

僧俗共塑的李公麟傳人—— 丁雲鵬及其〈白描應真圖〉

■ 余玉琦

晚明丁雲鵬（1547-1628 以後）的〈白描應真圖〉構圖大部分取自南宋梵隆〈十六應真圖〉，然而有別於一般認知丁雲鵬晚期的粗筆濃墨風格作品，〈白描應真圖〉可說是以新的線描觀念與技法，詮釋宋代李公麟（1049-1106）式羅漢畫圖樣的後續嘗試。回顧丁雲鵬當時之所以能獲得龍眠再世的美名，亦與佛教高僧重視圖像傳法，以鞏固宗教典律之交際手段甚為有關。



丁雲鵬的羅漢畫相關研究與風格轉變問題

丁雲鵬，字南羽，號聖華居士，安徽休寧人，出生於嘉靖二十六年（1547），至崇禎元年（1628）尚在，父親丁瓚行醫，亦好書畫；丁雲鵬曾拜詹景鳳（1532-1602）為師，並與董其昌（1555-1636）、陳繼儒（1558-1639）等人交遊，擅詩畫並潛心佛教修行。早期丁雲鵬相關研究的展開，來自探討晚明人物畫復興問題，切入點之一為傳統畫論的既有認識：人物畫發展自宋代以後衰落，直到晚明，出現了北崔（崔子忠，1595-1644）南陳（陳洪綬，1598-1652）的復古，才有新的局面。因此，了解崔子忠與陳洪綬之前的人物畫發展狀況便顯得重要，丁雲鵬因而成了受矚目的畫家。

高居翰（James Cahill, 1926-2014）在1980年代的《山外山——晚明繪畫（1570～1644）》藉由清代方薰（1736-1801）對崔陳二人的檢討，認為年長於崔陳二人的丁雲鵬實際上更早地進行了人物畫的復古思考。作為替晚明人物畫打開新局的前輩，丁雲鵬畫作多見佛教題材，背景山水有明顯的吳派謹致風格。不過，即使畫的是佛教題材，丁雲鵬的作品也不太像賦予嚴格圖像學定義的佛教圖像——高居翰認為這樣更有益於刺激佛像畫發展新變化。不過，高居翰最後給予丁雲鵬的定位卻是偏向負面的，他引用 Sewell Oertling 的研究，歸咎丁雲鵬後來受到南京贊助人交遊圈中公安派心學追求「奇」的影響，改變了原本繼承自吳派的清麗細膩畫法，轉變為不和諧的堅硬粗短用筆，人物表現上也因為復古貫休（832-912）式羅漢而變得陰沈嚴肅，整體失去了墨色的明暗層次，只剩下濃墨線條。¹

丁雲鵬在1590年左右的畫風轉變是頗受注意的現象，西上實在1990年代的研究也從這個問題切入，並且提出丁雲鵬受到詹景鳳的古畫觀影響，以及透過其收藏與人脈相關資源，得以掌握多種人物畫線描畫法。西上實相當具體地從衣褶線描風格來說明畫風轉變代表丁雲鵬的復古觀念變化，歸納他早期通過錢選（1235-1305）掌握李公麟所承繼之唐宋古樣的白描法，到了1590年代以後則捨棄了巧緻線描，傾向貫休式的古樸畫風。

與高居翰最大不同的是，西上實對丁雲鵬的畫風轉變給出了高度好評，除了分析丁雲鵬後期作品裡粗筆濃墨的衣褶表現與浙派有關，甚至認為丁雲鵬是有意取徑浙派，才能幫助他消化並表現來自貫休的古樸新作風。因此丁雲鵬的重要性除了比崔子忠、陳洪綬早了半世紀追求古拙，還包括了身處在吳派、浙派人物畫發展停頓期，卻能融會當代畫風並進行復古的創作；且若從線描效果的運用變化幅度觀之，之後的崔陳二人亦是遠小於丁雲鵬的。丁雲鵬從線描風格打開了道釋人物畫的新頁，也代表了晚明人物畫的新進程。²

丁雲鵬一方面畫了很多羅漢畫，一方面後期創作顯示了追求貫休羅漢樣的復古意圖，便引起了關心佛教羅漢畫發展的學者注意。李玉珉嘗試從晚明高僧有圖像傳教的需求、進而選擇提倡貫休畫樣的角度，解釋與高僧關係密切的丁雲鵬因而受影響，改變畫風繪製貫休羅漢樣。³ Richard Kent 則更關注丁雲鵬將居士與女性供養人形象加入羅漢圖裡的創新性，並重視丁雲鵬的居士身分，藉此說明促進羅漢畫產生變化與盛行的動力，正是來自明末成為佛教活動主力的居士信仰。⁴



圖1 明 約1580年繪成 丁雲鵬 五相觀音圖 卷 納爾遜·阿特金斯藝術博物館 (The Nelson-Atkins Museum) 藏 取自Scott, Deborah Emont. ed. *The Nelson-Atkins Museum of Art: A Handbook of the Collection* (7th ed.). Kansas City, MO: Nelson-Atkins Museum of Art, 2008, 363, fig. 245.



圖2 明 1580 丁雲鵬 白描羅漢圖 卷 局部 普林斯頓大學藝術博物館 (Princeton University Art Museum) 藏 取自K. Kent, Richard. "Ding Yunpeng's *Baimiao Lohans*: A Reflection of Late Ming Lay Buddhism." *Record of the Princeton University Art Museum* 63 (2004): 62-89.

丁雲鵬的佛教人物繪畫研究自關心圖像學、風格分類的視野，近年逐漸轉向連接社會脈絡之贊助者相關議題，西上實探討京都國立博物館收藏的丁雲鵬與盛茂燁合筆的〈五百羅漢圖〉繪製因由，重建丁雲鵬與明末高僧紫柏真可（1543-1603）、丹陽士人賀學仁（約活動於十六世紀後期至十七世紀前期）一族的往來關係，嘗試還原這套羅漢畫的製作脈絡。尤其透過比對《嘉興藏》刻本中的紫柏大師像、相關文集肖像畫，嘗試探討〈五百羅漢圖〉中若干人物具有肖像性，或與《嘉興藏》刊刻參與者、贊助者有關聯，也可說是討論丁雲鵬與《嘉興藏》關係的新研究。⁵

回到關於畫風轉變的問題，西上實從丁雲鵬因師從詹景鳳，畫風受其收藏與畫史知識整理影響的角度，尤其自文獻以及與詹景鳳有關之通行類書圖像，比對並推論丁雲鵬掌握的線描類型，乃欲從唐宋線描著手進行復古，特別是藉由李公麟線描風格作為追索過程，而後選擇了貫休畫風；李玉珉則注意丁雲鵬是因為高僧影響而改畫貫休羅漢樣。近年亦有林麗江與沈歆等研究從版畫的視角，指出丁雲鵬晚年的特異畫風成因，乃與其參與設計版刻畫稿有關。⁶

目前看待丁雲鵬的風格變化過程，較像是一種由工緻轉向粗墨線描的概念，是否丁



雲鵬自 1590 年代後發展了貫休式的濃墨粗筆畫風，就不再創作李公麟式的工緻細筆？而所謂的復古，在繪畫史學術討論脈絡中一時亦被聚焦在貫休式風格的古拙風格上，以助銜接其後崔子忠和陳洪綬的發展。故本文欲藉國立故宮博物院收藏的一卷〈白描應真圖〉，回應前行學者，增補丁雲鵬的畫風變化討論。其次，亦從高僧交際圈的脈絡，探討丁雲鵬以李公麟再世為名的佛畫復興現象。

丁雲鵬〈白描應真圖〉與梵隆〈十六應真圖〉

目前丁雲鵬傳世可見的紀年早期畫作，大約在其三十歲左右（1570 年代），而學者多依據其畫風，將 1590 年作為丁雲鵬的作品風格分期的大致節點，以此區分為前、後期。經過學者特別討論的丁雲鵬前期佛教繪畫代表作，分別有〈五相觀音圖〉卷（圖 1），以及〈白描羅漢圖〉卷。（圖 2）高居翰根據〈五相觀音圖〉卷上的董其昌題跋，認為這件作品是在 1579 至 1580 年所作，此時丁雲鵬正住在松江的顧正心家中，當時他可能被延攬為顧正心作畫。高居翰認為此卷的山水表現屬於吳派風格，畫中人物如觀音、天王線描

雖都透露著古意，但在樣式上看不出遵照什麼格套。這件作品讓高居翰想到李公麟式線描一類的古典模範，不過他並未就此詳論，而更關心畫面構圖並不像一般正統的佛教繪畫，因而強調此新意反而更具有提振佛像畫的潛力。比起看待丁雲鵬後期表現的負面評價，高居翰顯然更欣賞丁雲鵬前期看似具有新意的構圖與畫風。

另一件〈白描羅漢圖〉卷則是受到 Richard Kent 的關注，他認為這件長卷對丁雲鵬個人的繪畫發展與中國晚期羅漢畫的意義非凡，首先卷首所繪大象，是丁雲鵬畫象紀年作品當中最早的，也可視為丁雲鵬創作掃象圖的前身。第二則是卷末描繪了一位捧著一疊應是佛教經典印刷品的供養人，其身著文士裝扮，除了代表此卷是與居士有關而受委託所作的作品，同時也可能反映著丁雲鵬自己希望擁有的形象。Richard Kent 在他的研究中為丁雲鵬的社會身分提出了不同的解釋，他將丁雲鵬時常住在廟宇的記載，解讀為丁氏可能一開始因為家學背景也想追求科舉功名，卻不得志，所以在長期遊歷、飄零寓居中展開個人身分認同的追尋，他透過繪畫能力換取寄宿，投入佛教信仰，選擇成為居士，繪畫也成為他賴以維生之行業。⁷

不過，Freer Gallery of Art 所藏一件傳稱為南宋禪僧梵隆的〈十六應真圖〉（圖 3，以下簡稱梵隆卷）以及現藏國立故宮博物院的丁雲鵬〈白描應真圖〉（圖 4），則可幫助我們再多思考丁雲鵬創作風格轉變的意義。梵隆卷為白描風格，高居翰雖也在另外的著作中談論過這一長卷，將之視為李公麟白描風格的南宋追隨者之一，但並未注意到它和丁雲鵬密切的關係。⁸事實上，丁雲鵬所繪〈白

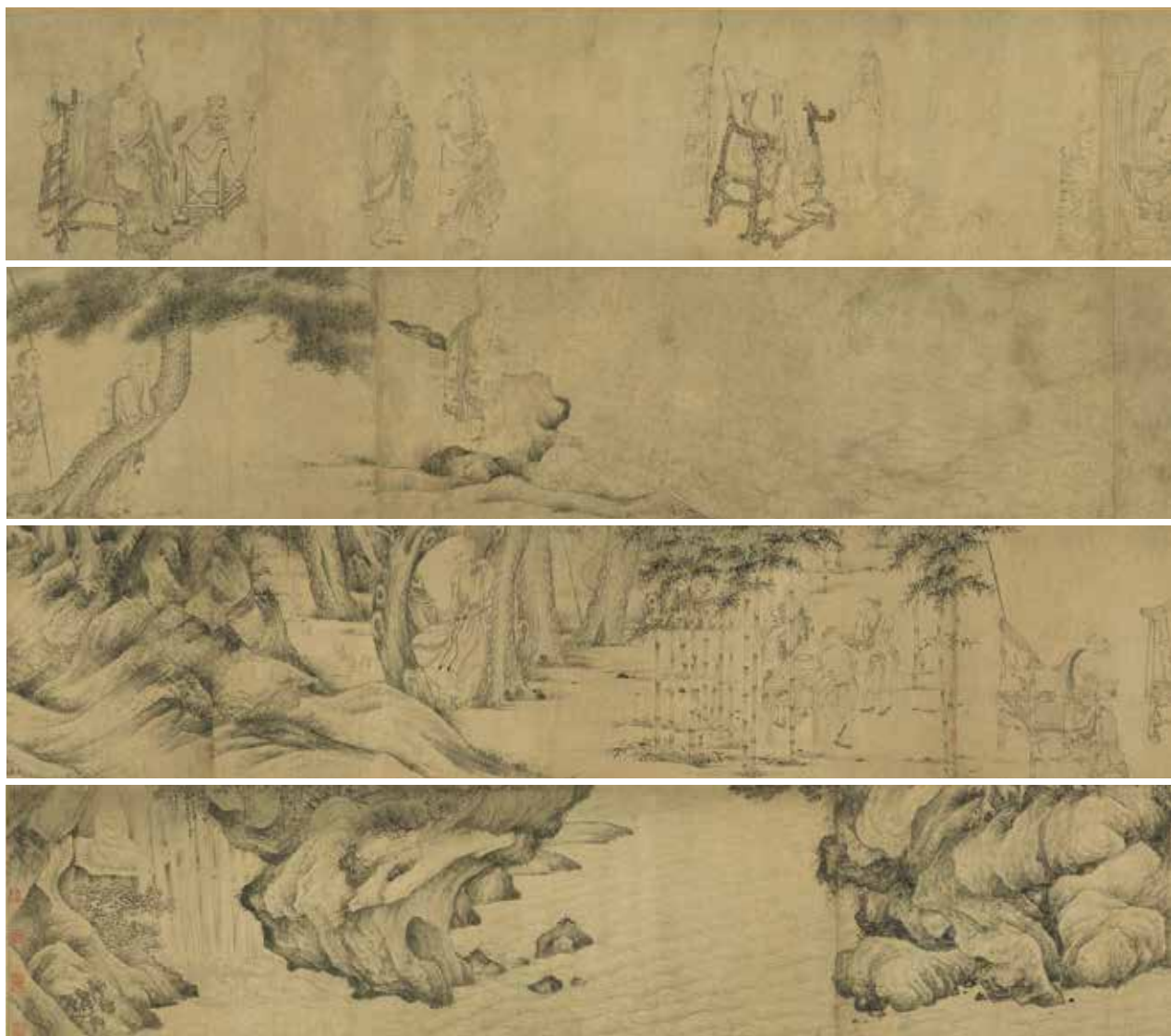


圖3 | 南宋 梵隆 十六應真圖 © Freer Gallery of Art

描應真圖〉的人物形象與組合，與梵隆卷相似度極高，加上地緣與人脈，要說丁雲鵬直接臨摹過此卷亦不奇怪。梵隆卷上的跋可上溯元代中峰明本（1263-1325），晚至董其昌（1555-1636）；董跋「天啟三年（1623）歲在癸亥又十月朔，觀於武丘舟次。」武丘即虎丘，亦可知梵隆卷在明末正流傳於江南地區。

丁雲鵬的〈白描應真圖〉可見人物造型與群組構圖大量取自梵隆卷，但並非是亦步

亦趨、全面忠實追仿的摹本。事實上丁雲鵬不只增加新的元素，也做了構圖重整，尤其顯現於串聯原本各自獨立、不同段落之人物圖像形成新群組的表現上，也可見他積極運用新紋樣填充物像，並更有意識地以線描組織、表達諸物像造型。例如〈白描應真圖〉調整合併了梵隆卷上原無關聯的兩組羅漢座成為一組，並改動人物順序，重新製造人物的互動關係，將原本不同段落的人物形象串



連起來，形成新的組合。（圖5）又如梵隆卷後半自成一段的倚樹羅漢，在丁雲鵬的畫上則刪減了大面積石堆，讓倚樹羅漢直接面對從卷末走入羅漢世界的士人居士隊伍，並且，士人居士身邊一位羅漢所伸出的手指，此時又形成指向倚樹羅漢的新互動意義。（圖6）

〈白描應真圖〉卷末尾聲，終止在羅漢與士人居士從樹石後走出的圖像，但梵隆卷之卷末尚有一段山水景觀，以及最後一段

被水與山谷環繞的羅漢段落未被丁雲鵬採用。

（圖7）有趣的是，被水與山谷環繞的羅漢這一段特殊構圖，可以在丁雲鵬的〈五相觀音圖〉卷找到，也就是丁雲鵬應該早在1580年代就見過類似的羅漢卷構圖，並將之轉化為最末端普陀山觀音的圖像。（圖8）原本被高居翰認為最具有原創性的〈五相觀音圖〉卷末的普陀山觀音，因此實與梵隆卷有點關聯，而丁雲鵬在人物表情上則改變了不同的氣質，



圖4 | 明 丁雲鵬 白描應真圖 國立故宮博物院藏





圖5 | (上)南宋梵隆〈十六應真圖〉局部，© Freer Gallery of Art；(下)明丁雲鵬〈白描應真圖〉局部，國立故宮博物院藏。



圖6 | (上)南宋梵隆〈十六應真圖〉局部，© Freer Gallery of Art；(下)明丁雲鵬〈白描應真圖〉局部，國立故宮博物院藏。



圖7 | 南宋梵隆〈十六應真圖〉卷末局部 © Freer Gallery of Art



圖8 | (左)南宋梵隆〈十六應真圖〉卷末局部，© Freer Gallery of Art；(右)明丁雲鵬〈五相觀音圖〉卷末局部，納爾遜·阿特金斯藝術博物館藏，取自Scott, Deborah Emont. ed. *The Nelson-Atkins Museum of Art: A Handbook of the Collection* (7th ed.), 363, fig. 245.

讓原本神性的觀音，彷彿有了世俗的情緒。另外也值得一提的是，Richard Kent 雖然也引用梵隆卷的局部作為後世理解李公麟式白描羅漢畫風的依據，但可能也沒有特別注意到此作與國立故宮博物院所收藏之丁雲鵬〈白描應真圖〉的關係，而直接認為羅漢畫中有居士參與是丁雲鵬的創舉，事實上，在梵隆卷就已出現士人居士與女性信徒入畫參拜的圖像。然而經過丁雲鵬的改造，連結了各段的畫面關係，士人裝扮居士者，更被加強他們將走進羅漢世界，要參與整卷羅漢活動的效果。

比較梵隆卷與丁雲鵬〈白描應真圖〉，除了顯而易見的構圖組合變化，其中擴增平面化紋樣與加強物象結構之線描互動最值得注意。〈白描應真圖〉部分可見選擇留白不

畫紋樣而增加衣摺線描數量，釐清並加強表現身體結構的作法（圖9），也有在梵隆卷物像上本無裝飾的部位多加上了新的花紋。（圖10）整卷紋樣處，幾乎很少遵從照畫梵隆卷的原本古樣，且甚多逕自改填入丁雲鵬自己搭配的花紋。此外，再比較兩卷人物身上衣褶、女性供養人腳下的地毯畫法，以及屏風後與雲龍交界處，可知丁雲鵬除了未視古代紋樣為摹寫紀錄的重點，他更在乎以線條界定畫面中每個圖像的結構具體範圍，不容曖昧。（圖11）丁雲鵬在此所作更動的意義是什麼？他是能力不逮、抑或是別有考量？

我們可以在丁雲鵬 1580 年代的羅漢卷上看見他學習自宋元佛畫畫稿一類細緻紋樣的描繪能力（圖12），以筆觸粗細輕重表現皮甲編織的凹凸組織感；而〈白描應真圖〉卷



圖9 | (左)南宋梵隆〈十六應真圖〉局部，© Freer Gallery of Art；(右)明丁雲鵬〈白描應真圖〉局部，國立故宮博物院藏。



圖10 | (左)南宋梵隆〈十六應真圖〉局部，© Freer Gallery of Art；(右)明丁雲鵬〈白描應真圖〉局部，國立故宮博物院藏。



圖 11 | (左)南宋梵隆〈十六應真圖〉局部，© Freer Gallery of Art；(右)明丁雲鵬〈白描應真圖〉局部，國立故宮博物院藏。

首新增的天王（梵隆卷未見），其甲冑紋樣則是由扇型線條排組為鱗狀填充而成，相顯之下更為平面圖案化。丁雲鵬本有能力處理更高古的紋飾表現，但他在〈白描應真圖〉選擇了平面圖案代替，並且更追求以清晰線條界定、組成身體結構的效果，這兩個現象與當時版畫表現觀念關係密切。在此以畫稿出自丁雲鵬之手而聞名的出版品《養正圖解》插圖為例，即可見到以幾種基本元素排列組合，擴充出線性紋樣的填充裝飾概念（圖 13），以及透過清楚交接的線條表達布料下肢體彎曲的姿勢與形狀。（圖 14）

雖然我們仍難憑空論斷，提供畫稿的畫家與雕版刻工，雙方究竟經歷過哪些調整與妥協的細節，才能出現最後印刷品上的線描效果，一般也總會覺得因為工具與技術的差異，繪畫比版畫應更能表現較好的線條品質，所以比較關心畫家如何影響刻工。⁹而論版畫的經驗如何影響丁雲鵬，除了較關注丁雲鵬後期筆墨粗重的方折用筆猶如刻刀的表現外，亦值得注意版畫構圖中刻意以線條組織、分隔平面不同區塊的技巧與觀念，在多次提供雕版畫稿的工作中，啟發了丁雲鵬的繪畫創作。他甚至也從中發展了新的線描效果，如〈白描應真圖〉的物象線描一側往往加上一段淡墨烘托，使得物象在紙上呈現宛若浮雕的視覺特效，此特徵在丁雲鵬另一件作於 1596 年的〈應真雲臺〉畫卷上亦可見到（圖 15），並持續於 1613 年以後的羅漢畫作品上，淡墨的部分甚至更加緊密貼合濃墨線描，脫離了原本表達物體表面明暗的意義（故可推測〈白描應真圖〉製作時間可能也在 1596 至 1613 年這段時間左右）。除了考慮丁雲鵬前期汲取李公麟白描風格而於後期轉至貫休的

粗筆線描風格此一單線發展邏輯外，〈白描應真圖〉提供我們認識他在後期如何從當代不同媒材的視覺表現技法與經驗，嘗試再詮釋李公麟式白描作品的一個案例。

龍眠再來丁雲鵬

丁雲鵬畫羅漢畫卷的特色，於 Richard Kent 的研究中已多有論述，尤其針對畫面中的士人形象，欲連結丁雲鵬個人的身分認同心理，認為羅漢畫之所以描繪世俗居士，與畫家自我投射卷中士人形象有關。時人對丁雲鵬的畫藝和作品，除了眾所周知董其昌對丁雲鵬的評論最為知名，其他人以「大師畫風再現」作為讚譽的修辭也很常見，同時期的名士例如婁堅（1567-1631）便以比擬吳道子、李公麟的畫技稱讚丁雲鵬的佛像畫與羅漢畫作品，而其聯想依據，主要來自畫論中人物畫線描風格的認識。¹⁰另一方面，同時期佛教圈高僧與修行者對丁雲鵬畫藝的讚美紀錄，直稱指涉畫家個人猶如「龍眠再世／龍眠再來」的說法，也值得留意。例如晚明高僧紫柏真可於萬曆十九年（1591）年初曾受他人之託，讓當時寄寓在其寺院的丁雲鵬，替來者所攜之經書配繪佛像，來者尤其針對丁雲鵬求畫，真可亦作跋紀錄此事：

魏塘光德菴如谷東公，臨終之夕，以手寫此經授其徒某……於墨香庵向余言涕俱出口：「此先師命也，某聞鄒山丁氏南羽者龍眠再來也，不揣暗短，欲仗慈光乞一佛影，並此施行，不知可否？」嗚呼。東公臨死而不忘法。其徒後能銜命持骨石。不遠數千里還自清涼。有子如此。死者何憾焉。余哀其誠，命丁生成禪之。¹¹

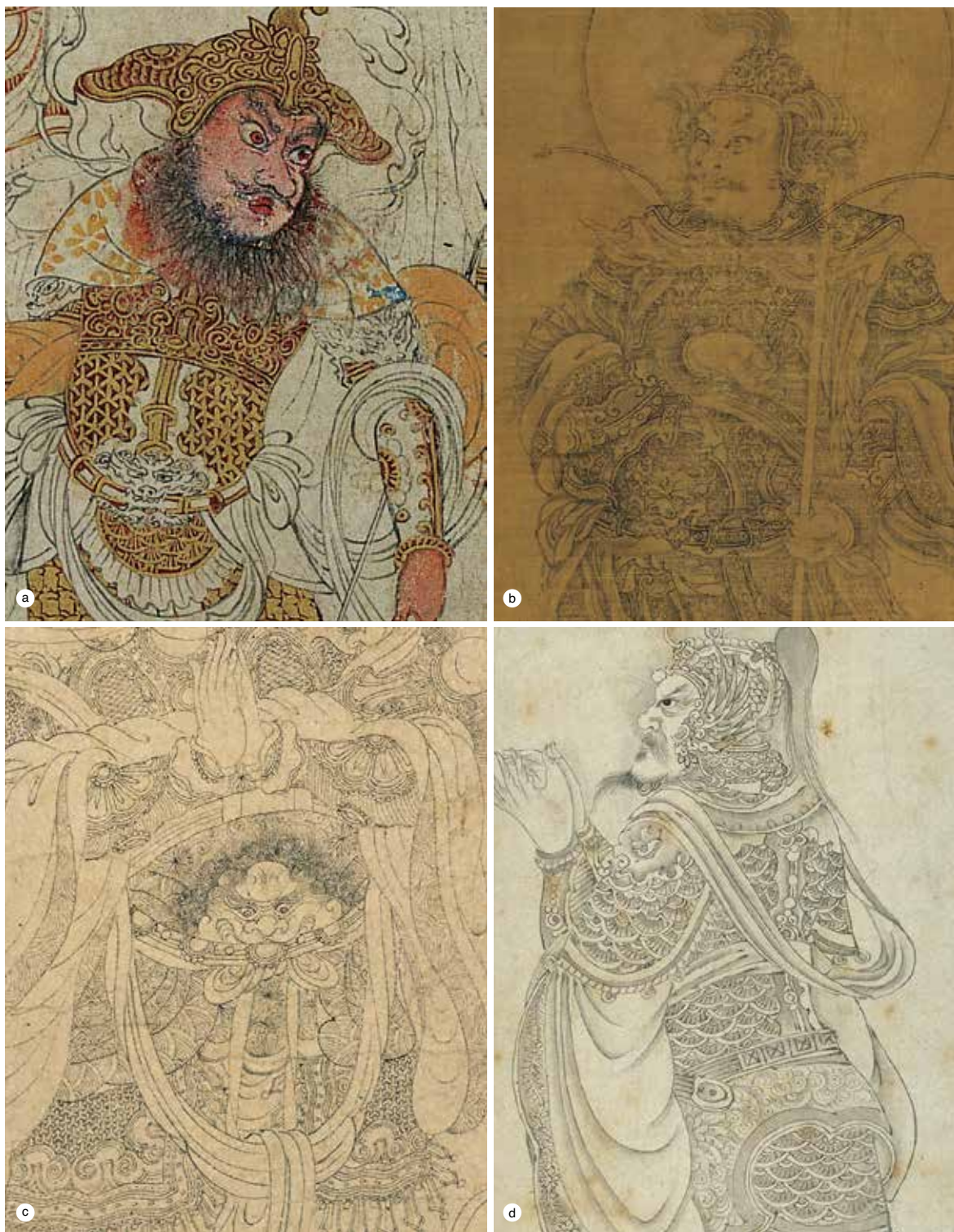


圖 12 a.大理國張勝溫《梵像》卷局部，國立故宮博物院藏；b.元佚名《提婆王圖》軸局部，© Freer Gallery of Art；c.明1580年丁雲鵬《白描羅漢圖》卷局部，普林斯頓大學藝術博物館藏，取自K. Kent, Richard. "Ding Yunpeng's Baimiao Lohans: A Reflection of Late Ming Lay Buddhism." 62-89；d.明丁雲鵬《白描應真圖》局部，國立故宮博物院藏。



圖 13 明 焦竑撰 丁雲鵬繪圖 《養正圖解》 明萬曆22年(1594)吳懷讓刊本 國家圖書館提供(典藏號:301 05654)
 a.〈廷理執法〉局部,頁25a;b.〈廷理執法〉局部,頁25a;c.〈政術論下〉局部,頁49a;d.〈愛惜郎官〉局部,頁69a;
 e.〈煮藥燃鬚〉局部,頁101a。



圖 14 a.南宋梵隆〈十六應真圖〉局部，© Freer Gallery of Art；b.明丁雲鵬〈白描應真圖〉局部，國立故宮博物院藏；c.明焦竑撰、丁雲鵬繪圖《養正圖解》〈遣散宮人〉局部，頁109a，國家圖書館提供（典藏號：301 05654）。



圖 15 a.明丁雲鵬〈白描應真圖〉局部，國立故宮博物院藏；b.明丁雲鵬1596年〈應真雲臺〉局部，國立故宮博物院藏；c.明丁雲鵬1613年〈畫應真像〉局部，國立故宮博物院藏。

受慎重看待為李公麟再世而被求畫的丁雲鵬，對佛教人士而言，他的畫作彷彿因為他的身分，而和一般的佛畫師有了不同。其次，「龍眠」是李公麟看待自己作為佛教居士身分的自號，對佛教界的人而言，這樣稱呼丁雲鵬自然帶有另一層指涉畫家在佛教圈中特殊地位的意義。

晚明高僧以護法為目的，委託特定的畫家如丁雲鵬繪製佛教繪畫，期許「圖而供養之」，希望圖像也能夠發揮力量，例如與前述事件同年間，紫柏真可曾手書法華、楞嚴經後，認為供奉的龕上「當繪八部真形，籍

其威神，以御不祥，使護持二經。」於是「屬郭山丁生雲鵬臨摹，登龕布置」丁雲鵬受命臨摹變相圖，做為經龕的圖像，滿足了紫柏真可希望佛法「如月在秋水，不假言語，使見者，各各顯了不惑」，並讓來者透過觀察八部形象，照其惡念起處，「使一切染習之銅頓鎔無跡」。¹²而紫柏真可的幾次委託，多是「命屬丁生」這類看似相對上位的交代用語，除了作為輩分較高的修行導師，或也和提供丁雲鵬寄宿有關。丁雲鵬雖常在畫上自題聖華居士，但綜觀真可文集中多稱之丁生，反而未以居士相稱。

然而，丁雲鵬因為真可對其畫藝的肯定，在高僧交際圈中大受好評，一方面藉由真可的引介，幫助丁雲鵬追求進一步的佛法修行，一方面因為以圖供養的能力受到青睞，也有五台山高僧親自遠道前來向丁雲鵬求畫。¹³此外，當高僧需要與皇族政要等人來往，丁雲鵬繪製的佛畫便是特別的禮物。例如紫柏真可曾請丁雲鵬繪〈跋陀羅尊者道影〉，贈送給出資幫助重建楞嚴寺的士人居士、吏部尚書陸光祖；¹⁴協助真可並於其後主持《嘉興藏》刊刻發行的弟子密藏道開，則以丁雲鵬繪製的〈觀音大士像〉進呈皇太后。¹⁵此外，丁雲鵬自己亦曾繪製三國吳高僧康僧會的畫像，託人轉贈給當時受政治迫害而被放逐到廣東的高僧憨山德清（1546-1623）。¹⁶

而丁雲鵬特被賦予「龍眠再來」的美名，透過前述受到高僧「加持」的關係，便不難理解更立體的因緣：丁雲鵬希望透過居士的形象定位自我，他在早期操持使人聯想到李公麟的白描人物畫風格描繪羅漢畫卷，並配合高僧的需求提供作品；受高僧認可的丁雲鵬畫作，除了畫家本身虔誠修行，以及作品上仿若大師重生才可見到的高超技藝之附加價值，其針對特定人物的傳法用途，因而更會比一般職業畫家（坊）的作品更具有護法與傳法效果，有利於高僧與菁英「護法者（贊助者）」締結彼此的認同關係。李公麟傳人名聲的塑造，既有一般對人物畫的最高讚譽意涵，也同時突顯丁雲鵬就像《宣和畫譜》中所記載的，尤工人物畫的龍眠居士「非若世俗畫工，混為一律」。

回顧宋、元畫史論著如《宣和畫譜》、《畫繼》、《圖繪寶鑑》等，未曾發現李公麟畫羅漢的記載。明代以前的羅漢畫，亦主要以

貫休為典範，李公麟的羅漢畫，較早乃見於南宋紀錄，但並不突出。¹⁷然而，在明晚期以後的畫錄中，李公麟作渡水羅漢、羅漢圖卷、十六應真、十八阿羅漢、五百應真等等記載則如雨後春筍般出現，尤其晚明應十分流行像梵隆卷那樣的「李公麟式白描羅漢畫」，¹⁸此後畫論、文集甚或不少佚名羅漢畫卷之引首題跋，除了託名李公麟，還多見到「龍眠再世」的評價，有的甚至已超越風格鑑別的意義，彷彿成為一個評論羅漢畫卷的特定修辭格套，此後續流行的現象，應與被佛教界人士多次稱許為龍眠再世的丁雲鵬所形塑的名聲有關。

結語

梵隆卷是南宋留存至今難得的李公麟式白描風格羅漢畫卷，可證士人與女性供養者形象早已出現於羅漢畫卷構圖與觀念中，未必是明代因居士佛法盛行才有的新創。但晚明羅漢畫卷自丁雲鵬後，確實更豐富多元地描繪了居士參與羅漢活動的生動形象。透過比對丁雲鵬〈白描應真圖〉和梵隆卷，可知丁雲鵬積極取用與活化這些復古元素進行新組合。

丁雲鵬的〈白描應真圖〉中，可以同時看到畫家前期對白描羅漢人物畫線描組織的靈活組合運用，也有對紋樣圖案化的整理興趣，並且可見由版畫線條區隔物像部位的觀念，轉化而成的筆描效果。此作顯現丁雲鵬在參與繪製了諸多印刷品插圖畫稿後，以當代的線描技法運宋代羅漢畫圖樣的嘗試，此案例更有別於一般丁雲鵬晚期的粗筆濃墨畫風作品。

自稱居士的丁雲鵬受到高僧紫柏真可的

倚重，比起士人居士的文字傳道，丁雲鵬提供的是圖像傳法的力量。相對的，高僧亦可以在這樣的互動過程中，同時替財力有限、身無功名的畫家提供無形的「菁英居士認證」。從羅漢畫名家與名作意象形成的角度，來看丁雲鵬之所以受聯想為李公麟再世而聞名，與佛教高僧的交際手段與宣傳甚為有關。

李公麟及其白描畫風不只作為丁雲鵬復古進程的一部分來理解，其身兼居士與人物

畫名家的歷史形象，也可說是最適合丁雲鵬當時身分認同的投射。宋元著錄中甚少以李公麟畫羅漢為名作的紀錄，但到了明代卻廣為流傳，晚明宗教界借重圖像及畫史中名家作為揚法宣傳，可能也是推助並加強羅漢畫成為李公麟代表名作印象原因之一環。

作者為國立臺灣大學藝術史研究所博士生

註釋

1. James Cahill, *The Distant Mountains: Chinese Painting of the Late Ming Dynasty, 1570-1644* (New York and Tokyo: Weatherhill, 1982); Sewell Oertling, "The Painting of Ting Yun-p'eng: A Chinese Artist of the Late Ming Dynasty" (PhD diss., University of Michigan, 1980); 中文版為高居翰，《山外山——晚明繪畫（1570～1644）》（臺北：石頭出版股份有限公司，1997）。
2. 西上実，〈丁雲鵬の衣褶表現にみる唐宋回帰〉，《大和文華》，86號（1991.9），頁40-55。
3. 李玉珉，〈明末羅漢畫中的貫休傳統及其影響〉，《故宮學術季刊》，22卷1期（2004秋），頁99-143。
4. Richard Kent, "Ding Yunpeng's 'Baimiao Lohans': A Reflection of Late Ming Lay Buddhism," *Record of the Art Museum, Princeton University* 63 (2004): 62-89.
5. 西上実，〈丁雲鵬・盛茂燁合筆「五百羅漢」について〉，收入大和文華館編，《蘇州の見る夢—明・清時代の都市と絵画—》（奈良：大和文華館，2015），頁201-215。另見金申，〈《嘉興藏》與有關丁雲鵬的史料〉，《美術研究》，1986年2期，頁86-87。
6. Lin, Li-chiang, "The Proliferation of Images: The Ink-stick Designs and the Printing of the Fang-shih mo-p'u and the Ch'eng-shih mo-yuan" (PhD diss., Princeton University, 1998): 305; 沈欽，〈丁雲鵬晚歲畫風與版畫、製墨的關係〉，《美術研究》，2016年2期，頁46-58。
7. Richard Kent, "Ding Yunpeng's 'Baimiao Lohans': A Reflection of Late Ming Lay Buddhism," 69.
8. 高居翰，〈早期中國畫在日本——一個「他者」之見〉，收入上海博物館編，《千年丹青》（北京：北京大學出版社，2010），頁51-76。
9. 丁雲鵬參與《養正圖解》與版畫相關文化活動之研究可參見林麗江，〈明代版畫《養正圖解》之研究〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，33期（2012.9），頁163-224+345。
10. 「余昔於京口，識新安丁南羽，見其畫佛像，老筆紛披，於簡澹中出奇古，歎曰：此其為學吳道子者歟！比歸，又於友人沈公路處得見羅漢渡海圖一卷，變幻百出，莫可端倪，而纖細妍妙極於毫髮，則又歎曰：不知李龍眠更當何如。」見（明）婁堅，《學古緒言》，收入《景印文淵閣四庫全書》（香港：迪志文化，2007），卷24，頁273。
11. 見（明）錢謙益編，《紫柏尊者別集》，收入《頻伽大藏經》（北京：九州圖書，2000），冊175，〈跋石刻八大覺經〉，677-742。
12. （明）紫柏真可著述，《紫柏老人集》（北京：北京圖書館出版社，2005），〈經龕畫八部神記〉，頁331-332。
13. 「丁生聞予道慶師之高，方將襄輶問法，慶師聞予道丁生之奇，遂不遠千里，求丁生寫諸祖道影，藏之峨嵋衡岳，意在慈波慈炬，照潤千古，殊勝事也。」見（明）錢謙益編，《紫柏尊者別集》，收入《頻伽大藏經》，冊175，〈送寶山慶公之姑蘇訪丁南羽序〉，頁692-693。
14. 「故請丹青丁生寫此跋陀羅尊者道影，意代貧道助門下念佛也。」見（明）紫柏真可著述，《紫柏老人集》，〈與陸太宰〉，頁606。
15. （明）釋道開，《密藏開禪師遺稿》（合肥市：黃山書社，2005）。
16. 金申，〈《嘉興藏》與有關丁雲鵬的史料〉，頁86-87。
17. 大抵可追溯至南宋岳珂（1183-1243）的記載：「李龍眠既棄畫馬之嗜，宣作補陀大士相，以施緇徒。垂老，得足楮，戲筆五百應真像，幾年過平生繪寫，具大三昧，僅此軸耳。先君在蜀得之，母氏雅敬淨屠，常積致香火室中。」（宋）岳珂，《程史》（北京：中華書局，2006年重印），卷6，〈記龍眠海會圖〉，頁72。
18. 李玉珉，〈神通妙變羅漢畫——羅漢畫特展介紹之二〉，《故宮文物月刊》，8卷8期（1990.11），頁74-93；劉淑芬，〈宋代的羅漢信仰及其儀式——從大德寺宋本「五百羅漢圖」說起〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》，86本4分（2015.12），頁679-775。