# 吳彬《畫楞嚴二十五圓通冊》研究

陳 韻 如*

**【摘要】**明代畫家吳彬，向以奇異畫風爲名，理解其畫風亦多由形式表現上追索入手。然吳彬名下爲數甚夥之佛教人物畫作，是否可與其山水畫作等同視之？理解其風格內容是否可採用山水畫的創作脈絡？本文擬以藏於國立故宮博物院之吳彬《畫楞嚴二十五圓通冊》爲對象，檢視上述論題。本文首先透過文獻重析吳彬的佛教信仰面向，顯示吳彬的居士身分；再藉由圖像、風格的比較分析，企能回溯居士佛教信仰內容於《畫楞嚴二十五圓通冊》中的運作實態。從而解釋《畫楞嚴二十五圓通冊》畫中人物的特殊造型是與居士信仰相關，並冀能與吳彬創作構思的文化脈絡連結，提出一個觀察明中後期視覺文化的可能管道。

**關鍵詞：**吳彬　居士佛教　《楞嚴經》　二十五圓通

## 前言

不論是造型奇特的山水畫、或是相貌怪異的人物畫，吳彬的奇異畫風都具有相當的視覺魅力，而且不分山水畫、人物畫，經常都被當成同一種脈絡下的產物。若是回顧近三百年間的畫史發展，便會發現吳彬這樣的奇趣風格，處在中國美術史的主流之外。① 這股顯得孤立的奇趣畫風，在六、七〇年代的研究中才獲得新的關注。一九六七年，在《中國繪畫中的奇想與怪異》(*Fantastics and Eccentrics in Chinese Painting*)的展覽中，一件件明末清初「奇想畫風」的作品，挑起學界對於這類畫風的注目，其中吳彬這位福建畫家的山水風格以魔幻寫實效果顯得突出。② 籌劃此一展覽的高居翰(James Cahill)，在七〇年代初期，於

---

* 國立故宮博物院書畫處　助理研究員

① 吳彬的畫風並未造成大幅影響，關於摹仿吳彬山水畫風者，現知文獻註錄有清代胡桂《仿吳彬山陰道上》，見福開森，《歷代著錄畫目》(台北：台灣中華書局，1968)，上冊，頁192b。另外模仿吳彬人物畫風的作品，例見戶田禎祐、小川裕充編，《中國繪畫總合圖錄・續編》(東京：東京大學出版，1999)，卷3，頁78-80，JM33-003，明人，《羅漢圖卷》(鍋島報效會收藏)。

② James Cahill, *Fantastics and Eccentrics in Chinese Painting* (New York: Arno Press, 1976).



臺灣大學學術期刊資料庫

台北舉行的《中國繪畫研討會》(*The Symposium on Chinese Painting*, 1972)更以吳彬的山水畫風為討論重心，運用風格分析引介吳彬的奇特山水畫風，指出吳彬的奇特山水畫風，是北宋巨幛山水風格的復興，此外西方傳教士帶來的版畫，對於吳彬也有不小的刺激。[3]至一九七七年國立故宮博物院舉辦的《晚明變形主義畫家作品展》，透過丁雲鵬、吳彬、藍瑛、崔子忠、陳洪綬等五位晚明畫家作品圈畫奇異風格，並以「變形主義」嘗試說明這股特殊的繪畫風潮。[4]

追索造成此一現象的產生因素，隨之成為重要課題。高居翰對於西洋版畫影響的觀察，在《氣勢憾人》(*The Compelling Image*)書中有著進一步的解釋，並以此為主要論點，重新分析晚明的奇特畫風。[5]高居翰對於晚明的相關研究引起許多回應，「西洋影響」觸發明清繪畫史的許多研究取向。[6]這些回響進一步引申出由文化脈絡中理解吳彬畫風的研究角度，如凱薩琳・柏奈特(Katharine P. Burnett，以下簡稱柏奈特)即以吳彬畫風中的奇特形式連結明中後期文學運動中的奇趣追求。柏奈特從吳彬生平活動歸納交遊圈，再以交遊互動圈的文化氛圍推測吳彬的文化態度，確實替吳彬這樣的畫家取得一個位置，將他從孤獨的「奇想」畫家，轉成公安派文學復古運動的藝術表徵。柏奈特由晚明畫論、文化批評的角度嘗試理解吳彬山水畫風，試著貼近吳彬本身的文化脈絡。[7]若說高居翰的風格分析是專注於畫作本身，那麼柏奈特則是直接向環繞

---

[3] James Cahill, "Wu Bin and His Landscape Paintings," *Proceedings of the International Symposium on Chinese Painting* (Taipei: National Palace Museum, 1972), pp. 637-724.

[4] 國立故宮博物院編，《變形主義畫家作品展》(台北：國立故宮博物院，1977)，頁 1-13。

[5] James Cahill, *The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting* (Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1982) pp. 70-105.

[6] 針對高居翰的論點，部分學者以為其所勾勒的晚明繪畫史並未真正處理藝術與文化史的互動，參見方聞，〈評《氣勢憾人》〉，《當代》，19 期(1987, 11)，頁 144；另外也有學者直接提出中國本土的例證，反駁高居翰所稱西洋畫風對中國畫所產生的重大影響，見鄭培凱，〈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》，1 期(1986, 9)，頁 148。「西洋因素」也間接衍生出相關展覽，如 1995 年於日本舉行的『中國の洋風畫展』，即搜集了許多受西洋影響的相關作品，吳彬的山水作品也在其中。見町田市立國際版畫美術館編，《『中國の洋風畫』展－明末から清代まで繪畫・版畫・插繪本》(東京：町田市立國際版畫美術館，1995)，頁 228。

[7] Katharine Persis Burnett, *The Landscapes of Wu Bin (c.1543-c.1626) and a Seventeenth-*



臺灣大學學術期刊資料庫

吳彬的文學論述靠攏，透過畫論與文學理論的文字轉譯，試圖連結吳彬的繪畫風格與晚明文學的「奇趣」論述。⑧

但是，不論是西洋影響或是奇趣品味，學界討論的關注點都在吳彬的山水畫上，而將佛教人物畫當作附屬品。在高居翰《山外山》(*The Distant Mountains*)書中，雖然除了探討吳彬的山水畫風，亦獨立篇章討論吳彬的佛教人物畫，⑨卻仍將重點放在畫面形式來源的探索，透過復古與援用古人圖式的作法，吳彬筆下佛釋人物的古怪造型，與他的山水畫作並無區別，都是藉由形式的多樣變化來構成作品的吸引力。例如高居翰討論吳彬的《五百羅漢卷》(Cleveland Museum of Art)：「吳彬所完成的，乃是一種徹底的形式探索，這是一幅以羅漢的臉相及其身著長袍的軀體作為岩石，所建構出來的峭壁山水，而且，共有五百種變化。」。⑩另外在面對吳彬《畫楞嚴二十五圓通冊》(國立故宮博物院藏)，高居翰則將焦點集中於佈景與人物衣紋的矯飾風格，指出在〈嬌梵鉢提〉長袍上的平行皺褶線，甚至延伸到背景的樹根座椅上，似乎要透過「萬物皆等」的觀念，將自由變形的手法當作風格的要素使用。⑪即使柏奈特亦是以山水畫為主軸，提及吳彬的佛教人物畫的篇幅雖少，但也將其佛教人物畫的創作意圖等同於山水作品，都是「奇趣」品味下的產物。⑫

於吳彬畫作中佔有相當份量的佛教人物畫，果真完全等同於山水畫作？本文擬就吳彬《畫楞嚴二十五圓通冊》檢視此一論題，考慮在具有「奇趣」的佛

---

*Century Discourse of Originality* (Ph. D. diss., University of Michigan, 1995).

⑧ 關於晚明對奇趣的風尚，近有學者試圖將之與南京的區域品味作相關考察。請見石守謙，〈由奇趣到復古—十七世紀金陵繪畫的一個切面〉，《故宮學術季刊》，15 卷 4 期(1998)，頁 36-44。

⑨ James Cahill, *The Distant Mountains: Chinese Painting of the Late Ming Dynasty, 1570-1644* (New York: Weatherhill, Inc., 1982). 此書已有中譯本：高居翰著，王嘉驥譯，《山外山：晚明繪畫(一五七〇~一六四四)》(台北：石頭出版社，1997)，頁 224-235 (山水畫部份)，頁 290-297 (人物畫部份)。以下引用本書皆依據中譯本。

⑩ 高居翰著，王嘉驥譯，前引書，頁 292。

⑪ 高居翰著，王嘉驥譯，前引書，頁 293。

⑫ Katharine Persis Burnett, *The Landscapes of Wu Bin (c.1543-c.1626) and a Seventeenth-Century Discourse of Originality*. 另見 Katharine P. Burnett, "A Discourse of Originality in Late Ming Chinese Painting Criticism," *Art History*, vol. 23, no. 4 (2000), pp. 522-558.



臺灣大學學術期刊資料庫

教人物圖像背後，所隱藏不同於山水創作的獨特創作意圖。本文將經由文獻重析吳彬的生平活動實態，以吳彬所具有居士身分的佛教信仰特質，探究《畫楞嚴二十五圓通冊》中圖像的表現手法如何與其宗教信仰互動，從而貼近畫家的創作過程與意圖。正因畫家創作的神祕過程難以掌握，藉由畫家山水畫作推測所得的創作意圖，其實無法直接視為其人物畫作的動機。反之亦然。這樣的過程，不在建立一個理解吳彬畫風的新指標，僅是個企圖開啟與畫家對話管道的嘗試，追索吳彬在其佛教人物畫作中所呈現的心靈氛圍，試著回歸畫家的主動創作意圖。

## 一、《畫楞嚴二十五圓通冊》

收藏於國立故宮博物院的《畫楞嚴二十五圓通冊》，設色絹本，冊高約 62.3 公分，寬 35.3 公分，是流行於明代後期的大型高冊。共計二十五頁，各頁右上角有寫經紙質籤條，各題二十五圓通的佛、菩薩、法王子等名諱，籤條的書風與一般吳彬畫作的題款不同，題款者不詳。[13] 冊後有陳繼儒記年「萬曆庚申(1620 年)」，以及董其昌「辛酉(1621)三月」，直接題在裱綾上的跋文。陳繼儒跋後蓋有「麋公」、「陳繼儒印」兩印，而董其昌款後則是十八世紀清代收藏家畢沅的兩方收藏印：「秋颿書畫圖章」、「婁東畢沅鑑賞」。[14]通冊不見吳彬款印，僅於陳繼儒、董其昌的題文中指出「乃吳文中所畫二十五圓通也」。[15]

這件作品並沒有記年，從陳繼儒、董其昌的跋文看來《畫楞嚴二十五圓通冊》的下限理應為 1620 年，其上限卻很難得到明確的答案。《晚明變形主義畫家作品展》圈劃出吳彬繪製《畫楞嚴二十五圓通冊》的時間大約為 1617-20 年，但是在風格上如何得出所謂的「晚年面貌」仍有待討論。[16] 關於《畫楞嚴二十

---

[13] 第七幅題為摩訶迦葉的籤條上有一方印痕，印文無可辨識，推測為原來寫經紙上印文痕跡，就紙質觀察近似金粟箋紙。

[14] 本作著錄於陸時化，《吳越所見書畫錄》(中央研究院傅思年圖書館藏本)，卷 4，頁 103a-104a。本件作品雖為清室舊藏，卻應該於江南收藏流傳，為陸時化著錄，後入畢沅收藏，於十八世紀中後期才入宮中收藏。《石渠寶笈》並未著錄，另可見國立故宮博物院編，《故宮書畫錄》(台北：國立故宮博物院，1955)，冊 4，卷 8，頁 124。

[15] 摘引自董其昌跋文，參見陸時化，前引書，卷 4，頁 103b。

[16] 在《晚明變形主義畫家作品展》作者推測：「冊中取景、樹石造型，均著意誇大變形，古



臺灣大學學術期刊資料庫

五圓通冊》的製作時間，在顧起元所作的〈繪施五百羅漢夢端記〉中，曾提到吳彬「布景而千峰峙於穎上，迺復經營八部，槃礴五天，尼連河畔模八十一相好之容，洛迦山中寫二十五圓通之相。」，⑰雖然顧起元此篇夢端記並沒有題上記年，但是從行文看來，應該和同樣為吳彬作棲霞寺五百羅漢畫事件寫的焦竑贊文完成年代所差不遠。⑱果真如此，在 1602 年前後，可以推測吳彬已經作了一件《二十五圓通冊》。

目前可見記年吳彬人物畫作，最早為 1591 年的《十六羅漢卷》(圖 1，The Metropolitan Museum of Art)，其餘則集中於 1600 年代前後，如 1601 年《畫羅漢軸》(圖 2，國立故宮博物院)、1602 年《達摩像圖軸》(圖 3，北京故宮博物院)⑲。造型上，《畫楞嚴二十五圓通冊》的世間相貌，明顯和《十六羅漢卷》特意強調臉相的奇特有所區別，反而近於《畫羅漢軸》、《達摩像》。只是在《畫

---

拙而有奇趣，筆墨亦蘊藉而富變化，傅色明艷古雅。從畫風看，應為老年之筆。疑成於 1617-1620 年之間。」，參見國立故宮博物院編，《晚明變形主義畫家作品展》，頁 225。方聞同意此說，見 Wen C. Fong, James C. J. Watt, *Possessing the Past: Treasures from the National Palace Museum, Taipei* (The Metropolitan Museum of Art, 1996), p. 408.高居翰則以顧起元題記為據，推測本作亦可能為 1602 年前完成的作品，見高居翰著，王嘉驥譯，前引書，頁 293。

⑰ 顧起元，〈繪施五百羅漢夢端記〉，收入葛亮寅編，《金陵梵剎志》(中國佛寺史志彙刊本，台北：明文出版社，1980)，一輯 4 冊，頁 378-382。關於吳彬為棲霞寺作五百羅漢畫的相關紀錄，共有三篇。除前引顧起元外，另有焦竑，〈棲霞寺五百阿羅漢畫記〉，收入葛亮寅編，前引書，頁 373-376。以及董其昌，〈棲霞寺五百阿羅漢畫記〉，收入葛亮寅編，前引書，頁 376-378。此三篇題記於本文第二節吳彬的居士身份部份仍有摘引。

⑱ 這個事件實際上有後續的發展，一六三九年明末文臣范景文(1587-1644)曾嘗試要到棲霞寺尋覽這五百軸作品，但僅見董其昌所作的題記。詢問之下得知當時的這件龐大工程並未完成，在得到數十軸之後，董其昌便已完成了題記，後來所得也未能夠藏於寺中，都為大力者攫取而去。見范景文，〈題吳文仲畫大士像跋〉，《文忠集》(景印文淵閣四庫全書本，台北：台灣商務印書館，1983)，卷 8，頁 6b-7a。

⑲ 吳彬現存紀年佛教人物作品中另有 1592 年《洗象圖》(中央美術學院)筆者未見原作，暫且不論；藏於日本之 1610 年《涅槃圖》(長崎崇福寺)就風格表現看來，有許多晚於吳彬時代的風格因子，並有近似陳洪綬的人物造型表現，推測應是融入不同圖式，富有豐富組合特色的晚期作品。



臺灣大學學術期刊資料庫

楞嚴二十五圓通冊》中部份臉相特別強調其嘴角法令線紋的表現，和《達摩像圖軸》的人物表情則有不同。若從《畫楞嚴二十五圓通冊》未描繪法令線紋的〈香嚴童子〉(圖 4)臉相看來，與《達摩像圖軸》中畫面左側的侍者相似，或者就從《二十五圓通冊》〈普賢〉(圖 5)與《達摩像圖軸》共有的白象描繪上，也很不容易區分出差別。如此看來，國立故宮博物院所藏的《畫楞嚴二十五圓通冊》的創作年代與《達摩像圖軸》相去不遠，大約也是在一六〇二年前後，很有可能就是顧起元所紀錄，完成在 1602 年前後的「楞嚴二十五圓通像」。

到底《畫楞嚴二十五圓通冊》所指為何？陳繼儒的題跋，是最好的線索來源。「盧楞迦畫華嚴變相圖，余曾見真蹟；未有寫楞嚴二十五圓通者，蓋自吳文仲始有。」，所謂「楞嚴」，就是指簡稱為《楞嚴經》的《大佛頂如來密因修證了義諸菩薩萬行首楞嚴經》，向來被認為是唐代來自中天竺的沙門般剌密帝在廣州翻譯，再由中國僧侶房融記錄而成。[20] 雖有近世學者指出《楞嚴經》很可能是在中國所作的偽經，[21] 但自從此經譯出之後，對於中國佛教思想界的影響層面相當大，其重要性並不會因為有偽經之虞而打了折扣。從宋代開始，針對《楞嚴經》的教理研究註疏數量即十分可觀，而且註疏者不限宗派，可見佛家各宗都相當重視《楞嚴經》。[22]

除了出家僧侶的重視之外，《楞嚴經》在部份內容上與中國思想的符合，對於在家居士也極具吸引力。宋代文人士大夫就對《楞嚴經》有相當興趣，[23] 例如宋文人陳善就曾以《楞嚴經》波斯匿王與佛對於年歲、時間的論辯，對比《論語》中孔子的感嘆「逝者如斯夫」。[24] 到了明代，《楞嚴經》直指本心，又有修

---

[20] 《楞嚴經》的譯註版本相當多，相關問題可參考胡建材，《《大佛頂首楞嚴經》「耳根圓修」之研究》(國立政治大學中國文學研究所博士論文，1996)。本文以下所引經文，將以較接近吳彬的明代譯本：智旭，《大佛頂首楞嚴經文句》(明版嘉興大藏經本，台北：新文豐出版社，1987)。

[21] 關於《楞嚴經》可能為作於中國的偽經之說，參見望月信亨編，《佛教經典成立史論》(法藏館，1946)；曾琦雲，〈楞嚴經真偽之辯〉，《十方》，16 卷 6 期(1998)，頁 32-34；望月信亨著；如實譯註，〈關於《大佛頂首楞嚴經》傳譯之研究〉，《佛光學報》，5 期(1980)，頁 295-304。

[22] 李治華，〈《楞嚴經》與中國宗派〉，《中華佛學研究》，2 期(1998)，頁 207-229。

[23] 潘桂明，《中國居士佛教史》(北京：中國社會科學院，2000)，頁 717。

[24] 陳善，《捫蝨新話》，《筆記小說大觀》(台北：文與書局，1974)，四編第三冊，頁 1892-3。



臺灣大學學術期刊資料庫

行次第的特質，更隨著陽明理學的熱潮在明代文人之間盛行，將《楞嚴經》經文與儒學傳統進行比較蔚為風尚，這股風潮同時也反應了明代三教融一的傾向，推助了居士佛教活動的開展。焦竑即說：「佛氏所謂虛寂，本吾儒之故物」，[25]從彭際清《居士傳》的記載歸納，《楞嚴經》正是明末居士們最常引用、最被重視的經典。[26]不論僧、俗，不限宗派，關於《楞嚴經》的明代譯註數量驚人地突出，再再說明了《楞嚴經》在明代佛教經典中具有獨特的地位。[27]

吳彬繪製《二十五圓通冊》所根據的文本，即選自《楞嚴經》後半部講述修行部份。在阿難的要求之下，釋迦牟尼問聽法的弟子：「最初發心悟十八界，誰為圓通？從何方便入三摩地？」[28]之後便由這些菩薩、阿羅漢、法王子等宣說了二十五種可以獲得圓通的法門。據此，世人將宣說二十五法門者稱二十五聖，將這二十五種法門，簡稱為「二十五圓通」。二十五圓通法門的講述，承接了前半部經文對於如來藏性的說明；簡單的說，前半部說明什麼是「本性」，而二十五圓通法門則開始說明如何「直指本性」，到達圓通之境。這二十五聖應佛陀講述的圓通法門，因為是成道的方便法門，甚至就從《楞嚴經》獨立而出，成為相當重要的修行指南，明末的智旭便說：「二十五門無非大佛頂法也哉」。[29]

到底吳彬是如何進行文圖轉換而創作《二十五圓通冊》的呢？從陳繼儒跋文記載的「吳興潘朗士親為經營指授」，高居翰推論吳彬在創作如此特殊的題材時，不難想像是另有高人指點。[30]高居翰判定吳興潘朗士很可能就是《二十五圓通冊》圖像的設計者，給予吳彬在構圖上、髮飾和臉部造型的建議。這樣的觀察並非全無道理，但是或許需要適度的修正。只要重新閱讀陳繼儒的上下跋文，所謂「未有寫二十五圓通者，蓋自吳文仲始有。吳興潘朗士親為經營指授，

---

[25] 焦竑，《楞嚴經評林》(卍續藏經本，台北：中國佛教會影印卍續藏經委員會，1968)，卷15，頁215上。

[26] 釋聖嚴，《明末佛教研究》(台北：東初出版社，1993)，頁266。

[27] 關於《楞嚴經》在明代的流行實況，可見荒木見悟，《佛教と陽明學》(東京：第三文明社，1979)，頁152-164。

[28] 智旭，《大佛頂首楞嚴經文句》，(明版嘉興大藏經本，台北：新文豐出版社，1987)，卷5，頁410中。

[29] 同上，卷5，頁410上。

[30] 高居翰著，王嘉驥譯，前引書，頁292。



臺灣大學學術期刊資料庫

故胡貌梵像，意態毫髮皆向筆端出現」，我們也可這麼解釋：吳彬主要是在人物造型上接受了這位「吳興潘朗士」的指點，所以有「胡貌梵像，意態毫髮皆向筆端出現」的特色，至於文圖轉換的圖像詮釋部份是否與這位「吳興潘朗士」有關，在這段文字之中恐怕是難以推斷的。

這種少見於繪畫圖式傳統中的題材創作，是否出自吳彬的主動性選擇呢？答案應該是肯定的，否則，顧起元怎會以「尼連河畔模八十一相好之容，洛迦山中寫二十五圓通之相」[31]形容吳彬的佛教藝術成就？

此一問題的主要癥結還在吳彬身分的認定。正因高居翰將吳彬視為具有職業身份的畫家，反而忽略了畫家面對《楞嚴經》裡二十五圓通法門的圖繪創作之際，可能具有的主動態度。

## 二、吳彬的居士身分

實際上只要回到歷史脈絡，吳彬的職業畫師形象，並不是當時與之交遊的文人所見，反而可能是後代的畫史紀錄逐漸累積而成的誤解。吳彬出身福建莆田，生卒年暫無可考。[32]朱謀垔《畫史彙要》(崇禎辛未年，1631)當是最早歸納吳彬生平的畫史專著：「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

---

[31] 至少可以肯定在明代顧起元的觀點中，可能還是吳彬首創。顧起元，〈繪施五百阿羅漢畫記〉，見註17。

[32] 目前對於吳彬生卒年代有不同推論，最主要有高居翰推測其活動時間在1583-1626年之間，Stella Lee與H. Rogers則以為可到1568-1626年，Burnett推測吳彬生卒年在1543-1626年，《晚明變形主義畫家作品展》推論活動年代在1590-1643年間。參見James Cahill, “Wu Bin and His Landscape Paintings,”, pp.637-724.; Stella Lee, “Figure Painting of the Late Ming,” in James Cahill, ed., *The Restless landscape: Chinese Painting of the Late Ming Period* (Berkeley, University Art Museum, 1971), pp. 145-149; Howard Rogers & Sherman E. Lee, *Masterworks of Ming and Qing Painting from the Forbidden City* (International Arts Council, 1989), pp. 143-144; Katharine Persis Burnett, *The Landscapes of Wu Bin (c. 1543-c. 1626) and a Seventeenth-Century Discourse of Originality*, pp. 11-14.以及《晚明變形主義畫家作品展》。



臺灣大學學術期刊資料庫

亦能人物。」[33]其中「萬曆時官中書舍人」是關鍵的詞句，引導後世劃歸吳彬為職業畫家，進而成為當代學界認識吳彬的共通點。[34]對於吳彬職業身份的認定，在畫史類文獻中另有清人姜紹書曾對吳彬細緻畫風詳加描繪，「結構精微，細如絲髮」，是一種宮廷畫院中常見的月令主題；此外並特別提到吳彬因為批評時政，而捲入魏忠賢肅清政敵的迫害事件當中，強調吳彬「雖以藝雄畫苑，然頗負氣節」，語氣中雖有為吳彬於「畫苑畫家」之外，增添幾許「士人氣息」的企圖，但其主要的定位仍為入畫院的職業畫家。[35]其他或如「以能畫薦授中書舍人」[36]、「善山水，布置絕不摹古」[37]、「長于佛像」[38]，總括這些由畫史資料中歸納的吳彬形象，在對比過當時與吳彬交遊往來的文人筆下的紀錄之後，反而顯示出相當大的歧異。

實際上，吳彬雖然出身莆田，十六世紀末已進入南京文人圈。[39]據一件南京畫家胡宗仁《送張隆輔歸武夷山》(圖 6，1598 年，南京博物院)吳彬以莆田人僑寓南京的身分題贈張隆輔的詩看「唱罷新詞怨□□，離情鄉思兩依依。憑君為語壺公道，好整雲林待我歸。」不難想像在 1598 年以前吳彬即寓居南京。[40]在《畫羅漢軸》款署：「枝隱庵頭陀吳彬」(圖 7，1601 年，國立故宮博物院)

---

[33] 朱謀垔，《畫史彙要》，《中國書畫全書本》(上海：上海書畫出版社，1992)，冊 4，頁 575。關於《畫史彙要》的成書年代，請參考黃越園，《中國書畫圖目解題》(杭州：浙江人民出版社，1982)，卷 1，頁 11。關於吳彬的卒年，依據朱謀垔《畫史彙要》的描述筆調判斷，完成該書時，吳彬應已不在人世，故吳彬卒年應不晚於《畫史彙要》成書年代 1631 年。

[34] 在高居翰的研究中，甚至還質疑董其昌讚譽吳彬的文學素養，應該只是老套的讚詞，並無任何真實根據。高居翰著，王嘉驥譯，前引書，頁 292。

[35] 姜紹書，《無聲詩史》，《中國書畫全書》，冊 4，頁 856。

[36] 同上註。

[37] 朱謀垔，《畫史彙要》，《中國書畫全書》，冊 4，頁 575。

[38] 徐沁，《明畫錄》，《中國書畫全書》，冊 10，頁 6。

[39] 高居翰據台北故宮博物院收藏《十八應真圖卷》題款：「癸未(1583)初秋長洲吳彬畫於金陵客舍」推論吳彬在 1583 年已在南京活動。但此畫作筆鋒外露的用筆習慣，與吳彬大部分作品的中鋒用筆相差甚大，暫不予考慮。參見 James Cahill, “Wu Bin and his landscape paintings,”, p. 678, note 2.

[40] 《送張隆輔歸武夷山水》圖見《中國文物精華大全》(台北：台灣商務印書館，1995)，頁 324，圖版 412。詩中所言「壺公道」，指莆田縣境的壺公山，向以山形奇特聞名。此畫為



臺灣大學學術期刊資料庫

其中枝隱庵即是吳彬在南京的居所。 [41]

藉由當時在南京與吳彬往來的文人文集，重新勾勒吳彬生平內容，一個迥異於畫史論述的吳彬形象，即刻浮現。不論是南京名士顧起元、焦竑，或是來自福建的同鄉葉向高，[42]在可見的文字史料中，都未曾提及吳彬的官職，似乎都不將吳彬視為純然的職業畫家。不僅如此，甚至還間以讚許吳彬文采。[43]雖然目前已無吳彬詩集傳世，但可由《明詩紀事》收有其詩作推想一二。[44]吳彬不僅創作詩文，並曾蒐集當世文人詩作結集付梓，在葉向高的詩文集中即有為吳彬所作的序文，可資為證：「因裒集其所得詩，自王元美、吳明卿而下，凡若干首付之梓，而囑余為序。」 [45]

此外，在《金陵梵剎志》中收有三篇關於吳彬《畫五百羅漢》的題記，更提供了新的理解角度。三篇文字的紀錄者，都是名重一時的文人。曾任翰林院修撰的焦竑於萬曆三十年（1602）作〈棲霞寺五百阿羅漢畫記〉，在藝術史上赫赫有名的董其昌於 1603 年寫成〈繪施五百羅漢夢端記〉，另一篇〈繪施五百羅漢夢端記〉的作者則是南京名士顧起元，這三篇題記都提及吳彬的身分。如焦竑所述：

> 「居士吳彬字文仲者，少產莆田，長遊建業，真文下燭，懸少微之一星，俊氣孤騫發大雲之五色，既嫻詞翰間綜繪素，團扇持而為狩，屏風點而成蠅，高步一時，無慚三絕。」 [46]

---

胡宗仁所畫，胡曾加入金陵畫社。並有與吳彬、高陽作山水合卷存世。

[41] 葉向高，〈枝隱庵詩集序〉，《蒼霞草集》（國家圖書館藏本），卷 8，頁 6-7。另外，H. Rogers 以為吳彬居所「枝隱庵」為於棲霞寺內，但未見舉出參考文獻，見 Howard Rogers & Sherman E. Lee, *Masterworks of Ming and Qing Painting from the Forbidden City*, p. 143。

[42] 關於吳彬的交遊圈，主要透過吳彬畫作《萬壑奇姿》（美國私人收藏）後題跋重建，圖版參見 *Sotheby's Fine Chinese Painting Catalogue*, 1989, Dec., 6, New York, pl. 39.

[43] 針對當時文人的理解，學界質疑這些讚辭或許名過其實，即便董其昌形容吳彬「翰墨餘閒，縱情繪事」也不過是客套，並無實際依據。高居翰著，王嘉驥譯，前引書，頁 291-93。

[44] 收錄吳彬詩文「草閣無塵秋正深，客來款作且閒吟，煮茶旋埽山間葉，時有流泉漱玉琴。」，見陳田編《明詩紀事》（台北：台灣中華書局），頁 1933-34。

[45] 葉向高，前引書，卷 8，頁 6-7。

[46] 焦竑，〈棲霞寺五百阿羅漢畫記〉，收入葛寅亮編，前引書，頁 373。



臺灣大學學術期刊資料庫

又如董其昌所述：

「蒲口吳彬居士者，婆娑藝圃，泛濫珠林，翰墨餘閒，縱情繪事。」㊼

顧起元也說：

「文仲吳君，八閩之高士也。夙世詞客，前身畫師，飛文則萬象縮於筆端，布景而千峰峙於穎上。」㊽

不論是焦竑比之以士大夫的「少微之一星」，或者顧起元以「夙世詞客，前身畫師」與唐代王維相提並論，三人所言，顯然都將吳彬視為文藝才能皆備的畫家，絕非泛泛畫師。此外，更值得注意焦竑所說「居士吳彬字文仲者」，以及董其昌所述「蒲口吳彬居士者」。所謂「居士」，有時只是對於贊助佛法活動者的廣泛稱謂，有時則是指在家修行的佛教信徒，並且經常致力、贊助佛教教團活動的推行。焦竑與董其昌的題記中，給予吳彬「居士」稱呼，應屬於何者？

積極參與文藝活動的吳彬，在葉向高筆下是：

「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。」㊾

這裡值得注意「誦經禮佛、吟詩作畫」，這一段描述顯示吳彬在家修行佛法的身分，亦即焦竑、董其昌所稱的「居士」吳彬，指稱的並非泛泛的一般信眾。另外「庵」原用來指稱規模較小的寺廟，吳彬以「枝隱庵」為居所名，不能不推想其於佛教信仰的關連，而且貼近所謂在家修行的「在家居士」。

居士的佛教活動散見於各個朝代，而以明代最盛，特別是明代後期。㊿不論是陽明心學泰州學派的影響，或者是明末高僧講經說法的吸引，(51)從清代彭

---

㊼ 董其昌，〈棲霞寺五百阿羅漢畫記〉，收入葛寅亮編，前引書，頁377。

㊽ 顧起元，〈繪施五百阿羅漢畫記〉，收入葛寅亮編，前引書，頁378-79。

㊾ 葉向高，〈枝隱庵詩集序〉，《蒼霞草集》，卷8，頁6-7。

㊿ 牧田諦亮，《民眾の佛教》（東京：佼成出版社，1976），頁142。另外，關於居士佛教的發展，可參考釋聖嚴，《明末佛教研究》（台北：東初出版社，1993），以及潘桂明，前引書，頁709-796。

(51) Chun-fang Yu, *The Renewal of Buddhism in China* (New York: Columbia University Press, 1981), pp. 64-66.



臺灣大學學術期刊資料庫

際清《居士傳》列出的明代居士，共有一百零七人，僅有四位為萬曆以前人氏，其餘一百零三人皆在萬曆以後，稱之居士佛教發展的高峰應不為過。[52]在這段居士佛教高峰期，江南地區的參與力相當興盛，當時的明居士幾乎多為江南人士。[53]焦竑就是一位著名的居士，也為彭際清收入《居士傳》中。[54]這些居士經常以佛寺禪林作為根據點，互相交遊往來。根據方志、佛寺志保存了大量的酬唱詩文的情況看，同時也說明了一個有趣的變化，亦即明代後期文人互相交陪的活動場所，開始從個人居所轉向佛寺禪林。[55]

明代居士佛教活動的最主要特點，當然有身分上的多重性，再來則是信仰內容經常會有三教的混融，以及詮釋經典的自由度。居士出入禪林、結識僧侶，除了延續許多文人活動外，更重要的就是積極參與佛教活動，甚至提供教團各式贊助活動。就在棲霞寺，吳彬「與禪師僧定忘言契道」[56]，並且因為看到棲霞寺整修工程「像設未備」，於是「乃發宏願，手繪阿羅漢，施於精藍」，從自家內的「誦經禮佛」，進而積極透入佛寺設施的贊助，在在投射出吳彬的居士身份。而說明這一切經過的，正是同樣為居士的焦竑。[57]

若更進一步，由吳彬現存作品上的款識內容看，在山水畫與佛教人物畫作上，吳彬有著不同的方式，山水畫上，或者就說是「枝隱生」或者就不加自稱。僅有佛教人物類型畫作上，吳彬才會題署「頭陀」、「髮僧」等稱號，可見吳彬對於佛教人物畫的創作，確實秉持著與山水畫作不同的態度。更且，「頭陀」、「髮僧」都是與居士有關的稱號，或者可說對於佛教人物畫的創作，吳彬都刻意強調其「居士」身份。

因此，了解吳彬這居士的身分，說明吳彬生活中信仰的重要性是不可略而

---

[52] 彭際清，《居士傳》(續大藏經本，冊 149，台北：新文豐圖書公司)。

[53] 釋聖嚴，前引書，頁 253。

[54] 關於焦竑生平，另可參考 Edward T. Ch'ien, *Chiao Hung and the Restructuring of Neo-Confucianism in Late Ming* (New York: Columbia University Press, 1986).

[54] 關於焦竑生平，另可參考 Edward T. Ch'ien, *Chiao Hung and the Restructuring of Neo-Confucianism in Late Ming* (New York: Columbia University Press, 1986).

[55] Timothy Brook, *Praying for Power: Buddhism and the Formation of Gentry Society in Late-Ming China* (Cambridge: Harvard University Press, 1993), pp. 176-184.

[56] 焦竑，〈棲霞寺五百阿羅漢畫記〉，收入葛亮寅編，前引書，頁 373。

[57] 同上。



臺灣大學學術期刊資料庫

不談，至少在面對其佛教人物畫作之際，更須慎重考慮其可能關連。點出吳彬的宗教信仰面向，也將吳彬由職業、文人的二分論爭之中脫困。若用簡單的西洋影響或追求奇想來詮釋其畫風，恐不足以說明吳彬佛教人物畫作的創造性與實際內容。吳彬不是尋常的職業畫家，他的藝術表現與宗教信仰有著不可分割的關連，然而吳彬這個「居士」生活的重要面向如何展現在藝術創作，特別是在他的佛教人物畫之上，卻一直為藝術史學者所忽略。

在以下的論述中，本文企圖透過《二十五圓通冊》指出吳彬在佛教人物畫中的奇想畫風，不僅是追求奇趣，也不只是西風影響，而是畫家對於經文內容的深刻理解後，進而詮釋經文的形式成果。

## 三、圖文轉譯的主動性

有著居士身分的吳彬，在「枝隱庵」的生活「日匡坐其中，誦經禮佛」，對於《楞嚴經》裡的「二十五圓通法門」，自應有相當的認識。究竟吳彬是如何表現這二十五圓通法門？在從經文轉譯成圖像的過程中，他的居士身分如何影響其藝術創作？以下筆者擬對比藏於台北故宮博物院明末傅崑作的另一件相同題材作品《畫二十五圓通像》（紀年 1627 年，以下略稱傅昆本），[58]說明吳彬圖文轉譯的主動性。

傅崑本時間略晚於吳彬的《畫楞嚴二十五圓通冊》，或多或少與晚明流行《楞嚴經》的背景有關。就經文與圖像的配合程度看來，傅昆利用橫卷形式，依據經文講述次第，依序描繪二十五位聖者的圓通法門，不論哪一段圖像都可以清楚地在經文之中找到配合的敘述文字。並且，背景空間也未因各聖者的所在不同而重新設計加以區分。二十五位聖者，二十五個圓通法門，在未加任何定義的橫卷空間，具有敘事畫最早的形態，是搭配文本講述時作為參考圖解的設計。

吳彬的《畫楞嚴二十五圓通冊》中，經文與圖像的搭配卻有著許多出入，不僅在圖像的順序上與經文不同，甚至還有新增圖像。[59]在形式上，吳彬選擇

---

[58] 此畫後有款題：「天啟丁卯(1627)孟秋烏傷弟子傅崑敬畫」，收錄於國立故宮博物院編，《故宮書畫錄》，冊 4，頁 51。烏傷是現在浙江省義烏縣的舊名，傅崑生平不詳，可能為浙江地方畫師。

[59] 《二十五圓通冊》雖然有二十五葉，但是其中有三聖者(無量壽)並非圓通法門的講述者，另有三位聖者(阿那律陀、須菩提、優婆離)圖像散軼。在次序上也有出入，彌勒佛、大勢



臺灣大學學術期刊資料庫

個別的冊葉來表現二十五聖者，畫面各自獨立，每一葉都成為單獨而完整的作品。除了人物主角之外，背景部份的山水樹石，原只被當成自吳彬奇異山水畫風的延續，但是如果考慮到吳彬對於畫面效果的設計，這些山水樹石經文詮釋作用上扮演著更進一層的效用。

就以〈憍陳那五比丘〉所說的聲塵圓通法門，經文：「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，我於音聲得阿羅漢，佛問圓通，如我所證，音聲為上。」[60]在傅崑的敘述手法表現之下(圖 8)，有一位比丘坐在飾有碎花的毯上，即是憍陳如，其前方幾隻鹿及雞來說明「在鹿苑、及於雞園」，[61]但是對於最主要「音聲」為上的圓通法門，卻因難以圖繪而未加以表現聲音的作用。但是在吳彬的部份(圖 9)，畫面的重點在於獲取圓通的法門，而非事件過程。不管是在鹿苑、或是雞園，對於吳彬來說，空間的所在並不重要；這五位比丘環坐於石塊之上，畫面中心正是五位比丘所圈圍出的一個圓形空間，一位不在經文描述內的僮僕，就站在這個環形空間之中，僮僕身體側轉，將手持的磬面對著左下方的比丘。「於音聲得阿羅漢」，吳彬為了詮釋這個音聲，主動將經文沒有的童僕設計入畫，而展現出創造性的轉換，成功地利用樂器來暗示聲音。

在〈嬌梵缽提〉的部份，吳彬也利用了實物呈現人的感官知覺，來強調圓通法門(圖 10)。嬌梵缽提(Gavampati)原本耽於味覺，生有牛[illegible]病，「如來示我一味清淨心地法門，我得滅心入三摩地，觀味之知非體非物」，從味覺之間悟得圓通。吳彬的畫法是透過一只缽來說明嬌梵缽提原有的口業。實際上即使在傅崑本中(圖 11)，嬌梵缽提也只是一位相貌平凡的靜坐僧侶，也沒有高居翰所認為嬌梵缽提應該具有的人身牛蹄。[62]但是值得注意的是，傅崑並未表現如何由「舌根」入圓通法門，而吳彬卻將重心調整在表現嬌梵缽提「如何」達成圓通法門。

---

至、觀音與原來次序不符。此一圖像錯置、散軼現象，筆者於本文第五小節有嘗試性的解釋。

[60] 智旭，前引書，卷 5，頁 413。

[61] 鹿苑、雞園是無憂王造以迎佛之所，參見望月信亨編，《望月佛教大辭典》(台北：地平線出版社，1977)，頁 836 上、頁 5079 上。

[62] 高居翰認為吳彬筆下的嬌梵缽提，並沒有表現嬌梵缽提原應具有的人身牛蹄圖像，而是採取了一種具有「古風」意味的表現手法。高居翰著，王嘉驥譯，前引書，頁 293。



臺灣大學學術期刊資料庫

由於吳彬對於圓通法門的重視，大部分的圖像都是針對取得圓通的霎那，而非敘述獲取圓通的過程。〈月光童子〉是另一個有趣的例子。月光童子，梵文candra-prabha，或可稱為月光菩薩，以修習水觀為修行法門；在佛陀問圓通法門時，月光童子站起身來敘說了修行水觀過程的經驗：一次月光童子在比丘室中入禪，從室外窺看的弟子只見滿室清水，取了石頭朝裡丟，造成月光童子出定後感到心痛。月光童子自思「今我已得阿羅漢道，久離病緣，云何今日忽生心痛？」，[63]後來知弟子所見，命弟子取出石礫之後才除心痛。而這只是修行水觀的初步階段「但見其水未得無身」，待到「逢無量壽佛，如是至於山海自在通王如來」[64]才能夠除去對於身體感知的障礙「方得無身」，真正獲取圓通。

在傅崑本(圖 12)可見童子裝束的月光童子閉目坐在光環之中，兩位童子由下往上看，其中一位手中還握有石塊。傅崑選擇經文中「弟子朝水丟擲石頭」這段最有戲劇性、動作感的段落作為圖繪依據。但在吳彬《二十五圓通冊》畫面之中(圖 13)，只見一位僧人坐於台坐上，有著入定神情，其全身覆蓋著藍色的細水波紋。如果依據《月光童子經》的描述月光童子，實為年約十六歲的少年，傅昆選擇慣用圖式描繪其「童子」形象，但吳彬並不受限於月光「童子」之名，而是以《楞嚴經》文中，藉水觀到達「與十方界、諸香水海性合真空，無二無別」[65]的圓通境界，有著入定姿態、神情自若的「僧侶」形象。

兩件作品都與經文有所配合，也沒有另外再以其他的圖像來詮釋無形的知覺，但是傅崑的作法顯示了對於故事情節的掌握，而吳彬則選擇了獲取圓通的神態，作為表現的重心。如此擷取不同經文段落，所形成的形象差異，其實已經傳達出不同重點：吳彬對於圓通法門的重視，大部分的圖像都是針對取得圓通的霎那，而非敘述獲取圓通的過程；對比起來，在圖文轉譯的過程中，傅昆本是將經文的敘事性保留，而吳彬則從經文的敘事性中抽離開來。

抽離了敘事之後，工夫就下在畫面的設計上。例如，吳彬利用山水樹石的特色來加強這種圓通霎那的氛圍。〈優槃尼沙陀〉是最清楚的例子。優槃尼沙陀是由「觀不淨相，生大厭離，悟諸色性以從不淨白骨微塵歸於虛空，空色二無，成無道學」[66]，從對於「不淨」的觀想之中，體悟到就如同白骨微塵也會歸於

---

[64] 同上。

[65] 同上。

[66] 智旭，前引書，卷5，頁414上。



臺灣大學學術期刊資料庫

虛空一般，終得圓通。我們不難想像，以傅崑對於敘事情節的重視，在他的《畫二十五圓通像》裡的表現(圖 14)，就是優槃尼沙陀坐著面對散在地上的白骨等進行觀想。吳彬採取了相似的概念來圖解優槃尼沙陀，同樣是以禪坐、觀想的姿勢觀看白骨，作不淨想(圖 15)。令人驚奇的是，吳彬加上了一些小的畫面設計，更加突出優槃尼沙陀體悟到「空色二無」的圓通狀態，在畫面上營造出一股靜穆之情。吳彬筆下優槃尼沙陀所見已非散在地上的「不淨白骨」，這套完整的白骨身上罩著一件透明的淡紅色紗質外衣，與優槃尼沙陀有著相同的靜坐姿勢，也將雙手合十。除了白骨透露出來的沈靜、肅穆的氣氛之外，優槃尼沙陀所在的石塊也是營造靜穆氣氛的功臣。石塊雖然有著嶙峋的質面，但是最外的輪廓線條，卻大致上維持了完整性，加上下垂的樹枝，很能有效的穩定畫面。透過白骨、樹石的安排之後，觀者所見已不僅是靜坐圓通的優槃尼沙陀，就連所在的山水空間也能夠與內心本性所得之圓通相呼應，整體畫面效果逼真地掌握了圓通之境。

## 四、《畫楞嚴二十五圓通冊》中的世間場景與凡人臉像

吳彬放棄經文對於得道過程的細節敘事，而經營獲得圓通剎那的視覺效果，並於其畫面中佈置世間場景以及各聖者有如凡人的臉像。在明代的視覺脈絡裡，出版事業的發達，版畫製作的流行，無疑地刺激著創作者更加重視畫面效果的拿捏。[67]吳彬曾經參與《十竹齋書畫譜》的繪稿工作，對版畫的製作工序與設計應不陌生。[68]《十竹齋書畫譜》的水印木刻成就，除去品質的精美外，還指向畫家與刻印工人之間取得的密切聯繫，發揮了版畫藝術的特點。[69]單從版畫藝術的成就而言，《十竹齋書畫譜》代表著版畫克服版刻技術，透過水印技術的複雜化，一方面追求與繪畫藝術等量齊觀的地位，更有另開版畫藝術新局

---

[67] Craig Clunas, *Pictures and Visuality in Early Modern China* (New Jersey, Princeton University Press, 1997), pp. 134-148.

[68] 馬孟晶，《晚明金陵《十竹齋書畫譜》、《十竹齋箋譜》研究》(國立台灣大學藝術史研究所碩士論文，1993)，頁 31-44。吳彬所作為〈訪菊〉、〈宮錦清班〉等竹菊題材，不同於其常見的山水、人物畫作，但是與其說是吳彬的職業性使其具有不同題材的表現力，亦有可能因為吳彬與這些參與者之間的交友而受邀入列。

[69] 王伯敏，《中國版畫史》(台北：蘭亭書店，1986)，頁 117-128。



臺灣大學學術期刊資料庫

面的意圖。若是反觀這些參與版畫前置工作的畫家，是否也能透過這些繪製工作中獲得創作靈感？

像《二十五圓通冊》中各個圓通聖者所在的空間表現，於原來的佛畫傳統之中，本有羅漢畫、水月觀音畫等圖式可為依循。一是例如牧谿《水月觀音》(圖16，國立東京博物館)山石本身並無特異之處，全憑牧谿優異的水墨能力營造了豐富的雲霧，透過霧氣明晦變化，托襯著凝思靜坐的觀音。另或貫休一系的十六羅漢畫軸《十六羅漢像》(〈第十四尊者〉，圖 17，日本宮內廳)，以造型特殊的山水空間為訴求，並以羅漢的古怪形象來追求其所具有的神通力。

吳彬為〈優槃尼沙陀〉構築奇異山水空間的筆法，雖然似乎可與貫休羅漢山石的造型劃上聯繫，但巖塊內分割塊面的輪廓線條，也類似部份版畫如《慈容五十三觀》(圖 18，清康熙戴王瀛刊本，北京圖書館、安徽省博物館)中山石的表現，是為了方便刻板的進行，而有的明顯輪廓線條。

在〈藥王藥上〉的石塊也有近似之處，另外設計戲劇性彎轉的樹幹在藥王、藥上後方圈成一個近似背光的圓形，畫面佈局的經營就與版畫著重平面效果相通。就連樹梢的未完成表現手法，或是在樹葉、樹幹的母題以更為幾何性、簡略化的表現模式，都可在版畫作品中找到關連。如〈虛空藏〉(圖 19)源自岩石上的隱士圖式，在石頭旁邊的花卉表現手法，可比較《櫻桃夢插圖—清談》(圖20，1616 年，《舲痴符》四種原刊本，原本現藏南京圖書館)，原本的圓通畫面，摻入了近似東籬菊花的母題表現，將文人軼事與宗教圓通以圖繪方式促成溝通交流。畫觀音圓通法門的〈大士〉(圖 21，以竹林為佈景，是所謂的「紫竹觀音」)。紫竹觀音圖式在明代的流行，很可能和北京慈壽寺的石刻畫像碑有關，根據記錄，這座為明神宗母親慈聖皇太后在北京所建的寺廟，在塔的後側，東西分列畫像石刻碑一塊。東側一塊，立於明萬曆十五年(1587)，正面刻紫竹觀音和贊詞，完成之後即成為全國流行的觀音圖像。[70]雖然原碑不存，但若從關於觀音臉相造型豐腴的描述，或許也是吳彬的參考素材之一。另外這片竹林的設計，也會令人回想起許多戲曲版畫的場面佈置，例如《柳枝集》〈秦修然竹塢聽琴〉描寫女主人翁鄭彩鑾出家為道姑於竹林彈琴的情景(1633，孟稱舜刊《古今名劇合選》本)，竹林的描寫方式與吳彬的〈大士〉頗有相彷彿之處。

---

[70] 劉世旭、張正寧，〈西昌瀘山魚籃觀音畫像碑考略〉，《四川文物》，1992:3，頁 48-49。

[71] 《中國美術全集．版畫》(上海：上海人民美術出版社，1988)，頁 119。



臺灣大學學術期刊資料庫

這樣的居士佛教內容，還同時反應在圓通聖者的平凡世間像。除了將詮釋的重心放在獲取圓通的剎那神態掌握上，吳彬《二十五圓通冊》不論是表現菩薩、法王子、僧侶，其臉像都相當接近世俗凡人。這種平凡世俗相貌的表現，不是因為這二十五位講述圓通法門的聖者，原本就都有著此種世間像；〈烏芻瑟摩〉就是最好的例子。烏芻瑟摩原來性多貪欲，成猛火聚，後有空王佛教其「遍觀百骸四肢諸冷暖氣」，才將「神光內凝，化多婬心，成智慧火」，烏芻瑟摩遂發願為力士「親伏魔怨」。根據傳統圖像對於力士的理解，總是會把力士表現成瞠目齜嘴，其肌肉也會因為氣力的衝張而鼓起成塊，通常手與腳的動作、角度都很大；在傅崑的〈烏芻瑟摩〉(圖 22) 就是以這種形象出現，腳下還踩著兩位被降伏的魔道。反觀吳彬的〈烏芻瑟摩〉(圖 23)沈靜定坐一如〈月光童子〉，只是原來覆蓋於月光童子身上的藍色水波細紋，換成攙有橘色、紅色的火焰紋。雙手結入定印，留著鬍鬚的烏芻瑟摩，臉像輪廓造型清秀絲毫不帶慍氣，與力士的形象有著很大的差異。

對於《二十五圓通冊》的平凡臉像，就目前的學界研究，仍然將之歸因於風格發展的特色。高居翰根據顧起元的〈繪施五百阿羅漢記〉，認為《二十五圓通冊》是吳彬 1603 年以前的作品，與其 1610 年代的繪畫風格表現有關。[72]而柏奈特認為《二十五圓通冊》是吳彬晚年作品，與《涅槃圖》(1610，長崎崇福寺)、《魚籃觀音》(國立故宮博物院)、《畫佛像》(圖 24，國立故宮博物院)等作品相同，對於臉像的表現多半是正常相貌，非如早年《十六羅漢卷》一般，具有著奇怪的臉像、五官組合。[73]實際上，想要透過人物臉像表現為吳彬屈指可數的人物畫作分期並不容易。再加上各件作品又有著不同的功能要求，單就臉像來界定時期也顯得不合理。

透過文獻的記錄，吳彬有一件未傳世的作品《安禪圖軸》，記年萬曆丁巳歲(1617 年)，也算是吳彬晚年作品，但是其於畫面的描述：「巖中一僧披袈裟，坐蒲團上，左手操錫杖，前置一缽，貌甚奇古，垂睛下瞰。」[74]《安禪圖軸》是配合王維詩句「安禪制毒龍」而來，為了強調其中的「奇詭」特色，吳彬仍選擇「貌甚奇古」的僧侶，顯示人物臉像的造型，無法作為分期的準則，也不

[72] 高居翰著，王嘉驥譯，前引書，頁 293。

[73] Katharine Persis Burnett, *The Landscapes of Wu Bin (c. 1543 - c. 1626) and a Seventeenth-Century Discourse of Originality*, pp. 214-216.

[74] 吳榮光，《辛丑消夏記》(台北：漢華出版社，1971)，卷 5，頁 32。



臺灣大學學術期刊資料庫

能說平凡俗人的臉像是因為吳彬晚年畫風所致。

由此可論，吳彬畫作中人物臉像的平凡、奇怪等區別，不應由風格的分期考慮為出發，而應該視為是圖像設計的一部份。同樣是羅漢的表現，以《畫羅漢軸》來說，端坐石上的羅漢有著凡人相貌，或許是與當時在棲霞寺活動的文人贊助圈有著特別的呼應。[75] 但是，《十六羅漢卷》、《五百羅漢卷》則是因為強調羅漢的特殊性質，所以都以奇形怪貌為主要的表現模式。在這《畫楞嚴二十五圓通冊》之中所使用的凡人相貌，所為為何？

《楞嚴經》並沒有為各個宣說圓通法門的菩薩、阿羅漢指定清楚的圖像表現模式。這些菩薩、阿羅漢等各自敘說二十五圓通法門時，都是已經歷經數世劫而得到圓通者。當然透過其他的經典，我們仍能夠看到這些菩薩、阿羅漢是有一些固定的表現模式，但是在《楞嚴經》之中並沒有針對各個菩薩、阿羅漢的圖像表現多作描述，所以畫家在圖繪時仍具有著相當大的彈性。傅崑大部分依據了原來習用的圖式，例如所謂的月光童子，在《月光童子經》裡，月光童子是王舍城一長者申日之子，申日原來不信佛教，時年十六歲的月光童子則加以勸戒。在傅崑筆下，按照慣用的圖式，月光童子依舊是年輕的童子相貌；吳彬卻將之理解成一位僧侶，一方面顯示吳彬勇於掙脫原有的圖像限制之外，也同樣說明了吳彬對於《楞嚴經》本身文句、內容的重視，並且有著自身的詮釋與理解。

世間像之於佛教性人物作品並不特別，而在吳彬《二十五圓通冊》裡顯得特殊並不只是因為菩薩、阿羅漢之為世間像，更因為其中有一些設計令人直接聯想到在家修行的居士活動。〈周利槃陀〉性情魯鈍，背誦佛理時「得前遺後，得後遺前」，後來佛陀傳授「調出入息」，終於在觀察鼻息之間，「豁然得大無礙，乃至漏盡成阿羅漢，住佛座下，印成無學。」吳彬筆下的〈周利槃陀〉(圖 25)坐在有著冰裂紋的青瓷座台之上，旁邊有著一個裝飾華麗的圓几，上面供著一尊正面菩薩像。這個供奉佛像的空間，並不在嚴肅的寺院，搭配上周利槃陀身後一塊經常出現在文人雅集庭園活動裡的湖石，更說明了宗教活動已經不再筐限在寺院之內，即使是一般的生活空間也能夠淨心修佛。

〈摩訶迦葉〉也是一個加入居士生活描寫的例子。摩訶迦葉與其眷屬紫金光比丘尼，原向日月燈佛修法，佛滅度之後，供奉著舍利、燃燈續明，並且以

[75] 關於《畫羅漢軸》所隱藏的文人互動現象以及圖像的表現意圖，請參考陳韻如，《吳彬佛教人物畫研究》(國立台灣大學藝術史研究所碩士論文，1996)，頁 52-67。



臺灣大學學術期刊資料庫

紫金光塗佛形象；因此觀察世間「唯以空寂修於滅盡，身心乃能度百千劫」，於是以「空法成阿羅漢」。傅崑除了畫出摩訶迦葉、紫金光比丘尼之外(圖 26)，將畫面重心放在供養著舍利的法器上，放出佛光，而且佛光之中還有化佛。吳彬則同樣將摩訶迦葉與紫金光比丘尼(圖 27)，安置在有著湖石裝飾的庭園空間之中，兩人閒坐對談，就像是雅集的一個段落。似乎能夠說明兩人如同在家的修行者，摒除了對於外在表象之崇拜一如傅崑仍然執著的明月燈舍利，回歸到淨心修行的境地。

## 五、解釋經典的自由度

既然《二十五圓通冊》不再只是經文的搭配部份，我們就應該注意在《二十五圓通冊》裡所呈現的「詮釋自由度」。關於各個圖像與經文的搭配，大部份在第二節已經略有說明，在此，要將注意焦點由單一葉面轉向二十五冊整體。

《晚明變形主義畫家展》作者已經注意到《二十五圓通冊》中：第一幅無量壽佛、第二幅憍陳五比丘、第二十四幅阿難尊者、第二十五幅達摩等四幅與經文不合。關於第二幅憍陳五比丘的圖像問題，其實吳彬採取了以實物－磬－來表現透過聲音體悟圓通法門，就意義上來說還是與經文有關；至於無量壽佛、阿難、達摩三幅確實在經文之中並沒有相符的部份。

吳彬《二十五圓通冊》剛好為二十五幅，圖像比《楞嚴經》二十五圓通法門多出三幅，也就是說二十五圓通法門裡，有三個法門並未被圖繪出來：阿那律陀所說的眼根圓通、須菩提的意根圓通，以及優波羅的身識圓通。在清代陸時化的《吳越所見書畫錄》就已經不見這三位圓通尊者部份，多出來的部份也與目前收藏於台北故宮的作品相符；另外在陳繼儒與董其昌的冊尾題跋，並未提及《二十五圓通冊》的內容，很難推測陳、董兩人所見是否已是目前面貌。現存二十五葉各自單獨裝裱，當然也有可能是這套作品已經散軼了其中三葉，但是若再加上原本不被包含在《楞嚴經》圓通法門之中的：無量壽佛、阿難尊者、達摩三幅圖像，二十五圓通豈不成了二十八圓通？

雖然對於這個圖文不符的問題，實難有解答，但有趣的是在與吳彬活動時間相似的黃汝亨《寓林集》中，有著這麼一段描述：「楞嚴所指菩薩二十五圓通剎那頓入思議，不著川珠眼鏡，在在光明。即如德園居士所稱，二十六、二十七乃至無量百千種種相好都入圓通境界。」[76]雖然經文只有二十五聖，圓通之境二十五門，但是真正通解，又豈限於此？就這三幅多出的圖像與明代佛教內



臺灣大學學術期刊資料庫

容的互動，亦可以推想吳彬的設計動機。

無量壽佛，是阿彌陀佛的意譯。阿彌陀佛(梵名 amita-buddha)，阿彌陀，意即無量壽，因此也稱為無量壽佛。根據《阿彌陀經》:「彼佛光明無量、照十方國，無所障礙，是號為阿彌陀。彼佛壽命，及其人民，無量無邊阿僧祇劫，故名阿彌陀。」，阿彌陀佛除了稱為無量壽佛之外，也因為「光明無量」被稱為無量光佛。不論是無量光、無量壽，都是阿彌陀佛的異名。阿彌陀佛，主西方極樂世界，是後來淨土信仰的核心。至於達摩，被認為是中國禪宗第一祖，雖然關於達摩的事蹟，多半是由禪宗發展過程中所創造而成，並非歷史上的真實事件，但是在這個發展過程中，仍然將達摩塑造成禪宗信仰裡相當重要的人物。

吳彬的《二十五圓通冊》將無量壽佛這樣具有淨土特色的圖像，放在全冊的開首；而達摩這類屬於禪宗特色的佛教人物，則位居結尾。於《楞嚴經》這種追求直指人心、見性成佛的成佛法門經典之中，加入淨、禪的代表，很難相信這個組合只是無意識的巧合。特別是當我們注意到明代佛教的教義內容所具有的禪、淨混融的特色。

佛教傳入中國之後，因為信仰與修行方式的不同，發展出許多宗派，其中以淨土、禪宗最為流行。也因為這兩大宗派的影響力相當大，經過幾次禪宗、淨土宗的相互批評之後，終有所謂的「禪淨雙修」被提出。禪淨雙修，從唐代慈愍慧日大力抨擊禪宗僧侶自大、不守戒規的論爭開始，並且透過宋代永明延壽成為一個重要的議題；但是真正成為信仰的實際內容，最主要的功臣是明末高僧雲棲袾宏。[77] 袾宏主張，淨土裡的念佛，就如同禪宗的禪定修行。雖說袾宏禪淨雙修，實際上在袾宏的觀念之中，念佛並不附屬於禪宗，只能說念佛可以達到與禪修一樣的目標：直指本心，而且念佛還是屬於較方便的方式，適合大眾。袾宏禪淨混融的概念，在晚明的佛教界廣泛流行，特別影響了當時的居士佛教活動。吳彬在這個風潮之下，將分別代表淨土、禪宗的阿彌陀佛、達摩都放在二十五圓通法門的系統內，並不會令人驚訝。

---

[76] 黃汝亨，〈二十五圓通跋〉，《寓林集》(天啟二年黃氏元刊本，國家圖書館藏)，卷 30，頁 27-28。此處所指的《二十五圓通》圖卷，與吳彬本或是傅昆本的關連不明，但可確知明人對於二十五圓通法門的態度，持有相當程度的詮釋彈性。

[77] Chun-fang Yu, *The Renewal of Buddhism in China: Chu-hung and the Late Ming Synthesis*, pp. 47-48.



臺灣大學學術期刊資料庫

另一個不屬於二十五圓通法門的阿難尊者，被安排在倒數第二葉(圖 28)。阿難原是釋迦牟尼佛的兄弟，隨著釋迦牟尼佛出家之後，一向以智慧多聞為名，是佛陀十大弟子之一。阿難是《楞嚴經》進行的重要人物，《楞嚴經》的說法因緣始於阿難險入魔道，全經在在佛陀與阿難的問答之間，穿插各種佛理、戒律，最後結束於阿難：「若有眾生，能誦此經，能持此咒，如我廣說，窮劫不盡，依我教言，如教行道，直成菩提，無復魔業。」在《二十五圓通冊》的最後加上阿難，雖然不符二十五圓通法門的部份，但是以《楞嚴經》整體內容看來，卻是合理的設計。

另外從〈阿難〉一頁的圖式表現，也可以注意到這套《二十五圓通冊》與居士佛教的密切關連。《二十五圓通冊》裡，就只有阿難清楚地坐在室內，是一個規模不大、佈置簡單的屋舍，阿難坐在席墊上，身後供著一尊坐佛，在几案上簡單佈置著一瓶鮮花，一爐香，一冊經書。這當然不會是寺廟裡的供佛廳堂，而就像是一般文人居士的住所。[78]阿難既是《楞嚴經》中「一向多聞，未全道力」的泣恨迷惑者，也同樣代表著世間未解圓通法門的迷惑者。明代高僧紫柏真可讀了《楞嚴經》之後：「吾之疑，即阿難之疑也。」[79]對於追求圓通的觀者而言，阿難的在家居士形象，正是修得圓通之後的理想境地。畫家吳彬讀了《楞嚴經》之後，不單只是將二十五圓通法門視覺化，還加上淨土、禪宗的代表：阿彌陀佛、達摩，以進一步地闡述禪淨雙修的重要。捨去叨叨絮絮的註解分說，在圓通法門外新增的聖者，不正顯示了居士畫家吳彬以畫藝詮釋佛法的企圖。

## 結語

吳彬的生命形態兼蓄信仰與藝術，以往將吳彬冠上職業畫家之名其實是種誤解。然而修正誤解，並不是將吳彬劃歸與職業相對的文人一方。而是進一步脫去文人、職業的二元劃分，考慮吳彬在家修行的居士身分，如何影響他的藝術創作。

---

[78] 關於居士與一般寺院佛室佈置的差別，可參見文震亨，《長物志》(美術叢書本，3 集第 9 輯，台北：藝文印書館，1975)，卷 10，「佛室」條。

[79] 紫柏真可，〈釋楞嚴經〉，《紫柏老人集》，收入《明版嘉興大藏經》(台北：新文豐出版社，1987)，冊 22，頁 245。



臺灣大學學術期刊資料庫

圖像，在原來的經典詮釋傳統中，是作為輔助文字的次要系統，是經文的衍生物。圖文關係也向來都是單方向的考慮，從「經文」到「圖像」。在《二十五圓通冊》裡，吳彬對於《楞嚴經》經文中進行了一場主從關係的顛覆，透過許多圖像上的安排設計，倒轉了原來單向的圖文關係。藉著《二十五圓通冊》，吳彬加入屬於晚明佛教思潮影響下的理解內容，完成一部「非文字」的《楞嚴經》註疏，每面冊頁都指向圓通雲那。吳彬對於圖文轉換的自由態度，就與居士對於詮釋佛法時所具有的自由彈性一般，同時勾勒出明代佛教的特殊現象。

「誦經禮佛、吟詩作畫」的畫家吳彬，只有在居士生命內容獲得了解，他的個人創作動機，才能在奇異造型的光芒之中逐漸顯露。

（責任編輯：羅麗華）



臺灣大學學術期刊資料庫

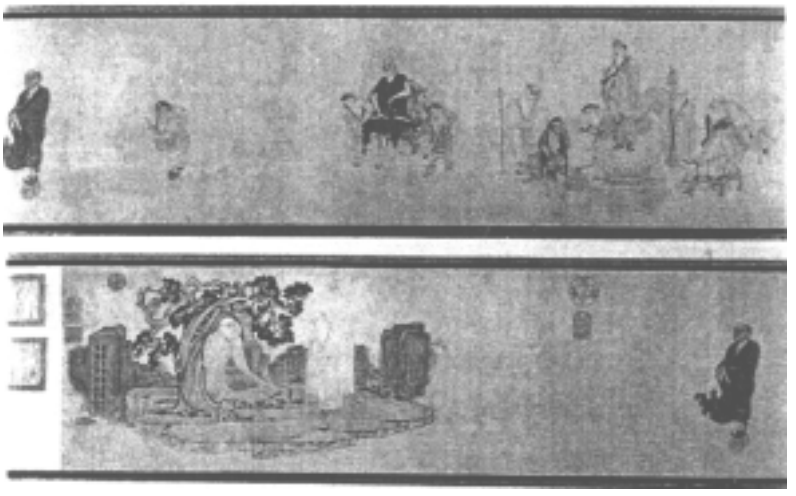


圖 1　吳彬《十六羅漢卷》The Metropolitan Museum of Art



圖 2　吳彬《畫羅漢軸》1601 年　台北　國立故宮博物院



臺灣大學學術期刊資料庫



圖 3　吳彬《達摩像圖軸》1602 年　北京故宮博物院



圖 4　吳彬《畫楞嚴二十五圓通冊》
〈香嚴童子〉 台北 國立故宮博物院



圖 5　吳彬《畫楞嚴二十五圓通冊》〈普賢〉
台北　國立故宮博物院



臺灣大學學術期刊資料庫



圖 6　胡宗仁《送張隆輔歸武夷山》
1598 年　南京博物院



圖 7　吳彬《畫羅漢軸》細部 1601 年
台北　國立故宮博物院



臺灣大學學術期刊資料庫



圖 8　傳崑《畫二十五圓通像》〈嶠陳五比丘〉1627 年　台北　國立故宮博物院



圖 9　吳彬《畫楞嚴二十五圓通冊》〈嶠陳五比丘〉　台北　國立故宮博物院



臺灣大學學術期刊資料庫



圖 10　吳彬《畫楞嚴二十五圓通冊》〈嬌梵鉢提〉 台北 國立故宮博物院

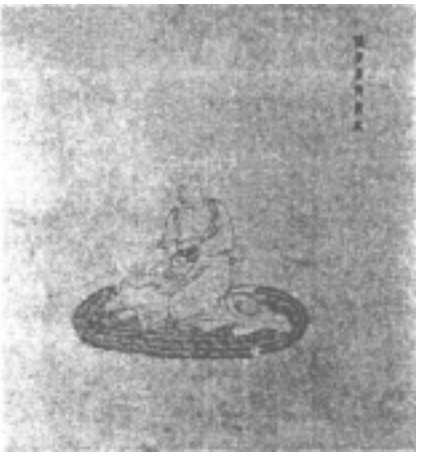


圖 11　傅嵐《畫二十五圓通像》〈嬌梵鉢提〉 1627 年 台北 國立故宮博物院



圖 12　傅嵐《畫二十五圓通像》〈月光童子〉 1627 年　台北　國立故宮博物院



圖 13　吳彬《二十五圓通冊》〈月光童子〉 台北　國立故宮博物院



臺灣大學學術期刊資料庫

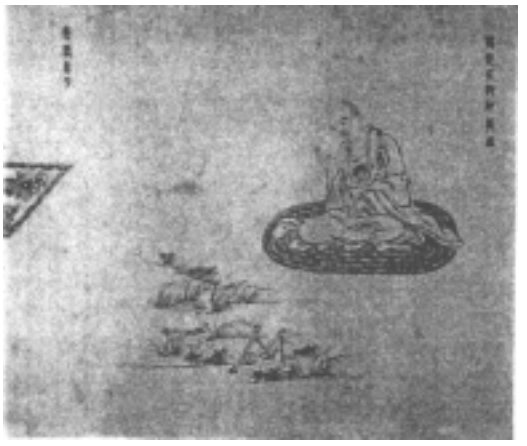


圖 14　傳崑《畫二十五圓通像》〈優槃尼沙陀〉 1627 年　台北　國立故宮博物院



圖 15　吳彬《畫楞嚴二十五圓通冊》〈優槃尼沙陀〉　台北　國立故宮博物院



臺灣大學學術期刊資料庫



圖 16　牧谿《水月觀音》
國立東京博物館



圖 17　貫休《十六羅漢像》
〈第十四尊者〉 日本宮內廳



圖 18　《慈容五十三觀》　清康熙戴王瀛刊本
北京圖書館、安徽省博物館



圖 19　吳彬《畫楞嚴二十五圓通冊》
〈虛空藏〉 台北　國立故宮博物院



臺灣大學學術期刊資料庫



圖 20　《櫻桃夢插圖—清談》 1616 年《舲痴符》四種原刊本　南京圖書館



圖 21　吳彬《畫楞嚴二十五圓通冊》〈大士〉　台北　國立故宮博物院



臺灣大學學術期刊資料庫



圖 22　傅崑《畫二十五圖通像》〈烏芻瑟摩〉 1627 年 台北　國立故宮博物院



圖 23　吳彬《畫楞嚴二十五圖通冊》〈烏芻瑟摩〉 台北 國立故宮博物院



圖 24　吳彬《畫佛像》 台北　國立故宮博物院



圖 25　吳彬《畫楞嚴二十五圖通冊》〈周利槃陀〉 台北　國立故宮博物院



臺灣大學學術期刊資料庫



圖 26　傅崑《畫二十五圓通像》〈摩訶迦葉〉 1627 年　台北國立故宮博物院



圖 27　吳彬《畫楞嚴二十五圓通冊》〈摩訶迦葉〉　台北國立故宮博物院



圖 28　吳彬《畫楞嚴二十五圓通冊》〈阿難尊者〉台北　國立故宮博物院



臺灣大學學術期刊資料庫