

元人畫十六應真圖冊初探

李宜蓁

本院所藏〈元人畫十六應真圖冊〉的畫風和造型，與東京靜嘉堂文庫美術館所藏元代雪庵〈羅漢圖冊〉相似，顯示二者關係密切。不過，就筆墨而言，該冊對筆毫的掌控力不佳，亦乏造就筆墨各種變化的興趣，且欠缺對面部神情和動作細節的描繪，整體表現較顯粗疏。另一方面，不像雪庵〈羅漢圖冊〉為單幅單像，並附有富宗教意涵的題詩，該冊除第一幅外，各幅均為群像，未有題詩，主要著重於羅漢之間的互動，且添繪煮茶器等文人書齋常見物件，使圖像表現更具世俗趣味。

與雪庵〈羅漢圖冊〉有關

國立故宮博物院收藏一件〈元人畫十六應真圖冊〉（圖一，以下簡稱〈應真冊〉），該冊過去未有專文討論，僅刊載於《故宮書畫錄》和《故宮書畫圖錄》。在一九五六年出版的《故宮書畫錄》中，該冊僅列名於卷八的簡目中。根據該書編纂凡例，

此冊並非故宮「精品」，而被視之為「次等之件」。而二〇〇三年初版的《故宮書畫圖錄》第二十二冊，則詳述此冊開幅數、形式、材質、尺寸、技法、鈐印等相關資訊，並刊登該冊的黑白圖片。

該冊為絹本水墨淡設色，共九開九幅，除第一幅之外，各幅均以

人物群像的方式呈現。該冊雖名之為「十六應真」，羅漢總數實為十八。又，羅漢的面容多數如漢人一般，屬於羅漢畫中「世間相」一類。（註一）該冊並無任何題字或題跋，但第五幅鈐有「詹景鳳」、「東圖」二印，其餘各幅則鈐有「詹景鳳」、「東圖」、「天隱」三印。此三印屬明代



元 佚名 元人畫十六應真圖冊 絹本水墨淡設色 縱27.3，橫37.5公分 國立故宮博物院藏



中期書畫鑒藏家詹景鳳（一五二八—一六〇二）的收藏印，可知該冊曾為詹景鳳所藏。

該冊各羅漢的畫風和造型與東京靜嘉堂文庫美術館所藏，署名為元代高僧雪庵所作〈羅漢圖冊〉（圖二，以下簡稱〈羅漢冊〉）相似。雪庵〈羅漢冊〉為絹本水墨淡設色，共十九開十九幅，各幅繪一像，計十九像，旁有雪庵草書自題詩。（註二）雪庵（生卒年不詳）俗名李溥光，山西大同人，元世祖至元八年（一二七一）入京，擅長詩、書、

畫、音律，元末嗣頭陀教十一代宗師，獲賜圓通玄悟大師，成宗大德初授昭文館大學士、中奉大夫、掌管諸路頭陀教事。（註三）〈應真冊〉雖多為群像表現，但共有十二位羅漢的造型與〈羅漢冊〉雷同（圖三），顯示二者有密切關係。

粗疏化的筆墨風格

在元代水墨人物畫的範疇之中，雪庵〈羅漢冊〉為風格特殊之作。（註四）該冊以細筆和粗筆分別繪製身體和衣紋的風格，可歸屬自唐末五

代貫休、石恪所建立的水墨人物畫傳統。在此一傳統之中，此冊以減省墨線勾勒人物概貌的作法，承襲自南宋梁楷減筆體的傳統。不過，就衣紋而言，相較於梁楷，該冊並不強調以墨線再現物象的質感和量感，反而著重於墨線本身的型態和所圈圍出的幾何塊面，乃元代水墨人物畫的新趨勢。不過，墨線本身拖曳綿長的型態，以及墨色濃淡潤枯的恣肆變化，則為該冊不同於當代的表現。另外，第二、三、十、十二、十八像以C型墨線圈圍代表右膝的幾何塊面，是該冊獨有



第七幅



第八幅



第九幅



第四幅



第五幅



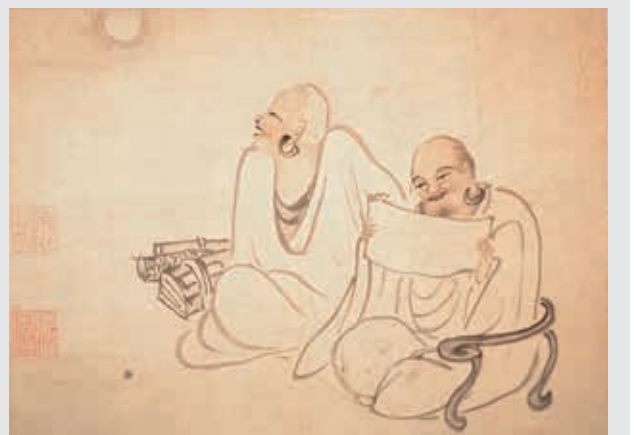
第六幅



第一幅



第二幅



第三幅

圖一 元 佚名 元人畫十六應真圖冊 絹本水墨淡設色 縱27.3，橫37.5公分 國立故宮博物院藏

的畫法。不僅如此，該冊偶有超出常態的即興筆觸，如第十四像肩部因使筆抖動而呈波折狀、第十五像右手衣袖因筆毫水份飽滿而形成墨暈、第十八像左肩以筆尖行筆勾勒但在轉折處略微按壓而出現墨暈。

〈應真冊〉的衣紋呈現如雪庵〈羅漢冊〉般的用筆特色，但二者仍有不同，顯示作者另有其人。在〈應真冊〉與〈羅漢冊〉相似的十二像上，以C型墨線勾勒右膝的作法不時出現，非但如此，即便在該冊所畫未見於〈羅漢冊〉的羅漢也有此種作法，如第三幅抬頭望明月的羅漢。不過，在〈應真冊〉與〈羅漢冊〉相似的十二像中，雖用筆相近，但墨色變化不大，且由線條本身表現所反映的筆毫掌控力亦不如〈羅漢冊〉。以第一幅倚靠憑几的羅漢為例，羅漢造型與〈羅漢冊〉第七像相似，但右大腿輪廓少了該像由起筆按壓的濃墨至收筆因墨盡而生的焦墨變化。（圖三、1）另外，第六幅的持卷羅漢右側墨線由肩走筆至臀，不時出現因使筆停滯而生的積墨或轉折，相反地，造

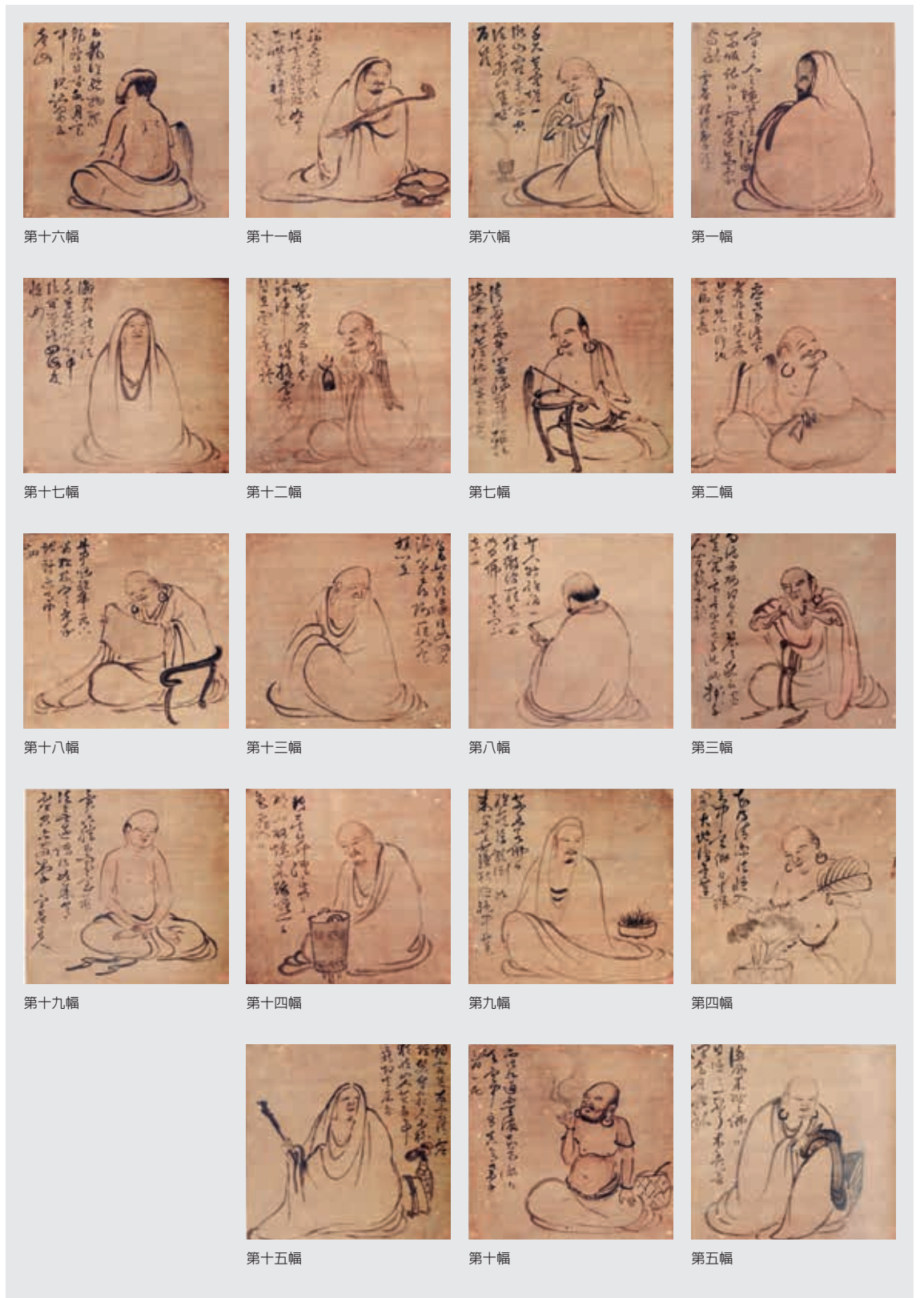
型與之相近的〈羅漢冊〉第八像的墨線儘管綿長拖曳，卻未予人運筆不順之感。（圖三、8）

另外，〈應真冊〉勾勒身體的墨線分佈雖與〈羅漢冊〉相近，卻未能如該冊般細膩地傳達面部神情或肢體動作。〈羅漢冊〉以不同形態的墨線描繪身體和衣紋，衣紋著重於線條型態和墨色變化，身體輪廓則著重於表現身體結構，其中面部輪廓更在表現結構之外傳達神情。以該冊第十三像為例，雙眼呈八字狀排列，雙眉之間因蹙眉而成的三條垂直皺紋，以及半圓弧下垂的唇線，寥寥幾筆即呈現出羅漢怒目斜睨的神情。相較之下，〈應真冊〉第七幅中與〈羅漢冊〉第十三像造型相仿的羅漢，其面容表現雖以更長的線條描繪右側顴骨，但因無蹙眉紋的表現，故怒氣之感大為降低。（圖三、9）類似疏略化的現象亦出現在肢體動作的描繪上，例如〈應真冊〉第三幅的持卷羅漢，此像造型雖與〈羅漢冊〉第十八像相近，但右手卻未如該像般描繪出食指和小指揚起的狀態。（圖三、3）

世俗化的圖像元素

雪庵〈羅漢冊〉的繪製主要參酌羅漢畫常見的圖像而來，但常加以改造，並藉題詩賦予不同的宗教意義。《大阿羅漢難提蜜多羅所說法住記》雖指出羅漢為不入涅槃、住世護法的佛弟子，稱其具神通力，然未對其外貌有具體描述，故羅漢除需被以僧侶的形象描繪之外，未受其它圖像規範所束縛。不過，隨著繪製歷史的綿長，以及其他信仰內涵的融入，中國也出現不少特定的圖像傳統，最明顯的例子就是一手持龍珠，一手托鉢或瓶，眼望空中飛龍的「降龍羅漢」，如東京國立博物館所藏〈十六羅漢圖〉第十五像。（註五）（圖四）〈羅漢冊〉第十像拇指和食指夾珠，頭略揚起的姿態，即來自於此一圖像傳統。不過，此像未畫出龍，羅漢視線目標也變成自龍珠升起的裊裊香煙。不僅如此，雪庵題詩完全未涉及降龍一事，反而藉「定中有真意」將此像導向禪定意涵，可見他並未視之為降龍羅漢。（註六）

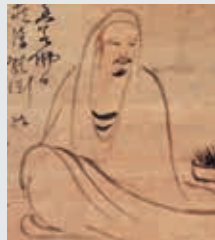
除了羅漢畫的圖像傳統之外，



圖二 元 雪庵 羅漢圖冊 絹本水墨淡設色 縱25.7，橫24.8公分 東京靜嘉堂文庫美術館藏
引自《靜嘉堂宋元圖鑑》，東京：靜嘉堂，2002，頁18-21。



第八幅



第九幅



第六幅



第十一幅

圖三-10

圖三-7



第四幅



第十九幅

圖三-4



第一幅

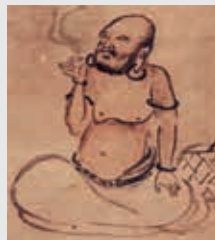


第七幅

圖三-1



第九幅



第十幅

圖三-11



第六幅

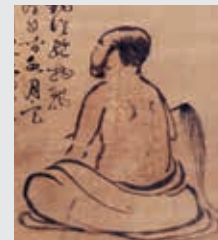


第八幅

圖三-8



第四幅

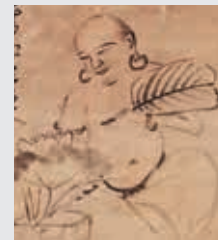


第十六幅

圖三-5



第二幅



第四幅

圖三-2



第九幅

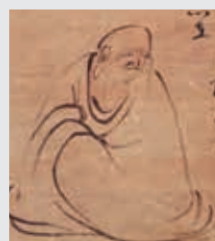


第一幅

圖三-12



第七幅

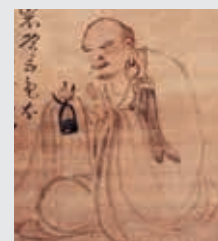


第十三幅

圖三-9



第五幅



第十二幅

圖三-6



第三幅



第十八幅

圖三-3

圖三 〈元人畫十六應真圖冊〉和雪庵〈羅漢圖冊〉相似的羅漢



圖五 南宋 梁楷 八高僧圖卷 局部 絹本設色 原尺寸縱26.6，橫62公分 上海博物館藏
引自《中華五千年文物集刊·宋畫篇三》，臺北：中華五千年文物集刊編輯委員會，1985，頁34。



圖六 南宋 傅牧谿 布袋圖 局部 紙本水墨 原尺寸縱77.1，橫30.9公分 京都國立博物館藏
圖版取自Awakenings: Zen Figure painting in Medieval Japan(New York: Japan Society
; New Haven: Yale University Press, 2007), p.93。



圖四 南宋 金大受 十六羅漢圖 第十五軸 絹本設色 縱111.6，橫50.2公分 東京國立博物館藏 圖版
引自《東アジアの仏たち》，奈良：奈良國立博物館，1996，頁163。



圖七 元 王振鵬 伯牙鼓琴圖 絹本墨筆 縱31.4，橫92公分 北京故宮博物院藏
引自《中國美術全集·繪畫編5·元代繪畫》，臺北：錦繡出版社，1989，頁82-83。

〈羅漢冊〉第一、二像也運用了禪宗人物畫的圖像元素。第一像以側身示人，渾圓的身軀裹縛於朱色袈裟和風帽之中，僅露出膚色黝黑、頰骨突出、鬚髮捲曲的面容，此一圖像表現來自「面壁達摩」的圖像傳統，如南宋梁楷，〈八高僧圖卷〉第一段。（圖五，上海博物館藏）該像的題詩寫道：「官官人之境，無種須南學」，是對達摩自天竺赴中國一事的呼應，可見雪庵確實視此像為達摩。第二像衣襟敞開，露出肥碩胸腹，斜倚一大布袋的形象，出自「布袋和尚」的圖像傳統，如南宋傅牧谿所作〈布袋圖〉。（圖六，京都國立博物館藏）不過，雪庵此像前方無布袋和尚用以擔負布袋的木杖，且耳戴大環有如梵僧，不符布袋和尚的漢僧身份，與布袋和尚的圖像略有歧出。儘管如此，題詩所寫「虛空盡灑界，都將此袈裟」，仍顯示雪庵對布袋和尚的布袋具收盡萬物空無表象的象徵意涵相當了解。（註七）

相較於此，〈應真冊〉的圖像不

只削弱宗教性，還將之導向世俗化的表現。〈羅漢冊〉第十像的造型可見於〈應真冊〉第九幅，手勢不變，但並未畫出龍珠，羅漢頭部也未揚起，眼神亦呈平視望向遠方的狀態，全然刪去足以代表降龍羅漢的圖像元素。（圖三·11）同幅另一位羅漢的造型近似〈羅漢冊〉第一像，但未披風帽，亦無捲曲毛髮，而是一頭白髮，且袈裟亦非朱色，顯然被改造成一名尋常的年長僧侶。（圖三·12）此外該冊還在羅漢周遭添繪如煮茶器、書卷、琴等文人書齋常見物件，彷彿將元明之際僧侶私下有如文人的生活搬演至畫面。其中，第八幅在與〈羅漢冊〉第九像相近的羅漢前側（圖三·10），添繪一名低首彈琴的羅漢，令人聯想到元代王振鵬〈伯牙鼓琴圖〉（圖七，北京故宮博物院藏），似乎也暗示著僧侶之間以琴相會有如文人一般的知音情誼。

不同於〈羅漢圖冊〉的流傳脈絡
從畫風來看，〈應真冊〉應是

對〈羅漢冊〉的仿作，或與之據同一母本而成。就整體的筆墨品質而言，〈應真冊〉的作者雖近似於〈羅漢冊〉，卻顯得較為粗疏。在衣紋部份，〈應真冊〉對筆毫的掌控力不佳，亦缺乏造就筆墨各種變化的興趣。在勾勒身體的墨線部份，該冊則缺乏〈羅漢冊〉對面部神情和動作細節的描繪。儘管如此，該冊卻較〈羅漢冊〉更重視對物件細部的處理，以第六幅持卷羅漢為例，該像造型雖近似於〈羅漢冊〉第八像，卻呈現了〈羅漢冊〉未見的手卷包首的織錦紋路。（圖三·8）

從圖像來看，〈應真冊〉與〈羅漢冊〉雖皆為冊頁形制，卻提供了不同的觀看方式。當觀者翻閱〈羅漢冊〉時，每頁只見一羅漢，各羅漢的長相和神情不同，甚至種族和年齡也有別。不僅如此，姿態和手勢還隨服飾打扮和手中持物而有各種細微的動作變化。又，雪庵題詩除了對各像形貌和動作進行描述之外，也常據此引申出其他義理，引導觀者作更深層

104.3.31-
105.2.28

陳列室 Gallery
303



國立故宮博物院
NATIONAL PALACE MUSEUM

11143台北市士林區至善路二段221號 | Tel: +886-2-2881-2021
No. 221, Sec. 2, Zhishan Rd., Shilin Dist., Taipei City 11143, Taiwan (R.O.C.)



皇帝的鏡子

清宮鏡鑑文化與典藏
REFLECTIONS OF
THE EMPEROR:
The Collection and Culture
of Mirrors at the Qing Court



註釋

1. 在故宮於一九九〇年舉辦的羅漢畫展覽中，依據羅漢形貌將羅漢畫分成三大類，即形貌與漢地高僧相似的「世間相」、胡貌梵相的「出世間相」、圖像固定，可依手中持物辨識身分的「藏密羅漢像」，相關討論參見李玉珉執行編輯，《羅漢畫》臺北：國立故宮博物院，一九九〇，頁四一五。
2. 關於該冊完整圖版和簡介，參見靜嘉堂編，《靜嘉堂宋元圖鑑》，東京：靜嘉堂，二〇〇二，頁一八一—二、頁一一九—一二〇。
3. 關於雪庵生平，參見張光寶，《元代山西兩學士生平及書畫》，《故宮學術季刊》第四卷第三期，一九八七，頁一一三。
4. 關於雪庵《羅漢圖冊》畫風的討論，參見：戶田禎祐，《元代道釋畫的諸問題》，收入鈴木敬、町田甲一，《中國文化叢書·七·藝術》，東京：株式會

社大修館書店，一九七二，頁一〇五—二〇七；戶田禎祐，圖版說明，收入川上涇、戶田禎祐、海老根聰郎，《水墨美術大系·第四卷·梁楷·因陀羅》，東京：株式會社講堂社，一九七五，頁一五五；海老根聰郎，《道釋人物畫》，收入海老根聰郎、西岡康宏主編，《世界美術大全集·東洋編·第七卷·元》，東京：小學館，二〇〇〇，頁一七六；海老根聰郎，圖版說明，收入《世界美術大全集·東洋編·第七卷·元》，頁三九八。

5. 陳清香，《降龍伏虎羅漢圖像源流考》，《佛教與中國文化國際學術會議論文集》，上輯，臺北：國立中央圖書館，一九九四，頁一〇一—一二三。
6. 雪庵《羅漢圖冊》第十像題詩的釋文為：「露如通靈液。花易微諸天。定中有真意。舉手看一凡」。靜嘉堂文庫美術館並未出版雪庵《羅漢圖冊》各幅題詩的釋文，此一釋文內容乃筆者參考草書字典，並賴諸學友協助校對而成，謹此致謝，然若有誤，皆屬本人之責。
7. 雪庵《羅漢圖冊》第一像的釋文為：「官宦人之境，無種須南學。飯依日之露，遙集象與龍。雪菴釋淨光拜題。」；第二像的釋文為：「虛空盡邊界，都將此袈裟。迴首梵心得，諸天風不長。」
8. 該冊所附各題跋的內容，目前尚未全部刊載，僅散見於以下諸文之中：龍精一，《元人雪庵の羅漢図に就て》，《國華》第三十三期，一九一八，頁二五三—二五六；海老根聰郎等編，《元代道釋人物畫》，東京：東京國立博物館，一九八三，頁六三—六四。
9. 詹景鳳，《詹氏性理小辨》，收入《四庫全書存目叢書》，第一一二集，臺南縣：莊嚴文化，一九九五，頁五七四—五七五。

的宗教思考。相較於此，《應真冊》並無題詩，且常缺乏《羅漢冊》出現的動作細節，而是藉由添繪物件和羅漢，造成羅漢和物件、羅漢和羅漢之間更直接的互動，讓觀者據此產生相關的情節想像。

不同的觀看方式也造成二冊在明代不同的情境中流傳。雪庵《羅漢冊》除附有元代禪僧雪林的題字之

外，還有日本黃檗宗始祖隱元隆琦（一五九二—一六七三）所書「國寶」二字，以及活躍於十七世紀後半的獨立性易、木庵性瑄、即非如一、高泉性澈等日本黃檗宗高僧的題字或跋。（註八）從高泉的題跋可知，此冊是在明崇禎十四年（一六四一）被杭州出身的僧侶逸然性融攜往日本，並向隱元諸人請題，且常將之「隨身

供養」。相較於此，《應真冊》的圖像充滿世俗趣味，儘管筆墨品質略顯粗疏，但可溯至梁楷風格，兼以冊頁的裝裱形制，無怪乎會成為崇馬夏浙派，尚冊不尚卷的詹景鳳所藏。（註九）

作者為國立臺灣大學藝術史研究所碩士