

傳統或創新？初探曾我蕭白的《商山四皓圖屏風》

國立中央大學藝術學研究所 王馨蔓

前言

曾我蕭白（1730-1781），是一位日本江戶時代的畫家。京都國立博物館曾於2005年為這位畫家舉辦特別展覽會——「曾我蕭白—無頼という愉悅—」，共展出一百多件作品，並出版展覽圖錄。當筆者翻閱這本圖錄時，馬上被蕭白畫作的豐富面貌深深吸引，並對其奇異又富有特色的人物造形留下深刻印象；他的中國人物主題作品對筆者而言，亦有趣而充滿新鮮感。在現代談論蕭白的書籍文獻中，西文常以古怪的（eccentric）、怪誕的（bizarre）來形容他的繪畫風格；日文則有將蕭白、伊藤若沖（1716-1800）及長澤蘆雪（1754-1799）三位畫家並稱為「奇想派」或歸為「奇想的系譜」之說法。如此看來，蕭白的繪畫在現代作家或研究者的筆下常被塑造為「怪」、「奇」之形象，而當我們的眼光匆匆略過他的作品時，也確實容易得到驚奇、特殊的印象。然而，「奇」與「怪」的性質是否能概括蕭白繪畫的整個面貌？我們能否因「奇異性」而將蕭白視為全然創新的畫家？莫非蕭白沒有受到前人的任何影響？這些都是筆者對蕭白繪畫所抱持的好奇與疑問。

為解決上述問題，本文選擇蕭白畫作中相當著名的一件——現藏於波士頓美術館的《商山四皓圖屏風》為討論核心，將此畫與室町至江戶時代的多位畫家之作品進行比較，檢視蕭白是否受到前人的影響。在討論方向上，第一章將先簡述蕭白的生平事跡，並概觀其人物畫的特色，以期對這位畫家的生涯、形象、畫風等有概略的認識。接著，第二章進入《商山四皓圖屏風》的探討，本章從風格分析著手，就構圖、造形、用筆與用墨等層面進行仔細的觀察，並透過大量作品的比較，分析此幅畫作受「傳統」影響的部分為何、具有個人「新意」的部分又為何。另外，本章也將初步討論此畫的圖像意涵，試析蕭白採用什麼樣的改造手法，來詮釋「商山四皓」此一來自中國的主題。最後，筆者在第三章對本文提出的看法與觀察結果做出結論。

關鍵字：

江戶時代（the Edo period）、曾我蕭白（Soga Shōhaku）、商山四皓圖（pictorial representations of the Four Sages of Mount Shang）、傳統（tradition）、創新（innovation）。

一、曾我蕭白的生平與人物畫概觀

(一) 生平簡述

曾我蕭白的一生，無論是真實的或傳說的成分，比任何其他與他同時代的藝術家還要異乎尋常。¹ 森島長志在著作《槃礴脞話》(文政年間〔1818-1830〕左右刊行)中描述蕭白曾拿著破布或藉助酒興來作畫，並乘轎四處遊走，坐在轎子後頭彈著三味線。² 白井華陽則在著作《畫乘要略》(天保二年〔1831〕刊)中敘述蕭白以故作傲慢的態度對待贊助人——地方領主與寺院住持，他寫道：「嘗本願寺教主，遣使造蕭白家。使者到門，問曰：『蕭白在否？』蕭白親應曰：『不在。』使者還疑其似蕭白聲，反問曰：『先生在否？』蕭白乃出接之。其襟度如此。」³ 這類反常行徑的軼事，遍布於敘述蕭白的傳說與早期著作中。⁴

傳說與早期著述中的蕭白像個「狂人」般行動，忽略當代的禮儀規則和常識。⁵ 事實上，這些不正常的行為多是傳聞，缺乏證據支持。根據學者辻惟雄、Miyeko Murase 及 Yoko Woodson 的研究與論述，蕭白可能在京都或伊勢出生，來自商人家庭，父親姓三浦。⁶ 蕭白可能是家中年紀較長的孩子，有一個妹妹。他在 17 歲時失去雙親，⁷ 除此之外，關於他在 1758 年以前的生涯，並沒有進一步的資訊。蕭白於 1758 年開始成為獨當一面的畫家，就像很多與他同時代的京都職業畫家一樣，他積極地尋找委託、時常旅行，過著流動藝術家的生涯；其主要的活

¹ Naomi Noble Richard ed., *Extraordinary Persons: Works by Eccentric, Nonconformist Japanese artists of the Early Modern Era (1580-1868) in the Collection of Kimiko and John Powers Vol. 3* (Cambridge, Mass.: Harvard University Art Museums, 1999), p. 89.

² 森島長志，《槃礴脞話》，轉引自辻惟雄、河野元昭、Money L. Hickman，《日本美術繪畫全集第二十三卷：若沖／蕭白》(東京：集英社，1977)，頁 111；Naomi Noble Richard ed., *Extraordinary Persons: Works by Eccentric, Nonconformist Japanese artists of the Early Modern Era (1580-1868) in the Collection of Kimiko and John Powers Vol. 3*, p. 89。

³ 白井華陽，《畫乘要略》，轉引自辻惟雄、河野元昭、Money L. Hickman，《日本美術繪畫全集第二十三卷：若沖／蕭白》，頁 122。

⁴ 辻惟雄、河野元昭、Money L. Hickman，《日本美術繪畫全集第二十三卷：若沖／蕭白》，頁 110-113；Naomi Noble Richard ed., *Extraordinary Persons: Works by Eccentric, Nonconformist Japanese artists of the Early Modern Era (1580-1868) in the Collection of Kimiko and John Powers Vol. 3*, p. 89。

⁵ Miyeko Murase, *Masterpieces of Japanese Screen Painting: The American Collections* (New York: G. Braziller, 1990), p. 184.

⁶ 辻惟雄，〈曾我蕭白〉，收入小林忠、辻惟雄、山川武，《若沖・蕭白・蘆雪》(東京：講談社，1973)，頁 55；Miyeko Murase, *Masterpieces of Japanese Screen Painting: The American Collections*, p.221；Yoko Woodson et al., translations and additional contributions by Melissa M. Rinne, *Traditions Unbound: Groundbreaking Painters of Eighteenth-Century Kyoto* (San Francisco: Asian Art Museum-Chong-Moon Lee Center, 2005), p. 65.

⁷ Yoko Woodson et al., translations and additional contributions by Melissa M. Rinne, *Traditions Unbound: Groundbreaking Painters of Eighteenth-Century Kyoto*, p. 65.

動範圍可能是京都和伊勢。蕭白也常寄住寺院，為寺院創作大尺幅的畫作；⁸ 或在武士家中長期停留，得到「文人墨客」這樣的身分地位。⁹

關於蕭白在繪畫上的學習，Naomi Noble Richard 等多位學者皆指出他曾從學於狩野派畫家高田敬輔（1674-1755）。¹⁰ 敬輔師承京狩野派的狩野永敬（1662-1702），且企圖復興室町時代水墨畫的技巧與題材。敬輔尚存的作品顯示他是一位對傳統水墨畫主題熟練的、富於表現的大師；¹¹ 其屏風《竹林七賢圖》【圖 47】被認為顯現一些與蕭白人物畫相似之處。¹² 同時，敬輔也是現知唯一蕭白曾拜為師的畫家，但鑑於他們年紀的差異，蕭白只向他學習了短暫的時間。¹³

蕭白曾宣稱自己屬於曾我系譜，企圖藉此提高他的名望。曾我水墨畫系譜可追溯至十五世紀後半，在京都大德寺真珠庵活動的藝術家，包括墨溪和曾我蛇足（約活動於 1491 年）。蕭白採用蛇足的名字，以「蛇足軒」之名作為主要的畫坊名稱。到了早期現代時期（the Early Modern era），曾我派的觀念由曾我直庵（活動於 1596-1610 年間）和其子二直庵（約活動於 1610-1620 年間）所復興，他們以強有力的水墨風格來創作中國主題的作品。儘管曾我派畫家並未像狩野派畫家那樣成為持久的世襲組織，他們仍然建立了清楚的風格特性：其水墨作品的筆法相當有活力，人物和動物被畫得很大且非常生動，山水充滿極大的生命力等，這些特性也都是蕭白作品的顯著特點。¹⁴ 不過，即使蕭白題款時常使用「曾我蛇足十世」、「蛇足裔苗」等名號，¹⁵ 沒有證據能證實他與曾我系譜有確切的關聯；¹⁶ 但這個虛構的宣稱，卻在日本職業畫坊的高度競爭世界中，提供蕭白一個風格上和社會上的認同。¹⁷

⁸ 同上註。

⁹ 同註 1，頁 90。

¹⁰ 同註 1，頁 89；同註 4，頁 221；同註 6，頁 65；土居次義，〈近江路の高田敬輔と曾我蕭白〉，收入《花鳥山水の美——桃山 江戸美術の系譜——》（京都：京都新聞社，1992），頁 403-407，449。

¹¹ 同註 1，頁 89。

¹² 同註 6，頁 65。

¹³ 同註 1，頁 89。

¹⁴ 同註 1，頁 90。

¹⁵ 蕭白以「曾我蛇足十世」之名號題款的作品有《林和靖圖》（千葉市美術館藏）、《猿圖杉戸》（三重・朝田寺藏）、《雀與筍圖》（收藏地不詳）、《群仙圖屏風》（文化廳藏）、《柿本人麻呂圖》（兵庫・滿福寺藏）等；以「蛇足裔苗」之名號題款的作品則有《鳳凰圖杉戸》（三重・朝田寺藏）、《林和靖圖屏風》（三重縣立美術館藏）等。上述畫作圖版參見京都国立博物館編，《曾我蕭白：無頼という愉悅》（京都：京都国立博物館，2005）；款識局部參見同書對蕭白「落款・印章」所做的整理，於頁 358-387。

¹⁶ 同註 4，頁 221。

¹⁷ 同註 1，頁 90。

除了在題款上自稱為曾我派的後裔之外，蕭白還編造許多其他名號，例如中國皇帝明太祖第十四世玄孫。¹⁸ 另外，蕭白以大的、古怪的手跡，奇異的花押及許多蓋印來美化題款，且不註明簽名日期；這些都與當時相當受到重視的畫家圓山應舉（1733-1795）不同——應舉嚴謹地簽名、蓋印並寫上日期。虛構、誇張的稱號可能是為了自我宣傳與吹捧；題款則似乎極力想引人注目，此二者皆顯示蕭白十分自負的心態。¹⁹ 蕭白曾說：「若你想要一張真正的『畫』，可向我求；若你只是想要一張『繪圖』，你應拜訪圓山主水（應舉）。」²⁰

蕭白的自負心態可能由競爭意識或自卑感所激起。他的生涯，無論是專業上或社會上的評價始終都被應舉的光輝所掩蓋；例如，安永四年（1775）版本的《平安人物志》將應舉列為當時京都畫壇代表性畫家中的首要人物，而蕭白被排在二十位入選者當中的第十五名。²¹ 雖然蕭白一開始並未像他的同代畫家如應舉、池大雅（1723-1776）和伊藤若沖一樣受到歡迎，他的名聲在江戶末期卻突然興起。到了近代，蕭白的作品受到美國收藏家的注意，E. Fenellosa（1853-1908）和 W. Bigelow（1850-1926）便買下大量的蕭白作品，之後移交給波士頓美術館典藏，這當中也包括了本文聚焦討論的對象《商山四皓圖屏風》【圖 1】。²²

（二）人物畫的特色

蕭白涉獵的畫科多樣，山水、花鳥、人物皆有之，其中以人物畫的數量最豐。從他對媒材的選擇來看，以水墨為主，設色作品較少見。蕭白時常製造墨與水之間的渲染與碰撞，著重表現墨色所能產生的各種變化與豐富色調；他也常沿著輪廓線暈染灰或黑的墨色，²³ 加強人物的存在感與空間感。就筆法而言，其果斷的用筆反映出作畫時的自信；同時，他以粗筆和細筆呈現豪放與細緻兩種風格，且通常共存於同一張畫面，造成不和諧及衝突感。其粗筆風格的特點是粗略的、快速移動的，²⁴ 可以《商山四皓圖屏風》為代表；細筆風格則有時會瘋狂地刻劃細節，²⁵ 可從《虎溪三笑圖》【圖 2】、【圖 2-1】明顯看見。蕭白畫風的特色正如岡田樗軒所言：「其畫變化自在，如草畫，稿（藁）沾墨而飛奔，至其精密處，

¹⁸ 蕭白曾在其作品《鷹圖》（香雪美術館藏）上題款「明大（太）祖皇帝十四世玄孫蛇足軒曾我左近次郎暉雄入道蕭白畫」。畫作圖版參見京都国立博物館編，《曾我蕭白：無頼という愉悅》，頁 162-164；款識局部參見同書，頁 366。

¹⁹ 同註 1，頁 90。

²⁰ 日文原文出自安西雲煙，《近世名家書畫談第一編》（天保元年〔1830〕刊），轉引自辻惟雄、河野元昭、Money L. Hickman，《日本美術繪畫全集第二十三卷：若沖／蕭白》，頁 122。此段文句是筆者參考註 1，頁 90 的英文，並對照日文原文而翻譯。

²¹ 同註 1，頁 90；辻惟雄，〈曾我蕭白〉，收入小林忠、辻惟雄、山川武，《若沖・蕭白・蘆雪》，頁 54。

²² 同註 4，頁 184。

²³ 同註 1，頁 316。

²⁴ 同註 6，頁 65。

²⁵ 同註 1，頁 89。

無人能及。」²⁶ 此外，他的人物造形常出現扭曲、變形的人體與滑稽的面容。另一方面，蕭白的人物畫主題有許多是中國人物，他曾描繪多位道釋人物，如西王母、蝦蟇仙人、鐵拐仙人、飲中八仙、壽老人、布袋和尚、達磨、寒山、拾得等人。他也畫李白、林和靖、蘇東坡等詩人，太公望、關羽等功臣名將，以及竹林七賢、商山四皓等隱居高士。對於中國主題的人物，蕭白似乎賦予其幽默感或加以嘲弄 (mockery)，其手法被認為具有諷刺意味；特別是他將高尚的中國典範人物予以變造，近似對高階文化的揶揄。²⁷

白井華陽在《畫乘要略》中如此評述蕭白：「曾我蕭白……山水人物皆濃墨剛勁，筆健氣雄，恣態橫生，竟以怪醜為一派。」²⁸ 他又寫道：「梅泉曰：『余嘗觀其美人彈琴圖，面貌如鬼。余嘆曰：近世畫工之寫美人，務求新艷，強極妖冶之態，曾我氏獨是奇怪，可謂有膽力。』」²⁹ 文中出現兩次「怪」之形容，在一定程度上可代表江戶晚期³⁰ 的人們對蕭白繪畫的看法；甚至今日的眼光，仍可能以「怪」視之。然而，儘管蕭白的作品向來給人特異、個人性十足的印象，似乎完全從水墨畫的慣用手法中解放自身，其基本的構圖和技巧卻顯現許多與室町時代水墨畫的相似性。³¹ Miyeko Murase 則認為由蕭白「蛇足後裔」之聲稱，可知他回歸室町藝術的渴望：「蕭白自稱是曾我蛇足這位室町時代水墨畫家的繼承者，藉此宣告他回到室町藝術理想的決心。」³² 從這些線索來看，蕭白確實極有可能受到先前時代的影響。以下，筆者將以《商山四皓圖屏風》為主要的討論對象，檢視蕭白的繪畫如何受「傳統」影響，影響的層面為何？同時，本文也將觀察當他在引用過往「傳統」時，需要經由什麼樣的改變與轉化，才能拉開與「傳統」的距離？

²⁶ 岡田樗軒，《近世逸人畫史》(文政七年[1824]編)，轉引自辻惟雄、河野元昭、Money L. Hickman，《日本美術繪畫全集第二十三卷：若沖／蕭白》，頁 122。此句原文為日文，這裡的中文翻譯是引用自潘潘，〈日本江戶時代的變形主義畫家：怪奇的曾我蕭白〉，《藝術家》，第 423 期，2010 年 8 月，頁 353。

²⁷ 同註 1，頁 313、318；同註 6，頁 166。

²⁸ 同註 2。

²⁹ 同註 2。

³⁰ 江戶時代的起迄年代與分期方式，因不同的史家或研究者而有不同的主張，筆者在此參考、採納的是 Naomi Noble Richard 所編輯 *Extraordinary Person* 一書之分期，此書將江戶時代分為三期，即早期——1603 至 1704 年；中期——1704 年至 1789 年；晚期——1789 年至 1868 年。參見註 1，頁 15。

³¹ 同註 6，頁 65。

³² 同註 4，頁 184。

二、曾我蕭白《商山四皓圖屏風》圖像之研究

(一) 圖像描述

「商山四皓」是一個來自中國古代傳說的主題，描述四位年老的高士——唐宣明（東園公）、綺里季、崔廣（夏黃公）、周術（用里先生）在秦末局勢動亂時隱居商山。³³ 四人因鬚眉皓白而被稱為「四皓」。³⁴ 曾我蕭白在六曲一雙的屏風形制中，以右隻三人、左隻一人的方式安排這四位高士。右隻屏風【圖 1-1】中，三位高士呈現坐姿，最外側的高士以幾乎是正面的角度面向觀者，他的右手舉起，手掌置於頭上，左手隱於寬大的衣袍中。在他身旁放著一個似是盛裝蘭花的有耳之壺。從外側數來第二位高士，以背面示人，兩臂垂下。第三位高士出現在這一正對、一背對觀者的兩位高士旁，我們所見為其側面，他的視線望向畫面左方，左手放在屈起的左膝上，右手舉著酒杯，並將右臂倚靠於一棵松樹的樹幹旁。這棵松樹的樹幹粗壯，以左上、右下的四十五度角傾斜姿態立於畫面中央；樹根外露，樹枝彎曲為弧線造形。上述三位高士坐在平緩的坡地上，皆身著寬大衣袍，頭戴巾帽，雙肩垂下，手掌、手指、膝蓋等部位所呈現的動作，都讓人感覺是輕鬆的姿態。相比之下，站在樹幹前方背對觀者的人物身形較小，衣服窄短，頭上並未戴帽，而是綁著髮髻；肩膀拱起，似乎有些緊張；身姿轉向畫面右側，好像待命於面前高士給予的指示。此人物的身分應非高士，而是一位僕役。第四位高士則出現在左隻屏風【圖 1-2】，他頭戴斗笠，以騎驢的姿態朝向畫面右側、往小橋流水前去。除了小橋流水以及在其頭頂上方、將他圈圍出來的巨大彎曲樹枝外，他所處的是留下許多空白的寬闊空間，與右隻屏風由一棵大樹、兩塊坡地和四個人物所構成的擁擠空間形成強烈的對比。³⁵

(二) 圖像風格分析

1. 構圖

(1) 樹與畫面構成之間的關係

《商山四皓圖屏風》中形體巨大的松樹，其樹幹所處的位置雖於右隻屏風，但已相當接近整體畫面的中央，成為中軸線，將畫面分為左右兩半。樹枝的位置與樹幹相對，處於左隻屏風，並往畫面外緣延伸，成為左邊畫面的重心。Miyeko Murase 對此作構圖的看法為：「巨大的松樹樹幹由右至左被猛拉過去，表現出此

³³ 同註 6，頁 152；Money L. Hickman，〈ボストン美術館所蔵の蕭白画について〉，收入小林忠、辻惟雄、山川武著，《若沖・蕭白・蘆雪》，頁 194。

³⁴ 金井紫雲編，《東洋畫題綜覽》（東京：国書刊行會，1997），頁 419。

³⁵ 同註 4，頁 184。

作品異常的、古怪的構圖。」³⁶ 然而，這個看似奇怪的構圖——樹幹在畫面左右的其中一邊，樹枝往相反的另一邊延展，當我們觀察時代比蕭白早的《商山四皓圖》，其實可以找到許多相似構圖的例子；例如，傳為室町時代的畫家狩野元信（活動於 1476-1559 年間）的作品【圖 3】，安土桃山時代有曾我直庵的作品【圖 4】，室町至江戶時代之間亦有長谷川等伯（1539-1610）【圖 5】及狩野山樂（1559-1635）【圖 6】之作，到了江戶早期，則有狩野尚信（1607-1650）【圖 7】及狩野安信（1613-1685）【圖 8】的作品。

此外，類同的構圖也可自時代較蕭白早、或與蕭白相近的花鳥畫中發現非常多的實例，如狩野永德（1543-1590）的《花鳥圖》【圖 9】—【圖 11】，傳為狩野永德所作的《檜圖屏風》【圖 12】、《老松圖屏風》【圖 13】、《老松櫻圖屏風》【圖 14】與《松圖襖》【圖 15】，狩野山樂的《松鷹圖襖》【圖 16】，狩野山雪（1590-1651）的《老梅圖》【圖 17】，狩野探幽（1602-1674）的《松鷹圖》【圖 18】，曾我二直庵的《鷲鷹圖屏風》【圖 19】等。其中，傳為狩野永德所作及狩野山樂的作品【圖 12】—【圖 16】與蕭白的《商山四皓圖屏風》在畫面構成上尤其相似，這六件作品都是樹幹被推到前方，樹幹以上的部位超出畫面之外，僅存樹幹與樹枝的局部，使得樹與觀者間的距離相當貼近；觀者被迫平視眼前的樹，產生密不透風的壓迫感。

經由上述比較，筆者推測蕭白的松樹與畫面構成之作法，應是依循先前時代所建立的圖像傳統，特別是狩野派建立的花鳥畫傳統而繪。

(2) 人物的配置

蕭白的《商山四皓圖屏風》約以松樹樹幹為中軸線，將畫面分為左右兩半，並把主角——四位高士當中的三位置於右邊畫面，形成一個群組；騎驢的高士則安排在左邊畫面，是為一獨立個體。這樣的佈置手法是其創新，或有先例可循？若我們回溯「商山四皓」之畫題在較早時代的表現，其實可以找到此種三位高士為一群組，搭配自群組獨立出來、與群組相對並分隔一段距離的一位高士，亦即三對一的數量安排之圖像先例；如前文所舉狩野元信（傳）【圖 3】、曾我直庵【圖 4】、長谷川等伯【圖 5】、狩野山樂【圖 6】、狩野尚信【圖 7】、狩野安信【圖 8】等人的作品。

在上述作品中，三人為一組的高士，常有一名僕役隨侍。高士們大都呈現站姿，躬身向前傾，或策杖，或作揖，或轉頭看向僕役。杖與冊是常伴隨出現的物品。獨立為一個體的高士，大都作躬身姿態朝向另三人走去；他們或隻身前往，或由僕役陪同；有的手持木杖，有的未持物而將雙手擺放身後。若將這些多數作

³⁶ 同註 4，頁 184。

品所共有的特色與蕭白的做對照，我們可能會以為除了「三人為一組的高士，有一名僕役隨侍」是相同處之外，圖像的其他部分似乎沒有太多共通點。然而，當我們對畫面做更仔細的觀察與比較，仍可發現蕭白的《商山四皓圖屏風》在人物配置上與前舉作品當中的幾件有著相似處。其中，筆者認為元信（傳）、等伯及山樂的畫作與蕭白之作具有較明顯的相似性，以下提出分析。

傳為元信的作品中，畫面右邊的三位高士坐於樹下，圍成一圈，低頭觀覽展開的卷軸，並有一名僕役伴隨。此三位高士皆呈坐姿，明顯與前述直庵等人所畫的高士不同，反之，卻與蕭白的作品有許多相似之處：其一，三位高士與一名僕役的組合出現在畫面右邊，獨立的高士則處於畫面左邊；其二，三人一組的高士皆呈坐姿，他們的身體或臉部皆朝著不同方向；其三，有一棵松樹以左上、右下的姿態立於高士左側，樹幹以上超出畫面，樹枝往畫面左下角延伸【圖 20】。由上述三點可見蕭白與傳元信所使用的配置手法相當類同。另外，值得注意的還有蕭白《商山四皓圖屏風》中「橋梁」元素的出現。橋梁位於三人一組的高士與獨立的高士之間，此種「將橋置入團體與個人之間」的作法，在較早時代的《商山四皓圖》中並不常見，但可在等伯與山樂的畫作【圖 5】、【圖 6】中尋得；特別是等伯的配置手法與蕭白十分接近，正如 Matthew P. Mckelway 指出這兩件畫作皆為「高士騎驢朝右側橋梁前去」【圖 21】。³⁷

透過上述分析，筆者推測蕭白的《商山四皓圖屏風》在人物的配置上，採用了「商山四皓」此畫題在較早時代所建立的圖像傳統，即將四位高士分為「三人構成一團體」與「自外於團體的單人」兩個部分，而兩部分高士其「身體所朝方向相對」之安排也與前人的作法相同。此外，在前舉較早時代的《商山四皓圖》中，蕭白的作品相較之下又與元信（傳）及等伯的作品有較高程度的相似，此相似性背後代表了什麼意義？筆者目前尚無法解決此問題，卻是往後研究值得再探討的地方。

2. 造形

(1) 樹木造形

蕭白的《商山四皓圖屏風》在造形上主要可從樹與人物來看。我們首先看到松樹的造形，樹幹十分粗狀，呈現傾斜姿態，且外形彎曲，成弧狀，令人聯想起蕭白的作品《牧童圖》【圖 22】與《松鶴圖屏風》【圖 23】。其次，整體來看，《商山四皓圖屏風》的樹木造形具有極大程度的扭曲變形，誇張而不自然。大幅度的傾斜與扭曲，使這棵樹富有動勢與生命力，這樣的特性也出現在蕭白其他作品當中的樹，如《雞與梅圖屏風》【圖 24】、《孔雀與松圖襖》【圖 25】、《林和靖圖屏

³⁷ 同註 6，頁 152。

風》【圖 26】等。事實上，樹幹造形的粗壯使其具有分量感，成為畫面的重心；傾斜的姿態與往外延伸的樹枝，這些特徵皆可追溯到較早時代的畫家，如海北友松（1533-1615）【圖 27】、長谷川等伯【圖 28】、狩野永德【圖 9】—【圖 15】、狩野山樂【圖 16】、狩野山雪【圖 17】、狩野探幽【圖 18】、曾我二直庵【圖 19】、狩野永敬【圖 29】等人的畫作。其中，蕭白松樹那種弧形的樹幹與樹枝、轉折與扭曲的樹枝，皆與海北友松、狩野永德極為相似【圖 30】，筆者由此推測，蕭白的樹形畫法很可能是立基於一套發展完整的圖像傳統。

另外，樹根外露的現象不只出現在本幅作品，亦頗常出現在蕭白的山水與人物畫當中【表 1】。這種造形手法其實在蕭白之前即存在，我們尤其可在狩野派畫家的筆下見到，如本文所舉元信（傳）【圖 3】、尚信【圖 7】、安信【圖 8】、永德【圖 9】—【圖 11】、永敬【圖 29】等人。根據學者 Naomi Noble Richard 等人的研究，蕭白從學於高田敬輔，而高田敬輔師承狩野永敬，永敬之上，即是狩野永德、山樂、山雪、探幽等人一脈傳承的親子或師徒之系譜。³⁸ 由此可見，蕭白的繪畫應受狩野派很大的影響，因而樹木的造形即可能採用狩野派所建立的圖像傳統。事實上，狩野派的圖像傳統，經過此派的歷代畫家傳承了很長一段時間，加上狩野派的勢力影響範圍相當廣大，因此到了江戶時代，仍可見受此派風格影響的畫作。

然而，即使是立基於「傳統」，蕭白仍然展現出與前人的不同——他放大了松樹的尺寸，尤其是樹枝的尺寸異常巨大，樹與人的比例關係被誇大呈現。利用松樹所佔的廣大範圍，蕭白得以展示他對於水墨的熟練掌控，以及富有變化與表現性的筆法。換句話說，就本文所舉以「商山四皓」為題的畫作而言，較早時代、蕭白以前的畫家對於人與物、環境之間的正確比例相當重視，並未放棄對寫實性與質感的追求；相對於此，蕭白所關注的對象與前人不盡相同，他重視與企圖表現的，是包含了速度與力道的筆墨效果呈現在畫布上的各種可能。此外，Money L. Hickman 曾比較本幅畫作與蕭白其他作品的樹，提出枝幹上卵形、瘤狀的節是蕭白喜愛表現的造形之一【表 2】，³⁹ 且蕭白經常將之突顯、強調出來，此作法少見於其他畫家之手，成為蕭白作品中容易識別的特徵之一。⁴⁰

³⁸ 同註 1，頁 89；同註 4，頁 221；同註 6，頁 65；土居次義，〈近江路の高田敬輔と曾我蕭白〉，收入《花鳥山水の美——桃山 江戸美術の系譜——》，頁 403-407，449。

³⁹ Money L. Hickman，〈ボストン美術館所蔵の蕭白画について〉，收入小林忠、辻惟雄、山川武，《若沖・蕭白・蘆雪》，頁 196。

⁴⁰ 除了蕭白之外，對於樹的構成——包括樹在畫面上的裁切，只突顯樹幹局部；樹幹的粗壯、彎曲以及樹枝的轉折、扭曲等，感到興趣或著手研究的畫家，還有長澤蘆雪、伊藤若沖等人。例如，蘆雪的《梅圖》（日本私人收藏）極盡扭曲、變形之能事，呈現動勢十足的樹幹與樹枝；若沖也在作品《櫟樹、鷹與猿圖》（日本私人收藏）中，展示姿態強力扭轉成「倒 S 形」的樹幹。事實上，蕭白與上述這幾位畫家的生存年代及活動區域十分相近——主要集中在江戶中期、京都地區。他們彼此之間近似的繪畫風格與時代、地緣有何關係？筆者目前尚不能提出解答，但是往後研究值得繼續關注的議題。

綜合上述，蕭白的《商山四皓圖屏風》在樹木造形方面，樹幹的弧形、粗壯體態與傾斜姿態，樹枝的轉折與扭曲，樹根的外露現象等，這些畫法皆有先例可循，應是立基於「傳統」而繪。不過，蕭白削弱了樹的寫實性，放大其尺寸以擴展筆墨揮灑的空間，同時也清楚地呈現枝幹的卵形、瘤狀之節，以突顯個人特徵；藉由這些方式，蕭白得以在「傳統」的根基上展現出「新意」。

(2) 人物造形

人物方面，前文所舉數件時代早於蕭白的《商山四皓圖》，其高士造形無論在身形或面容上皆以如真人般的寫實風格表現。我們如果從身材與比例來看，曾我直庵與狩野山樂筆下的高士身形瘦長；而若將傳為狩野元信之作與蕭白的《商山四皓圖屏風》這兩件相似度高的作品，針對同為坐姿的三位高士比較頭部與身體之比例，則前者為一比五，後者為一比四，可見蕭白的高士身材較為短矮。又，蕭白將人物身體與衣袍的凹凸曲線加以簡化，改造成近似圓形、橢圓形或三角形之幾何造形的外貌，這在四位高士中撫頭者、背對觀者而坐者及騎驢者特別明顯可見。這些變形、簡化的作法，使本幅作品的人物身形相當不同於真實世界的人物，寫實性降低，抽象性提高。⁴¹ 再從人物的臉部來看，元信（傳）、直庵及山樂所畫之高士皆仔細描繪五官與髮鬚，也著重表現臉上的皺紋與肌肉起伏【圖 31】。而長谷川等伯、狩野安信筆下的高士面容，雖然不是一絲不苟地看重每個小細節，但仍把握五官的正確造形【圖 32】。反觀蕭白的人物，額頭與五官僅以幾條線與如豆粒般的點狀簡略帶出；頭髮也只用塊面概略描繪【圖 33】。整體而言，從身體造形與臉部描繪來看，蕭白所畫的四位高士具有減筆風格。

這種減筆風格是否至江戶時代才出現呢？事實上，我們可以在室町時代的雪舟等楊（1420-1506）與雪村周繼（約 1504-1589）筆下的高士像，看見相似風格存在，如前者的《黃初平圖》【圖 34】、【圖 34-1】與後者的《彈琴圖》【圖 35】、【圖 35-1】，衣袍輪廓皆簡略勾勒，臉部五官都以簡單的幾條線與豆粒般的點狀代表，與蕭白的作法十分接近。若我們再與江戶時代的畫家所繪之高士像比較，可發現更多類同風格，如狩野探幽的《琴棋書畫圖》【圖 36】、【圖 36-1】、尾形光琳（1658-1716）的《周茂叔愛蓮圖》【圖 37】、【圖 37-1】與《黃山谷愛蘭圖》【圖 38】、【圖 38-1】、池大雅的《蘭亭修楔圖》【圖 39】、【圖 39-1】等。又，生存年代與蕭白相當的與謝蕪村（1716-1783），他的作品《山野行樂圖屏風》【圖 40】也是一件以「商山四皓」為主角的作品。⁴² 此幅畫中的四位高士亦是以減筆風格表現人物外形與面容，值得注意的是，他們的身體造形呈現不自然的扭曲變形【圖 40-1】、【圖 40-2】；若將此特徵與蕭白的人物造形並置來看，則兩者皆

⁴¹ 同註 6，頁 152。

⁴² 芳賀徹、早川聞多，《水墨畫の巨匠第十二卷：蕪村》（東京：講談社，1994-1995），頁 42-43，101。

不重視寫實外貌與正確比例，讓人感覺到畫家較大程度上放任了個人想法與創作衝動，具有展現個人性、表現性與創造性的強烈意圖。

綜合上述，我們可知蕭白使用的減筆風格是在更早時代就已出現，並延續至江戶時代的繪畫風格，有先例可循。不過，蕭白仍表現出具有差異性的特點——其《商山四皓圖屏風》的撫頭高士與舉杯高士臉部，皆有一條弧線在兩眼上方，以表示額頭的突出感。用一條弧線來刻意突顯額頭的作法，使蕭白所畫的高士臉部脫離了一般人物面容之固有形象；又因此種描繪方式較少出現在其他畫家筆下，卻時常出現於蕭白的人物【表 3】，應可視為一種「奇異」的畫法，也成為其可辨認的個人特色之一。⁴³ 另一方面，蕪村與蕭白雖然都將高士們的身體予以變形，但蕭白的高士造形有更大程度的簡化，僅存大體的輪廓，抽象性高，同時也具備明顯的幾何性。強烈的「抽象性」與「幾何性」是蕭白與蕪村較大的不同，也使本幅畫作與以往的《商山四皓圖》拉開了一段距離。

此外，位於左隻屏風中的高士，其戴笠騎驢的形象在東亞文學與繪畫中，實際上是廣泛地作為蘇東坡的形象。⁴⁴ 此形象在較早時代的《商山四皓圖》中相當罕見，卻可在等伯的作品【圖 5】中找到。蘇東坡形象被置入「商山四皓」的脈絡中，具有何種意涵？此疑問是筆者目前尚無法解答的，但值得在往後的研究中繼續探求。

3. 用筆與用墨

(1) 環境與樹的筆墨表現

蕭白的《商山四皓圖屏風》通幅未設色，以水墨創作，用濃淡不同的色調搭配粗細不同的筆法來表現，且勾勒、沒骨二法並用。首先，我們從人物所處的環境來看。右隻屏風中，三位高士所坐的土坡有前後兩個層次，皆用沒骨法；前方土坡以灰色墨平塗，後方土坡的墨色較淡，可稱為灰白色。畫家以墨色的濃淡區分出前後不同的空間。後方灰白色的土坡往左隻屏風延伸，並銜接小橋、流水；小橋以濃墨，流水以淡墨之粗硬、方直的筆法勾勒出輪廓。除了小橋流水外，畫家在左隻屏風的環境中留下了大量空白。此環境是否為煙霧籠罩？這樣的表現方式不僅予人想像空間，也增添畫面蒼茫、夢幻之感。

⁴³ 感謝匿名審稿人提示蕭白在本幅作品中展現的有別於其他畫家的臉部畫法，並引導筆者思考蕭白對人物「固定形象」之保留或脫離的程度等相關問題。

⁴⁴ 關於蘇東坡的形象在東亞文學與繪畫中的表現之研究，參見張伯偉，〈東亞文學與繪畫中的騎驢與騎牛意象〉，收入石守謙、廖肇亨主編，《東亞文化意象之形塑》（台北：允晨文化，2011），頁 271-330；朱秋而，〈日本五山禪僧詩中的東坡形象——以煎茶詩、風水洞、海棠等為中心〉，收入石守謙、廖肇亨主編，《東亞文化意象之形塑》，頁 331-364。

接著，我們看向松樹的筆墨表現。在樹幹方面，畫家於其邊緣以極為粗寬、帶狀的灰色墨界定出輪廓，中段則留白，白色範圍一路往下延伸至樹根。這樣的墨色安排使樹幹具有往前突出之感，強化了三度空間的立體效果。此種在樹幹中段留白或渲染淡墨、淡色；樹幹外緣則施以較深的墨色或濃墨之作法，常出現於蕭白所畫的樹，如《松鶴圖屏風》【圖 23】、《群仙圖屏風》【圖 41】、【圖 41-1】、《壽老人圖》【圖 42】、【圖 42-1】等。事實上，我們也可自與蕭白同時期的畫家圓山應舉和其弟子長澤蘆雪筆下，發現相似的樹幹畫法，及對於立體感的追求，如應舉的《雪中梅樹圖屏風》【圖 43】與蘆雪的《梅圖》【圖 44】。已有學者注意到蕭白與圓山四條派⁴⁵ 的關聯，如 Naomi Noble Richard 所編輯的 *Extraordinary Persons* 一書提到：「(蕭白)時常賦予作品圓山四條派所代表的三度空間之特性。」⁴⁶ 但上述兩件作品仍與蕭白的《商山四皓圖屏風》有不同之處：應舉與蘆雪的樹幹雖然也是外緣的墨色較深、中段留白的作法，但深色墨與留白間以「中間色」銜接，亦即從灰黑色、灰色、灰白色再到白色，是「漸層」的色調，而不像蕭白從灰色「跳接」至白色。應舉、蘆雪二人的色調漸層手法使墨色在轉變上顯得較為自然，相比之下，蕭白似乎不重視墨色之間的漸次變化，反映出他在作畫上快速、直率的作風。

另外，蕭白的《商山四皓圖屏風》在樹幹上以濃墨圈畫出數個橢圓形，代表樹皮的紋理，線條多有分岔現象，與其作品《松鶴圖屏風》【圖 23】的畫法相同。但兩者相較之下，《商山四皓圖屏風》筆法顯然更加迅速，且這種迅速、分岔的線條往左隻屏風延伸，出現在樹枝的表現上。蕭白以粗黑的輪廓線強調出樹枝扭曲、奇異的造形，並藉此增加分量感，平衡了左右兩隻屏風在構圖上的比重。同時，樹枝粗黑的輪廓線與松葉的淡墨、細線形成劇烈的對比，這種粗筆與細筆存在同一件作品，構成粗放與精細不同風格的對比，是廣泛出現於蕭白畫作中的特色。相比之下，較早時代的《商山四皓圖》在枝葉的用筆上雖也稍有差別，亦是樹枝較粗、樹葉較細，但差異程度不如蕭白此作劇烈，突顯出蕭白的大膽畫風。

(2) 人物的筆墨表現

粗筆與細筆的並置除顯現在樹枝畫法外，也可在蕭白《商山四皓圖屏風》的人物描繪上看見，特別是在右隻屏風中，三位高士臉部、身體與衣袍的畫法：衣

⁴⁵ 「圓山四條派」是後世對於「圓山派」與「四條派」兩畫派或畫風的並稱。「圓山派」以圓山應舉為始祖，應舉重視對自然的觀察與寫生，其風格以具有寫實性而著稱；「四條派」的始祖則是松村吳春(1752-1811)，吳春曾在與謝蕪村的門下習畫，後因參與應舉主持的寺院障壁畫繪製、受應舉指導等經驗，風格上明顯地受應舉之影響。參見京都新聞社編，《京都画壇二五〇年の系譜展：円山・四条派から現代まで—京都の日本画》(京都：京都新聞社，1994)，頁 155、157；徐小虎著，許燕貞譯，《日本美術史》(台北：南天，1996)，頁 143；廖瑾瑗，〈圓山四條派〉，收入賴明珠編，《從傳統到現代的蛻變：呂鐵州紀念展》(桃園：桃園縣立文化中心，2000)，頁 15-23。

⁴⁶ 同註 1，頁 89。

紋以極為粗寬的線條呈現，搭配濃黑的墨色，在整張畫面中相當引人注目；相對於此，身體的輪廓線與臉部五官則以細線勾勒，或以點點畫。事實上，就線條而言，臉部、身體以細線，衣紋以粗線來描繪的手法，是在中日人物畫中皆可見的悠久傳統。

我們再度回溯「商山四皓」畫題在較早時代的表現，高士的臉部五官、皺紋、髮鬚、手、足等身體部位，皆以精緻、嚴謹的細筆繪成，少有頓挫；衣紋筆法在相較之下，仍是工整、謹慎，但線條較粗，轉折處也會施以力量，製造頓挫變化。此現象在狩野元信（傳）與狩野安信的《商山四皓圖》【圖 3】、【圖 8】中明顯可見，但若比較二人與蕭白在衣紋上的表現，又可發現不同之處——元信（傳）與安信的衣紋大致上柔軟、圓轉，且與身體輪廓線的粗細差距，跟大多數中日人物畫的處理方式相比並無太大不同；但蕭白的衣紋加倍粗寬，根據 Naomi Noble Richard 編輯的 *Extraordinary Person* 之說法，是使用五、六公分寬的筆刷繪成。⁴⁷ 如此粗寬的輪廓線，及衣紋線與身體線間劇烈的粗細差距，是筆者所看過的中日人物畫裡相當罕見的筆法。此外，衣紋用筆方硬，甚至最外側高士的衣袖線條異常筆直，已接近直線【圖 1-3】，這些特徵與元信（傳）、安信的作品十分不同。又，這些粗寬的衣紋線飽含濃墨，甚至有墨汁含量太多以至發生滴流的情形【圖 1-4】。⁴⁸

綜觀蕭白各畫科的作品，像這樣粗寬、方硬、筆直、濃黑的筆法，其實很難在其他畫作中看到，不禁讓人產生疑惑：蕭白是否刻意以他不常使用的筆法作畫？其實，這樣的用筆並非無前例可循，在蕭白的前輩畫家海北友松【圖 45】、【圖 45-1】、長谷川等伯【圖 46】、【圖 46-1】及高田敬輔【圖 47】、【圖 47-1】等人的高士像中，即顯現加粗、濃黑且帶有方硬筆意的筆法。筆者由此推測，蕭白可能在吸收幾位前輩畫家的作法之後，融合自己的風格，帶著強烈的創造意識，轉化成更大膽的形態。事實上，我們還可自筆法的細節發現蕭白繪畫的「奇異」與「特殊性」——右隻屏風中，背對觀者、席地而坐的高士，其衣袍折痕以三道轉折紋理表現【圖 1-5】，並非衣袍在常態下的自然展現，倒頗似今日漫畫式的表現手法。

相對於右隻屏風中三位高士因粗寬、濃黑的衣紋而顯得具有重量，左隻屏風中獨立於三人之外、騎驢前行的高士則顯得十分輕盈——除了頭頂所戴斗笠亦以粗寬、方硬的線條標示出來之外，全身衣袍以輕巧的灰色細線描繪；驢則以淡墨、沒骨法形成塊面，僅在眼、臉鼻及韁繩以簡要的黑色細線提示出來。整體而言，蕭白的《商山四皓圖屏風》通幅以迅速、直率的筆法畫出，勾勒、沒骨法並用，各部位的線條粗細不同，墨色變化豐富，這些都是常出現在蕭白畫作中的一貫性風格。《商山四皓圖屏風》與其他蕭白作品最大的不同，應屬人物方面粗寬、方

⁴⁷ 同註 1，頁 89。

⁴⁸ 同註 4，頁 184。

硬、筆直、濃黑的線條之使用。此種風格習自傳統，但又具有創新與表現性；不過，這種風格很少出現於蕭白筆下，可能是一種實驗性或短暫性的特殊作風。

（三）圖像意涵探討

「商山四皓」的典故，可追溯至中國晉朝皇甫謐在《高士傳》中的記述：

四皓者，皆河內軹人也，或在汲。一曰東園公，二曰角里先生，三曰綺里季，四曰夏黃公，皆修道潔己，非義不動。秦始皇時，見秦政虐，乃退入藍田山而作歌曰：「莫莫高山，深谷逶迤；曄曄紫芝，可以療飢。唐虞事遠，吾將何歸？駟馬高蓋，其憂甚大。富貴之畏人，不如貧賤之肆志。」乃共入商雒，隱地肺山，以待天下定。及秦敗，漢高聞而徵之。不至，深自匿終南山，不能屈己。⁴⁹

從「修道潔己，非義不動」；「富貴之畏人，不如貧賤之肆志」；「徵之，不至……，不能屈己」，可知四位高士的形象應為高尚廉潔、忠貞不屈。此外，中國唐朝李白也有一首詩作《商山四皓》，詩文如下：

白髮四老人，昂藏南山側。偃臥松雪間，冥翳不可識。
雲窗拂青靄，石壁橫翠色。龍虎方戰爭，於焉自休息。
秦人失金鏡，漢祖昇紫極。陰虹濁太陽，前星遂淪匿。
一行佐明聖，倏起生羽翼。功成身不居，舒卷在胸臆。
窗冥合元化，茫昧信難測。飛聲塞天衢，萬古仰遺則。⁵⁰

詩中說到：「功成身不居，舒卷在胸臆」；「飛聲塞天衢，萬古仰遺則」，可見四位高士是理想品格的典範之一，為後世人所瞻仰。我們再對照、觀察前文所舉《商山四皓圖》在日本較早時代的表現，四位高士的形象多是策杖、作揖、談天論地，常伴隨出現的物件有木杖與書冊，可見以往的畫家似乎也有意賦予其智慧、博學、正經的聖賢形象。

然而，由於以「商山四皓」為主題之文本多未對高士的動作或持物做具體說明，因此畫家創作時很可能加入自己的想像與詮釋。例如，在傳為狩野元信的畫作中，書被寫滿詩文的卷軸所取代【圖 3】；而狩野山樂筆下的四位高士，似乎生活於物質條件極佳的環境——除戶外有一具香爐置於精美的方几上，以及虎皮座椅之外，畫家還設置了裝潢十分華美的、似是書房的空間，內部展示了精緻的

⁴⁹（晉）皇甫謐撰，（明）吳琯校，《高士傳》，卷中，收入《叢書集成初編》（北京：中華書局，1985），第3396冊，頁64-65。

⁵⁰清聖祖御定，《全唐詩》（台北：明倫，1971），第一百八十一卷，李白二十一，頁1846。

書桌、文具及珊瑚【圖 6】，這不禁令人懷疑：隱居深山的四位高士，真是過著「採芝療飢」的儉樸生活嗎？此外，有趣的是，在元信（傳）、曾我直庵及長谷川等伯的《商山四皓圖》中【圖 3】—【圖 5】，都出現了酒壺蘆與酒罈的盛酒器物，很容易讓人聯想到蕭白的《商山四皓圖屏風》中持物極似酒杯、以及手扶頭作醉態的兩位高士。「酒器」與「飲酒行為」出現於「商山四皓」的圖像中，引發筆者想像：品性高潔、意志堅貞的高士們，有沒有可能在深山中過著身不離酒、以酒作樂的生活呢？

對於上述的想像，我們若再將蕭白的本幅畫作與上述直庵、元信（傳）及等伯的三件作品做更仔細的觀察與對照，或許能得出不同層次的推想結果，並突顯出蕭白此作的特別之處。直庵只讓酒壺蘆自高士身後微微露出，並不明顯；元信（傳）及等伯畫中的酒罈則由僕役所背負，並非安排直接成為高士們的隨身配件——畫中的酒壺蘆與酒罈較像是「暗示性」的符號，啟發觀者做喝酒行為之聯想，但觀者並未看見高士們真正做出飲酒的動作。反觀蕭白的作法，他在畫中清楚地畫出「飲酒高士」及「高士醉酒，以手扶頭」的形象，已是傾向對觀者「明示」一群生活上可能身不離酒、以酒作樂的高士。對此，波士頓美術館所編輯的 *Asiatic Art in the Museum of Fine Arts, Boston* 一書認為蕭白所展現的是一種「滑稽性」的作法，書中說到：「蕭白對這個主題的滑稽詮釋，令人想像四皓將他們漫長的隱居生活，花費在種種的休閒娛樂中。」⁵¹ 如此看來，蕭白相較於曾創作同畫題的前輩畫家，似乎更帶有主動揭露高士們的「私生活」，及破壞觀者對理想典範的定見之意識。

除了從本幅《商山四皓圖屏風》中高士飲酒形象之呈現、娛樂生活之揭露，來思考蕭白對中國古代主題與典範人物的看法之外，我們還可從蕭白對高士身形與面部表情的描繪來觀察、推想。他在本幅畫作中以簡略的線條帶出高士的外形，具有高度的抽象性與幾何性，也傳達出一種「趣味性」。此外，右隻屏風的三位高士中，我們看得見其中兩位高士的面容。蕭白以快速而短促的線條簡潔帶出其五官，使人物給人輕鬆詼諧之感；特別是豆粒狀的小眼睛，更加強了幽默逗趣的意味。「趣味性」使本幅畫作不同於以往相同畫題的作品。對此，Matthew P. McKelway 說道：「畫家的自在筆法成為四皓自由心靈生活的象徵，同時推翻了中國古典主題的莊嚴性。」⁵² 如此看來，蕭白的《商山四皓圖屏風》因具備強烈的「滑稽性」與「趣味性」，讓這個古典主題的莊嚴性發生動搖，也促使觀者對楷模人物的真實面貌產生更多想像，而不只是對「商山四皓」抱持著高尚、廉潔、忠貞、智慧之固有印象。這也引發觀者揣測：在滑稽與趣味的背後，有無可能隱含批判、諷刺等更深的意涵？Naomi Noble Richard 編輯的 *Extraordinary*

⁵¹ Museum of Fine Arts, Boston, *Asiatic art in the Museum of Fine Arts, Boston* (Boston, Mass.: The Museum of Fine Arts, 1982), p. 58.

⁵² 同註 6，頁 153。

Person 一書即提出這樣的看法，認為蕭白的本幅作品及《中國聖賢圖》、《竹林七賢圖》、《虎溪三笑圖》、《太公望圖》等作品，皆對崇高的中國典範人物以嘲弄或幾近諷刺的方式進行變造。⁵³

蕭白揭示的高士飲酒、娛樂生活，以及畫面顯現的「滑稽性」，令筆者聯想前文所舉與謝蕪村的《山野行樂圖屏風》這件同樣以「商山四皓」為主角的作品。在蕪村的筆下，四位高士由多位僕役陪同，於山中前行。讓人驚訝的是，從高士們的形貌來看，個個都像是喝醉酒的樣子。他們或渾身無力，須要僕役幫忙拉、推、攙扶身體才能行走；或已酩酊大醉，完全得靠僕役背負。這樣幾乎可說是放蕩的醉態，全然不同於較早時代畫作中的「四皓」形象——蕪村所繪的「四皓」已不再是崇高、不可褻瀆的聖賢，反而像凡夫俗子裡常喝醉酒的酒漢。筆者認為，蕭白與蕪村的表現方式使得「商山四皓」的「神聖性」降低，「世俗性」則提升。「商山四皓」形象的變化，引起筆者的疑問：生存年代相近的蕭白與蕪村，都塑造了較偏離理想楷模而較靠近平凡世俗的形象，此形象之轉變始於何時？在蕭白與蕪村所處的江戶中期或更早？是什麼原因造成轉變？當時代的人們又是如何看待「商山四皓」等中國的典範人物與故事呢？因限於時間與材料，筆者尚無法對這些問題做出解答，有待日後繼續探討。

總之，對於本節的討論，筆者目前初步的看法如下：蕭白在《商山四皓圖屏風》中除了藉由大膽且具有強烈表現性的繪畫風格，展現有別於以往相同畫題作品的不同面貌外，也透過對於傳統圖像的轉化與改造，吐露出他對古代主題的想像與詮釋。他的態度可能是輕鬆、幽默與詼諧，也可能是具有批判意味的嘲弄與諷刺，或交互滲雜、混融這些複雜的情緒。

三、結論

岡田樗軒在其著作《近世逸人畫史》中說道：「曾我蕭白：勢州人也，橫行於京攝之間，世人以狂人目之。」⁵⁴ 曾我蕭白因其獨特行徑而被稱為「狂人」，人們視他為怪異的人。談到他的繪畫，後世也經常貼上「非正統」、「異常」、「古怪」等標籤。然而，經過本文將蕭白的畫作與較早時代的作品做比較後，筆者發現蕭白並非完全背離「傳統」（而「傳統」意味著某種程度的「正統」），也不是徹底地怪異、擁有純然的創新——他的創作仍是基於某些圖像傳統，這可從本文聚焦討論的《商山四皓圖屏風》在構圖、造形、用筆與用墨等層面的表現來證明。

⁵³ 同註 1，頁 312-313，318。

⁵⁴ 同註 26。此句原文為日文，這裡的中文翻譯是引用自潘禧，〈日本江戶時代的變形主義畫家：怪奇的曾我蕭白〉，《藝術家》，第 423 期，2010 年 8 月，頁 353。

不過，《商山四皓圖屏風》也反映出蕭白在採納「傳統」的作法時，對於不同的層面會有程度上的差別。首先，無論是松樹在畫面中的延展形態，或人物在數量、身體所朝方向上的配置與安排，都可追溯至狩野派花鳥畫及室町、安土桃山至江戶早期的《商山四皓圖》之作法，因此就構圖而言，本幅畫作和較早時代的這些作品有相當高程度的類同。其次，就造形而言，雖然樹形之粗壯、弧形、傾斜的樹幹，延伸、曲折的樹枝，外露的樹根，以及人物的減筆風格皆有其先例可循；但蕭白利用誇大、簡化的作法降低了以往的《商山四皓圖》富有之寫實性。同時，他突顯樹的卵形、瘤狀之節與人物的突出額頭，強調這些細部的特殊造形以增強個人特色。上述這些表現手法都使造形在整體上依循「傳統」的程度較構圖低，變化、改造的程度則較高。

相對於構圖與造形，筆者認為「用筆與用墨」是最能展現《商山四皓圖屏風》與較早時代的《商山四皓圖》不同的層面。無論是充滿速度感的筆法，線條粗細與墨色濃淡的劇烈對比，粗寬、方硬衣紋線之使用等，在在體現了蕭白迅速、直率、大膽的畫風。整體而言，筆者認為《商山四皓圖屏風》因展露出「一些」與前人的相似處，可證明蕭白確有受到前人的影響；但他透過變造手法與個人特色之強調，讓此幅畫作顯現出「較多」與前人的相異處。因此，我們或許可說，蕭白的繪畫雖立基於「傳統」，他仍企圖展現更多的「新意」；而「奇異性」往往透過其「創新」作法顯露出來。

另一方面，從圖像意涵來看，《商山四皓圖屏風》中幾何式的人物造形與滑稽逗趣的表情，以及對四位高士酒醉／娛樂生活的清楚呈現，除了顯示蕭白對中國古代主題及典範人物可能是以「趣味性」、「滑稽性」的觀點來詮釋之外，他或許也隱含了諷刺、批判的意味。這些都是以往的《商山四皓圖》所沒有或較少擁有的意涵，因此，本幅畫作應可說是賦予了古典主題新的意義。

本篇論文，因筆者主要參閱的是英文論著，較少參考日文專著與日本學者的研究成果，使得思辨與論述上不夠完整、全面，這是未來必須補強的地方。另外，筆者也在文中提出了尚無法解決的一些問題，也是往後研究應繼續探討之課題。

*謝辭：筆者能夠完成本文，首先感謝國立中央大學藝術學研究所巫佩蓉教授的指導、批評與鼓勵，同時也感謝國立彰化師範大學美術學系戴麗卿教授於筆者大學時期藝術史上的教導，並感謝匿名審稿人提供許多具體且寶貴的建議。筆者在此向巫教授、戴教授及匿名審稿人致上最誠摯的謝意與敬意。

參考書目

古籍文獻

1. 晉·皇甫謐撰，明·吳琯校，《高士傳》，卷中，收入《叢書集成初編》，北京：中華書局，1985，第3396冊。
2. 清聖祖御定，《全唐詩》，台北：明倫，1971，第一百八十一卷。

專書

1. 小林忠、辻惟雄、山川武，《若沖・蕭白・蘆雪》，東京：講談社，1973。
2. 辻惟雄、河野元昭、Money L. Hickman，《日本美術繪畫全集第二十三卷：若沖／蕭白》，東京：集英社，1977。
3. 眞保亨編，《日本の障壁画 江戸編》，東京：毎日新聞社，1979。
4. 戶田禎佑，《日本屏風繪集成／第四卷 人物畫：漢畫系人物》，東京：講談社，1980。
5. 狩野博幸編，《日本の美術 258：曾我蕭白》，東京：至文堂，1987。
6. 河合正朝、脇坂淳編，《日本美術全集 第17卷 桃山の障屏画：永徳／等伯／友松》，東京：學習研究社，1991。
7. 土居次義，《花鳥山水の美——桃山 江戸美術の系譜——》，京都：京都新聞社，1992。
8. 村瀬実恵子，《日本障屏画名品選：在米コレクション》，東京：岩波書店，1992。
9. 紐約大都會博物館原著，周純淑、劉世惠譯，《大都會博物館美術全集（中文國際版）》，台北：國巨，1992。
10. 海老根聰郎、河合正朝、河野元昭編，《日本水墨名品圖譜 四》，東京都：毎日新聞社，1992-1993。
11. 京都新聞社編，《京都画壇二五〇年の系譜展：円山・四条派から現代まで—京都の日本画》，京都：京都新聞社，1994。
12. 吉野光、中島純司《水墨畫の巨匠第一卷：雪舟》，東京：講談社，1994-1995。
13. 瀬戸内寂聽、林進《水墨畫の巨匠第二卷：雪村》，東京：講談社，1994-1995。
14. 池田滿寿夫、橋本綾子，《水墨畫の巨匠第三卷：等伯》，東京：講談社，1994-1995。
15. 杉本苑子、河合正雄《水墨畫の巨匠第四卷：友松》，東京：講談社，1994-1995。
16. 松永伍一、武田恒夫，《水墨畫の巨匠第五卷：探幽・守景》，東京：講談社，1994-1995。

17. 平山郁夫、加山又造、村重寧，《水墨畫の巨匠第六卷：宗達・光琳》，東京：講談社，1994-1995。
18. 横尾忠則、狩野博幸，《水墨畫の巨匠第八卷：蕭白》，東京：講談社，1994-1995。
19. 大岡信、小林忠，《水墨畫の巨匠第十一卷：大雅》，東京：講談社，1994-1995。
20. 芳賀徹、早川聞多，《水墨畫の巨匠第十二卷：蕪村》，東京：講談社，1994-1995。
21. 徐小虎著，許燕貞譯，《日本美術史》，台北：南天，1996。
22. 金井紫雲編，《東洋畫題綜覽》，東京：国書刊行会，1997。
23. 東京国立博物館編，《国宝 大徳寺 聚光院の襖絵》，東京：東京国立博物館，2003。
24. 原田平作等監修，《江戸絵画への熱いまなざし：インディアナポリス美術館名品展》，大阪：読売新聞大阪本社，2004。
25. 辻惟雄、小林忠、河野元昭監修，《日本繪畫名作101選》，東京：小学館，2005。
26. 京都国立博物館編，《曾我蕭白：無頼という愉悅》，京都：京都国立博物館，2005。
27. 京都国立博物館編，《特別展覽會 狩野永徳》，東京：毎日新聞社，2007。
28. 河野元昭監修，《江戸絵画入門：驚くべき奇才たちの時代》，東京：平凡社，2007。
29. Museum of Fine Arts, Boston, *Asiatic Art in the Museum of Fine Arts, Boston*, Boston, Mass.: The Museum of Fine Arts, 1982.
30. Murase, Miyeko, *Masterpieces of Japanese Screen Painting: The American Collections*, New York: G. Braziller, 1990.
31. Richard, Naomi Noble ed., *Extraordinary Persons: Works by Eccentric, Nonconformist Japanese Artists of the Early Modern Era (1580-1868) in the Collection of Kimiko and John Powers*, Cambridge, Mass.: Harvard University Art Museums, 1999.
32. Hickman, Money L., *Painters of Edo Japan, 1615-1868*, Indianapolis, Ind.: Indianapolis Museum of Art, 2000.
33. Murase, Miyeko and Smith, Judith G. ed., *The Arts of Japan: An International Symposium*, New York: Dept. of Asian Art, Metropolitan Museum of Art, 2000.
34. Woodson, Yoko et al., translations and additional contributions by Rinne, Melissa M., *Traditions Unbound: Groundbreaking Painters of Eighteenth-Century Kyoto*, San Francisco: Asian Art Museum-Chong-Moon Lee Center, 2005.

論文

1. 廖瑾瑗，〈圓山四條派〉，收入賴明珠編，《從傳統到現代的蛻變：呂鐵州紀念展》，桃園：桃園縣立文化中心，2000，頁 15-23。
2. 楊雅琪，〈試解析長澤蘆雪《幽靈·仔犬に鬮髑·白蔵主図》〉，《議藝份子》，第 11 期，2008 年 9 月，頁 73-90。
3. 潘禧，〈日本江戸時代の變形主義畫家：怪奇的曾我蕭白〉，《藝術家》，第 423 期，2010 年 8 月，頁 348-353。
4. 楊婉瑜，〈論清代宮廷畫家金廷標《臨馬遠商山四皓圖》〉，《議藝份子》，第 15 期，2010 年 9 月，頁 1-32。
5. 朱秋而，〈日本五山禪僧詩中的東坡形象——以煎茶詩、風水洞、海棠等為中心〉，收入石守謙、廖肇亨主編，《東亞文化意象之形塑》，台北：允晨文化，2011，頁 331-364。
6. 張伯偉，〈東亞文學與繪畫中的騎驢與騎牛意象〉，收入石守謙、廖肇亨主編，《東亞文化意象之形塑》，台北：允晨文化，2011，頁 271-330。

圖版目錄

1. 曾我蕭白，《商山四皓圖屏風》，紙本墨畫，六曲一雙，各 156.2×363.3 公分，波士頓美術館藏。圖取自 *Traditions Unbound: Groundbreaking Painters of Eighteenth-Century Kyoto*，頁 152-153。
 - 1-1. 曾我蕭白，《商山四皓圖屏風》，右隻屏風。圖取自 *Traditions Unbound: Groundbreaking Painters of Eighteenth-Century Kyoto*，頁 153。
 - 1-2. 曾我蕭白，《商山四皓圖屏風》，左隻屏風。圖取自 *Traditions Unbound: Groundbreaking Painters of Eighteenth-Century Kyoto*，頁 152。
 - 1-3. 曾我蕭白，《商山四皓圖屏風》，局部。圖取自 *Traditions Unbound: Groundbreaking Painters of Eighteenth-Century Kyoto*，頁 153。
 - 1-4. 曾我蕭白，《商山四皓圖屏風》，局部。圖取自 *Traditions Unbound: Groundbreaking Painters of Eighteenth-Century Kyoto*，頁 153。
 - 1-5. 曾我蕭白，《商山四皓圖屏風》，局部。圖取自 *Traditions Unbound: Groundbreaking Painters of Eighteenth-Century Kyoto*，頁 153。
2. 曾我蕭白，《虎溪三笑圖》，紙本墨畫，一幅，12.9×55.6 公分，Indianapolis Museum of Art 藏。圖取自《江戸絵画への熱いまなざし：インディアナポリス美術館名品展》，頁 106。
 - 2-1. 曾我蕭白，《虎溪三笑圖》，局部。圖取自 *Painters of Edo Japan, 1615-1868*，頁 68。

3. 傳狩野元信，《商山四皓圖》，紙本墨畫，六曲一雙，各 153.0×360.0 公分，東京國立博物館藏。圖取自《日本屏風繪集成／第四卷 人物畫：漢畫系人物》，頁 52-53。
4. 曾我直庵，《商山四皓圖》，紙本著色，六曲一雙，各 160.0×362.0 公分，重要文化財，遍照光院藏。圖取自《日本屏風繪集成／第四卷 人物畫：漢畫系人物》，頁 48-49。
5. 長谷川等伯，《商山四皓圖》，襖八面，紙本墨畫，高 183.0×178.0 公分，重要文化財，天授庵藏。圖取自《水墨畫的巨匠第三卷：等伯》，頁 48-49。
6. 狩野山樂，《商山四皓圖》，紙本金雲著色，六曲一雙，各 177.0×377.5 公分，重要文化財，妙心寺藏。圖取自《日本屏風繪集成／第四卷 人物畫：漢畫系人物》，頁 64-65。
7. 狩野尚信，方丈障壁畫（《商山四皓圖》），滋賀·聖眾來迎寺藏。圖取自《日本の障壁画 江戸編》，頁 142-143。
8. 狩野安信，《商山四皓圖》，紙本墨畫，六曲一雙，各 150.0×358.0 公分，聖眾來迎寺藏。圖取自《日本屏風繪集成／第四卷 人物畫：漢畫系人物》，頁 106-107。
9. 狩野永德，《花鳥圖》，紙本墨畫，十六面之東側四面，各 175.5×142.5 公分，國寶，京都·聚光院藏。圖取自《国宝 大徳寺 聚光院の襖絵》，頁 22-23。
10. 狩野永德，《花鳥圖》，紙本墨畫，十六面之北側中央四面、西二面，北側中央四面各 175.5×74.0 公分；北側西二面各 175.5×91.5 公分，國寶，京都·聚光院藏。圖取自《国宝 大徳寺 聚光院の襖絵》，頁 32-33。
11. 狩野永德，《花鳥圖》，紙本墨畫，十六面之西側四面，各 175.5×142.5 公分，國寶，京都·聚光院藏。圖取自《国宝 大徳寺 聚光院の襖絵》，頁 36-37。
12. 傳狩野永德，《檜圖屏風》，紙本金地著色，八曲一隻，170.0×460.0 公分，東京國立博物館藏。圖取自《日本美術全集 第 17 卷 桃山の障屏画：永徳／等伯／友松》，頁 203。
13. 傳狩野永德，《老松圖屏風》，紙本金地著色，六曲一隻，153.7×351.2 公分，Scottsdale, Arizona, The Frank Lloyd Wright Foundation 藏。圖取自《特別展覽會 狩野永徳》，頁 234-235。
14. 傳狩野永德，《老松櫻圖屏風》，紙本金地著色，六曲一隻，160.0×357.5 公分，Honolulu Academy of Arts 藏。圖取自《特別展覽會 狩野永徳》，頁 243-244。
15. 傳狩野永德，《松圖襖》，紙本金地著色，全二十面當中的六面，（四面）各 172.5×111.5 公分；（二面）各 165.5×103.5 公分，文祿四年（1595）頃，重要文化財，京都·妙法院藏。圖取自《特別展覽會 狩野永徳》，頁 243-244。
16. 狩野山樂，《松鷹圖襖》·壁貼付（正寢殿鷹之間），安土桃山時代，京都·大覺寺藏。圖取自《日本水墨名品圖譜 四》，頁 24-25。

17. 狩野山雪，《老梅圖》，紙本水墨著色，金箔，174.6×485.5 公分，約 1650 年，大都會博物館藏。圖取自《大都會博物館美術全集（中文國際版）》，頁 35。
18. 狩野探幽，《松鷹圖》，紙本金地著色，四曲，各 207×159.5 公分，1626 年，京都·二条城藏。圖取自《日本の障壁画 江戸編》，頁 20-23。
19. 曾我二直庵，《鷺鷹圖屏風》，紙本墨畫，六曲一雙，各 151.4×349.0 公分，江戸時代，波士頓美術館藏。圖取自《日本障屏畫名品選：在米コレクション》，頁 26-27。
20. 構圖比較：上圖為傳狩野元信，《商山四皓圖》（圖 3 局部）；下圖為曾我蕭白，《商山四皓圖屏風》。
21. 「高士騎驢朝橋梁前去」之景比較：上圖為長谷川等伯，《商山四皓圖》（圖 5 局部）；下圖為曾我蕭白，《商山四皓圖屏風》（左隻屏風）。
22. 曾我蕭白，《牧童圖》，紙本墨畫淡彩，一幅，111.0×56.8 公分，Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Museum für Ostasiatische Kunst 藏。圖取自《曾我蕭白：無頼という愉悦》，頁 311。
23. 曾我蕭白，《松鶴圖屏風》，紙本墨畫，二曲一雙，各 168.4×181.1 公分，東京國立博物館藏。圖取自《曾我蕭白：無頼という愉悦》，頁 126-127。
24. 曾我蕭白，《雞與梅圖屏風》，紙本墨畫，四曲一隻，168.3×366.0 公分，私人收藏。圖取自《曾我蕭白：無頼という愉悦》，頁 124-125。
25. 曾我蕭白，《孔雀與松圖襖》，紙本墨畫，四面，各 172.0×86.0 公分，三重縣立美術館藏。圖取自《曾我蕭白：無頼という愉悦》，頁 148-149。
26. 曾我蕭白，《林和靖圖屏風》，紙本墨畫淡彩，六曲一雙，各 172.0×365.0 公分，寶曆十年（1760），三重縣立美術館藏。圖取自《曾我蕭白：無頼という愉悦》，頁 195-196。
27. 海北友松，《松竹梅圖》，襖十二面之四面，紙本墨畫，高 173.0 公分，重要文化財，禪居庵藏。圖取自《水墨畫的巨匠第四卷：友松》，頁 42-43。
28. 長谷川等伯，《楓圖》，壁貼付全四面，紙本金地著色，各 172.5×139.5 公分，文祿二年（1593），京都·智積院藏。圖取自《日本繪畫名作 101 選》，頁 141。
29. 狩野永敬，《花鳥圖》，壁貼付，紙本墨畫淡彩，二面，各 185.5×227.2~229.0 公分，京都·岩倉實相院藏。圖取自《江戸繪畫入門：驚くべき奇才たちの時代》，頁 39。
30. 樹木造形比較：由上而下為海北友松，《松竹梅圖》（圖 27 局部）；狩野永德，《花鳥圖》（圖 11 局部）；曾我蕭白，《商山四皓圖屏風》。
31. 人物面容特寫一：由左至右為傳狩野元信，《商山四皓圖》（圖 3 局部）；曾我直庵，《商山四皓圖》（圖 4 局部）；狩野山樂，《商山四皓圖》（圖 6 局部）。
32. 人物面容特寫二：左圖為長谷川等伯，《商山四皓圖》（圖 5 局部）；右圖為狩野安信，《商山四皓圖》（圖 8 局部）。
33. 人物面容特寫三：曾我蕭白，《商山四皓圖屏風》（圖 1 局部）。

34. 雪舟等楊，《黃初平圖》（倣梁楷），重要文化財，紙本墨畫淡彩，30.3×30.6 公分，岡山縣立美術館藏。圖取自《水墨畫的巨匠第一卷：雪舟》，頁 25。
- 34-1.雪舟等楊，《黃初平圖》（倣梁楷），局部。圖取自《水墨畫的巨匠第一卷：雪舟》，頁 25。
35. 雪村周繼，《彈琴圖》，紙本墨畫淡彩，44.4×45.8 公分，正木美術館藏。圖取自《水墨畫的巨匠第二卷：雪村》，頁 37。
- 35-1.雪村周繼，《彈琴圖》，局部。圖取自《水墨畫的巨匠第二卷：雪村》，頁 37。
36. 狩野探幽，《琴棋書畫圖》，天袋小襖四面，紙本墨畫，各 21.7×44.5 公分，聖眾來迎寺藏。圖取自《水墨畫的巨匠第五卷：探幽·守景》，頁 32。
- 36-1.狩野探幽，《琴棋書畫圖》，天袋小襖四面，局部。圖取自《水墨畫的巨匠第五卷：探幽·守景》，頁 32。
37. 尾形光琳，《周茂叔愛蓮圖》，掛幅，紙本墨畫淡彩，35.2×56.2 公分，Asian Art Museum of San Francisco 藏。圖取自《水墨畫的巨匠第六卷：宗達·光琳》，頁 56-57。
- 37-1.尾形光琳，《周茂叔愛蓮圖》，局部。圖取自《水墨畫的巨匠第六卷：宗達·光琳》，頁 56。
38. 尾形光琳，《黃山谷愛蘭圖》，紙本墨畫，30.5×43.7 公分，MOA 美術館藏。圖取自《水墨畫的巨匠第六卷：光琳》，頁 60-61。
- 38-1.尾形光琳，《黃山谷愛蘭圖》，局部。圖取自《水墨畫的巨匠第六卷：光琳》，頁 60。
39. 池大雅，《蘭亭修楔圖屏風》，六曲一雙，重要文化財，紙本著色，各 158.5×357.0 公分，靜岡縣立美術館藏。圖取自《水墨畫的巨匠第十一卷：大雅》，頁 30-31。
- 39-1.池大雅，《蘭亭修楔圖屏風》，左隻屏風局部。圖取自《水墨畫的巨匠第十一卷：大雅》，頁 77。
40. 與謝蕪村，《山野行樂圖屏風》，六曲一雙，重要文化財，東京國立博物館藏。圖取自《水墨畫的巨匠第十二卷：蕪村》，頁 42-43。
- 40-1.與謝蕪村，《山野行樂圖屏風》，左隻屏風局部。圖取自《水墨畫的巨匠第十二卷：蕪村》，頁 45。
- 40-2.與謝蕪村，《山野行樂圖屏風》，左隻屏風局部。圖取自《水墨畫的巨匠第十二卷：蕪村》，頁 80。
41. 曾我蕭白，《群仙圖屏風》（左隻屏風），紙本墨畫淡彩，二曲一雙，各 160.4×174.6 公分，東京藝術大學大學美術館藏。圖取自《曾我蕭白：無頼という愉悦》，頁 220-221。
- 41-1.曾我蕭白，《群仙圖屏風》，左隻屏風局部。圖取自《曾我蕭白：無頼という愉悦》，頁 221。

42. 曾我蕭白，《壽老人圖》，一幅，紙本著色，133.7×58.2 公分，日本私人收藏。圖取自 *Traditions Unbound: Groundbreaking Painters of Eighteenth-Century Kyoto*，頁 163。
- 42-1. 曾我蕭白，《壽老人圖》，局部。圖取自 *Traditions Unbound: Groundbreaking Painters of Eighteenth-Century Kyoto*，頁 163。
43. 圓山應舉，《雪中梅樹圖屏風》，右隻屏風，紙本墨畫淡彩，三井記念美術館藏。圖取自 *Traditions Unbound: Groundbreaking Painters of Eighteenth-Century Kyoto*，頁 31。
44. 長澤蘆雪，《梅圖》，紙本墨畫，六曲，166.8×354 公分，私人收藏。圖取自 *Traditions Unbound: Groundbreaking Painters of Eighteenth-Century Kyoto*，頁 138-139。
45. 海北友松，《竹林七賢圖》，十六幅當中的七幅，紙本墨畫，各 196.5×185.7 公分，重要文化財，建仁寺藏。圖取自《水墨畫的巨匠第四卷：友松》，頁 36-37。
- 45-1. 海北友松，《竹林七賢圖》，局部。圖取自《水墨畫的巨匠第四卷：友松》，頁 37。
46. 長谷川等伯，《竹林七賢圖屏風》，紙本墨畫，六曲一雙，各 156.0×346.0 公分，兩足院藏。圖取自《水墨畫的巨匠第三卷：等伯》，頁 70-71。
- 46-1. 長谷川等伯，《竹林七賢圖屏風》，局部。圖取自《水墨畫的巨匠第三卷：等伯》，頁 71。
47. 高田敬輔，《竹林七賢圖屏風》，六曲一雙，信樂院藏。圖取自《水墨畫的巨匠第八卷：蕭白》，頁 93。
- 47-1. 高田敬輔，《竹林七賢圖屏風》，局部。圖取自《水墨畫的巨匠第八卷：蕭白》，頁 93。

圖表目錄

1. 曾我蕭白畫作中「樹根外露」現象舉例
 - ◎ 《商山四皓圖屏風》，局部，紙本墨畫，六曲一雙，各 156.2×363.3 公分，波士頓美術館藏。圖取自 *Traditions Unbound: Groundbreaking Painters of Eighteenth-Century Kyoto*，頁 153。
 - ◎ 《四季山水圖押繪貼屏風》，局部，紙本墨畫，六曲一雙，各 135.7×56.2 公分，手錢紀念館藏。圖取自《曾我蕭白：無頼という愉悦》，頁 78。
 - ◎ 《虎溪三笑圖》，局部，紙本墨畫，132.3×56.3 公分，千葉市美術館藏。圖取自《曾我蕭白：無頼という愉悦》，頁 111。

- ◎ 《樓閣山水圖》，局部，紙本墨畫，102.3×35.5 公分，Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Museum für Ostasiatische Kunst 藏。圖取自《曾我蕭白：無賴という愉悦》，頁 106。
 - ◎ 《夏景山水圖》，局部，紙本墨畫，134.8×41.8 公分，三重縣立美術館藏。圖取自《曾我蕭白：無賴という愉悦》，頁 105。
 - ◎ 《寒山拾得圖屏風》，局部，紙本墨畫，二曲一雙，各 169.2×185.0 公分，收藏地不詳。圖取自《曾我蕭白：無賴という愉悦》，頁 223。
 - ◎ 《久米仙人圖屏風》，局部，紙本墨畫，六曲一隻，156.1×363.8 公分，波士頓美術館藏。圖取自《曾我蕭白：無賴という愉悦》，頁 212。
 - ◎ 《樓閣山水圖屏風》，局部，紙本墨畫，六曲一雙，右隻屏風為 158.9×346.4 公分；左隻屏風為 159.3×346.0 公分，波士頓美術館藏。圖取自《曾我蕭白：無賴という愉悦》，頁 57。
2. 曾我蕭白畫作中「枝幹的卵形、瘤狀之節」舉例
- ◎ 《商山四皓圖屏風》，局部，紙本墨畫，六曲一雙，各 156.2×363.3 公分，波士頓美術館藏。圖取自 *Traditions Unbound: Groundbreaking Painters of Eighteenth-Century Kyoto*，頁 152。
 - ◎ 《群仙圖屏風》，局部，六曲一雙，紙本著色，各 172.0×378.0 公分，明和元年（1764），文化廳藏。圖取自《曾我蕭白：無賴という愉悦》，頁 204。
 - ◎ 《孔雀與松圖襖》，局部，紙本墨畫，四面，各 172.0×86.0 公分，三重縣立美術館藏。圖取自《曾我蕭白：無賴という愉悦》，頁 148。
 - ◎ 《樓閣山水圖屏風》，局部，紙本墨畫，六曲一雙，右隻屏風為 158.9×346.4 公分；左隻屏風為 159.3×346.0 公分，波士頓美術館藏。圖取自《曾我蕭白：無賴という愉悦》，頁 54。
 - ◎ 《雪山童子圖》，局部，一幅，紙本著色，169.8×124.8 公分，明和元年（1764）頃，三重・繼松寺藏。圖取自《曾我蕭白：無賴という愉悦》，頁 284。
 - ◎ 曾我蕭白，《群仙圖屏風》，紙本墨畫淡彩，二曲一雙，各 160.4×174.6 公分，東京藝術大學大學美術館藏。圖取自《曾我蕭白：無賴という愉悦》，頁 221。
 - ◎ 《牧馬圖》，局部，紙本墨畫淡彩，一幅，74.7×161.5 公分，收藏地不詳。圖取自《曾我蕭白：無賴という愉悦》，頁 92。
 - ◎ 《鷹圖》，局部，紙本著色，一幅，136.3×59.0 公分，香雪美術館藏。圖取自《曾我蕭白：無賴という愉悦》，頁 162。
3. 曾我蕭白畫作中「以兩眼上方的一條弧線突顯額頭」舉例
- ◎ 《商山四皓圖屏風》，局部，紙本墨畫，六曲一雙，各 156.2×363.3 公分，波士頓美術館藏。圖取自 *Traditions Unbound: Groundbreaking Painters of Eighteenth-Century Kyoto*，頁 153。

- ◎ 《和漢人物圖押繪貼屏風》，局部，紙本墨畫，六曲一雙，各 125.7×52.9 公分，香雪美術館藏。圖取自《曾我蕭白：無賴という愉悦》，頁 264。
- ◎ 《蝦蟇仙人圖》，局部，紙本墨畫，一幅，110.6×14.8 公分，收藏地不詳。圖取自《曾我蕭白：無賴という愉悦》，頁 302。
- ◎ 《竹林七賢圖》，局部，紙本墨畫，一幅，110.2×54.5 公分，收藏地不詳。圖取自《曾我蕭白：無賴という愉悦》，頁 293。
- ◎ 《唐人物圖屏風》，局部，紙本墨畫，六曲一隻，159.2×352.4 公分，三重・朝田寺藏。圖取自《曾我蕭白：無賴という愉悦》，頁 226。
- ◎ 《蝦蟇・鐵拐圖押繪貼屏風》，局部，紙本墨畫，二曲一隻，119.4×51.6 公分，成田美術館藏。圖取自《曾我蕭白：無賴という愉悦》，頁 241。
- ◎ 《三酸圖》，局部，紙本墨畫，二幅，各 112.3×27.3 公分，收藏地不詳。圖取自《曾我蕭白：無賴という愉悦》，頁 292。
- ◎ 《李白醉臥圖屏風》，局部，紙本墨畫，六曲一雙，各 170.0×360.0 公分，三重縣立美術館藏。圖取自《曾我蕭白：無賴という愉悦》，頁 237。
- ◎ 《布袋蘆雁圖》，局部，紙本墨畫，二幅，各 123.1×53.0 公分，三重・朝田寺藏。圖取自《曾我蕭白：無賴という愉悦》，頁 299。
- ◎ 《飲中八仙圖》，局部，波士頓美術館藏。圖取自《日本の美術 258：曾我蕭白》，頁 38。
- ◎ 《惠比壽圖》，局部，紙本墨畫淡彩，一幅，120.3×48.5 公分，收藏地不詳。圖取自《曾我蕭白：無賴という愉悦》，頁 310。