古傳日本之南宋人物畫的畫史意義—兼論元代的一些相關問題

石守謙
國立台灣大學藝術史研究所

一、前言

「倭人冒鯨波之險，舳艫相銜，以其物來售」。這是梅應發在《四明續志》(1259 年序）卷八中寫下的名句，扼要而精彩地敘述了宋時日人來華貿易的盛況，標示著中日關係自隋唐以後的又一個高峰。但是，這個現象基本上是從十二世紀後半期才開始發生的；在南宋初以前，雖有不少中國商人前往日本貿易，但主要活動地區似乎仍以九州爲主，而日方來華之人數既少，停留時間也不長，對中國各方面的理解，可謂呈現一種相對衰落的局勢。在此狀況之下，中日雙方在文化上的交流，實在談不上熱絡，由中國傳入日本的藝術品也比較不能呈現某種有意義的現象。自十二世紀後半以來南宋與日本的交流活動，因此應對日人「舳艫相銜」而來的這個特定事實，賦予特別的注意。而在此時期中日人來華除了從事貿易活動之外，藝術之交流則尚非首要之務，反而是宗教上的目的特爲其所重，其中對中國禪宗的學習可以說是造成了一股新的潮流，這相當有意義地標示了此期中日之間來往的氛圍特色。

而就南宋的中國而言，禪宗發展的核心地區無疑地是落在京城杭州及其附近瀕海之處，中日來往船舶所使用的港口寧波，亦屬其中之重鎮。因此，除了商業的考慮之外，宗教上的理由也讓此期來華之日人將杭州與寧波地區作爲其活動的主要範圍。本文所謂的「古傳」(相對於十七世紀至二十世紀的「近傳」而言）日本的宋畫，也都是日人在此期中或稍後得之於此特定的區域的，而非如一般所易於誤解的，以爲係由更廣泛的各個區域蒐求而來。這個文化交流的區域性格一旦與浙江杭州、寧波地區的人文特質聯繫起來，便構成一個頗爲特殊之傳入日本宋畫的相關脈絡，而只有在此脈絡之中，這批宋畫的原有歷史意義才能被適當地予以瞭解。

傳入日本的南宋繪畫既與杭州、寧波地區有密切之關係，此現象在中日交流史中也饒有興味。由於此地區在南宋時可謂是全中國的文化中心，在藝

術方面而言，則可謂是居於領導者的地位；其中的杭州也因爲宮廷畫院的存在，特別被視之爲主流之所在。以往中日交通的主要口岸，皆非當時中國的文化中心，而此時則與文化中心疊合，可以說是日人首次得以直接地自中國之繪畫中心地區取得作品攜回日本。他們如此而取得之作品是否即屬於南宋畫界的主流呢？其中又有那些是在中國收藏中久已失傳而獨自保留在日本的？這是本文嘗試由現存日本之古傳南宋人物畫中加以探討的第一種問題。當然，它的答案並不單純。因爲在日本的這批南宋繪畫雖說幾乎全部來自浙江東岸的這個地區，但畢竟至少還有來自杭州或寧波的分別。這兩個城市雖屬同一個區域，同質性很高，但在政治及貿易的性格上，卻也有一定程度的差異；而在此差異之中，兩者又因距離相近，來往密切，影響關係亦不可忽視。日人由此二地所取得之南宋時期的人物畫如何得以顯示如此的複雜關係，便也不可置而不問。

對於這批南宋人物畫性質的分疏理解，既與其產地有關，而此關係實又爲歷史時空的產物，因此就之進行一些歷史的觀察，可能也對其現象之解讀，能有較清晰之掌握。浙江東部近海地區在南宋時所扮演之重要角色，自然源自於朝廷將京城選在杭州的事實。但到元朝蒙古人取得南宋之後，中國之政治中心北移至大都（北京）；杭州及其鄰近地區之經濟、文化活動雖然依舊蓬勃，但具體之內容性質則已與南宋時不盡相同。日華之間的貿易及宗教交流，固然基本上持續了下來，但與南宋之時相較，已經有所質變，亦理所必然。而由此期日人所攜去之人物畫所作的考察，便很有效地披露這個歷史性的變化，而可以反過來協助突顯某些南宋時的相關現象。學界向來對傳日之南宋繪畫固然十分重視，但總偏向於以之爲其時中國藝術成就之當然代表，① 本文的初步討論，希望能對之進行更細緻的分疏。

二、南宋肖像畫的問題

過去中國學界討論南宋繪畫之時，大都以山水爲主，花鳥次之，而最輕

① 日本學界尤其對此研究已有重要的貢獻，其中包括：米澤嘉圃，〈日本請來宋元畫〉，《請來美術》（東京，小學館，1976），此文有中譯，見《故宮季刊》，13卷4期（1979年夏），頁55-67，14卷1期（1979年秋），頁59-76。户田禎佑，〈美術史における日中關係〉，《美術史論》，第7號（1991年），頁125-157，〈續・美術史における日中關係〉，《美術史論》，第11號（1995年），頁1-20。

人物。這大約是因爲批評家認爲人物畫總是脫不開形似的問題，而且功能性很強，不若山水可以表達與創作者人格相通的意境。但如以南宋這一段時期之發展而言，不僅山水有著激烈的變化，人物畫之部分，亦在整個畫史之中扮演著關鍵性的角色，實不可忽視。而「古傳」渡日的南宋人物畫在數量上極爲可觀，在研究上確可協助闡明若干久遭忽略的課題。

人物畫之基礎在於肖像畫，它大概是有繪畫之始即存在的科目，而且由於人們的需要，一直是歷久不衰。它的持久性可說正與其在畫史中地位之低下恰成反比。然而，如果吾人暫時將風格形式、意境的表達移出焦點之外，嘗試由社會功能之角度觀之，則可發現肖像畫實在牽涉了身份認同之傳達問題，而有予以歷史性考察之必要。大體言之，肖像作品除了要求「肖似其人」之外，它的製作同時亦有確定其與觀者間關係的作用，像主透過肖像作品所傳達的經常要遠遠地超出他的生理形象。在中國方面，東晉時顧愷之爲殷仲堪與謝鯤作像，或特別以飛白畫其目，或特將像主置於岩石中等的處理，② 即可說明早期肖像畫在此之努力。顧氏的畫現雖已不存，但由文字之記載可知畫家之企圖除了在於「肖似」之外，還要突破一些既定的成法，以傳達像主的某種名士氣質，以達其「神似」之目標。在他這個繪製肖像的過程中，如何採用一些突破成法之處理方式的行爲，值得特別注意。一般而言，畫中像主究竟長得如何，後人實無法得知，亦因此無法判斷該畫之「肖像性」的程度。在此狀況之下，突破成法處理方式之有無，遂成爲判斷畫作是否具有「肖像性」的唯一有效根據。如以此標準來衡量，許多過去逕稱之爲「肖像」之作品，便多少值得再加檢討。例如敦煌第九十八窟之于闐國王及公主像，向來被稱爲「肖像」，但其基本上姿勢僅如一般之供養人，而臉部細節亦有高程度之概念化、理想化之現象，與一般世俗之大贊助者，如第一五六窟之張義潮像，頗有近似之處。因此此像至多只能說是在某個固定格套上加上了一些于闐的服飾罷了，不但無其「個人性」特徵之強調，而且毫無傳達其個人身份特質的立意。這或許是因爲他作爲皈依佛祖的供養人，根本不須（亦不能）保留其俗世之個人性與特定身份之認同的緣故。

如此看來，一二四一年日僧圓爾自中國請回其師無準師範像（圖 1）便可說是標準的肖像畫。此像上方有無準師範本人親筆題贊，指明是爲日僧圓

② 張彥遠，《歷代名畫記》，卷5，收在《中國書畫全書》(上海書畫出版社，1992)，第1册，頁140。

臺灣大學藝術 期刊資料庫

爾歸國而作的，紀年在一二三八年，時無準師範正擔任杭州徑山萬壽寺住持，而圓爾即在其下得悟。圓爾歸國後創立京都之東福寺，此無準師範像自此即一直保存在寺內。此畫作者雖不知爲誰，但由其製作情境可以推知他應是在杭州活動的肖像畫家或畫僧。他的這件作品可謂保存了南宋此時肖像畫技法之最高水平。畫家在無準之頭部運用了細微的筆線與色彩，不僅生動而眞實地交待了臉部之結構，而且對無準師範半弧形的眼眶、薄而緊抿的嘴唇，都作了很有特色的處理，其下頷尖削，亦無一般人像理想化的格套。無準師範臉部表情在平和之中有著逼人的嚴肅，這又與其正襟危坐、手持警策的姿勢相呼應，充分地顯現出一種師尊親接其徒眾，受其禮拜時情境中之氣氛。作爲賜給弟子伴隨其歸國的「頂相」而言，這種像主與觀者之間的關係，一方面意謂著師徒名份的肯定，另一方面則具有一種儀式中聖像禮拜的意味。

有肖像性質的佛門「頂相」在中國的運用，至遲到北宋之時已相當普遍，且並不一定局限在禪宗的範圍。而由現存的諸多文獻來看，這些肖像畫的像主若不是寺院的住持，即是過去的祖師，他們可以說是佛教世界裡的上層精英，而一般低下層的僧侶則很少，或根本沒有被畫像的機會。它們的製作，大致而言，可歸爲幾種不同的用途。第一種是在這些佛門精英遷化時儀式之用，第二種則是在祖忌時作爲禮拜的中心。這兩種皆與祭儀有關，大致上跟一般所謂的「祖師像」所指接近。但除此之外，第三種的用途則與祭儀無直接關係，乃在喪祭等狀況之外，以一種聖像的方式被贈與（或取得），視爲如佛祖化現般的崇拜對象。這種用途的肖像畫在宋代之時似乎頗爲普遍，高僧語錄中常見爲此種畫像所作的題贊，其中還顯示了這種肖像的畫主（擁有者）不僅包括了該高僧的徒弟，寺院中的其他僧侶，也有爲數不少的俗世贊助者。南宋時的宏智正覺禪師（1091-1157）便曾留下數百首爲其肖像所作的自贊，其中許多是爲未留具體姓名的「禪人」與「化主」而作，可能係在畫主未定之前便已題好，作爲將來贈與之用。這裡頭如有部份被用來作爲向俗世贊助者募捐的紀念品（或禮物），也是極有可能的。③ 當畫主得到了這種高僧肖像畫之後，不僅意謂著得到了其中所象徵之佛法，而且也顯示著一種他與像主間如師徒般的特殊親近關係。至於這種親密關係是否可以昇高至

③ 關於此種頂相在佛教內部的宗教性功能，最詳盡的討論請見T. Griffith Foulk and Robert H. Sharf, "On the Ritual Use of Ch'an Portraiture in Medieval China," *Cahiers d'Extrême—Asie*, no.7（1993-1994）, pp.149-219。

具有合法性的程度，讓此種頂相成爲師徒間傳法的信物，則因文獻無徵，尚須抱持審慎的懷疑態度。④

日僧圓爾所請回的無準師範像，應是屬於上述贈與用途的頂相，而非用於祭儀者（如一般所謂之祖師像）。不過，這也僅是就其製作的情境而言有所差別，如此差別會如何在風格形式的表現上顯示出來，還需進一步觀察。⑤由現存的南宋文獻看來，如《無準師範像》的這種贈送用的頂相，雖然也可以在像主死後，用在與他有關的寺院祭祀之中，視爲佛法與法身的象徵，而作爲禮拜的對象，但因其功能畢竟主在建立某種其與持有者間的親密關係，故與純用在祭儀之頂相或祖師像還有一些可能的差異值得注意。即以無準師範的例子而言，圓爾所請回者上有無準師範之自贊：

> 大宋國日本國，天無垠地無極，
> 一句定千差，有誰分曲直，
> 驚起南山白額蟲，浩浩清風生羽翼。

此贊口氣極近他爲另一日本僧侶覺琳請相所作之贊：

> 頭柱天，腳踏地，
> 大宋國裏鼻孔，日本國裏出氣，
> 覺琳持此歸故鄉，大似波斯入鬧市。⑥

二者不僅對他自己的肖像將被攜至日本有清楚的意識，而且對此舉在佛法傳播上能起的作用表現了高度的信心與期待。無準師範之所以會有如此期待，實必須以肖像與其持有者之間親密關係的建立爲先決條件，這就不像祭儀用的頂相或祖師像與其使用者間的關係有著寺院傳承制度下所保證的必然性。換句話說，贈與用的頂相如果不能先建立起其與持有者之親密關係，其弘揚佛法的最終目的便毫無保障，淪爲一幅普通的人像罷了。

由此言之，贈與用的頂相如何由圖像上滿足這種建立與持有者親密關係

④ 視頂相爲傳法之信物在美術史學界是相當普遍的看法，例如飯島勇，〈頂相について〉，*Museum*，80（1957年11月），頁17-20。

⑤ 以往美術史學界傾向於將「頂相」視爲對在世像主之寫實性肖像，而「祖師像」係爲對古代祖師之理想化圖像。但 Foulk 與 Sharf 則由文獻上「頂相」一辭之通用現象，駁斥上述之分法，並以爲無法做出區別。見同上，頁207。

⑥ 《無準師範語錄》，卷五，《禪宗全書》（台北：文殊出版社，1989），45冊，頁763。

臺灣大學學術期刊資料庫

的需求，便值特加注意。肖像的寫實性能不能滿足這個需求呢？它可能不是關鍵之所在。其原因在於這種與眞人在形貌上的某種肖似程度乃肖像畫之普遍要求，屬於畫像成立的內在條件，實無力於建構與持有者之外向關係。如果畫像要經營這種關係，無論如何還須仰賴某種更有效的途徑，將之轉化爲可傳達的訊息。而就贈與用頂相之情況來看，這些訊息基本上存在於像主之服飾與姿態甚至場景之中，而非臉部生理細節或表情之上。它們集合起來可以視之爲某種對「身份」的細微「顯示」。透過這種「顯示」，像主即可爲其與持有者之間，定義出來某種特定的關係，而這種關係又得與一般之祖師像等有明顯之區別才行。

如果將《無準師範像》與日僧空海於八〇六年請回日本之《眞言七祖像》中的《不空像》（圖 2，京都教王護國寺藏）來比較，兩者間確是差異立見。此傳爲唐代宮廷畫家李眞所作之《不空像》，基本上可說是祖師像的早期樣式。它在臉部的描寫上也顯示了高度的寫實用心，對於一些特殊細節都作了交待，但在姿態上則有不同的處理，作雙手握於胸前，頸部亦稍下垂，顯得內省而含蓄。無準師範則不然。他的右手持警策微舉，與左手同置雙膝上，雖自然下垂，但卻有外張之勢；其頭部亦挺直而平視，更添此正襟危坐的外向嚴肅感。兩位像主在服飾上的區別亦饒富意義。當不空只著普通僧侶的黑色僧袍，無準師範則穿戴著最正式而講究的佛門「禮服」，其袍上精緻的圖樣與色彩，以及胸前袈裟用的雕琢精美的金色璧環，尤其顯示無準師範處於一種類似於「典禮」的情境之中的崇高身份，自然散發出那種近似於宗師升堂講法時的氣氛。這無疑地是他所希望自此頂相中傳出的訊息。

《無準師範像》所作之肖像表現，不僅與唐代的《眞言七祖像》不同，也與北宋時的佛門肖像畫有所差別。吾人今日雖無北宋時期之同類肖像畫可資直接的比較，但是京都高山寺存有一件北宋中期一〇五四年木刻《達摩宗六祖師像》之摹寫本，可以用來推測北宋時期佛門祖師像之大體樣貌。此畫中（圖 3）除左上角之二祖像外，其餘五祖皆作坐姿，尤其第一祖、第四祖與六祖三人都坐在木製椅上，正如《無準師範像》一般。值得注意的是：他們的座椅皆爲簡潔無飾的禪椅，這與無準師範的雕琢富麗的「曲彔」，顯得極爲不同；而在祖師的背後，如四祖與六祖者只有草索所編成之靠墊，反觀無準師範所用者則爲花樣精美，色彩繽紛，而且看似柔軟舒適的錦被。如此之對照，使得《達摩宗六祖師像》看來顯得十分簡樸，倒有棄絕紅塵的方外之感。但是，這種祖師像卻無法具有如《無準師範像》那種如親炙宗師講法

的傳達功能，只像是對六個祖師的單純記錄而已。那麼，如《達摩宗六祖師像》者對南宋人來說會是一個比較古典的保守風格嗎？看來正是如此。原來此畫之刊行是由北宋之內侍黃門陳紘所施，本或係宮廷中畫樣，但在刊行之後，可能影響頗廣。現存台北國立故宮博物院之張勝溫《大理國梵像圖卷》乃是一一八〇年與雲南地區有關之作品；其中有祖師像一段（圖 4），其風格及安排便與《達摩宗六祖師像》頗爲相近。由此觀之，一二三八年在浙江完成的《無準師範像》在當時而言，確是具有相當「前進」意味的作品了。

不過，要追究《無準師範像》在當時之得以顯得饒富新意，吾人則又須注意及它與宮廷肖像畫傳統間的關係。其實像無準師範所著的華麗衣飾，以及座椅上的雕花、錦褥，早可見之於宋代之帝后肖像畫之上。例如台北國立故宮博物院所藏之南宋度宗坐像（圖 5），便有透雕精巧的座椅與腳踏，而南宋寧宗皇后像（圖 6）上之富麗錦褥及袍服花飾、頭冠之華美，更是具有十足的「典禮」意味。無準師範肖像之「典禮性」，顯然來自此種宮廷肖像之影響。而其之所以如此，則又與無準師範在當時佛門中之崇高地位密不可分。他不僅法嗣眾多，而且其地位還具有由朝廷確認的正統合法性。在東福寺本肖像製作之前五年，宋理宗即賜其以「佛鑑禪師」之號，這個「榮譽」的頭銜，可說是爲他的佛門身份添加了另一份國家朝廷威權的內容。他的「正式」肖像會在古典的祖師像模式之中，溶加了帝后肖像模式之因素，可謂充分反映了他的這種特殊身份背景。對於這個特殊身份之表達，顯然是無準師範頂相製作時的一個重要考慮。無準師範本人在像上的自贊雖未明白揭示此點，但在他的傳法弟子兀菴普寧的《無準和尚頂相》贊中則有云：

> 斌火熾，殺人千，納子恨難伸，
> 五處主法，雙徑兩新，內庭敷演，
> 自刱正續，梵苑延納，雲水高賓，
> 將謂多少奇特，依前滿面埃塵咦。①

這即是以無準之經歷來說明其身分之尊崇，及其傳播佛法之功績，並以之來建立畫像與持有者之具體關係，保障宣教效果的達成。《無準師範像》中圖像的處理，其用意亦即在此。

① 《兀菴和尚語錄》，卷下，《禪宗全書》，第45冊，頁818。

臺灣大學藝術 期刊資料庫

當然，無準師範之經歷，在許多南宋之重要僧侶中也不算獨特，從「古傳」渡日之南宋佛門肖像畫中，吾人亦可發現與《無準師範像》頗爲接近的作品。例如上有一二一〇年樓鑰題贊的《道宣律師像》（圖7，京都泉涌寺藏）與未紀年但有張思恭銘的《不空像》（圖8，京都高山寺藏）都有同樣的裝飾堂皇富麗之法被、曲彔，他們的法被面積甚至更大，覆蓋了曲彔的整個扶手部分，看起來更爲華美。《道宣律師像》製作之時間還比《無準師範像》早，可見上述高僧像與帝后像合流的現象大約在十三世紀初起，便已相當流行。高山寺的《不空像》雖然製作時間不清，不過由其風格與《道宣律師像》之近似來推測，也不會差得太久。高山寺本《不空像》如與教王護國寺之古本相較，差距之大，令人驚訝。教王護國寺本雖亦爲想像之肖像，但仍可見畫家突破成法試圖賦予其個人特徵之努力，但高山寺本則幾乎已完全遵循既有之理想化僧像模式，臉形五官以至於坐姿等部分，皆無特徵之描寫，亦無意於突破成法格式；只是在袍飾上更加繁麗，不僅圖案的數量增多，也大量地使用了鮮豔的紅、綠色彩，法被上作圓形的龍紋圖樣與花草輔助紋的配置尤其顯示著複雜的裝飾傾向。這個現象又意謂著較《道宣律師像》更進一步的發展。《道宣律師像》上題贊的樓鑰乃四明（寧波）文士，張思恭亦可能爲同地區之職業佛畫家。看來這種日趨華美的佛教高僧肖像畫之發展，可能是在寧波地區產生的。它一方面顯示了寧波肖像風格受到杭州宮廷者的絕大影響，另一方面也多少呈現了寧波自具的特色。

如《道宣律師像》及《無準師範像》的這種高僧肖像畫，到了元代也相當普遍。現存京都選佛寺的《中峰明本像》（圖9）便是一例。此畫像上因有「□如陳時中（？）」之殘印，爲學者推測可能爲元初杭州肖像畫家陳鑑如的作品。⑧ 日僧無隱元晦於一三一〇年入元參中峰明本，而於一三二六年歸國時攜回此肖像。⑨ 中峰明本在此像上亦作如《無準師範像》之「典禮性」表現，除帶有巨環之袈裟外，另外有雙頭裝飾華美的禪杖，其法被之紋樣亦在色彩及佈局極盡精緻之能事。另軸現存兵庫高源寺的中峰明本肖像（圖10）則有所不同。此畫原爲日僧遠谿祖雄於一三一六年歸國時請回者，原可能係他委託畫僧「一庵」繪製的，畫上尚有中峰自贊，贊中明言乃係應遠谿

⑧ 海老根聰郎，《元代道釋人物畫》（東京國立博物館，1977），頁69。

⑨ 見同上，亦見井手誠之輔，〈中峰明本自贊像をめぐって〉，《美術研究》，第343號（1989年2月），頁24-25。

之請而作。高源寺本最突出之處乃似乎回到了較古典的高僧祖師像傳統，幾乎完全不欲作威儀的顯示，不僅袈裟無環，座椅亦無華麗的法被，顯得相對地樸質。尤其是作蓬髮形的頭部處理，較之選佛寺本潔淨的剃髮頭部，更能傳達一種「草衣垢面」的質野特質。如此較質野之頂相，應是中峰明本遊方各地時作「苦行頭陀」的形象，而如選佛寺本的剃髮形，具威儀表現之頂相則屬中峰明本自一三一八年受元仁宗「佛慈圓照廣惠禪師」賜號，並主持有官寺地位的師子正宗禪院後的寺院住持宗師的形象。⑩ 兩者分別呈現了兩種不同身份的中峰明本，以及其與請回頂相之弟子問因之而有的不同關係。

選佛寺本及高源寺本《中峰明本像》分別取用了兩種不同模式的頂相作法，這二者在十四世紀的中國畫壇來說，都是南宋以來既存的傳統，尚不能顯示此期之新發展。但另幅現存京都慈照院的中峰明本肖像則可謂反映了此期肖像新流風的一個面相。慈照院本肖像（圖11）最大不同點在於中峰明本係坐在石塊之上，其左方則以高聳之松與竹伴之，作用有似佛畫中之頂蓋。由畫法推之，慈照院本顯示了相當不同於一般佛門肖像畫之職業性寫眞風格，尤其在像主身上之筆描及松竹之風格上，顯示了清楚的文人畫風的影響，論者以爲或係由不同畫家合作而成，而可能可歸之於趙孟頫與李衍或與此二人有關者之筆下。⑪ 不論其畫家爲誰，本肖像所示者乃中峰明本晚年之貌，但與選佛寺本不同，卻以松竹此二種富含隱逸道德意涵之符號來詮釋這位既受皇帝賜號，又爲正宗寺院住持之禪僧的內在精神世界。它的這種訊息表達，較之《達摩宗六祖師像》或《大理國梵像圖卷》中部分將祖師置於自然山水人物之間的作法，雖可謂有淵源關係，但實又更爲明確而深刻。這個訊息，正如其嗣孫廣演在贊上所說的：「這渠儂老幼翁，愛松竹遇守中，少林草續正宗....」，傳達給受此肖像者一個終能超越寺院規範乃至整個人爲體制之各種限制的內在境界，⑫ 其繪畫語言形式乃又突破了南宋以來兩種頂相形式傳統在身份顯示上的成法，而在符號的運用上取得一種不受約束的「自由

⑩ 見《元代道釋人物畫》，頁66，並井手誠之輔文，頁26。井手誠之輔曾將中峰明本之行歷編成年表，最爲詳盡，見其文，頁36。

⑪ 參見Helmut Brinker, "Ch'an Portraits in a Landscape," *Archives of Asian Art*, vol.XXVII（1973-1974）, pp.8-29.

⑫ 此說爲Brinker提出，筆者大致同意。但對其文中推測此肖像必作於中峰明本卒前，筆者覺得仍有勉強之處。見同上，頁19。

臺灣大學藝術 期刊資料庫

度」。

由肖像畫在身份認同處理問題上所獲取的突破而言，慈照院本《中峰明本像》實在代表著一個重要的轉捩點。在此之後，元代才能就此繼續發展，而在十四世紀中葉出現了如王繹、倪瓚合作的《楊竹西小像》(北京故宮博物院藏)，以及無名氏所作的《倪雲林像》(台北國立故宮博物院藏)。前者作隱士楊竹西立像，旁加疏淡之枯木竹石來敘說像主所欲觀者見到之形象，以及其自我之文化認同。後者則更巧妙地以室內佈置之物件，配合嚴謹但素樸內斂之白描風格，試圖傳達倪瓚這個具潔癖、特立獨行的逸士之特有形象，其成果堪稱慈照院本《中峰明本像》所示方向發展之極致。⑬

不過，由中峰明本像所代表的元代肖像畫之新發展，如果換一個角度來看的話，卻似乎是一步步地逐漸遠離了原來由杭州之南宋宮廷發端的華麗裝飾風格。吾人今日由於資料有限，故雖不能斷言如《無準師範像》的華麗而正規的肖像畫在元代即不再流傳，但其已失去主流地位，而爲較爲抽象而樸拙的肖像作法所取代，則是頗爲確定的事實。然而，此種風格卻在日本得到了相反的熱烈支持。現存日本和歌山興國寺的《無本覺心像》(圖 12)是在無本覺心卒後十七年之一三一五年由其徒覺惠所作，上有華僧一山一寧贊語。畫中被證爲法燈國師的覺心即明顯而直接地繼承了那源自南宋宮廷的華麗作風。⑭

除了禪宗肖像畫之外，與禪宗傳教有關的幾幅輸入日本的南宋院畫家的敘事畫亦值在此一談。梁楷之《六祖截竹圖》(圖 13，東京國立博物館藏)雖爲簡筆風格，且實無故事可敘，⑮ 但畫中細節豐富，令人足以重構在某一幽靜情境中截竹的步步「情節」，並從而意會到全畫之超脫悟境。這種成果亦可見之於馬遠之《洞山渡水圖》(圖 14，東京國立博物館藏)。此畫係在寫洞山渡水時因見自身影而得悟的故事，畫中洞山身姿細節巧妙，其後山水則安靜空靈，正呼應悟道時之內心境界。至於另幅梁楷名作《出山釋迦圖》(圖 15，東京國立博物館藏)更爲此中翹楚。畫中釋迦正從幽暗之狹谷崖壁

⑬ 關於《倪雲林像》這個層面的討論，可參見Wu Hung，*The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting* (Chicago: The University of Chicago Press, 1996), pp.168-172。

⑭ 關於《無本覺心像》之詳細討論，參見《禪宗の美術》(京都國立博物館，1983)，頁264。

⑮ 據六祖慧能之傳記，未見此截竹得悟之故事。此或只是以此截竹之行爲，企圖呈現六祖的某些主張，現存另有傳爲梁楷作之《六祖裂經圖》，當亦屬同類。

中步出，全身似有由聚光燈照射而來的明亮感，此配合著臉上肅穆之神情，衣袍覆蓋著上舉胸前之合掌，顯示著一種半帶神秘的得道情境。《出山釋迦圖》在敘事上就姿勢及景物之巧妙運用，在現存中國的少數梁楷畫上亦可以找到例證。上海博物館所藏之《八高僧圖卷》中五祖一段(圖 16)老禪師自幽暗之林中出見五祖，特顯突出，意謂著眞理的出現與傳遞，這正類似釋迦自荊棘幽絕之境抱眞理而出，兩者都有類似之效果。其中李源一段(圖 17)，則特加了一個原故事中該場景所未提及的小兒，以暗示禪師將託生轉世爲牧羊兒的後續發展，小兒與禪師之臉相亦相似，可見其匠心。而此段敘事畫中在畫上時空外還提示了另一個不同時空的作法，也見於南宋宮廷所作之另一鑒誡敘事畫《折檻圖》(圖 18，台北國立故宮博物院)，他們可說同爲南宋敘事畫處理技巧最達顛峰時的表現。⑯ 可惜，《八高僧圖》雖顯示了梁楷作爲敘事畫家的絕高水平，但由其中鳥窠禪師手部描寫不夠準確之現象來看，此卷可能非梁楷原跡，而係後人忠實的模本。不過，《八高僧圖卷》的存在正可突顯梁楷《出山釋迦圖》在南宋原來敘事畫脈絡裏的原有意義。而由《出山釋迦》上梁楷款上自稱「御前圖畫」來推測，他在敘事畫部分的工作，可能多集中在畫院之中，而院外者或許乃以禪畫的減筆風格爲主，後來日本水墨畫方面所受梁楷的影響基本上多來自後者。

三、羅漢畫的相關問題

除了肖像及敘事畫之外，「古傳」渡日之宋元人物畫中數量最大的則是羅漢畫及十王圖等水陸功能性較高的作品。以羅漢畫而言，在十三至十五世紀間傳至日本之作品很多，其中以南宋林庭珪、周季常合作的《五百羅漢圖》以及宋元之際陸信忠的《十六羅漢圖》(京都相國寺本)兩套值得作爲本討論之重心，來思考其所牽涉之區域性之特質，以及其在中國整體脈絡中相關意義的問題。林庭珪與周季常的《五百羅漢圖》一百幅，原藏京都大德寺，現存八十二幅，十二幅流至美國。但依據圖中泥金之銘文，可知本圖係一一七八年由明州(即寧波)惠安院僧義紹募資委託林周二人完成，⑰ 原來並非爲日本僧商所製作的。此圖因數量眾多，表現亦隨之豐富，但吾人如將羅

⑯ 請見石守謙，〈南宋的兩種規鑒畫〉，《藝術學》，第1期(1987年)，頁7-39。

⑰ 關於此五百羅漢圖之基本研究，請見Wen Fong, *The Lohans and a Bridge to Heaven* (Washington：Freer Gallery of Art，1958)。

臺灣大學藝術 期刊資料庫

漢圖之表現形式大致分爲「高僧形」、「修行形」與「神通形」三者的話，此五百羅漢大致乃以「神通形」者爲主。⑱ 或是自天而降（圖 19），或是役使鬼卒（圖 20），這些羅漢畫都展現了羅漢具有神通力的迷人一面。畫家對肢體結構、姿勢變化，以及色彩之明鮮表現，皆十分講究，尤其是特別強調畫面上之動靜二元素之對照，使畫面具有強烈之戲劇感。如與阿斯塔那發現之八世紀羅漢斷片（現藏柏林美術館）相較，唐代者縱亦有十足之力感之表現，但在戲劇性的動靜對比之上，恐怕還不似大德寺者來得突出。這亦可說是此方向到了南宋此時發展的一種極致。這種表現如回置於中國當時之脈絡中觀之，則又可見與一二〇七年完成之劉松年三幅《羅漢圖》（圖 21，台北國立故宮博物院藏）有若干關係。舉凡姿勢之細緻、衣袍物件之裝飾等，二者間基本上可云方向一致。故此時寧波羅漢畫的這種職業性畫風實可視爲出自宮廷如劉松年者的發展。⑲ 不過，兩者之間當然也有清楚的分際，寧波林周二人所作的《五百羅漢圖》要較劉松年的宮廷風格來得更爲色彩繽紛，尤其喜愛使用對比強烈的紅、綠兩色，而較少注意及和諧與含蓄的層次變化；宮廷風格中的羅漢身上之圖案雖少寧波者的色彩繽紛，但其細微複雜的結構技巧，卻發揮的淋漓盡致；羅漢之間的安排尤其側重含蓄的關係，較少使用戲劇性的動靜對照。

戲劇性的提高，這似乎是十三世紀寧波羅漢畫的特質，而在宋元之際的陸信忠所作《羅漢圖》中，表現則更爲強烈。陸信忠款的羅漢畫，日本自十四世紀以來輸入頗多，雖然風格上相當一致，但品質仍有參差，很可能非由同一畫家執筆，而係某佛畫作坊的產品，而現存相國寺本《十六羅漢圖》則可能是其中最具代表性者。例如其中身坐懸崖、手倚松幹而下望深壑中一雙蛟龍的羅漢（圖 22），動靜對照即十分強烈，蛟龍的姿勢，樹木岩塊之造型也極爲誇張地奇矯，正襯托羅漢的安逸俯視，使畫面全幅充滿戲劇性之張力。而其色彩使用更加強烈，圖案化之現象則被刻意地用來進一步強化此舞台式之戲劇感。此軸之場景爲野外之自然，正如大部分之大德寺《五百羅漢圖》

⑱ 對羅漢的幾個基本型態，亦可參見李玉民，〈住世護法羅漢〉，《故宮文物月刊》，第91期（1990年10月），頁4-19；〈神通妙變羅漢畫〉，《故宮文物月刊》，第92期（1990年11月），頁74-93。

⑲ 關於傳世劉松年作品之詳細研究，請見户田禎佑，〈劉松年の周邊〉，《東京大學東洋文化研究所紀要》，第86册（1981），頁337-366。

一般。這可能是較爲古老的配置，頗合於羅漢的苦修、具神通力之本意。但是相國寺《十六羅漢圖》中佔更大比例者則作室內或庭園景之佈置（圖 23）。這個由室外到室內的變動，雖不能說始自此時，⑳ 但至陸信忠之時已成爲流行的一種模式。此模式之運用使得畫家更能發揮其裝飾技巧，將室內之傢俱及各種構件之各個平面極盡其能地加以富麗的紋樣，因之使得全幅充滿了更爲高度的平面裝飾效果。相國寺本的這個現象應視爲與張思恭《不空像》與選佛寺本《中峰明本像》上所見之裝飾傾向，屬於同質同步的發展；事實上，相國寺本《十六羅漢圖》中便有若干羅漢坐在椅上，一如宋元之際的佛門祖師高僧像的處理。

不過，羅漢畫在此段時間內由大德寺本到相國寺本的發展，是否具有充分的代表性，可能尚須慎重地考慮。基本上這兩組羅漢畫全是寧波之職業畫師所爲，恐無法代表其他地區之發展。正如在佛門肖像畫上《無準師範像》與《道宣律師像》之差別可能意謂著杭州與寧波之間的差異，其他地區所繪製之羅漢圖，極有可能也會與寧波者有所不同。如上文曾提及之劉松年《羅漢》，雖然精細工緻，但終與寧波者不同，很可能可以代表受宮廷之風，甚至據之以見受宮廷影響最多而深的杭州地區的羅漢畫風。另一種可能亦與杭州有關之風格則可自京都高台寺所藏之《十六羅漢圖》（圖 24）見之。此組羅漢畫大多數作無背景的石上坐像，不僅臉相故作古怪，而且姿勢特爲奇矯，輪廓線且時故作平整，以與樹石外形產生呼應，產生一種人物合一之感。這種風格基本上來自五代貫休所作的水墨本羅漢。現存日本宮內廳者雖非貫休原作，但是古老的模本，其中即可見與此高台寺本同一模式者（圖 25）。貫休的古拙羅漢雖原作於蜀地，但在宋時杭州地區顯然已有模本，而爲人所熟知。日僧俊芿受比丘尼正大姊贈貫休羅漢畫一事，即發生在杭州。可見如高台寺本的這型羅漢畫，在十三世紀時也與劉松年本的那一種風格，共同並行於杭州。高台寺本雖傳到日本，但如與寧波者相較，此型風格之羅漢畫傳去的數目顯然不多，而且影響力也無法與寧波者相提並論。

貫休式羅漢之本源地四川，在宋元之時應該仍是羅漢畫的重鎮。但該地區藝術在明清之時快速衰退，故今日所存資料極少，元代時之羅漢畫作例，

⑳ 台北故宮博物院之劉松年本《羅漢圖》三軸中，即有一軸爲室內景（庭園？），但其只佈置了一個木製屏風。此屏風雖然描繪講究，不僅屏風上有山水小景，而且還仔細地交待了屏風之木質紋理，但其卻未見如相國寺本的大量平面裝飾效果。

臺灣大學藝術 期刊資料庫

更是不得一見，只能勉強依賴敦煌之資料作個推測。敦煌之地理位置雖與蜀地的文化中心成都還有一段距離，不能說是立即的近鄰，但兩地區間文化來往卻相當頻繁。自五代以來，蜀地所出之經書圖卷即多流入敦煌。現存英、法、日等國多卷出自敦煌的十王經卷，也託爲成都府大聖慈寺沙門藏川所述，顯然亦傳自四川。㉑ 由此可見五代之後敦煌與四川文化關係之親近，其程度甚至可能要超過其與中原或江南的關係。在敦煌第九十五窟之南壁西側即有十四世紀之羅漢圖（圖 26）。該圖羅漢作白頭長眉，應即《法苑珠林》中稱「聖僧」的賓頭盧，亦即《法住記》所記十六羅漢中之賓度羅跋囉惰闍。㉒ 在畫中，賓頭盧坐竹質方椅之上，手柱木杖，後無背景，應爲後來劉松年所繪坐椅倚杖之羅漢的祖型，而其根源或即來自傳唐代盧楞迦之《六尊者像冊》（圖 27，北京故宮博物院藏）中之同式羅漢。《六尊者像冊》被歸爲八世紀之盧楞迦所作，本無確切根據，學者現將之訂爲宋代摹本，而由現存該冊上尚存元代皇姐大長公主藏印，可推測北京冊之時間可能尚在南宋之時。盧楞迦雖籍屬長安，但在安史亂後入蜀多年，留下許多作品，對蜀地藝術影響極大，南宋鄧椿的《畫繼》中還說「蜀之羅漢雖多，最稱盧楞迦」。㉓ 《六尊者像冊》或許即是那種南宋時被視爲盧楞迦的蜀地羅漢，而與敦煌九十五窟羅漢的式樣有密切之關係。由此觀之，敦煌第九十五窟之羅漢可能即代表了當時四川及其鄰近地區流行的一種不同於杭州與寧波的模式。此模式既無背景，且尚保留對特定羅漢圖像的興趣，可說與貫休式者仍有相通之處，應是屬於較爲古典的形式。

除了四川地區之外，十四世紀時中國北方之羅漢畫也有特別的表現。現存爲數不少的遼金時代彩塑羅漢坐像多作坐姿，臉相秀美，㉔ 既不作野外之修行狀，亦不作神通力之表演，十分接近一般之高僧像。現存 British

㉑ 參見饒宗頤，《敦煌白畫》（Jao Tsong-yi, *Peintures Monochromes de Dunhuang*, Paris:Ecole Francaise d'Extreme-Orient, 1978），頁26-28，〈敦煌畫風與益州〉一節。關於十王圖像之來自四川並其與宋元江浙十王圖之不同，請見石守謙，〈有關地獄十王圖與其東傳日本的幾個問題〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》，第56本第3分（1995），頁583。

㉒ 關於賓頭盧，見萊維、孝閭納著，馮承鈞譯，《法住記及所記阿羅漢考》（台灣新版，台北：老古文化事業公司，1982），頁69-141。

㉓ 陳高華，《隋唐畫家史料》（北京：文物出版社，1981），頁225，228。

㉔ 有關這批塑像羅漢，討論可見 Richard Smithies,"The Search for the Lohans of I-chou (Yixian)",*Oriental Art* ,vol.30, no.3（1984）,pp.260-274.

Museum 有九世紀西藏帛畫羅漢像一件，亦作高僧像，如無藏文題記的幫助，幾乎無法可知是住世護法之羅漢。同屬此羅漢在中國出現時代之產物的貫休羅漢，其中也有作十分寫實的肖像高僧式的羅漢（圖 28，日本宮內廳藏本）。由此可知此型式應爲早期羅漢畫圖式之一。北方遼金之羅漢塑像或即指示著此種古典型的高僧式羅漢像在元代以前於此區內流行的一定程度。到了元代初，趙孟頫所作的《紅衣羅漢像》（圖 29，遼寧省博物館藏）便是使用此古典型式。《紅衣羅漢像》雖作於一三〇四年，時趙氏在杭州擔任江浙等處儒學提舉，但是，根據趙氏在一三二〇年的自題：

> 余曾見盧楞迦羅漢像，最得西域人情態，故優入聖域。蓋唐時京師多有西域人，耳目所接，語言相通故也。至五代王齊翰輩，雖善畫，要與漢僧何異。余仕京師久，頗常與天竺僧遊，故於羅漢像自謂有得....。

這可見《紅衣羅漢像》之作實與他在北京之經驗有關。㉕ 而此經驗除如題識中所言曾見盧楞迦之羅漢像外，特捨浙江常見之羅漢畫模式而就北方流行之古樸高僧相型式，也極值注意。然而，此中最重要者又推他本人在京師曾多見「天竺僧」之經驗，與此圖之作最稱關鍵。詳觀此羅漢坐像之頭、臉與胸，結構果不類「漢僧」，其細節且係經親自觀察而方得以掌握的結果。㉖ 換句話說，《紅衣羅漢》是趙孟頫將眞實的梵僧像加入了高僧像之中而完成的。這對他而言，不僅符合古人（盧楞迦）之法，而且更是爲羅漢傳神的妙訣。

趙孟頫之得以如此，當然是拜元代之特殊時代背景所賜。尤其是在大都（北京），各種民族人種都可以在這個國際性的蒙古帝國的都會中觀察得到，其中來自印度、中亞及新疆、西藏者更是畫羅漢時的最佳模特兒。這種羅漢像「如眞」而又「似幻」的效果，對許多無涉外經驗的漢人觀者而言，其震懾人的程度，反而是那些故作奇怪，卻早已爲人習以爲常的神通相羅漢圖所不能稍及的。因此，如趙孟頫《紅衣羅漢》的「轉化型」高僧相式羅漢像，便成爲元代之時在北方（以北京爲主）最具特色的一種新流行。台北國立故

㉕ 對此圖之介紹，參見李鑄晉，〈趙孟頫紅衣天竺僧卷〉，收在《遼寧省博物館藏寶錄》（香港：三聯書店，1994），頁140-141。

㉖ 最近洪再新有新說，以爲此像係畫當時元廷重要藏僧膽巴喇嘛。見其〈趙孟頫《紅衣西域僧（卷）》研究〉，收在上海書畫出版社編，《趙孟頫研究論文集》（上海書畫出版社，1995），頁519-533。

臺灣大學學術期刊資料庫

宮博物院所藏的元人《宣梵雨花》(圖 30),其實也是這種換上了天竺、色目人形貌的新版羅漢。不過,《宣梵雨花》的畫家可能不是如趙孟頫的那種業餘身分,而是精於形象細節之描繪,長於色彩之鋪陳、各種花樣之裝飾的職業畫師,故而在背景的配置及描繪上,也無意於取法趙氏的「復古」風格。然而,不論他們之間身分之區別多大,他們所作的天竺高僧相羅漢圖與杭州、寧波及四川者都大有所別,從地域性的角度而言,他們卻是一致的。

如《宣梵雨花》的羅漢風格在北京以外地方的流行程度,可能遠遠不及北京。現存京都東海庵的一組元人《十六羅漢圖》(圖 31)尚可以見到此種「天竺僧」的形象。但是此組十六個羅漢之間已有幾個羅漢之相貌互有重複,而且在骨架結構上也有形式化、概念化的現象,可能並非有所實對的寫生,而是經由傳摹而得來的。這組羅漢圖或許可以因而推測爲非北方大都原產,而是南方,如浙江地區,受其影響而加以追隨的作品。類似這種追隨大都新風格而加以形式化的現象,亦見之於杭州飛來峰的佛教石刻之上。飛來峰之石刻造像清楚地保留了藏傳佛教此時由大都傳播至南方的痕跡,其中的《佛頂尊勝菩薩》與《金剛手菩薩》雖都可見藏式尊像尼泊爾風格的源頭,但臉部細節卻已有變化,顯示了南方匠師在摹仿時無法掩飾的固有風格手法。㉗ 東海庵本羅漢圖可能也是在較易得到大都影響之杭州製作,而後再經由寧波出口傳到日本。即便如此,如東海庵本者在南方的數量仍然不多,由寧波輸入到日本者則更屬少數,尤其如與陸信忠作坊所產製者相較,更是不成比例。如此之現象,可說是再一次證明了寧波此地之做爲日本自華輸入藝術品之特定管道的重要意義。當日本來華僧商在此挑選他們喜愛的羅漢畫之時,實際上一方面是被動地爲寧波之品味所驅使,但另一方面又是在積極地以其自我之品味來參與對寧波品味之形塑。由此角度言之,寧波佛畫的上述特殊風格之發展,確實也有日方品味之影響在內。㉘

㉗ 關於杭州飛來峰石刻的討論,可參見Paula Swart, "Buddhist Sculptures at Feilai Feng: a Confrontation of two Traditions," *Orientations*,18:12 (Dec.,1987), pp.54-61。楊伯達,〈秀麗多彩的元明清雕塑〉,《中國美術全集・雕塑篇・6・元明清雕塑》(上海:人民美術出版社,1988),頁4-5。關於元代杭州與大都在藏傳佛教藝術上的關係,可參見宿白,〈元代杭州的藏傳密教及其有關遺跡〉,《藏傳佛教寺院考古》(北京:文物出版社,1996),頁365-387。

㉘ 關於日本品味對寧波畫風之影響,可參見湊信幸,〈明時代の寧波畫について〉,《東洋美術史における西と東:對立と交流》(神户:國際交流美術史研究會,1992),頁25-30。

四、餘論

上述傳入日本之南宋羅漢畫,即使有些出自杭州畫家之手,但數量上可能不多,遠遠無法與出自寧波者相比,而就日本方面所受之影響而言,亦以寧波羅漢畫之作用,最爲重要。例如大德寺本及相國寺本的羅漢畫系列,在日本之鎌倉、南北朝至室町時代,皆有爲數不少的摹本。㉙ 相較之下,如劉松年《羅漢》所代表之杭州宮廷風格則似未被日方積極地接納過。這正好是與禪宗肖像畫相反的現象。如此現象不僅意謂著日人自寧波所得羅漢畫之極具地方性格,而且透露著日人在進行此種選擇時也同時根據目的類別之不同而從事地區的考慮。若以頂相與羅漢畫爲例作比較,頂相由於牽涉到禪宗傳教之效力問題,身份展示的意味濃厚,品級之要求顯然較高,可能因此而傾向選擇南宋主流的杭州宮廷風格;至於羅漢畫則屬較近群眾之信仰層次,較不講究,可能即就其船舶停靠之便,在港口附近搜購,作品產地因此大致上局限在寧波附近。林庭珪、周季常所作的大德寺本《五百羅漢圖》原來所屬之惠安院即縣城東四十里(約十五公里)的小寺院,而其施主亦是寺院附近的翔鳳鄉、豐樂鄉居民,㉚ 並無跨地區之贊助行爲。由此可見此《五百羅漢圖》製作的地方性格。而隨著中國政治局勢的變化,入元之後寧波的這個地方性質亦隨之日益加強;杭州的軌跡亦應類似,只不過在程度上稍有區別而已。

古傳日本之南宋人物畫中之所以會有如此現象,與當時日華貿易中「倭人冒鯨波之險,舳艫相銜,以其物來售」的事實是無法分開來理解的。正因爲這個交流之舉是日方採取主動,而且考慮的並非純粹藝術發展的需求,故而方有如此較具宗教性、貿易性的選擇結果。相較之下,中國方面的主動性便較低,也因而沒有積極向日本來華僧商推銷當時藝術之主流的全部,作有意識的文化宣傳的舉動。這種選擇之高度自主性不僅出現於佛教藝術的領域之中,而且亦見之於水墨畫的範疇,後來十五世紀時日本僧侶水墨畫家雪舟入華,以其畫藝對明初畫壇作批判性的觀察與評論,便是此模式的極致表現。

㉙ 這些日本摹本可見於重要文化財委員會事務局編,《重要文化財》,8,繪畫II(東京:每日新聞社,1973),頁70-92。

㉚ 《乾道四明圖經》(宋元地方志叢書本,台北:大化書局,1981),卷2,頁3下。《寶慶四明志》(宋元地方志叢書本),卷13,頁29上。

臺灣大學藝術 期刊資料庫

然而，選擇之高度自主性是否即來自於某種可稱爲獨立自主的日本藝術品味呢？這個問題則不易回答。如果就本文所考慮的肖像畫與羅漢畫而言，其可能性並不高。如神護寺所藏傳藤原隆信（1142-1205）所作之《源賴朝像》所代表的，具高度日本本土性格的肖像風格，實在很難與十三世紀日人之選擇杭州的佛門肖像直接連上關係。寧波羅漢畫之色彩繽紛與高度戲劇化表現，在日本「大和繪」發展中也不見得能說預先做好了選擇的準備。如果要說有的話，其淵源可能存在於十三世紀以前日本對中國古典影響的理解之中；而由此觀之，日本在十三世紀對南宋人物畫之選擇，與其說是日本之獨特民族品味之發展結果，還不如說是它對中日所曾共有之藝術傳統所做的一個與中國地區不完全相同的反思之產物。這是日後還須多加探究清楚的課題。

由中國畫史的脈絡來看，這批古傳日本的南宋人物畫也提示了有意義而值再加注意的現象。其中之一是人物畫圖像語言運用的問題。如由《無準師範像》的頂相與一般祖師像所可能具有之差異而言，吾人可以發現：即便是肖像畫，圖像語言之運用與其所傳達訊息之強弱有無，實取決於其使用脈絡之能否重新建構。一旦這個脈絡無法掌握，圖像語言所傳之訊息便不易理解。在此，如《無像師範像》的頂相可說爲中國肖像畫之圖像語言運用保留了珍貴的早期個案。他們與後來明清肖像畫的關係如何？在圖像語言運用上又經歷了如何的歷史發展？當十七世紀西方肖像畫傳入中國之後，是否在圖像語言上也產生了一些影響與新變？對於這些問題，吾人之掌握仍嫌十分貧乏。

另外一個值得特加注意的現象是中國境內地區間的差異表現。杭州與寧波雖相距不遠，但由於人文環境之不同，藝術上也形成一些有趣而不可忽視的區別。這個區別，換一個角度來看，也有「宮廷—民間」的階層意義在內。在這地理與階層兩個因素之共同作用之下，中國畫史的發展軌跡便顯得不似過去理解的那種單線演化。例如對明代前期之發展的解釋，除了由過去以復興南宋風格來取徑之外，還須特別注意其與浙江民間繪畫的繼承關係，以及接之而來如何將其轉化爲中央宮廷傳統的過程。如由這個角度來看，日本鎌倉與室町時期的繪畫發展，也同樣不可不考慮來自浙江東部民間繪畫的刺激，但其結果則與明代者有顯著的不同。這也是進行中日藝術文化交流史研究時，最讓人感到興趣的課題之一。



圖 1　宋人《無準師範像》1238 年 京都 東福寺

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 2　李眞《不空像》京都 教王護國寺



圖 3　宋人《達摩宗六祖師像》部分 木刻版畫 1105 年 京都 高山寺

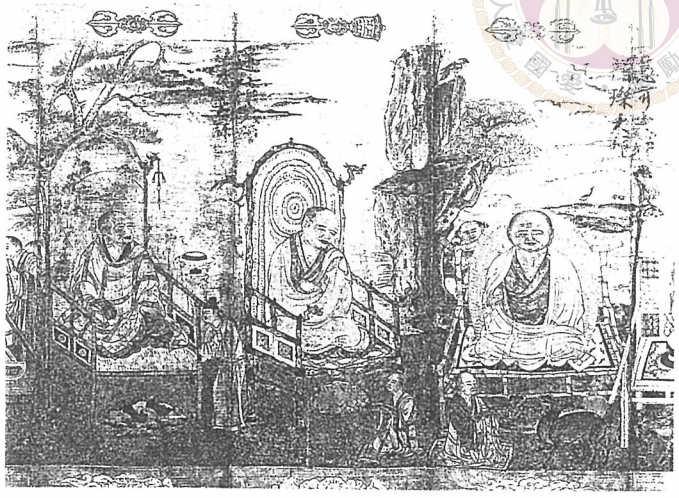


圖 4　張勝溫《大理國梵像圖卷》部分 1180 年 台北 國立故宮博物院



圖 5　宋人《宋度宗坐像》台北 國立故宮博物院



圖 6　宋人《宋寧宗后坐像》台北 國立故宮博物院



圖 7　宋人《道宣律師像》京都 泉湧寺



圖 8　宋人《不空像》京都 高山寺

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 9　元人《中峰明本像》
京都 遣佛寺



圖 11　元人《中峰明本像》京都 慈照寺



圖 10　一庵《中峰明本像》
兵庫 高源寺



圖 12　覺惠《無本覺心像》
1315 年 和歌山 興國寺



圖 13　梁楷《六祖裁竹圖》
東京國立博物館



圖 14　馬遠《洞山渡水圖》
東京國立博物館



圖 15　梁楷《出山釋迦圖》東京國立博物館

臺灣大學學術期刊資料庫

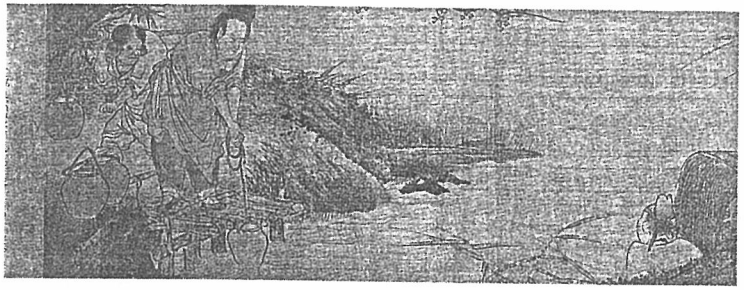


圖 16　梁楷《八高僧圖卷》部分 上海博物館



圖 17　梁楷《八高僧圖卷》部分 上海博物館

臺灣大學學術期刊資料庫

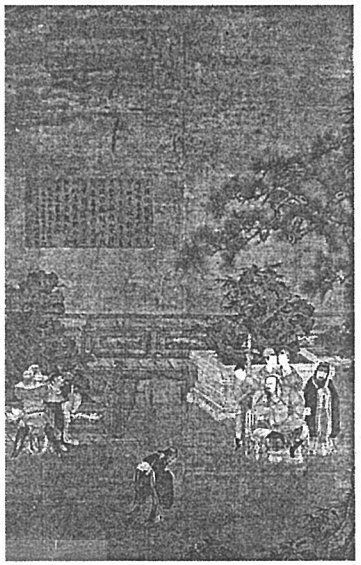


圖 18　宋人《折檻圖》台北 國立故宮博物院



圖 19　林庭珪、周季常《五百羅漢圖》之一 京都 大德寺



圖 20　林庭珪、周季常《五百羅漢圖》之一 京都 大德寺



圖 21　劉松年《羅漢圖》 1207 年
台北 國立故宮博物院



圖 22　陸信忠《十六羅漢圖》之一 京都
相國寺



圖 23　陸信忠《十六羅
漢圖》之一 京
都 相國寺



圖 24　宋人《十六羅漢
圖》之一 京都
高台寺



圖 25　(傳) 貫休《十六
羅漢圖》之一 日
本 宮內廳

臺灣大學圖書館
期刊資料庫



圖 26　元人《羅漢圖》敦煌第九十五窟南壁



圖 27　(傳) 盧楞伽《六尊者像册》部分 北京 故宮博物院

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 28　(傳) 貫休《十六羅漢圖》之一
日本 宮內廳



圖 29　趙孟頫《紅衣羅漢像》1304 年 遼寧省博物館



圖 30　元人《宣梵雨花》台北 國立故宮博物院



圖 31a　元人《十六羅漢圖》之一 京都 東海庵



圖 31b　元人《十六羅漢圖》之一 京都 東海庵

臺灣大學學術期刊資料庫