

乾隆與張宗蒼（1686-1756）——以《畫山水》為中心

國立中央大學藝術學研究所 史偉成

摘要

本文以蘇州畫家張宗蒼的《畫山水》為中心，探究乾隆（1711-1799）為何如此喜愛張宗蒼？作為乾隆前期畫院山水大家，不僅在短短四年中創造了大量作品，而且深受乾隆喜愛，相比其他宮廷大家也是足夠令人驚訝的。回看學術史發展，張宗蒼幾乎處於被忽略的地位，僅有幾篇文章專論他，而乾隆如何看待他，前人並未關注。此文將首先對張宗蒼入宮前畫風進行溯源，看其如何對黃鼎（1650-1730）、王原祁（1642-1715）以及古代大師學習；再者，處理如何入宮以及他在宮廷中的「藍本」問題；然後，將《畫山水》置於當時宮廷畫院脈絡中，看待與自己入宮後畫作以及其他宮廷畫家的作品關係如何；最後，從《畫山水》上題詩，進一步析探乾隆對張宗蒼喜愛的原因。

關鍵字

張宗蒼、乾隆、《畫山水》、正統派、蘇州特質

前言

携張（宗蒼係今年南巡始知善畫因携以歸）留別沈，詩畫信歸吳。

1

乾隆十六年（1751）五月初四，乾隆第一次南巡還京，² 帶回一位蘇州地區的畫家——張宗蒼。直到乾隆二十年（1755）夏季以病告歸，隔年春即逝，祇候宮中只短短四年多時間。³ 卻畫了 172 幅之巨，這還不包括與其他不同風格的宮廷畫家的合筆作品。⁴ 差不多每八天就要出一張畫，足見張宗蒼在宮中深獲重用。

目前學界對於張宗蒼的研究，尚屬零散片段，多摻雜於清代宮廷繪畫機構、制度及其它一些畫家的討論中。⁵ 陳衍志的〈清 王炳（生卒不詳）《仿趙伯駒桃源圖》研究——兼論乾隆朝畫院的設色山水創作〉在追溯王炳及方琮（生卒不詳）師承上，間接討論了張宗蒼對他們的影響。⁶ 邱士華的〈神韻撲毫尖：小探臺北故宮收藏的張宗蒼作品〉以台北故宮博物院的作品為主要檢視基礎，對張宗蒼身世、入宮后的情況作了初步梳理，頗具啟發性。⁷

¹ 清高宗（乾隆），〈題張宗蒼畫〉，《清高宗御製詩文全集》，第二冊，二集卷二十九（北京：中國人民大學出版社，1993），頁 542。

² 參見左步青，〈乾隆南巡〉，《故宮博物院院刊》，1981 年 02 期，頁 22-37。

³ 「十九年特授戶部主事，時年將七十，踰年以老告歸，卒於家。」（清）張庚，《國朝畫徵錄》，國朝畫徵續錄卷下，清乾隆刻本，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。乾隆寫於 1755 年 7 月 18 日至 9 月 1 日之間的〈題張宗蒼山水〉開頭即「宗蒼謝病南歸去，著壁雲烟昔偶忘。」，可知此時張宗蒼已經以病告歸，收於清高宗（乾隆），〈題張宗蒼山水〉，《清高宗御製詩文全集》，第三冊，二集卷五十九，頁 368。乾隆寫於 1756 年春的〈題張宗蒼畫〉中開頭就是「宗蒼雖物故，畫自有精神。」，可見此時張宗蒼已經在此過世，收於清高宗（乾隆），〈題張宗蒼畫〉，《清高宗御製詩文全集》，第三冊，二集卷八十四，頁 703。

⁴ 此按陳衍志統計張宗蒼作品有 172 件，在乾隆朝僅次於董邦達和錢維城。參見陳衍志，〈清 王炳《仿趙伯駒桃源圖》研究——兼論乾隆朝畫院的設色山水創作〉（桃園：國立中央大學藝術學研究所碩士論文，2000），頁 53-55。另按《石渠寶笈》初、續、三編記載張宗蒼共 103 幅。收於福開森編，《歷代著錄畫目》（揚州：江蘇廣陵古籍刻印社，1994），頁 530-532。關於合筆的討論，參見邱士華，〈神韻撲毫尖：小探臺北故宮收藏的張宗蒼作品〉，《收藏》，2013 年 09 期，頁 34-36。

⁵ 目前學界對於張宗蒼的而研究，可參考楊伯達，《清代院畫》（北京：紫禁城出版社，1993），頁 29、頁 71-73。聶崇正，〈清代宮廷畫家續談〉，收於《宮廷藝術的光輝》（台北：東大圖書公司，1996），頁 2、頁 17、頁 135。陳葆真，〈雍正與乾隆二帝漢裝行樂圖的虛實與意涵〉，《故宮學術季刊》，第二十七卷第三期（2010 年春季號），頁 74-78。劉潞，〈乾隆皇帝的漢裝畫像圖〉，《文物》，1999 年 05 期，頁 83-86。

⁶ 陳衍志，〈清 王炳《仿趙伯駒桃源圖》研究——兼論乾隆朝畫院的設色山水創作〉，頁 23-32。

⁷ 邱士華，〈神韻撲毫尖：小探臺北故宮收藏的張宗蒼作品〉，頁 30-36。

本文企圖對張宗蒼入宮前後作品風格進行定位，試圖闡釋乾隆為什麼如此喜歡張宗蒼？同時以《畫山水》【圖 16】為中心，探究張宗蒼入宮後由於什麼樣的特質讓乾隆對他喜愛有加？以及乾隆重用張宗蒼的目的是什麼？文章將分為四個部分書寫：首先對張宗蒼入宮前畫風進行溯源，看其如何對黃鼎、王原祁以及古代大師學習；再者，處理如何入宮以及他在宮廷中的「藍本」問題；然後將《畫山水》置於當時宮廷畫院脈絡中，看待與自己入宮後畫作以及其他宮廷畫家的作品關係如何；最後，從《畫山水》上題詩，進一步析探乾隆對張宗蒼喜愛的原因。

一、入宮前的張宗蒼

張宗蒼在未入宮前，應是主要活躍於江南地區。⁸ 在諸多著錄中，將其師承歸為黃鼎門下。⁹ 另有一幅畫於 1744 年《黃鼎像》【圖 1】應是倪驥（生卒不詳）先畫人物，張宗蒼後補景。從題跋：「受業張宗蒼補景」與此圖成於黃鼎死後 13 年來看，¹⁰ 一方面是傳統肖像畫中對像主身份、品性、信仰的再詮釋，¹¹ 另一方面也是張宗蒼對「黃張」師徒關係的再肯定。而在《國朝畫識》中：

黃鼎，山水受學於王少司農，兼得石谷意。筆墨蒼勁，其臨摹古人咄咄逼真，而於黃鶴山樵法為尤長。¹²

可知黃鼎學畫於王原祁兼有王翬（1632-1717）筆意，並且摹古十分了得，尤其擅長王蒙（1298/1308-1385）畫法。

據《宣和畫譜》記載，「萬木奇峰」是在董源（934-？）名下。¹³ 張宗蒼畫於 1748 年的《萬木奇峰圖》【圖 2】就是仿董源筆意的一幅畫，其師傅黃鼎同樣有一幅畫於 1712 年《仿董源萬木奇峰》【圖 3】。觀察兩幅畫都是通過中間主山彎曲向上的山脈以及畫面左方一直延伸到樹林深處三兩間小屋的流水，共同構築

⁸ 關於張宗蒼為宋代理學大師張載（1020-1077）的十七世孫，以及活動範圍在淮安、蘇州並遊歷湖南、湖北等地。參見邱士華，〈神韻撲毫尖：小探臺北故宮收藏的張宗蒼作品〉，頁 30-31。

⁹ 「出黃尊古之門」（清）馮金伯，《國朝畫識》，卷十二，清道光刻本。「出黃尊古之門」（清）李斗，《揚州畫舫錄》，卷二，清乾隆六十年自然齋刻本。俱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。

¹⁰ 「順治庚寅生雍正庚戌卒年八十有一」（清）彭蘊璠，《歷代畫史彙傳》卷三十一，清道光刻本，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。

¹¹ 參見萬新華，〈肖像·家族·認同：從禹之鼎《白描王原祁像》軸談起〉，《中正大學中文學術年刊》，15 期（2010 年 06 月），211-245。

¹² （清）馮金伯，《國朝畫識》，卷八，清道光刻本，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。

¹³ 參見（宋）佚名，《宣和畫譜》，卷十一山水二，明津逮秘書本，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。

了「高遠」和「深遠」的空間。前方浮橋，可分近、中景，房屋後面兩山的夾縫、左邊被雲遮掩的山腰和遠景處濕墨所畫的遠山，也預示著主山之後廣闊的空間。不過在黃鼎主山的扭動更加曲折，空間感更加明確；遠景、礮頭、樹木和岩石的處理上，張宗蒼相比黃鼎要更加簡略、鬆散。前景處，張宗蒼右邊的空間被嚴重壓縮，或許因為張宗蒼的縱橫比（1：0.35）相對黃鼎的縱橫比（1：0.57）更小更窄，構圖上難免會有改動。現在雖然沒有董源的傳世作品存在，不過從現藏於台北故宮博物院的王翬《小中現大》冊第三開〈仿董源山水〉【圖 4】來看，黃鼎的《仿董源萬木奇峰》無論是大的空間、明暗以及氣氛的傳達，還是小到礮頭、皴擦、樹石、路徑的刻畫都更符合當時仿董源作品的要求。雖說張宗蒼的《萬木奇峰圖》是模仿董源，倒不如說是模仿王蒙的典型風格。張宗蒼《萬木奇峰圖》相比王蒙的《青卞隱居圖》【圖 5】少了一些「騷動感」，雖「高遠」不及王蒙但「深遠」還是更勝一籌。在筆墨上，無論是皴法的使用【圖 5-1、圖 2-1】還是礮頭【圖 5-2、圖 2-2】、樹石【圖 5-3、圖 2-3】的刻畫都頗為肖似。與黃鼎 1727 年畫的《松風澗水圖》【圖 40】相比，無論在「龍脈」的使用還是皴擦的方式都如出一轍。山石邊緣扭動的線條【圖 40-1、圖 2-1】以及皴點繁密的礮頭【圖 40-2、圖 2-2】頗為一致。作為弟子，張宗蒼無論在題材還是筆墨上都延續著其師黃鼎的摹古風範。

王原祁畫於 1707 年非「臣」字款的《仿王蒙筆意》【圖 6】相比《萬木奇峰圖》，雖然整體畫面給人的氣勢以及結組方式都有一定的相似性，不過筆墨、皴擦還是有所不同。與王原祁相比，張宗蒼皴擦相對較少，筆墨也更加簡潔練達。而在 1750 年張宗蒼畫的《仿王原祁山水》【圖 7】更是他直接對王原祁的摹仿。有意思的是，張宗蒼不僅把王原祁學梅道人（吳鎮）的畫摹寫下來，甚至將王原祁如何學習吳鎮的經過也按照王原祁的筆跡一一摹下，可見張宗蒼畫此圖時應該確有見過王原祁的真跡。正如他自己的題跋寫道：「乾隆十五年，夏六月，薄事清閒，入侍使院，獲觀此卷，因遂臨摹於月。」，此處「入侍使院」，也許是張宗蒼在未入宮廷畫院時，就已進過宮。不過這應該和他在雍正年間入河道總督轄下外河廳屬任職，到乾隆十一年轉任裡河主簿有關。¹⁴

張宗蒼 1722 年畫的《仿吳鎮山水》、1742 年畫的《仿大癡秋山圖》、1743 年《仿大癡山水》等一系列仿古作品，¹⁵ 都顯示著他對古代大師的理解和學習。其目的正如婁東派的王原祁一樣「追隨他的傳統，以使他自己能夠生於傳統，進而成為傳統的光輝裡的一份子。」¹⁶

¹⁴ 邱士華，〈神韻撲毫尖：小探臺北故宮收藏的張宗蒼作品〉，頁 30。

¹⁵ 張宗蒼，《仿吳鎮山水》見中國古代書畫鑑定組編（以下略編者），《中國古代書畫圖目》，第 5 冊（北京：文物出版社，1986），頁 219。張宗蒼，《仿大癡秋山圖》，《中國古代書畫圖目》，第 5 冊，頁 219。張宗蒼，《仿大癡山水》，《中國古代書畫圖目》，第 10 冊，頁 125。

¹⁶ 郭繼生，〈王原祁山水畫理論〉，收於朵雲編輯部編，《清初四王畫派研究論文集》（上海：上海書畫出版社，1993），頁 713。

綜上所述，入宮前張宗蒼受學於黃鼎門下，通學王原祁，上追古代大師，摹古功力了得，畫藝應在婁東派的藩籬之內。

二、張宗蒼入宮及宮廷畫藝

乾隆〈南巡記〉中「南巡之事莫大於河工」可見河工事宜不僅重要，而且可說是乾隆南巡的主要藉口之一。¹⁷ 事實上，1751年第一次南巡不僅由京師南下，渡黃河，閱天妃閘、高家堰；且回程北上，經南京，至蔣家壩、高家堰再次閱視河工。¹⁸ 正如《乾隆南巡圖》第四卷局部【圖8】描繪的那樣，高斌（1693-1755）時任江南河道總督又是乾隆倚重的親信。又如張宗蒼的朋友徐堅（1712-1798）所述：「值聖駕南巡，河督高公斌以其畫進，即召見賜詩題之。」，幫助張宗蒼獻畫的應是高斌無疑。¹⁹ 根據乾隆第一次南巡中作的御製詩〈再題聽松菴書張宗蒼補圖上〉正好處於乾隆回鑾無錫至南京閱兵之間，可知此時張宗蒼已在乾隆身邊並補畫《竹爐山房圖》。由此筆者認為高斌的獻畫時機應是乾隆南下閱視高家堰之時。不過，張宗蒼應該並未隨乾隆鑾駕回宮，而是自行進宮，因為在1751年5月尚有非「臣」字款的十幀摹仿宋元各家的《仿古山水》冊。²⁰ 從另一個角度來看，張宗蒼在入宮前畫作的紀年都會加上「雍正」、「乾隆」的年號，或可猜想他在內心之中是對這個新王朝充滿肯定，不然已過花甲之年的他，還想積極入仕清廷這在清初也是不多見的。²¹ 再者，與張宗蒼同年進入畫院的蘇州畫家徐揚（1712-?）也極有可能是高斌幫助獻畫，這兩位畫家進宮也算乾隆「攏絡」士人，更是地方官員向乾隆進獻的「土貢」。

張宗蒼和徐揚入宮後都頗受乾隆重視，1751年7月12日「如意館」檔案中記載：「副催總佛保持來員外郎郎正培、催總德魁押帖一件，內開為六月初二日員外郎正培奉旨：『畫畫人張宗蒼、徐揚每月錢糧公費照余省、丁觀鵬一樣賞給，於六月起。』欽此。」余省和丁觀鵬當時均為一等畫畫人，每人每月錢糧八兩、公費銀三兩。²² 1753年乾隆下旨，顧及到張宗蒼年已及暮，加封戶部額外主事

¹⁷（清）清高宗（乾隆），《御製文集》，二集卷十四，收於文淵閣四庫全書電子版，香港迪志文化出版有限公司。

¹⁸ 左步青，〈乾隆南巡〉，《故宮博物院院刊》，1981年02期，頁23。

¹⁹ 轉引自邱士華，〈神韻撲毫尖：小探臺北故宮收藏的張宗蒼作品〉，頁30。

²⁰ 張宗蒼《仿古山水》，《中國古代書畫圖目》，第5冊，頁220-221。

²¹ 據學者王正華統計，康雍乾三朝中，非宮廷畫家中落款有「康熙」、「雍正」、「乾隆」年號的尚不多見。

²² 轉引自聶崇正，〈清代宮廷畫家續談〉，收於《宮廷藝術的光輝》，頁135。

(六品)，這在宮廷畫院中是不多見的。²³

入宮後的張宗蒼同樣畫了一幅《萬木奇峰圖》【圖 9】，相較於 1748 年《萬木奇峰圖》的構圖，多少有些類似。無論是前中后三景的處理，左中右三大山體的結組，以及山體的基本走勢大體吻合。但是也有諸多改變，首先由於尺幅不同，入宮后的那幅縱橫比（1：0.65）相比入宮前（1：0.35）更寬了；表面上左右兩邊山石曝露的部分更多，不過畫面空間感並未加深，反而更淺，原因是前景右邊空間被直接抹掉，且中間主山過於龐大向上延伸的感覺減弱了許多；最後前景視角相比入宮前的降低了不少。整個畫面相比入宮前的缺少一些「驚險感」，反而變得更加沉穩且富秩序感。從落款為「臣張宗蒼恭繪」可知此畫預設的觀者為乾隆。畫上「丙子初夏御題」（1756）可知此時張宗蒼應不在宮中。乾隆御題詩的意思大致是對隱逸生活的傾慕，似乎並未著力於「萬木奇峰」這個題材。²⁴ 而乾隆在 1770 年寫的御製詩〈張宗蒼仿董源萬木奇峯〉：

風若凌空墜，木如倚巖扶。

驚看思那措，了識道為腴。

不著寒村客，何殊北苑圖

江鄉般礪際，（是圖乃宗蒼未入內廷時所畫）獨步實空吳。²⁵

詩句的描述中似乎和張宗蒼 1748 年畫的《萬木奇峰圖》一樣。不過，筆者認為乾隆在張宗蒼畫《萬木奇峰圖》前應該並未見到 1748 年畫的《萬木奇峰圖》，否則乾隆會有更多旨意於此幅《萬木奇峰圖》。

由此大致可知，當時乾隆授意於張宗蒼，應該並未明示「萬木奇峰」這樣的題材，張宗蒼為何沿用此題材？入宮後張宗蒼雖然有一些乾隆指派的「意外任務」，不過大多數應是他自己創作的作品。²⁶ 在宮中繁重任務的壓力下，這樣運用入宮前一些作品的構思、藍本來幫助完成入宮後的作畫任務，興許是張宗蒼十分巧妙的應對方法，正如他所說：「古人作畫，必有藍本，可免龍脈不順、徑路不通

²³ 「十八年奉諭旨內廷行走之縣丞張宗蒼，監生徐揚、楊瑞蓮効力皆已數年甚屬黽勉安靜。張宗蒼年已及暮著加恩賞給戶部額外主事，徐揚、楊瑞蓮著加恩賞給舉人一體會試。」（清），官修《清文獻通考》卷五十選舉考，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。「畫院畫畫人一般不授外官，亦無品級頂戴。但也有例外，張宗蒼出黃鼎門，以從七品主簿，供職畫院，乾隆十九年授戶部主事（正六品）。」，楊伯達，《清代院畫》，頁 29。

²⁴ 「槎枒樹出石嶙峋，深秀盤中絕四隣。碧澗清潭成麗矚，蒼葭白露想伊人。樓頭何異陶弘景，谷口宛同鄭子真。肥遯長年圖畫裏，安知世上有蒲輪。」清高宗（乾隆），〈題張宗蒼萬木奇峰〉，《清高宗御製詩文全集》，第三冊，二集卷六十三，頁 418。

²⁵ 清高宗（乾隆），〈張宗蒼仿董源萬木奇峯〉，《清高宗御製詩文全集》，第五冊，三集卷八十七，頁 652。

²⁶ 參見邱士華，〈神韻撲毫尖：小探臺北故宮收藏的張宗蒼作品〉，頁 35。

之病。」²⁷ 現藏於廣東省博物館張宗蒼畫於 1730 年的十幀《仿古山水》冊中第一開〈追范中立〉【圖 10】或許就是現藏於台北故宮博物院《秋山行旅》【圖 11】的藍本。²⁸ 同樣在此《仿古山水》冊第八開〈擬北苑萬木奇峰筆法〉【圖 12】極有可能是入宮後這幅《萬木奇峰圖》的藍本。或因冊頁關係，畫面橫向空間顯得更大，不過在山石處理上還是頗有異曲同工之妙。

很明顯，一幅（傳）王蒙畫於 1350 年的《幽林清逸》【圖 13】是董邦達《摹王蒙幽林清逸》【圖 14】的摹本。²⁹ 從兩幅畫上同樣有乾隆 1756 年的御題來看，《幽林清逸》應是此時收入清宮，乾隆對兩幅畫的關注點似乎也是對這樣幽林清逸生活的嚮往，並沒有特別在意董邦達對《幽林清逸》的完全摹寫。³⁰ 而唐岱畫於 1746 年的《仿王蒙山水》【圖 15】上的乾隆御製詩大致可知這幅畫應該是唐岱按照王蒙粉本所畫。³¹ 可見此時宮廷畫院中使用「藍本」問題尚屬普遍，已不僅張宗蒼一人。

由於在 1751 年張宗蒼入宮時，唐岱早已在 5 年前離開宮廷畫院。³² 當時宮廷中能與張宗蒼相匹敵的或許也就董邦達。上述張宗蒼與董邦達對畫作的處理應是當時畫院中的典型現象，即「乾隆前期畫院山水畫派有濃厚的文人畫色彩，宮廷趣味較為淡薄。」³³

綜上所述，張宗蒼入宮既有內因也有外因的推動。入宮後雖會接到一些「意外任務」不過大多數還是秉持自己的畫風，究其原因還是乾隆前期宮廷畫院的大氛圍使然。

三、《畫山水》的風格及其母題來源

《畫山水》【圖 16】，軸，縱 138.1 公分，橫 64.3 公分，現藏於台北故宮博

²⁷ 轉引自邱士華，〈神韻撲毫尖：小探臺北故宮收藏的張宗蒼作品〉，頁 34。

²⁸ 「行路何須歎苦辛，滿山紅葉絕勝春。靜觀一笑兩間者，若箇而非逆旅人。」，〈張宗蒼秋山行旅〉可知乾隆的關注點並非畫作本身，而是借畫意表達詩意。換言之此圖應是乾隆未完全授意張宗蒼要畫什麼。

²⁹ 風格上看應是吳派轉譯的王蒙風格。

³⁰ 《幽林清逸》【圖 13】：「老屋喬林下，清溪峭壁邊。會心多野趣，契理謝言詮。已下延徐榻，誰拏訪戴船。何須羨李郭，塵世翽登仙。」《摹王蒙幽林清逸》【圖 14】：「卜居遠塵世，據勝即仙家。古栝多幽籟，新蕉抽嫩芽。應時供筍蕨，探節話桑麻。門對澄潭泌，遙源雲外賒。」

³¹ 《仿王蒙山水》【圖 15】：「形似休論刻楮工，誰能牛目辨顛翁。臨平秋色知何許，（王蒙粉本蓋圖臨平秋色也）只在楓丹荔白中。」

³² 「唐岱大約在乾隆十一年（1746 年）離開宮廷，此時他已是七十四歲高齡了。」，聶崇正，《宮廷藝術的光輝》，頁 126。

³³ 楊伯達，《清代院畫》，頁 71。

物院，根據畫上乾隆題跋可知此畫原本黏貼於碧雲寺試泉悅性山房，後才揭裱成軸。³⁴ 畫面中景偏左描繪順山石而築的兩間水榭，其中一間兩位文士相對而坐似在聽泉，另一間童子忙著汲泉備茶。遠景崇山峻嶺，一泓清泉從山間泄下，經過山房，一直流到前景坡渚處。前景汀渚竹石【圖 16-1】和中景巨石【圖 16-2】主要師自倪瓚的折帶皴法【圖 17】，後景山石【圖 16-3】和樹木的刻畫類似黃公望披麻皴法【圖 18】，也難怪乾隆會說「宗蒼畫可匹倪黃」。

那麼這樣「倪黃」式樣的畫作來源是哪裡？是張宗蒼的獨創嗎？其實在 1751 年 5 月所畫的《仿古山水》冊中第七開就是倪黃樣式【圖 19】，張宗蒼題寫道：「倪黃疏澹，有超軼出塵之致，偶倣其意，殊愧效顰。」認為倪瓚和黃公望都有疏澹之致。不過在具體實踐上，張宗蒼摹仿了倪瓚的「折帶皴」、標誌性的空亭以及「惜墨如金」的特質；在山體樹木的處理和皴點的運用上，更有黃公望的「山川渾厚」、「草木華滋」之感。另一幅畫於 1736 年的《仿倪黃山水》【圖 20】大體構圖上採用倪瓚式的「一河兩岸」，樹木採黃公望法，遠景高山和汀渚用倪瓚法。山石皴法上兼具倪瓚的「折帶皴」和黃公望式的皴點。假如將遠景拉近，就和《畫山水》沒有多大差別了。

目前看來張宗蒼的受業恩師黃鼎雖沒有「倪黃」樣式的畫，卻不乏「黃王」（黃公望和王蒙）模式的作品。³⁵ 而王原祁畫於 1710 年的《仿倪黃山水圖》【圖 21】構圖採「一河兩岸」，蕭散簡遠，山石兼具倪黃之法，樹木既有倪瓚式的簡淡蕭疏，又有黃公望式的崢嶸華滋。此一構圖、畫法極有可能來自 1708 年所作《仿倪黃山水圖》【圖 22】，甚至是可遠溯董其昌畫於 1623 年《仿倪黃合作》【圖 23】。根據畫上王時敏的題跋：「往歲玄宰贈余此幅。近又購得原本。一時咸稱快事。」可知「倪黃」樣式可能最早來自倪瓚與黃公望合作之畫。作為受學婁東畫脈的張宗蒼，這樣的作法對他來說應該不會陌生。張宗蒼入宮後這樣的作法也深為乾隆所喜歡，正如乾隆在〈江山秋霽歌題張宗蒼畫〉所寫：

他人之畫畫其法，宗蒼之畫畫其理。求之於今幾莫儔，求之於古竟
堪比黃大癡、倪高士之二子中得神髓。³⁶

可見張宗蒼對「倪黃」樣式的運用已深得其理。這樣的畫法也在其他「臣」字款作品中多有體現，如《寒山千尺雪》【圖 24】、《飛閣流泉圖》。³⁷

³⁴ 關於試泉悅性山房參見廖寶秀，〈乾隆皇帝與試泉悅性山房〉，《故宮文物月刊》，19 卷第 9 期（2001 年 12 月），頁 34-45。

³⁵ 如黃鼎《臨黃王竹趣圖》、《夕照疏林圖》，參見《中國繪畫全集》，第二十七冊（北京：文物出版社，2001），頁 126-129。

³⁶ 清高宗（乾隆），〈江山秋霽歌題張宗蒼畫〉，《清高宗御製詩文全集》，第三冊，二集卷四十二，頁 148。

³⁷ 張宗蒼，《飛閣流泉圖》，《中國古代書畫圖目》，第 13 冊，頁 257。

實際上，無論是「倪黃」還是「黃王」這樣的合作畫在元末蓬勃出現是具有普遍內在和諧關係的，也是一種創作情境的具體反映。³⁸ 董其昌、王原祁、黃鼎甚至是張宗蒼對這些合作畫的臨仿，不僅顯示他們對這樣模式的了解，也是他們對這樣模式學習的具體表現和對繪畫傳統的不同詮釋。³⁹ 不過張宗蒼與王原祁、董其昌所不同的是，他似乎已將這樣的模式融匯到自己繪畫風格之中。同時，相對於董其昌、王原祁等注重對「倪黃」風格形式的結合，張宗蒼也注意到與題材的相對應。換言之，張宗蒼在具體題材之中融入「倪黃」風格。

畫中以聽泉、汲水沏茶、高士、童子等元素構成的母題，似乎在「正統畫派」的作品中並不常見，假如考慮到張宗蒼來自蘇州這個事實以及其他相似母題的作品，或可從吳門畫派來考慮。⁴⁰

張宗蒼畫於 1753 年的《寒山千尺雪圖》中千尺雪在蘇州支硎山以西的寒山上，是明代趙宦光鑿山引泉，緣石壁而下，飛瀑如雪。乾隆南巡前此閣未有署名，乾隆賜名聽雪閣。⁴¹ 乾隆對於千尺雪十分熱衷，1751 年夏到 1752 年春分別於西苑、熱河避暑山莊、盤山靜寄山莊三地仿寒山千尺雪，建造了三所千尺雪茶舍。⁴² 此卷《寒山千尺雪圖》應是 1753 年乾隆在盤山畫千尺雪，命董邦達、錢維城、張宗蒼分寫西苑、熱河、寒山千尺雪合一匣分藏四地中的一卷。⁴³ 這幅畫的功用應該和《畫山水》軸差不多。由上可知，這樣的聽泉品茗或是來自吳地。事實上，乾隆命張宗蒼畫的第一幅畫可能是補繪無錫惠山聽松菴舊藏的竹鑪圖四卷中最後一卷，因為前三卷當時既存，分別為王紱【圖 25】、履齋【圖 26】、吳琯【圖 27】所畫，第四卷佚失，故命張宗蒼補最後一圖【圖 37】。此四卷藏於聽松菴，乾隆每次南巡必賦詠疊韻。不過乾隆第五次南巡（1780）前，因無錫知縣邱漣（生卒不詳）帶回署中重裱，不幸因鄰家失火殃及而毀。後來，利用刻本，重畫了四圖，乾隆畫第一幅，命皇六子永瑤（1744-1790）、弘晝（1743-1811）、董誥（1740-1818）

³⁸ 石守謙，〈石濤、王原祁合作《蘭竹圖》的問題〉，收於朵雲編輯部編，《清初四王畫派研究論文集》，頁 771-778。

³⁹ 郭繼生，〈王原祁山水畫理論〉，收於朵雲編輯部編，《清初四王畫派研究論文集》，頁 721。

⁴⁰ 參見李維琨，〈「吳門畫派」的藝術特色〉，收於故宮博物院編，《吳門畫派研究》（北京：紫禁城出版社，1993），頁 104-131。

⁴¹（清）高晉，〈南巡盛典〉，收於沈雲龍主編，《近代中國史料叢刊第六十五輯》（台北：文海出版社，1971），頁 1887。

⁴² 參見廖寶秀，〈清高宗盤山千尺雪茶舍初探〉，《輔仁歷史學報》第十四期（2003 年 06 月），頁 57-119。

⁴³「千尺雪在蘇州寒山，辛未南巡曾題詩紀勝，並於西苑、熱河、盤山各做其制，為之寫圖凡四，每處弄四卷。」清高宗（乾隆），〈題和闐玉寒山千尺雪圖〉，《清高宗御製詩文全集》，第六冊，四集卷三十九，頁 914。「癸酉秋，曾於盤山寫千尺雪卷，而命董邦達、錢維城及張宗蒼分寫西苑、熱河、寒山千尺雪為四卷，合匣藏其所。」清高宗（乾隆），〈千尺雪〉，《清高宗御製詩文全集》，第八冊，五集卷一，頁 216。

分畫后三幅。⁴⁴ 上述千尺雪四圖成卷置於茶舍中以便賦詠疊韻的形式可能最早來源於此。

從唐寅的《品茶圖》【圖 28】上乾隆題跋：「乾隆癸酉十月。題於田盤千尺雪。……壁張伯虎品茶圖。」可知此畫懸掛於盤山千尺雪茶舍和張宗蒼的《畫山水》軸、《寒山千尺雪圖》有相似功用。《品茶圖》上辛亥（1791）季春御題「趙宦光事，重提舊唐伯虎圖。」趙宦光和唐寅的這幅畫似有連接。筆者認為 1751 年乾隆第一次南巡，對蘇州支硎山、寒山一帶以及無錫的惠山印象深刻，⁴⁵ 不僅在南巡途中就命張宗蒼補繪聽松菴舊藏的竹鑪圖，而且在常去的行宮設置茶舍，並用竹鑪圖的形式製作千尺雪圖以作紀念。特別在 1753 年，乾隆不僅開始題寫達 21 次的唐寅《品茶圖》而且作千尺雪圖。更有意思的是，這年 4 月乾隆命張宗蒼畫的《弘曆撫琴圖》【圖 29】，和大约十年前讓董邦達畫的《弘曆松蔭消夏圖》【圖 30】幾乎一模一樣。只是因為不同畫家的處理，使得山石、建築、人物、筆墨、皴擦有所不同。在董邦達畫《弘曆松蔭消夏圖》上御題：「世界空華底認真，分明兩句辨疎親。寰中第一尊崇者，却是憂勞第一人。」結合畫意，仿佛訴說著乾隆對於清逸高士生活的嚮往。直到張宗蒼《弘曆撫琴圖》御題：「謂宜入圖畫，匪慕竹皮冠。」都在表達對鄉野隱逸的期待。從兩圖描繪的場景看來，雖不知具體何處，不過應該和聽泉品茗之地有關。《弘曆松蔭消夏圖》畫面右邊水榭山房中對乾隆御座特別精緻地描繪，似乎董邦達更加忠於實景。為何乾隆又讓張宗蒼按照這樣構圖重新畫一幅呢？

從整體上說，《弘曆撫琴圖》加入了更多的筆墨處理，特別加入了倪瓚式的筆法，相比董邦達對頁岩的地貌特征的忠實刻畫，張宗蒼所畫的山石環境似乎更有一種文人雅士該有的氣息。與《弘曆松蔭消夏圖》中將水榭山房畫的絲毫畢現不同，張宗蒼不僅用松樹加以遮擋讓屋子若隱若現，同時剔除乾隆御坐，加入更多文人用具。而且在水榭山房周圍加入許多文人高士所喜愛的芭蕉和竹子，甚至將畫中乾隆所坐的座椅完全撤除，換成更原始自然的石桌石凳。周圍山林飛瀑中也加入了更多雲氣，使得整個環境更有一種文人隱逸的清幽之境。

《弘曆撫琴圖》中人物在乾隆御製詩中有明確說明：「郎世寧畫像，張宗蒼

⁴⁴ 「何處名山弗有泉，惠山傳以竹鑪煎。四圖本擬蹟貽後，一火頓令業淨前。（惠山聽松菴舊藏竹鑪圖四卷，一為王紱一為履齋一為吳理其一則早失之命張宗蒼補圖者，前人題跋既富，余每次南巡必賦詠疊韻，本擬流傳以遠為藝林韻事，庚子南巡前無錫縣知縣邱連攜至署中重裝不戒鄰火竟致被燬，凡物有成必壞豈調御示淨業乎）分卷補教集狐腋，（卷雖被燬而名藍佳話未可闕如幸寺中刻本尚存，因御筆補寫第一圖而命皇六子及都統弘昉侍郎董誥補其三其名人題跋仍書每卷後留之山寺俾餘韻如存云）撫牋奚足貌鷗。」清高宗（乾隆），〈聽松菴竹鑪煎茶五疊舊作韻〉，《清高宗御製詩文全集》，第八冊，五集卷一，頁 279。

⁴⁵ 關於惠山尚有張宗蒼，《惠山圖》，《中國古代書畫圖目》，第 10 冊，頁 128。

畫山水。」⁴⁶ 不過以此圖中人物為基礎，研判《弘曆松蔭消暑圖》也應該是一幅合筆畫，人物由郎世寧所畫，董邦達補景，不過細觀兩幅圖的人物還是稍有差別。《弘曆松蔭消暑圖》中乾隆與忙於烹茶的童子各自望向一個方向【圖 30-1】，而《弘曆撫琴圖》中乾隆與回望的童子似有眼神交流【圖 29-1】，人物姿態更趨自然，加上童子身旁的茶具托盤使得整個烹茶行為真實感倍增。張宗蒼另一幅《弘曆松蔭揮筆》【圖 31】似乎更有文人逸士之風。畫上御題的內容和時間都與《弘曆撫琴圖》一模一樣，可視為「姐妹作」。但是《弘曆松蔭揮筆》中人物相比整個環境的比例顯得更大，畫中的乾隆也被置放在更加野逸的環境中，流水潺潺、霧氣雲橫、飛湍瀑流、蒼松環繞在乾隆周圍，仿佛在如此渺小的世界中，真可作回「竹衣冠」。這幅畫的構圖與意境讓人想起 1744 年張宗蒼為他老師合筆所畫的《黃鼎像》。其實，這樣的繪畫早在乾隆做皇子時就已命唐岱繪製了，1733 的《松蔭撫琴圖》【圖 41】或可成為後來此類一系列圖式的來源。不過，相比之後幾幅畫所強調的乾隆希望自己在這樣清幽環境中做一位鄉野隱士的感覺要弱許多。

乾隆為何多次讓張宗蒼畫這樣帶有松蔭、高士、撫琴、品茗等文人元素的意象呢？或可從 1732 年尚在蘇州時張宗蒼所畫的《雲壑松蔭圖》【圖 32】談起。畫跋：「寫黃鶴山樵雲壑松陰圖」，明確說明了這幅畫是模仿王蒙的《雲壑松蔭圖》，可惜此畫現在已不能看到，不過王鑑的《仿古山水冊》中有一開〈仿叔明萬壑松陰〉【圖 33】或可一窺此畫真貌。兩圖相比，前、中景部分多少有些相似，但在遠景處理上，一者畫群山萬壑，另者畫碧波萬頃，實有不同。前景部分，王鑑和張宗蒼都有注意到松蔭下草廬或草亭這樣文人意涵的元素，只是張宗蒼在涼亭之中更加入了文人對坐清談的場景。這樣的場景在吳門畫派的作品中經常見到，生於姑蘇的張宗蒼雖受學於婁東派，但學習此意象對他來說也不是什麼難事。⁴⁷ 可見張宗蒼的《雲壑松蔭圖》是在對文人隱逸意境的描繪，潛意識中也融匯吳門畫派的一些典型意象。

或許從張宗蒼觀獻《吳山十六景冊》時，乾隆就看上他身上所帶有姑蘇地區的一些特質。⁴⁸ 1752 年乾隆御題一樣的詩句於《松陰高士圖》【圖 38】和《松壑琴音圖》【圖 39】：「盤陀松下坐聽濤，箕踞科頭逸興豪。攜得焦桐何必鼓，高山流水自成操。」似乎是對張宗蒼「蘇州特質」的再肯定。

綜上所述，從乾隆 13 次題跋的《畫山水》或可看到張宗蒼身上所帶有的兩種特質。乾隆似乎也看到了張宗蒼筆墨中延續著正統派的氣息，在畫院巨擘唐岱離開後，張宗蒼、董邦達、錢維城作為山水大家自然頗為乾隆珍惜，而后兩者又

⁴⁶ 清高宗（乾隆），〈戲題小像（郎世寧畫像張宗蒼畫山水）〉，《清高宗御製詩文全集》，第三冊，二集卷四十一，頁 131。

⁴⁷ 同註 40。

⁴⁸ 「吳人張宗蒼，工繪事，乾隆十六年南巡，以吳十六景畫冊進呈。」，（清）馮金伯，〈國朝畫識〉，收於周駿富編，《清代傳記叢刊》（台北：明文出版社，1986），頁 151-744。

為「詞臣畫家」且乾隆另有期待。張宗蒼筆墨中特有的倪黃韻味甚為乾隆喜愛，以至於當他離開畫院後乾隆每每思念。與此同時，作為來自姑蘇的張宗蒼，從一開始乾隆就注意到他身上具備的「蘇州特質」，不僅補繪竹爐圖，而且不斷地授命他畫松蔭、高士、品茗、撫琴等典型的吳門畫派元素。

四、《畫山水》的御題及其他

總所周知，乾隆喜歡寫詩題畫，不過在一個已經離開畫院的本朝宮廷畫家的一幅山水畫上題寫十一次跋語也是不多見。為了方便下文分析，故茲錄於此：

1. 乙亥年（1755年）45歲

奔泉百道下巉巘，上構飛廊谷口銜。設駕山雲呼作海，應疑瀑布挂為帆。

2. 丁亥年（1767年）57歲

泉上山房幽且恬，宗蒼神韻撲毫尖。笑予據榻曾何謂，此畫方宜此室黏。

3. 己丑年（1769年）59歲

山房宛在宗蒼畫，筆意峰姿氣韻投。欲問臨泉兩高士，起心分別此能不。

4. 甲午年（1774年）64歲

試泉悅性此徘徊，畫展宗蒼心為開。水閣幽人相對處，率忘今昔往和來。

5. 乙未年（1775年）65歲

悅性山房粘壁畫，此圖此地乃知音。笑予未至忘言耳，一度來增一度吟。

6. 己亥年（1779年）69歲

耳中泉韻目中流，都在高人望舉頭。孰謂宗蒼為古客，山房與畫永千秋。

7. 壬寅年（1782年）72歲

每此試泉真悅性，宗蒼重與晤精神。吟成輒便肩輿去，佳境名圖自作隣。

8.癸卯年（1783年）73歲

覓心不得欲言忘，契以精神望以洋。莫道山房無長物，宗蒼畫可匹倪黃。

9.乙巳年（1785年）75歲

油然氣韻蔚屏端，那作尋常圖畫看。寧渠泉聲共山色，真稱理足與神完。

10.丁未年（1787年）77歲

杜老傳名語，曰惟能事遲。（杜甫戲題《王宰畫山水圖》歌云：能事不受相促迫，王宰始肯留真跡。）宗蒼得其祕，神繪對斯奇。山聳天如接，雲低樹帶滋。憶前看畫就，曰氣韻來時。（昔每觀宗蒼畫，問成否？曰氣韻未至，少旋曰：氣韻來則畫就矣。此取得畫法三昧，庸史不知此也。）

11.戊申年（1788年）78歲

又對宗蒼畫，相看意與遲。配藜惟以韻，慘澹不稱奇。設曰生雲活，應教作雨滋。如何目勞瞪，復似去年時。（去歲此時，對畫題什，亦正值望雨心殷。）

12.庚戌年（1790年）80歲

碧雲寺側試泉房，茗椀筠鑪雅相當。本欲默然置之去，未能神韻捨宗蒼。

13.辛亥年（1791年）81歲

試泉悅性憩山房，半載春秋異景光。（去歲九日臨此）水閣憑欄劇談者，又欣一晌對宗蒼。

從上述御題大致可知：首先，乾隆對於這幅畫以及張宗蒼都相當喜歡，以至於幾乎每次御題都要提及「宗蒼」二字。其次，乾隆經常觀摩張宗蒼如何畫畫，且乾隆對張宗蒼的「氣韻說」深有同感，認為他神韻撲筆。再者，乾隆對張宗蒼的畫業評價也頗高，可與倪瓚與黃公望相比，反知乾隆深曉張宗蒼的筆墨趣味。最後，在試泉悅性山房看此《畫山水》回憶張宗蒼，似乎成了乾隆晚年精神的寄託。

上文乾隆在評價張宗蒼的畫藝時說：「他人之畫畫其法，宗蒼之畫畫其理。」可見理與氣在張宗蒼身上的體現深為乾隆中意。而理與氣對於婁東派來說，其實

是傳統文人畫家所強調的人品。⁴⁹ 王原祁在《雨窗漫筆》最後一則中說：「作畫以理、氣、趣兼到為重，非是三者不入精妙神逸之品。」可見理與氣的重要性。⁵⁰ 當時在宮廷中，雖然有董邦達、錢維城這樣兼學婁東派、虞山派的畫家，不過他們年齡以及「詞臣」的身份自然與張宗蒼有別。有趣的是張宗蒼來自蘇州，這一地點似乎更加深了乾隆對江南的興趣，正如乾隆在〈題張宗蒼山水歌〉中寫道：「藝苑於今誰巨擘，中吳宗蒼真其人。」⁵¹ 乾隆在 1770 年寫的御製詩〈張宗蒼萬木奇峯〉中「獨步實空吳」，更是強調其來自吳地的特殊身份。如按前文敘述，此御製詩的描述和張宗蒼 1748 年所畫的《萬木奇峰圖》一樣，且張宗蒼在宮廷時乾隆並未見到這幅畫，那此畫想必是後來收入清宮。換言之，乾隆不僅在張宗蒼「臣」字款的作品中不斷題寫跋文，以志酷愛。而且還在盡力搜羅張宗蒼未入宮時的作品。

從情感上講，乾隆對張宗蒼的思念不絕於詩。當 1755 年張宗蒼告老回鄉，來年的春天乾隆就分別題寫〈戲題張宗蒼松陰清話圖〉：

宗蒼供奉內廷日，選壁令圖不解珍。
今率裝池更題句，從來當面失其人。⁵²

〈題張宗蒼畫〉：

宗蒼雖物故，畫自有精神。
逢著便題句，笑今始解珍。
書齋真是古，繡嶂恰方春。
略約筇聲度，應來問字人。⁵³

此時乾隆在詩句中流露著對張宗蒼的不捨，認為自己之前對張宗蒼還不夠好。從「選壁令圖」、「今率裝池」看，雖然以前讓他受苦畫了大量的壁畫，不過如今將這些壁畫一一揭下，好好裝裱，並逢畫題句。身為九五之尊為了一個小小的宮廷畫家，乾隆還不斷地自我責備，認為當著張宗蒼的面沒有好好珍惜，如今「物故」才追悔莫及。可見張宗蒼在乾隆心中有相當的地位。

⁴⁹ 任道斌，〈論「婁東畫派」的山水畫論〉，收於朵雲編輯部編，《清初四王畫派研究論文集》，頁 795-808。

⁵⁰ (清)王原祁，《雨窗漫筆》，清光緒翠琅玕館叢書本，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。

⁵¹ 清高宗(乾隆)，〈題張宗蒼山水畫歌〉，《清高宗御製詩文全集》，第三冊，二集卷三十二，頁 24。

⁵² 清高宗(乾隆)，〈戲題張宗蒼松陰清話圖〉，《清高宗御製詩文全集》，第三冊，二集卷八十四，頁 694。

⁵³ 清高宗(乾隆)，〈題張宗蒼畫〉，《清高宗御製詩文全集》，第三冊，二集卷八十四，頁 703。

張宗蒼剛入宮時乾隆就對他多加讚賞與認同，1751 年〈題張宗蒼畫〉中提到：「學王無刻畫，似米不糊塗。」⁵⁴ 同年〈題張宗蒼山水〉中：

畫法通為學，挈要有二道。
取師貴其真，閱歷貴其老。
婁東有遺派，今見宗蒼好。
名山遊已多，鬚髯皤然皓。
長卷出經營，意超泉石表。
繪事屬鋪張，偏能脫華藻。⁵⁵

乾隆認為張宗蒼是婁東派的遺脈，他的畫不僅取法古人，而且可看到豐富的人生閱歷，名山大川已入其胸懷，故而畫作方能有超逸、素樸之美。同時，張宗蒼的畫恰到好處，既沒拘於刻畫，也沒流於模糊。乾隆這樣曉之以理、言之以情的表述，真實的反映著張宗蒼的畫藝。甚至在題寫方琮和王炳的山水畫時，亦有對張宗蒼的讚美與喜愛以及強調其吳地的屬性。〈題方琮山水圖〉：「亦云工位置，吳苑此規模。（琮學張宗蒼畫法故云）」，⁵⁶ 〈題王炳山水〉：「此是宗蒼不傳秘，披圖何異慕中郎。（炳曾學畫於張宗蒼故云）」。⁵⁷

目前看來同樣出自姑蘇的徐揚，卻是以大型宮廷院畫留名，如《乾隆南巡圖》、《京師生春詩意圖》、《盛世滋生圖》等。乾隆為何沒有一樣對待和張宗蒼同年入宮的徐揚呢？其實，徐揚的《畫弘曆再遊支硎詩意卷》【圖 34】雖未紀年，不過按照畫上汪由敦（1692-1758）題詩，⁵⁸ 大致可知這幅畫應是根據乾隆第一次南巡時，遊支硎山所作的御製詩而繪。雖然此圖頗具文人畫色彩，不過這樣的畫徐揚並沒有很多。或許可從以下兩條考慮：其一，徐揚可能為張宗蒼弟子；其二，徐揚在未入宮前有過製作地圖的經歷。⁵⁹

如上所述，張宗蒼帶有其他宮廷畫家所沒有或不同的吳地屬性，並被乾隆發掘、喜愛。現藏於美國大都會博物館的八開《山水冊》【圖 35】或可從一定程度上佐證以上論點。四開淺設色，四開水墨，大多是竹石、漁父、望月、吟詠、松石等文人意象的題材。其中淺設色的風格頗具吳派的典型畫風，如沈周的《寫意》【圖 36】。有趣的是，由於這本冊頁非常小（縱 3.7 公分，橫 4.4 公分）而被裝

⁵⁴ 清高宗（乾隆），〈題張宗蒼畫〉，《清高宗御製詩文全集》，第二冊，二集卷二十九，頁 542。

⁵⁵ 清高宗（乾隆），〈題張宗蒼山水〉，《清高宗御製詩文全集》，第二冊，二集卷二十八，頁 539。

⁵⁶ 清高宗（乾隆），〈題方琮山水圖〉，《清高宗御製詩文全集》，第三冊，二集卷五十六，頁 325。

⁵⁷ 清高宗（乾隆），〈題王炳山水〉，《清高宗御製詩文全集》，第四冊，三集卷四，頁 306。

⁵⁸ 「兩日靈巖巖果靈，更尋光福叩雲扃。如斯佳境安能盡，不竭歡情慢久停。旋命歸舟指吳會，取便策馬憩支硎。一天快霽予心暢，下視方方麥坂青。」清高宗（乾隆），〈再遊支硎〉，《清高宗御製詩文全集》，第二冊，二集卷二十四，頁 486。

⁵⁹ 參見王正華，〈乾隆朝蘇州城市圖像：政治權利、文化消費與地景塑造〉，《中央研究院近代史研究所集刊》第五十期（2005 年 12 月），頁 130。

入一個木製匣盒中，盒上鐫刻著「張宗蒼山水冊」并用精美的錦囊包裹著，冊頁封底還印有「乾隆御覽之寶」。假如回想冊頁中所畫的文人意象，或可猜想這本冊頁應是乾隆隨身攜帶，以便其能像吳派山水畫中的文人一樣悠遊於天地萬物之間。

結語

張宗蒼作為乾隆前期畫院山水大家，不僅在短短四年中創造了大量作品，而且深受乾隆喜愛，相比其他宮廷大家也是足夠令人驚訝的。回看學術史發展，張宗蒼幾乎處於被忽略的地位，僅有幾篇文章專論他，而乾隆如何看待他，前人並未關注。本文企圖就其入宮前、後的畫業作引，探究乾隆為什麼要在他頗具代表性的《畫山水》上先後題寫 13 次跋語，並且幾乎每次御題中都要提到張宗蒼。

從受學於婁東派大家黃鼎開始，他註定要通學古今，在古人的筆墨世界中找尋自己的存在，並以「倪黃」畫風最為拿手。作為一位地方小官，對於清朝這個異族統治的政權頗為認同，雖已年過花甲仍積極祇候宮中。入宮後，深受乾隆重用，繪製了大量作品，畫風上，除了一些「意外任務」，大部分還是保持自己慣有風格。當短短的宮廷畫院生活結束後，他的人和畫還一直留存在乾隆的腦海中，張宗蒼畫作中延續著婁東派的「理與氣」（即人品）成為乾隆晚年的一部分精神寄託。而張宗蒼身上特有的「蘇州特質」，或可部分解釋其帶給清宮不同於正統派的一些東西，如松蔭、高士、撫琴、品茗等典型的吳派的文人意象。

本文主要以《畫山水》為中心，對於其「蘇州特質」並未深入探討，比如他最初覬獻乾隆的《吳山十六景》尚有深入討論的空間，也可更深入了解為何乾隆如此喜愛張宗蒼，只是礙於篇幅，有待日後作更進一步的析探。

參考資料

中文書籍

1. 福開森編，《歷代著錄畫目》，揚州：江蘇廣陵古籍刻印社，1994。
2. 清高宗(乾隆)，《清高宗御製詩文全集》，北京：中國人民大學出版社，1993。
3. 楊伯達，《清代院畫》，北京：紫禁城出版社，1993。
4. 聶崇正，《宮廷藝術的光輝》，台北：東大圖書公司，1996。
5. 歐立德著、青石譯，《皇帝亦凡人：乾隆 世界史中的滿洲皇帝》，新北：八旗文化，2015。
6. 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，1986。
7. 中國古代書畫鑑定組編，《中國繪畫全集》，第 27 冊，北京：文物出版社，2000。
8. 上海書畫出版社編，《王蒙山水》，上海：上海書畫出版社，2004。
9. 故宮博物院編，《清代宮廷繪畫》，北京：文物出版社，2001。
10. 陳階晉等編，《明四大家特展：沈周》，台北：國立故宮博物院，2014。
11. 朵雲編輯部編，《清初四王畫派研究論文集》，上海：上海書畫出版社，1993。
12. 周駿富編，《清代傳記叢刊》，台北：明文出版社，1986。
13. 沈雲龍主編，《近代中國史料叢刊第六十五輯》，台北：文海出版社，1971。
14. 故宮博物院編，《吳門畫派研究》，北京：紫禁城出版社，1993。

中文期刊

1. 左步青，〈乾隆南巡〉，《故宮博物院院刊》，1981 年 02 期，頁 22-37。
2. 邱士華，〈神韻撲毫尖：小探臺北故宮收藏的張宗蒼作品〉，《收藏》，2013 年 09 期，頁 30-36。
3. 陳葆真，〈雍正與乾隆二帝漢裝行樂圖的虛實與意涵〉，《故宮學術季刊》，第二十七卷第三期（2010 年春季號），頁 49-101。
4. 劉潞，〈乾隆皇帝的漢裝畫像圖〉，《文物》，1999 年 05 期，頁 83-86。
5. 萬新華，〈肖像·家族·認同：從禹之鼎《白描王原祁像》軸談起〉，《中正大學中文學術年刊》，15 期（2010 年 06 月），211-245。
6. 王正華，〈乾隆朝蘇州城市圖像：政治權利、文化消費與地景塑造〉，《中央研究院近代史研究所集刊》第五十期（2005 年 12 月），頁 115-184。
7. 任道斌，〈論「婁東畫派」的山水畫論〉，收於朵雲編輯部編，《清初四王畫派研究論文集》，頁 795-808。
8. 廖寶秀，〈清高宗盤山千尺雪茶舍初探〉，《輔仁歷史學報》第十四期（2003 年 06 月），頁 57-119。
9. 郭繼生，〈王原祁山水畫理論〉，收於朵雲編輯部編，《清初四王畫派研究論文集》，頁 709-742。
10. 石守謙，〈石濤、王原祁合作《蘭竹圖》的問題〉，收於朵雲編輯部編，《清

初四王畫派研究論文集》，頁 771-778。

11. 廖寶秀，〈乾隆皇帝與試泉悅性山房〉，《故宮文物月刊》，19 卷第 9 期（2001 年 12 月），頁 34-45。
12. 李維琨，〈「吳門畫派」的藝術特色〉，收於故宮博物院編，《吳門畫派研究》，頁 104-131。

學位論文

1. 陳衍志，〈清 王炳《仿趙伯駒桃源圖》研究——兼論乾隆朝畫院的設色山水創作〉，桃園：國立中央大學藝術學研究所碩士論文，2000。

電子資料庫

1. 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。
 - i. （宋）佚名，《宣和畫譜》，卷十一山水二，明津逮秘書本。
 - ii. （清）彭蘊璠《歷代畫史彙傳》，清道光刻本。
 - iii. （清）張庚，《國朝畫徵錄》，國朝畫徵續錄卷下，清乾隆刻本。
 - iv. （清）馮金伯，《國朝畫識》，卷十二，清道光刻本。
 - v. （清）李斗，《揚州畫舫錄》，卷二，清乾隆六十年自然齋刻本。
 - vi. （清）王原祁，《雨窗漫筆》，清光緒翠琅玕館叢書本。
2. 文淵閣四庫全書電子版，香港迪志文化出版有限公司。
 - 清，宋犖，《西陂類稿》。

圖版目錄

【圖 1】張宗蒼、倪驥，《黃鼎像》，清，軸，紙本，設色，1744 年，62.2×101.6 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》，第 10 冊，北京：文物出版社，1986，頁 125。

【圖 2】張宗蒼，《萬木奇峰圖》，清，軸，紙本，墨筆，1748 年，55.9×54.3 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》，第 27 冊，北京：文物出版社，2000，頁 139。

【圖 2-1】張宗蒼，《萬木奇峰圖》(局部)，清，軸，紙本，墨筆，1748 年，55.9×54.3 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》，第 27 冊，北京：文物出版社，2000，頁 139。

【圖 2-2】張宗蒼，《萬木奇峰圖》(局部)，清，軸，紙本，墨筆，1748 年，55.9×54.3 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》，第 27 冊，北京：文物出版社，2000，頁 139。

【圖 2-3】張宗蒼，《萬木奇峰圖》(局部)，清，軸，紙本，墨筆，1748 年，55.9×54.3 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》，第 27 冊，北京：文物出版社，2000，頁 139。

【圖 3】黃鼎，《仿董源萬木奇峰》，清，軸，紙本，墨筆，1712 年，190.7×108.7 公分，台北故宮博物院。圖版出處：<http://painting.npm.gov.tw/> (2016/01/22 查閱)。

【圖 4】王翬，《小中現大》冊第三開〈仿董源山水〉，清，冊，絹本，淺設色，54.5×37.3 公分，台北故宮博物院。圖版出處：<http://painting.npm.gov.tw/> (2016/01/22 查閱)。

【圖 5】王蒙，《青卞隱居圖》，元，軸，紙本，墨筆，1366 年，140×42.2 公分，上海博物館。圖版出處：上海書畫出版社編，《王蒙山水》，上海：上海書畫出版社，2004，頁 63。

【圖 5-1】王蒙，《青卞隱居圖》(局部)，元，軸，紙本，墨筆，1366 年，140×42.2 公分，上海博物館。圖版出處：上海書畫出版社編，《王蒙山水》，上海：上海書畫出版社，2004，頁 63。

【圖 5-2】王蒙，《青卞隱居圖》(局部)，元，軸，紙本，墨筆，1366 年，140×42.2 公分，上海博物館。圖版出處：上海書畫出版社編，《王蒙山水》，上海：上海書畫出版社，2004，頁 63。

【圖 5-3】王蒙，《青卞隱居圖》(局部)，元，軸，紙本，墨筆，1366 年，140×42.2 公分，上海博物館。圖版出處：上海書畫出版社編，《王蒙山水》，上海：上海書畫出版社，2004，頁 63。

【圖 6】王原祁，《仿王蒙筆意》，清，軸，紙本，墨筆，1707 年，100.5×45.1 公分，台北故宮博物院。圖版出處：<http://painting.npm.gov.tw/> (2016/01/22 查閱)。

【圖 7】張宗蒼，《仿王原祁山水》，清，卷，紙本，墨筆，1750 年，484.5×30 公

分，濟南市文物商店。圖版出處：中國古代書畫鑑定組編，《中國古代書畫圖目》，第16冊，北京：文物出版社，1986，頁285-286。

【圖8】徐揚，《乾隆南巡圖》第四卷（局部），清，卷，絹本，設色，1770年，68.8×1096.17公分，美國大都會博物館。圖版出處：

<<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/49251?=&imgno=10&tabname=label>>（2016/01/22查閱）。

【圖9】張宗蒼，《萬木奇峰圖》，清，軸，紙本，墨筆，133.9×86.6公分，上海博物館。圖版出處：中國古代書畫鑑定組編，《中國古代書畫圖目》，第5冊，北京：文物出版社，1986，頁220。

【圖10】張宗蒼，《仿古山水》冊第一開〈追范中立〉，清，冊，紙本，設色，1730年，30×43公分，廣東省博物館。圖版出處：中國古代書畫鑑定組編，《中國古代書畫圖目》，第13冊，北京：文物出版社，1986，頁258-259。

【圖11】張宗蒼，《秋山行旅》，清，冊，綾本，設色，83.1×78.8公分，台北故宮博物院。圖版出處：<<http://painting.npm.gov.tw/>>（2016/01/22查閱）。

【圖12】張宗蒼，《仿古山水》冊第八開〈擬北苑萬木奇峰〉，清，冊，紙本，設色，1730年，30×43公分，廣東省博物館。圖版出處：中國古代書畫鑑定組編，《中國古代書畫圖目》，第13冊，北京：文物出版社，1986，頁258-259。

【圖13】（傳）王蒙，《幽林清逸》，元，軸，紙本，設色，1350年，133.4×47.4公分，台北故宮博物院。圖版出處：<<http://painting.npm.gov.tw/>>（2016/01/22查閱）。

【圖14】董邦達，《摹王蒙幽林清逸》，清，軸，紙本，淺設色，143×48.9公分，台北故宮博物院。圖版出處：<<http://painting.npm.gov.tw/>>（2016/01/22查閱）。

【圖15】唐岱，《倣王蒙山水》，清，軸，紙本，設色，179.3×98.3公分，台北故宮博物院。圖版出處：<<http://painting.npm.gov.tw/>>（2016/01/22查閱）。

【圖16】張宗蒼，《畫山水》，清，軸，紙本，墨筆，138.1×64.3公分，台北故宮博物院。圖版出處：<<http://painting.npm.gov.tw/>>（2016/01/22查閱）。

【圖16-1】張宗蒼，《畫山水》（局部），清，軸，紙本，墨筆，138.1×64.3公分，台北故宮博物院。圖版出處：<<http://painting.npm.gov.tw/>>（2016/01/22查閱）。

【圖16-2】張宗蒼，《畫山水》（局部），清，軸，紙本，墨筆，138.1×64.3公分，台北故宮博物院。圖版出處：<<http://painting.npm.gov.tw/>>（2016/01/22查閱）。

【圖16-3】張宗蒼，《畫山水》（局部），清，軸，紙本，墨筆，138.1×64.3公分，台北故宮博物院。圖版出處：<<http://painting.npm.gov.tw/>>（2016/01/22查閱）。

【圖17】倪瓚，《容膝齋圖》（局部），元，軸，紙本，墨筆，74.4×35.5公分，台北故宮博物院。圖版出處：<<http://painting.npm.gov.tw/>>（2016/01/22查閱）。

【圖18】黃公望，《富春山居圖》（局部），元，卷，紙本，墨筆，33×636.9公分，台北故宮博物院。圖版出處：<<http://painting.npm.gov.tw/>>（2016/01/22查閱）。

【圖19】張宗蒼，《仿古山水》第七開，清，冊，紙本，墨筆，尺寸不詳，上海博物館。圖版出處：中國古代書畫鑑定組編，《中國古代書畫圖目》，第5冊，北

京：文物出版社，1986，頁 220-221。

【圖 20】張宗蒼，《仿倪黃山水》，清，軸，紙本，墨筆，尺寸不詳，上海博物館。圖版出處：中國古代書畫鑑定組編，《中國古代書畫圖目》，第 5 冊，北京：文物出版社，1986，頁 219。

【圖 21】王原祁，《仿倪黃山水圖》，清，軸，紙本，設色，96×45 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》，第 27 冊，北京：文物出版社，2000，頁 71。

【圖 22】王原祁，《仿倪黃山水圖》，清，軸，紙本，設色，187.3×46.6 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》，第 27 冊，北京：文物出版社，2000，頁 61。

【圖 23】董其昌，《仿倪黃合作》，明，軸，紙本，墨筆，1623 年，87.1×44.3 公分，台北故宮博物院。圖版出處：<http://painting.npm.gov.tw/>（2016/01/22 查閱）。

【圖 24】張宗蒼，《寒山千尺雪》，清，卷，紙本，墨筆，1753 年，28×142.8 公分，北京故宮博物院。圖版出處：故宮博物院編，《清代宮廷繪畫》，北京：文物出版社，2001，頁 170-171。

【圖 25】王紱，《聽松菴竹爐圖》第一圖，版畫。圖版出處：清，吳鉞編，1742 年，無錫原刊本，哈佛大學漢和圖書館珍藏本。

【圖 26】履齋，《聽松菴竹爐圖》第二圖，版畫。圖版出處：清，吳鉞編，1742 年，無錫原刊本，哈佛大學漢和圖書館珍藏本。

【圖 27】吳理，《聽松菴竹爐圖》第三圖，版畫。圖版出處：清，吳鉞編，1742 年，無錫原刊本，哈佛大學漢和圖書館珍藏本。

【圖 28】唐寅，《品茶圖》，明，軸，紙本，墨筆，1623 年，93.2×29.8 公分，台北故宮博物院。圖版出處：<http://painting.npm.gov.tw/>（2016/01/22 查閱）。

【圖 29】張宗蒼，《弘曆撫琴圖》，清，軸，紙本，設色，1753 年，194.2×158.7 公分，北京故宮博物院。圖版出處：故宮博物院編，《清代宮廷繪畫》，北京：文物出版社，2001，頁 172。

【圖 29-1】張宗蒼，《弘曆撫琴圖》（局部），清，軸，紙本，設色，1753 年，194.2×158.7 公分，北京故宮博物院。圖版出處：故宮博物院編，《清代宮廷繪畫》，北京：文物出版社，2001，頁 172。

【圖 30】董邦達，《弘曆松蔭消暑圖》，清，軸，紙本，墨筆，28×142.8 公分，北京故宮博物院。圖版出處：故宮博物院編，《清代宮廷繪畫》，北京：文物出版社，2001，頁 162。

【圖 30-1】董邦達，《弘曆松蔭消暑圖》（局部），清，軸，紙本，墨筆，28×142.8 公分，北京故宮博物院。圖版出處：故宮博物院編，《清代宮廷繪畫》，北京：文物出版社，2001，頁 162。

【圖 31】張宗蒼，《弘曆松蔭揮筆圖》，清，軸，紙本，設色，尺寸不詳，北京故宮博物院。圖版出處：歐立德著、青石譯，《皇帝亦凡人：乾隆 世界史中的滿洲皇帝》，新北：八旗文化，2015，扉頁。

- 【圖 32】張宗蒼，《雲壑松蔭圖》，清，軸，紙本，淺設色，222×120.4 公分，台北故宮博物院。圖版出處：<http://painting.npm.gov.tw/>（2016/01/22 查閱）。
- 【圖 33】王鑑，《仿古山水冊》第三開〈倣叔明雲壑松陰〉，清，冊，紙本，設色，30.5×25.3 公分，1660 年，台北故宮博物院。圖版出處：<http://painting.npm.gov.tw/>（2016/01/22 查閱）。
- 【圖 34】徐揚，《畫弘曆再遊支硎詩意卷》清，卷，紙本，設色，15.4×120.2 公分，北京故宮博物院。圖版出處：http://explore.dpm.org.cn/stone-moat/yxg_44.html（2016/01/22 查閱）。
- 【圖 35】張宗蒼，《山水冊》，清，冊，紙本，墨筆或設色，3.7×4.4 公分，美國大都會博物館。圖版出處：
<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/36047>
（2016/01/22 查閱）。
- 【圖 36】沈周，《寫意》（一開），明，冊，紙本，設色，30.4×53.2 公分，台北故宮博物院。圖版出處：陳階晉等編，《明四大家特展：沈周》，台北：國立故宮博物院，2014，頁 147。
- 【圖 37】張宗蒼，《聽松菴竹爐圖》第四圖，版畫。圖版出處：清，吳鉞編，1742 年，無錫原刊本，哈佛大學漢和圖書館珍藏本。
- 【圖 38】張宗蒼，《松陰高士圖》，清，軸，紙本，設色，150.2×65.6 公分，台北故宮博物院。圖版出處：<http://painting.npm.gov.tw/>（2016/01/22 查閱）。
- 【圖 39】張宗蒼，《松壑琴音圖》，清，卷，紙本，設色，35.5×150.6 公分，北京故宮博物院。圖版出處：故宮博物院編，《清代宮廷繪畫》，北京：文物出版社，2001，頁 170-171。
- 【圖 40】黃鼎，《松風澗水圖》，清，軸，紙本，設色，1727 年，120.7×56.4 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》，第 27 冊，北京：文物出版社，2000，頁 128。
- 【圖 40-1】黃鼎，《松風澗水圖》（局部），清，軸，紙本，設色，1727 年，120.7×56.4 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》，第 27 冊，北京：文物出版社，2000，頁 128。
- 【圖 40-2】黃鼎，《松風澗水圖》（局部），清，軸，紙本，設色，1727 年，120.7×56.4 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》，第 27 冊，北京：文物出版社，2000，頁 128。
- 【圖 41】唐岱，《松陰撫琴士圖》，清，軸，紙本，墨筆，32.5×29.4 公分，台北故宮博物院。圖版出處：<http://painting.npm.gov.tw/>（2016/03/06 查閱）。