



元 李衍 四季平安 局部 國立故宮博物院藏

遊走於文士與皇族之間

林宛儒

李衍畫竹與〈四季平安〉墨竹軸

墨竹作為文人畫喜好的題材，有一個源自描繪竹影的風雅傳說，竹子脫俗的風格與植物外觀特徵的有節、虛心等意象的疊加，使之更與君子形象關係密切。在這個黃金氏族統治的世紀裡，墨竹畫盛行於士人圈與宮廷，在多族文化激盪下促成墨竹畫不同的表現。

院藏元代李衍（一二四四—

一三二〇）〈四季平安〉（圖一）墨竹軸是一件尺寸縱一三一·四公分，橫五一·一公分的絹本作品，上有李衍行書「息齋道人筆」落款，以及「李衍仲賓」、「息齋」兩方作者鈐印。從作品鑑藏印可知，此畫曾為明代項元汴收藏，並收入《石渠寶笈》三編。此畫以全景構圖描繪竹石，畫面以四株直挺、墨色濃淡相依的竹子立於中間偏右的位置，一旁矗立的是

奇石的局部，土坡由左向右延伸，地面除了有兩種造型的草葉，還描繪突出地面的竹根。比起一般墨竹畫，李衍在留心竹子的優雅型態與筆墨表現之餘，表現出對竹子生長型態更多的關注，使得畫面顯得相當特別。這樣的特色固然可從墨竹畫傳統了解李衍承繼的資源，然而身處蒙元統治時代的李衍，位居朝廷要職，新朝的藝術傾向又對傳統的墨竹題材帶來什麼樣的激盪呢？

李衍生平與江南文化圈

李衍，字仲賓，號息齋道人，河北荊丘（今北京）人。自元世祖時代起，便在大都任官，此時李衍二十歲左右，從宗廟負責祭祀禮樂與祈禱之事做起，後又兼任編修國史的小吏，之後逐步升遷。至元成宗（一二九七—一三〇七在位）繼位之時，李衍已是掌管蒙元帝國之僧侶、尼姑、道士、女冠等宗教事務的官員。元成宗繼位首要面對的是與安南





圖2 元 李衍 竹譜 卷2、卷3部分書頁 文淵閣四庫全書本 國立故宮博物院藏

有墨者，使人心降氣下，絕無可議者，其當寶之。」學者認為李衍此處指出的高克恭過去作畫筆力不足的狀況，很可能就是體現在李衍大德三年（一二九九）跋〈春山晴雨〉上的表現。（註二）此例可以一窺這些王人間互評文藝的交遊情形。

李衍以畫竹聞名，傳世除了畫作之外，另外有《竹譜》傳世。（註三）李衍在畫中敘述自己學畫的過程，其畫墨竹一開始以王庭筠父子為學習對象，後上追文同，同時積極地

利用仕宦派駐的機會探訪古人真跡。在他至元二十二年（一二八五）到錢塘時，才有機會看到比較好的文同墨竹作品，並且以油紙臨摹帶回參考。二十三年（一二八六）又購得幾件文同墨竹，李衍自述得到這幾件墨竹之後會下很大的功夫學習，並試著脫去以前作畫的習氣。而他的墨竹新面貌也頗獲當時人的賞讚，索畫者眾，流傳甚廣。當時鮮于樞卻強力希望李衍畫色竹，在鮮于樞以色竹「清且真」的評價鼓動下，李衍開始尋訪色竹

的名家名作，估計在至元二十三到二十五年（一二八六～一二八八）這幾年之間求得據傳是宣和故物的蕭協律〈筍竹圖〉、李頗〈叢竹圖〉，作為學習設色竹的範本。

或許是對竹的喜好與求真考慮的驅動，李衍著手編纂竹譜，並且到各地尋訪各種品種的竹子，詳加記述其特徵與風土特色，據《竹譜》自述：「行役萬餘里，登會稽，歷吳楚，逾閩嶠，東南山川林藪遊涉殆盡。……往歲杖國威靈，遠使交趾，深入竹

國（古稱交趾，今越南）關係惡化、邊境交兵的外交難題。李衍奉命以禮部侍郎的身份擔任特使，執行回送在大都為陪臣的陶子奇等人的任務，並且修補兩國的外交關係。顯然李衍順利完成使命，在元貞二年（一二九五）九月帶著安南國使者回到大都覲見元成宗。達成此項外交任務之後，一二九六年李衍請調至外地就職，先後擔任嘉興府（今浙江）、婺州（今浙江金華）總管。此後李衍在江南長住，除了因元仁宗（一二三二～一二三〇在位）召入宮

廷而離開幾年之外，餘皆寓居於此。從文獻與作品來看，這段寓居江南的日子，李衍積極參與江南文化圈。儘管蒙元在統治上將臣民分為蒙古人、色目人、漢人、南人，此時的江南文化活動參與者，卻是多族參與的盛況。與李衍同時在江南任官的鮮于樞（一二五六～一三〇一）宅邸舉辦兩次雅集聚會，李衍皆受邀參加。第一次為文物的鑑賞會，為觀賞王羲之〈思想帖〉與郭忠恕〈雪霽江行圖〉，參與者有十三人，除了李衍等北方漢人之外，趙孟頫、周密、鄧文

原、張伯淳、王芝等江南著名士人亦為座上賓，同時還包括了色目人廉希貢。第二次為鮮于樞宅籍鶴堂落成舉辦的聚會，參與的賓客十二人當中，色目人有高克恭與薩都刺。（註一）

此外，院藏高克恭〈雲橫秀嶺〉上的李衍題跋，可見李衍對於高克恭前後十年之作的畫藝評價。李衍在至大二年（一二三〇九）〈雲橫秀嶺〉之跋云：「予謂彥敬畫山水秀潤有餘，而頗乏筆力，常欲以此告之。宦游南北，不得會面者，今十年矣。此軸樹老石蒼，明麗洒落。古所謂有筆



圖1 元 李衍 四季平安 國立故宮博物院藏

之間相互餽贈的文雅禮物，其中文同（一〇一八～一〇七九）的墨竹更是名擅當世。院藏文同〈墨竹圖〉（圖三）為傳世著名且精彩之作，畫面描繪一呈S型的倒垂竹，尾端上揚回勾顯得俊挺勁拔，枝葉墨色濃淡錯落，片片俐落分明。雖多中鋒用筆，不過仍穿插不少藉由轉折提按之變化，所凸顯的竹葉翻轉倚側效果。由此來看，文同墨竹較強調用筆的展現，畫面上枝葉墨色的濃淡交錯有一種相互陪襯的作用，使葉葉分明，再以細枝填補空隙，而不完全是前後關係的表達。這種強調筆墨的取徑為元代趙孟頫（一二五四～一三二三）承繼與發揚，美國克里夫蘭美術館藏趙孟頫〈竹石幽蘭〉（圖四）可為一例。兩相對照，不難看出李衍與趙孟頫取向的差異，事實上兩人的特色在當時已有評論，高克恭自題墨竹云：「子昂寫竹神而不似，仲賓寫竹似而不神。」（王逢《梧溪集》卷五）趙孟頫亦云：「仲賓為此君寫真，冥搜極討，蓋欲盡竹之情形。二百年來以畫竹名家者，皆未必用意精深如仲賓也。」



圖4 元 趙孟頫 竹石幽蘭圖 美國克里夫蘭美術館藏 引自《翰墨薈萃：美國收藏中國五代宋元書畫珍品》



圖5-1 元 李衍 墨竹圖卷 美國納爾遜美術館藏 引自《世界美術全集·東洋編·7元代》



圖5-2 元 李衍 四清圖卷 北京故宮博物院藏 引自《世界美術全集·東洋編·7元代》



圖3 北宋 文同 墨竹圖 國立故宮博物院藏

鄉，究觀詭異之產，於焉辨疑析似，區別品匯，不敢盡信紙上語。」此書原有二十卷，今部分已經佚失，內容除了記述竹子品種之外，還包括李衍對於畫色竹與墨竹的方法與優劣提示（圖二）。由於李衍於大德十一年（一一三〇七）撰寫序一篇，推估此譜

初步編成時間在此前後，不過可能要到元仁宗延祐六年（一三一九）左右才交由柯謙（一二五一～一三一九）寫序付梓。李衍雖為蒙元朝廷高級官員，他的中晚年多數時間選擇在江南度過，而寓居江南期間，也是他文藝活動最

頻繁的時候，此時的江南也由這些南來的色目人、漢人，與南人文士共譜出多元的士人圈。

墨竹畫傳統與李衍墨竹

李衍〈四季平安〉圖展現出對於竹子生長型態細節的關注，於進一步討論之前，須先回歸到墨竹傳統的表現。關於畫竹起源的說法紛紜，學界並未有確切的共識，然而可以知道的是竹的題材入畫時間甚早（註四），畫史亦記載不少善畫竹的名家，如南唐以來之李頗（李坡）、黃筌父子等人。其中墨竹畫又自成一類。墨竹作為文人畫喜好的題材，其源頭有一個風雅傳說，夏文彥（約一三一二～一三七〇）《圖繪寶鑑》卷二載：「李夫人，西蜀名家……月夕獨坐南軒，竹影婆娑可喜，即起揮毫濡墨，模寫窗紙上。明日視之，生意俱足，或云：『自是人間往往效之，遂有墨竹。』」九至十世紀間，這段李夫人於月下捕捉搖曳竹影的經歷，也因此成為墨竹畫起源的浪漫軼事。

宋代墨竹畫興盛，並且成為文人



圖7 元 李衍 雙鉤竹石圖 美國大都會博物館藏



圖6 元 李衍 墨竹圖 日本宮內廳藏 引自《元時代の繪畫》

理，此處畫竹深淺用墨的原則顯得隨性許多。學者認為這卷作品代表李衍文人墨竹的成就（註七），而從此件作品繪製的緣由與手卷形式，亦可瞭解其在李衍與友人酬贈互動中可能扮演的角色。然而這種形式恐怕是較少數的情況，立軸式、大畫面的作品還是李衍畫竹的主要面貌。

蒙元宮廷的畫竹

李衍有不少設色畫竹傳世，如美國大都會博物館藏〈雙鉤竹石圖〉對幅（圖七），這件作品原為絹本雙拼立軸，後分為二軸。畫上的題材、佈局與宮內廳〈墨竹圖〉十分類似，然而相較於墨竹軸在細節上只能點到為止，設色竹則可以更進一步，在這

件作品上除了描繪多株不同生命歷程的竹子，地面上甚至畫出竹子長大剝落的外殼。這一類全景式的竹畫，不論水墨或設色，皆展現出一種優雅靜謐的氣氛，令人直接聯想到庭園中的一景，如描繪在宮廷庭園中聚會的宋徽宗〈文會圖〉，在核心宴飲區旁便是

（趙孟頫，《松雪齋集》卷五）趙孟頫極力提倡書法入畫，強調筆墨線條可作為獨立欣賞的對象，對於隨物賦形的效果並不那麼在意。而李衍顯然追求的是窮盡對竹子的生態觀察，把握各種細微的差異，再以繪畫技巧呈現出來。

〈四季平安〉圖軸上面並無年款，研究者推定為李衍中年之作。（註五）傳世紀年的李衍墨竹另有數

件，依照落款年代序列舉幾例為：至大元年（一三〇八）北京故宮博物院藏〈四清圖卷〉及美國納爾遜遜博物館藏〈墨竹圖卷〉（圖五）、延祐六年（一三一九）南京博物院藏〈修篁竹石圖〉軸、延祐七年（一三二〇）日本宮內廳藏〈墨竹圖〉軸（圖六）等。

宮內廳藏〈墨竹圖〉軸完成後數月，李衍便過世，是極晚年的墨竹面

貌。畫上有李衍自題：「延祐庚申春正月廿有五日，息齋道人為白季清作於維揚寓舍。」是李衍為友人之子所作之畫。此畫與〈四季平安〉皆採全景式構圖，中央有兩塊巨石，呈現前後相對的關係，畫上的五竿墨竹便從兩石之間的空隙長出，有老竹亦有幼竹，與〈四季平安〉相比，此作用筆老練肯定，即便是幼竹的描繪也勁瘦有力，整體效果挺拔。畫上巨石的體積感顯著，但是刻意減少皴筆，主要以墨染形塑其量感。五株墨竹的高度參差錯落並略帶弧形，在正中央三株交叉形成兩個優雅的X型。地面土坡處，描繪了草葉與竹根。

分別藏於北京與美國的〈四清圖卷〉及〈墨竹圖卷〉，學者一般認為原是一卷（註六），根據李衍題跋可知此件是為王道錄持紙求畫所作。這件作品與〈四季平安〉、宮內廳〈墨竹圖〉有較不同的筆墨表現，一方面石塊上用了較多平行的皴法取代習見的墨染，另一方面將畫竹墨色濃淡的搭配與實物的關係漸疏，相較於另外兩軸對於同一株竹子表現的一致性有較謹慎的考慮與處

齊奉詔寫嘉熙殿壁……俯仰之間，已為陳跡。」（《道園學古錄》卷二八）說明延祐元年（一三一四）元仁宗曾召李衍為新建宮殿畫壁裝飾。李衍並非唯一以擅長的題材繪製壁畫被召入宮之人，以山水聞名的商琦、唐棣也留下為嘉熙殿繪製壁畫的紀錄，此外寺院、貴族與官僚官邸也有這樣的文字記錄。（註九）

由此思考，李衍在如〈四季平安〉這樣的墨竹作品上的處理，全景式大尺寸的表现與描繪竹根這種植物生理的細節，所謂「求真」、「求似」不只停留在描繪竹子本身，應該還包括營造對自然景觀聯想的效果。同為北方漢人並於朝廷任職的鮮于樞以竹子設色能達到「清且真」說動李衍畫設色竹，或許也是基於對權力核心之喜好的瞭解吧。

結語

忽必烈滅南宋，完整了帝國在中原的版圖，使分裂數世紀的土地再次歸於一個政權之下，新的局勢促成人群流動、文化交流，而多族士人圈

竹石的景致。（圖八）此處老幼竹數株，呈現交錯關係，有趣的是，地面繪有新冒出的竹筍與竹根，展現其忠實描繪自然景觀的意圖。

徽宗畫院的傳統在北方留下了多少、出身北方的李衍又接收到多少傳統？雖不易得知，但是李衍所繪竹石



圖8 宋徽宗 文會圖 局部 國立故宮博物院藏

景致對自然景觀聯想的引發，研究者已經注意到並指出蒙元宮廷透過制度大規模的形塑新帝國的氣象，不僅建築本身，也包括建築內的裝飾細節。

（註八）

李衍〈四季平安〉這樣朝大尺幅發展的墨竹作品，可能也與宮殿裝飾

的藝文活動也為此注入新的活力。看重黃金的蒙元政權與宋代皇室有著十分不同的文化品味趨向（註十），在入主大都、興建各種規制的當中，雖接用了山水、墨竹這一類中國傳統的題材，不過也可以看到這些題材在因應新的需要有所改變、調整。

墨竹屬於文人墨戲的一種，李衍也學自文同傳統，手卷等小尺寸的作品，作為文雅的禮物來說，是文人間酬贈的主要形式。李衍傳世有團扇小品，如院藏〈竹枝圖〉（圖九），或者手卷等形式作品傳世，這類作品上，李衍的筆墨因為目的不在求形似，而較為輕鬆的表现。儘管有小品或手卷傳世，數量相對稀少，李衍的作品實以具懸掛性、並形塑美好靜雅庭園一隅的大尺寸竹石全景立軸為主。從當時蒙元宮廷需求看來，李衍的墨竹十分符合他們的喜好。院藏〈四季平安〉墨竹軸為李衍中年力作，以傳統墨竹題材對尺寸跟景觀重點進行調整，同時也是對宮廷風尚的回應。

作者任職於本院書畫處



圖9 元 李衍 竹枝圖 《繪苑琳球冊》 國立故宮博物院藏

的需求有關。在元代張昱〈李息齋平章畫著色竹御屏〉：「……丹青照圍屏，如對古大夫。乃知廟堂上，一日不可無。」（《張光弼詩集》卷一）指出李衍的設色竹畫在宮廷中使用的可能情況。另外，虞集《道園學古錄》有這麼一段記載：「因記延祐甲寅，息

註釋

1. 蕭啓慶，《九州四海風雅同》，臺北：聯經出版股份有限公司，二〇二二，頁二四〇—二四三。
2. 石守謙，《衝突與交融：蒙元多族士人圈中的書畫藝術》，收入石守謙主編，《大汗的世紀：蒙元時代的多元文化與藝術》，臺北：國立故宮博物院，二〇〇一，頁二一〇。
3. 有關《竹譜》之傳世狀況考訂，見謝巍，《中國畫學者考錄》，上海：上海書畫出版社，一九九八。
4. 饒宗頤，《墨竹刻石兼論墨竹源流》，《故宮季刊》第八卷第一期，一九七三，頁四五—五六。孫機，《中國墨竹》，《中國歷史文物》二〇〇三年第五期，頁四—五。
5. 徐邦達，《古畫過眼要錄：元明清繪畫》，北京：故宮出版社，二〇一五，頁三一。
6. 徐邦達，《古畫過眼要錄：元明清繪畫》，頁七一—八。
7. 宮崎法子，《元代の花鳥畫と墨竹畫》，收入世界美術大全集東洋編編輯委員會，《世界美術大全集·東洋編·7 元代》，東京：小學館，一九九七—二〇〇一，頁一六五—一六七。
8. 陳顯如，《蒙元皇室的書畫藝術風尚與收藏》，收入石守謙主編，《大汗的世紀》，頁二〇—二一。
9. 相關的研究見陳高華，《略談元代的壁畫》，《美術研究》一九八〇年第四期，頁八五—八六。
10. 見James C. Y. Watt ed., *The world of Khubilai Khan: Chinese art in the Yuan Dynasty*, New York: Metropolitan Museum of Art; New Haven Conn.: Yale University Press, 2010.