

水墨人物畫之成立、發展與終結

海老根聰郎
東京藝術大學

提 要

現存日本的眾多繪於宋、元時期之水墨人物畫，是被中國傳統鑑賞界摒棄的作品群，在日本也僅被個別討論。本文希望能歸納出顯示這群作品的成立、發展與終結的脈絡，並輔以實例來觀察其過程。

水墨人物畫由十世紀的捨朽畫家開始，經南宋畫院畫家梁楷、禪林中的魍魎畫、畫僧牧谿，經過各式各樣的發展，達到元代的抽象化作品階段，終至封閉其發展的循環。我們可視其與中唐時期水墨山水成立，往宋代自然主義、元代反自然主義，居宋元時期繪畫主流之山水畫的發展平行。

關鍵詞：水墨人物畫、朽、九朽一罷、梁楷、魍魎畫、牧谿

一、前 言

日本保存許多繪於宋、元時期的水墨人物畫，這些作品大部分是在十三、十四世紀進口至日本。然而，這類作品在中國大部分都沒有被流傳下來，是未被傳統鑑賞界品評而被摒棄的作品群。本文希望以這群作品為對象，進行兩項論述：一是探討這群水墨人物畫如何成立、發展與終結，意即就作品觀察一個畫種的生成、發展，以至其循環封閉的過程；二則闡明如同學界經常論及的，這群作品不僅限於是一直流傳於日本之特殊插曲，它們反映中國繪畫史上之兩大變革，亦即由唐至宋、與由宋至元的變化。以下將對上述兩點進行說明。

水墨畫成立於八世紀中期至九世紀初的中唐時期，與山水畫有密切關聯。¹ 人物

1 島田修二郎，〈逸品画風について〉，《美術研究》，第161期（1951）。

畫與水墨畫的相遇比山水畫稍晚一些，在十世紀的五代至北宋初，從一群拒絕使用出現於此時期壁畫製作現場之朽或朽木的畫家開始。「朽」所指為何？它也被稱為土筆、燒筆，乃燃燒木頭成木炭狀用來打草稿的繪圖工具。它在唐代繪畫活動的舞臺是寺觀的壁面：前置作業時，不在壁面而在別處製作草稿、粉本、畫稿，²或是直接在壁面上打草稿，³此時繪圖的工具就是朽或朽木。畫家以之找出描繪對象的決定性線描，決定最後定稿的線條。這種活動在畫論中記載為「九朽一罷」。⁴以朽試描線條好幾次之後，再用一罷選出一條線，九朽是為達成一罷的手段。因此，畫面上用朽畫出的眾多線條最終被一罷之線或色彩遮蓋而不復見。中國繪畫如明代的人物十八描法，⁵這種彷彿被公式化、可加以分類、有顯著性格的筆法，乃是繪畫的基礎。較之山水畫，要求用明確的輪廓線描形狀之人物畫可能強烈地意識到這種需求，而朽或朽木即是實現此種要求不可或缺的工具。然而不採用這種尋常製作方法的畫家們，約於十世紀時在壁畫上出現，⁶他們不打草稿，直接拿筆揮就壁面，瞬間完成作品，棄朽而不用。具體而言，他們的畫風又是如何呢？這類畫家中有位名為張圖的人物，根據關於他的記載，他用濃墨粗筆畫人物的衣紋，身體、服裝等則以細筆繪成。⁷以下我們舉實例來說明這些水墨人物畫之視覺效果。

二、捨朽畫家畫風舉例

首先是傳石恪〈二祖調心圖〉（圖1、2），這件作品上有「乾德改元八月八日西蜀石恪寫二祖調心圖」款，⁸傳為五代畫家石恪之作。此件落款、鑑藏印既不可信、且主題也有各種問題的作品，現在被認定是南宋之作，是提供捨朽畫家畫風的具體實例。

2 劉道醇，《聖朝名畫評》，卷二：「趙光輔……凡欲為之，必心潛慮密，視聽皆斷，方肯草本，然後點竄增減，求其完備，始上嫌素……」。

3 郭若虛，《故事拾遺·周昉》，《圖畫見聞誌》，卷五：「……德宗建章明寺……昉乃就事，落土之際，土錐，朽畫者也，都人士庶，觀者以萬數，其間鑒別之士，有稱其善者，或指其瑕者，昉隨日改定……」。

4 鄧椿，《畫繼》，卷三：「周純……畫家於人物，必九朽一罷，謂先以土筆撲取形似，數次修改，故曰九朽。繼以淡墨一描而成，故曰一罷。罷者，畢事也……」。

5 鄒德中，《繪事指蒙》：「描法古今一十八等……」；周履靖，《夷門廣牘》天形道貌：「衣摺描法，更有十八種……」；汪珂玉，《珊瑚網》：「古今描法，一十八等……」。

6 劉道醇，《五代名畫補遺》人物門：「張圖……梁龍德中，洛陽廣愛寺沙門義暄……邀四方奇筆畫三門兩壁，時處士跋異號為絕筆，乃來應募，異方草定畫樣（云用朽木描畫）……異愈怒乃授朽木大筆於圖，圖捧之，遂投朽木於地，就西壁，不暇朽約，搦筆揮寫，倏忽成折腰報事師者……」。

7 李廌，《德隅齋畫品》紫微朝會圖：「朱梁時將軍張圖所作，帝被袞執圭，五星七曜，七元四聖，左右執侍，十二宮神，二十八舍星，乘雲來下……圖作衣紋，不師吳衣當風，曹衣出水之例，用濃墨粗筆如草書，顛掣飛動，勢極豪放，至於作面與手，及諸服飾儀物，則用細筆輕色，詳緩端慎，無一歛仄，亦一家之妙用」。

8 田中豐藏，〈石恪筆二祖調心圖〉，《畫說》，第54期（1941）。

據記載捨朽畫家們常被驅逐出壁畫製作現場，⁹其原因乃在於壁畫在集體製作過程中，是必須先製作草稿或粉本以確定訂購者要求的圖像後才能上畫的，其並不能接受這種，如作品所見的衣服的表現，單次性、即興性、偶然性的描法，以及注入趣味的想法。

為了使〈二祖調心圖〉之例說明得更明確，再舉西洋繪畫的例子。圖3是十四世紀西恩那派畫家羅倫伽蒂之〈天使報喜〉壁畫，圖4則是其下層描繪的底稿，也就是直接畫在壁面上的粗略草稿。成品與底稿上的聖母圖樣間經過大幅變更，也許是在打底的階段加上訂購者的意見，完全改變聖母之圖樣。底稿在被顏料覆蓋而成為完工後的壁畫後，完全不復得見，今日是因為修復法之發展才能看到。前述不用朽的壁畫，就像是光明正大地直接將這幅底稿當作完工作品般展示於壁面，當然它不可能接受訂購者的意見，而且也不太可能是遵守一般壁畫分工化製作程序的繪製團體之作。

不用朽木、捨棄九朽的畫家們被驅離壁畫製作現場後，此種畫風往何處發展？根據各種文獻、傳世作品顯示，此種畫風的活動範圍轉向小畫幅，由少數無名的放浪畫家或僧侶所繪製。¹⁰主題似乎選擇聖界、俗世中之仙人、羅漢、散聖等，¹¹這張〈豐干圖〉（圖5）即是一例。此件作品作者不詳，從贊者年代判斷，¹²屬於十三世紀初的作品。所謂豐干，¹³指的是唐代半僧半俗之散聖之一。與前述〈二祖調心圖〉一樣，衣紋的筆觸亦以露骨、即興的粗筆勾勒，身體部位的筆法則較細緻。衣紋與身體的不同描法，應是自古以來用不同描法區別兩者質感之寫實表現技法的延長。不過，〈豐干圖〉的作者欲再現衣服於強風中飄揚的動感，與此同時，觀賞者也可因其衣服用濃墨的強烈筆觸描繪，而感受到墨本身的特色。換言之，被表象物與表象媒材間或目的與手段間，產生了對立、矛盾、動搖與搖擺不定，這是由棄朽不用的畫家們所表現而生之新造型局勢。當然再現衣摺或凹凸的摹寫性機能與媒材本身的機能這兩個面向的分離、動搖，本應潛在於任何繪畫活動的表現中，如北宋文人沈括所言：董源之山水畫近看只有墨色的開展，無法明確看出所繪何物，然遠距觀

9 《聖朝名畫評》，卷一：「張昉……大中祥符中，玉清昭應宮成，召昉畫三清殿天女奏音樂像，昉不暇朽畫，奮筆立就，皆丈餘高，流輩驚顧，終譖於主者，以昉不能慎重，用意多速，出於矜衒，恐有劾尤者，尋遭詰問，昉不加彩繪而去……」；《畫繼》，卷六：「費宗道……畫太一宮中主火神，頃刻而成，眾工疾之，告監牧中使曰，畫太速成，殊不加意，中使遂燬……」。

10 《畫繼》，卷六：「甘風子……以細筆作人物頭面，動以十數，然後放筆如草書法，以就全體，頃刻而成……多畫列仙之流……」。

11 贊寧，〈普化傳〉，《宋高僧傳》，卷二十：「……禪宗有著述者，以其發言先覺，排普化為散聖科目中，言非正員也矣。」

12 文瑒，《五燈會元補遺》：「杭州徑山石橋可宣禪師……嘉定丁亥，獲知丞相魯國，俾居徑山……」。

13 道原，《景德傳燈錄》，卷二七：「天台豐干禪師」。

之，即一變為山水之姿。¹⁴然而〈二祖調心圖〉及〈豐干圖〉無論近看或遠觀，都不會發生這種轉換，墨的物質性與筆觸本身都對我們的觀看產生影響。

接著南宋時期的水墨人物畫之發展，就是經由各自回應上述兩面向間之動搖，朝兩種不同方向發展。一種是由梁楷提出，欲藉由使線描的再現機能復活來克服這種動搖與對立；另一種則如禪宗教團所繪的魍魎圖所示：與其憑藉被表現的圖像，不如將克服障礙的著力點放在媒材本身。以下便從實際作品觀察這些動向。

三、南宋畫院畫家梁楷畫作舉例

〈二祖調心圖〉與〈豐干圖〉中見於衣紋部位的對立，被十三世紀初的畫院畫家梁楷所克服。梁楷〈踊布袋圖〉（圖6）¹⁵布袋的衣服不用一條粗厚的粗筆，而代之以數根線條的集合。結果脫離再現對象之機能、並以筆觸、墨的物質性單獨作用的粗筆被抑制，再次達到描繪出衣服的柔軟質感與重量之再現功能。

在〈六祖截竹圖〉（圖7）¹⁶中，梁楷用各種有表情的線描，描繪出充實飽滿的人體。此處已不見我們在〈二祖調心圖〉與〈豐干圖〉中所觀察到被表象物和表象媒材間的矛盾、與目的和手段間的動搖。輪廓線與形體內部的線描共同使「面」充滿生氣，恰到好處地再現人體。而且梁楷在前述兩件作品中嘗試了新的表現手法：雖只有局部畫面，但我們可在布袋的上衣、六祖足下土坡，以及背後樹木的描法中發現被捨朽畫家否定為錯誤嘗試的九朽。此九朽並非為求決定性的一罷之手段，其重複的目的是為了再現對象的質量。

梁楷的畫風被認為有精妙體與減筆體兩種。¹⁷不過這兩種畫體間並非對立，而是連續的。至今我們所觀察的兩件梁楷作品，說明他是尊重自然的畫家，與捨朽畫家不同。較接近精妙體的上述兩件作品與這幅典型減筆體畫風的〈李白行吟圖〉（圖8）之關係，雖然表面上是不同的，但我們可看出他以相同的態度描繪對象。〈李白行吟圖〉可說是對現實細膩觀察後的單純化作品，當中並沒有畫〈踊布袋圖〉或〈六祖截竹圖〉時在局部試用的九朽筆觸，而是畫家在心中用九朽描繪圖像後，一鼓作氣朝一罷飛躍，快速揮就李白的身影。不過〈李白行吟圖〉雖與〈二祖調心圖〉或〈豐干圖〉表面上若合符節，實際上卻與前述兩件梁楷的作品一樣，皆基於不同的造型原理。此處亦無顯現在捨朽畫家的畫風中那種被表象物與表象媒材間的

14 沈括，《夢溪筆談》，卷十七：「江南中主時，有北苑使董源……大體源及巨然畫筆，皆宜遠觀，其用筆甚草草，近視之，幾不類物象，遠觀則景物粲然……」。

15 贊者大川普濟（1179-1253）之傳記，見物初大觀，〈大川禪師行狀〉，《物初賸語》，卷二四。

16 此畫題是日本傳統的名稱，是否真描繪六祖惠能，尚有疑問。

17 夏文彥，《圖繪寶鑑》，卷四：「梁楷……院人見其精妙之筆，無不敬伏，但傳於世者皆草草，謂之減筆。」

動搖與矛盾。墨跡本身獨自散發出視覺效果的墨色及線描受到抑制，整件作品由一種專注於再現對象的態度所貫穿。

四、禪林中的魍魎畫作舉例

直翁〈六祖挾擔圖〉（圖9）此件作品由贊者的生存年代言之，¹⁸屬於南宋時期即十三世紀中期的魍魎畫之例。魍魎畫正如過去島田修二郎教授明確指出，¹⁹是禪僧北磻居簡對南宋初畫僧智融的畫風之稱呼。²⁰這種畫風以極淡墨描繪人物全體，只有眼珠、鼻、耳洞等細部以濃墨點就，且以沒有說明性的周邊環境描寫為特徵。此件作品即是其中一例，描繪中國禪宗之六祖惠能生涯中的一幕。²¹在這幅畫中，如〈二祖調心圖〉與〈豐干圖〉裡極端的濃墨全然消失，由淡墨支配整個畫面。線條已然放棄描出人物形體之功能，相反地，淡墨與媒材（也就是紙本）的潔白素地卻可彰顯出自身的特點。

〈布袋圖〉、〈出山釋迦圖〉（圖10、11）這兩件作品與〈六祖挾擔圖〉同屬十三世紀中期之作，屬於魍魎畫的例子。如同前述畫家直翁完全沒有其生平記載，這兩件作品的作者也不詳，可能是禪宗教團裡的畫僧。若是借用心理學術語的話，這些魍魎畫的地圖與地形，也就是背景與人物間的界限曖昧模糊，圖（背景）似乎消失於地（人物）中。如〈二祖調心圖〉、〈豐干圖〉裡表現衣服飄動感之濃墨線描不再執行其再現機能，而以筆觸或墨面的痕跡使觀者感受到其存在，與甚淡墨色、白紙上的地圖顯現於紙面。簡言之，相對於捨朽畫家的表現中被表象物與表象媒材間的對立，與梁楷抑制並超越媒材本身的獨立表現，魍魎畫將重心轉移至媒材，創造出新的水墨人物畫。

五、畫僧牧谿畫作舉例

繼承前述梁楷和魍魎畫的嘗試，在水墨人物畫領域中添加更新表現的，是自禪宗教團登場的牧谿。這幅〈蜆子和尚像〉（圖12），²²是他製作年代不明的作品中唯一可推定年代之例，屬於牧谿年輕時，也就是十三世紀中期之作。²³此處牧谿在整體

18 贊者偃溪廣聞（1189-1259）之傳記，見林希逸，〈徑山偃溪佛智禪師塔銘〉，《竹溪鬳齋續集》，卷二一。

19 島田修二郎，〈魍魎畫〉，《美術研究》，第84期（1938）、第86期（1939）。

20 北磻居簡，〈北磻文集〉，卷七，苑融散聖畫軸：「……議者以其微茫淡墨不足以永久，遂目之曰魍魎畫……」。

21 《景德傳燈錄》，卷五：「第三十三祖慧能大師者……及長，家尤貧窶，師樵采以給，一日負薪至市中，聞客讀金剛經……」。

22 《景德傳燈錄》，卷十七，〈蜆子和尚傳〉。

23 同註18。

畫面上積極使用梁楷只應用在作品一部分的九朽。對他而言，九朽並非追求一罷的手段。九朽的重疊線條再現蜚子的身體，精湛地掌握了骨肉凹凸、衣襖以及衣服下身體的實在感。此處為使牧谿的表現更加明確，我們可比較〈李白行吟圖〉與〈蜚子和尚圖〉。若以雕刻比喻兩者的差別，梁楷筆下的人物可說是木雕，而牧谿所繪者則是塑像。梁楷彷彿是從大木塊削出必要的形狀，以減法來選擇決定性的線描。相對地，牧谿彷彿是在堆疊泥土，畫了好幾次線以後，用加法創造出形體。兩人成型方法上的差別，甚至連空蕩蕩的周圍空間都被賦予特殊的情調。梁楷用明確的輪廓線創造出李白形體外側空間的尖銳緊張感；牧谿則施以九朽，使輪廓線相對化、模糊化，讓蜚子與周圍的空間產生聯繫。相對於梁楷區別地與圖、使空間平面化，牧谿融合兩者，讓空間有膨脹感。不過，牧谿的地、圖融合，與魍魎畫並不相同：魍魎畫的地是白紙本身，而牧谿畫中的地卻是有空氣流動其間的生動場域。

牧谿在筆者指出的「賦予空間表情」的延長線上，畫出加上背景的優秀作品，〈觀音圖〉、〈羅漢圖〉（圖13、14）兩件作品即為例證。觀音與羅漢並未從背景中孤立，而是被輕柔地包圍在週遭的空氣中。見於之前《二祖調心圖》、《豐干圖》中那種被表象物與表象媒材間的動搖——一方面把握住充實的對象，另一方面是媒材的墨面之美——兩者以優越的技巧被統一、超越了。牧谿在元朝初年謝世，而水墨人物畫在元代又有怎樣的發展呢？要先下結論的話，就是元代並沒有繼承牧谿，反倒是承襲了梁楷的〈李白行吟圖〉之畫風，也就是強調輪廓線的單純形體及平面化空間，再加以變化。這就是水墨人物畫發展的終結，以下繼續說明其具體樣貌。

六、元代水墨人物畫舉例

傳牧谿〈朝陽圖〉（圖15）²⁴ 這件作品是元初的例子，²⁵ 顯然傳承自牧谿，但並未追求他把握立體的手法。為使頭部、膝蓋的描寫更明確，畫家將對象還原至單純的平面圖形，線描亦隱藏住偶發性的筆觸，企圖表現線描形狀之趣。身體、衣服以及稀少的點景物都用同樣的線條描繪，缺乏彼此間性格的區別。〈朝陽圖〉中所見這種造型上的特點是元代水墨人物畫的共通之處，可說是有意識地將梁楷〈李白行吟圖〉所展現的抽象性格加以擴大。

〈腹撫布袋圖〉（圖16）這件作品同為元初作例。人物臉部因筆觸的重複而顯得生動異常，頭、肩部和腹部畫成圓形，衣紋線條則以單調的形式重複描繪，這些表

24 稱描繪在陽光下縫衣之僧者為〈朝陽圖〉、在月下讀心經之僧者為〈對月圖〉，這兩種主題從南宋起在禪畫裡大為盛行，然所出典故不明。

25 關於贊者東叟元愷之傳記資料，見圓極居頂，《續傳燈錄》，卷三六。

現手法皆與前幅作品相同。

因陀羅〈寒山拾得圖〉（圖17），因陀羅是位生平事蹟不明的禪僧，從各種旁證推敲，相信是活動於元末的人物。²⁶他的作品中少有單獨的人物像，多描寫臉上浮現不可思議的笑容之人物間的對話場面，卻缺乏能提示說明主題的要素。人物、衣服、點景一律以用舊了、筆端變粗的禿筆描繪而成，與前述作品缺乏母題間用不同技法區別的意識、只用輪廓線還原人物形體、排除景深等造型特點相同。這些畫家不同於捨朽畫家那般即興，也不如梁楷尊重自然對象、只「削」出其本質，更沒有牧谿堆疊柔軟的墨調以把握對象的真實性的意圖，且與魍魎畫地圖、圖形混淆之狀況不同，兩者明顯地分離。總之，元代水墨人物畫家之作品的確予人乾燥、抽象的印象。

〈蘆葉達磨圖〉（圖18、19）兩幅，從贊者的年代推算，²⁷皆屬於元代後期之作。內容描繪離開梁武帝、乘蘆葉渡長江到北方去之達磨傳的一段故事。²⁸圖18把被江風吹拂翻動的衣服皺摺與凹凸抽象性地還原至平面形式；圖19的作者也完全沒有表露要用自然主義再現衣紋的意圖。達磨的姿態變形為平面圖式，是抽象性更進一步發展的例子。畫面空間也只有平板的間隙，尤其是衣服先端的抽象化處理，再明確不過地表明作者在此作品中以幾何圖形趣味為目標的事實。而且肉體與衣服的分別如同前述作品般並不明顯，呈現同質化的傾向，自然主義式的分別描繪被刻意排除。

七、結 語

經上述粗略地觀察，由捨朽畫家開始的水墨人物畫，經梁楷、魍魎畫，乃至於牧谿，在各式各樣的發展後，到達元代抽象化作品。顯現劇烈筆觸的即興畫風中潛藏著兩種面向：一方面透過將表現的重點放在媒材上的魍魎畫；另一方面則透過梁楷、牧谿的自然主義，終達到抽象性平面圖形。這說明了一個畫種的成立、發展與終結，水墨人物畫在元代終於封閉其發展的循環。

最後對前言所提及的另一課題簡單地評述。捨朽畫家給予傳統繪畫界的衝擊，與中唐水墨山水畫的成立大致雷同。接著登場的魍魎畫中地圖、圖形之融合，和江南山水畫及米家山水的成立可說是平行發展的現象。而梁楷、牧谿在水墨人物畫領域中，各自引進不同方法的自然主義，也與宋代山水畫中嘗試的再現現實之表現並

26 參見元叟行端（1255-1341），《徑山元叟行端禪師語錄》，卷七、楚石梵琦（1296-1370），《楚石梵琦語錄》，卷十四。

27 圖18了庵清欲（1288-1363）、圖19石室祖瑛（1291-1343）。

28 希叟紹曇，《五家正宗贊》，卷一：「……初至見梁武帝，……帝不契，遂折蘆渡江，至少林……」。

行。元代山水畫平面性地把握對象、強調輪廓、對比劇烈的筆墨，這些特點導出的抽象造型，是區別元代山水畫與前代的指標，而這些特徵也與本文所觀察的元代水墨人物畫相同。不過元代山水畫乃藉由復古而創造出這種造型，水墨人物畫與之不同，我們很難從中發覺這種目標。又或者其抽象性格受到在此時復活的白描人物畫之影響。如此一來，僅殘存於日本的水墨人物畫群絕非中國繪畫史上的特殊事件，而是與宋元時期的主流——山水畫——共同發展之作品群。



國立故宮博物院
NATIONAL PALACE MUSEUM



國立故宮博物院
NATIONAL PALACE MUSEUM



- 圖1、2 傳石恪 〈二祖調心圖〉 紙本墨畫 東京國立博物館藏
「乾德改元八月八日西蜀石恪寫二祖調心圖」款、「捐齋寶玩」墨書、
「受命于天既壽永昌」、「政和」、「宣龢」、「建業文房之印」、「德壽
殿寶」、「秘府」、「紹興」、「雙龍」印

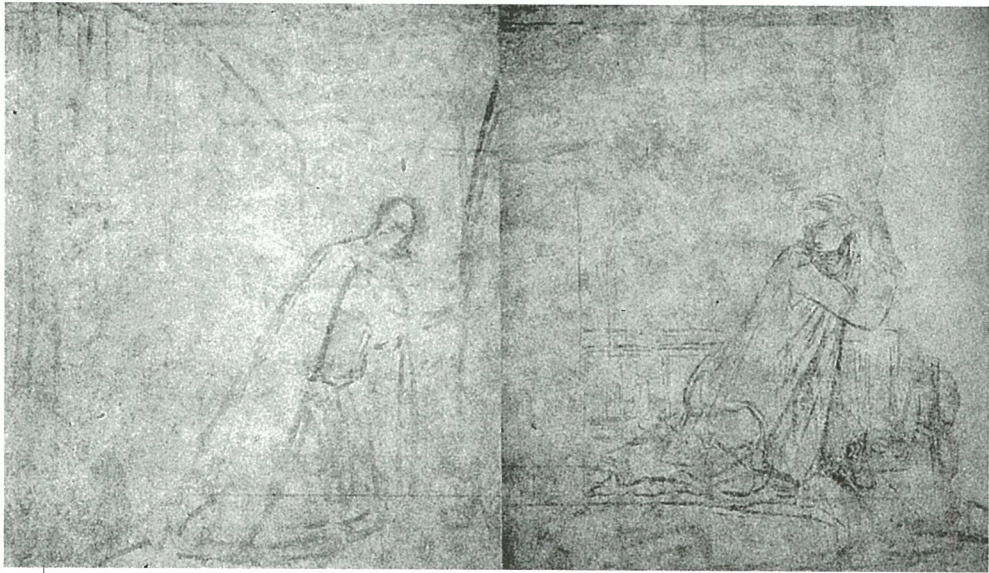


圖3、4 羅倫伽蒂 〈天使報喜〉 壁畫 西恩那 San Galgano 教堂



圖5 〈豐干圖〉 紙本墨畫
個人藏 石橋可宣贊

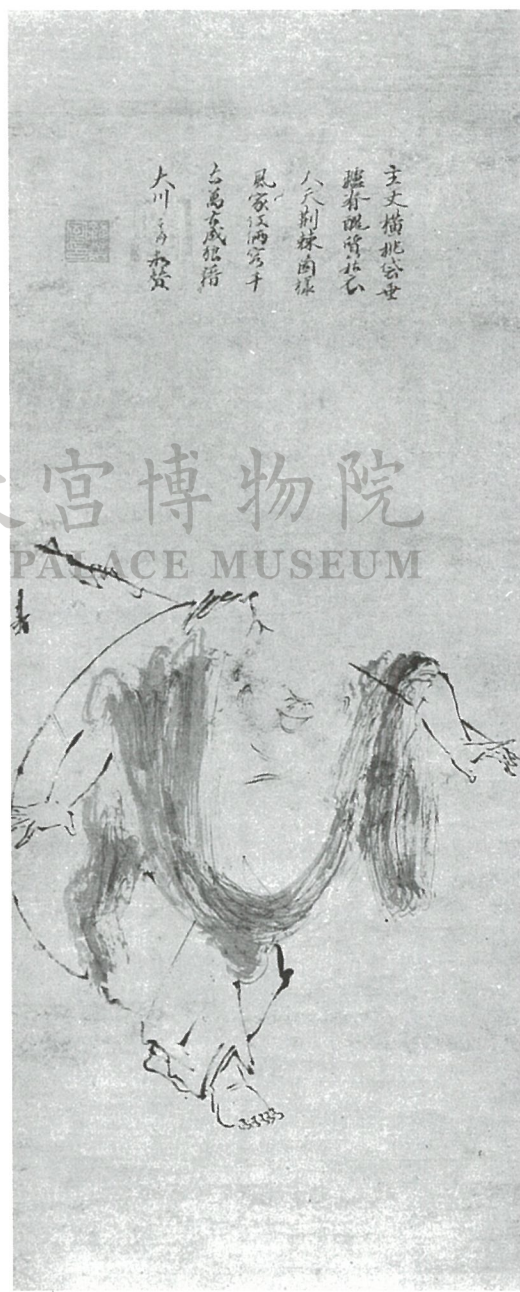


圖6 梁楷〈踊布袋圖〉 紙本墨畫
香雪美術館藏 大川普濟贊



圖7 梁楷〈六祖截竹圖〉紙本墨畫
東京國立博物館藏「道有」印



圖8 梁楷〈李白行吟圖〉紙本墨畫
東京國立博物館藏「大司徒印」印



圖9 直翁〈六祖挹擔圖〉紙本墨畫
大東急記念文庫藏 偃溪廣聞贊
「直翁」、「釋氏道雄」印



圖10 〈布袋圖〉紙本墨畫
德川美術館藏 偃溪廣聞贊



圖11 〈出山釋迦圖〉 紙本墨畫
所藏者不明 癡絕道沖贊



圖12 牧谿〈蜆子和尚像〉 紙本墨畫
個人藏 偃溪廣聞贊「牧谿」印



圖13 牧谿〈觀音圖〉絹本墨畫
大德寺藏「蜀僧法常謹製」款、
「牧谿」、「道有」印



圖14 牧谿〈羅漢圖〉絹本墨畫
靜嘉堂藏「牧谿」、「天山」印



圖15 傳牧谿〈朝陽圖〉紙本墨畫
文化廳藏 東叟元愷贊

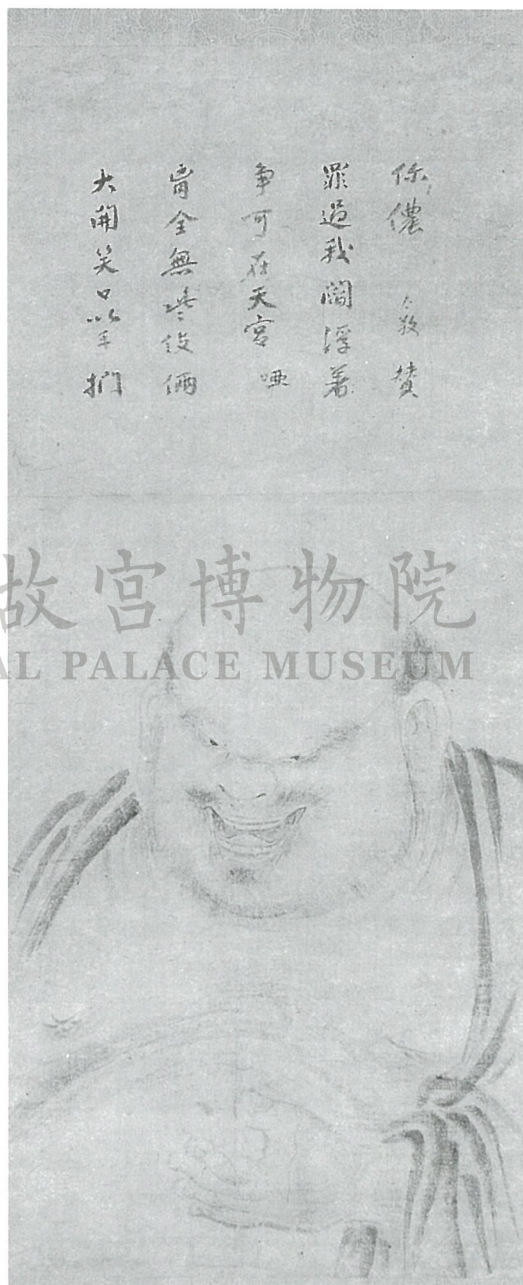


圖16 〈腹撫布袋圖〉紙本墨畫
所藏者不明 贊者不明



圖17 因陀羅 〈寒山拾得圖〉 紙本墨畫 東京國立博物館藏

「宣授汴梁上方祐國大光教禪寺住持佛慧淨辦圓通法寶大師壬梵因」款、楚石梵琦贊、「人言洞裡桃華嬈未必人間有此枝」、「兒童不識天邊雪把乍楊華一例看」、「釋氏陀羅醉余幻墨」、「三昧正受」印



圖18 〈蘆葉達磨圖〉 絹本墨畫
個人藏 了庵清欲贊

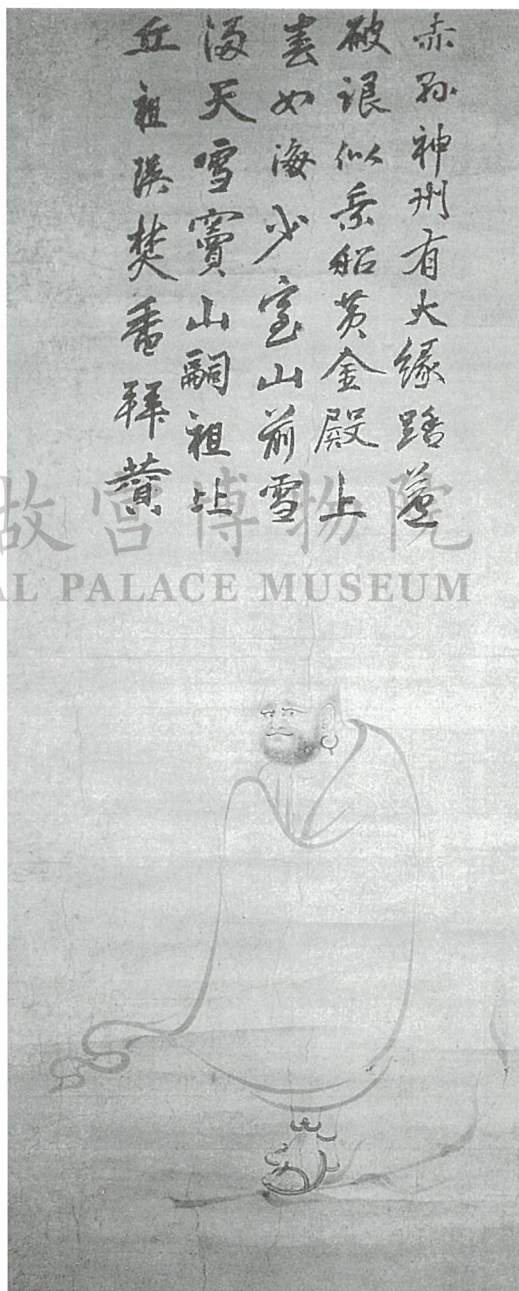


圖19 〈蘆葉達磨圖〉 紙本墨畫
個人藏 石室祖瑛贊

The Emergence, Development, and End of Ink Figure Painting

Ebine Toshio

Tokyo National University of Fine Arts and Music

Abstract

Large numbers of Sung and Yüan period ink figure paintings exist in Japanese collections. These works have been virtually ignored by traditional Chinese connoisseurs, and only rarely discussed by Japanese scholars. The present essay seeks to establish a chronicle for the development of ink painting that will serve as a framework for categorizing surviving works.

Ink figure painting began in the tenth century with the painters of the *she-hsiu* (abandoning draft) school. It continued with the work of the Southern Sung court painter Liang K'ai, the 'ghost' (*wang-liu*) painting of the Ch'an Buddhist community, and the work of the painter-monk Mu Hsi. The multifaceted development of ink painting finally ended with the emergence of abstraction in the Yüan dynasty. It appears that the emergence of ink figure painting was associated with the ink landscapes of the middle T'ang, and that it developed in tandem with Sung naturalism and Yüan anti-naturalism.

Keywords: Ink figure painting, charcoal drafting tool (*hsiu*), drafting technique (*chiu-hsiu i-pa*), Liang K'ai, ghost painting, Mu Hsi

※ The article in Chinese appears from page 41 to 58.

※ Translated from the Chinese abstract on page 41 by Jeffrey Moser.