

李侯平生竹成癖 渭川千亩在胸臆

李衎在元人竹画谱系建构中的作用

文人画竹，始于苏轼、文同。金人接续文同、苏轼一派的文人竹画，并在王庭筠、王曼庆父子的继承和推动下得到大力发扬。至元初李衎，其画竹承上启下、开一代风气，深刻影响了有元一代的文人竹画，使得元代的竹画名家、名作辈出……

段莹

故宫博物院研究室副研究馆员

元代竹画成就斐然，诸如高克恭、赵孟頫、柯九思、倪瓒、吴镇等书画家，均在竹画方面各具风格，卓有成效。此外，还产生了顾安等专以画竹知名的画家，对后世竹画产生重要影响。而在其中，李衎无疑为元人竹画的开启者。作为元初北方文人，李衎继承文同、王庭筠一脉，将北宋至金的文人画竹传统予以延续。同时在习古基础上，又着力于写生，推进了竹画艺术、技法的开拓，与赵孟頫所倡导的复古理念的实践亦相互呼应。其所创立的典型图式，在元代被广泛汲取。这些都为竹画在元代及后世的发展作出了重要贡献。

李衎对文同一脉竹画的接续与发扬

对于元代的竹画而言，李衎是一位承上启下、开一代风气的人物。关于李衎的生平，史传中有所记载。李衎（一二四五年～一三二〇年）字仲宾，号息斋，蓟丘人，世为燕人。起家将仕佐郎、太常太祀兼奉礼郎，累迁承直郎、都功德使司经历。至元三十一年（一二九四年）奉诏出使安南。元贞改元迁婺州，为官十年。皇庆元年（一三一二年）为吏部尚书，拜集贤殿大学士。赠翰林学士承旨，追封蓟国公，谥文简。李衎在仁宗朝颇受宠遇，德望尊崇。苏天爵《故集贤大学士光禄大夫李文简公神道碑》记载云：

「当是时，朝之宿学硕儒名能文辞翰墨者，若洺水刘公赓、吴兴赵公孟頫、保定郭公贯、清河元公明善，皆被眷顾，士林欣慕以为荣。公居其间，年德俱尊。」（【元】苏天爵《滋溪文稿》卷十，民国适园丛书本）李衎并非专意绘事，《故集贤大学士光禄大夫李文简公神道碑》亦载其「翰墨余暇，善图古木竹石」。但就画竹而言，却被他钻研到极致，其画竹地位、成就之高，即使是赵孟頫也要相让。

元吴师道《跋李息斋墨竹》云：

「文与可、苏子瞻仙去二百年，墨竹一派今蓟邱李公得之，其用意命笔，天趣冥会，等而置之，未易优劣也。」（【元】吴师道《礼部集》卷十六，清文渊阁四库全书本）

李衎对竹画的汲取承接北宋至金文人画一脉，而这对于北方士人来说，则具有天然的文化土壤。金人接续文同、苏轼



金　王庭筠　幽竹枯槎图卷
绢本水墨　纵三八・一厘米　横一一七・七厘米
日本有邻馆藏

一派的文人竹画，并在王庭筠（号黄华老人）、王曼庆（号澹游）父子的继承和推动下得到大力发扬。在《图绘宝鉴》著录的四十二位金代画家中，即有十七人以竹画成就见称，可见北方画坛对文同一脉的延续和竹画题材的繁荣。竹画不仅从士夫阶层辐射到民间，体现出这一题材创作的踊跃。同时，文同、王庭筠父子的竹画也在北方流传，其中夹杂着大量的伪迹，也同样反映出文同的巨大影响。

李衎对竹画的学习，即是基于这一土壤，并经历了一个由下而上的不断上溯的曲折过程。他在《竹谱详录》中自述云：

> 予昔见人画竹，尝从旁窥其笔法，始若可喜，旋觉不类，辄叹息舍去不欲观之矣。如是者凡数十辈。后得澹游先生所画，迥然不同，遂愿学焉。已而溯求其源，澹游本学于乃翁黄华老人，老人学文湖州。是时初闻湖州之名，二老遗墨皆未之见。后从乔仲山秘书观黄华横幅，一枝数叶，倚石苍苍，疑澹游差不逮也。甚欲取以为法，而无自得之。或云黄华虽宗文，每灯下照竹枝，摹影写真，宜异乎常人之为者，澹游特括读父书而已，不必学也。予深以为然。又念东坡、山谷二公洎宋金两朝名士赞美文与可笔与造化比，尤以不即快睹为恨。至元乙酉来钱唐，始见十余本，皆无足起予者，妄谓苏、黄之评几于私其交亲，后贤未免随声附和。……邂逅友人王子庆，极谈兹事，子庆曰：「君殆未见真迹，前辈不轻推许也。」予曰：「近屡见之矣。大书题识，宁尽伪耶？」子庆曰：「非伪而何？」予茫然自失，犹疑子庆立论之偏。漫诘之曰：「若尝见中州黄华老人所作乎？」子庆曰：「黄华之作，吾固未见，湖州之作，君又未之见也。何能与君决是非？府史某人者藏本甚真，明日借以来，自定其品第可乎？」越宿，子庆果携过予，则一幅五挺，浓淡相依，枝叶间错，折旋向背，各具姿态，曲尽生意，如坐渭川淇水间。方以前辈议论为无愧。黄华诚有取乎此，而照影之语未详。自悔闻见寡陋，若子庆之博识不可及也。（【元】李衎《竹谱详录》卷一，清文渊阁四库全书本）

李衎幼年家贫，无法像世家子弟具有耳濡目染的条件。他学画竹经历了由下至上的过程：起先是窥人画竹，辗转几十家，后学王曼庆，继而开始追溯源头，在乔篑成（号仲山，曾任秘书郎）、王芝（字子庆）的协助下，他得以观看王庭筠真迹并取法之，最终上溯至文同。其间又经历了对文同画迹真伪鉴辨的事件，体现出鉴定对于创作的影响。在这一主线之外，他又在鲜于枢的提示下，学习古人着色竹之法，分别汲取王维、萧协律、僧梦休、李颇等的画法，融汇数家。所谓「画竹师李，墨竹师文」（【元】李衎《竹谱详录》卷一），即可看出他在竹画方面的汲古与转益多师。李衎传世画作中，也有不少双勾着色竹。而李衎对于竹画这一题材的选择，以及对文人画竹理念和实践的接受，都是建立在继承文同一脉的基础上。在《竹谱详录》中，他特地引用了苏轼《文与可画篔簹谷偃竹记》对于文同的画竹之法的一段著名的描述：

> 竹之始生，一寸之萌耳，而节叶具焉。自蜩腹蛇蚹以至于剑拔十寻者，生而有之也。今画者乃节节而为之，叶叶而累之，岂复有竹乎！故画竹必先得成竹于胸中，执笔熟视，乃见其所欲画者，

急起从之，振笔直遂，以追其所见，如兔起鹘落，少纵则逝矣。

可见他对文同画竹理念和方法的接纳。文同存世作品，见于台北故宫博物院收藏的《倒垂枝竹图》轴。该画以墨笔绘成，枝叶层次分明，并以墨色浓淡表示前后向背，繁而不乱，层见错出，姿态横生，整体来看又不失典雅均衡之美。这一特色为李衎所汲取。李衎传世竹画有十余种，墨竹包括《四清图》卷（纳尔逊-阿特金斯美术馆、故宫博物院分藏两段）、《墨竹图》卷（故宫博物院藏）、《为陈行简作墨竹》轴（故宫博物院藏）、《修篁树石图》轴（南京博物院藏）、《四季平安图》轴（台北故宫博物院藏）、《墨竹



宋　文同　倒垂枝竹图轴
绢本水墨　纵一三一・五厘米　横一〇五・四厘米
台北故宫博物院藏



元　李衎　墨竹图卷
纸本水墨　纵三二・五厘米　横九二厘米
故宫博物院藏

图》轴（日本宫内厅藏），双勾设色竹包括《勾勒竹墨石图》轴、《双勾竹图》轴、《沐雨图》轴（以上三种故宫博物院藏）、《双勾竹图》轴（天津博物馆藏）、《纡竹图》轴（广东省博物馆藏）、《竹石图》双幅（大都会艺术博物馆藏），等等。从风格到画法上都贯穿了对文同一脉的取法。

李衎在师古的基础上，对写生尤其注重。在他一生中有两次重要的写生经历，一是东南地区的游历，自言：「行役万余里，登会稽，历吴楚，踰闽峤，东南山川林薮，游涉殆尽。」在此过程中，李衎对各地竹作了深入的探访，对竹的品类也作了细致的调查研究：「凡其族属支庶，形色情状，生聚荣枯，老稚优劣，穷诹熟察，曾不一致。」（【元】李衎《竹谱详录》卷一）而更重要的写生经历则是出使交趾。其言：「往岁仗国威灵，远使交趾，深入竹乡，究观诡异之产，于焉辨析疑似，区别品汇，不敢尽信纸上语。……自谓略见古人用意妙处。」（【元】李衎《竹谱详录》卷一）在远在西南、盛产竹类的异域，李衎得以深入自然，见到大量新奇的品种，这对于他认识了解竹的品类又是一次深化。《竹谱详录》



元　李衎　墨竹图轴
绢本水墨　日本宫内厅藏



元　李衎　四季平安图轴
绢本水墨　纵一三一・四厘米　横五一・一厘米
台北故宫博物院藏





当中对各类竹的产地、性状等都作了详细的记载，可见其用功之深，这为他竹画的开拓打下了基础。

现藏于纳尔逊–阿特金斯美术馆、故宫博物院的《四清图》，在李衎存世墨竹中为极精之作，也颇能体现其对文同墨竹和写生的双向取法。首段绘丛竹繁密，墨色浓淡变化丰富，富有层次地表现竹叶竹枝的前后交叠，生动地将竹蓬勃生长的生机展现出来，真如其所言文同画「浓淡相依」「曲近生意」。第二段墨竹稍疏，而竹叶更长，竹节用密点表示，说明是另一品类。故宫藏的部分墨竹则姿态清雅，蕴蓄有古意，体现出对文同画风的继承。

另一件《沐雨图》同样体现出师古基础上的写生。此轴采用唐宋人的双勾设色画法，绘数枝竹，竹叶繁密之处向下低垂，显出沐雨后的湿重。实际上，在李衎传世的双勾竹画中，大多都有这一细节。这与其「深入竹乡」的游历经历有关，通过观察南方竹常见的雨湿的情态，结合古法，形成画竹独特的特色。大都会艺术博物馆收藏的《竹石图》双幅，即为一雨一晴，右幅晴竹更接近于



元　李衎　四清图卷　纸本水墨　纳尔逊－阿特金斯美术馆藏



元　李衎　四清图卷　纸本水墨　纵三五・六厘米　横三五九・八厘米　故宫博物院藏

文同竹画的古雅形态，左侧雨竹则展现出李衎独创的面貌。

值得一提的是，李衎在画竹方面对师古和写生的双向注重，与赵孟頫复古理念的阐释亦相互贯通。赵孟頫在其名作《红衣罗汉图》跋中特地提到：

> 余尝见卢楞伽罗汉像，最得西域人情态，故优入圣域。盖唐时京师多有西域人，耳目所接，语言相通故也。……余仕京师久，颇尝与天竺僧游，故于罗汉像自谓有得。此卷余十七年前所作，粗有古意，未知观者以为如何也。（赵孟頫自题《红衣罗汉图》，辽宁省博物馆藏）

认为唐人画罗汉像的精妙传神，是来自于对西域人的写生，而他也同样对身边的天竺僧进行观察，从中汲取源泉。赵孟頫所提倡的复古包含了对古人注重写生的继承，这与李衎的理念是一致的。对于竹画，赵孟頫也提及「生意」，这来自于其著名的高克恭《墨竹图》的题跋：

> 高侯落笔有生意，玉立两竿烟雨中。天下几人能解此，萧萧寒碧起秋风。（赵孟頫题跋高克恭《墨竹图》，故宫博物院藏）

「几人能解」，即是指「生意」对绘





元　李衎　竹石图双幅
绢本设色
大都会艺术博物馆藏



元　高克恭　墨竹图轴
纸本水墨　纵一二一・六厘米　横四二・一厘米
故宫博物院藏



元　李衎　沐雨图轴

绢本设色　纵一一一·五厘米　横五五厘米

故宫博物院藏

画的重要。高克恭为北方人，曾任职江浙，从中也可看出其对南方特有的雨竹意态的取法。由此可知，李衎通过竹画的成就，与元初诸公共同推动了绘画复古的理论和实践。

李衎在元代的影响及其画法传承

高克恭言：「子昂写竹，神而不似；仲宾写竹，似而不神。其神而似者，吾之两此君也。」（【元】王逢《梧溪集》卷五，清知不足斋丛书本）这段话流传很广，反映出以高克恭为代表的当时人对李衎和赵孟頫画竹的认识，即认为赵画竹更重神似，李更重形似。而事实上，在二人风格分歧的背后还有更深层的动因。赵孟頫与李衎同样提倡写生，并不排斥形似，从《红衣罗汉图》等画作及其自识，可清晰看出其人物画写生的深厚功力。但在画竹方面，李衎独有的游历写生经历和对各类竹的观察、品类的掌握之全面，都令当时的画家无法企及。赵孟頫多次对李衎竹画给予极高评价：

李侯平生竹成癖，渭川千亩在胸臆。笑呼墨卿为写真，与可复生无以易。（题《四清图》）

李侯写竹有清气，满纸墨光浮翠筠。萧郎已远丹渊死，欲写此君唯此人。（题《墨竹图》）

吾友李仲宾为此君写真，冥搜极讨，盖欲尽得竹之情状。二百年来，以画竹称者，皆未必能用意精深如仲宾也。（《题李仲宾野竹图》）

在赵孟頫看来，李衎对竹画的用功



元　李衎　勾勒竹墨石图轴
绢本设色　纵一八五・五厘米
横一五三厘米
故宫博物院藏

之深，可与文同比肩，二百年来首屈一指。而这一高度对元代画家来说是不易突破的。对于赵孟頫而言，他的竹画既然在写生上无法超越李衍，故而只得选择从另一个层面开拓风格。其著名的「石如飞白木如籀，写竹还于八法通」（故宫博物院藏赵孟頫《秀石疏林图》卷自题）理念的提出和艺术实践，都是结合自身书法造诣在竹画方面开拓出的一条新路，而在一定程度上亦是对李衍绘竹成就的应对和超越之路。

不仅赵孟頫，元代的画竹者一方面无法跳出李衍接续文同的道路，一方面又都在不约而同地探索如何实现对李衍的超越。很多在竹画上卓有成就者，都宣称自己是取法文同。如柯九思称：「仆平生笃好文笔，所至必求披玩，所见不啻数百卷，真者十余耳。」（【明】汪砢玉《珊瑚网》卷二十六，清文渊阁四库全书本）《墨竹图》自题云：「九思旧于京师见先生墨竹并题如此。今不敢用己意继先生之后，故全用旧法也。」（苏州博物馆藏）体现出对文同的步趋态度。吴镇所见文画真迹不及柯九思，其云：「梅花道人学竹半生，今老矣。历观文、苏之作，至于真迹未易得。」（吴镇《竹石图》轴，台北故宫博物院藏）其在《竹谱图》册中抄录《篔筜谷偃竹记》一文，体现出对苏、文一脉的追随。顾安《风雨竹》卷（故宫博物院藏）自识亦云：「适兴写之，颇有石室遗意。」王蒙《修竹远山图》（斯德哥尔摩远东文物博物馆藏）也提及文同《暮霭横看》。而在实际创作中，又不断尝试探索新的风格，柯九思在赵孟頫影响下，以书法用笔入画。「尝自谓写干用篆法，写枝用草书法，写叶用八分，或用鲁公撇笔法，木石用金钗股、屋漏痕之遗意。」（【明】汪砢玉《珊瑚网》卷三十二，清文渊阁四库全书本）倪瓒则公开表示以逸笔画竹实现对赵、李的突破：

本朝画竹高赵李，惭愧后来无寸长。下笔能形萧散趣，要须胸次有篔筜。（《题画竹》）



元　李衍　双勾竹图轴
绢本设色　纵一六三·五厘米　横一〇二·五厘米
故宫博物院藏



元　柯九思　清閟阁墨竹图轴
纸本水墨　纵一三二·八厘米　横五八厘米
故宫博物院藏



元　吴镇　竹谱图册之「轻荫护绿苔」
纸本水墨　纵四〇·三厘米　横五二厘米
台北故宫博物院藏



元　倪瓚　梧竹秀石图轴

纸本水墨　纵九六厘米　横三六·五厘米

故宫博物院藏





元　谢庭芝　竹石图轴

绢本水墨　纵一七三·二厘米　横一〇五·一厘米

故宫博物院藏

以中每爱余画竹，余之竹聊以写胸中逸气耳，岂复较其似与非，叶之繁与疏，枝之斜与直哉！（《跋画竹》）

而实际上，在画法和构图上，元代画竹者无法脱离李衎对文同一派的继承轨迹。自金代以来文同、苏轼的巨大影响，导致摹临仿造者众多，赝本横行，元代流传的文同真迹实如披沙拣金，画竹者难得一见，又难于辨别，这就为取法文同带来了困难。正如吴镇所言：「息斋谱中亦言宋人湖州之趣，盖文竹绝为稀少，倘遇好事家出示，多赝欠真，令学人慕而不坚，所以异其笔法也。」（吴镇《竹谱图》册，台北故宫博物院藏）在这一点上，因王芝引见得以观摩并收藏文同真迹、着力临习的李衎，无疑代表了金元之际文同竹画的正脉，在画法上更能体现文同一派的面貌。而相比文同真迹的稀见，李衎作为近世人，其流传作品更多，也更容易参考和取法。

在画法上，李衎对文同竹画重要特点的继承直接影响到元人。如米芾《画史》中提道：「以墨深为面，淡为背，自与可始也。」（【宋】米芾《画史》，明津逮秘书本）指出文同以墨色浓淡表示向背的手法。李衎在《竹谱详录》中也做出相应的总结：「画竿。若只画一二竿，则墨色且得从便。若三竿之上，前者色浓，后者渐淡。」（【元】李衎《竹谱详录》卷二）其《四清图》《四季平安图》等墨竹画，都体现出这种浓淡向背的特色。这一画法也得到众多元代画竹者的承继。柯九思传世墨竹画，虽自言取书法之笔，但枝叶的浓淡交错体现得十分突出。这类画法同样见于顾安几件风竹图中，《风雨竹》卷采用浓淡相依的手法，即与其提到的「石室遗意」相合。倪瓒虽言不求形似，但从其《梧竹秀石图》等作品中，可以看到这类画法以写意形式的呈现。吴镇《竹谱图》册中，以竹竿为主的几开都有意使用前浓后淡的方式，正符合了李衎对画竿法的论述。李衎又将设色竹的晕染法引入墨竹中。《竹谱详录》言：「承染最是紧要处。须分别浅深翻正浓淡，用水笔破开时，忌见痕迹。」（【元】李衎《竹谱详录》卷一）而他所绘墨竹也时有这样的笔触，以墨色晕染，表现叶片、枝干浓淡浅深的渐变。在元人竹画的细部，也往往可以看到对于此法的运用。

构图方面，李衎往往以巨幅形式，绘修竹数杆，繁茂如盖，下方有奇石兼花草之类。这一构图特色也影响到元人。如谢庭芝的《竹石图》轴（故宫博物院藏），基本照搬了李衎的模式。顾安传世作品虽以表现动态的风竹见长，而其《幽篁秀石图》（故宫博物院藏）却风格精雅，构图同样典型地来自李衎。《翠竹图》（日本吉祥寺藏）则在此构图基础上兼用双勾设色画法，更全面体现出取法李衎的痕迹。类似构图画法还见于旅顺博物馆藏刘秉谦的《竹石图》等。其他如柯九思、倪瓒等，虽面貌各异，但在构图上均以竹石见称，可见对文同至李衎一脉的取法。其中对于奇石的画法，李衎多用近似于卷云的长皴，近似蚌壳，以《四清图》《勾勒竹墨石图》等为代表。这一皴法承自文苏一派，笔意简率，带有鲜明的文人意趣，由传世苏轼《木石图》即可窥见其来源。在柯九思的竹石中，也沿用了此种画法。日本根津美术馆藏有元人《竹石图》对幅，亦用此法绘二拳石，可知对这一脉画法的沿袭。

特别是构图中竹笋的出现。李衎竹画中多绘竹笋，成为他的特色。《竹谱

详录》中提道：「又得萧协律《笋竹图》，绢素糜溃，笔踪惨淡，方谋对本临仿。」（【元】李衎《竹谱详录》卷一）可能是他画竹带笋的来源。竹笋在传统意义上的文人内涵不高，更多反映一种写实性。对于有意以竹画体现文人画精神的艺术家而言，像赵孟頫等的竹画，即着重于书法用笔的引入，并纳入枯槎、幽兰等，旨在对这一题材文人意蕴的发掘，对竹笋这类生新的意象则有意规避。而事实上，李衎对笋的吸取影响到后来的画竹者。柯九思、顾安、吴镇及其他画者受到李衎影响的作品，均有竹笋呈现。诸如王渊这样擅长白描的花鸟画者，在大阪市立美术馆藏《竹雀图》等画作中，亦绘有修长挺拔的竹笋，可以看出李衎的导源。

除专门的竹画之外，李衎对枯木竹



元　顾安　翠竹图轴
日本吉祥寺藏



宋　苏轼　木石图卷
纸本水墨
纵二六・五厘米　横五〇・五厘米
藏地不详

石画也延续苏轼文同及王庭筠一脉，并将这一图式传递给元代画家。枯木竹石作为文人画题材是苏轼文同一派的开创，传世苏轼《木石图》《枯木丛篠图》（上海博物馆藏），都可为其代表。金人也对这一题材及其风格理念予以继承，王庭筠《幽竹枯槎图》（日本有邻馆藏），以写意绘老树枯干于画卷中央，旁绘数竹，笔墨淋漓恣肆，可以看出对苏轼文同创制题材的全面发展。这一构图形式得到李衎的汲取，其《四清图》（故宫博物院藏部分）同样绘树干居中，竹枝在侧。李衎对这一图式的因袭影响到后来的画家。郭畀《幽篁枯槎图》（日本京都国立博物馆藏）绘老树枯槎，旁有墨竹，与王庭筠、李衎构图几乎一致，而笔墨更见苍率。李衎子李士行亦专擅枯木画，传世有多幅，而画法近于李、郭，可见其对枯木题材自我风格的探索。

李衎对元代竹画的贡献，还蕴含着元代南北文化融合的发展轨迹。南宋与金对峙时期，竹画盛行于北方，而南宋则以花卉画更为繁荣。在宫廷画中，竹多被作为花鸟画的一个构成部分。即使是文人画，也以水墨花卉占据上风，竹





元人绘　竹石图对幅
绢本水墨
根津美术馆藏



元　刘秉谦　竹石图
绢本设色　纵一四七・七厘米　横七八・七厘米
旅顺博物馆藏



元　王渊　竹雀图

纸本水墨　纵一三九·三厘米　横四九·九厘米

大阪市立美术馆藏



元　郭畀　幽篁枯槎图
纸本水墨
京都国立博物馆藏

往往被与梅等合绘，成为配角。赵孟坚《岁寒三友图》（台北故宫博物院藏）、徐禹功《雪中梅竹图》（辽宁省博物馆藏）等即为其例。李衎作为元初的北方文人，在画竹上延续文同金人一脉，将竹画作为一个独立题材持续发扬光大，为元代竹画的成就铺设了道路。在李衎的带动下，南宋及南方文化背景的众多士人包括赵孟頫、柯九思、顾安、倪瓒、吴镇、王蒙等，大都脱离了南宋文化土壤下倾重水墨花卉的轨迹，将画竹作为他们创作的重心。这并非一个单纯的艺术事件，事实上，元初南北由分峙走向统一，在隔绝百余年的壁垒被打破后，南北方文化艺术的交流碰撞急剧增加。南方文人得见大量北方留存的北宋及前代文物，在文化情感上产生极大震动。李衎的竹画即是以此为背景，他对北宋苏轼、文同传统的延续，在深层上唤起了南宋文人的文化认同，故而在元代获得了巨大的感召和影响，为竹画成为元代画家探索文人画艺术表达的重要题材注入了精神的推动力，从这个层面，可以看到李衎对竹画及艺术史的独特贡献。



元　李士行　乔松竹石图轴

绢本水墨　纵一八一·九厘米　横一〇六·四厘米

台北故宫博物院藏