

脫盡「閩習」，遂臻極境—— 翁陵繪畫與交遊小考

■ 楊易韜

本文研究明代遺民畫家翁陵的師承、交遊、書畫風格，考證翁陵的生卒年代、前後兩番畫藝變化的時間節點，檢視畫史中明末清初閩地畫風的描述，及畫史所闕失翁陵之藝術交遊情況。憑藉書畫實物充實畫史記載，以推進關於翁陵的個案研究。本文另旨在藉此展現相關明代遺民畫家、文人群體之思想與生活狀態，勾勒明末清初江南地域繪畫藝術的交匯與融合，期望有助於直觀認識明末清初大變革時期畫史之發展起伏。

明末遺民畫家翁陵（約活躍於1629-1668），字壽如，福建建安人。周亮工（1612-1672）《讀畫錄》記載翁陵「工畫能詩，小楷、圖章、分書皆有意致……君畫初多閩氣，遊秣陵，從程端伯少司空游，畫乃一變。已又移家公路浦，時彭城萬年少孝廉亦移此，晨夕過從，畫又一變。壽如畫屢變，遂臻極

境。江以南翕然稱翁陵。」¹翁陵由福建建安移居南京，先從程正揆（1604-1676）遊，爾後避亂於淮陰公路浦，得與萬壽祺（1603-1652）切磋，畫技經過兩番突破，作品便洗去「閩氣」，漸入佳境。可見翁陵畫藝的成熟，主要經歷了兩番變化，還與其在江南地區的生活經歷息息相關。



圖1 清 程正揆 臨沈周山水圖 卷 局部 紙本設色 縱26.2，橫328公分 北京故宮博物院藏 取自單國強主編，《故宮博物院藏文物珍品全集·卷十·金陵諸家繪畫》，香港：商務印書館（香港）有限公司，1997，頁20-23。



圖2 清 程正揆 江山臥游圖 卷 局部 紙本設色 縱26，橫304.5公分 北京故宮博物院藏 取自單國強主編，《故宮博物院藏文物珍品全集·卷十·金陵諸家繪畫》，頁24-26。

師承

《讀畫錄》的記錄值得關注處在於翁陵畫藝的兩次突破，他先是得到了程正揆的指導，畫藝才有了第一番變化。程正揆傳世作品有北京故宮博物院藏〈臨沈周山水圖〉（圖1），從中可見沈周的粗筆風貌。繪於清順治九年（1652）的〈江山臥遊圖〉（圖2），是程正揆四十九歲時所作，頗具代表性。筆墨與構圖吸取了黃公望與沈周的特色，用筆蒼勁乾淡，皴擦清晰簡潔，敷色雅致，顯示出上溯宋元繪畫傳統的努力。程正揆通過山水、臥遊畫作，表現了嚮往山林隱逸，精神自由的生活。² 影響翁陵的另一位重要畫家為萬壽祺。³ 今藏北京故宮博物院萬壽祺〈山水單頁〉（圖3）一開，渴筆淡墨勾勒皴擦，間以焦筆點畫，近景處松枝遒逸，造型自然。畫面中間高士眺望，遠山疊嶂，襯托出此頁文雅的風格。正如張伯英（1871-1949）於冊頁旁跋文：「幽微澹遠，丰韻欲絕。畫中固有人在，非庸史所能擬也。」翁陵從此二君遊，相互切磋，畫藝終有了兩次飛躍。

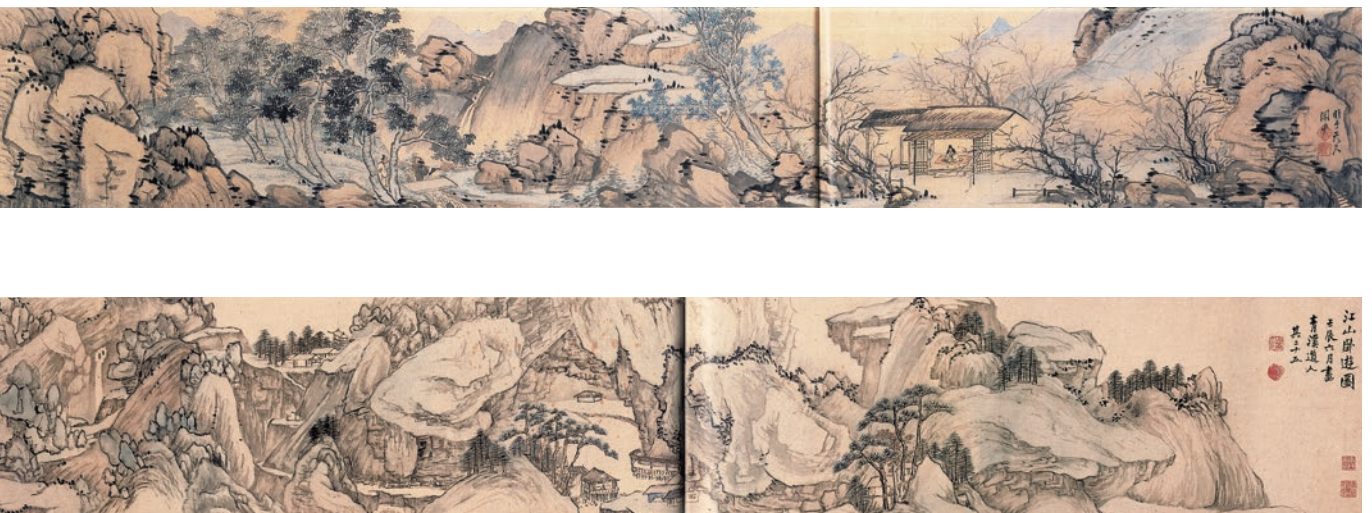
何謂「閩氣」？

翁陵畫藝的成熟，周亮工形容為得益於突破「閩氣」的桎梏，可知「閩氣」是翁陵畫藝道路初期的突出特點。周亮工在《讀畫錄》中記錄了幾位籍貫閩地的畫家，但對他們的畫作是否帶有「閩氣」卻並無評價。稍晚的張庚（1685-1760）在《浦山論畫》中描述了所謂閩地畫風：

畫分南北始於唐世，然未有以地別為派者，至明季方有「浙派」之目……「松江派」國朝始有，……閩人失之濃



圖3 清 萬壽祺 山水單頁 冊頁 紙本水墨 尺寸未詳 ©北京故宮博物院藏



濁，北地失之重拙。此數者，其初未嘗不各自名家，而傳仿漸陵夷耳。此國初以來之大概也。……若石谷，非不極其能事，終不免作家習氣。

張庚認為王翬（1632-717）博採衆長，不囿於畫派的成見，全面追蹤前賢古蹟，才能無作家「習氣」。⁴而此段透露出張庚不贊同僅師法畫派名家，認為這種執著於門戶之見只會使畫藝「陵夷」，即越來越衰頹。張庚所說「閩人」應該泛指閩地的「作家習氣」，此一地域畫派後來在發展的過程中產生了蹈襲前人，陳陳相因的弊病，即所謂「失之濃濁」。

時代稍晚的秦祖永（1825-1884）亦描述了上官周山水未脫「閩習」，認為其「失之重俗」。秦祖永在《桐陰論畫二編》中描述翁陵之時，主要援引張庚的記錄而另有一番評價：

翁壽如陵，筆思蒼渾，墨法簡淨，丘壑間靜穆之氣直逼痴翁。余僅見金面一頁，脫畫閩習，想是得力於青溪、年少，乃能變化至此也。天下若壽如其人者，可不知自勉乎哉！

將張庚的「閩氣」稱作「閩習」，而他眼中的此類風格，與此書中「失之重俗」的定義應該是一致的，也與張庚所言「閩人失之濃濁」的大意相通。秦祖永此條記錄中有註云：「畫境如此，登峰造極」，可見對翁陵的贊賞。秦氏還對畫家張遠（活躍於明末清初）有「脫畫閩習」的描述，認為其畫作頗具「士氣」，用筆疏鬆，只是佈置稍嫌鬆懈，沒有謹嚴的安排，又形容其為文人筆墨。⁵可見「閩習」此處應該是一種與「士氣」相對的概念。結合秦祖永對上官周（1665-?）與張遠的評價，他對翁陵的評價不可謂不高，體現出翁陵在明末至清代晚期畫史評價中有較高地位。其實，稍早些的周亮工在品評畫

藝時，已經對畫派中的習氣、文人筆墨的鬆散風格透露出不以爲然之意。⁶晚明文人認為雲間、毗陵畫風中有「懦弱」的弊病，已經察覺畫派發展衍生出的積習。故而周亮工等人對翁陵的評價，亦以他能擺脫閩地習俗爲有成就的表現。

綜上所述，清初與清中期畫史使用「閩氣」、「閩人」、「閩習」等詞，在當時應該泛指具有閩地地域風格的繪畫，這種畫風運墨設色濃厚，缺乏文人繪畫中蕭疏簡淡的風格品味。而翁陵脫畫「閩習」後，被評價爲「丘壑間靜穆之氣直逼痴翁」。翁陵正是受到江南文化藝術滋養下，吸取了古代大師筆墨風格，洗去「閩習」的一位代表人物。

生卒與兩番畫藝之變

翁陵準確的生年已經無法探究，但通過梳理相關史料，可以推測其卒年範圍，有助於進一步構築其藝術生平。周亮工《讀畫錄》最早記載了翁陵，其中並未明確透露自己與其相識，但周氏《賴古堂》中有詩文記錄與翁陵相飲之樂，證明兩人曾有直接往來，且頗爲熟稔。⁷周亮工還曾記載自己戊申（1668）過淮之時，隱居在隰西的胡介（1616-1664）、翁陵已經相繼去世。⁸胡介去世爲康熙三年甲辰，翁陵的去世應在此之後。結合周亮工過淮時間，翁陵卒年



圖4 清 翁陵 夏木垂陰圖 卷 縱31.9，橫220.6公分 絹本墨筆淡設色 日本私人收藏 取自小川裕充、板倉聖哲編，《中國繪畫總合圖錄·三編》，冊5，頁276-277。

可縮短至甲辰到戊申（1664-1668）之間。

翁陵畫藝兩番突破發生在與程正揆、萬壽祺兩人交往之後。故而，理清其與兩人來往的時間節點，利於直接把握翁陵的兩次藝術突破，進而清晰呈現其繪畫的發展軌跡。周亮工《讀畫錄》記載翁陵曾於南京同程正揆遊，程正揆丙子（1636）移居南京，後北上為官，期間亦回過湖北家鄉。明崇禎十七年甲申（1644）李自成（1606-1645）攻陷北京，吳三桂（1612-1678）領清兵入關，程正揆在這一年從北京逃至南京，投效南明弘光朝廷。乙酉（1645）清兵攻下南京後程正揆再次返回南京城。直到己丑（1649），程氏到北京為官，任清朝光祿寺寺丞。⁹推測在丙子至己丑年間（1636-1649），除了因政局變動與私人原因偶爾輾轉於北京、湖北孝感，程正揆多活動於南京。翁陵在南京從程正揆遊可能就在這個期間，畫藝有了第一番變化。

據前述周亮工所言，翁陵移家公路浦，即江蘇省淮陰城西，其時萬壽祺也正居於此地。明清鼎革後，萬氏曾因參與反清復明抵抗而被囚兩月，後又避邳、徐之亂徙宅於公路浦，築隰西草堂，時間應該在戊子（1648）仲冬。¹⁰翁陵移家公路浦時間當此以後，其畫藝隨後亦迎來第二番突破。

繪畫藝術與交遊

畫史中翁陵的相關記載不多，其同時代友人周亮工《讀畫錄》的記載最為詳盡，但亦只寥寥數語。研究翁陵的繪畫作品，能在文獻材料以外，更進一步勾勒出翁陵的交遊情況、人生軌跡、繪畫藝術，直觀清晰地呈現翁陵的人生經歷與藝術生命。通過本文所檢視之畫作，可知翁陵與紀映鍾（1609-1681）、陳震生（活躍於十七世紀四〇年代），乃至顧炎武（1613-1682）等許多明遺民有所往來，交遊廣泛，補充了史料未見的記載。

翁陵〈夏木垂陰圖〉卷（圖4）繪於「崇禎己巳」（1629），是現存最早的畫作。¹¹畫中山石的勾畫與點苔較為濃重，其中的山峰造型，技法頗為生硬。未有後期畫藝成熟後那種清麗明亮、勾勒整飭的風格特色。作畫之時翁陵還未能汲取金陵諸家繪畫特色，亦未能從學於程正揆，畫史記載的第一番畫藝變化還未到來。翁陵落款言及「寫於靈岩村」，可能指福建龍岩武平縣靈岩村。畫家此時可能正在家鄉閩地，此卷或可視作翁陵早期繪畫中帶有明顯「閩習」風格的代表。

〈泖上幽居圖〉（圖5）一開畫於癸未（1643），¹²創作於與程正揆交往之後，正處於第一番畫藝變化後。如果與其四年後〈山水集





圖5 清 翁陵 幽上幽居圖 冊頁 綾本水墨 縱26，橫24.6公分
湖南省博物館藏 取自劉利，〈讀《明季十大家山水合璧》冊〉，頁12-16、470-474。



圖6 清 翁陵 山水集錦 第1開 冊頁 紙本水墨 縱22，橫14.2公分
香港北山堂藏 取自莫家良主編，《北山汲古：中國繪畫》，上冊，頁184。

錦〉(圖6)中一開冊頁對比，此圖在山石皴法、樹木勾染上稍顯生澀，襯托出畫家四年中筆墨的增進與變化。〈山水集錦〉八開中翁陵一開作於「戊子立秋」(1648)，未到戊子仲冬。¹³ 翁陵此時應該還未移家公路浦，尚未與萬壽祺「晨夕過從」，第二番畫藝突破時期未至。此開冊頁與北山堂〈山水圖〉冊頁的繪製時間相隔亦確不遠，特別是與其中一開在山石平臺、皴法點苔方面極為相似。

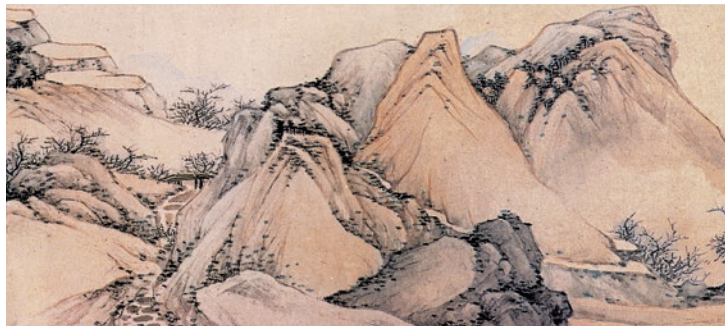


圖7 清 翁陵 梅花書屋圖 卷 紙本設色 縱23.7，橫284公分 北京故宮博物院藏 取自單國強主編，《故宮博物院藏文物珍品全集·卷十·金陵諸家繪畫》，頁83-84。



圖8 清 紀映鍾 梅花詩 翁陵〈梅花書屋圖〉卷後跋 北京故宮博物院藏 取自單國強主編，《故宮博物院藏文物珍品全集·卷十·金陵諸家繪畫》，頁84-85。

翁陵〈梅花書屋圖〉一卷（圖7），畫卷尾有「己丑（1649）十月寫於香茅精舍」落款。此時翁陵已與萬壽祺相交近一年，畫藝應迎來第二番變化。此卷後接續紀映鍾與陳震生跋文詩作，紀映鍾〈梅花詩〉（圖8）有句：

……烈骨心知有不為，名山紫壑是前期。……商鼎已淪誰敢實，王春雖過未成虛。……梁空禹廟漂搖日，海燕無棲合在林……地偏只信花為國，野

老何知世有官……神仙骨俊應逢謫，處士名高匪盜聲。

紀、陳兩人皆是堅定忠於明朝的文人，跋文書於清兵入關後，面對山河破碎的劇烈變局，明末文人的倉皇悲苦一覽無餘。紀氏以梅花傲骨自喻守節不屈之心，烘托了翁陵的繪畫意旨，肯定了他的高妙畫藝。陳震生跋文書於「庚寅」（1650）春月，與翁陵繪畫時間只相距幾個月，其〈梅花歌〉（圖9）中有句：



梅花詩 次陳涉江元韻
 藍浦商人紀映鍾
 人世何如世此寒層巖巖日待霜
 先生抱道物為孤子乃向天心任一難
 公貌行看杜詩出野情善共石頭安
 古叙桂輝成枯生只有臥者伴夜閑
 把酒冰心安卷行歌行印好倘吾瘡
 晴春城先登山展陽成先歲年殺老
 雪霜對骨肉淡史亦武生疎寒烟欲滿前
 辨樹鴉宜歸志也日如
 朔鳥驚空二挾沙網何鏡石未欲科
 無林何先傷派竹泚江連限坐百花春
 幾十頭深入空香高驢耳不思家萬
 山一白聊殊鏡相保忘古有歌
 味烈骨心知有不為名山紫壑是前期
 昔傳大地吾吾隱身客空林見抱
 蓬蓬石果僧飯波亂峰樓屋安
 歸時江蘇酒道同蘇扇東園何苦
 數水詩
 歲寒漸：亂衆辨鐵脚山人
 偏行清意慎行則成燕不平
 焉敢向君鳴十華小字香徒在一
 照派茶大整并荒逆不聞小月工伊蒲
 相對白頭情
 徐吟荒旨着茲新生守木樹清
 祝委將先倚樹問人雖月廟房度
 早春睡起當時天機悟以香亭干
 獨精神相看書日空相魂不易
 梅壑戴笠人
 曹不却忌忌藏書法開多愛
 成之除到門竹杖雙空事
 經戶茶烟野名亭高鼎已淪
 誰敢實王春雖過未成虛
 數枝對山
 畫外生於當寬十日餘
 彌扇時此拉界吟孝茂風雪
 獨抱壽金貞欲傷冬青老
 屏依相設處深開落
 欲翻難問世世型一見可
 歸心筆空高廟深掃日海
 燕子棲合在林
 山後山前白不來
 冰甲誰夜絲絲
 餘雪深山掉故城
 費天獨雲看徧
 此知盡夫費問時
 安得物為屏一
 道頭北空看臥鐘
 落青賞隔揚開
 一寒到算
 何事五山流
 暖水逐冰
 不龜春
 意香七
 笛無寶
 在聲
 謝父甘
 老國性
 頭雪折
 送德人
 插簪
 下臺
 不相成
 否浙
 空政
 余深
 推萬
 峰斜

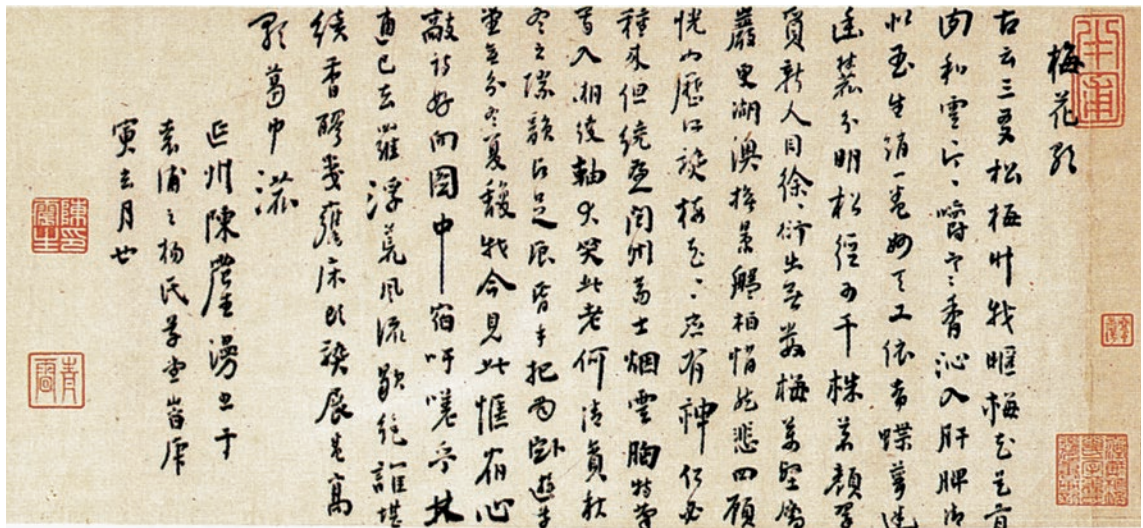


圖9 清 陳震生 梅花歌 翁陵〈梅花書屋圖〉卷後跋 北京故宮博物院藏 取自單國強主編，《故宮博物院藏文物珍品全集·卷十·金陵諸家繪畫》，頁84-85。

……生綃一卷妙天工，依希蝶夢迷幽麓。分明松徑可千株，茗顏翠覓新人目。徐徐衍出無數梅，萬壑層岩更湖澳。撫景盤桓悄然悲，四顧恍如歷所熟。梅花梅花應有神，何必種來但繞盈。閩州高士煙雲胸，持筆寫入湘綾軸。¹⁴

詩文描述了翁陵在秋冬之際繪製此圖，指出卷中梅花妙奪天工，如夢似幻，觀者可臥遊其中山水。從陳氏詩文看來，此卷畫作似乎旨在描繪實景。畫中山石鈎染明麗，皴法疏靜，與程正揆之筆法頗為相通。圖繪山間房屋散落，嵐氣虬枝，梅花繁盛，卻不見人影，空山寂寂，風格極清雅脫俗。

梅花清香幽遠，姿態挺拔，歷代文人歌詠不絕。詠梅詩的歷史較長，魏晉南北朝時即已出現，隨歷史發展，衍生出許多內涵，如南朝宮體詩以梅花寄託閨怨情思，唐朝梅花詩表達時序感觸，宋代以梅花詩蘊旨隱士高尚情操，

兩宋時梅花的人格化象徵已經發展成熟。¹⁵

晚明張岱（1597-1680?）在《陶庵夢憶》中記錄了自己在陔蓴樓後建築「梅花書屋」一事。張岱因為仰慕倪瓚（1301-1374）的「清閨閣」，將自己這間梅花書屋稱為「雲林秘閣」，明確指出「非高流佳客」不能入內，將梅花書屋打造為文人的理想飛地和高潔志向的化身。晚明詩意圖大興，這一時期以「梅花書屋」為主題的畫作盛行，如陳洪綬（1599-1652）、弘仁（1610-1664）、葉欣（生卒不詳）、卞文瑜（活躍於1620-1670）、呂煥成（1630-1705）等人皆有〈梅花書屋圖〉繪畫傳世。形式有手卷、立軸、冊頁、扇面等，蔚為大觀。¹⁶ 這類畫作的圖式內涵，一類旨在表達自身心境，借助梅花環繞的書屋，來比喻鼎革後高潔不仕、卓爾不群的心理狀態。如與翁陵相交的萬壽祺就曾跋葉欣〈梅花卷子〉，不但認為詠梅之「疏影暗香」為絕唱，且杜甫（712-770）詩文中以梅花「幸不折來」引申家國哀思之意也為萬氏激

賞；另一類作品，則似主要表達純粹的詩意美景，或是追摹古代畫家之筆法。如國立故宮博物院所藏惲壽平（1633-1690）〈梅花書屋圖〉（圖 10）軸，用筆似不專意追求多變，而重點展示古拙之風格，規模趙孟頫用筆特色，而氣息更

為清淡。畫面風格秀勁，溢於楮墨。畫中高士臨流觀水，或山間賞景，書屋靜靜屹立，香雪千枝，風格繁茂精麗，與山石簡潔的用筆形成明顯對比，可見畫家著意刻畫的風景與意象。¹⁷

清鄒一桂（1686-1772）〈梅花書屋〉（圖 11）



圖 10 清 惲壽平 梅花書屋圖 軸 絹本設色 縱 81，橫 37.1 公分 國立故宮博物院藏 故畫 002415

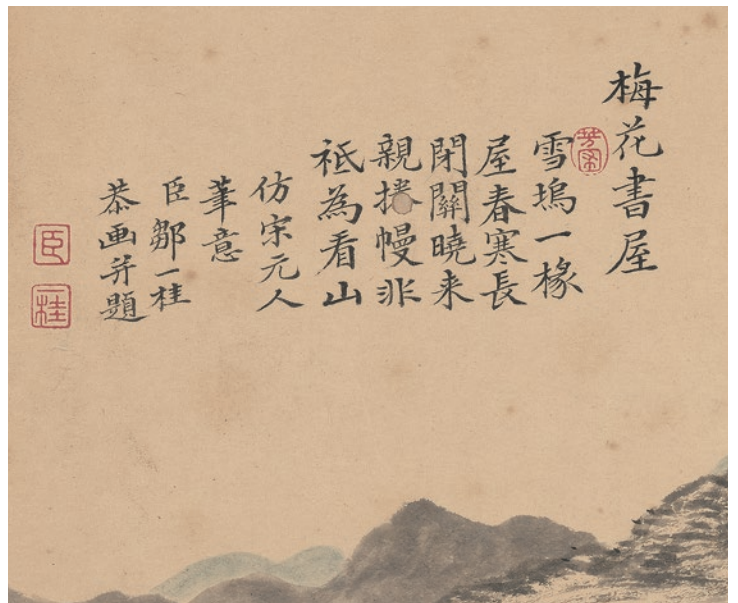
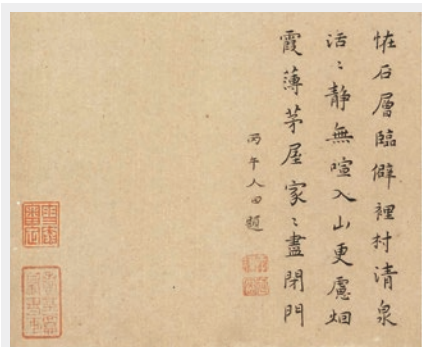
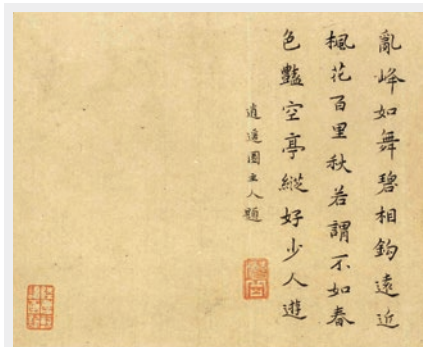


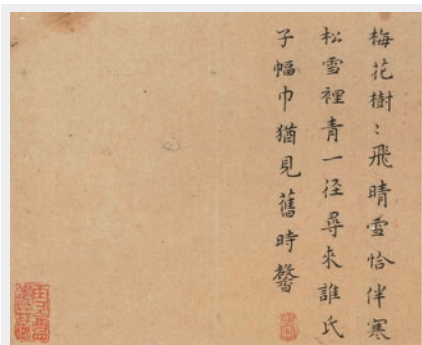
圖 11 清 鄒一桂 梅花書屋 冊頁 紙本設色 《畫城十二圖》冊 第 1 開 縱 23.5，橫 31 公分 國立故宮博物院藏 故畫 003247



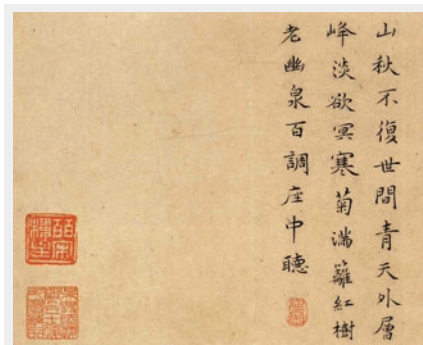
第 8 開



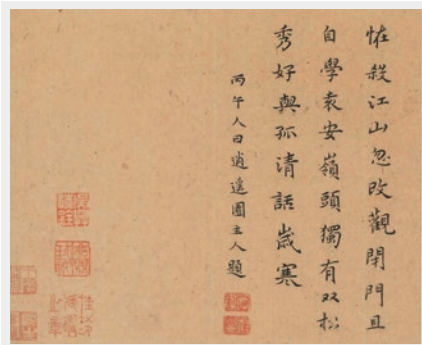
第 4 開



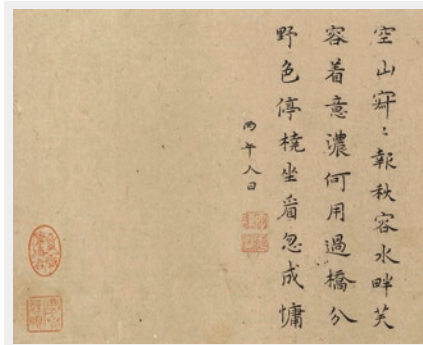
第 9 開



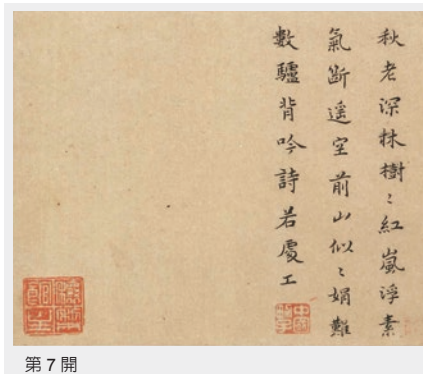
第 5 開



第 10 開



第 6 開



第 7 開

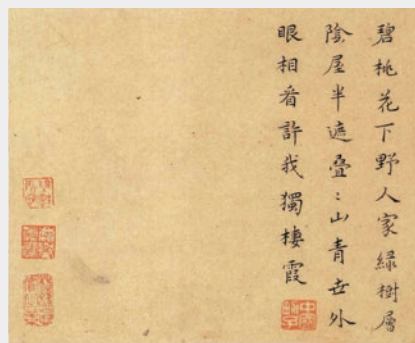
圖 12 清 翁陵 山水圖 冊 紙本設色 各開縱 16 橫 19.1 公分 香港北山堂藏 取自莫家良主編，《北山汲古：中國繪畫》，上冊，頁 77-81。



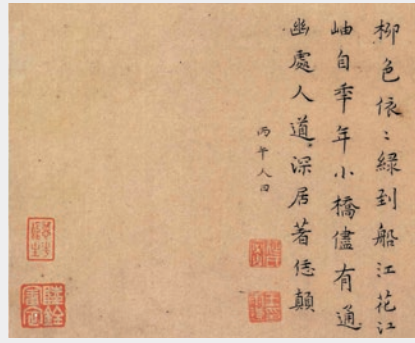
趙魏題



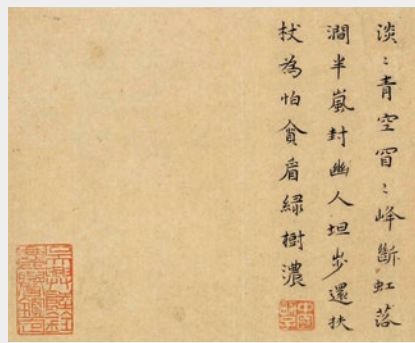
題義



第1開



第2開



第3開



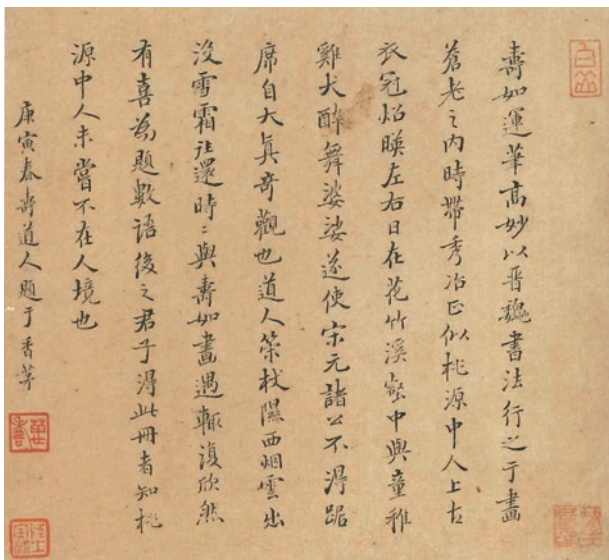


圖 13 清 萬壽祺跋文一開 取自莫家良主編，《北山汲古：中國繪畫》，上冊，頁 80。

冊頁，墨色蒼勁，梅花點點，風格精湛。畫家題詩指出仿宋元人筆意，強調梅花代表春寒時序，詩意渾成出之。此頁收錄於《畫書城十二圖》冊，該冊主要以各類主題之書舍、書圃為對象，共繪製了十二種書齋意象，分別有紅杏書樓、碧梧書館、青蓮書社、天香書院、聽泉書榭、印月書堂等。宋元以降，書齋文化興盛。書齋乃文人生活必不可少的空間，是讀書習字的主要場地。此套冊頁表現了時人將「梅花書屋」這一主題，置於文人書齋背景之中，呈現清雅的文人品味。考慮到畫家生活年代與創作背景，翁陵的〈梅花書屋圖〉兼有紀映鍾、陳

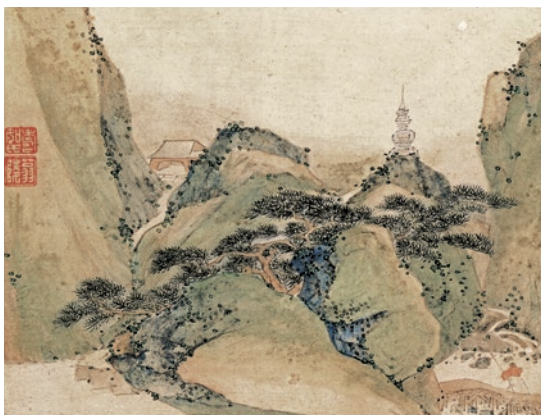


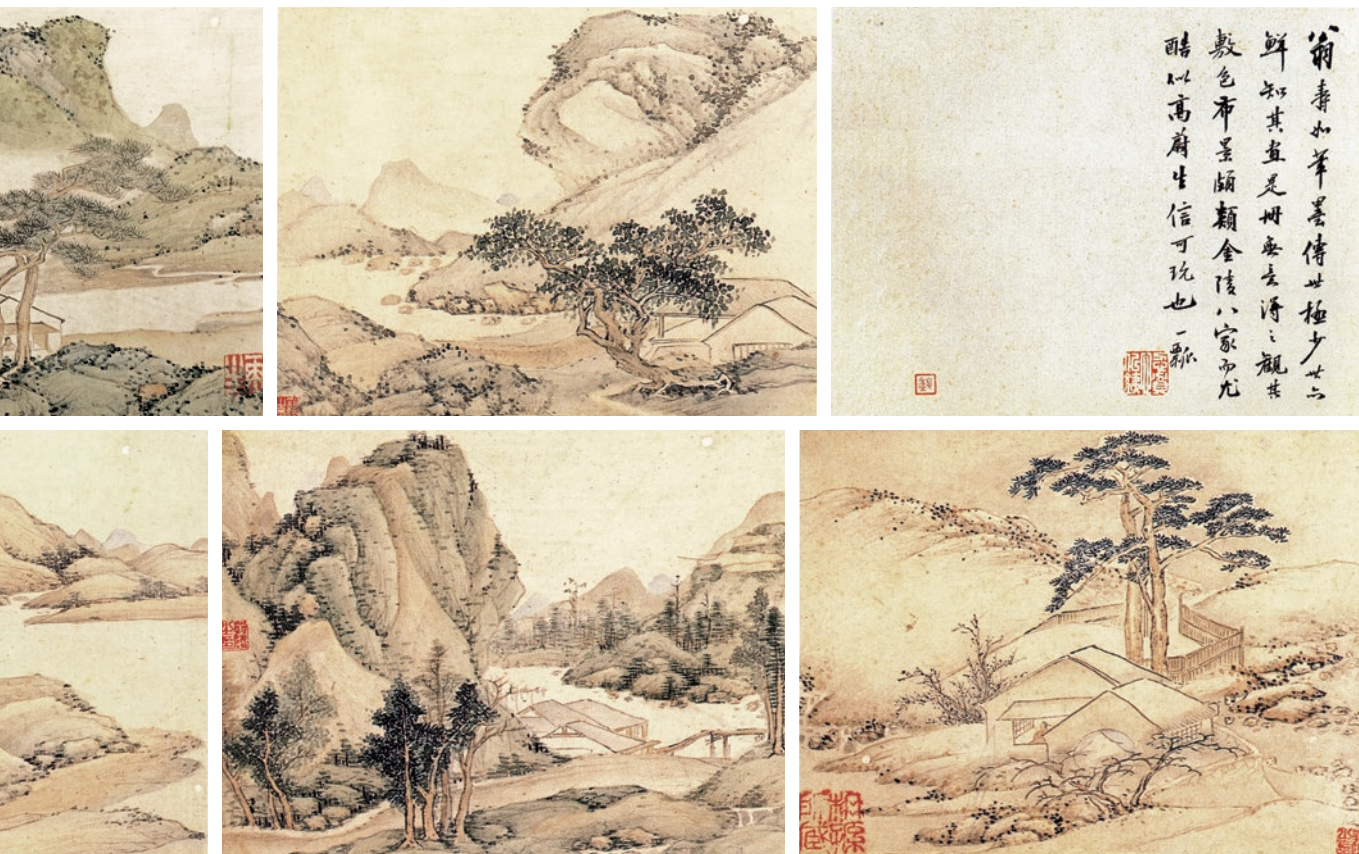
圖 14 清 翁陵 四季山色圖 冊 紙本設色 各開縱 15，橫 19.8 公分 北京故宮博物院藏 取自單國強主編，《故宮博物院藏文物珍品全集·卷十·金陵諸家繪畫》，頁 86-89。

震生兩位明遺民的長跋，主旨在於表達現實意象，寄託家國情思，與普通的摹古、詩意表達之畫作有別。

翁陵《山水圖》（圖12）冊一套，後有萬壽祺書於庚寅春（1650）跋文一開（圖13），推知是冊創作時間應不晚於庚寅春。¹⁸此套以實物材料直接證明了翁陵與萬壽祺相交之情狀。萬壽祺跋語指出翁陵學習晉魏書法，以相同筆法寫入繪畫，而其山水蒼老秀冶，具宋元風規，得自然古雅之態。這套冊頁繪製時間應與翁陵的〈梅花書屋圖〉相隔不遠，畫中山石輪廓皆有方折之態，帶有金陵畫派中整飭而輪廓分明

的風格特色。細查這十開畫作，頗見匠心，體現了翁陵上溯宋元諸家的努力，補充了史料所未載之畫風。

翁陵《四季山色圖》冊（圖14），一套共八開。春山寺塔、秋樹川流、冬松籬落，被畫家移入縑素。此雪景一開與北山堂所藏〈山水圖〉雪景一開（圖15）的構圖極為相似，如中景的房屋、巨松、籬落、枯樹，體現了畫家對同類題材畫作不斷練習的情況。這套冊頁應該繪於與萬壽祺相交之後，從更為嫻熟精麗的畫風看來，繪製時間可能晚於北山堂〈山水圖〉冊頁。畫冊後有近代書畫家汪溶（1896-1972）跋於壬午（1942）



的冊頁，內容表明其時翁陵畫作的市場價值頗不弱，引來蒲子雅（活躍於二十世紀上半葉）等人爭相收藏。翁陵繪有兩開冊頁（圖 16）收入陳丹衷（活躍於明末清初）《六家山水》冊，表明其與金陵諸家重疊之交遊圈。兩開山石勾勒頗富動態感，與翁陵〈梅花書屋圖〉風格相近。整體構圖巧妙，氣勢壯闊。創作時間在辛卯（1651）年春日前後，為畫藝第二番變化後之作。¹⁹

畫作〈山齋觀瀑布〉（圖 17）頗能反映翁

陵對筆墨表現的不斷追求，²⁰ 扇面作於「己亥新冬」（1659），是與萬壽祺相交十年後所作。筆墨表達與十年前相比更加自然成熟，十年前畫作中山石的方折用筆與經意安排痕跡已幾不可見。《國朝畫識》輯錄《圖繪寶鑒續纂》，描述翁陵「善畫山水人物，尤善篆、隸、小楷」，今觀其上小楷，果然頗為中肯，此扇面書法筆畫樸拙藏鋒，結體勻稱，頗見風致，印證了萬壽祺於〈山水圖〉冊頁後所言翁陵書法有晉魏風格之語。



圖 15 左為北京故宮博物院藏〈四季山色圖〉雪景一開；右為香港北山堂藏〈山水圖〉雪景一開

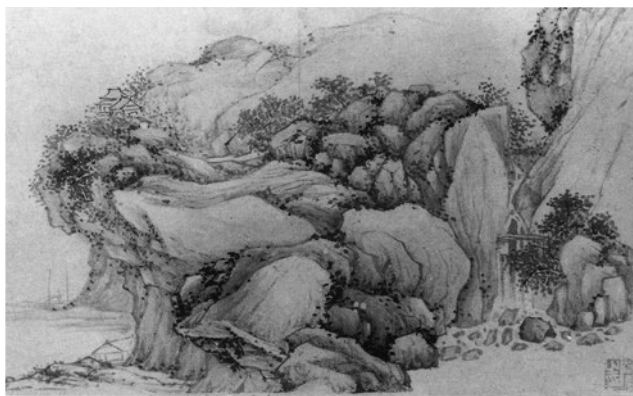
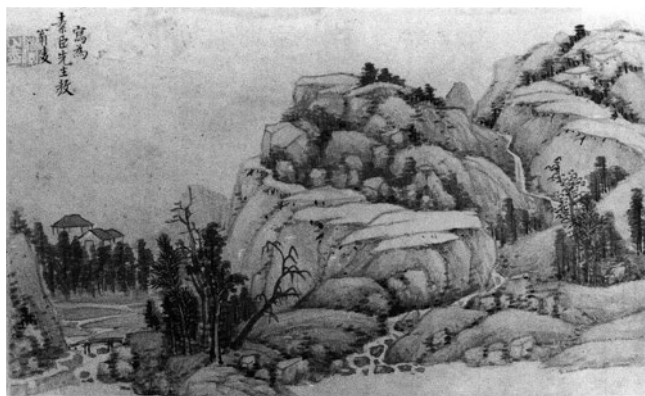


圖 16 清 翁陵 山水（兩開）冊頁 紙本設色 縱 12.9，橫 21.5 公分 北京故宮博物院藏 取自中國古代書畫鑒定組編，《中國古代書畫圖目》，冊 21，頁 272-274。



圖 17 清 翁陵 山齋觀瀑布 扇面 金箋設色 長 16.4，寬 52 公分 常熟博物館藏 取自常熟博物館編，《常熟博物館藏畫》，頁 213。

結語

本文中所分析的翁陵畫作（參見表一），〈夏木垂陰圖〉卷繪於崇禎己巳（1629），是現存作品中紀年最早的一幅。從畫面山石、樹木結構，以及明顯的長披麻皴來看，畫家似傾向表達南宗風格。但是，畫中山石的勾畫皴染、礬頭點苔較為濃重，陰陽向背缺乏變化，技法頗顯生硬粗率。此時畫作中的山石風格與程正揆蕭疏簡淡的畫風，以及金陵畫派清麗明亮的風格都有較大距離，還未能擺脫所謂「閩習」的束縛。

〈柳上幽居圖〉一開繪於癸未（1643），此

時可能已經從遊於程正揆，畫藝大致已經有了第一番突破，處於兩番畫藝變化的中間時期。畫中山石線條塑造雖略有生澀之意，但用筆頗為簡淡明快，山石凌而不亂，風格清幽淡潔，與十四年前〈夏木垂陰圖〉卷中帶有「重俗」、「濃濁」的閩習畫風表現出明顯距離。

戊子仲冬後避亂到公路浦，翁陵得與追求筆墨脫俗的萬壽祺切磋，萬氏乃交遊廣泛的明末遺民，翁陵晚年又得與眾多拒絕臣服於清政權的遺民往來，其思想應該受到了不小影響，繪畫風格此後有了第二番突破。這個時期幾件作品集中在戊子至辛卯年前後（1648-1651），

表一 翁陵存世作品

作者整理

	作品名稱	尺寸	材質	創作時間	收藏機構	備註	風格階段
1	〈夏木垂陰圖〉卷	縱 31.9 公分 橫 220.6 公分	絹本墨筆 淡設色	崇禎己巳 (1629)	日本 私人收藏		畫藝第一 次突破前
2	〈柳上幽居圖〉冊頁	縱 26 公分 橫 24.6 公分	綾本水墨	崇禎癸未 (1643)	湖南省 博物館藏	收入《明季十 大家山水合璧》 冊十開	畫藝第一 次突破後
3	〈山水集錦〉第一開	縱 22 公分 橫 14.2 公分	紙本水墨	順治戊子 (1648)	香港 北山堂藏	此套共有八開 冊頁	
4	〈梅花書屋圖〉卷	縱 23.7 公分 橫 284 公分	紙本設色	順治己丑 (1649)	北京故宮 博物院藏		畫藝第二 次突破後
5	《山水圖》冊十開	縱 16 公分 橫 19.1 公分	紙本設色	順治庚寅 (1650)	香港 北山堂藏		
6	《四季山色圖》冊	縱 15 公分 橫 19.8 公分	紙本設色	推測繪於與萬壽祺 相交後，即戊子 (1648) 仲冬之後	北京故宮 博物院藏		
7	〈六家山水〉 其中兩開冊頁	縱 12.9 公分 橫 21.5 公分	紙本設色	順治辛卯 (1651) 年春日前後	北京故宮 博物院藏	收入陳丹衷 〈六家山水〉	
8	〈山齋觀瀑布〉扇面	縱 16.4 公分 橫 52 公分	金箋設色	順治己亥新冬 (1659)	常熟 博物館藏		

如〈山水圖〉一套，〈梅花書屋圖〉卷、《四季山色圖》冊一套。這些作品吸收了吳門、金陵、乃至宋元繪畫的特色，可謂脫畫「閩習」之畫風。這一時期畫作呈現出整飭的線條特色，物象輪廓描摹清晰，結體明確，用墨敷色濃淡適宜，畫面效果清麗明亮。翁陵與金陵畫家有這類一致的筆墨技法，其設色的山水作品風格與金陵八家之一的高岑（1621-1691）也頗有相似之處，如高岑繪有〈萬山蒼翠圖〉軸（圖 18），兩人畫作在動態化的山石輪廓，清晰自然的稜角表達，亮麗的敷色風格等方面較為相通。不同處在於，翁陵繪畫中的裝飾效果、明暗的突出表達並無高岑強烈。這種自然成熟的風格是其與程正揆、萬壽祺、以及金陵諸家交遊切磋後所

形成的。

翁陵繪於己亥新冬（1659）的〈山齋觀瀑布〉扇面，已經無明顯吳門、金陵畫派之風格。彷彿印證了周亮工所言，兩番突破之後，壽如又「畫屢變，遂臻極境」。縱觀翁陵畫作，跨度長達二十二年，正是明末社會變化的關鍵時期，其風格轉變也非常明確，從帶有「重俗」畫風到清妍秀雅的設色偏好，以及純粹的筆墨逸趣，可以清晰見到畫風變化軌跡，殊為難得。翁陵能於畫史上佔有一席之地，與吳門、金陵的藝術滋養，且與不少明代遺老往來的經歷密不可分。通過上文分析可知，其密切往來人士基本為明遺民，畫作贈予人也少有例外。畫作後更有不少明遺民文士對其繪畫意旨、創作意

圖、繪畫技藝進行描述、說明與肯定。也正是在這系列作品中，我們得以窺見其畫風的轉變，其人生經歷與藝術生命也因此呈現。《讀畫錄》中對翁陵還有另一段記載：



圖 18 清 高岑 萬山蒼翠圖 軸 局部 絹本墨筆 縱 180.5，橫 78.4 公分 北京故宮博物院藏 取自單國強主編，《故宮博物院藏文物珍品全集·卷十·金陵諸家繪畫》，頁 158。

（壽如）飲稱大戶，滿面酒痕，然即甚醉亦少酒態。人暱就之，每置酒高會，無壽如弗歡也。……翁陵云：「娶小妻將終於淮上，已忽思歸」，攜家從陳階六使君返。及歸而廬舍不存，親弗死亡殆盡。復淒然欲還公路浦，江南酒伴亦恆望其來，然老矣，又空囊不能出戶也。

陳階六（生卒不詳），即陳台孫，淮安府山陽縣人，崇禎十三年庚辰（1640）進士，與周亮工、施閏章（1619-1683）等人多有往來。翁陵縱情飲酒而少酒態的豪氣、與友人相從之樂，在國破家亡後只剩下滿眼世事荒涼。翁陵《山水圖》十開冊頁，各開左頁皆有明遺民王雨謙對題詩作。此套冊頁畫意清雅，又得王雨謙題詩，有句「怪殺江山忽改觀，閉門且自學袁安」（見圖 12），遺民文士的心態全然展露。王氏題於丙午（1666），時已入康熙朝（1662-1722），如若翁陵仍在世，其內心諸多情緒應該並不比王氏少。研究翁陵畫藝，通過書畫合璧的藝術形式使我們面對晚明變局中畫人、文人的心路歷程，實具有深刻而動魄的文化歷史意義。

作者為法國遠東學院香港中心研究助理

註釋：

1. (清)周亮工，《讀畫錄》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》（上海：上海書畫出版社，1994），冊 7，頁 950。
2. 程正揆，字端伯，號鞠陵，又號青溪道人，湖北孝感人。程氏為崇禎辛未（1631）進士，官至少司空。程正揆曾得董其昌指點，近法吳門，遠追宋元，後自出機杼，擅山水，畫作枯勁簡老，設色濃澀。黃佩賢的研究指出，程正揆創作臥遊圖，是旨在繪製理想中的世外桃源，並有「不必天下之有是境」之句，表現出臥遊圖創作是非實景描繪的行為。藉由山水臥遊圖寄託他的精神理想，體現出程氏追求隱逸生活，與精神解放。程正揆一生繪製了大量臥遊圖手卷，這類題材多達數百卷，有關程正揆臥遊圖的研究及其生平，可參黃佩賢，〈「臥游」山水與程正揆《江上臥游圖》〉（香港：香港中文大學藝術史哲學碩士論文，1995）；（清）程正揆，〈江山臥游圖〉（北京故宮博物院藏），收入單國強主編，《故宮博物院藏文物珍品全集·卷十·金陵諸家繪畫》（香港：商務印書館（香港）有限公司，1997），頁 23-26。
3. 萬壽祺，字介石，號年少，江蘇徐州人。明崇禎時期舉人，入清後更名壽，字內景。曾以儒衣僧帽，往來於吳楚間，世人稱其「萬道人」。參見（清）姜紹書，《無聲詩史》，收入《畫史叢書》（上海：上海人民出版社，1963），冊 3，卷 4，頁 80；有關萬壽祺在明清鼎格前後的藝術交流，可參黃振東，〈萬壽祺書藝交遊考〉，《中國國家博物館館刊》，2020 年 12 期，頁 95-104。

4. (清)張庚，《浦山論畫》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》，冊10，頁417。張庚亦曾有言：「畫有南北宗，至石谷而合焉。」參見張庚，《國朝畫徵錄》，收入于安瀾主編，《畫史叢書》，冊3，卷中，頁25-26。
5. (清)秦祖永，《桐陰論畫三編》(上海：掃葉山房發行，1929，民國十八年石印版)，卷上，頁6上；(清)秦祖永：《桐陰論畫二編》(上海：掃葉山房發行，1929，民國十八年石印版)，卷上，頁7上；卷下，頁3下-4上。現代研究中有關「閩習」的論述，如記載上官周、黃慎師生兩人的物畫，風格筆墨飛舞、肆無忌憚、狂塗橫抹、意趣傾斜、氣氛濃濁的評價。可參王耀庭，〈「閩習」到臺灣〉，《中國美術報》，41期(2016.10)，頁1-7。
6. 周亮工記錄楊龍友(1597-1645)畫藝，認為其雖從學董其昌而精畫理，但「負質頗異，不規規雲間蹊徑」，又記錄了釋無可，即方以智(1611-1671)對楊龍友的評價：「同輩墨妙，推龍友、起宗、子一，皆以蒼秀出古法，非復仿雲間、毗陵，以懦弱為文澹也。」參見(清)周亮工，《讀畫錄》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》，冊7，頁950。
7. 周亮工詩有句「家移不記是何辰，鳩杖扶舟淚滴斤。問友都隨遠客到，因予又見故鄉人……忽去自言無異望，惟求老作建安民」，表達了故鄉不再的惶惑情緒，透露出與翁陵的熟稔之意。(清)周亮工，〈閩人翁陵移家公路浦過予舟與其同里徐延壽醉〉，收入氏著，《賴古堂集》(上海：上海古籍出版社，1979，據南京圖書館藏清康熙刻本影印)，卷9，頁6下。
8. 有關胡介的介紹，可參胡春麗，《胡介年譜簡編》，收入上海圖書館歷史文獻研究所編，《歷史文獻》(上海：上海古籍出版社，2017)，輯20，頁416-472。周亮工言及：「後予訟係生還，過隰西草堂訪之，則久歸道山矣。雪焦既復，與若(萬壽祺)相約共隱隰西之胡介，共若避地公路浦之翁陵，皆相繼化去。」參見(清)周亮工，〈印人傳·書沙門慧壽印譜前〉，收入(清)萬壽祺撰，余平、王翼飛點校，《萬壽祺集》(杭州：浙江古籍出版社，2014)，附錄三，頁416。
9. 黃佩賢：〈「臥游」山水與程正揆《江上臥游圖》〉，頁51-60，121-127。
10. 周公亮言及萬壽祺「避徐汝之亂，移家公路浦」。參見(清)周亮工，〈印人傳·書沙門慧壽印譜前〉，頁415-416；萬壽祺年譜中記載他在戊子年冬天移居隰西，「仲冬，徙宅於浦西，……四區皆隰，築其原為隰西草堂，賦詩以志之。」參見(清)萬壽祺撰，余平、王翼飛點校，《萬壽祺集·年譜匯編補正》，附錄四，頁463-464。
11. 小川裕充、板倉聖哲編，《中國繪畫總論·三編》(東京：東京大學出版會，2013)，冊5，頁276-277。
12. 《明季十大家山水合璧》冊十開，其中有翁陵一開。十家中其它九家分別為，孫逸、陸廣明、邢琬、沈時、李於堅、藍瑛(1585-1666)、方以智、鄭元勳(1604-1645)、張翬。此套冊頁相關介紹請參劉利，〈讀《明季十大家山水合璧》冊〉，《湖南省博物館館刊》，2010年7輯，頁12-16、470-474。
13. 翁陵冊頁中寫明贈「孟初先生」，王時敏一頁稱呼為「孟初道長」，體現了翁陵與不同背景的人才交往之狀況。其他開冊頁繪者分別為王時敏(1592-1680)、吳宏(1615-1680)、馮肇紀、公桓、周鼎五人。冊頁創作於不同時期，前後經歷十六年之久。孟初為何人，待考。取自莫家良主編，《北山汲古：中國繪畫》(香港：香港中文大學文物館，香港中文大學藝術系，2019年)，上冊，頁182-185。
14. 陳震生〈梅花歌〉中稱翁陵為「閩州高士」，可見陳震生應該識得翁陵，「大笑此老」等語選體現出與翁陵的熟稔情誼。陳震生落款有「漫書於袁浦之楊氏草堂」，袁浦即公路浦，推知陳氏當時在此訪友，得見翁陵畫作並跋於畫卷後。是卷藏北京故宮，取自單國強主編，《故宮博物院藏文物珍品全集·卷十·金陵諸家繪畫》，頁83-85。
15. 以上總結自許竹宜、鄭定國，《梅花吐蕊綻幽香——南宋詩人方岳詠梅詩之探析》，《漢學研究集刊》，16期(2013.6)，頁69-71。
16. (清)張岱著，夏咸淳、程維榮校註，《陶庵夢憶·西湖尋夢》(上海：上海古籍出版社，2001)，卷2，頁32-33。安徽博物院藏陳洪綬〈梅花書屋〉圖，北京故宮博物院藏弘仁〈梅花書屋〉圖，上海博物館藏葉欣〈梅花書屋〉圖，卞文瑜〈梅花書屋〉圖軸，新疆博物館藏呂煥成〈梅花書屋圖軸〉等繪畫。參見中國古代書畫鑒定組編，《中國繪畫全集》(杭州·北京：浙江人民美術出版社，文物出版社，1997)，卷18，頁204；田洪編，《王南屏藏中國古代繪畫·中》(天津：天津人民美術出版社，2015)，頁252；故宮博物院編，《故宮畫譜·梅花》(北京：故宮出版社，2018)，頁240-241；中國古代書畫鑒定組編，《中國古代書畫圖目·四》(北京：文物出版社，1990)，頁302；中國古代書畫鑒定組編，《中國繪畫全集》(杭州·北京：浙江人民美術出版社，文物出版社，2000)，卷17，頁1；中國古代書畫鑒定組編，《中國古代書畫圖目·十八》(北京：文物出版社，1998)，頁300。
17. 惲壽平在畫史上主要以沒骨花卉作品聞名，但他一生並未放棄對於山水畫的鑽研，有關其繪畫藝術的介紹，可參張臨生，〈清初畫家惲壽平〉，《故宮季刊》，10卷2期(1975.12)，頁45-80。
18. 冊頁載莫家良主編，《北山汲古：中國繪畫》，上冊，頁77-81。
19. 其中有金陵畫家樊圻、高岑，以及翁陵、萬壽祺等為「素臣先生」逕行而作之冊頁，萬壽祺一開跋語，表現了與素臣先生交誼不淺，翁陵可能通過萬壽祺識得素臣先生，與其往來。中國古代書畫鑒定組編，《中國古代書畫圖目》(北京：文物出版社，2000)，冊21，頁272-274；(清)萬壽祺撰，余平、王翼飛點校，〈送素臣〉，收入《萬壽祺集》，隰西草堂詩集卷五，頁156。
20. 常熟博物館編，《常熟博物館藏畫》(北京：文物出版社，2008)，頁213。



國立故宮博物院
NATIONAL PALACE MUSEUM



棋人

弈事

古代圍棋文化

Diverse Players, Fascinating Tales: An Exhibition of Ancient Go Culture

2025/7/12 - 9/28

Galleries 202、208、210、212