

# 雅集型齋室圖

## ——王蒙〈芝蘭室圖〉研究

邱士華  
國立故宮博物院  
北宋書畫數位博物館計劃

### 提 要

國立故宮博物院所藏王蒙〈芝蘭室圖〉真偽問題向無定論，本文首先透過風格比對及樹木細部的處理，證明此圖為王蒙真跡。其次，分析〈芝蘭室圖〉的構圖，指出其打破元代齋室圖單一場景的慣例，分為前後兩景的特點。作者嘗試說明王蒙這種構圖處理，繼承並轉化了李公麟〈山莊圖〉及貫休〈十六羅漢〉以來的表現模式，以讓此圖與齋室主人古林的僧人身份有更直接的呼應。此外，〈芝蘭室圖〉後半部僧人與文士於洞穴中的群聚場景，正可以卷末題跋之僧人與文士間的頻繁交往相對應，呈現出元末江南地區一批活躍於明初政壇上僧人與文士親密互動的歷史圖像。

關鍵詞：王蒙、齋室圖、雅集、僧人、芝蘭室圖

## 一、前言

「元四大家」之一的王蒙，是介紹元代繪畫時絕不會漏掉的重要畫家。不過對於王蒙較有系統的研究其實並不很多。1975年張光賓的《元四大家》藉由整理元人詩文集集中的資料，重建王蒙的生平和年譜；1976年高居翰的〈隔江山色〉透過對王蒙作品的介紹，陳述其畫風的特色及演變；1979年Vinograd的博士論文以〈青卞隱居〉為重心，呈現出王蒙後期隱逸山水題材的作品，因應時代情勢造成心境上的變化，而在畫面安排與氣氛上，出現了不同於以往的騷動表現；1988年Leong的博士論文意圖由畫題的角度，對王蒙眾多描寫隱居處的畫作進行分類，其論文為王蒙畫作受畫者累積了更多的考證資料。<sup>1</sup> 這些研究使我們對王蒙的生平有越來越清楚的掌握，Vinograd和Leong的論文集均以其齋室圖為題，也突顯出王蒙在隱居齋室圖方面數量可觀、類型豐富的表現。

存世王蒙紀年作品只到1368年的〈夏日山居〉（北京故宮博物院藏），距離他逝世的1385年還有約二十年的時間是缺乏紀年作品。對於最後這段期間王蒙的畫作可能呈現的面貌，學者們多以無紀年的〈具區林屋〉、〈太白山圖〉、〈芝蘭室圖〉這一類設色、線條性強、具有擾動感的作品作為現存的例子；再則〈太白山圖〉及〈芝蘭室圖〉均為僧侶所繪製，可與推測中王蒙在洪武初年自山東任官歸來後，與佛教高僧如宗泐等親密往來的情況相合，更加強了這些作品為王蒙晚期風格的可能性。

本文所要討論的〈芝蘭室圖〉（圖1）正是被歸為晚期風格中的一件。這件作品在〈隔江山色〉裡雖然被介紹為：「是王蒙的另一張名作，經常被提及」，但在張光賓《元四大家》這本指標性的著作中，就完全沒有提到這件作品，似乎並不考慮〈芝蘭室圖〉為王蒙的真跡的可能性。Vinograd和Leong雖然視〈芝蘭室圖〉為真，但在論文中並沒有進行此畫的鑑定工作。因此本文將自判斷〈芝蘭室圖〉的真偽入手，並藉由題跋人物的考證，縮小〈芝蘭室圖〉製作年代的可能跨距。

在鑑定方面的工作之外，本文也希望重新思考〈芝蘭室圖〉的表現及其意

<sup>1</sup> 以上研究參見：國立故宮博物院，《元四大家》（臺北：國立故宮博物院，1975），頁27-32、91-205。Cahill, James, *Hills Beyond a River: Chinese Painting of the Yuan Dynasty(1279-1368)*(New York: Weatherhill, 1976), pp. 120-127. Vinograd, R. E., *Wang Meng's "Pien Mountains": The Landscape of Eremitism in Later Fourteenth Century Chinese Painting* (Ph.D. Dissertation, University of California, Berkeley, 1979), pp. 133-264. Leong, Choon Sang, *Wang Meng's Development as an Artist as seen through His Depiction of Scholars' Retreats* (Ph.D. Dissertation, University of Kansas, 1988), pp. 176-204.

涵。王蒙隱居齋室圖的表現在Vinograd和Leong之論文雖然都有觸及，但Vinograd著重於與作者切身相關的「財產山水」，將描繪家園的山水畫作視為可以反射畫家心境的載體，因此因應時局產生會連帶風格轉變，其內容並非對齋室圖類型的細論，因此〈芝蘭室圖〉在其文中只被當作王蒙與僧侶交遊的第三期風格中的一項材料；Leong論文的其中一章專以剖析王蒙齋室圖之各種意義，在其分類中，〈芝蘭室圖〉屬於以讚美齋室主人為目的的一類，如此的歸類似乎只著眼於王蒙在圖記中對古林的讚美，而不重於畫面的表現。因此，本文希望具體舉出〈芝蘭室圖〉在畫面表現上的特色，找尋此特色之意義，並重新定位它在齋室圖作品群中代表的意義。

## 二、〈芝蘭室圖〉的鑑定問題

現存的〈芝蘭室圖〉，除臺北故宮所藏的本子外，巴黎的私人收藏中還存有另一本。目前雖未能掌握巴黎本的出版品，但根據高居翰的《中國古畫索引》與Vinograd的論文，巴黎本與臺北故宮本雖然雷同，卻為較差的模本。儘管臺北故宮的〈芝蘭室圖〉被認為品質較佳，卻尚未證明它即是王蒙手筆。因此以下將分由畫面及書蹟兩方面處理鑑定問題。

〈芝蘭室圖〉在畫面上與王蒙其他可靠的作品有許多相同之處。〈芝蘭室圖〉畫面右上方似乎向畫面中心峭壁鑽動的山石效果（圖2），在其〈夏山高隱〉中也可見到類似的表現（圖3）——周遭的山石似乎群起湧向山中行者，幾乎要將僅剩的山路完全佔滿。此外，〈芝蘭室圖〉中以寬厚的線條勾勒出種種起伏不定的山石輪廓，以及利用短皴分佈的疏密表達山石的凸起與凹陷，除了表現出各式奇矯造型外，透過這些朝特定方向安置或收束、長度曲度不一的短皴，為山石賦予一股奇妙的動勢。這些表現不但可在〈芝蘭室圖〉如山洞上方的部份見到（圖4），也可於〈青卞隱居〉描繪的隱居處右邊山體發現（圖5）。

在另一幅王蒙的名作〈松下著書〉中，除上述特點外，此圖與〈芝蘭室圖〉同樣表現出將各色石塊在畫面中結構起來，卻不著重交代前後空間的興趣，明顯的例子可見於〈芝蘭室圖〉左半邊（圖6），以及〈松下著書〉左下方山石的表現上（圖7）；兩幅圖上山石交集處所施的濃重苔點，也顯現出同樣斑斕的畫面效果。〈松下著書〉不但是目前所存與〈芝蘭室圖〉風格最為近似的作品，還能提供另一項確定〈芝蘭室圖〉為王蒙真跡的力證——若比較〈芝蘭室圖〉畫面中段

一株突出於岩石上的樹其枝幹生長方式（圖8），與王蒙的〈松下著書〉畫面右下方樹木枝幹生長方式（圖9），可發現幾乎完全相同的：首先是底部一道下垂枝樞與根部構成近C字型的圖像；接著朝右上延伸、並叉出另外三段小枝；再往上則是由主幹左右叉開的枝幹組合；在樹的頂端則安置著斜向「几」字形的枝幹。這兩株樹顯露出的相同點，呈現出畫家在創作不同的作品中，不經意流露出的對處理樹幹結組的獨特習慣。一般臨仿者注意到的通常是畫中的視覺焦點，或是一些特別的形象，對於處於配角地位的元素，如〈芝蘭室圖〉中不斷重複的各式雜木，就不容易吸引他們投下心力細細臨仿。因此同樣出現在〈松下著書〉與〈芝蘭室圖〉中微不足道的一棵小樹，卻可以成為判斷是否出自同一位畫家手筆的根據。或許會有人質疑臺北故宮的〈芝蘭室圖〉只是一件非常接近真跡，卻非出自王蒙手筆的摹本，不過由於畫面上所使用的線條頗為流暢，無法感覺到臨摹作品較難避免的呆板遲滯，據此應可接受臺北故宮的〈芝蘭室圖〉為王蒙真蹟。

不過，在畫面部分還有一些現象需要補充。首先，〈芝蘭室圖〉可能曾因裝裱的緣故被裁切掉部分。現存本幅首尾篆書的「寶石泉壑」、「王蒙畫」與「黃鶴山樵」的印章（圖10）應為後加。因為〈芝蘭室圖〉邊緣已出現些許破損痕跡，其上的線條墨點，隨之亦有些缺損。特別是最後「王蒙畫」的書跡下方，有嚴重磨損的情形；但「王蒙畫」三字的筆畫卻十分完整，沒有損壞的痕跡，就此可以推斷這些字跡應是後添於原作上，而非出於王蒙的手筆。

以小篆題上畫名，的確是王蒙的習慣。筆畫均勻圓轉的王蒙小篆題名，可見於收藏於印第安那波利斯美術館的〈惠麓小隱〉、國立故宮博物院所藏的〈花谿漁隱〉諸作上（圖11）。〈芝蘭室圖〉卷首的「寶石泉壑」四字，雖然也是篆字，不過起筆收筆都刻意將製造尖細的效果，後添者所仿照的應是王蒙小篆的另一種尖細風格，可見於克利夫蘭美術館的〈松下著書〉，筆畫更削瘦的例子還可見於北京故宮博物院所藏的〈葛稚川移居圖〉上（圖12）。因此目前〈芝蘭室圖〉畫上的書法和印章，應是裁切過後，依照原樣另行補上的結果。

王蒙這類篆書是否可作出風格分期，幫助推斷〈芝蘭室圖〉的繪製年代呢？很可惜地，由於上述所有具有王蒙篆書的畫作全部皆無紀年，因此難於前後排比。不過，與〈芝蘭室圖〉上「寶石泉壑」篆書風格最接近的〈松下著書〉一作，高居翰在其《中國古畫索引》中曾提到受畫者「貞素」指的若為曹知白的話，則〈松下著書〉、〈芝蘭室圖〉代表的風格時間下限可推到1355年之前已經



出現。

書蹟方面的問題，還出現在引首和題跋的部分。〈芝蘭室圖〉引首為有陶宗儀款的「芝蘭室」篆書大字（圖13）；拖尾除了標識著王蒙作、俞和書的〈芝蘭室記〉外，依次還有夢觀守仁、蒲菴來復、慧隱、德祥、危素、夷簡、徐一夔、如蘭、白範、宇文公諒、宋璫十一人所作的詩跋（圖14）。比較諸跋可以發現，有多件似乎出於同人之手，而非由相異的作者書寫的。例如同時出現在危素與夷簡題跋中的「道人」字樣，雖然危素的筆畫稍粗，夷簡的筆畫較細，但入筆的角度、結字的方式以及類似筆畫呈現的弧度皆相當類似（圖15）；又如宋璫、慧隱、白範題跋中共同出現具有「山」字型的「幽」、「山」、「幽」字，或是共同出現「幺」字形的「幽」、「羅」、「幽」字，都可以看出一致的入筆角度與轉折的習慣（圖16）。再以諸跋中重複最多的「蘭」字為例（圖17），可以發現相當高度的書寫一致性，如：夷簡與徐一夔的「蘭」字，「門」字部與其內「東」字的搭配，總會出現內部右邊的空間較大的處理方式，以及各個「蘭」字習慣的打勾方式，也都增加其出於一人之手的可能性。

此外，與原作者其他的標準作品比較，也可發現其間有許多書寫習慣上的差異。如將標識為俞和所書的〈芝蘭室記〉（圖18），與字體及大小相差不多的收藏於北京故宮之〈自書詩〉（圖19）比較，雖然在豐潤圓轉的字形大致相同，不過在線條粗細的轉換上，〈自書詩〉展現的幅度和變化較大，〈芝蘭室記〉則顯得比較一致；用筆方面，〈自書詩〉的筆劃顯得較為挺勁，〈芝蘭室記〉不但速度較慢，線條本身也呈現出一種攤塌在紙面上的薄弱感。又如夷簡的字跡（圖20），若比對Elliott收藏的〈元明古德冊〉<sup>2</sup>（圖21）上的筆跡，則〈元明古德冊〉上夷簡的字跡較為細硬，筆劃粗細的變換以及結體的安排顯得較〈芝蘭室圖〉題跋中的字跡來得放肆縱意。因此，雖然兩件作品有些結字上有些相似，如「夷簡」的寫法，但是由於書寫習慣上的差異，應不是出自相同作者的書蹟。

〈芝蘭室圖〉的引首和題跋雖然不是真蹟，不過上述諸例都殘留著原作者的風格，加上確實可以查到宇文公諒以及來復為芝蘭室所作的詩跋，<sup>3</sup> 因此圖卷上

<sup>2</sup> Harrist, Robert E. & Fong, Wen, *The Embodied Image: Chinese Calligraphy from the John B. Elliott Collection* (Princeton: The Art Museum, Princeton University, 1999), p. 142, fig. c.

<sup>3</sup> (元)宇文公諒，〈題黃鶴山人芝蘭室圖〉，《元詩選三集》，《景印文淵閣四庫全書》（臺北：商務印書館，1983），卷9，頁40。來復，〈題芝蘭室〉，《蒲庵集》，《禪門逸書初編》（臺北：明文書局，1980），第七冊，頁154。

無論陶宗儀引首、俞和所書的〈芝蘭室記〉以及其後諸跋應皆為根據真跡所作的仿本。<sup>4</sup>

至於〈芝蘭室圖〉的製作時間，透過對題跋者卒年的整理，可知下限應於1370年之前。因題跋者中的宇文公諒，在明初1370年修纂《元史》完成前已亡故，因此宇文公諒應於1370年之前過世，而〈芝蘭室圖〉亦應於1370之前完成。如果張光賓對於王蒙曾於洪武初年赴山東任官的推測是正確的，則製作時間可以再推回1368年他尚未北上以前。如果考慮此畫製成的時間可能是多數題跋者均在杭州的時期的話，那麼此畫製作的下限可提早到1350年代中期以前。

目前學界將〈芝蘭室圖〉、〈具區林屋〉等線條性、平面感強的作品與其他的作品分別開來，作為王蒙創作最後一個階段的風格。透過〈芝蘭室圖〉製作的下限1370年，與所謂中期風格如1368年所作的〈夏日山居〉時間差距不多的狀況看來，王蒙極有可能在1360年代，甚至更早之前，便已醞釀目前研究者所認為的王蒙最後階段風格，並在其後的三、四十年間並行使用著這些不同的風格進行創作。

### 三、〈芝蘭室圖〉對〈山莊圖〉圖式的轉化與應用

〈芝蘭室圖〉是為僧人古林製作的。從王蒙所作的〈芝蘭室記〉中可知，古林是個幼年就於西湖北岸寶石山出家為僧，雖然無法考出他所屬的寺廟，但他在寺廟中原本應擔負著管理及講解經義等責任，屬於地位較高的僧人；到了晚年，古林帶著弟子離開原屬寺廟，在寶石山另外修建了芝蘭室。根據明代陳撰《玉几山房聽雨錄》的記載，王蒙也曾在寶石山居住過，很可能因地緣關係而與古林相識。王蒙除了為芝蘭室作畫外，還特別為其作圖記，這對不以文名的王蒙來說，是他現存作品中僅見的一例，或許反應了古林與王蒙間特別的交情。

相應於特別為古林撰寫圖記，王蒙繪製的〈芝蘭室圖〉也不是草草而成的應酬之作。〈芝蘭室圖〉的前半部，描繪著坐落於溪水邊的幾幢屋舍。屋後環繞著幾株長松外，還有陡峭的巖壁包圍著；屋前則有僧人與文士臨流而坐。畫卷至此為止，為一般齋室圖的基型。但〈芝蘭室圖〉特別的是畫卷並未就此結束；經過

<sup>4</sup> 高居翰與Vinograd提到的巴黎Dubosc氏收藏的摹本，目前尚未有出版品，據高居翰《中國古畫索引》所述，卷後亦有元人諸跋，或有可能為自原作揭去之真跋。

畫卷中段山間迂迴的路徑，觀者的視線被引向畫卷後半部另一個焦點——為層層山石包圍著的巖穴形象。

這種將畫面安排為前後兩段：前半段以齋室為重心，後半段以巖穴為重心的方式，與現存其它元代齋室圖比較，可說是絕無僅有。元代齋室圖的基型，通常包括了代表齋室主人的人物、代表齋室的屋舍，以及週遭的林木山水等帶有可以象徵齋室主人胸懷心志的環境背景。無論是同時代的朱德潤的〈秀野軒圖〉（北京故宮博物院）、張渥的〈竹西草堂〉（遼寧省博物館）、姚廷美的〈有餘閒齋〉（克利夫蘭美術館），乃至王蒙自己所作的〈惠麓小隱〉（印第安那波利斯美術館）、〈松下著書〉（克利夫蘭美術館）等，均採用了將屋舍安置在一片水色山光中單一場景的作法。〈芝蘭室圖〉前半段已經滿足原本齋室圖的基型，然而，王蒙卻在其後加上比重相當的後半段。這部分描繪的是一個被巖石重重包圍的洞穴，除了上方懸著類似懸吊鐘乳石的厚重石頭外，周圍還有許多彼此推擠著造型奇特的巖石。巖穴內的空間倒不十分緊迫，石臺上坐著三個僧人和一個文士，還有兩個僕僮捧著物品正沿著小徑進入洞穴中。

包含前後兩段畫面以及許多敘述細節的〈芝蘭室圖〉，讓人強烈感受到王蒙祖述的是隱居齋室圖典範——李公麟〈山莊圖〉。〈芝蘭室圖〉自〈山莊圖〉中汲取不少圖式，如：〈芝蘭室圖〉描繪的巖穴一景，在〈山莊圖〉延華洞一段可以找到相似的表現（圖22）——不但均有人物圍坐在狹窄的洞穴中，也都在交疊的山石中留下可供侍童行進的小小空間；室外並坐的文士與僧人，呼應著垂雲泐觀泉的文士（圖23）；〈芝蘭室圖〉中段樹叢之上，透露出兩道山壁間遠方樹林，在泠泠谷中可以見到相似的場景（圖24）；王蒙利用坐佛、蘭花和芝草的擺置，點出這間屋舍正是僧人古林的芝蘭室，也與李公麟利用佛像、書寫中的文士，點出墨禪堂的手法相同（圖25）。並且〈芝蘭室圖〉以非單一場景的連串描繪古林隱居的齋室，以及利用路徑等設計造成空間連續感的表現，也都可謂祖述了由一個又一個場景串起的〈山莊圖〉表現方法。

〈芝蘭室圖〉之所以採取〈山莊圖〉風格的原因，應與〈山莊圖〉本身具備的佛教性質有關。〈山莊圖〉描繪的雖是文士李公麟的莊園，但其中參雜了許多佛教元素：畫中僧人不只一次地出現、墨禪堂中特別被描繪出的佛像，以及如「瓔珞巖」、「觀音巖」一類像是佛教名詞的景點名稱都是佐證。

不過〈芝蘭室圖〉並非王蒙使用〈山莊圖〉圖式的孤例。對於齋室或隱居處

場景細緻的設計與描繪、對人物活動的強調這些源出於〈山莊圖〉的特點，同樣存在於王蒙的其他作品中。對人物活動的強調方面如：〈花谿漁隱〉中與艙中紅粉知己同乘一舟的釣者、行進於遠方圓轉迴廊的男子；〈具區林屋〉中在屋中插花的女性、自隱蔽巖縫中走出來的男性、坐在坡岸觀物的高士等；〈夏山高隱〉中斜臥榻上看童子舞鶴的高士；〈青汴隱居〉樹叢中拿著彎曲柺杖的行者等情狀。雖然這些畫作無法像橫卷形式的〈芝蘭室〉一樣切分出一個又一個明確的場景。但以〈具區林屋〉為例，正是將衆多的人物活動以垂直的方式加以組合的嘗試。在〈夏山高隱〉、〈夏日山居〉等圖中許多細小空間的營造，以及將許多細瑣空間連繫起來的努力，也都可發現與李公麟〈山莊圖〉的空間觀相通的部分。

如同過去研究多著眼於其山水方面的表現，王蒙誠然與同時代的其他畫家一樣對十世紀雄偉的山水風格有相當大的興趣，但其創作活動師法的對象，實不只此一端。藉由對〈芝蘭室圖〉的分析，我們可以重新正視作用於王蒙畫作中重要的李公麟因素。衆多王蒙畫作採用李公麟圖式的事實，反映了王蒙將許多小母題結構成自己完整作品的創作偏好。透過不同母題的組合，豐富並細膩本身作品所要表現的種種特性。對於王蒙來說，李公麟〈山莊圖〉，或者說許多古代作品，就像圖像資料庫一樣，透過將其中一些圖式轉化、凝鍊，可以成爲自己使用的語彙，也可以沿用此模式，創造出新的一些符號，應用於不同性質的齋室或隱逸題材的創作中。因此，對於王蒙這類作品代表的〈芝蘭室圖〉，在瞭解前半部畫面表明其作爲齋室圖的性質後，後半部選擇描繪巖穴中人物圖像，便值得我們探究其中的含意。

#### 四、雅集型齋室圖——元末江南地區 一群親密互動的僧人與文士

歷來的繪畫作品中較著名的巖穴人物形象包括傳五代貫修所作的羅漢、〈蓮社圖〉、盧鴻的〈草堂十志〉和李公麟的〈山莊圖〉。選用隱居齋室圖典範作品〈草堂十志〉與〈山莊圖〉中的圖式，與作爲齋室圖的〈芝蘭室圖〉自然不相違悖，但這個圖式之所以爲王蒙採用，應與巖穴的圖式，容易聯想到貫修在洞窟中的羅漢形象，或是如張激〈白蓮社圖〉中僧俗同聚的洞窟場景，而傳喚出比其他場景更強的宗教性，藉以強調出齋室主僧人的身分。

不過，巖穴場景除了強調僧人身份的功能外，另一個值得注意的現象是巖穴

中四名僧人與文士的群聚形象。這種群聚感的製造，可以由〈芝蘭室圖記〉中對齋室名為芝蘭的解說文字中得到應和。文中提到古林認為「樹以芝蘭，所以集善友也。芝蘭名室，所以成就於己也。」可以了解古林對於芝蘭室能夠成爲一個聚集友朋場所的期盼。王蒙當然明白古林以「芝蘭」爲名的心意，因此在巖穴的場景中，才會安排較多的人物。此外，圖記中王蒙對「芝蘭」二字的解釋也值得注意。王蒙寫到：「夫芝，瑞草也。一莖五色，三秀九歧，菌生嵩華丹崖之上，食之者千歲不老。蘭，香草也。綠葉紫莖，丹葩玉茁，越山楚澤，幽芳襲人。」特別分別出芝與蘭是兩種不同的植物，接著才以兩者均爲「草中之瑞而香者」才併爲一詞。王蒙採取了將芝、蘭分爲兩物詮釋齋室名的意涵，應也是其對古林將齋室名爲芝蘭的一種詮釋，代表著聚集於芝蘭室中兩類不同屬性，卻又存在著某些共性的成員。〈芝蘭室圖〉畫面中出現的僧人與文士明顯的區別，可以推論這正是王蒙心目中齊集於古林齋室中的「芝」與「蘭」。

由畫面和文字中透露出來的芝蘭室的群聚性，讓人好奇聚集在此處被王蒙比喻爲「草中之瑞而香者」包括哪些人物。他們之所以與芝蘭室產生關聯的共性爲何？查閱現有的文獻資料無法確知芝蘭室曾有哪些僧人、文士拜訪過。不過〈芝蘭室圖〉的題跋者應該都在歡迎名單之列，並且也應是相對重要而有代表性的訪客。因此以下以他們爲樣本作觀察。

題跋中的文士，除了危素籍貫是江西以外，王蒙、俞和、陶宗儀、徐一夔、宇文公諒、宋璫都是浙江人士，且多在杭州活動過；而題跋中諸僧修行的寺廟也多分布在西湖附近，如：夢觀守仁所在的靈隱寺、住山慧隱所在的上天竺、德祥和夷簡所在的淨慈寺，<sup>5</sup>均與芝蘭室所在的寶石山相距不遠。（圖26）這除了可以說明在距離上這群題跋者與古林認識的可能性很大之外，也可以發現與芝蘭室相關的人士都與杭州存在著一定的地緣關聯。

由危素、徐一夔的文集中，可以感受到這群文士與僧侶的關係似乎特別密切。《說學齋稿》中除了可以見到危素由僧人們陪伴，群遊牛頭山的實況，<sup>6</sup>還可看到他爲許多僧院佛寺，或者寺廟完成的善舉作記。<sup>7</sup>有許多記事都是僧人特

5 喻味庵輯，《筆記六編新續高僧傳四集》（臺北：廣文書局，1977），頁86-87、149-150、162-163、1310。如蘭所屬的寺廟不明，但上天竺即在白雲峰上。

6（元）危素，《遊牛頭山記》，《說學齋稿》，《景印文淵閣四庫全書》（臺北：商務印書館，1983），冊1226，頁654-655。

7 如〈昭福寺法堂記〉、〈蓮華寶勝寺記〉、〈安公隄記〉等。見（元）危素，《說學齋稿》，《景印文淵閣四庫全書》，冊1226，頁660、661、663、664。



地前往京師請危素下筆的。<sup>8</sup>《始豐稿》中這類寺院重建記、塔銘就更多了，還有許多送歸僧人的文章。<sup>9</sup>其中有一篇〈通危大參書〉記載了徐一夔透過錢塘的俊禪師傳遞文章給危素的故實。跨越僧侶與文士身份的親密互動可見一斑。<sup>10</sup>

從身分來看，題跋者雖有僧俗兩大類，但無論身屬哪一類，都可說是當時檯面上的人物。題跋中的僧人在元代便多為所屬寺院住持一類領導性的角色；如題跋中的夢觀守仁，元末住持杭州靈隱寺，洪武十五年徵授僧錄司右講經，陞右善世；蒲菴來復，元末住持慈溪之定水院，後主鄞之天寧，入明後，徵至京，詔住鳳陽圓通院；德祥<sup>11</sup>在洪武初年主持淨慈寺；淨慈寺的另一個僧人夷簡，<sup>12</sup>在洪武十二年時也成為該寺住持。<sup>13</sup>題跋中的文士，亦不乏著名的儒士，如宇文公諒、陶宗儀等，而危素、徐一夔、宋璠等人在明初也擔任不小的中央政府的官員。危素元末位居高官，入明之後，也被授為翰林侍講學士；徐一夔元末曾任建寧路學教授，明初又擔任杭州府學教授，與危素均以文名世；宇文公諒是至順四年的進士，在元代歷任國子監丞、江浙提舉諸官；<sup>14</sup>宋璠是宋濂的次子，洪武中官中書舍人；<sup>15</sup>王蒙元末官理問，明初任泰安知州也不是太小的官。他們代表的是當時具有一定影響力或者是相當才能的社會菁英階層，也多為元末群雄競相攬絡的對象。

由〈芝蘭室圖〉卷後題跋，可知這群元末人物間，不僅只有以僧人古林為中心的單點放射關係，查閱與這群題跋者相關的文獻，以及元末畫作的題跋，還可

8 如〈昭福寺法堂記〉、〈蓮華寶勝寺記〉、〈信州龜峰瑞相寺記〉。見（元）危素，《說學齋稿》，《景印文淵閣四庫全書》，冊1226，頁660、661、663、664、668、669。

9 如：〈送清源師還天界寺序〉、〈重建寶石山重壽院記〉、〈平山禪師塔記〉等。見（明）徐一夔，《始豐稿》，《景印文淵閣四庫全書》（臺北：商務印書館，1983），冊1229，頁214、250-251、368-371。

10 除了參與題跋的僧人文士之外，就筆者所及，張光弼、宗泐都屬於芝蘭室這批僧人文士的圈子。從張光弼的文集中可清楚的知道他與題跋中的危素、徐一夔、俞和、夢觀守仁、白範都是朋友。而宗泐的文集中則可見到他與王蒙、徐一夔、張光弼均有交情。見張光弼，（明）宗泐，《全室外集》，《四庫全書珍本六集》（臺北：商務印書館，1976），卷4，頁11、12；卷6，頁6。

11 喻味庵輯，《新續高僧傳四集》（臺北：廣文書局，1977），頁150。

12 同上註，頁89、1310-1311。

13 其他題跋中的僧人尚有上竺住山慧隱、如蘭。上竺住山慧隱沒有找到相關資料，如蘭款署白雲峰，不清楚在何處，但《新續高僧傳四集》中記載了上天竺有僧名如蘭。上天竺與寶石山不遠，同在西湖附近，所以如蘭很有可能即為上天竺的僧侶。見喻味庵輯，《新續高僧傳四集》，頁163。

14 王德毅，《元人傳記資料索引》（臺北：新文豐出版社，1979-1982），頁293。

15 文士部份沒有提出來的是白範，應該是羅依果《元朝人名錄》中收錄的白範。此人出現的文集之作者，多與卷中人士相關。但從文集的資料中無法清楚白範的生平。



發現許多題跋者共同出現、相互交往的紀錄。例如：王蒙曾為陶宗儀作圖，也曾和俞和等人齊聚倪瓚的蕭閒道館；危素曾為宇文公諒作過族譜序；徐一夔則為俞和作墓碣，也曾為夷簡主持的淨慈寺新鑄的鐘作序；宋璠雖然缺乏與其他題跋者交往的資料，但他的父親宋濂與題跋中的來復、守仁、徐一夔均時有往來，所以宋璠與這批人也應熟識。<sup>16</sup> 此外危素、徐一夔、宋濂等曾為許多寺廟、僧人作過大大小小的文章；王蒙除了為僧人古林製作〈芝蘭室圖〉以外，至少還畫過描繪天童寺的〈太白山圖〉等等作為，可以結論這群題跋者所代表的群體不但彼此相識並存在著許多互動。組成份子若不是佛門中人，則多為對佛教界相當友善的文士。因此，〈芝蘭室圖〉卷末的題跋並不只代表古林個人的人脈，這些共同存在的題跋，還隱含著一張元末江南僧人文士交錯縱橫的人際網。

將〈芝蘭室圖〉題跋者所代表的這群僧人文士團體，對照同屬元末的玉山雅集的組成份子，可以看出他們在面對元末世變時態度上的差異。以顧德輝雄厚財力支持的玉山雅集文人集團，雖不乏當時的名士高僧，也有成員進入官僚體系服務，但存在著不少類似郊韶、黃潛無心仕進，寧願辭官歸隱，以詩酒自娛的人物。從整體上看來，玉山雅集的成員較具脫離官場的隱逸色彩，而〈芝蘭室圖〉的題跋者們，從他們最後對生涯的選擇來看，則顯現出與政治權力較為親近，對當時政局的參與顯得較為積極的傾向。

〈芝蘭室圖〉及其題跋所提供的資訊，雖難以證明這群文士和僧人曾經組成了具有某種思想或是信念的秘密會社，也不能直指畫中哪個人物一定是古林或是王蒙，但此圖無疑是元末江南地方僧人和文士親密互動的雅集圖證。這幢為古林所期待、王蒙所理解「集善友」的芝蘭室，溯及蘭亭、西園的傳統文人雅集的理想。以西園雅集為例，雖然梁莊愛倫的研究證明西園雅集沒有發生的可能，但或許更重要的是這個事件所以被虛構、並在後世廣為流傳的原因。這應是出於對一群風流人物所具備的高超品德與才能的仰慕，而作的一種理想化的集合。這種社會菁英的聚集，也成為歷代文人雅士希望有機會達成的理想狀態之一。因而以雅

16 呂彼得，〈陶南村先生年譜初稿上〉，《圖書館學報》，1965年第7期，頁1-25；〈陶南村先生年譜初稿下〉，《圖書館學報》，1967年8期，頁21-38。張光賓，〈辨趙孟頫急就章冊為俞和臨本〉，《故宮季刊》，12卷3期（1978年春季），頁29-49。（明）徐一夔，〈跋危內翰所撰炬法師塔銘後〉，《始豐稿》，《景印文淵閣四庫全書》，冊1229，卷6，頁4；〈重建寶石山崇壽院記〉，《始豐稿》，卷7，頁25。（元）危素，〈宇文氏族譜序〉，《說學齋稿》，《景印文淵閣四庫全書》，冊1226，卷4，頁9。（明）徐一夔，〈余子中墓碣〉，《始豐稿》，卷13，頁16；〈鐘偈序〉，《始豐稿》，卷12，頁24。龔顯宗，〈宋濂與佛教〉，《正觀雜誌》，1997年1期，頁45-67。（明）宋濂，〈徐教授文集序〉，《文憲集》，《景印文淵閣四庫全書》，卷7，頁16。

集爲題的畫作，在歷史中不斷地被複製、流傳。

爲古林作畫與圖記的王蒙，同樣浸淫在這個傳統裡。〈芝蘭室圖〉雖不以雅集爲名，但卻包含了這層雅集理想的意義。對王蒙來說，若將〈芝蘭室圖〉繪製成一般一兩個人物的單景式齋室圖，便無法表現他所意識到的古林對此處形成元末這群特定僧人文士集散地的期待。

〈芝蘭室圖〉顯示的元末明初僧人文士的雅集與交遊活動，並不只限於此圖相關的受畫者與題跋者，而屬於此時江南地區的共象。王蒙另一位朋友倪瓚的《清閼閣全集》裡，便有許多與僧人往還唱和的詩作，與他寄寓法藏禪寺、普度僧舍、禪悅僧舍等紀錄。<sup>17</sup>而元末蘇州城中僧人如海主持的「獅子林」，更有徐賁、高啓、趙原、倪瓚等知名文士造訪來往的紀錄與詩文畫蹟。元末明初江南出現的多方面親近文人文化的僧人是有趣的現象，而〈芝蘭室圖〉也是這個現象的產物之一。

以〈芝蘭室圖〉爲代表的雅集型齋室圖，至少一直延續到明代中期。在文士爲僧人繪製齋室圖方面，在明初沈貞爲普照法師所作的〈竹爐山房〉（圖27）中依然可見。畫中深處竹林裡對坐於几案前的一對文士與僧人，正反應出沈貞與普照法師不同於一般的私密情誼。劉珏的〈清白軒圖〉（圖28），雖屬於劉珏自己的齋室，但他是應西田上人之請而作，畫中也出現僧人文士小聚的場面。另一方面，雅集型齋室圖的形象，也同樣可見於如王絨的〈山亭文會〉（圖29）。〈山亭文會〉畫中聚集的人數衆多，並沿用了王蒙多母題結構畫面的方式；沈周的〈魏園雅集〉（圖30），便是爲魏昌所畫的齋室圖，如同畫名直接點出「雅集」，圖中近景部分就如〈芝蘭室圖〉般地出現了多人群聚的形象；其中雖無僧道，但卻做出了人物官服與常服的區別，就像〈芝蘭室圖〉強調僧人和文士的交遊，〈魏園雅集〉則對聚集此處仕宦與閑居身份兼有的成員性質作出強調。由上述這些作品，可看出以〈芝蘭室圖〉爲代表的雅集型齋室圖表現方式，爲吳地文人畫家延用，持續發揮影響力的情形。

17 (元)倪瓚，《清閼閣全集》，《景印文淵閣四庫全書》（臺北：商務印書館，1983），冊1220，卷3，頁19；卷6，頁10；卷7，頁34。另可參考宋后楳，〈明初畫家王絨——兼論他的山水與墨竹〉（臺北：國立臺灣大學歷史研究所藝術史組碩士論文，1974），頁20-22，33-34。宋文提及惠山文士僧人交遊的傳統，也分析了王絨畫作繼承王蒙畫風的部分。



圖1 王蒙〈芝蘭室圖〉 國立故宮博物院

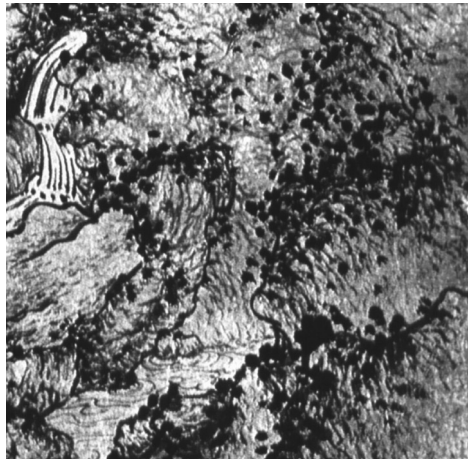


圖2 王蒙〈芝蘭室圖〉 局部 國立故宮博物院

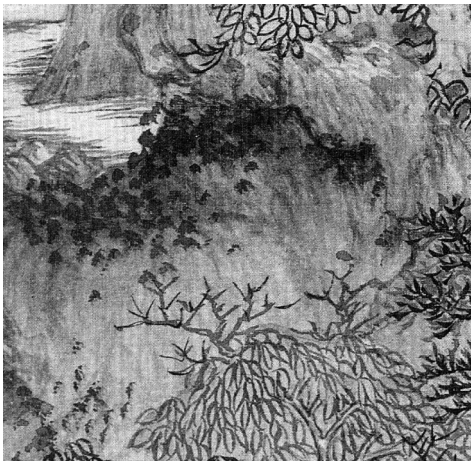


圖3 王蒙〈夏山高隱〉 局部 北京 故宮博物院



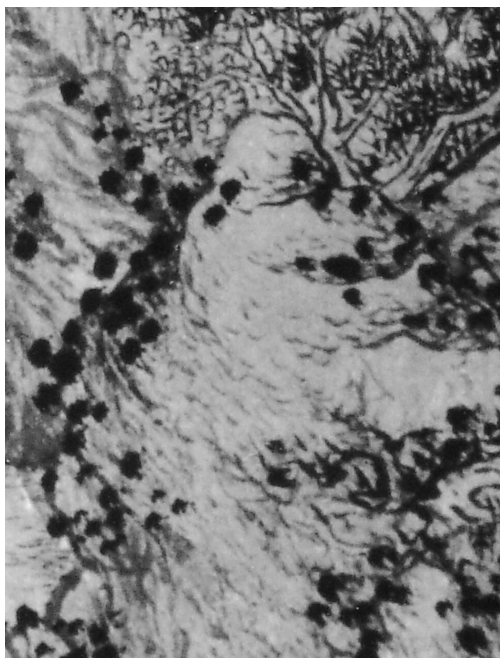


圖4 王蒙〈芝蘭室圖〉 皺紋局部  
國立故宮博物院

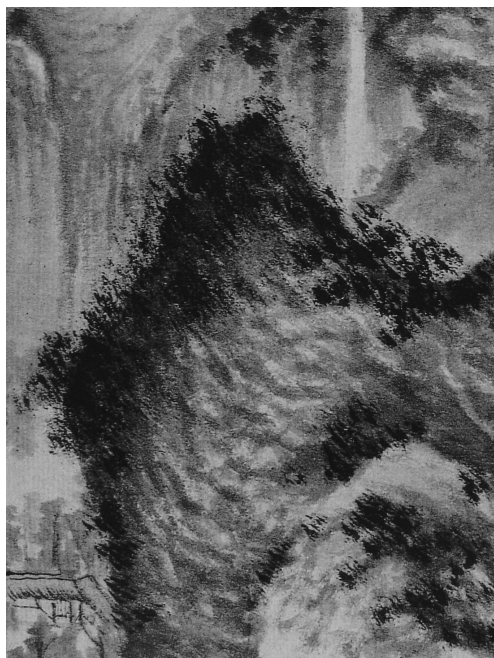


圖5 王蒙〈青卞隱居〉 皺紋局部  
上海博物館

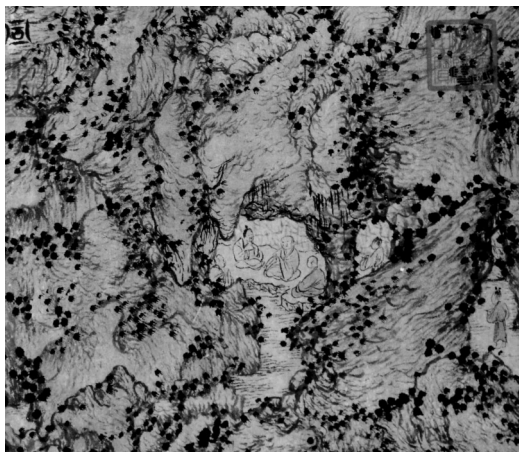


圖6 王蒙〈芝蘭室圖〉 山石局部  
國立故宮博物院

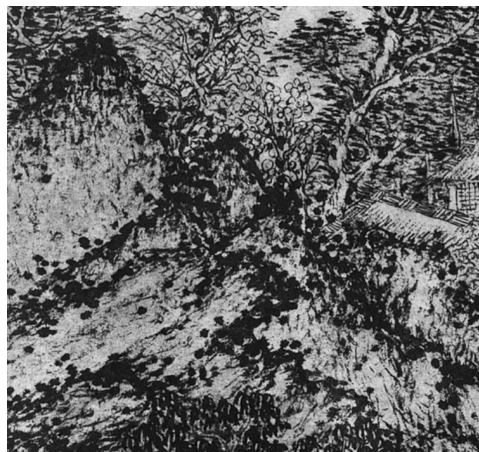


圖7 王蒙〈松下著書〉 山石局部  
克利夫蘭美術館



圖8 王蒙〈芝蘭室圖〉 松樹局部  
國立故宮博物院

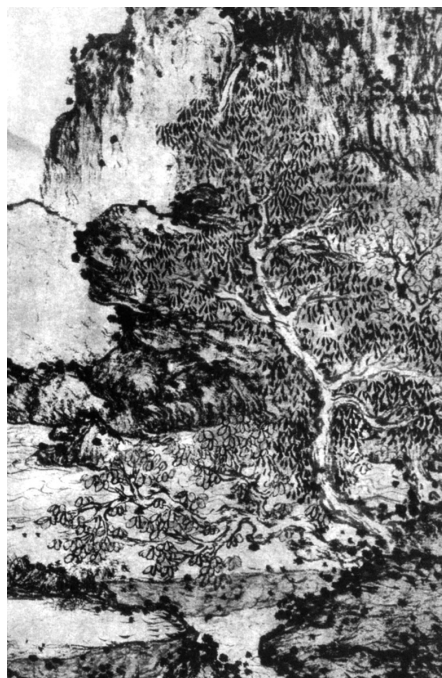


圖9 王蒙〈松下著書〉 松樹局部  
克利夫蘭美術館



圖10 〈芝蘭室圖〉 題名與王蒙簽款

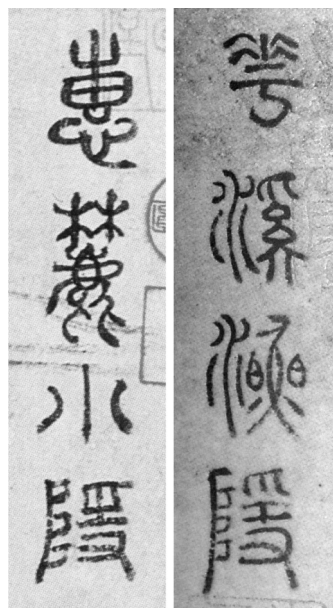


圖11 王蒙圓轉式的小篆題名  
(右至左：〈花谿漁隱〉、  
〈惠麓小隱〉)



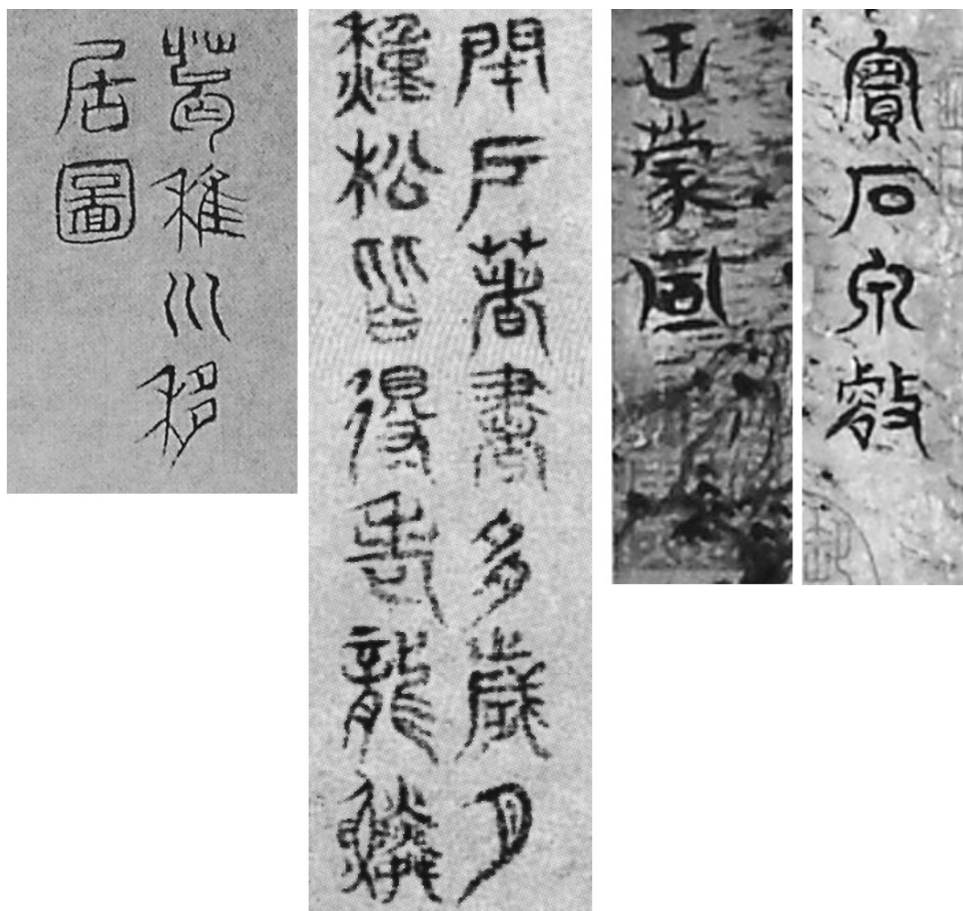


圖12 王蒙尖利式的小篆題名（右至左：〈芝蘭室圖〉、〈松下著書〉、〈葛稚川移居圖〉）

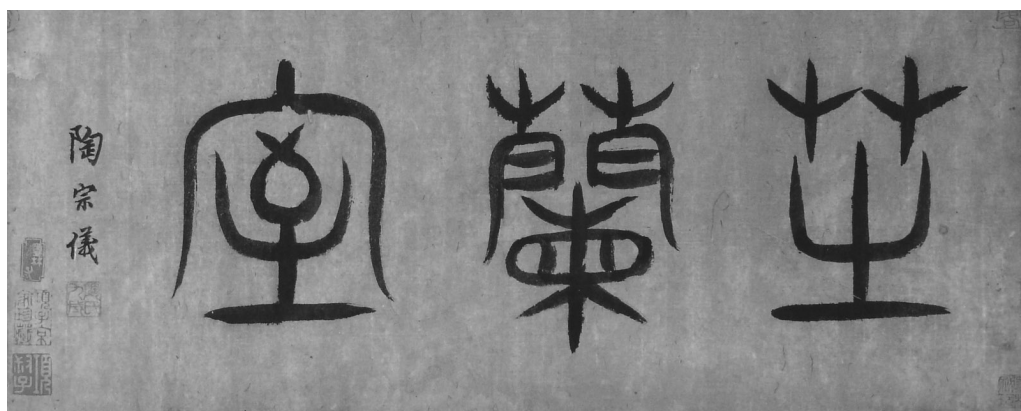


圖13 陶宗儀〈芝蘭室圖〉 篆書引首



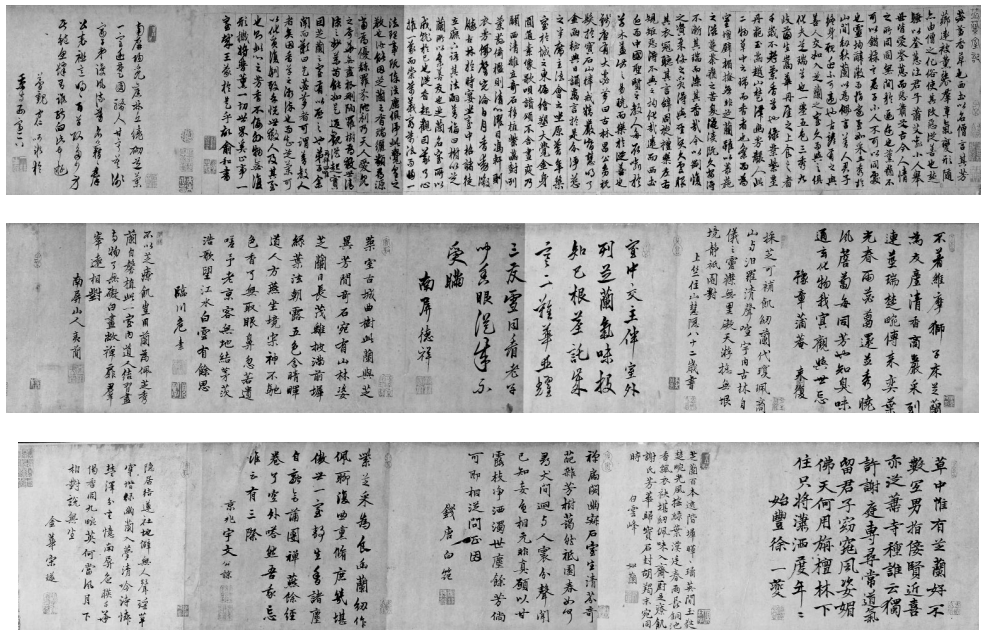


圖14 《芝蘭室圖》 卷末圖記與題跋



圖15 危素與夷簡題跋中「道人」比較



圖16 宋璉、慧隱、白範題跋字跡比較（由右至左）

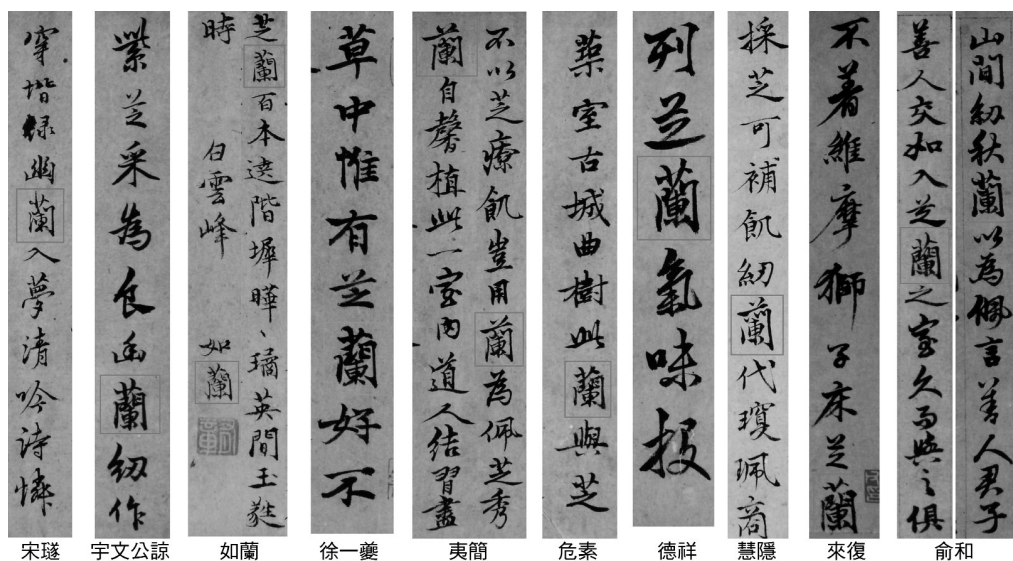


圖17 《芝蘭室圖》卷末題跋「蘭」字比較

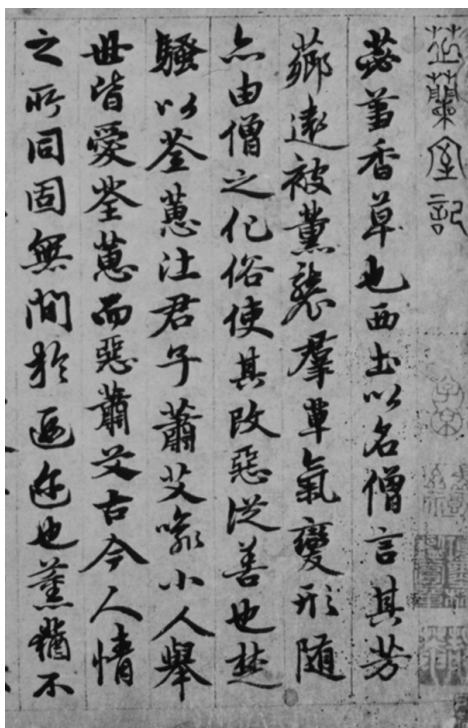


圖18 俞和《芝蘭室記》 國立故宮博物院

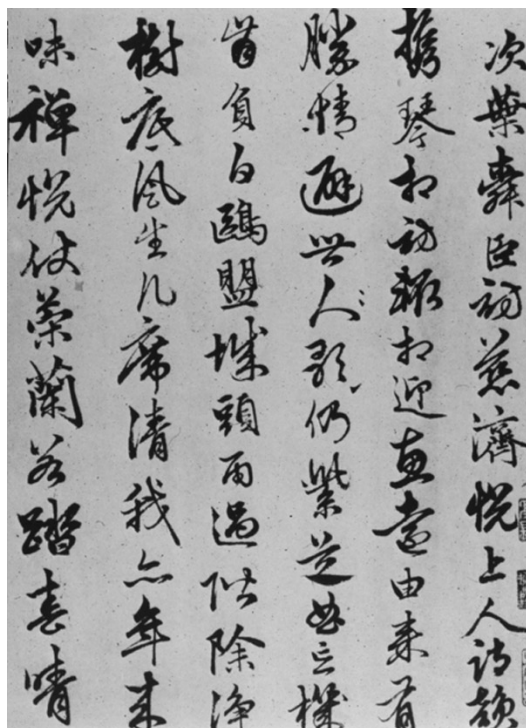


圖19 俞和《自書詩》 北京 故宮博物院



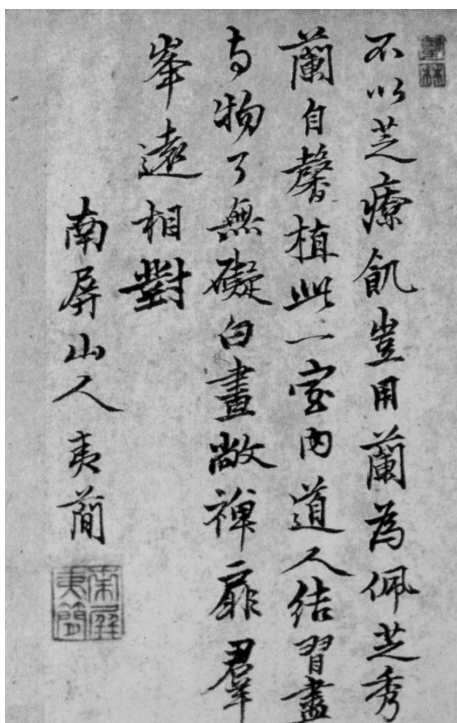


圖20 夷簡〈芝蘭室圖〉題跋  
國立故宮博物院

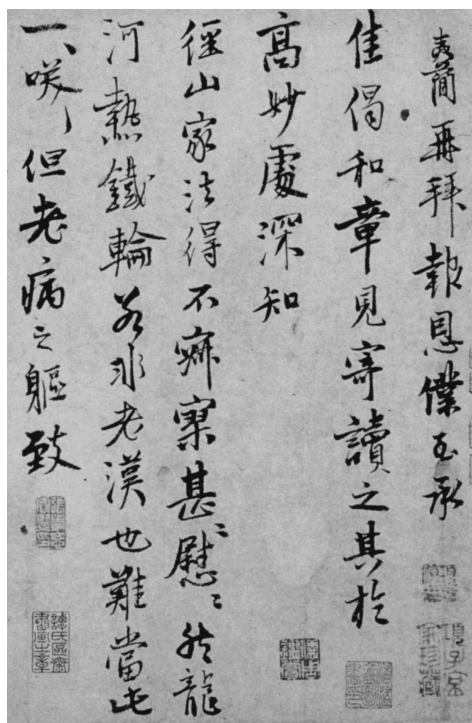


圖21 夷簡〈元明古德冊〉 Elliot Collection



圖22 〈山莊圖〉延華洞 局部  
國立故宮博物院



圖23 〈山莊圖〉垂雲汛 局部  
國立故宮博物院



圖24 〈山莊圖〉泠泠谷 局部  
國立故宮博物院

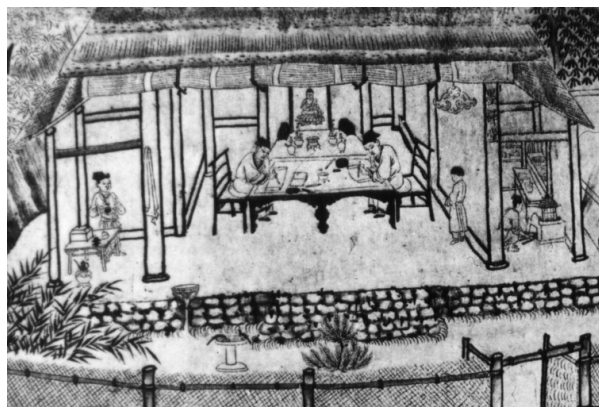


圖25 〈山莊圖〉墨禪堂 局部 北京 故宮博物院



圖26 西湖周邊寺院地圖及〈芝蘭室圖〉題跋僧人分布圖



圖27 沈貞〈竹爐山房〉  
遼寧省博物館



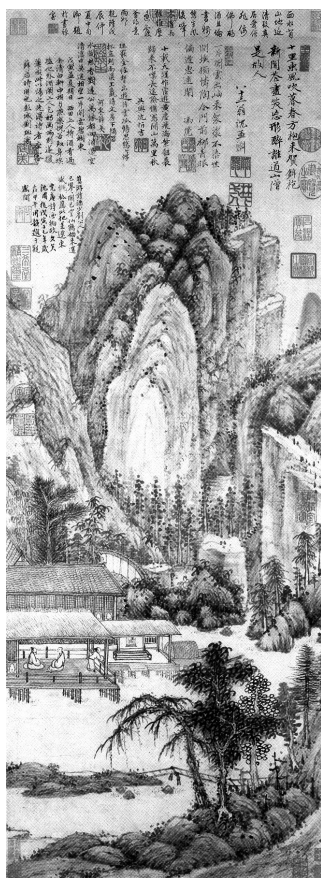


圖28 劉珪〈清白軒圖〉  
國立故宮博物院



圖29 王緜〈山亭文會〉  
國立故宮博物院



圖30 沈周〈魏園雅集〉  
遼寧省博物館