

蔣乾及其繪畫藝術芻議

國立中央大學藝術學研究所 史偉成

摘要

在晚明那樣複雜的社會環境下想必也會產生如蔣乾（1525-1610 後）一般的「複雜」畫家。他於金陵出生，父親——蔣嵩（生卒年不詳）為浙派後期大將，至少在中年（1558 年）移居蘇州虹橋潛心吳派繪畫，晚年與松江、金陵地區的文人士大夫、畫家多有交往。而他所處的時代正是浙、吳兩派彼此消長，且在晚年也勢必見到吳派的衰微。似乎他這一生就處在不同畫派更迭變化之中，那畫派與畫派僅有競爭嗎？對蔣乾及其繪畫藝術的研究，或能為那樣一個多彩時代作些補白。本文根據前人研究的基礎上，試圖以其他一些資料來佐證畫史中到底有沒有兩個蔣乾，及其生卒問題。其次，探討蔣乾與父親蔣嵩在畫史上的定位如何？以畫作分析為中心說明蔣乾是如何對「文派」進行學習。最後，以其同一時期畫家為參照，從其交友圈中一窺他與松江或金陵地區畫家們的聯繫。

關鍵字

蔣乾、蔣嵩、吳派、松江畫家、金陵畫家

前言

中國自十六世紀中葉到 1644 年明朝覆滅這百年間，舊的道德觀念變得遙遠而陌生，伴之而來是更多的人口、金錢與競爭。在那些富有的上層士紳、地主、商人眼中，明朝後期是一個文化繁榮、新思想不斷湧現的時代，同時也是一個令那些社會末流困惑和憂慮的時代。¹ 在十六世紀初期，浙派已經開始急劇隕沒；稍後半個多世紀中，蘇州地區的職業畫家和業餘文人畫家達到鼎盛，隨著唐寅（1470-1524）、仇英（約 1494-1552）、文徵明（1470-1559）相繼謝世而逐漸走向衰微；松江地區的畫家在此時代潮流中走向了前沿。² 同時在南都——金陵，充滿「奇趣」品味的繪畫風格也大為流行。³ 在這種畫派不斷更迭變化中，自然會有一些受到不同畫派影響的畫家。雖然在十六世紀末期，松江成為了蘇州部分財富外移的地區，但蘇州這一時期的富商士紳並沒有削減對蘇州畫家的贊助，至少在 1620 年代左右，⁴ 蘇州地區的吳派繪畫還在逐漸衰微中存在。

本文擬從此時期的畫家——蔣乾作為論述的對象，從其相關文獻記載以及存世繪畫作品探討其繪畫藝術風格，冀望能總結出蔣乾在此時蘇州地區繪畫脈絡中的表現。以對當時蘇州畫壇能有一個補充性的認識。首先，在前人關於其生平論述的基礎上，通過對文獻資料的分析，進一步考證歷史上到底有沒有兩個蔣乾及其生卒問題。其次，探討蔣乾及其父親——蔣嵩在畫史上的定位如何？同時以畫作分析為中心說明蔣乾是如何對「文派」進行學習。最後，以其同一時期畫家為參照，從其交友圈中一窺他與松江或金陵地區的聯繫。

一、蔣乾生平

（一）文獻資料記載分析

蔣乾，字子健，蔣嵩之子。在相關文獻資料記載上關於蔣乾大體相同，以下將《明畫錄》、《無聲詩史》以及《（乾隆）江南通志》中關於蔣乾的敘述文字抄列如

¹ 卜正民著，方駿等譯，《縱樂的困惑：明代的商業與文化》（北京：三聯書店，2004），頁 168-169。

² 參見高居翰著，王嘉驥譯，《山外山：晚明繪畫（1570-1644）》（台北：石頭出版社，1997），第一章至第三章。

³ 石守謙，〈由奇趣到復古——十七世紀金陵繪畫的一個切面〉，收於石守謙，《從風格到畫意：反思中國美術史》（台北：石頭出版社，2010），頁 291-327。

⁴ 高居翰著，王嘉驥譯，《山外山：晚明繪畫（1570-1644）》，頁 30。「蘇州一位作家便得以在一五八〇年時，發出『明興丹青，可宋可元，與之並駕齊驅者，何啻數百家，而吳中獨居大半，即盡諸方之煜然者不及也。』四十餘年之後……宣佈蘇州的吳派繪畫正式作古。」

下，以便比較：

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，八十年操履如一，長洲令江盈科表其廬為「東海冥鴻」雲。(清，徐沁《明畫錄》卷五)⁵

蔣乾，字子健，吳下人。隱居虹橋，敗垣四壁，惟以丹青自娛，一介不苟，年八十如一日。桃源江盈科進之為宰，表其廬，曰「東海冥鴻」。(清，姜紹書《無聲詩史》卷三)⁶

蔣乾上元人。(清，趙宏恩《(乾隆)江南通志》卷一百三十四選舉志)

7

由上記載，大致可知蔣乾是金陵人，⁸ 寓居於蘇州虹橋。雖然生活艱辛，但並未放棄避世隱居的生活，大約在 1592 年前後，⁹ 被當時的長洲縣令江盈科賜其廬為「東海冥鴻」，意在讚揚其高尚的德操。同時，蔣乾所畫山水清拔古雅，與其父蔣嵩那種浙派風格相異，此點特在後文中討論。

(二) 補證「鶴」字的寫法

對於廣東省博物館藏《臨流圖軸》【圖 1】之作者歸屬問題，在凌中利〈蔣乾小考——兼析廣東省博物館藏《臨流圖軸》之作者蔣乾是否為蔣嵩之子〉(以下簡稱凌文)一文中已將此圖初步斷為畫史上另外一位「號鶴賓」的蔣乾。¹⁰

筆者發現影響到徐渭(1521-1593)畫風發展的陳鶴(生卒不詳)在 1559 年所作《牡丹圖》【圖 2】中陳鶴的「鶴」字【圖 2-1】與《臨流圖軸》【圖 1】中鶴賓的「鶴」字【圖 1-1】相類。¹¹ 可見《臨流圖軸》之「鶴」字書寫方式至少不是一個孤例，這也為凌文中排除《臨流圖軸》為「字子健」的蔣乾之作品提供另一實證。故下文討

⁵ 中國書畫研究資料社編，《畫史叢書(二)》(台北：文史哲出版社，1983)，頁 1174。

⁶ 中國書畫研究資料社編，《畫史叢書(二)》，頁 1003。

⁷ (清)趙宏恩，《(乾隆)江南通志》，卷一百三十四選舉志，清文淵閣四庫全書本，收於中國基本古籍資料庫，北京愛如生數字化技術研究中心線上版。

⁸ 文獻中「江寧人」、「上元人」都指當時之金陵，而「吳下人」泛指長江以南，金陵廣義上也算長江以南。

⁹ 因在(清)陳田，《明詩紀事》，庚籤卷十七，清陳氏聽詩齋刻本，收於中國基本古籍資料庫，北京愛如生數字化技術研究中心線上版。記載「盈科字進之常德桃源人萬曆壬辰進士除長洲知縣徵授吏部主事累官四川僉事有雪濤閣集十四卷」，故推之為 1592 年前後。

¹⁰ 凌中利，〈蔣乾小考——兼析廣東省博物館藏《臨流圖軸》之作者蔣乾是否為蔣嵩之子〉，收於《東南文化》2008 年第 2 期總第 202 期，頁 82-84。

¹¹ 「陳鶴，字鳴埜，一字九臯，號海樵，山陰人。嘉靖間襲百戶，不自得，乃棄去為山人。詩文合度，兼能填製詞曲。寫山水殊草草，若不經意，而筆墨流動，於頽放中復存規撫。兼工花卉。陳九臯以花卉著名，山水僅見，即餘亦止見一小幅耳，應改入花鳥門。」(清)，徐沁《明畫錄》，卷四)收於中國書畫研究資料社編，《畫史叢書(二)》，頁 1163。

論蔣乾時也將這一作品剔除在外。

(三) 蔣乾生平補考

首先在(清)卞永譽《式古堂書畫彙考》卷六十畫三十中：

蔣虹橋臨池合作圖並識

夫書稱魏晉，畫擅宋元，此人人知之。至於書中有畫，畫中有書，人豈易知哉，徐道沖乃臨池家，而好繪事，持真賞齋法帖，命余做臨池合作圖。余愧非真畫者，第朝昏盤礴敗筆，盈麓年逾八旬，粗知畫道與書通耳，三吳蔣乾乙巳初夏識。¹²

其中「年逾八旬」與「乙巳」如按照尚文與凌文考證的蔣乾生於1525年，¹³ 那此處即為1605年。再來看藏於北京故宮博物院的《雪江歸棹圖》【圖3】款識為：「甲辰冬日 蔣乾寫 時年八十」。即此圖繪於1604年。綜上，蔣乾在年款上的書寫上並不含糊，甚是準確，故其生年在1525年應是確信無疑了。

其次，現藏於柏林東亞藝術博物館的蔣乾《山水圖》【圖4】中畫家簽款「庚戌春日寫 蔣乾」，鈐印「虹橋」。此處「庚戌」在1525年之後共有兩個可行的時間分別為1550年和1610年。據筆者搜集的為數不多之蔣乾作品中最早的現藏於台北國立故宮博物院的《傲王蒙山水》【圖5】，軸款署：「嘉靖癸亥冬日」，即嘉靖四十三年（1563年）。其39歲時作品。假設將《山水圖》【圖4】時間定為1550年，即25歲時作品，理應比其《傲王蒙山水》【圖5】來的更加稚嫩，¹⁴ 但從筆墨來看更像是其另外一幅藏於柏林東亞藝術博物館的《長松幽澗圖》【圖6】乾濕用筆使用自如。《長松幽澗圖》【圖6】上畫家簽款為「辛丑立春日寫 蔣乾」，其中「辛丑」在1525年後可能的年份為1541年以及1601年，前者幾乎不可能，故此畫定為1601年更為合適。所以，蔣乾《山水圖》【圖4】應該在1610年的可能性也由此增強。

是故，蔣乾的卒年應比凌文所推測的1609年更晚一年，即蔣乾的生卒年應為：嘉靖四年乙酉（1525年）到萬曆三十八年庚戌（1610年）後，享年至少達86歲。

¹² (清)卞永譽，〈蔣虹橋臨池合作圖並識〉，《式古堂書畫彙考》，卷六十畫三十，清文淵閣四庫全書本，收於中國基本古籍資料庫，北京愛如生數字化技術研究中心線上版。

¹³ 最早關於蔣乾生年的推算為嶋田英誠，〈蔣嵩の山水画について：狂態邪学派研究の一環について〉一文中，推算蔣乾大約生於1525年左右，此處轉引自石守謙，〈浙派畫風與貴族品味〉，收於石守謙，《風格與世變：中國繪畫史論集》（台北：允晨文化實業股份有限公司，1997），頁216。尚燕翼，〈明蔣乾《抱琴獨坐圖》辨偽——兼談蔣乾的繪畫〉，（以下簡稱尚文）收於《古書畫史論鑒定文集》（北京：紫禁城出版社，2005），頁475-482。以及凌文中都把蔣乾生年確為1525年，在此筆者也以採信三位的見解。

¹⁴ 尚燕翼，《古書畫史論鑒定文集》，頁477。

二、蔣乾繪畫風格分析

從古文獻記載中可知「字子健」的蔣乾為蔣嵩之子已確信無疑了，假設前文對蔣乾生平推測大致正確的話，那蔣乾應該歷經嘉靖(1521-1567)、隆慶(1567-1572)、萬曆(1572-1620)三個時期。這也正是畫史上浙、吳兩派勢力此消彼長之時，同時他晚年也應該見到吳派的急劇萎弱。作為浙派後期大將——蔣嵩的兒子，他卻並沒有繼承其父親的繪畫風格，那這是為什麼呢？在十六世紀中期吳派雖然如日中天，可金陵地區的繪畫氛圍也並未跌落谷底，為什麼要搬離金陵，而寓居蘇州虹橋？其父蔣嵩名氣甚高，為何寧願隱居虹橋，過著破屋繩床、敗垣四壁的艱苦生活呢？因其不多的資料，或許可以延展出更多有價值的問題。

從以上問題出發，是否應該將蔣嵩放入更加廣泛的社會文化之中來討論呢？而他父親蔣嵩會是一個很好的參照點。同時明末盛行的各種藝術史之書寫是否也會影響到蔣乾繪畫風格的選擇呢？而蔣乾對於「文派」的學習到底是怎麼樣呢？筆者在下文中也將會通過對其作品分析勾勒其繪畫風格的特點。

(一) 其父蔣嵩之畫風

要想了解蔣乾畫風如何，則有必要先來看他的父親蔣嵩的繪畫風格。在古籍資料中如(明)朱謀壘《畫史會要》、¹⁵ (明)周暉《金陵瑣事》、¹⁶ (明)詹景鳳《詹氏性理小辨》、¹⁷ (清)徐沁《明畫錄》、¹⁸ (清)姜紹書《無聲詩史》都有關於蔣嵩的記載。¹⁹ 對於蔣嵩的品評也南轅北轍，其中詹景鳳認為蔣嵩山水學倪雲林，而變其法，小幅作品不僅瀟灑、筆墨有勁，而且不帶俗氣，大幅作品就超越矩度而沒有章法。姜紹書對他評價頗高，認為他世居金陵，而沾染金陵江山秀雅之氣，故落筆如入臻境，並不是山水影響蔣三松，而是蔣三松影響著金陵山水。而徐

¹⁵ 「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之眼。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。」(明)朱謀壘，《畫史會要》，卷四，清文淵閣四庫全書本，收於中國基本古籍資料庫，北京愛如生數字化技術研究中心線上版。

¹⁶ 「蔣嵩，號三松。山水人物，多以焦墨為之，最入時人眼。」(明)周暉，《金陵瑣事》，卷二，收於穆益勤，《明代院體浙派史料》(上海：上海人民美術出版社，1985)，頁79。

¹⁷ 「蔣嵩，號三松，金陵人。山水學倪元鎮，而變其法，小幅亦自瀟灑勁特，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。嵩原自畫扇頭起，同時王孟仁亦以畫扇頭仿夏珪山水人物，能信手而合，但一入條紙，便潦倒不成片。」(明)詹景鳳，《詹氏性理小辨》，卷四一，收於穆益勤，《明代院體浙派史料》，頁79。

¹⁸ 「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。」(清)徐沁，《明畫錄》，卷三，收於中國書畫研究資料社編，《畫史叢書二》，頁1150-1151。

¹⁹ 「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。豈金陵江山環壘，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。」(清)姜紹書，《無聲詩史》，卷三，收於中國書畫研究資料社編，《畫史叢書二》，頁999。

沁認為其行筆粗莽，多越矩度，與當時鄭顛仙、張復陽、鍾欽禮、張平山皆被視為狂態邪學。不過，高居翰指出蔣嵩真正擅長的是小品，例如扇面與手卷，這樣的形式和素材展現更細膩筆觸與構圖變化的同時也產生一種親切溫和、平易近人的風格。²⁰ 石守謙也認為蔣嵩的山水在構圖、物象及筆墨上都較吳偉簡單，但吳偉所強調的力勢在蔣嵩的作品還是有出色的表現。²¹ 如此，大致可對蔣嵩畫風有一初步認識。

特別是在詹景鳳《詹氏性理小辨》卷四一中「武宗南巡，見嵩畫大悅之，至與攜手，亦奇遭也。」可見蔣嵩的畫作在明武宗南巡之時被武宗親眼所見，而武宗南巡的時間大概是 1519 年左右。²² 假如按照他兒子蔣乾生於 1525 年，並參照在畫史中常常與蔣嵩一起被提到的張路（1490-1563）往前推算，蔣嵩大約生於十五世紀末。²³ 此時他正處於二十多歲的中青年時期，繪畫事業也應該是剛剛起步。同時，根據蔣嵩成於 1540 年代早期成熟期風格的《山水畫》【圖 21】，²⁴ 蔣嵩在見到明武宗時的繪畫風格應該還算是早期。

在詹景鳳《詹氏性理小辨》卷四一中亦有：「嵩原自畫扇頭起，同時王孟仁亦以畫扇頭仿夏珪山水人物，能信手而合，但一入條紙，便潦倒不成片。」也就是說蔣嵩開始是畫扇面起家，同當時金陵王孟仁一樣畫扇面信手拈來，只是畫到大幅作品才潦草沒有矩度。姜紹書《無聲詩史》卷三中這樣描繪王孟仁：「王孟仁，字元甫，金陵人。山水清潤有法，文徵仲極喜之。……成化間，金陵李季昭扇骨，孟仁畫，稱為二絕……」。²⁵ 可見當時金陵畫扇已小有市場，王孟仁畫風應該是做夏珪山水人物。根據蔣嵩在世的畫扇以及前文文獻描述推想，蔣嵩早期所畫的畫扇風格也應該是馬夏一派。

由此大致可知，在明武宗即位後，開始緊縮宮廷畫院的規模，正如正德時期（1505-1521）的內閣首輔劉健（1433-1526）深感朝廷中間散冗官問題太過嚴重，質詢說：「畫史工匠濫授官職者多至數百人，寧可不罷？」至少有兩百位低階的工匠

²⁰ 高居翰著，夏春梅等譯，《江岸送別：明代初期與中期繪畫》（台北：石頭出版社，1997），頁 140。

²¹ 石守謙，〈浙派畫風與貴族品味〉，收於石守謙，《風格與世變：中國繪畫史論集》，頁 217。

²² 維基百科，明武宗南巡之爭：

<<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%98%8E%E6%AD%A6%E5%AE%97%E5%8D%97%E5%B7%A1%E4%B9%8B%E7%88%AD>>(2015/6/23 查閱)。

²³ 關於張路生卒年具體參考石守謙，〈浙派畫風與貴族品味〉，收於石守謙，《風格與世變：中國繪畫史論集》，頁 220。

²⁴ 關於此畫風格的具體推演過程參考石守謙，〈浙派畫風與貴族品味〉，收於石守謙，《風格與世變：中國繪畫史論集》，頁 217。

²⁵ （清）姜紹書，《無聲詩史》，卷三，收於中國書畫研究資料社編，《畫史叢書（二）》，頁 998。

與畫家離開他們的職位。²⁶ 這樣看來北京宮廷畫院也大不如前。²⁷ 故推想這些畫家由於離開宮廷為了生計，自然也會進入金陵、杭州或蘇州這樣的繪畫中心，不過由於他們在宮廷中學習到的繪畫技法並不高明，自然影響到浙派的名聲。而且，他們陳陳相因，在繪畫上沒有更多創新，整體上也會拉低浙派的水平。同時，這些畫家可以用更低廉的畫價相互競爭，也讓畫作流於其表，繪畫內涵更低。此處也不妨大膽猜想蔣嵩的早期畫藝應該是高於在北京宮廷畫院中的大部分畫家，武宗才會在見到蔣嵩早期繪畫風格甚是喜歡，甚至與蔣嵩攜手以表其喜愛之情。

作為一個並沒有在宮廷供職的職業畫家，蔣嵩自然是以賣畫為首要生活來源。正如（明）朱謀壘《畫史會要》所描述的：「最入時人之眼」，故他的畫作在當時應是廣受金陵大眾歡迎的。不過當時金陵文化界上層階級的代表如何良俊（1506-1573）並沒把蔣嵩放在眼裡，誠如他在《四友齋叢說》卷三十中寫道：「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。」²⁸ 這種毫不留情的表述似乎也是畫評家在強力打壓浙派的一個實例。雖然蔣嵩屬於浙派末流，可是能夠作為吳偉之後最重要的金陵浙派畫家必然也會有一些其他職業畫家所不具備的條件，²⁹ 其中之一就是出生背景。正如蔣嵩之《歸漁圖》【圖 7】，畫面左上方鈐蓋有「恭靖公孫」印記，而「恭靖公」則是他的祖父蔣用文過世後，受皇帝賜與的諡號。³⁰ 蔣用文（1351-1424）為太祖至成祖期間（1368-1424）的太醫，與當時的貴族及大學士交往密切。³¹ 其描繪「漁隱」、「坐看流泉」或「攜琴訪友」的主題，代表著文人士大夫想要擺脫世事的紛擾，追求一種寧靜安閒的生活，應當和他文人的出生背景息息相關。³² 這般將自己生於書香門第的家世背景昭示於畫面上，也正呼應其繪畫具有一定的文人隱逸思想。蔣嵩對於「漁隱」生活的嚮往也許或多或少的影響到了他兒子蔣乾，如現藏於天津藝術博物館的蔣乾《秋江獨釣圖》【圖 8】所描繪在寒江之上一艘孤舟中老翁靜靜地漁釣，這樣的場景選擇不正是其父親的鍾愛嗎？不過在筆墨精神的傳達上已經完全不像蔣嵩，而更加貼近吳派的風格，關於蔣乾這幅畫下文將有更具體分析。

由前文可知蔣嵩的畫在正德年間仍受到皇室的歡迎。可是之後，蔣嵩卻在短短幾十年間被人遺忘，甚至他兒子蔣乾也沒有子承父業選擇在金陵發展，而是寓居蘇

²⁶ 詳見陳階晉、賴毓芝編，《追索浙派》（台北：國立故宮博物院，2009），頁 198 以及維基百科，成化與弘治朝的宮廷藝術：http://tech2.npm.gov.tw/cheschool/zh-tw/index.aspx?content=d_2_0（2015/06/23 查閱）。

²⁷ 在武宗正德時期宮廷中有記載的畫家為曾和、朱端、趙麟素、陳鐸四人，詳見俞劍華，〈明朝畫院畫家表〉收於穆益勤，《明代院體浙派史料》，頁 154。

²⁸ （明）何良俊，《四友齋叢說》，卷三十，明萬曆七年張仲頤刻本，收於中國基本古籍資料庫，北京愛如生數字化技術研究中心線上版。

²⁹ 「吳偉之後金陵最重要的浙派畫家要數蔣嵩。」石守謙，〈浙派畫風與貴族品味〉，收於石守謙，《風格與世變：中國繪畫史論集》，頁 215。

³⁰ 陳階晉、賴毓芝編，《追索浙派》，頁 186。

³¹ 嶋田英誠，〈蔣嵩の山水画について：狂態邪学派研究の一環について〉，《東洋文化研究所紀要》，no.78(1979),頁 1-53。轉引自陳階晉、賴毓芝編，《追索浙派》，頁 185。

³² 同註 30。

州虹橋，繪畫風格上也如藏於台北國立故宮博物院的《傲王蒙山水》【圖 5】一樣與其父大相徑庭。而這幅畫作於「嘉靖癸亥冬日」【圖 5-1】即 1563 年，距其父被明武宗欣賞也就短短的四十多年。正如徐渭（1521-1593 年）所言：「市客誤猜陳萬裡，惟予認得蔣三松。」³³ 這也側寫了浙派在短短幾十年中隕沒之迅速。

（二）時代新風

浙派的快速隕沒，似乎與嘉靖中期文人士大夫躍升為金陵文化界的主流有關。此時金陵文化界的新貴，又以來自蘇州地區文士為主，比如來自蘇州的皇甫汸（1497-1582）與黃姬水（1509-1574），甚至來自華亭的何良俊與金陵本地人盛時泰（1529-1578）都是文徵明的崇拜者。這些文士對浙派的詆毀又包含著政治上忠奸之辨的影射在內。之所以如此與嘉靖初年宮廷中爆發的「大禮議」有關，³⁴ 使得秉持氣節之文人士大夫紛紛離開北京朝廷在各地形成一批凝聚力極強的文士集團，活躍於金陵的文人，即是此勢力的一部分。這些文人所欣賞的私人化「遣興」繪畫作品自然與貴族品味相生相榮的浙派畫風格格格不入。³⁵ 這些文人想要掌握文化的話語權必定需要一些合理的方式，而對畫作喜好的品評也許是擴散他們品味最好的辦法之一，浙派與吳派之分，甚至是職業畫家與業餘畫家之分或宋元兩代畫風之分都成為畫評與畫論的討論對象。這些畫論家似乎偏愛派系的論爭，不願意將「史實」和派系爭執區分開來，或是撇清個人立場，對所爭執的議題提出一些討論。³⁶ 同時活躍於十六世紀至十七世紀的畫評家很大一部分是泛蘇州地區的人，比如蘇州王穉登（1535-1612）的《吳郡丹青志》、華亭何良俊的《四友齋叢說》都體現著對於蘇州地區特別是「文派」風格的喜好。這種金陵文化界氛圍的悄然改變以及畫論家的品評，似乎已經能夠看到與蘇州地區的一些端倪。

另外，明代皇家內務府收藏的法書名畫數量相當豐富，尤其在宣宗（1425-1435）、憲宗（1464-1487）、孝宗（1487-1505）三朝皇家收藏極盛。可是到了隆慶、萬曆之際，因國庫空虛，有些書畫用作發給官吏的薪金，致使大部分古書畫逐漸流散到民間，因而也充實了此一時期的私人收藏家。蘇州在明代是繪畫、鑒藏的中心，十六世紀上葉，主要的鑒藏家包括：沈周（1427-1509）、吳寬（1435-1504）、朱存理（1444-1513）、李東陽（1447-1516）、都穆（1459-1525）和文徵明。十六世紀下葉，包括嘉興的項元汴（1525-1590），華亭的何良俊、顧正誼（生卒不詳）、莫是龍（1535-1587）、顧汝和（生卒不詳）、董其昌（1555-1636）。³⁷ 這種轉變似乎也從另個角度看到宮廷繪畫的萎靡以

³³ 「蘆長葦短掛青楓，墨潑毫狂染用烘，半壁藤蘿雄水口，一天風雨急漁翁。蓑笠重，釣竿蒙，不教工處是真工，市客誤猜陳萬裡，惟予認得蔣三松。」（明），徐渭，鷓鴣天《蔣三松風雨歸舟圖》，《徐文長集》，卷一三，收於穆益勤，《明代院體浙派史料》，頁 140。

³⁴ 維基百科，大禮議：<<https://zh.wikipedia.org/zh-tw/%E5%A4%A7%E7%A6%AE%E8%AD%B0>>（2015/06/25 查閱）。

³⁵ 石守謙，〈浙派畫風與貴族品味〉，頁 224-228。

³⁶ 高居翰著，王嘉驥譯《山外山：晚明繪畫（1570-1644）》，頁 21-24。

³⁷ 鄭文，《江南世風的轉變與吳門繪畫的崛興》（上海：上海文化出版社，2007），頁 83。

及蘇州地區或松江地區繪畫的崛興。這些大鑒藏家也變成一種主流文化的象徵，他們的欣賞品味也往往左右著社會上的審美價值觀。正如華亭的何良俊在其《四友齋叢說》中這樣描述道：

嘗訪嘉興一友人，見其家設客，用銀水火爐金滴嗒。是日客有二十餘人，每客皆金臺盤一副，是雙螭虎大金杯。每副約有十五六兩。留宿齋中，次早用梅花銀沙鑼洗面。其帷帳衾裯皆用錦綺，余終夕不能交睫。此是所目擊者聞其家亦有金香爐，此其富可甲於江南，而僭侈之極，幾於不遜矣。³⁸

這樣富人的品味在何良俊看來很是不屑，對於他們這些鑒藏家來說真正能稱之為「奢侈」的應該像字畫、青銅器這樣高品味、高價值的作品，而且還包括所有的在最上層社會生活中自我表現所必須的當代作品。³⁹ 這些文人在引導當時的人們什麼是雅，什麼是俗的時候必然是由這些他們認為自由而高貴的審美價值所左右。在文震亨（1585-1645）的《長物志》開篇就有：「夫標榜林壑，品題酒茗，收藏位置圖史、杯鐺之屬，於世為閒事，於身為長物。」⁴⁰ 甚至在正德、萬曆年間分別出現了像「山水師沈周」的陳鐸和「宗黃公望、吳鎮」的王廷策這樣的宮廷畫師。⁴¹ 這些新的改變，足可窺見在時代文化中貴族與文人品味兩者在勢力消長時，⁴² 文人品味再次佔據有利地位。

（三）對「文派」的學習

蔣乾生活的嘉靖（1521-1567）、隆慶（1567-1572）到萬曆（1572-1620）正能契合以上所述時代新風的時間。在這個時期是否會有和像蔣氏父子一樣的畫家呢？同樣是浙派後期與蔣嵩齊名的畫家張路，其兒子張似山（生卒不詳）並沒有像蔣乾一樣改變畫風，而是如《祥符縣志》所載：「張似山，平山裔也。性嗜畫，有祖風，繪山水，人珍之。」⁴³ 而張路與蔣嵩在輩份上相同，那張似山也應和蔣乾差不多年紀，從古籍來看張似山的繪畫風格應屬浙派，並且為當時人們珍重。這樣來看浙派最起碼到蔣乾那一時代還是受到大家歡迎。那蔣乾改變畫風只是純粹的個人行為？其實不然，張路在古籍中一般會被冠以「北方之張平山」。⁴⁴ 同時張路在江南地區的發展，目前尚無直接證據可以證實，況且吳偉卒於 1508 年，張路時年十八，

³⁸ （明）何良俊，《四友齋叢說》，卷三十四，明萬曆七年張仲頤刻本，收於中國基本古籍資料庫，北京愛如生數字化技術研究中心線上版。

³⁹ 卜正民著，方駿等譯，《縱樂的困惑：明代的商業與文化》，頁 258。

⁴⁰ （明）文震亨撰，陳劍點校，《長物志》（杭州：浙江人民美術出版社，2011），頁 21。

⁴¹ 同註 27。

⁴² 石守謙，〈浙派畫風與貴族品味〉，頁 228。

⁴³ 《祥符縣志》收於穆益勤編，《明代院體浙派史料》，頁 82。

⁴⁴ 同註 28。

尚在家鄉等待入學，⁴⁵ 來金陵和吳偉學畫幾乎不可能。如此推想，作為北方祥符人張似山也不大可能會居於金陵，也無法感受到金陵悄悄改變的時風。故畫風並沒有轉變也是有一定道理的。

然而蔣乾就不同了，其父親蔣嵩世居金陵。且從蔣嵩的一幅《山水畫》【圖 21】上的題詩「蕭蕭老楓數葉落，淡淡秋波十丈深，世外逃名隨所適，看渠元不為魚心。姑蘇袁袞題」假如題詩為真的話，從中可以看出蔣嵩與蘇州地區的文人還是有一些聯繫。在嘉靖年間想必他自然會見到其父親繪畫事業逐漸衰微，這似乎也是對蔣乾一個預警。同時，時代之風的改變，也讓蔣乾生活或精神壓力變得愈發巨大。假設是前者，出於一個職業畫家對於市場的敏感，必然需要做出抉擇，是延續其父親那種「焦墨枯筆」風格呢？還是另尋出路？如果是後者，此時金陵那種追求儒雅文化的氛圍顯然已不及蘇州。最終，他選擇了搬離金陵，直接前往「文派」的大本營——蘇州，亦步亦趨地學習。從其 1563 年的《倣王蒙山水》【圖 5】來看，他應是這一時期左右剛剛開始學習「文派」的風格，這時他 39 歲，作為一個畫家，學畫的時間應該遠在這之前，那早年他的繪畫風格是怎麼樣的呢？因沒有直接作品來指證，故這裡也不作討論。

蔣乾的這幅《倣王蒙山水》【圖 5】畫面中，山巒層層疊疊，一泉清瀑如銀練般掛在山坳間，山石間草木茂密，前景河邊的土坡上遍植蒼松，土坡旁三兩屋舍錯落有致。這種環境十分適合文人讀書休憩。正如在畫面右上角的題詩：「山中靈石碧嵯峨，高士茅堂住澗阿。幾樹松陰當戶密，四時嵐氣入簾多。依依猿鶴常相近，寂寂親鄰靜不過。遙望西岩泉落處，臨風時咏考槃詞。」表現了蔣乾對於這樣隱逸生活的嚮往，抒發著對隱士的讚美。題款為「虹橋蔣乾倣黃鶴山樵筆意」，鈐印「子健」可知這幅畫是在蔣乾寓居蘇州虹橋後所仿元代王蒙風格所作。對於蔣乾來說，他並未直接照一幅畫臨摹，正如 Craig Clunas (1954-) 所言，往往只是一個風格的概念 (idea of style)。⁴⁶ 這裡山石的走向，樹石的安排，以及用密密麻麻的「牛毛皴」表現的江南水鄉之土石鬆軟、草木豐茂的景色正是王蒙一貫的手法。再參照王蒙的畫作來看，蔣乾這幅畫背景山石的部分似乎與傳王蒙《層巒蕭寺圖》【圖 9】的遠山的處理頗為肖似，而前景部分的松石則與傳王蒙《春山讀書圖》【圖 10】相類，並且蔣乾的《倣王蒙山水》遠景山石部分似乎與《春山讀書圖》正好方向相反。整幅繪畫在筆墨的處理上，似乎也與現藏於弗利爾美術館 (Freer Gallery of Art) 之沈周 1490 年所作《倣王蒙山水》【圖 11】更為相似。就目前所看到的蔣乾作品中，僅此一件有題詩，這樣的詩句到底能夠體現其多少文化修養，並不能通過這樣一件作品做定論，況且在古籍文獻中也並沒有關於其詩文修養的評說，故此幅作品上之詩文題寫僅做特例處理。

前文所談蔣乾之《秋江獨釣圖》【圖 8】在題材上似乎有些其父親的影子，不

⁴⁵ 汪瑜菁，《狂態邪學不可觀焉？——論浙派在明代中晚期之評價與張路畫藝》，國立中央大學藝術學研究所碩士論文，2012，頁 81-82。

⁴⁶ Craig Clunas, *Pictures and Visuality in Early Modern China* (Princeton University Press, 1997), p.143.

過在表現意義上與元代吳鎮的「漁父」題材更加相像。同時，在「文派」中也會有表現「歸舟」的意象，如文徵明《兩舟歸興》【圖 12】也如《秋江獨釣圖》一樣，都是文人抒發對於隱居生活的嚮往之情。此幅蔣乾的《秋江獨釣圖》採用「一河兩岸」式構圖，遠山迷濛，近景幾棵雜樹半包圍下一位漁夫正在孤舟上靜釣，畫面筆墨乾濕並用，簡疏淡雅，一派秋色瀟灑。這樣的繪畫風格也與文徵明之《兩舟歸興》【圖 12】這類「粗文」的典型代表頗為相同，同樣是江中一艘孤舟順流而返，中景洲渚縱橫，雜樹屋舍錯落，筆墨乾濕變化豐富，一派江南水鄉之色。現存於柏林東亞藝術博物館(Museum of East Asian Art)的蔣乾《山水圖》扇面【圖 13】描繪了漫山被雪覆蓋的冬日，一對旅人從右下角艱難的往左前行，就在他們不遠處就有三兩間茅舍等著他們，兩棵蒼松依然挺拔，遠山的半山腰上似有一間寺廟。山石處理上方勁峭利，堆疊也很自然生動。這些特徵也和文徵明作於 80 歲之後的《雪歸圖》【圖 14】些許類似。⁴⁷ 此圖描繪了臨溪庄屋，一個老翁騎驢歸來，童子早就開門等候，順著庄院旁的一條小徑往上走，遠景的山石同樣方勁有力，堆疊奇特，一派白雪皚皚之景。同樣的雪景表現還有現藏於北京故宮博物院的蔣乾 80 歲時所作《雪江歸棹圖》【圖 3】在 131.6 公分長的畫卷上，從左邊涼亭中三兩旅人開始，一條曲徑通往稍前方江邊的水舍，水舍中兩人面立而坐悠然的談話。順著遠景的三兩木橋似乎能一直到達雪江的另一岸，江上亦有揚起風帆的一兩艘漁船。連綿不絕的遠山白雪皚皚，在前景的襯托下顯的異常高大挺拔。繪畫技法上運用「反白」用淡墨暈染天空以及江面，而使得山石房舍自然地呈現被雪覆蓋的情景。這樣的處理方法也多有來自文徵明的《畫雪景》【圖 15】的影響。雖然在場景以及畫幅尺寸的選擇上有所差異，不過所要表現的漫山遍野被白雪覆蓋之場景都是很相似的。甚至在樹石處理上也同樣運用短皴加苔點的方式。而遠山的處理就更為相似都是通過將天空加墨渲染，反襯出山嶺的巍峨及高遠無盡之感。水面的處理也是如此，淡墨敷施，透出河岸被白雪覆蓋之景。

(四) 蔣乾《赤壁圖》與朱朗《赤壁圖》之比較

明代中期蘇州畫家對於宋代《赤壁圖》的創新與改變，與畫家脫離南宋初年喪失故土的失落感，以及明代中期逐漸興盛的旅遊風氣有密切關係。最有影響的應該是文徵明的《仿趙伯驩後赤壁賦圖卷》，其中表現「陸遊」的段落【圖 16】成為了許多追隨文徵明的吳派畫家所取材之對象。朱朗（生卒不詳）作於 1511 年「陸遊式」的《赤壁圖》【圖 17】也不例外。⁴⁸ 賴毓芝指出這幅畫中「攝衣而上」的蘇軾正望向空中飛來的白鶴，將《後赤壁賦》一文中不同時間點發生的事疊合在一起，為《後赤壁賦》創造出新的畫面時間。⁴⁹ 有意思的是，在 1603 年蔣乾也同樣作了一幅《赤壁圖》【圖 18】這幅圖與朱朗的《赤壁圖》【圖 17】在構圖上極為一致。從畫面左

⁴⁷ 國立故宮博物院編，《明四大家特展：文徵明》（台北：台北故宮博物院，2014），頁 331。

⁴⁸ 謝宛諭，〈文徵明《仿趙伯驩後赤壁賦圖卷》研究〉（碩士論文，國立台灣大學藝術史研究所，2012），頁 123-126。

⁴⁹ 賴毓芝，〈文人與赤壁——從赤壁賦到赤壁圖像〉，頁 257。轉引自謝宛諭，〈文徵明《仿趙伯驩後赤壁賦圖卷》研究〉（碩士論文，國立台灣大學藝術史研究所，2012），頁 126。

邊的懸崖及沿崖石而上的小徑，再到右邊的沙渚土坡以及遠山的位置，甚至是小舟、仙鶴以及人物的姿態位置都相差無幾，而這樣的構圖也應該是朱朗首先創立的，故蔣乾應該沒有其他的學習對象。作為文徵明入室弟子的朱朗⁵⁰ 又是除了他兩個兒子最重要的代筆人。⁵¹ 所以朱朗在畫風上承襲了「文派」風格，且畫風成熟並可以假亂真。從這兩幅如此相似的《赤壁圖》來推想，蔣乾作此畫會有兩個可能的原因，其一是被人授意而這樣畫；其二是自己臨摹的，由於相似度如此之高不應該是蔣乾自己憑空臆造，最起碼見過相似於朱朗這樣赤壁圖範式的作品。

從畫作的題款「癸卯秋日蔣乾為乾峰先生寫」可知這是蔣乾為一位叫「乾峰」先生所畫的。那「乾峰」先生是誰呢？在查找周駿富編撰的《明代傳記叢刊索引》後並未發現有字或號為「乾峰」者，反而發現一位號「晴峰」的先生。「乾」與「晴」在讀音上有其一定的相似性，而且這位號「晴峰」的先生為沈懋孝（1537-1612）「號晴峰，平湖人……年十九舉嘉靖乙卯鄉試……懋孝生平無他好，惟篤嗜圖史，金匱石室之書，以至名山大川之藏，無不搜羅研究。」⁵² 大致可看出沈懋孝為嘉興的大藏書家，假設當時這幅畫是畫給他的，時年六十六仍在世。然而，在畫後拖尾書寫《後赤壁賦》一文的作者確有其人，為陳泰來，平湖人，萬曆五年（1577年）進士。⁵³ 這樣看來兩位都是平湖人，且社會地位差不多，同時這年沈懋孝正好六十六歲，一個很吉利的年紀。其中鶴自然是與賦文內容要相契，一種放達隱逸、超脫不群的象徵，這裡也許還可加上祝壽之意。

這樣來看蔣乾這幅《赤壁圖》已經完全學會了「文派」書畫交易的方式，不管是金錢性質的交易還是社交性質的交易，總的說來他對文派的學習也在他晚年愈發爐火純青。

（五）冠以蔣乾之名而非蔣乾作品

為什麼在這裡要談一下只是冠有蔣乾之名而並非蔣乾本人的作品呢？或許這樣可以更加全面的了解他對「文派」的學習。尚文中從陸樹聲（1509-1605）題跋的時間以及書法用筆認為，現藏於北京故宮博物院的《抱琴獨坐圖》【圖 19】並不是蔣乾的作品，而是一張偽作，並且款識與偽跋同出一人之手，或是同時偽書的。⁵⁴

⁵⁰ 「朱朗，字子朗，文徵仲入室弟子。徵仲應酬之作，間出子朗手。金陵一人，客寓蘇州，遣童子送禮於朗，求作徵仲贗本。童子誤送徵仲宅中，致主人求畫之意，徵仲笑而受之曰：『我畫真衡山，聊當假子朗，可乎？』一時傳以為笑。」（清）姜紹書，《無聲詩史》，卷三，收於中國書畫研究資料社編，《畫史叢書（二）》，頁 1003。

⁵¹ 柯律格著，邱士華等譯，《雅債：文徵明的社交性藝術》（台北：石頭出版社，2009），頁 209。

⁵² 周駿富編，《明代傳記叢刊索引》（台北：明文，1991），頁 133-412~133-414。

⁵³ 維基百科，陳泰來：

<[https://zh.wikipedia.org/wiki/%E9%99%B3%E6%B3%B0%E4%BE%86_\(%E6%98%8E%E6%9C%9D\)](https://zh.wikipedia.org/wiki/%E9%99%B3%E6%B3%B0%E4%BE%86_(%E6%98%8E%E6%9C%9D))>（2015/06/25 查閱）。

⁵⁴ 尚燕翼，《古書畫史論鑒定文集》，頁 479。

從陸樹聲的偽跋【圖 19-1】「虹橋蔣生乃衡山先生高弟，為人博雅好古，筆意超絕，每揮灑蒼秀不凡，自有天趣。晚年尤嗜臨摹，深得唐宋各家之妙，惜其耿介自高，與時酬應者絕艷。」至少可以得出三點，其一，這位作偽畫的人希望通過與陸樹聲與文徵明攀上關係，讓畫作更加好賣，可惜蔣乾並不是文徵明的徒弟。其二，說他晚年嗜好臨摹，而深得各家之妙，似乎可以參考。其三，說他個性清高，與當時酬應之風格格不入，參以畫論中對他「蕭然高隱」的評價似乎也有可信之處。雖是偽跋，不過這位題寫款識與偽跋的人顯然對蔣乾還是有些了解，最起碼知道蔣乾是出於「文派」，且耿介清高。這種也反映時人與後人對於蔣乾的印象應該也是偏「文派」。

前文中已經對「號鶴賓」蔣乾的《臨流圖軸》【圖 1】作了討論，這裡還有一幅日本私人收藏的歸在蔣乾名下的《謝安奕中投捷·李白賦清平調圖(對幅)》【圖 20】這幅畫中，人物刻畫嚴謹，家居擺設也運用了傳統的界畫技法。整幅作品的表現風格應為宮廷畫家或是浙派畫家所為。由於其上題款已經模糊不清，故未能直接知道這幅畫的作者是誰。再看《臨流圖軸》【圖 1】中人物的描繪似乎與《謝安奕中投捷·李白賦清平調圖(對幅)》【圖 20】多有相似之處。因目前所知蔣乾只有兩位，故將這幅畫歸為「號鶴賓」蔣乾似乎比歸給「字子健」的蔣乾更為合理一些。

三、蔣乾的交遊圈

雖然不知道蔣乾從金陵搬至蘇州虹橋的確切時間，不過在關於其不多的文獻及作品資料中多少還是能夠看到一些端倪。蔣乾寓居蘇州與當地的一些文人士大夫或畫家應會多有交流，不過他原籍金陵的特殊身份是否會和金陵交遊圈多有聯繫呢？同時在一些畫作的題跋中又可看出他與松江地區畫家也頗有關係。

(明)汪珂玉《珊瑚網》卷四十五〈名畫題跋二十一〉篇中：

王舜之金蓮法相圖，為晴峰先生寫於南都玄覽閣。澗之蘭花，周之冕石榴，朱之士水仙、蘭花，呂芝人物，周天球墨蘭，金士龍水仙、梅花，馮曉人物，陸儀吉菊花，王中立秋海棠，戚仲陞蘆雁，唐士良梅花，顧時啟佛手柑，金如初蘆雁，王異荔枝，吳時培花鳥，蔣羽化鬪雞，吳彬柑鳥，陳士花鳥，金爵樹石羣鷗，王玄、孫世良俱桃源圖，孫有知雪景。山水為古吳孫瑋、孫枝、蔣乾、錢貢、吳習、朱竺、張復、陳裸、袁玄、三彬、陶冶、戴纓、文室、袁源、浦鯨、姚貞、陳煥、吳冠、吳稚、浦融、戴雲、姚俊、李紹箕、李士達、杜冀龍、朱胤達、文從先、許九枝、湯時倬、姚元治、朱胤俊、魏之璜、戚伯堅、盛茂燁、王祖槐、鄒之孟、杜玄禮、袁麗明、謝道齡、陸士仁、文從昌。吳門王道甫廼選部祿之，公仲孫鄖樵保御之，仲子為張幼，于中

表一云：「道甫即顧靜甫稱道行其所徵書畫俱隆萬間人共百四十家，亦一時之盛也樂」。卿記⁵⁵

從這樣一段題跋中可以看到當時蔣乾不光與蘇州地區畫家聯繫緊密，也與金陵的畫家、文人士大夫也多有來往。題跋中晴峰先生又是誰呢？雖然與上文的沈懋孝（1537-1612）同號，不過考慮到題跋中的這些畫家。比如「澹之蘭花」中「澹」古同「淳」，據此應為陳淳（1483-1544）。這樣來看即使是陳淳晚年所作，沈懋孝（1537-1612）還尚在襁褓中，所以不可能。此處晴峰先生極有可能為一位叫曹察（1499-1558）的明朝官員，南直隸無錫碩放人。同時曹察字明卿，這樣與題跋最後的「卿記」似乎吻合。再來看他的經歷：「嘉靖八年（1529年）中式己丑科三甲進士。授官福建邵武縣知縣，升福建汀州府知府，官至戶部郎中。曹察有女入宮為妃，深得世宗寵幸，封為『端妃』，育有一女。嘉靖二十一年（1542年），『壬寅宮變』爆發，端妃被指為同謀，遭處死。曹察未被牽連，居鄉終老。嘉靖三十七年（1558年）卒。」⁵⁶ 這樣來看這幅畫作肯定是完成於1558年之前。在題跋中蔣乾被歸類為「古吳」，即蘇州。這樣看來，蔣乾在1558年之前就已經在蘇州發展，才會讓曹察如此書寫。題跋中不光有現今熟知的蘇州地區的畫家如陳淳、周天球、周之冕、張復、陳祿、李士達、盛茂燁、陸士仁、文從昌等，還有活躍於金陵畫壇的吳彬、魏之璜等。雖然不知道這樣一幅畫到底通過怎麼樣形式完成的，但是，無論大家聚在一起畫（由於人數太多，可能性不大，不過其中一小部分人這樣還是可行的），還是由一個中間人或者是曹察本人帶著這樣一個長卷或者冊頁邀請這些畫家一一作畫，都有讓這些畫家有機會看到或學習到對方的作品。這樣畫家之間互相影響就不可小覷。

這種為一位具有一定社會地位的文人士大集體作畫的方式似乎也並不是孤例，同樣在（明）汪珂玉《珊瑚網》卷四十五〈名畫題跋二十一〉篇中：

王中允之詩詩中有畫，吳下諸君之畫畫中有詩，虧父攜以自隨，如日坐少文之室，聽衆山皆響也。萬曆己亥二月既望王穉登書
行到水窮處，坐看雲起時。 丙申春張復
水穿盤石透，藤繫古松生。 錢序
山臨青塞斷，江向白雲中。 陸士仁
大壑隨階轉，羣山入戶登。 吳習蘇臺山人
白雲迴望合，青靄入看無。 孫枝叔達
隔牖風驚竹，開門雪滿山。 蔣乾虹橋
時倚簷前樹，遠看原上村。 錢貢滄洲
江流天地外，山色有無中。 強存仁

⁵⁵ （明）汪珂玉，《珊瑚網》，卷四十五，〈名畫題跋二十一〉，清文淵閣四庫全書本，收於中國基本古籍資料庫，北京愛如生數字化技術研究中心線上版。

⁵⁶ 維基百科，曹察：<<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%9B%B9%E5%AF%9F>>（2015/06/28 查閱）。

綠豔開且靜，紅衣淺復深。 周之冕服卿
 梵宇聊憑視，王城遂渺然。 微密
 澗芳襲人衣，山月映石壁。 文從昌
 登高萬井出，眺迥二流明。 沈咸
 寒塘映衰草，高館落疎桐。 長洲沈繼祖丁酉九月既望
 偃卧盤石上，翻濤沃微躬。 句吳真語吳一峯
 獨立何襜褕，銜魚古槎上。 長洲張存仁厚卿
 山中一夜雨，樹杪百重泉。 朱竺
 獨樹臨關門，黃河向天外。 劉原起起之
 青臯麗已盡，綠樹鬱如浮。 汝南周之冕丙申春日
 興闌啼鳥換，坐久落花多。 郁喬枝丙申春
 空山新雨後，天氣晚來秋。 張元舉乙未四月八日

昔日嗜白樂天詩，見之而喜，有見之而哭，有為之刻肌，要皆嗜好然也。吾友蔡虧父嗜王右丞詩，詠歌之不足付之。丹青狀貌幾於刻肌矣，咫尺之內便覺萬里為遙然，右丞最深於禪理，而虧父方外之懷適與相契，所謂身外身義中義，則當得之象外可也。可一居士，張救，獻翼，幼子。⁵⁷

這些題跋可知共有 20 家，⁵⁸ 大多是蘇州地區的畫家，不過其中有一位「汝南」籍的周之冕，不知這位畫家是否也如蔣乾一樣移居蘇州，據目前資料來看還無法確定。從少數幾個畫家落款的時間來看，這樣一幅畫大致成於 1595 年到 1597 年之間，最後是王穉登在 1599 年的題跋。而畫家們的詩文幾乎都是截取唐代詩人王維（692-761）詩作中的一句，同時看僅有的幾個時間的題跋與詩文的意思對照幾乎相同，即畫作表現的時令要與王維詩句意思所表達的時令一樣。這樣來看蔣乾所畫的時間應該在寒冬季節。王穉登題跋中點明這幅畫的擁有者是一位德高望重的人叫蔡虧父，至於蔡虧父具體是誰已經不得而知。只知道這位蔡氏喜歡王維的詩，而且還喜歡將這樣一個手卷或冊頁隨身攜帶。可想而知，也正是這樣隨身攜帶才收集到這些畫家的翰墨。在此似乎也可排除前文對這樣畫作是大家一起聚集於一起所畫的可能性。接著從最後的跋文看這位蔡虧父是張獻翼（1534-1601）的朋友，

⁵⁷ （明）汪珂玉，《珊瑚網》，卷四十五，〈名畫題跋二十一〉，清文淵閣四庫全書本，收於中國基本古籍資料庫，北京愛如生數字化技術研究中心線上版。

⁵⁸ 經筆者整理共張復、錢序、陸士仁、吳習、孫枝、蔣乾、錢貢、強存仁、周之冕、微密、文從昌、沈咸、沈繼祖、真語（吳一峯）、張存仁、朱竺、劉原起、（汝南）周之冕、郁喬枝、張元舉共計 20 家，並非凌文中說說的 19 家，可能這裡凌氏將兩個不同的周之冕混淆，對於「汝南」一般置於姓名前面為地名，而「汝南」在今河南駐馬店。故題跋中周之冕應為不同的兩個人。

從《(同治)蘇州府志》中可知張獻翼年少才華出眾，⁵⁹ 甚至所作詩文連文徵明都自嘆不如。交友廣泛，皇甫汈、黃姬水等蘇州文士都為其朋友，喜好狎妓，晚年因為和王穉登爭名，落敗而自棄，最後被盜賊殺害。由上觀之，似乎蔣乾也是這樣文人交遊圈中的一環，對於這樣集體作畫也多有參與。

再來看在萬曆十六年，即 1588 年由蔣乾等人所作的《山水花卉》手卷【圖 34】，其中松江畫家宋懋晉（?-1620）所寫的跋文如下：

虞山派吾朝自金陵顧正之後絕響，吳門原無此派，即衡山白陽諸公亦不過戲筆為之。未能源窮其奧，蔣虹橋此幅獨不落吳門套亦不露本色，當與石門雪居並列。

雪居先生少年學黃筌父子絲門縷粉，精工雅致。中年仿徐崇嗣沒骨點染生動入神。晚年筆力蒼勁自能成家，墨竹墨蘭乃其緒余而簡古適媚，人不能到。君畏先生所藏不下數百幅。此卷具屬山水，而以梅竹集之，此先生學米公愛石。無地不置、無時不撫。愈多而愈愛也。

臨摹粉本宣和院中最難，其人以存作家與臨摹家自為兩科，惟蘇臺吳君有獨得之妙。此幅亦本趙松雪來，雖為對摹，而筆法宛然若以子昂擬之，便可亂真矣。

三段跋文可見宋懋晉對蔣乾的繪畫藝術成就比之號石門的宋旭（1525-1602）和號雪居的孫克弘（1532-1610）。這兩位為松江地區在董其昌與趙左（1570-1633 後）到來之前的大家。手卷的第一幅為蔣乾作的仿米點的雲山小景，第二幅應該是為孫克弘竹、梅圖，第三幅是為一位姓吳的蘇州畫家所畫，這幅是對摹趙孟頫的古木樹石。這樣一幅手卷也應該如上面所述的那樣有一個主人，邀請不同的畫家作畫，宋懋晉最後題跋，作些評語，增加整個手卷的藝術價值。蔣乾能夠被邀請到也說明其在當時人們心目中具有和孫克弘等這些畫家相同的名聲。

蔣乾與松江地區畫家的交往密切不僅僅於此。試看其作於萬曆二十二年，即 1594 年的《山水圖》冊頁之五【圖 22】就與新罕布夏州翁萬戈所藏的宋旭《山水》冊頁之一【圖 23】相似，無論是在構圖的選擇上，都為中間一條河，兩邊為高山，還是在山石的表現上，都有吸收黃公望「平臺山石」的處理手法。又有蔣乾《山水圖》冊頁之三【圖 24】與宋旭《山水》冊頁之二【圖 25】同樣採取邊角山石的構圖，

⁵⁹ 「初鳳翼與弟獻翼燕翼並有才名，吳人以比皇甫氏兄弟，曰『前有四皇，後有二張。』獻翼字幼于，一名救，年十六以詩贊文徵明，徵明語其徒陸子傳曰『吾與子俱弗如也』，入貲為國學生，祭酒姜寶停車造門歸而與皇甫汈、黃姬水、徐緯刻為詩，於是三張之名獨獻翼籍甚，獻翼好易十年中箋，注凡三易，好游，大人狎聲妓以通隱，自擬晚年與王穉登爭名不能勝，頹然自放，與所善張生孝資行越禮任誕之事，年七十餘攜妓居荒園中，盜逾垣殺之。」（清）馮桂芬，《(同治)蘇州府志》，卷八十六，清光緒九年刊本，收於中國基本古籍資料庫，北京愛如生數字化技術研究中心線上版。

仍有一條江河從遠方流來。樹石的表現也頗為相似。甚至在意境的傳達上似乎也都一樣。高居翰指出無論是在主題和風格上，都與當時最新流行的元畫品味為依據的，宋旭早期慣用明確堅實的線描、墨染及皴法，也變成如今乾濕用筆交互敷疊。⁶⁰ 同為一個交遊圈，蔣乾自然也是或多或少會有這樣的改變。雖然蔣乾早期即已學習元四家王蒙的繪畫，但是在十六世紀末期對元畫再詮釋的新流行，多少與蔣乾在十六世紀中期臨摹王蒙風格是不一樣的。

在朱惠良《趙左研究》中趙左與宋懋晉同鄉，年歲相當，都是學於宋旭，且兩人都通過無錫人鄒迪光（1550-1626）與吳中文人畫家多有來往。加州伯克萊景元齋藏的趙左在畫於1609至1610年間的《溪山高隱圖》【圖26】與現藏於遼寧省博物館的宋懋晉的《溪山無盡圖》【圖27】，在風格的表現上似乎多有「奇趣」的表現，不過宋懋晉中「平臺山石」似乎也受到黃公望的影響。這樣的風格特質似乎是有受到金陵地區好尚「奇趣」畫家的影響，比如魏之瓚（1568-1647）作於1604年的《千巖競秀》【圖28】以及高陽作於1609年《競秀爭流》【圖29】。魏之瓚雖為金陵人，不過從上文或可了解其與蘇州地區畫家的聯繫。並且魏之瓚以蘭竹為題材的作品，無論是其筆墨或構圖，大都與文徵明的同類作品極為相似。⁶¹ 這種兼學兩地風格的畫家應該不在少數，如此看來上文蔣乾與松江畫家宋旭相同之處似也合理，那蔣乾有受過金陵地區畫家影響嗎？蔣乾《山水圖》冊頁之一【圖30】和宋懋晉《寫杜甫詩意圖》冊頁之二【圖31】與金陵佳麗山水的代表郭存仁的《金陵八景圖》【圖32】都有一定的相似性。不過沒有更多畫作或文獻資料加以佐證，此處也只能說或有影響。蔣乾《山水圖》冊頁之一【圖30】這樣的畫法，似乎也是與文徵明的《一川圖》【圖33】看齊，「亦猶如宋旭、宋懋晉等，有試圖以丘壑糾吳門纖弱筆墨之跡象。」⁶²

綜上所述，在十六世紀中後期，蘇州、金陵、松江的畫家們之間的聯繫似乎越加頻繁，雖然地方派別相比之前更加龐雜，不過由於畫家間交遊圈的擴大，兼學兩地或兼受多地影響的畫家也越來越多，雖然蔣乾在這樣風潮中還不算是個典型，不過從目前所彙整出的蔣乾交遊圈來看，這樣的現象還值得更加深入的研究。

結語

對於歷史上兩個蔣乾的問題先由凌文提出，這裡也稍加佐證，不過還有待更多的資料給予確證。這一問題涉及「虹橋」蔣乾是否有學習浙派的經歷，除了佐證另外一個蔣乾，還要更多「虹橋」蔣乾的畫作來排除其浙派風格的存在。其生卒生平再次

⁶⁰ 高居翰著，王嘉驥譯，《山外山：晚明繪畫（1570-1644）》，頁87。

⁶¹ 石守謙，〈由奇趣到復古——十七世紀金陵繪畫的一個切面〉，頁300。

⁶² 凌中利，〈蔣乾小考——兼析廣東省博物館藏《臨流圖軸》之作者蔣乾是否為蔣嵩之子〉，收於《東南文化》2008年第2期總第202期，頁84。

補考，也利在更準確的時間範圍中看待其繪畫風格及交遊圈。

蔣乾應該在 1558 年左右即已來到蘇州發展其繪畫事業，他這樣的轉變也正順應著明末清初之際，由於普及了大眾教育，儒家理想和價值觀滲透入社會各階層，八股文大興。結果，越來越多的職業畫家開始學習詩詞書法，採用文人畫模式作畫。他與被視作最後一位浙派畫家——藍瑛（1585-1664），都是文人運動在職業畫家中興起的最好例證。⁶³ 在此也不妨大膽假設蔣乾之前有學習浙派風格的前提下應會有兩個可能，其一，他來蘇州之前，已經深刻覺察到社會風氣之變，並在金陵開始學習吳派風格，但是由於金陵並不是學習吳派風格的最佳地點，轉而來蘇州發展。其二，他為了來蘇州拓展他的繪畫事業，發現浙派風格並不那麼受歡迎轉而學習吳派。不過這裡也並不能排除由於蔣嵩督促蔣乾學習吳派的可能，畢竟頗有文人士大夫背景的蔣家也想在吳派興起之時盡量沾染一些「文氣」。

似乎蔣乾一切的緣由都是因為浙派衰微、吳派高漲所引起，不過在文徵明之後吳派也一蹶不振，江河日下，在蔣乾晚年，似乎也在求變，通過像宋旭、宋懋晉這樣的松江畫家以改吳門後期纖弱的筆墨。不過他對文徵明的學習並沒有停止，似乎從開始學習吳派時已經認定沈、吳這樣的大師，甚至到晚年也對文徵明追摹有加。

關於蔣乾的資料畫作並不多，尚需發掘更多的資料來佐證。因此以上討論並不是定論，仍有很大的空間繼續討論。蔣乾這樣一位在畫派消長中所立足的特殊畫家仍有其不可磨滅之重要性，通過他以及更多這樣的畫家也能幫助我們更加客觀、真實地面對畫派與畫派之間的競爭問題。是不是在畫派間只有競爭？在筆者看來，其實不然，就像蔣乾這樣雖然是金陵人卻寓居蘇州，同時他並沒有繼承其父親——蔣嵩浙派風格的繪畫，轉而投入「吳派」的懷抱。即使他蕭然隱居在離靈岩寺和石湖不遠的虹橋，也並未閉門造車，而是積極地通過集體手卷或冊頁的形式來與周邊地區如金陵、松江地區的畫家「切磋」，多少兼蓄著不同的畫風。

總體來說，雖然蔣乾現存資料並不豐富，不過仍然可以通過與其相同時代的畫家來反窺蔣乾。在晚明這樣一個特殊的時代，出現蔣乾這樣特殊的畫家似乎也算合理，不過對這樣畫家的研究應可對晚明複雜性能有一定作用的釐清。關於蔣乾其實還有很多問題可以研究，比如他數量頗多的畫扇，而這些畫扇如何溯源吳派風格、從中有多少「雅債」的成分同時會受到一樣喜歡畫扇面的父親影響嗎？以及宋懋晉的「奇趣」風格的山水等等，都可繼續挖掘。

⁶³ Hongnam Kim, 〈周亮工和他《讀畫錄》中的畫家們〉，收於《中國畫家和贊助人——中國繪畫中的社會及經濟因素》（天津：天津人民美術出版社，2013），頁 163-181。

參考資料

古籍

1. 中國書畫研究資料社編，《畫史叢書（二）》，台北：文史哲出版社，1983。
2. 周駿富編，《明代傳記叢刊索引》，台北：明文，1991。

中文書籍

1. 卜正民著，方駿等譯，《縱樂的困惑：明代的商業與文化》，北京：三聯書店，2004。
2. 石守謙，《風格與世變：中國繪畫史論集》，台北：允晨文化實業股份有限公司，1997。
3. 石守謙，《從風格到畫意：反思中國美術史》，台北：石頭出版社，2010。
4. 李鑄晉編，石莉譯，《中國畫家和贊助人——中國繪畫中的社會及經濟因素》，天津：天津人民美術出版社，2013。
5. 肖燕翼，《古書畫史論鑒定文集》，北京：紫禁城出版社，2005。
6. 柯律格著，邱士華等譯，《雅債：文徵明的社交性藝術》，台北：石頭出版社，2009。
7. 高居翰著，王嘉驥譯，《山外山：晚明繪畫（1570-1644）》，台北：石頭出版社，1997。
8. 高居翰著，夏春梅等譯，《江岸送別：明代初期與中期繪畫》，台北：石頭出版社，1997。
9. 國立故宮博物院編，《明四大家特展：文徵明》，台北：台北故宮博物院，2014。
10. 陳階晉、賴毓芝編，《追索浙派》，台北：國立故宮博物院，2009。
11. 鈴木敬，《水墨美術大系：李唐·馬遠·夏珪》，東京都：講談社，1974。
12. 鄭文，《江南世風的轉變與吳門繪畫的崛興》，上海：上海文化出版社，2007。
13. 穆益勤，《明代院體浙派史料》，上海：上海人民美術出版社，1985。

西文書籍

Clunas Craig, *Pictures and Visuality in Early Modern China*, Princeton University Press, 1997.

中文期刊

1. 石守謙,〈由奇趣到復古——十七世紀金陵繪畫的一個切面〉,《從風格到畫意: 反思中國美術史》,台北:石頭出版社,2010,頁 291-327。
2. 石守謙,〈浙派畫風與貴族品味〉,《風格與世變: 中國繪畫史論集》,台北:允晨文化實業股份有限公司,1997,頁 183-228。
3. 尚燕翼,〈明蔣乾《抱琴獨坐圖》辨偽——兼談蔣乾的繪畫〉,《古書畫史論鑒定文集》,北京:紫禁城出版社,2005,頁 475-482。
4. 凌中利,〈蔣乾小考——兼析廣東省博物館藏《臨流圖軸》之作者蔣乾是否為蔣嵩之子〉,《東南文化》2008年第2期總第202期,頁 82-84。
5. Kim Hongnam,〈周亮工和他《讀畫錄》中的畫家們〉,《中國畫家和贊助人——中國繪畫中的社會及經濟因素》,天津:天津人民美術出版社,2013,頁 163-181。

學位論文

1. 汪瑜菁,〈狂態邪學不可觀焉?——論浙派在明代中晚期之評價與張路畫藝〉,碩士論文,國立中央大學藝術學研究所,2012。
2. 謝宛諭,〈文徵明《仿趙伯驩後赤壁賦圖卷》研究〉,碩士論文,國立台灣大學藝術史研究所,2012。

電子資料庫

中國基本古籍資料庫,北京愛如生數字化技術研究中心線上版。

1. 明,朱謀壘,《畫史會要》,清文淵閣四庫全書本。
2. 明,何良俊,《四友齋叢說》,明萬曆七年張仲頤刻本。
3. 明,汪珂玉,《珊瑚網》,清文淵閣四庫全書本。
4. 清,卞永譽,《式古堂書畫彙考》,清文淵閣四庫全書本。
5. 清,陳田,《明詩紀事》,清陳氏聽詩齋刻本。
6. 清,馮桂芬,《(同治)蘇州府志》,清光緒九年刊本。
7. 清,趙宏恩,《(乾隆)江南通志》,清文淵閣四庫全書本。

網絡資源

1. 維基百科,成化與弘治朝的宮廷藝術:
<http://tech2.npm.gov.tw/cheschool/zh-tw/index.aspx?content=d_2_0> (2015/6/23 查閱)
2. 維基百科,明武宗南巡之爭:
<<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%98%8E%E6%AD%A6%E5%AE%97%E5%8D%97%E5%B7%A1%E4%B9%8B%E7%88%AD>> (2015/6/23 查閱)

3. 维基百科，陳泰來：
<[https://zh.wikipedia.org/wiki/%E9%99%B3%E6%B3%B0%E4%BE%86_\(%E6%98%8E%E6%9C%9D\)>](https://zh.wikipedia.org/wiki/%E9%99%B3%E6%B3%B0%E4%BE%86_(%E6%98%8E%E6%9C%9D)>)> (2015/6/25 查閱)
4. 维基百科，曹察：
<[>">https://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%9B%B9%E5%AF%9F](https://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%9B%B9%E5%AF%9F)> (2015/6/28 查閱)
5. 维基百科，大禮議：
<[>">https://zh.wikipedia.org/zh-tw/%E5%A4%A7%E7%A6%AE%E8%AD%B0](https://zh.wikipedia.org/zh-tw/%E5%A4%A7%E7%A6%AE%E8%AD%B0)>
(2015/6/25 查閱)

圖版目錄

【圖 1】蔣乾，《臨流圖軸》，明，軸，絹本，設色，178×103.3 公分，廣東省博物館。圖版出處：中國古代書畫鑑定組編，《中國繪畫全集》，北京市：文物出版社，2000。

【圖 1-1】蔣乾，《臨流圖》（局部），明，軸，絹本，設色，178×103.3 公分，廣東省博物館。圖版出處：中國古代書畫鑑定組編，《中國繪畫全集》，北京市：文物出版社，2000。

【圖 2】陳鶴，《牡丹圖》，明，軸，紙本，水墨，1559 年，144×53.7 公分，上海博物館。圖版出處：中國古代書畫鑑定組編，《中國繪畫全集》，北京市：文物出版社，2000。

【圖 2-1】陳鶴，《牡丹圖》（局部），明，軸，紙本，水墨，1559 年，144×53.7 公分，上海博物館。圖版出處：中國古代書畫鑑定組編，《中國繪畫全集》，北京市：文物出版社，2000。

【圖 3】蔣乾，《雪江歸棹圖》，明，卷，紙本，設色，25.8×131.6 公分，北京故宮博物院。圖版出處：中國古代書畫鑑定組編，《中國繪畫全集》，北京市：文物出版社，2000。

【圖 4】蔣乾，《山水圖》，明，扇面（庚戌春日，1610 年），金箋，水墨，尺寸不詳，柏林東方藝術博物館。圖版出處：鈴木敬編，《中國繪畫總合圖錄》，東京都，東京大學出版會，1982-1983。

【圖 5】蔣乾，《傲王蒙山水》，明，軸，紙本，水墨，1563 年，98.1×34 公分，台北國立故宮博物院。圖版出處：陳階晉、賴毓芝編，《追索浙派》，台北：國立故宮博物院，2009，頁 160。

【圖 5-1】蔣乾，《傲王蒙山水》（局部），明，軸，紙本，水墨，1563 年，98.1×34 公分，台北國立故宮博物院。圖版出處：陳階晉、賴毓芝編，《追索浙派》，台北：國立故宮博物院，2009，頁 160。

【圖 6】蔣乾，《長松幽澗圖》（辛丑春日，1601 年），明，王穉登書為丁未年三月（1607），水墨，尺寸不詳，柏林東亞藝術博物館。圖版出處：鈴木敬編，《中國繪畫總合圖錄》，東京都，東京大學出版會，1982-1983。

【圖 7】蔣嵩，《歸漁圖》，明，軸，絹本，水墨，139.4×94.5 公分，台北國立故宮博物院。圖版出處：陳階晉、賴毓芝編，《追索浙派》，臺北：國立故宮博物院，2009，頁 147。

【圖 8】蔣乾，《秋江獨釣圖》，明，軸，紙本，墨筆，125×32.2 公分，天津市藝術博物館。圖版出處：中國古代書畫鑑定組編，《中國古代書畫圖目》，北京市：文物出版社，1999。

【圖 9】王蒙，《層巒蕭寺圖》，元，軸，紙本，水墨，129×35.3 公分，藏地不明。圖版出處：<http://www.aihuahua.net/guohua/shanshui/4416.html>（2015/06/28 查閱）。

【圖 10】王蒙，《春山讀書圖》，元，軸，紙本，水墨，54.4×28.3 公分，上海博物

館。圖版出處：<http://www.yingbishufa.com/ldhh/wangmeng003.htm> (2015/06/28 查閱)。

【圖 11】沈周，《仿王蒙山水》，明，軸，紙本，水墨，121.2×60.2 公分，美國弗利爾美術館。圖版出處：<http://www.asia.si.edu/> (2015/06/28 查閱)。

【圖 12】文徵明，《雨舟歸興》，明，冊頁，紙本，淺設色，84.1×26.4 公分，台北國立故宮博物院。圖版出處：國立故宮博物院編，《明四大家特展：文徵明》，台北：台北故宮博物院，2014，頁 36。

【圖 13】蔣乾，《山水圖》，明，扇面，金箋，水墨，尺寸不詳，柏林東方藝術博物館。圖版出處：鈴木敬編，《中國繪畫總合圖錄》，東京都，東京大学出版会，1982-1983。

【圖 14】文徵明，《雪歸圖》，明，軸，絹本，設色，152.3×61.6 公分，台北國立故宮博物院。圖版出處：國立故宮博物院編，《明四大家特展：文徵明》，台北：台北故宮博物院，2014，頁 172。

【圖 15】文徵明，《畫雪景》，明，軸，紙本，淺設色，108.7×29.4 公分，台北國立故宮博物院。圖版出處：國立故宮博物院編，《明四大家特展：文徵明》，台北：台北故宮博物院，2014，頁 152。

【圖 16】文徵明，《倣趙伯驥後赤壁圖》(局部)，明，卷，絹本，設色，73.3×21.4 公分，台北國立故宮博物院。圖版出處：國立故宮博物院編，《明四大家特展：文徵明》，台北：台北故宮博物院，2014，頁 132。

【圖 17】朱朗，《赤壁圖》(局部)，明，卷，紙本，水墨，1511 年，23.5×97 公分，北京故宮博物院。圖版出處：柯律格著，邱士華等譯，《雅債：文徵明的社交性藝術》，台北：石頭出版社，2009，頁 210。

【圖 18】蔣乾，《赤壁圖》，明，卷，紙本，設色，1603 年，30.5×145.5 公分，北京故宮博物院。圖版出處：

http://www.dpm.org.cn/www_oldweb/Big5/phoweb/Relicpage/9/R4496.htm
(2015/06/28 查閱)。

【圖 19】蔣乾，《抱琴獨坐圖》，明，軸，紙本，水墨，134.1×61.8 公分，北京故宮博物院。圖版出處：尚燕翼，《古書畫史論鑒定文集》，北京：紫禁城出版社，2005，頁 476。

【圖 19-1】蔣乾，《抱琴獨坐圖》(題跋)，明，軸，紙本，水墨，134.1×61.8 公分，北京故宮博物院。圖版出處：尚燕翼，《古書畫史論鑒定文集》，北京：紫禁城出版社，2005，頁 476。

【圖 20】蔣乾，《謝安奕中投捷·李白賦清平調圖(對幅)》，明，絹本，著色，133.9×72.2 公分，日本私人藏。圖版出處：鈴木敬編，《中國繪畫總合圖錄》，東京都，東京大学出版会，1982-1983。

【圖 21】蔣嵩，《山水畫》，明，絹本，水墨，165.1×92.7 公分，藏地不詳。圖版出處：鈴木敬，《水墨美術大系：李唐·馬遠·夏珪》，東京都：講談社，1974，頁 122。

【圖 22】蔣乾等，《山水圖》之五，明，冊頁，絹(紙)本，設色，甲午(萬曆二十二年，1594) 河北省博物館。圖版出處：中國古代書畫鑒定組編，《中國古代書畫圖目》，北京市：文物出版社，1999。

【圖 23】宋旭，《山水》(一)，明，冊頁，紙本，設色，25.3×19.2 公分，新罕布夏州翁萬戈藏。圖版出處：高居翰著，王嘉驥譯，《山外山：晚明繪畫(1570-1644)》，台北：石頭出版社，1997，頁 87。

【圖 24】蔣乾等，《山水圖》，明，冊頁，絹(紙)本，設色，甲午(萬曆二十二年，1594)，河北省博物館。圖版出處：中國古代書畫鑑定組編，《中國古代書畫圖目》，北京市：文物出版社，1999。

【圖 25】宋旭，《山水》(二)，明，冊頁，紙本，設色，25.3×19.2 公分，新罕布夏州翁萬戈藏。圖版出處：高居翰著，王嘉驥譯，《山外山：晚明繪畫(1570-1644)》，台北：石頭出版社，1997，頁 87。

【圖 26】趙左，《溪山高隱圖》，1609-1610 年，明，卷(局部二)，紙本，水墨，縱 31.2 公分，加州伯克萊景元齋。圖版出處：高居翰著，王嘉驥譯，《山外山：晚明繪畫(1570-1644)》，台北：石頭出版社，1997，頁 92。

【圖 27】宋懋晉，《溪山無盡圖》(局部)，明，卷，絹本，設色，20.4×261 公分，遼寧省博物館。圖版出處：中國古代書畫鑑定組編，《中國古代書畫圖目》，北京市：文物出版社，1999。

【圖 28】魏之瓚，《千巖競秀》局部，1604 年，明，卷，紙本，設色，32.5×584.5 公分，上海博物館。圖版出處：石守謙，《從風格到畫意：反思中國美術史》，台北：石頭出版社，2010，頁 301。

【圖 29】高陽，《競秀爭流》，1609 年，明，軸，紙本，水墨，219×44.8 公分，加州伯克萊景元齋。圖版出處：石守謙，《從風格到畫意：反思中國美術史》，台北：石頭出版社，2010，頁 300。

【圖 30】蔣乾等，《山水圖》(之一)，明，冊頁，絹(紙)本，設色，甲午(萬曆二十二年，1594) 河北省博物館。圖版出處：中國古代書畫鑑定組編，《中國古代書畫圖目》，北京市：文物出版社，1999。

【圖 31】宋懋晉，《寫杜甫詩意圖》(之二)，明，冊頁，紙本，設色，22.8×15.3 公分，上海博物館。圖版出處：中國美術全集編輯委員會，《中國美術全集》(明 8)，台北：錦繡出版社，1989 頁 76。

【圖 32】郭存仁，《金陵八景圖》(之一)，明，卷，紙本，設色，28.3×644.5 公分，南京博物院。圖版出處：石守謙，《從風格到畫意：反思中國美術史》，台北：石頭出版社，2010，頁 308。

【圖 33】文徵明，《一川圖》，明，卷，紙本，設色，28.2×109.4 公分，台北國立故宮博物院。圖版出處：國立故宮博物院編，《明四大家特展：文徵明》，台北：台北故宮博物院，2014，頁 58。

【圖 34】蔣乾等，《山水花卉》，明，卷，紙本，設色，戊子(萬曆十六年，1588) 24.1×36.6 公分，遼寧博物館。圖版出處：中國古代書畫鑑定組編，《中國古代書畫圖目》，北京市：文物出版社，1999。