

清初金陵畫家蔡澤的繪畫藝術、思想及性格之形塑

國立中央大學藝術學研究所 孫帝強

前言

中國十七世紀到十八世紀初，橫跨明末清初之時，正是中國文化急劇變動的時代，商業文化的發達，國朝之動亂都為這苟延殘喘的明帝國帶來無限的挑戰。此時中國南方陪都——金陵（南京），逐漸聚集許多繪畫能手及文士寓居於此地，藝事活躍，固然除了本籍畫家，亦多寓居金陵的藝匠，他們主要來自蘇南和皖南。若從後代學者的論述中加以概略性囊括，這些以金陵地區為主要活動範圍的畫家因一共同意識而形成一個特殊的群體，那就是「遺民意識」，意味著眾多遺民雲集於此，堅守忠於明朝之晚節，拒不仕清。¹ 他們當中富有許多鮮明個性及文人學養的畫家，其對於政治的態度也往往見於畫面或題跋上，因此寓意於畫也是此時期諸家繪畫的特色。總括明末清初金陵地區繪事繁雜而豐富，情感多樣而迷人，為畫史上不可忽視的一時期。

本文擬從此時期的畫家——蔡澤作為論述對象，進一步從其相關記載形塑其繪畫藝術風格、思想及性格作一統整性之探究，冀望能歸結出蔡澤在此金陵畫壇脈絡中之表現。本文寫作目標有四：首先為蔡澤相關生平與文獻記錄分析作探討；第二部分以通則性的「不仕異族意識之去存問題」為基底，判斷蔡澤在此時期對於異族統治時，採取什麼樣的心態來面對；第三部分探究繪畫與思想性格間的關係。孔尚任認為蔡澤「其為畫乃直為胸臆」，故筆者透過不同時期作品並輔以歷史文化背景，分析其畫是否真能反映其性格思想；第四部分繪畫風格之論述，追溯畫風可能的源流。文章以廣泛性之論述來歸結蔡澤之藝術、思想及性格等環環相扣之物件，期望能提供關於蔡澤更多討論的可能性。

關鍵字

蔡澤 (Cai Ze)、金陵畫派 (Jinling School)、金陵 (Jinling)、遺民 (Ming Loyalist)、孔尚任 (Kong Shang-Ren)

¹ 單國強主編，《故宮博物院藏文物真品全集·金陵諸家繪畫 10》（香港：商務印書館，1997），頁 15。

一、蔡澤相關生平與文獻記錄分析

(一) 蔡澤生平

蔡澤，字霖蒼，晚號雪巖，江蘇溧水人，生卒年不詳。² 在相關資料記載上對於蔡澤之字記載有異，如《新修江寧府志》陳卓條中便記為「霖滄」：

陳卓字中立，上元人，善畫花卉、翎毛、山水、人物。與吳遠度、樊會公、鄒方魯、蔡霖滄、李又李、武忠伯、高畏生齊名，周亮工品題為金陵八大家。³

但依筆者就其鈐印為據【圖 1】，應為草字頭之「蒼」而非水字旁之「滄」，故凡載為「霖滄」者，應皆為誤；依其友人孔尚任（1648-1718）⁴ 與之書信往來中稱呼為「霖蒼」，應可採信，故筆者採此稱呼為準則。

文獻上關於蔡澤記錄為數不多，我們可先透過地方志《金陵通傳》略知一二：

蔡元濬，溧水人，性樸直……道路相傳以為盛德。宗人澤，字霖蒼，工畫，有王某家十三棺未葬，出百金以贈之。晚號雪巖，繪事輒屬此款焉。⁵

此段記錄中提及蔡澤工於繪事，甚至在軼聞的記載中述及其以百金贈王某家，以助其喪葬事宜，不拘囿於青蚨之值而以百金助人，以此可見蔡澤之德行亦屬之高品，如其先祖蔡元濬。此則關於蔡氏之論與筆者後文欲探討其性格有所關聯，於此先行補充以利後文互做對照。

(二) 品題為「金陵八家」之一

雖然蔡澤工於繪畫，但在畫史上卻貧於記錄，張庚（1685-1760）《國朝畫徵

² 關於蔡澤生卒年之問題無一定論，據筆者所覽之文獻及相關記載有定為「生卒不詳」，見於澳門藝術博物館製作，《秣陵煙月：南京博物院藏明末清初金陵畫派書畫別冊》（澳門：澳門藝術博物館，2010），頁 56；另在《海外藏中國歷代名畫第 7 冊》中楊振國所撰之說明定為「1644-？」，但因無註解出於何處，故筆者採以存疑之姿而不妄下定論。見海外藏中國歷代名畫編輯委員會編，《海外藏中國歷代名畫第 7 冊》（長沙市，湖南美術出版社，1998），頁 64。

³ （清）呂燕昭修，姚鼎纂，《（嘉慶）新修江寧府志》，卷四三，收於《續修四庫全書》，史部·地理類，第 695 冊（上海市：古籍出版，1995），頁 567。

⁴ 蔡澤與孔尚任之交友情形筆者於此先不做闡述，後文會作較詳細之陳述與討論。

⁵ （清）陳作霖纂，《金陵通傳（二）》，卷二十六，第一百十三冊，收於《中國地方叢書·華中地區·第 38 號》（台北市：成文，1970），頁 777。

錄》中僅以簡單一句話簡述蔡澤繪畫成就：「江寧蔡澤，字蒼霖，善人物，兼長山水、花草，亦國初好手。」⁶ 在清人彭蘊燦所撰《歷代畫史彙傳》同於《國朝畫徵錄》中所載，⁷ 其他相關記載多見於討論「金陵八家」之古籍文獻。從《國朝畫徵錄》及《歷代畫史彙傳》中可以清楚得知蔡澤擅長人物畫之描繪，從現今可見作品中便可察知其人物形像賦有古意，神態描寫精工細筆，人物衣著線條細簡工致，線條流暢，後文會對其畫作有更深一層探究，在此不加贅述。蔡氏之人物畫在金陵畫壇中是少有之佼佼者，金陵畫派多為山水勝景，但在人物畫上卻不多見，故蔡澤之人物畫成就在金陵畫派中有其不可抹滅之重要性。

蔡澤多次出現在品題「金陵八家」的記錄之中，近代學者雖有多篇文章探討「金陵八家」說之形成與合稱的原因，但似乎未有定論，爭議猶在，且八家乃金陵諸家中之精英，但具體是哪「八家」，除了上文提及成書於嘉慶十六年（1811）《新修江寧府志》之外，「金陵八家」的概念首先出現於由周亮工（1612-1672）所品評之八家：陳卓、吳宏、樊圻、鄒喆、高岑、武丹、蔡澤、李又李，合稱為「金陵八家」；⁸ 成書於同治年間（1862-1874）的《上江兩縣志》把蔡澤、李又李二人換成胡慥和葉欣，甚至到更近期由清人陳作霖（1837-1920）所纂之《金陵通傳》中吳宏條下包括陳卓、樊圻、鄒喆、蔡澤、高岑、武弁⁹、李又李。¹⁰ 現今學術界所認同的是張庚《國朝畫徵錄》和清末秦祖永《桐蔭論畫》¹¹ 的說法，即指龔賢、樊圻、高岑、鄒喆、吳宏、葉欣、胡慥、謝蓀八人。

討論金陵八家形成並非本文重點，筆者也不加贅談，但引述這些資料是要說明，雖然今日學界所認同的八家精英中並不含有蔡澤，但蔡澤確實曾留名於八家記錄中，顯示他在金陵畫派中依舊有其一定的地位與成就。林樹中〈金陵畫派與金陵文化——金陵畫派綜論〉一文中提及龔賢在康熙八年（1669）題《周亮工集名家山水冊》的跋中說到：「今日畫家以江南為盛，郡中著名且數十輩，但能吮筆者奚啻千人！然名流復有二派；有四品：曰能品、曰神品、曰逸品……」因此在康熙初年左右正是金陵畫派的全盛時期，能畫者何止千人，意味著當時江南能繪事者眾多，龔賢此跋作了很好的概括。依據蔡澤之主要活動時間亦以十七世紀晚期為主，大抵在康熙治國時期，也許能涵括在這樣的脈絡底下。另外在林樹中

⁶（清）張庚撰，〈國朝畫徵續錄卷上〉，《國朝畫徵錄》，清乾隆刻本，收於中國基本古籍庫，北京愛如生數字化技術研究中心線上版，頁41。

⁷（清）彭蘊燦撰，《歷代畫史彙傳》，卷53，清道光刻本，收於中國基本古籍庫，北京愛如生數字化技術研究中心線上版，頁457。

⁸余輝，〈明末至清中葉金陵諸家繪畫導言〉，收在單國強主編，《故宮博物院藏文物真品全集·金陵諸家繪畫10》，頁16。

⁹此處武弁是為武丹，應是傳鈔謬誤。

¹⁰（清）陳作霖纂，《金陵通傳（二）》，卷二十六，第一百十七冊，頁792。

¹¹《桐蔭論畫》中所記載之八家：龔賢、樊圻、高岑、鄒喆、吳宏、葉欣、胡慥、謝蓀，可見於秦祖永，《桐蔭論畫》上卷龔賢條，收於續修四庫全書編纂委員會編，《續修四庫全書》，子部·藝術類，第1085冊（上海市：上海古籍，1995），頁300。

的歸類裡亦被列為核心畫家十六人之一，¹² 如此便難以全盤否定蔡澤曾在金陵畫壇中占有一席之地，且其較具特色的人物畫成就，讓蔡澤有別於一般金陵山水勝景的描繪。

二、不仕異族思想之去存問題

雖然對於蔡澤的生卒年無一定論，但筆者就其有限畫作來看，創作年份有1694年《林泉高士圖》、1694年《松石圖》、1700年《寫韓偓詩意山水圖》、1701年《松蔭品茶圖》、1702年《東籬採菊圖》等幾件作品，時間橫跨約十年，故其主要活動時期是在康熙年度過，也就是活躍於清初之時。但此時便出現一問題：因無法判斷其生年，故蔡澤是否為明末人士？若其生年是在順治時期（1644-1662），如此是否算為「明遺民」？倘若長於清初政治環境，且未經國破家亡悲痛的蔡澤，是否如同明遺民般，亦具有懷想前朝之思？那可否將他放入此時鮮明遺民思想脈絡中作討論？因其不確定的生年，延伸出許多值得思考的問題。

從以上問題作發想，或許我們應該以更廣泛的思想脈絡為主軸，而不自限於「必生於明，經歷1644年的傾滅，而後受到異族統治卻不出仕」才算是具有遺民思維的軸線中。在這「末世」與「盛世」的交替中，這是一個特定的歷史時代，遺老遺少與文人學士遭逢異族統治，有些做了貳臣；有些以激烈的民族意識對抗滿清，如史可法及張煌言；有些則結為詩社，吟詩作詞，編寫戲劇，抒發興亡之感，表達民族思想；或者隱居山林，不仕清朝，作為消極反抗。這些都是面對異族所產之多樣發展。¹³ 因此筆者以「隱居山林」、「隱逸高士」及「懷想前朝」、「興亡之感」等之多方思想，闡述「遺民思想」的概念，作為論述背景，輔以文獻詮釋，期望能推斷出蔡澤是否擁有不仕異族之意識思想存在，同時也考慮未經歷改朝換代之衝擊，但卻懷有「遺民思想」的可能。就筆者目前的資料收集來說，尚未發現蔡澤留下的書寫記錄，因此想要探求蔡澤的藝術、思想等等資料便有賴於從其交友圈著手，以相關的書信往來或交友紀錄作為文獻依據，此處孔尚任留下一些與蔡澤間的應答，利於對其遺民思想作更進一步闡釋。

（一） 蔡澤之友人——以孔尚任為例示

1. 孔尚任之隱逸與南明興亡之思

¹² 龔賢之跋語轉引自林樹中，〈金陵畫派與金陵文化——金陵畫派綜論〉，《東南文化》，Z1期，1989年10月，頁144-145。

¹³ 徐振貴主編，《孔尚任全集輯校註評》（濟南市：齊魯書社，2004），頁3-5。

康熙二十三年（1684）皇帝南巡，指定孔尚任導駕遍覽勝跡，瞻仰聖墓，所以本在石門隱居的孔尚任便出山，甚至在這樣的機緣下，孔就任為國子監博士。對於進山隱居的生活道路，是受到其父親孔貞璠不仕滿清的遺民思想影響。初入京都，乍為京官，總懷有躊躇滿志之心，甚至對於這樣的機會懷抱感激之心，他曾寫詩來抒發此時心境：

騎馬過燕市，蕭然世外情。殷勤勞帝簡，彷彿記臣名。
教習官原美，分簾職又清。草茅逢盛事，歸說有餘榮。¹⁴

此首感於皇帝玄燁猶記其名而欣慰，並提及擔任闈場謄錄官乃是盛大喜事，從文中可以察覺孔尚任對於康熙帝是感激益增，似乎感受不到仕於異族的兩難心境。對於有機會隨駕視河，甚至當上國子監博士，孔尚任的內心是懷抱著感激之心，覺得自己一介草莽書生，得此非凡遭際，已是三生有幸的「異數」，故將「出山」、「接駕」、「講經」、「導遊」、「晉京」、「開講」等經過，全部記述下來，是為《出山異數記》。¹⁵ 但其實孔尚任還是有思念故鄉、懷想故居的清愁微思，「歸隱」與「仕宦」的衝突矛盾，在其腦海中始終是時隱時現，或激或緩的。¹⁶ 孔尚任仕於異族，雖對滿清不帶有敵仇國恨之感，但其實有可能產生歸隱之思，尤其是清初開國不久，對於明朝依舊懷有某種特殊情感，這在《桃花扇》中有較明顯的表現，作者對明之亡流露了同情和哀悼之意。《桃花扇》的出現不是偶然，它是時代的產物，孔尚任敏銳地呼吸到了時代的氣息，在這《桃花扇》中成功地寫出了南明覆亡的歷史，並「借離合之情」來抒發自己的「興亡之感」。這種「興亡之感」與廣大人民強烈的故國之思與切膚的亡國之痛是一致的，故能引起共鳴。¹⁷

雖孔尚任生於 1648 年，意味著並非真正的明遺民，但由《桃花扇》的內容便可知其實孔氏依舊懷有對於明王朝滅國的興亡之感，如同經歷改朝換代的遺民一樣。若就歷史層面來說，1644 年崇禎自縊，清兵入關，似乎就意味著明朝的覆滅，但其實明代殘存勢力依舊，流寇李自成據北稱王，明朝皇族與官員在南方建立若干政權，重建明朝，統稱「南明」。¹⁸ 另在海外臺灣也存有反清復明的勢力，如此局勢來看，清初順治年間明朝勢力尚未完全消滅，因此孔尚任在這樣的政治歷史環境條件中，亦產生對於明代故國興亡之感。

¹⁴ 徐振貴主編，《孔尚任全集輯校註評第二冊》（濟南市：齊魯書社，2004），頁 679。

¹⁵ 徐振貴，《孔尚任評傳》（山東省：山東大學出版社，1991），頁 29。

¹⁶ 同上註，頁 30。

¹⁷ 胡雪剛，《孔尚任和桃花扇》（台北市：萬卷樓發行，1993），頁 7。

¹⁸ 所謂南明，通常指明亡後南京福王弘光、福州唐王隆武、肇慶桂王永曆及紹興監國魯王諸政權。錢海岳撰，《南明史》（北京市：中華書局，2006），頁 6。

蔡澤與孔尚任的生活年代是有重疊的，假若蔡澤與孔一樣，皆非為真正的明遺民，那是否亦會產生興亡之感，或是不仕異族的隱逸生活？透過對孔尚任的討論我們可以發現，1644 年之後明代殘存勢力依舊，所以是有條件生成對南明興亡之思，故不論是否真為明遺民，是有可能產生對明朝故國的眷戀之感，故將蔡澤放於遺民不仕異族，逃名避世、心背朝廷的思維軸線上加以討論，此論應是於理可行，不會太過偏頗。

2. 湖海使臣、金陵憑弔

孔尚任進京作國子監博士次年(1686)，皇帝又指派他去淮陽參與治裡下河、疏濬海口的工程，是年八月，孔尚任一行渡過黃河南下，開始湖海治河生涯。¹⁹康熙二十八年(1689)年，朝廷決定裁減治河人員，但孔尚任並未北返，在等待新命令下達的同時，他開始了一段極有意義的遠遊，在七月間片帆西掛，渡江前往南方，如〈泊真州〉²⁰云：「江城秋氣早，落日路蒼涼。燈火爭寒鬧，衾裯擁暗艙。心愁鬚易覺，幼事老難忘。混跡漁人哩，喧喧泊野塘。」²¹1689年七月到達江蘇，此詩描述孔尚任清晨之時，船泊真州。此行不但認識許多江南遺老，也結交了許多文人墨士、畫客、高僧、道士，同遊賦詩，好不熱鬧。南京勝景對他撰寫《桃花扇》亦有不小的影響，透過實地走訪，尋古覽勝之舉，修訂《桃花扇》的真實度。

南京是明太祖開國定都之所在，也是歷史上多個朝代所定之舊都，賦含歷史文化意義，處於此地，總能遙想前朝故國之事，體會歷代興衰更迭之感，所以當孔尚任到了西水門，看到了石頭城，²²便興發南明覆亡之感慨，中宵饒感，遂發於筆墨，寫成〈泊石城水西門作〉：

抱膝篷窗裏，沉吟望帝畿。江乘秋氣漲，山借女牆圍。
煙雨南朝寺，丘陵晉代衣。城邊生野草，能使馬群肥。（其一）

莫以金湯固，南朝瞬息過。雄心滋墓樹，盛事入樵歌。
金粉誰家剩，弓刀此地多。古來爭戰壘，都是錦山河。（其二）

滿市青山色，烏衣少故家。清談時已誤，門戶計全差。

¹⁹ 徐振貴，《孔尚任評傳》，頁2；徐振貴主編，《孔尚任全集輯校註評第一冊》，頁7。

²⁰ 真州，宋代設置，州治在揚子（今江蘇儀徵）。見徐振貴主編，《孔尚任全集輯校註評第二冊》，頁1025。

²¹ （清）孔尚任，〈泊真州〉，《胡海集》卷七詩，清康熙間介安堂刻本，收於中國基本古籍庫，北京愛如生數字化技術研究中心線上版，頁71。

²² 石頭城，故址在江蘇省南京市清涼山。水西門，為明應天府十三座城門之一，南唐至宋元時期稱龍光西門，水陸交通方便。見徐振貴主編，《孔尚任全集輯校註評第二冊》，頁1029。

樂部春開院，將軍夜宴衛。傷心千古事，依舊後庭花。（其三）

鐘阜巍然在，蕭條王氣無。有宮皆瓦礫，何巷不屠沽。
客泊新秋水，城啼舊夜烏。中宵饒感慨，空對莫愁湖。²³（其四）

來到清涼山，望著金陵，此地興衰盛敗走過心中一回，更覺無限感慨。鍾山依舊巍然，但金陵已無王氣，徒剩蕭條之感。但對孔尚任興亡之感影響最大、觸動最深的，莫過於直接憑弔明故宮及明孝陵，因為這兩處直接代表明太祖朱元璋，也是明代政權的象徵：

匆忙又散一盤棋，騎馬來看舊殿基。夕照偏逢鴉點點，秋風只少黍
離離。門通大內紅牆短，橋對中街玉柱欹。最是居民無感慨，蝸廬
僭用瓦琉璃。²⁴（〈過明太祖故宮〉）

昔日朱元璋宮殿已被秋瑟陰鬱的氛圍所籠罩，不見當年霸氣之姿，只見殘敗景象，甚至某些金陵居民，竟將這些代表莊嚴肅穆的琉璃瓦安到自家簡陋小舍上，如此景象，不勝感慨。次日到鍾山南麓拜明孝陵，這個別代表生與死的居處都讓孔尚任興起複雜的感傷之思：

夕陽紅樹間青苔，點染鍾山土一堆。厚道群瞻今主拜，酸心稍有舊
臣來。石麟礙路埋榛草，玉殿存爐化紙灰。賴有白頭中使在，秋晴
不放墓門開。（〈拜明孝陵其一〉）

宋寢齊陵盡野莎，英雄有恨欲如何。寶城石壞狐巢大，龍座金消蝠
糞多。瞻像猶驚神猛氣，禁樵渾仗帝恩波。蕭條異代微臣淚，無故
秋風灑玉河。²⁵（〈拜明孝陵其二〉）

孔尚任當時的思想必是深沉緬懷明朝之事，正呼應前文討論孔尚任應具有興亡之感，宛如明遺民般；但對清朝則不敢表現出任何反叛之思，甚至感恩於康熙帝之賞識。

孔尚任於是年秋在冶城西山道院舉行大規模的文酒之宴，從詩題：「冶城西山道院公讌同程慕倩（程邃）、杜蒼略（杜芥）、戴務旃、饒正菴、鄭谷口、余鴻客、胡致果、陳挹蒼、阮岩公、吳介茲、黃雲臣、蔣波澄、先渭求、王安節（王概）、伏草（王著）、司直（王臬）、張元子、蔡鉉升、梁質人、姜斌翼、聽吉、

²³（清）孔尚任，〈泊真州〉，《胡海集》卷七詩，清康熙間介安堂刻本，收於中國基本古籍庫，北京愛如生數字化技術研究中心線上版，頁 72。

²⁴（清）孔尚任，〈過明太祖故宮〉，同上註，卷七詩，頁 75。

²⁵（清）孔尚任，〈拜明孝陵〉，同上註，卷七詩，頁 75。

蔡臨蒼（蔡霖蒼？）、李自怡、王子由、僧蒲庵、雲辯、南枝，分詠秋江霽色。」²⁶ 可以得知這次治城聚會的與會者，包括程邃、戴本孝（1621-1693）、王概（1645-約1710）、王蓍（1649-？）兄弟等人。其中提到「蔡臨蒼」，但因孔尚任詩文集裡與此名最相近為「蔡霖蒼」，別無他人，故應是蔡澤無誤，楊振國也認為此次宴會與會者有蔡澤。²⁷ 這首詩也直接提供孔尚任與蔡澤相識的直接證據，另外與蔡澤的三封書信往來寫於康熙二十八年（1689），與此聚會是為同年，依據這些資料至少可推斷二人在1689年有密切的往來關係，而蔡澤也是孔尚任此時交友圈中之其中一人。孔尚任〈贈蔡霖蒼〉一詩中對於蔡澤的思想、性格、藝術成就等等多有提及，是了解蔡澤的重要資料。

（二）從〈贈蔡霖蒼〉來推論蔡澤逃名避世、心背朝廷之思的可能性

康熙己巳年（1689），孔尚任曾寫〈贈蔡霖蒼〉一詩，內容包含許多關於蔡澤的資料，筆者此部分擬就「遺民隱逸思想」作更深入一層的探討。原典如下：

金陵古帝都，承平厭兵革。秋原如掌平，驅卒事稼穡。糾糾英雄兒，無處逞筋力。蔡生故酒狂，把杯重太息！三十好腹腸，正宜飽肉食。安能效於陵，篝燈看妻織。買劍遭人疑，學書世鮮識。生長大江邊，奇氣填胸臆。醉來偶一揮，天地為改色。直看草樹蒼，橫看風雨黑。謾謾紙有聲，鬼神在爾側。隣家老畫師，縮舌歎唧唧，拜服學力高，豈知酒膽逼。頃刻動公卿，投金解寶飭。絕技可通神，何必讀貨殖。子嬉妻亦歡，丈夫意難測。大醉向余言，荷戈須報國。²⁸

從此詩來看，至少可以觀察到以下幾點：

1. 是否帶有不仕異族、興亡故國等遺民思想
2. 蔡澤性情的透露
3. 繪畫能力高低
4. 是否需要鬻畫求生

針對第一點來說，在此詩裡有幾個線索可尋。孔尚任於首句點出金陵古帝都因易守難攻之勢，所以能避於亂事之外，持續相承保有太平之勢；另一可能的詮釋方向，是指金陵此地在己巳年是太平之時，無兵革之爭，所以人們都在從事農

²⁶（清）孔尚任，《胡海集》卷七詩，清康熙間介安堂刻本，收於中國基本古籍庫，北京愛如生數字化技術研究中心線上版，頁83。

²⁷ 海外藏中國歷代名畫編輯委員會編，《海外藏中國歷代名畫第7冊》（長沙市，湖南美術出版社，1998），頁64。楊振國在解說文中提及康熙二十八年孔尚任在南京之公宴中，蔡澤是與會者之一。

²⁸ 同註26，頁75-76。

業活動。「糾糾英雄兒，無處逞筋力」一句中，或許能將「英雄兒」視為是孔尚任對蔡澤的稱呼，認為他具有對明故國的興亡之感，胸中滿懷志氣，甚至有復明之思，但在這承平世代已無處發揮，所以「安能效於陵？」此處陵應是指明孝陵，借代為明朝之意，意指怎能再將一己之力奉獻於明代呢？要在這安平之時局上推翻滿清、復興明朝已是不可能之事，於是只能「把杯重太息」，透過喝酒盡訴內心不斷襲來的無奈，手持酒杯，連聲哀嘆。至於「買劍遭人疑」若與這種復興故國之思作聯繫的話，是有其道裡的。在錢海岳所撰《南明史》的出版說明裡，總結前輩學者及錢海岳的觀點，認為南明就有四十年的歷史，²⁹ 若從 1644 年算起，到殘餘勢力的結束，大約是在 1684 年，與己巳年只差五年。是以在這極短的時間差裡，若是購買兵器的確容易使人懷疑又有反叛之思。

詩作中間部分在陳述蔡澤高超的繪畫能力，酒醉偶來一筆，便能使天地為之改色，感動天地；孔尚任評蔡霖蒼之畫作，稱其畫作直看青草綠樹，鬱鬱蔥蔥；橫看其畫，如風雨交加，氣勢萬千；而「謾謾紙有聲，鬼神在爾側」，形容蔡澤下筆神速，使得紙張謾謾作響，如鬼神伴其左右一般，連鄰家老畫師，都咋舌稱奇，自嘆不如，於此可見蔡澤之畫藝高超。此外，其畫甚至能使公卿動心，以高價購買其作，所以孔尚任才戲稱說：「絕技可通神，何必讀貨殖？」³⁰ 直指蔡澤繪畫技巧可比擬神技，容易藉由畫作而致富，何必辛苦鑽研關於貨殖之書呢？若與前文提及《金陵通傳》中所載「有王某家十三棺未葬，出百金以贈之」之事來作為補充的話，可初步推測蔡澤生活上應不至於物質匱乏，甚至畫價高，可得之盈餘可觀，故此認為蔡澤與當時一般金陵畫家一樣需「鬻畫求生」，這樣的詮釋似乎有點太過，但是否有書畫買賣行為，則需更多文獻資料提供說明。末句「大醉向余言，荷戈須報國」最能表現其思想，意謂著蔡霖蒼在大醉中向孔尚任言：「我一定要帶著刀槍去報效國家！」所謂酒後吐真言，酒後見真情，此處展現的即是蔡澤真實的思想，他一心一意想要再為明朝效力，這是多麼傲世的想法。徐振貴在《孔尚任評傳》中提及蔡澤，認為他是具有雅潔古風、脫俗清操的傲世畫家，³¹ 這種傲骨性格讓他心背朝廷，不仕異族。

三、蔡澤繪畫藝術分析

²⁹ 詳細內容可見錢海岳撰，《南明史》（北京市：中華書局，2006），頁 6。

³⁰ 貨殖，此處孔尚任可能所指為《史記》中的〈貨殖列傳〉，可見（漢）司馬遷，《史記·貨殖列傳》卷一百二十九，貨殖列傳第六十九，清乾隆武英殿刻本，收入中國基本古籍庫，北京愛如生數字化技術研究中心線上版，頁 1226-1239。這是專門記敘從事「貨殖」活動的傑出人物的類傳。也是反映司馬遷經濟思想和物質觀的重要篇章。「貨殖」是指謀求「滋生資貨財利」以致富而言。即利用貨物的生產與交換，進行商業活動，從中生財求利。司馬遷所指的貨殖，還包括各種手工業，以及農、牧、漁、礦山、冶煉等行業的經營在內。

³¹ 徐振貴，《孔尚任評傳》，頁 55。

蔡澤作品數量若與其他同時期金陵畫壇畫家相比，傳世之作的確不多，但不可因此忽略其繪畫藝術的重要性，尤其是人物畫方面。此部分欲探討蔡澤思想性格與繪畫間的關係，是否符合孔尚任評之為「其為畫乃直為胸臆」？性格是否會左右畫題的選擇也是筆者關心的問題；另一部分是畫風分析，並嘗試推估蔡澤畫風之源始。

（一） 直為胸臆之畫

孔尚任在康熙二十八年（1689）年除了贈予蔡澤一詩之外，另有兩封信札，分別為〈與蔡霖蒼〉和〈答蔡霖蒼〉二篇，原文如下：

〈與蔡霖蒼〉

足下胸臆擴落不羈，是嵇、阮一流，其為畫乃直為胸臆。凡口之欲言者，已無不盡情言之，而有恐有時不給，故又以手助之。口能說到痛處，故手亦能搔到癢處。世之人不痛不癢，而欲作畫之傳者，豈可得哉！³²

〈答蔡霖蒼〉

足下何等胸次，將山經海志，盡入包羅，蓋不只吞雲夢而撼岳陽也。細讀諸幅，筆筆擺脫，意意精到，從此畫苑皆殘山剩水矣。欲為長歌以贈，恐不足形造物之功能耳。³³

透過信件內容可察覺到說，孔尚任將之性格定位為「胸臆擴落不羈」，甚至似於魏晉之時的阮籍、嵇康，任性不羈、傲然獨往；繪畫表現乃「直抒胸臆」，心有所感而發微筆末。筆者根據此點，先尋上文所論之「不仕異族、興亡之感」思想，探析蔡澤在繪畫上，是否也展現出金陵遺民畫家筆下圖寫興亡之感。但根據筆者觀察，如《松蔭品茗圖》【圖 2】一畫，畫面所傳遞出的輕鬆閒談之情感，不似落寞感傷之情，似乎與圖寫興亡之意有所出入，若與同為人物畫傑作，由樊圻、吳宏合作所畫之《寇白門像》相較，更能瞭然於目【圖 3】。

1. 沉鬱、淒清之作反映沉鬱、孤寂之心？

要為蔡澤作品分期，實屬不易，主要因其生卒年不詳，但從孔尚任與之書信往來的書寫中，似乎透露出一些蛛絲馬跡，如〈與蔡霖蒼〉中首句「足下胸臆擴

³² 《湖海集》卷十三札，收入中國基本古籍庫，北京愛如生數字化技術研究中心線上版，頁 153。

³³ 同上註，頁 154。

落不羈」，「足下」用於古代下對上或同輩相稱的敬辭，³⁴ 孔尚任此時是帶官南下，故身分必高於蔡澤，是以孔尚任「足下」之用非下對上，於理不通；應是同輩間的相稱，由此推斷，蔡澤在 1689 年應是中年之時，且由孔作內容悉知蔡此時繪畫成就卓越，故可以此作為繪畫時期分界。

蔡澤早於此時的作品極少，根據筆者收集的圖版來說，大致集中在 1691 至 1702 年之間，當然還有一些未有年份之作。與孔尚任交往前的作品可以《山水》圖冊【圖 4-1~4-12】一作為例。此畫為一冊十二開的形式，畫於康熙丁巳年（1677），畫家自題「丁巳暮春請天翁大長兄正。³⁵ 雪巖弟蔡澤」，有可能是在畫藝尚未純熟之際，煩請兄長教正。此時南明勢力尚存，或許在這時期金陵遺民風氣已逐漸消去，但蔡澤似乎依舊保有傲世性格，仍然懷有故國興亡之感，在這一冊畫作中，有諸多地方可以觀察到與《松蔭品茗圖》的氛圍不大一樣。

先以第三開【圖 5】作為分析對象，畫中一高士策杖行於橋上，橋下汨汨溪流，貌似湍急，前方山石崢嶸，又與怪樹前後相交，杈枒飛騰。樹枝線條描繪如草書般狂亂，樹石布滿畫面左半部，讓整體畫面視覺呈現出壓迫感。前方彎腰策杖之士完全感受不出任何喜悅之情，踽踽獨行，難以掩飾落寞寂寥之感。另外第六開【圖 6】的構圖與筆法形式會使我們想起元代倪瓚的「一河兩岸」構圖形式，只是畫軸上空間的壓縮，讓蔡澤山水整體造型更加緊密。「一河兩岸」構圖布局會使我們想起「殘山剩水」的意境，也許是用來比喻明王朝江山的破碎，在地理上的失落感更加深了畫意。³⁶ 第六開的構圖與倪瓚《容膝齋圖》【圖 7】十分相似，一亭齋佇於河岸一方，枯樹向上延伸，墨墨苔點，但墨色上比倪瓚來的濕潤，因此並未表現出如倪瓚筆下十分的枯索感，但整體意境是淒清、蕭條的。倪瓚處於元末亂世，社會動盪不安，逃避於世；而蔡澤在清初政局的不穩定及內心對於明朝興亡之感，不仕清朝，似乎兩人間對於社會時局的態度有者麼一點相似，在繪畫表現上的孤獨、無奈亦同。第七開【圖 8】一高士坐於樹石之下，輕抬其頷，遠目眺望，若有所思。高士形色平淡，但又略帶有些許惆悵感，同樣倚石而坐之姿，確與《松蔭品茗圖》中左方同樣姿態的名士所流露出的情感是不同的。最後一開【圖 9】筆者認為最能表現出空寂之感，畫面中並無大山大水的鋪排，只有右下方竄出的枯樹橫於底下，高士獨自一人，孑然一身的佇立於此，周圍時間似乎瞬間凝滯，有種空疏但卻沉重的對比性。

³⁴ 「足下」解釋出自教育部重編國語辭典修訂本：

<<http://dict.revised.moe.edu.tw/cgi-bin/newDict/dict.sh?cond=%A8%AC%A4U&pieceLen=50&fld=1&cat=&ukey=1156826406&serial=1&recNo=2&op=f&imgFont=1>>（2011/06/03 瀏覽）

³⁵ 教正款，多系以「請某某正」、「某某教正」、「正之」、「祈正」等謙詞。沈樹華編，《中國畫題款藝術》（上海市：學林，2009），頁 95。

³⁶ 楊敦堯，〈圖寫興亡：實景山水圖在清初金陵社會網絡中的意涵〉，《書畫藝術學刊》，1 期，2006 年 11 月，頁 19。

蔡澤《山水》的風格與人物情緒表達類似於同樣身為明遺民的張風。在《國朝畫徵錄》裡，張庚對張風這麼評道：「張風，字大風，上元人。前諸生，亂後棄去。家極貧，居僅容膝，妻亡不再娶。善畫山水花草，無師承，以己意為之，頗有自得之樂，筆墨中之散仙也。畫尾署真香佛空四海，或稱昇州道士……」；³⁷《桐陰論畫》評其為：「張大風，風畫無師承，全憑己意為之，深入元人堂奧，山水既臻化境，即間寫人物，亦恬靜閒適，神韻悠然，無一毫嫵媚習氣，蓋由其擺脫塵鞅，另開蹊徑。」³⁸ 由上述可以知道張風的畫風並無所師承，完全出於己意，所畫為心中所感，所呈現出的是一種淡泊清疏，無一點媚俗之氣。他的《金秋延竚圖》【圖 10】畫於清順治十八年（1661），畫中樹紅之景，應為秋冬之際，同樣一高士站於樹下，空寂的山崗更助長了整體寂靜的表現，筆墨乾溼並用，不見濃墨揮灑於畫面上，降低該有的生氣，提高空靈蕭索之感。高士遠眺前方，若有所思，這樣的意境與構圖跟《山水》冊第七開相似，冷落、蕭條的意緒迎面而來，不用多餘的字句，觀者便能體會兩者間同樣帶有這種沉痛之感。張風是極具強烈精神節操和高逸氣息的遺民畫家，因此才能有這樣的形神意態；蔡澤在對於明朝故國的衰亡及南明王朝頹勢的雙重影響下，《山水》冊所表現出的非《松蔭品茗圖》的開朗舒爽，反而與同樣帶有遺民意識的張風之畫類似。

2. 開朗清明之作體現開朗歡暢之心？

《松蔭品茗圖》畫於清康熙四十年辛巳（1701），畫家自題「辛巳幸月為雪園先生清鑒。蔡澤」，這些畫作多半都能代表蔡澤與人交友的紀錄。清鑒，畫家以畫贈人，在款文中請受贈者清鑒，以示畫家的謙虛，這類謙詞多用「雅賞」、「雅鑒」、「鑒正」、「法鑒」、「清賞」、「清鑒」等，³⁹ 意謂著蔡澤以畫相贈，請友人品賞其畫，這充分展現出名士書畫品味、玩賞之心。此畫面構圖，左半部寫景，清泉山澗石上流，古樹橫斜造松蔭；右半畫人於樹下品茗清談，倚樹石、談笑風間生，舒爽而愉悅之神情展露無遺，若仔細觀察，甚至可以發現面向觀者的高士嘴角上揚，成微笑狀；右下方有二童瀹茗以進，以助清思。全幅人物大抵呈現出明淨、舒暢之氛圍，無半點凝滯淤塞之感，那種蕭肅、不安、凝重的神情已不復見，是此時期難得開朗之作，好似褪去社會動盪不安所造成的沉鬱、淒寂意緒。反觀畫於明亡後不久的《寇白門像》（清順治八年辛卯，1651），畫中秦淮名妓寇

³⁷（清）張庚，《國朝畫徵錄》，卷上，清乾隆刻本，收入中國基本古籍庫，北京愛如生數字化技術研究中心線上版，頁 10。

³⁸（清）秦祖永，《桐陰論畫》，首卷張風條，清同治三年刻朱墨套印本，收入中國基本古籍庫，北京愛如生數字化技術研究中心線上版，頁 4。

³⁹ 沈樹華編，《中國畫題款藝術》（上海市：學林，2009），頁 94-95。

湄坐於一枯樹下，⁴⁰ 形容憔悴、蕭肅，毫無生氣，輕抬面容，靜觀眼前如秋風蕭颯般的淒清之景，同時筆端盡現美人遲暮之感，好似比擬明末國壽已盡，哀嘆明王朝之滅亡。這種情緒正如畫心題跋余懷題記：「日與文人騷客相往還，酒酣耳熱，或歌、或哭，亦自嘆美人之暮，嗟紅豆之飄零也」的情感，有著對已經消失的前朝之無限眷戀。學者石守謙先生亦認為這位秦淮美女，似乎象徵著整個金陵文化，而寫寇湄的嗟嘆亦如同寫他們內心對金陵世變的感懷。此際文士常以女妓寄寓畫家本人在此亂世中的家國之感，樊吳合作的《寇白門像》亦當作如是觀。⁴¹ 透過兩畫的比較，《松蔭品茗圖》舒爽清明與《寇白門像》哀傷眷戀的鮮明對比，躍然紙上，若要講究是否圖寫興亡，《寇白門像》的確較之符合，那於此是否能否定孔尚任對於蔡澤「直寫胸臆」之評價？但若考慮蔡澤繪製此畫的時間點及康熙帝懷柔名士之政策，或許就能為此畫為何展現出清明開朗之氣作一些適宜的詮釋。

《松蔭品茗圖》畫於 1701 年，距離 1644 年崇禎自縊，或前文所述南明滅亡 1684 年，都已有一段時間了，照理推論，這種金陵遺民、興亡之思確實會隨著時間的流逝而逐漸消褪。根據清人吳振棫所撰《養吉齋叢錄》內所書：「康熙二十三年，駕幸金陵，謁明孝陵；三十八年南巡，復詣孝陵，命求明代後裔，俾守世祀，時以易代……」；⁴² 另外民國楊鍾羲《雪橋詩話續集》中亦談及祭明孝陵之事：「康熙戊申四月，奉旨祭明孝陵，有敬賦盛典一章，謹案。開國之初，世祖命諸臣修明陵園，且禁天壽樵採。康熙二十三年，聖祖巡幸金陵，謁孝陵，顧黃公有紀盛詩二首。三十八年南巡，復詣孝陵，御書『治隆唐宋』四字勒石……」。⁴³ 康熙戊申（1668），朝廷下旨祭孝陵，以官方公開立場向明太祖致敬，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，可見此舉在當時收到良好的群眾效果。⁴⁴ 除了開國之際下旨祭明孝陵之外，在另外兩次 1684、1699 年巡幸江南，都曾到明孝陵祭奠，這些行為都讓清初名士寬慰不少，也讓金陵文化從亂後不安、感傷，逐漸走向另一新階段。

⁴⁰ 寇湄，字白門，錢牧齋詩云：「寇家姊妹總芳菲，十八年來花信迷。今日秦淮恐相值，防他紅泪一沾衣。則寇家多佳麗，白門其一也。」白門，娟娟靜美，跌宕風流，能度曲，善畫蘭，粗知拈韻。能吟詩，然滑易，不能竟學。十八九時，為保國公購之，貯以金屋，如李掌武之謝秋娘也。甲申三月，京師陷，保國公生降，家口沒，入官，白門以千金予保國贖身，匹馬短衣，從一婢而歸。歸為女俠，築園亭，結賓客，日與文人騷客相往還，酒酣耳熱，或歌、或哭，亦自嘆美人之遲暮，嗟紅豆之飄零也……出自（清）余懷撰，《板橋雜記》下卷軼事，清康熙刻說鈴本，收入中國基本古籍庫，北京愛如生數字化技術研究中心線上版，頁 10。

⁴¹ 石守謙，〈由奇趣到復古——十七世紀金陵繪畫的一個切面〉，《故宮學術季刊》，第 15 卷，第 4 期，1998 年，頁 47。

⁴² （清）吳振棫，《養吉齋叢錄》卷八，清光緒刻本，收入中國基本古籍庫，北京愛如生數字化技術研究中心線上版，頁 51。

⁴³ （民國）楊鍾羲，《雪橋詩話續集》卷三，民國求恕齋叢書本，收入中國基本古籍庫，北京愛如生數字化技術研究中心線上版，頁 114。

⁴⁴ 石守謙，〈由奇趣到復古——十七世紀金陵繪畫的一個切面〉，《故宮學術季刊》，第 15 卷，第 4 期，1998 年，頁 54。

雖前文論述孔尚任贈與蔡澤詩中認為他依舊懷有興亡、復明之思，但那時因與南明滅亡只差五年，故心中激動之情緒應尚未完全平復。但到了 1701 年，時間的流逝應該使其心中悲痛逐漸被弭平，在加上康熙帝不斷釋出善意，所以大致推測蔡澤在創作《松蔭品茗圖》可能已經褪去社會動盪不安所形成的沉鬱、淒寂、落寞的精神意緒。

「其為畫乃直為胸臆」，從兩件作品可以觀察到孔尚任對其之評價的適當性。1701 年所作《松蔭品茗圖》因時間推移流逝及康熙帝的懷柔政策，在這樣的環境下，蔡澤也逐漸卸下不安、冷寂、落寞的孤獨意緒，取而代之是為開朗、歡唱之神情；而 1677 年《山水》冊，因南明勢力尚存，所以對於故國興亡之感就有可能大於《松蔭品茗圖》的創作時間點，因此這圖冊大抵表現出與張風相似的蕭條、寂靜之感。心中有感，遂發於筆墨之間，直書胸臆，以畫作為表達自我情感的方式，孔氏對其之評價有其道理所在。

（二） 圖像風格、主題分析

雖蔡澤畫作留世不多，但其作品卻表現出極為細緻的畫工，工筆設色與文人水墨之作皆有，亦可看出蔡澤在藝術風格的學習上並非專於一種，甚至在同一畫作中融合多種畫風，讓畫作兼有不同繪畫體系風格，但又不相衝突。

明代中葉以來金陵畫壇畫風呈現多樣性，並無一完整體系，明代浙派首領戴進（1388-1462）、江山派創始者吳偉（1459-1508）等均曾在金陵有過藝術活動，他們的畫風都遠宗南宋馬遠、夏珪，在一定程度上促成了明代中葉的金陵地區畫家師從南宋馬夏筆墨的好尚。⁴⁵ 陳傳席在〈金陵八家的構成及四位高岑問題〉也大致提到金陵地區繪畫在當時舉國以「南宗」為尚，以師「元四家」為榮，以南宋院體畫為「習氣」的氣氛中，卻無視時俗，以北宗和南宋院體畫法為體形成他們的特殊風格。⁴⁶ 因此大體可知明末清初金陵畫壇的繪畫風格較為偏向北宗、南宋院體畫風格，而筆者欲透過蔡澤作品分析，觀察其畫作所呈現的畫風為何？又能否觀察到其他風格的存在？

1. 精工細筆設色畫

蔡澤作品中以此類畫作為多數，如前文提及的《松蔭品茗圖》，從左方樹石筆法可以明顯觀察到短斧劈皴擦的效果【圖 11】，利用較淡的墨色敷以岩石表面，

⁴⁵ 余輝，〈明末至清中葉金陵諸家繪畫導言〉，收在單國強主編，《故宮博物院藏文物真品全集·金陵諸家繪畫 10》，頁 15。

⁴⁶ 陳傳席，〈金陵八家的構成及四位高岑問題〉，《東南文化》，3 期，1987 年，頁 133。

再利用濃墨或焦墨有力地製造岩石表面質地。松樹輪廓線條部分，遇到枝幹凸出轉折處，便使用銳利的轉折角度，讓樹幹以更又生氣、活力的樣子向上攀生；針葉處以青綠設色為底渲染帶開，再以濃墨勾勒出繁盛的針葉叢。右方以人物為主，手臂彎曲倚靠樹石，是多麼地詳然自得，衣紋部分非以春蠶吐絲描為主，而以類似「釘頭鼠尾」線描為多，起筆重壓、拖拉，線條強勁有力，但又不拖泥帶水，線條亦多留作拱起線條，衣紋轉角處銳利的處理及多處摺皺的表現，讓衣服更加具又重量感。前方兩僕童淪茗以進，但其身形大小與兩位清談者不成比例，有種早期人物畫上，主角必大於配角的構圖安排，好似復古風格，更賦與畫面古意感。短斧劈皴及衣紋線條、設色等等都在南宋院體及明代唐寅筆法中均可見得，如唐寅《杏花仙館圖軸》下方山石的皴法，蔡澤筆法與之有那麼幾分相似【圖12】，皆屬較為收斂的筆法，矯正了浙派太過狂放雄峻的氣勢，流於一種「習氣」，取「吳派」作品的細緻淡雅，筆銳墨重近於「浙派」，蔡之短斧劈皴體現了一種秀麗內斂之美，可見蔡澤繪畫筆法承襲自吳門派唐寅一路而下。

另外《放鶴圖》【圖13】與《蕉蔭作畫圖》【圖14】亦是此類佳作。《放鶴圖》中的「鶴」，在中國傳統文化中具有特殊意義，歷史上出現不少關於鶴的典故與詩文，鶴能象徵著君子的出眾的個人才華，或是象徵著文人孤傲不群的高貴品質，如唐朝劉長卿〈送方外上人〉一詩中說：「孤雲將野鶴，豈向人間住。莫買沃州山，時人已知處。」⁴⁷ 或是杜牧〈鶴〉詩：「終日無群伴，西邊弔影孤。」⁴⁸ 「孤」的形像顯而易見，折射出詩人孤寂之心境；高飛遠遁的願望和追求自由的人生理想，這些都是鶴所能代表的象徵。古人追求一種崇高的自我理想，但往往不被世俗所納，曲高和寡，這種對於理想的追求與現境的無奈造成一種衝突，文人往往會把鶴作為自我意象的象徵。

「放鶴」亦有其典故來源，張岱《西湖夢尋》這麼說道：

山麓多梅，為林和靖放鶴之地，林逋隱居孤山，宋真宗徵之不就，賜號和靖處士。常畜雙鶴於樊中，逋每泛小艇遊湖中，諸寺有客來，童子開樊放鶴，縱入雲霄，盤旋良久，逋必棹艇過歸，蓋以鶴起為客至之驗也。⁴⁹

北宋詩人林和靖亦為一隱逸高士，隱居孤山不就，豢養鶴於樊中，每有客至，必放鶴使其縱入雲霄，這種放鶴形像便與隱逸高士作一相連結，這樣清高絕塵的象

⁴⁷ (唐)劉長卿,〈送方外上人〉,《劉隨州集》劉隨州文集卷第一,四部叢刊景明正德本,收入中國基本古籍庫,北京愛如生數字化技術研究中心線上版,頁2。

⁴⁸ (唐)杜牧撰,〈鶴〉,《樊川集》樊川文集第三,四部叢刊景明翻宋本,收入中國基本古籍庫,北京愛如生數字化技術研究中心線上版,頁25。

⁴⁹ (清)張岱撰,〈孤山〉,《西湖夢尋》卷三西湖中路,清康熙刻本,收入中國基本古籍庫,北京愛如生數字化技術研究中心線上版,頁24。

徵含意為人們所接受，亦成為明清以來流行之畫題。

畫中可見三位著唐或宋之衣冠裝束的文士，因畫中人物頭繫唐巾⁵⁰【圖15】、小巾⁵¹【圖16】，這些裝束都是唐宋基本文人樣式，若與典故相繫，或許可視為宋代文士觀鶴縱入雲霄之景。三位文士依案而坐，案上古書羅列，一侍僕執扇立於後，面對觀者的高士面容詳和寧靜，似乎正靜靜地享受放鶴高飛之感。右方兩童似乎正在瀹茗煮酒，為這觀鶴之舉增添逸趣；最左方的僕童舉手指空，好像正在彙報放鶴飛天之情形，畫中三位高士及執扇小童表現出傾聽狀。人物所棲之亭臺，明顯是為工筆界畫之筆，線條勻稱而筆直，物體比例結構上取得恰到好處，感覺中間的人物亭臺形成一集團，被包附在崖石峭壁上，讓整個空間環境更加清幽。人物衣紋線條的表現類似於《松蔭品茗圖》，在皴法上亦是偏向南宋院體畫或是北宗系統的風格，但同樣也是一改太過細膩的矯情，短斧劈中又會加入一些南宗所慣用的長皴法，類似披麻皴，雖所用不多，但卻能調和院體畫為人詬病的習氣，這亦是吳門畫家唐寅慣用的作法。

《蕉蔭作畫圖》中可見一高士懸腕提筆，欲作繪畫狀，前有童僕助其鋪平紙張，紙張等長而平直的線條似於界畫，《放鶴圖》與此畫中有許多地方用到界畫技法，顯現出蔡澤在這方面亦為其所擅者。右方一高士，身著朱衣，朱色也許是暗指明朝（明朝皇室姓「朱」），具有象徵意義，但因無紀年，所以無法判斷此畫成於何時，是否帶有強烈的興亡之感，故說朱色為明朝象徵只能是為一推測。桌案上文房四寶排列整齊，僮僕的比例同樣小於主角，人物形像刻劃頗具古意，整體營造出復古之感，表現文人悠然自得，寄情於書畫的生活情景。芭蕉樹的設色之用娟秀雅麗，不會過於濃厚艷麗，靠近莖梗之處顏色稍深，符合自然植物之特色。前方巨石的皴法已不像傳統斧劈皴的強勁有力【圖17】，反倒多了更多雜毛般叢生的細密皴法，再加上似於苔點的焦墨、濃墨，從皴法來看比起《松蔭品茗圖》、《放鶴圖》來說，比較偏離院體畫的斧劈皴，甚至上方岩石剖面光滑，並未有太多筆觸。

從以上畫作分析可以得知蔡澤這種精工細筆設色畫類的作品，比較偏向南宋院體畫馬夏一路的系統，明代浙派承襲之，但蔡澤並非完全忠於此種風格，他透過一些細微改變，如減少短斧劈皴的使用，設色上盡量呈現出清麗之感，就算敷以重彩，也使其艷不傷雅。

2. 細秀明淨水墨畫

⁵⁰ 唐巾，其造型與唐代幘頭相類似，由此得名。多用作士子常服，官吏閑居也喜戴之，以示儒雅。可見高春明著，《中國服飾名物考》（上海：上海文化出版社，2001），頁262。

⁵¹ 小巾，尺幅之小僅能包住髮髻，宋一代，這種小巾多用於士人，文獻中不乏記述，形像資料也有遺存，可見到不少扎小巾的文人形像。同上註。

除了上述可歸為南宋院畫或是北宗風格作品之外，還有一路是以元人筆法為主要的作品，但其中亦含有南宋院畫的特色，只是與《放鶴圖》等相比，元代人畫筆法較之明顯。完成於甲戌二月（1694）的《林泉高士圖》【圖 18】，畫中山石皴法便明顯是偏向元代黃公望等「披麻皴」之特色【圖 19】。畫中近景平坡之下，幽木並列於前，樹木輪廓線非精工細畫之筆，反而以些微扭曲的線條更貼近樹枝外形，且樹葉描法不一，有針葉狀的，有側筆平點樹葉，顯示畫家有注意到細微差別。中間兩高士駐足而談，其後方似乎藏有更深幽的叢林，但並非描繪的十分清楚，若與近景相較，前後的距離馬上呈現出來，而高士所處之位置正於坡石下陷處，山巒秀拔，給人清幽疏朗之感。畫面構圖取景頗有特色，前景土坡到中景下陷處，藉由中段樹叢表現中間空間距離感；忽然竄立而起的高山有種壓迫感，視角是以平行觀看之，頗符合真實之景。

《寫韓偓詩意山水圖》【圖 20】中山石皴法比起《林泉高士圖》來說更加細密，有種「牛毛皴」之感。「長披麻」及「牛毛皴」都為元四家大量使用，與斧劈皴呈現對比形式，在蔡澤此畫中大面積的披麻皴，展現出元人鬆秀之筆，疏朗明秀之感躍然紙上。畫中一高士坐於山中草閣裡，凝聽風聲、靜觀清泉，山澗流水自高山緩緩而下，完全沒有打破畫面靜謐之感。古松參天，疏密有致，下方靠近拱橋之處的樹枝，有點類似於蟹爪枝。山中小屋非用界畫畫成，而是呈現草堂茅草覆蓋的自然感，讓一切景緻多了文人氣息，而非完全的院體畫法。山勢的排列也別具巧思，近景低矮土石坡，中景為巍峨高山矗立於中，山石坡面紋理也處理的較為細緻，這些類似披麻皴的線條比起元人筆墨，又更加有力，應屬偏於硬筆之法。蔡澤在描繪這些皴法時，使用了南宗元四家的披麻皴，但又加入院體畫的細緻筆法，讓山石更加有生氣、勁挺清拔。遠景之山，蔡澤只以簡單墨色渲染帶出山頭，但好像提醒觀者後方還有連綿無數的山。

以上討論，筆者雖將其畫風分為兩路進行分析，但在圖版風格分析過程中，可以發現所謂被歸類在院體畫或是北宗風格的作品，其中亦會帶有文人畫，或是南宗風格的筆法，特別是元人的筆法，藉以調和院體畫太過細膩矯情之感，將元人鬆秀筆法與院體畫嚴謹結構結合起來；而偏向南宗風格作品中，雖然設色部分沒那麼濃艷，或是純粹水墨作品，但筆法上亦未屏除院體畫該有的嚴謹細膩，線條保有細秀明淨，雄健挺拔之感。總歸蔡澤繪畫藝術表現：其繪畫能直抒其胸臆，畫如其口，墨如其言，以畫代語，盡表己思，故其繪畫能表現其內心所想之事、性格及思想。至於風格上，兼容南、北宗風格，以院體風格較為顯著，但又不失疏朗明秀。畫面結構的編排構成嚴謹，有些景致是依實景觀察而得，故較具立體感，與清初正統四王繪畫的平面性、裝飾性不大相似。

3. 蔡澤故實圖之特殊性

蔡澤人物畫之畫題與歷史故事或歷史人物相關，這在金陵畫派中是少見的，可見蔡澤人物畫之特殊性。如《放鶴圖》一畫，此畫題「放鶴」與唐代陸贄(754-805)「築亭放鶴」⁵²，或是宋代隱士林和靖「開樊放鶴」有關。雖蔡澤無清楚題寫故事取材於何處，但據放鶴一事，確實在歷史上是有相關記載的；《東籬採菊圖》(1702，藏於中國美術館)則明顯取自陶淵明採菊故事，展現陶潛隱逸高士之性情；《洗桐圖》(藏於中國歷史博物館)則是取自元畫四大家倪瓚(1301-1375)之「洗桐」故事，展現其潔癖軼聞之事：

倪雲林潔病，自古所無，晚年遊地于光福……徐往謁，玩其清祕閣，懇之得入。偶出一唾，雲林命僕遠閣，覓其唾處，不得，因自覓，得於桐樹之根，遽命扛水洗其樹不已。徐大慚而出……⁵³

從此段文字記載可以得知倪瓚的潔癖軼事，而「洗桐」一事則屬潔癖之舉中，為人知曉之事，甚至「洗桐」成為文人潔身自好的象徵，元代以降文人隱士效法者不少。另外《柴門送客圖》(1691，藏於天津市藝術博物館)【圖 21】一畫，則是杜甫(712-770)在《南鄰》一詩中所敘述的場景：「錦里先生烏角巾，園收芋栗未全貧。慣看賓客兒童喜，得食階除鳥雀馴。秋水纔深四五尺，野航恰受兩三人。白沙翠竹江村暮，相送柴門月色新。」⁵⁴ 描述杜甫與錦里先生的真摯友情，及別後送客之時。明代周臣(生卒年不詳)亦有《柴門送客圖》一作，畫中描寫亦是此場景。

不論是《放鶴圖》、《東籬採菊圖》、《洗桐圖》，或是《柴門送客圖》，顯然蔡澤人物畫題的擇取大量源於歷史故事或人物，此在金陵畫派中是極為特殊。人物畫作品數量比例於金陵畫派中已是少數，為人熟知的《寇白門像》在人物線條造詣上並不如蔡澤傑出，因其面容描繪較為簡單，雖可感覺其中哀愁之情，但就細緻度而言，蔡澤人物畫之面容工筆描繪，實屬精細之作，故於人物造型上，筆者以為《寇白門像》不如蔡澤之作傑出。而歷史人物畫的類別更少見於金陵畫派中，故蔡澤作品留世雖不比其他畫家多，但在人物畫方面的重要性可見一般。

四、小結

關於清初蔡澤的文獻紀錄不多，尚有待發掘更多文獻資料予以佐證，因此在討論上有其困難之處，但不應忽視蔡澤在清初金陵畫壇的重要性。許多方志在記

⁵² 澳門藝術博物館製作，《秣陵煙月：南京博物院藏明末清初金陵畫派書畫別冊》，頁 32。

⁵³ (明)王錡，《寓圃雜記》卷六，明鈔本，收入中國基本古籍庫，北京愛如生數字化技術研究中心線上版，頁 21。

⁵⁴ (唐)杜甫撰，(清)盧元昌注，《杜詩闡》卷十一，清康熙二十一年刻本，收入中國基本古籍庫，北京愛如生數字化技術研究中心線上版，頁 213。

錄所謂品題「金陵八家」時，蔡澤多次被提及，雖今日學者多不加以採納，往往以張庚《國朝畫徵錄》和清末秦祖永《桐蔭論畫》的說法，即指龔賢、樊圻、高岑、鄒喆、吳宏、葉欣、胡慥、謝蓀八人為金陵八家，但蔡澤於文獻上的紀錄，是不可抹滅的證據，其人物畫的成就，筆者以為是金陵畫家中的翹楚。

有關蔡澤思想、性格及畫藝等等資料，多可見於孔尚任《湖海集》中，與其書信往來的紀錄，此為研究蔡澤之重要文獻。蔡澤因其生卒年不詳，故評斷其是否可歸入「遺民意識」這一脈絡中加以討論，便有爭議性；但透過〈贈蔡霖蒼〉一詩的分析，輔以歷史政治作為論述背景，可推測蔡澤或許並未經歷易代之痛，但依舊保有遺民性情，所體現的是逃名避世、心背朝廷之思。

蔡澤傳世作品雖不比其他金陵畫家多，但其人物畫卻展現出有別於他者的藝術表現。孔尚任在書信中評之為「其為畫乃直為胸臆」，畫筆寫我心，故從其畫作可分析觀察出當時的心境、思想為何。其畫作泰半是人物畫，山水作品不多，早期畫作可以 1677 年《山水圖冊》為代表。蔡澤多幅人物畫之內容題材與歷史故事相關，如《放鶴圖》與唐代陸贄「築亭放鶴」，或是宋代隱士林和靖「開樊放鶴」有關；《東籬採菊圖》則取自陶淵明採菊故事；《洗桐圖》則是元畫四大家倪瓚之故事。「故實圖」在金陵畫派中極少見，但蔡澤卻有多幅屬於此類畫作，跳脫出金陵繪畫以「勝景山水」為主題的框架，可見其繪畫藝術在金陵畫派中之特殊性。

蔡澤繪畫藝術多兼容院體畫與元人鬆秀之筆法，設色人物畫的衣紋表現部分，非以春蠶吐絲描為主，而以類似「釘頭鼠尾」線描為多，起筆重壓、拖拉，線條強勁有力，但又不拖泥帶水，線條亦多留作拱起線條，衣紋轉角處銳利的處理及多處摺皺的表現，讓衣服更加具又重量感。皴法部分承以明代唐寅、仇英一類，改明代浙派過於習氣之法，添加更多秀麗內斂之美。院體畫法中融以元人筆法，是蔡澤繪畫藝術特色之一，使其畫作能擺脫院畫過度矯情之缺陷。

總地來說，雖然蔡澤現有相關資料不多，但從其畫作可以觀察分析得出許多議題，這些都是研究面向，筆者於此先就蔡澤作一統整性之探討，期望提供不同的思考面向，亦有許多問題可再深入分析，如其故實圖之問題、承襲明代唐寅、仇英一派的藝術表現等等，這些都是可再拓展分析之部分，以待日後筆者作更進一步之探究。

參考資料

古籍

1. (清)孔尚任撰,《孔尚任集》,台北市:世界書局,1964。
2. (清)陳作霖纂,《金陵通傳(二)》,收於《中國地方叢書·華中地區·第38號》,台北市:成文,1970。
3. (清)呂燕昭修,姚鼐纂,《(嘉慶)新修江寧府志》,收於《續修四庫全書》,史部·地理類,第695冊,上海市:古籍出版,1995。

專書

1. 洪柏昭,《孔尚任與桃花扇》,廣東省:廣東人民出版社,1988。
2. 陳傳席著,《中國山水繪畫史》,南京市:江蘇美術出版社,1988。
3. 徐振貴,《孔尚任評傳》,山東省:山東大學出版社,1991。
4. 高居漢(James Cahill)作,王嘉驥翻譯,《山外山:晚明繪畫(1570-1644)》,台北市:石頭,1997。
5. 單國強主編,《故宮博物院藏文物真品全集·金陵諸家繪畫10》,香港:商務印書館,1997。
6. 徐振貴主編,《孔尚任全集輯校註評》,濟南市:齊魯書社,2004。
7. 沈樹華編,《中國畫題款藝術》,上海市:學林,2009。
8. 澳門藝術博物館製作,《秣陵煙月:南京博物院藏明末清初金陵畫派書畫》,澳門:澳門藝術博物館,2010。

期刊

1. 陳傳席,〈金陵八家的構成及四位高岑問題〉,《東南文化》,1987年3月,頁131-134+130。
2. 林樹中,〈金陵畫派與金陵文化——金陵畫派綜論〉,《東南文化》,1989年Z1期,1989年10月,頁143-149+95。
3. 石守謙,〈由奇趣到復古——十七世紀金陵繪畫的一個切面〉,《故宮學術季刊》,15卷,4期,1998年,頁33-76+左3。
4. 楊敦堯,〈圖寫興亡:實景山水圖在清初金陵社會網絡中的意涵〉,《書畫藝術學刊》,第1期,2006年11月,頁1-32。

電子資料庫

中國基本古籍庫，北京愛如生數字化技術研究中心線上版。

1. 唐，劉長卿，《劉隨州集》，四部叢刊景明正德本。
2. 唐，杜牧，《樊川集》，四部叢刊景明翻宋本。
3. 唐，杜甫撰；清，盧元昌注，《杜詩闡》，清康熙二十一年刻本。
4. 明，王錡，《寓圃雜記》，明鈔本。
5. 清，孔尚任，《湖海集》，清康熙間介安堂刻本。
6. 清，張庚，《國朝畫徵錄》，清乾隆刻本。
7. 清，秦祖永，《桐陰論畫》，清同治三年刻朱墨套印本。
8. 清，彭蘊燦，《歷代畫史彙傳》，清道光刻本。
9. 清，余懷撰，《板橋雜記》，清康熙刻說鈴本。
10. 清，張岱，《西湖夢尋》，清康熙刻本。
11. 清，吳振棫，《養吉齋叢錄》，清光緒刻本。
12. 民國，楊鍾羲，《雪橋詩話續集》，民國求恕齋叢書本。

參考圖版

【圖 1】「霖蒼」鈐印，取自《寫韓偓詩意山水圖》。

【圖 2】《松蔭品茗圖》，蔡澤，清，絹本設色，35.2×172.1 公分，藏於南京博物院。圖取自《秣陵煙月：南京博物院藏明末清初金陵畫派書畫》，頁 118-119。

【圖 3】《寇白門像》，樊圻、吳宏，清，紙本水墨，79.2×60.6 公分，藏於南京博物院。圖取自《秣陵煙月：南京博物院藏明末清初金陵畫派書畫》，頁 75。

【圖 4-1~4-12】《山水》，蔡澤，清，紙本設色，22×77 公分，藏於浙江省杭州西泠印社。圖取自《中國古代書畫圖目第 11 冊》，頁 194-195。

【圖 5】《山水》圖冊第三開。

【圖 6】《山水》圖冊第六開。

【圖 7】《容膝齋圖》，倪瓚，元，紙本水墨，74.7×35.5 公分，藏於台北故宮博物院。圖取自網站故宮書畫述位典藏資料檢索：<http://painting.npm.gov.tw/npm-public/System/View.jsp?ObjectID=2382&type=1>。

【圖 8】《山水》圖冊第七開。

【圖 9】《山水》圖冊第十二開。

【圖 10】《金秋延宕圖》，張風，清，紙本扇頁設色，17×49.7 公分，藏於南京博物院。圖取自《秣陵煙月：南京博物院藏明末清初金陵畫派書畫》，頁 186-187。

【圖 11】《松蔭品茗圖》皴擦筆法表現細部。

【圖 12】《杏花仙館圖軸》與《松蔭品茗圖》皴法細部比較。

【圖 13】《放鶴圖》，蔡澤，清，絹本設色立軸，225.5×120.5 公分，藏於南京博物院。圖取自《秣陵煙月：南京博物院藏明末清初金陵畫派書畫》，頁 122。

【圖 14】《蕉蔭作畫圖》，蔡澤，清，絹本設色，197×102 公分，藏於北京故宮博物院。圖取自《故宮博物院藏文物真品全集·金陵諸家繪畫 10》，頁 268。

【圖 15】《放鶴圖》高士裝束（唐巾）比較。

【圖 16】《放鶴圖》高士裝束（小巾）比較。

【圖 17】《蕉蔭作畫圖》前方巨石皴法解說。

【圖 18】《林泉高士圖》，蔡澤，清，金箋本水墨，79.5×48.5 公分，藏於南京博物院。圖取自《秣陵煙月：南京博物院藏明末清初金陵畫派書畫》，頁 125。

【圖 19】《林泉高士圖》與黃公望《富春山居圖》局部披麻皴細部比較。

【圖 20】《寫韓偓詩意山水圖》，蔡澤，清，綾本設色，206.5×45.7 公分，藏於南京博物院。圖取自《秣陵煙月：南京博物院藏明末清初金陵畫派書畫》，頁 124。

【圖 21】《柴門送客圖》，蔡澤，清，絹本設色，187.5×102.8 公分，藏於天津市藝術博物館。圖取自《中國古代書畫圖目第 10 冊》，頁 78。