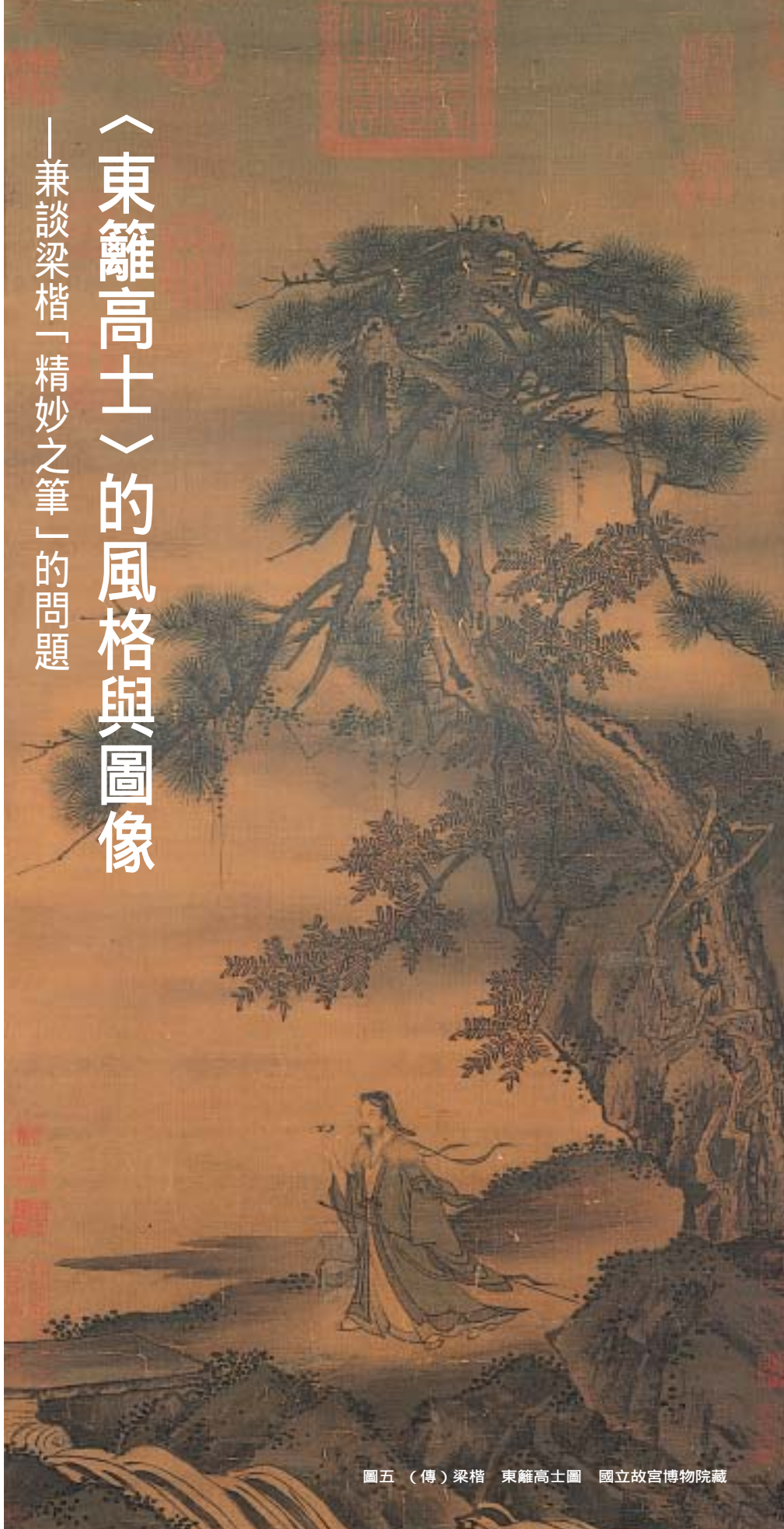


# 〈東籬高士〉的風格與圖像

## —兼談梁楷「精妙之筆」的問題

宋代梁楷逸筆草草的簡筆畫風，今人多已熟習；而他讓人敬伏的精妙之筆，卻常被疏忽。  
〈東籬高士〉畫中流露的精細筆描，接近於梁楷細密畫風格，提供我們對梁楷「精妙之筆」風格的一種推想方向。

王靜靈



圖五（傳）梁楷 東籬高士圖 國立故宮博物院藏

## 一、楔子

梁楷，東平相義之後，善畫人物山水釋道鬼神。師賈師古，描寫飄逸，青過於藍。嘉泰年畫院待詔，賜金帶，楷不受，掛於院內，嗜酒自樂。號曰「梁風子」。院人見其精妙之筆，無不敬伏。但傳於世者皆草草，謂之減筆。

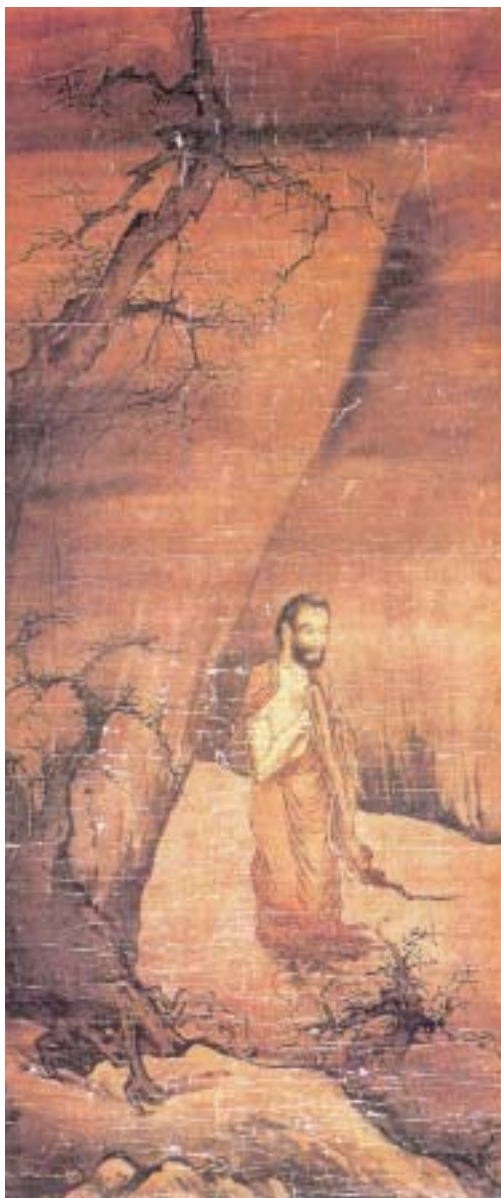
這是元代夏文彥所著《圖繪寶鑑》中對於梁楷畫風的記載。透過夏文彥的描述，我們得知梁楷具有兩種繪畫的風格，其一為逸筆草草的減筆風格；其二則是相對於簡逸畫風，令院畫人敬伏的精妙之筆。因此對於梁楷的畫風，倘若只從傳世的「草草減筆」來認識，僅能得之其半面，因為梁楷的畫風實有兩種。而在目前傳世公認為梁楷真跡的作品中，我們也能約略地將之分為兩種風格類型，世人所熟知的〈太白行吟圖〉、〈六祖截竹圖〉、〈潑墨仙人圖〉等屬於前者；而〈八高僧故實圖〉

實圖卷（圖一）釋迦出山圖（圖二）等則屬於後者。此外明代鄒德中《繪事指蒙》載有「描法古今一十八等」，其中列為第十的是「折蘆描（尖筆細長，梁楷用之）」以及第十六「減筆描（馬遠、梁楷用之）」便清清楚楚地記敘梁楷的兩種畫法。

雖然我們知道梁楷的畫風有兩種風格，但歷來關於梁楷的研究多聚焦於其減筆的逸品畫風以及其與禪畫的關係，對於其較為精細筆描的繪畫風格則相對地忽視，此議題在學術界只有零星的討論。截至目前為止，僅見談錫永〈梁楷及八高僧故實圖卷〉一文，文中除了肯定〈八高僧故實圖卷〉為梁楷真跡外，更提出每段圖畫後的跋可能是梁楷自書自題的說法。對於談氏梁楷題跋之論說，筆者認為還需要再考慮，此題跋應為後人補入。徐邦達則指出〈八高僧故實圖卷〉品質之精妙，堪為梁楷細密風格之代表。板倉聖哲教授在討論傳李唐〈坐石看雲〉（圖三）時對於梁楷



圖一 梁楷 八高僧故實圖卷（局部）上海博物館藏



圖二 梁楷 出山釋迦 東京國立博物館藏

院畫時期風格的推測深具啟發，認為該圖在製作上是以李公麟畫為典據，並和趙伯驩、馬和之等畫風的新嘗試共鳴。若考慮作者為南宋畫院家，則賈師古應該是形象適合之一人，又梁楷畫學賈師古，因此該圖或可認為是為即將登場的梁楷作準備，從而建議藉由該圖與〈巖關古寺圖〉（圖四）之比較，得以再度定位梁楷畫中的院體畫風。

從這個面向來看，現藏於國立故宮博物院的〈東籬高士〉（圖五）則是一件耐人尋味的有趣

作品。在傳為梁楷的眾多作品中，同屬較為精細畫風的〈東籬高士〉一直以來被研究者所遺漏或排斥，相關研究屈指可數。如徐邦達便曾對〈東籬高士〉一作之作者與時代性進行批判，認為是一件品質低劣的偽作。另有沈以正認為此畫「人物描法沉穩，缺乏梁氏灑脫習氣」，不足喻為梁氏作品。相對於此，吳同則對此畫持肯定的態度，認為此畫為梁楷「早年之作」，然所據為何卻未見於其論說。高居翰則認為此畫就時代而言是一件品質精良

的早期畫，或許是代表梁楷早年於畫院時期的原跡。除了〈東籬高士〉的作者和時代問題，研究者們在論及歷代陶淵明圖像時，亦多引用這件作品，但是在這些論及陶淵明圖像的文章，卻多理所當然地接受此幅作品出自梁楷之手，但對於此幅作品在歷代陶淵明圖像之發展脈絡中的畫史地位卻多簡單帶過。學界對此件作品何以有如此分歧的意見？實在令人感到莫衷一是。

## 二、梁楷的「精妙之筆」與

### 〈東籬高士〉的製作年代

前述屬於梁楷「精妙之筆」且於目前被學界普遍接受為真跡的作品，可以〈八高僧故實圖卷〉和〈釋迦出山圖〉為代表。〈八高僧故實圖卷〉被認為是梁楷院體畫風中相當精采的一幅。此件作品無論是在繪畫技巧中或是人物神態的描寫皆充滿多樣變化，常不繪出人物全身或景物全體，以簡約的佈局來表達所欲詮繪的故事，同時更藉著人物的表情和

姿態營造人物之間的相互呼應與畫面構圖的戲劇感。全卷八段分別描繪了禪門之中八位高僧的故事，分別是〈神光求法〉、〈智者見弘忍〉、〈白居易謁鳥巢〉、〈香嚴擊竹〉、〈圖澤託孕〉、〈灌溪乞水〉、〈樓子拜樓〉以及〈玄沙師備〉等。而在〈釋迦出山圖〉中，畫家藉由粗細變化較不劇烈的曲線繪成衣紋，以表現緊貼身軀的

衣物與衣折內起伏的身體肌肉，這樣的表現方式，不禁令人聯想到「曹衣出水」的樣式。除了精采的衣紋折理的描述，畫家更盡力描繪釋迦的面容與姿態，藉著憔悴的面色和赤裸的雙足營造凝重莊嚴的氣氛。值得注意的是此圖中的背景山水，構圖以大片崖壁隔斷空間，更使用大片水墨的渲染與留白，描繪出森寒的霧

氣，營造出肅穆的氣氛。至於梁楷的〈東籬高士〉，從畫面的風格而言，與傳世梁楷具有潑墨性質與減筆逸趣的風格不類，應當與〈八高僧故實圖卷〉和〈釋迦出山圖〉同屬「精妙之筆」的類型。圖中繪有一披有鹿裘，右手持菊，左手持杖，徐行於山野林間之徑的人物，四周有流水小橋，畫面右方並繪有一形



圖三 (傳)李唐 坐石看雲 國立故宮博物院藏



圖四 賈師古 巖關古寺 國立故宮博物院藏



圖七 許道寧 松下曳杖 國立故宮博物院藏

狀古怪的松樹，松樹上藤蔓茂盛，松樹之後有巨岩，岩石之後尚有一株夾葉雜樹藤蔓，雜樹藤蔓葉上硃砂，故顯示當時季節應為秋季，而這也正提示了所持菊花的季節性。畫面右下角山石隙空處有梁楷款，另畫上有鈐印：「天籟閣」、「子孫永保」、「項墨子京家珍藏」、「神品」、「項墨

林鑑賞章」、「項元汴章」、「墨林山人」、「公貞」、「吳氏公一」、「李繼泉真賞章」、「吳于庭玄賞章」、「張羽鈞」、「蒼巖」、「蕉林居士」、「乾隆御覽之寶」、「乾隆鑑賞」、「三希堂精鑑璽」、「宜子孫」、「石渠寶笈」等多方收藏印記。面對畫作進行初步觀察，根據畫上梁楷的題款可以略定此畫的上限為南宋，又根據畫上的收藏印此畫的下限當不至於晚於明代約一五九〇年，即項元汴卒年。

若觀察〈東籬高士〉中松樹的畫法，其對於松樹表面質地肌理之寫實描繪與〈八高僧故實圖卷〉一致，皆著重於樹幹的立體感之呈現，在受光處留白，兩側陰暗面略為渲染，同時利用大小參差的鱗片製造樹幹圓轉的體積感。類似的松樹畫法在傳李唐的〈採薇圖〉（圖六）、和傳許道寧的〈松下曳杖〉（圖七）中也可以見到。另外三者松樹樹幹上皆有藤蔓纏繞，這些纏繞藤蔓的畫法也極為類似（表一）。就藤蔓的畫法

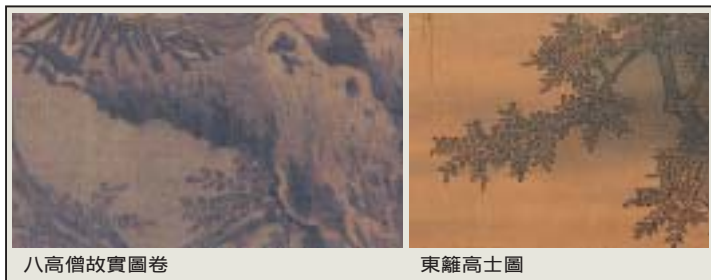


圖六（傳）李唐 採薇圖 北京故宮藏

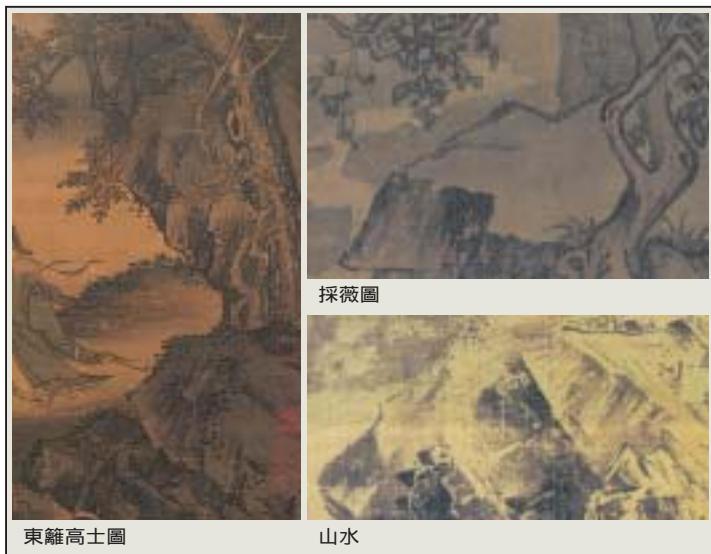
表一



表二



表三



而言，〈東籬高士〉中出現的藤蔓枝幹轉折勁挺有力，並有茂密且呈放射狀之夾葉滋長，夾葉上點硃砂，與〈八高僧故實圖卷〉中〈白居易謁烏巢〉一段中的藤蔓如出一轍（表二）。其次，就〈東籬高士〉中山石的畫法來看，其以轉折的線條描繪山石的外輪廓，接著再以側鋒畫出斧劈

皴，與傳李唐〈採薇圖〉中山石紋理的描繪相同，也與現藏於日本高桐院傳為李唐的南宋〈山水〉（圖八）畫中的山石描繪一致，在畫法上屬於同一個傳統，只是〈東籬高士圖〉中的山石斧劈的描繪較為刻劃（表三）。另外〈東籬高士圖〉中左下角的一方流水的線條表現與〈八高僧故實圖卷〉

表四



中〈圓澤託孕〉一段相同，皆在於起筆時稍微頓挫接著上提收細然後拉出的描繪方式（表四）。至於畫中人物衣紋的描繪，則是以尖筆細長的撇捺如折蘆描的畫法，與〈八高僧故實圖卷〉中



圖八（傳）李唐 山水 日本京都高桐院藏

〈玄沙師備〉一段一致；同時注意二者在衣紋結構的處理，雖然〈東籬高士〉較為飄逸，但在衣袖轉折處的方折與〈玄沙師備〉中衣袖的結構並無殊異，而這類衣紋的畫法其實在傳李唐的〈採薇圖〉中也有，只是〈採薇圖〉裡的衣紋描繪的方折和頓挫更多，但在筆法的運用上應屬相同原理（表五）。

另外，嚴雅美曾經針對傳世梁楷畫作的梁楷款識作過研究，歸納出三種梁楷題款的類型，第一是工整的細楷，第二是勾筆鮮明的楷書，第三是花押式的款。觀〈東籬高士〉上的梁楷款，就外觀而言較接近於嚴氏歸納的第一種款識類型，不過〈東籬高士〉的款識中「梁」字上三點「水」與「刃」字所形成的角度較為內縮，與其他此類梁楷款相較，結字較為扁瘦，同時「梁」字與「楷」字的橫劃出鋒較尖細，不若其他同類在出鋒時先有頓筆的表現。此款與其他所接受的梁楷真跡款皆不同，顯得相當特殊，

應當不是梁楷所為（表六）。

透過以上的分析，可知就時代風格而言，〈東籬高士〉無論是在樹木、山石、人物衣紋等描寫與南宋的時代風格接近，將之定為南宋應是合理的推測，若由其較為刻劃趨近於格式化的斧劈畫法以及線描來看，其時代當較李唐為晚。將之與梁楷的〈八高僧故實圖卷〉相較，二者在結構上與多處的畫法，如畫樹、畫葉、畫水、以及畫衣紋等等近似，應屬同一風格類型，加上就畫面中梁楷款的比較，筆者認為〈東籬高士〉一作的製作年代應當晚於梁楷，梁楷是寧宗朝人，故此畫的製作年代約當南宋寧宗朝以後到元朝建立之間，即一二二五—一二七，是一件相當精采且忠實追隨梁楷畫風的作品，因此也可作為對梁楷「精妙之筆」的細密畫風的另一參考。此外值得注意的是，〈東籬高士〉與〈松下曳杖圖〉在母題上同屬松下高士的畫題，畫面的圖式也有相通之處，可能意味著此一母題

表五



表六

 <p>東籬高士</p>	 <p>雪景山水 江畔行吟 李白行吟 八高僧 第二段 雪禽圖 (偽)</p>
	 <p>潑墨仙人 出山釋迦 八高僧 第三段</p>
	 <p>六祖載竹 布袋圖 六祖破經</p>
<p>(引自：嚴雅美，《潑墨仙人圖研究—兼論宋元禪宗繪畫》，頁118。)</p>	

和類似的圖式在南宋時候相當受到畫家們的青睞。

三、〈東籬高士〉的圖像

再看〈東籬高士〉的圖像，在現今流傳的畫作中，我們所習見的陶淵明圖像大多是一頭戴檐帽，披薄紗巾，長及肩背，身穿敞領對襟大袖禪衣，上披鹿裘，

下穿長裙，手持杖」的樣子。此種圖像在歷代描繪的陶淵明像中屢屢見到，儼然成為陶淵明像的「註冊商標」，歷代畫家往往以此造型結合史書中的情節或陶淵明的詩文來描繪淵明故實。〈東籬高士〉畫中所描繪的身著禪衣、肩披鹿裘、頭戴巾帽，持杖徐行的人物，就是陶淵明無疑。而這



圖九 南宋 無款 畫歸去來辭圖卷（局部）  
波士頓美術館藏

個持杖徐行的圖像，多出現於與〈歸去來圖〉相關的題材。南宋無款的〈畫歸去來辭圖〉卷首便有一段陶淵明戴巾披裘，持杖徐行的描繪（圖九）。及其他傳為李公麟的〈畫歸去來辭圖〉（圖十）及〈人物真蹟〉（圖十一）長卷中以及前述其他與此長卷可歸為一類的淵明故實圖繪中，亦有同樣的形象出現。南宋遺民畫家錢選的一件〈柴桑翁像〉（圖十二）便師法傳李公麟〈畫歸去來辭圖〉，畫中主人翁衣擺隨風飄動

的造形、服飾裝扮與姿態幾乎都一模一樣。〈東籬高士〉圖像的一部分應該是來自於這個脈絡。

然而〈東籬高士〉的圖像還有另外一個值得我們注意的部分，即持菊花的陶淵明形象。以菊花做為持物象徵陶淵明身分，在現存的畫作中，可見於元無款〈陶潛像〉（圖十三）中，所繪人物的左手亦持有一株菊花。而傳趙孟頫所作的〈醉菊圖〉中第十一段的母題便是畫淵明藉地把菊的情形（圖十四）。另外在傳朱德潤的〈陶淵明圖卷〉（弗利爾美術館藏）中除了有前述陶淵明持杖徐行的圖像外，也有陶淵明手持菊花，呈輕鬆坐姿的畫面，這些持菊花的圖像也同樣出現在明李宗謨的〈陶淵明圖卷〉（大和文華館藏）、清佚名的〈陶淵明圖卷〉（加州大學柏克萊分校藏）等這群以描繪淵明故實為題的作品群中。值得注意的是，這群作品中淵明持花的形象與元無款的〈陶潛像〉相當類似，雖然後者僅有半身，然而若從姿勢判斷當與這群作品中的姿

勢相符合，因此至遲在元代，持花（菊）的陶淵明已經成為一種圖像典型。此外，時代稍後的明陸治所作的〈彭澤高蹤〉（圖十五）畫面中央有一人物，左手持菊花交腳盤坐於蒼松之下的土坡，土坡上岩石嶙峋，座前石石間更有菊花一叢。在這件作品中，我們又再一次見到持菊花形象的陶淵明。而其中在〈東籬高士〉以及〈彭澤高蹤〉兩件作品中，同時出現有菊花與松樹，而這更呼應了以松、菊作為陶淵明象徵的繪畫傳統。而〈東籬高士圖〉在圖像上可以說是「陶淵明歸去來」和「持菊」兩種圖像的合構。加上其行走於山林小徑的描繪，令人聯想到其所描繪的內容，很有可能即是陶淵明「採菊東籬下，悠然見南山」的詩意。

四、〈東籬高士〉的創作背景  
史傳中陶淵明被認為是一位恬淡自適，不慕榮利且喜愛故鄉田園生活的人。其在人們心目中這種超俗高潔的「淵明形象」則



圖十三 元 無款 陶潛像  
國立故宮博物院藏



圖十一 (傳)李公麟 人物真蹟 (局部)  
國立故宮博物院藏



圖十 (傳)李公麟 畫歸去來辭 (局部)  
國立故宮博物院藏

是沿著自古以來的傳統而形成的。學者指出，史書中的傳記之所以賦予陶淵明高潔無欲的隱者性格，主要原因是在於構成其傳記之前提。史家遵循「隱逸傳」這一主題的內容要求，自然而然就會根據陶淵明自己所著，且被時人謂之實錄的〈五柳先生傳〉一文來立傳。由此便形成了陶淵明傳記的基調，這個現象更可從《宋書》以後的〈陶淵明傳〉都將〈五柳先生傳〉放在傳記的最前面看出。再加上後人對其詩文品行的喜愛，所塑造的自然會是一個高潔無欲的隱者形象。而畫史上關於陶淵明的繪畫題材之出現，則與陶淵明在文學及品德上受到重視，有相當大的關連。

陶淵明死後，其好友顏延年所寫的〈陶徵士誄〉當中只平淡地簡述出其生平事蹟，並為逝去的好友感到「近識悲悼，遠識傷情。」當中並未見特別對陶淵明的推崇。一直到南朝，昭明太子蕭統，才大力肯定他的詩文品行，其在《陶淵明集序》：「余



圖十二 錢選 柴桑翁像 (局部) 私人收藏



圖十四 (傳)趙孟頫 醉菊圖(局部)  
國立故宮博物院藏

愛嗜其文，不能釋手，尚想其德，恨不同時。」另外從昭明太子將陶淵明的詩文編入《文選》時所選擇的作品（〈歸去來辭〉、〈飲酒詩〉等九篇）可知，皆合乎陶淵明田園隱者之形象。另外，昭明太子的弟弟梁簡文帝也一樣推崇陶淵明。雖然昭明太子和簡文帝對陶淵明隱者品格的評價至高至極，但是在同處梁朝的鍾嶸《詩品》中，雖將之舉為隱逸詩人之宗，不過對於其詩的品評，只將之列為「中品」。

思慕陶淵明之超俗隱逸，並將之詠入詩歌的風氣，是到了唐代才日益增多。盛唐的孟浩然、

王維、李白、高適、劉長卿、杜甫，中唐的韓愈、劉禹錫、白居易，晚唐的司空圖、陸龜蒙等詩人都有推崇淵明的作品留下。其中尤其是以白居易的讚頌最為熱烈，創作了仿陶詩體裁的〈效陶潛體詩〉十六首。

到了宋代，對於陶淵明的敬慕之情與詠嘆，又更進一步發展，此時陶淵明的形象已經不可動搖，不僅被視為「隱逸詩人」，而且更被讚許為有史以來最傑出的詩人。帶動此一風氣的人，便是蘇軾。蘇軾在給其弟蘇轍的信中說道：

吾與詩人無所甚好，獨好淵明之詩。淵明作詩不多，然其詩質而實，綺，渠癭而實腴。自曹、劉、鮑、謝、李、杜諸人皆莫及也。吾前後和其詩凡一百有九篇，至其得意，自謂不甚愧淵明。然吾於淵明，豈獨好其詩文也哉，如其為人，實有感

焉。（《追和陶淵明詩引》，  
《東坡全集》）

可知蘇東坡對於陶淵明的高度評價，由於蘇軾在當時文壇上的地位與影響，其對淵明的評價，也成為以蘇門四學士即黃庭堅等人為首的大多數文人們的共譽。自此開始建立了陶淵明做為高潔的隱士、哲人、詩人的正統形象。從此不難理解為何〈陶淵明像〉及以陶淵明為主的繪畫題材在唐代鄭虔以後（也許更早）出現，到了宋代更因為文人們對其之敬慕而更大量地出現。透過陶淵明的文化偶像形塑，詩人們也往往在題詠〈陶淵明像〉或〈歸去來圖〉時流露出將陶淵明做為自身的投射或寄託的現象。

回到〈東籬高士〉的創作背景，它之所以產生與整個宋代對於陶淵明做為一文化偶像的形塑過程有關，很可能就是在這一波崇拜陶淵明的風氣之下的產物。再看一次夏文彥對梁楷的記載，這裡有一樁是非：

嘉泰年畫院待詔，



圖十五 陸治 彭澤高蹤 國立故宮博物院藏

賜金帶，楷不受，掛於

院內，嗜酒自樂，號曰

「梁風子」。

嘉泰年間，皇帝不知何故賜給梁楷一圍金帶，這般無上的恩寵，梁楷偏偏不受，將金帶掛在畫院

參考書目

1. 王國瓔〈史傳中陶淵明的形象〉，《臺大中文學報》十二期，一九八八年五月。
2. 王耀庭，〈淵明致逸的形象〉，《故宮文物月刊》六十六期，一九八八年九月。
3. 古原宏伸，〈李宗謨筆《陶淵明事蹟圖卷》〉，《大和文華》六十七號，一九八一年。
4. 衣若芬，〈宋代題詩意圖〉，《詩析論》以題「歸去來圖」、「憩寂圖」、「陽關圖」為例，《中國文哲研究集刊》十六期，二

內，嗜酒自樂，被視為是瘋子的

行徑。可能梁楷身在宮廷裡生

活，受到種種禮教規範的束縛，

心裡卻嚮往遠離廟堂，棲身江湖

的隱士清流生活。檢閱著錄上對

於梁楷相關畫作的紀錄，除了

〈東籬高士〉之外，梁楷還畫過

另一個與陶淵明相關的畫題。詹

景鳳的《東圖玄覽》中便曾記載

一幅以折蘆描法繪成的梁楷〈虎

溪三笑圖〉。顯示陶淵明母題對

於梁楷而言並不陌生，是否梁楷

的〈東籬高士〉便是反映梁楷嚮

往歸隱的心情寫照？

五、小結

〈東籬高士〉做為一幅陶淵

明畫像，其在畫史中陶淵明圖像

的表現上有其地位。首先在圖像

表現上的特殊性（東籬高士）結

合了歷來所熟知的淵明歸去來圖

像以及持菊花以喻「採菊東籬下」

詩意的圖像，融二者為一。其次

也是目前所見最早以持菊花圖像

表現陶淵明的畫作。雖然〈東籬

高士〉是一件南宋晚期追隨梁楷

畫風的作品，然而其畫中所流露

出的精細筆描，還是相當接近學

界所接受的梁楷細密畫風格，在

目前對於所謂梁楷「精妙之筆」

風格尚無定論之際，〈東籬高士〉

做為異於梁楷減筆畫風的精麗畫

風也有一定的參考作用。本文的

提出為〈東籬高士〉提供另一個

觀看的視角和意見。藉由上述風

格分析以及圖像系統的歸納，

〈東籬高士〉在藝術史上的價

值，應當被重新思考與看待。

年三月，向氏〈北宋題人像畫詩

析論〉，《中國文哲研究集刊》十三期，

一九九八年九月。

5. 沈以正，〈梁楷在畫畫史中的重要性〉，

《美育》七十七期，一九九六年十一月。

6. 板倉聖哲，〈南宋（傳）李唐《坐石看雲

圖冊頁》的歷史位置〉，《故宮文物月刊》

8. 徐邦達，〈梁楷—右軍書扇圖—東籬高

士圖、太白行吟圖〉，收入《古畫畫偽

訛考辨（二）》，南京：江蘇古籍，一九

八四。

9. 袁行霽，〈陶淵明研究〉，北京：北京

大學，一九九七。

10. 談錫永，〈梁楷及八高僧故實圖卷〉，《明