醉僧之意不在酒——宋代醉僧圖的意涵

鄭文倩
加拿大皇家安大略省博物館

提　　要

國立故宮博物院收藏了一幅傳為劉松年畫的〈醉僧圖〉，一九六〇年代經李霖燦先生根據畫上的一首無款題詩及乾隆題跋，並以《石渠寶笈》著錄的一幅李公麟〈醉僧圖〉（現藏美國佛利爾美術館）作為輔證，指出這一幅〈醉僧圖〉畫的是唐代草書家懷素。但這兩幅畫都沒有明確的標示認定圖中所繪的僧人是懷素。只是從宋代以來人們便相信懷素寫過一首詩（即劉松年〈醉僧圖〉上的題詩），而傳劉松年及李公麟的〈醉僧圖〉很明顯的是按此詩意所繪。但今存傳數幅主題類似的宋畫，卻各有不同於〈醉僧圖〉的標題。而這些畫中呈現的懷素不是唐人詩中所塑造的狂醉後當眾揮毫的懷素模樣，更常見的是一個獨坐松下，似有所悟的僧人書家;一個「醒時意」的醉僧。本文認為宋代流行的醉僧畫題，除了草聖懷素〈醉僧圖〉外，尚有一類與懷素無涉的「禪家醉僧畫」，應是北宋居士文人禪悅、文字禪文化下之產物。而宋人對草書創作的新認識及對懷素看法的轉變，也促使了有禪宗色彩的醉僧畫與懷素〈醉僧圖〉相結合，現存的〈醉僧圖〉反映的正是融合懷素、草書三昧、僧人醉酒悟道的多重意象。

關鍵詞：醉僧圖、醉僧、懷素、狂草、禪僧、悟道、草書三昧、劉松年、李公麟

前言

李霖燦先生於一九六〇年代曾寫過一篇有關國立故宮博物院藏劉松年（約活動於 1180-1225）〈醉僧圖〉的文章。[1] 他根據畫上的題詩及乾隆題跋，並以《石渠寶笈》著錄的一幅李公麟（1049-1106）〈醉僧圖卷〉為佐證，指出這一幅〈醉僧圖〉（圖 1）畫的是唐代草書家懷素（737-799?）；李霖燦先生並鑒定〈醉僧圖〉為劉松年真跡。

位於畫的右上方，有一未落款的題詩：

> 人人送酒不曾沽，每日松間挂一壺；草聖欲來狂便發，真堪畫作醉僧圖。（圖 2）

這首詩是李先生認定圖中所繪的僧人是懷素的主要依據。最早提及此詩為懷素所作的是宋人郭若虛，[2] 而《宣和書譜》也收有懷素草書帖〈醉僧圖詩〉，宋以後有〈自嘲〉、〈題張僧繇醉僧圖〉等詩名將此詩繫於懷素名下。[3] 董其昌所匯刻的《戲鴻堂法帖》也收入此帖。[4] 大約從宋代以來，人們便相信懷素寫過這樣的一首詩，劉松年的〈醉僧圖〉很明顯的是按此詩意所繪。畫上乾隆的題跋更明白的指出，他的宮廷收藏裡還有一幅同樣是以懷素為題的李公麟〈醉僧圖卷〉：

> 長松之下坐頹仙，草聖揮看落紙煙；生面別開神髓合，石渠聯壁有龍眠。[5]

這幅作為輔證的李公麟〈醉僧圖卷〉，在當時李霖燦以為下落不明。但事實上李圖現為美國佛利爾美術館（Freer Gallery of Art）所藏。一九六八年收入佛利爾美術館之前曾為 Agnes E. Meyer 收藏（圖 3），並有目錄出版。[6] 卷後題有以草書書寫的

---

1 李霖燦，〈劉松年的醉僧圖〉，《故宮季刊》，4 卷 1 期（1969），頁 31-39。

2 郭若虛，《圖畫見聞誌》，收入于安瀾編，《畫史叢書》（臺北：文史哲出版社，1983，第 1 冊，頁 214-215），卷 5。

3 《宣和書譜》，盧輔聖主編，《中國書畫全書》（上海：上海書畫社，2009，第 2 版，第 2 冊，頁 325），卷 19；〈題張僧繇醉僧圖〉見於彭定求編，《全唐詩》（上海：上海古籍出版社，1990，頁 1986），卷 808；〈自嘲〉的標題見於明人釋正勉編，《古今禪藻集》，卷 7，頁 3b，《四庫全書珍本二集》，（臺北：臺灣商務印書館，1971）。

4 〈醉僧帖五行〉，收入董其昌，《戲鴻堂法帖》（北京：新華出版社，1998，上冊，頁 48-49），卷 7。

5 乾隆詩亦收於《御製詩集四集》，卷 26（文淵閣四庫全書電子版，迪志文化出版）。

6 Agnes E. Meyer, *Chinese Painting: as Reflected in the Thought and Art of Li Lung-mien*, 1070-1106 (New York: Duffield & Co., 1923), 365, no. 61; 又見 Thomas Lawton and Hin-cheung Lovell, *Eugene and Agnes E. Meyer Memorial Exhibition*, (Washington D. C: Freer Gallery of Art, 1973), no. 30.

所謂懷素的〈醉僧圖詩〉。但近人對此畫此書的真偽、時代論點不同。[7] 從畫面來看，劉松年的〈醉僧圖〉與李公麟〈醉僧圖卷〉，雖有軸、卷之別，構圖的主要部分乃一脈相承。兩幅畫都具有類似的結構及元素。如僧人坐倚松下磐石，高大的松幹間繫有一酒葫蘆，僧人手握毛筆，作欲書寫狀，紙、墨、硯皆備，並有小童侍側。筆者又陸續注意到幾幅相近的畫題，這些畫皆傳為宋作，但各有不同於醉僧圖的標題，如日本京都私人藏傳蘇漢臣〈羅漢圖〉（圖 4），上海博物館藏無款〈憩寂圖〉（圖 5），[8] 而這兩幅畫上並沒有題詩。在這些畫中（包括上面提及的劉松年與李公麟畫），畫家雖然都畫出了酒葫蘆，但僧人的醉意幾乎畫得很不明顯。若非熟悉此一畫題，並不容易與懷素醉僧聯繫。如果宋代曾經流行過醉僧這個畫題，它與草聖懷素的關聯究竟為何？近人王元軍在其《懷素評傳》中提到故宮劉松年的〈醉僧圖〉軸，他認為劉松年的這幅畫對「懷素放達不羈、馳騁揮灑，任酒使氣的性格一點也沒有表現出來。」[9] 言下之意，劉松年的畫根本沒有畫出懷素身為狂草書家的形象。 但筆者認為故宮所藏〈醉僧圖〉水平雖不及同樣收藏於故宮的劉松年羅漢畫，卻仍是一幅構圖、筆墨功力都很好的佳作。這麼有能力的一位畫家，如果想要畫所謂「任酒使氣」的懷素，會心有餘而力不足嗎？且從其他相同題材的現存醉僧圖來看，沒有一個畫家畫出所謂的豪放懷素。我們有必要重新檢視這個畫題，以探究宋人的醉僧圖所要表達的意涵為何。宋代是否還流行其他的醉僧圖？宋人如何解讀醉僧圖？如果宋畫所呈現的懷素草聖意象，與唐代文獻所塑造的懷素狂僧有所不同，我們是否可由其中窺見宋人對僧人醉酒，草書創作，及懷素所代表的草聖意象看法之轉變？

本文首先釐清懷素狂僧醉酒意象的歷史來源，再進一步從文獻上討論〈醉僧圖〉與懷素醉僧詩的聯繫，宋代文人對醉僧意象所賦予的禪宗色彩；並略論宋代懷素意象之轉變及草書創作之新認識，及其與帶有禪宗色彩的醉僧畫與懷素〈醉僧圖〉相結合之間的關聯性。本文最後兼論李公麟〈醉僧圖卷〉（佛利爾美術館藏）的真偽及年代問題，以確立其圖像的歷史價值。

---

7 詳見下文「傳李公麟〈醉僧圖卷〉（佛利爾美術館藏）的真偽及年代問題」一節之討論。

8 此圖多被學者認為畫杜甫詩意「松根胡僧憩寂寞」的〈憩寂圖〉，此論乃據蘇軾〈題憩寂圖詩并魯直跋〉，見嚴雅美，《潑墨仙人圖研究——兼論宋元禪宗繪畫》（臺北：法鼓文化，2000），頁 36-37。但 Adele Schlombs 指出此畫當是醉僧畫懷素，見其 *Huai-su and The Beginnings of Wild Cursive Script in Chinese Calligraphy* (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1998), 103。筆者亦認為此畫並非所謂的〈憩寂圖〉。

9 王元軍，《懷素評傳》（西安：三秦出版社，2000），頁 96-97。

一、懷素醉僧的原始意象

懷素俗姓錢，字藏真，自言：「幼而事佛，經禪之暇，頗好筆翰。」他是個禪師，實以書法（狂草）成名。他在其得意名作〈自敘帖〉中自稱是「狂僧」，是以「狂」繼張旭（約 675-759）草書之「顛」。[10] 一般認為，張旭是歷史上第一位以狂草聞名的書家。[11]《新唐書》裡的張旭傳記說他「嗜酒，每大醉，呼叫狂走，乃下筆，或以頭濡墨而書，既醒自視，以為神，不可復得也，世呼張顛。」[12] 杜甫的〈飲中八仙歌〉裡也寫張旭：「張旭三杯草聖傳，脫帽露頂王公前，揮毫落紙如雲煙。」[13] 張旭是藉由醉酒，引發狂妄的揮灑草書。這種藉酒即興揮灑草書的創作方式，與中唐繪畫中興起的所謂逸格畫家非常類似。逸格畫家是在正統繪畫路數外別創一格，不為傳統筆法格局所拘束的繪畫。[14] 這些畫家見於記載的有王墨（默），張志和等。在封演的《封氏聞見記》中，曾對一名吳中顧氏有如下描繪：

> 大曆中，吳士姓顧，以畫山水歷抵諸侯之門。每畫，先帖絹數十幅于地……顧子著錦襖錦纏頭，飲酒半酣，遶絹帖走十餘帀，取墨汁攤寫于絹上。次寫諸色，乃以長巾一一傾覆于所寫之處，使人坐壓。已執巾角而曳之，迴環既徧，然後以筆墨隨勢開決為峯巒島嶼之狀。[15]

顧氏飲酒半酣，並以頭沾墨執角巾而曳之來作畫，此舉亦見於王墨（默）：「醉後以頭髻取墨抵於絹畫」。[16] 這些舉動令人想到張旭的「以頭濡墨而書」。這些創作基本上有兩個共同點：一是以酒為觸媒，一是創作過程本身也是觀賞的對象。這類書畫活動本質上已是一種即興的表演藝術。而懷素的草書創作可以歸於此類。

---

10 關於懷素生平，參考王元軍《懷素評傳》；朱關田，〈懷素《自敘》考．附：《僧懷素傳》始撰於貞元初年〉，《初果集——朱關田論書文集》（北京：榮寶齋，2008），頁 110-129。

11 關於草書發展歷史，參考劉延濤《草書通論》（臺北：中華文化出版社，1956）；史紫忱，《草書藝術》（臺北：華正書局，1977）；盧慧紋，〈從神機到人文：盛唐到北宋的草書之變〉，《故宮學術季刊》，28 卷 4 期（2011 夏），頁 1-58。

12 歐陽修等撰，《新唐書》（北京：中華書局，1975 ，冊 17-18，頁 5764），卷 202，〈李白傳附張旭〉。

13 杜甫，《杜工部詩集》（香港：中華書局，1972，頁 62），卷 1，〈飲中八仙歌〉。

14 有關逸格畫家及潑墨畫的討論參見何惠鑑，〈破墨の原義〉，《東京国立博物館美術誌 MUSEUM》12 月号（1982），頁 4-13；島田修二郎，〈逸品畫風について〉，《美術研究》，第 161 號（1951），頁 20-46。

15 封演，《封氏聞見記》，卷 5，〈圖畫〉（文淵閣四庫全書電子版）。

16 張彥遠，《歷代名畫記》，于安瀾編，《畫史叢書》（臺北：文史哲出版社，1983，第 1 冊，頁 129），卷 10。

大曆（766-779）初，懷素在其故鄉湖南即已成名，後寓遊長安，他的即興狂草一時聲名大噪。《全唐詩》中收錄了十多首當代人以〈懷素上人（師）草書歌〉為題的詩，歌詠其才。以下引用〈懷素上人草書歌〉數首，記錄的有可能是永州刺史王邕為懷素主持的聚會。[17] 透過這些詩，我們可以稍加還原懷素在當時創作的情境：

> ……狂僧前日動京華，朝騎王公大人馬，暮宿王公大人家。誰不造素屏，誰不塗粉壁。粉壁搖晴光，素屏凝曉霜，待君揮灑兮不可彌忘。駿馬迎來坐堂中，金盆盛酒竹葉香。十杯五杯不解意，百杯已後始顛狂。一顛一狂多意氣，大叫一聲起攘臂。揮毫倏忽千萬字，有時一字兩字長丈二……（任華，〈懷素上人草書歌〉）[18]

> ……八月九月天氣涼，酒徒詞客滿高堂。
> 牋麻素絹排數箱，宣州石硯墨色光。
> 吾師醉後倚繩床，須臾掃盡數千張。
> 飄風驟雨驚颯颯，落花飛雪何茫茫。
> 起來向壁不停手，一行數字大如斗。
> 怳怳如聞神鬼驚，時時只見龍蛇走……（李白，〈草書歌行〉）[19]

> ……魚牋絹素豈不貴，只嫌侷促兒童戲。
> 粉壁長廊數十間，興來小豁胸襟氣。
> 長幼集，賢豪至，枕糟藉麴猶半醉。
> 忽然絕叫三五聲，滿壁縱橫千萬字……（竇冀，〈懷素上人草書歌〉）[20]

> ……狂來紙盡勢不盡，投筆抗聲連叫呼。
> 信知鬼神助此道，墨池未盡書已好。
> 行路談君口不容，滿堂觀者空絕倒……（魯收，〈懷素上人草書歌〉）[21]

---

17 參見高木重俊，〈《懷素上人草書歌》をめぐつて〉，《語學文學》(北海道教育大學語學文學會，1992)，30，頁 83-89。

18 彭定求編，《全唐詩》，卷 261，頁 651。

19 彭定求編，《全唐詩》，卷 167，頁 394。

20 彭定求編，《全唐詩》，卷 204，頁 483。

21 彭定求編，《全唐詩》，卷 204，頁 483。

在王公大人家的聚會中，懷素是「駿馬迎來」的座上客，而聚會中是「酒徒詞客滿高堂」老少賢集，人氣十足 。席間必定飲酒不斷，任華的詩才會用誇張的「百杯」來形容懷素的豪飲，而聚會的高潮是懷素醉後的「草書表演」。這項表演有三點值得注意之處：首先，懷素的草書書寫，似以整隻手臂運筆（「攮臂」）而非只有手腕，因此它牽動到整個身體的動作，一定要站起來寫，而不能坐著寫。那麼李白詩中提到的醉後「倚繩床」書寫在「牋麻素絹」上的只是用來熱身的，（當然「排數箱」是指大量的紙和絹準備著，也表示想求懷素書的客人很多），真正的重頭戲是之後的「起來向壁不停手」。而站著大筆一揮的字才有可能「字大如斗」或字長一兩丈。其次，這麼大的動作與字也只能寫在大型的粉壁或素屏上，而滿壁揮寫正是懷素醉後狂顛的極致表現。竇冀才會認為，比起在粉壁長廊上的揮毫，寫在魚牋絹素上只能說太侷促而近「兒童戲」了！最後，懷素的草書表演是不能沒有觀眾的。懷素的整個書寫情境都極俱戲劇性，不但有動作還有聲效——要落筆之前，他得「大叫一聲」或「忽然絕叫三五聲」，這是引發戲劇化高潮的表現。而這麼賣力的「演出」，在旁眾多觀眾的參與更是重要的一環。因為唯有觀者的喝采，方能襯出表演的精采。觀者如醉如癡的「空絕倒」應是期待中的反應，「今日華堂看灑落，四座宣呼嘆佳作」，[22]「馳毫驟墨劇奔駟，滿座失聲看不及」[23] 等詩句一再強調的也是觀眾的參與性。

上面綜合的是唐代人對懷素酒醉狂草創作的描述，它的歷史真實性有多少，並不是本文關注的重點，重要的是從中唐以來到晚唐及五代，這個懷素狂僧的意象已在文人筆下塑造定型。[24] 這個意象強調的不只是懷素依靠大醉來達成淋漓快速的草書書寫，如學者指出，它也流露了浮屠幻化，道士神通的意象。[25] 在這一點上，懷素雖是僧人，他的狂醉意象與前面提到的逸品道家路數的畫家更為接近。

回頭檢視劉松年的〈醉僧圖〉所表現的醉僧意象，似乎與唐五代以來的狂僧懷素相距甚遠。畫中的懷素是一人獨自在松下握筆揮寫，除了小童在側，完全沒有觀者；懷素穩穩坐在磐石上，而非起身揮毫，他提筆書寫在小童準備好的絹或紙上，也非粉壁屏風；松枝上掛了個酒葫蘆，僧人裸露左肩，可視為暗示他正酣熱的

22 蘇渙，〈懷素上人草書歌兼送謁徐廣州〉，彭定求編，《全唐詩》，卷 255，頁 643。

23 戴叔倫，〈懷素上人草書歌〉，彭定求編，《全唐詩》，卷 273，頁 685。

24 參考盧慧紋，〈從神機到人文：盛唐到北宋的草書之變〉一文附錄裡收入的從唐到五代的有關懷素之草書歌，頁 28-35。

25 盧慧紋，〈從神機到人文：盛唐到北宋的草書之變〉，頁 10-14。

酒意，但除此之外，沒有任何其他明顯的狂醉的形態表現。但再仔細觀察畫面，也許我們可以說畫中有兩點圖像元素，呼應了唐五代人眼中的懷素意象：第一是畫家將僧人的嘴巴畫作張口狀（圖 6），令人聯想到懷素酒後大吼方能書寫的舉動；第二是畫面上佔據了很大篇幅的巨松形象，這個意象最直接的來源當是所謂的懷素〈醉僧詩〉「每日松間掛一壺」之句；但將此松畫的如此巨大，仿若盤龍，似乎呼應唐五代人詩歌中歌詠懷素狂草的意象，如「中有枯松錯落一萬丈」，[26]「寒藤掛古松」「字字恐成龍」，[27]「筆端應解化龍飛」等。[28] 但這兩個圖像元素一是畫的很含蓄（觀者若不細看，很容易忽略僧人的張口形象），二是盤松形象只是個對書法的隱喻，兩者皆只能說是「遙遙呼應」懷素狂僧的意象。總而言之，劉松年的〈醉僧圖〉所傳遞的醉僧意象不能說與唐五代文士筆下的懷素沒有一段很大的差距，這個對懷素在圖像上呈現的新詮釋，恐怕有更多的是宋人對醉僧賦予的新意涵。

二、醉僧圖與懷素醉僧詩

從文獻上來看，我們發現宋代流傳的醉僧圖，畫的應不只有懷素醉僧之主題。宋人文獻記載有比懷素時代更早的傳為張僧繇（約活動於 500-550）所繪的〈醉僧圖〉。這是文獻中傳世最早的〈醉僧圖〉，但沒有記錄其所繪的實際內容。在宋代，傳為張僧繇繪的〈醉僧圖〉被討論的很多，主要是環繞在閻立本因張氏有〈醉僧圖〉而作〈醉道士圖〉之說。根據董逌，此說出於唐人，今可見於唐人劉餗《隋唐佳話》：

> 張僧繇始作醉僧圖，道士每以此嘲僧，于是聚錢數十萬，貿閻立本作醉道士圖，今並傳于代。[29]

宋人喜辯此說真偽，董逌有〈書醉僧圖〉及〈書醉道士圖〉兩跋，辨駁此說之非。[30] 這些論說中，不牽扯懷素，此〈醉僧圖〉既傳為時代較早的張僧繇所繪，畫

---

26 任華，〈懷素上人草書歌〉，彭定求編，《全唐詩》，卷 261，頁 651。

27 韓偓，〈草書屏風〉，彭定求編，《全唐詩》，卷 682，頁 1717。

28 楊凝式，〈題懷素酒狂帖後〉，彭定求編，《全唐詩》，卷 715，頁 1803。

29 此條收錄於明人胡我琨，《錢通》，卷 31，頁 6，（文淵閣四庫全書電子版）。

30 董逌，《廣川畫跋》卷 3，盧輔聖主編，《中國書畫全書》2 冊，頁 104-105；又如劉跂（北宋末人），《學易集》卷 6，頁 30，（文淵閣四庫全書電子版）；《宣和畫譜》，于安瀾編，《畫史叢書》（臺北：文史哲出版社，1983，第 1 冊，頁 382），卷 1。

的醉僧本當與懷素無關。牽扯上懷素的可能是由郭若虛的《圖畫見聞誌》開始：

> 僧繇曾作醉僧圖傳於世。長沙僧懷素有詩云：「人人送酒不曾沽，每日松間繫一壺。草聖欲成狂便發，真堪畫入醉僧圖。」然道士每以此嘲僧，群僧于是聚糨數十萬，求閻立本作醉道圖，並傳于代。[31]

郭採納了閻立本因為張僧繇有〈醉僧圖〉而作〈醉道士圖〉之說，但郭加入懷素的詩，作為道士嘲僧的原因。值得注意的是，郭的語意並不是很清楚，郭說懷素有那麼一首詩，寫的是有關一個醉和尚，很值得入畫。懷素的這首詩是否因看到張的畫而作，並沒有交待清楚。但後人在引郭此段話時，常加入懷素是因看到張的畫而作此詩的說法。到了元代的吳海，又說唐人是根據懷素的詩作〈醉僧圖〉：

> 是圖引稱唐人用懷素詩語，作醉僧圖，道士屢以此嘲僧，僧以錢十萬求左相閻立本作醉道士圖以敵之。[32]

明代的王世貞亦作此論，似乎到了元明以後，懷素的詩與〈醉僧圖〉緊密的連繫上了。[33]

除了傳張僧繇〈醉僧圖〉被連上懷素，另一個與懷素詩相關的畫家是李公麟。北宋末毛滂曾經寫過一首〈跋李伯時醉僧圖詩〉：

> 道人三昧一壺中，筆下驚蛇怖小童。
> 日日松間好消息，酒香先過野橋風。[34]

這首詩的用詞（松間、一壺）令人聯想到懷素「人人送酒不曾沽」一詩；而「筆下驚蛇」也隱射快速的草書書寫。雖然毛滂的詩沒有明言，觀者卻可以很自然的想像李氏畫的是醉僧懷素。李公麟以懷素詩意畫的〈醉僧圖〉，本當是在前面提及的張僧繇〈醉僧圖〉之外的題材，其畫題和懷素聯繫起來，乃因所謂懷素寫的醉僧詩之故，但除了毛滂的題詩外，筆者並沒有發現其他北宋人題寫類似的畫跋。但從現存比較可靠的宋畫畫跡來看——如傳劉松年〈醉僧圖〉（圖 1），傳蘇漢臣〈醉僧圖〉

---

31 郭若虛，《圖畫見聞誌》卷 5，頁 21-215。
32 吳海，〈醉道士圖跋〉，《聞過齋集》，卷 7，頁 10，（文淵閣四庫全書電子版）。
33 王世貞，〈醉道士圖〉，《弇州四部稿續稿》，卷 168，頁 12-13，（文淵閣四庫全書電子版）。
34 毛滂，《東堂集》卷 4，頁 21-22，（文淵閣四庫全書電子版）。

（原題〈羅漢圖〉）（圖 4），及上海的〈醉僧圖〉（原題〈憩寂圖〉）[35]（圖 5），這些畫的圖像元素都與所謂懷素醉僧詩有所呼應：所有的僧人都或坐或臥松樹之下，而松枝上都掛了一個酒葫蘆，傳劉松年〈醉僧圖〉及傳蘇漢臣〈醉僧圖〉中皆有小童在側，僧人作正要書寫的姿態；上海〈醉僧圖〉的僧人雖沒有書寫，筆紙墨硯等也都攤在僧人面前。

從畫的風格上來看，這幾幅都比較接近南宋院體。姑不論故宮傳劉松年〈醉僧圖〉是否為劉松年真跡，它的斜角線構圖、前景石塊皴法、松樹造型及人物衣褶用筆都與被認定是劉松年真跡的〈羅漢畫〉相接近（圖 7），[36] 應是南宋劉松年一系宮廷畫家之作無疑；筆者認為傳蘇漢臣〈醉僧圖〉的風格接近臺北故宮博物院收藏的宋無款〈香山九老圖〉冊頁（圖 8），特別是松樹的畫法，枝幹及針葉都極為相似；與傳蘇漢臣〈醉僧圖〉相較，九老人物衣褶線條更為古拙平淡，應該是承李唐之後南宋中葉之作，有學者認為也有可能是劉松年所畫；[37] 而日本學者板倉聖哲認為傳蘇漢臣〈醉僧圖〉不似蘇漢臣，也更接近劉松年的筆墨；[38] 李玉珉亦認為傳蘇漢臣〈醉僧圖〉的松幹、方折衣紋畫法與傳劉松年〈醉僧圖〉相似；[39] 那麼這兩幅畫都呈現了「劉松年」風格，但筆者以為傳蘇漢臣〈醉僧圖〉中流露了較多的筆墨性人物衣褶及石塊皴法，它可能比〈香山九老圖〉及劉松年〈醉僧圖〉時代稍晚。畫面左下角蓋有南宋史彌遠（1164-1233）的朱文葫蘆印「紹勳」，此圖至少也是寧宗朝（1194-1224）的作品。上海〈醉僧圖〉可能是這幾幅醉僧圖中最晚的，僧人的衣紋線條有明顯的梁楷（活動於十三世紀上半）釘頭鼠尾描，而松樹配景、以水墨渲染寫雲氣背景，皆呈簡逸風格，有可能是南宋末梁楷追隨者的作品。[40]

---

35 下文皆以〈醉僧圖〉取代傳蘇漢臣〈羅漢圖〉、上博〈憩寂圖〉原題，以正其名。

36 除了李霖燦，高居翰（James Cahill）也認為〈醉僧圖〉是劉松年真跡，見其所編 *An Index of Early Chinese Painters and Paintings: T'ang, Sung, Yuan* 中國古畫索引 (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1980), 136。但筆者在尚未有機會比對畫上劉松年落款之前，對此畫為劉松年真跡暫持保留態度；此畫與同為故宮收藏的劉松年〈羅漢畫〉相較，〈醉僧圖〉人物的衣褶線條較為方直，不如〈羅漢畫〉的圓勁有力，而對松幹紋路的處理也沒有那麼複雜細緻。〈羅漢畫〉有開禧丁卯年的落款（1207），與〈醉僧圖〉的庚午年（1210）年落款只有數年之差，如果同為劉氏所筆，也無法解釋為不同時期之作。但〈羅漢畫〉是設色較重且較大型的人物畫，或許可以由此角度來看其與〈醉僧圖〉之差距。

37 《宋代書畫冊頁名品特展》（臺北：國立故宮博物院，1995），見胡賽蘭的作品解說 no. 38，頁 269-270。

38 此圖為日本私人所藏，蘇漢臣的題名應是根據原收藏盒上之題簽，見《南宋絵画——才情雅緻の世界》（東京：東京根津美術館，2004），板倉聖哲的作品解說第 16 條，頁 145 － 146。

39 見陳韻如、張芝華編，《文藝紹興：南宋藝術與文化．書畫卷》（臺北：國立故宮博物院，2010），作品解說 IV 6-7，頁 396-397。

40 劉芳如也有相同的看法，見其〈論兩宋人物畫的形質之變〉，《宋代書畫冊頁名品特展》，頁 58。

那麼以懷素詩意為題的醉僧圖，至少可以確定曾在南宋中葉到晚期流行過。南宋陸游（1125-1210）在〈畫醉僧〉一詩中云：「但辦道傍常醉倒，不須解作藏真草。」[41] 可作一輔證，它說明當時人把醉僧圖皆扯上懷素（藏真）的傾向，而陸游以為大可不必。如果以懷素（詩）為題的醉僧圖沒有流行過，是無法解釋此詩的。[42]

三、宋代的醉僧圖與禪

由文人題寫的醉僧圖詩及跋文來看，宋代應還有另一類〈醉僧圖〉畫題，這些畫題都沒有懷素的影子，多環繞在僧人喝醉酒這個主題上。如蘇軾（1037-1101）題跋的蜀僧所畫的醉僧壁畫，及其〈醉僧圖頌〉，黃庭堅（1045-1105）跋的〈醉僧圖〉，吳則禮（？-1121）的〈題石恪畫醉僧〉等（詳見下文討論）。酒本是佛法中五戒之一，僧人本不當飲酒，何況飲至醉乎？但正也是這一非常之舉能引人側目，而往往被詩人拿來作文章。蘇軾曾為一個名為「隱巒」的蜀僧在惠州惠靈院所畫的壁畫題詩：

> 直視無前氣吐虹，五湖三島在胸中。
> 相逢莫怪不相揖，只見山僧不見公。[43]

根據蘇軾題記，壁畫上畫的是一個「仰面向天醉僧」，從蘇詩用字看來，這個僧人頗有豪氣之狀，有點目中無人的「直視無前」。而蘇詩筆鋒一轉，接下來的兩句語帶禪機，寫畫裡目中無人的這個僧人自然也「不見公」而不會和「相逢」的詩人（蘇軾）打躬作揖——但實際上又有另一層畫裡畫外和一虛一實之別，言外之意可意指兩人的神交意會何又須在真實世界有實體相逢。

蘇軾尚有一首〈醉僧圖頌〉：

> 人生得坐且穩坐，劫劫地走覓什麼。
> 今年且屙東禪屎，明年去拽西林磨。[44]

---

41 陸游，〈畫醉僧〉，陳邦彥校刊，《御定歷代題畫詩類》（臺北：神州圖書公司，1976），卷 65，頁 16。

42 此外，厲鶚的《南宋院畫錄》尚錄有南宋陳清波（理宗寶祐間 1253-1258 待詔）〈醉僧圖〉二。見于安瀾編，《畫史叢書》（臺北：文史哲出版社，1983，第 3 冊，頁 1174-1175），卷 10。卷 8。

43 蘇軾，《蘇軾詩集》（北京：中華書局，1982，第 8 冊，頁 2558）。

44 蘇軾，《蘇軾文集》（北京：中華書局，1986，第 2 冊，頁 584）。

江西廬山有個西林和東林禪寺，在此詩中應是泛指禪修寺院。畫家大概把醉僧畫的醉得不行，坐臥不動，東坡因此用這個意象來對比到處走動的和尚。他的詩很有一種嘲諷意味，他在暗示許多忙著到處掛單修行的和尚，如不能把握佛法本質，只是一味著眼外在功夫，終究是空忙一場。還不如畫中一動也不動的醉僧，其實有可能已入禪定。

《山谷題跋》錄有一首黃庭堅的〈題醉僧圖〉則云：

> 醉李有狂僧，無日不飲酒，或戲與酒令，自作祭文，即應聲曰：「惟靈生在閻浮提中，不貪不妒，愛喫酒。」子倒街臥路，想汝直待生兜率陀天爾時，方斷得住，何故？淨土之中無酒得沽。[45]

這個跋文中指出有個狂僧，沒有一日不飲酒，還自作祭文；畫家大約是畫出一個醉倒路旁的僧人，黃也說要他戒酒很難，恐怕要等到他往生兜率陀天時才能斷。為什麼呢？只因淨土中沒有酒可買。黃的題跋中並未指出這個僧人是誰，但其文字卻極為接近有酒仙之名的遇賢（922-1009）和尚所寫的另一首詩：

> 生在閻浮世界。人情幾多愛惡。只要喫箇酒子。所以倒街臥路。死後卻產娑婆。不願超生淨土。何以故？西方淨土且無酒酤。[46]

據南宋末正受（1146-1208）所編撰的《嘉泰普燈錄》，遇賢和尚俗姓林，三十歲出家，跟隨錢塘龍冊珠禪師參禪。他因「唯事飲酒，醉則成歌頌，警道俗」而得酒仙之號。[47] 上面這首詩是《嘉泰普燈錄》所收他的十首雜詠之一。此詩無疑的是自敘性的，遇賢描寫自己是個「倒街臥路」的醉和尚，死後寧可再投胎娑婆世界，也不想升西方淨土，只因淨土無酒可喝。僧遇賢是北宋初人，他的詩寫成時間當早於黃，兩詩雖然用詞接近，中間還有一個差異，即便是都說西方淨土且無酒可酤，一個是醉僧「不願超生淨土」，另一個是醉僧往生西方淨土才有可能戒酒。儘管我們已無法得知這兩首詩的確切關聯，可以確定的是山谷題跋塑造的是禪宗醉酒僧人之

---

45 黃庭堅，〈題畫醉僧圖 〉，《 山谷題跋》，卷 3，盧輔聖主編，《中國書畫全書》，冊 1，頁 680-681。

46 酒仙和尚（遇賢），〈雜詠〉，正受，《嘉泰普燈錄》，卷 29，頁 317，收於《卍新纂續藏經》，79 冊，No. 1559，（佛學世界網路藏經閣版，中華電子佛典協會）。

47 正受，《嘉泰普燈錄》，卷 24，頁 239。

形象。而事實上，據說吳門的東禪寺裡便繪有遇賢醉僧的形象。[48]

「倒街臥路」的醉僧形象，也在較黃庭堅時代更晚的吳則禮〈題石恪醉僧圖〉中出現：

> 倒街臥路誰復嗔，粥魚齋鼓強喚人。
> 莫疑只今五斗醉，要會從來三昧身。[49]

從詩中揣測，畫家畫了一個任憑人們怎麼喚也喚不醒的僧人。一般人只見一醉倒之僧，吳卻說此僧已得「三昧身」，「三昧」是梵語 samādhi 之音譯，指的是將心定於一處的安靜狀況，[50] 那麼也就是說這個看似醉倒的僧人已進入心境專一而不散亂的狀態，已然入定。

細讀這些宋人醉僧畫題跋，內容上多涉佛家思想而帶有禪味，這是一個很值得注意的新現象。佛教於兩漢之際傳入中國，即與士人關係密切。文人參禪，在唐代已盛。惟入宋以後，士大夫禪悅之風漸盛，也多與禪師交往；北宋中葉以後文人好以「居士」自號，可見一斑。[51] 文人醉僧圖題材夾雜了參禪論理，這也和宋詩中的喜論禪機佛趣之現象一脈相連。但是為何醉僧這個題材會與禪宗思想聯繫上呢？前面說過，飲酒是犯了僧人戒律的，修行僧人本不該飲酒。但禪宗作為一個佛教的宗派強調的是直指佛性，自證自悟，不倚戒律也不為其所限；它也不同於其他佛教宗派，拘泥於經典文字，禪宗之始，是建立在「直指人心，見性成佛」，「教外別傳，不立文字」之上的。[52] 因此在禪門內不乏有擺脫形式束縛，破戒佯狂的僧人，而醉僧所體現的，正可以被視為這類不為正統宗法戒律所規範的僧人形象，在這個點上便與禪宗掛鈎。上面所引這些題詩，仔細玩味，其主題都是繞著醉僧之意，其實不在酒上，而是在悟道、得三昧身。如能悟真如，酒不會成為障礙，而醉與不醉也沒有區別了。「悟」是修行禪定的最終目標，而正念靜坐的坐禪，也是禪宗的特色，

---

48 此說見清人錢泳《履園叢話》(「吳門東禪寺有林酒仙像，即宋異僧遇賢也」)，我們可知至少在清代尚見此像，但無法確知是否在宋代已有繪像。轉引自張培鋒，《宋詩與禪》(北京：中華書局，2009)，頁 143。

49 吳則禮，〈題石恪醉僧圖〉，《北湖集》，卷 4，頁 16b，(文淵閣四庫全書電子版)。

50 慈怡主編，《佛光大辭典》(高雄：佛光出版社，1988)，「三昧」條，頁 580。

51 參考魏道儒，《宋代禪宗文化》，鄭州：中州古籍出版社，1993。而周裕鍇也指出特別是神宗熙寧以後，士大夫「居士」的名號氾濫，參見其《文字禪與宋代詩學》(北京：高等教育出版社，1998)，頁 46。

52 關於禪宗思想，參見印順，《中國禪宗史》，南昌：江西人民出版社，2007。

在居士文人語帶禪機的詮釋中，醉僧的「臥倒」也可以坐禪觀之。[53]

宋代禪宗尚有「文字禪」一大特點，禪僧在「不立文字」的原點下，在居士禪的推波助瀾下卻開始了大量的頌古、拈古、評唱等環繞公案所創作的文字。[54] 與臨濟、雲門宗皆有往來的蘇軾及黃庭堅，他們的詩文寓禪機可以以當時流行的「文字禪」視之；[55] 蘇軾的題「仰面向天醉僧」一詩的玄語（「相逢莫怪不相揖，只見山僧不見公」）便有濃厚的參禪之味。而和蘇軾、黃庭堅皆有密切交往的黃龍派僧人覺範惠洪（？-1128），也寫了一首〈醉僧贊〉，贊文提到了畫是李公麟所作，但這幅畫在惠洪眼中似乎完全沒有懷素的影子（與前面所引毛滂〈跋李伯時醉僧圖詩〉全然不同），惠洪的贊文無疑的只是藉由醉僧主題來談禪：[56]

> 我愛龍眠老居士，筆端談笑了萬事。
> 君看一時拈破筆，畫作醉僧醒時意。
> 此是沙門絕妙門，不妨隨處有乾坤。
> 矇滕流涎枕臂臥，破柱疾雷殊不聞。[57]

惠洪有一關鍵句：「畫作醉僧醒時意」。在惠洪看來，李要畫的豈只是一個普通的僧人，而是一個「絕妙門」的「沙門」，此畫中的醉僧顯已入禪定，因此「破柱疾雷殊不聞」。「醉僧醒時意」要說的是一般的僧人雖醒猶醉（如一般人的醉生夢死），而得真如的醉僧雖醉猶醒，世間事了然於心。言下之意，李公麟畫的並不是一醉意濃濃，醉態畢露的醉僧形象。此醉僧之醉當是以最微妙的方式來表現：醉猶未醉之形象。

---

53 關於坐禪作為一種禪宗修行方法，參見正果法師，〈禪宗大意〉，收入於胡適等著，《禪宗的歷史與文化》（臺北：新潮社，1991），頁 242-248。

54 參考周裕鍇，《文字禪與宋代詩學》一書。

55 蘇軾得法於臨濟宗東林常總，但有學者指出《五燈會元》將蘇軾列為臨濟宗黃龍派，乃編撰者為壯臨濟宗聲勢所為，蘇軾實際上與雲門宗禪師有更密切的交往；黃庭堅早年結交雲門宗圓通法秀，但他受臨濟宗黃龍派薰染更深，《五燈會元》將其列為黃龍派祖心禪師法嗣。參考周裕鍇，《文字禪與宋代詩學》，頁 59-64；林湘華，《禪宗與宋代詩學理論》（臺北：文津，2002），頁 30-31。

56 學者常將惠洪視為「文字禪」的提倡者，除了著有《石門文字禪》，惠洪也是《禪林僧寶傳》的編撰者。參見參考周裕鍇，〈惠洪文字禪的理論與實踐及其對後世的影響〉，《北京大學學報》（哲學社會科學版，2008），4 期。

57 釋惠洪，《石門文字禪》，《四部叢刊初編集部》（臺北：臺灣商務書局，1965，頁 201），卷 19，〈醉僧贊〉。

四、懷素醉僧與禪定醉僧的連結

引發北宋人題寫這些帶有禪家風詩文的醉僧畫已沒有畫跡可尋，唯一現存傳為北宋李公麟的〈醉僧圖卷〉恐非宋畫（詳見下文討論），其他可信度較高的傳至今日宋畫的醉僧圖，皆應是南宋以後的作品，那麼它們和北宋人所見到的醉僧圖有什麼樣的關聯呢？前面論及，北宋應至少有兩類醉僧畫流行：一是與張僧繇及懷素相關，另一則是與醉禪僧意象連結。換言之，有「懷素」和「非懷素」兩種醉僧意象。我認為這兩種意象有合流的趨勢，到了南宋，畫家不但以懷素「每日松間挂一壺」詩意入畫，也融合了有禪味的醉僧意象。

南宋黃文雷（理宗朝，1250 進士）的〈題醉僧圖詩〉便巧妙的融合了懷素「書家醉僧」和一般非懷素「禪味醉僧」的兩種意象。全詩錄于下：

> 僧之飲酒，地獄咫尺。此僧飲酒，天龍辟易。
> 僧之飲酒，背面抵諱。此僧飲酒，口角膏沸。
> 披毛帶角即不理，倒堦臥路而已矣。一生般若幾杯湯，箇是逃禪真法子。
> 不憂兜率不著渠，只憂兜率無酒酤。臨行自謗不羞恥，至今留與人畫圖。
> 畫圖得龍眠，畫形兼畫意。君看阿堵中，如如元不死。
> 是臥是死誰得知，手中尚記攜鴟夷。
> 飜河倒海不救渴，安得餘瀝流於斯。
> 我觀此僧面孔真滑稽，醉中定解草聖并賦詩。
> 當其幕天席地時，惜無人以筆墨隨。
> 紛紛散聖今何為，賴有一醉留其奇。
> 君不見夜雨閉門，難學柳下惠。
> 又不見背水置陣，古來惟有韓將軍。[58]

作者首先以一般的僧與「此僧」做對比，點出「此僧」不凡之處。飲酒成了逃禪的法子——沿襲的是北宋人題醉僧圖禪機詩之看法。「倒堦（街）臥路」是常見於題非懷素醉禪僧詩中的用詞，而「兜率無酒沽」，用的是遇賢醉僧的典故。又說此畫得李龍眠之意，畫出僧人醉眼（阿堵）中的「如如元不死」；令人聯想到惠洪題李公麟醉僧圖的贊語「畫作醉僧醒時意」。詩人用不知「是臥是死」來形容此僧，可

58 黃文雷，〈題醉僧圖詩〉，《看雲小集》，收於陳起，《江湖小集》，卷 50，頁 5a-b，（文淵閣四庫全書電子版）。

見畫的是寂靜的坐姿。詩的後半提及草聖，意指懷素。並將其列於「散聖」之流，「散聖」可指道家仙人（未受仙職者），亦可指禪宗裡怪誕的羅漢（如布袋、寒山、拾得、豐干），此處顯然是將懷素視為禪宗散聖。這幅題詩令人聯想到的形象，是個既有醉臥之姿，又有寂靜入定之態的僧人。筆者認為與上海博物館的〈醉僧圖〉（圖 5）最為接近。這個僧人雖有坐臥之姿，仔細查看，他卻兩眼直視前方，似凝神而有所思（圖 9）。有趣的是，「此僧面孔真滑稽」一語正符合畫中僧人帶有笑意的面孔及其袒胸露肚，看似一布袋和尚的化身形象，亦即所謂的「散聖」。前文指出這幅畫應是傳世的幾幅宋代〈醉僧圖〉中時代最晚的，與黃文雷詩可能時代相近。此詩此畫結合了一般醉僧圖（前半詩）及懷素醉僧圖（後半詩）的內容，又染有興起於南宋末的禪宗散聖圖像的味道。[59]

黃文雷的題詩可作為草聖醉僧懷素與禪宗醉僧兩個意象相結合的文獻證據。但這中間尚有一個值得關注的問題，為什麼書法狂僧懷素會在宋代和得道禪僧意象相結合？或者更確切的說，狂僧懷素的豪放意象是如何被宋人轉化？懷素本身就是個禪僧，與禪聯繫上似理所當然，但唐代與宋代的禪僧形象有相當大的差距，關鍵也許還在於宋人對草書的看法及懷素的草書創作觀點的轉變。這是本文作者根據有限文獻所提出的一個揣測。

盧慧紋在其討論盛唐到北宋的草書之變一文中曾指出，草書從八世紀末到十世紀經歷了一個世俗化的過程，到了北宋，文人普遍對驚世駭俗，粗放型的狂草作風持保留態度，過於狂肆的書風被認為格調不高，只適合懸掛村俗酒肆。北宋人不再只將草書視為如有神助的即興創作，而是基本上可以以「法」來掌握的一種書藝。[60] 而石慢（Peter C. Sturman）亦指出北宋文人有將狂草創作內向化的傾向，它與其他書體的聯繫性，也使其不再凸顯唐人眼中「顛」「狂」特質的重要性。[61] 米芾將草書重新與晉人「古法」連結；[62] 黃庭堅也指出草書與「科斗篆隸，同法同意」；他不只一次提到張旭雖「姿性顛逸，其書字字入法度中」，[63] 一如石慢指出，

59 關於宋代禪宗散聖繪畫，參見嚴雅美，《潑墨仙人圖研究——兼論宋元禪宗繪畫》。

60 盧慧紋，〈從神機到人文：盛唐到北宋的草書之變〉，頁 15-22。

61 Peter C. Sturman, "Wine and Cursive: The Limits of Individualism in Northern Sung China," in Cary Y. Liu, Dora C. Y. Ching, and Judith G. Smith, eds, *Character and Context in Chinese Calligraphy*, 220-226.

62 米芾，〈自漣漪寄薛郎中紹彭〉，《書史》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》，2 冊，頁 252。

63 黃庭堅，〈跋此君軒書〉，《山谷題跋》，卷 8，頁 704；〈張長史行草帖〉，《山谷題跋》，卷 4，頁 686。

黃的評價避開了傳統的以醉酒為核心助媒的狂草創作觀點，他看重的是「法」。[64] 蘇軾雖不否認草書有其欲速的特性，他也強調要寫好草書，還得靠假以時日的練習功夫，草書仍須「積學乃成」。[65]

值得注意的是，唐人文字中除了書寫狂僧懷素酒酣興發之形象外，也敘述了懷素家貧無紙，故於故里種芭蕉萬株，以葉代紙以供揮灑；不夠時還用盤板一書再書，寫到盤板都穿破了。[66] 宋人的懷素傳記資料，也多據此加以演繹。[67] 也許是這種苦練功夫的傳說較接近「積學乃成」的觀點，相對於張旭，董逌因此特別推崇懷素的「謹於法度」「雖騁馳繩墨外，而回旋進退，莫不中節」，[68] 正暗示了惟有倚賴經年累月的苦練，才能達成對法度的嚴謹掌握。

在這樣的觀點下，狂草的書寫就不一定要借助酒的效應，靠醉酒而創作不再是一個關鍵點。事實上，蘇軾甚至認為要靠醉酒來引發的創作不是真正一流的草書：

> 張長史草書，必俟醉，或以為奇，醒即天真不全。此乃長史未妙，猶有醉醒之辨，若逸少何嘗寄於酒乎？僕亦未免此事。[69]

「猶有醉醒之辨」一語說明了最高的創作境界是無須分辨在醉或醒中達到的。如此一來，被唐人大為讚嘆的狂醉揮毫張旭、懷素的意象不再為宋人所推崇，在蘇軾眼中，這種表演性的書寫恐怕只能稱作「追逐世好」之舉。[70] 醉酒而揮毫既然不是那麼必要，也不是最高的境界，筆者認為或許是因為這個對草聖意象的轉變，使得宋代畫家在畫「醉僧」懷素時，卻不著力於狂醉的形象。前面提到的惠洪題李公麟畫〈醉僧贊〉便說李是「畫作醉僧醒時意」。這種語帶玄機的有醒時意的醉僧形象更容易與禪僧形象相接軌。

此外，宋人用「三昧身」來描述一般醉禪僧入禪定的狀態（如前引吳則禮的

---

64 Peter C. Sturman, “Wine and Cursive: The Limits of Individualism in Northern Sung China,” 224.

65 蘇軾，〈評草書〉，《東坡題跋》，卷 4，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》，1 冊，頁 629。

66 陸羽，〈僧懷素傳〉，董浩等編，《全唐文》（北京：中華書局，1984，第 5 冊，頁 4421-4422），卷 433。

67 《宣和書譜》，卷 19，頁 326；陳思，〈唐僧懷素〉，《書苑精華》，卷 18，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》，3 冊，頁 96。

68 董逌，〈懷素七帖〉、〈北亭草書〉，《廣川書跋》，卷 8，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》，2 冊，頁 79。

69 蘇軾，〈書張長史草書〉，《東坡題跋》，卷 4，頁 627-628。

70 蘇軾，〈題王逸少帖〉，《蘇軾詩集》，卷 25，頁 1342-1343。

〈題石恪醉僧圖〉詩），也與草書最終要達到的出神入化之境界可相類比。董逌及《宣和書譜》都提及懷素曾自謂「得草書三昧」，僧人三昧與草書三昧極有可能因此在既是禪僧又是書家的懷素身上相重疊（前引毛滂之詩，也用「道人三昧一壺」一詞寫懷素）。[71] 加之以宋人不再強調草書的表演性，也許可以解釋宋畫何以並未青睞唐人塑造的顛狂懷素形象，它強調的是「見其用志不分乃凝于神」而得三昧的入定僧人懷素意象。上文討論的數幅南宋〈醉僧圖〉所描繪的都比較接近一個凝神專一的高僧；有趣的是，其中日本私人收藏的傳蘇漢臣〈醉僧圖〉原題便是〈羅漢圖〉，並且還有一對幅，畫的正是一個結跏趺坐在高足禪椅上的高僧形象（圖 10）；而兩幅畫皆以「羅漢」稱之，不見區別。[72]

五、傳李公麟〈醉僧圖卷〉（佛利爾美術館藏）的真偽及年代問題

根據文獻，李公麟是極有可能畫過醉僧圖。與李同時代的毛滂，釋惠洪皆有題李氏醉僧圖詩（詳前節討論），而《宣和畫譜》中亦載有李氏〈醉僧圖〉。[73] 又從毛滂的題李氏畫之詩句看來，他也有可能畫過以懷素醉僧詩為題的畫。那麼現存於佛利爾美術館傳為李公麟的〈醉僧圖卷〉有可能和李氏真蹟有任何關聯嗎？這幅卷畫是目前所知惟一和李氏或說與北宋掛鈎的圖像，它的真偽及可靠性是對我們從圖像本身來探究醉僧這個畫題所應釐清的課題。〈醉僧圖卷〉在進入美洲之前，原為龐元濟（1864-1949）所藏，美學者安明遠（Stephen D. Allee）認為可能經盧芹齋（1880-1957）之手到了美國。[74] Agnes E. Meyer 於一九六八年將此畫捐給佛利爾美術館時，當時的東方部主任 Thomas Lawton 認為是一幅近代的摹本（十九到二十世紀），但是到了一九八零年代，傅申任職佛利爾美術館時，他將此畫及其後的題跋定為南宋作品。[75] 啟功等大陸學者在張子寧任東方部主任時曾走訪佛利爾，

71 董逌，〈北亭草書〉，《廣川書跋》，卷 8，頁 79；《宣和書譜》，卷 19，頁 325。

72 李玉珉便將此對幅視為畫的是南宋禪僧日常生活，她以僧人坐松下，持筆展卷之圖（即〈醉僧圖〉），畫的是「欲寫禪偈」；而另一幅則畫的是僧人飲茶，《文藝紹興：南宋藝術與文化 • 書畫卷》，作品解說 IV6-7，頁 396-397。

73 《宣和畫譜》，卷 7，收入于安瀾編，《畫史叢書》，1 冊，頁 451。

74 參見佛利爾美術館網頁：http://www.asia.si.edu/songyuan/F1968.18/F1968-18.Documentation.pdf。本文作者感謝安明遠在網頁尚未完成之前、個人於佛利爾美術館研究期間提供所有的李公麟《醉僧圖卷》相關研究資料。

75 見傅申、中田勇次郎編，《歐米收藏：中国法書名蹟集》（東京：中央公論社，1981-83），1 集，no. 88，頁 108，145-46。

見過此畫，並認為其後的跋為書法極佳。從近代的摹本到南宋作品，這中間看法差距很大。我個人以為此畫應非南宋之作，但亦非十九、二十世紀偽造的本子。以下將從畫的本身，題跋書跡，畫的流傳著錄等線索提出我目前的看法：此畫應是明代中葉的摹本，很有可能是以宋代的李公麟本子作根據。此畫被清高宗收入御府，蓋滿御璽，應是備受乾隆喜愛，他先後於一七四七（丁卯）、一七五七（丁丑）、及一七八四年（甲辰）在畫上題了三首詩、二跋文，並認定此卷為李氏真跡（「此〈醉僧圖〉尤其得意作」）。除乾隆之印外，尚有諸多明清名收藏家印，如項元汴（1525-1590），梁清標（1620-1691），安岐（活動於十八世紀）等，這些印跡不似偽劣的贋造之跡。[76]

此卷畫後，除乾隆之跋，現有兩個題跋。第一跋是以草書寫的懷素〈題醉僧圖詩〉（無款）。緊跟其後的另一跋（作者待考）：

> 唐僧懷素，以草書名天下。唐賢善書者，亦推重之。素有〈自敘〉一篇，備載諸人之詞。素深喜絹書，吾家前後所得數軸，了無紙上一字。最先所得，乃〈人人送酒〉之詩也。老泉山人學書垂四十年，每愛此詩，時時寫之，不下數十張矣。龍眠李伯時，因是時遂作此畫，頗能狀醉僧之態，而老泉所書，自成一種風格，所為二妙圖耳。東村閑居方外堂字□書。

此跋指出，畫後這首無款草書題詩是出於老泉山人（蘇軾）之筆；蘇東坡因愛懷素此書，曾摹寫了數十本，而李公麟見東坡書法，遂作此畫。這兩個畫上跋文皆見於傳統書畫著錄，最早的是明末的汪珂玉《珊瑚網》（1643）及郁逢慶的《郁氏書畫題跋記》（十七世紀上半）。但在這兩個著錄中尚有第三跋，即董其昌（1555-1636）之跋：

> 余嘗見李龍眠〈山莊圖〉，用墨妍秀，設色精工，真入摩詰之室。若其畫人物、佛像，如以燈取影，逆來順往，若游絲迴環無跡。雖吳道子、顧虎頭不能過於此卷。可見此卷因老泉先有〈醉僧詩〉，伯時乃為補圖。正所謂合之雙美也。董其昌觀於惠山舟次。[77]

---

76 關於此畫的詳細著錄資料，見佛利爾美術館網頁：http://www.asia.si.edu/songyuan/F1968.18/F1968-18.Documentation.pdf

77 汪珂玉，〈李龍眠醉僧圖〉，《汪氏珊瑚網名畫題跋》，（臺北：藝文印書館，1979），卷 2，頁 787；郁逢慶，〈李龍眠醉僧圖蘇老全書詩真蹟〉，《郁氏書畫題跋記》（上海：神州國光社，1911），卷 4，頁 21。

惟此跋已不見於現存李本。董跋尚為清初的卞永譽《式古堂書畫彙考》所著錄，[78] 但在後來的安岐《墨緣彙觀》和《石渠寶笈續編》中已沒有著錄董跋，董跋當於清初被割去。[79] 乾隆皇帝寫在李公麟〈醉僧圖卷〉也提到卞永譽《式古堂書畫彙考》曾錄此跋，但顯然已失。[80] 而乾隆的卷前大字「燈影往來，游絲無跡」顯然是從讀卞氏所錄的董跋而來。

雖然李公麟極有可能畫過〈醉僧圖〉，但李是否因蘇軾書法而創作此畫，則令人質疑。查遍蘇軾及其周邊文人如蘇轍、黃庭堅、米芾等人之詩文集皆未見提及此事。蘇黃各有題醉僧圖詩，其內容亦與李氏無關。蘇軾本身是否曾摹過懷素醉僧草帖，也是一大問題。如就筆跡來看，現存較可信的蘇軾草書真跡〈梅花詩帖〉（圖 11）與此書比較，運筆、氣韻都差之甚遠。即使是臨摹懷素，但也不可能完全沒有自己的成分在其中。但傳說中蘇軾曾臨過此帖，且這個說法在明初已出現，明中葉的王世貞有「坡公所臨懷素絕句」之語。[81] 懷素的〈題醉僧圖詩〉被收入東坡詩集當作蘇詩，清人及明人皆指出有可能是因人們認為東坡臨過此書，後人不察，誤以為此詩為東坡所作。董其昌於其《戲鴻堂法帖》（1603）刻入了懷素的〈醉僧帖〉（圖 12）即說「此詩載東坡集，然宣和（書）譜有懷素〈醉僧圖詩〉，或東坡曾書此詩，遂為人誤入集中耳。」[82] 查現今有的蘇詩版本，我們只能確定至少在明初成化間刻（1471）的《東坡全集》（七集本），此詩已混入東坡詩集。而宋代的版本皆未收此詩。[83]

董其昌依其平生所見，窮源辨偽，刻成《戲鴻堂法帖》，他將〈醉僧帖〉列懷素名下，大抵有所依據。[84] 若將其與所謂的「老泉臨醉僧詩」相對照比較，兩書極為相近，但行氣稍有不同。如果董其昌所刻之懷素帖，有可靠的依據，「老泉醉僧

78 卞永譽，《式古堂書畫彙考》（吳興：鑑古書社，1921），畫卷 12，頁 30a。

79 安岐，〈李龍眠醉僧圖〉，《墨緣彙觀》，名畫上卷，盧輔聖主編，《中國書畫全書》，冊 14，頁 683-684；王杰編，《石渠寶笈續編》，(臺北：國立故宮博物院，1971)，冊 5，頁 2695-97。安明遠認為董跋有可能是在安岐重新裝裱此卷時裁去，見佛利爾美術館網頁：http://www.asia.si.edu/songyuan/F1968.18/F1968-18.Documentation.pdf。

80 乾隆，〈再題李公麟醉僧圖〉，《御製詩集五集》，卷 23，（文淵閣四庫全書電子版）。

81 王世貞，〈醉道士圖跋〉，《弇州四部稿續稿》，卷 168，頁 13，（文淵閣四庫全書電子版）。

82 董其昌，〈醉僧帖五行〉，《戲鴻堂法帖》，上冊，卷 7；清人查慎行在其注蘇詩中亦有此說，見蘇軾撰；查慎行註《蘇詩補註》（臺北：臺灣商務印書館，1974），卷 50。

83 如宋人王十朋編的《集註分類東坡先生詩》二十五卷（臺北：商務印書館，1979）；施元之父子及顧禧合編的編年註本：宋刊《施顧注蘇詩》（臺北：藝文印書館，1969）。

84 《宣和書譜》卷 19 錄有懷素〈醉僧圖詩〉一帖。至於刻於《戲鴻堂法帖》的懷素〈醉僧帖五行〉之真偽，幾無學者論及。本文暫存而不論。關於董氏的《戲鴻堂法帖》，參考啟功，〈從《戲鴻堂帖》看董其昌對書法的鑑定〉，《啟功叢稿》論文卷，（北京：中華書局出版，1999）。

詩」的確有可能是臨摹所謂的懷素書〈醉僧詩〉(即兩書至少同源)。但是否為東坡所臨，在沒有發現更有力的證據之前，很難下定論。我們只能確定至少在明初有流傳東坡臨過此帖的說法。

細讀今存畫卷後的題跋(即著錄於《珊瑚網》及《郁氏書畫題跋記》之跋):「龍眠李伯時，因是時遂作此畫，頗能狀醉僧之態，而老泉所書，自成一種風格，所為二妙圖耳。」有一種可能是，傳李公麟圖卷上所謂蘇軾書跡，是據流行於董其昌時代前後的懷素〈醉僧帖〉所創造的。偽造者是根據流行的東坡曾臨此書的說法和李公麟有此畫的歷史記載，想當然爾的加起來創造出所謂的「二妙圖」。傅申認為所謂的蘇軾臨〈醉僧帖〉及「東村」之題跋實出一人之筆。[85] 從兩書的運筆、氣韻看來，筆者也認為極有可能是出於同一人之手。而李公麟的畫加上東坡的書法，可說是藏家的夢想收藏珍品，故前引所謂董其昌跋文以「合之雙美」稱之，安岐也以「雙璧」名之。[86] 至於董其昌跋是否為真跡，因董跋已被割去，今也無從判定。[87]

雖說是「偽造」，此卷顯有所本。書法的部分已論；畫的部分，沒有其他傳為李公麟類似畫跡可比對。但仔細檢視此畫，人物白描的功力並不太差。構圖及人物造型，除了右方畫送酒童子，浮於畫面，顯得突兀，僧人及侍側的小童形象，古意猶存。以白描繪出的倚石而坐之僧人造型，令人聯想到南宋梵隆(活動於 1187 之前)羅漢畫(如藏於佛利爾美術館的〈十六應真圖卷〉)。梵隆的白描在李氏之後，以承襲李筆墨著稱；從其作大約可想見李的白描風格。李氏以白描畫著名，但其白描應是純筆墨的創作，最多以墨上色，此畫賦淡彩於人物膚色，當是明以後的作風。

綜合以上討論，我將此畫實際的創作年代暫定為不晚於明中葉，若畫上項元汴之收藏印鑑為真，當在十六世紀末《戲鴻堂法帖》之前。這個斷代，與此畫首次出現在文獻著錄的時間相距並不太遠。同時筆者認為此卷不論書跋或畫作本身，都有所本(書本傳懷素草書〈醉僧帖〉，畫本李公麟)，並非無中生有的近代偽作。

那麼此卷或多或少保存了李氏所繪〈醉僧圖〉面貌，就畫面看來，它的確也呼

85 見傅申、中田勇次郎編，《歐米收藏：中国法書名蹟集》，頁 146。

86 安岐，〈李龍眠醉僧圖〉，《墨緣彙觀》，名畫上卷，頁 683。

87 董跋亦見於《御定書畫譜》，卷 83，頁 22b-23a，收於徐娟主編，《中國歷代書畫藝術論著叢編》，60 冊；並以其跋出自董其昌《容臺集》。但筆者查目前《容臺集》版本，皆不見此跋。

應了毛滂的題詩，如酒壺、小童、松間等意象。至於釋惠洪的〈醉僧圖〉贊文，雖然沒有提到任何的草聖影子，他所描述的更像一個悟道僧人的形象，正與此卷畫面中的老僧形象也頗相符，惠洪說李公麟是「畫作醉僧醒時意」，佛利爾卷本上的僧人的確是看不出什麼醉意，而是面貌嚴謹的老僧，前文提到惠洪的詩意指出畫中的醉僧顯已入禪定，圖上的這個老僧形象，令人聯想到的完全不是佯狂書家懷素的形象，而是個得道羅漢的形象，一如南宋梵隆所繪的羅漢（圖 13）。這也正符合上節討論的宋人賦予入定得三昧僧人懷素的新意象，而透過這個仿本，我們或多或少可以想見李公麟的原作，可說是南宋流行的羅漢型懷素醉僧的先驅。

結語

總結而言，宋人所見「懷素醉僧圖」，當是以傳為懷素寫的「人人送酒不曾沽」詩入畫的。但要釐清的是，懷素詩的本身，並沒有明指被其所稱道的那個值得入畫的僧人是誰。讀者可以認為他是懷素，也可以認為他不是懷素。如此一來，便給畫家更大的詮釋空間，畫的內容因此並不止於懷素。即使畫的是懷素，宋畫中呈現的懷素已經不是唐人詩中所塑造的大醉後當眾揮毫的懷素模樣。傳劉松年〈醉僧圖〉僅以嘴略張開、舉臂握筆的僧人姿態，委婉地呼應「大叫一聲起攘臂，揮毫倏忽千萬字」的書家懷素之形象。現存的幾幅傳宋醉僧圖中更常見的是一個獨坐松下，似有所悟的僧人書家；一個「醒時意」的醉僧。除了以掛在樹上的酒葫蘆為暗示之外，畫家幾乎對僧人的醉意沒有著墨。這個新的懷素意象是融合了宋代另類禪家醉僧畫的意境與宋人新的對懷素及草書創作的看法。宋代居士文人對禪宗有普遍的興趣，帶有禪機的醉僧畫題跋是士大夫禪悅、文字禪之風的產物；他們對醉僧畫所繪悟道禪僧的不尋常舉止多所讚嘆，認為醉僧之意並不在酒，而是要顯示「此僧」與「眾僧」之不同。而醉僧懷素之能達到法書三昧之境界，也與醉禪僧能達到的佛法三昧之境界聯繫上。如此一來，唐人塑造的帶有逸品道士意象的狂醉僧人書家懷素被轉化為一凝然獨坐、神態專注的禪僧式懷素，宋人的醉僧圖因此也包涵了多層次的意涵。現存的宋〈醉僧圖〉反映的正是融合懷素、草書三昧、僧人醉酒悟道的多重意象。

引用書目

一、傳統文獻

（唐）杜甫，《杜工部詩集》，香港：中華書局，1972。

（唐）封演，《封氏聞見紀》，（文淵閣四庫全書電子版，迪志文化出版）。

（唐）張彥遠，《歷代名畫記》，收入于安瀾編，《畫史叢書》，臺北：文史哲出版社，1983，第 1 冊。

（宋）正受，《嘉泰普燈錄》，《卍新纂續藏經》79 冊，No. 1559，（佛學世界網路藏經閣版，中華電子佛典協會）。

（宋）毛滂，《東堂集》，（文淵閣四庫全書電子版，迪志文化出版）。

（宋）米芾，《書史》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》，上海：上海書畫社，2009，第 2 版，第 2 冊。

（宋）《宣和書譜》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》，上海：上海書畫社，2009，第 2 版，第 2 冊。

（宋）《宣和畫譜》，收入于安瀾編，《畫史叢書》，臺北：文史哲出版社，1983，第 1 冊。

（宋）吳則禮，《北湖集》，（文淵閣四庫全書電子版，迪志文化出版）。

（宋）黃文雷，《看雲小集》，收於陳起編，《江湖小集》，（文淵閣四庫全書電子版，迪志文化出版）。

（宋）黃庭堅，《山谷題跋》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》，上海：上海書畫社，2009，第 2 版，第 1 冊。

（宋）陳思，《書苑精華》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》，上海：上海書畫社，2009，第 2 版，第 2 冊。

（宋）郭若虛，《圖畫見聞誌》，收入于安瀾編，《畫史叢書》，臺北：文史哲出版社，1983，第 1 冊。

（宋）董逌，《廣川畫跋》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》，上海：上海書畫社，2009，第 2 版，第 2 冊。

（宋）劉跂，《學易集》，（文淵閣四庫全書電子版，迪志文化出版）。

（宋）歐陽修等撰，《新唐書》，北京：中華書局，1975。

（宋）釋惠洪著，《注石門文字禪》，《四部叢刊初編集部》，臺北：臺灣商務書局，1965。

（宋）蘇軾著，孔凡禮點校，《蘇軾文集》，北京：中華書局，1986。

（宋）蘇軾著，孔凡禮點校，《蘇軾詩集》，北京：中華書局，1982。

（宋）蘇軾著，《東坡題跋》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》，上海：上海書畫社，2009，第 2 版，第 1 冊。

（宋）蘇軾著，查慎行注，《蘇詩補注》，臺北：臺灣商務印書館，1974。

（宋）蘇軾著，施元之、顧禧合編，《施顧注蘇詩》，臺北：藝文印書館，1969。

（宋）蘇軾著，王十朋編，《集註分類東坡先生詩》二十五卷，臺北：商務印書館，1979。

（元）吳海，《聞過齋集》，（文淵閣四庫全書電子版，迪志文化出版）。

（明）王世貞，《弇州四部稿續稿》，（文淵閣四庫全書電子版，迪志文化出版）。

（明）汪珂玉，《汪氏珊瑚網名畫題跋》，臺北：藝文印書館，1979。

（明）胡我琨，《錢通》，（文淵閣四庫全書電子版，迪志文化出版）。

（明）郁逢慶，《郁氏書畫題跋記》，上海：神州國光社，1911。

（明）董其昌，《戲鴻堂法帖》，北京：新華出版社，1998。

（明）釋正勉編，《古今禪藻集》，《四庫全書珍本二集》，臺北：臺灣商務印書館，1971。

（清）卞永譽，《式古堂書畫彙考》，吳興：鑑古書社，1921。

（清）王杰編，《石渠寶笈續編》，臺北：國立故宮博物院，1971。

（清）弘曆（乾隆），《御製詩集四集》，（文淵閣四庫全書電子版，迪志文化出版）。

（清）弘曆（乾隆），《御製詩集五集》，（文淵閣四庫全書電子版，迪志文化出版）。

（清）安岐，《墨緣彙觀》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》，上海：上海書畫社，2009，第 2 版，第 14 冊。

（清）彭定求等編，《全唐詩》，上海：上海古籍出版社，1986。

（清）陳邦彥校刊，《御定歷代題畫詩類》，臺北：神州圖書公司，1976。

（清）董誥等編撰，《全唐文》，北京：中華書局，1984。

（清）厲鶚，《南宋院畫錄》，收入于安瀾編，《畫史叢書》，臺北：文史哲出版社，1983，第 3 冊。

二、近代論著

王元軍，《懷素評傳》，西安：三秦出版社，2000。

印順，《中國禪宗史》，南昌：江西人民出版社，2007。

正果法師，〈禪宗大意〉，收入於胡適等著，《禪宗的歷史與文化》，臺北：新潮社，1991，頁 242-248。

史紫忱，《草書藝術》，臺北：華正書局，1977。

朱關田，〈懷素《自敘》考．附：《僧懷素傳》始撰於貞元初年〉，《初果集——朱關田論書文集》，北京：榮寶齋，2008，頁 110-129。

李霖燦，〈劉松年的醉僧圖〉，《故宮季刊》，1969 年，4 卷 1 期，頁 31-39。

何惠鑑，〈破墨の原義〉，《東京国立博物館美術誌 MUSEUM》，1982 年，12 月号，頁 4-13。

《南宋絵画——才情雅緻の世界》，東京：東京根津美術館，2004。

林湘華，《禪宗與宋代詩學理論》，臺北：文津，2002。

周裕鍇，《文字禪與宋代詩學》，北京：高等教育出版社，1998。

周裕鍇，〈惠洪文字禪的理論與實踐及其對後世的影響〉，《北京大學學報》，哲學社會科學版，2008 年，4 期。

高木重俊，〈《懷素上人草書歌》をめぐつて〉，《語學文學》，北海道教育大學語學文學會，1992 年，30，頁 83-89。

島田修二郎，〈逸品畫風について〉，《美術研究》，1951 年，第 161 號，頁 20-46。

啟功，《啟功叢稿》論文卷，北京：中華書局出版，1999。

陳韻如、張芝華編，《文藝紹興：南宋藝術與文化．書畫卷》，臺北：國立故宮博物院，2010。

張培鋒，《宋詩與禪》，北京：中華書局，2009。

慈怡主編，《佛光大辭典》，高雄：佛光出版社，1988。

傅申、中田勇次郎編，《歐米收藏：中国法書名蹟集》，第 1 集，東京：中央公論社，1981-83。

嚴雅美，《潑墨仙人圖研究——兼論宋元禪宗繪畫》，臺北：法鼓文化，2000。

劉正成主編，《中國書法全集》，第 33 冊，北京：新華書店，1991。

劉延濤，《草書通論》，臺北：中華文化出版社，1956。

魏道儒，《宋代禪宗文化》，鄭州：中州古籍出版社，1993。

盧慧紋，〈從神機到人文：盛唐到北宋的草書之變〉，《故宮學術季刊》，2011 年夏，28 卷 4 期，頁 1-58。

國立故宮博物院編，《宋代書畫冊頁名品特展》，臺北：國立故宮博物院，1995。

Allee, Stephen D. Accessed May 25, 2016. http://www.asia.si.edu/songyuan/F1968.18/F1968-18.Documentation.pdf

Cahill, James. An Index of Early Chinese Painters and Paintings: T'ang, Sung, Yuan 中國古畫索引. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1980.

Lawton, Thomas., and Lovell, Hin-cheung. *Eugene and Agnes E. Meyer Memorial Exhibition*, Washington D. C: Freer Gallery of Art, 1973.

Meyer, Agnes E. *Chinese Painting: as Reflected in the Thought and Art of Li Lung-mien, 1070-1106*. New York: Duffield & Co., 1923.

Schlombs, Adele. *Huai-su and The Beginnings of Wild Cursive Script in Chinese Calligraphy*. Stuttgart：Franz Steiner Verlag, 1998.

Sturman, Peter C. "Wine and Cursive: The Limits of Individualism in Northern Sung China," in Cary Y. Liu, Dora C. Y. Ching, and Judith G. Smith, eds, *Character and Context in Chinese Calligraphy*, 201-230.

Beyond Drunkenness: Song Paintings of Drunken Monk

Cheng, Wen-chien
Royal Ontario Museum

Abstract

In the 1960s, Lin-Ts'an Li, researcher at the National Palace Museum, Taipei, published a study on a painting tilted *Drunken Monk*, traditionally attributed to Liu Songnian. He identifies the theme of painting as the representation of Huaisu, a Tang dynasty monk who was especially known for his wild-script calligraphy. Li's key evidence includes a poetic inscription, believed to be a poem by Huaisu, inscribed not only on Liu's painting but also on another *Drunken Monk* painting attributed to Li Gonglin (currently in the collection of the Freer Gallery of Art). Interestingly, Huaisu's name never appears in the title of any of these paintings as the ostensible subject. It was not until the Song era that the purported poem by Huaisu began to be associated with him. While the two paintings make apparent pictorial references to the poem, the sober image of Huaisu appears far from the wild drunken calligrapher and monk described in the Tang dynasty literary sources. This paper discovers that in addition to Huaisu drunken monk paintings, a type of paintings depicting drunken Chan monks existed during the Song. This type was close related to the practice of Chan literature among Song scholar-laymen. I argue that the two different themes of drunken monks conflated as a result of the Song scholars' changing concept of wild-script calligraphy as well as their transformation of the typical Tang image of Huaisu. My paper further explores the underlying meanings revealed in the conflation of the Song drunken Chan monk image with Huaisu and the related issues of clerical drinking, enlightenment, and the creation of wild-script calligraphy.

Keywords: painting of drunken monk, drunken monk, Huaisu, wild-script calligraphy, Chan monk, Liu Songnian, Li Gonglin, Buddhist enlightenment.

圖 1　傳劉松年〈醉僧圖軸〉，國立故宮博物院藏

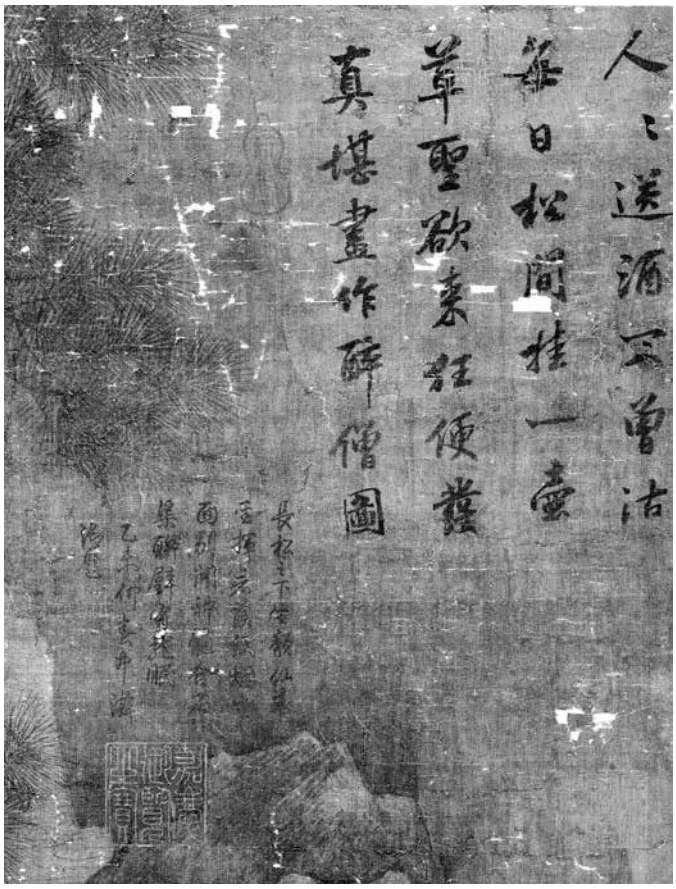


圖 2　傳劉松年〈醉僧圖軸〉題詩局部，國立故宮博物院藏

圖 3　傳李公麟〈醉僧圖卷〉，美國佛利爾美術館藏（Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.: Gift of Eugene and Agnes E. Meyer, F1968.18）

圖 4　傳蘇漢臣〈醉僧圖〉（原題〈羅漢圖〉）冊頁，日本京都私人藏，圖片取自《南宋絵画——才情雅致の世界》，16 左。

圖 5　南宋，無款〈醉僧圖〉（原題〈憩寂圖〉）冊頁，上海博物館藏

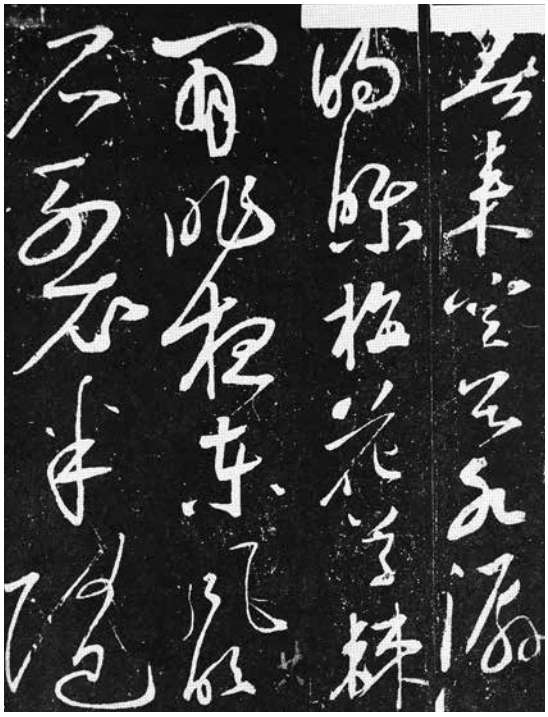
圖 6　傳劉松年〈醉僧圖軸〉局部，國立故宮博物院藏

圖 7　劉松年〈羅漢圖軸〉，國立故宮博物院藏

圖 8　南宋，無款〈香山九老圖〉冊頁，國立故宮博物院藏

圖 9　南宋，無款〈醉僧圖〉（原題〈憩寂圖〉）冊頁局部，上海博物館藏

圖 10　傳蘇漢臣〈羅漢圖〉冊頁，日本京都私人藏，圖片取自《南宋絵画——才情雅致の世界》，16 右



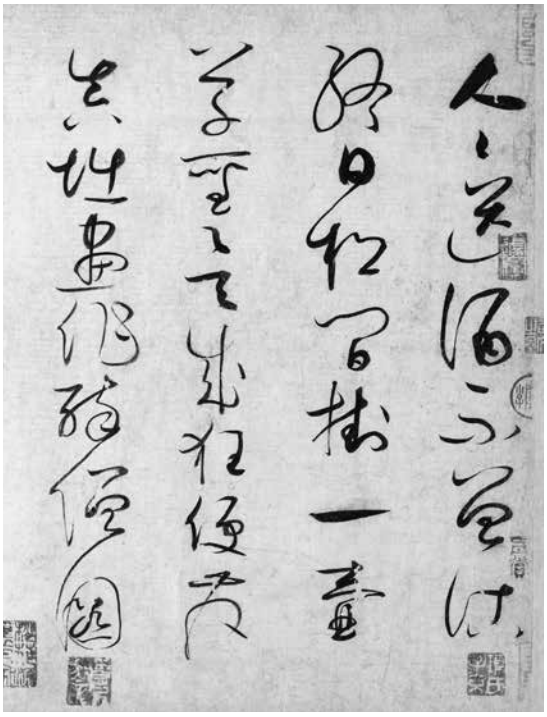


圖 11　左：蘇軾〈梅花詩帖〉局部，圖片取自劉正成主編《中國書法全集》第 33 冊，no. 48
右：傳李公麟〈醉僧圖卷〉，〈醉僧詩〉題跋局部，美國佛利爾美術館藏（Freer Gallery of Art）

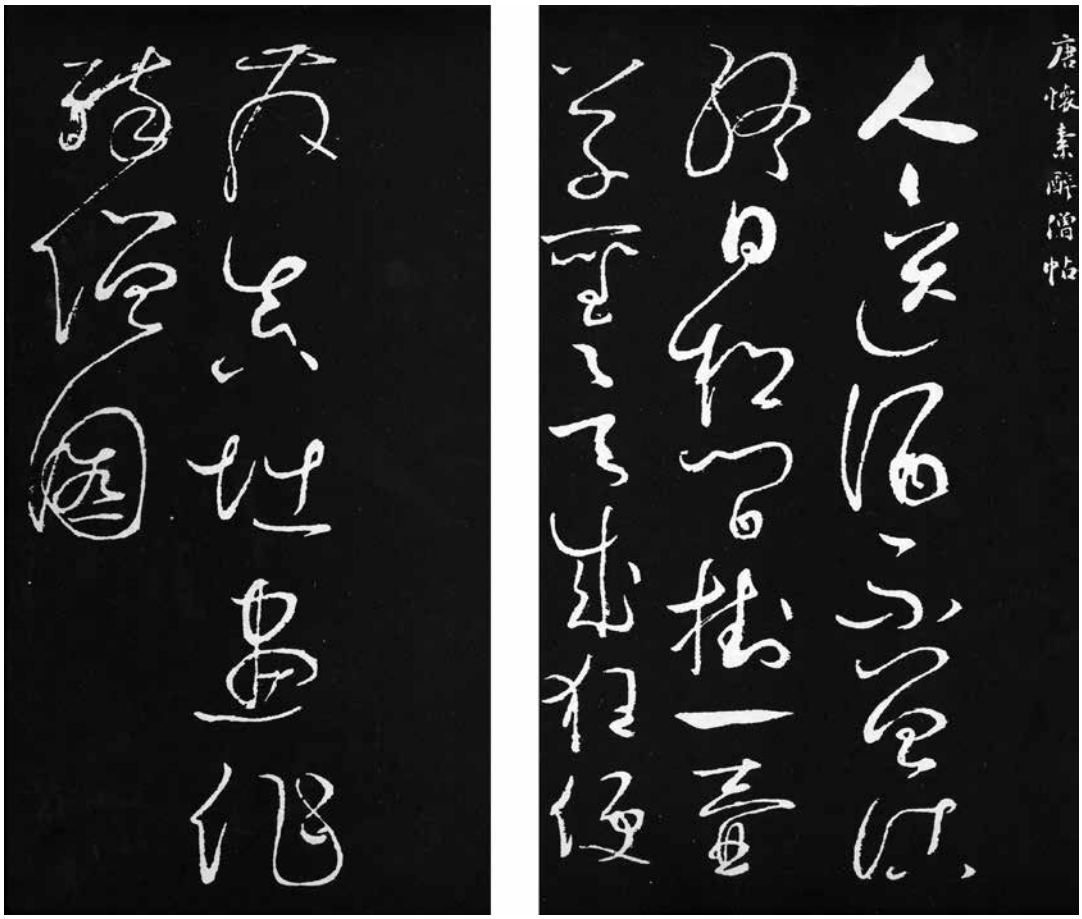


圖 12　傳懷素〈醉僧帖〉，收於董其昌刻《戲鴻堂法帖》卷七（北京：新華出版社，1998）

圖 13　左：南宋，梵隆〈十六應真圖卷〉局部，美國佛利爾美術館藏（Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.: Purchase, F1960.1）
右：傳李公麟〈醉僧圖卷〉局部，美國佛利爾美術館藏（Freer Gallery of Art）