

文同〈墨竹圖〉與李衍〈四清圖〉比較研究

陳孟蘋

前 言

竹畫的歷史相當久遠，最初是作為山水、人物、故實畫等的一處景致或背景。黃光男先生指出，畫竹並非自元代才開始，在唐張彥遠《歷代名畫記》中就記載有王獻之竹圖與顧愷之筍圖，可見「竹」早已成為繪畫的題材之一¹；由此也可看出，竹子不僅是繪畫的題材，更已是繪畫的主題之一，可以單獨出現在繪畫作品裏。高木森先生即指出，北宋後期繪畫發展中值得特別注意的是墨竹畫，《宣和畫譜》將墨竹獨立一門，就可以證明墨竹畫受重視的程度。²

北宋時受到蘇軾等文士們讚美與倣效的畫竹名家當首推文同，蘇軾曾道：「與可之於竹石枯木，真可謂得其理矣；如是而生，如是而死，如是而拳拳癢癢，如是而條達遂茂；根莖節葉，牙角脈絡，千變萬化，未始相襲而各當其處，合於天造，饜於人意，蓋達士之所寓也歟！」³元初畫竹名家李衍也對文同相當推崇，認為：「文湖州最後出，不異杲日升堂，燭火俱熄；黃鍾一振，瓦釜失聲。」⁴元代湯垕在所著〈古今畫鑑〉中曾言：「文與可竹，真者甚少，平生止見五本。偽者三十本。」⁵可見文同的真跡在元時即少有留存。高木森先生指出目前可供研究的作品有三幅，其中兩幅在台北故宮博物院，一幅在上海博物館，而台北故宮所藏的〈墨竹圖〉則是文同最重要的代表作，由於此圖的優越成就歷來無人表示異議，加以詩塘有明人王直和陳循的題詩，更使其可靠性增加。⁶

至於李衍的作品流傳較多，墨竹畫有〈四季平安圖〉、〈四清圖〉、〈雨竹圖〉等，設色竹畫有〈沐雨圖〉、〈雙鉤竹圖〉等。其中〈四清圖〉原為至大元年(西元 1308 年)為王玄卿所作手卷之後段，屬李衍晚期作品，現藏北京故宮博物院，前段則現藏美國納爾遜博物館(the Nelson Atkins Museum)。⁷

高木森先生認為李衍早期受王庭筠的影響，晚期則主要是以文同筆墨來寫

¹ 黃光男，《元代花鳥畫新風貌之研究》，高雄：復文圖書出版社，民 74 年，頁 141。

² 高木森，《五代北宋的繪畫》，台北：文史哲出版社，民 71 年，頁 106。

³ 蘇軾，〈淨因院畫記〉，引自俞崑編著，《中國畫論類編》，台北：華正書局，民 66 年，頁 47。

⁴ 李衍，《竹譜詳錄》，上海及各埠商務印書館發行，民 25 年，卷一頁 2。

⁵ 湯垕，〈古今畫鑑〉，引自黃寶虹、鄧實合編，《美術叢書》，三集第二輯，廣文書局印行，頁 37。

⁶ 同註 2，頁 114-15。

⁷ 高木森，《元氣淋漓》，台北：東大圖書公司，民 87 年，頁 45-49。

「真竹」⁸，因此本文暫且將〈墨竹圖〉與〈四清圖〉視為文同與李衍之真跡，將二圖作為比較研究對象，希望瞭解文同與李衍畫風的同異之處，進而作為「李衍是否受文同影響」之初探。

〈墨竹圖〉作品分析

〈墨竹圖〉，絹本水墨，縱一三一·六公分，橫一〇五·四公分，雖無名款，但有「文同與可」之鈐印，藏於台北故宮博物院。

北宋文同(西元 1018-1079 年)，真宗天禧二年生，卒於神宗元豐二年，年六十二歲。⁹四川梓州人，字與可，外號有石室先生、笑笑先生、錦江道人等等，著有《丹淵集》四十卷。文同出身於士族家庭，仁宗皇祐元年(西元 1049 年)登進士，歷任軍事判官、政事、試館職判尚書、編較史館書笈、通判等職，至王安石行新法時，因與蘇軾等人交往而被懲處，後歷任太常博士、洋州太守等，元豐元年(1078 年)被召回京師，判登聞鼓院，因他對京城生活不感興趣，求赴東南，因此於同年十月奉命至湖州任太守，但於途中因病在陳州去世。他雖未履任湖州太守，但是他的墨竹卻得「湖州派」之名。¹⁰

文同對於墨竹畫法的言論流傳甚少，必須從當時及後世文士們的見解來推想，例如文同好友蘇軾以及元初李衍皆曾言及文同的墨竹法，由於李衍在其所撰〈墨竹譜〉中以五個部份——位置、竿、節、枝、葉——來談墨竹畫法，為便於比較文同與李衍作品的同異，此處也將以這五個部份來觀察分析文同的〈墨竹圖〉；另外本文下節將分析李衍作品，所以在此暫不談論李衍言論中關於文同的畫竹技法。以下即直接分析〈墨竹圖〉(圖 1-1)的作品表現。

首先從位置來看，由於此作為折枝竹，所以這裏談論的位置，係從構圖來分析。高木森先生對文同〈墨竹圖〉的觀察是，該圖作倒垂竹一竿自左向右下作反「S」形逶迤而下，故俊峭挺勁。¹¹然而竹枝分佈如圖 1-2 又可大約分為幾個部份，左上方的三排枝葉皆呈斜線構圖，且皆呈自右向左下的傾斜方向，這個傾斜方向和竹竿的傾斜方向雖皆朝下，卻剛好朝往不同方向；若從這三排枝葉與畫作上邊及左邊的框線距離來看，則從上至下分別為略偏左邊框線、略偏

⁸ 同註 7，頁 52。

⁹ 劉九庵編著，《宋元明清書畫家傳世作品年表》，上海：上海書畫出版社，1997 年，頁 14。

¹⁰ 同註 2，頁 111-13。「湖州派」派名來由或與〈文湖州竹派〉一文有關，該文《學海類編》作元代吳鎮纂，《寶顏堂秘笈》作明代釋蓮儒撰，《百部叢書集成》則改題佚名纂，此見嚴一萍選輯，《原刻景印 百部叢書集成 210 學海類 32》，藝文印書館印行，頁 1-7。「湖州派」派名來由問題在本文中則暫不討論。

¹¹ 同註 2，頁 114-16。

上邊框線、再偏左邊框線，這種動勢增加了畫面左方的份量感，最後卻用右方的那一叢枝葉來平衡整件作品。上述這種構圖方式雖使作品生氣勃然，但由於除了這一折枝竹外沒有任何背景，加上竹枝之間留白多，使整幅畫構圖簡潔而疏落有致，而予人清雅之感。

其次從竹竿的畫法來看。竹竿每一節的長度愈往梢頭是愈短的，而且寬度方面愈往梢頭就愈細；竹竿應是一筆刷拂出，這可從圖 1-3 的飛白處看出，行筆則平穩而墨色濃淡均勻，但每節竹竿的底部及頂部會略微加深墨色，以表現上下竹節的承接姿態；此外，亦有幾個地方似有用補筆以加深墨色，如圖 1-4 中竹節上端有濃墨色塊，疑為補筆處。另外從飛白的方向可以推測，文同畫竿時，是從底部往頂部畫出的，此圖中因竹竿係向下垂生，所以是由上往下刷畫而出。在畫出竹竿之後，再用略深於枝幹的墨色勾畫邊線，如圖 1-4 邊線與竹竿墨色間甚至尚留有空隙。

再其次從竹節的畫法來看。如圖 1-4 上方的竹節上下緊扣，每一節竹子的底端是向外微凸呈弧形，而頂端則兩端向上尖起，中間向內凹陷、亦呈弧形，以承接另一節竹竿，甚至如圖 1-4 下方的竹節，兩端不但向上尖起，在尖起後還向內包夾另一節竹竿的竹節。李霖燦先生則將這種竹節畫法稱之為「環節法」。¹²

關於竹枝的畫法，高木森先生提到 Lawrence Sickman 指出小枝細梢附帶的鑽點和丁筆頗似一些早期山水畫之樹法。¹³而竹枝的筆力遒勁而有生氣。

至於竹葉的畫法，筆者同意李霖燦先生指出〈墨竹圖〉竹葉的墨色分為濃淡二層¹⁴，亦即深與淺兩種層次，但是同一片葉子只有同一個深淺層次的墨色。蘇軾除盛讚文同的墨竹外也向文同學習畫竹，米芾畫史中對蘇軾寫繪墨竹則有記載云：「子瞻作墨竹...運思清拔出於文同與可，自謂與文拈一瓣香，以墨深為面，淡為背，自與可始也，作成林竹甚精。」¹⁵從文意得知，文同的墨竹畫中墨色深的為竹葉的正面，而墨色淺的為背面。高木森先生卻認為「濃者為前葉，淡者為後葉」。¹⁶以圖 1-5 為例，的確被遮掩在後方的竹葉多是墨色較淡的，然而以圖 1-6 來看，竹葉彼此之間並未遮掩，因此是否為同一平面是不可知的，但葉片墨色卻有濃(深)淡(淺)之別，所以圖 1-6 即可能是文同墨竹「以墨深為面，淡為背」的具體表現。由此可知，文同的竹葉應包括有「濃者為前葉，淡

¹² 李霖燦，〈中國墨竹畫法的斷代研究〉，石叔明編，《柯九思墨竹譜》，台北：藝術圖書公司，民 63 年，頁 34。

¹³ 同註 2，頁 114-15。

¹⁴ 同註 12，頁 34。

¹⁵ 米芾，〈畫史〉，引自黃賓虹、鄧實合編，《美術叢書》，二集第九輯，廣文書局印行，頁 25。

¹⁶ 同註 2，頁 115。

者為後葉」以及「以墨深為面，淡為背」二種畫法。

高木森先生認為〈墨竹圖〉中葉縷的結組是以倒「人」字或「入」字形為基本單位，並多作鈍角外張。¹⁷甚至我們若進一步將竹葉以四片集結成一組來觀察，如圖 1-6 及圖 1-7，會發現又比所謂「介」字形更富變化，如圖 1-8 所示本作品中就有多種四葉結組的表現方式；此外，筆者也不同意高木森先生「鈍角外張」的說法，反而認為以倒「人」字或「入」字形為基本單位的葉組多近九十度角，如圖 1-6 及圖 1-9，使墨竹在生發韻動之外又增添沈穩姿態，而使動與靜相互平衡。文同也會表現葉片翻轉的樣子，如圖 1-9 在葉片尖端處，再接聯另一小片細長的葉子；葉子則是互生的，這可能跟竹子的種類有關係。而且無論是深色葉或淡色葉，絕大多數來說，畫家都會以略深於葉片的墨色來勾邊。

最後要指出的是，上述已提及從枝葉是否被遮掩就可以看出彼此的前後關係，但是我們仔細觀察會發現也可以看到枝葉重疊但筆觸未加遮掩的現象，例如圖 1-9 及圖 1-10，前方枝葉的墨色直接地加在後方枝葉的墨色上，但觀者仍然可以隱約看到後方枝葉的筆觸，因此可以推測畫家是先畫墨色較淡的枝葉，再畫墨色較深的枝葉。李霖燦先生也認為此圖是先畫淡葉，再畫濃葉，並指出係等淡葉乾後再畫濃葉而足全局，不使濃淡墨相互浸溶，更稱此畫法為「濃淡疊葉隨枝叢生法」。¹⁸

高木森先生並將文同的〈墨竹圖〉視為北宋折枝竹的代表之作，並認為更可貴的是，這幅畫代表了以濕筆來表現竹子的畫風，因多濕筆，故朗潤豐腴。

¹⁹

〈四清圖〉作品分析

〈四清圖〉，紙本水墨，縱三五·六公分，橫三五九·八公分，藏於北京故宮博物院，畫左有李衍自題：「大德丁未秋九月……息齋道人，薊丘李衍仲賓題。」下鈐「李衍仲賓」、「息齋」二印。

元初李衍(西元 1245-1320 年)，為河北薊丘(今北京)人，字仲賓，曾自匾其居為「息齋」，故自號息齋道人，晚年又號李清蓮和醉車先生。約二十七歲時被薦為將仕佐郎太常寺太祝兼奉禮郎，又受命兼檢討，至元十七年(西元 1280 年)出為丞務郎，後歷任江浙行省左右司員外郎、禮部侍郎、常州路總管、集賢院大學士榮祿大夫等職。元仁宗延祐五年(西元 1318 年)以疾請辭，獲准回揚

¹⁷ 同註 2，頁 116。

¹⁸ 同註 12，頁 34。

¹⁹ 同註 2，頁 116、120。

州養老，兩年後去世。²⁰卒後追封「薊國公」。²¹

李衍到過一些產竹名區，深入觀察，撰成《竹譜詳錄》七卷，其中包括〈畫竹譜〉、〈墨竹譜〉、〈竹態譜〉及〈竹品譜〉，詳述畫竹之法和竹之品類，他在序中陳述畫竹有水墨和雙勾設色二體，自己畫墨竹學北宋文同，畫雙勾竹學五代李頗。²²為分析李衍的墨竹作品〈四清圖〉，即根據主要論及畫竹法的〈畫竹譜〉與〈墨竹譜〉加以探討之。

在〈畫竹譜〉中，李衍首先指出：

文湖州授東坡訣云：「竹之始生，一寸之萌耳，而節葉具焉。自蜩腹蛇蚶，至於劍拔十尋者，生而有之也。今畫竹者乃節節而為之，葉葉而累之，豈復有竹乎。故畫竹必先得成竹於胸中，執筆熟視，乃見其所欲畫者，急起從之，振筆直遂，以追其所見，如兔起鶻落，少縱則逝矣。」坡云：「與可之教子如此，子不能然也。夫既心識所以然而不能然者，內外不一，心手不相應，不學之過也。」且坡公尚以為不能然者，不學之過，況後之人乎？²³

李衍對文同、蘇軾的看法表示贊同，認為：

故當一節一葉，措意於法度之中，時習不倦，真積力久，至於無學，自信胸中真有成竹，而後可以振筆直遂，以追其所見也。²⁴

意即李衍認為描畫竹子時，一節一葉都是有方法的，因此畫竹需要不倦怠地學習，一直到能夠振筆直追所見之竹為止。當然，李衍承認依據規矩法度來畫竹可能會有拘泥的表現，但是他認為畫竹久了之後就可以超乎法度之上，如果一開始畫竹沒有依照規矩學習，就會「無所成矣」²⁵，所以他強調：「故學者必自法度中來始得之。」²⁶並接著指出畫竹之法有五：「一位置，二描墨，三承染，四設色，五籠套。」²⁷

由上可知，李衍在〈畫竹譜〉中對於畫竹的討論，是包括墨竹和設色竹的，而李衍的〈墨竹譜〉則專門談論墨竹的畫法，但是他在〈墨竹譜〉中也指出：「墨竹位置一如畫竹法，但幹節枝葉四者，若不由規矩，徒費工夫，終不能成畫矣。」²⁸可見他認為即使是墨竹，也要從規矩法度學起才能成功。

²⁰ 同註 7，頁 45-46。

²¹ 參見傅熹年、陶啟鈞，《中國美術全集：繪畫編 5 元代繪畫》，台北市：錦繡出版社，民 78 年，圖版說明頁 6。

²² 同註 21，頁 24-25。但依高木森在《元氣淋漓》（同註 7）的研究指出，所謂前卷即美國納爾遜博物館所藏墨竹卷，而後卷則被命名為〈四清圖〉。

²³ 同註 4，卷一頁 2-3。

²⁴ 同註 4，卷一頁 3。

²⁵ 同註 4，卷一頁 3。

²⁶ 同註 4，卷一頁 3。

²⁷ 同註 4，卷一頁 3。

²⁸ 同註 4，卷一頁 8。

關於墨竹的畫法，首先談到的是位置。上述已提及李衍指出「墨竹位置一如畫竹法」，因此本文將就〈畫竹譜〉中對於位置的論述加以討論。其文如下：

一位置，須看絹幅寬窄橫豎，可容幾竿，根稍向背，枝葉遠近，或榮或枯，及土坡水口，地面高下厚薄，自意先定，然後用朽子朽下。再看得不可意，且勿著筆，再審看改朽，得可意方始落墨，庶無後悔。然畫家自來位置為最難，蓋凡人情尚好才品，各各不同，所以雖父子至親，亦不能授受，況筆舌之間，豈能盡之？惟畫法所忌，不可不知。所謂衝天撞地，偏重偏輕，對節排竿，鼓架勝眼，前枝後葉，此為十病，斷不可犯，餘當各從己意。

衝天撞地者，謂梢至絹頭，根至絹末，阨塞填滿者。偏輕偏重者謂左右枝葉一邊偏多，一邊偏少，不停趁者。對節謂各竿節節相對。排竿者謂各竿勻排如窗櫺。鼓架者謂中一竿直，左右兩竿交叉如鼓架者。勝眼者謂四竿左右相差勻停，中間如方勝眼者。前枝後葉者謂枝在前，葉卻在後，或枝葉俱生在前，俱生在後者。²⁹

位置之後，〈墨竹譜〉繼而談到畫竿、節、枝、葉的方法，其文如下：

一 畫竿：若只畫一二竿，則墨色且得從便，若五竿之上，前者色濃，後者漸淡，若一色則不能分別前後矣。然後梢至根，雖一節節畫下，要筆意貫串，梢頭節短，漸漸放長，比至節根，漸漸放短。每竿須要墨色勻停，行筆平直，兩邊如界，自然圓正，若擁腫偏邪，墨色不勻，間粗間細，間枯間濃，及節空勻長勻短，皆文法所忌，斷不可犯。頗見世俗用蒲絳槐皮，或疊紙濡墨畫竿，無問根梢，一樣粗細，又且板平全無圓意，但堪發笑，學者切忌不宜倣效。

二 畫節：立竿既定，畫節為最難。上一節要覆蓋下一節，下一節要承接上一節。中間雖是斷離，卻要有連屬意。上一筆兩頭放起中間落下，如月少彎，則便見一竿圓渾；下一筆要看上筆意趣，承接不差，自然有連屬意。不可齊大，不可齊小；齊大則如旋環，齊小則如墨板。不可太彎，不可太遠；太彎則如骨節，太遠則不相連屬，無復生意矣。



三 畫枝：各有名目，生葉處謂之丁香頭，相合處謂之雀爪，直枝謂之釵股，從外畫入謂之垛疊，從裏畫出謂之迸跳。下筆須要道健圓勁，生意連綿，行筆疾速，不可遲緩。老枝則挺然而起，節大而枯瘦；嫩枝則和柔而婉順，節小而肥滑。葉多則枝覆，葉少則枝昂。風枝兩枝觸類而長，亦在臨時轉變，不可拘於一律也。尹白鄆王隨枝畫斷節，既非文法，今不敢取。

四 畫葉：下筆要勁利，實按而虛起，一抹便過，少遲留則鈍厚不鈹利矣。然寫竹者此為最難，虧此一功，則不復為墨竹矣。法有所忌，學者當知。麤忌似桃，細忌似柳。一忌孤生，二忌並立，三忌如叉，四忌如井，五忌如手指及

²⁹ 同註4，卷一頁3-5。

似蜻蜓。翻正向背，轉側低昂，兩打風翻，各有態度，不可一例抹去，如染皂絹無異也。³⁰

李衍在〈畫竹譜〉及〈墨竹譜〉中指出了畫墨竹要注意的五個要項，而〈四清圖〉(如圖 2-1)中則包括有石、竹、蘭、梧四種植物，因此以下將只探討畫中墨竹部份，並配合上述五要項來檢視作品表現。

首先要看的是位置。李衍指出有「十病」不可犯，前二病為「衝天撞地者」，意即不可將竹梢至竹根滿塞於絹頭絹末間，應該要留空處，在此圖中作者的確注意到這一點，不過表現方式不同，因為此畫未描繪竹梢及竹根處，只截取了竹枝的中段來描畫，當然沒有犯此二病。次為「偏輕偏重」二病，此圖中右半段竹葉較茂密，然竹竿較少，左半段竹葉較疏少，然竹竿較多，且左右兩方各自配上石、蘭及梧桐後，能夠適切地平衡輕重感，因此也沒有犯此二病。再次為「對節排竿」二病，圖中各竿末節節相對，且各竿之間的距離疏密不一，所以也未犯此二病。再其次為「鼓架勝眼」二病，所謂「鼓架」是指「中一竿直，左右兩竿交叉如鼓架者」，也就是說三竹竿呈  狀，「勝眼」是指「四竿左右相差勻停，中間如方勝眼者」，即 ，在此圖當中並未有如此表現，也未犯此二病。最後二病是「前枝後葉」，這是指「枝在前，葉卻在後，或枝葉俱生在前，俱生在後者」，以圖 2-2 為例，其枝以遮掩了竹竿來表示枝在竿前³¹，其葉也以遮掩了竹竿來表示葉在竿前；再以圖 2-3 為例，其枝被竹竿所遮掩來表示枝在竿後，其葉也以被竹竿遮掩來表示葉在竿後，由此可知並未犯「枝在前，葉卻在後」之病。至於「枝葉俱生在前，俱生在後者」，亦可以圖 2-3 為例來說明，此竿下方竹枝生於竿後，而上方竹枝則生於竿前，因此同一竿的竹枝有生於前者，亦有生於後者，所以沒有犯此病，本作品中其它竹竿與竹枝的配置也是如此。此外，竹竿的生長方向有平行者，也有斜向不同方向者，增加了畫面的生氣感，加上竹葉有向上生長的和向下低垂的，使畫面富有變化；畫作雖表現竹梧蘭石，卻沒有描畫背景，竹梧蘭石之間的留白及疏落分佈，更增添了作品的雅致感。

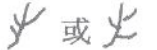

接著是畫竿的方法。李衍認為「若三竿之上，前者色濃，後者漸淡，若一色則不能分別前後矣」，也就是說，可依墨色的濃淡來區分前後的空間關係，以圖 2-1 來看，竹 e 的墨色重於竹 g，因此竹 e 顯然在竹 g 的前方。李衍並且認為「然後梢至根，雖一節節畫下，要筆意貫串，梢頭節短，漸漸放長，比至節根，漸漸放短」，也就是說，畫竹是由上往下畫出的，這可以竹 i 的刷拂痕跡來證明；另外如果依此論述來看此圖，那麼竹 f 及竹 k 下方的節較上方的節

³⁰ 同註 4，卷一頁 9-13。

³¹ 筆者所謂在前方，指較接近觀者而言。


漸短，所以應該接近竹根，竹 g 略為同樣高度的節則未漸漸放短，所以應該尚未接近竹根，然而同樣高度的節在不同竹竿中有不同的表現，這與李衍的畫論似有不相合之處。李衍尚認為「每竿須要墨色勻停，行筆平直，兩邊如界，自然圓正，若擁腫偏邪，墨色不勻，間粗間細，間枯間濃，及節空勻長勻短，皆文法所忌，斷不可犯。」圖中竹竿兩側的確行筆平直，沒有間粗間細的表現。然而竹竿的色是有變化的，大體說來，中間部份會用淡墨，底部或頂部則會加深墨色，但加深程度不同，例如竹 f 及竹 k 的中間墨色最淡，而底部墨色較頂部為深，竹 d 也是中間墨色最淡，但底部墨色較頂部為淺。然而雖然之前提到要「筆意貫串」，不代表只能用一筆畫完成一節竹竿，竹竿的墨色濃淡也可能是一筆畫過之後再作的修飾，例如竹 i 不但證明了竹竿是由上往下畫出的，其刷拂的濃墨與底下淡墨的對比也證明了是在一筆畫後再加上的筆觸，甚至爲了增加墨色變化，竹 b 還加上了數點墨點，所以所謂「墨色不勻」之意是難從李衍簡要的論述中尋得解釋的，可能李衍是指竹竿的中間處用淡墨，而淡墨要勻，也可能這又是李衍自相矛盾之處。

然後是畫節和畫枝的方法。畫節方面，李衍提到「上一筆兩頭放起中間落下，如月少彎」，並且「上一筆...下一筆...不可齊大，不可齊小...不可太遠」，這可以圖 2-3 爲例來看，竹節底邊的確微略地彎曲，上下兩節承接處的兩道彎線則不但一長一短，而且都是上方彎線較長，下方彎線較短，兩線距離彼此相近呈現出上下承接的感覺。畫枝方面，則認為要「下筆須要道健圓勁，生意連綿，行筆疾速，不可遲緩...葉多則枝覆，葉少則枝昂」，這可從竹 c 的竹枝感受到這種表現；此外，竹枝或是勁疾地順著筆勢畫出線條，也有在梢頭處略做頓筆而有丁頭的表現。

最後是畫葉的方法。李衍認為提出有幾點忌諱要注意，即「粗忌似桃，細忌似柳。一忌孤生，二忌並立，三忌如叉，四忌如井，五忌如手指及似蜻蜓」，在《竹譜詳錄》中則附有上述忌諱的畫葉形態，如圖 3³²。關於竹葉結組的問題，李霖燦先生認為：「各種疊葉法的結組，如？字人字雙人字分字介字等等，他(李衍)一樣也沒有提到，這就證明了在元初或十四世紀之前，這些葉組單位尚未發生在藝術家的頭腦內，間接地證明了『？字』等疊葉法是後來的產物」³³，然而筆者在此要指出的是，〈四清圖〉中的竹葉無論是向上生長或向下低垂，基本上是以三片葉片爲一個單位來堆疊或散置，或許這種表現方式與竹子的品類有關，但是即使是以一種基本方式來表現竹子，其呈現方式也有所變化，如圖 2-4、圖 2-5 及圖 2-6 約可分爲兩種變化方式，一種是  或  等三葉參

³² 同註 4，卷一頁 13。

³³ 同註 12，頁 42-43。

差排列狀，一種是 ，此外，不但每個單位裏的三片葉片之間疏密程度略有差異，各個單位之間的疊置散布也不僅相同，所以整體而言仍給觀者疏落有致之感。因此，雖然李衍在〈墨竹譜〉中沒有提到「个字」、「人字」等等竹葉結組方法，但從作品中我們仍然可以看到結組的表現，只是此時的結組法尚未發展到後來被制式化、被命名了的「个字」、「人字」等等竹葉結組方法。在此還浮現了一個問題：圖 2-6 的竹葉結組畫法與圖 3 中「如叉」的畫法是近似的，亦即上述李衍忌諱的竹葉畫法中，除了「如叉」之外在本作品裏都沒有出現，那麼，為什麼李衍會犯了這項忌諱呢？這是值得日後再深入探討的議題。

至於竹葉與竹葉的前後關係，李衍雖未言及，但從作品中我們可以看到大致上係以墨色深淺表示——即深者在前，淺者在後，墨色相近者應彼此距離相近。

事實上畫中所有竹竿的墨色是相近的，只有竹 e 墨色漸深，因此我們探究竹子的前後關係時，除了根據竹竿墨色及遮掩情形之外，似乎還可以依靠枝葉的墨色來判斷，例如竹 g 和竹 i 的竹竿墨色雖相近，但竹 g 的葉片墨色較深，竹 i 的葉片墨色較淺，所以似乎可判斷竹 g 比竹 i 枝為前。然而，上述已提到竹 e 因墨色較深故較竹 g 為前，尤其竹 e 的枝葉從竿前方生出，而竹 g 的枝葉從竿後方生出，所以理應竹 e 的枝葉較竹 g 的枝葉為前，但是其實竹 e 和竹 g 的枝葉墨色是一樣深的，所以這兩枝竹竿的前後關係還有疑問之處。

最後要指出的是，此幅作品中無論竿、節、枝、葉，不但絕大多數都是一筆畫出，並且沒有勾邊，即所謂沒骨法，只有少許葉子可能有用較深墨色勾劃邊線。畫中竹竿枝葉等雖有以遮掩等方式表現出前後關係，但也有許多地方的前後關係並不明確，如圖 2-6，不但葉片墨色相近，葉片筆觸猶明晰可見；可以看出前方枝葉的較深墨色是直接加在後方枝葉的較淺墨色上，因此可以推測畫家是先畫墨色較淡的竿節枝葉，再畫墨色較深的部份。

另外，李衍論述竿、節、枝、葉的畫法時，分別在題前加上「一、二、三、四」，並在論畫節部份指出「立竿既定，畫節為最難」，因此可知竿、節、枝、葉不但是畫墨竹時要注意的四個要項，也是畫墨竹時的順序法度。

從〈墨竹圖〉與〈四清圖〉之同異， 看文同對李衍的影響何在？

從上述作品分析中，可以得出兩圖的同異之處。在位置、構圖方面，〈墨竹圖〉表現的是單枝折枝竹，而〈四清圖〉則以竹梧蘭石為題材，且竹子多竿，但是整體構圖上兩幅作品都呈現平衡感，去背景的畫法是一樣的，而在竹枝伸

展之姿富有變化的同時，搭配留白的空間，也都能給人清雅的感覺。竹竿的畫法，兩者則不同，文同由底部往頂部畫出，而李衍則由頂部往底部畫出。竹節方面，兩者雖皆有竹節微彎的畫法，但是如圖 1-4 及圖 2-3 所示，竹節的造型是不同的。竹枝方面，則都有丁頭的表現，皆下筆勁利。竹葉方面，墨色的濃淡可能都是表示前後空間關係的方式之一，但是竹葉結組的型態是不同的，〈墨竹圖〉多以二葉或四葉組成，而〈四清圖〉則多以三葉為基本單位。

至於竿節枝葉的前後空間關係，兩者都以遮掩的方式來表示，但也都有枝葉重疊而筆觸未加遮掩的地方，因此兩圖應該都是先畫墨色較淡的部份，再畫墨色較深的部份，且畫中都有將較深墨色直接加在較淺墨色之上的地方。

另外，兩圖雖然都以濕墨畫竹，但一為雙勾，一為沒骨，基本上文同的作品較精謹工整，而有類似北宋院體的細膩描繪風格，而李衍則較有文人寫意的表現，尤其是畫中雖有以遮掩等方式表現空間關係之處，但也有許多地方不但葉片墨色相近且葉片筆觸明晰可見，很難釐清其空間關係，加上用沒骨法來作畫，使濕墨相疊而有寫意之感。

從李衍的畫論中，我們看到關於文同墨竹技法的論述，如「一畫竿：...若擁腫偏邪，墨色不勻，間粗間細，間枯間濃，及節空勻長勻短，皆文法所忌，斷不可犯。...三畫枝...尹白鄆王隨枝畫斷節，既非文法，今不敢取。」³⁴以作品配合此畫論而言，李衍的確謹遵文同的墨竹畫法，但是從上述作品分析中，我們也可以發現許多表現方式是不一樣的。高木森先生認為李衍早期受王庭筠的影響，晚期主要是以文同筆墨來寫「真竹」³⁵，但從這兩件作品的同異處來看，很難說李衍在筆墨方面主要受到文同的影響，況且李衍也曾在《竹譜》自序中提到：「予昔見人畫竹，嘗從傍窺其筆法...，凡數十輩後，得澹游先生所畫，...而溯求其源，澹游本學於乃翁黃華老人，老人學文湖州，是時初聞湖州之名。...或云黃華雖宗文，每燈下照竹枝，橫影寫真，宜異乎常人之為者，澹游特括讀父書而已，不必學也，予深以為然。」³⁶又提到：「且竭餘力求購數年於墨竹，始見黃華老人，又十年始見文湖州，又三年於畫竹始見蕭李，得之如此其難也。」³⁷雖然李衍極推崇文同，但他亦曾學習王庭筠(即黃華老人)的畫竹法，尤其王庭筠雖師法文同，但王庭筠的筆墨和文同有何不同，是影響我們判斷李衍是否晚期在筆墨上主要以文同筆墨作畫的重要因素，至少目前我們很難單以這兩件作品判定李衍的筆墨是受文同影響所致。

至於是否寫「真竹」，李霖燦先生則將文同和李衍列在中國竹畫的「寫真」

³⁴ 同註 4，卷一頁 9。

³⁵ 同註 7，頁 52。

³⁶ 同註 4，卷一頁 1。

³⁷ 同註 4，卷一頁 2。

階段，這裏所謂「寫真」是指畫家對竹子的真實形態非常注意，連小枝部份都畫得密茂異常，是清鄭板橋所謂的「眼中之竹」，即文同所說的「見所欲畫者」；而李衍之後的柯九思、王紱等人則開始役物從我，調整竹節墨色，人為結組的意味很強，畫家要就自己對竹子的印象來創造自己的墨竹世界。³⁸筆者則認為〈四清圖〉中濕墨相疊，空間關係時而清楚時而模糊，反而更有文人寫意的表現，況且李衍提到的位置及畫竿、節、枝、葉方法，不完全是科學上的觀察，也有很大部份是著眼於繪畫作品的美感營造，例如論及位置的「衝天撞地」、「偏重偏輕」等病，屬於構圖上的技巧，又如畫葉雖忌「如手指」等，但在《竹譜詳錄》卷二〈竹態譜〉所示的二年竹，如圖 4，其葉就「如手指」般³⁹，可見即使李衍深入觀察竹的生長形態並加以記錄，但在繪畫表現上仍然不會完全依據竹子真實的姿態去描繪，而會適度地將自己的審美標準躍然紙上；當然，反過來說，〈四清圖〉中圖 2-6 的竹葉畫法與李衍忌諱的「如叉」畫法近似，也可能是李衍此時較想如實描繪竹葉，反而犯了自己的忌諱！或許正如高居翰先生所言，認為「李衍的畫屬於儒家文人的世界，他把自己的經驗整理納入理性的範疇，以此來引導藝術創作，而非直接呈現零亂的感官印象」⁴⁰，意即李衍的作品兼具理性與感性吧！

結 語

本文僅以文同〈墨竹圖〉與李衍晚期作品〈四清圖〉作為研究對象，希望能從其中觀察文同與李衍畫風的同異之處。誠然文同及李衍作品真偽的問題，是可進一步思考的問題，若能將二位藝術家留存的其它作品加入比較研究的對象，則更能掌握他們的風格，也更能瞭解文同對李衍的影響何在。

此外，北宋末年至元代初期的畫竹名家，尚有蘇軾、檀芝瑞、王庭筠、高克恭、趙孟頫等等，若能觀察這些畫家的作品風格，相信對北宋末到元初的墨竹畫發展會更加瞭解，對於判斷李衍畫風的淵源也會有所助益。

上述研究方向，都將是筆者日後努力的目標之一。

³⁸ 同註 12，頁 57-58。

³⁹ 同註 4，卷二頁 19。

⁴⁰ 高居翰，《隔江山色：元代繪畫（一二七九～一三六八）》，台北：石頭出版社，民 83 年，頁 184。



圖 1-1 文同〈墨竹圖〉

絹本水墨，縱一三一·六公分，橫一〇五·四公分

台北故宮博物院藏



圖 1-2 文同〈墨竹圖〉竹枝構圖



圖 1-3 〈墨竹圖〉局部



圖 1-4 〈墨竹圖〉局部

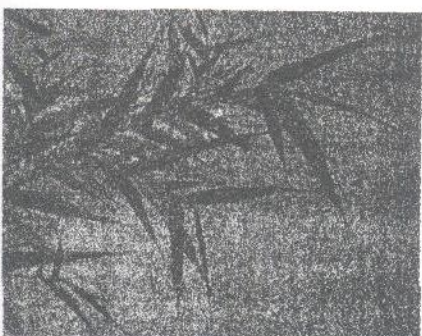


圖 1-5 〈墨竹圖〉局部

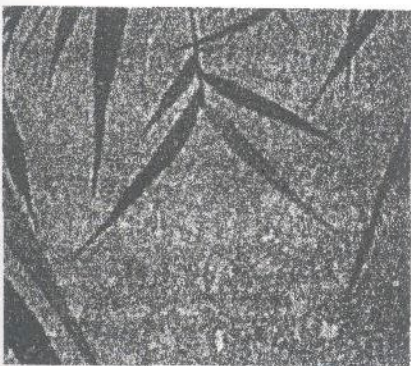


圖 1-6 〈墨竹圖〉局部



圖 1-7 <墨竹圖>局部

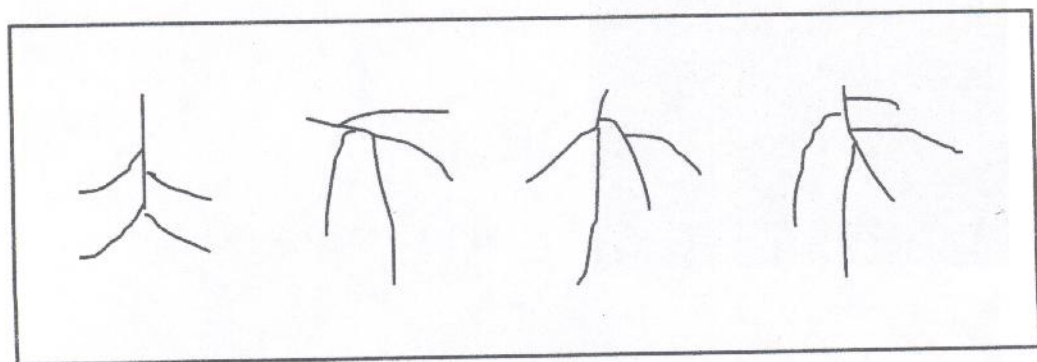


圖 1-8 <墨竹圖>竹葉結組變化簡圖

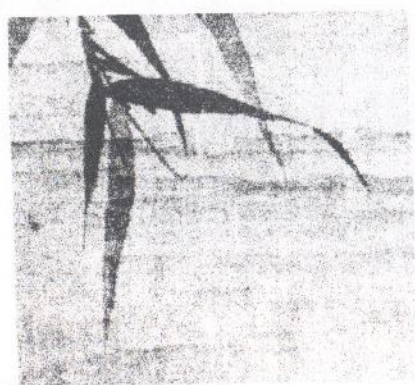


圖 1-9 <墨竹圖>局部

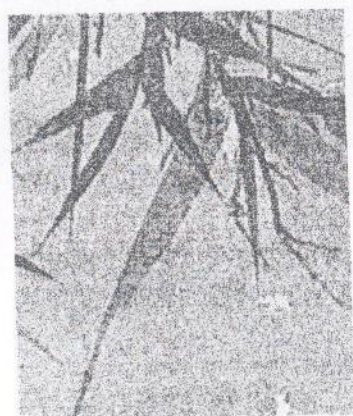


圖 1-10 <墨竹圖>局部



d cb a



l k j i h gf e

圖 2-1 〈四清圖〉，紙本水墨，縱三五·六公分，橫三五九·八公分，北京故宮博物院藏
為便於討論，各竹枝以 a、b、c...l 代稱



圖 2-2 <四清圖>局部



圖 2-3 <四清圖>局部



圖 2-4 <四清圖>局部



圖 2-5 <四清圖>局部



圖 2-6 <四清圖>局部



圖 3 《竹譜詳錄》卷一
〈墨竹譜〉局部



圖 4 《竹譜詳錄》卷二
〈竹態譜〉局部