

從蔣嵩追索狂態邪學派

盧素芬

浙派的畫家們沒有文集行世，也沒有冗長的跋文，為自己的畫做註解，甚至很多作品連紀年都沒有。然而，畫史上唯有他們寫出最多漁民樸質的生活和熱愛生命的鬥志。其中蔣嵩的畫則更進一步，訴說著庶民生活中，也有其拙於表達的詩情畫意。

「狂態」、「邪學」等詞，出現於十六世紀末，是指明代浙派末期（約為十五世紀末至十六世紀中葉）一群被認為悖離傳統的畫家，如蔣嵩、張路、汪肇、鄭文林、鍾欽禮等人。這也可說是中國畫史上最被鄙視的畫派，在十六世紀中葉雖未有具體「狂態邪學派」名詞，但將這類畫形容成「雖用以指抹，猶懼辱吾之几榻」等言論已出現。藝術史上用辛辣的言語，對某一風格的藝術表達了不屑與輕蔑，古今中外皆然。例如法國十九世紀巴巴比松派畫家米勒，其〈拾穗〉被保守主義者形容為其畫中人物有如「衣不蔽體的稻草人」。然而尖酸刻薄的嘲諷

背後，哪些是偏見？而與事實符合的又是什麼？本文將以蔣嵩為例，將作品與文獻兩相對照，試圖從客觀與多元的角度看待「狂態邪學派」，期能給予公允的評價。

浙、吳時空交會下的蔣嵩

蔣嵩，號三松，江蘇金陵人。是繼吳偉（一四五九—一五〇八）以來，金陵地區最重要的浙派畫家。然而，文獻上關於蔣嵩的記載卻不多，甚至連其生卒年也無法肯定。一般的說法都是以其子蔣乾約生於一五二五年推算，約為十五世紀末到十六世紀中葉。目前僅能根據有限的資料（見附表），勾勒出以下的生平梗

概：關於蔣嵩的出身，據《儀真縣志》的記載，其曾祖父蔣用文（一三四一—一四二四）是「院判」（即御醫）。蔣用文過世後受皇帝賜予「恭靖公」的諡號，因此蔣嵩在有些畫上鈐有「恭靖公孫」印，想必是他頗引以為傲的家世。《無聲詩史》上則敘述，蔣嵩一生大部份時間都在金陵度過。目前能掌握的資料，未見蔣嵩有進入畫院的記載。計有三則文獻，都說其畫「最入時人之眼」，而《東圖玄覽編》也記載著「蔣嵩在一五二〇年武宗南巡時，獲皇帝召見的殊榮」之珍貴史料。是年為其子出生前五年，故被召見時還相當年輕，他應是一個成名很早





圖一 明 蔣乾 做王蒙山水 1563年 國立故宮博物院藏
此為吳派畫風，父子分屬對峙的畫派。

的職業畫家。

綜上所述，蔣嵩有著稱得上顯赫的家世與傲人的事蹟。然而，關於其家族的記載，最為人矚目的還是這位浙派末期的代表畫家，其子蔣乾（一五二五—？）離開金陵遷居於蘇州，並選擇了向吳派畫風靠攏，父子分屬「對峙」畫派的特殊現象（圖一）。於前文關於蔣嵩生卒年的推斷得知，其活動時間稍晚於吳派的唐寅（一四七〇—一五二四）與文徵明（一四七

〇—一五五九），也大致符合於吳派的鼎盛期。蔣嵩雖然大部份時間都在金陵度過，但來自蘇州的人文表裏（一五〇二—一五四七）任職金陵時^{〔註二〕}，與他可能有往來，蔣嵩或許透過類似這樣的途徑，接觸了些蘇州的文化。關於其畫學淵源，《東圖玄覽編》說：「山水學倪元鎮，而變其法。小幅亦自蕭洒勁特，不著塵俗。」《儀真縣志》上又說：「其筆法師米元章、黃子久，清拔不俗，超然畫工之外。」

蔣嵩在故宮

這兩項記載說明其畫帶有濃厚的文人色彩，與吳派有相同的傳承，好像不如我們所認知的，他是被千夫所指的「徒逞狂態，俱無足取」。「狂態邪學派」在潮流的更迭中被吳派所取代，使文人畫重新站上歷史的舞台。然而事實上，吳派與浙派是有所交疊的，蔣嵩的作品中即見證著這一時空交會的現象。

十七、八世紀在滿清皇

帝擴充其收藏之時，也正是對「狂態邪學」輕蔑的顛峰時期，所以承繼清宮舊藏的國立故宮博物院在這方面的收藏不多。蔣嵩名下只有兩幅收於集冊中的扇面，屬於故宮舊藏。至於掛軸形式的作品，除了一件因繫名於夏珪才得以入藏^{〔註三〕}，另外兩件則得之於林宗

毅與黃君璧兩位先生的慷慨捐贈。此次這五張畫得以同列於「追索浙派」展中，反映出來的正是近年來中國藝術研究史與博物館史的發展。夏珪的畫正名為蔣嵩，各方的捐贈以補清宮舊藏之偏頗，都是擺脫文人畫為主的單一體系價值觀，邁向多元文化發展的結果。

故宮所藏的五件蔣嵩畫作囊括了三種主題，分別為歸漁（圖二、三）、漁舟泛江（圖四）、高士於山水間的活動（圖五、六）。而從現存蔣嵩作品來看，除了極少數零星畫題較為罕見，如〈旭日東昇〉（圖七）及藏於柏林的〈四時山水〉卷^{〔註三〕}等。此



圖二 明 蔣嵩 歸漁圖 國立故宮博物院藏 黃君璧捐贈
風格一：一河兩岸的構圖與秀潤的筆法，源於元四大家。



圖三 明 蔣嵩 山水 國立故宮博物院藏 林宗毅捐贈
風格二：以馬夏筆墨符號，寫出宛如高士的漁夫悠遊於山水間。

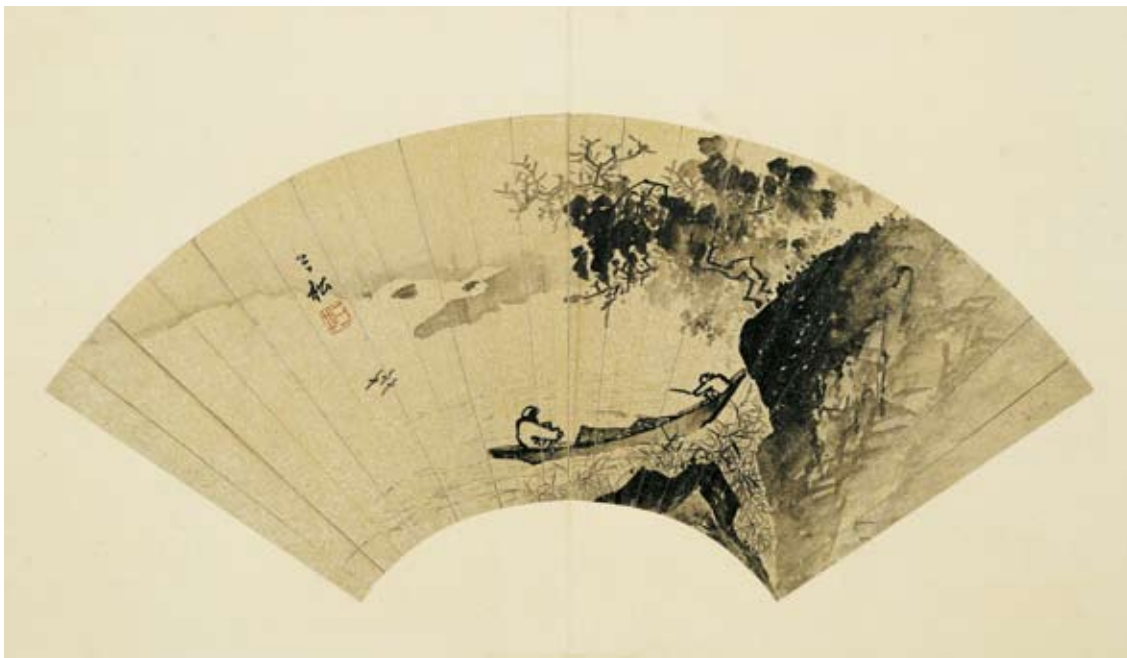
三類繪畫主題占其作品的大多數，目前流傳作品中每一類別也都有為數不少的作品。然而關於蔣嵩的研究面對的難題是，他不像文人畫家有文集行世，或畫上題跋可提供豐富的資料，甚至連作品也都無紀年，所以目前尚無法解決其風格發展分期的問題。唯一可知的是蔣嵩的繪畫生涯始於畫扇，但是否摺扇就一定為早期

作品，也無從確定。一般研究蔣嵩的學者，多採取類似的主題分類法。文中亦將以故宮收藏為主軸，並在每一類別下分別討論一種議題。

從「歸漁圖」看風格 浙派的漁釣山水圖

漁釣主題是浙派最常見的題材，其內容有漁夫生活真實寫照的特寫鏡頭，包括

了漁翁小憩、撒網捕魚、賣魚、煮炊、打漁人的家眷在船上生活的情景等，也有全景式的漁村景色描寫。這也是畫史上把漁釣題材發揮得最多樣性的流派，因浙派畫家都來自民間，熟悉漁樵生活，所以能將漁人現實生活表達得極其細膩深刻。自浙派開創者戴進（一三八八—一四六二）以來，即有此相關題材，最著名



圖四 明 蔣嵩 山水 國立故宮博物院藏 書畫扇是明代蘇州文化的表徵，而狂態邪學派的蔣嵩也留下許多摺扇作品。

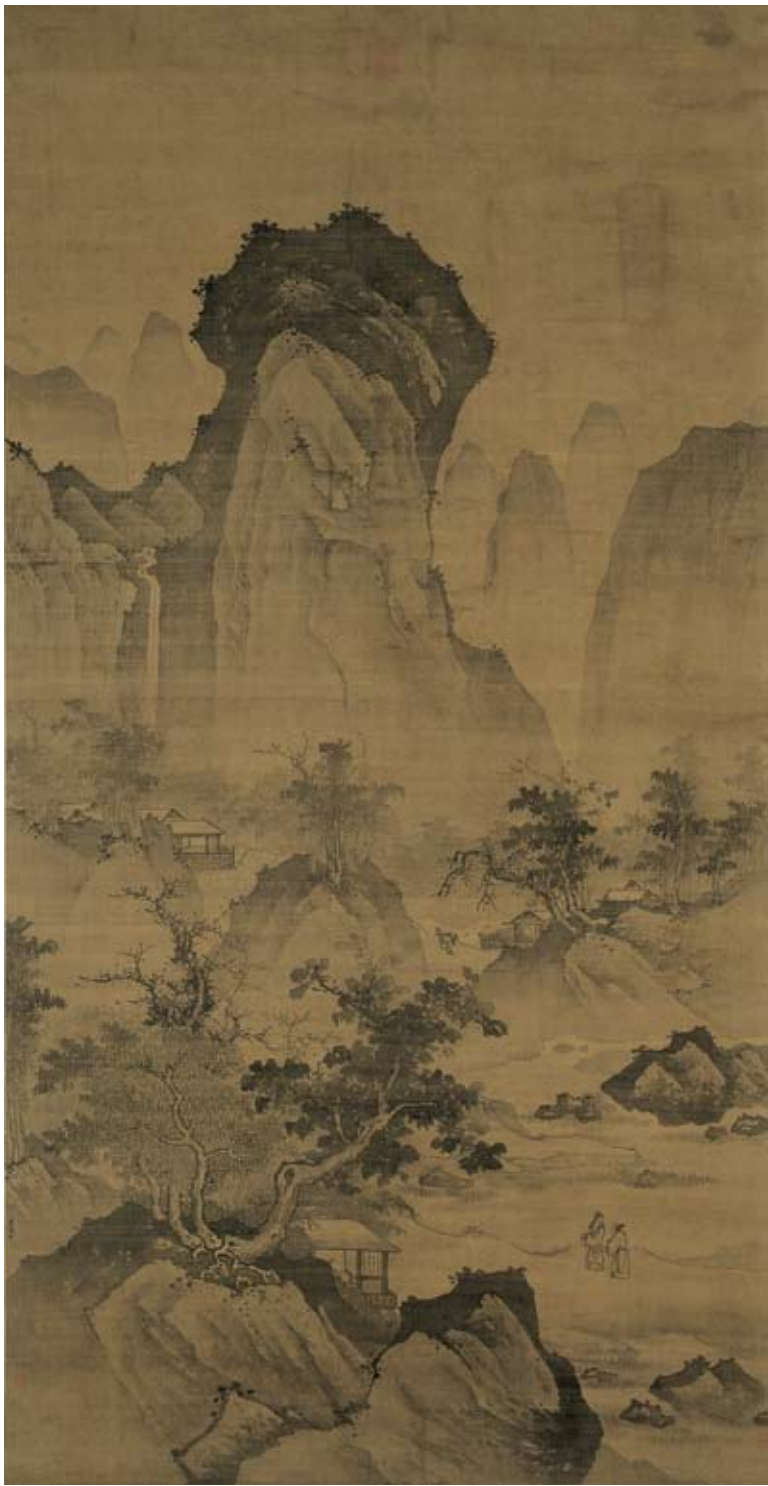


圖五 明 蔣嵩 竹下抱琴 國立故宮博物院藏 背景中的「竹」是文人的象徵符號。

的例子是傳說中的〈秋江獨釣圖〉，畫中著紅袍的釣客，竟成為招致宮廷內惡鬥的藉口。此外，吳偉、李著、朱端、張路等，幾乎每一浙派畫家都有許多不同角度的觀察。浙派畫家站在與漁夫感同身受的角度描繪，是繼元代吳鎮漁隱題材之後，截然不同的視野。值得注意的是，蔣嵩的漁釣山水圖既不類於吳鎮的漁隱圖，也不全然等同於浙派的漁民寫實畫作，若將其畫置於漁釣題材的發展脈絡中來看，不僅風格多樣，也顯得獨樹一格。

馬夏與元四大家風格

由於故宮五件蔣嵩作品中，正好就有兩件源於兩種不同傳承的「歸漁圖」。以下將就藉這個題材，來談蔣嵩風格多樣性的問題。黃君璧捐贈的〈歸漁圖〉（圖二）中，採用「一河兩岸」的構圖，畫作中央為河湖水域，藉此分隔遠景與近景的山石坡岸。前文提及有二則文獻，偏向將其畫歸於元人脈絡。從此畫來看，《東



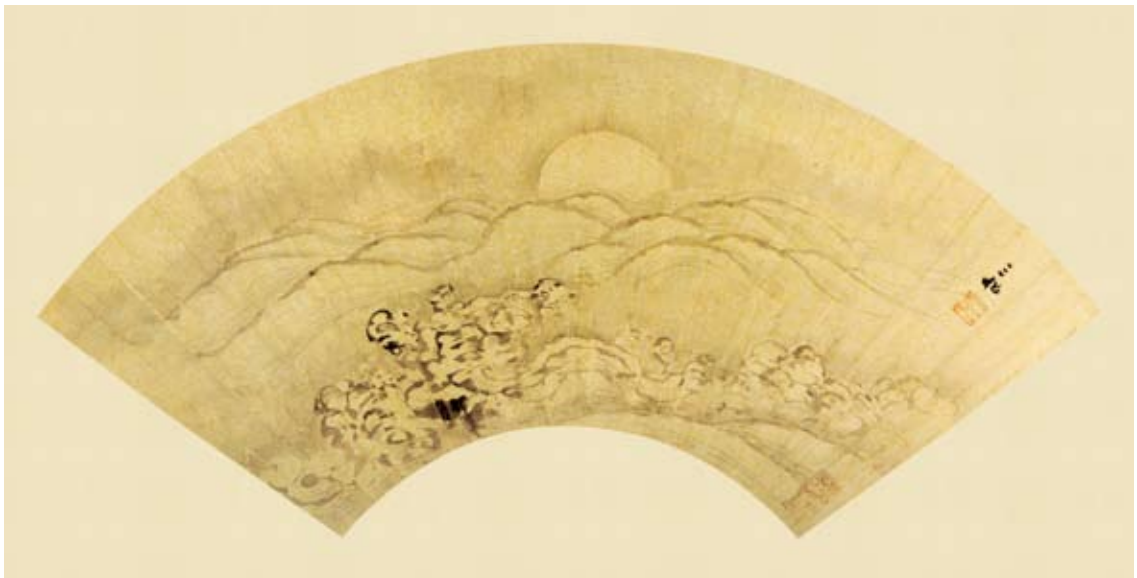
圖六 明 蔣嵩（原訂為南宋 夏珪）山水 國立故宮博物院藏
高士悠遊山水的題材與馬夏的筆墨符號，使此畫被誤為是夏珪作品。

《圖玄覽編》所說，蔣嵩的山水畫是在倪瓚的傳承下加以變化，應是指他參用了倪瓚的構圖。至於秀潤的筆法，則近於吳鎮與黃公望。全幅疏簡平淡的氣氛，也大致能符合《儀真縣誌》上的敘述：清拔不俗的畫風，絕不可以「畫工」等同

觀之。至於此則文獻又說其筆法也來自米芾，恐怕就有待新資料出現始能對照，但多半是有所誤解。

而另一幅林宗毅捐贈的〈山水〉（圖三），也是歸漁圖題材的作品，同是描寫夕陽餘暉下，拿著漁竿準備回家的

漁夫。漁夫的回首顧盼，對景色無限眷念的模樣，巧妙地扮演著帶領賞畫者進入畫中山水的作用。此幅在風格上可遠溯南宋馬夏一脈，山石施以粗率簡略之斧劈皴，山的輪廓有如剪紙一般的效果，尺寸比前文所談黃君璧捐贈的〈歸漁圖〉



圖七 明 蔣嵩 旭日東昇 北京故宮博物院藏 描寫水波的傳統可遠溯馬遠，但朝陽的氣象萬千則與馬遠的浪漫詩意有別。



圖九 明 吳偉 寒江雪釣圖 廣東省博物館藏



圖八 明 蔣嵩 歸魚圖 美國密西根大學藝術博物館藏
風格三：接近吳偉的畫風，線條轉折挺硬刻峭。

大了許多，這些特色就稍近於浙派畫風。雖說故宮這兩幅分屬於馬夏與元四大家之脈絡，但相同的是，蔣嵩筆下之漁夫都有著詩人的氣質，宛如高士優遊山水之中。

吳偉的風格

故宮的兩幅「歸漁圖」都透露著溫和平淡的氣息，全然不同於強調動勢與筆墨張力的浙派畫作。然而，另一幅藏於美國密西根大學的〈歸漁圖〉（圖八），卻與吳偉風格十分接近。舉一幅吳偉的〈寒江雪釣圖〉（圖九）為例，雖然題材上略有不同，卻都是邊角構圖的巨製，墨法狂恣、線條轉折挺硬刻峭。在《畫史會要》和《明畫錄》中，都說蔣嵩的畫承繼吳偉，此畫屬之。然而，一般將蔣嵩納入吳偉傳承的評論，則多為「徒逞狂態，俱無足取」、「行筆粗莽，多越矩度。」等貶抑之辭。

言及「狂態邪學」之先驅者吳偉，在此歸漁題材中，也有如〈秋江歸漁圖〉（圖



圖十 明 吳偉 秋江歸漁圖 上海博物館藏
強勁的刷筆力量與Z字形構圖，造成猛氣橫發的動勢。

十）氣勢強烈的作品。畫中以橋面及坡陀形成Z字形構圖，強勁的刷筆力量充滿於粗簡的巖塊表面，蘆葦、坡陀、樹葉等處都可見畫家疾遽的行筆刷描而成的筆蹤。雖然目前尚未找到蔣嵩有如此猛氣橫發的畫，可是在徐渭（一五二一—一五九三）的《徐文長三集》中，倒是記載了蔣嵩一幅〈風雨歸漁圖〉。「蘆葦短掛青楓，墨潑毫狂染用烘，半壁藤

蘿雄水口，一天風雨急漁翁。蓑笠重釣竿濛，不教工處是真工。：」從這樣的描述，想必比密西根大學〈歸漁圖〉的畫風更為狂肆。徐渭特別點出的「墨潑毫狂染用烘」，應是他最感興趣的部份，甚至也可能是啟發徐渭筆墨淋漓的來源之一。

綜上所述，可知由於蔣嵩風格的多樣性，每一藝評家所見可能都只是其中的一種風

格，所以導致我們所見到附表中的評語不僅褒貶不一，而且仿如不是在談同一個畫家。而這其中最值得注意的是，《燕閒清賞箋》稱浙派末期的畫為「徒逞狂態者也，俱無足取。」，卻讚美吳偉為「我明一代妙品」。可見狂恣放肆的

畫風，並非全然被否定。下一單元我們將再參酌其他藝評，檢視其問題癥結所在。

從「漁舟泛江」談藝評 大幅強作的問題

在有關蔣嵩的文獻中（見附表），評論最為中肯的是

《東圖玄覽編》。其中提到「小幅亦自蕭洒勁特，不著塵俗。大幅強作，便不成章」，對蔣嵩大幅巨製的畫持負面的評價。而評論中帶有強烈情緒性字眼的《四友齋畫論》，更對浙派末期的「大畫」如此嘲諷：「任意塗抹，然亦作大幅



圖十一 明 蔣嵩 漁夫山水圖 軸 京都私人收藏
與扇面（圖四）的構圖如出一轍

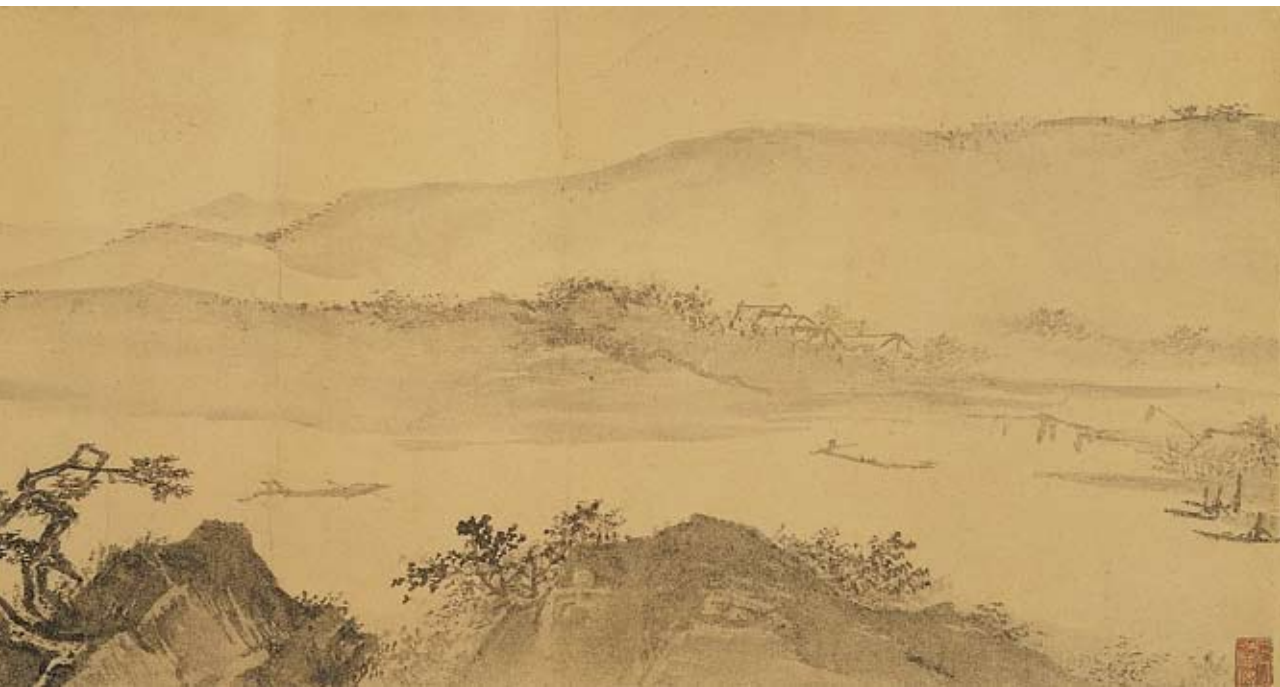


圖十二 明 張路 溪山泛艇圖 上海博物館藏
同屬「狂態邪學派」的張路也有相似的畫作，但卻更具張力。

贈人，可笑可笑。」為表現奔放的筆墨與創造雄偉的氣勢，超大尺寸的畫幅正是浙派特色之一〔註四〕。但有些作品一昧彰顯雄強霸氣，卻缺乏豐富的筆墨變化，因而大而無當。故宮所藏蔣嵩的〈山水〉扇面（圖

四）與藏於京都的〈漁夫山水圖〉軸（圖十一），因兩幅尺寸懸殊的畫作構圖如出一轍，正可提供我們探討蔣嵩繪畫作中，為人所詬病的尺幅問題。這兩件皆以「漁舟泛江」為主題的作品，畫幅右方都有

一巨巖向左突出，皆以小舟為畫面焦點。然而，這兩幅構圖相似的作品，創作動機上其實是大異其趣。扇面上的舟中人物雙手抱膝，回首仰望遠方的沙渚與三隻飛鳥，描寫的是文人一派怡然自得樣貌。而軸畫



上企圖表現的是，撐舟人與撒網漁夫力量已發而未釋的一瞬間。軸畫右方向左大幅突出的山石，雖欲以強烈明暗對比，造成一種強而有力的視覺效果，但以占據畫幅這樣大面積的山岩來說，其間筆墨的變化稍嫌不足。從這一組例子的對照可知，小扇面的邊角構圖，若一成不變地轉摹至大尺幅畫作，就會產生「大幅強作，便不成章」的瑕疵。

再以同為「狂態邪學派」張路（一四九〇—一五六三）的〈溪山泛艇圖〉（圖十二）較之，二者亦屬同一模式構圖。畫的右方同樣有巨岩向左方大幅突出，但在張路畫中三塊岩石前後相疊，卻較有豐富的層次感。此外，張路最擅長於表現疾風中搖曳的動勢，更是蔣嵩所無。雖然文人畫中也有逸筆草草的情形，卻因詩書畫合一形式，整幅畫能顯出視覺上的豐富性。蔣嵩有近於文人畫性質，卻無題詩與之相得益彰，而且也缺乏張路畫中強

烈的張力，應是造成「大幅強作」失之空泛貧乏的主因。不過，故宮所藏蔣嵩的〈山水〉小幅扇面，確實有著詹景鳳所言「蕭洒勁特，不著塵俗」的特性。

時空交會下的「摺扇」

摺扇遠在宋以前已從日本經由高麗傳進中國，但一般印象中較早的作品，常是明代的吳門畫派，卻很少提到浙派畫家也繪製摺扇作品。

《東圖玄覽編》述及「嵩原自畫扇頭起」，蔣嵩的扇畫確是一個值得探討的課題。除了前文討論的「漁舟泛江」主題的扇面，故宮另有一幅〈竹下抱琴〉（圖五），而散見於其他公私收藏的扇面亦夥，如〈旭日東昇〉（圖七）、〈山水〉（圖十四）、〈看雲圖〉（圖十五）。而其他浙派畫家也多少都有摺扇作品流傳，如曾從學於沈周的李著有〈山水〉，或張路的〈觀瀑圖〉（註五）等。文獻上浙派畫家扇畫的記載，



圖十三 明 詹景鳳 漁樂圖 局部 國立故宮博物院藏 羅家倫捐贈 這位比較公正的藝評家，也有相同題材作品，印證其評論。

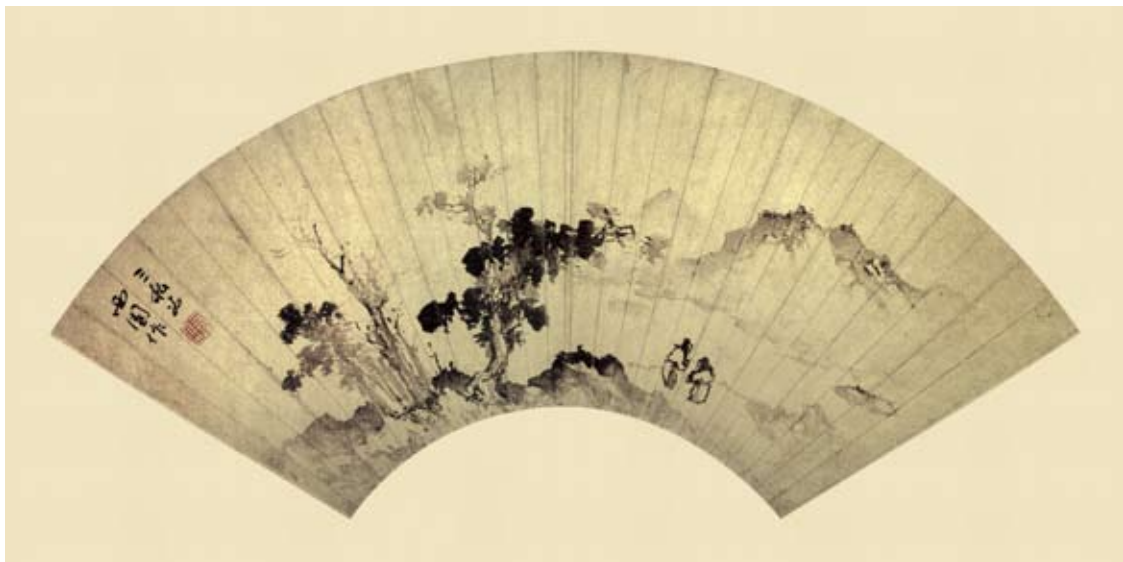
有如《聽飄樓書畫記》，蔣嵩〈席地觀濤〉、戴進〈風雨荷鋤圖〉等收於一明人的集冊中。另在《無聲詩史》中，也敘述了一則關於汪肇與摺扇的軼聞：汪肇因誤上賊船，在強匪的挾持下仍若無其事地畫扇子相贈，表示其臨危不亂。「汪不逆其意，自陳善畫，開箱取扇，以示無物，人各畫一扇贈之。」縱觀畫史，從沒有一個畫派像浙派這樣以強烈的動感描寫「風」，雄健剛強的特質與傳統文人的審美觀格格不入，使之被唾棄。可是他們卻也曾為用以招涼，且又象徵文人浪漫情懷的扇子，留下可觀的作品，這其中又以蔣嵩為最多。

書畫扇是蘇州文人文化的表徵之一，「狂態邪學派」畫家雖也繪製摺扇。不過比較之下卻發現，從「狂態邪學」畫家的摺扇作品，顯現出的是他們對蘇州文人精緻文化的一知半解。書畫扇在明代蘇州文人圈中有著空前未有的發展：舉

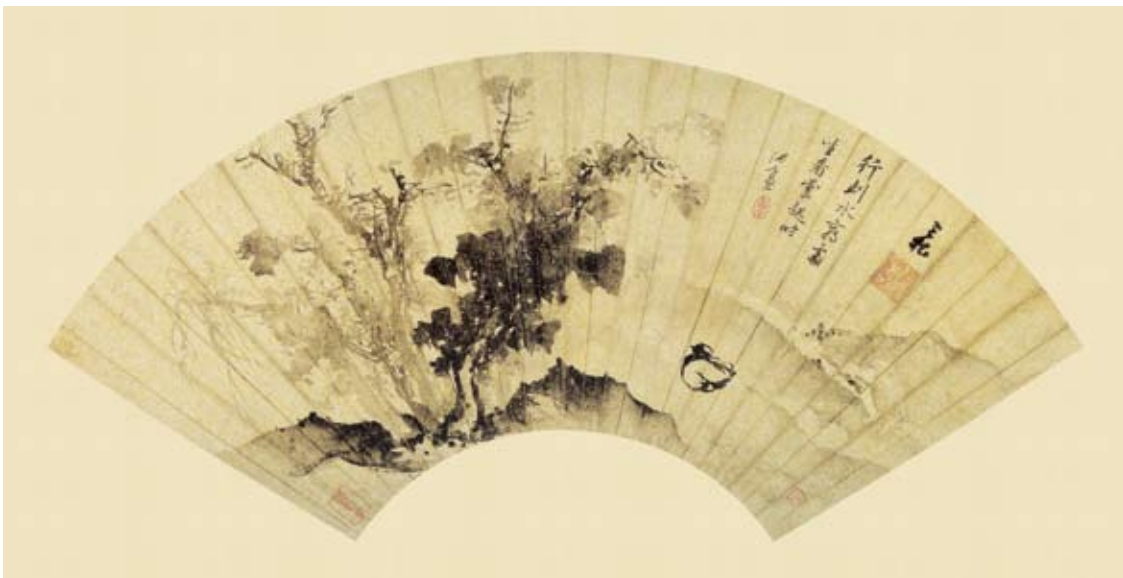
凡書畫合一觀念的主導，衍生出「一書一畫」兩面觀的美學形式。或摺扇因比其他形式更適於饋贈，而滋養蘇州文人相互酬唱的文化等等。而這些情形都不存在於蔣嵩的摺扇作品中，蔣嵩不會在扇上題詩作詞，或寫上較長的跋文，頂多只是落款，諸如「三松為某某作」簡短的幾個字。然而不論如何，「狂態邪學派」畫家的摺扇作品是浙、吳時空交會下的產物，尤以蔣嵩的摺扇為最佳的見證。

藝評家自己的畫

這是一件別具意義的事，前文以詹景鳳（約一五三二—一六〇二）的評論來剖析蔣嵩的畫作，而這位評論最為中肯的藝評家於一五七二年也繪製過一卷同是「漁舟泛江」題材的〈漁樂圖〉（圖十三）。此卷畫江水行舟，遠岸浮天，有元人的平淡蕭疏風格。然而，最引人關注的是近景山石的斧劈皴，已不見劍拔



圖十四 明 蔣嵩 山水 北京故宮博物院藏



圖十五 明 蔣嵩 看雲圖 南京博物院藏 在狂態邪學派最被輕蔑之時，大收藏家張孝思的題跋別具意義。

弩張的的筆墨，而回歸到馬夏的抒情韻致。誠如拖尾上張大千（一八九九—一九八三）題跋所言：「沈著渾穆而意致灑然」。浙派畫家對漁夫生活的感同身受，已不是他畫中的重點；更沒有描寫成活潑熱鬧的漁村景緻，江面上的漁船幾乎已簡化成一條線，成為襯托這寧靜景致的物象。

如果說浙派與吳派的潮流更迭，是馬夏筆墨符號的復甦與沒落，在詹景鳳的畫中這些潮起潮落都不復存在。他融合了南宋與元兩個體系於一爐，廣納百川的態度使他能作出最中肯的評論。詹景鳳《漁樂圖》中可見其審美取向，藉此畫我們就更加了解他對蔣嵩的評論：「山水學倪元鎮，而變其法。小幅亦自蕭洒勁特，不著塵俗。」在十餘則有關蔣嵩評論中，這也是唯一有畫作可輔證的藝評家。很遺憾我們不知，對浙派末期畫家作出「此等雖用以措抹，猶懼辱吾之几榻也。」評論的何良俊（一五〇六一—一五七三），是否也有



圖十六 明 沈周 溪橋訪友 國立故宮博物院藏
蔣嵩有關高士悠遊於山水的畫作，與吳派有相通之處。

畫流傳？不然就可知他自己的畫是否適合拿來當抹布了！

從「高士與山水」見浙、吳的交會

故宮所藏〈山水〉立軸（圖六）屬蔣嵩的第三類題材，此畫更是我們觀察蔣嵩如何處在浙、吳時空交會下的一個窗口。且看在浙派末期極被鄙視的時代，此畫竟得以繫名於夏珪名下「混」進宮（註二），除了其典型的馬夏風

格之外，意味著的是畫中蘊涵的抒情韻致，比起其他特色更引人側目。若以吳偉為例比較就可說得更清楚些，吳偉也畫過「高士與山水」的主題，但吳偉畫中的高士總帶點粗鄙氣質。反之，蔣嵩就連描繪拿著漁竿準備回家的漁夫，也可畫成宛如高士幽遊山水之中的氣氛。那就遑論在「高士與山水」的主題上，蔣嵩要如何盡情揮灑其內心深處浪漫的情懷了！

目前可見蔣嵩「高士與山水」系列的作品，大抵是描寫樹下一高士獨坐，或二高士作交談狀。除了立軸外也見於扇面形式，例如〈山水〉（圖十四）、〈看雲圖〉（圖十五）。雖說構圖大同小異，然而如同在第一單元我們已討論過蔣嵩筆墨傳承之多元化，在這主題上也可見到同樣的情形，這兩扇面在墨法上較近於元四家的脈絡。而夏珪名下的掛軸，其「蔣嵩風格」則是馬

夏傳統的再詮釋，就與前文提及歸漁題材的〈山水〉（圖三）為例稍作比較，也不難看出些端倪。畫中大塊面積烘染的石塊，溼墨點染樹葉的筆法，以及半透明像剪紙般的遠山都有雷同之處。此主題大部份是以山水為主，高士只是點景。至於，故宮所藏的扇面〈竹下抱琴〉（圖五），則是將文士和攜琴童子躍升為畫面的主角，山水退居其次，亦可視為此類的延伸作品。文士、攜琴童子、賞瀑都是常見文人畫的符號，而背景中也刻意安排了二株竹，「竹」在傳統文化中對文人的象徵意義，那就更是無庸贅言了！

事實上，蔣嵩有關「高士與山水」畫作，就整體氣氛而言，更易令人聯想到的是吳派的沈周（一四二七—一五〇九）的〈溪橋訪友〉（圖十六）等這類作品。然而從〈溪橋訪友〉題跋可知此作的創作動機是，沈周為了託立夫帶去給仰慕的貞父先生而製，十足反映

附表：文獻中可見蔣嵩的記錄

何良俊（1506-1573），《四友齋畫論》，1569
開化時儼，號晴川，以焦墨作山水人物，皆可觀。同時徽州有汪海雲，亦善畫墨氣稍不及，時而畫法近正，是皆不失畫家矩度者也，如南京之蔣三松、汪孟文，江西之郭清狂，北方之張平山，此等雖用以揩抹，猶懼辱吾之几榻也。余前謂國初人作畫，亦有但率意遊戲，不能精到者，然皆成章。若近年浙江人如沈青門（仕）、陳海樵（鶴）、姚江門（一貫），則初無所師承，任意塗抹，然亦作大幅贈人，可笑可笑。
高濂（1521-1593），《燕閒清賞箋》，16世紀末
鄭顛仙、張復陽、鍾欽禮、蔣三松、張平山、汪海雲皆畫家邪學，徒逞狂態者也，俱無足取。
詹景鳳（約1532-1602），《東圖玄覽編》，1600
蔣嵩，號三松，金陵人。山水學倪元鎮，而變其法。小幅亦自蕭灑勁特，不著塵俗。大幅強作，便不成章。武宗南巡，見嵩畫大悅之，至與攜手，亦奇遭也。高原自畫扇頭起。
周暉（約嘉靖、萬曆年間），《金陵瑣事》，約1610
蔣嵩，號三松，善山水人物，多以焦墨為之，最入時人眼。
朱謀壆，《畫史會要》，1631
蔣嵩，號三松，金陵人。山水人物派從吳小仙而出，多以枯筆為之，最入時人眼。子乾，字子健，山水勝過于父，隱居蘇之虹橋，破屋半間，一介不苟，八十年如一日也，桃源江進之為宰，表其廬為東海冥鴻，殆庶幾焉。如鄭顛仙、張復陽、鍾欽禮、蔣三松、張平山、汪海雲輩皆畫家邪學，徒逞狂態者也，俱無足取。
姜紹書，《無聲詩史》，晚明
蔣嵩，號三松，金陵人。善畫山水，雖尺幅中，直是寸山生霧，勺水興波，淙淙然雲蒸龍變，煙霞觸目。豈金陵江山環疊，嵩世居其間，既鍾其秀，復醇飲其丘壑之雅，落筆時遂臻化境。非三松之似山水，而山水之似三松也。
徐沁，《明畫錄》，1673
蔣嵩，字三松，江寧人。山水派宗吳偉，喜用焦墨枯筆，最入時人之眼。然行筆粗莽，多越矩度，時與鄭顛仙、張復陽、鍾欽禮、張平山徒逞狂態，目為邪學。
蔣乾，字子健，江寧人，即三松之子。山水清拔古雅，絕不類其父。派寓吳郡虹橋，破屋繩床蕭然。高隱八十，操履如一。長洲令江盈科表其廬為東海冥鴻云。
《儀真縣誌》，1693
蔣嵩，號三松，院判用文裔。工山水，其筆法師米元章、黃子久，清拔不俗，超然畫工之外。

有評論僅因襲前說，有藝評家所見可能只是蔣嵩多樣風格之一，但其中也不乏中肯的論述。

出文人酬唱的文化。然在這種文化氛圍外的職業畫家蔣嵩，雖沒有詩賦為其畫註解。不過，因其筆底之下不經意流露出文人畫的某些特質，百年之後卻有張孝思（明末清初的大收藏家）^{〔註六〕}，在這幅〈看雲圖〉（圖十五）上題「行到水窮處，坐看雲起時」，與之作超越時空的酬唱。

明清之際正是集冊形式盛行之時，所以除了張孝思收藏的這扇面外，蔣嵩另有些扇面，因此與明代吳派或其他名家同收於一集冊中。在大肆抨擊「狂態邪學」的聲浪中，仍以夾在集冊中的方式入藏清宮。究其原因，應是蔣嵩的小幅畫的以蕭灑勁特、不著塵俗而被認同，這也是蔣嵩在狂態邪學派中比較特殊的現象。

後記

畫史上唯有浙派寫出最多漁民質樸的生活與在海中討生活的鬥志，而蔣嵩的畫作則更進一步，訴說在庶民生活中，

也有其拙於表達的詩情畫意，他樹立了為平民寫心聲的典範。縱觀全文所述，蔣嵩身處在吳派與浙派潮流更迭的大時代背景中，他沒有堂皇的畫論闡釋其畫，只是平實地寫出他

所捕捉到的，那是兩派交會中種種片段的現象，是漁夫？是高士？在他的畫中界限已很模糊。

作者為東吳大學歷史系兼任講師

註釋：

1. 參閱石守謙，〈浙派畫風與貴族品味〉，《風格與世變》，頁217。
2. 此畫左下方被加上「臣夏珪」的偽款，因此長久以來被繫於夏珪名下。畫的右上角，有一塊長方形的污痕，割裂的痕跡顯明，應是原來署款「三松」及鈐印章之處。此畫經班宗華教授的考訂改為蔣嵩畫作，見Barnhart, Richard M著，譚怡令譯，〈台北故宮博物院典藏的狂邪學派繪畫〉，《故宮月刊》175期，1997年10月，頁4-17。
3. 圖版見高居翰著，夏春梅等譯，《江外送別》，頁138-141
4. 以傳世最大的二幅浙派作品為例，王世昌（約1462-1531以後）的〈俯瞰激流〉和〈大幅山水〉，其尺寸可達244×383公分左右，但若不看原畫只從印刷圖版來看，會誤以為此畫只有一般冊頁的大小，這也是「大幅強作」所致。
5. 李著〈山水〉見《故宮博物院藏明清扇面書畫集三》，圖版四。張路的〈觀瀑圖〉見《故宮博物院藏明清扇面書畫集一》，圖版四。
6. 張孝思收過王羲之〈平安何如奉橘帖〉，杜牧〈張好好詩〉等很多著名書蹟。

參考文獻：

1. 石守謙，〈浙派畫風與貴族品味〉，《風格與世變》，台北：允晨文化，1996。
2. 單炯，〈論浙派的衰變〉，《戴進與浙派研究》，上海：上海書畫出版社，2004。
3. 皮道堅，〈吳偉研究〉，《戴進與浙派研究》，上海：上海書畫出版社，2004。
4. 李淑美編，《中華五千年文物集刊：明畫篇》，1-3冊，國立故宮博物院，1987-1988。
5. 班宗華（Barnhart, Richard M.）著，譚怡令譯，〈台北故宮博物院典藏的狂邪學派繪畫〉，《故宮月刊》175期，1997年10月，頁4-17。
6. 高居翰著，夏春梅等譯，《江外送別，明代初期與中期（1368-1580）》，臺北：石頭出版社，1997。
7. 《故宮博物院藏明清扇面書畫集》，1-5冊，北京：人民美術出版社，1985-1995。
8. 《南京博物院藏明清扇面書畫集》，北京：人民美術出版社，1997。
9. Richard M. Barnhart, *Painters of Great Ming: the Imperial Court and the Zhe School*, Dallas: Dallas Museum of Art, c1993.