

吴镇《竹谱图卷》之考辨（下册）

中国美术学院优秀博士论文

卢勇 著

中国美术学院优秀博士论文

中国美术学院标志性成果规划

吴镇《竹谱图卷》之考辨（下册）

卢 勇 著

中国美术学院出版社

目 录

第三章 吴镇的题跋和钤印规律的问题 / 541

一、吴镇题跋款式特点 / 541

1. 历代关于吴镇书法特点的记载 / 542

2. 吴镇在题款上的重要特征 / 543

二、吴镇用印规律及特点 / 565

1. 吴镇《墨竹谱》（万玉丛）中的钤印特点 / 565

2. 具体分析 / 569

3. 小结 / 576

三、存疑之《竹谱图卷》（上海博物馆藏）

题跋书法中的各字比对 / 577

1. “行”字的比对 / 577

2. “可”字的比对 / 579

3. “梅”字的比对 / 582

4. “为”字的比对 / 585

5. “戏”字的比对 / 587

6. “姿”字的比对 / 588
7. “篠”字的比对 / 588
8. “飞”字的比对 / 589
9. “试”字的比对 / 590
10. “至”字的比对 / 590
11. “落”字的比对 / 592
12. “作”字的比对 / 596
13. “可行”与“行可”的比对 / 597
14. “好风” / 599
15. “发”字的笔画 / 600
16. “姿” / 600
17. “游” / 601
18. “头”字的比较 / 601
19. “砚池”二字 / 602
20. “顿首”的比较 / 602
21. “醉李春波之客舍”比较 / 603
- 四、存疑之《竹谱图卷》（上海博物馆藏）与吴镇
“至元四年”和“至正十年”作品的书法比较 / 604
 1. “至正四年”吴镇作品中的题跋 / 604
 2. “至正十年”吴镇作品中的题跋 / 607
- 五、存疑之《竹谱图卷》（上海博物馆藏）
章法的布局与连带的笔势问题 / 614
 1. 章法比对图 / 614

2. 题款章法比较 / 614

附录一 相关吴镇作品图集 / 619

1. 图集 / 619

2. 《黄宾虹文集·故宫书画录》相关的鉴定资料及归纳 / 706

附录二 关于吴镇的重要观点及考证 / 724

一、吴镇卒年考 / 724

二、关于吴镇“卖卜”史实的考证 / 751

三、关于吴镇的“临摹”及“题古人诗” / 755

四、关于吴镇最早的文字史料 / 764

附录三 关于吴镇年谱及史料汇编 / 784

结束语 / 785

致谢 / 787

参考书目 / 788

彩 图 / 797

注：文中彩色图表详见下册书后彩图页

第三章 吴镇的题跋和钤印规律的问题

一、吴镇题跋款式特点

题款，又称落款、款题、题画、题字，或称为题识。

款识有以下几种说法：

(1) 颜师古¹注释《汉书·郊祀志》曰：“今此鼎细小，又有款识，不宜荐于宗庙。”颜师古注：“款，刻也；识，记也。”

(2) 阴文为款，阳文为识。

(3) 宋代张世南²在《游宦记闻》卷五中说：“所谓款识，乃分二义，款为阴字，是凹入者，刻画成之；识为阳字，是挺出者。”

(4) 认识钟鼎上的文字，在外为款，在内为识。《博古图》中说：“款在外，识在内。夏器有款无识；商器无款有识。”中国画题款的称谓源于此。

“题款”可分为两个部分：

题：画面上题写的诗文。从体裁分，有题画赞、题画诗

-
1. 颜师古：(581—645)，字籀，以字行，祖籍琅邪临沂（今属山东）人。后迁为京兆万年（今陕西西安）人，唐初儒家学者，经学家、语言文字学家、历史学家。颜师古是名儒颜之推的孙子，父亲为颜思鲁。少传家业，遵循祖训，博览群书，学问通博，擅长于文字训诂、声韵、校勘之学；他还是研究《汉书》的专家，对两汉以来的经学史也十分熟悉。
 2. 张世南：生卒年均不详，约宋理宗宝庆初（1225）年前后在世（文献通考作士南），字光叔，鄱阳人。与刘过、高九万、赵蕃、韩淲诸人游。尝官于闽之永福。世南所著游宦纪闻十卷，《四库总目》多记杂事旧闻，为说部佳本之一。著有《游宦纪闻》。

（词）、题画记、题画跋、题画等等。

款：在画上所写年月、签名、字号和印章，根据不同情况加题，如受赠者的姓字、称谓及谦词酬语等。

题款在实际题写中没有严格的区分，内容繁多，形式多样。但它是中国绘画艺术独具的艺术审美层面，是中国画不可缺少的重要部分。

1. 历代关于吴镇书法特点的记载

“仲圭草书学巩（上巩下言）光³。”

——陶宗仪《书史会要补》

“梅花道人书作藏真（怀素）笔法，古雅有余。”

——李日华《六研斋笔记》

“朱君仲嘉，携其舅氏所藏梅道人墨竹卷来。宋纸极坚韧，画为四段。每段竹不多，而墨气漉漉，溢于笔外。以题语位置画境，字势似十七日帖，放逸处类素师。仆所见道人墨竹，此为翹楚。”

——方熏《山静居画论》卷下

“先生书仿杨凝式。”

——陈继儒《梅花庵记》

“梅花空有塔，千载莫欺人。草证巩（上巩下言）光妙，山遗北苑真。”

——沈周《吊梅花道〈墓〉》诗

-
3. 巩（上巩下言）光：唐高僧，字登封，姓吴。永嘉（今浙江温州）人，主明州国宁寺，长于草隶。闻陆希声谪宦于豫章，往谒之，授五指拨镫诀。书体遒健，转晚回笔，非常人所知。昭宗诏对御杨前书，赐紫方袍。卒于后唐长兴（930—933）中——《高僧传·释氏疑年录》

“书学怀素，正行体书古宕有风格。”

——吴升《大观录》

“梅花道人书颇有萧澹之致，追步唐贤。”

——吴镇《心经》后刘墉题跋

“元梅道人为佛奴作墨竹谱卷。梅道人不端以画竹名，而此卷为道人最得意笔。题竹书法骏骏入晋室，……李长焜。”

——高士奇《江村销夏录一卷》

唐代文献中有关怀素的记载甚多。

“运笔迅速，如骤雨旋风，飞动圆转，随手万变，而法度具备。”

“率意颠逸，千变万化，终不离魏晋法度。”

从史料记载中，我们读到吴镇的书法风格主要是“遒健”、“圆转”、“率意”和“法度”，这与我们在吴镇作品题跋中所见的书法风格极其接近。吴镇一方面讲究“法度”，另一方面又不拘于一格，以今天的话来讲就是抱着开放的心态。譬如他的草书《心经》，历代大家写《心经》大多都以小楷或行书为主，借以表达对佛经的尊重。而用草书来写并传世的并不多见，吴镇可能是最早的，这从另外一个角度看出吴镇的个人艺术创作的情性。

2. 吴镇在题款上的重要特征

1) “工于词翰”。

其题跋内容上有诗、词、跋等等，大抵分为两类：一是画竹之法或心得；二是类型有诗、有跋，还有词。特别是用词题款，在历代名家中并不多见。词乃是唐代兴起的一种新的文学表现形式，它的兴起和音乐有着密切的关系，词最初流行于民

间，称为“曲子词”。诗与词虽皆属古典诗歌，但非同一脉，它们有各自不同的渊源，在其发展过程中也表现了不同的艺术特色。相对于诗而言，词更重于表达诗人内心的感受，抒发个人的情性。

吴镇题画几乎是达到“每画必题”的程度，明·正德《倪志》卷二载“尤善画山水竹石，每题诗其上”。就算是偶有不题者，也是出于对画幅整体安排之考虑，如吴镇《墨竹谱》（中国台北故宫博物院藏）中就有两册未题。

吴镇题画有诗、词、跋、偈语等。除此之外，吴镇还作过“曲”，由此可见吴镇不拘一格的性格。《金元曲全集》记载：

“小令【南吕】金字经 梅边，雪冷松边路，月寒湖上村，缥缈梨花入梦云。巡，小檐芳树春。江梅信，翠禽啼向人。”

——《金元曲全集》

吴镇在画上的题诗有一个特点，同一首诗经常反复题写，题于不同的画上，并有一些小的改动，这反映出吴镇对自己的诗作是不断修改，反复推敲的，同时也说明做一首让自己满意的诗是何其之难的事。这样的例子史料中非常之多，现吴镇存世的作品中也有不少，譬如以下几首：

(1) 晴霏光烨烨，晓日影瞳瞳。为问东华尘，何如北窗风。

——吴镇《枯木竹石图》

晴霏光煜煜，晓日影瞳瞳。为问东华尘，何如北窗风。

——吴镇《墨竹谱册》（万玉丛）

(2) 长忆古多福，三茎四茎曲。一叶动机春，清风自然足。

——吴镇《多福图》

谁云古多福，三茎四茎曲。一叶砚池秋，清风满淇澳。

——吴镇《八竹碑》

(3) 轻阴护绿苔，清风翻紫箨。未参玉版师，先放扬州鹤。

(4) 野竹野竹绝可爱，枝叶扶疏有真态。生平素守立嶮巖，走壁悬崖穿石罅。虚心抱节山之阿，清风白雨聊婆娑。寒梢千尺将如何，渭川淇澳风烟多。

——吴镇《墨竹谱》

野竹野竹绝可爱，枝叶扶疏有真态。生平素守远荆榛，走壁悬崖穿石罅。

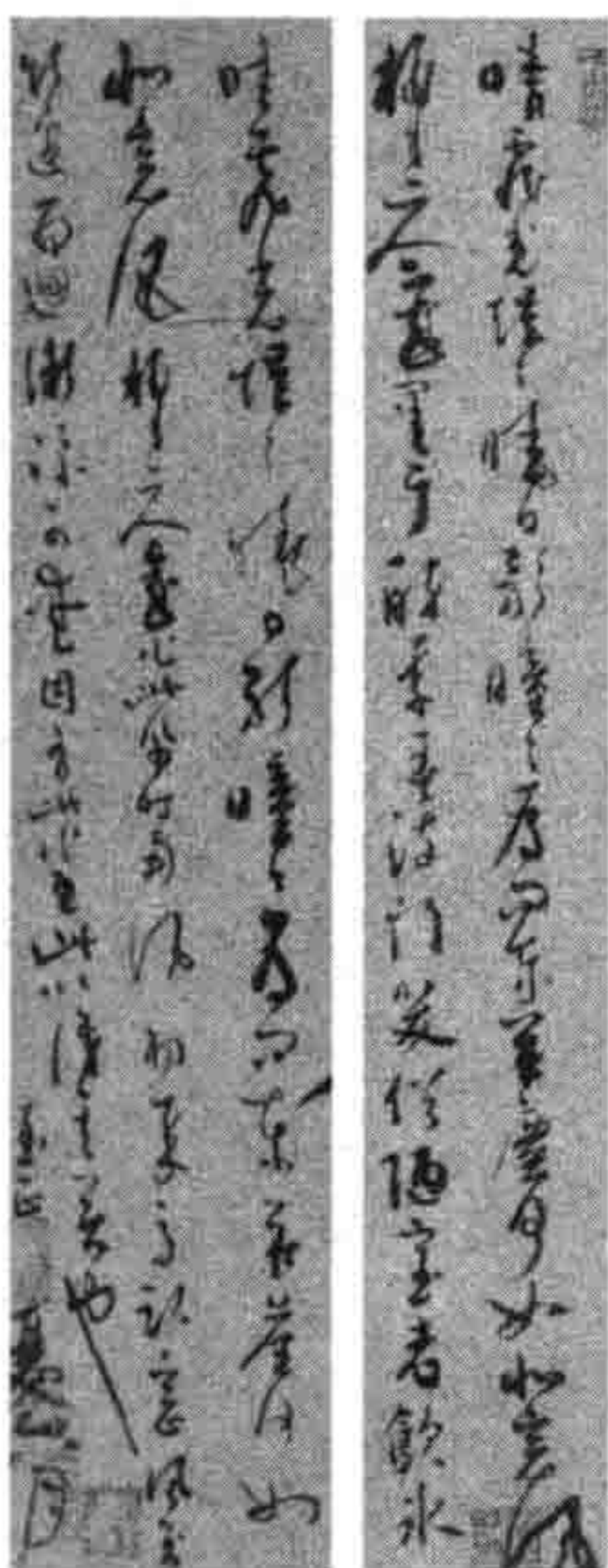
虚心抱节山之阿，清风白雨聊婆娑。（此处似少一句）渭川淇澳风烟多。

——吴镇《野竹怪石图》、《野竹居图》

(5) 与可画竹不见竹，东坡作诗忘此诗。冰蚕脱茧秋云薄，戏作渭川淇澳风烟姿。纷纷苍雪落碧箨，谡谡好风来旧枝。信看雷雨虚堂夜，拔地起作苍虬飞。



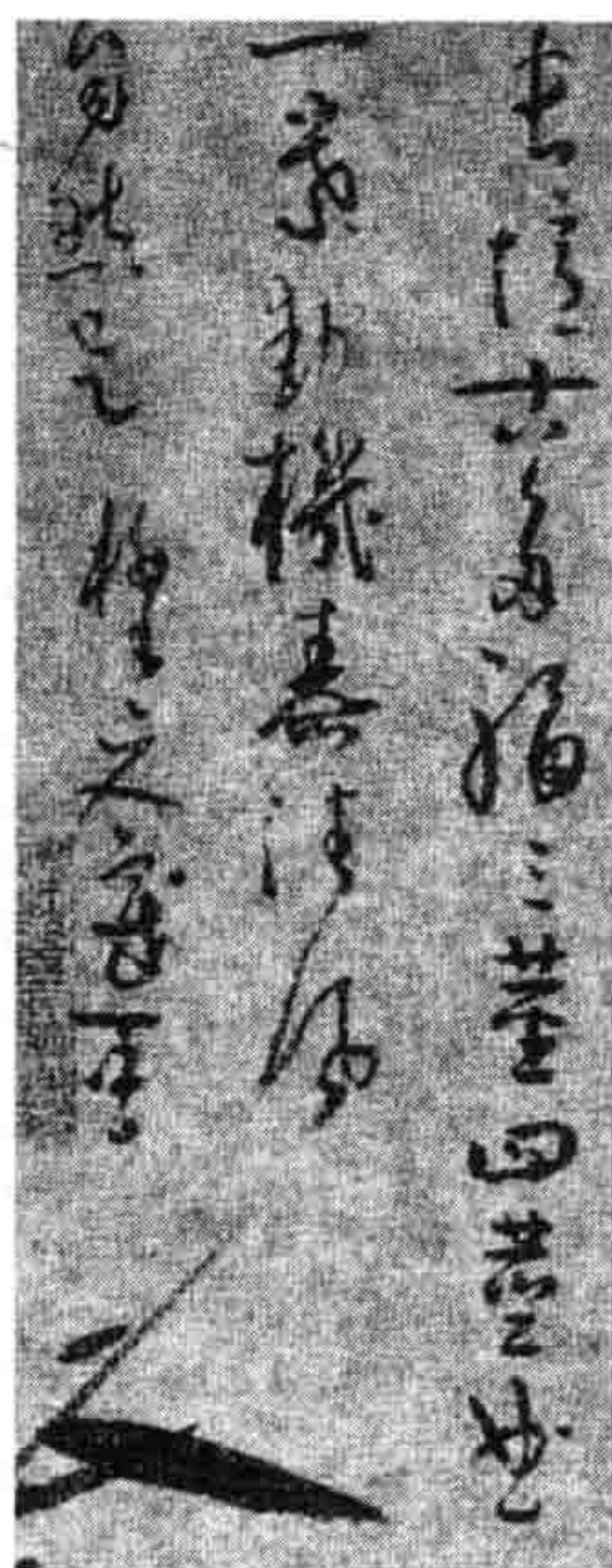
吴镇 枯木竹石图



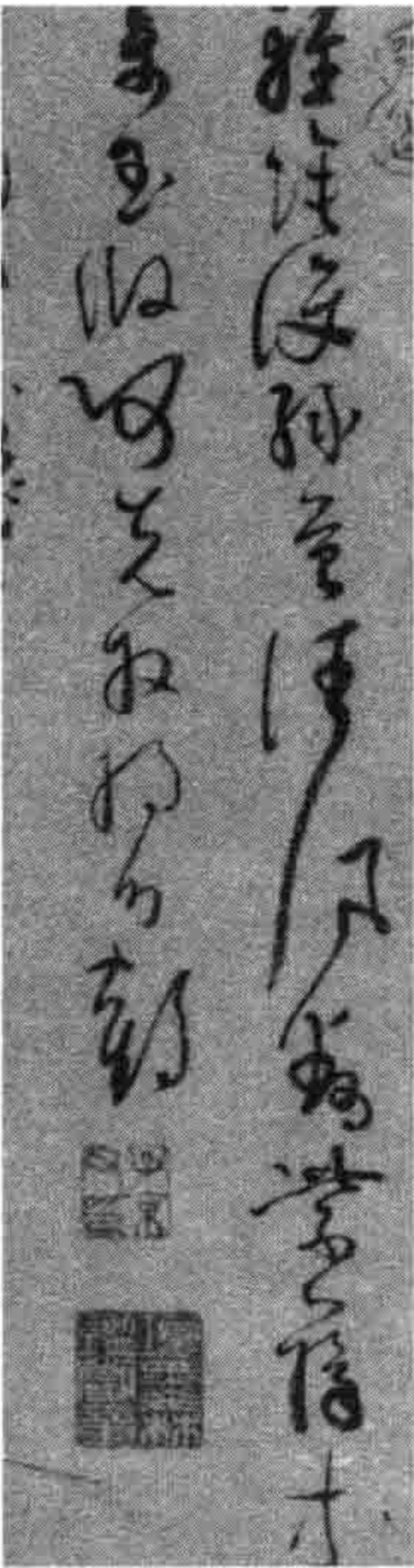
墨竹谱册（万玉丛）



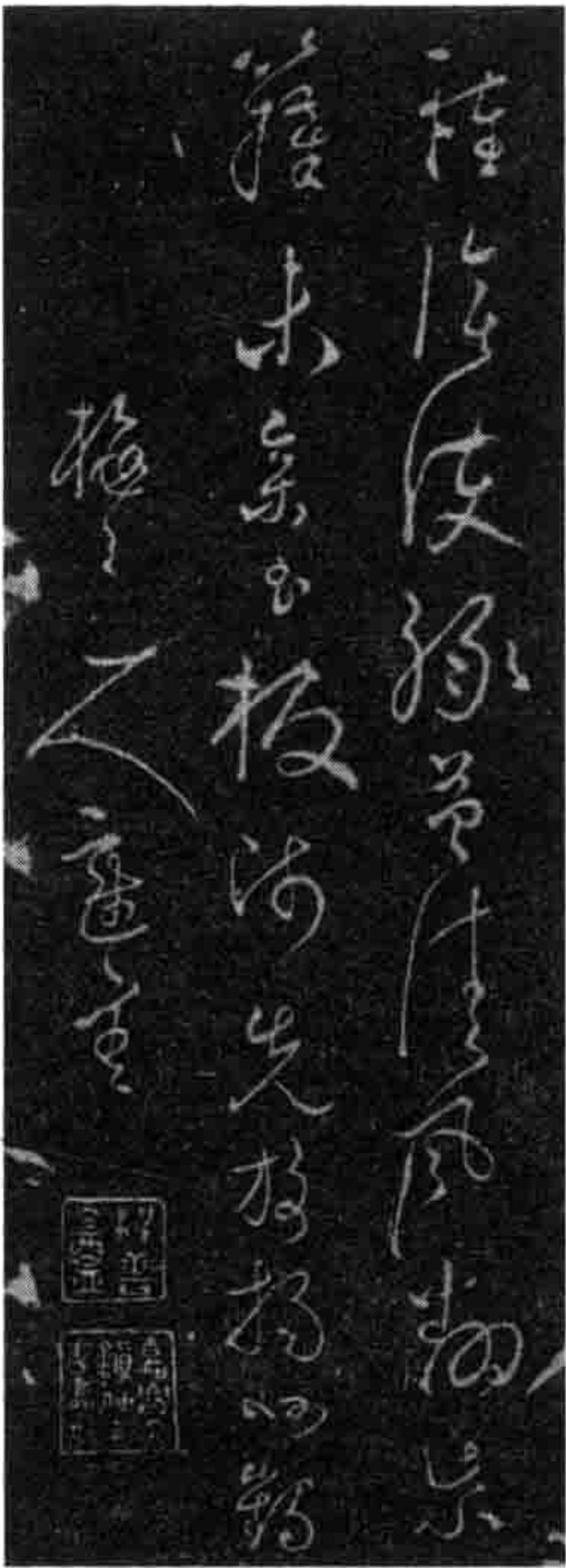
吴镇 八竹碑之八



多福图



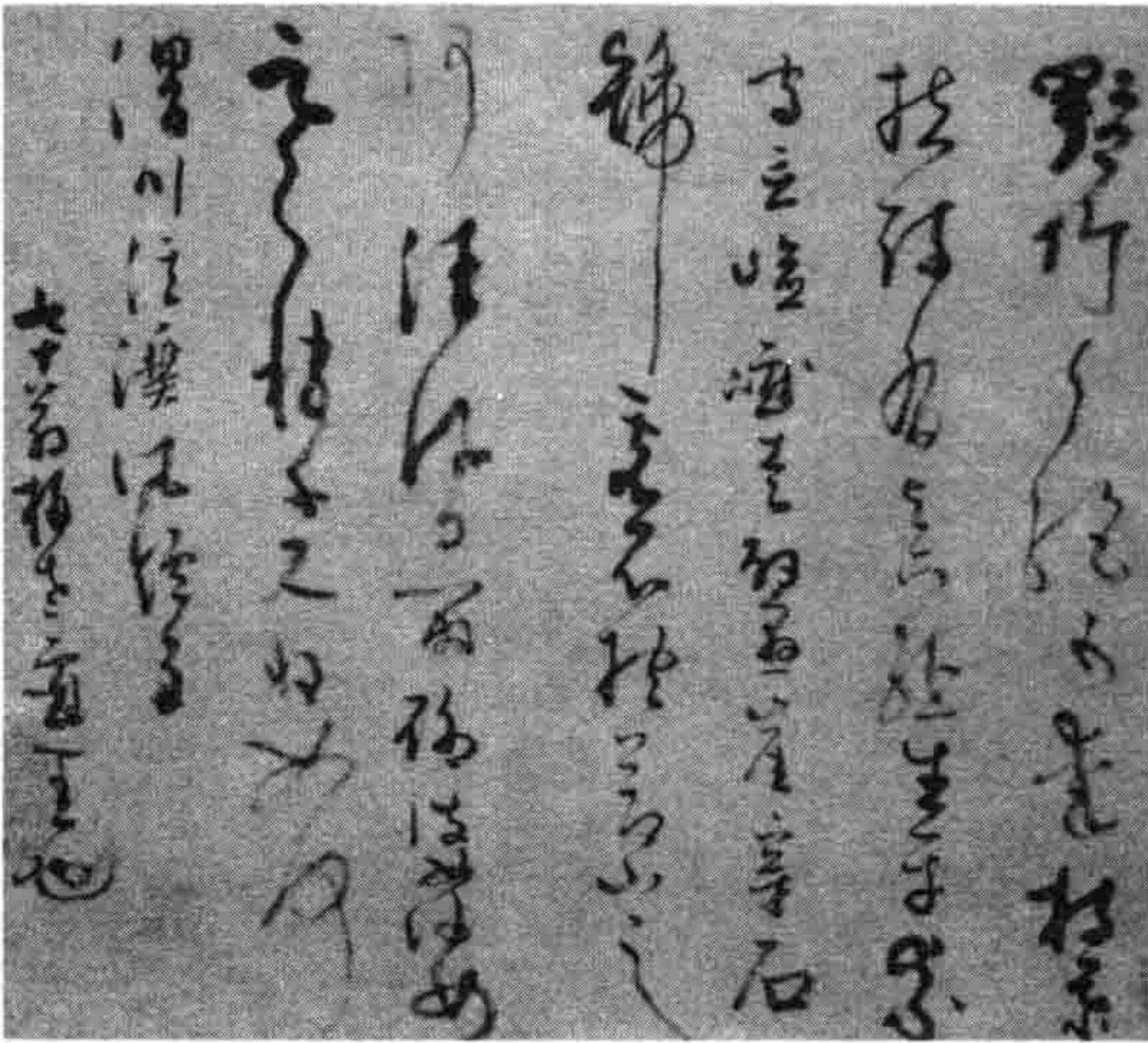
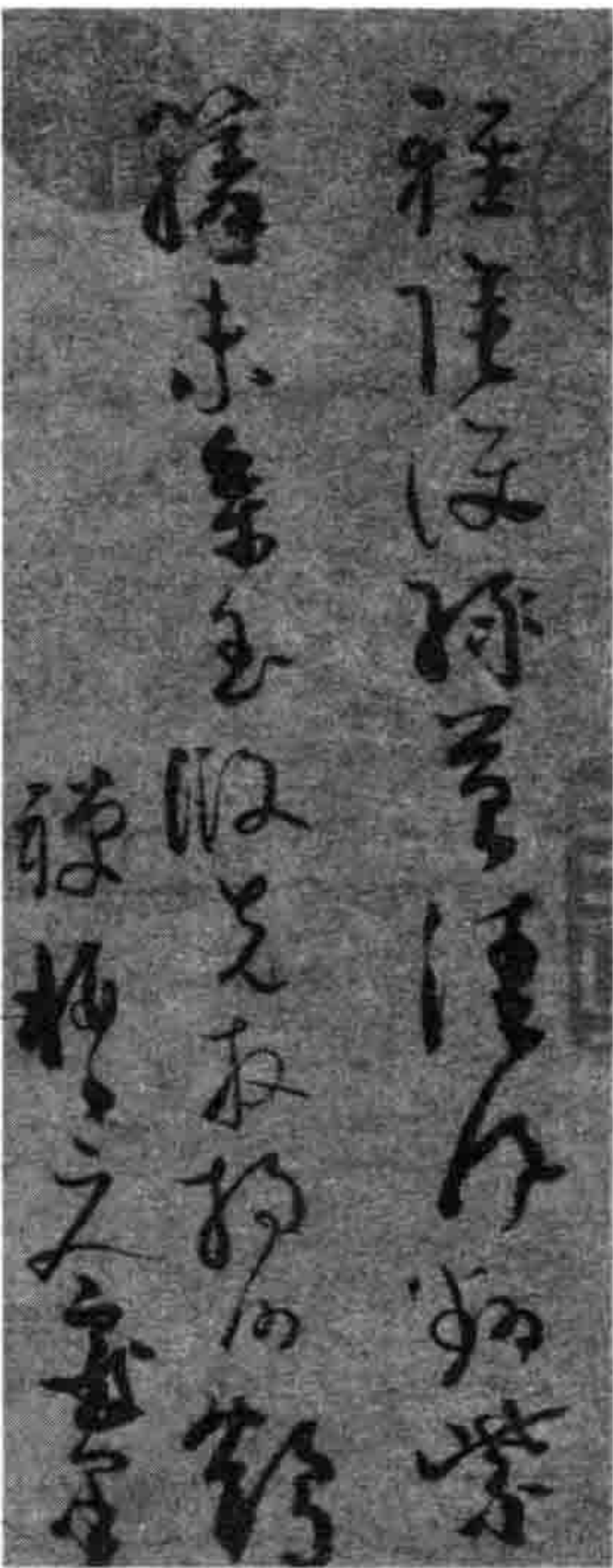
墨竹谱册



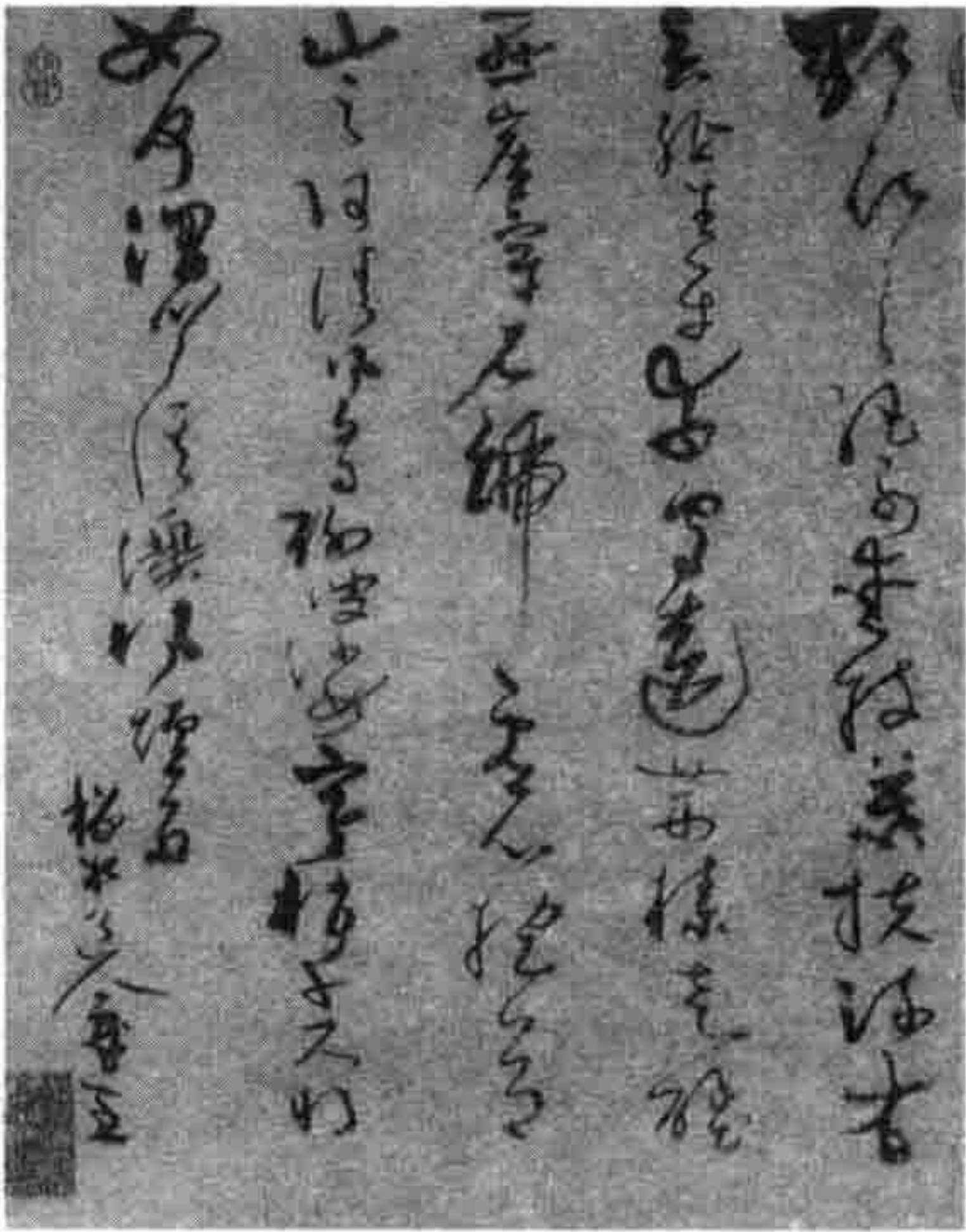
八竹碑



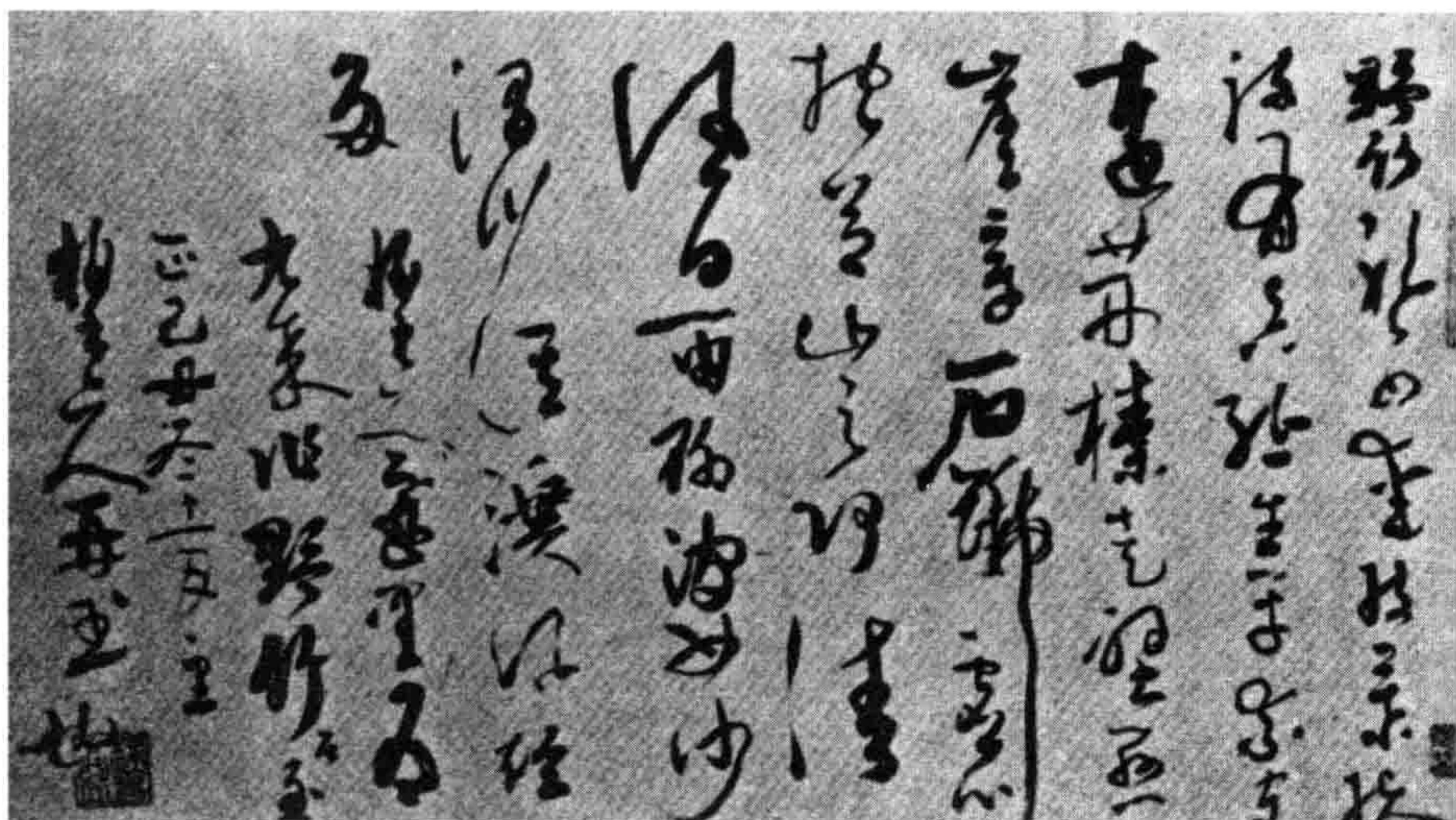
风竹图



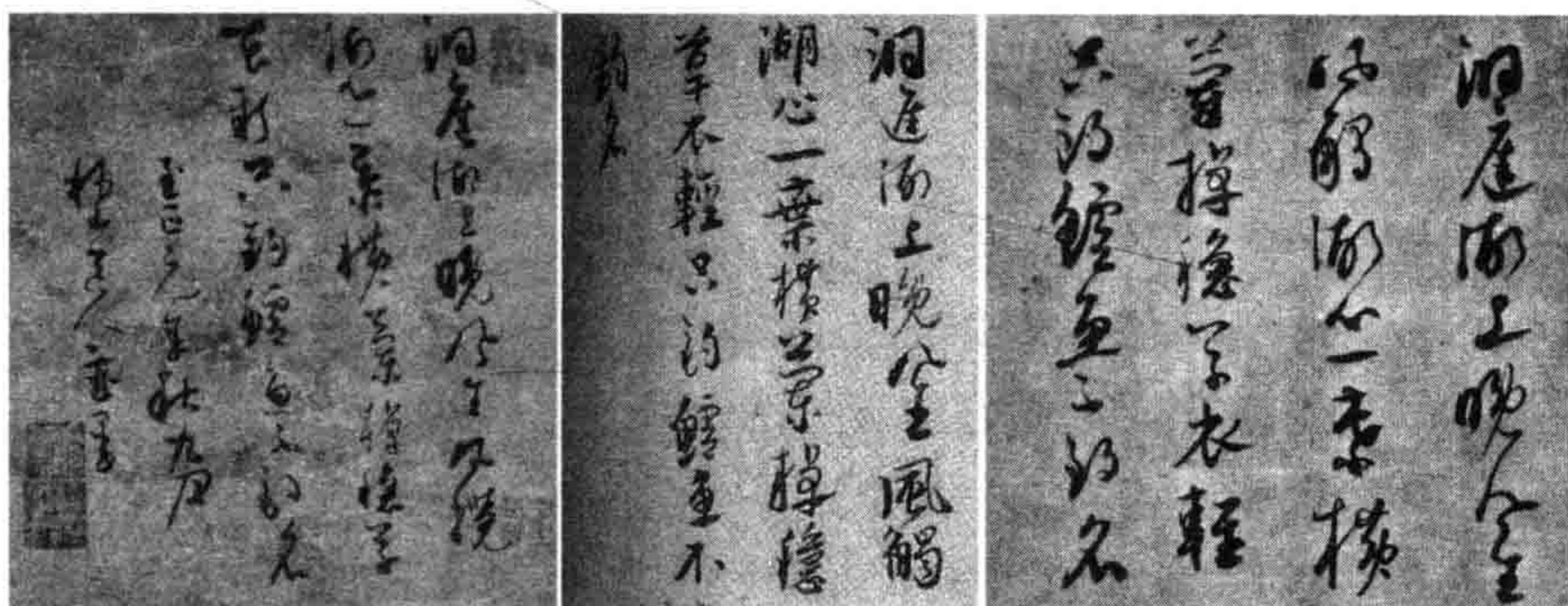
吴镇 墨竹谱



野竹怪石图



吴镇 野竹居图

吴镇 洞庭渔隐图
中国台北故宫博物院藏渔父图
上海博物馆藏渔父图
美国佛瑞尔艺术陈列馆藏

2) 题跋时在位置上有意识地与画面布局协调。

中国画题跋的历史可以追溯很远，但是，真正意义上的中国画的“题跋”是随着“文人画”的发展而发展起来的，主要集中体现在元、明、清及近代。我们可以清晰地看到元代之前的中国绘画大多不需要题跋，其画面是独立完整的存在，“以

诗入画”和“以书入画”几乎都不涉及绘画布局和构图的问题，直至元代以后情况迥然不同，题跋往往成了画面布局和构图重要的组成部分。

题跋、书法与绘画的结合是中国画最重要的艺术特点，这样的相得益彰在世界绘画历史上也是绝无仅有的，它具有非常重要的审美意义。之前我们常谈中国画的题款，讲中国画的“款式”，虽已几尽其详，但一直没有谈及引发“蜕变”的代表人物。历史告诉我们由量及质的变换往往会相对集中地体现在“某一个人”的身上，这就是“大师”的诞生。一个“大师”的产生有个人的修为与能力的原因，但更是一个时代“智慧”的综合积淀与迸发。所以，大师不是人为“呼唤”出来的，他的产生是时代的机遇、个人的“造化”，吴镇即是其中之一。他在画上的题跋不仅具备了后来“文人画”题款的基本功能和要素，还在水平上达到了高峰，后人很少有能望其项背的，这是吴镇对中国绘画艺术的巨大贡献。

唐、宋及元代早期以来，诗词、书法俱佳者枚不胜数，但在画面上鲜有诗跋长题的。此非画者不善诗、书，而是审美的方式和角度今古不同。钱杜⁴在《松壶画忆》中说：“唐人只小字，藏树根石隙，大约书不工者，多落纸背，至宋始有年月纪之，然犹是细楷一线，无书两行者。”这样的观点大抵是正确的，不过唐、宋期间的中国画很少落款题跋的原因不是当时画

4. 钱杜(1764—1845)，字叔美，号松壶，浙江钱塘（今杭州）人。官主事。工诗，宗岑、韦。善书、画，书摹褚、虞。山水以元人笔墨运宋人丘壑，幽秀细笔，尤得力于文徵明。过于细弱，缺少魄力。花卉法恽寿平，人物、仕女靡不精雅。间为金碧山水尤妍雅绝俗。画梅师赵孟坚，幽冷疏散，可与金农、罗聘并驾。著《松壶画忆》、《画赘》并《诗存》。卒年八十二。

家不善书，而是那时的绘画不喜“字占画位”，侧重书、画单独欣赏，故而字画相兼的作品很少。同时，唐、宋期间的绘画以“写实”、“全景”为主，长书大款对画面的影响正面的不多，有时还会显得“不协调”，关于这一点只需想一下为什么在照片上用书法题字会显得格格不入、格调不高，就明白了。

历代画家中喜题善书之人不少，但水平高的却不多，这里有四层含意、四层难度：一是题跋的内容，二是题跋的书法，三是题跋的位置，四是本身的水平。四点皆能全备者何其之难。题跋的内容涉及文学的修养、画外的功夫；题跋的书法当有书家的水平和书家的要求，并非什么“画家字”可以一言蔽之的；题跋的位置则是综合字画的布局形式处理能力，而绘画本身也有自身的要求和难度。如此等等，哪一样不是“人书俱老”的事。

钱杜说：“惟东坡款皆大行，或有跋语三五行，已开元人一派矣。”惜存世作品少，所能见者极少，况“……款皆大行，或有跋语三五行”并不能说明苏东坡题款时是否意识到题款与绘画构图、布局的关系问题。其唯一可信的存世作品《古木怪石图》也是无款，据后纸刘良佐、米芾题诗，“予瞻作枯木，枝干虬屈无端。石皴硬，亦怪怪奇奇无端，如其胸中盘郁也”。始知为苏轼所作。东坡四具其三，唯画传于史而未见其真，后人仰其文采故多褒之，似有言过之嫌。

徽宗赵佶字、书、画俱佳，但据宋杨王休编《宋中兴馆阁储藏图画记》⁵记载：

徽宗“御画”十四轴一册。猫儿一后有御书“戏笔写”三字；野雀一三幅后有御书“野雀”二字；戏猿一两幅后有御书“戏猿”二字；鸭蟹一三幅御书“鸭雏鸭蟹”；寒鸭栖木一五

5. 杨王休于宋宁宗庆元五年（1199年）所作。

幅御题“寒鸭栖木老松山鹪枸杞呦禽楠眼”一十四字；早梅小禽一五幅御书“早梅小禽五色禽竹禽鸟头禽蝉采花蕊”十六字，又有“写生墨画十七幅宣和乙巳中书赐周准”十六字；翎毛一册后有“宣和乙巳赐周准”七字。

其存世作品中像《瑞鹤图》、《祥龙石图》、《五色鹦鹉图》倒是皆有诗跋，然皆可能出自《宣和睿览册》⁶，此册“至累千册，各命辅臣题跋其后”。其中当然也有徽宗的亲笔，不过这主要是《宣和睿览册》的形式决定的，且为横幅，款字题跋的位置变化不多，比较固定，题款的绘画构图布局功能不明显。

此外，徽宗倒是有不少御题画，其中确实有不少具有构图布局功能，这完全是徽宗绘画的超人天赋所致，可惜不是在自己的作品中。

而赵孟頫书画绝佳，但画上很少题款，多为“子昂”二字穷款，或偶有诗跋也皆与画面构图关系不大。其后元四家中，黄公望不善题跋、书法水平一般，而李衍、顾安等皆不善题跋。

纵观历代诸家，善画不善书者、善书不善画者、两者皆佳然不合作者、字画合作而失于位置者、字画皆佳但不善诗者，如此等等比比皆是，此四点能合作者唯始于吴镇仲圭。

3) 中国画里的诗与画结合。

中国画里诗与画的结合并非一蹴而就，这个“入画”的过程是从“诗意”到“用笔”再到“位置”，大概通过这么三个步骤逐渐丰富、逐渐完善、逐渐发展，从而达到了诗与画的真正融合。我们具体分析一下这个转变的过程：

6. 据史籍记载，赵佶曾命令画院画家将官苑中异花珍禽一一图绘，凡十五种为一册，累至千册，名曰《宣和睿览册》。

诗的意境入画——诗歌通过书法题跋入画——诗歌、书法与款式的结合入画。

(1) “以诗入画”。

前文已经说过如果以“以诗入画”来论，宋代苏轼《书摩诘蓝田烟雨图》云：“味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗。”这是对王维诗画艺术特色的高度概括。无论苏轼是否是出于文学用语的评价，总之，诗情画意彼此交融的观点早就存在了。

不过，我们一方面要看到诗情与画意的相融，同时也要明白并非所有的“诗情”都能入画成为“画意”，后来有不少人按照诗中“景”简单直接地画成了画，如解图说理一般，实在是误会了“以诗入画”的真正含意。有的诗能入画，有的诗不能入画，有的诗入画会使得诗画彼此增色，有的诗入画则会让诗画相互牵绊，相互影响。诗是以文字形式来抒发，画是以绘画形式来表达，表现的形式不同，所适应的范围也不尽相同。这就是不同的艺术表现形式都各有所长，各有所短，它们的相互结合不是那么简单的。

对于“以诗入画”得从宏观的角度来看，一是以诗的意境、二是以民族的文化“入画”

作为抒发人类思想情感的诗歌，中西方都是共同拥有的，然而中西方的诗对绘画的影响则是完全不同的，其原因在笔者看来起码有两点：一、中国的绘画总体上是建立在“文人”的基础之上的，西方则不同。没有“文化”的中国画家是很难在中国画的历史上留有痕迹的，而西方画家则不然，他们可以是科学家，但是文学家的却很少。我们并非是说中西绘画的优劣论，只是在这点上中西绘画是有重要区别的，关于“以诗入

画”这个问题此处不展开论述。

而中西绘画之别的一个重要特征就是“以书法及诗歌入画”，是以“诗歌”的文学属性与“书法”的用笔同步“入画”的。

(2) “以书入画”。

“以书入画”是以“以诗入画”为前提条件的，唐代张彦远在《历代名画记·卷一·叙画之源流》中说：

夫画者，成教化、助人伦、穷神变、测幽微，与六籍同功，四时并运，发于天然，非由述作。古圣先王受命应箴，则有龟字效灵、龙图呈宝。自巢燧以来，皆有此瑞，迹映乎瑶牒，事传乎金册。庖牺氏发于荣河中，典籍、图画萌矣；轩辕氏得于温洛中，史皇、苍颉状焉。奎有芒角，下主辞章；颉有四目，仰观垂象。因俚乌龟之迹，遂定书字之形。造化不能藏其秘，故天雨粟；灵怪不能遁其形，故鬼夜哭。是时也，书画同体而未分，象制肇创而犹略，无以传其意，故有书；无以见其形，故有画。天地圣人之意也。按字学之部，其体有六：一古文，二奇字，三篆书，四佐书，五缪篆，六鸟书。在幡信上书端象鸟头者，则画之流也。（汉末大司空甄丰校字，体有六书。古文，即孔子壁中书。奇字，即古文之异者。篆书，即小篆也。佐书，秦隶书也。缪篆，所以摹印玺也。鸟书，即幡信上作虫鸟形状也。）颜光禄云：“图载之意有三：一曰图理，卦象是也；二曰图识，字学是也；三曰图形，绘画是也。”又，周官教国子以六书，其三曰象形，则画之意也。是故知书画异名而同体也。

“书画异名而同体”之论最初是释解文字与图画的关系，与元代赵孟頫诗中所言：“石如飞白木如籀，写竹还应八法通。若也有人能会此，须知书画本来同。”概念上是不完全