

# 「此君」高節竹一竿

## 論元朝的墨竹畫

高木森

### 一、文人的戀竹情結與墨竹之興

竹子是亞洲最重要的經濟作物之一，中國人最會利用竹，大至房屋建築，小至家庭器具、餐具，孩童玩物，多為竹製品。竹子也是製紙的最佳材料，而竹筍可為佐餐美肴，李義山有詩云：「紫籜折故錦，素肌擊新玉，每日逐加餐，經時不思肉。」韓愈甚至把筍價與金價並列，足見其重竹之一斑。故曰竹為東方文化代表物之一，甚至於可以說是東方文化的圖騰。

由文人加之以詩性的聯想，竹子在過去兩千年的歲月中已經累積了非常豐富的象徵內容。竹色如玉，竹葉如道人衣袖，竹節如人節，竹聲如訴如泣，竹身如龍如少女。平生最愛鄭板橋一首詠竹詩：「咬定青雲不放鬆，出身原在破崖中；千錘萬擊還堅韌，任爾東南西北風！」他把竹子超然突出的堅韌性格描寫得活生活現。

瀟灑的竹子可以象徵道家崇尚自由的隱士人格，即所謂勁節高風，淡泊自如。竹也象徵儒家的君子美德一如虛心、韌力、節操，所



▲李衍 四季平安 台北故宮博物院藏

以《說文》云：「節竹約也」。竹林也象徵佛家的修行處所；王維有詩歌詠竹林中的寧謐：「獨坐幽篁裡，彈琴復長嘯，深林人不知，明

月來相照。」因為那裡正是禪境顯現的地方。儒釋道精神的匯合，再加上詩人的感性，竹子和竹林的擬人化，品格也變得更為精采。優美的竹林可以代表一種柔性的女性美，也可以代表一種雄壯的自然美，但無論其為柔為壯，皆有飄然出塵之感。這種超凡的性格也正是《宣和畫譜》所描寫的：「拂雲而高寒，傲雪而玉立，與夫招月吟風之狀。」在詩人的眼中竹子是清、涼的象徵，所以蘇軾說：「寧可食無肉，不可居無竹；無肉令人瘦，無竹令人俗。」黃山谷說：「插棘編籬謹護持，養成寒碧映漣漪，清風涼地秋先到，赤日行天午不知。」

竹子也涵蘊湘妃的淒艷故事，令之增添了歷史的深度、時間的回溯、少女的柔韻與深情、愛情的失落，以及懷古的清愁。杜甫有詩云：「肅肅湘妃廟，空牆碧水春，蟲書玉佩藓，燕舞翠帷鹿，晚泊登汀樹，微馨借渚蘋，蒼梧恨不盡，染淚在叢筠。」元朝吳師道的《禮部集》也有詩：「千年舜妃淚，一幅湘川雨，掩卷不忍題，余心正懷古。」

元朝元明善曾為李衍的墨竹卷

作長詩歌詠其湘妃情：「日光不下雲層暗，元氣歎忽寒人肌，楓林青青少陵夢，無乃澤畔逢湘纍，楚江小月晃初夜，淇園苦雨秋行迷，一妃彈瑟淚如雨，幽壑龍潛春欲飛，天路迢遙獨後來，黑雨挾風山鬼啼，老氣盤空根徹泉，地靈上訴玄冥悲。」（註一）如此這類的詩，筆不勝書。

竹子在民俗中也常用來象徵「平安」，故有「竹報平安」之說。漢朝東方朔的《神異經》說在我國西北深山中有人形怪物，身高約一尺，為之所擊者會發熱疾，所以人們燃竹以其爆炸聲驅之。後世以火藥置竹節，引燃使爆，方法雖異，用意則同。關於「竹報平安」的典故，在段成式的《酉陽雜俎》，還有一個不同的說法。其大意是說在我國北方有一廟稱為童子寺，寺外有一叢竹，高數尺。依寺規和尚每天必照顧該竹叢，並把它

的情況報告給寺廟方丈，後世乃有竹報平安之說。

在文人的心目中，墨竹更是樸素審美觀的典型，所以《宣和畫譜》說：「繪事之求形似，捨丹青朱黃鉛粉則失之，是豈知畫之貴乎？」墨竹也是文人業餘消遣的最佳活動，因為竹葉之形如毛筆端，竹幹之狀似毛筆杆，故以毛筆寫墨竹有極大的方便——雖不求形似，頗易得其韻。《宣和畫譜》的作者指出：「以淡墨揮掃……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。」它是騷人墨客於「文章翰墨形容所不逮」之時「寄性於毫楮。」（註二）

墨竹之興一說起於唐；元朝「張退公墨竹記」說：「夫墨竹者，肇自明皇，後蕭悅因觀竹影而得意，故寫墨君以左右。」（註三）白居易有畫竹歌，似是詠墨竹。若

從現存畫蹟看，則日本法隆寺所藏「玉蟲櫺子」壁上漆畫竹叢已有墨竹之形（註四），而其年代為第七世紀初，相當於我國的隋代和唐初。以此推之我國墨竹畫之始必在南北朝時代。當時崇竹之風始熾，無論儒、釋、道之徒皆好竹，以竹象徵高潔、長壽、隱士、自由。如王徽之有次到朋友家作客一兩天，便在人家的院子裏種起竹子來，人問其故，乃答曰：「何可一日無此君耶？」其愛竹成癖可見一般。為記此一雅事，後世便稱竹子為「此君」。另有袁粲其人，一見竹子便留連忘返。然而最為膾炙人口的是竹林七賢的故事，故《宣和畫譜》說：「七賢六逸皆以竹隱，詞人墨卿高世之士所眷意焉。」

據《宣和畫譜》，墨竹始於五代的李頗。至宣和間共得十二家，今所能見之畫法計有趙令穰的墨竹小景、李瑋的飛白法（註五）、以



▲趙孟頫 竹石幽蘭 美國克利夫蘭美術館藏

及文同的濃淡疊葉法，其他不為今人所知的畫法可能還有，而未列入《宣和畫譜》的墨竹畫家如蘇軾者諒亦不少。如今論墨竹，文同的地位最為崇高。南宋善畫竹者亦不乏人，多出於南宋末，較知名者有趙葵、趙孟堅、錢選，惟氣勢已大不如北宋諸家矣。金朝善墨竹者亦多，如金顯宗、王庭筠、王曼慶、李仲方等等，可惜畫蹟不傳，惟王庭筠之「幽竹枯槎」有墨竹一竿，然簡略過甚。故若論墨竹，則北宋之後，至元始有可觀。

元初墨竹畫以北方的李衍和南方的趙孟頫為巨擘。前者取法自然真景，重墨色濃淡變化，顯然是出於文同一派，但在取景上則排除文派的「龍」形意識，改採單純的上仰的喇叭形竹叢，或鳳眼式交枝法，而且規矩法度嚴謹。相對的是趙孟頫的寫意派，它特別重視書法筆意之顯現，所以抽象、超逸。界



▲李衍 竹石圖（為白季清作），今藏日本

乎北李南趙之間的有高克恭、管道昇。前者亦法文同，但超脫緊密的疊葉風格，代之以略帶格調化的「介」字葉組，曾自言：「子昂寫竹神而不似，仲賓寫竹似而不神，其神而似者，吾之兩此君也。」管道昇以細竹勝，但從所傳「趙氏一家墨竹卷」中管道昇一段看來，她也作粗筆墨竹，畫法界乎趙、李之間（註六）。

## 二、元朝中葉的墨竹畫

在一三二〇年前後，許多畫家相繼凋零：高克恭卒於一三一〇年，管道昇死於一三一九年，李衍逝於一三二〇年，趙孟頫卒於一三二二年，喬琦也在一三二〇年代初過世。於是中國文化的傳承也就落在年輕一代的身上。朝廷中的漢人數目與地位既已大不如前，而且時時被捲入政爭之中，頗令人感到不安。當時比較有名的漢官有虞集、



▲高克恭 竹石圖 北京故宮博物院藏



▲管道昇 竹石圖 台北故宮博物院藏

揭溪斯、柯九思和許謙。官場中的畫家主要是柯九思、任仁發（1254—1327）、唐棣、王振鵬（活動1300—1325）和張彥輔。

此期墨竹畫風格來源主要是李衍、趙孟頫和管道昇。他們的影響力旗鼓相當，而且互相交融。蓋當時此三家墨竹畫作傳世不少，年輕畫家很容易取為臨摹的範本，他們一般兼習多家，但所習亦有所偏重，故不難分辨其「南北」派之異調。元初南北風格之分殆因地域而起，但元中葉，此南北異調則因師承而生。較明顯的例子是出於李衍一派的李士行與柯九思，出於趙孟頫的吳鎮以及源自管道昇的張彥輔。雖然大部分的畫家都是出於南方，但北京仍然是「嚴肅風格」(FORMAL STYLE)的溫床。

柯九思生於浙江天台。父親柯謙是李衍的好友，曾為李衍《竹譜》作序，對李衍極為敬仰，所以柯九思必然有機會臨摹李衍的畫，甚或親受其指導。九思本人也曾為李衍和李士行的畫題詩，這些詩散見於《丹丘生文集》、《元詩選》和《玉山草堂雅集》（註七）。一三一〇年柯九思赴北京，曾從學於

趙孟頫。數年後回浙江，並於一三一九年再赴北京。三年後，於一三二二年離開北京赴蘇州，此後曾旅遊南京。一直到一三二八年才又到北京，這次他受薦入奎章閣。

一如許多文人畫家，柯九思早歲先學書法，他的書法雖然筆力不差，字形優美，但結構比較規矩拘謹。由於他的墨竹是其書法的延伸，因此也顯現了這種特色。他學墨竹是從臨摹入手，而且是臨他父親所收藏的畫蹟，其中必有李衍父子和趙孟頫的作品。他無疑體現了趙孟頫「寫竹還應八法通」的理論。所以他用其書法筆觸寫李衍父子的嚴謹構圖。他的作品頗合官場中之貴族和士大夫的口味。在十四世紀的二十年代，當李衍和趙孟頫相繼去世之後，北京的藝壇已乏領導人物，柯九思於一三二八年到北京剛好填補了這個空缺（註八）。

他此期的代表作是「晚香高節」（今藏台北故宮），它以精心設計的圖式，作集中的布局，以一枝傾斜的嫩竹與石塊相平衡，此乃李衍和李士行常用的布局方式，尤其是其竹枝與荊棘、菊花構成重複的向上張的圖形都是李衍所常用

(註九)，但特別接近李士行上海博物館的「枯木竹石軸」，而其有力的葉叢則更像李士行遼寧博物館的「墨竹軸」，至於竹節畫法則繼承李衍的上下各一彎筆間留白的方法。一三三三年柯九思因為在奎章閣遭到排擠，去職回到蘇州，開始另一段生涯（註一〇），成為蘇州畫壇上的重要人物。

與柯同時在北方的另一位畫家是張彥輔。他是江西人，為道士居北京太乙宮，與元廷有密切的關係（註一一）。他的墨竹基本上還是元初的格局，但他的個人風格若以現傳的「棘竹幽禽」論，則是以用筆細勁工整為其特色（註一二）。

相對於北京的工整風格，在南方的自由氣氛中，孕育出比較活潑的作品，更能發揮文人的性格。其中代表人物無疑是浙江嘉興的吳鎮。他與李衍、趙孟頫的關係幾乎同等重要。有時他也被視為趙的學生，但在墨竹方面他也曾認真地學習李衍。吳氏的《竹譜》說他有一次遊錢塘玄妙觀，見池上的峭壁有一枝倒掛竹，而屏風上便有李衍為該竹的寫真，頓覺親切。數年後他依記憶做寫該圖以示其子佛奴（註



▲李士行 竹石圖 遼寧博物館藏

一三)。

他一三四四年的「竹枝圖」畫一枝自左下向右上斜的墨竹，用筆簡潔有力，屬文同、蘇軾傳統，但書法性的率直更接近趙孟頫。當然那種趨於表面化的力感是他所特有的。吳鎮一三四七年的「竹石圖」相當成功地表現李衍的溫潤和趙孟頫的率真，而賦予一種清秋的寂意。吳鎮的雄強風格到了一三五〇年代就更加奔放。如他的風竹，用筆乾淨俐落，向右上斜的枝葉有力地展現了風勢。但是因為他不喜歡曲線、渲染和墨暈，所以顯得清澈抽象。

在浙江杭州另有張雨也善墨竹，可惜已無傳世畫蹟可考。杭州一帶墨竹畫還有一些異格如檀芝瑞、用田等。前者畫細竹構成的竹叢，頗有情勢，似乎是得意於南宋趙葵的「杜甫詩意圖」（註一四）。用田，又名松田，喜畫大竹竿配小葉，有時也加上如松鼠一類小動物（註一五）。由於此類墨竹缺乏書法韻味，匠意較重，未得後世收藏家青睞，作品皆已流往日本。

與杭州的墨竹畫家相比，江蘇的畫家以蘇州、揚州為中心，界乎北京和杭州之間，形成一股更具綜合性的風格。其代表人物首先是郭昇。郭氏生於距蘇州不遠的京口，早歲曾遊杭州，一三〇七年到北京，但未久留，越明年回到京口，並旅遊杭州（註一六），當時李衍



▲柯九思 晚香高節（局部） 台北故宮博物院藏

也在杭州，翌年又到京口，然後在一三一四年參加一次科舉考試，不幸落榜，以後絕意仕途，遨遊鄱陽湖，登匡廬，一直到一三一九年才又回到京口，同年李士行來訪，同賞文同墨竹（註一七）。此後十年間活動於京口、杭州之間，且於一三三四年去世前到過毘陵，但從事何種職業則不得而知（註一八）。他的作品傳世者極少，今藏日本京都美術館的「枯木幽竹圖」為一短橫披，取意於王庭筠的「幽竹枯槎」，但竹法則界乎李衍、趙孟頫之間。

郭去世的前一年柯九思來到蘇州，很快成為畫壇的重要人物，他的交遊很廣，比較有名的文友有姚子敬、張翥、顧瑛、顧安（註一

九）。一三三七年他又到杭州，曾見一文同墨竹，讚賞之餘，也特加做寫（註二〇）。他似乎與郭昇一樣，雖然大部份時間居於蘇州，也常遊杭州。他曾為趙孟頫的墨竹理論加上新的註解：「寫竹幹用篆法，枝用草書法，寫葉用八分法或用魯公撇筆法，木石用折叉股屋漏紋之遺意。」（註二一）他一三四三年的「竹枝圖」取大意於文同，但有趣的是他卻捨去文氏那雄渾夭矯如「龍」的氣勢，改以行筆較緩而有斷、頓的笨拙書法用筆。倪瓚對柯氏的畫法有很不客氣的批評：「……二公（李衍、李士行）去後無復有，谷鳥林鳥誰指數？奎章博士丹丘生，未若員嶠能濡响。道園歌詠譽丹丘，不曉畫法難為語，常



▲張彥輔 棘竹幽禽 美國堪薩斯市 納爾遜博物館藏



▲普明 蘭竹圖 今藏日本

形常理要玄解，知畫曉畫真漫與。」今人何惠鑑認為這是倪氏不滿柯氏之為人而發（註二二）。我認為未必如是，因為倪氏對政治鬥爭並不大有興趣，我想他還是針對柯氏的畫而言。蓋柯九思的畫法近乎後世所說的館閣體，相當拘謹，與虞集相類，而倪氏書法則學晉之鍾、王和唐之虞、褚，體放多韻。由此書法之異體而展現的墨竹自然有所不同。柯氏由拘謹而求放，結果產生了一些不自然的矯飾成分是可以理解的。

柯氏的風格並沒有繼續發展，他在一三四三年死去，墨竹的主流便由揚州畫派所取代。這一派以普明和顧安為代表。李衍曾在揚州任官多年，退休後亦居揚州，故其墨

竹畫法對揚州畫派影響是直接而有力的。普明和尚活動於揚州、蘇州、杭州、吳興、北京等地。普明，字雪窗，人稱之為「明雪窗」，生卒年無可考。他在蘇州出家當和尚，一三三八年為平江（蘇州）虎丘雲岩寺住持，一三四四年轉任承天能仁寺住持，後因病引退，一三四八年復出為能仁寺住持（註二三）。在佛教界，他的地位相當高。他以畫蘭竹出名，與另一位畫僧柏子庭的菖蒲、古松柏齊名。而且在蘇州一帶很受歡迎。柏子庭的「不系舟集」云：「家家怨齋字，戶戶雪窗蘭；春來行樂處，只說虎丘山。」（註二四）他有很多喜歡李衍墨竹的朋友如大訢、黃潛、南楚。他的作品傳世者不多，且都在國外。一

三四三年的四屏蘭竹圖，由日本皇家博物館收藏。其竹法亦出於李衍，但他走的是與柯九思完全相反的路子，他的用筆光滑流暢，故有婀娜受風之姿，較多媚態（註二五）。今藏美國克利夫蘭博物館的「風竹圖」筆法類李士行，但風勢強勁，為標準的揚州派墨竹（註二六）。

與普明風格相似，但氣勢較嚴肅的是顧安。顧氏字定之，號迂衲居士。他生於揚州，在一三三〇及四〇年代曾任官於福建泉州、浙江蘭溪、和江蘇常州（註二七）。與倪瓚周圍的文人有交往，曾與倪合作畫。他對李衍的墨竹相當熟悉，他的印章亦見於李衍為玄卿作的墨竹卷上的題跋。他一三四五年的一

幅「倒垂竹」基本上是學李衍，但他和普明一樣，用溜滑的筆觸畫出竹子的柔軟感性（註二八）。顧氏最典型的元朝中葉的作品是一三五〇年的「竹石圖」與「風竹圖」。事實上二幅都是風竹。雖然李衍和潤的筆墨和嚴謹的結構，但強風已把竹林吹得颼颼作響，不像李衍那麼平靜。

一三四〇年代，普明與顧安逐漸建立起他們自己的表現方式倒式，遠離了趙、李傳統，此轉變是好是壞？史上早有辯論，如夏文彥說：「僧明雪窗（普明）畫蘭，止可施之僧坊，不足為文房清玩。」

（註二九）此雖只言畫蘭，但普明蘭竹同格，故其畫竹亦當止施於僧舍。顧安雖然不在夏文彥的批評之內，夏書並未給予高的評價，但謂：

「顧安字定之，不知何許人，嘗任泉州路判官，善畫墨竹。」（註三〇）可見他對顧畫亦無太大的興趣。然而與夏同時代的王冕卻說：「吳興二趙（孟頫與雍）俱已矣，雪窗因以傳其美。」（註三一）

總之元朝中葉墨竹畫有三個主要中心區，一為北京，那裡的畫家將李衍、趙孟頫、管道昇，結合但保持比較嚴整的宮廷格調。第二個的中心是浙江杭州，以吳鎮為巨擘，繼續其奔放的一面。可是由於



▲顧安 墨竹 藏處不詳

經濟力之消退，許多文人畫家逐漸遷往蘇州，以致於一三四〇年代之後，雖然與蘇州有隔鄰之緣，加以苕溪一帶風景優美，仍為文人遊覽勝地，但常住的畫家已不多。相對於北京杭州的沒落，蘇州變成一枝獨秀的藝術中心，且以松江、昆山、無錫和武進為其衛星城，活動於這一地區的文人畫家有本地人也有外省人。既然蘇州為當時全國最富庶之區，大商賈、大地主又多喜附庸風雅，許多文人畫家於退出政壇後便隱居於此，使此地文藝氣氛空前濃厚。

### 三、元末的墨竹畫

元朝中葉，朝廷政爭與腐化極為嚴重，各地變亂叢起，蒙古人的官僚體系百病叢生。一三四七年順帝在蒙古官僚的壓力下公布新法令，嚴格規定蒙古人、色目人、北人、南人的服色、器皿、車飾、馬飾。結果加劇民族間的裂痕與磨擦。同年又錯誤地強行沒收所有漢人手中的武器，禁止漢人學習蒙古語。在當時蒙古人為了掙扎圖存，不得已採行這些危險的措施是可以理解的。但顯然只有加速其覆亡。四年後於一三四一年湖南、廣東、河北、山東相繼發生動亂，一三四七年長江流域已為叛軍所佔，豪傑並起，如方國珍起於一三四八年，徐壽輝於一三五一年，郭子興於一三五二年，張士誠及朱元璋於一三五三年。全國再次陷入內戰之中。畫家不斷奔逃避難，殊少能安心作畫者。

從一三五〇年到一三七〇年是全面內戰時期，可以稱為元末。此一期間由於北京政權腐敗，漢人學士在朝者對國家的前途已不再抱樂觀看法，在元廷未能覓得能臣之前，老一輩的重臣已一一去世：許謙於一三三七，揭傒斯於一三四四，虞集於一三四八年，蘇天爵於一三五一年。自蘇死後，元廷已無



能幹之漢臣。藝術方面也一樣，柯九思在一三三三年離開北京，死於一三四三年，張彥輔死於一三五〇年前後，方從義則把大部分時間消磨在江西龍虎山。故論墨竹畫，已無可述者。

在南方，一三五〇年代初期揚州的普明和顧安以及浙江的吳鎮都還活著，他們代表老一輩的畫家，作品皆已定型。如顧安晚年的作品，以一三五九年的「竹石圖」為例，其喇叭狀的竹叢，及魚尾狀的仰葉皆出於李衍或李士行，但竹節有比較明顯的鉤筆，此為元中葉以來在吳鎮墨竹中逐漸形成的畫法。

在蘇州一帶專以墨竹著稱者已後繼乏人。但能畫墨竹者有倪瓚、王蒙、方崖和宋克。倪氏在一三四〇年代已經以畫家的姿態活躍於蘇州、無錫，一三五〇年代初散盡家財，浪跡太湖，與方崖、楊維禎、顧瑛、張鍊師（心遠）、陳維寅、陳維允、宋克、陸士衡等文士游，經常出現在文人雅集中，一般而言，他於一三六〇年代的墨竹還在柯九思的影響下。如一三六〇年的「竹樹野石」畫一小坡，坡上先是一枝高昂的枯樹，樹旁根處有一小石，樹後作二株墨竹，一高一矮，向左右分開，竹葉墨色略暈，有雨水氣的濕潤。一三六〇年代後期，



▲顧安 風竹圖 台北故宮博物院藏



▲顯安 竹石圖 台北故宮博物院藏

他的墨竹變得更為簡略，而且顯得脆弱，或以達意而已，此正如他的自剖：「僕之所謂畫不過逸筆草草，不求形似，聊以自娛耳。」這種理論乃是元朝文人畫發展的一個極端，繪畫創作的嚴肅性已遭到了挑戰。

此期能保持元朝中葉的墨竹傳統的是王蒙。他是浙江吳興人，為趙孟頫的外孫。幼時可能有機會臨摹趙孟頫、管道昇、李衍等前輩畫家的作品。他在一三四〇年遷居蘇州，以畫山水出名，間中作些墨竹，但傳世者不多。今藏台北故宮的「竹石流泉」使人聯想到高克恭的在北京故宮的那幅墨竹。只是氣氛比較複雜，而且「介」字葉常像飛鷹展翅，似已指出明初墨竹發展的走向。

除了上述二位名家之外，善畫細竹者有方崖和宋克。方氏只留下一小幅墨竹，今藏台北故宮，是屬於管道昇和張彥輔的細竹傳統（註三二）。宋氏是倪瓚的朋友，可能受倪氏的影響，他喜畫細竹小景，



▲倪瓚 古木幽篁 美國克利夫蘭美術館藏

此風格可以上溯至北宋，但其筆墨則屬元末矣（註三三）。畫粗竹者有江西龍虎山道士方從義。方氏與張雨交往，作品風格則近乎普明與顧安（註三四）。另一位道士畫家是鄧宇（約1320—1380）。他是浙江泰州人，後來入龍虎山為道士，他的墨竹傳世者可能只有今藏美國普林斯頓大學的一幅「竹石圖」，可見李衍和李士行的遺意，但石塊和竹幹的筆墨比較粗糙，是為道流畫的特色（註三五）。

#### 四、結語

墨竹畫為「四君子畫」之一，朱德潤為文稱讚顧安墨竹，其中一段云：「夫竹之凌雲聳壑，若君子之志氣，竹之勁節直幹，若君子之操行，竹之虛心有容，若君子之謙卑，竹之扶疏瀟灑，若君子之清標雅致。」（註三六）我國文人戀竹情結於此發揮得淋漓盡至矣！墨竹畫正是這一情結的結晶；墨竹藝術所表現的不只是繪畫技巧，而是中國士大夫文化的綜合呈現，其中有中國人的人生觀、自然觀、美學、

書法、繪畫、詩情和哲學思想。所以一幅簡單的墨竹畫也常隱含無限的畫外意，畫家要求觀者由竹子的姿態或竹枝竹葉的象徵意義作充分的聯想，超離畫幅的本身，直入抽象的人格領域，欣賞儒士君子的一些美德。

墨竹的發展自寫實（如傳說的蕭悅描窗影），而寫真（如文同的龍竹），而寫意（如倪瓚的逸筆竹），波瀾壯闊。在這段過程中，書法和詩也越來越重，形式也越來越符號化，描繪性的畫意越來越少，到了元末似乎已走完一段作為

一種藝術形態的路程。元末倪瓚代表一個盡頭，而王蒙則代表一個轉機。然而，一直到元末，儒士對竹的感性認知還偏於秀雅的一面，所以有一些基本原則必須遵守，如枝幹婉嫻多韻，竹葉飄然有情，筆墨清明不俗，動感柔和，不激不衝。換句話說是以竹子的女性美為墨竹的基本賦性。至於竹子雄壯和男性化的一面尚殊少表現，若普明、顧安、王蒙，他們的墨竹雖有較明顯的動感，但還是陰柔婀娜，所以明朝墨竹的發展轉向雄強的一面是，有其歷史意義的。

註釋：

1. 此卷今藏美國納爾遜博物館，詳研究見拙著博士論文 *The Life and Art of Li K'an*, p.69.
2. 宣和畫譜（俞劍華註釋本，文豐出版社，卷20，頁302—303。
3. 俞劍華，《中國畫論類編》，頁1061。
4. 「玉蟲榭子」，圖見 Sherman E. Lee, *A History of Far Eastern*

- Art, fourth edition (1982), pl. 190.
5. 參見拙著《五代北宋的繪畫》，頁106-120。
  6. 見李鑄晉，「趙氏一門三竹圖」，《新亞學術集刊》，香港中文大學(1983)，頁259-271。
  7. 《元詩選》癸集，卷27，頁5；顧瑛《玉山草堂》，卷2，頁2。
  8. 柯九思生平資料，見宗典《柯九思史料》，上海一九六三年版。
  9. 柯九思「蘭竹石圖軸」著錄，見《故宮書畫錄》，卷5，頁178。
  10. 「文宗順帝二年(1331年)九月癸巳，御史台臣劾奎章閣書博士柯汝思性非純良，行極矯謫。挾其末技，趨附權門，清罷黜之。」《元史》本記，卷三五。今人宗典認為是出於「建儲」之爭。見《柯九思史料》附年譜。
  11. 張彥輔生平資料，見虞集《道園學古錄》，卷3，頁37；危素《危太樸文集》，卷6，頁5；顧瑛《玉山草堂雅集》，卷五，頁46；陳垣《南宋初河北新道教考》，頁148-149。
  12. 「棘竹幽禽圖」，見Osvald Siren, *Chinese Painting*, vol. 6, p.55. Sherman Lee, Wai-Kam Ho, *Chinese Art Under the Mongols*, pl. 243
  13. 李日華《六研齋筆記》，卷4頁32。
  14. 圖見上引Lee, *Chinese Art under the Mongols*, pl. 247.
  15. 全上，pl. 248.
  16. 據郭氏《客杭日記》中的「雲山日記」，他是一三〇八年到杭州。
  17. 朱存理《鐵網珊瑚》，卷1，頁864；
  18. 郭氏傳記資料，見汪珂玉《珊瑚網》，卷10，頁251；卷2，頁1044。郭昇《郭天錫文集》；《故宮書畫錄》，卷5頁190。翁同文「畫人生卒年考」
  19. 參見Chu-tsing Li, "The Development of Painting in Suchou During the Yuan Dynasty," 中華民國五十九年故宮博物院文物討論會論文。
  20. 張光賓《元四大家》，頁121。
  21. 俞《中國畫論類編》，頁1064.
  22. 何惠鑑「元画序說」，《新亞學術集刊》，1983年，頁249。
  23. 參見陳高華《元代畫家史料》，頁495。
  24. 全上。
  25. 參見Chu-tsing Li, "The Oberlin Orchid and the Problem of P'u-ming," *Archives of the Chinese Art, Society of America*, 1962, vol. XVI, p.49.
  26. 圖見上引Lee, *Chinese Art Under the Mongols*, pl.244.
  27. 上引陳著《元代畫家史料》，頁239。
  28. 圖見《中國名畫集》，第一部，圖117。畫上有二十世紀初狄平子長跋。
  29. 見夏文彥《圖繪寶鑒》，卷5。
  30. 全上。
  31. 見上引Li, "Oberlin Orchid and the Problem of P'u-ming," p.53. 引文參見上引陳著
  32. 圖見《故宮名畫三百種》，卷5，圖197。
  33. 圖見上引Siren, *Chinese Painting*, vol. 6, pl. 56; Frre Gallery of Art, pl. 48.
  34. 圖見《神州大觀》，卷九。方從義墨竹圖有款，相當於公元1361年。
  35. 參見姜一涵，「鄧宇的墨竹」，《故宮季刊》(1973)，卷七第四期，頁68-71。鄧宇「竹石圖」見上引Lee, *Chinese Art under the Mongols*, pl. 246.
  36. 全上引陳者《元代畫家史料》，頁498。

▼王蒙 竹石流泉 台北故宮博物院藏

