

試證〈布袋和尚圖〉、〈明人十八學士圖〉應是明代宮廷畫家
劉俊所作

**Proof <Bu Dai He Shang Tu> and <Ming Ren Shi Ba Xue
Shi Tu> to be works of A Ming Dynasty Palace Painter, Liu
Jun**

張矜驊

Chang Lin-Hua

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系碩士生

摘要

2012 年 10~12 月之間，在臺北故宮所舉辦的「文人雅事—明人十八學士圖」特展，其名「琴、棋、書、畫」四幅畫軸，原《石渠寶笈三編》著錄為〈宋人十八學士圖〉四軸，後易為〈明人十八學士圖〉軸(圖 1~4)，在《故宮書畫錄》以每軸單獨編列收錄。此四圖軸，無作者款印。軸內分鈐乾隆、嘉慶、宣統皇帝寶璽，軸外包首上題簽書寫「宋人十八學士圖」¹。在此特展期間，傅申教授帶領二十餘學子，除臨場觀摩此四幅畫軸外，並於 12 月 3 日前往聆聽林莉娜女士在故宮文會堂所舉辦有關〈明人十八學士圖〉軸之專題演講。關於林女士的研究分析，在《故宮文物》月刊第 356 期〈關於明人十八學士圖之考析〉內文中，所言甚詳，也觸發筆者再三回味，興致盎然。相對於此圖軸的研究、考析，諸多文章均已言明為明人所作。在《海外中國名畫精選》²(Ⅱ元至明中葉)此書介紹了一些在世界各地的中國畫之收藏品。其中有關於明代浙派、院體派的一些作品，有數幅無款畫作，包括第 193 頁之〈布袋和尚圖〉(圖 5)。筆者針對〈明人十八學士圖〉軸、〈布袋和尚圖〉軸此兩幅無款的畫作，以時代風格特徵，賦予「典型」的概念，透過形態的交互對照比較，來進行鑑定的可能性。

¹ 摘自《故宮文物》月刊 356 期，林莉娜撰文〈關於明人十八學士圖之考析〉頁 87。

² 洪文慶主編，錦繡出版事業股份有限公司出版，2001 年 11 月初版。



圖1 明畫 無款 〈明人十八學士圖〉琴

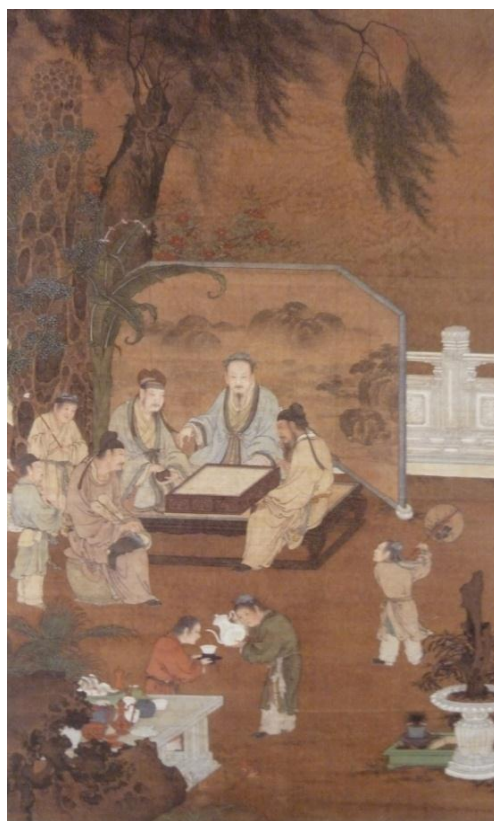


圖2 明畫 無款 〈明人十八學士圖〉棋



圖3 明畫 無款 〈明人十八學士圖〉書



圖4 明畫 無款 〈明人十八學士圖〉畫

〈明人十八學士圖〉四連軸 佚名 (臺北故宮博物院收藏)

本文分兩大目標：一、斷代的認定，二、作者的歸屬。及兩個依據：一、樹石，二、人物，來進行探討研究。所參考引用之資料，係以《故宮文物》月刊所發表的文章及相關的研究分析為主，兼及所搜索的文獻史料，及前人所發表的相關論文，結合筆者個人的觀察與判斷，包括明代浙派的風格特徵，作品之線性筆法、人物之造型表徵等，再佐以 Photoshop 軟體的運用，逐一透過比對分析，最終作出結論。

此鑑別方法的概念取自於傅申教授在課堂中(中國古代書畫鑑賞研究課程)，所傳達之書畫鑑定方法之其一，即以時代風格特徵考析為憑據，並參照掛在畫作名下之真蹟來比對分析。筆者以多圖交叉對照比較並針對在《海外中國名畫精選》(II 元至明中葉)此書第 150 頁之〈柳下調馬圖〉軸輔以延伸研究，期盼有助於在書畫鑑定上的一些斬獲。



圖 5 明畫 無款 〈布袋和尚圖〉(美國波士頓美術館收藏)

【關鍵詞】典型、劉俊、宮廷畫家、布袋和尚圖、明人十八學士圖

一、前言

當傅申教授在課堂中(中國古代書畫鑑賞研究課程)，引領同學實地參觀各項展覽，並當下講解有關書畫鑑定的各種學習項目時，我獨獨觀察此四幅畫作良久，為了只是一種神會上的感知，一種藝術傳遞無法言喻的時空交流。明代至今五、六百年的歷史，此畫作輾轉流傳，經歷了數個朝代，至今依然“無款”，找不到主人，這對鑑賞者來說，是一種失落，一種惆悵，一種莫名的缺憾！

在傅申教授鑑賞課程的期末鑑定報告，我以「典型」來作為一種鑑定的可能性，引述傅申老師所言：「書畫之鑑別，或真或偽，各有一半的機率，連猜帶蒙即使答對了，也並不代表他真的充分明白這一幅畫作。」而對於「無款」的畫作，造成鑑別上的正確性是較有難度的。因為趕寫期末報告之故，當搜索各類資料時，在《海外中國名畫精選》此輯中在第 193 頁翻閱了一幅無款〈布袋和尚圖〉軸(圖 5)，絹本、水墨設色(美國波士頓美術館藏)，接著快速閱覽了一些作品，幾乎盡是明代中葉屬於浙派畫風的畫作，心中著實漫無頭緒。到了第 202、203 頁時，我觀察了兩幅掛名在劉俊名下的作品，一是〈三仙戲蟾圖〉軸(圖 6)，一是〈謁觀圖〉軸(圖 7)，均是絹本，水墨設色，前者為美國波士頓美館收藏，後者為美國王季遷明德堂收藏。不知為何，那種似曾相識的感覺讓我再度翻回前頁的那幅無款〈布袋和尚圖〉軸，我仔細的作了一些比對，在這當中，我的腦海冥冥中閃過了〈明人十八學士圖〉軸的影像，我又將《文人雅事—明人十八學士圖》³此輯中的四幅畫軸拿來相較。經過多次的交叉對照比較，我從質疑到肯定，作了以下的分析，並以「典型」來做一種鑑定的可能性。

「典型」——指其有一種代表性的人或物，這種代表性指作者用某種創作出來的獨特性予與「典型化」，是能夠反映一定社會本質之某些面向的藝術象徵。時代有典型，人物有典型，藝術有典型，「典型」穿戴著名詞或形容詞的外衣，內蘊著一種獨特的特質與象徵，附著在特定的人、事、物，使歷史存在一個實質的記錄。而從這樣的記錄，建立各式樣態的檔案。在這些檔案中，藝術鑑定

³ 林莉娜撰，國立故宮博物院出版，2012 年 10 月初版。

的工作，便是將未明確的卷宗歸位在最恰當的位置上。

在《故宮文物》月刊第 316 期傅申教授所撰〈傳元陶復出畫〈秋林小隱〉應是明項德新所作〉一文提出了書畫鑑定的方法：一、風格分析法，二、文獻考証法。後文明白闡述了鑑定的前提：「……是對時代及個人風格的充分掌握。」課堂上，老師也提醒同學抱此學習態度。本文筆者側重於“風格的考析”實因畫作之作者名聲不顯，文獻資料也極為薄弱，傳世作品亦少之故，在此情況之下，缺乏較多的比較依據。而本文所鑑定的畫作對象，明顯屬於明代浙派與院體派的風格特徵。明代在開國文臣宋濂(1310 - 1381 年)的主張下，繪畫以「助名教而翼群倫」，反對以之「溺志」、「怡神」、「游情」。這樣的審美情操，也反映在院體派的繪畫為政治服務之表現傾向。在這種美學思想的氛圍下，及明太祖朱元璋屢興牢獄，多少應昭而為的畫作似乎較缺乏原創性與生命力，不過在於技法的表現，依然承襲了兩宋畫院的風格特徵。在明代初期的政治背景下，浙派與院體派的畫風的確也樹立了一種時代的風格，而個人的風格亦依偎在大時代的「典型」之中。



圖 6 劉俊 〈三仙戲蟾圖〉(美國波士頓美術館收藏)



圖 7 劉俊 〈謁覲圖〉(美國王季遷明德堂收藏)

怎麼說時代的風格建立了一種時代的典型？時代的典型在於個人或集體建立的風格中樹立一種形象，所謂「典型在夙昔」⁴便如是稱。在山水畫，如北宋巨碑式的山水是一種典型，南宋小景山水是一種典型，清代金石畫派、揚州八怪也是一種典型。在人物畫，如晉顧愷之的鐵線描，唐吳道子的蘭葉描，北宋李公麟的白描，北宋梁楷的減筆描，這都是一種風格的典型。

那麼藝術創作當然也有典型，在時代之下，個人存在於集體共同特徵的時代風格中，再析出個人獨特的特質，成就個人創作的典型。對於明代初、中期浙派與院體派的發展，在大環境的影響下，當不難判斷其畫風與流派。在這樣的一種感知與前提，筆者針對目前存世但無名款、無題跋的作品，試圖整理與釐清作品的斷代與歸屬。

二、鑑定的目標與依據

本文就兩個目標及兩個依據進行鑑別與探討：

兩個目標：一、斷代的認定，二、作者的歸屬。

兩個依據：一、樹石，二、人物。

所採用的方法是風格的分析，利用排比對照，先界定大範圍，再一一析出，圈出小範圍，再逐一作風格比對，排除非相關及非可能性，最後鎖定特定人、事、物，進行探討與定位

（一）斷代的認定

1.〈布袋和尚圖〉軸

在《海外中國名畫精選》所收錄的此圖軸，已言明為明人所作。而觀察圖中的松樹、坡石，明顯是屬於明代浙派與院體派的風格特徵。浙派是明代前、中期的重要繪畫流派，以戴進(1388-1462 年)為首，有周文靖、倪端、鍾禮、王諤、朱端、戴泉、王世祥、夏芷、方鉞…等人。浙派早期畫風承襲了「馬、夏」風格，勾勒山石多用簡潔有力的斧劈皴，再以濃墨渲染山石黯面；遠山天際以

⁴ 出自宋·文天祥〈正氣歌〉「哲人日已遠，典型在夙昔」一詞。

濃淡相接，墨色氤氳自左右橫於天邊水氣之間。人物多採李唐、劉松年筆法，行筆頓跌，下筆俐落，繼南宋院體之雄渾蒼勁，成勁拔沉鬱之形貌。明代院體派初期受到浙派的影響，加上迎合上意，通常畫作帶有表現主義及實用目的意涵。在人物畫方面，除了為皇帝及后妃作像外，不外乎「成教化，助人倫」⁵的題材。像〈布袋和尚圖〉軸，此類道釋人物的內容，亦常多見。

明代浙派的初期，在戴進的引領之下，創立了浙派山水的樣貌。其畫山水，墨韻蒼勁淋漓，構圖虛實得當。畫人物，用鐵線描，間用蘭葉描，運筆頓挫有力，號稱「釘頭鼠尾」，其極能寫真，亦擅畫道釋、鬼怪人物，對院體派畫風影響頗大，眾家群起仿而效之。後有旁支江夏派，以吳偉為首，有張路、汪肇、李著、蔣嵩、蔣貴、張陽、陳子和、王世昌、呂文英…等人，開始悖離了初期畫風，或轉而下筆狂放，較顯霸氣，或轉而構圖纖細，較無氣勢，後代稱之為「狂態邪學」⁶。此時浙派作畫多用枯筆，點染粗豪，板重頹放，遂招異議，謂之狂邪。但這樣的論定，與吳派的興起，是具有一種相對性的評比。後繼，雖有藍瑛能稍振頹風，但浙派已進入尾聲，緊接吳派的崛起，乃至聲勢大盛，取而代之，蔚為主流。

而此〈布袋和尚圖〉軸的畫風，受浙派及院體派前期的影響極深。所畫的人物類李唐、劉松年的筆法，樹石、坡地，均承南宋院體風格，明顯追隨戴進的筆調與畫法，但又不似浙派後期之大膽狂放。樹石皴法的勾勒、墨色暈染均和後期吳偉等人大不相同。基於此，筆者認為此畫作年代應介於浙派前後之過渡時期(約公元 1425 - 1450 年之間)，相當於宣德、正統年間。在宣德時期，宣宗朱瞻基亦擅繪事，由於帝王的愛好與倡導，使明代院畫日趨昌盛。此時名家有類似〈布袋和尚圖〉軸的風格，有商喜(生卒年不詳)〈四仙拱壽圖〉軸(臺北故宮收藏)，劉俊〈過海圖〉軸(臺北故宮收藏)、〈劉海戲蟾圖〉軸(中國美術館收藏)、〈三仙戲蟾圖〉軸(美國波士頓美術館收藏)、〈仙人像〉圖軸(天津歷史博物館收

⁵ 中國古代繪畫重要的理論，語出唐代張彥遠的《歷代名畫記》。

⁶ 從十七世紀末，開始出現上述批評浙派畫家的言論。藝評家以嚴厲的語氣，將一批活躍於十五世紀到十六世紀初的浙派畫家稱為「邪學」派。

摘自 http://tech2.npm.gov.tw/cheschool/zh-tw/index.aspx?content=e_1_0

藏)、及成化時期(1464-1487 年)憲宗皇帝朱見深〈一團和氣圖〉軸(北京故宮博物院收藏)……等。

2.〈明人十八學士圖〉軸

此四幅連軸，在《石渠寶笈三篇》原著錄為〈宋人十八學士圖〉軸。在林莉娜所撰文《文人雅士—明人十八學士圖》(國立故宮博物院出版)此書中已提及從畫作中的內容、人物、庭園、几榻、桌案……等日常用物，皆以工整寫實技法繪出，明顯是典型明代宮廷院畫風格。從畫中器具樣式，推斷其創作年代應在明代中、晚期。

在《故宮學術季刊》(2004 年秋季第二十二卷第一期)王源泰〈閒情雅致 — 明清間文人的生活經營與品賞文化〉一文指出：「文人文化的形成與發展是明代後期逐漸發展成熟，而別其特色的社會文化。文人文化的發展和士人的社會處境及其生活經營密切相關，特定的社會處境逼促士人發展出獨特的生活形式，藉此以為自我表現，藉此以肯認自我。」

但當筆者將此圖軸與商喜所作〈朱瞻基行樂圖〉卷(圖 10)做一比較時，發現圖中的柵欄和〈明人十八學士圖〉棋軸(圖 11)、畫軸圖中之柵欄幾乎是一樣的。宮廷畫師在作畫時的內容，不太可能憑空想像，應是有所依據的。此柵欄疑似宣宗行宮內之圍籬，畫師應是照本刻畫而成。圖中人物造型，接近杜堉、商喜的風格，花鳥風格接近邊景昭與呂紀的筆法，此四圖軸極為工細，應不是短時間可完成的。筆者依時代風格特徵，推估應該是在成化或弘治期間完成的。

柵欄的型式

(二)作者的歸屬

透過以上初步的分析，符合以上兩幅畫作之作者的可能性:1.職業是明代的宮廷畫家。2.介於浙派前期與後期之間的年代。

現就以此兩幅無款畫作〈布袋和尚圖〉軸(圖 5)(美國波士頓美術館藏)及 2012 年臺北故宮「文人雅士」特展之佚名畫作〈明人十八學士圖〉軸(圖 1~4)(臺北故宮博物院藏)與四幅掛在劉俊名下之〈三仙戲蟾圖〉軸(圖 6)(美國波士頓美術館藏)、〈謁觀圖〉軸(圖 7)(美國王季遷明德堂藏)、〈雪夜訪普圖〉軸(圖 8)(臺北故宮博物院藏)、〈仙人像圖〉軸(圖 9)(中國天津歷史博物院藏)等數圖試作對照比較分析。



圖 10 商喜 〈朱瞻基行樂圖〉(局部)

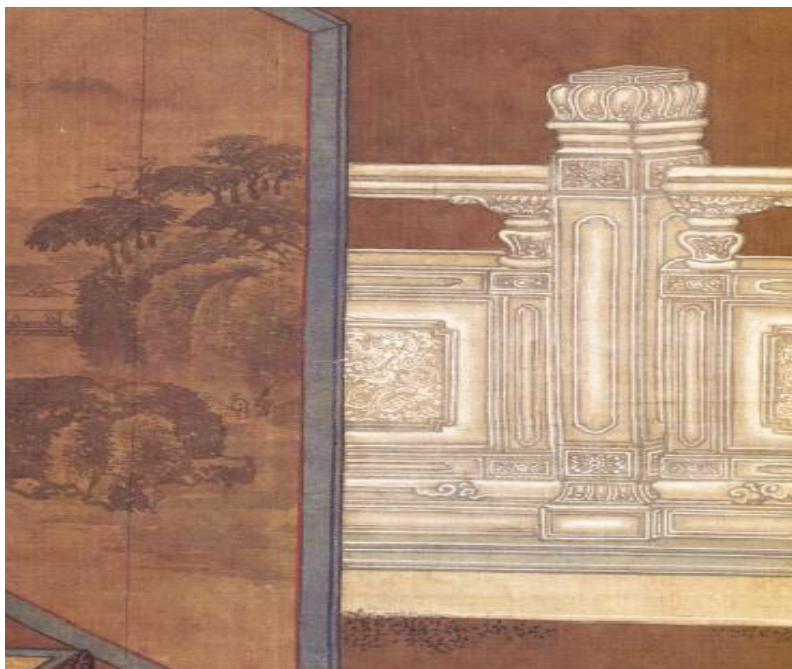


圖 11 無款 〈學士〉圖棋軸 (局部)



圖5 明畫 無款 〈布袋和尚圖〉 (美國波士頓美術館收藏)



圖1 明畫 無款 〈明人十八學士圖〉 琴

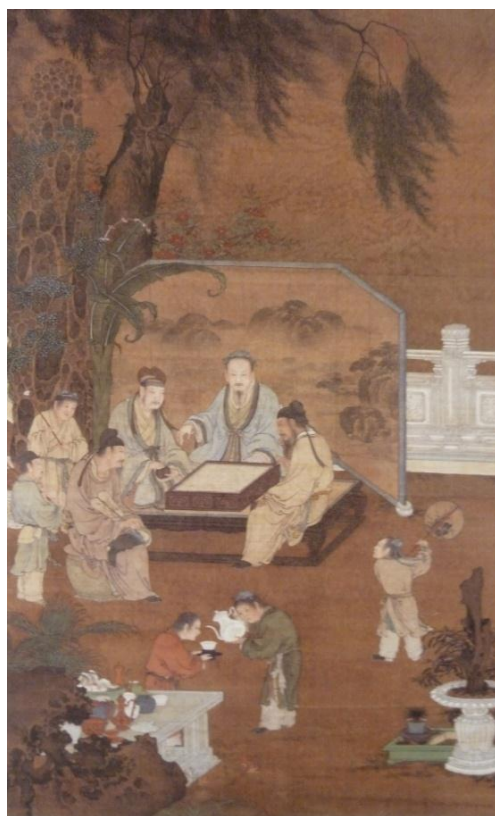


圖2 明畫 無款 〈明人十八學士圖〉 棋



圖3 明畫 無款 〈明人十八學士圖〉 書



圖4 明畫 無款 〈明人十八學士圖〉 畫

〈明人十八學士圖〉四連軸 佚名 (臺北故宮博物院收藏)



圖8 劉俊〈雪夜訪普圖〉(局部)(臺北故宮博物院收藏)



圖9 劉俊〈仙人像圖〉(天津歷史博物館收藏)

關於劉俊，何許人也？生卒年不詳，字廷偉(約活動於 15 世紀中、後期)。曾供奉內廷，官錦衣都指揮，擅畫人物、山水。

在《畫史會要》⁷卷四記載：「劉俊，字廷偉，人物山水俱佳。」在《明代院體浙派史料》⁸一書記載：「劉俊，字克美，號半村。呂紀徒，翎毛亦有生意。」在《中國書畫全史》⁹記載：「劉俊，治城人，工人物。」並提及：「明家之著名者，不可指數，上所列者，擇其較有關係於畫史之演進，非獨以藝術稱也。其次名家，以其所長歸納之。」而劉俊則被歸於「兼長山水人物者，五十餘家。」此項中。

宣德時期(1426-1435 年)社會安定，經濟繁榮，而宣宗朱瞻基亦擅畫事，是

⁷ 朱謀㙔(生卒年不詳)撰，明代畫史著作，崇禎四年(1631 年)仿陶宗儀《書史會要》體例所作，共分五卷，卷四為明代畫家傳記。

⁸ 穆益勤編著，上海人民美術出版社出版，1985 年 8 月初版。

⁹ 鄭昶編輯，臺灣中華書局印行，1987 年 10 月五版。

明代宮廷繪畫極其繁榮的階段。劉俊於此時入宮，如以二十歲左右推估的話，應當生於約 1405 年上下。而在《中國美術史》¹⁰此書記載：「劉俊，字廷偉，宣德時宮廷畫家。」並在呂紀的篇幅內記述：「呂紀集邊(文進)、林(良)兩家之長而創新格，亦自成一派，追隨者甚眾。侄呂高、呂棠、呂遠七、甥葉雙石、學生蕭增、劉俊、陸鎰、胡鎮、均師事之。」由此得知劉俊曾師事呂紀外，且師徒兩人均是明代的宮廷畫師。

明代宮廷畫家和藝匠，在宮內三殿從事創作活動，月給俸糧，各司其事。但要授以官職，則另有安排，宣德以後主要安排在錦衣衛任武職，然僅領俸祿，但不師其職。故劉俊官錦衣都指揮，只是個虛銜，其實就是一宮廷畫師罷。但呂紀的出生年產生了雙胞，一說是呂紀生於 1477 年，(見《中國美術家人名辭典》俞劍華編著)，而高居瀚《江岸送別》¹¹推斷呂紀約在 1490 年左右進了畫院。而在《中國繪畫三千年》(在明代部分由楊新撰文)¹²所言：「呂紀是浙江寧波人，弘治(1488-1505 年)間被薦入宮，供事仁智殿，授錦衣衛指揮。」如果說呂紀是生於 1477 年的話，那麼在當時只是個十多歲啾啾的少年且授以高階，豈不怪乎？一說是生於 1439 年，(見《中國巨匠美術週刊—呂紀》頁 2 中段)¹³文中記載：「呂紀在徐象梅《兩浙名賢錄》卷四九記「比病，存問絡繹，自言：『渥恩難勝，吾其死矣。』果卒。」呂紀是在弘治年間過逝的。

以上的資料文獻均言劉俊為呂紀之徒，筆者採信單國強的說法，那麼師徒兩人年紀雖差了三十多歲，但其可能性不是沒有的。假設在弘治期間，由於孝宗皇帝的賞識，呂紀可謂當紅炸子雞，而此時劉俊已是七十多歲的老翁，有可能已從政治舞台退出(見《中國文化史三百題》頁 66)記述：「明朝洪武十三年令：…『文武官年六十以上者聽致仕，給予誥敕。』退休的官吏仍名列官籍，給予原俸，並繼續享有免除徭役的特權。」那麼為何年近八旬的老先生要向年青一

¹⁰ 王朝聞、鄧福星等編，齊魯書社、明天出版社出版，2000 年 12 月初版。

¹¹ JAMES CAHILL 著，石頭出版股份有限公司出版，1997 年 6 月出版，見頁 120。

¹² 楊新、班宗華、聶崇正、高居翰、郎紹君、巫鴻等撰，聯經出版事業公司出版，1999 年 1 月初版，見頁 205。

¹³ 單國強編著，錦繡出版社出版，2002 年 4 月初版。

輩的呂紀稱師呢?(請見後文剖析)

劉俊名聲不顯，文獻資料非常稀少，但符合以上 1.職業為明代的宮廷畫家，2.介於浙派前期與後期之間年代的假設。

筆者就數圖作交叉對照的比較: 以下的說明，〈明人十八學士圖〉軸簡稱〈學士〉圖(圖 1~4)、〈布袋和尚圖〉軸簡稱〈布袋〉圖(圖 5)、〈三仙戲蟾圖〉軸簡稱〈三仙〉圖(圖 6)、〈謁觀圖〉軸簡稱〈謁觀〉圖(圖 7)、〈雪夜訪普圖〉軸簡稱〈雪訪〉圖(圖 8)、〈仙人像〉圖軸簡稱〈仙人〉圖(圖 9)。

1. 樹石

樹幹的皴法(一)

〈謁觀〉圖(圖 7-1)中所繪的松樹與〈學士〉圖之琴軸(圖 1-1)中的松樹，其樹幹的筆法、墨韻均相當的一致，都是樹的邊緣上濃墨，中間再淡墨渲染。其姿態的樣式及松葉的佈局亦相當雷同。



圖 7-1 劉俊〈謁觀〉圖(局部)



圖 1-1 無款〈學士〉圖 琴軸(局部)

樹幹的皴法(二)

而在〈布袋〉圖軸(圖 5-1)及〈三仙〉圖軸(圖 6-1)右側的松樹與〈謁觀〉圖軸(圖 7-1)右側的松樹，其樹幹的皴染方法也極相類。松樹樹幹的皴法以同心圓的兩圈為一單位，採取圈圈相連的方式，而此三圖均是相同的筆法，且巧合的是作者似乎習慣將松樹置於畫軸的右側。



圖 6-1 劉俊〈三仙〉圖(局部) 圖 5-1 無款〈布袋〉圖(局部) 圖 7-1 劉俊〈謁觀〉圖(局部)

松針的組合方式(一)

在〈三仙〉圖軸(圖 6-2)中之松針和〈學士〉圖琴軸(圖 1-2)中的松針之組合方式，同樣都是三、四一叢的排列組合。而松樹枝幹挺拔，枝條岔出亦極有力度感。



圖 6-2 劉俊〈三仙〉圖 (局部)

圖 1-2 無款〈學士〉圖琴軸 (局部)

松針的組合方式(二)

〈布袋〉圖軸(圖 5-2)之松針和〈謁觀〉圖軸(圖 7-2)之松針的組合方式似乎也頗為相像。



圖 5-2 無款 〈布袋〉圖 (局部)



圖 7-2 劉俊 〈謁觀〉圖 (局部)

竹葉的畫法(一)

在〈布袋〉圖軸(圖 5-3)及〈三仙〉圖軸(圖 6-3)中石塊旁之竹葉與〈學士〉圖書軸(圖 3-1)中間左側欄干旁的竹葉之畫法，不僅筆法、色調、樣式均極相似。



圖 5-3 無款 〈布袋〉圖(局部)



圖 6-3 劉俊 〈三仙〉圖(局部)



圖 3-1 無款 〈學士〉圖(局部)

竹葉的畫法(二)

從邊景昭的〈竹鶴圖〉(圖 11)到呂紀的〈四季花鳥圖-冬〉(圖 12)再到劉俊的〈仙人像圖〉(圖 9-1)，在竹葉的畫法上，亦呈現大時代的共同特徵。



圖 11 邊景昭〈竹鶴圖〉(局部) 圖 12 呂紀〈四季花鳥圖-冬〉 (圖 9-1 劉俊〈仙人像圖〉(局部)

在石塊上的皴法，〈布袋〉圖(圖 5-4)與〈謁觀〉圖(圖 7-3)也相當一致，都是使用暢快的斧劈皴，為浙派與院體派的一貫畫法，墨色都是外濃中淡。



圖 5-4 無款〈布袋〉圖 (局部)

圖 7-3 劉俊〈謁觀〉圖 (局部)

尤其是太湖石的畫法，在〈謁觀〉圖軸(圖 7-4)與〈學士〉圖軸(圖 1-3)中，同樣地凹洞，暗面的處理方法幾乎相同，其相似度達百分之八、九十。一樣的太湖石，不同人的畫法，明眼人一看便知不同。如丁雲鵬〈瀉酒圖〉軸(圖 13)中的太湖石¹⁴，飽滿無空洞，在〈玉川煮茶圖〉軸(圖 14)雖有空洞，但石紋墨色均有他個人的風格，在〈盧仝烹茶圖〉軸(圖 15)中的太湖石卻只有外輪廓線和淡染，幾乎不見皴法。光就同一人所畫就有三種樣貌，何況差距只有一點點的兩幅畫，推斷為同人所繪是可以想見的。

¹⁴ 摘自《故宮文物》月刊 311 期，傅申撰文〈傳錢選畫〈盧仝烹茶圖〉應是丁雲鵬所作〉之圖檔資料。



圖 7-4 劉俊 〈謁觀〉圖 (局部)



圖 1-3 無款 〈學士〉圖 (局部)

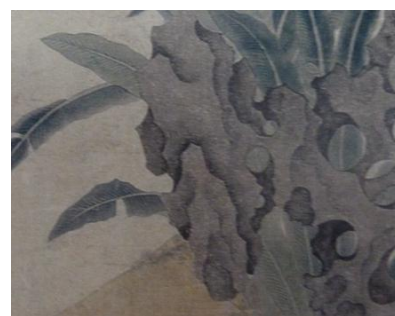


圖 13 丁雲鵬〈漉酒圖〉(局部) 圖 14 丁雲鵬〈玉山煮茶圖〉(局部) 圖 15 丁雲鵬〈盧仝烹茶圖〉(局部)

最特別的是〈布袋〉圖軸(圖 5-5)中坡石上的點苔方式和〈謁觀〉圖軸(圖 7-5)、〈學士〉圖軸(圖 1-4)均一模一樣，這種苔點的點法，筆者在閱覽同時代其它浙派或院體派畫家均無發現有同此畫法的。

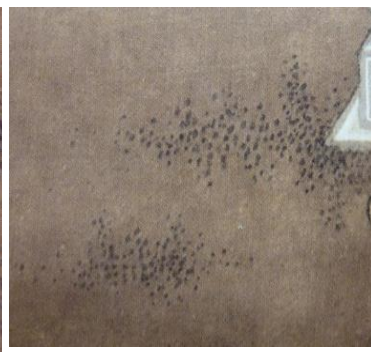


圖 5-5 無款〈布袋〉圖 (局部) 圖 7-5 劉俊〈謁觀〉圖 (局部) 圖 1-4 無款〈學士〉圖琴 無款

再仔細觀察這些圖軸的墨韻水紋，方向一致，都是橫向刷筆，水紋呈現一些橫條式的伸展，此可能與畫者的習慣及紙絹的質地有相關。

雲氣的表現方式

松樹上的雲氣，直接從畫軸邊緣虛褪而去，是一種以虛為實的表現方式，兩圖軸(圖 5-6、圖 7-6)的畫法同出一手。



圖 5-6 無款〈布袋〉圖 (局部)



圖 7-6 劉俊 〈謁觀〉圖 (局部)

在〈學士〉圖琴軸(圖 1-5)中的下方繪有一對孔雀及數叢象徵富貴吉祥的牡丹花，此表現手法與呂紀的〈杏花孔雀〉圖軸(圖 16)(臺北故宮博物院收藏)幾乎同出一轍。《中國巨匠美術週刊—呂紀》¹⁵描述：「呂紀為人『謹禮法，敦信義』，故而『縉紳多重之』。也深受皇帝器重眷愛。他創立的花鳥畫新風，追隨者眾…徒弟胡鎮、蔡蕭增、劉俊均得其親授…」而〈學士〉圖軸中之花鳥、太湖石技法與呂紀風格如此逼近，推測其作者是呂紀之徒或追隨者，其機率是相當高的。此書中亦提及：「呂紀最初學畫是從花鳥著手，宗法明初著名花鳥畫家邊景昭，畫風應屬工筆重彩一路。」

下圖為〈學士〉圖琴軸(圖 1-5)中之花鳥和呂紀(圖 16)、邊景昭(圖 17)畫作中的花鳥來做比較，不難看出一脈相傳的風格與特質。



圖 1-5 無款〈學士〉圖 琴軸



圖 16 呂紀〈杏花孔雀〉(局部)



圖 17 邊景昭〈花竹聚禽圖〉(局部)

(局部)

¹⁵ 單國強著，錦繡出版事業股份有限公司出版，2002 年 4 月初版

但以〈學士〉圖軸的年代來看，畫作的作者應與邊景昭更為接近，呂紀應是後輩。如果說〈學士〉圖軸的作者是直接參照或臨仿邊氏的技法與特色，也是極為可能的。

2.人物

面貌五官的神韻(一)



圖 1-5 無款 〈學士〉圖琴軸(局部)



圖 6-4 劉俊 〈三仙〉圖(局部)



圖 8-1 劉俊 〈雪訪〉圖(局部)



圖 7-7 劉俊 〈謁觀〉圖(局部)



圖 7-8 劉俊 〈謁觀〉圖(局部)



圖 9-2 劉俊 〈仙人〉圖(局部)

以上人物均以「釘頭鼠尾」描來勾勒。面貌、神韻、五官如同出一人之手。〈明人十八學士圖〉在當時是一項流行的題材，表現文人雅士的閒情逸致與審美情趣。明代宮廷人物畫為政治服務，主要借助古代歷史故事，宣揚武功文德，藉古人之業績來謳歌當朝，或以示鑒戒，最流行的題材為前代知人善任的明君、高風亮節的賢達、勇武忠貞的將臣。另外，為皇帝服務的帝王肖像畫和宮中行樂圖也頗為盛行。

在臺北故宮所收藏，掛名劉俊名下〈雪夜訪著圖軸〉軸(局部，見圖 8-2)，此圖亦是政治宣傳的題材，描寫宋太祖趙匡胤雪夜訪趙普的歷史故事。圖中人物造型、筆法與〈學士圖〉軸極其相似，顯然是政治服務的跡象。其人物造型、衣冠配件、線條筆法而言，的確不超出明人之範疇。



圖 8-2 劉俊 〈雪訪〉圖(局部)

面貌五官的神韻(二)

雖然以上兩圖的保存狀況不盡相同，〈謁觀〉圖軸(圖 7-9)顏色似已褪且現斑剝，而〈學士〉圖軸(圖 1-6)的保存情況較為良好，但仍可看出五官線條及人物造型的一致性。



圖 7-9 劉俊〈謁觀〉圖(右側第三人)



圖 1-6 無款〈學士〉圖琴軸(右側坐者第一人)

以下再對人物進行觀察比較，發現在〈謁觀〉圖軸(圖 7-10)與〈學士〉圖軸(圖 1-7)中人物的造型的確極盡相似，不僅在五官輪廓、線性筆法、面目表情之神韻非常神似，簡直就像是同一個人，現在將兩圖軸中的人物來「張冠李戴」的套接(圖 18、圖 19)，便能洞悉其中相似度的奧妙。

面貌五官的神韻(三)



圖 7-10 劉俊〈謁觀〉圖 (局部，鏡轉)

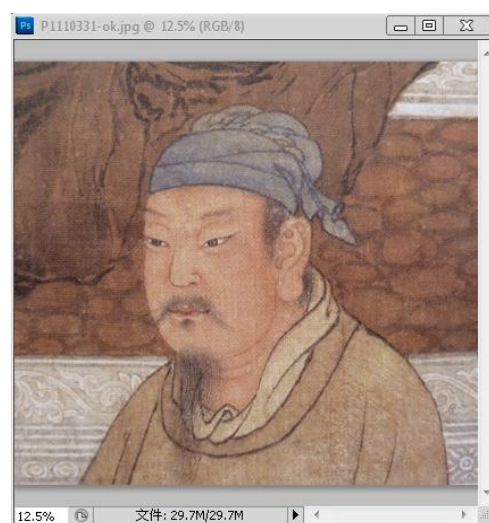


圖 1-7 無款〈學士〉圖琴軸 (局部)

套接後的圖片 (局部)



圖 18 〈學士〉圖人物之頭巾戴在〈謁觀〉圖人物之合成圖

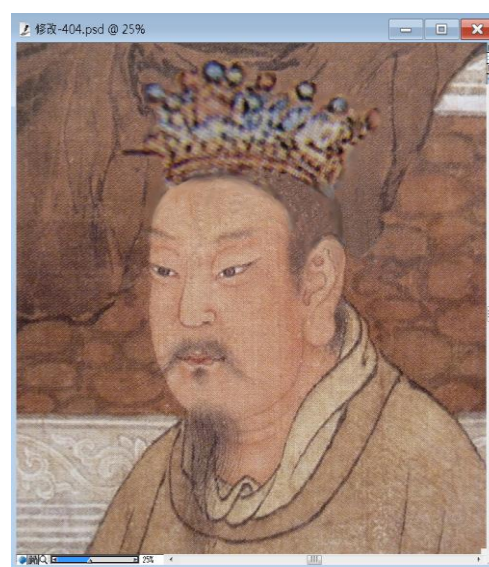


圖 19 〈謁觀〉圖人物之皇冠戴在〈學士〉圖人物之合成圖

在〈謁觀〉圖軸中坐於圖軸中央者(漢高祖劉邦)(圖 7-10)，筆者利用 Photoshop¹⁶軟體鏡轉，以原圖同比例縮放，和〈學士〉圖琴軸(圖 1-7)中(右側坐者第二人)作同一方向的比較。是不是很相像呢？

¹⁶ Adobe 公司所出產之電腦科技軟體。

圖中人物的線條筆法，均是採用「釘頭鼠尾」描，而且五官面貌，簡直是像雙胞胎，尤其是耳朵的畫法(圖 7-11、圖 1-8)，一定是具有共同的 DNA 才會如此相像吧！

耳朵的畫法



圖 7-11 劉俊 〈謁觀〉圖(局部)



圖 1-8 無款 〈學士〉圖琴軸(局部)

手指的畫法

手指的筆法非常纖細，手指頭關節的最後一節也都特別短小。(見圖 7-12、圖 6-5、圖 4-1)



圖 7-12 劉俊 〈謁觀〉圖(局部)



圖 6-5 劉俊 〈三仙〉圖(局部)



圖 4-1 無款 〈學士〉圖畫軸(局部)

衣褶的線性筆法(一)

在衣褶的線性筆法，特殊的「釘頭鼠尾」描，呈現大頓點及類旗幟的樣式，極具個人風格。(見圖 7-13、圖 1-9、圖 9-2、圖 5-7)



圖 7-13 劉俊〈謁觀〉圖 (局部)



圖 1-9 無款〈學士〉圖 琴軸 (右側第二人)



圖 9-2 劉俊〈仙人〉圖 (局部)



圖 5-7 無款〈布袋〉圖 (局部)

衣褶的線性筆法(二)

兩幅圖軸(圖 7-14、圖 4-2)在下方衣裙皺褶的表現方式非常相類，都是一筆像打勾狀，接著再三條斜線。



圖 7-14 劉俊〈謁觀〉圖(左側第二人)



圖 4-2 無款〈學士〉圖畫軸(左側跪地者)

而衣領的畫法表現也非常的相似。(見圖 7-15、圖 3-1))

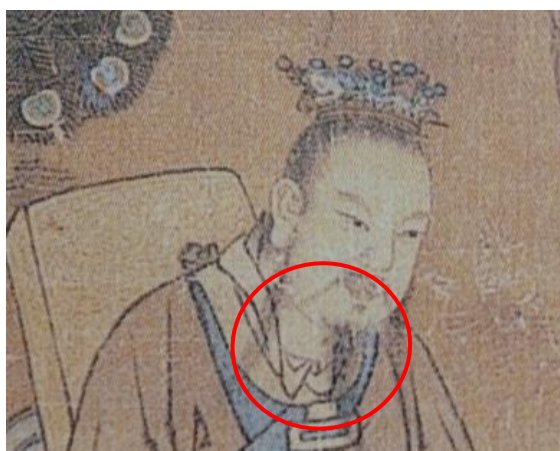


圖 7-15 劉俊〈謁觀〉圖 (中坐者)



圖 3-1 無款〈學士〉圖 書軸 (左方坐者第一人)

兩幅圖軸(圖 7-15、圖 3-1)中的人物均圓領右衽，圖 7-15 中坐者繪的是漢高祖劉邦，著常服頭戴冠。而圖 3-1 為一文士，著常服頭戴烏紗幘頭，明代衣服形式大致延襲唐制，其幘頭前低後高，兩旁各插一翅，通體皆圓。兩圖的衣領畫法相似，線性筆法也非常一致。

再看看鞋子的畫法(見圖 9-3、圖 7-16、圖 1-10)



圖 9-3 劉俊〈仙人〉圖 (局部) 圖 7-16 劉俊〈謁觀〉圖 (局部) 圖 1-10 無款〈學士〉圖(局部)

明清時代，靴只准官員穿著(俗稱朝靴)。式樣有尖頭、平頭，上鑲雲頭，有厚底、薄底兩種。以上三圖軸(圖 9-3、圖 7-16、圖 1-10)的畫法和款式幾乎是一模一樣。

草鞋的款式(見圖 6-6、圖 4-3)



圖 6-6 劉俊〈三〉圖 (局部)

圖 4-3 無款〈學士〉圖畫軸 (局部)

以上兩雙草製的履鞋(圖 6-6、圖 4-3)，屬於一種輕便的鞋子，引《晉書·五行志》所云：「人之賤服」¹⁷，是較為下等的穿著。兩圖如此相像，應該也是同一家工廠出產的吧！

¹⁷ 見《晉書·五行志》引干寶語。摘自《中國文化史三百題》頁 359。志是東亞紀傳體史書中經常出現的一個部份，主要內容在於介紹各種禮儀制度。(五行志)主要講述各種奇特災異祥瑞的史料。

(三)關於落款與鈴印

劉俊的畫作，落款極為簡潔。只見在〈三仙〉圖軸(圖 6-7)中右下角有「劉俊」兩字，下方有印一枚，模糊難辨。在〈雪訪〉圖軸(圖 18)的左下角石坡上有短短一行字：「錦衣都指揮劉俊寫」，下方有印一枚，無法辨識。在〈仙人〉圖軸(圖 9-4)的右方岩石上有題款：「劉俊寫」三個字，下方亦有印一枚，依然難辨。在〈布袋〉圖軸(圖 5-8)的左下角有三行字，第一行：「誠請」第二行：「□□」第三行：「發心弟子□積善□」，圖軸左方邊緣似乎被裁切掉，隱隱約約只剩半個字，無法辨析。而在圖軸的右上角有印一枚，鈴印下方有字一行：「大明……十四日施」(見圖 5-8)，以上圖軸可惜筆者無法見到原圖，實難鑑別。在〈明人十八學士圖〉軸，其不見落款的原因可能是：1.在裱裝時，故意或不經意的被裁切掉。2.隱藏在某個不顯眼的地方，一直未被發現。真正的原因如何，不在此述中。

劉俊的落款與鈴印



圖 6-7 劉俊〈三仙〉圖(局部)

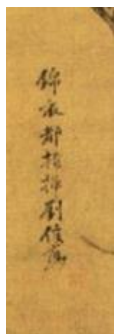


圖 18 劉俊〈雪訪〉圖(局部)



圖 9-4 劉俊〈仙人〉圖(局部)



圖 5-8 無款〈布袋〉圖(局部)

三、結論

在中國書畫藝術的研究中，聚焦在大師或重要流派風格的探討，留予後代諸多寶貴的資料，歷史的面目愈辨愈明，「偷樑換柱」的作品在斷代與作者歸屬的鑑別上一一露出馬腳，而筆者同時也反思「聚焦在大師」所產生的問題與效應。

「大師」象徵一種強勢的典型，掛在「大師」名下的畫作，不僅闡述大師個人的創作風格特徵，也同時彰顯時代的意義。通常「大師」的畫作即可道出當代的大部份，但絕對不會是全部。對於大師作品的鑑定，以經濟效益來講，較有實質的回饋，而高品質的偽作，也通常會隱身在數代之後，依然是永垂不朽。

那麼名不經傳的小畫家，或有可能當時名聲極盛，而後被歷史的洪流所隱沒？以現代的觀點，其畫作被研究的意義是什麼？結果是一大堆無款的古畫，作品的歸屬依然是銜空了數百年。

以下的結論是：

在藝術演進變化過程中，個人風格特徵創作了個人「典型」，但仍倚偎在大時代的風格當中。從斷代的認定，可以理解影響作品所呈現的樣貌之各種因素的存在。以現有的資料來看，筆者認為〈布袋和尚圖〉、〈明人十八學士圖〉均是劉俊所作，而且是持有相當肯定的態度！

在歷史文獻中，雖然遍尋不著有關劉俊的生卒年記錄，但筆者以一些瑣碎的資料中，拼湊出較可能的輪廓。劉俊，想必是一位長壽且懂得明哲保身的畫家，從宣德時期入宮，一直到成化、弘治年間仍活動其間。而見〈雪夜訪普圖〉軸的落款：「錦衣都指揮劉俊寫」，依明代的政治制度(見表 1)，多沿襲元朝舊制來看，洪武十三年因胡惟庸事件，太祖遂罷中書省，直轄六部尚書。而都指揮使司僅在大都督府(軍政)、御史臺(監察)、行中書省(地方制度)之下，雖然宮廷畫家掛的只是虛銜，但此官階之高不花上數十年，大概是爬不到此地位的。而筆者估算劉俊應是在成化或弘治期間，獲得此頭銜的，此時劉俊約六十五歲~八十歲左右。

明代行政機構圖

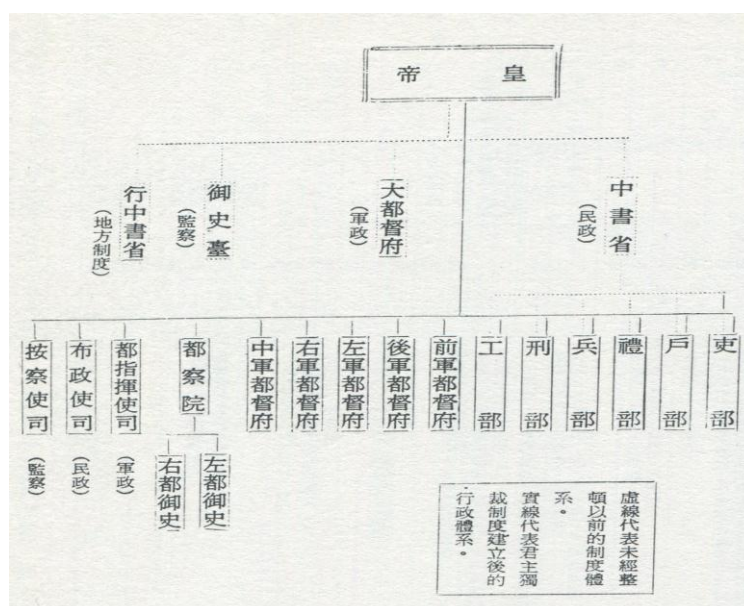


表 1 摘自《中國歷史圖說(十)—明代》頁 27

至於為何在一些文獻資料都記載劉俊為呂紀之徒呢？

劉俊在弘治年間和呂紀想必有段時期是重疊的，兩人的年紀差了三十多歲，而呂紀以後起之秀，長江後浪推前浪，在姜紹書(?-1680 年)¹⁸《無聲詩史》卷二評：「廷振不獨工翎毛、山水、人物俱妙。」，呂紀深受孝宗皇帝的眷愛，呂紀為人「謹禮法，敦信義」孝宗皇帝稱之曰：「工執藝事之諫，呂紀有焉。」在這樣的時代氛圍，劉俊在屆退之齡應和呂紀有所往來，並以謙卑之姿向呂紀討教繪事，這種可能性是有的。

但在高居翰《江岸送別》提及一段話：「明宣德後至成化之間(1436 -1465 年)，有關宮廷畫家的資料記載極為有限。……大體而言，這個時期可說是一片空白」。高居翰解釋其緣由是：「為了發動對蒙古人的戰役(1449 年蒙古曾大敗中國)，明代的經濟社會因而凋蔽不堪；雖然這個論點近來曾遭懷疑，但皇帝對於藝術的贊助似乎大不如期，此舉事關重大。」高氏將此時期稱為「空白」時期。或許在這樣的「空白」時期，史料極少，很多後世的記載較缺乏根據，移花接木

¹⁸ 明末清初藏書家、學者。字二酉，號晏如居士。江蘇丹陽(今鎮江)人。著《無聲詩史》7 卷，所錄皆明畫家小傳。

的事情也有可能發生。

一般宮廷畫師的職位高低，依《明史·職官志》¹⁹所記載：「明代宮廷畫家的職銜總體而言普遍不高，主要集中在九品至五品之間，有個別達到二品。由於這些官職分屬於不同的機構，所以官職的高低無法在統一的體系內作縱向排列，只能按照品級作如下排比……宣德朝以後，宮廷畫家多被授以錦衣衛職銜，官階有指揮、千戶、鎮撫、百戶等。劉俊官“錦衣都指揮”，呂文英官“指揮同知”是級別較高的兩位。」（見表2）

品級	職稱
二品、從二品	都指揮、指揮同知
五品	千戶
六品	鎮撫、百戶
從七品	中書舍人
九品、從九品	營繕所丞、待詔、文思院副使、鴻臚寺序班

表2 摘自 <http://baike.baidu.com/view/94368.htm>

劉俊官至都指揮，在目前史料當中，筆者查無任何一人高過於他，且活動的時間極長，照說應留下大量的畫作，但卻缺乏記錄，其原因筆者推估的可能性與感想為：

1. 如高居翰所言的「空白」時期。可能因政治因素而喪失了大量的史料。
2. 到了後朝，因商人謀利，將名聲不顯的畫作，於落款鈴印的部份裁切掉，而假以他人，以此獲利。
3. 明代晚期，吳派的興起，名家輩出，淹沒了浙派與院體派的氣勢，時人較不重視與珍惜。

¹⁹ 採取由朝廷至地方，由文及武，由內及邊的記述方法。南北兩京官署，以北京為主，南京官專立於後，述記頗簡。<http://baike.baidu.com/view/94368.htm>

4. 宮廷畫師的畫作較缺乏原創性，職業畫家在創作時缺乏真心的投入，此說法符合高居翰《江岸送別》及鈴木敬²⁰《明代繪畫史研究·浙派》的研究分析。在《中國歷史圖說(十)——明代》頁312見一幅〈法海寺壁畫天王像〉(見圖19)，法海寺建於明代，約於明太祖洪武時期。此圖人物造型與劉俊及同時期的商喜、朱瞻基、和杜堇所繪之人物頗為相像。是否諸家以此為摹本，不得而知。此時期畫作的人物造型都極相似，較不易辨析個人的風格與特徵。



圖19 法海寺天王像

5. 筆者在閱讀方聞於《當代》雜誌(第192期2003年8月)所發表的一篇文章〈中國繪畫史何以是歷史〉一文，體悟出關於中國藝術史的一種概念，方氏以趙孟頫為例，提及：「趙孟頫將古典山水畫的風格轉變為抽象的筆墨，並且運用了粗細有致的書法性形貌——圓的和方的、中鋒和傾斜、內藏和外顯——創造出融合性的、描繪著物體形象的畫面，這使之同時把握了自然的現象和歷史的發展。」²¹中國繪畫依當代面對過往而言，一方堅持「再新」的信念，一方也堅持「復古」的藝術傳統，在「再新」與「復古」的歷史循環，明代宮廷畫藝術只是歷史一角，其所肩負的時代意義可能大過於繪畫的藝術性。

在〈中國繪畫史何以是歷史〉一文中也指出在臺北故宮博物院的古畫討論會上²² (Max Loehr 所發表的文章)特別針對中國繪畫風格史的發展，其中引用的書評：「先有預先設計的框架，再將藝術作品以進步的發展模式置入…風格是一種邪惡的自主力量，在所有時代及地域中，它迫使藝術家創作符合這些預先設定

²⁰ 鈴木敬(すずき けい、1920年12月 - 2007年10月18日)、日本的美術史家。東京大學名譽教授、日本學士院會員。

²¹ 見頁58。

²² 1970年6月18日，由故宮博物院主辦的第一屆「中國古畫討論會」在臺北舉行，為期一週，有來自十四個國家的一百二十九位專家學者應邀參加，參與盛會的各國觀察員多達七十多人。<http://km.moc.gov.tw/myphoto/show.asp?categoryid=65>

好的流行。」其言可體認出：時代的框架套住藝術發展的面向，而藝術發展的面向建立了時代的新風格。

姜紹書《無聲詩史》：「鑑家以其不入雅玩，近亦聲價漸減矣。」總之，學者缺乏對宮廷畫師研究的興致，多少存世無款名作至今尋不著主人。對於作者歸屬的認定，有助於在混沌之中，撥開雲霧，找到一個方向。這樣詳實的比較對照，對於畫作在歷史的脈絡中，有釐清真相及回歸史實的義務。在時代的脈絡尋找時代的風格，在極相似的個人典型之中，仍能以細緻的觀察得知，尋找到不同的 DNA，就會有不同的表現方式。對於「誤鑑」與「贗品」之鑑別上，亦提供了不少線索。

四、延伸研究

1. 有一幅亦在美國波士頓美術館所收藏的無款畫作〈柳下調馬圖〉軸，疑似劉俊所作，但仍待搜索資料，再加以佐證。

2. 對於明代浙派發展的軌跡筆者試圖搜索更詳盡的研究記錄，即處於過渡地帶(前期與後期之間)及偏離地帶(藍瑛)所代表的意義，參考近代諸多的研究發表，期待有進一步的體悟與發現。

3. 缺乏原創性的作品，如臨摹之作、應詔之作、應酬之作...等是否有值得探討的動力與價值？

五、參考資料

- 《海外中國名畫精選》洪文慶主編（錦繡出版社出版，2001 年 11 月初版）
- 《文人雅事—明人十八學士圖》林莉娜撰，（國立故宮博物院出版，2012 年 10 月初版）
- 〈傳元陶復初畫〈秋林小隱〉應是明項德新所作〉傅申撰，《故宮文物月刊第 316 期》（國立故宮博物院出版，1999 年 7 月初版）
- 〈傳錢選畫〈盧丘烹茶圖〉應是丁雲鵬所作〉傅申撰，《故宮文物月刊第 311 期》（國立故宮博物院出版，2009 年 2 月初版）
- 《古代藝術三百題》（上海古籍出版社，1996 年 6 月初版）
- 〈中國繪畫何以是歷史〉方聞撰，《當代》雜誌第 192 期（合志文化事業股份有限公司出版，2003 年 8 月初版）
- 〈閒情雅致—明清間文人的生活經營與品賞文化〉王鴻泰撰，（國立故宮博物院出版，2004 年 9 月初版）
- 《中華五千年文物集刊—明畫篇(二)》（中華五千年文物集刊編輯委員會出版，1987 年 8 月初版）
- 《中國美術發展史》凌嵩郎編著，（凌嵩郎自行出版，1978 年 12 月初版）
- 《明代院體浙派史料》穆益勤編著，（上海人民美術出版社出版，1985 年 8 月初版）
- 《中國畫學全史》鄭昶編輯，（臺灣中華書局印行，1987 年 10 月五版）
- 《中國巨匠美術週刊—呂紀》單國強著，（錦繡出版事業股份有限公司出版，2002 年 4 月初版）
- 《中國美術史》王朝聞、鄧福星等編，（齊魯書社、明天出版社出版，2000 年 12 月初版）
- 《品味經典》陳振濂著，（浙江古籍出版社出版，2007 年 9 月初版）
- 《圖說明朝 — 萬里長城拱衛的社會》龔書鐸、劉德麟主編，（天書房出版社出版，2009 年 3 月初版）
- 《風格與世變》石守謙著，（允晨文化實業股份有限公司出版，1996 年 3 月初版）

- 《中國歷史圖說(十) — 明代》梁嘉彬編著，(世新出版社出版，1984 年 10 月再版)
- 《中國繪畫三千年》楊新、班宗華、高居翰等著，(聯經出版事業公司出版，1999 年 1 月初版)
- 《中國美術 — 明清至近代》單國強主編，(中國人民大學出版社出版，2010 年 6 月初版)
- 《中國繪畫史》(下)俞劍華著，(臺灣商務印書館股份有限公司出版，1937 年 1 月初版)
- 《中國文化史三百題》上海古籍出版社編，(建宏出版社印行，1995 年 6 月初版)
- 《中國繪畫思想史》高木森著，(東大圖書股份有限公司出版，1992 年 6 月初版)
- 《明山淨水 — 明畫思想探微》高木森著，(三民書局股份有限公司出版，2005 年 10 月初版)