

# 傳宋李唐〈灸艾圖〉研究

王耀庭

(壹)

國立故宮博物院藏傳為南宋李唐〈灸艾圖〉(圖一)，本幅絹本；設色：縱六八·八公分，橫五八·七公分；無作者款印。收藏印記僅右上方清宮之「乾隆御覽之寶」。另左下角「寶蘊樓書畫錄」是中央博物院籌備處收藏印(古物陳列所)，時代的因緣，兩院並存於台北，而以故宮收藏通稱了。

李唐〈灸艾圖〉品名，不知何時所定。本圖著錄，僅見於《盛京故宮書畫錄》著錄(癸丑暮春三月序)，今天，原件題簽所見為隸書(圖

二)，這不同宮中一般所見是館閣體書風，隸書風格如「勒」筆是如楷書風轉折，這與明代諸如李東陽、文彭的隸書頗為相近，可見這是保留了較舊籤題。

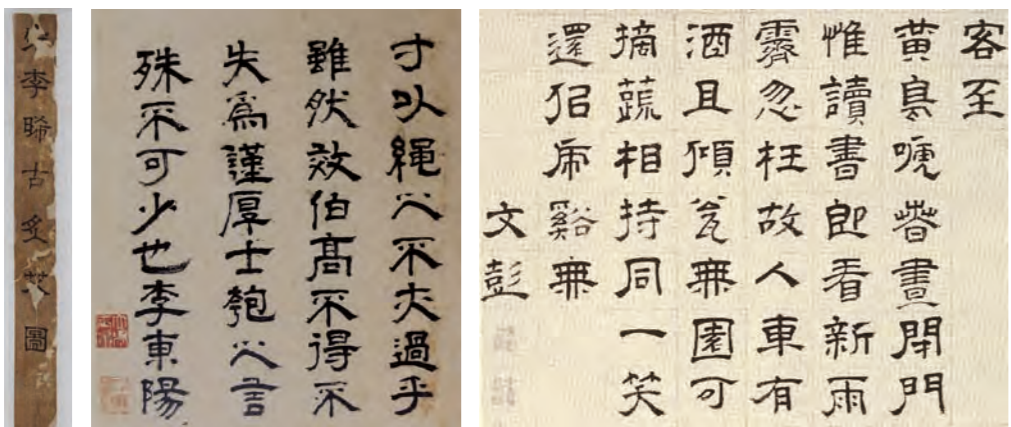
由於本件是唯一傳世針灸醫療史的圖證，一九六〇年代以來，台北故宮就有大量的複製品出版，也頗受中醫界歡迎，做為醫療所裝置，或相互贈禮用。在此時期，中醫界來購買時就向故宮反映，本圖應是「灸」艾而非「灸」艾。借口頭說出，卻未見文字說明。從字義上看，「灸」是燒肉，南人嚮為灸。「灸」在中藥是炮

製上的用語，本圖明顯地以艾炷醫療，以艾草治病，用艾線、艾炷都是「灸」法，因此稱為「灸艾」為宜。

針灸醫療史，五代、宋、遼、金、元(九〇七—一三六八)，相當蓬勃發展。北宋政府支持下，醫官王惟一考訂經絡腧穴，增補了腧穴的主治病證，於一〇二六年成《銅人腧穴針灸圖經》，次年又鑄銅人模型兩具。同時期，醫學者還有了專門研究，提倡某些專題，如針刺手法，灸膏肓腧穴法，按時取穴法、備急灸法、小兒灸法、外科灸法。本圖是這醫療風氣下的紀實作品。針灸療法包



圖一 傳南宋 李唐〈灸艾圖〉國立故宮博物院藏



圖二 李唐〈灸艾圖〉原件題簽隸書與明代諸如李東陽、文彭的隸書頗為相近。

括針法與灸法，在古代，凡是用各種針型工具，刺入或按壓腧穴和病變部位的醫療保健方法都稱為「針法」，凡是用燃著艾絨或其他可燃材料燒灼

或溫烤腧穴和病變部位的醫療保健方法都稱為「灸法」。

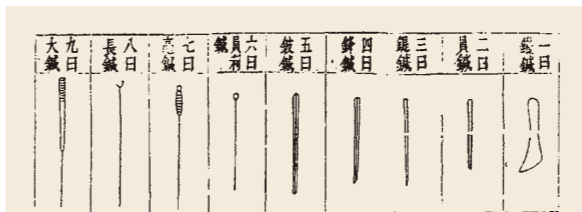
「灸艾」這一種傳統的醫術，將艾炷點燃後，置於腧穴或病變部位上

進行燻灼的灸灸方法。畫中清楚的表現艾炷上尖下圓，呈圓錐形，大小如蠶豆大的大艾炷。由於是直接接在皮膚燒灸，所以病患痛苦異常，正如韓愈

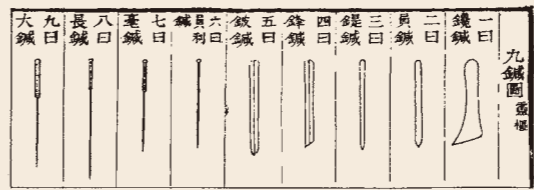


圖四 敦煌莫高窟人字坡西坡302窟隋朝〈治病圖〉所畫是正骨。

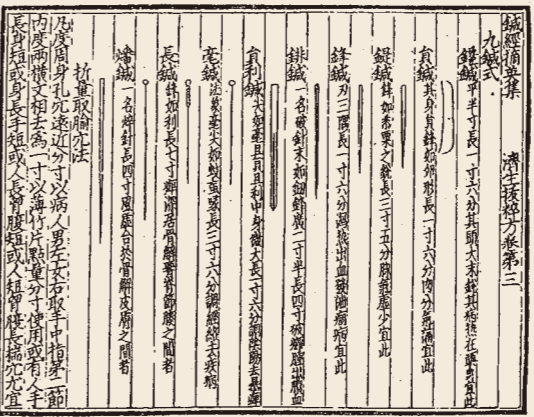
的作品。(註二)一九七五年梁莊愛蓮教授以李嵩論南宋人物畫的幾個觀點，文中最後部份，將本幅歸為李嵩的筆法再表現，論述其構圖及線條。



《類經圖翼》九針圖



《針灸逢源》九鍼圖



《鍼經摘英集》九鍼式



圖三 〈灸艾圖〉村醫的右手執灸用的「刀」為「九鍼式」之一的「鑷鍼」，村醫頭上包巾也插有九鍼式之類的器具。

(註三)彭慧萍博士則以「搭班」風格，說及「人物畫以李嵩為主導風格，品質一流，可視為李嵩真跡，但背景柳樹，可視為李唐、閻次平傳派，而不類李嵩，此或為李嵩與他人合作。」(註四)唯彭博士只做結論未加推理陳述。二〇〇六年童文娥女士則說明構圖與線條之外，指出木橋的畫法，與上海博物館藏五代人〈開口盤車圖〉都是兩宋橋樑主要的結構與造型。(註五)

(貳)

存世的畫作中，北宋開始出現許多風俗畫，醫療題材也出現擅長者。《圖畫見聞志》載：「陳坦河陽人。：，其於田家村落風景固為獨步，有村醫、村學、田家娶婦、村落祀神、移居、豐社等圖傳於世。」(註六)此外著名的范寬也有「村醫圖、田家娶婦圖。」(註七)可見本幅題材早已有之。從實例上，現存於敦煌莫高窟人字坡西坡三〇二窟隋朝時的〈治病圖〉(圖四)，圖中所畫是正骨復位的醫療，可為一證。

詩：「灸師施艾炷，酷若獵火圍。」施灸部位往往被燒破，甚至呈焦黑色，使其產生無菌性化膿現象(灸瘡)。圖中患者的背部，在被燒艾炷的周圍，畫家描繪出較正常皮膚更深紅的顏色，這是病變處發炎了，或可說患者背上長了已熟的癰疽，用艾炷直接熱灸，是發疱灸的醫療法。村醫的右手又拿著一把針灸用的「刀」，這是屬於「九鍼式」之一的「鑷鍼」，用來排膿(圖三)。村醫頭上包巾也插有九鍼式之類的器具。這可視為外科的灸法。灸滿所需「壯」數後，在灸穴上敷貼淡膏藥，每天換一次。數天後即現灸瘡，停灸後約三、四周，灸瘡結痂脫落，留有癍痕。所以畫中郎中背後有一個跟班，正在膏藥上哈氣。(註一)

另外，如果是穴位的治療，那位置上是背腧穴，或肺腧穴左右的厥陰心陰腧穴。這個醫療狀況猶待探討。本圖雖為醫療史重要作品，卻未見有過專題研究，僅於論述中略提及。最早為高居翰於《中國古畫索引》，認為是明代院畫家學宋代畫院

本圖所畫，完全是窮苦的庶民生活。就居所言，板築夯牆，牆上覆瓦，土鋪木橋，這是窮鄉僻壤，更有甚者，表現在人物的衣著上。庶民形象？衣衫襤褸，畫者不能謂不多，本圖是貼切於現實生活所見。人物除病患者因脫卸上身：站於老婦身後少年，無法出現全身衣服，其餘人身上穿著，皆出現補釘。更有趣者是郎中左腳下小腿部份，出現一大裂縫。布質上也是粗質，這在在都是描繪出貧苦的大眾。郎中頭裹包巾，農婦亦是，頭巾上有環，穿環打成蝴蝶結於額前。這種樣式的打扮，可比對於相近似的北京故宮藏著名的宋人「雜劇」描繪圖〈打花鼓〉，圖上左側的女性末角(圖五)。這也可視為南宋裝扮的一例。跟班助手旁插有「膏藥幌子」，一見而知是走方郎中的標誌。完全相同的「膏藥幌子」雖未見，但名作如北京故宮藏《寶笈三編》本〈清明上河圖〉前段有一段衫人物持一幌子，能見圓形狀「膏藥」圖徵，似可理解為走方郎中(如欲強解為但民俗中鐵口直斷之卜者亦

出鄉野的「醇眊朴野」。郎中的粗陋，病患的張口哀號，老婦蹙眉憂心，這三位年歲的風霜也都畫在臉



圖七 《灸艾圖》跟班助手，其造形以如「山西洪洞水神廟元代壁畫」之《賣魚》中的漁郎。

上。相對的少年（是男是女）眼一睜一閉，這是畫害怕不敢正視一眼，但也充滿好奇的又想仔細端詳，老農婦身後的少年已躲到背後，不敢正視，又用力一腳踩住病患的大腿。臉部形像也有較誇張者，如跟班之助手，其造形以如「山西洪洞水神廟元代壁畫」之《賣魚》中的漁郎（圖七），再將此漁郎與周邊對應之官家人物比較，臉部的養尊處厚和滿臉風霜是反差相對的。總之，畫家對庶民樸與野充分的表達了。

（參）

本件人物衣紋，用「釘頭鼠尾描」。按明汪珂玉《珊瑚網》「繪事名目」項，有「古今描法一十八等」，「釘頭鼠尾類」下注「武洞清」。（註八）線描形態，若說宋代武洞清專擅，應無爭議，若為武洞清發明，恐超出常識以外。武洞清之作品，今日恐也不可得。就此線描形態追索，研究者所以推論為李嵩或其流派，想來是跟李嵩傳世之諸如「貨郎、嬰戲」比對（因未見推論）所



圖八 《灸艾圖》與李嵩《市擔嬰戲》「釘頭鼠尾描」的線描的形態。

得。目前三件李嵩《貨郎圖》（台北、北京、克利夫蘭三本）。線描的形態，的確是「釘頭鼠尾描」，（圖八）或許《灸艾圖》的人物遠大於三幅貨郎圖，從線條顯示出更加方勁的力道。從探索「十八描法」的「釘頭鼠尾」是否提供《灸艾圖》斷代的依據，或者時代的風尚？  
張彥遠記：「謝赫云：古畫皆

可）。此種醫者之市幌，更清楚者則為眼科郎中，其例見於「元右玉寶寧寺」水陸畫：《長衣儒流醫卜星象短衣百業百工》（圖六）。以圓狀膏藥為市幌，今日猶存於華人社會。古畫中所見，如明代《貨郎圖》中也有相似市招。  
所謂「田家有醇眊朴野之真」，人物的開臉，《灸艾圖》十足的描繪



圖五 《灸艾圖》婦女與北京故宮藏宋人「雜劇」《打花鼓》左側的女性末角之包巾。



圖六 「元右玉寶寧寺」水陸畫：《長衣儒流醫卜星象短衣百業百工》。



圖十一 宋人〈柳塘呼犢〉 國立故宮博物院藏



圖十 宋 李迪〈風雨歸牧〉 國立故宮博物院藏



圖九 〈爰艾圖〉與李嵩〈市擔嬰戲〉柳樹之用筆、造形比較

畧，至協始精，六法頗為兼善，雖不備該形似，而妙有氣韻，凌跨煒雄，曠代絕筆，在第一品。」（註九）這種文字的敘述，「略與精」的分際，線形的中國畫，線描的結構狀態該是實際的一種方式。遺憾的是見不到衛協的作品了，祇能用此段文字來解釋，卻也無畫例實證。

張彥遠又記「論顧陸張吳用筆」：「或問余，以顧陸張吳用筆如何？對曰：顧愷之之瀨緊勁聯綿，循環超忽，調格逸易，風趨電疾，意存筆先，畫盡意在。」（註十）這也是說明線形結構的狀態。「顧陸之神，不可見其矜際，所謂筆跡周密也；張吳之妙，筆纒一二，像已應焉，離披點畫，時見缺落，此雖筆不周而意周也。若知畫有嶼、密二體，方可議乎畫。」（註十一）「緊勁聯綿循環超忽」、「筆跡周密」這些用語固然提供線形態的形容，卻沒有說道線條本身的形態。「王防字元規，家二天王皆是吳之入神畫，行筆磊落，揮霍如蕁菜條圓潤，折算方圓凹凸，裝色如新與子瞻者一同。」（註十二）「畫

忌如印，吳道子作衣紋或揮霍如蕁菜條，正避此病耳，由是知李伯時、孫太古，專作游絲，猶未盡善，伯時有逸筆太古，則去吳天淵遠矣！」（註十三）「如蕁菜條圓潤」倒是給了線形的狀況描寫。

這是簡單的文獻回顧。從現存圖畫來看，畫之細密者如〈馬王堆帛畫〉、〈傳顧愷之女史箴圖〉（大英博物館藏）、〈閻立本歷代帝王圖卷〉（波士頓美術館藏），皆是。這些「密體」倒也未見「釘頭鼠尾」來表達。

書畫用筆向來被認為是一致的，這也無庸置疑，毛筆畫線，粗細一致是鐵線描；有粗有細是蘭葉描。「釘頭」表顯示著書寫（畫）時，起筆是「按」下，「鼠尾」是收筆時「提起」。從書跡的比擬，隸書的「蠶頭鳳尾」即是，三國吳〈天發神讖碑〉是書法中最為與畫筆接近的形態。用線條表達，「書（字）有定形」所以變化不多，「畫是隨形」，用筆（線條）的形態也多於書法。筆的提頓，最為急促者莫如「顛筆」（戰筆）。

說來敦煌壁畫，線形結構的人物。北魏時期祇能用「疏體」來概括，所見唐代者，若「三二九窟」跪坐〈女供養人〉是鼠尾而無釘頭；「二二〇窟」之〈維摩詰像〉、〈帝王群臣像〉是近於鐵線描；而線描最為清楚之「一〇三窟」〈維摩詰像〉也是近於「三二九窟」跪坐〈女供養人〉，即如〈昭陵唐墓壁畫〉也未見到「釘頭鼠尾」。五代、北宋亦復如此。

傳世名作，上海博物館藏傳孫位〈高逸圖〉，倒是見到了典型的「釘頭鼠尾描」於阮籍及其隨侍的衣紋上。北宋白描宗師李公麟，他的名作〈五馬圖〉或〈孝經圖〉起筆處偶見下按的筆觸，也未見明顯的「釘頭鼠尾」，而是合於「游絲」，以今日大多數北宋名作，確實是無明顯的釘頭鼠尾描出現。較令人意外的是山水畫名作傳唐人的〈明皇幸蜀圖〉，山石勾勒卻是「釘頭鼠尾描」，祇是這一幅畫是難以斷代的名作。

六法中的「骨法用筆」，至今並無人理出「十八描法」的正確時（斷）代性。「骨法」當成一幅畫的

架構，那線形結構，用線的組合來表現立體物件，線的存在是物體面與面接觸的地方。整體來說，北宋的線形結構，整飭而優雅，若從運筆成線的速度感來說，相對地，比起南宋諸如〈爰艾圖〉上，猶如自由拋物線，流利的動感，顯然是南宋高於北宋。這正是小巧玲瓏以南宋為勝的特徵。

李嵩三本〈貨郎圖〉均有柳樹，而與此〈爰艾圖〉用筆、造形，卻不相關。（圖九）從樹幹及風吹柳葉揚起，柳葉的賦色，在名作中，則為台北故宮藏宋李迪〈風雨歸牧〉（圖十）及無款之宋人〈柳塘呼犢〉（圖十一）為同一類型。先說無款之宋人〈柳塘呼犢〉，明末人陳衍題閻次平〈風林放牧圖〉云：「宋時未義、祁序與李唐皆工畫牛，得荒閑野趣，右樹木筆墨絕似李，而坡石皴法又不類，傳云次平學李唐而工畫牛，得無是邪？凡鳥獸皆迎風立，畫上樹葉離枝，老牧掩面支策，牛獨舉首掀鼻當風，其神情融景會趣，蓋善得物情，非徒粉繪也。」（註十四）。「畫上樹葉離枝，老牧掩面支策，牛獨舉首掀鼻當風」，描述的畫中母題，正與此



圖十四 〈柳塘呼犢〉、〈炙艾圖〉、〈風雨歸牧〉畫枝葉，用筆用色如出一轍。



圖十五 李迪〈風雨歸牧〉畫樹幹之粗野，雖與〈炙艾圖〉兩相接近，畢竟無〈炙艾圖〉之尖銳處。



圖十六 〈秋野牧牛圖〉拙硬中無偏鋒之筆，與〈炙艾圖〉兩相不同。

柳樹形態〈炙艾圖〉迎風而起，柳細枝以淡墨為線，再補以赭石色；細柳葉的畫法，直接以汁綠畫出，爲了層次，重處則以墨爲點，整體之融合，則又以輕汁綠作襯底暈染。因風而起〈炙艾圖〉是上揚，而〈風雨歸牧〉是下擺，然而姿態相反，畫法卻是一模一樣，祇是〈風雨歸牧〉柳葉

的聚葉團狀，其描繪更爲強調（圖十三）。再說〈柳塘呼犢〉，本圖畫枝葉，用筆用色與其它二圖更是如出一轍（圖十四）。回頭說最令人訝異的是〈炙艾圖〉上柳樹幹，用筆之刻露遠較於上述它本，雖說李迪〈風雨歸牧〉畫幹之粗野，兩相接近，畢竟無〈炙艾圖〉之尖銳處（圖十五），而日本泉

屋博物館傳閻次平〈秋野牧牛圖〉則拙硬中無偏鋒之筆，雖與〈柳塘呼犢〉略異，卻與〈炙艾圖〉兩相不同（圖十六）。

〈風林放牧圖〉相合。晚明去南宋已遠，不知陳衍所述畫家爲「閻次平」，有否根據。今故宮本畫上無款，陳衍所見是否另一本（案中國畫之「傳移模寫」，副本出現不無可

能），但至少晚明已有此說。故宮本所見柳樹幹之畫法，筆法也不能說與李唐及閻次平無關。何以有此說法？李唐擅畫牛，而閻次平畫牛彷彿李唐。（註十五）今日存世品，日本泉

李唐的〈風雨歸牧〉有「甲午歲李迪筆」款。這和同院所藏〈狸奴小影〉的款是一致的。畫的右下角有「司印」半印，這也說明是元代宮廷所藏，畫本幅之外，詩塘上附裱一詩：「冒雨衝風兩牧兒，笠蓑低縮綠楊枝。深宮玉食何從得，稼穡艱難豈不知。」款署「緡熙殿書」鈐「御前之印」。案《宋史》〈理宗紀〉「紹定六年以緡熙殿宣示史館」又《玉海》載「紹定六年緡熙殿成，御書二字榜之。」從詩的描寫及口氣，都顯示出此件書詩而出於理宗之手。由此爲李迪〈風雨歸牧圖〉提供了下限。（註十六）

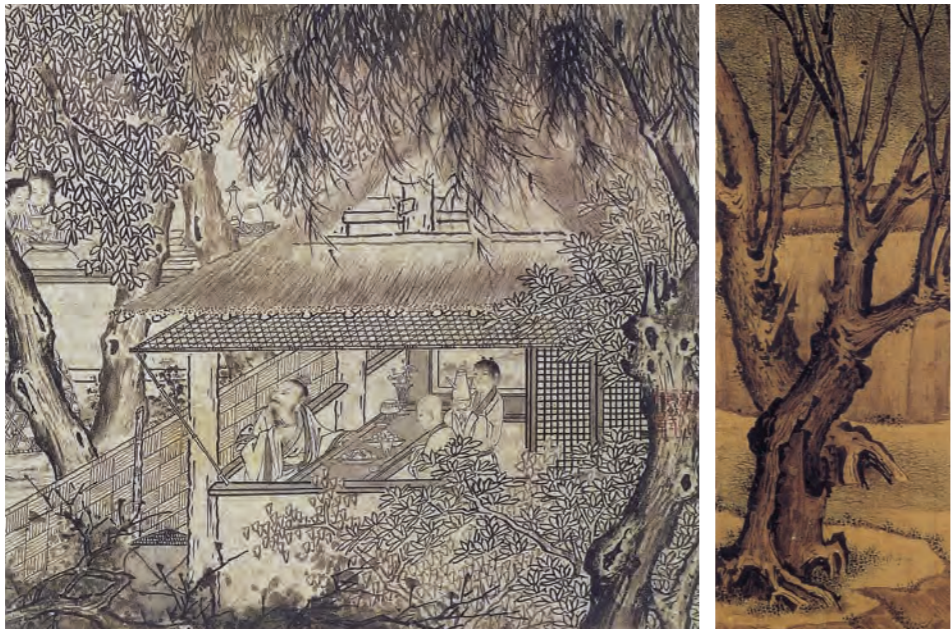


圖十二 傳閻次平〈秋野牧牛圖〉 日本泉屋博物館藏



圖十三 〈風雨歸牧圖〉柳葉的聚葉團狀，其描繪比〈炙艾圖〉更爲強調

屋博物館藏傳閻次平〈秋野牧牛圖〉（圖十二），此畫的樹幹，用筆健勁而刻露，從筆法的觀念是可歸爲同一系列。但樹枝葉是不同的。此外南京博物館的〈閻氏四牛圖〉，樹幹的畫法也明顯與傳爲李唐的畫法有關。至於閻氏的其它作品，如台北故宮博物院藏〈松燈精廬〉、佛利爾美術館藏〈山村騎騎圖〉是精密青綠山水畫，無從比對。



圖十八 遼寧省博物館藏〈歸去來辭圖卷〉第二段馬軾畫「稚子牽衣」，其右側也是柳樹一株，柳樹幹的畫法，顯露出「浙派」畫風的刻露。

或者一種技法的形成，目前的研究，總以為大師所出，弟子風從，眾志成城。目前南宋所知諸家派，風格的交錯、技法的混用，〈炙艾圖〉是提供

了一個研究的課題。

然而，事又是如此單純否？台北故宮藏標題宋李嵩〈聽阮圖〉，若比對同院藏明杜堇〈玩古圖〉（圖十七），則兩幅同出於杜堇。此兩幅所用「釘頭鼠尾描」，又類似於〈炙艾圖〉。又遼寧省博物館藏〈歸

去來辭圖卷〉第二段馬軾畫「稚子牽衣」，其右側也是柳樹一株，柳樹幹的畫法，顯露出「浙派」畫風的刻露（圖十八），如由馬軾來畫〈炙艾圖〉柳樹，也未嘗不可達成此地步。

作者為本院前書畫處處長

果就風格論，將名家所形成的風格，

#### （肆）

本文的課題，如果是要尋找出畫



圖十七 傳宋李嵩〈聽阮圖〉，比對明杜堇〈玩古圖〉應是杜堇，國立故宮博物院藏。

或畫法做為比對的準則。〈炙艾圖〉空間的結構，被放置在南宋，並無疑義。再說線描的形態，也多出現在南宋，北京故宮藏宋人〈柳蔭群盲圖軸〉上「釘頭鼠尾描」就是。

將本幅視為李唐、閻次平、李嵩、李迪諸家風格的融合，似不為過。南宋各個領袖畫師的傳承，很容易在記載南宋繪畫史諸書，如鄧椿《畫繼》、夏文彥《圖繪寶鑑》、湯垕《畫鑑》、莊肅《畫繼補遺》、乃至晚至清初厲鶚編《南宋院畫錄》，看出師承或家族系列。研究者也曾有所排比。（註十七）諸如李唐之於蕭照；閻仲與子閻次平（孝宗隆興進畫院；十二世紀後半）、閻次于一家；李迪（孝光寧三朝）及其子李德茂，徒張紀、衛光遠、何浩、王安道；李從訓之子李珣、養子李嵩（光寧理三朝），又李嵩多令其徒永忠代作；馬遠一家。

對這些記錄上的第二代畫家，幾乎無存世的作品可堪比對，也祇有直系之關連，旁通的交流又如何呢？南宋未見文獻著錄。職業畫家必隨市場

走向，畫家的技能必不死守一門。容我再舉出北京故宮藏一例宋人〈柳蔭醉歸〉，畫面兩位隱者用的就是釘頭鼠尾描，而柳葉的畫法也接近〈炙艾圖〉。本圖可做為南宋末期畫風交融之例。

是否因市場趨向而更改融通畫路，北宋有二例。謝逸〈上南城饒深道書〉：「記其鄰有東西有畫工，曰：施氏、郝氏。施氏每畫，人爭持金帛，高其價而市之。郝氏，則窮日之力而市人皆不購買。謁於施氏之門，聲折百拜而言曰，予願得畫之術。郝如其說，不三日而名與施相若。」（註十八）又晁書之〈送屈用誠序〉記屈鼎畫山水，當時與范寬齊名，其後范之名日盛，而屈或不得與，其孫用誠雖者得其法，而人九不顧。而不院為衣食而轉學許道寧法，因復恐地下無以見吾老阿父之面目也。（註十九）

典守家法，或轉益多師，可見相互之間的矛盾與出路。蘇東坡〈書吳道子畫後〉：「智者創物，能者述焉，非一人而成也。」一種風格，

#### 註釋

1. 本文相關針灸知識，承中醫師高嘉駿及同事王興國兩先生提示，謹誌謝意。
2. James Cahill, *An Index of Early Chinese Painters and Paintings* (Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, 1980), p.122.
3. Ellen J. Laing., "Li Sung and Some Aspects of Southern Song Figure Painting," *Artibus Asiae*, 37:1/2 (1975), pp.5-27.
4. 彭慧萍, 〈走出宮牆: 由畫家「十三科」談南宋宮庭畫師之民間性〉, 《藝術史研究》7 (2005), 頁179-215。本文以「搭班」一詞說明, 惟古來中國職業畫家, 並無行會制度。
5. 董文娥, 〈李嵩嬰戲貢郎圖的研究〉, 國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文, 2006年, 頁111-112。
6. (宋) 郭若虛, 《圖畫見聞志》(文淵閣四庫全書本), 卷3, 頁18。
7. (明) 徐應秋, 《玉芝堂談薈》(文淵閣四庫全書本), 卷30, 頁31。
8. (明) 汪珂玉, 《珊瑚網》(文淵閣四庫全書本), 卷78, 頁79。
9. (唐) 張彥遠, 《歷代名畫記》(文淵閣四庫全書本), 卷5, 頁2。
10. 同上註, 卷2, 頁5。
11. 同上註, 卷2, 頁6。
12. (宋) 米芾, 《畫史》(文淵閣四庫全書本), 頁5。
13. (宋) 趙希鵠, 《洞天清錄集》(文淵閣四庫全書本), 頁54。  
(明) 陳衍, 《大江草堂集》(國立北平圖書館藏善本), 卷15, 無頁碼。  
(元) 夏文彥, 《圖繪寶鑑》(文淵閣四庫全書本), 卷4, 頁13及15。
14. 國立故宮博物院, 《故宮宋畫精華(中)》(東京: 學習研究社, 1975-1976), 頁13。
15. 見彭慧萍, 〈走出宮牆: 由畫家「十三科」談南宋宮庭畫師之民間性〉, 《藝術史研究》7 (2005), 頁179-215。
16. 節引(宋)謝逸, 〈上南城饒深道書〉, 《溪堂集》(文淵閣四庫全書本), 卷8, 頁7-8。
17. 節引(宋)晁書之, 《景迂生集卷》(文淵閣四庫全書本), 卷17, 頁35。