

壹、「變形主義」名稱的釋義

所謂「變形主義」名稱的提出，乃台北故宮博物院為晚明畫家：丁雲鵬、藍瑛、吳彬、崔子忠、陳洪綬五人所作的一次作品展示。司事者以其五人皆「意詭筆贍」，形象往往異於故常，故擬其名為晚明變形主義畫家作品展，並指出這只是一種權宜的說法。在過去傳統的看法，祇將這些畫家視為「奇」或稱為「怪」，而未能給予適恰的定位。有鑒於他們之間的風格似乎蘊藏著某種共同的因子，乃以「變形」一詞把他們連結起來。而由於日後流傳甚為普遍，一般人士也就約定俗成地加以接受，視之為晚明畫壇一小群畫風奇特的藝術團體。

黨派的紛多歧立，於晚明畫壇是相當普遍的現象。但是比起西方現代藝術各種主義及畫派的更迭起落，無論在理論或畫風方面，都顯然缺乏明確的主張及立場。至於被以「變形主義」聯繫起來的這五個畫家，似乎談不上有什麼共同的信仰或理念，雖是權宜之說，但「主義」之稱謂是極不恰當的。而所謂的「變形」，也即是傳統視為「奇」、「怪」，却不約而同地各以不同程度呈顯出來。除了個人因素外，是否意味著整個時代或社會的風氣使然。這也是近年來一些英語世界的中國藝術史學者所感到有興趣的問題。其中以高居瀚的研究成果最受矚目。

晚明變形畫風的探討

■ 汪麗玲

其特異的風格，似乎超軼於傳統的審美範疇之外，故在過去的討論並不多。在此試以本文透過如高居翰等人的研究，對導致陳洪綬、崔子忠、丁雲鵬、吳彬（註：藍瑛除外）作品中“變形”的因子，嘗試提出新的角度與觀點，遂使其在畫史上的定位得以被重新評估。為使此一相對於正統，幾乎屬於偏格的審美範疇能夠更明朗化。定義的釐清及規範，似乎是必要的。

首先來看幾個較常見的，被用以形容此種風格的英文字彙，如eccentric、fantastic、grotesque、deformation、distortion、transformation、supra-realism等。這些字彙都含有古怪的、變形的、甚至於含有使變醜的意味，只是語氣強弱不同而已。其中以transformation、grotesque兩組字彙，以其在美學上有特殊的意含，因此特別提出來討論。

transformation見於台北故宮博物院為晚明這群畫家命名為“變形主義”的英譯字彙。它含有由內在發生質變的意思。這是個有趣的問題；他們作品中的“變形”，是形式的變化？或意味著整個內在精神發生某種質變？這個問題暫時保留，留待以下討論。

grotesque中譯為怪誕，對西方的藝術而言，它隸屬於美學範疇之一，有較多正面的探討。借此較完整理論的提出，也許可以幫助我們釐清此一對中國傳統美學而言幾屬偏格的範疇，能有較深入的了解。

■「變形」的美學意含

暫且撇開晚明這幾位畫家所呈現之風格的特性，而就美學上的一般性而言，所謂「變形」，赫伯特·里德(Herbert Read)指出：

變形(Distortion)可以說是一種對規則的幾何和諧之乖離，…它暗示了一種置自然世界中既有的各種比例之不顧。…在一切的藝術裏，都有某種性質的變形，以一種十分普遍的，與也許似非而是的情況出現著。…所有這些從精確模倣之乖離，都是有意的。它們或者受藝術家的造形意欲—即求取一種平衡的或統一的圖形之支配；或者受到畫家意圖把一種象徵賦予某種超現實的、精神上的事物之欲望之支配。

里德的這段對變形所提出的說明，簡括而言，乃為：

- 一、一切藝術、幾乎全都含有某種程度的變形。
- 二、從創作動機而言，變形往往是基於「造型的」或「象徵的」的意圖而有的表現手法。

接著，里德又舉中國的、或東方藝術，作為造型的例子，他說：「中國人的藝術，其中變形的程度



▲墓室的天花板 科西尼莊園 1674 屬 Grottesque Art

很大，以致完全失掉了描畫寫真的圖式。……各種圖式之運用，是感性的而非寫實的，即它們祇構成藝術家圖形之一般韻律與力量。」

里德的看法頗可作為透過西方世界—尤以希臘的古典藝術為標準—眼中所見中國或東方藝術，一種頗具代表性的觀點。

而當變形的程度大到遠超乎吾人經驗或習慣的範圍，甚至超出美感範圍，而產生一種古怪的、不合理的感覺時，即稱為怪誕的(grotesque)藝術。

此一所謂「怪誕的」藝術，在人類文化進展的歷史上，屬於相當晚近的事，乃歐洲十五世紀後期，用以指自洞窟發掘物的一種裝飾風格。其特色係一種混合人與動物，形成任意而古怪的組合。十六世紀更用以指一種畫風，可以稱之為「畫家之夢」或一種夢幻畫；亦即來自上述裝飾風格，被幻想化的人和動物，形成任意組合與扭曲的一種怪誕畫風。此一名詞遂為歐洲的其他國家所採用，運用的範圍亦越來越廣，指包括所有的藝術部門，並包

括文學在內的一種風格。

因應此種風格所作的研究，主要的有雨果(Victor Hugo)、黑格爾(Hegel)、凱撒(Wolfgang Kayser)、桑塔耶那(Santayane)其論點擇要如下：

A、雨果將怪誕作為崇高的對立範疇，其價值係從兩者的對比中傳達出來。

B、黑格爾則從哲學基礎出發，涉及藝術品的形式與內容，認為怪誕乃感覺的形式為一種超自然的或神秘的勢力所佔有，由於當時(注：指初民藝術)精神界的混沌與表達力的不足，不得不以乖離自然的外形與構造，以表現其精神內容。

C、凱撒則自心理分析的角度出發，將怪誕視為一個被迫疏離的世界；一方面它具現某一特定時代、環境的精神面貌，另一方面則具現藝術家自身獨有的心靈狀態。

D、桑塔耶那則從形式的再造(re-creation)而言，指出它係對一個理想典型的改變；誇大其中某一因素，或者和其它典型結合起來；它忠於內在的可能性遠甚於忠實於自然的可能性。(按：此一說法和里德其實相去不遠。)

至於怪誕藝術所流露的意義雖然十分複雜而曖昧，但具現為藝術的形式，仍是可以傳達與理解的，所欲傳達的意義，姚一葦指出：「係建立於這一想像的世界與真象世界的比例和對比關係上。不是象徵的傳達，便是對比的傳達。」透過看似怪誕的藝術幻覺，而傳達出對

此看似不無合理的現實世界之嘲諷；或者如桑塔耶那所說的“滑稽”或“幽默”。

上引所謂“變形”或“怪誕”理論的說明，乃試圖藉彼西方較為完整的理論架構，作為了解此一在中國向來被忽視的美學範疇之輔助。雖然藝術的創作與傳達有其共同性與普遍性。然而各個民族所呈現的特殊性，是無法抹滅的，其特殊性也就往往造成其侷限性。此類理論是否可用以概括由中國本土產生的較為「奇」、「怪」的風格類型？有沒有比“變形”更適切的用語，更能明白地傳達出晚明這幾位畫家所代表的特殊風格？這些問題，連同前面的問題，仍有待往下繼續進行討論之。

貳、明代文藝背景及文化氛圍

某種畫風的形成，與當時的社會、經濟、文化、思潮莫不有密切的關係。因此在進入正題之前，先將明代的文藝背景作一概略的俯瞰。

明代，結束了元人異族的統治，恢復漢人的政體建制。無論從民族情感或基於現實的需求來看，承繼宋人遺緒似乎成了極自然的趨勢。

崇古的潮流，見於思想方面，明太祖主宋朱子之學並定為一尊；見於文學方面，有以唐宋為依歸者，也有宗秦漢者。

在繪畫方面，明初恢復了在元朝一度中斷的畫院設施。不但畫院的復設，承宋朝遺緒，就連畫風，也是承襲南宋劉、李、馬、夏的院體風格。雖然名為仿古，但是繪畫的時代風格畢竟不同。石守謙認為「南宋那種帶有詩情的風格，在明初這批具濃厚農民性格的皇室貴族推動下，就不免產生了極大的改變。宮廷中山水繪畫的表現，由於皇室品味的引導，使得來自南宋畫院傳統的基本形態，逐漸走向北宋北方山水力感的途徑。」是故明代的畫院，遂變南宋詩情韻致成健拔勁銳之體。此種風格始於戴進，吳偉繼之而起，一時藝苑為之風靡。戴進、吳偉皆為浙人，後人遂稱之為「浙派」，這是畫院風格主導畫壇的時期。

明中葉後，漸漸凌駕「浙派」之上的所謂「吳派」，代表畫家為沈周、文徵明，其仿古對象主要宗元四大家，「清逸深秀」的風格成了新的品評標準，取代浙派後期蔣嵩及張路等那種豪邁勁健的風格。

吳派晚期末學，自文徵明而文伯仁、陸治，再傳而再變，往往從碎處堆積山壑，而密佈全幅，畫風遂過於精工細緻，纖弱細碎，至董其昌則借仿古之名，行改革之實，並力倡南北分宗之論，以「文人畫」相高。董氏以其位高名重，影響所及，籠罩萬曆以後之整個畫壇。董氏欲挽吳派末流筆墨枯澀之弊，特別強調筆墨的趣味，所寫的雲樹泉石，多為抽象的筆墨之趣，而山石



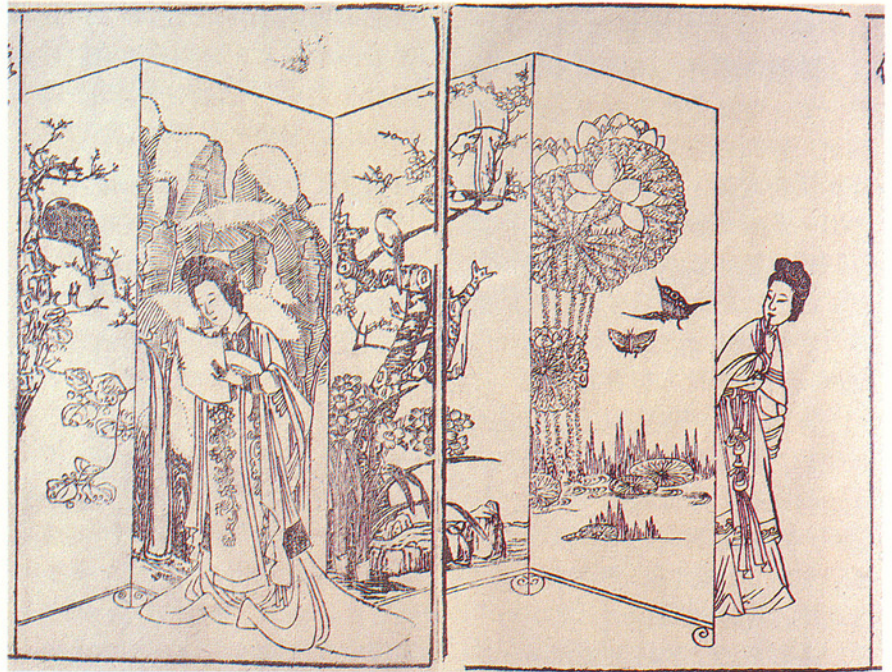
▲董其昌 夏木垂陰 台北故宮博物院藏

之造型則越趨於抽象且平面化。這對明末畫壇新構圖意念及所謂「變形」畫風不無推波助瀾的作用。

相對於前述復古的，及以文人品味主導的保守勢力，另一股奠基於當時經濟基礎而產生的現象，則為戲曲、小說等的廣為流行。嘉靖至萬曆年間，沈璟、湯顯祖兩大家起麾曲壇，作家競盛一時，遂出現南戲的黃金時代。湯顯祖標榜“奇”，曾說：「天下文章之所以有生氣者，全在奇士，士奇則心靈，心靈則能飛動。」和他遙相唱和的則有文壇「公安派」領袖袁中郎主張「獨抒性靈，不拘格套」，和王（陽明）學之嫡傳—李贄的主張「童心

說」，這些文人士子對於當時被目為通俗的，不入大雅之堂的題材，較能予以正視及肯定。講「奇」、「性靈」、「童心」，這種帶有個人的、適性的色彩，對於當時整個文藝氛圍不無造成衝擊。

因應廣大市民階層對小說、傳奇的需求，帶動明版畫的成就達到巔峰。在商業繁榮的基礎上，雕版手工業無論於質於量都大為提高。許多職業畫家，都曾為雕版作畫，著名的有唐寅、仇英、藍瑛、丁雲鵬、吳彬、陳洪綬（後三者即為本文所欲探討的「變形畫風」的代表畫家）。他們雖然或多或少以畫業為生，卻深具文人畫家的內涵。李



▲陳洪綬 北西廂秘本插圖

雪曼認為這種在文人畫家與職業畫家界限的趨於模糊的現象，正可證實其風格的交流混合之事實，已遠超過文人集團願予以承認的，其繁富的風格正也反映了蘇州社會階層的多元性質。

叁、晚明具變形畫風的代表畫家及其作品

晚明被以「變形」畫風統稱的這一小群畫家有丁雲鵬、吳彬、崔子忠、陳洪綬。若以畫史的地位而言，以陳洪綬最著，被研究探討的也最多；其餘三人，有關其文獻記載，顯然很不足，其中又以吳彬最為闕略。若以變形畫風的特色而言，除陳洪綬外，吳彬算是極特殊的一位。然而吳彬在過去並沒有被重視，直到近年西方藝術史學者對其展開研究後，其特異的風格才被提出，並賦予新的評價。因此本文探討的重點即放在陳洪綬與吳彬身上。由於文獻的不足，在此僅能就四人活動期間之大要，約略地作一概述，而無法究其詳實的考證。

首先就生卒年來看，丁雲鵬可能是最為年長的，長陳洪綬整整五十一歲左右，長董其昌十多歲，約高陳洪綬兩個輩份之距。陳洪綬與崔子忠以「南陳北崔」享譽於當時，因此兩人年齡應頗相仿。而吳彬、見於書影擇錄、無聲詩史所載，把他和丁雲鵬相提並論，若由存世作品，及曾受神宗薦召為中書舍人一

事加以推算，吳彬和丁雲鵬在年齡上應頗相仿，至少應屬同一輩。四人活動時間的交集，乃為萬曆、崇禎年間。崇禎十四年甲申國變之時，丁雲鵬可能早已作古，若還活著的話，也已經是非常的老邁了。是年，陳洪綬正值壯年（四十七歲）、崔子忠以窮饑歿，吳彬則因評議魏忠賢，遭捕入獄後去向不明。

四人之中，除了崔子忠為北方人（山東萊陽）之外，其餘俱著籍於當時經濟最繁榮，文風最鼎盛的江南。丁雲鵬為安徽休寧人，吳彬為福建莆田人，陳洪綬為浙江諸暨人。丁雲鵬終其一生，不離於安徽、浙江之外，崔子忠的活動範圍也不大。原籍山東省萊陽縣人，後占籍順天，故無聲詩史作山東人，圖繪寶鑑作順天人，清朝書畫家筆錄作直隸，北平人，後移居京師。陳洪綬的活動領域，除了江、浙以外，曾兩度北上京城，分別居留各一、三年。吳彬算是遊歷最廣的一人。他流寓南京時，以畫見賞，被神宗召為中書舍人。但吳彬請求神宗讓他遠遊西蜀，縱覽大山川的雄奇以開拓眼界，神宗准其所請，歸後畫果日益佳妙。

四人皆以人物畫者著稱。丁、吳特以佛像享譽，陳、崔則長於歷史故實畫。這與其學養及所受薰冶有關。有明一代文人畫家，善畫人物者寥若晨星，他們四人的出現，無疑為明代繪畫史憑添不少光輝。

■ 丁雲鵬

丁雲鵬，字南羽，號聖華居士，先祖自宋而下，世代擅長兒醫。鵬父丁瓚，除醫業外，亦善書畫，又有嗜古癖，喜集古董、書畫。受父親影響，丁雲鵬自幼即喜繪畫，及長拜詹景鳳為師。詩畫俱佳，董其昌遂以摩詰相擬。汪道昆則贊云：「泊然如孩，溫然如玉」可見其性情之溫雅平和。又加上信佛，身為佛門弟子，所受薰冶既深，故佛釋畫自然漸趨於專門。所畫佛像得吳道子法，白描學李公麟，設色學錢選。



▲丁雲鵬 十八羅漢圖（局部） 台北 故宮博物院藏

曾為名墨工程君房、方于魯繪墨模。「程氏墨苑」、「方氏墨譜」中的圖繪，大半出其手筆。五十歲以後，多在吳中（江蘇吳縣），寓居虎丘僧舍，故作品大多為大士羅漢。風格之改變也約莫在這段時期。

早期人物畫，多為細筆白描，精細入微，鬚髮之間，眉睫意態畢具，衣紋線條轉折輕柔飄動；身姿神態，足具飄逸自若的韵味。

晚期則化精細為粗放。這類以粗筆焦墨所畫的佛畫，大都用生紙為之，著重於人物的寫意傳神，並

試圖表現筆墨的變化趣味；特別誇張人物面部表情，眼睛上下以雙線或多層線條，加強眼部的神態，並用淡墨在眼鼻四周暈染，使傳神更為突出，明暗更為明顯。衣紋輪廓線條，用濃墨粗筆起伏頓挫，看起來起筆重，收筆輕，而轉折處又重，

強勁有力。服飾中間花紋圖案極為精細，與輪廓線形成粗細濃淡極強烈的對比。人物的比例，則顯得頭大身短，這種比例上的違常，似乎是刻意於渾樸厚重之韵味而有的造型手法，傳達出近似宋塑像的趣味。



▲丁雲鵬 畫應真像 台北故宮博物院藏

■ 崔子忠

崔子忠，初名丹，字開予，更名後字道母，號北海，又號清蚓。少師事同鄉先達宋繼登，與繼登子玫，從子應亨相友善。崇禎時補順天府諸生，博通五經，能詩文，尤工畫。於繪畫方面，崔子忠一方面受其師友的影響，另一方面則追摹古代大家遺跡入手，如顧愷之、陸探微、吳道子、閻立本都曾是崔子忠學習的對象。他平生好讀奇書，尤深戴禮，發為古文詩歌，無不博奧。他的面貌清癯，言詞簡質，有古人之風。其性情孤冷，雖久居都門車馬中，唯蒔花養魚，杳然與世相遺。

當時畫壇領袖董其昌乞老在家，而於崇禎六年癸酉，復被召而北上，崔子忠遊於其門，以所業請教。董其昌異之，謂其人、文、畫，為近代所未有。從此益自重，凡有以金帛請詩畫者，概不應。雖時常家徒四壁，晨炊不繼，而孤清依舊。甲申國變之時，遂窮餓死。

崔子忠在當時雖然與陳洪綬齊名，有「南陳北崔」之譽，惜傳世作品並不多，故影響力不及陳洪綬遠甚。其人物畫作，好以古賢逸事入畫。如台北故宮所藏之「雲林洗桐圖」，乃描繪高士倪雲林好潔，令僮僕洗滌桐樹的逸聞。畫倪雲林及其妻，衣紋細勁流暢，幽雅靜逸，眉睫傳神，白描傅色猶有新意。至於右方滌桐之僮僕，其衣紋，則任由筆線屈曲折轉，宛若受電擊而戰



▲崔子忠 雲林洗桐圖 台北故宮博物院藏

掣，這種逐步頓挫的畫法，使線條在走勢中暗蓄抗力，產生勁健挺拔、力透紙背的美感，但於強硬中而不失柔和之美，是其獨到之處。同樣的表現法，亦見於聳立於倪雲林上方一大片平面的奇石畫法。完全以戰掣的筆法鈎繪出石面輪廓，



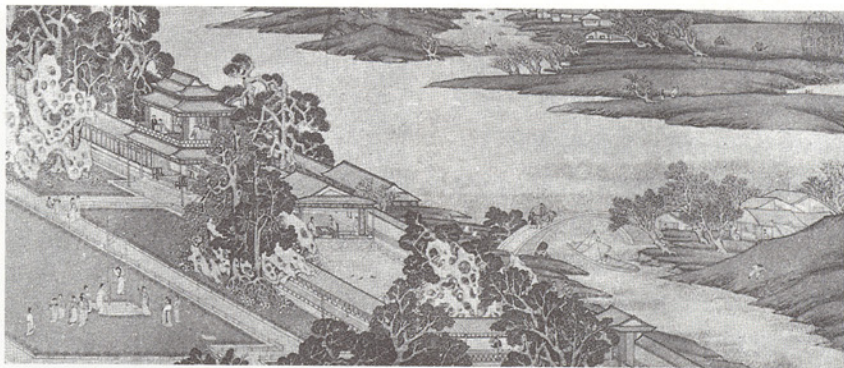
▲崔子忠 伏生授經圖 上海博物館藏

無視於石頭的肌理質感，而僅以墨暈深淺表現石面的明暗。和奇石相應和的，桐葉的畫法則相當平整規律，一律描繪葉的正面，排除遠近向背疏密的變化，刻意表現出稚拙而整飭的趣味。

類似的表現法，亦見於上海博物館所收藏的「伏生授經圖軸」。此圖內容，乃描寫漢初名曰伏勝的智者，在秦始皇焚書後，將其默記的尚書內容傳授給曹錯的故事。此圖構思巧妙，極富裝飾趣味。人物面容端穆，神態逼真，衣褶線條秀勁而多曲折，仍採前述的誇張手法。菩提樹和雜樹的畫法十分別致，其枝幹以墨線沿外輪廓勾出，節眼處留有空白，突出了樹幹日久年深的斑迹之美，樹葉擁簇密集，具有整體效果。湖石則以戰掣之筆為之，使呈多稜角平面造形，手法與前述「雲林洗桐圖」同出一轍。

■ 吳 彬

吳彬，字文中，一字文仲，號質先。有關他早年學畫經過，已無法考證，但應當是在莆田從師。以其擅繪畫，獲神宗賞賜，遂被召為中書舍人。目前所見用「枝隱」署款，一般認為乃吳彬任職南京宮廷畫院所作。最早因身為宮廷畫家，畫風反映當時仿古風氣下精工細美的院派繪畫。其早期畫風，如「無聲詩史」評述：「結構精微，細入絲髮，若移造化，風候八節四時於楮素間，可謂極其能事矣。」這時



▲吳 彬 歲華紀勝（之一）

期的作品可以「歲華紀勝圖」為代表，顯然是院體縝麗精工之作；宮室以界畫畫法為之，而樹石畫法頗為奇特，規律整飭中帶有誇張變化的趣味。

吳彬可能很早便和佛門結緣，曾鑄刻一印「金粟如來後身」。到南京以後，在棲霞寺更進一步以頭陀自況，晚號則自稱髮僧吳彬。據「攝山志」載，吳彬曾在萬曆辛丑（一



▶ 吳 彬 畫羅漢
台北故宮博物院藏

六〇一) 年為棲霞寺繪五百羅漢圖，施於若干軸，圖今已無法得見。現藏於台北故宮的「畫羅漢」，很可能就是其中一幅。本圖構圖奇特，用筆緊密。雲龍盤據左上方，捲蛟若綿繩的畫雲法以及龍的造形姿態，似未見於以前的畫家。石上盤坐尊者六人，似乎平貼在石頭上，欠缺實質關係的處理；另二人站立於左下方，仰望雲龍。人物表情各異，衣紋則以流暢行筆為之。石間伸出的大型花葉及枝幹，俱作正面描繪，平整有若圖案。岩石多以平行線條皴分石面，石間或鋪以細密的絨草，苔點則作規律分佈。浪濤水紋的畫法亦有規律化之傾向。

變形風格具現於吳彬的作品，則山水較人物顯著。在此茲以現藏於美國舊金山亞洲藝術館的「江深草閣圖」為例，說明由其特異的畫風。此圖唯見崢嶸怪石居中屹立，有一柱擎天之勢。山勢之曲轉不甚自然，奇兀鏤空的山形，仿若尺寸放大的假山奇石，可見畫者對山岩造形刻意經營的興味，遠超過對真山實水的描摹。山石皴法呈縱橫平行走向，使呈結晶碎片岩狀，皴紋並未用來表現山岩本身肌理的凹凸明暗，而僅依附在表面，更突出了峰岩鋒稜嶙峋的質感。樹的畫法亦有規格化、圖案化的傾向。空間的安排則以近景江岸，與居中清晰逼人的陡峯構成，顯然缺乏空間逐次推移的層次，使整個畫面透露出一股奇詭怪異、夢境般的氣息。

吳彬的另一種山水風格，可見



▲吳彬 江深草閣圖軸 美國舊金山藝術館



▲吳彬 溪山絕塵圖軸 日本橋本末吉藏

於為日本橋本吉末收藏的「溪山絕塵圖」。本圖構圖緊密，三峯鼎立，漫天蓋天而來，山勢的曲折不甚合理，空間層次的交待更是撲朔迷離，只見山頭近逼眉睫，完全失卻中景、遠景的推移，尤以圖下方，從右上側往左下斜走的陡坡更是突兀。居中主峯的造形和皴法，及右下方以俯瞰的角度所得巉頭密簇、樹根外露的景況，加上底部以層層



▲(傳)五代關全 秋山晚翠 台北故宮博物院藏



▲北宋 范寬 谿山行旅

重墨寫滄際硬巖的畫法，似皆可在北宋范寬「谿山行旅」或被歸在五代關仝名下的「秋山晚翠圖」中找到類似的母題。不同的是，由於吳彬對細部描繪的偏好，使得他作品缺乏關氏、范氏作品的整一雄渾感，而毋寧是疊砌的，任意扭曲的「紙上山水」之興味。據高居翰的研究，吳彬山水畫風的形成，乃是綜合了文徵明之後吳派的風格與對

北宋巨碑式、力感山水的模仿，加上他個人匠心獨創的結果。

陳洪綬

陳洪綬，字章侯，號老蓮、悔遲。出生於沒落的仕宦人家，是一位個性強烈，極富創造力的傑出畫家。他自幼習畫，性喜人物，曾閉戶摹揚李公麟石刻線描「七十二

賢」，並從藍瑛習畫，因而在繪畫技巧上，奠下了良好的基礎。和一般文人畫家所經歷的習畫歷程並不相同。

思宗崇禎年間，陳洪綬被召為舍人，使臨歷代帝王圖像，得綜觀宮內藏畫。他在京兩年，目睹朝廷腐敗，遂南返。後甲申國變，於紹興雲門寺出家為僧，一年餘還俗，於紹興、杭州一帶賣畫。

他在藝術上的修養相當全面，無論人物、山水、花鳥均有其獨特的面貌。尤以其人物畫鮮明獨特的形象最受世人矚目。

他還曾為當時的版畫起稿，主要為書籍作插圖和繪製紙牌，著名的有屈原的「九歌圖」、「西廂記」插圖、「水滸葉子」、「博古葉子」等，為我國版畫史增益不少光輝。

陳洪綬擅長運用如屈鐵盤絲，富於節奏和韻律之線條，勾畫人物，極盡誇張裝飾之能事，形象獨特，無古無今，予人深刻之印象。陳洪綬的人物畫作，量多且質精，今選擇其中較具有變形意味的作品，試以舉例說明之。如作品「水滸葉子」中之「母大蟲：顧大嫂」、「青面獸：楊志」來看陳洪綬這一類人物畫作主題的造型手法，多少是為了符合文學原著的描述，而把不同類的自然物象加以分解和綜合，使形成一種新奇的、怪異的造型意象。如將猛虎那種撲食前縮頸而立的動作特徵融入到「母大蟲」顧大嫂的形象中。而渾身革甲的揚志則儼然如一隻「青面獸」。



▲陳洪綬 水滸葉子 青面獸楊志



▲陳洪綬 水滸葉子 母大虫顧大嫂

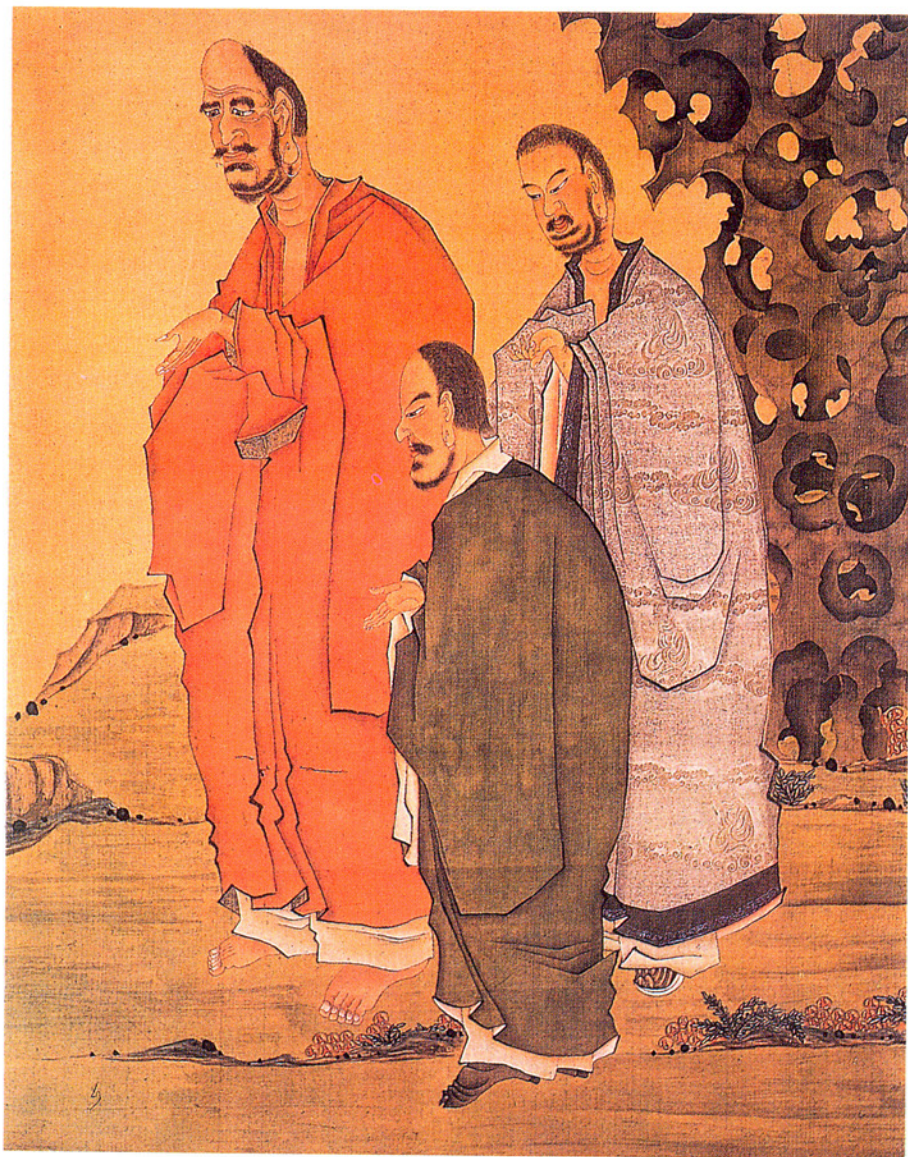
另一陳洪綬壯年精力專注之作「喬松仙壽圖」，乃一絹本設色畫。其上題有五言詩，曰：

蓮子與翰姪，燕游于終日。
春醉桃花豔，秋看夫容色，
夏躡深松處，暮冬吟雪白。
事事每相干，略翻書數則，
神心倍覺安。清潭寫松石，
吾言微合道，三餐豈愧食。

據其自題，可知畫中紫袍朱履拱手立於樹下者，乃為陳洪綬本人自畫像；而一旁之童子則為其姪翰。本幅構圖極為奇絕。蒼松、紅樹、夾葉三樹合一，矗立於畫幅中央。背後的山、石因此而被分隔成左右兩部份——顯然地，並不在同一地平線上，而是右高左低。左側低地，又配以平行走勢的流泉及往



▲陳洪綬 喬松仙壽圖 台北故宮博物院藏



▲陳洪綏 蓮池應化圖 台北故宮博物院藏

左傾斜而下的沙渚。右側部份，則堆疊以往左走勢的纍石，右上角則為陳洪綏以行草所題的詩文。對於右側畫面的傾斜，有一種微妙的平衡作用。其構圖大膽而且別出心

裁，可謂「奇而安」。再者，山、石、樹的造型與構成，都頗一致地平整、規律化。分開各部份看，圖案化的裝飾意味很濃。但整體來看，卻有助於整個畫面的統一感。以設

色而言，松樹的葉蔭部份先以汁綠暈染，而後內部再填以排列整齊的松針。另以紅樹、夾葉點綴其間。纍石則以富規律性變化的深淺赭石間色，造成近乎光影閃爍變化的效果。至於人物部份——即陳洪綏本人，如何將自己安置於如此生氣盎然的景致當中？我們可以看到，他賦予自己一個簡潔的造型，且以正面對著觀畫者，僅以數筆交待其軀體，不多作衣服皺褶變化。而把重點放在臉部表情上——他的臉頰有寫真的意味：粗眉、濃鬚、目光下視，眉宇之間流露著一抹憂憤不平。眼窩旁及兩頰側的以線刻劃，更加重了其憂憤的神情及歷經滄桑的痕跡。畫中人物的形象、神情，及背景所透顯的不安定感，顯然和此畫主題「喬松仙壽」的形象所含祈祝意味，及其自題詩文閑適隱逸之內容並不相符。高居翰認為中國藝術家中，沒有人比得上陳洪綏對「暗喻」手法的運用自如；其所托寓的旨趣往往是歷經幾番周折與轉化方傳達出來，而無法看一眼就能立即了解。畫中人物與背景的疏離關係，及人物高度自覺的神情，從中宣洩出陳洪綏身為晚明知識份子的游離心態，顯示出其內在理想與外在現實生活的極度不諧調。基本上，陳洪綏對其陷於儒者——畫師，出仕——隱逸，古——今之兩難處境中，對自我角色的認同著實感到矛盾與衝突，這種心情，在其詩文集中亦表露無遺。

「蓮池應化圖」其落款為：雲

門僧悔陳洪綬敬圖。約為陳洪綬在雲門寺出家時的作品。其上自題：

阿彌陀佛、大勢至菩薩、觀世音菩薩，聖賢當道，即為生佛臨凡。仁義撫字，是亦菩薩現身。說法度生，若以菩薩應以聲聞身得度者，即現聲聞身，而為說法像。

所畫一佛二菩薩，朝西側立。皆把左手掌心朝上向前伸出。而面容則示現為胡貌梵相，舉目下觀，若有所思。幾呈圓柱狀的驅幹造型，還有身體和手在比例上或銜接關係上，都帶有明顯的變形意味，其中綠衣人，出現為世人所熟知陳洪綬人物「頭大身短」的特徵，頭身比例為一比四。

歷來佛、菩薩造像，雖隨時代的不同而形成不同的風格。但它是緣於宗教而產生的，因此有些在圖像上具特定意義的象徵，乃一致為造像者所遵循，也為觀賞者所認同。如借諸姿勢、儀相、印相、持物、座台、圓光等的不同，用以暗示諸佛、菩薩具足之德性與才能，令觀者透過其象徵，很快地便能理解背理真正的意含。但是陳洪綬的這幅「蓮池應化圖」，變形的意味似乎不僅僅是出於造型的意欲，而是涉及他在亡國後逃命於佛門，心中對宗教所抱持的理念。緣於這種內在的變化而導致意象的變形，似乎未見於陳洪綬以前的畫家。

別出於高居翰所宣稱陳洪綬的擅於使用象徵，這幅作品則幾乎是反象徵的。按圖中所繪：觀世音菩薩（著綠衣）與大勢至菩薩（著灰

衣)同為西方極樂世界阿彌陀佛(著紅衣)的左右協侍,是為西方三聖。此乃佛教中歸屬於西方淨土思想之系統,在這個系統下的佛、菩薩造像,大都具現為莊嚴、威儀具足之相,但陳洪綬這幅畫中的一佛二菩薩,宗教的象徵或莊嚴意味似乎微乎其微,令人幾乎無法光從形象辨識出其為西方三聖。據其題標大意:現世之聖賢、仁義者,皆為佛、菩薩示現聞聲應身而臨凡度眾。因此捨其居於西方淨土的莊嚴相,隨機示現度化塵世眾生的說法相——形象幾近於傳統畫法下的羅漢。故雖佛而不似佛,乃是真佛;雖菩薩而不類菩薩,是真菩薩;在整體造型上顯得突梯,趣味上則近於幽默,但是眼神却都是凝重而嚴肅的,這又是陳洪綬對於已確立的傳統風格(包括受諸多圖象、儀軌成法限制得最嚴厲的佛釋畫),加

以大膽變形的另一例證。

陳洪綬人物畫「頭大身短」的特徵,在其晚期作品「歸去來圖」卷中一再被運用,到了「隱居十六觀」,人物甚至出現頭身一比三·五的比例;相應於人物身體比例及造形的變形,乃是其神情的刻劃。早期、中期作品中那種戲劇的姿勢及充滿情緒的表情已趨於淡然疏離,往往令人物目光下垂,彷彿各自沈陷於自我的內心世界,如此的神韻配以清圓勁細的高古遊絲描筆法之刻劃,更顯人物的冷逸絕塵,同時也充分流露出他個人獨特的內心世界及其風骨情性,非以「古心似鐵,奇光冷響」不足以形容之。綜言之,陳洪綬的人物畫,最突出的特質有三:一、誇飾的意趣。二、境界的高古。三、複雜的表現性,這顯出他人物畫的創造性,不僅獨步於當代,且足以輝耀古今。



▲陳洪綬 歸去來圖(局部) 台北故宮博物院藏

■ 小結

據以上所述，再回過頭來看所謂「變形」畫風，如何具現在他們的實際作品中。

如先前所討論的，在西方美學系統下對「變形」的定義，如赫伯特·里德認為，這是一種基於藝術上的造型而有的表現手法。我們將可發現他們四人風格的傾向，絕大部乃出自於藝術家造形意欲的支配，為了求取畫面的平衡或統一，是感性而非寫實的，表現出一種韻律與力量。其實也和桑塔耶那所說相去不遠，乃為一種形式的再造，把既定的典型加以改變，然後誇大其中某一因素。僅就形式來說，丁、吳、崔、陳的作品當中——「誇張」——確是他們共通的造形手法：

如丁雲鵬以行雲流水描，崔子忠以顫筆描，作為衣紋的表達，或作為造形手法，往往獨立於形象之

外，一任線條隨意遊走；又吳彬的人物畫喜以圓筆圓弧作為造形手法，山水畫則對山石造形的誇大及布置結構加以變形；陳洪綏則慣以套筆來強調人物衣紋與面目表情，並誇張其比例與形象，對結構線進行大量重覆排列，以造成秩序感，可看出他們並不顧及自然世界中既有的比例與形態，甚至對於已然形成傳統的一般化風格加以改變，誇大其中的線條、韻律、比例、形態等因素。

此外，「裝飾性」亦是他們作品中共同具現的因子：如對人物衣服紋飾、自然景物之細節加以無遺的描繪，對形象造形則以平面化、圖案化處理，講求疏密濃淡對比分明的視覺效果，及對空間進行「造景」的濃厚興味，和當時整個畫壇對營造「紙上山水」之偏好，及庭園造景中對奇石的雅好等傾向頗有相通



▲十竹齋箋譜 套色木刻

處；同時也和當時盛行於富賈文士之間的精工巧藝，如宜興茶壺、十竹齋箋譜、方氏程氏兩家出版的墨譜及墨苑等，其上所刻鏤精雕細琢的紋飾趣味相類，皆透露了明末社會時尚對於裝飾趣味的喜好。

透過以上的分析，不難發現，所謂的「變形」，具體呈現於他們的作品中，不外為「誇張」、「裝飾」手法的交互運用。但如深究其意趣的追求及內在精神的表達，仍是相當傳統的。就意圖言，和西文指稱的distort較相近，談不上transform，更遑論grotesque（怪誕）了。若以實質的內容而言，「夸飾」一詞似乎比「變形」更能貼切地指出他們四人作品的特色——即「夸飾」——誇張與裝飾，各以不同程度地被呈現著。就比較上來說，丁雲鵬、崔子忠作品含有較多的裝飾傾向；而吳彬、陳洪綏的作品則含有較多的誇張成份，四人當中，以陳洪綏的表現性最為複雜，是唯一一具變形（transformed）意識的一人。



▲陳洪綏 隱居十六觀 (局部) 台北故宮博物院藏

肆、變形觀念的形成及溯源

如前所述，所謂「變形」畫風，在丁雲鵬、吳彬、陳洪綬、崔子忠實際作品中所呈現的，乃是誇張、裝飾手法的交互運用。至於導致他們的作品呈現出這樣的一致性，迄今有關的研究，主要有以下幾種說法：

一、就表達而言，較注重個性及人性，乃至於為達到其個人變化慾而產生「諷刺怪癖」甚至「怪異渲染」。

二、就所受時代風格影響而言，文徵明、董其昌以降，文人畫「求不似」的精神以及著重畫面本身的經營，使得違反自然的造型觀，蔚為當時畫壇風氣。

三、就社會背景與個人處境形成之相互關係而言，指出此種畫風的形成，和當時思想文化及社會經濟狀況的變動有所關連，特別是作為一個知識份子，面對思想文化傳統解體的危機而產生的心理反應。

第一、二種說法，比較偏向於從繪畫風格本身，強調繪畫實體所呈現的藝術意義；第三種說法，則試藉藝術風格的形成，來探索繪畫在文化思想史上的意義。為了便於以下的論述，我們大抵依循這兩個大方向：即作品以外的社會因素及作品本身的藝術風格，由外而內，試圖找尋出所以形成這種誇張、裝飾風格的可能因子。

高居翰在其有關晚明繪畫的若干著作中，對於這四位畫家特異畫

風的形成，他認為丁雲鵬晚期畫風的改變，可能是由於從事版畫繪製的關係；吳彬則可能受西洋版畫某種程度的影響；對於崔子忠、陳洪綬，則側重於亂世知識份子游離心態的剖析。有關陳洪綬的探討尤為詳盡：如其傳統儒生——畫師的雙重身份，置身於當時新舊錯綜的大環境，他對自我角色認同及意識型態等種種糾結矛盾，反映在人物畫中的如不平衡的構圖、扭曲的姿勢與造型、淡漠疏離的表情，充滿自覺的眼神，主題與題字的暗示等，試圖說明陳洪綬人物畫風特殊風格的形成因素。此外，高氏也提及當時工藝品（如宜興茶壺）在變裝材質的巧作上，及盛行於文士富賈之間對奇石的雅好上，可得見當時一般的審美趣味傾向，對於造成此種特異風格不無影響。

在這已有的研究基礎上，我想特別提出來的是：他們四人當中，除了崔子忠以外，其他人在不同程度上，都可算是職業畫家（雖然具備文人素質），不約而同的也都曾參與版畫的繪製工作。木版畫為了適應木刻的特性和表現更好的單色印刷效果，則需強調疏密對比、濃淡分明、形象突出等手法，對丁、吳、陳三人而言，此一旁出純粹創作之外成份的摻入，使他們的作風確實不同於純粹文人畫的翰墨之戲。反映在畫面上的：如寫真技巧的應用、強烈效果的營造、對於戲劇性時刻瞬間氣氛的掌握、人物特殊表情的捕捉等，並非必然，但很

可能和其作為職業畫家的身份有無法避免的關係。這一因素的考慮，一方面可藉以鑑定他們作品的真偽粗精，另一方面則可提供其作品傳播的範圍和方式。

至於由西洋傳入的版畫對吳彬、丁雲鵬，是否如高氏所稱述的足以構成實質的影響，這是值得商榷的。此外，政治因素的影響，則因人而異，程度上也有深淺之別，在作風格分析時，若一律冠以憂患意識的影射作用，事實上，與實際狀況也並不完全符合。

在探索這些外在因素可能造成的影響之後，讓我們回到繪畫風格本身。看看其是否受到當時畫壇或畫論的影響，或者自有這類風格的歷史淵源可循。

若以明代畫壇來看，有一個很明顯的現象，即在隆盛的仿古風氣下，題為仿古作品越多，仿作方式却漸趨自由，並往往藉仿古之名行變革之實。尤其在董其昌高倡「南北分宗」之說後，畫家作畫則莫不致力於正本溯源，言必奉某家某宗，務使筆筆皆有來歷。大體而言，丁、吳、崔、陳四人也不例外。他們仿古之對象，或許曾目睹古本真迹，或者僅從仿古摹本略窺一、二所謂「古畫」——某家某派路數之蛛絲馬迹。如丁、崔的上溯唐、宋，及崔、陳的上溯晉、唐，透過他們對「古意」的詮釋，具現於作品中，則為刻意捕捉古拙質樸的精神：即寧醜勿媚，寧拙勿巧。這使他們的畫風有別於吳派及董其昌派下講究

古雅的文人古典畫風，及藍瑛、仇英帶有裝飾性的仿古畫風，而是綜合其風格，而呈現出方聞所稱的「古樸的仿古」畫風。

在人物畫方面，為他們一致認同並學習之典範，乃為五代禪師貫休筆下之羅漢，其刻石乃存於浙江省錢塘之聖因寺。吳彬、丁雲鵬都有摹作傳世，陳洪綬則曾自稱：「寫像貫休是吾師」。可見他們這類奇特的風格是其來有自的。以現藏於日本，一幀傳為貫休的羅漢作品來看：畫中線條不作明顯的粗細變化，運筆流利簡率；人物衣紋則一概是平行的圓弧線條，而以轉折尖

銳的波狀線條描寫巖塊。人物、巖塊的描寫刻意於反現實感及立體感的傳達，而表現出平面的、圖案化的，強化其反現實、追古意的目的。此畫的表現形式可代表中國以古意入畫作法的其中一種。這種表達法則為丁、吳、崔、陳所依循而再加以發揮。

晚明這一小羣畫風特異的畫家們，其被視為奇怪，甚至被稱為「變形」的風格，透過本文對其當代文藝環境及其作品風格本身所受當代畫風、師承淵源之影響的分析，不難發現此類作風其來有自。至於其內涵的表達，他們比起貫休的將宗

教體悟融入畫中，毋寧含有更多形式化及世俗化的成份；比起晚明當時崇奉業餘墨戲意味的文人畫，則又摻入職業畫家對技巧與趣味的陶練；另一方面，他們所具有的文人素質，却使得他們在潛意識中，抗拒著職業畫家在技巧上的熟滑，故寧醜勿媚，寧拙勿巧，以拙趣為宗。他們的作品裏，諸多因素看似相互矛盾却又極微妙地滲融在一起，各自完成其獨特的個人風貌。在明末畫壇中，是難得的具有求變之精神者。無論在繪畫史或文化史所具的特殊意義，是不容忽視的。



▲ (傳) 貫休 羅漢 日本皇室藏

◀ (傳) 貫休 畫羅漢 (局部) 台北故宮博物院藏



▲丁雲鵬 應真雲曇 台北故宮博物院藏

◎本文主要參考書目

1. 晚明變形主義畫家作品展 台北 故宮博物院 1977
2. 晚明思潮與社會變動 台北 弘化文化事業股份有限公司 1987
3. 美的範疇論：「論怪誕」 姚一葦 台北 開明書局 1982
4. 美感：「幽默」、「怪誕」 桑塔耶那 著 杜若洲譯 晨鐘出版社 1980
5. 中國美術全集 繪畫編 8 明代繪畫 (中) 錦繡出版社 1988
6. 中國繪畫史 高居翰 (James Cahill) 著 李渝譯 雄獅圖書有限公司 1989
7. Herbert Read "The Meaning of Art" USA 1963
8. Richard M Barnhart, "Survivals and the Classical Tradition of Chinese Figure Painting" from

- Proceedings of the International Symposium on Chinese Painting, 1970
9. James Cahill (a) Fantastics and Eccentrics in Chinese Painting (New York Asia House Gallery 1967)
- (b) Parting at the Shore (New York Weatherhill 1978)
- (c) The Distant Mountains (New York Weatherhill 1982)
- (d) The Compelling (Harvard Uni 1982) capture 4: Chen Hung-Shou Portraits of Real people and Others
- (e) "Wu Pin And His Landscape Painting" from Proceedings of the International Symposium on Chinese Painting 1970



▶ 吳彬 畫迦理迦尊者 台北故宮博物院藏