

警發迷情：晚明畫家鄭重及渡水 羅漢畫卷研究

余玉琦

國立臺灣大學藝術史研究所博士生

提 要

晚明羅漢畫中，渡水題材以及畫卷盛行的現象值得注意，目前所見存世的渡水羅漢畫卷，畫面上多表現羅漢以神通之力渡水為主流，而晚明畫家鄭重所繪製之〈十八羅漢卷〉，則描繪著如凡俗老人般需要人扶持、蹣跚涉水的羅漢群像；日本學者西上實將前者類型定義為「神通式渡水羅漢」，後者為「常人式渡水羅漢」，指出了這類作品構圖發展複雜之可探討性。

從宋代到明代的渡水羅漢畫發展中，「常人式渡水羅漢」因為傳世作品稀少，是其中一種較未受到足夠關注的類型，本文分析〈十八羅漢卷〉部分繼承了宋代常人式渡水羅漢畫的群像構圖特質——利用「岸—水—岸」的空間結構，搭配上羅漢渡水之前、中、後的對應姿態與舉止，可見「時間」是渡水羅漢畫卷於畫面組織群像的原理，且自宋延續至明。

〈十八羅漢卷〉的作者鄭重，存世作品畫風跨度很大，或正因應配合不同贊助者的需求所致，此卷以吳派優雅細緻的畫風表現渡水羅漢，可為鄭重畫業中的羅漢畫卷類型代表作。當中既可見與早期渡水羅漢的姿勢與造型聯繫，也可見為了描繪群像進而擴充、創造更多新樣。在晚明，宗教人物畫的內容因為圖像知識與資訊快速流通，產生大量超過經典教義規範的混用，變因愈來愈複雜的狀況下，即使題材一樣，但作品圖像的表現意圖與觀眾觀看的需求或反應，也會不同於宋代的狀況。

宋代士人觀眾品賞渡水羅漢畫卷時，雖可見對畫中羅漢的常人或者神通表現有所批判，但最後仍是為了辨識畫家與鑑賞作品。晚明的居士觀眾面對渡水羅漢畫卷，則可見到多元的反思心理歷程，並結合佛教義理加以詮釋。透過自身「觀看」參禪，啟動警覺心並不斷探索自我內在的困惑，以直接取得修行的收穫，跨出了以往禪畫需要禪師文字引領進入禪境的新模式。

關鍵詞：常人／神通式渡水羅漢畫、十八羅漢卷、鄭重、居士、山人、畫卷、參禪

一、前言

晚明羅漢畫中，渡水題材及其畫卷盛行的現象值得注意，目前所見存世渡水羅漢畫卷的畫面，大致以羅漢施展神通技能跨越水域為主流，這類繪畫既會描繪人物本身的特殊造型，還要製造各自渡水方法的不可思議效果。較常見如表現一群羅漢各別運用法力使個體漂浮於水面上，或踩在微小的器具上，甚至騎乘水族海怪、奇特的獸類，以不合乎現實常理的方式越過水域——目標是表現神通妙變，也追求營造強烈而盛大的渡水場面。石頭書屋所藏一件全長約三公尺的手卷〈十八羅漢卷〉（圖1，石頭書屋藏），按題款所記，為晚明畫家鄭重（生卒不詳，主要約活動於17世紀前期）畫於1612年。¹乍看也是以十八位羅漢渡水為主題，然而描繪的是羅漢如世間老者蹣跚渡水，或是需要他人攙扶渡水的樣貌，呈現出不同類型的羅漢渡水場景。此外，此畫設色清淡，一旦將此卷置於追求奇觀與神通的晚明羅漢畫卷流行中，鄭重的〈十八羅漢卷〉可能幫助我們再進一步探討，還有一種尚未受到足夠關注的渡水羅漢畫類型。

在羅漢畫發展的研究討論中，較早是由日本學者田中豐藏與西上実於檢視宋代文獻時，注意到了渡水羅漢的形象與構圖發展具有可探討性。日本的傳統寺院長期以來保存著一批在中國本地較缺少傳世品的宋元渡日畫。藉由中國舶來畫為主體，理解中國繪畫史，是日本美術史學界自二十世紀初期即建立根柢的一項學術傳統，其中即包含了為數不少的渡日羅漢畫。²二十世紀上半葉田中豐藏（1881-1948）對渡日的中國羅漢畫研究，常被日本的中國美術史研究視為早期代表，其貢獻除了同步比對中日圖文資料，也利用當時較難得公開面世之日本私人寺院收藏的羅漢圖像進行說明，並且結合日本漢學的研究方法，以中國文獻史料推測、填補亡佚作品無法呈現的部份訊息。其中田中氏透過宋代士人文獻記載，初步提出在宋代應有一種以王維代表作聞名的「渡水羅漢圖」。³

當時，田中氏可見的宋代傳世「渡水羅漢圖」，主要是描繪羅漢運用各種超乎

1 鄭重之《十八羅漢卷》卷末題有「萬曆壬子佛弟子鄭重摹」。

2 早期羅漢畫研究由於傳世與公開面世的作品有限，除了透過極少數的存世作品配合文獻紀錄，也藉助流傳到日本的中國羅漢畫、或吸收中國羅漢畫視覺經驗後轉化的日本羅漢圖像並觀，希望勾勒出經歷唐、五代、宋代羅漢畫人物造型樣式發展的分類體系。參見田中豐藏，〈羅漢畫樣式的變遷〉，收入《中國美術の研究》（東京：二玄社，1964），頁279-296；百橋明穗，〈十六羅漢圖の源流とその系譜〉，《國際交流美術史研究会第十回シンポジウム 東洋美術史における西と東—対立と交流—》（京都：國際交流美術史研究會（大阪大學文學部美術史學研究室），1992）；後收入《佛教美術史論》（東京：中央公論美術出版，2000），頁397-407。

3 田中豐藏，〈羅漢畫樣式的變遷〉，頁279-296。

現實的神通妙法渡越水域的場面；如在南宋製作的大德寺五百羅漢圖軸中「渡水羅漢」一軸所示。（圖2，美國波士頓美術館藏）因此，透過檢索文獻記錄，還可知另有一種被宋代士人鑑賞，所謂「常人式」渡水的羅漢形象存在，初步受到田中氏注意並約略提及。此一觀點啟發了西上実承繼田中豐藏、同時又有所修正的後續研究，西上実嘗試專文探討宋代士人文獻，結合傳世畫作，推敲明代以前就可能存在一種有別描繪羅漢以神通妙法渡水之「常人式渡水羅漢圖」，並受宋代士人鑑賞。⁴

西上実分析，渡水羅漢畫中有兩種類型：漂浮於水面、騎乘怪異物或動植物、器物、以超越現實方式展現奇觀場面的渡水羅漢畫，為「神通式渡水羅漢畫」。而另一種描繪羅漢與一般人無異，靠雙足涉水方式渡水，則為「常人式渡水羅漢畫」。這兩種分類，並未明確見於畫史著錄裡，所謂「常人」、「神通」的用語也是田中氏與西上氏的創見與共識，他們希望藉由新的分類觀點，更加釐清並建立羅漢畫的早期發展史。田中氏認為，渡水羅漢畫之發展、推進歷程，可見於題材表現的變化：先出現描繪「神通式」，接著才演變出描繪「常人式」渡水的渡水羅漢畫。而西上実對此存疑，認為渡水羅漢畫整體演變，應該要考慮「從單像往群像」的發展。

然而，渡水羅漢畫中的常人渡水形象，並沒有早期的群像作品案例。西上実便嘗試以受唐人風格影響的平安時代來迎寺第四尊者蘇頻陀像立軸單像（圖3，東京國立博物館藏），作為最早來源代表。他也指出，中國本土的南宋馬遠〈洞山渡水圖〉（圖4，東京國立博物館藏），即單像的常人渡水羅漢形象後續對禪僧題材繪畫的分支影響，且此系譜被長久忽視。

以受唐風影響的日本早期單像渡水羅漢繪畫作品為基礎，西上実認為常人渡水羅漢畫的基本構圖，應來自晚唐以前就存在的單像樹下胡僧／行腳僧／渡水僧圖傳統，形成時間早於、且自外於神通渡水羅漢群像的獨立發展。而單像常人渡水的羅漢畫，於晚唐五代以後方與神通羅漢群像合流，並也派生發展出了群像。在實存畫作有限的前提下，西上実盡可能合理地重構了一套渡水羅漢畫系譜的推論。

然而，其重新梳理的系譜，尤其唐代部分，皆建構在畫史文獻中的畫名推論，以及利用唐詩之中詩人描述所見樹下胡僧或是行腳僧畫像的文字記錄，進行構圖推估，為此，沒有實際作品可再深入了解兩類型的渡水羅漢畫，且除了以「有無雙足

4 西上実，〈王維渡水羅漢について〉，《京都國立博物館學叢》，第8號（1986.3），頁61-73。

入水涉水」，區隔表現神通式與常人式外，是否還有其他更具體的畫面特質可做為流變的視覺證據？如神通與常人式渡水羅漢的渡水動作構成的畫面，有何可做為區分依據的特質？隨著渡水羅漢群像發展，羅漢的造型與姿勢是否也出現更多新添變化？兩類合流後演變互動的過程又是如何？由於欠缺早期作品，明代以前的狀況，也都仍須再待有新出土面世的相關材料方能進一步檢驗。

在西上夷引用的南宋文獻材料裡，可初步見到南宋劉克莊相當有意識地表達在其視覺經驗中，群像的渡水羅漢圖具有特別構圖形式。南宋劉克莊記其所見「王維渡水羅漢圖」開篇即云：「此軸必有十六僧，所存者卷末三僧爾」，意謂他斷定當下所見渡水羅漢圖，應是由畫有十六羅漢的殘卷改裝成立軸的作品（當時僅剩下三僧形象）。劉克莊以何依據論斷作品本是十六羅漢圖卷的卷末殘本？初步觀之，劉克莊描述三位僧侶渡水的動作、狀態與先後關係，與晚明鄭重的〈十八羅漢卷〉以羅漢渡水程序作為長卷橫向發展構圖的設計，頗有共通點，或值得做為初步聯繫，探討此類羅漢群像渡水畫卷成立的特質。⁵

宋代的羅漢畫卷傳世極少，故早期羅漢畫研究中較獲關注與探討的對象主要是立軸，後續研究雖有欲突顯明代羅漢畫卷盛行現象，但對於探討羅漢畫卷在明代以前的發展狀況，以及前後關聯性，基於欠缺早期畫作，仍未有充分的探討。⁶目前所見在明代以前製作、並實際留存至今的羅漢畫長卷作品，有南宋梵隆的〈十六應真圖〉（圖5，美國弗利爾美術館藏），此卷雖非渡水題材，但表示這類表現羅漢群像的長卷，在南宋應已有一定數量的流傳。這類畫卷到了晚明亦部分繼續流傳江南地區，甚至成為當時羅漢畫長卷構圖的重要參考，尤其，經過晚明畫家重組場景，加強了長卷上羅漢群組彼此之間再聯繫起來的關聯性，改變作為區隔段落功能的山石，經營出更明顯的橫向發展之觀賞連續感。⁷對晚明的畫家與觀眾而言，彷彿正

5 西上夷採選三位觀看過王維渡水羅漢圖的宋代士人文集之中意見，分別為北宋黃庭堅（1045-1105）、歷經南渡之呂本中（1084-1145）、南宋劉克莊（1187-1269）。其中南宋劉克莊於其《後村題跋》卷四之〈王摩詰渡水羅漢〉云：「此軸必有十六僧，所存者卷末三僧爾。『王摩詰』三字，恨無摩詰他字可參校。上用圓角印，其文為野釋，豈摩詰別號邪？世畫渡水僧，或乘龍，或履龜鼈，類多詭怪恍惚，不近人情。今最後一僧，先登於岸，雖目視雲際孤鶴，然脫衣在磐石上，欠伸垂足，若休其勞苦者。前一僧未渡，才數寸淺水，而中一僧乃倒錫杖以援之」。轉引自西上夷，〈王維渡水羅漢圖について〉，頁62。

6 Richard Kent, "Depictions of the Guardians of the Law: Lohan Painting in China," in *Latter Days of the Law: Images of Chinese Buddhism*, ed. Marsha Weidner (N.p.: University of Hawaii Press, 1994), 183-213.

7 余玉琦，〈僧俗共塑的李公麟傳人——丁雲鵬及其〈白描應真圖〉〉，《故宮文物月刊》，448期（2020.7），頁70-87。

在挑戰比前代視覺經驗更加連續延展的長卷觀賞效果，不易區分段落界線、更帶有前後聯繫順序感的景觀便在此中誕生，渡水羅漢畫卷的特質，或可重新再放入長卷形式、構圖，以及如何與觀眾互動的發展探討。

無論是田中豐藏或是西上実，都曾提到宋代士人文集中對「渡水羅漢圖」的描述，已脫離傳統宗教意涵，其所記錄與關注羅漢圖繪新形象，可見傾向賞玩與藝術性鑑賞的態度。西上実利用兩宋士人觀眾的意見，考證渡水羅漢畫的構圖、及其與畫家的關係：宋代士人觀看與提及的「王維畫渡水羅漢圖」，畫面應是不顯神通的常人式渡水羅漢。而宋代觀眾對畫作的反應，代表由宗教到世俗鑑賞的移行，例如北宋黃庭堅看到此畫進行批判的反應，認為「神通」才是王維該畫的渡水羅漢表現；到了南宋，劉克莊見到這類畫作，便認同王維應畫「常人」式渡水羅漢。兩宋士人也藉論證這兩類渡水羅漢畫之表現，鑑賞大師與名作關係的真偽問題。

以觀眾反應為對比基礎，當我們鎖定晚明許多觀眾對渡水羅漢畫卷也提出了許多意見，並予以解析，便有機會進一步了解鄭重〈十八羅漢卷〉這類渡水羅漢畫，在晚明的可能觀眾群，是如何看待、甚至直接使用這類作品，使得晚明羅漢畫卷除了可以理解為畫家尋求認同的媒介，也有機會看見作品在離開畫家之手後，如何在觀者之間也產生新的作用。

傳為鄭重〈十八羅漢卷〉描繪如常人一般涉足渡水的羅漢，可作為現存罕見的晚明對照組，有助探討此題材與形式自宋代發展至明代的延續現象。然而，鄭重在畫史上並非聲望隆盛的第一流名家，故需要先梳理重構畫家生平足跡，探討〈十八羅漢卷〉可能的畫史定位，以能進一步探討〈十八羅漢卷〉作為渡水羅漢的明代案例之重要性。

目前，已有學者指出晚明大量出現羅漢群像畫卷，是羅漢畫發展中的特殊現象，尤其是丁雲鵬與吳彬兩位畫家及其所作羅漢畫的嶄新圖繪，反映出藝術活動與宗教生活的密切互動。新的研究亦指出佛教藝術在晚明盛行發展新型羅漢畫，與「居士」的主導大為相關，不同於研究進展初期多以作品中人物造型樣式分類、或對照文獻之圖像學，提供了另一研究取徑。⁸ 這亦呼應了近年羅漢畫研究轉向關注

8 Richard Kent 蒐羅歷代羅漢圖像，解析唐代至元代的羅漢畫造型發展，認為明代十五世紀中期到十六世紀是羅漢人物畫產生新變而值得注意的關鍵時期。陳韻如則從「居士」身分切入，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。李玉珉的研究則關注貫休系羅漢畫風在中國本土的發展裡，尤對晚期羅漢畫產生顯著影響，透過丁雲鵬的畫風變化，可見此影響亦是由於當時高僧提倡所致。參見：Richard Kent, "Depictions of the

作品與社會互動的新趨勢。⁹ 另一方面，鄭重也像丁雲鵬與吳彬這類帶有居士身分的畫家，以繪畫能力布施，並且，其與高僧互動中製作的繪畫作品，顯然有別以往所知職業畫坊所製作的宗教繪畫性質——具有居士身分的畫家提供給高僧的畫作又有何特殊之處？藉由仔細了解鄭重生平及〈十八羅漢卷〉構圖手法的特殊性，並加上觀者的意見，當有助我們再進一步探討不同類型的渡水羅漢畫，如何共同促進了渡水羅漢畫卷在晚明的盛行。

二、鄭重其人其事

（一）前人研究

關於鄭重，現代並無深入專論，僅見觸及部分相關生平與少數作品的介紹。鄭重的姓名在畫史傳統文獻中亦極少被系統性的提及，到了後世，又以有點模糊的金陵畫師形象尾隨在丁雲鵬與吳彬的名聲之後，由此可知鄭重甚至又比吳彬還更隱沒於後人的畫史認識中。¹⁰ 除了以十六世紀晚期安徽出身為依據，將鄭重初步歸為安徽畫派的先聲以外，¹¹ 當學者企圖重新評價吳彬，十七世紀也在金陵活動的鄭重，方有機會一起進入學術議題中被討論。

1970 年代，由 Jams Cahill 所主導的 *The Restless Landscape Chinese Painting of the Late Ming Period* 展覽，一篇由 Elizabeth Fulder 執筆的研究文章，就嘗試從福建和金陵的地方畫風觀點，處理包括吳彬、鄭重以及高陽、王建章這幾位「職業畫

Guardians of the Law: Lohan Painting in China,” 183-213; 陳韻如，〈吳彬佛教人物畫風研究〉（臺北：國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，1996）；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。

9 Wen Fong, *Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy, 8th-14th Century* (New York: Metropolitan Museum of Art; New Haven: Yale University Press, 1992); 石守謙，〈宋元明外銷畫之研究——十三至十五世紀由浙江輸往日本之畫作與其畫史上之意義〉（臺北：行政院國家科學委員會，1995）；井手誠之輔，〈大德寺伝の五百羅漢〉，收入氏著，〈日本の美術——日本の宋元仏画〉（東京：至文堂，2001）；奈良国立博物館，〈聖地寧波：日本佛教 1300 年の源流——すべてはここからやって来た〉（奈良：奈良国立博物館，2009）；奈良国立博物館、東京文化財研究所編，〈大寺伝 五百羅漢〉（京都：思文閣出版，2014）。

10 早在十七世紀，就已有重要的鑑藏家將鄭重評為次於丁雲鵬、吳彬一等的工佛像之畫家，或者甚至僅將鄭重視為丁雲鵬的模仿者。見（清）周亮工（1612-1672），〈書影擇錄〉：「畫家工佛像者，近當以丁南羽、吳文中為第一，……若鄭千里輩，一落筆便有匠氣，不足重也。」收入黃賓虹、鄧秋枚編，〈美術叢書〉（臺北縣：藝文出版社，1975），初集第 4 輯，頁 237。

11 James Cahill, *Shadows of Mt. Huang: Chinese Painting and Printing of the Anhui School* (Berkeley, CA: University Art Museum, Berkeley, 1981), 60-61; 汪世清，〈新安畫派的淵源〉，收入氏著，〈卷懷天地自有真——汪世清藝苑查疑補證散考〉（臺北：石頭出版股份有限公司，2006），頁 343-353；述及鄭重部分見頁 347-348。

家」在畫史上可能的新價值。Fulder 仔細分析了鄭重一件山水長卷〈江山攬勝〉的構圖與技法，認為在 1638 年完成這件成熟作品的鄭重，已能以高明技術轉化手卷中容易出現的山體結構弱點，增加新變化，肯定他是一個具有創造力的優秀畫家。此外，Fulder 利用此畫卷上一段鄭重自己的題跋，初步歸納整理了鄭重的基本生平與形象：鄭重是安徽人，在明崇禎後期寓居南京，1632 年左右舉家定居下來。Fulder 也挑選節譯了某個未特別註明出處的漢籍資料，補充鄭重的修潔性格與懂得香道茶藝等形象，呈現鄭重也有文士般的生活方式。最後，再從贊助關係強調他在金陵的活動與吳彬、高陽等人具有共通性。

雖然此文重心乃欲烘托吳彬作為此中代表，可見十七世紀福建等地畫風與金陵山水畫風互動的集大成成果，但當中涉及鄭重〈江山攬勝〉畫卷的討論，則可視為學界首度注意到鄭重山水畫特質，並積極看待他在宗教繪畫以外成就的早期研究成果。¹²

（二）重建鄭重生平足跡

然而，這些研究討論與引用資料，對於認識鄭重仍顯侷限。Fulder 論文中所翻譯的補充資料，實是來自十八世紀久居北京的滿洲官員法式善（1752-1813）所著《存素堂文集》，距離鄭重生存的時代，已有百年隔閡。若重新檢視明清文獻中較完整的鄭重小傳記載，更接近的還有姜紹書（活動於十七世紀）的《無聲詩史》。姜紹書在崇禎十五年（1642）擔任了南京工部郎的職務，其畫史著作《無聲詩史》約在清代康熙初年成書；雖無法確定他是否曾與鄭重有過直接接觸，然而著作定稿應即在鄭重繪畫技術成熟、於南京累積一定名聲之際，即使是側面的觀察報導，仍具有一定的參考價值：

鄭重，字千里，寓居金陵，風儀修潔，雅好內丹，其作畫，含毫濡素，超軼群品，曾見其山水人物冊頁百幅。仿宋元名家，體韻精妍，不渝前軌，皴染道逸，能集大成。¹³

《無聲詩史》中記載的鄭重，是一個能力不錯的畫家，他會修練道教的氣功內丹術，而且特別能畫一種一套上百幅的小型山水冊頁，鄭重因為擅長仿古與大量製作

12 Elizabeth Fulder, "Professional Painters in Fukien and Nanking," in *The Restless Landscape Chinese Painting of the Late Ming Period*, ed. James Cahill (Berkeley: University Art Museum, 1971), 103-154.

13 (明) 姜紹書，《無聲詩史》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》（上海：上海書畫出版社，1994），冊 4，頁 858。

成為特點，應相當獲同輩人喜愛，進而贊助收藏。¹⁴

而 Fulder 引用的十八世紀法式善《存素堂文集》鄭重生平資料，出自法式善過眼紀錄一件鄭重所作白描佛教故事畫「揭鉢圖」：

右揭鉢圖款署鄭重，考重字千里，歛人，流寓金陵，好樓居，日事香茗，善寫佛像，必齋沐而後舉筆。余嘗見其乞句圖，曾倩荆溪潘大鯤摹之。此卷韶秀中饒堅凝之致，所謂是一是二，即色即空者乎。白描法自以龍眠山人為極，吾見史館蕭雲從離騷圖，深得龍眠三昧，至門應兆所補則形具而神離矣，近代倣此者甚夥，鑒藏家當辨之于分寸毫釐間也。¹⁵

起首介紹鄭重事蹟，描述他居家結合佛教活動的雅好生活印象，尤在家創作佛畫前講求虔敬修潔的流程。後半，則將鄭重此作操持的白描風格聯繫回畫史大師李公麟（1049-1106），提到了當時有許多人以白描風格仿作李公麟，甚至造成了許多白描風格作品托名李公麟的偽畫問題，藉此提醒當時鑒藏家留心。對照姜紹書的紀載，法式善這段文字資料，應即是現在所知鄭重的佛畫藝匠形象主要引用來源之一。

另一條資料，是道光年間《歙縣志》中鄭重的事蹟小傳：

明，鄭重，字重生，號無著，竭田諸鄭人，嘗客金陵，善畫，丁雲鵬推為趙伯駒，遂號千里。佐普門開山結茆白龍潭上，趙寒山為書額曰潭上居，歲甲寅（1614），普門邀之北上，繪法海圖進呈，稱旨，復命畫御書蓮經，引首賜錦，賜宴東宮，亦命書簞賁以金錢宮蠟，將擬待詔中翰，以方外力辭還山，晚歲潛心淨業，忽感微疾，有鵲環噪，遂合十端坐而逝。¹⁶

現存的幾部安徽歙縣地方志中，於鄭重活躍時期以降刊刻的《歙縣志》康熙年間刻本（康熙三十八年，1699）和乾隆年間刻本（乾隆三十六年，1771）都沒有任何鄭重傳記。道光八年（1828）勞逢源主編的版本中，第15卷的「人物志·方技」則出現了此文，剪裁來源為何已難以細考，不過，在此刻本的歙縣地景紀錄中，可見比康熙、乾隆兩代刻本多加入了如「潭上居，在竭田，明鄭重故居，今

14 鄭重的百幅畫冊在他人文集中亦有「小景百幅」的紀錄，可見鄭重相當擅長製作這類畫冊：「丁南羽、鄭千里皆與予善，而篋中無一縑片素。今王君藏千里小景百幅，裝褫標識卷帖精好。人之好事與不好事，相去若此。」見（清）錢謙益，《牧齋有學集》，卷46，收入《續修四庫全書》，第1391冊，〈題鄭千里畫冊〉，頁456。

15 （清）法式善，《存素堂文集》，收入續修四庫全書編纂委員會編，《續修四庫全書》（上海：上海古籍出版社，2002，清嘉慶十二年刻增修本），第1476冊，卷3，頁712。

16 （清）勞逢源、沈伯棠等纂修，《安徽省歙縣志》（臺北：成文出版社，1984），頁1703-1704。

廢」、「諸鄭潭，又名貴溪潭，明畫史鄭重居此」等紀錄，這意味著鄭重最晚在清代道光年間，便開始於地方志中被塑造成歙縣在地文化意象，且被突顯了擅長宗教繪畫而足以任職宮廷的能力與形象。

道光刻本文字與鄭重在世相隔近兩百年，加入多少後人添補、可信度如何雖有待商榷，然對照出自畫家本人之手的〈江山攬勝〉題跋，卻多有相應符合之處，應尚具參考價值，跋文如下：

萬曆戊午（1618），吾友汪汝開館予家山書屋，讀書之暇，靜憶數十年來所師前代名賢，落想運筆之法譜之。此卷凡數載未就，既值四方多事，吾普門師授記擇地而避，因久寓白門。迨崇禎壬申（1632）秋，始家桃葉溪上，課兒藝圃，以適餘年。乃理舊業而足成之，聊寄予生平山水間意。頃太師六翁魏上公，寔予南來之萬間廬也，見此愛玩不已，遂厚贈歸之。噫，公所蓄先世之縹緗玉軸幾千卷，此卷未知於昔賢何如？然予半生筆墨之緣誠得所歸矣。戊寅（1638）四月天都鄭重記。

將〈江山攬勝〉畫後的自跋與《歙縣志》的鄭重傳記合看，鄭重和丁雲鵬、吳彬其實頗為相似，在青年時代也離鄉背井、流寓外地。鄭重早年受到高僧普門邀請前往北京進呈佛畫，獲得皇帝與太后的青睞，卻因不想在中央任官，而後避居南京。普門禪師與皇家的關係保持良好，當他邀請鄭重共同赴京，並運用鄭重所繪法海圖進獻予皇帝和太后，又讓鄭重在現場迎合皇帝作畫，鄭重甚至因此獲得了留在北京政府工作的機會（且是和吳彬一樣的「中書舍人」職務），但鄭重卻以隱逸方外的心志拒絕了「賞賜」。這段事蹟看來也能夠合理說明鄭重為何要在1638年的〈江山攬勝〉題跋裡使用「擇地而避」、「南來」這些詞彙，可能正是在書寫拒絕北京、來到南京時的回憶。

我們因此得以進一步整理、重建出鄭重在十七世紀初期的移動歷程：1614年以前，鄭重尚且待在家鄉安徽埭田，並與當時行腳至安徽黃山開山立派的普門禪師友好，開始協助普門從事佛教傳法活動。1614年鄭重應普門禪師之邀前往北京，因拒絕入宮擔任待詔中書舍人職務而離開，在1614至1618年間於金陵白門一帶展開寓居寄宿生活。1632年起鄭重正式舉家定居在桃葉溪（所指可能就是南京桃葉渡附近）。

（三）鄭重在畫史著錄中所見定位

接下來，將從時人文獻零散紀錄中彙整，以鄭重涉入幾種類型的交遊圈記錄展開觀察，藉此理解鄭重究竟是什麼樣的畫家。

1. 在董其昌影響下文人畫相關的交遊圈

崇禎年間（1628-1644）鄭重在金陵與晚明文士的詩畫結社交遊，零星記載顯示當時方以智（1611-1671）與鄭重相識，並參與共同的詩畫社，交友圈中雖有董其昌（1555-1636）的直授弟子楊文驄（1596-1646）一類人物，不過，恐怕鄭重在金陵成名之際，已不太有機會像更早的丁雲鵬、吳彬那樣，能直接接觸到像董其昌如此頂級的書畫與鑑賞大家，並獲得一流的資源與意見了。¹⁷ 與董其昌影響相關的結社互動關係中，鄭重的繪畫見解雖被名士朋友引為談資，但引用的說法大約也是一般的學畫者須知。¹⁸ 事實上，單從文人群集中藝術共同話題角度，探討鄭重對畫史的意義，不易有顯著斬獲，但我們若透過鄭重與晚明在江南地區活動的收藏家、藩王等諸多角色的觀點記錄，或是輾轉議論的旁觀者見解，則可注意到鄭重可能比丁雲鵬與吳彬有更活躍涉足江南書畫交易市場的面向。

2. 鑑藏家情報網裡的江南書畫市場

同代收藏家周嘉胄（1582-約 1658）與鄭重友好，願意讓鄭重修補他珍藏的名家宋畫，並肯定其為「全色」（修復補色）專家。周嘉胄所著作的《裝璜志》研究江南地區裝裱工藝甚深，鄭重也許就是他研究古畫全色技術的諮詢來源之一：

友人鄭千里全畫入神，向為余全趙千里芳林春曉圖，即天水復生亦弗能自辨。¹⁹

對周嘉胄而言，鄭重具有專業而優異的繪畫技術、畫史知識，能製作品質精美、匹配宋元古風的作品，甚至，修補珍貴的古畫，周嘉胄比喻鄭重補色的能力，連原作

17 方以智和鄭重參與過共同的畫社聚會，有直接的交誼，有詩名：「同鄭超宗、湯龍友、姜開先、顧不盈、吳次尾、李小有、鄭千里諸客赴范太濛先生畫社」見（明）方以智，《流寓草》，收入《方以智全書》（合肥：黃山書社，2019，北京大學藏明末刻本），冊9，頁158。根據商海鋒的考證，方以智《流寓草》約成書於明崇禎七年至十一年（1634-1638），參見商海鋒，〈方以智《浮山詩集》考述〉，《文學遺產》，2期（2015.4），頁139-246。

18 明崇禎六年（1626）方以智記載觀某畫時，即引用了鄭重曾分析各種繪畫技法的意見：「鄭千里常言，礬頭、荷葉、解索、蟹鉗，家數各殊，然貴在生動不拘，又不亂也。」見（明）方以智，《浮山此藏軒別集》，收入《方以智全書》（合肥：黃山書社，2019），冊10。

19 （明）周嘉胄，《裝璜志》，收入（清）曹溶輯、陶越增訂，《學海類編》（臺北：藝文印書館，1967），第104冊，頁4。

畫家「復生亦弗能自辨」，大大抬舉鄭重具備跟宋代名家趙伯駒一樣的設色能力。然而另一方面，在同是徽州出身的鑑藏世家兼大書畫商吳其貞（約 1607-1681）眼中，鄭重則是一個需要被警戒的仲介者，他會為了抬高畫價，不惜割掉畫上趙孟頫題款，指為更高古的王維所作，以高價轉售權貴：

峰頭高聳，丘壑險絕，畫法入神入妙處，逼似趙松雪〈五湖漁隱圖〉。聞吳人此圖係松雪臨右丞者，有一行題識書在左邊，為鄭千里切去，指為右丞，售于魏國公得值千金，遂使松雪聲名泯。²⁰

對熟悉江南書畫市場的吳其貞來說，這條記錄是與蘇州藝術市場打交道而得到的情報，但透過這個江南區域資訊交流記錄，我們可以知道當時鄭重不只是以佛教畫師為人所知，也為修復工匠聞名。與他受讚譽技術連動的是，當時藝術市場中伴隨名作流動、重組、再製，且畫史資訊不斷交雜混亂化的狀況，他很難置身事外，愈來愈熱絡的藝術交換與作偽市場，使他決定參與攫取商機，也在其中充當了重新編派部分知識的角色——當時鑑真辨偽的訊息與畫家技藝評價，因此交纏流通在收藏家情報網中，那既是當時藝術愛好者最困擾和熱議之事，也是最能彰顯自己的能力與見解，並建立一家之言的話題。

疑似受騙的貴族魏國公，即是駐守協防金陵的徐弘基（1595-1645?），徐弘基是明朝開國勳臣徐達的十四世孫（彼時已襲第十代魏國公）。根據記載，徐弘基曾提供過吳彬、高陽等畫家寄宿，可說是當時金陵最重要的藩王藝術收藏與當代藝術贊助者。鄭重在 1638 年即將力作〈江山攬勝〉送給了徐弘基（可參見前引之〈江山攬勝〉題跋原文），在題跋中稱其為「予南來之萬間廈也」，透露了寓居南京時受過徐弘基的保護與周濟，就在這期間，鄭重極可能擔任了徐弘基信賴的藝術收藏顧問或是經紀人（因而在江南藝術交易網絡中留下了吳其貞所紀錄的事蹟），並藉此打下了在南京定居的信心與基礎。

3. 與高僧、居士互動的佛教圈

定居在浪蕩聲色的金陵，面臨各種求生挑戰。鄭重在現存晚明高僧文集記錄中，還有被稱為「居士」的一面。這一形象特別建立在他置身江南佛教護法團體的核心人際關係之間，與高僧交好，以佛畫、佛教義理、參與佛教活動作為媒介，他

20（明）吳其貞，《書畫記》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》，冊 8，〈王右丞《千岩雪霽圖》大絹畫〉，頁 67。

們共同關心的話題是如何在末法時代振興正統佛教。

鄭重曾著有一冊文集，收錄他繪製佛畫時所作的圖贊，書序即是由當時聲望最隆的高僧蕩益智旭（1599-1655）為其所作。²¹ 值得注意的是，一般的佛畫匠師雖也可以與高僧有來往，但寫作圖贊收錄成文集、再請到高僧做序卻不容易。明代以前，如宋元禪畫上（以人物畫為主）多見是由高僧題寫贊辭，做為觀看圖像的引導，使作品作為佛（禪）學文本的性質更趨完滿。²² 由畫家為自己潛心繪製的佛畫作贊，在明代以前相當少見，且圖贊內容通常會脫離文人繪畫史論述的語境，進入宗教義理的層次，如明代高僧文集裡，便多見全用佛理論畫的圖贊紀錄。晚明身為居士的畫家自作圖贊，並題於佛畫上得以完成作品，再受到高僧認證，最後集結成文集出版，顯示的是居士對佛教圖像詮釋權的增長。

鄭重的居士身分主要見於明末清初的高僧蕩益智旭（1599-1655）的文集中，智旭幾次提到對鄭重及其佛畫的意見，都顯示了他非常重視這位畫家。²³ 他將鄭重的佛畫與自己的佛理體悟結合，認為鄭重因為理解他的想法與理念才能畫出理想的佛畫，例如他曾請鄭重繪製〈佛說阿彌陀經塔〉，大為讚譽「善哉千里鄭居士，先得我心所欲為」而能讓經塔圖達到「綺迴漩澁妙莊嚴，令見聞者皆歡悅」的效果。²⁴ 另外也有關乎高僧個人需要的委託，如智旭曾請鄭重為他繪製「西方此土諸祖」的圖像，自己也「作序頌以志皈依」，期許自己追隨十八位祖師。這張畫在智旭歿後，由弟子聖可當作遺物，請同時友好於畫家和高僧的第三者錢謙益題跋，以

21 鄭重文集現已不傳，僅存高僧蕩益智旭為其所寫一序（〈鄭千里老居士集序〉），提及此文集內容編次為「首普門贊，次布袋贊，次達摩贊，次題畫諸詩。」該序文收入（明）釋智旭，《蕩益大師全集》（臺北：佛教出版社，1989），第17冊，頁11206-11208。

22 關於宋元禪畫定義與高僧題畫贊的內涵探討，可參見嚴雅美，〈試論宋元禪宗繪畫〉，《中華佛學研究》，第4期（2000.3），頁207-260。亦感謝日本九州大學博士生李宜蓁與我討論，並提供佛畫題贊有別文人題畫詩文的提醒。

23 智旭被後世視為晚明佛教四大高僧之一（另三位為憨山德清、紫柏真可、雲棲祿宏），晚明高僧之突出，乃是做為一個由佛教僧人和民眾信徒維繫的社團領導者的重要地位。這些晚明佛教大師當時面對的問題，主要是明中期以來皇權對佛教迫害，以及佛教立法崩壞（如以空名度牒交易僧人資格的氾濫造成僧伽品質敗壞）等問題，因此他們大都關心僧伽戒律，希望改革體制、復興佛教。明代佛教發展與晚明四高僧的通論說明與介紹，可參見崔瑞德、牟復禮編，《劍橋中國明代史 1368-1644》（北京：中國社會科學出版社，2007），卷下，頁863-917。明中葉以後，新興宗教競相崛起，亦與佛教形成對立態勢及激烈的競爭，相關研究可參見馬西沙、韓秉方，《中國民間宗教史》（上海：上海人民出版社，1992），第四章與第五章部分；江燦騰，《晚明佛教叢林改革與佛學評辯之研究》（臺北：新文豐出版，1990）；陳玉女，《明代佛門內外僧俗交涉的場域》（臺北：稻鄉出版社，2010）；陳玉女，〈晚明羅教和佛教勢力的相依與對峙〉，《成大歷史學報》，第40號（2011.6），頁93-128。

24 （明）釋智旭，《蕩益大師全集》，第18冊，〈佛說阿彌陀經塔贊〉，頁11593-11594。

收藏供奉。²⁵ 錢謙益在當時是受到多位高僧敬重的知名士人居士，這樣的紀錄，反映了一張佛教祖師畫，經過當時高僧特選具有居士身分的畫家繪製，加入高僧作序而成，高僧傳人後來再賦予其作為高僧意志延續人間的象徵，由傳人決定加入士人居士題跋紀念，最後畫作轉為供奉對象——種種疊加認證，反映了高僧（及其傳人）、畫家與居士之間如何透過「物」認證宗教權力的方式。

另一相似的例子，如智旭撰寫的一篇「水陸大齋疏」，全文主要篇幅考證過去歷代水陸法會的傳統法儀，目的是為了提倡重新流通法儀舊制，文末，智旭列出了幾個倡議者姓名，拉抬他們在整個倡議法儀復興運動中的主導形象，強調自己只是從旁考證舊制的輔佐角色。被智旭列名的倡議者，首位是鄭完德，同樣擅佛畫與虔信佛教，為鄭重長子；其後數位列名者還有僧人、以及身有功名之士人居士。在這段文字中，智旭考慮的人物排名順序依據為何，已不容易推敲，但鄭完德當時依附在父親的名聲之下而能排在首位，則是很明顯的，這些人物都與高僧互相合作，希望重建佛教秩序。²⁶

鄭重在創作佛教人物畫時亦會藉由題款「法王子」、「佛弟子」等稱號，刻意強調自己修行者的身分，其佛畫作品也可以看到秉持宗教信仰的作畫態度；他同時具有畫才和文才，然最後以佛像畫師的身分聞名於後世。較特別的是，鄭重比丁雲鵬和吳彬留下了相對更多從事不同工作和多種生活形象的紀錄，這可能幫助我們再從另一個社會結構的角度，了解這位多才多藝的畫家，為何要特別透過創作佛畫來強調自己的居士身分，而後人為何又在他表現的這麼多面向中，比較容易接受與形成他作為佛像畫師的印象。

在智旭為鄭重撰寫的文集序中，除了可見到他對鄭重畫藝的認同以外，也談到鄭重在諸多不同的工作和生活經歷中，耗費一番心力，尋求生活穩定和自我定位的心境變化：

人不立志為聖賢佛祖，則富貴淫之，貧賤移之，威武屈之。遇得意欣然志滿，遇失意紛然怨尤，求能自反、自訟、自安、自得者鮮矣，沉隨事自覺覺他也哉。吾細讀千里老居士稿，知其非山人詞客，蓋謫仙而歸心大覺者

25 (清)錢謙益，《牧齋有學集》，卷50，〈題十八祖道始頌〉，頁483。

26 「……新都鄭千里長公完德，三藏殿主人七淨，新都楊長公，江寧陳旻昭，攜李譚埽菴，欲令此法重得流通。津度靡極。願此法源流，惟旭頗能考知其詳，敢僭述緣起，為賢達告。」見(明)釋智旭，《藕益大師全集》，第18冊，〈水陸大齋疏〉，頁11381-11384。

也。生平繪普門像最多，像必有讚，布袋像亦然，讚必警發迷情，其詞切至，令人毛骨悚然。次多達磨像，像讚必敲擊向上一路，令人因指見月，繪山水必詠，詠皆清脫迴超情累，非詞句能到也。而予尤服膺者，則在自勸、自警、自悔、自咎諸句，良以其心，念念欲入山修道，幻緣未遂，不免賚志長往。嗚呼，苟不與老居士同一出世胸懷，安知其生平之苦，苟不知其生平之苦，又安知其真思出世哉。長公完德，知父志，知父志，令予次其稿傳之。首普門讚，次布袋讚，次達摩讚，次題畫諸詩，其他鞭影圖、天鼓音圖等，繡棗別行，茲不重出，試展玩之，真謫仙歸心大覺，決非世間山人詞客也。嗚呼，佛道長遠，只在目前，雖在目前，曠大劫行，終不可盡。世有不知其難者，恐未曾實晤其易者耳。千翁已知其難，雖欲不謂之已悟其易，豈可得乎。善論者，謂千里品格丰致，不在與可、南宮下也。²⁷

若將 1614 至 1618 年之間流寓金陵，²⁸ 視為鄭重得以回顧數十年畫歷的青壯年時期，鄭重最晚應誕生於 1590 年代以前，至少長於 1599 年出生的智旭十歲以上；而智旭待在金陵石城附近的時期約是 1645 年秋天到 1650 年左右，適逢南明官員於金陵開城投降、清廷頒布薙髮令後，接著清軍主力北返，又重開江南鄉試之際，當時鄭重可能至少已是五、六十歲甚至更年長的長者，智旭以「老居士」或「千翁」稱之因此相當合理。在這篇序文中，智旭提到鄭重原來「欲入山修道，幻緣未遂」，又提到正因他歷經生平之苦而能顯出他想出世的真思，智旭尤其強調了兩次鄭重是「謫仙歸心大覺，決非世間山人詞客」，意謂鄭重身為居士，其所作著述的價值，和常見的山人詞客不可相提並論。

此處所提山人詞客，作為當時的世俗藝文代表，特別指的是明代中期以後特殊而廣義的流動士人群體，因為仕途壅塞，這些人在基礎考試階段，或者在尚未取得任何生員資格前即宣告棄絕科舉考試，並且「以其所習之文藝技能投入文化商品的市場，或將自身塑造成藝術品，以『山人』形象企圖獲得仕宦或商賈的青睞，進而重用為家塾或奉養成清客。」²⁹ 有些山人就算結束了特定幕主的幕客工作，也仍會透

27 (明)釋智旭，《蕩益大師全集》，第 17 冊，頁 11206-11208。

28 〈江山勝覽〉題跋記載 1618 年開始構思畫作：「萬曆戊午（1618），吾友汪汝開館予家山書屋，讀書之暇，靜憶數十年來所師前代名賢，落想運筆之法譜之……然予半生筆墨之緣承德所歸矣。」

29 邱德亮，〈嗜癖文化：論晚明文人詭態的美學形象〉，《文化研究》，2009 年 8 期，頁 63-59。

過販賣、交換字畫或才藝等換取金援物資維生，靠著自己的藝文技能，與不特定的士紳、官員互動獲取酬贈。不過，在晚明，山人這一身分盛載了比以往更多的負面觀感，幾乎已等同於沽名釣譽、僅有口舌之能而無真才實學的權貴座上賓之流。以山人為號者，汨濫卻又品質低落的現象受到當時人激烈的批評，甚至有人直接跳出來宣告自己拒絕被稱為山人，原本看似進退辯證於隱、仕之間的美名，已汨濫為醜號。³⁰

在這樣的風氣下，智旭選擇運用出世大覺與世間山人的對比，希望突顯鄭重的繪畫與才情具有超越世俗的不同價值，此既是智旭撰文時有意為之，也或多或少反映鄭重在當時正面臨到的社會壓力。由此亦可推想，以鄭重的案例看待晚明畫家投入居士認同的特色，從宗教尋求新身分定位的需求轉向，還具有另一關乎社會發展的理由，其脈絡不只基於佛教形成晚明的菁英文化，也包括了當時受過教育者所要面對科舉窄途與政治險惡造成的藝文抉擇風氣，及其所衍生的社會現象。³¹

本來，「居士」廣義指所有信仰佛教的在家修行者，但像鄭重藉由創作佛像畫，強調自身的居士身分，投入士人與高僧的交際圈，其所追求的層次，猶是最菁英的士人形象。但，實質上，在當時的社會條件中，這個自我認同與經營社會身分的過程，卻也足以突顯身為居士且以繪畫作為傳法輔助的畫家，最後應看作不同於士人居士、不同於職業畫師，也不同於我們一般認知裡文人藝術家的獨特存在。對後世與隔代的人來說，因為欠缺當時特殊的脈絡認識，理解上變得愈來愈模糊，使得鄭重等人在歷史上逐漸被簡化篩揀成一般的職業佛像畫師。

過去較熟知的是以居士自居的畫家創作繪畫奉獻於佛教的單向關係，但，若再從畫家與高僧、士人居士交際，來考慮晚明具居士身分之畫家創作佛畫的新意義，可以看到畫家及其佛畫作品，在這些人物互動中實扮演著聯繫認同的影響力，甚至逐漸被賦予以繪畫參與宗教改革的期待。而對照當今文史研究中的「山人」，「居士」亦像是畫家以繪畫結合宗教，抵抗晚明社會結構壓力的另一特殊的身分選擇。

30 (明)薛岡，〈辭友人稱山人書〉，收入《四庫未收書輯刊》（北京：北京出版社，2001），第25冊，頁658。另，關於明代山人與社會結構關係的相關研究可參見陳萬益，《晚明小品與明季文人生活》（臺北：大安出版社，1988）；陳寶良，〈明代幕賓制度初探〉，《中國史研究》，2001年2期，頁135-147；陳寶良，〈明代生員層的社會職業流動及其影響〉，《明清論叢》，2002年3輯，頁143-156。

31 王鴻泰，〈名士值幾文錢？明清間士人的挾藝交遊與名利經營〉，《臺大文史哲學報》，第90期（2018.11），頁115-162。

三、〈十八羅漢卷〉的畫風選擇

從現存的鄭重作品中，可見這位畫家有著不只一門一派的畫風表現，題材與技法亦相當多元。〈十八羅漢卷〉高 29.2 公分，長 357 公分，按題款所記，畫於 1612 年，是畫家傳世較早期的作品，也是鄭重目前少見的設色渡水羅漢畫卷。山體畫法與丁雲鵬畫風有關，但人物已顯出鄭重的個人風格。³² 此卷和另一幅亦是傳為鄭重所繪渡水羅漢題材的〈十八應真像〉畫軸（圖 6，國立故宮博物院藏）中之人物臉相與衣褶畫法相似，但相較之下〈十八羅漢卷〉的作畫較為拘謹，墨色偏乾與淡，岩石輪廓可見到第一層次的墨色底線，之後再上第二次墨線或赭色、綠色輪廓線，而畫上多處像鱗片一樣疊出的岩石方折紋理，大致都避免線條重疊，交代各自框出的範圍，這種現象表示畫家的慎重與講究，可能如題款所云，畫家是帶著臨摹態度作畫。另一方面，穩定謹致的輪廓線條加上淡淡的青綠設色，有別於職業畫坊所作佛畫上常見重彩工筆的表現，人物衣著亦顯出與宋元製作的重彩設色羅漢畫不同的敷色觀念，可說更傾向是同代的吳派小青綠作法，本節第一部分將分析此作青綠設色的風格表現，說明〈十八羅漢卷〉的視覺效果，並推估可能的觀眾喜好傾向。

〈十八羅漢卷〉安排羅漢錯落置身在山水景觀之中，在丁雲鵬 1596 年所繪之〈應真雲臺〉（圖 7，國立故宮博物院藏）已可見到，也可以看到鄭重在卷首處運用了如吳彬繪於 1601 年之〈畫羅漢〉（圖 8，國立故宮博物院藏），人物仰首觀看神龍化現的組合。值得注意的是，〈十八羅漢卷〉以樹石溪水等連續地貌變化為背景，利用人物的姿勢，串聯成一群羅漢連續性的渡水歷程，塑造了渡水羅漢的連續畫面特質。本節第二部分即欲透過晚明渡水羅漢卷的構圖，說明所謂「常人式」渡水羅漢類型得以於畫卷成立的特質。

（一）來自吳派的風格

〈十八羅漢卷〉的人物分布於橫向發展的畫卷中，羅漢身上所穿的衣服顏色繽紛，呈現兩種層次的描繪手法，著色底、描衣紋的表現，初步令人想起南宋劉松年精緻多層的羅漢衣紋描繪傳統（圖 9，國立故宮博物院藏）。劉松年在立軸絹本上用濃墨勾勒輪廓，以重彩打底，再以不透明顏料疊描上衣紋，呈現偏中低明度與彩度的沉穩華麗效果，然而〈十八羅漢卷〉的作法則是於紙地描上衣紋後再薄施淡彩，

32 近論亦有認為鄭重是丁雲鵬的學生，雖然在鄭重現存的佛教人物畫表現上，確實也可見到與丁雲鵬相關的表現手法，但究竟兩人關係詳情如何，除了道光年間的小傳可見丁雲鵬評價鄭重的紀錄，尚無其他真正具體而可靠的證據資料。

顏料覆壓於淡墨衣褶與造型輪廓線上，加之〈十八羅漢卷〉為紙畫，上色時兼用水分渲染較為輕薄，整體明度與彩度較高，即使衣紋也有疊描金色與白色的細線，繪製如劉松年羅漢衣紋最外層疊加的紋樣效果，仍顯清麗（圖 10，石頭書屋藏）。此外，山體的輪廓描繪細緻，通體敷染淡青綠，顏料具有透明感，也可見散發清淡雅致的風格。

〈十八羅漢卷〉帶有精緻而節制水分的筆墨線描、淡雅設色，應來自「文風」遺緒的慣用技法。吳派文人表現心中蘇州印象，與特有情懷，運用具有透明感的淡青綠設色，以及平穩的線條組織造型等，創造了文人畫中以青綠山水營造文雅氣質的新印象。在晚明，這個表現也融入多樣題材畫作中，轉化成為一種廣泛使用的繪畫風尚。³³

不只鄭重的作品，晚明的部分宗教人物畫，也可見借用了這類在水墨基礎上薄罩青綠的畫法，描繪山水樹石背景，搭配上宗教人物各帶情緒的表情描寫，讓原本受到供奉的宗教人物顯得更加世俗化。例如吳彬畫於 1591 年的〈十六羅漢卷〉（圖 11，The Metropolitan Museum of Art 藏）淡施青綠的背景山石與各帶奇異表情與造型的羅漢，或是約完成於 1602 年前後之《畫楞嚴廿五圓通冊》（圖 12，國立故宮博物院藏）也可見到相同講究的精緻線描品質與淡設色，營造物象居於畫面中心「呈現頓悟圓通的剎那景象」，藉此吸引熟悉佛典的居士觀眾共鳴。³⁴〈十八羅漢卷〉初步可說，在展卷撲面而來的顏色與畫風之視覺效果上，欲吸引雅好文風的居士觀眾。

在安徽活動時期，鄭重可能就相當熟習吳派畫風，例如同是 1612 年所作山水畫〈葛仙翁移居圖〉（圖 13，又名〈傲王蒙葛洪移居圖〉，國立故宮博物院藏）可見採取來自文徵明影響下的窄長構圖，畫面中尤其使用了由文徵明後繼者發展出更加扭曲而密集的皴法，以及引領觀者視線由下往上、蜿蜒而升，營造出動態山勢的構圖特色。³⁵不過，相對於山水立軸所見吳派發展到晚期的繁複用筆，1612 年的

33 石守謙，〈雨餘春樹與明代中期蘇州之送別圖〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》，64 本 2 分（1993.6），頁 427-467。

34 吳彬〈畫楞嚴二十五圓通冊〉的斷代推測，以及如何運用構圖詮釋佛典吸引居士觀眾的討論部分，可參見陳韻如，〈吳彬《畫楞嚴二十五圓通冊》研究〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，13 期（2002.9），頁 167-199；陳韻如，〈奇幻真如：試論吳彬的居士身分與其畫風〉，《中正漢學研究》，第 21 期（2013.6），頁 251-278。在此研究基石上，再次看待此作人物造型中穩定綿長的輪廓線描與淡設色的雅緻效果，應可考慮鄭重選擇轉化吳派青綠畫風之用意，是否亦與觀眾喜好有關。

35 文徵明及其後繼者對十六世紀山水畫發展的影響，參見 Shih Shou-chien, "The Landscape of

〈十八羅漢卷〉以赭色染山坡，以淡墨線疊加赭色、綠色線分塊面，再以青綠分染平台，整體呈現效果，其實比較接近文徵明（1470-1559）〈雨餘春樹〉層次分明、優雅細緻的清新氣質（圖 14，國立故宮博物院藏），有別於「文二代」及其後發展風格。

畫史上常論繼承文徵明的「文二代」，與其擴大影響下廣義的吳派，發展至十六世紀中後期，受到江南地區如嘉興的項元汴（1525-1590）、休寧的詹景鳳（1532-1602）、松江的董其昌、陳繼儒（1558-1639）等鑒藏名人批評過度重複、僵化的問題，他們都發表過有關蘇州地區書畫之道衰落的言論，而其中董其昌更以重視筆勢的新畫風展開下一波對江南山水畫風的強大影響。³⁶ 十七世紀初期繪成的〈十八羅漢卷〉，因而反映了在十六世紀後期以來，安徽地區所見保留文徵明〈雨餘春樹〉優雅細緻的畫風表現，〈傲王蒙葛洪移居圖〉則呈現了鄭重亦同時掌握吳派於明晚期進一步發展的當代畫風。

汪世清曾在一篇探討新安畫派淵源的文章，延續高居翰的意見，將鄭重的 1614 年扇面畫（圖 15，美國景元齋舊藏）指為新安畫派的枯筆簡淡畫風先例之一。³⁷ 然而，若能留意到該扇面以粗筆淡墨渲染出忽隱忽現的模糊山景，再以濃墨點上遠樹，製造出空濛雲煙的效果，或可注意當中反映了鄭重可能更於 1614 年避居金陵後，極快速反應與吸收金陵地區流行的率意用筆、濕潤水墨與較放逸的筆墨表現。目前公認鄭重晚期的代表作品，是定居金陵後，繪製完成於 1638 年的〈江山攬勝〉（圖 16，蘇寧博物館藏），此卷仍可見鄭重以墨色為基底的青綠設色技法，融入他在金陵新環境取得的奇矯山水造型能力。（圖 17，蘇寧博物館藏）他對青綠的掌握，文獻上雖說是來自宋元，但實質上也不容忽視他以當時吳派的淡雅青綠，部分詮釋了宋元名家的青綠印象，並在當時的金陵藝文圈贏得觀眾與贊助者的喜好。金陵對新奇事物的強大包容力，讓明末來自四方的不同畫家與其多元風格得以在金陵並存交匯，³⁸ 所謂畫史中地方畫派的區辨與建構，也正可說是來自時人或後人面臨

Frustrated Literati: The Wen Cheng-ming Style of Landscape Painting in the Sixteenth Century," in Willard J. Peterson, Andrew Plaks, Ying-shih Yü, eds., *The Power of Culture: Studies in Chinese Cultural History* (Hong Kong: The Chinese University Press, 1994), 218-246.

36 石守謙，〈董其昌《婉孌草堂圖》及其革新畫風〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》，65 本 2 分（1994.6），頁 307-332。

37 汪世清，〈新安畫派的淵源〉，頁 347-348。該扇畫圖版發表首見於 James Cahill, *Shadows of Mt. Huang: Chinese Painting and Printing of the Anhui School*, pl.11, 60-61。近年發表較清晰的彩色圖版可見紐約蘇富比 2013 年春季拍賣線上圖錄：<https://www.sothebys.com/zh/auctions/ecatalogue/2013/fine-classical-chinese-paintings-n08973/lot.505.html>（2020 年 10 月 22 日檢索）。

38 石守謙，〈由奇趣到復古——十七世紀金陵繪畫的一個切面〉，《故宮學術季刊》，15 卷 4 期

一時多方風格並存，感到有梳理認識需要，因而產生畫史的知識化與分類需求。因此，先將鄭重納入由後世所定義之任一畫派再進行考察，反而不容易貼近理解其複雜畫風成因；相反的，由作品畫面分析，可見畫家的地理移動與區域畫風互動的內涵。

鄭重另有一套相當特別的〈十八應真像〉冊，筆墨顏料似摻有膠類，以放逸快速的粗筆畫出羅漢人物的造型輪廓與衣褶，但臉部和身軀的色彩塗染立體效果，則是西洋畫法的表現，其中有羅漢身著特別的服飾（圖 17，國立故宮博物院藏），反映出了與明代版畫或景德鎮青花瓷紋飾上描繪葡萄牙人相通的服裝造型（圖 18），³⁹ 將歐洲人形象直接置入羅漢畫卷，於十六世紀晚期以降的諸多羅漢畫卷中其實已有流行（圖 19，國立故宮博物院藏），這些現象說明了鄭重的「創作資料庫」既包括了本土民間畫師的技術與圖像粉本，也包含了當時晚明流通之西方因素，鄭重因此可說是一個能夠靈活運用極大跨度風格的畫家。

還有一幅亦是渡水羅漢題材的〈十八應真像〉立軸（圖 6，國立故宮博物院藏），當中人物臉相與衣褶畫法與〈十八羅漢卷〉相當相近，很可能是同時期但略晚於 1612 年的作品，但筆墨水分較多，山石輪廓線描和結構表現的處理也較率意，較可能是金陵時期作品。並且，〈十八應真像〉立軸描繪的，正是明代多見的羅漢騎乘怪獸和展現神力渡海的場面。另一件也是神通式渡水羅漢題材的畫作，是 1626 年繪製的〈十八羅漢渡海圖〉金箋扇面畫（圖 20，北京故宮博物院藏），此作利用扇形畫面空間，以密集的線條表現波濤洶湧的狂亂，線描並非追求精細，但近乎滿版的波浪，襯托出羅漢於壯盛波濤之間各顯神通的氣勢。由此可見，在鄭重能夠操持多元風格與構圖的前提下，〈十八羅漢卷〉選擇吳派青綠畫風，表現人物舉止乍看平淡無奇、卻又顯出從容優雅氣質的常人渡水題材，是特意為之的選擇結果。

（二）晚明渡水羅漢畫卷的構圖特質

在畫卷上經營令觀眾感到畫面不斷延續的效果，是〈十八羅漢卷〉另一重要特色；這種視覺效果主要藉由「連接不斷的山水景觀作為背景」與「人物群組互動」兩方面設計交織而成。人物畫長卷構圖在視覺上，從看起來容易分段到不易分段的

（1998 夏），頁 33-77。

39 王靜靈，〈圖像證史：《賀蘭國人役牛馬圖》瑣談〉，《故宮文物月刊》，336 期（2011.3），頁 88-99。

變化現象，約發生在明代中期：長卷的背景，運用足以擴充相接的建築或是山水景觀，引領觀眾視線，製造出不易分段的視覺效果。⁴⁰ 在十六世紀晚期，丁雲鵬的〈應真雲臺〉即已是此類羅漢畫卷的前例，比對南宋同樣也描繪有山水景觀的羅漢畫卷，其山水布局用途反而是作為前後畫面關係的截斷區隔（圖 21，美國弗利爾美術館藏），而晚明羅漢畫卷則將山水景觀作為橫向連接用的背景，從卷首發展至卷末，經營視覺上綿延不絕之觀感，羅漢們仿若共同置身在同一個野外情境，畫卷的視線就像是用攝影機平行推移，帶領觀者觀賞接連而來的群像姿態。

〈十八羅漢卷〉共繪有羅漢十八人，僮僕四人，羅漢的臉部造型既有一般的「世間相」，也有「胡貌梵相」，更有看似介於中間者，但即便是「胡貌梵相」者，也遠不如日本宮內廳本的貫休羅漢畫來得誇張。（圖 22）羅漢造型中，除了伏虎羅漢，其他皆無顯著特徵可指認所繪者誰，即便是最後一位以工具「扒癢」的羅漢（L18），也很難單以此動作定義他就是第五諾矩羅尊者。整體看來，畫面上組合了同代的圖像元素，看來相當豐富，但作畫目標顯然並不包含要引導讀者以圖像學探究十八羅漢的真實身分，相反的，似是而非、難以指認也許才是用意。〈十八羅漢卷〉以連續地貌為背景，其前加入描繪人物的互動表現，組織串聯成一群羅漢從尚未涉水、準備下水、受侍者攙扶照顧、小心翼翼涉水、抵達、整理、休憩的過程，呈現一趟完整而連續性的渡水歷程。

舉例來說，第一至第五位羅漢，為一般在野外林間互動的狀態，從第六位羅漢開始便是渡水相關的段落（圖 23）：第六位羅漢身穿白衣、頭戴斗笠，坐在蒲團上，身體面向著右側石壁，但轉頭望向左方第七位正在寬解紅色衣帶的綠衣青年羅漢。第七位綠衣青年羅漢正面向觀眾，身後地上放有一笠、一包袱、一杖，配備與第六位羅漢相呼應；其杖子橫放，指向了下一位正和一號僮僕互看的第八位紅衣羅漢；第八位的紅衣羅漢雙手提腰帶，赤足，右腳微舉，面前是一號僮僕蹲下仰望他，僮僕同時微舉右手指著自己的鞋子，這兩人的肢體動作加上位處水岸，暗示了接下來是脫鞋涉水的畫面。

畫面再往左即是水岸交際處（圖 24），出現第九位老羅漢左手撐住坡岸，左股還坐在岸上，而右腳已伸進水中，他的身旁是雙足已入水的二號僮僕，正攙扶老羅漢持杖之右臂，兩人衣襠皆已捲到膝蓋以上，呼應與延續了之前第八位紅衣羅漢正

40 吳岱芸，〈明代仇英《漢宮春曉》研究〉（臺北：國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，2020），頁 23-25。

在岸邊提腰帶、拉高衣襠準備渡河的動作。繼續往畫面左方看去，可見第十位獨立涉水的羅漢，他左手拉高衣襠，右手持杖，背對觀眾，且正回身看他右後方剛剛那位半入水的第九位老羅漢。此一提衣涉水的姿態描繪，來源正是西上実探討的渡水羅漢單像祖型，在此時已有變化，調整為背向觀者的渡水姿勢。

順著第十羅漢拉起衣襠的左手，在他左前方的三號僮僕所橫擔於肩的杖尾便接著入眼，此僮僕擔著三副斗笠、多人行李布包，獨立過河。接著，順著僮僕三號前方斜向排列的出水小石，視線又被指引到水域中央互相扶持並行的第十一、第十二、第十三位羅漢，居中者持杖，其右側羅漢以左手抓住中間羅漢的上臂，右手提鞋而行，其左側羅漢則是右手抓著中間羅漢提起的手腕，左手抓著自己的斜背布包；這三位渡水羅漢，也可見從早期的渡水羅漢單像祖型發展到群像新姿勢組合的變化。第十四位和第十五位羅漢為一組，第十四羅漢還在水中，快要到達岸邊，右手抓著來自岸邊第十五羅漢伸出並作勢要往後拉的杖子。

最後則是羅漢離開水域回到岸上的場景（圖 25）：第十六位的白衣羅漢坐在地上，一邊扭頭看著右側正要上岸的第十四、十五羅漢，一邊整理包袱。第十七位羅漢正由四號僮僕整理衣襠（姿勢看起來也可能正在解開衣結或是擰乾衣角水分），最後第十八位羅漢則盤坐在平台型石塊上，一邊看著第十七位羅漢，一邊拿器具抓背搔癢。這一連串的動作顯然是因應渡水先後程序所設計。

整卷綜合觀之，表現渡水的畫面不但占畫幅最大、羅漢人數也最多，當中各式各樣的涉水動作與人物交流更是繪畫重點。此外，引人注目的還有羅漢與侍者的組合，他們彼此間有著豐富而不重複的姿態與互動方式，分別以一人或兩三人為一群組，群組與群組間又透過人物姿勢、身體向背、臉部轉向、視線、物件方向，承接、串聯出引導觀者觀看的線性順序，如此，前後景構圖猶如多層次交織的無形線索，創作出吸引人不斷往後開展觀賞的長卷。

（三）〈十八羅漢卷〉與宋代渡水羅漢畫的關聯

西上実已提出宋代文獻上所見渡水羅漢畫有常人式渡水與神通式渡水兩個類型，並認為常人式渡水羅漢畫早期獨立發展，宋以來逐漸由另一平行發展的神通式渡水羅漢畫吸收與取代，惟可惜現存作品中未見宋代常人渡水表現的羅漢圖。⁴¹然而，西上実利用日本羅漢畫推測的渡水羅漢單像造型，到了明代，確實成為了渡

41 西上実，〈王維渡水羅漢圖について〉，頁 61-73。

水羅漢畫卷中的一份子——拉起衣襬雙足涉水，做為渡水羅漢造型與姿勢的其一祖型，可見於鄭重的〈十八羅漢卷〉繼承，並隨著渡水程序，發展出更豐富多樣的姿勢（圖3，圖22-L10~L14）。

目前，神通式渡水羅漢畫因為傳世與保存的作品較多，學者為文討論也較充分。我們能在現存的南宋軸畫上，看到表現神通的渡水羅漢相關圖像，到了明代，長卷上的神通式渡水羅漢，轉變為列隊出行般的線性構圖也特別被研究者注意並有較多討論。如 Richard Kent 認為表現神通渡水的羅漢畫卷，可能受到「八仙過海」的影響，明代王問（1497-1576）的〈十八羅漢渡海圖卷〉（圖26，柏克萊大學藝術博物館藏）即是一例，目標是表現神通妙變，也追求營造強烈而盛大的渡水場面；陳韻如進一步推論「八仙過海」題材來自元代雜劇推行，影響並促進了神通式渡水羅漢畫豐富的動作表現，以及以奇特工具渡海的戲劇性張力。近年張貝稜的碩士論文則將神通式渡水羅漢畫，聯繫上明代的「龍王請齋」故事（羅漢們應龍王之邀請，前往龍宮應供的途中場景），並進一步考察明代八仙過海與神通式渡水羅漢畫造型與神通表現的混用現象，論證壽慶文化為神通式渡水羅漢畫盛行之原因。⁴²相較起來，積極描繪人物與背景地形景觀互動，或是透過人物狀態表達渡水的前、中、後連續時間企圖的渡水羅漢畫構圖來源與特色，目前因為鮮少見到作品留存，幾乎不太容易討論。

事實上，吳彬的〈五百羅漢圖〉長卷，當中就描繪了兩種渡水羅漢圖式，提供了晚明兩種渡水羅漢類型仍共同存在的隱藏訊息。畫卷上其中一小段可見羅漢以「岸—水—岸」的構圖，描繪羅漢搭配連續的坡岸與水域背景，在準備渡水、渡水當下、上岸過程中，彼此俯身攙扶、小心牽引，上岸後則穿鞋休憩，這套模式可初步歸類於常人式渡水羅漢的圖式；另一段則可見到眾羅漢姿勢直立挺拔，踩踏各種物件輕鬆漂浮於水面的神通式渡水羅漢。我們因此可以感受到神通變化的渡水表現受到極大歡迎之外，另一種相對素樸、或乍看不甚起眼的渡水傳統其實也仍然存在著，且被安排在活潑多變、刺激又神奇的圖像之間（圖27，克里夫蘭藝術博物館藏），乍看猶如作為一種映襯般的角色。⁴³

42 Richard Kent, "Depictions of the Guardians of the Law: Lohan Painting in China", 183-213; 陳韻如, 〈吳彬佛教人物畫風研究〉, 頁74; 張貝稜, 〈化運神通——明代神通式渡水羅漢畫之析探〉(桃園: 國立中央大學藝術學研究所碩士論文, 2017), 頁14-18、頁33-47。

43 整理相關研究並認為兩系統在明代發展中並不均等的意見參見張貝稜, 〈化運神通——明代神通式渡水羅漢畫之析探〉, 頁8-10。

然而，仔細觀察吳彬的常人式渡水羅漢段落，可見畫家並未直接援用最經典的雙足涉水羅漢樣貌，反而刻意選擇描繪諸羅漢互相執杖扶持、踏石越水的新渡水樣式。當重新認識這段常人式渡水羅漢圖的來源，也更能理解吳彬的〈五百羅漢圖〉正是作為匯聚各種羅漢圖像與圖式的集大成之作，並且，也是立足於大成，再為傳統類型進行當代轉化之作。而鄭重的〈十八羅漢卷〉作為直接反映祖型、整卷以常人式渡水羅漢為主題的作品，也顯得相當重要，目前所見的羅漢畫卷幾乎都是以神通式渡水為主要表現效果，〈十八羅漢卷〉便可說是極少數存世的常人式渡水羅漢畫卷個案。那麼，除了單像渡水羅漢來源的聯繫，究竟還能怎麼看待〈十八羅漢卷〉和宋代的渡水羅漢畫在其他形式上的可能關聯？此類型又如何於明代復興並有新的發展？

〈十八羅漢卷〉著重在同一橫向畫幅上描繪樹石溪流連續的空間背景，並利用多人的互動關係鏈接成一個具有時間性的渡水情境，此特質，在宋代文獻中已有相關的記載根源可呼應。兩宋之際的鄭剛中（1088-1154）寫有一篇〈畫記〉，描述從四川僧侶處買得一軸渡水羅漢畫，絹長二尺許（約今 60 公分高）。售畫的蜀僧，聲稱該作品是北宋初期出身蜀地的孫知微所作。鄭剛中將畫中十六羅漢各自的狀態轉為文字記錄下來，可見他觀畫時注意到的構圖特色：

紹興丁卯（1147），承乏坤維，嘉州僧鬻書畫於益昌，有絹畫渡水羅漢一軸，（中略）……十六尊者行臨清流，立盂中者一人^①。置杖于水，履其上者一人^②。背負尊宿^③，杖而涉者一人^④。將濟回顧者二人^{⑤⑥}。脫履就涉者一人^⑦。坐而舉足欲脫者一人^⑧。笠首後至者一人^⑨。溪之前，則坐石上語者二人^{⑩⑪}。旁立一人^⑫。濯足浣衣二人^{⑬⑭}。浣已，以衣置木杪者一人^⑮。舉手招未渡者一人^⑯。人物不及寸，而相貌衣服，竟輒無一同，嗚呼，為此者可謂能矣。（中略）……為之記敘，時讀之，如見畫焉。⁴⁴

這段紀錄首先交代渡水羅漢的場景是溪流，當中雖有兩個展露神通的羅漢形象（立盂中者、履杖者），但相較其他十四個羅漢，兩個羅漢的神通妙變在此的作用，更像是與其他平凡方式共存的過河方法。按傳統觀看立軸的習慣，鄭剛中的觀畫順序很可能是由下而上的迂迴綜覽，但實際觀法實也因人而異，無論如何今已難以決

44（宋）鄭剛中，《北山文集》，卷 25，收入王雲五主編，《叢書集成初編》（臺北：商務印書館，1985），第 1966 冊，頁 332-333。

絕論斷。但在鄭剛中記錄十四個羅漢姿態與狀態的敘述中，即使順序錯落，仍能看出畫面必然有「岸—水—岸」的基本結構，有意描繪完整的常人式渡水程序，並且能夠被觀眾清楚辨識。因為鄭剛中所描述的十四個羅漢的平凡渡水動作，正可見完整展示了渡水的前、中、後狀態。重新按照渡水程序整理順序如下：

1 笠首後至⑨→2 溪前坐石上語或旁立⑩⑪⑫→3 坐而舉足欲脫⑧→4 脫履就涉⑦→5 背負尊宿杖而涉③④→6 將濟回顧⑤⑥→7 濯足浣衣⑬⑭→8 浣已以衣置木杪⑮→9 舉手招未渡⑯

這些動作雖然被畫在軸畫上，但很明顯畫家便是以「岸—水—岸」的空間基礎，將抽象的「時間」具象化，進而考慮如何表現畫中羅漢彼此的關係，而這種時間性的畫面組織特質，顯然更有利於在長卷上表現，並於明代獲得繼承與發展。

鄭剛中所記渡水羅漢的動作，大致上在〈十八羅漢卷〉皆能找到對應的圖像，更有甚者，鄭重的〈十八羅漢卷〉還多出了僮僕角色，除了加強突顯原本宋代「羅漢渡水」中「背負尊宿，杖而涉」這種需要予以攙扶照顧的年老羅漢渡河之困難，也因為人數增加，進而搭配更細的渡水流程，擴充組合出更多的渡水造型與動作。除了從渡水羅漢單像到群像，〈十八羅漢卷〉中既有自宋代以來羅漢圖像即常見的石上坐姿執杖羅漢，也融入了紅衣達摩的形象或臉相（圖 22-L5、L8），僮僕的禿頂扁圓臉與雙髻造型的搭配可能來自寒山拾得的造型（圖 22-A2~A4），以及類似寒山拾得與布袋和尚常見的倒彎月眼型笑臉等等（圖 22-L11），當時宗教人物畫常見的各種相關元素。

總而言之，「常人式渡水羅漢」有一個利用「時間」先後將許多人物組織在同一个畫面的原理，這個傳統和南宋周季常、林庭珪的〈五百羅漢圖〉軸中看似與渡水相關的「月下渡海」（圖 29，奈良大德寺藏）、「渡水羅漢」（圖 2，美國波士頓美術館藏）「難所瀨渡」（圖 30，奈良大德寺藏）單一場景相比，是完全不同的構圖觀念。而〈十八羅漢卷〉看似選擇了比較小眾的圖式，以及選擇吳派青綠設色畫成獨立卷畫，可說是宋代「常人渡水羅漢」題材復興於晚明羅漢畫卷上的跡象，但對當時晚明追求奇趣的觀者而言，渡水羅漢畫中的神通式渡水羅漢反映了壽慶文化興盛而受歡迎的程度，那麼常人式渡水羅漢究竟又有何可看性呢？

四、晚明觀眾對渡水羅漢畫卷的觀賞心態轉變

（一）宋明觀眾對渡水羅漢畫的不同意見與反應

無論是「常人式渡水羅漢」或是「神通式渡水羅漢」，在宋明兩代的文集紀錄裡，多被一概通稱為「渡水羅漢」，若僅透過文字描述，在明代已不太容易再參照西上實的方法，去考證觀者看的究竟是哪一種渡水羅漢畫，但，由於明代討論渡水羅漢的渡水姿態和方法，大致就是針對常人式與神通式兩大類型進行辯證，因此本節的目標，在於了解宋代觀者與明代觀者面對渡水羅漢畫的反應與心態有何差別。

在宋代，除了西上實研究論文中所舉的三個例子外，另也有其他案例可再作補充。兩宋之際的張守（1084-1145），曾對「渡水羅漢」構圖中若畫出羅漢單腳騰空踩小杯子一類的奇異渡河表現發出質疑。張守是宋徽宗崇寧二年（1103）進士，約晚於李公麟（1049-1106）一輩，在他的文集中有一則「跋龍眠〈渡水羅漢〉」的紀錄：

余昔于孫叔靜家見王摩詰〈渡水羅漢圖〉，與此才小異耳，龍眠所作蓋有自也。大士遊行世間，方便接物，初無以異於人，奚必只履騰空一杯渡水，常作如此狡繪變化以驚世駭俗哉！山谷以阿羅漢具神通，何至拖泥帶水如此，便謂非王右丞筆，然則龍眠豈效尤者耶！⁴⁵

張守引用黃庭堅對傳為王維畫〈渡水羅漢圖〉的意見，此事即為西上實文章主要所考證事之一：宋代文人關注與討論的「王維〈渡水羅漢圖〉」是常人式的渡水羅漢畫構圖。黃庭堅認為羅漢應顯神通，如常人一般渡水猶如刻意「拖泥帶水」，不應為王維所作。⁴⁶而張守面對眼前另一件傳為李公麟的〈渡水羅漢圖〉，卻質疑「難道李公麟會仿效錯誤的畫嗎？」這表示他所見的〈渡水羅漢圖〉應該也是「常人式渡水羅漢畫」，且肯定了王維繪製「常人式」的渡水羅漢畫之事應屬合理，黃庭堅所見王維畫當是真跡，李公麟才會選擇繼承之；所以眼前的李公麟畫，正是「常人式渡水羅漢畫」的構圖，亦是真跡。即使僅留下這樣的文字記載，但透過這條資料，也可知李公麟和「渡水羅漢」產生關聯一事，在兩宋之際便已開始醞釀發生。

45（宋）張守，《毘陵集》，收入《武英殿聚珍版叢書》（臺北：藝文印書館，1969，據清乾隆敕刊聚珍版叢書本影印國立臺灣大學裝訂本），冊405，卷11，頁16a。

46 黃庭堅認為羅漢固然有神通力，然而遊走世間時應無異於常人，倘若在羅漢渡水題材的畫面上特意描繪出「變化」效果，反而會顯得矯情與畫蛇添足，絕非高明之作。相關討論可見西上實，〈王維渡水羅漢圖について〉，頁61-73。

明代觀賞渡水羅漢畫的紀錄重心則有了變化，與鄭重大致同時的晚明士人黃淳耀（1605-1645）就曾留下一篇〈李龍眠畫羅漢記〉，文章前半描述一件李公麟所畫「羅漢渡江」中的角色布局和人物樣貌，除了羅漢與僮僕渡水動作項目經仔細報導，更顯複雜，黃淳耀也仔細記錄了人物表情與神態，敘述亦可見羅漢渡水前、中、後的組織結構，應即是「常人式渡水羅漢畫」：

李龍眠畫羅漢渡江，凡十有八人。一角漫滅，存十五人有半，及童子三人。

凡未渡者五人：一人值壞紙，僅見腰足。一人戴笠攜杖，衣袂翩然，若將渡而無意者。一人凝立遠望，開口自語。一人踞左足，蹲右足，以手捧膝，作纏結狀，雙屨脫置足旁，回顧微哂。一人坐岸上，以手踞地，伸足入水，如測淺深者。

方渡者九人：一人以手揭衣，一人左手策杖，目皆下視，口呿不合。一人脫衣，雙手捧之而承以首。一人前其杖，迴首視捧衣者。兩童子首髮鬚髻，共舁一人以渡。所舁者，長眉覆頰，面怪偉如秋潭老蛟。一人仰面視長眉者。一人貌亦老蒼，偃僂策杖，去岸無幾，若幸其將至者。一人附童子背，童子瞪目閉口，以手反負之，若重不能勝者。一人貌老過於偃僂者，右足登岸，左足在水，若起未能。而已渡者一人，捉其右臂，作勢起之；老者努其喙，纈紋皆見。

又一人已渡者，雙足尚跣，出其履將納之，而仰視石壁，以一指探鼻孔，軒渠自得。⁴⁷

黃淳耀仔細描述完畫面上未渡、方渡、已渡的人物安排後，亦在文末寫道：

……羅漢於佛氏為得道之稱，後世所傳高僧，猶云錫飛杯渡，而為渡江，艱辛乃爾，殊可怪也。推畫者之意，豈以佛氏之作止語默，皆與人同，而世之學佛者，徒求卓詭變幻、可喜可愕之跡，故為此圖，以警發之歟？

黃淳耀很清楚的說明當時他所經驗的「渡水羅漢」圖像主流是表現「錫飛杯渡」之神通，因此，當他見到了「無神通」的羅漢渡水畫面，反而感到奇怪。不過他並未像宋代的黃庭堅、呂本中、劉克莊與鄭剛中那樣，以此論辯作品真偽，而是由畫面

47 見（明）黃淳耀，《陶菴全集》，收入《四庫全書珍本》（臺北：臺灣商務印書館，1982），冊191-192，卷7，〈李龍眠畫羅漢記〉，頁18a-19a。

的奇怪之處進一步思索現世修法經驗，尋求啟發，最後領悟到的是，學佛須著重於踏實修行才能得道，而非只是一味追求奇異神蹟。

同樣的題材在不同的時代脈絡中，令觀者產生不同反應的因素很多；原本不追求表現新奇而潛伏已久的圖像傳統，一旦放在身處追求新奇風氣裡的觀眾眼前，那麼它也有機會被視為另一種不凡。羅漢成為居士修行於世間的重要意象，乃是宋明兩代的共同點，但正因為晚明羅漢畫卷在作品中加入了世俗化的元素以尋求世俗觀者共鳴，所以菁英居士想必也需要面對如何（弔詭地）反應羅漢卷愈來愈「世俗化」與「譁眾」的問題，這或許是其中一個引起黃淳耀對看似平凡的「渡水羅漢」圖像，卻能持接受態度而進行反思的理由之一。

熱鬧而具有強烈庶民氣質的「神通式渡水羅漢」，其戲劇張力特質在明代受到鼓舞大為流行，「平凡」的「常人式渡水羅漢」則在這樣的流行中顯出另類的價值，再度於明末的士人文集被提出討論，並被詮釋以不同的對比反思。即使現存作品中常人渡水羅漢畫卷少見保存流傳，但事實上卻又多見於文獻記載中，尤其渡水姿態和方法受明人特別意識，故恐怕不只是常人渡水羅漢畫被神通渡水羅漢畫取代的消長關係。常人渡水羅漢在神通渡水羅漢的活躍襯托下，應也相當受歡迎，伴隨著用來反覆辯證的觀看目的，甚至於明末清初透過東渡高僧傳遞到了日本，如逸然性融所繪〈羅漢渡水圖卷〉（圖 30，神戶市立博物館藏）即是同類作品。⁴⁸ 從黃淳耀的反應，我們其實可以進一步感受到另一種不僅是「雅俗鑑賞」層次的觀看方式與態度。

在前文第二節提到「鄭重與高僧、居士互動的佛教圈」的段落中，所引智旭為鄭重撰寫的序文裡，就寫到他重視鄭重佛像畫題讚的「警發迷情」功能，雖然智旭乃是針對鄭重文集中的題讚詩文而論，但題讚是伴隨佛像畫而生，可以一定程度代表畫家對於佛像畫創作追求的效果，或多或少分享了題讚的「自勸、自警、自悔、自咎」等等反思成分。如果鄭重繪製佛像畫本就普遍帶有「警發」的目標，那麼圖像表現是否因此有別以往佛教人物畫，便是重要問題，可惜現在文集不存，無從藉此檢驗當前的圖像。但是，關於〈十八羅漢卷〉反映的「常人式渡水羅漢」題材問題，即畫面上描繪令習慣「神通式渡水羅漢」觀者費解的圖像，引起當時明人進行

48 逸然性融所繪《羅漢渡水圖卷》與唐代渡水僧的相關討論收入京都国立博物館編集，《黃檗の美術：江戸時代の文化を変えたもの》（東京：京都国立博物館，1993），頁 184-185。感謝九州大學李宜蓁提供此條資料並與我討論。後亦於張貝稜之 2017 年碩論見到引用。

翻案思考的反應值得注意。黃淳耀面對這種題材的羅漢畫卷，認為自己感受到了「警發」效果，突顯了某種觀者與畫意之間的新聯繫方法，但，這是否也代表了觀者和畫家之間取得了「警發」內涵的共識呢？

另一位也是與鄭重同時期的晚明士人曾異撰（1590-1644），留下了觀看別的渡水羅漢繪畫的感想〈書十八羅漢渡海後〉，卻和黃淳耀的心得大異其趣：

此十八位羅漢為是自度？為是度人？若云度人則須身在彼岸，不應尚屬揭海中，如是苦海則類從井，如是法海則未到岸。即云自度，亦應蹈波履水如行平地，如何褰裳濡足？借渡諸鬼物龍象犀虎龜魚螺蚌丈鉢杯扇等屬，則是此阿羅漢力尚不能自度，必假筏於諸等器物，故作此傍壁依牆伎倆，然則凡諸海中蝦蚶螺螯蚌龜蛤蟹螭鮓鯢等族，其游行自在，神通當在此羅漢之上，而諸大阿羅漢皆當以此屬為導師者也。⁴⁹

（譯文：這十八位羅漢是為了解脫自己，還是為了解脫別人？若是為了解脫他人則應該身在彼岸，不應該還連著衣物或提起衣服涉水於海中，如果（所渡）是苦海就像跳到井裡救人，如果是渡法海便是未到盡頭。就算說是解脫自己，也應該踩在波濤水面如履平地上，怎能提起衣裳濕了腳？（想求解脫自己卻）借由許多鬼物龍象犀虎龜魚螺蚌丈鉢杯扇等來渡水，便是這些羅漢能力不足，還無法解脫自己，才必須藉由許多器物，特意作出這些依賴別人的騙人花招，既然如此，海中的蝦蚶螺螯蚌龜蛤蟹螭鮓鯢等，自在游在水中，神通應該都在羅漢之上了，而這些大阿羅漢都應該要以這些海族為導師啊。）

曾異撰的文字敘述裡充滿了不同面向的批判，前半看起來像是對著眼前常人式渡水羅漢的畫面進行批判，但後半又批評羅漢不該搭乘怪物海族，應該踩在波濤水面如履平地渡水。曾異撰觀看的究竟是常人式或是神通式渡水的畫面？又或者是混合式渡水羅漢畫？透過文字不易論斷，但可見即便原本以為屬於同一類「神通式」的踩踏波濤水流或乘怪物海族渡水，在此也受到觀眾區分作對比檢討，可見所謂的「神通式渡水羅漢」與「常人式的渡水羅漢」構圖分類，於晚明未必能再以畫史名作的力量，那麼絕對地保持二分法影響觀者。但，仍值得留意，曾異撰通篇批判的終極關懷，是想知道，到底該怎麼看待這些母題的組合安排所帶來的多重啟示。

49（明）曾異撰，《紡授堂集》，收入《四庫禁燬書叢刊》（北京：北京出版社，2000，據中國科學院圖書館藏明崇禎刻本影印），集部，冊163，卷7，〈書十八羅漢渡海後〉，頁10ab。

事實上，如果就這樣繼續追查晚明文集中士人的觀畫反應，嘗試匯集渡水羅漢畫對觀者的啟發，會發現每個人都記錄下不同的個人反思，明人對渡水羅漢畫的意見紛雜，實難整理出共識。這意味著渡水羅漢畫之所以不容易探討特定的畫意，除了因為羅漢圖像表現自由，其實還須考慮當時觀者使用畫作的新風氣。羅漢畫在明代給予在家修行居士的撫慰，除了圖像上的親切感和趣味，還具有藉由觀看圖像，啟動個人心理反思的功能。而心理反應往往涉及私人的生活與修行狀況，各取所需的思考，便會不同於與群體觀眾塑造的繪畫史大師典範，或者經典題材之共同想像。

（二）渡水羅漢畫卷的觀賞心態轉折：從鑑賞到參禪

渡水羅漢畫卷的畫面表現與形式上的變化，是晚明居士畫家創作上相當重要的突破，而畫卷不同於配合宗教儀式和具有公開展示性的畫軸，因每次打開一小段只適合少數人觀看的形式特質，使羅漢畫卷被認為具有個人日常娛樂性質的用途。我們已經可以想像觀者在書房等私密空間，展玩羅漢卷時的優雅形象，但他們的心理活動該如何理解？宋代士人展卷時對渡水羅漢群像的感想，最終仍會回到關注畫史大師的風格，將羅漢畫卷作為鑑賞的對象；對晚明觀者而言，羅漢畫卷既是帶來愉悅的賞玩之物，同時也是個人用來「體悟」的工具。焦竑（1540-1620）是晚明著名的儒者和佛教居士，他在觀看十六阿羅漢卷後，記錄了他純粹透過「觀看」所獲得的深刻心得：

阿羅漢華言無生也，蓋諸漏盡無復煩惱，一性圓具多神變，永解死生之絀，不受後有之身，非出世智人造化不能制者，安能於欲流中逆舟尋源得大自在如此耶。此十六尊者，瞻其相好令人有超世出塵之想，況汝餘雅承家學，明牕淨几時，一展玩之，亦熏脩之，一助也。⁵⁰

此文所指的十六羅漢群像畫卷，雖未必一定是渡水羅漢題材，但以畫卷形式，居士在世俗的家中展閱，觀看十六羅漢之相，體悟脫俗出世的修行所得，從中不僅有展玩之樂，還能獲得修行的啟發與收穫。當打開羅漢畫卷，映照著身處世間修行的自我，觀者以私密心理面對繪畫，反身而思，探索的是如何在世俗生活中取得大自在的禪機，所以才說是「展玩之，亦熏脩之」。

50（明）焦竑，《焦氏澹園集》，卷22，收入《續修四庫全書》（上海：上海古籍出版社，2002），第1364冊，〈題殷汝餘十六阿羅漢卷〉，頁236。

晚明觀者在私密空間展卷追索禪機，並視「展觀羅漢畫卷」為一種修行方式的心態，不同於一般賞玩態度的運用層次，值得重視。〈十八羅漢卷〉除了代表目前傳世少見，但在晚明仍有一定程度流行、復興自宋代的常人式渡水羅漢畫卷外，也作為羅漢畫卷中的一種特別題材。探查晚明文集資料中通稱為「渡水羅漢」之觀畫心得，亦可注意此時居士面對渡水羅漢畫卷時，可能也具備一種「參禪」修行用途。

禪宗標榜不立文字、教外別傳，但卻發展出如機鋒、公案、問答、語錄、偈頌、詩歌等等特殊的傳道語言文字形式，也包括了禪畫。即使禪宗悟道的方法到了明代演化更趨複雜，但這些傳遞禪之真理智慧的形式，歸結起來大致上可為一套禪宗典型的「看話禪（話頭禪）」：「起話頭一起疑情一參破」之悟道模式。⁵¹所謂「話頭」，就是「在心中提一個問話」，人因問句形成疑惑感受，便是起「疑情」，由於疑情的推動，人排除考慮外在邏輯的脈絡，而一直向內心深處去追究答案，即是「參」的心理活動。若以前文諸例，作為推論晚明士人在觀看〈十八羅漢卷〉這樣的渡水羅漢畫卷心態變化之借鏡，從畫面提問，疑惑羅漢渡水的常態與非常態，引起疑情後，參之、思考之，最後獲得個人不同的體悟，正是與參禪同一模式的修行工作。〈十八羅漢畫卷〉這樣表現羅漢渡水「程序」特質的渡水羅漢畫卷，遂可能為一種追索禪機、引發「疑情」的「話頭」載具，因此流行於士人居士之間，即使名家掛名氾濫，觀眾的觀畫與論畫心得，不必然只能再受限於以回應畫史知識為目的，而能轉移到觀乎自身修行，各種更開放自由的感想與啟發。

只要對「話頭」下工夫即可不假外求探索禪機，入門簡單、開悟迅捷，也是宋代以來禪宗最具代表性的修行法門。北宋晚期以後，臨濟宗楊岐派禪僧大盛，促成了禪宗繪畫大量流行，並在元代有進一步的發展，目前所見許多元代禪畫存世，可窺見在宋代禪僧逐漸淡化對繪畫的矛盾態度後，由元代禪僧積極肯定繪畫有助傳達禪理，並將世間一切視做方便法門，繪畫成為了愈來愈有利的傳法工具。⁵²不過，即使現存宋元禪畫當中能夠感受到有如「話頭」使人起疑的畫面表現，應有參禪悟道的傳道意圖，歷來研究卻尚未能真正具體指出，當時的人是如何與一幅畫互動，進行參禪。目前較為人所知的是語言文字參禪的公案，這套心理歷程在歷史語言學

51 「看話禪」可參見杜繼文、魏道儒，《中國禪宗通史》（江蘇：江蘇古籍出版社，1993），頁431-442。

52 南宋以後大量產生的各類禪宗繪畫，多半是出自楊岐派門下，參見嚴雅美，〈試論宋元禪宗繪畫〉，頁225-235。

與校讎學的討論有較多的重建，⁵³ 繪畫作為具象之物，與禪宗發展往往還有一層反覆辯證虛實與名實的關係，宗教儀式中必須仰賴繪畫，或者繪畫用作開示禪機的機鋒，但回歸教義與理念上卻又必須破除具象事物，故禪畫的實際運用，一直不易落實探討。

晚明居士記錄下無數觀看渡水羅漢畫的心得與當時情境，結合新構圖的畫卷形式，可重建出觀者的心理變化：一邊開展、捲收長卷，並隨著當時長卷構圖特色建構出的連續渡水歷程，移動視線，觀察渡水羅漢一個一個不同階段渡水的樣貌，同時起疑參悟；其中，像是鄭重的〈十八羅漢圖〉還特別提供了士人喜愛的優雅色彩視覺體驗。此外，在元代雖然已有畫卷式的禪畫，如因陀羅的〈禪機圖斷簡〉（圖31，東京國立博物館藏）本來即為手卷之一部分，但還原該畫卷，仍為數個各自獨立單元式的公案故事場景陳列，且需透過同個畫面上的禪師所題寫的贊語，以文字引導、提示觀者從畫中的表象和內容，進入禪境，觀者實際如何使用，感受如何，皆無所知。透過〈十八羅漢卷〉可知，晚明渡水羅漢畫卷藉由連續構圖的長卷，由視覺直觀感受引發疑問參禪，提供了禪宗與繪畫關係的一類新案例。⁵⁴

五、結語

晚明以居士自居的畫家如鄭重，其特殊性深植於當時特有的社會結構。一方面是社會風氣，促使畫家轉向宗教活動尋求新的菁英身分定位，一方面佛教復興運動也期待借重身為居士的畫家，運用那不同於一般畫坊層次的圖像傳法力量，尤其運用繪畫作品當作媒介，與士人層級以上的勢力締結關係。畫家及其創作的佛像畫作品，正如板塊鑲嵌在多層次而變動的晚明社會結構與宗教復興運動脈絡之中，也與高僧、士人居士分享建構宗教權力的網絡。透過這樣的動態關係，便可深入理解鄭重之所以會強調自身修行者身分，以及創作充滿士人情趣的圖像，欲尋求士人共鳴企圖的理由。

鄭重的〈十八羅漢卷〉可見到來自宋代渡水羅漢圖的傳統題材於晚明的延續，並透過長卷構圖在明代中後期的新變化，營造出比宋代更顯連續效果的羅漢渡水情境畫面，加之選擇來自吳派的雅緻設色，這些特色，都讓此作位居晚明常見以神通

53 對於禪學相關研究類型的整體介紹與各國學界研究評論，可參見葛兆光，〈仍在胡適的延長綫上：有關中國學界中古禪史研究之反思〉，《嶺南學報》，7輯（2017.5），頁1-32。

54 感謝李宜蓁提供元代手卷參禪的案例與我討論。

新奇取向的羅漢圖繪作品群中，反能顯出貼近居士佛教信仰中自由詮釋的新轉折。

宋代觀眾觀賞渡水羅漢畫卷時，雖可見對常人式或神通式表現有所批判，但最後仍是為了辨識畫家與鑑賞作品。晚明的觀眾面對渡水羅漢畫卷，則可見到反思的心理歷程，並結合佛教義理的詮釋，顯示出透過「觀看」取得參禪的收穫。晚明渡水羅漢畫之參禪用途，或許正如洞山良价涉水時看見之水面倒影，抽象的「禪」映照於畫中啟人疑竇的渡水羅漢們身上，觸悟了晚明觀者的警發迷情之心。

最後，再將此案例放進禪宗與繪畫關係的討論，亦可能有助提供不同於墨戲風格與禪僧人物畫的禪畫範疇討論，可進一步看見在晚明具體參禪的模式，超越了特定畫風與題材。而自由詮釋權力增進的居士，也令渡水羅漢圖的詮釋效力，在原本依賴圖像贊語互文的關係上，由個人直觀體悟，跨出了禪師文字引領的新模式。

〔後記〕本文為石頭書屋收藏之鄭重〈十八羅漢卷〉研究成果之一部分，進行研究工作期間，承蒙陳啟德先生的支持，得以仔細研討作品，並獲得高規格的圖版支援發表，無任感荷。並感謝石守謙教授對此文發展初期之重點提醒，以及陳韻如教授於完稿前對本文相關議題的論述未及之處，有所提點與深入討論協助。此外，亦要感謝李宜蓁、黃文玲、王靜靈諸位前輩學友，於本文發展各階段閱覽後的建議與討論。最後，感謝二位審查人提供詳細而受用的審查意見，令本文論述與結構安排臻於精進。本文實受惠於多位前輩指教，方能完成階段性的成果發表，然文中所有論證文責，仍當全數歸屬作者。

引用書目

傳統文獻

- (宋)張守，《昆陵集》，收入《武英殿聚珍版叢書》，冊404-405，臺北：藝文印書館，1969，據清乾隆敕刊聚珍版叢書本影印國立臺灣大學裝訂本。
- (宋)鄭剛中，《北山文集》，收入王雲五主編，《叢書集成初編》，第1966冊，卷25，臺北：商務印書館，1985。
- (明)方以智，《流寓草》，收入《方以智全書》，冊9，合肥：黃山書社，2019。
- (明)方以智，《浮山此藏軒別集》，收入《方以智全書》，冊10，合肥：黃山書社，2019。
- (明)吳其貞，《書畫記》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》，冊8，上海：上海書畫出版社，1994。
- (明)周嘉胄，《裝潢志》，收入(清)曹溶輯、陶越增訂，《學海類編》，第104冊，臺北：藝文印書館，1967。
- (明)姜紹書，《無聲詩史》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》，冊4，上海：上海書畫出版社，1994。
- (明)黃淳耀，《陶菴全集》，收入《四庫全書珍本》，第191-192冊，臺北：臺灣商務印書館，1982。
- (明)曾異撰，《紡授堂集》，收入《四庫禁燬書叢刊》，集部，冊163，北京：北京出版社，2000，據中國科學院圖書館藏明崇禎刻本影印。
- (明)焦竑，《焦氏澹園集》，收入《續修四庫全書》，第1364冊，上海：上海古籍出版社，2002。
- (明)薛岡，〈辭友人稱山人書〉，收入《四庫未收書輯刊》，第25冊，頁658，北京：北京出版社，2001。
- (明)釋智旭，《藕益大師全集》，臺北：佛教出版社，1989。
- (清)周亮工，《書影擇錄》，收入黃賓虹、鄧秋枚編，《美術叢書》，臺北縣：藝文出版社，1975。
- (清)法式善，《存素堂文集》，清嘉慶十二年刻增修本，收入續修四庫全書編纂委員會編，《續修四庫全書》，第1476冊，上海：上海古籍出版社，2002。
- (清)勞逢源、沈伯棠等纂修，《安徽省歙縣志》，臺北：成文出版社，1984。
- (清)錢謙益，《牧齋有學集》，收入續修四庫全書編纂委員會編，《續修四庫全書》，第1391冊，上海：上海古籍出版社，2002。

近代論著

- 王靜靈，〈圖像證史：《賀蘭國人役牛馬圖》瑣談〉，《故宮文物月刊》，336期，2011年3月，頁88-99。
- 王鴻泰，〈名士值幾錢？明清間士人的挾藝交遊與名利經營〉，《臺大文史哲學報》，90期，2018年11月，頁115-162。
- 石守謙，〈雨餘春樹與明代中期蘇州之送別圖〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》，64本2分，1993年6月，頁427-467。
- 石守謙，〈董其昌《婉孌草堂圖》及其革新畫風〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》，65本2分，1994年6月，頁307-332。
- 石守謙，《宋元明外銷畫之研究——十三至十五世紀由浙江輸往日本之畫作與其畫史上之意義》，臺北：行政院國家科學委員會，1995。
- 石守謙，〈由奇趣到復古——十七世紀金陵繪畫的一個切面〉，《故宮學術季刊》，15卷4期，1998夏季，頁33-77。
- 江燦騰，《晚明佛教叢林改革與佛學爭辯之研究》，臺北：新文豐出版，1990。
- 余玉琦，〈僧俗共塑的李公麟傳人——丁雲鵬及其〈白描應真圖〉〉，《故宮文物月刊》，448期，2020年7月，頁70-87。
- 吳岱芸，〈明代仇英《漢宮春曉》研究〉，臺北：國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，2020。
- 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秋季，頁99-143。
- 杜繼文、魏道儒，《中國禪宗通史》，江蘇：江蘇古籍出版社，1993。
- 汪世清，〈新安畫派的淵源〉，收入氏著，《卷懷天地自有真——汪世清藝苑查疑補證散考》，臺北：石頭出版股份有限公司，2006，頁343-353。
- 邱德亮，〈嗜癖文化：論晚明文人詭態的美學形象〉，《文化研究》，2009年8期，頁63-59。
- 馬西沙、韓秉方，《中國民間宗教史》，上海：上海人民出版社，1992。
- 商海鋒，〈方以智《浮山詩集》考述〉，《文學遺產》，2期，2015年4月，頁139-246。
- 崔瑞德、牟復禮編，《劍橋中國明代史 1368-1644》，北京：中國社會科學出版社，2007。
- 張貝稜，〈化運神通——明代神通式渡水羅漢畫之析探〉，桃園：國立中央大學藝術學研究所碩士論文，2017。
- 陳玉女，《明代佛門內外僧俗交涉的場域》，臺北：稻鄉出版社，2010。
- 陳玉女，〈晚明羅教和佛教勢力的相依與對峙〉，《成大歷史學報》，第40號，2011年6月，頁93-128。
- 陳萬益，《晚明小品與明季文人生活》，臺北：大安出版社，1988。

- 陳韻如，〈吳彬佛教人物畫風研究〉，臺北：國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文，1996。
- 陳韻如，〈吳彬《畫楞嚴二十五圓通冊》研究〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，13期，2002年9月，頁167-199。
- 陳韻如，〈奇幻真如：試論吳彬的居士身分與其畫風〉，《中正漢學研究》，第21期，2013年6月，頁251-278。
- 陳寶良，〈明代幕賓制度初探〉，《中國史研究》，2001年2期，頁135-147。
- 陳寶良，〈明代生員層的社會職業流動及其影響〉，《明清論叢》，2002年3輯，頁143-156。
- 葛兆光，〈仍在胡適的延長綫上：有關中國學界中古禪史研究之反思〉，《嶺南學報》，7輯，2017年5月，頁1-32。
- 嚴雅美，〈試論宋元禪宗繪畫〉，《中華佛學研究》，第4期，2000年3月，頁207-260。
- 井手誠之輔，〈大德寺伝来の五百羅漢図〉，收入氏著，《日本の美術——日本の宋元仏画》，東京：至文堂，2001。
- 田中豊藏，〈羅漢畫様式の變遷〉，收入《中国美術の研究》，東京：二玄社，1964，頁279-296。
- 百橋明穗，〈十六羅漢図の源流とその系譜〉，《国際交流美術史研究会第十回シンポジウム 東洋美術史における西と東—対立と交流—》，京都：国際交流美術史研究會（大阪大學文學部美術史學研究室），1992。
- 百橋明穗，《佛教美術史論》，東京：中央公論美術出版，2000。
- 西上実，〈王維渡水羅漢図について〉，《京都国立博物館学叢》，第8号，1986年3月，頁61-73。
- 京都国立博物館編集，《黄檗の美術：江戸時代の文化を変えたもの》，東京：京都国立博物館，1993。
- 奈良国立博物館，《聖地寧波：日本佛教1300年の源流——すべてはここからやって来た》，奈良：奈良国立博物館，2009。
- 奈良国立博物館、東京文化財研究所編，《大德寺伝来五百羅漢図》，京都：思文閣出版，2014。
- Cahill, James. *Shadows of Mt. Huang: Chinese Painting and Printing of the Anhui School*. Berkeley, CA: University Art Museum, Berkeley, 1981.
- Fong, Wen. *Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy, 8th-14th Century*. New York: Metropolitan Museum of Art; New Haven: Yale University Press, 1992.
- Fulder, Elizabeth. "Professional Painters in Fukien and Nanking." In *The Restless Landscape Chinese Painting of the Late Ming Period*, edited by James Cahill, 103-154. Berkeley: University Art Museum, 1971.

- Kent, Richard. "Depictions of the Guardians of the Law: Lohan Painting in China." In *Latter Days of the Law: Images of Chinese Buddhism*. , edited by Marsha Weidner, 183–213. N.p.:University of Hawaii Press, 1994.
- Kent, Richard. Ding Yunpeng's "Baimiao Lohans" : A Reflection of Late Ming Lay Buddhism, *Record of the Art Museum Princeton University*, 63, 2004, 62-89.
- Shih, Shou-chien. "The Landscape of Frustrated Literati: The Wen Cheng-ming Style of Landscape Painting in the Sixteenth Century." In Willard J. Peterson, Andrew Plaks, Ying-shih Yü, eds., *The Power of Culture: Studies in Chinese Cultural History*. Hong Kong: The Chinese University Press, 1994, 218-246.

網路資料

紐約蘇富比 2013 年春季拍賣線上圖錄：<https://www.sothebys.com/zh/auctions/ecatalogue/2013/fine-classical-chinese-paintings-n08973/lot.505.html>，2020 年 10 月 22 日檢索。

圖版出處

- 圖 1 明（1612 年），鄭重，〈十八羅漢卷〉，石頭書屋藏。
- 圖 2 宋，周季常、林庭珪，〈五百羅漢圖・渡水羅漢〉，美國波士頓美術館（Museum of Fine Arts, Boston）藏。圖版取自官網檢索資料庫：<https://collections.mfa.org/objects/24232/luohans-crossing-the-river?ctx=c982e48d-0019-4065-9d58-798fa183a3e&idx=8>，檢索日期：2020 年 9 月 30 日。
- 圖 3 平安時代，佚名，〈絹本著色十六羅漢像・蘇頻陀尊者〉，東京國立博物館藏。
- 圖 4 宋，馬遠，〈洞山渡水圖〉，東京國立博物館藏。
- 圖 5 宋，梵隆，〈十六應真圖〉，美國弗利爾美術館（Freer Gallery of Art）藏。圖版取自余玉琦，〈僧俗共塑的李公麟傳人——丁雲鵬及其〈白描應真圖〉〉，《故宮文物月刊》，448 期（2020.7），頁 74-75。
- 圖 6 明，鄭重，〈十八應真像〉，國立故宮博物院藏。
- 圖 7 明（1596 年），丁雲鵬，〈應真雲彙〉，國立故宮博物院藏。
- 圖 8 明（1601 年），吳彬，〈畫羅漢〉，國立故宮博物院藏。
- 圖 9 宋，劉松年，〈畫羅漢〉，國立故宮博物院藏。
- 圖 10 明（1612 年），鄭重，〈十八羅漢卷〉，局部，石頭書屋藏。
- 圖 11 明（1591 年），吳彬，〈十六羅漢卷〉，局部，紐約大都會藝術博物館（The Metropolitan Museum of Art）藏。
- 圖 12 明，吳彬，〈畫楞嚴廿五圓通冊・觀音〉，國立故宮博物院藏。
- 圖 13 明（1612 年），鄭重，〈傲王蒙葛洪移居圖〉，國立故宮博物院藏。
- 圖 14 明（1507 年），文徵明，〈雨餘春樹〉，國立故宮博物院藏。
- 圖 15 明（1614 年），鄭重，〈雲山高士〉，美國景元齋舊藏。圖版取自紐約蘇富比 2013 年春季拍賣會線上圖錄：<https://www.sothebys.com/zh/auctions/ecatalogue/2013/fine-classical-chinese-paintings-n08973/lot.505.html>，檢索日期：2020 年 10 月 22 日。
- 圖 16-1 明（1638 年），鄭重，〈江山攬勝〉，蘇寧博物館藏。圖版取自中國嘉德 2015 年春季拍賣會線上圖錄，LOT 799：<https://www.cguardian.com/Auctions/ItemDetail?id=470209&categoryId=22&itemCode=1821>，檢索日期：2020 年 10 月 28 日。
- 圖 16-2 明（1638 年），鄭重，〈江山攬勝〉，局部，蘇寧博物館藏。圖版取自謝媛，〈漫步蘇寧藝術館 看千年中國繪畫盛宴〉，《雅昌藝術網》https://news.artron.net/20171126/n970250_8.html，檢索日期：2020 年 10 月 28 日。
- 圖 17 明，鄭重，〈十八應真像〉，第五幅，國立故宮博物院藏。
- 圖 18 明，蔡汝賢，《東夷圖像》〈佛朗機〉。圖版取自《四庫全書存目叢書》，史部，第 255 冊，臺南：莊嚴文化，1997，頁 415。

- 圖 19 明（1596 年），丁雲鵬，〈應真雲集〉，局部，國立故宮博物院藏。
- 圖 20 明，鄭重，〈十八羅漢渡海圖〉，北京故宮博物院藏。
- 圖 21 宋，梵隆，〈十六應真圖〉，局部，美國弗利爾美術館（Freer Gallery of Art）藏。圖版取自余玉琦，〈僧俗共塑的李公麟傳人——丁雲鵬及其〈白描應真圖〉〉，《故宮文物月刊》，448 期（2020.7），頁 74-75。
- 圖 22 十八位羅漢 L1~L18 與僮僕 A1~A4。圖版取自明（1612 年），鄭重，〈十八羅漢卷〉，局部，石頭書屋藏。
- 圖 23 第六至第八位羅漢（L6~L8、A1）。圖版取自明（1612 年），鄭重，〈十八羅漢卷〉，局部，石頭書屋藏。
- 圖 24 第九至第十四位羅漢（L9~L15、A2~A3）。圖版取自明（1612 年），鄭重，〈十八羅漢卷〉，局部，石頭書屋藏。
- 圖 25 第十五至第十八位羅漢（L16~L18、A4）。圖版取自明（1612 年），鄭重，〈十八羅漢卷〉，局部，石頭書屋藏。
- 圖 26 明，王問，〈十八羅漢渡海圖〉，柏克萊大學藝術博物館（University Art Museum of the University of California at Berkeley）藏。圖版取自 Kent, Richard. “Depictions of the Guardians of the Law: Lohan Painting in China.” *In Latter Days of the Law: Images of Chinese Buddhism.*, edited by Marsha Weidner, 183–213. N.p.:University of Hawaii Press, 1994.
- 圖 27 明，吳彬，〈五百羅漢〉，局部，克里夫蘭藝術博物館（Cleveland Museum of Arts）藏。圖版取自 Cleveland Museum of Art, Collection Online: <https://www.clevelandart.org/art/1971.16>，檢索日期：2020 年 10 月 28 日。
- 圖 28 宋，周季常、林庭珪，〈五百羅漢圖·月下渡海〉，奈良大德寺藏。圖版取自奈良國立博物館、東京文化財研究所編，《大德寺伝来五百羅漢図》，京都：思文閣出版，2014，頁 75。
- 圖 29 宋，周季常、林庭珪，〈五百羅漢圖·難所瀨渡〉，奈良大德寺藏。圖版取自奈良國立博物館、東京文化財研究所編，《大德寺伝来五百羅漢図》，思文閣出版，2014，頁 76。
- 圖 30 江戸（1667 年），逸然性融筆、隱元隆琦序、木庵性瑫跋，〈羅漢渡水圖卷〉，神戶市立博物館藏。圖版取自九州国立博物館，《『黄檗—— OBAKU 京都宇治・萬福寺の名宝と禅の新風』》，福岡：九州国立博物館，2011，頁 187。
- 圖 31 元，因陀羅繪、楚石梵琦贊，〈禪機圖卷斷簡寒山拾得圖〉，東京國立博物館藏。

Inspiring and Enlightening: A Study of the Late Ming Artist Zheng Zhong and Handscroll Paintings of Lohans Crossing Water

Yu, Yu-chi

Ph.D. Student

Graduate Institute of Art History, National Taiwan University

Abstract

Among lohan paintings of the late Ming dynasty, the subject on lohans crossing water and the popularity of handscroll paintings are of particular note. And of the surviving handscroll paintings on lohans crossing water, most of them show the lohans crossing water using supernatural powers. However, *Eighteen Lohans* by the late Ming painter Zheng Zhong depicts grouped lohans as ordinary old men stumbling about and requiring support to cross the water. The Japanese scholar Nishigami Minoru has defined the aforementioned as “lohans crossing water in a supernatural way” and the latter as “lohans crossing water in a natural way,” pointing to a complex development of this painting subject composition for further discussion.

In the development of paintings on lohans crossing water from the Song to Ming dynasty, extremely few of the type on “lohans crossing water in a natural way” have survived, resulting in them receiving relatively less attention. The present study analyzes *Eighteen Lohans* to show that it continues in part from the group compositional format of paintings showing lohans crossing water in a natural way from the Song dynasty. Using the “shore-water-shore” composition of spatial construction, the lohans represented in the front, middle, and rear groups in this type reveal corresponding poses of action and respite. It demonstrates that “time” was an organizing factor in the painting of lohans naturally crossing water in the handscroll format, a feature that continued from the Song and into the Ming dynasty.

The artist of *Eighteen Lohans*, Zheng Zhong, left behind a group of surviving works in a wide variety of styles, which perhaps was in response to requests from different patrons. This particular handscroll is in a fine and elegant Wu School style to depict the lohans crossing water, being a representative lohan scroll painting in his career. Parallels in the handscroll can be found with the poses and forms of the figures found in earlier paintings of lohans crossing water along with more innovative developments that clearly

expand upon the painting of groups. In the late Ming, the contents of religious figure painting featured a large range extending beyond the bounds of scriptural doctrinal norms due to the rapid expansion of visual knowledge and the circulation of information. With ever increasing variations, the same subject in terms of visual representation differed from that of the Song dynasty to express the needs and reactions of contemporary audiences.

When scholars viewed a handscroll of lohans crossing water in the Song dynasty, they clearly critiqued the lohans crossing the water as natural or supernatural, but in the end it was to identify the painter and appreciate the work. However, laypeople in the late Ming dynasty, when faced with a handscroll painting of lohans crossing water, took a more diverse and reflective psychological process while interpreting it with Buddhist argumentation. By personally meditating in the “viewing” experience, it would inspire and enlighten while continually allowing one to explore the confusion in mind. The viewer could thus directly obtain results of practice and take a step beyond Chan painting that required a Chan master for guidance and into a new mode of meditation.

Keywords: Paintings of lohans crossing water in a natural / supernatural way, *Eighteen Lohans* scroll, Zheng Zhong, layperson, hermit, handscroll painting, meditation

(Translated by Donald E. Brix)



圖1 明 1612年 鄭重 十八羅漢卷 石頭書屋藏



圖2 宋 周季常、林庭珪 五百羅漢圖·渡水羅漢 美國波士頓美術館藏



圖3 平安時代 佚名 絹本著色十六羅漢像·蘇頻陀尊者 東京國立博物館藏



圖4 宋 馬遠 洞山渡水圖 東京國立博物館藏

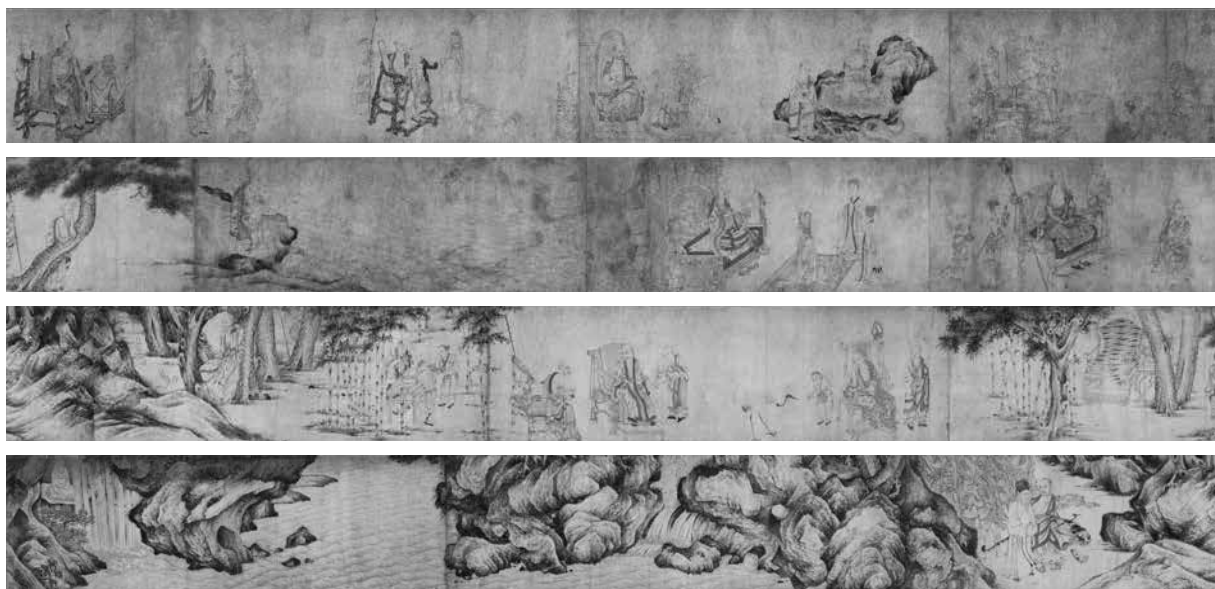


圖5 宋 梵隆 十六應真圖 美國弗利爾美術館藏



圖7 明 1596年 丁雲鵬 應真雲巢 國立故宮博物院藏



圖6 明 鄭重 十八應真像
國立故宮博物院藏



圖8 明 1601年 吳彬 畫羅漢
國立故宮博物院藏



圖9 宋 劉松年 畫羅漢 國立故宮博物院藏



圖10 明 鄭重 十八羅漢卷 局部 石頭書屋藏

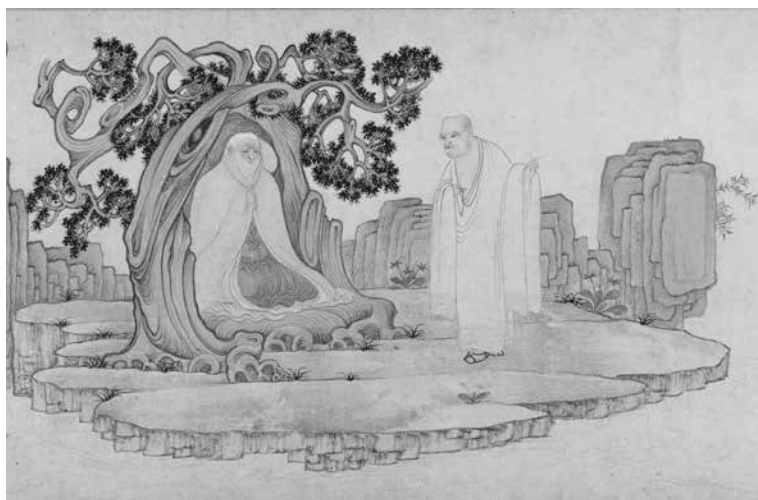


圖 11 明 1591 年 吳彬 十六羅漢卷 局部 紐約大都會藝術博物館藏



圖 12 明 吳彬 畫楞嚴廿五圓通冊·
觀音 國立故宮博物院藏



圖 14 明 1507 年 文徵明
雨餘春樹 國立故宮
博物院藏



圖 13 明 1612 年 鄭重
倣王蒙葛洪移居圖
國立故宮博物院藏

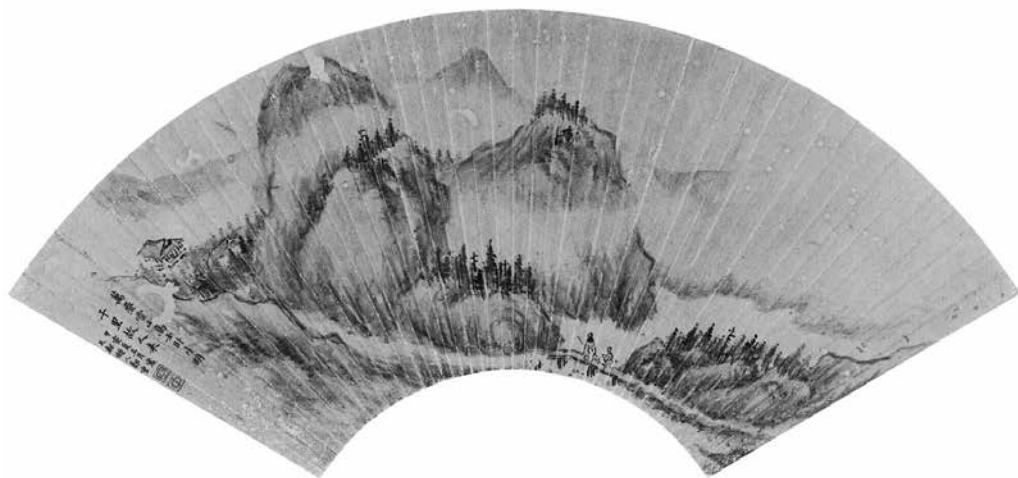


圖 15 明 1614 年 鄭重 雲山高士 美國景元齋舊藏



圖 16-1 明 1638 年 鄭重 江山攬勝 蘇寧博物館藏



圖 16-2 明 鄭重 江山攬勝 局部 蘇寧博物館藏

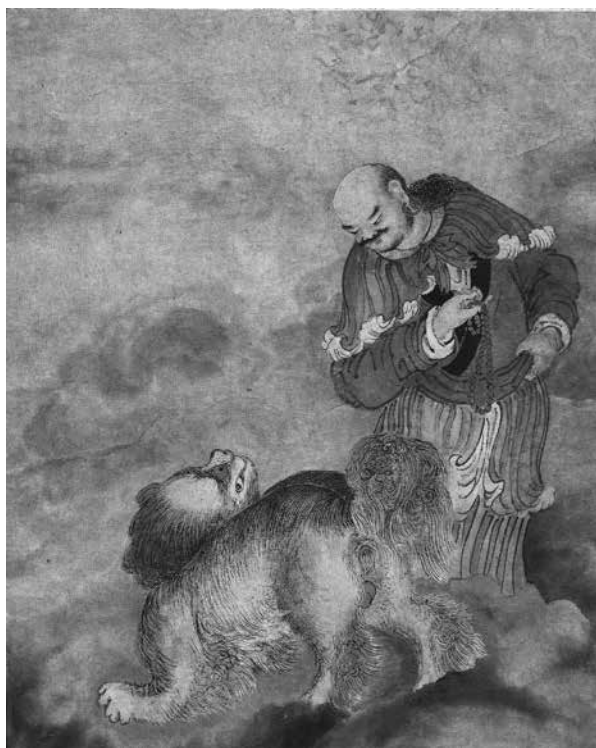


圖 17 明 鄭重 十八應真像 第五幅
國立故宮博物院藏



圖 18 明 蔡汝賢 〈佛朗機〉 《東夷圖像》



圖 19 明 丁雲鵬 應真雲象 局部
國立故宮博物院藏

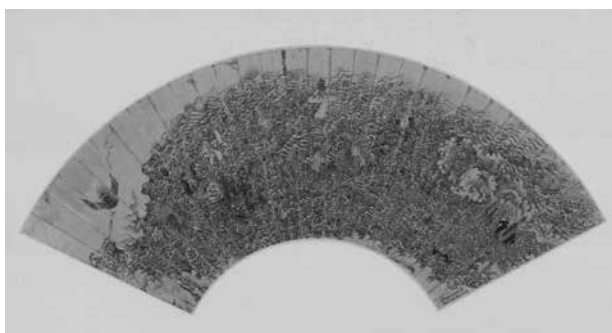


圖 20 明 鄭重 十八羅漢渡海圖 北京故宮博物院藏

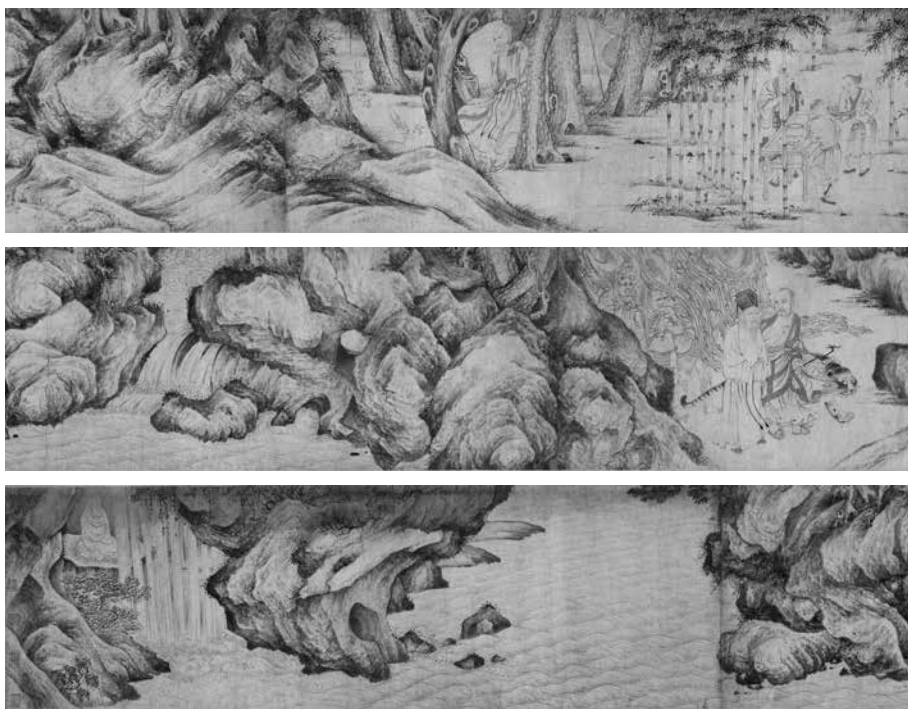


圖 21 宋 梵隆 十六應真圖 局部 美國弗利爾美術館藏



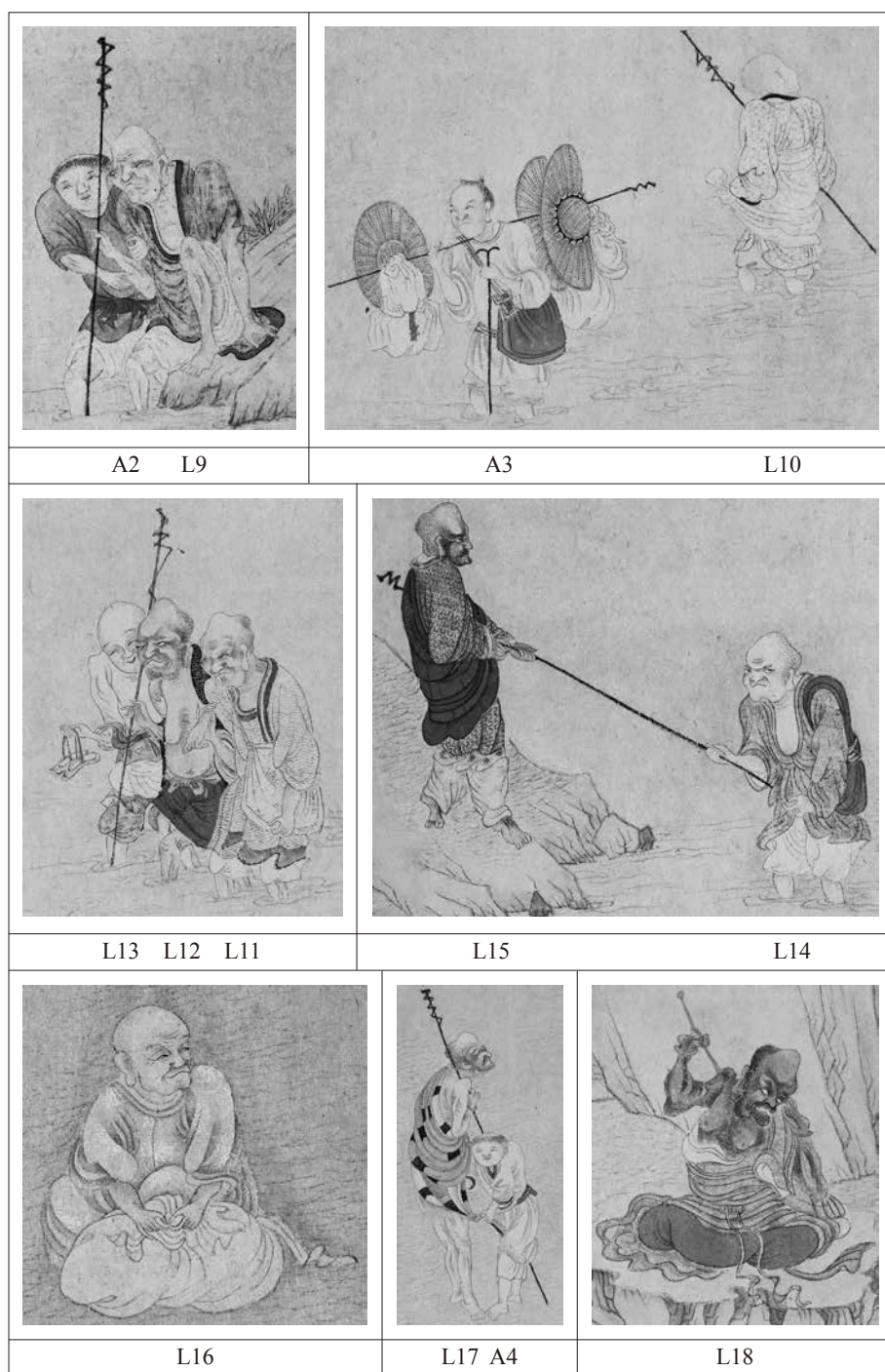


圖 22 十八位羅漢 L1~L18 與僮僕 A1~A4
明 鄭重 十八羅漢卷 局部 石頭書屋藏



圖 23 第六至第八位羅漢 (L6~L8, A1)

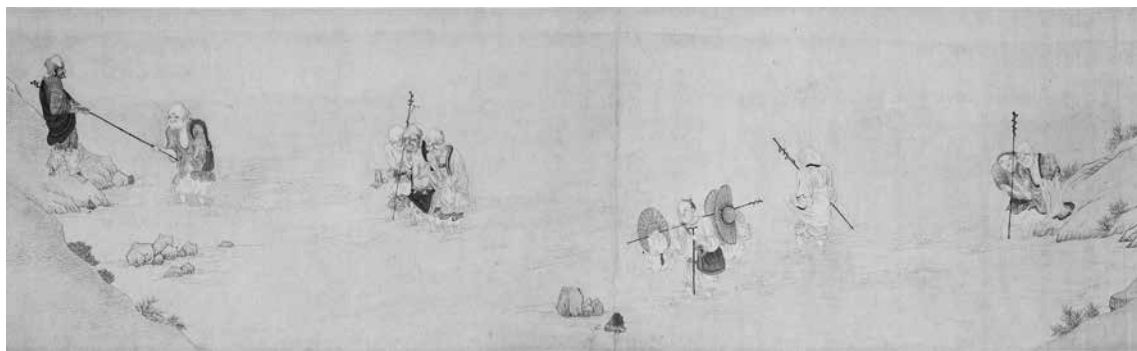


圖 24 第九至第十五位羅漢 (L9~L15, A2~A3)



圖 25 第十六至第十八位羅漢 (L16~L18, A4)



圖 26 明 王問 十八羅漢渡海圖 柏克萊大學藝術博物館藏



圖 27 明 吳彬 五百羅漢 局部 克里夫蘭藝術博物館藏



圖 28 宋 周季常、林庭珪 五百羅漢圖·
月下渡海 奈良大德寺藏



圖 29 宋 周季常、林庭珪 五百羅漢圖·
難所瀨渡 奈良大德寺藏



圖 30 江戸 1667 年 逸然性融筆、隱元隆琦序、木庵性瑠跋 羅漢渡水圖卷 神戸市立博物館藏



圖 31 元 因陀羅繪、楚石梵琦贊 禪機圖卷斷簡寒山拾得圖 東京國立博物館藏