

# 由奇趣到復古——十七世紀金陵繪畫的一個切面

石守謙

國立台灣大學藝術史研究所

【內容提要】中國的文化環境在十七世紀的變化極大，不僅有著社會經濟的起伏，而且在政治上也歷經了由解體到重建的過程。本文旨在剖析此時期中繪畫發展與文化環境互動的現象及其所顯示的歷史意義。

本文首先討論明末時金陵「奇趣」品味的出現，並評估名勝奇景與西方藝術形象對之所起的影響作用。次則嘗試描述國變與金陵懷舊畫風間的關係，以及金陵在清初文化重建過程中，與地區傳統有著不同關係的復古風格的發展。在論述之中，本文對髡殘、龔賢等重要畫家，以及整個金陵繪畫傳統的盛衰，試圖提出一些新的解釋。

## 一、複雜時代中的一些複雜問題

十七世紀的中國歷經著有史以來罕見的鉅變。由前所未有的經濟社會繁榮，一變而遭逢天崩地解的政治動盪，最後又復歸於一統的安定，這一切都集中地發生在這短短的百年之中。在此百年之中，既有著逐漸沒落著的明帝國皇帝，又有被尊為「農民英雄」的流寇「皇帝」，接著出現了非漢人的滿清皇帝，同時還存在過勢力薄弱到極點的南明皇帝；既有由清朝開國元勳轉變成叛清大逆的三藩，又有著由海上走私武力集團蛻化為「民族英雄」的明鄭勢力；如此政局，其多變難測，實令人難以想像。而對當時人來說，又何嘗不是如此?!一般的庶民或許還無選擇的權力，但對自認身負天下安危使命感的中國十七世紀之知識份子而言，何去何從，確實無法如有後見之明的今人那般地覺得易於掌握。他們之中在改朝換代之際有的作了明朝的遺民，有的作了清朝的貳臣，也有的先作了貳臣後又變成遺民，當然，還有一些原來是遺民，後來終向現實妥協的例

子，數量也不可小觀。人處在那種複雜的時代情境之中，其徬徨無助，是無可脫逃的絕境；對知識份子，更是如此。

金陵在此複雜劇變的時代中，其程度尤其深刻。明末的金陵曾經享受過最高度的城市文明；前一代所盛讚的「仙都」「樂土」，在此時城市商業蓬勃發展的推波助瀾之下，得到了更高一層的表现。秦淮河的繁華世界所代表的晚明「情色文化」，尤其吸引著當時及後世人的注目。但是，悠遊其中的清雅風流文士卻在同時也捲入了明末激烈的政治鬥爭漩渦之中，而不可自拔。接著而來的改朝換代，衝擊更大。金陵既是明末的政治中心，而且又是太祖陵寢之所在，自然成爲凝聚懷想前明情緒的焦點，以及明朝遺民的集中地，它的文化中心地位在此變局之中亦無可避免地被複雜化；它一方面是漢文化在新政局之中的象徵性聖地，另一方面則有文士文化與新興商業文化、城市群眾文化之間的爭執，甚至由明末耶穌會教士所傳入的西歐文化，也在此期金陵的文化激變中，扮演著另一個變數。這些複雜的現象，如果再加上入清之後金陵社會、經濟諸方面環境之丕變，其程度則更加劇烈。十七世紀的金陵文化，由此觀之，可謂是中國當時文化中各種問題被推至最極致而不容忽視狀況的表现。

畫家們處于如此鉅變的文化環境之中，其表现不僅複雜多變，而且也爲嘗試要爲此段畫史理出一個頭緒的學者，提出了許多棘手但饒富興味的問題。董其昌的南北宗論之發明，無疑地是中國近四百年畫史中最重要的一；但是這個理論在南都金陵的反應如何？這卻不易回答，即使學者們都意識到董氏本人實際上也在金陵的官署中渡過晚年最尊榮的一段宦期，而且也曾積極地參預到金陵的文化活動之中。但是，明末之時接續董其昌風格的畫家，不是在松江就是在杭州、太倉等地，此時的金陵難道與董其昌風格絕緣嗎？金陵又似乎有它自己的突出畫家，吳彬便有著驚人的奇矯造型表现，可說是明末最吸引人的畫家之一，這種畫家的出現如何在金陵的文化脈絡中得到一個解釋？金陵更有著較其他區域爲深的與西洋藝術接觸的因緣。它的繪畫到底有沒有受到西洋傳入藝術的影響？無論其答案爲何，這又須與金陵的獨特文化情況一起來理解。除此之外，今日通稱的十七世紀中國的個人主義畫家，大多數也與金陵有關。龔賢與髡殘基本上都是大半生在金陵渡過的，石濤也在金陵經歷了一段關係著後半生變化至鉅的日子。他們也都被或深或淺地與遺民連上關係，同時又與出仕清朝的貳臣多有來往，他們的藝術創作究竟與其政治立場之間有何種牽連？

這些問題實在極為複雜，不可能有一個直接的答案。但是，在這些中國十七世紀中最出色的畫家們之間，卻還有一個值得注意的共同點——他們都是必須仰賴賣畫維生的畫家。他們雖都具有高度的人文教育背景，但卻與沈周、文徵明那種家富恆產的文士有頗大的差別。尤其是在國變之後的不安局勢之中，經濟的壓力更大，經常迫使他們必須選擇一種職業畫家的生涯。【註一】由於這個緣故，他們與贊助者所處之金陵文化環境之間的互動關係便顯得特別重要。他們之間表現的差異，以及經由時間演進而呈現的複雜多變，因此可由他們與環境間各自有別的因應方式，得到一些初步的認識。這個觀察角度雖然無法對此期複雜的藝術世界求得一個全面的解釋，但至少能提供一個有效的切面，為日後更完整的詮釋從事初步奠基的工作。然而，在這個觀察角度之下，對某些研究課題的取捨亦是必要的。所謂「金陵八家」的爭議即屬此種。「金陵八家」究竟應包括那八家？而是否可被歸為具有同種風格的「畫派」？且此「畫派」假如可以成立，是否適於被稱為「金陵畫派」？等等問題，向來論者意見紛紛。【註二】本文亦不擬對這些問題進行處理，但將這些畫家一併納入到金陵之文化環境脈絡之中，觀察其中幾種不同的因應方式，並由其繪畫創作中的具體表現，來探討金陵藝術本身內部的差異。在此關懷之下，金陵繪畫在十七世紀末葉所呈現的並非是某個畫派的獨秀，而是諸種風格並呈的多元爭榮局勢；其所重要的並非在於此中是否有著某種獨立的「金陵本地風格」，而在於顯現諸種外來風格如何在金陵之環境中被接納與使用。金陵在當時中國畫壇中的主

【註一】：本文中討論的畫家，不論其背景如何，幾乎都可歸入職業畫家的範疇，甚至如出家為僧的石濤亦不例外。只有髡殘比較缺乏直接賣畫的跡象。即使如此，髡殘也與金陵之文化環境有密切的關係。髡殘雖為僧侶，似乎不必依賴賣畫維生，但他亦與各種背景不一的人物來往，多少介入了現實世界的事務之中。有的學者甚至還認為髡殘也是明遺民，此種意見可見陳寅恪，《柳如是別傳》（台北，里仁書局，一九八一），頁一〇六九—一七〇，以及楊新，《為因泉石在膏肓——略論石溪的藝術》，收在其《楊新美術論文集》（北京，紫禁城出版社，一九九四），頁二九三。

【註二】：Aschwin Lippe, "Kung Hsien and the Nanking School," *Oriental Art*, 13.2 (1967), pp. 133-135; Richard Vinograd, "Reminiscences of Chi'in-huai: Tao-chi and the Nanking School," *Archives of Asian Art*, 31 (1977-78), pp. 6-31; 何傳馨，《明清之際的南京畫壇》，《東吳大學中國藝術史集刊》，第二十五卷（一九八七年一月），頁三四三—三三八。單國強，《試析金陵八家合稱的原因》，《故宮博物院院刊》，一九八九年頁六六、八二。阮榮春，《難「金陵八家說」，唱「金陵六大家」——兼談戴本孝在金陵畫壇的活動》，《故宮文物月刊》，第一三二期（一九九四年二月），頁九八—一〇五。

角地位，以及其後之退居邊緣角色，此變化之所以然亦應由此來予理解。

## 二、明末金陵文士的「奇趣」品味

明末的金陵文化界表面上看來似乎與十六世紀後期的差別不大，仍然以文士爲其主導。在這些文士之中，既有在朝身居高位的官員，也有在野的隱士與期待將來能踏入仕途的青年才俊。但與前期最大的不同則在於那種因挫折而起的不遇心態，不再是他們之間的共相。不論他們來自何方，這些在金陵活動的文士們似乎已經能坦然面對中國傳統知識份子與政治威權之間齟齬不合的宿命，而且還能反過來以文化成就之追求作爲其人生之目標，並充分享受其所伴隨而來的聲名與物質上的社會回報。董其昌便是如此的例子。他是華亭人，于一六二五年至一六二六年間在金陵任禮部尚書。雖然宦途順暢，終至高位，但董氏卻從未對政治權力產生過積極的企圖心，終其一生，他只不過是利用他在官場上的地位與種種機緣，來追求文化上的，尤其是書畫藝術上的最高目標。【註三】明末的文化人喜稱自己爲「山人」，意謂著他們可以一種絕對超俗的生活來創造文化之獨立價值；如以之來看董其昌，他雖身著朝服，但卻實是個「朝服山人」。他在金陵的清閑高位，因此可謂是其一生最理想的終結。

董其昌的行爲模式可以說是十七世紀初中國文士的典型，而爲許多人所奉行。足稱爲此期金陵本地文士代表的顧起元也是這個群體的一份子。顧起元是一五九八年的會元，博學多聞而有文采，其《客座贅語》即爲後世研究金陵及晚明社會經濟文化狀況所必須參考的重要著作。他曾在金陵的南京國子監任職，最後還擔任國子監祭酒、南京吏部右侍郎等職。一六二一年召改吏部右侍郎兼翰林院侍讀學士協理詹事府事纂修兩朝實錄副總裁，但他卻以病力辭，不肯赴北京就任。在其《請告三疏》中，顧起元即以「槁項黃馘於岩穴之中」「願與田更野叟歌詠如天祝聖壽於萬萬年」之語，向皇帝表達他寧可留在金陵的願望。【註四】他的一生雖在行政上有一點小成績，但似以其文藝成就，以及「以文衡清望自接，而接引後學孳孳如不及」

【註三】：石守謙，〈董其昌《婉孌草堂圖》及其革新畫風〉，《歷史語言研究所集刊》，第六五本，第二分（一九九四年六月），頁三〇七—三三一。

【註四】：顧起元，《癡真草堂集》（台北，文海出版社，一九七〇），頁一六一—一六一二。

爲人所重。他顯然也是不積極在政治上求發展功業的那種文士，後人特記其「通籍三十年，立朝僅五載」【註五】，由這一點來看，顧起元與董其昌是十分類似的。

顧董二人雖然屬於同型文士，但就金陵文化之立場來觀察，卻有值得注意之不同。董其昌雖亦曾在金陵活動，但主要扮演著一種將以他本人爲代表的松江品味輸入者的角色。顧起元則明顯地表現了一種較具金陵本土意識的立場。他所抗拒的工藝品味，除了董其昌那種極重復古傾向者之外，自然尚包括了在金陵已流行一段頗長時間的蘇州文派品味，一種越來越流於細膩文雅而清淡的美感趣味。對於這兩種趣味，顧起元皆曾明白表示質疑。他並非執意不喜吳派的沈周與文徵明，但對吳人一昧學習沈文二家，而不知有王維、唐寅則不以爲然。尤其對於以吳派風格用在金陵的環境中，他更有意見，遂在一件〈六朝遺蹟畫冊〉作跋云：「往見文太史徵仲寫金陵十景，美其妍媚，鬱紆之致，掩映一時，惜不能盡攬古今之勝」。【註六】這表面上似乎只批評了文派畫風不能傳達金陵風神的缺點，實際上還在他對前一期中吳派畫風演變成全國性主導風格後的不滿。他因此又在一首爲宮廷畫家鍾欽禮之〈西湖春霽〉所作的詩中，批評這個現象道：「國初人才多古質，即論畫筆言真果，後來吳趨何靡靡，刺促毫端多負墮」。【註七】至於對十七世紀初聲勢強大的董其昌所推動之復古品味來說，顧氏當時則更是不肯認同。他在爲〈歸鴻館畫冊〉作序時，便特別揭出一味尚古的流弊：

余嘗見今之論畫者曰，某唐宋某元，其估十百，曰爲今某氏也，估十不得二焉。試取所謂古人而閱之，其隲勝于今之人者，不數數見也。即隲勝于今之人者，又或出于今人之所贗爲而非其真者也。……人輕真今而重僞古，欲售僞者必假真，爲今愈工則爲古愈僞矣。……或曰今之畫者必師古人，否則不足以言畫。應之曰，窮縑素之壽，千年已矣，其蹟必歸于盡，而其理則久而彌新。世有真能懸解顧陸張展之理者，即超然獨出，不必襲其跡可也。……【註八】

【註五】：陳濟生，顧炎武，歸莊等編，《天啓崇禎兩朝遺詩小傳》（台北，世界書局，一九六五），頁一七五。

【註六】：顧起元，前引書，頁二九五—二九五二，另見頁二九三—

【註七】：同上，頁三五—三五二。

【註八】：同上，頁二五六四—二五六五。

正如文中所述，顧起元認爲一味尚古的弊病在於反而產生「偽古」，而要救正此弊則應提倡「超然獨出」，不必襲古人之跡，但得真解的作品。他所說的「超然獨出」品質，其實要求的倒不在於如何忠實地繼承古人，而在於如何以與古人相合的精神，創出與眾不同的新變。【註九】顧氏以這種眼光來看當時文學之發展時，則又將「新」與「奇」的效果，作了風格上的連繫。他在一篇〈金陵社草序〉的文章中，便對他所欣賞的金陵新文風作了如此的描述：

十餘年來天網畢張，人始得自獻其奇。都試一新，則文體一變，新新無已，愈出愈奇。論者往往指目□行卷，以爲足當開元大曆之風。澄汰蕪穢，登納菁英，斯固休明之盛際也。【註一〇】

這個社集規模頗大，錢謙益在《列朝詩集》中亦曾注意及，但對其藝術表現評價並不像顧起元在此所記的那麼讚賞。【註一】由此觀之，顧氏文藝品味中所追求的新奇趣味，很可能還包含了一種金陵地方意識之作用在內。

顧起元的「新奇」品味讓他在繪畫上特別推重吳彬的成就。吳彬雖非籍隸金陵，但顯然在一五六八年左右已居金陵，至此時已有相當長的時間。【註一二】他的作品集中在十六世紀末到十七世紀初的二十幾年之間，這也正是顧起元在金陵最活躍的時刻，兩人之間也建立了頗爲深厚的友誼。顧氏在二篇爲吳彬在金陵之居所枝隱菴所作的歌中，便稱讚他：

【註九】：顧起元所發表的意見中，有時也使用類似董其昌南北宗論的語彙，而顯得與董其昌理論有些接近。如他在《客座贅語》（四庫全書存目叢書本，台南，莊嚴文化事業有限公司，一九九五）便以「筆意古質，頗有五代以前氣象」來稱讚金陵畫家胡宗仁，故有學者以爲顧起元乃接受了董其昌的藝術理論影響。見 Hongnam Kim, *The Life of a Patron: Zhou Lianggong (1612-1672) and the Painters of Seventeenth-Century China* (New York: China Institute in America, 1996) pp.30-31。然而，由《癩真草堂集》所提供的訊息來看，顧起元的藝術觀與董其昌二者之間還是存在著本質上的差異。

【註一〇】：顧起元，《癩真草堂集》，頁二五五四。

【註一一】：錢謙益，《列朝詩集小傳》（台北，世界書局，一九六一），頁四六二—四六三。

【註一二】：此乃據其一五六八年作《臨唐六如山水卷》（台北私人藏）推測而來。此卷乃吳彬現存最早作品，其中山水形象尚未呈現他後來極具個性的奇矯造型，而係取自唐寅清雅舒緩但稍帶角度的樣貌，其筆法亦全用乾筆淡墨，轉折流動也近似唐寅，而畫中精緻的舟轎人物細節則更是吳派在文徵明之後常見的母題。吳彬這個手卷可說充分地反應了金陵在十六世紀後期深受蘇州畫風影響的現象。

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。……【註一三】

另外在〈夢端記〉中，顧氏在記述吳彬作棲霞寺五百羅漢圖時，則稱他：

文仲吳君八閩之高士也，夙世詞客，前身畫師。飛文則萬象縮於毫端，布景而千峰峙於穎上。……【註一四】

「夙世詞客，前身畫師」之語乃用唐代王維之自比，而王維在當時之畫史觀中佔有絕高的地位，在董其昌的理論中更是奉為南宗之祖，以之來比吳彬，真可謂推崇備至。至於說吳彬「布景而千峰峙於穎上」，盡得山川之「神奇」，此則可顯示顧氏對吳彬山水畫所著重之要點確有掌握。顧起元的贊美，在當的金陵並非孤例。同時的金陸文壇祭酒焦竑也對吳彬在棲霞寺的這個鉅作大加讚美，云是「以五百驅盡千萬狀」「移眾善於筆端，貌群形之雲變」。【註一五】與此相較之下，同時期身在金陵的董其昌則似乎根本不認得吳彬的山水風格，或者不認爲其「出奇」有任何值得注意之處。董氏在一六〇三年爲吳彬所作〈棲霞寺五百阿羅漢圖記〉一文中，甚至還對眾金陵文士（包括顧起元及焦竑）讚不絕口的吳彬殊形詭狀之羅漢形象，加以批評爲：雖然可傳，但有不足，其所畫者僅爲「仙相、幻相、鬼相、神相，非羅漢相，若見諸相非相者，見羅漢矣。」【註一六】由此可想見董其昌品味與金陵者之不同，亦可想像「奇」之作爲金陵品味已經在一六〇〇年左右的金陵畫壇具體存在的情形。

### 三、吳彬與其他金陵畫家作品中的奇趣

吳彬爲棲霞寺所作的五百羅漢圖作於一六〇一年的夏天到一六〇二年春天之間，原跡可能現已不存，但他稍早在一六〇

【註一三】：顧起元，〈癩真草堂集〉，頁二八四。

【註一四】：同上，頁三一〇七。

【註一五】：焦竑，〈棲霞寺五百羅漢畫記〉，收在葛寅亮，〈金陵梵剎志〉（台北，明文書局，一九八〇），卷四，頁二二下—二上。

【註一六】：同上，頁二三下。

一年春天另為棲霞寺作過一幅〈畫羅漢軸〉（圖一，國立故宮博物院藏），可以為顧起元所稱讚的「神奇」風格作一參証。【註一七】此圖作六羅漢坐大石上，天空中有飛龍下降，氣勢逼人，確實比一般的羅漢畫，例如由南宋寧波林庭珪，周季常所代表的南方職業畫家所熟知者（圖二，大德寺五百羅漢像，圖所示軸現藏 The Freer Gallery of Art）有極大的差異。吳彬畫中的羅漢不僅更具梵相，且在造型上有故意刻板化的誇張現象。羅漢所處的山水環境亦被加以變形的處理，巖塊的碩大、堅實與扭轉之勢，都是他費心特意經營的結果。畫中樹木在比例上及枝幹扭曲交錯的誇張，更加強了整個環境的神奇感。這些都造成了與一般羅漢畫絕異的感覺。

吳彬在稍後的創作中一再地追求這種「奇」態的實驗與突破。現藏 The Cleveland Museum of Art 的〈五百羅漢圖卷〉（圖三）即在羅漢的神奇形相上作了極致的表現。他們的臉形幾乎已超出「人」的範圍，而近似於某種人獸之間的怪物，變形可謂到了極點；而全卷在如此各不相同的怪奇形象充斥之下，則幾乎成了類似山海經的「異形」大觀圖，原來羅漢畫的宗教氣息遂為之沖淡不少。在山水畫方面，成於一六一七年的〈千巖萬壑〉（圖四，Harrison Collection）也有相通之處。吳彬在此仍然以裝飾的手法，將山石分成許多小塊，而精細地刻劃其如寶石切面般的炫目效果。此外，他又特別追求山石形體之奇矯，不僅有著自然界罕見的扭曲與懸垂，甚至還製作了似花園湖石中的穿透造型，且置之於畫面正中，更顯出一種於自然界所不可得見的幻境之感。〈千巖萬壑〉的構圖似乎有意地回復到北宋單純的三段式結構，【註一八】但在那些奇矯形式的刻意呼應之下，整個山水卻無北宋山水中雄壯的秩序感，而在騷動之中呈現著一種奇幻的氣息。如果說北宋的山水畫想要捕捉的是偉大內在生命，那麼吳彬的奇幻山水則是藉著那生命的理解，為山水作「奇觀」式的呈現。對於吳彬來說，奇觀式的山水雖不貲予人如入幻境之感，而有陷入「不真」的魔境之危險，但他必然認為：只有在那近乎不真實，或不可能

【註一七】：亦有學者以為故宮之〈畫羅漢軸〉即為棲霞寺五百羅漢之一。見李玉珉，〈羅漢畫特展圖錄〉（台北，國立故宮博物院，一九九〇），頁七八。惟此軸羅漢數非五百之約數，作為百軸之一，可能性不大。

【註一八】：關於吳彬山水畫與北宋山水傳統間之關係，James Cahill 特別重視，並以爲係受到西洋版畫之刺激。請見 James Cahill, *Compelling Images* (Cambridge: Harvard University Press, 1982), pp. 70-105.

(不可思議)的臨界點上，造化生命之「神奇」才能被充分地體認。

如〈千巖萬壑〉所體現的吳彬之藝術觀，董其昌自然無法首肯，但卻是金陵文士顧起元等人所讚賞不已的。顧起元在其文集不止一次地稱賞吳彬的作品；他讀吳彬的山水畫亦如讀一件「鬼斧神工」的靈璧奇石一般。【註一九】他們之間對「奇」趣的共鳴共賞，在當時的金陵來說，應該不是特例，而有相當普遍的代表性才是。與吳彬同時的另位金陵畫家高陽即為此品味傾向，提供了另一個例証。高陽的〈競秀爭流〉（圖五，原藏美國加州景元齋）也有奇矯如雲的山岩，互相以不可思議之方式勾連在一起，造成許多石梁與窟洞的奇景效果，全景又籠罩在或濃或淡的煙嵐之中，更增許多似仙境般的神秘感，基本上與吳彬的〈千巖萬壑〉有相同的對「奇」趣之追求。高陽與吳彬也會互相認識，他倆皆為胡正言在一六三三年出版的〈十竹齋書畫譜〉作插圖，畫風之間如有互相影響的現象，應該不會讓人感到意外。縱使如此，如果根據文獻所云，高陽本為寧波人，後因事避至金陵求發展，而以山水在該地成名，【註二〇】那麼〈競秀爭流〉所顯示者便是他據以得名的風格，而他亦因此聲名而被胡正言延聘為〈十竹齋書畫譜〉作插圖。由此觀之，高陽之具有奇趣的山水畫風格，便與當時金陵文化環境中的特定品味，有著不可忽視的相輔相成之關係。

吳彬與高陽皆非金陵人，但挾其製作奇景山水之技能，而在金陵得到事業上的成功。金陵本地籍的畫家也沒有自外於這個新興的潮流，其中魏之瓚便是一個值得注意的例子。魏之瓚可說是一位有文人背景，但因家境貧困必須以賣畫維生的職業畫家。或許是由於這個文士背景的關係，魏之瓚的繪畫本來即與吳派者有密切的關係，他以蘭竹為題材的作品，無論是其筆墨或者構圖，大都與文徵明的同類作品極為相似。【註二一】但是，在山水畫方面，魏氏則另外反應了金陵追求奇趣的品味要求。他作於一六〇四年的〈千巖競秀〉（圖六，上海博物館）雖然在筆墨的表現上仍然保存著吳派細雅風格影響的痕跡，但在形象的創造上則顯得大為不同。爲了要達到「千巖競秀，萬壑爭流」的那種瑰奇多變效果，畫家在卷中製造了許多外形

【註一九】：顧起元，《嬾真草堂集》，頁三四四—三四七。

【註二〇】：對高陽生平及其〈競秀爭流〉之討論，可見James Cahill, *The Disant Mountains* (Tokyo & New York: Weatherhill, 1982), pp.180-181.

【註二一】：例如現藏上海博物館的〈蘭竹圖卷〉便是在力追文徵明的蘭竹畫風格。此圖卷可見於《中國美術全集》，繪畫篇，第八冊，圖版八四。

扭曲得十分奇特的峰巒與岩塊，它們不但具有奇異詭怪的造型，而且有平行地扭轉的皴裂，互相之間亦以一種推擠的方式聚結在一起，有時甚至分不清楚他們與平台、水流與路徑等的界線。這種情形，在卷中呈瓔珞形的瀑布前面之景觀，顯得最為突出。在各種扭轉交錯的形象處理之下，那些山體岩塊幾乎要被誤認為不可捉摸且正在緩緩運動之中的飄浮體，有如卷尾的那段山中的雲彩。除此之外；卷中尚有許多點景細節之處理亦意在於增強此瑰奇效果。向來被畫家以留白交代的山中坡面或平台，在此處則被加上了明亮的淡藍，但其下的流水卻故意只存畫紙的顏色，似在引人產生錯覺；卷末尾處一條小徑竟也飛越山澗，到達遠處的山腰，則是吳彬、高陽畫中石樑的變體，在不合常理的狀態中表現一種不同的細巧奇趣。魏之瓚〈千巖競秀〉圖卷雖與吳彬及高陽者不同，缺乏他們畫中那種與北宋壯碩山水的關連性，但其奇趣之韻味卻可指為同調，皆是當時金陵品味的產物。

爲了要追求畫面上的奇趣效果，金陵的畫家們除了要發揮其個人的想像力之外，勢必要努力尋求各種可資其達到驚人效果的素材，尤其是一些未爲吳派或松江派畫家所熟知的新鮮圖像。此種素材的來源之一便是以往少爲人所知的自然奇景。即以吳彬的奇觀山水而言，其奇矯的造型可能便與其家鄉福建的某些名勝奇景有關。早在一九七〇年代，饒宗頤便曾指出吳彬山水畫乃係以武夷山實景爲基礎而發展出來的。【註二二】吳彬是莆田人，他是否熟知武夷山區中那些大岩山塊的奇景，雖有可能，但尚未有足夠的資料可以証實。即使吳彬不是取用武夷山的造型，他可能對同種地質的福建山景並不陌生。事實上，吳彬本人曾在莆田縣南之壺公山上擁有別墅，根據顧起元所寫的〈吳文仲壺山別墅十八詠〉，該山亦有如「夭矯架飛梁」之類的鬼斧神工。【註二三】他的山水畫中那些奇特的造型，很可能即爲根據壺公山的幾處勝景，而再加以誇張、營造而來的。

奇矯造型素材的另一個來源可能是非中國的藝術作品。明末的中國在沿海的若干重點城市，要見到異國風味的事物，似

【註二二】：此意見出現於饒氏在〈中國古畫討論會〉中向James Cahill所發表之吳彬論文提出之批評意見。The National Palace Museum ed., *Proceedings of the International Symposium on Chinese Painting* (Taipei: National Palace Museum, 1970), pp. 692-693.

【註二三】：顧起元，〈嬾真草堂集〉，頁一二六五—一二七一。

乎並不困難。尤其是伴隨著對外貿易之進行，異國之藝術便跟著商業與宗教活動登陸了中國。這些具有異國情調的藝術品應該很能引起人們的新奇之感，而被畫家用來幫助他創作要具有奇趣的作品。吳彬現存最早的一卷羅漢圖卷（圖七，The Metropolitan Museum of Art）為一五九一年在泉州所作。泉州本為中國對外交流的重要港口，在明末之時外商在此之活動應頗為頻繁，其中葡萄牙及荷蘭之西洋商人（或海盜）因其長相上深刻的五官輪廓，不同的頭部造型，應最能予中國居民奇特的印象。吳彬羅漢卷上的怪異臉部描繪雖說可屬五代貫休的古拙羅漢造像傳統，但實際上可能與其當日在泉州等處所見之西洋人形象有較直接的關係。再看吳彬羅漢的衣著通常是一襲正前中分的長身披風，這也不是慣見的羅漢或中國人的衣著，倒接近西歐的服裝。吳彬除了羅漢之外，尚有觀音形象之製作，極為奇異，尤其觀音頭部之方正，髮型及開臉也與中國傳統不同，（如圖八，國立故宮博物院）而竟然與泉州附近摩尼教傳元代所造的摩尼佛浮雕頗為神似（圖九）。此摩尼佛造像現存福建晉江草庵，是今日中國僅存的摩尼教遺址，但在元明之時，連吳彬家鄉之莆田一帶應有不少的摩尼教寺廟或墓地。【註二四】吳彬可能便是由這種異國宗教的圖像出發，而發展出他的特殊宗教畫造型。

而就金陵而言，追求奇趣之品味環境確實對這二個管道的素材取得，提供了相當有利的條件。金陵都下人士此時似乎持有較諸其他城市為高的對新奇事物之包容力，這或許與金陵自十五世紀以來自由開放的文化傳統有關，它的結果便是一方面鼓勵本地的藝術家追求新奇之表現，另一方面則吸引了外地擅於製作奇景的畫家到此尋求發展。就地理奇觀的興趣而言，吳彬的福建奇景能在金陵大受歡迎，只不過是其中的一個例子。魏之瓚的〈千巖競秀〉背後可能也有某些地理奇景的啓示。此際在金陵之畫家喜用顧愷之「千巖競秀，萬壑爭流」的名句作畫，已成一個風氣，吳彬、高陽莫不如此，這顯然與他們熱衷於自然奇觀之搜羅的心態息息相關。而就西洋異國的影響而言，金陵亦顯得較鄰近之蘇州、松江或杭州更為國際化，遂能更勇於接納外來文化。利瑪竇便在此建立了耶穌會的重要據點，並在此與金陵文士多所交往，產生了相當的影響力，徐光啓受洗入教便是在南京教堂進行儀式。【註二五】利瑪竇等人因傳教需要而攜來的西洋風格繪畫及版畫，亦在金陵頗有流傳，並

【註二四】：林文明，〈摩尼教和草庵遺跡〉，《海交史研究》，一九七八年第一期，頁三九。林悟殊，〈福建發現的波斯摩尼教遺物〉，《故宮文物月刊》，第一三三號（一九九四年四月），頁一一〇—一一七。

因其新奇之效果而受到商業市場的注意，《程氏墨苑》遂將之收入其中，以增加其對購買者的吸引力。《程氏墨苑》雖成於徽州，但金陵無疑地是其最主要的市場之一，這由金陵人士的品味來看，亦可理解。【註二六】例如顧起元便在其《客座贅語》一書中，很熱心地記載了利瑪竇的事蹟，並對他所帶來的西洋畫，如聖母像，表示了很高的興趣。他在該條記載中除了對其畫人「其貌如生，身與臂手儼然隱起，臉之凹凸處正視與生人不殊」的視覺效果之外，也詳細地記錄了利氏向他解釋的畫理。【註二七】顧起元所表現的這種對外來文化的積極態度，實在是董其昌所不能比擬的。

#### 四、國變後的金陵與其懷舊畫風

金陵的清平安逸世界到了一六三六年以後終於也捲入了明朝激烈的政治鬥爭漩渦之中。先是在一六三六年，聲名狼藉的魏忠賢遭黨阮大鍼至金陵匿居，遂有一六三八年復社士子針對他而舉發的〈留都防亂公揭〉，為這一段金陵的複雜局面揭開了序幕。接著而來的是一六四四年崇禎皇帝於煤山自縊，吳三桂引清兵入關，黃河以北各省陷入混亂；此年五月，馬士英等人在金陵擁立福王朱由崧，建立了南明王朝。可惜南明王朝的狀況並未能有所改善，不僅內爭不斷，而且也不能抵擋南下的清軍；金陵終於在一六四五年舊曆五月，陷於清軍之手，金陵人士有的成了貳臣，有的則成為遺民。這一種局勢裡的金陵，基本上都是風月繁華與政治傾軋、國事如麻的混合體，後來孔尚任寫《桃花扇》傳奇時，便是以如此的金陵作為舞台。

金陵的藝術家們處在這種局勢裡，其心中之徬徨無助，很能令人同情。他們之中的許多人，不論為官與否，基本上都是

【註二五】：參見利瑪竇，金尼閣著，何高濟、王遵仲、李申譯，《利瑪竇中國札記》（北京，中華書局，一九八三），頁三五六、三八二，四六四、四七〇。

【註二六】：關於《程氏墨苑》之研究，可見中田勇次郎，《程氏墨苑の研究》，《中田勇次郎著作集》（東京，二玄社，一九八六），卷七，頁二一七—

三七八。蔡鴻茹，《明代製墨名家程君房及〈墨苑〉》，《文物》，一九八五年第三期，頁三三—三五。而最近林麗江完成之博士論文則提供了最全面而深入的討論。Li-chiang Lin, *The Proliferation of Images: The Ink-Stick Designs and the Printing of the Fang-shih mo-p'u and the Chi'eng-shih mo-yuan* (Ph.D. dissertation, Princeton University, 1998) .

【註二七】：顧起元，《客座贅語》，卷六，頁一八下—一九下。

拙於處理那種情況之下，事事牽涉政治鬥爭的微妙複雜之人際關係的。《桃花扇》中的楊文驄便是這種藝術家的典型。楊文驄本是貴州人，但在此期大部分時間即以類似董其昌那種「朝服山人」的型態，活躍於金陵的文化界之中，屬於時人稱爲「畫中九友」的成員。可惜他的時代已與董其昌不同，無法容許他再無所牽掛地悠遊於藝術的天地之中，而半強迫地將他推入了明亡之前的各種政治風暴之核心裡，最後于一六四六年死於亂兵之中，落得「身敗名裂」的下場。【註二八】楊文驄的後半生，十足是個時代的悲劇。但是，置身其中的他本人，卻似乎並未警覺及此。他在一六三八年有一幅精彩的作品《仿吳鎮山水》（圖一〇，上海博物館），畫中以優雅含蓄的筆墨，描繪著一個具有古意的平靜隱居山水，不但有如吳鎮遺世獨立

的氣質，另還透露著一種和祥滿足之感。他在畫上自題云：

余閑居神仙山水之鄉，日與逋仙西子爲伍，孤山之陽，種梅花千樹，以香魂洗其筆硯，吾知和尚再來，此幀長留天地間，因當有仙靈呵護耳。

語氣中尚且以爲他可以永遠地長留在他心目中的仙鄉之中，與林和靖、吳鎮等古代隱士隔著時空作心靈的交流，殊不知他的外在世界已經一步步地走向崩解的厄運。他的這幅《仿吳鎮山水》雖然品質精美，但卻似乎正在預示著他日後的悲慘結局。

如與楊文驄比較起來，金陵的另一位畫家張風則顯得對時局極爲敏感，並意識到藝術家身處其中的無力與孤獨。他的《山水冊》（現藏 The Metropolitan Museum of Art）作於一六四四年七夕，距離福王朱由崧即位於金陵才不過二個月。此時金陵的南明小朝廷非但毫無中興氣象，更是充斥著黨派鬥爭以及爭官買職的糜爛。朝中馬士英及阮大鍼等人用事，史可法被排擠到揚州，江北四鎮又不爲其控制而自相水火，正是夏完淳《續幸存錄》上說「朝堂與外鎮不和，朝堂與朝堂不和，外鎮與外鎮不和，朋黨勢成，門戶大起，虜寇之事，置之蔑聞」的時局。【註二九】張風一六四四年山水冊之中的畫頁，雖有來自實景之片斷，亦有取自元代名家的風格影響，但卻都共有著一種落寞的情緒充塞在山水之中。如其第二頁（圖一一）乃以倪

【註二八】：關於楊文驄，可見福本雅一，《楊文驄傳》、《楊文驄の死》，收在其《明末清初》（京都，同朋社，一九八四），頁一六六—二〇八。白堅，《楊文驄傳論》（上海人民出版社，一九九〇），頁三一—三三。

【註二九】：夏完淳，《續幸存錄》（明季稗史本，叢書集成三編，台北，新文豐出版公司，一九九六），頁三下。

瓚式風格作金陵燕子磯景緻，但畫面留白大增，讓空蕩之感凌越燕子磯向來引人注目的奇險效果。另頁（圖一二）作枯樹兀立畫面正中，樹側幾隻寒鴉則又凝聚著濃郁的寂寥之感。至於第十一頁的夕陽山景（圖一三），在淡淡落日餘暉之中的乾筆細皴山體，也有抹不去的蒼涼與孤獨。在中國的文藝傳統裡，日暮的意象經常帶有改朝換代，國破家亡之喻，這在元代錢選、倪瓚的詩與畫中便會一再地出現，如此觀之，張風此頁圖畫似乎又隱含著藝術家在那不知如何自處的亂世中的不祥預感。

張風的預感很不幸地成爲他所須要面對的事實。在他作山水冊的隔年五月，金陵的南明王朝即土崩瓦解，在主權易手的過程中，金陵遭到了相當的破壞。這對明末熱愛金陵的文士來說，是痛心的經驗。再加上這裡本來是明室中興希望之所寄，亂後的金陵對於遺民傾向較強的人來說，更有另外一層嚴肅的意義。孔尚任在其《桃花扇》中，便透過一首《哀江南》，表達了這種情感。〈哀江南〉其中的段落即云：

山松野草帶花挑，猛抬頭秣陵重到。殘軍留廢壘，瘦馬臥空壕；村郭蕭條，城對著夕陽道。……橫白玉八根柱倒，墮紅泥半堵墻高，碎琉璃瓦片多，爛翡翠窗櫺少，舞丹墀燕雀常朝，直入宮門一路蒿，住幾個乞兒餓殍。問秦淮舊日窗寮，破紙迎風，壞檻當潮，目斷魂消。當年粉黛，何處笙簫。罷燈船端陽不鬧，收酒旗重九無聊。白鳥飄飄，綠水滔滔，嫩黃花有些蝶飛，新紅葉無個人瞧。……俺曾見金陵玉殿鶯啼曉，秦淮水榭花開早，誰知道容易冰消。眼看他起朱樓，眼看他宴賓客，眼看他樓塌了。這青苔碧瓦堆，俺曾睡風流覺，將五十年興亡看飽。那烏衣巷不姓王，莫愁湖鬼夜哭，鳳凰台棲梟鳥。殘山夢最真，舊境丟難掉，不信這興圖換稿。謔一套哀江南，放悲聲唱到老。【註三〇】

由當年的「金陵玉殿鶯啼曉，秦淮水榭花開早」，到亂後的「烏衣巷不姓王，莫愁湖鬼夜哭，鳳凰台棲梟鳥」，不能不讓人感歎，但這事實又殘酷得讓金陵文士不能坦然接受。「殘山夢最真，舊境丟難掉，不信這興圖換稿」之抒懷，對在亂後流連金陵不忍去的人來說，不論其是否抱著遺民的志節，都是當時心境的寫照。金陵畫家們此際所作之繪畫，有許多便如實地反映了這個情感性的氛圍。在他們之中，樊圻的表現很值得注意。樊圻在亂後居金陵迴光寺，全賴賣畫爲生。他的贊助者

【註三〇】：孔尚任，《桃花扇》（台北，里仁書局，一九九一），頁二五九—二六〇。

中周亮工是極為重要的一員。周氏雖在入清之後接受了清廷的官職，但他對金陵的情感仍十分濃厚，且對年輕時所經歷的金陵生活，也有「舊境丟難掉」的眷戀。【註三一】周氏對樊圻知之甚深，曾贈詩敘及在一六六〇年代時樊圻的境遇：

兄弟東園戶自封，不教人世見全龍，疏燈夢穩長橋雨，破硯欹磨近寺鐘，白雲荒唐胸五岳，青來迢遞筆三峰，北山雲樹蕭條盡，老去朝朝拜廢松。【註三二】

此詩中所及樹色蕭條之感，即是樊圻畫作中的商標之一。他在一六五一年與另一畫家吳宏合作的〈寇湄像〉（圖一四，南京博物院），便將當時秦淮名妓寇湄置於煙氣彌漫下的大枯樹之下。畫中之寇湄可能係樊圻所作，使用吳偉式的流蕩白描，人物姿態嫵媚，可比吳偉所作之〈武陵春〉。【註三三】但當嫵媚之寇湄被置於吳宏之枯樹之下時，全畫卻呈現了一種與〈武陵春〉之浪蕩完全相反的蕭瑟與哀愁，這正是畫中左上余懷題記中所寫寇湄在亂後「日與文人騷客相往還，酒酣耳熱，或歌或哭，自歎美人之暮，嗟紅豆之飄零也」的情感。余懷亦是對金陵之舊日繁華帶著無限懷念的文士，其《板橋雜記》憶寫金陵舊事，迄今仍是後人據以瞭解金陵在明末清初狀況的重要文獻。【註三四】對余懷、樊圻與吳宏等人來說，寇湄這位遲暮的秦淮美女，似乎象徵著整個金陵的文化，而寫寇湄的嗟歎亦如同寫他們內心對金陵世變的感懷。此際文士常以女伎寄寓作者本人在此亂世中的家國之感，【註三五】樊吳合作的〈寇湄像〉亦當作如是觀。

以如此的心境，再來觀看金陵的佳麗山水，結果自與十六世紀末時深受蘇州文派畫風影響的郭存仁〈金陵八景〉（圖一五，南京博物院藏）的淡雅或者十七世紀初時吳彬的奇趣大為不同。樊圻所作的〈山水圖卷〉（Museum für Ostasiatische Kunst,

【註三一】：對周亮工晚期與金陵關係的深入研究，可見 Hongnam Kim, *The life of a Patron*, pp. 113 — 146。

【註三二】：朱緒曾，《四朝金陵詩徵》（一八八五年刊本），卷四，頁一八上。另見周亮工，《讀畫錄》（清代傳記叢刊本，台北，明文書局，一九八六），頁五十二。

【註三三】：關於吳偉白描人物畫風之討論，請見石守謙，《浪蕩之風——明代中期南京的白描人物畫》，《美術史研究集刊》，第二期（一九九四年三月），頁三九六—四一。

【註三四】：余懷，《板橋雜記》（筆記小說大觀本，台北，新興書局，一九七四）。

【註三五】：此可見陳寅恪，《柳如是別傳》（台北，里仁書局，一九八一）及孫康宜，《陳子龍柳如是詩詞情緣》（台北，允晨文化，一九九三）。

Berlin) 雖無紀年，但與北京故宮博物院所藏成於一六六九年的〈柳溪漁樂圖卷〉在畫法上頗為近似，應可定在一六六〇年代。此圖可能係以金陵附近的長江景緻為基礎而作，而筆觸細膩處有文派之趣，山石之堅實堆疊則有吳彬之影響，其江景採用俯視角度而作，地平線頗為清晰，線上帆影點點，不見舟身，此又可見有取自西洋風景畫之借鏡。(圖一六)但是，這些與稍早金陵山水畫傳統的親密關係，卻掩蓋不了畫中山水的孤寂感。全卷山水雖然清麗平和而優雅，但在樹葉盡脫的多數枯樹的襯托下，自然中的生趣被減到了最低的程度，似乎是被凝固、冰凍後的結果。再加上高視角的處理，空闊無波江面的作用，全卷遂有一種夢境之感。樊圻在此所要呈現的其實不是當下的金陵江岸景觀，而是他夢境中對舊日金陵風神的憶寫。他自己曾有詩寫其卜居青溪畔之心境：

一曲青溪卜築宜，柴扉臨水影參差，雲森蕭寺穿芒屨，雨漲長橋理釣絲，詩境老尋斜日裡，睡鄉春去落花時，可憐江令繁華歇，剩有荒畦發兔葵。【註三六】

在平靜的隱居生活之中，仍然禁不住懷念著金陵舊日之繁華浪漫，雖可在夢中追尋，但已籠上一層淡淡的哀愁。此詩此情，正是柏林山水圖卷的貼切注腳。

樊圻對金陵山水的懷舊憶寫，可說是亂後金陵山水的典型代表。當時除他之外，葉欣、吳宏、高岑等人，都有類似風格的作品，可見其在金陵已經蔚成一個風尚。他們在進行此種懷舊風格之製作時，總是以金陵的某些實景為基礎，除了清麗的描繪之外，再加上一層如詩化之處理，將金陵地景與「斷草荒煙孤城古渡」之淡淡淒迷感疊合在一起。例如葉欣於一六六三年所作〈山水冊〉中之第七開〈亭台遊春〉(圖一七，廣州美術館藏)即是如此表現。畫中亭台可能確有所指，只是無法可考；畫上局部設色，清淡卻頗亮麗，是典型的金陵用色風格，令人覺得有一種詩情的浪漫。但此種浪漫卻因兀立而少葉的獨木以及廣闊低平的野水，而被轉化成冷清的孤寂。路上兩位遊春的士人，似乎便在這種「斷草荒煙」之中，正興起著對往日金陵的不捨情懷。不過，葉欣之作法仍與樊圻有值得注意的不同。葉欣的金陵懷舊山水之物象顯得較為疏落，而且喜以尺寸

【註三六】：朱緒曾，前引書，卷四，頁一八上一下。

較小的冊頁爲之，更增其表現之細膩感。由這一點來看，此種金陵懷舊山水與張風一六四四年所作的〈山水冊〉間，確仍保有一種相承的關係。

## 五、由感傷至復古的轉化

雖然清麗而稍帶感傷的山水畫，在亂後的金陵大行其道，而且張風本人早在一六四四年明室未亡之前也已有相關的作品，但是，張風在亂後卻走了另一個途徑來表達他個人對金陵過往文化的緬懷。他在一六四八年年底（或一六四九年初）曾爲炯伯社師作〈攜琴人物圖卷〉（圖一八，香港虛白齋藏）。畫中除人物爲細筆白描之外，其周遭之樹石則以如狂草之筆，快速而若不經意地揮灑而出，筆墨亦乾濕並用，形象則幾乎要脫離自然之限制，使得原本無法行動之樹與石，不但具有如倪瓚樹石的淒涼氣息，甚而產生強烈的騷動不安之感。而炯伯社師則端立於卷左枯樹與石交界之處，似乎正以其矜持，一面申訴其感傷，一面則抗拒周圍的騷亂。由今日所留存有關炯伯社師的資料來看，這個畫中表現確實與他的狀況頗能契合。炯伯社師即楊炯伯，爲江寧庠生，性耿介，出與不苟，「時扶杖矯首郊野，則劇飲縱談大樂，或樂未畢而繼之以哀」，可說是亂世中的狷介奇士，其對世事，帶著激越的情感衝突。他的交遊中，以余懷這位《板橋雜記》的作者與之友情最深，其中又有許多前明的遺民。屈大均曾記一日與林古度、王璜、方文、湯燕生、楊炯伯等諸「遺民」。「集璜之南陔草堂，爲威宗烈皇帝設蘋藻之薦」，可見楊炯伯身處金陵對前明之感情。張風本人亦可稱「遺民」，其兄張怡也是當日金陵眾多遺民文士的領袖。【註三七】〈攜琴人物圖卷〉因此可說是一方面圖現楊炯伯的心境，另一方面也反映著張風本人的情感共鳴。它的樹石雖非特指金陵某處景觀，但卻可說是他們對所處環境的感情投射。

〈攜琴人物圖卷〉中既狂而草的世界，後來在一六六〇年所作的〈觀楓圖〉（圖一九，奈良，大和文華館）有更進一步的發展。此畫作高士立於崖上，上有巨石懸空，前隔空楓樹遙望，物象疏簡、用筆更快，楓樹部分則施以淡紅，草草數點，

【註三七】：對楊炯伯、張怡之研究，可見饒宗頤，〈張大風及其家世〉，收在其《畫韻——國畫史論集》（台北：時報文化出版企業有限公司，一九九三），頁五六九—五九七。

既疏而淺，有似鉛華洗盡，爲此山水增添一分蕭瑟。如果〈攜琴人物圖卷〉上表現的確是楊炯伯與其對周遭世界的感懷，既感傷而又有不可抑止的激昂，那麼張風在〈觀楓圖〉上所表現則是此感懷的更激烈顯示。這是否也意謂著張風等人在金陵之隱居生活起了波動不安的狀況？答案可能是肯定的。此際之金陵正是南明殘餘勢力向剛建立之清朝反撲的目標。一六五九年舊曆八月，鄭成功與張煌言的船隊攻到了江寧，金陵震動，像張風、張怡、楊炯伯等聚集在金陵的明遺民很可能在那之前便參加了秘密地在進行中的各種裡應外合的準備工作。【註三八】雖然鄭、張此次突襲並沒有成功，爾後南明勢力又日漸衰弱，一六六二年底，永曆帝甚至于緬甸落入吳三桂之手，但這對金陵地區的遺民們心情之激動影響，可想而知。〈觀楓圖〉的山水世界，充滿著感傷與激昂不安的情緒混雜，正可看成當日張風在金陵的心境寫照。

張風在國變後的山水，在表現上具有極強之抒情成分，但在形式上卻也伴隨著一種特殊而久爲人所忽視的復古傾向在內。傳統畫史記載大都強調他風格的特立獨行，即使勉強尋出其淵源，也定在趙孟頫等宋元名家的範圍之中。【註三九】其實以〈觀楓圖〉等作品的狂草表現來看，倒與十五世紀末至十六世紀初的史忠、吳偉那種「水走山飛」山水風格，無論在形神上都有親近的關係，而那正是作爲張風山水感傷對象之金陵文化中稍早的繪畫遺產。【註四〇】史忠、吳偉的這個山水傳統，可能是因爲不屬後人所認爲的文人風格領域之中，當張風本人被視爲文人中最重氣節之「遺民」時，諸畫史的作者遂不及認清，或甚至不肯承認它與張風山水風格之間的關係。其實史忠與吳偉在明末如顧起元、周暉等金陵意識較強之人士心目中，已經變成可貴之金陵文化傳統之一部分，而在他們與金陵有關的著作中一再提及。【註四一】當張風在國變之後對金陵之繁華消逝充滿感傷之際，會引其來作爲表達內心激越情緒之手段，頗可理解。如此觀之，史忠吳偉「水走山飛」之風格在

【註三八】：陳寅恪深信錢謙益在當時確曾四處奔走進行地下工作。見陳寅恪，前引書，頁八七二—二二三四。

【註三九】：前者可見周亮工，前引書，頁四二，後者則可見饒宗頤，前引文，頁五九〇。

【註四〇】：關於史忠與吳偉山水風格之討論，請見 James Cahill, *Parting at the Shore* (Tokyo & New York: Weatherhill, 1978), pp. 100-103, 140, 153.

【註四一】：周暉所著《金陵瑣事》成於一六一〇年，專記金陵掌故，其中對史忠的記載，見其卷二、三、四等處。顧起元在《客座贅語》，卷七亦有吳偉生平及史忠「生殯」逸事之描述。

歷經一段幾乎長達百年之久為金陵文人畫家所漠視的過程後，到了清初二、三十年間，竟以一種「復古」之姿勢，重新出現於金陵上層社會之中，此時其形式雖仍自由、暢快，但卻被用來執行一種與它原來浪蕩風神完全相反的感情傷任務。

張風之因感傷而追溯金陵傳統之「復古」行為，可謂與董其昌所提倡之「復古」頗為不同。董其昌者與個人情感毫無瓜葛，純粹是智性地要回到古人的基點去共參造化之天機。【註四二】張風者則反是，企圖在回復某一古代傳統之時，滿足個人之情感需求。對於歷經鉅變的金陵畫家來說，董其昌的復古似乎不夠實際，無法平撫他們沈痛的文化失落感。龔賢在亂後的金陵環境中選擇的也是張風的復古型態。龔賢的年輕時期亦如張風一般，在明末之金陵過著與復社文士們浪漫而又充滿政治激情的日子。南明政權在金陵垮台之後，他曾避到泰州過了一段隱居的時光，但仍與許多遺民有密切的來往，甚至也可能參加過一些反清復明的工作。【註四三】龔賢在二六六七年左右結束在外浪跡的生活，回到家鄉金陵，定居在清涼山下過著賣畫維生的隱居生活。此時的金陵環境對他來說，已完全是另一個面貌，明室的復興似乎也遙不可及。鄭成功在一六六一年的退守台灣，對台灣來說固然是值得興奮之事，但對明室遺民來說，卻產生復國希望日益渺茫的憂慮。【註四四】再加上隔年四月永曆帝被殺，五月，鄭成功卒於台灣，十一月魯王亦在台灣崩逝，這個最後的希望可說也終於完全破滅。這對於龔賢的金陵遺民來說，真是巨大的打擊；他們的反應自然會比其他僅對金陵文化之繁華不再抱著感傷的一些畫家來得更為沈痛吧！在如此的心境之下，龔賢在繪畫中的「復古」工作便蘊含著與張風類似，卻又較之更激烈的情感因素在內。

一幅現存瑞士 Drenowatz 收藏的山水，〈千巖萬壑〉（圖二〇）很精采地顯示了龔賢這個與感傷相聯的復古行為。此畫

【註四二】：關於董其昌的理論，可參見方聞，〈董其昌與正宗派繪畫理論〉，《故宮季刊》，二卷三期（一九六八年），頁一一一八。Wai-kam Ho, "Tung Ch'i-ch'ang's New Orthodoxy and the Southern School Theory", in C. F. Murck ed., *Artists and Traditions* (Princeton University Press, 1976), pp. 113-29.

【註四三】：龔賢這一段時間許多活動及其感情狀態，可見之於其詩集《草春堂集》中，參見汪世清，〈龔賢的草春堂集〉，《文物》，一九七八年五期，頁四五四九。其中〈除夕寄陳上人〉詩尤其清楚。見蕭平，劉宇甲編，《龔賢研究集》（南京，江蘇美術出版社，一九八八），頁一一一。關於他在泰州及揚州的活動，亦可見華德榮，《龔賢研究》（上海人民美術出版社，一九八八），頁一〇二四。

【註四四】：陳寅恪，前引書，頁一一八三。

具有一個相當值得注意的畫幅形式，其縱六十二公分，橫一〇二公分，現雖裱為立軸，但實與一般立軸之長條形相去甚遠。有的學者以為此種形式近於西洋之繪畫，甚而進一步以為其係受較早時由耶穌會教士傳入的西洋風景版畫的影響。【註四五】所謂西洋版畫的影響或許可能存在，但此畫如果視為「大型之冊頁，揆諸畫上中央有摺痕之事實，或許亦非全無可能。【註四六】而由畫之風格來看，其中若干特點倒可在金陵之繪畫傳統中找到根源。例如極為醒目之坡石虛實與雲水之間作抽象式的交互嵌置效果，即見之於魏之瓊的〈千巖競秀〉，唯龔賢者在此則達到了一種驚人的動態氣勢；而畫中競秀之奇峰，其塊面之分割及突兀的柱椎狀造型之平行並置處理，亦頗與稍早之吳彬有相通之處。然而，吳彬與魏之瓊的淵源畢竟尚屬次要，最主要的古典風格在此產生作用者仍是五代的董巨傳統，尤其是其對山水受光照射之下所產生光影效果的強調，可謂是龔賢對此古老典範的最有價值之再發現。龔賢在〈千巖萬壑〉所創造的形象雖然表面上與董巨的江南山水並無明顯的借取關係，但其在畫面上特別誇張地處理墨色的濃淡對比，便造成了強烈的光影之豐富陸離效果，這顯然是有意識地師法久已為畫界所遺忘的董巨原型而來的結果。〈千巖萬壑〉並無紀年，但一般皆依其風格將之定在一六七〇年左右，雖然如此，龔賢對恢復董巨山水的復古興趣卻不必遲至此時才有發展，早在一六五五年的〈列嶽攢峰〉圖軸（圖二一，台北，陳啓德收藏）便已見到其前景坡面及樹幹，遠景峰頭稜脊等處皆以強烈之墨色濃淡，製造董巨山水特有的「返照之色」。而龔賢本人對此亦有清楚的意識，故而在另軸風格相近的一六五〇年代作品〈山居圖〉（圖二二，The Cleveland Museum of Art）中便將此風格歸之於「既無剛狠之氣，復無刻畫之跡」，「幾乎道矣」的董源與巨然兩位南宗祖師。

龔賢在〈千巖萬壑〉中所表現的並非只是純然地向金陵的董巨古典傳統回歸的意念而已，其中亦包含著他對所處周遭之紛擾不安的深刻感傷。此畫中山水之動盪表現與龔賢此時之心境間的關係早為學者所指出，【註四七】但仍值得作進一步的

【註四五】：James Cahill, *The Compelling Images*, p. 178.

【註四六】：此意見首為方聞所提及，見其著 James Cahill, *The Compelling Image* 之書評，刊於 *Art Bulletin*, no. 68 (1986), pp. 504-508.

【註四七】：Michael Sullivan, *Symbols of Eternity: The Art of Landscape Painting in China* (Stanford: Stanford University Press, 1979), p. 139. Jerome Silbergeld, "The Political Landscapes of Kung Hsien, in Painting and Poetry," 《明遺民書畫研討會記錄》（香港中文大學，一九七六），頁五六—五七三。

闡發，尤其是其所呈現的一種逼人的壓迫感更值特別的注意。此壓迫感的來源基本上為畫家刻意略去山水中必有之天空，而讓全軸為各種互相擠壓之物象所充塞。對龔賢來說，繁密地交待著的千山萬壑，正表示著他在此亂局中求避之處所。他會有詩云：

千山萬壑一人家，白石為糧釀紫霞，尙爾逃堯猶未出，避秦若個向雲涯。【註四八】

這種作法讓人立即想到十六世紀由文徵明所發起的「避居山水」，這也無怪乎在龔賢早年之〈列嶽攢峰〉等山水畫中也可見到文徵明〈千巖競秀〉那種典型文派避居山水的影子。【註四九】不過，龔賢的避秦之地並未給他帶來心靈上的平靜，他在一首寫於一六七〇左右的詩中，便透露道：

山居亦有山居苦，只見群峰不見天，聞說江湖富明月，從今急買釣魚船。【註五〇】

〈千巖萬壑〉的壓迫感正來自於那種「只見群峰不見天」的構圖處理。身處金陵亂後蕭條而又暗潮湧湧情境之下的龔賢，雖然避居至清涼山，並以力追金陵的古代董巨傳統企圖撫慰他的心靈，但是終究不能得到平靜，這或許該說是他亦無可奈何的悲哀吧。

## 六、趨向一統中的金陵復古風格

不過，金陵的環境在此時也開始了一個本質上的變化。隨著明室復興希望之破滅，金陵的遺民情緒逐漸消褪，而此區域內的復建工作，不僅是社會的，也是文化上的，亦逐步地開始進行。自從一六六三年起，名刹大報恩寺便有修建工程，贊助

【註四八】：蕭平，前引書，頁八十五。

【註四九】：關於文徵明的避居山水，請參見石守謙，〈失意文士的避居山水——論十六世紀山水畫中的文派風格〉，《風格與世變》（台北，允晨文化，一九九六），頁二九九—三三三。

【註五〇】：此書跡現藏處不明，此處乃採自蕭平，前引書，圖二六四。又，此書法未紀年，但與The Cleveland Museum of Art所藏〈山居圖〉上之題字風格極近，該題乃一六七〇年所作，故此書法亦訂於此時。

者包括了由工部右侍郎職位歸老而居金陵的士大夫畫家程正揆；禪僧髡殘尚且爲此而作〈報恩寺圖〉（現藏京都泉屋博物館）贈程正揆以爲壽禮。一六六五年，清廷詔令明宗室隱匿者回籍，頗有收攬安定人心之意。一六六六年江寧知府陳開虞拓新牛首山弘覺寺，明年又修鳳台山之鳳遊寺，並開修〈江寧府志〉，這些文化性建設的推動，自然予人新政府復興金陵的正面印象。而至一六六八年，朝廷甚至下旨祭孝陵，以官方立場公開向明太祖致敬，並象徵著清廷正式接手太祖所留下之江山。孝陵之祭本朝廷大典，原不准人參觀，但此次清府之祭孝陵，卻許都人士皆得縱觀，果然引起正面而熱烈的反應，時人頗有詩詠記其事，可見此舉確實收得良好的群眾效果。【註五一】從某一個程度來說，這個象徵意味極強之祭孝陵舉動，亦正標示著金陵文化向亂後的不安、感傷之階段告別，開始朝一個新階段前進的分界。

相應於這個金陵文化新氛圍的發展，金陵的山水畫中也出現了一些值得注意的新現象，其中有一種與感傷憶舊無關的復古，乃爲此時代中極具意義的部分，龔賢本人在其晚年亦轉向此發展，試圖爲其繪畫事業樹立某種較具有歷史性的地位。如此部分的發展，在龔賢於一六八〇年代全力投入之前，已可見之於一六六〇、七〇年代的髡殘與程正揆兩人的創作之中。髡殘在明亡之前已經出家，甲申之後常見他與前明之遺民往來，如錢謙益、熊開元、張怡等人都有與他來往的資料，但要將他也視爲以逃禪來掩飾其對亡明之思的許多清初之遺民僧人之一，卻未有肯定的憑據。【註五二】髡殘的繪畫藝術尤其難以尋出如此政治內涵，即使他本人確曾一度同情亡明之悲慘命運，但此可能性似乎也與其藝術絲毫無涉。今日所存的髡殘作品，幾乎全是在一六六〇年至七〇年間所作，這一段時間在金陵的遺民情緒已逐漸消褪，而他本人此期間在創作上最親近的朋友程正揆其實也是個「貳臣」，這些事實皆足以排除他山水畫藝術中深藏遺民思想的可能性。至於程正揆，既非遺民，亦未對金陵之過去文化傳統有深刻之認同，雖在六〇及七〇年代活躍於金陵文化界中，但基本上也可視爲一種與稍早極具金陵意識的文士頗有不同的新典型。他的藝術中的復古，因此也與髡殘相同，並不具有張風等人的強烈感傷在內，反而在性質上頗與

【註五一】：例如葉方嘉有〈戊申四月奉旨祭孝陵都人士皆得縱觀，此盛典也，敬賦一章〉，詩見朱緒曾，前引書，卷七，頁六十一上。

【註五二】：關於髡殘之生平，可見何傳馨，〈石溪行實考〉，《史原》，一二期（一九八二），頁二二七—一八三。楊新，〈石溪卒年再考〉，收在楊新，前引書，頁五九七〇。另請參見本文註一。

董其昌者有接近之處。【註五三】

現存髡殘的山水畫作，風格本身的發展變化並不如龔賢那般階段分明，基本上乃是由元代王蒙與黃公望出發，而作自我之詮釋表現。如其較早之〈報恩寺圖〉（圖二三）可視為其標準作。此畫主題雖為金陵名刹，但畫中所示與實景實無直接之關聯。其風格之重點仍在筆墨之上，蓋以禿筆短皴作率意自然之結組，來處理取自黃公望之平台、王蒙之山形等的質理，可謂是將「粗服亂頭」溶入了黃王之風格形式之中而別開生面。他的技巧其實高出許多當時的畫家，經常在畫中以其簡筆巧妙地勾畫房舍、人物，可說具有職業畫的成分在內。雖然如此，他風格的要點仍在於追求一種理想而統一之筆墨形式，來再創元人風格中的生機氣質，以期與參禪時對造化真理之體認有所參証。他自己曾在一六六六年的〈溪山無盡圖卷〉上為他的藝術作了一個說明：

殘衲時住牛首山房，朝夕焚誦，稍余一刻，必登山選勝，一有所得，隨筆作山水畫數幅，或字一兩段。總之，不放棄過。所謂靜生動，動必作出一番事業，端教作一個人立于天地間無愧。若忽忽不知，惰而不覺，何異于草木。【註五四】

髡殘最忌者即是「惰而不覺」的「閑漢」，亦一再宣示「佛不是閑漢，乃至菩薩、聖帝、明王、老莊、孔子，亦不是閑漢，世間只因閑漢太多，以至家不治，國不治，叢林不治」，【註五五】而他的繪畫亦是「教一個人立于天地間無愧」的「一番事業」，亦即為其禪修的一部分。這正是程正揆說髡殘「以筆墨為佛事」的意思。他的畫雖由師法元人起手，且曾自云：「畫必師古，書亦如之，觀人亦然，況六法乎？」【註五六】但卻在透過對古人之詮釋，以其粗服亂頭的筆墨印証造化之功。換

【註五三】：事實上程正揆年輕時確曾師事董其昌，關於其藝術源流，可參見楊新〈程正揆及其江山臥遊圖〉，前引書，頁七一七八。

【註五四】：此〈溪山無盡圖卷〉現藏上海博物館，全圖可見中國古代書畫鑑定組編，〈中國古代書畫圖目〉（北京，文物出版社，一九九〇），冊四，頁二五〇。

【註五五】：語出其〈報恩寺圖〉軸上自題。

【註五六】：語見〈為青溪作四季山水圖〉之〈秋景〉部分，或稱〈秋山遊侶〉，此部分現藏The Cleveland Museum of Art，圖版見Wai-kam Ho et al., *Eight Dynasties of Chinese Painting* (Cleveland: The Cleveland Museum of Art, 1980), p. 315.

句話說，他所追求的正是能統合古人與造化於一的「迴出天機」的筆墨，那也正是半個世紀以前董其昌創作及理論之精髓所在。

程正揆之山水畫創作的目標亦復如此。他一生在藝術上的成績在於其〈江山臥遊圖〉。程正揆曾想作五百卷，是否達成此目標，雖不清楚，但周亮工已經見過其二百幅，其數量可謂驚人。【註五七】如此就單一主題創作如此大數量的作品，在藝術界中確屬奇特，但如較諸佛教弟子發心抄寫經文數百、數千回之行爲，程氏之舉則頗可理解，而其以繪畫爲宗教所投注之熱誠，亦可擬諸髡殘。程正揆雖未出家落髮，但亦是精通禪理之居士，他與髡殘之深厚友情，能夠超越其曾仕清爲貳臣之事，而成至契，完全植基於此。程氏之畫，如現藏柏林之〈山水卷〉（圖二四）所示，亦是如髡殘那種自出機軸的方式，來詮釋元代黃公望之風格。此卷未紀年，但大約成於一六七四年左右，可謂達到其一生筆墨之極致。他的筆墨形式正好與髡殘相反，髡殘以繁，他則出之以極簡，速度更快，形象更加不受拘束，草草而成，間以濃淡乾濕變化極大之墨色爲之；表面上雖由黃公望出發，但已不與黃公望有所形似，卻又深得黃公望生機勃發的神氣。程氏的此種表現，由此觀之，亦正是董其昌復古論的實踐。

程正揆與髡殘師古而自出機軸，既與董其昌遙相呼應，亦皆與禪有關，但其與金陵傳統的關係也不可忽略。他倆實無意於恢復任何金陵的古來傳統，但其與當時婁東王時敏等人直接董其昌衣鉢的復古作法相比，在自由度上卻又有天淵之別，這個自由度之獲得，未嘗與金陵自明代以來文化上廣大的包容性格沒有關係。周亮工在談髡殘時，便特別稱讚此種對古人之自由詮釋，而又能與古人抗衡，甚至超越古人的成就；而其〈石谿和尚〉傳記便以「所謂不恨我不見古人，恨古人不見我耳！」作結。【註五八】金陵的這個文化特質，稍後也影響了石濤。石濤在一六八〇年至一六九〇年間主要居於金陵，此期間他亦感受到金陵的這股自由豪邁之風，也自認他應該「不恨我不見古人，恨古人不見我也」地要去「我自用我法」。【註五九】

【註五七】：周亮工，前引書，頁三〇。

【註五八】：同上，頁三二。周氏在此實取自髡殘好友張怡題其〈仿米山水卷〉中的句子，見鄭錫珍，〈弘仁·髡殘〉，收在《歷代畫家評傳·明》（香港，中華書局，一九八六），頁二三。

而在畫風上，此期作品中亦出現了筆墨之大膽揮灑，尤其是極度自由的乾濕對比之運用，這些技法應即直接取自金陵之繪畫傳統。例如石濤作於此時之〈探梅詩畫卷〉（圖之五），其乾濕互用之筆墨，以及奇特造型之老梅枝幹，皆與半個世紀前魏之璜在一六三三年所作之〈梅花卷〉（圖二六，北京市工藝品進出口公司藏）相近，可能有所借助。而石濤一六八五年所作之〈萬點惡墨〉（圖二七，蘇州博物館），在濕筆大水墨自由揮灑上，也有張風〈攜琴人物〉卷影響之影子。石濤之有如此發展，如置於當時金陵有著髡殘、程正揆所留下來的自出機軸之風的部分環境來看，其實也不難理解。

然而，石濤在金陵所為，究竟意不在復古。這也意謂著髡殘、程正揆那種自出機軸式的復古所會面臨的困境。自出機軸的復古一旦被推至極端，便易與古人脫節，陷入所謂「野狐禪」的魔境而不自知。對於金陵來說，自從一六七〇年代之後，單純的自由創作雖是其舊有傳統之一部分，且有吳偉、史忠、吳彬等先鋒在前作見証，但卻已不易重得文化界的充分贊助。石濤在一六九〇年北上京師求發展，後來又轉到新起的商業中心揚州，才在那兒得到較為適合其濕筆風格開展的空間。這個境遇的變化，也只有金陵的復古脈絡下考慮，才能得到一個較合理之解釋。

與石濤的狀況比較起來，龔賢在一六七〇與一六八〇年代的發展，對金陵而言，便顯得較為重要。此時他畫風已經逐漸減低他在〈千巖萬壑〉時所呈現之動態，轉而追求另一種寧靜而恢宏的氣度。而其所依據的手段，則是另一種復古，一種褪去感傷，而又不同於髡殘與程正揆的復古。他的這種表現，在一六七三年所作的〈千巖萬壑〉長卷（南京博物院藏）中已可見端倪。本卷長達九八〇公分，除了首尾處稍有低平的水景之外，全卷大部分皆如 Drenowatz 之〈千巖萬壑〉一般，充塞著無天的山景。可是一六七三年之〈千巖萬壑〉之山景較諸前者之充塞壓迫，則大有改變，顯得較有空間景深，而且也未再依賴斜角線交叉而構築形體間的鑲嵌擠壓，因此也加強了物象之間的舒緩感。（圖二八）如此之改變，似乎清楚地指向他對新一種山水空間模式的追求。如果再仔細觀察卷中主體的山石結構，亦能立即意識到一種不同的形體觀的運作。Drenowatz 藏本的山石雖然描繪堅實，但總以小塊切割來營造光照其上的各面反射光影效果，但在南京本的山石上，雖然在許多部分仍然

【註五九】：對石濤在此理念上的發展，見張子寧，〈清石濤古木垂陰圖軸，兼略析其畫論演進之所以〉，《藝術學》，第二期（一九八八），頁一四一—一五五。

保留對光之返照的興趣，但山與石的個體則顯得更為完整而少切割，通常可見其作正面之處理，且減少了瘦峭之奇形，而代之以渾圓之或高或低之造型，因此得到了一種在 Denonwan 本中所未被重視的雄渾量塊感。（圖二九）造成這種變化的新空間感及塊體感其實即為北宋山水畫所重之質素，尤其是以范寬為代表的關陝區域的山水傳統最為其中典型。【註六〇】龔賢雖然很早就注意及宋代的山水畫，但似乎到了此時才有意識地力追北宋關陝風格的神氣。他的好友戴本孝曾稱讚他為「今之范寬」，【註六一】言人所未言，最能得龔賢晚期力追北宋風格的復古企圖。

南京博物院〈千巖萬壑〉卷中所示之新取向，到了一六八五年的〈木葉丹黃〉（圖三〇，上海博物館藏）則又可見進一步的發展。此畫為立軸，觀者透過前景的蕭瑟寒林，可以逐步進入到中景空曠處的屋舍以及更後的流水，再由水際順坡而登上由幾個大塊體結成的主山，最後順著主山尾脈的轉下，再回至山下側邊的水口。全圖可謂充滿空間之感，而在物象之橫直排列中，壯碩之山體則又賦予了寧靜之中的一種恢宏神氣。如此之表現可視為北宋李成與范寬風格之溶合，而此溶合之結果正是他透過復古之手段而達到的全新境界。龔賢對北宋巨障山水之興趣，在當時之金陵畫壇並非孤例。與他同被歸為金陵八家之一的高岑亦在其〈秋山萬木〉（圖三一，南京博物院）有明顯地取法范寬的現象。〈秋山萬木〉畫中聳立的巨峰清楚地是范寬傳世名蹟〈溪山行旅〉中主峰的翻版，畫家亦自題云：「臨范中立」，其復古企圖十分可信。另一位金陵畫家吳宏則對李成特具興趣。他的〈江城秋訪〉圖軸（圖三二，旅順博物館）雖與傳世任何李成作品不類，但其平遠構圖，以及煙林清曠之氣氛，亦即其在畫上自識「摹李營丘墨法」之所指。由此二人對北宋山水畫之復古興趣來看，當時金陵確曾興起一股對北宋古典之復古風潮，龔賢晚年之發展只不過是此新風氣之下的產物而已。

但是如此來看龔賢之晚年事業，卻也未盡公平。吳宏與高岑之復古北宋風格，基本上雜入了金陵地景之描繪，而其中亦

【註六〇】：過去研究龔賢風格發展，皆著重在如 Denonwan 〈千巖萬壑〉的中期改變，而對晚期發展較為忽視。這可能是受了以「創新」為終極價值之現代藝術觀影響的結果。最近巫佩蓉曾對龔賢的晚期山水，由復古之角度重作分析，並特別指出范寬風格，如天津博物館藏之〈雪景寒林〉，對本期作品之重要作用。請參見巫佩蓉，〈龔賢雄偉山水的理論與實踐〉（台灣大學藝術史研究所碩士論文，一九九三），頁一三二—一四〇。

【註六一】：戴本孝纂，〈江寧縣志〉（一六八三年刊本），卷一二，頁五四上。

不乏來自金陵懷舊山水之影響。高岑之山石清冽，基本上與樊圻風格相近，而吳宏時有快速之筆線草草勾勒物象，又可見張風風格之作用在內。他們對北宋之復古，似乎重於借取，以之來符合他們描寫金陵某些景觀的需要。龔賢晚年之復古則在此觀照之下，具有重要之不同意義。他此時的復古不僅脫離了對原型的忠實，由復古中得到新變，而且已完全與金陵無關，進入了無關地域的文化思考領域之中。在他的復古畫中，既不追憶金陵舊事，亦不以為之為政治目的，也不似髡殘般自由地「以筆墨為佛事」，而是理性地思考如何統合古典與自我的「集大成」問題的解決。如果說髡殘與程正揆接近於董其昌理論中來自禪的一面，龔賢之復古則可謂趨近於董氏理論中理智的儒學之部分。在此時刻，龔賢乃是以一個純粹畫家的身分，在追求一個讓他自己能在歷史中有所定位的文化成就。

龔賢畫業目標的變化正是金陵文化環境在清初變遷過程的縮影。他晚年的復古工作已經不再感傷，也不像髡殘那般地自由自在，而是十分嚴肅地、理性地由古典傳統中重新建立一個他自創的文化典範。當時的金陵環境中確實有如此一股重建的生氣，正取代著懷舊情緒，而居於脈動之主導，而鼓動著這個生氣脈動的金陵文士，從各個角度而言，都是一群與前代完全不同的人物。在這一批新文士之身上，人們已經尋不到前輩們那種對金陵繁華的眷戀，反而經常以一種理性的態度對待之。王安修與王概都屬這群新興的文化主流。王安修曾在「一六八六年後不久，於讀完《秦淮詩鈔》這本懷舊詩篇總集之後，寫下他的感想：

曩聞杜茶村（濬）《秦淮燈船鼓吹行》，妙絕古今，……余既愛杜詩之環偉，而又歎諸君子者，徒以舞衣歌扇爭相流連，而無復有人心風俗之感。于風人之義何當也。……茶村謂天下治安則秦淮盛，天下亂亡則秦淮衰。不知有明天下之亂，成於萬曆中年，而舊京淫靡之俗，秦淮士女嬉遊之盛亦惟萬曆中年為最甚。物力既耗而廉恥復喪，此安樂足以死人，而風俗人心之所以載胥及溺者也，豈得誇此為治安之盛事乎哉。【註六二】

安修既以理性來批判杜濬這最後一位金陵懷舊文士的代表作《秦淮燈船鼓吹行》，自然不會對秦淮所代表的金陵舊日文化有

【註六二】：王安修，《讀秦淮詩鈔有感并序》，收於朱緒曾，前引書，卷一四，頁五下六上。

何感情；如以此態度施之於繪畫之品鑒，任何與金陵憶舊有關的作品自然不易再得青睞。王概在文學創作上頗為推重王安修，而在繪事上則為龔賢的學生，他本人也以類似的理性來進行對金陵文化的重建工作。中國著名的畫法整理集成大作《芥子園畫傳》即是由王概在一六七九年於金陵刊行的。由此文化脈絡來看龔賢晚年的復古，則又可謂其確為金陵新文化之產物。

由藝術上看，龔賢晚年之復古是他一生畫業的顛峰；但由金陵繪畫之發展而言，它卻意謂著一個偉大傳統的終結。他所追求的復古理想，雖在金陵這個環境有為數不少的跟隨者，但其成績卻乏善可陳，尤其無法與四王一派在北京發展的成果相提並論。此中原因還在於金陵這個環境已無法提供復古工作所最迫切需要的資源配合——古畫收藏。金陵雖在一六六〇年代之後逐漸走上文化重建之路，但它已經失去經濟及政治上的特殊地位，古畫收藏所賴以保存的資源條件逐漸喪失，古畫遂重新開始一個固有的循環模式：由零星之私家集中流向有權勢的新官僚與富商之家，最後則匯聚至皇家的寶庫之中，等待另一個亂世到來再重新散歸諸多私家之手。對十七世紀末期的中國來說，古畫流向的目標乃是聚集眾多大官僚，以及皇室所在的北京；缺乏了這個資源的金陵，它的復古工作，注定了要夭折。在此狀況之下，金陵繪畫前途之困窘，可想而知。復古之途既然無望，失去了秦淮回憶的金陵則已不是金陵，僅成了一個大一統大清帝國下的小小省城罷了。金陵的繪畫自此之後，再也沒有機會重新扮演全國主導的角色。



國立  
NATION

故宮  
MUSEUM



圖二 林庭珪、周季常，〈五百羅漢〉之一，1178-88，The Freer Gallery of Art 藏。



圖一 吳彬，〈羅漢軸〉，1601，國立故宮博物院藏。



圖三 吳彬，〈五百羅漢圖卷〉，部分，The Cleveland Museum of Art 藏。



圖五 高陽，〈競秀爭流〉，1609，  
景元齋藏。



圖四 吳彬，〈千巖萬壑〉，1617，  
Harrison Collection 藏。



圖六之一 魏之瓚，〈千巖競秀〉，  
部分，一六〇四，上海博  
物館藏。



圖六之二 魏之瓚，〈千巖競秀〉，  
部分，一六〇四，上海博  
物館藏。



圖七 吳彬，〈羅漢圖卷〉，部分，  
一五九一，The Metropolitan  
Museum of Art 藏。

由奇趣到復古——十七世紀金陵繪畫的一個切面



圖九 元人，〈摩尼佛〉，  
福建晉江草庵。



圖八 吳彬，〈畫佛像〉，國立故宮  
博物院藏。



圖十 楊文駟，〈仿吳鎮山水〉，1638，上海博物館藏。



圖十一 張風，〈山水冊〉之一，〈燕子磯〉，一六四四，The Metropolitan Museum of Art 藏。



圖十二 張風，〈山水冊〉之一，〈枯樹寒鴉〉，一六四四，The Metropolitan Museum of Art 藏。



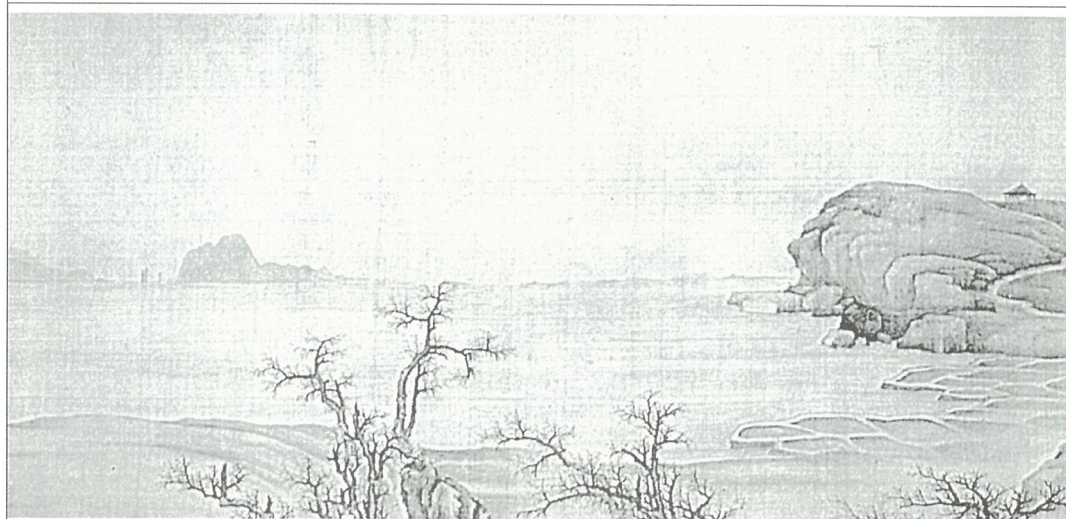
圖十三 張風，〈山水冊〉之一，〈夕陽在山〉，一六四四，The Metropolitan Museum of Art 藏。



圖十四 樊圻、吳宏，〈寇湄像〉，1651，南京博物院藏。



圖十五 郭存仁，〈金陵八景〉之一，南京博物院藏。



圖十六 樊圻，〈山水圖卷〉，部分，Museum für Ostasiatische Kunst, Berlin 藏。



圖十七 葉欣，〈山水冊〉之一，〈亭台遊春〉，1663，廣州美術館藏。（左）

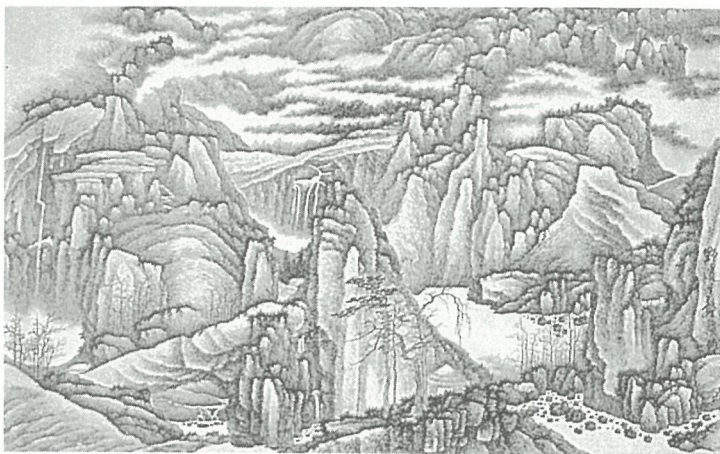
圖十八 張風，〈攜琴人物圖卷〉，1648，虛白齋藏。（下）



圖十九 張風，〈觀楓圖〉，一六六〇，大和文華館藏。



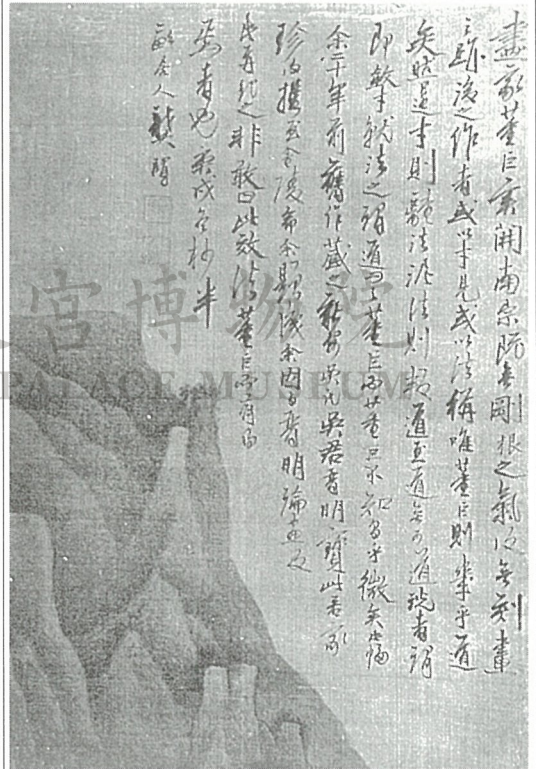
圖二一 龔賢，〈列嶽攢峰〉，一六五五，台北陳啓德藏。



圖二〇 龔賢，〈千巖萬壑〉，  
Drenowatz Collection 藏。



圖二三 髡殘，〈報恩寺圖〉，1663，泉屋博古館藏。



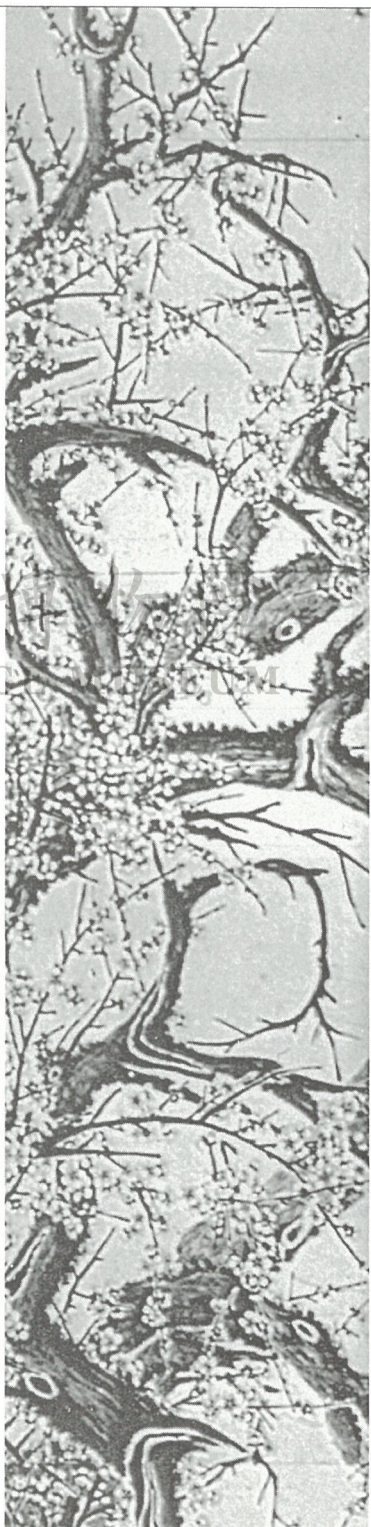
圖二二 龔賢，〈山居圖〉，部分，The Cleveland Museum of Art 藏。



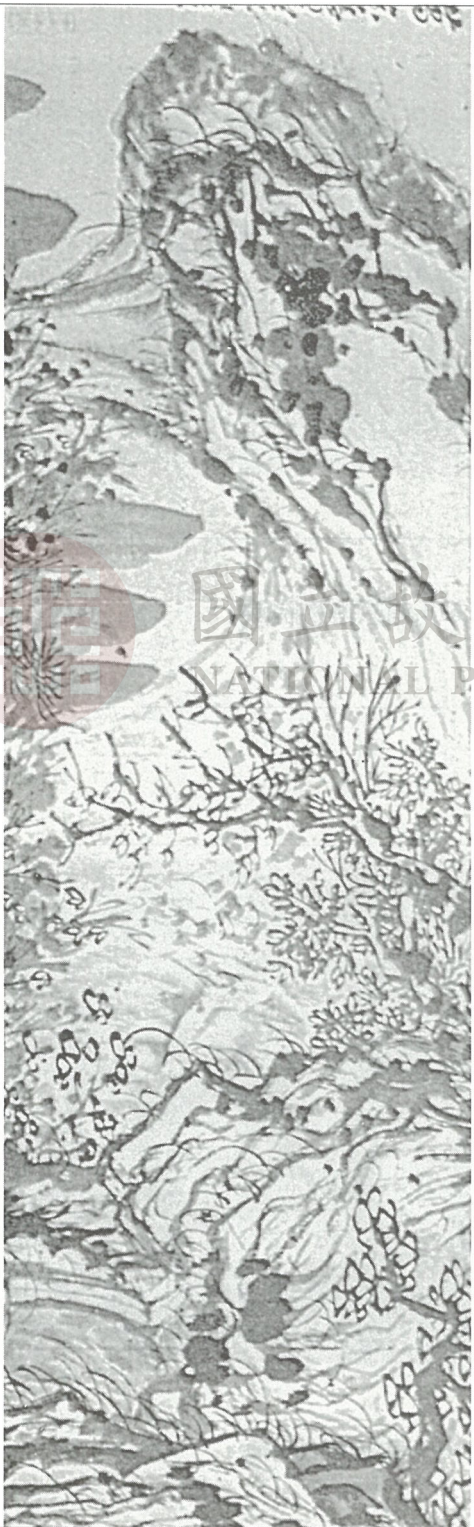
圖二四 程正揆，〈山水卷〉，部分，Museum für Ostasiatische Kunst, Berlin 藏。



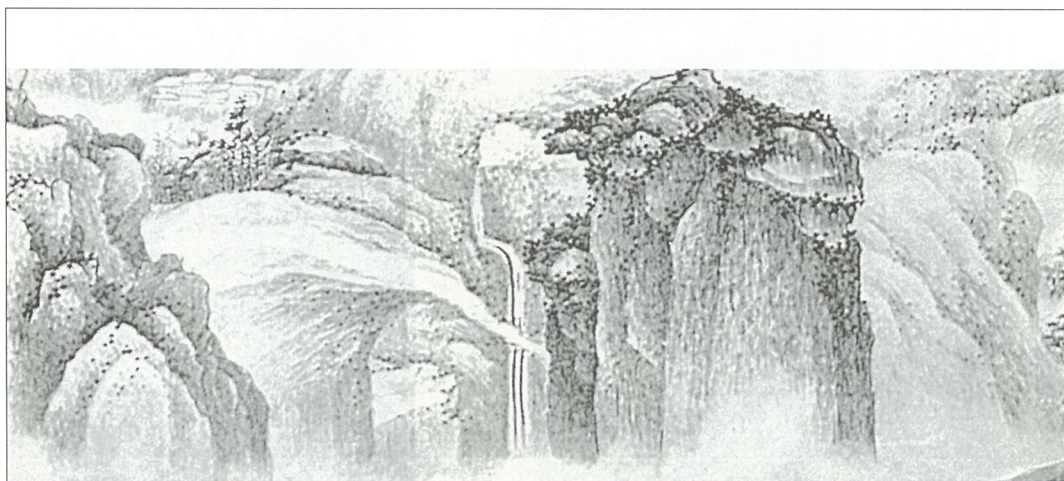
圖二五 石濤，〈探梅詩畫卷〉，部分，1685，Arthur Sackler Collection 藏。



圖二六 魏之璜，〈梅花卷〉，部分，1633，北京工藝品進出口公司藏。



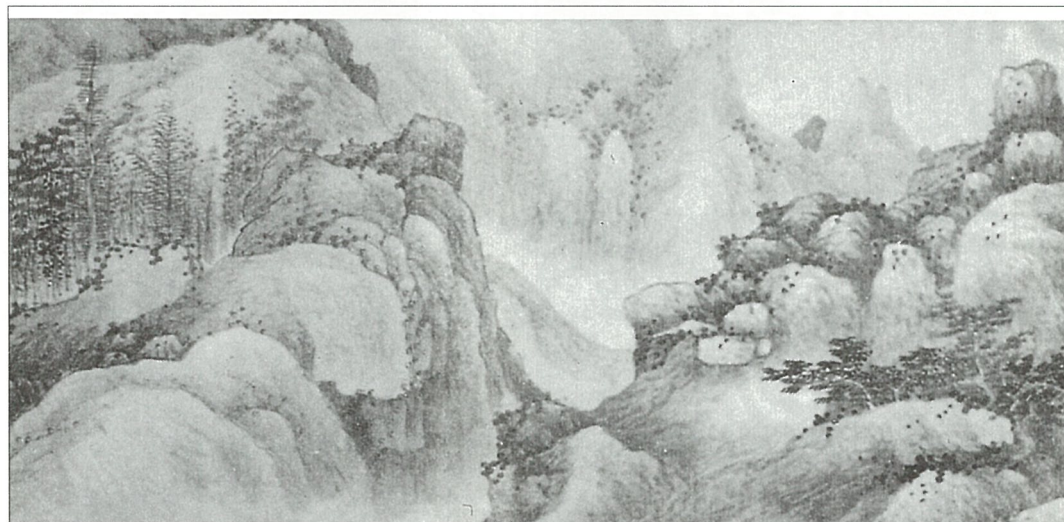
圖二七 石澗，〈萬點惡墨〉，部分，1685，蘇州博物館藏。



圖二八 龔賢，〈千巖萬壑〉，部分，1673,南京博物院藏。



國立故宮博物院  
NATIONAL PALACE MUSEUM



圖二九 龔賢，〈千巖萬壑〉，部分，1673,南京博物院藏。



圖三〇 襄賢，〈木葉丹黃〉，1685，上海博物院藏。



圖三二 吳宏，〈江城秋訪〉，  
旅順博物館藏。



圖三一 高岑，〈秋山萬木〉，  
南京博物院藏。

**From “In Praise of Eccentricity (*ch’i-ch’ü*)”  
to “In Pursuit of Antiquity (*fu-ku*):”  
A Study of Seventeenth-Century Nanking Painting  
Shih, Shou-ch’ien  
National Taiwan University**

**Abstract**

The aim of this paper is to put Nanking paintings in the context of political and socio-economic developments in seventeenth-century China and to explore their significance as a cultural phenomenon. The paper starts with a discussion of the emergence of a taste for the eccentric and its manifestation in Nanking paintings of the late Ming period. The interaction between artistic style and the chaotic world outside is also crucial to understanding Nanking’s turn from nostalgic expressionism to archaism in the later half of the century. In this perspective, the stylistic development of such Nanking masters as Kung Hsien and Kun-ts’an can be reinterpreted, and the fall of the Nanking artistic tradition can also be related to the process of political and cultural reconstruction initiated by the newly founded Ch’ing government.

Keywords: Nanking 南京  
seventeenth century 十七世紀  
*ch’i-chü* 奇趣  
*fu-ku* 復古  
Kung Hsien 龔賢  
K’un-ts’an 髡殘

---

\* The Chinese text of this article appears on pages 三三 through 七六.