

明末清初金陵畫家張風人物畫風格分析及其畫中隱逸思想

與遺民意識之探賾

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。

在此特殊的歷史過程中，遺民思想通常只想逃離世俗、回歸自然，因此畫家通過筆墨釋放心中之苦悶、失望，甚至是懷思故國之情。金陵畫家的實景山水既然能圖寫興亡，作為懷想故國之思的媒介，那人物畫是否同樣可以作為情感寄託之載體？以此發想著手，筆者於本文擬用此時期的畫家—張風（?-1661）作為論述對象，討論張風人物畫是否能作為抒發遺民情感之載體，寄寓逃避世俗、不仕二朝的隱逸思想。本文寫作目標有四：首先討論張風的生平事蹟，由此先點出其性格或思想上之特殊性；第二部分集中論述其畫學觀，探討張風的藝術思想與繪畫鑑賞層面；第三分析其人物畫的風格表現；最後探討遺民意識與隱逸思想在人物畫中的反映。

關鍵字

金陵畫派 (Jinling School)、張風 (Zhang Feng)、人物畫 (Figure painting)、遺民 (Ming Loyalist)、隱逸思想 (Recluse Thoughts)

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、說禪論道的隱逸高士

關於張風，一作觀字，生平事蹟之記載，就文獻紀錄而言，多半是相互傳抄而成，因此資料上並無太大出入，甚至重複性高²，且有些文獻如《佩文齋書畫譜》、《歷代畫史彙傳》與《紅豆樹館書畫記》等皆根據地方志而來，故筆者於此先以地方志《江寧府志》為張風生平作簡要敘述：

張風字大風，上元人（今南京），家貧，妻亡不再娶。嘗衣短衣，北走廬龍、上谷，登昌平、天壽諸山，夙善畫至是益工。後歸鄉里，多寓僧寮道院，泊然世外，畫登逸品。尾署真香佛空，或稱昇州道士。³

觀此文獻記載後半段，約略提點出張風的性格是「淡泊於世俗之外」，且在思想與宗教上偏向釋、道層面，這點亦可從其自號款署得知。

上述資料較為特殊之處在於「畫登逸品」一句，除了《江寧府志》將張風畫作歸為「逸品」之外，此種品評方式亦出現在秦祖永（1825-1884）《桐陰論畫》中：

張風 逸品

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。⁴

畫作「逸品」的品名，隨著時間與歷史的發展，宋元之後的「逸品」觀已不同於唐代朱景玄《唐朝名畫錄》中所謂的「逸品」⁵。這種轉變因宋代文人畫興起而

² 關於張風生平記載，清代幾本重要書畫文獻，如《佩文齋書畫譜》、《桐陰論畫》、《國朝畫徵錄》、《歷代畫史彙傳》、《國朝畫人輯略》等，在資料上皆大同小異，互相援引抄錄，不如周亮工《讀畫錄》中所載完整清晰，故筆者於生平部分以周亮工所記為主。

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），頁554。

⁴ （清）秦祖永，《桐陰論畫》，首卷，清同治三年刻朱墨套印本，收入中國基本古籍庫，頁4。

⁵ 《唐朝名畫錄》所強調的是狂放的筆墨實驗，跳脫傳統，是一種內在衝動從外在的束縛中釋放出來，是奔放式、宣洩式的情感表現；而宋以降由於文人畫的發展，逐漸窄化對於「逸品」的定義，漸漸走向內在情感從外在的壓迫中舒緩下來的閒適形式，一種表現均衡之韻的內斂風格。對於逸品的定義，明清評論多集中在畫家的性情上，必須要傾向於文人式的雅淡、閒適，或是淡泊蕭疏的隱逸之思，亦或畫風上如倪瓚般的簡樸、獨特。關於明清繪畫評論逸品的資料，可參見 Susan Nelson, "I-p' in in Later Painting Criticism," in Susan Bush and Christian F. Murck, *Theories of the Arts in China* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1983), pp.397-424.

起了推波助瀾之效，甚至發展到元、明二朝，「逸品」的概念更加窄化到與畫家平淡、隱逸的性格或自我主體意識有關，以及畫風上的「幽淡為宗」或突破陳規習俗。⁶ 若審視《桐陰論畫》的評論，便可發現張風人物畫風屬於恬靜閒適，又帶有一股神韻悠然之貌，更重要的是，張風的繪畫手法並無師承，全靠己意畫成己貌，故秦祖永總論道：「蓋由其擺脫塵鞅，另開蹊徑。」這種獨創性、出於蹊徑之外⁷的繪畫風格，正也是明清畫論品評逸品的評鑑要素之一。至於秦祖永對於張風繪畫成就的評論是否貼切，則待筆者於後文進行張風藝術風格分析時，再進一步加以探究。

記載張風生平較為完整的文獻，即為張風好友周亮工（1612-1672）於《讀畫錄》中所述，因兩人有交往，所記當可信之，為論述之便，先將原文抄錄如下：

張大風，上元人。家貧惟容膝地，每天雨湫隘，跼臥書案上常累日；嚴冬冰雪，與鄰舍生談，裸脛立，或移漏刻。妻亡不再娶。大風畫無所師授，偶以己意為之，遂臻化境，瀟然澹遠，幾無墨路可尋，秣陵畫家，掉臂孤行者，大風一人而已。貌頎偉，美髭髯，望之似深山老煉士。工圖章詩賦。少時為諸生，甲申後遂焚帖括，衣短後，佩蒯緱，走北都（今北京），出盧龍（河北省盧龍縣）、上谷（河北省易縣），覽昌平、天壽諸山，所至公卿爭相迎，大風揮灑應之。有中貴子招飲，邀館幕中，大風起立，瞪目不答，酒罷引去。一日興盡，即治裝衣舊衣，騎驢而歸。性幽僻，多寓僧寮道院，不一省其家。所為詩若詞，皆秀警可誦，與人處渾渾不露圭角，畫尾署真香佛空四海，或稱昇州道士。病胃膈，疾篤，自題墓石小像卒。壬寅余自北回，邀大風過高座寺，相聚五六夕，為予作冊中諸幅，已又以小冊貽我，未數月即歸道山矣，傷哉！瑤星曰：「予仲大風，死後入夢，衣冠甚偉，出袖中文，屬余為流通。自云居天上為散仙甚適，新構小屋，繪諸葛、柴桑二像供其中，仍以筆墨遊諸上真。別語甚多，異哉。」瑤星作詩紀夢，詩錄於後：「與子稱同志，天懷各暢然。生當魏晉後，詩續邶鄘前。四海留雙屐，千秋共一肩。雨花臺上月，相與踏層烟。一」「荷鍤來高座，相從只比鄰。地荒蘭蕙少，年老弟兄親。命酒聊驅俗，寫山緣救貧。前修凋喪後，風雅藉斯人。二」「忽漫歸城市，憐予更索居。幸留肝膽在，所惜往來疎。每見僧求畫，時從客借書。」

⁶ 張郁乎，〈中國畫的「逸品」問題〉，《文藝研究》（2011年03期），頁110-111。

⁷ 明代董其昌（1555-1636）論宋代米芾（1051-1107）時，即認為：「宋人中米襄陽在蹊徑之外」，故能列於逸品行列之中，主要是強調其繪畫的獨特性。（明）董其昌，《畫禪室隨筆》卷二，清文淵閣四庫全書本，收入中國基本古籍庫，頁29。

何來摩詰病，恐是散花餘。三」「竟爾謝人世，殘陽隔暮烟。星真應名士，死不愧前賢。好友收遺帙，塵踪失大年。夜臺遇妻子，慰籍識衣牽。四」「上界多官府，輸君汗漫遊。雲中新卜宅，天上舊埋憂。筆鑄黃金像，名鐫白玉樓。英雄能辟穀，應畫漢留侯。五」「欲別還相送，醒來霜氣清。曉烟殘月影，冷露遠鐘聲。遺藁當尋讀，新詩誰主盟。巫咸如夕降，細與說陰晴。六」大風遺書，有《雙鏡菴詩》、《上藥亭詩餘》、《楞嚴綱領》、《一門反切》病中付鄭汝器藏之。一門反切法甚簡，但用音和一門，使學者一調音韻便得，可以不習等韻，而人通韻書，是大風生平最得意著述。丁未秋，汝器出其藏稿，欲共徐起渭、開呂之詩同梓之，杜蒼略為傳。會汝器為一令累，又不果梓，後為一友攜去遂失，其半至今惜之。⁸

從周亮工所述張風生平，可得知幾項要點如下：

- (一) 張風卒於壬寅年（1662）。
- (二) 畫風出於蹊徑之外，幾無墨路可尋。
- (三) 工圖章詩賦。除了繪畫之外，亦能治印⁹、作詩。
- (四) 明亡前當過生員，但在清朝異族統治後便絕意仕進。
- (五) 性幽僻，思想上偏向佛、道一途。
- (六) 張風其兄張瑤星¹⁰曾作詩紀夢有六首。
- (七) 除了工圖章詩賦，亦通曉音韻，著有《一門反切》，為張風最得意著述。

關於張風卒年，一般認定為康熙元年（1662），此乃據周亮工（1612-1672）《讀畫錄》：「壬寅，余自北回，邀大風過高座寺，相聚五六夕，為予作冊中諸幅已，又以小冊貽我，未數月，即歸道山矣。」壬寅即為康熙元年（1662）。但根

⁸（清）周亮工，《讀畫錄》，卷三，清康熙煙雲過眼堂刻本，收入中國基本古籍庫，頁18-19。

⁹張風能治印，是受到周亮工所讚賞承認的，因此在周亮工《印人傳》中便錄有張風，品評為：「大風作印章，秀遠如其人。」見（清）周亮工，《印人傳·書張大風印章前》，收在續修四庫全書編轉委員會編《續修四庫全書1092》子部·藝術類（上海：上海古籍，1995），頁43。

¹⁰「張怡，字瑤星，初名鹿徵，上元人也。父可大，明季總兵登萊，會毛文龍將卒反，誘執巡撫孫元化，可大死之。事聞，怡以諸生授錦衣衛千戶。甲申，流賊陷京師，遇賊將不屈，械繫，將肆掠。其黨或義而逸之，久之始歸故里，其妻已前死，獨身寄攝山僧舍，不入城市，鄉人稱白雲先生。當是時，三楚吳越耆舊，多立名義，以文術相高，惟吳中徐昭發、宣城沈眉生，躬耕窮鄉，雖賢士大夫不得一見其面，然尚有楮墨流傳人間。先生則躬樵汲，口不言詩書，學士詞人，無所求取。四方冠蓋往來，日至茲山而不知山中有是人也。先君子與余處士公佩，歲時問起居，入其室，架上書數十百卷，皆所著經說及論述史事，請貳之，弗許，曰：「吾以盡吾年耳。已市二甕，下棺則并藏焉。」卒年八十有八。」見（清）方苞，《望溪集》卷八，收入文淵閣四庫全書電子版內聯網版，迪志文化出版，2007。關於張大風之生平與其家世，包含其父可大與兄張怡之資料，可參照饒宗儀，〈張大風及其家世〉，《畫寧：國畫史論集》（台北：時報，1993），頁569-598。

據陳聖宇〈周亮工《尺牘新鈔》三選初探〉一文中所考，在《尺牘新鈔·與鄭汝器》一札，周亮工眉批：

大風以辛丑秋，赴玉樓召。遺書有《雙鏡奄詩稿》、《上藥亭詩餘》、《楞嚴綱領》、《一門反切》四種，病中付鄭汝器，命為刻行。而《一門反切》，法甚簡，但用音和一門，使學者一調音韻便得，可以不習等韻而人通韻學，是大風生平最得意書。汝器不負之友者想，當為之次第刻布。」

對於張風卒年，周亮工明確說是辛丑秋，辛丑年為順治 18 年（1661），兩筆紀錄相差一年。周亮工入清後招降擔任官職，但宦海浮沉，曾入獄兩次，又被赦免。他於順治 18 年 3 月，因奔喪而自北京回金陵，考《年譜》：「辛丑，五十歲。正月，世祖皇帝升遐。憑几之際，詔赦在獄諸人。……三月，奔喪，還白下，廬居城南高座寺。」此文獻明確記載周亮工辛丑年（1661）自北回居於高座寺，因此《讀畫錄》中的壬寅應是誤記，張大風的卒年應是《尺牘新鈔》中所記的辛丑順治十八年（1661）。¹¹

從記載中可知張風的生活貧困，僅有容膝之地，因此多寓於僧寮道院，雖然作畫尚自娛，但因家貧無養，實際上需要鬻畫維生，這點可從其兄瑤星紀夢詩中「命酒聊驅俗，寫山緣救貧」一句證之。除了上述所談及張風畫藝無直接師承，且有蕭然淡遠之境之外，周亮工亦描述了張風的性格與外型。周亮工形容張風「秣陵畫家，掉臂孤行者，大風一人而已」，直點張風在金陵畫派畫家之中，實屬無所眷顧、閒適自在的孤行者，這或許也暗示著張風不喜多遊，尚有往來者極少，周亮工便是少數交往者中的其中一位。另外周形容其外形宛若深山老煉士，亦即張風有著如道人般的外表。明亡之後，張風便配短劍四處遊歷，儼然俠士般超脫塵俗，又帶有一股豪放之姿，張風此種豪放曠達亦可在「有中貴子招飲，邀館幕中，大風起立，瞪目不答，酒罷引去。」中觀察到。此種豪放不拘束的性格在周亮工《印人傳》中亦有相關逸事記載：「大風學道學佛，三十年不茹葷血。客有烹松江鱸魚者，因大噱曰：『此吾季鷹¹²所思，安得不啖。』遂欣然一飽，從此肉食矣。」¹³張風對於自身性格的表現，並非隱匿自拘，而是敢於展露個人情緒，因此透過畫作抒發個人的情感、抱負，對於人生之感悟，或是體現不仕二朝

¹¹ 陳聖宇，〈周亮工《尺牘新鈔》三選初探〉，收在曹虹、蔣寅、張宏生主編，《清代文學研究集刊第一輯》（北京：人民文學出版，2008），頁 256-257。

¹² 此處的「季鷹」，乃指晉人張翰典故：「翰因見秋風起，乃思吳中菘菜、蓴羹、鱸魚膾，曰：『人生貴適志，何能羈宦數千里，以邀名爵乎？』遂命駕而歸。」見（唐）房玄齡撰，《晉書·張翰傳》卷 92 列傳第 62 文苑，清乾隆武英殿刻本，收入中國基本古籍庫，頁 1144。當時張翰在洛陽為官，秋風吹來，因思念故鄉風物，遂去官返鄉。此處指大風偶見張翰所喜愛的松江鱸魚，便顧不得學道學佛，變大口啖之，展現出大風的豪邁不羈之性格。

¹³ （清）周亮工，《印人傳》，收在續修四庫全書編纂委員會編《續修四庫全書 1092》，頁 43。

的遺民隱逸思想皆是有可能的。

周亮工所提「爲予作冊中諸幅，已又以小冊貽我」，並無法確定張風贈予周亮工哪件作品，但在《印人傳》中曾提及張風與周亮工有畫作交流的記錄：

予被讒後，大風畫一人持劍，以手摩挲，雙目注視之，佩一葫蘆，筆極奇古。題其上曰：「刀雖不利，亦復不鈍，暗地摩挲，知有極恨！」予感其言，至今寶之。¹⁴

其中張風畫作中的自題之詞「刀雖不利，亦復不鈍，暗地摩挲，知有極恨！」尚可玩味、思索，究竟這「恨」字代表何意，若依張風生平推測，因其遭逢家國山河變色，在異族統治下不作貳臣，保有忠貞誠孝之心，或許此處的「恨」，便是懷抱著「家國之恨」。但從周亮工的角度發想，這幅畫是張風在周亮工被讒解官後所畫，或許是有感於周亮工之遭遇，知其心中有恨，以畫中題字闡明周之現況，因此周亮工才能感其言，並一直視為珍寶藏之。但究竟是哪種解釋，或是亦有第三種可能性，因資料有限，無法提供完整說明，故筆者不妄下定論，而是就可能的詮釋面向提出拙見。

透過上述內文可得知，張風本身學佛參道已行之多年，因此思想上頗受釋道影響，且因經歷改朝換代、異族統治，後便捨棄明朝諸生身分，出走山林之中，放縱於自然之間。據周亮工所述，張風乃為一高潔豪邁高士，孤行自主不多與人交往，除了豪邁不拘的性格之外，不仕二朝的精神節操與高逸氣息，同為張風所具有的性格特色。

二、張風畫學觀點探討

張風有一些尺牘文獻資料，其中包含其畫學觀與繪畫鑑賞觀，除了可初步了解張風的繪畫理論與畫學觀之外，亦可輔佐畫作之分析闡釋，以下就張風畫學觀討論之。

上述提及張風繪畫無直接師承關係，几無墨路可尋，這樣的創作概念與手法與其兄張瑤星之藝術思想相謀和，或許可透過分析張瑤星之畫學觀，間接補充說明張風的繪畫概念。張瑤星曾為周亮工《讀畫錄》作序，序言中便論述道：

¹⁴ (清)周亮工，《印人傳》，頁43。另在傅抱石編譯的《明末民族藝人傳》中，則記此畫名為《壯士摩劍圖》，見傅抱石編譯，《明末民族藝人傳》，收入周駿富輯，《清代傳記叢刊·遺逸類3》(台北：明文書局，1985)，頁877。

其以山水為畫，則自宗炳始……自是而後，高人曠是，用以寄其閒情；學士大夫，亦時抒其逸趣。凡皆外師造化，未嘗定為何法何法也，內得心源，不言本之某氏某氏也，興之則神超理得，景物畢肖，興盡則得意忘象，矜慎不傳，亦未嘗以供人耳目之玩，為己稻粱之謀也。惟品高故寄託自遠，由學富故揮灑不凡，畫之足貴，有由然耳。……風會日下，此義全味，一二稿本，家傳師授，輾轉模仿，無復性靈，如小兒學步，專借提攜，才離保母，立就傾仆矣。……¹⁵

此畫之序要旨有三：（一）畫家山水，原為高人曠士、學士大夫以寄閒情，以抒逸趣，無定法、無宗派。（二）畫不以市利，不以之博名，要能於中得解，乃能與此道大有神會。（三）畫家筆墨，不墮蹊徑，不可以定法求，不可墮畫家圈套。¹⁶ 張瑤星的藝術思想明顯強調師造化、內得心源，不說己作是本源於誰，乃為自闢蹊徑，不加輾轉模仿，如此才能得意忘象，造就個人特色與風格。而瑤星見解，與其叔張可度略同，在《尺牘新鈔》記有可度與周亮工論畫云：

近世董元宰論畫，南宮北苑，必嚴宗派，此禪家所謂從門入者，不是家珍。古人左圖右史，要以發抒胸中高遠閒曠之趣耳，寧暇記某家山某家水耶？¹⁷

張可度同樣強調畫與史乃是抒發「胸中高遠閒曠之趣」，怎有閒暇之餘論畫從某家某派。

張瑤星與張可度的觀念的確與張風的創作概念與手法相似，且因張瑤星與張風曾有尺牘上之往來—〈與張瑤星論畫〉，內容以論畫為主¹⁸，或許可推測張風在藝術思想上得諸其兄者多，亦或二人彼此交流畫學意見，相互影響，此為家學薰染，不無淵源有所自也。另外序言中亦談及「畫當自抒性靈」之用的概念：「惟品高故寄託自遠，由學富故揮灑不凡，畫之足貴，有由然耳。」畫之珍貴的地方在於能寄託自身之意，心中丘壑有百般思緒意念，便能揮灑不凡。

張風的論畫之作，不見有書流布，僅散見於畫學著錄之中，不同著作所收錄不盡相同，如周亮工輯《尺牘新鈔》中錄有四則；《玉几山房畫外錄》卷上收錄三則；《美術叢書》本鄧實《談藝錄》中收錄三則；俞劍華輯校《中國畫論類編》

¹⁵ 筆者於此乃略云，可詳參（清）張瑤星，〈讀畫錄序〉，《讀畫錄》，收在續修四庫全書編轉委員會編《續修四庫全書 1065》子部·藝術類（上海：上海古籍，1995），頁 583-584。

¹⁶ 饒宗儀，〈張大風及其家世〉，《畫寧：國畫史論集》，頁 579。

¹⁷ 周亮工輯，〈與周櫟園〉，《尺牘新鈔》（台北：大為圖書社，1960），頁 197。

¹⁸ 見周亮工輯，〈與張瑤星論畫〉，同上註，頁 55。

收錄四則。¹⁹ 但因《尺牘新鈔》中所輯之書信《與偶遂堂主人》一則，筆者以為並未強烈表現出張風畫學思想，並經不同版本比對後，今筆者以諸版本皆有出現的三則為依據，標題則取自《尺牘新鈔》，特擇出以供了解其畫學觀點：²⁰

與張瑤星論畫

此事有悟亦有證，悟得十分，苟能證得三分，便有快事。前輩有言：「我所恨者，未具此手，先具此眼。」又云：「眼裡有筋，腕中有鬼。」都是說見到行不到，乾慧之無濟乃爾。

與鄭汝器

畫要近看好，遠看又好，此則僕之觀畫法，實則僕之心印。蓋近看看小節目，遠看看大片段。畫多有近看佳而遠看未必佳者，是它大片段難也。昔人為北苑畫多草草點綴，略無形次，而遠看則煙村籬落，雲嵐沙樹，燦然分明。此是行條理於粗服亂頭之中，他人為之即芒無措手，畫之妙理盡於此矣，絕非近日承學家所指之董也。

與程幼洪

善棋者落落布子，聲東擊西，漸漸收拾，遂使段段皆贏，此奕家之善用鬆也。畫亦莫妙於鬆，疏疏布置，漸次層層點染，遂能瀟灑深秀，使人即之有輕快之喜。

上引三則有關張風畫學觀之文獻，雖量少不足以詮釋張風完整的繪畫思想，但透過這些少數珍貴的書信資料，卻可補充圖像作品之外，關於張風的繪畫創作概念，甚而可與作品相結合，提供更深入之解析。

在〈與張瑤星論畫〉一則中，顯然張風更重視悟解後之藝術實踐，強調實際作為比用目力觀之更加重要，必須「行得到」，因此縱使具備良好的觀察力，但缺乏實踐之技術而「行不到」亦為枉然。此則書信中，運用一些佛家用語，如「悟」、「證」及「乾慧」，尤以「乾慧」一詞更是與張風欲傳達之畫理有關。乾慧，更精確指的是菩薩修行階位中，「三乘共十地」之第一地，此地有慧而無定，故稱乾慧地；簡而釋之，即為雖有觀慧，然未能全得真諦法性理水，故稱為乾慧地。²¹ 張風認為繪畫只有目力上的觀察，即「見得到」是不夠的，此處所達到的層級宛若乾慧地中只有觀慧，若無法付諸實行，達到藝術上之實踐，則如「乾慧」

¹⁹ 謝巍著，《中國畫學著作考錄》，頁 449。

²⁰ 俞劍華，《中國畫論類編》（北京：人民美術出版，1986），頁 141。

²¹ 佛光山全球資訊網，佛光大辭典線上查詢系統，名相：「乾慧地」，網址：< http://www.fgs.org.tw/fgs_book/fgs_drser.aspx >（2012/06/03 瀏覽）。

一樣，未能得真諦法性理水，即為無濟之事。

第二則所談似乎與觀者與畫面距離有關，但實則強調畫家對於畫面結構技法上之掌握，包括小細節與整體畫面意境之布局。張風認為畫之最佳境界是達到近看與遠觀都好，近看能觀察到畫家對於秋毫之物的細節掌握；遠觀則考驗畫家對於整體畫面的塑造能力，但張風則認為畫作多半近觀佳而遠觀未必佳者，乃是因為畫家無法掌握大範圍的組織結構。他提及董源之作，說明前人認為董源畫作近看可能覺得是草草幾筆點綴，無精確形像之描繪，但其妙處便在於遠觀時，能形塑出不同意境與結構，甚至形成有意義且能解釋的畫面，這乃是埋條理於紊亂中，這非一般畫匠所能達到之境界。至於「絕非近日承學家所指之董也」一句，筆者推測可能與當時明末清初「南北宗論」有關。因莫是龍、陳繼儒與董其昌等人提倡南北兩宗論，甚至十分推崇元四家並上推至董源，而當時承襲並尊崇南宗一派之畫家，在畫學觀上深受董其昌等人之論說影響，故對於董源畫風及技法上的概念，便受其諸人所提倡之觀念影響至深。在此種宗派分論的學說氛圍之下，張風並不盲目追隨，特出蹊徑之外，對於董源之作能有不同的體察，因此並不同意當時繼承南宗所倡議的董源風格與技法。

〈與程幼洪〉一則主要說明畫面結構布置疏密一事。張風以棋枰上棋子的布局比喻畫面結構之布置，他認為棋士與人奕棋時，棋子的分布重「疏、鬆」，如此才能達到聲東擊西，並漸漸縮小攻防範圍，如此才能製造勝機。繪畫結構的布局亦如是之，其妙處便在於畫面之鬆，能先布局大概，後漸漸著重在小範圍與小細節上，層層點染，由粗至細，遂能造就瀟灑深秀之意，使人觀之、即之便覺輕快爽朗。

三、張風人物畫的風格與筆法分析

在中國美術史上，雖然張風被歸為屬於明遺民的金陵畫家，但終究未被歸入金陵八家之列中，縱然八家之說紛亂雜沓，學界尚無完整統一的定論，但可確定的是，張風在眾多說法中並未出現過。在這樣的劃分之下，張風在金陵畫派的重要性似乎不如所謂八家來得突顯，但因張風遭逢改朝換代之痛，面對明末政治上的腐敗墮落以及對清初異族統治的不安，此種情感上的矛盾與特殊性，也許會反映到其繪畫藝術表現上。另從周亮工評論張風畫藝：「大風畫無所師授，偶以己意為之，遂臻化境，瀟然澹遠，幾無墨路可尋」的獨創性來說，對於張風的繪畫風格，便有其值得探討之處。就筆者目前所收集到之作品，主要為山水畫與人物畫，尚未查覽到其花鳥畜獸等作品，而本文旨在探討張風人物畫，因此便以人物畫作品為主軸進行風格分析，人物畫的部分亦會約略提及山水畫中的人物描繪。

《張良像》【圖 1】中只見一位身著類似道袍的主人翁佇立於畫面之中，無任何背景，畫中人物拱手趨步，面容表現似乎透露出一股正氣凜然之貌，神態英武有韻，有種孤高清雅之感。人物線條是為白描法，乾淨有力又不加繁瑣，線條有時呈現出乾擦現象，可推測運筆具有速度感。線描方面易圓筆以方筆，多展現出線條轉折處的稜角，但又不像大多數浙派那樣誇張頓挫，例如浙派大家戴進，其《渭濱垂釣圖》【圖 2】中的人物線條刻畫上，衣紋線條轉折處通常較為明顯，線條更加剛硬；另外像是明代吳偉《寒山積雪圖》【圖 3】亦是此種浙派風格表現，甚至此畫中的人物線條更加誇張，頓挫更為有力。《張良像》中無任款識，只題有：「願從赤松子遊。」此話出自班固《前漢書·張良傳》：「願棄人間事，從赤松子遊耳。」²² 關於仙人赤松子，在西漢劉向《列仙傳》中云：

赤松子者，神農時雨師也，服水玉以教神農，能入火自燒。往往至崑崙山上，常止西王母石室中，隨風雨上下。炎帝少女追之，亦得仙俱去。至高辛時復為雨師，今之雨師本是焉。²³

故可知赤松子乃為道教仙人之一，且因張良信奉道家學說，故有言願放棄人間大小之事，跟從赤仙子翱遊天地自然，道家思想之顯現由可觀之。因張風本身修佛參道多年，思想上本身便融有道家思想，故張風會以張良作為繪畫題材並不足以為奇。

《張良像》的一明顯特徵便是單有人物而無背景，以人物作為全幅作品主軸，這樣的構圖在張風人物畫中並非單例，如《踏雪尋梅圖》【圖 4】、《畫諸葛亮像》【圖 5】、《嗅菊圖》【圖 6】、《鍾馗圖》【圖 7】、《淵明嗅菊圖》【圖 8】等皆是此種構圖方式，可算是張風人物畫中的一種特色之一。另外這些作品皆以白描技法繪成，在無背景與白描的構圖下，讓畫面更顯簡麗，且讓畫中人物更加顯眼。

《踏雪尋梅圖》中可見一高士騎著一頭驢子，而高士則背對著觀者，故無法得知其面容描繪，但此幅作品的線條表現形式，若與《張良像》相比較，則明顯是有差異的。《踏雪尋梅圖》的線條是粗筆大墨，草草鉤染，沒有過多的細節描繪，如文人寫意筆墨一般，不似《張良像》還表現出衣褶線條等較為細部之處；驢子的線描更是粗黑，驢身再以極淡的墨色稍加渲染。張風對於驢子的描寫十分傳神，藉由腳步的踩踏表現出動態之姿，是以此畫雖筆法簡逸，但卻能傳神。畫中題有：「踏雪尋梅去，梅花在何處。色聲與香味，眼下都全具。」

關於踏雪尋梅由來，根據張岱（1597-1679）《夜航船》裡記載：「踏雪尋梅孟浩然情懷曠達，常冒雷雪騎驢尋梅，曰：『吾詩思在灞橋風雪中驢背上。』」

²² （東漢）班固，《前漢書·張良傳》卷四十，收入文淵閣四庫全書電子版內聯網版。

²³ （西漢）劉向，《列仙傳·赤松子》卷上，收入文淵閣四庫全書電子版內聯網版。

²⁴ ；另明代于謙（1398-1457）於其《忠肅集》中寫有〈題孟浩然踏雪尋梅〉：「滿頭風雪路欹斜，杖屨行尋賣酒家。萬里溪山同一色，不知何處是梅花。」²⁵ 因此踏雪尋梅典故與孟浩然（約 689-740）是有關係的。而孟浩然乃唐代著名田園隱逸詩人，與王維並稱「王孟」，且孟浩然大半生是在襄陽隱居度過，《新唐書·文藝下》說：「孟浩然，字浩然，襄州襄陽人。少好節義，喜振人患難，隱鹿門山。年四十乃游京師，嘗於太學賦詩，一座嗟伏無敢抗。」²⁶ 雖孟浩然隱於鹿門山，但在孟浩然相關研究中，有人認為他是盛世的隱士，有人認為他是功名仕進的執著追求者，但這個問題並未取得共識。從他生平經歷來看，終其一生可說是布衣詩人。從其創作及有關資料來看，他既追求功名仕進，也追求避世隱居，亦仕亦隱的情懷裸示無疑。²⁷ 關於孟浩然出處問題有爭議，但其有著隱逸詩人之身分是可確定的。

透過《張良像》與《踏雪尋梅圖》二圖比較，便可初步觀察到張風對於人物畫之線描表現大體是以文人寫意為主，不像畫院工筆人物般強調細節與真實。若欲細分二者，《張良像》則類似於元、明文人畫家筆下化繁為簡，但又不失韻味，且線描表現較為細緻的風格；另一如《踏雪尋梅圖》，則偏向於梁楷《李白行吟圖》【圖 9】中那種豪放簡易的「減筆」形式，但並不能將張風直接視為梁楷減筆風格之繼承人，畢竟兩者還是有差異之處。相較之下，張風雖草草勾勒，但形體與線條上之描繪依舊細於《李白行吟圖》，只能說張風此畫有表現出減筆那種簡煉筆法風格。透過上文之論述過程，初步理解到張風人物畫線描風格大體有兩種形態，一種是線描刻畫較為細緻的風格，另一種則傾向於減筆的簡煉草草形式，至於這樣的分類是否恰當，可藉由更多作品分析論證之。

《畫諸葛亮像》繪諸葛武侯綸巾抱膝而坐，羽扇則置榻旁。人物面部描寫較細緻，尤以眼睛描繪傳神，且其神情自若悠然，似為遠眺前方，若有所思貌，如此人物描繪符合秦祖永《桐陰論畫》中所述：「寫人物亦恬靜閒適，神韻悠然，無一毫嫵媚習氣……」²⁸ 畫衣紋或坐榻屢見淡濃疊現之重筆，有隨興揮灑之趣，乍看乃有酒後醉筆所致之意，一如其自題，別有一番韻緻。據劉芳如《古今衣紋十八描》所分之描法，將張風此畫歸為「混描」²⁹，此處的「混」，是以淡墨勾勒成形，並加以濃墨醒之，混合濃、淡深淺不同的線描，造成一種「重筆」的視覺效果，這種線描表現亦出現在坐榻上，可清楚看見以淡墨勾勒榻形，再加以濃

²⁴ （明）張岱，《夜航船》卷一天文部，清鈔本，收入中國基本古籍庫，頁 15。

²⁵ （明）于謙，《忠肅集》卷十一，收入文淵閣四庫全書電子版內聯網版。

²⁶ （北宋）歐陽脩、宋祁，《新唐書·文藝下》卷二百三，收入文淵閣四庫全書電子版內聯網版。

²⁷ 陳新璋，〈孟浩然的隱士情懷與魏晉文士情結〉，收在王輝斌主編，《孟浩然研究論叢》（合肥：黃山書社，2011），頁 19。

²⁸ （清）秦祖永，《桐陰論畫》，首卷，清同治三年刻朱墨套印本，收入中國基本古籍庫，頁 4。

²⁹ 劉芳如，〈古今衣紋十八描〉，《故宮文物月刊》，3 卷 8 期（1985），頁 53。

墨疊之。此畫線描明顯屬於較為細緻的表現方式，甚至比《張良像》更專注於細節的描繪，如衣紋摺皺部分與神情容貌；另外就線描流線性而言，亦比《張良像》來得流暢，沒有過多的頓挫轉折。張風「混描」的表現與顧愷之《女史箴圖》高古游絲描或李公麟《五馬圖》鐵線描相比較【圖 10】，無法完全吻合，例如鐵線描並無「柔弱之迹」，但張風畫中線描有時顯露出下層淡墨勾勒線條，且有斷之不續的情況；另外就線條硬挺程度來說，也不完全符合。高古游絲描的特色乃細緻勻稱，用筆連綿不絕，《畫諸葛亮像》同樣無法完全相符，可是又有意無意地呈現出高古游絲與鐵線描的特色。故此，張風人物畫風格的確如《桐陰論畫》或《讀畫錄》中所述，乃出於蹊徑，擺脫傳統，融合為自有特色，因此很難在其畫作中找到其學畫脈絡。

《諸葛亮像》除了台北故宮本（以下稱故宮本）之外，另日本繭山順吉氏亦藏有《諸葛亮像》（以下稱繭山本）【圖 11】，米澤嘉圃認為此畫雖缺乏落款部分，無法直接確認是否為張風真蹟，但透過題識「先帝知臣謹慎」之書跡，以及繪畫筆法兩方面，可認定為是真蹟無疑。³⁰ 雖兩者同為白描技法，但繭山本的線描若與故宮本相較，反而比較類似於李龍眠細勁緊密的風格，故宮本呈現出較為柔和的線描特色。這兩件作品雖主題相同，但線描風格是相異的，表現出兩種不同風格，³¹ 也展現了張風的繪畫藝術具有多變的功力。

有關鍾馗的圖像繪畫非常多，是中國繪畫歷久不衰的題材，而鍾馗圖像盛行，或許與其有驅邪避凶之象徵有關，如高濂《遵生八箋》言道：「唐有虛耗小鬼，空中竊取人物，終南山進士鍾馗能捉之，以剝其目，劈而啗之，故當正月圖之以厭鬼。」³² 張風在《鍾馗圖》自題部分便有云：「寫第一百二十二本」，便可知張風喜畫鍾馗像。鍾馗亦是中國道教廣泛流傳的神話人物，張風如此喜愛繪製鍾馗像，應與其道教的宗教思想有關。

此幅自題：「乙酉（1645）歲除夢夢作此圖。綠袍紗帽者，嗔目切齒而言曰：『是尚能百本乎？』余疾聲應之曰：『雖千萬憶可也。』遂驚而寤其意，蓋隱隱若似乎恨福來遲，吉星高照雲爾。己亥（1659）臘月上元張風敬寫第一百二十二本。」張風自題中透露自己在夢中與鍾馗對談，且內容並非關於捉鬼驅邪之事，乃為繪事逸趣，而張風認為福來遲，應是將鍾馗視為福的象徵，故夢鍾馗乃福至，只是恨福來的晚些。張風筆下所畫鍾馗外形與衣飾，頗符合其夢中所見，深著綠袍，配置玉帶，頭戴紗帽，手執劍，側轉身，炯炯目光望向右上方的蝙蝠，恰如其分地表現出人物「恨蝠（福）來遲」的內在神韻。衣紋線描部分，比起《張良

³⁰ 米澤嘉圃，〈張風とその藝術〉，收入米澤嘉圃美術史論集編輯委員會編輯，《米澤嘉圃美術史論集上卷》（東京都：國華社，1994），頁 313。

³¹ 米澤嘉圃，〈張風とその藝術〉，頁 315。

³² （明）高濂，《遵生八箋》卷三四時調攝賤春卷，收入文淵閣四庫全書電子版內聯網版。

像》與《畫諸葛亮像》來說，雖同為刻畫較為仔細的一類，但《鍾馗圖》在畫風上則更加嚴謹而又洗鍊，無過多繁複細節，且人物體積表現上頗具實體感。衣紋雖並非是流轉細緻的高古游絲或行雲流水描，但亦不完全同於鐵線描，不過應該是以中鋒運筆，讓線條較為勻稱。

從故宮本《畫諸葛亮像》與《鍾馗圖》來看，可得知張風對於人物臉部特徵描寫十分細膩，諸葛亮因其形象典範鮮明，才智雙全，能文允武，且面對危機處之不亂，故張風對於諸葛亮面容神情的描繪，展現出一種沉穩內斂；而鍾馗的豪雄之氣，與神話傳說中將之形塑成拿妖捉鬼的神仙，因此往往必須表現出其面露兇光或是正義之氣，讓人即之便生敬畏之心，而張風於畫中便將鍾馗描繪成正氣凜然的道士。張風雖在人物衣紋或線條上表現容易產生化繁為簡的特色，但在面容部分，卻能充分表達畫中人物之性格特徵，而人物之生氣乃與面容神情大有關係，張風能精準捕捉人物神情，故可知其人物畫的造詣。

以陶淵明或菊為主題的作品，現階段筆者查閱到有兩件，分別是北京故宮的《淵明嗅菊圖》以及王季遷藏《嗅菊圖》³³，雖同為「嗅菊」，但在畫面構圖上亦有些差異。北京故宮版純人物無背景，將焦點集中在畫中主人翁陶淵明嗅菊的動作上；王季遷版《嗅菊圖》在左下角以菊花叢作為背景點景物，除了符合繪畫主題之外，因畫中人物正行嗅菊之舉，讓我們可以聯想到主人翁因遇到菊花叢，摘折一朵，嗅聞其清香，使此畫具有一動態故事性。由於「陶淵明」與「菊」本身即有隱逸與高潔的象徵，與筆者欲探討主題極為相關，故筆者於此部分先著重在人物畫筆法風格分析上，關於更進一層的象徵含意，則留待下節作探討。

《淵明嗅菊圖》中可看到淵明彎腰側身，捧菊花一朵作嗅聞狀，雖不見全容貌，但亦可感覺到其神情專注，幾近陶醉【圖 12】。頭戴風帽，且呈半透明狀，寬袍大袖，袍長及地。淵明的風帽造型應不符合陶淵明所處魏晉之時的裝扮，據袁行霈研究，淵明著風帽未見記載，其所著乃葛巾也，³⁴ 如南朝梁蕭統《昭明太子集·陶淵明傳》曰：「郡將常候之，值其釀熟，取頭上葛巾漉酒，漉畢，還復著之。」³⁵ 前人所繪陶淵明像，如梁楷《東籬高士圖》【圖 13】和何澄《陶潛歸莊圖》卷【圖 14】等，大多著葛巾，長帶飄然。或許張風繪製此圖並未作深入探究，著重的是意境及欲表達之情感，因此採用自己那個時代較普遍的裝束。這件作品同樣無背景，亦無傅彩，純用白描，整幅畫的線條包括衣褶部分，不比《張良像》、《畫諸葛亮像》與《鍾馗像》來的細緻，表現出的風格是極為簡練的，所以應是偏向梁楷的減筆畫法，兩者有異曲同工之妙。

³³ 此畫上鈐有「王季遷氏審定真迹」鑒藏印，故此畫可初步認定是為真蹟。

³⁴ 袁行霈，《陶淵明影像：文學史與繪畫史之交叉研究》（北京：中華書局，2008），頁 64。

³⁵ （南朝梁）梁蕭統，《昭明太子集·陶淵明傳》卷四，收入文淵閣四庫全書電子版內聯網版。

另一幅《嗅菊圖》在造形與風格都與《淵明嗅菊圖》不大相似，畫中主人翁無法確定是否為陶淵明，因畫中題識：「細雨清秋，今朝□日君家的。重陽隔壁，菊蕊應先覓。學道英年，恰好當而立。深盃喫。西方南極，光韜誰能敵。戊戌九月八日，報恩衲子真香佛空。」並未提到陶淵明，但因淵明與菊的連結性強，故此畫中人物可設想為陶淵明。若從另一角度，因無指定是陶淵明，可設想畫中人物是畫家本人，將自己喻為陶淵明，並喜菊而嗅菊等清雅之舉。人物衣紋線條比起《淵明嗅菊圖》來說，更加繁複而仔細，且筆法上似乎與《畫諸葛亮像》一樣，使用濃淡墨相疊的「重筆」技法，線條以中鋒為主，淡墨勾勒輪廓，再以濃墨加強衣紋線描，且因有淡墨作底線，使得淡墨之處彷彿為陰影深處，製造出立體感。繪畫中表現出淵明嗅菊狀的，張風並非唯一者，同時期且同身為明遺民畫家的陳洪綬（1598-1652），同樣繪有淵明「嗅菊」的作品，即為《歸去來卷》中的〈采鞠〉【圖 15】。畫中所表現的並非一般熟知的陶潛采菊，而是將花靠近臉部，狀如撲鼻賞香。

以上這些作品以白描手法為主，且無背景只以人物為畫之表現主軸，因此最能體現出張風人物畫的風格及筆法。除了此類型作品外，還有山水人物畫的表現，不過因非以人物為主要表現，山水畫的風格與筆法等部分依舊重要，但對於山水畫的風格筆法分析，不在本文探討範圍內，故筆者不作贅談。

《題壁圖》【圖 16】中可見一文人高士正提筆欲題字於壁上，畫中人物雖只可見到其右半側臉部，但專注的眼神表露無遺，神情自若悠然，再次證明張風善於刻畫人物臉部神情。線條筆法部分，同樣可觀察到「重筆」技法，且因《題壁圖》的人物線描未忽略衣褶細部表現，故不能歸入減筆風格的範疇中。但若更進一步觀察，人物線描的表現比起故宮本《畫諸葛亮像》或《鍾馗圖》等細緻之作來說，似乎用筆更加狂放，運筆速度似乎更疾，且能跳脫出傳統線描的表現，注重墨與筆的運用，也許箇中原因如畫上題識所云：「山陰筆勢數王郎，我道兒孫試未嘗。好在老人策醉後，起來信手兩三行。」乃為酒後醉筆所致，故能更加豪放脫俗。

《桐陰把卷圖》【圖 17】描繪濃蔭的梧桐樹下，有一高士坐在清涼的石上，展卷閱讀，狀似陷入沉思貌。畫中人物是以纖細筆法繪製而成，頗為秀雅挺俊，屬於細緻描繪風格的範疇。觀其旁山水樹石的表現，樹枝與山實則以較為寫意性的筆觸勾勒而成，樹下石塊以淡墨擦染即止，並無明顯的皴法表現。桐葉部分則以清淡、濃重不同的墨點，以大寫意的方式隨意點寫，淋漓灑脫。故此畫乃是工整細緻的人物線描與直抒胸臆的大寫意筆法所組成，使得細秀朗疏與淋漓勁暢兩種對比的審美格調，於同一畫中取得和諧統一。

由以上討論可知張風的確在人物畫方面具有頗高的造詣，除了一般人物畫與

山水人物畫之外，間亦為人寫照，如《樂悟消暑圖》【圖 18】即為張風肖像畫之佳作，也可說明張風在肖像畫上亦有涉獵其間。此圖乃是為樂悟先生之寫生肖像，人物端坐石上，背襯修竹、梧桐樹，畫中人物乃為精工細筆之作，將被畫者的容貌神情具體展現出來，臉部稍微用到明暗烘托技法，眼睛則屬於三角眼等細部皆有注意到。人物衣紋線條表現比起前文所討論的白描人物畫來說，可算是更加細緻，摺皺或凹陷處的線條表現十分真實，或許因為是肖像畫的關係，因此必須以真切反映被畫者的真實外表。相對於趨近工筆寫真的人物，背景的竹、石與梧桐樹就偏像寫意貌，流暢而自然，尤以梧桐葉的大寫意墨點表現更為突出。高居翰認為此肖像畫就中國文士肖像畫而言，其實是很標準的表情，其中並無特別的弦外之意。³⁶

張風人物畫中，白描筆法作品不少，且具有個人獨特的風格，經過作品分析之後，可觀察到張風的人物畫在筆法風格上，大體可分為粗曠豪邁與細緻流暢兩種。至於畫風問題，張風人物畫的風格的確很難溯其源本，總覺是獨創新意，以己意為之，縱使有些作品可能相近於某前輩大師風格，但又無法完全吻合，因此筆者以為符合周亮工和秦祖永等人所提出「畫無師承，全憑己意」的評論。張風人物畫還有一特殊之處，便是「重筆」技巧，即為筆墨技法的使用，作品中墨之濃淡與筆之輕重的運用，顯示出張風對於筆墨的掌握能力十分高超，甚至不為筆墨所役，而能熟練地運用筆與墨，創作出誠屬己意之作品。

四、隱逸思想與遺民忠臣意識於人物畫中之反映

在明末清初這個特殊的歷史過程中，遺民思想也只能是逃離世俗、嚮往自然，通過筆墨來釋放心中的苦悶、失望，把情感寄託於大自然的山水、林石之間，或以畫中人物為情感表達的載體，置人物於山水中，一同與山水表現出懷想故國等遺民思想，從而使自身達到完善。

張風人物畫的主題選取，往往能透露出某些訊息，如《淵明喚菊圖》便是一明顯例子。陶淵明的隱逸與高潔形象深植人心，雖有學者認為陶淵明並非完全出世，依舊有處於世的心態，也就是在出處間游移不定，具有雙重形象，隱逸心態之中又帶有欲從官的經國治世之想。³⁷ 不過從古至今，依然習慣將陶淵明視為是隱逸之士的代表人物之一，而菊則是高潔純真的象徵，因淵明愛菊，故常將二者結合討論，甚至菊花即為隱逸代表，如周敦頤〈愛蓮說〉云：「菊，花之隱逸

³⁶ James Cahill 著，王嘉驥譯，《山外山》（台北：石頭出版，1997），頁 275。

³⁷ 劉晞儀，〈三亮同心說—陳洪綬贈周亮工二畫試析〉，《故宮學術季刊》第 28 卷第 1 期（2010 年秋季），頁 2-8。

者也」³⁸。

《淵明嗅菊圖》中的題詩便透露出一些值得探究的問題。左上方題詩：「采得黃花嗅，為聞晚節香。須令千載後，想慕有陶張。」署「上元老人寫 淵明小照 庚子」。從首句便知道在張風的觀念裡，菊花本身就是節操的象徵，嗅菊如聞其晚節，似乎在吸收黃花的節操，想在操守上與之同化。這首題詩的問題處便在末句「想慕有陶張」，陶當指陶淵明，而張者何所指？根據袁行霈研究，張蓋指張景陽，即西晉詩人張協，陶張並稱，淵源有自也。³⁹「陶張」並稱的資料根據乃從明代彭大翼撰《山堂肆考》而來，原文如下：

劉蒙《甘菊論》：「陶淵明、張景陽、謝希逸、潘安仁等或愛其香，或詠其色，或採之於東籬，或泛水於酒罈，疑皆今之甘菊也。」⁴⁰

張風言自己千載後所想慕者，乃陶淵明、張協。另張風題詩中的「晚節香」亦出現在《山堂肆考》中：「宋韓魏公在北門，《九日燕諸僚佐》詩：『不羞老圃秋容淡，猶有寒花晚節香。』識者知其晚節之高。」⁴¹

淵明愛菊，人所共知，於是菊花遂成淵明高潔人格的象徵。但值得注意的是，依袁行霈研究所述，在陶淵明的傳記中既沒有「嗅菊」一事，其詩文中亦沒有提到「嗅菊」二字。⁴²但「嗅菊」二字，在古人的詩文著作中的確是有的，但晚于淵明之後，如宋代趙藩〈梅花十絕句〉第十首：「松風亭下盛開時，曾辱蘇仙與賦詩。今日折花懷此老，端如嗅菊念東籬。」⁴³元代方回〈久過重陽菊英粲然即事十首〉第九首：「有酒泛菊嚼美酒，無酒嗅菊倚闌干。時人誰會先生意，常把霜枝仔細看。」⁴⁴清代端方《壬寅銷夏錄·嗅菊》：「叉手籬東嗅菊芳，悠然習習潤枯吭。」⁴⁵因此張風筆下所繪的淵明嗅菊形像，就有不同的可能性：也許是出自張風本人的想像，亦或張風曾覽讀過相關嗅菊詩文，爾後便將詩文中的嗅菊一行透過筆墨實際予以形象化，繪畫出新的陶淵明形像。但此種圖像表現手法有無先例？亦即是否為張風所獨創，則有待筆者更進一步以圖像學研究方

³⁸ (清)周沈珂編，〈愛蓮說〉，《周元公集》卷二雜著文類，收入文淵閣四庫全書電子版內聯網版。

³⁹ 袁行霈，《陶淵明影像：文學史與繪畫史之交叉研究》，頁 61-63。

⁴⁰ (明)彭大翼，《山堂肆考·花品·陶張各愛》卷一百九十九，收入文淵閣四庫全書電子版內聯網版。

⁴¹ (明)彭大翼，《山堂肆考·花品·香晚節》卷一百九十九。

⁴² 袁行霈，《陶淵明影像：文學史與繪畫史之交叉研究》，頁 63。

⁴³ (宋)趙藩，〈梅花十絕句〉，《潛道稿·章泉稿》卷四，收入文淵閣四庫全書電子版內聯網版。

⁴⁴ (元)方回，〈久過重陽菊英粲然即事十首〉，《桐江續集》卷二十二，收入文淵閣四庫全書電子版內聯網版。

⁴⁵ (清)端方撰，〈嗅菊〉，《壬寅銷夏錄》稿本，收入中國基本古籍庫，頁 465。

法，試著以圖像脈絡研究探求之。但可確定的是，畫出淵明嗅菊的形象並非唯獨張風一人，同時期陳洪綬也曾以此形象表現之。

透過題詩與具有特殊含意的畫題之選取，再再表現出張風乃是刻意經營畫中隱逸感，甚至藉由此畫表達自己的隱逸之思，將胸中的理想形像具體表現出來。除了陶淵明之外，上文所討論的作品《張良像》與《諸葛亮像》（包含故宮本與繭山本）的主題人物張良與諸葛亮，同樣都具有愛國或忠臣形象的特殊象徵意義。

張良在歷史上被定位為忠臣，如宋代梁克家所撰《（淳熙）三山志》中所言：「堂東西壁繪像凡四十七，聖人一人周公；社稷忠臣十六人張良以下；節義忠臣十九人申包胥以下；諫爭忠臣十一人樊噲以下。」⁴⁶ 誠如梁克家所載，在宋代的某一堂壁上繪有四十七個人物像，其中社稷忠臣以張良為首，而下共俱十六人。由此可知，張良在歷史上的確被定位成所謂的愛國忠臣之士。

另外諸葛亮同為歷史著名的愛國詩人，其對楚國擁納秦國一事充滿不安定感，但無奈楚王不聽諫言，貶屈原於郢都之外；後秦破楚國郢都，屈原在絕望和悲憤之下懷大石投汨羅江而死。⁴⁷ 屈原一生悲壯，為保有完整節操而投河自盡，愛國忠臣之心於此表露無遺。陶淵明、諸葛亮二人間的愛國情操是彼此有關連的，筆者根據劉晞儀〈三亮同心說—陳洪綬贈周亮工二畫試析〉一文中所提及的概念作補充。文中劉氏認為有關陶淵明與諸葛亮同心說的觀念，乃是黃庭堅首先提出，其詩〈宿舊彭澤懷陶令〉寫道⁴⁸：

潛魚願深渺，淵明無由逃。
 彭澤當此時，沉冥一世豪。
 司馬寒如灰，禮樂卯金刀。
 歲晚以字行，更始（409-419）號元亮。
 淒其望諸葛，抗髯猶漢相。
 時無益州牧，指揮用諸將。
 平生本朝心，歲月閱江浪。
 空餘詩語工，落筆九天上。
 向來非無人，此友獨可尚。
 屬予剛制酒，無用酌杯盞。
 欲招千載魂，斯文或宜當。

⁴⁶ （宋）梁克家撰，《（淳熙）三山志》卷七公廡類一，收入中國基本古籍庫，頁 63。

⁴⁷ 有關屈原詳細生平紀事，可參照（漢）司馬遷，〈屈原賈生列傳第二十四〉，《史記》卷八十四，收入文淵閣四庫全書電子版內聯網版。

⁴⁸ （宋）黃庭堅，〈宿舊彭澤懷陶令〉，《山谷集》卷四，收入文淵閣四庫全書電子版內聯網版。

黃庭堅以「豪」稱頌陶淵明，並稱陶身處亂世，歸隱後乃寄情於耿直氣盛、卻有名主賞識的諸葛亮身上，而其最尊崇的是諸葛亮。黃庭堅點出陶淵明因心儀諸葛亮，於辭官三、四年後自號為「元亮」，黃庭堅所提出的這一同心說，引起共鳴至清代不衰。二人不代表相反的人生觀，而同為儒家治國平天下理想的奉行著，可仕則仕，不可仕也不忘濟世之志。⁴⁹ 故此可發現，陶淵明與諸葛亮在某種程度上是相通的，且陶淵明被認為是崇敬諸葛亮的。以此可說明陶淵明與諸葛亮之間的緊密關係，兩人志同道合。

除了黃庭堅並提陶淵明與諸葛亮之外，元代吳澄寫道：「予嘗謂楚之屈大夫、韓之張司徒、漢之諸葛丞相、晉之陶徵士是四君子者，其制行也不同，其遭時也不同，而其心一也……」⁵⁰ 他將屈原、張良、諸葛亮與陶淵明並論，且認為他們是「四君子者」，亦即在後世文人的觀念中，這些人或許時間與空間上有所不同，但其形象是相似的，甚至是「同心」，也就是不遇時而退隱的形象，或是愛國忠臣的節操。

透過上文的論述，可得知陶淵明、張良與諸葛亮皆是具有忠臣愛國或隱逸面向上的含意，而後世者時常將這些人的形象等同論之，張風的《張良像》與《諸葛亮像》（包含故宮本與繭山本）的確在畫題的取材上便表現出其意識上的有意選取。不論是陶淵明、張良或諸葛亮，他們皆是受人景仰的歷史人物，同時也乘載著退隱或是愛國忠臣節操的象徵意義，他們為人所知的事功與極高的文化修養與才情，深受後代遺民者的敬仰與羨慕。張風面對劇烈的社會動盪，也只能透過畫題選取，將個人情懷發之於筆墨之中，展現於圖畫之上，藉以表現其胸中的理想型人物。

除了此類從畫題便展現出強烈的遺民愛國意識與隱逸不仕思想之外，在張風的作品中有些是透過整體意境形塑一種隱逸與遺民思想的氛圍，讓畫中人物成為張風內在心境投射的對象。

《讀碑圖》【圖 19】構圖對稱平整，有種平靜含蓄的氛圍。左右兩側一簡一繁，一黑一白，左作喬木，繁不能再複；另一端作碑石，簡不能再減。碑石與喬木同時聳立於畫面兩側，而中間則是點綴著人馬過渡，作為鋪墊。畫面描述中間人物，似為一青衫烏帽文人高士，在崇山嶙嶙之中讀碑石的情景，遠處山巒雲霧迷濛，留下了想像的空間，增添畫面韻味。作品用筆自然流暢，尖勁健爽，用墨則清澄透明，意境幽遠，可展開不同的聯想。

⁴⁹ 劉晞儀，〈三亮同心說—陳洪綬贈周亮工二畫試析〉，頁 16。

⁵⁰ 原文見吳澄，〈詹若麟淵明集補注序〉，收於陶澍集注，《靖節先生集》卷首〈諸本序錄〉，此處轉引於劉晞儀，〈三亮同心說—陳洪綬贈周亮工二畫試析〉，頁 17。

畫中題識：「寒煙衰草，古木遙岑。豐碑特立，四無行跡。觀此，使人有古今之感。己亥八月真香子寫於珠光庵。」己亥年為順治 16 年，公元 1659 年。張風的題識中便已道出整幅畫的氛圍與空間，但能表露心意乃為此句：「觀此，使人有古今之感。」畫中青衫高士望碑能感於古今，這產生一種歷史維度的觀點。張風所在的南京，乃為六朝古都金陵所在，因此充滿歷史意味，乃以今之南京遙想六朝古都金陵所在，雖所處空間與地點一樣，但已不知經過幾世紀的流轉變遷，充滿對於古今的感慨。另外或許可解讀為古都金陵是為漢人中心政權所在之地，但現今南京卻作為陪都，乃因滿人占領北京，並推翻明政權建立清朝，像張風等具有節操的明遺民最能體會家國變色、改朝換代之痛，因此看著碑上所記載的史事，便想起如今國家乃為異族政權所統治，更具古今興亡之感慨。

《金秋延宕圖》【圖 20】畫於清順治十八年（1661），畫中樹紅之景，應為秋冬之際，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，人物採用白描手法，線條細緻流暢，整體構圖及用墨用色降低該有的生氣，提高空靈蕭索之感。高士遠眺前方，若有所思，冷落、蕭條的意緒迎面而來，不用多餘的字句，觀者便能體會此畫面意境蘊含無以言表的沉痛、徘徊、無奈乃至於絕望的心境。此畫中的心境與氛圍之營造，或許就是張風對於現實環境無奈的反映，並以畫中人物作為情感傳達的媒介。

有些山水畫中的人物雖非整幅畫作的主角，甚至只是作為點景人物，但因畫題與畫意上的特殊性，使得畫中點景人物多了份象徵性與代表性，通常可視為代表畫家本人。《幽崖訪梅圖》【圖 21】可見畫面山崖聳立，枯枝搖曳，筆法線條上屬於較為繁密，淡墨勾皴，畫風荒率而枯寂，符合畫上題詩：「一雪千峰萬壑埋，摧殘竹柏總枯柴。寒梅獨閉幽崖裡，踏遍山僧舊衲□。」山道上訪梅者拄杖臨壑，遙望遠處山巒疊嶂，畫中並未見到梅花蹤影，或許就深藏於幽崖當中。

訪梅一舉，可推測具有象徵意義，因明孝陵南臨梅花山或稱梅花嶺，故「訪梅之舉」可能隱藏著拜訪明孝陵的意思，弔唁明朝君王之意，因此通常帶有對故國的懷念、眷戀之情。詩文中亦有提及孝陵與梅山之間的關係，如〈金陵錄第六首〉⁵¹：

祇有飛來燕子登，山樓粉堞最峻嶒。
北征將帥知興替，南渡君臣備勸懲。
策定防河誰與守，事談遜國總難憑。
大功坊泊梅花嶺，耿耿忠魂傍孝陵。

詩末句提到從大功坊梅泊花嶺這區域，象徵著耿耿忠魂依傍著孝陵，便可知道梅

⁵¹（清）譚瑩撰，《樂志堂詩集》卷九，清咸豐九年吏隱園刻本，收入中國基本古籍庫，頁 125。

花嶺藏有忠臣、忠心之隱喻。另外也因為梅花嶺的地理位置緊傍明孝陵，故遺民文學家及畫家常以訪梅花嶺或梅花山代表拜訪孝陵，訪梅之舉便延伸為訪明孝陵，從而使訪梅產生遺民忠臣之意。張風繪此作，的確可能懷有遺民忠臣的思緒，借訪梅以表達對故國的思念，而畫中拄杖者更可視為是張風的化身。

不論從畫題的擇取或是畫面意境的營造，張風的人物畫透露出隱逸思想與遺民忠臣意識，若是再結合其身世，某種程度上便可合而為一。另外李凱在〈清代繪畫概論〉中說道：「張風所作的人物畫，顯然是有所寄託的。」⁵² 此處的寄託，誠如筆者所談論的隱逸思想與遺民意識，張風將這些想法與情緒寄託於人物畫中。

五、小結

通常討論金陵畫派時，常將焦點集中在實景山水能圖寫興亡的議題上，而本文所企求的則是討論金陵畫派人物畫是否亦能作為抒發故國之思，或表現忠貞思想的載體。身處在改朝換代、異族統治時期的張風，從其生平便可得知他是一位不仕二朝，忠心於漢人政權，保有忠臣愛國之心，而這樣的態度與思想，透過筆者對於其畫作畫題及意境的觀察與分析，的確在張風人物畫中展露出所謂的隱逸思想與遺民忠臣意識，顯然張風的人物畫是有所寄託的，可作為抒發情感的載體。另外分析張風人物畫可發現，其作品主要以白描人物畫為主，且風格與筆法另出蹊徑，不隨前人筆墨發展，頗有個人特色，尤以「重筆」技法更為突出，展現出張風筆墨運用之精妙，畫評家稱之為「筆墨中之散仙」，理有其據矣。

除了探討張風人物畫作為抒發情感之載體的可能性之外，張風人物畫的風格與筆法可嘗試根據其創作年代，為其風格作年代上的前後區分，檢視張風人物畫風格是否有時間上前後差別的可能性，此為本文尚未處理的範疇。另除人物畫之外，張風山水畫亦有其獨特之處，有的細筆如元人山水，但有些又狂放不羈，逸筆草草，頗具特色，因此亦有其值得探討分析的空間，有待日後作更進一步的分析探賾。

⁵² 中國古代書畫鑑定組編，〈清代繪畫概論〉，《中國繪畫全集 19》，（北京：文物出版），頁 34。

參考資料

古籍文獻

1. 周亮工輯，《尺牘新鈔》，台北：大為圖書社，1960。
2. 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. 孫敬菴撰，《明遺民錄》，收入周駿富輯，《清代傳記叢刊·遺逸類3》，台北：明文書局，1985。
4. 傅抱石編譯，《明末民族藝人傳》，收入周駿富輯，《清代傳記叢刊·遺逸類3》，台北：明文書局，1985。
5. 周亮工，《讀畫錄》，收入續修四庫全書編轉委員會編《續修四庫全書1065》子部·藝術類，上海：上海古籍，1995。
6. 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。
7. 周亮工，《印人傳》，收入續修四庫全書編轉委員會編《續修四庫全書1092》子部·藝術類，上海：上海古籍，1995。

專書

1. 山本悌二郎，紀成虎一，《宋元明清書畫名賢詳傳第二卷》，京都市：思文閣，1973。
2. 俞劍華，《中國畫論類編》，北京：人民美術出版，1986。
3. 饒宗儀，〈張大風及其家世〉，《畫寧：國畫史論集》，台北：時報，1993。
4. 米澤嘉圃美術史論集編輯委員會編輯，〈張風とその藝術〉，《米澤嘉圃美術史論集上卷》，東京都：國華社，1994。
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. 謝巍著，《中國畫學著作考錄》，上海：上海書畫出版，1998。
7. 袁行霈，《陶淵明影像：文學史與繪畫史之交叉研究》，北京：中華書局，2008。
8. 陳聖宇，〈周亮工《尺牘新鈔》三選初探〉，收在曹虹、蔣寅、張宏生主編，《清代文學研究集刊第一輯》，北京：人民文學出版，2008。
9. 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。
10. James Cahill 著，王嘉驥譯，《山外山》，台北：石頭出版，1997。

11. Susan Bush and Christian F. Murck, *Theories of the Arts in China*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1983.

期刊

1. 劉芳如，〈古今衣紋十八描〉，《故宮文物月刊》，第3卷第8期，1985年，頁48-57。
2. 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夏，頁33-76。
3. 劉晞儀，〈三亮同心說—陳洪綬贈周亮工二畫試析〉，《故宮學術季刊》第28卷第1期，2010年秋季，頁1-44。
4. 張郁乎，〈中國畫的「逸品」問題〉，《文藝研究》2011年03期，頁102-112。
5. Susan E. Nelson, “Revisiting the Eastern Fence: Tao Qian’s Chrysanthemums.” *The Art Bulletin*, Vol. 83, No. 3, Sep., 2001, pp. 437-460.

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，房玄齡，《晉書》，清乾隆武英殿刻本。
2. 宋，梁克家撰，《(淳熙)三山志》卷七公廨類一。
3. 明，張岱，《夜航船》，清鈔本。
4. 清，秦祖永，《桐陰論畫》，清同治三年刻朱墨套印本。
5. 清，張庚，《國朝畫徵錄》，清乾隆刻本。
6. 清，譚瑩，《樂志堂詩集》卷九，清咸豐九年吏隱園刻本。

文淵閣四庫全書電子版內聯網版，迪志文化出版。

1. 西漢，劉向，《列仙傳》。
2. 西漢，司馬遷，《史記》。
3. 東漢，班固，《前漢書》。
4. 南朝梁，梁蕭統，《昭明太子集·陶淵明傳》。
5. 宋，趙藩，《潛道稿·章泉稿》。
6. 宋，歐陽脩、宋祁，《新唐書》。
7. 宋，辛棄疾，《稼軒詞》。
8. 宋，黃庭堅，《山谷集》。
9. 宋，謝翱撰、明，陸大業編，《晞髮集》。

10. 元，方回，《桐江續集》。
11. 明，于謙，《忠肅集》。
12. 明，高濂，《遵生八箋》。
13. 明，彭大翼，《山堂肆考》。
14. 愛新覺羅玄燁編，《御定全唐詩》。
15. 清，方苞，《望溪集》。

網路資源

1. 追索浙派主題展，國立故宮博物院，網址：
<<http://tech2.npm.gov.tw/cheschool/zh-tw/index.aspx>> (2012/06/10 瀏覽)。
2. 張風，《畫諸葛亮像》，故宮書畫典藏資料檢索，網址：
<http://painting.npm.gov.tw/npm_public/System/View.jsp?type=1&ObjectID=6557>
(2012/06/08 瀏覽)。
3. 佛光山全球資訊網，佛光大辭典線上查詢系統，網址：
< http://www.fgs.org.tw/fgs_book/fgs_drser.aspx > (2012/06/03 瀏覽)。

圖版目錄

【圖 1】《張良像》，張風，清，紙本墨色，85×54 公分，藏於泰州博物館。圖取自《中國繪畫全集 20》。

【圖 2】《渭濱垂釣圖》，戴進，明，絹本淺設色，139.6×75.4 公分，藏於台北故宮博物院。圖取自《追索浙派圖錄》。

【圖 3】《寒山積雪圖》，吳偉，明，絹本墨色，242.6×156.4 公分，藏於台北故宮博物院。圖取自《追索浙派圖錄》。

【圖 4】《踏雪尋梅圖》，張風，清，紙本墨色，51.8×28.7 公分，藏於上海博物館。圖取自《中國古代書畫圖目 4》。

【圖 5】《畫諸葛亮像》，張風，清，紙本墨色，126.4×59 公分，藏於台北故宮博物院。圖取自《故宮書畫圖錄 9》。

【圖 6】《嗅菊圖》，張風，清，紙本墨色，82.2×30.5 公分，王己千藏。圖取自《海外藏中國歷代名畫 7》。

【圖 7】《鍾馗圖》，張風，清，紙本墨色，38.3×29.5 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 10 金陵諸家繪畫》。

【圖 8】《淵明嗅菊圖》，張風，清，紙本墨色，34×27.1 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 10 金陵諸家繪畫》。

【圖 9】《李白行吟圖》，梁楷，南宋，紙本墨色，81.1×30.5 公分，藏於東京國立博物館。圖取自《中國歷代繪畫精品人物卷三》。

【圖 10】顧愷之《女史箴圖》局部、李公麟《五馬圖》、《諸葛亮像》局部線描筆較。

【圖 11】《諸葛亮像》，張風，清，紙本墨色，繭山順吉氏藏。圖取自米澤嘉圃〈張風とその藝術〉一文。

【圖 12】《淵明嗅菊圖》嗅菊動作的局部細節。

【圖 13】《東籬高士圖》，梁楷，南宋，絹本設色，71.5×36.7 公分，藏於台北故宮博物院。圖取自《故宮書畫圖錄二》。

【圖 14】《陶潛歸莊圖》，何澄，元，紙本墨色，41×732.8 公分，藏於吉林省博物館。圖取自《中國繪畫全集 7》

【圖 15】《歸去來卷·采鞠》，陳洪綬，明，紙本設色，藏於美國夏威夷美術館。圖取自《陳洪綬畫品集》。

【圖 16】《題壁圖》，張風，清，120×25.8 公分，紙本墨色，藏於台北蘭千山館。圖取自《中國書畫·人物畫》。

【圖 17】《桐陰把卷圖》，張風，清，金箋墨色，16.5×49.5 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下》。

【圖 18】《樂悟消暑圖》，張風，清，紙本設色，91.8×42.2 公分，藏於重慶市博物館。圖取自《中國繪畫全集 20》。

【圖 19】《讀碑圖》，張風，清，紙本設色，16.6×50.1 公分，藏於蘇州博物館。
圖取自《中國繪畫全集 20》。

【圖 20】《金秋延宕圖》，張風，清，紙本設色，17.1×49.9 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下》。

【圖 21】《幽崖訪梅圖》，張風，清，紙本設色，95.2×54.4.公分，藏於首都博物館。
圖取自《中國繪畫全集 20》。