

竹紋摭言：不可一日無此君

在中國文化的譜系裡，沒有哪一種植物能像竹子一樣，如此超越了自然物象的邊界，成為承載中國人審美理想、人格追求與精神風骨的文化符號。所謂「摭言」，乃是拾掇斷章零句、不成體系的隨筆，以此為題講述中國竹畫的三個關鍵而精彩的發展階段。

心手難應：觀念頂盛，技法不足

竹子很早就為中國人所喜愛，在文化史上佔據重要一席之地，如《詩經》有「瞻彼淇奧，綠竹猗猗。有匪君子，如切如磋」，《笑傲江湖》中綠竹翁的名稱便源自於此。

可人們對竹子的推崇程度，與畫師繪竹的實際技法水平存在巨大落差，例如後世文人將「竹林七賢」置於茂林修竹間飲酒清談時，在目前所見距七賢時代最近的南朝竹林七賢主題壁畫中，幾乎不見竹林蹤跡。

1960年4月，江蘇南京西善橋宮山北麓的一座南朝貴族大墓中，考古工作者發現了一組《竹林七賢與榮啟期》磚畫。磚畫描繪了嵇康、阮籍、山濤、王戎、向秀、劉伶、阮鹹7位魏晉名士，加上春秋時期的隱士榮啟期，8人分作兩組，每組有5株植物間隔4人，共十株，其中僅有一株是竹子。

經文博學者陳曉寒考證，磚畫中的竹子為「麻竹」。依據則是南朝學者戴凱之《竹譜》所載「蘇麻（竹）特奇，修干平節，大葉繁枝」，與磚畫中的竹桿筆直修長、竹葉巨大繁多的特徵較為吻合。麻竹為典型熱帶、亞熱帶叢生竹，產於閩粵滇等地，在南京僅少量引種，畫家為契合磚畫枝葉繁茂的視覺效果，特意以麻竹為描繪藍本。

為什麼在竹林七賢的題材中，創作者會刻意迴避竹林？

有學者認為，竹林七賢之竹林，並非實指竹子之林，而是取自佛教經典中供養佛教徒的「迦蘭陀竹園」，是一個地名而非自然景觀。更大可能是畫匠不擅長繪竹，為呼應竹林七賢的名號，特意在榮啟期與阮鹹之間用竹子作間隔。

畫匠不是畫師，前者是能畫什麼便畫什麼，後者是想畫什麼就畫什麼。西善橋墓規格極高，一般認為墓主人至少為皇室成員，但此時的畫家地位有限，多是畫匠之屬。這

幅以竹林七賢為名的經典作品，唯有阮鹹與榮啟期中間有竹子做間隔，其餘植物則是銀杏、垂柳、喬松、梧桐等，而且銀杏等樹木形象與東晉顧愷之《洛神賦》圖畫中的植物極為相似，在東晉至南朝的百餘年間，植物繪畫技巧相互因襲，無大的改動。磚畫中的竹子未作分節，枝繁葉茂，與其說是竹子，毋寧稱之為樹樹，顯然畫師以創作樹木的技法來畫竹子。

在魏晉南北朝時期，畫竹的技法體系，尚未建立。要畫好竹子，需精準把握竹竿的挺拔感、竹節的銜接、竹葉的生長規律與層次變化，這對當時畫家而言是全新挑戰。這並非畫工的能力不足，而是時代的局限，彼時中國的山水畫尚處於「人大於山，水不容泛」的初創階段，畫家更擅長表現銀杏、松樹這類形態特徵鮮明、易於識別的樹木，而對於竹子這種對線條與結構要求極高的植物，尚未形成系統的表現技法，即便是宮廷頂級畫師，也難以突破時代的技法局限。

實際上當時之人已對竹子有著強烈的好感，比如《世說新語》記載晉代王徽之曾經暫時藉住在別人的空宅裡，隨即就讓人種竹子。有人覺得暫住種竹太過麻煩。王徽之吟詠良久，直指竹子說：「何可一日無此君！」上有所好，下必甚焉，身為頂級門閥士族之王徽之為竹子代言，自然在社會上掀起愛竹之風，甚至影響後世，令南朝劉宋學者戴凱之撰寫了中國乃至全世界現存最早的植物專題譜錄《竹譜》。

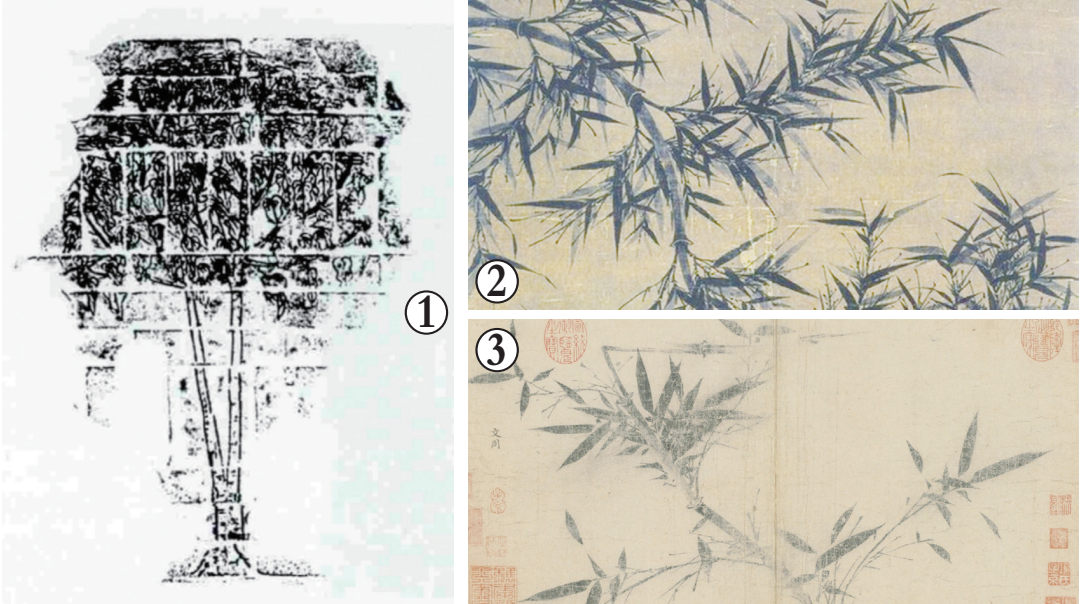
不過這種觀念層面對竹子的欣賞，落實到畫作中就出現了巨大的偏差。即便當時達官顯貴愛竹成癡，畫師在技法上仍難以快速突破，陷入「心手難應」的窘境，即便他們想方設法想要把竹子畫好，筆下的效果卻難以契合內心的期許。



▲台北故宮博物院藏北宋蘇軾所繪《雨竹圖》。



▲台北故宮博物院藏北宋蘇軾所繪《墨竹圖》。



▲圖1為江蘇南京博物院藏南朝磚畫《竹林七賢與榮啟期》（局部）；圖2為台北故宮博物院藏北宋文同所繪《墨竹圖》；圖3為台北故宮博物院藏北宋文同所繪《畫竹圖》。

「以墨深為面，淡為背」：蘇軾、文同的奮力探索

真正讓竹畫完成從技法探索到精神表達的全面覺醒的，是北宋的文同與蘇軾。二人一為畫竹技法的開路先鋒，一為墨竹推廣的「帶貨達人」，攜手將墨竹推為中國文人畫核心母題之一。

文同（1018–1079），字與可，號笑笑居士，是蘇軾的表兄兼摯友。在文同之前，畫家畫竹，往往是逐節畫竹竿、逐片堆竹葉，畫出的竹子零散刻板，既無整體氣韻，又無生機。而文同則有一套自己的理論，即先在心中形成完整的竹子形象，把握竹子的整體，捕捉住竹子最生動的姿態，然後一氣呵成畫墨竹。

在具體技法上，文同有一項劃時代的創新，宋代大畫家米芾將之稱作「以墨深為面，淡為背」。以往的畫家在繪竹畫時，前後葉片重疊在一起，沒有層次，顯得雜亂無章，而文同用濃墨畫竹葉的正面，用淡墨畫竹葉的背面，以墨色濃淡自然區分葉片正反、向背，讓竹葉層次清晰、錯落有致，極大地提升了墨竹的空間感與真實感。

文同的傳世作品《墨竹圖》軸，完美地體現其技法。畫中一竿墨竹從左側斜向垂下，帶著一定的彈性，圓勁挺拔，竹節也重點描摹，竹枝從竹節處自然生出，無刻意勾勒痕跡。竹葉以濃淡相間的墨色寫出，正面用濃墨，背面用淡墨，葉片的疏密、向背、翻轉，都交代得清清楚楚，充滿了靈動的氣韻。

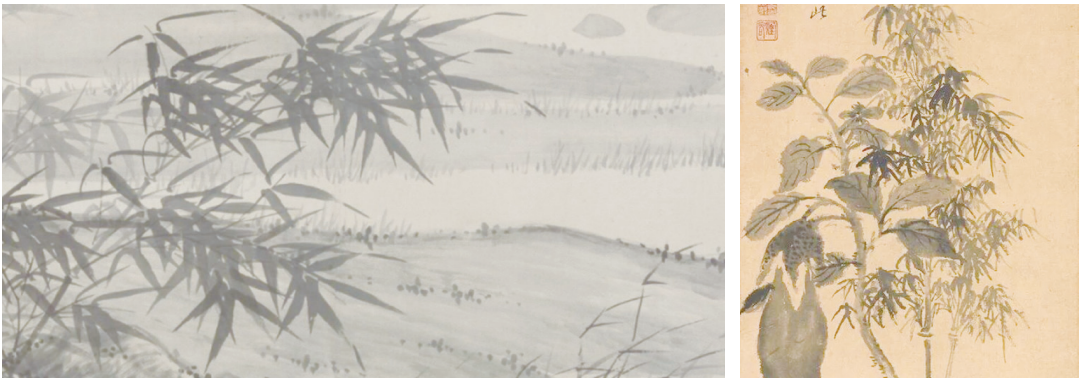
蘇軾（1037–1101），字子瞻，號東坡居士。他與文同在竹畫精神層面一脈相承，但技法上稍遜，不過作為中國文化史上的全才，憑藉自身巨大影響力，將竹畫提升到全新高

度。他將文同的創作理念總結為「胸有成竹」，在《文與可畫筍谷偃竹記》中提到：

今畫者乃節節而為之，葉葉而累之，豈復有竹乎？故畫竹，必先得成竹於胸中，執筆熟視，乃見其所欲畫者，急起從之，振筆直遂，以追其所見，如兔起鶻落，少縱則逝矣。通過對比「今畫者」與文同畫竹方法的不同，強調畫竹之前，必須經過細緻入微的觀察，使得胸中形成完整的結構，再行動筆。如今人們多將胸有成竹用作比喻，形容處理事情之前已有完整的謀劃與打算，反而遺忘了它的竹畫理論本意。

蘇東坡對墨竹畫的最大貢獻，在於通過不斷的詩詞吟詠，讓竹子被上至達官顯貴、下至販夫走卒的人喜愛，都對竹子產生良好印象。這份愛竹之情，在蘇軾近三百首涉及竹子的詩詞中體現得淋漓盡致，可謂處處皆有愛竹句，一枝一葉一東坡，如「門前萬竿竹，堂上四庫書」「買田帶修竹，築室依清流」「鄰里亦知偏愛竹，春來相與護龍雛」等。

這種為竹子帶貨的精神在《記嶺南竹》中達到了頂點，蘇軾在其中提到，「嶺南人，當有愧於竹。食者竹筍，庇者竹瓦，載者竹筏，爨者竹薪，衣者竹皮，書者竹紙，履者竹鞋，真可謂一日不可無此君也耶」。在蘇軾看來，非但嶺南人應對竹子心存感念與愧意，普天之下世人皆應如此。此種認知與情懷，亦為後世文人墨客相繼以筆墨繪竹、寄情於竹提供了深厚精神動力。文同畫竹之精湛技法，加之蘇軾的傾力代言，使竹為更多士人所推崇，文人畫竹亦逐漸成為士大夫群體中的風尚。



▲左圖為北京故宮博物院藏明代夏昶所繪《湘江風雨圖卷》；右圖為天津博物館藏清代王時敏所繪《仿文待詔竹茹圖》。

枝葉繁茂的蘇州墨竹畫：以書法入畫為標誌

明清兩代的蘇州，憑江南經濟中心的區位優勢與深厚文人底蘊，一躍成為中國繪畫發展核心重鎮。這裡的竹畫以集大成為特點，以書法入畫為標誌。

蘇州畫竹文脈源遠流長，其源頭可追溯至元代。元代文人受特定時代環境影響，多避世隱居於江南地區。蘇州作為江南文人聚居核心之地，成為墨竹藝術傳承發展與交流傳播的重要樞紐，如趙孟頫、吳鎮、倪瓚等元代墨竹名家均與蘇州淵源深厚，且在書法領域亦造詣非凡。真正讓蘇州墨竹藝術第一次登上中國畫壇巔峰的，是明代畫竹第一人夏昶。他開創了墨竹與山水融合的全景式創作模式，「善書必能善畫，善畫必能善書，實一事耳」，其以楷書見長，於撇捺間便能形成「人」「個」「介」字形的竹葉，可謂「落墨即是，出筆便巧」，畫竹幾乎不見復筆。最典型的夏昶作品當屬縱35厘米、橫1206厘米《湘江風雨圖卷》，打破了此前墨竹畫「獨幅數竿、折枝小品」的傳統模式，完整呈現湘江兩岸竹林在風雨中起勢、高潮、收尾的動態過程，實現了傳統墨竹與水墨山水的完美融合。

如果說夏昶令姑蘇的墨竹畫在中國爭得聲譽，那麼吳門畫派的奠基人沈周將墨竹從寫實描摹拉回文人畫本質，開創吳門寫意墨竹新傳統。他對竹畫藝術的核心突破，在於吸收前人精華，又以書法入心，如探索元四家的繪畫技巧，承襲董源、巨然等人的繪畫路徑，同時將黃庭堅書法筆意融入墨竹中，形成「細沈」「粗沈」等畫作風格。

作為明代文人寫意花鳥畫革新者的陳白陽，更是將蘇州墨竹畫推到一個新高度。他

以書入畫，開創大寫意墨竹，以狂草筆法寫竹，竹竿用細筆、不分節，竹葉純以濃墨迅疾寫意寫出，葉葉不附枝、長短參差、筆意縱橫。其《仿雲林墨竹》，墨色有濃有淡，整體呈現上濃下淡之形式，如同書法創作時飽蘸墨汁後不再復蘸，使得竹葉由深到淺，過渡自然。這種大寫意的筆法，也使得竹葉的形態趨於簡練統一，竹節的紋理則不甚明晰。

清代早期，蘇州府太倉人王時敏在墨竹創作上同樣有著極高的造詣。他的竹畫墨色溫潤，風格清雅，其《仿文待詔竹茹圖》，粗看茄與竹枝似同根並生，左茄右竹，細觀則是截取了一茄二竹的主幹，三者根部不可見。茄樹在前，竹樹在後，寬大的茄葉遮擋了竹葉，在視覺上茄樹為主、竹子為次，與《竹茹圖》題名不符。畫上有「往見文待詔有此畫，戲為仿之，煙客」字樣，顯見王時敏作畫之時，心態閒適，筆間略帶幾分童趣。

吳中畫竹名家，大多亦為書法大家。其筆下竹葉竹枝於重複排布中盡顯變化意趣，彰顯出深厚的蘇州功底。

可使食無肉，不可居無竹。無肉令人瘦，無竹令人俗。人瘦尚可肥，俗士不可醫。旁人笑此言，似高還似癡。若對此君仍大嚼，世間那有揚州鶴。

蘇軾對竹之推崇，為後世民間廣泛接納竹子奠定了重要基調。竹雖有千般好處、萬種妙用，卻無馥郁花香與艷麗色彩，憑藉文人賦予的精神內涵，位列「花中四君子」。

作者 / 嚴六效
本版圖文摘編自江蘇蘇州「吳文化博物館」微信公眾號