



搜索

jǐ 搜索拙风 jǐ 搜索网络

只钓鲈鱼不钓名——记元代画家吴镇

作者：张繁文 来源：拙风文化网

中外艺术史上不乏这样的艺术家，他们生前风流纵诞、广延声誉，但死后声名俱泯、销声匿迹；也不乏这样的艺术家，他们生前或由于其艺术的超前，或由于其性情的耿直孤高，而被排斥在艺术的圣殿之外，但死后却声光所溢、千载犹馨。元代画家吴镇就是后一类艺术家的典型。

吴镇（1280—1354），字仲圭，号梅花道人，浙江嘉兴魏塘人。生于元世祖至元十七年（1280年）庚辰七月十六日，歿于元顺帝至正十四年（1354年）甲午，享年75岁。据《义门吴氏谱》可知：吴镇先祖为周王室吴王之后，吴镇祖父吴泽，字伯常，在宋代是一名抗金健将；父吴禾，字君家，号正心；叔父吴森，与赵孟頫为至交，家甚富，人号“大吴船”。吴镇年轻时喜交豪侠一流人物，学习武术和击剑，后与哥哥吴元璋拜毗陵（今江苏武进县）柳天骥读书，研究天命人相之术。他曾在私塾教过学，去嘉兴等地卖过卜，《历代画家姓氏便览》说吴镇“村居教学自娱，参易卜卦以玩世”。1 青年时期的吴镇，在仕途上表现的与众不同，和元四家中其他三家也大异其趣：黄公望早年热衷于功名，结交了不少文人士大夫，失意后，才专意于画；王蒙青年时期也对仕途一再留恋过，又凭借和赵孟頫、赵雍、赵麟的特殊关系，结交了不少有地位的文人；倪瓚是吴地三个首富之一，虽自己不擅理财，但由于家中殷实的赀财和富裕的收藏，也给他创造了结交文人士大夫的诸多条件。吴镇则禀性孤耿，终生不仕，从不与权势者往来。从其题骷髅辞《调寄·沁园春》对蝇利蜗名之徒的讽刺中可见出他的处世哲学：“……古今多少风流，想蝇利蜗名几到头，看昨日他非，今朝我是，三回拜相，两度封侯，采菊篱边，种瓜圃内，都只到邛山一土丘。”2 据《沧螺集》卷三曰：“（吴镇）为人抗简孤洁，高自标表，号梅花道人。从其取画，虽势力不能夺，惟以佳纸笔投之案格，需其自至，欣然就几，随所欲为，乃可得也。”3 吴镇的画多是自画自题，很少有当时文人替他题诗。元四大家其它三家多有交往，但吴镇除与王蒙有诗证明是好友外，吴与黄倪并无充分证据证明他们建立过朋友关系，尽管当时黄、倪都一致对吴镇绘画艺术做了高度赞扬。

吴镇既不愿做官，也很少从俗卖画，生活困难时，他便经常到嘉兴、武林等地卖卜，以维持生计。董其昌《容台集》中记曰：“吴仲圭本与盛子昭比门而居，四方以金帛求子昭画者甚众，而仲圭之门阒然，妻子顾笑之。仲圭曰：‘二十年后不复尔’，果如其言。”4 此文充分见出吴镇抱着对艺术的虔诚之心，不是随便改变画风去迎合世人的。晚年，吴镇思想向佛教靠拢，他经常去魏塘镇大胜、景德、慈云寺与僧人谈经论佛、吟诗作画，可行、松严和尚、竹叟、古泉讲师均与吴镇私交甚厚。元顺帝至正十四年，吴镇离开人世，遗命短碣于冢曰：“梅花和尚之塔”。明末泰昌元年，当地官绅集款为之修墓，董其昌题“梅花庵”匾额，陈继儒作《梅花庵记》来纪念他。据传，吴镇喜爱梅花，房前屋后遍种梅花，自号梅花道人、梅花和尚、梅沙弥。吴镇的家世已无可考，仅知他有一儿子佛奴，吴曾画了一本《墨竹谱》传给他；吴镇还有一个侄儿吴瓘，系吴镇叔父吴森之孙，也是元代著名的竹梅画家，吴镇也曾有竹谱传于他。

作为元代文人画家的代表，吴镇的修养是多方面的，他在诗歌、书法、篆刻、绘画等方面都取得了一定的成就，单绘画方面，他山水、梅竹、人物俱擅，但奠定他在画史

热门文章

- 中国书画名家精品大典：徐渭
- 白石老人自述
- 评徐渭的泼墨写意画
- 郑板桥书画艺术（组图）
- 扬州八怪传：第三章 落拓·...
- 扬州八怪传：第六章 三朝名·...
- 板桥自叙
- 石涛的艺术道路及成就
- 承前启后的艺术特色——石涛·...
- 扬州八怪传：第二章 寒门狂·...

推荐文章

- 唐寅绘画评传
- 突破传统规范，紧贴时代生活·...
- 林风眠的艺术历程
- 白石老人自述
- 中国书画名家精品大典：陆探微
- 中国书画名家精品大典：徐渭
- 扬州八怪传：第二章 寒门狂·...
- 李可染艺术的当代意义

上的地位，使他名列“元四大家”之一的乃是他的山水画。吴镇与黄、倪、王等许多山水画家均提倡墨戏、士气、逸气，从而创造了极富特色的文人山水画，使元代画坛大放光彩。本文对元四家“墨戏”这一特点不再赘述，只探索吴镇作为个体在元代画坛上的独特价值，并总结出其山水画的四个突出特点。

一、取董巨之韵致、马夏之气骨

吴镇师承方面，于董源、巨然所得最多。其实董源、巨然并不是文人画家，但由于他们生活在江南，表现江南山川，创造了平淡天真、苍茫浑厚的山水画风，恰到好处地表现了山川之气韵，这种气韵正是宋代以后文人画家所梦寐以求的。从米芾开始，董巨画风开始受到青睐，延及赵孟頫、元四家，董巨画风大受推崇，整个元代山水画坛大多以董巨为依归，力求韵外之致。吴镇对董巨是下过很深的功夫的，他自己说：“董源画《寒林重汀图》，笔法苍劲，世所罕见，因观其真迹，摹其万一。”⁵ 近现代山水画家大师黄宾虹称：“吴仲圭多学巨然，易紧密为疏落，取法少异，要以董巨起家，成名后世。”⁶ 这充分证明吴镇是努力研习了董源山水画法并形成自家面目的。今藏故宫博物院的巨然作品《秋山图》，上有董其昌题，曰：“僧巨然画，元时吴仲圭所藏，后归姚公绶，姚尝临此图，予并得之。”可知吴曾收藏过巨然真迹，受其影响是自然的。清王原祁云：“元季梅道人传巨然衣钵，余见《溪山无尽》、《关山秋霁图》二图，皆为得其髓者……”⁷ 比较《关山秋霁图》和《秋山图》明显可以看到两者在水法、树法、石法方面的继承关系。从吴镇传世墨迹看，吴镇主要继承了董巨平远构图和披麻皴法。吴镇创造性地发展了平远、深远的构图方法，并使之结合成为典型的阔远构图。近处土坡，远处山峦起伏，中间留出宽阔水面，这种一水两岸式的构图，恰好契合了元代文人平淡、与世无争的心境。吴镇皴法大多采用董巨披麻皴，淡墨皴擦，浓墨点苔，显得清秀而空灵。除此之外，山头多矾头、水纹的勾画均与董巨有明显的继承关系。

除董巨外，吴镇也继承了荆浩、李成、范宽一系乃至南宋院体的山水画风。晚明陈继儒云：“……（吴镇）摹渔翁烟波景色，如笠泽丛画，又以荆巨笔力出之，遂成大卷。”⁸ 在吴镇传世的作品中，有其临荆浩《渔父图》¹⁶图⁹。据美国弗利尔美术馆藏吴镇临荆浩《渔父图》自题：“余昔喜关仝山水，清迥可爱，原其所以，出于荆浩笔法，后见荆画渔父图，有如此制作，遂仿而为一轴……”吴镇对荆浩、关仝一派山水的喜爱由此可见一斑。在元代一流大画家中，吴镇最大的特点是他不仅取法董巨、荆关的画法，而且还吸收了时人一致排斥的马、夏画风。当代著名山水画家、鉴定家谢稚柳先生说：“元朝的画派中，只有他（吴镇）组合了极端不同的技法，容纳了南宋的骨体。”¹⁰ 南宋院体画在整个元代倍受打击，特别在文人画家中很少有继承院体画。但是，在吴镇早期的作品中，我们发现多幅马、夏边角之景或类似边角之景的图式。¹³ 38年的《松泉图》、¹³ 34年的《秋江渔隐图》，特别是《芦滩钓艇图》为典型的马、夏边角构图。马、夏无论山石、树木等景物的画法处理，还是构图、布局的经营均以奇险取胜，追求奇险、表现气骨成为马、夏山水的突出特点。元四家其他三家均取平淡，唯有吴镇上承马、夏，于平淡中寄奇险。《松泉图》（此图作于至元四年即¹³ 38年）是吴镇追求奇险的代表作，取景于山之一凹，一泉如三条丝带，倾泻而出，凹面上的空白部分，一棵古松从左边斜出，探身其上，给人一突兀之感。吴镇晚期作品中典型的马、夏画风是没有的，但马、夏的树法、石法倒是经常出现于画面。可以这样说吴镇是取马、夏之骨而去其粗犷，融董、巨之气韵而取其平和，形成了清淳、蕴藉、平实的艺术风格。

二、题材上的渔父情节

自屈原《渔父》及《庄子》中的渔父形象在文学作品中出现后，渔父成了清高孤洁、避世脱俗、啸傲江湖的智者、隐士的化身。魏晋时期，渔父多次出现于山水诗中，到唐宋时期渔父形成被固定下来，成了诗人、作家钟爱的对象。这个阶段，绘画中渔父

形象也开始出现，张志和、荆浩、许道宁都绘有渔父图。渔父形象大量出现并形成一种风气是在元代。由于元代在中国历史上是第一个少数民族入主中原并统治全中国的朝代，蒙古统治阶级的残暴统治和民族歧视政策，使大量文人都采取了不与统治者合作的态度。在这种社会背景下，渔父清高、避世、逍遥的人生为许多隐退文人所仿效，渔父形象成了文人、画家寄托情感的载体。诗、词、曲中渔父形象普遍流行，绘画领域，渔父更成为创作的风气，赵孟頫、管道昇、黄公望、王蒙、吴镇、盛子昭均有渔父图传世。这其中，吴镇对渔父最为情有独钟。在吴镇传世山水画中，渔父题材的作品占有相当数量，版式上有条幅、中堂、长卷，手法上有临摹、创作。理解吴镇的渔父形象，一是从图象学意义上，一是从吴镇留下的大量题画诗上。渔父形象在吴镇的渔父图中是吴镇所要表达的核心所在，但吴镇并没有对其主人公做细致刻画，而是尽情的描绘了周边环境。吴镇的图式经营大体是近处土坡，远处低矮山峦，中间大部分是辽阔的水面。这种图式，吴镇是以湿笔为之的，有一种烟雨茫茫之感，从而使远处山峦愈显遥远，中间水面愈显开阔，似乎带领观者进入一种凄静、孤寂、超尘脱俗的世界。吴镇巧妙的把渔父安排于水面一个较突出的位置，形象是模糊的，但给人的印象却是深刻的。结合吴镇多幅渔父图象，我们仍能从模糊的渔父形象中发现，他们神态的丰富、动作的多样非一般画家所能同日而语。《芦花寒雁图》里双雁起飞，渔父仰首观望，《渔父图》（1342年）里渔父凝视水面，等鱼上钩，《洞庭渔隐图》渔父动作矫健，撑篙回船，《渔父图》1346年）童子拨舟返棹，渔父抱膝回顾，整幅画面予人一种独与天地往来的轻松和看破红尘“身外求身，梦中索梦”¹¹的超然。

研究题画诗，也是了解吴镇画中渔父形象的一把钥匙。吴镇山水画中，多数作品写有题画诗，每首诗都是针对渔父而发的，细品每一首诗，我们发现，吴镇的渔父与元代某些文学作品和某些画家的渔父在形象的表现上是不同的。黄公望、王蒙绘画作品中的渔父是伤感的、消沉的，这是与黄、王的生活经历有关的。黄、王均数度入仕，每次又都是以受排挤而走上归隐的，这样的经历，反映在渔父身上多几分伤感是自然的。而吴镇从未入仕，可能从未想过入仕，自然没有官场排挤之忧，似乎对渔父有一种天生的向往之情。吴镇的许多渔父诗中虽也略微透露出凄苦之情，但更多表现了渔父自在逍遥、甚至乐观的情怀，个别诗里还展现出一些生活情趣。“兰棹稳，草衣轻，只钓鲈鱼不钓名”《洞庭渔隐图》、“山突兀，月婵娟，一曲渔歌山月边”（临荆浩《渔父图》）、“渔童鼓舢忘西东，放歌荡漾芦花风”（1342年《渔父图》），写出了渔父不图名利、与世无争、放怀高歌的乐观；“孤舟小，去无涯，哪个汀洲不是家”、“酒瓶倒，岸花悬，抛却渔竿和月眠”，（此句和上句词均取自临荆浩《渔父图》）写出了渔父一身轻松、四海为家的逍遥；“云影连江浒，渔家并翠微。沙鸥如有约，相伴钓船归”（《秋江渔隐图》），写出了渔父隐居中田园诗般的生活，极富生活情趣。

三、技法上的湿笔用墨。

吴镇画山水喜用湿墨，其实吴镇未尝不善用干墨，在吴镇传世几十幅墨竹中，几乎全是用干墨画的，均取得了良好的效果。之所以吴镇在山水画中多用湿墨，这与吴镇欲借山水画表达的境界有极大的关系。北宋山水画追求一种可游、可居之景，用笔用墨都服从于山水真实体感的表达；而元人则以山水为媒，追求一种有我之景，笔墨除用表现形体外，更是充作了情感流露的媒介。在元四家中吴、倪均以画水著称，倪喜用干墨，吴则喜用湿墨。倪用干墨草草点染，创造一种荒芜、澹泊之境；吴则用湿墨，渲染出一种凄清、静穆之境。细观吴镇每一幅山水画，都给人以“水墨淋漓幛犹湿”的感觉。无论是山、树、水，还是船、渔父、房屋，无论是近景，还是远景，均如淋浴在水中，从而更使远方景物有千里之遥，营造了一种凄清、幽旷、寂寥的艺术氛围。

吴镇画中的水墨效果是与他多种笔法、墨法的灵活运用密切相关的，湿墨决不是简单化的水量的增加。吴历云：“江山无尽、万里长江两卷，……浑然天成，五墨齐备，盖仲圭擅长，非后学者所能措手。”¹²“五墨齐备”是吴镇用墨的高超之处，为更好

地发挥墨效，吴镇在选择作画材料上很有讲究，画梅竹喜用纸，画山水则喜用绢。画山水何以选绢，因为绢有厚度，纤维富韧性，多次渲染而不皱折。吴镇非常熟悉笔、墨、绢的特点，作画中的五墨并施而不膩，反复皴擦而不胀，产生了浓而润、湿而厚、涩而不干、枯而不燥的艺术效果。吴镇清淡似水，出现了浓而透的效果。今天看吴镇作品，仍能透过作品清楚的辨别它们的组织关系。清王原祁曰：“梅道人泼墨，学者甚多，皆粗服乱头，挥洒以自鸣得意，于节节肯綮处，全无梦见。无怪乎有墨猪之诮也。”¹³王原祁的这一评论反映了吴镇的用墨技术是非常人所能学到的。吴氏的墨法，倾倒了元以后的历代大家，沈周、文徵明、恽南田、四王、吴历、八大山人等均对吴镇墨法大加推崇。

四，形象塑造上，突出某一局部

由于吴镇以董巨起家，其画中山、石、树、水、房屋、小桥都显得格外宁静、平和，但吴镇有时也着意打破这种气氛，使宁静中增几分动荡，那就是近景大树和山石的表现，特别是三两棵树的表现尤其明显。如果说吴画山、石、水、小桥、屋舍、群树的表现乃至整体气息是以董巨面目出现的话，那么其局部的大树则主要是以马夏的面目出现的。结构布局上立于近景，形象表现上夸张变形，树种的选择上以松柏寓人格。这种形象的树出现在平和、宁静的境界里显得格外突出。它们或直立挺拔、俯势向上；或倚斜偃蹇、欲倒还立；或枝条倒挂、曲折盘桓。而且吴镇对大树的形象也是情有独钟的，几乎每幅山水画均有此类形象。这一个个形象频繁出现于其笔下，有何深刻含义？如果联系一下元代的民族歧视政策，联系一下同样比邻而居，盛氏求画者门限为穿，自家之门阒然的事实，或许透露出个中消息。在大树的塑造上，如果把吴镇放在“元四家”其他三家中做一比较，吴镇的独特个性尤能充分展现。黄公望、王蒙为了表现高士的居住环境，用平和、冷静的笔触画群山诸峰，力量均匀，气势平缓，树木郁郁葱葱，均为山的点缀，很少突出某一大树。倪瓒、吴镇在景物取舍上有极强的一致性，均喜画几棵树。倪瓒的树是纤细、弱小的，树干上长出几条树枝，枝上顶着几片叶子，立在空旷的荒野里显得孤独而又凄凉。而且倪瓒的树往往是叫不出名字的，并无具体所指；吴镇在树的种类上往往是有选择的，他最喜欢选取被赋予隐逸人格象征的古松来充实画面。在近景中吴镇很少画杂树而是喜爱强调几棵大树，个个粗壮而枝叶茂密，富有顽强的生命力。通过比较，可以明白吴镇那种孤高、耿直，虽“势力不能夺”的个性是何等强烈。分析一下吴镇的两幅作品，更能窥一而见全豹。《双松图轴》（又名《双桧图》），此画作于泰定五年戊辰（1328年）二月，是吴镇现存画作中最早的一幅。两松平地直立，上顶天，下立地，几乎占据了整个画面。两树均挺拔茂盛、枝叶桠槎、形势奇古。左松树身中下部曲成弧形，卧于地，中部挺直、劲健，顶部突然探向右方；右松直立挺拔，上部一个近于直角的弯曲，伸向右，于左松一树枝的上方又一个近于直角的弯曲，然后冲向高空。这样两松空中交插，成为X形，一种挺拔、孤傲、相依相扶的形象展示于画面。两松枝叶间点缀以清溪茅舍、远山丛树，更显出双松的高大、雄伟。《洞庭渔隐图》，此画作于至正元年辛巳（1341年），两松挺立秀拔、负势竞上，占据中间水面大部分，把三段式构图的近山中水连在一起。两松后植一杂树，从后横出，倚斜偃蹇，每个枝条均俯势向上、伸臂布指，与远方踏浪归来的渔父遥相接应。可以这样说，在吴镇画作中，这一株一株的大树是元代广大士人宁守孤独，虽“势力不能夺”的个性的写照，也可以说是对渔父形象的很好的补充。

明末王绂《书画录》吴镇条下注曰“……其笔端豪迈，泼墨淋漓，无一点朝市气，虽似率略，人莫能到。然当其世者，不甚重之，仲圭尝语人曰，吾之画直须500年后方遇赏音耳。”¹⁴吴镇是有先见之明的，“势力不能夺”的个性和画中超尘脱俗的境界不可能即时受到垂青。一个名不副实的画家能逞名于一时，不能逞名于一世，能逞名于一世，不能逞名于历代，一个寂寞于一时乃至一世但卓有成就的画家不会随时间的流逝而暗淡，相反定会在后代越发辉煌。这是作为一个艺术大师的吴镇给我们的启示。

[1] , 见《中国书画传书》之《历代画家姓氏便览》

[2] , 见《中国书画传书》之《郁氏书画题跋记》

[3] , 孙作《沧螺集》卷三《墨竹记》

[4] , 见《四库全书》之《珊瑚网》第 4 4 卷

[5] , 见《梅道人遗墨》中《山水跋》

[6] , 引自《南画山水技法》

[7] , 见王原祁《麓台题画稿》

[8] , 见《四库传书》之《珊瑚网》第 3 3 卷

[9] , 吴镇临荆浩《渔父图》, 现有上海博物馆藏卷和美国弗利尔美术博物馆藏卷两卷, 不排除两卷均为真迹的可能)

[1 0] , 见《谢稚柳谈艺录》第 2 3 页

[1 1] , 见《中国书画全书》第四册第 5 4 9 页有吴镇《骷髅辞》: “身外求身, 梦中索梦。不是骷髅, 却是古董。万里神归, 一点春动。依旧活来, 拽开鼻孔”

[1 2] , 见《墨井画跋》

[1 3] , 见《历代绘画名著汇编》之《麓台画跋》, 沈子丞主编, 文物出版社

[1 4] , 见《中国书画传全书》之《郁氏书画题跋记》

原载《书画艺术》2004年第01期

共有 17 条评论 [【发表评论】](#) [【到论坛讨论】](#)

相关链接

发表评论

用户名: 密码: 匿名发表: [注册新用户](#)

评 论:

[关于拙风](#) | [联系方式](#) | [广告服务](#) | [版权声明](#) | [欢迎投稿](#) | [友情链接](#) | [网站设计](#)

版权所有: 2005-2007 拙风文化网 粤ICP备06013051号

电子邮箱: wenhua13@126.com 拙风文化系列QQ群 技术支持: Thirteen Studio

Copyright © 2005-2007

www.wenhua.cn.com

All Rights Reserved