

傳移模寫

王耀庭

中國書畫雙胞胎，不計其數。因為中國書畫，有其「傳移模寫」的傳統。「臨摹」前代名家是學習的手段之一。

畫史上就有專門的名家，如張彥遠稱：「劉紹祖擅於傳寫，不閉其思，時人為之與號移畫」。

「移畫」應與「傳移模寫」同一意思。

國立故宮博物院典藏的書畫

名品中，元代的黃公望（一二六九）〈一三五四〉〈富春山居圖〉闢雙胞，所謂〈無用師本〉與〈子明本〉，孰真孰假，一九七〇年代曾引起美術史學界的論戰。近日裡，唐懷素（七二五）〈七八五〉〈自敘帖〉也一樣的闢雙胞，這是大家耳熟能詳的。為數逾萬的書畫藏品裡，有複本或者更多件作品，依希本尊分身？所在多有。故宮鎮院名品之一〈宋范寬谿山行旅〉就有三胞；元朝〈王蒙谿山漁隱〉也是三胞；以

〈清明上河圖〉為名，至少八件以上；宋代夏珪的〈溪山清遠〉，明代有沈周的摹本；清代郎世寧的（一六八八）一七六六）〈百駿圖〉，有民國初年馬晉的摹本（何應欽將軍捐贈）。書法和畫一樣，「臨摹」前代名家是學習的手段之一。以〈蘭亭敘〉為題，那相同的更多。這祇是隨手寫來，如果再引述其它公私收藏，中國書畫雙胞胎，不計其數了。這是因為中國書畫，有其「傳移模寫」（或謂傳模移寫；也有用「摸」字）的傳統。畫史上

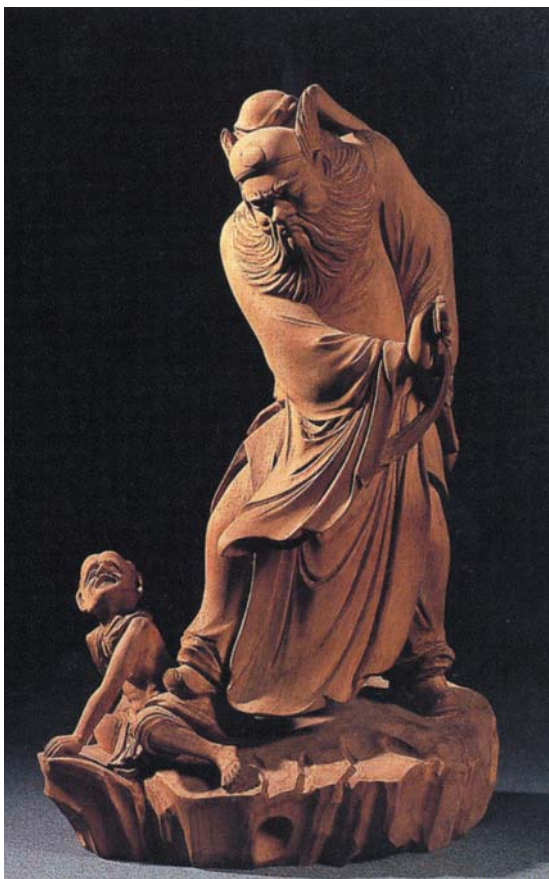
就有專門的名家，如張彥遠（約活動於九世紀）稱：「劉紹祖擅於傳寫，不閉其思，時人為之與號『移畫』」。「移畫」應與「傳移模寫」同一意思。

一 五世紀時，謝赫（南朝齊，四七九）五五六）總結古來評畫的方法，提出「畫有六法」，最後的一項是「傳移模寫」。這方法，一般的解釋，猶如書寫文章，草稿上總有增刪，稿定以後，才加謄寫。比如，作精密的

人物群像畫，尤其需要起草稿，塗塗改改，再轉換成正式的畫面。對畫家來說，這是相當重要的一種必備功夫。畫草稿，可謂「起樣」，直到定稿，傳統畫家有一個名詞：「九朽一罷」。「朽」就是今天學西畫第一課「素描」用的碳筆。《山靜居論畫》：

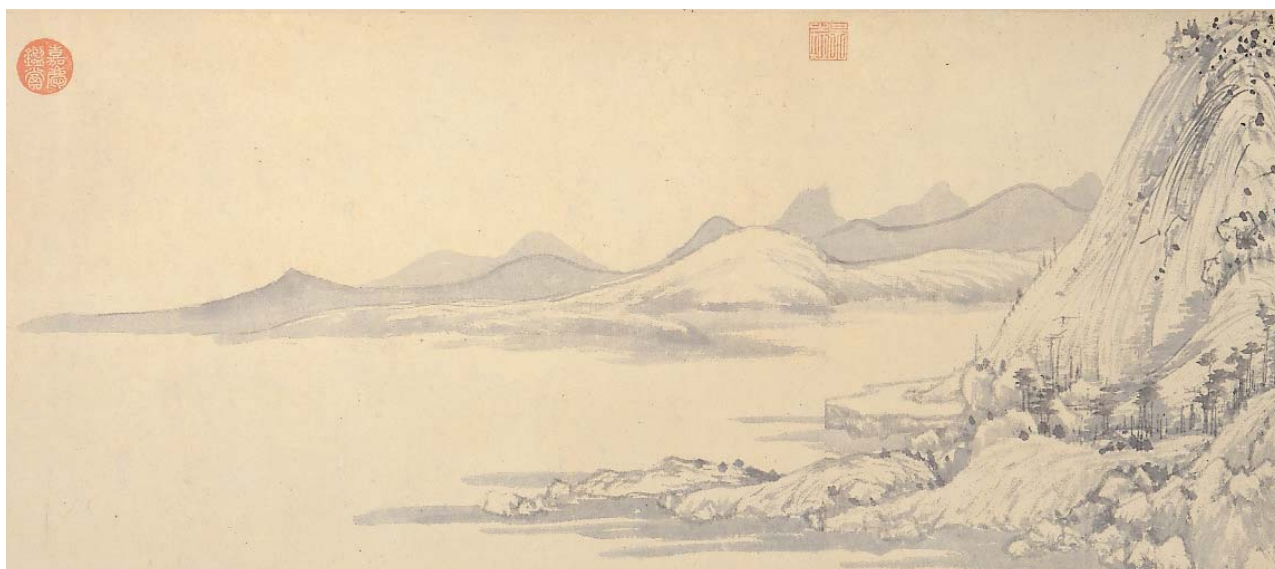
今人作畫用柳木炭起稿，謂之朽筆。古人有稿，謂之朽筆。古人有用土筆爲之，以白色土陶澄之，裹作筆頭，用時可逐次改易，數至九而朽定，乃以淡墨就痕描出，拂去土跡，故曰一罷。

九朽之「九」是個位數的極大，用「九」是形容不彈其煩的多次更易，顯示定稿的慎重，改而再改，並非「九」次不可。今舉鹿港民族藝術家李松林（一九〇七～一九九八）所做木雕鍾馗之〈畫稿〉（圖一），雖然時移世易，已用鉛筆，輪廓線之塗改更易，也足以爲「九」朽解釋。方薰所



圖一 李松林〈鍾馗〉，木雕作品及畫稿，1985年。





圖二 元 黃公望〈富春山居圖〉局部，國立故宮博物院藏

說又提到「白色土陶澄之」的土筆，〈圖畫見聞志〉卷五「周昉條」，記周昉應唐德宗之詔畫章明寺壁：「落土之際，都人士庶觀者以萬數」。「落土」，郭若虛（活動於十一世紀）自注：「土錐，朽畫者也。」所謂「落土」，指的就是在壁上起稿，用「錐」字形容土錐，就如毛筆一名「毛錐子」。其實作畫就地取材，「土」不見得一定是「白」，做壁畫用「紅」土，尤其醒目適合，敦煌壁畫就有用紅土者。目前畫家雖不常使用土筆，然看裁縫師倒還用「粉餅」一物（台灣話則直接說是「粉土」），因其形近圓扁，卻還可令人想起舊貌。

說到這裡，以故宮藏畫逾萬，卻都是正式畫作，看不到上述的現象了。倒是畫定稿，真正作畫時，隨機應變，更動改易，也會留下痕跡。如黃公望〈富春山居圖〉前後做畫費時三、四年，置行李中，整卷已先「布置如許」再「逐旋填剗」，但是未

尾一段，遠山部分先起好輪廓，後又以墨塗定，山的外形與墨並不相符（圖二）。如再比較受此卷影響的馬琬（約一三一〇—一三七八）〈春山清霽〉（圖三），即可見出端倪。

二

完成的畫稿，就稱為「畫樣」，或只稱「樣」。讀晉唐的畫史書，可以看到很多名家的「樣」的記載：如段成式（活動於九世紀）〈寺塔記〉：「楊法成有畫樣十五卷」、《古畫品錄》：衛協有「龍頭樣」、裴孝源《貞觀公私畫史》記宋顧景秀有「雜竹樣」。「樣」往往出自名師，也就知道「樣」之可貴。下一步是「樣」如何轉換成正式的畫，也可說成「上真」，也就是如何「傳移模寫」了。

「樣」在繪畫中有另外一個約略相等的名詞謂之「粉本」。元夏文彥《圖繪寶鑑》云：

古人畫稿，謂之粉本，前輩多寶蓄之。宣和、



圖三 元 馬遠〈春山清霽〉局部，國立故宮博物院藏

紹興（按：指南北宋宮廷）所藏粉本多神妙者。

為何用「粉」字呢？方薰（一七三六～一七九九）《山靜居論畫》卷上：

畫稿謂粉本者，古人於墨稿上加描粉筆，用時撲入練素，依粉痕落墨，故名之也。

「粉本」之所以用「粉」字，就是上真時用到粉。往年並沒有複寫紙，畫稿原大過樣，方法大致有二種，一是就樣（稿）背面塗上白粉（或其他顏色粉），再以竹、木尖錐之筆，按定稿本，複描於牆壁紙絹上；此外也可於樣（稿）上的線段，刺上針孔，再以織紋疏鬆的布囊盛以色粉，輕將色粉袋在針孔部分拍打，色粉穿過針孔，使粉點留於壁、紙、絹上，依粉點連點成線，就可以將原畫過樣了。記憶中幼童假期作業，白紙上僅見黑點，連點成線，線形輪廓就顯現動物形像，意思完全一樣。所以

粉本的命名意義在此。「粉本」一詞，吳道子（？～七九二）於明皇天寶中（西元七四二～七五五）於畫蜀道嘉陵山水有「臣無粉本，並記在心」一句。此處的「粉本」，可是「腹稿」了，表示有把握直接在牆壁上作畫，並無針孔打粉的原意。「胸有成竹」，也是同樣的意義。古畫粉本存世最為著名者出自敦煌千佛洞，英人斯坦英（Stein）於西元一九二一年所著的，取自敦煌千佛洞的一件〈佛像稿本〉，就有一張畫稿留有針孔的痕跡，可見其淵源有自。此外，傳移模寫當然也包括縮小放大，可依一七四二年出版的藏本《佛說造象量度經》來說明。古來放樣有九宮格、米格等方式。

「樣」也可說是「稿本」，事先的設計圖。如明文震亨（一五八五～一六四五）《長物志》卷五：「宋畫院眾工，凡作一畫，必呈稿本，然後上真。」遺憾的是，有那一件是宋畫院的稿本，可能無法舉證了。但是作為行政

機構，就如同下屬擬妥公文，上司判行，才能發文。清代內務府檔案於雍正四年八月記載：「於八月初四日，郎士寧畫得隔扇畫共十二扇，郎中海望呈覽奉上

諭，此畫窗戶檔子太稀了些，著郎士寧另起稿，畫油欄杆畫，欽此。」於八月二十二日太監劉希文傳旨，萬字房通景畫壁前著郎士寧畫西洋欄杆，或用布畫，或用絹畫，或用綾畫，爾等酌量畫罷，不必起稿呈覽，欽此。」此外，在實例上，著名的〈清院本清明上河圖〉（圖四），原畫家之一的陳枚（活動於十八世紀）是起稿人，宮中在陳枚退休後，發現原畫稿（樣）丟失，還勞動松江府到陳家搜索。這可見於乾隆二十八年《宮中檔》的奏摺。台北故宮還收藏一件沈源（活動於十八世紀）的〈清明上河圖〉

（圖五），又可做為同出一稿的例子。近年來美國大都會博物館收藏了郎世寧〈百駿圖〉的素描稿，都可來說明「畫樣」的存在。

壁畫製作，為求完備，除了原有畫樣，往往有小幅樣稿，俗稱「副本」或「小樣」（這「小樣」當然也可能是正式製作前的畫樣），他日原壁需要修繕，可以作為依據。《圖畫見聞志》：「相國寺，治平乙巳歲雨患，：其餘四面廊壁皆重修復，後集今時名手李元濟等，用內府所藏副本小樣重臨做者，然其間作用，各有新意焉。」今日傳世的武宗元（約？～一〇五〇）〈朝元仙仗〉、徐悲鴻（一八九五～一九五三）藏〈八十七神仙卷〉，研究者認為就是副本小樣。至於故宮所藏名品〈宋時大

理國描工張勝溫梵象〉，李玉珉教授也推測可能是南詔時崇聖寺的壁畫副本小樣。

三

以模仿名家的作品為學習手法，是相當普遍的，或是見到一幅名作，以模仿的方式製作複本，甚至為了利益，依「樣」仿冒他人的作品。在轉移的過程當中，也會因學習者的認知，有的忠實摹擬，有的加上新詮釋。因為這些原因，便累積出一批相似的作品。

仿製古畫而製成摹本，非常普遍。今以故宮所藏為例。〈蘇軾致季常尺牘〉（圖六）寫道：

一夜，尋黃居家龍，不獲，方悟半月前是曹光州借去摹搨，更須一兩月方取得……。

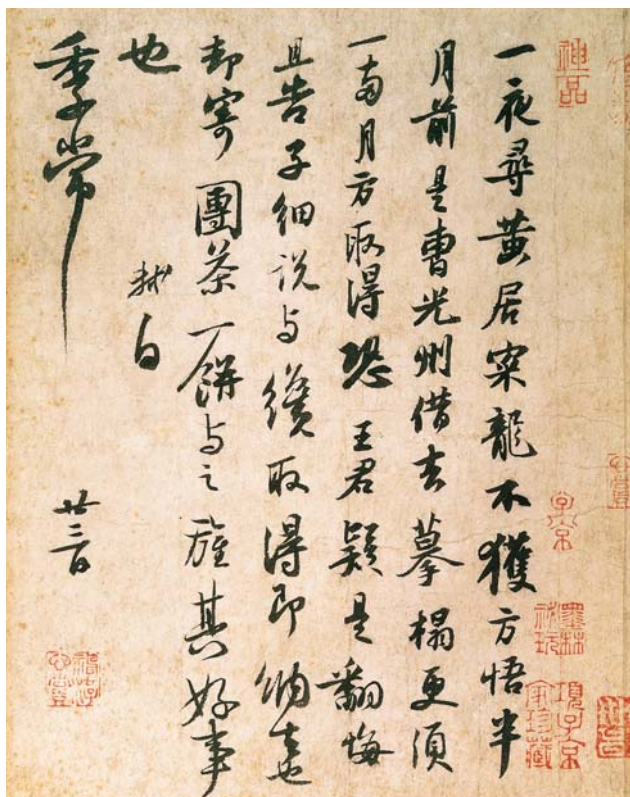




圖四 〈清院本清明上河圖〉，國立故宮博物院藏

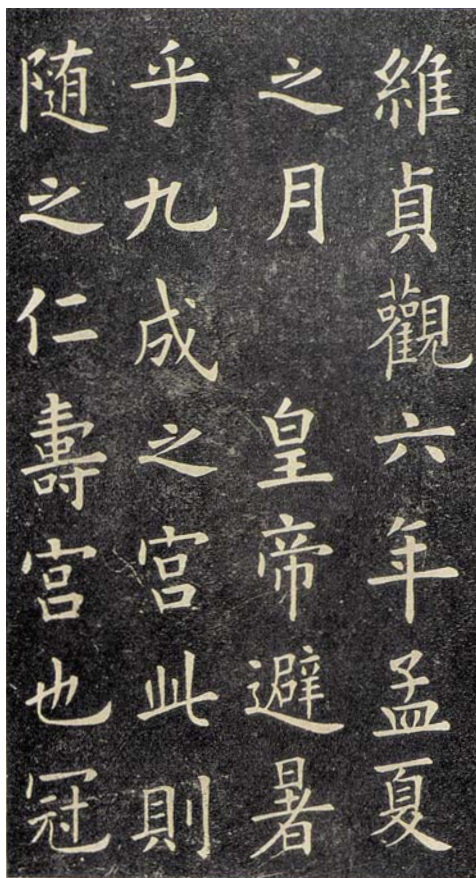


圖五 清 沈源〈清明上河圖〉，國立故宮博物院藏

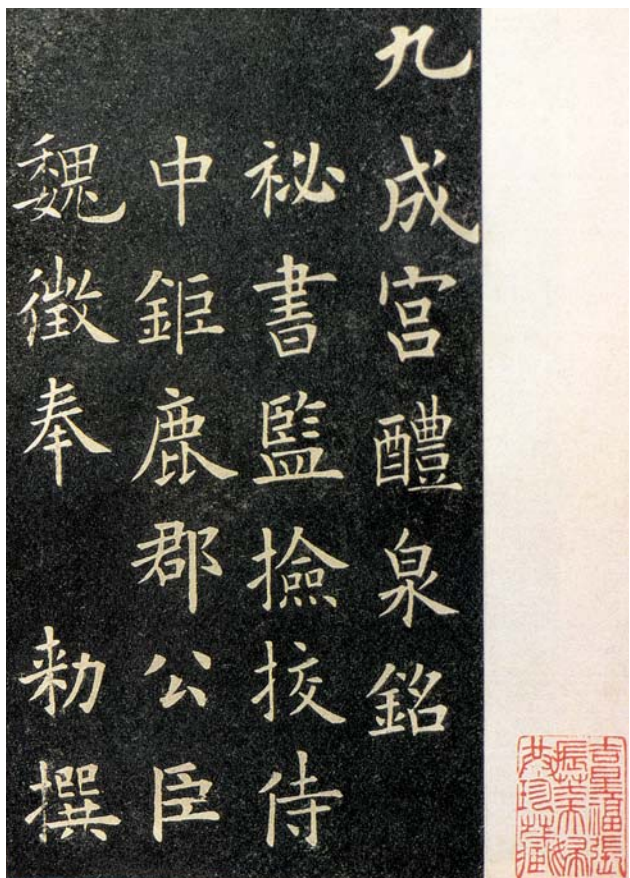


圖六 宋 蘇軾《致季常尺牘》，國立故宮博物院藏

讀這封信，曹氏借去摹榻（仿製），時間前後多至二個月，可知製作一件仿本是相當費時的。在古代製作一張摹本（複本）是有必要的，私人如此，公家也是注重。《歷代名畫記》記錄：天后朝，張易之奏召天下畫工，修內庫圖畫，因使工人各推所長，銳意摹寫，仍舊裝褱，一



圖七 《九成宮醴泉銘》局部，國立故宮博物院藏



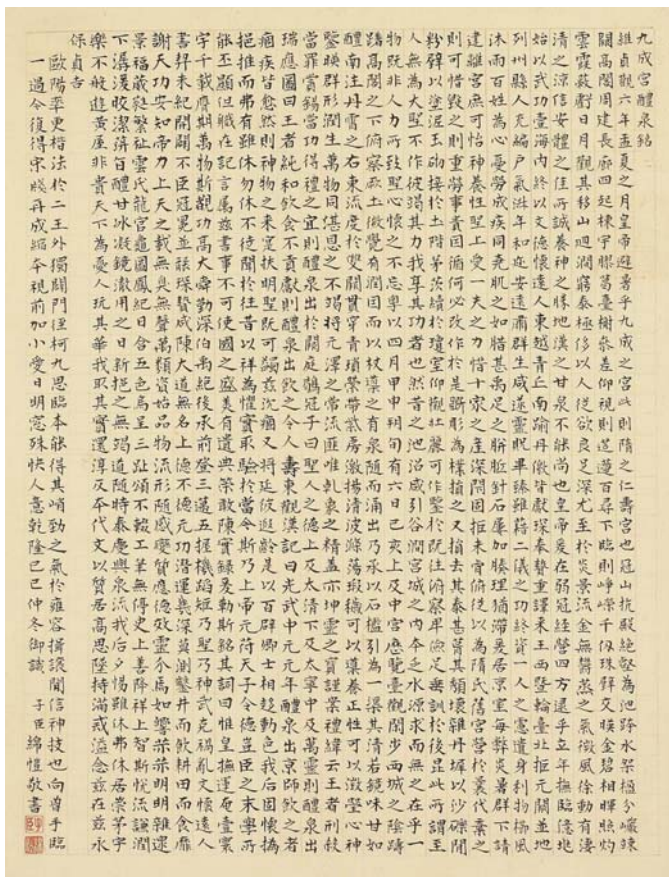
毫不差。其真者，多歸易之。

這演變成以假易真，監守自盜的一次偷龍轉鳳，可見「仿手」的高明。今日遼寧省博物館藏王羲之（三二一）（三七九）〈萬歲通天帖〉為雙鉤本，時代為武則天朝，可以佐證這時的摹寫技術。

摹本製作，古已有之，張彥遠就認為：「好事家宜置宣紙百幅，用法蠟之，以備摹寫。古時好搨畫，十得七八，不失神采筆跡。」同書的「顧愷之」條，更說出技術方法：「以素摹素，當正掩二素，任其自正而下，鎮使莫動，其正筆在前運，而眼向前視者，則新畫近我矣。可常使眼臨筆，止隔紙素一重，則所摹之本遠我耳。則一摹蹉積蹉彌小矣，可令新迹掩本迹，……。」

四

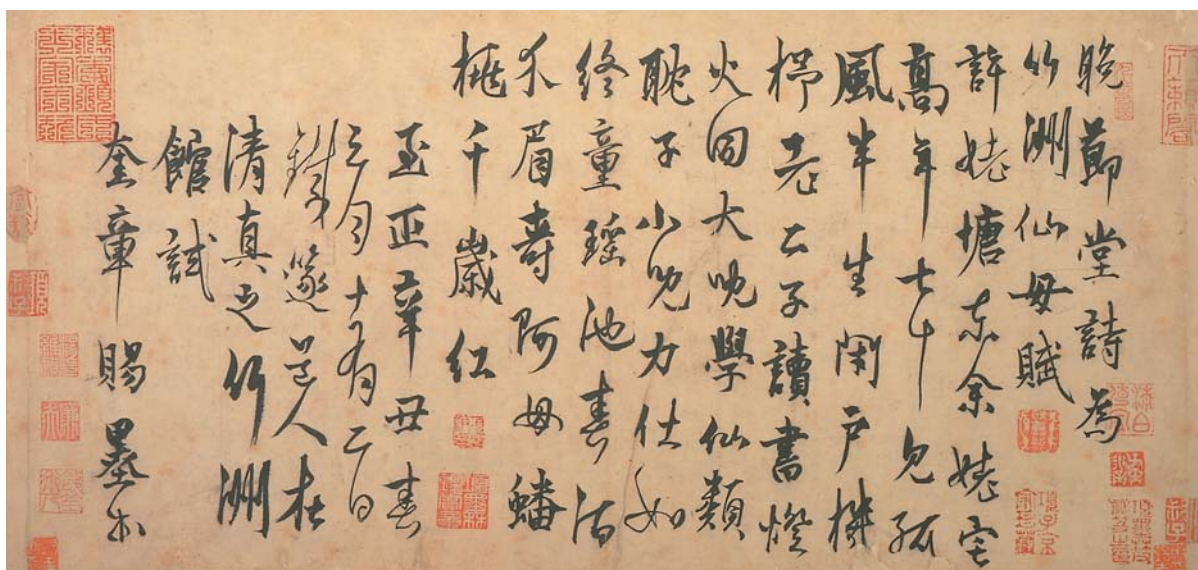
書畫仿製，產生複本，方法上有「臨」、「摹」、「揚」等專有名詞，各有差別。「臨」是將紙置於原作旁邊，依樣學其大



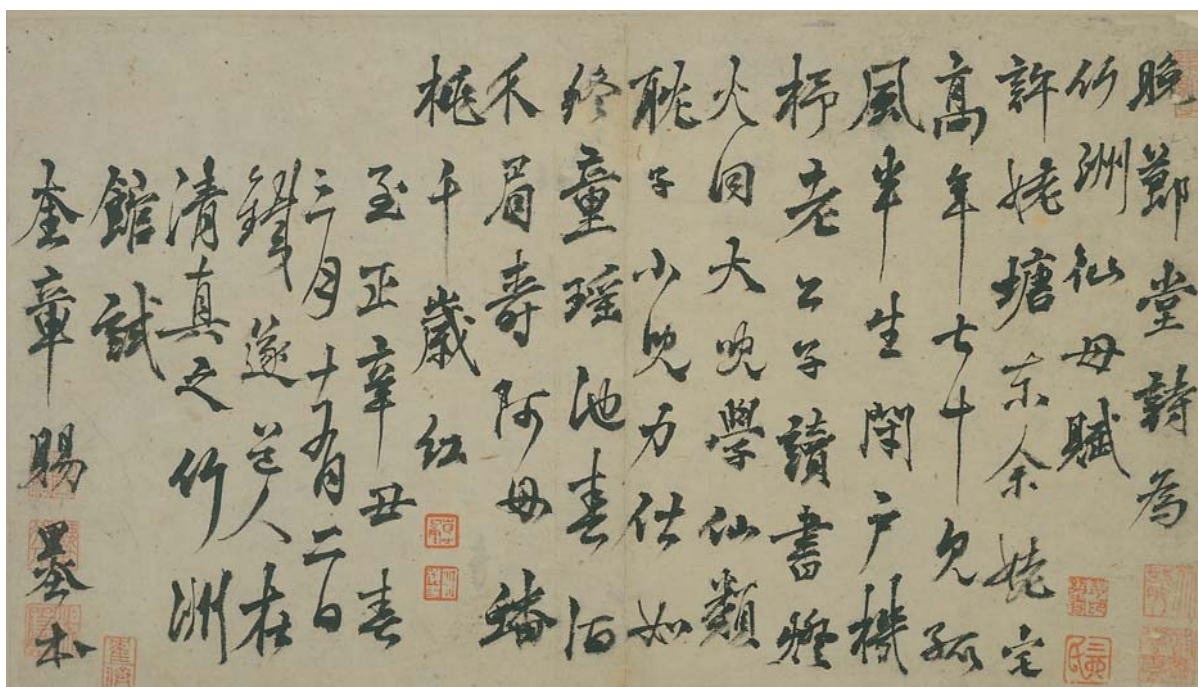
圖八 清 綿愷〈九成宮醴泉銘〉（臨縮本），國立故宮博物院藏

小、濃淡、形勢，可說是最簡便的。這像看著字帖練字，看著老師畫稿作畫。〈九成宮醴泉銘〉（圖七）是楷書入門的範本，清代綿愷的〈九成宮醴泉銘〉（圖八）是縮臨本，字小間架不易掌握，寫來並不十分相同。而元楊維禎（一一九六）（一三七〇）〈晚節堂詩〉有兩件（元人法書冊三、元

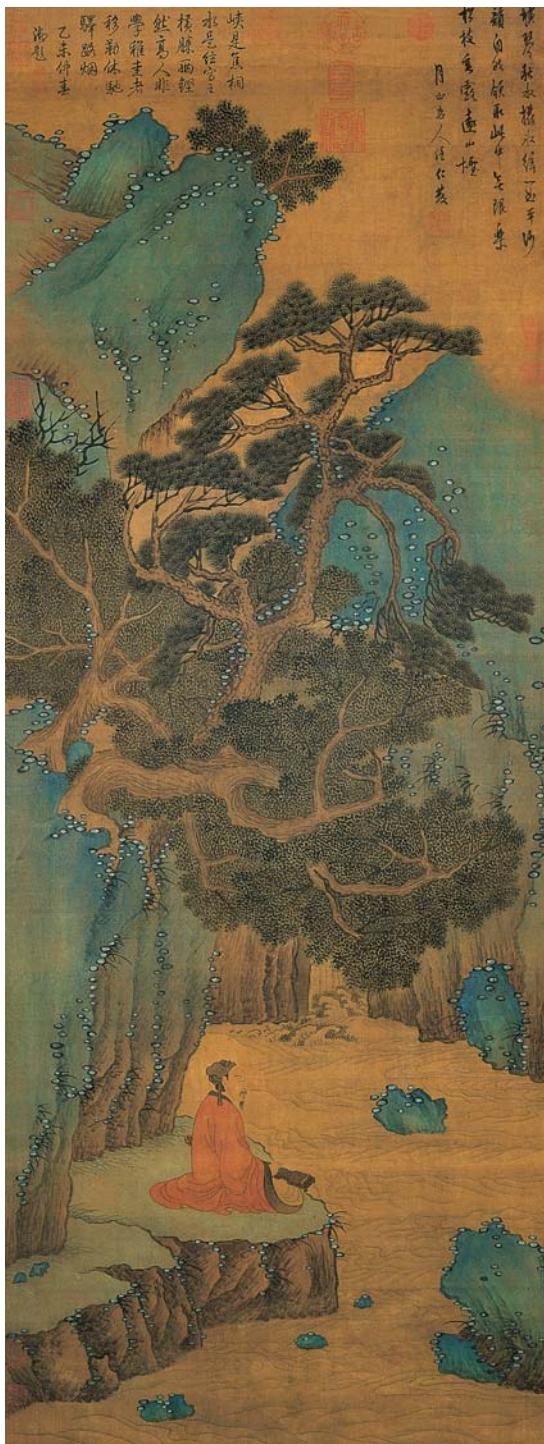
人翰墨冊八）。楊維禎書風狂怪有亂世氣，本幅為六十六歲時書，楊氏時定居松江數載，常於齋中與友人門生瀟茗品酒，試新筆佳墨，賞題字畫。詩以奎章賜墨所書，墨華確又不同，而下筆飛動，卻又老辣沉穩（圖九）。但摹本（圖十）（元人翰墨冊八）之作，字幅略小，點畫間架雖然雷



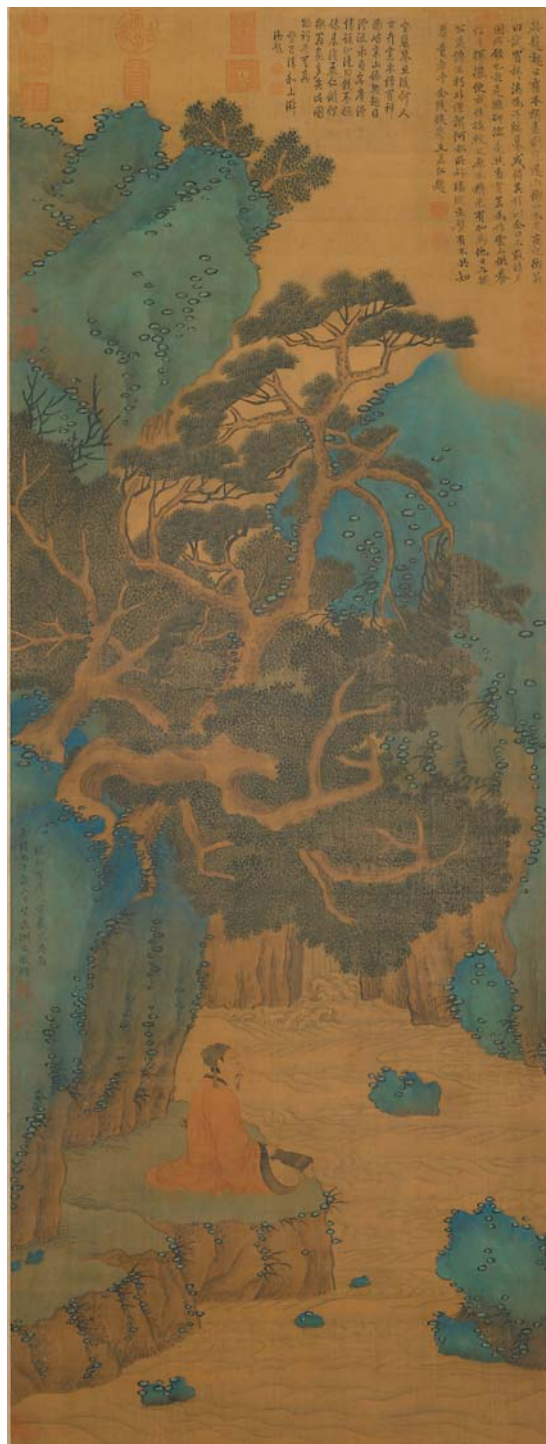
圖九 元 楊維禎《晚節堂詩》（元人法書冊三），國立故宮博物院藏



圖十 元 楊維禎《晚節堂詩》摹本（元人翰墨冊八），國立故宮博物院藏



圖十二 元 任仁發〈橫琴高士〉，國立故宮博物院藏



圖十一 明 文徵明〈臨趙孟頫空巖琴思〉，國立故宮博物院藏



圖十三 清 郎世寧〈仙萼長春冊〉菊花，國立故宮博物院藏



圖十四 清 屈兆麟〈仿郎世寧花卉冊〉菊花，國立故宮博物院藏

同，可是運筆無法如原作順暢。

臨本難免在結構方面與原作有點差距，為求分毫無爽，就有「摹」的方式。其方法是將紙絹覆在原作上面，隨著原畫的曲折，婉轉用筆。這就是前段「以素摹素，當正掩二素」的方法，若將此種摹本與原作相對，當然位置無差。明文徵明（西元一四

七〇）一五五九年）〈臨趙孟頫空巖琴思〉（圖十一）與元任仁發（西元一二〇四到一二四〇之間）〈橫琴高士〉（圖十二）兩幅。畫中

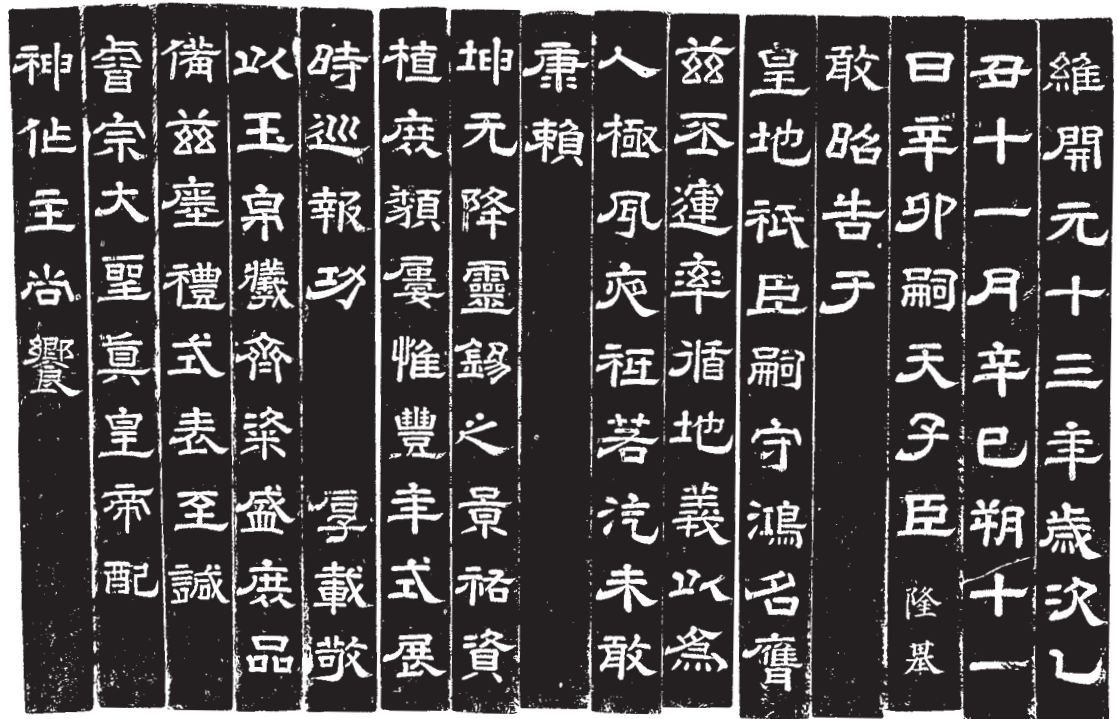
老松古柏，盤生崖上。樹下一人穿紅袍，坐溪畔彈琴。崖壁及山石碧綠青翠，與紅衣相互輝映，色彩古艷雅緻。兩幅的構圖用筆極相似，署文徵明款者上面題著

「臨松雪道人（趙孟頫）」，或許可認定兩者是源自趙孟頫的稿本，然而兩幅應都是托名文、任的摹本。

清郎世寧畫〈仙萼長春〉（圖十三），此冊共十六幅，分繪四時花卉，色彩鮮艷奪目，景物布置細巧，賓主呼應得宜，可謂兼融中西畫法之難得傑作。按郎世



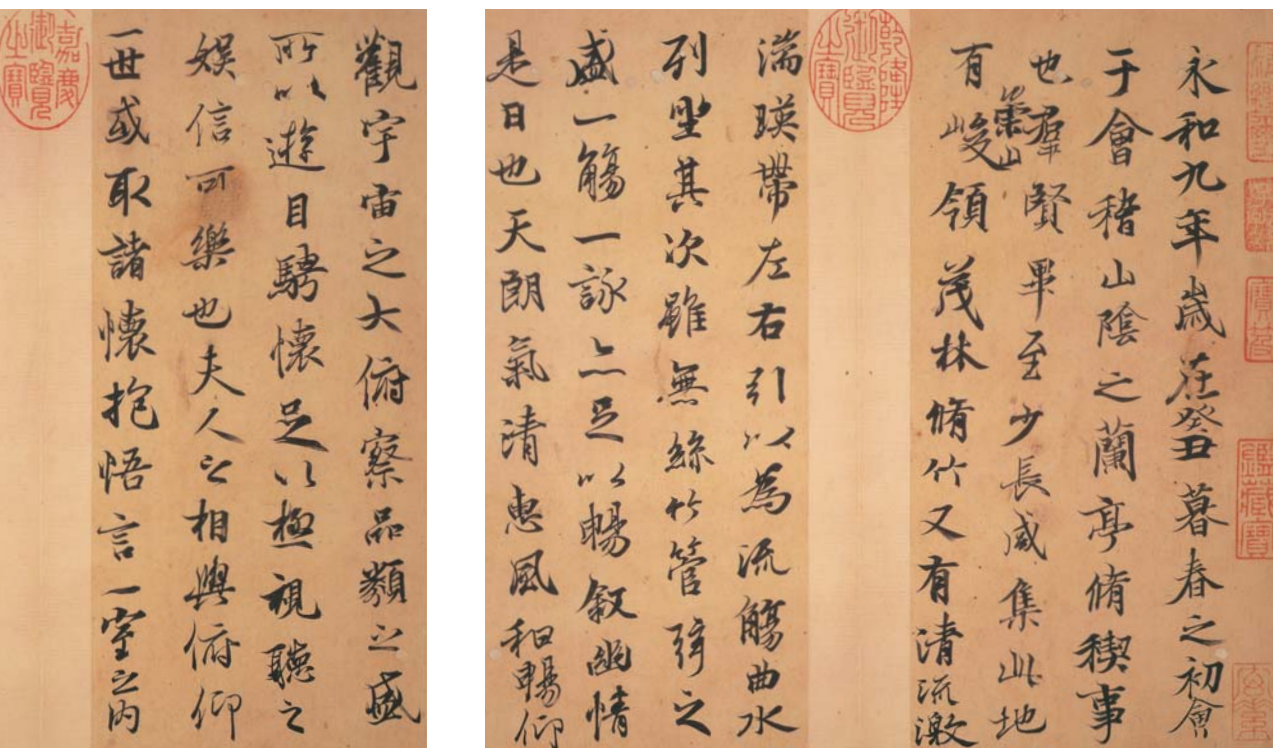
圖十五 唐玄宗〈禪地祇玉冊〉，國立故宮博物院藏



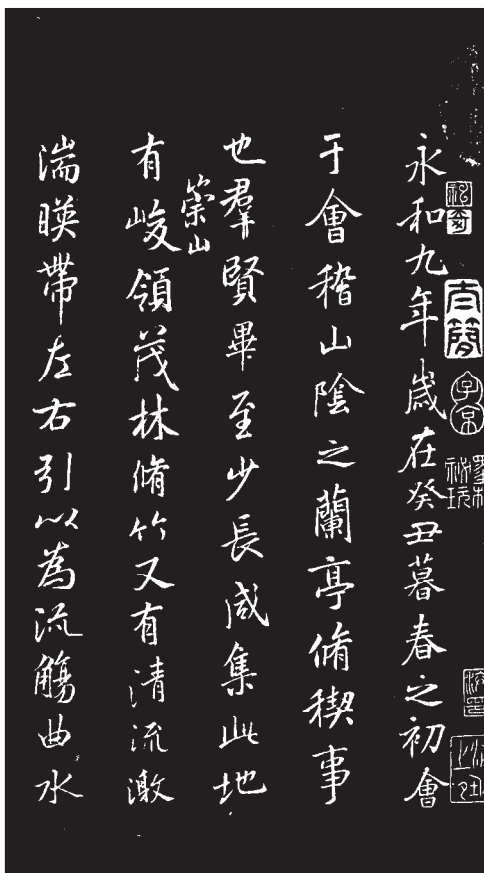
圖十六 唐玄宗〈禪地祇玉冊〉拓本

寧於雍正年間（一七二三）一七三五）曾奉命教導中國畫家作油畫。〈仙萼長春冊〉為就簽名之使用明版書宋體字，當是郎世寧來華至乾隆初年作品。清屈兆麟（生平待考）〈仿郎世寧花卉〉（圖十四），仿作完全依原作畫法，尺幅亦相近，唯有所用絹地不同，仿製與原本莫辨，令人嘆為觀止。

刻鑿鑄造於碑石金屬上的字跡，用「墨拓」表現，也可視為書法的轉移模寫。唐玄宗（李隆基，六八五～七六二）〈禪地紙玉冊〉（圖十五）為原件，而拓本成黑紙白字（圖十六）。方法用白芨水為黏劑，紙蒙於器物碑刻上，略用力固定，使紙呈凹凸，再蘸墨拍拓成。複製書法的另一種方法是「雙鉤填墨」。以較透明的紙蒙於法書上，先以細筆鉤出輪廓，再用墨填補，亦稱「雙鉤廓填」。〈元陸繼善摹禪帖〉（圖十七）可貴處是作者自我說明為「雙鉤填墨」，且是十四世紀中期存留至今。陸繼善（活動於

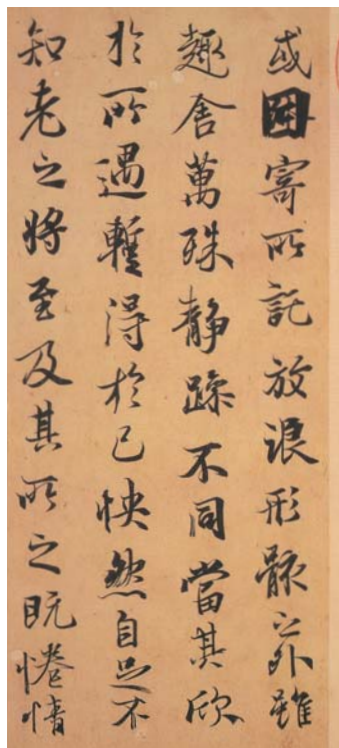
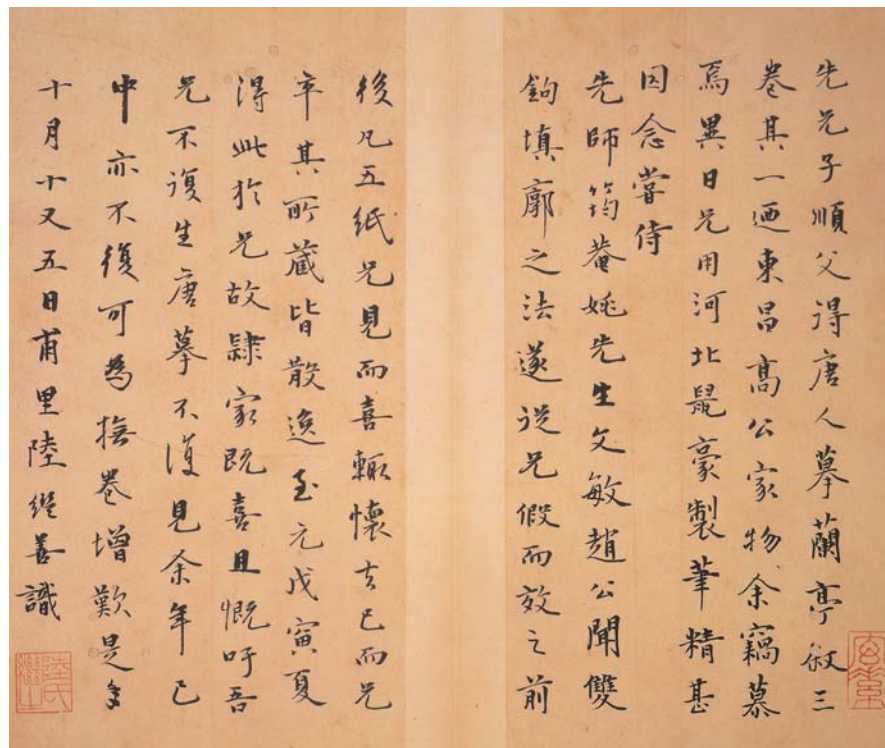


圖十七 元 陸繼善〈摹禪帖〉，國立故宮博物院藏



圖十八 《蘭亭八柱》第二帖

十四世紀後期），江蘇甫里人。本冊陸繼善自跋：「先兄子順父，得唐人摹《蘭亭序》三卷，：（曾學）雙鉤填廓之法，遂從兄假而效之，前後凡五紙，兄見而喜，輒懷去。：是年十月十五曰……。」陸繼善摹本，雙鉤自褚摹蘭亭，而《蘭亭八柱》第二帖（圖十八）為臨自褚摹蘭亭，製作方法雖異，卻在不同程度上保存了祖本的風貌，最明顯莫過於刪補塗改的部分。此外，如「羣」字末筆的分叉、「茂」字的牽絲映帶、「帶」字豎劃的姿





圖十九 宋 李唐〈江山小景〉，國立故宮博物院藏



圖二十 宋人〈遠水揚帆〉，國立故宮博物院藏

態等等，都可反映出兩者所共有的風格來源。

摹寫時如果墨色的水份太多，難免滲透絹素，污染原作。便要如前段所述將紙張先用法蠟之，通稱「硬黃」，用今天的名詞來說，就是透明紙。製作方法是把黃蠟塗在薄紙上，再用熱熨斗燙勻，吃進了蠟之後，紙就變透明了。覆蓋在原作上，可以看得一清二楚。又因有蠟，可以阻止墨水的滲透，不至於損壞原作。摹製名畫時爲了增加「能見度」，又有所謂「響揚法」。其方法是將稿本與紙絹重疊後，掛在明窗上，就著亮光描摹。清朝周亮工（一六一二～一六七二）在《書影擇錄》裡指出，唐朝已有



職業性的「臨夫」摹製古書法。他們備有特殊的桌子，抽屜裡置有燈光。這種方法比臨窗摹寫舒服得多，而且既可摹書法，當然也可以複製繪畫作品。

五、

傳移模寫之間，也並非一定得判出優劣真偽。經典名作，李唐（約西元一〇四九～一一三〇年後）〈江山小景〉（圖十九）與宋人〈遠水揚帆〉（圖二十）可做一例。〈遠水揚帆〉今成冊頁裝，若以幅右上方遠山一抹之逼邊，下方岩石草木，似應有底部，右緣帆船之不完整，本圖應是被裁切過。是僅些許裁邊？或本爲一卷之剩餘部份？今日雖難定論，然



本幅構景，比之〈江山小景〉之一角，又依稀相似。〈遠水揚帆〉論畫水準，筆法風格，沉鬱凝重之態，老辣神奇之筆，也足與馬、夏抗衡。這兩件到底是畫同一景？或有原本、摹本之關係？恐不必問。但從畫作各有其美處，修辭學有一例，《書經》：「爾爲風，下民爲草。」用七字；《論語》：「君子之德風，小人之德草，草上之風必偃。」用十六字；漢劉向《說苑》：「夫上之化下，猶風靡草，東風則草靡而西，西風則草靡而東，在風所由，而草爲之靡。」已成三十二字，意義上都是相同。說來簡約與繁豐之美的差別，這兩件名蹟，比對之餘做如是觀。