辉《月梅图》, 见 Bickford, *Bones of Jade, Soul of Ice: The Flowering Plum in Chinese Art*, 条目 11。

④ 例如, 后来宋代咏墨梅的诗: 辛弃疾《念奴娇·戏赠善作梅花者》,《稼轩词编年笺注》卷 5, 第 451 页;王承可《墨梅》,《声画集》卷 5, 第 24b 页;曹元象《客有遗予画梅花者淡墨晕成因命之曰“梅影”》,《声画集》卷 5, 第 24b—25a 页。

藐姑射之山，有神人居焉。肌肤若冰雪，淖约若处子；不食五谷，吸风饮露；乘云气，御飞龙，而游乎四海之处。^①

这一绝世的神人形象使用了诸如“玉骨”、“雪肌”、“冰姿”等象征着梅之纯洁无瑕的词汇，正如我们先前观察到得那样，自苏轼时代开始，这些词语便成为赏梅中的核心描述语言与象征元素。

女神的光辉和绝世清纯之间的张力产生了梅花的特殊品质——冷艳。这一点在马麟《层叠冰绡图》(图版 12)中表现得细致入微。梅花与冷冽清锐的虬枝相映，层次清楚超然，立即扩大并拉远了花枝的距离，好似悬在冰峭上。画中，我们看到了令人炫目的不透明的白色、娇柔的绿萼与金子的触感，我们可以感觉到朦胧花朵的吸引力，它们的花瓣层层叠叠，花边有着精致的褶皱。最后，在最高枝的顶端，掉落的梅花暴露出了颤抖的花蕊，打破了瑟缩的完美，开启了其他的可能性。这种同时感受到的冷艳和内在感官产生了令梅花崇拜者心醉的、有特色的梅花美学。

朴素淡雅

正如傅汉斯所说，自萧纲到苏轼再到此后的其他文人，为了描述梅花的特殊美，作家们常常使用“素”和“淡”来描绘，前者意味着“白色”、“素锦”、“清白”、“简约”、“平实”与“朴素”，后者意味着“温和”与“苍白”。用傅汉斯的话说，他们这么做是为了“呈现一种特殊的女性美……这种美表现在梅花身上，也就是朴素淡雅，而不是浓妆艳彩”。^② 因此，萧纲笔下的梅“夺机中之织素”，罗浮山的梅精“淡妆素服”，我们所知道的梅妃“淡妆雅服，而姿态明秀”。正是这些理想化的人物形象促使爱梅人张镒

^① 《庄子·逍遥游》，收于《庄子引得》，第 2 页；英译见 Watson, *The Complete Works of Chuang Tzu*, 第 33 页。

^② Frankel, "The Plum Tree in Chinese Poetry", 第 102 页。

在“花宜称”里用“美人淡妆簪戴”来记载梅花。^①

美学的内化

美人外表的优雅与其内在的品质是相匹配的,正如萧纲所述,“重闺佳丽,貌婉心娴”。这一观念通过小说中梅妃这个人物得到了详细的阐释。根据《梅妃传》记载,梅妃9岁时就可以背诵《诗经》,她善于写作,并将自己比作六朝时期著名的女子谢道蕴。她的自传中记载说,她整夜赋梅诗,传记作者列出了她的作品名称,并且抄录了她挽回皇上宠爱的赋和诗歌。甚至,作者还将素淡的审美观念内化,从而显示梅妃柔顺的个性。^②

美学的活用

在上一章中,我们看到了作者是如何通过对比来发展梅花的独特性的。在《梅妃传》中,我们看到这一潜在性被激活了:梅花和牡丹之间美的竞争体现在梅妃和牡丹美人杨贵妃在争得皇上宠爱的斗争中。我们已知道梅妃是朴素淡雅的代表。相反,杨贵妃以其丰满的体态和追求奢华而闻名(梅妃强调了这种精致和粗犷美学之间的反差,在一次与以往表现不同的争宠中,她痛斥杨贵妃为“肥婢”)。^③ 随着情节的展开,美人

① 萧纲:《梅花赋》,英译见 Frankel,“Poems About the Flowering Plum”,第157页;《罗浮》英译见 Frankel,“The Plum Tree in Chinese Poetry”,第107页;《梅妃传》英译见 Frankel,“Poems About the Flowering Plum”,第177页;《玉照堂梅品》英译见 Bickford,“The Flowering Plum: Literary and Cultural Traditions”,第34页。关于“素”与神女佳人的关系以及用“素”称呼白色花卉,见 Schafer,“Notes on a Chinese World for Jasmine”,尤见第64页。

② 英译见 Frankel,“Poems About the Flowering Plum”,第176—179页,和 Levy, *Harem Favorites of an Illustrious Celestial*,第134—142页。Levy 翻译了诗的题目(第135页)和《东塔赋》(第137—139页)。体貌特征与个人风格及其他优雅的特质相结合可以在许多罗浮梅花传的简化本中发现,其语言“精致华美”(英译见 Frankel,“The Plum Tree in Chinese Poetry”,第107页)。观曹植对洛水女神的描绘,华美的外表也是与独特的行为举止和性情相符:“仪静体闲,柔情绰态,媚于语言。余情悦其淑美兮,心振荡而不怡。”(英译见 Watson, *Chinese Lyricism: Shih Poetry from the Second to the Twelfth Century*,第57、58页)。有一幅扇面画作品(插图19)上画一株梅树,一位深宫佳丽,身侧堆满与之秉性不符的书卷,说明人们将梅花美人视为文人。

③ 英译见 Levy, *Harem Favorites of an Illustrious Celestial*,第137页。

们展现了不同的个人品质，作者将这些品质与她们代表的审美观念相连——梅妃：孤独、有教养、温顺，是一位诗人而不是阴谋家；杨贵妃：好斗、粗俗、记仇、精明。这里“素”、“淡”的含义产生了更为明显的焦点，梅妃与杨贵妃之间的体态对比被延伸了：向外表现在她们的行动上；向内则表现在性格上。

概念对比：杏、桃、李、梨

牡丹与梅是一个显而易见的对比。而更细小、更普遍的对比是梅花与其相似的花朵的对比，但这些花朵往往缺少梅花最本质的纯洁。这些其他花类——杏、桃、李、梨——的缺陷在于当白色的梅花勇敢地在寒冬中绽放时，它们却在等待着春天的到来^①。

例如，梅花的冷艳经常与桃李有关的形容女性美的“艳如桃花”对比而得到发展。桃李最早在《诗经》中被用来形容新娘出众的美貌。与梅花相比，这些花朵显得轻浮、俗气、花哨。这一美学偏好加道德评判的背后是时间的优越性。无论它们在其他环境中有何优点，在季节轮回中桃李注定不如梅花的不畏风寒。^②

① 注意，鲍照在《梅花落》中将偏爱梅花的词语置于其他花卉之上，如第一章所论。有关这些花卉的条目，参见 Hui-Lin Li, “Mei Hua: A Botanical Note” 和 *The Garden Flowers of China*；亦见陈淏子《花镜》中所列的条目。

② 关于《诗经》中的“桃李”，见《何彼禴矣》，毛诗注 24；英译见 Legge, *The She King*, 收于 *The Chinese Classics* 卷 4, 第 35—36 页。曹植在他的《杂诗七首》内引此歌谣，在诗中他歌颂一女子，容华宛若桃李，却被时俗所薄。（《杂诗七首》之四，《先秦汉魏南北朝诗：魏诗》卷 7, 第 457 页；Frodsham, *An Anthology of Chinese Verse: Han Wei Chin and the Northern and Southern Dynasties*, 第 47 页中译为“杂诗 Miscellaneous Poems”，“第四诗”。关于与喜好苍白之美的关系的讨论，见第一章。）关于“桃李”居于“梅”之下，见苏轼《再和杨公济梅花十绝》之二，《苏轼诗集》卷 33, 第 1746 页。苏轼之后，有陈与义《和张规臣水墨梅五绝》之一（《陈与义集》卷 4, 第 55 页）以及许多其他人的诗作。

关于花鸟画家描绘手法发展历程中对花卉的运用，见宋代《宣和画谱》（《宣和画谱》卷 17, 第 275 页和卷 19, 第 300 页）内有关徐崇嗣（活动于 10—11 世纪）和李正臣（活动于 12 世纪）的条目。在第一篇内，牡丹、桃、杏被缺少隐逸品质的艺术家归于富贵图绘之列。在第二篇内，丛棘疎梅与“羸俗桃李”相比，后者仅以浮艳为美。也见《花鸟叙论》（《宣和画谱》卷 15, 第 245 页）。此处，牡丹意指富贵，梅则指幽闲。关于这些篇章的论述，见第四章。

在很大程度上,这些问题都是由色彩所形成的。杏花蓓蕾的粉红色和桃花的深粉色所展示的品质与梅花纯洁的白色很不相配。这一点体现在红梅和杏(杏恰巧是与梅最接近的植物种类)这一令人烦恼的问题的核心之中。我们记得苏轼说过它们外形的相似只是一种表面现象,是“酒晕无端上玉肌”的暂时变化。而在那种粉红色之下,它仍保留了梅“尚余孤瘦雪姿”^①的本质。

诗人经常把这种令人讨厌的比较看作是梅花纯洁之美与其他花卉人工美之间的比较。这种方法提供了如何处理像梅花一样洁白但缺少了梅花纯洁品质的花朵。因此唐代诗人卢中在《初识梅花》里写道:

胭脂桃颊梨花粉,
共作寒梅一面妆。^②

苏轼也是通过这种方式来赞美梅花的,称其“洗尽铅华见雪肌”。它们拥有自然的芳香与如白玉般的纯洁,不需要珍贵的龙涎香与獭髓。^③ 在《梅妃传》里,唐明皇用相似的句子来赞美梅妃:

忆昔娇妃在紫宸,
铅华不御得天真。^④

拒绝人工装饰,自然与淳朴的品质体现在天然去雕饰之中,拒绝用铅粉

① 《红梅三首》之一,《苏轼诗集》卷 21,第 1106—1107 页;亦见以此诗为基础创作的《红梅词》,《全宋词》卷 1,第 289 页,英译见 Kang-i Sun Chang, *The Evolution of Tz'u Poetry*, 第 177—179 页(诗和词), Grace S. Fong, *Wu Wengying and the Art of Southern Song Ci Poetry*, 第 88—89 页(只有词)。在《红梅三首》之二(《苏轼诗集》卷 21,第 1107 页)中,苏轼称,红梅不应与夭桃李混为一谈,并注意到梅产出(独特)的微酸梅子。关于基于地域与文化方面对这些问题的介绍,参见第一章。

② 《初识梅花》,《广群芳谱》卷 23,第 559 页。

③ 《再和杨公济梅花十绝》之七,《苏轼诗集》卷 33,第 1748 页。

④ 英译见 Frankel, "Poems About the Flowering Plum", 第 179 页。有关梅花与梅妃独特的欣赏语言让人们重新回忆起洛水女神,她

皓质呈露,芳泽无加,铅华弗御。

(《文选》卷 19,第 402—403 页;英译见 Watson, *Chinese Lyricism: Shih Poetry from the Second to the Twelfth Century*, 第 57 页,修订版。)

装点它的美——这是梅花美学及其象征意义的本质，而且，我们会看到，它成为造就墨梅价值的基础。

苏轼的梅花词

我们分开讨论的梅花美学在苏轼《西江月·梅花》中能够极好地得到综合：

玉骨那愁瘴雾，
冰姿自有仁风。
……
素面翻嫌粉浣，
洗妆不褪唇红。
高情已逐晓云空，
不与梨花同梦。^①

这里，就如他的大部分梅花诗一样，苏轼将梅花和梅花美人紧密并置，二者仿佛共同溶入到闪亮的白色意象里。这首词作于1096年，正是苏轼小妾朝云因感染流行病而死亡之后，他试图以文学书写的方式通过梅花使他的妾不朽。让我们回忆一下姑射中张磁“肌肤若冰雪”的精神，我们可以看到，苏轼的梅花与美人则是通过“冰姿自有仁风”来表现她们的纯真。就像曹植的洛水女神，梅花和美人避开铅华的污染，然后以她的名字为题（她的名字意为“早上的云”），苏轼看到了她的“高情”，就像梅花，就像高尚的圣人和女神“逐晓云空”。他以梅花的独特性结束了他的词：尽管梨花也很白，但它却不能分享梅花的梦想。^②

^① 英译见 Frankel, "Poems About the Flowering Plum", 第 173 页。可与 Egan, *Word, Image, and Deed in the Life of Su Shi*, 第 329 页的译文相比较。

^② 见 Frankel 对此词的注解 (Frankel: "Poems About the Flowering Plum", 第 173 页)。关于另一种翻译，见 Egan, *Word, Image, and Deed in the Life of Su Shi*, 第 329 页。

美学的扩展

梅花朴素淡雅及其与纯真简朴相联系的审美观影响了宋代文学与物质文化中梅花欣赏的表现形式。具体来说,它控制了宋代诗歌中所唤起的、宋代绘画(图版 12、插图 18—20)中所描绘的开满白色小花朵的柔枝的形象,以及身着朴素薄衣的精致美人的形象。在物质文化里则表现为雕刻着梅花装饰的白色器具(插图 9)。更具体地说,它用一种简约风格来表征梅花隐士或爱梅文人,就如它象征对应的女性形象一样。

重要的是,这种美学不只将梅花和梅花美人看成是朴实淡雅的缩影,同时也赋予了钟爱梅花之人与如花美人一些原本属于他们欣赏对象的品质。林逋是理想的梅花隐士的鲜活表率,同代人称其写诗“平淡邃美,……(其辞)主乎静正”并不是出于偶然。^① 林逋在后来梅花传统中不可动摇的地位来自于他作为隐士和爱梅诗人的角色(两者在他种植的梅树及其梅花诗中都有表现),和他诗歌中表现出的品质一起,所有一切自始至终与宋代梅花理念——梅花意味着什么,选择梅花作为他们生活和艺术崇拜的核心意味着什么——是相一致的。如此,对爱梅诗人或文人而言,由于他们对梅花的喜爱,他们也被看作是具有完美品味和品性高雅的人。

宋代文人从来没有失去过“借梅以自重”的机会,它对宋代文化里梅花的强势兴起做出了很大的贡献。^② 最终并且具有决定性意义的是,在中国绘画史中,一些宋代文人通过贯彻它朴实典雅、自然、以及(文学上)拒绝色彩的价值,实现了梅花美学的含义,在方式表现为一种新的绘画流派:即墨梅,它是文人业余爱好者的水墨梅花作品。

^① 梅尧臣:《林和靖先生诗集序》,英译见 Chaves, *Mei Yao-ch'en and the Development of Early Song Poetry*, 第 58 页。

^② 见四库馆臣对《梅花字字香》的评论,《四库全书总目提要》,第 3505 页。

野趣/雅趣模式

林中梅花如隐士，只多野气也无尘。
庭中梅花如贵人，也无野气也无尘。
不疏不密随宜了，旋落旋开无不好。

——杨万里^①

一开始，我主张读者把梅花赏析的各种不同因素作为一个更大整体的一部分来考虑，现在我又一次将它们分开，以便最终将它们连在一起，就如同宋人那样，以这样的方式来欣赏它们的独特性和普遍性。正如我们所看到的，宋代尤其是南宋时期，梅花潜含着丰富的模式，在文学、绘画、山水画和装饰艺术中富有大量含义。当爱梅热横扫整个南宋文化时，它没有关注品味和等级之间的区别。我们已经看到了它的各种表现形式：文人仪式和粗俗庆典、宫殿瓷器和普通器物、院派梅花作品和业余画家的梅花作品。

在这些现象之中，我们可以观察到，这些人只是将梅花题材作为他们的兴趣焦点。从这一综合性的观点来看，这些特别的表现形式（越是优雅，它就越可能与他们对梅花美学的仿效联系不密切）只是宋代梅花热（一种可以称之为梅花热的狂潮）普遍流行的简单范例。在这种观点中，个人的表现形式与他们自身的离散传统有着更富有意义地结合，他们只是偶然地使用梅花的流行题材，这是一种宋代文化中的梅花观。

但是，还有另外一种看待宋代梅花热多种表现形式的方式：通过介绍一对可供选择的梅花欣赏模式，我们可以看到，其中很多形式并不是孤立的事件，而是属于两种对立互补的方法或达到同一目标的两种不同方法。如果这种观点看上去像双重思维那样令人怀疑，那么至少它可以给南宋无序、繁多的梅花资料以一些秩序，允许我们去理解这些事件是

^①《郡治燕堂庭中梅花》，英译见 Frankel, “Poems About the Flowering Plum”，第 185 页。

在连续的文化中产生的，而不是散播于一些文化背景之中。最终，无论好坏，这种想法标识出了南宋赏梅的方式，在一种慷慨的赏梅精神之中，它忽略了潜在的对比，使得南宋文人可以通过不同甚至迥然相异的方法自由地欣赏梅花，完全没有后来僵硬排外的文化美学所强加的偏见与制约。南宋的这种态度可以从杨万里的诗歌中概括出来。

杨万里做了一组直观比较，我们可以用一套等式来表达它们：

林中梅=隐士

庭中梅=贵人

他向我们保证，这四种因素都是一样纯洁的：梅以及与其对应的人都是“无尘的”。

“不疏不密随宜了”，杨万里的梅花既不是野梅，也不是宫梅，而是随处可见的梅花，在杨万里看来，这些梅花都很美。我们可以用他诗句中前两句所使用的梅花欣赏的“野趣模式”和“雅趣模式”来命名一下这两种选择，这些术语是青木正儿(Aoki Masaru)在其南宋文人的研究中提出的。^①

在青木正儿关于宋代美学生活方式发人深省的研究中，他描述了宋代主导价值的重要变迁，并进一步区分了宋代文人生活的两种典型模式，每一种模式都是从那些价值发展而来并且向那些价值靠拢的。青木正儿断言，简约表现在关键词“清”中，它构成了宋代文人品味的核心，代替了早期奢华的贵族模式，把此前独属于特定文人的中国文化价值置于重要地位^②。在创作实践方面，这种对纯洁方式的追求采用了两种不同的形式：雅趣与野趣。在青木正儿看来，二者的关系是互补的而不是敌对的。此外，他总结说，任何一种模式都不能单独取得成功，在追求质朴

① 青木正兒：「宋人趣味生活の二典型」。我对他的论点进行过详细论述，我在“The Flowering Plum: Literary and Cultural Traditions”(第38—39页)一文中运用他的术语来表征南宋梅花赏析的选择模式。

② 在我看来，这一发展与宋代新兴的隐逸风气相关。

生活的理想实现之前,每一种模式都必须通过另一种模式得到调和,他说:

尽管雅趣是贵族的,而野趣很普通,但似乎可以通过二者的协调实现对纯洁风格的追寻。因为真正的典雅偏向奢华,缺少纯洁的方式;而真正的粗野都带着常见的卑贱,也不能产生纯洁的方式,因而,两者都沦为了粗俗的品味。因此只有当典雅伴随着乡野元素,乡野伴随着典雅元素,纯粹的风格才可能确实地兴起。^①

从这个前提出发,青木正儿继续考究了南宋文人林洪和张镒的个案。对青木正儿来说,他们概括出了野趣和雅趣模式,二人均通过自设的美学生活方式的创造与引导把理论付诸实践,因为他们又碰巧是狂热的爱梅人(“崇拜者”一词用于这里很合适),所以他们非常适合于用来阐述我们的意图。

先前我们讨论了林洪和张镒的梅花仪式。^② 林洪简简单单地睡在梅花纸质帐篷里,似乎造就了一个异于张镒及其朋友的世界。后者在玉照堂庆祝春天的到来,在亭台游廊欣赏三百梅树梅花团簇的景致与梅香,沐浴在月光下,在“淡妆素饰”文人雅士的关注中得到升华。当然,二人共享了同一个世界,即南宋杭州文人的世界;此外,他们又碰巧彼此认识^③。从现代西方视角来看,二人展现了作品里的理想世界与身处的现实世界之间的差异,用林顺夫的话来说,这意味着“至少是一种自我错觉的怀疑”。^④

① 青木正儿:『宋人趣味生活の二典型』,第239页。

② 参见第一章。

③ 至少在某一次聚会时,林洪与其他被张镒邀请来的“山林湖海之士”一起,午后闲娱时,张镒精心安排了一场文学活动,因其中有“真味”而被林洪记录下来(《银丝供》,《山家清供》,收于《说郛》22.13b(第1606页)。亦见青木正儿(『宋人趣味生活の二典型』,第239—240页;和Lin, *The Transformation of the Chinese Lyrical Tradition: Chiang K'uei and Southern Sung Tz'u Poetry*, 第35页。

④ Lin, *The Transformation of the Chinese Lyrical Tradition: Chiang K'uei and Southern Sung Tz'u Poetry*, 第33页。Lin认为张镒可能是那种涵括了南宋晚期高层文化界深藏的冲突的最好缩影(第28页)。

林洪宣称要过简单的山间隐士般的朴素生活,和张镒所构建和安排的奢华复杂相比,也许他的确做到了。但是,林洪别具风格的自给自足的态度要求大量的实用物事,包括住所、接待、有用的物事,装饰与工作的篱笆与花园、两处书馆、一处学堂、一间酒肆、一间药房以及饲养仙鹤的圈栏。^①它同样也需要林洪在日常生活中将上百个琐碎的事务做到完美所需要消耗的大量的闲暇时间。如果他的作品宣称是生活指南,那么其目标不是关于生存之道的的问题,而是自我培养的问题。他详细叙述的策略不是达到目的的手段,而是目的本身,即美学生活的本质。同时,尽管林洪做出了追求纯洁、出尘生活的高傲声明,但他似乎已经成为寄人篱下的职业隐士的一员,他只能依靠像张镒那样富足而有权势的显贵生存。^②

反过来,张镒是南宋感性与灵性结合的缩影。关于他的作品和生活的内在矛盾,林顺夫有过深入地、细致地讨论。^③张镒自称为“约斋居士”,但他为自己所建的隐居所中,根据他自己的统计,这一隐居所包含了80多座厅、亭、桥和池塘(在全面整修之前),在那里,他一年以内举行了137次燕游和盛宴^④。他幻想自己是简单纯洁的隐士,但他实际是一

① 《种梅养鹤图说》,《山家清事》,收于《说郛》22. 30b—31b(第1640—1642页);概述见青木正儿「宋人趣味生活の二典型」,第242页。

② 见方回在《瀛奎律髓》中的评论:

庆元嘉定(1195—1201,1210—1225)以来,乃有诗人为谒客者……相率成风,至不务举子业,干求一二要路之书为介……副以诗篇,动获数千缗以至万缗……钱塘湖山,此曹什伯为群,阮梅峰秀实,林可山洪,孙花翁季蕃,高菊石间九万,徃徃雌黄士大夫,口吻可畏,至于望门倒屣。

(英译见 Lin, *The Transformation of the Chinese Lyrical Tradition: Chiang K'uei and Southern Sung Tz'u Poetry*, 第34—35页)

③ Lin, *The Transformation of the Chinese Lyrical Tradition: Chiang K'uei and Southern Sung Tz'u Poetry*, 第26—41页。

④ 关于张镒的“桂隐”,见《约斋桂隐百果》,此文作于1202年,包括一篇序和一篇地名目录(后者原各赋有诗作,现已佚),《武林旧事》卷10,第189—191页;序的英译见 Lin, *The Transformation of the Chinese Lyrical Tradition: Chiang K'uei and Southern Sung Tz'u Poetry*, 第28—31页。关于娱乐日程,见《张约斋赏心乐事》,《武林旧事》卷10,第185—189页。序的英译见前引 Lin 书,第28—31页。

个臭名昭著的骄奢淫逸之人和顽固不化的宫廷阴谋者，他的阴谋最终导致自己被流放。

对于我们来说，这些似乎是不可调和的矛盾，但张镃同时代的人却并非如此认为。例如，杨万里在为张镃作品集所写的序言中几乎不错失任何一个恭维他的机会。序中，他回忆了他们的第一次见面，这次见面使得杨万里排除了之前对这个青年人所持的保留意见，“深目顴蹙，寒眉臞膝，坐于一草堂之下，而其意若在岩壑云月之外者，盖非贵公子耳”。^①杨万里又回忆了他们到张镃居所的情景，在那里，年轻的诗人取出毕生作品，杨万里读完这些作品后，称赞道：“盖诗癯又甚于其貌之癯也。”^②因此，杨万里声称自己遇到了一个生活奢华但有着不朽精神的憔悴隐士，即使在张镃奢华的隐居所内，杨万里也在约斋居士诗歌中发现了能表明其真正身份的证据。

南宋诗人觉得没有必要去调和张镃的精神和生活方式，而现代学者林顺夫却通过对张镃和他同时代人思想的重构试图解决其中明显的矛盾。他总结道：“张镃的奢华模式不是享乐主义的核心，它最多是一种中国美学生活观。张镃奢华的最终目的不是享乐，而是追寻一种优雅、自由的美学以及生存状态的原始性和透明性。”^③

尽管张镃和林洪有所不同，但他们持有共同的目标。正如青木正儿所认为的，这些雅趣和野趣模式的典型实践“彼此并不相斥，而只是一个彼此融合的问题，它们都追求纯洁的方式”。^④那么，还有什么比表现简朴高雅的梅花更纯洁的呢？

我们可以说张镃和林洪“同病”、“同癖”。他们的同病就在于他们追求完美的典雅，追求如何在贫寒生活下实现之，又如何在富足生活下实

① 《约斋南湖集序》，《南湖集》，第 1a 页。

② 同上。

③ Lin, *The Transformation of the Chinese Lyrical Tradition: Chiang K'uei and Southern Sung Tz'u Poetry*, 第 33 页。

④ 青木正儿：「宋人趣味生活之二典型」，第 239 页。

现之。他们的同癖就在于对美丽的梅花的癖好,这一癖好是关键。每个人都是通过自己对梅花的热爱来实现各自纯洁品味的理想的,林洪是通过过于讲究的隐居,而张镃是通过奢华的乡居生活来实现的。他们的模式会合于梅花美学,在对高雅简朴的欣赏中将“野”和“雅”连结在一起。

陶瓷与绘画中的野趣和雅趣模式

梅花欣赏中这种互补的雅趣与野趣模式贯穿了整个南宋物质文化。我们可以看到,在陶瓷业中,一只白色的瓷碗(插图 9)便概括了这种高雅模式,简洁的外形,雅致、透亮、包裹严实的瓷身,冰冷的蓝白色釉面,以及只有当光线从适合的角度照射时才可以看得到的精妙装饰。相反,野趣模式也可以由一只石器瓷碗来表现(插图 10),它外形坚硬,用粗粘土粗略制成,配以简单的白色点、线加以装饰(正是对野趣品味的培植提升了这些物体,使它们成为精英文人的欣赏品)。每一件物品都采用了梅月作为装饰,两者也都体现了梅花朴素的理想:一个通过纯粹的雅趣模式,另一个通过朴实的野趣模式。

青木正儿所提出的雅趣和野趣互补模式可能对探讨南宋梅花画问题的视角最为有用。这是一个关键时刻:当时院派花卉画获得了前所未有的地位,墨梅画开始了显著地兴起,很快便超越了其他风格,从而成为中国绘画中梅花的主导形象。我们对产生于这一关键时期的艺术作品的理解因后来文人画和院派画对宋代晚期流动美学状况的理论两极化而被极大的扭曲。当然,那时存在着美学之间的竞争,但至少在南宋时期,这一竞争引起了创造性的反响,而不是导致了美学的僵局。这些模式的支持者和实践者或许往往聚集于偏远的山中居所或宫廷中心,但他们和他们的艺术却生活于同一个世界,并且彼此交流。

受林洪和张镃的影响,我们可以看看南宋墨梅和画院的梅画,看看在扬无咎(图版 3)和马麟(图版 12)的作品里,文人画家和宫廷画家是如何通过不同的绘画方式赋予了梅花优雅质朴的理想以图画形式的。一旦我们理解了宋代美学是包含了对比(甚至竞争)但同时又互补的模式

之后,我们就可以欣赏宋代梅花形象的多样性和普遍性。这种对比是真实而有意义的,持续性也是真实而重要的。我将会在第九章里接着讨论这个问题。

更为纯洁的梅花:作为文人画梅花美学终极象征的墨梅

在南宋晚期文人业余爱好者眼中,当然也在后来人眼中,绘画中梅花美学的终极表达是墨梅。墨梅代表了诗歌和绘画、以文人思想为特征的诗歌价值和图画价值的流畅变换,这些文人为北宋晚期的文人画派奠定了基础。这里,诗人对梅花独特之美——质朴高雅、简单、简约和自然,与之相对的是华丽的炫耀、丰腴、香艳、色彩和人工——的观点是通过图画的形式来实现的。通过墨梅题材所赋予的视觉形式准确地体现了那些梅花水墨画形象的价值和区别。如果苏轼诗中的梅花和梅花美人不能和梨花享有同样的梦,那么绘画中的梅花也不可能与之分享,梅花的纯洁要求它有属于自己的题材类别。如果苏轼笔下的树和美人拒绝铅华,那与它们对应的墨梅也避开了颜料的着色。宋代梅花诗人和梅花画家通常为好朋友,而且有时两者经常是集于同一个人身上,那么,在这个时候,还有什么能够比这种从一种媒介轻松流动到另一种媒介更为自然的方式呢?

在发展的早期,也就是在北宋末年,梅花的水墨画法似乎还只是一种新颖的方法,它是一种能够捕捉到这些花朵特殊的意象和本质的适宜方法。不久之后,墨梅画法就成了最好的方法。到了宋末元初时,它发展成为一个文人雅士通过绘画来表达他喜爱梅花的唯一适合的方法。墨梅一开始是作为梅花美学的众多表现形式之一,之后,它在文人绘画艺术和理论的环境下成长,发展出自己独特的美学,将自身确立为梅花纯洁的独特代表(或是通过其实践者和崇拜者的作品来确立),使得其他方法变得一文不值。

最终,它变成了一个选择问题。选择喜爱梅花远胜于其他花卉就能

够标识出做出这个选择的人。当然,这是对的,因为扬无咎声称所有的梅花都是美丽的,他同时代的人欣赏梅花并用各种各样的方式来画梅。但是,对于后来的文人画家而言,选择梅花并不足以分享它的纯洁,这样,选择单独用水墨来绘画变得必要了。

因此,14世纪中叶,墨梅大师王冕画了一幅《墨梅图》(图版26)并题了一首四行诗:

我家洗砚池头树,朵朵花开淡墨痕。

不要人夸好颜色,只留清气满乾坤。

这里,通过视觉与语言方式,王冕表达了梅花的价值、墨梅题材的价值,以及专注于梅花和水墨的人的价值。



第二部分

绘画中的梅花：宋代之前与北宋的发展



第四章 宋代之前与北宋绘画中的梅花

6 世纪至 11 世纪晚期的文本记载

一直到 11 世纪晚期,中国绘画中的梅花史仍然只是文本记载。首先,我们注意到,梅在视觉艺术里的最初迹象是随着 6 世纪梁朝宫廷文化赏梅出现的证据而发生的。我们记得当时主要的文献资料是由朝廷官员和诗人庾信所写的一首诗,以及宫廷艺术家张僧繇一幅画的标题。庾信《咏画屏风诗二十五首》第四首有“今朝梅树下,定有咏花人”的诗句。与之相似的意境出现在张僧繇《咏梅图》的题目中,此画收录于《贞观公私画史》内(序言作于 639 年)。^①

张僧繇的画(或者是一幅归于他名下且以此为题的画)流传到 9 世纪中期,在 847 年张彦远的《历代名画记》中,我们看到,这幅画出现在附于张僧繇传记之后的艺术家存世作品名录中。^② 这一关于中国绘画的扼

① 讨论见第一章。诗《咏画屏风诗二十五首》,《先秦汉魏南北朝诗:北周诗》卷 4,第 2395 页;图画题目,《贞观公私画史》,第 38 页。

② 《历代名画记》卷 7,第 91 页;英译见 Acker 译 *Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting*,卷 2,第 176 页。

要叙述并没有提到梅或梅花。实际上,在绘画文学方面,直到两百多年后的 11 世纪晚期才在郭若虚的《图画见闻志》里再次明确地提到了梅花。

郭若虚记载了两幅标题含有“梅”字的作品。他列举了南唐(937—976)宫廷画家梅行思存世作品中的《谢女咏梅图》。他也记载了滕昌祐(卒于 930 年后,享年 85 岁)存世作品中的《梅花鹅图》^①。第一个通过自身主题唤起了六朝时人赏梅风气的人是东晋诗人谢道蕴(活动于 4 世纪后叶)或者说是她的诗歌^②。就像张僧繇《咏梅图》一样,梅行思把梅花作为人物画的重要组成元素,既描绘了梅下诗人,也阐明了咏梅诗歌。滕昌祐的画隶属于花鸟画传统,花鸟画是中国绘画里梅花作为流行题材出现的主要媒介。

后来,宋代批判文学著作把梅或者梅花画归功于几个画家,这些人也被张彦远、郭若虚和其他作家提及过。但是,在 7 世纪至 11 世纪晚期的绘画文学里,只发现 3 幅作品中的 4 个记载中明确提到了梅。当然,这并不是说人们对梅花不感兴趣,而是因为早期绘画文学里几乎不用名字来区分花或花树,这些为数不多的记载对我们而言是极为宝贵的资料。

《贞观公私画史》是现存最早的中国绘画目录,开花植物的名字只是随意地、附带地作为极少数人物画和山水画标题的组成元素出

① 《图画见闻志》卷 2,第 23、29—30 页;英译见 Soper, *Kuo Jo-Hsu's Experiences in Painting: An Eleventh-Century History of Chinese Painting Together with the Chinese Text in Facsimile*, 第 30、36 页。

② 谢道蕴是一位多产的诗人,但作品已佚。几则关于她的轶事收于《世说新语》的《言语》和《贤媛》篇(英译见 Mather, *Shih-shuo Hsin-yu: "A New Account of Tales of the World"*, by Liu I-ch'ing with commentary by Liu Chün, 第 64、354、355 页;和传记注,第 529 页),从《晋书》谢道蕴传中所转录的部分材料看,她是集学识、智慧、勇气于一身的女子;这些材料也显示了其一生所持有的清高品质(部分材料亦收于《艺文类聚》和《初学记》)。她的出身与婚姻被相当好的关联起来:她是谢奕(卒于 358 年)之女,谢安(320—385)侄女;为王羲之(309—约 365)之子王凝之(卒于 399 年)之妻。

现过。^① 这种情况是可以预料到的,因为这些目录中的作品(其中 293 幅作品绘于晋至唐前期)是在人物画独领风骚时期创作的。但是目录里同样包含了丰富的一般性术语与动物、昆虫、鸟以及一些植物等具体名字,它们既是描绘狩猎场景或者类似情景的绘画标题的组成元素,同时本身也是一种特别的题材,如野鸭、鹅、浮萍图、虎豹图、孔雀鹦鹉图等。这意味着描绘特殊花卉的兴趣要比描绘其他元素的兴趣要发展的晚,这些元素后来形成了花鸟画流派。^②

即使随着花鸟画的出现与发展,在 9 世纪中期到 11 世纪晚期批判

① 其他例证包括《息徒兰圃图》,东晋明帝(322—325 在位;《贞观公私画史》,第 30 页)作;《芙蓉湖醮鼎图》,梁元帝(522—554 在位;《贞观公私画史》,第 37 页)作;标题英译见 Acker 译: *Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting*, 卷 1, 第 42 页。

第一个标题是对诗歌的图解。此标题是嵇康(223—262)《赠兄秀才入军十八诗》第十四首的首行,见《先秦汉魏南北朝诗:魏诗》卷 9,第 483 页;英译见 Frodsham, *An Anthology of Chinese Verse: Han Wei Chin and the Northern and Southern Dynasties*, 第 71 页。诗中景象表明此画为山水画,平皋之上点缀着开花的灌木或者林木、川泽、溪流、人物、马匹和鸿雁,沿地表散落的小横线、小点可能意味着这首诗首行所言的“兰圃”。

第二幅画可能描绘散落着水仙的湖滨举行的一场典礼(见《大汉和辞典》11:395. 4—396. 1, 条目 40031。)

在这些标题中,标题内的花名是某一个地方或者一般地点的名称,所涉及的绘画作品中,作品中的花卉很可能只是粗略描绘。相较而言,标题“咏梅图”表明此作品内梅是占据主导地位的图画元素。

② 我们习惯于将花鸟画视为一种宽泛的题材,包括飞禽、花卉、昆虫、水果、菜蔬和小动物在内,彼此组合成画或者单独成画;我们试图从其子要素的某些早期证据中来解读这一题材的诞生。(例如,“蝉雀”作为绘画题材出现于南朝刘宋王朝大明年间[457—464]个别画家的作品中,收录于谢赫[活动于约 500—535?][《古画品录》]内。Acker 译: *Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting* 卷 1, 第 12 页;亦见《历代名画记》卷 6, 第 82 页,英译见 Acker 前揭文卷 2, 第 144—145 页。)然而,证据表明,来自于自然世界的绘画题材逐渐从装饰性图案和宫殿、墓室与宗教壁画的装饰图案中脱离出来,建立起独立的绘画题材。在这一缓慢而长期的发展过程中,花卉画的发展远远落后于动物、飞禽和昆虫绘画。这可以由唐朝以前中国艺术中具象花卉的缺失得到证明(除了在佛教艺术中含有重要意义的莲花图案以及与莲花共同传世的装饰品之外)。

在现存绘画作品关于植物题材的记载中,其他特殊(而非普通的)的草木如松、柳、竹的出现远远早于具体的花卉(图画见 Sullivan, *Chinese Landscape Painting in the Sui and T'ang Dynasties*)。在文本记载中,有关松竹画的论述早于对具体花卉的论述;它们的范围更广(现在仍然如此)。关于对早期花鸟画历史的令人信服的重构工作,见 Laing, “The Development of Flower Depiction and the Origin of the Bird-and-Flower Genre in Chinese Art”。

文学中,评论家也对他们提到的花鸟画家所画的特别花卉几乎没有什么兴趣^①。我们知道,比起画装饰用的陪衬花卉来,这些画家更热衷于画特殊花卉,因为当时的文本赞扬了其细节的生动与逼真,后来的资料目录中,许多以具体花卉命名的绘画标题均应归于这些艺术家。然而,在步入12世纪之前,具体的花卉名字很少出现,出现时通常也是在一种偶然地或轶闻的语境中,而不是在批判或者艺术史的评论中。^②

因此,3个含有“梅”字的绘画标题得以保存下来的确是一件幸运的事。如果我们在早期文学评论中去寻找梅花,寻找隐含在这些简洁文本背后的意境,毫无疑问,我们可以在证明它们存在的绘画题目或目录的记载中发现更多。可能,我们会在六朝《游春苑图》^③里发现它们,或者可能在宋代之前的“折枝画”^④闻名于世的艺术家的作品集里发现它们,或者可能在诸如“四时花鸟”^⑤的季节画图系列的“寒冬”篇里发现它们。

① 关于文本记载中花鸟画的出现和兴起,见 Ledderose, “Subject Matter in Early Chinese Painting Criticism”。Ledderose 的研究引导着我全部的讨论,并将大量文本资料带入我的视野。这些问题在 Bickford, “Momei: The Emergence, Formation, and Development of a Chinese Scholar-Painting Genre”, 第120—122注6内有详细讨论。

② 相关例子如著名的花鸟画专家边鸾(活动于785—804)。朱景玄(活动于806—840)《唐朝名画录》(作于8世纪40年代早期)在内容列表中,将边鸾归为一名花鸟画家,同时也是一位树木、蜂蝉、雀竹画家(《唐朝名画录》,第70页);在边鸾条中,作者将花鸟画作为其“妙品”,赞扬其折枝草木(第84页;英译见 Soper, “T’ang Ch’ao Ming Hua Lu: Celebrated Painters of the T’ang Dynasty, by Chu Ching-hsuan of T’ang”, 第224页),但是却从未提及花名。同样地,《历代名画记》边鸾条注意到,“边鸾善画花鸟,……至于山花、园蔬亡不偏写。”(卷10,第122页;英译见 Acker, *Some T’ang and Pre-T’ang Texts on Chinese Painting*, 卷2, 第288页),此条也没有提到具体花名。如果我们想知晓边鸾画过何种花卉,我们必须将注意力从他的传记转到《历代名画记》内《西都长安寺观壁画》的记载,我们可在“宝应寺”条下看到,“北下方西塔院下边鸾画牡丹”(卷3,第44页;英译见 Acker 前揭书卷1,第257页;这是我关注的重点)。只有在《宣和画谱》(序作于1120年)内我们发现边鸾所作(或托名边鸾所作)的33幅画作中一系列具体的花卉名目(一些与飞禽相伴),包括梨花、葵花、李子花、梅花、牡丹、千叶桃花与莲花(《宣和画谱》卷15,第244—245页)。

③ 《贞观公私画史》记载两幅梁元帝(552—554在位)的《游春苑图》,第37页。

④ 《唐朝名画录》边鸾条,第84页。

⑤ 《图画见闻志》滕昌祐条,卷2,第29页。其他的术语包括四时花竹、四时花木、四时花雀,参见《益州名画录》卷1,第50、51页和卷2第72页。

文本证据的延伸

这些绘画究竟是如何样的呢？我们可以比较中国早期艺术里的其他树木花卉从而获得早期绘画中有关梅花的某些观念。虽然没有与庾信《咏画屏风诗》相匹配的绘画保存下来，我们仍然可以发现这一艺术在几处据推定为庾信时期的墓葬那里有所反映。庾信呼吁贵族进行户外娱乐活动，这一点反映在宫廷人物画与纳尔逊(Nelson)石棺中浓厚而详尽地花园式装置中；^①他呼吁在梅花丛下创作诗篇，这让人们回忆起了“竹林七贤与荣启期”的描述——画中每个人身着优雅的睡衣、闲憩于树下，而这一点构成了几座发掘于南朝都城地区墓穴中砖印模画装饰的主要内容，这些墓穴可追溯到公元4世纪到6世纪。^②

花园中的人

追溯庾信的一生，以及与其画屏风样式和庾信诗中的树下画家形象相一致的画，可参看山东省临朐冶源镇崔芬(卒于550年，葬于551年)墓壁上的模仿屏风画(插图22)。在八叶屏风的其中一叶上，作者描绘了一个坐在石林树下的男子，手执画笔，俯身于低矮的涂漆桌几，铺好画纸，摆好墨砚和笔架。如果以白色花朵代替树木的绿叶的话，我们就不难想象到庾信屏风画中梅花下的诗人与张僧繇《咏梅图》了。^③

① Nelson 石棺；Nelson 石棺(从风格上讲当成于6世纪上半叶的前期；今 Nelson-Atkins 艺术博物馆的标签上日期为550年)内雕刻的人物形象优雅，背景密集，含有假山、溪流、残树、灌木草丛、行云、飞禽、马匹以及骑马人，这使人回想起庾信所刻画的图画形象。虽然这些石刻图题材是某些孝子故事，而不是贵族的轻浮举止，但这些说教式的叙述借由花园背景下的宫廷人物表现出来，展现了庾信诗歌中真实或虚构的场景中所揭露的奢靡之风与精致优雅的独特结合。关于影印件、讨论、比较、参考文献等，见 *Eight Dynasties*，条目4。此画影印件随处可见。

② 讨论和影印件见 Audrey Spiro, *Contemplating the Ancients: Aesthetics and Social Issues in Early Chinese Portraiture* (Berkeley, Los Angeles: U. of California P., 1990)。大幅影印件见姚迁、古兵主编《六朝艺术》(北京:文物出版社,1982)。详细的影印件随处可见。

③ 出土于1986年。详细影印资料与讨论见《中国美术全集》绘画编卷12《墓室壁画》，第59条。

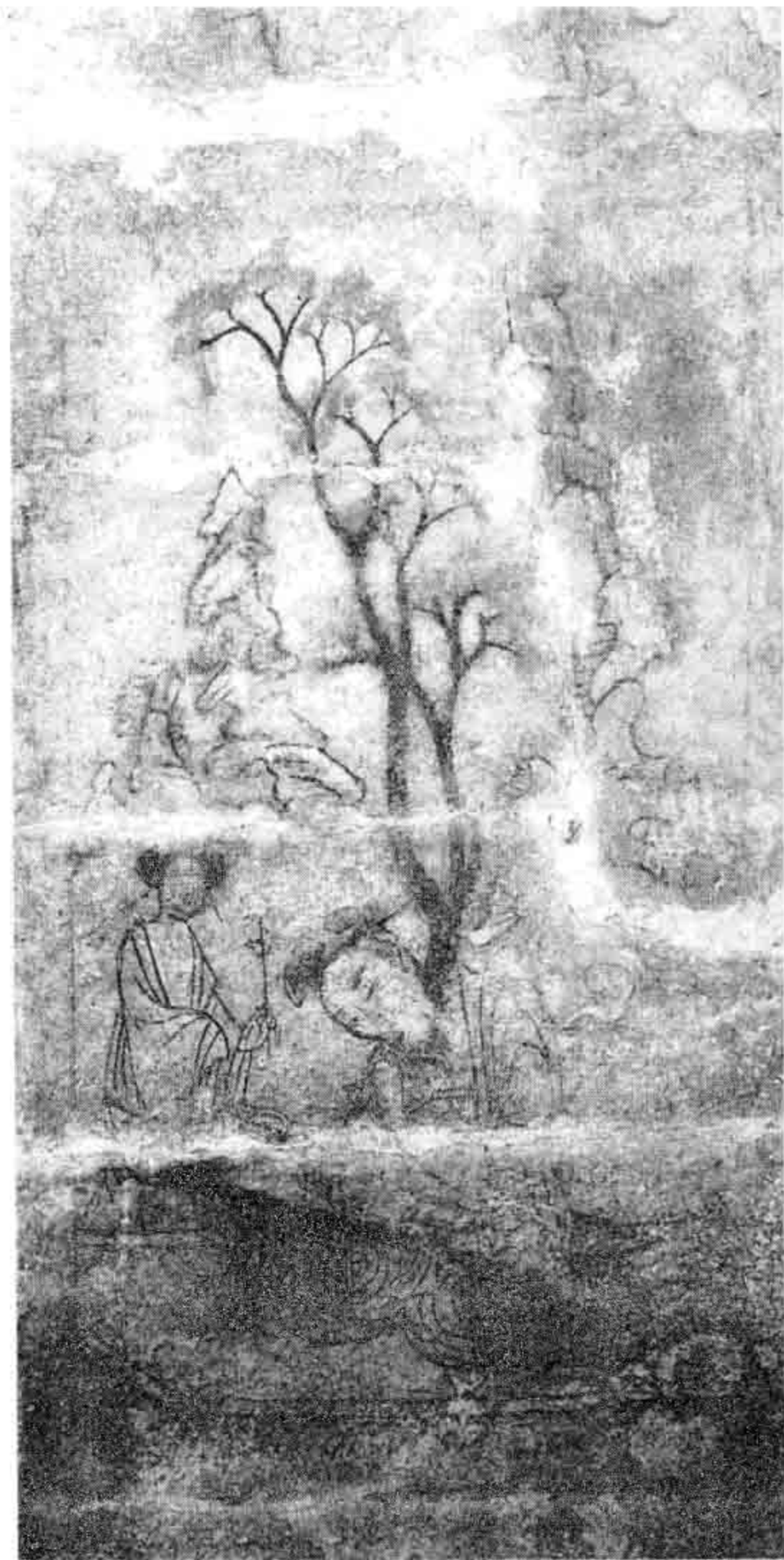


插图 22 墓室壁画。山东省临朐冶源镇崔芬(卒于 550 年;葬于 551 年)墓。“屏画人物”,节选于一套八幅屏风,高 123 厘米。(资料来源:《中国美术全集》绘画编卷 12《墓室壁画》,第 59 条)文物出版公司藏。

出土的墓葬绘画和文献记载表明,屏风画一直持续流行到了中唐和晚唐时期。^① 仿制屏风或屏风组合形式中展现的树下人物在唐朝坟墓壁画中也得到了很好的再现。^② 这样的屏风画对重构《谢女咏梅图》特别具有启示性。在陕西省长安县南里王村出土的一个唐中期的坟墓里,墓壁有一个画着六扇树下美人“屏风”图(插图 23)。^③ 每幅屏风以红框相隔,展现了花园中宫廷贵妇携侍从游赏其间的场面。一些女子演奏着乐器,其中一人欣赏着她手握着的一枝花。这也许就是南朝画家梅行思想象中的六朝诗人谢道蕴咏梅时的刹那吧?

对花园美人的描绘是唐朝时期流行于中亚、中国和日本的一个题材,它构成了早期绘画中梅花出现的可能语境。上述唐代壁画所描述的内容与 8 世纪奈良正仓院闻名的“树下美人”(三位女子穿着相似地缀花长袍)极为相似。在同一个地方,一个内嵌的琴拨护具(plectrum guard)上描写了坐在无叶花树之前的宫廷女子。这些形象与无数人物画像的描绘相关,它们常以花园或公园中的树与花为背景,画在 8 世纪早期唐朝皇陵的墙壁上。反过来,皇陵上的壁画证实了现存由唐代或唐之后的宫廷画家所创作的、或被认为是他们创作的大量卷轴的构图方式和

① 王仁波:《隋唐时期的墓室壁画》,收于《中国美术全集》绘画编卷 12《墓室壁画》。

② 唐朝墓葬中已发现大量仿制屏风和屏风格式的单景壁画,描绘树下男子。例如:

65 号墓, TAM 38, Astana, 676 年; 见 Sullivan, *Chinese Landscape Painting in the Sui and T'ang Dynasties*, R7, R40 影印件。

山西省太原市金胜村 7 号墓, 据其风格确定为 696 年; 详情讨论见《中国美术全集》绘画编卷 12《墓室壁画》, 第 102 条。

金胜村 4 号墓, 据其风格确定为 696 年, 详见 Sullivan, *Chinese Landscape Painting in the Sui and T'ang Dynasties*, R101, R102。Akiyama Terukazu 注意到, 装饰包括九根柱子间的八幅版画, 所描绘得可能是山林隐居时代的一位君子(Akiyama Terukazu 编 *Arts of China*, 卷 1, *Neolithic Cultures to the T'ang Dynasty: Recent Discoveries*, Tokyo: Kodansha, 1968, 第 228 页条目 231—232)。

苏思昂墓, 葬于 745 年, 西安东郊经五路; 影印本详件同上, 条目 229。Akiyama 注意到六面屏风被“认为代表着山林隐士的生活”(第 224 页, 条目 194—196)。

③ 出土于 1987 年。影印件及讨论见《中国美术全集》绘画编卷 12《墓室壁画》, 第 125 条。



插图 23 墓室壁画。陕西省长安县南里王村中唐墓。六屏式仕女,高 165 厘米同,宽 370 厘米(每幅尺寸相同)(资料来源:《中国美术全集》绘画编卷 12,第 125 条),文物出版公司收藏。

品位。^①

我们所讨论的壁画均出土于北方。通过文献记载我们才知道了画家梅行思,他在南唐宫廷(西都金陵,今南京)作画,这里是梅花欣赏的中心地带。就是在那里,他描绘的谢道蕴作梅诗或者对谢道蕴梅诗的图解确然无疑地为10世纪的后继者唤起了六朝贵族的高雅文化。^②那么,其他南方艺术家有没有画过南方的梅花呢?他们所画的美人是漫步在梅园中呢,还是端坐于梅树下凝视着一棵孤梅呢?

山水画

在现存的早期大师作品中,展子虔(活动于北齐到隋朝期间,约6世纪到7世纪)《游春图》(插图24)在一个绝对典型环境中呈现了开花的梅树这一受欢迎的宫廷主题。画中,河岸和山坡上散落着虬曲的无叶树,上面点缀着带花苞的枝,这些是梅花吗?可能不是,因为季节似乎太早了,如此,我们不得不把所有绿树看做是针叶树。不管怎样,只要把它们看作是春天的花朵,它们在这儿均起到了标识季节的作用。

让我们近距离观察季节标识中可能出现的梅,这种季节标识的流行可在10世纪早中期内蒙古清陵的一座辽代帝王墓墓壁上的《山水》壁画

① 正仓院屏风影印件随处可见。关于最近修复后的这扇屏风的清晰版,见 Nara kokuritsu hakubutsukan(奈良国家博物馆),*Shoso-in ten Exhibition of Shoso-in Treasures*(奈良:奈良国家博物馆,1988),条目1。与752年相一致的时间问题在第5面屏风后面的安装材料上。正仓院琴头在 Sullivan,*Chinese Landscape Painting in the Sui and T'ang Dynasties*,R122 中有影印。

出土于李贤(章怀太子;654—684)墓(重葬于706年,墓室重绘于711?)和李重润(懿德太子;682—701)(重葬于706年)墓中的壁画细节(原版或者复印件)描绘了花园林中的男女,其影印件随处可见。较好的影印件,见《中国美术全集》绘画编卷12《墓室壁画》、Jan Fontein and Wu Tung,*Han and T'ang Murals*(Boston:MFA,1976);Fontein 和 Wu Tung 绘制的《原始壁画图解目录》表格内包含着有关墓室的材料和他们的传记。其他唐代树下人物画或者园林人物画的例子(包括许多敦煌壁画的例子),见 Sullivan,*Chinese Landscape Painting in the Sui and T'ang Dynasties*。

关于存世作品中描述园中佳人的例子之一是一位唐代重要的宫廷画家,见周昉《簪花仕女图》,卷轴,辽宁博物馆;《辽宁省博物馆藏书》影印,随处可见。

② 关于这一地区作为梅花赏析的发源和早期发展之地的讨论,见第一章。

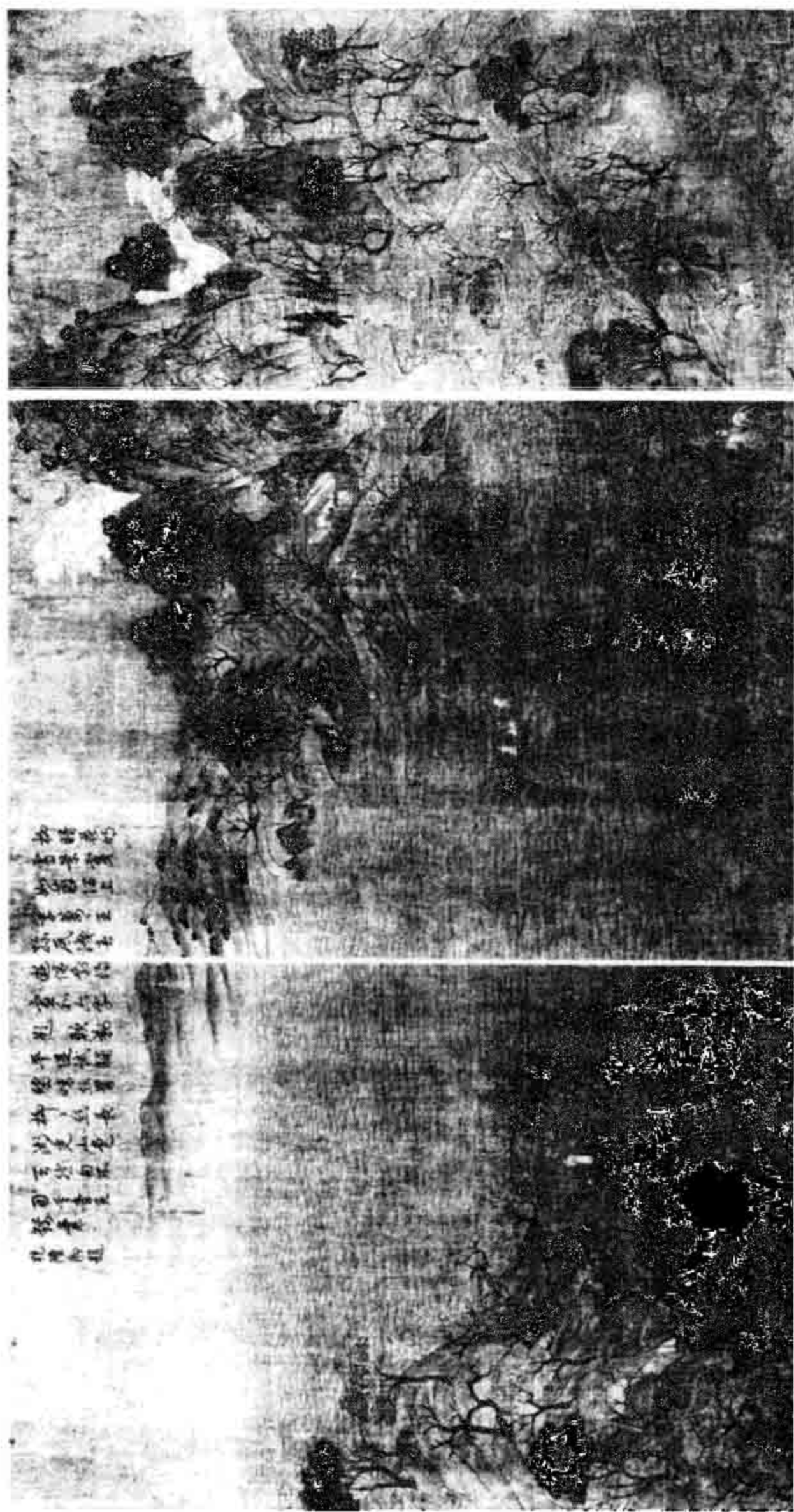


插图 24 展子虔(活动于 6—7 世纪):《游春图》,日期不明,轴,绢本设色,纵 43 厘米,横 80.5 厘米,北京故宫博物院藏。

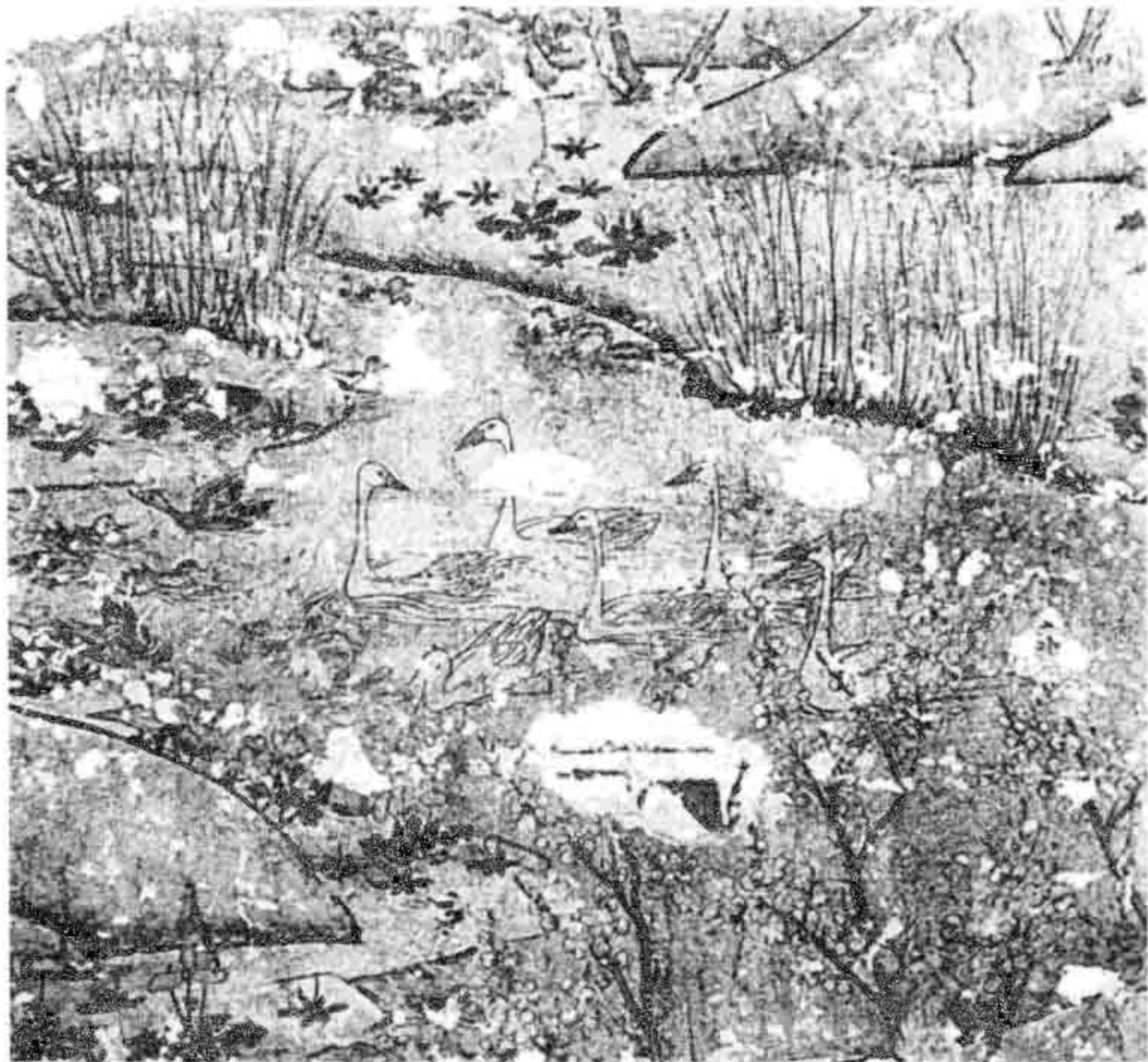


插图 25 墓室壁画,清陵辽圣宗(982—1031 年在位)或辽兴宗(1031—1055 年在位),《山水》之“春”部分,高 260 厘米,宽 177 厘米。(资料来源:《中国美术全集》绘画编卷 12《墓室壁画》,第 143 条)

中的“春”之图的来证明(插图 25)。^① 图中,水鸟在长着矮小植物和芦苇的蜿蜒的河水上嬉戏,它们被吐露着白色花苞的枝枝和身着柔嫩绿萼与嫩叶的五瓣花朵遮挡着。尽管作画时间较晚,但人们认为这些壁画反映了唐朝旧时的风格。因为这些花树中有叶、有花蕾,所以它们不可能是梅。但是,蓓蕾、花树与水禽并置,凋零或者枯萎的植物、新生的绿色将

^① 关于详细的(复印本)彩色影印本,见《中国美术全集》绘画编卷 12《墓室壁画》,第 143—147 条;此画到处被影印。墓室与辽帝圣宗(982—1031 在位)或者辽兴宗(1031—1055 在位)有关。

会成为季节标识和宋代花鸟画图案中普遍存在的梅花模式。最后，我们可以注意一下在有点问题的《枯树山水图》(插图 21)，此画上有唐朝画家杨升的署名。画中，根据我们先前的观察，开花的枯树占据了荒凉山水画的主导地位，这让人回忆起唐代诗画中当时人描绘松树、古木和岩壑时的伤感和震撼力。^①

花卉装饰

在辽代墓壁丰富的花卉装饰图案中，一套八扇的画屏风(插图 26)表明着梅已经开始作为绘画题材出现了^②。屏风两侧镜象是仙鹤与竹子，居中六幅每一幅都画了垂直伸展的修长柔枝，上有花朵、花苞以及一些树叶。虽然这里的主题也不可能是梅花，但是这种构图(在 45 度处题写标题)就是宋代梅花画熟悉而喜爱的(图版 12)形式，它将梅花描写为细长的对角线，映衬着空白的背景。

图像记载的出现

随着可能作于 12 世纪之交的《梅竹聚禽图》(图版 1)的出现，梅花的出现从文学记载转变为华丽的艺术作品中的图像记载。这幅挂轴画幅巨大，风格典雅，制作精细，很可能是用来装饰北宋时期一座宏伟大厅的建筑空间的。它很可能是四季画系列中的一部分，就像文学评论中的“四时花鸟图”系列一样。

在这里，梅占据了大面积的丝绢空间，其次是竹子、荆棘和枯草，装点着稀疏的花与憩息在树枝的鸟，古树从怪石嶙峋的岸边伸展开来，枝干虬曲。古树的中间忽现碎裂的树干，以粉碎的树桩收尾。一段生机勃勃的枝干随曲干而上，之后垂直向上，沿着斜线方向向上延伸着，枝干弯

^① 讨论见第二章。

^② 康营子辽墓。影印件见项春松主编《辽代壁画选》(上海：上海人民美术出版社，1984)，图版 71。

曲的力度很缓慢,横跨整个图幅,完成最后一个角度的转变,伸展至丝绢最顶端那带刺的开花树枝的枝头。正是这幅画,梅花成为花鸟传统里核心主题,在将近一千年中,它用来标志着冬天和春天的交替。《梅竹聚禽图》把我们带到了《宣和画谱》的世界,也带来了宋代宫廷绘画文本记载中所反映的梅花的兴起。

《宣和画谱》中的梅花

一直到了12世纪早期,大量流行的花鸟题材、北宋宫廷中所搜集的绘画作品以及目录编纂者对具体内容的需求融合在一起,产生了《宣和画谱》(1119—1125年间)这一卓越的文本记载,该书序(“叙”)作于1120年。书中,在关于花鸟画的五个章节中,编者记录了含有特殊花类的绘画标题。在条目中,他们讨论了题材以及与花卉主题和描绘它们的艺术家相关的技巧、美学、象征和精神。因为《宣和画谱》的编纂与墨梅同时出现,目录量化信息和定性评断提供了品味和偏好的信息,为墨梅流派的兴起提供了语境。

在《宣和画谱》花鸟部分所收集的作品中,16位艺术家的54部作品的题目中包括了梅。^① 这些作品的时间从唐朝开始一直到北宋时期。几乎所有题目都将梅与野鸟的名称或术语相结合;其中很多也包括了竹子,也有很多表明了下雪或冬天的场景。

当然,调查题目只能为我们提供《宣和画谱》中有关梅出现的部分观点。就像早期的文本记载一样,仅仅列举梅的出现反应不出梅是在最流行的环境中产生的,就如“花鸟四时图”中的元素(如图版1)或不明确题材的作品中引入了“残枝”的组成元素一样。统计学方法在时间上也会有偏差,《宣和画谱》中少量的唐代作品是偶然保存下来的。被唐代和五代宫廷艺术家编入目录中的绘画必然是那些便于携带的艺术品,并不包

^① 见表2《含梅字的绘画标题统计表》。

括宫廷和佛教、道教寺院的壁画装饰等大型的作品。从另一个极端说，画谱中后来的作品并不是偶然保存下来的，那些被选入画谱的作品是在无数的可获得的近代和当代作品中，能直接体现帝王品味的作品。尽管存在着上述这些限制因素，收录的作品数量还是为了解画院绘画里的梅花状况提供了一些途径。至少，《宣和画谱》所编的花鸟画目录中就指明了一种更为具体的趋向，在那个环境中，梅作为一种重要的季节标识元素开始出现。

《宣和画谱》反映了花鸟画的流行取得了巨大的飞跃，在文学评论史上第一次超越了人物画而成为《宣和画谱》编目中数量最多的类别。根据班宗华(Barnhart)的统计，在 231 位画家创作的 6396 幅作品中，“花鸟画”包含了 46 位专业画家的 2786 幅作品(多于当时最流行的佛教和道教题材两倍，后者包括了 1180 幅作品)。^① 这些数目还不包括冠以其他标题，例如“龙鱼”、“畜兽”、“墨竹”、“蔬果”等等艺术家所画的花鸟画。

题目中有“梅”字的作品在整部画谱里所占的比例不足 1%(0.84%)，占花鸟画作品比例不足 2%(1.93%)。所收录的作品题目里有“梅”字的画家共 16 位，大约占入选花鸟部分的 46 位作家的 1/3(34.8%)。按年代顺序排列如下：

唐代：3 位画家，3 幅作品

五代以及五代宋代之际：5 位画家，16 幅作品^②

宋代：8 位画家，35 幅作品

唐代作品太少了，而且很可能是偶然留存下来的，所以不具有代表性，后文也不会对之再进一步讨论。从五代至宋代之际再到稍后的北宋，梅的不断出现一定是为了适应后一阶段梅总体作品数量增长的现实：在收录

^① Barnhart, *Peach Blossom Spring: Gardens and Flowers in Chinese Painting*, 第 27 页。

^② 我对画师的时期区分与《宣和画谱》编纂者的意见不同，他们将五代至宋代过渡时期内与五代宫廷有密切关系、甚至那些在晚年才成为宋代人或者进入宋代官僚体系的那些画家归为宋代画家。

提到梅的画家作品里,我们在早期 587 幅作品中发现了 16 幅,占 2.7%;而后期 994 幅作品中有 35 幅作品题目提到“梅”,占 3.5%。在整个百分比中,这是一个小小的提升。梅(清晰地出现在绘画题目中)在整体作品中仍然只占很小的一部分,然而这不足 1%(0.8%)的增幅却代表了自早期到后期梅的相对出现频率提高了 29.6%。

《宣和画谱》的资料也表明北宋时期以“梅”为题的画作在个人艺术家作品集里牢牢占据了一席之地。上述数据反映了这一点。梅花标题增加了两倍,但是创作这种作品的艺术家却只增长了 60%。通过比较由这些编目作品(有足够的作品来证明该比较)所代表的极端,我们可以推断出某些结论。例如《宣和画谱》中所录南唐花鸟画大师徐熙(卒于 975 年前)共 249 幅图,只有 4 幅以梅为标题,只占画谱中所存徐熙作品集的 1.6%。与之相反,相比较而言,宋代画家吴元瑜(约活跃于 1080—1104)有 189 幅作品收录在画谱里,其中 14 幅以梅为题,占 7.4%。虽然整体比重很小,但是就比重自身的增长(增长了 362.5%)来看,它表明自 10 世纪晚期到 11 世纪晚期在主题素材偏好方面发生了一种可以为人察知的转移,换言之,画家或者宫廷收藏家或者宫廷画家兼收藏家更偏爱梅花。

我们关于梅花作品数量很少的归纳是基于《宣和画谱》所记载的含“梅”标题所构成的范例而进行的,其有效性也由于上面注意到的原因而存在问题。更有效地检验这一数据的问题或许不是梅出现了多少次,而是相对于花卉主旨出现的频次而言,“梅”的出现又是怎样的。在上文讨论中,我把梅花美学与牡丹美学作为花卉或者女性美的相对应的理想而进行过探讨,它们在相似的比较选项中有截然不同的联系,而这一点也经常通过对比来发展。梅花和如花美人——娇小、纤柔、精致、朴素、洁白,与优雅、节制、纯洁、简洁、隐逸或归隐相关联。而牡丹——繁盛、硕大、花朵色彩艳丽、叶子深绿色,与华贵的女子、粗俗的感情、富饶和贵族的华丽相关联。梅花和牡丹模式给诗人和画家呈现了界限清晰的选择,我们看到,这些对比得到了《宣和画谱》编纂者的认可,因此,我选择牡丹

来做比较。

在《宣和画谱》的五个花鸟画章节里,牡丹出现在 16 位画家的 146 幅作品的标题中;也就是说,画谱中收录的牡丹标题是梅标题的 3 倍。梅与牡丹在画谱里所反映的时段中出现的频率并不一致。从按年代划分的目录章节来看,它们的分布状况如表 1 所示。从这些数据中可以看出,牡丹标题的数量绝大部分集中在卷 17,此卷中它与梅花标题的比例接近 6 : 1(5.76 : 1)。而后,牡丹标题数量急速减少,而梅标题数量则持续小幅度地稳步增加。牡丹和梅在第 18 卷里几乎平分秋色。这种平衡在第 19 卷里发生了改变,梅对牡丹的比例达到了 5.76 : 1,现在两种主题出现的相对频率几乎发生逆转,梅花数量激增。^①

表 1 《宣和画谱》中含有“梅”或“牡丹”标题的作品(按年代顺序排列)

卷数(年代)	梅	牡丹
15(唐代—五代)	3 位画家 3 幅作品	3 位画家 5 幅作品
16(五代—宋代)	2 位画家 5 幅作品	4 位画家 23 幅作品
17(宋代)	4 位画家 13 幅作品	4 位画家 98 幅作品
18(宋代)	4 位画家 16 幅作品	3 位画家 17 幅作品
19(宋代)	3 位画家 17 幅作品	2 位画家 3 幅作品

第 16 卷、第 17 卷中一些列为宋代的画家将之归属于五代时期会更合适,他们一生绝大部分时间效力于臣服于宋代之前的蜀与南唐朝廷。第 16 卷所列的两位画家,赵士雷(2 个梅标题,0 个牡丹标题)和赵忠全(0 个梅标题,1 个牡丹标题)是 11 世纪中期的人物,时序上应当位列第 18 和第 19 卷;把他们置于宋代第一卷是因为他们是皇室宗亲。

牡丹的主导地位以及这种向梅转移的偏好可以反映出更加宽泛的发展情况。它们与 10 世纪花鸟画的第一次高峰和 11 世纪晚期的第二次高峰相一致,就如《宣和画谱》的编纂者确定地那样。^② 此外,牡丹的主导地位以及地位衰落的开始对应于《宣和画谱》中的两个重心,这点班宗

① 如果我们把年代顺序上属于这一时期的赵士雷的 2 个梅标题添加至此,这一转变会更加明确。

② Barnhart, *Peach Blossom Spring: Gardens and Flowers in Chinese Painting*, 第 27 页。我的整个数据(上文所引)与 Barnhart 的统计存在些微不同;我的数据直接取自《宣和画谱》。

华已作了区分。包括 10 世纪黄荃(903—968; 349 幅作品, 16 个牡丹标题, 0 个梅花标题)作品, 黄居寀(933—卒于 993 后; 332 幅作品, 45 个牡丹标题, 0 个梅花标题)作品, 徐熙(卒于 975 年前; 249 幅作品, 39 个牡丹标题, 4 个梅标题)作品; 11 世纪后半叶崔白(活动于 1050—1080 年; 241 幅作品, 3 个牡丹标题, 5 个梅花标题)作品, 易元吉(11 世纪后半叶; 245 幅作品, 2 个牡丹标题, 1 个梅花标题)作品, 吴元瑜(约活动于 1080—1104 年; 189 幅作品, 1 个牡丹标题, 14 个梅花标题)作品。^①

因此, 由《宣和画谱》记载的宫廷绘画中所反应出的梅和牡丹关系中的三个点(牡丹-平衡-梅花)与花鸟画流派的主要发展大致一致, 同样, 我们看到, 它与宋代学院画派品味的转移也大致一致。牡丹的顶峰体现在 10 世纪画家的作品选中, 它与五代时期蜀和南唐宫廷花鸟画的繁荣相一致, 也与宋代招揽这些画家或收录他们的作品进入画谱中相一致, 在那一时期, 黄荃及家人与仰慕者所创作的审慎、现实、色彩华丽的艺术确立了早期宋代画院的绘画标准。^② 牡丹与梅保持平衡的情况(这一点更多地是源于牡丹标题的急剧下滑而不是梅花标题的增加)符合神宗(1068—1085 在位)统治时期宋代画院审美观念的转变。当时, 崔白及其门人的艺术明显打破了“黄体”长期垄断宫廷的局面, 进而取代它而成为宫廷的最爱。^③ 对梅花喜爱的决定性改变反应在崔白的学生吴元瑜的编目作品中, 吴元瑜对于画院的改革也是有功劳的, 他的作品中所包含的“梅”标题的数量在《宣和画谱》的个人艺术家里面是最多的。

我们无法确切地知晓崔白及其门人吴元瑜做了怎样地改革。《宣和画谱》的编纂者只是告诉我们, 吴元瑜紧随崔白之后, 能够改变画院风格的世俗之气; 也正是因为, 画院画家改变了他们的陈旧态度, 开始自由

① Barnhart, *Peach Blossom Spring: Gardens and Flowers in Chinese Painting*, 第 27 页; 我附上了牡丹-梅的数据资料。

② Barnhart, *Peach Blossom Spring: Gardens and Flowers in Chinese Painting*, 第 25 页。亦见《宣和画谱》卷 17, 第 268 页(黄居寀), 卷 18, 第 284—285 页(崔白)。

③ James Cahill, “Ts’ui Po”, *Sung Biographies: Painting*, 第 137 页。亦见《宣和画谱》卷 17, 第 268 页(黄居寀)和卷 18, 第 284—285 页(崔白)。

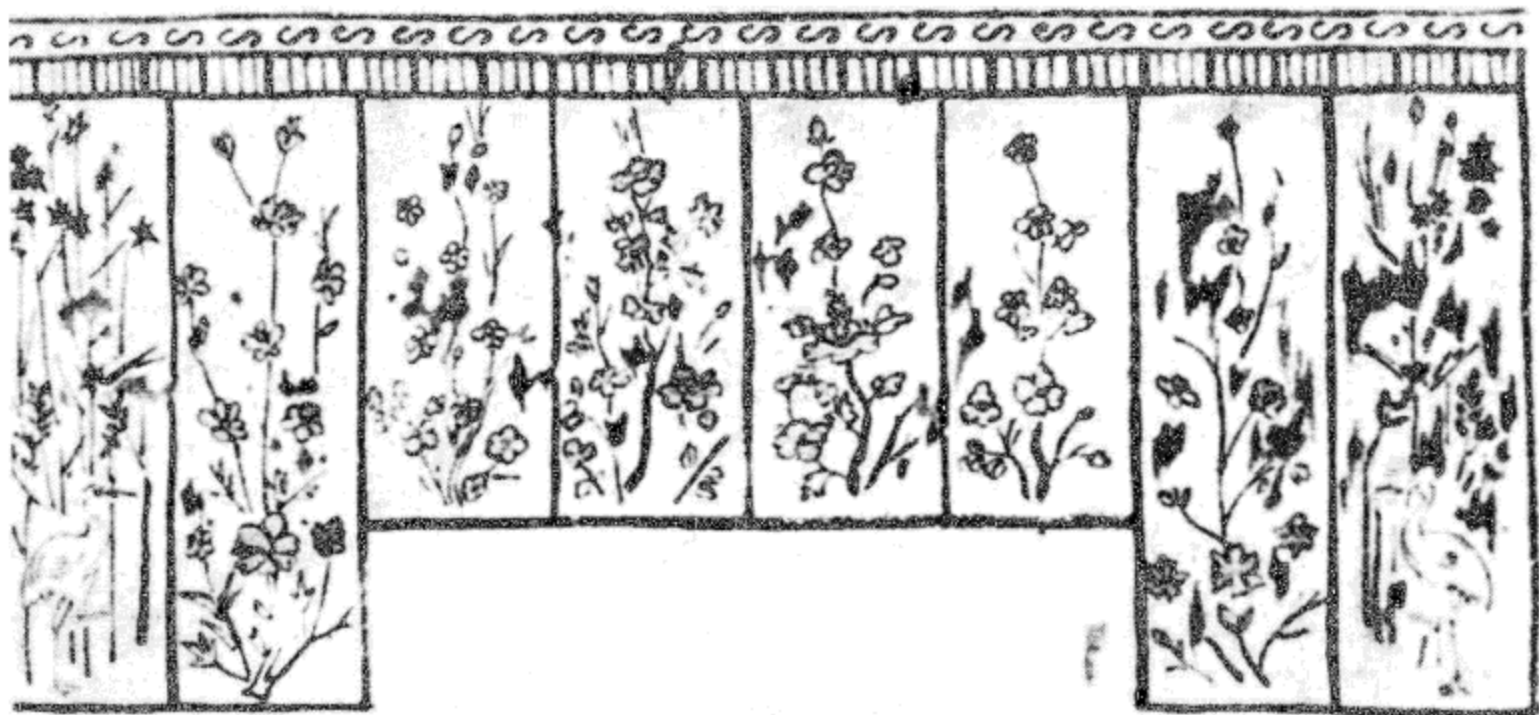


插图 26 墓室壁画。康营子辽墓,《花卉双鹤图》,仿制屏风,高 180 厘米,宽 448 厘米。
(资料来源:项春松:《辽代壁画选》,上海:上海人民美术,1984 年,图 71)

地运用笔墨来表达他们的感情。^① 如果我们从黄居寀和崔白的存世作品来判断,我们就可以看到这种发展变化,推测出艺术兴趣的转移,正如班宗华通过比较黄荃《山鹧棘雀图》(插图 27)与崔白《双喜图》(作于 1061 年,插图 28)时所观察得到的一样。^② 班宗华分析认为,后世绘画展现了一种更为发展的能力,代表着可塑性,表明了生命和运动;文本范畴更加丰富,画法更为宽松、明断;同时,它表现出了一种具体时刻的鲜活场面,这是鸣叫的鸟儿与受惊的野兔对峙的时刻。

《梅竹聚禽图》(图版 1)代表了第二个阶段。它的绘画风格属于崔白体系,很可能是崔白之后的第一代画家所画。它是形式化的、静态的,这与崔白《双喜图》不一样。但是,如果与黄荃《山鹧棘雀图》相比,二者便体现了相似的主题和构图方式,表现了实质性的写实方面的进步,以及通过操控水墨和逼真的构图来创造复杂表象的浓厚兴趣。尽管整体描述是审慎的,但是花朵和花枝的轮廓却是生动和多变的,岩石与枯木的风格极为自由。后面这些特征使人联想到《宣和画谱》编纂者所认同

^① 《宣和画谱》卷 19,第 294 页。

^② Barnhart, *Peach Blossom Spring: Gardens and Flowers in Chinese Painting*, 第 27 页。



插图 27 托名黄居采(933—993):《山鹧棘雀图》,日期不明,轴,绢本设色,纵 99 厘米,横 33.6 厘米,台北故宫博物院藏。



插图 28 崔白(活动于 1068—1677 年):《双喜图》,1061 年,轴,绢本设色。纵 193.7 厘米,横 103.4 厘米,台北故宫博物院藏。

的吴元瑜对于笔和墨的自由运用。

吴元瑜把我们带回到 12 世纪早期,带回到徽宗统治的时代,带回到了编纂《宣和画谱》的时候。与古代绘画不同,吴元瑜的存世作品既不是偶然流传下来的,也不属于极度珍品的行列。因此,我们可以认为,包含在《宣和画谱》所选的吴元瑜作品中所出现的 14 个梅标题与 1 个牡丹标题的事实,可靠地揭示了一位艺术家的作品集中题材的重要性,这些作品是在宫廷的资助下绘画而成的,或者说它们是迎合了 12 世纪的前几十年和北宋末期帝王的偏好和选择的结果。

从“黄体”向崔白风格的转移是宋代院派花鸟画的主导模式，它也包括了题材偏好的转移。通览《宣和画谱》记载的黄荃、崔白和吴元瑜的作品，可以得知，牡丹向梅的转变是伴随着季节主题而转变的，由此，冬天的景象变得更加突出，墨竹与水墨花鸟画在后两位画家的作品集里出现地更为频繁。

风格与主题内容的转变反映了品味的变化，也最终反映了画家和绘画艺术相关问题的观念的改变。我们先前注意到，青木正儿观察到了对贵族富裕生活的拒斥和对乡野简朴生活的呼吁是宋代审美观念的主要趋势。^① 品味上的转换有助于说明伴随而来的牡丹的衰落和梅花的兴起。

在这一点上，宋代文人在作品中对宫廷审美观念的影响是显而易见的。这一点清清楚楚地反映在《宣和画谱》对画家的评论中。编者并没有把自己局限于视觉或者技巧上，他们也同样评价了艺术家在风格和题材方面为了表现自身性格与品味而作的选择。因此，可以观察到的特征与品质共同决定了价值。

一个相关的事例便是《宣和画谱》对徐熙的孙子徐崇嗣（约活动于10世纪—11世纪）的评价。编者在评估徐崇嗣的花鸟图时略显遗憾，因为后者抛弃了前人自由绘画的方式而采用了流行的黄氏宫廷风格：

考诸谱前后所画，率皆富贵图绘，谓如牡丹、海棠、桃、竹、蝉、蝶、繁杏、芍药之类为多，所乏者丘壑也。^②

《宣和画谱》徐崇嗣条中列出了他的142幅作品，其中10幅以牡丹为题，2幅以梅竹野禽为题，剩余的绝大部分属于引文中所列的题材。

相比之下，编者对宋太宗（976—977在位）的第五代传人赵士雷的赞

^① 参见第三章。

^② 《宣和画谱》卷17，第275页。稍微有些不同的英译可见 Soper, *Kuo Jo-Hsü's Experiences in Painting: An Eleventh-Century History of Chinese Painting Together with the Chinese Text in Facsimile*, 第176—177页，注524。

美提供了一种指导性的例子。据编者所言,赵士雷画水禽和水景的时候,他会有作诗的意念和兴趣,绝胜佳处常常超越了语言形容的力量。画谱中收录了他的 51 篇作品。其中,没有牡丹标题。两个梅标题:《寒江梅雪图》和《梅汀落雁图》反映了作品的题材与背景,编者认为这是赵士雷作品的特征:

又作花竹,多在于风雪荒寒之中,盖胸次洗尽绮纨之习,故幽寻雅趣,落笔便与画工背驰。^①

因此,编者总结到,赵士雷对主题内容和背景的选择是他拒斥传统贵族模式的结果,它们表现了他的幽寻雅趣,落笔便与画工的实践完全相反。这是宋代宫廷内外支持梅花发展的价值所在。

关于记载的“梅”标题,《宣和画谱》里 3 次提到了梅的主题,允许我们越过(或者根据)画谱的统计资料略窥其阅读惯例,它们影响了梅形象的使用与对它的理解。在最简单的层面上,选择与梅、与飞禽或其他植物相结合只是一种季节或者环境的融合。例如,画谱中收录有唐代画家于锡的 2 幅作品,其中一幅作品恰巧写梅,另一幅画牡丹。编者评论到:

有牡丹双鸡、雪梅双雉二图。鸡家禽,故作牡丹;雉野禽,故作雪梅,莫不有理焉。^②

除了对应类别之外,花鸟画家也在追寻一种在诗歌中所发展起来的表达自然意象和情感的可能性。在《花鸟叙论》里,《宣和画谱》的编纂者将图像中的花朵和动物放置于从《诗经》流传下来的文学系谱之中。更有甚者,他们断言绘画艺术的精微之处在于诗人所使用的意象。关于牡丹和梅的讨论,《宣和画谱》记载说:

故花之于牡丹、芍药,禽之于鸾凤,孔雀必使之富贵,而松、竹、

^① 《宣和画谱》卷 16,第 191—192 页(《画史丛书》,第 565—566 页)。在我看来,《画史丛书》中的此篇版本要比俞剑华编的版本(卷 16,第 264—265 页)更加清楚。

^② 《宣和画谱》卷 15,第 245 页。

梅、菊、鸥鹭、雁鹜必见之幽闲。^①

最后,在《宣和画谱》花鸟类的末尾,梅花在 12 世纪画家李正臣条里再次出现。编者清晰地阐明了这种选择,引出了梅花和桃李之间的相似特点:

时作丛棘疏梅,有水边篱落幽绝之趣,不作尘俗桃李,雕栏曲槛以为浮艳之胜,亦见其胸次所致思也。^②

到北宋末期,梅花题材已经作为一个重要的主题出现了,阅读图画形象的惯例也有发展,它不再简单地等同于季节或乡野。接着,对于画家和诗人,梅花变成了品位和个性的象征,它是一个能够表达自我感情和感动他人的意象。画谱目录里蕴含的画家的抉择及其含义被文人和宫廷与画院之外的独立艺术家所共享。无论他们的艺术方法与目的有何不同,无论他们的审美标准如何对立,无论这些画家受宫廷支持或反对,或者他们本身反对着画院标准,在这一点上,他们都是共同的。

表 2 含有“梅”字的图画标题表

<p>I 宋代之前文献资料记载的宋代之前的作品:1 位画家,1 幅作品</p>	<p>张僧繇(活动于 500—550):《咏梅图》 收录于《贞观公私画史》(序作于 639 年),第 38 页;《历代名画记》(序作于 847 年),卷 7,第 91 页(《画史丛书》第 95 页)。 《历代名画记》言《咏梅图》“并传于代者”,归为“人物画(?)”。</p>
<p>II 宋代文献资料记载的宋代之前的作品,不包括《宣和画谱》中的作品:1 位画家,1 幅作品</p>	<p>梅行思(活动于 10 世纪):《谢女咏梅图》 收录于《图画见闻志》(约 10 世纪 70 年代)卷 2,第 23 页(《画史丛书》第 169 页)。 《图画见闻志》称其“传于世”,主题是谢道蕴或者她的诗,这是梅行思所作的咏诵诗人或诗歌绘画几个主题之一,收录在《图画见闻志》条目里,它可能是一幅人物画或者诗歌图解。</p>

① 《宣和画谱》卷 15《花鸟叙论》,第 239 页;英译见 Bush、Shih, *Early Chinese Texts on Painting*, 第 128 页,修订版。

② 《宣和画谱》卷 19,第 300 页。

续表

<p>Ⅲ《宣和画谱》中收录的唐代作品:3位画家,3幅作品</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1 边鸾(约活动于785—804):《梅花鹤鹑图》 收录于《宣和画谱》卷15,第244页(33幅作品之一)。 2 于锡:《雪梅双雉图》 收录于《宣和画谱》卷15,第245页(2幅作品之一)。 3 萧悦(与白居易[772—846]同时代人):《梅竹鹑鹌图》 收录于《宣和画谱》卷15,第246页(5幅作品之一)。
<p>Ⅳ《宣和画谱》中收录的五代以及五代至宋的作品:5位画家,16幅作品</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1 滕昌祐(活动于881年):《梅花鹅图》(2)、《梅花图》收录于《宣和画谱》卷16,第260页(65幅作品中的3幅);《梅花鹅图》也收录在《图画见闻志》卷2,第29页(《画史丛书》第175页)。 2 邱庆余(约活动于978年):《梅花戴胜图》、《雪梅山茶图》收录于《宣和画谱》卷17,第271—272页(43幅作品中的2幅)。 3 徐熙(卒于975年之前):《梅竹双禽图》、《雪梅宿禽图》、《雪梅会禽图》(2) 收录于《宣和画谱》卷17,第273—274页(249幅作品中的4幅)。 4 徐崇嗣(活动于10—11世纪):《梅竹鹑子图》(2) 收录于《宣和画谱》卷17,第276页(142幅作品中的2幅)。 5 唐希雅(活动于南唐[961—975]):《梅竹杂禽图》、《梅竹百芳图》、《梅竹五禽图》(2)、《梅雀图》 收录于《宣和画谱》卷17,第278页(88幅作品中的5幅)。
<p>Ⅴ《宣和画谱》中收录的宋代作品:8位艺术家,35幅作品</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1 赵士雷(活动于11世纪):《寒江梅雪图》、《梅汀落雁图》 收录于《宣和画谱》卷16,第264—265页(51幅作品中的2幅)。 2 赵昌(约卒于1008年):《青梅含桃图》、《梅杏》、《梅花双鹑图》、《梅花山茶图》、《早梅山茶图》、《早梅锦鸡图》、《梅雀图》 收录于《宣和画谱》卷18,第280页(154幅作品中的7幅)。 3 易元吉(活动于11世纪后半叶):《梅花图》 收录于《宣和画谱》卷18,第283页(245幅作品之一)。 4 崔白(约活动于1050—1080年间):《竹梅鸪兔图》、《梅竹雪禽图》(2)、《梅竹寒禽图》(2) 收录于《宣和画谱》卷18,第285页(241幅作品中的5幅)。

续 表

<p>V《宣和画谱》中收录的宋代作品:8位艺术家,35幅作品</p>	<p>5 崔穀(活动于11世纪后半叶):《梅竹双禽图》(3) 收录于《宣和画谱》卷18,第287页(67幅作品中的3幅)。</p> <p>6 吴元瑜(约活动于1080—1104年):《梅竹雪雀图》(2)、《竹梢梅花图》、《梅花山鹧图》(3)、《雪梅寒雁图》(2)、《江梅落雁图》(2)、《梅竹双禽图》、《梅花山青图》、《雪梅山鹧图》(2) 收录于《宣和画谱》卷19,第294页(189作品中的14幅)。</p> <p>7 乐士宣:《梅竹雪禽图》(2) 收录于《宣和画谱》卷19,第299页(41幅作品中的2幅)。</p> <p>8 李正臣:《梅竹山禽图》 收录于《宣和画谱》卷19,第300页(6幅作品之一)。</p>
<p>VI《宣和画谱》数据资料</p>	<p>收录作品:6396幅 收录花鸟画作品:2786幅 标题含“梅”的作品:54幅,占全部标题的0.84%,占花鸟画标题的1.93%</p>



第五章 野趣与雅趣模式中的水墨花卉画

梅花作为花鸟画题材的兴起是宋代晚期审美变化的表现形式之一。同时也代表了人们日益增长的水墨画偏好。此时,水墨画作品已经超出了传统山水画的创作实践,扩展吸收了虫鱼、水禽和植物等新题材。^① 墨竹在文人之中迅速兴起,到了北宋末期,它在《宣和画谱》中以独立的门类为人所认识。日益增长的对梅花题材和水墨媒介的偏好相互融合,为北宋最后几十年中墨梅的出现和接受创造了有力的条件。

如果再次借用青木正儿的文化分析方法,我们可以这样说,倾向于梅花和水墨心态是在画家摒弃富贵传统、追求简单纯洁的想法中培育而成的。在这种情况下,将梅花主题和水墨媒介相融合,从形式上以及从象征意义的关联上都是有利的:梅花黑色的树干和白色的花朵可以使其以水墨画来展示;它朴实高雅的美学随时准备表达新的品味;它象征性的语言使它成为文人雅士的象征,这些人希望凭借对不做作的、自然的偏好,而不是华丽的技巧来区分自己。到了宋代末年,也就是12世纪前几十年,徽宗皇帝在水墨花鸟画中描绘了梅与雀(图版2,第三部分),而禅僧仲仁则通过蘸满墨汁的笔传达了梅花精神。

^① 岛田修二郎:「華光仲仁の序」,第2章,第63页。

如果继续采用青木正儿关于宋代美学选择模式的论断,我们可以用雅趣与野趣的水墨花卉画来区分宋徽宗和仲仁的绘画方法。前者是在宫廷水墨画中实现的:图像高雅、一丝不苟,色彩转为水墨。此类画的作者是皇宫业余爱好者和受雇的专业画家(图版 15《百花图》卷轴是此类水墨花卉画的最佳例子)。野趣模式则为道家和禅宗画家所采纳,它奇特的意象激起了文人们的想象,并获得他们的膜拜(有时候是憎恨)。这种方式可以追溯到唐五代时期逸品大师们“泼墨”绘画法的激进创新。他们拒绝通过追寻色彩和线条而达到逼真的传统标准,反而赋予它们粗狂的笔法和饱蘸水墨的浸染,以此创造了充满活力和表现力的图像,这些意象只是表征而不是详细描绘出其题材的形状和品质,典型的例子是插图 33 中的花卉。

宫廷墨花:宫廷收藏与徽宗的创作实践

在上一章里,我们探寻过北宋《宣和画谱》中的梅花,通过入选宫廷画谱中的作品,以及编纂者在表述和评价所涉及的艺术家的作品时所使用的语言来说明北宋末期宫廷中的实践与偏好。如果我们再一次关注其中的花鸟画部分,我们会发现水墨花卉画实践及对它的认可已日趋增加。水墨画至少在 6 位画家的作品集里出现过,包括院派画家崔白以及皇室宗室的几位成员。^① 记载下来的属于这些画家的作品标题中包括水墨花、鸟、花鸟和鸟与竹。^② 除了只有一幅水墨标题由黄居寀所作之

① 相关画师包括赵宗汉(卒于 1109 年)(《宣和画谱》卷 16,第 261 页)、赵孝颖(活动于宣和元年,1119 年)(《宣和画谱》卷 16,第 261 页)、黄居寀(《宣和画谱》卷 17,第 270 页)、崔白(《宣和画谱》卷 18,第 284—285 页)、刘永年(1030—1088)(《宣和画谱》卷 19,第 293 页)、乐士宣(活动于熙宁年间,1068—1077)(《宣和画谱》卷 19,第 299 页)。数量最多、比重最大的水墨画作品出自乐士宣文集所收录的一位个人画家之手,共有 14 幅水墨画作品,约占《宣和画谱》中所收的 40 幅作品中 1/3。徐熙《落墨花》(《宣和画谱》卷 17,第 272 页),融墨笔与触彩于一体,将分别进行讨论;收录于其名下的 249 个绘画标题中没有一个直接涉及落墨画或者水墨画。

② 几幅托名崔白所作的绘画标题中记录为墨竹与飞禽走兽;这些绘画有可能只是在单幅作品内将墨竹与彩绘物事结合在一起。

外,所有的这些画家都活跃于 11 世纪后半期。如果我们把搜寻范围扩展到《宣和画谱》收录的墨竹部分,就会发现至少有 6 位艺术家(包括士大夫或者皇室宗室成员)画过此类的水墨花鸟、昆虫、鱼类以及竹子。他们多数活跃于 11 世纪中晚期。^①

我们可以看到,这些对水墨花鸟画的偏好集中于一些画家之中,他们活跃的时代与《宣和画谱》中所载梅花画标题的兴起和牡丹画标题的衰落相一致。颇具意义的是,《宣和画谱》中这些水墨画家的特征对应着既可以在绘画目录又可在宋代梅花文学中看到的梅花欣赏语言,也就是拒绝富贵的、精致的贵族享乐,偏爱于通过诗歌、绘画和书法得到的隐居和修养。^② 对墨梅形象和对水墨模式以及寻求纯朴简洁的审美认同终将成为墨梅传统的核心。

那么,这些绘画看上去是怎样的呢? 这些编入目录中的简单的画家条目只是提供了一些信息。其中,介绍最具体的是关于刘梦松的水墨画:

善以水墨作花鸟,与浅深之间分颜色轻重之态,互相映发,虽彩绘无以加也……^③

很明显,刘梦松将宋代画院所谓的“没骨”绘画法从彩色转向了水墨。与工笔法相比,“没骨”法通过水彩叠加和模糊轮廓发展了自己的形式。尽管线条的运用居于从属地位,宫廷没骨花卉画——例如《百花图》卷轴(图版 15)既含彩绘又是水墨——均是严谨的,写实又自然。我们不应把

① 相关画师有赵顼(1056—1088)(《宣和画谱》卷 20,第 304—305 页)、赵令穰(活动于 1070—1100 年)(《宣和画谱》卷 20,第 306 页)、李纬(宋仁宗[1022—1063 在位]女婿)(《宣和画谱》卷 20,第 308—309 页)、刘梦松(《宣和画谱》卷 20,第 309—310 页)、文同(1019—1079)(《宣和画谱》卷 20,第 310 页)、阎士安(《宣和画谱》卷 20,第 311—313 页)。

② 这是皇室业余欣赏家所特有的事实;例如,见《宣和画谱》中的赵宗汉条(卷 16,第 260—261 页)和赵孝颖条(卷 16,第 261 页)。

③ 《宣和画谱》卷 20,第 309 页;亦见俞剑华的解释,第 310 页;可比较 Soper 的英译(*Kuo Jo-Hsü's Experiences in Painting: An Eleventh-Century History of Chinese Painting Together with the Chinese Text in Facsimile*,第 178 页注 532)。

它们与稍后谈到的写意水墨画相混淆。

文学记载与实物记载的结合要归功于徽宗的水墨画。14世纪中期，评论家夏文彦将宋徽宗作品的绘画模式刻画为水墨，说徽宗的作品能“在焦墨中微露白道”。^① 徽宗的《四禽图》(图版2,插图29,纸本,水墨挂轴)的确展现了这一绘画手法以及其他水墨方法。^②

徽宗创制的水墨法在题材、构思、观察习惯和技巧方面保留了花鸟画的传统观点。他只用一种黑色干墨来绘画树枝和竹子,运用朴实粗笔法勾勒白花,通过填充内部线条和细笔法描画叶子。画飞禽的时候,他用层层加墨的方法描绘羽毛,有时通过细线条增加清晰度,有时只运用没骨法而完全放弃线条描绘。因此,他的绘画作品展现了宋代末期花鸟艺术中用水墨代替彩绘的一整套技法。

无论徽宗与当时流行的彩绘模式有多么紧密,无论他向水墨法的过渡多么曲折,其绘画作品代表着一件有意义的艺术史事件:他捕捉到了如何将优雅、简洁的审美观表现为简单的水墨画形象。在当时的宫廷绘画中,乡野品味传统上是通过题材选择来表达的(例如图版1),但是画院中的梅、荆棘、竹、飞禽就像他们对应的贵族一样,是以工笔彩绘而成的。而徽宗则与之相反,他运用简约的水墨画表现这些主题,追寻着乡野般简单的理想。

水墨模式与梅花美学之间的密切关系明显地反映在艺术家拒斥彩绘和做作、追求简单与淳朴的做法之中。实际上,据我所知,徽宗《雀噪寒梅》(插图29)第三段是现存最早的水墨梅花。但是,它还不是墨梅。为了在宫廷业余艺术的语境下去理解水墨梅花和墨梅的区别,或许我们可以稍微在时间上作一个小小地跨越,让我们来到宋代晚期,比较分析

① 《图绘宝鉴》卷3,第43页(《画史丛书》第715页)。

② 关于对此画以及徽宗其他花鸟水墨画作品的最新评估,见徐邦达《宋徽宗赵佶亲笔画与代笔画的考辨》,尤见第65—66页。徐邦达极其雄辩地说,徽宗坚持画作的形似、逼真中从画院鉴赏者的立场角度出发的,但当他自己适兴挥毫时,凭他作为书法家的造诣以缺少专业画工的训练,他自然容易接近“文人画”这一路画格。他得出结论说,诸如《四禽图》(图版2)之类的作品更可能出自徽宗之手,工丽画反而不可能出自徽宗亲笔画或者代笔画。



插图 29 宋徽宗(1100—1126 在位):《雀噪寒梅》,《四禽图》第三部分,日期不详,详见图版 2。

一下徽宗的绘画和赵孟坚的《岁寒三友图》(图版 14)。

徽宗皇帝及其赵孟坚的作品代表了宋代皇室业余画家的水墨画模式:简约、优雅,法度严谨,以一种保守的宫廷画形象和风格来适应墨梅艺术。两人都运用了墨和纸;两人都在一定程度上参考了传统工笔花鸟画的画法来处理自己的题材。两位画家都把梅与其他题材相结合;构图仔细,注重细节;其作品都不能以“逸品”来描述。如果我们把文人画简约、朴素以及有些拙劣的标准应用于这些艺术作品,徽宗笔下的飞禽与花枝更接近于业余爱好者的理想,而不是赵孟坚过于考究的画法和详尽的构图。但是徽宗只是画了一幅水墨花鸟画,而赵孟坚却创作出了墨梅。如何来理解这一点呢?

徽宗和赵孟坚的绘画在技巧和构图方面存在着系统的差异,它们表明了一个基本概念的差异。徽宗的水墨画核心是减笔,也就是说,徽宗把传统彩绘花鸟画自然描绘形象和技法作为绘画前提,然后将彩墨模式减为水墨画法。这种形式上的进一步简化要么归因于作为一位画家的局限性,要么归因于他的审美偏好,要么二者兼有。只是在画卷最后一

部分的竹子(图版 2)展现了一位画家在运用已建立起的墨竹流派的技法画竹时的信心与能力,其他部分则是混合的。因为透明的色彩层次很容易被转化为水墨分层,禽鸟就完成了彩色向水墨的过渡(参照图版 7),院体画中彩色的枝条减为仅使用黑色的干墨汁,效果不如禽鸟,但仍可以接受,因为它展现了枝条的轮廓。徽宗画法的不足之处最明显地表现在花卉画上。传统画法将淡墨勾勒出轮廓,继而运用不透明的白色颜料加以填充(就如图版 7)。当徽宗转向水墨画时,他替换了黑色线条勾勒,省略了白色颜料。和他的飞禽画不一样的是,花卉画看起来有些笨拙,令人觉得难以相信;似乎没有彻底完成,或者说有些像草图。无论他如何细腻地把握了媒介,他创作的图画仍只是一个以水墨取代传统彩绘的替代方式。

相反,赵孟坚则是一位老练而坚定的水墨画家。他的绘画因其描述技巧和厚实的质感而极具风格化。赵孟坚活跃的时代可能晚于宋徽宗半个世纪,他在既定的传统技巧下进行创作。这些技巧随着水墨绘画的发展而完善,在构思时,更多地展现了墨与笔在表现题材方面的潜力。赵孟坚为传统方法注入的这种精美的、严谨的和审慎的技巧表明他继承了徽宗的绘画传统。他所画的竹子,线条华丽,直接源自于传统的、基于书法技巧的文人墨竹画;他用优雅交叉线条来表示交错杂乱的松枝;同时,他沿用了扬无咎用圆形花瓣表征梅花的方法。与宋徽宗的作品相比,赵孟坚的绘画实际上凸显了色调和构图差异:竹叶与花瓣呈深黑色墨迹和清晰的外形,梅枝素淡平滑,松针褪去尖锐,梅花花瓣轮廓明晰,似乎笼罩着柔和的、朦胧的光晕。形式上的多变与绘画模式、绘画题材一样对作品本身是十分重要的。

徽宗选取了一种标准的花鸟组合:雀与冬日的梅花。我们在许多院画作品(例如图版 7)里可以发现同样的题材,他并没有对其做出什么重要的改变。就传统来说,这种典型的花鸟画将隆冬和早春的整个自然界与相关联的世界浓缩为两种图画元素——梅与禽鸟。这一惯例深深地植根于对自然界的观察;艺术就在于对图画元素的选择(而不是转换)。

这一意象是自然的：真正的鸟儿自然地栖息于真正的树枝上。这幅画是通向那个真实世界的窗户，诉说着隐藏在这些线条背后的东西。而这些绘画的功能就依赖于那种暗示的真实性或逼真性。

相反，赵孟坚按照理想的、而不是自然的创作原则来绘画。一个人不能看着窗外，同时又见到他用墨水在纸上描绘的东西。他的梅、竹、松很久以前就从自然中删除了，它们被理解为象征，被赋予意义，现在又作为一种艺术给予了视觉形式。他把这些元素整合为一体，构成一个单独的不可分割的“三合一”的题材想法。在一个相当浅色的图片空间中，他确保竹叶能够穿过蔓延的梅枝、跨过松针触摸到花瓣；用同样的方式，松枝倾斜向上，用针尖覆盖了梅花花瓣，而梅枝则蜿蜒在层层松针的罅隙里。这种情况不但在自然界不曾出现过，而且，即使作为一种艺术的排列花朵的描述方法，这些关系也令人难以置信。赵孟坚不像宋徽宗一样画“真实图案”，也不是像其他花鸟画家那样创作一种季节性的、静止的生命。他反而故意把自己的绘画元素交织成一体，创造出一种象征。他的画本身就是一种象征。即使我们不知道它象征什么，他独特的想象占据着空白背景，告诉我们它代表着图画之外的某种东西，也超越了文学题材本身。

徽宗梅花图中缺失的关键元素就是对梅花独特性的认同。因为，如果我们把徽宗笔下的图画放置于现实世界之中（图版2），例如，《四禽图》的其中一段，我们就会发现，对徽宗而言，梅与杏、山楂一样，只是几种花树罢了；它与竹一起构成了典型的院派花鸟画的题材。它的意象是不明朗的。

另一方面，赵孟坚选择主题的时候不仅注重形式上的和谐和季节性的一致（徽宗的画也是如此），而且特别注重“三友”的象征性结构。我们先前提到过，梅、竹、松象征着吉祥，常常代表了一种儒家美德。在这种既定的结构里，开花的树枝不是任何一种其它花树，它必须是梅；而与其相伴的元素也不是随便一种季节性植物，而必须是松与竹。

上述两种绘画风格之间的对比可以概括为：技法简化后产生的水墨和作为重要风格化成就的水墨画之间的区别。赵孟坚的画不像徽宗的

花鸟水墨画,他的画表现了作者对题材、媒介和含意有目的地整合。如果其中一种元素更换了,那么所表达的信息随之变化。也就是说,赵孟坚的画已是“墨梅”了。

徽宗与宗室成员特别是赵孟坚的实践提升了水墨花卉画的声望,确定了它的流行性。由于技巧方面的要求,也由于它与手工工艺不相联系,工笔水墨花卉画并没有在文人业余画家里广泛地流行开来。但是,宫廷水墨画对于有特殊技术和品味挑剔的文人来说仍是一种被认可的选择(如白描、人物画)。

墨花实践与实践者

造物本无物,忽然非所难。
花心起墨晕,春色散毫端。
缥缈形才具,扶疏态自完。

——苏轼《墨花》^①

当皇室业余画家和院派画家正在高雅地探索由彩绘过渡到水墨画的可能性时,其他一些人开始了更为激进的水墨画实践。墨梅正是从这一领域诞生的。苏轼为尹白所作的《墨花》诗反映了这种绘画对当时最具盛名的艺术家所产生的影响。从题诗中看,作为鉴赏家和实践者的苏轼已经观摩过许多墨画(苏轼《醉画竹石壁上》一诗表现了一种发自内心的文学创作行为:“空肠得酒芒角出,肝肺槎牙生竹石。森然欲作不可回,吐向君家雪色壁。”)^② 他深受尹白水墨花的影响,在《墨花》叙中,苏

^① 《墨花并序》,《苏轼诗集》,卷 25,第 1353—1354 页。第二句《画继》有引用(卷 6,第 51 页,《画史丛书》第 321 页),画师被认为是“专工墨花”。

^② 《郭祥正(活动于 11 世纪下半叶)家醉画竹石壁上,郭作诗为谢且遗古铜剑二》,《苏轼诗集》卷 23,第 1234—1235 页;英译见 Egan, *Word, Image, and Deed in the Life of Su Shi*, 第 292 页; Bush, *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037—1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555—1636)*, 第 35 页; 以及林语堂, *The Chinese Theory of Art* (New York: Putnam, 1967), 第 92 页。

轼称：“世多以墨画山水竹石人物者，未有以画花者也！”

可能，苏轼想表达的是他从未见过这样的墨花：将浓墨滴洒在柔软的白纸之上，使其自行浸入纸张或者漫延开来，逐渐由随意而作的墨点扩散成牡丹繁盛而层叠的花瓣。苏轼发现，在尹白的画中，就创作本身而言，首先，什么也看不到；然后，开始自然地“花心起墨晕”，见证物象的自然生成，他将墨晕的自然过程等同于自然创作，也即承认尹白的画是一种转换而来的艺术。我们将会发现，中国最早的墨梅推崇者的经验也是如此。

尹白的作品没有保存下来，我们只有通过苏轼的记载方才知晓了尹白。仲仁或者北宋实践者的作品同样没有保存下来，我们所知道得最接近他们艺术的可能是一幅纸本墨画《芙蓉图》，此画由禅宗画家牧谿创作于13世纪中期（插图33）。这些花的花心是由湿墨层层涂抹叠加而成；浓墨、干墨和稀墨的粗略勾勒形成了花梗、花苞和叶脉，它们有助于我们确认这些模糊的水墨区域就是湿润的花朵和花叶。

诸如此类的作品大幅度偏离了诗歌的现实主义传统和北宋画院花鸟画的流行技法与美学准则（例如图版12）。这两种技法最大的区别就在于选用墨色而不是彩色，使用晕染而不是勾勒。然而，即使给出了这些选择，在宋代单色花卉画以及在范畴相对小的水墨花卉画内，更深层次内的选择使得这些实践者与其他画家区分开来。

如果我们比较一下牧谿《芙蓉图》与大约同时代的宫廷水墨画《百花图》，那么工笔水墨花卉与写意水墨花卉之间的对比就一清二楚了。在《百花图》卷轴中，作者选用了季节性的花卉与开花植物为对象，运用了许多不同的水墨绘画技巧，其中之一便与彩绘有关^①（这幅作品的卓越之处在很大层面在于艺术鉴赏从色彩向分层水墨转变的观念）。与牧谿的点花相比，这一简洁的水墨画同样显得明快干净，表现了工笔画无可挑

^① 关于《百花图》的研究包括徐邦达：《从“百花图卷”再论宋元以来的水墨花卉画》；单国强：《为百花传神：介绍宋人“百花图”卷》；谢稚柳：《从杨补之之“四梅花图”宋人“百花图”论宋元之间水墨花卉画的传统关系》。更多讨论见下文。

剔的自然形态。

这两种宋代水墨画的区别并不只是简单的工整与凌乱的差别。在牧谿的画里,重心已经从借由水墨客观描述题材元素转向了媒介自身的研究:即水墨在软纸上的质量与相互作用。纸张对水墨的吸收、不同水墨的相互渗透、湿笔在潮湿背景中所造成的模糊性是一幅完整作品明显的构成部分。所画图像一定程度上保留了自然实物的原貌,和《百花图》不同,这种创造性实践的目的并不是探究水墨在对芙蓉形态进行植物学描述方面所产生的模仿其色彩效果的能力,而是颇具印象主义般地去传达雨过之后,湿润的繁茂花朵的特点。

在苏轼思考尹白在用墨方面的变化时,米芾(1052—1107)则大力推崇李甲和陈常的“逸笔”。李甲以逸笔画飞禽,陈常画断枝上的花朵,“以逸笔一抹为枝,以色乱点花,欲夺造化,本朝妙工也”。^① 道教人士萧太虚(活跃于 1111—1125)认为“每画须用浓墨作枝梢,其上晕梅花”,显然,他们采用了类似的手法。我们发现,禅宗画家仲仁同样如此。^②

这些作品的出现令宋人颇为吃惊,但它们并非没有源流。苏轼、米芾与其他画家的表述、技巧与相关价值观念使人回想起有关早期逸品画的文学评论,尤其是,他们回应了由徐熙花鸟画革新所带来的欣赏观念的变化。

徐熙《落墨花》与逸品风格

在促使墨梅出现的相关技法与审美观念发展中,逸品水墨法和徐熙落墨花是其中的重要元素。从风格上讲,用水墨阴影来表示是墨梅的初

① 《画史》,第 209—210 页,英译(节选)见 Bush、Shih, *Early Chinese Texts on Painting*, 第 226 页;我翻译时对他们的译文进行了修订。亦见岛田修二郎:「逸品畫風について」的解释。他的研究将这些画家带入我的视野。更多关于李景元的材料,见苏轼《题李景元画》,《苏轼诗集》卷 48,第 2594—2595 页,《画继》卷 3,第 20 页(《画史丛书》第 290 页)引用了此诗。《画继》卷 6,第 51 页(丛书第 321 页)摘录了(作者不明)米芾对陈常的评论。

② 关于萧太虚(活动于政和、宣和年间[1111—1125]),见《画继补遗》卷 1,第 2 页。

始形象。从美学角度来讲,提升写意水墨画的地位以及贬低北宋晚期文人提倡的自然描绘,为世人接受仲仁墨梅提供了语境。最后,大量关于徐熙及其艺术品的宋代文学促使知识阶层去关注美学与思想范畴中的变化,为墨梅的出现提供了前提条件,为墨梅作为一种文人画流派为人所认可及确立做了铺垫。

逸品是一种富有创造性的门类,它可以用来确认画家的天赋,他们的创作实践将他们置于传统惯例之外,因此他们的成就也不能被置于传统门类之中,其发展之复杂超出了本书的讨论范围。岛田修二郎已详细研究了这些发展情况,他重现了一系列艺术和艺术史事件:激进的画家违背了传统对逼真、色彩和精湛技法的期望,而是通过艺术和他们个人的力量为自己争取到了人们的认同。他们将绘画艺术从传统规约中解放出来,开启了新的、不受约束的、写意的可能性,这种创作实践以及人们的认可为文人业余绘画的出现开辟了道路。^①

富有灵感的 10 世纪的泼墨画家把湿墨可能造成的、尤其是偶然成形的图画形象作为他们自身创作过程的前提,他们采用涂、抹、擦等手法,自由泼洒、广泛渲染。当时的画家使用粗笔法来强化和定义这些由模糊图形所成的图画意象。完整的形象极度简练,颇具启发性,而不只是表面上的描述性。“泼墨”这一术语是非正规的,但是却得到了如此高的关注,使得唐朝艺术史家朱景玄在进行绘画分类时创造了“逸品”这一

① 岛田修二郎:「逸品畫風について」。山水画与人物画是这一宽泛发展最好的文本资料证明。在岛田重构过程中,墨花画表示了两点:第一,殷仲容(活动于 684—705)作出一定程度的创新,传统上他被视为是最早创作水墨画花的画师(《历代名画记》卷 9,第 113 页;英译见 Soper,“T'ang Ch'ao Ming Hua Lu: Celebrated Painters of the T'ang Dynasty, by Chu Ching-hsuan of T'ang”,第 225 页注释 107;亦见 Acker 译:Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting,卷 2,第 245—255 页)。岛田推测,殷仲容“水墨画”的早期形式可能类似于(后世)日本的 sumisaishiki,一种将水墨添加到草图内的绘画方法。在岛田看来,这“只是一种用水墨取代色彩和传统彩绘画中彩墨的简单做法”。他得出结论说,像殷仲容一样的早期创新人士在将绘画艺术从忠于自然之法的传统框架内迈出了第一步(第 1 章,第 71—72 页;亦见译者注 18 第 72 页;括号内的附加材料)。在岛田笔下,徐熙是第二位墨花创新者。在他看来,徐熙在这一进程中走得更远,他在其所谓的“落墨花”(第 3 章,第 20—21 页)中运用写意湿墨法,添加补充色彩,代替传统的工笔线描法。下文会有进一步讨论。

独有的词汇,用来表述这一独特的艺术形式。^①

按照岛田的解释,逸品构为了一种被认可的风格与美学选择。对于宋代画家来说,它扮演着重要的创作灵感和许可的作用。^② 逸品的特殊前提条件以及为人所认可的事实有助于我们去更好得了解徐熙“落墨”花产生的背景、探究徐熙的逸品实践及其鉴赏语言是如何反过来引起包括墨梅在内的水墨画革新、以及这些创新是如何在北宋末期得到批判性接受的。

江南绘画大师徐熙是中国艺术史上最具盛名的花鸟画家之一。^③ 在他创作时期,当时的宫廷花鸟艺术强调工笔法,描绘精致、色彩华丽、技巧严谨,而徐熙却以一种全然不同的方式赢得了声名。在接收这一绘画技法的南唐与宋代宫廷中,徐熙的作品因其高度的逼真性而获得称颂,梅尧臣说徐熙“下笔能逼真……竹真以竹,桃是桃”;^④同时,徐熙为实现此种效果而采用的非传统技法也得到了人们的赞扬。这两方面的赞美都得到了评论家李廌(1059—1109)的证实,他在评析徐熙《鹤竹图》时说:

聚生竹筱,根干节叶皆用浓墨,粗笔其间,栉比略以青绿点点拂……近时画师作翎毛,务以疏渲细密为工,一羽虽似,而举体或不

① 突出例子为王洽,他被誉为“王墨”,以泼墨画山水著称。据载,他饮醺酣之后,即以墨泼,或笑或吟,脚蹙手抹,或挥或扫,然后,以这些或淡或浓的墨迹为基点,随其形状为山、为石、为云、为水,应手随意,倏若造化图出云霞,染成风雨。见岛田修二郎:「逸品畫風について」,第1章,第66—68页;和《唐朝名画录》,第87—88页,英译见 Soper 译注,“T'ang Ch'ao Ming Hua Lu; Celebrated Painters of the T'ang Dynasty, by Chu Ching-hsuan of T'ang”,第228页。

② 岛田修二郎:「逸品畫風について」,第3章,第22—26页。但是,正如岛田所指出的那样,这并不是说宋代文人认同或者鼓励逸品野性粗糙的表现方式(第24页)。相反,我们将会在本章、第八章看到,文人以自身独特的品味和价值观念来自由地诠释逸品。

③ 关于简要的传记、艺术史分析和参考文献,见 Richard Barnhart 在 *Sung Biographies: Painting* 中所撰的“徐熙”条。

④ 转引自《宣和画谱》卷17,第272页,英译见 Soper, *Kuo Jo-Hsü's Experiences in Painting: An Eleventh-Century History of Chinese Painting Together with the Chinese Text in Facsimile*,第177页注释522。

得其大全。虽羽毛不复疏渲，分布采映带而成，生意真态无不具，非造妙自然莫能至此。^①

李廌的评论是宋人对徐熙的典型评论：徐熙的绘画是写意和简约的，它在形式的衔接与传达深层次的真实感两个层面上超越了传统严谨的绘画方式。

谈到自身创作实践时，徐熙说：“落笔之际，未尝以傅色晕淡细碎为功。”^②相反，据说他在纸、绢上通过“落墨”法画花卉时，自由勾勒出其基本轮廓，包括枝叶、树叶、花蕊、花萼等，然后再补添色彩。^③虽然传统的批评家、鉴赏家与诗人都使用过“落墨花”这一术语，但仍然缺乏一种更为精确的定义。

由于徐熙的作品没有保存下来，现代学者在解读文本时，试图借用现存的不同作品来说明徐熙风格。田中丰藏对这一问题作了最为广泛的研究，他认为牧谿《芙蓉图》(插图 33)是现存最能反映徐熙“落墨花”的

① 《德隅斋画品》，第 159—160 页，英译见 Soper, “A Northern Sung Descriptive Catalogue of Painting (The Hua P'in of Li Ch'ih)”，第 31、33 页；可与岛田修二郎：「逸品畫風について」，第 3 章，第 20—21 页相比较。

② 徐熙：《翠微堂集》，现已佚，转引自《图画见闻志》卷 4，第 57 页（《画史丛书》第 203 页），英译见 Soper, *Kuo Jo-Hsü's Experiences in Painting: An Eleventh-Century History of Chinese Painting Together with the Chinese Text in Facsimile*, 第 62 页。

③ 综合描绘摘录如下：徐铉（活动于南唐[937—975]），转引自《图画见闻志》卷 4，第 57 页（《画史丛书》第 203 页），英译见 Soper, *Kuo Jo-Hsü's Experiences in Painting: An Eleventh-Century History of Chinese Painting Together with the Chinese Text in Facsimile*, 第 62 页；《宋朝名画评》卷 3，第 140 页，英译见 Lachman, *Evaluations of Sung Dynasty Painters of Renown: Liu Tao-ch'un's "Sung-ch'ao min-hua p'ing"*, 第 29 页，和 Soper 前揭书第 176 页注释 522；沈括（1031—1095）：《梦溪笔谈》卷 17，第 555 页，英译见 Soper 前揭书第 131 页注释 214；和 Bush、Shih, *Early Chinese Texts on Painting*, 第 126—127 页；《德隅斋画品》，第 159—160 页，英译见 Soper, “A Northern Sung Descriptive Catalogue of Painting (The Hua P'in of Li Ch'ih)”，第 31、33 页；和《宣和画谱》卷 17，第 272 页，英译见 Soper, *Kuo Jo-Hsü's Experiences in Painting: An Eleventh-Century History of Chinese Painting Together with the Chinese Text in Facsimile*, 第 177 页注释 522。

Soper 译徐铉的评论为，“借落墨来发挥组合图像中不同部分的效果；他的画与色彩从不对称分布。”（我已将此材料以插入语形式加以引用）我将引文开端译为“他以落墨法布局基本结构，后添加不同的底色。”在我看来，这似乎是对中文文献资料更为精确的译文，与术语落墨的使用以及如上面引文内所见的徐铉运墨勾图与添色的实践特征相一致。

作品。^① 我发现这一提议有助于将徐熙的艺术视觉化,有助于把它与北宋晚期墨花创新人士联系起来。他们的作品(已经佚失)运用了类似语言来描述,正如本节开始所言,《芙蓉图》可以看作是苏轼关于尹白墨花的语言表达的视觉图像。也就是说,当我们欣赏《芙蓉图》时,可以将这幅画想象成是在苏轼诗歌刺激下创作而成的。牧谿的画同样也是重构已佚失的仲仁与最早时期墨梅艺术的重要图像资料。

宋代关于徐熙的评论中,所涉及的技法描述与表达的价值均与“逸品”有关。就像逸品艺术家及其艺术一样,徐熙一直因其独特性而受人关注,也因其与常规的创作实践和实践者的区别而受到赞扬。上引李廌所作的评语是此类评价的典型代表。在有关形式方面的一两次争论中,鉴赏者首先树立起传统工笔花鸟画家的一个假想的对手,然后再将其推倒:“夫精于画者,……熙独不然……”或者说:“今之画花者,往往……独熙落墨。”^②这种评价回应了徐熙的独特及其与众不同的声望,以梅花和墨梅欣赏为特征的修辞预示着墨梅将以写意水墨花的形式出现。也因为同样的原因,梅花成为宫廷野逸绘画的题材之一,在不同的语境下,吸引着那些偏好写意墨画、将自己从世俗的美学理念和价值观念之中分离出来的画家和鉴赏家。

徐熙的独特成就不只是依赖于他的艺术魅力,同样也有赖于其自身

① 田中丰藏:「南唐の落墨花」,1941年,第188—189页。岛田修二郎的简要分析中将落墨画与泼墨写意风格联系起来,后者拒斥勾图,赞同使用白描与水洗。(岛田修二郎:「逸品畫風について」,第3章,第20—21页)

谢稚柳从相同的文献资料中得出不同的结论。他重构了徐熙的落墨技法,认为落墨即是用勾或粗笔、有用浓墨与淡墨的地方、有工细与精笔的地方,某此地方着色。他认为“雪竹图”(水墨设色,丝质挂轴,上海博物馆)完全符合徐熙“落墨”的规律,当是徐熙仅存的画笔(谢稚柳《徐熙落墨兼论“雪竹图”》)。Barnhart通过文学评论同样发现这幅画暗含着属于徐熙作品的技法、独特品质与神奇的现实主义(Barnhart, *Peach Blossom Spring: Gardens and Flowers in Chinese Painting*, 第25—27页)。这里所引的全部作品都再现了这幅画作;关于更多细节,见 Cahill, *The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting*, 第28—32页。

② 分别引自《宋朝名画评》卷3,第140页(英译见 Lachman, *Evaluations of Sung Dynasty Painters of Renown: Liu Tao-ch'un's "Sung-ch'ao min-hua p'ing"*, 第79页);《宣和画谱》卷17,第272页。

的品质、性格、经验与价值观念。用典型的中国方式看,它们是作品评价中不可或缺的元素,它们在矛盾冲突中逐渐发展完善。与徐熙的艺术与生活综合体相对立的也有一个名字,即“黄家”。

富贵/野逸:黄家和徐熙

谚云:黄家富贵,徐熙野逸。

——郭若虚^①

宋人对四川画家黄荃及其子黄居寀的艺术和生活的评价与徐熙存在着极大的差异。黄家父子在后蜀(935—965)和宋代早期画院绘画中,把唐代的花鸟画传统提升到了新的、显赫的高度(插图 27)。^② 高贵的艺术使他们深受朝廷青睐,为他们带来了荣誉头衔,并在宋代画院中产生了极大的影响。最终,这种影响将深受太宗欣赏的竞争者徐熙一脉排挤出朝廷,从而确立了黄体作为宋代宫廷花鸟画“官方风格”的地位。^③ 如果说黄家在宋代画院流派之争中获得了胜利,并主导了宋代及后世上千幅院派花鸟画的话,那么徐熙则赢得了文人的尊重。

在宋代文学评论中,有关徐熙的评论中几乎没有人不将其作品与黄氏父子相比,在对比中,徐熙总是胜过黄家父子(除了郭若虚的评论,郭

① 《图画见闻志》卷 1《论黄徐体异》,第 12—13 页(《画史丛书》第 158—159 页);英译见 Soper, *Kuo Jo-Hsü's Experiences in Painting: An Eleventh-Century History of Chinese Painting Together with the Chinese Text in Facsimile*, 第 20—21 页,和 Bush、Shih, *Early Chinese Texts on Painting*, 第 125—126 页。我对他们的翻译有所修改。

② 关于简要的传记、艺术史分析和参考文献,见 Richard Barnhart 在 *Sung Biographies: Painters* 中所撰“黄荃”“黄居寀”条。黄荃的艺术风格以“写生珍禽”为代表,由画家题给其子,可能作为其学习范式;北京故宫博物院,《中国历代绘画》1:74—75 有影印。黄居寀的艺术风格以《山鹧棘雀图》(插图 27)为代表,有时候他与父亲合作,他也是宋代画院中黄体的捍卫者。

③ 关于宋太宗对徐熙的赏识,见《宋朝名画评》卷 3,第 140 页,英译见 Lachman, *Evaluations of Sung Dynasty Painters of Renown: Liu Tao-ch'un's "Sung-ch'ao min-hua p'ing"*, 第 78 页。关于宋代宫廷黄徐之争,见《梦溪笔谈》卷 17,第 555 页(条目 393),英译见 Bush、Shih, *Early Chinese Texts on Painting*, 第 126—127 页。

甚至认为“二者春兰秋菊各擅”^①。这种不断地通过对比的评价,指明了一种有自我意识的对立美学。因此,郭若虚在《论黄徐体异》一文中对此作了简要概括:“谚云:黄家富贵,徐熙野逸。”以此为前提,郭若虚把门类的对比与性情、经验、地位和环境联系起来分析,将它们与题材和风格的选择联系起来,进而延伸为对地区风格的思索概括,并得出上述公正的评价。^②

宋人对黄家父子与徐熙的评论体现了美学偏好与价值模式的复杂性,代表了这一阶段中国艺术史的特征。对于这些问题的全面研究超出了本书的讨论范畴,但我可以指出这一对比中的基本问题,参见表 3。

表 3 黄家与徐熙比较

	黄 家	徐 熙
地区	四川(后蜀)	江南(南唐)
地位	官员,画院画师	平民,退隐文人
花鸟画题材特征	高贵,稀有	乡野,平凡
风格	严谨,描绘	自然,勾勒
技巧与媒介	精确的水墨工笔;或用不透明的颜料或精致的彩绘作底画;绢	写意水墨,粗笔,点色;纸、粗绢
品质	华丽,详尽,绚丽多彩:富贵	朴素,简约,水墨:逸品

① 《图画见闻志》卷 1《论黄徐体异》,第 12—13 页(《画史丛书》第 158—159 页);英译见 Soper, *Kuo Jo-Hsü's Experiences in Painting: An Eleventh-Century History of Chinese Painting Together with the Chinese Text in Facsimile*, 第 20—21 页,和 Bush、Shih, *Early Chinese Texts on Painting*, 第 125—126 页。关于徐熙和黄家(及其追随者)的比较,亦见《宋朝名画评》卷 3,第 140 页(英译见 Lachman, *Evaluations of Sung Dynasty Painters of Renown: Liu Tao-ch'un's "Sung-ch'ao min-hua p'ing"*, 第 78—79 页);《梦溪笔谈》卷 17,第 555 页(条目 393)(英译见 Bush、Shih 前揭书第 126—127 页);《广川画跋》卷 3,第 270 页(英译见 Soper 前揭书,第 177 页注释 522);《画史》,第 203 页(英译见 Vandier-Nicolas, *Art et sagesse en Chine: Mi Fou (1051—1107), peintre et connoisseur d'Art dans la perspective de l'esthétique des lettres*, 第 139 页, Soper 前揭书,第 177 页注释 522)。

② 我在注①引用 Soper 与 Bush、Shih 的翻译时已做了些修改。

在宋代文人眼中,黄荃和徐熙的艺术成为清晰选择的标准。黄家“富贵”一度概括了工细赋彩的宫廷传统绘画艺术,体现了与主题、与工笔风格相一致的贵族富贵的世俗价值,反映了黄家官员的身份以及他们的宫廷活动。相反,徐熙“野逸”风格则代表了由非常不同的具体和抽象因素构成的一种混合物:自然、象征性、写意水墨画、简洁、乡野气息与艺术家的理想标准,他们“识度闲放以高雅自任。”^①这些差异对于辨别学院派和文人绘画模式有着重要意义,尤其是,他们与墨梅画的出现关联密切。

这里列出的黄徐对比与文学中已经出现的梅花修辞和我们将要看到的、即将出现的墨梅欣赏术语的重要特点密切吻合。让我们选取“富贵/野逸”作为黄徐对比的主导因素,将表格中的术语转向梅花模式。我们看到,徐熙的价值观念诸如自然、简洁、朴素、优雅等就是经由梅花美学观深化发展而来,它们经常被定义为是与人工、华丽、绚丽多彩和香艳的观念(我们可以称之为黄家价值观)相反的价值观。

我们在《宣和画谱》花鸟画部分的叙论中看到,这些差异被看作是题材本身的内因所决定的。画家将牡丹、孔雀和凤凰的“富贵”品质凸显出来,而对梅、松、竹、菊、水禽的描绘则必须突出其自身的“幽闲”之意。^②《宣和画谱》所载的“富贵/幽闲”的主题与郭若虚所分析的黄家父子和徐熙绘画题材门类的对比是一致的。^③

郭若虚将这种题材与风格的选择理解为画家不同的自然本性和经验的结果。他认为黄体和徐体都是值得的选择,每种风格都有值得赞美

① 《图画见闻志》卷4,第57页(《画史丛书》第203页);英译见 Soper, *Kuo Jo-Hsü's Experiences in Painting: An Eleventh-Century History of Chinese Painting Together with the Chinese Text in Facsimile*, 第62页。

② 《宣和画谱》卷15,第239页;英译见 Bush、Shih, *Early Chinese Texts on Painting*, 第128页。

③ 必须承认,徐熙创作了许多牡丹图。在《宣和画谱》收录的249幅作品中,39个标题包括“牡丹”二字,另有15个标题包含“芍药”,4个包含“梅”字。关于米芾论徐熙牡丹图,见《画史》,第211页,英译(节选)见 Soper, *Kuo Jo-Hsü's Experiences in Painting: An Eleventh-Century History of Chinese Painting Together with the Chinese Text in Facsimile*, 第177页注释522;和 Bush、Shih, *Early Chinese Texts on Painting*, 第235页。

的地方。但是多数画家认为徐熙超过了黄家,许多评论家作了更为深远的探究,他们将可观察到的对比作为本质的区别,并在争论中将其极端化。^① 徐熙一脉与之中复杂的影响所带来的结果以及各种要素间(内容与风格,材质与技巧,社会地位,经验,个性,价值)的密切关系在艺术作品和艺术家生活上都展现了徐熙是一位墨梅绘画的基本实践者和理想的墨梅大师。相应地,黄徐体异使得它们彼此冲突不已,尤其是自宋代形成时期到元朝末期对墨梅的大力提倡使得这些因素走向了对立。^② 例如,本书第二章提到过的宋代皇帝与道家墨梅画家的冲突。理宗皇帝向画家丁野堂责问道:“卿所画者恐非宫梅。”丁野堂回答说:“臣所见者江路野梅耳。”然后,画家给自己命名为“野堂”。伴随着黄徐之争在思想上的论证,我们就能更好得理解嵌在他们简短的交流之间不可分割的风格与价值的问题,理解为什么这一杜撰的轶事会在传统的墨梅资料里获得如此显著的地位。

梅花所建立起来的象征、水墨花卉画的进一步发展、当时花卉画中水墨实践的流行等等在技术革新及“逸品”和“落墨花”价值定位方面都有先例,它们一起形成了历史上梅花题材及其含义与媒介水墨相融合的环境。在这种情境下,宋代文人鉴赏家已经准备接受12世纪初出现的梅花水墨意象所蕴含的特殊品质。正是因为文人自愿赋予这些意象以重要的意义才将他们与宋代其他水墨创新家区分开来,从“形”和“意”的潜在性上把梅花的水墨图像转化为墨梅这一新颖的文人画题材。下面,让我们转向探讨导致这一事件发生的宋代文人画理论与实践的发展情况。

① 见第180页注释①。

② 可将徐黄对比中的术语与梅花美人讨论早期中引用的例子、重要的地点、梅花美学进行比较。见上文所引的有关徐熙和黄家的文献资料,和 Soper, *Kuo Jo-Hsü's Experiences in Painting: An Eleventh-Century History of Chinese Painting Together with the Chinese Text in Facsimile*, 第131页注释214、第146—147页注释350、第176—177页注释522,宋代对徐、黄的评论,单个人或两人一起的评论在这些注中均有英文翻译。

第六章 梅花和文人画的发展

北宋晚期的墨梅理论与实践

梅花最初是作为一种富有表现力的水墨画题材而诞生的,用来体现画家的品味和价值观念,传达画家绘画时的情感,它是文人业余艺术产生与发展的一个组成部分。^① 11世纪下半叶,宋朝士大夫中的领军人物特别是以苏轼为核心的文人群体将绘画作为一种严肃的爱好来对待。中国文人与西方业余画家不同,他们并不仿效当时的专业画家。相反,他们将绘画理论与实践改编成适合自身的独特的价值观念与经验,创造出一种独属于自己的业余艺术,拥有自己的技巧、美学观念与品评标准。

文人将书法的技巧与素材以及诗歌的意蕴应用于绘画艺术之中,运用水墨绘画法来强调作者自身的感受,而不仅仅刻画绘画题材。许多文人画家拒绝运用专业画家所采纳的色彩与丝绢,而是倾向于使用书法家的纸墨。同样地,他们不再着重于表现精湛的技艺,而是重在描绘写意墨画。他们认为,强调描绘是肤浅的,其精神意蕴也是模糊的,一味地追

^① 下面的讨论改写自 Bickford, “The Flowering Plum in Painting”一文,尤其是第 57—60 页的内容,包括修订和附加材料。

求绘画技巧毫无意义——这是技工的职业而不是君子的爱好。

与为了生计而绘画的专业画家相比，至少从理论上讲，文人画家绘画是为了给自己快乐或取悦于朋友。专业画家必须为自己赢得一席之地，要么通过浓重的感官印象与描绘、现实主义魅力与技巧，要么通过对既定诗歌意象的完美刻画，要么通过巧妙地唤起诗歌的内涵。而业余画家仅仅需要呈现自我即可，他们绘画的目的就像书法与诗歌一样，都是为了表述自身的经验、感觉、情感与价值观念，并把这些东西传递给那些善于思考的人们。宋代文人并非将绘画视为独立于辉煌的文化成就之外的附属物，而是对书法与诗歌实践的自然延伸，它们拥有相同的表达意向与中心词汇。因此，苏轼将文同(1019—1079)的诗、书、画三种艺术实践描述为一个创造性的连续统一体：“诗不能尽，溢而为书，变而为画，皆诗之余”。^①

诚然，书法是文人表述自我的传统工具。远在绘画之前，文人就已经通过书法实践掌握了笔墨的使用之道，因此，即便他们可能没有进行过专门的绘画训练，他们却掌握了复杂的视觉语言。基于此，苏轼对文人业余画家典型的怀疑做出了如下问答：

高人岂学画，
用笔乃其天。
譬如善游人，
一一能操船。^②

文人手执墨笔，或写或画，就像善游人一样，或游水或操舟，均如鱼得水。

① 《文与可画墨竹屏风赞》；英译见 Egan, *Word, Image, and Deed in the Life of Su Shi*, 第 367 页；亦见 Bush, *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037—1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555—1636)*, 第 12 页。

② 英译见 Bush, *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037—1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555—1636)*, 第 36 页。善游水者自然能够操舟的观点见《庄子—达生》（《庄子引得》，第 48—49 页）；英译见 Wason, *The Complete Works of Chung Tzu*, 第 200 页。亦见《列子》（“黄帝”），英译见 A. C. Graham, *The Book of Lieh-tzu: A Classic of the Tao* (New York: Columbia University Press, 1960; 再版序言, 1990), 第 43 页。

长久以来,书法都是文人雅士之间自我表达与交流感情的手段。经过多年的实践,书法的既定笔画与形式已经完全内化了,文人可以通过纸墨自然而然地表达自我,不仅借助于文字的字面意义,而且有赖于具有视觉意义的笔画、形状与既定的韵律。这一表达的信息对初学者来说十分易于理解。根深蒂固的阅读传统使得鉴赏者对书法的理解远超于文字的字面意义,而且,他们借助于笔画、书体模式的选择与字体变化来“读到”书法家的情感、价值观念与性格特征。最后,因为作者本身便是书法家,他可以反复练习纸笔的运用、毫端下落与提起的速度以及臂膀和手腕的特定动作,换言之,他可以再现书法家的书写动作。现在这些规则被运用于绘画领域了。一旦书法转换为绘画,那么,每个文人都成为一个潜在的画家,他的绘画包含着从书法中发展而来的表达上的视觉潜力,无论画家花哨的画笔勾勒的是书法中的某个元素还是一片墨竹的叶子,其含义超出了字面的意义或者表面的描绘,其价值就在于写意。

借助于诗歌与书法的实践,文人为绘画艺术带来了历史意识与历史认可。文人画家不仅仅通过绘画主题与画笔来表达自己,而且借助于经典风格的选择或者绘画传统赋予作品独特的美学、历史与文化创新意义来实现自我表达。自发的表达立即赋予文人画家对当下的所思所感以图像,以体现他对共享的、能引起共鸣的过往的理解。

因此,宋代文人画家创造出一种艺术,切实反映了他们的审美价值、作为书法家的经历以及因缺乏训练而引起的实践局限性。通过这种方式,他们发展出了一种与当时流行的画院绘画模式相悖的美学。皇室画院画派的普遍影响力似乎是一个重要的刺激机制,促使文人努力发表他们不同的观点,由于不断定义他们的价值,文人画家的主张很可能被打上反叛的烙印。^① 表现最为极端时,文人画家甚至是反对图画形式的,就

^① 在 Wai-kam Ho 看来,院体画的主导地位似乎已经成为这一特定时刻文人画涌现的必要前提。参见 Wai-kam Ho, “Aspects of Chinese Painting from 1100 to 1350”, 收入 *Eight Dynasties*, 第 xxv 页。

如陈与义在墨梅宣言中所讲：“意足不求颜色似。”^①

这一新颖的艺术绘画题材必须满足两个标准：第一，图案必须富含象征价值，适合去体现文人的理想；第二，一般来说，意象必须足够简洁，必须是在业余画家有限的技巧能力之内。文人画家创作水墨山水和古树岩壑，他们中技巧精湛的人士擅长庄重的工笔水墨画，包括人物、马与其他图案；其他人则运用白描技巧。文人最喜爱的图案是一组植物图像，它们因崇高的象征意义和相对简单的植株结构而闻名。墨竹正是其中最合适的选择。

文人画流派的建立 I：墨竹

墨竹为人们对墨梅的认可以及作为文人画一个流派的建立提供了先例和前提。^② 墨竹这一术语于 11 世纪前期载入文本，在 11 世纪中期的文本中它被认为是一门当代艺术。^③ 墨竹借助文人之手迅速成熟并传播开去，成为文人的主要活动以及阐述文人绘画与理论的核心元素。墨竹进入文学评论领域将近一个世纪之后，它成为《宣和画谱》（约 1120 年）中的一个主要门类，由此，确立起了绘画流派的地位。被归属以及确定为墨竹的创作实践与价值观念不仅定义着墨竹流派，而且还被概括为“词人墨卿之所作”。^④

墨竹的急速兴起不仅证明了宋代文人的力量 and 影响，而且证明了墨竹作为文人艺术中的一种题材在实践层面和象征意义上的吸引力。从

① 《和张规臣水墨梅五绝》之四，《陈与义集》卷 4，第 57 页。

② 这一论述来自我对“竹、梅与墨画”内墨竹的研究，收于 *Encyclopedia of World Art*，其中，我使用了 Han, “Wu Chen’s Mo-chu p’u.”，第 16—57 页以及 Bush, *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037—1101) to Tung Ch’i-ch’ang (1555—1636)*，第 98—99、34—41 页的观点。

③ 墨竹最早出现在《益州名画录》（序作于 1006 年）卷 1，第 10—11 页。《宋朝名画评》（约 1059 年）卷 3，第 145 页称：“（写墨竹者）于古无传”。

④ 《墨竹叙论》，《宣和画谱》卷 20，第 302 页；英译见 Bush、Shih 编 *Early Chinese Texts on Painting*，第 128—129 页。

视觉层面来看,竹子呈现自身裸露的结构,其自然的颜色被调和为水墨色。这一特征使得竹子很适合借助笔墨来表现。而且,竹子挺拔的形态——竹干,竹节和竹叶——在书法家完美流畅的笔画中能够找到现成的对应图形。(插图 30)

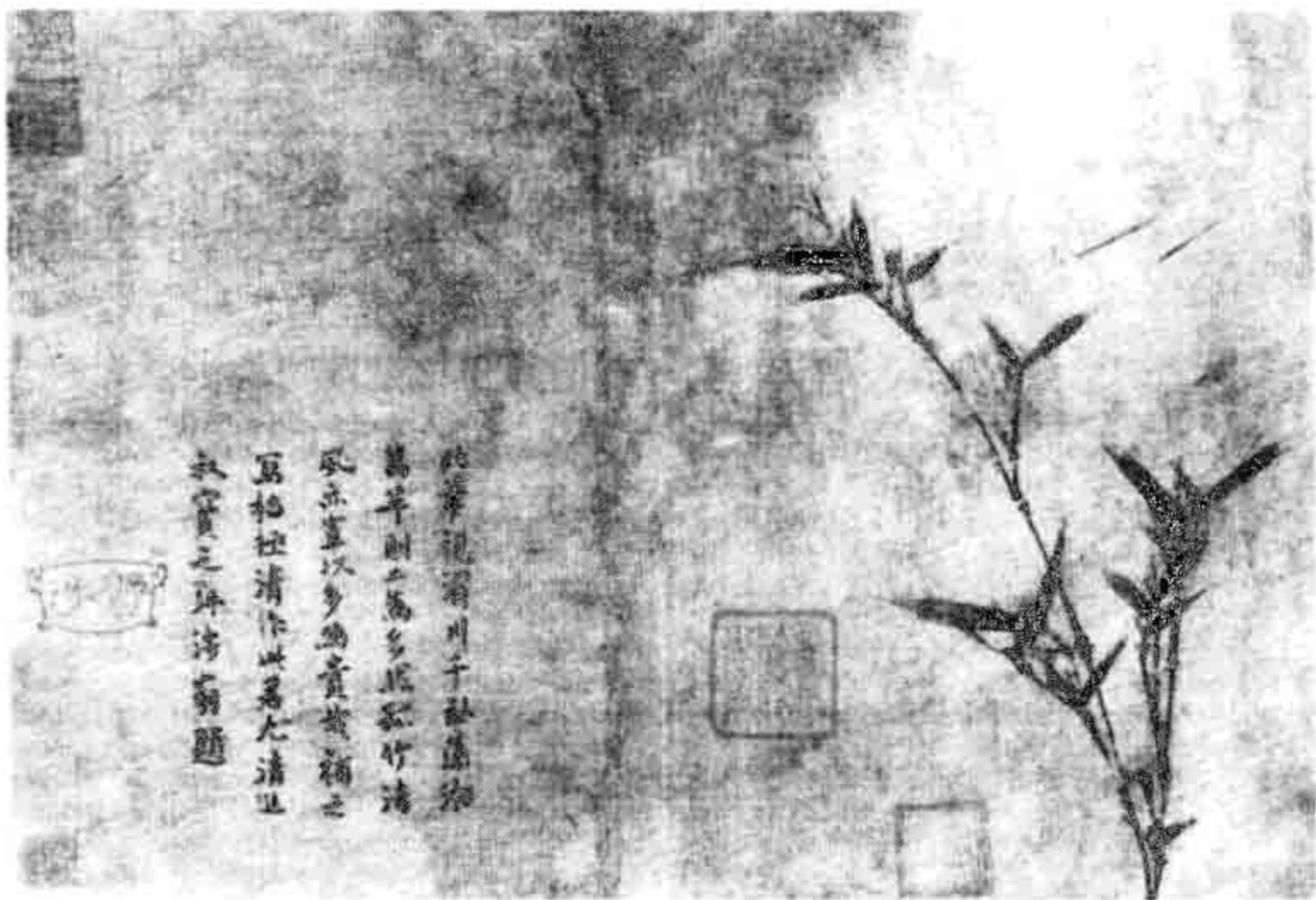


插图 30 扬无咎(1097—1169):《画竹》,日期不详,册页,纸本设墨,纵 31.7 厘米,横 45.6 厘米,台北故宫博物院藏。

在文学里,竹子的历史可以追溯到《诗经》,通过《诗经》,竹子逐渐与文雅君子及其美德联系起来。如同其他的植物价值一样,竹子的象征价值来自其外形和在自然界中的处境:坚挺中空的竹干象征着正直、坚韧和谦逊;坚硬结实的根与枝、丛生的习性以及实用性则象征着新生、不屈和互助。竹节与发音相同的、代表正直和节操的“节”形成一个双关语。

宋代之前,竹子绘画便拥有了悠久的历史。竹子是早期绘画中为数不多的植物题材之一。竹子作为绘画与物体中的衬景或者装饰物大概可追溯到 6 至 10 世纪包括敦煌文献、唐代帝陵以及日本正仓院藏品记

录中。^① 现存最早的竹子画是用绿色颜料绘成的,而不是墨。它们展现了一系列描绘技巧,大体可分为单笔画(single-stroke)、白描(outline)、双勾填彩(outline-and-fill)等,它们构成了后世竹子绘画的基本技法。

据研究,竹子是在唐朝花鸟画艺术兴起过程中作为一种流行题材出现的。^② 11世纪初,《益州名画录》(序作于1006年)中“墨竹”这一术语的出现标志着墨竹作为一种独特的实践得到了认可。^③ 与此同时,竹画先是以竹子这一题材出现的,继而特别指明了“墨竹”。画家的评论与竹画本身展现出一系列独特的品性,这些品性后来成为文人画家笔下墨竹传统的特点。

因此,唐代诗人白居易在《画竹歌》一诗里称赞萧悦的画是一种艺术,其逼真来自于他的“意”与“笔”。^④ 在《益州名画录》里,黄休复在列举孙位(活动于880年)时最早使用了墨竹这一术语,他称孙位是一位艺术

① 见 Sullivan, *Chinese Landscape Painting in the Sui and T'ang Dynasties*, 第150—151页,及图例 R138—158。

② 见 Ledderose, “Subject Matter in Early Chinese Painting Criticism”; Han, “Wu Chen’s Mo-chu p’u”, 第19—29页; Sullivan, *Chinese Landscape Painting in the Sui and T'ang Dynasties*, 第101页。有日期可考的花鸟画中现存最早的竹图是《竹雀双兔图》,挂轴,绢本设色,出土于辽宁省叶茂台墓(确定为959—986),辽宁博物馆;影印件见《辽宁省博物馆藏书画》图版16。

③ 《益州名画录》卷1,第10—11页。《雪竹图》挂轴,绢本,水墨,上海博物馆藏。作者不详,题有“徐熙”之名,可能出自五代或者宋代早期的艺术家之手,标志着早期墨梅画发展的高度成就。作为一幅令人难以忘怀的表现自然之美的作品,它不属于任何一种竹画的标准流派。这幅画几乎全部依赖于水墨与背景的对比,而不是笔画,它提供了一种资料证据,表明敢于创新的水墨画家通过色调的对比成功实现了显著的自然主义效果。Cahill 详尽描绘了这幅画,指出它在中国绘画发展史中的意义,并重新对之进行了全面的审视和详尽的论述(Cahill, *The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting*, 第28—32页)。这幅作品在谢稚柳《徐熙落墨兼论“雪竹图”》和 Barnhart, *Peach Blossom Spring: Gardens and Flowers in Chinese Painting*, 第25—27页中有所讨论。

④ 《画竹歌》,《全唐诗》卷435,第4815—4816页;英译及论述,见 Han Han, “Wu Chen’s Mo-chu p’u”, 第22—24页,以及 Sullivan, *Chinese Landscape Painting in the Sui and T'ang Dynasties*, 第102—103页(节选)。早期传统绘画文献中没有区分彩竹和墨竹。《历代名画记》称萧悦是“工竹一色”的画家(卷10,第124页,《画史丛书》,第128页)。虽然传统观点认为萧悦是墨竹的创始人(见 Acker, *Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting*, 卷2,第297注释2),但从现存的敦煌与唐代皇陵的竹子画来看,萧悦的“一色”竹更像绿色的单色画。

家,认为孙位的品性预示了后世对理想墨竹大师的塑造。孙位不为世俗所缚,性情疏野,襟怀超然,他与禅僧和道士常与往来,而豪贵相请作画,纵然馈赠千金也难留一笔。^①

大约 50 年后,刘道醇《宋朝名画评》(1060 年前)指出了作为文人早期绘画实践的墨竹艺术得以发展的关键因素,包括对墨竹这一独特模式的认可、对水墨与竹子之间的密切关系的承认、通过与其他画类的对比而发展起来的价值含义等。在“能”画花鸟的画家分类中,刘道醇又划分出了擅长画墨竹的艺术家。刘道醇依据师学传统来评价花鸟画家,通过对比,他发现“写墨竹者于古无传”,而只是得到了活跃于 10 世纪下半叶的那一代画家的青睐(早于作者所在时代约 100 年)。^②

在评论花鸟画大师黄荃时,刘道醇引用了李宗谔(965—1031)对黄荃墨竹充满激情的溢美之词。过去人们赞美传统彩绘的优越,而李宗谔称赞了黄荃单凭水墨便可以把握住题材本质的能力。他提出应该将对“墨之为圣”与“竹之为神”的领悟作为完美作品的基本准则。^③当然,“墨之为圣”与“竹之为神”的连接是墨竹作为一个门类的决定性条件。

在文人画里,最终实现墨与竹本质联接的方法则是书法笔画。刘道醇《宋朝名画评》一书中提供了书法应用于墨竹绘画的早期证据。他记录了唐希雅(活动于 10 世纪后叶)的创作实践活动,后者研究了李煜(937—978;961—975 年执政,南唐最后一位皇帝)的“金错书”体,“乘兴

①《益州名画录》卷 1,第 10—11 页。

②《宋朝名画评》卷 3,第 145 页;可参照 Lachman 的翻译(见 Lachman, *Evaluations of Sung Dynasty Painters of Renown: Liu Tao-ch'un's "Sung-ch'ao min-hua p'ing"*,第 89 页)。

③《宋朝名画评》卷 3,第 141—142 页;英译见 Lachman, *Evaluations of Sung Dynasty Painters of Renown: Liu Tao-ch'un's "Sung-ch'ao min-hua p'ing"*,第 80—82 页。亦见 Soper, *Kuo Jo-Hsü's Experiences in Painting: An Eleventh-Century History of Chinese Painting Together with the Chinese Text in Facsimile*,第 147 注释 350。虽然此处黄荃墨竹的特征是这一题材的典型代表,并且宣称如此,它们与其他文献资料内收集的黄荃花鸟画特征完全不同,他是作为宫廷画师崭露头角的。令人惊讶的是,《宋朝名画评》把黄荃的贡献全部归功于花鸟画部分的墨竹,并且避免提到他因其他创作活动而闻名(或者名声受损)的文献资料。《宋朝名画评》对这位艺术家作出三种独立的评价;其他两处位于《人物》和《山水林木门》名下(卷 1,第 121 页和卷 2,第 134 页;英译见 Lachman 前揭书,第 32—34、63 页。)

纵奇、因具战掣之势以写竹树”。^①

北宋文人意识到了墨竹形与意的潜力,通过绘画与书法,他们最终将水墨绘画技巧和文人价值观念融入到了竹文学与竹绘画的传统中,并借此重新定义了墨竹的功能和意义。而墨竹也借由文人的理论与实践得到了世人的认可,成为文人画家用来写意的特殊绘画载体。在这一前提下,术语“墨竹”从众多的描述名称或子范畴中脱颖而出,用来指代一种独立的、明确的绘画题材。《宣和画谱》中将“墨竹”作为一种门类来命名,证明了这种认可。

对墨竹持续地、自我认指(self-referential)的传统开始于文同和苏轼。^② 在苏轼有关墨竹和对文同的书写中,我们发现了指导创作和文人画标准的形构过程。在这些文章中,画墨竹这一行为是自发的、自然的结果;它开始于观察、研究、实践和内化,在收敛与外放的经历中,通过艺术家、绘画题材与水墨的融合达到顶点。^③

在苏轼对文同墨竹的赞美中,我们察觉出视觉意象与复杂的抽象意蕴颇具特色的交织在一起。这种意蕴源自绘画图案,体现并凝聚了艺术家的精神。^④

① 《宋朝名画评》卷3,第140页;英译见 Lachman, *Evaluations of Sung Dynasty Painters of Renown: Liu Tao-ch'un's "Sung-ch'ao min-hua p'ing"*, 第79页。

② 苏轼和文同对墨竹画的重构不在本书的讨论范围之内。我在 *Encyclopedia of World Art* 的“竹、梅与墨花”条论述了该特征;更多详细讨论以及相关研究资料,见 Han, “Wu Chen's ‘Mo-chu p'u.’”, 第50—51、58—61、53—69页。

③ 见苏轼:《文与可画筍谷偃竹记》,《宋辽金画家史料》,第366—367页,英译见 Bush, *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037—1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555—1636)*, 第37页;苏辙(1039—1112)在《墨竹赋》内追忆了文同的画论,《宋辽金画家史料》,第369—370页,英译(节选)见 Bush 前揭书,第38—39页;苏轼《书晁补[1053—1110]之所藏与可画竹三首》之一,《苏轼诗集》卷29,第1523页,英译见 Bush 前揭书,第41页。

④ 这一论述基于苏轼《墨君堂记》一文,《宋辽金画家史料》,第365—366页,英译见 Egan, *Word, Image, and Deed in the Life of Su Shi*, 第287页(该书详尽描述了艺术家、绘画题材以及从这一关系延伸出的独特性能之间相互辉映的关系。);《送文与可出守陵州》,《苏轼诗集》卷6,第250—251页,英译见(节选) Bush, *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037—1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555—1636)*, 第35页;《此君庵》,《苏轼诗集》卷14,第677—678页,英译见 Fuller, *The Road to East Slope: The Development of Su Shi's Poetic Voice*, 第214页(放在“This Lord's Hut”名下;Fuller将“抱节君”译为“Lord Integrity”,注意双关语“节”,将人的美德与竹子的植物构造特征联系起来);《跋与可纤竹》,收于毛晋(1599—1659)编《东坡题跋》(《艺术丛编》卷5,第97页;英译(有所删减)见 Bush 前揭书,第34页。

苏轼将文同墨竹视为竹与画家本质的图形表现。据苏轼称,文同与他的绘画题材之间的密切关系赋予他特有的能力,他了解他的竹友,称自己为“墨君”,能用墨来画出竹君的形态;同时,因为作者自身与绘画题材密切结合在一起,他自比为墨竹。通过竹的文学形象以及绘画意象所蕴含的独特品质,更重要的是通过绘画风格,画家向那些看到自己作品的人表露了自己的性格、情感与价值观念。因此,对苏轼而言,墨竹成为文同的化身。文同的墨竹既是他遗留下的绘画技法与精神象征,也使他与苏轼紧密相联,这份友谊没有因时空的阻隔而消减,也不会因艺术家的去逝而中断。

在这些条件下,文人笔下的墨竹艺术将诗歌和书法交织在一起,成为志同道合者之间新的表达方式和交流途径。墨竹既作为友谊的见证,又富含美学价值和象征意义,加上苏轼本人的威望,墨竹在北宋文人之中生根。这为墨梅的认可创造了条件。

在随后几章里,我们将会发现墨竹和墨梅有共同的起点、功能和发展活力。这不是偶然的。在文同逝世后到黄庭坚发现仲仁墨梅这 25 年间,墨竹绘画和鉴赏已经在文人之中广为传播并繁荣开来。墨竹画在一个单一的、有共鸣的主题里,用自然的笔法与简洁的墨画来体现,通过它,文人在运用和理解形和意的潜在性方面得到了训练,他们学会了表达和理解一簇枝叶中所蕴含的全部情感和意义。在他们看来,墨竹同其他绘画不一样,它是一种特别的绘画题材,含有独特的价值韵味。宋代文人鉴赏家经历了墨竹的训练之后,已经做好准备去认可墨梅画的特殊品质。这种认可将水墨梅花画转变为墨梅。

文人画流派的建立 II : 墨梅

花之于牡丹、芍药……必使之富贵,而松、竹、梅、菊……必见之于幽闲。

《宣和画谱》^①

^①《宣和画谱》卷 15,第 245 页,英译见 Bush、Shih, *Early Chinese Texts on Painting*, 第 128 页。

画梅谓之写梅，画竹谓之写竹，画兰谓之写兰，何哉？盖花之至清，画者当心意写之，不在形似耳。

汤垕(约活跃于 1322—1329)①

正是文人对绘画题材、水墨以及意义的一系列欣赏使得单色梅画高于其他作品，也使梅成为这一绘画题材的焦点。为什么唯独梅获得了如此地位，而其他水墨花卉画只是被冠以“墨花”的头衔呢？答案就在于北宋末期文学传统与文人绘画理论和实践的创造性结合。

或许，在中国文学里任何一种花、草、木都会具有自身独特的意蕴。但是仅仅如此不足以聚集文人的情感与价值观，进而在每种花草树木下都形成一种为人所认同的流派。如果我们借用墨梅拥护者的策略，那么我们可以从其他花卉的失败中来理解梅的成功，它们没有发展出可与梅比拟的强烈的梅风格与图像符号传统。

花卉的成或败主要在于象征意义与实践活动的结合。牡丹可能是最受中国人喜爱的花卉，拥有丰富的文学传统，其层叠的花瓣很适合于用积墨法来表现。但是牡丹的世俗香艳之气的确不能用来表现文人的隐逸理想，它的外形也不太容易使用宋元文人画家所擅长的线画法来描绘。

水仙的意象和美感完全“适合”文人绘画，它具有强烈的表达性。有确凿的文献资料证明蒙古入侵后，赵孟坚创作了水墨水仙图。但是赵孟坚苛求过多，他笔下技巧要求很高的水仙没能成为简单的形式传统，其涵义也不足以普遍到可以满足许多业余画家有限技巧和写意的要求。虽然后人称赞甚至模仿这一题材，但是“水墨白描水仙”只是一种独特的方式，它不过是宋代晚期一位画师的个体实践活动而已。②

文人墨画创作中从而没有摒弃过牡丹、水仙和其他花卉，尤其是在

① 《画论》第 7 页；英译见 Bush、Shih, *Early Chinese Texts on Painting*, 第 261 页。

② 关于赵孟坚及其水仙画的题材、风格和内涵，见 Wen Fong、Fu, *Song and Yuan Paintings*, 第 68—71 页，Barnhart, *Peach Blossom Spring: Gardens and Flowers in Chinese Painting*, 第 37—39 页。

沈周(1427—1509)等后世文人简炼了绘画惯例、拓宽了可选题材之后。然而,它们都没有获得作为文人画独立流派的地位。每一种都只是众多花卉中的题材之一,而且常常与其他花卉结合在一起,有时候也会用水墨来表现。^①

相反,竹、梅与稍后的兰、菊在文人画家所创的美学体系与象征体系中共同繁荣着。每一种植物都是文人理想化的自我形象的载体。上文我们已经讨论过了梅竹,下面我们来看兰菊。兰花如同野梅,可能盛放于无人知晓的荒芜之地,它与屈原有关,这位被流放的大臣以其芳馨的美德独自在南方漂泊。菊花傲视秋霜,是隐逸诗人陶潜的最爱,用来体现陶潜的归隐理想。此外,这些典型植物可以简化为一些形式惯例,这使它们易于为书法家/画家所接纳和采用。如同竹一样,兰花娇柔的叶子很适合书法描绘。复杂的菊花则由成双的线条描绘而成,勾勒出卷曲的弧形花瓣。正是这种意与形的功用和可行性的结合方才吸引了文人画家。

文人画家认识到了绘画题材、意义与水墨技法的融合,并且把它们与其他艺术区分开来,赋予它们独特的地位。如果我们回顾本章开头时的讨论——从北宋末期《宣和画谱》的记载到元代早期文人鉴赏家的陈述——我们可能会观察到,绘画的隐喻功能已从个体转向了普遍。在宋代画院花鸟画家富含情感的作品中,牡丹与富贵相联,而梅、竹、菊则与“幽闲”并提。在这一程式下,这些绘画题材代表着相反的绘画风格,而不是彼此竞争的关系。画家应该负责地画出每一种绘画题材的精髓,他们从不会做出一种绘画题材会优于另一种绘画题材的断言。在画院画家的实践中,这些植物都置身于相同的诗意化的现实主义世界,大部分采用相同的绘画技法,反应着普通的美学期望。两百年后,在元代文人详尽阐述北宋文人的绘画理论并使之条例化时,“富贵”与“幽闲”就如苏轼笔下的梨花与梅花一样,不再拥有共同的梦想。文人画家被迫对这种

^① 关于墨花,见 Bickford, “Bamboo, Plum and Ink Flowers”, *Encyclopedia of World Art*.

对立的风格做出选择,他们放弃了“富贵”,而以“幽闲”自居。他们认可了这些植物非比寻常的纯洁特质以及“美学/象征”要求,并将它们与其他绘画题材和绘画风格区分开来。

对这些文人而言,梅花不仅仅与隐士相联,而且“化身”为隐士。自北宋末期以来,当文人画家打算抒发自己对梅花隐士的向往之时,他们不会通过画一位隐士在繁花满枝的梅树下沉思的情景来表达(图版 10),而是通过将隐逸理想与纯白的梅花意象相连接,运用墨梅(图版 3)将所画人物化身为梅花来表现两者在本质上的相似性。^①

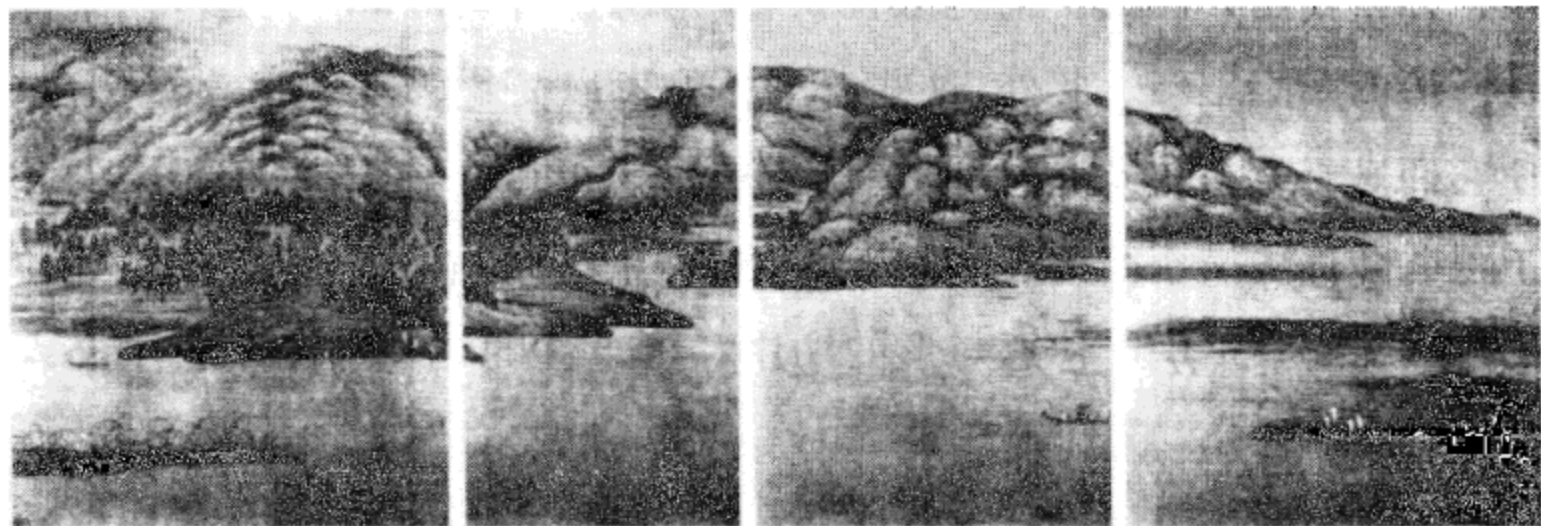


插图 31 董源(约活动于 937—975 年间):《潇湘图》,日期不明,轴,绢本设色,宽 50 厘米,长 141.4 厘米,北京故宫博物馆藏。

为了将梅花融入到自身的业余绘画之中,文人们付出了大量的努力和精力。他们通过与业余绘画理想完全相协调的方式克服了绘画的障碍:他们将树木高大、复杂的结构简化为象征性的片段,通常就是一枝简洁的花朵;他们通过运用形式风格和墨色明暗的细微差别,而不是借助于对植物详尽的线性描绘,解决了将复杂的自然描绘转化为简约意象的问题。他们先是用水墨“花影”(代表作品如插图 33)来表示墨梅,之后他们宣称他们更偏好书法笔画和构思的线条结构传统(图版 3),这一选择很快成为该流派的经典模式。

^① 相关文献,例如苏轼文章中以墨竹作为自画像(第 190 页注释^④已引用),而就如苏轼所断言的那样,文同借绘画而化身成竹(英译见 Bush, *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037—1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555—1636)*, 第 41 页)。

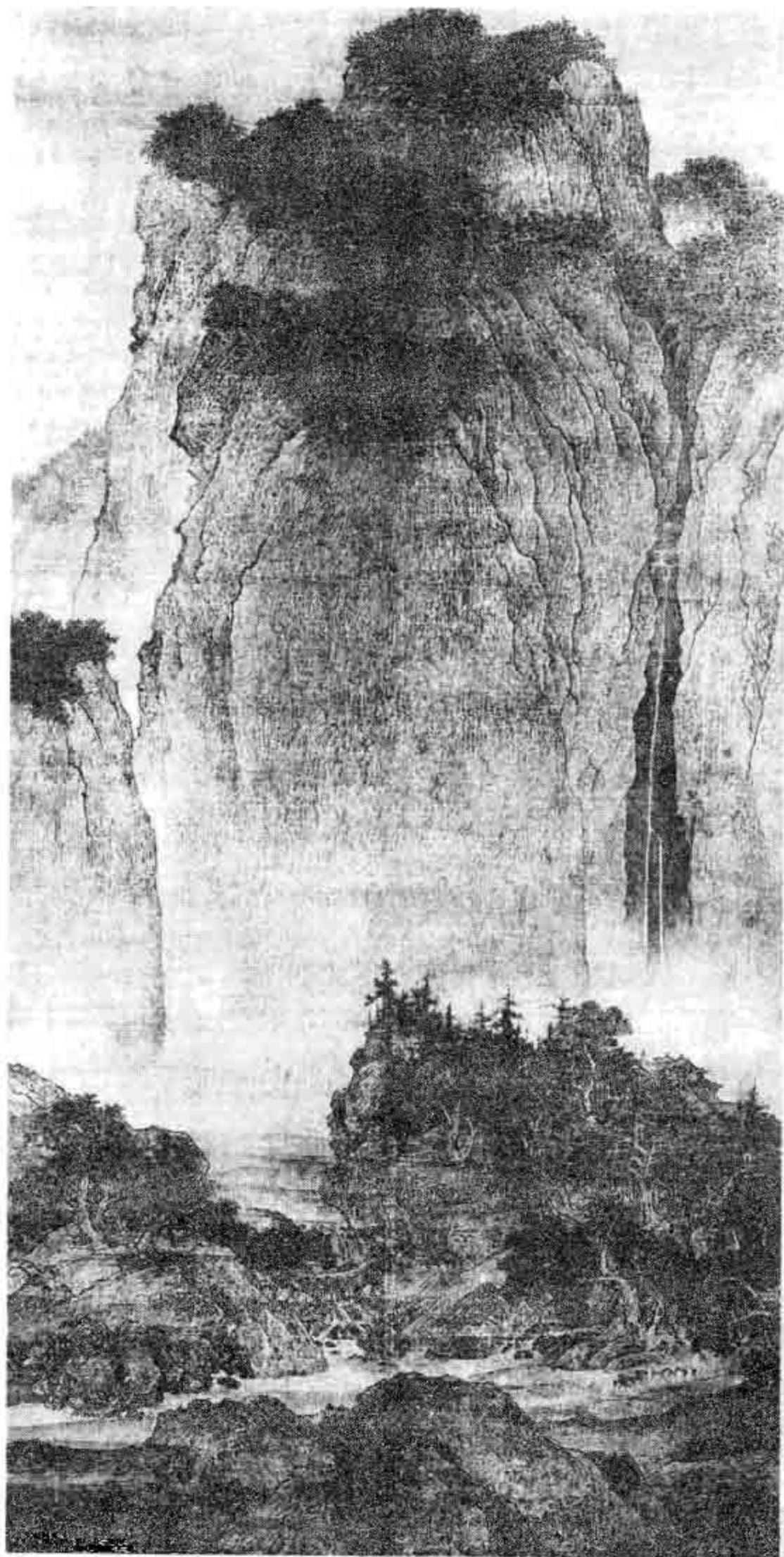


插图 32 范宽(约 960—1030):《溪山行旅图》,日期不明,轴,绢本设色,高 206.3 厘米,宽 103.2 厘米,台北故宫博物院藏。

因为诗歌中的梅花美学经常是同牡丹的对比而发展的,因此,墨梅同其他文人画题材一起在很大程度上是自觉地通过反对画院花卉画的标准、价值与功用而发展的。为了更好地理解这一现象,我们来比较院派画家马麟《层叠冰绡图》(图版 12)与文人画家扬无咎《四梅图》(图版 3)中的梅花图像。两者在材质、技法、视觉效果以及细节描绘等方面的差异是很明显的。这些形式差异主要是由理念差异引起的。马麟运用自己掌握的所有绘画技巧来描绘梅花,创造出一种目眩神摇的客观形象。一旦作品完成,作者与作品便彼此分离,画家是画家,画是画,两者不再牵连。扬无咎至少从理论上在寻找着自我与梅花的合一,通过绘画,他同时传达着梅花品质,以及与梅花相似的画家精神。作品完成之后,画家仍然与作品相依共存。画家的存在既可在他的画笔笔墨间观察得到,又内附于其间,这种存在与所画图像本身同样重要(对许多传统鉴赏家来说,画家自身的存在更重要)。

因此,在上述这些具有代表性的院派画家与文人画家的梅图中,画家与绘画题材的角色是对立的。在院派绘画中,画家是为了作画而存在。在文人画中,作品是为了画家而存在,就像文字是书法家表达自我的基本载体一样(也就是说,练习书法必须要有文字可写;在古代中国,作画必须要有可画的对象。)。梅花题材因其被赋予的价值内涵而变得明晰起来。从历史角度看,未来的梅花必将会归属于文人画家的主观世界,他们将自身及笔、墨、纸张等绘画材料视为墨梅的真正题材,借助画墨梅来抒发自己的情感和价值观。

江南水墨风格:花卉画与山水画

在探究宋代文人如何面对早期墨梅艺术的关键时刻,我们应该考虑到北宋末期文人对南方水墨艺术的重现,它是有助于墨梅完善成熟的推动因素。在讨论这一问题的过程中,我经常提到,笔法尤其是书法笔法是文人画及其绘画理论产生的关键因素,随着后世文人画家进一步摆脱

自然主义的束缚并趋向于书法性的表现主义，这种重要性变得愈加强烈。墨梅是书法融入绘画之中的主要典范。然而，正如我们已经注意到和即将看到的那样，早期的墨梅并不像墨竹那样通过一笔一笔勾勒而成，相反，它们是模糊的水墨花晕。

为什么文人会如此饱含激情地钟爱这种朦胧模糊的花卉呢？在上一章，我引用了苏轼对尹白水墨牡丹的着迷、徐熙《落墨花》与相关联想等例子，它们均是作为独特的创新面貌而出现的。但是徐熙的画也可以用另外的方式来解读：它可能是江南水墨画的标准范式，该范式为同时代人董源（卒于 962 年）（插图 31）和他的后继者巨然（约活跃于 975 年前后）所采纳。

郭若虚在对黄荃与徐熙进行比较与对比之时，试图用区域差异来解释他们的特征差异，他说：“言多状者，缘人之称，聊分两家作用，亦在临时命意，大抵江南之艺，骨气多不及蜀人，而潇洒过之也。”^①现代学者已经认识到江南名家诸如徐熙、董源、巨然等在绘画风格上有着密切地关系，彼此分享着鉴赏评估标准；他们同样注意到了黄-徐花卉画对立风格与南北山水画独特方法之间重要的类似之处。^②

与徐熙和黄荃的差异一样，江南山水画大师与北方绘画大师关同（活动于 10 世纪早期）、李成（919—967）和范宽（约卒于 1023 年）的不同主要在于绘画题材、风格与意图上的差异。徐熙画乡野植物与水禽，黄荃则画宫廷园林中的珍稀物种；董源画南方柔和起伏延伸的河岸（插图 31），关同、李成、巨然则描绘北方挺拔嶙峋的山峰（插图 32）。徐熙与董源运用水墨与点墨，画日常所见的题材，从而创造了表意效果。然而，黄

① 《图画见闻志》卷 1，第 12—13 页（《画史丛书》，第 158—159 页）；英译见 Soper, *Kuo Jo-Hsi's Experiences in Painting: An Eleventh-Century History of Chinese Painting Together with the Chinese Text in Facsimile*, 第 20—21 页；Bush, Shih, *Early Chinese Texts on Painting*, 第 125—126 页。这里，我采用了他们的翻译。关于“潇洒”的不同译法，亦见 Soper 前揭书，第 131 页，注释 213。

② 见田中丰藏：「南唐の落墨花」，第 131—134 页；Barnhart, “Hsu Hsi”, *Sung Biographies: Painters*, 第 43 页；我的论述采纳了他们的分析观点。

派与北方画家则通过硬笔或工笔线条以及华丽的色彩(以花卉画为例)或者充满活力的墨迹从图案与感觉上赋予了笔下或高贵或壮丽的绘画对象,充满了现实主义意味。

最后,如同班宗华在观察董源与北方名家时所说:“两者的差异不仅仅是南北地形的实际差异,而且还是两家审美偏好与表达旨趣的不同。南方画家似乎希望像一个诗人般在土地上沉思,而北方画家则进行着有意地夸张。对绝大多数后来的南方文人画家而言,清静自得风格是他们的理想。”^①

正如徐熙因黄派而被遮蔽一般,董源与巨然的艺术则被北方画师夺去了光芒,而后,在11世纪下半叶,以沈括(1031—1095)与米芾为代表的画家重新唤起了文人对南方山水画的兴趣与尊敬。他们开启了一种潮流,一直被人所忽视的江南风格最终成为文人山水画理想的最中心。

在观摩董源的山水画之时,沈括与米芾品味到这些表意的墨水、稠密的墨迹以及纠结的墨点通过形状变化转化为山脉河流,这一过程不像北方山水画所体现出的明晰的绘画风格与迅急的视觉冲击。沈括评论董源水墨山水画时说:“近视之几不类物象,远观则景物粲然。幽情远思,如观异境。”米芾凝望着董源的一幅雾景山水卷轴,当卷轴完全展开时,他说:“山骨隐显,林梢出没。”^②

米芾为后世鉴赏者创立了模式,他在董源、巨然的作品里发掘出他在书法中最推崇的品质:“平淡”与“天真”,也就是“不装巧趣”和“皆得自然”。雷德候(Lothar Ledderose)发现,在米芾的用法中,这些赞美词涉及了可以为人感知的风格特征、美学概念以及暗含的价值判断,更进一步说,它描绘了艺术家心灵的理想状态。米芾是南方传统的支持者,他高度赞扬了东晋书法家与南唐画家,认为他们均实践了江南艺术的“平

① Barnhart, “Tung Yuan(董源)”, *Sung Biographies: Painters*, 第141页。

② 沈括文章在《梦溪笔谈》卷17,第565页(条目297),概述见Barnhart, *Sung Biographies: Painters*, 第141页,英译见Bush、Shih, *Early Chinese Texts on Painting*, 第119页。米芾文章见《画史》,第194页;英译见Bush、Shih前揭书,第231页。

淡”之风。^①

正是在这一颇有意义的艺术史时刻，米芾完成了他的《画史》（约1103年），另一位江南水墨画家仲仁的作品则得到了宋代文人鉴赏家的关注与认同。我们将会发现，仲仁既画山水，也画墨梅。当时的文献资料清楚地表明他曾将南方水墨风格与董源的画法相结合，创作了雾景山水画，并使用相同的技法来画梅。他的传记表明他晚年才开始的墨梅实践源于他的山水经验。他的山水画与墨梅画留给世人同样的印象：即水墨形状变化与动态模糊的视觉效果。仲仁的创作实践证明江南水墨风格一直贯穿于山水花卉题材之中。（这种风格的延续性可以在牧谿的水墨花卉画[插图 33]与山水画[插图 34]中发现。）

在仲仁墨梅画里，南方水墨表达方式与梅花题材结合起来。描绘董源作品特征的平淡与天真，可以在梅花欣赏术语中找到对应词。自六朝以来，梅花便与自然朴素的素淡美学观相联；北宋时期，梅尧臣用“平淡”一词称赞梅花隐士林逋的诗歌。如今，这些品质同样体现在仲仁及其墨梅中。江南绘画的重现与复苏开阔了宋代文人的眼界与思想。在12世纪初的岁月里，他们被放逐漂泊于南方的土地，在那里，他们邂逅了仲仁以及他的水墨梅花。

^① Lothar Ledderose, “Mi Fu (米芾)”, *Sung Biographies: Painters*, 第121—122页（亦见《画史》第191页）, *MiFu and the Classical Tradition of Chinese Calligraphy* (Princeton: Princeton U. P., 1979), 第57—58、45页。

第三部分

墨梅流派的产生与早期发展



导论：什么是墨梅

王晋卿云：“和靖‘疏影’、‘暗香’之句，杏与桃李皆可用也。”

东坡云：“可则可，但恐杏花桃李不敢承当耳。”

又云：“诗人有写物之功，弃之未落，其叶沃。若他木不可以当此。林逋此诗绝非桃李诗也。”^①

从最基本的功能定义出发，墨梅可被描述与区分为以“墨”为媒介与以“梅”为题材的富有意义的结合。在宋代之后的绘画中，墨梅很容易被识别出来，因为画家运用既定的墨梅体系（包括形式与文学传统）来构建图像与题跋，表现了文人画流派所共有的自我意识与自我认指特征。但是在宋代这段形成时期，图像处于不断变动之中，而且多数作品没有题跋，所以很难分辨什么是墨梅，什么不是墨梅。这似乎更关乎于某种意图（事实的或者归因的）而不是风格。那么，宋代水墨梅花画是在什么时候转化为墨梅的呢？当墨与梅的结合并非偶然性的而是充满了目的性和意义的时候，当题跋者宣称他之前的梅花墨画不只是花卉水墨画而是

^① 引自《诗林广记》后集卷9，第393页，蔡正孙编（1281年；校点本是基于张薰1497年的版本，北京：中华书局，1982）。苏轼所引诗句取自《诗经·氓》，毛注58；英译见 Legge, *The She King*, 见 *The Chinese Classics*, 第4卷，第99页。

墨梅的时候(比如苏轼对林逋诗的评价),当墨与梅成为绘画的核心元素的时候,水墨梅花画就转化为墨梅了。

上文我们已经讨论过对墨竹的欣赏,艺术家因为理解了“墨之为圣”和“梅之为神”而受到褒扬。^①“梅”取代“竹”是墨梅形成的决定性条件。宋代画家是怎样理解梅花的独特性以及墨的独特品质的呢?首先,宋代画家将梅作为独特的绘画题材单列出来;其次,画家通过完善形貌与构图强调梅特有的植物形态和它在文学领域发展出来的理想意象;最后,也是最重要的是,画家通过发展技巧来展示墨汁(水墨或者笔法或者二者兼有)以及发展水墨画独特的能力来表现梅花美学。这一进程的关键在于显著的风格化。

如果将这些标准应用于宋徽宗《雀噪寒梅》(图版 2,第 3 部分,插图 29)以及赵孟坚《岁寒三友图》(图版 14),我们可以做出如下论断:前者是一幅花鸟水墨画,后者是墨梅。为了支撑这一论点,需要区别两者在形式上的不同之处,这些都是强调概念差异的证据。^②然而,两幅画均体现了皇室业余水墨画家的优雅传统,我们对两者之间的区分似乎太过细致而缺乏说服力。

在探寻“墨梅”的定义时,让我们比较一下徽宗的梅花与扬无咎《四梅图》(后者是徽宗同时代的人,被公认为是那个时代的墨梅大师。)。扬无咎的梅是有意图的“墨梅”。与徽宗不同,扬无咎将自己的图像设定为线性结构系统,这种结构源自书法的笔画符号以及形式符号,用以表现绘画技法,画家运用独枝、弧形花瓣以及通过“飞白”条纹笔画来画梅。毫无疑问,这是一种虚构。画笔和水墨代替彩绘也是如此。扬无咎坚持认为,笔墨纸张展现了自身特点,甚至当它们呈现梅花时也展现了自身。同时,扬无咎探索了笔画、质地以及色调的细微差别,调试构图与角度,缩减枝干来表现了梅花朴素优雅、稀疏孤离的品质特征。这是一位理解

① 讨论见第六章。

② 讨论见第五章。

了“墨之为圣”与“梅之为神”的画家。通过这位画家，我们可以用视觉术语来理解苏轼对林逋诗歌的感想，我们亦可以这样概括：扬无咎此画绝不是桃李画。

为避免在客观形势分析的外衣下陷入主观偏好的境地，我提供一种简洁适用的有关墨梅出现的理论原则：墨梅出现于人们开始用这一术语来命名特定的水墨梅花意象之时，这些意象引起了许多独特的含义与价值内涵。“墨梅”这一术语最早出现于12世纪早期的文本记载中，较为著名的是禅僧仲仁的作品。此外，与墨梅画作品有关的宋代文学资料，包括题记、题跋、信件、颂词、诗歌等，证明了存在着可以与梅诗媲美的共享术语。

当时人评论仲仁梅画时，他们通常首选术语“墨梅”，而不是通常地表明单色画的名词“水墨”。将这些作品命名为“墨梅”的时候，鉴赏家希望超越简单地媒介与图案（可能称之为“水墨梅花”更具传统性），而且，他们希望题材与媒介有目的地联接，标识出一种独特的绘画类型。通过坚持不懈地使用“墨梅”这一术语，他们创造了一个新的门类，将梅与其他花卉画区分开来，将墨梅同其他梅画以及其他水墨花卉画区分开来。

当然，这一现象的先例是墨竹画与墨竹欣赏，它作为《宣和画谱》的一个独立门类已得到了认可。如同墨竹一样，墨梅同样具有独特性。^①同时，墨梅这一术语的运用与墨竹相似，鉴赏家认识到梅花具有表达性与象征性功能，并赋予了墨梅意象特殊的价值内涵。

北宋晚期的文献资料证明，对墨梅的认可表明了12世纪之交一种新的绘画流派的出现。但是，我们能够宣称一位禅僧及其少数门人与朋友以及孤立的实践者的作品——不管他们的作品多么有特色，不管他们的仰慕者多么出名——就构成了一种新的绘画流派了么？如果我们把墨梅定义为一种流派，可能需要有更为广泛的创作实践与认可。我们必

^① 这种强调媒介与题材一起构成一般的构图要求，使得人们对墨梅与墨竹的认同有别于其他中国绘画题材，例如“人物画”、“山水画”、“花鸟画”中的题材只关系到最终的风格。

须从北宋的起源转向南宋的发展状况,那时,产生了可重复使用的绘画方法,形成了笔画和形式风格的传统手法,在文人画集中,人们使用“墨梅”作为文人画的标准元素,墨梅画家出现了,绘画模式与方法开始规范化。

这里,还需要注意最后一个问题:一种流派也可以构成一种传统么?就墨梅而言,的确如此。因为在中国持续了 800 多年的墨梅实践并非只是画家坚持不懈地画墨梅,自宋代晚期到 12 世纪,墨梅画的特征在于画家的自我历史意识以及对自我与图画意象的恒久认同,通过形式与文本典故、通过历史、通过梅花的文学传统、通过早期大师个性化和形式化的杰作(这些人代表着独特的形式手法)共同概括出了墨梅的价值。正是这种对当前与过往的持续认同成就了墨梅传统,它远超于持续的实践活动本身。这种自我意识传统的构建过程始于宋代末期,当时墨梅将形式内容与大师的正统衣钵联系起来,并为无数的后世画家所吟诵。自墨梅出现到墨梅形成这一发展阶段是第三部分的主要内容。



第七章 墨梅流派的奠基者：仲仁（? —1123）

华光绍圣初(1094—1097)手作梅。

——惠洪(1071—1128)①

墨梅自华光始。

——吴太素(活动于14世纪中叶)②

仲仁师起于衡之花光山，怒而扫去之，以浓墨点滴成墨花，加以枝柯，俨如疏影横斜于明月之下。摩围老人大加赏识，既已拔梅于泥涂之辱。

——宋濂(1320—80)③

在中国美术史年鉴上，传统作者罕见地达成了一致，他们断言：虽然仲仁(世人多称华光)不一定是第一个运墨画梅的人，但他创造了“墨梅”。这一论断有两个论据来支撑自己的观点：第一，从历史上看，墨梅画正是在仲仁以及受其影响的鉴赏家的努力下方才在中国文人那里占据一席之地的，无论前人做了何种尝试，仲仁独特的创作实践活动在中

①《题华光梅》，《石门文字禅》卷26，第19a页。

②《松斋梅谱》卷1，第44页；点校本，第263页。

③《题徐原甫墨梅》，《宋文宪公全集》卷3，第77页。

国美术史上具有重要的意义。第二,我们在仲仁的作品里首次发现了“墨梅”这一术语,如果我们将对术语的认同作为墨梅题材出现的标志,那么正如吴太素所言:“墨梅自光华始”。

仲仁的传记资料很少,他没有留下什么著作(所谓《华光梅谱》实出自后人之手),他的画作甚至鲜有流传到元代。^① 现代学者借助当时的诗歌、题跋、赞歌以及颂词中所记载的信息,重新构建了仲仁的生活与艺术概况。^② 仲仁是会稽人(位于今浙江省),据翁同文所编年谱载,仲仁约生于1051年,卒于1123年。仲仁游历南方之后,栖身湖南禅僧聚居地,约1093年(据翁同文所记)仲仁定居在衡山(今衡阳)华光寺,开始声名鹊起。因为与华光寺关系匪浅,他被世人称为华光。除了曾去广东游历之

① 《华光梅谱》(讨论以及部分英译见 Siren, *Chinese Painting: Leading Masters and Principles*, 第155—158页以及其他章节)被认为是后世作品,很可能在元代时被误归于仲仁所作。关于评论,见《四库全书总目提要》,第2372页;《书画书录解题》卷9,第13a页;岛田修二郎:「華光仲仁の序」,第2部分,第67页,和「松齋梅譜提要」。岛田令人信服地证明了《华光梅谱》包括吴太素《松斋梅谱》的内容。与之不同的有关《华光梅谱》内容的讨论,见《中国画论类编》,第1046—1047页。

关于仲仁的绘画,元代批评家和鉴赏家汤屋(活动于1322—1329)说,在他的艺术生涯中仅仅见过四五幅仲仁的画作。见《古今画鉴》,第423页。

② 关于仲仁的权威性研究见岛田修二郎:「華光仲仁の序」。庄申(《墨梅的创始与早期的发展》)同样重构过仲仁的生平与绘画风格(没有参考岛田修二郎的著述)。翁同文(《华光仲仁的生平与墨梅初期的发展》)通过逐年构建仲仁的生平年代(没有参考岛田修二郎的著述)对庄申进行批驳如下:

研究中主要的争论观点包括:

(1) 岛田和翁同文不同意将华光-仲仁等同于超然,超然是一位四川禅僧,与惠洪为友。他们指出,错误源自元代文献资料内将二人合而为一引起的(庄申接受华光即超然的说法)。

(2) 岛田和翁同文证实,仲仁曾自称为“妙高”。这一身份很重要,因为惠洪赞美画梅禅僧的文献资料中只有“妙高”之名。这两个名字并没有同时出现。确定这一身份之后,岛田修二郎和翁同文将有关妙高的文本资料视为佐证仲仁生平和艺术的文本证据(庄申将妙高视为仲仁的徒弟之一)。

(3) 岛田和翁同文重构了仲仁的风格以及后来的发展状况,如下:

a. 仲仁借助水墨填充法作深色花卉。

b. 扬无咎借水墨勾勒法作浅色花卉。

c. 第三代画家借助水墨背景下的白绢留白处作浅色花卉(庄申认为,仲仁的花是水墨背景下的留白,而扬无咎则用墨作深色花卉)。

我认同岛田和翁同文的分析与结论。如果二人所用证据相同、结论相似,那么我将引用时间较早的研究。

外，仲仁余生皆隐居于此。

仲仁的雾景水墨山水画兼收了故乡会稽以及侨居地湖南的风景特色。如果我们认可翁同文所编年谱并采用惠洪对仲仁的评价，仲仁在侨居华光寺不久便开始画梅。就如林逋在西湖隐居地写梅诗一般，仲仁则在山中禅院为自己和友人画墨梅。独处时，仲仁的绘画或许是冥思苦想的创作活动；与友人共处时，绘画是与志同道合者的沟通交流。他可以与知名的造访者共度一日光阴，一起回忆过往；可以为新识的朋友画墨梅画与山水画作为离别赠品。友人们以梅诗与画作题跋回赠仲仁。他可能会在窄小屏风上画著名的会稽风景以解友人的思乡之情，或者赠送一枝墨梅以慰藉流放文人的烦忧。

早期仰慕者的作用

无论功绩如何，如果不是政治与地缘的聚合将知名文人从帝国的中心迁移到仲仁在湖南的隐居地，仲仁及其墨梅很可能已经渐趋湮没了。^①北宋末期政治动乱，士大夫与文人被流放到南方，有些人被重新召回后却在又一次的动荡中被再度放逐，有些人在放逐途中经过衡州时顺便造访仲仁，有些人则会专门拜访仲仁以排解被迫客居南方的孤苦之情。与仲仁见面的情境让这些文人特别容易感受到仲仁的生活与艺术魅力。正如岛田所言，仲仁及其墨梅对这些流亡之人而言具有特殊的意义，^②他不仅仅是乱世中的一处安慰和宁静所在地，更是隐居的典范与象征；对那些一生陷入俗世事务与派系政治纷争的人来说，仲仁代表了一种理想。

对仲仁而言，拥有这些仰慕者是幸运的。他们具有高超的表达能力和影响力。他们在仲仁的水墨画里感觉到了自身的价值，并将其意义投射到仲仁的画中，将生活的理想投射到仲仁的生活中。更重要的是，他

① 相关讨论，见岛田修二郎：『華光仲仁の序』，第1部分，第31—34页。

② 同上，第1部分，第31页和第2部分第55页；也见第一章。

们不仅仅去看到(或者读到、或者想象到)仲仁墨梅画中梅花所蕴含的核心内涵,而且开始创作此类作品。他们经常性地又颇具说服力地创作实践活动,使得“墨梅”凌驾于其他许多新奇的水墨绘画实践之上,成为广泛欣赏与竞相效仿的对象。仰慕者认可了仲仁及其作品的独特价值,并将自身的发现散播到衡阳山脉之外的世界中,开始了墨梅流派的构建进程。

在仲仁所结交的友人中,邹浩(1060—1111)与惠洪留下了有关仲仁及其艺术的最为丰富的存世资料。邹浩与仲仁可能相识于1120年,时值他流放永州(位于今湖南省)途中。邹浩生长于会稽,曾担任地方官,自认是仲仁的同乡。在诗歌里,邹浩反复凸显与仲仁画的联系,而仲仁则通过为新友描绘故乡著名的风景来表现这种联系。邹浩也是仲仁的仰慕者,他写了大量诗歌称赞仲仁的艺术,反映出一种温馨率直的友谊。^①

僧人惠洪留下了关于仲仁生活与艺术的大量记载。惠洪因政治迫害曾4次入狱。他与仲仁初识于1114年,当时他在流放途中途经衡越。他们成为挚友,彼此交换诗画作品,直至仲仁辞世。惠洪既是一位画家,又是一位鉴赏家。据说,他画的墨梅颇具仲仁风格。我们在惠洪为仲仁画所写的诗歌里发现了一系列鉴赏术语与解读惯例,代表了宋人对仲仁与墨梅的赞赏,而且,它们还会继续用来描绘这一流派的特征以及评价画家的作品。在惠洪为纪念仲仁而写的文章中,禅与文人价值观相互交融而造就出这样一个人物:他将成为文人画某一流派中最适合的鼻祖。^②

① 关于仲仁和邹浩,见岛田修二郎:『華光仲仁の序』,第一、二部分,尤见第一部分,第31—34页;翁同文:《华光仲仁的生平与墨梅初期的发展》,尤见第27页。邹浩也曾于1099年在流放忻州(位于今广东省)途中路过衡州;我们不知道那时他是否见过仲仁(见岛田修二郎前揭书第一部分,第33页)。始于1102年的一段往来则有更为明确的资料证据。关于邹浩题仲仁画的诗,见《宋辽金画家史料》,第596—599页。关于仲仁赠与邹浩的浙江山水图,见《谢衡州花光寺仲仁长老寄作镜湖曹娥墨景枕屏》,转引自《宋辽金画家史料》,第596—597页,引邹浩的作品集,《道乡集》卷4(1831年版)。

② 关于惠洪和仲仁,见岛田修二郎:『華光仲仁の序』,第一、二部分,尤见第一部分,第28—30页;翁同文:《华光仲仁的生平与墨梅初期的发展》,尤见第25页。关于邹浩题仲仁画的选文,见《宋辽金画家史料》,第599—604页;他忆及仲仁的文章名为《祭妙高仁禅师文》,收于《石门文字禅》卷30,第17b—18b页。关于惠洪墨梅,见《画继》卷5,第52页。

仲仁与黄庭坚

墨梅自华光始……山谷见而叹曰,如嫩寒清晓,行孤山篱落间,但欠香耳。

——吴太素^①

在所有仰慕者中,黄庭坚是最为重要的人物之一。仲仁持久不衰的名声以及墨梅作为中国绘画流派而存在可能均应归功于黄庭坚。^② 黄庭坚与仲仁及他的墨梅的邂逅,标志着中国文化中梅花史的第二次转折点。100年前,梅花在诗歌领域迅速崛起,得益于欧阳修等知名仰慕者对隐逸诗人林逋生活及作品的大力颂扬。稍后,墨竹逐渐被赋予新的内涵,获得了新的声望,在文人中间广泛流行,这主要归功于苏轼对文同墨竹的赞赏。现在,墨梅遵循着同样的顺序与机制,成为北宋晚期著名的题材并在南宋文人的创作中繁盛起来。回顾14世纪关于墨梅的观点,宋濂与吴太素简要的叙述中清晰地反映了仲仁与黄庭坚在中国文人画发展进程与文人画模式中所起的关键作用。^③

①《原始》,《松斋梅谱》卷1,第44页;点校本,第263页。与此处所引黄庭坚对仲仁墨梅的评论极为相似的行文,出现在1148年编的《茗溪渔隐丛话》前记(首版)卷56,第386页中,资料来自惠洪《冷斋夜话》(1111—1120)。现代注者同样采用了来自《冷斋夜话》的评论。我无法在我所参考的版本中找到此文。

②关于仲仁和黄庭坚,见岛田修二郎:「華光仲仁の序」,第2部分,第50—54页;Bush, *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037—1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555—1636)*, 第99—100页。

③同样,也存在着这样的可能性,即苏轼对仲仁非常欣赏(见岛田修二郎:「華光仲仁の序」第1部分,第31—33页)。在为仲仁梅画所作的题词中,惠洪称:苏轼意识到仲仁绘画的巨大潜力(《题华光梅》,《石门文字禅》卷26,第18b页)。惠洪也记载说:仲仁藏有一幅苏轼的古木画,其上有黄庭坚题词(《跋东坡老木》,《石门文字禅》卷27,第6b页)。黄庭坚记载:仲仁向他展示了苏轼和秦观的诗卷(《华光仲仁出秦苏诗卷》,《山谷诗集注》卷19,第10b—11a)。我们不知道苏轼和仲仁是否曾谋面,也不知道苏轼是否真如惠洪在《石门文字禅》中所言对仲仁大加赞赏。仲仁没有必要直接从苏轼那里获得其作品;因为仲仁给黄庭坚的诗歌非常著名,它们很可能是抄录的而不是亲笔题词。迄今为止我在苏轼的作品里还没有发现有关仲仁画的内容。更为重要的是,在有关仲仁的传统记载中,苏轼很少被提到,而黄庭坚却在人们对仲仁的欣赏和评论中随处可见。

初遇

雅闻花光能画梅，更乞一枝洗烦恼。

——黄庭坚^①

这里所引的诗句出自黄庭坚与仲仁初次相逢时为仲仁画题写的诗歌，反映了黄庭坚在 1104 年春流放于广西途中时的所思所感，当时，他到华光寺造访仲仁。他已经听说过仲仁的墨梅，很可能曾在恰当的时间为仲仁的一幅山水画与苍松图题过词，^②虽然两人从未谋面。黄庭坚在为仲仁画所写的诗歌题记中记述了他们的初次相遇：

花光仲仁出秦苏诗卷，思二国士不可复见，开卷绝叹，因花光为我作梅数枝及画烟外远山，追少游韵记卷末。^③

黄庭坚、苏轼、秦观三人是挚友。苏轼与秦观曾流放南方，徽宗即位后，局势稍缓和，两人豁免重返朝堂，却于途中去世。不久之后，三人与其他保守派官员的名字便被刻在党人碑之上；1103 年，即黄庭坚与仲仁相遇的前一年，奉徽宗诏令，他们的作品被禁毁。^④ 黄庭坚也曾被流放过，但他未被重新召回。在流放途中，他在仲仁展示给他的作品里发现了他的朋友。每个人都以自身的方式回应着生活：仲仁借助于绘画，黄庭坚则通过诗歌与书法。

此次相逢，诗画中的梅花将士大夫、僧人与已故的苏轼、秦观联系在一起。仲仁向黄庭坚展示的是一系列著名梅诗。我们现在能看到的完

① 《华光仲仁出秦苏诗卷》，《山谷诗集注》卷 19，第 10b—11a 页；引文和讨论见岛田修二郎：「華光仲仁の序」，第 2 部分，第 51 页。文中，作者追忆了苏轼对文同墨竹的赞赏，“见之尚可消百忧”（《送文与可出守陵州》），《苏轼诗集》卷 6，第 250—251 页；参见 Bush, *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037—1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555—1636)*，第 35 页。

② 关于可能更早的黄庭坚题仲仁画词，见岛田修二郎：「華光仲仁の序」，第 2 部分，第 50 页。岛田认为黄庭坚对仲仁画的欣赏可能始于 1083 年，当时他为一幅松图和一幅橘州山水画题了词。

③ 《华光仲仁出秦苏诗卷》。

④ 见吉川幸次郎：「宋诗概说」，（英译本 *An Introduction to Sung Poetry*. Burton Watson 译，第 134—135 页）；和 Julia Ch'ing, “Ch'in Kuan”（秦观），收于 *Sung Biographies*，第 239 页。

整过程发生在二十余年前，当时秦观赠与苏轼一首梅花诗，而苏轼则回赠秦观一诗以相唱和。秦观是在他的政治生涯即将开始之前、在他因诸多麻烦而被谪贬流放南方并客死他乡之前作的诗；苏轼的和诗是在他流放黄州期间，于1084年所写。这些诗歌很有名，苏轼依秦观诗的韵律作诗，对秦观做了高度赞扬，戏言秦观之作已经“压倒”了林逋的成名梅诗。^①

黄庭坚将自己与仲仁连接在一起，对梅花的共同赏识以及志同道合者的惺惺相惜通过艺术使他们紧密相联。黄庭坚在诗歌里称颂仲仁及其梅画，诉说着自己的困境与经历，唤起了道家与禅宗的典范，悼念着秦观与苏轼。借此，黄庭坚将仲仁与墨梅推到了宋代文人美学发展的内环，并使之成为美学的中心。

结果

仲仁与黄庭坚初次邂逅之后，双方继续赠诗、画、书法作品。惠洪刻画了他们之间的友谊，他曾为黄庭坚赠与仲仁的书法作品以及一幅有黄庭坚行草书法和仲仁墨梅的卷轴做过题跋。^② 黄庭坚给仲仁的一封信中说明，他们的友谊是沿着初时的情感一直发展下去的：

余方此忧患，无以自娱，愿师为我作两枝见寄，令我时得展玩，洗去烦恼，幸甚！此月末间得之，佳也。

黄庭坚则手写梅花一诗作为回赠，此诗系“东坡居士为和王荆公书之于扇”。^③

黄庭坚收集的作品中包括仲仁山水画与墨梅画的题词以及给仲仁

① 秦观：《和黄法曹‘忆建溪梅花同参寥赋’》（参寥，僧人道潜，俗姓何），《苏轼诗集》卷22，第1184页，引秦观《淮海集》。苏轼：《和秦太虚梅花》，《苏轼诗集》卷22，第1184—1185页。亦见第一章。

② 《跋山谷贴》、《跋行草墨梅》，《石门文字禅》卷27，第9a页。

③ 《书赠花光仁老》，《山谷题跋》，《艺术丛编》卷8，第75页；讨论见岛田修二郎：「華光仲仁の序」，第2部分，第53页。

的信,表达了他对仲仁的欣赏,并高度赞扬了仲仁的艺术。^① 黄庭坚为仲仁的一幅山水画作过题词,附言曰:

此平沙起水,笔意超凡入圣法也;每率此为之,当冠四海而名后世。^②

仲仁与黄庭坚的友谊较为短暂。黄庭坚于 1105 年秋辞世,这段友谊也随之消逝。但是,他们的友谊对墨梅在文人心中的最终确立起了重要作用,这份友谊所带来的美术史影响超越了二人本身及其所处的时代,具有决定性和持久性。就像欧阳修运用“疏影”、“暗香”赞美林逋一样,黄庭坚对仲仁及其墨梅的高度颂扬随着他的作品广泛流传而散播开来,被宋元作家不厌其烦地反复征引,在他们批判性的品评中,他们或引用、或借鉴了黄庭坚的评论,同时,在创作墨梅诗时,他们又引用了黄庭坚的词语。^③ 黄庭坚是一位诗人、书法家、评论家,他的声望为人所知,影响着当时的潮流,通过黄庭坚,仲仁的声名扩布开来,墨梅很快便纳入可供文人画家选择的题材库中。

仲仁的个案就如林逋一样,人们的追随、画家钟爱的题材以及所运用的绘画媒介共同发展着。因此,我们可以这样说,经久不衰的梅诗传统始于北宋早期林逋对梅的欣赏,有自我认指性的绘画传统则开始于北宋末期对仲仁及其墨梅的认可。

① 关于黄庭坚论仲仁的选文,见《宋辽金画家史料》,第 593—595 页。

② 《题花光画》,《山谷诗集注》卷 19,第 11 页。

③ 例如,岛田修二郎认为:《画继》(序作于 1167 年)关于仲仁(卷 5,第 59 页)的记载中除了补充仲仁的家乡和居所等材料外,其它均取自于黄庭坚的记载,是对该记载的解释和摘录。(「華光仲仁の序」,第 2 部分,第 53 页)

如我上文所提到的,黄庭坚论仲仁墨梅的著名言论被他同时代的惠洪在《冷斋夜话》(1111—1122)内引用,重刊于《苕溪渔隐丛话》(1148 年),后出现在吴太素约于 1351 年所作《松斋梅谱》内有关墨梅原始的记载中(变化很少)(上文注中已引用)。黄庭坚的赞美之语出现在辛弃疾的墨梅词内(词牌名“念奴娇”,《稼轩词编年笺注》卷 5,第 451 页),表明他们在 12 世纪下半叶进入了梅花诗歌的语言之中。

王恽(1227—1304),士大夫、鉴赏家,在其题仲仁墨梅中,引黄庭坚所写的关于他与仲仁初见面时的诗歌作为序言的开端,然后在自己的墨梅诗篇中使用了这首诗;见《题花光墨梅二绝》,《宋辽金画家史料》,第 605—606 页,引《秋涧先生大全集》卷 27(《四部丛刊》)。

仲仁的作品

墨梅画

仲仁的“墨梅”看上去到底是怎样的呢？华真(1051—1110)的一首诗对此作了最为详尽的描述。华真是一位士大夫、古玩家与鉴赏家，他与仲仁同是会稽人。此诗如下：

世人画梅赋丹粉，山僧画梅匀水墨。
浅笼深染起高低，烟胶翻在瑶华色。
寒枝鳞皴节目老，似战高风声淅沥。
三苞两朵笔不烦，全开半函如向日。
疏点粉黄危欲动，纵扫香须轻有力。
不待孤根暖气回，分明写出春消息。
大空声色本无有，官征青黄随世识。
达人玄览彻根源，耳观目听纵横得。
禅家会见此中意，戏弄柔毫移白黑……^①

在解读这首诗歌以及当时与后世的作品时，现代学者总结认为：仲仁绘画的技巧在于将沾有墨的画笔笔尖触于可吸收的纸张上，使墨渗透散开，稀释了的墨迹构成了花瓣，这一技法被称为“墨晕”或“墨渍”法，是三种墨梅绘画技法之一。^②此外，华真又说，仲仁作画，勾勒枝柯，错落有致，水墨花细致入微。宋濂察觉到了水墨花与粗略勾勒的枝柯二者的结

① 《南嶽僧仲仁墨画梅花》，《宋辽金画家史料》第595—596页，引《云溪居士集》（《华真文集》）卷6；详细地解释见岛田修二郎：「華光仲仁の序」，第2部分，第56—58页；翁同文：《华光仲仁的生平与墨梅初期的发展》，第33—34页。对Chen Jo-shui在翻译中所给予的帮助谨致谢忱。

② 岛田修二郎：「華光仲仁の序」，第2部分，第56—58页；翁同文：《华光仲仁的生平与墨梅初期的发展》，第33—34页。亦见翁同文（《岩叟墨梅卷的时代》）和Lovell，“Yen-sou's Plum Blossoms: Speculations on Style, Date, and Artist's Identity”有关三种墨梅技法发展的论述。

合,他评价仲仁墨梅的创新之处时说:“以浓墨点滴成墨花,加以枝柯。”^①

花影风格

元代早期评论家汤垕评价仲仁的墨梅革新特征时说:“华光长老以墨晕作梅,如花影然。”^②的确,仲仁同时代的人对墨梅进行诗意化欣赏的时候,常常提到梅影,当然,这种做法是将图画意象同林逋诗中的“疏影”联系起来。但是,墨晕墨梅时,阴影不只是一种恰如其分并且颇具吸引力的表现方式,它同样还是通过绘画技巧而达到的特殊效果的视觉表达。对那些产生共鸣的观赏者而言,这些水墨阴影宛如梅花。

因此,曹参(曹组兄长,1121年进士)在为墨梅诗命名时,追忆道:

客有遗予画梅花者,淡墨晕成,因命之曰“梅影”。^③

南宋鉴赏家邓椿用同样的评语赞扬了仲仁之友惠洪的墨梅画:“灯月映之,宛然影也。”^④同时,周纯(与王寀[1078—1118]同时代人)在一首名为《墨梅》的词里提供了更详细的内容:

遥通,
尘外信,
依约形容,
似疏疏斜影蘸水,
摇空。^⑤

在周纯笔下,墨梅绘画技巧及其影响同林逋的“疏影”如出一辙,视觉上极具说服力,同时又具有象征效果。

①《题徐原甫墨梅》,《宋文宪公全集》卷3,第77页。

②《古今画鉴》,第423页。后世鉴赏家总是将仲仁的技巧和其他水墨饱满的墨梅特征称为“影”或者“影子”(见翁同文:《华光仲仁的生平与墨梅初期的发展》,第43页;岛田修二郎:「華光仲仁の序」,第2部分,第57—58页)。

③《客有遗予画梅花者,淡墨晕成因命之曰‘梅影’》,《声画集》卷5,第24b页。

④《画继》卷5,第58页。邓椿也称赞过惠洪的画枝笔法,意味着这种技法是结合了华真与宋濂关于仲仁创作实践的描述的。

⑤《满庭芳》(节选),《全宋词》卷2,第699—700页。

早期墨梅欣赏中“影”的概念可通过它在墨梅流派构建中所扮演的作用中反映出来：

值月夜见疏影横窗，疏淡可爱，遂以笔戏摹其状，视之殊有月夜之思，由是得其三昧。^①

仲仁看到纸窗上的梅影可爱，于是用笔勾画出梅影，这里，梅影既是禅僧获得成就的原因，也是禅僧获得的成就。

岛田发现，这一事件很可能源于更早的传统，在那一传统中人们运用“影”来解释墨竹的渊源。的确，在宋代，初学的画家是通过观察月下竹子投射于白墙之上的竹影来学习绘画的。^② 无论仲仁的墨梅是在何种具体条件下获得突破，如果我们同意吴太素的说法，那么我们就可以认为仲仁的黑色水墨花卉画不是水墨抽象画，而是花影的真实重现。

“梅影”依然是墨梅欣赏的核心元素。然而，仲仁的水墨花很快便被其他技法所取代。普遍出现在题词与题跋中的“花影”转变了其所扮演的角色，成为描绘梅花的陈词滥调。绝大多数时候，它们不再用来呈现墨梅画的真实原貌了。

仲仁“墨梅”映象

虽然把对已经佚失的早期画作的文本描述同现存的晚期画作联系起来不甚妥当，但在仲仁的作品并没有流传至今的情况下，我们可以将那些含有仲仁艺术特色的作品纳入考量范畴。两幅 14 世纪中叶的墨梅图：王冕《墨梅图》(图版 26)与邹复雷(活动于 14 世纪中叶)《春消息图》(图版 22)均采用了墨晕法。作品中，画家均采用层墨浸润的方法来画墨

① 《原始》，《松斋梅谱》卷 1，第 44 页(点校本，第 263 页)；讨论见岛田修二郎：「華光仲仁の序」，第 1 部分，第 21—22 页。

② 岛田修二郎：「華光仲仁の序」，第 1 部分，第 22 页。亦见翁同文：《华光仲仁的生平与墨梅初期的发展》，第 24 页。关于将墨竹视作为月影的故事，见第十章。关于如何学习画影，见郭熙(约 1000—约 1090)：《林泉高致》，第 3a 页；英译见 Bush、Shih 编 *Early Chinese Texts on Painting*，第 152 页。

梅。稍晚的题词与题记很明显都指向了仲仁。^①虽然这些作品借鉴了仲仁的技法,但是不仅是年代,而且在绘画的阶段特征与个人性情等本质上的差异使得元代画师的作品疏离了北宋前辈的作品。与仲仁笔下的天然之梅相比,王冕笔下的梅很有可能在构图上更加精细,技法上更为娴熟;邹复雷笔下繁茂的梅枝,更依托于张扬的书法笔画。如果情况正如我所言的话,就我看来,更能突显仲仁艺术特色的绘画并非是墨梅,而是南宋僧人画家牧谿的《芙蓉图》(插图 33)。在这幅画中,正如许多有关仲仁“墨梅”的题记中所描绘的那样,我们发现,湿润的墨晕以及柔和分散的意象完美地展示了雾中花或者雨中花。

《芙蓉图》概括了长久以来鉴赏家们所认可的仲仁绘画的特质。他们称其画笔为“滴露”、“烟雨”,^②反复用烟重雨昏来描绘仲仁的绘画,好似晨昏时节,透过层层浓雾或者迷蒙的烟雨观其景象。^③此外,仲仁的仰慕者不仅仅运用这类词汇来赏析他的墨梅画,而且也用来欣赏他的山水画。^④

山水画

在中国传统艺术史中,仲仁是墨梅流派的奠基者,但是他闲暇时所作的平远山水画也为人所称道。这些画包括了鉴湖、曹娥江、橘(桔)州、香山、潇湘等今浙江、湖南一带的河川。^⑤由于这些作品没有留存于世,

① 见邹复雷题词,作于 1360 年;杨维禎(1296—1370)题词,作于 1361 年;顾晏题词,作于 1350 年;英译见 Wenley,“A Breath of Spring by Tsou Fulei”,第 464、466 页。亦见翁同文:《华光仲仁的生平与墨梅初期的发展》,第 34 页。这里,提到仲仁可能更多是出于礼貌而不是对艺术史的认识。

② 见惠洪:《又宣上人所蓄》,《石门文字禅》卷 26,第 18a 页;黄庭坚:《题花光画山水》,《山谷诗集注》卷 19,第 11a 页。

③ 例如,惠洪下列诗作:《仁老以墨梅远景见寄作此谢之二首》、《琛上人所蓄妙高墨戏三首》之一、《题墨梅》,《石门文字禅》卷 1,第 13a 页;卷 16,第 9b 页;卷 26,第 16b—17a 页。亦见邹浩:《仁老寄墨梅》,转引自《宋辽金画家史料》,第 598 页,引邹浩文集《道乡集》卷 9(1831 年版)。

④ 所引用来描述的诗歌题目上文已有引用。

⑤ 关于仲仁的山水画,见岛田修二郎:「華光仲仁の序」,第 2 部分,第 64—65 页;邹浩:《谢衡州花光寺仲仁长老寄作镜湖曹娥墨景枕屏》(见第 210 页,注释①)。



插图 33 牧谿(13 世纪中叶):《芙蓉图》,日期不明,轴(直立为挂轴),纸本设墨,纵 34.5 厘米,横 36.7 厘米,日本京都大德寺藏(影印件见 Barnhart, *Along the Border of Heaven: Song and Yüan Paintings from the C. C. Wang Family Collection*. 插图 5)。



插图 34 托名牧谿(13 世纪中叶):《渔村夕照》,节选自《潇湘八景图》,日期不明,轴,纸本水墨,纵 33 厘米,横 112 厘米(影印件见 Cahill, *Chinese Painting*, 第 93 页)。

我们只能对他的山水画技法做大概的推测。仲仁作品中的时代特征及其所选的绘画题材强烈地表明他采用了湿墨法以及与南方山水画模式相类似的氤氲效果。^①

岛田修二郎在明代鉴赏家李日华(1565—1635)著作中发现了他对仲仁绘画实践一个颇有意思的说法,李日华暗示了某种联系,他说:

花光惠崇喜用王洽泼墨法写湘西山水,极有神韵,二米实祖述之,非创作也。^②

① 关于当时对仲仁的山水画和北宋大师山水画所作的对比,见黄庭坚:《题公卷花光横卷》,《山谷题跋》,卷 7,第 71—72 页。

② 《文征明‘横塘诗意图’跋》(文征明 1470—1559),收入李日华:《恬致堂集》,转引自《佩文堂书画谱》卷 87,第 34a 页;相关阐释见岛田修二郎:「華光仲仁の序」,第 2 部分,第 65 页。关于惠崇现存作品,见 Cahill 编 *An Index of Early Chinese Painters and Paintings: T'ang, Sung, and Yuan*。

在这位后世鉴赏家看来，仲仁与惠崇（今福建人）传承了唐代画师王洽（即王墨，活动于今浙江、江苏地区）的逸品水墨法。^① 李日华称，这些南方僧人画家的作品构成了二米山水风格的基础，而不应该把二米错认为是这一题材的始作者。

正如岛田所言，我们不知道是什么证据促使李日华得出如此结论，但我们知道的是，米芾欣赏仲仁和巨然的水画，他也积极地致力于推广江南艺术传统。米芾是宋代著名的鉴赏家、书法家与画家，似乎不太可能直接从仲仁那里获得什么启发。此外，米芾鲜有提到惠崇，即使提到，也是不好的评价。^② 但是，米芾之子米友仁的艺术作品因其风格特色使人联想起已经佚失的仲仁山水画，而仲仁正是与米芾同时代的人。米友仁《潇湘奇观图》（插图 35）等作品与仲仁《潇湘图》中所蕴含的文学意境较为一致，两者都广泛运用了湿墨的变化，而不是线性的笔画法，运用简约的轮廓创造出一种如梦如幻、朦胧缥缈的景象。

正如我们先前已注意到的那样，重新发现南方山水画家董源和巨然的功劳应归功于米芾。董源和巨然的成就曾被北方画师所遮蔽，米芾在评论中捍卫了他们的艺术地位，并在自己的创作中模仿他们的作品。他是创造所谓米派落墨与水墨风格的功臣，此风格后来为米友仁继承并得到进一步发展。^③ 因此，人们认为米芾以一己之力拯救了陷于些微的南方山水画风格，并且将它引入正在崛起的文人画艺术与美学理论中。

不管李日华描述的这种关系是否属于历史实情，他的说法却是对传统评论所作出的常识纠正。这一说法指出了现存南方固有的山水画风格可能已经被许多像仲仁这样的画家不断地使用，从这一点看，米芾是否真的借鉴了惠崇与仲仁的风格便无关紧要了。李日华提醒道，虽然米

① Acker, *Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting*, 第 2 章, 第 300 页。

② 见《画史》，第 208 页（“牛戩”条）；英译见 Soper, *Kuo Jo-Hsü's Experiences in Painting: An Eleventh-Century History of Chinese Painting Together with the Chinese Text in Facsimile*, 第 183 页注释 55。

③ 见 Barnhart, “Tung Yuan”（董源）；Ledderose, “Mi Fu”（米芾）；Hsio-yen Shih, “Mi You-jeu（米友仁）”，均见 *Sung Biographies: Painters*。

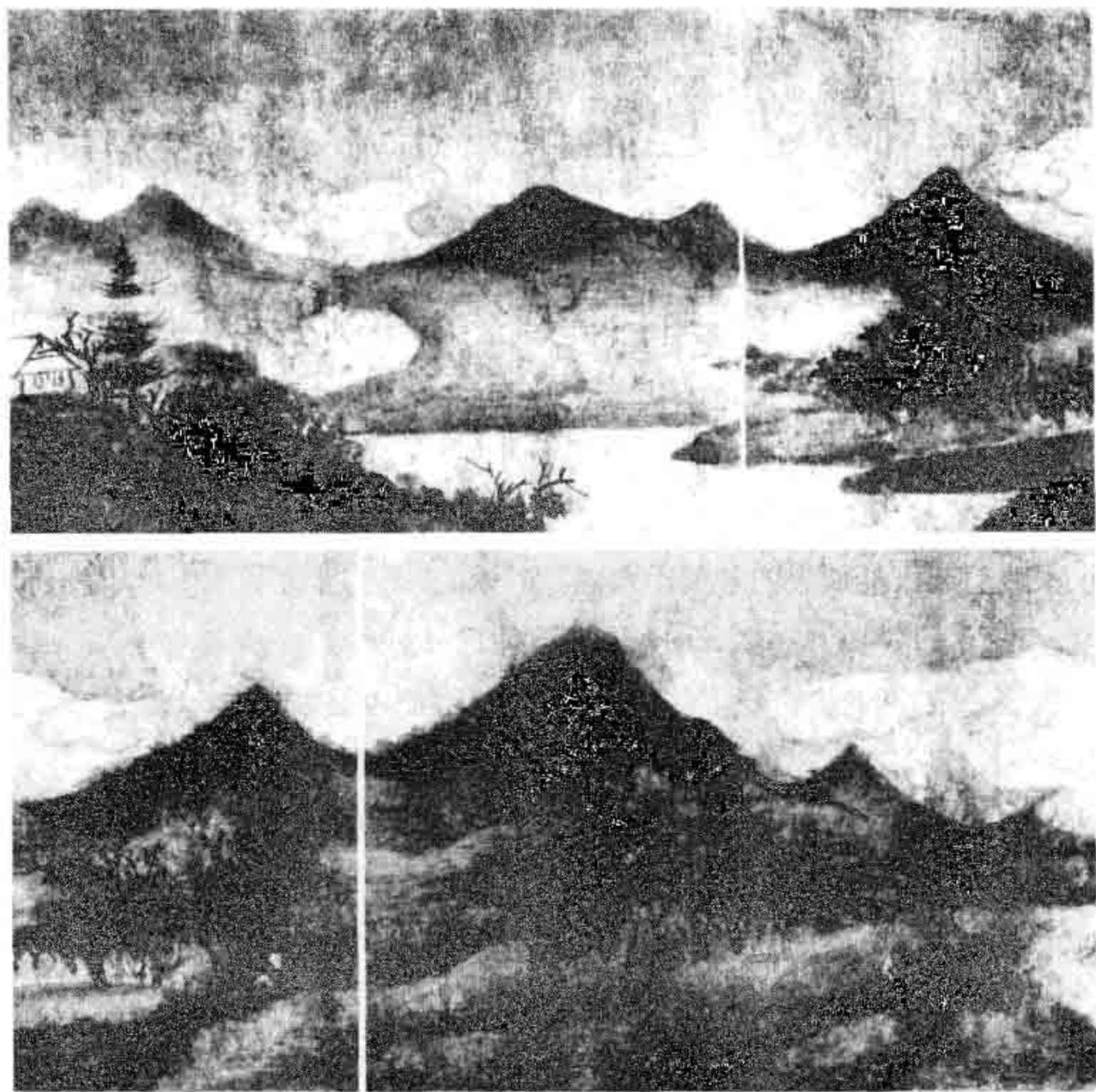


插图 35 托名米友仁(1075—1151):《潇湘奇观图》,日期不明,轴,纸本设墨,纵 19.8 厘米,横 289 厘米,北京故宫博物馆藏。

芾在他的著述里果断地抬高南方山水画传统的地位,并且通过自己的绘画来有力地诠释它,但事实是,南方水墨风格并没有随着董源与巨然而终结,也没有因为其他技法的兴起而黯淡、被弃之不用。多年南方的生活,米芾接触到的地域绘画传统可能已培养了他的艺术品味,从而引导了他对绘画大师董源和巨然的推崇。

对仲仁而言,他可能是像许多艺术家一样,在创作时无意识地运用了地域特色的绘画风格,但与米芾不同,仲仁可能没有接触到大量的此类藏品。此外,从大量对仲仁所受教育的评论看,仲仁很可能没有受过

严格地鉴赏能力训练,或者说他也不具有像他在后半生遇见的那些北宋文人一样所具有的艺术史意识。对那些文人而言,南方风格的重现可能是极其重要的;而对于仲仁来说,它只是一种简单的绘画方式,他没有必要从北宋晚期一直追溯到五代时期。他的绘画风格并非源于对古代大师作品的借鉴,也不是对他们的作品进行检查、反思,然后将这种思想与美学经验转化为艺术,很有可能他只是像周边的人一样简单地画画而已。

墨梅与山水画

华光滴露写寒枝,幻出平远。

——惠洪^①

袖里两枝烟雨,门前一片潇湘。

——惠洪^②

当时的文献记载表明,仲仁在赠与友人的作品里既画墨梅又画山水。^③ 黄庭坚记录了1104年与仲仁的初遇,他发现仲仁在给他作画时,先画梅,次画“烟外远山”。^④ 惠洪回忆了1114年与仲仁初识时,仲仁以《潇湘平远图》与《烟雨孤芳图》(即梅)相赠。^⑤ 此外,仲仁曾赠与惠洪“墨梅”的远景图,惠洪和诗两首,一首咏梅,一首叹山水。^⑥ 有时候,仲仁似乎将两种绘画题材同时融入到作品里面,比如黄庭坚题词的《水边梅》以及惠洪题词的《墨梅山水》。^⑦

我们不清楚仲仁为什么在赠与作品中将墨梅与山水相融,可能只是因为他最擅长画这两种题材,或者,可能山水和墨梅可以让仲仁运用详

①《又宣上人所蓄》,《石门文字禅》卷26,第18a页。

②《又称上人所作》,《石门文字禅》卷26,第18b—19a页。

③ 参见岛田修二郎:「華光仲仁の序」,第2部分,第64页。

④《花光仲仁出秦苏诗卷》,《山谷诗集注》卷19,第10b—11a页。

⑤《祭妙高仁禅诗文》,《石门文字禅》卷30,第18a页。

⑥《仁老以墨梅远景见寄作此谢之二首》,《石门文字禅》卷1,第13a页。

⑦ 黄庭坚:《题花光为曾公卷作水边梅》,《山谷外集诗注》卷17,第12a—12b页;惠洪:《题墨梅山水》,《石门文字禅》卷26,第16a—b页。

笔与简笔两种表达风格。不管他的目的是什么,同时代的人在欣赏仲仁的墨梅与山水画时均是赞叹不已。据他们的说法,在仲仁两种绘画题材的实践中,一直是以著名的、持续的绘画技法、视觉效果及其影响作为其艺术标志,而且,惠洪观察到,在11世纪90年代末仲仁曾“试手作梅”,^①说明仲仁中年时的水墨梅画作品可能源自于自身水墨山水画的经验。

什么样的水墨花卉画和山水画方能获得如此一致的反应,并引致后人持续不断地效仿呢?上文我已介绍过,最能体现仲仁后期墨梅风格的是牧谿《芙蓉图》,我假定仲仁墨梅画与山水画之间的延续性(正如文本记载所暗示的那样)可能会在牧谿《芙蓉图》(插图33)与《渔村夕照》(插图34)之间的关系中观察得到。^②在牧谿的全部作品里,花卉画与山水画并不是各自孤立发展出来的成就,而是统一、持续地绘画作品。画家采用了相同的绘画技巧及视觉效果,忽略了绘画题材和范畴的基本差异。在每幅作品中,他都广泛地使用调和的水墨来制造朦胧的、简约的图案,然后他会添加一些简洁生动的细节:花苞、花茎、叶脉或屋顶、树干、渔翁以及小舟,这些细节使得墨晕成为花卉或者水景的朦胧图像。每一幅画作均具有宋代所欣赏的仲仁艺术的特征。

仲仁与墨梅:鉴赏术语

转换的艺术

在仲仁的仰慕者看来,这位僧人画家的水墨花不仅仅是一种技术上的绝活,他已经将画梅变成了一种转换艺术。就如与同他时代的徽宗所做的那样(图版2),仲仁使用水墨画梅花时,他不只是简单地用水墨代替彩色,他还放弃了线性直观描绘,开始倾向于印象派的暗示法。与院派花鸟画的清晰、精确、自然等特征相比,仲仁则用模糊的墨晕代表梅,辅

^①《题华光梅》,《石门文字禅》卷26,第19a页。

^②牧谿的《渔村夕照》是一个特别恰当的例子,因为它是一幅描绘潇湘风景卷轴的一部分,仲仁也曾画过潇湘景色。

之以笔画的勾勒,看上去如繁花盛开的梅枝;梅花的纯洁不是以洁白的白色来展示,而是由朦胧的黑色:“戏弄柔毫移白黑。”^①

在同时代的人看来,仲仁的墨梅是一连串的技巧、审美与精神彼此交融的产物。他们认为,梅花从白色向黑色、从坚硬的线条向自由运用水墨以及简约笔画的转移,是仲仁对梅花品质理解的视觉表达或图像再现。从白色向黑色的转移可看作是一种形式上的修正。人们认识到,梅的纯洁性适合于使用有表现力的透明水墨来表达,而不是借助于拘泥的不透明的色彩,即便那种色彩是白色。而且,人们认为,仲仁有意拒斥线条描绘法而采用晕墨法是因为他认识到了图像逼真再现的局限性,不管逼真的图像乍一眼看上去是多么栩栩如生,它仍然不能通过细致入微的植株描绘捕捉到梅的本质。如同诗人一样,仲仁转而通过间接方式来探寻梅的本质。仲仁的仰慕者理解了他的想法,他们认为他的水墨梅花就如雾气缭绕的暗影或者花影,它是比那些有技巧的、又写生不足的工笔自然法所画的更为真实的梅花图像。^②

最后,在像华真、黄庭坚和惠洪这样的仰慕者看来,仲仁的绘画成就就是他习禅的结果和表现。华真认为,画家用黑点表示白花,这种明显的矛盾正是僧人对禅意的表达方式。因此,这位僧人画家显然已看透了虚幻表象的业障,把握了花朵的内在本质。从逼真的束缚中解脱出来那一刻起,他自由地运用黑墨诉说着白花的精神。

要探寻墨梅题材的风格发展将何去何从,首先要理解的是:墨梅最初为人称道时恰恰是在于它们不定型的品质,这是非常重要的。当仲仁的仰慕者试图表达他们对仲仁创作过程及其作品的感觉,尤其是那种将墨点与墨晕喻为梅花或者山峦的神奇技法时,他们经常使用“幻”或者“幻出”这一类词语,使人联想到幻象(maya)和转化。因此,释惠洪写道,

① 华真:《南嶽僧仲仁墨画梅花》,转引自《宋辽金画家史料》,第595—596页,引华真《云溪居士集》卷6。

② 例如,惠洪《题墨梅》,《石门文字禅》卷26,第16b—17a页,他说华光作梅画,烟重雨昏,并断言与华光相比,著名花鸟画大师赵昌写生不足。

“华光滴写寒枝，幻出平远”^①、“怪老禅之游戏，幻此华与缣素”，^②他用“道人三昧力，幻出随意现”^③来称赞墨梅。宋代释壁师称：“华光墨三昧，幻出小梅枝。”^④释善权则说，仲仁墨梅“幻出陇首春，疎枝缀冰纨”。^⑤

他们运用这些词语来唤起那些无从实体化的短暂的、变幻的意象，就像幽灵与幻影。他们与其他仰慕者一起把这种对仲仁墨梅的感知进程和瞬息即逝的价值放置于一定的情境下，此时所画物体只能是逐渐地、不明晰地进入人们的视野。观仲仁的墨梅，黄庭坚觉得他好像正在欣赏春晓时分的梅花。^⑥对惠洪而言，时间却是黄昏时分，“华光作此梅，如……烟重雨昏时见”^⑦，或者“雾雨黄昏眼力衰，隔烟初见纪犯寒枝”^⑧。

当然，这些词语都只是些陈词滥调罢了。如同其他墨梅鉴赏语一样，它们均是从林逋的著名诗歌《山园小梅》中派生而来的。^⑨的确，从上引例子看，黄庭坚和惠洪明确地指出了林逋的隐居地孤山。但他们对这些陈词滥调的选择却是很重要的，因为其中暗含了他们对仲仁艺术的理解。

不管他们多么广泛地使用了梅花鉴赏的语言，在对待仲仁的墨梅上，这些词语确切地表达了在艺术与生活层面上独特的感知体验。他们界定了理想的梅花意象以及赏梅条件，它不是光艳照人的明晰意象而是变幻不定的朦胧意象。具体地说，他们陈述了仲仁墨晕技法的优点以及随之而生的图画形象——模糊的墨晕与朦胧的花影。同时，他们表述

①《又宣上人所蓄》，《石门文字禅》卷26，第18a页。

②《王舍人宏道家中蓄花光所作墨梅甚妙，戏为之赋》，《石门文字禅》卷20，第18b—19a页。

③《仁老以墨梅远景见寄作此谢之二首》，《石门文字禅》卷1，第13a页。

④壁师：《墨梅》，《声画集》卷5，第27a页。

⑤僧善权：《仁老湖上墨梅》，《声画集》卷5，第27b—28a页。亦见岛田修二郎关于仲仁的《墨梅》十幅的注，每幅均题诗一首，倒数第二首题目为“幻花灭尽”（「華光仲仁の序」，第2部分，第61页）。

⑥引自惠洪《冷斋夜话》；亦见《苕溪渔隐丛话》前集，卷56，第386页。

⑦《题墨梅》，《石门文字禅》卷26，第16b—17a页。

⑧《谢妙高惠墨梅》，《石门文字禅》卷16，第19a页。此诗可能指仲仁门人僧惠以仲仁风格所作的一幅画。

⑨《山园小梅》，英译见Frankel，“Poems About the Flowering Plum”，第165页。

了在特定的光线与氛围条件下所感知到的自然物体：拂晓或黄昏时分，光线渐强或渐弱，尤其是雾气渐浓或者渐淡之时，林木和山峦恰好从黑暗中显露出来或者融入黑暗之中，它们确实是模糊的，几乎没有什么颜色，朦胧一片。从一开始，墨梅鉴赏家就意识到墨梅的水墨形式世界与自然世界的感知经验之间存在着密切的关系，这是进行墨梅创造性转换的基础。

图像的提喻

在仰慕者看来，观赏仲仁的墨梅可以让人踏入一个更美好的世界。仍以那些成为墨梅欣赏的标准语言为例。黄庭坚证实了欣赏仲仁墨梅的经历：“如嫩寒清晓，行孤山篱落间，但欠香耳。”^①惠洪写道，无论何时展开仲仁的墨梅卷轴，“如行孤山之下，如入辋川之坞”。^②因此，通过凝视仲仁的墨梅，鉴赏者远离了世俗尘嚣，发现自己在梅开时节身处隐士居所，也就是，理想的时刻、理想的居所。

在诗歌中，梅花的芳影或者清香通常也以这种方式传送着诗人，诗歌中的梅花意象也让听者、读者和诗人们在一起。如果说这种虚幻的经验是由图像刺激而生的话，那么此类经验主要源于山水画，花卉画中很少能引起如此共鸣，一直要到苏轼品评文同“墨竹”时，这类共鸣才出现在花卉画中。苏轼说，文同“墨竹”的竹干与竹叶在有同感的观赏者眼中，产生了一系列令人印象深刻的思维、审美与情感方面的回应——实际上，这种回应只能依靠观赏者的想象力。随着仲仁墨梅的出现，画中梅花也开始引起观赏者的感觉回应了。

正是仲仁写梅花与梅枝时所体现和唤起的感官与精神体验（用黄庭坚的话说，这是除了欠缺香气外的全面体验），它赋予了墨梅特殊的价

^① 转引自惠洪：《冷斋夜话》引，亦见《苕溪渔隐丛话》前集，卷 56，第 386 页。

^② 《王舍人宏道家中蓄花光所作墨梅甚妙，戏为之赋》，《石门文字禅》卷 20，第 18b—19a 页。亦见《题墨梅》，《石门文字禅》卷 26，第 16b—17a 页。这只是惠洪以及仲仁同时代人的众多作品中的两篇。

值。这也可以从当时的赏梅之语中得到证明，仲仁的花枝不仅仅代表着整株梅树或者一片梅林，而且代表着梅花的纯洁、南方的春天、隐士的理想、画家的个性与精神，以及那种将艺术家与梅花鉴赏者连结到一起的共同价值观。

无论是什么缘由促使南宋文人从山水画转向墨梅、墨竹与墨兰的创作，^①我们可以清晰地看到，墨梅简洁的表达方式已经为仲仁同时代人所证明并确立，它使得业余画家可以有效地克服技法缺陷，或者克服在文人聚会、离别、造访或者偶遇等场合与语境下要表现自己的种种限制。如果我们同意那种复杂的经验、感情和价值观念可以凝聚在勾画的梅枝里，那么，文人画家就可以快速简单地表现自己，而不用担心削弱诗意效果。之所以可以如此，是得益于仲仁绘画的成就，或者更多的是得益于早期仰慕者在面对仲仁春枝的时候，他们善于在想象中经历并构筑出一个感性、思想与情感的世界。

仲仁的人物特征

仲仁与梅花合一

欣赏文人画的前提与欣赏书法是一样的，艺术家、创作过程和被创作的对象是不可分割的。因此，传统的题记经常说：“无其人则无其书/画”或者“此书/画必出于此人手笔。”很明显，这些话说明某些人一定会创作某种艺术作品，或者某种艺术作品本身寓含着某个人可能是它的制造者。而且，这些话也可以这样来理解，即一个人的内在本质、精神、价值观念、个性、经历和理解力都可以用纸上的墨来呈现。正是艺术家特质与艺术作品特质两者之间的基本同一性将书法以及文人画与中国的其他艺术门类区分开来，并赋予了它们最重要的价值体系。早期的鉴赏

^① Bush 也观察到这一趋向，见 Bush, *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037—1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555—1636)*, 第 101 页。

家认可了仲仁与其墨梅的同一性，它是将墨梅纳入文人画题材的必要前提。

仲仁：禅僧与儒家君子

那么，当时的人究竟在僧人画家仲仁和他的作品中看到了什么呢？岛田对此做了详细地研究，他发现当时人对仲仁的评论始终交织着对禅、对文人的欣赏。^① 仲仁早期的仰慕者称赞了他的水墨花，同时，也颂扬了这位自由自在的僧人的生活及其价值，仲仁代表着儒家君子的正直、涵养、高雅与高尚等，因此，惠洪说他：“名飞缙绅之间，身卧云泉之窟。”^② 岛田最为重要的发现是：仲仁的朋友、同样是一位禅僧的惠洪着重强调了这位僧人画家的文人美德，这种强调不仅体现在他所作的题词里，而且体现在他所写的回忆文章的上下文中。^③ 上文所引惠洪对仲仁的赞美节选自惠洪《禅师赞》，在祭文中，惠洪表达地更夸张、更明确，他说：

呜呼！师乎！忠义激昂，高风逸韵，仁肝义肠，缙绅相志远。^④

诚如岛田所言，这篇文章更像是给一位高尚优雅的文人写的悼词，而不是禅僧。^⑤

然而，当时对仲仁及其墨梅的绝大部分赞美之词都认为，习禅是仲仁的个性与艺术的重要元素，他们有特色地将之平衡为适合于儒家君子的品质。岛田还发现，那些专门针对禅僧画家们的批判性言论，例如意思表达草率且过于直白，笔墨粗糙、随意、浓重等，在宋人对仲仁水墨画的品评中几乎不存在。^⑥ 相反，我们发现，这位僧人及其作品被

① 岛田修二郎：「華光仲仁の序」，第2部分，第53—55、61—63页。

② 《妙高仁禅师赞》，《石门文字禅》卷19，第15b页。

③ 岛田修二郎：「華光仲仁の序」，第2部分，第53—54页。

④ 《祭妙高仁禅诗文》，《石门文字禅》卷30，第18a页。

⑤ 岛田修二郎：「華光仲仁の序」，第2部分，第53—54页。

⑥ 同上，第62页。

赋予了正人君子的美德以及文人雅士的高雅情操。这些属于仲仁及其墨梅的品质实际上是鉴赏者理想化的自我形象，它们极大地吸引了宋代的文人。

爱梅诗人、爱梅画家与隐士理想

林逋为完善仲仁及其艺术所需的文学语境提供了完美的例子。宋代有关仲仁墨梅的题词不断引用林逋、林逋孤山隐居地以及他的“疏影”与“暗香”。惠洪认为，仲仁墨梅“画出西湖处士(林逋)诗”^①。刘克庄则借用林逋诗中的词语来称赞仲仁的一幅墨梅画，称林逋之诗为梅传神，而梅画则为林逋笺诗。^② 林逋梅诗与仲仁梅画、林逋的诗歌意象与仲仁的图画意象之间的同一性极大地增强了墨梅的吸引力，使之成为一种适合文人的视觉表达题材。

北宋早期，隐士理想与梅花意象在典型代表人物林逋及其梅诗之中就已经融合在一起了。到了北宋末期，理想与意象再次交融，但是这一次是在仲仁及其墨梅花影之中。就如邹浩所说：

僧繇一笔无人会，
戏作寒梅自在芳。^③

从仲仁的墨梅到墨梅流派的出现

陈与义和墨梅美学的出现

对宋代评论家以及后世文人而言，写作在绘画领域中对确立墨梅的地位显然是至为关键的。12世纪晚期，象曾敏行(1120?—1175)之类的观察者可以将这两种艺术之间的复杂交互关系简化为一系列简单的

^①《谢妙高惠墨梅》，《石门文字禅》，卷16，第9页。

^②《花光梅》，《后村先生大全集》卷107，第934页。

^③《仁老寄墨梅》(之四)，转引自《宋辽金画家史料》，第598页，引邹浩《道乡集》卷9。

事件：

花光仁老作墨花，陈去非与义题五绝句，其一云：“含章檐下春风面，造化动成秋兔毫。意足不求颜色似，前身相马九方皋。”徽庙见而善之，召对，擢用，画因诗重，人遂为此画。^①

曾敏行所引之诗是陈与义著名的墨梅五绝。^② 这些诗歌以及它们如何引起了帝王的注意，又如何成就了陈与义的仕途等故事被编入南宋诗歌与绘画文学中，广为探讨。^③ 曾敏行将它们与仲仁以及墨梅声名与创作实践的关联，对此进行了详细的阐述。

虽然没有证据表明仲仁的绘画确实激发了陈与义的诗歌创作，^④但是曾敏行的观察仍然值得我们关注。首先，他用确凿的文献记载说明了对墨梅的兴趣渐渐由士人转向了徽宗的宫廷中。可以想见的是，陈诗被认同并非与绘画题材和内容毫无关联。其次，曾敏行所记录的是他出生之前的事情，有关仲仁、诗歌以及墨梅兴起三者之间的联系可能只是一般性的推测。在南宋文人心里，仲仁是那个时代的梅花画家，著名的诗歌创作灵感只能来自于著名的画家，也因此，诗歌与绘画之间的偶合关系被接受了。最重要的是，受到徽宗特别注意的诗句不只是颂扬墨梅，而且称赞文人，这些词语后来成为墨梅拥护者的口号。

就如林逋的“疏影”、“暗香”成为诗歌中梅花欣赏的标语一样，陈与义的“意足不见颜色似，前身相马九方皋”一句也成为文人画理论中墨梅

① 《独醒杂志》卷4，第1b—2a页；讨论见田中豊藏：「墨梅勝語」。

② 《和张规臣水墨梅五绝》，《陈与义集》卷4，第55—58页。曾敏行引第四首，《陈与义集》卷4，第57—58页；讨论见田中豊藏：「墨梅勝語」，第216—218页。第三首翻译见吉川幸次郎：「宋詩概說」，第140页。虽然陈与义所用标题为《水墨梅》，宋代评论家提到这些诗歌时称之为《墨梅绝句》。

③ 此组诗见《声画集》卷5，第25b—26a页。关于宋代文学资料对这些诗歌的论述，见《陈与义集》卷4，第57—58页、《苏轼诗集》卷36，第980—982页。《宋史·陈与义传》结尾处说，这些“墨梅”诗引起帝王对他的注意（《宋史》卷445，第13130页）。宋元绘画记载中关于这些诗歌的典故将在下文讨论。

④ 田中豊藏：「墨梅勝語」，第217页。我们不清楚哪幅图画促使张规臣作诗与陈与义的组诗相为唱和。

的宣言,它似乎像是战争的号角,在文人画家与鉴赏家的笔下被反复征引,最终成功地建立了“墨梅”,使之成为唯一的表现梅花价值的载体,从而取代了文人笔下其他的绘画题材。此外,陈与义这一段评论的影响并非止于墨梅,理论家还将之应用到其他文学流派及整个文人画中。与苏轼的名言“论画以形似,见与儿童邻”一起,陈与义的诗句不断地被用来抬高文人水墨画、贬低其他风格。^①

在分析陈与义的五绝之前,回顾一下相关问题可能会有所裨益。早先我已经注意到,梅花质朴优雅的美学特性与文人对质朴与单色的欣赏与评价是相当契合的,我的结论是,在绘画领域中,墨梅是梅花美学的最终实现形式。这些论断的得出有赖于对间接证据的解读。总体上说,所引的资料既没有直接与绘画艺术相关(如梅花美人),也没有与水墨画或花卉画有联系,只是到了北宋末期,许多文人明确断言了梅花与墨画之间的关系。

华真将仲仁作品同普通作品区分开来,他评价说:“世人画梅赋丹粉,山僧画梅匀水墨。”^②随着这首长诗的展开,我们清楚地发现,华真称赞仲仁的革新是因为仲仁能够透过虚幻的表象把握住内在的本质,关于梅花独特的美学与价值体系却并没有出现在他的诗歌中。

相反,惠洪则在仲仁作品中认识到梅花题材与水墨媒介之间重要的关联度。他写道:“盖天质之自然,宜铅华之不御也。”^③我们已经在《梅妃传》以及苏轼笔下的梅花美人里见到过这句诗。然而,在惠洪这里,它却出现在一首称颂梅花画的诗歌里。如今,梅花与水墨之间的密切关系成为深层次欣赏的必要组成要素,它将对花的欣赏与对仲仁的水墨画作品

① 见田中豐藏:「墨梅勝語」,第217—218页。苏轼的诗(英译见 Bush, *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037—1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555—1636)*,第26页)源自一首题花卉画的诗《书鄢陵王主簿所画折枝二首》,《苏轼诗集》卷29,第1525—1526页。

② 《南嶽僧仲仁墨画梅花》,转引自《宋辽金画家史料》,第595—596页,引华真《云溪居士集》卷6。

③ 《王舍人宏道家中蓄花光所作墨梅甚妙,戏为之赋》,《石门文字禅》卷20,第18b—19a页。

关联在一起。^①

对释善权而言，仲仁以水墨法画梅的特殊价值在于：

初疑暗香度，似有危露溥。
 纵观烟雨姿，已觉齿颊酸。
 乃知淡墨妙，不收胶粉残。
 为君秉孤芳，长年配崇兰。^②

这里，梅花与水墨之间不是被动地假设关系，而是通过水墨来传达信息。诗人告诉我们，“淡墨妙”促使欣赏者去反思并认识到梅是特别纯洁的植物，它体现了孤高的品德，可以与屈原笔下的兰花相媲美。对那些有目的地欣赏者而言，这种简约的水墨意象超越了写实的标志，是文人画发展完善的基础。这种特征即其价值所在，陈与义清楚、强力地表达了这一点。就如卜寿珊(Susan Bush)所言：“可能是对墨梅绘画题材的抽象研究才激发了陈与义诗歌灵感。”^③

陈与义《墨梅绝句》

《墨梅绝句》写于北宋末期，当时墨梅只是作为一种特殊的绘画形式。陈与义的五绝诗展现了一系列梅花形象及价值，后来成了墨梅欣赏

① 这种关联亦见宋代周纯的墨梅词，周纯是僧人，其墨画题材包括梅和其他物象。在《蓦山溪》词中(《全宋词》卷2，第699页)，周纯把对梅花以及如花美人的欣赏与梅花美学和水墨风格联系起来：

莫把丹青拟……
 香衣黯淡，
 无不敛缁尘。

周纯的词《满庭霜》(《全宋词》卷2，第699—700页)揭示出梅花/美人/墨梅美学的基本要素：

脂泽休绝，
 铅华不御，
 自然林下真风。

然后他用水墨风格结束词的上阕：“丹青莫拟，谁寄染毫工？”

② 《仁老湖上墨梅》，《声画集》卷5，第27b—28a页。

③ Bush, *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037—1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555—1636)*, 第111页。

的标准词语。他的诗歌让人想到了梅花隐士与梅花美人，诗人品读林逋诗歌的欢乐，凝视着窗上月影，沉醉于对一位女子的怀念中，他们初遇在江南，在京都再次相逢。^① 与这些想象相比，他的另外两首诗富含犀利的辩论，成为墨梅爱好者坚定信念的诗篇。

第一首诗如下：

巧画无盐丑不除，
此花风韵更清姝。
从教变白能成黑，
桃李依然是仆奴。^②

陈与义以一段六朝轶事作为诗歌的开篇^③，他戏说道，绘画手法是不能变更本质的，无论作了多么精心地描摹，丑女（或者俗花）依然是丑女（俗花）；相反，梅花的自然之美，只用水墨随意画出就能以其纯洁和可爱超越了其他花卉（或花卉画）。这里，梅花美学与其他女子或如花美人（桃李之比来自苏轼^④）的比较和传统花鸟画与新兴的文人水墨画之间的比较有效地结合在一起。

陈与义第四首墨梅绝句的末两句（曾敏行曾引用过，是徽宗最爱的诗句）成为墨梅文学发展历程中最具影响力的观点：

意足不求颜色似，

① 《和张规臣水墨梅五绝》，《陈与义集》卷4，第55—58页。关于林逋和美人分别见第5首和第3首诗。

② 《陈与义集》卷4，第55—56页。

③ 见《陈与义集》卷4，第55—56页对此诗的注解。这则轶事在5世纪的《世说新语》中有记载（英译见 Mather, *Shih-shuo Hsin-yu: "A New Account of Tales of the World"*, by Liu I-ch'ing with commentary by Liu Chun, 第428—429页）：

庾元规(289—340)语周伯仁(269—322)：“诸人皆以君方乐。”周曰：“何乐？谓乐毅（活动于前311—前279）邪？”庾曰：“不尔，乐令耳。”周曰：“何乃刻画无盐，以唐突西子也。”

我在括号中标注了生卒年。“无盐”（钟离春）和西施约公元前5世纪的人物，分别是丑与美的代名词；参见 Mather 的注解。

④ 关于苏轼的比较，见《再和杨公济梅花十绝》之二，《苏轼诗集》卷33，第1746页。

前身相马九方皋。^①

梅花与马有什么共同点呢？两者均需要鉴赏人去把握它们的内在品质。陈与义宣称，就如相马一样，绘画的关键在于抓住绘画对象的本质，而不为它的外表所迷惑，这一观点为后来无数文人所赞同。在陈与义的诗里，墨梅画家是可以与战国时人九方皋相提并论的。

《列子》中记述了这一故事：秦穆公命九方皋寻找千里马，三月后九方皋归来复命说已得千里马，秦穆公问他此马怎样，他说那是一匹黄色的母马，实际上，却是一匹黑色的公马，因此，秦穆公向举荐九方皋的前任相马师伯乐抱怨道：九方皋连毛色雌雄都无法辨认，又如何能够识别千里马呢？伯乐对此的反应是：

伯乐喟然太息曰：“一至于此乎！是乃其所以千万臣而无数者也。若皋之所视，天机也，得其精而忘其粗，在其内而忘其外；见其所见，不见其所不见；视其所视，而遗其所不视。若皋之相者，乃有贵乎贵者也。”马至，果天下之马也。^②

如古代相马一样，如今墨梅大师已经透过表象把握了本质。当画院画家纠缠于色彩与植株的细节描绘时，墨梅画家运用黑墨的点与线直接凸显了纯白花朵的本质，就如九方皋把握了马的真实本质一样。

因此，陈与义接受了梅花欣赏与文人画的价值，将两者紧密地嵌入到他的墨梅诗句中。卜寿珊追溯了这些诗句随后的故事，她发现，陈与义的诗歌意象与想法在南宋和金代墨梅诗歌和其他题材的文人画，以及

① 《陈与义集》卷4，第57页。

② 《列子》；《列子》“说符”，英译见 A. C. Graham, *The Book of Lieh-tzu: A Classic of Tao* (1960; 重刊[新版序] New York: Columbia U. P., 1990), 第169—170页；亦见田中豐藏：「墨梅勝語」，第218页。这一故事亦可参见《淮南子》（参见 Bush, *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037—1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555—1636)*，第55页）。关于其他文人画与相马之比，见后续评论，翻译与论述见 Bush 前揭书：苏轼论宋子芳（11世纪晚期—12世纪早期），见第29页；董道（活动于12世纪上半叶前期）有关马图的题跋，见第54—55页。

元代评论家汤垕、吴镇(1280—1354)和吴太素的著作里都有体现和引用。^①

后世文人不断重复和修订陈与义等人的言论,将墨梅从个体画家的个人实践(比如仲仁以及不知名的画家,他们的作品激发了陈与义墨梅诗的灵感)的限制中解脱出来,从其欣赏者与弟子的有限范围里解脱出来,从而将墨梅设定为一种可供所有文人运用的普遍题材,这些文人期望通过墨与梅来表达自身的品味与价值观念。正是梅花题材与媒介“墨”在文人画理论中的结合构成了墨梅出现的基础,为文人使用墨梅提供了理由。

墨梅意象的转换

因仲仁而产生的对墨梅的欣赏开始繁荣开来,但是,图像很快便发生了变化。一旦文人将墨梅视为自己的化身,他们就会将自己附着在与早期墨梅相关的高贵品质中,同时,他们从根本上改变了墨梅形象以适应自身的需求。岛田在总结逸品绘画的发展研究时描绘了宋代的情形特征,他注意到,当禅僧画家们似乎继承了逸品画前辈们的自由风格时,文人画家和评论家觉得有必要柔和一下粗糙的绘画技巧,简化一些早期创新者的绘画之法,用以满足文人画更精致、更规则的风格要求,以嵌入他们自身的高贵精神。因此,宋代文人画家以前人逸品画所取得的突破为基础,同时极大地改变了逸品风格,创造出一种适合业余文人画家的艺术。^②“墨梅”便是这一进程中的代表。

① 见 Bush, *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037—1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555—1636)* 所译如下条目:

- (1) (金)刘仲尹,墨梅诗,第 110 页;
- (2) (金)王岩叟,柏树画题诗,第 110 页;
- (3) 姜特立(约卒于 1192 年),墨梅诗,第 110 页;
- (4) 汤垕,《画论》节选,第 126 页;
- (5) 吴镇,墨梅画题跋,第 131 页;
- (6) 吴太素,《松斋梅谱》中的两个条目,第 142 页。

② 岛田修二郎:「逸品畫風について」,第 3 部分,第 24—26 页。

在文人通过欣赏、采纳和吸收现存模式等文化渗透以建立“墨梅”的过程中，第一步并不是从绘画开始，而是从僧人画家入手的，文人们根据自己的形象将僧人重新塑造为有修养的文人。随着墨梅在文人画家之间迅速流行，它渐渐疏离了最初奠基人的创作活动与早期仰慕者著作里所代表的禅习以及主张。墨梅由僧人传到日本后仍然保留了与禅宗绘画的密切关系。然而，14世纪的中国，墨梅欣赏以及墨梅大师们更多的是吸收了儒家的价值观念，后来则是道家的思想，然后才是禅宗的思想。

如果从文学资料中去判断，以“梅影”为特征的墨晕法似乎是12世纪前几十年间主要的墨梅模式。仲仁将自己的绘画技法直接传授给了几位弟子，很可能也传授给了他的朋友惠洪。^① 美术史与文学资料的证据指出，其他画家也在创作“干晕墨梅”。^② 有些画可能临摹了仲仁的作品或者以仲仁的绘画技巧为基础；有些画则是在仲仁墨梅声名远播的影响下创作的。毫无疑问，在如此这般尝试性的创作环境下，其他画也在自主兴起，产生了尹白的黑牡丹及其相似的水墨革新。^③ 当陈与义发表他的墨梅宣言说“意足不求颜色似”之际，他正在记录此类暗影水墨花（参看插图33），而不是为我们所熟悉的后世的线性墨梅。他的话唤起了

① 惠洪记载了与几位收藏着仲仁作品的僧人的见面情况。这些人中部分人以仲仁的风格创作山水画，也可能创作梅画。其中一副可能是由仲仁门人僧惠所作的墨梅，见《谢妙高惠墨梅》，《石门文字禅》卷16，第9a页。关于由僧称所作的仲仁风格的山水画和貌似梅的一幅画，见《又称上人所作》，《石门文字禅》卷26，第18b—19a页。

曾敏行记载说，绍兴年间（1131—1162），一位来自花光寺的僧人定居在清江（位于今江西），将仲仁技法传授给扬无咎和其他人；见《独醒杂志》卷4，第1b—2a页。

据吴太素记载，仲仁有6、7门人（《原始》，《松斋梅谱》卷1，第44页；点校本，第263页）。

关于惠洪的梅影，见《画继》卷5，第58页。

② 《画继补遗》列有道士萧太虚（1111—1125年间活动于帝都），他善画墨梅，将浓墨作枯枝梢后于其上干晕墨花，属于仲仁的流派。

《图绘宝鉴》“尹白”条载，尹白所作水墨牡丹得到苏轼的推崇，说他专工“墨花”，有仲仁梅画“扶疏缥缈”的特点。这可能说明元代鉴赏家对仲仁的涂墨模式的认同，而不是与两宋艺术家之间的直接关系。（参见岛田修二郎：《華光仲仁の序》，第2部分，第63页）

也见陈与义《墨梅绝句》注解5（《陈与义集》卷4，第58页）；周纯的词《满庭霜》（上文已有节选）；曹元象的序名中有“梅影”（讨论见上文）。

③ 参见第五章。

后世之人对吴镇或者邹复雷(图版 18、22)书法作品的回忆,在一定程度上,它表明宋元文人已成功地重塑了墨梅形象。

只是在“墨梅”形成之初的短暂时期内,禅宗关于世界虚幻以及梅与变化无常的联系仿佛借助写意水墨意象得到了完美的呈现。这些意象忽而是焦点,忽而又消失,忽而自纸上的黑墨中生出,忽而又归于黑墨之中。短暂即逝的主题以及完美瞬间的阐释仍然是这一流派的主流。然而,随着下一代墨梅大师的崛起,文人书法家发展了墨梅惯例,用他们的画笔来探究和表达他们自身的经历,这使得墨梅意象本身变得更加坚固、集中、有结构感(图版 3)。

同时,徐熙“落墨花”的命运似乎暗示了仲仁水墨画在墨梅成为一种文人画流派过程中的谢幕。因为,如果徐熙的“落墨花”是仲仁“泼墨花”的前身与前提的话,那么它们同样为一种受敬仰的个人实践活动最后无法转变为一种持久模式提供了失败的先例。

米芾在《画史》中对黄荃与徐熙做了一番辛辣地比较,他说:“黄荃画不足收,易摹;徐熙画不可摹。”^①他又说,仅在苏州便有 30 余幅徐熙的鹁鸽图,彼此没有什么差别。米芾发现,当时画院中的黄派屏风画已经难以辨别。他总结说,这些评论称赞了徐熙的独特技艺(在其它地方,他认为大多数黄派作品是粗俗之作)^②。但是,米芾真正慨叹黄派的地方是,黄派的画千篇一律,“易摹”——这是黄派风格为什么会在北宋早期与中期成为院派画家的固定模式的实践原因。他真正赞美徐熙的地方是,徐熙的画“不可摹”——这是徐熙的画在群体实践活动中最终被取代的关键因素,因为他的画是不可复制的。徐熙自由风格的落墨花(以及仲仁的水墨梅花)的卓越性与合理性有赖于绘画大师个人灵巧的双手,它是不能够有效地传承给另外一位画家,更不用说是画院内的一群画家。这是独特性的另一面,这种风格既不能被后人削弱,也不能为后人重现,唯

^① 《画史》,第 203—204 页。

^② 同上,第 192 页。

其如此,也不能成为一种风格模式。因此徐熙和仲仁的命运注定是理想化的,不能在日常的实践中模仿,也不能通过持续的绘画传统得到传承。

因此,随着墨梅自仲仁之手传播到山中禅院之外的广阔天地中,它的形象和想法发生了转变,以满足新的拥护者与新的文人画家的要求。这种转变在宋代晚期全部完成。理想的墨梅大师不再是禅僧画家,而是一位文人-诗人-书法家-画家。同时,仲仁朦胧的水墨花则让位于扬无咎清晰的线性墨梅,后者成为墨梅流派中的经典模式。



第八章 墨梅流派的形成

扬无咎(1097—1169)的经典墨梅

扬无咎，字补之，号逃禅老人，又号清夷长者，诗人、书法家、画家。他引领了南宋期间墨梅画从水墨尝试到成为正统文人画题材的转变。扬无咎作词颂梅，用墨画梅。在创作墨梅时，他将书法与绘画艺术结合起来，把文字的书写笔画与结构融入到图画想象的形式语言之中。而且，他可以将三种艺术技能融入到一幅艺术作品中(例如图版 3)，在这幅作品中，他发展了他的题材内容，他先借助书法画墨梅，然后用他那出色的手题写了他自己创作的词。

扬无咎借助文人的传统“三绝”——诗歌、书法、绘画来塑造墨梅意象，这有助于转变人们对墨梅的概念，它使得人们从对墨梅是一场有趣的革新的惊奇感，转而认识到它是文人取得成就的合适载体。^①同时，我们会发现，扬无咎的书法墨梅模式为文人提供了形式方面的方法，允许他们根据自己的品味与价值观念，以及作为熟练的书法家和作为业余画

^① 关于“三绝”概念和评价，见岛田修二郎：「詩書畫三絕」。

家的长处与不足来进行墨梅创作。

12世纪晚期,扬无咎已成为当时流行的墨梅艺术中最著名的大师。至13世纪中叶,借助宋代晚期文人的著述,他成为正统的墨梅文人画传统的典型代表。在宋代晚期和元代文人的理论与实践,扬无咎的线描枝柯与花朵取代了仲仁的水墨花,成为墨梅流派的经典模式。

扬无咎生平

扬无咎是清江人(今属江西),虽然他声名显赫,却没有可靠的有关他早年的生平记载。现存有关他的资料多集中于一些题记或题词之中,或者是后人撰写的奇人轶事,或者是他过世两百年后人们为其虚构的传记。扬无咎是他那个时代著名的词作家、书法家(以欧阳询(557—641)为宗)、画家。在人物画方面,他采纳了李公麟(约1041—1106)的“白描法”。除了著名的墨梅,他亦擅长画墨竹、松、岩石、兰花、百合,有时候也画“三友”、“四清”等组合题材。^①

南宋的文献资料将扬无咎描写成一位高雅文士与风流才子,他曾在当地青楼酒醉之余在其墙壁之上画梅。^②相反,元代初期的作家与评论家却认为扬无咎是一个严谨、犀利又具反抗精神的人。后来,元代文人刻画这位墨梅大师的形象时,反复重申了他的浪漫,使他成为蒙古统治

^① 宋元文献资料论述见下文。扬无咎组合植物题材包括:

竹梅:徐及之(1163年进士,卒于1209年):《题潘德久所藏杨补之竹梅》,《涉斋集》卷16,转引自《宋辽金画家史料》,第681页。

梅、竹、松:楼钥(1137—1213):《题徐圣可知县所藏扬补之二画》之二,《攻媿集》卷11;转引自《宋辽金画家史料》,第676页。

三友(此处为兰、疑似梅以及第三种不明植物):居简(1164—1246):《图翁瓜圃出故淮东使者京诗境所藏杨补之〈三友〉》,《北碕文集》卷5(北京图书馆藏清代版本),转引自《宋辽金画家史料》,第679—680页。

四清(梅、兰、竹、石):刘克庄:《华光梅》,《后村先生大全集》卷107,第934B页;吴理(1247—1331):《跋杨补之〈四清图〉》,《吴文正公集》卷28,转引自《宋辽金画家史料》,第683页。

^② 参见《洞天清禄集》,第272—273页;《独醒杂志》卷4,第1b—2a页。

下更适合中国文人画家的模型。正是在这些情况下,扬无咎没有人朝为官首先被解释为是他坚决拒斥为主张求和的宋王朝效力。^①

扬无咎《四梅图》

正是因为扬无咎,墨梅方从文学虚构的世界中脱颖而出,并体现在存世的绘画作品之中。扬无咎《四梅图》(图版3)是一幅纸本水墨长卷,是此类题材现存最早的代表作。^②它是这位12世纪中叶杰出的墨梅大师精美的作品。这幅作品融合了他的诗词、书法以及散漫的后记,是作者现存最早的有文字记录的综合性诗画作品之一,囊括了所有元素并全部出自这位画家-诗人-书法家之手。《四梅图》是扬无咎墨梅技法的典型代表,这一点从当时的文学记录中亦可窥见一斑。此画的创作技法与形式风格看上去与扬无咎的风格相一致,它被编入有关绘画技巧与理论

① 更多讨论见第十章。

② 《四梅图》上有许多重要收藏家和画家如吴镇、可九思、沈周和文征明等的印鉴。题跋中包含有可九思所和之词和一篇后记,北京故宫博物院:《中国历代绘画》3,《附录》,第7—8页重印。这幅作品被收入大量明清类书内,包括:《铁网珊瑚》,《画品》卷1,第897—900页(如《扬补之四梅卷》);《式古堂书画汇考》,《画考》卷14,第56B—57A页(《扬补之四梅图并题词卷》);《大观录》卷14,第4a—5b页(收于《艺术赏鉴选珍》卷3,第1665—1668页,《扬补之墨梅四种图》);《过云楼书画记》,《画类》卷1,第6a—7a页(收于《艺术赏鉴选珍》,第177—179页,《扬补之四清图卷》)。一幅题有“扬补之画梅四正”的绢本卷轴记录在《郁氏书画题跋记》卷1,第60—66页,包括扬无咎的词和后序(各种文本)、可九思的题跋、文征明和文嘉(1501—1583)和词。关于附加材料,见《中国历代绘画》3,《附录》,第7—8页。

沈周临摹过此画,影印件见 Richards Edwards, *The Field of Stones*, Smithsonian Institution, Freer Gallery of Art, Oriental Studies, 第5期(Washington, D. C., 1962), 第48页。文征明的《梅花》,纸本墨笔,册页,其“四梅”的陈列也是很明显的,;参见 Wen Fong, *Images of the Mind: Selections from the Edward L. Elliott Family and Jhon B. Elliott Collection of Chinese Calligraphy and Painting at the Art Museum, Princeton University*, 条目21(影印件,第343页)。

现代学者对《四梅图》的讨论包括:徐书成:《杨补之和四梅花图卷》和谢稚柳:《徐熙落墨兼论“雪竹图”》。饶宗颐在《词与画:论艺术的换位问题》(《故宫季刊》1974年第8卷第3期,第9—20、11—21页)内讨论了四梅图上所题的文本和宋代对于扬无咎的评论(因我注意此文时已较晚,所以此处不作讨论)。

的文本资料中,并为后世宗扬氏墨梅者所效仿。^①因此,这幅作品是研究墨梅发展进程重要时刻中的主要文本证据,此时,墨梅成为文人画典型的绘画形式。

扬无咎在卷轴末端(插图 36)记录了创作《四梅图》的情境:

范端伯(范直筠)要予画梅四枝,一未开,一欲开,一盛开,一将残。仍各赋词一首,画可信笔,词难命意,欲之不从,勉徇其请。予旧有《柳梢青》十首,亦因梅所作,今再用此声调,盖近时喜唱此曲故也。^②端伯奕世勋臣之家^③,了无膏粱气味,而胸次洒落,笔端敏捷,观其好尚如许,不问可知其人也。要须亦作四篇,共夸此画,庶几衰朽之人,托以俱不泯耳。乾道六年(1165)七夕前一日癸丑丁丑人扬无咎补之书于豫章(位于今江西省)武

① 时人对扬无咎梅画的评论及其风格的组成要素将在下文讨论。当首次在《四梅图》内出现的独特的墨梅惯例与技巧构成扬无咎绘画的主流时,有证据表明扬无咎也已经采用倒晕法画过梅,此画中花卉为留白。扬无咎在这方面实践的主要证据为《雪梅图》(根据曾觌[1109—1180]《题杨补之雪梅图》的说法,此画为扬无咎所作),绢本设墨,卷轴,北京故宫博物院藏;影印件与讨论见《艺苑掇英》1979,卷1,第12—13页。《式古堂书画汇考》(《画考》卷14,第58A—58B页)、《石渠宝笈》(第563B—566B)和其他类书中也有记载。画中没有作者的署名和印鉴,卷首有扬无咎三枚印章。据我判断,这幅颜色浓重的粗糙之作并非是扬无咎的真迹,而是晚于扬无咎的生活时代。有力的证据来自徐禹功《雪中梅竹图》(图版4;讨论见下文),这幅画以倒晕法创作而成,是一幅据说为扬无咎嫡传弟子的南宋画家的真迹。13、14世纪著名的画家和鉴赏家为之作跋时,认为它是杨氏风格的完美代表。赵孟坚在题跋中引用了徐禹功是扬无咎的一名嫡传弟子的说法(《石渠宝笈》,第1207B页)。虽然倒晕画梅技巧的发端无法确认,但是这一革新却是与宋代画家、扬无咎外甥汤正仲有关,并成为扬无咎之后那一代画家所推崇的绘画模式。

② 扬无咎以“柳梢青”词著称于世,尤其是其中的十阙。以这一词牌名所作的大量词作被收于《全宋词》卷2,第1196—1198、1205—1206页。我们不可能确定这些词中哪些是有名的词阙。然而,收录于《全宋词》内的前十阙“柳梢青”词在扬无咎的书法作品内出现过(顺序一致,只是文字稍有出入),与徐禹功《雪中梅竹图》并题,影印件见《辽宁省博物馆藏书》附录17。此词《石渠宝笈》卷44《宋元梅花合卷》有著录,见是书第1206B—1207A页。我没有考察过这一书法作品,无法对其真伪作出评论。

③ 范直筠为范仲淹(198—1052)曾孙,范仲淹是北宋官员,曾提出“先天下之忧而忧,后天下之乐而乐”著称于世(英译见James T. C. Liu,“Fan Chun-yen”(范仲淹),*Sung Biographies*,第321页)。范直筠祖父范纯仁(1027—1101)为宋哲宗朝的宰相。

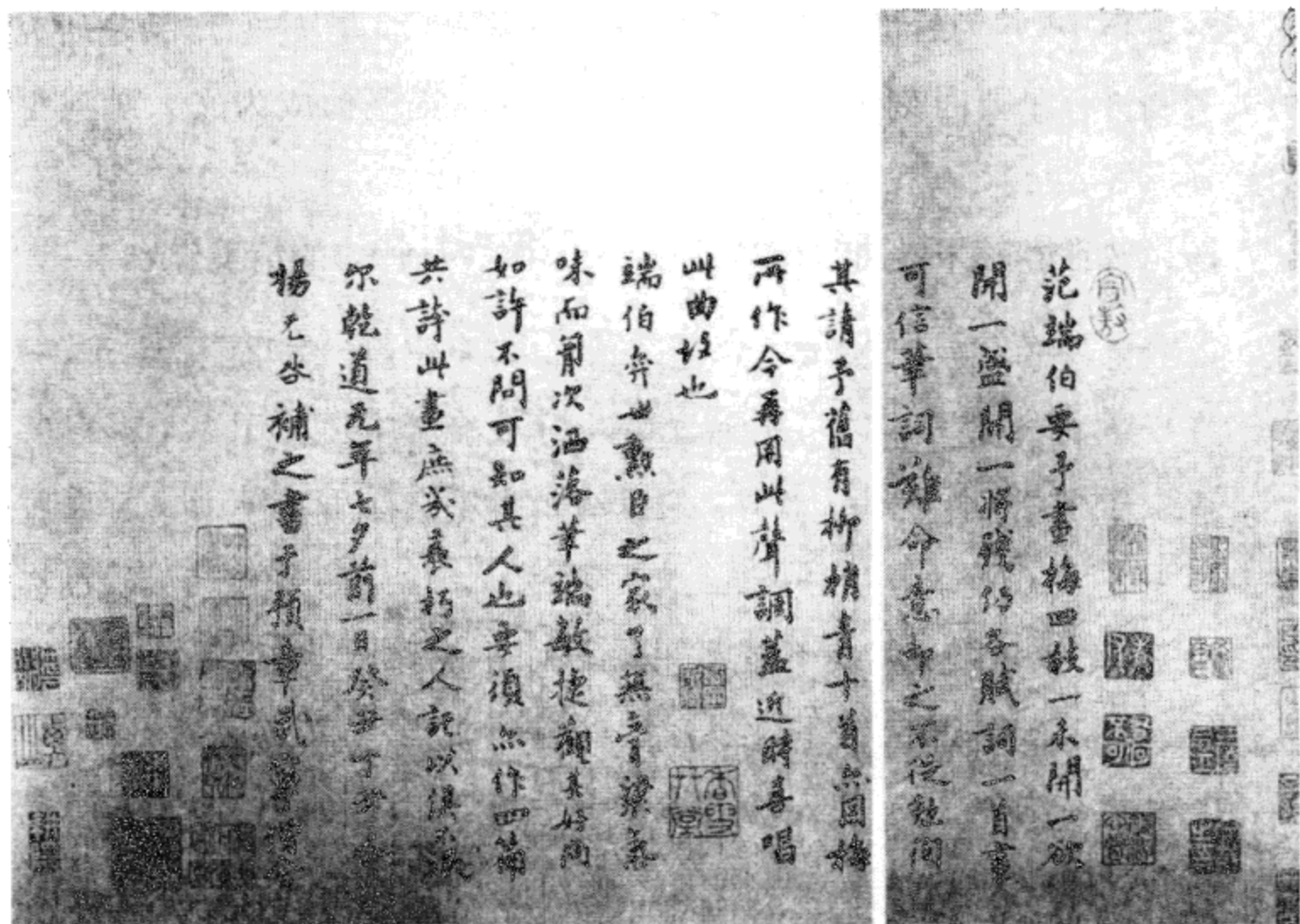


插图 36 扬无咎(1097—1169):《四梅图》,1165年,详见图版3(第6部分;后记)。

宁僧舍。^①

根据艺术家的说法,这幅作品构思时是一幅组合式的诗画作品。他被要求画梅花一生的四个生长阶段,并为之赋词四首题于画上。因此,这幅作品的要求本身是为了表现扬无咎的诗、书、画“三绝”的才艺而设计的。

扬无咎因此创作了《四梅图》。他应范端伯的要求画了4幅墨梅,后又自题4首梅花词,这组词描写了梅花从出芽到凋零的4个生长阶段。每幅画面皆单独成页,合在一起就成了这幅卷轴,在第5页上,扬无咎题写4首词,并加上了后记(见上引文),从而完成了这幅作品。

① 该题词可直接参见《中国历代绘画》卷3,第34—35页。《铁网珊瑚》、《式古堂书画汇考》、《大观录》内有关《四梅图》条目中的书法字体、文本内容有所出入,见第242页,注释②所引;亦见《全宋词》卷2,第1206页(引自《铁网珊瑚》)。有关范直筠的相关材料及其可能与扬无咎谋面的场景,见《过云楼书画记》,《画类》卷1,第6b页(收于《艺术赏鉴选珍》,第178页);徐书成:《杨补之和四梅花图卷》,第16页。

扬无咎的墨梅

扬无咎按视觉时序清晰地呈现了梅的生命过程。画中,每一幅图像中的梅树均是横向布局,树枝上点缀着稀疏地梅花,映衬着空白的背景,清晰地展现了梅花生长中各个阶段的特点,渐次描绘了未开、将开、盛开以及将残四种梅花形态。

扬无咎以一枝长满花蕾的梅枝开篇(插图 37),墨点表示坚强、未开的蓓蕾,隆起的花蕾用三片黑色花瓣相拥而成的球状物来表示。有些花瓣中间呈现内凹的方形,象征着花蕊初吐;有些花朵花瓣分离,花蕊初露,表明着含苞待放。绘画时用湿墨、浓墨,笔法清润。

第二部分(插图 38)开花的梅花渐多,它们借由浓墨、淡墨的勾勒,呈现为饱满的白色椭圆凸形图案,点状的花蕊尖显现其间。扬无咎卷轴的第三部分,梅花怒放(插图 39),花瓣紧凑,出现了更多的椭圆形图案,它们散播开来,平铺成微裂的盘状,露出细长精致的点状或线状的花蕊。笔法更加精致、紧凑,绘画时用干墨。这里,仍有二三朵未开的花苞点和些许丰腴的花蕾以及盛开的花。

第四部分(插图 40)是整个花期的落幕。不再有花芽或花苞,只有那些已全开的花,多数花已成残红,只二、三花瓣,裸露的花萼与花蕊缀于花枝之上,凋谢的花瓣四散飘零。作者用整幅作品中从未出现过的精细来画这些画面。绘画时用干墨,笔法工整。

在《四梅图》中,扬无咎将自己对自然界中梅花的植物形体的理解融入墨梅艺术的线性构图中。他将树枝设计为斜条与直条,用横枝加以平衡,用三角形和梯形的枝桠加以支撑。他用单笔笔画绘根、嫩枝以及枝桠,老枝则由干笔以及富含纹理的笔画画成。在富有表现力的水墨之下,线条没有任何用武之地。扬无咎笔下的花朵也与树枝一样,同样借助线性结构来表现:墨圈、卵形图案、椭圆图案通过简约精致的笔画与清晰的墨点加以补充。

无论是从单独的部分,还是从整体出发,《四梅图》均是经过了缜密的构思。在每一部分,扬无咎用稀疏的弱枝来主导整个画面,树枝伸展



插图 37 扬无咎(1097—1169):《四梅图》,1165年,详见图版3(第1部分)

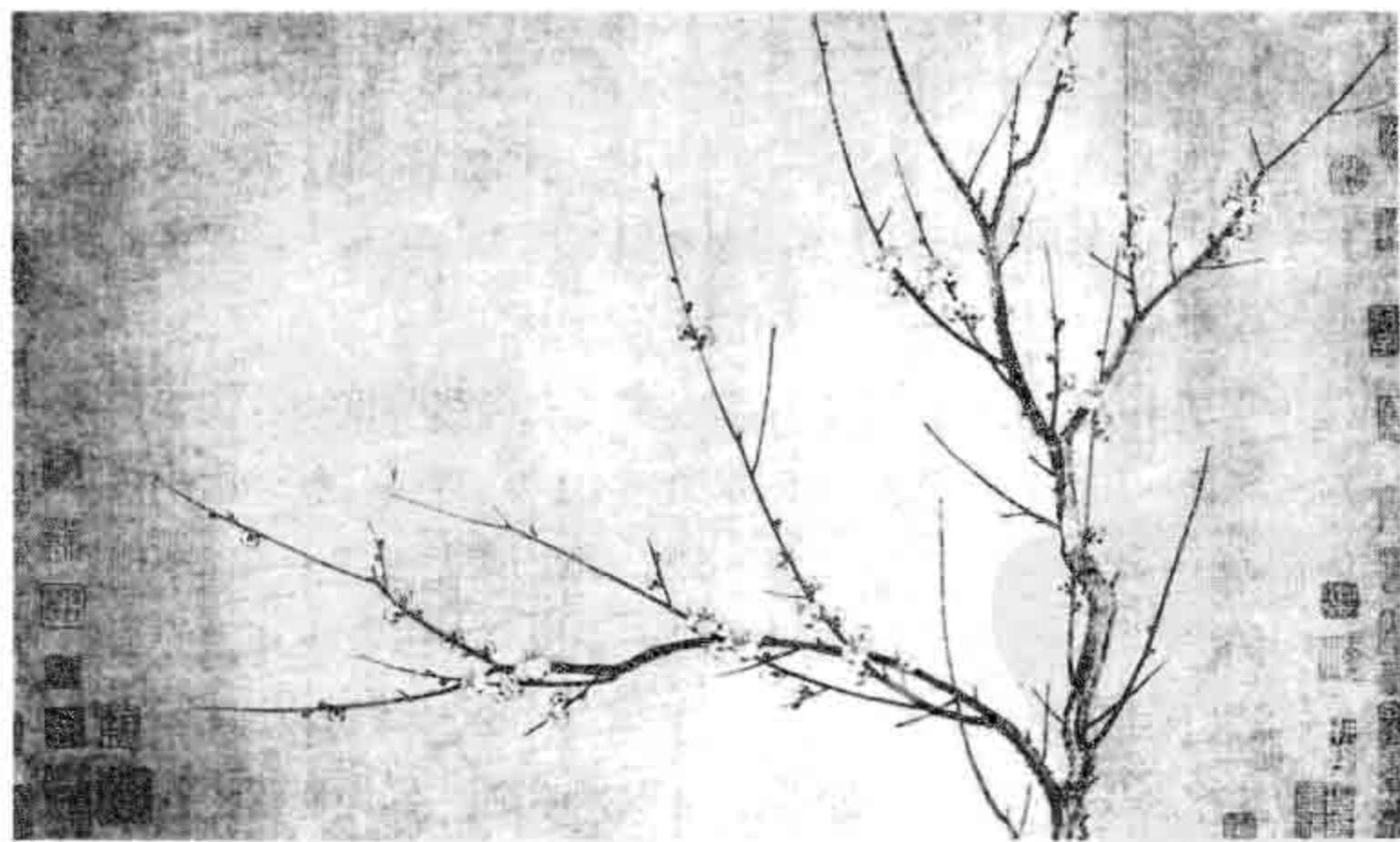


插图 38 扬无咎(1097—1169):《四梅图》,1165年,详见图版3(第2部分)

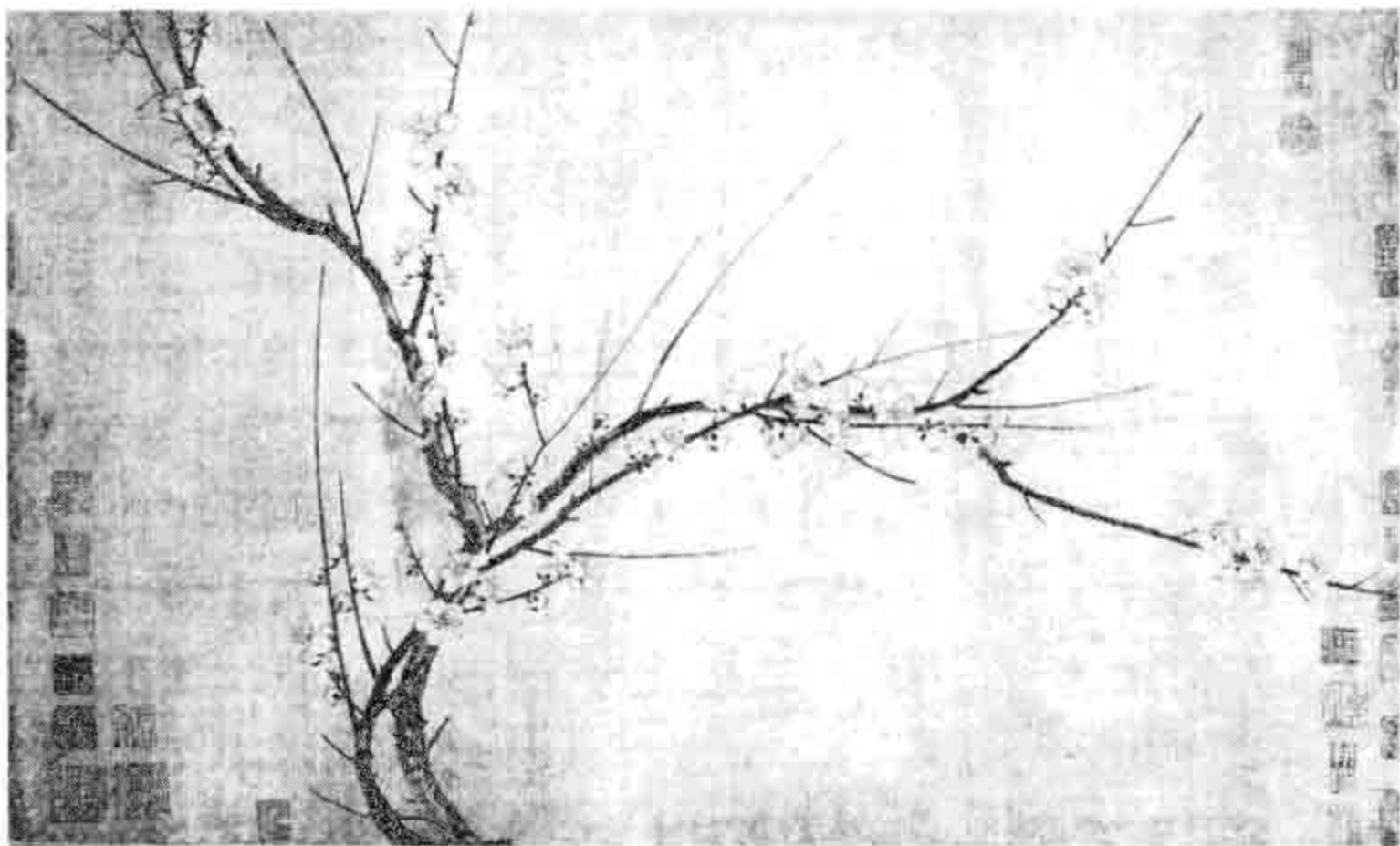


插图 39 扬无咎(1097—1169):《四梅图》,1165年,详见图版3(第3部分)。

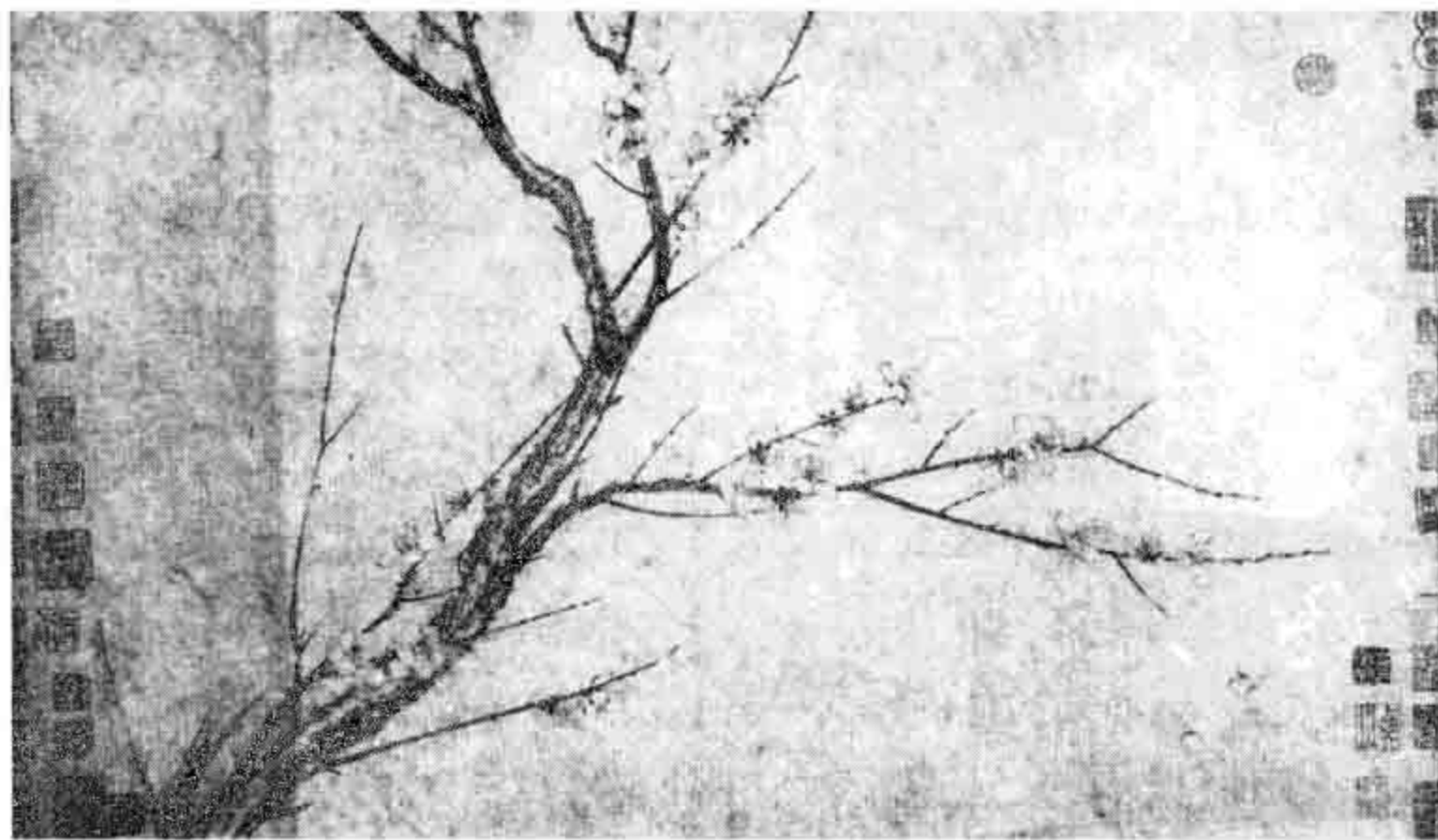


插图 40 扬无咎(1097—1169):《四梅图》,1165年,详见图版3(第4部分)。

出去至少触及纸张的三个边缘。随着卷轴的展开,斜枝与垂直的树枝交替着作为每一部分的主体图案,从这些枝干里,精致的枝桠向画页边缘延伸,构成不完整的三角图案。虽然这幅卷轴应该一部分一部分欣赏,但是一个整体的几何图案统领着这四个部分(图版3):首篇和尾篇(1和4)主要由斜枝进行布局;中间部分(2和3)构成了紧挨地镜像图案,弯曲交叉的水平树枝从垂直轴线的左侧或者右侧(各自)延伸(至卷轴中心)。

如果近距离观察这幅图画,我们发现,扬无咎的梅枝是由离散的、布局完好的水墨笔画塑造的,有开端、有过程、也有终结,就像标准的书法所包含的元素一样。画中,大大小小图案彼此不会融入到其他图案中,而是作为个体保持着自身的特点,构成了平衡、整体的结构。主干与枝桠、枝梢之间的交叉并没有在绘画时省略或者模糊不清,每一笔的始终都有清晰的开端与收尾。长枝不可避免地会被分段处理,为插入花朵和交错的树枝预留空间。有时候,扬无咎会勾勒出花朵以填充那些空隙,或者会增添些许墨迹从而柔和画面的切换。然而,他经常做的是让那些长枝的分段保留清晰,形成了一种间隔模式,从而在巨幅作品中形成小的节奏感。在这些空隙和间隔中我们可以一眼看出树木的植物生长状况,以及形式之间的交叉或者说直率与抽象并置的绘画笔法,后者和前者同样重要。扬无咎从来不会让我们忘记,我们欣赏的是笔墨在纸上的动态运作。

笔、墨、纸是扬无咎表达自己对梅花理解的媒介,三者与要表达的梅花题材本身同样重要,或者可能更为重要,它们都被赋予了双重内涵。扬无咎的笔既能勾勒轮廓,同时又描绘了外表,暗示了本质。与墨一样,扬无咎的纸发挥着多种形式功能。从树枝阴暗的轮廓看,白纸代表了空白的平地,但是如果从他的线描“飞白”法或者干墨皴纹墨迹来看,纸是用来表示梅树上粗糙的黑色树皮中不规则的浅色空隙。同样的,借助于三角形的墨迹以及顶端的弧形轮廓,纸就转化为平滑的白色花苞。当花苞张开柔软的花瓣,继而成为不透明的花时,它们的轮廓显得更加精致,四周白色空间也变得更加紧凑。扬无咎绘画技法的形式特征与笔、墨、

纸所定义的形式一起传达了盛开的梅花花瓣中日渐增加的张力。与之相似的是,梅树新生枝桠并非只是简单地重现其正确的形式与位置,它们的柔软平滑同样可以用更为浓暗、更为湿润的墨以及更圆融、更流畅的笔找到水墨对应物。这种简约的图片以及可感知的、发展的书法笔画是文人画家绘画技法的基础。

因此,从画单枝梅开始到整个卷轴的创作,扬无咎《四梅图》是他对普遍的自然形态进行风格化的代表。在盛放的梅花中,对称的图案以及花瓣与花萼的布局均符合梅的自然形态;笔画、色调之间的平衡、墨水轮廓的轻重、线状和点状的雄蕊、清晰的黑色花瓣代表了扬无咎对植物形态上的特征所做的形式选择。花苞与花簇的结构布局同样如此(插图 3、4)。同样地,正如在自然界所观察到的那样,梅花盛开时光秃秃的树枝就用显著的线形轮廓来表示(插图 3),但是,它们在扬无咎水墨世界中的布局则与作者独特的视角选择是分不开的(插图 4)。扬无咎进行自然描绘与流畅表达的能力主要归功于传统花鸟画的成就,而扬无咎重要的风格化特征(这里,主要是将单色花卉画转化为墨梅画),得益于他的书法经验。

扬无咎的咏梅词

画完梅的一生之后,扬无咎开始了他的诗歌部分(插图 41):

《柳梢青》四首:

词一(未开)

渐近新春。试寻红璫,经年踈隔。小立风前,恍应初见,情如相识。

为伊只欲颠狂。犹自把芳心爱惜。传语东君,乞怜愁寄不须要勒。

词二(欲开)

嫩蕊商量,无穷幽思,如对新妆。粉面微红,檀唇羞启,忍笑含香。

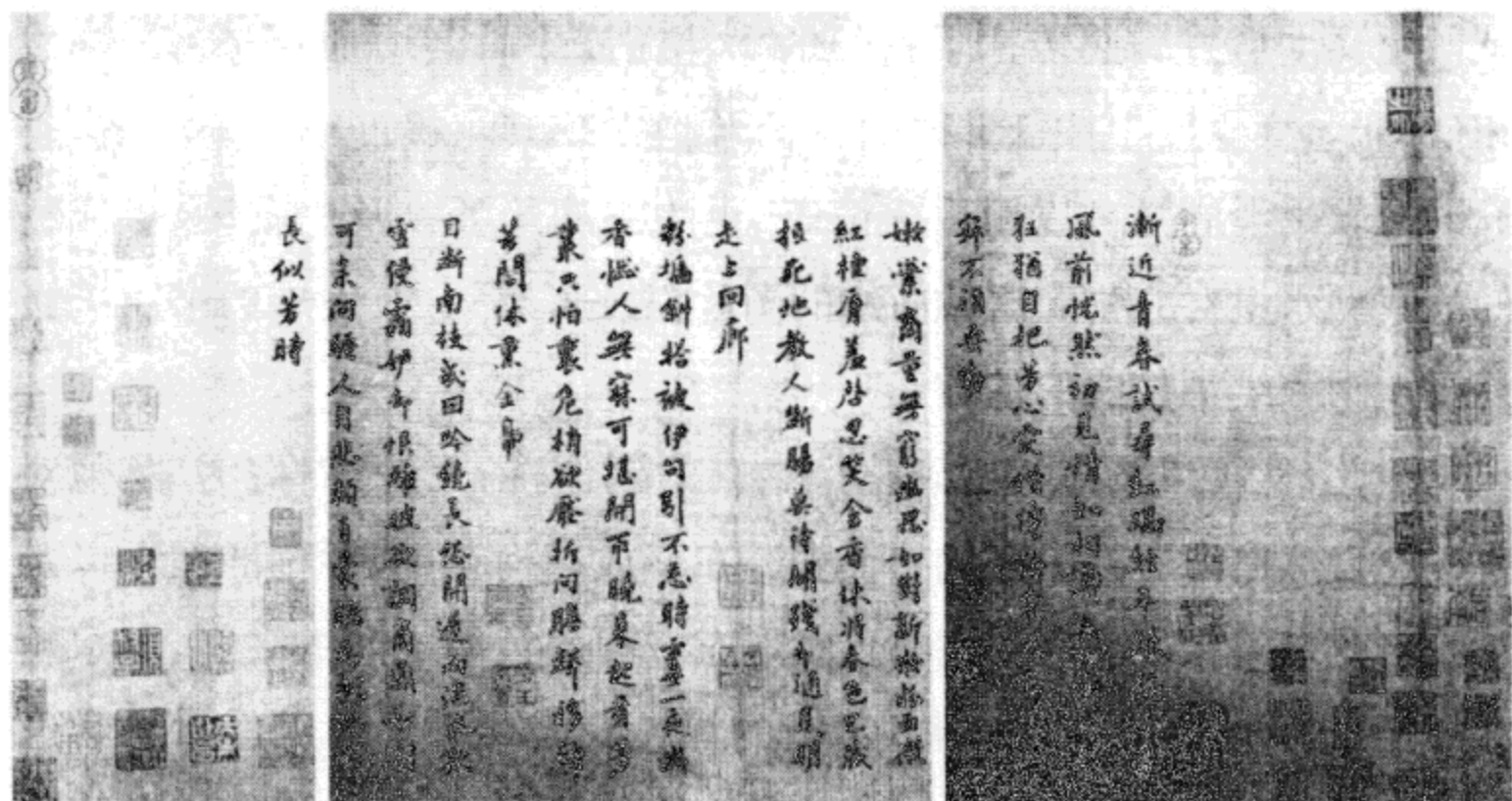


插图 41 扬无咎(1097—1169):《四梅图》,1165年,详见图版3(第5部分,词)。

休将春色包藏。抵死地教人断肠,莫待开残,却随明月,走上回廊。

词三(盛开)

粉墙斜塔,被伊勾引,不忘时霎。一夜幽香,恼人无寐,可堪开匝。

晓来起看芳丛。只怕伊危梢欲压。折向胆瓶,移归芝阁,休熏金鸭。

词四(将残)

目断南枝。几回吟饶,长怨开迟。雨浥风欺,雪侵霜妒,却恨离披。

欲调商鼎如期。可奈向骚人自悲。赖有毫端,幻成冰彩,长似芳时。^①

① 此词可直接参见《中国历代绘画》卷3,第32—33页。《铁网珊瑚》、《式古堂书画汇考》、《大观录》内有关《四梅图》条目中的书法字体不同,文本内容有所出入,见第242页,注释②所引;亦见《全宋词》卷2,第1205—1206页(引自《铁网珊瑚》)。感谢 Grace S. Fong 给我的译文所作的评论。

据我所知,《四梅图》是现存宋代唯一一幅画家既借助绘画,又通过诗歌来写意的墨梅画。它提供了一个独一无二的机会让我们去观察,远在题词作为这一题材的固定特征之前,这位重要的墨梅大师是怎样用宋词来描绘所画的梅花的。扬无咎《柳梢青》四首借助诗人自身的回忆描述了梅花的一生:搜寻花苞、等待花苞开放;欣赏盛开的梅花,呼吸着它们的芳香,采摘一枝梅枝,移归室内;最后,看着它们被风雨飞雪摧残,从而转向个人内心情感的自省,以肯定墨笔能完美保留梅花芳香的能力结束了对梅生命历程的描绘。

扬无咎的主题对我们而言颇为熟悉,例如他将梅拟人化为美人或者少女。“芳心”、“粉面微红”、“檀唇微启”立即使人联想到花卉以及如花美人。它们同样蕴含着香艳成分。扬无咎的梅花画也可以解读为他对一段诱惑或者情事从期待、急迫到追悔、反思这一过程的回忆。毫无疑问,因扬无咎此词作于七夕,词的怀旧韵味在这一特定时刻而得到进一步深化。我们知道,织女和牛郎两人被我们称之为银河的天河所阻隔,而七夕恰是这一对天上情人一年一度得以重聚的时间。^①

当诗歌接近尾声之时,扬无咎的思想转向了政治和艺术。借助“商鼎”这一典故,他表达了自己没能实现报国的抱负,因此,他只能依靠墨笔的艺术力量来代替政治追求。这样,梅的人物形象从梅花美人转向了梅花诗人,梅花凋零的时刻化为获得高位、建功立业的时刻。墨笔的慰藉作用进而有了延伸,它可以对凋谢的花朵、消逝的美人、逝去的爱情以及仕途上的不得志等等给予保存芬芳以及安抚的能力。

扬无咎的词具有明显的香艳气息。在刻画他的如花爱人时,他避免使用当时流行的把梅花美人与纯贞、高尚或者卓越联系起来的联想和描述性语言,也不包含有隐士理想的想法。此外,与许多南宋咏物词不同,扬无咎的词没有大量地使用典故,也就是说,词中几乎不存在一种寓意

^① 关于七夕夜作诗的传统,见 Kang-i Sun Chang, *The Late-Ming Poet Ch'en Tzu-lung: Crises of Love and Loyalism* (New Haven: Yale University Press, 1991), 第 75—79 页。

的提示,需要在阅读时将他的诗歌意图提升到一种崇高的关怀。当他希望在梅花诗歌语境下表现自己的政治抱负时,他会直截了当地引用商鼎,说明他并不打算将诗歌中的政治主题作进一步深入。^①

这样处理并非偶然。《柳梢青》四首是扬无咎咏物词的典型代表,此外,正如我们会在下文中提到,这些梅花词的香艳意蕴是扬无咎作品吸引南宋文人仰慕者的一个重要因素。更重要的是,从墨梅作为中国美德画像的主流所经历的长期发展过程中看,在这幅唯一的存世作品中,宋代墨梅大师通过绘画与诗词来赞扬梅花,书写了许多浪漫的爱情、内心的渴望以及对短暂无常的慨叹。

扬无咎的书法和绘画

据南宋鉴赏家赵希鹄(约活动于 1195—1242)称,扬无咎作品的过人之处在于他继承了唐代大师欧阳询的书法风格,并能够将之融入到梅花绘画中去。^② 赵希鹄的话是什么意思呢?我们可以借助扬无咎《四梅图》的视觉证据来理解赵希鹄的欣赏术语。

扬无咎《四梅图》的题词实际源于他对欧阳询楷书(参见插图 42a、b)的诠释。^③ 扬无咎书法与梅花绘画之间重要的形式承续是非常明显的。书法与绘画形式结构严谨,布局严格、紧凑、墨色淡雅、棱角分明(插图 36、41,以及 37—40)。扬无咎画梅与写字方式一样:用笔节制平滑,画出

① 很难确定扬无咎对于未曾实现的抱负有何遗憾。更有可能的是,就如 Grace S. Fong 曾对我言明的那样,作为一名没有功名的艺术家,扬无咎对士大夫范直筠给予了优美动听的赞美,在题词内,扬无咎提到了范直筠的尊贵血统。

② 参见《洞天清禄集》,第 272 页。

③ 最适合进行比较的例子是欧阳询《化度寺邕禅师塔铭》,书法刻石(插图 42a),作于 631 年,据称扬无咎曾经拥有拓本并临摹过。宋代书法评论家董史说自己家有《化度寺邕禅师塔铭》铭刻,结尾处有扬无咎的亲笔题词,自称为欧阳询“入室上足”。见董史:《皇宋书录》(序作于 1242 年;修订增补本,刊于 1265 年)卷 2(《知不足斋丛书》),转引自《宋辽金画家史料》,第 680 页。

根据传统说法,《化度寺邕禅师塔铭》于庆历初期(1041—1048)被范雍(979—1046)发现时已遭毁坏,范雍将残片藏于书房墙壁内,成为铭刻和雕刻的原本。南北宋过渡时期,因藏在井内得以保存下来。那时候,已有几套拓本面世,原石刻则彻底被毁。南宋文人对《化度寺邕禅师塔铭》给予了高度地赞扬,例如,诗人和鉴赏家姜夔认为它是直接从楷书衍生出的无上作品,见中田勇次郎:「歐陽詢化度寺邕禪師塔銘について」。



插图 42 欧阳询书法、扬无咎书法与绘画。

A(左)欧阳询(557—641):《华度寺邕禅师塔铭》详图,631年,摹拓,纵21.8厘米,横10厘米。翁方纲藏;日本京都大德寺藏。

B(中)扬无咎(1097—1169):《四梅图》,1165年,详见图版3(第5部分)。

C(右)扬无咎(1097—1169):《四梅图》,1165年,详见图版3(第4部分)。

长枝的粗糙结构后,扬无咎将欧阳询式的书法笔画转折点转换成了梅花枝与干的结合点。花朵是紧凑的线描结构,每一处勾勒的圈形花瓣彼此相映,花蕊直立,表示花瓣与花蕊的墨点与扬无咎字体中的墨点同样重要(插图42)。

如同绘画时稀疏的黑色笔画一样,扬无咎在《四梅图》中的书法强调与空旷的背景相隔离。书法中的间距与布局——细小的点与线之间充足的间距,细长的字体之间的垂直间距,将垂直诗句彼此分离的行间距,将文本从大型卷轴中独立出来的纵深边距——都表现了扬无咎书法字体严谨、流畅的特性,这也是其绘画形式的标志。因此,范直筠所要求的画与诗在内容上的延续性通过形式结构与技法之间显而易见的密切关系得到进一步加强,扬无咎用绘画的、书法的形式表现了梅花。

然而,扬无咎的墨梅并不只是用线性绘画风格对细小的植物结构进行富含感情的描绘。他的作品是一种特殊的线描画法,其书法形式和图画形式之间并非是偶然地彼此相像,在绘画创作中,扬无咎有意地将梅花意象融入了书法技法与结构。

在扬无咎的绘画里,这种技法多用于作品细描,而不是补充手法。在这种绘画情境中,书法技法的抽象形式与节奏仍保留了形式上的特性。这就是赵希鹄所说的扬无咎墨梅的独特之处在于他将书法带入到梅花绘画的意思。

在《四梅图》中,扬无咎借助构图严谨的绘画手法实现了自然描绘与书法风格的平衡,这种手法非常少见。他的书法墨梅与其说是抽象的,不如说是简洁的。我曾经指出,对梅的植物特性的精微重现反映了扬无咎吸取了传统花卉画家的经验,这些画家影响着他的一生,完善了他的观察力以及自然描绘能力,使其成为中国艺术史上不可超越的人物。虽然扬无咎绘画中的圈、线、点逐渐构成了形式惯例,最终使文人得以一笔一画地“写”墨梅,但是他自己却没有机械地将书法技法与结构挪用于绘画之中。相反,他探寻着一种书法技巧,以冀做到简洁自然的描绘。扬无咎的绘画体现了融洽与平衡。在这点上,他的线描水墨风格体现了文人画家所创立的白描法的形式技巧与美学价值。白描法是人物画中基本的描绘和表达方式,北宋末期李公麟对之加以发展,完善了其表现能力,强化了绘画中一笔一画的价值(没有因颜色或墨水而模糊不清),并且借助李公麟及其弟子的声望在文人中流行起来^①。最早关注扬无咎的是《画继》一书,书中将扬无咎认定为是追随李公麟的水墨人物画家,后来的许多文本资料记载均出于此。^② 我们可以认为,扬无咎的人物画创

^① 关于李公麟墨画的例子,见《五马图》,纸本墨笔,卷轴,所藏地点不详;影印件(四部分)见: Siren, *Chinese Painting: Leading Masters and Principles*, 第 191—192 页,此画广为流传。

^② 《画继》卷 4,第 52 页。刘克庄也把扬无咎列为包括李公麟在内的善画又工词翰之“艺之至者”(《杨补之词画》,《后村先生大全集》卷 107,第 934B 页),但是这种说法可能是为了将扬无咎视为正统的文人画家,而不是给出一种艺术史的判断。

作影响了他的梅花绘画。更为重要的是,扬无咎采用了唯一被文人所推崇的工笔法,以此法作画,能够满足宋代文人的高雅品味:绘画既是精美的图像,又是书法的笔画。

扬无咎的画明显地将诗、书与画结合在一起,把强烈的绘画风格与微妙的情感结合起来,这些是当时人欣赏其作品的基础。如果我们对《四梅图》已有了足够认识的话,那么我们就可以进一步评估这些画论的文本了(在某一种程度上,一个绘画流派发展是由画论与图画本身所驱动的)。

扬无咎的崛起

1167年,扬无咎出现在《画继》一个简短的条目中,从而被收录进了艺术史记载中,但是,他并不是以墨梅大师的身份入选《画继》的,而是以擅长作李公麟式的水墨人物画而收录其间,除此之外,没有记载其他的绘画题材或者特长。^①除了宋代画论之外,首次注意到扬无咎与墨梅出现有关的著作是曾敏行《独醒杂记》与范成大《梅谱》。

曾敏行《独醒杂记》(约成书于1175年)

之前,我们提到曾敏行记载了墨梅绘画的崛起是因为徽宗对陈与义的水墨梅五绝表示赞赏的结果。^②继而,曾敏行将墨梅发展进程的考察转向更靠近自己生活的年代,转向扬无咎的艺术,他说:

绍兴初(1131—1162),花光寺僧来居清江(位于今江西省)慧力寺,士人杨补之(扬无咎)、谭逢原与之往来,遂得其传。补之所作,后益超出,格韵尤高。然觞次醉余,虽娼优墙壁皆为之,他有求者,往往作难。逢原每不乐补之所为,而墨花实不逮,唯长于平远,遇志同气合者,始为作之。若以游艺请,则牢辞固拒,如不愿闻。故其画

^①《画继》卷4,第52页。

^②讨论见第七章。需要注意的是,陈与义诗句很可能与仲仁画没有直接联系,而是在创作时运用了仲仁绘画时所用的倒晕法而获得了灵感。

亦不多见，人亦不知其名也。^①

据曾敏行所说，墨梅绘画艺术很可能通过一个仲仁的弟子，即花光寺僧，从湖南传到江西，从仲仁传至扬无咎。至于扬无咎的创作，这本笔记小说很快便从艺术转到奇闻趣事。我们可以看到，在由仲仁向扬无咎过渡之际，墨梅绘画创作已经从寺院中的私人活动转变为寺院中的公开表演，这种实践被认为是背离（但并不是无价值的）了扬无咎梅画“格韵尤高”之意。由于理想的墨梅大师在元代将模式化，因而很值得去注意与扬无咎有着同样高尚气节的另一个人物，即谭逢原。谭逢原作品不如扬无咎，声名不显（虽然有曾敏行的赞扬或慨叹，但仍然没有获得尊重），原因在于他只将纯真的艺术作品赠予他认为值得尊重的人。

范成大《梅谱》（约成书于 1186 年）

最早对扬无咎绘画有过实质性评论的是在范成大《梅谱》的结尾处。在讨论了 11 种不同的梅（也包括腊梅）后，范成大从自然界的梅转向了艺术界的梅，附了一段有关墨梅的评论：

近世始画墨梅，江西有扬补之者尤有名，其徒仿之者实繁。观扬氏画，大略皆气条耳，虽笔法奇峭，去梅实远。^②

范成大的评论提醒我们，墨梅被认为是 12 世纪晚期的当代艺术。他们肯定了扬无咎是这一题材的领军人物，指出当时仿效他的绘画风格进行墨梅创作的人很多。在范成大看来，扬无咎的声望有些言过其实。^③他承认扬无咎的名望和影响，但是对他的作品却没有过高的评价；他

① 《独醒杂志》卷 4，第 1b—2a 页。

② 《范村梅谱》后序，第 4a—b 页。

③ 范成大将他的赞美给了一位并不以绘画闻名的人。他在此篇末尾总结说：“惟廉宣仲所作差有风致，世鲜有评之者，余故附之谱后。”（《范村梅谱》后序，第 4b 页）。

廉布一生因受岳丈张邦昌（卒于 1127 年）的牵累而备受打击，张邦昌是被金人扶植的傀儡皇帝。廉布迁居南方后，绝意仕宦，转而钻研绘画。他以画水墨老树、竹、石、柏、松著称于世。他的真迹没有流传于世，文献记载也无法揭示他独特的绘画风格，因此，我们无法将他的梅画与扬无咎梅画进行比较（关于廉布传记和他的绘画材料选篇，见《宋辽金画家史料》，第 632—627 页）。

承认扬无咎的技法有他的优点,但却认为他的作品过于简单化和程式化。

范成大《梅谱》中的记载表明了作者对于新兴的梅花模式感到些许不满。当然,范成大极其坚定地钟情于梅花,通过花圃、诗歌以及《梅谱》这样的著作表达了他对梅花的热爱(在我看来,范成大《梅谱》是第一本专门研究梅的著作)。他的不满可能源于个人的梅花爱好,这种爱好后来促使张镃草拟了他的梅花礼规。或许,作为一个自然主义者,可能他在绘画方面所进行的自然描绘比其他人更加得心应手,世人所谓的墨梅大师作品让他感到愤怒,对他而言,对梅的粗略勾勒贬低了它们的题材,而他自己却是对梅进行过详尽地分类。或者,可能范成大的口味已经过时了(范成大并不是以鉴赏能力出名的)。无论如何,范成大是一个造诣高深、成就卓著的人,不管他这种特殊的偏见如何,他的评论可能是老一辈文人士大夫在12世纪末期观赏墨梅时所产生的客观和公正的描述。

赵希鹄《洞天清禄集》(成书于1242年后)

在范成大《梅谱》中,扬无咎只是一个注脚,但到了13世纪中叶,他受到了美学家赵希鹄的高度赞扬和追捧。赵希鹄《洞天清禄集》可能是最早的关于美丽生活的指南,^①书中,他说:

临江(位于今江西省)扬无咎补之学欧阳,率更楷书,殆所逼真,以其笔画劲利,故以之作纸梅,下笔便胜花光仲仁。

补之尝游临江城一娼馆,作折枝梅于乐工矮壁。至今往来士夫多往观之。娼藉此以壮门户。端平间(1234—1236)为偷儿窃去其壁,车马顿希。

今江西人得补之一幅梅,价不下百千金,又诗笔清新,无一点俗

^① R. H. van Gulik, *Chinese Pictorial Art as Viewed by the Connoisseur*, 附录 I (B), 注 27, 第 489 页。

气，惜其生不遇苏黄诸公，今人止以能作墨梅目之，竟无品题之者。^①

在赵希鹄的评论中，我们发现，高超的绘画成就与放浪行径混为一体，这与曾敏行的评论是一致的。赵希鹄用夸张的市场价值表达他对扬无咎艺术的美学评价，最重要的是他强调扬无咎墨梅画的独特品性。

无论是图像的简化，还是忠于自然原貌的不足，这些惹怒范成大的因素不是赵希鹄关心的问题。发生变化的可能不是绘画本身。他们欣赏的很可能是类似的绘画作品，在《四梅图》中，我们可以看到范成大和赵希鹄所提到的特征：稀疏的树枝，劲利的笔画，简约的技法。发生变化的是主导着欣赏视角的思想（而且我们会发现，这种对墨梅欣赏的变化并没有随着宋代的终结而结束）。

赵希鹄发表了新兴的墨梅欣赏方法，称赞扬无咎笔画“逼真劲利”，他并没有像范成大那样，勉强认可扬无咎的技法，而是将其视为画家扬无咎成就的关键所在。对赵希鹄而言，着眼点是笔画本身。赵希鹄断言扬无咎的主要成就在于他将习练欧阳询的书法经验融入到了墨梅绘画中去。我们或许可以质疑赵希鹄的主观臆测，因为他将扬无咎同苏轼与黄庭坚的经历等同，然而，在扬无咎《四梅图》中我们可以清楚地发现扬无咎学欧阳询书法的痕迹（插图 42a、b）。我们也展示了书法结构和笔画与梅画图像之间重要的形式关系（插图 42b、c）。在赵希鹄的评价中，这种书法笔画不仅将扬无咎的墨梅绘画区分出来，而且使他的绘画胜于他人。在赵希鹄看来，正是因为扬无咎运用书法技巧画梅才决定性地使他的画超越了早期墨梅大师仲仁。

对赵希鹄及其追随者而言，扬无咎墨梅的突出之处不仅仅在于绘画与书法艺术，还在于诗歌。一幅与《四梅图》极其相似的图画很可能促使刘克庄（刘与赵希鹄为同时代人，但比赵年青）在《扬补之词画》中如此说到：

^① 《洞天清禄集》，第 272—273 页；我读过中田勇次郎的『文房清玩』卷 1，第 22 页的译文（东京：二玄社，1976，）并采用了 Bush, *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037—1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555—1636)*, 第 114—115 页和 Bush, Shih, *Early Chinese Texts on Painting*, 第 206 页的译文。

艺之至者不两能：善画者不必妙词翰，有词翰者类不工画。前代惟王维、郑虔（活动于737年左右）兼之。维以词客、画师自命，虔有三绝之名。^①本朝文湖州李龙眠亦然。过江后扬补之，其墨梅擅天下，身后寸纸千金，所制梅词柳梢青十阙，不减花间香奁、及小晏秦郎得意之作，词画既妙，而行书姿媚精绝，可与陈简斋相伯仲，顷见碑本，已堪宝玩，况真迹乎？孟芳此卷宜颜曰：逃禅三绝。^②

刘克庄对扬无咎成就的高度赞扬可分两个层面：一是文人画，一是文人喜欢的词。这里，扬无咎《四梅图》再次为解读刘克庄夸张的评论提供了基本证据。我们可以对他将扬无咎与王维、文同和李公麟相提并论表示怀疑，也可以对他将扬无咎与北宋词人晏几道和秦观等量齐观表示质疑，但是我们应该明白他的意思。我已经提到过，扬无咎是怎样有意地将诗、书与画融入到《四梅图》这样一幅作品中以展示他的“三绝”才艺的。就扬无咎的绘画而言，宋元文献中经常引用扬无咎运用李公麟白描法所作的人物画。在承认题材差异的同时，我们有理由将扬无咎在《四梅图》中运用的线描法与李公麟白描的人物画与骏马画联系起来。最后，读完扬无咎的四首梅花词后，我们就可以理解，刘克庄将扬无咎的词作与《香奁集》、《花间集》的词作相比并非是出于随意，而是因为这些词都属于香艳诗。

《香奁集》是韩偓以宫廷妇女为主题的一部浪漫诗集。沈括特称其为“艳词”；其他评论家也称：“《香奁集》百篇，皆艳词也”。^③《花间集》由

① 唐玄宗在郑虔给他的诗、画、书等礼品上题写“三绝”二字。见 Acker, *Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting*, 第2章, 第258—259页, 和 Soper, “T'ang Ch'ao Ming Hua Lu: Celebrated Painters of the T'ang Dynasty, by Chu Ching-hsuan of T'ang”, 第226页注112。

② 《扬补之词画》，《后村先生大全集》卷107，第934B页。

③ 《梦溪笔谈》卷16，第534—535页（条目275条），以及第535—536页注解。沈括认为，此文集实际上为和凝（898—955）所作，被误归于韩偓。现代学者将其视为韩偓的作品。参见 Beth Upton, “Han Wo(韩偓)”, *Indiana Companion to Traditional Chinese Literature*, 第395页，该文也是所引文献的资料出处。

赵崇忞(活动于10世纪中叶)编纂,是现存最早的词集。词作的主题是男女爱情,女子经常以花比,词藻香艳,讲述的是人们的快乐与情感而不是去试图影响人们的道德意识以及讽喻社会等。《花间集》的上述特征,就像我所说的,正是扬无咎为《四梅图》题写的梅花词的基本特征。^①

重要的是,刘克庄对扬无咎的欣赏既容纳了文人画的价值,又包含了对香艳的欣赏。在刘克庄看来,王维、文同以及李公麟营造的理想与《花间词》传统中抒情的精美与明显的情色内容相一致,最好的例子是当时晏几道和秦观的诗作。刘克庄的言论强有力地提醒着我们,当扬无咎的绘画惯例在墨梅模式中占据决定性的地位时,品评其作品的欣赏术语与宋代灭亡之后占主导地位的“孤高伟特之操”^②等墨梅欣赏语言存在着很大的不同。

赵希鹄与刘克庄的观察体现了南宋一代文人期望为墨梅流派建立新的美学观念所做的急速调整。在这样的状况下,随着文人开始使用书法式绘画的线性结构以及强烈的笔画,价值观不仅偏离了传统画院绘画中所具有的苛刻的自然描绘,而且也偏离了仲仁等水墨画革新者所提倡的表意朦胧的绘画形式。^③

绘画本身之外的因素对扬无咎的崛起也发挥着作用。对扬无咎在诗歌、书法与绘画方面成就的引用以及对三种艺术统一于创作活动的特殊价值的认定——就像它们或统一于一幅作品之内,或彼此影响一样——证明了墨梅画是值得文人运用的载体。随着墨梅进一步进入文人的美学观念之中,这些价值观迅速成为墨梅理论与创作实践的核心元素,最终构成基本的假设而不是某一艺术家或者艺术作品的特殊品质,它是基本的前提而不是个人的偏好。

① 参见 Lois Fusek, *Among the Flowers: The Hua-chien chi* (纽约:哥伦比亚大学出版社, 1982), 序论; 见 Marsha Wagner, “Hua-Chien chi (花间集)”, 收于 *Indiana Companion to Traditional Chinese Literature*。

② 宋濂:《题徐原甫墨梅》,《宋文宪公全集》卷3,第77页。

③ 刘克庄和赵希鹄称颂扬无咎的笔法,将其水墨梅枝描绘为坚如“铁石”,使人相信他“名不虚得也”。见《花光梅》,《后村先生大全集》卷107,第934B页。

最后,还有人的因素。什么样的人 would 画墨梅? 选择这种创作实践的人所画的墨梅又暗示了什么? 墨梅的未来掌握在文人手中。从某种意义上来说,扬无咎所做的是仲仁未能做到的。仲仁从未借诗歌或者其他著作来说明他自己。那些仰慕他的文人对其大加颂扬,创造了一个修养高深、优雅脱俗的僧人形象,使他看上去更像儒家文人或者儒家君子。相反,扬无咎不是杰出的僧人,而是典型的文人,他是著名的宋词作家、书法家、梅花画家。虽然仲仁与黄庭坚在现实生活中有所关联,但仰慕者认为扬无咎才是与黄庭坚和苏轼相匹敌的不二人选,并将他与文人画元老王维和宋代大师文同与李公麟并驾齐驱。在这种背景下,扬无咎这位词作家、书法家与画家的艺术在宋代晚期的实践者与鉴赏家世界中崛起,而画僧仲仁的墨梅则跻身永恒的、声名卓著,却鲜为人所模仿的前辈的艺术行列中。

从仲仁到扬无咎: 艺术创作与艺术价值观的转变

宋代晚期以来,墨梅一派皆以仲仁为这一流派的鼻祖,扬无咎是他的继承者。有些资料表明扬无咎是其嫡系弟子,这显然是不可能的。^① 其他资料认为,梅画是通过一位仲仁所在寺院的僧人,游访到扬无咎的家乡后,才从仲仁传到了扬无咎那里的。^② 所有资料都认为扬无咎是仲仁的后学。

实际上,扬无咎并没有运用仲仁的技法作梅。他的线描墨梅也不是以仲仁水墨花为基础的风格发展而带来的结果。这种画法实际上是一种突破,是对传统花卉画和文人画成就的根本取舍。

扬无咎的墨梅更趋自然化和高度的结构化,它比仲仁的泼墨花卉画

^① 例如,吴太素注意到,仲仁晚年将其技法传授给六七人,惟有扬无咎精通妙理(《原始》,《松斋梅谱》卷1,第45页;点校本,第263页)。关于这两人的关系当时人并没有记载。仲仁时代的人认为他晚年已无法四处游历。

^② 《独醒杂志》卷4,第1b—2a页。

更加保守。大凡仲仁拒绝清晰的图片与线性的结构的地方，扬无咎均采用之并使之完善。仲仁用湿墨营造朦胧无序的花朵，仰慕者将其比作“梅影”，它让人们从烟雾细雨中看朦胧梅花。相反，扬无咎采用书法笔画，借助结构鲜明的线性布局诠释梅。当仲仁的仰慕者惊讶于他用柔和散漫的墨迹神奇地融合为花瓣时，扬无咎的支持者则称其技法“逼真劲利”；当仲仁的泼墨法唤起梅花的天然气质时，扬无咎的强劲笔法使人感觉到梅花的庄严、优雅、圣洁。^①

虽然视学证据和个人评价证实了第一代与第二代墨梅大师之间的分歧，但墨梅作为正统题材的确立需要这种传承与延续。通过研究现存最早的吟诵墨梅的篇章——13世纪中叶赵孟坚所作的墨梅绘画诗，我们可以展示出那些文字所讲述的表面传承背后的艺术史断裂线。^②

赵孟坚以陈述正统传承谱系开始其文章，这一正统传承谱系为后世追随者订立了模式。他说：

逃禅祖华光，得其韵度之清丽。闲庵绍逃禅，得其潇洒之布置。回观玉面而鼠须，已自工夫较精致，枝枝倒作鹿角曲，生意由来端若余。^③

这里，我们应当注意到如下几点：首先，虽然仲仁被视为“鼻祖”，这个谱系中提到的第一个名字却是扬无咎。其次，价值取向在两代人之间传承中发生明显变迁：仲仁重意，扬无咎重形。扬无咎自仲仁那里得到的是难以言表的：大师的“韵度”，举止风度、思维模式的风格；汤正仲自

① 对两位大师墨梅范式的对比长久地反映在追随者的作品内，他们参考了图画的呈现面貌，并在诗歌意境中运用了受其画作激发的灵感。在《宋辽金画家史料》第592—607页（仲仁）和第675—686页（扬无咎）内的有关仲仁和扬无咎的赏析对比中，可以清楚地发现这点。

② 赵孟坚画梅花韵文存有两篇“自述”，被大量刊载传播。它们将在本章最后一部分详加论述和佐证。

③ 赵孟坚：《赵孟坚自述梅竹三诗》，抄本见《石渠宝笈续编》，第1934A页。英译参见Wong, *Masterpieces of Song and Yuan Dynasty Calligraphy from the John M. Crawford Jr. Collection*, no. 9。关于此文的详细讨论见下文。汤垕作品的日期，见《宋辽金画家史料》，第716页；关于他的梅画，见下文。

扬无咎那里得到的是相当明确的：大师的“布置”，或者说是融合诸多形式元素的技巧方法。其三，赵孟坚以绘画笔画与线性结构，例如为后世所认可并命名的“玉面”、“鼠须”、“鹿角”^①等技术为优先考虑的原则，认为后世墨梅要优于早期墨梅。最后也是最基本的一点是，初学者可以向谁学画墨梅？仲仁当不再位列其间，因为赵孟坚在篇尾提醒学生说：“从头总是扬汤法。”^②

法

从艺术史意义上讲，扬无咎的墨梅代替仲仁的墨梅成为文人画主导模式，原因在于扬无咎的墨梅被认为有“法”：他笔下的枝与花如同典型的书法作品一样，体现出形式风格与运笔风格，可以为人研究、运用和掌握。他的梅画可以通过这种方式被人解读、简化或者模仿，因为实际上，他对梅的视觉解读是以书法为基础的。在这些条件下，运用创作惯例，借用重复的形式来锁定情感，是用来弥补灵感所不能提供的创作手法。

仲仁对“法”谈及甚少。他的泼墨法主要源自于灵感、偶然以及仰慕者的暗示，他们希望在他的湿墨花晕里发现更多的内涵。其他画家虽然同样可以运墨于纸上，却很难创造出相同的意境。仲仁的成就并不能理解为“法”，因此，它既不能作为绘画训练的模式，也不能作为评判作品优劣的标准（对某一题材而言，后者逐渐成为一种令人烦恼的问题，它的理论要求将其推向了与画意对立的境地）。^③ 扬无咎提供了一种经典模式，成为广泛应用的必要前提，为文人绘画流派的崛起创造了必要平台。从历史上看，扬无咎的风格成为过渡期重要的发展阶段。通过对自然界中梅花的客观描绘和主观的梅花理想彼此之间的结合构成了形式风格与运笔风格，可以被人完美的模仿（可以实现其最终卓越的转化）。这种形式体系成为墨梅正统绘画得以流芳青史的关键所在。

① 关于这些笔法的更多讨论详见下文。

② 抄本见《石渠宝笈续编》第 1934B 页。英译参见 Wong, *Masterpieces of Song and Yuan Dynasty Calligraphy from the John M. Crawford Jr. Collection*, 注释 9。

③ 写实与写意之间的张力将在第十一章详细讨论。

在书法上,文本为文人创作活动提供了机会;固定的汉字结构规定了它们自身的图像元素与构成;所选书法风格进一步界定了其形式呈现;特定的模式提供了具体的(或是有意义的)结构和风格转换的起始点。如今这种已然建立的新兴体例在梅画领域中展开:梅花、植物结构以及扬无咎的技法为墨梅大师和初学者进一步通过墨梅形象“写出”他们的理想提供了形式上的方法。^①

扬无咎《四梅图》中,枝用“飞白法”,花用“圈瓣法”,成为这一流派的普遍形式。如果对从宋代晚期到目前为止,代表了各个层次绘画水平的众多画家所创作的大量墨梅画作做研究,我们会发现很大一部分绘画采用了来自扬无咎绘画实践发展而来的规则。^②

在宋代晚期以及元代文人对仲仁和扬无咎所作的评论中,我们看到墨梅规则随着文人独特的价值取向的变化而变化。当他们吟诵墨梅诗文时,或者当他们单独引用或探讨仲仁时,他们的言辞总是充盈着敬意,他们都给出了很高的评价。但是当对两位大师进行比较时,扬无咎似乎更胜一筹。^③

墨梅典范的彻底转换体现在元代早期鉴赏家王恽(1227—1304)的评论中,他在一篇扬无咎的墨梅题跋中,记载说:

花光梅在前宋为第一……及补之一出,变枯硬为秀润,曾观春

① 法在传统范式功能中的中心地位在李衍(1245—1320)《竹谱详录·序》结语处说的很明确:“故一依其法,布列成图,庶后之学者不陷于俗恶,知所当务焉。”《竹谱》,见《中国画论类编》第1055页;英译见 Bush, Shih, *Early Chinese Texts on Painting*, 第278页。更多讨论见第十一章。

② 关于从宋代到20世纪中叶代表性的墨梅选篇,见 Bickford, *Bones of Jade, Soul of Ice: The Flowering Plum in Chinese Art*。

③ 刘克庄对仲仁和扬无咎的才华进行的对比当属例外(《花光梅》,《后村先生大全集》卷107,第934B页):

见杨补之梅花障子,其枝干苍老如铁石,其葩蕊芳敷如玉雪,信乎名不虚得也……盖补之画梅花,尤宜巨轴;花光则不然,直以矮纸稀笔作半枝数朵,而尽画梅之能事。

文中刘克庄将两位大师的差异理解为风格与布局的不同。扬无咎的铁石风格与布局适宜于巨轴;仲仁的长处在于他能够在小幅画作内充分表现梅的精神。

风、雪溪二图者，乃知予言为不妄。^①

在王恽评语中，似乎北宋文人过高评价了仲仁的梅花创作，原因在于他们并不知道有更好的梅画。一旦扬无咎的墨梅出现，仲仁的艺术就暴露出了缺点。王恽并没有分析仲仁与扬无咎的风格，他也没必要这么做，对他而言，他的结论是不言而喻的：只要观看画面就可以了。如果说他的言辞过于吝啬尖刻的话，那么他的判断似乎为共识与常识提供了佐证。但是，什么才是这种明显的传统观念的视觉基础呢？

扬无咎在绘画方面取得优势的关键在于他采用了书法笔画，这是文人宝贵的财富，是他这个社会阶层普遍的视觉语言，是其作为业余画家的生命线。我们记得，赵希鹄赞扬扬无咎的书法，称其“逼真劲利”，“下笔便胜华光仲仁”。^② 赵孟坚的评论则标志着墨梅风格与价值内涵发生了决定性的、不可逆的变迁，即从没有画笔的墨渍法到书法笔画，从柔和写意的形式到锋锐的描绘与强劲的结构。

自宋至元代，书法绘画技法逐渐成为墨梅以及其他文人画题材的主要绘画方法。因此，元代作家范梈(1272—1330)在给扬无咎墨梅题诗时得出了令人激动的结论：

笔端不有兰亭骨，
莫写园林雪后花。^③

范梈所言的“骨”是指王羲之(约 307—约 365)书法作品《兰亭序》的结构，它是中国艺术史上最为世人推崇、模仿最多的书法作品。范梈用中国汉字“写”代指“画”，从字面上看，就是“书写”的意思。

扬无咎非常适合成为持这种思想倾向的画家的样本，这一点是很明显的。在这种条件下，对仲仁的评价又有什么变化呢？我们可以通过比

① 《跋扬补之墨梅后》，《秋涧先生大全集》，卷 72(《四部丛刊》)，转引自《宋辽金画家史料》第 681 页。

② 《洞天清禄集》，第 272—273 页。

③ 《题补之墨梅》，《范德机诗集》，卷 6(《四部丛刊》)；转引自《宋辽金画家史料》第 684 页。

较元代早期与晚期文献记载中对两者的品评,来看对仲仁的地位及态度改变的迹象。

元代早期鉴赏家汤垕(约活动于1322—1329年)这样称赞仲仁:“华光长老以墨晕作梅,如花影,然别成一家,政所谓写意者也。”^①汤垕称仲仁墨梅的特征是“花影”,回应了仲仁的那些宋代仰慕者,后者强调影子与精神的明确性,称其画展示了深邃的精神理解。^②汤垕将仲仁绘画界定为视觉上的“写意”画,认同简化绘画的重要性,并赋予其价值内涵。汤垕所用术语“写意”的含义要通过与其相反地“写生”作对比方能凸显其价值,比较后,人们认为,写意从本质上高于对外形的详尽直观描绘。^③

但是,到元代晚期,即14世纪中叶,当我们再次在《松斋梅谱》中发现“影”与“意”两个术语时,这些术语不再同时包含在仲仁的绘画实践中了,“花光写梅但画其影,补之作画必求其意”。^④如今,“影”、“意”两分,它们被重新分配,涵义也发生了变化,被赋予了各自的优缺点。对扬无咎墨梅模式的介绍再次改变了对仲仁的评价。与扬无咎的图像相比,仲仁的“影”有局限性与模糊性。在通过绘画探求梅意或者梅之精华中,是扬无咎而不是仲仁起了重要作用。那么,为什么会出现这样的情况呢?我猜想,到了元代晚期,文人的“意”逐渐发展为包括法、骨、笔三者,它们是“写意”必不可少的组成部分。仲仁在运用湿墨画朦胧花卉时拒绝采纳这种技巧和审美观;相反,扬无咎的墨梅则是以这些原则为基础的。

扬无咎墨梅模式的成功代表了新的墨梅创作者对墨梅的成功运用,他们将墨梅与自身相连,采用了与仲仁墨梅有关的理想,欣赏着仲仁在墨梅创作中赢得的声望,但是他们却放弃了仲仁的绘画方法。文人对于精细结构以及通过笔画来表达的品味使他们远离了仲仁的落墨法而转向扬无咎明畅的线描风格。同时,创作实践需要一个可以重复的模式,

①《画鉴》,第423页。

②参见第七章。

③参见第十一章有关黄氏和徐熙的讨论。

④《梅说》,《松斋梅谱》卷2,第67页;点校本,第271页。

既可以反映上述品味,也可以照顾到墨梅画创作者的优势与劣势,这些画家绝大部分更擅于书法,而非绘画,这种需求使得扬无咎成为业余画家竞相效仿的焦点。

随着笔画在墨梅创作与欣赏中居于主要地位,仲仁的水墨风格逐渐退出了舞台,扬无咎的墨梅则成为经典模式与题材标准。^①同时,“花影”也随着仲仁笔法淡出人们的视野而逐渐消失。^②很少会有如王恽那样的文人去直接贬低仲仁的墨梅,相反,他们将仲仁放入某种梅花殿堂里,在那里,仲仁与梅花诗人林逋一起共同主宰了800余年的墨梅绘画与题词。这样,墨梅画家尊称仲仁为前辈,但是他们却采纳了扬无咎的风格。

扬无咎的前景

讨论过扬无咎的崛起及其取代仲仁之后,我们可以预测扬无咎墨梅的后世发展情况。墨梅意象的转化并没有在扬无咎那里结束。我将进一步说明,在政治与文化变迁之际,后世作家净化并加强了扬无咎的生平传记,文人画家在绘画题词中则避开艳词,采用了源于扬无咎的创作惯例来画自然墨梅或者抽象墨梅,使他们远离了扬无咎严谨的意象和严格的绘画技法。

扬无咎的外甥汤正仲用布满水墨下的留白表示梅花,中和了舅舅犀利明晰的线条。扬无咎的嫡传弟子徐禹功(图版4)运用这种方法画墨梅,并因其大胆创新而非笔法的流畅或者细微闻名于世。承续此类风格的后世画家愈加远离扬无咎不容置疑的明晰笔法,重新进入一种被雾霭笼罩的花与枝下浪漫的朦胧之中(图版6)。扬无咎忠实的仰慕者、宋代晚期的赵孟坚的作品与个人声望在确立扬无咎无可匹敌的墨梅大师地位时发挥了重要作用,他自己所创作的《墨梅》(图版14)与画院传统的技

① 汤垕观察了元代赵孟頫(1254—1322)所习之仲仁技法,认为仲仁并不适于作为技法实践的典范,他作花时会另觅他法(《画鉴》,第423页)。宋元时代的文人用线性和纹理清楚来描绘仲仁的枝干(参见第七章)。汤垕的评论说明赵孟頫吸纳了仲仁强调技法的模式,但拒绝完全依赖于墨,而是寻找出更适于自己画花的方法。

② 汤垕说,他平生只见过四、五幅仲仁的作品。《画鉴》,第423页。

法与成果之间有更多的共性,而不是与他的文人前辈的墨梅创新过程有关联。最后,在1348年吴镇所创作的《墨梅画》(图版18)中,扬无咎不可能认出自己的风格。此画是一幅图卷的组成部分,吴镇宣称自己是扬无咎的嫡传弟子和捍卫者。如果扬无咎可以看到此画的话,那么他很可能会象150多年前范成大对他所作的评论那样来评论吴镇,说:“虽笔法奇峭,去梅实远。”^①因此,由于省略了扬无咎取代仲仁这一历史事实,在正统传承谱系的假象下,时间上的承续便足以掩盖从扬无咎的宋代墨梅向吴镇的元代墨梅发生分裂断层的史实。

画墨梅的第三种方法:“倒晕”法

到了12世纪末期,墨梅画家已经找到一种新的方式来表达梅花的纯洁、高雅的情谊、月光与雪。他们发展了白色绢纸的功用,水墨晕染后,借助花朵应占部分的预留空白来表示月光下的花朵和白雪覆盖的梅枝(图版4—6),当时人称这种方法为“倒晕”法,很可能是因为它颠倒了仲仁墨渍法中以墨代表花的用法。^②早期画家采用这一技巧来画云朵、雪景以及雪竹,^③如今这种技巧被运用于墨梅之上。因为白玉花、雪与月光石是墨梅欣赏的中心,这种方法因强调了花朵的圣洁品质而在文人与画院画家中非常流行。^④

传统上,墨梅创作上的革新应当归功于扬无咎的外甥汤正仲(字叔

① 《范村梅谱》后序,第4a—b页。

② 关于此法讨论,见翁同文:《岩叟墨梅卷的时代》。这里的讨论采用了他的分析。

③ 关于运用淡墨或者浓墨背景下的留白表示雾气或者瀑布,见《林泉高致》,第10b页;英译见 Bush、Shih, *Early Chinese Texts on Painting*, 第180页。关于运用留白表示云雪,见《图画见闻志》卷1,第6页;英译见 Soper, *Kuo Jo-Hsü's Experiences in Painting: An Eleventh-Century History of Chinese Painting Together with the Chinese Text in Facsimile*, 第11页。关于描绘雪压墨竹的早期作品,见《雪竹图》,徐熙作,上海博物馆藏;影印件见 Barnhart, *Peach Blossom Spring: Gardens and Flowers in Chinese Painting*, 插图3; Cahill, *The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting*, 第28—32页。

④ 关于与这些主题相关的论述,参见第二章。

雅,约活动于12世纪中叶—13世纪早期)^①。当时证明这一关系以及创新时间为12世纪末的文献证据是朱熹(1130—1200)为汤正仲一幅“墨梅”画所作的题记,时间为1198年。据朱熹所言,汤正仲突发奇思,颠倒了绢、墨关系。朱熹注意到,汤正仲曾言他从舅舅扬无咎那里学到了绘画方法,但是汤正仲作品中些微的不同一定有其他渊源,甚至,朱熹认为汤正仲作品中的精美与华丽已然是青出于蓝。^② 汤正仲的作品没有流传于世。3幅13世纪的倒晕梅花图(图版4—6)代表一系列由此技法衍生的新的绘画技法。

徐禹功《雪中梅竹图》

据说,徐禹功(约1141年?—?)获得了扬无咎的真传,他可能是汤正仲那一代的梅花画家,唯一一幅存世作品是《雪中梅竹图》(图版4)。此画为绢本设墨卷轴,受到了宋元画家及鉴赏家的赞美,比如赵孟坚和吴镇都曾为这幅作品书写题跋。^③ 像扬无咎一样,徐禹功运用看似封闭的平远技法画梅。当扬无咎将绘画题材按时间序列发展为可独立观察的画面时,徐禹功却创作出连贯的卷轴作品。观察者先见到梅的最外端,随着画轴的展开,渐次到梅的枝干。徐禹功先画一细小的梅枝,从斜下偏左方进入画卷,随着树枝变多并派生出小树枝、枝条和花,营造出复杂繁盛的氛围。同时,树枝随着绘画进程中从枝头到树枝到树干相连的扁平弧线的展开而显得愈加浓密。2/3的篇幅过后,一竿拱形的修竹出

① 关于汤正仲传及其艺术资料,见《宋辽金画家史料》,第715—718页。

② 《跋汤叔雅墨梅》,《晦庵题跋》卷3,第60B—61A页。

翁同文:《岩叟墨梅卷的时代》(第206页)认为,汤正仲技法的“其他来源”(以及革新的真正作者)是他同时代的李忠永。翁同文引用了当时人姜特立对李仲永墨梅的赞美诗,诗中提到了李的倒晕法。

可能扬无咎也用倒晕法作画,见第243页,注释①。

③ 图画和跋在《宋元梅花合卷》篇内可以找到证明,《石渠宝笈》,第1206B—1213B页。早期资料以及跋和画一起刊于《辽宁省博物馆藏书》附录,第17条《雪中梅竹图》。赵孟坚在跋中记载了徐禹功为扬无咎嫡传弟子的说法,收于《石渠宝笈》,第1207B页。亦见第二章的讨论。

Cahill(*An Index of Early Chinese Painters and Paintings: Tang, Sung, and Yuan*)质疑此画为“作于宋代之后的粗制作品”。我考证过这幅画,发现它在风格上与12世纪晚期墨梅的发展状况一致,而独特的自由风格则是此类后期作品在技巧与布局方面的特征。

现在梅枝上方,进而在花枝之中添加浓密的竹叶、竹茎。在画梅花最后一笔弧线时,两竿坚挺修竹交错延伸,停止了平远的态势。整幅卷轴以竹叶梅花交错缠绵而结尾。

徐禹功用倒晕法创作了这幅画。他先在丝绢之上匀淡水墨(徒手而作,可能需借助某种坚实之物),预留空白区域刷扫成梅枝,或者为雪景梅花。除了一竿浅色修竹外,徐禹功通篇运用浓墨画竹与梅枝。树枝清晰的上层轮廓上是白色的保留区域,这些预留空白的顶部边缘由水墨背景加以映衬调和,形成柔和的不规则外形,暗示着刚下的白雪。较大的空白区域中,修竹时隐时现,代表着已在叶丛上堆积起的白雪。画中,梅花的轮廓苍白模糊,我们可以从预留的空白区域和环绕四周的浓墨背景之间的对比中观察到这些花朵。

在欣赏扬无咎《四梅图》的时候,我们注意到,设计与分割连续的图画对于描绘交错的枝柯与散落的梅花是必要的。但倒晕法需要提前准备构图,因为画家必须在晕染水墨之时预留空白区域,因此,从阴影区来说,作品在很大程度上必须具有计划性。当然,在水墨背景的限制之下仍然存在运用自发的笔画的可能性。此外,在这个例子中,虽然徐禹功自左而右在一个充分空旷的画面之上创作,他设想过自己的作品应当自右而左渐进欣赏,这种过程在徐禹功的作品里很明显,他提倡间断与非连续性。徐禹功运用水墨、空白区以及强烈的浓墨笔画,充分发挥此种技法的优势,为绘画作品注入了活力,营造出高度的反差,实现了一种现存早期梅画中不曾见到的极富戏剧性的紧迫感。^①

岩叟《梅花诗意图》

岩叟的身份至今并没有明确考定,他可能活跃于13世纪。在他的《梅花诗意图》中,岩叟运用相同的材料与格式,借助相似的构图与技巧

^① 此处,与其他年代久远的倒晕作品一样,最初的影响随着时间流逝而逐渐淡去,深色丝绸弱化了白绢、水墨背景与枝干之间的强烈对比。

实现不同的效果(图版 5)。^① 与徐禹功粗糙的笔法和外向表现相比,岩叟的梅画更加内敛、精致、理性以及宁静。

卷轴自正在发芽的嫩枝向拱形的梅花盛开的梅枝展开,梅枝在画的边缘下越过卷轴中端处,在一段看不到的枝干处从容地展开。这里,老梅树倾斜的粗壮主干以及一对垂直笔挺的枝干延缓了枝柯的崎岖蜿蜒之势。卷轴以梅花覆盖的交叉梅枝结尾。

岩叟的绘画强调精确,同时又注意细微差别。完美的水墨布局有惊人的统一感,与保留的空白区相比,它的色调更加昏暗,形成了一种适度的、温和的对比。他运用平滑的黑色笔画画树枝,用精致的、坚硬的轮廓来描绘花朵,令人印象深刻地展现了花瓣形状和花朵布局上的变化。然后,他运用淡墨进一步润色,运用阴影绘出初开梅花和盛放梅花的花心。与花和枝的精美甚至平滑的笔画相比,他将树干描绘成为一个巨大的形状,上面有着锯齿状的树桩以及点状的表面。他用圆点、方点、短线、钩形表示紧闭的花苞、花瓣、苔藓、花蕊、苞叶以及嫩枝。这些与空白区一起与线描笔法相对应,最终构成布满花朵的清晰的花枝。

岩叟的方法与扬无咎和徐禹功都不同。扬无咎的勾勒方法充满目的性,以用来表现书法过程和独特的笔法。徐禹功借助分割、简化的形式强调高度的反差和黑色的笔画。岩叟细致地融合了留白的形式、笔画和水墨,创造了高雅的意象,他的《梅花诗意图》以极其精湛的技法、栩栩如生的植物形态以及形态逼真的图像著称,是 13 世纪典雅的倒晕法创作实践中不朽的作品。

颜辉《月下梅花图》

如果说徐禹功和岩叟的作品将倒晕梅画的野逸高雅发挥到极致的话,那么有颜辉(活动于 13 世纪晚期—14 世纪早期)落款的绢本设墨扇面画《月下梅花图》(图版 6)则证明了在倒晕法中可以用笔甚少,但却能

^① 关于岩叟的梅画及其身份,见 Lovell, *Yen-sou's Plum Blossoms: Speculations on Style, Date, and Artist's Identity*, 以及翁同文:《岩叟墨梅卷的时代》。

创造出氤氲的氛围,超越了野逸与高雅的效果,^①其目的是要创造出透过变幻流动的雾气欣赏月下梅花的效果。笔画在这里根本不起什么作用,只是用来强调由水墨衍生而出的视觉题材。这幅作品的重点在于控制色调的细微差别,包括从素色丝绢的白色到留白形式中极淡的水墨,以及朦胧的花卉,再到后面的淡枝与前端的浓枝,最后再到构成花蕾、花瓣、花蕊的黑色的点和线。画家抛弃了由花到花的绘画方法,从浓墨轮廓转向淡墨轮廓、云层、“无墨”月晕以及仿佛直接从丝绢之上而来的花朵。

通过色调的巧妙运用,颜辉笔下的图像焦点来来去去变换着,时而黑白突出,时而水墨朦胧,仿佛一缕清风夹裹着团团雾气穿过梅林。这幅墨梅画超越了院派画家的彩绘植株图像以及业余画家的书法技巧,营造出林逋“疏影暗香”的诗意境界。这里,水墨实现了白色颜料或者黑色笔画无法达到的效果:它暗示了而不是展示了月光雾气之下繁花盛放的梅树的效果。

倒晕风格允许梅花画家去发展美学与题材方面的可能性,这是他们的前辈不可能达到的。在像颜辉这样的画家笔下,图画富含仲仁水墨的表意功能,没有运用墨渍花时的混乱与偶然(参见图版 6,插图 33)。与扬无咎白描法的严谨肃穆和书法特性相比,倒晕法鼓励人们追求灵感与夸张的形式、美妙氛围以及表现题材的时间:夜幕下白雪覆盖的梅树(图版 4)或者雾气缭绕下的月下梅花(图版 6)。最重要的是,倒晕风格是用来赞美白色的,这是赏梅的重要特点,这种特性源于明晰华丽的水墨背景,它是无法借助单一线条来实现的。这些特点——氤氲的氛围与夸大的风格——在扬无咎严谨的墨梅美学中是不重要的。

扬无咎和汤正仲为两种主要的墨梅绘画风格奠定了基础。元代时,扬无咎的书法绘画技法转变为单线条树枝与圈状花卉(图版 28),画中线

^① 关于此画详情,见 Jean-Pierre Dubosc, “Plum Blossoms in Moonlight—A Round Fan Painting Signed Yen Hui”, *Achievements of Asian Art*, 26(1972—1973): 67—70. 虽然此扇面画上有颜辉的署名,我相信此画的创作日期早于颜辉的时代。

性结构纯粹是由湿墨与纹理笔画调和而成(图版 27),成为业余画家普遍采用的创作风格(图版 19)。汤正仲的创新发展成为墨梅专家所钟情的绘画风格。吴太素和王冕的墨梅诠释了这一种结合了强劲笔法的倒晕素质的画梅法(图版 24、33)。元代所完成的宋代墨梅模式成为后世梅花绘画中直接和决定性的模式。^①

对墨梅题材的首次汇编:赵孟坚《梅谱》

赵孟坚于 13 世纪中叶创作题写的两首诗构成了最早的有关如何创作墨梅的著述。^② 诗作除了刊印在大量的校订本之外,尚有两种手抄本流传于世。赵孟坚将第一首梅画诗题写于徐禹功《雪中梅竹图》(图版 4)尾部的长篇题跋之内,时间是 1257 年。^③ 在该题跋中,他说此诗作于数年之前,1260 年,在跟随他学画的堂弟皇甫子昌的要求下,赵孟坚重题墨梅诗,第一首由题于徐禹功题跋中的墨梅诗稍加改正而成;第二首作于不久前,是对第一首的补充(插图 43),另外一首则是关于墨竹的诗。^④

① 关于明清时期的发展情况,见 Bickford,“The Flowering Plum in Painting”,第 89—149 页;和“*Momei (Ink Plum): The Emergence, Formation, and Development of a Chinese Scholar-Painting Genre*”的结尾部分。

② 在批判文学和传记文学中,另外两本《梅谱》有时候被优先考虑,这一点被证明是错误的,或者恰当地说,它们属于另外一种目录体系。所谓《华光梅谱》在习惯上被归于流派的奠基者,很长一段时间内被视为几个文本资料的集锦,其中一些资料很明显迟于仲仁所在时代(关于《华光梅谱》的评价,参见第 208 页注释①)。宋伯仁《梅花喜神谱》(约 1238 年)经常被曲解为画梅指导性作品。作者很明确地澄清这并不是他的意图。(见 Bickford,“Stirring the Pot of State: The Sung Picture-Book *Mei-hua his-shen p'u* and Its Implications for Yuan Scholar-Painting”,第 170、180、187 页。)

③ 徐禹功的画和赵孟坚的跋现藏于辽宁省博物馆。跋(品相较差)重印于《辽宁省博物馆藏书》内《附录》第 17 条《雪中梅竹图》;收于《宋元梅花合卷》篇,《石渠宝笈续编》,第 1207A—1208A 页。

④ 书法卷轴,纸本设墨,John M. Crawford, Jr. Collection 藏,美国大都会博物馆,收于《赵孟坚自述梅花三诗》,《石渠宝笈续编》,第 1934A—1937A 页(赵孟坚文章,第 1934A—1935A 页);英译见 Wong, *Masterpieces of Song and Yuan Dynasty Calligraphy from the John M. Crawford Jr. Collection*, 注释 9。此作品条目亦见 Laurence Sickman, *Chinese Calligraphy and Painting in the Collection of John M. Crawford, Jr.* (New York: Pierpont Morgan Library, 1962), 注释 39。



插图 43 赵孟坚(1199—1264):《梅竹诗谱三首》节选,书法手卷,纸本设墨,纵 33.5 厘米,横 327 厘米,美国纽约大都会艺术博物馆藏。

这些诗歌通过绘画和书法目录、提纲以及技法手册流传甚广,影响深远,它们被世人冠以赵孟坚《梅谱》、赵孟坚《梅竹谱》、赵孟坚《梅竹诗谱》等不同的名字。

赵孟坚指出,康节庵曾作墨梅图并求其赋诗,于是“述本末以示之”。^① 在卷轴末端,他写道:“三诗皆‘梅竹谱’也。”赵孟坚对墨梅的贡献

① 除非特别注明,否则我的论述指的是《石渠宝笈续编》(见第 273 页注释④)中所载赵孟坚为皇甫子昌所题的卷轴文本(例如,Crawford/美国大都会博物馆藏品)。翻译与意译为本人所作。我考察过第一首诗的版本,该诗收于《石渠宝笈》(见第 273 页注释③)中赵孟坚为徐禹功画所作的跋中,Crawford/美国大都会博物馆所藏版本的英译见 Wong, *Masterpieces of Song and Yuan Dynasty Calligraphy from the John M. Crawford Jr. Collection*, no. 9, 以及 Bush、Shih, *Early Chinese Texts on Painting*, 第 284—285 页,所译版本出自《中国画论类编》,第 1049—1050 页,稍有出入。

除了二十五组诗句之外(第一首共三十行,第二首共二十行),这位宋代墨梅大师认为在传授学生过程中什么才是最重要的东西呢?在赵孟坚看来,传统风韵、特质标准、技巧手段、以及图像之外(或超越了图像)的价值认定才是其核心内容。

赵孟坚先从讲述墨梅大师仲仁、扬无咎和汤正仲开始。后两者的优点在于他们在作“玉面”花、“鼠须”蕊、“鹿角曲”枝时,工夫已较精致。赵孟坚进而教导门人说:“所传正统谅未绝,舍此的传皆伪耳。”

接着,赵孟坚用 1/3 的篇幅揭示了墨梅艺术状况,“僧定花工枝则粗,孟良意到工则未。女中却有鲍夫人,能守师绳不轻坠。可怜闻名不识面,云有江西毕公济。季衡粗丑恶拙祖,弊到雪蓬滥觞矣。”

赵孟坚的读者很可能会意识到他如此评论的原因所在。对杨季衡的辱骂可能因为他是扬无咎的侄子,这种身份可能会让他成为一个异类。这里所提到的杨季衡,在《画继补遗》(成书于 1298 年)中与汤正仲和刘梦良一起,被认为是“补之之派”。^①

然后,赵孟坚转而陈述画师的职责,“此中有趣岂莫传,要以眼力求其旨。”这位大师在使其门人相信其眼力之后,进而提醒他们如何通过观摩正统标准与用笔惯例而洞察一切,他说:“踢须止七萼则三,点眼名椒梢鼠尾。枝分三叠墨浓淡,画有正背多般蕊。夫君固已悟筌蹄,重说偈言吾亦赘。谁家屏障得军画,更以吾诗疏其底。”

尽管赵孟坚肯定康节庵,但康节庵并不知晓。又有一许梅谷者来求赋诗,于是赵孟坚再作长律。在第二篇中,他试图通过律诗来传授墨梅的特质,他先以具体的笔法开头,然后谈到抽象的意境。首先他详尽阐述了绘画惯例:“鳞皴老干墨微焦,笔分三踢攒成瓣,珠晕一圈工点椒,糝缀峰须凝笑靥,稳拖鼠尾施长条”。

接着,赵孟坚回顾了当时可以看到的梅画作品,就如张镃笔下的“花

^①《画继补遗》卷 1,第 2 页。文中说杨季衡“画墨梅得家法”。此处言及叔侄之间的技法区别:“补之画梅,须于枝杪作回笔,似有含苞气象,季衡欠此生意耳。”雪篷可能是姚镛(字希声、敬安;号雪篷),1217 年进士,见《宋人传记资料索引》卷 2,第 1717 页;《墨梅人名录》,第 7 页注。

相宜”，理想的姿态、理想的时间与地点、理想的周边环境，“尽吹花侧风初急，犹带枝头雪半消。松竹衬时明掩映，水波浮处见飘飘。黄昏时候朦胧月，清浅溪山长短桥”。赵孟坚提出两种基本的意象选择，“闹里相挨如有意，静中背立见无聊”，这两种选择通过后世画家的繁花与疏花意象得到完善。

赵孟坚传授其弟子传统的笔法、形式与构图之后，继而他重点提醒弟子绘画的本质并不是作画的关键所在。他说：

笔端的皴明非画，
轴上纵横不是描。

学习每朵花的花蕊不得多于七条，以及掌握“鼠尾”与“笑靥”的要点又在哪儿呢？这些是在画像实践创作之外的经验。如果画家运用恰当，

顿觉坐成春盎盎，
因思行过雨潇潇。

赵孟坚在长诗结尾处笔锋转到了技法理论，以避免他最后的评论被认为是允许以狂想的名义来涂抹和把玩墨水。赵孟坚特别提醒那些新手，劝诫他们要继续实践正统大师的绘画方法，他说：

从头总是扬汤法，
拚下工夫岂一朝。

赵孟坚的《梅谱》说明，13世纪中期，扬无咎风格的典型特征逐渐被削弱整编为一种正统绘画笔法与形式风格。他的“椒梢”、“笑靥”、“鼠须”、“蜂须”、“鹿角”、“鼠尾”并非他个人对花蕾、花朵、花蕊和枝柯的比喻，而是对特殊形式的习惯称呼。赵孟坚在《梅谱》中强调说：“点眼名椒梢鼠尾”。

其中两个术语“椒梢”与“鹿角”出现较早，用来描述紧闭的花苞与盛开的花朵，其木版形象印刻在宋伯仁《梅花喜神谱》（约1238年）中，是书

是最早的梅花图版。^① 宋伯仁在此书序言中写到,他并未打算让此书成为画家的典范,因为“华光仁老扬补之家法非余所能”,^②然而,那些有图例的创作实践文本通过图画与诗歌传播了扬无咎的家法,很可能启发了宋伯仁写书,影响了赵孟坚在诗歌长律中所表达的指导范式。

一本作者日期皆未明的《态谱》之类的书与宋伯仁著述有关,后来(与《梅花喜神图》一起)被收入到《松斋梅谱》中。^③ 与宋伯仁、赵孟坚一样,这本《态谱》亦使用“椒梢”表述密闭的花蕾形象,并且含有如何描绘这种传统墨梅结构的韵文指导。^④ 与之类似的是,赵孟坚的“笑靥”出现在《态谱》中一朵花的边上,花心好似面部轮廓,附有韵文,言其效果为“要似佳人巧笑时”。^⑤ 赵孟坚所引用的“鹿角”被认为是大师技巧,以多种梅枝变体数次现于《态谱》中,亦被收录在《松斋梅谱》内。^⑥

在《态谱》中,作者给绘图结构赋予了形态描绘,运用押韵的文字写作,很显然,其目的在于帮助新手记忆那些构成墨梅形式术语的花、枝等习惯用语。赵孟坚《梅谱》便属于此类韵文记述的传统,他的梅画诗是既定的形式术语流行于梅画画师之间的证据,表明在他那个时代,墨梅创作实践已经产生高度的统一性和标准化。

赵孟坚不仅陈列了术语技法,他还将用笔传统、形式风格、技法与构图与梅花线描法以及一套适用于这一实践和实践者的价值观念连结起来,编订了墨梅的理论与实践,借此,确立了墨梅的正统地位。可以毫不夸张地说,正是通过编纂这本正统文献,赵孟坚使得墨梅成为文人画流派。标准绘画的形式惯例是墨梅艺术传承的实用工具,也是正统传承不

① 《梅花喜神谱》卷1,第2a、24a页。

② 《梅花喜神谱》自序,第3b—4a页。

③ 《松斋梅谱》,卷3;关于此文与《梅花喜神谱》之间的关系,详见 Bickford, “Stirring the Pot of State: The Sung Picture-Book *Mei-hua his-shen p'u* and Its Implications for Yuan Scholar-Painting”, 第173—186页。

④ 《松斋梅谱》卷3,第72页;点校本,第272页。

⑤ 同上,第80、273页。

⑥ 《松斋梅谱》卷5,第196页,卷6,第209—210页;点校本,第289、291—292页。

朽的必要条件,赋予这种行为以持续性和价值性。因此,赵孟坚《梅谱》标志着墨梅形成过程的完成,墨梅发展已超越了其最初作为各种单色画题材之一的形象,成为一种文人画流派。



第九章 平衡与选择：南宋绘画中的梅花

传统文学领域以及现代研究中对梅花画的理解存在着一种奇怪的情况。通常认为,包括墨梅画在内的南宋文人画与院派画分属不同的世界。通过墨梅大师的持续实践,北宋墨梅、南宋墨梅与元代墨梅是一脉相承、前后相继的。但是,如果我们首先看看这些绘画作品,根据其视觉证据,然后再考虑文本记载,我们会发现情况并非如此。经过思虑,我们就可以明白,这种臆断的二元性与持续性更多的只是比喻而不是事实。对南宋的这种印象在很大程度上主要是源于时代重置的错误,也就是说,我们将14世纪文人对艺术与文化所持有的极度虔诚的态度错误地投射到了12、13世纪中。元代所编纂的文人画艺术理论与实践影响甚广,影响着我们认识宋代的方式,也影响着我们欣赏宋代绘画作品时的判断,直接导致了对南宋绘画理解的变化。我们可以通过用当时的文献资料验证这些传统模式来提高我们对它的理解,最重要的是,要用宋代作品来作为判断宋代绘画艺术史的仲裁者。

共同的遗产

让我们暂时先把文人绘画与院派绘画之间传统的概念与技巧差异

(第六章已有部分讨论)搁置一旁,而是将注意力集中在宋代梅画广泛而特别的共同特点上。墨梅在文人画中地位的建立以及在南宋院派花卉画中的流行均是宋代绘画品味从高贵华丽向乡野朴素长期转换的结果,在这种转换中,人们之所以钟爱梅是因为梅的外貌、关联物以及它所建立的朴素典雅的美学特点。对梅花的钟爱还在于世人对梅花兴趣的复兴,以及受到了梅花诗歌的鼓励,后者是从宋代早期隐逸诗人林逋和他那些有影响力的崇拜者的作品开始的。

在北宋绘画中,对梅花的钟爱在文人与画院团体中间蔓延开来,这一点可以由宋代晚期文人的墨梅欣赏语言和记载当时宫廷所藏绘画作品的《宣和画谱》来证明。正如我们在第四章中所说,这一宫廷绘画目录反映出两种共生的趋势,即梅画标题数量渐趋增加,欣赏水墨画的活动渐次增多,二者随着作品时代渐趋逼近(并且包括)当代而数次更多;与此相伴而生的是,《宣和画谱》编纂者将水墨梅花的价值内涵与文人价值观念联系起来。13世纪前十年徽宗和仲仁各自创作了现存最早的梅花单色画和最早的“墨梅”。

南宋见证了整个梅花画兴起的过程。然而,梅花在画院绘画中普遍而持久的流行以及墨梅在文人画中的建立与崛起不能单独从艺术史角度给以解释。它们必须纳入到有关南宋梅花热的众多文学与物质文化载体之中去解释,当时,梅花对作家、美学家、艺术家以及画家产生明显的、不可抗拒的、无穷的吸引力。

正是在这种语境中,梅花题材逐渐崛起并成为画院画的一种主要题材,或者说是一种重要的形式以及象征元素,成为文人墨梅的独特焦点。无论是在图画作品、诗歌意象或者视觉艺术象征的转换中,画院画家与文人画家均以梅花文学传统为依托来获取灵感、形象、意义与情感。很明显,画院拥有更加广泛的绘画取材范围,包括花卉画、四季花鸟画、山水画、梅花美人画、梅花隐士画。文人墨梅具有严格的自我定位感,其作品虽然只局限于水墨枝柯花卉,然而却产生了与画院画同样丰富的联想——香艳、隐逸、沉思、感官享乐等等。当时有关宋代墨梅赏析的资料

可以证明此点。

这些联想与影响的范畴，特别是与香艳和感官享乐有关的部分，比宋代以后艺术家所作的墨梅题词与题跋要宽泛的多。此外，对这些文本的阅读惯例不仅各不相同，而且在确定评价花卉寓意时也被赋予了明显的变动性。如果我们阅读几首墨梅诗后，这一点就会变得很清晰。

陈与义在其著名的五首墨梅绝句中不仅抒发其墨梅宣言——“意足不求颜色似”——而且，正如我们已经发现的那样，它也颇具怀旧意味，使人联想到梅花美人，重温阅读林逋诗歌的快乐。与之相似地是，金代诗人刘仲尹通过十首墨梅绝句找到了自己的方法，墨花促使其将人物、角色、传统题材与场景糅合到一起，作者通过引用苏轼流放诗歌、林逋隐逸诗句以及杜甫的宫怨《佳人》诗及其典故，丰富地诠释了自汉代公主细君嫁于少数民族首领，到诗人林逋与西湖、赵师雄情迷罗浮山、王昭君（出嫁少数民族首领）、六朝才女谢道蕴，以及绘画美学与价值。^①

与元代以及后世墨梅不同，多数宋代墨梅画没有艺术家的题词，宋代赏梅人需要自己去品读墨梅意象中的韵味。如果从文本资料中去判断，我们可以得出这样的结论，赏梅人在画中所领悟到的或者想到的涵义是流动的，而不是固定的。

最后，画院花卉画与文人墨梅画中梅花形象的分离（例如图版 12 和图版 3）^①反映出独特的艺术史现象与更为宽泛的文化现象，它反映出南宋时院派画与文人画逐渐聚拢的图画焦点，它同样代表着墨梅欣赏顶峰时期的视觉真实，代表着人们对南宋文学与艺术中关于梅花独特特性的全面认可。

^① 关于陈与义《墨梅绝句》，见第七章；关于刘仲尹《墨梅》（十绝），见第一章；当前讨论的诗歌分别为第 1—4 首和第 7—10 首。

画院风格与文人风格

非线性的年代发展过程

如果我们按年代考察现存的宋代梅画,我们无法看到画院与文人画的完全决裂,无法看到一方坚决地朝令人沉醉地自然描绘发展,另一方则朝书法表达技巧发展,如同决斗者争夺美学的荣誉一样。院派绘画中,有两幅存世作品代表着宋代在描绘梅花时诗般的现实主义高度:一幅是《梅竹聚禽图》,作于宋代晚期(1125年前),另一幅是《层叠冰绡图》,作于1216年(图版1、图版12),两幅自然主义描绘的巅峰作品相距一个世纪。此外,后者与其他运用图形速写画梅的院派画是同一时期的作品,它们挑战并一度超越了文人画过度简约的绘画方式。

尽管墨梅谱中同时收录了最初三代墨梅大师的文学与绘画作品,但却不能反映出由自然描绘风格到书法表达风格的单一线性发展历程。仲仁的泼墨“花影”(插图33)与扬无咎笔下受过训练的、拘谨的、结构明晰、自然描绘的墨梅(图版3)相比更加自由、更加抽象、更具表达力。扬无咎通过书法概念表述梅花意象的方法可能被认为更为“先进”,然而,从图画上看,12世纪中叶第二代墨梅大师的作品比12世纪早期墨梅题材奠基人的作品更为保守。

从长远来看,扬无咎的方法将会促使明显地以墨笔为中心的简约绘画艺术的产生,定义着后世的中国墨梅画。但是据现存绘画作品看,从扬无咎对墨梅的革新到通过14世纪中叶元代墨梅大师的著作墨梅的含义得以广泛传播,中间足足有两个世纪的间隔期,此外,第三代墨梅画家似乎搁置了扬无咎严格的方法。相反,通过与扬无咎外甥和正统传承者汤正仲有关的流行的倒晕模式,他们在追求形式效果与美学效果时探索出通过暗墨白底(图版4、图版6)进行表达的可能性——这是院派画的典型特点,完全迥异于扬无咎的墨梅美学。

据称徐禹功是扬无咎的嫡传弟子,宋元墨梅鉴赏家认为其作品完美

再现了扬无咎的绘画技法。在他的《雪中梅竹图》(图版 4)中,我们发现了扬无咎线描技法的简约与惯例,以及偏离了自然主义的描绘方法,强调鲜明的布局与夸张的美学效果。扬无咎笔画、纹理与色调方面的微妙差异与调和在这幅画中分解为少数的笔画和形式风格,在锋锐的黑色枝叶、平滑的水墨竹干以及水墨背景下留白区域的白雪与花卉之间存在着简明的、系统的对比。尽管徐禹功的绘画很大胆,但他为了构图的效果宁愿舍去结构的清晰,为了氛围效果而颠倒形式。与扬无咎锋锐的书法式的梅花花瓣不同,徐禹功的梅花有赖于空白区域与水墨之间的鲜明对比。这里的关键之处并非在于结构的勾勒,而在于凸显黑夜中闪亮的白色花朵的形象。同样地,随着徐禹功将落在竹林丛中的柔软白雪通过空白区域展现出来时,暗色竹叶从此处蜿蜒而出,富含目的性的形式勾勒也自觉地让步于印象派的无形式主义。颜辉《月梅图》(图版 6)在这一方面走得更加深远,他放弃了清晰的笔画与线性结构,而去营造萦绕心怀的水墨氛围。

相比较而言,声称自己是扬无咎正统传人的赵孟坚运用宫廷传统的形态和仪态来描绘墨梅。正如我们已看到的,扬无咎的绘画形式对墨梅流派兴起的影响,部分原因归于赵孟坚对扬无咎技法的编订以及将扬无咎誉为经典模式的典范。在《梅谱》里,赵孟坚声称,扬无咎和汤正仲应当得到传承与效仿。赵孟坚所拥有的扬无咎作品、他忠于这位大师的精神以及他将扬无咎奉为圭臬均可以从当时人的记载中得到证明。^①但是赵孟坚的存世作品,尤其是《岁寒三友图》(图版 14),既没有采纳其在《梅谱》中所推崇的传统技法,也没有贴切地反映出扬无咎《四梅花图》(图版 3)的意蕴。

赵孟坚编订了扬无咎的绘画方法,但却比他所推崇的前辈要保守得多。在画《岁寒三友图》时,赵孟坚采用了扬无咎笔下梅花结构的概念;

^① 例如,见《赵孟坚自述梅竹诗》跋,赵孟淳(赵孟坚之弟),作于 1268 年;叶隆礼(1247 年进士)作于 1267 年;收于《石渠宝笈续编》,第 1935B、1936A 页。

但是赵孟坚的作品是线性展示,而不是书法呈现。他使用精确地制图形式来创造一种完美无瑕的象征形象。其完美的表现能力与无瑕的绘画技法展现出与宫廷水墨花卉绘画存在的密切相关性与风格上的一致性。如果徽宗与他年轻的宗亲们一样已经掌握了扬无咎解决表现问题的线描方法,并借此来表达自己对高雅的看法,那么他将如何创作墨梅呢(图版 2)? 扬无咎墨梅画的收尾是极具开放性的,它展现出技巧上的透明度,促使人们重新想象墨梅的创作过程,而赵孟坚的《岁寒三友图》则作出确切无疑的视觉陈述。《岁寒三友图》渲染出同样的自我沉迷、当下与永恒的绘画寓意,这是画院诗性现实主义传统下上乘作品的特征(图版 12)。尽管赵孟坚的作品具有水墨、线条与显著的风格化等特征,但它们仍与传统宫廷美学密切相关。

传承谱系的面纱

回顾了 12 世纪中叶至 13 世纪中叶所取得的墨梅成就,加上 12 世纪早期有关墨梅最早的文本记载,我们发现,墨梅流派的风格并不是有机的发展过程,每一代人都完善并拓展了前人的成就,这种演化是墨梅在悠久历史进程中的发展特点并一直持续到元代流派重新确立时所产生的最后范式。但是,最初三代墨梅实践者的作品却表现出不相连接及不断相互取代的情况:技巧方法与艺术目的发生着革新与变化,仲仁水墨阴影向扬无咎书法结构转变(参见插图 33,图版 3)时从一个极端跳到了另一个极端;可以在一种更具有操控力的方法下去重新审视水墨暗示的潜在性,就如以倒晕风格创作的梅花画所呈现的那样(图版 6);可以通过线描手法去重新评价工笔风格的可能性,就如赵孟坚在《岁寒三友图》(图版 14)中所做的那样。

由于画家努力探索着新的绘画题材,所以这种不断变化的过程是良性的。但是如我之前已注意到的那样,如果确立了墨梅的正统地位,那么就必须终结这种情况,从而去符合连续性的要求。因此,世人便编造出这种传承谱系去掩盖不相连接的状况。从元代到清代,无数画家与理论家反复颂扬着墨梅的传承谱系:华光、扬无咎、汤正仲!

院体画与文人画的多样性

因为院体派的梅画与文人梅画并非直线发展的，所以宋代晚期院派画家与文人画家的实践活动在各自领域内也是多样的。马远与马麟父子是第四代与第五代宋代宫廷画家，其作品展现了一系列令人印象深刻的院体技法。^①

院体画中的梅花

赏梅是马远存世作品中的突出主题之一。在《华灯侍宴图》(图版 9, 挂轴, 纵 111.9 厘米, 横 53.5 厘米)、《月下赏梅图》(图版 10, 扇面画, 纵 25.1 厘米, 横 26.7 厘米)、《墨梅小品十四开》(图版 11, 十幅小型册页, 纵 20 厘米, 宽 7.3 厘米)这三幅梅画作品中, 马远将图画与风格设想、画幅大小、页面布局统一起来, 表现出他的取材范围。

《华灯侍宴图》据说出自马远之手, 这一挂轴展现出奢侈的赏梅盛宴, 此类盛宴可能是张镃在玉照堂中上演的那种宴会。此图顶端的题词“宝瓶梅蕊千枝绽, 玉栅华灯万盏明”^②说明了所描绘的时刻, 马远运用工笔风格详尽描绘出此时的场景, 宫廷建筑、宴饮桌椅、侍立的侍者、身着白衣长裙的女子轻舞于被花蕊初吐的林木所环绕的月下舞台之上, 除了清晰栉次的飞檐砖瓦与前面的栅栏, 夜景随着水墨铺展延伸至远山山脊的轮廓。

《月下赏梅图》是圆形的扇面图, 马远从全景描绘转向概括月下赏梅的喜悦之情, 塑造出一位孤独的文人凝视着梅林的意象。这里, 他仅仅运用了一些图片成分: 文人与侍者、岩石、梅、月、檐顶。此画构图大胆, 通过运用强烈的暗色绘画笔法与调和的水墨制作, 全局描绘与工笔线条让位于局部描绘与朦胧、表意的形式。

^① 关于宋代院派画中梅花的讨论, 见 Bickford, “The Flowering Plum in Painting”, 第 46—56 页。

^② 英译见 *Chinese Art Treasures* (Geneva: Skira, 1961), cat. no. 56.

马远的小品册页(图版 11)中,每一幅均占卷轴 1/13 的面积,在这幅作品中,马远进一步提炼了赏梅的愉悦之情,并将简约的图片发挥到极致。画中构图方案很可能来自于张镃的“花宜称”,画家通过顶部梅枝的观看角度,配以张镃文中所规定的月亮、珍禽、竹子与流水塑造出这一意境,通过这些主题,画家将浓墨或者淡墨运用于或锋锐、或隐晦的绘画笔画中,并娴熟地结合了调墨技法(从落日黄昏时的天光到大雪压境时的青铜天色),塑造出一系列的美妙场景,包括“晚霞”、“佳月”般的柔情到寒冬时分临“清溪”、“竹边”而生英雄般的古梅形象。^①

在花卉画领域,马麟《层叠冰绡图》(图版 12)是宫廷诗般现实主义传统发展的一个顶峰:观察仔细,描绘详尽,形式优雅,感官效果丰富。与这一恒久完美的作品相比,在《芳春雨霁图》(图版 13)中,画家则通过高超的技巧、逼人的清晰牵发出连绵不绝的变化之感。在这幅水滨山水画的前景部分,一株古梅自岩石缝隙间生出,枝干崎岖,背向岩石蜿蜒而上,梅枝弯曲纠结,梅花点缀其间。这里,马麟花卉画的技巧和焦点的收尾置换为凌乱的风景、粗糙的形状,绘画竹叶、荆棘、嫩枝、粗糙的树皮、碎石等时的飞快地笔触,水墨背景和朦胧的形式以创造出春天湿润转暖的氛围。

南宋墨梅

而在文人画中,我们会发现,现存的一小部分作品中表现了一系列值得考虑的绘画方法与美学观。在这些作品中,扬无咎《四梅图》(图版 3)是唯一一幅被其仰慕者坚定地宣称是将艺术家诗、书、画三种才艺融为一体的墨梅作品。此外,其书法笔画与自然描绘之间的完美平衡在宋代存世梅画中也是独一无二的。扬无咎的仰慕者以及其他宋代墨梅画家不仅采用了扬无咎的一些技法,而且追求着不同的艺术目标。宋代晚期的墨梅实践活动,正如现存作品所展现的那样,包括了徐禹功粗糙犀

^① 我在此所作论述采用 Bickford, “The Flowering Plum in Painting”, 第 46 页, 以及 Richard Barnhart 在 Bickford, *Bones of Jade, Soul of Ice: The Flowering Plum in Chinese Art*, 条目 1 中的观点。

利、情感丰沛的《雪中梅竹图》，岩叟流畅优雅的《梅画诗意图》，颜辉朦胧浪漫的《月光梅花图》以及赵孟坚极具自我认指意味的《岁寒三友图》（图版 4—6、图版 14）。

最后，让我们回顾一下宋代晚期禅宗的墨梅绘画，虽然它在中国几乎没有留下什么踪迹，但是却为日本墨梅绘画奠定了基础。南宋墨梅的这类实践在一幅未署名的画作（图版 16a）中有所反应，这幅作品由僧人白云慧晓（Hakuun Egyo, 1228—1297）从中国带到日本，此人于 1266 年至 1279 年间旅居中国，他还给此画题诗一首。^① 画中，墨梅形象被极度简约化，画僧将一枝梅花枝画成平滑的管状树枝，由微淡的水墨构成，其间点缀着犀利虬曲的深色枝条、黑点状的花苞，以及有轮廓线的花朵。这幅画的简约与静谧将宋代绘画中的“平淡”美学发展到了极致。总的来看，上述提到的作品说明了宋代文人画中有关墨梅绘画技法的相对不固定性。

文人品味与文人画

南宋墨梅集中囊括着数量众多的风格变体，说明这些作品背后存在着不同的艺术风格、偏好与目的。宋代墨梅画如同宋代梅诗一样，主题展示了许多可能性。此外，宋代墨梅意蕴在高雅人士想象中的易变性可以由当时的文献资料加以证明。

重要的是，最靠近扬无咎艺术风格的作品并非出现在其仰慕者的作品中，而是在一幅高超的工笔水墨画《百花图》（图版 15）中。从其详尽地描绘和彰显美丽、感官享受和技艺来看，这幅画一定来自于不同的美学环境中，在那个环境中，文人画家既有自我吹嘘的本性，又面临着教养所带来的尴尬。

我们先前已注意到，《百花图》采取了画院花卉画题材中季节构图方案、表现手法与技巧。这位无名画家运用精妙高超的控制技巧，通过线

^① 讨论见岛田修二郎：「梅图」。

条与可调节的水墨将彩绘画转为水墨画,其结果是,水墨画可以高度精准地描绘出自然对象,也可以表现出画家笔下不透明的颜料与透明的色彩。正因为这幅墨画可以同时模仿自然色彩与艺术色彩的奇异能力才赋予了它自身独特的特性。

《百花图》卷轴的“冬”篇部分已经佚失了,但是寒梅却流传至今,很明显,这些(插图 44)作品均以扬无咎的风格创作而成。现代学者徐邦达和谢稚柳已经指出扬式风格在工笔绘画中的广泛应用。^① 这说明了什么呢?当然,我们可以说,它表明文人品味的广泛影响,(画家或者艺术赞助人)对水墨取向本身便反映出这一品味。我们也可以将其视为所谓的院体画与文人画之间相互影响的证据。最后我们可以认为,这种情况是

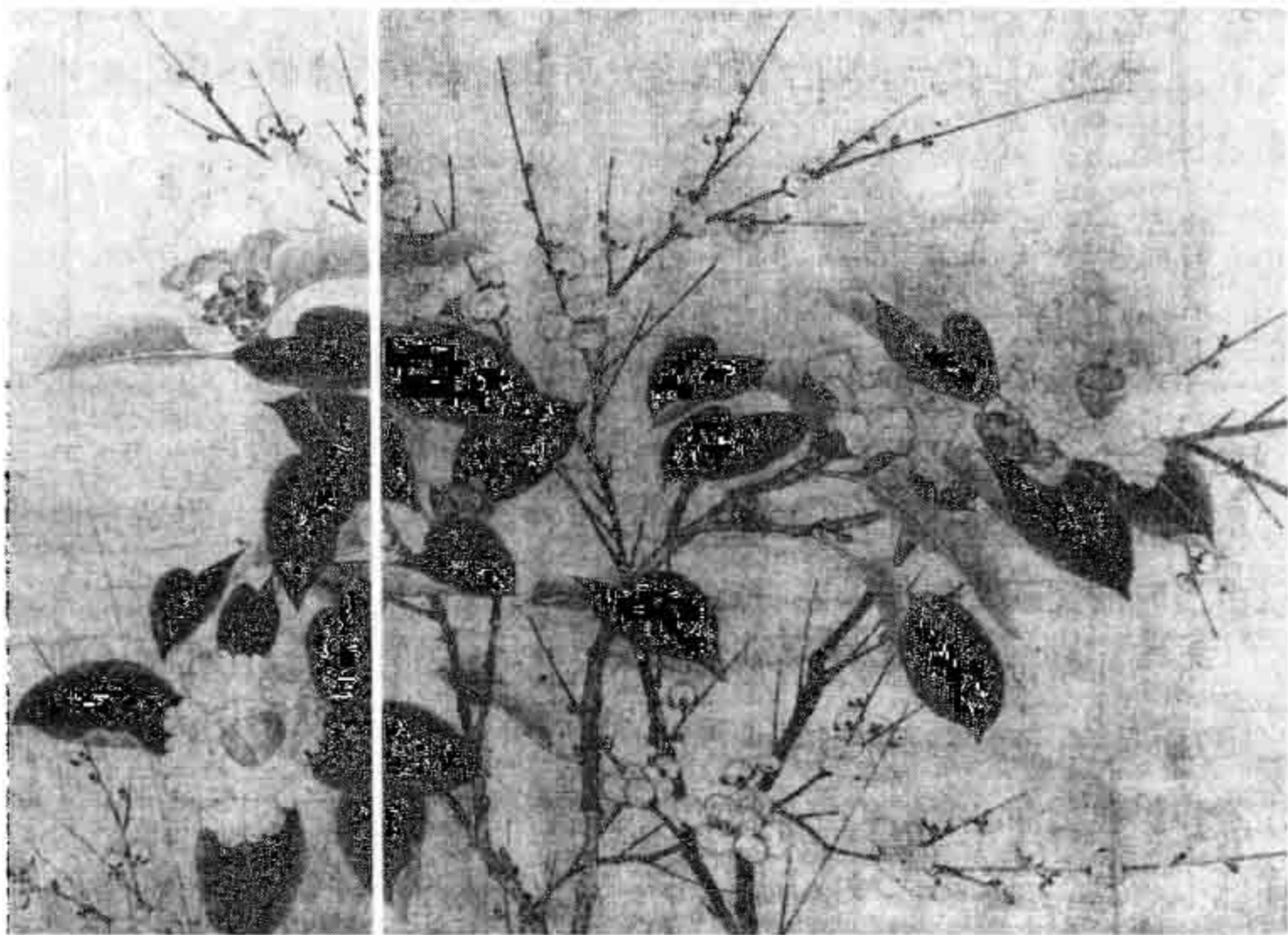


插图 44 佚名画家(约 13—14 世纪):《百花图》,详见图版 15。

^① 谢稚柳:《从扬补之之“四梅花图”宋人“百花图”论宋元之间水墨花卉画的传统关系》一文讨论了扬无咎《四梅图》和《百花图》之间有关宋元水墨绘画的关系;徐邦达在注释此画时提出相同的论点(《中国绘画史图》卷 1,第 274 页)。

在当时的绘画语境之下才出现的，否则人们可以持续讨论自然主义描绘与诗歌现实主义绘画。至宋代晚期，扬无咎的墨梅已经成为主要的绘画题材，也就是说，从某种程度上讲，对宋代晚期水墨画家来说，梅花的现实性已经化为扬无咎笔下的单线枝与圈瓣花。^①

以《百花图》作为证据一向是颇具争议性的，它促使我们再次询问，到底如何将单色的梅花画同墨梅区分开来。这个问题使我们对先前给出的答案变得不那么确定了。我们究竟该如何去获知艺术家的意图？如果意义、媒介与题材是真正墨梅的鉴定标准，我们又如何确定？如何区分文人品味与文人画？

如果不得不去区分这些墨色梅画，那么我们就必须承认，不能基于实际观察到的风格差异进行区分，而是要基于客观对象之外的因素——艺术家的生活、公认的人格、传统的艺术批判主义，以及图画阐释作为基础，从而形成主观的判断。我们需要一系列的假设来强调这个问题。如果《岁寒三友图》（图版 14）没有赵孟坚的图章，如果我们不知道这么多关于赵孟坚文人生活与价值观的信息（包括现已证明是伪书的传统资料，说赵孟坚在元代早期忠实地支持宋代），我们还会将这一过分讲究、过分典雅的作品视为文人画么？我们还会坚信三友的道德象征意义么？从三友主题出现在宋代纺织品中，或者范围更广些，从 14 世纪三友主题在陶瓷装饰品中的流行来看，我们还会简单地将这些水墨图案视为吉祥饰物么？^②

在将一幅艺术作品定为文人画传统时，艺术家的身份究竟有多重要

① 这也反映在《鬪风七月图》中，佚名（旧说为李公麟所作），卷轴，纸本设墨，美国大都会博物馆藏；影印件见 Wen Fong, *Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy, 8th - 14th Century*, pls. 30a, b (第 222—223、224—225 页)。画中，“蟋蟀”左侧为一株梅树，有扬无咎之风，包括主干处条纹枝法的运用。与精确的笔法和构图清晰的线条形成对比，这株树木采用独特的描绘法，不同于作品内的其他树木。Freda Murck 将这些资料带给我，对此表示感谢。基于扬无咎画梅树的风格，我认为这幅作品作于 13 世纪。

② 关于织品，见第一章；关于陶瓷器，见 Neill, “The Flowering Plum in the Decorative Arts”, 第 206—214 页。

呢？因为一位朋友为岩叟的工笔《梅花诗意图》卷轴（图版 5）添写一款题跋，我们知道，这位艺术家（身份依然无法完全确定）是一位士人，用题跋中的话来说，“笔端浑是玉精神”。^① 这幅画是梅花水墨画，画家是一位文人，其朋友的题跋说明了他的性格与高雅。在后世为其所作的题跋中，元明文人画家和书法家题写了咏梅十绝。同时，此画还有落款、印章，记载了这幅作品在中国著名的私人收藏家手中的传承状况，在成为清代前期乾隆朝的皇家藏品之前，这幅作品先后经过安国（1481—1534）、项元汴（1525—1590）、李日华以及梁清标（1620—1691）之手。当然，这幅作品无论从何种角度讲都是一幅高超的墨梅作品，但是它的谱系传承有必要依赖于文献资料而不是图画资料。如果没有题跋的话，情况会怎样呢？如果没有 14 世纪至 20 世纪历史可查的文人，包括画家、书法家、收藏家、鉴赏家以及帝王等印于其上的 106 枚图章，情况又会怎样呢？如果真是如此的话，那么，我们拥有的只是一幅秀丽的、广为传播的梅花水墨图，其枝上题有“岩叟”二字，这幅图画的美感不会消逝，但是我们不太可能认为它是一幅图案精美、技巧高超的文人画，而很可能认为它只是反映了文人品味对专业花卉画家作品的影响。

最后，如果明天我们发现一篇确凿无疑的《百花图》题跋，题跋认为此画作者是一位来自南方的士人，身居高位，宋亡之后归隐，余生致力于研究《易经》以及诗歌创作，那么会怎样呢？^② 我们将惊叹于这位宋代天才文人画家的精妙技巧，而绝不会为工笔花卉画领域中出现扬无咎风格的墨梅而困扰。我们也不会把此画视为是一种奇异的风格矛盾或者是

① 英译见 Lovell, “Yen-sou’s Plum Blossoms: Speculations on Style, Date, and Artist’s Identity”, 第 61 页。根据此画的风格背景（第 61 页），Lovell 反对习惯上因该画有“岩叟”题名从而将作者归于王岩叟（约 1041—1091）的说法。她提出了一个可能的作者：何梦桂（1265 年进士），何梦桂为宋元之际士大夫，字岩叟，生活时代与图画风格一致（第 71 页）。见 Lovell 在此问题研究中对其他相关研究的参考。下文中对题跋材料和文献资料的概述均取自于 Lovell 的研究。

② 我虚构的《百花图》卷轴的无名作者的传记内容取自 Lovell 对何梦桂真实生平的概述（“Yen-sou’s Plum Blossoms: Speculations on Style, Date, and Artist’s Identity”, 第 71 页），她有意将其身份定为《梅花图》（图版 5）作者“岩叟”。

侵犯了工笔画风格。在此人的作品中，我们会认为所有元素均是合适的、有目的的，然后，我们可能将这幅卷轴奢侈华丽的花卉图案视为对宋代前期繁华景象的赞扬。^① 我们还可以更进一步地去假定《百花图》的作者与其他爱国词人与画家一样，运用优雅艺术，将自己的政治含义寓于花卉意象之中。^② 通过如此解读，我们就会认为，画家抛弃华丽的彩绘画而转向水墨画，是为了隐晦地表达他对宋代江山落于蒙古异族之手的切肤之痛，这一亡国之痛抹杀了一切自然色彩，他详尽的水墨现实主义所产生的忧思之感被解读为宋代爱国者经历的视觉范式，他们似乎生活在与之前一样的世界中，然而这个世界却发生着剧烈的变化，并被深深地无视着。然后我们会想到爱国文人画家钱选（约 1235—1307 年前）的工笔花卉画（插图 45），并建立某种联系。不管我虚构的题跋与图画想像多么荒谬，这种联系是恰当的！^③ 尽管钱选运用了柔和的色彩，从风格与发展状况来看，他的花卉画很明显与《百花图》存在着密切联系^④（例如，可将《百花图》中的叶子结构与水墨技巧和插图 45 中钱选《栀子图》作比

① 关于后世将此类卷轴作为贡品进贡给帝国的例子，见 Bickford, *Bones of Jade, Soul of Ice: The Flowering Plum in Chinese Art*, 条目 42 中所收钱维城（1720—1772）《万有同春卷图》。

② 例如，《乐府补题》中的“白莲”系列，是书为 14 位诗人的诗集，他们相会于 1279 年，时值蒙古入侵之后，他们作词 36 首以表达他们对宋皇陵被亵渎的悲痛以及对逝去王朝的忠贞，为了避免可能的麻烦，词中用语隐晦，典故甚多（见 Lin, *The Transformation of the Chinese Lyrical Tradition: Chiang K'uei and Southern Sung Tz'u Poetry*, 第 191—193 页；Kang-i Sun Chang, “Symbolic and Allegorical Meanings in the Yüeh-fu pu-t'i Poem Series”）。皇室花卉画例子包括郑思肖（1241—1318）《墨兰图》，卷轴，作于 1306 年，日本大阪市立博物馆藏（见 Lee, Ho, “Chinese Under the Mongols”, cat. no. 236；该作品被广泛讨论）；钱选（约 1235—1307 前）《梨花图》，卷轴，美国大都会博物馆藏（见 Harrist, “Ch'ien Hsuan's Pear Blossoms: The Tradition of Flower Painting and Poetry from Sung to Yuan”，和 Barnhart, *Peach Blossom Spring: Gardens and Flowers in Chinese Painting*, 第 39—40 页）。亦见宋代宗室赵孟坚《水仙图》，卷轴，美国大都会博物馆藏，讨论见 Wen Fong, Fu, *Song and Yuan Paintings*, 第 71 页；和 Barnhart, *Peach Blossom Spring: Gardens and Flowers in Chinese Painting*, 第 39 页。

③ 关于爱国人士对钱选《梨花图》的解读，见 Harrist, “Ch'ien Hsuan's Pear Blossoms: The Tradition of Flower Painting and Poetry from Sung to Yuan”，和 Barnhart, *Peach Blossom Spring: Gardens and Flowers in Chinese Painting*, 第 39—40 页。

④ 徐邦达和谢稚柳已指出这种联系，见第 288 页注释①。



插图 45 钱选(约 1235—1307 年前):《栀子花》,扇叶裱于《来禽栀子图》中,卷轴,日期不明,纸本彩墨,纵 29.2 厘米,横 78.3 厘米,美国弗利尔艺术馆藏。

较)。这些作品与皇家画家徽宗和赵孟坚的水墨画也有关系。而反之,这些作品既不能隔断与宋代文人画的联系,也不能与宋代画院花鸟绘画传统相分离。

在这里,我并不只是简单地去说明宋代文人画与院派画之间的理论分歧是不堪一击的(或者毫无用处的)。也不是简单地强调文人画家自我标榜的价值观念的不一致,例如,重视自发性与自然性、贬低画家表现能力与绘画技巧,同时在岩叟与赵孟坚(图版5、图版14)等文人画家作品中又表现出明显的平衡构图法、过分讲究的技巧以及高雅无暇。我想强调的是,我们应当认清并阐明南宋绘画领域中,文人与宫廷画院在美学观念与绘画技巧方面的相互渗透、相互影响。

文人梅画与院派梅画：选取恰当的关联模式

宫廷院体画与文人画产生了形式各异的梅花图像，处理这一问题的传统模式便是二者取其一，这一观点以现代学者徐书成最为典型。徐书成对扬无咎《四梅图》与马麟《层叠冰绡图》（图 3、图 12）有过仔细地研究^①，他认为文人画可以扬无咎为代表，以水墨、写意、简约的图像与书法笔画为特点；院体画以马麟为代表，以鲜艳的色彩、勾勒精细与完美的技巧为特征。徐书成将他对视觉证据的解读与文学证据加以对照，发现画院与文人画作品的不同之处总体聚焦于“野梅”与“宫梅”的二元对立中，这两者反映在墨梅大师扬无咎与丁道人人朝觐见皇帝或者造访皇室鉴赏家等象征性的轶事中（我在第二章“地点的重要性”一节中探讨过这些文本资料）。徐书成总结说，“野梅”与“宫梅”（即，院体画与文人画以及与之相关的价值取向）代表着两种不同的艺术。徐书成的论述颇具说服力，但却是不正确的。支撑其阐释的“野梅”与“宫梅”的文本资料均来自元代的记载，^②它们所反映的美学两极化倾向是 14 世纪而不是南宋的情形。此外，这种误将元代的价值观与宋代创作的作品相连的说法曲解了视觉证据，只注重显而易见的区别，忽视了形式与概念方面重要的共性与持续性。

正如我们已经验证的那样，这种视觉证据导致了不同的结论。后世理论可能认定这一次的冲突，并将它们分置两端，但是，如果我们按照可观察到的视觉关联来排列现存的南宋院体梅画与文人梅画，我们发现某种类似频谱的东西：风格品味持续调和，其中对色彩、淡墨、或者水墨的喜好彼此交错，自然描绘与书法式的简约所占比重不断变化。^③ 因此，我

① 徐书成：《扬补之和四梅花图卷》。

② 参见第二章，第 115 页注释②、第 116 页注释①。

③ 接下来的绘画作品的日期涵盖了从北宋晚期一直到元代早期约 175 年的时间。后文将会讨论它们之间的关系，这种关系并不直接代表着相互影响和发展的轨迹，它们的例子只是证明了宋代末期艺术家可供选择的题材范畴和创作实践如今是由存世作品表现出来的。

们从马麟质朴、神奇的现实主义与花鸟扇面画(如《梅花竹雀图》,图版 7)的精确清晰转向了其他扇面画(如《梅竹雀图》,图版 8)中日渐突出的水墨法与简约图像,从这里开始,它向徽宗的花鸟水墨画(图版 2;现存最早的墨色梅花图)迈进了一步(也是重要的一步)。接着,扬无咎在一幅作品中运用书法技巧塑造梅花形象,这幅作品以其敏感的自然韵味、笔法、水墨而引人注目(图版 3)。最后,扬无咎的弟子徐禹功(图版 4)以及内容丰富的传统惯例、锋锐的技法与夸张的构图预示着后世的发展前景。

如果说这种频谱模式与两极分化模式相比是一种进步的话,那么它以线性关系所构想的宋代梅画无法容纳数量众多并且多种多样的绘画元素,而这些绘画元素构成了院体画与文人画作品之间的亲密关系。例如,颜辉《月梅图》(图版 6)与马远《观梅图》(图版 10)通过共同的技巧发展出相同的主题,营造出共同的效果:两者均显示了娴熟的水墨技巧,营造出变幻不定的雾景,以及令人难以忘怀的瞬间;与之类似地是,赵孟坚《岁寒三友图》(图版 14)体现出佚名画家《梅花竹雀图》(图版 7)中形式上的连贯性和象征清晰性。通过如此重要的方式,每一幅文人墨梅画都与院体画有着更为密切的关系,而不是与扬无咎的严谨风范(图版 3)相近。反之,扬无咎的优雅矜持以及忠于自然描绘与绘画技法的情怀将他与宫廷画家的工笔水墨画及其背后的画院画家的彩绘花卉画传统紧密联系在一起,而不是与仲仁的朦胧花卉画联系在一起。最后,《百花图》卷轴(图版 15)展现了画院与文人的品味和图画价值观念的相互渗透。

如果我们寻找到一种可以容纳所有这些关系的结构,我们就必须抛弃线性模式,而选取一种三维模式。关于双螺旋模式的概念——文人模式与画院模式相互缠绕螺旋式发展——是非常诱人的,但我担心,这样的概念超出了我的能力,因此,我假定一种更为折中的模式:南宋梅画的野趣与雅趣模式。

野趣/雅趣:扬无咎与马麟的野、雅模式

如上文所言,要处理不同的赏梅方式之间的连续性和反差性,有效

的方法就是设想一种共同的梅花美学观,通过“野趣”与“雅趣”模式将其区分开来。^① 我们注意到,青木正儿运用“野趣”与“雅趣”来解读传统南宋文人的生活风格。我发现,青木正儿的观点为恰当地理解南宋梅画状况提供了一个关键概念。与两极模式相比,它更加忠实于当时的宋代文学与绘画记载,拥有着重要的优点,可以适用于既多样又统一的南宋梅花世界。青木正儿的概念对理解南宋梅花情况方面的作用可具体地通过分析一组文人画与院体画作品的风格来展现。

扬无咎《四梅图》与马麟《层叠冰绡图》(插图 46)分别代表了南宋文人梅画与院派梅画。二者在选材与技巧、画家的隶属关系以及内在的美学意蕴方面所存在的明显差异是很容易把握得到的。《四梅图》作于 1165 年,采取严格的纸本设墨,柔枝疏花,出自南宋著名墨梅大师,同时他还是一代文人、词人、书法家,亲自为该作品题写了自己作的组词。《层叠冰绡图》是一幅华美的绿萼梅花图,绢本设墨填色,描绘详尽自然,技巧高超完满,出自第五代宫廷画师之手,上有皇后杨妹子题诗一首及图章,时间为 1216 年。上文已提到,在这些可观察到的反差背后是概念性的差别,我们可以这样总结:在院体画中,画师服务于绘画题材,运用自身的技巧塑造出美丽自然的梅花图;在文人画中,绘画题材服务于画家,梅花为画家表达自我提供了形式与场合。

然而,与这些画家及其作品之间的差异一样显著的是它们的共同点。两位艺术家均表现出对梅的植物形态的合理理解,二人都知道并展现了梅枝的虬曲生长,花朵结在嫩枝之上以及花苞的绽放、花萼的舒展与花瓣的盛开。扬无咎借娴熟的书法笔画勾勒出来,马麟则采用宫廷绘画传统中精美的细节与填色描绘出来。

扬无咎的画梅才能部分依赖于宋代宫廷绘画传统中的成就,即工笔风格提炼为线描法,经过李公麟的白描水墨法转换为适用于文人的技法。而马麟的绘画线条锋锐,嫩枝细骨嶙峋,枝干虬曲,但它却与书法无

^① 参见第三章。

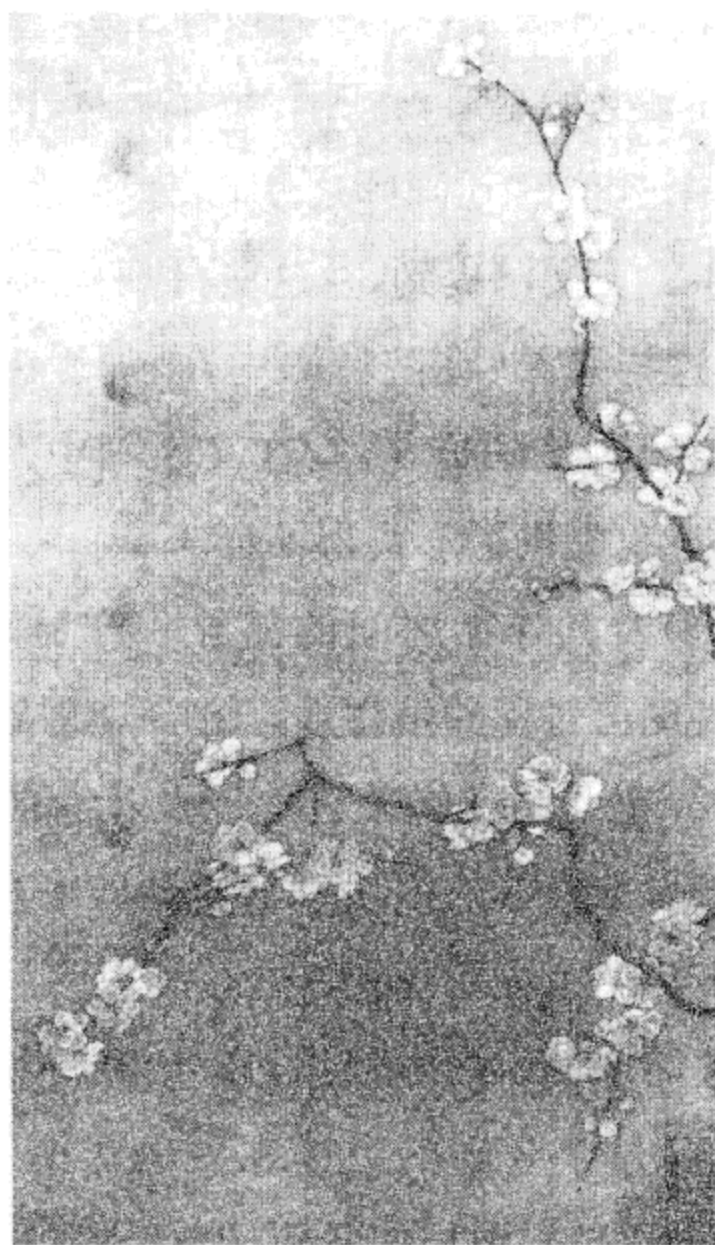
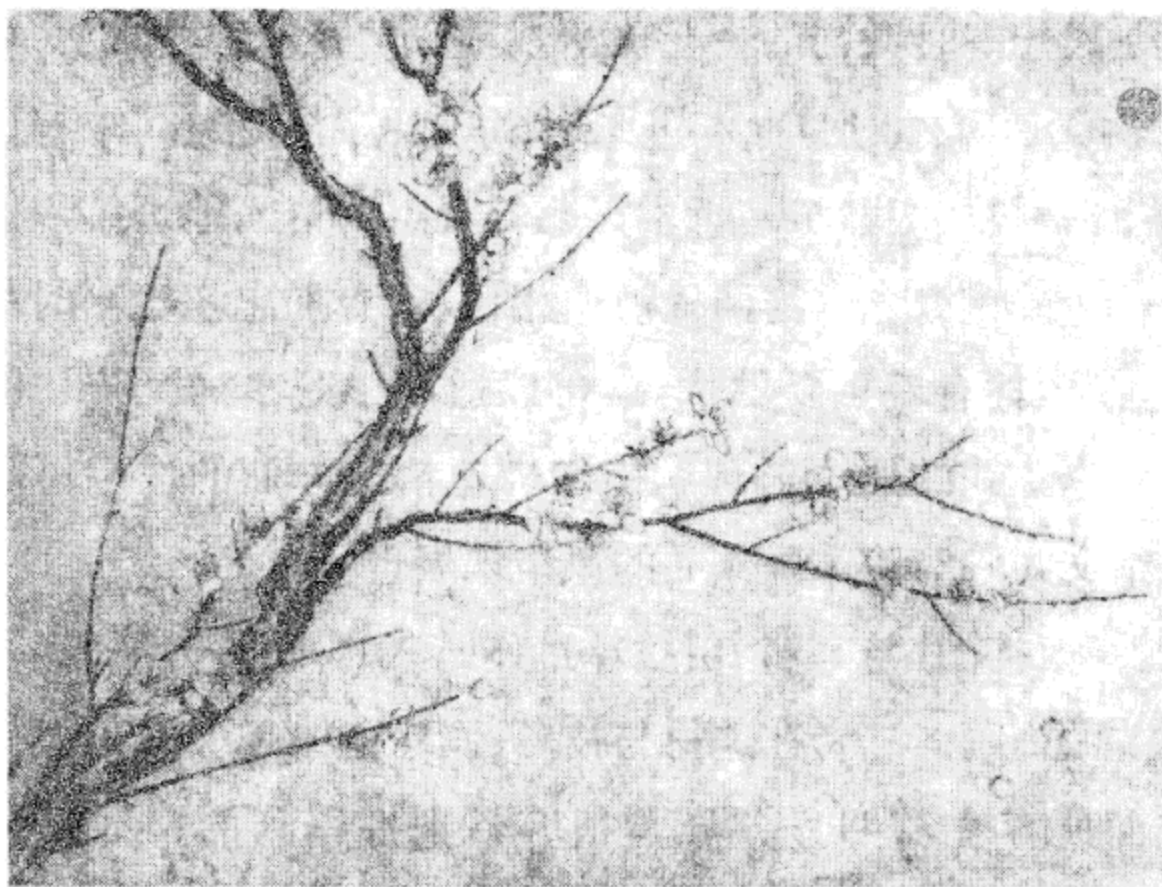


插图 46 扬无咎和马麟:A(上) 扬无咎(1097—1169):
《四梅图》,1165年,详见图版3(第4部分);
B(下) 马麟(活跃于13世纪上半叶):《层叠冰
绡图》,1216年,详见图版12。

甚相似之处，而是展现了强烈的“铁石”之感（这是传统评论家对扬无咎作品的评价）。

文人画理论使我们得以见识了扬无咎墨梅的书法式简约，但却遮盖了他对植物特征的观察以及对花、枝的细致描绘，而这一点在我们把扬无咎的作品与真实的梅花照片（插图 3、4）放在一起比照时是很容易看到的。与之相似的是，院体画的理论让我们知道了马麟《层叠冰绡图》中表现出来的精湛技巧，但却使我们忽略了马麟虬曲的树枝与光秃秃的枝干，斜贯而上穿过大片空白之地——实际上，这些形式和方法与扬无咎用来强调梅花疏瘦、清闲这一独特的植物特征与象征意义完全相同（比较图版 3、12）。当考虑艺术家的取材、布局与技巧时，我们会逐渐意识到，扬无咎勾勒出的梅花看起来更接近真实的梅花；而马麟精细填色的梅花尽管具有“真实”的强烈效果，但事实上它已被高度的风格化与系统的概念化了。

两幅作品中，绘画与所题诗歌清晰地表达着相同的视觉上的梅花语言与文字中的梅花语言，两者均是文学中直接观察与传统理想之间彼此交互的结果。在各自的风格背景中，每幅作品都强调纯洁、精美、淡雅与虬曲，凸显出严谨、遁世、短暂的意蕴，通过诗歌中的怀旧情愫和图片中末端或顶端（扬无咎画卷末端的树枝与马麟挂轴顶端的枝桠，见插图 46）枯萎的花朵和飘零的花瓣来展现延绵不绝之感。

在考察诗歌与绘画领域中梅花欣赏的发展状况时，我们已经注意到对严谨、素雅、清心寡欲的偏好。我们认为，这些特点的内在张力产生了一种令人沉醉的高雅，这一点对南朝与南宋美学家来说是极具吸引力的。在《层叠冰绡图》中，杨皇后的题词文雅风情，层层叠叠、如绢似纱的花瓣、以及白色、玫瑰色、金黄色的填色给人以闪烁不定的感觉；而马麟的构图却是严谨的，枝干细秀劲挺，线条深沉锋锐。在《四梅图》中，扬无咎多角、纤弱的结构与简洁严谨的图像通过差别细微的皴擦（他以此勾勒主枝与侧枝，见插图 42c）与干笔（他以此画残红，见插图 40）得到缓和。同时，借扬无咎之笔，唐代欧阳询（插图 42a）劲挺的楷体书法被用来抄录

南宋诗人的浪漫、沉醉与忧郁(插图 41)。^①

因此,在宫廷画与文人画的层面上,马麟(和其他宫廷画家一起)与扬无咎通过图像、技巧与文本构筑了同样的张力。画院惯例中再次接纳了马麟的花卉与皇后题诗中的香艳,而忽略作品中的其他要素;同样,墨梅的理想归结为扬无咎书法式的简约,但是却舍弃了对香艳诗的要求。马麟与扬无咎作品所产生的共鸣效果让我们想起了青木正儿对南宋美学理想的刻画,即雅趣为野趣所调和,野趣为雅趣所制约。

两位大师的抉择阐明了一种共通的梅花美学,这种美学同时将野趣与雅趣作为自己最高的价值标准。扬无咎工野趣墨梅,通过洗炼地笔墨,刻画出文人的理想。然而,无论他的技法如何简化,扬无咎的图像意蕴并不简单,其笔画也绝不粗糙,相反,两者都是精致、内敛与典雅的。马麟工雅趣花卉画,通过相当严谨的图像以及对色彩的控制运用,表现出宫廷传统的珍奇富丽。然而,无论他的描绘如何详尽或者色彩如何丰富,他笔下尖锐的树枝、完美的花朵与严谨的线条却是无可挑剔的。我们习惯性地认为扬无咎的墨梅是严肃的,而他的题词却提醒我们注意他作品中温柔的一面,我们习惯性地认为院体画是柔美的,但显然我们应当看到其结构的刚性。

后世理论可能确实将它们置于两个极端,但是这些作品本身提供了各自有力的证据。它们并不相同,也不能互换;应当对它们进行对比而不是对立,应当看到其持续性而不是彼此分隔。总而言之,它们是中国南宋赏梅风气中野趣与雅趣的视觉体现。

秋色平分及其以后的状况

在中国绘画领域中,扬无咎和马麟代表着梅花形象发展分处于两个秋色平分的时段。就梅花或者其他图画题材而言,宋代晚期是一个介于

^① 扬无咎有其他适于自己的书写模式与风格,并且运用着它们。刘克庄在跋“杨补之词画”中称赞扬无咎行书“姿媚精绝”(《后村先生大全集》卷 107,第 934B 页)。

发展与没落之间的时刻。墨梅在元代的崛起展现着新的可能性，但它同时也阻挡了其他通过艺术欣赏梅花的形式。随着文人理论成为后世审美价值观的评判标准，墨梅战胜了之前所有的欣赏形式，成为梅花最佳的图画模式，其绘画媒介、图像与象征（现在主要局限于香艳与道德之间的联系）取代了所有其他形式。从历史上看，对这些价值的认定以及将这一独特的文人画提升至主导甚至是统治地位要求清除其他可供选择的内容。文学革命的结果是宋代花卉画中令人着迷的梅花画的崛起，类似的现象几乎难以再看到。随着文人画理论变得越来越尖锐且颇具争议性，就像苏轼笔下的梅花与梨花，文人墨梅以及画院的花卉画似乎不能、也永远不能分享同一个梦想。

从长远来看，墨梅的发展方式距离其宋代先驱者的写意与工笔水墨花卉画方式越来越远。当宋代以及元代早期的梅画集表现出几经调整后的持续发展状况时，14世纪中叶发生了决定性的决裂。我们无法通过文献资料来证明这种转变，因为所有流传下来的资料都是这种转变所带来的结果。1348年，吴镇为徐禹功《雪中梅竹图》作题跋时，附画墨梅（图版18）一幅，他使用了简约的书法模式，实际上是脱离了扬无咎对笔画与自然描绘的平衡。现在，让我们观看这幅元代墨梅画，它在视觉上肯定了这一点；而在题词中，吴镇断言，文人画的最终目标是写意，而不是形似。^① 对像颜辉（图版19）这样的元代文人画家而言，梅只是文人偶尔的“墨戏”。对14世纪50年代的王冕而言，梅可能是强烈的写意方式（图版26—34）。邹复雷于1360年创作了《春消息图》（图版22），对他而言，梅花是他用笔墨抒发自己无拘无束地快乐的载体。与马麟相比，元代的梅充分证明野梅与宫梅的两极对立，更重要的是，它们与扬无咎的梅画也是对立的。

^① 吴镇为徐禹功《雪中梅竹图》所作的跋收录于“宋元梅花合卷”篇，《石渠宝笈》，第1208B—1209A页；影印件见《辽宁省博物馆藏书画》附录，第17条；英译（节选）见 Bush, *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037—1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555—1636)*，第131页，和 Bush, Shih, *Early Chinese Texts on Painting*，第285—286页。讨论参见第十一章。

元代文人不仅仅弃置了宋代院派画家对色彩与写实的关心,而且也偏离了受尊敬的扬无咎的文人画模式。扬无咎《四梅图》(图版 3)代表着墨梅流派独特的发展阶段,这一阶段正是从 12 世纪早期仲仁的泼墨法(以插图 33 为代表)向 14 世纪中叶邹复雷(图版 22)的书法技巧的过渡阶段,从北宋晚期对仲仁花影的禅意欣赏向元末明初对王冕梅花爱国主义情怀的欣赏的过渡阶段。那些通过运用扬无咎的形式惯例,在题词、题跋和其它著作中提及扬无咎,以此表明自己追随着扬无咎的元代画家同样放弃了扬无咎的诗歌形式与内容。在元代高压统治下,他们弃词作诗,主题则从爱情转向政治与隐逸理想。此外,那些参考扬氏风格以及给自己的画进行题词的元代艺术家宣称,扬氏传统应有其一席之地,但他们画梅时几乎没有一丝工笔元素的痕迹,而工笔元素是扬无咎取材作画的必要组成部分。扬无咎的内敛与严谨、清晰的条理以及自然描绘与意义深远的传统风格之间的平衡处理(这是他与马麟共有的观角)被另一种墨梅艺术清扫一空,后者运用锋芒毕露的书法技巧,崇尚自然与豁达的自我表达。

据当时的题跋证明,元代文人认为像邹复雷《春消息图》(图版 22)那样的绘画作品中,画中所有元素都应该是关乎墨梅的。^① 这一墨梅审美观在元代逐渐占据统治地位,并引导了未来的发展,影响着我们今天的判断。以《春消息图》等作品为标准,也难怪 20 世纪 70 年代现代学者首次观赏到扬无咎《四梅图》时会颇感失望。当时大陆绘画藏品在沉寂多年以后重新向西方人开放,有些人将《四梅图》视为是现存作品的败笔,无法承当起宋代艺术家在文献中所宣称的那些赞美,他们认为它毫无生气,笔法纤细,毫无吸引力。当然,这也是另一种说明宋元文人崇尚“清淡”、“清瘦”特质的方式(但这种方式令人反感)。内敛与怯懦的区别毕竟是在观赏者的眼中与心里。当以邹复雷为标准,错将图画勾勒理解为书法绘画,也难怪一位现代学者就可以想象出扬无咎的墨梅从来就是以

^① 见 Wenley, “A Breath of Spring by Tsou Fulei”。

书法为其特征的。以上就是元代理论品味如何曲解了宋代创作实践活动、扭曲了现代的观察的例子。

为了理解最广泛意义上的“时代风格”——包括观察、思维以及绘画方式，考察特定的形式与技巧差异——我们只需要将各种形式的宋代梅花作品与元代墨梅比较即可。如此，我们可以清楚地发现，扬无咎《四梅图》（图版 3）在风格上与宋代画院画家马麟《层叠冰绡图》（图版 12）更为贴近，而不是与元代继承人邹复雷《春消息图》（图版 22）相近。而元代的墨梅走向了与马麟、扬无咎相反的方向。

我们将在第四部分讨论这些发展状况。现在让我们再次回顾一下南宋的情形，当时爱梅人与画梅师遍及天下，他们偏好不一，通过收藏或者绘画让自己沉迷于梅的世界。在蒙古族入侵之前，文化转向内向，促进了墨梅题材的发展，并使这一题材逐渐承担起表达道德情怀与自我品味的责任，体现出文人的自我形象。到 14 世纪，墨梅成为唯一一种恰当地来表达爱梅或者与梅关联的方法。但是，13 世纪仍然充斥着各种可能性。宋代墨梅大师的选择确实是选择，它并没有与画院题材和风格完全脱节，而是在许多图像与象征选项中做出一个有目的地果断抉择。

南宋赏梅人没有必要在野梅与宫梅之间、梅花隐士与梅花美人之间、野趣与雅趣之间、院体画与文人画之间做出抉择。一旦恰当地理解他们所处的文化与艺术史背景，我们就可以在南宋赏梅风气的大环境中去观察扬无咎与马麟，并且得出如下结论，就像杨万里所说的，“旋落旋开无不好”。^①

^①《郡泊燕堂庭中梅花》，英译见 Frankel, “Poems About the Flowering Plum”，第 185 页。

第四部分

蒙元统治下的墨梅艺术：元朝时期墨梅流派的重构



第十章 蒙元统治下的墨梅艺术

元代(1279—1368)是墨梅在中国山水画发展中的分水岭,14世纪中期以来所创作的墨梅不同于以前的墨梅。本章以及后面两章将讨论有关墨梅流派的重构问题。^①

蒙古入侵,之前北方金朝的领土和南方南宋的领土重新统一。然而,因为实现统治的政权并非是汉族政权,中国士大夫感觉好像是流亡者。对许多效力于宋王朝的忠贞之士而言,为蒙古人效力是不可思议的事情,这些人被称为遗民,是生活在元代早期的忠于宋王朝的幸存者。对年轻的士大夫而言,试图效力国家的抱负只是一场空谈,由于科举制度的中止、歧视中国士大夫的科举考试体系以及腐败的体制,传统的仕途之路已被阻塞。元代晚期(14世纪中叶,王冕和吴太素活动于此时,现存的元代墨梅画多数成于此时),士大夫与广大平民面临着新的困境与危险,比如自然灾害、苛捐杂税、人口激增、民众叛乱等加速了元代统治的解体。无论是出于忠贞之义、还是现实所迫而遁隐,亦或为大众所排挤,士大夫现在得拥闲暇与动力,通过研究过往、通过思考诗歌与绘画、

^① 此处讨论参见 Bickford, "The Flowering Plum in Painting", 第 71—89 页。

通过将想法付诸于创造性的实践活动来重审当前的状况。^①通过这些活动,元代士大夫重新指引了中国绘画理论与实践的发展道路。正是在这种文化与艺术史语境下,墨梅崛起并主导了中国绘画中梅花的图像与意义。

12世纪,文人将墨梅视为自己的墨梅,他们将早期的墨梅绘画运用于自身独特的理论原则与创作实践中。这是墨梅跻身文人画领域并建立起文人画流派的一个主要前提。到了14世纪,墨梅在元代文人画家之手实现题材与绘画形式的最后定型,墨梅理论与实践开始步入新的历程。

宋代期间,中国绘画的主流已经不再是皇室院体画了。随着南宋覆灭,丧失了皇室的支持与威望的院体画失去了它在美学上的权威地位,此外,作为亡国统治者的视觉文化产品,它也无法取信于人。如今,文人画艺术以其不同的目标与价值取向从作为院体画中的一个可供选择的参照,转而成为新兴并持久的正统艺术。

在蒙古入侵以及中国文人对艺术与艺术理论所进行的重新审视和革新的影响之下,墨梅回应了新的表达与美学的要求。墨梅形象与价值内涵通过元代墨梅大师及其欣赏者的画作、著作以及人物角色得以重铸,他们主导着过去600年间墨梅的发展历程,其风格、理论方法和形式被证明是有决定性意义的。

元代墨梅作为最后兴起的墨梅风格和图像模式,既归因于墨梅风格与意境对后世之人的吸引力,也归因于前朝遗民的奇思幻想。因为,尽管画家、鉴赏家以及理论家从未终止过引用仲仁以及扬无咎的作品,宋代墨梅的真实形象随着绘画作品的越来越少甚至消失殆尽而变得模糊。

^① 关于元代归隐情结,见 Mote, "Confucian Eremitism in the Yuan Period"; 关于蒙古人统治下的中国文人,见 Ho, "Chinese Under the Mongols", 和 Yan-shuan Lao, "Southern Chinese Scholars and Educational Institutions in Early Yuan: Some Preliminary Remarks", 收于 *Chinese Under Mongol Rule*, John D. Langlois, Jr. 编 (Princeton: Princeton University Press, 1981), 第 107—133 页。

通常,后世画梅师只是通过元代墨梅画的中介来了解宋代著名的前辈们。因此,元代墨梅构成后世墨梅流派的基础,既是被选择的,又是默认的。

元代文人画家继承了宋代前辈的理念与价值观念,通过自身的理论探讨与业余艺术的实践对之加以发展与程式化,强调发自内心的表达、探索过往的艺术以及运用书法创作的特性。他们拒绝工笔画、自然描绘以及宋代皇室的华丽色彩,相反,他们运用颇具表现力的书法笔画的形象化语言,试图捕捉并展现绘画主题的精华所在,表现自身经历与情感。他们以批判的眼光来看待后来中国画的发展,其作品主题意义含蓄,笔画明晰,因为文人画家越来越多地考虑到自身的特殊艺术,将其视为意与形的统一体,包括题跋的诗文以及图画形象的统一。因此,元代文人在理论与实践上将宋代文人的美学思考与艺术实践转换为中国绘画的核心。

元代墨梅意象(iconography)的形成

冰花个个团如玉,
羌笛吹他不下来。

——王冕^①

蒙古入侵后,绘画主题与模式对中国文人画家而言具有特殊的重要性。绘画行为本身就能成为一种文化宣言。例如,南宋山水画就通过两种方法断言这种持续性:它的主题是江南永恒不变的山陵与河畔,绘画行为是文人画家通过对经典范式的创造性转换使其永远鲜活的流传下

^① 张辰(活动于14世纪晚期):《王元章传》,收于《诸暨县志》卷51,第19b页。这两句诗是一首无题诗的末两句,出于王冕诗集中《素梅》七言绝句(《竹斋诗集》卷4,第48b页)。这首绝句还见于王冕《南枝春早图》题词(有一字之差)中,该画作于1355年,挂轴,绢本设墨,台北故宫博物院藏;影印件见《故宫书画图录》卷4,第193页。据元明文献资料记载,这两句诗题于1347年(讨论见下文和第十二章)。如果除了日期而没有其他理由,台北故宫博物院所藏之画可能不是张辰与他人所记载的那幅作品。

去。在这样的条件下,绘画中的骏马、绵羊或者山羊通过其所涉的题材与风格均富含深刻的个人情感或者政治意义。^① 墨梅、墨竹、墨兰、墨松等绘画成为班宗华所谓的“道德画像”(Iconography of Virtue)的核心元素。^② 我们应该记得,前三种植物构成了“岁寒三友”。

在宋代,“三友”是众多意义丰富的题材之一,被认为是适用于有修养的士人画家的题材。在蒙古统治下,三友对元代文人而言象征着中国不朽的价值观念,他们还将其发展为儒家道德的象征。^③ 这标志着文人画主题所蕴含的主导功能与影响发生了重大转变。但是,此类主旨的重要意义并非是由元代文人发明的,与文人画主题相关的许多涵义很久之前便已经进行过或明确、或隐晦地表达了。的确,正是它们的联想及其美丽或者形式上的可能性,在11世纪末12世纪初文人画题材出现的最初过程中就占有了一席之地。但是在异族统治下,一些旧的含义与文人受压迫的环境相互呼应焕发出新的意味,正是这种响应赋予它们空前的吸引力,使它们富含情感张力,使它们成为抒发感情、表达理想甚至进行政治抵抗的强有力工具。^④ 在元代绘画中,我们见证了传统与现实相连的时刻,作为个人与集体生活经验的表述的旧图像需要新的、直接的、真

① 元代图像已经受到现代学者密切地关注。关于一般研究、个人分析、大量参考文献,见 Lee, Ho, "Chinese Under the Mongols", 和 Cahill, *Hills Beyond a River: Chinese Painting of the Yüan Dynasty, 1279—1368*, 尤见第 15—37 页,文中他讨论了逸品画家。经典的图像研究,见 Chu-tsing Li, "The Freer Sheep and Goat and Chao Meng-fu' Horse Paintings", *Artibus Asiae* 30. 4(1968), 第 279—346 页。

② Barnhart, *Peach Blossom Spring: Gardens and Flowers in Chinese Painting*, 第 127 页。

③ Ho, "Chinese Under the Mongols", 第 100—101 页。

④ 最出名的作品可能是爱国人士郑思肖的墨兰,他贬斥蒙古人及其汉人侍从,自称为“所南翁”,他不仅运用约定俗成的兰花内涵表达自己漂泊不定、羸弱无助但仍怀抱孤忠之情,也赋予这一主旨新的内涵,有人问他所画的兰根为何不着地,他答说因为土地已为异族所夺。见 Cahill, *Hills Beyond a River: Chinese Painting of the Yüan Dynasty, 1279—1368*, 第 16—17 页;以及 Mote, "Confucian Eremitism in the Yüan Period"一文中关于郑思肖特征的讨论,第 234—236 页。

实的以及犀利的新形象。^①

然而,元代文人画图像的形成并不是产生了新的图像与涵义(虽然它的确发生了),而是一种选择性的发展过程。元代文人画家从许多文学与图画传统中为文人画的发展选择了有限的补充元素,这些元素似乎可以更好地体现他们的处境,可以包含过去与现在、现实与理想。墨梅正是他们在日益狭窄、日渐强烈的关注中进行的题材选择。

如果说在这些情况下像梅花这样的题材获取了前所未有的表达力量的话,那么,随着对传统的多样性解读变得日渐死板,同样,梅花题材也失去了往昔丰富多样的联想。当诗歌题词日渐主导了对墨梅的解读时,由于文人将自我的战斗形象融入到墨梅之中,宋词的婉约柔情以及香艳精致几乎被抗争、骨气与坚贞之意所取代。文人在题词中对某些含义的一贯坚持以及对某些含义的坚决拒斥凸显出他们的选择,为后世墨梅流派创造出一种决定性的图像。

浙江作为元代墨梅传统崛起的中心不是偶然的。此地是南宋旧都杭州所在地,那些忠于宋朝的人经常聚集于此缅怀过往,悲叹当前。梅花曾经带给宋代隐士以纯粹的快乐,在梅开时节,梅花也给都城以及西湖、园林、楼阁等带去了世俗的娱乐,现在,梅花象征了士大夫的芬芳美德,他们拒绝为蒙古人服务,并抚慰着那些被排挤出政权之外的文人的内心。在诗画方面,文人对梅花纯洁的歌颂不再只是简简单单地体现个人风格(即体现朴素高雅的品味),而是成为一种道德情操的表达方式。一度受南宋野趣美学观影响的归隐之梦,在梅花诗画领域中所繁华起来的隐逸理想,现成为很多人不得不面对的残酷现实。生长在野外的野梅

① 一个相似的现象发生在清代早期颇具创新性的梅画复苏浪潮中,时值中国文人抵抗满族入侵之际。元代大师绘画原则被明代画家广泛运用,却经常处于散乱无序的状态。然而,满族入侵之后,元代作品的意象和内涵再次呈现出令人印象深刻的深度,进入了充满活力而快速的形式发展期。同类的东西可以在元代后期大师倪瓒(1301—1374)山水风格的创作中发现。倪瓒的构图、主旨、笔法是明代文人画的主流,但是罕见的山水风景和稀疏的笔法却在清代早期画家手中成为一种更有力的表达工具,他们自身的经历与情感使他们与风格背后的人更为贴近。

概念此时恰如其分地表达了蒙古统治下中国文人被排挤的情境，它体现了仕途无望之人以及被流放的士大夫们的抱负、孤立或者愤慨之情，这些人均无法实现自身的抱负，也无法为朝廷效力。如此，中国文人精英成为了“在野”群体，他们的个人美德成为文化美德。在这种状况下，世事无常的主题让位于生存与坚忍的主题，梅花美人因梅花逸士而愈加晦暗无光，随着文学形象的转移，图画形象也发生了变化。

古梅

似乎开花古梅树的水墨画常常与我们在一起。实际上，古梅作为墨梅传统的重要组成部分的兴起是文化与艺术史彼此交融的产物。古梅树的刚毅现在已毫无疑问地成为上层文人道德贞操的体现；它的坚忍与再生的能力与文人自身以及与中国的文化价值观是相一致的。古木斑驳的主干与虬曲的枝柯记载着历经的磨难，繁密的花朵与精神高昂的树枝证明其旺盛的生存能力。同时，许多墨梅专家开始涌现，例如王冕，他的绘画激情与高超的技巧对墨梅进行了结构与笔触复杂的形式挑战，将古梅置于真正的业余画家的把握能力之外。墨梅专家探索了古梅的自然形态及其关联物，从而创造出一种最具夸张性和最有象征性的体裁模式。元代墨梅大师将古梅作为自己的绘画主题，创造出夸张的墨梅意象（图版 32—34），这一点在中国文人艺术的梅花画史上从未出现过，此后，它一直是那段历史中的焦点。如果说宋代梅花的典型形象是马麟在《层叠冰绡图》（图版 12）中，试图去捕捉梅花消逝的完美瞬间，那么，元代梅花典型形象则是表现在王冕和邹复雷的墨梅画中（图版 33、22），体现出那种无往不胜的坚韧与再生能力。总之，到了元代，古梅步入了梅画的主流群体，成为标准形式与图像模式，并持久地修改或者扩展了后世墨梅流派的图画语言与表达语言。

冰花与野笛

对现代西方观赏者而言，元代那种带有拱形树枝和诗般题词的墨梅画可能看起来雅致如梦。例如，李雪曼（Sherman Lee）在为《蒙元统治下

的中国艺术》(*Chinese Art Under the Mongols*)所作的目录中观察到,梅是王冕逃避苦闷现实的方式。^① 情况的确如此。但是当时的文献资料告诉我们,王冕的墨梅也代表了一种抗争。据记载,在13世纪40年代晚期的蒙古都城內,王冕题有“冰花个个团如玉,羌笛吹他不下来”的梅画贴在墙壁上,“见者缩首咋舌,不敢与语”;或者,用另外一种描述说:“或以刺时,欲执之,一夕遁去。”^②

到底是什么引起了如此挑衅的意味呢?^③ 这里所说的羌笛,是一种据称是在汉代时由西域传到中原地区的横笛,而且从汉代起,羌笛便与“落梅花”的曲调与主题相为联系。这种联系在梅花诗中是很流行的,落花与羌笛曲共同营造出岁月流逝、时光短暂的主题。^④

羌笛同样使人联想到异域的曲子、胡人乐师以及戍守在中国与其他部落接壤的边疆地区的孤寂之感,但是,它没有涉及强烈的民族主义成分。此外,羌族并不是指蒙古族,而是指居住在相当于今甘肃、青海、西藏以及新疆等区域的少数民族。^⑤ 那么,王冕笔下所使用的这些词究竟有何特殊的意味呢? 王冕将这一久经时间考验的羌笛与梅花做了一个极具意义的象征转换:当羌笛声起时,梅花没有飘落。

也许,历史背景能说明一切。很可能,在14世纪40年代晚期的元大都,蒙古统治者面临着中央集权的瓦解、内部派系之争、农民起义不断兴起、盗贼猖獗以及自然灾害,羌笛声起、梅花不落的形象被视为妨碍了社会的安定,因为早在百余年前宋宁宗统治危机引发社会动乱时,刘克庄就已经作过“落墨花”^⑥。无论如何,它在王冕那个时代搅起了一番风

① “The Art of the Yuan Dynasty”, Lee, Ho, “Chinese Under the Mongols”, 第49页。

② 前一句引文出自张辰:《王元章传》,《诸暨县志》卷51,第19b页;第二句引文出自王逢:《题王冕墨梅有引》,《梧溪集》卷5,第86b页。

③ 周绍贤在对王冕的探究中已考虑到了这个问题(周绍贤:《王冕事迹之考证》)。我的讨论借鉴了他的分析观点。

④ 参见周绍贤:《王冕事迹之考证》,第8—9页;以及第二章,“梅花落”。

⑤ 参见《西汉时期全图》,《中国历史地图集》卷2,第13—14页。

⑥ 关于刘克庄《落梅花》的讨论,参见第一章。

雨,也激起后人的想象,他们将之视为王冕传奇的组成部分。

这一轶事经常被当时人以及传统评论家与现代评论家津津乐道。该轶事收录于王冕最早的传记之中,^①在元末明初为王冕墨梅所作的题跋中被重新提及或者引用。^②郎瑛(1487—约1566)认为王冕是建立明朝的英雄,他在《山农刺时》里重新讲述了王冕“刺时”、政府欲执之、王冕逃跑的故事。^③钱谦益(1582—1664)在为王冕所作的传记中收录了这一轶事。^④朱彝尊(1629—1709)在给王冕所作的传记中提到了这些事件,其目的是想将王冕塑造为一个节操高洁的隐士。^⑤20世纪60年代早期,中国的洪瑞根据传统文献资料重新陈述了这一故事,将其解释为王冕“爱人民、爱祖国”的鲜明表现。他将这一轶事插入到王冕传的叙述与结论中,他说:

(王冕)表示自己不愿给外族统治者作画,对权贵予以无情的讽刺,使“见者缩首咋舌,不敢与语”,因而触痛了统治者的疮疤,他们想逮捕他。他就在至正八年(1348)偷偷地逃回南方。^⑥

从这一事件的情形看(将在第12章探讨),王冕未必是在发表反蒙言论。但是,我们对王冕的意图有所怀疑并不表示那些传统与现代王冕的仰慕者会有这样的怀疑,他们通过自身对王冕的理解以及自身身处的政治背景来解读这一事件,他们自信地解读王冕的艺术作品,并且有意进行解读,从而证明他们的猜想,也就是说,墨梅是富含政治意义,在当

① 徐显(活动于14世纪晚期):《王冕》,《稗史集传》,第10a页;张辰:《王元章传》,《诸暨县志》卷51,第19b页。这些可能是宣称与王冕有私交的同一文献的不同版本。这两处文献记载70%以上雷同,说明一篇文献脱胎于另一篇文献,或者两篇文献都源于第三处未知资料。最重要的不同之处在于徐显传记内含一处歌功颂德的“论曰”。我无法确定时序先后。传统做法是引用、节选或者收集一篇文献或者另一篇文献。由于获取十分方便,我引用两篇文献共有的资料时主要取自徐显所记载的部分,也会引用只在一篇文献内出现的资料。

② 王逢:《题王冕墨梅有引》,《梧溪集》卷5,第86b页;虞堪(活动于14世纪中晚期):《题王元章梅》,《西澹园诗集》卷1(《四部丛刊》);转引自《宋辽金画家史料》,第360页。

③ 《山农刺时》,《七修类稿》卷29,第445—446页。郎瑛的描述中包含着一首王冕的绝句(题于一幅墨梅图之上,图版26),元代文献中将之归为冒犯当朝的诗句。

④ 《王参军冕》,《列朝诗集小传》,A部,第1部分,第16—17页。

⑤ 《王冕传》,《曝书亭集》卷64,第1a—2a页。

⑥ 洪瑞:《王冕》,第8页。引号内的引文取自徐显。

时的情况下,它意味着抵抗与抗争。很明显,这个观点并非来自于单独的梅花图画形象,而是来自于与其并置的题词,正是这一题词主导了对该艺术作品的解读。因此,图像与题词共同构成了元代的墨梅画。

如果说宋代文人已经试图通过将绘画艺术与诗歌结合而提升它的声誉的话,那么,元代文人则进一步深化了这种结合,他们将绘画诗歌所蕴含的传统功用作为道德文化的工具。诗人与读者长久以来习惯于赋予植物主题以道德意蕴与政治含义,如今,通过诗歌题词这一媒介,这种潜在性与这些期望漫延至草木花卉等图画形象之中,构成了元代的“道德画像”。

文字与图:对图像与题词的解读

君援笔立挥,千花万蕊,成于俄顷。每画竟,则自题其上,皆假图以见意。

——徐显(活动于14世纪晚期)^①

元代墨梅发展进程中,最为重要的艺术史事件是图像与诗歌题词在形式与表达方面的结合。这并不是说梅画与诗歌从未一起出现过。马远《华灯侍宴图》与马麟《层叠冰绡图》(图版9、图版12)各自都有一首与主题相关的优美的御题诗歌。扬无咎《四梅图》(图版3)试图通过绘画与诗歌的双重模式来表现梅花的生命历程。此外,他的图画形象与题词文本拥有笔画与书法结构的重要特征,使得诗与画形成一种密切的形式关系。^② 无论这些诗歌题词在内容上多么让人产生同感,在形式上多么令人满意,实际上,它们与图像是相分离的。这些直线形的或者规则的块状形的题词被置于画卷的顶端或者置于末端的独立的纸上。如同传统表达赞美的题词置于图像之上或者题跋置于卷轴之后一般,这些题词可能会增强其含义,强化图像的外观,但是对其形式的整合却并非是必要的。它们可以

^① 《王冕》,《稗史集传》,第10a页。

^② 讨论见第八章。

从这些画作中剥离出来而不会破坏图画形式,也不会打破布局的平衡。^①但宋代之后的墨梅画中,图像与题词几乎是不可分割的,否则会造成不可挽回的损失。到14世纪中叶,墨梅已经成为图像与题词的结合体。

图像与题词的结合并不是墨梅独有的,而是属于更宽泛的文人变革的一部分,它改变着后世中国文人画的功能和面貌。北宋文人画家把诗书画三种艺术当作是一种创造性的、延续的概念,元代文人画家则将前人的艺术观付诸于实践,“诗歌中所不能表达的则通过书法与绘画来表达”成为元代实践者的基本前提。^②在他们的创作实践中,当山脉和河

① 关于宋代风格中梅花图像与题词相为调和的另一个例子是《梅花喜神谱》(插图17)。书中,图像与标题的匹配被系统化为形态的类比,并在刊印的诗歌中发展成为隐喻,刊印的线分隔了页面,通过将组成部分各归其位而彼此分隔开来。

② 所引材料,英译见 Egan, *Word, Image, and Deed in the Life of Su Shi*, 第367页。石守谦(Shih Shou-ch'ien)赞扬钱选创造性地将诗歌与绘画的表现方式融入到单幅艺术作品内,远远超出以前诗画之间的相互关系。(见 Shih Shou-ch'ien, "Eremitism in Landscape Paintings by Ch'ien Hsuan", 第6—7、244—246页)在阐述发展时,石守谦说,

无论诗画结合的理论听起来多么具有震撼力,艺术创新在11世纪、甚至直到13世纪并没有从理论智慧中获取真正的实际效果。要么是这一个要么是那一个,要么是诗歌要么是绘画,一个扮演着主角的角色,维护着自身的完整,而另一个则继续扮演依附性的装饰功能。在《题画诗》内,诗歌从属于绘画;在诗歌图中,绘画从属于诗歌。一种模式总是成为满足另一模式需求的附属。(第7页)

石守谦的研究并没有将扬无咎《四梅图》(1165)考虑在内,在我看来,《四梅图》体现一种艺术构想,它将诗歌与绘画融为一体,诗画是并存的关系(不是主从关系)(虽然在空间位置上诗歌位于图画后面)。此外,《四梅图》不仅仅在时间上早于钱选,而且据我考证,扬无咎以此为契机有意识地发展书法的笔法构图与绘画的笔法构图之间的形式关系(见第八章,插图42)。扬无咎有目的地发展了其绘画与书法之间的形式关系(艺术作品和赵希鹄的评论可证明),使两种艺术拥有了一种另外的纽带,而这是钱选所没有尝试的。

石守谦说钱选是第一位始终如一地为自己的作品题写自己诗歌的艺术家,从而将绘画和诗歌融入到单一艺术作品内(第7页;这是他的重点),这一说法可能是正确的。现存的宋代作品无法证明代际传承,然而,刘克庄为扬无咎的“宋词画”卷轴所作题词至少表明,将绘画、诗歌、书法有目的性的组合是扬无咎的创作特征。

最后,在诗歌与绘画的纠结关系时,石守谦宣称:“对诗歌与绘画彼此融合的认同并没有导致宋代画家转变他们的绘画风格。”(第243页)相反,诗歌与绘画的可转变性是墨梅流派出现及其早期发展的一个关键因素,代表着朴素高雅的诗意梅花美学的图像成分(通过截然相反的色彩美学、开放的情感因素、详尽的描绘、别出心裁的艺术等发展起来的)现在则均通过朴素的水墨模式表现在绘画中。

关于对元代以前诗画关系史的概括,见 Shih Shou-ch'ien, "Eremitism in Landscape Paintings by Ch'ien Hsuan", 第236—244页;关于自宋至元与钱选相关的诗画关系变化的论述,见 Harrist, "Ch'ien Hsuan's Pear Blossoms: The Tradition of Flower Painting and Poetry from Sung to Yuan".

流、梅花与竹子归结为书法笔画的形式类型时,书法就是绘画了。随着他们将注意力从对岩石、树木的具象描绘转向对绘画技法、结构、水墨、纸张的思考时,图像变得日渐简约,而诗歌题词在表现图像的情感方面开始发挥日渐重要的作用。

元代文人使绘画能够自己讲话。他们的绘画不再是“无声诗”,而是成为通过图像和诗歌真正地展现并讲述他们情感的艺术作品。文人画家取代了院派画家虚幻的模仿,构筑出一种重要的视觉和口语形式的表达语言,以此把握住了自然的本质,并通过这种理解表达自身的经历与情感。

在文人画创作实践中,这意味着什么呢?首先,由于图像与诗歌题词通过书法笔画而写成,因此这两个元素在形式与主题方面紧密结合在一起。随着题词与图像成为作品构思的一部分,山脉起伏、拱形的梅枝或者风中之斜竹均构成了题词的写作内容。相反,题词的字行——字间距以及行间距——经常用于填补图像元素中的空白区间,或者用于回应、平衡绘画主题。不仅是题词的位置还有书法体、笔画力度以及墨汁色调与图画主题、轮廓笔画、纹理以及水墨皆被视为一个的整体的视觉体系的组成部分(例如,参见图版 25、27、30)。

其次,图像本身不一定要包含详细的信息。因为画家可以依靠题词来表达自己的思想,记录时间、空间与经历,这样,文人画家大体上不再受到细节重现或者对其题材进行个性化视觉描述的约束,他可以自由地专注于绘画与形式结构。因此,一百幅中国山水画可能拥有相同的布局、主题与形式类别;同时,通过笔墨的运用可能展现出一百种不同的个性,通过作者的题词使人联想起或者记录了不同的境况。与此同时,图像的视觉刺激,作品中非语言的力量,以及纸张、黑墨或者平滑的湿墨传达并激起了无法用言语来表达的情感。如此,绘画与诗歌共同塑造了一种表述方法,胜过每一种艺术单独的表达能力。

当元代文人画在追寻这些发展之时,它们在构图与表达方式的形成方面发挥着基本作用,标志着宋代之后墨梅流派的特征。对墨梅布局的

影响很大程度上归因于植物形态和形、意需求的结合。也许正是这种将梅枝看作是一个框架的简易构想,促使了元代文字与图像的结合,从而对墨梅产生重要的影响,但对绘画题材的影响则没有这么强烈。随着墨梅画家在绘画主题中发展了这种可能性,宋代的斜线布局与有棱角的结构(图版 3、12)让位于元代为题词而设计的对 S 曲枝的广泛偏好。

后世墨梅流派的基本布局表现为挂轴中曲折上行或者下行的树枝以及挂轴和册页中拱形延伸的树枝(图版 27、33、25、26)。王冕《墨梅》(图版 27)是典型的墨梅挂轴。画家的题词(包括一首诗与落款)书写为两个整行与两个半行,这种紧凑的画面以两行短行之下作者的方形印章收尾,整幅图像由一对拱形枝条覆盖组成。图像与题词运用相同的墨色色调与运笔力度。我们可以在王冕的册页图(图版 26;右侧的题词与大型印章是清人附加的)中发现类似的布局方式。

墨梅文字与图像结合的特征允许绘画重心在图像与题词之间发生转移,这一点可以在王冕的作品中看到。^① 刚刚提到的挂轴与册页代表着墨梅图像与题词之间典型的平衡关系。然而,在王冕的墨梅挂轴(图版 25)中,视觉中心转向了他的长篇题词。题词记叙了一次短途旅行,后附诗一首(画面顶部的题词与印章同样是清人附加的)。在卷轴中,为了迎合页面布局与长篇题词,册页(图版 26)的横枝延伸地更远,它的曲线逆转,从而为画面下方的题词留下空间。王冕笔下强烈的黑色方块字体与用平滑淡墨细笔描绘的梅枝所形成的柔和曲线的顶部之间所形成的对比加强了对题词的强调。

在另一幅墨梅挂轴中(图版 28),王冕的图像与题词以一种更为复杂的方式彼此交互着。瀑布式的线性树枝与花朵覆盖着画幅上部 2/3 的空间,下面 1/3 的空间是由用较大的字号书写的题词。然后,王冕在繁花枝头的空隙间插入四首短诗。自上而下欣赏这幅画时会产生渐次发

^① 此节全部例子均来自王冕的作品,他是惟一一位被大量不同的现存文集所记载的元代画家,借以证明个别大师可能做出的探索。

展的感觉,卷轴顶部的 1/3 展现密集的图像元素,或水平、或倾斜;中间部分则分布着比较稀疏的垂直枝干与花朵,点缀着竖行排列的简短诗行;底部 1/3 则让位于书法元素,长篇题词在形式上采用水平布局,构成一个宽阔的地带横跨底部区域。可见,题词已成为作品的一个关键元素。

在王冕的第三幅挂轴里(图版 30),题词完全占据着上风。首先,他在画面右上侧题写了《梅先生传》,文字呈长方形块状,皆用小号标准书法字体,共 17 长行,每行约含 46 字。然后,他环绕着题词画下倾的梅枝,在繁花盛放的树枝左边,以诗歌题词收尾,完成整幅作品。虽然图像十分精美并占据着绝大部分空间,但是这些题词才是这幅墨梅图的关键所在。《梅竹双清》卷轴(图版 31)中王冕所创作的部分是典型的以诗歌书法为中心的作品,两首巨幅的梅诗文本之后是一枝疏枝墨梅图像。

这些作品的整体布局均是经过仔细权衡的。显著的不同之处在于绘画与题词在形与意的统一性上所发挥的作用。后世梅画中,题词居于主要的形式地位,它可以主导一切;而图像可以退隐为一种装饰画面,一种表现书法形式与诗歌或者散文内容的载体。的确,这一点经常出现在后世的墨梅画中。^①

题词对墨梅流派表现方式的影响与它对墨梅形式的影响同样重要。因为与山水画家比较,梅花画家将自己限定在一个极为有限的形式语言范围之内:树枝、枝条、花朵和花苞,他使用非常有限的笔画类型来反复绘画这些有限的图片元素。此外,当差不多所有文人画家都将梅视为众多绘画题材之一来绘画时,墨梅大师几乎完全借助这唯一的题材来表达自我。正是通过研究和发掘绘画与题词之间内在关系的可能性,他才超

^① 清代墨梅大师金农(1687—1764)是最好的例子。有时候他似乎更像一位设计师,而不是画家。在诸如《梅花》(作于 1761 年,立轴,纸本设墨,影印件见 Bickford, *Bones of Jade, Soul of Ice: The Flowering Plum in Chinese Art*, 插图 66, 第 137 页)之类的作品中,形式与表现的焦点是他那独特的书法体所蕴含的强有力的笔法和组织结构,也体现在其长篇题词的内容中;所环绕的苍白的梅枝在文学上被视为装饰性的框架。

越了严格的图像限制,创造出一种令人印象深刻的更为宽泛精妙的表达方式。

王冕《墨梅图》(图版 27)展现了墨梅大师手下图像与题词之间相互影响的效果。^① 这幅作品日期不详,很可能作于 13 世纪 50 年代中期到晚期,其时王冕已经隐居会稽山,而在他认为安全的避难地区,名义上代表着元政府的昔日盐贩张士诚(1321—1367)和汉族起义者朱元璋(1328—1398)一起争夺着这一地区的控制权,不久之后,朱元璋建立大明王朝,称为明太祖(1368—1398 在位)。王冕笔下的图像与题词反映了他的处境与抗争。

这幅画中,繁花浓密,沿一径下行曲枝蜿蜒而出,使观者得见两枝花苞待放的嫩枝,优雅地衬托起王冕的题词:

刺刺北风吹倒人,
乾坤何处不沙尘。
清高只有孤梅树,
照水开花个个真。

王冕诗歌前两句的意象以及书法中明显地烦乱反映了他对四周危险混乱的体会。相反,诗歌后两句及温和的淡墨和树枝优美的曲线却渲染出恬静之感。接着,王冕通过图像与题词的结合,从视觉与言辞上表达了自己复杂的感情。我们可以认为,这种对比代表着现实冲突与理想的解决方法;或者,从另一个层面讲,我们可以这样理解,这首诗与这幅画为道德持守和肉体生存提供了一种策略:在混乱动荡的世界里,只有远离尘世的梅树与隐居的文人可以保持自身的纯洁与活力。^②

石守谦研究过一幅元代山水画中诗歌与图像之间的关系,他认为“绘画是艺术家对诗歌中所出现的问题的答案”,他总结说:

^① 更多有关王冕的图像与题词关系的论述,见第十二章。

^② 这一论述主要来自于我个人的研究观点,收入 Neill, *The Communion of Scholars: Chinese Art at Yale*, cat. no. 48, 和 Bickford, “The Flowering Plum in Painting”, 第 79 页。

绘画与其搭配的诗歌之间相互作用的方式……远远超出了对这种方式的传统理解,传统认为这两种表达方式是可以结合的。诗歌与绘画之间的转换并不起作用……相反,整个作品用对话的形式呈现自己:诗歌与绘画通过意象对比彼此呼应。最后,正是通过这种内部对话……艺术家的思想才得以表达。^①

这段话精确地描绘出其独特的优点,在王冕梅画中亦可以发现这一点。在我看来,它说明了对诗与画关系已有了一个新的成熟的理解,远远超出了将它们看成是图例说明、假设的同一性或者互补转换等理解,新的理解正朝着视觉和言辞媒介交互影响的结果发展,最终实现表达的融合,而不只是一致。就梅画而言,这一点借助图像与书法元素之间的形式关系得到进一步发展。

图版 27 中王冕的诗歌取自于传统文学中“冰花/羌笛”诗句。这首诗流传很广。但是,这首为人喜爱的四行诗的末两句却有不同版本,即:

胡儿冻死长城下,
始信江南别有春。^②

这一版本的诗句出现在明清各种诗文选集里,并被赋予了政治色彩,因为,据称此画是王冕与明朝开国皇帝朱元璋首次相见之时应制所做。^③

与王冕的“冰花/羌笛”诗句一样,这首诗也是颇受争议的。郎瑛注

① 见 Shih Shou-ch'ien, "Eremitism in Landscape Paintings by Ch'ien Hsuan", 第 252—253 页关于钱选《山居图》的研究。

② 《山农刺时》,《七修类稿》卷 29,第 446 页。

③ 所引诗篇与轶事最初见于叶盛(1420—1274):《水东日记》卷 6《王元章画梅》条(第 70 页),他记载说此诗为“应制题梅诗”。郎瑛说,王冕写此诗是“应制作绝”(《山农刺时》,《七修类稿》卷 29,第 446 页)。钱谦益在他的《列朝诗集》内收有此诗,标题为“应诏题梅”(转引自《元诗纪事》卷 21,第 496 页;1987 年版《元诗纪事》为卷 21,第 516 页,编者在注 4 中认为“应诏”应该如叶盛和郎瑛所记载的当为“应制”)。顾嗣立(1669—1722)继钱谦益之后,将此诗及其标题收于他的《元诗选》(《二集·竹斋集》,第 22a 页)。

意到此诗并未出现在王冕的诗集中。^① 钱谦益回忆到,他的家中收藏着一幅王冕的墨梅真迹,但题词却是不同的版本(除一字之差外,其余和我们在图版 27 中所看到的题词是一样)。^② 然而,这两句诗与整首诗皆成为王冕传奇的组成部分,收录入墨梅的记载中,同样也收录入明朝建立的历史叙述中(关于最后这一点,郎瑛重提了这首颇具争议的诗歌,认为此诗的作者应当是明太祖,此说意义重大)。^③

无论在元大都或者朱元璋的营地实际发生过什么(或者没发生过),这里的重点在于,从王冕那个时代起,已经成为墨梅画组成部分的诗歌题词并不是装饰图画的无用之物(就像画蛇添足一样),而是可以引导对绘画图像的解读,并赋予其力量,很明显,它的确做到了。人们认真地对待着这些题词,尽管敷衍的题词大量存在,但是在一个有想法的大师手中,图画形象与诗意题词的结合使得后世的墨梅拥有一种令人惊叹的表达力量。

墨梅大师:新画梅师的崛起

元代时期,墨梅大师结合了梅花美人与梅花隐士,将之作为梅花传统的人物角色。由于精致的花朵象征美人,野生的梅花象征隐士,因此,墨梅呼唤出了艺术家的人物形象:从 14 世纪以来,墨梅大师成为墨梅图像的重要组成部分。就像林逋在众多梅诗梅画中被引用过一样,仲仁、丁野堂、扬无咎、王冕成为无数墨梅画的精神领袖。因为在蒙古统治下,中国文人的处境促使绘画领域中创造出新的夸张的梅画形象,为梅花传统注入新的活力;而墨梅大师的人物形象则在相同的情形下出现了,它不仅仅表现了隐士的高洁,而且表现出对政治与美学权威的叛逆、挑战与抵抗精神。

宋代爱梅诗人通过回忆过往而在文学领域构筑出一种梅花传统,借

① 《山农刺时》,《七修类稿》卷 29,第 446 页。

② 有关王冕的“应诏题梅”的注释,收于《列朝诗集》,转引自《元诗纪事》卷 21,第 496 页。

③ 《梅花诗》,《七修类稿》卷 31,第 474 页。

此增加乐趣,提高所钟爱的梅花的地位。与此类似,元代文人记载并重构了早期墨梅画家的生活,用墨梅大师的人物形象对他们进行重新塑造。通过如此做法,元代画家与作家创造了一种传统,通过这种传统,他们将自身、自身的创作实践活动以及他们崇拜的那些著名的前人们结合起来;同样,他们的后继者会通过他们的艺术、价值观念以及生活举止将自己与元代前人联系起来。

华光/仲仁

虽然仲仁的仰慕者留下许多关于仲仁的回忆录,虽然他在画论中已颇为人所关注,但第一次详尽地记述仲仁艺术生活的资料出现在14世纪中叶吴太素《松斋梅谱》的开篇:

墨梅自华光始,华光者乃故宋哲宗(1086—1099在位)时人也,尝住持湖南潭州华光寺,人以华光而称之也。爱梅,静居丈室,植梅数本,每发花时,辄床于其树下终日,人莫能知其意。值月夜,见疏影横窗,疏淡可爱,遂以笔戏摹其状,凌晨视之,殊有月夜之思,由是得其三昧,名播于世。山谷见而叹曰:如嫩寒清晓行孤山篱落间,只欠香耳。于是士大夫往往求请,有历数年不得者,有不求而自与之者。画时必先焚香,默坐禅定,意适则一扫而成。人或戏之曰:昔子猷好竹,师何僻于梅乎?师正色曰:真趣岂轻薄,子之所知耶?问者悚然。师年衰,传其学者六七人。独补之精通妙理,号逃禅居士是也。仁老平生所作,止一千二百余枝流传于世。临终写《披风洗露》二枝寄山谷,为之绝笔。^①

^①《原始》,《松斋梅谱》卷1,第44—45页;点校本,第263页。在翻译此篇时,我使用了《王冕梅谱》所收的各种版本,收于岛田修二郎校整理的《松斋梅谱》。(《王冕梅谱》包括部分《松斋梅谱》的内容,收于1408年的《永乐大典》;日本所出《松斋梅谱》是一本未经认定的16世纪早期的《松斋梅谱》日文版本。日文《松斋梅谱》的某些版本中,如符号和佛教敬词术语,指出禅修之人自我修正的可能;这些有待进一步考证。此篇的另一版本收于《华光梅谱》内,部分内容英译见Siren, *Chinese Painting: Leading Masters and Principles*, 第2章,第156—157页。)

王徽之甚爱竹,他说他不能“一日无此君”,这个说法传统上被引作文人爱竹的起点。

这段自传式的叙述来自梅花习俗与梅花故事。实际上，它有两处错误：一、扬无咎不可能是仲仁的嫡传弟子；二、黄庭坚先于仲仁离世。此外，篇中记载仲仁创造墨梅的过程，我们可以在一则轶事中发现与之类似的情况，在这则轶事内，墨竹起源被归功于五代时期的李夫人，她所发现的“墨竹”发生在同样的情境下，拥有同样的过程。^①

对我们而言，重点并非是事实的正确性，也不是墨梅或者墨竹的故事谁出现更早的问题。对我们而言，重点在于《松斋梅谱》不仅描述墨梅题材的创造过程，而且将仲仁视为梅花人物：这位墨梅大师是以爱梅诗人的形象构造的，像历史上的何逊、林逋、李清照一样，他喜爱梅花并且通过自己的艺术来表达这种喜爱。仲仁在其隐居地四周遍植梅树，曾移榻梅花树下，悠闲度日，吟诵诗歌，就像传说中的梅花美人梅妃一样。^②在他的梅花静坐中，仲仁很像狂热的爱梅人林洪，后者曾在其梅花纸帐中练习静坐，其时花枝蔓延其上，身旁熏香缭绕。^③

当时有关仲仁的相关著作可以证明这位墨梅大师的大部分行为。除了绘画之外，像他那样爱梅的人在他那个时代是很常见的，包括墨梅

① 比较《松斋梅谱》与《图绘宝鉴》(卷2,第42页)对发明墨梅的记载:

向夕独坐南轩，竹影婆娑可喜。即起挥毫濡墨，摸写窗纸上。明日视之，生意具足。或云，自是人间往往效之，遂有墨竹。

一则近似的故事则叙述了温日观(卒于1290—1297年间)发明墨画葡萄藤的创作，据称他的意外发现得益于他看到月下葡萄藤的影子，然后突发奇想，采用类似飞白的书法技巧画藤蔓。见《农田余话》，(明代)长谷真逸编，卷1，转引自《元代画家史料》，第305页。

近代研究仲仁的学者都引用李夫人的画竹传统及其与墨梅发明之间的密切关系。关于《松斋梅谱》评论，见岛田修二郎：「华光仲仁の序」，第1部分，第22页。Han对此事作如下分析(见“Wu Chen's ‘Mo-chu p’u’”，第40—43页)：故事的发生时间不确定，它最初似乎出现在《图绘宝鉴》(1365年)内，《新五代史》(欧阳修编)内不收，但收于吴任臣(1628?—1689)《十国春秋》内，是对《新五代史》的补充。因此李夫人故事本身不一定早于仲仁轶事，也没有必要与原故事一致。但是，毫无疑问，竹影画早于仲仁的花影画。据前文注解(第七章)，这一创作实践的最早记载约1080年，当时郭熙建议，初学者在训练时应当模仿月下白墙上的竹枝影像。《林泉高致》，第3a页；英译见Bush、Shih, *Early Chinese Texts on Painting*, 第152页。

② 可将《松斋梅谱》对仲仁的记载与《梅妃传》对梅妃在花开时节的活动进行比较，概述讨论见第二章。

③ 参见Bickford, “The Flowering Plum: Literary and Cultural Traditions”, 第32页。

在内的所有创作实践活动不久便在南宋广为流传开来。虽然《松斋梅谱》所提及的一些关键元素是有事实依据的,但总体看来,它还是朝着在理想的梅花环境下创造理想的梅花人物这个方向发展的。这是一种圣徒般的构想。我之前所确定的北宋晚期的画僧、其文人前辈以及南宋继承者之间一脉相承的关系并不是偶然的。我相信,他们皆指向一位宋代晚期或者元代的作者(吴太素或者其他人),他利用写作对象的生活记录,有意将其生活按照从发展成熟的梅花文学传统中脱胎而来的爱梅人原型所设定的生活模式来描绘。就如《梅妃传》的作者引用文学传统与文化习俗来创造完美可信的梅花美人梅妃一样,后来《松斋梅谱》的作者将历史人物仲仁塑造为墨梅大师,他的目标是重新为仲仁书写适合于墨梅流派鼻祖的传记。引文中仲仁曾断言墨梅比墨竹更有“真趣”,这可能是自传者的偏见,而不是对墨梅题材的偏见。

丁野堂与扬无咎

仲仁平静地隐居于山中时,他更类似于其诗歌前辈林逋,而不是元代或者后世的墨梅继承者。因为当隐逸理想成为蒙古统治下支撑中国文人自尊的主流观念时,他们所处的情形同样要求着能够更为贴近地反映元代生活经验的例子,于是,元代墨梅大师丁野堂与扬无咎开始以疏远、对峙以及讥讽为其标志特征出现在人们的视野中。

上文中我们曾提到丁野堂或者扬无咎遭遇过来自宫廷的批判,他们通过阐释野梅(和含蓄的墨梅)的价值内涵来与之对抗,他们将野梅作为一种独立于时下流行的艺术价值之外的、独立于帝王或宫廷鉴赏家所体现的宫廷美学或者政治权威之外的表达方式。^① 我们注意到,这些有关宋代画家的象征性轶事最初出现于元代文献资料内。现在我认为,这种对抗的风格、主人公的抗争与讥讽态度以及他们对墨梅与画院美学地位截然对立的反应暗示着这些故事在元代的来龙去脉和最初记载。因为

^① 参见第二章。

这些是元代墨梅大师的典型特征。元代文人通过阐述这些处境,并将之回溯到宋代人物,以创造出适合自身所处时代并又超越自身所处时代的墨梅大师的模型。如果说元代文人画家由于外族入侵而成了一个局外者的话,那么,这些宋代墨梅大师则代表着反抗中国帝王的权威,将被官方排斥视为一种荣耀,并且自由地选择非官方模式。此外,如果说这些被排挤的元代文人没有享有宋代先贤的抉择范畴,那么,他至少可以分享他们的价值观念,分享他们通过用墨作画、拒绝画官梅转而拥护野梅的表达传统。

正是在这种历史背景下,元代爱梅人将墨梅大师扬无咎的形象从宋代作家所刻画的放荡不羁的词人形象转为我们在14世纪文献资料中所发现的高雅的文人形象。很明显,扬无咎从未做过官。扬无咎的梅花词含蓄地抒发着自身的不得志,而扬无咎之后的元代传记作家将扬无咎定位为践行良知的非官方人士。他们称,扬无咎坚决拒绝高宗的招揽,拒绝为朝廷效力,以反对秦桧(1095—1155)的议和政策。^① 由于与最早的文献记载中存在着明显的年代冲突,这一论断的可信度遭到质疑。^② 但是,它成了人们所接受的扬无咎人物形象中颇受欢迎的部分,成为后世传记中的固定特征。

许多以梅画为中心的故事中证明扬无咎没有为高宗朝廷效力。和上述轶事一样,在一些故事里,扬无咎巧妙地回避着朝廷的招揽:一位蔑视扬无咎的朝臣称他的作品为“村梅”,而扬无咎立刻为这幅作品题名为“奉敕村梅”。^③ 在14世纪为扬无咎的书法绘画所作的题跋中,扬无咎的

① 关于壮志未酬,见题于《四梅图》(插图41)上的第四首词,英译见第八章。关于扬无咎生平,见《画梅人谱》之《扬补之》,《松斋梅谱》卷14,第240页(点校本,第302页);以及《图绘宝鉴》卷4,第94页。关于扬无咎远离官场的高调断言,见宋濂《题补之梅》,《宋文宪公全集》卷3,第78B页。

② 《松斋梅谱》中的扬无咎传记(卷14,第240页;点校本,第302页)宣称:秦桧死后,扬无咎再次受命于朝廷,但是却在上任前的第三天辞世。陈高华注意到,扬无咎在秦桧死后依旧在世14年,他认为扬无咎可能参加过科举考试,但是未曾任职(《宋辽金画家史料》,第674页)。

③ 虞集:《题赠叶梅野并序》,《道园遗稿》卷5,第13b—14a页。关于此文的翻译和分析以及这则轶事的其他版本,参见第三章。

艺术作品塑造出一个充满原则与胆识的人，他拒绝为皇室效力。据称，他逃离了高宗的喜爱。一夕溜之大吉，而不是等待帝王的召见。^① 他担心因自己的作品而为朝廷所任用，于是逃回故土。^② 扬无咎拒绝高宗的召见，人们认为他是“高尚其事”，正如宋濂所告诉我们的，“尤非懦夫所可及”。^③ 无论当时官方弃他不用还是大加招揽，这位墨梅大师的回应都是相同的：他拒绝皇帝及其臣子，以此拒绝艺术与统治中无甚价值的东西。

因此，在 14 世纪，放荡不羁的画家成了告诫者，对扬无咎形象所作的净化与道德修饰见证了这一过程，在蒙古统治时期，墨梅借此深深地根植于中国文人的文化之中。在元代托名扬无咎所著的书中，我们发现，梅花、抗争与后退彼此纠缠。墨梅题材中日渐丰富的道德含义在墨梅大师那里找到了自身的载体。

王冕

在悠久的墨梅传统中，没有哪个人物比王冕更生动、更有活力，也没有人比王冕更具影响力。王冕及其传说构成了本书的结尾部分（第 12 章）。我想通过墨梅大师的形象发展历程来介绍王冕。王冕是后世墨梅大师的杰出人物之一，是唯一一个通过大量现存的画集、诗集、大量的同时代或者接近同时代的传记、题跋、轶事以及丰富的图画与文学传统来呈现的人物。他最流行的人物形象是作为道德典范出现在清代《儒林外史》第一回中，在此书中，我们看到，他被描绘成是画荷花的画家。

到目前为止，我们考察的资料代表着元人对宋人生活所作的修订。无论是在现实还是小说中，王冕均是元末人士。无论其他人如何评论

① 袁桷（1266—1327）：《跋扬补之〈月赋〉》，《清容居士集》卷 46（《四部丛刊》），转引自《宋辽金画家史料》，第 681 页。

② 袁桷：《题扬补之梅》，《清容居士集》卷 47（《四部丛刊》），转引自《宋辽金画家史料》，第 682 页。

③ 《题补之梅》，《宋文宪公全集》卷 3，第 78B 页。

他，他自己的作品以及作品上的许多落款和印章明确表明，王冕自身便是一部伟大的著述。当其他人在记载那些真实或者虚构的宋代墨梅大师的成就时，王冕正创造着自己的人物特征。

在王冕的人物特征塑造中，当理想的人物形象被置于现实生活中时，我们发现梅花与墨梅主题得到了详尽地阐述，加以某种程度的扩展延伸以表达内在的张力。梅花隐士与隐逸理想依然是主要的元素。但是，王冕的归隐更多地是出于现实需要，而不是从原则出发：归隐是为了躲避羞辱，或者如最后一个例子中所说的那样，归隐是为了躲避危险，同时也是一段为复出而做的准备期。在隐居期间，他的性情并不能保持平静或者保持快乐。他渴望得到世俗的认可，渴望在朝廷供职，这些在他的作品里均得到了有力的表达，当时的文献资料也可以加以证明。他偏好的方式是入世。他参加科举考试，却铩羽而归。他在南方游历，后到北方，到元大都，试图建立社会关系。他拒绝或者放弃入朝任职并非出于理想的觉悟，而是因为他觉得接受任职有失身份，或者因为他坚信元代的政治统治即将瓦解。对王冕而言，退隐只是一种战略抉择，一种让步。在深山中，他在庄园内遍植梅树，并在诗画中大加颂扬。夜间，他会起草文章、评论时政，编纂战略计划，以期有朝一日被人发现。他是一个积极的人，年轻时研究过兵法，并一直持续到暮年。很可能，王冕晚年时，曾展示过攻城的计划。^①

与墨梅前辈相比，王冕在很大程度上将自己描绘为一个局外人，也被他人描绘为局外人。他不仅被排挤出国家政治机构（这是许多中国文人在腐败的科举体制下的命运），而且他被贬至文人社会的边缘。文人们有时候会认同他，但更多时候却是对其失望。他通过将自己塑造为一个傲慢无礼的怪人加以报复：举止疯狂，身着古装，骑着牛，游荡在集市

^① 参见以下资料：徐显：《王冕》，《稗史集传》，第9b—11a页；张辰：《王元章传》，《诸暨县志》卷51，第18b—20a页；宋濂：《王冕传》，《宋文宪公全集》卷27，第321A—B页；徐勉之：《保越录》，第16b页；《（明）太祖实录》卷7，第2a页。

上,引起孩童的奚落或者成人的好奇。^① 徐显在王冕传记中如此概括他的生活:“其制行若不合于中行,斯亦世之奇士也。”^②

因为疏远是一种普遍的主题,于是对抗便成为主要模式。王冕喜欢这种模式。墨梅大师丁野堂与扬无咎的举止似乎颇为高雅,而王冕则将焦虑、冷漠、怠慢以及(可能颇具煽动力)讽刺等行为举止送给了家乡与元大都的元朝官员,在明朝建立前夕,他对叛乱寇首亦严词谴责进行抗议。^③ 这一点与他的抗争诗歌,以及当时人所认为的他的诗歌是风化与讽刺的载体一起,加强了元代墨梅、墨梅大师与艺术的道德需求之间的关系。^④

在这些元素之上,我们可以添加更多的传统主题,比如乡村奇景、孝子、反传统主义者、儒家文人、机会主义者以及爱国主义者,当时的、传统的以及现代的学者皆将这些主题归于王冕的人物特征中,并加以诠释或者描述。^⑤ 他们会根据自己所处时代以及自身性情的需求,不时地对王冕的形象进行重新评估,扩展并详细地阐释他的原则惯例。反过来,这些文学形象也同样作用于图画形象以提高墨梅欣赏度。这就是为什么王冕死后两百余年后,当顾大典观赏《断桥香雪图》(图版 32)的曲枝时,他会想到,王冕“着高檐帽,衣绿蓑衣,履长齿屐,击木剑”。^⑥

最后,社会动乱、贫困以及随之而来的文人需要将他的文学成就转

① 见第 326 页注①所引资料。

② 徐显:《王冕》,《稗史集传》,第 11a 页。

③ 见第 326 页注①所引资料,以及王逢:《题王冕墨梅有引》,《梧溪集》卷 5,第 86b 页。关于王冕与危素(1303—1372)的会面,见(明)陆楫:《古今说海》壬集《霏雪录》(台北:广文书局,1968),第 5 页;《儒林外史》中将他们之间的交往改编为故事。

④ 参见刘基(1311—1375),《竹斋诗集》原序,《竹斋诗集》,第 1a—2a 页。

⑤ 参见第 326 页注①所引资料,以及先前论述的后世文献资料。关于王冕劈砍庙宇雕像为柴一事,见陆容:《菽园杂记》(陆容原名徐容,1436—1494,1494 年版本录自《墨海金壶》),收入《笔记三编》卷 12,第 12b 页(台北:广文书局,1970)。关于机会主义(或者说是爱国主义),见徐勉之《保越录》,第 16b 页;《(明)太祖实录》卷 7,第 2a 页。

⑥ 跋作于 1568 年,英译见 Lee, Ho, “Chinese Under the Mongols”, no. 250。顾大典采用了对王冕的传统描述,徐显也曾在《王冕》传中引用过(出入很小),见《稗史集传》,第 9b 页;张辰:《王元章传》,收于《诸暨县志》卷 51,第 18b—19a 页;宋濂:《王冕传》,《宋文宪公全集》卷 27,第 321A 页;郎瑛:《山农刺时》,《七修类稿》卷 29,第 446 页。

化为生存方式的必要性,随着王冕而进入墨梅传统,成为后世历史中反复出现的体裁主题。王冕的作品与绘画惯例是在他所经历的时代困境中形成的,它们凸显着冲突、矛盾、包容以及决心。这是一个现代人物形象,它服务那些紧随其后的失意文人。

对梅花画家而言,正是王冕的墨梅意象与栩栩如生的人物形象的有力结合,赋予了王冕足够的吸引力,使其成为后世墨梅流派中当之无愧的典范。因为这些人物、风格与角色已经变得不可分割,因此,王冕在墨梅图像中占据一席之地,成为一个基本的组成元素。后世画家研究王冕的习语,不仅通过冬日的梅枝、而且通过对这位墨梅大师的缅怀来表达自我。



第十一章 元代墨梅的思想与理论

在第一部分里,我们回顾了文学与绘画领域的梅花历史,通过这样的梳理,我们发现,这一主题的崛起以及欣赏语言的形成使梅花与水墨梅花画完全不同于其他花卉与花卉画。它们之间的交互发展随着世人对墨梅的认同而达到顶峰。

宋代文人界定并发展了梅花与墨梅的独特品质以及与之关联的价值内涵。在不断充实、阐释以及整理这些观念的过程中,元代继承者实际上将宋代开放式的墨梅欣赏方式转化为两极对立的方式,在元代的著作里,我们发现,墨梅欣赏的发展趋势由承认存在差异性到认为截然不同,尤其表现出排外的特征。当时,似乎是为了使墨梅作为文人绘画流派得到全面认可,元代文人不仅仅需要提升梅花和墨梅,而且需要树立一道美学的防线,以将它们的贞洁同其他绘画对象与绘画技法中所携带的污浊相区分开来。在相当多的极端情况下,元代墨梅鉴赏家试图将墨梅从绘画中完全分离出来。

为什么画梅不是绘画

14世纪早期,鉴赏家汤垕将墨梅、墨竹与墨兰艺术同其他艺术区分

开来,他说:

画梅谓之写梅,画竹谓之写竹,画兰谓之写兰,何哉?盖花之至清,画者当以意写之,不在形似耳。陈去非诗云:“意足不求颜色似,前身相马九方皋。”其斯之谓欤?①

汤垕的立场在于那些要求使用特殊方法创作的题材有着品质上的内在不同,他的论点集中在两组对立的术语上:“写”与“画”、“意”与“形”。他在开篇中叙述了对名字所做的修改,在文人创作实践活动中,这些题材的视觉呈现可以恰如其分地称之为“写”。根据汤垕所言,这种区别源于这些题材的“至清”品质,要求艺术家通过写意的方式而不是具象描绘进行创作。因此,随着表达方式与所选创作题材的聚合,在文人墨梅画的独特创作活动中,形式要依赖于内容。②

吴镇在 1348 年为徐禹功《雪中梅竹图》所作的题跋中,开篇即探讨墨梅绘画艺术的处境,将文人画创作实践与其他绘画区分开来,他说:

墨戏之作,盖士大夫词翰之余,适一时之兴趣。与夫评画之流,大有寥廓。③

在吴镇的设想中,艺术家应该是一位士大夫,其墨戏之作——吴镇在题跋中总结为“写梅”、“拟竹”④——充斥着创造性与连续性,它开始于

① 《画论》,第 7 页;英译选自 Bush, *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037—1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555—1636)*, 第 126 页,以及 Bush, Shih, *Early Chinese Texts on Painting*, 第 261 页。这里,陈与义的墨梅诗是汤垕评论的背景,相关讨论见第七章。

② 据汤垕说,墨竹、兰、梅(与山水、枯树、奇石、墨花和飞禽等等)同样对观赏者提出特殊的要求,他想通过对内在品质和概念的欣赏和理解来接近它们,而不是运用技巧手段。见 Bush, *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037—1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555—1636)*, 第 127 页,关于翻译和对汤垕的解读,见《画论》,第 9 页。

③ 我在翻译中修订了 Bush, *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037—1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555—1636)*, 第 131 页和 Bush, Shih, *Early Chinese Texts on Painting*, 第 285—286 页的翻译,参看了收于《石渠宝笈》第 1208B 页《宋元梅花合卷》中吴镇所题的文本。

④ 《宋元梅花合卷》。亦见 Bush, *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037—1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555—1636)*, 第 131 页,和 Bush, Shih, *Early Chinese Texts on Painting*, 第 285—286 页的英译。

文学表达(如诗歌一样),而且是由灵感引起的。很清楚,使这些绘画“大有寥廓”的不仅仅是那些可见的不同之处(稍后,吴镇在题跋中会提到),而且体现在绘画人物、场景与功能所潜在的重要差别上,它们衍生出所有的形式与概念差异,将墨梅从评画中分离出来。

其他人走得更远。一些人不仅认为这种绘画艺术是非传统的,而且断言墨梅根本不可能在绘画范畴内加以理解。收录在吴太素《松斋梅谱》(约 1351 年)中的《墨梅精论》^①开篇写道:

古今爱梅君子与写真为花传神,自出一家,非入画科,名曰:戏墨。发墨成形。

作者着意将墨梅同其他绘画类别分离出来,将其归入合适的门类之内——这是一种实践与绘画过程的分类法,而不是普通分类法。他继续阐述直观的创作过程、理想的效果与必要的品质。他说,这些只能在文人之中发现:

动之于兴,得之于心,应之于手,^②方成梅格。如在竹篱茅舍间,江上溪桥畔,山巅水崖,只欠香耳。

但要观之不足,咏之不足,精神潇洒,出世尘俗,此梅之得意入神。非贤士大夫孰能至此哉?

^① 《墨梅精论》,《松斋梅谱》卷 1,第 50—51 页;点校本,第 266 页。我翻译了一篇更为权威的文本《墨梅指论》,见《王冕梅谱》,收于《永乐大典》(卷 2812,第 3b 页),亦见《元代画家史料》,第 367 页。《王冕梅谱》遗失和错误之处则据《松斋梅谱》内容加以补充和修正。关于不同的版本,见岛田修二郎校订本《松斋梅谱》文献资料。我的翻译选自 Bush, *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037—1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555—1636)*, 第 143 页,和 Bush, Shih, *Early Chinese Texts on Painting*, 第 287 页。斜体部分是我强调之处。感谢 Charles Hartman 在我翻译《松斋梅谱》资料时所给予的支持。

吴太素《梅谱》是几个文献的合集。只有在序和卷 4 末尾处的一个注释中有他的名号。有些文本的作者是明确的或者是可确认的。而目前的这个文本中,作者可能是吴太素或另一个身份不确定的人。因此,我使作了“作者”这个词,而且会一直在《松斋梅谱》作者不清晰或不十分确定的文本例子中使用这个词语。

^② 此语出自《庄子·天道篇》(见《庄子引得》,第 36 页。英译见 Watson, *The Complete Works of Chuang Tzu*, 第 153 页),轮扁描述了他自己的实践活动,说:“不徐不疾,得之于手而应于口,口不能言,有数存焉于其间。”

因此,据作者所言,这一特别的创作活动不仅仅需要灵感作为前提,而且需要合适的创作者。在这一方面,单单据门类相分是不够的:

后学知此趣,不可轻泄,须欲得其人则可传。

绘画大师所把握的与后学期望得到的并非只是技巧或者方法,而是——用吴镇的话讲——“趣”,即兴趣与品味,是展现主题与艺术家的核心特质、引起观者共鸣与欢愉的能力。^①在这样的条件下,很明显,墨戏之人既不是不识字的工匠(虽然这些人可以借助训练根据需要去模仿自然),也不是无所拘束的文人。墨梅需要与之匹配的创作者:

夫写梅为梅修史,为花传神。

《松斋梅谱》在《述梅妙理》中,区分了墨梅创作实践与其他绘画艺术,内容如下:

写梅作诗,其来一也。名之虽异,意趣实同。古人以画为无声诗,诗乃有声画,是以画之得意,犹诗之得句,有喜乐忧愁而得之者,有感慨愤怒而得之者,此皆一时之兴耳。

画有十三科,梅独不在其列,为其有出尘之标格,非庸俗所能知也。所以喜乐而得之者枝清而癯,花闲而媚;忧愁而得之者,则枝疏而槁,花惨而寒;有感慨而得之者,枝曲而劲,花逸而迈;愤怒而得之者,枝古而怪,花狂而壮。此岂与众画类耶?古诗有“意嫩山无色,心忙水不清”之句,此之谓也。

凡欲作画,须寄情物外,意在笔先。^②正所谓足于内形于

① 关于这一难解术语如何在明代美学中运用的讨论,见 James C. T. Watt, “The Literati Environment in the Late Ming”, 收入 Chu-tsing Li、James C. T. Watt, *The Chinese Scholar's Studio: Artistic Life in the Late Ming* (New York: Asia Society Galleries, 1987), 第 4—5 页。

② 此语被张彦远所用,与顾恺之有关,见《历代名画记》卷 2《论顾陆张吴用笔》,第 22 页;与书法相关的近似短语,见《王右军题卫夫人〈笔阵图〉后》,收于张彦远《法书要录》(约成书于 847 年),卷 1,第 8 页。此语在后世有关书法绘画的篇章内频繁出现。

外矣。^①

墨梅与其他绘画创作之间的重要区别在于墨梅与诗歌的一致性。早期的文学评论中已经探索并阐述过诗歌与绘画(以及与书法)之间的密切关系。在《宣和画谱》中,这一类称赞集中在墨画及画家身上(因为他们是通过与诗歌的密切关系来提升绘画地位的典型),当然并非仅仅局限于他们。正如我们所看到的,《宣和画谱》卷 20《花鸟叙论》部分收录着几乎全部隶属于诗歌现实主义的宫廷工笔绘画,其序言中最为详尽地提出并阐述了这一主张。^②

在宋代文人(《宣和画谱》反映了他们的观点)尝试着去界定、提升文人墨戏的特殊价值时,他们有力地完善了诗画之间的关系。元代墨梅画家在确定他们独特的绘画艺术时走得更远。《述梅妙理》中如此归结道,诗歌与绘画之间的有机关系从根本讲并不是绘画艺术与生俱来的,它将诗歌与绘画之间的同一性视为墨梅的独特品质,也正是基于此,墨梅并不隶属于“十三科”。

正是这种显著的排他性成为元代墨梅理论的特征。我已提及并且将要探讨的内容——社会阶层、特殊题材的作用、与“画”梅相反的“写”梅、“形似”与“意足”之间的张力、彩绘与水墨的对立等等,这些都是旧有的论题。元代关于梅画的著述之所以如此特殊是因为他们锲而不舍地

① 《述梅妙理》,《松斋梅谱》卷 1,第 50 页;点校本,第 266 页。我所翻译的版本见《王冕梅谱》(标题相同),收于《永乐大典》卷 2812,第 2a 页;《元代画家史料》,第 364 页。《王冕梅谱》佚失和错误之处则参考《松斋梅谱》内容加以补充和修正。关于不同版本,见岛田修二郎校订本《松斋梅谱》。斜体部分是我强调之处。我的翻译基于 Bush, *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037—1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555—1636)*, 第 143—144 页,以及 Bush, Shih, *Early Chinese Texts on Painting*, 第 286—287 页的译文,某些篇章有实质性的修改。

关于绘画中的 13 门类,见《画家十三科》,《南村辍耕录》卷 28,第 355 页。见 Ho, “Aspects of Chinese Painting from 1100 to 1350”, 第 xxvi 页。

② 《花鸟叙论》,《宣和画谱》卷 14,第 239—240 页,此处提到:“绘事之妙,多寓兴于此,与诗人相表里焉。”英译参见 Bush, Shih, *Early Chinese Texts on Painting*, 第 127—128 页。讨论见第四章。亦见《蔬果叙论》,《宣和画谱》卷 20,第 313—314 页,此处提到:“画者其所以豪夺造化,思入妙微,亦诗人之作也……”(英译见 Bush, Shih, *Early Chinese Texts on Painting*, 第 129 页)。两段文字均把《诗经》视为绘画目的、行为与效果的前提和类比对象。

将墨梅从绘画领域分离出来。因此，汤垕教导说，画梅应当称为“写梅”；而《松斋梅谱》的作者则害怕有人将墨梅归于“绘画”一类。墨梅实践者和鉴赏家喜欢说“不”！如果期望回忆他们过度的偏好，我们只需记得《松斋梅谱》中的仲仁传，这一位前辈墨梅大师是怎样对墨竹置之不理，并将王徽之对竹的偏爱视为“轻薄之子”的蠢行。^①

意足与形似：陈与义的诗

在墨梅理论中，没有比意足与形似这一辩证关系更具活力的问题了。陈与义的墨梅诗“意足不求颜色似，前身相马九方皋”^②成了元代墨梅团体的战斗口号，汤垕、吴镇与吴太素都曾引用过这一著名的诗句，他们引用的方式揭示了每一位作者的倾向性。根据我们的观察，汤垕运用陈与义的诗句来诠释他对文人墨戏的定义；吴镇扮演着墨梅拥护者的角色，他在对当时的墨梅实践活动所作的批判总结中，引用了陈与义华丽的词藻。我们已经回顾过吴镇给徐禹功《雪中梅竹图》所作题跋的开篇之语。现在，让我们继续跟随着他的观点，去看看他是如何追溯墨梅流派的早期发展状况，如何评论当时（元代）的情况的。吴镇说：

写梅拟竹自石室先生、花光大夫发扬妙用，时所宗尚者众，独逃禅老人变黑为白，自成一家，后人虽云祖述，巧以形似，流连忘返。渐近评画写生务求逼真，尝观陈简斋《墨梅》诗云：意足不求颜色似，前身相马九方皋。此真知画者也！^③

①《原始》，《松斋梅谱》卷1，第45页；点校本，第263页。

② Susan Bush (*The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037—1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555—1636)*), 第111页)已经考究过南宋和金代涉及陈与义“墨梅”的诗句及其不同版本，她说：“在墨梅中可以强烈地感受到图像含义与自然外表之间的对立。”后来(第121页)，她注意到：“元代文人最基本的论调仍然是试图与墨竹和墨梅关联。”她对墨梅的判断是相当到位的。

③《跋徐禹功〈雪中梅竹图〉》。我的翻译基于 Bush, *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037—1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555—1636)*, 第131页，和 Bush, Shih, *Early Chinese Texts on Painting*, 第285—286页的译文，同时对比了收于《宋元梅花合卷》中的吴镇跋文，《石渠宝笈》，第1208B页。

对吴镇而言,追求自然写生是对墨梅体裁的歪曲,是对墨梅传统的背叛。紧随着他的题跋,他通过画梅(图版 18)从视觉上展现了他校正后的观念。吴太素的墨梅简约、抽象、随性、生动,整幅充满书法气息,无论是从形式上还是精神上,都是真正的“墨戏”。我们可以将之看作是吴镇有关画梅思想的体现。

此外,吴镇为吴瓘(活动于 14 世纪中叶)《墨梅》(与徐禹功同月创作此画,吴镇看到此画时,此画已与徐禹功的画裱在一起)所作的题词为我们提供了另一种文本,使我们可以再次从文字与视觉上去了解吴镇关于如何画真正梅花的想法。吴镇说:

吾乡达竹庄老人得逃禅鼎中一脔,咀之嚼之饜之沃之,深有所得,写竹外一枝。^①

吴镇用食肉的术语作为墨梅欣赏语言,乍看之下可能显得有些奇怪,但是这些典故指的是艺术家窥一斑而知全豹,以及咀嚼、饜沃的能力——简言之,即从艺术与精神方面去领会扬无咎的绘画传统。^② 此外,如果我们观看吴瓘的绘画(图版 17),我们发现吴镇将比喻运用得恰如其分:吴瓘条形状的墨梅看起来的确仿佛扬无咎清瘦如骨的梅枝(图版 3)。

吴镇与扬无咎的墨梅彼此差异甚巨:一个写意自在,墨色丰富,用笔粗野;另一个谨慎、柔和、清瘦。不管吴镇对扬无咎的说法对其自身及仰慕者产生何种制约性,如果吴镇的绘画代表着他对墨梅思想的真实想法,那么他在吴瓘的作品中发现了什么为人钦佩的东西呢? 不管它是什么,毋庸置疑的是,吴瓘的墨梅是正确的,这是吴镇在题跋中的主要关注点,也是文人绘画传统的基本功能。只要像吴瓘一样的文人仍旧继续绘

^① 《跋徐禹功〈雪中梅竹图〉》。我的翻译基于 Bush, *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037—1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555—1636)*, 第 131 页, 和 Bush, Shih, *Early Chinese Texts on Painting*, 第 285—286 页的译文, 同时对比了收于《宋元梅花合卷》中的吴镇跋文, 《石渠宝笈》, 第 1209A 页。

^② 关于鼎中一脔, 见《大汉和辞典》, 条目 48315. 109 和条目 1. 2336。关于咀嚼、饜沃, 见《辞源》, 1:499. 1(咀嚼, 引自《文心雕龙》), 和第 3436. 2 页(饜沃)。

画,墨梅传统就不会陷入形式表现的泥潭的危险中。在像吴瓘这样的文人画家的作品中,“意”必须要“足”。此外,清瘦温婉是墨梅的特质,而谨慎的另一种叫法便是制约。

文人的反应:允许还是责难?

当吴镇斥责当时的画家偏离了陈与义墨梅宣言的表达方式与宽广道路,反而陷入追逐技巧表现的困境之时,其他人则谴责那些没有受过训练的文人画家滥用了陈与义的绘画原则。《松斋梅谱》的《学似》篇介绍了一种恰当运用陈与义原则的重要条件:

“意足不求颜色似,前身相马九方皋”,此诗人造极之语。然学而不精以此藉口者盖多,诚可哂也。夫既学而不求似,则亦何以谓之学?①

何以谓之学呢?作者提出了文人画流派在实践与批判中的一个基本问题。对一种缺乏艺术性的艺术而言,创作实践的标准是什么呢?文人画根据文人的理想来实践,意足重于形似,简约重于描绘,率性重于技巧,而这些在文人的创作中正变得十分尴尬,我们如何知晓哪幅画是受灵感激发的创造性作品,哪幅画是能力不足的表现呢?葛立方(1138年进士)对这种对立情况概括说:

或谓:二公所论,不以形似,当画何物?曰:非谓画牛似马也?②

在这样的语境下,《松斋梅谱》的表述可以看作是点出了文人画创作实践中的基本错误:将草率误认为是率性,将无知不足冒充为狭隘思想下的灵感超越。这一指责的基础在于,喜好滥用的业余画家未做任何他们应该做的准备工作,便采用了文人画理论。很少有文人画理论家会同

① 《学似》,《松斋梅谱》卷2,第21页;点校本,第269页;英译见 Bush、Shih, *Early Chinese Texts on Painting*, 第287—288页。

② 转引自 Chaves, *Mei Yao-ch'en and the Development of Early Song Poetry*, 第203页。

意习画应当“求似”，更多人则经历着与作者相同的挫折与愤慨，他们提出了其他的方案以修正之。^①

对吴太素而言，画出那种最高水准的墨梅画是一种不受约束的创造行为，这是经过长期习练的结果。他在《松斋梅谱》的序言里明确陈述了这一点：

士大夫游戏翰墨，妙在意足，不求形似。虽然，舍形而意足亦难矣，此谱之所由作也。凡摹写之非谱何所取则，及习久纯熟，笔意融会，自能品入神品，则视谱犹筌蹄尔。^②

吴太素开篇便将形与似分离以建立一种境况，在这一境况中，文人画能从视觉重现中解放出来是建立在画家精通经典表达形式与技巧的基础之上的。这一条件通过吴太素《梅谱》中所收录的文本得到进一步发展，很明显，绘画逐渐从以逼真意义上的“形似”转向追求事物自然“相似”的规则，即墨梅的形式规则。这些规则被理解和发展为通过一系列条件与环境因素而形成的梅花形态特征、生命周期以及外形，它们产生出了清晰、易懂的梅花形象。同时，它们与书法的形式规则相连，因此，容易在创作中受此影响，容易在构成图像的书法特征的基础上作细致入微地解读。

这一体裁自有其质量标准。若要获取质量标准，首先要有参照标准。本质上，它不会与梅直接相关，就像宋代画院诗意现实主义标准所描绘地那样。这是以经典模式表现的思想之梅，其目的是卓越的，但需

① 李衍《画竹谱》内墨竹绘画的质疑与争论经常被人讨论。《画竹谱》，见《竹谱详录》卷1，第2B—3A页，亦见《中国画论类编》，第1051页；英译见 Bush, *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037—1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555—1636)*，第140页；另一英译见 Bush, Shih, *Early Chinese Texts on Painting*，第277页。

② 《自序》，《松斋梅谱》卷1，第43页；点校本，第263页。我的翻译以 Bush, *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037—1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555—1636)*，第142页，和 Bush, Shih, *Early Chinese Texts on Painting*，第286页作为基础，有重要修订。关于渔罟，见《庄子·外物》（《庄子引得》第75页），英译见 Watson, *The Complete Works of Chuang Tzu*，第302页。关于与墨竹的比较观察，见李衍：《画竹谱》。

要很多规则,需要通过长期的模写才能精通。^①

汤垕、吴镇与吴太素的著述反映出元代文人画思想中意足与形似的冲突。这三个人的写作环境差异很大。汤垕收集了关于绘画的各种言论,整理成册。虽然他是一名脱离实际创作需要的鉴赏家,但他也画画,因此,他可以自由地通过极端的语言来表达文人画家最纯粹的理想观点,他们将“意足”视为极度美好的艺术表现形式,把对“形似”的兴趣贬低为粗野之人的低俗品味或者无知之人的愚昧。^② 吴镇是作为理论家与创作者来著述与绘画的。他应邀为一幅知名作品作跋,据说,此画为扬无咎一名嫡传弟子所作,另外,此画上已有赵孟坚的题跋,包括其著名的《梅谱》诗中的第一首以及赵孟坚关于墨梅的艺术史评论。继赵孟坚后百余年,吴镇再作跋,他把赵孟坚看作是墨梅流派的编纂者,因此,他的重点在于强调传统,坚持流派的纯粹性。相反,吴太素所写的序言收在有关墨梅的百科全书中,其重点在于如何创作“墨梅”,三人中,他作为一名理论家、实践者与老师,必须紧紧地抓住率真的“意足”理想和“意足”必须显示的“形似”之间的内在张力。

无论他们的关注点有何不同,他们在提升一门特殊艺术的地位时是紧密联系在一起,此类艺术只有那些有教养的、精神境界高的文人雅士才能理解,他们让这门艺术服务于他们的个人目的,并将这种“意足”视为最高目标。此外,他们有一种共同的担心,认为文人画的价值极易被当时的人所误解、庸俗化以及歪曲。他们在著作中指出,文人画家的急速增加以及喜爱文人艺术的观众的扩大干扰着美学思想。

^① 详见下文讨论。关于竹画学习、标准、规则的重要性,见李衍《画竹谱》与《墨竹谱》,《竹谱详录》卷1,第3A、9A页,亦见《中国画论类编》,第1051、1055页;英译(节选)见 Bush, *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037—1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555—1636)*, 第140页,和 Bush, Shih, *Early Chinese Texts on Painting*, 第277—278页。

^② 见《画论》,第6—9页;英译(节选)和讨论,见 Bush, *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037—1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555—1636)*, 第126—128页,和 Bush, Shih, *Early Chinese Texts on Painting*, 第260—262页。

例如,吴镇对当代墨梅画家的恼怒。吴镇认为那些“祖述”扬无咎的人,只是“巧以形似”,他们已“渐近评画”,强调“写生”、“务求必真”。这些偏离了扬无咎的正统道路、纠缠于肤浅的形似的世界而“流连忘返”的画梅师究竟是那些人呢?或许吴镇会想到吴太素《松梅图》(图版 24)之类的作品,这是一幅优美的水墨画,有画家的题词,梅树是图画的中心,不是绘画的由头,绘画时既有“形”又有“意”。虽然不能确切地知晓吴镇在想什么,但是我们可以推测出,自然的、绘画般的想法以及技法熟练的墨梅出现于 14 世纪中叶的场景中,已引起了吴镇的愤慨。在我看来,吴镇的言论似乎反映出墨梅文人品味的兴起,这种文人品味采用了文人画传统中的主题、材料与文化遗产,但是,(据吴镇所言)它们要么出自于错误的人之手(例如职业画家),要么出于错误的原因(例如为了商业利益),这就是他们追寻自然描绘法而放弃书法表达方式的原因,既破坏了这一流派,又威胁了墨梅的正统传承(我们将在第 12 章“业余品味”部分讨论商业画的兴起)。

相反,吴太素从另一方面论述了元代晚期多产的墨梅创作。文人画理论与实践活动比从前更为普遍,任何一位善于文辞的官员与失意的文人都可以自视为“画家”,这一门特殊艺术的文化实践者不仅不需要一般意义上娴熟技法,而且还要谴责这种技法(因此,《松斋梅谱》告诫说:“后学君子脱学此趣者,不可轻泄。”)^① 另一方面,随着对绘画墨梅兴趣的扩大,一些颇有潜力的实践者期望可以学画,但是他们又游离于画家、收藏家以及鉴赏家的圈子之外,缺乏接近大师及大师作品的机会。知名画竹大师李衍(1245—1320)说:“得之如此,其难也,彼穷居僻学当何如耶!”^②李衍与吴太素通过编纂含有图例的梅谱来应对这种情况,他们试图借此确保正统的传承,为墨竹与墨梅建立品质标准。

^① 《墨梅精论》,《松斋梅谱》卷 1,第 51 页;点校本,第 266 页。

^② 《竹谱详录》,卷 1,第 2A 页;英译见 Bush、Shih, *Early Chinese Texts on Painting*, 第 276 页。

吴太素《松斋梅谱》

附有图例的梅谱对后世墨梅题材的实践产生了深远影响。随着约1238年成书的宋伯仁《梅花喜神谱》的刊行,梅花木版图籍开始进入南宋史料记载中。《梅花喜神谱》本不是画梅指南,但它很可能是受当时关于如何画梅的图例文本的激发而致的。^① 随着元代晚期《松斋梅谱》(约1351年)的发行,图解式的梅谱成为百科全书式的作品。墨梅艺术指导通过文字与图像来说明,通过明末清初木版图谱与刊印的艺术册页得到前所未有的传播,到《芥子园画传》时达到巅峰,它是最具影响力的东亚绘画图谱。这些指导图谱有效地将墨梅题材从文人专属的领域中解脱出来,将梅花绘画的诀窍传授给那些无甚才气的业余画师与职业画家,为他们提供理论原则与技巧方法,尤其重要的是,为他们提供了可再生产的主题模型(后世图谱将这些发展成为系列图画与图画般的著作,后者还伴有题词)。由于无法直接大量地获取成名画作,无法步入墨梅大师的生活圈子(在那里墨梅大师可能会讲解艺术、监督习作或者记录个人的观点,从而教授自己的亲戚、门生、朋友、同行或者收藏家),因此,大量的无名画师转向了刊印的画册以作为自己的指导。无论像王冕这样个体的墨梅大师多么具有影响力,图解绘画手册是不可或缺的媒介,它所提供的墨梅题材形象构成了并将持续构成东亚广泛地墨梅实践的基础。

《松斋梅谱》在这些发展进程中占据着重要地位。它是现存最早的有关如何画梅的图谱。它所收录的图像与文本材料在广度与深度上是史无前例的。它也是元代重新界定与传承绘画实践这一广泛的潮流的组成部分。

元代时,与绘画艺术相关的专业文章与图版书籍以及册页大量问

^① 见 Bickford, "Stirring the Pot of State: The Sung Picture-Book *Mei-hua his-shen p'u* and Its Implications for Yuan Scholar-Painting."

世。包括李衍《竹谱详录》(它在收录的全面性上与《松斋梅谱》极为接近,在典雅、清晰方面则远甚之)、饶自然(约活动于1340年)与黄公望(1269—1345)《写山水诀》、王绎(约活动于1360年)《写像秘诀》。此外,存世的还有墨竹大师可九思与吴镇的个人画集,他们多以实例教授,而不是通过狭隘的文本材料与图像。倪瓒(1301—1374)《画谱册》是绘竹林山石的册页,原本用于私相传授,后来保存了下来。据称普明(雪窗,约活动于1340—1350年)曾作《兰谱》,当时人凭记忆做了相关记录。^①

《松斋梅谱》总结了元代时期文人画理论的主要编纂情况,并引导着未来的发展进程。虽然《松斋梅谱》(20世纪被重新发现)已佚,但是它的部分内容却在许多墨梅大师的著述里流传甚广。其中最具影响力的是《华光梅谱》,此书被误以为是墨梅奠基人仲仁所作,它是后世不计其数的画谱中有关梅花部分的基础,其中包括了《芥子园画传》。

研究《松斋梅谱》的重要著述出自岛田修二郎之手。岛田的开创性研究《松斋梅谱提要》发表于1956年,介绍了《松斋梅谱》的内容及其重

① 关于李衍《竹谱》,见 Han, “Wu Chen’s ‘Mo-chu p’u’”, 第117—119页,文中引用了二手的文学资料;英译(节选)和讨论,见 Bush, *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037—1101) to Tung Ch’i-ch’ang (1555—1636)*, 第139—141页;其他英译见 Bush, Shih, *Early Chinese Texts on Painting*, 第275—278页。

关于饶自然,见 Bush, Shih 前揭书,第266—269页。

关于黄公望,见 Cahill, *Hills Beyond a River: Chinese Painting of the Yuan Dynasty, 1279—1368*, 第86—88页;和 Bush, Shih 前揭书,第362—366页。

关于王绎,见 Herbert Franke, “Two Yuan Treatises on the Techniques of Portrait Painting”, *Oriental Art*, 3. 1(1950): 27—32;和 Bush, Shih 前揭书,第271—272页。

关于可九思,见 Han 前揭书,第139—151页;和 Bush, Shih 前揭书,第280页。

吴镇《墨竹谱》是 Han 论文中的主题,见 Han 前揭书,第四章。

关于倪瓒,见《元倪瓒〈画谱〉》,收入《故宫书画录》卷6,第20—23页;4对叶亦见于 Wen Fong, *Images of the Mind: Selections from the Edward L. Elliott Family and Jhon B. Elliott Collection of Chinese Calligraphy and Painting at the Art Museum, Princeton University*, 插图113—115、117。

关于普明的墨兰技法,见孔齐(活动于14世纪中叶):《至正直记》卷2,《奥雅堂丛书》,转自引《元代画家史料》,第499—500页;英译见 Chu-tsing Li, “The Oberlin Orchid and the Problem of P’u Ming”, 第54—55页。据孔齐所言,《兰谱》毁于1352年。从残存的篇章看,其条例法则与李衍《竹谱》以及《松斋梅谱》相关记载类似。

要意义。近三十年后,浅野手抄本《松斋梅谱》影印本刊行,出版时收入了岛田对此书的介绍与他的注释、以及与其他版本的校对,使得这本极为罕见的、重要的书籍第一次得以广泛发行。岛田的著作是理解《梅谱》复杂性不可或缺的指导,这里,我大量引用了他的分析与结论。^①

编纂者

吴太素(字季章,号松斋),会稽余姚人,以画梅、竹、水仙以及山矾(常绿乔木或灌木)著称,他也可能画松。^② 吴太素的署名时间是 1351 年,另有一位姓张人士于 1349 年作的题跋,这两者大致上确定了《梅谱》的编纂时间以及作者的活动时间。^③

有人希望可以通过利用《梅谱》中的大量文献资料进一步完善吴太素的自传。然而,《松斋梅谱》包罗万象,很难确定所有的资料来源。因此,只有包含吴太素署名的序言(翻译见下文)以及署名的题词可以确定出自其手。在序言中,吴太素说自己漂泊 40 年,我们可以计算一下,如果他 20 岁或者 30 岁离家,到 1351 年时他已经 60 岁或者 70 岁,年龄远高于他的会稽同乡王冕。很可能像王冕一样,他是元末的墨梅大师,过着颠沛流离的生活。包括文本格式在内的内在证据表明,他对新儒家阴阳观念很感兴趣,与禅僧及文人画家均有交往。中国没有吴太素的作品存世,日本藏有三幅作品,代表着从抒情式的自然技法到粗略简约的不同的墨梅技法。^④

① 岛田修二郎:「松齋梅譜提要」、「解題淺野本松齋梅譜について」;和「松齋梅譜」。

② 关于吴太素生平,见岛田修二郎:「松齋梅譜提要」,第 97—98 页,以及「解題淺野本松齋梅譜について」,第 4—5 页。在如下讨论中,我采用岛田基于《梅谱》的内在证据而得出的结论。关于吴太素的松图,亦见图版 24。

③ 吴太素注,见《松斋梅谱》卷 4,第 192 页;点校本,第 289 页。张姓人氏所作跋,见《松斋梅谱》,第 250—251 页;点校本,第 304 页。《中国美术家人名辞典》吴太素条中记载了两幅画,分别作于 1341 年、1351 年。吴太素现存作品的风格特征同样佐证了艺术家在 14 世纪中叶的活动。

④ 讨论见第十二章;亦见图版 23、24。

文本传播

对吴太素《梅谱》或者《松斋梅谱》的介绍直到明末清初方才出现。王思义 1603 年所写的《香雪林集》中有一篇“会稽吴太素”所写的《画梅全谱》。藏书家黄虞稷(1629—1691)《千顷堂书目》记载了明代著作,其中记载说:《松斋梅谱》15 卷,作者不详。厉鹗(1692—1752)曾在三种艺术家条目、以及 1721 年出版的《南宋院画录》中引过吴太素《画梅全谱》。20 世纪学者余绍宋在 1932 年编的《书画书录解题》中的《未见》部分提到了《松斋梅谱》15 卷,以及《画梅全谱》明吴太素撰(分别提到引自黄虞稷《千顷堂书目》和厉鹗《南宋院画录》),他将这些书列入《未见》部分,而不是《散佚》部分,岛田认为,这一点说明余绍宋可能有理由相信那些文献资料是存在于世的。^①

20 世纪 30 年代,日本学者重新发现了《松斋梅谱》,这本书由日本所存的四种残本组成,日期自 15 世纪到 19 世纪。四本书皆缺失原版十五卷本的第五部分,缺省部分相同,错误以及抄写失误部分亦相同,表明它们肯定脱胎于同一简写本。岛田将删节行为归于早期禅僧的抄写人,他们按照自身兴趣截取文本,更多地去关注文学的内容而不是绘画。文献资料证明《松斋梅谱》曾于 15 世纪流行于日本。岛田相信,《松斋梅谱》问世后不久,便在至正—洪武时期(14 世纪下半叶)被自中国归来的禅僧带到了日本,当时中日禅僧交流非常频繁。

岛田认为,浅野版本是现存四个版本中最好的,为室町时期手抄本,收藏于广岛市立中央图书馆。浅野收藏之前,其出处不明。岛田将浅野

^① 《画梅全谱》,见《香雪林集》卷 25,其文本与《松斋梅谱》卷 1 和卷 2 极为一致;见岛田修二郎:「解题浅野本松斋梅谱について」,第 27 页,更多讨论见下文。关于参考文献记载,见岛田修二郎:「松斋梅谱提要」,第 97 页,「解题浅野本松斋梅谱について」,第 5 页。《南宋院画录》内有关《画梅全谱》的内容,见毛益(活动于 12 世纪下半叶)、马远、陈宗训(活动于 13 世纪早期)等条目相关记载,卷 4,第 70 页,卷 7,第 138 页,卷 8,第 167 页,以及“引用书目”,第 28 页;亦见岛田修二郎:「解题浅野本松斋梅谱について」,第 31 页。余绍宋评论见《书画书录解题》卷 11,第 10b、11a 页。

手抄本的时间定为 16 世纪早期,他断定其书法风格属于当时的吴山僧侣一脉,他注意到,禅宗书法的特色风格形式与独特的草书字体频繁出现,因此,他相信,这些笨拙的图画并没有忠于原版作品。^①

如果说《松斋梅谱》的出版与出现在最早的书目中大约有几个世纪的间隔,那么一经出版,《梅谱》所收录的内容几乎立刻流传开来。岛田已经指出,1365 年夏文彦《图绘宝鉴》中所收录的艺术家传几乎皆出自《松斋梅谱》。《松斋梅谱》所收录的文本构成《王冕梅谱》的内容。《王冕梅谱》被认为是当时的墨梅大师王冕所作,收入奉皇命编纂而成的类书《永乐大典》(完成于 1408 年)中。岛田以校勘整理为基础,他总结说,所谓的《华光梅谱》被许多学者视为现存最早的梅谱,实际上它是《松斋梅谱》的精简版。^②

在《松斋梅谱》所收录的资料中,数量最多的是晚明的 26 卷本《香雪林集》,它是现存内容最详尽的梅谱。《香雪林集》卷 25 中包括 63 条理论与实践的内容,多数与《松斋梅谱》卷 1 和卷 2 收录的内容一致,传记

① 关于《松斋梅谱》的发现、在日本的历史、四册存世抄本的描绘与评价、以及从中国传到日本可能的传播方式,见岛田修二郎「松齋梅譜提要」,第 100—102 页、「解題淺野本松齋梅譜について」,第 5—9 页。

② 关于《松斋梅谱》和《图绘宝鉴》,见岛田修二郎:「松齋梅譜提要」,第 112—114 页,和「解題淺野本松齋梅譜について」,第 10 页。关于《图绘宝鉴》及其资料来源,见 Deborah Del Gais Muller, "Hsia Wen-yen and his *T'u-hui pao-chien (Precious Mirror of Painting)*", *Arts Orientalis*, 18:131—148.

关于《松斋梅谱》和《王冕梅谱》,见岛田修二郎:「解題淺野本松齋梅譜について」,第 36 页。《王冕梅谱》包括 14 篇,其中 13 篇与《松斋梅谱》文本相似,文字稍有出入。就如《华光梅谱》一样,《王冕梅谱》可能也是误将画梅要旨的写作归于知名大师的例子。王冕著《梅谱》的唯一证据可能是一首明代早期禅僧复见心所作的题王冕梅画诗,转引自《七修类稿》;诗曰:“……暮校梅花谱,朝诵梅花篇。”见《山农刺时》,《七修类稿》卷 29,第 446 页。关于诗作者,见郎瑛对此条所作的注解,亦见《名人传记资料索引》,第 301R 页(“来复”条)。

关于《松斋梅谱》和《华光梅谱》,见岛田修二郎「松齋梅譜提要」,第 116—118 页;「解題淺野本松齋梅譜について」,第 34—36 页。《华光梅谱》包含了托名于扬无咎的材料,因此很明显地迟于仲仁所生活的时期。此外,我们无法发现早于晚明时期的传世文本。据岛田所言,已知最早《华光梅谱》刊本收于《画院补遗》(自序作于 1590 年)。尽管经常说是转引自陶宗仪(约 1316—约 1402)《说郛》,岛田注意到,事实上它只收于晚明陶珽所辑的《说郛续》中,此处将作者归于“元,花光道人”。更多关于《华光梅谱》的内容,见第七章。

资料与《松斋梅谱》卷 14《画梅人谱》一致,前者题名为《画梅全谱》,如上前所言,被认为是出自吴太素之手;后者则没有作者署名。卷 26《画梅图诀》的内容对应于《松斋梅谱》图例部分(卷 3—卷 6;插图 48—50),这部分的标题分别为《华光图诀》、《范补之(意指范成大与扬补之?)图诀》、《宋器之(宋伯仁)图诀》。虽然存在一些缺失、错误,而且某些材料出处不当,但是《香雪林集》极大地弥补了现存《松斋梅谱》的不足之处,另外,它包含有 17 篇技法言论以及 7 篇艺术家传记(这一点使岛田意识到最初的传记范畴包括了职业画家与业余画家),最重要的是,它保留了(或者提供了)《松斋梅谱》卷 6 的图例,而这些图例(除了最初的两条)在现存《松斋梅谱》中只有标题以及与原版图例相随的诗句。^①

吴太素自序

因为序言含有吴太素的署名,因此,《松斋梅谱》所收录的许多佚名文章,完全可以直接代表吴太素的墨梅思想,我们对之将予以全面考察。吴太素《自序》以陈述作画目的开篇,探讨了陈与义墨梅诗句的含义,声明其意欲为新手提供必须的东西,以帮助他们实现形与意之间的平衡,进而创作出含义丰富的墨梅。吴太素所作的《梅谱》不过是一种达到目的的手段,一旦掌握了画梅的模式与规则,实现从“能品”向“神品”的转变,那么就可以将其弃之一旁。接着,吴太素陈述了自己的画梅经历:

① 《华光图诀》与《松斋梅谱》卷 3 一致,文本略有出入,顺序略有变化,并有一些增补。《范补之图诀》实际上是宋伯仁《梅花喜神谱》的全部内容,图例重新绘制(此处,《香雪林集》依旧采纳《松斋梅谱》的顺序,展现了《梅花喜神谱》82 节的内容,图例重画,略有变化,如卷 4)。《宋器之图诀》对应于《松斋梅谱》卷 5、卷 6(内容有些增减,顺序有所变化)。

《香雪林集》其余内容如下:卷 1—2,梅图;卷 3—24,梅文学集,包括诗歌、诗余、题咏等。岛田提到藏于内阁文库的版本。内阁文库版为手抄本;卷 26 图示为普林斯顿大学远东研讨会所藏。

关于《松斋梅谱》和《香雪林集》,见岛田修二郎:「解题浅野本松斋梅谱について」,第 27—34 页。

关于《松斋梅谱》、《香雪林集》、《王冕梅谱》、《华光梅谱》的内容比较表,见岛田修二郎:「解题浅野本松斋梅谱について」,第 11—13 页。

予生僻好梅，每于溪桥山驿江路野亭之间见其花必裴回谛观，有得于心辄应之手。方是时，物我两忘，心境俱畅，孰能较谱之有无也哉？

华光逃禅闲庵皆以此名世，尝求谱而观之，恍若亲其口授指画者，临摹仿效，昕夕靡怠，自是发枝点花纵横俯仰之法向背开合之势，历历分谱不少异。

迨今四十余年，漫浪湖海未尝释于怀也。近于朋旧间见向所写，嗛然不自满，若非己作者。因知老来笔力非曩日比，识者每多许可，然不敢自足。第觉图中之梅不啻千万树，酒酣气雄，乘兴一写必合程度，自非有谱曷能臻是哉！

于是悉取诸家手法及旧藏画卷。辄以己意删繁补略辑为一篇，目曰《梅谱》与好事者共之。

夫梅之为花，擢孤芳于冰霜凌厉之余，清姿雅意，不可名状。予独知之深爱之笃写之不倦至忘寝食焉。后有作者，安知不有如予秉心之苦用意之靡者耶？不敢自闕，乃侵诸梓，以广其传，因述梗概冠于卷首云。会稽吴太素序。^①

吴太素从自己的经验出发，向墨梅学人诉说了他对自然之梅的喜爱，他在《梅谱》中寻找画梅模式及《梅谱》对他的意义，他自己“昕夕靡怠”创作实践着，他不让自己自足于那些被“识者”所认可的作品中。其秉执的前提是，如果学者长期沉浸于高强度习练之中，那么他们就会如他一样可臻于“物我两忘”，“心境俱畅”。^② 达到这一境界就是《梅谱》的

①《自序》，《松斋梅谱》卷1，第43—44页；点校本，第263页；英译（节选）见 Bush, *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037—1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555—1636)*，第143、142—143页；以及 Bush, Shih, *Early Chinese Texts on Painting*，第286页。我对这些英译做了些修订。

②这种物我两忘的境界也出现在苏轼著名的题文同墨竹画诗中：

“与可画竹时，见竹不见人。岂独不见人，嗒然遗其身，其身与竹化。”（英译见 Bush, *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037—1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555—1636)*，第41页）

目标所在。因此,吴太素以“自能品入神品”分阶段来教授初学者,以此作为画梅师臻于完美的基础。

结构与内容

对吴太素而言,墨梅不只是一种绘画,也是文人的独特实践。从这个思想框架出发,传播墨梅秘诀不仅仅是要指点绘画,而且是对整个梅花传统进行综合呈现与编纂。因此,吴太素吸取了流传至 14 世纪中叶文人手中的梅花口诀与旧藏梅卷,传授学者技法要点与典型形象,使其认识到梅花植物形态的多样性、梅花的诗意传统及其比喻联想,初步了解正统的墨梅传统,包括其传承谱系、审美观与价值等。

《松斋梅谱》的结构见表 4。我选择用来讨论的篇章顺序与《松斋梅谱》的顺序不同,它包含了我对所选文本的兴趣以及理解。《松斋梅谱》的缺陷主要包括内容重复、编纂古怪粗糙、所收材料多数不佳等。^①

表 4 吴太素《松斋梅谱》的结构与内容

I	理论与实践(卷 1—2) 卷 1:29 条目 卷 2:17 条目
II	态谱(卷 3—6) 卷 3—4:花卉(插图 48、49a、49b) 卷 3:40 幅图例,每幅皆有标题与指导诗(插图 48、49a) 卷 4:82 条目,出自《梅花喜神谱》,重新绘制(插图 49b) 卷 5—6:梅枝(插图 50) 卷 5:14 幅图例,每幅皆有标题与诗句 卷 6:26 条目;除了最初两幅图例外,其余佚失;可能为残篇 (卷 7—10 佚失)
III	梅谱(卷 11) (范成大《范村梅谱》,修订版)
IV	梅诗谱(卷 12—13) 卷 12:3 篇赋,出自宋璟、杨万里等人;23 首五言绝句,出自陆凯、陈与义等 17 人

① 表 4 依据岛田对《松斋梅谱》的基本划分。吴太素所校订的文献内容及论述的详细条目,见岛田:「松齋梅譜提要」,第 96—118 页;卷 1、2、14 篇的条目见岛田:「解題淺野本松齋梅譜について」,第 11—13 页所列的表。

卷 13:46 首七言绝句,出自戎昱(活动于 8 世纪中叶)、陈景忻(活动于 13 世纪中叶)等 32 人;10 首七言古诗,出自苏轼、王迈(1185—1248)等 5 人

V 画梅人谱(卷 14)

自北宋至元代 29 位画家的简介;根据身份,列为 4 类
(卷 15 已佚)

张姓人士作跋,1349 年

附录:不可靠

理论与实践(《松斋梅谱》卷 1—2)

除自序之外,目前所引的《松斋梅谱》材料皆出于卷 1 和卷 2,其间理论篇与实践篇杂乱无序,掺杂混合。岛田梳理出理论篇强调的两个中心论点:文人画理论与新儒学阴阳宇宙观的对应。^① 实践篇包含一些具体的绘画要点,比如胶纸法则、墨水要论以及用笔合宜。^② 除了这些讨论,《松斋梅谱》有关墨梅理论与实践的两卷——包括所谓仲仁与扬无咎的绘画秘诀——本质上是目录集,其中多数为散文,部分为韵文,它们反复陈述着相同的论点。

这些条目将画家对多样性和差异性的基本需求作为前提条件。许多条目富含比喻形态,例如“老如龙角”、“枯如丁折”、“嫩似钓竿”、“条似直弦”;“弓梢鹿角”、“曲若弓弯”、“转如曲肘”、“枝如铁戟”、“嫩如鼠尾”;“椒苞蓓蕾”,“蕊缀珠圆”;“花大如钱”,“须是虎髯”。许多构图在形态上与一些字体相似:花叠如“品”字;枝如“丫”字形伸展或者呈“女”字形钩曲。^③

① 《松斋梅谱》有关宇宙论的讨论部分亦见于《华光梅谱》,英译见 Bush、Shih, *Early Chinese Texts on Painting*. 第 280—282 页。

② 《胶纸法则》、《墨水要论》、《用笔合宜论》,《松斋梅谱》卷 2,第 64—65 页;点校本,第 270—271 页。这些相近的篇目可能出自同一处。

③ 绝大部分例子取自《墨梅精论》和《口诀》,《松斋梅谱》卷 1,第 50—53 页;点校本,第 266—267 页。《华光梅谱》内的《口诀》部分的英译见 Siren, *Chinese Painting: Leading Masters and Principles*, 7 vols. (New York: Ronald Press, 1956—1958, 2: 157)。关于“品”花,“丫”枝、“女”枝,见《花光论》和《墨梅精论》,《松斋梅谱》卷 1,第 45—46、51 页;点校本,第 264、266 页。

书中同样记载许多禁忌,例如《论梅之病》以及姐妹篇《续论梅之病三十六事》告诫初学者莫要“枝如死蛇”、“枝无十字”,若到十字交加处,“便须用花蕊遮藏”,这些禁忌出现在元代大多数梅画论中。^①

作为构图的原则,这些条目明确地表达出植物特征。“枝无并发,花无并生,眼不得并点”,枝条要比树干小,树枝长度不一,中间的雄须要比其他的长。在梳风洗雨、披烟带雪、浥霜映月等不同的理想情境中所展示的梅也是各不相同的。另有许多条目用以区分老树新树、老干嫩梢、梅花梨杏、梅枝桃技、梅条柳条。有时候,梅树和梅花各部分之间的本质差别、特征关系,以及其独特的品性,会采用拟人化的词语来表达:

梅有高下尊卑之分,有大小贵贱之辨……枝有文武,刚柔相制;
花有君臣,大小不同;木有父子,长短不齐;蕊有夫妇,阴阳相映。

这些规则与山水画口诀的要点很相似。^②

与自然界的梅花一样,墨梅展现了不同生长阶段的梅花与不同视角下的梅花。或蓓蕾、或半开、或皆开,或将谢、或正谢;有花之正开者,有花之背者,有形仰者,有形俯者。

书法与绘画

《松斋梅谱》不仅收录了早期的画谱,而且在关于构图与笔法的条目中回溯了早期有关写作艺术的文献。在墨梅的文本里,我们看到了形式分析的模式、追求或者避免的结果、以及在长期的书法情境下发展而来的语言与修辞。在这一方面,吴太素的墨梅理论与李衍的墨竹、墨梅姐

① 《论梅之病》、《续论梅之病三十》,《松斋梅谱》卷2,第63—64页;点校本,第270页。每篇都提到了禁作十字枝;关于“枝无十字”及十字交加处的补救,见《墨梅精论》,《松斋梅谱》卷1,第51页;点校本,第266页。

② 关于宇宙绘制规则,见《总论》,《松斋梅谱》卷1,第53页;点校本,第267页;“风梅”、“烟梅”“云梅”“月梅”,参见卷1,第58—59页;点校本,第268—269页;关于梅与杏、桃的区分,见《花光论》,卷1,第45—46页;点校本,第263—264页。在相关象数术语中,梅花形态区分的规则,见《逃禅论》,卷1,第46页;点校本,第264页。传统的山水画指导口诀的节选英译见Bush、Shih, *Early Chinese Texts on Painting*. “Technical Secrets”,第170—180页;这些文本中,最接近《松斋梅谱》内那些简略的指导性内容的是李成《山水诀》,英译本,第176—177页。

妹篇大有相通之处，这一点并不令人感到惊讶。

《梅谱》反复强调，笔法技巧莫要千篇一律，反对矫揉造作的平行构图，拒斥僵硬的对称布局，坚持互补比较，这些论点较早时候便已出现过；而在讨论书法应如何布局时，使用的词语极为相似。例如，以王羲之《王右军题卫夫人〈笔阵图〉》为例，该题跋收在张彦远《法书要录》，它是现存最早的书法论著作，约成书于 847 年：

夫欲书者……预想字形大小，偃仰平直振动，令筋脉相连，意在笔前，然后作字若平直相似状，如算子，上下方整前后齐平，此不是书，但得其点画尔。^①

书法家所关注的是书写时的形式缺陷，尤其是字体的构成与位置；《梅谱》中的禁忌条目中界定了绘画自然之物时所犯的相同错误，对梅花而言，“枝无并发，花无并生，眼不得并点，木不得并节”。^② 李衍绘制墨竹的规则更是使用了形象的语言，他斥责平笔“如算子”，将“排竿者谓各竿匀排如窗棂”为画竹的第六病。^③

从积极的方面来看，无论用笔来书写，还是画梅、画竹，书法、墨梅、墨竹理论中反复论述的是构图与品质的互补对比原则（与宇宙的动态平衡原则一致）。因此书法家张怀瓘（活动于 9 世纪中叶）所写的《用笔十法》中，开篇两句便是“偃仰向背，阴阳相应”。^④ 而《松斋梅谱》则劝告画梅师说：

① 《王右军题卫夫人笔阵图后》，《法书要录》，卷 1，第 7—8 页；英译见 Driscoll、Toda, *Chinese Calligraphy*, 第 50 页。Richard Barnhart. “Wei Fu-chen’s Pi Chen T’u and the Early Texts on Calligraphy”, *Archives of the Chinese Art Society of America* 18(1964):21 一文对此篇译文进行了修订。Barnhart 讨论了《笔阵图》作者归属问题以及图与“跋”的时间，他认为两篇文章均为后世托名所作，并将《笔阵图》归于 7 世纪的作品（第 19 页），而“跋”则作于 6 世纪晚期或者 7 世纪早期（第 21 页）。

② 《逃禅论》，《松斋梅谱》卷 1，第 46 页；点校本，第 264 页。关于其他枝不可对发，花不可并生的规定，见《花光论》和《八不得》，卷 1，第 45 页、卷 2，第 68 页，点校本，第 263、271 页。书法传统笔法中不喜对称的讨论，见 Driscoll、Toda, *Chinese Calligraphy*, 第 50—51 页。

③ 《竹谱详录》卷 1，第 4A、4B 页；图版，第 4B 页。

④ 《唐张怀瓘论用笔十法》，《佩文斋书画谱》卷 3，第 23b—24a 页。

枝须分其偃仰，花须分其阴阳。偃如覆釜，仰如新月。一阴一阳则成花，一偃仰则成枝……刚柔相和，阴阳相应，偃仰相成，始成梅矣。^①

教授书法、墨梅以及墨竹的人都有着共同的分析模式，认为文字、梅、竹是一种线性的组合结构，出于教学实践的需要，该结构被细化分解为线、点、枝、柄、花、叶、蓓蕾与萼片等组成元素，并对其独特的组织结构以及文字、梅、竹在整体布局中的位置加以详尽阐释。由于他们试图传达笔画、枝叶的独特形状与特性，或者试图表现总体布局内部各组成部分之间的关系，他们经常采用比喻手法，将这些形式特征与自然界物事进行比较。因此，书法家欧阳询在《八法》中明确说，汉字笔画中的斜勾“似长空之初月”（插图 47a）；画家李衍在《墨竹谱》中教导新人画竹节时应该“两头放起，中间落下，如月小弯”（插图 47b）；而上文所提到的《松斋梅谱》则说，枝当“仰如新月”^②（如插图 47c 所示）。形式元素与自然形象之间的形态类比是进行书法品评与技巧分析的关键手法，它们在元代及以前的绘画发展史中并没有居于中心地位。

长久以来，书家致力于从自然界中找到能帮助他们展现作品中点与画的形式及特性的形象。他们认为，书法本身是从对自然世界内在模式与节奏的认同中发展而来的，书法家应当努力效仿这种认同。同样，现在墨梅与墨竹的画家用书法艺术中发展出的线性结构术语来分析、解读、并最终创设出梅竹的形象。我们很难想象李衍的新月竹节（插图 47b）于苍穹中的飘摇之态，但是我们可以很容易地发现，它在形态方面与欧阳询所谓的斜勾“似长空之初月”存在着密切关系（插图 47a）。同样，《松斋梅谱》中“仰如新月”的梅枝形象地呈现出这种曲线风格，这是

^①《论心》（从前后篇章来看，“心”可能应理解为花蕊），《松斋梅谱》卷 1，第 53—55 页；点校本，第 267 页。亦见吴太素所写《自序》，《松斋梅谱》卷 1，第 43 页；点校本，第 263 页。关于竹画，见《竹谱详录》，卷 1，第 6A 页，图版，第 6A—7B 页；第 13A 页，图版，第 14A 页。

^②《唐欧阳询八法》，《佩文斋书画谱》卷 3，第 8b 页；《墨竹谱》，《竹谱详录》卷 1，第 10A 页；《论心》，《松斋梅谱》卷 1，第 53—55 页；点校本，第 267 页。

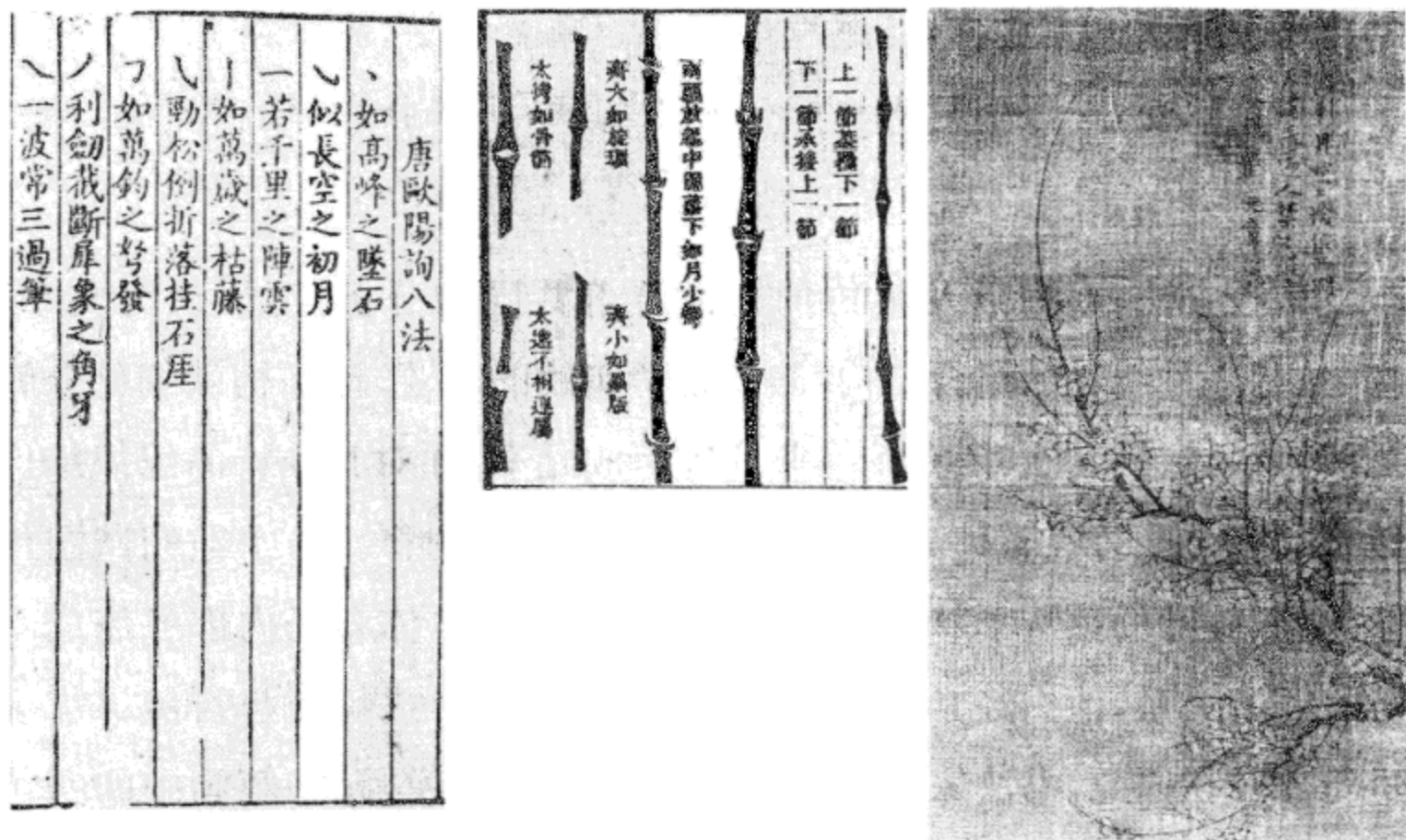


插图 47 书法中的“新月”法、墨竹、墨梅。A(左)欧阳询(557—641):《八法》(资料来源:《佩文斋书品》卷 3,第 8b 页);B(中)李衍(1245—1320):《竹谱详录》(资料来源:《艺术丛编》卷 1,第 10A 页);C(右)王冕(卒于 1359 年):《墨梅》,日期不详,详见图版 33。

元代墨梅结构布局的一个主要元素,以单笔成枝(例如,插图 47c)为特征。这并不是说李衍与王冕一边看竹节或梅枝,一边看月亮,他们只是将竹节与梅枝理解为朦胧地笔画。^① 这使我意识到,14 世纪的元代文人宣称墨梅不是绘画,并且断言画梅应当称为“写梅”,画竹应当称为“写竹”,他们并非是在说些尊重文人的空话,而是讲述着这些独特艺术的真实实践与思想。

态谱(卷 3—6)

李衍的竹谱与吴太素的梅谱在目的、价值观、以及有关文人画理论

^① Han, “Wu Chen’s ‘Mo-chu p’u.’” (第 124 页)一文中注意到了李衍的新月法:

元代晚期之后,伴随着对线条阴影的某些修订,(新月法)已成为当时最流行的勾勒法。明代早期居中而成的简单的新月型线条变得更有连接性,它借助两侧不同的钩法,包住了上面位置较低的部分。

这一发展与通过笔画的形式促使绘画向“写”竹发展的趋势是一致的。

梅花绘画中的朦胧枝干与书法中同类事物的相似性成为某种条件:与欧阳询的新月笔画不同,上行梅树主干的侧枝必须曲折而上,绘画时从底部到顶部,从右到左。

与实践、植物学、文学等范畴上有着许多共性,但在实际教授中还是存在着差异的。李衍清楚地阐述了画竹或者墨竹时的四点法或者五点法,结合文本与图例加以形象生动的解释。^①《松斋梅谱》中便没有同类阐述。《松斋梅谱》前两卷几乎没有阐述具体的画梅之法,单凭文字信息是无法练习绘画的,确实,如果没有后面的《态谱》,此处收集的文本和目录便很难理解。

四卷图例(卷6图例大部分已经佚失)中,花、枝各占两卷。《态谱》中每一条条目的组织都是相同的;每一条均含有图形结构、用形态学表述的标题以及一首押韵诗。第一卷《态谱》有40条条目,其图画以花卉由蓓蕾到盛开的生命周期为序。典型的画页是本书的插图48a,其标题为“丫环头”,附七言绝句一首,首两句为:

两瓣低垂顶瓣圆,
要如女子巧梳鬟。^②

这些诗句与《态谱》中的其他诗句一样,皆是打油诗,它们并没有经过细致入微地观察与审视。就图像本身而言,是没有什么“诗意”的,它也不希望有诗意。标题、诗句与图像是为了教授初学者绘画结构。诗句揭示了由标题所指出的发型形状与其上面所示的梅花图例之间的密切关系。图形实际上呈现为:中间圆环,两侧各悬垂一椭圆形坠饰,恰如首句诗所言;第二句诗整体刻画恰当,就如标题所言,为一女子发型(当指丫环发型)。

就《态谱》的指导功能而言,最重要的是,它高度概念化与标示化的

^① 关于李衍的五点法,见《画竹谱》,《竹谱详录》卷1,第3B—8B页;关于他的四点法,见《墨竹谱》,《竹谱详录》卷1,第9A—14B页。这些文献资料在 Han. “Wu Chen’s ‘Mo-chu p’u.’” (第120—126页)一文中进行了总结分析;关于《松斋梅谱》和李衍的《竹谱》的比较,见第134—139页。

^② 《松斋梅谱》卷3,第93页;点校本,第275页。下文论述来自 Bickford, “Stirring the Pot of State: The Sung Picture-Book *Mei-hua his-shen p’u* and Its Implications for Yuan Scholar-Painting”, 第178—180页。

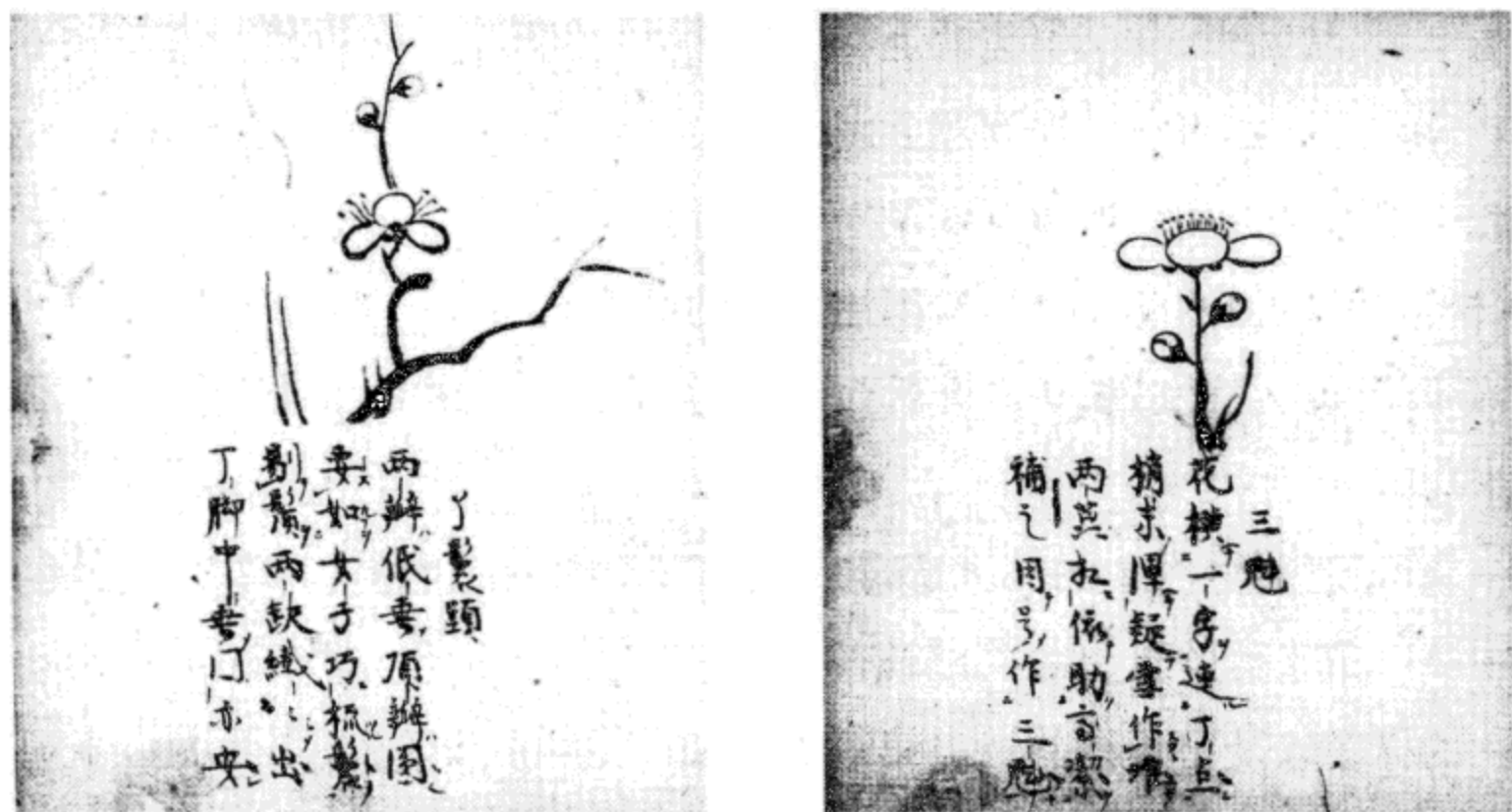


插图 48 吴太素:《松斋梅谱》中的花卉图例,约 1351 年,浅野手抄本,高 21 厘米,宽 18 厘米,日本广岛市立中央图书馆藏。A(左):“丫环头”,卷 3;B(右):“三魁”,卷 3。

梅花容易为人记住,标题与押韵诗有助于记忆。《态谱》的作者营造出这样一种情景,椭圆形饰物形成的圆环不再是任意的形状组合,而是著名的作品主题“丫环头”,这一图形不再是随意地执行着,而是据其标题固定在与之相合的诗句的细节中。

这些记忆法是用来帮助画梅师的,画梅师手中必须熟练掌握大量的此类图形,以表述自然界的梅花在不同时期、不同位置所呈现出的多彩多姿的形态,为绘画体裁提供必要的形式变体,因为绘画体裁不仅仅受到创作题材的严格限制,而且受到构图元素的制约。画家或许会利用《态谱》的标题-图例-诗歌这一线路,以押韵诗中的独特描述、简短的图例标题所触发的人们的回忆为媒介,想出一种特别的图形结构。通过这个方法,《松斋梅谱》为使用者提供了许多图形模式,附以像“丫环头”或者“三魁”(插图 48b,一花盛放,如“横一字”,以两蕊相依托,三者一线成图,其标题宛若状元、榜眼、探花三者一线而坐。①)这样容易

① 《三魁》,《松斋梅谱》卷 3,第 93 页,点校本,第 274—275 页。宋代,“三魁”指进士科举考试的前三名;见《大汉和辞典》,条目 12.361(1:123.4)。

记忆的标题。

第二卷图例(卷4)再现了梅花由蓓蕾到凋谢再到结果的生命过程,根据宋伯仁《梅花喜神谱》中的82条条目重新进行绘画并有些调整。与卷3的诗句相反,宋伯仁的五言绝句没有谈到形式问题。他的标题-图例-诗句模式极可能是受到了早于它的《态谱》那样的带有图例的梅花文本的影响,但是宋伯仁却将他的绘画模型改编成为一种文人的艺术品。

通过比较两卷条目,我们可以很容易发现,两卷图例文本之间的目的是不同的。例如,《松斋梅谱》卷3与卷4的开头都是一枝蓓蕾,题为《麦眼》(插图49a、b;c为宋木刻本《梅花喜神谱》内对应的一页),标题相同,图例相似(蓓蕾基本上据《态谱》中的版本发展而来),但是押韵诗却非常不同。卷3《态谱》诗句(插图49a)详细描绘了麦眼与梢尾,类似于麦芽,它进一步说:“泄春梢尾当宜用,不许诸梢擅此名。”相反,宋伯仁的诗句(插图49b、c)颇具古风,使人联想到光复汉朝的一代帝王光武帝(刘秀,25—57年在位)。^①

在整个著作内,宋伯仁使用大量的隐喻诗阐明着他的主张,也就是说《梅花喜神谱》本身的目的并不是成为一部绘画手册。然而,在《梅花喜神谱》一系列图例文本下,这一著述为初学者提供了更多的实际操作。初学者经过卷3的指导之后,当他们转向卷4时,不仅能注意到诗歌中引用的汉代皇帝,而且能对上引的图片进行结构分析,由标题“麦眼”的激发而识别出它的结构。他看到的是一段斜枝,其上左右点缀着圆点,这一结构看起来像一截麦秆,同时它被理解为枝头上的蓓蕾,这是梅花

^①《麦眼》,《松斋梅谱》卷3,第71页、卷4第112页;点校本,第272、278页。亦见《麦眼》,《梅花喜神谱》卷1,第1a页。这些以及其他例子中有关卷3《态谱》和《梅花喜神谱》内的重复内容以及相关条目的含义与关系分析,见 Bickford, “Stirring the Pot of State: The Sung Picture-Book *Mei-hua his-shen p'u* and Its Implications for Yuan Scholar-Painting”, 第179—180页。

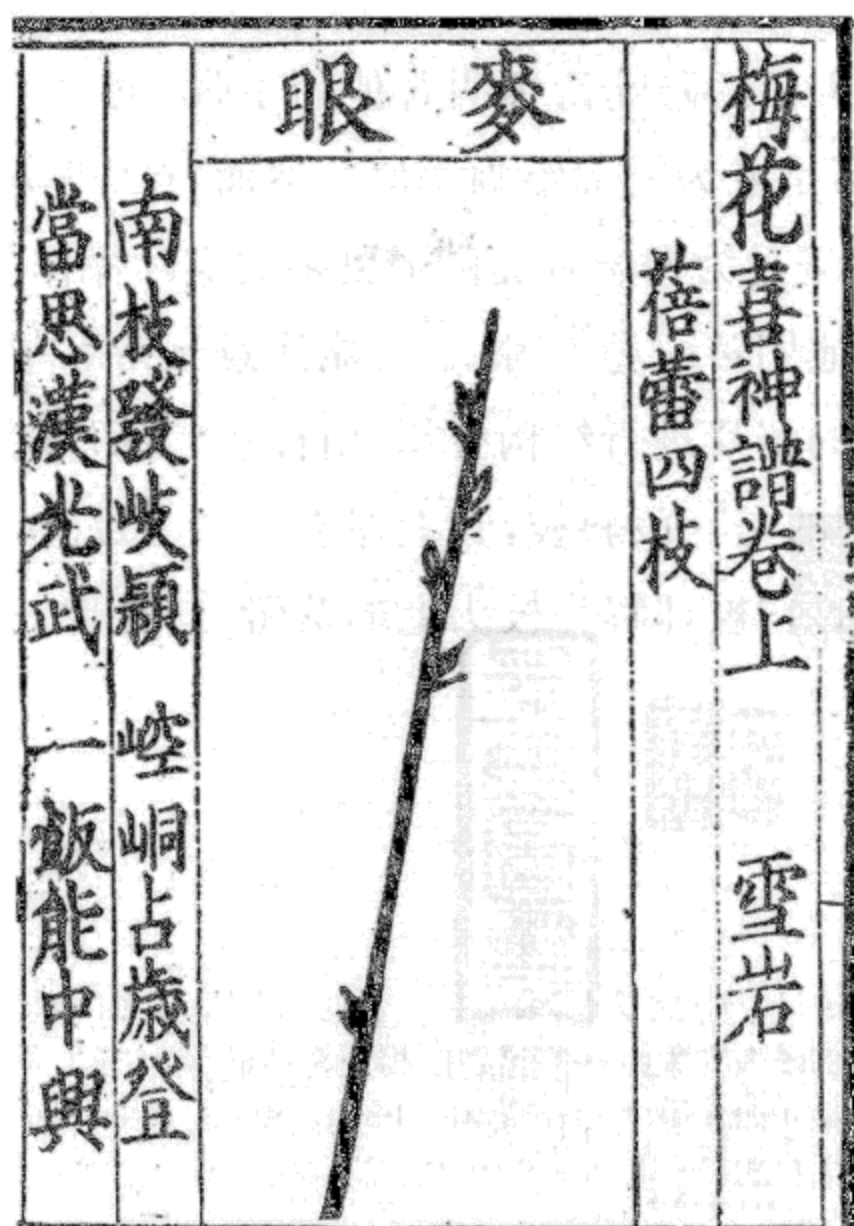
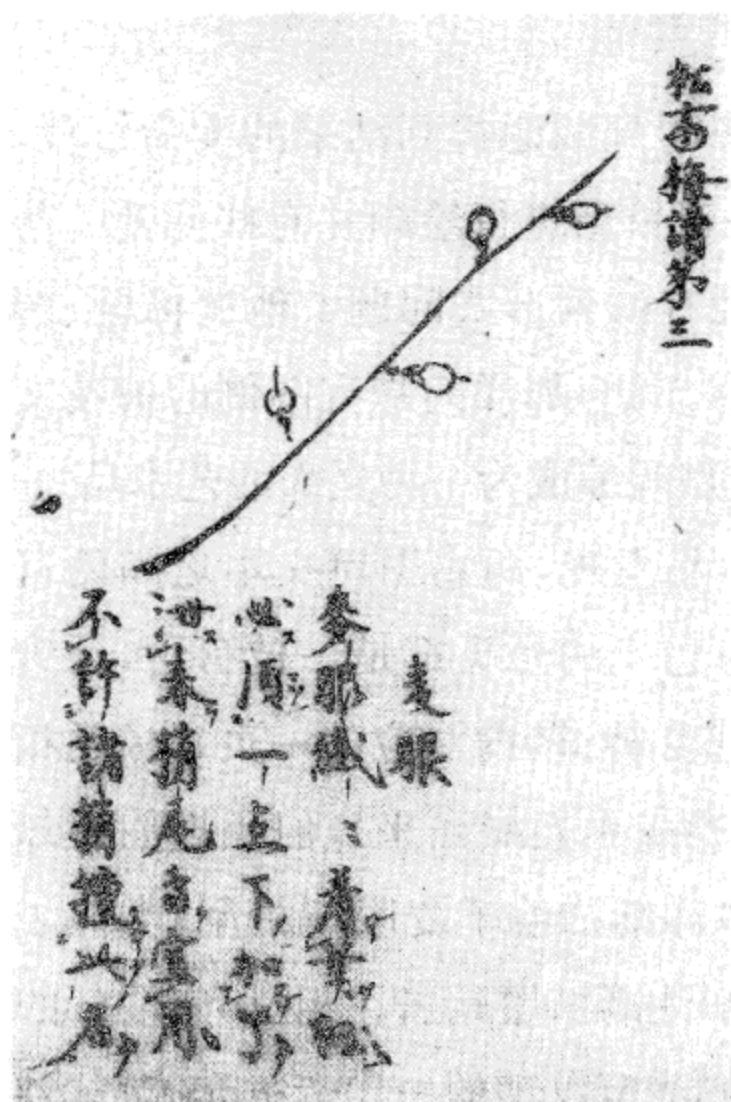


插图 49 《松斋梅谱》、《梅花喜神谱》中的“麦眼”。A 上左：“麦眼”，高 21 厘米，宽 18 厘米（《松斋梅谱》卷 3，第 71 页）；B 上右：“麦眼”，高 21 厘米，宽 18 厘米（《梅花喜神谱》，收入《松斋梅谱》卷 4，第 112 页）；C 下：“麦眼”，高 14.6 厘米，宽 10.2 厘米（《梅花喜神谱》卷 1，第 1a 页）。

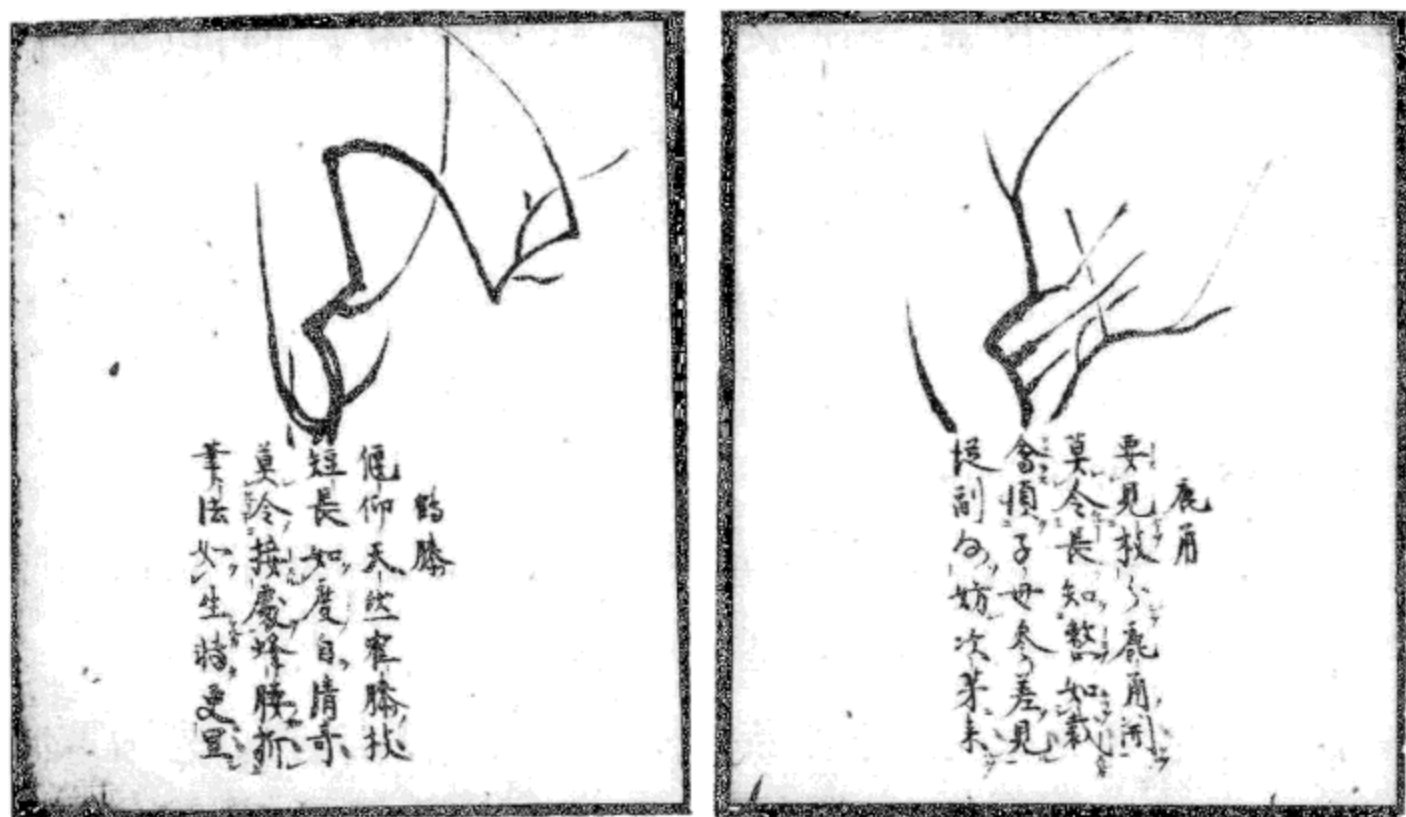


插图 50 《松斋梅谱》中的梅枝图,约 1351 年,浅野手抄本。高 21 厘米,宽 18 厘米,广岛市立中央图书馆藏。A(左):“鹤膝”,卷 5;B(右):“鹿角”,卷 5。

第一个生长阶段。^①

紧随花朵图例文本之后的两卷是梅枝。每一图例均配有形态描述的标题与一篇押韵文。卷 5 中重复引用了卷 1 与卷 2 的文本与条目,最终形成 14 幅与之相关的图像,标题有“斗柄”、“鹤膝(插图 50a)”、“鹿角(插图 50b)”、“铁戟”、“女梢(枝干形状酷似汉字‘女’)”等等。卷 6 中,《态谱》详细阐述基本枝干结构的不同变体:“正鹿角”、“反鹿角”、“单横鹿角”、“双横鹿角”、“横鹤膝”等等。此卷共有 26 个条目,浅野手抄本里,除了第一、二条之外,其余条目图例尽皆佚失。^②

① 吴太素将删节的《梅花喜神谱》包含在内,很有可能是为了告诉学画者,在传统的梅花题材之外存在着象征的或者图示象征的可能性。同样可能的是,不论宋伯仁的目的如何,至 14 世纪中叶,他的书已是画家通用的摹本。

吴太素在卷 4 末尾有一条注解(卷 4,第 192 页;点校本,第 289 页)。他确切无误地将上述作品归于宋伯仁,但是他又错误将此集目为《清癯集》。《清癯集》明显是一部宋伯仁的诗歌文集;吴太素认为它是宋伯仁取扬无咎的 100 首梅诗所作的集子。

② 《斗柄》、《鹤膝》、《鹿角》、《铁戟》、《女梢》,见《松斋梅谱》卷 5,第 193、195、196、197、203 页;点校本,第 289—290 页。《正鹿角》、《反鹿角》、《单横鹿角》、《双横鹿角》、《横鹤膝》,见《松斋梅谱》卷 6,第 209—211 页,点校本,第 291—292 页。“斗柄”的变化见卷 5、卷 6。大部分卷 6 条目在《香雪林集》中有图例,这些图例或是保存了已佚失的原始资料,或是为这些文本提供了新的图例。

参照《态谱》中的图例,《梅谱》最初阐述的抽象术语便可以为人理解并便于记忆。初学者吟诵《梅谱》中反复出现的条目与诗文,不断记忆着相连的结构、叠加的圆圈,直线、斜点,曲线、勾状,散点、交叉。如此,他掌握了组合的元素与规则,这是墨梅的形式习语。正如《松斋梅谱·论理》中所说:“得此法于言意之表,方可与谈写梅之妙。”^①

植物、诗歌、传记

现存《松斋梅谱》版本中,有4卷缺省。卷11标题为《古梅谱并序范至能石湖》,构成此卷的“古梅谱”是范成大《梅谱》的简化修订本。

卷12与卷13论梅之文学作品。根据诗歌体裁与时代,列为82条,包括赋、五言四句、七言四句与七言古诗,时间自六朝一直到宋代晚期,重点为宋代作品,特别是有关苏轼的梅诗。多数诗歌(69首)为绝句,我认为它们可能是出自墨梅题词的材料。岛田注意到这里的编纂既古怪又凌乱:无名之作得到完好重现;知名作品却被遗漏,例如黄庭坚的作品;一些诗歌作者有误;一些长诗则被截取为绝句形式。岛田认为,吴太素很可能是从诗集中选取作品,而不是亲自从作者个人诗集中选取每一首诗。除了“赋”之外,多数材料都可以在《全芳备祖》论梅部分找到其出处,它是一部南宋花谱类著作集成。^②

今天所看到的《梅谱》最后一部分(卷14,原本为倒数第二卷)标题为《画梅人谱》。根据宋代的习惯,它按对象的社会地位:帝王、王公宗戚、达官与逸士、方外缙黄加以划分并作简短生平简介;每一分类内,对象按年代排序,由宋到元。岛田发现其内容严重缺失,缺省部分包括赵孟坚《梅谱》所列的宋代画梅大师以及王冕(他是吴太素同时代的人,也是会稽人)。同时,岛田注意到文中对画僧的重视,画僧篇幅占1/4。更重要的是,他发现,似乎是《墨竹》而不是《墨梅》引导着题材的选取并主导着

^① 《论理》,《松斋梅谱》卷2,第60页;点校本,第269页。

^② 岛田修二郎:「松齋梅譜提要」,第111—112页。岛田认为,此处许多诗歌不完整是文集本身的布局需要造成的。亦见岛田修二郎:「解題淺野本松齋梅譜について」,第22页。

文中的细节讨论,这使他猜测,吴太素的材料可能来源于《竹谱》。^①

最后一卷(卷15)已佚。岛田以后世证据为基础推测它可能是《画梅人谱》的续篇,扩大对职业画家的关注范围。^②在浅野手抄本内,《画梅人谱》有张姓人士的题跋,指出了缺省之处,题跋之后为32条附加条目,岛田认为这可能是对简化本的补充。

《松斋梅谱》中的资料既出现在该书中,也出现在《图绘宝鉴》、《王冕梅谱》、《华光梅谱》等著作中,岛田强烈地提出,这些资料最初均出自于《松斋梅谱》。他所制作的《梅谱》内容对比表展现了显著的连续性,并在他的整个讨论中展现了这些梅谱中所发现的文本变体是如何弥补不足、修正错误的。^③《松斋梅谱》被收入像《王冕梅谱》与《华光梅谱》这样篇幅简短的文集中,我相信,《王冕梅谱》与《华光梅谱》这些版本的存在从另一方面证明了日益扩大的墨梅实践与图谱需求,以帮助初学者。极有可能,《王冕梅谱》与《华光梅谱》就是《松斋梅谱》的简写本。

然而,我们应当考虑到岛田结论的另一种可能性。吴太素在《自序》中说他已研究过古梅谱,并声称他在编纂自己的梅谱时吸收了许多材料。^④吴太素谈到了收入其《梅谱》的两部早期著作:宋伯仁《梅花喜神谱》构成了卷4;范成大《范村梅谱》构成了卷13。此外,岛田注意到诗文集《全芳备祖》是《松斋梅谱》诗集(卷11和卷12)的主要来源。最后,岛田提示,一部未经确认的《竹谱》可能是《松斋梅谱》中《画梅人谱》中传记的来源。《松斋梅谱》的编纂者吴太素仅仅明示了两种资料出处,但很明显,他广泛地借鉴引用了其他材料,因此,《松斋梅谱》的材料、以及后世所参考的一部或多部文本材料的最终来源很有可能是来自于已经佚失

① 岛田修二郎:「松齋梅譜提要」,第111—112页;「解題淺野本松齋梅譜について」,第23—25页。关于《松斋梅谱》内《人谱》和邓椿《画继》编排的比较讨论,见岛田修二郎:「解題淺野本松齋梅譜について」,第23页。

② 参见岛田修二郎:「解題淺野本松齋梅譜について」,第24—25页。

③ 关于《松斋梅谱》和这些文献资料的关系,见第344页注②。亦见岛田修二郎:「解題淺野本松齋梅譜について」,第11—13页的表格。

④ 《自序》,《松斋梅谱》卷1,第43—44页;点校本,第263页。

的其他梅谱或其他多部梅谱。《松斋梅谱》不加批判地收集丰富多样的材料,很可能它包含了其他著述所收集的原始材料以及其他编纂者所收集的材料。

《松斋梅谱》是否是原始材料并不重要,不管其缺陷如何,它的价值在于它保存了其他佚失的文本。在梅花传统中,它代表了赏梅的鼎盛时期,12世纪与13世纪的文人通过作品收集、分类与编纂表达了他们对梅花的喜爱,比如黄大舆《梅苑》、范成大《范村梅谱》、张镃《玉照堂梅品》、宋伯仁《梅花喜神谱》、赵孟坚《梅谱》等等。吴太素在自己杰出的选集中吸收并超越了这些作品。最重要的是,《松斋梅谱》作为14世纪中叶的著述,保留了理论的、技巧的、形而上学的、文学的与历史的材料,构成了墨梅画家的世界,成为权威性的分类编纂著作。



第十二章 元代的墨梅创作实践

墨梅流派的重构

我们记得,1348年,吴镇在一幅他那个时代最为有名的宋代墨梅画上题了一篇颇具艺术史意义的长篇题跋,此图是徐禹功《雪中梅竹图》(图版4)。在题跋中,吴镇概述了墨梅流派的历史,重温了仲仁、扬无咎和赵孟坚的叙述,并将自己置身这一发展谱系之内。然而,他在这一颇有传统意味的文章右侧所画的墨梅画(图版18)却是他的导师们所不能想象的。我们可以这样说,吴镇《墨梅图》与牧谿《雨中芙蓉图》(插图33)皆由灵感而发,自由随性,但是体现自由的手法却彼此不同。我们亦可以说,吴镇《墨梅图》与扬无咎《四梅图》(图版3)皆具书法特色,但是伴随着这一突出特征与相似收尾的却是极其明显的差异性。总之,元代有关差异性的总结对文人画流派的最终定型是具有重要意义的,它为后世文人画的发展开辟了道路。

当元代文人画家继续支持墨梅理论的谱系时,他们却在墨梅实践方面严重偏离了宋代传统,他们不仅拒绝了宋代院体画的华丽技巧与香艳之气(参见图版12),而且舍弃了文人画家的绘画技法与精致风格(图版

3、14)。在元代墨梅大师笔下,宋代的经典梅画蕴含的平衡、流畅与内敛被分解的书法模式(图版 18)以及张扬的图画模式(图版 33)两个极端所取代,这两种方法皆以绝对明晰的笔法与夸张效果为特征。

因为没有作品流传于世,所以无法佐证这一转变。现存宋代作品中,只有徐禹功《雪中梅竹图》(图版 4)中简约与明确的笔法、与大概成于宋代晚期的佚名《墨梅图》(图版 16a)所体现的极度简化的图像可以说明这种转变。只有在 14 世纪中叶,我们方可借助文本证据与日期确切、作者明确的作品证明墨梅传统。那个时候,变化已经成为美学领域的事实了。与扬无咎的典雅(图版 3)、赵孟坚的古典主义(图版 14)、岩叟的素净流畅(图版 5)相比,我们发现,吴镇的笔法简洁(图版 18),邹复雷不拘一格、富丽堂皇(图版 22),王冕布局夸张、形式活泼、技巧丰富(图版 32)。虬曲的古梅,或蜿蜒回环、或崎岖弯拱、或直入穹霄,繁花怒放,梅枝张扬,情感丰沛,对其宋代前人而言,这是无法想象的。

14 世纪中叶的墨梅艺术:书法的抽象与图像的精致

元代,墨梅成为一种普遍的文人画题材,成为墨梅大师独特的绘画关注点。因此,我们可以将元代墨梅创作实践分为两大类:业余画家的墨戏与专业墨梅画师的实践。前者包括墨梅大师吴镇(图版 18,有时候他所画的梅分属几家风格)、文人画家吴瓘(图版 17)与杨辉(图版 19)等;后者以吴太素(图版 23、24)和王冕(图 25—29)为代表。第一类画家的实践风格脱胎于扬无咎的书法模式,他们将扬氏技法简约化、规则化,体现了极度简约的图像与重视笔法的发展趋势。第二类墨梅专家运用着相似的技法,同时,他们也追求着大气、张扬的布局与绘画效果。

墨戏与戏墨人

吴镇

根据当时及传统的资料记载,几乎所有的元代大师都画墨梅,但是,

存世作品却寥寥无几(或无法确认)。吴镇《墨梅》及题词(图版 18)是元末四大家绘画作品及其思想主张的突出代表。

这些墨梅画的创作环境是很具有典型性的,它们通常是大师们偶尔地墨梅实践,这些大师的名声主要依赖于在其他体裁方面所取得的成就。吴镇于 1348 年阴历十月创作了这幅卷轴的题跋,此轴为杭州唐明远(未经确定)所藏。吴镇所看到的卷轴包含了徐禹功《雪中梅竹图》(图版 4)、赵孟坚题在画上的两篇题跋(包括其《梅谱》)、吴瓘在这个月前为唐明远所作的题咏梅词的一幅墨梅画(图版 17)。吴镇在其题跋中对三者皆作了评论。^①

我们经常求助于陈与义的绘画宣言——“意足不求颜色似”——将其视为墨梅流派在宋代建立的关键文献,视为元代墨梅理论的钥匙。^②而如今,我们可以超越这些文字本身了。吴镇在题跋中不仅引用了这句名言,而且还制订了绘画规则。现在我们可以看到元四大家中的其中一位画家在创作中所认识的这一宋代理念的含义了。

吴镇的绘画代表了从扬无咎开始的墨梅发展进程的顶峰。但是,他的作品不应只看作是对早期大家风格的提炼或者进一步简化。与扬无咎的墨梅不同,吴镇的花枝不是由书法改编的笔画与结构形成,其本身便是书法。我们可以回顾一下吴镇的运笔法则,随着其笔尖笔锋的辗转反侧去体会紧凑、舒缓之感。扬无咎调和的色调与精微的纹理采用了书法技巧,用于描绘干枯的树皮与平滑的嫩芽等自然形象;吴镇作品本身就是书法,而不是求“形似”。扬无咎的笔法调和收敛;吴镇的笔法写意自由,当面临书法清晰性与写意之间的选择时,前者压倒后者,因此,在左方的十字花芽处,后面的枝条非常明晰地一分为二,断开的枝桠并没有被团簇的花朵湮没,枝桠交接处为花朵所遮掩,花枝之间巧妙的空隙间隔凸显了这种分离。同样,老枝末端的嫩枝与新芽脱离了树枝,独

① 收于《石渠宝笈》,第 1206B—1213B。卷轴中可能也包括扬无咎题作的十首梅花词。关于卷轴的内容和扬无咎题词的问题,参见第一章。

② 参见第七章和第十一章。

自飘舞。树枝与嫩枝水墨处的留白以构成浅色的花朵(这可能涉及了徐禹功的技法)。

14世纪中叶,画家们发现自己在绘画题材方面发生了两次转移。扬无咎的墨梅成就在于他能将自然形式概念化为书法结构,在自然描绘与书法笔画之间保持着精致协调的平衡性。如今,平衡发生了转移。吴镇的绘画代表着书法的首要性,而不是追求形似。两位艺术家的活动时期相隔约两个世纪,扬无咎的墨梅法已经成为约定俗成的绘画法,而吴镇则采撷扬无咎墨梅的精华作为求取书法笔法的出发点。

吴瓘

吴瓘是一位鉴赏家、书法收藏家、画家,与吴镇同为嘉兴人。卷轴中,吴瓘的墨梅(图版 17)位于吴镇作品之前。^① 与吴镇一样,吴瓘亦应唐明远之邀写诗作画。在第二篇题跋中,他对唐明远将自己的诗画与其宝贵的藏品一起装裱谦虚地表达了自己的惊喜,也甚惊讶于吴镇作的序。^②

与吴镇(他是无可比拟的知名画家)不一样的是,吴瓘坚定地追随了扬无咎的风格,干笔作枝,轻柔曲折;梅瓣呈清晰地圆环状;花蕊清晰,非常讲究萼片与蓓蕾的点状。他运用成型的技法与美学观,追求着扬无咎的收敛、典雅,这是转化现象的典型,其结果是作品表现力被削弱了,因为元代文人画家缺乏明晰的技法与精妙的处理方法,包括对相近的色调、纹理、笔画调整等方面的处理,而这些却是宋代大师严谨地墨梅模式的独特手法。

上一章中我引用了吴镇对此画的评价,将其作为扬无咎传统的精华所在,因此,它也是一种“正确”的墨梅实践。吴瓘的传记与此幅墨梅的创作环境证明他曾接触过旧时的名画。他在绘画中以一种对内敛、高雅的崇敬思考着这些名作。

我们在吴镇与吴瓘身上看到了从扬无咎书法墨梅创新以来的两种

^① 《图绘宝鉴》卷 5,第 135 页。据陶宗仪记载,吴瓘拥有一处著名园苑,是他根据一幅水殿图的式样据图位置构筑而成;参见《浙西园苑》,《南村辍耕录》卷 26,第 329 页。

^② 收于《石渠宝笈》,第 1209A 页。

基本发展路径,并贯穿着后世流派的发展历史中。吴镇在挖掘梅作为书法技法的表现工具方面超越了扬无咎,扩展了“形似”与“写意”的可能性。相比较而言,吴瓘严格遵守着规则,允许业余画家创作精致的、规范的小幅作品。

杨辉(活动于 14 世纪中叶)

元代——抑或后世——绝大多数墨梅作品并非出自大家之手,而是出自那些才华并不出众、没有接受过系统训练、没有那么坚定的文人持守的人之手,他们把画梅看作是一时兴致或一定情形下的选择。普通的元代墨梅实践者也不可能与唐明远那样的收藏家或者吴镇那样的墨梅大师有密切往来。杨辉《墨梅图》(图版 19)有助于我们重构这一宽泛的墨梅世界。^①

与吴瓘墨梅的自觉意识与严谨相比,杨辉的梅花充满着快乐与幸运,它只是简简单单地作为友谊的礼物,而不是为了证明与鉴赏家和收藏家有着共同的高雅品味。杨辉之梅跳脱活泼,从右侧虬枝分出后,渐趋推进,悠然向左,末端是一枝蜿蜒向上的梅枝,宛若摇篮般兜着一长篇题跋。杨辉的墨梅体系本身是很简单的:黑色、淡色干墨用于描绘树干与树枝,黑墨作嫩枝、细枝与花瓣;以皴擦或者大范围地使用水墨来画树,圆笔为枝,精笔勾勒花瓣,锋锐简短者为花蕊;主干苔点饱满,树枝苔点圆润,蓓蕾用清晰地圆点,花瓣用分开的圆点。杨辉的墨梅画法很有效果,它构成了一幅生动优雅画卷,展现“墨戏”的一面——这一特点在元代墨梅理论中经常提到,但在现存艺术作品中却很少能看得到。

杨辉的作品是真正的业余画作。在其看似简单化、系统化的色调与结构差异,以及花形与花姿的变体中,我们发现,此类作品可能很好地借鉴了某本《梅谱》的规则与图例。锋锐的黑色树梢、树枝与蓓蕾,花瓣与花蕊以及清晰的花卉风格形式表明,艺术家是在木板画而不是彩绘画中

^① 此处讨论是根据我对此画的研究(见 Bickford, “The Flowering Plum in Painting”, 第 72—73 页)改写而成的。

找到自己的绘画模型的。

杨辉的作品并未展现笔法与水墨的复杂性与精妙性，也没有凸显元代墨梅布局的夸张性、形式的紧凑性以及强烈的情感。它的目的并非如此，也不会因为这种比较而降低了它的价值。画上的题词为僧人幻庵所作，说杨辉作此“岁寒枝”赠与洪遂初，祝愿他科考夺魁。^① 紧随其后的是一首梅花绝句，引用了林逋的话，祝愿林逋梅花诗中的暗香疏影与旅人长伴，长忆杭州与故友。这些环境是非常典型的，许多梅画的创作都是在这样的环境下产生的，它拓展了离别的友人之间以梅花象征友谊的经典姿态，“聊赠一枝春”。

这里，图像与题词在布局与表意方面的互动与第十章讨论中所举的事例是一致的。但题词与图像更为简单：一株怒放的梅，一种盛开的友谊以及祝愿受赠者前程似锦。它的简洁率直有力地修正了那种认为元代墨梅拥有着高度的严谨、代表一种意识形态，或信奉隐逸理想，或掩藏个人或者政治上抗议的说法。这幅画中，图像上没有孤立、自省或者四面楚歌的幸存者的痕迹；题词中没有流露出对异族统治的不满以及道德压力。相反，它赞同受赠者在这个时候效力朝廷的愿望，以及在蒙古统治下进入政府的必要性。这种良好的愿望与宋明时期成千上万的中国文人和即将成为文人的年轻学子的愿望是一样的。这是一幅元代作品，正是它在提醒着我们，在蒙古统治下，生活与此前、此后都是一样继续着的。杨辉创作时的惬意与自信以及小品画的成功表明一套墨梅规则已经成熟，这套规则将梅的神秘转化为形式体系，使墨梅可为任何寓情于花枝的人所运用。

僧侣画

当时的题词、题跋以及随笔证明元代的禅僧与宋代一样以墨梅实践者与鉴赏家的身份活跃在社会中。我们不能确定他们的作品和偏好与其他群体是否截然不同，但是，有迹象表明，他们在创作中避免书法与雕

^① 见 Lee, Wai-Kam Ho, “Chinese Under the Mongols”, 条目 249。

琢,倾向于平面的、有棱角的水墨形式。可以用来证明这种可能存在的独特的禅僧美学观的资料是大量风格相连的墨梅作品,作品上有当时及稍晚禅僧们所写的颂词,另外,还有日本发现的其他文献资料。

元代以及明初,来中国禅宗中心远游朝圣的僧侣,将中国的墨梅与《梅谱》带回了日本,成为室町时期(1366—1568)墨梅(bokubai)实践的典范。^① 因为某些原因,独属于这一团体的精准品味与实践活动是有问题的。如果查看宋元时期中国禅僧画家所有作品,我们就会发现这些作品涉及了许多风格。同样的,日本禅僧所带回国的中国画,其收藏品也是复杂多样的。观赏日本早期的墨梅,有时候由于缺乏确定的文本证据,我们很难客观地断定它们究竟出自中国艺术家之手还是出自日本艺术家之手(例如,图版 16)。与此相反,其他早期的日本墨梅与我们所理解的元代墨梅实践大相径庭。考虑到元代图例梅谱如《松斋梅谱》迅速传至日本,这样,中国画梅师的章法规则为日本画家所接纳。那么,这些不同之处是否应归因于对图例的解释尤其是中国禅僧的偏好? 或者它只是中国模式快速日本化的一个例子? 后世日本墨梅脱胎于这些作品,它和同时代中国同类作品存在着基本的差异。这些作品可以说明有关中国元代禅宗墨梅的什么问题呢?

之前,为了重构宋代晚期的墨梅世界,我引入了两幅墨梅画的其中一幅(图版 16),此画现藏于日本京都东福寺栗棘庵,是一幅三张相联的画的侧联(中间为《山出释迦图》)。^② 岛田修二郎以风格比较为基础,断定左联为一幅中国宋代晚期的僧侣画,右联是一幅与之相配的日本画。无论怎样,它们问世于 1279 年题词人白云慧晓辞世以前。^③ 左联凸显出图画画面的极度缩减,梅之树干成为平滑的带子,甚至不时地被清晰地黑枝与圆点打断,花朵略呈圆形。

① 例如,参见 *Kachō no bi*, nos. 170, 173—175, 以及 Jan Fontein、Money L. Hickman, *Zen Painting and Calligraphy*, 条目 38, 附有参考文献。

② 参见第九章,“院体画与文人画的多样性”。

③ 参见岛田修二郎:「梅圓」。

许多日本墨梅画从其渊源或出处来看均带有栗棘庵墨梅的特征,其中有两幅没有署名的画作,传统上认为是出自王冕之手。第一幅在收入纳尔逊博物馆(图版 20)之前,在日本以“王冕”(其根据是,在赏析者题词内提到一位叫“王公”的画家)为名被广泛地展览;第二幅来自前上野藏品,现收于京都国立博物馆(图版 21)。两幅画都采取传统的元代挂轴布局形式:一枝上行或者下行的主枝,分别由顶端或者底部的横枝或斜枝加以平衡。如同早期栗棘庵作品一样,此处颇具重要意义的变化在于图像、笔法以及墨色的极度简化。纳尔逊所收的藏品,上行的主枝为一段未经调色的水墨带,其间点缀着黑色墨迹,与页面边缘平衡,顶端及底部吐出弓形枝梢。上野藏品中,梅的棱角凌驾于其他元素之上,下行主枝的传统 S 形如今则呈现为黑色和浅色水墨的“之”字形。我相信,这些画并非由王冕所作,但是,它们可能是王冕时代的中国作品。

在纳尔逊博物馆藏品的词条上,K. S. Wong 和席克门(Larurence Sickman)指出,这幅画确实没有王冕画的典型特征,但是它与王冕在 1346 年所作的墨梅卷轴(图 25)却有莫大关联。^① 虽然我不同意他们所说的作者归属,但我仍认为这种关联是恰当的。王冕的卷轴,图像简约,水墨流畅而不加调适,花以淡墨而成,它(以一种不那么严谨地风格)折射着我们刚刚讨论过的绘画作品(图版 16、20、21)的价值,尤其是栗棘庵作品。

王冕的题词说明他与禅僧有着交往,他曾看过元代画僧简约的绘画作品,并颇为欣赏。他的《竹斋诗集》中收录许多给僧侣的诗歌,^②其间还包括他为元代早期画僧温日观(约卒于 1259 年)的葡萄图所作的题词、为禅僧普明(活动于 1340 年至 1350 年)的兰花图而写的鉴赏诗。^③ 根据

① *Eight Dynasties*, 条目 89。

② 这些作品内,其中一首是他为返归日本的僧人所作的赠别诗(《送颐上人归日本》,《竹斋诗集》卷 4,第 16a—b 页)。

③ 《题温日观葡萄》,《明上人画兰图》,《竹斋诗集》卷 2,第 32a—b 页、卷 2,第 29b—30a 页。关于这些画家临摹的其他的葡萄图与兰图,见 *An Index of Early Chinese Painters and Paintings: Tang, Sung, and Yüan*. 一书中的画家条目。关于普明,见 Chu-Tsing Li, “The Oberlin Orchid and the Problem of P’u Ming.”

他的题词,王冕 1346 年的卷轴(图版 25)是在以下的情况下创作的:他和友人访山中禅宗寺院,受到了主持的热情招待,王冕因而作此墨梅以表谢意。考虑到这点,我们便迫切需要考虑如下可能性,即这幅画在王冕墨梅作品集中所展现出的独特风格说明作者考虑了当时的情境以及作品受赠人,作者用风格简约朴素的枝干来反映出禅僧在梅画上的偏好。

如果上述内容看起来颇为冗长而不得要领,偏离了元代名作勾勒出的为人所理解的范畴,我只能说,像这类的作品以及像杨辉梅花这样的小幅作品,反映了元代墨梅实践的普遍性与广泛性,后世墨梅流派的里程碑就是由此而出现的。我不能在这里重构专属于元代禅宗画师与鉴赏家的墨梅实践活动与偏好,东传日本所带来的后果超出了本书的讨论范畴。不过,梅花绘画独特的一致性与当时的或差不多同时的禅宗鉴赏家与艺术家是有关联的——一些画作出处存在争议,一些日本画作脱胎于中国模式——这一关联的存在是不能被忽略的,因为它指出了 14 世纪中国墨梅世界中的一个独特领域,这一点几乎没有被我们所认识与理解。

邹复雷(活动于 14 世纪中叶)

《春消息图》(图版 22)出自道士邹复雷之手,它是中国备受争议的著名的墨梅画,这是一幅卓越的艺术作品,并且人们对之知之甚少。从很多方面讲,它都是孤本:它是这位画家唯一的存世作品,而这位画家的生平只能通过画上的题跋来了解;在现存的元代画中,它的风格非常独特。简短的横向布局可以与徐禹功和岩叟的墨梅相连(图版 4、5),水墨花朵可以在王冕墨梅册页(图版 26)内发现身影,没有一幅元代梅画可以与它精湛的笔法相匹配,没有什么作品——甚至连吴镇的作品(图版 18)在内都不能与它绝对的、丰盈的书法相为媲美。^①

作品引首题为“春消息”,字体为隶书,由杨瑀(1285—1361)所题。

^① 绘画、文献、画家是 Wenley,“A Breath of Spring by Tsou Fulei.”一文的研究主题;我的讨论采用了 Wenley 的观点。

画上题有一首出自艺术家之手的四行诗,时间为1360年;杨维桢(1296—1370)写的一首诗和一篇后记,时间为1361年8月27日;由诗仙顾宴(身份不详)写的一篇跋文,时间为1350年4月22日。根据这些题跋可知,邹复雷退隐后,与长兄邹复原(画墨竹)共处,习练书法,抚琴,研究梅画。

画家的诗与题跋都提到了仲仁的艺术,它是为数不多的采用墨梅奠基人所创的花影技巧的宋元作品之一。画中所绘为古梅。以笔触皴写鳞次粗干,轮廓四周点缀着饱满而湿润的暗点来表示苔藓。粗干饱经风霜,柔枝由此而生,飞白树枝向左延伸,折枝颇多,其间点缀着锋锐交错的树枝与水墨花朵,末端为一独特的单线条的分枝。

没有一幅墨梅画曾拥有像这幅作品中的梅花那样如此不可压抑的生命力,这是梅花在传达希望的消息。《春消息图》是一幅如此强有力地作品,它背离了所有艺术史的论断,人们经常认定这才是墨梅流派的标准画。但它不是。《春消息图》身处宋元梅画发展主流之外,正如墨梅理论的解释以及现存的墨梅画所表现的那样,人们不过是误将邹复雷的个人技法视为一个流派的标准而已。如果我们采用传统术语将邹复雷的成就归类的话,我们可以恰如其分地称其为“逸品”,从而认可这一艺术作品的卓越品质。^①

墨梅大师

与偶尔创作墨梅的画家不同,像吴太素和王冕这样的画家完全或者

^① 我找不到类似的同时代作品可以佐证,也无法证明邹复雷对其他画家产生过直接影响。但是,《春消息》不可能是一幅完全孤立的作品。明代墨梅大师陈录(活动于15世纪中叶)和陆复(活动于15世纪下半叶或者16世纪早期)所创作的精湛长轴,开始转向夸张的横向布局、果断的笔法、长长的一笔呵成的传神枝干,这种笔法肯定如《春消息图》一样是从前人那里继承发展而来。然而,他们聪慧的构图技巧与邹复雷全然不同,我们必须等到晚明和清代早期才能在画家徐渭(1520—1593)和梅涛(1623—1697)等的墨梅图中再次发现邹复雷式的某种无拘无束的活力。参见 Bickford, *Bones of Jade, Soul of Ice: The Flowering Plum in Chinese Art*, 条目 17、19、33, 第 90—93、94—97、105、118—120 页。亦见图版 40。

绝大部分时间从事着墨梅题材的创作,并将自己的绘画体裁局限于此。由于专精一途,也可能是因为他们(至少王冕如此)以绘画为生计,他们的绘画包含着许多技法,以满足社交场合、文人骚客以及市场等的不同需求与期望。

吴太素和王冕继承了双重“遗产”。业余文人画家赋予他们借助笔法语言表达的能力,宋代杭州的花卉画家则给予了他们观察自然形态与借助绘画技巧表现所见之物的能力。有时候,他们则实践着来自于扬无咎(图版 3)的简约模式。他们经常运用湿墨柔和扬无咎简单的技法,借助优美的曲枝加以调和,以如瀑布般的花朵丰富画面(图版 23、27)。在最张扬的绘画作品里,他们将文人强势的笔画与花卉画家抒情的描述、追求形似的技巧相为融合,沉浸在调和复杂的形态、触觉与氛围的快乐中,追求着令人印象深刻的创作瞬间,从而在绢上挥洒出大幅潇洒的墨梅(图版 24、33)。据现存绘画作品来判断,这些绘画将此前从未出现过的一类图像引入了墨梅流派的作品中。

我们可以把从前的墨梅史看作是文人试图把梅的精华凝练为一段花枝的历程,主要运用书法笔画与墨点,既符合他们的品味与价值观,又将墨梅置于业余画家的能力范围之内。而在元代后期,像吴太素和王冕那样的墨梅专家不再回避绘画对象的形态与触觉的复杂性。相反,他们呈现出梅树的多样性,敢于进行技巧革新——包括覆满青苔、树皮皴裂的粗干虬枝,弯曲的枝条、纤细平滑的新枝与嫩枝,鲜艳娇柔的花朵与颤动的花蕊——他们用这些技巧响应着艺术创作的时机,探寻并发掘其在“形似”与“写意”方面的可能性。在元代大师笔下,墨梅流派实现了宋代自然主义与元代表现主义的融合,赋予了 14 世纪的墨梅以独特的美感。

吴太素

在上一章,我讨论过收于吴太素《松斋梅谱》内的墨梅理论。当时,我注意到,这些文本彰显着一种张力,既有不为追求形似所局限的自然表达的理想,又反复要求画家对自然对象详尽研究并通过作品将自身对它的理解表现出来。因此,当看到吴太素现存的三幅作品中既表现出了

书法式的简约,又突出了诗情画意的自然之态时,我们也就不必惊讶其范畴的变化了。^①

在吴太素墨梅图集中,最简约的一幅作品是《雪梅图》,绢本设墨,挂轴,现存于日本新潟市永田町。^② 此画运用倒晕法,横向铺展的梅在布局与技巧方面强烈地反映着徐禹功宋代卷轴的特色(图版 4),同时又展现出典型的元代发展状况。与徐禹功作品中的连绵延伸不同,吴太素起笔收笔均十分突兀,运用脱胎于飞白书法的条纹笔画极为有力地描绘枝干纹理。画面右侧枯萎的梅枝是典型的元代风味,为采用怪异的形式与张扬的书法技巧提供了理想途径。吴太素发掘了倒晕技法的潜能,使其成为一种更加有效的方法:枝干两侧预留的白色圆点和他的绘画一起建立起属于自己的规律;嫩枝新条的独立笔画以这些区域为背景从中分离出来并且加以强调,而不是(如在徐禹功的作品中一样)使人将这些嵌入的空白区域想象成“雪”。

吴太素取中间手法的梅画可以在现藏于日本兵库县尼崎藪本浩三集中的一纸质设墨挂轴(图版 23)中发现。画中,下行的树枝借助画面顶端的横向枝条加以平衡,这是典型的 14 世纪墨梅布局法。像王冕一样,吴太素运用扬无咎的技法,运用皴擦或者条纹水墨画大枝、枝条用单笔,花朵精致呈圈形。在这幅作品里,如同当时的其他作品一样,表示青苔与蓓蕾的墨点变得更加明显,更加独立,它们不仅仅激活了大幅的形态画面,而且配合着连绵的线性结构。

吴太素《松梅图》(图版 24)是一幅绢本设墨挂轴,收于日本山梨县大山寺,这是一幅非常不同的作品,它通过运用绘画模式来表现画家。即使在严重损坏的条件下,它也可能是现存元代墨梅中最美的作品。在当时看来,这幅作品似乎十分老套,那时像邹复雷(图版 22)这样的知名画

① 如下文所言,三幅作品均藏于日本,没有一幅作品内有作者的题词或者署名;只有吴太素的印章。

② 这幅作品的保管人不允许在此处复制此画,此画的复制品可见于 Toda、Ogawa,「中國の花鳥畫と日本」,第 57 条;Kachō no bi, 条目 144。

家极其出色地利用了梅花来展现精湛的书法技艺。实际上,吴太素《松梅图》象征着元代的墨梅创新,在后世墨梅流派的发展中发挥着主要作用。细加审视,它不仅揭示着技巧能力与自信,而且彰显着谦逊优美以及轻松的自然主义,与宋代传统相为连接,又与当时的元代“墨戏”相分离。同时,它享受着来自于瞬间描绘的自由以及材质的乐趣,这是与元代文人画所共享的地方。从这几点上看,它简直就是两种模式的最佳代表。

王冕:现代墨梅传统的奠基人

我们在这些章节中所提到的发展情况——诗歌、绘画、人物——在墨梅大师王冕的生活与作品里彼此交融。他是后世墨梅传统中最具影响力的代表人物。如果14世纪中叶以后的梅画与之前的作品有所不同的话,其不同的方式——包括风格与图像——都是由王冕来作总结的,后世画家与理论家也将此归功于王冕。^①

宋元画梅师将扬无咎视为他们的风格模型,将仲仁视为他们的精神支柱。但是对于后世墨梅画家而言,理想化的墨梅画与墨梅大师聚合在王冕一个人身上。对他们而言,王冕的作品是权威性的风格范式与图像模式;王冕栩栩如生的人物形象传统使他成为墨梅大师的典范,鼓励并慰藉着一代又一代的梅花画家。在墨梅流派从经典的宋代实践到持续的、不曾中断的、一直到今天的现代传统的发展进程中,王冕是其中的关键人物。

王冕传

王冕的生平与其艺术一样,使他成为他那个时代以及后世学者重点

^① 此处有关王冕的讨论是我对该画家研究(见 Bickford, “The Flowering Plum in Painting”, 第76—80页)的拓展。

研究的对象。以前我已经讨论过王冕的人物特征,其个性的重要性在王冕作品成为后世流派的权威模式的过程中所发挥的作用是不可低估的。考虑到资料及传统中国传记的惯例,他的实际生平与其人物特征是分不开的。^① 现代学者已经重新考证传统资料并试图调和证据之间的矛盾,更有问题的是,他们试图将其归因于或者抛却证据背后的意图。^② 王冕的生平已经被人广泛研究,这里我仅就最重要的生平疑难问题作简要概述。

根据传统资料,王冕出身于名门望族,其八世祖南迁至浙江诸暨,后来境况愈下,根据传记者的说法,到了王冕这一代,其家已经是“佃民”了,但是我认为不是佃民,应当是自耕农。王冕为独生子,少即聪慧,天

① 有关王冕传记中,最具有影响力的是:宋濂:《王冕传》,《宋文宪公全集》卷 27,第 321A—B 页;徐显:《王冕》,《稗史集传》,第 9b—11a 页;张辰:《王元章传》,《诸暨县志》卷 51,第 18b—20a 页;钱谦益:《王参军冕》,《列朝诗集小传》甲前集,第 16—17 页;朱彝尊:《王冕传》,《曝书亭集》卷 64,第 1a—2a 页。对大部分人来说,比上述任何一部传记更有影响力的是清代小说《儒林外史》序中对王冕的传奇记载。

② 现代较好的王冕研究包括:

张堃:《王冕诗选》,这是一部优秀的王冕诗选注,也包括了王冕生平、作品、如何评价传记问题等实质性研究。

《元代画家史料》第 28 章,《王冕》,这是一部很好的传记研究,后附有研究资料,包括《王冕梅谱》。

稽若昕:《王冕与墨梅画的发展》,这是一篇台湾大学的硕士论文,对墨梅的发展、王冕的画作以及王冕的传记问题作出不错的研究。

稽若昕:《王冕与墨梅画的发展》,据其硕士论文缩写修订而成的。

Chu-ting Li, “Problem Concerning the life of Wang Mien, Painter of Plum Blossoms.” 回顾了王冕传记的问题。

Dictionary of Ming Biography, 1368—1644 一书中 Chu-ting Li 所作的王冕条。

洪瑞:《王冕》,这是部综合性的专著,可惜存在着意识形态上的偏见和一些重要的事实错误。

周绍贤:《王冕事迹之考证》,对关键文献资料进行了重新评价,并对王冕这一人物形象的形成进行了解读。

大部分研究都包括读者可查阅的参考文献。因年代过近而没有录入参考文献内的资料也是非常有帮助的,其中有:《元人传记资料索引》卷 1,第 104—106 页;Igor de Rachewiltz、May Wong(Lou Chan-mei), *Repertory of Proper Names In Yüan Literary Sources* (台北:南天书局,1988)卷 3,第 2043 页,此外,还包括一些博士论文,如,William Hoar, “Wang Mien and the Confucian Factor in Chinese Plum Painting”, University of Iowa, 1983。

资过人且受到溺爱,他有着远大的抱负,要为国效力、光宗耀祖。王冕受业于儒生韩性(1266—1341)并熟读儒家经典,但是他却屡次应试不第。

王冕放弃传统的人仕之道,转习军法,行事异于常人,他先在南方漂泊,后又北游大都甚或更远之地。无论他去何处,其诗歌绘画均得到文人士大夫的赞赏,但很明显,王冕并没有得到过他们持续地赞助。他曾作过学堂先生,为期很短,并不称意,他多次拒绝官方任命,认为此举有辱尊严。他习惯于讥讽羞辱那些仰慕他的权贵或者诋毁他的人,举止行为粗暴无礼,被人称为“狂生”。

在元大都一年之后,王冕于1348年结束了游历。他预感到了迫在眉睫的危难以及王朝的毁灭,只身退隐到了会稽山中。在那里,他仿效林逋,遍植梅树,创作诗歌,以及草拟理想的统治方案(与林逋不同)。王冕晚年时可能遇到其期待已久的机遇。1359年初,他造访了朱元璋或者朱元璋的亲信,并向其进献攻占绍兴城的计策。计划失败,损失惨重,他与攻城者的关系变得疏远,不久之后,王冕辞世。不管其抱负何在,他以画墨梅谋生,而墨梅已经被证明是其不朽的成就。

王冕传中的两个主要疑点发生在其早年与晚年。第一点是有关于王冕的生年,这一点似乎已经达成共识,即我们无从知晓王冕的生年。^① 第二点则有关王冕生命中的最后几天,1359年春,当中国起义军入侵王冕家乡之时:他是否曾效力于重建汉人政权的义军首领朱元璋?

传统记载倾向于将王冕归为坚定的隐士或者明朝开国者的早期拥护者。绝大多数资料证明,王冕辞世前不久,他曾与朱元璋或其队伍有

^① 王冕的生年日期不详,卒于1359年绍兴被围之后,时值阴历四月(阳历五月)。通行文献资料内的各种错误日期是因为将王冕与其子王周(1335—1407)的生辰日期相混淆了,见吕升所写的王周行状,附在王冕《竹斋诗集》内。一些文献资料将王周的生卒年误套在王冕名下;一些资料采用正确的王冕卒年1359年,却以王周的年龄73岁为立据,得出王冕的出生日期为1287年。这些见解在姜克函:《王冕生卒年代辨误》(第14页)一文中有明确阐述,徐邦达:《历代书画家传记考辨》(第37—39页)对此进行了概括。同样的观点见稽若昕:《王冕与墨梅画的发展》(1979),第15—22页、《王冕与墨梅画的发展》(1985),第37—40页;《元代画家史料》第350页;张堃:《王冕诗选》,第2页。

来往。徐显暗示说,王冕拒绝以交战为条件而放弃自己的原则,之后不久便撒手人寰。^① 宋濂所作的传记颇具影响力,文中指出朱元璋曾招募王冕,并任命其为谏议参军,其后不久王冕身故。

徐勉之《保越录》对这些事件作了最为详尽的记述,亲眼见证了绍兴之围,他写道:

大兵至,民皆避兵入城,冕独不入,大军执而欲杀之,自言善能韬略兵书……偕行至婺州,领见太祖高皇帝于军门,请定官额。陈设攻取方略,上大悦。即命授以重任。命军前督众攻取绍兴,复治攻城器具,又定决水之策,画图本以示诸将。^②

军队于1359年5月6日攻城。义军采用王冕策略。5月10日,在一系列交战之后,元朝军队击溃义军,义军损失惨重,“颇咎王冕,由此疎之”。^③

《太祖实录》对王冕与朱元璋会面的记载与此相同,但没有提及元代记述中所讲的卑鄙动机。朱元璋攻取婺州(今浙江金华)后,进而意图夺取这一地区,他命胡大海(卒于1362年)攻打诸暨(王冕的故乡)。胡大海于1359年2月24日攻克诸暨,受命带领大军进攻绍兴。据《太祖实录》所述,朱元璋在婺州(朱元璋将之更名为宁越)期间,王冕前去造访,与朱元璋会晤,接受了任命,被授以谏议参军。^④

在重现了一系列的政治观点后,结合徐显与宋濂所写的传记以及《保越录》与《太祖实录》的记载,再根据王冕自己的作品和当时人所引的

① 朱彝尊修正了宋濂所刻画的王冕形象,把握住了徐显的意思。见朱彝尊:《王冕传》,《曝书亭集》卷64,第2a页。

② 《保越录》,第16b页。

③ 《保越录》,第16b—18a页。当时的描述和后世传统历史学家的研究在Chu-tsing Li, “Problem Concerning the life of Wang Mien, Painter of Plum Blossoms.” 一文中得到充分引用和研究。

④ 《太祖高皇帝实录》卷7,第2a—b页。此文继续将王冕定位为慷慨有大志之人,在元末混乱之际,王冕曾前往大都,暗中参与反叛言论。与宋濂传记相似的是,此文指出王冕曾仿《周礼》著书一编,说他要持此书献给明主,明主将认识到此书的价值并重用他。文章结尾处说,王冕被任命为谏议参军,自以为得行其志,不久之后病卒。

王冕语录推断,上述这些证据强有力地表明与朱元璋(或者其亲信)的会晤是自愿的,王冕为攻克绍兴出言献策。^①

关于王冕的动机与思想意识仍然存在着疑问。洪瑞解读文献资料时将王冕视为反对蒙古统治的爱国主义者。陈高华修订的传记注释中将王冕刻画为理想破灭的文人。周绍贤以传统文献资料为依据,作过一篇有关王冕事迹考证的精彩评论,他认为,无需将王冕的行为背后解读为系统的民族主义的。张堃对文献资料作同情的研究以及感性的解读,得出了复杂的结论。我对王冕的作品以及当时的文献资料进行解读,得出的结论是:如果元统治者允许王冕入朝为官,王冕是愿意为其效力的;而仕途失意以及危险是王冕归隐的主要缘由。

王冕对人们疾苦颇感同情,这一点是毫无疑问的,其诗歌形象地表现了他的关怀。认为王冕是一位反对蒙古统治的激进分子,这是极不可能的。他的抗议诗谴责腐败的政府,这是中国诗歌的主流传统,从本质上讲,腐败的政府并非是指异族政权。对种族主义的讽刺评论、关于宋王朝灭亡的思考、对例如宋皇陵受到亵渎等时事的评判不时出现在王冕诗歌里,但它们并不足以构成一种重要的主题。^②

如我们早先所看到的那样,王冕作为反蒙古统治的英勇的批评者的重要原因之一在于他颇具挑衅意味的“雪梅/羌笛”梅画题词。根据徐显的记载,此画于14世纪40年代晚期出现在元大都,当时王冕住在泰不华(卒于1352年,享年49岁)家中。泰不华为元朝高官,伯牙吾台人。王冕此时很可能在寻求他的帮助。在这样的情况下,王冕似乎不可能将题词故意当作是反蒙言论的宣言,更不可能有意去羞辱他寄居的主人(泰不华被认为是羌族血统)。而且,为了彰显中国文人的正直勇敢而选

① 除了 Chu-tsing Li, “Problem Concerning the life of Wang Mien, Painter of Plum Blossoms.” 一文外,另可参见《元代画家史料》,第352页;张堃:《王冕诗选》,第149—155页。

② 例如,见《花驴儿》,《钱塘纪行》,《闰七月二十三夜记梦二首》,《竹斋诗集》卷2,第13a—b页、卷2,第7b—8a页、卷3,第21a页;第一首和第三首诗的讨论见张堃:《王冕诗选》,第23—25、71—72页。

泰不华这个非汉族边荒人士作为陪衬并不是一种明智的选择。泰不华被时人视为汉化的杰出代表,出生于浙江,登进士第,曾在绍兴路任职,后被召入帝都,编纂宋史。王冕造访之时,他为秘书卿。^① 据所有文献记载看,泰不华不仅在仕途上远比王冕成功,而且被视为儒家文人的典范(王冕当时并没有获此殊荣)。

不管王冕的意图何在,毫无疑问,这一题词引起了骚乱。这一行为可能与被人认定的反蒙情绪没有多大关系,而与王冕的怪异行为有关,^② 另一个涉及与泰不华对抗的著名例子说明了这一点,这一记载最初出现在宋濂的王冕传中:

北游燕都,馆秘书卿泰不花家,泰不花荐此官职,冕曰:“公诚愚人哉! 不满十年,此中荆棘生矣? 何以禄仕为。”即日将南辕。^③

这段对话是史实还是杜撰,已无从知晓;也无法得到当时的其他文献资料加以佐证。在宋濂的王冕传中,这是众多离奇古怪的对抗情节之一。与其说这是一位中国爱国文人对效力于蒙古朝廷的色目人官员进行侮辱,不如说是王冕对朋友的忠实告诫,即便看上去有些失礼。如我

① 泰不华生于浙江台州,是一名贫穷的色目(西部地区的土著)官员之子,其父仅能够说一口不甚流利的汉语。士大夫周仁荣(活动于14世纪早期)收养了泰不华,18岁时,赐进士及第(1322年)。曾拜中台监察御史,累官礼部侍郎。1341年,出任绍兴路总管。以正直敢言、兴利除弊著称于世。后被召回帝都,参修宋史,1345年书成后,授泰不华秘书卿(文献资料中这一官衔被认为是王冕获得的),改任礼部尚书兼会同管事。泰不华同样以其作为诗人、书法家和语言学家所取得的成就闻名于世。当代和传统有关元代晚期的研究中均对其充满了敬意,他被视为中国化的典型代表。

关于泰不华传记,见《元史》卷143,第3423—3426页。也见陈垣:《重刻元西域人华化考》,此书将泰不华看作是儒家士大夫(第28—33页)、文学家与诗人(第120—121页)、书法家和语言学家(第188—189、197—200页)。关于泰不华在浙江的革新活动,见Dardess, “Confucianism, Local Reform, and Centralization in Late Yüan Chekiang, 1342—1359.” 第330—333页。关于泰不华是一位鉴赏家,见Marlyn Wong Fu, “The Impact of the Reunification: Northern Elements in the Life and Art of Hsien-yü Shu (1257? —1302) and Their Relation to Early Yüan Literati Culture.” 第423、427—428页。

② 正如周绍贤所言(《王冕事迹之考证》,第99页):如果我们必须解释此处的深层涵义,那么它只能解释为隐士之风:真正的文人是不会屈就于政治权威而陷身于官僚世俗生活的。

③ 《王冕传》,《宋文宪公全集》卷27,第321A页。

们之前已经注意到得那样,14世纪40年代晚期,王冕旅居元大都时,蒙古政权正面临着内忧外患。由于没有效力朝廷的责任,无甚牵绊的王冕可以在事态严重之时随意隐退(他的确这么做了);而秦不华反而陷入困境。^①不久之后,王冕快速返乡,他赠给一位友人类似的告诫语,这位友人后来在其所作的王冕传中如此回忆到:

至正戊子,南归,过吴中,谓予言:“黄河将北流,天下且大乱。吾亦南栖以遂志,子其勉之!”^②

实际上,秦不华卒于1352年,当时,他带兵英勇抗击汉族义军方国珍(1319/1320—1374)的入侵叛乱,后阵亡。王冕作了一首悼亡诗以作纪念。^③

王冕艰难地度过了他的一生,他用令人印象深刻的适应力和聪明机智来面对生活。无论那些仰慕者与诋毁者对其多变的生活面相有何种影响,王冕为其提供了大量素材。不仅是当时的描述,同样,王冕自己的诗歌与绘画均见证了他在整个元末作品中所有可能的表现,他是儒生、老师、道德家、政治哲学家、抗争诗人与田园诗人、策略家、军事家、科举不第者、道家山野人士、漂泊的奇人异士、寻找赞助的人、落拓才子、遁世隐士、孝子、诤友、幻想家、爱国者、利他主义者、机会主义者、幸存者、叛国贼;时而他又是抗争抵制、凌辱、阿谀逢迎、粗暴无礼、正直、悲苦、悲观厌世、感伤、激情、自怜、自重、玩世不恭、理想主义、讽刺、厚颜与薄面、品行高洁、执着于追求认同、与朝廷对抗与逃避、失意而又满怀希望。无论王冕是否愿意,他终是成为了墨梅大师的原型人物。

王冕的诗歌

除了现存的与收录在册的绘画题词外,王冕的诗歌收在《竹斋诗集》

^① 对 Frederick W. Mote 在翻译此节时所提供的帮助谨致谢忱。

^② 徐显:《王冕》,《稗史集传》,第10a页。

^③ 《悼达兼善平章》,《竹斋诗集》卷4,第2b页;注解见张堃:《王冕诗选》,第106—107页。

中,共4卷。其抗议诗栩栩如生地描绘了人民的疾苦,痛斥政府不能养育保护人民。在叙事诗如《伤亭户》、《江南民》、《悲苦行》、《猛虎行》、《痛哭行》中,他描绘了人民遭受旱灾水祸,忍饥挨饿,饱受战事与苛税之苦;猛兽、征税人、以及军队环伺其周;他们被迫卖儿卖女,食用拉车耕种的牲畜,被迫悬梁自尽,而在帝都,歌舞升平,达官贵人饮酒食肉,堕落的学者文人徒劳无益地校对着文件资料。^①

这些作品为他赢得了同时代人刘基(1311—1375)的认可,他为王冕的诗集作序(这是当时唯一一篇当时集中研究王冕、而没有将王冕的古怪和过分作为主题的文章)。序中,刘基称颂王冕是能够将诗歌服务于其最高目的的诗。他如此描绘王冕的诗歌特征:“直而不绞”、“质而不俚”、“豪而不诞”、“奇而不怪”、“博而不滥”、“有忠君爱民之情,去恶拔邪之志,肯肯悃悃见于词意之表”。^②

《竹斋诗集》中反抗诗的形象与修辞手法也进一步确认了王冕作为儒家忠告者的身份,当时的传记人徐显记述王冕曾对朱元璋的入侵军队直言劝诫:

君(王冕)方昼卧,适外寇入,君大呼曰:“我王元章也。”寇大惊,重其名,与君至天章寺,其大师置君上坐,再拜请事。君曰:“今四海鼎沸,尔不能进安生民,乃肆掳掠,灭亡无日矣。汝能为义,谁敢不服;汝为不义,谁则非敌?越人秉义,不可以犯,吾宁教汝与吾父兄

^① 《伤亭户》、《江南民》、《悲苦行》、《猛虎行》、《痛哭行》,《竹斋诗集》卷1,第11b—12a页;卷2,第12b—13a、18a—b、18b—19a、39a页。《伤亭户》和《猛虎行》两首诗的注释与说明见张堃:《王冕诗选》,第10—11、18—19页,两诗选列在其他抗议诗及困苦诗中间。在对王冕诗歌的研究中,张堃比较了《伤亭户》与杜甫的《石壕吏》(第8—9页;杜甫诗被Irving Y. Lo译为“The Recruiting Officer of Shih-hao”,见Liu、Ho, *Sunflower Splendor: Three Thousand Years of Chinese Poetry*,第130—131页)。王冕《江南民》吸取了杜甫《兵车行》一诗的特点,Hawkes将《兵车行》转译为“Ballad of the Army Carts”,见David Hawkes, *A Little Primer of Tu Fu*,第5—17页。现代一些学者把这些诗歌当作是反对蒙古人的抗议诗。如先前所述,中国传统文献中往往把这些作品定位为是对混乱无序、悲苦灾难的反映,而不涉及异族统治者的身份,王冕的诗也明确反映了这种传统。

^② 《王元章诗集序》,《诚意伯刘文成公文集》,卷5,第22b—23b页。

子弟相杀乎？汝能听吾，即改过以从善；不能听，即速杀我。我不与若更言也！”^①

王冕怜人，亦自怜。与表现社会抗争的诗歌所蕴含的说教式的现实主义诗歌相对的是他描写个人的诗歌——长篇自传诗、行旅诗以及短诗，在这些诗歌中，王冕描绘了自己少年老成、年少轻狂、挫败失意、漂泊流浪、不得志以及凄苦的晚年光景。^② 在这些诗歌里，他抱怨时局混乱，猛烈抨击朝政昏聩，不能举用于他，抒发了无法施展其才华的深深地挫败感。

在《盆中树》一诗里，王冕关注的是植物所处的困境，根系困于盆盂之中，枝干为人修剪，成为世人的玩物。“人言此树受恩爱，我独悲之受其害”，在这首长诗的结尾。他问道：“器小安能成大用？”他为这棵树并且为自己回答说：“愿君移向长林间，他日将来作梁栋。”^③

王冕的隐逸诗描绘了乡间生活的愉悦、山间景色的优美、对隐士理想的祈求，以及抱怨屋顶破陋、赤贫如洗、庄稼杂乱、激情受挫委顿、默默无闻、老来凄苦等。在第一类诗歌中，王冕描绘了种植梅树、湖上泛舟、与友人对饮、竹荫品读、不用向世俗生活妥协，远离世事纷争，不受所谓的抱负打扰——这是他生活方式的证明，与那些将王冕刻画为自由自在的隐士或者高风亮节的遁世文人的说法也是一致的。第二类诗歌可能更贴切地反映出王冕的处境与他的反应。

在这些隐逸诗背后是王冕从生活经验中学到的、在日益动荡危机四伏的世界中所观察的深刻的相对主义。《山中作寄城中诸友》三首证明了他的态度。^④ 第一首描绘山中隐居生活的清逸愉快，第二首方才切入

① 徐显：《王冕》，《稗史集传》，第10b页。

② 例如，见王冕抒发个人情感的诗：《自感》、《有感》，《竹斋诗集》卷1，第12b—13b页；卷2，第20b—21a页。张堃《王冕诗选》中将《自感》一诗与其他的自传诗以及行旅诗选在一起（第25—27页）。

③ 《盆中树》，《竹斋诗集》卷2，第42b—43a页。

④ 《山中作寄城中诸友》，《竹斋诗集》卷1，第18b页。对王冕归隐期间所写的这些诗歌和其他诗歌的讨论，见张堃：《王冕诗选》，第178—190页。这里，我采用了张堃的“说明”。

主题：

在山虽无荣，出山有何好？
清流混黄污，远志成小草。
松柏本贞固，蒲柳易枯槁。
扰扰路旁儿，知止不如鸟。

首两句王冕阐明两种选择。接着他陈述出山人仕的后果，他断言，出山人仕，如清流混入黄污，只会惹一身脏，即使有大志，在这浊乱之世从仕也不可能有为，只能如远志一样被人目为小草。^① 结尾两句，作者指出遁世的现实原因——他所暗示的威胁在最后一首诗中变得十分清晰：

白云开林峦，黑雾漫城郭。
出门道路违，蠢蠢都不觉。
游蚁上枯槎，归鸟隐丛薄。
寄语远行人，莫待风雨恶。

与爱梅鼻祖林逋或者典型的隐逸世人陶潜相比，王冕经常在诗中描绘那些默默无闻帮助王朝建立与时代改革的人士。王冕诗中(不包括梅花诗与梅画题词)经常出现的代表人物是伊尹(公元前 18 世纪左右)和吕尚(公元前 12 世纪—11 世纪)。伊尹原为一介农夫，后经成汤多次拜请方才出山，助成汤推翻腐败的夏王朝，建立商朝。当成汤后人为政不当时，伊尹废其君主之位，在其改过自新之后，伊尹复其君位，终生效忠。据称，他曾写过统治谋略谏言书。吕尚，即世人熟知的太公望，他帮助推

① 《世说新语》记载了谢安(320—385)、桓温(312—373)以及郝隆(4 世纪中叶)之间的对话：

谢公始有东山之志，后严命屡臻势不获已。始就桓公司马。于时人有饷，桓公药草中有远志，公取以问谢：“此药又名小草，何一物而有二称？”谢未即答。时郝隆在坐，应声答曰：“此甚易解，处则为远志，出则为小草。”(本草曰：远志一名棘宛，其叶名小草。)

英译见 Mather, *Shih-shuo Hsin-yü*: “A New Account of Tales of the World,” by Liu I-ch'ing with commentary by Liu Chün. 第 413 页, 32 条。Mather 还翻译了《本草纲目》(李时珍著, 1596 年出版)的相关内容(第 414 页, 注 1): “远志, 味苦, 无毒。……益智慧, 明耳目, 不忘, 定心肾气……”

翻了行将覆灭堕落的商王朝，建立周朝。在昏暗的商朝末期，他被放逐于外，在垂钓之际，为文王所识，任其为谋士；后来他继续辅佐周武王，助其击溃商朝暴君。据言，他著有《太公兵法》和关于君王统治的书策。在其他诗歌中，王冕称颂了张良（卒于公元前 189 年）的精神。张良在秦朝灭亡之后，追随刘邦（即后来的高祖，公元前 206 年—公元前 195 年在位），在军事与治国策略方面帮助汉朝开国皇帝。王冕亦颂扬诸葛亮（181—234）。诸葛亮在汉室分崩离析其间，隐居世外，后因刘备（162—223；蜀国皇帝 221—263）三顾茅庐而出山相助，施展其政治军事才华，击败魏国，建立蜀国。正如陈学霖（Hok-Lam Chan）在研究刘基这一人物角色时所说的那样，所有的范例都对无法施展抱负的人士而言具有独特的重要意义，他们遁世隐居，等待着元代末期王朝的更替。^①

在为一幅梅画（图版 31）所题的长诗中，王冕不是以纤柔洁白的梅花花朵形象开篇，而是从那些建功立业的功臣和将军开始。诗句开篇提到了汉代麒麟阁和唐代凌烟阁，643 年，唐太宗（626—649 年在位）命阎立本（约 600—674）在这里作二十四功臣图，太宗亲自为其题写颂词。王冕想象他们长剑大羽，气貌威武。然后他想到自己，空在山中学剑学书，晦迹穴居，梦中不见统治者召其觐见并请他出山共谋王朝建立的大业。尽管王冕以为自己可以与伊尹与吕尚相为媲美，但在实际生活中，他只能与绘画为伍。^②

① Hok-lam Chan 在“Liu Chi (1311—1175) and His Models: The Image-Building of a Chinese Imperial Advisor.”一文介绍了有关这些典型人物的系统研究，他们出现在刘基自己的作品内，也出现在其他人所塑造的刘基人物形象，以及有助于形成传统中国中刘基形象的作品中。描绘刘基和王冕的资料内容有着惊人的相似，也存在基本的不同：刘基在蒙古人统治下仕途坎坷，之后，理想破灭的他隐居浙江，后在 1359 年为朱元璋所用（王冕可能也在同一年见过当时的义军首领朱元璋），成为明朝开国皇帝的主要谋臣。Chan 研究了伊尹、吕尚、张良、诸葛亮（第 41—43、46—54 页，此处引用了传统资料 and 现代研究成果），利用典范人物解释了他们在元代晚期、明代早期以及后来塑造元明理想化人物形象上的作用。

② 此诗的另一版本，内容出入不大，名为《题画梅》，见《竹斋诗集》卷 2，第 53b—54b 页；注释和说明见张堃：《王冕诗选》，第 135—139 页。关于麒麟阁和凌烟阁，见 Acker, *Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting*. 卷 1，第 72—73 页；卷 2，第 212—214 页。

在《不饮》诗中，王冕解释说，不饮并非因为没有酒量，而是因为他需要保持智慧、制定谋略。暮年之际，他“思报国”、“愿封侯”的愿望仍然十分迫切。在诗的下半阙，他将自己置身于死寂的黑夜之中：

界纸题封事，
挑灯看蒯缞。
何时勋业就？
萧散五湖游。^①

这种个人的闲情逸致与对公共角色的渴求，是王冕隐居的主要原因。对王冕而言，隐居就像自我撤退一样，它不过是为东山再起而作的准备。二者皆出现在宋濂所作的《王冕传》中：

乃携妻孥隐于九里山，种豆三亩，粟倍之，树梅花千，桃杏居其半，芋一区，薤韭各百本，引水为池，种鱼千余头，结茅庐三间，自题为梅花屋。尝仿《周礼》著书一卷，坐卧自随，秘不使人观。更深入寂辄挑灯朗讽，既而抚卷曰：“吾未即死，持此以遇明主，伊、吕事业不难致也。”^②

因此，宋濂笔下的王冕与王冕自己作品中所提到的隐士与胸怀大志者，可以反映在《保越录》中所记载的他对待朱元璋起义军队的方式上：民皆避兵入城，只有王冕安居家中。他可能一直在等待这样的机会。他很可能如《太祖实录》所记那样，在朱元璋的营地向其自荐。魏骥（1374—1471）为王冕诗集所作的题跋中说，明朝开国皇帝与其共享士兵的饭蔬，当时的王冕当是十分满意的。

先生且谈且食，尽饱乃已，拜上，喜曰：“先生能甘米粝，如是可

① 《不饮》，《竹斋诗集》卷3，第17b页。蒯缞意指冯谖，为孟尝君（卒于公元前279）门下谋士。冯谖初见孟尝君时穷困潦倒，只有一把剑，剑把以蒯缞缠之，见《史记》卷75，第2359—2363页；英译见 Yang, Yang, *Selections from "Records of the Historian,"* Written by Szuma Chien, 第83—87页。

② 《王冕传》，《宋文宪公全集》卷27，第321B页。亩为土地单位，一亩等于1/7英亩。

与共大事。”^①

王冕的墨梅

时代风格与个人成就

王冕是唯一一位创作实践可以得到大量存世作品证实的墨梅大师。因为元代真正的墨梅作品很少保存下来,故而很难证明王冕作品中哪些特征是他个人对流派所作的贡献,哪些特征代表着 14 世纪中叶的时代风格。然而,毫无疑问,自明代起,画梅师、收藏家以及鉴赏家均理解了我们将要在这里讨论的“王冕”特征。

绘画与题词

述梅妙理,写梅作诗,其来一也,名之虽异,意趣实同。

——王冕《梅谱》^②

王冕的梅画是墨梅题材成熟的最早实证,也是元代文人画艺术中图像与题词相结合的成就。这里,画与诗、图像与文字形象共同拓展了花与枝的表达能力,远远超过了前代人的成就。并非所有的元代墨梅都采用诗歌题词,吴太素的存世作品中仅有艺术家的印章。我们不知道图像与题词的不断结合是否是王冕对墨梅流派发展所产生的影响与贡献,但我们知道,当时的作家特地将其与王冕的墨梅实践联系起来。我们记得,给他写传记的徐显记载说,王冕习惯作完画后在其上题词。^③ 王冕辞世后不久,这种显著特征便进入 1365 年的《图绘宝鉴》的艺术史记载之内,说王冕:“凡画成,皆题诗其上。”^④它构成了夏文彦所认为的王冕墨梅艺术简明特征的一部分,此后,这一论断成为传统艺术史作品中对王冕

①《书竹斋先生诗集后》,《竹斋集》(四库全书版),《后序》,第 1b 页。与此情节极为相似的另一记载见郎瑛:《山农刺时》,《七修类稿》卷 29,第 446 页。

②《述梅妙理》,《王冕梅谱》,收于《永乐大典》卷 2812,第 2a 页;亦见《元代画家史料》,第 364 页。

③ 参见第十章。

④《王冕》,《图绘宝鉴》卷 5,第 135 页;整篇行文的措辞与徐显的文章如出一辙。

的固定评价。

这种革新在墨梅实践中的重要性是不能被小视的。简单地说,我们可以将前王冕时代的墨梅与王冕墨梅之间的明确差异性比作是混合物与复合物之间的区别。在前王冕时代,墨梅图像与题词之间的关系就像一个混合物中各个组成部分之间的关系:彼此独立的成分混合在一起。王冕及王冕以后的大师的作品中,其结果就像一个复合物中各个组成部分之间的关系:它们相互作用,产生了一种与其组成成分特性相区别的效果。^①

上文已提到,王冕可能认识到了图像与文字之间的形、意关系,它涉及了梅花习语(第二章)以及元代墨梅发展,尤其是墨梅图例的形成状况(第十章)。关于图例,我在检验了收于耶鲁大学艺术馆的王冕墨梅(图版 27)后发现,绘画、书法以及题词文本内容三种形式特征之间的对话共同营造出一种连贯的、微妙的状态。现在,我们转向那些运用其他技法而成的作品,王冕巧妙处理了它们之间的关系,为自己以及以王冕为宗的后人拓宽了墨梅流派的风格范畴。

王冕梅画中野与雅的模式可以在其 1346 年的卷轴以及日期不明的册页(图版 25、26)中找到例证。两幅画采用了相同的页面布局:一枝横枝托起画家的题词。从这个共同的起点开始,王冕通过采用不同的技法、笔画与题词内容使作品达到了与众不同的效果。

王冕 1346 年的卷轴(图版 25)在新颖与简洁方面是无与伦比的,在画上,他题写了作画的目的:“借纸作墨梅一枝以谢……”此幅作品随性、自在、简约。在拱形的树枝下,题词记述说是一次行旅使他创作了此画,后附诗一首,字体方正有力。王冕在这里所刻画的艺术个性轻松自信,代表友谊的梅枝自然大方地伸展着。^②

相反,《墨梅图》(图版 26)是一幅相当正式的作品。画中,水墨花卉

① 这一区分为元代和元以后的文人画所坚持。我并没有说王冕对于所有的中国画都作出如此重要的创新。然而,正是由于王冕,我们才在墨梅画派中首次见到这种通过广泛的互动和极为细微的表达来展示作品的方法。

② 感谢上海博物馆的单国林给我看了他关于此画的未刊稿(见参考文献)。

控制技法高超,洋溢着温文尔雅的曼妙姿态。王冕题词时采用颇为讲究的风格化的书法模式,所题绝句富含六朝会稽隐士的高雅以及墨梅美学的纯洁。诗中所含的艺术人物从容、镇定、沉着。其诗如下:

吾家洗砚池头树,
个个花开淡墨痕。
不要人夸好颜色,
只留清气满乾坤。^①

王冕的诗与图极为匹配。品诗赏画之际,我们可以想象出,这些梅花就如同种花人园中颇具异国色彩的康乃馨一般,色调精美,笔法细腻,而池边梅树映着池塘水色,白色花朵则以浓墨为之。就像苏轼为尹白的水墨牡丹所写的诗一样,^②王冕的题词不仅仅把握住这些墨梅独具特色的姿态,而且还述说着画它们的方法。与王冕现存的其他梅花画以及绝大多数现存的元代墨梅不同,这些花卉并非采用扬无咎书法式的“圈瓣”模式描绘而成,而是完全采用体现仲仁独特风格的墨渍法画成,就像想象中诗歌般的花卉一般,王冕所画的花实际上是通过一系列墨渍浸染过程形成的:运用墨笔出湿墨,为宣纸吸收后,浸染散溢,于宣纸之上终成淡色墨花。^③

此外,当王冕说“吾家”池塘之时,他所要宣称的是自己在精神与审美上与王羲之的一脉相承,后者为六朝著名书法家,二人姓氏相同,据传统说法,王羲之每天皆在会稽稷山山脚下的一处池塘清洗墨砚,以至于池水竟成为墨色。^④因此,王冕运墨渍成花,追根溯源是那来自于会稽的文人传统。最后,王冕诗的尾句唤出了画梅师的宣言,拒绝颜色与表面的华丽,颂扬的是纯洁与本质——这个宣言既适用于梅花,也适用于只用水墨画梅的人——墨梅大师。

① 与此诗极为类似的另一版本收于《竹斋诗集》卷4,第48a—b页;注解见洪丕谟:《历代题画诗选注》,第43页。我采用了洪的注解。

② 参见第五章相关讨论。

③ 参见第七章关于“墨渍法”的讨论。

④ 见洪丕谟:《历代题画诗选注》,第43页对此诗的注解;以及《文房四谱》卷3,第41页。

在前几章中,我们发现,元代题词与图像融合的趋势在墨梅实践中逐渐加快并强化。这是因为在墨梅中,这些元素参与进入了一种独特而有效的共生关系之中:梅枝以恰如其分的形态环立题词身周,而题词文本的潜在性拓展着可供画梅人选择的有限的表达范畴,二者彼此匹配。这在4幅挂轴(插图51;图版27、29、30、32)中可以清晰地看到,这4幅画中都有一篇文章来展现其表达范畴中显著的关联与情感。

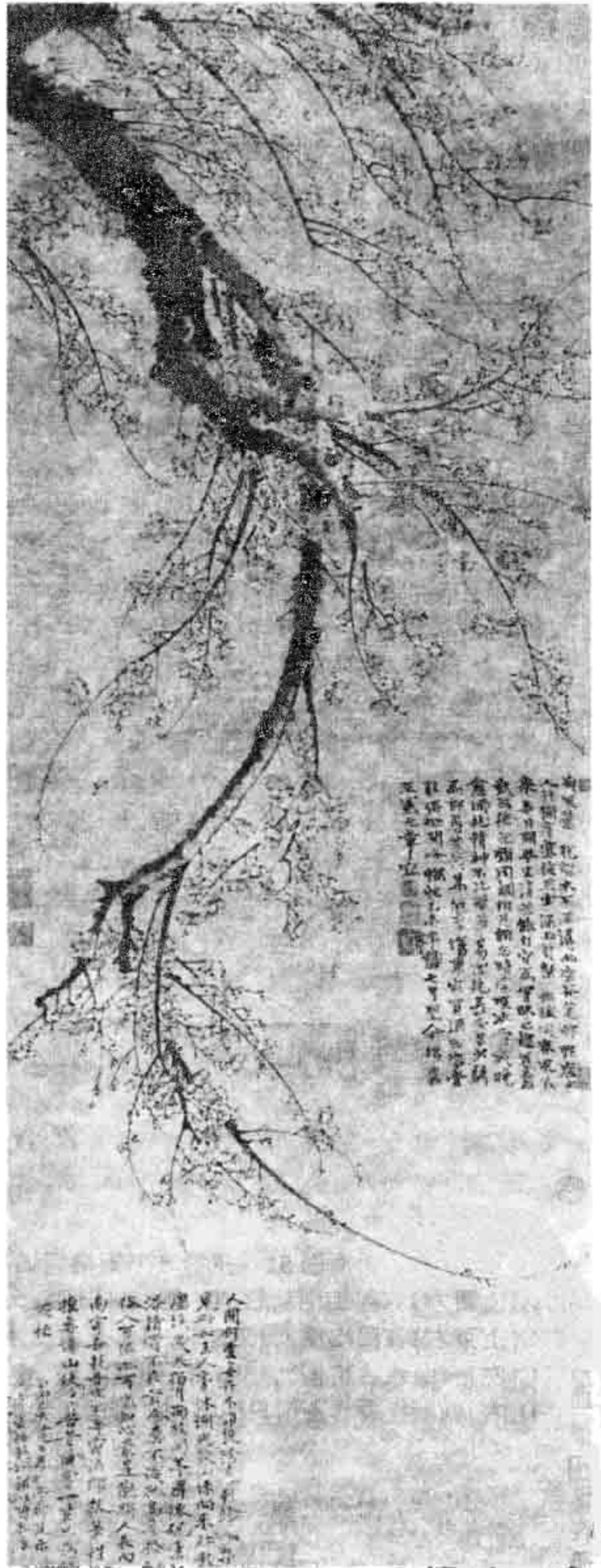
在所有绘画作品中,王冕均将艺术家与梅树的身份嵌入到图画与诗歌形象之中。王冕有一幅墨梅画(插图51a;图版27),日期不明,现收于耶鲁大学艺术馆,画中,艺术家与绘画对象的特性在一株孤树图之中是很不明确的,就如题词中所说,于沙尘之中独留一方清高。在另一幅卷轴中,王冕借助挂轴画面上的题词文本明确地发展并阐明了这种关联,此画作于1355年,现收于日本正木美术馆(插图51b;图29)。与收于耶鲁的作品一样,正木所收墨梅悠长主干下行至题词(右侧),宛若被拱形的飘拂枝条拥入怀抱。王冕运用寒梅的形态来撰写他的长篇题词:朔风萧萧,沟壑嶙峋,山野荒村,人迹罕至。在这里,孤梅傲立寒冬,玉质灿灿不为俗尘所染,春未至而花已自开。梅平生清苦自守,未肯改色。

王冕在这里明确地描绘出画中梅花、梅花逸士的理想以及画家理想化的自我形象之间的密切关系。当然,就像我们在第2章中所看到的,王冕对此有着更为清晰地勾勒:

我与梅花坡同调,
相见相忘时索笑。
冰霜岁晚愈精神,
不比繁华易凋耗。^①

最后,这首诗以帝都生活的喧嚣与表面的繁华结尾。

^①《竹斋诗集》卷2,第52a—b页(此诗的另一稍微有出入的版本题于正木美术馆藏画上)。诗歌的部分英译见 Hay, *Masterpieces of Chinese Art*, 第10页。亦见第二章。注意:图画左下方的题词出自另一人之手。



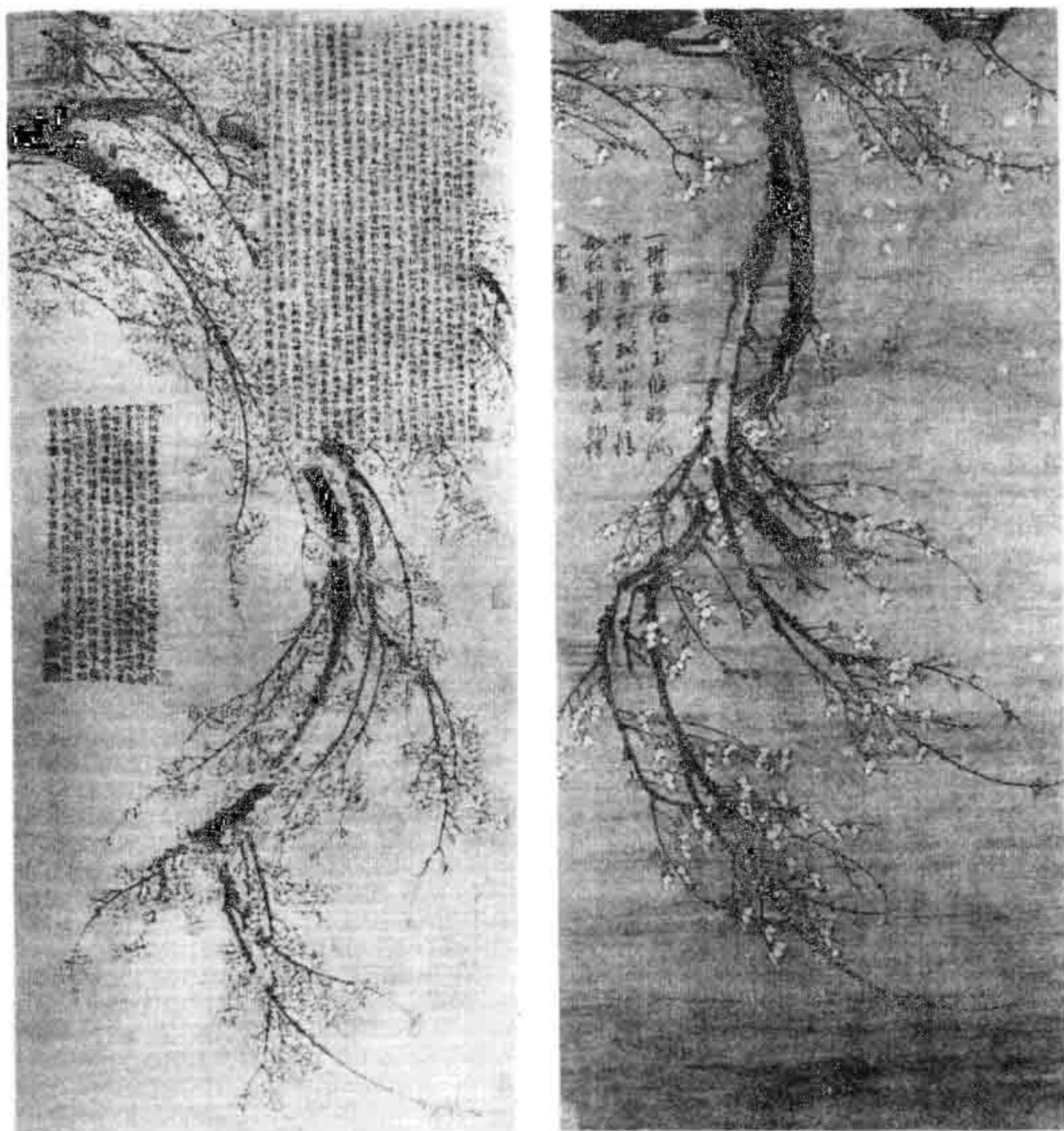


插图 51 王冕 S 形墨梅题词与图像的变化。

- A(上页左):《墨梅图》，日期不明，美国耶鲁大学艺术馆藏(参见图版 27)；
B(上页右):《墨梅图》，1355 年，日本正木美术馆藏(参见图版 29)；
C(左):《照水古梅图》，1355 年，邵福瀛藏(参见图版 30)；
D(右):《断桥香雪图》，日期不明。美国纽约大都会艺术博物馆藏(参见图版 32)。

正木所收图画比耶鲁篇幅更大,画面比例重新调整,而不是狭窄的条幅,因此画家可以在宽阔的长方形篇幅内创作。枝条成比例地延长,间隔更大,以用来书写长篇题词。除了这些显而易见的调整之处,王冕修改了他的技巧与笔画,生动地发展了题词的形象与氛围,枝干愈减,花朵愈疏,打开了耶鲁画中密集的梅花布局,强调了正木画架题词中的枝疏品质。他运用飞白笔法再现了冰霜覆盖下的低枝。与耶鲁画相比,他在这里更强调折枝、角度以及突兀的逆转;它们调和着长曲枝的柔软,与画面边缘诗歌中所刻画可爱的梅花交相辉映。在同一收尾之处,王冕画了大量参差不齐的小枝,为优雅的梅花曲线中带入一丝坚韧。古木、新枝与花朵之间视觉特点的对比更加突出。他的书法特征同样偏离了耶鲁画的中规中矩,在色调与用色浓度方面均有所调整变化。因此,他的图像、笔法与题词文本共同构成了王冕典型的梅花世界:孤离、清苦、繁花盛放、坚韧、惊艳绝伦。

同年(1355),王冕创作了另一幅墨梅图,画中的满枝繁花真实地传达着英雄的理想与凄苦的现实(插图 51c;图版 30,邵福瀛藏,今佚)。画面右上侧题有“梅先生传”,行文为小楷,篇幅很广。^①王冕像太史公所做的那样,他按照从古代到南宋的时序系统地整合了梅之典故、关联物、文学资料与历史文献,从而为其虚构的人物梅先生构筑出与之相匹配的谱系与角色。在构筑梅花谱系的过程中,入世与隐退相为交错。率直的梅先生招致统治者的褒扬与处罚,激起了诗人与画家的钦佩。孤高清冷的梅先生鄙视功名,在隐退后的困境中依然保有尊严,得到所有仰慕古时纯洁高雅品行的人士的尊敬。自宋代梅妃像以来,再没有什么超越过元代将古梅拟人化为坚决的隐士的形象——它最终使得梅花形象男性化。

^① 与此文相似的另一篇文章,见《竹斋诗集》(附文),第 1a—3a 页。一些文献资料引用此文时称为《梅花传》。关于明代相似的梅花人物传奇,见何乔新(1427—1503):《梅伯华传》和洪璐:《白知春传》,收于《广群芳谱》卷 22,第 526—528 页。

为了与“梅先生传”保持平衡，王冕在花枝左侧题有一首梅花诗。^①诗中，他并非以第三者的身份加以诉说，也不是以第一人称的口吻，而是使用了自己的声音。王冕与梅先生有着共同的理想，同时，他又阐述了自己非同一般的经历：老而无能，生活清苦潦倒，“写梅画梅千万数，霜清月白夜更长”。他的双眼已昏，发丝苍白凌乱，脱落的发丝与梅花一起随风飘逝，他悲叹着境遇逆转，期冀着辉煌的过往。

在诗歌中，“梅先生传”里传统的梅花主题发生急剧转变。如果说传记中宣扬得是一般的持续存在与间断的更新的话，那么这首诗歌便使人认识到了个人无可挽回的损失。孤山与林逋的梅花梦，罗浮山与令人迷醉的梅花仙子，如今都在这无人传春色的人间渐寒渐阑。梅先生虽拥有岁寒挚友，但是王冕却被迫发问：“岁寒何处论襟期？”他又问：“总有高人爱高洁，踏雪谁肯来山家？”闻羌笛之音，梅先生凄然有感，但他告诫自己，不应遗憾零落的困境，因为这些源于自己对世俗追名逐利的拒斥，同道中人寥寥无几。但是对王冕而言，羌笛之音的每个音符都激起他痛苦的失落感，他说，即便宋璟所谓的“夷石心肠”也会为之凄楚。在诗的结尾，王冕希望能与三国勇士陈元龙相伴，在满载玻璃红的长船上，随着春风浩歌拍拍。^②

与耶鲁以及正木所藏墨梅相比，文本在这幅画中占主导地位。虽然诗歌仍然依据传统身处枝干弯曲之处，但是最开始题写的却是这篇传记，然后环绕传记画梅。画中，王冕完全将文本嵌入梅花图像之内，枝干中断后又重起于题词边缘。花朵中的枝将英雄式、绝望式两种题词既相分离又相联接起来，强化了蕴藏在画家情感与图像内的对立与共性。因此，王冕有意通过一个整体艺术作品内视觉结构与文本内容来整合梅花模式与梅花信息。

① 与此文相似的文本，见《竹斋诗集》卷2，第51a—b页。

② 注解见张堃：《王冕诗选》，第135—137页；英译（节选）见 Siren, *Chinese Painting: Leading Masters and Principles*, 第4章，第101—102页。Siren 将题词日期确定为1415年，这是错误的。

到目前为止,所讨论的三幅作品均是王冕对扬无咎的经典模式加以变化用浓墨作出。卷轴《断桥香雪图》(插图 51b;图版 32)收于美国纽约大都会艺术博物馆,日期不明,王冕以相同的基本布局表现其“抱负”,营造更加复杂的情境。画中,下垂的花枝部分产生更加强烈的对比:老树干的表面更加破败,损害更加突出(注意图画中间突兀而起的残枝),新枝的旖旎更有韵律。他运用倒晕技巧强化形式上的夸张,而花朵则表现为水墨背景映衬下的空白区域(随着时间推移,最初的强烈对比如今因丝绢颜色变深、墨色退却而被破坏)。四幅画中每一幅顶部树枝上的次要枝干均与舒缓下行的主枝形成强烈鲜明的对比。王冕创造了一张一弛的情境来加强图像的力度:枝干完全上行弯曲,通过枝条传递出盘旋的力度,借助嫩枝加以缓和,嫩枝如 Y 字形曲折而行,将压抑的力道带到了枝头。最后,这股力道借助飞舞的花瓣与颤抖的花蕊分散开来,消解为大量摇曳的姿态,部分花瓣随风自由飘零,飘散在水墨的夜空中。

王冕在花枝身侧运用草书题写了一首绝句,它比我们至今为止所讨论过的书法更加随性流畅。他的题词写道:

一树寒梅白玉条,
暖风吹乱雪飘飘。
孤山处士情如故,
谁载笙歌过断桥。^①

图像与所题诗歌互相营造出连续性与变化的主题。时值冬春交际,冬雪覆盖的梅树开始开花,如画中所描绘和诗歌中所写的那样。在画中,老树象征着生生不息,落花代表着变化,新枝则兼容二者。诗的下阕开篇怀旧,追忆由宋代词人林逋所象征的梅花隐士理想,林逋远离世俗污浊,与世隔离,隐居孤山;最后一句揭示通过飘越断桥的笙歌与世相通的可能性,事实上,断桥将孤山与南宋都城临安联接起来。从另一角度来看,

^① 英译来自 Wen Fong, Fu, *Song and Yuan Paintings*, 第 132 页。

诗歌与图像可以看作是为了表现比现实更为明显的断裂主题：画中主枝与诗中的断桥只因身覆白雪便好似断裂一般，但白雪下的连续性并未受到破坏。^①

同时，我们可以认为，这幅作品是画家自身经历的一种表达。饱经风霜的主枝记录着艰难生活所带来的绝望与伤害；新枝嫩花则证明他精神抖擞的存在。最后，顽强的古树与风中之花可理解为生活策略的象征，王冕，这个极端的相对主义者，面临元代晚期的危机与机遇时知道何时激流勇进，何时保身隐退。

这些作品证明了王冕在墨梅实践中整合诗歌、书法与绘画所带来的形式与表达效果。它们并非创作四次后书以不同的题词而形成的作品，相反，它们通过修改基本的布局模式、以及运用绘画笔法表现布局中非常少的几处组成部分，并与独特的书法形式以及诗歌或者散文式题词的文本内容相匹配，展现出像王冕这样的墨梅大师才能取得的可观的主题与情感范畴。下面，让我们转而探讨作为内容表达的形式基础——布局变化与技巧变化。

风格范畴

王冕现存作品中，日期明确的作品只包括了从 1346 年（图版 25）至 1355 年（图版 28—30）数年时间，^②它们并没有揭露一个明确的年代发展顺序。然而，日期确凿与日期不明的作品却代表着一系列材质、范畴与方法。王冕作品的一端为纸本小幅画（图版 25），另一端为复杂张扬的绢本巨幅画（图版 32—34）。在这两端之间则为尺寸较小或者中等的纸本挂轴（图版 27—30）。^③

① 很明显，断桥是因覆盖白雪之时的景致而得名的。此处可能存在着一个时间上的潜台词，这幅未标明日期的作品属于王冕后期作品。画中，季节从凄凉的冬季转换到了开花的春季，表面上的画枝与桥的断裂遮盖着实质上的延续性，这两个主题的发展可能说出了元代末期的情况：蒙古统治的覆灭、起义的暖风、等待已久的汉人统治的复苏。

② 关于属于这一时期的王冕其他题词作品，见 *An Index of Early Chinese Painters and Paintings: T'ang, Sung, and Yüan.*

③ 有很多代表性的例子，但是每一个条目都没有涵括现存所有王冕的真品。

朴素的风格

我们已经注意到,王冕 1346 年的卷轴(图版 25)是现存作品中最具生气、最率直的作品。画中梅枝以一枝断枝与左侧垂直的嫩枝为支撑,向右悠然伸展,笔画平滑稳健,几乎没有修改的墨迹,体现了一系列浓淡色调的择取。花卉用淡墨圈出,随意放置。在王冕现存作品中,这幅画是唯一体现此类风格的作品。但是,我们可以将三幅通过不同方式表现简约美学观的作品归在同样的标题下。现收于上海博物馆的王冕 1355 年(图版 28)的挂轴作品中,他采用了接近单色和单色画的手法,将花朵与枝干完全简化为由平滑稳健的黑墨笔画所构成的线性结构。书法中包含了变化。这同样发生在挂轴《梅竹双清》(图版 31)内的题词与墨梅之中。我们看到,在其日期不明的册页《墨梅图》(图版 26)上,布局结构与题词内容上均力求简洁。然而,画中,简约并不等同于自然。这个理想是通过复杂的技巧控制实现的,以达到高雅的、相当讲究的、正式呈现。

S 形主干

优雅曼妙的梅枝上繁花盛开(例如插图 51 所示),这是元代在布局结构方面对墨梅流派所作的贡献。为王冕作传记的人与夏文彦(可能是他们的后学)引用了“万蕊千花自成一家”来描述其作品特征。^① 偶尔,这些布局结构和表现手法也为吴太素(图版 23)以及同时期佚名作品所采用。因此,它们很可能反映了元代普遍的实践方式。

在纸本作品中,王冕对曼妙主干的表现形式源于对扬无咎(图 3)墨梅传统的简化、质感充实以及浪漫化的过程。这些作品拥有共同的基本成分,如皴擦成细枝、单笔成枝干以及圈瓣法作花。然而,在元代实践活动中,绘画笔法愈加简练、宽广,笔画与水墨调和不再精妙,花朵结构愈加简单,表现手法更加呆板。同时,创作题材从上部枝干扩展到枝条。主枝悠长的曲线,成为作品主体部分,以此散射而出的枝梢呈网状分布,

^①《王冕》,《图绘宝鉴》卷 5,第 135 页。

覆满由反向曲线所成的花朵。这些枝干按照一定间隔分布,形成一种与主干相为匹配的韵律。大的形状由柔和的湿墨与颜色更浓的青苔点墨加以丰富;细微部分由大量花朵与黑点点缀的花芽与嫩枝加以填充,使画面更有生气。这样的结果是诞生出一种操作手法不那么严格,感官上更为明确的墨梅范式。

扬无咎的严谨模式强调过程的清晰明了,注重在少数的形态描绘过程中色调与笔法调节的细微差别。在篇幅更大、更为复杂的元代墨梅里,个人笔法重要性下降,整体印象重要性加强。同时,在元代画家笔下,扬无咎犀利的棱角变成了我们在王冕与吴太素的作品中所看到的曲枝缓和、水墨湿润、花朵繁密的优雅与和谐。这些墨梅专家发展了被同时代人吴瓘与吴镇(图版 17、18)所拒斥的画像与感官特征,他们通过实践毫不花哨的书法模式表现扬无咎以画笔为导向的严谨技法。

S形主干作为一种布局风格,拥有两个突出优点:悠长连绵的上行或者下行枝干简洁有效地构成了长方形的挂轴形式;其次,如以前所看到的那样,主干长长地曲线之处巧妙地将诗歌题词包罗其间,成为墨梅必不可少的组成部分。后世墨梅流派的视觉历史证明了这一方法的成功。

进取风格

与王冕卷轴(图版 25)的静谧以及小幅挂轴(如图版 27)温婉的感官特点相反的是其绢本作品(图版 32—34)的活力与夸张。这是他的重要风格。从本质上看,王冕的系统画梅法与业余画师杨辉(图版 19)相似:虬曲的树干营造出一种张力(或者蕴藏于巨大的树干之中),然后首先通过弓形树枝、其次通过吐露的枝梢,密密麻麻点缀着精致入微的圈花花朵、脆弱的点状花芽与花瓣以及雄蕊颤抖的花丝得以释放。作为图画元素的树干与花朵渐次递增,形态更加柔和,笔法更加锋锐精致。但是,如果基本创作体系是相同的,那么,对形态的复杂性、感触的丰富性以及氛围的追求使墨梅专家远远超越了业余画家的温婉简洁。

王冕在雪枝图或者月下梅枝图里发掘了传统倒晕模式前所未有的优点,月光自树木背面透射而过,使得白绢上的梅与雪枝在水墨夜空下

熠熠生辉。他详细描绘并夸大了自然界梅花的形态和触觉对比等特征，极力凸显老干与主枝的虬曲沧桑之感，常常重点描绘残枝断木，强壮的主干由此破空而出，新枝则清除了压力和弹性，绘画笔法平稳明晰。这些图画中的梅花花瓣确实是丝绸，因为它们是水墨背景下精心勾勒而出的空白区域。

正是由于王冕，赞扬简约内敛的流派模式借助大师之手在复杂性与情感方面找到新的可能性。王冕在绢本图画中创造了一个全新的梅花世界：夸张的老干，富有韵律、冲天而起的枝干；饱经风霜的虬枝与完美的梅枝的形式；笔法粗糙，用墨平稳，描绘精微。他将这些成分融入到一个可信的和能唤起情感的有机图像之内。借助风格鲜明的形式与笔法描绘出自然界开花的梅花，同时创造出象征着延续与再生的象征。因此，他成功地将“形”与“意”相结合，这是14世纪职业墨梅画师的突出特征。

元代墨梅大师：文人、画家而非业余人士

王冕的友人徐显如此描述他的苏州之行：

东游吴，吴人雅为君名。君又善写梅花竹石，士大夫皆争走馆下，缣素山积。君援笔立挥，千花万蕊成于俄顷。每画竟，则自题其上。^①

与王冕同时代的宋濂是另外一位为他作传的人，描绘的情境与上述相似，但更翔实：

（王冕）善画梅，不减杨补之。求者肩背相望，以缣幅短长为得米之差。人讥之。冕曰：“吾藉是以养口体，岂好为人家作画师哉？”^②

^①《王冕》，《稗史集传》，第10a页。

^②《王冕传》，《宋文宪公全集》卷27，第321b页。

似乎王冕画墨梅是以画幅大小来收费的。在一个文人画理想占主导的时代里，王冕宣称他为利作画——事实上，他以此谋生，这种宣称是相当勇敢的，甚至是不顾后果的。当然，他在创作上并不孤独，只是他的坦率却是无人能及的。元代以及后世，许多失意的文人将文学或艺术创作作为谋生之道，他们绝大多数太过儒雅（或者易受伤害）而不敢承认。如此，王冕就是一位文人、画家，而不是业余爱好者。^①

我坚信，王冕以进取风格创作的作品代表着其墨梅创作的商业归结点。如果我们根据上述范畴来回顾王冕的全部作品，我们会发现，材质、篇幅、图像与书法风格以及题词内容之间的关联性。纸本图画画幅偏小，布局相对简单，题词采用源于欧阳询的书法模式，内容偏向个人或者思想层面。这些题词日期明确，多由个人所作，而其绢本图画题词便非如此。绢本图画画幅偏大，布局复杂，触感丰富，氛围浓厚。作品的题词书法更加清秀优雅（类似于可九思所练的欧阳询风格），^②题词内容偏向普通的梅花诗句。与纸本作品相比，王冕的绢本作品上的题词作者与日期较少标明。所有这些不同之处表明，总体上说，纸本作品是为文人交游而作，绢本作品则是为市场而作。

这并不是说，绢本作品要劣于纸本作品（纸本作品是另外一种商业手法，他借此寻求资助人以及步入文人圈子中），但是，两者的确是有所不同的。在我看来，它们代表着专业画梅师旨在为“文人品味”所提供的绘画需求中的那一部分作品，它意味着梅与水墨，笔画与诗歌；它同样意味着巨幅、美观、易得的艺术作品。它们的大小、强势的布局结构、栩栩如生的形式、震撼人心的笔法、活泼的纹理、月光或者白雪的氛围效果以及夸张的诗歌与英雄形象的显著魅力，使得这些图画极具吸引力与影响力。此外，白色丝绢随着岁月色泽便暗，黑墨变淡，导致细微的区别发生

^① 关于钱选拒绝承认儒家学者的身份和摆脱画院习气的实践活动，见 Shih Shou-ch'ien, "Eremitism in Landscape Paintings by Ch'ien Hsüan.", 第 64—75 页。

^② 例如，参见可九思：《宫殿诗》，原文与讨论见 Shen C. Y. Fu, *Traces of the Brush: Studies in Chinese Calligraphy*, 条目 20。

错乱,这是因为褪色而不是出于艺术意图。而在作品的最初阶段,这些画的设计大胆、清晰,即便从远处看也是清晰可见的。我相信这些作品绝非偶然之作,亦非只是友人之间的彼此欣赏之作,而是有高雅的选择以增加作品的美感,就如宋代花鸟画前辈所做的一样。^①

这些对画师与绘画流派来说意味着什么呢?首先,这些图画以及象吴太素《松梅图》(图版 44)一类的作品指出文人画模式与价值观同化了文人画家圈子之外的世界。这些作品保留着文人的墨梅主题、媒介以及技法,也就是说,它们绝对遵循文人画分类方法,同时借助画幅大小、创作主题的相似性、相对自然主义以及氛围效果,成为易为人所理解和装饰用的图像。因此,普通顾客也可以通过一幅他能够欣赏与理解的精美作品(常常题有一首与之匹配的梅花诗)欣赏到双重世界,将他与文人画家的清高世界连接起来,并将自己定为有修养、有高雅品味的人。^②

王冕与吴太素的杰作表明,为买卖而作画并不会导致低劣的墨梅作品。相反,新顾客的偏好促使画家去探寻新的绘画可能性。为了满足这些需求并习练大幅绢本作品,王冕及其同时代的人在绘画方面有了新的出发。在追求图画意象之时,王冕并非简单地以墨取代宋代传统花鸟画(图版 12)工笔模式中的颜料,他也并没有细加描绘植物特征。相反,他的作品自然逼真,形态引人注目。

王冕扩大并详细阐发了脱胎于书法的文人传统笔法,将它们转化为描述性的语言,将其改编为大幅墨梅中纹理鲜明的老干与广泛的枝条。在这些条件下,原本作为扬无咎绘画干裂树皮的“飞白”如今成为标准而

① 扬无咎也可能是在这一背景下画梅的。据刘克庄记载,他曾发现过扬无咎所作的“梅花障子”和六幅“四清”图(“四清”包括梅、兰、竹、石)。刘克庄回忆说,总体说来,这些图画“笔意”略同。他的结论是:“盖补之梅花,尤宜巨轴。”见《花光梅》,《后村先生大全集》卷 107,第 934b 页。

② Shih Shou-ch'ien 将李成/徐熙山水画模式在元代的复兴归因于一个新兴群体的崛起。他也认为钱选的工笔花卉画是对市场需求的商业性回应(见“Eremitism in Landscape Paintings by Ch'ien Hsüan”,第 73 页)。遗憾的是,Shih 并没有探讨商业活动与钱选的蓝绿山水画实践之间的关系;他也没有说明作为一名才华卓绝的文人,钱选的名誉可能已对他商业画的商机和市场价格(如果有的话)产生了影响。

生动的组成部分,通过模仿干墨绘画效果的绘画纹理来虚构同时性与速度感。王冕对倒晕技巧的运用赋予梅画的画面以前所未有的生气,他在水墨背景下使用了大量白色花朵或者散落的单个花瓣。与此同时,王冕运用巨大虬曲的形态营造出扭矩的效果,高耸或有弹性的树枝给墨梅带来了视野与活力。墨梅大师的专业实践为王冕及其同时代人提供了完善自我技巧并超越传统业余画家的机会,市场的审美需求可能为发生新的转变提供了契机。

在讨论明代绘画之时,高居翰提到过“快速与自然模式”这一现象,活泼或者粗糙的绘画笔法以及迅捷的表现手法蕴含着给予人灵感的创造性物事,如“万蕊千花,自成一家”,它使艺术家可以快速完成绘画作品,提高创作效率,就好似“积画如山”中所表达的那样。^①高居翰认为这与明代文人有关,他们受时局所迫将绘画创作视为谋生手段,并且他们(可能)运用写意表达方法创作传统题材(因此颇具吸引力)。我相信这一现象在王冕这里可以找到更早的证据。

王冕传统

在众多浙派墨梅大师的行列中,王冕排在最前面。与业余画家明显的粗劣、固化与平淡的手法相比,后世墨梅专家以饱满的艺术激情来画梅,但也经常虚张声势,如此,就区分出了专业的墨梅大师。王冕及其后学将内敛的墨梅体裁外在化。他们扩展了形式范畴,拓宽审美视域,设立新的标准,将范畴、美学以及力量(包括市场生存)引入后世墨梅领域。

元代后期山水画大师倪瓒的独特风格被简化与系统化,并通过明代早期像王绂(1362—1416)这样的仰慕者的作品转变成易为人所采纳的风格模式;与此相似的是,王冕后学拆解了王冕复杂的墨梅综合法,使其

^① “The Quick and Spontaneous Mode”, 1982年6月21日美国大都会艺术博物馆的演讲。我已经将引自徐显《王冕》传的材料插入破折号内。Cahill在他的“Quickness and Spontaneity in Chinese Painting: The Ups and Downs of an Ideal.”一文中进一步发展了这些观点。亦见Cahill, *The Painter's Practice: How Artists Lived and Worked in Traditional China*。

分解为构图与笔法的惯例,将王冕的个人实践活动转化为一种普遍的绘画模式。王冕辞世约百年后,在当时知名墨梅大师的作品中,作于1466年(图版36、37)的两幅图画反映出这一过程。陈録(活动于1436—1449年;会稽人)被认为是与王冕最为接近的后世画家,他汲取了这位大师艺术作品内的抒情本质,但抛弃了王冕笔下巨大的形态、生动的结构以及刚硬的画面,而是通过流畅柔和的水墨以及自由明晰的笔法加以塑造,画出点点繁花。但是,在其他作品里(图版35),枝干被降格扮演为架格的角色以支撑起瀑布般的梅花。^①相反,王谦(活动于15世纪中叶;钱塘人)采用了夸张的模式,聚焦于王冕坚韧的老树之上。在王冕1446年创作的《墨梅图》中(图版37),纹理浓重的巨大树干主导着篇幅,抒情诗突兀地出现在简短细密的顽强枝条上。这些抒情诗与夸张模式以及稀疏和繁茂的模式成为后世赏梅人眼中的“王冕”。

16世纪末,(浙江)山阴人刘世儒宣称,少时见王冕画梅而悦之,至废寝食,他通过优雅变动的技法(图38)或者晚明的简洁技法(图版39)坚定地贯彻王冕之道。王冕是否(图版33)可在刘世儒《梅枝图》(图版38)中发现自己的墨梅图?是否可在刘世儒《雪梅图》(图39)里发现《断桥香雪图》(图32)的身影?这些都不重要,因为明代画家清楚地发现了这一点。

在宋代文人的思想中,隐逸理想与典范林逋聚合梅花形象之中。同样,王冕这一人物角色也嵌在后世的墨梅之内。它既是风格的传承,也是精神的延续。由于王冕的布局结构与绘画笔法为后世画梅师进行艺术创作提供了形式范例,他自身的人物形象以及独特的个人风采抚慰着一代又一代失意的文人,他们同样以画梅为生。王冕的绘画法不只是影响着其门人,他同样影响着那些并非王冕直系门人的画家,只是这些画家的墨梅比公然宣称为王冕的门人在类似度上要弱一些。

^① 有关陈録采用极为不同的绘画模式,见《月梅图》(卷轴,纸本蓝墨,德国柏林东亚美术馆藏;见 Bickford, *Bones of Jade, Soul of Ice: The Flowering Plum in Chinese Art*. 条目 17), 画中他将自己表现为一名高贵英勇又匠心独具的画梅大师。

强调表现自我的大师徐渭(1521—1593)是刘世儒的好友与同乡,他使用一种王冕无法想象的粗野与极为简约的风格画梅(图版 40)。然而徐渭感觉自己与 14 世纪的前人先辈有着密切的联系,这种密切关系基于他们共同的墨梅经验而不是风格的传承。徐渭曾为王冕的一幅描绘下行梅枝的《墨梅图》作诗一首,他对这位艺术家充满同情,称其“不堪复写拂云枝”,并得出结论说,“莫怪梅花着地垂。”他曾参观王冕墓,认为自身处境与王冕一样:“君画梅花来换米,予今换米亦梅花。”徐渭为一幅梅图题诗时曾为晚餐高歌,忆及王冕:

鬼牛两碟酒三卮,
索写梅花四句诗。
想见元章愁米日,
不知几斗换冰枝。^①

无论是对文人三绝(诗歌、书法、绘画)的整合,还是对清苦生活的表达,抑或对商业性绘画的坦率,王冕就是现代墨梅传统的奠基人。

^① 参见《王元章倒枝梅画》,《题梅二首》(之一),《徐文长三集》卷 11,收入《徐渭集》卷 2,第 386、387、370 页。

有关自明代至 20 世纪晚期墨梅及其他梅画的发展状况,我已有过相关研究。见 Bickford,“The Flowering Plum in Painting.”第 82—150 页。

参考书目

中文参考书目

《十三经注疏》，(清)阮元校刻，北京：中华书局，1980年

《尚书正义》，十三经注疏本

《论语注疏》，十三经注疏本

《毛诗正义》，十三经注疏本

《毛诗引得》，北平：哈佛燕京学社引得编纂处，1934年；东京：东方学研究日本委员会，1962年重印；旧金山：中国文献中心公司，1974年重印

《诗经》，见《毛诗引得》

《书经》，见《尚书正义》

《庄子引得》，哈佛燕京学社引得特刊第20号，北平：哈佛燕京学社引得编纂处，1947年；上海：上海古籍出版社，1986年；1988年

(汉)司马迁：《史记》，北京：中华书局，1962年；1972年

(东晋)顾恺之：《论画》，转引自张彦远：《历代名画记》

(南朝)萧统：《文选》，香港：商务印书馆，1936年；1973年

(南北朝)姚最：《续画品录》，转引自张彦远：《历代名画记》

(唐)李延寿：《南史》，北京：中华书局，1975年

《杜诗引得》，北平：哈佛燕京学社引得编纂处，1940年；上海：上海古籍出版社，1985年

(唐)杜甫：《杜少陵集详注》，(清)仇兆鳌注释，香港：中华书局，1974年

(唐)皮日休：《皮子文藪》，北京：中华书局，1959年；上海：上海古籍出版社，

1981年

- (唐)张彦远:《历代名画记》,收入于安澜:《画史丛书》
(唐)裴孝源:《贞观公私画史》,收入于安澜:《画品丛书》
(唐)欧阳询:《艺文类聚》,上海:上海古籍出版社,1965年
(唐)徐坚:《初学记》,四部集要影印明刻本,台北:新兴书局,1966年
(唐)朱景玄:《唐朝名画录》,收入于安澜:《画品丛书》
(唐)张彦远:《法书要录》,中国美术论著丛刊,北京:北京人民出版社,1984年
(宋)郭茂倩:《乐府诗集》,北京:中华书局,1979年;台北:里仁书局,1984年
(宋)孟元老:《东京梦华录》(外五种:灌圃耐得翁:《都城纪胜》,西湖老人:《西湖老人繁胜录》,吴自牧:《梦粱录》,周密:《武林旧事》),北京:中国商业出版社,1982年
(宋)孙绍远:《声画集》,收入王云五:《四库全书珍本》
(宋)仲仁:《华光梅谱》,收入杨家骆:《艺术丛编》
(宋)赵希鹄:《洞天清禄集》,收入杨家骆:《艺术丛编》
(宋)朱熹:《晦庵题跋》,收入杨家骆:《艺术丛编》
(宋)米芾:《画史》,收入于安澜:《画品丛书》
(宋)辛弃疾:《稼轩词编年笺注》,邓广铭笺注,上海:上海古籍出版社,1978年
(宋)范成大:《范石湖集》,中国古典文学丛书,上海:上海古籍出版社,1981年
(宋)范成大:《范村梅谱》,收入左圭:《白川学海》;严一萍:《百部丛书集成》
(宋)郭熙:《林泉高致[集]》,收入邓实、黄宾虹:《美术丛书》,上海:神州国光社,

1911—1936年;江苏:古籍出版社,1986年

- (宋)李清照:《李清照集校注》,王仲闻校注,北京:人民文学出版社,1979年
(宋)姜特立:《梅山续稿》,收入王云五:《四库全书珍本》
(宋)宋伯仁:《梅花喜神谱》,北京:文物出版社1981年据宋刻本(1238)翻印
(宋)沈括:《梦溪笔谈·补笔谈·续笔谈》,胡道静校注:《梦溪笔谈校正》,北京:中华书局,1957年;上海:上海古籍出版社,1987年再版
(宋)黄大舆:《梅苑》,收入王云五:《四库全书珍本》
(宋)张镃:《南湖集》,收入鲍延博:《知不足斋丛书》
(宋)洪迈:《容斋随笔五集》,收入王云五:《万有文库荟要》,台北:商务印书馆,

1965年

- (宋)黄庭坚:《山谷全集》,四部备要本
(宋)黄庭坚:《山谷诗集注》,收入《山谷全集》
(宋)林洪:《山家清供》,收入陶宗仪:《说郛》
(宋)林洪:《山家清事》,收入陶宗仪:《说郛》
(宋)苏易简:《文房四谱》,丛书集成本
(宋)刘道醇:《五代名画补遗》,收入于安澜:《画品丛书》
(宋)刘道醇:《宋朝名画书评》,收入于安澜:《画品丛书》
(宋)惠洪:《石门文字禅》,台北:新文丰出版社,1973年
(宋)李昉:《太平御览》,北京:中华书局,1960年

- (宋)杨万里:《诚斋集》,四部丛刊本
- (宋)不著撰人:《宣和书谱》,俞剑华注释,北京:人民美术出版社,1964年
- (宋)黄休复:《益州名画录》,何韞若、林孔翼注,成都:四川人民出版社,1982年
- (宋)张镃:《玉照堂梅品》,收入周密:《齐东野语》
- (宋)周密:《齐东野语》,北京:中华书局,1980年
- (宋)苏轼:《苏轼诗集》,王文诰辑注、孔繁礼校点,北京:中华书局,1982年;台北:学海出版社,1983年
- (宋)陈与义:《陈与义集》,北京:中华书局,1982年
- (宋)邹浩:《道乡集》,节选收于陈高华:《宋辽金画家史料》
- (宋)欧阳修:《归田录》,北京:中华书局,1981年
- (宋)周密:《癸辛杂识》,北京:中华书局,1988年
- (宋)刘克庄:《后村先生大全集》,四部丛刊本
- (宋)刘克庄:《后村题跋》,收入杨家骆:《艺术丛编》
- (宋)邓椿:《画继》,收入于安澜:《画史丛书》
- (宋)不著撰人:《梅妃传》,收入陶宗仪:《说郛》
- (宋)郭若虚:《图画见闻志》,收入于安澜:《画史丛书》
- (宋)胡仔:《苕溪渔隐丛话》,廖德明校点,北京:人民文学出版社,1981年
- (宋)董卣:《广川画跋》,收入于安澜:《画品丛书》
- (宋)曾敏行:《独醒杂志》,收入鲍延博:《知不足斋丛书》
- (宋)张淏:《艮岳记》,丛书集成本
- (宋)李廌:《德隅斋书品》,收入于安澜:《画品丛书》
- (宋)李昉:《文苑英华》,北京:中华书局,1966年
- (宋)陈景沂:《全芳备祖》,收入王云五:《四库全书珍本》
- (元)脱脱等:《宋史》,北京:中华书局,1977年
- (元)李衍:《竹谱详录》,收入杨家骆:《艺术丛编》
- (元)王冕:《竹斋诗集》,收入徐干:《邵武徐氏丛书》,浙江图书馆藏
- (元)王冕:《王冕梅谱》,收入《永乐大典》卷2812,第1b—4a页;《元代画家史料》,第363—368页
- (元)王逢:《梧溪集》,收入鲍延博:《知不足斋丛书》
- (元)汤垕:《古今画鉴》,收入于安澜:《画品丛书》
- (元)汤垕:《画论》,收入杨家骆:《艺术丛编》
- (元)郭豫亨:《梅花字字香》,古逸丛书本,北京:中华书局,1984年
- (元)元好问:《中州集》,四部丛刊本
- (元)吴太素:《松斋梅谱》,日本广岛市立中央图书馆藏(浅野本);日本广岛市立中央图书馆,岛田修二郎校定,1988年
- (元)徐显:《稗史集传》,收入(明)李栻:《历代小史》,影印明刻本
- (元)方回:《瀛奎律髓》,李庆甲集评校点,上海:上海古籍出版社,1986年
- (元)夏文彦:《图绘宝鉴》,收入于安澜:《画史丛书》

(元)庄肃:《画继补遗》,收入黄苗子:《中国美术论著丛刊》,北京:人民美术出版社,1963年

(元)虞堪:《道园遗稿》,收入王云五:《四库全书珍本》

《明太祖实录》,收入《明实录》,台北:中央研究院历史语言所

(明)陶宗仪:《南村辍耕录》,元明史料笔记丛刊,北京:中华书局,1959年

(明)陶宗仪:《说郛》,台北:商务印书馆,1972年

(明)钱谦益:《列朝诗集小传》,上海:中华书局,1959年;上海:上海古籍出版社,1983年

(明)郁逢庆:《郁氏书画题跋记》,收入《艺术赏鉴选珍》

(明)叶圣:《水东日记》,北京:中华书局,1980年

(明)徐渭:《徐文长三集》,收入《徐渭集》,北京,中华书局,1983年

(明)王思义:《香雪林集》,东京:内阁文库藏本

(明)陈淏子:《花镜》,北京:农业出版社,1962年;北京:中国农收丛刊园艺之部,1985年修订版

(明)宋濂:《宋文宪公全集》,四部备要本

(明)宋濂:《元史》,北京:中华书局,1976年

《永乐大典》,北京:中华书局,1986年

(明)朗瑛:《七修类稿》,收入杨家骆:《中国学术名著·读书札记丛刊》,台北:世界书局,1984年

(明)朱存理:《铁网珊瑚》,收入《艺术赏鉴选珍》

(明)詹景凤:《东图玄览编》,收入《艺术赏鉴选珍》

(明)刘基:《诚意伯刘文成公文集》,四部丛刊本

(明)徐勉〔之〕:《保越录》,收于陆心源:《十万卷楼丛书》,1882年

(清)纪昀:《四库全书总目提要》,收入王云五:《合印四库全书总目提要及四库未收书目禁毁书目》,台北:商务印书馆,1978年

(清)陈元龙:《历代赋汇》,上海:江苏古籍出版社、上海书局,1987年

(清)朱彝尊:《曝书亭集》,四部丛刊本

(清)张玉书:《佩文韵府》,台北:商务印书馆,1966年

(清)王原祁:《佩文斋书画谱》,台北:新兴书局,1982年

(清)张玉书:《佩文斋咏物诗选》,台北:广文书局,1970年

(清)郭庆藩:《庄子集释》,北京:中华书局,1961年;1985年

(清)陈通声、蒋鸿藻:《诸暨县志》,清宣统二年(1910)刻本

(清)张照:《石渠宝笈》,台北:故宫博物院,1971年

(清)胡敬:《石渠宝笈三编》,台北:故宫博物院,1969年

(清)王杰:《石渠宝笈续编》,台北:故宫博物院,1971年

(清)童翼驹:《墨梅人名录》,收入于安澜:《画史丛书》

(清)厉鹗:《南宋院画录》,收入于安澜:《画史丛书》

(清)厉鄂、马曰管:《宋诗纪事》,上海:上海古籍出版社,1983年

- (清)卞永誉:《式古堂书画荟考》,台北:中华书局,1958年
- (清)巢勋:《芥子园画传四集》,美国普林斯顿大学葛斯德(Gest)图书馆藏本
- (清)陈梦雷:《古今图书集成》,北京:1725刻本,台北文星书店1965年重印
- (清)吴升:《大关录》,收入《艺术赏鉴选珍》
- (清)顾文彬:《过云楼书画记》,收入《艺术赏鉴选珍》
- (清)王灏:《广群芳谱》,据王象晋《群芳谱》增删而成,国学基本丛书,上海:商务印书馆,1935年;上海:上海书店,1985年重印
- (清)陈邦彦:《御定历代题画诗类》,收入王云五:《四库全书珍本》
- (清)曹寅:《全唐诗》,北京:中华书局,1960年;1979年
- (清)顾嗣立:《元诗选二集》,秀野草堂刻本
- 严一萍:《百部丛书集成》,台北:艺文印书馆,1964—1971年
- 王云五:《四库全书珍本》,台北:商务印书馆,1970—1982年
- 《丛书集成》,上海:商务印书馆,1935—1939年
- 《四部备要》,上海:中华书局,1927—1937年
- 《四部丛刊》,张元济,上海:上海印书馆,1929—1936年
- 《艺术赏鉴选珍》,台北:台北国立中央图书馆,1970年
- 《艺苑掇英》,上海,1978年
- 鲍延博:《知不足斋丛书》,收入严一萍:《百部丛书集成》
- 《中国丛书综录》,上海图书馆编,北京:中华书局,1959—1962年;上海:上海古籍出版社,1982年新版
- 北京大学中国文学史教研室:《魏晋南北朝文学史参考资料》,北京:中华书局,1962年
- 昌彼得:《宋人传记数据索引》,台北:鼎文书局,1974—1976年
- 陈衍:《元诗纪事》,商务印书馆,1921年;上海:上海古籍出版社,1987年
- 陈高华:《宋辽金画家史料》,北京:文物出版社,1984年
- 陈高华:《元代画家史料》,上海:上海人民美术出版社,1980年
- 丁福保:《全汉三国南北朝诗》,收入杨家骆:《中国学术名著·历代诗文总集》,台北:世界书局,1962年
- 冯安贵:《四川平武发现两处宋代窖藏》,《文物》1991年第4期,第85—88页
- 福建省博物馆:《福州南宋黄升墓》,北京:文物出版社,1982年
- 国立故宫博物馆、国立中央博物馆编:《故宫书画录》,台北:国立故宫博物馆,1956年,1965年增订
- 《故宫书画图录》,台北:故宫博物馆,1989年—
- 《故宫博物院藏历代侍女画选集》,天津:天津人民出版社,1981年
- 高步瀛:《唐宋诗举要》,上海:上海古籍出版社,1959年;香港:文海出版社,1970年
- 黑龙江省文物考古研究所:《黑龙江阿城巨源金代齐国王墓发掘简报》,《文物》1989年第10期,第1—10、45页

洪瑞:《王冕》,上海:上海人民美术出版社,1962年;又见于潘天寿:《历代画家评传》元代卷,香港:中华书局,1979年

洪丕谟:《历代题画诗选注》,上海:上海书画出版社,1983年

稽若昕:《王冕与墨梅画的发展》,台湾大学硕士论文,1979年

——《王冕与墨梅画的发展》,《故宫学术季刊》1985年第2卷第1期,第37—58页

姜克函:《王冕生卒年代辨误》,《学术论坛》1957年第2期,第14页

江西省文物考古研究所、德安县博物馆:《江西德安南宋周氏墓清理简报》,《文物》1990年第9期,第1—13页

逯钦立:《先秦汉魏南北朝诗》,北京:中华书局,1983年;台北:学海出版社,1984年

陆尔奎:《辞源》,上海:商务印书馆,1915年;1931年;1979年

缪钺:《宋词鉴赏辞典》,上海:上海辞书出版社,1987年

南京市博物馆:《江浦黄悦岭南宋张同之夫妇墓》,《文物》1973年第4期,第59—66页

邱俊鹏:《读苏轼的咏梅诗》,收入《东坡研究论丛》,成都:四川人民出版社,1986年,第79—91页

单国强:《为百花传神:介绍宋人“百花图”卷》,《美术》1978年第2期,第45页

单国林:《笔墨传写梅花神:记元王冕墨梅赵亦咏梅诗合卷》(未刊稿),上海博物馆

孙景琛:《“大雉图”名实辨》,《文物》1982年第3期,第70—74页

谭其骧:《中国历史地图集》,上海:中国地图出版社,1982年

台湾国立中央图书馆编印:《明人传记数据索引》,台北:文史哲出版社,1965年

唐圭璋:《全宋词》,北京:中华书局,1965年;台北:文广出版社,1983年

唐海涛:《谈鲍照的梅花落》,《明报月刊》1984年第19卷第10期,第60—61页

王德毅:《元人传记数据索引》,台北:1979年

王瑶:《中古文人生活》,香港:中流出版社,1948年

翁同文:《岩叟墨梅卷的时代》,《南洋大学学报》,1969年第3期,第205—210页

——《华光仲仁的生平与墨梅初期的发展》,《故宫季刊》1975年第9卷3期,第21—40页

谢稚柳:《鉴余杂稿》,上海:上海人民美术出版社,1979年

——《徐熙落墨兼论“雪竹图”》,收入《鉴余杂稿》,第76—79页

——《从杨补之之“四梅花图”宋人“百花图”论宋元之间水墨花卉画的传统关系》,收入《鉴余杂稿》,第116—119页

徐邦达:《从“百花图卷”再论宋元以来的水墨花卉画》,《文物》1959年第2期

——《宋徽宗赵佶亲笔画与代笔划的考辨》,《故宫博物院院刊》1979年第1期

——《历代书画家传记考辨》,上海:上海人民美术出版社,1980年

——《中国绘画史图录》,上海:上海人民美术出版社,1981年

- 徐书成:《杨补之和四梅花图卷》,《文物》1973年第1期,第15—18、53页
- 杨仁恺、董彦明:《辽宁博物馆藏画》,上海:上海市人民美术出版社,1986年
- 杨家骆:《艺术丛编》,台北:世界书局,1962年
- 俞剑华:《中国画论类编》,香港:中华书局,1973年
- 俞剑华:《中国美术家人名词典》,上海:人民美术出版社,1981年
- 于安澜:《画品丛书》,上海:上海人民美术出版社,1982年
- 于安澜:《画史丛书》,上海:上海美术出版社,1963年;台北:文史哲出版社,1974年
- 余绍宋:《书画书录解题》,北平:国立北平图书馆,1932年;香港:中美图书公司,1968年
- 《中国历代绘画故宫博物院藏书集》,北京:人民美术出版社,1978—1986年
- 《中国美术全集》,北京:人民美术出版社,1984年
- 中国古代书画鉴定组:《中国古代书画精品录》,北京:文物出版社,1984年
- 《中国文物》,北京,1979年
- 臧励稣:《中国古今地名大辞典》,上海:商务印书馆,1931年;台北:商务印书馆,1972年
- 张堃:《王冕诗选》,浙江历代名家诗选丛书,杭州:浙江文艺出版社,1985年
- 周绍贤:《王冕事迹之考证》,《大陆杂志》1955年第11卷第8期,第8—10页;《大陆杂志史学丛书》第1辑,第98—100页,台北:大陆杂志社,1960年
- 庄申:《墨梅的创始与早期的发展》,《故宫季刊》1967年第2卷第1期,第9—29页
- 《北宋王严叟墨梅图及其画风之传播》,《香港大学中文学会年刊》1967—1968年,第34—38页
- 宗典:《可九思史料》,上海:人民美术出版社,1963年;1985年

英文参考书目

- Artibus Asiae.*
- Archives of the Chinese Art Society of America.*
- Acker, William R. B., trans. *Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting*. 2 vols. Sinica Leidensia, nos. 8 and 12. Leiden: Brill, 1954 and 1974.
- Annotated Bibliography of Chinese Painting Catalogues and Related Texts.* Comp. by Hin-cheung Lovell. Michigan Papers in Chinese Studies, no. 16. Ann Arbor: Center for Chinese Studies, University of Michigan, 1973.
- Ars Orientalis.*
- A Sung Bibliography (Bibliographie des Sung).* Initiated by Etienne Balazs; ed. by Yves Hervouet. Hong Kong: Chinese University Press, 1978.
- Ayling, Alan, and Duncan Macintosh, trans. *A Collection of Chinese Lyrics.*

Nashville: Vanderbilt University Press, 1967.

Barnhart, Richard. *Wintry Forests, Old Trees*. New York: China Institute in America, 1973.

———*Along the Border of Heaven: Song and Yüan Paintings from the C. C. Wang Family Collection*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1983.

———*Peach Blossom Spring: Gardens and Flowers in Chinese Painting*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1983.

Bickford, Maggie. "The Flowering Plum: Literary and Cultural Traditions." In Bickford et al. 1985, 17 - 43.

———"The Flowering Plum in Painting." In Bickford et al. 1985, 45 - 150.

———"Momei (Ink Plum): The Emergence, Formation, and Development of a Chinese Scholar-Painting Genre." Ph. D. diss. Princeton University, 1987.

———"Stirring the Pot of State: The Sung Picture-Book *Mei-hua hsi-shen p'u* and Its Implications for Yüan Scholar-Painting." *Asia Major*, 3rd series, 6, pt. 2 (1993):169-236, (published 1995).

———"Bamboo, Plum and Ink Flowers." In *Dictionary of Art*. London: Macmillan.

Bickford, Maggie, and Charles Hartman. "The Purloined Plum and the Heart of Iron." *Journal of Sung-Yuan Studies* 26(1996):1 - 53.

Bickford, Maggie, with contributions by Mary Gardner Neill, Hans H. Frankel, Chang Ch'ung-ho, and Hui-Lin Li. *Bones of Jade, Soul of Ice: The Flowering Plum in Chinese Art*. New Haven: YUAG, 1985.

Birrell, Anne, trans., annot., intro. *New Songs from Jade Terrace (Yutai xinyong 玉台新詠, comp. by XuLing 徐陵, ca. 545)*. London, 1982; rpt. Harmondsworth: Penguin, 1986.

Bol, Peter K. "Seeking Common Ground: Han Literati Under Jurchen Rule." *Harvard Journal of Asiatic Studies* 47.2(1987):461 - 538.

Bush, Susan. *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037—1101) to Tung Ch'i-Ch'ang (1555—1636)*. Harvard-Yenching Institute Studies, no. 27. Cambridge: Harvard University Press, 1971.

Bush, Susan, and Hsio-yen Shih, comps. and eds. *Early Chinese Texts on Painting*. Cambridge: Harvard University Press for Harvard-Yenching Institute, 1985.

Cahill, James. *Chinese Painting*. Treasures of Asia. Geneva: Editions d'Art Albert Skira, 1960.

———*The Art of Southern Sung China*. New York: Asia Society, 1962.

———*Hills Beyond a River: Chinese Painting of the Yüan Dynasty, 1279—1368*. New York: Weatherhill, 1976.

——*The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting*. The Charles Eliot Norton Lectures, 1979. Cambridge: Harvard University Press, 1982.

——“The Quick and Spontaneous Mode.” Paper presented at The Metropolitan Museum of Art, New York, 21 June. 1982.

——“Quickness and Spontaneity in Chinese Painting: The Ups and Downs of an Ideal.” In his *Three Alternative Histories of Chinese Painting*. The Franklin D. Murphy Lectures 9. Lawrence, Kansas: Spencer Museum of Art, University of Kansas, 1988.

——*The Painter's Practice: How Artists Lived and Worked in Traditional China*. Bampton Lectures in America, no. 29. New York: Columbia University Press, 1994.

Chan, Hok-lam. “Liu Chi (1311—1175) and His Models: The Image-Building of a Chinese Imperial Advisor.” *Oriens Extremus* 15. 1 (June 1968): 34 - 55.

Chang, Kang-i Sun. *The Evolution of Tz'u Poetry*. Princeton: Princeton University Press, 1980.

——*Six Dynasties Poetry*. Princeton: Princeton University Press, 1986.

——“Symbolic and Allegorical Meanings in the Yüeh-fu pu-t'i Poem Series.” *Harvard Journal of Asiatic Studies* 46. 2 (1986): 353 - 385.

Chang, K[wang-] C[hih], ed. *Food in Chinese Culture: Anthropological and Historical Perspectives*. New Haven: Yale University Press, 1977.

Chaves, Jonathan, trans. and intro. *Heaven My Blanket, Earth My Pillow: Poems from Sung-Dynasty China, by Yang Wan-li*. New York: Weatherhill, 1975.

——*Mei Yao-ch'en and the Development of Early Song Poetry*. Studies in Oriental Culture, no. 13. New York: Columbia University Press, 1976.

Cambridge History of China. Denis Twitchett and John K. Fairbank, general eds. 10 vols. to date. Cambridge: Cambridge University Press, 1978—.

Ch'en Yüan 陳垣, *Western and Central Asians in China Under the Mongols: Their Transformation into Chinese*. Trans. and annot. by Ch'ien Hsing-hai 錢星海 and L. Carrington Goodrich. *Monumenta Serica* Monograph 15. Los Angeles: Monumenta Serica at University of California, 1966. Originally published as [Chong Ke] *Yuan Xiyou Huahua Kao* [重刻] 元西域華化考. (——译者注: 中文版题名《元西域人华化考》)

Ch'iu, A. K'ai-ming. “The Chieh Tzu Yüan Hua Chuan [Mustard Seed Garden Painting Manual]: Early Editions in American Collections.” *Archives of the Chinese Art Society of America* 5 (1951): 55 - 69.

Chinese Paintings in Chinese Publications, 1956—1968: An Annotated Bibliography and Index to the Paintings. Comp. by E. J. Laing. Michigan Papers in

Chinese Studies, no. 6. Ann Arbor: Center for Chinese Studies, University of Michigan, 1969.

Couvreur, S., s. j., trans. *Chou King : Texte chinois, avec une double traduction en français et en latin, des annotations et un vocabulaire*. 4th edn. Sien Hsien: Imprimerie de la Mission Catholique, 1935.

Dardess, John W. "Confucianism, Local Reform, and Centralization in Late Yüan Chekiang, 1342—1359." In Hok-lam Chan and William Theodore de Bary, eds., *Yüan Thought : Chinese Thought and Religion Under the Mongols*, pp. 327 - 374. Neo-Confucian Studies. New York: Columbia University Press, 1982.

Dictionary of Ming Biography, 1368—1644. Ed. by L. Carrington Goodrich and Chaoying Fang. 2 vols. New York: Columbia University Press, 1976.

A Dictionary of Official Titles in Imperial China. Comp. by Charles O. Hucker. Stanford: Stanford University Press, 1985.

Driscoll, Lucy, and Kenji Toda, *Chinese Calligraphy*. Chicago: University of Chicago Press, 1935.

Duke, Michael S. *Lu You*. Twayne's World Authors Series (TWAS 427). Boston: G. K. Hall, 1977.

Eminent Chinese of the Ch'ing Period (1644—1912). Comp. by Arthur W. Hummel, 2 vols. Washington, D. C. : 1943—1944.

Edwards, Richard, *The Field of Stones*. Smithsonian Inst., Freer Gallery of Art, Oriental Studies, no. 5. Washington, D. C. : Freer Gallery of Art, 1962.

Egan, Ronald C. *Word, Image, and Deed in the Life of Su Shi*. Harvard-Yenching Institute Monograph Series, no. 39. Cambridge: Harvard University Press, and the Harvard-Yenching Institute, 1994.

Eight Dynasties : Eight Dynasties of Chinese Painting : The Collections of the Nelson Gallery-Atkins Museum, Kansas City, and the Cleveland Museum of Art. Essays by Wai-kam Ho, Sherman E. Lee, Laurence Sickman, and Marc F. Wilson. Cleveland: Cleveland Museum of Art in cooperation with Indiana University Press, 1980.

Fong, Grace S. *Wu Wenying and the Art of Southern Song Ci Poetry*. Princeton: Princeton University Press, 1987.

Fong, Wen. *Beyond Representation : Chinese Painting and Calligraphy, 8th-14th Century*. Princeton Monographs in Art and Archaeology, no. 48. New York: Metropolitan Museum of Art; New Haven: Yale University Press, 1992.

Fong, Wen, and Marilyn Fu, *Song and Yüan Paintings*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1973.

Fong, Wen, Alfreda Murck, Shou-chien Shih, Pao-chen Ch'en, and Jan Stuart. *Images of the Mind : Selections from the Edward L. Elliott Family and John B.*

Elliott Collection of Chinese Calligraphy and Painting at the Art Museum, Princeton University. Princeton: Art Museum, Princeton University, 1984.

Frankel, Hans H. "The Plum Tree in Chinese Poetry", *Asiatische Studien* 6 (1952): 88 - 115.

— *The Flowering Plum and the Palace Lady*. New Haven: Yale University Press, 1976.

Frankel, Hans H., trans. and annot. "Poems About the Flowering Plum." In Bickford et al. 1985, 151 - 191.

Frodsham, J. D., with the collaboration of Ch'eng Hsi, trans., annot., intro. *An Anthology of Chinese Verse: Han Wei Chin and the Northern and Southern Dynasties*. Oxford Library of East Asian Literature. Oxford: Clarendon, 1967.

Fu, Marilyn Wong. "The Impact of the Reunification: Northern Elements in the Life and Art of Hsien-yü Shu (1257? —1302) and Their Relation to Early Yüan Literati Culture." In Langlois, ed., 1981, 371 - 433.

Fu, Marilyn Wong, and Fu Shen, *Studies in Connoisseurship: Chinese Painting from the Arthur M. Sackler Collection in New York and Princeton*. Princeton: Art Museum, Princeton University, 1973.

Fu, C. Y. Shen, in collaboration with Marilyn W. Fu, Mary G. Neill, and Mary Jane Clark. *Traces of the Brush: Studies in Chinese Calligraphy*. New York Haven: YUAG, 1977.

Fuller, Michael. *The Road to East Slope: The Development of Su Shi's Poetic Voice*. Stanford: Stanford University Press, 1990.

Gernet, Jacques, *Daily Life in China on the Eve of the Mongol Invasion, 1250—1276*. Translated from the French by H. M. Wright, London: Allen & Unwin; New York: Macmillan, 1962. Paperback edn., Stanford: Stanford University Press, 1970; rpt. 1988. Originally published as *La vie quotidienne en Chine à l'époque de l'invasion mongole, 1250—1276* (Paris: Hachette, 1959).

Gu hua pin lu 古畫品錄 (Old records of the classification of painters) by Xie He 謝赫, Rpt. and trans. in Acker, q. v., 1:1 - 32.

Giles, Herbert A., *A Chinese Biographical Dictionary*. Rpt. Taipei, n. d., 1898

Graham, A. C., trans., annot., intro. *Chuang-tzu: The Inner Chapters*. London: 1981; Unwin Paperbacks, 1986.

Graham, William T., Jr., trans., annot., intro. "The Lament for the South": Yü Hsin's "Ai Chiang-nan fu." Cambridge Studies in Chinese History, Literature and Institutions. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

Han, Sungmii Lee. "Wu Chen's 'Mo-chu p'u.'" Ph. D. diss., Princeton University, 1983.

Hargett, James M. "Huizong's Magic Marchmount: The Genyue Pleasure Park of Kaifeng." *Monumenta Serica* 38(1988—1989):1 - 48.

Harrist, Robert E, Jr. , "Ch'ien Hsüan's *Pear Blossoms* : The Tradition of Flower Painting and Poetry from Sung to Yüan." *Metropolitan Museum Journal* 22 (1987):53 - 70.

Hawkes, David. *A Little Primer of Tu Fu*. Oxford: Clarendon, 1967.

Hay, John. *Masterpieces of Chinese Art*. London and Greenwich, Conn. : Phaidon and New York Graphic Society, 1974.

———"Chinese Fan Painting." In Medley, ed. , 1976, 95 - 117.

———*Kernels of Energy, Bones of Earth*. New York: China Institute, 1985.

Ho Wai-kam. "Chinese Under the Mongols." In Lee and Ho, 1968, 73 - 112.

———"Aspects of Chinese Painting from 1100 to 1350", In *Eight Dynasties*, 1980, xxv - xxxiv.

Hoar, William. "Wang Mien and the Confucian Factor in Chinese Plum Painting." Ph. D. diss. , University of Iowa, 1983.

Hsu, Kai-yu. "The Poems of Li Ch'ing-chao(1084—1141)." *Publication of the Modern Language Association* 77(1962):521 - 528.

Hymes, Robert P. *Statesmen and Gentlemen : The Elite of Fu-chou Chiang-hsi in Northern and Southern Sung*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

Indiana Companion to Traditional Chinese Literature. William H. Nienhauser, ed. and comp. Bloomington: Indiana University Press, 1986.

An Index of Early Chinese Painters and Paintings : T'ang, Sung, and Yüan. Comp. by James Cahill, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1980.

Keswick, Maggie. *The Chinese Garden : History, Art and Architecture*. London: Academy Editions London, 1978; New York: Rizzoli, 1978.

Knechtges, David R. , trans. , annot. , intro. *Wen Xuan; or Selections of Refined Literature*. Vol. 1, *Rhapsodies on Metropolises and Capitals*, by Xiao Tong (501—531), Princeton: Princeton University Press, 1982.

Koehn, Alfred, trans. and annot. *The Flowering Plum*. Peiping: Lotus Court, 1947.

Lachman, Charles, trans. , annot. , intro. *Evaluations of Sung Dynasty Painters of Renown : Liu Tao-ch'un's "Sung-ch'ao min-hua p'ing."* Monographies du *T'oung Pao*, vol. 16. Leiden: Brill, 1989.

Laing, Ellen J. "The Development of Flower Depiction and the Origin of the Bird-and-Flower Genre in Chinese Art." *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities* 64(1992): 180 - 223(publ. 1994).

Langlois, John D. , Jr. , ed. *China Under Mongol Rule*. Princeton: Princeton

University Press, 1981.

Lao, Yan-shuan. "Southern Chinese Scholars and Educational Institutions in Early Yüan; Some Preliminary Remarks." In Langlois, ed., 1981, 107 - 133.

Ledderose, Lothar. "Subject Matter in Early Chinese Painting Criticism." *Oriental Art* NS 19. 1(1973):69 - 83.

—*Mi Fu and the Classical Tradition of Chinese Calligraphy*. Princeton: Princeton University Press, 1979.

Lee, Sherman E., and Wai-kam Ho. *Chinese Art Under the Mongols: The Yüan Dynasty (1279—1368)*, Cleveland: Cleveland Museum of Art, 1968.

Legge, James, trans. and annot. *The Chinese Classics with a Translation, Critical and Exegetical Notes, Prolegomena and Copious Indexes*. Hong Kong, 1861—1872. 2nd edn. rev., 5 vols., Oxford: Clarendon, 1893. Rpt. 5 vols. in 4, Taipei: Southern Materials Center, 1985.

Levy, Howard S. *Harem Favorites of an Illustrious Celestial*. Taichung: Chung-tai Printing Co., 1958.

Li, Chu-tsing. "The Oberlin Orchid and the Problem of P'u Ming." *Archives of the Chinese Art Society of America* 16(1962):49 - 76.

—"Problem Concerning the life of Wang Mien, Painter of Plum Blossoms." *Renditions* no. 6(1976):243 - 259.

Li, Hui-Lin. *The Garden Flowers of China*. New York: Ronald Press, 1959.

—"Mei Hua; A Botanical Note." In Bickford et al. 1985, 245 - 250.

Lin, Shuen-fu. *The Transformation of the Chinese Lyrical Tradition: Chiang K'uei and Southern Sung Tz'u Poetry*. Princeton: Princeton University Press, 1978.

Liu Wu-chi and Irving Yucheng Lo, eds. *Sunflower Splendor: Three Thousand Years of Chinese Poetry*. Bloomington: Indiana University Press, 1975.

Loehr, Max. *Chinese Art: Symbols and Images*. Wellesley, Mass.: Wellesley College, 1967.

—"The Fate of Ornament in Chinese Art." *Archives of the Chinese Art Society of America*, 21(1967—1968):8 - 19.

—*The Great Painters of China*. New York: Phaidon, 1980.

Lovell, Hin-cheung. "Yen-sou's Plum Blossoms: Speculation on Style, Date, and Artist's Identity." *Archives of Asian Art* 29(1975—1976):59 - 79.

Marney, John. *Liang Chien-wen Ti*. Twayne's World Authors Series (TWAS 374). Boston: G. K. Hall, 1976.

Mather, Richard B., trans., annot., intro. *Shih-shuo Hsin-yü: "A New Account of Tales of the World," by Liu I-ch'ing with commentary by Liu Chiün*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1976.

Medley, Margaret, ed. *Chinese Painting and the Decorative Style: A Colloquy Held 23 - 25 June 1975*. Colloquies on Art & Archaeology in Asia 5. London: Percival David Foundation of Chinese Art, 1976.

Mote, Frederick W. "Confucian Eremitism in the Yüan Period." In *The Confucian Persuasion*. Ed. by Arthur F. Wright. Stanford: Stanford University Press, 1960, 202 - 240.

Murray, Julia K. "The Role of Art in Southern Sung Dynastic Revival." *Bulletin of Sung-Yüan Studies* 18(1986):41 - 59.

Neill, Mary Cardner, et al. *The Communion of Scholars: Chinese Art at Yale*. New York: China Institute in America, 1982.

———"The Flowering Plum in the Decorative Arts." In Bickford et al. 1985, 193 - 243.

Owen, Stephen. *The Poetry of the Early T'ang*. New Haven: Yale University Press, 1977.

Rawson, Jessica. *Chinese Ornament: The Lotus and the Dragon*. London: British Museum; New York: Holmes and Meier, 1984.

Sung Biographies. Ed. by Herbert Franke, Münchener Ostasiatische Studien, vol. 16. 3 pts. Wiesbaden: Franz Steiner, 1976.

Sung Biographies: Painters. Ed. by Herbert Franke, Münchener Ostasiatische Studien, vol. 17. Wiesbaden: Franz Steiner, 1976.

Schafer, Edward H., Jr. "Notes on a Chinese Word for Jasmine." *Journal of the American Oriental Society* 68. 1(March 1948):60 - 65.

Schlepp, Wayne. "Lin Pu." In *Sung Biographies*.

Shih, Shou-ch'ien. "Eremitism in Landscape Paintings by Ch'ien Hsüan." Ph. D. diss., Princeton University, 1984.

Shimada Shūjirō 島田修二郎. "Concerning the I-p'in Style of Painting." Translated from the Japanese by James Cahill. Pts. 1 - 3. *Oriental Art* Ns 7. 2 (1961):66 - 72; 8. 3(1962):130 - 137; 10. 1(1964):19 - 26. Originally published as "Ippin gafū ni tsuite" 逸品書風について, *Bijutsu kenkyū* 美術研究 no. 161(1950): 264 - 90.

Sickman, Laurence, and Alexander Soper. *The Art and Architecture of China*. The Penguin History of Art. 1st paper edn. based on 3rd hardback edn. Harmondsworth: Penguin, 1968. Rpt. (paper) 1971.

Sickman, Laurence, James Cahill, Richard Edwards, Aschwin Lippe, and Max Loehr, eds. *Chinese Calligraphy and Painting in the Collection of John M. Crawford, Jr.* New York: Pierpont Morgan Library, 1962.

Siren, Osvald. *Chinese Painting: Leading Masters and Principles*. 7 vols. New York: Ronald Press, 1956—1958.

Soper, Alexander. "Textual Evidence for the Secular Arts of China in the Period from Liu Sung Through Sui", *Artibus Asiae*, suppl. 24, Ascona: Artibus Asiae, 1967.

Soper, Alexander, trans. and annot. "A Northern Sung Descriptive Catalogue of Paintings (The *Hua P'in* of Li Ch'ih)." *Journal of the American Oriental Society* 69.1(1949):18-33.

—*Kuo Jo-Hsü's Experiences in Painting (T'u-hua chienwên chih): An Eleventh-Century History of Chinese Painting Together with the Chinese Text in Facsimile*. American Council of Learned Societies, Studies in Chinese and Related Civilizations, no. 6. Washington, D. C.: American Council of Learned Societies, 1951.

—"T'ang Ch'ao Ming Hua Lu: Celebrated Painters of the T'ang Dynasty, by Chu Ching-hsüan of T'ang." *Artibus Asiae* 21(1958): 204-230.

Sullivan, Michael. *Chinese Landscape Painting, in the Sui and T'ang Dynasties*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1980.

Topics in Chinese Literature: Outline and Bibliographies. Harvard-Yenching Institute Studies no. 3. Rev. edn. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1953; rpt. 1971.

Vandier-Nicolas, Nicole. *Art et sagesse en Chine: Mi Fou (1051—1107), peintre et connoisseur d'Art dans la perspective de l'esthétique des letters*. Annales du Musée Guimet, Bibliothèque d'Etudes, vol. 70. Paris: Presses Universitaires de France, 1963.

Watson, Burton. *Chinese Lyricism: Shih Poetry from the Second to the Twelfth Century*. New York: Columbia University Press, 1971.

—*Chinese Rhyme-Prose: Poems in the Fu Form from the Han and Six Dynasties Periods*. New York: Columbia University Press, 1971.

Watson, Burton, trans., intro. *The Complete Works of Chuang Tzu*. New York: Columbia University Press, 1968.

Wenley, A. G. "'A Breath of Spring' by Tsou Fulei." *Asiatica Orientalis* 2(1957): 459-469.

Wirgin, Jan. "Sung Ceramic Designs and Their Relation to Painting." In Medley, ed. 1976, 22-38.

Wong, Kwan S., assisted by Stephen Addiss. *Masterpieces of Song and Yüan Dynasty Calligraphy from the John M. Crawford Jr. Collection*. New York: China Institute in America, 1981.

Yang Hsien-yi and Gladys Yang, trans. *Selections from "Records of the Historian," Written by Szuma Chien*. Beijing: Foreign Languages Press, 1979.

Yoshikawa Kojiro 吉川幸次郎. *An Introduction to Sung Poetry*. Trans by

Burton Watson. Harvard-Yenching Institute Monograph Series, no. 17. Cambridge: Harvard-Yenching Institute and Harvard University Press, 1967. Originally published as *Sōshi gaisetsu* 宋詩概説. Tokyo: Iwanami Shoten, 1952.

Zhu Jiajin. *Treasures of the Forbidden City*. New York: Viking, 1986. First published (in Chinese) as Guobao 國寶 (National treasures) (1983).

Zhu Qixin. "Royal Costumes of the Jin Dynasty." *Orientalia* 21. 12 (1990): 59 - 64.

日文参考书目

阿部肇一:「北宋學僧德洪覺範について」,『駒澤史學』24. 3(1976):3—19

青木正兒:「水墨書四君子の由來」,『文化』2. 11(1934);『支那文學藝術考』314—336,東京:弘文堂,1942;1949

——「宋人趣味生活の二典型」,『世界美術全集月報』6,1951;『青木正兒全集』7:239—243,東京:春秋社,1970

岩城秀夫:「梅花と返魂蘇軾における再起の悲願」,『日本中國學會報』30(1979):135—149

横山伊勢雄:「宋詩論にみるの平淡の體について」,『漢文學會會報』20(1961):33—40

諸橋轍次:『大漢和辭典』,東京:大修館書店,1955—1960

——「花鳥の美繪畫と意匠」,京都:京都國立博物館,1982

中國勇次郎:「歐陽絢化度寺邕師塔銘について」,『書道全集』7:9—15,東京:平凡社,1955

島田修二郎:「華光仲仁の序」,『寶雲』25:21—34;30:50—68(1939—1943)

——「梅圓」,『國華』694(1950):19—21

——「詩書畫三絶」,『書道全集』17(1956):28—36

——「松齋梅譜提要」,『文化』20. 2(1956):96—118

——「解題淺野本松齋梅譜について」,『松齋梅譜』3—37,廣島市立中央圖書館,1988

内田道夫:「江南の詩と朔北の詩」,『集刊東洋學』16(1966):1—8

田中豐藏:「墨梅牘語」,『書說』33(1939):808—814

——「南唐の落墨花」,『三田文學』16. 10(1941)

——「中國美術の研究」,東京:二玄社,1964

戸田禎佑、小川裕充:「中國の花鳥畫と日本」,『花鳥畫の世界』10,東京:學習研究社,1983

東京國立博物館:『東京國立博物館圖版目錄—中國繪畫篇』,東京:東京國立博物館,1979

图 版

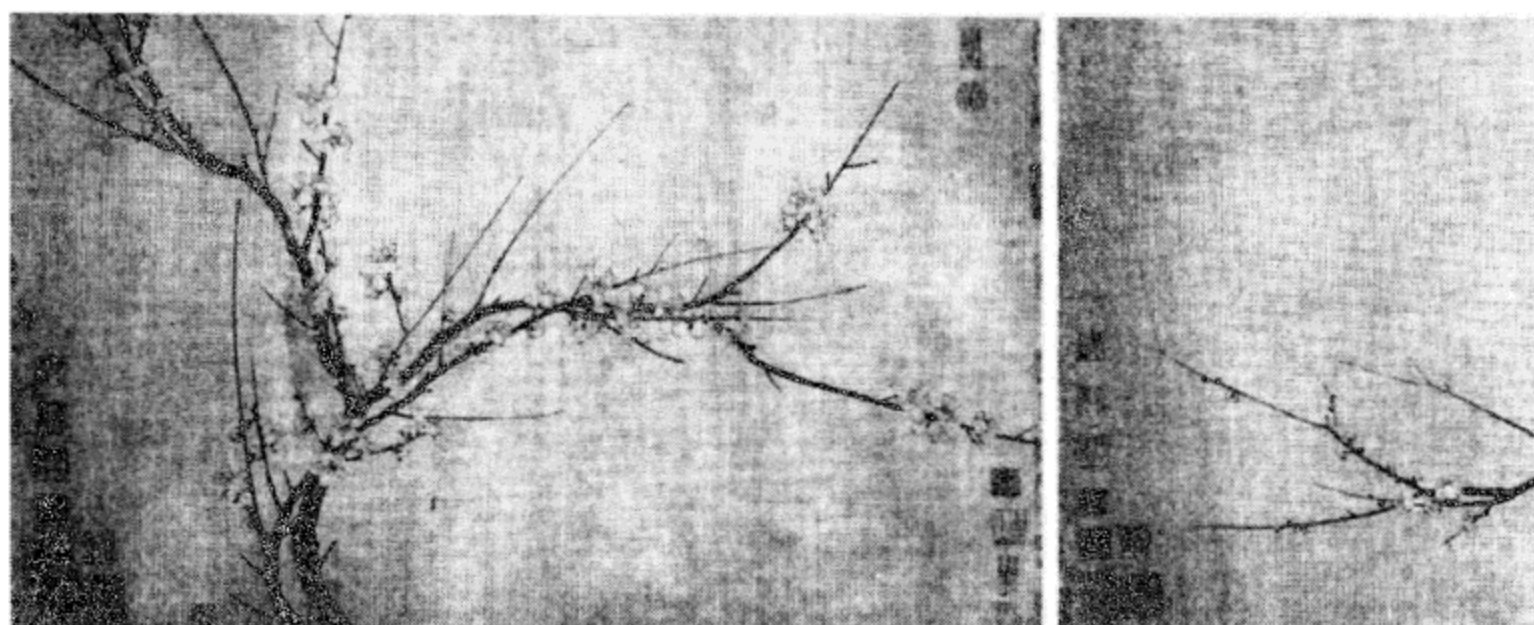
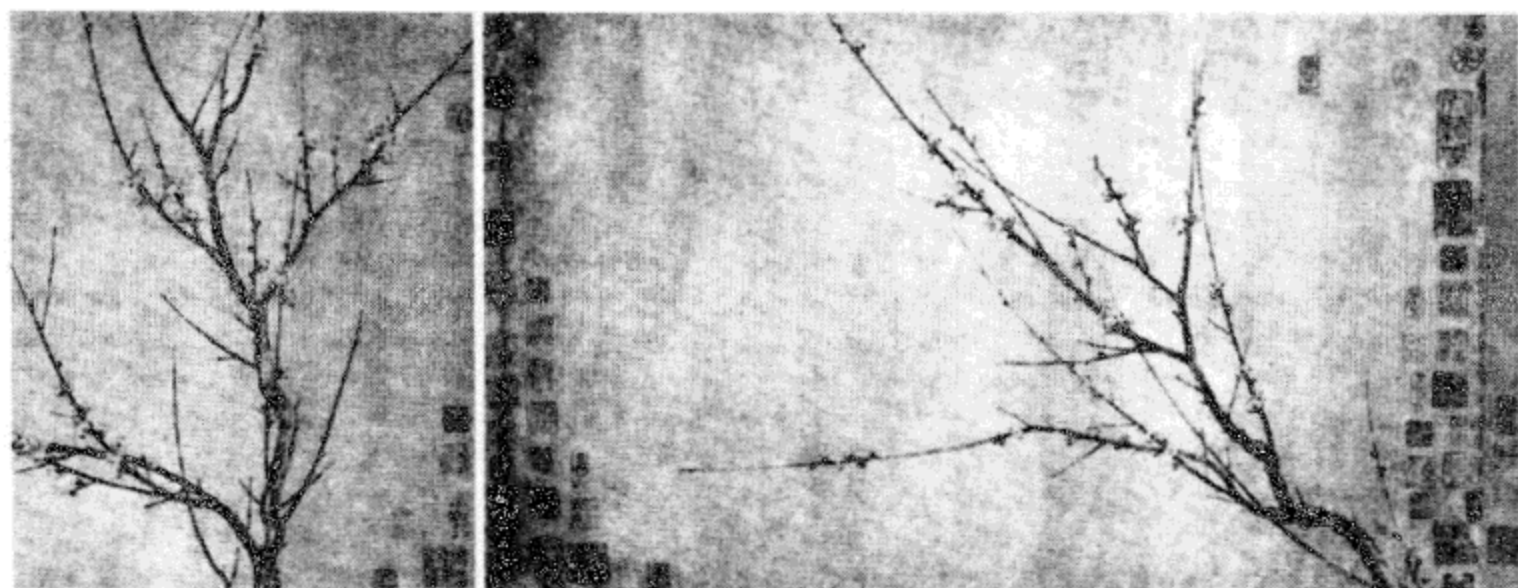


图版 1 佚名画家(12世纪早期):《梅竹聚禽图》,日期不明(约1100—1125年),轴,绢本设色,纵258.4厘米,横108.4厘米,台北故宫博物院藏。

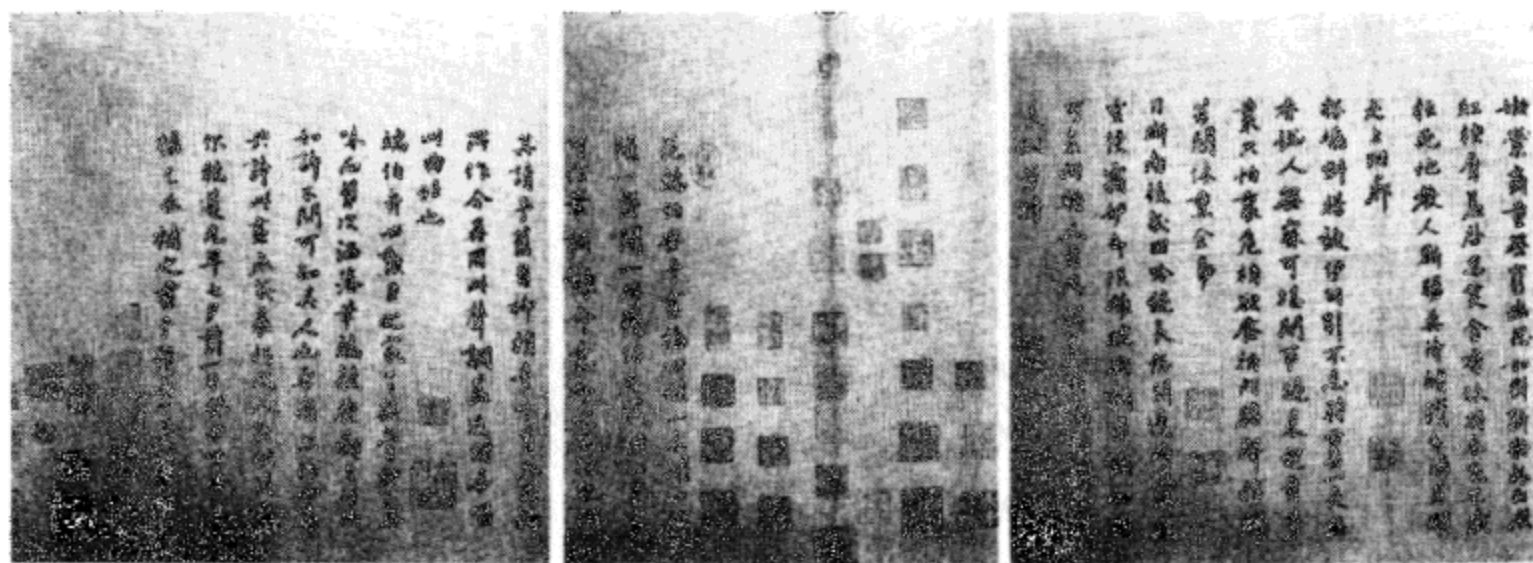
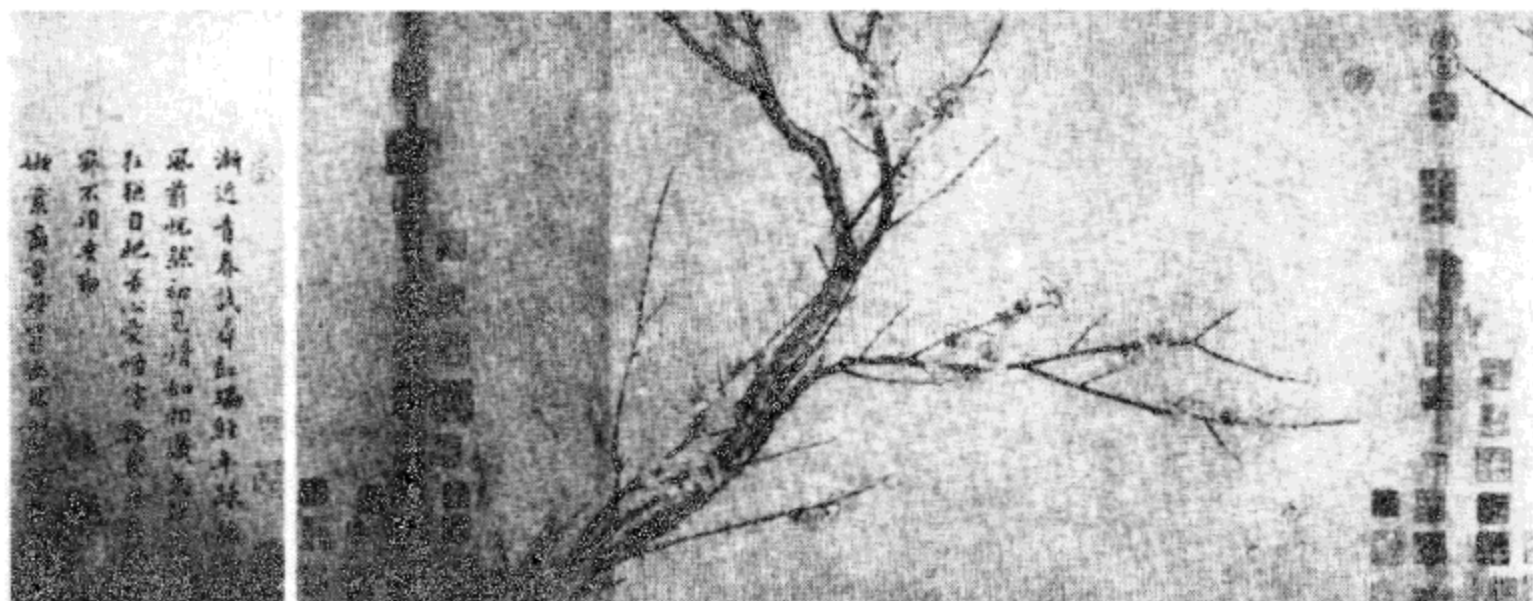




图版 2 宋徽宗(1100—1126 年在位):《四禽图》,日期不明,卷,纸本水墨,每页纵 26 厘米,横 41.28 厘米,私人收藏。

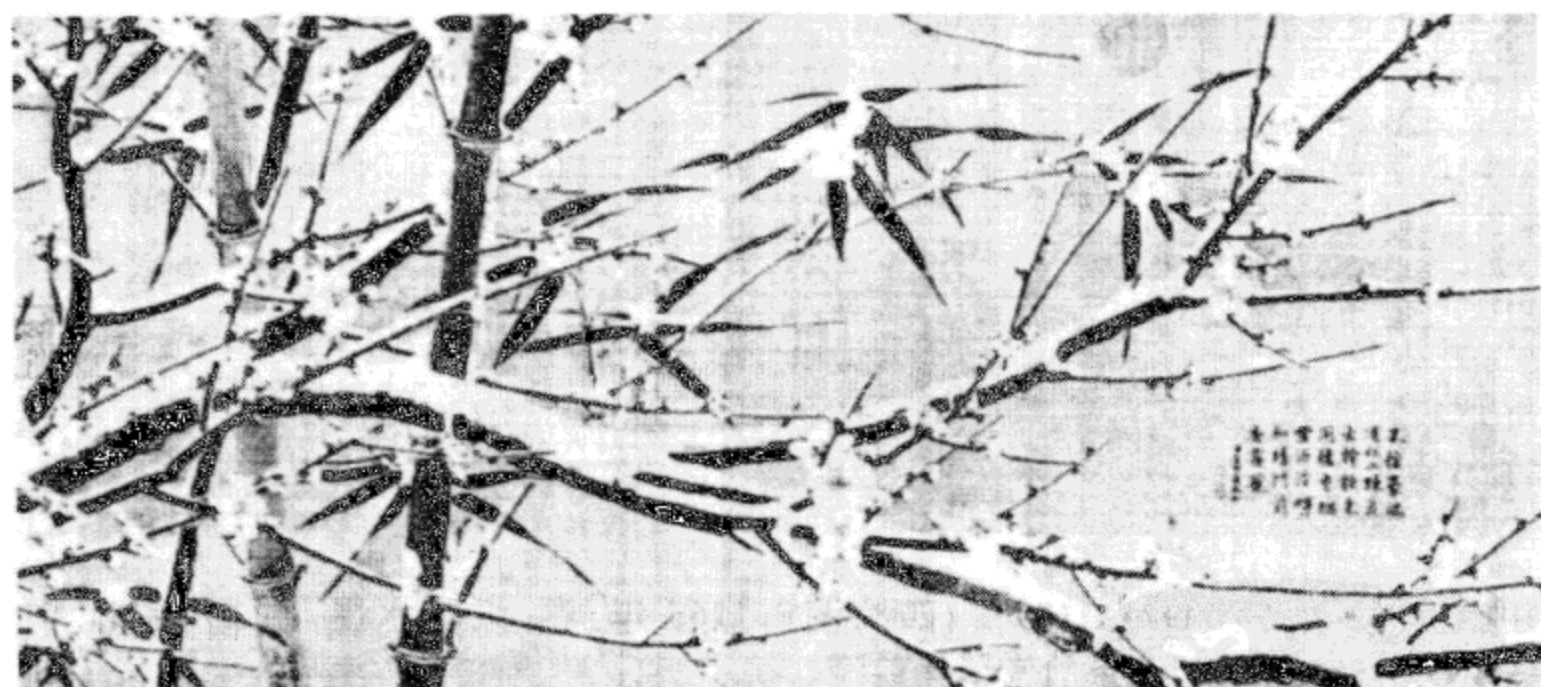
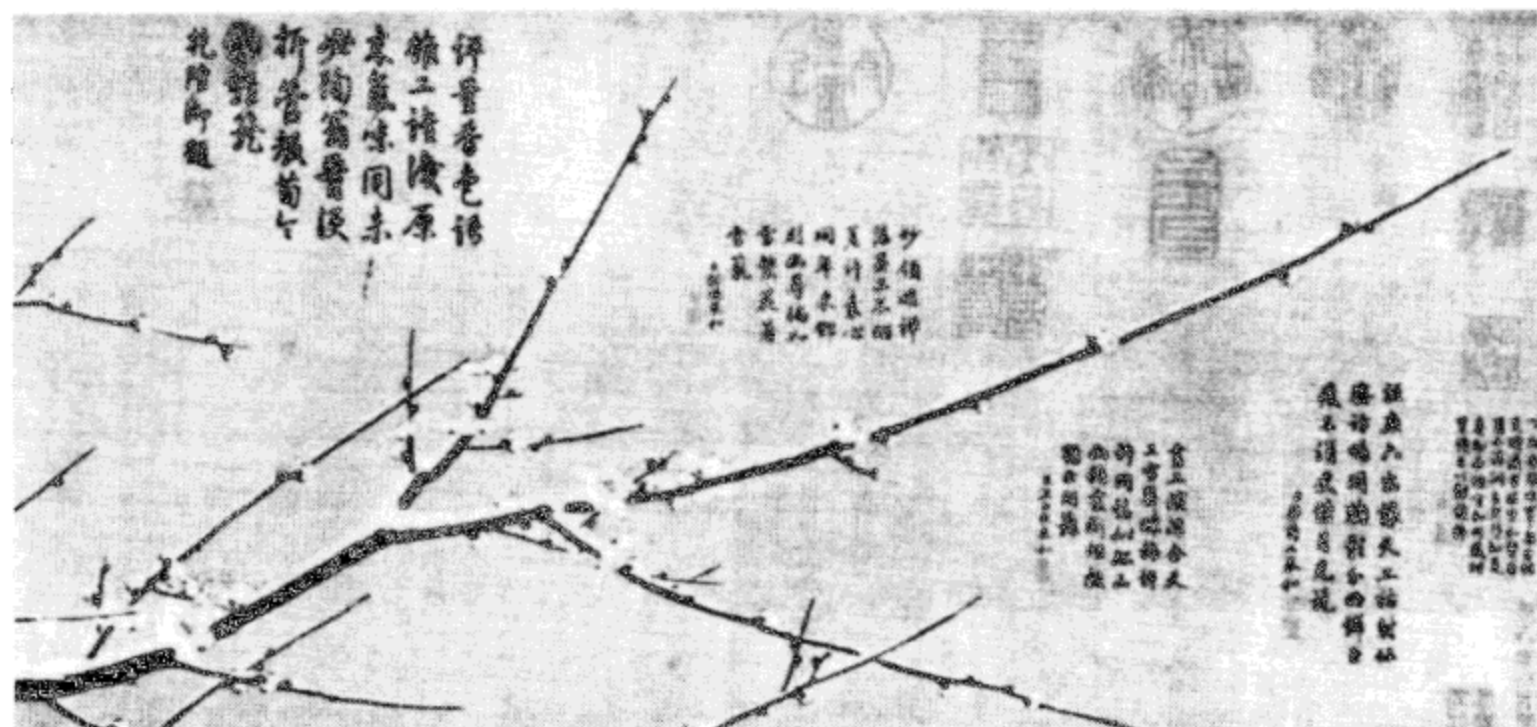


蘇
子
知
雅
齋
PDG

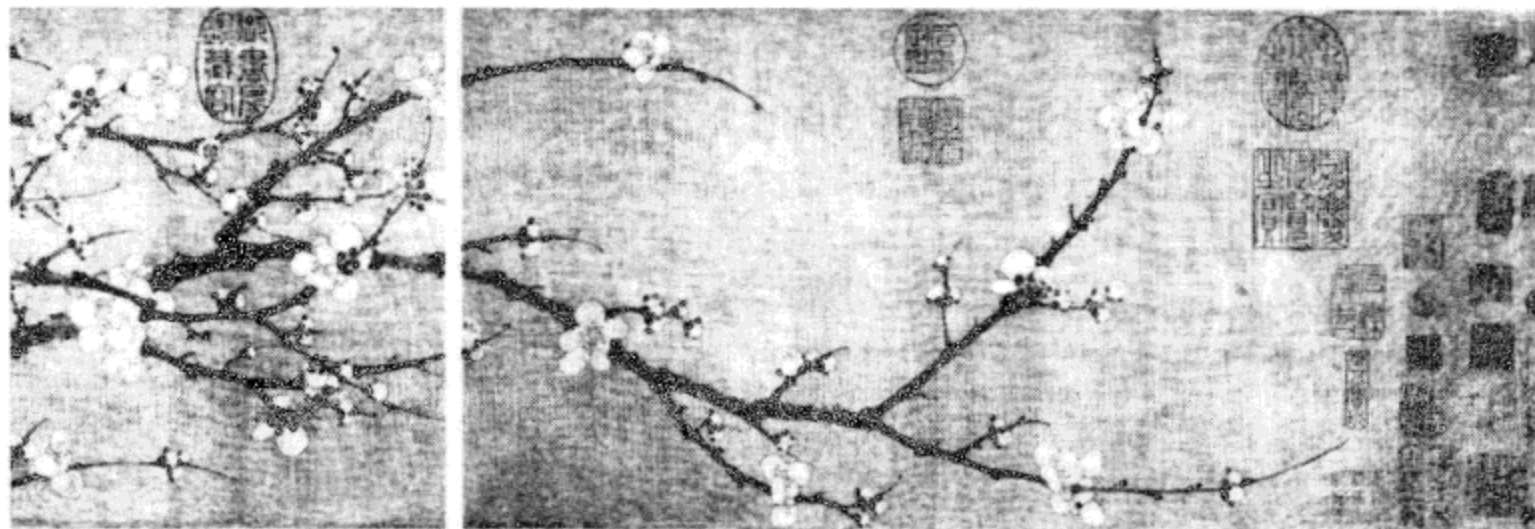
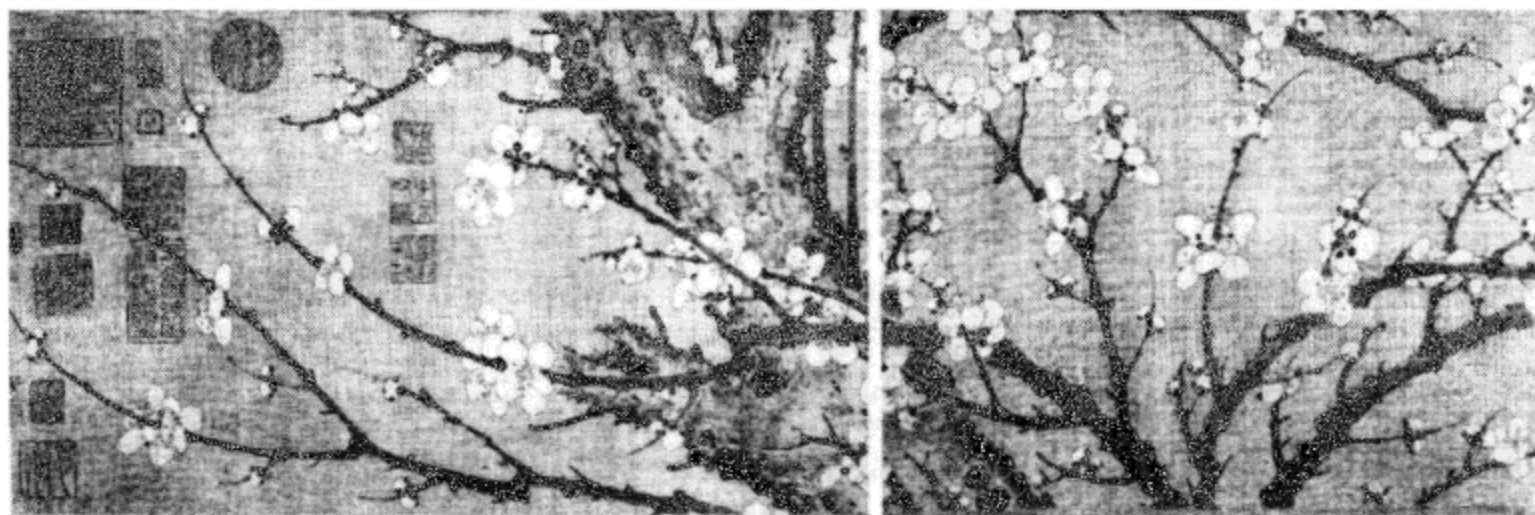


图版 3 扬无咎(1097—1169):《四梅图》,1165年,卷,纸本水墨,纵37厘米,横358.8厘米,北京故宫博物院藏。

数字水印
PDG

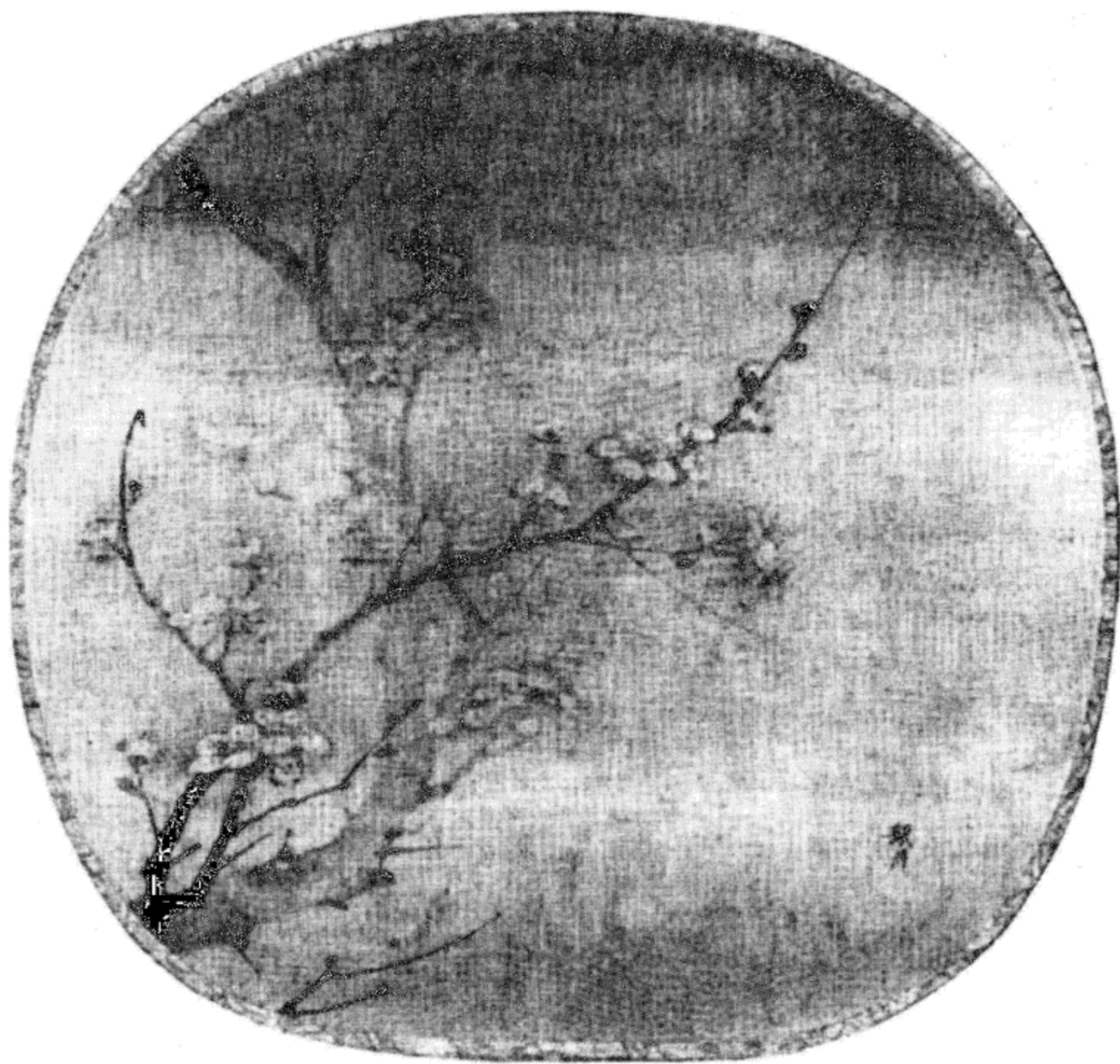


图版 4 徐禹功(1141? —?):《雪中梅竹图》,日期不明,卷,绢本水墨,纵 30 厘米,横 122 厘米,辽宁省博物馆藏。

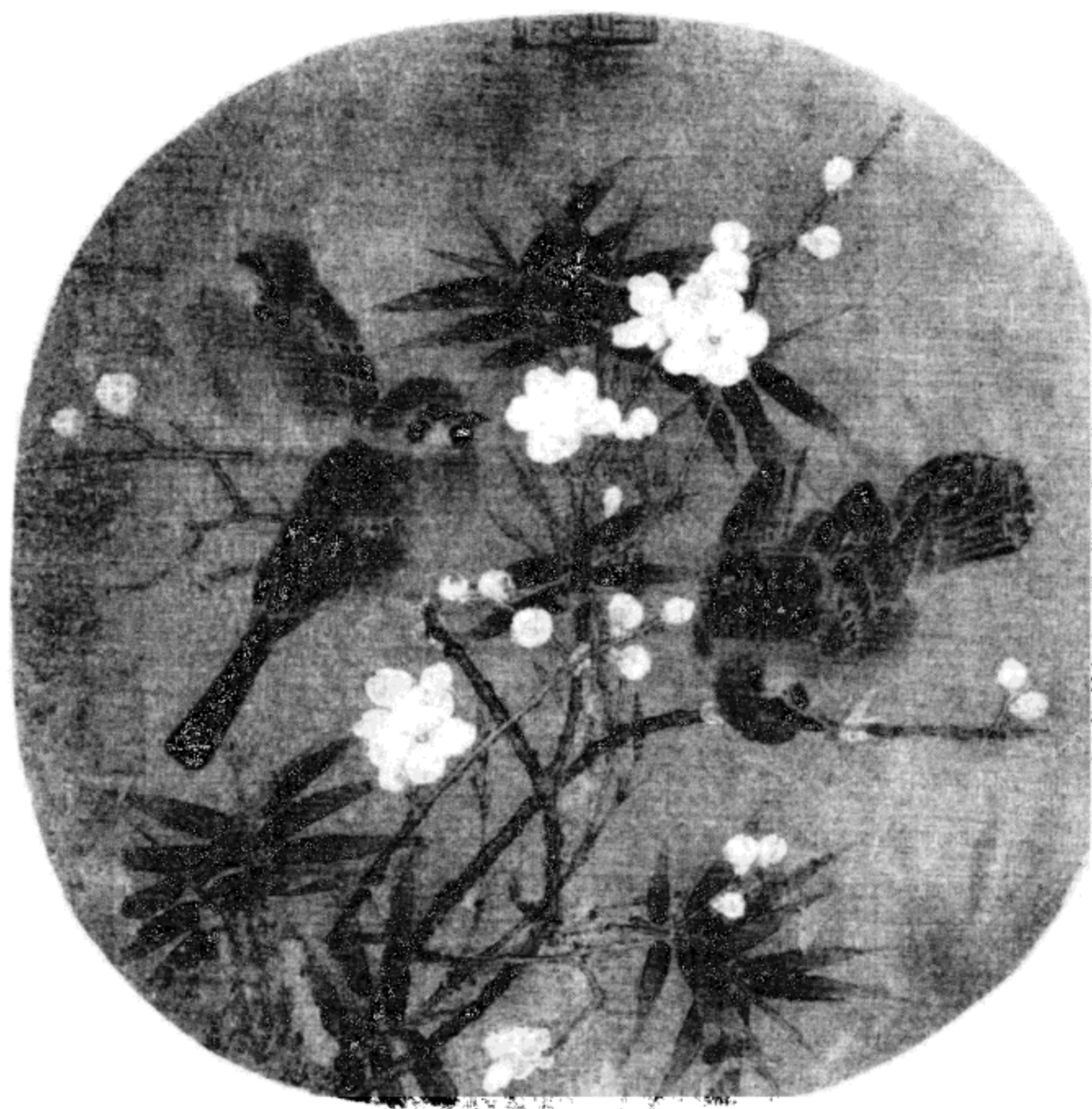


图版 5 岩叟(活动于 13 世纪?):《梅花诗意图》,日期不明,卷,绢本水墨,纵 19.2 厘米,横 112.8 厘米,美国弗利尔美术馆藏。

数字
资源
PDG

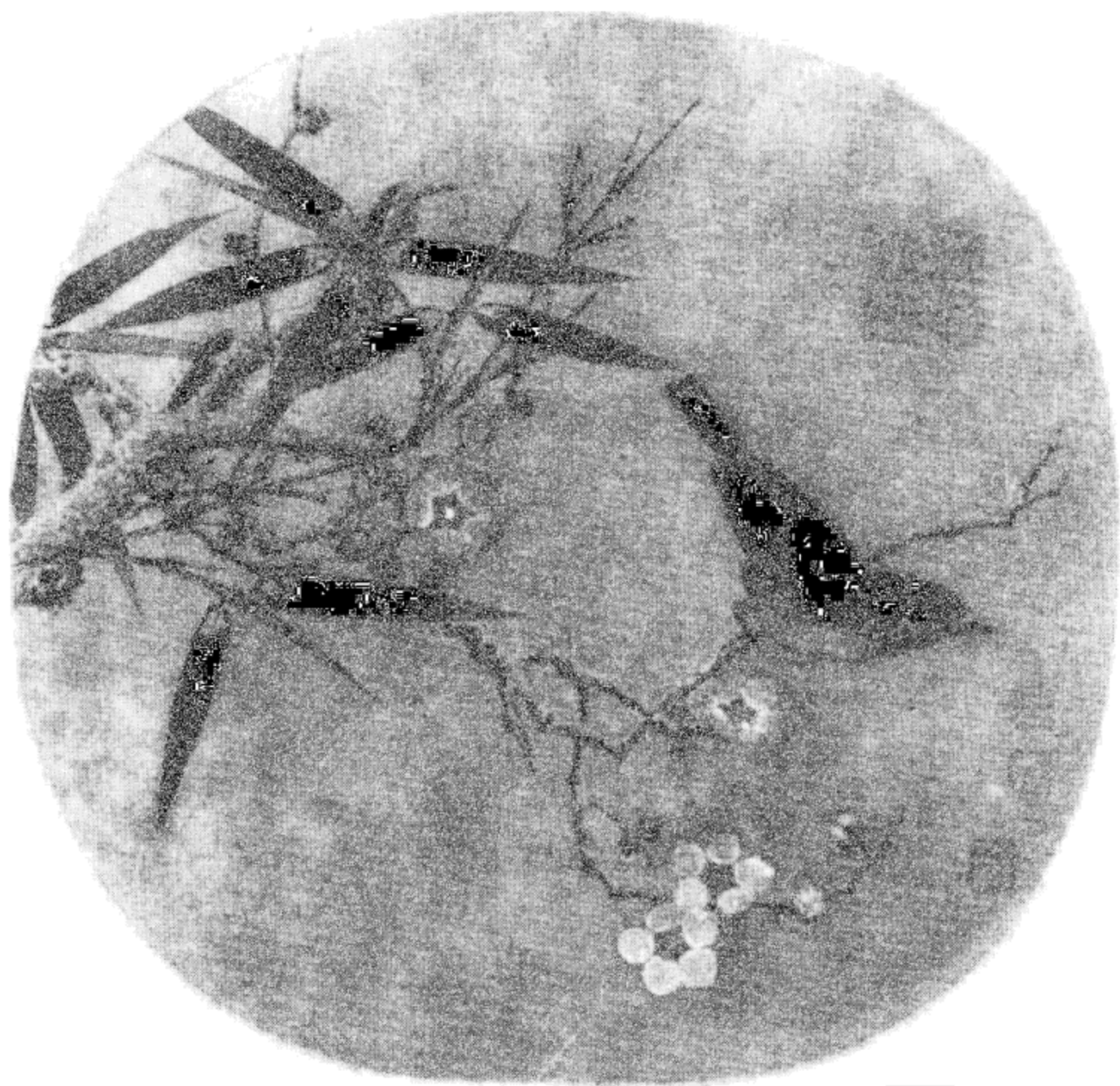


图版 6 颜辉(活动于 13 世纪晚期—14 世纪早期):《月梅图》,日期不明,纨扇,绢本水墨,纵 25.5 厘米,横 27.6 厘米,美国克里夫兰美术馆藏。



图版 7 佚名画家(12世纪晚期):《梅花竹雀图》,纨扇,绢本设色,纵 25.7 厘米,横 26.7 厘米,美国纽约大都会博物馆藏。

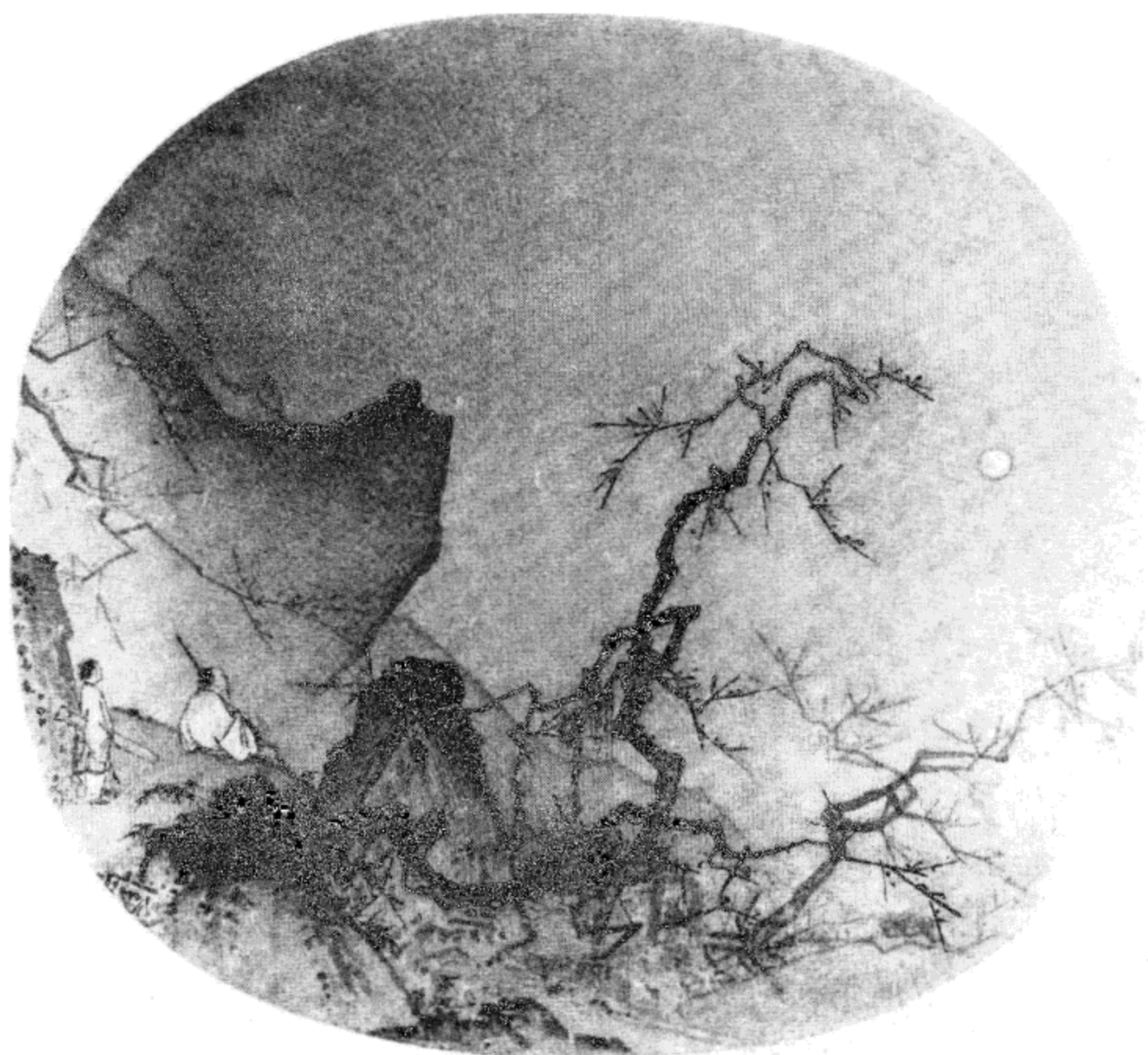
故宫博物院
PDG



图版 8 佚名画家(12 世纪晚期):《梅竹雀图》,纨扇,绢本设色,纵 25.1 厘米,横 15.79 厘米,C. C. Wang 家藏。

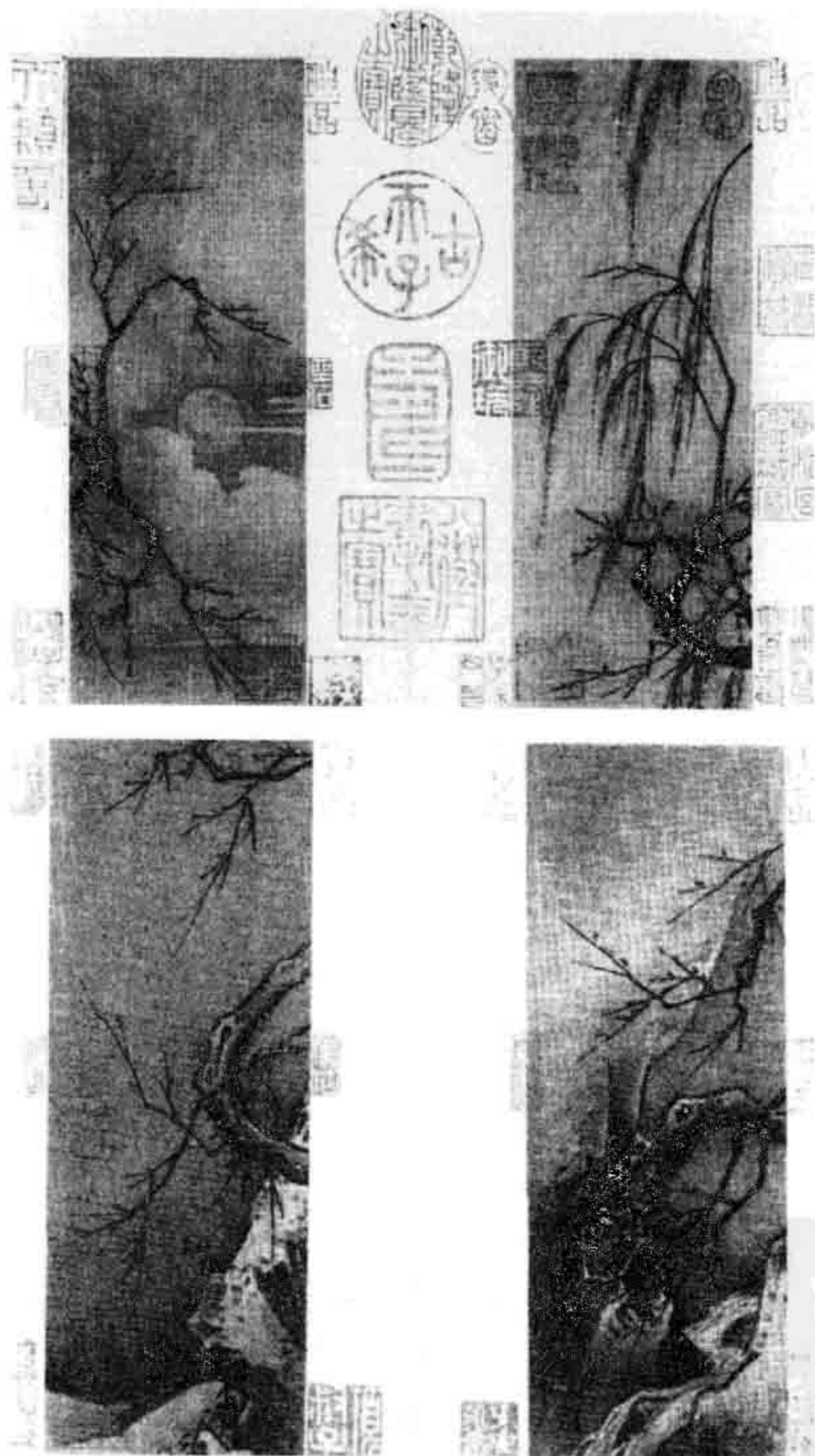


图版9 托名马远(活动于1190—1225年):《华灯侍宴图》,轴,绢本设色,纵111.9厘米,横53.1厘米,台北故宫博物院藏。



图版 10 马远(活动于 1190—1225 年):《观梅图》,日期不明,纨扇,绢本设色,纵 25.1 厘米,横 26.7 厘米,美国纽约大都会博物馆藏。

艺术知识
PDG



图版 11 马远(活动于 1190—1225 年):《小品十四开》,日期不明,册页,绢本设色,纵 20 厘米,横 7.3 厘米,私人收藏。

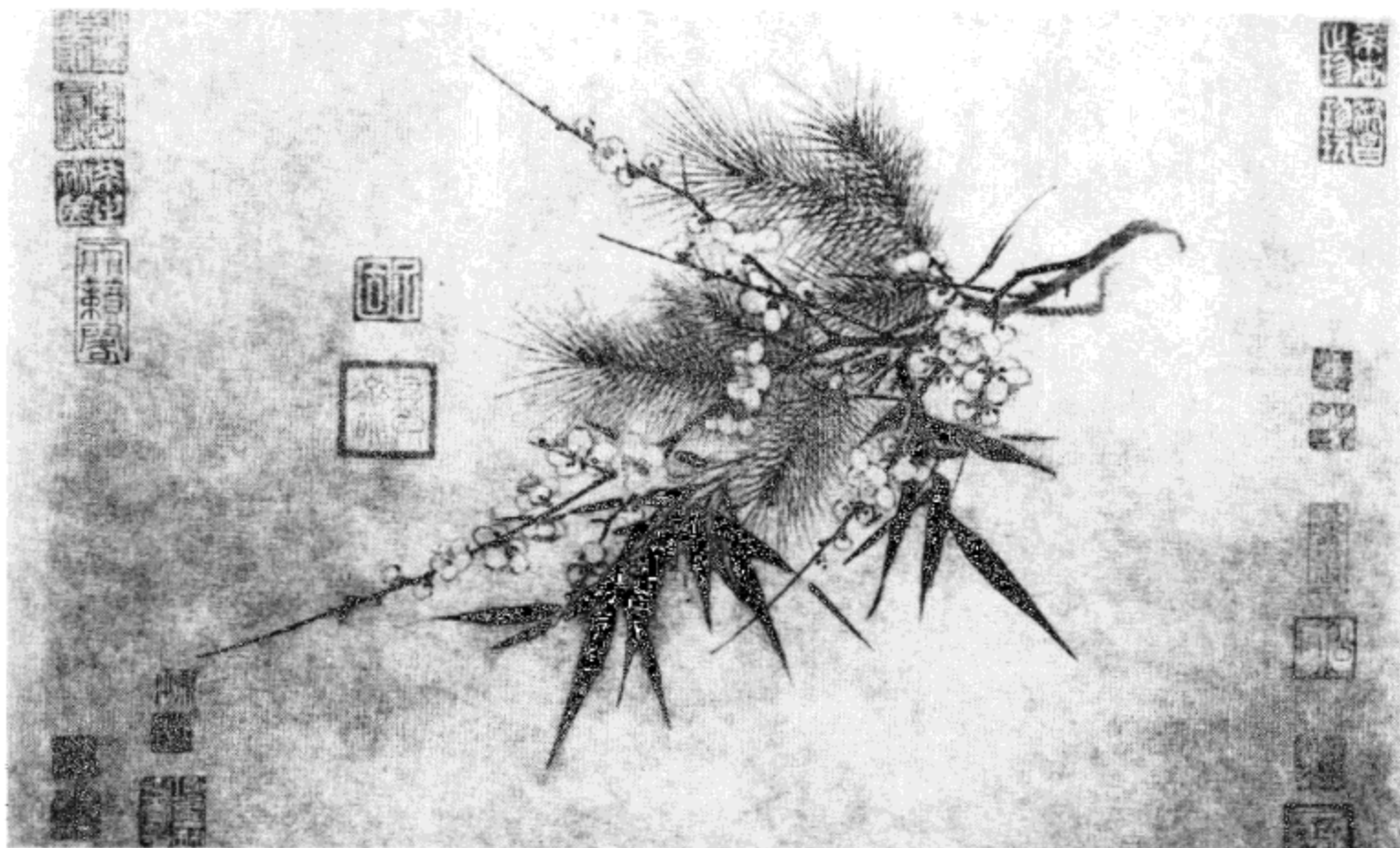


图版 12 马麟(活动于 13 世纪前半期):《层叠冰绡图》, 1216 年,轴,绢本设色,纵 101.7 厘米,横 49.06 厘米,北京故宫博物院藏。



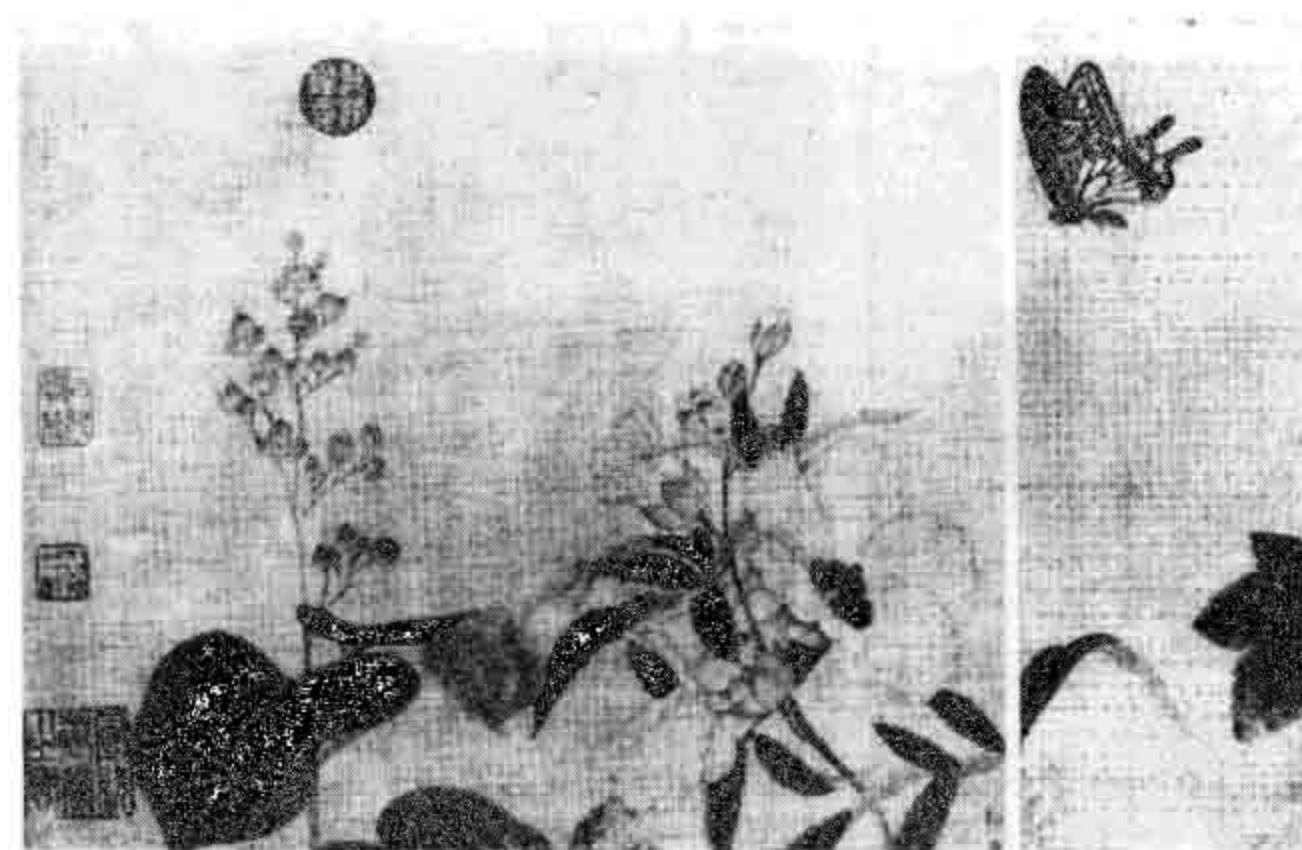
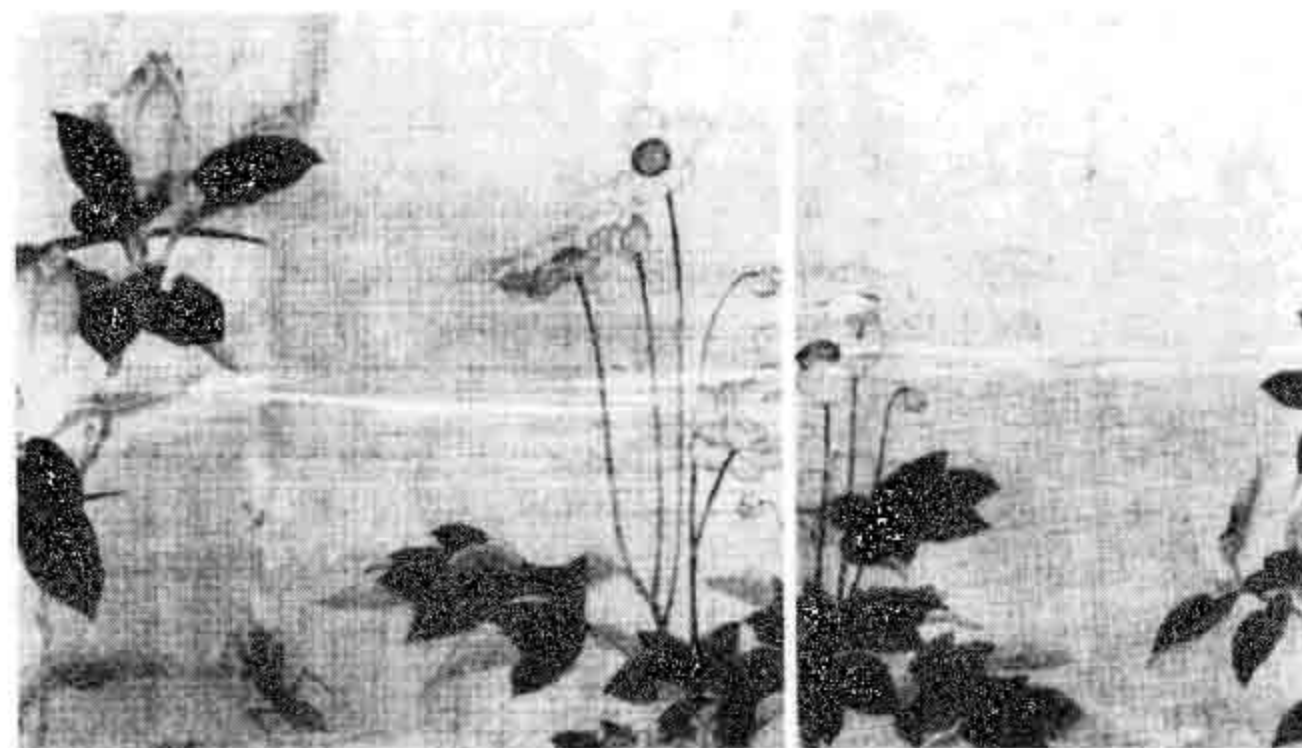
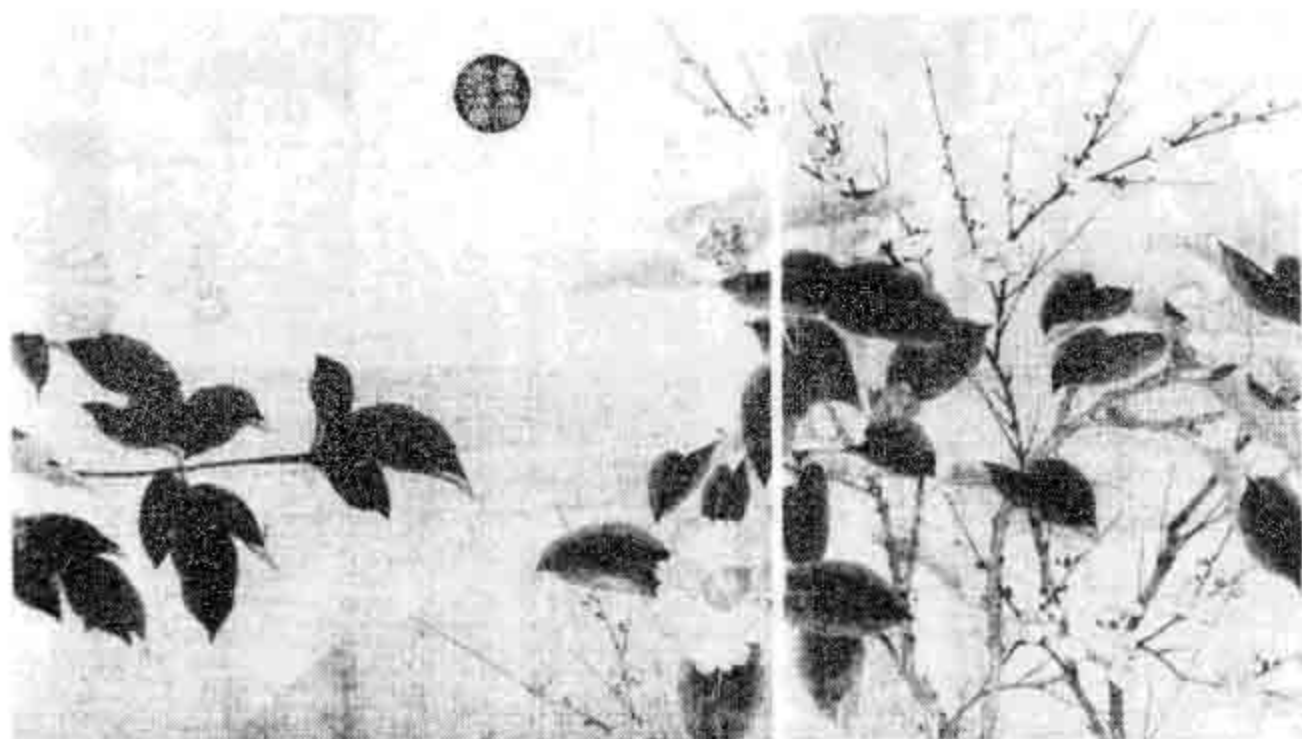
图版 13 马麟(活动于 13 世纪前半期):《芳春雨霏图》,册页,绢本浅设色,纵 27.5 厘米,横 41.6 厘米,台北故宫博物院藏。

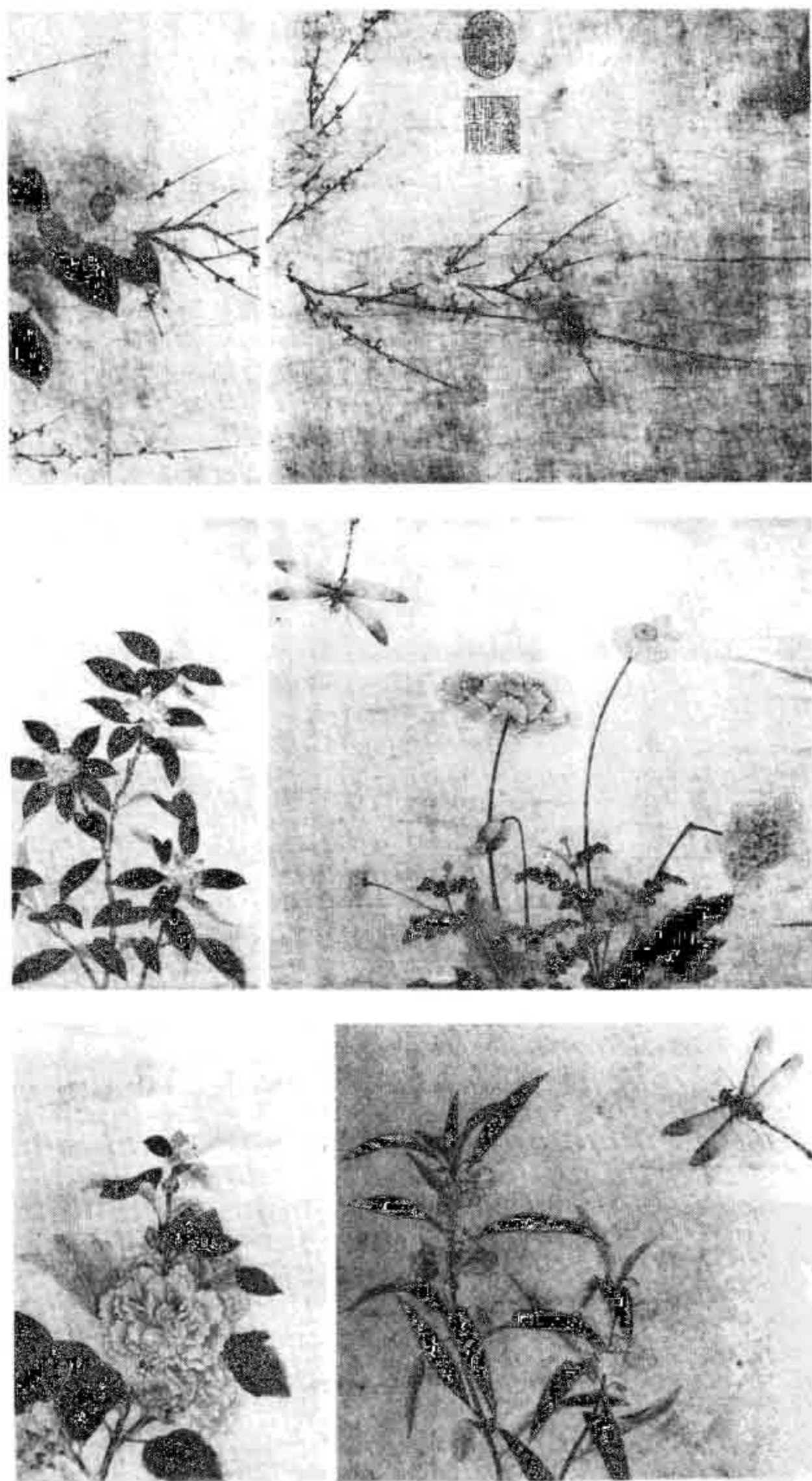




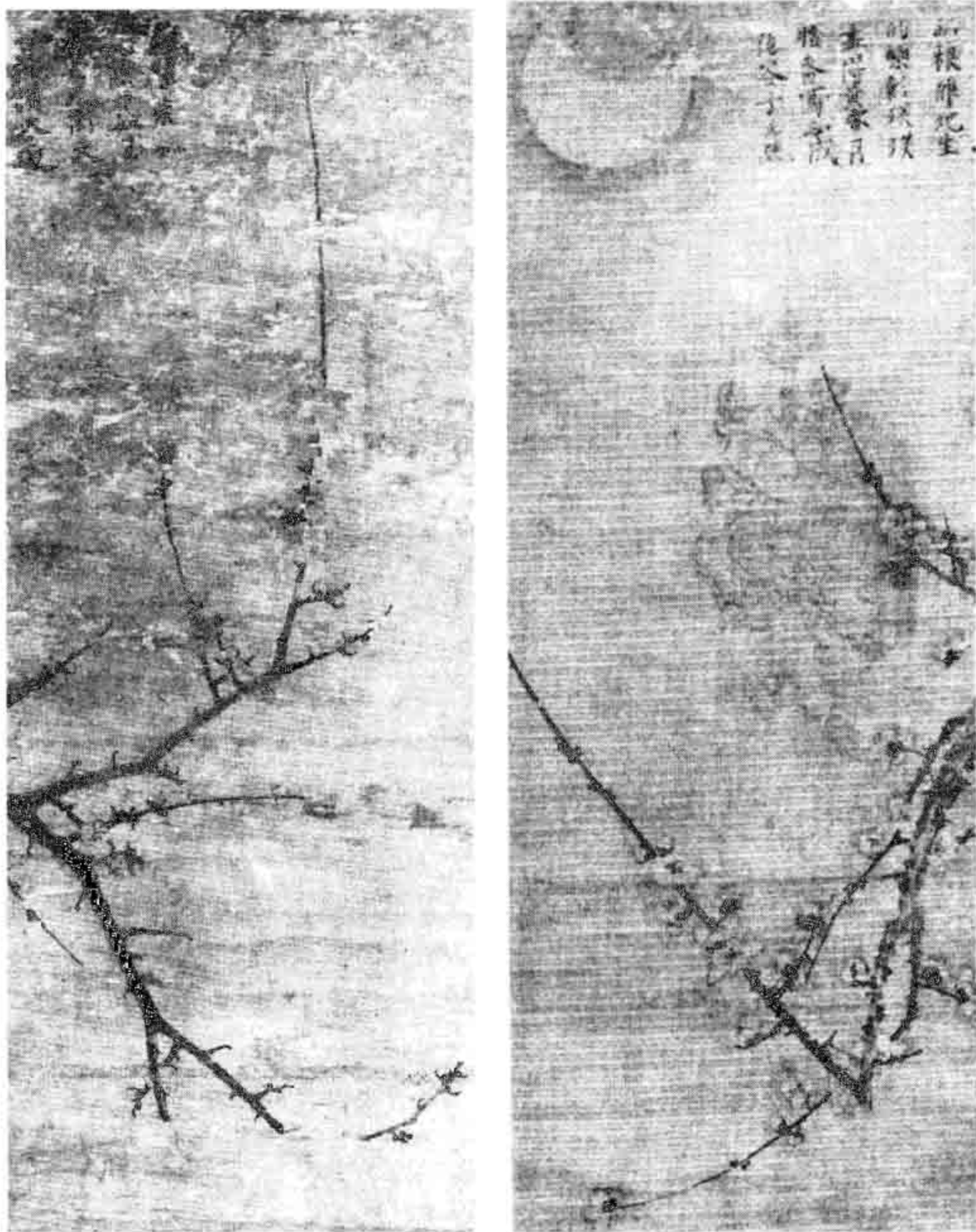
图版 14 赵孟坚(1199—1264):《岁寒三友图》,日期不明,册页,纸本设墨,纵 32.2 厘米,横 53.4 厘米,台北故宫博物院藏。

赵孟坚
知不足斋
PDG

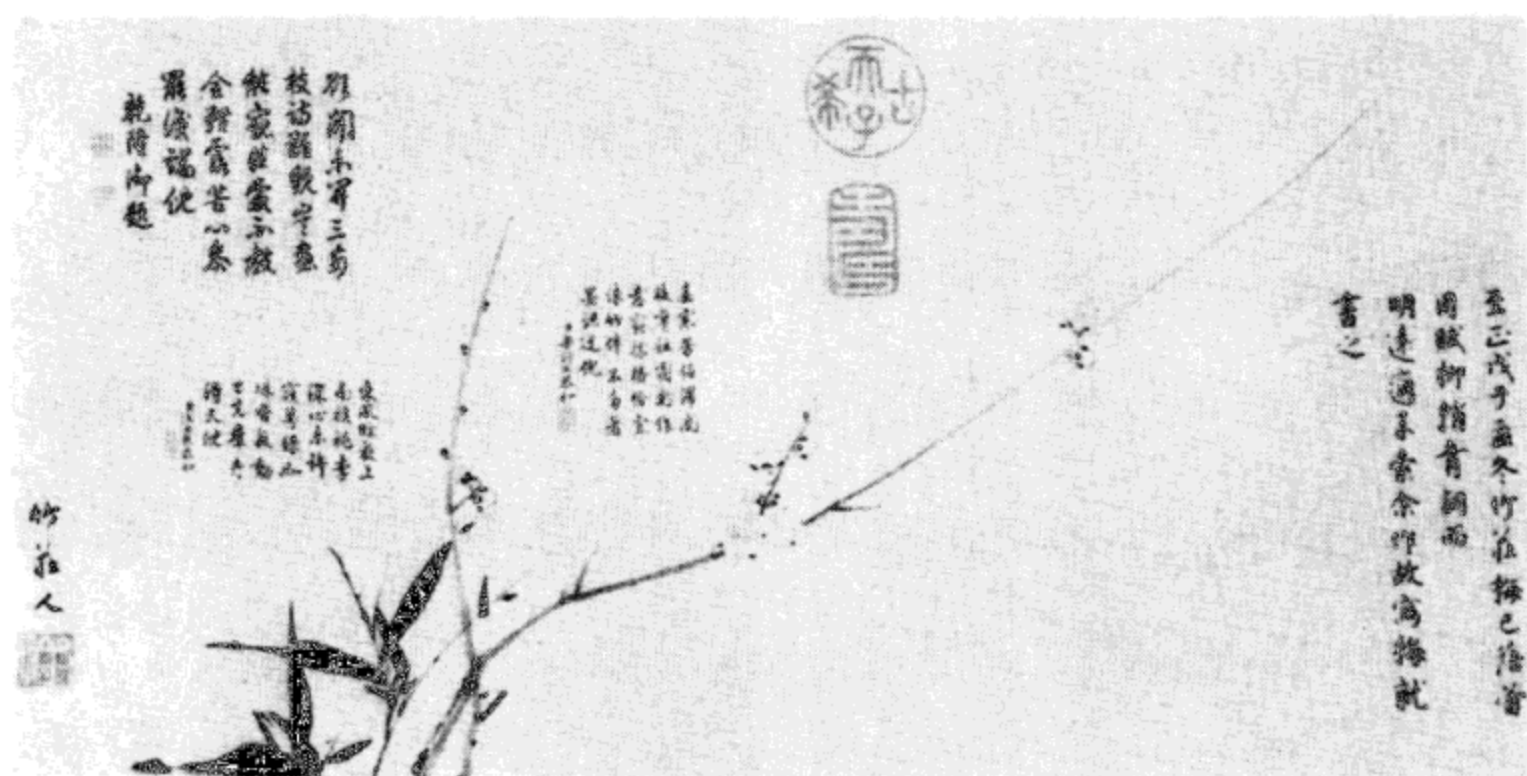




图版 15 佚名画家(13 世纪—14 世纪):《百花图》,卷,纸本设墨,纵 31.5 厘米,横 169.3 厘米,北京故宫博物院藏。



图版 16 佚名画家(13世纪):《梅花图》,日期不明(1297前),对轴,纸本水墨,纵78.2厘米,横28.4厘米,日本京都东福寺栗棘庵藏。



图版 17 吴瓘(活动于 14 世纪中期):《梅竹图》,1348 年,卷,纸本水墨,纵 29.6 厘米,横 35 厘米,辽宁省博物馆藏。

数字水印
PDG



图版 18 吴镇(1280—1354):《墨梅图》,1348年,卷,纸本水墨,纵29.6厘米,横35厘米,辽宁省博物馆藏。

资源知识
PDG



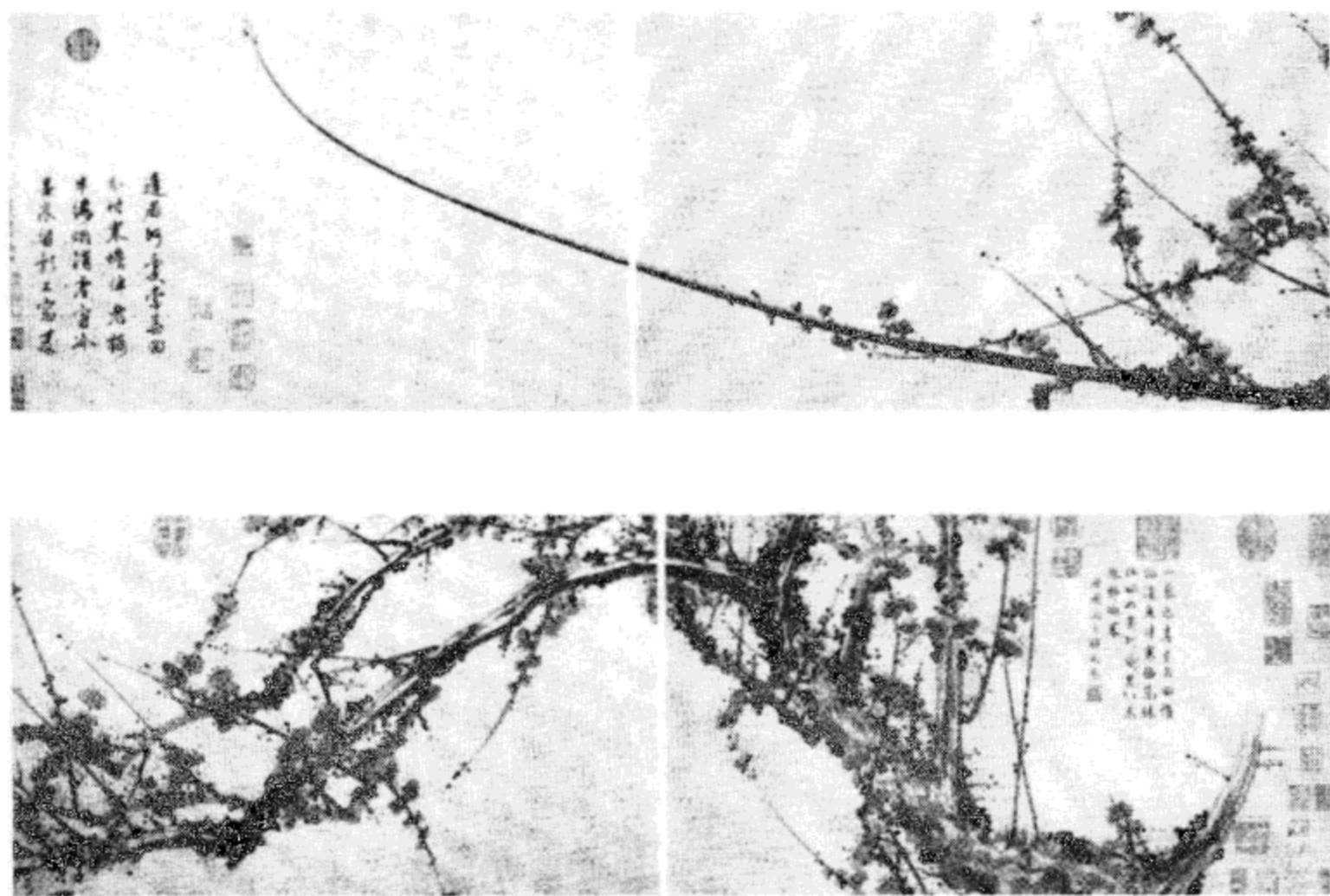
图版 19 杨辉(活动于 14 世纪后半期):《墨梅图》,日期不明,卷,纸本水墨,纵 30.2 厘米,横 62.5 厘米,美国西雅图艺术馆藏。



图版 20 佚名画家(14世纪?)(传统托名王冕[卒于1359年]所作):《墨梅图》,日期不明,轴,纸本设墨,纵152厘米,横33厘米,美国纳尔逊-阿金斯博物馆藏。



图版 21 佚名画家(14 世纪?)(传统托名王冕[卒于 1359 年]所作):《墨梅》,日期不明,轴,纸本设墨,纵 92.4 厘米,横 31.7 厘米,日本京都国立博物馆藏。

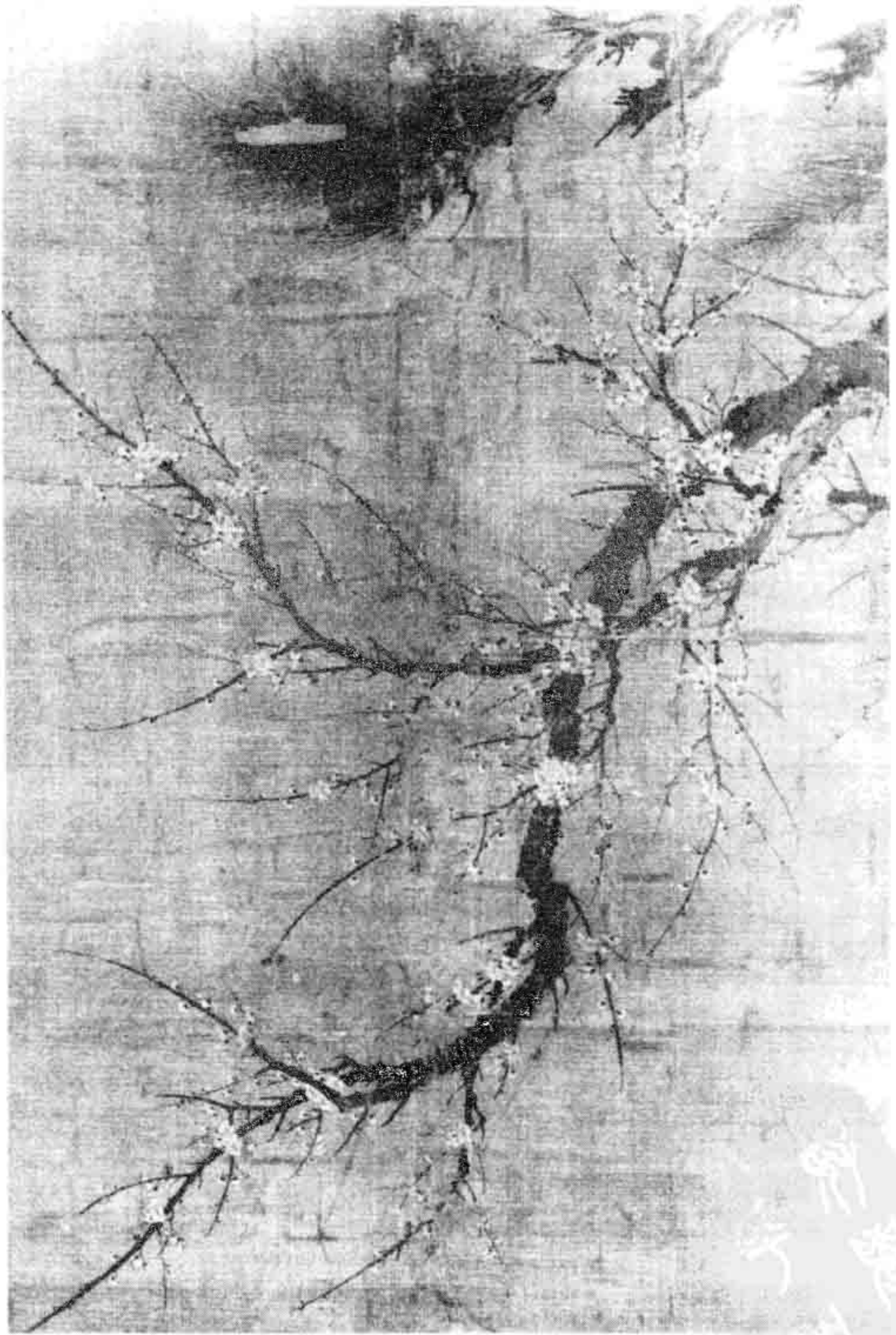


图版 22 邹复雷(活动于 14 世纪中期):《春消息图》,1360 年,卷,纸本水墨,纵 34.1 厘米,横 223.5 厘米,美国弗利尔美术馆藏。

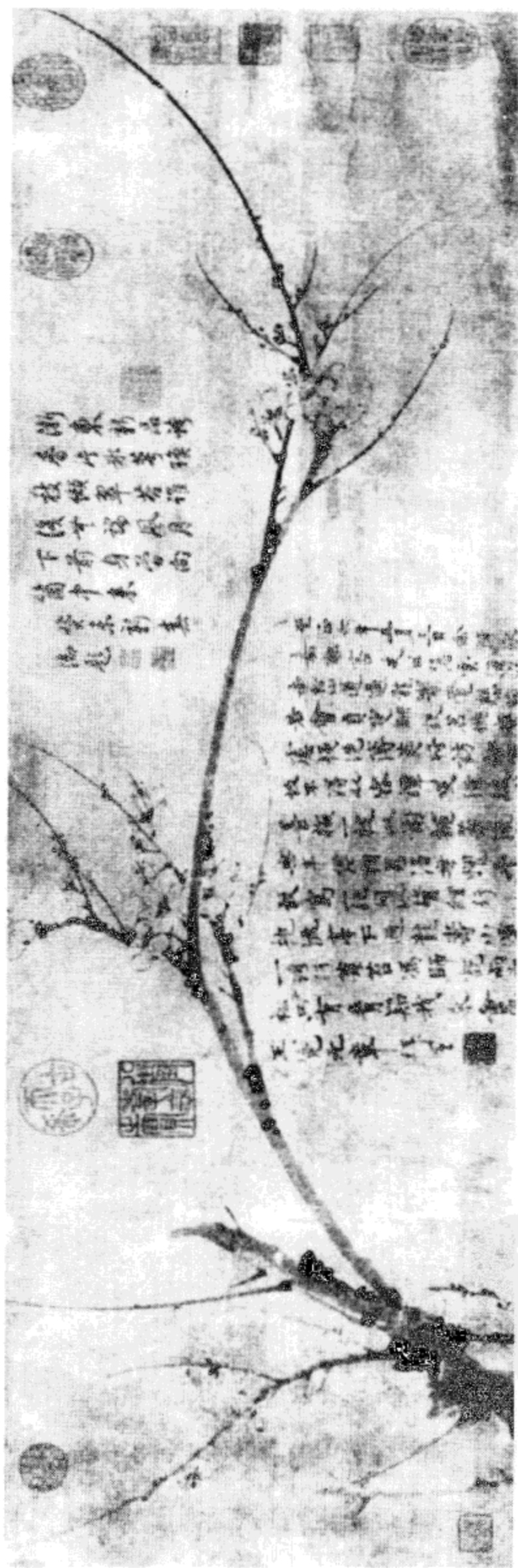




图版 23 吴太素(活动于 14 世纪中期):《墨梅》,日期不明,轴,纸本水墨,纵 116.5 厘米,横 40.4 厘米,日本兵库县尼崎藪本浩三集。



图版 24 吴太素(活动于 14 世纪中期):《松梅图》,日期不明,轴,绢本设墨,纵 149.9 厘米,横 93.9 厘米,日本山梨县大山寺藏。



图版 25 王冕(卒于 1359 年):《墨梅图》,1346 年,卷,纸本水墨,纵 30.8 厘米,横 92.2 厘米,上海博物馆藏。





图版 26 王冕(卒于 1359 年):《墨梅图》,日期不明,卷,纸本水墨,纵 32.1 厘米,横 52.6 厘米,北京故宫博物院藏。





图版 27 王冕(卒于 1359 年):《墨梅图》,日期不明,轴,纸本水墨,纵 138.5 厘米,横 25.7 厘米,美国耶鲁大学美术馆藏。

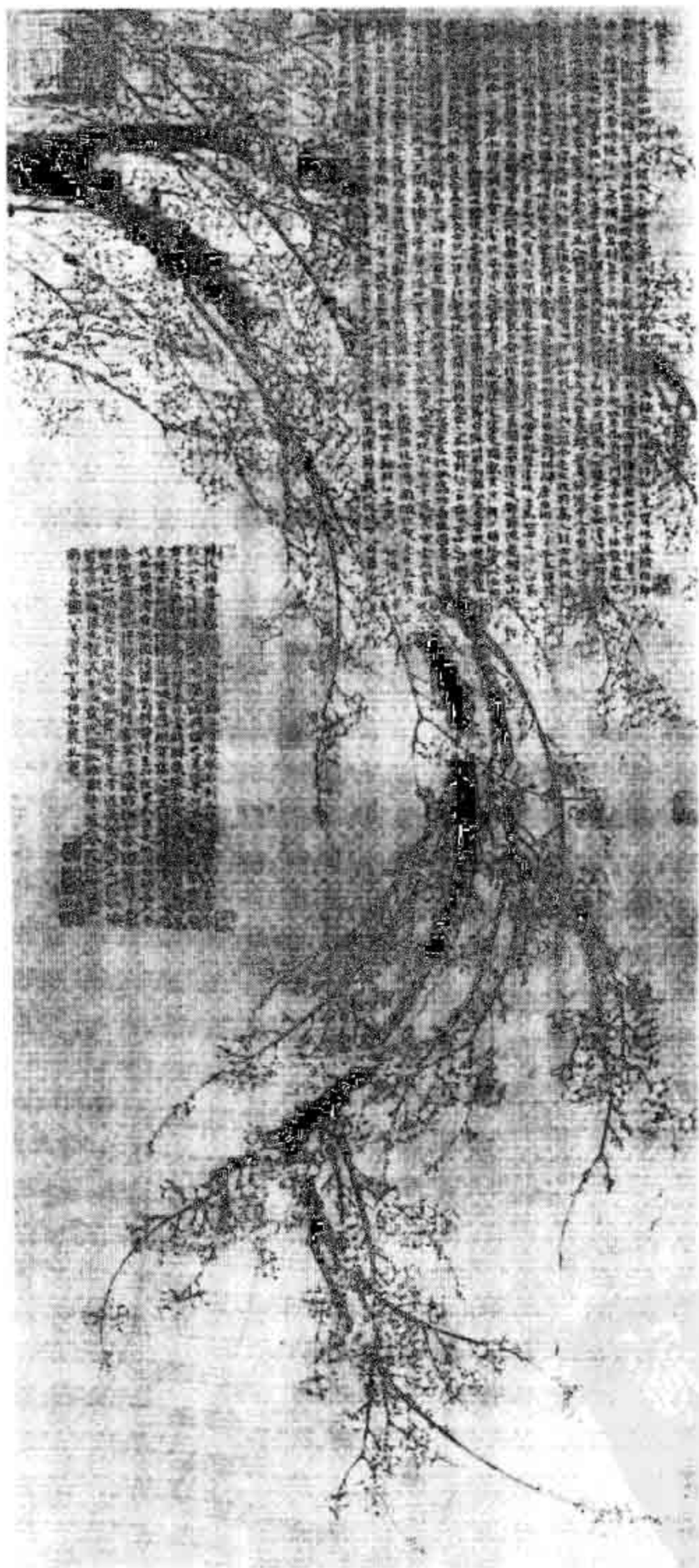




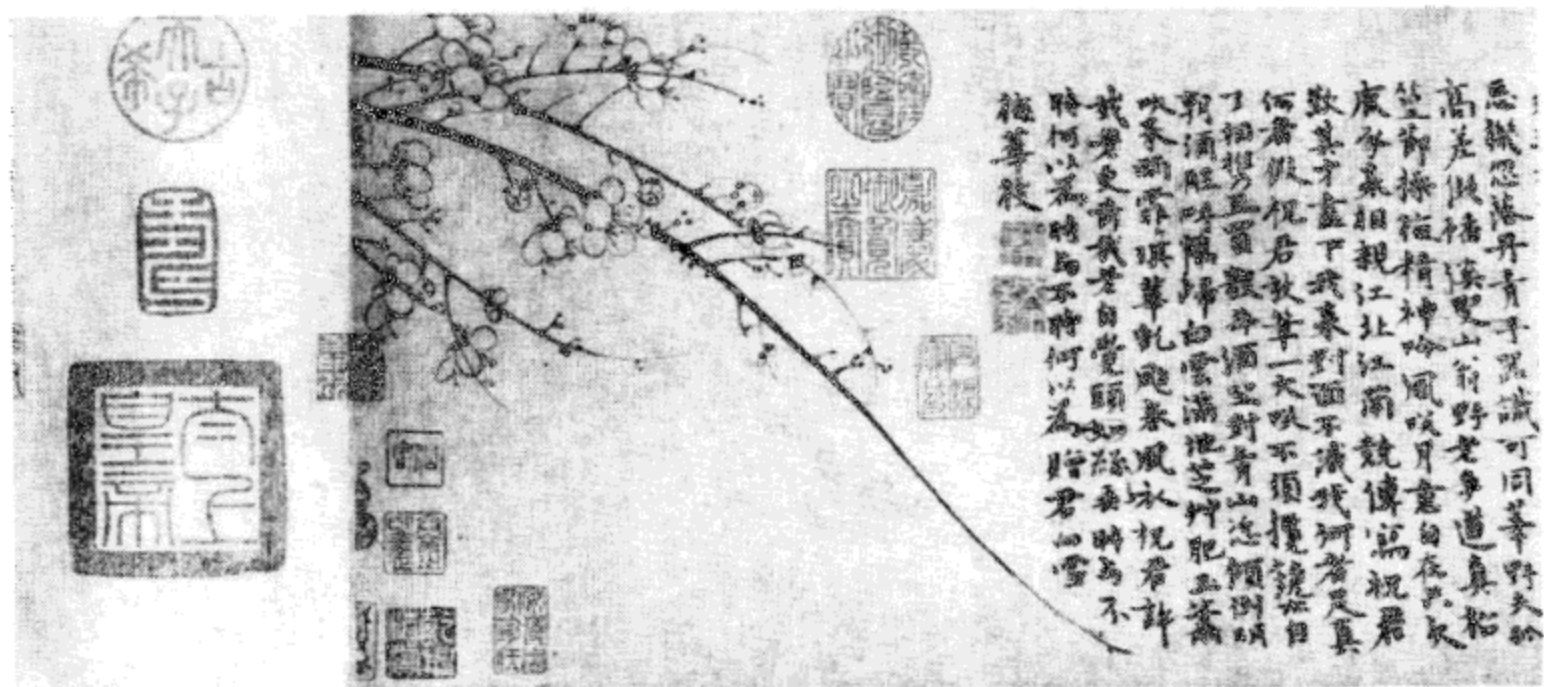
图版 28 王冕(卒于 1359 年):《墨梅图》,1355 年,轴,纸本水墨,纵 68 厘米,横 26 厘米,上海博物馆藏。



图版 29 王冕(卒于 1359 年):《墨梅图》,1355 年,轴,纸本水墨,纵 155.0 厘米,横 57.3 厘米,日本正木美术馆藏。



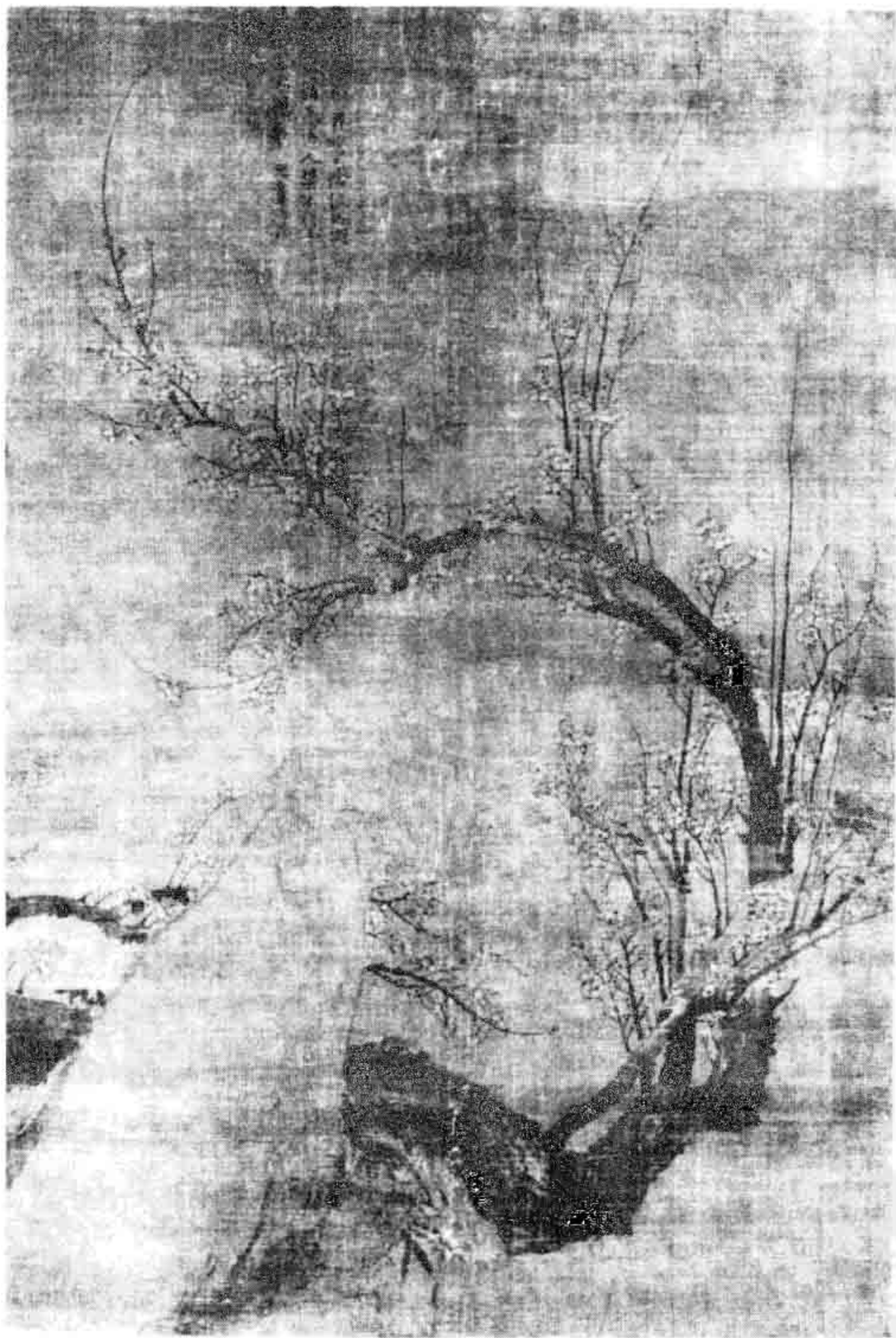
图版 30 王冕(卒于 1359 年):《照水古梅图》,1355 年,轴,纸本水墨,北京邵福瀛收藏。



图版 31 王冕(卒于 1359 年):《自题画梅诗》,日期不明,卷,纸本水墨,纵 22.4 厘米,横 351.2 厘米,台北故宫博物院藏。



图版 32 王冕(卒于 1359 年):《断桥香雪图》,日期不明(14 世纪 50 年代),轴,绢本设墨,纵 113 厘米,横 49.5 厘米,美国纽约大都会博物馆藏。



图版 33 王冕(卒于 1359 年):《墨梅图》,日期不明,轴,绢本设墨,纵 143.8 厘米,横 97.1 厘米,日本皇室藏。



图版 34 王冕(卒于 1359 年):《墨梅图》,日期不明,轴,绢本设墨,收藏地点不详,据《支那名画宝鉴》影印。



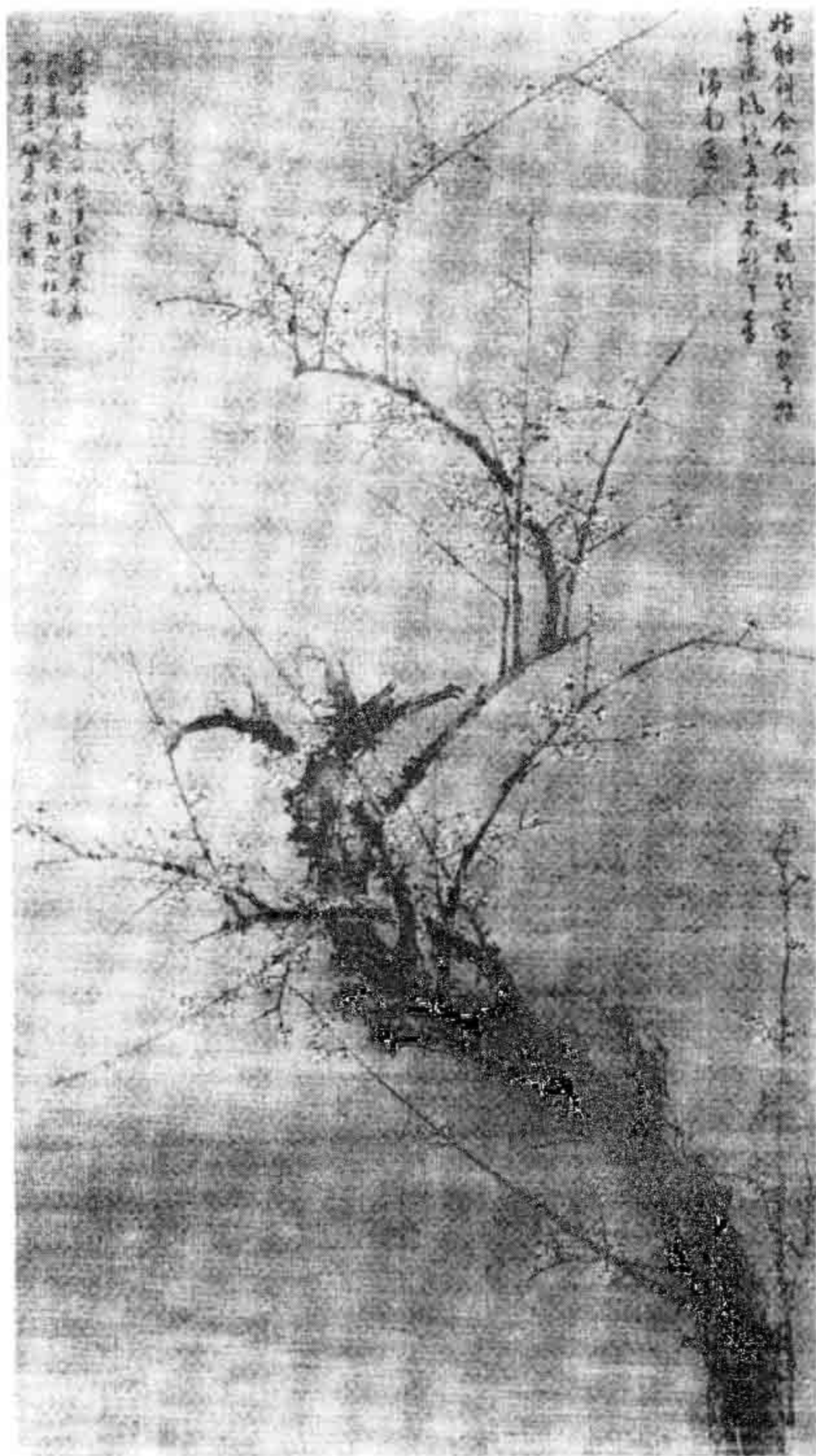
图版 35 陈录(活动于 1436—1449 年):《万玉图》,1437 年,轴,绢本设墨,纵 111.75 厘米,横 57.15 厘米,台北故宫博物院藏。



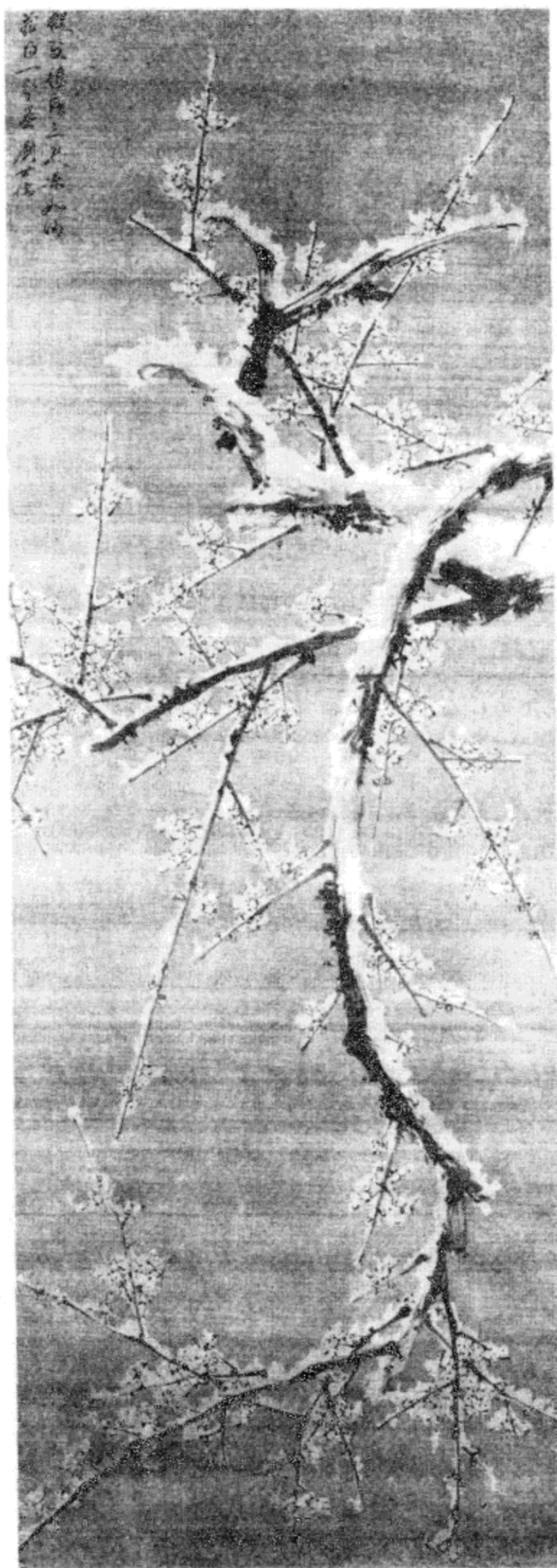
图版 36 陈录(活动于 1436—1449 年):《墨梅图》,1446 年,轴,绢本设墨,纵 147.2 厘米,横 73.4 厘米,日本东京国立博物馆藏。



图版 37 王谦(活动于 14 世纪中期):《卓冠群芳图》,1446 年,轴,绢本设墨,纵 206.4 厘米,横 117.6 厘米,上海博物馆藏。



图版 38 刘世儒(活动于 16 世纪):《梅枝图》,日期不明,轴,绢本设墨,纵 180.3 厘米,横 98.4 厘米,哈佛大学艺术博物馆藏。



图版 39 刘世儒(活动于 16 世纪):《雪梅图》,日期不明,轴,绢本设墨,纵 174.6 厘米,横 61.4 厘米,美国纽约大都会博物馆藏。



图版 40 徐渭(1521—1592):《梅花图》,日期不明,轴,纸本设置,纵 30.0 厘米,横 110.0 厘米,南京博物馆藏。

徐渭
徐渭
PDG