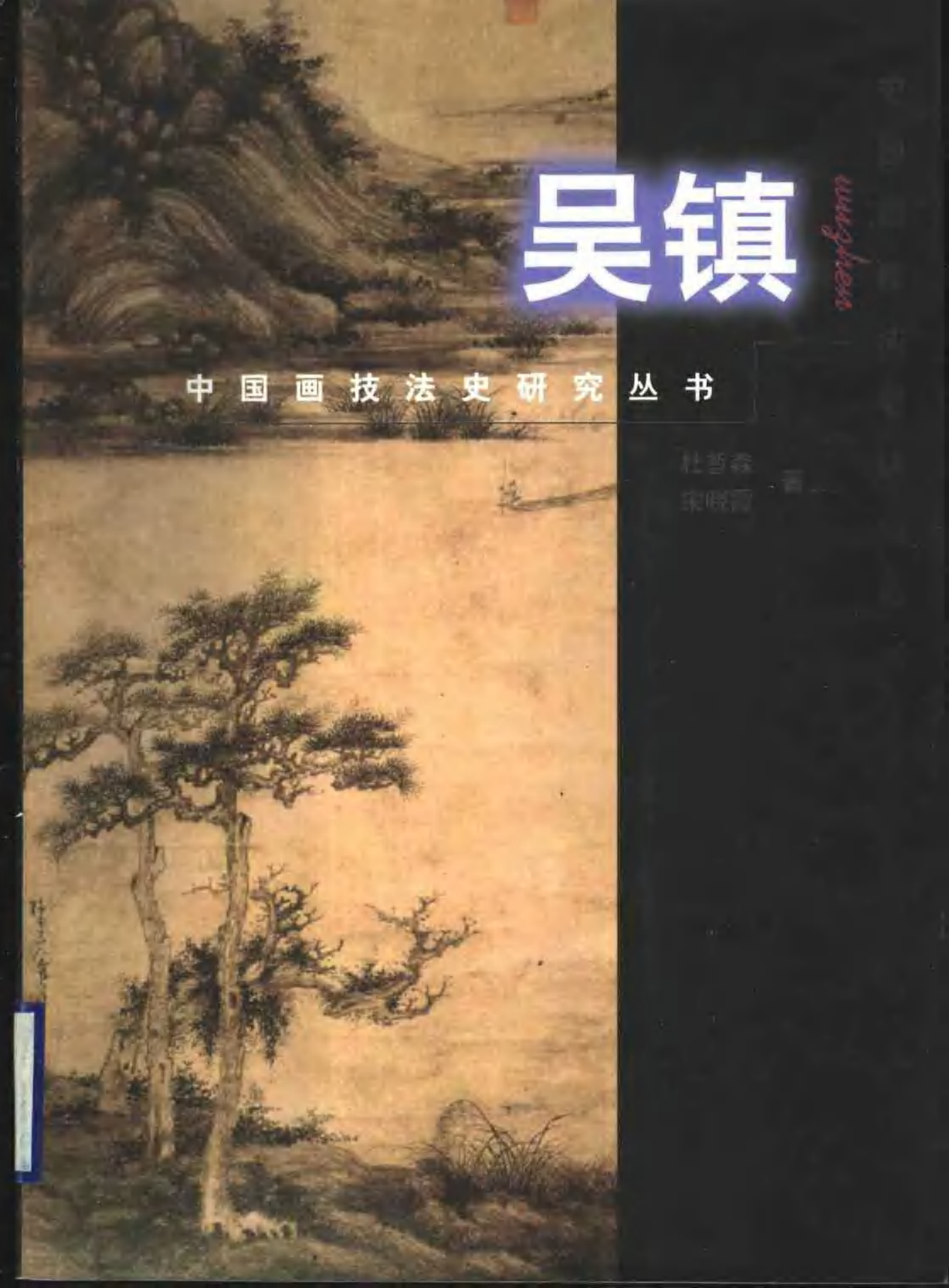


The background of the book cover is a traditional Chinese landscape painting. The upper portion shows dark, craggy mountains with some sparse vegetation. Below the mountains is a wide, calm body of water. In the lower-left foreground, a large, gnarled pine tree with dense foliage stands on a rocky outcrop. The overall style is characteristic of the Yuan or Ming dynasties.

吴镇

wuzhen

中国画技法史研究丛书

杜哲森
宋晓霞

吴镇

中国画技法史研究丛书

杜哲森 著
宋晓霞

上海书画出版社

中国画技法史研究丛书·吴镇

杜哲森 宋晓霞 编著

上海书画出版社 出版发行
浙江临安美术彩印厂印刷

上海钦州南路 81 号
邮政编码: 200233
各地新华书店经销

开本: 787 × 1092 1/16 印张: 6

1999年12月第1版 1999年12月第1次印刷

印数: 0,001-3,000

ISBN 7-80635-529-4/J · 1205 定价: 17 元

目 录

2	第一章 抱独全其天 吴镇的隐逸与士人文化传统及其时代
22	第二章 濡翰写其怀 吴镇的笔墨之道与传统绘画以书入画的历史演进
34	第三章 因心造其境 吴镇山水画的空间表现与文人山水画的本体化发展
59	第四章 烟水托其生 吴镇创作的情思所系与历史文人绘画的精神归向
71	吴镇传世画迹图录
93	历代流传吴镇画迹简表
96	所引著录书编年表

在中国绘画发展史上，吴镇（1280—1345）以终生隐居、擅画隐逸题材著称，其传世作品的图式与母题充分表现了古代文人理想中的精神价值与艺术境界。在文人画鼎盛的元代，吴镇的绘画不仅和元代前期的士大夫画有一种心境上的区别，而且在中后期的“元四大家”中亦独具风貌。吴镇的创作及其在画史上的地位，典型地体现了中国古代文人画所特有的文化品质。本书即尝试通过讨论吴镇传世作品及其相关的绘画作品之间的内在联系，以画史上视象结构之流经衍变的形态分析为基础，揭示出文人画发展中潜在的创作倾向和文化意识，研究吴镇在中国美术史上的价值和意义。

第一章 抱独全其天 ——吴镇的隐逸与士人文化传统及其时代

画为心迹，格因品殊。研究吴镇的画迹首先要剖析其心迹和人品对创作的影响。

中国画的格局，至元代发生了重大变化。士夫弄翰，以画名家，蔚成风气。按诸家之所习擅，山水为第一，其次为画竹。表现文人这一特殊阶层之思想、志趣的文人画创作得以确立。究其缘起，固然是由于蒙汉易祚、世事多艰，士人阶层政治失意，遂兴希企隐逸、寄情山水之风尚。然而作为一种文化现象，原因尚不止于此。

元代是蒙古族上层贵族集团掌握国家权力的时期。在元代统一中国之前，中国即已形成了以小农经济为基础，以仁义道德为行为规范的庞大的封建政治体系和宗法社会组织。发轫于草原文化的蒙古帝国，为了巩固其凭藉武力建立的政权，作出了种种努力和妥协。然而蒙、汉这两个民族具有不同的历史背景，文明的进程亦不相同，要想在一个复合皇朝中找到文化

上共通的价值依据，不得不经历一个痛苦的“磨合”过程〔1〕。作为社会中的特殊阶层——联结皇权与“溥天之下”的关键环节——士人阶层在这样的历史情境中，必然面临着一尴尬局面。元初画家如龚开、郑思肖、温日观等面对时局“汨泉和墨写离骚”的遗民心态毋庸赘言，其他文人如何调适自处，亦是一个必须解决的社会问题。

元朝不足百年的历史，汉族政权虽然中断，但学术尚有传承，人物尚有规仪。继华夏文化造极于赵宋之后，元人在宋人的基础上多有延续，华夏文明生机未断。史学方面，不仅有《辽史》、《金史》、《宋史》之纂修，更有《文献通考》（马端临撰）这一典章制度通史巨著的完成。经学方面，元代延续中国学术思想之精华，朱学之盛行、普及远过于宋代。此外，继承了中国文化中藏书、修书、讲学传统的“书院之设，莫盛于元”（《日下旧闻》）〔2〕。元人少有埋首著书立说者，却于个人的诗集文集格外热衷，元代不少画家都有别集传世，可见元代士人的兴趣所在。另有许多“门第卑微、职位不振”（钟嗣成《录鬼簿》序）的儒士，从事一向被视为“小

道”的杂剧创作,使供人娱乐的通俗文学在文学史上获得与唐诗、宋词并称的地位。无论是根植于书斋的雅正艺术,还是发展于勾栏瓦肆的通俗艺术,从某种意义上说皆是士人阶层在进退失据之际,为重新建构适应社会历史现实之重大变化的社会理想、人生价值及审美取向所作的努力。

远自春秋战国时代,中国的知识分子就成为一支自觉的政治辅佐力量,承担起了释道明义的特殊使命,士人之文化品格和社会价值由此得以确立。从文化发展的角度来看,士人的存在意义往往不局限于一身一世,而是以整个民族文化的发展为关怀对象,立足于“乾坤万里眼,时序百年心”的文化视角。这就决定了士人阶层的人生目标的两重性。一方面他们可以通过直接参与政治实现士人阶层的社会理想;另一方面,也可以凭借士人内在的精神修养和相对独立的士人文化传统完成其自身价值。为此,我们讨论元人之隐逸,不能仅仅着眼于元王朝和士人阶层的政治关系,还应考虑到士人文化意识的作用。元代士人一方面不断地调节自身和心理与行为以适应元代社会现实;另一方面则内求诸己,将人生价值与意义寄托于超越个体生命的传统文化体系之中。元人仕与不仕,形迹固不相同,但在价值取向上却呈现大体一致的趋向,即多以上人文化传统为其人生价值的寄托[3]。这也是在蒙汉易帜的政局下,士人所采取的文化保护主义。基于这一努力,中国既有的士人文化传统在元代不惟没有衰竭,且多有创辟。

姑以赵孟頫《幼舆丘壑图卷》(美国普林斯

顿大学艺术博物馆藏)为例申说之。此卷是赵孟頫早期的一幅绢本着色作品,由于它不是代表赵氏成熟风格的典型作品,向来不为美术史家看重。然而从这登帅法古人的作品入手,可使于我们分析和理解元代复古风气的实质内涵。“幼舆丘壑”是画史上一个既有的母题。张彦远《历代名画记》卷五记载:

东晋顾恺之“又画谢幼舆于一岩里。人问所以?顾云:一丘一壑,自谓过之。此子宜置岩壑中”。

谢鲲(字幼舆)是东晋八达之一,有雅情远概,形迹而言清,迹近高逸,颇有时誉。《世说新语·品藻》载:“明帝问谢鲲:‘君自谓何如庾亮?’答曰:‘端委庙堂,使百僚准则,臣不如亮,一丘一壑,自谓过之。’”意谓若论国家栋梁,自己不如庾亮;若论纵意于丘壑,则有过之。余嘉锡注引翟灏《通俗编》云:“按《汉书·叙传》班嗣论庄周曰:‘渔钓于一壑,则万物不于其志。栖迟于一丘,则天下不易其乐。’谢鲲本此为语,故云‘过之’,非泛道丘壑之胜也。”这说明谢鲲已把山水的美与主体的“自喻适志”相结合,将渔钓、栖迟同士人的自得之乐相联系,使纵情山水成为士人实现超逸的人格理想与精神境界的生活方式之一,所以“此子宜置岩壑中”。谢幼舆的形象典型地代表了山水审美与士人文化的内在关系,他能够成为当代画家笔下的著名画题,从一个侧面说明山水审美在晋代全面进入了士人的文化生活,并且构成中国士人文化传统的一个重要的重要组成部分,纵情山水亦成为士人独



赵孟頫《幼舆丘壑图卷》

有的文化素养和生活方式。所以顾恺之及其绘画母题，对于后世画家而言就不仅具有画史上的技法意义，而且富有士人传统的文化内涵，是士人所尚之精神境界与审美趣味的象征。

那么促使赵孟頫重温此母题的内在动机是什么？我们首先来看他的同代人对此图的评价。杨维桢曰：

成亭侯风流任达，赵文敏用六朝
笔法作是图，格力似弱，气韵终胜。
披卷之余，令人遐想。

（《东维子集》）

六朝画迹元代已罕见，不过从汤垕和周密的记载中可知，尚有唐末五代与宋初的摹本流传。诚如杨维桢所说，赵孟頫《幼舆丘壑图卷》明显是从历史中寻找灵感。他采用勾勒设色的古典手法，笔法细劲而柔秀，线条的组织回环往复，富有装饰意味，这些皆是明确地取法晋唐画体。赵孟頫自跋此卷曰：

此图是初傅色时所作，虽笔力
未至，而粗有古意。

这幅早期作品尚未形成自家风貌，故“笔力未至”，“格力似弱”；但它却以“气韵终胜”，且“粗有古意”。这里的“气韵”以及赵氏自许的“古意”究竟是什么？据曾亲睹六朝名迹的唐人记载：

顾恺之之迹紧劲联绵，循环
超忽，调格逸易，风趋电疾，意
存笔先，画尽意在，所以全神气
也。

（张彦远《历代名画记》）

顾公运思精微，襟灵莫测，虽寄
迹翰墨，其神气飘然在烟霄之上，不
可以图画间求。

（《历代名画记》引张怀瓘语）

顾恺之“如春蚕吐丝”的笔法一向为画史称道，然其“不可以画间求”的“神气”中所蕴藉的逸怀远韵，亦是深为后世文人画家崇尚的高雅情趣和精神美感。北宋李公麟为表现文人的内涵与修养，即曾取法顾恺之的风格，在白描画的样式中再创了晋人优雅细致的品味和从容含蓄的精神。美国学者罗樾在讨论宋画中的仿古主义时说：“李龙眠则以一种史学家对过去历史的敏感与一往情深来表现或者说强调‘文化’。”（《中国绘画中的个性问题》）意谓李公麟藉“仿古”将文人所特有的学问、趣味及其文化意识融入其绘画的题材与风格中。所以，赵孟頫从顾恺之和“六朝笔法”入手（实际上是从北宋青绿山水上溯晋唐之作），在青绿山水中追求“逸”的品格，藉以解决元画所面临的艺术问题，从画史来看并非偶然。

固然我们不能肯定赵孟頫见过多少晋唐名迹，这些画迹又在多大程度上影响了他对“古意”的追求[4]。然而有一点可以肯定，以晋人为代表的纵意丘壑、超逸出尘的士人文化意识，与赵孟頫在视觉的表现中追求返璞归真的美感，在山水的描绘中体现出文人的品质与趣味，在丘壑的造型中寄寓自己超尘脱俗的人生理想应有密切的关系。具体分析《幼舆丘壑图卷》，我们发现这幅作品的构图是由作者主观的造型意志所决定的。图中谢幼舆被安置在一片超越了具体时间与空间、高度抽象化了的浅谷里，远近青寂的松色环绕着他，并延伸至画面以外，让观者在丘壑的形貌之外犹能体味到一个永恒的精神空间。清泉从山上流注下来，滋润着郁郁青松，散布的坡石形成“流水行地”之感。画家力图通过对现实的净化和理想化，使心中的意象在图中得到象征性的表现，所谓“一丘一壑绝尘氛”（邓榆木题《幼舆丘壑图》）。这种诉诸视觉形象并由画面整体势态所呈现的精神化情味，亦当是“气韵”的组成部分。被现代学者推测为反映了赵孟頫文人画基本理论的《画鉴》一书[5]，批评同时代的人只以形似来评画，而忽略了“气韵”的整体观念，并提出“观画之法，先观气韵”。从画论的发展史来看，“气

韵”的强调往往同巧密形似相对立〔6〕，它是一种文人独有的高雅情趣，一种难以言传的人格精神美感在绘画作品中的自然流露。《幼舆丘壑图卷》正是在这个意义上启导了有元一代的文人绘画，它通过对晋人高逸形象的塑造，在艺术中寻求自我精神意向与士人文化传统的象征性的统一，这也是赵孟頫重温幼舆丘壑母题的内在动机之一。

明确了这一点，我们可以从气韵与古意的联系中重新品味赵孟頫所谓“古意”的内涵〔7〕。“古意”或“高古”，在元代画论广泛习用以前，米芾在《画史》中已将它们用来品评嘉许绘画。作为一个艺术评判的标准与尺度，“古意”究竟包含了哪些内容？我们姑从元画新风格之确立与发展的角度，对“古意”之内涵再作探索。元代夏文彦说赵孟頫“画法晋唐”（《图绘宝鉴》），赵氏也自言“刻意学唐人”（《铁网珊瑚》），从其现存画迹来看，他确曾用来自古人笔下的形象和笔墨，通过对晋唐以来画体的重新体验创造出带有抒情特质的绘画风格。所以“古意”的一层意思是就北宋以前的绘画技法而言的〔8〕，强调“古意”可以理解为师古。李铸晋通过分析《图绘宝鉴》中有关元代画家的记载，得出赵氏“常教人效法古人”的结论，可作为画史上的印证〔9〕。张丑《清河书画舫》引赵孟頫语曰：

作画贵有古意，若无古意，虽工无益。今人但知用笔纤细，傅色浓艳，便自谓能手，殊不知古意既亏，百病横生，岂可观也？吾所作画，似乎简率，然识者知其近古，故以为佳。此可为知者道，不为不知者说也。

这一段文字。历来被研究者作为赵孟頫“古意”说的主要依据，然其说远远超越了对某些具体风格和技法的评价，而是明确地以文人的心态，通过对以往画体的主观选择与精神梳理，引导人们深入到元画的时代风格与古典样式的精神

联系之中。是故作品有无“古意”，并非由笔法之简率或工致决定，而是取决于作品是否能以文人的素养与心态捕捉晋唐画体的神韵，把握上人文化传统中萧散闲远的精神品味。诚如清人所说：“盖画品高下，不在乎迹，在乎意。”（张庚《浦山论画》）“古意既亏，百病横生”，即使笔法精工亦不足以弥补；同样，用笔简率更未必能够近古。“古意”说所代表的文人审美趣味〔10〕，无疑是元代复古风气中得到普遍推崇的批评标准。从这个意义上说，所谓“古意”，不仅是对古人笔法、构图与母题的师承，也不仅仅是与“用笔纤细，傅色浓艳”相对立的审美风格，它还包含了对由迹会心、缘心立品的文人趣味的推崇。由此我们得以了解，何以“古意”“这名词在中国画论中日渐通行，似乎也是和文人画理论之得势相附而行”。（李铸晋《赵孟頫〈鹊华秋色图〉》）赵孟頫倡导的复古运动，代表了在异族文化渗透下，承续中国传统士人文化之命脉的内在要求。表面上它是怀旧与崇古的，实际上却是为适应元代士人阶层的精神需要而开辟的一条新路——在对绘画传统的缅怀当中，创立能够体现文人趣味的、抒情言志的元代新画风，士人文化传统中超逸拔俗的精神境地与人格理想从而成为元画的主题。

二

元代绘画的复古运动，突出了士人文化传统中精神的共通性和基本价值的连续性。它超越了实际政权的政治品性，也非现实社会的伦常标准，乃是士人阶层独有的价值尺度。根据这一尺度，士人之人格价值不必一定见诸外在功业的建树，在其日常生活的行止、交游与情趣中亦能显现。故谢幼舆虽非廊庙器，却能以纵意丘壑在后世士人心中拥有精神的魅力。元代画家在艺术创作中，自觉地将上述士人文化传统与自我精神意向相统一，文人画家自身的生活环境、生活情趣、生活理想成为艺术表现的重心。带有自传性质的个人文集之兴盛与作为文人自我表现方式的山水、墨竹之发达，昭示着



图1-1-1 吴镇《草亭诗意图》

同一种文化情境。在此一情境中，隐逸不仅是士人避世全身的消极方式，而且是从士人文化传统中汲取的、能动的人生选择与自主的价值追求，是对民族文化命脉的一种延续。对于元代士人而言，隐逸与其说是一种特定的生活方式，不如说是代表着一种精神传统和人生理想。它所昭示的境界，乃是个人之心性与整个宇宙以及传统文化达成的天机凌泊，藉以超越既定的政治格局以实现士人心灵的和谐及其人性的充盈。这种和谐与充盈不仅来自理性的思辨，而且更多地来自他们在自身环境与日常生活中随时随处的真切感受。在这方面吴镇堪称典型。

至正七年丁亥（1347），吴镇68岁。这一年冬十月，他为元泽戏作《草亭诗意图》（美国克利夫兰美术馆藏）。此图纸本墨笔，纵23.8厘米，横99.4厘米。元泽其人今已失考，图中以文人逸士的生活环境和生活情趣为主要表现对象。

全卷可以分为三个部分。右起第一段以突兀泉石为主，泉石右面是以相当简略的笔法画成的丛树，丛树在全卷中是主要的形式因素，从画卷起始至卷尾，自近景到远景，皆以错杂茂



图1-1-2 吴镇《草亭诗意图》局部

盛的丛树相联系，它们不仅呈现出画面空间的远近关系，而且构成统一的内在节奏，突出了自然界蓬勃生发的物态天趣。从泉石至近景，是一组平缓的坡石，向画卷的下缘伸延，将观众的注意力引向泉石。吴镇所画泉石是园林中的假山石[11]，以湖石入画在画史上也不乏传统[12]。因聚石叠山闻名的苏州狮子林园，在元末至明初之间曾经朱德润、倪瓒、徐贲先后绘图纪胜，现仅存徐画摹本。第一景“狮子峰”即以太湖奇石为主景。由于文人园林之兴盛，唐代孙位《高逸图》就将高士与湖石结合以表现其潇洒绝生的情怀。元初赵孟頫《松阴晚棹图》轴画文人徜徉山水、怡情自然，亦置一玲珑奇巧的湖石与文人的高逸精神相映衬。可见吴镇以假山石配合表现文人高士的生活情趣与精神境地，合乎画史的传统与文人的趣味。吴镇自题“泉石供延赏”，泉石之外在形态固然是其观赏的一个方面，不过作为长卷中的一个表现因素，泉石当另有深意。吴镇年轻时曾学习过理学，理学认为一切有情有状之形器无一不是“理”化育的结果，同时又都蕴涵着宇宙本体的运迈之功。卵石勾水之规模虽小，却能从中观万物之变，遂自然之理。所以，由一泉石不仅可以体会到山川的境

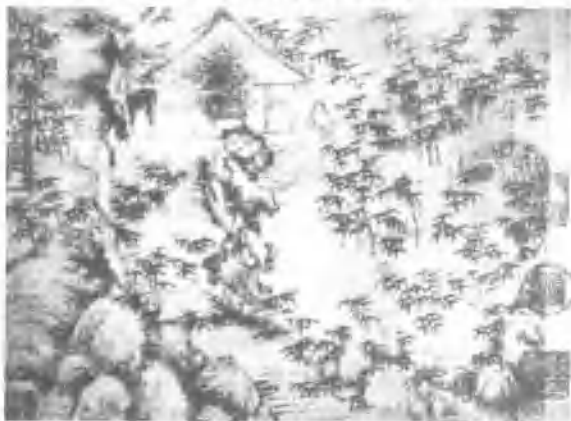


图1-1-3 吴镇《草亭诗意图》局部



吴镇《清阴晚树图》

界，而且能够使人融入宇宙，体会“天地之化的流行发见”[13]。“泉石供延赏”不只是欣赏泉石所蕴涵的山水之趣，而且是以心灵玩味此一石中所体现的“天理流行”之妙。这种“延赏”的功夫，从表面上看是文人的一种雅趣，其实则是涵养心性的重要方式。朱熹《四书集注·论语·先进》[14]：

曾皙之学，盖有以见夫人欲尽处，天理流行，随处充满，无少欠缺，故其行动从容如此，而其言志，则又不过即其所居之位，乐其日用之常，初无舍己为人之意，而其胸

次悠然，直与天地万物，上下同流，各得其所之妙，隐然见于言外。

曾点于暮春物态舒畅之际[14]，以心灵与物境融和而各遂其性，不以用世之情害其心乐，故有“从容洒落”之气象。在宋儒眼中，便是“他见日用之间，莫非天理，在在处处，莫非可乐”[15]。吴镇此图中的泉石，不同于唐代“松石画格”的传统母题，作为画卷第一段的表現中心，它是画家的心灵追求在画面上的形象反映。

第二段是全卷的中心。远景有两组丛树，右边一组树上主要采用双勾，平列的方式，顶端有出枝，使丛树的形态更为生动。在全卷之中，这组丛树的点叶最为繁密，墨色变化亦最为丰富。从其笔气与留白的联络相通中，我们发现树叶之浓淡疏密形成的纵横意态，体现了作者内心深处与宇宙蓬勃生意的交流共鸣，在水墨淋漓的笔墨情趣中，蕴涵着更直接、更即兴、更富有感情的表现。左边的一组丛树，则由几种画法复合而成，作者以树木的高低映衬和前后穿插表现画面的深度，复以逐层升高的坡石强化空间的表现。坡石后的淡墨点叶与右上浓墨勾线的树木、坡石附近的苔点构成远近的对比，形成画中最远的景致。值得注意的是，这些位于最远处的树木并未循坡石与林木愈远愈高的趋势逐层升高，而是陡然降低，这样处理是为了适应画面第三段的表現。这一组丛树在全卷中的作用，是着重表现画面的空间深度；同时，它的种种形式变化，诸如墨色的浓与淡、形态的聚与散，又能与画面中其余三组丛树呼应通连，因此各组丛树之间虽无交搭，却能相互揖让迎合从而构成全卷生机勃勃的统一氛围。

从两组丛树一直到近景，是一片开阔的空地，上面有用秃笔勾勒的淡墨横线，与林木的直线互相平衡，并和浓墨苔点一起形成全卷统一的地平面。这些横线从卷首第一段伸展而来，复又延向画面的第三段，在画卷的中央形成一个倒三角形，使画面的空间感更为可信。吴镇以富于墨韵的笔触具体地描绘地面，显示了一种立

依村構草亭，端方意匠宏。
 禽鳥亦塵世，竹松清氣何。
 延賞事書悅，性情自若何。
 近任適意平生。

吳鎮七年丁亥冬十月

元得書心草亭詩意，極妙。



吴镇《秋山图》局部

林深禽鸟乐，尘远竹松清。
 泉石供延赏，琴书悦性情。
 何尝谢凡近，任适慰平生。

吴镇《草亭诗意图》局部

体结构空间的技巧。由于掌握了这种技巧，他可以自如地使草亭既突出地成为画面的中心，同时又融入全卷生机勃勃的统一氛围之中。草亭位于上述倒三角形的中心，浓墨双勾的四柱使之愈发突出；三角形右边的坡石与左边的树林、茅屋皆面向草亭，这样草亭自然成为画面的中心。草亭顶端也以浓墨勾点，背景衬以淡墨远树，其位置正处在三角形底边的两组丛树之间，低矮的远树不仅有助于正面视线的推远，而且它与左右两组丛树的高低对比从画面上方把观众的视线导向亭顶。这个倒三角形好像是大自然张开的怀抱，将草亭包容在中间。

草亭之内两高士相对晤谈，亭外两童子站立闲话。人物用笔简括，形态从容闲和。这乃是全画的焦点所在，亦即画家的情结所系，画题即由此而来。“草亭诗意”抒写的乃是士人与大地上下同流的情怀，及其对宇宙万物抱有的深厚同情。图上自题诗云：

依村构草亭，端方意匠宏。

禽鸟之乐，为最富自然情趣者。陶渊明诗云：“山气日夕佳，飞鸟相与还”（《饮酒》其五），“日入群动息，归鸟趋林鸣”（《饮酒》其七）。鸟归之前，东啄西饮，役于物之时也；鸟归之后，趋林欢鸣，遂性称情之时也。夫鸟之自然无为而最足表现其天趣者，殆俱在归林之时〔16〕。故而“林深禽鸟乐”，所举乃是一个真朴自然之境界。在此境界中，人的情与万物的情有一种共鸣，物我两忘，乃能由物之遂性称情悟入自然真趣〔17〕，由禽鸟之乐赞天地之化育，欣欣然与天地万物上下同流，此即“观发天地心”（吴镇《题己画竹石》）之意。草亭之兴建，固然只是一小居处；绕亭有林木翳然，则是天地之大居处，由草亭透入大自然，草亭乃成为人文与自然之汇归。吴镇“草亭诗意”所系，不专在此一亭中，尚须构亭在林，与禽鸟共此天空，与松竹共此清风。论其生活，则有琴有书，遂能使人在百年生活之外，接触到自有人文以来千载长期的人生。草亭中人，一面亲就自然，一面又能在人文中陶冶，草亭之“意匠”缘此宏深而悠远。同样的意思又见吴镇《题画九首》其四：

灌木苍藤护草堂，流泉汨汨绕渔梁。
 书声遥送夕阳里，谁道空山白昼长。

从草亭的前景向左，有一条小径把观众的视线引向画面的第三段。画卷下缘由第二段延伸而来的坡石，经过作者的大胆剪裁，只画上半

甚至只露尖端，这种不见坡脚的法来自南宋画体，它使此图的视距最大限度地移近甚至有亲临其境之感。坡石上高大的丛树，遮掩了小径的路向，丛树之后是背临悬崖的几间茅屋，茅屋之后有淡墨远树。这组丛树的画法颇近传为巨然的《秋山图》，不过这里更有纵深之表现。吴镇此卷的空间表现比较特殊，我们注意到，若将此处的淡墨远树与第二段最远处的树木联系观察，它们几乎构成了一个半圆形，把画面中景致包围起来，这种构成使全卷三段景物凝聚成为一体。同时，由于这个外包围圈明显低于中心景致，遂使后者产生突起之势。结合画卷左端的悬崖及崖下远树，不难发现画中的景物是位于具有一定高度的山坡上。这种独特的结构，正与作者高蹈出尘的内心世界相吻合，是吴镇“抗简孤洁高自标表”之为人画迹中的表现，或许亦可视为他对维护隐逸传统之纯粹性的一种无意识流露。元代企羡隐逸成为风气，然而“相逢尽道休官去，林下何曾见一人”[18]，这也是士人隐逸传统发展的结果。唐代白居易的“中隐”理论[19]，经过两宋士人的弘扬，逐渐发展为仕隐同归的趋向，“古来真遁何曾遁”[20]，仕与隐并无轩輊。吴镇性爱梅花，种梅树，自号梅花道人，梅沙弥、梅花和尚，其中即寓有对宋

人林逋的倾慕。林逋高卧西湖，抗志梅园，是宋代在仕隐同归的风气中以隐逸自全士节的人格偶像。吴镇对林逋情有独钟，其中即蕴涵了维护隐者之独立与尊严、强化与净化隐逸传统之价值与信念的意思。是故，《草亭诗意图》以近中景的倒三角形结构呈现自然的蓬勃生意与隐者的日用之常，“其胸次悠然，直与天地万物，上下同流，各得其所之妙，隐然见于言外”。复以远景的准半圆形结构突出此一大地境界，使之若有从天地之中特立挺出之势，平中见奇，奇中寓平。同样的结构亦见于吴镇作于1345年的《渔父图》卷（上海博物馆藏）。在这幅纵33.3厘米、横651.6厘米的长卷中，其中主要的一段是由连绵的坡石构成的一个准半圆形结构，而且它也是由画卷右侧平延而来，在左端形成半圆并向画卷下缘伸展，作为与观众的直接联系。不同的是，《渔父图》卷里的准半圆形结构主要由蜿蜒起伏的平缓山脊构成，呈现出一种圆满性和柔和性，画面构成之“势”宁静而稳定，带有明显的象征意味。和形之下，《草亭诗意图》虽然也采用了这种稳定的准半圆形结构，却凭藉分布全卷的四组丛树自由上升的动势以及直立的巨石和亭柱，打破了结构的稳定而形成新的画面平衡，左端的悬崖又增强了



吴镇《渔父图》



图 1-1-1 《秀野轩图》



图 1-1-2 《草亭诗意图》

上耸的动势。在稳定中呈现动感，在平衡中寓有活力，这样一个视觉图式突出表现的具体的生活环境和人生乐趣，隐者之高逸精神即蕴藏其中。

《草亭诗意图》的最大特点，是在归依自然的高情远韵中不失日用之间的亲切感。我们可以将此图与朱德润作于1364年的《秀野轩图》卷（故宫博物院藏）作一比较。之所以把这两幅作品放在一起比较，基于两个原因。其一，和明代吴门画家表现书斋、庭园的作品相比，两图皆是以客观景物为主要依据，因而同样具有元画的特征；其二，它们所描绘的主题皆是文人画家生活的中心场所，因而同样以表现人和地、环境和心境、艺术和现实的结合为目的。然而这两幅作品在整体观念和风格结构方面迥异。《秀野轩图》淡设色，画友人周景安的读书之所，其结构似受到赵孟頫《水村图》的影响。置近景从树于右方，远山于左方，藉从近景递至远景的过程使视界大为扩展。秀野轩前方的坡岸虽向观者延伸，但它终被向左伸展的力量所左右，向右突起的山石与之保持平衡，遂将观者的视线有效地从前景移开，导向远以观之的总体印象，观者看画时在心理上与画面保持一定的观赏

距离。《草亭诗意图》则尽可能地将观者的视距缩小，给人以亲临其境之感。前者用大量篇幅描写轩外的自然景色，以体现轩中主人的生活理想；后者则着意于草亭与自然环境亲切相宜的和谐关系，自然景色的描写退居次要的位置。两图的树法亦各异，《秀野轩图》画法粗放，然带有程式化的意味；相比之下《草亭诗意图》中的树木与日俱增为萧散活脱，是用自由活泼的笔法对自然生意的独到概括，其中注入了作者的意念与精神气质，画家与山水是融为一体的。《秀野轩图》有大量的苔点，它们与《草亭诗意图》的苔点不同，后者融入草痕石迹，自然浑成，元气淋漓，突出了自然真趣，在平淡中贯通了全卷的气脉，强化了画面的气氛、节奏与韵味。而《秀野轩图》的点苔不拘于山水形象的结构与韵律，通过点苔来形成画面抑扬顿挫、节拍转换的独立情趣，突出了苔点的抽象意味。此图虽直接取材于现实生活〔2-1〕，但其对景物的描写却徘徊在理想与现实之间，士人隐居林泉之乐亦更近乎于视觉化的意象。尽管无法确定《草亭诗意图》是否也是依据真景绘成〔2-2〕，但是我们很容易感受到画中的自然真意，并且把它视为是作者设身处地

得来的人生体验。因为在此图中，作者以萧散闲适之心结构出当前景物之曲折情状，从中咀嚼出日常生活的隽永滋味，这正是《秀野轩图》中所缺少的。

三

吴镇的生平事迹，今已无从详考。元代的记载只有夏文彦《图绘宝鉴》、陶宗仪《书史会要》、孙作《沧螺集》三种。明中叶以后传说渐多，主要有少好剑术〔23〕、学易卖卜〔24〕、与盛懋比邻而居〔25〕以及梅花和尚墓〔26〕等等。这些传说固然不可尽信，但是它们在一定的意义上表明吴镇作为一位终身隐居的画家，在明中叶以后文人心目中的地位。关于吴镇的隐逸生活，我们只能借助他的画迹，遗稿以及有关文献，想其形迹，究其心蕴。

《墨竹谱》（1350）谱第七自识：

晴霏光煜煜，晓日影瞳瞳。为问东华尘，何如北窗风。梅花道人戏作此纸，时南风初来，高窗卧，风到竹边而回，微凉可爱，因有此作。书此以识其美也。〔27〕

北窗风的美意，在于即其所居之位，乐其日用之常，见竹动而知生意，浴南风而觉自得意。这萧逸兴野趣自然远胜于碌碌宦途的“东华尘”。吴镇闲卧北窗，由修篁之摇曳觉南风之回转，于此闲情之外更有一层远韵。风的兴味，可以追溯到曾点的“风乎舞雩”。而把这样一种人生态度付诸实践，并常常达到物我契合、委运任化的人生境界的陶渊明，“陶公白头卧，宇宙一北窗”（黄庭坚《卧陶轩》）。从吴镇的自识来看，他的隐逸生活无疑带有对士人此一精神传统的自觉体认。他的隐逸首先是以归依自然为宗旨。“举步山水长，引引支离杖”（《题画》），“历遍山中一段幽”（《题己画山水》），记述了他流连山水、得意林泉的情形。而山中的兴味，正在《草亭诗意图》所绘意境之中。士人与大自然的关系，概括地说皆

是在自然中安顿自己的身境与心境，然若细究则又有不同。从《草亭诗意图》所表现的心物交融的境界来看，既有陶渊明心与自然泯一之欣乐，亦有谢灵运以山水散愁之清狂〔28〕，复有王维“行到水穷处，坐看云起时”之逸兴〔29〕。在吴镇心目中，他们作为士人与天地俯仰自得的完美典型，象征了游目骋怀的精神境地和忘情自然的士人风韵。正是在古人的激励下，吴镇更完全、更充分地体验到士人归依自然的精义，使纵情山水成为自己追求超逸的人格理想与精神境界的生活方式。通过与此源远流长的精神传统之交流共鸣，吴镇得以了悟士人独立价值。《草亭诗意图》之内蕴因而与卢鸿《草堂十志图》、王维《辋川图》、李公麟《山庄图》、王诜《西塞渔社图》等名迹一脉相承，在意境与情调上几世纪前与几世纪后如水乳交融而不见有古今之隔。传说中吴镇与盛懋比邻而从容自若，缘其胸中自有价值所在，自有对士人精神传统的一份信守。

士人归依自然的精神传统的核心，在于心境与物境的和谐统一。然而在元代这个特殊的历史时期，需要对此一精神传统作出新的解释和发挥，才能解决时代的新问题，赋予士人精神传统以新的活力。元人所面临的当代问题是，怎样才能使归依自然成为士人调适自处的价值依据？对于这一问题的回答，不仅需要回归士人文化传统，而且更需要在人生实践中，有效地调和传统与时代、理想与现实的关系，最终形成能够适应元代社会需要的新的人生观念和新的美学意识。

陶宗仪《辍耕录》尝引罗大经《鹤林玉露》阐发元人之“隐趣”。其言曰：

余家深山之中，每春夏之交，苍蘚盈阶，落花满径。门无剥啄，松影参差，禽声上下。午睡初足，旋汲山泉，拾松枝，煮苦茗啜之。随意读周易、国风、左氏传、离骚、太史公书，反陶杜诗、韩苏文数篇。从容步山径，抚松竹，与麋犊共偃息于长林丰

草间。坐弄流泉，漱齿濯足。既归竹窗下，则山妻稚子作笋蕨供麦饭，欣然一饱。弄笔窗间，随大小作数字，展所藏法帖墨迹画卷纵观之。兴到则吟小诗或草《玉露》一两段。再烹苦茗一杯，步溪边邂逅园翁溪友，问桑麻，说粳稻，量晴校雨，探节数时，相与剧谈一晌。归而倚杖柴门之下，则夕阳在山，紫绿万状变幻顷刻，恍可人目。牛背笛声两两归，而月印前溪矣。

这里描述了隐者一天的日常生活，既有田园安稳之意，又有游目赏心之致，复又有诗书流连之韵，颇令元人心仪。宋儒说：“扫洒应对，可以尽性至命。”尽性至命，即是能修养至与万物为一体之最高境界，但其行为还是日常生活，这种生活才是极高明而道中庸。陶宗仪所述“隐趣”，乃是在日常琐事中所体现的一种从容随意与欣然自足，得意林泉而不必结契烟霞，纵意丘壑而不废天伦之乐，此间正蕴含了新的人生观念与美学意识。吴镇的隐居远尘世不远人生，“谢凡近”而不谢“可人”，在随缘任运的闲适生活中涵养其人生境界，亦在此风当中。

由于和同时代人相比，吴镇交友的事迹罕见记载，人们久已接受了吴镇性情孤骛的说法。古人之交游可分别为交际与交友二事〔30〕。交际以礼为重，尚礼而薄于忠信，不免欺世饰伪、沽名养望之举；交友则以情为主，同心合志，求声投契，以至于略名位而忘形骸，发乎情而永为好。吴镇所匿为交际而非交友，所乏为虚情而非真情与亲情。从他对曹操与太尉乔玄故事的感叹及其对文苏新厚之情的称引中〔31〕，不难想象其性情里对深相契合之知的一份挚情。而且在吴镇的隐居生活里，亦不乏“邂逅园翁溪友”，“相与剧谈一晌”之类的交往。如《草亭诗意图》所绘亭内高士晤谈，即颇见“可人口相亲，言笑容抵掌”（《题画》）之笃意。其《墨竹谱》所识儿诵《论语》、读《孟子》、习右军书之亲情亦隐然现于言外。孙作《沧螺集》卷三《墨竹记》

记“仲圭为人抗简孤洁，高自标表”“虽势力不能夺”，道出吴镇厌俗之性情，其《题竹》诗云“落落不对俗，涓涓净无尘”，正亦斯情之流露。《墨竹谱》谱第五题诗以陶渊明无弦琴高自标表，益见其“爱此莸莸独”的品格。不过吴镇之厌俗未见得是真正的个人癖性（这一点与倪瓒有很大不同）。从某种意义上说，他不过是遵循了隐逸文人传统的生活态度和道德操守，因而在历史上不乏先例可循。其实吴镇的行止也没有超越于时人，他爱梅、守静、赏石、养拙，皆是元人推崇的文人涵养与雅趣；其诗所咏“北窗”、羡闲诸意常见于元人文集；他教子所读书、所习字亦不出时代风尚。总之，在吴镇身上看不到某些艺术家诸如“仙”、“痴”、“狂”、“颠”等等非正统的行迹。他的“抗简孤洁，高自标表”也是与世俗相对而言的，未见得能够代表吴镇隐逸生活的全部意义。

在中国士人文化传统中，归依自然的最高境界是物我混一、心与迹化。吴镇墨竹诸作，寄兴幽远闲放，其意亦在于此。在吴镇的传世作品中，墨竹画迹最多，且多有题诗。如他为子佛奴所作《墨竹谱》题诗云：

抱节元无心，凌云如有意。
寂寂空山中，凛此君子志。

竹之本性不同于春花与风柳，它四时咸有生意〔32〕，春风中无尘忧俗虑〔33〕，岁寒时尤其是士人之知友〔34〕。竹之奇节、清怀在于它无论风雨或霜雪皆不改其志，象征着甘于寂寞的“君子心”与“潇湘趣”〔35〕。因而在上人心目心，竹实代表了尽善尽美的人格境界。然而，人终归是生活在现实世界的既定环境之中，衣食住行，皆受到各种社会关系的制约。如果只有轩窗对竹的清兴，只强调人与自然的和谐，却不能在现实生活中解决个人与群体的关系，从而在一定的范围内取得人与社会的和谐，物我混一的最高境界也就丧失了存在的基础而无从实践。

由于没有足够的史传记载，我们无从讨论

吴镇的社会交往、现实境遇的具体细节，不过我们可以藉助他所留存的作品来把握他的精神生活与心灵境界，从中测探出吴镇的内心真实。比如在他的画迹或是题诗里，我们可以感受到一种深藏的寂寞。

春到龙孙满地生，未曾出土节先成。
可怜无个伶伦眼，镇日垂垂独自清。

高节凌云只自奇，谁人识是鸾皇枝。
(下引诸诗皆题《画竹》)

竹之生意，竹之高节，被社会遗落了，只能“自清”、“自奇”。人与竹同，故生怜意。吴镇“观发天地心”(《题己画竹石》)的逸兴，发自心底，并无矫饰；然而他在隐逸生活中也确实感到孤独。前引《墨竹谱》题诗中凛然君子志，同是在寂寂山之中，他感到自己的士节操守未能得到社会的理解。对于现实他也有不平，只是没有直接发泄为牢骚，而是借助墨竹寄兴写意。

动辄长吟静即思，镜中渐见鬓丝丝。
心中有个不平事，尽寄纵横竹几枝。

动静之间，觉人生易逝，心中乃生不平。愁绪上来，惟有戏写清竹五百竿才能遣怀。

愁来白发三千丈，戏写清风五百竿。
幸有颖奴知此意，时来几上弄清寒。

虽是自慰自勉之意，内心的孤独感也不自觉地流露出来，这时竹就好像是他精神生活中的一位知己。对于吴镇来说，写竹不仅是高自标表，或是心性的涵养，亦是“时伴吾独”的自我排遣。

元人的墨竹及其题跋，作为与北宋士大夫画传统一脉相承的绘画门类，已经接近文人正统的文学形式——诗歌的功能。赵孟頫说“墨竹，儒者所以游戏寄兴者”(《松雪斋文集》)，吴镇自识墨竹曰“梅花翁寄兴像下”(《墨竹谱》谱第十三)，皆以墨竹作为上人自娱自乐的艺术形

式，藉此寄寓画家的思想感情、人格涵养与人生志趣。所以在吴镇的墨竹艺术与他的学问涵养和道德修行之间，不难发现内在的联系。他的《题竹》其六云：

挺挺霜中节，亭亭月下阴。
识得虚中理，何事可容心。

吴镇认为，苟能认识竹之虚心抱节的道理，就能从容对待人世的出处去就、时运泰否以及尘网的种种羁缚与纠结。吴镇由竹之神韵体会到“清风明月”的境界[36]，这是士人理想中明净高洁闲雅的境界，也是深为士流推崇的一种具有高度素养的精神美感。它自魏晋而来，经元人传至明代不废[37]。元代以墨竹为主的“四君子”画，单纯明净，耐人玩味，即着意于此一精神美感与文化内涵的表现。吴镇的墨竹承袭了这一精神传统，同时又将此“清风明月”的境界与美感同随缘任运的实际人生态度结合起来，在士人的传统价值中注入了适应元代社会需要的新观念。

滑滑多近水，拂拂最宜山。
吁嗟此君子，何地不容闲。

(《题竹》其二十二)

无论居处何地，皆无碍于竹之萧散闲远。吴镇在自然闲和的精神传统中糅入了一份随缘任运的通达。

对景看山随所遇，
乾坤浩荡一浮鸥，
行乐百年身是寄。

(《题己画青山碧条图》)

既然“人生遽如许，万事徒碌碌”(《题画》)，不如学那浮鸥与天地相俯仰，当行则行，当止则止，“顺适随所赏”(《题画》)；既然百年之身不过是暂寄，何妨“处处江湖着我身”(《渔父辞》其四)。在吴镇随缘任运的态度中，我们不难发