神幻變化：由福建畫家陳子和看明代道教水墨畫之發展

石守謙
國立臺灣大學藝術史研究所

假如董其昌知道今天有人會慎重地去討論陳子和（活躍於十六世紀初－中期）與他的繪畫，一定深爲驚訝，而且大不以爲然。對董氏及他的文人同道而言，陳子和只不過是個福建浦城地方的職業畫工，畫一些道教人物、粗筆花鳥、山水討好俗人，至多被稱作「浙派」的末流，那裏懂得什麼繪畫的奧妙真理。他們或許也知道陳子和與道教有親密的關係，但他們同時也對這層關係嗤之以鼻，認爲僅是媚俗、愚民之舉，根本是離經叛道，不可登大雅之堂。可是，陳子和作爲一個職業畫家而言，在十六世紀卻相當地成功；而作爲福建畫家的一份子，他在那個具有高度文化發展的區域歷史中，扮演什麼角色，也實在不容忽視。① 至於陳子和所牽涉的道教，雖非如文人們所常樂道的老子、莊子的具有思想深度，而常予人以符咒欺人的邪術之印象，但其影響中國庶民生活之深遠，亦也無法否認。這種民間道教如何影響到中國繪畫之表現，甚而在畫史上產生某種作用，因此也是一個值得探究的問題。② 而如果在中國的歷史中確實存在過一種可稱之爲「道教繪畫」的風格，那麼吾人又如何來定義它？它的形式表達是否依循著一種與一般所謂的文人繪畫不同的準則？這些問題的解決不僅牽涉到今日吾人如何更客觀地看待非文人繪畫的討論，也對中國繪畫之發展如何可由單元轉爲多元之理解有所影響。關於陳子和的研究，由以上的角度觀之，便具有十分積極的意義。

---

① 關於福建在明代的發展，可以參見Ping-ti Ho, *The Ladder of Success in Imperial China: Aspects of Social Mobility, 1368-1911*（New York: Columbia University Press, 1962）, pp. 234-35, 238-40, 246-50。朱維幹，《福建史稿》（福州：福建教育出版社，1984），下冊，頁3-113。

② 對於民間道教對中國文學、音樂與戲劇方面的影響，現代學者研究較多。可參見文史知識編輯部編，《道教與傳統文化》（北京：中華書局，1992），頁105-66。

即以對明代畫史之研究而言，如此由一個以福建與道教的角度來探討一位向來被歸爲廣義的浙派畫家之問題，亦望能有所貢獻。明代的浙派繪畫，雖不爲傳統史家所重視，但近年來經過多位學者之努力，其重要性已無可置疑。它的存在不僅是明代歷史中的重要現象，而且在藝術上的表現亦自有其成就，顯現了另一種與文人所不同的典範。其風格除了作爲文人繪畫的對照資料之外，甚至也對其發展產生了直接或間接的影響。③ 然而，我們今日對浙派的理解仍然相當有限。諸如浙派如何與宮廷分途？吳偉如何在浙派發展過程中產生分殊的作用？浙派末期一批被稱爲「狂態邪學」的畫家是否真的須爲浙派的失勢負起責任？以上種種問題，都待更深一步的探討。陳子和一生未入畫院，又一向被認爲屬於吳偉的流派，更可以被歸入浙派末流支派的福建畫家群之中；對於他的研究，應該能對以上所提及的問題，提供一點意見。

陳子和傳世的作品，較諸其他浙派大師而言，並不算多，而且其中大多數原來都在日本的收藏之中。由於福建瀕海，自南宋以來便有蓬勃之海外貿易，其在中日之貿易交流中更是佔著重要的地位，因此陳子和的作品便極易與這種貿易活動聯想在一起，他的繪畫所顯示的粗放風格遂亦被懷疑乃與此貿易之需求有關。④ 這個可能性或許無須否定，但是，陳子和的粗放風格之所以如此，仍可能有其他更根本的因素牽涉在內。Papp Collection所收一幅稱作《藍采和》，或應僅稱《吹笛仙人》（圖1）的大幅作品，雖原亦來自日本收藏，但與現存日本的一些典型的陳子和作品，還有一些差別。⑤ 例如東京國立博物館藏之《山鳥圖》（圖2），在其形象的描繪上，除了也是使用豐富的水墨外，確實顯得比較簡略。《吹笛仙人》雖也行筆快速，但對細節之處理則仍頗爲注意；不僅仙人立姿的微妙動作交待清楚，而且其吹笛時頭、手之配合亦掌握得十分精確。這種對細節的留意，與其仙人身軀上

③ 關於浙派研究，最重要的專書有：鈴木敬，《明代繪畫史研究・浙派》（東京：木耳社，1968）；James Cahill, *Parting at the Shore*（Tokyo & New York: Weatherhill, 1978）；穆益勤，《明代院体浙派史料》（上海：人民美術出版社，1985）；Richard Barnhart, *Painters of the Great Ming*（Dallas: The Dallas Museum of Art, 1993）.

④ Richard Barnhart, *op. cit.*, 325-27.

⑤ 關於此圖之詳細說明，請見Ju-hsi Chou, *Scent of Ink: The Roy and Marilyn Papp Collection of Chinese Painting*（Pheonix: Pheonix Art Museum, 1994）, p. 18.圖錄中稱此仙人爲八仙中的藍采和，但筆者認爲其圖像仍無法確定，故在本文中逕稱之爲「吹笛仙人」。對此陳子和的《吹笛仙人》，日本畫家狩野探幽在一六六七年曾有縮臨本，見文人畫研究所編，《探幽縮圖》（尼崎市：藪本莊五郎，1986），頁90。可見此圖在完成後不久即流入日本。探幽資料乃蒙京都國立博物館西上實先生賜知。

衣紋的粗放揮灑，恰形成一種巧妙的互動。相類的互動亦可見之於畫家有意地以細筆勾勒髮膚，以及粗筆描繪衣紋的對照之中。而在仙人之外的波浪與天空，畫家則筆墨兼用，並且十分注意地營造細緻而豐富的濃淡層次，遂使海天水霧與仙人身上線描自具的類似墨色變化，形成一種「無筆」與「有筆」之間的互動和最終的融合效果。總而言之，《吹笛仙人》根本是一個對物體結構與筆墨效果刻意追求的結果，無法僅以應付市場需求的簡率來作完全的說明。

《吹笛仙人》的表現並非陳子和作品中的特例。現存浙江嵊縣文物管理委員會的《蘇武牧羊》（圖3）也有類似的現象。此畫中對蘇武及枯樹的描繪筆觸顯得更草、更快、更多轉折，更表現得漫不經心，其實畫家在形象的結構上仍然保持著高度的注意。蘇武倚節而立，前傾之餘且尚回望枯樹的細膩動作，尤其是畫家傾力表現之重點所在。這可以說是整個明代人物畫掌握結構技巧最爲精妙的少數作品之一了。《蘇武牧羊》圖上對水墨濃淡變化的追求，亦與《吹笛仙人》有相似的狀況，甚至還更爲戲劇化；但是這種水墨淋漓的效果仍與物象結構的細節要求，有著充分的配合，並未脫離之而成獨立的表演。《蘇武牧羊》款題成於七十二歲，《吹笛仙人》則作於八十三歲之際，兩者雖相去十一年，但都屬於陳子和晚年的作品。由此可見他雖有如東京《山鳥圖》那種簡放的作品，但由《蘇武牧羊》及《吹笛仙人》所代表的一種極端重視線條、墨暈、速度及造型技巧的作品，可說是其至晚年一直持續保持的風格。

這種極端講究變化技巧的風格，在人物的描繪上來看，可能令人想到南宋梁楷所代表的「減筆」風格。梁楷的這種人物畫風，如《李白行吟》（圖4，東京國立博物館藏）或《六祖截竹》（亦藏東京國立博物館）所示者，通常被視爲與佛教的禪宗有所關聯。⑥ 但如仔細地比較起來，陳子和的人物與那種禪畫風格仍有值得注意的差異。梁楷及其追隨者所作的人物形象大都簡略；雖然基本上並未乖離物體的結構要求，但對於各部的細節卻不耐費心處理。陳子和在作品上縱使也盡情地、快速地揮灑筆墨，但卻掩不住其對細節變化的高度關心。這個區別意謂著創作理念上的差異，也指示著陳子和本人與禪的藝術創作觀之間並無直接關係的可能性。

陳子和的這種人物畫風格雖與梁楷一系有所不同，但也有如《李白行吟》那種營造飄然世外氣氛的企圖。尤其是他又刻意强調各種形式的變化效

⑥ 參見鈴木敬，《中國繪畫史》（東京：吉川弘文館，1984），中之一，頁204-8；Max Loehr, *The Great Painters of China*（Oxford: Phaidon Press, 1980）, pp.215-19.

臺灣大學藝術期刊資料室

果，這似乎使他的風格從本質上特別適於製作道教中的仙人題材。朱謀垔在其《畫史會要》上說陳子和「寫水墨人物，甚有仙氣」，⑦ 即特爲拈出此「仙氣」來概括他的風格。朱謀垔的時間距陳子和活躍的十六世紀初期尚還不遠，而他編撰《畫史會要》的態度也不至於像許多明末的論著充斥著文人的偏見，而仍對職業畫師的成就抱著頗爲持平的評價。他對陳子和的意見應該很能反應陳子和在當時普遍受到歡迎（或許除了文人圈之外）的原因。

Papp Collection的《吹笛仙人》可說是朱謀垔所指「仙氣」的最具體見證。《吹笛仙人》上所示的「仙氣」當然不止來自於畫上的仙人題材，不論他是否爲民間傳說中八仙裏的藍采和，更重要者或恐還是出自其表現形式之本身。這個論斷可以由它與其他職業畫家作仙人題材之作品的比較中得到進一步的支持。

在諸多明代仙人圖畫中，成化時（1465-1487）宮廷畫家劉俊所作的《劉海戲蟾》（圖5，石家莊市圖書館藏）代表著一種重要的典型。此畫正中作仙人劉海抱一蟾立於浪濤之上，製作嚴謹，乃是十五世紀宮廷繪畫的標準產品。這一類型的道教人物畫在風格上與元代流行於浙江、江西等地以顏輝爲代表的職業畫風十分接近。從現存京都國立博物館的顏輝《蝦蟆仙人》（圖6）即可見到劉俊那種對結構細節的豐富描繪、線條勾勒的華麗表現之源流，他們對人物情態的表達，也都有著類似的輕度誇張之取向。如此的道教人物畫似乎在十五世紀時十分流行；另一位宮廷畫家趙麒所作的一些仙人圖像，便與劉俊相當接近。⑧ 但是，這些畫像雖然精工生動，卻無朱謀垔所云的「仙氣」。他們的仙人似乎多少還須仰賴法術的表演，方能顯示出其與凡人的差異。如果由《李白行吟》的鑑賞經驗來看，劉俊等人精緻但又控制嚴格的筆描可能對此目標是個不利的因素。不過，即使他們嘗試加强線描的轉折，或是本身的粗細變化以求補救，其效果也相當有限。如臺北故宮博物院所藏傳商喜所作之《四仙獻壽》（圖7），就是在仙人的輪廓線描上極度誇張了忽粗忽細的表現，並使轉折角度有更多的變化；但如果略去他們浮海破浪的神跡不看，他們仍然只像是凡間的異人，或是混跡塵世的仙人化身罷了。

陳子和的《吹笛仙人》則不然，即使沒有水浪的襯托，人物本身確令人

⑦ 朱謀垔，《畫史會要》（四庫全書珍本二集本，臺北：商務印書館，1971），卷4，頁64。

⑧ 東京國立博物館，《元代道釋人物畫》（東京：東京國立博物館，1977），頁89-90；Richard Barnhart, *op. cit.*, p.107.

覺得有某種朱謀垔所說的「仙氣」。這種表現在稍早的李在作品中也見不到。李在亦爲宮廷畫家，是宣德時期技巧最爲純熟的名家之一。由他在遼寧省博物館的《歸去來辭圖卷》（與夏芷、馬軾合作）中《臨清流而賦詩》一段來看，他對梁楷的減筆風格應有深入的理解與掌握才是；⑨ 但是，他在作仙人形象時卻沒有使用近似的風格。李在曾作《琴高乘鯉》（圖8，上海博物館藏）描寫仙人琴高的神異事蹟，畫中的琴高其實與岸上的凡人相去不遠。他們都有巧妙的姿勢動作，衣袍頭巾受風吹動也被表現得淋漓盡致。李在的筆描能力甚至强過劉俊，其在勾繪形象時的準確及粗細變化，表現得十分自然而流暢。然而，其效果仍不見《吹笛仙人》那種「如仙」的感覺。由此可見，技巧之高低顯然不是造成陳子和與較早其他職業畫家所畫道教人物畫差別之原因。畫家之間對仙人之所以爲仙，即對仙人本質之詮釋不同，這才是造成這個區別的關鍵因素。

陳子和的仙人予人一種其本身即自具變化之感的印象。而造成此特殊效果的原因，除造型、線條之外，最主要者根本還在於墨法的巧妙運用。墨法自從晚唐以來已取得中國畫家的高度重視，尤其在一些企圖傳達「變化」之意的作品中更被視爲不可缺的法門。例如畫龍即明顯地有依賴墨法的現象。陳容於南宋末之時在此畫科中所建立的典範作用，實際上便與此有關。元代的湯垕曾試圖說明陳容的成就，指出陳氏「畫龍深得變化之意，潑墨成雲，噀水成霧，醉餘大叫，脫巾濡墨，信手塗抹，然后以筆成之」，⑩ 明白地以爲陳容的墨法與其能「深得變化之意」息息相關。湯垕雖然仍堅持以「用筆」爲主的「畫法」在畫龍創作過程中之不可或缺，但他同時也意識到「若拘于畫法，則又乏變化之意」的危險。⑪ 陳子和在《吹笛仙人》上水墨的使用，看起來也有陳容畫龍時的自由與快速，也非常可能是趁醉之時的揮灑。據《浦城縣志》（序於1650）的記載，陳子和的寫意人物「酣後落筆尤佳」；⑫ 浦城是陳子和的家鄉，縣志所記可能確有所據。如此看來，陳子和所畫仙人幾與陳容畫龍如出一轍，皆在借助酒精之力，以其自由的墨法來捕捉「變化」的真義。

⑨ Wen Fong *et. al.*, *Images of the Mind*（Princeton: The Art Museum, Princeton University, 1984）, pp. 135-37.

⑩ 湯垕，《古今畫鑒》，取自《中國書畫全書》（上海：上海書畫出版社，1992），冊2，頁898。

⑪ 同上。

⑫ 李葆貞修，梅彥翬等纂，《浦城縣志》（稀見中國地方志彙刊本，北京：中國書店，1992），卷8，頁13上。

臺灣大學圖書館 期刊資料庫

陳子和將仙人的本質定義在變化之上，而以其酣餘之墨法來落實此變化之意，這整個創作行爲也顯示了他與道教信仰的密切關係。陳容本人雖一再地爲湯垕指爲「本儒家者流」，但其與道教關係之親近，卻不容質疑。陳容所擅長的龍畫，經常出現在道教祈雨的儀式之中，若干位龍虎山的張天師也都以道教領袖的身份兼長於龍畫之製作。事實上，傳世仍有一個第三十八代天師張與材所作的《霖雨圖》手卷（圖9，The Metropolitan Museum of Art），其風格便與一二四四年陳容的《九龍圖》（Boston Museum of Fine Arts）十分類似。陳容與張與材雖相距大約四分之三個世紀，但看起來這個龍圖的傳統並沒有歷經太大的改變。陳容雖本爲儒者，但他曾任職在江西龍虎山一帶，而且自許其畫可堪道觀供養，他的龍圖顯然深受道教的影響。⑬ 陳子和在《吹笛仙人》上所依賴的自由墨法，既與深得變化之意的道教龍圖上所見者相似，他與道教的關係實不可忽視。

陳子和與道教的關係或許較陳容更爲親近。關於他的生平事蹟，今日所知雖然極少，但是由他自號「瀧仙」，則可推測陳子和本人極可能是個道教的信徒。中國歷史上畫家以「仙」爲號的現象並不十分普遍，在文人畫家中尤其罕見，但是在職業畫家中倒不乏這種例子，而只要其以「仙」爲號，十之八九應該都是道教信徒。浙派中期的大師吳偉便是其中有較多線索可尋的道教信徒。他出身湖北江陵的文士家庭，祖父曾是頗有治蹟的地方官，父親亦曾中過舉人，但吳家家道中落卻是因爲「用燒丹破其家」。⑭ 所謂「燒丹」即道教用以求長生之煉丹術，吳偉之父會將其家產用之於煉丹，可見是個沈迷於此的信徒。吳偉後來到了南京發展，其在當地最主要的贊助者乃是成國公朱儀。朱儀也是個道教信徒，而且還是龍虎山第四十七代天師張玄慶的岳父。⑮ 吳偉之號「小仙」即爲朱儀所取，可見吳偉應該也深崇道教，故而此後便以之爲號。何喬遠在《名山藏》中曾記吳偉少時遇道士（神仙？）授以神水後遂以畫名世，此故事基本上是張良見黃石公事的翻版，也有清楚的道教內涵。不僅他藝術的來源有此神奇的傳說，吳偉的畫亦被認爲是神仙所成。當憲宗皇帝將吳偉召至宮廷，命作《松泉圖》，吳偉「詭翻墨汁，信手塗成」，皇帝不禁嘆爲「真仙筆也」。⑯ 憲宗會將吳偉比擬爲仙人，亦非偶然；原來憲宗本人亦極爲崇道，是明代諸帝中最爲篤信道教者，

⑬ Wen Fong and Maxwell Hearn, *Silent Poetry*（New York: The Metropolitan Museum of Art, 1982）, pp. 30-35.

⑭ 周暉，《金陵瑣事》（筆記小說大觀本，臺北：新興書局，1977），卷3，頁133。

⑮ 《皇明恩命世錄》，卷7，取自《正統道藏》《續道藏》（京都：中文出版社，1986），冊29，頁25233。

⑯ 穆益勤，前引書，頁54。

他的死很諷刺地竟是因服食企求長生的丹藥而中毒不治。⑰ 如此看來，吳偉之受知於憲宗，與他倆人皆爲道教信徒大有關係。

吳偉的道教信仰其實也可說是他畫風的內在源頭。他的山水畫本學戴進，後來則利用形體的巨大傾斜造型，製作更強的動勢感，至於他的作品中最有特色的一些例子，如北京故宮博物院的《長江萬里》（圖10）所示，則更是充分地運用了快而草的線條，以及趨於極致的濃淡、乾濕的水墨變化，來突顯山水的沛然猛氣與變化不已的萬千氣象。他的人物畫則亦似其他的宮廷畫家一般，也有南宋梁楷或元代顏輝的影子。但是這些傳統風格到了他手上，則變得更爲粗放，尤其是水墨使用的自由度被提高了許多，其濃淡、乾濕之變化效果也被特別加以注意。例如上海博物館的《二仙圖》（圖11）即是其此種水墨人物畫的代表。當此畫作時，我們幾乎可以想像吳偉也是像在爲憲宗作《松泉圖》之時，「詭翻墨汁，信手塗成」，讓充沛的水墨在「有筆」與「無筆」的交互運作中，達到變幻莫測的畫面效果。對於吳偉的這些發展，當時人也都特別指出「用墨過前人遠甚，而風韻神妙變化，直追古作者」⑱ 爲其藝術之要點。而此處所言來自於變化而致的神妙氣韻，基本上即通於陳容或張與材的畫龍，都有道教的淵源在內。

由此觀點言之，浙派在中期以後的發展，原來是由於道教因素的加入，而使其越發往粗放的方向表現。這個發展除了牽涉到吳偉本人之外，也因爲有皇室及金陵貴族的強烈道教背景的贊助，方才得以成功。而此時明代文人們對這個發展的反感，也與其背後的道教信仰有關。此部分的道教不止倡言符咒煉丹，而且大作齋醮，鼓勵各種「怪力亂神」的「迷信」行爲，最爲嚴肅的儒者所不齒。對於基於此種信仰而發展出來的後期浙派風格，文士們會詆之爲「狂態邪學」，遂也不難理解。

陳子和的《吹笛仙人》與《蘇武牧羊》用的也是吳偉那種與道教可以連在一起的墨法變化，但在程度上似乎比吳偉更高。這個區別唯有由陳子和活動的環境來加以探討才能得到解釋。陳子和家鄉所在的浦城，係閩北重鎮，位居由閩入浙陸路主線的要衝；除此之外，它距離位於其西南方的道教聖地武夷山亦不過七十公里，可以想見該地除了商業活動頗盛之外，必然也充滿著濃厚的道教氣息。至於武夷山的道教，其實也與龍虎山素有淵源。⑲ 在南宋時，它是南方道教首要人物白玉蟾的住處，到了元代又有金蓬頭在此修

⑰ 關於明代皇帝崇信道教之狀況，見楊啟樵，〈明代諸帝之崇尚方術及其影響〉，收入《明代宗教》（臺北：學生書局，1968），頁203-97。

⑱ 同註⑬。

⑲ 董天工，《武夷山志》（臺北：成文出版社，1974），卷18，頁7下-8上，12上－15上。

臺灣大學圖書館 期刊資料庫

道，金蓬頭不但自己與龍虎山有淵源，龍虎山道士兼元末明初的著名畫家方從義也是他的徒弟。⑳ 由這些看來，武夷山可以和距離不遠的江西龍虎山合之視爲一個教區，而陳子和的活動範圍就是在這個教區之中。

在這個區域之中，由於道教的關係，也產生了一個相當獨特的繪畫傳統。關於這個傳統的起始，我們今日所知不多。文獻雖記白玉蟾亦能畫，但或許已無作品傳世，其風格如何不得而知。上文所及第三十八代天師張與材的龍畫，當然也可以算是這個傳統的一部分，但由於係僅限於一科，並不能提供太大的幫助。但是，至遲到了十四世紀後期，這個繪畫傳統便已呈現出明顯的講求快速變化效果的水墨風格。而此風格的最佳代言人則是曾隨金蓬頭住過武夷山的方從義。

方從義與武夷山的淵源可舉其作於一三五九年的《武夷放棹圖》（圖12，北京故宮博物院）爲例。此畫乃以其在武夷九曲之實際旅遊經驗爲基礎，作一當空而立的突兀山頭於溪流之中，雖屬其較早作品，但已能在技巧地掌握山水結構的基礎之上，更用飽含水份的墨筆作粗放的描繪。他的另幅名作《高高亭圖》（圖13，臺北故宮博物院）則更是全用水墨，其造型與布置看來十分簡單，但對山路及其上的人物，仍有技巧的交待，全畫且更具有大膽而醒目的墨色變化，可以想見必然是在一種快速而放縱的情境下完成的。事實上，《高高亭圖》上有方從義自己的題識，即直言係其「醉後縱筆寫之」。這種趁醉而快速揮灑的行爲，一方面是在追求畫面上的自發性的變化效果，另一方面則是在捕捉畫家內心對「道」的瞬間體悟。明代初期的詩人王恭便曾爲一幅方從義的《醉墨山水》題云：

林下多白雲，溪日饒水木，
長嘯鶯鶴群，修然在空谷，
悠悠山色間，浩浩波光綠，
寄醉墨壺中，唯應道機熟。㉑

這可說十分恰當地說明了方從義那種水墨風格與其本人道教信仰的直接關係。

⑳ 張宇初，〈金野菴傳〉，《峴泉集》，卷4，收在《正統道藏》，冊27，頁24086-87。Mary Gardner Neill, "Mountains of the Immortals: The Life and Painting of Fang Ts'ung-i," (Ph.D. Diss., Yale University, 1981), pp. 41-46.

㉑ 袁表，馬熒編，《閩中十子詩》（四庫全書珍本，臺北：商務印書館，1971），卷15，頁5上-下。

王恭是福建長樂人，在永樂四年（1406）受薦至南京修永樂大典，被後人稱爲「閩中十子」之一。他對方從義的崇拜在當時福建文化圈中十分具有代表性，這也顯示了方從義的繪畫在明初已經成爲福建藝術傳統中的重要部分。受到這個發展的影響，福建地區遂出現了大批學習方從義，或者被認爲係方氏風格所自出的宋代米芾、米友仁的水墨山水風格。相較之下，在元末時居主流地位的黃公望、吳鎮、倪瓚與王蒙等四家的文人風格作品，雖在江南地區仍得到傳承，但在福建地區卻幾乎乏人問津；在文獻資料中，明初福建人士甚至極少在文字上提到他們的名字與作品。㉒ 這在當時的整個中國文化圈中可說是個極爲獨特的現象。

這個明初以來的福建繪畫傳統，因係源自以龍虎山爲主的道教信仰，其流佈的範圍可能不止於福建地區，而應亦包括江西東部龍虎山所在的地區才是，它的發展，因此也與龍虎山產生密切的關係。龍虎山上的張天師們，本來在其宗教工作中便須有繪畫的技能配合，元時三十八代天師張與材能作龍圖之事，只不過是其中的一個例證而已。方從義的繪畫也可以說是基於那個龍虎山的道教繪畫而發展出來的成就。到了十五世紀，由於有了方從義而再度產生蓬勃氣象的這個繪畫傳統，也反過來使得龍虎山的道士在藝術上得到更一步的鼓勵。四十五代天師張懋丞便是其中值得注意的例證。近年在淮安王鎮墓出土的文物中，便有一件張懋丞所作的《擷蘭圖》（圖14），送給一位北京的收藏家，也可能是他的俗家弟子鄭均，成畫的時間大約是在一四三〇年左右。㉓ 畫中僅作蘭一株，草草而成並不似一般畫蘭時刻意表現蘭葉曼妙翻轉，甚至也不易分清蘭花之所在，畫中幾乎僅剩水墨淋漓的線條奔走，以及忽濃忽淡交錯在一起的墨色變化而已。這真是方從義《高高亭圖》作風的延續，也是以「深得變化之意」的形式來呼應內心對「道機」體悟的創作過程之完成，充分地顯示了道教水墨風格之本色。

據文獻之記載，張懋丞尚能作二米風格的山水，㉔ 可惜並無畫跡可見，不知其成就如何。但是，如果基於龍虎山與方從義的密切關係，以及該地區之繪畫傳統的表現，而說他的山水畫大致也是取法方從義，而非如文人般地直接學自二米的真跡，這個推測可能不會距事實太遠。在淮安王鎮墓與張天師的《擷蘭圖》一起出土的作品中有幅李政之《烟浦漁舟》（圖15）

㉒ 同上引書。

㉓ 徐邦達，〈淮安明墓出土書畫簡析〉，《文物》，1987年第3期，頁16-18。銳宗頭，〈淮安明墓出土的張天師畫〉，《畫顧－國畫史論集》（臺北：時報文化出版企業有限公司，1993），頁379-81。但上二文對鄭均及《擷蘭圖》的時間皆未作推測。

㉔ 朱謀垔，前引書，卷4，頁86上。

臺灣大學藝術期刊資料庫

，其作風極近方從義對米家山水風格的詮釋，甚至顯得更爲隨興，令人想起明代另一位道士畫家張復（1403-1490）的作品，如其現存北京首都博物館的《山水圖卷》（圖16）。李政究爲何人，畫史無考，但他即使不像張復是個道士，可能也是個道教信徒，因此在作品的形神上可與方從義、張復等合爲一體。由李政《烟浦漁舟》所見，或許即能推想第四十五代天師張懋丞所擅長的二米風格山水的大概吧。

在王鎮墓所出土，原由鄭均所收集的繪畫作品中，居然有五件作米家風格的山水，這個奇特的現象應與鄭均和龍虎山道教的密切關係有關。正如前文所言，龍虎山教區對米芾、方從義的風格有著特別高的興趣，鄭均既蒙天師親贈以畫蘭，除了顯示他本人與龍虎山道教之淵源外，也意謂著他亦接受了來自該地區的道教水墨繪畫風格。因此當鄭均在要求北京的許多名畫家爲他作畫之時，可能便已顯示了他的偏好，而許多畫家也隨其所好而作了反應。北京畫家在作此反應之時，有時可能便超越了他平時所習用的風格，而讓今日的史家頗爲驚訝。例如宮廷畫家謝環爲鄭均所作的《雲山小景》（圖17），其全以水墨完成的簡放風格與其傳世名作《杏園雅集》（圖18，鎮江市博物館）所顯示的精謹作風，有天淵之別。另一件馬軾所作的《秋江鴻雁》㉕ 雖非屬米氏雲山風格，但也與一般所熟知的他和其他兩位宮廷畫家夏芷、李在合作的《歸去來辭圖卷》（遼寧省博物館）㉖ 大有不同，前者構圖極簡，用筆極爲快速而以高度之技巧同時處理了該有的細節，與後者之優美馬遠風格相較，如出二手。相似的筆墨狂肆隨興現象亦見之於夏芷爲鄭均作的《枯木竹石》（圖19）之上，這不僅與夏芷所學及所長的戴進風格不同，㉗ 而且顯示了與天師張懋丞所作《擷蘭圖》相近的道教水墨風格。看來這些北京畫家的特殊表現，應是受到鄭均個人品味的引導或指示的結果。事實上，謝環之《雲山小景》便在畫後題識上自承：「景容（鄭均）持此卷索寫雲山小景，遂命題隨筆，畫以歸之」。

鄭均所「索」之畫，大約皆作於第四十五代天師張懋丞的卒年，一四五五年之前，對象則以北京的宮廷畫家爲主。㉘ 張懋丞爲他所作的《擷蘭

㉕ 圖見江蘇省淮安縣博物館，〈淮安縣明代王鎮夫婦合葬墓清理簡報〉，《文物》，1987年3期，頁12。

㉖ 圖見《中國美術全集》，繪畫編，第6集（上海：人民美術出版社，1988），頁30。

㉗ 夏芷另作見同上，頁33。

㉘ 徐邦達以爲是在一四四六年以後所作，見前引文，頁18。不過徐氏既將李在卒年定在一四三一年，而李在亦親自畫贈鄭均，故鄭均收集這些畫的時間應該起自一四三〇年左右。

圖》也是天師受詔到北京進行道教祈福儀式時的副產品，時間應該是在一四二七年到一四四五年他任天師之位的十九年當中。在這十九年之間，他至少十一次到北京爲皇帝舉行儀式。㉙ 天師此種在北京活動的頻繁，不僅意謂著天師與皇室的良好關係，龍虎山教區與北京的密切連繫，也意謂著張懋丞《擷蘭圖》所代表的那種道教水墨風格，可以賴此管道擴展到北京，並產生某種程度的影響。謝環、馬軾、夏芷等人爲鄭均所作的水墨作品，便是這個發展的證據。

可是，龍虎山教區的勢力並不能永久地持續下去。至遲到了憲宗卒後，孝宗弘治時期（1488-1505）以來，北京宮廷之中便漸漸少見龍虎山天師的踪影；此時的第四十七代天師張玄慶，在孝宗朝的十八年中，似乎僅被皇帝召至北京三次，㉚ 此與張懋丞所受之倚重，真不可同日而語。這一方面是孝宗皇帝企圖反憲宗之崇道形象，較有意識地去營造一個較符合儒家理念的朝廷文化有關，㉛ 另一方面則是朝中士大夫勢力的逐漸强化之結果。在此情勢之下，吳偉放棄了他在北京宮廷所取得的榮耀，回到南京尋求另一個事業的發展，便可以視爲這個道教勢力自北京退出而轉移其陣地至南京的輔證。

雖然失去了北京，但是十五世紀末至十六世紀前期的南京仍然是龍虎山道教的勢力所在。其影響力不僅沒有萎縮的現象，而且透過婚姻關係，龍虎山道教在南京的力量，似乎更加地興盛起來。自十五世紀後期起至十六世紀中，龍虎山幾位天師幾乎皆與南都最有權勢的貴族聯姻。上文所及第四十七代張玄慶即娶成國公朱儀之女，第四十八代張彥頒之第一任妻子爲襄城伯李鄴女，後又娶安遠侯柳文女，第四十九代張永緒則娶定國公徐延德女。㉜ 明代之宗室與勛貴本來即一直未完全褪除民間色彩，與道教的關係更是十分密切，在南京者再加上與龍虎山張天師府的聯姻，道教氣息自然更加濃厚，可謂提供了吳偉那種道教水墨風格的最佳舞台。吳偉晚年作品之所以日趨狂放變化，除了他個人生活型態之日益放蕩之外，源自龍虎山而環繞在南京貴族周遭的濃厚道教氣息，應該是其不可缺的背景。

不過，道教水墨風格在南京的流行，隨著貴族勢力在南京文化界中逐漸

㉙ 見《皇明恩命世錄》，卷5，《正統道藏》，頁25229-30。

㉚ 同上，卷7，頁25233-34。

㉛ 石守謙，〈明代繪畫中的帝王品味〉，《文史哲學報》，第44期（1993年2月），頁26-29。

㉜ 見《皇明恩命世錄》，卷7，8，9，《正統道藏》，頁25233，25235，25238，25240。

臺灣大學藝術期刊資料庫

沒落，在十六世紀中期也日益萎縮。新興的文士們在此時逐漸地掌控了南京文化的主導權。他們所認同的藝術風格是由蘇州的文徵明長期經營而來的，一種講究清雅抒情的文人風格；這與講究粗放而誇張變化的道教水墨風格，幾乎是背道而馳。像吳偉那種以「仙」爲號的畫家們，自此不易再於南京的上層社會中得到積極的支持。這個發展狀況，更由於一五五五年左右蘇州之文士鄉紳階級因爲躲避倭寇的侵擾而大批移住南京，變化更加深化。㉝ 南京文化之主導權此後便與龍虎山教區日益隔絕，道教水墨風格與整個所謂浙派的風格勢力，因之也日漸萎縮。陳子和的畫藝雖高，但其聲名始終未見行於南京地區，這應該也是受制於南京整個文化環境的改變。

由現存的極少資料推測，陳子和雖得享高壽（至少活到八十三歲），活躍的時間橫跨正德（1506–1521）與嘉靖（1522–1566）兩個時代，但他的活動範圍似乎只以福建爲主，㉞ 或許還及於江西東部一帶。這正呼應了龍虎山道教勢力衰退之後，相關的道教水墨畫風格流布範圍萎縮的狀況。雖然如此，這種風格在其本源地卻似乎沒有衰落的跡象，仍然產生了若干位可與陳子和比擬的畫家。其中尚有作品傳世可供討論者首推鄭文林。鄭氏生平幾乎無可考，今日僅能由禦倭有功的蘇州官員任環（1519–1558）曾與他有所來往，推測鄭氏大約亦是活躍於十六世紀前期至中期的畫家。㉟ 但是，鄭氏號爲顛仙，任環爲他寫的一首詩上也稱呼他爲「仙人」，可推測他也如陳子和一般是個道教信徒。他現存日本宮津國清寺的《龍虎圖》雙幅中的《龍圖》（圖20）就顯示了快速的水墨運用，強烈地表現了龍在風雲中出沒的「變化之意」，其效果較之陳容或張與材者更加具有動態。這種畫如果說是爲當時的道士拿來祈雨之用，倒也不令人感到奇怪。當時福建頗多善畫龍虎這種題材的畫家，如長樂縣的張士達即是，可惜作品今多不見，鄭文林此幅或可作爲其中的代表。而現存日本若干被歸爲南宋牧谿所作的《龍虎圖》，其實風格上與鄭文林者極爲類似，很可能根本是此時福建這批與道教有關的畫家所作的，或後人據之而作的臨本。㊱

㉝ Shou-chien Shih, "The Landscape Painting of Frustrated Literati: The Wen Cheng-ming Style in the Sixteenth Century," in Willard J. Peterson *et. al.* eds., *The Power of Culture: Studies in Chinese Cultural History* (Hong Kong: The Chinese University Press, 1994), pp. 233–39.

㉞ 參見古原宏伸，〈陳子和筆高士觀瀑圖〉，《國華》，918號（1968年），頁28；湊信幸，〈陳子和について〉，*Museum*，353號（1980年8月），頁14。

㉟ 近藤秀實，〈鄭顛仙資料〉，*Museum*，428號（1986年11月），頁26–32。

㊱ 例如日本京都大德寺所藏的牧溪《龍虎圖》雙幅可能即是此種作品。

鄭文林亦能作人物山水畫，其中題材大部分也都與神仙有關，Princeton University收藏之《壺中仙人圖》（圖21）即爲精彩的例子。此卷原標爲龔開，但由其人物造型及筆墨風格與日本橋本家收藏及Cahill收藏之鄭文林作品相同，可以訂爲鄭文林之手筆無誤。㊲ 畫中使用大量之水墨，用筆快速，不僅線條急劇地連續轉折，而且濃淡交溶，相互滲透，頗與陳子和之《蘇武牧羊》及《吹笛仙人》有相同之表現。這可以說是典型的南方道教水墨風格的表演，其目標也正如陳子和嘗試要達到的，透過水墨的變化技巧，來感應「仙氣」本質所在之神通變化。

另一位在此龍虎山教區活動而值得注意的水墨畫家是朱邦。他現存Princeton University的《空山獨往》（圖22）在人物之描繪上近於鄭文林，㊳ 而在樹法上也近於陳子和。雖然保持了他個人的風貌，但朱邦在使用線條及水墨時則與陳、鄭二人類似，强調緊張之線條轉折運動、墨色深淺之激烈變化，並試圖表現在極短之時間內求取最大之變化效果的高度技巧。這種風格表現正好印證了《明畫錄》上對他畫風所云：「用筆草草，墨瀋淋漓」㊴ 的概括，也明示了道教水墨風格所給予他的深刻影響。

事實上，朱邦也是個道地的道教信徒。《深山獨往》圖上有他本人的印章，印文爲「蓬山第一洞天仙長」，自比爲居住於道教第一洞天蓬萊的仙人。而在一幅《老子與釋迦》（現藏日本藪本家）上，朱邦亦自署「新仙」；㊵ 這與《明畫錄》上記載他自號「酣齁道人」實有異曲同工之處，顯示了他的道教背景。至於他所接觸的教派，可能即龍虎山的系統。《明畫錄》雖記朱邦爲位於龍虎山之北兩百公里的新安人，但那可能只是他的本籍。British Museum尚存一幅朱邦之《早朝圖》，有「朱邦之印」一印，其上又自署「豐溪」。㊶ 此「豐溪」實非朱邦之名號，而爲位於江西東部上饒附近的河流。此溪源自江西福建交界處的山區，距離陳子和家鄉的浦城極近，也是龍虎山地區通往江南必經之處。朱邦顯然曾在此居住過一段時間，而與龍虎山道教產生更密切的關係，其畫風之與陳子和、鄭文林同調，

㊲ James Cahill, *op. cit.*, pp. 132–33.

㊳ 關於朱邦與鄭文林風格間的關係，參見Roderick Whitfield, "Che School Paingtings in the British Museum," *The Burlington Magazine*, vol. CXIV, no. 830 (May 1972), p. 293。鈴木敬，《李唐・馬遠・夏圭》，《水墨美術大系》（東京：講談社，1973），頁169。

㊴ 徐沁，《明畫錄》（美術叢書本，上海：神州國光社，1928），頁26。

㊵ 此圖未曾發表，蒙京都國立博物館西上實先生示知，特此致謝。

㊶ Whitfield, *op. cit.*, p. 293.

臺灣大學圖書館 期刊資料庫

因此也不難理解。

朱邦如果確爲來往於新安與豐溪之間的道教信徒畫家，那麼他的存在可能意謂著新安也與龍虎山地區還有著以往吾人未曾注意過的密切關係。從畫風上來看，朱邦的那種道教水墨風格即使置於此時之新安畫壇中，實在並不孤單。他的「用筆草草，墨瀋淋漓」作風基本上在他的同鄉畫家汪肇的作品中也可以見到。汪肇存世的作品較多，風格的同質性很高，其中又以北京故宮博物院所藏的《起蛟圖》（圖23）最稱傑作。此畫不僅有狂恣的墨法，强速的筆觸，而且在人物及蛟龍的造型上也表現了高超的描繪技巧，在在都顯示了與陳子和、鄭文林相一致的創作關懷，如果將之歸類爲道教水墨風格，其實亦頗適當。值得注意的是：汪肇雖無以「仙」爲名的字號，但是，他很可能也是個重符咒數術的道教信徒。晚明的新安畫家兼批評家詹景鳳（1528-1602）㊷ 即曾報導汪肇乃其從兄詹景宣之徒，而景宣除精繪事之外，又是「善談玄虛，亦精天文遁甲六壬」的術士，汪肇既「好神仙」，㊸顯然除了學畫之外，也向詹景宣修習此種道教中人常備的神秘之術。由此觀之，汪肇之水墨風格應與其道教背景息息相關，此與陳子和、朱邦等人實爲同一模式。新安地區究竟還有多少像汪肇、朱邦的畫家，今日所存之文獻已無法提供詳情，但是，他倆的例子至少在一定的程度上證實了龍虎山道教水墨風格對其鄰近地區確曾產生過不可忽視的影響力。

福建、江西東部爲主的龍虎山教區，雖然直到十六世紀中葉左右，仍然蓬勃地在實踐他們的道教水墨風格，但是逐漸地它也面臨到與南京相同的命運。以陳子和所在的福建而言，上層的士大夫們，自十六世紀的後期起，在藝術上便已濡染江南文人之風，許多人在繪畫上所學的已是沈周、文徵明、唐寅等人的秀雅氣質，對於稍早時所重的二米、方從義風格，顯然不再有濃厚的興趣。在藝術評論上，福建文人基本上亦認同了江南的復古觀，而與以往閩人評藝採取了完全不同的立場。約在一五〇〇年前不久，莆田名儒周瑛（1469年進士）還曾立論，以「變化」爲繪畫之首務，而其所謂「變化」之內容則在於「將濃而淡，將顯而隱」，正與當時蓬勃發展的道教水墨風格完全呼應。㊹ 但是到了一六〇〇年左右，長樂名士謝肇淛（1567-1624）寫

㊷ 關於詹景鳳，請見西上實，〈丁雲鵬の衣摺表現にみる唐宋回歸〉，《大和文華》，第86號（1993年9月），頁49-54。詹景鳳之生卒年，亦爲西上實先生新訂。

㊸ 詹景鳳，《明弁類函》（1632年刊本，東京內閣文庫藏），卷41，頁19上，卷64，頁12上。此兩條資料係西上實先生惠示，特此致謝。

㊹ 周瑛，〈畫評〉，《翠渠摘稿》（文淵閣四庫全書本，臺北：商務印書館，1983），卷4，頁34上-下。

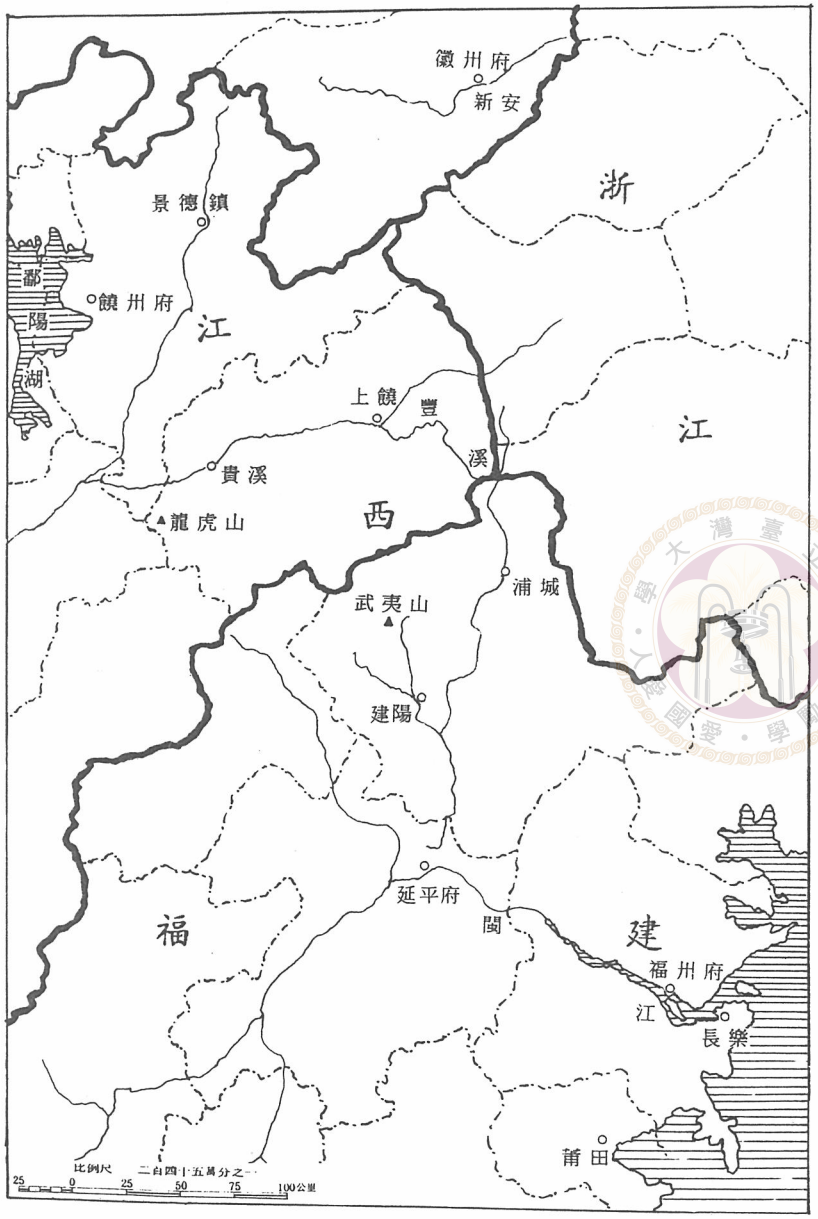
《五雜俎》時，意見則有了巨大的改變。他對於道教水墨那種富於變化之意的風格十分鄙視，對於如陳子和、鄭文林這些畫家更是評爲「今之畫者，動曰取態、堆墨、劈斧，僅得崖略，謂之遊戲于墨則可耳」，只是一些比「氣格卑下已甚」的戴進還不如的匠人而已。在他認爲，繪畫如「必欲詣境造極，非師古不得也」。㊺

在謝肇淛的心目中，莆田畫家吳彬是全閩堪與董其昌匹敵的大師。他對吳彬的人物畫尤其推崇備至，但其立論則與今日之美術史家不同，而認爲其精妙處全「從顧陸探討得來」。㊻ 不論我們是否同意他的意見，由吳彬於一六〇一年所作的《羅漢圖》（圖24，臺北故宮博物院），陳子和與鄭文林的影子，確已不復可見。

臺灣大學學術期刊資料庫

㊺ 謝肇淛，《五雜俎》（筆記小說大觀本，臺北：新興書局，1975），卷7，頁21上，33上。

㊻ 同上，頁22上-下。現代美術史家對吳彬的不同看法，可見James Cahill, *The Distant Mountains*（Tokyo & New York: Weatherhill, 1982）, pp. 176-80; *The Compelling Image*（Cambridge: Harvard University Press, 1982）, pp. 70-105.



閩北、贛東、皖南簡圖



圖1　陳子和　《吹笛仙人》　Papp Collection



圖2　陳子和　《山烏圖》
東京國立博物館

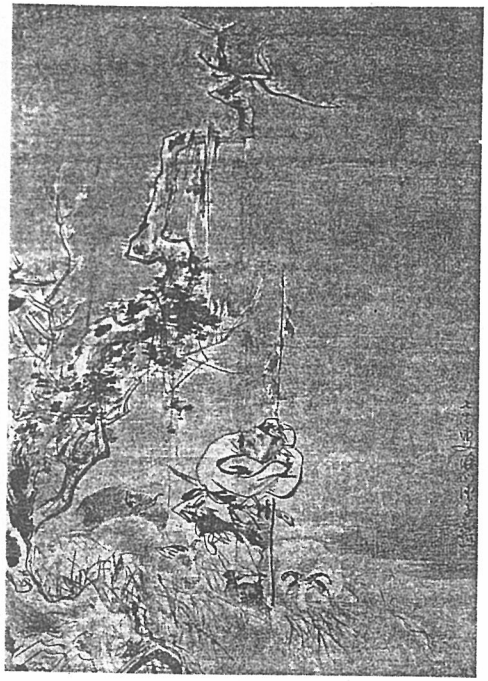


圖3　陳子和　《蘇武牧羊》　浙江省嵊縣文物管理委員會



圖4　梁楷　《李白行吟》　東京國立博物館



圖5　劉俊　《劉海戲蟾》　河北省石家莊市圖書館



圖6　顏輝　《蝦蟆仙人》　京都國立博物館

臺灣大學 期刊資料庫



圖7　傅商喜　《四仙獻壽》　臺北故宮博物院



圖8　李在　《琴高乘鯉》
上海博物館

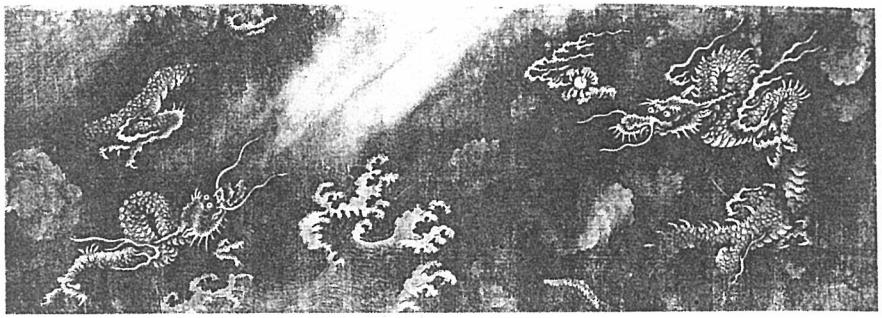


圖9　張與材　《霖雨圖》　部分　The Metropolitan Museum of Art, New York.

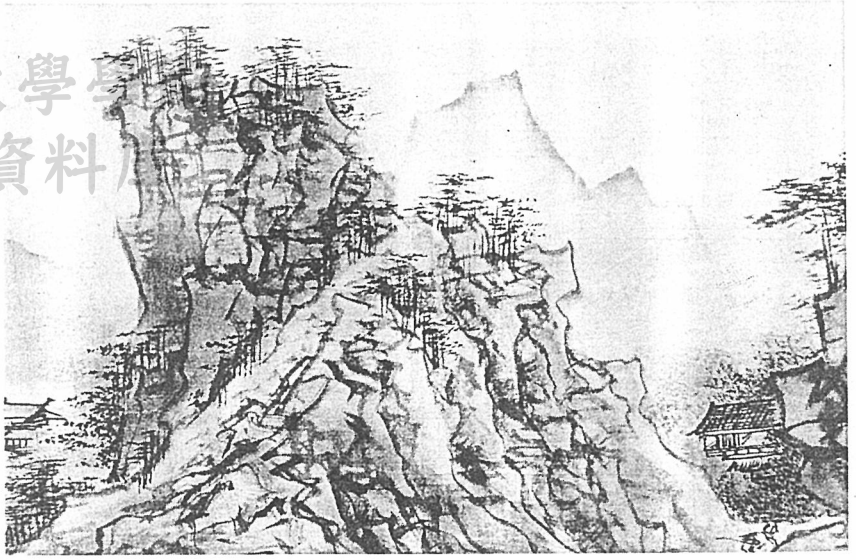


圖10　吳偉　《長江萬里》　部分　北京故宮博物院

臺灣大學
期刊資料



圖11　吳偉　《二仙圖》　上海博物館



圖12　方從義　《武夷放棹》
1359年　北京故宮博物院



圖13　方從義　《高高亭圖
臺北故宮博物院

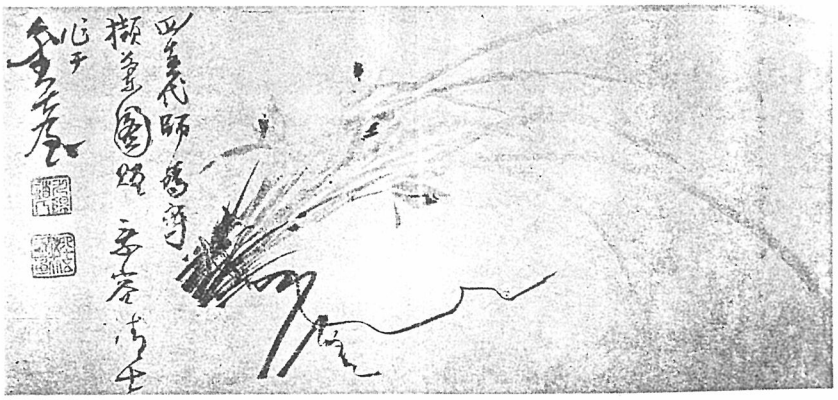


圖14　張懋丞　《擷蘭圖》　江蘇省淮安縣博物館

臺灣大學學術期刊資料庫

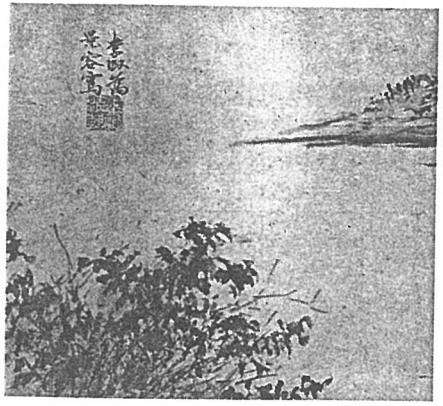


圖15－1
李政 《煙浦漁舟》 江蘇省淮安縣博物館

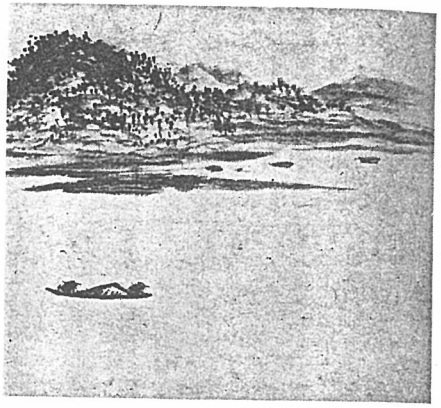


圖15－2

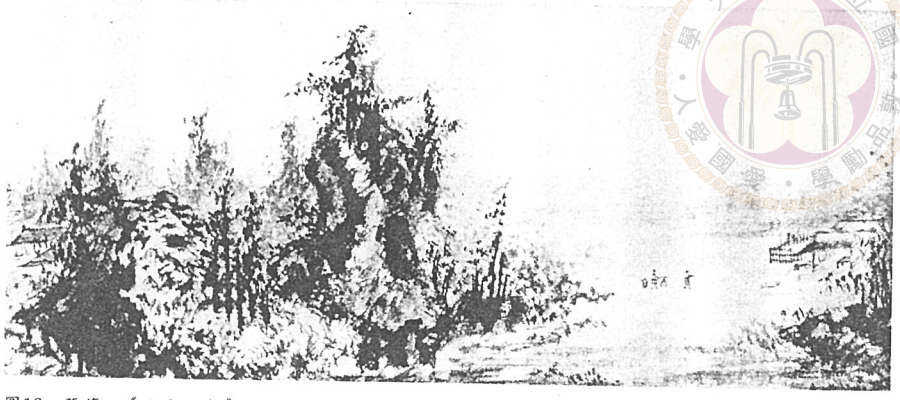


圖16 張復 《山水圖卷》 部分 北京首都博物館

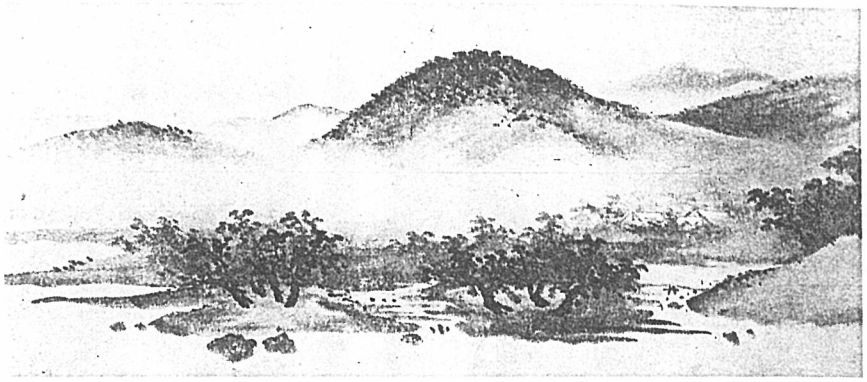


圖17 謝環 《雲山小景》 部分 江蘇省淮安縣博物館



圖18 謝環 《杏園雅集》 部分 江蘇省鎮江市博物館

臺灣大學 期刊資



圖19　夏芷　《枯木竹石》　江蘇省淮安縣博物館



圖21　鄭文林　《壺中仙人》　部分　The Art Museum, Princeton University

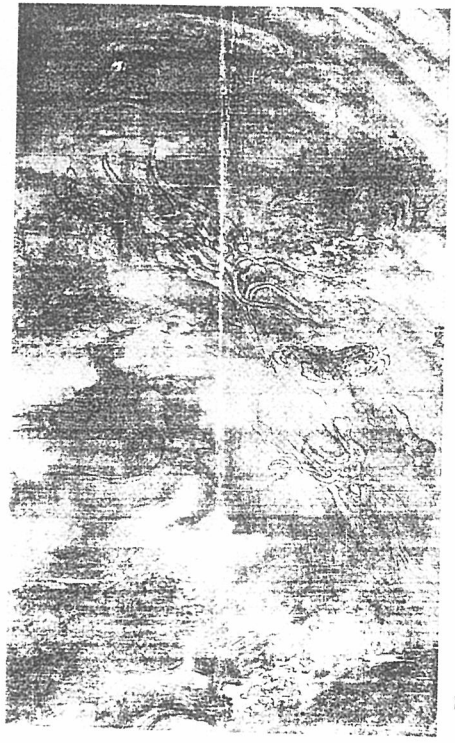


圖20　鄭文林　《龍虎圖》之一　《龍圖》
宮津國清寺



圖22　朱邦　《空山獨往》　The Art Museum, Princeton University

臺灣大學學術品德教育・愛國愛學・臺灣大學立國
臺灣大學學
期刊資料庫



圖23　汪肇　《起蛟圖》　北京故宮博物院



圖24　吳彬　《羅漢圖》　1601年
臺北故宮博物院