

奇幻真如：試論吳彬的居士身分與其畫風

陳韻如*

摘要

吳彬為莆田人，生卒年不詳，活動於明代萬曆朝前後。他雖是一位畫史記錄有限的畫家，但其畫作風格表現奇譎變幻，無論山水畫、佛教人物畫多有造型奇趣。根據明人文集資料分析其交往活動，可知吳彬具有居士身分。本文即在探討此一居士身分與其畫風的關連。本文首先從文獻分析，重建吳彬的居士身分，其次增補這些活動與相關佛教題材畫作之製作脈絡關係。接著，本文將試圖思考此一居士身分與其山水畫風表現之可能關連。整體而言，吳彬的繪畫成果與晚明的居士文化關係密切，本文旨在凸顯吳彬作品不分題材，都可能受到其居士身分影響，而經過這一居士身分的解析，冀能促成吾人對吳彬獨特畫風的不同掌握。

關鍵詞：吳彬、居士佛教、佛教人物畫、山水畫、晚明繪畫

* 臺灣故宮博物院書畫處副研究員。

一、前言

吳彬，是一位活動於明代中後期的畫家。吳彬雖然在生之時即有聲名，但當他辭世之後，其相關記錄卻於不久後隱匿散佚。多數畫史對吳彬生平的記載簡略，據朱謀堽《畫史會要》（約成書於1631年）所言，吳彬曾為萬曆時中書舍人，而其畫風「皆對真景描寫」、「能大士像，亦能人物」。¹後人若根據這些文字記載，不免會將吳彬視為一位曾服務宮廷的職業畫家。吳彬的身分形象，也似乎一直未受到進一步的釐清。十八世紀的最大收藏家乾隆皇帝，算得上吳彬的少數知音，他曾在幾件吳彬畫上題詩，讚譽其「畫品可謂超情入神」，甚至命宮廷畫家胡桂仿作吳彬的山水長卷。²但於乾隆朝之後，吳彬似乎又再度隱沒於畫史。直到二十世紀，吳彬的奇特山水畫風因被西方的中國繪畫史學者高居翰（James Cahill）視為中西文化交流的產物，遂而成世人關注焦點。³

關於吳彬畫中的西洋因素，高居翰在其明代繪畫三部曲之一的《氣勢撼人》書中有進一步考察，他將之視為促成晚明個人性畫風的重要動能。⁴而且在高居翰接續出版的《山外山》書中，更注意到吳彬的佛教人物畫風。書中雖曾指出吳彬的佛教信仰活動，不過高居翰指出吳彬畫中羅漢造型的詭譎異態，應是當時與西方人的接觸經驗有關。⁵吳彬的獨特畫風出現於晚明中西文化互動之際，畫作受到西洋影響的可能性確實值得深究。⁶

¹ [明]朱謀堽：《畫史會要》收入盧輔聖主編：《中國書畫全書》第4冊（上海：上海書畫出版社，1992），卷4，頁575。

² 乾隆皇帝曾命胡桂仿畫吳彬〈山陰道上圖卷〉，胡桂的此件臨仿作品，現藏於美國 Freer Gallery。至於乾隆帝的題詩則參見[清]清高宗：《御製詩集·五集》，收入《景印文淵閣四庫全書》第1309冊（臺北：臺灣商務印書館，1983），卷20，頁573。

³ 引領現代觀眾注意吳彬奇異畫風的先驅學者高居翰（James Cahill）將塵封在畫史主流之下的吳彬，提出於學術研討平台之上。1970年於國立故宮博物院舉行的古畫討論會中，高居翰考察吳彬生平、經歷，並就活動階段分期說明相關畫作與風格。高居翰認為吳彬的奇特山水畫風，主要在復興北宋巨嶂山水風格，而此一看似傳統的復古意圖，則與當時的新刺激有關，亦即西方圖繪版畫之傳入；高居翰的研究遂讓當時人開始重新對北宋山水效果產生興趣。James Cahill, "Wu Bin and His Landscape Paintings," in *Proceedings of the International Symposium on Chinese Painting*, (Taipei: National Palace Museum, 1970), pp. 637-724.

⁴ 高居翰：《氣勢撼人：十七世紀中國繪畫中的自然與風格》（臺北：石頭出版社，1994），頁101-147。

⁵ 高居翰：《山外山：晚明繪畫（一五七〇—一六四四）》（臺北：石頭出版社，1997），頁290-297。

⁶ 高居翰提出西方影響之意見，在晚明清初畫史研究課題中引起許多迴響。如於日本即曾舉行此類主題之展覽，參見町田市立國際版畫美術館：《『中國の洋風畫』展—明末から清時代の繪畫・版畫・挿繪本》（東京：町田市立國際版畫美術館，1995）。

只是，除了西方的外來刺激之外，許多學者也試圖將晚明思潮的多元發展與刺激納入考察其背景脈絡的範圍，進而指出這類內在思潮的刺激，也可能是促成視覺作品涵攝多樣特色的動力。⁷鄭培凱即曾質疑晚明畫作中的表現，未必皆來自西方圖像影響，亦能從傳統視覺作品中蘊生改創。⁸ Katharine Persis Burnett 則由晚明畫論、文藝思潮的角度切入，試圖分析晚明文藝評論文字對於奇趣的陳述，以便提出掌握吳彬畫風特色的另一種參照。⁹而無論是西洋圖像的刺激所致，又或是晚明文藝論述的一種產物，吳彬的生平活動與其人際網絡逐漸成為理解吳彬畫風的關鍵。筆者曾關注吳彬的佛教題材畫作與其身分的問題，藉明人文集資料分析其交往活動以掌握其居士身分，並考察此一居士身分與其佛教人物畫作的關連。¹⁰經過多種文獻梳理之後，被重新認識的吳彬顯然不僅是一位技巧出眾的畫家，筆者認為他同時也是虔誠的佛教信奉者；吳彬為佛寺作畫，也為朋友描繪奇石、庭園，他還蒐集詩文出版、參與士人雅會。¹¹

在面對吳彬的多樣身分與其畫風的關連之際，由於牽涉晚明豐富的文化層面，本文擬從筆者原已考察出的吳彬居士身分與其佛教人物畫風之關係著手。本文首先鋪陳吳彬的居士身分，其次增補這些活動與相關佛教題材畫作之製作脈絡關係。接著，本文將試圖思考此一居士身分與其山水畫風表現之可能關連。整體而言，吳彬的繪畫成果與晚明的居士文化關係密切，本文旨在凸顯吳彬作品不分題材，都可能受到其居士身分影響，而經過這一居士身分的解析，冀能促成吾人對吳彬獨特畫風的不同掌握。

二、吳彬的居士畫家身分

吳彬，字文中、文仲，號枝隱頭陀、枝隱生，福建莆田人。一般畫史對於吳彬生平事蹟的記述多顯簡略，且不同資料之間各有所偏重。其中，例如朱謀㙔《畫史會要》（成書於 1631 年）稱：

⁷ 方聞：〈評《氣勢撼人》〉，《當代》第 19 期（1987），頁 75-98。

⁸ 鄭培凱：〈明末清初的繪畫與中國思想文化——評高居翰的《氣勢撼人》〉，《九州學刊》第 1 卷 1 期（1986），頁 75-98。

⁹ Katharine Persis Burnett, "The Landscapes of Wu Bin (c.1543-c.1626) and a Seventeenth-Century Discourse of Originality" (PhD. diss., University of Michigan, 1995)。

¹⁰ 陳韻如：〈吳彬《畫楞嚴二十五圓通冊》〉，《美術史研究集刊》第 13 期（2002），頁 167-199。

¹¹ 王鈴雅在針對米萬鍾的研究中，特別指出吳彬於北京所參與的士人文會活動。參見王鈴雅：《勺園與米萬鍾文化形象的形塑：《勺園圖》相關研究》，（臺北：臺灣大學藝術史研究所碩士論文，2011），頁 50。

吳彬，字文仲，閩人，萬曆時官中書舍人。善山水，布置絕不摹古，皆對真景描寫，故小勢最為出奇。一時觀者無不驚詫，能大士像，亦能人物。¹²

相對於朱謀堽比較模糊廣泛的說明，姜紹書《無聲詩史》（成書於1679年之後）對吳彬寓居南京以及其晚年活動已有進一步補充：

吳彬，字文中，莆田人，流寓金陵。萬曆間以能畫薦授中書舍人。畫法宋唐規格，布景縝密，傳彩炳麗...文中雖以藝雄畫苑，然頗負氣節，天啟間閱邸報於都門，見魏璫擅權之旨，則批評而訾議之，被邏者所偵，逮繫削奪，亦清流也.....¹³

此二項文獻紀錄顯示吳彬確實曾於萬曆朝以中書舍人身分為宮廷畫師，而大約於天啟年間（1620-1627年之間）即因批評當權的魏忠賢（1568-1627）招禍，遂失宮廷畫師身分。最直接可推測吳彬晚年景況的文獻，現有李流芳（1575-1629）勸喻友人的詩作中曾提到：

.....君不聞京師畫工如布粟，閩中吳彬推老宿，前年供御不稱旨，褫衣受撻真隸畜。此事下賤不可為，君但自娛勿干祿。¹⁴

據李流芳的紀錄，吳彬應於晚年進入明代朝廷畫院，是以被稱之為「老宿」。雖然記錄中未說明吳彬因何事「不稱旨」而受到鞭打屈辱，但顯然表明吳彬在朝廷畫院的發展並不順利。這一情況，也能與姜紹書記錄吳彬曾批評魏忠賢招禍一事相呼應，說明吳彬晚年雖入宮廷服務，卻也因得罪當時權宦，以致造成其晚年後來的活動即缺乏相關記錄。稍晚成書的徐沁（1626-1683）《明畫錄》，亦未記錄吳彬晚年的朝廷活動，而多對其畫風表現加以陳述：

¹² [明]朱謀堽：《畫史會要》，收入盧輔聖主編：《中國書畫全書》第4冊（上海：上海書畫出版社，1992），卷4，頁575。

¹³ [明]姜紹書：《無聲詩史》，收入盧輔聖主編：《中國書畫全書》第4冊（上海：上海書畫出版社，1992），卷4，頁856。

¹⁴ [明]李流芳：《檀園集》，收入《景印文淵閣四庫全書》第1295冊（臺北：臺灣商務印書館，1983），卷2，頁17。

吳彬，字文仲，閩人。萬曆間，官中書舍人。長于佛像，人物亦秀潔。至寫山水，絕不摹古，皆即景揮灑。人謂其小幅擅奇，余曾見盈丈之障，亦殊工麗也。

15

徐沁的紀錄對於吳彬生平的增補顯然有限，但進一步指出吳彬畫作不僅小幅風格奇麗，大幅作品亦有可觀。總和前述這類畫史對吳彬的描述，顯然著眼於吳彬曾為宮廷畫師的經歷，而這一經歷的真實作用卻顯然有待評估。而在文獻陳述之間，雖有對其佛畫之記載，但卻絲毫沒有針對吳彬的宗教生活的描述。是以如此，若僅據畫史文字掌握吳彬的畫家身分，就不免單從宮廷畫師或職業畫師角色加以評估其成就。

然而，實際上除了畫史文獻的簡略記載，現存仍有不少史料得以重塑吳彬生活實態。而透過這些文獻梳理，將能說明吳彬這位曾任職宮廷的畫師，除了具有職業的畫家身分，也能作詩文，並且是一位崇信佛教的居士。¹⁶

吳彬出身福建莆田，其畫藝名聲顯於家鄉莆田，青年時期吳彬即已前往南京發展。據傳世一件山水畫卷〈臨唐寅萬松山圖卷〉，上有款題「隆慶戊辰（1568）春仲莆田吳彬臨」（圖 1，私人收藏）。本件作品風格仿自唐寅，畫中多角度的山體輪廓即可見其淵源。只是畫中山石並不太運用皴筆加強質面效果，而是透過較多的線條描繪質面，使得全卷畫面明暗對比更為強烈。雖然用筆技巧略顯生澀，部分山體質面效果稍微僵化；但其畫風與吳彬山水畫作講究質理細節的特質相近，稱之為吳彬早年作風亦不無可能。¹⁷

吳彬至遲於隆慶二年（戊辰，1568 年）已能作畫，此畫卷若推測為吳彬青年階段之作，應不會超過二十歲。此後不久，吳彬可能已在南京活動。¹⁸根據南京人胡宗仁作於萬曆二十六年（1598）〈送張隆輔歸武夷山水〉（圖 2，南京博物館藏）上的吳彬題詩，句中有「憑君為語壺公術，好整雲林待我歸」，正可說明吳彬當時已寓居南京，所以希望同鄉友人張隆輔能等候其歸期。另一位金陵士人顧起元（1565-1628）曾有詩文讚詠吳彬位於莆田壺公山上的別墅，也說明吳彬至南京後仍常往來故鄉莆田。¹⁹

¹⁵ [明]徐沁：《明畫錄》，收入盧輔聖主編：《中國書畫全書》第 4 冊（上海：上海書畫出版社，1992），卷 1，頁 4。

¹⁶ 以下本文針對吳彬居士身分的考察，部分文獻內容為筆者參見陳韻如：〈吳彬《畫楞嚴二十五圓通冊》〉，頁 167-199。

¹⁷ 此一〈臨唐寅萬松山圖卷〉，見蔡宜璇主編：《悅目：中國晚期書畫》（臺北：石頭出版社，2001），圖版 10。

¹⁸ 關於吳彬至金陵活動的年代，高居翰曾據一件畫作題跋推測吳彬約萬曆十一年至南京，該作為吳彬繪〈十八應真圖卷〉（國立故宮博物院藏）後有款題「癸未（萬曆十一年，1583）初秋長洲吳彬圖於金陵客舍」。只是此白描畫卷非吳彬真蹟，卷後題款仍須存疑。James Cahill, "Wu Bin and His Landscape Paintings," p. 678, note 2.

¹⁹ [明]顧起元：《癡真草堂集·詩集》，收入《四庫禁燬書叢刊》補編第 68 冊（北京：北京出版社，2005），卷 18，頁 322-324。

另外還有資料顯示吳彬青年時期即至金陵活動。葉向高（1559-1627）曾有詩文題其於南京的住所枝隱庵稱：

吳生本是閩中彥，壺山蘭水奇堪擅。少時來作秣陵遊，秣陵江山圖畫偏。小卜幽棲寄此身，柴門蕭寂無風塵。雨花臺下頻攜酒，桃葉溪頭幾問津。六朝名士推江左，生也論交無不可。禮佛朝朝開士林，投懽日日車公坐。以茲荏苒度年華，一枝穩處便為家。何時攜手同歸去，六六峰頭餐紫霞。²⁰



圖 1、吳彬〈臨唐寅萬松山圖卷〉，引自《悅目：中國晚期書畫》（臺北：石頭出版社，2001），圖版 10



圖 2、胡宗仁（1598）〈送張隆輔歸武夷山水〉，南京博物館藏

葉向高與吳彬同樣出身福建，是為福清人，萬曆十一年（1583）進士，萬曆二十二年（1594）授南京國子監司業，後歷任要職，為明代名宦。²¹葉向高指其「少時來作秣陵遊」，另其為吳彬作〈枝隱庵詩集序〉提到：

²⁰ [明]葉向高：《蒼霞草詩》，收入《四庫禁燬書叢刊》補編第 64 冊（北京：北京出版社，2005），卷 2，頁 518。

²¹ 葉向高萬曆三十五年（1607）升禮部尚書，兼東閣大學士，次年升為首輔；四十二年（1614）因政局難為，辭官返鄉。光宗立，泰昌元年（1620）復召為首輔，後因魏忠賢排擠辭官歸鄉。

吾鄉吳文中，僑寓白門，名其所居曰枝隱庵。日匡坐其中，誦經禮佛，吟詩作畫，雖環堵蕭然，而丰神朗暢，意趣安恬，大有逍遙之致。²²

葉向高明白指出吳彬客居金陵的生活樣態是「誦經禮佛，吟詩作畫」，是一種兼具著居士與文士的雙重身分。「枝隱庵」是吳彬客居南京時的住所名稱，吳彬畫中常款署「枝隱生」或「枝隱頭陀」。另外，顧起元也曾為吳彬枝隱庵作歌一首，他對吳彬的描述是：

大地山川無不有，神奇盡落吳郎手。吳郎手中管七寸，吳郎胸中才八斗，八斗才高人不疑，一丘一壑人不知。知我者希我不賤，且學鷦鷯棲一枝。²³

此一吳彬居所「枝隱庵」，葉向高是以《莊子》〈逍遙遊〉「鷦鷯巢於深林，不過一枝」的典故加以申論，強調莊子主張「大鵬九萬里與鷦鷯一枝，其適同也」；並向吳彬提問若能得九萬里的機會，將又如何處之。吳彬答道：凡追求九萬里者，必是有所待者，而「吾之一枝也，又悉待哉。」有意以鷦鷯一枝強調自適自得之情。然而，葉向高顯然不同意吳彬的答覆，他進一步建議吳彬應該放棄有待與無待的區別心，否則「以為有待，則一枝亦待也」，強調唯有「忘待並忘其待待，是天隱也」，全篇圍繞在對「隱士」心態的議論。²⁴

值得注意的是吳彬自許為無所待的隱居生活，據葉向高所言是建立在「誦經禮佛，吟詩作畫」的生活實態之中。葉向高為吳彬所題序的這部《枝隱庵詩集》雖現已不見流傳，但可知其中蒐錄王世貞（元美，1526-1590）、吳國倫（明卿，1524-1593）等人詩作，吳彬本人也有詩作存世。²⁵吳彬以「枝隱庵」表明自己追求隱居的心志，但就如顧起元詩歌所言，由於吳彬的繪畫才情，使得「名流往往欣相向，相向還期命駕邀，縱欲

²² [明]葉向高：《蒼霞草》，收入《四庫禁燬書叢刊》集部第124冊（北京：北京出版社，2000），卷8，頁204。

²³ [明]顧起元：《癩真草堂集·詩集》，同註19，卷4，頁74-75。

²⁴ 有學者曾據此篇內容申論吳彬與道教仙山的聯繫，參見呂曉：〈方壺景異三千界，員嶠春望十二樓——試論吳彬及其晚年的奇幻山水〉，收入浙江省博物館編：《明代浙派繪畫國際學術研討會論文集》（杭州：浙江人民美術出版社，2012）。然而筆者以為從全篇要旨圍繞於「隱」的心態議論，未必能以此申論其人與道教信仰有關。舉如日本所藏吳彬〈溪山絕塵〉為例，畫中山水與建築雖是非現實表現，但畫上題詩卻明確指為「架上經綸貝葉裁」，不能排除與佛教活動相關的考慮。

²⁵ 吳彬的《枝隱庵詩集》收錄有王世貞、吳國倫等被歸入「後七子」之詩作。吳彬本人的一首詩作，則見於光緒二十五年由陳田所編輯的《明詩紀事》，然因現存作品有限難以判別詩風流派。參見陳田編：《明詩紀事》，收入《續修四庫全書》第1711冊（上海：上海古籍出版社，2002），庚籤卷7下，頁519。

逃名名莫逃。」²⁶正因如此，吳彬仍是以繪畫留名至今，只是其身分卻不能僅以職業畫家的頭銜簡單帶過。

吳彬本人自稱「枝隱頭陀」，頭陀為梵語，即佛教苦行僧人，這也顯示他對宗教生活的投入。關於吳彬的佛教信仰活動，除了前引葉向高的描述之外，顧起元另有一篇描寫吳彬形貌的〈吳文仲像贊〉也值得注意其中的陳述。顧起元稱：

蒼然峙者骨也，朗然碧者目也。幹埜鶴之昂藏歟，姿龍章之悠忽也。遊而寄焉者儒耶，托而逃焉者佛也。玄胡為乎舞劍而奮筆札，又胡為乎弘覽而博物也。為是不用而寓諸庸夫，是以寫照於玉山，而現身於金粟也。²⁷

這篇贊文表明吳彬既為儒生也是佛徒，一如具有居士身分的佛教人物維摩詰，故被形容是「現身於金粟」，「金粟」即指維摩詰居士。除此之外，晚明四僧之一的憨山德清（1546-1623）也曾贈詩吳彬，其稱：

白門深隱一枝安，山水娛情世念殘。曾入維摩方丈內，百千三昧一毫端。²⁸

德清於此詩中不僅將吳彬與維摩詰居士形象疊合連結，亦藉「山水、毫端」等詞語肯定其繪畫才情。顯然，對於當時人而言，吳彬的居士身分與畫家形象實已疊合為一。

整體而言，藉著顧起元、葉向高、憨山德清等人對吳彬的理解，說明吳彬既有偏向於儒者般隱世的作為，在家篤信佛法，但又因畫藝見知於世，實可與晚明居士活動相互聯繫。晚明士人兼論佛法風氣極盛，以居士身分護持佛法者更不在少數。釋聖嚴指出彭際清（1740-1796）《居士傳》（1775年成書）收錄明代居士人物為一百零七位，但其中僅四人活動於萬曆以前，其餘一百零三人皆活動於萬曆年以後，晚明居士佛教活動之盛況不難想像。²⁹吳彬傾向於居士的生活實態根據前述討論，應可確認。但是，究竟此一居士身分如何影響其繪畫創作仍待考察。以下本文即擬先以吳彬的兩件佛教畫作，說明其與佛教活動相關的繪畫成就。

²⁶ [明]顧起元：《癡真草堂集·詩集》，同註19，卷4，頁74-75。

²⁷ [明]顧起元：《癡真草堂集·文集》，收入《四庫禁燬書叢刊》補編第69冊（北京：北京出版社，2005），卷30，頁291。

²⁸ [明]釋德清：〈寄枝隱〉，《憨山老人夢遊集》，收入《續修四庫全書》第1378冊（上海：上海古籍出版社，2002），卷22，頁85。

²⁹ 釋聖嚴：《明末佛教研究》（臺北：東初出版社，1993），頁245。

三、佛教活動中的繪畫因緣

臺北故宮現存一件吳彬〈畫羅漢〉軸（圖 3，國立故宮博物院藏），款題「萬曆辛丑（1601）小春敬寫，施於棲霞禪寺中供奉。枝隱庵頭陀吳彬。」鈐有「吳彬」、「文中父」二印。畫面表現以山水為場景，六位羅漢坐於大石之上，觀看著一隻造型奇特的龍在雲氣中騰空飛起。此畫軸的表現形式採用了以一百軸組合成一套的立軸式五百羅漢軸，現存較早的例子就是收藏在日本大德寺的南宋五百羅漢軸，明代以後此類製作如丁雲鵬等也有類似的製作實例。³⁰



圖 3、吳彬〈畫羅漢〉，國立故宮博物院藏



圖 4、吳彬〈畫佛像〉，北京故宮博物院藏

吳彬在南京的活動與棲霞寺關係密切。棲霞寺是一著名古寺，南朝武帝永明二年（484）明僧紹隱居於攝山，延請僧人講無量壽經，並捨宅為此寺前身。此後幾經興廢，明太祖洪武二十五年（1393）重建，賜額稱「棲霞寺」。成化年間寺產被豪族侵奪，寺院一度如同廢墟，直到嘉靖十一年（1532）興善禪師力圖重建，後又有講師真節法師，

³⁰ 大德寺本參見奈良國立博物館編：《聖地寧波：日本佛教 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），圖版 104、105。明代本則有京都國立博物館藏丁雲鵬、盛茂燁〈五百羅漢圖〉，參見參見關西中國書畫コレクション研究會編：《中國書畫探訪：關西の收藏家とその名品》，（東京：二玄社，2011），頁 102-103。國立故宮博物院則有以十六羅漢組為四幅立軸之作，參考李玉珉：〈明末羅漢畫中的貫休傳統及其影響〉，《故宮學術季刊》22 卷 1 期（2004），頁 99-143。

使得棲霞寺漸具規模。真節法師號素庵，襄陽人，禮明休和尚剃髮，後北遊京師，於秀法師門下學習華嚴。南還至金陵，出主攝山棲霞寺講經逾三十年。³¹真節法師論經吸引許多士人往來棲霞寺聽法，相關的支持者有殷邁（1512-1581）、陸光祖（1521-1597）、汪道昆（1525-1593）等，約於萬曆八年（1580）建圓通精舍供奉觀音大士，提倡楞嚴經圓通微言深意。當時來自名宦居士供養甚豐，如殷邁供奉吳道子所畫大士像、陸光祖則贊助金像等。³²並有地方人士贊助天王殿（萬曆二十年，1592）、³³般若堂的興建工程。³⁴此外，亦得到來自宮廷的贊助，萬曆十五年（1587）為慈聖皇太后祈福而有四方巡禮之舉，因得知真節法師在講法華經現多寶塔後，既賞賜真節法師金縷袈裟，並出資建塔、造講台。³⁵而三空法師曾於萬曆二十七年（1599）得到中貴人客仲資助，修造千佛嶺，陸續修建寺中多處建築。³⁶

吳彬與棲霞寺相關的護法名士亦有交遊。萬曆二十九年（辛丑，1601）吳彬因與法師僧定交遊，見寺院建築重修卻無畫像設備，因此發願繪施五百羅漢圖軸。³⁷此事據顧起元的說法則是，吳彬早於萬曆二十四年（1596）曾受一位比丘無借請託畫五百羅漢作布施，但是當時吳彬並未接受委託。不到一個月以後，吳彬竟夢見該位僧人率眾禮佛，有金剛神、頻那夜迦等特殊形貌者。吳彬夢醒之後即發心寫五百羅漢圖，並請祝世祿、焦竑、董其昌等人頌讚此事。³⁸

吳彬當時所完成的作品至少有數十軸以上。除本院所藏此軸之外，另有一件收藏在北京故宮的〈佛像圖〉軸（圖 4，北京故宮博物院藏），上有吳彬款題「壬寅孟冬枝隱庵頭陀吳彬齋心拜寫」，作於壬寅年為萬曆三十年（1602）。此一北京所藏立軸畫一紅衣尊者坐於大象之上，四周有臉相奇特的羅漢、侍從等，其臉部造型與〈畫羅漢〉軸有著十分相近的表現手法；畫中高聳的植物也都能確認兩軸風格相近，二者創作脈絡相近，應當都與當年吳彬為棲霞寺繪製的五百羅漢圖組有關。依據明末范景文（？-1652）記載，他曾在崇禎十二年（1639）於棲霞寺尋訪古蹟，發現原來吳彬當年為棲霞寺所作羅漢圖，雖曾在完成數十件之後即先請董其昌題記，隨後雖又有續成之作，但全數卻已

³¹ [明]釋如惺：《大明高僧傳》，收入《續修四庫全書》第 1285 冊（上海：上海古籍出版社，2002），卷 4，頁 229。

³² [明]汪道昆：〈攝山圓通精舍記〉（1580），收入[明]葛寅亮編：《金陵梵剎志》（中國佛寺史志叢刊，臺北：明文書局，1980），卷 4，頁 535。

³³ [明]陸光祖：〈重建棲霞寺天王殿記〉（1592），同註 32，卷 4，頁 514-517。

³⁴ [明]汪道昆：〈棲霞般若堂記〉，同註 32，卷 4，頁 517-520。

³⁵ [明]汪道昆：〈攝山多寶塔銘有序〉（1587），同註 32，卷 4，頁 521-523。

³⁶ [明]祝世祿：〈重修棲霞寺碑記〉，收入朱潔軒編：《棲霞山志》（中國佛寺史志叢刊，臺北：明文書局，1980），頁 136。

³⁷ [明]焦竑：〈棲霞寺五百阿羅漢畫記〉，同註 32，卷 4，頁 373。

³⁸ [明]顧起元：〈繪施五百羅漢夢端記〉，同註 32，卷 4，頁 378-382。

為「大力者攫取去」。³⁹由此推想，現存故宮的〈畫羅漢〉軸，雖然是題寫著「施於棲霞禪寺中供奉」，但可能就是後來被取走的棲霞寺五百羅漢之一軸。更堪玩味的是，就在此軸〈畫羅漢〉上有兩方米萬鍾藏印。此畫應該就是棲霞寺五百羅漢軸之一，而攫取的大力者，或許正是吳彬晚期的重要贊助人——米萬鍾。

這件為棲霞寺所作五百羅漢圖組之一的〈畫羅漢〉，畫中山石層疊堆高的安排，也似乎能呼應棲霞寺千佛巖的實際景觀（圖 5）。此外，吳彬筆下的羅漢形貌獨特，經常變化五官的比例、尺寸，以致形成一種非漢人像的效果，更有接近西洋人面容。此畫軸中羅漢的也作如是形貌。吳彬對西方文化的接觸情況，目前雖仍未有直接文獻記載，但從其畫風樣式的表現而言，應能說明一些可能關連。以〈畫羅漢〉而言，畫中表現雲氣的手法就值得注意。中國傳統描繪雲氣的方式，多半仰賴線條鉤劃輪廓而成。但是在〈畫羅漢〉（圖 6）軸上對於雲氣的表（繪？）卻不見輪廓線條，改以墨染烘畫而成。這類技巧上的新意，原非中國創作手法，反倒接近於西方的處理。過去學者多僅注意吳彬〈畫羅漢〉軸中的羅漢臉相有西洋人形貌，但若從此描繪雲氣的技巧而論，吳彬對西方圖像的掌握可能還涉及技術層面。



圖 5、棲霞寺千佛巖（盧慧紋攝影）



圖 6、吳彬〈畫羅漢〉局部

當時在中國的西方人有利瑪竇（1577-1608），他約於 1598 年抵達南京，1599 年曾與雪浪洪恩（1545-1608）進行論辯，當時引起不少士人注意此事。吳彬當時已在南京，雖沒有吳彬與西洋人接觸的直接證據，但是吳彬交遊圈中有不少人與西洋人往來密切。例如記錄吳彬畫羅漢的焦竑、顧起元等都有親見西洋人事物的經歷，吳彬或許亦有此類

³⁹ [明] 范景文：〈題吳文仲畫大士像跋〉，《文忠集》，收入《景印文淵閣四庫全書》第 1295 冊（臺北：臺灣商務印書館，1983），卷 8，頁 6b-7a。

機會。不過，這些與西方接觸的可能機緣，對於吳彬創造新奇形貌究竟是否為關鍵來源，卻仍需更多考察。筆者推測，吳彬畫風中雖有西方刺激為之增色，但畫中對於構圖方式的創新，實是其他因素促成。例如從吳彬佛教人物畫來看，其羅漢形貌或因參考西洋人臉相而更顯奇特，但其構思畫面的基礎，則與其對佛教經典內容的掌握有關。針對這個部分的情況，可由吳彬〈畫楞嚴二十五圓通冊〉（圖 7，國立故宮博物院藏）加以說明。⁴⁰

〈畫楞嚴二十五圓通冊〉畫上並無創作年代。據顧起元〈繪施五百阿羅漢夢端記〉提到吳彬曾於「尼連河畔模八十一相好之容，洛迦山中寫二十五圓通之相」，說明吳彬已在該文撰寫的萬曆三十一年（1603）以前創繪「二十五圓通」圖像，正是故宮所藏此套〈畫楞嚴二十五圓通冊〉描寫《楞嚴經》二十五位得大阿羅漢者講述各自圓通法門的圖像冊頁。⁴¹《楞嚴經》或稱《大佛頂如來密因修正了義諸菩薩萬行首楞嚴經》共十卷，此經緣起於阿難誤著摩登伽女的誘惑，釋迦即時以咒護持、展開說經內容。經文開始講述「本性」，接著以二十五圓通法門則說明如何「直指本性」到達圓通之境，後有「楞嚴咒」助靜心修行。現代佛教史學者曾指出，宋代以來《楞嚴經》的研究著述成果可觀，且跨越佛教宗派，其影響力不容小覷。而明代以後《楞嚴經》更是流行，不僅有多人注疏編纂、宣講，更有專誦此經的結社活動等。⁴²

據陳繼儒題跋可知曾有吳興潘朗士協助吳彬繪製，所以「胡貌梵像、意態毫髮皆向筆端出現」。現階段雖仍無法掌握這位協助者的身分，但無論如何，吳彬創繪此一圖像的成就在當時已被看重，遂有陳繼儒加以讚歎道「未有寫楞嚴二十五圓通者，蓋自吳文仲始。」⁴³〈畫楞嚴二十五圓通冊〉構圖上最凸顯的特色在表現獲取圓通法門的剎那，而非事件的發生細節或過程。例如《楞嚴經》對「嶠陳五比丘」取得圓通法門的陳述是「我在鹿苑及於雞園，觀見如來最初成道，於佛音聲悟明四諦。佛問比丘，我初稱解。如來印我，名阿若多妙音密圓。我于音聲得阿羅漢。佛問圓通，如我所證，音聲為

⁴⁰ 關於吳彬此套作品研究，參見陳韻如：〈吳彬《畫楞嚴二十五圓通冊》〉，同註 10，頁 167-199。全套作品圖版，見陳韻如：《狀奇怪·非人間—吳彬的繪畫世界》（臺北：國立故宮博物院，2012），頁 16-69。

⁴¹ 另可參考陳韻如：《吳彬佛教人物畫風研究》（臺北：臺灣大學藝術史研究所碩士論文，1996），頁 103。

⁴² 關於晚明居士對《楞嚴經》的信奉情況，可參考釋聖嚴：《明末佛教研究》，同註 29，頁 258-260。荒木見悟：〈明代における楞嚴經の流行〉，《陽明學の開展と佛教》（東京：研文出版社，1984）。

⁴³ 實際上，將《楞嚴經》「二十五圓通」的形像並非始於明代。宋代有廬山圓通寺正殿，就曾有三十五圓通塑像，見〔宋〕周必大：《文忠集》，收入《景印文淵閣四庫全書》第 1102-3 冊（臺北：臺灣商務印書館，1983），卷 80，頁 10b-12b；另外，澄心寺華嚴閣也有圖繪二十五圓通之例，見〔宋〕居簡：《北磬集》，收入《景印文淵閣四庫全書》第 1183 冊（臺北：臺灣商務印書館，1983），卷 5，頁 1a-2b。

上。」⁴⁴反觀吳彬所畫嶠陳五比丘（圖 7-1，國立故宮博物院藏），主要描寫五位比丘環坐岩石，一位童子持磬居中，有意暗示這一藉由聲音取得圓通法門的場面，畫中絲毫未對雞園、鹿園有任何描繪。



圖 7、吳彬〈畫楞嚴二十五圓通冊〉之八「周利槃陀」，國立故宮博物院藏



圖 7-1、吳彬〈畫楞嚴二十五圓通冊〉之二「嶠陳五比丘」，國立故宮博物院藏

晚明表現二十五圓通像的圖繪顯然並不只吳彬所作。另一位略晚於吳彬的畫家傅崑〈畫二十五圓通像〉曾詳細地表現了五比丘所在的「鹿苑、雞園」。⁴⁵此外，根據文獻記錄，還有一位王應乾（字弘臺，號觀心居主人）也曾有「二十五圓通」的圖像製作，根據張鼎（?-1629）於丙辰年（1616）撰〈楞嚴二十五位菩薩圓通頌〉提到王應乾所製畫中五比丘也有雞、鹿在旁。⁴⁶相較之下，吳彬的構圖就未依循於經文之記述細節，反而更要呈現頓悟圓通的剎那景象。

吳彬〈畫楞嚴二十五圓通冊〉的構圖捨棄了對事件情節的鋪陳，而以描繪圓通者為主要對象，目的在凸顯出圓通者取得圓通法門剎那的形象，進而塑造出一種近似人物肖像的畫面效果。透過這樣的人物肖像特質，吳彬此冊雖是《楞嚴經》二十五圓通法門的

⁴⁴ [唐]天竺沙門般刺蜜諦譯：《大佛頂如來密因修證了義諸菩薩萬行首楞嚴經》（大正新修大藏經電子佛典本，CBETA, T19, no. 0945），卷 5。

⁴⁵ 傅崑此件作品紀年天啟七年（1627），圖版參見國立故宮博物院編輯委員會編輯：《故宮書畫圖錄》第 20 冊（臺北：國立故宮博物院，1989），頁 43-52。

⁴⁶ [明]張鼎：《寶日堂初集》，收入《四庫禁燬書叢刊》集部第 76 冊（北京：北京出版社，2005），卷 15，頁 409。

圖繪產物，卻非單純附屬於經文之下的圖解，還能進一步提供觀想崇奉、以便掌握經義要旨之實質作用。這類二十五圓通圖像，根據前引張鼐所言，他曾見到的二十五圓通圖像是「弘臺居士（王應乾）依經寫圖，方便證入」，可說是提供掌握經文內容的媒介。而當張鼐本人在見到圖作之際，也提及「頂禮是圖，而為作頌」。⁴⁷這些記錄都說明著此類圖像於實際信仰活動之中的角色，一方面是崇敬對象，一方面也提供輔助掌握經典內容的功能。

明代後期有專門讀誦《楞嚴經》的居士活動，⁴⁸二十五圓通法門因此也成為當時修行的重要途徑之一。例如要求製作前述張鼐所見楞嚴圖像的王應乾本人，另著有《楞嚴圓通品》一書，推測就是與其二十五圓通圖繪之製作有關。⁴⁹而即使王應乾之作品與吳彬作品的關係尚未能釐清，⁵⁰但不難想像吳彬所繪製的〈畫楞嚴二十五圓通冊〉應該也能提供觀者相似的經驗。

吳彬的佛教人物畫風奇特，雖是以人物造型受西方因素影響而受關注，但從其詮釋經文的成就來說，他透過構圖安排，更呈現出詮釋經典內容的積極意圖。而這些表現上的特色，更凸顯出吳彬居士身分的作用。也正因有居士身分背景，吳彬所創圖像亦能超越圖解經文的角色，進而轉向圓通法門要旨之掌握，甚至有機會使其成為修行的輔助手段。換言之，吳彬的居士身分，實際上有效促成他在佛教人物圖繪上的革新。更且，也正因居士佛教活動蓬勃，吳彬加入經典詮釋意圖的圖繪手法，或許因此亦更吸引熟悉佛典的居士信眾。陳繼儒題跋時指出當時指點吳彬創作的「吳興潘朗士」，雖然目前尚未能確認身分，但不難推想或許正是一位晚明居士佛教活動的積極參與者。

吳彬的居士身分對其佛教人物畫風之作用，基於前論顯然已能有所掌握。此外，吳彬的山水、花鳥作品也都具有不少創新表現。當然，這些繪畫題材取得創意的源頭可能十分多樣。經由畫風表現的分析比較，我們確實能注意到吳彬的繪畫創作，一方面仍能從古代繪畫傳統中獲取刺激之外，另一方面則可注意晚明文化活動之影響，而居士佛教信仰的作用力仍不能忽視。以下，本文擬從吳彬山水畫風表現試加說明其可能性。

四、變化古人形貌的山水

⁴⁷ [明]張鼐：《寶日堂初集》，同註46，卷15，頁409。

⁴⁸ 《楞嚴經》受到晚明士人的重視情況，參見釋聖嚴：《明末佛教研究》，同註29，頁266。

⁴⁹ 王應乾之《楞嚴圓通品》見於《明史》藝文志。關於王應乾參與的二十五圓通圖繪與其繪製背景仍待進一步研究。據筆者初步考察可知王應乾此套圖繪應與其《楞嚴圓通品》的著作有關，此外還有黃汝亨、虞淳熙、慈山德清等人之記錄文字，現仍散見於各相關文集之中。參考[明]黃汝亨：《寓林集》，收入《續修四庫全書》第1369冊（上海：上海古籍出版社，2002），卷30，頁519。

⁵⁰ 據張鼐記錄文字，略能分析王應乾此套二十五圓通圖繪的大致面貌，但因僅限於文字描述無法復原所有圖繪形貌。參見註45與註48。

吳彬的山水畫表現，很難說是受到西方影響才有如此精采變化。高居翰也主張吳彬可能是在西方刺激之後，對古代樣式有著更為主動的運用。但是，不同於佛教人物畫直接取用西洋人形貌，吳彬山水中對於宋畫樣式的運用似乎更為明確，而其轉化北宋樣式所塑造出的奇幻山水樣式也非西洋樣式。本文以下擬先說明吳彬山水畫如何取用古法，藉以作為其山水構圖的參考來源。

原被歸為宋畫的〈陡壑飛泉〉（圖 8，國立故宮博物院藏），實際上是吳彬向古人借取創意的重要例證之一。此畫原被歸為宋人筆下，或許畫中三段分景的方式有宋畫效果，遂被後人誤為宋畫，但從筆法而言此應為吳彬之作。畫上有華亭人孫克弘（1533-1611）收藏章「漢陽太守之章」、「雪居」，推測是此畫最早藏家。⁵¹畫中分前中後三段造景，前景以大樹立於坡石之上，中後景則描繪聳立山體，前後層疊。山體既有如凌空石橋相連，又有山頭造型如握拳，山腳之間瀰漫著雲霧，整體營造出不可思議的山水景觀。吳彬吸收北宋山水形式作為創新的素材，另有一件〈仙山高士〉（圖 9，國立故宮博物院藏）也能加以說明其手法。此軸右上有吳彬自題「巒壑疊林含翠聳。天泉繞閣帶煙飛。」並鈐二印。畫中山巒層疊，分近中遠三段景致構圖，樓閣、人物活動穿插其間。遠景主山峰頂雖由巒石堆出，但以完整輪廓線條連為一體，在奇特造型中呈現出北宋大山氣勢，傳達出一種古樸中又有奇趣的效果。雖有學者推測此一山體造型可能與江南雁蕩名山有關，⁵²但是，此畫面構圖原型與北宋范寬〈谿山行旅〉（圖 10，國立故宮博物院藏）相近卻不容忽視。遠景主山造型與〈谿山行旅〉的主山相似，在中央主體山頭兩側，左右各有高聳直峰。而中近景的部份，〈仙山高士〉也如〈谿山行旅〉在近景佈置岩石，並於其上描繪較為高大的樹叢。只是在吳彬筆下，原在〈谿山行旅〉中看似於遼闊遠方的主山，卻已瞬時移動到了觀者眼前。兩件畫作於構圖型態上的聯繫，很可能不是巧合；〈谿山行旅〉畫上有董其昌題識，而萬曆三十一年（1603）董其昌曾與吳彬論畫羅漢之法，當時吳彬於此類北宋山水樣式應有機會接觸。

⁵¹ 孫克弘字允執，號雪居，循恩蔭任官，曾為漢陽太守，隆慶五年（1571）因受捲入政爭遭罷，後閑居玩賞奇石、抄書作畫，四方文士多好往來。善篆書、花鳥、竹畫等。參見〔明〕何三畏：〈孫漢陽雪居公傳〉，《雲間志略》，收入《四庫禁燬書叢刊》史部第 8 冊（北京：北京出版社，2005），卷 21，頁 585-586。吳彬〈陡壑飛泉〉此畫未有款題紀年，過去據此畫上孫克弘印，藉孫克弘卒年推測吳彬的創作時間下限為 1611 年。然畫上另有一方「飛雲閣」印，推測與莫是龍（1537-1587）有關，因孫克弘與莫是龍為知交，此印若確屬莫是龍，則將可推測吳彬此畫應作於萬曆十四年（1586）以前，是現存吳彬較早作風。

⁵² 呂曉：〈方壺景異三千界，員嶠春望十二樓——試論吳彬及其晚年的奇幻山水〉，同註 24。



圖 8、吳彬〈陡壑飛泉〉，國立故宮博物院藏 圖 9、吳彬〈仙山高士〉，國立故宮博物院藏 圖 10、北宋范寬〈谿山行旅〉，國立故宮博物院藏

過去學者指出吳彬對北宋山水的興趣，可能是與晚明復古風尚有關。⁵³不過，在吳彬筆下所呈現出的視覺新效果，卻已然脫去北宋意趣，而有著一種不同的追求目標。吳彬可能從北宋巨幅山水汲取造型刺激，但他的畫風基調實與明代中期的蘇州畫風有關。前已提及據吳彬早年山水長卷〈臨唐寅萬松山圖卷〉，可知他曾受唐寅山水畫風的影響。而這一特色，在紀年萬曆二十八年（1600）〈迎春圖〉（圖 11，The Cleveland Museum of Art 藏）中更為清晰。⁵⁴〈迎春圖〉山體以繁密皴筆細分塊面，講究更多稜角曲折、緊實又有變化的岩塊層疊推移效果，這些山水樣式與唐寅風格十分相關。此外，吳彬於〈迎春圖〉的山巒之間再穿插細膩的屋舍村居，更增添許多生動細節。從此畫卷表現來看，已見吳彬吸納唐寅山水特色之後，又將原本描繪山體堅實效果的皴線，轉化為更加細分山體的輪廓線，遂而營造出山體峰頭層層堆疊的奇特效果。吳彬追求的山水效果，並非講究遼闊空間感的北宋山水，而是在一個畫面之上堆疊山體，藉以追求山水形態的變化，並且於其中添加屋舍活動等，以增添生動的人間意趣。

⁵³ 何傳馨：〈博古、擬古與變化—十六至十八世紀仿古風氣下的繪畫〉，收入李玉珉主編：《古色：十六至十八世紀藝術的仿古風》（臺北：國立故宮博物院，2003），頁 290-297。

⁵⁴ Ho Wai-kam, *Eight Dynasties of Chinese Painting: The Collections of the Nelson Gallery-Atkins Museum, Kansas City, and the Cleveland Museum of Art* (Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1980), pl. 204.



圖 11、吳彬（1600）〈迎春圖〉，The Cleveland Museum of Art 藏

吳彬山水之中對於屋舍、人物活動的表現，也是一項促成其風格將北宋山體轉為奇趣景觀的重要因素。此一部分則能再藉吳彬〈畫山水〉（圖 12，國立故宮博物院藏）略補充一些說明。此軸右上有吳彬款印「己酉仲夏枝隱吳彬寫」，紀年萬曆三十七年（己酉，1609）。在長條畫幅上，尖聳山峰縱向重疊而上，橫向則見峰峰相接如布幔。吳彬以淺淡設色、奇特佈局，營造出一個非人間的山峰谷地。但仔細觀察，其中描繪著許多人物活動、屋舍村落，就如同高居翰的描述，他認為吳彬的山水畫為觀眾「準備了諸多曖昧的形式及視覺驚奇」。⁵⁵吳彬擅長將山體塊面分為細塊，再突兀地整合成一整體塊面，使得畫中山體轉折全不合物理，輔以穿插其中的人物屋舍等細節，形成如幻似真的畫面趣味。

在吳彬畫作之中對於人物活動的熱衷，另有一個值得重視的作品〈歲華紀勝圖冊〉（圖 13，國立故宮博物院藏）可以說明其特色。此冊描寫一年十二勝景共計十二幅，各幅以篆書標名個月份的歲時活動，標題之下則有吳彬鈐印。此套冊頁雖無紀年資料，但是，若是比對〈歲華紀勝〉與〈迎春圖〉細節部分的表現，兩者對於屋舍人物的描繪方式有不少相似之處，創作年代可能也差距不大。畫中景物細膩生動，山林造型奇特、設色淡雅，顯出纖麗巧態。雖以時序活動為主題，構圖內容則可能借用不少江南景觀。如元夜景中有城牆、門樓、鰲山燈等，與南京城景關係密切。如登高景中有山形奇特，學者推測為南京近郊牛首山。⁵⁶另如寺院浴佛、宅院置冰，也與明人生活逸事可有呼應。全冊畫面十分講究遠景配置，恰可凸顯遼闊景緻安排；至於其內容主題上，則是同時能

⁵⁵ 針對吳彬山水表現的描述，參考高居翰：《山外山：晚明繪畫（一五七〇—一六四四）》，同註 5，頁 224-235。

⁵⁶ 關於吳彬的〈歲華紀勝〉冊研究成果，可參閱陳韻如：〈時間的形狀——〈清院畫十二月令圖〉研究〉，《故宮學術季刊》22 卷 4 期（2005），頁 120-122；以及劉馥賢：《吳彬〈歲華紀勝圖〉冊之研究》，（臺北：臺灣師範大學美術學系研究所碩士論文，2007）。全套冊頁圖版，參見陳韻如：《狀奇怪·非人間——吳彬的繪畫世界》，同註 40，頁 104-163。

兼具月令歲時與佳景記勝兩方面目標的有趣成果。這套冊頁是為何人而畫，目前仍缺乏資料進一步申論。但是，顯然畫中多在描寫江南勝景，但又與勝景圖傳統略有不同。此套冊頁並無意明確指涉特定景點，而多關注於特定節令活動。吳彬對此畫冊所調整的表現重點，是否與晚明游賞文化的變化發展有關，仍值得進一步考察。但無論如何，此套冊頁充分顯示吳彬在營造人物活動方面的講究，經常在山水之中添加有趣細節增添活力。換言之，吳彬的山水在汲取古人樣式的同時，不僅摻入新創造型也增添趣味細節，而這些畫風特色的產生脈絡，或許還能從吳彬的贊助交遊圈中掌握一些可能背景。



圖 12、吳彬〈畫山水〉
1609，國立故宮博物院藏



圖 13、吳彬〈歲華紀勝圖冊〉之「元
夜」，國立故宮博物院藏

五、奇幻山水致真如

根據吳彬在佛教人物畫作方面的表現，說明吳彬確實並未忽略畫作擁有者的角色。就如前論〈羅漢圖〉軸的奇幻山體，其實可能呼應著擁有此畫的棲霞寺之地理景觀。這一件為棲霞寺所繪製的〈羅漢圖〉另有米萬鍾藏印，藉此，我們可再加以考察這位贊助人與吳彬的互動情況。以下就針對吳彬與米萬鍾的互動，將再舉一些畫作略述一二，並且說明吳彬與晚明士人交遊活動的情況。米萬鍾（1554 後—1631）字仲詔，萬曆二十三年（1595）進士，雖為宛平（北京近郊）人，但因曾出任六合縣令，與江南士人圈並不陌生，與董其昌同因書法成就而被稱為「南董北米」。吳彬雖早於萬曆二十九年（1601）聞知米萬鍾，兩人六年之後才得相見。此後，吳彬陸續為米萬鍾製作〈山陰道

上》（1608）、〈巖壑奇姿〉（1610）等長卷，又親至米萬鍾北京居所繪製〈勺園圖卷〉（1615），部分作品也陸續成為米萬鍾的收藏。⁵⁷米萬鍾可說是吳彬晚年重要的贊助支持者。

大約是在 1610 年後不久，吳彬北上京師，且在萬曆四十三年（乙卯，1615）為米萬鍾描繪了其在北京居所——勺園。⁵⁸根據姜紹書《無聲詩史》稱吳彬曾入萬曆朝為宮廷畫師，不能排除正是此一北上期間之事。⁵⁹吳彬可能一方面參與米萬鍾的園林雅集活動，另一方面同時具有宮廷畫師身分。米萬鍾就曾稱呼吳彬為「中翰吳彬」，⁶⁰此外據李流芳（1575-1629）詩文曾有「君不聞京師畫工如布粟，閩中吳彬推老宿。前年供御不稱旨，褫衣受撻真隸畜。」⁶¹之句，既能證明吳彬任職畫院，且能說明其任官時已有相當年紀。至於「供御不稱旨」、「褫衣受撻」等遭遇，也符合了姜紹書進一步指出吳彬在天啟年間，因批評魏忠賢而獲罪去職之記載。⁶²

吳彬於萬曆三十六年（1608）為米萬鍾所作的〈山陰道上〉（圖 14，上海博物館藏）堪稱此中經典作品。〈山陰道上〉雖稱是描繪山陰蘭亭一帶山水景觀，畫卷中的山體變幻卻已超越了實際景觀，應是有意借此題旨鋪陳山水奇境。畫卷中的樹叢、山體、雲氣，從卷首開始就各自爭輝、彼此鬥奇，不僅山體有奇幻的接續輪廓，雲氣的表現更出人意表。有的雲霧瀰漫於山谷之間，有的則橫向連貫如堅實物體，更有甚者，似乎就是山體造型的分身複製一般，讓人分不清何處是山、何處是雲。⁶³此卷畫法變化多樣，用筆奇特，對於山石結構的處理更獨出新意，常能在山體連貫方式上故作姿態，營造出非自然山體的形象。對此卷山水畫風，雖有學者推測此卷與米萬鍾的奇石收藏有關，但

⁵⁷ 吳彬作品上有米萬鍾藏印者，如前述為棲霞寺所繪〈羅漢圖〉軸，以及〈十六羅漢卷〉（The Metropolitan Museum of Fine Art）、〈十八應真圖卷〉（私人收藏）等。〈十六羅漢卷〉卷上有米萬鍾題引首，湯賓尹於畫卷後書寫心經；〈十八應真圖卷〉曾經著錄於〔清〕王杰等編：《石渠寶笈·續編》，收入《續修四庫全書》第 1069 冊（上海：上海古籍出版社，2002），頁 133。圖版請見故宮博物院編：《比利時尤倫斯夫婦藏中國書畫選集》（北京：紫禁城出版社，2002），圖版 38-41。相關討論參見王鈴雅：《勺園與米萬鍾文化形象的形塑：〈勺園圖〉相關研究》，同註 11，頁 49-56。

⁵⁸ 關於米萬鍾勺園的經營，參見王鈴雅：《勺園與米萬鍾文化形象的形塑：〈勺園圖〉相關研究》，同註 11，頁 18-33。吳彬北上京師的年代，可推測約在 1610 年，當年米萬鍾離開六合，返回北京，且正開始經營第一個園林——湛園。

⁵⁹ 吳彬最可能至北京的時間，約是在 1610 年至 1615 年之間。其獲「中書舍人」稱謂，正可能在此一期間。參見〔明〕姜紹書：《無聲詩史》，同註 13，卷 4，頁 856。

⁶⁰ 〔明〕姜紹書：《無聲詩史》，同註 13，卷 4，頁 856。

⁶¹ 〔明〕李流芳：《檀園集》，收入《景印文淵閣四庫全書》第 1295 冊（臺北：臺灣商務印書館，1983），卷 2，頁 17。

⁶² 〔明〕姜紹書：《無聲詩史》，同註 13，卷 4，頁 856。

⁶³ 王鈴雅注意到山陰道與蘭亭故事的關係，指出吳彬此畫經營出一種讓米萬鍾以嶄新方式優游通往蘭亭的山陰道景觀，可說是米萬鍾經營「北地蘭亭」文化意象的前驅作為。參見王鈴雅：《勺園與米萬鍾文化形象的形塑：〈勺園圖〉相關研究》，同註 11，頁 70。

若依據吳彬自稱是「彙晉唐宋元諸賢筆意就政，恐莫肖古人風韻之萬一」，雖有一些謙遜語詞，但吳彬表明有意追效「古人風韻」。若再從各段落表現而言，亦得觀察出其對不同畫風傳統的模擬之意。例如其中的設色雲山段落，即是以米氏雲山樣式為原型，再染上奇特藍綠色調，形成一種迥別傳統水墨雲山圖繪的新視覺效果。



圖 14、吳彬〈山陰道上〉，上海博物館藏

此卷完成後約兩年，吳彬又為米萬鍾作〈巖壑奇姿〉（圖 15，私人收藏）一卷，卷長近十公尺，據卷後米萬鍾紀年為萬曆庚戌（1610）。〈巖壑奇姿〉描繪米萬鍾所藏一塊奇特的靈壁石，吳彬從十個角度描繪出此一奇石的不同面貌，每段皆有米萬鍾題記說明其觀察心得。⁶⁴以十面觀察並描繪奇石的作法，究竟是米萬鍾主動要求，或者是由吳彬提出已無從確知。但無論如何，米萬鍾的題記與吳彬的圖繪，兩者圖文相符、緊密相成。由不同角度觀看下的奇石面貌，輔以米萬鍾詳述高低尺寸、相關位置的描述記錄之後，奇石多變面貌似能被如實載錄。米萬鍾的文字之中，實際上處處流露出積極指引觀者的「導覽」企圖，藉以展現出奇石各細部的變幻形貌。但是，米萬鍾並無意止於觀覽。他在觀看奇石底部之後，發現石頭乍看如截斷，實為「根根貫串」，遂引論道「若亂而實整，若斷而實續，始知凡物自具一形質，即自具一造化也。」此一觀賞行為，雖起於視覺對其外形的觀看，但目標則要進一步掌握其內在神氣，因此米萬鍾最後強調「吾尤願觀圖者，以神毋以形云。」

⁶⁴ 此卷現為私人收藏，相關圖像資料參見 *Sotheby's Fine Chinese Paintings Catalogue*, 1989, Dec. 6. New York, pl. 39. 另有 Maxwell Hearn 的研究介紹，見 Wen C. Fong, et al., *Possessing the Past* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1996), p.408-409. 以及 Arnold Chang, "After the Age of Auctions: Chinese Painting in New York," *Kaikodo Journal* XI. New York, Spring 1999, pp. 52-61. 卷後有多位明人題跋，如董其昌、陳繼儒、葉向高、黃汝亨、李維楨等。



圖 15、吳彬〈巖壑奇姿〉，引自 *Sotheby's Fine Chinese Paintings Catalogue*, 1989, Dec. 6. New York, pl. 39.

吳彬的居士身分在山水畫中，表面上看來作用不大，但實仍有可探討之處。他的山水畫風雖非人間景象，卻未必需與道教仙山加以聯繫。例如紀年乙卯（1615）的〈溪山絕塵〉（圖 16，日本橋本氏收藏），吳彬自題是為「岱瀛」所作，詩句之中不僅提到「山樵茆堂絕點垆，巡簷秀色逼人來。牀頭恐借松花釀，架上經綸貝葉裁。」雖然無法查出「岱瀛」的身分背景，但從詩句提到「貝葉」等比喻佛經的用詞而言，不難推想應也是一位與佛教信仰親近之人。吳彬的贊助者多數難以考察明確身分，但從此段詩文來看，吳彬筆下山水景觀雖如奇幻仙山，但其畫贈對象卻可能是親近佛法之人。也正因此，關於吳彬居士身分與其山水畫風之間的關係，亦不宜太過輕忽。

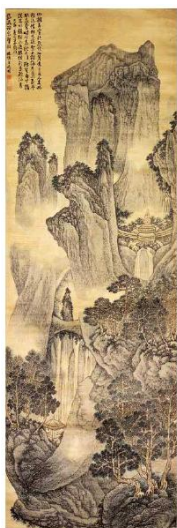


圖 16、吳彬〈溪山絕塵〉，日本橋本氏收藏

以米萬鍾這位作為吳彬重要贊助者為例，他對佛教活動就同樣有著積極參與。前已論及吳彬〈畫羅漢〉軸上可見米萬鍾藏印，顯然吳彬這些原為棲霞寺繪製的五百羅漢軸之一，後即成為米萬鍾的收藏。而在米萬鍾所收藏的吳彬佛教圖繪作品中，另有〈十六

羅漢圖卷〉（The Metropolitan Museum of Art 藏），米萬鍾於此卷引首題道「應真變化」並自稱「眾香居士」，表明了他的居士身分。⁶⁵實際上，關於米萬鍾與晚明佛教活動的關連並不讓人陌生，學者研究指出陳洪綬〈雅集圖〉（上海博物館藏）描繪的雅集活動，應即是米萬鍾與其友人的禮佛誦經場景。⁶⁶而吳彬與米萬鍾的交往互動中，也常可見有佛教信仰的共通點。⁶⁷

依據米萬鍾的題記，圖繪奇石的目標並不僅在追求表象形貌之似，更在追求內在特色。透過奇幻山水的表現，吳彬亦傳達了其所追求的目標。〈山陰道上〉卷後吳彬自題，已然表達了他借用古人樣式的手法，但是吳彬雖「彙晉唐宋元諸賢筆意」，其畫面結果卻與董其昌所倡言的復古樣式差距甚大。吳彬基本上並未保留太多古人山水型態，他對於山體的創發，不受限於自然景觀，如雲如山如水的形質轉幻自由自在，已經超越古人境地。〈巖壑奇姿〉卷中奇石，採多面觀看的方式，不僅開創多面觀看的新模式，吳彬的圖繪也隨著多角度觀察，同時凸顯著奇石的形態、質理之變化多端，充分展現奇石的形質幻變。對於物象形質變幻的關注，本來就存於佛教思想論述，例如吳彬曾經參考繪製出「二十五圓通像」的《楞嚴經》中，即有相當篇幅闡述眼觀非實像，世界山河皆因勞塵煩惱而生。其稱「彼洲渾中，江河常注。水勢劣火，結為高山。是故，山石擊則成炎，融則成水。土勢劣水，抽為草木。是故，林藪遇燒成土，因絞成水。交妄發生遞相為種，以是因緣世界相續。」⁶⁸顯示在經文描述中，就對山河形質的變幻多有關注。吳彬對山水形質的變幻手法，隨時可見十分突兀的轉換方式，不能排除是與此類認識有所關連。值得注意吳彬〈歲華紀勝〉第八開「玩月」（圖 13-1），其所描繪水中月影竟然出現兩處，一處在右下大幅水面之中，另一處則在左上角的水潭之中。這樣超乎一般常識的圖繪，或許不能排除是因《楞嚴經》所言「如一水中現於日影，兩人同觀水中之日，東西各行則各有日。隨二人去一東一西……」⁶⁹的描述景象而有想像的參照。

⁶⁵ 米萬鍾自稱「眾香居士」，是以《維摩詰經》眾香國為根據，見王鈴雅：《勺園與米萬鍾文化形象的形塑：〈勺園圖〉相關研究》，同註 11，頁 52。

⁶⁶ 關於陳洪綬〈雅集圖〉研究，參見 Anne Burkus-Chasson, "Between Representations: The Historical and the Visionary in Chen Hongshou's *Yaji*," *The Art Bulletin*, vol.84, no.2 (2002), pp.315-333.

⁶⁷ 針對米萬鍾與吳彬的佛教信仰層面的交流，見王鈴雅：《勺園與米萬鍾文化形象的形塑：〈勺園圖〉相關研究》，同註 11，頁 51-56。

⁶⁸ 〔唐〕天竺沙門般刺蜜諦譯，《大佛頂如來密因修證了義諸菩薩萬行首楞嚴經》，同註 44，卷 3。

⁶⁹ 同前註。



圖 13-1、吳彬〈歲華紀勝圖冊〉之「玩月」，國立故宮博物院藏

六、結語

晚明居士佛教的活動，對於視覺圖像造成的影響仍有待更多研究加以評估。以吳彬的例子而言，可以確定的是隨著居士活動的多元化，一方面促成佛教圖繪的表現豐富，另一方面也因佛教觀點而促進繪畫形式的變化。對於佛教圖繪的表現豐富，有一部分來自俗世形象的參與。例如吳彬〈畫楞嚴二十五圓通冊〉就有將世俗人物形象摻入的表現手法，其中「阿難」是以一位端坐於屋舍之內的修行者形象出現，在其側有佛像一尊，前有矮几置香爐、供花，儼然是一在家居士形象的寫照。《楞嚴經》本是描寫釋迦為阿難說法而展開的佛法因緣，阿難理應是直接與釋迦對答論法之人，現卻轉成居家修行的後世居士一般。晚期佛教人物的形象表現，已不為經典內容嚴格限制，就如吳彬將俗世物象融入其中之後，在顛覆傳統格套的同時，形塑出一種獨特面貌。

此外，依據本文所聚焦的吳彬的山水畫而言，則能注意吳彬顯然也非僅於形式上有奇特表現。若比較吳彬〈迎春圖〉與〈山陰道上〉二山水卷，可見其山水成就之關鍵是在於對山水形質的顛覆反思。吳彬於〈迎春圖〉雖表現多稜角山形，也能塑造山體的蜿蜒、轉折、鏤空等型態；但這些成果皆不及〈山陰道上〉所展現的形質變幻之妙。〈山陰道上〉對於山水的表現，已不受制於古代山水風格樣式，亦脫除實際自然景觀的拘束，吳彬謙稱自己是「東施效顰，醜態盡露」，並也提出若不能由「未孩之際」返回人的初生心境，就無法摒除既有陳見。吳彬對於革新畫風的追求，在〈迎春圖〉已見端倪，但是，當時著重追求山勢延續效果，旨在形塑山洞、瀑布、水口等奇特景觀。至於〈山陰道上〉更在顛覆所見山石的質面外觀，其山連雲、雲如風、風又化成山石，畫卷上變幻的山石風雲，成為宣示新的山水形式的關鍵推手。吳彬對山水的追求，從型態的變化，轉以對形質交替混融的創改，也說明著吳彬對山水的創新，不能僅從西方圖像傳入所造成的影響而論。

吳彬本人雖無太多文獻資料可資探討其對繪畫的態度。但是，從目前所蒐集的吳彬交往網絡而言，吳彬與南京、北京兩地的晚明居士活動網絡都有互動，仍能進一步思考這位居士畫家的參與實況。吳彬為南京棲霞寺繪製的五百羅漢圖軸，原為供奉禪寺之用，但後來就被攜出棲霞寺，崇禎十二年（1639）范景文、蔣臣前往訪遊之際已不見畫作。⁷⁰米萬鍾可能就是搜羅吳彬畫作之人，堪稱是吳彬晚期畫業最重要的贊助人，本人也是一名佛教居士。他在北京經營的園林之中，不斷運用與佛教相關的主題命景。陳洪綬曾繪〈雅集圖〉（上海博物館藏）也將米萬鍾解讀為崇信佛法的士人，吳彬結識米萬鍾之後，也曾參與其在北京的結社活動。

晚明居士活動盛行與當時四位名僧的推動與支持有關，其中憨山德清（1546-1623）曾有詩作致吳彬，顯然吳彬也直接與其相識。⁷¹吳彬佛教人物畫的新奇內容，世間活動細節的摻入，多少是與他的宗教生活相關。而其山水畫風，顯然也與他的宗教修行相關。本文所進行的考察，可說僅是這個課題的初步嘗試，對於晚明居士文化對晚明藝術活動的影響，仍有許多深入探究的可能。

⁷⁰ [明]蔣臣：《無他技堂遺稿》，收入《四庫禁燬書叢刊》第72冊（北京：北京出版社，2005），卷15，頁644。

⁷¹ [明]憨山德清：《憨山老人夢遊集》，收入《續修四庫全書》第1378冊（上海：上海古籍出版社，2002），卷22，頁85。

引用書目

一、傳統文獻

- 〔唐〕天竺沙門般刺蜜諦譯：《大佛頂如來密因修證了義諸菩薩萬行首楞嚴經》，大正新修大藏經電子佛典本，CBETA, T19, no. 0945。
- 〔宋〕周必大：《文忠集》，《景印文淵閣四庫全書》第1102-3冊，臺北：臺灣商務印書館，1983年。
- 〔宋〕居簡：《北磻集》，《景印文淵閣四庫全書》第1183冊，臺北：臺灣商務印書館，1983年。
- 〔明〕何三畏：《雲間志略》，收入《四庫禁燬書叢刊》史部第8冊，北京：北京出版社，2005年。
- 〔明〕姜紹書：《無聲詩史》，收入盧輔聖主編：《中國書畫全書》第4冊，上海：上海書畫出版社，1992年。
- 〔明〕徐沁：《明畫錄》，收入盧輔聖主編：《中國書畫全書》第4冊，上海：上海書畫出版社，1992年。
- 〔明〕黃汝亨：《寓林集》，《續修四庫全書》第1369冊，上海：上海古籍出版社，2002年。
- 〔明〕顧起元：《懶真草堂集·詩集》，《四庫禁燬書叢刊》補編第68冊，北京：北京出版社，2005年。
- 〔明〕葉向高：《蒼霞草詩》，《四庫禁燬書叢刊》補編第64冊，北京：北京出版社，2005年。
- ：《蒼霞草》，《四庫禁燬書叢刊》集部第124冊，北京：北京出版社，2000。
- 〔明〕釋如惺：《大明高僧傳》，《續修四庫全書》第1285冊，上海：上海古籍出版社，2002年。
- 〔明〕釋德清：《憨山老人夢遊集》，《續修四庫全書》第1378冊，上海：上海古籍出版社，2002年。
- 〔明〕葛寅亮編：《金陵梵剎志》，中國佛寺史志叢刊，臺北：明文書局，1980年。
- 〔明〕張鼐：《寶日堂初集》，《四庫禁燬書叢刊》集部第76冊，北京：北京出版社，2005年。
- 〔明〕李流芳：《檀園集》，《景印文淵閣四庫全書》第1295冊，臺北：臺灣商務印書

館，1983年。

〔明〕蔣臣：《無他技堂遺稿》，《四庫禁燬書叢刊》第72冊，北京：北京出版社，2005年。

〔明〕憨山德清：《憨山老人夢遊集》，《續修四庫全書》第1378冊，上海：上海古籍出版社，2002年。

〔清〕王杰等編：《石渠寶笈·續編》，《續修四庫全書》第1069冊，上海：上海古籍出版社，2002年。

〔清〕清高宗：《御製詩集·五集》，《景印文淵閣四庫全書》第1309冊，臺北：臺灣商務印書館，1983年。

二、近人論著

方聞：〈評《氣勢撼人》〉，《當代》第19期，1987年。

王鈴雅：《勺園與米萬鍾文化形象的形塑：《勺園圖》相關研究》，臺北：臺灣大學藝術史研究所碩士論文，2011年。

朱潔軒編：《棲霞山志》，中國佛寺史志彙刊，臺北：明文書局，1980年。

呂曉：〈方壺景異三千界，員嶠春望十二樓——試論吳彬及其晚年的奇幻山水〉，收入浙江省博物館編：《明代浙派繪畫國際學術研討會論文集》，杭州：浙江人民美術出版社，2012年。

何傳馨：〈博古、擬古與變化——十六至十八世紀仿古風氣下的繪畫〉，收入李玉珉主編：《古色：十六至十八世紀藝術的仿古風》，臺北：國立故宮博物院，2003年。

李玉珉：〈明末羅漢畫中的貫休傳統及其影響〉，《故宮學術季刊》22卷1期，2004年。

故宮博物院編：《比利時尤倫斯夫婦藏中國書畫選集》，北京：紫禁城出版社，2002年。

高居翰：《氣勢撼人：十七世紀中國繪畫中的自然與風格》，臺北：石頭出版社，1994年。

——：《山外山：晚明繪畫（一五七〇—一六四四）》，臺北：石頭出版社，1997年。

國立故宮博物院編輯委員會編輯：《故宮書畫圖錄》第20冊，臺北：國立故宮博物院，1989年。

陳韻如：《吳彬佛教人物畫風研究》，臺北：臺灣大學藝術史研究所碩士論文，1996

- 年。
- ：〈吳彬《畫楞嚴二十五圓通冊》〉，《美術史研究集刊》第13期，2002年。
- ：〈時間的形狀——〈清院畫十二月令圖〉研究〉，《故宮學術季刊》22卷4期，2005年。
- ：《狀奇怪·非人間——吳彬的繪畫世界》，臺北：國立故宮博物院，2012年。
- 劉馥賢：《吳彬《歲華紀勝圖》冊之研究》，臺北：臺灣師範大學美術學系研究所碩士論文，2007年。
- 蔡宜璇主編：《悅目：中國晚期書畫》，臺北：石頭出版社，2001年。
- 鄭培凱：〈明末清初的繪畫與中國思想文化——評高居翰的《氣勢撼人》〉，《九州學刊》第1卷1期，1986年。
- 釋聖嚴：《明末佛教研究》，臺北：東初出版社，1993年。
- （日）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年。
- （日）関西中国書画コレクション研究会編：《中国書画探訪：関西の収蔵家とその名品》，東京：二玄社，2011年。
- （日）荒木見悟：《陽明學の開展と佛教》，東京：研文出版社，1984年。
- Burkus-Chasson, Anne. "Between Representations: The Historical and the Visionary in Chen Hongshou's *Yaji*." *The Art Bulletin*, 84.2 (2002) : 315-333.
- Burnett, Katharine Persis. "*The Landscapes of Wu Bin (c.1543-c.1626) and a Seventeenth-Century Discourse of Originality*." PhD. diss., University of Michigan, 1995.
- Cahill, James. "Wu Bin and His Landscape Paintings." in *Proceedings of the International Symposium on Chinese Painting*. Taipei: National Palace Museum, 1970.
- Chang, Arnold. "After the Age of Auctions: Chinese Painting in New York." *Kaikodo Journal*, XI Spring (1999) : pp. 52-61.
- Fong, Wen C. et al. *Possessing the Past*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1996.
- Ho, Wai-kam. *Eight Dynasties of Chinese Painting: The Collections of the Nelson Gallery-Atkins Museum, Kansas City, and the Cleveland Museum of Art*. Bloomington: Indiana University Press, 1980.

On the Relationship between Wu Bin as a Layman Painter and his Painting Style

Chen Yun-ru^{*}

Abstract

Wu Bin was born in Putian, Fujian, active mainly during the reign of Emperor Wanli (1573-1620). Although the life of Wu Bin is rather obscure, the eccentric and fantastic style of his landscape and Buddhist figure paintings was greatly admired. Through the study of anthologies in Ming dynasty, we found Wu Bin was actually a Buddhist devotee who became a layman painter. This paper aims to illustrate the relationship between Wu Bin as a layman painter and his fantastic realm of painting.

To begin with, this paper would reconstruct Wu Bin as a Buddhist devotee from textual records, supplementing the context of related Buddhist figure paintings. Secondly, the author would like to ponder on the possible connection between Wu Bin's landscape painting and his Buddhist beliefs. In short, the painting of Wu Bin is deeply rooted in the culture of late Ming Buddhism. The importance of his religious belief cannot be emphasized too much, therefore a key to the understanding of his eccentric painting.

^{*} Associate Curator, National Palace Museum, Taiwan.

Keywords: Wu Bin, Layman Buddhism, Buddhist Figure Painting, Landscape Painting, Paintings in the Late Ming