

元王繹〈楊竹西小像〉析論

Analysis of the Portrait of Yang Chu-his painted with Wang I in Yuan Dynasty

陳夢帆

Chen Mong-Fan

國立臺北藝術大學美術系碩士班中國美術史組研究生

摘要

元王繹〈楊竹西小像〉純用線描塑造肖像的立體感，在目前流傳下來的肖像作品中非常罕見。畫家是如何使用鉛筆素描般的技巧，像主的形象和補景兩者與像主精神如何呼應，這兩點將是本文關心的重點。本中將透過梳理王繹身份和畫卷製作過程，與歷代肖像畫進行風格比較與文獻分析，並且追溯像主策杖高士形象與松石補景的圖式傳統。由此獲得的成果為：王繹運用繁複重疊的敘事性線條逐步描繪出楊竹西的五官輪廓，尤其顴骨形狀被明確勾勒出來，促使臉頰線與髮際線分離，終於讓楊竹西的面容看來更為立體。另一方面，像主策杖高士的形象並配以松石背景，乃是承襲自描繪文人身分與精神氣質的圖式傳統。

【關鍵詞】 王繹、肖像畫、楊竹西、策杖高士、樹下人物圖

前言

元王繹(1333-?)以肖像畫著稱於世，北京故宮博物院藏〈楊竹西小像〉是現存唯一遺作。相對於王繹作為肖像畫家的響亮名聲，後人對於他的研究卻不多見。較早研究中國肖像畫的學者是單國強，他於1988年到1997年間陸續刊登三篇文章討論肖像畫的特質、類型與演變。在〈試論古代肖像畫性質〉提出肖像畫的四種性質：客觀性、真實性、生動性、專一性。¹在〈肖像畫類型芻議〉指出肖像畫依照描繪對象的所屬階層及其身分地位，分成七類。其中，〈楊竹西小像〉所屬的文人名士肖像是指以學識、名操、藝文著稱於當世的人物，其繪畫目的是在讚頌人品、修養、風度、雅趣等，功用目的則在於酬贈知己或聊以自賞。²在〈肖像畫歷史概述〉提出〈楊竹西小像〉是肖像畫形成獨立創作法則的里程碑式作品。原因有二，其一，畫中人物面部用細線勾描，衣紋用粗筆概括，有別以往面部與衣紋通體並重，突出人物的面容使肖像畫的自身特色更趨鮮明，其二，由專業畫家畫像，文人畫家補景，這兩種特色為後世肖像畫所效法。³至此，單國強雖然指出〈楊竹西小像〉的特殊地位，但並未針對此作品深入分析。

最早針對元王繹〈楊竹西小像〉進行專文研究的學者是海老根聰郎，他從題跋和印章還原作品原貌和製作順序，考證王繹和楊竹西的身分與經歷，並提出〈楊竹西小像〉特殊的細密畫風格。⁴其後，孫向群在〈竹西草堂主人考〉根據文獻史料的梳理，再次證明楊竹西的身分是楊謙而非楊瑀，補充海老根聰郎未提供的論證過程。⁵另外，較新的研究成果是楊新在〈肖像畫與相術〉提出肖像畫的技術發展過程，由側面而正側面，最後才是正面，而肖像畫從正側面到正面的過程，曾經借助相術的精細觀察和善於歸類面部形象，文中舉王繹《寫像秘訣》就是肖

¹ 單國強：〈試論古代肖像畫性質〉，《故宮博物院院刊》（北京，文物，1988年），第四期，50-60頁。

² 單國強：〈肖像畫類型芻議〉，《故宮博物院院刊》（北京，文物，1990年），第四期，11-23頁。

³ 單國強：〈肖像畫歷史概述〉，《故宮博物院院刊》（北京，文物，1997年），第二期，59-72頁。

⁴ 海老根聰郎：〈王繹·倪瓚筆 楊竹西小像圖卷〉，《國華》（東京，國華社，2000年），第1255號，37-39頁。

⁵ 孫向群：〈竹西草堂主人考〉，《收藏家》（北京，北京文物局，2001年），第八期，41-43頁。

像畫借助相術的例子。⁶至於楊新之後的近期研究則多延續前人成果，未有新的突破。⁷

〈楊竹西小像〉研究成果累積至此，可發現其風格特色尚未被深入探討。因此，本文除了重新整理歸納前人研究成果之外，也試圖提出〈楊竹西小像〉如何使用鉛筆素描般的技巧塑造肖像的立體感，以及像主的形象和補景兩者與像主精神的呼應。以下將分為三個部分，首先，透過史料與題跋印章的辨讀，梳理王繹身份和畫卷製作過程。其次，將〈楊竹西小像〉與歷代肖像畫進行風格比較與文獻分析，推論出〈楊竹西小像〉塑造像主面貌的獨特手法，重新檢視王繹在中國肖像畫發展過程中的貢獻。最後，針對王繹採用策杖高士形象與倪瓚以松石補景的兩種選擇，追溯其圖式傳統，並呈現這兩種選擇與像主精神氣質的密切性。

一、王繹生平和現存孤作〈楊竹西小像〉的製作過程

王繹的生平記載見於元夏文彥《圖繪寶鑑》、明陶宗儀《輟耕錄》、明劉伯縉等修及陳善纂的萬曆《杭州府志》、明徐象梅《兩浙名賢錄》等古籍中，⁸而《圖繪寶鑑》的記載為最早，《輟耕錄》最詳盡。據《圖繪寶鑑》記載：

王繹，字思善，杭人。善寫貌，尤長於小像，不徒得其形似，兼得其神氣。

⁹

⁶ 楊新：〈肖像畫與相術〉，《故宮博物院院刊》（北京，文物出版社，2005年），第六期，92-98頁。

⁷ 除上述學者之外，筆者目前蒐集到另外兩篇中國大陸近期文章與本文相關連，金松在〈元代畫家王繹的《寫像秘訣》與肖像程式〉的結論與楊新大同小異，指出王繹《寫像秘訣》受到中國傳統相術影響，運用相術的專用術語並形成固定的描繪次序。楊春曉在〈王繹〈楊竹西小像〉考證〉重證海老根聰郎和孫向群的研究，證明楊竹西的身分是楊謙。參見金松：〈元代畫家王繹的《寫像秘訣》與肖像程式〉，《美術大觀》（遼寧，遼寧美術出版社，2005年），第七期，72-73頁。楊春曉：〈王繹〈楊竹西小像〉考證〉，《大學藝術學院學報》（內蒙古，內蒙古大學藝術學院，2010年），第三期，104-108頁。

⁸ 請參見王德毅、李榮村、潘柏澄編，《元人傳記資料索引》第一冊（臺北，新文豐出版公司，1979年），144-145頁。

⁹ 元夏文彥：《圖繪寶鑑》，收錄於徐娟（編）《中國歷代書畫藝術論著叢編》第一卷（北京，中國大百科全書，1997年），544頁。

對王繹的基本資料和擅長略有描述。至《輟耕錄》時，對王繹的生平有更詳細的敘述：

王思善繹，自號癡絕生，其先睦人，居杭之新門，篤志好學，雅有才思。至正乙酉(1345-1346)寓思善之東里，教授，余從永嘉李五峰先生孝光¹⁰往訪之。時思善在諸生中，年方十二三，已能丹青，亦解寫真。先生即俾作一圓光小像，面部僅大如錢，而宛然無毫髮異。先生喜，作文以華之。爾後余複托交於其尊人日華暉，遂與思善為忘年友。思善繼得吳中顧周道遠¹¹緒言開發，益造精微。是故於小像特妙，非惟貌人之形似，抑且得人之神氣。嘗授餘秘訣並采繪法，今著於此，與好事者共之。¹²

可知王繹天資異稟，年少時即擅丹青能寫像，因此受元李孝光(生卒年不詳)和陶宗儀(1316-?)賞識，而與陶宗儀成為忘年好友並且將〈寫像秘訣〉與〈采繪法〉相授於陶氏。王繹曾隨顧遠學畫而造詣精進，尤其擅長寫小像，且能畫出對象神氣，不僅止於形似。以上所述是著錄中對於王繹生平最詳盡的介紹，後來萬曆《杭州府志》和《兩浙名賢錄》有關於王繹的內容，大抵取材自《輟耕錄》並加以刪減而成。

王繹現存唯一作品是〈楊竹西小像〉(圖 1)，由王繹畫像，元倪瓚補景，紙本水墨，幅高 27.7 公分，卷長 86.8 公分。卷首是如藏經紙的紙質，上有「法喜藏」小印，前閣水後紙中間書「楊竹西高士小像 嚴陵王繹寫、句吳倪瓚作松石」，下方是「四明鄭氏珍玩書記」印，右方有四人題者的姓名，左方有五人贊者的姓名。接著進入畫卷部分，畫卷中央是王繹所畫的楊竹西，頭戴巾帽、身著白袍，策杖而立，左右方有倪瓚捕景，右方畫幾塊較小的岩石，左方畫松樹與幾塊較大

¹⁰ 據《元人傳記資料索引》：「李孝光，字季和，溫州樂清人。工古文，隱居雁蕩山五峰下，至正七年以秘書著作郎召，見帝於宣文閣，進孝經圖說，帝大悅。明年陞秘書監丞，卒于官，年五十三。」，參見王德毅、李榮村、潘柏澄（編）：《元人傳記資料索引》第一冊（臺北，新文豐出版公司，1979年），524頁。

¹¹ 顧遠，一名達，字周道，中吳人，畫山水人物並能寫貌。參見王德毅、李榮村、潘柏澄（編）：《元人傳記資料索引》第四冊（臺北，新文豐出版公司，1979年），2184頁。

¹² 明陶宗儀（撰），楊家駱主（編）：《輟耕錄》（臺北，世界書局，1978年），163頁。

的岩石，松樹頂端突出於畫卷之外。由於景物體積變化和位置安排，以及楊竹西所站立的地平線退到於松樹後方，使畫面形成空間深度，左方松樹和岩石是前景，楊竹西立於中景，右方小塊岩石則是遠景。全畫以白描和墨染而成，不施色彩，格調高雅。畫卷尾端有倪瓚題「楊竹西高士小像嚴陵王繹寫 句吳倪瓚捕景作松石癸卯(1363)二月」。後隔水後是九名元人題贊，依序為鄭元祐、楊維禎、蘇大年、馬琬、高淳、錢薰、靜慧、王逢和茅毅，最後則是清末民初胡璧城的三首詩。從收藏印確認此卷曾入明項元汴(1525-1590)¹³、清宋犖(1634-1713)、清伍元蕙(1824-1865)、清裴景福(1854-1924)、清賀隆錫(生卒年不詳)等人收藏。¹⁴



圖 1 元王繹〈楊竹西小像〉，北京故宮博物院藏。

歷代著錄〈楊竹西小像〉者頗多，如明郁逢慶《書畫題跋記》續集卷五、明李日華《紫桃軒雜綴》、明汪珂玉《珊瑚網》卷十、清卞永譽《式古堂書畫彙考》卷二十三、清吳升《大觀錄》等，而本文將特別看重《紫桃軒雜綴》、《珊瑚網》和《大觀錄》三筆著錄。據《紫桃軒雜綴》記載：

¹³ 前閣水題贊右下角有項元汴「勉」字編號，關於項元汴收藏研究請參見鄭銀淑：《項元汴之書畫收藏與藝術》（臺北，文史哲出版社，1984年）。

¹⁴ 除中間畫卷之外，卷首、前後隔水與卷尾的紙質、題款、藏印等資料是參考自海老根聰郎的研究，請參見海老根聰郎：〈王繹·倪瓚筆 楊竹西小像圖卷〉，《國華》（東京，國華社，2000年），第1255號，37頁。

華亭楊竹西住張堰，家有不礙雲山樓，與曹雲西、顧金粟、倪元鎮諸公游，王繹寫其像，元鎮為布樹石，而諸名士題詠之。¹⁵

李日華所謂「王繹寫其像，元鎮為布樹石，而諸名士題詠之。」可以有兩種解釋，一種是單純作全卷的內容描述，另一種是指全卷各部分完成先後順序。然而，不論從哪一種角度詮釋李日華的記載，都有重新檢視〈楊竹西小像〉的必要性。

據海老根聰郎的研究，〈楊竹西小像〉畫卷右方平坡上原本有畫竹。其次，這幅畫卷的製作順序是先以楊竹西肖像畫為核心，之後是題贊的持續添加，一年後倪瓚描繪松石補景。¹⁶海老根聰郎所言畫卷右方原有竹的推論是根據《珊瑚網》的記載「雲林山水竹西圖，左一松，右有小竹」¹⁷，以及《大觀錄》記載「元誠自寫竹數莖，雲林補松樹坡石」¹⁸而得知，此外畫卷右下角「項子京家珍藏」僅剩左半印，可見畫卷右邊被裁斷，由文獻配合畫卷藏印而證明〈楊竹西小像〉右方原有畫竹。其次，全卷製作順序的推論來自於卷尾跋文鄭元祐落款「至正二十二年壬寅(1362)歲春二月」，比起倪瓚落款「句吳倪瓚捕景作松石癸卯(1363)二月」，還要早一年，其他八人題贊僅靜慧一人暗示已見倪瓚補景，故而而形成楊竹西肖像完成、次八人題贊(靜慧除外)、次倪瓚補景的先後順序。

筆者於此欲加以補充的是，卷尾九段題贊並非在同一個地點完成，例如第二段楊維禎(1296-1370)題款「抱遺叟在雲間小蓬臺書」，據明宋濂〈元故奉訓大夫江西等處儒學提舉楊君墓誌銘〉中記載，楊維禎「晚年益曠達，築玄圃蓬臺於松江之上，無日無賓，無賓不沉醉。¹⁹」可知松江蓬臺為楊維禎晚年居所，也是他

¹⁵ 明李日華：《紫桃軒雜綴》，收錄於《四庫全書存目叢書·子部·雜家類》第108冊（臺南，莊嚴文化，1995年）。

¹⁶ 海老根聰郎：〈王繹·倪瓚筆 楊竹西小像圖卷〉，《國華》（東京，國華社，2000年），第1255號，37-39頁。

¹⁷ 明汪珂玉著，《珊瑚網》，《欽定四庫全書·子部八》，收錄於徐娟（編）《中國歷代書畫藝術論著叢編》第一卷（北京，中國大百科全書，1997年），654頁。

¹⁸ 清吳升著，《大觀錄》，收錄於徐娟主編，《中國歷代書畫藝術論著叢編》第三十一卷（北京，中國大百科全書，1997年），615頁。

¹⁹ 明宋濂：〈元故奉訓大夫江西等處儒學提舉楊君墓誌銘〉，《宋文憲公全集》，卷十鑾坡後集（臺

題跋〈楊竹西小像〉的地方。又如第六段錢肅(生卒年不詳)題款「東海艾衲散民錢肅敬贊于海上飛鯨樓」，而明釋妙聲曾撰〈飛鯨樓詩〉：「崇樓言言，上下太清。鳴鐘在懸，飛鯨是名。…瞻彼飛樓，峙于東海。華鯨在茲，蒲牢震駭。…」²⁰可知飛鯨樓位於東海沿岸，與錢肅自稱為東海艾衲散民相符合。因此，題贊地區不同也暗示〈楊竹西小像〉曾隨畫卷擁有者流動於不同地區、場所，反映出楊謙的旅遊經歷和生命過程。

除此之外，卷尾九段題贊的前後順序是於項元汴收藏時所安排裝裱的，因為各段題贊之間都有接紙痕跡，且第二段楊維禎題贊到第八段王逢題贊的各段接紙處都蓋有項元汴的收藏印，例如第二、三段接紙線上有項元汴的「赤松仙史」、「墨林硯癖」、「鴛鴦湖長」等印，第三、四段接紙線上有「博雅堂寶玩印」，第四、五段接紙線上有「淨因菴主」、「項元汴氏審定真迹」等印，第五、六段接紙線上有「元汴之印」印，第六、七段接紙線上有「物外玄賞」、「墨林外史」等印，第七、八段接紙線上有「墨林主人」印。由此可知，從第二段楊維禎題贊至第八段王逢題贊，可能於項元汴收藏時重新裝裱連接而成。最後一段茅毅題贊，右方雖有項元汴「子京」收藏印，但與前段接紙處卻不見項元汴印，需要另外考慮。

在前文曾述及《大觀錄》記載「元誠自寫竹數莖」，意謂像主元誠自己在畫卷上寫竹，但事實上元誠並非楊竹西的字號，楊竹西其實另有其人。楊竹西的身分在海老根聰郎的研究中，已經指出其名為楊謙，號竹西，又號平山，是松江府南張堰的名族，並在居所南端修築高樓，取名自杜甫詩中不礙雲山樓，登此樓可遠望南海上大小金山，在楊維禎至正九年(1349)和貝瓊至正二十四年(1364)所作文中都曾述及此樓以及楊竹西樓中宴客情景。²¹至於元誠的身分，實為楊瑀，字元誠，號山居道人，漢族達官顯貴，他與楊謙相互認識，同住松江，但楊瑀住上海縣鶴沙，不住張堰。楊竹西身份的誤植，是出自於李日華《六研齋筆記》的誤判，而

北，臺灣中華，1965年），15-17頁。

²⁰ 明妙聲：〈飛鯨樓詩〉，《東臯錄》，收錄於北京愛如生數字化技術研究中心（開發製作）《清文淵閣四庫全書》電子版（合肥，黃山書社，2008年）。

²¹ 海老根聰郎：〈王繹·倪瓚筆 楊竹西小像圖卷〉，《國華》（東京，國華社，2000年），第1255號，37-39頁。楊謙與楊瑀身分的詳細考證過程，請參見孫向群：〈竹西草堂主人考〉，《收藏家》（北京，北京文物局，2001年），第八期，41-43頁。

被後人所沿用，清吳升在《大觀錄》的錯誤即源自此。

二、〈楊竹西小像〉的肖像風格特色

仔細觀察〈楊竹西小像〉面貌的造形手法(圖 2)，角度接近正面像，同時畫出鼻樑兩側傾斜面和兩耳，另外，用許多道弧線勾勒出臉部的突起凹下、側向後退、肌肉分布、皺褶紋理等細節，繁複的線條極具敘事性，且不依賴半點墨染。²²關於肖像畫的臉部角度，楊新認為其技巧發展過程是從側面，到正側面，最後才是正面，正面肖像畫在早期肖像畫中非常少見，即使有也是繪於墓葬中象徵墓主的類型化人物畫，不具肖像性質，而〈楊竹西小像〉所代表的就是肖像畫愈趨成熟後才會出現的正面像。²³另一方面，王繹在〈楊竹西小像〉對細膩線描的關注而不用墨，在現存元代以前的肖像畫中也未曾看到。在此須強調，過去肖像畫並非不注重線條，相反地，線條的經營被認為是傳統肖像畫的特色²⁴，但是未曾如〈楊竹西小像〉完全純用線條塑造臉部造型，而且線條如此繁複、細膩。



圖 2 元王繹〈楊竹西小像〉(局部)，北京故宮博物院藏。

在此透過回顧歷代肖像畫的發展，重新考察〈楊竹西小像〉臉部線條的突出表現。從北宋開始有較多肖像畫留存，其中文人肖像畫中北宋〈睢陽五老像〉(分藏於美國耶魯大學美術館、弗利爾美術館、大都會博物館)是重要作品。據板倉

²² 但是相對於臉部的細膩處理，〈楊竹西小像〉的衣紋卻顯得非常簡略、粗率，外袍下擺三道斜線無法表現布料起伏，兩袖與內襯下緣的衣摺線也不如真實，帽簷和肩部有多次修改、補筆的痕跡，用濃墨平塗帽子、衣領、袖口和衣襖，框架出衣服包覆身體形成的立體度。臉部與衣服的技法高低落差，讓人懷疑兩者是否出自於同一人之手，又或者僵硬的衣紋是畫家定型化學習後的結果，沒有採取如臉部描繪般源於畫家觀察。

²³ 楊新：〈肖像畫與相術〉，《故宮博物院院刊》(北京，文物出版社，2005年)，第六期，92-98頁。

²⁴ 臺北故宮藏的一系列宋代帝后肖像畫就是最好的代表，如〈宋太祖坐像〉、〈宋徽宗坐像〉、〈宋高宗坐像〉等，主要是以勻細有力的線條來尚像，並且輔以顏色表現臉部起伏。

聖哲研究，〈睢陽五老像〉從技法上可分為兩個系統，即著重線條的效果或上色的效果，〈杜衍像〉、〈畢世長像〉和〈朱貫像〉三件作品輪廓線粗細變化大且鮮明，屬於著重線條的效果者。²⁵以〈畢世長像〉(圖 3)為例，畫家主要用線條勾勒出五官、眼窩、法令紋、臉形外輪廓，以及額頭、眉頭和兩頰的皺紋，用淡墨微微暈染眼窩和法令紋下方的凹陷處，面部上膚色且鬚鬚可能染白粉。〈楊竹西小像〉與〈畢世長像〉比較，的確繼承其臉部外形輪廓和五官所用的鮮明線描，但是〈畢世長像〉並未用線條表現出臉部結構起伏和肌肉分布狀態，尤其兩者在眼尾到太陽穴的側面深度以及顴骨的突起這兩個部位差異最大，〈畢世長像〉沒有針對這兩個部位進行描繪，相反地〈楊竹西小像〉卻運用多道平行弧線強調這兩個部位的形狀。



圖 3 北宋無款〈睢陽五老像·畢世長像〉(局部)，美國大都會博物館藏。

除此之外，從臺北故宮所藏一系列宋代帝王圖像²⁶也可觀察出線條塑造臉部造形的進展，在此舉〈宋太祖坐像〉、〈宋徽宗坐像〉和〈宋理宗坐像〉三件作品為例。〈宋太祖坐像〉(圖 4) 臉部以線條為主調，描繪五官、眼窩、法令紋、臉形外輪廓，以及眉心皺紋，面部施以深赭色，再用墨染眼窩周圍、鼻樑兩側、法令紋下端、眉心紋路、臉頰外側等處。〈宋徽宗坐像〉(圖 5) 臉部以精謹的線條勾勒五官和外輪廓，其線條較〈宋太祖坐像〉更為柔和，眼眶和法令紋僅用淺淡墨線提醒，面部是明亮的膚色，在眼褶、鼻翼兩側和鼻孔處施以稍暗的膚色，沒有

²⁵ 另一個系統是〈王渙像〉和〈馮平像〉兩件作品著重上色的效果，線條比較柔軟且濃淡對比降低，並且這兩個系統到南宋時被分別繼承並且更加突顯，著重上色的效果者如〈無準禪師像〉(京都東福寺，1237 年)。畫家利用色暈表現臉部的立體感，禪師的眼窩周圍施淡墨突出深邃的眼神，顴骨下方和鼻樑兩側染色，既表現出禪師的紅潤氣色也使臉部和鼻樑具有側面深度。參見板倉聖哲：〈睢陽五老圖像的成立與展開—北宋知識份子的繪畫表象〉，《開創典範：北宋的藝術與文化研討會論文集》(臺北，故宮，2008 年)，325-345 頁。關於〈睢陽五老圖〉的其它研究請參見板倉聖哲該文中註釋 1，於此不再贅述。

²⁶ 現存臺北故宮的宋代帝后圖像，源自於清宮南勳殿舊藏，參見蔣復璁：〈國立故宮博物院藏南薰殿圖像考〉，《故宮季刊》(臺北，國立故宮博物院，1974 年)，第八卷，第四期，1-16 頁。

〈宋太祖坐像〉臉部強烈明暗對比。〈宋理宗坐像〉(圖 6)臉部線條較為鮮明，勾勒出五官、眼褶、法令紋、人中等處，尤其在臉頰顴骨突出的位置畫下一道直線，暗示出臉形正面和側面的交接線，膚上面色後用淡墨染眼褶前端、眼眶下方、鼻樑旁、法令紋下方、人中兩側、額頭上方等處。值得注意的是〈宋理宗坐像〉提醒臉部側面的直線條，未見於〈宋太祖坐像〉和〈宋徽宗坐像〉，但在〈楊竹西小像〉中不但沿用這種提醒臉部側面和顴骨突出位置的線條，線條的幅度更由〈宋理宗坐像〉僵直的直線，轉化為隨臉部起伏高低、肌肉分部狀態而改變的弧線，顯得更為圓潤、柔和而符合真實。



圖 4 〈宋太祖坐像〉(局部)，臺北故宮藏。



圖 5 〈宋徽宗坐像〉(局部)，臺北故宮藏。



圖 6 〈宋理宗坐像〉(局部)，臺北故宮藏。

元代尚有一幅肖像畫作品採用如〈楊竹西小像〉以線描塑造形象，藏於辛辛那提美術館的元人〈名賢四像圖〉。據洪再新研究，此四賢是描繪江西南昌草廬學派的四名臣的形象，即宗師吳澄、門人虞集、虞集門人歐陽玄、吳澄的同門程鉅夫弟子揭傒斯等四人，他們對元代中後期朝廷的政治思想和文化藝術有深刻影

響。²⁷據伊藤大輔研究，此四人肖像可分為兩組，吳澄像和虞集像的臉部用細淡墨線描繪，並染赭色呈現膚色，在鼻樑線、眼窩線、頰骨線旁施較濃的膚色，相反地，歐陽玄像和揭傒斯像(圖 7)的臉部用線比較鮮明，筆勢比較重，臉的輪廓線、鼻樑線和眼窩線用數次線條重覆描繪，展現出畫家運用線條時細膩著墨的過程。²⁸於此我們看到與王繹描繪〈楊竹西小像〉繁複的、敘事性的線條抱持著相同意圖的畫家，運用不斷重疊的纖細線條逐漸勾勒出五官輪廓的清晰面貌。但是即使如此，兩者之間還是有落差，〈楊竹西小像〉比起歐陽玄像和揭傒斯像在眼尾弧線的幅度更彎曲、線條更細密，顴骨形狀被明確的勾勒出來，使臉頰線與髮際線分離，這些努力都使楊竹西的面容看來更為立體。雖然這種反覆著墨的線條可能出自於楊竹西年老而使臉上佈滿皺紋，勾勒出顴骨的外形也可能因為楊竹西本身臉部輪廓鮮明，筆者仍試圖在不排除個人特質的同時，作更積極的推論。



圖 7 元人〈名賢四像圖〉(局部)，左為歐陽玄像，右為揭傒斯像，Cincinnati Art Museum。

王繹在〈楊竹西小像〉運用線描所展現的的新成果，可從他存世肖像畫理論〈寫像秘訣〉考察。楊新指出中國傳統肖像畫朝向正面像的進程，源自於相術的精細觀察和對臉部外輪廓歸納的啟發，如王繹〈寫像秘訣〉就曾借助相術的術語。²⁹細查〈寫像秘訣〉：

²⁷ 洪再新：〈從盛熙明看元末宮廷的多元藝術傾向〉，《故宮博物院院刊》(北京，文物，1998年)，第一期，18-28頁。

²⁸ 元人〈名賢四像圖〉的風格研究請參見伊藤大輔：〈元人名賢四像卷〉，《國華》(東京，國華社，2000年)，第1255號，45-47頁。

²⁹ 王繹〈寫像秘訣〉所謂「五嶽四瀆」、「蘭臺廷尉」，皆為相術用語。五嶽分別指前額為南嶽衡山、鼻樑為中嶽嵩山、下頰為北岳恆山、左顴為東岳泰山、右顴為西岳華山。四瀆分別指眼為

凡寫像須通曉相法。蓋人之面貌部位，與夫五嶽四瀆，各各不侔，自有相對照處，而四時氣色亦異。彼方叫嘯談話之間，本真性情發見，我則靜而求之。點(默)識於心，閉目如在目前，放筆如在筆底，然後以淡墨霸定，逐旋積起，先蘭臺廷尉，次鼻準，鼻準既成，以之為主。若山根高，取印堂一筆下來；如低，取眼堂邊一筆下來；或不高不低，在乎八九分中，則側邊一筆下來。次人中，次口，次眼堂，次眼，次眉，次額，次頰，次髮際，次耳，次髮，次頭，次打圈，打圈者面部也。必宜如此，一一對去，庶幾無纖毫遺失。近代俗工膠柱鼓瑟，不知變通之道，必欲其正襟危坐如泥塑人，方乃傳寫，因是萬無一得，此又何足怪哉？吁吾不可奈何矣！³⁰

文中先敘述相法的功用在於觀察人之「面貌部位」與「四時氣色」，其次說明作畫時應該靜觀對象變動以及面貌各部位的描繪順序。值得注意的是，王繹說明面貌各部位的描繪順序時，先畫「頰」，次畫「髮際」，暗示對臉頰形狀的關注以及透過臉頰和髮際兩個部位的區別暗示臉型的側面深度，正與筆者所觀察〈楊竹西小像〉不同於歷代肖像的特色一致。

三、策杖高士形象與樹下人物圖式的傳統與意義

肖像畫除了注重臉部肖似性之外，也常藉由裝束、物品、姿態傳達像主形象、氣質與精神。〈楊竹西小像〉中楊謙被塑造成一位策杖高士的形象(圖 2)，在中國繪畫傳統中有相類似的形象描寫。傳北宋喬仲常〈後赤壁賦圖〉第一段(圖 8)呈現蘇軾與兩位客人回臨皋途中行歌相答的情景，畫卷中蘇軾被描繪成一位策杖高士形象，身著白袍右手拄杖，與後方兩位客人一同行於黃坡之上。除此之外，元趙孟頫〈行書赤壁二賦〉冊前附蘇軾小像(圖 9)，也是將蘇軾描繪成策杖高士的形象。目前並沒有證據直指楊謙對蘇軾形象的嚮往與效仿，不過至少可以從時人的記載，勾勒出楊謙所從事的文人雅士活動，如楊維禎在〈不礙雲山樓記〉云：

…竹西脫去仕累，歸討幽事，稍為園池亭榭以自娛，以及其客之好事者，

河瀆、鼻為濟瀆、口為淮瀆、耳為江瀆。蘭臺與廷尉則分別指左右鼻翼。楊新：〈肖像畫與相術〉，《故宮博物院院刊》(北京，文物出版社，2005年)，第六期，92-98頁。

³⁰ 明陶宗儀(撰)，楊家駱主(編)：《輟耕錄》(臺北，世界書局，1978年)，163頁。

境為高人之副，地勝雲山之觀…竹西風日佳時，岸巾樓上，手揮五弦之餘，與一二解人談至理，既以八窗無礙者辟於目，復以八荒無礙者洞於心，雲山之觀盡矣備矣。竹西憮然若有得，起舉酒而自歌云云，又歌云云，併錄其歌以為記。海之雲兮油油，雨我田兮有秋，海之山兮離離，障我流兮東之。又歌曰，雲之動兮蹺蹺，吾與雲動兮動而不遷，山之靜兮層層，吾與山靜兮靜而不停。³¹

從文中可知楊謙好舉行雅集，與客相伴賞景、彈琴、說理、飲酒、作詩，一派文士作風，並自比其心境如雲如山，卻能不遷不停。



圖 8 傳北宋喬仲常〈後赤壁賦圖〉(局部)，美國納爾遜美術館藏。



圖 9 元趙孟頫〈行書赤壁二賦〉冊前附蘇軾小像，臺北故宮藏。

當〈楊竹西小像〉肖像部分完成，楊謙策杖高士的形象隨之映入倪瓚眼中，必然對其補景母題的選擇有所影響。畫卷中楊謙被安排在松樹下岩石旁，這種樹下人物圖式在中國流傳已久。較早的作品如南朝〈竹林七賢與榮啟期〉(圖 10)，以樹木間隔人物，樹種各異，樹下八位高士坐在團蒲上怡然自得。此類圖式也傳播至北朝，如北齊天保二年(551 年)崔芬墓的東、西、北壁壁畫(圖 11-1、11-2、

³¹ 元楊維禎：〈不礙雲山樓記〉，《東維子文集》第十九卷(臺北，臺灣商務，1979 年)。

11-3)，出現許多人物配以樹木為背景的圖像，並且增加岩石母題。〈楊竹西小像〉與前述兩者比較，明顯繼承其人物配以樹石的圖示傳統，不過樹木已不再是類型化的描繪，而是特定選擇松樹。松樹堅忍挺拔、四季長青的特質自古即受到文人喜愛，其象徵意義常用來頌揚、鼓勵、祝賀文人的精神氣質。如果比較倪瓚在〈容膝齋圖〉（圖 12）所繪四顆高大的樹木，就可以清楚感受到倪瓚在〈楊竹西小像〉中對松樹的費心經營，清晰地呈現出一叢叢針葉和枝幹紋理等細節。



圖 10 南朝〈竹林七賢與榮啟期〉(拓片)，南京博物院藏。



圖 11-1 北齊崔芬墓壁畫東壁樹下人物圖



圖 11-2 北齊崔芬墓壁畫西壁樹下人物圖



圖 11-3 北齊崔芬墓壁畫北壁樹人物圖



圖 12 元倪瓚〈容膝齋圖〉(局部)，臺北故宮藏。

楊謙與松石並置在同一畫面中，在其他畫作中也可見到，例如元張渥〈竹西草堂圖〉（圖 13）所繪為楊謙的書齋圖，畫中構圖為一江兩岸，近景坡岸上畫楊竹西坐於書齋內欣賞門外景致，齋室旁種植兩棵高大挺拔的松樹，坡下有幾塊岩石突起，河的對岸是一片茂密的林與遠山。畫中松、竹、石三個母題與〈楊竹西小像〉重複，說明這些母題可能正代表楊竹西作為一名文人高士的身分與性格。而松、竹、石三個母題所彰顯出楊謙的精神氣質，或許正如鄭元祐在〈楊竹西小像〉後題跋所云：「人謂其草玄之暇齋，而不滯於其出處進退。此所以不戚戚於賤貧，不汲汲于富貴。既無慚於次公之穎脫，亦無忝于大年之秀髮。」



圖 13 元張渥〈竹西草堂圖〉，遼寧省博物館藏。

四、結語

總而言之，〈楊竹西小像〉的製作程序是先肖像的完成，其次為題贊在不同時間地點持續增加、倪瓚補景，最後才由項元汴裝裱完成。其中，又以鄭元祐的題跋早於倪瓚補景，靜慧的題贊晚於倪瓚補景。在技法上，塑造臉部造型時所運用的接近正面角度、結構起伏、肌肉狀態及細膩線條描述，完全拋棄墨色烘染臉部立體感，在現存歷代肖像畫中前所未見。雖然這種反覆著墨的線條可能出自於楊竹西年老而使臉上佈滿皺紋，勾勒出顴骨的外形也可能因為楊竹西本身臉部輪廓鮮明，但筆者仍試圖在不排除個人特質的同時，作更積極的推論。而畫卷中楊謙被塑造成策杖高士的形象並配以松石背景，是承襲自描繪文人身分與精神氣質的圖示傳統。

〈楊竹西小像〉的風格被後人沿用，例如清柳遇〈微雨鋤瓜圖〉（圖 14）採

用〈楊竹西小像〉的構圖、全用線描與樹石補景，不過策仗高士換成戴笠提鋤的農夫、松樹換成柳樹，並在樹下補上幾粒瓜果，讓人聯想起南宋詩人陸遊的詩句「臥讀陶詩未終卷，又乘微雨去鋤瓜」。



圖 14 清柳遇〈微雨鋤瓜圖〉卷，南京博物院藏。

參考書目

(一) 歷史文獻

- 元夏文彥：《圖繪寶鑑》，收錄於徐娟（編）《中國歷代書畫藝術論著叢編》第一卷（北京，中國大百科全書，1997年）。
- 元楊維禎：〈不礙雲山樓記〉，《東維子文集》第十九卷（臺北，臺灣商務，1979年）。
- 明妙聲：〈飛鯨樓詩〉，《東皋錄》，收錄於北京愛如生數字化技術研究中心（開發製作）《清文淵閣四庫全書》電子版（合肥，黃山書社，2008年），查詢日期：2013年1月14日。
- 明宋濂：〈元故奉訓大夫江西等處儒學提舉楊君墓誌銘〉，《宋文憲公全集》第十卷鑾坡後集（臺北，臺灣中華，1965年）。
- 明李日華：《紫桃軒雜綴》，收錄於《四庫全書存目叢書·子部·雜家類》第108冊（臺南，莊嚴文化，1995年）。
- 明汪珂玉：《珊瑚網》，收錄於徐娟（編）《中國歷代書畫藝術論著叢編》第二十八卷（北京，中國大百科全書，1997年）。
- 清吳升：《大觀錄》，收錄於徐娟（編）《中國歷代書畫藝術論著叢編》第三十一卷（北京，中國大百科全書，1997年）。
- 明陶宗儀（撰），楊家駱主（編）：《輟耕錄》（臺北，世界書局，1978年）。

(二) 專書

- 上海博物館（編）：《中國書畫家印鑑款識》（北京，文物出版社，1987年）。
- 中國美術全集編輯委員會（編）：《中國美術全集·繪畫編 1-4》（臺北，錦繡出版社，1989年）。
- 王德毅、李榮村、潘柏澄（編）：《元人傳記資料索引》（臺北，新文豐出版公司，1979年11月初版）。
- 王耀庭（編）：《開創典範：北宋的藝術與文化研討會論文集》（臺北，故宮，2008年）。
- 石守謙、葛婉章（編）：《大汗的世紀：蒙元時代的多元文化與藝術》（臺北，故宮，2001年）。

- 余崑（編）：《中國畫論類編》（臺北，華正書局，1984年）。
- 余輝（編）：《故宮博物院藏文物珍品大系—元代繪畫》（上海，商務印書館，2005年）。
- 故宮博物院藏畫集編輯委員會（編）：《中國歷代繪畫故宮博物院藏畫集 IV 元代》（北京，人民美術出版社，1983年）。
- 海老根聰郎、西岡康宏（編）：《世界美術大全集·東洋編·第5-7卷》（東京，小學館，1999年）。
- 國立故宮博物院編輯委員會（編）：《千禧年宋代文物大展》（臺北，故宮，2000年）。
- 陳韻如等（撰），林柏亭（編）：《大觀—北宋書畫特展》（臺北，故宮，2006年）。

(三) 期刊

- 伊藤大輔〈元人名賢四像卷〉，《國華》（東京，國華社，2000年），第1255號，45-47頁。
- 板倉聖哲〈睢陽五老圖像的成立與展開—北宋知識份子的繪畫表象〉，《開創典範：北宋的藝術與文化研討會論文集》（臺北，故宮，2008年），325-345頁。
- 洪再新〈從盛熙明看元末宮廷的多元藝術傾向〉，《故宮博物院院刊》（北京，文物，1998年），第一期，18-28頁。
- 孫向群〈竹西草堂主人考〉，《收藏家》（北京，北京市文物局，2001年），第八期，41-43頁。
- 海老根聰郎：〈王繹·倪瓚筆 楊竹西小像圖卷〉，《國華》（東京，國華社，2000年），第1255號，37-39頁。
- 單國強：〈肖像畫歷史概述〉，《故宮博物院院刊》（北京，文物，1997年），第二期，59-72頁。
- 單國強：〈肖像畫類型芻議〉，《故宮博物院院刊》（北京，文物，1990年），第四期，11-23頁。
- 單國強：〈試論古代肖像畫性質〉，《故宮博物院院刊》（北京，文物，1988年），第四期，50-60頁。

- 楊新：〈肖像畫與相術〉，《故宮博物院院刊》（北京，文物出版社，2005年），第六期，92-98頁。
- 溫玉珍：〈東西方仗具及其特殊類型〉，《歷史文物》（臺北，國立歷史博物館，2008年9月），第182期，65-68頁。