

國立臺灣大學文學院藝術史研究所

碩士論文

Graduate Institute of Art History

College of Liberal Arts

National Taiwan University

Master Thesis

入明使節的肖像：妙智院藏《策彥周良像》之研究

The Research on the Two Portraits of Sakugen Shuryo

Owned by Myochi-in Temple



李宜蓁

I-JAN, LEE

指導教授：石守謙 博士

Advisor: Shou-chien, Shih Ph.D.

中華民國 99 年 7 月

July, 2010

謝誌

這本論文能夠產生，首先要感謝台大藝術史所的教授們的指導。特別是我的指導老師石守謙教授，除了不斷地督促我學習和思考外，在我陷入寫作瓶頸時也給予我相當的鼓勵和信心，讓我能如期完成。另外，在就讀藝史所的四年內，傅申教授、陳葆真教授、謝明良教授、陳芳妹教授、黃蘭翔教授、劉巧楣教授、邢義田教授在課堂上的指導，也培養了我蒐集材料、思考論述的能力，為我寫作此文奠下基礎。不僅如此，陳葆真教授、坂井隆教授、謝明良教授在論文大綱口試、學生論文發表會上所給予的意見，更使我產生許多啟發和聯想。

在蒐集資料的階段，我也獲得不少人的幫助，沒有他們這本論文無法順利寫成。感謝建輝獎基金會提供我赴日的相關費用，為我省下大筆開銷。感謝京都妙智院的島見周悅先生允許我拜觀妙智院的諸多珍寶，並親切地帶我遊覽天龍寺。感謝京都國立博物館的西上實先生在我前往調件時給予極大的協助，並滿足我種種收集資料上的需求。感謝東京大學博士生植松瑞希小姐多次為我代訂日文書籍，讓我免去不少麻煩。另外，感謝嚴雅美學姐為我修改申請調件的日文書信，還有京都大學碩士生廖佐惠小姐、郭秋薇小姐，以及東京大學博士生邱函妮小姐，為我影印文獻或翻拍圖版。

在整個有如難產般的寫作歷程中，親人、師長、同學的溫情是讓我堅持下去的動力。感謝劉巧楣教授不僅長期提供我工讀的機會，還毫不藏私地與我分享許多寫作和研究的訣竅。感謝陳韻如、盧宣妃兩位學姐除了撥冗閱讀我的論文，並給予許多寶貴的意見外，也經常為我作心理建設和輔導。感謝林宛儒、夏亞拿、張秩瑋、簡慈坊、林以珞這些相濡以沫的好友兼同學，雖然同樣身陷論文寫作的水深火熱之中，但總是不厭其煩地傾聽我的哀嚎和抱怨。另外，還要感謝王鈴雅、謝宛諭兩位學妹，以及陳昱全、蘇玟瑄兩位師大同學，即使自身課業或工作繁忙，仍不吝惜給我建議和肯定。最後，我要感謝我的父母和姐姐，一直以來都是無條件地支持和包容我各種天馬行空的決定，並在我面臨各種困難和失意時，用最厚實的臂膀為我構築一個最為溫暖的避風港。

入明使節的肖像：妙智院藏《策彥周良像》之研究

中文摘要

本論文是以京都妙智院所藏策彥周良的兩張肖像為主題，這兩張肖像是像主策彥周良第一次入明期間向中國畫師訂製的作品。策彥周良是妙智院的三世塔主，曾兩度奉山口大名大內義隆之請入明朝貢，第一次是 1538 到 1541 年，第二次是 1547 年到 1550，先後擔任副使和正使之職。這兩張肖像畫的圖像表現，以及題贊者、題贊時間和贊文內容，乃至於畫幅尺寸、人像比例盡皆不同。由此看來，身為訂製者的策彥周良，對此二像應有不同的用途規劃。本論文之目的即在了解策彥周良藉由此二像所傳達的自我形象，以及這樣的形象與策彥入明出使的經歷之間的關聯。另外，本論文也意圖透過策彥周良這兩張肖像畫，進一步了解在日明朝貢貿易體制之下，日本人到中國訂製肖像的動機和考量，以及當時寧波在中國畫史上的特殊地位。

關鍵字：策彥周良、妙智院、肖像、禪、寧波、朝貢貿易

入明使節的肖像：妙智院藏《策彥周良像》之研究

Images of a Japanese ambassador in the Ming Dynasty: Results from the Two Portraits of Sakugen Shuryo Owned by Myochi-In Temple

I-Jan Lee

Graduate Institute of Art History, National Taiwan University

Abstract

This study focuses on the two portraits of Sakugen Shuryo which are owned by Myochi-In Temple, but currently are preserved in Kyoto National Museum. The portraits were drawn in 1538 by a Nignbo painter, while Sakugen Shuryo was staying in China for a diplomatic mission. Sakugen Shuryo was the third abbot of Myochi-In Temple, and went to China twice in 1538 and 1547, respectively. He was a vice ambassador in the first trip, and became a head ambassador in the second trip. The two portraits of Sakugen Shuryo are different not only in the figure and inscription, but also in the size of the canvas and the proportion of the figure. This study illustrates how Sakugen Shuryo utilized his portraits to form his image as a Japanese ambassador in China. Another research objective of this study is to understand the situation about the tributary trade between China and Japan in the Ming dynasty, especially the painting activities concerned with the order from the Japanese clients.

Keywords : Sakugen Shuryo, Myochi-In, portraiture, Zen, Nignbo, tributary trade

目次

謝誌.....	I
中文摘要.....	II
英文摘要.....	III
目次.....	IV
導論.....	1
第一章 跨國訂製：策彥周良入明製像的動機.....	9
第一節 中國肖像畫的繪製傳統.....	10
第二節 策彥周良像的製作.....	15
第三節 中國趣味的追求.....	19
第二章 禪林身份的記錄：德雲山人題策彥周良像.....	25
第一節 升堂說法的住持形象.....	26
第二節 官寺系統下的升遷記錄.....	32
第三節 妙智院法脈中的歷史定位.....	36
第三章 入明經歷的展示：柯雨窓題策彥周良像.....	41
第一節 圖像的設計和組合.....	42
第二節 入明使的世俗形象.....	46
第三節 與中國文人交往的見證.....	51
結論.....	56
徵引書目.....	65
附圖.....	75

導論

1. 策彥周良入明

1537 年京都天龍寺妙智院塔主策彥周良（1501-1579）接受山口大名大內義隆之請，擔任 1539 年入明朝貢船團的副使。¹在他接受此一職位的時候，不少京都禪僧爲他寫詩送行。其中，東福寺的禪僧茂彥善叢寫到：

謾賦一篇以贖龜嶺策彥禪師赴皇明，蓋吾惠日國師二百年前（按：應爲三百年前）入宋國，而佩烏頭老師左券，然而耳孫罕續先緒者，故寓其懷已矣。吾祖南遊年已陳，欲師其蹟摠無因，羨君解纜過洋海，花咲皇明一統春。浣花野釋茂彥善叢。²

東福寺的山號爲「惠日」，開山祖是被尊稱爲聖一國師的圓爾弁圓，曾在 1238 年入宋向徑山寺住持，人稱「烏頭子」的無準師範參禪。茂彥感嘆自從圓爾之後，「耳孫罕續先緒者」，因爲「欲師其蹟摠無因」，故他對於策彥能夠入明深感羨慕。

茂彥之所以「欲師其蹟摠無因」，最主要是因爲 1368 年明朝建立之後，中、日之間的交流方式產生重大的變化。³當時中國沿海經常受到海盜的侵擾，而且張士誠、方國珍的餘黨仍盤桓於沿海島嶼，爲了徹底壓制此二股勢力，明太祖頒布海禁令，除了不准中國人民私自出海，亦嚴格限制外國商船入明貿易。不過，明太祖准許各國以臣屬的名義入明朝貢，並以貿易作爲各國前來朝貢的賞賜。如此在政治和外交體制下進行的經濟活動，即史家所謂「朝貢貿易」。隨著朝貢貿易制度的建立，日本禪僧再也不能像宋、元時代一樣，自由地搭乘日本貿易船進入中國參禪，儘管如此，他們仍在朝貢貿易中扮演重要的角色。日本禪僧爛熟中

¹ 牧田諦亮，《策彥入明記の研究 下》，（京都：法藏館，1955-1959），頁 23。

² 轉引自牧田諦亮，《策彥入明記の研究 上》，頁 330。

³ 關於日明交流方式之討論，參見參見木宮泰彥著，陳捷譯，《中日交通史》下（台北：華宇出版社，1974），頁 182-274；佐久間重男，《日明關係史の研究》（東京：吉川弘文館，1992）；佐久間重男，〈中世 宋元明代の中日文化交流〉，大庭脩、王曉秋編《日中文化交流史叢書 1：歷史》（東京：大修館書店株式會社，1995），頁 164-253。

國文化，並有以漢文寫作詩文的能力，所以包括正、副使在內的日本朝貢船團成員經常由其出任。換言之，自十四世紀末以來，日本禪僧不能任意進出中國，必須是具有擔任朝貢使節的「因」，才能合法地進入明朝。

像策彥這樣的入明日僧，由於擔任朝貢使節之故，在中國從事的活動與入宋、元日僧頗為不同。⁴明朝規定日本朝貢船團必須居住在寧波的嘉賓堂內，因此不像入宋、元日僧能夠自由遊歷，入明日僧除了往返北京和寧波之外，活動範圍主要在寧波一帶。另外，從策彥記錄 1539 年到 1541 年出使經歷的日記—《初渡集》—可知，相較於入宋、元的日僧以進行宗教活動為主，入明日僧多半從事與朝貢相關事務，如與寧波官府交涉、入北京覲見皇帝、協助其他使節進行交易等。⁵然而，除了忙於公務之外，入明日僧私下雖仍有參訪寺院的活動，但不同於入宋、元日僧接觸的對象主要是禪僧，他們多半與文人交往，特別是寧波當地的文人。因此，與入宋、元日僧多攜回羅漢畫、祖師像等佛教文物不同，入明日僧經常透過所交往的明朝文人，取得書畫、書籍、陶瓷等與佛教無關的世俗物品。

值得注意的是，在與明朝官府交涉時，策彥此行遠較先前朝貢船團面臨更惡劣的對待。明朝官府對日人的接待不若以往，或是對其請求提供床帳一事置若罔聞，或是未照舊規五日供給飲食一次，或是提供品質不佳的食物等，種種瑣事皆可見明朝官府對日人怠慢輕忽的態度。⁶不僅如此，明朝官府對策彥一行人在中國的活動也有較以往更嚴格的控制。例如，以前日人抵達嘉賓堂不久即獲許外出，但策彥此次入明，進出嘉賓堂必須遵守「一進一出」的規則。⁷同樣地，過

⁴ 關於入明日僧與入宋、元日僧不同的活動和關心，參見海老根聰郎，〈寧波の文人と日本人〉，《東京國立博物館紀要》，11 號（1975），頁 219-260。

⁵ 《初渡集》收入牧田諦亮，《策彥入明記の研究 上》，頁 1-210。

⁶ 《初渡集》中 嘉靖十八年七月朔旦條：「呈，二號、三號諸官員，未有床張等之具，前月既定約束，然而弗蒙支給，想是有司怠吝乎。往古以來，入貢幾船，奉使幾人，上國遇待之盛，溢耳者尚矣。今次進貢使臣等，縱雖謙默忍不便，後度必有失舊例之誚乎。」；閏七月七日條：「又呈短疏於本府老爹，事見於書中。日本國使、等謹 呈。前年進貢諸官員，遇寵頗隆盛，吾國人至今傳以為口實。今次朝貢使臣等，就館之后，廩給支配，不失舊例者。纔一月許，邇來支給遲延，件計亦不正。直饒施行，或米之紅陳者，或酒之薄濁者，醋也，醬也混雜以水，經宿則其味太酸，而難下咽喉。是故胸中不穩，有生疾者，有抵死者，各人苦之。且復前月初七日已后，諸菜不洽，旅庖將空是可忍也。且夕雖督責通事，猶未克達，想是通事等，與諸司相謀，而行此事乎。水廩給配分，以五日為期限，是舊規也，生等今不開告票之口，恐遺患於后來」，收入牧田諦亮，《策彥入明記の研究》上，頁 65、72-73。

⁷ 《初渡集》中 嘉靖十八年六月十七日條：「日本國差來正使碩鼎等謹呈，就館以來，一出入，除官事外，弗蒙許諾。生等何以得安心寧處，北京詔書若遲延，則積鬱之餘恐生疾病，迷惑之甚者也。前年進貢使臣，著府不幾，見許以館外往來。弗必待天朝詔命，蓋依舊例也，非在新事。」

去日人除了派五十人上北京朝貢之外，還可先遣從商數人至杭州，但這次明朝官府卻不准日人先遣從商赴杭州。⁸類似狀況層出不窮，顯示明朝官府對於策彥一行人極為警戒。

明朝官府對策彥一行人的怠慢和警戒，與 1523 年日本朝貢船團在寧波釀成的重大暴力事件有關。⁹當時山口大名大內氏命禪僧宗設謙道率船入明，而長期與之爭奪朝貢貿易主導權的近畿大名細川氏，亦遣禪僧鸞岡瑞佐和歸化明人宋素卿率船前往。細川船比大內船晚到寧波，卻因收買了明朝官員而獲得較好的待遇，引起大內船成員不滿，殺害鸞岡，追捕宋素卿至紹興一帶，沿途縱火生事，焚毀寧波市舶司、嘉賓館等官廳，後更擊殺和俘虜明朝官員而返日。因此，當策彥一行人繼 1523 年寧波事件後赴明，明朝雖未拒絕其入貢，但相較於過往，對其防備自然有增無減。

當明朝因 1523 年的寧波事件而加強對朝貢貿易的控管時，盤踞在中國東南沿海的中國海盜則提供日人另一種更為自由的貿易方式。¹⁰在 1539 年策彥入明之後，1545 年、1546 年各有以禪僧壽光 and 清涼為正使的朝貢船至明，但皆因貢期未到，且無表文而未獲准上岸。其中，壽光所率的朝貢船團即曾受中國海盜王直之邀，前往寧波近海的雙嶼島進行交易。另一方面，自寧波事件以來獨佔入明朝貢權的大內氏，在 1547 年派遣以策彥周良為正使的朝貢船之後，即因家督大內義隆在 1551 年兵敗自盡而一蹶不振，再無派遣朝貢船之能力。此後，日人不再入明朝貢，而改與包括王直在內的中國海盜進行走私，日、明之間的朝貢貿易於此劃下句點。

作為日本最後二次入明朝貢的使節，策彥周良不僅留下詳實的日記《初渡集》、《再渡集》，亦自明朝攜回大量書畫作品。¹¹這些作品包括策彥向中國文人

收入牧田諦亮，《策彥入明記の研究》上，頁 61。

⁸ 《初渡集》中 嘉靖十八年九月朔旦條：「呈短疏知府。謹呈。往古以來，進貢使臣及商從等，舉群見許造進于杭府，每貢靡有欠少，今次朝貢，除上京五十人外，弗蒙恕容，是何謂哉。生等倘不重開稟訴之口，匪啻犯新法，且又失舊例，不幸之甚者也」，收入牧田諦亮著，《策彥入明記の研究》上，頁 86。

⁹ 關於此一事件之討論，見木宮泰彥著，陳捷譯，《中日交通史》下，頁 220-225；佐久間重男，《日明關係史の研究》，頁 277-279；佐久間重男〈中世 宋元明代の中日文化交流〉，頁 230-231。

¹⁰ 佐久間重男，《日明關係史の研究》，頁 261-294。

¹¹ 關於《初渡集》、《再渡集》全文和相關討論，見牧田諦亮著，《策彥入明記の研究》上、下。

請得的書蹟，如策彥第一次入明時，豐坊爲其與友人合作《城西聯句》所寫序言（京都妙智院藏），以及中國文人爲之徵集的送別詩畫卷，如策彥第一次入明時獲贈柯雨窓所畫《衣錦榮歸圖》（京都妙智院藏）和題爲王謬所作《送別圖》（京都妙智院藏）、第二次入明時獲得方梅崖等人贈以《謙齋老師歸日域圖》（京都妙智院藏）。¹²

除此之外，策彥在第一次入明期間，亦攜回兩幅自己的畫像。其中一幅有柯雨窓題贊於嘉靖二十年（1541）（以下簡稱爲柯雨窓題本，京都妙智院藏，圖 1），另一幅則有德雲山人題贊於天文十三年（1544）（以下簡稱爲德雲山人題本，京都妙智院藏，圖 2）。柯雨窓是策彥第一次入明時頗有往來的寧波文人，不只曾贈送策彥《衣錦榮歸圖》，其名亦經常出現在《初渡集》中，因此柯雨窓題本一直被視爲策彥第一次入明攜回之物。相反地，德雲山人的身份不明，但從其採取日本年號可知應爲日本人，且題贊時間是在策彥返日之後，因此德雲山人題本過去一直被視爲策彥返日之後所繪製的畫像。¹³直到西上實於 2000 年發表〈柯雨窓贊策彥周良像〉一文，才確認了二像皆爲策彥在明朝訂製的作品。¹⁴

2. 策彥周良像的特殊性

早在策彥周良之前，進入中國求法的日僧，即經常將中國製的高僧畫像帶回日本。例如，京都，804 年入唐學法的空海（774-835），在 806 年返日時，除了攜帶不少真言宗經典之外，還請回李真等人所畫胎藏曼荼羅和祖師畫像。¹⁵其中，包括金剛智、善無畏、不空、一行、惠果在內的祖師像（圖 3，京都教王護國寺藏），至今仍保存於京都的教王護國寺內。¹⁶空海在其請來目錄提到：

¹² 關於中國文人贈與策彥周良的送別圖之討論，見石守謙，《十六至十七世紀中國渡日繪畫之研究》，行政院國家科學委員會專題研究計畫成果報告，1996，頁 3-11。

¹³ 在牧田諦亮所著《策彥入明記の研究》下收有德雲山人題本的圖版，牧田註明爲「策彥和尚四十四歲的壽像」。德雲山人題贊於天文十三年，策彥正好爲四十四歲，換言之，牧田即是根據題贊年份來推斷此像的製作時間。

¹⁴ 西上實，〈柯雨窓贊策彥周良像〉，《國華》1255 號（2000），頁 39-42。

¹⁵ 木宮泰彥著，陳捷譯，《中日交通史》上，頁 226。

¹⁶ 這五幅真言宗祖師像損毀嚴重，只有《不空金剛像》狀態較佳。關於這組畫像的討論，參見梶谷亮治，〈僧侶の肖像〉，《日本の美術》，388（1998.9），頁 29-37。

真言宗秘藏經疏隱密，不假圖畫，不能相傳，則喚供奉丹青李真等十餘人，圖繪胎藏金剛界等大曼陀羅等一十鋪。¹⁷

從「真言宗秘藏經疏隱密，不假圖畫，不能相傳」可知，由於真言宗的經典十分晦澀難懂，空海爲了日後傳法之便，於是向李真等人訂製了這批包括祖師像在內的佛畫。

時至十二世紀，日僧前往中國求法的風氣更爲盛，也自中國請回不少高僧畫像。¹⁸以 1199 年入宋學習律宗的俊苾（1166-1227）爲例，在 1212 年返日之前，即獲得杭州僧侶義銛所贈律宗祖師道宣和元照的畫像（京都泉涌寺藏，圖 4、5），畫上有寧波文人樓鑰的題贊。¹⁹樓鑰的詩文集《攻媿集》中收錄了此二像的贊文，並說明他題贊的緣由。樓鑰在文中提到希望俊苾在返日之後，能成爲道宣和元照的後繼者，傳佈律宗佛法。²⁰顯然，俊苾攜回此二像之目的，也與空海一樣，意圖藉此傳佈習自中國的佛法。

除了律宗的俊苾之外，當時淨土宗、禪宗等屬於日本新興的佛教派系，亦以自中國請回的高僧畫像來強調自身的淵源和正統。例如，淨土宗的法然受到舊佛教派系批判其立宗無據，因此委託 1167 年入宋，1168 年返日的天台僧重源，自宋朝帶回一張《淨土五祖像》（京都二尊院藏，圖 6）。²¹同樣地，到中國參禪的日僧也有類似法然的作法。不同的是，禪宗講究「不立文字，以心傳心」，也就是說，佛法的傳承不靠文字經典，而是透過師徒之間的心心相授。因此，對於學成歸國的日本禪僧而言，不只要取得歷史上的祖師畫像，所師中國禪僧的畫像更是必攜之物。這類畫像包括 1241 年圓爾弁圓請回的《無準師範像》（京都東福寺藏，圖 7）、1267 年南浦紹明請回的《虛堂智愚像》（京都妙心寺藏，圖 8）等，

¹⁷ 轉引自木宮泰彥著，陳捷譯，《中日交通史》上，頁 226

¹⁸ 關於日唐之間的往來和日本留學僧的事蹟，參見木宮泰彥著，陳捷譯，《中日交通史》上，頁 67-251；關於入宋、元的日本求法僧的事蹟，亦見木宮泰彥著，陳捷譯，《中日交通史》下，頁 15-68、126-181。

¹⁹ 中島博，〈道宣律師像・元照律師像 解說〉，奈良國立博物館編，《聖地寧波：日本仏教 1300 年の源流~すべてはここからやって来た》，頁 317-318。

²⁰ 井手誠之輔，〈大智律師元照像軸 解說〉，嶋田英誠、中澤富士雄編，《世界美術大全集 東洋編》第六卷 南宋・金（東京：小學館，2000），頁 376。

²¹ 北澤菜月，〈淨土五祖像 解說〉，奈良國立博物館編，《聖地寧波：日本仏教 1300 年の源流~すべてはここからやって来た》，頁 293。

面容表現較《淨土五祖像》更富個性，具有現代意義下的「肖像畫」特質。²²

相較於前述諸例，策彥二像傳入日本的脈絡，顯得非常特別。從空海到南浦紹明，自中國請回中、印祖師像，或中國當代高僧的肖像，經常是在佛法學成或尋求法統的背景之下進行。空海、俊苒將中國製的高僧畫像當作弘揚高深佛法的視覺媒介，法然將之作為新興佛教的法統憑據，圓爾弁圓、南浦紹明等禪僧則藉此展現自己與授法高僧的法脈關聯。與空海、俊苒等人為了求法而赴中國不同，策彥入明之目的在於朝貢和貿易，但他仍攜回了中國製的僧侶畫像。而且，不像空海、俊苒等人請回中、印高僧的畫像，策彥攜回的還是兩張自己的畫像。從面容描繪極富個性的特色來看，此二像可以被歸入肖像的範疇。令人疑惑的是，在策彥所處的室町時代，日本為當代人繪製畫像的風氣極為興盛，策彥為何需要特別到中國訂製自己的畫像？不僅如此，策彥二像的畫幅尺寸、打扮姿態，乃至於贊文題寫的時間和執筆者皆不同，到底策彥對二像設定了何種用途？而他對自己畫像的整體規劃是否與二像特殊的製作情境，亦即策彥入明出使的脈絡有關？這些就是本論文所欲關心的問題。

3. 研究回顧與方向

從西上實開始，日本學界對於策彥在入明期間訂製的二像，已有極為詳盡的討論。西上實不只指出策彥二像的製作地，也論及其製作過程和圖像意義。²³西上實發現儘管這兩幅肖像的服飾打扮和座具持物不同，但眼、口周圍的皺紋分佈相同，呈現一致的表情，而且面部輪廓線的質感或肌膚設色的方式非常接近，應是同一位畫家使用同一面部稿本製成。不僅如此，在《初渡集》嘉靖十八年（1539）八月二十五日、十月十日，策彥也提到自己請「畫師蘆」繪像、畫像製成之事。²⁴據此，西上實推測八月二十五日當天畫師繪製的是策彥的面部稿本，之後畫師

²² 單國強認為肖像畫具有四種性質，分別是客觀性—實有其人、真實性—外形酷似、生動性—神采奕奕、專一性—旨在人像，相關討論見單國強，〈肖像畫性質初探〉，《國際交流美術史研究第六回シンポジウム：肖像》（京都：國際交流美術史研究會，1990），頁 1-12。

²³ 西上實，〈柯雨窓贊策彥周良像〉，頁 39-42。

²⁴ 《策彥和尚初渡集》中 嘉靖十八年八月廿五日：「丑，齋后，俾畫師蘆，圖余壽像，寫罷，設茶飯，今晚，新海道來。」；《策彥和尚初渡集》下之上 嘉靖十八年十月十日：「齋后，予壽像歸有。」。二則記事分別收入牧田諦亮著，《策彥入明記の研究》上，頁 84、97。

和策彥商量面部以外部份的圖像，然後畫師在十月十日時完成兩幅肖像。

除此之外，西上實也論及策彥此二像面部以外圖像所具有的意義。在德雲山人題本上，策彥外披大幅面的袈裟，左手掛著摺疊的座具，兩手交合，盤坐椅上，一雙鞋置於椅前踏墊。柯雨窓題本雖然採取如德雲山人題本般盤坐的姿勢，鞋子亦置於前方，但身穿短幅面的袈裟，頭戴高帽，左手持著打開的書籍，坐在榻上。西上實認為德雲山人題本採取的是禪僧肖像畫常見的圖式，同時推測柯雨窓題本應是中國畫師聽取策彥對自我形象的規劃之後，以禪僧肖像畫的圖式為基礎，再結合自己所熟悉的中國俗人肖像圖式繪製而成。就策彥此二像所呈現的形象而言，西上實認為相較於德雲山人題本顯示策彥作為禪僧的正式身份，在柯雨窓題本上，人物所著為利於行腳作務的袈裟—掛絡，所戴則是萬曆年間刊行《三才圖繪》中記載的「東坡巾」，藉此展現策彥以詩文為生命寄脫的五山僧理想，以及對蘇軾的景仰。因此，在圖像意義上，策彥這兩幅肖像畫實際上具有主副一對的關係。

在西上實的研究基礎之上，伊藤幸司和清水健對策彥此二像有進一步的討論。伊藤幸司主要在說明策彥向柯雨窓和德雲山人請贊的原因。²⁵他認為策彥將自己作頭戴東坡巾的肖像委由柯雨窓題贊，一方面是受到日人向明人請贊風氣的影響，一方面則與日本禪林從禪學轉向詩文和儒學的學術發展有關，有意藉柯雨窓作為中國文人的身份，彰顯自己對中國文人文化的憧憬和嚮往。另一方面，就德雲山人的身份而言，西上實認為應是《初渡集》中提及與策彥同行入明的「德雲」，伊藤幸司進一步指出《初渡集》的「德雲」應是山口乘福寺的禪僧「德雲軒」，天文年間曾奉大內義隆之命出使朝鮮。²⁶對於策彥未將另一幅肖像委由中國人題贊，而是返日後向日人德雲山人題贊一事，伊藤幸司認為，除了與策彥自身對肖像的安排有關外，亦不能排除寧波之亂後中國人恐日的心態，使策彥無法找到合適的題贊人選的可能性。相較於伊藤幸司著重於策彥請贊的背景，清水健則說明畫家所承襲的風格傳統。他指出二像以巧妙的暈染賦予面部高度的真實感，一方面承襲著南宋如《無準師範像》的作法，一方面又與晚明曾鯨（1568-1650

²⁵ 伊藤幸司，〈日明交流と肖像畫贊〉，收入《寧波の美術と海域交流》（東アジア美術文化交流研究会，2009），頁 163-197。

²⁶ 西上實，〈柯雨窓贊策彥周良像〉，註 17，頁 42。

或 1567-1649) 所傳承的江南地方樣式有關。²⁷

從西上實、伊藤幸司，到清水健，三位學者對於策彥肖像的研究有不同的重心和立場。西上實、清水健關注的是畫像製作的過程，並以畫家本身所承襲的中國肖像傳統來說明此二像的圖像意義和風格來源。換言之，對兩位學者而言，訂製者兼像主的策彥僅被視為意見的提出者而已，真正主導畫像繪製仍是畫家。因此，在追究柯雨窓題本的圖像意義時，西上實是從中國肖像傳統來理解，認為其呈現的是策彥有如文人般的形象，傳達的是策彥作為五山詩僧的一面。與西上實、清水健不同，伊藤幸司著重的是贊文題寫的脈絡，他關心的是策彥本人如何決定自己兩幅肖像的題贊者。因此，不像西上實是從中國的脈絡來理解圖像意義，伊藤幸司是從日本的脈絡來說明策彥請贊的動機和作用。

然而，筆者以為若要了解策彥訂製此二像之動機，以及他對此二像所設定的用途，不只是贊文題寫的階段，即使是就畫像製作的過程而言，亦有必要從策彥所熟悉的日本肖像傳統加以理解。理由有二。首先，策彥此二像並非作於日本，而是策彥趁著入明期間向中國畫家訂製的。換言之，身為日本人的策彥，實際上與中國畫家處於不同的文化環境之中。再者，策彥是為朝貢貿易入明，僅是短期停留，因此他在訂製肖像時，本來就打算將之攜回日本使用。也就是說，策彥最初在訂製肖像時，他所預設的觀眾就是日本人，而非中國人。從製作情境和展示對象來看，策彥此二像涉及的並非中國單一的面向而已，因此不能忽略訂製者策彥對畫像製作的主導性，亦即不能逕行排除日本肖像傳統的影響。在此一前提之下，本論文將重新討論策彥此二像之風格、圖像和題贊，企圖更全面地掌握策彥對自己肖像的規劃。

²⁷ 清水健，〈德雲山人題策彥周良像 圖版說明〉，奈良國立博物館編，《聖地寧波：日本仏教 1300 年の源流~すべてはここからやって来た》（奈良：奈良國立博物館，2009），頁 330。

第一章 跨國訂製：策彥周良入明製像的動機

前言

受到中國禪林的影響，日本禪林自十三世紀起開始為禪僧繪製具有肖像性質的畫像，直到十六世紀仍維持著此一習慣，京都和各地的禪寺至今保留不少當時作品。不僅如此，室町幕府成立之後，除了僧侶之外，在俗人之間繪製畫像的風氣也更加普及和興盛，不少作品也如禪僧畫像一樣追求相當程度的肖似性。不只是天皇、貴族、武士等身份的人之外，平民、婦女甚至小孩也經常成為畫像的主角。²⁸受到這股社會風尚的影響，不論是禪寺內的畫僧，或寺外的職業畫家，對於為當代人繪製畫的技巧都相當熟稔，也有不少名家出現。因此，以日本畫壇當時的情況而言，不論僧、俗，若要繪製具有肖像性質的畫像，應該不難找到稱職的畫家擔綱，既然如此，策彥為何仍要趁著出使期間在中國訂製肖像呢？到底他是基於什麼樣的心態而有此一舉動？對他而言，中國製肖像畫是否具有某種日本製肖像畫所無的魅力呢？

²⁸ 谷信一，〈室町時代に於ける肖像畫の製作過程〉上，《國華》，558（1937），頁129。

第一節 中國肖像畫的繪製傳統

1. 製作方式

從文獻來看，中國在商代早期已經出現以當代人物為主題的人物畫，不過直到六朝時才開始對表現人物的生理特徵產生興趣。²⁹六朝的畫論在提及為當代人物繪製畫像時，皆強調觀察和描繪像主本人的重要性，如東晉顧愷之提出「實對」理論、南齊謝赫提出「應物象形」的概念等。這類人物畫在中國被稱為「傳神」、「寫照」或「寫真」，可說是現代意義下的「肖像畫」。然而，當研究者在判斷畫像是否屬於肖像畫時，由於少有親見像主的機會，無法對著像主判斷畫像是否肖似，只能以其所畫形象是否有超出格套之表現為基準。³⁰不過，肖像畫的製作固然講究與像主本人生理之相似，但多數作品仍根據其所預設的使用脈絡，而意圖呈現像主在生理特徵以外的其他訊息。

雖然中國製作肖像畫的歷史起源久遠，但目前所見最早的實例是唐代畫家李真等人所作《不空金剛像》(圖 9)。³¹畫家以墨線描繪不空的五官，以及額頭表面和雙眉之間的皺紋，並藉著淡墨暈染頭顱、下巴和腮，呈現殘存的毛髮根部。值得注意的是，畫中不空的鼻樑高隆而硬挺，而且滿臉鬍渣，呈現出像主不空原籍天竺的異族特徵。不僅如此，兩眼呈眼頭高、眼尾低的垂吊狀，雙眉和額頭皺紋亦順此而呈八字形走向，傳達出不空憂思內省的神情。除此之外，不空雙手交合，舉至胸前，下巴微仰，更強化了此一表情。另一方面，不空身穿黑色僧服，呈現出其作為僧侶的身份，而他斜側趺坐於榻上的姿態，與如閻立本所畫《歷代帝王圖》(圖 10，波士頓美術館藏)相同，則凸顯他不同於一般僧侶的高僧地位。

²⁹ 關於中國肖像畫的發展，參見單國強，〈肖像畫歷史概述〉，《故宮博物院院刊》，42(1988.4)，頁 59-72；單國強，〈肖像畫性質初探〉，《國際交流美術史研究第六回シンポジウム：肖像》，頁 1-12；單國強，〈肖像畫類型芻議〉，《故宮博物院院刊》，1990 年 4 期，頁 11-23；沈以正，〈我國的肖像畫與官像畫〉，《美育月刊》肖像畫專輯 99(1998.9)，頁 1-10；Jan Stuart and Rawski Evelyn S., *Worshipping the Ancestors: Chinese Commemorative Portraits* (Stanford: Stanford University Press, 2001), pp. 75-91.

³⁰ 石守謙是首先提出此一觀點的學者，見石守謙，〈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〉，《國立台灣大學美術史研究集刊》，第 5 期(1998)，頁 155。

³¹ 關於此圖之說明，見宋偉航，〈李真 不空金剛像 解說〉，石守謙等著，《中國古代繪畫名品》(台北：雄獅股份有限公司，1986)，頁 20。

從《不空金剛像》可知，就中國肖像畫的製作而言，面部和面部以外的部份各自傳達了關於像主不同的訊息。面部主要是在呈現像主的生理特徵，而面部以外的部分則在呈現像主的內在精神、文化素養、社會身份和地位等。因此，在不少中國肖像畫上，即使像主不同，但因為彼此的身份相同，所以在面部以外的部份有著極為相似的表現。以《宋神宗像》（台北國立故宮博物院藏，圖 11）為例，人物端坐於垂掛有黃巾的靠背椅上，雙手交合，身上著圓領朱衫，頭戴黑色幘頭，足下著黑色朝履。除了面部不同之外，其他的宋代帝王像也可以看到與《宋神宗像》幾乎一致的處理，如《宋高宗像》（台北國立故宮博物院藏，圖 12）。相反地，像主也可以藉由在面部以外部份不同的表現，而呈現出自己相異的各種形象。例如，在波士頓美術館所藏《吳全節十四像並贊》（圖 13）上即透過不同的服飾、持物、姿態和環境，呈現玄教宗師吳全節（1269-1346）在 1311 年到 1331 年之中十四個重要經歷。³² 不過，儘管這十四像表現像主不同歲數的經歷，但面容描繪大致相同，主要是透過鬚鬢的多寡和深淺來暗示像主不同的歲數。

根據余輝對二十世紀初民間畫家所作的訪查，肖像畫的面部和面部以外部份通常分開繪製，而這種作畫方式很可能已經延續了數百年之久。³³ 一般來說，畫家需要先對著像主進行面部稿本的製作。值得注意的是，此一面部稿本之製作，並非全然對著像主寫生。像主通常只在畫家面前稍坐片刻，讓畫家畫出大體形貌即可離去。之後，畫家根據自己所承襲的技法傳統加以完成，再請訂製者（通常也就是像主）判斷是否需要修改或重新繪製。不過，如果像主已經過世的話，畫家在製作其面部稿本時就有較為不同的作法。畫家通常會請像主的子孫充當模特兒，再將其面容畫得老一些，然後根據像主親友的意見加以修改，即所謂的「追影」。另一種作法稱為「揭帛」，是指畫家在像主蓋棺以前，對寫其面容，再觀察像主在世親人的容貌，特別是眼睛，然後為像主的畫像點睛。除了追影和揭帛之外，有些畫家則會準備男女老幼各種形貌的畫譜數份，供訂購者選擇，再按其要

³² 關於《吳全節十四像並贊》之討論，參見吳同，〈吳全節十四像並贊解說〉，《ボストン美術館の至寶：中國宋・元畫名品展》（奈良：そごう美術館，1996-1997），頁 181-182；洪再新，〈儒仙新像：元代玄教畫像創作的文化情境和視象涵義〉，收入范景中、曹意強主編，《美術史與觀念史》I（江蘇：南京師範大學出版社，2003），頁 93-180。

³³ 余輝曾訪查二十世紀中國畫家繪製肖像的作法，並推測這樣的作畫方式可能傳承極久，參見余輝，〈十七、十八世紀的市民肖像畫〉，《故宮博物院院刊》，2001 年 3 期，頁 38-41。

求進行修改。另一方面，就面部以外部份的繪製而言，畫家通常會先與訂製者商量畫中服飾、持物等配件的組合。不過，有時爲了提高工效，畫家則會事先將衣冠畫好數種樣式，僅空出臉部的位置，再供訂製者選擇。

2. 面部描繪的技法

儘管面部主要在傳達像主的生理特徵，但畫家在繪製面部時，仍經常受到所習傳統影響。值得注意的是，中國肖像畫對於面部的描繪在宋代產生重大的發展。相較於唐代的《不空金剛像》著重於表情之刻劃，圓爾弁圓自南宋請回的《無準師範像》更在意的是對面部肌骨的表現。在《無準師範像》（圖 14）上，眼、眉的走向不再呈八字形，額頭上雖仍有二或三道平行皺紋，但纖細清淡，因此並未如《不空金剛像》般傳達出強烈而迫人的神情。相反地，《無準師範像》卻透過淡墨暈染表現眼眶的陷落，同時以濃墨線條描繪上眼皮的深邃褶皺，以及眉骨到眼眶之間強烈的高度落差。類似的差異亦出現在右半臉的描繪上。相較於《不空金剛像》以暈染表現由耳邊到下巴鬍渣廣佈的異族特徵，《無準師範像》卻藉著暈染呈現出腮的內削和頰的高凸。另外，與《不空金剛像》以鮮明的線條勾勒面部外圍不同，《無準師範像》的外圍輪廓是用極細碎的線條堆疊，再添加淡墨暈染繪製而成，因此不但使輪廓本身更顯自然，亦烘托出臉部作爲球體造型的量感。如《無準師範像》般重視面部肌骨結構之表現的作法，亦可見於 1212 年俊苧攜回日本的《元照律師》和《道宣律師像》、1316 年遠谿祖雄請回的《中峰明本像》，以及 1342 年河津氏明訂製的《虎關師鍊像》等，顯然是宋、元肖像畫的風格特色。³⁴

基本上，元代多數肖像作品仍承襲著自《無準師範像》以來的面部描繪方式，但在台北故宮收藏的《元世祖像》（圖 15）上卻出現了與之頗爲不同的作法。相較於《無準師範像》主要以墨線勾勒輪廓，輔以暈染表現面部凹凸，《元世祖像》更倚仗以豐富且微妙的色面來呈現面部的肌骨結構。以眼眶的表現爲例，《無準師範像》以濃重墨線區劃眉骨和眼窩的高低落差，並藉著淡墨暈染表現眼窩的深

³⁴ 井手誠之輔以爲此一發展與北宋後期蘇軾所提出新傳神論有關，亦即除了眼神之外，面骨結構亦是傳達像主神情的重要面相。此一說法見井手誠之輔，〈日本の宋元仏画〉，《日本の美術》，418 期（2001），頁 31。

陷，《元世祖像》卻以較白的顏料突出眉骨的高凸，並透過由白、土黃到略呈朱紅的顏色變化，既呈現了粉嫩紅潤的皮膚狀況之外，也交代了從眉骨到眼窩之間的骨骼起伏。由此可知，與《無準師範像》僅呈現單一部位的凹凸狀況不同，《元世祖像》表現出各部位之間較為有機的連結關係。如此異於南宋以來肖像傳統的畫法，亦出現在《元世祖后像》（台北國立故宮博物院藏）上，學者以為這二件作品很可能是受到活躍於元世祖宮廷內的尼泊爾畫家—阿尼哥（Anige, 1245-1306）—之影響。³⁵

從宋開始，面部肌骨結構的表現一直是中國肖像畫最講究的部分，但在元末的江南文人之間，卻出現了另一種面容表現較為簡素的肖像作法。北京故宮博物院收藏一張杭州畫家王繹（1333-?）所作《楊竹西小像圖卷》（圖 16），像主楊竹西，名謙，是元末松江地區的文人和富豪。不像《無準師範像》使用細膩墨暈，也不像《元世祖像》採取豐富的色彩，《楊竹西小像圖卷》純粹以墨線來繪製人物面部，採取的是流行於當時文人圈之中的白描人物畫風格，顯得頗為素雅。³⁶儘管如此，王繹不但詳盡地勾勒面部結構，更藉著細碎的墨線堆疊來強化輪廓之深邃，如上眼眶，仍顯示了對面部結構的一定關心。在製作於 1330 或 1340 年代的張雨題《倪瓚像》（台北國立故宮博物院藏，圖 17）上，則可以看到忽視面容結構更極致的作法。此像面容以線條勾勒面容，並加以敷色，雖未能如《楊竹西小像圖卷》般詳盡地表現肌膚皺褶和骨骼起伏，但卻呈現出一種淡雅素樸的筆墨和設色趣味。³⁷

除了蒙元宮廷、江南文人圈的特殊作法外，元代肖像畫的面部描繪還出現了另一種不同於過去的現象，亦即正面取角的方式較過去更為流行。在《不空金剛像》上，不空的五官集中於右側，故左半臉顯得較右半臉的面積要小，再者左眼不如右眼大，因此造成面向側轉的視覺效果。和《不空金剛像》一樣，包括《無

³⁵ Anning Jing, "The Portraits of Khubilai Khan And Chabi By Anige (1245-1306) , A Nepali Artistr at the Yuan Court, " in *Artibus Asiae* Vol. 54, No. 1/2 (1994) , pp.44-86 ; 陳韻如, 〈元太祖像、元世祖像、元文宗像、元世祖后像、元順宗后像 圖版解說〉, 收入石守謙主編, 《大汗的世紀：蒙元時代的多元文化與藝術》(台北：國立故宮博物院, 2001), 頁 288。

³⁶ 海老根聰郎, 〈王繹·倪瓚筆 楊竹西小像圖卷〉, 《國華》, 1255 號 (2000), 頁 37-39 ; 海老根聰郎, 〈道釋人物畫〉, 收入 海老根聰郎、西岡康宏編, 《世界美術大全集 東洋編 第七卷 元》(東京：小學館, 2000), 頁 174-178。

³⁷ 板倉聖哲, 〈張雨題《倪瓚像》與元末江南文人圈〉, 收入《區域與網絡》(台北：國立台灣大學藝術史研究所, 2001), 頁 200-201。

準師範像》在內的宋、元高僧肖像畫因左、右半臉的面積有異，面部也呈側轉的態勢，但眼睛大小相仿，故較《不空金剛像》略顯正面。然而，《元世祖像》的五官平均分佈，使面部產生幾乎正面的視覺效果，類似作法亦可見於張雨題《倪瓚像》，以及王繹所作《楊竹西小像圖卷》。

元代肖像畫在幾乎正面取角的狀態下，對於面部結構和眼神方向的描繪也較過去更為複雜。以《元世祖像》為例，不像《無準師範像》僅描繪出抬頭紋，此像以半圓形的紅色暈染描繪額面，藉此表現在正面視角下才會出現的額頭頂面和其兩側面之間的角度落差。再者，與《無準師範像》僅以暈染表現眉毛不同，《元世祖像》在眉毛下方的設色較周圍清淡，凸顯了在正面視角下不易被察覺的眉骨聳立狀態。除此之外，相較於《無準師範像》的雙眼高度相仿，《元世祖像》的雙眼一高一低，表現出因略微側轉的面向所造成在視覺上的高度落差。不僅如此，《無準師範像》的眼珠置中使眼神彷彿望向觀者右側遠方，但《元世祖像》卻是右眼珠置中，左眼珠偏向眼頭，使視線與觀者產生某種程度的互動，以配合幾乎正面朝前的面向。《元世祖像》的作法亦可在《倪瓚像》，和《楊竹西小像圖卷》上看到。在《倪瓚像》上，對於面部結構的表現雖不如《元世祖像》般講究，但亦表現出雙眼的高度落差，以及與觀者略微接觸的視線。在《楊竹西小像圖卷》上，不但有與《元世祖像》相仿的眼睛、眼神，以及額面、眉骨的表現之外，更進一步地注意到耳朵的描繪，配合著幾乎正面的面向，兩耳皆被畫出，而且將耳朵尖端描繪成正面取角下所呈現的三角造型。

時至明代，自宋、元以來所形成的肖像畫作法，仍然繼續存在。如《無準師範像》重視面部肌骨結構之呈現的肖像作法，在民間仍非常普遍，有 1506 年沈周自贊的《沈周像》（北京故宮博物院藏，圖 18）即是其中一例。³⁸與《無準師範像》相同，《沈周像》以線條勾勒面部輪廓，除了骨骼高低變化強烈之處以濃重墨線強化之外，其餘部分皆以淡墨暈染使之更顯自然，並藉著墨暈表現面骨之凹凸狀態。不過，《沈周像》幾乎正面示人的面向，以及強調額頭頂面和兩側面不同的角度、和眉骨之高凸，同時畫出兩耳的尖端，並注意到眼睛的高度差和略與觀者接觸的視線，則又受到元代肖像畫多為正面取角之習慣的影響。另一方

³⁸ 關於此像之初步介紹，參見楊新主編，《故宮博物院藏文物珍品全集 8：明清肖像畫》（香港：商務印書，2008），頁 13。

面，如《元世祖像》以色暈表現肌骨結骨的做法，仍可見於明代宮廷中，如《明成祖像》（台北國立故宮博物院藏，圖 19）。不過，相較於《元世祖像》所用色彩豐富且微妙，細膩地交代各部位在結構上的起伏連結，《明成祖像》卻顯得較為格式化。³⁹除此之外，在蘇州文人圈之中，亦可見如張雨題《倪瓚像》般不重面部結構，而追求素雅的筆墨設色趣味的肖像，如文伯仁所畫的《楊季靜小像圖卷》（台北國立故宮博物院藏，圖 20）。⁴⁰

第二節 策彥周良像的製作

1. 作者身份

策彥周良二像的面容表現極為近似，但是服飾和姿態不同，這種製作概念與《吳全節十四像並贊》非常接近。正如西上實所言，這兩張肖像畫在面容的部分，不論是五官或皺紋的勾勒幾乎一模一樣，顯然使用了同一稿本。⁴¹換言之，儘管畫家為策彥繪製了兩張肖像，但他並非二度對著策彥寫生，而是和《吳全節小像圖卷》的作者一樣，只繪製一張面部稿本，然後將之套合在不同的服裝打扮上。不過，就像《吳全節十四像並贊》為了顯示像主不同的歲數，在十四像的鬚鬚上略作更動，策彥二像為了配合畫中策彥不同的手勢，對面部稿件作出調整（圖 21）。在德雲山人題本上，策彥雙手交合，舉至身體正中，面部十分挺直。相反地，在柯雨窓題本上，策彥一手放在腿上，一手舉著打開的書，面部則略微傾向持書的那手。

事實上，不只是面部，策彥二像的僧服和鞋子也使用同一稿本略微修改，加以繪製而成。在德雲山人題本上，策彥所著僧服下襬的褶痕分佈頗為對稱，正中有兩個小褶面，左右各有一塊較大的褶面，再往右又有兩個，往左也是如此，但最外的褶面翻出了僧服的內裡。類似的褶痕分佈也出現在柯雨窓題本上，但整體

³⁹ 王正華是首先指出明代帝王像與元代帝王像在風格上之關聯的學者，參見 Cheng-hua Wang, *Material Culture and Emperors: The Shaping of Imperial Roles at the Court of Xuangzong* (r. 1426-35), Ph. D dissertation, Yale University, 1998, pp. 205-211.

⁴⁰ 關於此像之初步介紹，參見國立故宮博物院，《中華民國國立故宮博物院藏品 第三集·故宮圖像選萃》（台北：國立故宮博物院，1972-73），頁 69。

⁴¹ 西上實，〈柯雨窓贊策彥周良像〉，頁 39-41。

偏向右側，而且最左側出現更多層層相疊的褶面，顯得較為複雜。除此之外，對於懸垂於人物右手前臂的衣袖摺痕，二像的描繪也非常接近，但柯雨窓題本的垂袖整體偏左。同樣地，二像的鞋子造型相似，但花紋不同，而且德雲山人題本左方的鞋略微朝正。整體來說，畫家在運用僧服和鞋子稿本時所作的調整，也是配合著二像不同手勢而來。

除了為表現畫中人物不同的姿態而調整稿本的內容之外，策彥二像的製作還涉及另一種稿本的使用方式。⁴²德雲山人題本的畫幅尺寸高為 137.4 公分，寬為 57.1 公分，柯雨窓題本則是高 125.8 公分，寬 49.3 公分。不僅如此，在德雲山人題本上，人物佔據幾乎三分之二的畫面，柯雨窓題本則僅佔三分之一。換言之，不論是面部、僧服或鞋子的描繪，由於策彥此二像的畫幅尺寸和人像比例不同，畫家在製作時也得對稿本進行縮小或放大的運用。事實上，宋元時期的寧波畫坊已有使用稿本繪製佛畫，以便大量生產的作法。⁴³由此可見，策彥二像的作者應該也是一位為了有效應付客人訂製，而使用稿本的職業畫家。

值得注意的是，在進行稿本縮放的工作時，對於面部的掌握最能看出畫家的功力。在元代肖像畫家王繹所作《寫真秘訣》記載「收放用九宮格法」：

作書九宮本九九八十一格，收小及所以放大，將全面眶格畫於大九宮格內，上頂髮際，下齊地角，即用小九宮一箇收小，便絲毫不爽，格需斬方。九宮格收放法，祇以能畫後用之，若初學當熟習起手訣，目力方準。⁴⁴

王繹除了指出以九宮格作為面容縮小和放大的工具之外，也特別指出使用此種畫法最好在「能畫後用之」，初學者則要「熟習起手訣」，才會「目力方準」，不至於在縮放的過程中喪失了原貌。策彥此二像的面部大小不同，顯然在製作時經歷了稿本縮或放的工序，不過面容的描繪仍維持高度的一致性，可見作者技術之佳。

⁴² 德雲山人題本的畫幅尺寸高為 137.4 公分，寬為 57.1 公分，柯雨窓題本則是高 125.8 公分，寬 49.3 公分。不僅如此，在德雲山人題本上，人物佔據幾乎三分之二的畫面，柯雨窓題本則僅佔三分之一。

⁴³ 雷德侯著，張總等譯，《萬物》（北京：三聯書店，2005），頁 221-247。

⁴⁴ 元 王繹，〈寫像秘訣〉，收入《中國書畫全書（第二冊）》（上海：上海書畫出版社，1993），頁 958-959。

另一方面，就面容描繪而言，與張雨題《倪瓚像》或文伯仁的《楊季靜小像圖卷》追求筆墨設色趣味的風格不同，策彥此二像（圖 22）對於肌骨結構之表現仍有著極高的興趣。儘管策彥此二像與《元世祖》一樣用了頗多白、朱的設色，但是二者運用色暈的方式其實頗為不同。相較於《元世祖》以色彩變化堆塑凹凸起伏，策彥此二像除了額面大塊的紅色暈染之外，主要仍依靠線條來勾勒肌骨結構，承襲著《無準師範像》以來的民間肖像畫傳統。另外，策彥此二像幾乎正面朝前的面容，以及隨之而來對額面和眉骨的描繪，還有眼睛佈排、眼神方向和耳朵造型的調整，則是承襲元代以來漸趨正面的肖像作法。換言之，不論是對肌骨結構或面向的處理，策彥此二像皆與明中葉的《沈周像》非常接近。

不過，策彥此二像的設色方式與《沈周像》不同，顯示了來自寧波本地的影響。相較於《沈周像》以纖細且明確的墨線描繪鼻樑和頰骨，策彥此二像卻是用較粗的淡墨線勾勒之後，再補上朱色暈染，線條因此被柔化，但仍保留相當程度的線性感。在宋、元時期活躍於寧波，以陸信忠和陸仲淵為首的佛畫工坊的作品上，也可以看到類似的設色方式。例如，在「慶元府車橋石板巷陸信忠筆」款的《佛涅槃圖》（奈良國立博物館藏，圖 23）上，對於橫臥在寶床臺上的佛和其周邊悲泣的弟子面部，畫家就是以淡墨線勾勒肉體結構的輪廓，並敷上細密的朱色暈染繪成。在「陸仲淵筆」的《羅漢圖》（京都常照皇寺藏，圖 24）上的羅漢和侍者也是如此。⁴⁵由此可見，策彥此二像的作者不僅是明朝中期一位技術純熟的民間職業畫家，其畫風亦與佛畫傳統密切相關。

2. 策彥周良像與曾鯨畫風的關係

事實上，透過對策彥二像的研究，也增加了我們對中國肖像畫史的了解。中國肖像畫對於面部的描繪在十七世紀有了突破性的發展，當時活躍於浙江、南京一帶的曾鯨被認為是樹立此一里程碑的重要畫家。相較於過去的肖像作品，曾鯨所描繪的人物面容更顯自然。不少學者認為這樣的效果來自於曾鯨「渲染數十層」、「必分凹凸」的作法，主要是曾鯨旅居南京之際，受到天主教教士攜來如聖母像等西方宗教繪畫的影響所致。最早提出此一說法的是大村西崖、金原省吾等

⁴⁵關於陸信忠《佛涅槃圖》、陸仲淵《羅漢圖》之介紹，參見海老根聰郎等，《元代道釋人物畫》（東京：東京國立博物館，1977），頁 122、119。

二十世紀初的日本學者，陳師曾、鄭午昌、俞劍華等人承繼之，此說於是漸成主流。⁴⁶不過，在二十世紀中期以後，有些學者如劉道廣、近藤秀實卻認為曾鯨所採取「渲染數十層」、「必分凹凸」的作法源自中國肖像的固有傳統，與西方藝術並無關係。⁴⁷如此爭議經常流於各說各話的局面，因為過去學界並無確定為十六世紀的中國肖像作品可茲比較，以判斷曾鯨是否採取異於傳統的作法。但是，由於策彥二像從文獻和風格皆可確定為中國十六世紀中期之作，應可作為討論曾鯨畫風的基準。

正如清水健所言，策彥此二像與明末肖像畫家曾鯨的畫風有相通之處。若以天啓二年（1622）曾鯨所作《張卿子像》（杭州浙江省博物院藏，圖 25）為例，對於兩耳、雙眼和眼珠的描繪，呈現幾乎正向取角下的面容表現，採取了元末以來肖像畫的作法。另外，就肌骨結構的描繪而言，《張卿子像》主要是以線條勾勒其輪廓，再輔以暈染強化之，與《元世祖像》藉由豐富的色彩變化來表現凹凸起伏的作法不同，應來自南宋《無準師範像》以來的民間肖像傳統。值得注意的是，《張卿子像》淡墨粗線蓋上朱暈的面部輪廓線，以及較為粉白紅潤的面部敷色，與策彥二像非常相似。事實上，曾鯨雖然出身福建莆田，但經常在杭州、寧波、南京一帶移動，或因如此而接觸到策彥此二像所承襲來自寧波佛畫的設色傳統。⁴⁸

儘管《張卿子像》對於面部肌骨結構的描繪，與南宋以來的民間肖像傳統關係密切，但卻較之更重視各部位之間的聯繫。若將《張卿子像》與策彥此二像相比，即可見如此差異，特別是在鼻和嘴唇上。策彥此二像雖然用線條勾勒出鼻翼之鼓脹、人中之陷落和嘴唇下方肌肉之微凸，但《張卿子像》卻將輪廓線暈染成有如面的效果，進而表現出鼻翼和鼻樑，鼻翼和鼻孔下方，以及嘴唇與其周圍相連的關係。值得注意的是，曾鯨對鼻和嘴唇的處理方式，雖未見於中國的肖像傳統，卻與義大利畫家拉斐爾（1483-1520）的 *Madonna dell' Granduca*（Palazzo Pitti, Florence 藏，圖 26）非常接近，應是曾鯨受西方藝術影響之處。

⁴⁶ 關於這些學者所作研究之討論和整理，參見劉道廣，〈曾鯨的肖像畫技法分析〉，《美術研究》，1984年第2期，頁56-57。

⁴⁷ 劉道廣，〈曾鯨的肖像畫技法分析〉，《美術研究》，頁56-59；近藤秀實，《中國畫派研究叢書：波臣畫派》（長春：吉林美術出版社，2003），頁38。

⁴⁸ 關於曾鯨的生平和活動，參見聶崇正，《中國巨匠美術週刊·曾鯨》，總186期（1992），頁1-3。

曾鯨不只是爲人寫像，也將一身畫藝傳授他人。他的弟子眾多，包括金谷山、王宏卿、張琦、顧雲仍、廖君可、沈韶、顧宗漢、張遠、謝彬、郭鞏、徐易、劉祥生、沈紀、顧企等，再傳弟子則有顧銘、徐璋、禹之鼎等。⁴⁹不僅如此，他的弟子之一張琦曾在崇禎十五年（1642）爲福建黃檗山萬福寺的住持費隱通容畫像，此在順治十一年（1654）費隱的弟子隱元隆琦到日本宇治郡建立同名的黃檗山萬福寺，此像亦被隱元攜往日本，成爲日本黃蘗宗禪僧肖像畫的範本。⁵⁰由此可見，曾鯨對後世影響之大。因此，當我們藉由策彥此二像而釐清曾鯨畫風不同於傳統之處，其實也爲理解曾鯨之後明、清肖像畫的發展墊下基礎。

第三節 中國趣味的追求

1. 作爲「唐物」的肖像畫

自十三世紀以來，就有不少日人和策彥一樣，特別到中國訂製肖像。例如，1297年入元的傑山了偉，曾攜帶其師白雲慧曉的面部稿本（京都栗棘庵藏，圖27）向中峰明本求贊，而他很可能是要以這張畫稿來爲白雲訂製肖像。⁵¹另外，京都天龍寺爲了籌措寺院的營建費用，在室町幕府（1336-1573）的支持下，曾多次派遣貿易船入元。而隨著1342年天龍寺船入元的武士河津平氏明，就曾在中國請畫師爲其所皈依的日本禪僧虎關師鍊（1278-1346）繪製數幅肖像。⁵²當然，對於了偉傑山、河津氏明而言，訂製所皈依日僧的肖像，應有如圓爾弁圓請回無準師範像般強調自身法脈的作用。然而，不論是白雲慧曉、虎關師鍊，他們活動的地點主要在日本，若只是想擁有一張他們的肖像，信眾們在日本委託畫師即可，並不需要特別到中國訂製。從如此跨國訂製肖像的舉動可知，對當時的日本人而言，中國肖像畫確實具有某種魅力。

⁴⁹ 聶崇正，《中國巨匠美術週刊—曾鯨》，頁3。

⁵⁰ 聶崇正，《中國巨匠美術週刊—曾鯨》，頁1-3；西上實，〈黃檗の美術とその源流—画像を中心に〉，《黃檗の美術：江戸時代の文化を変えたもの》（京都：京都國立博物館，1993），頁7-13。

⁵¹ 森克己，〈唐本頂相とその画稿—仏照禪師の頂相について〉，收入《日宋文化交流の諸問題》（東京：刀江書院，1950），頁233-242。

⁵² 河津平氏明爲虎關師鍊訂製的肖像有兩幅藏於京都海藏院，一幅保存較佳，另一幅則多有修補。關於二像之討論和圖版，見海老根聰郎等，《元代道釋人物畫》（東京：東京國立博物館，1977），頁71-74；海老根聰郎，〈海藏院藏虎關師鍊像〉，《國華》，總1218號（1997），頁24-29。

這種魅力之產生，實際上與日本禪僧的慕華心態有關。當時日本禪林儘管自身發展成熟，名僧輩出，但赴元的僧侶有增無減，對他們而言，到中國不全然是爲了向高僧參禪，體驗中國的禪林生活，甚至接觸中國書畫詩文，往往才是其主要目的。⁵³虎關詩鍊年輕時即有此一入元志向，但因年邁的母親哀求而作罷，終生不曾踏入中國。⁵⁴在海藏院所藏一幅《虎關師鍊像》上，有虎關的自贊：

手中篋子應群機，凡聖一齊消一揮，驗取十方揚化處，分身今自大唐歸。
元國畫工描邈，虎關師鍊自題。

從「分身今自大唐歸」、「元國畫工描邈」可知，虎關不僅清楚地意識到此像是由元朝畫師所作，更認爲透過此一安排，彷彿也實踐了年少時遊學中國的志向，並呈現了自己在身爲日本人之外，長久以來嚮往中國的另一面向。

在明朝建立以後，日僧雖無法像過去一樣長期遊學於中國，但如傑山了偉、河津氏明般到中國訂製日人肖像的舉動卻愈來愈興盛。例如，《大日本史料》所收錄的《墨蹟の写》、《祖先詩偈》等相關記載，即指出入明日人曾委託中國畫師繪製大德寺禪僧一休宗純（1394-1481）肖像。⁵⁵除了爲所皈依的日籍高僧繪製肖像之外，有些人則向中國畫師訂製自己或家人的肖像。策彥在《初渡集》嘉靖十八年八月二十九日條記載，一位使節團成員持由中國畫師所製亡妻亡子的肖像向之請贊。⁵⁶又據禪僧季弘大叔（1421-1487）所作《蔗軒日錄》載，1484年與子璞周瑋一同入明的還俗僧人金子西，也曾在中國訂製自己的肖像，並在返日之後持此像拜訪季弘大叔，與之共同觀賞。⁵⁷

⁵³ 木宮泰彥著，陳捷譯，《中日交通史》上，頁 167-170。

⁵⁴ 海老根聰郎，〈海藏院藏虎關師鍊像〉，《國華》，總 1218 號（1997），頁 28。

⁵⁵ 東京大學史料編纂所編纂，《大日本史料》（東京都：東京大學，1952），第八編之十四，文明十三年十一月二十一日條。

⁵⁶ 策彥周良，《初渡集》中，嘉靖十八年八月二十九日條：「浦雲從伴有一士。圖其亡妻亡子之形於一幅。以需贊。披而視之。其母類觀音像。其子類善財像。蓋畫師意匠也。母曰妙慶，廿八歲而亡。子曰禪智。一歲而亡。阿母阿子。歸一圖中。金沙之婦。涸水之童。齡加三數。廿五圓通。彭殤如幻。水月惟同。黛痕柳絲。腳底蓮紅。廉夫哀痛。夕燈晨烘。咄 五彩黼黻太虛空。雜道人怡齋漫賞」，收入牧田諦亮著，《策彥入明記の研究》上，頁 85-86。

⁵⁷ 相關討論，參見宮島新一，《肖像画》（東京：吉川弘文館，1994），頁 197。

值得注意的是，除了基於慕華的心態之外，中國製肖像畫不同於日本製肖像畫的風格特色，也是日人到中國訂製肖像的原因。禪僧天隱龍澤所著《天陰語錄》中的「前天龍肅元大和尚贊 自明國持寶蓋寄天龍寺」：

十分相似，一毫不差，寔是明國丹青所幻，全非日域金碧所誇，惟師也籍甚聲價，黃金為之失色。

右，天源肅元大和尚之像，南遊之日，大明國能畫師所筆，如明鏡寫影，見者無不叫奇哉者也。⁵⁸

「肅元大和尚」是四度隨日本朝貢船入明的禪僧肅元壽嚴。從天隱為肅元肖像的題贊可知，相較於日本肖像畫著重於以金、碧設色為主的裝飾效果，中國肖像畫顯得「十分相似，一毫不差」，甚至到了「如明鏡寫影，見者無不叫奇哉者也」的程度。不僅如此，天隱更指出像主肅元可藉著如此中國式的風格，為自己的聲名增添「黃金為之失色」的價值。

室町時代的日人前往中國訂製肖像的風氣，與當時日本對「唐物」之喜愛有關。「唐物」一般來說就是指自中國傳入的工藝和書畫，這些物品在當時經常被日人視為文化和財富的象徵。⁵⁹當時的日人在舉行茶會時，要用中國畫、器物作為裝飾品，以示文雅。朝野上、下凡遇重大活動，也以服中國錦綾為榮。無怪乎，天隱會稱肅元肖像的中國式風格具有「惟師也籍甚聲價，黃金為之失色」的作用，而金子西會邀請友人一起觀賞自己在中國訂製的肖像。正因日人喜愛中國製肖像畫，不少與日人往來的中國人也以此相贈。例如，在湖心碩鼎所著《三腳稿》中收錄一則自贊，從贊文內容可知，此像是湖心碩鼎在結束北京覲見皇帝之行後，由中國畫工繪製以為餞別之禮。⁶⁰

⁵⁸ 轉引自宮島新一，《肖像画》（東京：吉川弘文館，1994），頁198。

⁵⁹ 島尾新，〈会所の美術：室町時代の唐物と「美術」システム〉《國立歷史民俗博物館研究報告》，第74集（1997.3），177-180。

⁶⁰ 此一贊文內容為：「我似渠耶似我耶，離婁明不辨真假。畢竟非渠又非我，惠崇蘆雁趙昌花。大明嘉靖己亥歲，山野承吾扶桑國之正使。同庚子到北京，忝賜青色朝衣金欄袈裟，及歸朝日，着來拜辭矣，旁有畫工，寫予陋質充餞。同辛丑，歸吾本朝，邇來屈指十九年。今茲永祿二年己未，門弟子景徹玄蘇首座，謂予曰：『此影無讚語，他日喚誰乎，請者一語可也。』予老矣，懶下筆，雖然不獲止，拈秃毫為後來之點鬼簿云。昔永祿二年己未仲秋前一日，幻住十世的骨，前往聖福後住南禪兼高源杜多頤賢碩鼎，暮齡七十九書焉。」收入《續群書類從》文筆部 卷第三百五十（東京：續群書類從完成會，1902-1933），頁759-760。

2. 「如明鏡寫影」的視覺感受

事實上，在策彥周良第一次出使時，除了策彥自己之外，使節團中也有不少人在寧波製作肖像畫。從《初渡集》可知，策彥曾經為不少隨行船員或僧侶的肖像題贊，而他所題贊的這些肖像很可能就是在中國訂製的。⁶¹另外，正使湖心碩鼎所著詩文集《三腳稿》和語錄《頤賢錄》也收錄不少他為自己或他人的肖像題寫的贊文，在這些贊文中即明確地提到題贊的地點是在中國，由此亦可推測這些被題贊的肖像應該也是在中國訂製的。⁶²換言之，在與策彥隨行的日本朝貢船團成員之間，即有一股向明朝畫師訂製肖像畫的風氣。從前述討論可知，自十三世紀以來，日人即有在中國訂製日人肖像畫的舉動，而此一舉動實際上與日人對中國製肖像畫之喜愛和推崇的心態有關。如此心態之產生，除了受到日人當時的慕華風氣影響之外，中國製肖像畫給日人「如明鏡寫影」的視覺感受亦是原因之一。那麼，到底中國製肖像畫在風格上與日本製肖像畫有何差異，而導致日人產生如此感受呢？

十三世紀起大批日僧赴南宋參禪，中國製的禪僧肖像畫也隨之傳入日本，並影響到日本禪林對於禪僧肖像畫之製作。這樣的影響不只發生在面部以外服飾、持物和周圍物品的選擇上，還包括面容的描繪技巧。神奈川建長寺收藏一張 1246 年渡日的南宋禪僧蘭溪道隆（1213-1278）的肖像（圖 28），上面有蘭溪為鎌倉幕府執權北條時宗（1251-1284）所寫的自贊。⁶³此像以纖細的線條勾勒面容，並試圖藉暈染隱藏外圍輪廓線的做法，不同於包括《勤操僧正像》（和歌山普門院藏，圖 29）在內的日本早期高僧肖像，而與南宋的《無準師範像》更為接近。儘管如此，不像《無準師範像》以濃重墨線和細膩墨暈表現眼眶之深陷，在《蘭溪道

⁶¹ 策彥周良，《初渡集》中 嘉靖十八年八月二十七日、八月二十九日、九月三日條，以及《初渡集》下之下，嘉靖二十年三月二十七日條等，收入牧田諦亮著，《策彥入明記の研究》上，頁 84、85-86、86-87、189。

⁶² 《三腳稿》所收錄的贊文除了註 20 此條之外，還有另一則贊文，提到：「弟子濟溪寶川首座在大明日。寫予幻相請讚」，收入《續群書類從》文筆部 卷第三百五十（東京：續群書類從完成會，1902-1933），頁 760。另外，《頤賢錄》所收錄的一則贊文，湖心碩鼎寫到：「日本國冷泉遊子竺心性乾信士，大明國入貢日於寧波府境清寺裡書師所寫肖像」，轉引自伊藤幸司，〈日明交流と肖像畫贊〉，收入《寧波の美術と海域交流》，頁 185。

⁶³ 關於此一《蘭溪道隆像》之討論，參見田中一松，〈建長寺大覺禪師の畫像について〉，《國華》843 號（1962），頁 267-286。

隆像》上，眼睛上下的線條並未呈現出合理的肌體結構，而是刻意呼應倒三角的眼睛造型，以凸顯表情之嚴峻。如此為追求表情而忽略結構的作法，反而近似於《勤操僧正像》。附帶一提的是，基於《蘭溪道隆像》與《無準師範像》等南宋肖像畫之間在風格上的相似，百橋明惠認為此像的作者應是隨同蘭溪前往日本的宋朝畫家。⁶⁴然而，透過前述的討論可知，《蘭溪道隆像》雖然採取了南宋肖像畫某些常見的手法，但對於面部描繪的重心仍與南宋肖像畫不同，因此筆者以為此像的作者應是一位意圖模仿南宋肖像畫，但又受到所習技法傳統之影響的日本畫家。

這種對於肌體結構之合理性的忽略，在夢窓疎石（1275-1351）的弟子無等周位所作《夢窓疎石像》（京都妙智院藏，圖 30）有更進一步的表現。⁶⁵此像的描繪相當精緻，畫家以極為纖細的墨線勾勒面容，並且畫出眼睛上、下細小的睫毛。設色也非常考究，每道墨線旁緊隨一道朱色細線，唇色則有細膩的濃淡變化。儘管如此，當周文在以線條勾勒面容時，他重視的並非合理地再現面部的骨骼起伏或肌膚皺褶，而是追求線條在排列上水平對稱的抽象趣味，如額頭和眼眶的表現。另一方面，儘管周文承襲了南宋畫家以細線勾勒面容的作法，但並未如《無準師範像》般積極地隱藏輪廓線，線條本身輕柔纖細的形態，反而成為他展示的目標。以嘴和頰之間的輪廓線為例，《無準師範像》的短而硬挺，且幾乎隱沒於暈染之中，但《夢窓疎石像》卻是一條柔軟綿長的線條。

直到策彥所在的十六世紀，日本禪僧肖像畫如此異於中國肖像畫的表現仍然存在。狩野元信（1477-1559）曾為京都妙心寺十七世住持鄧林宗棟（1453-1522）繪製一張肖像（京都龍安寺藏，圖 31），畫上有鄧林題於永正十八年（1521）的自贊。⁶⁶基本上，《鄧林宗棟像》和策彥二像一樣皆以墨線勾勒骨骼起伏和肌膚皺褶，線條的使用密度和分佈位置也非常接近。例如，在眼睛周圍的表現上，二者都以相當的線條去描繪眼皮層次和眼尾皺紋。儘管如此，在策彥像上的線條彼此緊隨，表現出眼眶陷落的肌體結構，但《鄧林宗棟像》的線條分散，所描繪的

⁶⁴ Donohashi Akio, "Portraits of Eminent Priests," in *The History of Painting in East Asia: Essays on Scholarly Method* (Taipei: Rock Publishing International, 2002), pp. 248.

⁶⁵ 關於此像之說明，參見救仁鄉英明，〈夢窓疎石像 解說〉，東京國立博物館等編，《京都五山禪的文化展：足利義滿六百年御紀記念》（東京：日本經濟新聞社，2007），頁 305-306。

⁶⁶ 關於《鄧林宗棟像》之說明，參見山本英男，〈狩野元信筆 鄧林宗棟像 解說〉，東京國立博物館等編，《妙心寺》（東京：讀賣新聞社，2009），頁 357。

眼眶因此顯得較為平板。換言之，不像策彥此二像對於表現肌體結構有著更高的興趣，《鄧林宗棟像》追求的是如《夢窓疎石像》般線條對稱排列的趣味。

由此可見，對習慣於日本禪僧肖像畫之面部表現的日人而言，中國肖像畫確實具有天隱所謂「如明鏡寫影」的視覺效果。和中國一樣，室町時代的日本肖像畫對肖似的要求集中於面部，因此面部的繪製必須經過相當程度的寫生。⁶⁷儘管如此，相較於中國肖像畫顯示對再現面部肌體結構的高度興趣，日本肖像畫更在意是線條本身的變化和排列所造成的抽象趣味。換言之，策彥應該和當時其他的日本人一樣，對中國肖像畫「如明鏡寫影」之風格有相當的認識。而他之所以到中國訂製自己肖像，即是在當時喜好和推崇「唐物」的社會氣氛之下，一種對中國趣味的追求，並意圖藉著中國製肖像畫不同於日本的風格特色，達到彰顯自我之目的。



⁶⁷ 關於室町時代日本人的肖似觀和肖像畫的製作方式，參見谷信一，〈室町時代に於ける肖像畫の製作過程〉上，《國華》，558（1937），頁 129-133；谷信一，〈室町時代に於ける肖像畫の製作過程〉下，《國華》，559（1937），頁 159-162；鈴木廣之，〈桃山時代の肖像画—「似ること」をめぐって—〉，《國際交流美術史研究第六回シンポジウム：肖像》（京都：國際交流美術史研究會，1990），頁 87-99。

第二章 禪林身份的記錄：德雲山人題策彥周良像

前言

在日本入明的朝貢船團之中，不少禪僧或趁入明出使的機會，或委託其他入明日人，持自己和師友的文集、語錄、畫作或肖像等，請求中國人爲之題詞。對於當時的日人而言，中國人的題贊即使是隻字片語，就好比玄丹一粒般，起著點鐵作金彰顯作品和作者的效果。⁶⁸策彥周良將自己在明朝訂製的一張畫像委由寧波文人柯雨窓題贊，反映的正是當時日人向明朝文人求文的風氣。令人疑惑的是，策彥爲何不將另一張肖像也委由明朝人題贊，而是在返日之後才找人題贊呢？又爲何策彥是在 1541 年返日之後，過了將近三年的時間，直到 1544 年才向德雲山人請贊？到底策彥是如何規劃這張肖像畫的使用脈絡？



⁶⁸ 在堺陽春庵的禪僧一枝希維所作《山水圖卷》（京都博物館藏）上，即有明朝文人金湜等的題詞。一枝並非親自入明，而是託 1476 年入明的朝貢船成員代爲求取題詞，他在此卷的前端寫到：「倭國畫圖筆癡墨拙，豈可堪供大邦君子之一覽乎，雖然若賜一語題左方者，希玄丹一粒點鐵作金矣，文明丙申初秋下浣謹書」。

第一節 升堂說法的住持形象

1. 日本禪僧肖像畫的圖式傳統

受到宋、元禪林的影響，日本禪林從十三世紀起就形成為寺院住持和法系祖師繪製肖像畫的傳統。⁶⁹在十六世紀以前傳入日本的中國製禪僧肖像畫，以及日本自製的禪僧肖像畫之中，出現了各種不同類型的表現方式。有些是半身像，如《夢窓疎石像》（圖 32，京都妙智院藏），有些是半身圓相像，如《見心來復像》（佐賀萬歲寺藏，圖 33），有些是身處自然環境的全身坐像或立像，如《中峰明本像》（京都慈照院藏，圖 34）、《復庵宗己像》（茨城法雲寺藏，圖 35），有些則是背景空白的全身坐像，如《無準師範像》。在這些肖像畫之中，除了展示像主的面容之外，也藉由不同的形象表現來傳達像主在生理特徵之外的相關訊息。

就半身像和半身圓相像而言，其形式經常被像主賦予特定意義，用以傳達其個人的佛法主張。在《夢窓疎石像》上，像主夢窓疎石（1275-1351）在自贊中寫到：

腳跟下事，不能指陳。建化門裡，且露半身。

可見夢窓藉由自己半身的肖像，向觀者闡述真正的佛理無法僅從表像來掌握，就像「腳跟下事」般難以用文字、語言和圖像傳達。⁷⁰類似的情況也見於《見心來復像》。此像上有像主見心來復（1319-1391）的自贊，內容提到：

量窄而似寬，見廣而似隘，斂滄海於一漚，納須彌於一芥，長身短身，鑑照無礙，謂是蒲菴則觸，謂非蒲菴則背，捏聚虛空貌則真，話行卻在博桑外。

從「斂滄海於一漚，納須彌於一芥，長身短身，鑑照無礙」可知，見心以圓相之

⁶⁹ 樋口智之，〈円爾弁円最晩年の頂相著贊について—我が国への頂相文化定着の一局面—〉，《仙台市博物館調査研究報告書》第 18 號（1998），頁 1-11。

⁷⁰ 朝賀浩，〈肖像画贊の展開〉，收入 大阪市立美術館編，《肖像画贊》（大阪：大阪市立美術館，2000），頁 132。

中的自我形象，顯示自己作為宇宙法界中真理的象徵。⁷¹

由於《夢窓疎石像》和《見心來復像》僅為半身像，像主所在場合顯得曖昧不明，相反地，《中峰明本像》、《復庵宗己像》等將人物置於自然環境之中的禪僧肖像畫，更清楚地顯示了人物所在的場合。在《中峰明本像》上，人物盤坐石上，雙手交疊，掌心朝上，作禪定印，身側有松和竹，呈現出像主在山林之中坐禪修行的姿態。與《中峰明本像》中人物坐禪的姿態不同，《復庵宗己像》的人物站立於松下，雙手交合，僅露出右手一指，面朝其左側，左腳在前，右腳在後，彷彿正向左方前行。學者以為這樣的姿態呈現的是像主坐禪疲憊之際，起身行走調息呼吸的樣貌，故將此類肖像稱為「經行像」。⁷²由此可知，《中峰明本像》、《復庵宗己像》呈現的是像主私下個人修行的樣貌。

從圖像傳統來看，如《中峰明本像》、《復庵宗己像》將人物安排於自然環境的作法，其實承襲自早期的禪宗祖師畫像。例如，今日京都高山寺藏有一件北宋至和元年（1054）木刻《達摩宗六祖像》的摹寫本（圖 36），畫中的三祖僧璨、五祖弘忍就是坐在岩石上。⁷³在張勝溫於大理國利貞年間（1173-76）所作《梵像圖卷》（台北國立故宮博物院藏，圖 37）上，也有禪宗六祖像。畫中六祖雖然像《達摩宗六祖像》的始祖達摩、四祖道信、六祖慧能一樣坐在椅上，但是周圍有山石、流水、樹木和鳥獸，可見其身處於自然環境之中。⁷⁴類似的圖像表現也可見於羅漢像之中，如《梵像圖卷》中的阿難、迦葉即與禪宗六祖一樣以山石流水為背景。由此可見，如《中峰明本像》、《復庵宗己像》等以自然景物為背景的禪僧肖像，其實運用了早期的禪宗祖師像傳統，意圖顯示像主有如羅漢般的佛法修為。⁷⁵

⁷¹ 井手誠之輔，〈万歳寺の見心来復像〉，《美術史》35期（1986），頁 42-56；井手誠之輔，〈頂相における像主の表象--見心来復像の場合（特集 九州国立博物館開館によせて）〉，《仏教芸術》，282期（2005），頁 13-33、3。

⁷² 金澤弘，〈日本肖像畫の諸問題 その二つ（頂相）〉，收入京都国立博物館編，《日本の肖像》（東京都：中央公論社，1978），頁 244-249

⁷³ 關於此圖之說明，參見奈良國立博物館編，《聖地寧波：日本仏教 1300 年の源流~すべてはここからやって来た》，頁 275。

⁷⁴ Helmut Brinker, "Ch'an Portraits in a Land," *Archives of Asian Art*, vol. XXVII (1973-1974), pp.10-11.

⁷⁵ バーバラ・B・フォード 著，戒瀬不二雄 譯〈雪村周継の画像〉，《大和文華》第 74 號（1985），頁 30-33。

然而，如《中峰明本像》、《復庵宗己像》等以自然景物為背景的禪僧肖像畫，經常也在傳達像主的隱逸心志。「隱逸」為中國儒家文化的重要觀念，是指士人遠離京城生活或放棄追求仕宦的一種生活形態。在人物畫的製作方面，從六朝開始，中國畫家即以將人物繪置於山林背景之中的作法，來表現像主此一志向，最著名的例子即顧愷之為謝鯤所繪製的肖像。⁷⁶從元代開始，受到文人文化和宗教局勢的影響，隱逸觀念也盛行於中國禪林。元代朝廷承襲南宋舊制，實行所謂「五山制度」，亦即將全國佛教寺院分成五山、十刹、諸山等各等級，並將之編入官府體制之中，寺院住持的人選並非師徒相承，而是由官府指派出任。不過，在當時以中峰明本（1263-1323）為首，不少禪宗高僧拒絕住持官寺，而追求遊方苦行、隨處結庵授徒的生活，形成在官寺之外另一股重要的禪宗勢力。在日本方面，幕府自十三世紀起即摹仿南宋，以五山制度來組織各地禪寺。然而，到了十四世紀行，隨處結庵的生活，形成在官寺之外另一股重要的禪宗勢力。在日本方面，幕府自十三世紀起即摹仿南宋，以五山制度來組織各地禪寺。然而，到了十四世紀，包括復庵宗己（1280-1358）在內大量日僧入元向中峰參禪，中峰拒絕官寺的隱逸主張也隨之傳入日本。從《中峰明本像》上廣演題贊寫到「這渠儂老幻翁，愛松竹遇守中，少林草續正宗」，以及《復庵宗己像》上復庵自贊自稱「野叟」可見，此二像正意圖透過將人物置於自然環境的作法，來呈現中峰和復庵不受人為體制所拘束的精神境界。

相較於前述兩類圖式主要在傳達像主的內在主張，《無準師範像》所採用的圖式展現的卻是像主在禪宗社會的正式身份。《無準師範像》儘管背景空白，難以辨識人物身處室內或室外，但畫中座椅不僅雕琢精美，還鋪有錦被，前方更置有表面花紋繁複的踏墊。如此的座具與《達摩宗六祖像》的始祖、四祖、六祖所坐的樸素座椅不同，顯得更為華麗，仿若《上堂圖》（私人藏，圖 38）所描繪法堂空間須彌壇上的法座一般。⁷⁷不僅如此，畫中人物的服飾華美，僧服之上披有幅面廣大的袈裟，袈裟包覆左肩，以繩結和佩環綁縛胸前，剩餘部分則層疊置放

⁷⁶ 對於此類禪僧肖像畫與中國隱逸人物畫之間的關係，相關討論參見 Helmut Brinker, "Ch'an Portraits in a Land," *Archives of Asian Art*, vol. XXVII (1973-1974), pp.8-29; 石守謙, 〈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〉, 《國立台灣大學美術史研究集刊》, 第 5 期 (1998), 頁 160-162。關於《復庵宗己像》的說明, 參見奈良國立博物館編, 《聖と隱者: 山水に心を澄ます人々》(奈良: 奈良國立博物館, 1999), 頁 207-208。

⁷⁷ 關於《上堂圖》的說明, 參見奈良國立博物館編, 《聖地寧波: 日本仏教 1300 年の源流~すべてはここからやって来た》, 頁 309。

於左手前臂，作的是禪僧最爲正式的打扮。⁷⁸除此之外，人物盤坐於椅上，袈裟和僧服下襬懸垂於椅前，宛若佛像的懸裳座，手上則持著禪僧用以警醒弟子的竹篋，更添其神聖氣質。由此可見，《無準師範像》呈現的是像主升堂說法時的形象。一般來說，在禪寺之中只有住持才能升堂說法，代佛揚化，因此，當像主被以此一圖式加以描繪時，畫中形象展示的即是像主作為住持如佛般的崇高地位。⁷⁹在《無準師範像》製成時，像主無準師範（1179-1249）正住持杭州徑山寺，在此之前也獲得宋理宗賜「佛國禪師」的稱號，在南宋禪林之中享有一定地位。

值得注意的是，在同樣是背景空白的全身禪僧坐像之中，不少作品的圖像表現顯得較為樸素，如分別由日僧遠谿祖雄（1286-1344）、愚中周及（1323-1409）請回的《中峰明本像》（兵庫高源寺藏，圖 39）和《即休契了像》（京都天寧寺藏，圖 40）。⁸⁰在高源寺藏《中峰明本像》上，座椅未鋪有錦被，踏墊也無花紋，人物蓬髮，僧服和袈裟暗沉無紋，袈裟並未佩環，僅以兩端相繫固，使肖像的威儀感大減。⁸¹《即休契了像》也有類似的狀況，畫中座椅所鋪的草蓆顯得更爲樸素，採取了如《達摩宗六祖像》的始祖、四祖、六祖像般早期禪僧畫像的圖式傳統。⁸²與無準師範住持官寺不同，像主中峰明本、即休契了皆爲元代逃避官寺體制，嚮往自由修行生活的禪宗高僧，而此二像所作降低威儀之圖像表現，正欲凸顯二人此一心志。由此可知，此二像與慈照院藏《中峰明本像》、《復庵宗己像》一樣，目的皆在凸顯像主的隱逸精神。儘管如此，相較於《中峰明本像》、《復庵宗己像》以自然景物爲背景，此二像仍一定程度地強調像主所處場合之正式和公開。

事實上，如《無準師範像》、高源寺藏《中峰明本像》乃至《即休契了像》作背景空白、全身坐像的禪僧肖像畫，從十三世紀開始，就成爲日本禪林最普遍的禪僧肖像模式，直到策彥所在十六世紀仍是如此。其中，又以如《無準師範像》般極力呈現服飾和錦被之紋樣華美，以及座具雕工之精緻的表現類型爲主流。相

⁷⁸ 井筒雅風，《法衣史》（東京：雄山閣出版社，1993），頁 166-174。

⁷⁹ 今枝愛真，〈中世禪林における住持制度の諸問題〉，《中世禪宗史の研究》（東京：東京大學出版會，1970 初版，2001 四版），頁 367。

⁸⁰ 關於遠谿祖雄攜回的高源寺藏《中峰明本像》之討論，參見井手誠之輔，〈中峰明本自贊像をめぐって〉，《美術研究》，343 期（1989），頁 19-36。

⁸¹ 石守謙，〈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〉，頁 153-182。

⁸² 關於《即休契了像》的說明，參見大阪市立美術館編，《肖像畫贊》，頁 144。

較於其他圖式以半身和圓相等抽象形式，或者描繪人物在山林修行的樣貌，來傳達像主的佛學思想或隱逸精神，這種圖式呈現的是像主在升堂說法般的公開場合上的社會形象，以彰顯像主作為住持的身份和地位。不過，在與《無準師範像》同樣為背景空白的全身坐像之中，如高源寺藏《中峰明本像》、《即休契了像》等作品則刻意降低威儀的展示，雖仍意圖彰顯像主的身份和地位，但卻更凸顯像主內在的隱逸心境。

2. 策彥周良的選擇

儘管策彥這兩張肖像畫是由明朝畫師所製，但身為像主兼訂製者的策彥，必然對此二像的繪製擁有極高的主導權，特別是在畫中形象的呈現上。策彥九歲就跟隨妙智院二世塔主心翁等安（?-1522）學習佛法，十八歲在京都天龍寺出家，在 1538 年也就是他三十八歲時出使明朝之前，已經在京都禪寺中生活了將近三十年。長年在禪寺生活的策彥，對於禪僧肖像畫的製作傳統應不陌生。因此，當他在與明朝畫師溝通自己肖像的製作時，日本禪僧肖像畫的製作傳統必然是影響其決定的重要因素。

在策彥的兩張肖像上，相較於柯雨窓題本，德雲山人題本顯然與日本禪僧肖像畫的傳統更為相關。就柯雨窓題本的繪製而言，儘管人物盤坐榻上，袈裟和僧服的下襬懸垂榻前，脫下的一雙鞋置於前方的姿態與《無準師範像》相同，但頭戴高帽、持書、坐榻、榻上置書的表現顯然截取自其他的圖像傳統。相反地，對於德雲山人題本的繪製，策彥則採取了與《無準師範像》相同的圖式傳統，極力強調服飾和座椅之華麗。畫中人物所著袈裟幅面寬大，紅色條葉上有金色的連枝花卉紋，灰白色田相上有白色的羽毛紋，左胸珮環以玳瑁石製成，綁縛的繩結隱帶有光澤，左手臂上掛著有金色圈狀花紋的座具，坐椅雖無法被，但表面有著精緻的雕漆雲紋。由此可知，策彥選擇傳統圖式來製作德雲山人題本，以展示自己作為住持——特別是官寺住持——的形象。

值得注意的是，德雲山人題本所呈現的住持形象與策彥當時的身份不合。在策彥入明之前大內義隆的來信，以及京都眾僧所寫的送行詩上，眾人則稱他為「周

良首座禪師」、「龜阜策彥首座」或「天龍策彥首座」。⁸³禪寺內的人員組織就像一個小型公司，除了作雜役的基層僧侶，還有一群上層的管理階層。這個管理階層以住持為首，其下設有東、西兩班。東班包括都寺、監寺、副寺、直歲、維那、典座等職，負責寺院營運；西班則有首座、書記、藏主、知客、知殿、知浴等職，負責督促各僧修行。⁸⁴策彥所任的首座一職屬於西班，可見他在入明之前的僧階並非住持，而是地位略低的首座一職。換言之，當策彥在訂製德雲山人題本時，是選擇以一種超出當時正式身份和地位的形象來描繪自己。

策彥之所以在中國訂製一張與自己身份和地位不符的肖像，其實是爲了自己將來在禪宗社會的升遷而預作準備。策彥所屬天龍寺爲五山等級的禪寺，可見策彥乃官寺內的禪僧。在官寺系統內，住持是由幕府指派具有出任住持資格的人擔任。禪僧在出任住持之前，必須先擔任寺中首座、書記、藏主等職，並在結制和冬至的時候代替住持上堂說法，即所謂的「秉拂」，之後住持會寫「秉拂謝語」相贈。秉拂就像是住持的資格考，而秉拂謝語就是資格考通過的合格證書，禪僧得到後就成爲住持的儲備人選。⁸⁵基本上，幕府就是從這些人選來任命官寺住持。根據《初渡集》記載，策彥在二十一歲時即「秉龜毛拂」，代住持上堂說法，取得擔任住持的資格。⁸⁶不僅如此，自十四世紀起明、日之間朝貢貿易的體制建立以後，在日本主導入明朝貢的京都幕府或地方大名，由於禪僧具有相當漢學素養，經常指派他們擔任入明使節。這些入明的禪僧在返日之後，通常會獲得住持著名禪寺的機會，以爲回報，例如 1523 年擔任副使入明的月渚英乘返日之後即住持五山之一的建仁寺。⁸⁷換言之，策彥應該是考量到自己返日之後的發展，才會選擇以官寺住持的形象來製作自己的肖像。

⁸³ 大內義隆寫給策彥周良的信件，收入湯谷稔，《日明勘合貿易史料》，頁 433。關於京都僧侶所寫送行詩，收入牧田諦亮著，《策彥入明記の研究》上（京都：法藏館，1955-1959），頁 330-331。

⁸⁴ 玉村竹二，《日本の禪語錄 八：五山詩僧》（東京：講談社，1978），頁 24-25。

⁸⁵ 今枝愛真，〈中世禪林における住持制度の諸問題〉，頁 367-370。

⁸⁶ 《初渡集》嘉靖十八年八月十一日條：「二十一歲，結制令辰，據虎丘位，秉龜毛拂，答話的確，一衆許以英敏」，收入牧田諦亮，《策彥入明記の研究》上，頁 79。

⁸⁷ 牧田諦亮著，《策彥入明記の研究》上，頁 22-23。

第二節 官寺系統下的升遷記錄

1. 1544 年晉升為住持

從德雲山人在贊文標題中稱策彥為「前臨川策彥西堂和尚」，而非首座來看，策彥的身份在返日之後有了轉變。「臨川」是指十刹等級的京都官寺臨川寺，「前臨川」則指「前住」臨川寺。一般來說，幕府指派官寺住持的形式有兩種，一種是實際入寺主導寺務，一種只取得頭銜，像名譽住持一樣，這種情況被稱為「前住」。因此，「前臨川」指的就是住持臨川寺的名譽頭銜。而從德雲山人對策彥此一稱呼來看，在返日之後策彥已從儲備住持變成正式住持。

事實上，正是在德雲山人題贊的 1544 年，策彥取得「前臨川」的頭銜。根據《鹿苑日錄》卷二十一天文十三年（1544）十二月七日的記事：「江心西堂持策彥臨川同門疏來」，所謂「同門疏」是指恭賀禪僧住持臨川寺的公文。⁸⁸儘管《鹿苑日錄》的相關記事在十二月，略晚於德雲山人題贊的「小春初五」（十月五日），但亦不能排除策彥事先獲知升任消息，而請德雲山人以新頭銜稱呼自己的可能性。⁸⁹換言之，策彥之所以選擇在 1544 年才找人題贊，最主要是因為當時他已具有臨川寺住持的頭銜，身份與畫像所呈現的官寺住持形象相襯。

另一方面，「前臨川」頭銜之取得，對策彥個人在日本禪林的發展而言，實具有相當意義。在策彥撰寫於 1538 年到 1541 年的日記《初渡集》中，策彥曾於嘉靖十八（1539）年八月十一日時對自己過去三十九年的人生作過簡單的回顧。⁹⁰對二十四歲以前的經歷，策彥頗為自豪，提到很多自己出眾的事蹟：

十九歲，臘月綴詢南英住備之井山諸山疏，余袖之出示東山諸宿，雪嶺、月

⁸⁸ 此段引文出自辻善之助編，景徐周麟等著，《鹿苑日錄》（東京：太洋社，1934），頁 187；關於同門疏的解說，參見玉村竹二，《日本の禪語錄 八：五山詩僧》（東京：講談社，1978），頁 24-25。

⁸⁹ 首先注意到此一時間差距的是大石利雄，參見大石利雄，〈策彥周良の画贊をめぐって一十六世紀絵画史寸見一（その一）〉《東京學藝大學 造形芸術學・演劇學》創刊號（1996），頁 46（88），（一）註、（8）。

⁹⁰ 牧田諦亮，《策彥入明記の研究》上，頁 78-80。

舟二大老，駢擒詞稱美。二十一歲，結制令辰，據虎丘位，秉龜毛拂，答話的確，一衆許以英敏。冬十一月法叔梅莊禪師臨川入寺復作同門疏，老師提頭，山中耆宿嘆賞云：『有此父有此子』……二十四歲。代雪嶺和上製有自禪師建仁入院道舊疏語，和上初致書：『有煩足下大手筆之語，榮莫榮焉』。

91

從文中可知，策彥的文采極受當時京都如雪嶺永瑾（?-1537）、月舟壽桂（?-1533）等名僧的稱許，可謂年少得志。並且，他在二十一歲時即「秉龜毛拂」，代住持上堂說法，取得擔任住持的資格。相較於此，策彥對自己二十四歲以後，到三十八歲入明以前的經歷著墨甚少，他寫到：

有時參詩，而風品月評，有時聯句，而旬煨旭煉。借螢光惜駒陰，動忘寢食，勤則勤矣，無幾年已迫不惑。然而，才不見稱於人，學不見助於友，加之病懶相仍，百不記一。⁹²

對照二十四歲以前備受眾人讚美的情況，策彥在這段期間「才不見稱於人，學不見助於友」，正面臨了在禪宗社會中進一步發展的困境，最直接的反映就是他遲遲未能晉升為住持。對於禪僧而言，晉升住持意味著自己成為獨當一面的僧侶，有能力可以代佛弘法、教化信眾。因此，當策彥選擇在四十四歲晉升為住持之際，向德雲山人請贊，也是為了記錄自己在禪宗社會發展上的重大突破。

由此可見，德雲山人題贊於 1544 年並非偶然，而是策彥刻意的選擇。策彥不趁入明期間向人請贊，並非找不到合適的題贊人選，而是考量到自己當下身份與肖像形象不合之故。同樣地，他在返日之後未即刻向人請贊也是基於此一理由。另一方面，他在 1544 年向德雲山人請贊，除了因為自己取得了官寺住持的頭銜能與肖像形象相配之外，也意圖藉由德雲山人的題贊，紀錄和確認自己在禪宗社會的地位升遷和重大發展。

⁹¹ 牧田諦亮，《策彥入明記の研究》上，頁 79。

⁹² 牧田諦亮，《策彥入明記の研究》上，頁 79。

2. 日本肖像畫的題贊傳統

事實上，像德雲山人題本一樣，採取立軸形制，人像被安排在畫面下方，上方則有像主自己或他人題贊的作法，在當時的日本非常普遍。類似的作法已見於日僧請回的宋、元禪僧肖像畫上，如圓爾弁圓（1202-1280）請回的《無準師範像》（京都東福寺藏）、遠谿祖雄（1286-1344）請回的《中峰明本像》（兵庫高源寺藏）。鎌倉時代（1185-1333）隨著大批日僧進入中國參禪，以及宋、元禪僧赴日傳法，宋、元禪林在禪僧肖像畫上題贊的作法也傳入日本。例如京都東福寺藏一幅圓爾弁圓的肖像（京都萬壽寺藏，圖 41）上，即將人像安排在畫面下方，上方則有圓爾題於弘安二年（1279）的自贊。⁹³進入室町時代（1338-1573），不只是禪宗高僧，一般俗人如貴族、武士，甚至是婦女、小孩也經常被繪製成肖像畫。⁹⁴這些俗人肖像畫多半和禪僧肖像畫一樣，採取立軸形制，並以贊文在上，人像在下的配置來規劃畫面。

另外，在其他禪僧肖像畫上，也可以看到和德雲山人題本一樣，贊文題寫於像主就任新職之際。以京都大學文學部博物館所藏《文揔壽顯像》（圖 42）為例，此像採取如《無準師範像》般的圖式繪製而成，袈裟和法被都描繪著繁複的紋樣，呈現的是像主作為官寺住持的形象，人像上方則有禪僧景徐周麟（1440-1518）題於永正七年（1510）十二月的贊文。⁹⁵像主文揔壽顯（?-1511）在同年五月受將軍足利義植（1508-1521）之請，再任相國寺鹿苑院塔主，即總管官寺系統的僧錄的一職。換言之，在景徐題贊當下，畫中人物的形象與像主的身份互相吻合。值得注意的是，景徐在贊文（見圖 42）中除了指出文揔的師承、學養和住持等持寺等經歷之外，文末更寫到：

五峰之上披紫衣，俄領樞府鈞帖，六祖以前傳碧裡，重比布衫七斤，再任左街大僧錄，屢奉北麓故相君。

⁹³ 樋口智之，〈円爾弁円最晩年の頂相著贊について—我が国への頂相文化定着の一局面—〉，《仙台市博物館調査研究報告書》第 18 號（1998），頁 1-11。

⁹⁴ 關於肖像畫在室町時代的普及，參見白畑よし，〈肖像畫〉，《日本の美術》，第 8 期（1973），頁 96-97。

⁹⁵ 關於此像說明，參見京都大學文學部博物館編，《日本肖像画図録》（京都：同朋社株式會社，1991），頁 116；關於文揔壽顯的生平，參見玉村竹二，《五山禪僧傳記集成》（京都市：思文閣出版，2003），頁 576。

指出文搵受幕府之命，再度擔任位高於五山之上的僧錄之職。事實上，景徐曾在 1496 年到 1500 年擔任過僧錄，可見文搵之所以向景徐請贊，實有意藉其威望彰顯自己再次的升遷。

不只是禪僧，俗人也有在就任新職之際，請人爲自己肖像題贊的情況。東京永青文庫藏有一張戰國(1493-1573)大名細川澄元(1489-1520)的肖像(圖 43)，細川澄元被描繪成身穿盔甲，持刀騎馬的形象，上方則有景徐周麟題於永正四年(1507)十月的贊文。當時細川澄元十九歲，正繼同年八月去世的細川政元(1466-1507)之後，成爲細川氏的家督。畫中的澄元表現武士出陣的形象，呈現的是像主作爲武家領袖的武勇特質。⁹⁶景徐的贊文(見圖 43)除了讚美澄元具有在戰場上臨危不亂、能品評和歌、擅長政治、虔信佛法等優點之外，也寫到：

昔源氏收洛右焉，諸將起關東，自賴春至賴之始稱管領...故京兆擇彼支，子孫賢者厥家督，為之大氏族英宗...秀出於十九少年之叢，坐令郡國。

文中指出細川家的發跡始於細川賴春，至細川政元爲家督時，則因細川澄元之賢能而指派其繼任之。顯然，細川澄元和文搵一樣，都希望藉著景徐的題贊，強調自己身份上的躍升。

策彥之所以在取得「前臨川」的頭銜之際向德雲山人請贊，也與當時日本人在就任新職之際持像請贊的習慣有關。在這種情況下，像主實有意藉著贊文紀錄和確認自己身份上的改變，因此題贊者必須如前述二例的題贊者景徐周麟般，具有一定的名望，才能確保此一效果之達成。由此可見，策彥請德雲山人題本題贊，應該也有相同的考量。對於德雲山人的身份，儘管西上實、伊藤幸司認爲是《初渡集》中的「德雲」，但此人在入明船團僅任二號船居座一職，實在很難想像擔任副使的策彥會請比自己職位低的人題贊。而且，在《初渡集》中關於德雲的紀事不如其他同爲居座的禪僧鈞雲、即休來得多，策彥與德雲顯然無甚往來，策彥似乎也沒有爲了交情而降格請贊的必要。不僅如此，德雲山人在贊文末尾寫道「後

⁹⁶ 守屋正彥，《近世武家肖像画の研究》(東京：勉誠出版，2002)，頁 74-75。

生可畏，梅早杏晚，先宗未寒，蘭秀菊芳」，流露出作為策彥同門前輩的口吻，顯示他是比策彥地位要高的禪僧。而從《鹿苑日錄》的記載可知，在德雲山人題贊的那年策彥人尚在京都，因此筆者推測德雲山人很可能是京都某位禪宗高僧。

97

第三節 妙智院法脈中的歷史定位

1. 返日後復興妙智院

受到日本禪宗寺院組織之影響，策彥在日本禪林具有雙重身份。在五山官寺系統之中，策彥為天龍寺禪僧，1544 年以前為天龍寺首座，之後則取得曾經住持臨川寺的「前住」頭銜，在身份上自首座晉升為住持。然而，策彥雖屬天龍寺禪僧，真正活動的地點卻在天龍寺的塔頭之一妙智院內。1522 年策彥的老師心翁等安去世之後，策彥繼位為妙智院的三世塔主。換言之，在 1538 年入明出使以前，策彥除了擔任天龍寺的首座之外，在所屬塔頭妙智院內還具有塔主的身份。

日本禪林的寺院組織大致繼承宋元禪林而來，但像妙智院這樣的塔頭，在中國本來只是各寺住持退休後的住所或死後的墳塚，傳到日本後卻變成寺中各派系活動的據點。⁹⁸在當時的日本禪寺之中，塔頭林立。以天龍寺為例，境內除了妙智院之外，還有三秀院、慈濟院等塔頭。寺中禪僧並非如宋、元禪僧般群居於僧堂內，而是在各塔頭內活動。塔頭內部包含僧堂、法堂、倉庫、寮舍等建物，規模有如一寺。不僅如此，塔頭擁有自己的信徒，信徒或貢獻莊園田地，或代為修繕建築，提供許多經濟上的贊助。隨著信徒的增加，塔頭也會在外地設立隸屬的寺院，也就是所謂的「末寺」。因此，在日本禪林之中，寺只是作為佛事舉辦的

⁹⁷ 從輩分地位和交往關係來看，京都妙心寺住持大休宗休（1468-1549）很可能才是這位「德雲山人」。大休宗休在 1506 年於妙心寺內開創塔頭「德雲院」，並曾在雪舟筆《壽老圖》的題贊上自稱「德雲比丘」。不只如此，他是當時日本禪林中地位極高的僧侶，曾三任妙心寺住持，在 1542 年更獲得天皇的皈依。此外，在策彥兩次入明時，他皆曾題詩為之送行，這兩首送行詩，收入大休宗休著，無著道忠編，《見桃錄》，收入《大正新修大藏經》第八十一冊 續諸宗部 十二（台北市：新文豐，1983），頁 426。

⁹⁸ 關於日本塔頭與中國塔頭在功能上的差異，參見玉村竹二，〈五山叢林の塔頭に就て〉，原刊於《歷史地理》（1940），收入《禪と建築・庭園》（東京：株式會社ベリカン社，2002），頁 140-150。

場地而已，實際的運作在各塔頭內，塔頭宛如寺中之寺。⁹⁹

值得注意的是，塔主人選並非由幕府指派，而是師徒相承。以妙智院為例，創立於 1452 年到 1454 年之間，開山塔主為竺雲等連（1389-1470），後來傳給弟子心翁等安，之後則由策彥繼任。塔主的工作包括管理塔頭產業、傳授弟子佛法、主持相關法事、爭取信徒贊助等，實際上等同一寺之住持。儘管如此，塔主並非禪僧在日本禪林的正式身份，禪僧在寺的體系中所擔任的職位才是。儘管策彥在 1522 年繼任妙智院塔主時，實際上已為一寺之住持，但直到取得前臨川的頭銜，他作為住持的身份才為日本禪林所認可。

策彥之所以在 1538 年奉大內義隆之命出使明朝，即是基於他作為妙智院塔主的職責。十六世紀由於幕府勢衰，五山官寺的發展不若以往，屬於官寺塔頭的妙智院也面臨了發展上的困境。不僅如此，1531 年妙智院的主要贊助者細川高國（1484-1531）兵敗自殺，更使妙智院喪失經濟和政治上的支援。¹⁰⁰在京都眾僧為策彥所寫送行詩之中，鹿苑院塔主梅叔法霖寫到：

龜阜策彥禪伯遊中華，洛下諸老作詩送之，予亦附於驥尾也，有客告曰，公之此行，其志在扶起先廬，可嘉尚矣，以故末句及之云。

萬里大洋船如飛，春風得意拂征衣，先廬扶起書中屋，捆載燕山雪月歸。¹⁰¹

從「志在扶起先廬」、「先廬扶起書中屋」可知，策彥此次出使明朝的動機，最主要是為了挽救妙智院的頹勢。策彥此行的表現深獲大內義隆的肯定，在策彥 1541 年返日時，大內義隆旋即指派他為下次的入明使。¹⁰²不僅如此，策彥很可能藉著為大內義隆打理入明之事，而獲得大內義隆對妙智院的贊助，並在他的支持之下升任官寺住持。¹⁰³因此，對策彥而言，此一頭銜不只意味著他個人在日本禪林地

⁹⁹ 關於日本塔頭的運作，參見見玉村竹二，〈五山叢林の塔頭に就て〉，頁 186-189。

¹⁰⁰ 牧田諦亮，《策彥入明記の研究》下，頁 18、24-25。

¹⁰¹ 此詩收入牧田諦亮著，《策彥入明記の研究》上，頁 330。

¹⁰² 《初渡集》嘉靖二十年（1541）九月十六日載：「太守賜小齋。…齋后。使陶房、龍右二使者命以再貢入唐之事。且又預示可賜岩國梅福院之由」。同年十月十一日載：「領梅福院御奉書」。參見牧田諦亮著，《策彥入明記の研究》上，頁 207-208。

¹⁰³ 根據妙智院六世塔主蘭室玄森所著《前往圓覺策彥良禪師行實》記載，策彥在返日之後赴山口拜訪大內義隆時，曾獲其所贈「庄國之契券」，可見大內對策彥確有經濟上的贊助。此行實收入《策彥入明記の研究》下，頁 134。

位的更上層樓，更代表妙智院在發展上的止跌回升。

2. 贊文內容

因此，當策彥在 1544 年向德雲山人請贊時，德雲山人雖在贊文標題中清楚顯示策彥作為「前臨川」的新頭銜，但贊文內容呈現的卻是策彥在妙智院的歷史地位（全文見圖 2）。德雲山人一開始即點出策彥所屬的寺院系統：

龍門清遠，龜山彌光，其威雄也震十方，林裡梅檀現釋獅^子，其名翼也翔千仞，井上梧桐栖僧鳳凰，弗翅禪熟詩熟，況復道香德香。

「龍門清遠」、「龜山彌光」分指中國禪宗高僧的佛眼清遠（1067-1120）與晦庵彌光（?-1155）。德雲山人在此除了將策彥名聲遠播、禪詩俱佳、品德高潔等特質與二位高僧相比，也欲藉著「龍」指出策彥所屬禪寺為天龍寺，藉著「龜山」指出策彥所屬塔頭為地處龜山的妙智院。

儘管包括策彥在內，妙智院僅傳承三代，但其法系淵源實可上溯至夢窓疎石。其系譜如下：

夢窓疎石→默翁妙誠（?-1373）→大岳周崇（1345-1422）→竺雲等連→心翁等安→策彥周良

其中又以夢窓疎石、大岳周崇、竺雲等連三人最為重要。夢窓在世時正值日本南北朝時代（1336-1392），但他卻備受南北兩方政權的推崇，生前和死後共被七位天皇賜號，因此被稱為「七朝帝師」。¹⁰⁴大岳深受幕府將軍足利義持（1386-1428）之信奉，又精通《漢書》、《史記》，曾以其優異的漢文能力為足利義持起草過對明的外交文書。¹⁰⁵竺雲繼承了老師大岳的漢學素養，曾為日本流傳的《漢書》版本加以評點，世稱「漢書璉」。¹⁰⁶

¹⁰⁴ 玉村竹二，《五山禪僧傳記集成》（京都市：思文閣出版，2003），頁 653-667。

¹⁰⁵ 玉村竹二，《五山禪僧傳記集成》，頁 402-404。

¹⁰⁶ 玉村竹二《五山禪僧傳記集成》頁 256-257；牧田諦亮著《策彥入明記の研究》下，頁 121-123。

除了指出策彥所屬禪寺和塔頭外，德雲山人更藉著將策彥與夢窓、大岳、竺雲三位祖師相比擬的方式，展示策彥所繼承的法系脈絡。首先：

佛日薄于西崦，仰中興臨濟於太岳，吾宗漸于東海，接端的達摩於片崗，際黃楊木倒縮，起蔭涼樹仆僵。

「太岳」指的是大岳，德雲山人在此將策彥復興妙智院的功績與太岳中興臨濟宗相媲美。接下來：

御筵會袈裟，則足聯聚合十韓愈，臺閣列簪笏，則論文集累百歐陽，昔賜國師七朝徽號，今獻天子萬年祝章。

「國師」指的是夢窓。德雲山人在此不僅將策彥優異的漢文能力與韓愈、歐陽修等中國文人相提並論，更將策彥呈遞國書的榮耀等同於夢窓受封七朝帝師般。最後：

自吹燈而讀漢書，新雁叫月，半捲簾而臨晉帖，秋兔飽霜，或時典藏秉拂，或時因棋上堂。

在這段贊文中，德雲山人表面上贊揚策彥的漢學素養，但實際上藉「讀漢書」將策彥人稱「漢書璉」的竺雲相較，並強調策彥系出其門下。

在贊文末尾，德雲山人更進而彰顯策彥入明出使和復興妙智院的功績，他寫到：

擇直指才，再持大明國之使節，具妙智力，重開小白岩之靈場。

前句指策彥在 1541 年獲得大內義隆指派擔任下次入明使，後句則指他因入明而挽救了妙智院的頹勢。

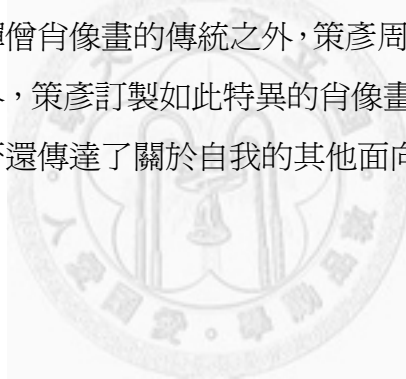
從上述討論可知，德雲山人的贊文呈現了策彥在日本禪宗社會的雙重身份。在標題中德雲山人以策彥「前臨川」的新頭銜稱呼他，在內容中則彰顯策彥在作為妙智院塔主的法系和功績。前者顯示的是策彥作為官寺住持的身份，後者塑造了策彥在妙智院發展史上的歷史形象，即入明出使和復興妙智院。換言之，對策彥而言，他選擇在 1544 年請贊，除了記錄個人在官寺系統內的升遷之外，也意圖在妙智院復興之際為自己進行歷史定位。



第三章 入明經歷的展示：柯雨窓題策彥周良像

前言

從鎌倉時代（1185-1333）開始，禪僧一直是日本社會中對於中國文化最為熟悉的知識菁英，他們與宋、元禪林往來密切，相當關心中國禪宗的發展。進入室町時代（1336-1573）以後，日本禪僧的學術興趣轉向中國的儒學和詩文，所認同的對象也從中國禪僧變成中國文人。在中國的眾多文人之中，他們對蘇軾特別喜愛，留下了許多關於蘇軾的題詠和畫作。¹⁰⁷儘管如此，透過前章的討論可知，在傳世的日本禪僧肖像畫上，除了柯雨窓題策彥周良像之外，並無其他作品作頭戴東坡巾、持書坐榻有如文人般的形象。那麼柯雨窓題本如此特異之圖像表現到底如何產生？除了日本禪僧肖像畫的傳統之外，策彥周良是否接受或採取了其他類型的肖像畫傳統？另外，策彥訂製如此特異的肖像畫，除了呈現自己景仰蘇軾的詩文僧志向之外，是否還傳達了關於自我的其他面向？



¹⁰⁷ 關於日本禪林的學術轉向，參見玉村竹二，《日本の禪語録 八：五山詩僧》，頁 59-66。關於日本禪林以蘇軾為畫題和詩題之整理與研究，參見朝倉尙，〈第三章 蘇軾〉，《禪林の文學—中國文學受容の様相》（大阪：清文堂出版株式會社，1985），頁 379-417；救仁鄉秀明，〈日本における蘇軾像—東京国立博物館保管の模本を中心とする資料紹介〉，東京国立博物館研究誌，494（1992），頁 4-22；救仁鄉秀明，〈日本における蘇軾像（二）—中世における画題展開〉，東京国立博物館研究誌，545（1996），頁 3-27。

第一節 圖像的設計和組合

1. 中國文人肖像傳統的運用

類似柯雨窓題本將像主描繪成在榻上進行藝文活動的作法，可見於中國的文人畫像上。以繪製於 1330 或 1340 年代的張雨（1277-1348）題《倪瓚像》（台北國立故宮博物院藏，圖 44）為例，人物坐於榻上，右手持筆，手軸倚靠著憑几，左手持著展開部分的紙卷，榻上置有一捆書卷和硯臺，呈現的是像主倪瓚思索詩句的樣貌。¹⁰⁸宋人《人物》（台北國立故宮博物院藏，圖 45）中坐於榻上的人物，也是雙手分持紙、筆，背後倚靠著圓形的隱囊，身側則置放著憑几，李霖燦以為此人是曾「臨鏡自寫真」的王羲之。¹⁰⁹另外，傳五代周文矩《重屏會棋圖》（Washington, D.C., The Freer Gallery of Art 藏，圖 46）描繪的則是在榻上下棋和觀棋的人物。畫中對弈的二人分坐榻面兩端，中間隔著棋盤，左後方觀棋的人物側身坐在同一榻上，另一人則坐在後方置有投壺和漆盤的桌上。根據卷後吳寬、陸心源等人的題跋，坐在後方觀棋，幾乎正面示人的人物應是南唐君主李璟或李煜。¹¹⁰二人雖為君主，但擅長作詞，頗有文人風采。

在這些作品上，除了榻和坐於上方的人物之外，榻的周圍還擺設其他物品。《倪瓚像》的榻後有以倪瓚畫風繪製的山水屏風，旁側有一香几，上面放著古銅器和文房用具。《人物》榻後的花鳥屏風上懸掛著像主的半身肖像，榻的左右各有一桌，右桌上有琴、書和棋盤、棋罐，左桌有硯、墨和盛放果饌的器皿，左桌前、後方各一小桌，分別放著酒壺和煮水的鍋釜，榻前還有放在石架上的盆花。《重屏會棋圖》的榻後有描繪人物休憩的屏風，榻的左側、後方同樣各有一桌，置放著投壺、漆盤和其他容器。這些在《倪瓚像》、《人物》和《重屏會棋圖》上

¹⁰⁸ 板倉聖哲，〈張雨題《倪瓚像》與元末江南文人圈〉，收入《區域與網絡》（台北：國立台灣大學藝術史研究所，2001），頁 202-203。

¹⁰⁹ 李霖燦此一說法，參見 Li Lin-ts'an, 'The Double Portrait of Ch'ien-lung and a Sung Figure Painting,' *National Palace Museum Bulletin*, vol. 22 no.5 (1972, 11-12), pp. 1-6。關於畫中物件的辨識和此畫的斷代，參見林柏亭、蔡玫芬，〈宋人《人物》圖版解說〉，收入國立故宮博物院編輯委員會編，《宋代書畫冊頁名品特展》（台北：國立故宮博物院，1995），頁 276-279。關於此畫所反映的宋代文人文化，參見陳韻如，宋人《人物》圖版解說，收入林柏亭主編，《大觀：北宋書畫特展》（台北：國立故宮博物院，2006），頁 217-220。

¹¹⁰ Thomas Lawton, *Chinese Figure Painting* (Washington: Smithsonian Institution, 1973), pp.34-37.

出現的眾多物品，經常是文人使用或賞玩的器具，由此可見，三像所描繪的室內空間，正是文人讀書作詩和接待友人的書齋。¹¹¹

這種將像主描繪在書齋內部的作法，在明朝仍繼續被運用在肖像畫的製作上。例如，浙江畫家沈俊（生卒年不詳）作於萬曆二十四年（1596）的《錢應晉像》（北京故宮博物院藏，圖 47），人物坐在竹榻上，旁置有紅色的几，上面擺放著香爐、投壺、銅觚等器具，觚中插著山茶、梅花等。¹¹²然而，與《倪瓚像》等作品不同的是，《錢應晉像》省略了榻後的屏風、周圍服侍的僕人，放大坐榻的主要人物，使像主錢應晉在畫面上顯得更為凸出。另外，不像《倪瓚像》等作品採取手卷形制，《錢應晉像》為立軸，因此對於書齋內部圖式所作的簡化和強調，或許就是為了因應立軸的寬度較窄而進行之調整。而柯雨窓題本為立軸形制，榻的周圍並無屏風、香几和侍僕，在圖像安排上與《錢應晉像》非常接近。

值得注意的是，以榻為書齋空間代表圖像的作法，在當時的日本並不普遍。在禪僧月舟壽桂題贊於永正七年（1510）的《四宮天外像》（日本私人藏，圖 48）上，人物前方置有擺放書物的台子，後方則有一個架子，放置著裝書籍、茶具等物品，與柯雨窓題本一樣顯示了像主所在空間的書齋性質。¹¹³然而，在《四宮天外像》上人物席地而坐，並非像柯雨窓題本一樣坐在榻上。類似席地而坐的圖像表現，也見於狩野松榮（1519-1592）所畫《承天寺境內圖》（日本私人藏，圖 49）。根據圖上策彥周良題於元龜元年（1570）的識語可知，狩野松榮描繪的是博多承天寺前任住持駿岳碩甫所居，位於承天寺境內的「松庵」。畫面左上方被松樹環繞的建物即松庵，屋內有一僧，雙手持著攤開的書，席地而坐，地面上擺放著一本書。¹¹⁴換言之，就柯雨窓題本而言，除了採取和《無準師範像》一樣的坐姿外，顯然也運用了如《錢應晉像》般的中國文人肖像圖式，將畫中的自己表現成有如處於中國書齋內一般。

2. 日本武士肖像傳統的影響

¹¹¹ 盧宣妃，〈圖像以顯文治：陳鑑如《李齊賢像》及其製作〉，收入《2009 台大藝術史研究所學生研討會會議論文集》（台北：台灣大學藝術史研究所學生會，2009），頁 208。

¹¹² 關於此圖之說明，參見楊新主編，《故宮博物院藏文物珍品全集 8：明清肖像畫》（香港：商務印書，2008），頁 48。

¹¹³ 關於此圖之說明，參見宮島新一，《肖像畫》，頁 257-259。

¹¹⁴ 關於此圖之說明，參見奈良國立博物館編，《聖と隱者：山水に心を澄ます人々》，頁 217。

從畫上柯雨窓的題贊可知，策彥此像呈現的是他釋儒合一的學養。柯雨窓的贊文寫到：

姿溫如璋，額珠內藏，儒巾釋裳，跏跏肅莊，琅函時張，道心清涼。

柯雨窓以「儒巾釋裳」稱呼畫中策彥所戴東坡巾、所著掛絡，以「跏跏肅莊」描述策彥有如《無準師範像》般盤坐的姿勢。不只是服飾、坐姿，柯雨窓的贊文也注意到畫中策彥的持物，稱其「額珠內藏」、「琅函時張」，亦即收起僧侶經常佩戴的念珠，改持著攤開的書籍。由此可見，策彥在畫中呈現的並非單純僧侶的身份，而是釋儒合一的形象。對於此一形象所傳達的像主訊息，柯雨窓有了更進一步的說明，他寫到：

容指可望，蘊蓄難量，筆翰琳琅，詩風曰唐。

顯然，策彥除了要在此像展現自己作為僧侶「道心清涼」、「蘊蓄難量」的佛學修為之外，也欲凸顯自己「筆翰琳琅，詩風曰唐」的一面，亦即擅長中國詩文的文筆僧素養。

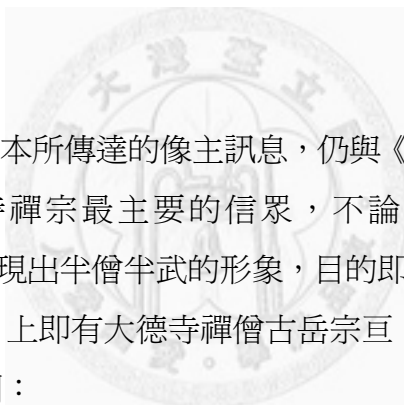
類似於柯雨窓題本般在服飾和持物上呈現釋、儒合一傾向的作法，也可見於元代文人顧德輝（1310-1369，京都私人藏）的肖像上。¹¹⁵畫中人物坐在戶外鋪有花布的石座上，右腳穿著鞋，向外延伸，左腳彎曲壓於身下，脫下的鞋置於前方較小的石臺上，周圍有花草和芭蕉，身後有一凸起石桌，上面置有一書，如此圖像配置在羅漢像中非常普遍。不僅如此，從畫上顧德輝的自贊可知，畫中人物作的是「儒衣僧帽道人鞋」打扮。David A. Sensabaugh 認為此像除了顯示顧德輝任俠精神和文雅氣質之外，亦呈現他在 1536 年張士誠進入蘇州之後，為躲避出仕而出家的僧侶形象。¹¹⁶換言之，柯雨窓題本不只是持書坐榻的圖像表現來自中

¹¹⁵ 關於此像之討論和圖版，參見 David A. Sensabaugh, "Life at Jade Mountain: Notes on the Life of the Man of Letters in Fourteenth-Century Wu Society," 收入鈴木敬先生還曆記念會編，《鈴木敬先生還曆記念中國繪畫史論集》（東京：吉川弘文館，1981），頁 45-69。

¹¹⁶ David A. Sensabaugh, "Life at Jade Mountain: Notes on the Life of the Man of Letters in Fourteenth-Century Wu Society," pp. 55-59.

國文人肖像傳統，就連儒巾釋裳的打扮也與之密切相關。

不過，在當時日本的武士肖像中，也可以看到在服飾和持物表現身份混雜的現象。一般來說，武士像的服飾和配件多如《毛利元就像》（山口豐榮神社，圖 50）般，頭戴烏帽，在白色小袖外穿著有家徽紋樣的直垂，一手持摺扇，一手握拳，腰際插著一把小刀，身側還有一把太刀。¹¹⁷但是，《稻葉良籌像》（京都高桐院藏，圖 51）雖然仍穿著白色小袖和黑色透明的直垂，手持摺扇，左腳下有一把太刀，但作剃髮造型，且套著掛絡，在武士的服飾和配件上添加了僧侶的裝扮。類似半僧半武的扮相也見於《朝倉孝景像》（福井心月寺藏，圖 52），畫中人物腦勺後有髮髻，左手持扇，乃武士常見的髮型和持物，但外套掛絡，右手持念珠，則添上了僧侶的裝扮。¹¹⁸不論是《稻葉良籌像》或《朝倉孝景像》，外套掛絡的打扮皆與柯雨窓題本如出一轍，可見此像之製作實際上也運用了日本武士肖像畫的傳統。



儘管如此，柯雨窓題本所傳達的像主訊息，仍與《稻葉良籌像》、《朝倉孝景像》不同。武士是當時禪宗最主要的信眾，不論是稻葉良籌或朝倉孝景（1428-1481），其肖像呈現出半僧半武的形象，目的即欲展示此一信仰傾向。¹¹⁹例如，在《稻葉良籌像》上即有大德寺禪僧古岳宗亘（1465-1548）題於大永六年（1526）的贊文，寫到：

圓其頂，方其袍，威儀巍然，手中有扇如拈竹篋，膝下有劍如橫拄杖，蓋擷欲法戰一場者乎，若不了真俗二諦，豈有此作略乎，不可不嘉尚也矣。

從「真俗二諦」可知，古岳將稻葉良籌如此半僧半武的形象比為在家的佛教信徒——維摩居士。因此，畫中的稻葉不只是剃髮造型和掛絡服飾帶有宗教色彩，左手的持扇和腳下的太刀，都有如《圓爾弁圓像》（京都東福寺藏，圖 53）般禪僧肖像畫中經常出現的竹篋和拄杖般，可以「法戰一場」。值得注意，掛絡本來是僧侶行腳作務的簡便服飾，但在《稻葉良籌像》上，卻是使像主具有「居士」身份的

¹¹⁷ 關於日本武士像的服飾和持物之作用，參見宮島新一，〈武家の肖像〉，《日本の美術》，no. 385（1998.5），頁 80。

¹¹⁸ 關於此圖之說明，參見宮島新一，〈武家の肖像〉，頁 30-32。

¹¹⁹ 關於此圖之說明，參見宮島新一，〈武家の肖像〉，頁 48。

關鍵圖像。然而，策彥本來就是出家僧侶，因此當他讓自己的肖像作身穿掛絡、頭戴儒巾、持書而坐的居士形象，正有意淡化既有的僧侶身份，強化自己與文人相近的世俗氣質。

第二節 入明使的世俗形象

1. 日本禪僧肖像畫中的特例

在中國，禪僧與文人之間常有交往，也共享某些相似的文化質素，特別是對「隱逸」觀念的理解上。隱逸為中國儒家文化的重要觀念，是指文人在面對不良政治環境時，選擇遠離京城生活或放棄追求仕宦的一種生活形態。時至元代，文人面臨異族統治、仕進不易等艱鉅的政治環境，不少人過著隱逸的生活方式。就禪僧而言，出家為僧本來就是脫離世俗，但是隨著官寺制度在南宋時期的建立，即使出家也必須面臨繁瑣的寺務，因此不少僧人拒絕住持官寺，而選擇遊方各地的苦行生活，彷彿二度出家一般。這種現象在元代相當普遍，最著名的例子就是中峰明本。中峰隨處結庵、遊方苦行的作風，深獲當時文人的共鳴，趙孟頫、馮子振等著名文人皆與之往來密切。

中峰與文人之間共通的隱逸性格，也展現在他的肖像畫上。在慈照院所藏《中峰明本像》上，中峰坐於石塊上，身側有松、竹相伴，呈現了像主在山林中修行之姿。如前章所述，此像所採取之圖式實際上來自早期禪宗祖師像，甚至是羅漢像的傳統，企圖呈現像主有如羅漢般高超的佛學修為。然而，值得注意的是，從中國六朝開始，在繪製文人肖像時，就有以山林背景表現像主隱逸志向的作法，最著名的例子即顧愷之為謝鯤所畫的肖像。此像今已不存，但從趙孟頫所畫的《幼輿丘壑圖》(普林斯頓大學美術館藏)中，仍可以推想此作的原貌。¹²⁰換言之，當畫家在製作慈照院藏《中峰明本像》時，極可能也受到文人肖像傳統的影響。事實上，畫中人物身側的松、竹，正是文人文化中經常使用的道德符號，而廣演題於畫上的贊文也道中峰「愛松竹遇守中」，可見畫家此二圖像顯示了中峰與文人

¹²⁰ 關於此圖圖版和說明，參見板倉聖哲，〈趙孟頫《謝幼輿丘壑圖卷》圖版解說〉，收入海老根聰郎、西岡康宏編，《世界美術大全集 東洋編》第七卷 元（東京：小學館，2000），頁 375。

相似的隱逸性格。¹²¹

隨著不少日僧入元向中峰參禪，如慈照院藏《中峰明本像》般將人物置於山林背景之中，以顯示像主隱逸心志的作法也傳入日本。在中峰眾多的日本弟子之中，復庵宗己（1280-1358）是實踐隱遁生活最為徹底之一人。他拒絕住持京都官寺，而是受常陸大名小田氏之邀擔任法雲寺開山。在法雲寺內即藏有一張他的肖像，畫中復庵漫步於松下，如慈照院《中峰明本像》般呈現像主在山林修行的面貌。不僅如此，復庵的自贊以「雲袍錯落，松庭曳履」來描述此一形象，最後更自稱為「野叟」，顯見他意圖藉松下漫步之姿傳達自己的隱逸心志。

十四世紀以後隨著日本禪林的學術興趣由純粹禪學轉向中國儒學和詩文，日本禪僧也在其肖像畫上展現對中國文人隱逸性格的認同。在京都真珠庵所藏的《一休宗純像》（圖 54）上，畫中人物盤坐椅上，服飾樸素，採取如高源寺藏《中峰明本像》的圖式傳統，呈現像主一休宗純（1394-1481）非官寺系統內的住持身份。¹²²與高源寺藏《中峰明本像》不同的是，畫面上方有一梅樹枝條自畫外伸入。根據一休題於應仁二年（1468）的自贊：

貧病老衰山舍居，前村梅暍興何虛，佳名但願發身後，和靖家無封禪書。

此一梅花圖像所欲傳達的即是他對宋代隱士林和靖的仰慕和追法。

在禪僧雪村（約 1504-1589）晚年所作的《自畫像》（奈良大和文華館，圖 55）上，也可以看到與《一休宗純像》類似的情況。畫中人物盤坐於底盤低矮的竹節椅上，脫下的一雙草鞋置放於椅前，背後則有一輪明月和靄靄雪山。雪村此像在服飾和座具上所作降低威儀之表現，與如高源寺藏《中峰明本像》的圖式傳統有關。另一方面，將人物安置於自然環境中的作法，則承襲了慈照院藏《中峰明本像》、《復庵宗己像》的圖式傳統。雪村雖為五山官寺系統內的禪僧，但深受復庵宗己隱逸思想之影響，選擇以此二圖式來描繪自己的畫像，目的即在呈現此

¹²¹ Helmut Brinker, "Ch'an Portraits in a Land," *Archives of Asian Art*, vol. XXVII(1973-1974), pp.8-29.

¹²² 關於一休之生平，參見衛藤駿，〈一休宗純の画像〉，《大和文華》，第 41 號 一休特輯（1965），頁 1-9。

一面向。¹²³不僅如此，雪村在畫上題詩：

山川一色白於綿，茅屋斜連籠淡煙。興盡不如棹回去，柴門流水月明前。

從「興盡不如棹回去」可知，這首詩借用東晉高士王徽之雪夜訪戴逵典故。王徽之趁著明月高掛的雪夜，乘船前往拜訪戴逵，費盡一夜的時間終於到了戴家，但此時王徽之卻因興已盡而直接打道回府。雪村在自畫像中描繪雪山、月夜，除了呼應此一典故之外，也欲顯示自己如王徽之般自然不造作的隱逸情趣。¹²⁴

在上述這些禪僧肖像畫中，畫家雖有意透過圖像展現像主與文人相通的性格特質，但整體來說，文人的世俗形象並未凌駕於像主作為禪僧的宗教身份。不論是《中峰明本像》、《復庵宗己像》、《一休宗純像》或《雪村自畫像》，僅透過畫中人物周遭用來表示環境的圖像，如松、竹、梅等，以呈現像主與文人相通的隱逸心志。但是，在柯雨窓題本上，人物卻頭戴東坡巾，手持攤開的書籍，直接在服飾和持物上展示其既如禪僧又如文人的身份。柯雨窓題本之所以作如此特異之表現，應與策彥本身異於其他禪僧的特殊經歷有關。

2. 中國式打扮的日本人物畫

柯雨窓題本不只採取中國文人肖像的圖式傳統，就連頭戴東坡巾也是中國肖像中人物常作的打扮。在日本方面，儘管禪林對於東坡巾的樣式和典故相當熟悉，但在當時一般僧、俗肖像畫皆未見頭戴東坡巾的模樣，顯然東坡巾並非日本人常用的帽式。¹²⁵相反地，在明朝不只是如《王鏊像》（北京故宮博物院藏，圖56）等將肖像作頭戴東坡巾的打扮，東坡巾也是當時人常用的帽式。¹²⁶由此看來，對於當時的日本人而言，在柯雨窓題本上策彥作頭戴東坡巾的表現，應是相當中國式的一種裝扮。

¹²³ 關於雪村與復庵宗己派系之關係，參見バーバラ・B・フォード 著，成瀬不二雄 譯〈雪村周繼の画像〉，《大和文華》第74號（1985），頁33-38。

¹²⁴ バーバラ・B・フォード 著，成瀬不二雄 譯〈雪村周繼の画像〉，頁33-38。

¹²⁵ 關於日本對於東坡巾典故的理解和流傳，參見朝倉尙，〈第三章 蘇軾〉，頁382-392。

¹²⁶ 《王鏊像》之說明，參見楊新主編，《故宮博物院藏文物珍品全集 8：明清肖像畫》（香港：商務印書，2008），頁14。

在室町時代日本禪林繪製的菅原道真像上，也可以看到身著中國服飾的表現。菅原道真（845-903）本是平安時代的朝臣，因觸怒權貴而被貶謫，並死於流放之地，死後逐漸被神格化為天神，因此從平安時代起就有不少他的畫像被製作和流傳，如祖參（生平不詳）題贊於延文五年（1360）的畫像（神奈川常盤山文庫藏，圖 57）。¹²⁷畫中人物頭戴垂纓之冠，身穿黑袍和白內衣，執笏，作的是日本文官的打扮。然而，到了室町時代，卻出現了另一種截然不同表現的菅原道真像。以日禪僧惟肖得巖（1360-1437）題贊於應永二十四年（1417）的畫像（岡山縣立美術館藏，圖 58）為例，畫中人物並未持笏，而是抱著一條梅樹枝，身上還披掛著一個袋子。不只是持物，此像人物的服飾也與祖參題贊的畫像不同，頭披及肩的巾，並以冠固定住，身穿長袍，腰間綁縛一繩，繩的兩端懸垂於雙腿之前，所著為中國式的「仙冠道服」。¹²⁸

室町時代之所以出現身著中國服飾的菅原道真像，最主要是因為菅原道真被賦予新的事蹟所致。從禪僧花山院長親（1350-1429）所著《兩聖記》和太極（1421-1472 後）所著《碧山日錄》可知，室町時代盛傳已經變成天神的菅原道真，在夢中橫渡東海到達中國，向南宋高僧無準師範參禪，無準傳授他一件袈裟，作為嗣法證明。¹²⁹由此可知，作中國式「仙冠道服」打扮的菅原像，目的就在凸顯菅原入宋參禪的新傳說。因此，相較身穿日本文官服飾的菅原被稱為「束帶天神」，如惟肖題贊的畫像般扮裝成中國人的菅原就被稱為「渡唐天神」。

除了菅原道真像之外，禪僧雪舟在自畫像上，也以身穿中國服飾的作法來凸顯自己入明出使的經歷。雪舟在 1467 年隨同正使天與清啓（活躍於十五世紀後半）入明朝貢，1469 年返日。雪舟擅長作畫，曾為自己畫過不少肖像，大阪藤田美術館即藏有一幅他七十一歲的自畫像的摹本（圖 59）。¹³⁰此像僅繪出雪舟的半身，在僧服之上披掛著佩環的袈裟，雙手插入袖中，承襲的是前章所述的半身像傳統。不同的是，畫中雪舟頭上戴著半透明的黑色帽子，此一帽式也見於傳雪

¹²⁷ 今泉淑夫，〈天神信仰と渡唐天神の成立〉，收入今泉淑夫、島尾新編，《禪と天神》（東京：吉川弘文館，2000），頁 1-10。

¹²⁸ 關於天神畫像在圖像上的變化和類型，參見福島恒德，〈天神と渡唐天神—天神信仰と天神像の諸相〉，收入今泉淑夫、島尾新編，《禪と天神》（東京：吉川弘文館，2000），頁 97-118。

¹²⁹ 今泉淑夫，〈天神信仰と渡唐天神の成立〉，頁 11-48。

¹³⁰ 關於此圖之說明，參見東京國立博物館等編，《雪舟：沒後 500 年特別展》（東京：每日新聞社，2002），頁 281-282。

舟作《国々人物圖卷》（京都國立博物館藏，圖 60）中的「唐僧」頭上。《国々人物圖卷》的原本是雪舟入明期間，對於所見各種身份和不同國籍人士的記錄，由此可見雪舟自畫像上的黑帽應是明朝僧侶常用的帽式。¹³¹此像也抄寫了雪舟題於原作的款識：

自筆寫壽像付與等觀藏主，四明天童第一座雪舟七十一歲冬。

從雪舟自稱為「四明天童第一座」可知，他在入明期間獲得寧波天童寺首座的頭銜。¹³²換言之，雪舟將自己打扮成有如中國僧侶一般，顯然是要呼應自己在入明期間獲得的頭銜。¹³³

透過上述討論可知，策彥之所以採取中國文人肖像的圖式傳統來繪製柯雨窓題本時，其用意正與渡唐天神像、《雪舟自畫像》等作品一般，意圖藉著頭戴東坡巾此一中國打扮，展示其不同於一般禪僧的入明出使之經歷。事實上，柯雨窓的贊文除了極力描述策彥作為文筆僧的素養之外，對於策彥此次入明的事蹟也多有著墨。策彥向柯雨窓請贊的時間為嘉靖二十年（1541）一月十六日，當時策彥已經自北京返回寧波，因此柯雨窓在贊文中寫到：

奉表天王，跣趾賓堂，明聲振揚，宸寵輝光，壯覽勝方，倦休扶桑。

「奉表天王，跣趾賓堂」指的是策彥此次入明最主要的工作，一是北上面見明朝皇帝，呈遞表文和進貢物，一是在留滯於寧波嘉賓館期間，與中國人進行商品交易。「明聲振揚，宸寵輝光」則進一步說明策彥此次擔任入明使節，使其名聲遠播中國。換言之，柯雨窓題本不僅呈現了策彥釋儒合一的學養，從日本人物畫的脈絡來看，亦反映策彥作為入明使的世俗形象。

¹³¹ 關於此圖之說明，參見東京國立博物館等編，《雪舟：沒後 500 年特別展》，頁 255-256。

¹³² 1511 年到 1513 以正使身份入明朝貢的日僧了庵桂悟，也曾擔任中國五山第五明州慶元府阿育王山廣利禪寺第 102 世住持。和雪舟所得「四明天童第一座」一樣，應該也是一種名譽職銜。關於了庵曾住持廣利禪寺一事，可見黃相為了庵所寫〈日東了菴禪師轉職育王寺疏並序〉，收入伊藤松，《鄰交徵書》二編卷之一（東京都：国書刊行會，1975），頁 259-261。

¹³³ 伊藤幸司，〈日明交流と肖像畫贊〉，頁 179。

第三節 與中國文人交往的見證

1. 向中國人請贊的風氣

和策彥一樣請中國人爲自己的肖像題贊並非特例，此一傳統至少可以追溯到宋元時代進入中國參禪的日本禪僧。對於這些日本禪僧而言，禪宗的源頭來自中國，因此若能獲得中國禪宗高僧所寫的肖像畫贊，就能增加請贊者或肖像像主在日本禪林所具有的權威性。一般來說，日僧向中國高僧請贊的模式可以分成兩種。¹³⁴最常見的情況是日僧前往中國參禪，在準備返日之際，持所參的中國禪僧之肖像，向其本人請贊。以日僧圓爾弁圓爲例，他在 1235 年入宋向無準師範參禪，1238 年持無準肖像向無準本人請贊，此像即今日東福寺所藏《無準師範像》。另一種情況是日僧持其老師的肖像前往中國，請求中國禪宗高僧爲之題贊。例如，日僧傑山了偉（生卒年不詳，約 1297-1326 年滯留元朝）即曾持老師白雲慧曉（1228-1297）的肖像向中峰明本請贊，而中峰所寫的贊文被抄錄在室町時代所作《白雲慧曉像》（京都栗棘庵藏）上。¹³⁵

明朝建立之後，儘管因爲實行朝貢外交制度，日本禪僧無法自由進出中國參禪，但他們仍經常趁著出使明朝的時候，請中國禪僧爲肖像畫題贊。¹³⁶不過，由於日僧赴明並非爲了長期滯留中國參禪，只是短期的出使工作，因此過去常見日僧請回中國老師自贊肖像的情況不復存在，多數是日僧持自己或所師日本禪僧的肖像向中國禪僧請贊。就其請贊對像而言，十四、十五世紀之交，日本赴明朝貢的機制尚未完備，主導對明外交的日本夢窓派禪僧，多半向有著共同法系淵源，且亦爲主導對日外交的中國大慧派禪僧請贊，有意藉此鞏固雙方外交。例如，1404 年入明的夢窓派禪僧昌繕，就曾持其師春屋妙葩（1311-1388）的肖像（京都光源院藏），向屬於大慧派的杭州淨慈寺住持祖芳道聯請贊。¹³⁷然而，進入十五世

¹³⁴ 關於日僧請回的宋、元禪僧肖像畫和其贊文之整理與討論，參見村井章介，〈肖像画・贊からみた禅の日中交流〉，青山学院大学文学部日本文学科編，《海を渡る文学：日本と東アジアの物語・詩・絵画・芸能：国際学術シンポジウム》（東京都：新典社，2007），頁 108-137。

¹³⁵ 關於此像圖版和相關討論，參見東京國立博物館等編，《京都五山禅の文化展：足利義滿六百年御紀記念》（東京：日本經濟新聞社，2007），頁 75、292-293。

¹³⁶ 關於日僧向明朝人請贊的肖像畫和其贊文之整理與討論，參見伊藤幸司，〈日明交流と肖像畫贊〉，頁 163-197。

¹³⁷ 關於此像圖版和請贊背景之討論，參見伊藤幸司，〈日明交流と肖像畫贊〉，頁 167-173。

紀以後，隨著明、日外交往來逐漸制度化以後，日本禪僧請贊的對象也不限於大慧派禪僧，只要有名的僧侶即可，甚至出現向天台宗高僧請贊的情況。例如 1453 年隨入明的禪僧桂隱元久就持老師大建元幢的肖像（長門東隆寺藏），向杭州的天台僧漚幻請贊。¹³⁸

另一方面，在十五世紀中期以後，日本禪僧持肖像請贊的對象也從中國禪僧擴及中國文人。¹³⁹此一現象之產生，有其外在和內在因素。就外在因素而言，隨同使朝貢船赴明的禪僧，活動範圍和停留時間都受到限制，他們停留最長的地方就是寧波，較能深入接觸的自然是寧波當地人士。就內在因素而言，十四世紀起日本禪僧的學術興趣逐漸從純粹的禪學轉向較為世俗的詩文和儒學，因此在中國結交的對象自然也以氣味相近的文人為主。例如，1468 年入明的禪僧斯立光幢就攜回有著寧波文人張楷爲之題贊的肖像。¹⁴⁰而在京都真珠庵所藏《一休宗純像》上，有由張楷之子張應麒題於成化二十一年（1485）的贊文。¹⁴¹同樣地，在熱海美術館所藏另一張《一休宗純像》上，則有寧波文人金湜的題贊。

對當時的日本禪僧而言，肖像上有中國人的題贊，具有彰顯像主的效果。在橫川景三（1429-1493）的《補庵京華新集》載：

師（子璞周瑋）在大明日，二三子命工寫壽像呈師，々曰讚姑置之，中朝名公鉅儒，碩師宿衲，豈乏其才哉，而虛譽溢美，非我所欲也，歸朝之後，就小補求之可也。¹⁴²

京都相國寺住持子璞周瑋（?-1485）在 1483 年以入明正使的身份入明，隨其入明的弟子曾請人爲之繪製肖像，並呈送給子璞。子璞提到不需要向中國人請贊，因爲「虛譽溢美」非他所願，等返日之後再「就小補求之」即可。從子璞的這番

¹³⁸ 關於此像圖版和請贊背景之討論，參見伊藤幸司，〈日明交流と肖像畫贊〉，頁 173-175。

¹³⁹ 關於入明日本禪僧所交往的對象由禪僧轉向文人的改變，以及與中國文人的交往狀況，相關整理與討論參見海老根聰郎，〈寧波の文人と日本人〉，《東京國立博物館紀要》，11 號（1975），頁 219-260。

¹⁴⁰ 關於此像圖版和請贊背景之討論，參見伊藤幸司，〈日明交流と肖像畫贊〉，頁 176-177。

¹⁴¹ 金湜的題贊並無紀年，但根據《祖先詩偈》的記載，他曾在明朝成化二十一年（1485）時，爲入明日人所攜來的一休《狂雲集》寫序，由此推測此像應該也題贊於此年。關於張應麒和金湜所題《一休宗純像》之圖版和討論，見海老根聰郎，〈寧波の文人と日本人〉，頁 231、237。

¹⁴² 轉引自宮島新一，〈第五 頂相〉，《肖像画》，頁 196。

話可知，相較於日本人的題贊，中國人的題贊更能為像主起到錦上添花的作用。事實上，不只是肖像畫，日人請中國人題詞的物品，還包含自己或師友所作的文集、語錄、繪畫等。同樣地，在日本使節團之中，向中國人請贊的也不只是禪僧而已，其他俗人也有類似的作法。

2. 策彥周良與柯雨窓的關係

策彥此像的題贊者柯雨窓，其真名和生平不詳，雨窓可能只是他的號，但從其題贊自稱為「四明南遯柯雨窓」來看，應是寧波當地人無疑。在策彥所作《初渡集》中，有不少關於柯雨窓的記事，最早的一則出現於嘉靖十八年（1539）閏七月朔旦：

申刻，柯雨窓通書問，蓋于昨在范南岡家裡半面，余未記誰某，今和余寄南岡詩之韻，以遺我，且復惠古文大全二冊、小畫一方。¹⁴³

策彥與柯雨窓第一次會面是在另一位寧波文人范南岡家中，不過當時二人並無太多互動，策彥甚至提到「余未記誰某」，可見對他無甚印象。不過，透過柯雨窓主動寫詩應和策彥寄給范南岡的詩作，以及贈送書籍和繪畫等舉動，二人的往來於此展開。策彥和柯雨窓之間日後的互動，也如同閏七月的首次接觸般，經常是以詩作酬唱或書畫交流的文雅方式進行。例如，嘉靖十八年八月四日載：

齋后偕助太郎扣柯雨窓，蓋謝前日兩度音問也，余出示聞蚤有感之詩，雨窓即席和者二篇。¹⁴⁴

從柯雨窓能即席應和策彥詩作來看，他顯然是一位頗具文化素養的寧波文人。

儘管柯雨窓並非策彥在明朝往來的唯一中國文人，但策彥與他的互動確實較其他文人來得密切。自嘉靖十八年閏七月朔旦之後，除了策彥北上北京朝貢的那段期間，他與柯雨窓之間一直保持著相當頻繁的書信往返和會面拜訪。在策彥準

¹⁴³ 策彥周良著，《策彥和尚初渡集》中，收入牧田諦亮著，《策彥入明記の研究》上，頁70。

¹⁴⁴ 策彥周良著，《策彥和尚初渡集》中，收入牧田諦亮著，《策彥入明記の研究》上，頁76。

備返日時，柯雨窓還出面爲之張羅送行的詩畫卷。此卷有柯雨窓所寫「衣錦榮歸」四字和所作《衣錦榮歸圖》（京都妙智院藏）之外，還有福建提刑案察司副使黃允中寫序，以及其他許多寧波文人所寫的送行詩。¹⁴⁵不僅如此，柯雨窓還爲策彥請得寧波著名文人豐坊（1492-1563），替他與其他禪僧友人所作《城西聯句》寫序。¹⁴⁶策彥對於此書頗爲重視，在向豐坊請序之前，曾聘請中國工匠「裁城西聯句表紙」。¹⁴⁷由此可見，策彥之所以將自己的肖像委託柯雨窓題贊，不只是順應當時入明日人向中國人請贊的風氣而已，實際上也是刻意選擇與自己往來最爲密切的中國友人來題贊。

一般來說，當時的中國文人在爲日僧肖像題贊時，除了像主的個人品格修爲之外，多半會提及像主的法系背景。以張楷爲《斯立光幢像》題贊爲例，內容如下：

讚立之像

學探正理，教演真詮，玉質溫如，冰懷湛然，承五師弓冶之托，典利剝錫鑄之權。通文爲儒，得道以禪，知之者以爲繼遠東林之遐派，不知者以爲出本中峰□傳。噫，皆不然，達摩九年無一字，曹溪一宿便能言，正吾立之之謂焉，噫誰詎不然。

昔大明景泰甲戌夏六月吉日，賜甲辰進士前僉都御史張楷讚。立之謂斯立也，名光幢，東福寺僧，理中法嗣。

張楷除了稱揚斯立光幢「學探正理，教演真詮，玉質溫如，冰懷湛然」、「通文爲儒，得道以禪」之外，還指出他「承五師弓冶之托」，點出他系出圓爾弁圓以下五位禪僧的淵源，並進而將他與「東林」、「中峰」，即東晉東林慧遠和元代中峰明本兩位中國高僧相比擬，¹⁴⁸在張應麒爲京都真珠庵藏一休像，以及金湜爲熱海

¹⁴⁵ 《衣錦榮歸圖》關於此卷部分圖版和說明，參見奈良國立博物館編，《聖地寧波：日本仏教1300年の源流~すべてはここからやって来た》，頁216、329。

¹⁴⁶ 牧田諦亮著，《策彥入明記の研究》下，頁156-158。

¹⁴⁷ 策彥周良著，《策彥和尚初渡集》中，嘉靖十八年九月二十六日條，收入牧田諦亮著，《策彥入明記の研究》上，頁90。

¹⁴⁸ 斯立光幢的屬於聖一派三聖門派，其法系淵源爲：圓爾弁圓→東山湛照→愚直師侃→浦雲師棟→理中光則→斯立光幢，參見伊藤幸司，〈日明交流と肖像畫贊〉，頁175。

美術館所藏一休像的題贊上，也可以看到類似的狀況。¹⁴⁹

值得注意的是，柯雨窓的贊文與張楷等人的贊文，有著不同的偏重面向。柯雨窓的題贊內容如下：

怡齋策彥禪師像讚

師日本高僧也，奉使中華，寓于明洲，有威儀、文學，予幸辱知於師，其徒三英藏主偶出師小影，視予，予為之贊曰：

姿溫如璋，額珠內藏，儒巾釋裳，跣跣肅莊，琅函時張，道心清涼，容指可望，蘊蓄難量，筆翰琳琅，詩風曰唐。奉表天王，跣趾賓堂，明聲振揚，宸寵輝光，壯覽勝方，倦休扶桑，身升頤康，壽曰無疆。

柯雨窓仍和張楷一樣強調像主本身禪儒合一的修為，但相較於張楷強調斯立光幢的法系淵源，他還提到策彥呈遞國書等作為入明使節的相關事蹟。更重要的是，在「師日本高僧也，奉使中華，寓于明洲，有威儀、文學，予幸辱知於師，其徒三英藏主偶出師小影，視予，予為之贊曰」中，柯雨窓特別提及他與策彥相識的緣由，以及自己為此像題贊的經過。不像張楷隻字未提與斯立光幢相交的過程，柯雨窓顯然有意在贊文中凸顯自己和策彥之間的交情。由此可見，策彥對於此像之規劃，不只欲藉著採取中國書齋空間的圖像和東坡巾的打扮，展示其入明出使的經歷，也希望透過柯雨窓的題贊見證自己與明朝文人相知相惜的友誼。

¹⁴⁹ 張應麒的題贊：「學通儒典，道闡禪宗，為叢林之表率，致譽望之尊崇，源源才思，落落心胸，觀止水而自安，行藏有定，取狂雲以為號，變化無縱，是宜衍兒孫之昌盛，續燈焰於海東也耶，成化乙巳秋七月寄望都台後人四明仕隱張應麒焚香拜讚」；金湜的題贊：「日本一休純禪師畫像偈，臨濟傳承第幾燈，虛堂南浦舊相仍，至今滄海東頭寺，一脈承當有此僧。四明朽木居士金湜敬題」。

結論

1. 策彥周良像的用途

過去學界以為禪僧肖像畫主要是作為師徒之間佛法授受的證明，然而近年來的研究對此一說法已有所調整。根據 T. Griffith Foulk、Robert H. Sharf 的研究，禪僧肖像畫的贈與和取得並不限於師徒之間，即使是與像主無法系淵源的僧俗信眾也可以獲得，例如，信眾因為出資贊助禪寺，而獲得該寺住持肖像以為回報的情況就頗為常見。除了被視為如佛像般的聖像而予以流佈之外，Foulk 等人亦指出，在禪寺舉辦的住持僊化或祖師忌典上，受祭禪僧的肖像畫經常也被當作信眾禮拜的中心。¹⁵⁰ 由此可見，禪僧肖像畫的用途並非如過去學界所設想的單一，實際上相當複雜而多元。

策彥周良為自己向中國畫師訂製的兩張肖像，雖然面容描繪幾乎一模一樣，但圖像和贊文並不相同，顯示策彥對二者用途有不同的設定。在柯雨窓題本上，策彥選擇中國式的書齋空間和帽式圖像，並向中國文人請贊，除了展現自己有如中國文人般的氣質之外，亦欲藉此喚起日本觀者對其入明出使經歷的記憶。相較於此，在德雲山人題本上，策彥則選擇如《無準師範像》的禪僧肖像圖式，讓畫中的自己呈現出宛如升堂說法般的官寺住持形象。不過，策彥周良當時並未具有官寺住持的身份，因此他在 1544 年獲得「前臨川」的官寺住持頭銜時，才向京都高僧德雲山人請贊。策彥在 1544 年的身份改變，不只意謂著他個人在日本禪林地位的晉升，亦顯示妙智院在他主持之下由衰轉盛的發展，種種轉變實際上皆因策彥入明出使所致。換言之，策彥不只是藉由柯雨窓題本展示自己入明出使的經歷，亦透過德雲山人題本記錄自己因入明出使所造成的身份變遷。

策彥二像除了分別反映策彥入明和之後的人生境遇外，其實也各自呈現了策彥在公開和私密場合下的形象。在德雲山人題本上，人物身穿正式且紋樣華麗的

¹⁵⁰ 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. 156-219.

大袈裟，坐在雕漆精美的座椅上，顯得非常隆重。頭部挺直，僧服下襬的褶痕幾呈對稱分佈，踏墊上的一雙鞋一隻朝左，一隻略微回正，雙手交疊，置於領口下方的胸前，彷彿正向畫外觀者作揖打禮般。再者，畫中的座椅和踏墊有如寺中法堂空間的座位般，顯示人物在法堂般的公開空間中進行向觀者說法的活動。相反地，在柯雨窓題本上，人物作釋儒合一的服裝打扮，所著掛絡為非正式且顏色暗沉的短袈裟，座具則是藤編表面的榻，整體顯得相當樸素。人物面容雖幾為正面示人，但頭部微傾其左側，僧服下襬的褶痕右側露出較大片，從頭到身都偏向持書的左手，暗示人物正在進行閱讀的活動。而且，畫中的榻也是中國文人書齋經常擺設的傢具，由此顯示，人物在書齋般的私密空間內進行個人的文藝活動。

不只是畫中人物打扮、姿態和座具，從畫幅尺寸、人像比例，乃至題贊者、贊文內容來看，也分別具有公開和私密的性質。德雲山人題本的畫幅尺寸和人像比例較大，適合在空間較大、觀眾較多的場合被展示。題贊者德雲山人是京都高僧，贊文內容則凸顯策彥的法脈淵源和復興妙智院的功績，顯然策彥有意藉著德雲山人的名聲來彰顯自己在禪僧此一正式身份下的事蹟。相較於此，柯雨窓題本雖仍採掛幅形制，但畫幅尺寸和人像比例較小，所預設的展示場合似乎較為小型。而且，題贊者柯雨窓是策彥在中國交往密切的友人，贊文內容也特別強調二人之間的交情，可見策彥意圖藉著好友之筆來凸顯自己私下的性情學養。

策彥在具公開性質的德雲山人題本之外，又訂製一幅具私密性質的柯雨窓題本的作法，與「行樂圖」的傳統密切相關。在中國肖像畫的傳統之中，除了用來傳達像主社會身份和地位等社會形象之外，還有一種表現像主性格、學養等內在心志的肖像類型。¹⁵¹事實上，最晚從唐代開始，中國的帝王肖像就有將像主描繪成在進行日常生活中非儀式性的休閒活動，如韓幹（?-780）曾作《玄宗試馬圖》等。¹⁵²從元末開始，文人也有類似圖像表現的肖像，藉此表現自己的內在心志和主張。¹⁵³不過，正式用「行樂圖」一詞來稱呼此類肖像，其實是在明代中葉，與

¹⁵¹ Richard Vinograd 將這兩種肖像類型稱作 *effigy* 和 *emblem*，相關討論見 Richard Vinograd, *Boundaries of the self: Chinese portraits, 1600-1900* Cambridge (England; New York, NY, USA: Cambridge University Press, 1992), 頁 1-27.

¹⁵² 陳葆真，〈雍正與乾隆二帝漢裝行樂圖的虛實與意涵〉，《故宮學術季刊》，第二十七卷第三期（2010），頁 49-101。

¹⁵³ David Ake Sensabaugh, "Fashioning Identities in Yuan-Dynasty Painting: Images of the Men of Culture," *Ars Orientalis* 37 (2007), pp.119-139.

明宣宗的推行有關。¹⁵⁴由此可知，策彥爲自己訂製柯雨窓題本這樣的肖像，其用意不只是贈與信眾以建立彼此關係，或作爲僊化和祖忌儀式上的禮拜中心，實際上也爲了將之作爲一種自我認同的表述媒介。

2. 日本入明使的肖像

策彥此二像除了與其自我形象的形塑有關之外，也反映了中、日交流史上一種特殊的文化現象。當日人透過朝貢貿易而前往中國時，不只是帶回中國文人贈送的送別詩畫，或購買邊文進、呂紀等人所作具有院體風格的花鳥畫，也經常在中國訂製自己、家人或皈依禪僧的肖像畫。¹⁵⁵這種風氣之產生，與當時日人意識到中國肖像畫具有不同於日本肖像畫的風格，並相信此一中國式風格在日本具有彰顯像主的作用有關。不過，與其他題材的畫作不同，肖像畫之製作具有高度的功能取向，因此在服裝、持物、環境等周圍物件的選擇上，自然得考慮到肖像畫日後展示的對象和場域。

策彥兩種不同圖像表現的肖像畫，即顯示了兩種不同的訂製考量。儘管德雲山人題本的面部呈現出不同於日本肖像畫的中國式風格，但在面部以外的部分使用的仍是當時日本禪僧肖像畫常見的肖像圖式。由於中、日禪林之間長久的交流，雙方在禪僧肖像畫的製作上，享有不少相同的圖像語彙，德雲山人題本所採取如《無準師範像》般的圖式即是其中一例。相較於此，柯雨窓題本所呈現的卻是另一種訂製情況。從日本人物畫的脈絡來看，柯雨窓題本作中國式的圖像安排，實際上具有強調策彥入明出使的作用。換言之，若將肖像畫的繪製比作現代的攝影，那麼當策彥訂製德雲山人題本時，他所欲製作的其實是一張自己在日本禪林的證件照，就規格而言，這樣的證件照在中日禪林並無二致。相反地，當他訂製柯雨窓題本時，就好比國人到京都旅遊時，雖非日人但仍會換上傳統和服拍照一般，即欲藉此作爲到此一遊的紀念。

¹⁵⁴ Cheng-hua Wang, *Material Culture and Emperorship: The Shaping of Imperial Roles at the Court of Xuangzong(r. 1426-35)*, pp. 214-221.

¹⁵⁵ 關於日人透過朝貢貿易所取得之繪畫的討論，參見石守謙，《十六至十七世紀中國渡日繪畫之研究》，行政院國家科學委員會專題研究計畫成果報告，1996，頁 1-18。

策彥二像所反映的兩種訂製考量並非個案，類似的狀況在其他日人前往中國所訂製的肖像上亦可見。例如，京都東福寺所藏《東曜利寅像》上有明朝僧錄司太虛光祐在成化二十一年（1483）的題贊，很可能是 1483 年隨朝貢船入明的日僧東曜利寅自己在中國訂製的作品。此像和德雲山人題本一樣，採取的是中日共享的禪僧肖像圖式。¹⁵⁶另外，雖然目前未見有和柯雨窓題本一樣採取中國式肖像圖像的實例，但從文獻來看這類肖像作品也不少。與策彥一同入明的禪僧湖心碩鼎的語錄《頤賢錄》收有一則名為「竺心性乾壽像之贊」的像贊：

頭上濫幅巾，腳下無憂履，喚作泐（疑作「漢」）人即是，喚作和人即是，畢竟如何，是々不是々々，百年後有人疑你為道。日本國冷泉遊子竺心性乾信士，大明國入貢日於寧波府境清寺裡書師所寫肖像，鎖莫差紙上張三，即本來妙相普山綠水。¹⁵⁷

從「日本國冷泉遊子竺心性乾信士，大明國入貢日於寧波府境清寺裡書師所寫肖像」可知，湖心是在寧波為同行的日人竺心性乾的肖像題贊，雖然湖心寫到「書師所寫肖像」，但此一說法是像贊的格套用法，並非指竺心自己繪像，而是指竺心請人為己繪像，故可知竺心此像應是在寧波向中國畫師訂製。湖心描述畫中竺心「頭上濫幅巾，腳下無憂履」，更稱此一打扮使他對竺心的身份產生「喚作泐人即是，喚作和人即是」之感，可見竺心所作應是中國式打扮。

從柯雨窓題本、竺心性乾像可知，在明中葉以前透過朝貢貿易而傳入日本的中國製肖像畫，在圖像表現上與入宋、元求法僧所攜回的高僧肖像並不相同。入宋、元的日人以僧侶為主，他們自中國移植禪宗文化入日本，並攜回中國禪僧的肖像畫以作為自身法脈的證明。不僅如此，他們回到日本之後，也模仿這些作品，為自己或其他日本高僧製作肖像畫，中國禪僧肖像畫常用的圖式也隨之傳入日本。策彥周良在製作德雲山人題本時，之所以採取《無準師範像》，並將之視為自己在日本禪林的身份證般的肖像，就是承襲這樣的文化脈絡而來。然而，日人訂製並攜回如柯雨窓題本、竺心性乾像般的肖像，反映的卻是中國俗人肖像畫傳統傳入日本的新現象。這種情況之所以產生，最主要因為進入明朝之後，中、日

¹⁵⁶ 關於此像之圖版和介紹，參見伊藤幸司，〈日明交流と肖像畫贊〉，頁 175-177。

¹⁵⁷ 轉引自伊藤幸司，〈日明交流と肖像畫贊〉，頁 185。

的交流方式由宗教活動轉變為朝貢貿易，日人不論僧、俗，並非為了求法而往中國，因此並不積極在圖像呈現宗教的一面，在肖像的圖式選擇上更加世俗、多元化。

3. 日明貿易下的寧波畫壇

自唐到明中葉，寧波一直是日人進出中國的重要港口，日人經常在此蒐購繪畫。然而，隨著中國畫壇本身的發展，自寧波傳入日本的畫作在中國畫史的脈絡中也具有不同的意義。南宋立都於距寧波不遠的杭州，因此有不少院體風格的畫作傳入日本，這些作品在當時可說是中國畫壇的主流。時至元代，寧波畫壇仍蓬勃發展，不過在以趙孟頫為首的文人畫家興起後，寧波所承襲的南宋院體風格退出主流，成為地方性繪畫流派。儘管明初寧波所承襲的南宋院體風格曾經對北京宮廷造成影響，但是明中葉後中國畫壇是以蘇州為根據地的「文人畫」為主流，代表畫家正是蘇州文人文徵明（1470-1559）。然而，從策彥攜回的寧波文人所贈《衣錦榮歸圖》、《送別圖》等畫作上，不僅重現了中國民間社交場合經常使用的「送別—歸家」的繪畫題材，暈染濕潤和墨色對比強烈的畫風與浙派相當接近，顯示當時寧波畫壇自外於蘇州文人畫的發展。¹⁵⁸

除了本身所繼承的繪畫傳統，由於大批日人進入寧波，成為該地畫家的顧客，因此對寧波畫壇也產生了相當程度的影響。宋、元時期自寧波傳入日本的十王圖之中，不少有「大宋明州車橋西金處士家畫」、「慶元府車橋石板巷陸信忠筆」的題款。這樣的款記與一般職業畫工只及郡望、家世不同，除了畫家姓氏之外，還註明住址，甚至強調為「大宋」畫家所作，顯示其為輸出國外的商品。¹⁵⁹時至明朝，寧波畫家甚至繪製像渡唐天神般的日本神祇畫像，如京都隣華院所藏有寧波文人方梅崖題贊的《渡唐天神像》即是一例。¹⁶⁰不只如此，湊信幸甚至認為明中葉的寧波畫家，如趙昌國、胡鎮等人的作品，亦受到日本品味的影響，出現了

¹⁵⁸ 石守謙，《十六至十七世紀中國渡日繪畫之研究》，頁 3-11。

¹⁵⁹ 石守謙，〈有關地獄十王圖與其東傳日本〉，《中央研究院歷史語言所集刊》，56:3（1985），頁 592-593。

¹⁶⁰ 關於寧波繪製的渡唐天神像的文獻和作品討論，見鈴木廣之，〈往還する絵画〉，《美術研究》，361（1995），頁 145-148。

不同於浙派，更追求平面效果的「寧波風格」。¹⁶¹

從柯雨窓題本來看，日本人對寧波畫壇的影響也出現在肖像畫的製作上。畫中策彥所穿掛絡，未見於現存的中國肖像畫中，但卻經常出現在日本武士的肖像畫上，用以表現像主虔信禪宗的居士身份，如《稻葉良籌像》。換言之，中國畫家在與策彥商量柯雨窓題本在面部以外的圖像時，除了採取中、日禪僧肖像畫、中國文人肖像畫的圖式之外，也被策彥要求以日本武士肖像傳統之中表現居士的作法來繪製此像。從文獻來看，類似的情況並不少見。《初渡集》記載不少策彥為同行入明日人肖像所作的贊文，由於題贊當下策彥正滯留於寧波，由此推測這些肖像應是日人向寧波畫師訂製。其中有些肖像的贊文涉及畫中人物形貌的描述，如薩摩船人家信肖像的贊文寫到：

秦氏華胄。被海之東。握大倭於小扇底。藏大唐於小笠中。百八珠消磨煩惱。四大床坐破明明空空。叫有髮僧。好甘杜多。淡薄絕一點俗。久慕船子家風。攸祈福澤無限。混一雲夢。壽山不騫。倍萬岱松。

薩之秦氏家信。俾畫工肖儀容。就余需為之贊。弗克嶮拒。題數語於其上。祝遐壽於無窮云。維時。嘉靖己亥季穉之吉。雜道人怡齋書於寧郡懷柔之館。

162

扇子是日本武士肖像畫上最常見的持物，從「握大倭於小扇底。藏大唐於小笠中」可知，家信的肖像除了有被稱為「大唐」的戴笠打扮之外，還如《稻葉良籌像》等日本武士肖像般手持被標識為「大倭」的扇。¹⁶³

¹⁶¹ 湊信幸，〈明時代の寧波画〉，《國際交流美術史研究第十回シンポジウム：東洋美術史における西と東対立交流》（神戸：國際交流美術史研究會，1992），頁 25-30。

¹⁶² 策彥周良，《初渡集》中，嘉靖十八年九月三日條，收入牧田諦亮著，《策彥入明記の研究》上，頁 86。

¹⁶³ 關於日本武士肖像持扇的意義，參見宮島新一，〈武家の肖像〉，《日本の美術》，385（1998），頁 80。另外，類似的題贊亦見於策彥周良，《初渡集》下之下，嘉靖二十年三月廿七日條所載「薩摩水夫兵衛左衛門壽像贊」：『葦原產塾，藤氏族流，雖觀身世於瓶花上，復揚仁風於扇子頭，數珠修般舟則不遠十萬億土，一葉載大唐則何屑四百餘州。頭上不（按：應為「子」）瞻，弗妨依模畫樣，松下元亮，正好既醉消憂。所祝孫謀長若干芽藥，壽考保八千春秋。薩之藤氏定久俾工圖其喜容，就予求贊，其志可嘉矣，聊綴燕詞以祝椿年云。嘉靖歲丑春季 雜道人怡齋，書於寧郡懷柔館下』，收入牧田諦亮著，《策彥入明記の研究》上，頁 189。從「頭上不（按：應為「子」）瞻，弗妨依模畫樣，松下元亮，正好既醉消憂」可知，畫中人物應該是頭戴東坡巾、臥躺於松樹下，採取中國文人肖像常用的圖像表現。但從「復揚仁風於扇子頭」來看，畫中人物似乎也持扇，如日本武士肖像一般。

然而，如柯雨窓題本般具有日本特色的肖像畫，是否也為寧波當地人的肖像畫所採用，使寧波畫家所製作的肖像畫出現所謂的「寧波風格」？對此，筆者持保留的態度。前述湊信幸所謂的「寧波風格」，基本上是指山水畫和花鳥畫中對空間表現的處理。就使用方式而言，相較於山水畫和花鳥畫偏向鑑賞之用，肖像畫具有強烈的功能性，必須透過特定空間和場合的展示，向觀者傳達像主的身份地位、性格學養等訊息。為了讓所設定的觀眾一見即知其意，訂製者和畫家往往採取觀眾所在文化體系下的圖像語彙來製作肖像。在室町時代的日本社會瀰漫著一股憧憬中國的氛圍，中國式圖像的肖像有彰顯像主入明經歷的作用，因此入明日使經常要求中國畫家以此製作其像。相反地，寧波對日本並不具有類似的文化憧憬，似乎並無採取日本肖像圖像語彙的需求。

4. 策彥周良像的後續影響

值得注意的是，隨著妙智院在江戶時代（1603-1867）對外交事務的積極參與，策彥周良在妙智院的歷史地位也益形重要。作為妙智院三世塔主的策彥，一生從未住持五山等級的禪寺，因此其事蹟並未登錄於歷來編纂的僧傳之中，唯一的傳記就是江戶時代（1603-1868）禪僧蘭室玄森（?-1682）所寫《前往圓覺策彥良禪師行實》。¹⁶⁴蘭室此文以最大的篇幅敘述策彥入明之事，並聚焦於他在北京宮廷應制即席賦詩的場景。蘭室筆下擅長中國詩文且又扛起使明之職的策彥，正是策彥在柯雨窓題本所欲呈現的自我形象。蘭室為妙智院的六世塔主，在法系上屬於策彥的遠孫。不僅如此，自蘭室於1675年擔任對馬（位於日本九州對馬島，今屬長崎縣管轄）以酌庵修簡職以來，妙智院連續有五任塔主擔任此職，此職主掌日本對朝鮮的外交文書和使節接待。¹⁶⁵事實上，在蘭室之前，對馬修簡職多由博多聖福寺的禪僧出任，因此蘭室在策彥逝世多年之後為其撰寫行實，並關注於策彥使明一事，即欲藉此強調妙智院在外交參與上的淵源。¹⁶⁶

¹⁶⁴ 此行實收入牧田諦亮，《策彥入明記の研究》下，頁131-137。

¹⁶⁵ 牧田諦亮，《策彥入明記の研究》下，頁124-125。

¹⁶⁶ 事實上，蘭室玄森不只是為策彥寫行實，他和七世塔主中山玄中在對馬任職期間，先後為禪僧仰之梵高（?-1494）設立位牌、遷葬墳墓。仰之為妙智院開山竺雲的弟子，與妙智院二世心翁為師兄弟，因此和蘭室、中山有法系關係。他在1462年奉幕府之命出使朝鮮，返日之後住持佐賀景德庵，負責為對馬大名撰寫與朝鮮交易的相關文書。根據泉澄一的研究，蘭室、中山對仰之遺跡的整理，應是刻意為之，目的在彰顯妙智院在對外參與的淵源。相關討論，參見泉澄一，〈室町時代・對馬における仰之梵高和尚について—對朝鮮交易書契僧の始祖〉《對馬風土記》，

隨著策彥歷史地位的確立和提升，柯雨窓題本也逐漸成爲日本肖像畫中的典範。在著名醫生曲直瀨正盛（1507-94）的肖像（圖 61，大阪杏雨書屋藏）上，有他在天正五年（1577）的自贊，且不像一般日本肖像畫多將人物安排在室內，而是坐在岩塊上，背後有竹樹枝，就與明朝的俗人肖像畫關係密切。正盛肖像之所以如此，一方面是他與熟悉明朝文化的禪僧往來密切，例如策彥周良在天正二年（1574）曾爲其所作《啓迪集》寫序，可見正盛與知有往來，一方面他本身對於明朝文化，特別是醫學相當關心。事實上，正盛此像的面部描繪細膩，在粗厚墨線上覆蓋朱暈的設色方式，衣文線在轉折處因用筆停頓所造成的厚度，以及持書的手勢，皆與柯雨窓題本非常相近。¹⁶⁷柯雨窓題本不只影響到曲直瀨正盛像，也進而影響到江戶時代以京都大德寺禪僧江月宗玩爲中心的武士、茶人、儒者等人的肖像畫。¹⁶⁸

然而，不只是柯雨窓題本，德雲山人題本似乎也對後世造成影響。妙智院藏有一張七世塔主中山玄中（1659-1717）的肖像（圖 62），上無題贊，僅軸上貼有「中山和尚肖像七世」的標籤。¹⁶⁹《中山玄中像》作剃髮，身穿珮環袈裟，盤坐椅上，一雙鞋置於前方踏墊，採取的是禪僧肖像畫最常見的圖式，但手勢和德雲山人題本一樣，雙手交疊，舉至胸前，而且左手披掛一條垂布。不僅如此，座椅和踏墊的描繪也與德雲山人題本相同，座椅表面都有如意紋的雕漆紋樣，而且皆未畫出人物左肩後方的椅背，踏墊的表面則呈前窄後寬的梯形造型。此外，雙手圓弧的垂袖、腹前層疊的袈裟紋樣、僧服下襠對稱的摺痕，以及踏床上一隻鞋略微回正的擺放角度，也與德雲山人題本如出一轍。德雲山人題本和《中山玄中像》如此相似的現象該如何解釋？德雲山人題本是否真的在妙智院塔主的肖像中扮演著典範的角色？這些問題皆待《中山玄中像》有更清楚的圖版刊載後，方能作

10（1973），頁 30-44；泉澄一，〈天龍寺第二百九世・中山玄中和尚について—對馬以酩庵輪番時代を中心にして〉，《ヒストリア》，63（1973），頁 79-89；泉澄一，〈天龍寺第二百四世・蘭室玄森和尚について〉，《對馬風土記》，11（1974），頁 29-51。

¹⁶⁷ 渡邊雄二，〈館藏 曲直瀨玄朔像について—近世初期肖像画の創造と繼承—〉，《福岡市博物館研究紀要》，四（1994），頁 107-125。

¹⁶⁸ 門脇むつみ，《寛永文化の肖像画》（東京：勉誠出版社，2002），頁 157-170。

¹⁶⁹ 筆者僅見過此像的黑白圖版，此圖收入奈良本辰也監修，《天龍寺：嵯峨野に刻まれた五山巨刹の盛衰》（京都：同朋社圖書印刷株式會社，1964），頁 157。此書由植松瑞希小姐代爲訂購，特此致謝。關於此像的簡略介紹，參見泉澄一，〈天龍寺第二百九世・中山玄中和尚について—對馬以酩庵輪番時代を中心にして〉，頁 88。

進一步討論。



徵引書目

一、 傳統文獻

大休宗休著，無著道忠編

《見桃錄》，收入《大正新修大藏經》，第八十一冊 續諸宗部 十二，台北市：新文豐，1983，頁 410-430。

王繹

〈寫像秘訣〉，收入《中國書畫全書》，第二冊，上海：上海書畫出版社，1993，頁 958-959。

辻善之助編，景徐周麟等著

《鹿苑日錄》，東京：太洋社，1934。

伊藤松

《鄰交徵書》，東京都：國書刊行會，1975。

東京大學史料編纂所編纂

《大日本史料》，第八編之十四，東京都：東京大學，1952)。

湖心碩鼎

《三腳稿》，收入《續群書類從》，文筆部 卷第三百五十，東京：續群書類從完成會，1902-1933，頁 759-760。

湯谷稔

《日明勘合貿易史料》，東京都：圖書刊行會，1983。

二、 近人論著

● 中、日文

そごう美術館編

1996-1997 《ボストン美術館の至寶：中國宋・元畫名品展》，奈良：そごう美術館，。

バーバラ・B・フォード著，成瀬不二雄譯

1985 〈雪村周継の画像〉，《大和文華》，第 74 號，頁 23-43。

大石利雄

1996 〈策彦周良の画贊をめぐって—十六世紀絵画史寸見一(その一)〉，《東京學藝大學 造形芸術學・演劇學》創刊號，頁 35-54。

大阪市立美術館編

2000 《肖像画贊》，大阪：大阪市立美術館。

大庭脩、王曉秋編

1995 《日中文化交流史叢書 1：歴史》，東京：大修館書店株式會社。

上海人民美術出版社

1982 《明清人物肖像畫選》，上海：上海人民美術出版社。

井手誠之輔

1986 〈中峰明本自贊像をめぐって〉，《美術研究》，343 期，頁 19-36。

1986 〈万歳寺の見心来復像〉，《美術史》，35 期，頁 42-56。

2001 〈日本の宋元仏画〉，《日本の美術》，418 期。

2005 〈頂相における像主の表象--見心来復像の場合 (特集 九州国立博物館開館によせて)〉，《仏教芸術》，282 期，頁 13-33。

井筒雅風

1993 《法衣史》，東京：雄山閣出版社。

今枝愛真

1966-68 《禪宗の歴史》，東京：至文堂。

2001 《中世禪宗史の研究》，東京：東京大學出版會。

今泉淑夫、島尾新編

2000 《禅と天神》，東京：吉川弘文館。

木宮泰彥著，陳捷譯，

1974 《中日交通史》，上、下，台北：華宇出版社。

玉村竹二

1978 《日本の禪語録 八：五山詩僧》，東京：講談社。

2002 〈五山叢林の塔頭に就て〉，原刊於《歷史地理》（1940），收入《禪と建築・庭園》，東京：株式會社ペリカン社，頁 137-192。

2003 《五山禪僧傳記集成》，京都：思文閣出版。

田中一松

1962 〈建長寺大覺禪師の畫像について〉，《國華》，843，頁 267-286。

白畑よし

1973 〈肖像畫〉，《日本の美術》，第 8 期。

石守謙

1985 〈有關地獄十王圖與其東傳日本〉，《中央研究院歷史語言所集刊》，56:3，頁 565-618。

1986 《中國古代繪畫名品》，台北：雄獅股份有限公司。

1996 《十六至十七世紀中國渡日繪畫之研究》，行政院國家科學委員會專題研究計畫成果報告。

1998 〈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〉，《國立台灣大學美術史研究集刊》，第 5 期，頁 153-182。

2001 《大汗的世紀：蒙元時代的多元文化與藝術》，台北：國立故宮博物院。

西上實

1993 〈黃檗の美術とその源流—画像を中心に〉，收入京都國立博物館編，《黃檗の美術：江戸時代の文化を変えたもの》，京都：京都國立博物館，頁 7-13。

2000 〈柯雨窓贊策彦周良像〉，《國華》，1255，頁 39-41。

伊藤幸司

2009 〈日明交流と肖像畫贊〉，收入東アジア美術文化交流研究会編，《寧波の美術と海域交流》，福岡市：中国書店，頁 163-197。

守屋正彥

2002 《近世武家肖像画の研究》，東京：勉誠出版。

佐久間重男

1992 《日明関係史の研究》，東京：吉川弘文館，。

余輝

2001 〈十七十八世紀的市民肖像畫〉，《故宮博物院院看》，2001年3期，
頁38-41。

李國安

1991 〈明末肖像畫製作的兩個社會性特徵〉，《藝術學》，第6期，頁
119-157。

村井章介

1995 《東アジア往還：漢詩と外交》，東京都：朝日新聞社。

2004 〈對外關係を語る肖像画賛の収集〉，收入村井章介主任研究，《8-17
世紀の東アジア地域における人・物・情報の交流：海域と港市の形
成、民族・地域間の相互認識を中心に》，東京：厚生省，頁448-466。

2007 〈肖像画・賛からみた禅の日中交流〉，收入青山学院大学文学部日
本文学科編，《海を渡る文学：日本と東アジアの物語・詩・絵画・芸能：
国際學術シンポジウム》，東京都：新典社，頁108-137。

谷信一

1937 〈室町時代に於ける肖像畫の製作過程（上）〉，《國華》，558，頁
129-133。

1937 〈室町時代に於ける肖像畫の製作過程（下）〉，《國華》，559，
頁159-162。

京都国立博物館編

1978 《日本の肖像》，東京都：中央公論社。

京都大學文學部博物館編

1991 《日本肖像画図録》，京都：同朋社株式會社。

近藤秀實

2003 《中國畫派研究叢書：波臣畫派》，長春：吉林美術出版社。

門脇むつみ

2002 《寛永文化の肖像画》，東京：勉誠出版社。

泉澄一

1973 〈室町時代・対馬における仰之梵高和尚について—対朝鮮交易書契

僧の始祖〉，《對馬風土記》，10，頁 30-44。

1973 〈天龍寺第二百九世・中山玄中和尚について—対馬以酌庵輪番時代を中心にして〉，《ヒストリア》，63，頁 79-89。

1974 〈天龍寺第二百四世・蘭室玄森和尚について〉，《對馬風土記》，11，頁 29-51。

奈良國立博物館編

1999 《聖と隱者：山水に心を澄ます人々》，奈良：奈良國立博物館。

2009 《聖地寧波：日本仏教 1300 年の源流~すべてはここからやって来た》，奈良：奈良國立博物館。

奈良本辰也監修

1964 《天龍寺：嵯峨野に刻まれた五山巨刹の盛衰》，京都：同朋社圖書印刷株式會社。

東京國立博物館等編

2002 《雪舟：没後 500 年特別展》，東京：毎日新聞社。

2007 《京都五山禅の文化展：足利義滿六百年御紀記念》，東京：日本經濟新聞社。

2009 《妙心寺》，東京：讀賣新聞社。

林柏亭主編

2006 《大觀：北宋書畫特展》，台北：國立故宮博物院。

板倉聖哲

2001 〈張雨題《倪瓚像》與元末江南文人圈〉，收入《區域與網絡》，台北：國立台灣大學藝術史研究所，頁 193-221。

牧田諦亮

1955-59 《策彦入明記の研究（上）、（下）》，京都：法藏館。

洪再新

2003 〈儒仙新像：元代玄教畫像創作的文化情境和視象涵義〉，收入范景中、曹意強主編，《美術史與觀念史》I，江蘇：南京師範大學出版社，頁 93-180。

宮島新一

1994 《肖像画》，東京：吉川弘文館。

1998 〈武家の肖像〉，《日本の美術》，385。

島尾新

- 1997 〈会所の美術—室町時代の唐物と「美術」システム〉，《国立歴史民俗博物館研究報告》，74期，頁177-180。

海老根聰郎

- 1975 〈寧波の文人と日本人〉《東京国立博物館紀要》，11號，頁219-260。

海老根聰郎等

- 1977 《元代道釋人物畫》，東京：東京国立博物館。
1997 〈海藏院藏虎關師鍊像〉，《國華》，1218，頁24-29。
2000 〈王繹・倪瓚筆 楊竹西小像圖卷〉，《國華》，1255，頁37-39。

海老根聰郎、西岡康宏編

- 2000 《世界美術大全集 東洋編 第七卷 元》，東京：小學館。

高居翰著，李佩樺等初譯

- 1994 《氣勢憾人：十七世紀中國繪畫中的自然與風格》，臺北：石頭出版社。

高居翰著，王嘉驥譯

- 1997 《山外山：晚明繪畫（1570-1644）》，臺北：石頭出版社。

國立故宮博物院編輯委員會編

- 1995 《宋代書畫冊頁名品特展》，台北：國立故宮博物院。

救仁鄉秀明

- 1992 〈日本における蘇軾像—東京国立博物館保管の模本を中心とする資料紹介〉，《Museum（東京国立博物館研究誌）》，494，頁4-22。
1996 〈日本における蘇軾像（二）—中世における画題展開〉，《Museum（東京国立博物館研究誌）》，545，頁3-27。

梁白泉主編

- 1993 《南京博物院藏中國肖像畫選集》，臺北：藝源書坊。

陳葆真

- 2010 〈雍正與乾隆二帝漢裝行樂圖的虛實與意涵〉，《故宮學術季刊》，第二十七卷第三期，頁49-101。

單國強

- 1988 〈肖像畫歷史概述〉，《故宮博物院院刊》，1988年4期，頁59-72。
1990 〈肖像畫性質初探〉，《國際交流美術史研究第六回シンポジウム：肖

像》，京都：國際交流美術史研究會，頁 1-12。

1990 〈肖像畫類型芻議〉，《故宮博物院院刊》，1990 年 4 期，頁 11-23。

朝倉尙

1985 《禪林の文學—中国文學受容の様相》，大阪：清文堂出版株式會社。

森克己

1950 〈唐本頂相とその画稿—仏照禪師の頂相について〉，收入《日宋文化交流の諸問題》，東京：刀江書院，頁 233-242。

渡邊雄二

1994 〈館藏 曲直瀬玄朔像について—近世初期肖像画の創造と繼承—〉，《福岡市博物館研究紀要》，四，頁 107-125。

華人德

1993 〈明清肖像畫略論〉，《藝術家》，218 期，頁 236-245。

湊信幸

1992 〈明時代の寧波画〉，《國際交流美術史研究第十回シンポジウム：東洋美術史における西と東対立交流》，神戸：國際交流美術史研究會，頁 25-30。

楊新主編

2008 《故宮博物院藏文物珍品全集 8：明清肖像畫》，香港：商務印書出版社

鈴木廣之

1990 〈桃山時代の肖像画—「似ること」をめぐる—〉，《國際交流美術史研究第六回シンポジウム：肖像》，京都：國際交流美術史研究會，頁 87-99。

鈴木廣之

1995 〈往還する絵画〉，《美術研究》，361，頁 137-158。

雷德侯著，張總等譯

2005 《萬物》，北京：三聯書店。

德永弘道

1971 〈南宋初期の禪宗祖師像について—拙菴德光贊達摩像を中心に（上）〉，《國華》，929，頁 7-17。

1971 〈南宋初期の禪宗祖師像について—拙菴德光贊達摩像を中心に

(下)》，《國華》，930，頁 5-21。

衛藤駿

1965 〈一休宗純の画像〉，《大和文華》，第 41 號 一休特輯，頁 1-9。

劉道廣

1984 〈曾鯨的肖像畫技法分析〉，《美術研究》，1984 年第 2 期，頁 56-57。

鄭樑生

1989 〈嘉靖年間明廷對日本貢使策彥周良的處置始末〉，收入鄭樑生著，《中日關係史研究論集（一）》，台北：文史哲出版社，頁 53-85。

2009 《日本中世史》，台北：三民書局。

盧宣妃

2009 〈圖肖像以顯文治：陳鑑如《李齊賢像》及其製作〉，收入《2009 台大藝術史研究所學生研討會會議論文集》，台北：台灣大學藝術史研究所學生會，頁 199-225。

嶋田英誠、中澤富士雄編

2000 《世界美術大全集 東洋編 第六卷 南宋・金》，東京：小學館。

梶谷亮治

1998 〈僧侶の肖像〉，《日本の美術》，388。

樋口智之

1998 〈円爾弁円最晩年の頂相著賛について—我が国への頂相文化定着の一局面〉，《仙台市博物館調査研究報告書》，第 18 號，頁 1-11。

聶崇正

1992 《中國巨匠美術週刊・曾鯨》，總 186 期。

●英文

Brinker, Helmut

1973-1974 “Ch'an Portraits in a Land,” in *Archives of Asian Art*, vol. XXVII, pp.8-29.

Foulk, T. Griffith and Sharf, Robert H.

1993-1994 “On the Ritual use of Ch'an Portraiture in Medieval China,”

Jing, Anning

- 1994 "The Portraits of Khubilai Khan And Chabi By Anige (1245-1306), A Nepali Artistr at the Yuan Court, " in *Artibus Asiae*, Vol. 54, No. 1/2, pp.44-86.

Lawton, Thomas

- 1973 *Chinese Figure Painting*. Washington: Smithsonian Institution.

Li, Lin-ts'an

- 1972 "The Double Portrait of Ch'ien-lung and a Sung Figure Painting," in *National Palace Museum Bulletin*, vol. 22 no.5, pp. 1-6.

Stuart, Jan and Rawski, Evelyn S,

- 2001 *Worshipping the Ancestors: Chinese Commemorative Portraits*. Stanford: Stanford University Press.

Siggstedt, Mette

- 1992 'Forms of Fate : An Investigation of the Relationship Between Formal Portraiture, Especially Ancestral Portraits, and Physiognomy (Xiangshu) in China, ' 收入《中華民國建國八十年中國藝術文物討論論文集》，台北：國立故宮博物院，頁 713-748。

Sensabaugh, David Ake

- 1981 "Life at Jade Mountainn: Notes on the Life of the Man of Letters in Fourteenth-Century Wu Society, " 收入鈴木敬先生還曆記念會編，《鈴木敬先生還曆記念中國繪畫史論集》，東京：吉川弘文館，頁 45-69。

Sensabaugh, David Ake

- 2007 "Fashioning Identities in Yuan-Dynasty Painting: Images of the Men of Culture, " *Ars Orientalis* 37, pp.119-139.

Vinograd, Richard

- 1992 *Boundaries of the self : Chinese portraits, 1600-1900* Cambridge, England; New York, NY, USA : Cambridge University Press.

Wang, Cheng-hua

- 1998 *Material Culture and Emperorship: The Shaping of Imperial Roles at the*

Court of Xuangzong(r. 1426-35). Ph. D dissertation, Yale University.



附圖



● 導論



圖 1 中國 明，《柯雨窓題策彥周良像》，絹本設色，縱 125.8cm，橫 49.3cm，
京都 妙智院藏。

贊文：

怡齋策彥禪師像讚

師日本高僧也，奉使中華，寓于明洲，有威儀、文學，與幸辱知於師，其徒三英藏主偶出師小影，視予，予為之贊曰：姿溫如璋，額珠內藏，儒巾釋裳，跣跣肅莊，琅函時張，道心清涼，容指可望，蘊蓄難量，筆翰琳琅，詩風曰唐，奉表天王，跣趾寶堂，明聲振揚，宸寵輝光，壯覽勝方，倦休扶桑，身升頤康，壽曰無疆。大明嘉靖二十年歲次赤奮若端月望後，四明南遷柯雨窓書。



圖 2 中國 明，《德雲山人題策彥周良像》，絹本設色，縱 137.4cm，橫 57.1cm，京都 妙智院藏。

贊文：

前臨川策彥西堂和尚壽像贊

龍門清遠，龜山彌光，其威雄也震十方，林裡栴檀現釋獅^牙子，其名翼也翔千仞，井上梧桐栖僧鳳凰，弗翅禪熟詩熟，況復道香德香，佛日薄于西崦，仰中興臨濟於太岳，吾宗漸于東海，接端的達摩於片崗，際黃楊木倒縮，起蔭涼樹仆僵，御筵會袈裟，則足聯聚合十韓愈，臺閣列簪笏，則論文集累百歐陽，昔賜國師七朝徽號，今獻天子萬年祝章，自吹燈而讀漢書，新雁叫月，半捲簾而臨晉帖，秋兔飽霜，或時典藏秉拂，或時因棋上堂，擇直指才，再持大明國之使節，具妙智力，重開小白岩之靈場，塵塵爾，剎剎爾，露柱撞著鼻梁，咦，後生可畏，梅早杏晚，先宗未寒，蘭秀菊芳。天文十三龍集甲辰小春初五德雲山人書。



圖 3 中國 唐，李真等，《不空金剛像》，絹本設色，縱 212.1cm，橫 150.6cm，
京都 教王護國寺藏。



圖 4 中國 南宋，《元照律師像》，絹本設色，縱 171 cm，橫 81.7 cm，京
都 泉涌寺藏。

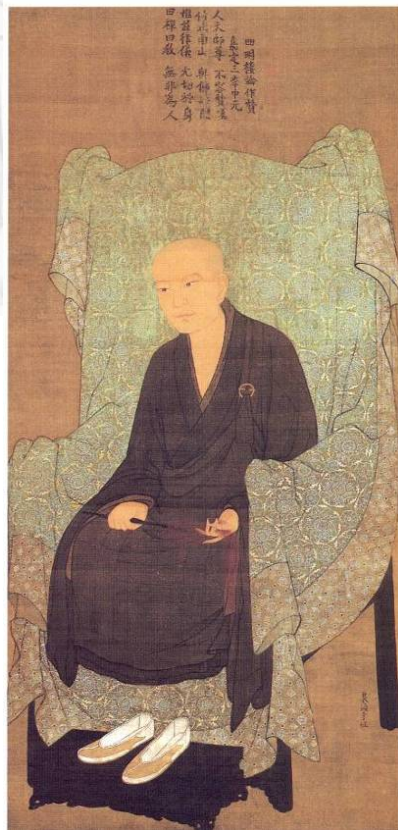


圖 5 中國 南宋，《道宣律師像》，絹本設色，縱 171 cm，橫 81.7 cm，京
都 泉涌寺藏。



圖 6 中國 南宋，《淨土五祖像》，
絹本設色，縱 113.9 cm，橫 61.4
cm，京都 二尊院藏。



圖 7 中國 南宋，《無準師範像》，絹本設
色，縱 124.8cm，橫 55.2cm，京都 東福寺
藏。



圖 8 中國 南宋，《虛堂智愚像》，絹本設色，縱 104.8 cm，橫 51.2 cm，京都 妙
心寺藏。

● 第一章



圖9 中國 唐，李真等，《不空金剛像》局部。



圖10 中國 唐，傳閻立本，《歷代十三帝王圖卷》局部，絹本設色，原尺寸縱51.3cm，橫531cm，波士頓 波士頓美術館藏。



圖 11 中國 北宋，《宋神宗像》，絹本設色，縱 176.4cm，橫 114.4cm，台北 國立故宮博物院藏。



圖 12 中國 北宋，《宋高宗像》，絹本設色，縱 185.7cm，橫 103.5cm，台北 國立故宮博物院藏。



圖 13 中國 元，傳陳芝田，《吳全節十四像並贊》局部，絹本設色，原尺寸縱 51.8cm，橫 834.8cm，波士頓 波士頓美術館藏。

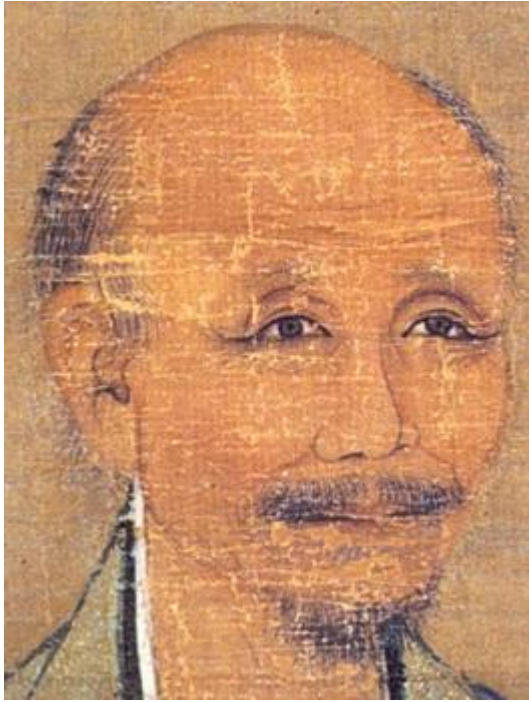


圖 14 中國，南宋，《無準師範像》局部，
京都 東福寺藏。



圖 15 中國，元，《元世祖像》局部，
絹本設色，原尺寸縱 59.4cm，橫
47cm，台北 國立故宮博物院藏。



圖 16 中國 元，王繹、倪瓚，《楊竹西小
像圖卷》，紙本墨畫，原尺寸縱 27.7cm，
橫 86.8cm，北京 故宮博物院藏。



圖 17 中國 元，張雨題《倪瓚像》
局部，紙本設色，原尺寸縱 28.2cm，
橫 60.9cm，台北 國立故宮博物院藏。



圖 18 中國，明，《沈周像》局部，絹本設色，原尺寸縱 71 cm，橫 52.4 cm，北京 故宮博物院藏。



圖 19 中國，明，《明成祖像》局部，原尺寸縱 220cm，橫 150cm，台北 國立故宮博物院藏。



圖 20 中國，明，文伯仁，《楊季靜小像圖卷》局部，紙本設色，原尺寸縱 29.1cm，橫 23.9cm 台北 國立故宮博物院藏。



圖 21 中國，明，《德雲山人題策彥周良像》、《柯雨窓題策彥周良像》局部。

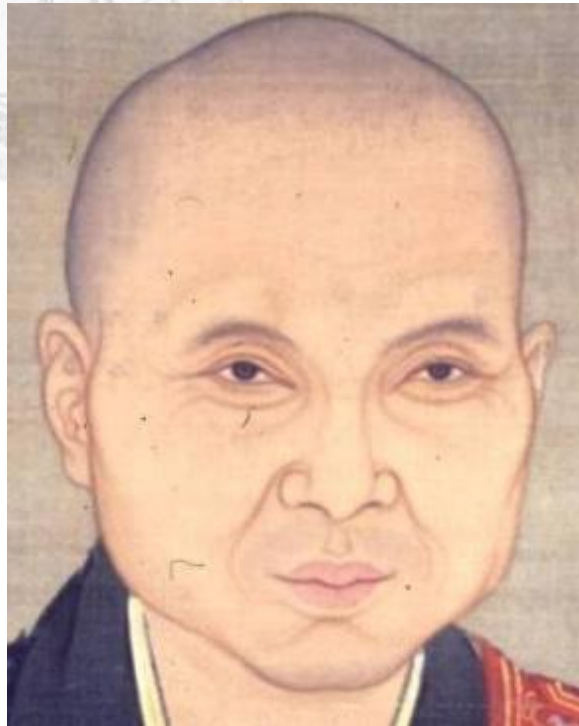


圖 22 中國，明，《德雲山人題策彥周良像》、《柯雨窓題策彥周良像》局部。



圖 23 中國，南宋，陸信忠，《涅槃圖》局部，絹本設色，原尺寸縱 157.1cm，橫 82.9cm，奈良 奈良國立博物館藏。



圖 24 中國，元，陸仲淵，《羅漢圖》局部，絹本設色，原尺寸縱 111.6 cm，橫 55.6 cm，京都 常照皇寺藏。



圖 25 中國，明，曾鯨，《張卿子像》局部，絹本設色，原尺寸縱 111.4 cm，橫 36.2 cm，杭州 浙江省博物館。



圖 26 c. 1505, Raphael, *Madonna dell'Granduca* detail. Oil on Wood, 84cm x 55cm(original size), Palazzo Pitti, Florence.

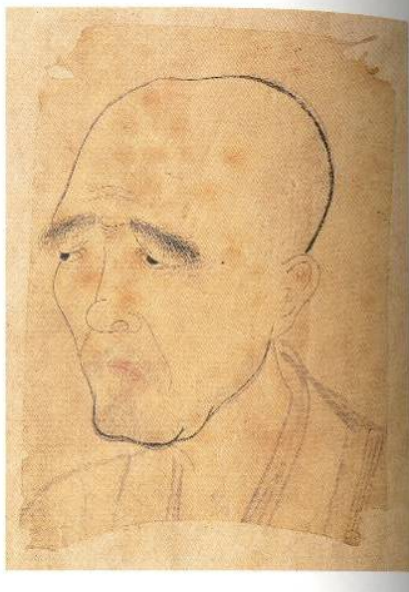


圖 27 日本，鎌倉時代，《白雲慧曉像》，紙本墨畫，縱 13.5 cm，橫 9.5 cm，京都 栗棘庵藏。



圖 28 日本，鎌倉時代，《蘭溪道隆像》局部，絹本設色，原尺寸縱 104.8 cm，橫 46.4 cm，神奈川 建長寺藏。



圖 29 日本，平安時代，《勤操僧正像》局部，絹本設色，原尺寸縱 166.4 cm，寬 136.4cm，和歌山 普門院藏



圖 30 日本，南北朝時代，《夢窓疎石像》局部，原尺寸縱 103.7cm，橫 58.5cm，京都 妙智院藏。

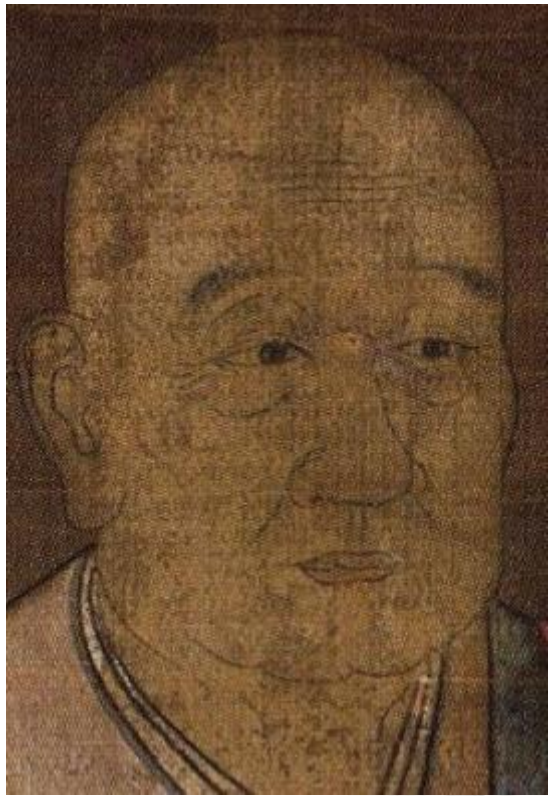


圖 31 日本，室町時代，狩野元信，《鄧林宗棟像》，絹本設色，縱 104.5 cm，橫 55.5 cm，京都 龍安寺藏。

● 第二章



圖 32 日本 鎌倉時代，無等周位，《夢窓疎石像》。



圖 33 中國 元，《見心來復像》，絹本設色，縱 94.5cm，橫 44.7cm，佐賀 萬歲寺藏。



圖 34 中國 元，《中峰明本像》，絹本設色，縱 123.5cm，橫 51.2cm，京都 慈照院藏。



圖 35 日本 南北朝時代，《復庵宗己像》，絹本設色，縱 104，橫 57.6cm，茨城 法雲寺藏。



圖 36 日本 平安時代，《達摩宗六祖像》，紙本墨畫，縱 102cm，橫 58cm，京都 高山寺藏。





圖 37 中國 南宋，張勝溫，《大理國梵像圖卷》局部，原尺寸縱 30.4cm，橫 1515.2cm，紙本設色，台北 國立故宮博物院藏。



圖 38 中國 南宋至元，《上堂圖》，絹本設色，縱 115.3cm，橫 53.5cm，個人藏。



圖 39 中國 元，《中峰明本像》，縱 122cm，橫 54.5cm，兵庫 高源寺藏。



圖 40 中國 元，《即休契了像》，縱 88.5cm，橫 33.6cm，京都 天寧寺藏。



圖 41 日本 鎌倉時代，《圓爾弁圓像》，縱 165cm，橫 58cm，京都 萬壽寺藏。



圖 42 日本 室町時代，《文摠壽顯像》，縱 105.3cm，橫 51.8cm，京都 京都大學文學部博物館藏。

左圖 贊文

前南禪寺文摠和尚大禪師慈容

風流溫藉，強記博聞，雪竇嚮韶陽再來，名字稱實華王荅，曼殊一頌總持無文，養於松鷗從師齋手，超乎竹馬數童子群，學坡谷詩旁及百家諸子，讀遷固史上□至五典三墳，北禪室內呈露頭角，東都門外隔斷俗氣，起棱巖頭又掌七千貝葉，居藏主局尚帶十六爐薰，入壽星兮賦蒼雪，升都率兮乘白雲，挑景德燈輝騰今古，修等持定坐了晨，曠住當山者是日萬年正續，處方丈者非唯三請懇懃，五峰之上披紫衣，俄領樞府鈞帖，六祖以前傳碧裡，重比布衫七斤，再任左街大僧錄，屢奉北麓故相君，陞座不讓妙喜，興宗既屬克勤，雖不整遺一老，其奈獨弄參軍，來過四十年風雨，卷付影前三拜云，永正龍集庚午臘月廿六日，舊交小比丘景徐周麟謹贊



圖 43 日本 室町時代，《細川澄元像》，縱 119.5cm，橫 59.5cm，東京 永青文庫藏。

左圖 贊文

源公澄元甲冑壽容

日照金鞍，倚馬定天下，光揚寶劍，設斗間出匣中，其提來也，驅使豐城令，其騎出也，喚起隆準公，亂臣賊子，雖在蕭牆內，霸氣雄心，輒掃敵陣空，處宴安未忘死生，解道貴介，如憂檀跋，臨戰場不變神色，笑他大夫求山鞠窮，所聞，尊氏甲冑留像，復覩，郎君畫圖命工，昔源氏收洛右焉，諸將起關東，自賴春至賴之始稱管領，宋濂文章，近傳明國，從寶勝及寶光，繼封讚州，蕭何父子，共輔漢宮，一門桃李相耀，四海車書混同，故京兆擇彼支，子孫賢者厥家督，為之大氏族英宗，匪啻射御離倫絕類，亦能和歌評月品風，養賢如養花，眇觀齊人三千客，在德不在險，下視秦關百二重，所祈茂騰於五百冥靈之域，秀出於十九少年之叢，坐令郡國，盡作魯恭卓茂，出使朝家，再致宋璟姚崇，民間移風易俗，塞外箠矢橐弓，於禪於教，護佛法於內外，為君為臣，誓山河始終，以規以祝，達於聖聽，永正丁卯十月吉日，宜竹老衲景徐周麟，奉命謹贊

● 第三章



圖 44 中國 元，《倪瓚像》，紙本墨畫淡彩，縱 28.2cm，橫 60.9cm，台北 國立故宮博物院藏。



圖 45 中國 宋，《人物像》，絹本設色，縱 29cm，橫 27.8cm，台北 國立故宮博物院藏。



圖 46 中國 宋，傳五代周文矩，《重屏會棋圖》，絹本墨畫淡彩，縱 31.3cm，橫 50cm，華盛頓特區 佛利爾美術館藏。



圖 47 中國 萬曆二十四年(1596)，沈俊，《錢應晉像》，絹本設色，縱 146.4cm，橫 54.8cm，北京 故宮博物院藏。



圖 48 日本 室町時代，《四宮天外像》，尺寸材質不詳，日本私人藏。

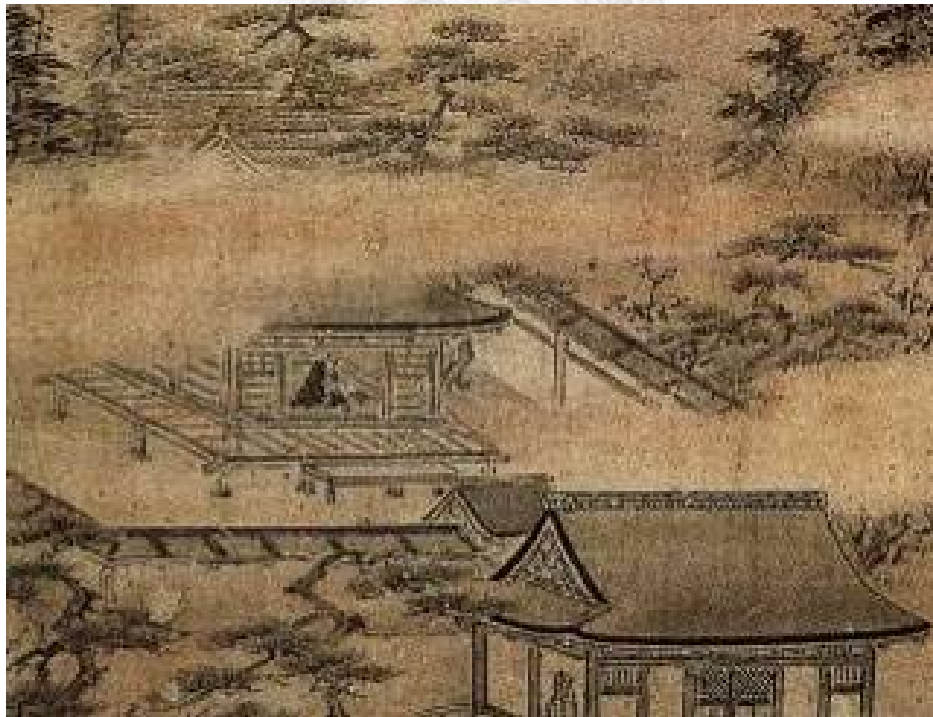


圖 49 日本 元龜元年（1570），狩野松榮，《承天寺境內圖》，紙本墨畫，縱 53.1cm，寬 79.1cm，私人藏。



圖 50 本 室町時代，《毛利元就像》，絹本設色，縱 97cm，橫 49.8cm，山口 豐榮神社藏。



圖 51 日本 室町時代，《稻葉良籌像》，絹本設色，縱 89cm，橫 37.8cm，京都 高桐院藏。

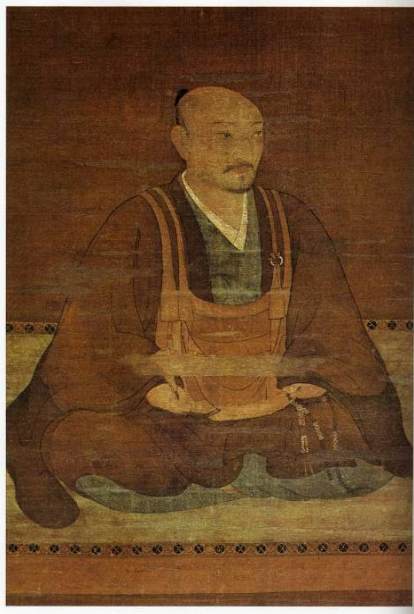


圖 52 日本 室町時代，《朝倉孝景像》局部，絹本設色，原尺寸縱 83cm，橫 41cm，福井 心月寺藏。



圖 53 日本 室町時代，吉山明兆，《圓爾弁圓像》，紙本設色，縱 267.4，橫 139.7，京都 東福寺藏。



圖 54 日本 室町時代，《一休宗純像》，絹本設色，縱 85.2cm，橫 39.7cm，京都 真珠庵藏。



圖 55 日本 室町時代，雪村，《雪村周繼像》，絹本墨畫淡彩，縱 65.2cm，橫 22.2cm，奈良 大和文華館藏。



圖 56 明正德年間 (1506-1521), 《王鏊像》, 紙本設色, 縱 40.5cm, 橫 23cm, 北京 故宮博物院藏。



圖 57 日本 南北朝時代, 《東帶天神像》, 絹本設色, 縱 71cm, 橫 36.3cm, 神奈川 常盤山文庫藏。



圖 58 日本 室町時代, 《渡唐天神像》, 紙本設色, 縱 95.7cm, 橫 34.2cm, 岡山 岡山縣立美術館藏。



圖 59 日本 室町時代, 傳雪舟, 《雪舟等揚像》, 絹本墨畫淡彩, 縱 59.4cm, 橫 28.5cm, 大阪 藤田美術館藏。



圖 60 日本 室町時代，傳雪舟，《国々人物圖卷》局部，紙本墨畫，原尺寸縱
27.9cm，橫 601.3cm，京都 京都國立博物館藏。



● 結論



圖 61 日本，安土桃山時代，《曲直瀨道三像》，絹本設色，原尺寸縱 90.6cm，橫 49.8cm，大阪 杏雨書屋藏。



圖 62 日本 江戶時代，《中山玄中像》局部，尺寸材質不明，京都 妙智院。