

艺苑掇英

第七十一期

上海人民美术出版社





搗練圖卷(局部) 唐 張 萱 (宋摹本)

:1(71)
2004

ISBN 7-5322-4145-9



9 787532 241453 >

國內定價: 39.00 圓

名譽顧問

楊仁愷

楊 涵

單國霖

主 編

周衛明

副主編

徐建融

責任編輯

周衛明

馬燮文

助理編輯

楊尚峰

裝幀設計

清 遠

技術編輯

殷小雷

藝苑掇英

第七十一期

主 辦

上海人民美術出版社

(上海市長樂路 672 弄 33 號)

郵編: 200040

編輯出版

《藝苑掇英》編輯部

電話: 54044520 × 306

54030562

製 版

上海立藝彩印製版有限公司

印 刷

上海中華印刷有限公司

發 行

上海人民美術出版社

經 銷

全國新華書店

版 次

2004 年 9 月第 1 版, 第 1 次印刷

開 本 787 × 1092 1/8

印 張 8

書 號

ISBN 7-5322-4145-9/J · 3802

國內定價 39.00 圓

傳記瑤臺風
露稀神偶
事業老猶疑
果妙臣朔真
三竊何用長
安乞米為
白石老人舊句



戊子年八歲齊白石畫于京華城西鏡屋



六一 東方朔圖軸 近代 齊白石 紙本 設色 縱一一二厘米 橫四八厘米

此寫東方朔偷桃故事,其老頑性情,令人捧腹。白石老人屢屢寫此,蓋竊得畫道三昧,神仙即是俗骨,俗骨亦是神仙也。用證不似之似,似亦不似,當今天雨鬼哭。

藝苑掇英 第七十一期

目錄

圖版

一 木蘭從軍圖軸	清	任頤	封面
二 搗練圖卷	唐	張萱(宋摹本)	一
三 行書(扇頁)	明	張灝	九
四 墨竹圖卷	元	吳鎮	一〇
五 天臺神遊圖卷	明	金鑄	一六
六 草書(扇頁)	清	葉鳳毛	一七
七 荷石圖卷	清	朱奎	一八
八 山水圖軸	清	王時敏	二〇
九 八仙圖軸	清	黃慎	二一
一〇 行書散文軸	清	張照	二二
一一 牧牛圖(扇頁)	清	姜瑩	二三
一二 漁婦圖(扇頁)	清	顧澐	二三
一三 仿子久山水圖(扇頁)	清	朱昂之	二四
一四 香夢春酣圖(扇頁)	清	王禮	二四
一五 秋花錦石圖(扇頁)	清	任薰	二五
一六 人物行書圖(扇頁)	清	任薰 沈景修	二五
一七 蘭石鵲鴉圖頁	清	任薰	二六
一八 鍾馗圖軸	清	任頤	二七
一九 義之牧鵝圖軸	清	任頤	二八
二〇 嚴子陵釣灘圖軸	清	任頤	二九
二一 松鼠藤花圖軸	清	任頤	三〇
二二 鹿車圖軸	清	任頤	三一
二三 田園風味圖(扇頁)	清	任頤	三二
二四 桃花鸚鵡圖(扇頁)	清	任頤	三三
二五 紅薇飛禽圖(扇頁)	清	任頤	三四
二六 吳牛喘月圖(扇頁)	清	任頤	三四
二七 藤花棲禽圖頁	清	任頤	三五
二八 秋江漁父圖(扇頁)	清	任頤	三五
二九 紫藤圖頁	清	任頤	三六
三〇 西江竹樓圖(扇頁)	清	任頤	三六
三一 枇杷飛蛾圖頁	清	任頤	三七
三二 蓮舟人物圖(扇頁)	清	任頤	三八
三三 白石詩意圖頁	清	任頤	三八
三四 楓落吳江圖(扇頁)	清	任頤	三九
三五 山水圖頁	清	任頤 金德鑑	三九
三六 金碧山水圖頁	清	張熊	四〇
三七 喜鵲登梅圖(扇頁)	清	張熊	四〇
三八 青綠山水圖頁	清	張熊	四一
三九 霜荷竹石圖(扇頁)	清	胡公壽	四一
四〇 薔薇山雀圖(扇頁)	清	朱偶	四二
四一 荷花鴛鴦圖頁	清	朱偶	四二
四二 白花紅鸚圖(扇頁)	清	朱偶	四三
四三 採菱圖頁	清	錢慧安	四三
四四 人物故事四條屏	清	錢慧安	四四
四五 草書(扇頁)	清	包世臣	四六
四六 行楷(扇頁)	清	劉樞	四六
四七 重岩疊峰圖軸	清	李匡濟	四七
四八 東坡賞竹圖(扇頁)	清	沙馥	四八
四九 竹林行吟圖(扇頁)	清	沙馥	四八
五〇 庭園野趣圖頁	清	沙馥	四九
五一 虎溪三笑圖頁	清	徐祥	四九
五二 紫薇織娘圖頁	清	徐祥	五〇
五三 溪山策杖圖(扇頁)	近代	陸恢	五〇
五四 三老圖軸	近代	黃山壽	五一
五五 溪山烟雨圖頁(四開)	近代	吳石仙	五二
五六 雲山雨意圖頁	近代	吳石仙	五四
五七 松下撫琴圖頁	近代	倪墨耕	五四
五八 桃實圖軸	近代	吳昌碩	五五
五九 棕櫚仕女圖軸	現代	胡也佛	五六
六〇 青綠山水圖冊	現代	俞子才	五七
六一 東方朔圖軸	近代	齊白石	封三
六二 搗練圖卷(局部)	唐	張萱(宋摹本)	封底

文字

從《搗練圖》看北宋中期畫風之變 徐建融 八

「湖州竹派」和吳鎮《墨竹圖卷》 徐建融 一〇

滄海遺珠——王一亭舊藏海派名畫覽賞 徐建融 一九

淺談胡也佛的繪畫藝術 祝君波 五五

山川華滋 烟雲盡態 枕石 五六

——俞子才《青綠山水圖冊》賞析 枕石 五六

J121
41
:1 (71)
2004



木蘭從軍圖
張萱



二 搗練圖卷（局部之一） 唐 張 萱（宋摹本）

一 木蘭從軍圖軸 清 任 頤 紙本 設色
縱一三七·五厘米 橫五一·五厘米 （敬墨堂藏）（封面）

與《關河一望蕭索》同一人物，而布景不同，遂無蕭索之意，而有俊朗之姿。所謂“中華兒女多奇志，不愛紅裝愛武裝”，千古傳誦，此為濫觴。草木勾勒精密，鞍馬點厪淋漓，人物開相尤精妙，小兒女嬌嗔之態，眉目傳情。



搗練圖卷（局部之二） 唐 張萱（宋摹本）



搗練圖卷（局部之三） 唐 張萱（宋摹本）



搗練圖卷 唐 張 萱 (宋摹本) 絹本 設色 縱三七厘米 橫一四七厘米 (美國波士頓美術館藏)



搗練圖卷 (局部之四) 唐 張 萱 (宋摹本)



搗練圖卷（局部之五） 唐 張萱（宋摹本）



搗練圖卷（局部之六） 唐 張 萱（宋摹本）



搗練圖卷（局部之七） 唐 張 萱（宋摹本）

從《搗練圖》看北宋中期畫風之變

徐建融

據鄧椿《畫繼》云：“畫之六法，難於兼全，獨唐吳道子、本朝李伯時始能兼之耳。然吳筆豪放，不限長壁大軸，出奇無窮；伯時痛自裁損，只於澄心紙上運奇布巧，末見其大手筆。非不能也，蓋實矯之，恐其或近衆工之事。”這段話，實際上提示了中國古典畫風在北宋中期前後的一大轉變：由“不限長壁大軸”的“大手筆”轉向了“只於澄心紙上運奇布巧”的小趣味。前者的創作，更顯得是工程性的、勞役性的，而後者的創作，則更顯得是藝術性的、抒情性的。但李公麟對唐代衆工的這一矯之，同時却也開創了北宋中期之後衆工的創作方向。正像在此之前，作為文人的畫家如王維、孫位等也與吳道子等衆工一樣，多在“長壁大軸”上作“大手筆”的工程性、勞役性創作；從此之後，作為衆工的畫家如宣和畫院的待詔也與李公麟等文人一樣，多在“澄心紙上運奇布巧”，作小趣味的藝術性、抒情性創作。

那麼，落實到具體的技法上，兩者又有何不同呢？要能解釋這個問題，需要追溯到中國古典畫風在魏晉時期的另一大轉變。據謝赫《古畫品錄》：“古畫皆略，至協始精。”所謂“古畫”，在這裏指的是漢畫；而“協”，則是指東晉顧愷之的老師衛協。關於漢畫的略，從今天還可見到的漢墓壁畫足以充分地印證：一、率略，指作畫的態度十分隨意，以至對於形象的塑造，包括綫條的勾勒和色彩的塗染，都是離披缺落的，勾綫對於形象輪廓的刻畫既可以不閉合，也可以逸出，色彩對於形象體面的描繪既可以不填滿，也可以逸出；二、粗略，即勾勒的綫條可以很精闊，高30厘米的形象，勾綫可以粗到1厘米，色彩的塗染也很粗糙，不細膩，很生硬，不調和；三、簡略，即形象的塑造十分簡單，只求大體的效果而不注重細節。

那麼，衛協的精又是怎樣一種形態呢？由於他沒有作品傳世，我們多是根據歷來對於“工筆畫”的認識，並參照北宋後期和南宋的工筆畫作品來加以揣想。相對應地，它應該是：一、精工，指作畫的態度十分嚴謹，所以，對於形象的塑造，包括綫條的勾勒和色彩的渲染，都是毫髮無遺的，勾綫之於形廓，達到恰好的閉合，既不缺落也不逸出，色彩之於體面，也是三皴九染，恰好填滿形象的輪廓且不逸出；二、精細，指勾綫的纖細，如高30厘米的形象，最粗不過1毫米，色彩用渲染而不用塗染法，所以很細膩，不粗糙，很調和，不生硬；三、精密，即形象的塑造注重細節的逼真，巨細無遺。

然而，衛協的精，乃至晉唐五代北宋前期大多數畫家的精，撇開疏體不論，即使是密體，難道也是如此這般的嗎？試從北魏到唐的敦煌壁畫，以及孫位、徐熙、黃居寀、范寬、武宗元、郭熙、崔白等唐五代北宋前期畫家的傳世作品，可以分明地看到，這一時期的精，只是相對於漢畫的略而言，相對於北宋中期以後工筆畫的精，事實上還是略的。試以莫高窟的唐代壁畫而論：一、它的作畫態度既不率略，也不是十分精謹，所以，勾綫、色彩對於形象的塑造，既不嚴重缺落，也不嚴格閉合；二、它的描繪技法既不十分精略，也不十分精細，如30厘米高的形象，勾綫可以粗到5毫米，賦色用疊加式的塗染法，有不同色彩之間的過渡，但却不是化洽無痕；三、形象的描繪開始注重細節，但絕不是巨細無遺，相比於漢畫的簡略，要繁複些，相比於北宋中期以後工筆畫的瑣細，又要簡略些。所謂的精，以區別於漢畫的略的，端在於此；所謂的大手筆，以區別於嗣後工筆畫的小趣味情調的，亦端在此。而完成了這一畫法轉捩的，前推衛協為代表，後推李公麟為代表。

基於如上的認識，接下來我們便可以進入到關於天水摹張萱《搗練圖卷》的討論。

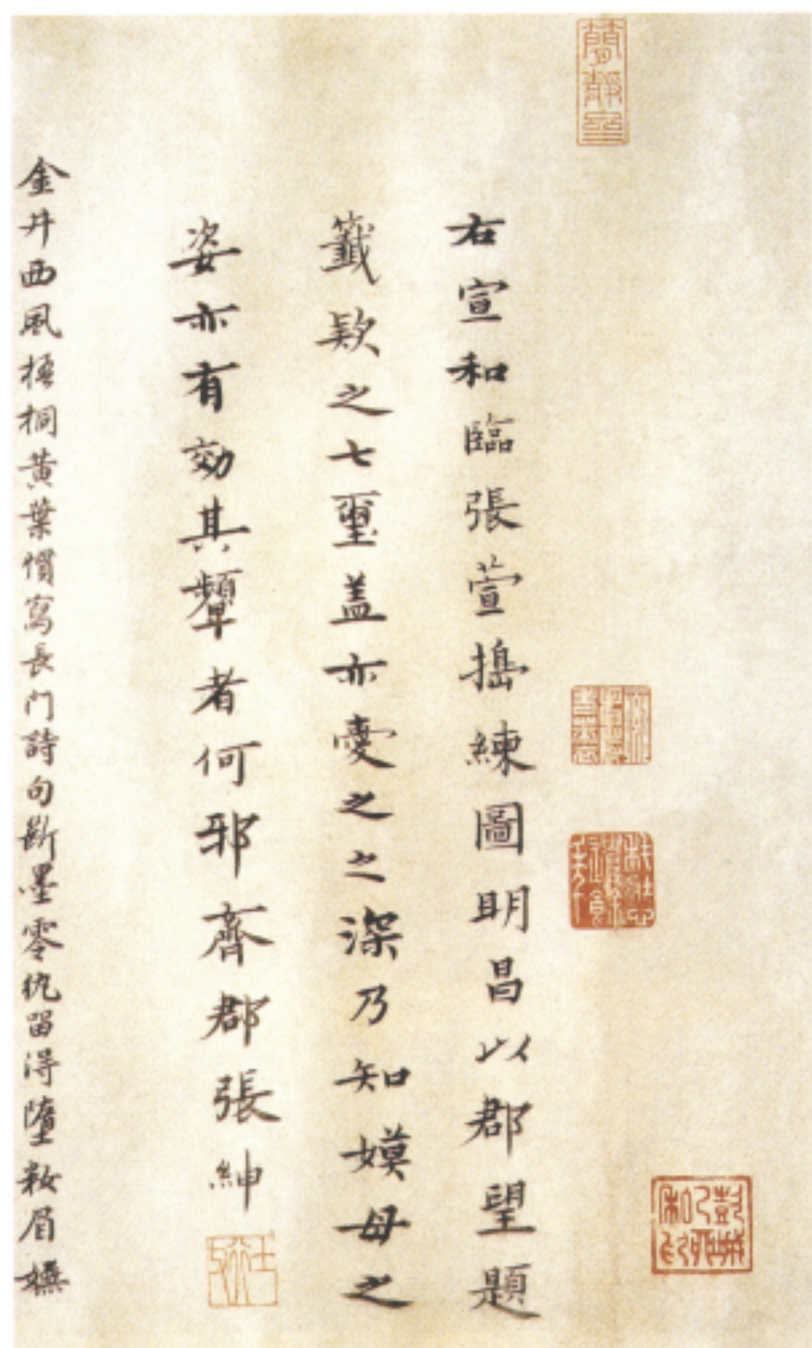
張萱，是唐玄宗時期最負盛名的綺羅人物畫家。所謂綺羅人物，也就是京城中的貴族仕女、貴游公子。因為他是宮廷集賢殿書院中的畫直官，也即御用的畫家，所以平時所交往的，多是官宦中人，熟悉這一階層的生活，自然也就以描繪他們的生活擅場。他的傳世作品，除這卷《搗練圖》外，還有一卷《虢國夫人遊春圖》，均為天水摹本。

所謂“天水摹”，也即宋徽宗趙佶所摹。但事實上并非他本人臨摹，而是他指導畫院中的畫工所摹。

這卷《搗練圖》，原存在宣和內府，應即是《宣和畫譜》著錄的“《搗練圖》一”。估計當時原迹已經嚴重破損，所以趙佶命畫院中的高手把它臨摹下來以免埋滅之厄。是即所謂“下真迹一等”，是古代沒有照相製版、印刷技術的條件下，傳承歷史名迹的最佳方式。靖康之難中，此卷隨諸多書畫珍寶被擄至金國的國都會寧，金章宗並在卷首題寫了“天水摹張萱搗練圖”的標籤。入清歸高士奇所有。民國初流失海外，現藏於美國波士頓美術館。畫卷涉及人物十二，其中八名宮中貴婦體態豐腴，衣飾華美，按勞動場景分成三組。起首四人正在搗練，兩人屈身執杵下搗，一人握杵稍事休息，另一人則依杵而立，左手挽起衣袖，似已香汗微滲，稍事休歇後欲作再次操杵。中部兩人組成第二組景象，一人理絲，背身側面坐於碧毯上，眼隨手動，和諧而專注；一人對面坐於腳凳上，手握金針，正聚精會神地縫製新練。卷末由三婦人、兩侍女、一女童組成第三組勞動場面，兩婦仰身用力扯練，一婦握熨鬥細心熨練，兩侍女一人執扇扇火，一人撐新練，新練下一女童天真爛漫，兀自嬉戲，為畫面平添幾分活潑的情趣。通覽全卷，畫家對於布局的安排，從人物的聚密聚散，高低大小，動作的分工協作，轉側反正，到色彩的青綠朱白，輕暈重施，既相對比，又相諧調，可謂曲盡匠心，却又如信手拈來，不落刻意的痕迹，洋溢着一片雍和安詳的氣象。

據文獻的記載，中國古代宮廷最早從周代開始便有宮蠶的傳統。每當春季，皇后率宮中貴婦親自養蠶取絲，織絹製衣，以彰顯自己雖位居尊貴，仍不忘立國之本，以母儀天下，倡導勤勞賢良的婦德。此圖的立意，當亦不外乎此，所以具有“成教化，助人倫”





的宣傳功能。

但問題是，從這件作品看，究竟又在多大程度上體認了張萱的畫風特色呢？

我們知道，古代的摹，對於一件歷史名迹的複製，主要是注重於以拷貝的響搗形式，來逼真地複製原作的造型形象，而不是具體的用筆技法，如書法作品中的雙勾廓填。因此，從此圖來認識張萱所畫的是“怎樣的形象”？大概是八九不離十的。如畫中人那種肥碩的形態，同長安唐墓壁畫、石刻和三彩俑的仕女形象，堪稱若合符契。然而，要想通過此圖來認識張萱是“用怎樣的技法”來描繪這樣的形象的，顯然有所困難。試與章懷太子、懿德太子、永泰公主墓壁畫中的仕女畫法相比較，那種“大手筆”的風神，既精工又率略，既精細又粗略，既精密又簡略，與此圖顯然是無緣的。它是絕對的精工、精細且精密。它的勾綫也好，賦色好色，都是嚴格的閉合、填滿，而沒有一點缺落或逸出；它的綫描，粗的地方不超過1毫米，細的地方簡直就像擘開的游絲，它的賦色，即使厚重的朱粉青綠，也是細膩潤澤、和諧調勻；它對於形象的刻畫，從五官的眉目，到衣服的花飾，無不交待得清清楚楚，謹毛而不失貌，沒有一處是粗疏地忽略過去的，尤其是服飾，簡直就可以作為印染工藝的流程圖紙！試問，張萱所使用的會是這樣的技法嗎？據段成式《酉陽雜俎》續集“寺塔記”，張萱曾為高力士的宅第畫過“大十餘幅”的《石橋圖》，應該正是其時所流行的布壁畫形制，在媒材上雖與壁畫有異，在風格形式上則是不致有什么太大區別的。事實上，從魏晉、隋唐歷五代而北宋前期，著名的畫家幾乎沒有不曾畫過壁畫的，論壁畫的技法，主要也是壁畫引導了卷軸，而不是卷軸引導了壁畫。

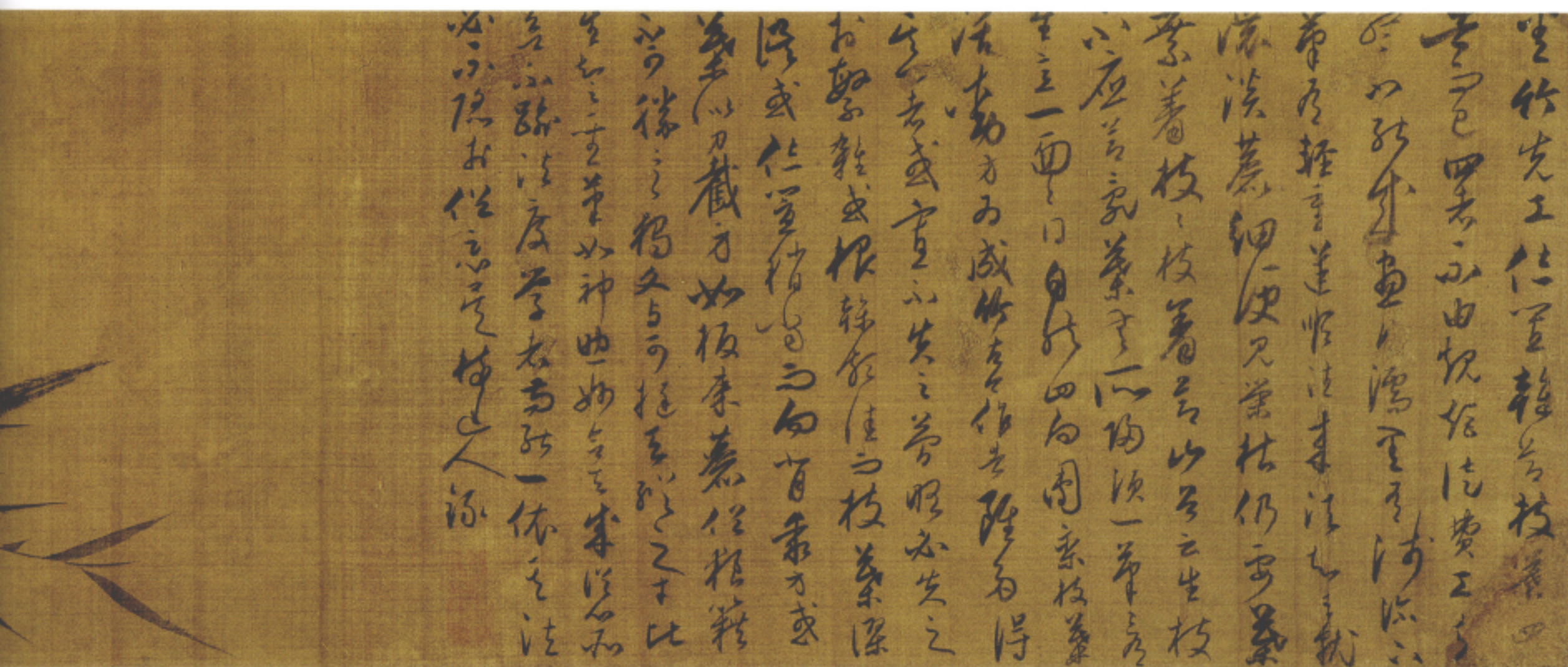
然而，從北宋中期以降，雅俗之分判若涇渭，使得有身份的著名畫家，無論文人還是畫工，都專注於卷軸，而與壁畫絕緣。壁畫的創作，遂成為“俗工”們苟延殘喘的地盤，每況愈下。由於媒材的不同，“只於澄心紙上運奇布巧”，這就使得畫家們在技法上得以不斷地精進，至宣和畫院更達到無以復加，如《畫繼》所記：“畫院界作最工，專心新意相尚。嘗見一軸甚可愛玩，畫一殿廊金碧晃耀，朱門半開，一

宮女露半身於戶外，以箕貯果皮作棄擲狀，如鴨腳、荔枝、胡桃、榧栗、榛芡之屬，一一可辨，各不相同，筆墨精微，有如此者。”而“苟有自得，不免放逸，則謂不合法度”。證之以《搗練圖》，它的筆性，它的賦色，窮工及妍，周密不苟，可謂吻合無間。所以可以明確，這一圖卷乃是用宣和時期的技法，來描繪盛唐時期的形象。作為摹本，它所忠實的，只是張萱的形象塑造，而不是它的技法形式。當然，技法形式變了，即使是一式無二的形象，其內涵的精神肯定也會發生變化。“致廣大，盡精微，道中庸，極高明”，無過無不及，這正合於儒家經典的古訓。不能離開了精微要求廣大，也不能離開了廣大來講精微，唐宋之所以能成為中國畫史上的最高峰固然有多方面的原因，而技法上的合於中庸之道，也正是一個重要的因素。



三 行書（扇頁） 明 張 灝 紙本 墨筆 縱一八厘米 橫五二·七厘米

張灝，字夷全，號稼軒，明末以貢子入國子監，以時事甚棘，遂無意仕進，築學山園以娛親，縱情詩酒，四方名人畢集。好篆刻，著有《印史》五卷。工書法，行草書放縱而不失矩度，此扇頁為其典型，筆意、結體，在邢張董米之間。



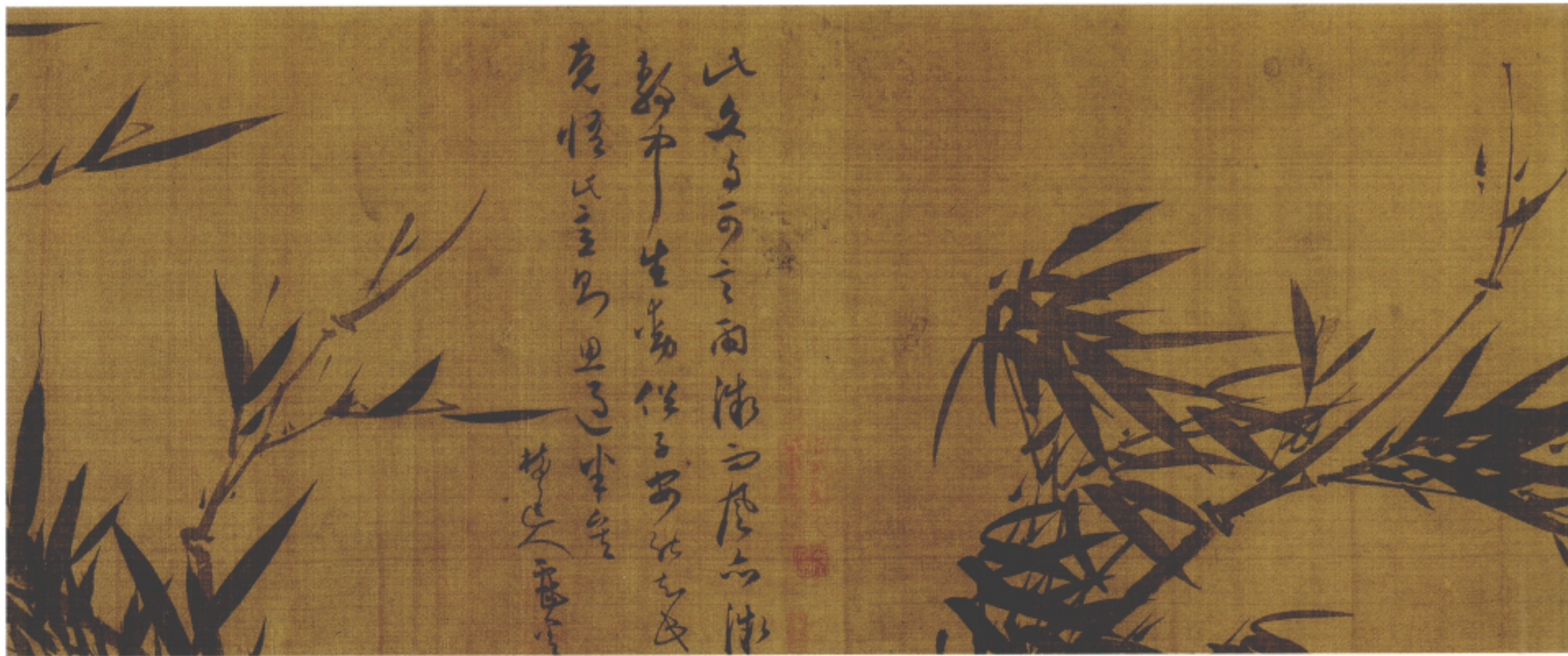
四 墨竹圖卷(之一、之二) 元 吳 鎮 絹本 墨筆 縱三三厘米 橫五三三厘米

“湖州竹派”和吳鎮《墨竹圖卷》

徐建融

墨竹，既是中國繪畫史上最為高雅的一個畫科，同時却又是最為通俗的一個畫科。說它最高雅，是因為它不只是作為客觀對象的竹子的再現性描繪，更是作為文人雅士的心性、品操的表現性比興。誠如《宣和畫譜》的“墨竹叙論”所說：“繪事之求形似，捨丹青朱黃鉛粉則失之，是豈知畫之貴乎？有筆不在夫丹青朱黃鉛粉之工也，故有以淡墨揮掃，整整斜斜，不專於形似，而獨得於象外者，往往不出於畫史，而多出於詞人墨卿之所作。蓋胸中所得，固已吞雲夢之八九，而文章翰墨，形容所不逮，故一寄於毫楮，則拂雲而高寒，傲雪而玉立，與夫招月吟風之狀，雖執熱使人亟挾纊也。至於布景致思，不盈尺而萬里可論，則又豈俗工所能到哉！”是說畫墨竹不僅需要畫家具有刻畫形似的造型功夫，又不能“專於”此，而更需要畫家具有“文章翰墨”的高致，如“不可一日無此君”、“可使食無肉，不可居無竹”之類，才能“獨得於象外”。而一般的“俗工”，有造型的功夫，却缺少“文章翰墨”的支援；一般的文人雅士，有“文章翰墨”的支援，却缺少造型的功夫，如一代文豪蘇軾，便無奈地表示：對於畫好墨竹，自己是“心識其然而不能然”，原因是因為自己“不學之過”，也即沒有學過造型的技術，所以“有道（文章翰墨）而無藝（造型技術）”，“物（竹子）雖形於心而不形於手”。《宣和畫譜》所錄的墨竹畫家，加上“小景”畫家，“自五代至本朝，才得十二人”，其中，真正的墨竹畫家，不過五六人。墨竹之難，也就可想而知了。

說它最通俗，是因為從清朝之後，一方面，凡是學過國畫的，幾乎都需要從墨竹起手入門，遂使墨竹成了如西洋畫中的素描那樣最基礎的訓練科目；另一方面，一直到今天，業餘畫中國畫的，又幾乎無不能撇幾筆墨竹，又使墨竹成了人人都能參與的大眾文化形式。墨竹從最高雅演變而為最通俗，乃是遵循了這樣的一個邏輯：由扎實的造型技術、深厚的文化修養兩者缺一不可；一變而為只要文化



修養深厚，造型技術不妨有所欠缺，如陳師曾所主張的“精神優美，形式欠缺”；再變而為“精神平平（甚至精神欠缺），形式欠缺”。據說，有人曾請教周昌穀：黃賓虹和潘天壽，兩人的藝術成就孰高孰低？周回答說：“黃見到樹上有一隻鳥，拿起槍來就打，把鳥打了下來；潘見到樹上有一隻鳥，拿起槍反複地瞄準後再打，也把鳥打了下來。”聽者恍然大悟，並進一步明確到，拿起槍來就打，即使打不下鳥來，也要比拿起槍反複瞄準後再打，并把鳥打下來，水平要高出一籌。根據這樣的邏輯，最高雅的演變而為最通俗的，乃是理所當然之事。

然而，盡管如此，優秀的墨竹畫的高雅，決不會因為它的被通俗化有所改變。本文，所要討論的正是高雅層次上的墨竹畫。

墨竹畫的鼻祖，世推北宋的文同。他的人品、操守以及在詩文、書法方面的造詣，自不待贅言，文彥博稱他是：“襟韻灑落，如晴雲秋月，塵埃不到。”蘇軾認為：“與可之文，其德之糟粕；與可之詩，其文之毫末；詩不能盡，溢而為書，變而為畫。”而他為了畫好墨竹，竟像“俗工”一樣，構亭筑簞谷中，“朝與竹乎為遊，暮與竹乎為朋，飲食乎竹間，偃息乎竹陰，觀竹之變也多矣；若夫風止雨霽，山空日出，猗猗其長，森然滿谷，葉如翠羽，筠如蒼玉，澹乎自持，淒淒欲滴，蟬鳴鳥噪，人響寂歷；忽依風而長嘯，眇掩冉以終日，筍含饈而將墜，根得土而橫逸，絕澗谷而蔓延，散子孫乎千億；至若叢薄之餘，斤斧所施，山石拳確，荆棘生之，蹇將抽而莫達，紛既折而猶持，氣雖傷而益壯，身以病而增奇；淒風號怒乎隙穴，飛雪凝沍乎陂池，悲衆木之無賴，雖百圍而莫支，猶復蒼然於既寒之後，凜乎無可憐之姿，追松柏以自偶，竊仁人之所為”……終於做到胸有成竹、身與竹化。

文同的墨竹是怎樣一種畫法？據臺北故宮所藏的《墨竹圖軸》和廣州美術館所藏的《墨竹圖軸》可知，它並不是如後世的墨竹純用書法性的筆墨來撇出、抒寫，而是以書法性的撇出和繪畫性的描繪相結合。這兩幅《墨竹圖》屬於雙胞胎，但又是公認的真迹，所以可知在正式的創作之前，還有九朽一罷而成的粉本。因為描繪性強，所以能將竹子枝葉的穿插、葉片的正反、對象的真實的複雜性有條不紊地再現出來；又因為經過了主觀的提煉、剪裁，所以論其形象之美，既源於生活，却又不是複製生活，而是高於生活。至於其書法性的揮灑，配合了繪畫性的描繪，更使得為形象塑造而服務的筆墨顯得骨法生動，從而使所完成的形象洋溢着一種高華的氣韻。

文同的墨竹，世稱“湖州竹派”，在當時贏得了很高的評價，但傳其法脉的却并不多見，直到元代，才獲得廣泛的發揚光大。究其



墨竹圖卷（之三、之四） 元 吳鎮

原因，是因為“俗工”於這一科目是終“不能到”的；而文人雅士，在宋代畢竟以道德文章為主業，不可能在繪畫基本功方面投下太多的精力，到了元代，在異族的統治下幻滅了仕途的理想，才得以專心繪事，遂使作為高雅畫品的墨竹，不只以“精神優美”取勝，更能像文同那樣以形式的完美無缺取勝。據不完全的統計，在元代的文人畫家中，幾乎近三分之二的人都擅畫墨竹。可以想像，當異族的統治摧殘了文人士大夫們“達則兼濟天下”的理想，竹子的高風亮節是何等地引起他們情操上的共鳴！而“窮則獨善其身”的逍遙，又使得他們有足夠的時間去鑽研作為繪畫的墨竹在技術方面的一些課題。吳鎮，正是元代眾多墨竹名家中如此這般的一位佼佼者。

吳鎮一生隱居嘉興鄉里，絕意仕途，其為人“抗簡孤潔，高自標表，號梅花道人。從其取畫，雖勢力不能奪，唯以佳紙筆投之案格，需其自至，欣然就幾，隨所欲為，乃可得也。”這一點，與文同的性格頗為相似。他以山水擅場，與黃公望、王蒙、倪瓚為後人并稱“元代四大家”，而墨竹的成就，竟為他的山水所掩了。其實，他的墨竹，不僅在元代，就是在整個中國繪畫史上，也是足以自成一家的。有一篇《文湖州竹派》，據說是吳鎮所撰，其中列舉了宋、元兩代繼承文同墨竹傳統的一些重要畫家，可見他對於墨竹畫的傳統，作過深入的研究。又據孫作《滄螺集》卷三《墨竹記》稱：“仲圭於竹，宜得其天者，顧欲以是非之，可乎？謂川千畝，多如蓬麻，其挺然秀拔，郁然茂遂，識不識皆知其可愛。至於荒濱寂鄉，烟梢落葉，凌雨暴日，懸崖拂雲，偃僕植立之勢，生枯稚老之態，斯則高人逸士窺之歲月之間不能悉也。以衆人之未喻，求衆人之必知，何異誇昌獨羊於鼃鼎之側，與事物之殊，意見之異，世有甚於此者，余固不得不為之辨也。”這段話，是針對有人認為吳鎮墨竹“有酸餽氣”而發，所以“為之辨”，指出這實際上是以畫家個性的“幽遠閑放之情”與“自其竹之性”的“幽遠閑放”相映發。真所謂“心中有個不平事，盡寄縱橫竹幾枝”。

相比與文同的墨竹，吳鎮的墨竹抒寫性更強一點，而相比於元代除李衍、顧安之外的大多數墨竹畫家，吳鎮對於墨竹的造型性又更注重一些。他認為：“墨竹位置，如畫竹竿、節、枝、葉四者，若不由規矩，徒費功夫，終不能成畫”。配合了形象的造型進行的抒寫，固然無須刻意地描繪，但依然應該講究“濡墨有深淺，下筆有輕重，逆順往來須知去就，濃淡粗細便見榮枯，仍要葉葉着枝，枝枝着節，馳騁於法度之中，逍遙於塵垢之外，縱心所欲，不逾準繩”。無疑，在他看來，離開了“不逾準繩”，孤立地來看待“縱心所欲”是沒有價值的。



為此，他特別提到：“下筆要勁，節實按而虛起，一抹便過，少遲留則必鈍厚不銑利矣。”疊葉為至難，於此不工則不得為佳畫矣。“而畫葉的諸病，如粗似桃葉、細如柳葉、孤生并立、如叉如井、太長太短、蛇形魚腹、手指蜻蜓等狀，均屬於疏密偏重、偏輕之弊，使人厭觀。

在注重規矩準繩，造型法度的基礎上，他進而提出“縱心所欲”的昇華要求：“始由筆墨成，漸次忘筆墨；心手兩相忘，融化同造物。”“墨戲之作，蓋士大夫詞翰之餘，適一時之興趣，與夫評畫者流，大有廖廓。嘗觀陳簡齋《墨梅》詩云：“意足不求顏色似，前身相馬九方皋。”此真知畫者也。顯然，這樣的“縱心所欲”，是經由在必然王國向自由王國的超昇，而決不是撇開必然王國所進入的“自由王國”；是自由地馳騁於必然王國之中，而決不是自由地馳騁於必然王國之外。

這裏我們所看到的這件《墨竹圖卷》，絹本，縱三三厘米，橫五三三厘米。展卷為“梅道人錄”墨竹畫的要訣，獨推文同“天縱之才”、“生知之聖”，即刊本《文湖州竹派》中的相關論述，而文字稍有出入，當是傳抄、刊刻時的變易，而由其“錄”的識語，可知後人懷疑《文湖州竹派》并非吳鎮自撰，是有一定道理的。嗣後寫墨竹六段，第一段文同雨微風亦微、靜中生動竹；第二段晴稍有風掣之勢竹；第三段一片江南雨竹；第四段四時清風竹；第五段仿李衍詩意；第六段春筍坡竹；卷末署款作於“至正八年八月朔日”，為公元一三四八年，吳鎮六十九歲。每段題識下鈐印兩方，朱文“梅花盒”，白文“嘉興吳鎮仲圭書畫記”。此卷上世紀前半期為上某世家大族所藏，曾經陳半丁過眼，每段鈐有陳氏印兩方，其下又另有他人鑒賞印。

試與傳世的各大博物館所藏吳鎮墨竹相比較，從鈐印、題款的書法和墨竹的組織形態、筆墨的抒寫性格，以及絹的質地和包裝、印色和墨氣在絹上的沉澱、起霜，皆吻合無間，其坡地、苔草的畫法，更與其山水相一致，當是可信的真迹。

謝稚柳先生曾論吳鎮的墨竹，認為“他寫實的方式，是比較粗枝大葉的，他組織竹的形體，闊略隨意。顯然，他不想在這方面投下多大的注意力，把枝葉間的繁文細節作周密的交代。而刻意於老辣的筆意，對於竹的風情雨意，客觀的表達，不免過於刪繁就簡，脫略形迹，因而妨礙了神情的發揮。這裏不是說他老辣蒼茫的筆意，有什麼不到之處，而是說他的藝術創造性，顯得過於樸質了一些、簡括了一些”。證之此圖，正是“粗枝大葉”的“闊略”形體和“老辣蒼茫的筆意”，也即當時人所識的“酸餡氣”。而緬想當年的吳鎮，