

木屏藏明遺民畫二十家

鄭 德 坤

引 言

香港至樂樓主人何耀光先生，精鑑別，富收藏，用不着我來恭維。他收藏書畫另有他高超的特點。像一般博物館他要為後代保存文物，像風雅藏家他喜歡鑑別玩賞，像諸位專家他也做精深的學術研究。他認為古人的書畫是天地清靈的精華，玩賞之外還可以用來培養個人的意志。他的藏品中以明代遺民的作品為最特出，因為這種文物可以表現那個時期的忠臣、孝子及義士慷慨激昂的精神。十幾年前，這批資料曾經在香港大會堂公開展覽，同時並刊行《明遺民書畫錄》一卷〔12, 24〕，極受研究書畫人士的重視。這次香港中文大學文物館為提倡古代書畫的研究，邀請何先生把這批珍貴的資料，再作較長期的展覽，並將全部出品攝影製版，由饒選堂教授撰文介紹，編印為《圖錄》一巨冊〔27〕，以便學者作進一步的研究。展覽期間，同時舉行明遺民書畫研討會，集思廣益，以闡發其學術價值。諸位或遠涉重洋，來此參加，足見這些資料的吸引力。這時期的藝術在畫史上地位的重要，也可想而知。

英國劍橋木屏所藏中國古畫，對於明遺民作品也極為注意。幾年前饒教授曾親往參觀，並細加品評。這次召開明遺民書畫討論會，他提議在木屏藏品中，選出二十家，來作研究的參攷，並約我來作簡單的介紹。我覺得十分榮幸。

饒教授在他《明遺民畫展引言》裏〔27〕，提出遺民畫家的七種特質。這些特質可加以歸納，從四方面說明如下：（一）從畫人自身來講，明遺民都是有士氣，多才多藝的文人學士。他們可以用詩法和書法入畫。（二）在畫藝方面，他們不但好收藏，工臨摹，並且好遊山玩水，由奇峰靈泉裏得到新的靈感刺激。（三）從精神着想，他們不少遁跡空門，精研佛理，專意追求禪機，以為畫中理想的境界。（四）在社會方面，他們

不少有家學的背景，並且喜歡集會結社，互相切磋琢磨，以求畫藝不斷的精進。饒教授廣徵博引，給大家有深刻的印象。這些特質在遺民的作品及畫論中，都有充分的表現，用不着多說。

明遺民的時代背景

今天我來介紹些木犀所藏的明遺民畫，我想我們應該先討論明遺民的時代背景。明末清初，前後各數十年，從萬曆經天啓、崇禎、順治到康熙共五朝。這正是公元十七世紀。這一百年之中，充滿了分裂、動盪、流浪、變亂及鬥爭，但是各方面的演進却是一貫相承的。從政治社會的演進看來，前一段是明朝的衰落，以至滅亡，後一段是清兵乘機入關，用武力統一全國。前因後果，上下連串，成爲一個分不開的大時代。

明朝的衰落，一方面是一羣無恥的八股先生，巴結太監，魚肉人民，造成社會的不安。沒有人想到怎樣去改善人民的生活，使張獻忠、李自成大屠殺的革命不至發生。另一方面是一般無用的道學先生，滿口「致知格物」，自分派別，互相攻擊，鬧得烏煙瘴氣，完全沒有想到怎樣努力圖強，預防清兵的侵襲。當時學者顏元，有一句名言「無事袖手談心性，臨危一死報君王。」這是明末學者毫無辦法的寫照。

歷史上朝代的更迭，原是一姓的興亡，算不了什麼大事。不過繼朱明而起的是塞外的滿洲人。他們的內侵來得太突然，太快了。清兵入關四十天便奠定了北京，不到一年，南京也告淪陷。這種刺激喚起了人民極痛切的自覺，尤其是一些在野的道學先生。他們唯一的信念是忠君，要維持正統。魯王和唐王退守浙江福建，永曆帝避往兩廣雲南，就是他們發動主持的，留下許多可歌可泣的事蹟。滿清一個多月奠定了北京，却需要四十多年，用盡心血，才完成他們統一的事業。這是晚明學者，受到陽明學派正氣薰陶的具體表現。這一百年中社會的領導者還是一些道學先生，尤其是幾位有學問的學者，因爲他們是衆望所歸的反清領首。

明末清初的學術

從學術的演進來講，明末清初也是一個連串，承先啓後的大時代。宋元明以來，學術的主流是道學。主要的路線是採用玄學來補充儒家倫理哲學的不足。由講究明心見性而傾向性與天道的討論。經過幾百年的演進，造成明人學問空疏不喜讀書的習慣，不

時務，祇會談玄的風氣。到了明末，道學已成強弩之末了。物極則反，一般學者對於空談，由厭倦變成憎惡，進而尋求新的出路，重新踏上實踐的路線。新學術的建立雖然是明亡清興以後的事，但是明末已經有若干跡象，可以表現這新時代的開端。

新學術的萌芽當然是時代的要求，但是新學術的建立必須有研究的對象。這不外是舊材料的整理和新材料的搜集。明末學術有幾件新運動值得我們注意。

第一是科學曆算的輸入——當時海運初通，西洋傳教士把新的科學介紹到中國來，有些學者受到他們的影響，提倡曆算科學。中西學者合譯，或分別著述的書籍，真是汗牛充棟，盛極一時。影響最深的是利瑪竇和徐光啓合譯的《幾何原本》，和徐光啓的《農政全書》。在這種新環境之下，學術空氣煥然一新，實為清初經世致用運動奠好基礎。

第二是對自然界和民間技術的探討——這種新運動在明中葉已經開始。李時珍的《本草綱目》可為代表。到了晚明，徐霞客的《遊記》和宋應星的《天工開物》就是這新路線傑出的成績。他們不但矯正了明人空談不讀書的毛病，而且就地搜羅新資料，把學術引進到田野實物的研究。

第三是古書的搜集及整理——這種新運動是多方面的。焦竑的《國史經籍志》是讀書入門的目錄學。范欽的創立天一閣，成為當時中外最大的私人圖書館。毛晉一家的汲古閣專收宋元古書，並刻印《津逮秘書》，許多古代的圖籍，得以流傳。這些事業為清代考據學奠定良好的基礎。

明朝的滅亡給一般學者的刺激太大了。他們原是在陽明正氣學派中生長的，時局突變，他們痛定思痛，認為這個失敗是學術界的恥辱，毅然負起革新抗清的責任。他們拋棄明心見性的空談，專講經世致用的實務。他們不再為哲理而做學問，而是為政治來做學問。他們一方面參加政治活動，一方面搜集資料，準備把滿洲人趕出關外後，重新做政治建設。顧炎武的《天下郡國利病書》及《肇城志》，各一百卷，就是些顯著的例子。他們不少在政治活動中犧牲了，但是賸下生存的都繼續奮鬥。到政治完全絕望了，他們還不肯與新政權合作，寧可使經世致用之學成為學術上的陳跡，但求移風易俗，以收將來的效果。陽明學派空談誤國，但是正氣的培養，樹立不屈不撓的精神，却是文化上寶貴的遺產。

清廷對這些學者，在無法利用、無法高壓情形之下，不能不採用懷柔政策。天下大局一定，康熙便順着學術潮流，提倡文學藝術，召集文學博雅之士，用政府的力量編纂大部書籍。《明史》、《佩文韻府》、《康熙字典》、《古今圖書集成》等等，都是清

初的成績。乾隆《四庫全書》的編纂，就是這新運動全盛的代表。所以從學術演進的大勢來講，明末清初確是一個學術集大成的時代。

明末清初的藝術

從繪畫演進的趨勢來講，明末清初也是一段分不開的時代。明朝的繪畫當然是宋元的繼承者。明初仿宋舊制，設立畫院，規模壯大，並不在兩宋之下。但是因為專制政治的壓迫，畫家只有墨守成規，不敢自由馳騁去試驗新的技法，或創造新的題材。所以一般成績，至為微末薄弱。中葉以後，士大夫階級和知識分子，逐漸介入畫壇，提倡宋元的文人畫。他們以蘇州為中心，號稱吳派，漸次霸佔藝壇。院派浙派幾乎漸滅無餘。但是文人畫也重臨摹，而少創作，主秀潤而缺乏雄偉。他們也漸次流為空疏，而無以自拔。「崇古」可以說是明朝繪畫的主流，風氣所被，偏重傳統技法的推敲，而忽畧觀念上的探尋。物極則反，明末的畫家不能不另尋新途徑，另找新出路。

萬曆以來，繪壇派別很多，革新機兆也漸次暴露。我們可以從五個方面的趨勢，稍為分析一下：

第一，南宗畫派的正統化——晚明畫學的派別很多，原因是文人喜歡集會，好互相標榜。實際上他們都是以臨摹為唯一法門，並沒有什麼嶄新的畫法可講。畫風衰落已陷入窮途末路的低點。正在這時候，吳派的陣營裏出了一位董其昌。他原是走着臨摹的路線，起初學黃公望，後來吸收宋元名家的長處。他所作的山水樹石，用筆柔和，像元四家；用墨秀潤，又像董源和巨然。他的作品古雅秀潤，神氣充足，確有獨到的筆墨，可以繼承吳派的衣鉢。加以他位高望重，並可以詩文書法入畫，更增加他的號召力量。但是最重要的是他為着要維持吳派傳統的地位，運用歷史分析的方法，將已往的畫家，分為南北兩宗。把他們自己文人畫的作風稱為南宗，而將其他的畫派，如院派、浙派等等都歸入北宗。他竭力反對北宗鈎斫的筆法，說這類的作品充滿匠氣，不足取法。一時唱和的都是他的朋友和社會上有地位的文人學士，所以董其昌南北分宗的推論竟被公認為歷史上的事實。於是南宗畫法，搖身一變，而成為唯一標準的正宗。北宗畫派竟被貶為誤人子弟的邪道。經幾十年的鼓吹提倡，這種觀念遂成為畫壇上的主流，影響十分深遠。

明亡清興，朝代更迭，並沒有影響到這畫壇的主流。有清一代的畫家，多數依然走吳派臨古的老路。題跋上往往自稱為師法宋元，出入董巨，或臨仿黃倪，但事實上都是

董其昌一門的產物，以柔和、細膩、古拙、蕭疏為最高境界，大體看來只有文弱乾枯的表現，很少有獨特雄偉的氣象。明代崇古的畫風得以延續二百多年，應該是董其昌的功勞。

第二，做古的系統化——臨摹古人的畫法，談何容易？宋元精品流傳不多。明朝除了幾位位高富有的畫人外，有機會看到宋元真蹟的，恐怕很有限。唯一的學習方法是互相抄襲、描仿時人的臨本。普通的學生只有直接師事名家，向他們學習畫法。明人授徒畫稿的傳統，可見一斑。最顯著的例子是明季李流芳的原稿，入清之後，由王概增修改編，成為《芥子園畫傳》。這本畫譜收集材料，極為豐富，編製由淺入深，井然有條。所摹古人成式及所附說明，都很簡要，是學畫山水的入門捷徑。原版發行以來，坊間流行的重版本，多不勝舉。二三十年銷售的冊數，更無法統計了。可惜歷來論畫的，多不稱述，著錄家也不提起。近代書畫家余紹宋著《書畫書錄解題》認為這是因為：

我國學人往往喜驚高深玄妙之理論，不屑為淺近明顯之書，已成錮習，不僅畫學一端為然。故如此佳書，人咸淡焉視之，甚且鄙夷以為不足道。實則其初習時，未嘗不乞靈於此編。得魚忘筌，豈通人所宜出此，余故為表而出之。〔19〕

明人臨古風氣的延續發展，臨描方法的系統化，也是主要原因之一。

臨摹的系統化，還借助於印刷術的進步。套版印刷術發明於元代，盛行於明末。萬曆崇禎之間，有閔齊伋和凌濛初兩家。他們專長雕刻技術，出品極為流行。近人陶湘編《閔版書目》，著錄一百三十二種，據說版印五色繽紛，光采燦爛，可見技術的進步，套版印刷品的盛行。采色套版的繪畫印刷品，最著名的是崇禎年間，胡正言的《十竹齋畫譜》，全書八冊，分翎毛、花卉、梅、蘭、竹、石、果七類。繪畫的精神，雕鏤的巧妙，墨韻色采的秀麗，都極為完美，號稱版畫三絕。清初《芥子園畫傳》刊印及發行，便利初學生徒，不能不歸功於雕版技術的進步了。

第三，遺興風氣的盛行——明代畫壇崇古不是偶然的。五代宋元的畫人多數是專業的作家。他們在傳統技術上曾下過極親切的嘗試工夫，對於筆墨的應用，早已發展到一個相當完備的境界。遺留的作品，不少大幅巨製。看他們尖銳流暢的筆墨，沉着凝重的氣魄，誰不為之意奪神往。明人衷心佩服之下，把前人開闢成功的坦道，作為學習的途徑，當然是個極自然的現象。不過中明以下，士大夫、文人學士介入畫壇，繪事不是他們的專業，對於畫藝，多數是半路出家。師古便是學習的捷徑。他們從事繪畫的目的只在做效宋元文人的寫意遺興，藉作友好應酬的工具。文人畫簡約雅逸，和他們的性格目

標，都很接近。繪畫技巧在仿古，畫事目的却在遣興。加以詩文書法是他們的本行，把這一套文藝精華與繪畫相配合，也是個極自然的趨勢。因此他們極力標榜他們自己的專長，說繪畫要文學化，主張不精書道，不明詩律，則不足以言畫。繪畫的功用變了質，因而引起一個新的運動。這就是繪畫和詩文書法的大集合。

在這新運動之下，繪畫的功用起了嚴重的變化。繪畫的形式也不免有劇烈的轉移。簡單精練的作品，配合行書草書的題跋，鈐上雅緻的印章，構成一種富有詩意美感的展覽品。這種新體裁，雖然萌芽於宋代，其成熟全盛時代却是中明以後。在這一方面，明末清初的畫風確是個過渡時代，集大成的代表。

第四，西洋畫學派的東漸——明末西洋傳教士東來，介紹新的科學曆算之外，還輸入了西洋畫。明史所載，當時傳教士帶來的都是天主像和聖母像一類的宗教畫，是傳教的輔助品。西洋畫法當然另有作風，與國畫迥不相同。當時雖然也有人注意，但是學西畫的並不畫宗教畫。到了清初才有西洋傳教士在畫院任職。最出名的是郎世寧。為着要在中國畫壇上爭一席之地，他用西法作畫，而參以中法。所繪人物、鳥獸，形神逼肖；描寫樹木、山水，精細入微，實在有他獨到的地方。經帝王及一些大臣的賞識提倡，這種新畫派在清初，曾流行一時。不過像曇花一顯，轉眼便告絕迹。考其原因，實在是中西畫法，各有其傳統，一重寫實，一重寫意，在畫法及佈局都無法混合融化在一起。郎世寧雖試用國畫筆意，到底始終是門外漢。在明清崇古文人畫風氣之下，實無立足之地，難怪這類新畫法，始終沒法子生根結果了。

第五，遺民畫風的建立——明末清初的一貫性還可以用遺民畫風的演進為代表。明末社會的矛盾，上面已經提過。在學術方面是陽明學派正氣的提倡與空談無用的衝突。在藝術方面是崇古的正統化引起若干畫家的反感。在宋元筆法技巧統制之下，由遣興而追求以意取勝。這兩方面的偶然配合，造成畫壇上的若干支流。

這種跡象在明末已經萌芽。畫家如倪元璐、黃道周、楊文驄等等，為人正直廉介，不怕權貴，凜然節義，慷慨殉國，毫不躊躇。他們的作品多數富有清逸的筆墨，莊嚴的氣韻，可以表現他們的風度。人與畫互相映照，可以顯出他們高超象外的氣派。

其他如陳洪綬、吳彬、張氾等等畫壇上的反動人物，傳統稱他們為怪傑，其實是因為他們既不用浙派的畫法，又反對吳派的作風，不斤斤於筆法技巧上的變化趣味，而各獨樹一幟。陳洪綬的浪漫誇張，吳彬的雄偉幻想，張氾的蕭疏淡遠，在明末畫壇上顯然各有他們自己的面目，超出崇古臨摹的範圍。

明亡之後，許多畫家痛國朝的淪亡，無力抵抗。在抱節守志，不與新朝合作之下，

他們繼續晚明反動派的畫風，在他們個別的環境裏，發洩他們的牢騷，鬱抑不平之氣。傅山、文點等的敝屣名利、窮餓溝壑；石濤、八大的慷慨蕭疏、佯狂慢世；蕭雲從、方以智的流瀆顛沛、遁跡山林；查士標、梅清的杜門高隱、獨善其身。清初遺民都是志行高逸，蘊蓄豐富，發而為畫，自然有奇肆豪放，不守繩墨的作風，磊落昂藏的氣魄，百折不撓的精神，每一個都有他們獨特的作風，真是一般臨古派所望塵莫及的。近人俞劍華著《中國繪畫史》特立專節，以說明他們在畫史上的地位。他提出石濤的奇肆、八大的精練、龔賢的純厚、髡殘的蒼老、梅清的秀逸、弘仁的高簡、陳洪綬的古雅、查士標的爽利、鄒之麟的蕭疏、蕭雲從的精緻、吳山濤的雅澹，此外如方以智、冒襄、傅山等等都有他們超越的丰采，足以煌耀當時，烜赫後世。明代繪畫，浙派的弱點是狂肆，吳派的短處是文弱，遺民派畫風確可以矯正這兩方面的缺點；卓然自立為高特的作風。在精神上提倡忠孝，為天地存正氣。在畫史上為畫學創造許多新的畫法、畫風。為褒揚遺民忠貞不屈的正氣，傳統把他們叫做明遺民，不但可以表示不忘本，也可以證明明末清初畫學豐富的傳統及其互相連貫的形勢。

明清畫風以臨摹為主流，遺民畫家不免要受這種風氣的支配。但是從派別上着想，遺民派確是明清兩代的精華，超脫了學習臨摹的範圍。他們每個人的畫藝在明末經已成熟。臨摹之外，還發明了多少新的用筆、用墨的方法。入清以後，技巧已不成問題，可以一心一意地去發洩他們胸中的鬱抑牢騷，形成他們作品中獨特的吸引力，使人聞風而起，百讀不厭了。

遺民畫家在畫藝上最值得注意的是生宣紙的利用。以往畫家慣用絹或半生熟的皮紙、麻紙及棉紙等等。在這種畫面上用筆、用墨有一定的規律，免不了有些單調呆板的趨勢。利用生紙使畫藝可以開拓一個新的境界。這種新的技巧，以八大山人為最成功。他在吸水的紙上，做用水用墨的試驗，行筆迅速，墨韻流暢，大膽打破形的束縛，自成一種瀟灑淋漓的表現。一時豪放的畫家都羣起效尤，影響到清中葉的寫意派及末期的金石派。民國以來，這種生宣畫法還相當流行，可見遺民畫風對於後代的影響。

清初臨古大師王石谷，到了晚年稍為豪放，也試用生紙來臨摹古代的絹畫作品，但是因為生紙過於發墨，始終無法表達宋元繪畫的神氣。筆墨是表達精神的工具，缺乏精神，只是練習的作品，不容易有永久的性命。遺民忠貞不屈的精神，需要特殊的筆墨來表達。所以遺民繪畫在畫史上獨創的業績，是一個不可磨滅的事蹟。〔3，7，14，15，21，25〕

董其昌提倡文人畫以後，畫家不受院畫的束縛，多數效法元人簡約荒率的風格，而

自己發展他們個別的作風，形形式式，多姿多采。遺民畫在這方面的成就最為卓著。他們的作品，不但有新的意象，而且有新的畫法。饒教授歸納遺民畫的特色，凡五事。第一是即景：好像詩人即景成題，描寫片斷簡單的景色印象。第二是著我：注意個人性格的表現。畫藝的目的因起了變化，而走上新的道路。第三是渴筆：惜墨之外，還要惜水。第四是用空：盡量利用空白。這兩項是畫法上特出的演進，用簡約的筆墨來表達個人感到的天機。第五是妙悟：有如參禪，這是遺民畫論的中心，而他們的作品就是這種新畫論應用實習的成績。他們要時時推陳出新，爭取新的表現方法。這些就是明遺民繪畫的特色。〔27〕我們參攷木犀遺民畫二十家的作品，處處都可以看到這些特色的流露。

我們所選木犀這些遺民畫家的作品，各一件或三兩件不等。有的已經發表或展覽過。本文將各件分別著錄，因時間關係，不能一一詳細說明。我們祇可用幻燈片畧加介紹而已。一本冊頁，八開到十二開，也祇能用三兩開為代表。

明遺民畫二十家

1. Sung Chüeh (1576-1632), *Liu-hsi fang-chao t'u* (Boating among the willows on the river). — Pl. I

宋珏，《柳溪放櫂圖》軸（圖版一）

紙本，設色。159.2×42.7公分。

款識：十里菱塘景最幽，藕花香裏蕩扁舟。此間不識人間暑，羽扇綸巾樂自由。戲擬方從義法。莆田宋珏。（左上）

印鑒：「宋穀之印」白文。（左上）

藏章：「孔氏谷園藏古」朱文。（左下）

著錄：Laing [21] 189。

發表：程 [13] 12；鄭 [23] 4。

展覽：Musée Cernuschi [16] 25。

宋珏是晚明高士，才情超逸，詩書畫並稱三絕。他一生不求名利，遍訪山川名勝，和新安派畫家程嘉燧、李流芳等來往很密切。他的作品流傳不多。至樂樓展覽會裏沒有他的作品。這幅畫，構圖奇古，自題是戲擬方從義法，焦墨渴筆，錯落淋漓，不斤斤於形

迹，是山水畫的變格。讀者或以爲是近人傅抱石潑墨亂皴，襍揉浪漫畫法的所本。其實傅抱石未必看到這幅畫，況且兩個人的風格，迥不相同。超脫畫藝習氣的作家都有他們個別的風格，是很自然清楚的。

2. Ni Yuan-lu (1594–1644), *Hua-kuo t'u* (Flowers and fruits). — Pl. II

倪元璐，《花果圖》卷（圖版二）

紙本，設色。24.4×266.4公分。

款識：甲戌（1634）季夏，戲寫花果八種爲介石辭兄笑。弟元璐。（卷尾）

印鑒：「點易齋」朱文。（卷首）「倪元璐印」白文；「鴻寶」白文。（卷尾）

藏章：「鴻緒之印」白文；「華亭王氏珍賞」朱文。（卷首）「橫雲山人」白文；「儼齋祕玩」朱文。（卷尾）

題跋：倪元璐《花果卷》。蟬嫣春莫。鄧爾雅篆於香海島上。「可久長」朱文；「鄧爾雅印」白文；「默翁」朱文。（另紙卷前）上虞倪文正公，天啓（1621—1627）進士。由編修官至戶禮兩部尚書。崇禎甲申（1644）京師失陷，自縊殉國。爲人正直廉介，不畏權貴，與黃石齋齊名。工書善畫，尤長於《易》，著有《兒易內外儀》及《詩文集》。書以人重，人以書重，異代同感，宜可千秋。畫筆清逸，氣韻莊嚴，超以象外，想見風度。第七十八辛卯三月，東官鄧爾雅。方形朱紋佛像印；「太史公牛馬走」朱文；「鄧」朱文；「爾雅」白文。（另紙卷後）

著錄：Siren [10] 7: 220; Laing [21] 182。

發表：程 [13] 15; 鄭 [23] 5。

展覽：Fitzwilliam Museum [8] 26; Musée Cernuschi [16] 22。

倪元璐忠貞殉國，赫耀千古，不用多說。展覽會裏有他一幅《草書詩》軸（〔27〕3），瀟灑淋漓，十分可愛。這卷花果是他隨意戲作的，筆勢流利，用色樸質，佈置錯落，風趣天然，寫來全不費力似的，可以表現他端正曠達的人格。這類充滿士氣的圖卷是明末士大夫的標準作品。

3. Yün Hsiang (1586–1655), *Shan-shui t'u* (Houses by the river). — Pl. III

惲向，《山水圖》軸（圖版三）

紙本，墨筆。119.4×46.3公分。

款識：春齋坐雨，不能出門，強弄柔翰，含毫思密，如蠶作繭。昔稱王子敬能作一筆畫，其後陸探微亦能作一筆畫，其意或可微悟，不可言傳也。又張僧繇點曳斫拂，以衛夫人《筆陣圖》，一點一畫，別是一巧。而吳道玄畫法，古今獨步，乃授筆於張旭。可知書畫一理，世人欲索山水於不識夸人，真可噴飯。丙子(1636)二月廿日，香山惲向並題。(右上)

印鑑：「香山」朱文。(右上)

藏章：「□□□□□□」朱文。(左下)

展覽：Musée Cernuschi [16] 16。

惲向早年臨摹董源、巨然。展覽會裏有一幅他《仿巨然山水》的圖軸〔27〕54，氣厚力沈，可為代表。晚年他喜歡用乾筆，惜墨如金。木犀這幅《山水圖》是他五十歲寫的，全用渴筆，墨色上淡下濃，有他獨特的風格，可以做他老年作品的代表。這兩幅畫的款識都提起他的畫論，提倡以臨摹古人為學畫的基礎訓練。這顯然是明畫學的主流，可以和他的《畫旨》相印證。

4. Yang Wen-ch'ung (1597-1645), *Shan-chu tu cho t'u* (Sitting alone in the mountain retreat). — Pl. IV

楊文驄，《山居獨坐圖》軸(圖版四)

絹本，設色。124×41.4公分。

款識：庚辰(1640)二月似雲巖先生正之。楊文驄。(左上)

印鑑：「楊文驄印」白文；「龍友」朱文。(左上)

藏章：「雲盒審定」朱文；「梅鶴生」朱文。(右下)

著錄：Laing [21] 207。

發表：程 [13] 21。

楊文驄也是明末忠烈之一。這幅畫是他四十三歲寫的。重巖疊翠，悠然深遠，下面有幽居，上方有古寺，蒼松搖曳，白雲掩映，很可以表達他避世的情緒。筆法畧近王蒙、沈周，然自有他俊爽圓熟的風格，可以表現他壯年時期的氣魄。展覽裏有一件楊文驄的《草書詩》軸〔27〕4，是他四十四歲寫的，可互相對證。

5. Huang Tao-chou (1585-1646), *Wu-yi fan-cho t'u* (Excursion to the Wu-yi mountain). — Pl. V

黃道周，《武夷泛棹圖》軸（圖版五）

紙本，墨筆。124.8×29.4公分。

款識：千里看山健，扁舟又武夷。雲烟天外遠，臺榭望中危。石嘯水流處，鳥啼花落時。欲揮琴一曲，惆悵有誰知？萬壑千峯處，看山入道微。倒巖懸荔薜，深谷局柴扉。喬木烟霞老，疎林禽鳥歸。閒將圖戲擬，莫笑是耶非！壬午（1642）三月五日游武夷作。黃道周並題。（右上）

印鑑：「細邊」朱文；「史」朱文；「周」朱文；「幼平」朱文。（右上）

藏章：「白丁」朱文；「藏」朱文；「醉翁孫子宜永保之」朱文。（右下）

題跋：竹篠淡如此，茅亭春色濃；鳥啼催日曙，山臥倩雲封。老樹衝霄漢，流泉落梵鐘；展圖心不竟，欲去訪仙蹤。題請臥子老契兄大教。素陵刁化神。「素陵」朱文；「刁化神」白文。（左上）

著錄：Laing [21] 172。

發表：程[13] 14；鄭 [23] 7。

展覽：Musée Cernuschi [16] 26。

黃道周是明末最顯著的忠臣。展覽會裏有他的兩件作品。《松石》（〔27〕17）一卷，好像是他初學的習作，但流利瀟灑，有他個別的風格。《松石》（〔27〕16）一軸是他四十九歲寫的，筆法圓熟，氣魄雄壯。木屏這幅山水是他五十八歲，被貶回鄉的作品。他用武夷山的奇氣來發洩他悲世鬱抑的情緒。挺勁的杉木，樸拙的山石，倚立的亭竹，一丘一壑都可以看到他嚴冷方正的神氣。

6. Kung Hsien (1610-1689), *Ni, Huang ho-cho t'u* (Tower by the river). — Pl. VI

龔賢，《倪黃合作圖》軸（圖版六）

紙本，墨筆。89.1×34.5公分。

款識：僧巨然，鍾陵人，畫師董北苑。北苑名元，為山水家鼻祖，自董以前，有圖而無畫。圖者以人物為主而山水副之。畫則惟寫雲山烟樹、泉石橋亭、扁舟茆屋而已。後來士大夫爭為之，故畫家有神品、精品、能品、逸品之別。能品而上，猶在筆墨之內，逸品超乎筆墨之外。倪、黃輩出而抑且目無董巨，況其他乎？此紙罔師僧巨，而巨無其輕，謂之倪、黃合作也可。因溯其源委而紀之。癸未（1643）長至。龔賢。（上方）

印鑑：「半千」朱文。（上方）

藏章：「嵩山居士」朱文。（右下）「馮□珍賞」朱文。（左下）

著錄：Laing [21] 265。

發表：程 [13] 44。

這幅畫是龔賢三十二歲的作品，構圖簡約，筆墨平平，但是他獨特的風格，筆調墨韻，已可以一望而知。他中年晚年作品，筆墨的渾淪厚重，章法的新穎出奇，可見他努力不倦，與時俱進，推陳出新的成績。展覽會裏有他兩件《山水圖》（〔27〕43，44）軸，是他六十一和六十二歲時寫的，可以做他晚年作品的代表。

7a. Ch'en Hung-shou (1599-1652), *Sung shih t'u* (Pine and rock). — Pl. VII

陳洪綬，《松石圖》軸（圖版七）

紙本，設色。202.9×78.7公分。

款識：戊子（1648）秋日老蓮洪綬畫於西湖之定香橋。（右上）

印鑑：「章侯氏」白文；「洪綬」朱文。（右上）

著錄：Siren [10] 7: 163。

展覽：Fitzwilliam Museum [8] 31。

陳洪綬以畫奇形異狀的人物著稱。他的山水樹石也別有奇緻，和其他畫家的筆調不同。展覽會裏有一件《棹雲祁溪圖》軸（〔27〕41），細筆伶俐，佈局清簡，自成一家。這幅大中堂是他四十九歲時寫的，粗筆挺勁，設色清逸，足見他畫藝已臻圓熟，有獨特的作風。展覽會裏還有一件絹本《龍王禮佛圖》軸（〔27〕40），是陳洪綬基本構圖筆法，不必細講。

7b. Ch'en Hung-shou, *Ch'un ying pai fo t'u* (Children worshipping Buddha). — Pl. VIII

陳洪綬，《羣嬰拜佛圖》軸（圖版八）

紙本，設色。113.2×52公分。

款識：蓮老洪綬畫於清遠堂。（右上）

印鑑：「陳洪綬印」白文；「章侯氏」朱文。（右上）

藏章：「顏芸甫家珍藏」朱文；「連陽顏氏秘藏」朱文；「香翰屏珍藏印」朱文。（右下）

著錄：Laing [21] 157。

發表：程 [13] 24。

這幅《羣嬰拜佛圖》，筆調閑逸，色彩秀雅。細讀嬰兒嬉戲的神態，奇石的古奧，銅佛的堅實出神，全幅氣象莊嚴，他負才傲世的個性，實帶有純淨天真的靈魂。

7c. Ch'en Hung-shou, *Wu-jan hui-sheng t'u* (Artist at work). — Pl. IX

陳洪綬，《撫髯會神圖》軸（圖版九）

紙本，設色。93.2×47公分。

款識：老蓮洪綬畫於靜者居。（左上）

印鑑：「陳洪綬印」白文；「章侯」朱文。（左上）

這幅掛條，構圖簡練，描寫一位畫家臨台工作，桌上除了花石、紙墨、筆硯之外，別無他物。但見畫家撫髯會神，赫赫迫人，這或者是陳老蓮自己生活的寫照。

8. Hsiao Yun-ch'ung (1596–1673), *Ch'ing-shan kao yin t'u* (Refuge among the green mountains). — Pl. X

蕭雲從，《青山高隱圖》卷（圖版一〇）

紙本（六段五接），設色。837.4×31.8公分。

款識：畫亦戲事也，而感慨繫之。少時習業之暇，篤志績事，寒暑不疲，近流離遷播，齒落眼矇，年五十而諄諄然若八九十者，遂握筆嬉澁，間有索者，則假手猶子一芸。芸年纔廿餘，即游翠雲湘衡，以畫著聲，復歸余，益加精勵，而門已鐵限。其見余憊憊鬱鬱，不復讀書，燈燵茗淪，忽作悲吟之餘，乃申紙研墨，冀一見獵生喜。余亦破涕為權，下筆刺刺不休。自秋葉藏紅，冬雪膚白，代謝未幾，而羣芳恣艷；爲己丑(1649)之春今日也。嘗憶竹林圖晉遺民南北之阮，竊已媿矣，而復有小兒破賊於澗，令東山老子折屐。人處亂世，上不得擊櫛紆奇，次不同彈琴高蹈，而優游塵土，畫青山而隱。則吾與芸子解衣磅礴，相附於長康、探微之流亦足，其他復何顧。寒食日石人雲從識。（卷尾）

印鑑：「鍾山梅下人詩畫」朱文。（卷首）「讀書秋樹根」白文；「郭恕先後身」朱文；「蕭雲從」朱文。（卷尾）

藏章：「闌坡經眼」白文。（卷首）「蘭雪齋平生真賞」白文；「金傳□」白文。（卷尾）

題跋：a. 顧陸風微，辛卯(1951)之夏，德坤道兄出蕭雲從真跡見眎囑題。張大

- 千爰。「張爰私印」朱文。(題首及印章在畫前另紙)
- b. 蕭尺木山水真蹟。道光壬寅(1842)季春月重裝。舟虛居士珍藏。「注」「誥」朱文；「舟虛珍藏」白文。(舊題籤及印章附畫前)
- c. 隔烟籬，長年息影空山。倚飛臺悠悠望極，凌虛試一憑闌。喜閒身杖藜重到，跨匹馬油壁相連。篆經通花，懸崖擁檻，下臨無地手捫天。浩歌向千峯獨立，飛佩紫霞邊。吹笙侶，雲牕霧閣，却在人間。數清游冷然意趣，御風飛過斜川。艤孤篷晴江迴闊，照芳樹野水驚寒。冷石生雲，明波洗月，放船收盡一溪山。又何似揚舲萬里，嘯詠白鷗前。倦游處，奚囊謝屐，猶自流連。右調多麗，集張玉田句，題蕭尺木《青山高隱圖》。癸亥(1863)七月既望，顧文彬識於過雲樓。「子山墨緣」子山朱文墨緣白文。
- d. 題竟覆眊，複叶兩韻，第二句易紅塵了不相關。末句易飄泊空還。子山又記。「顧文彬印」白文。(畫後另紙)
- e. 顧子山先生精鑒別，富收藏。在道咸間，名重一時。聞其所藏名蹟，多延善畫者臨有副本。廬山真面不易得見也。後諸子分析，各得若干。遂不免出而易米。然佳者多為文孫鶴逸收去。此卷與十洲《獨樂園圖》皆當年流落至京。却皆非副本也。丙辰(1916)三月朔息老人記。「澄蘭堂」朱文；「循分老人」朱文。(畫後另紙)

著錄：Siren [10] 7 : 337 ; Laing [21] 239。

發表：程[13] 19。

展覽：Fitzwilliam Museum [8] 32 ; Musée Cernuschi [16] 27。

這次展覽出品有三件蕭雲從的作品，可以代表他三個時期的演進。第一件，十二開的《山水》冊(〔27〕23)，是他四十九歲寫的。佈局、筆法及設色都富有傳統作風，可見他臨古技術已經十分熟練，而有他獨特的風格。第二件，設色《南嶽圖》軸(〔27〕45)，是他五十六歲，避亂流浪回來後寫的。雖然是應酬的作品，但筆調嚴整，佈局雄偉，可見他吸收大後方自然景色的結果。第三件，《墨梅》(〔27〕46)一枝，是他七十三歲寫的，氣魄完全不同了。他用細膩清秀的筆墨寫出他老年心平氣靜的心情，令人百讀不厭。木屏這幅蕭雲從五十三歲寫的長卷，是他中期的作品，技巧當然不成問題。只要看那流利的筆墨、清淡的色彩，以至渴筆的應用，便可以知道這是一件傑作。題材

以陝南蜀北的風景爲主：奇巖棧道，關閣洞居，木牛流馬，烟霧迷濛，變化萬端。他自題說這是他避清高隱，流離播遷回來以後，用了七八個月的工夫，才完成的。遺民作品中像這樣長幀巨製的山水不多，可見不是一件即景遣興的作品，而是充滿無限悲痛鬱抑的傑作。他自歎晉遺民還有起來破賊於淝水的，而明遺民却束手無策。所以在他的筆墨裏，處處可以體會到他憂世憤慨的心情。我們且舉幾段細部，來分析他用材的內容。

- a. 這一段是他乘坐鷄公轎車通過棧道的情形。
- b. 這一段是描寫他親眼看到的倒峯奇巖。
- c. 這一段描寫他乘坐竹筏，往訪水洞裏的隱士，大概也是遺民一流的人物。
- d. 這是最後的一段，寫高原上，雲霧烟樹，錯叢結積，好像是他滿胸鬱抑，糾纏不散似的。

這種形式的題材，和江南平曠的江湖，重疊的山水，迥不相同。

9. Fu Shan (1602–1683), *Ch'ang-an hsien chü t'u* (Refuge at Ch'ang-an). — Pl. XI

傅山，《長安閉居圖》冊（八開）（圖版一一）

紙本，墨筆。各20.6×23.9公分。

款識：a. 閉居圖。

b. 余家東山草堂，終日有烟雲繞之。客舍中憶而寫此。山記。

c. 惟山南麓晨曉之秀色。傅山畫。

d. 惟山南麓秋日更爲蕭瑟也。

e. 望雲閣。山寫。

f. 畫竟，自覺不讓雲林清淡。

g. 方壺外史墨意，余於酒間每見之。山。

h. 乙未（1655）寓于長安客舍，剪燭戲作。傅山。

印鑑：「傅山」白文。（每開題後）

藏章：「觚隱寶笈」朱文（c，右下）；「甘泉祕玩」朱文（d，右下）；「寶蘇齋藏」朱文（f，左下）。

著錄：Laing [21] 236。

發表：程 [13] 25；鄭 [23] 8。

展覽：Musée Cernuschi [16] 28。

展覽會裏的傅山《寫生圖》軸（〔27〕37），因款識畧有殘缺，無法斷定其年代。大體

看來，應該是他中年的作品。木扉這本八開小冊是他五十三歲，流浪時代，客居長安所作的。隨興寫出，漫無牽滯，充分表現他才藝的超越、性靈的活躍。這種天趣洋溢的氣概，實在不是筆墨所能形容的。從他的題跋裏可以知道他滿懷鄉思，過着流浪的生活是不得已的。這八幅小景，兩張是客外閑居即景（a, h），四張是他回憶家鄉的東山草堂（b）、惟山（c, d）和望雲閣（e）。惟山一景他寫了兩次。一是惟山晨曉的秀色，一是惟山秋日蕭瑟的氣象。這是中國畫史上少見的例子，只有藝絕膽大的作家才敢嘗試。其他一幅（f），他畫完，自己欣賞，自覺不讓雲林清淡。還有一幅（g），是他把酒間所看到方方壺的墨意，揮掃而出的。傅山技巧圓熟，精力充沛、豪放的氣概，活躍紙面。

10a. Ch'a Shih-piao (1615–1698), *K'ung-t'ing tui-shui t'u* (The empty pavilion). — Pl. XII

查士標，《空亭對水圖》軸（圖版一二）

紙本，墨筆。82.5×34.3公分。

款識：數樹依山渾落落，一亭對水祇空空。徑無人到常閉却，待我携筇坐此中。庚子（1660）殘臘畫似漢鳴道兄教之，士標。（左上）

印鑑：「二瞻」白文。（左上）

藏章：「稚臣所藏」朱文；「丁丑（1937）劫後餘存」朱文。（左下）

查士標流傳的畫跡很多，多數是臨摹宋元名跡。這次展覽就有三件水墨山水立軸（〔27〕50, 51, 52），兩件紙本，一件綾本。佈局筆調約畧相同。其中一件是六十歲，另一件是六十九歲寫的，都是筆墨定型的作品。他雖然一輩子沒有脫離臨摹的範圍，但是五十以後的作品，確有他獨特的作風。除這幅《空亭對水圖》外，我們可以再用木扉的兩件藏品（下文10b及10c）代表他三種不同的風格。

這幅《空亭對水圖》是他五十五歲寫的。章法出自倪雲林，但是筆調墨色，都是他自己的風格。從他自題所言，足見他杜門高隱，獨善其身的人格。

10b. Ch'a Shih-piao, *Yun-shan t'u* (Clouds in the mountain). — Pl. XIII

查士標，《雲山圖》卷（圖版一三）

紙本，設色。159×22.5公分。

款識：朝看雲，暮看雲，朝朝暮暮雲氣濃。雲朝飛出暮飛還。雲本無心山自閒。我欲乘雲氣，來往此山間。山中應有采真客，雲餐雲宿長駐顏。庚

申（1680）九月寫《雲山圖》並題小詩。白岳查士標。（卷尾）

印鑑：「梅壑」白文；「游戲」朱文。（卷首）「懶（懶）老」朱文。（卷尾，款首）「士標私印」白文；「查二瞻」朱文。（卷尾）

藏章：「長白馬氏葛民鑑藏書畫之章」朱文。（卷首）

著錄：Siren [10] 7 : 284 ; Laing [21] 216。

發表：程[13] 28 ; 鄭[23] 11。

展覽：Musée Cernuschi [16] 31。

這一張《雲山圖》卷是他六十五歲的作品。一望而知是米家的雲山煙樹。但是筆調的運用、顏色的渲染，和米法全不相同。從他自題也可以看到他幽閒自在，超脫塵世的思想。

10c. Ch'a Shih-piao, *Fang ku shan-shui t'u* (Landscapes after ancient masters). — Pl. XIV

查士標，《仿古山水圖》冊（十開）（圖版一四）

紙本，墨筆。各26.9×39.5公分。

款識：a. 梅華道人《深溪草閣圖》。士標擬其意于苕境之東郭。

b. 林臯曳杖。士標。

c. 林亭遠岫。仿倪清閔畫法。懶老標。

d. 沈石翁仿梅沙彌畫題句云：落日晚山秋水上，扁舟慙愧白頭人。余擬之此幅。士標。

e. 江山一葉。士標畫。

f. 董宗伯云：蒼率荒遠，即為墨戲。吾於此幀，蓋契斯旨。懶老士標。

g. 山青雲白兩依依，看到秋高雁漸飛。削跡空林耽永日，騎驢又見客來歸。士標。

h. 仿子久《長江勝覽圖》畫意。工緻不敵，而蒼率幽深之趣，自謂頗窺一斑。士標。

i. 房山墨法。士標擬之。康熙甲戌（1694）。

j. 昔從小輞川見王孟端有《溪山書舍圖》，如別出一手。記其筆意，此冊似之。甲戌（1694）仲秋，偶寫此十頁于廣陵客舍。前人佳處，依稀遇之，亦一時興會也。查士標時年八十。

印鑑：「二瞻」白文（a, f）；「二瞻」朱文（b, c）；「梅壑」白文（e）；

「梅壑」朱文(d)；「標」朱文(g, h)；「梅」朱文，「壑」朱文(j)。

藏章：「木犀鑒賞」朱文(b, d, g, h, i, j)；「德坤珍翫」朱文(a, c, e, f)。

著錄：Siren [10] 7: 284; Laing [21] 216。

發表：Siren [10] 6: 353; 程 [13] 24; 鄭[21] 12。

展覽：Fitzwilliam Museum [8] 36; Köln [11] 66; Musée Cernuschi [16] 32。

這本《仿古山水》冊是他七十九歲寫的，技巧圓熟，宋元明初大家，無一不可以隨意揮寫。筆法雖然互不相同，但他游心物外，天趣盎然的的精神，活躍紙上。全冊十開，都是他一時興會之作，多數可以代表遺民用渴筆及用空的特色。我們試用三頁來做代表：

- e. 這幅《江山一葉》是用空的傑作。全幅只用四種母題。前面丘陵三五，遠處山峯渺濛，中間佈置蘆葦和漁舟一葉，巧在無水而有水，無風而有風。
- h. 這幅是寫子久《長江勝覽圖》畫意，他自以為工緻比不上子久，但是蒼率幽深之趣，却可見一斑。
- i. 這幅是臨仿高房山的筆法，但是墨色較重，乾筆較多，自成一格。外殼像高克恭，內心却是查士標。明遺民畫每自稱為臨仿名家，其實是把他們自己的精神、心情，以及抱負，套在古人的外框裏面而已。查士標這本仿古冊頁是一個很好的例子。

11a. Ch'eng Sui (active 1650-1680), *Li chao tai ch'iu t'u* (Awaiting the arrival of autumn), — Pl. XV

程邃，《理棹待秋圖》軸（圖版一五）

紙本，墨筆。152.4×45.7公分。

款識：石流寒映目，溪樹密垂陰；赤日不到地，故人俄上心。好句忽衝口，清風時汎襟；久虛洞庭約，理棹待秋深。垢道人程邃。（右上）

印鑑：「程邃」白文；「穆倩」朱文。（右上）

展覽：Musée Cernuschi [16] 30。

程邃喜用渴筆，以惜墨如金著名。這幅《理棹待秋圖》，全用渴筆，蕭疏荒拙，寫出秋風乾裂的景色。他受黃道周的影響最深，品行端正，敦崇氣節。自題「好句忽衝口，清

風時汎襟」，道出他敵屣名利，喜與大自然打成一片高逸的人格。

11b. Ch'eng Sui, *Wan-li Chiang-liu t'u* (River landscape). — Pl. XVI

程邃，〈萬里江流圖〉軸（圖版一六）

紙本，設色。140.9×34.5公分。

款識：萬里江流駛，乘風直上天，我將吹鐵笛，驚起老龍眠。辛丑（1661）冬十月之望，畫奉夢深先生教之。黃海程邃。（左上）

印鑑：「程邃之印」白文；「穆倩」朱文。（左上）

題識：垢道人平生惜墨如金，不輕著筆。在當時求畫者，不啻多若牛毛，而得之者，幾難如麟角。茲去道人年遠，雖寸縑尺楮，尤不易邁。間有獲之者，靡不寶若隋侯之珠、和氏之璧。此軸渾雄蒼勁，生氣淋漓，且有尺幅千里之勢。何異納須彌於芥子，藏大千於一粟，非後學所可夢見；尤妙在毫無殘缺，殆有鬼神爲之呵護，誠希世之寶，宜什襲藏之。時天氣晴和，幽齋多暇，紀昀識於京師閱微草堂。「紀昀之印」白文；「曉嵐」朱文。（右中）

著錄：Laing [21] 224。

發表：程 [13] 42。

展覽：Musée Cernuschi [16] 29。

程邃這種高逸的人格，也可以在這幅《萬里江流圖》表現出來。他自題「萬里江流駛，乘風直上天，我將吹鐵笛，驚起老龍眠。」全圖結構新穎。前景懸崖挺突，傍岸孤帆，小亭一所，茆屋數間，遙相呼應；焦墨淡彩，明秀可愛，遠景江水平曠，空濛一片，用淡墨的坡帆點綴，又有空而不空之妙。紀昀說他「渾雄蒼勁，生氣淋漓，有尺幅千里之勢。」一點兒也不錯。這幅設色山水是一六六一年寫的，應該是他中年的作品。展覽會裏有一幅是一六八九年，他八十四歲時，久斷畫興寫的（〔27〕48）。他自己題跋說，是他望九老人忽發童心而寫的，稀罕可想而知。筆調和他中年的技法迥不相同，但平靜高超，安享餘年的心懷，並沒有減少。這是研究程邃畫藝不可缺少的資料。

12a. Hung-jen (1610–1663), *Shan hsi shuang shu t'u* (Trees by the mountain stream). — Pl. XVII

弘仁，〈山溪雙樹圖〉軸（圖版一七）

紙本，墨筆。90.7×40公分。

款識：辛丑（1661）夏月，爲不炙居士寫于桃源山房。弘仁。（左上）

印鑑：「弘仁」朱文；「漸江」朱文。（左上）「漸江生」朱文。（左下）

展覽：Musée Cernuschi [16] 36。

展覽會裏有兩張不具年代的弘仁（〔27〕29, 30）。佈局筆法都是弘仁基本面目。木扉這幅《山溪雙樹圖》軸，別具一種幽靜的風味，是他五十一歲的作品，是一件惜墨、用空的傑作。筆調清秀，墨韻明晰，溪山簡約，逸士高隱的理想天地，表現得非常親切。

12b. Hung-jen, *Sung-jen hua-i t'u* (Landscapes after Sung masters). — Pl. XVIII

弘仁，《宋人畫意圖》冊（八開）（圖版一八）

紙本，墨筆。各20.3×14.7公分。

款識：壬寅（1662）春三月既望仿宋人畫意。漸江弘仁。（h）

印鑑：「弘仁」朱文；「漸江」朱文。（h）

藏章：「曾在鮑子年家」朱文（e）；「黃氏懷蕝堂藏」黃文（h）。

題跋：a. 乙巳（1845）仲春，陰雨初霽，巴園主人過訪，出示漸上人山水小冊八頁，其用筆遒勁，超出塵表，而雅淡之氣，令人莫及。如石濤諸家之作，已屬名振海內，而較之漸江尚覺其用筆有粗俗氣。此冊宜世寶之。希祖記。「希祖」朱文。

b. 明季漸江上人，性好潔，志高尚，暇則以筆墨自遣，所作山水，名振寰宇，其筆力之遒勁秀雅，超絕古今，海內諸大家靡不甘拜下風。今見此冊之用筆蒼老天然，其簡淡高古，有不可言喻矣。尤希題。「希祖」朱文。

著錄：Laing [21] 248。

發表：程 [13] 32。

展覽：Musée Cernuschi [16] 37。

弘仁是惜墨用空的大師。這本八開小景，自題是仿宋人畫意，其實每頁寥寥數筆，墨色幽簡，都是把他自己的心靈，套進宋人的框殼裏。我試舉三件爲例：

f. 這一頁更是簡潔生動。下方蘆葦數筆，中間水濶天空，上方大筆掃出遠岫，却以細筆濃墨，點出傍岸停舟。妙在下淡上濃，用意的靈奇，表現的生動，真非筆墨

所能形容。

- g. 這一小景，用渴筆焦墨，草草寫出坡上村落，遠山孤峭。坡下小橋一座，潺潺流水，小點三五，而神韻宛然。
- h. 這是最後一景。壁下茅亭，樹石數事，筆韻簡淡高古。外表確像倪雲林，但濃墨點樹，晶瑩生動，蒼茫天然之中活顯出新生氣韻。弘仁的山水，獨創一格，超出塵表不是偶然的。這冊是他五十二歲寫的，是他去世的前一年。難怪他這類變格的作品，流傳的不多。

13a. Chu Ta (1625-1705), *K'u mu ku fan t'u* (Old trees and a lonely sail). — Pl. XIX

朱耷，《枯木孤帆圖》軸（圖版一九）

紙本，墨筆。79.4×38.7公分。

款識：乙卯（1699）二月，八大山人寫。（右上）

印鑑：「山人」朱文。（右上）「遙屬」朱文。（左下）

藏章：「小萬柳堂」白文。（右下）

發表：賴〔26〕48a。

展覽會裏朱耷作品大小有四件。《淺絳山水》軸（〔27〕24）最為特出。其他《魚樂圖》和《山水》冊頁（〔27〕25, 26, 27）都是八大本來面目。款識都未記年，沒法確定年代。在坐王方宇教授研究八大書法，極有心得，他或者可從書法上來討論這些作品的年代。木屏這幅《枯木孤帆》是朱耷七十四歲寫的。筆墨的簡練生動，用不着多說。從渴筆和用空着想，也是遺民畫的代表作。草草數筆，不求形似，參差錯綜，自有他天然的妙趣。

13b. Chu Ta, *Chiao hsia hsien ya* (Duck at ease under a banana tree). — Pl. XX

朱耷，《蕉下閒鴨》斗方軸（圖版二〇）

紙本，墨筆。27.3×46.4公分。

印鑑：「八還」朱文；「可得神仙」白文。（右下）

藏章：「許氏珍藏」朱文。（左下）

發表：賴〔26〕48b, c。

八大山人用生宣紙作畫，可以這《蕉下閒鴨》為代表。水墨的運用，恰得其妙。八大畫翎毛魚虫，最喜歡描寫他們幽閒自在的神表。這隻閒鴨當然不是例外，可與至樂樓的

《魚樂圖》相呼應。

13c. Chu Ta, *Hung shu yi ch'iu t'u* (Red vegetation in autumn). — Pl. XXI

朱奎，《紅樹宜秋圖》軸（圖版二一）

紙本，設色。87×38.8公分。

款識：八大山人。（左上）

印鑑：「何園」。（左上）

題跋：a. 紅樹宜秋晚，澄江媚落暉；扁舟如喚我，莫待白頭歸。隱松居士。

「門關持節」白文。（上中）

b. 人遠看來短，山遙淡欲無；水邊漁舍密，天際客帆孤。老葦。「敲詩病酒風流苦，種竹栽花自在忙」白文。（左上）

發表：賴〔26〕48d。

畫人要有性靈、工筆墨、有學問、講道理，然後能得法、能創新、能空靈、能險怪。八大這幅畫可以說是意想空靈，佈局險怪的新創作。主題是一對峻巖，峭立成谷。谷中房屋三五，儼然桃花源遺風。巖外以三層的景色為配稱。下方丘陵林木，中間江岸漁舍，上方遠岫錯叢。江水平曠，兩岸空濛，孤帆一葉，造成有空而不空的妙景。

14. K'un Ts'an, *Shan-ch'un fang yu t'u* (Visiting a friend in the mountain retreat). — Pl. XXII

髡殘，《山村訪友圖》軸（圖版二二）

紙本，設色。104.2×28公分。

款識：畫於無痕者，始稱上乘，然得三昧，畢竟學問有成，如水到渠行。衲子經課之暇，信手所為，皆從無意中拈出。幽栖石髡殘道者。（右上）

印鑑：「石谿」白文；「白髡」朱文。（右上）

題跋：山色故自變，雲心澹若疑；隨風隨作態，一雨一番奇。斗酒遊人意，扶筇老客詩；近來幽興處，且勝學希夷。青溪道人題。「程正揆印」白文；「先成一入師」朱文。（左上）

著錄：Siren [10] 7: 367。

發表：余〔19〕45。

展覽：Musée Cernuschi [16] 38。

明末四高僧繪畫作風以石溪的為最固定。他臨摹王蒙，始終是林巒幽深，筆墨蒼古。展覽會中的《雨花木末圖》〔27〕28是件標準作品，是他壯年（1670）寫的。木屏這幅《山村訪友圖》，氣象嚴密，也是他的基本面目。山石林木，亭台橋屋，瀑布煙霧，都是他獨特的手法。佈置分六七疊，山重水覆，路徑分明。他自題是經課之暇，無意中信手寫出的。可見他畫藝的圓熟精練。畫中山居兩所，上下相呼應，應該是他和同志友好，相約高隱，結屋為鄰的場所，這位朋友或者是他的好友程正揆，也未可知。

15a. Shih T'ao (1630–1717), *Yang liu kuei jen t'u* (Returning among the willows). — Pl. XXIII

石濤，《楊柳歸人圖》軸（圖版二三）

紙本，設色。90.3×39.4公分。

款識：花開半老上林春，呼酒蓬牕不厭頻；極目長江多黛色，亂罨楊柳未歸人。清湘遺人大滌子極。（右上）

印鑑：「瞎尊者」朱文；「清湘老人」朱文；「膏盲子濟」白文；「贊生世孫阿長」朱文。（右上）

展覽會中出品，以石濤的為最多，共六件〔27〕18—23）。卷軸冊頁具備，山水、竹石、松蘭、瓜果，都有代表，且都是晚期，一六九一至一七〇四年，住在揚州時的作品。木屏所藏兩件可作參攷。石濤也用生紙作畫。這幅《楊柳歸人圖》可以看出他運用水墨的熟練。他自題說「亂罨楊柳」，其實傍岸行列，棵棵獨立；垂枝三五筆，秩序井然；柳下漁台落網，五筆一架，寫起來毫不費力似的。上方五峯屹立，好像在對世人說法。石濤作品通常有些佯狂傲世的神氣，而這幅畫清淡純潔，却表現他和藹可親的性情。

15b. Shih T'ao, *Ch'ang-t'i lo hua t'u* (Falling flowers at the embankment). — Pl. XXIV

石濤，《長隄落花圖》冊頁（圖版二四）

紙本，設色。23.5×26公分。

款識：曲曲長隄襯落花，東山樹接好人家；樓中有客推牕看，笑指風迴水面霞。清湘陳人大滌子濟。（上方）

印鑑：「苦瓜」朱文。（左上）

發表：余〔20〕39。

展覽：Michigan〔18〕39。

石濤這張小景，筆法挺勁，墨調淋漓，是他普通奇肆狂佯的面目。但他自題却描寫風霞落花的秀麗，芳鄰友好的親善，溫和友愛的本性活躍紙上。

16a. Mei Ch'ing (1623-1697), *Huang-shan shih ching* (Ten scenic spots on Mount Huangshan). — Pl. XXV

梅清，《黃山十景》冊（十開）（圖版二五）

紙本，墨筆。各26.2×33.9公分。

款識印鑑：a. 日落松陰亂，山空瀑響齊；斷雲閒不去，幽鳥寂還啼。投足仙源近，回看世路迷；中宵眠更起，孤月在巖西。晚宿松谷，瞿山清。「茶峽」朱文；「黃山一片雲」白文；「梅」白文；「清」白文。

b. 黃帝棲真處，遺臺舊蹟荒；誰憐丹竈冷，不散紫芝香。巖巖生雲氣，嶙峋吐劍鋸；何人采仙藥，大冶火重光。煉丹臺。瞿山。「梅清」白文；「瞿山氏」朱文。

c. 曠絕光明頂，天南四望空；仙蹤如可接，何必夢嶮峒。晚步光明頂。瞿山。「古狂」朱文；「梅子」朱文。

d. 仙根誰手種，大地此開花；直引半天露，齊擎五色霞。人從香國轉，路借玉房遮；蓮子何年結，滄溟待泛槎。蓮花峰。瞿山。「瞿老人」朱文；「游戲三昧」白文。

e. 師子峯頭石，高人此結廬；孤筇無着處，雙屐盡凌虛。衣冷疑秋逼，山空覺磬疎；何時憩黃海，天半問鄰居。師子林尋吼堂和尚。瞿山。「瞿山」朱文。

f. 杖拂老人頭，始抵天都脚；凌空千仞高，游者步齊却。無徑置縲梯，壁立直如削；微風下縹緲，隱隱聞天樂。天都。瞿山。「梅子」朱文；「古歡」朱文。

g. 接引無心不易逢，誰知此意在長松；詞人解識西來意，題向黃山第一峯。接引松。瞿山。「梅清印」白文；「淵公」朱文。

h. 西海真天險，蒼茫澗落暉；千峰分劍立，一水繞龍飛。鐘自雲堆出，僧從石隙歸；晚風吹動處，天樂聽依稀。西海門看落照。瞿山。「我法」朱文；「梅癡」朱文，倒。

- i. 九疊芙蓉到處青，披襟此日眼初醒；浮丘呼罷如相應，冉冉凌空下杳冥。浮丘峰。瞿山。「柏楓山中人」朱文；「瞿山」朱文。
- j. 古剎千峰繞，雙幢一澗通；一聲長嘯處，人在翠微中。翠微源。甲戌（1694）八月，瞿山梅清寫於茶峽草堂，時年七十有二。「梅清」朱文；「瞿山」朱文；「直上雲門一放歌」白文；「蓮花峯頂三生夢」朱文。

藏章：「南海梁志文印」白文（a, d, e, g, i, j）；「李文通印」白文（a, b, c, d, e, f, g, h, i, j）；「富春胡異山」白文（a, c, d, e, f, g, h, i, j）；「木屏鑑賞」朱文（a, c, f, h, i）；「德坤珍翫」朱文（b, d, e, g, j）。

著錄：Siren [10] 7: 385; Laing [21] 275。

發表：程 [13] 29; 鄭 [23] 15。

展覽：Fitzwilliam Museum [8] 35; Köln [11] 71; Goepper [28] 24; Mus' e Cernuschi [16] 34。

明遺民喜歡游山玩水，向大自然追求靈感。梅清這本《黃山十景》是個很好的例子。他寫黃山的卽景很多，都有他獨特一貫的作風。這十景個別描寫松谷、煉丹台、光明頂、蓮花峯、獅子林、天都、接引松（展覽會裏有一件石濤的《接引松》[27] 20，可作比較）、西海門、浮丘峰及翠微源，都是黃山的奇境名勝，是文人學士、詩人畫家常到的地方。我們讀各頁的款識，可以充分領會到梅清對於這些名勝的景仰愛慕。黃山可以說是他和石濤修身、養性、參禪、妙悟的實驗室。

16b. Mei Ch'ing, *Yun men fang t'ing t'u* (Boating at the Cloud Gate). — Pl. XXVI

梅清，《雲門放艇圖》軸（圖版二六）

紙本，設色。159.1×43.3公分。

款識：野水懸高壘，閒情咏急流；山隨雲樹轉，天掛浪花浮。去住將何宅，安危不繫舟；春蠶傳好手，黃鶴是仙儔。做黃鶴山樵《雲門放艇圖》。瞿山梅清並題。（左上）

印鑑：「淵公」朱文；「瞿硯清」白文。（左上）

藏章：「丁丑劫後餘存」朱文；「稚臣所得名人真迹」朱文。（右下）

著錄：Laing [21] 276。

發表：程 [13] 36。

這一長幅，梅清自題是仿王蒙的《雲門放艇圖》，其實只有黃鶴山樵的外框，用筆用墨設色都是梅清自己的面目。佈局方面尤為奇特。這樣的山水巨製，除了重疊相覆，很難有嚴密的結構。在這用空的風氣裏，他用一石坡，貫串上下左右，寫得氣象豪放雄偉。小艇一葉，奇閣一座，遙相呼應。豪放之中又帶有細膩的意味，真是傑出的佈局。

16c. Mei Ch'ing, *P'u-tuan sung shang t'u* (On the cushion pine). — Pl. XXVII

梅清，《蒲團松上圖》軸（圖版二七）

紙本，墨筆。86.8×38.7公分。

款識：蒲團松上坐此二人，應是不食煙火，石翁老先生以為何如。瞿山梅清。

（左上）

印鑑：「梅清石濤弟子」朱文；「淵公」朱文。（左上）

藏章：「北燕張氏珍藏」朱文；「滙泉曹□珍賞」朱文。（右下）

展覽：Musée Cernuschi [16] 33。

這幅寫黃山的蒲團松，也是黃山奇景之一。筆法墨色氣韻都是梅清的變格。品評書畫的每說梅清好臨摹石濤，大概是指這一類作品。有石濤的外貌，筆法幼稚，像初學的功課，實在沒有石濤的心靈。不過這幅畫是梅清為石濤寫的，可以說是他們兩位交往友好以黃山名勝為背境的寫照。

17a. Chiang Shih-chieh (1647-1709), *Ch'iu yü kung shan t'u* (Autumn rain on the bare hill). — Pl. XXVIII

姜實節，《秋雨空山圖》軸（圖版二八）

紙本，墨筆。87.9×36.8公分。

款識：秋雨空山葉落時，清奇妙境耐人思；窗前檢點閒詩稿，多在離離楓樹枝。

偶作小幀，得詩如右，聊自適意，不知倪之為倪也。姜實節。（右上）

印鑑：「姜實節學在氏印」朱文。（右上）

藏章：「種石軒珍藏」朱文。（右上）「孝弟力田」朱文；「天竺古皇先主之後」朱文；「曼西氏」朱文。（左下）

題跋：想見幽人破墨時，倪黃深意費尋思；此間我欲安茆屋，更種蕭蕭竹幾枝。竹垞老人題於曝書亭，並次原韻。「竹垞」朱文；「太史氏」白

文。(左上)

著錄：有正〔2〕21；Siren〔10〕7：306；河井〔5〕10.2.53。

發表：鄭〔23〕16。

姜實節是著名的孝子。一生最佩服倪雲林，性格也像雲林一樣迂腐。他好古畏榮，不入城市，始終過着布衣生活，但是他清曠的心地，在作品中，處處可以看到。這幅《秋雨空山》可為代表。渴筆用空之外，很可以表現他端正謙虛的人格。

17b. Chiang Shih-chieh, *Shu hua ho pi* (Album of painting and calligraphy). — Pl. XXIX

姜實節，《書畫合璧》冊（六開）（圖版二九）

紙本，墨筆。各19×13.5公分。

款識印鑑：a. 垂楊秋老萬條霜，畫稿偷翻趙令穰；却似朝陵回邸後，荻花落雁寫池塘。大年為宋宗室，每寫一圖，必出新意。人見之必曰，此必朝陵一番回矣。以其遠適所見益增也。揮毫不作小池塘，蘆荻江村落雁行，黃山谷題大年畫中詩句也。「萊陽」朱文。（另紙對題）

b. 松徑寥寥印屐痕，水雲淅淅滌山根；暮樵歸去携黃雀，落日鷗波畫水村。仿王叔明《水村圖》。「虎丘鶴澗」白文。（另紙對題）

c. 座中佳士掩柴關，黃土牆低露遠山；莫訝杏花村店迥，白衣人在綠筠間。隨筆學癡翁，大癡如此否？「學在之印」白文。（另紙對題）

d. 雪屋鷄窗一棧燈，亂雅聲裏閣三層；濮陽王墓知何處，寫出荒寒大小蒸。偶閱曹雲西真本，即用其法寫此並題。「萊陽」朱文。（另紙對題）

e. 一天風太無端白，傳長裘入夢寒（此句缺一字）；門巷蕭條人跡少，可憐愁煞老爰安。唐以前無寒林，自李營邱、范華原始畫其法，雖虬枝鹿角槎枒紛挐而條理具在。戲作寒林，因題并識。姜實節。「學在之印」白文。（另紙對題）

f. 一枕《羲皇》一卷《騷》，一間茆屋鎮條條；祇應難隔尋詩路，竹外桃邊有石橋。臨家藏翟院深真蹟。得清世契屬臨古六幘並題。姜實節。「學在之印」白文。（另紙對題）

藏章：「陸恭」白文(a, b, e)；「神品」朱文(a)；「存齋眼福」朱文(a, b, c, d, e)；「周昌富長壽」朱文(a)；「葦庭珍玩」朱文(e)；「芸齋寶玩」朱文(f)；「芸齋心賞名賢真蹟」白文(f)。

著錄：陸〔1〕35；福〔29〕9.188b；Laing〔21〕225。

發表：程〔13〕35；鄭〔23〕17。

展覽：Musée Cernuschi〔16〕40。

這本六開小冊，自題是臨摹古人，其實也是只有古人的軀殼，內容却充分表現他清秀簡約的心懷和淡樸荒率的理想。小品大氣十分可愛。

18. Fan Chi (1616-1692+), *Mo-pi hua hui* (Album of ink flowers). — Pl. XXX

樊圻，《墨筆花卉》冊（十二開）（圖版三〇）

紙本，墨筆。各 20.3×48 公分。

款識：壬戌（1682）寅月畫。樊□。（第十二頁，左上）

印鑑：「會公圻」朱文(a, b, e, g, j)；「會公」朱文(c, i)；「會公」朱文(d, f)；「樊圻印」朱文(h, k, l)；「會公氏」白文(h, k, l)。

藏章：「百葉館藏」朱文(a, d, f)；「子和心賞」白文(b, g, l)；「陳子和藏」白文(c, k)；「勛學齋藏」白文(f)；「□□□□」朱文(h)；「黃齋之印」白文(i)；「□□□□□□□□」白文(i)；「碧山居士」白文(j)；「碧山」朱文(l)；「慕韓」白文(h)；「慕韓心賞」朱文(l)；「硯香過眼」白文(l)；「臣□之印」朱文(l)。

題跋：a. 子和先生風雅士也。神交垂二十載，今夏顧草堂，出眎是冊索題。因附志數語，以誌翰墨緣。丁亥（1947）新秋慎得居士馮超然。同觀者鄭慕康、湯義方。「馮超然」白文。（頁左）

b. 閏年看到十三回。定山題。「陳氏」白文。（頁右）

c. 好與梅華同作伴，相逢却是素心人。子蘇吾兄出眎樊會公《墨筆花卉》冊頁，精采煥發，南田所不及也。己丑（1949）初夏，陳方敬觀。（頁左）

d. 己丑鑿節後二日，閩都劉源沂拜觀題。（頁右）

- e. 戊子（1948）三月拜觀於百葉館，盧子樞。「子樞」朱文。（頁右）
丁亥（1947）秋七月歙縣汪聲遠拜觀。「聲遠」朱文。（頁左）
- f. 丁亥新秋鄭慕康、湯義方同拜觀於嵩山草堂。（頁左）
- g. 樊圻字會公，為金陵八家之一。精山水，花卉少作。此冊全屬墨筆，神品也。爰題數言，用志眼福。子和先生珍藏。青霞。「吳青霞印」白文。（頁右）
丁亥夏六月鄭午昌同丹林拜觀於海上。「鄭昶長壽」白文。（頁左）
- h. 丙申（1956）夏同王家松、馬仰曹、費成武、張倩英同觀於劍橋。此冊舊為陳子和老友所藏，今歸德坤、文莊伉儷所得。翰墨因緣，良有以也。張大千徐雯波記。（頁右）
墨精神。丁酉（1957）年正月於劍橋獲觀木屏收藏精品，一洗心胸積塵。幼荷與外子艾克為德坤、文莊伉儷謝祝。
- i. 樊會公畫多山水，此冊古質淡雅，高超靜遠，雖慧心人猝難摹仿。是以一展卷而真贗了然，學步者無從躲閃。海粟。「海粟之印」白文。（頁右）
- j. 子和道兄藏樊會公花卉冊，神品。丁亥六月謝稚柳拜觀。
- k. 萬頃浸城闊，孤舸帶夢搖；月斜風乍起，荷影怒於潮。此予夜遊玄武湖作也。今見是冊，水墨濃潤，神味雋厚，而一種風態波光，侵入眉宇。怡然冷然，恍若置身玄湖深處時矣。子和先生囑題。丁亥夏六月鄭午昌，時客海上望平樓。「午昌」朱文；「鄭昶之印」前二字白文，後二字朱文。（頁右）
墨華神品。丁亥秋月永嘉介堪方巖敬觀題。「方巖」白文。（頁左）
- l. 生平所見樊會公畫，以此為第一。丁亥長夏吳湖帆觀。「倩盦」白文。（頁左）

著錄：Siren [10] 7: 328; Laing [21] 234。

發表：程 [13] 33。

展覽：Fitzwilliam Museum [8] 34; Musée Cernuschi [16] 49。

樊圻是明末高士，安貧樂道，終身寄情於畫，所作多能超脫塵俗。他傳流的山水較多，都是從名山大川中領悟到大自然的奇氣而寫成的。這本《墨筆花卉》，也是從一花片葉

裏領會到花卉的端肅秀麗。十二種花，筆精墨秀，細筆清雅，粗筆挺勁，真是聚精會神之作。我們細讀四件為代表：一、月季（b）；二、海棠（g）；三、荷花（k）；四、梅花（l）。這一冊是他六十歲寫的，足見他精神還是很飽滿充沛。這本冊頁有許多近代名畫家和鑑賞家的題跋。吳湖帆說他「生平所見樊會公畫，以此為第一」應該不是應酬誇張的詞令。

19. Tan Chung-kuang (1623–1692), *Ch'u-chiang yen-yü t'u* (Mists and rain on River Ch'u-chiang). — Pl. XXXI

笄重光，《楚江煙雨圖》軸（圖版三一）

紙本，墨筆。75.8×27.6公分。

款識：一峯西去一峯南，誰寫青山作畫看？最是斷雲煙雨後，人家都在墨痕間。右題米襄陽《楚江煙雨圖》。甲子（1684）冬日江上戲筆。（右上）

印鑑：「鶴笑齋」朱文；「笄」朱文；「江上外史」朱文。（右上）

藏章：「會稽馬氏家藏」朱文；「梅卿審定」朱文；「潘健齋鑒藏金石書畫印」朱文；「坐得心安即是仙」朱文；「靖節後裔」朱文；「劍秋眼福」朱文；「所學何事齋」朱文。「晚翠軒」朱文。（畫右綾上）「陶」朱文；「所學何事齋」朱文。（詩堂右下）

題跋：a. 薦取香光一瓣香，無人愛處點山光；誰知尺幅溟濛影；中有煙波萬丈長。吾鄉江上先生，書格超逸，國朝能書之家，罕出其上。其畫亦頗似其書。文治。「文章太守」朱文。（詩堂）

b. 笄江上摹米襄陽《楚江煙雨圖》為揚州馬氏小玲瓏山館故物，嗣歸王氏所學何事齋，輾轉為前湖北督軍陳嘉謨所搜羅。民十五北伐，粵軍入鄂，陳氏舊藏星散。此幅為余友詹君啓庚所得，其時適在十九路軍也。詹君返粵，余以重值易之。笄江上畫筆，胎息宋元，大氣磅礴。於畫理闡微扶輿，總集大成。先奉政公藏有《畫筌》初稿墨跡，字做蘇長公。此幅則畫字並做米顛。昔在歐陽惜公家見有山水圖，似是行樂，惜圖中人物，面目已□改，款字亦做米法也。此幅煙雨迷濛，以石師筆法，摹擬襄陽，誠如夢樓太史所題，尺幅迷濛，煙波萬丈。從來畫家，無此魄力，可寶可寶。己卯（1939）春日作客濠鏡，讀畫自遣，偶憶及題此。龍泉硯室主番禺陶厚埏，劍秋甫。「五柳家風」朱

文；「彭澤後人」朱文；「龍泉研室」白文。（畫右綾上）

著錄：Siren [10] 7：402；Laing [21] 283。

發表：程 [13] 41；鄭 [23] 14。

展覽：Musée Cernuschi [16] 35。

宣重光這幅米襄陽《楚江煙雨圖》是他六十二歲寫的，畫藝圓熟精練。表面上說是用米法，事實上淡冶輕靈，自成一家。他論畫有深奧的理想。他的《畫筌》〔4〕說，「山川氣象，以渾爲宗；林巒交割，以清爲法。」又說，「山隈空處，入筆虛無，樹影微時，墨成煙霧。」這幅畫筆墨參差，清渾並用，或者是這種理論的實習。看那水草荒荒，遠山隱隱，墨痕燦爛，淋漓濕潤，真是率直自然，神韻天成。近人陶劍秋題跋記其收藏原委甚詳。文物輾轉，真是翰墨因緣。

20. Fang I-chih (active 1640–1652), *T'u-pi shan-shui* (Landscapes of worn brushstrokes). — Pl. XXXII

方以智，《禿筆山水圖》冊（八開）（圖版三二）

紙本，墨筆。各 25.2×18.5 公分。

款識印鑑：a. 愚者。「可」朱文。

b. 愚者。「无」朱文。

c. 愚者。「智」白文。

d. 愚者。

f. 愚者。「泉華居」朱文。

h. 山中無事，偶隨禿筆，不知其做何家也。因寄我爾寧道兄。藥地愚者智。「守墨」白文；「可」朱文；「智」白文。

藏章：「書生」半印朱文(a, b, c, d, e, f, h)；「澤公審定」白文(b)；「攷藏」半印朱文(g)；「曾爲孫澤驥藏」白文(g)；「桐城孫塢金石書畫印」白文(h)。

題跋：筆筆滄桑墨墨哀，殘年感我獨登臺；桃花扇底千行淚，不及枯巒拗樹來。水繪園今別鶴翁，當時裙屐劇匆匆；沙門近亦無公子，慚媿春鏗燕子紅。方密翁，稍游心舊掌故者類知之。惟亦擅殘山賸水，則恐見者寥寥。居士疎陋，五十九年來今始一讀，彌自傷，亦殊喜也。八葉已竟，不禁黯黯，題以二絕，頗自賞。蒲匄盒主人以爲奚若。前身浮玉僧大

孺。「孺齋」白文(題首)；「大厰」朱文(題尾)。

著錄：Siren [10] 7：329；Laing [21] 234。

着表：程 [13] 22；鄭 [23] 9。

展覽：Fitzwilliam Museum [8] 39；Musée Cernuschi [16] 39。

明遺民中，方以智是位標準人物。展覽會裏有他一幅《截斷紅塵圖》軸〔27〕32），可以代表明遺民參禪妙語的意境。他少年時代，極備繁華。明亡，薙髮爲僧，漫遊四方，羸衣糲食，苦行絕世，始終保持他不屈的氣節。作畫多參禪自喻，不求讀者的了解，所以作品流傳不多。這本冊頁，自題是「山中無事，偶隨禿筆，不知其做何家。」我們細讀《山下秋色》(a)，《雲上翠峰》(c)，《嚴冬至友》(d)，《山中無事》(h)四頁，看那渴筆枯墨，不求工整的畫法，隨興寫來，絲毫無矜持的氣概，真是天趣傳於象外。這八張簡雅古奧，實具備遺民即景、著我、渴筆、用空和妙悟的特質。諸位都是畫學專家，胸襟曠達，對這樸質無華的妙趣，應該會特別領會欣賞的。

參 考 書 目

- [1] 陸心源，《穰梨館過眼錄》，《續錄》，吳興，1892。
- [2] 有正書局，《中國名畫》，上海，1924—30。
- [3] 鄭 昶，《中國畫學全史》，上海，1929。
- [4] 笪重光，《畫筌》，上海，1928。
- [5] 河井荃廬等，《支那南畫大成》，東京，1935—37。
- [6] 龔 賢，《龔半千授徒畫稿》，上海，1935。
- [7] 俞劍華，《中國繪畫史》，上海，1936。
- [8] Cheng Te-k'un, *Exhibition of Chinese Paintings from the Mu-fei Collection in the Fitzwilliam Museum*, Cambridge, 1954。
- [9] 梁啓超，《中國近三百年學術史》，台北，1956，1—17。
- [10] Siren, O., *Chinese Painting*, 7 volumes, London, 1956-58。
- [11] Museum für Ostasiatische Kunst der Stadt Köln, *Exhibition Catalogue*, Köln, 1961。
- [12] 勞天庇，《明遺民書畫錄》，香港，1962。
- [13] 程 曦，《木犀藏畫考評》，香港，1965。
- [14] 莊尚嚴，《明清繪畫》，《中華藝術史綱》，台北，1965，6：17—27。

- [15] 昌彼得，《明清雕版》，《中華藝術史綱》，台北，1965，6：39—43。
- [16] Musée Cernuschi, *Peintures Chinoises Ming et Ts'ing XV^e-XIX^e Siècles de la Collection Mu-fei*, Paris, 1967。
- [17] 余紹宋，《金石書畫》（《杭州日報》副刊），杭州，1967。
- [18] Edwards, R. and others, *Painting of Tao Chi*, Ann Arbor, 1967。
- [19] 余紹宋，《書畫書錄解題》，台北，1968，2：12。
- [20] 余毅然，《石濤畫集》，台北，1968。
- [21] Laing, E. J., *Chinese Paintings in Chinese Publications, 1965-1968*, Michigan, 1969。
- [22] 傅抱石，《明末民族藝人傳》，香港，1971。
- [23] 鄭德坤，“Painting as a recreation in China,”《香港中文大學中國文化研究所學報》，6：2（1973）。
- [24] 何耀光，《至樂樓書畫錄》，香港，1973。
- [25] 江兆申，《新入寄存故宮的明佚民畫》，《故宮季刊》第八卷第三期（1974），41—49。
- [26] Lai, T. C. (賴恬昌)，*Pa Ta Shan Jen*, Hong Kong, 1974。
- [27] 饒宗頤（序），《至樂樓藏明遺民書畫》，香港，1975。
- [28] Goepper, R. and others, *1000 Jahre Chinensische malerei*, München, 1959。
- [29] 福開森 Ferguson, J. C.,《歷代著錄畫目》，南京，1934。

Twenty Ming *I-min* Painters in the Mu-fei Collection

(A Summary)

CHENG TE-K'UN

The purpose of this paper is to introduce to you 20 *i-min* painters in the Mu-fei Collection in Cambridge for comparative studies in connection with the present exhibition and symposium. A set of photographs of these works are on display in the Gallery, totalling 32 items. Some of these are album leaves mostly 8 to 12 pages, so in projecting them on the screen I shall use only 3 or 4 from each album.

Before I do so, a brief account of the period concerned, covering the entire 17th century has to be presented as a background for the understanding of the *i-min* artists. It may be concluded that the few decades at the end of Ming and the few decades at the beginning of Ch'ing constituted a continuous development which can hardly be taken apart. This can be testified from at least three points of view, namely political upheaval and change, intellectual pursuit and artistic evolution.

Apart from this background, I would like to invite you also to bear in mind the characteristics of these *i-min* painters as summarized by Professor Jao Tsung-i in his introduction to the Catalogue of the Exhibition, namely:

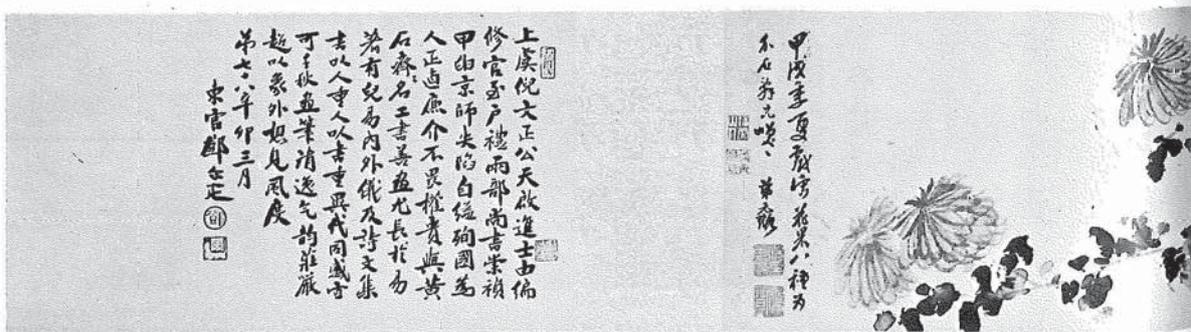
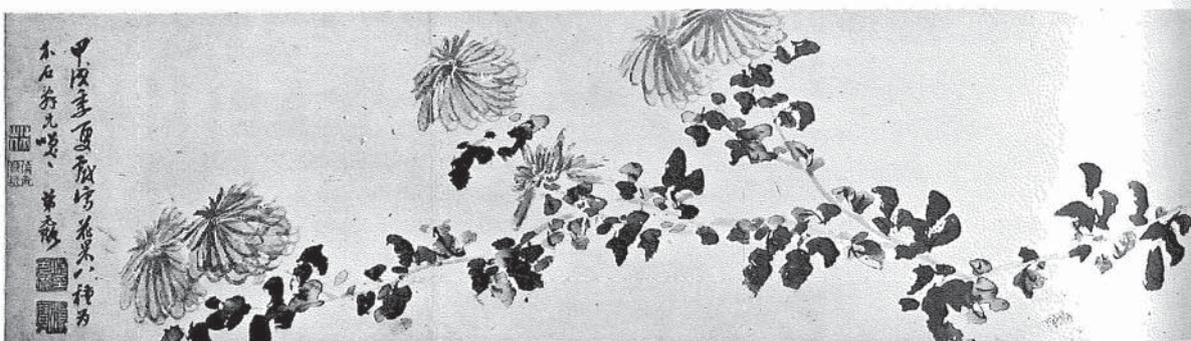
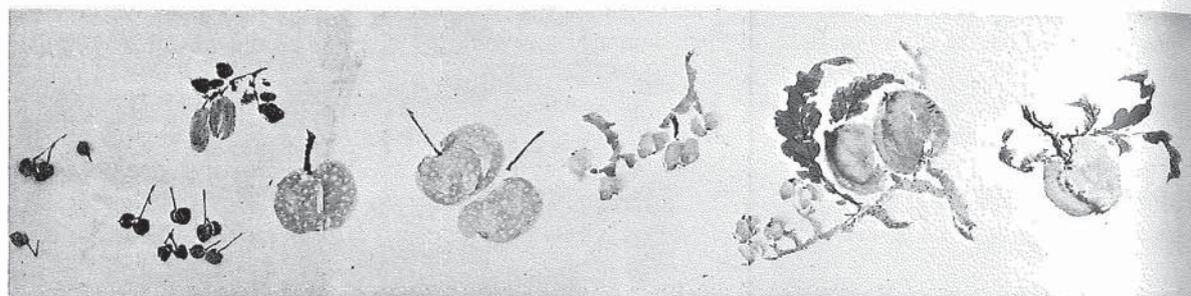
1. Extemporisation—as in writing poetry.
2. Expression of individuality.
3. Use of dry brush in execution.
4. Use of space in composition.
5. Perceptiveness—by simplifying the complex subject matter so as to reveal the simple truth underlying the superficial complexity.



圖版一

Plate I

圖版二 Plate II



圖版四 Plate IV

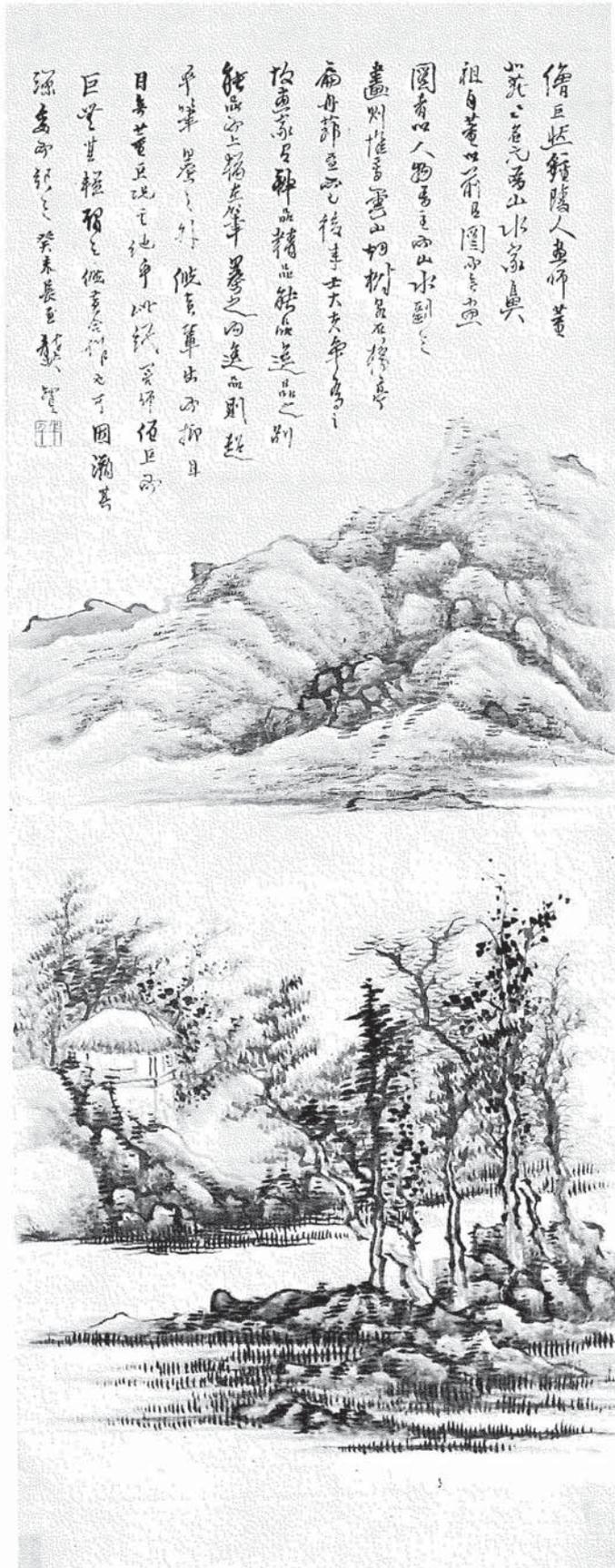


圖版五 Plate V



圖版六

Plate VI



圖版七
Plate VII





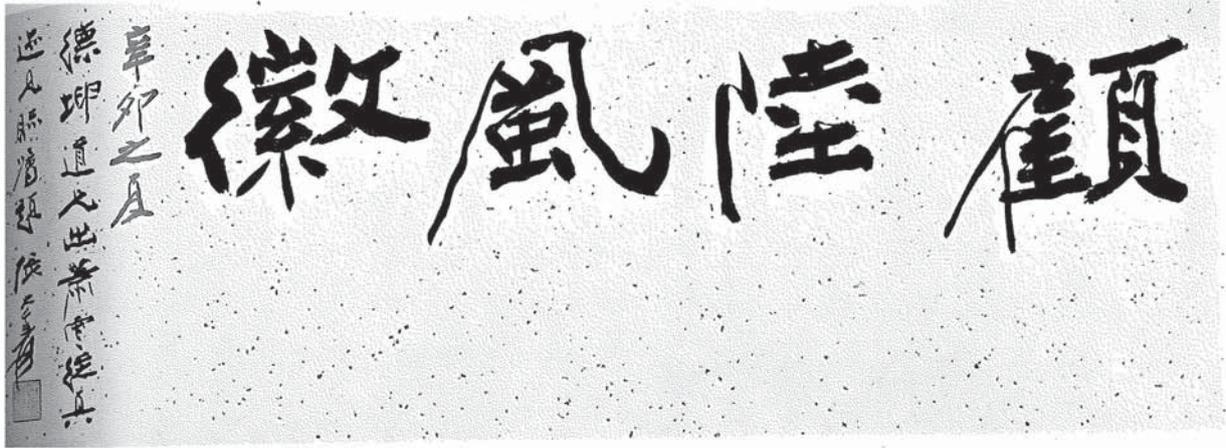
圖版八

Plate VIII

圖版九
Plate IX



圖版一〇 a
Plate Xa

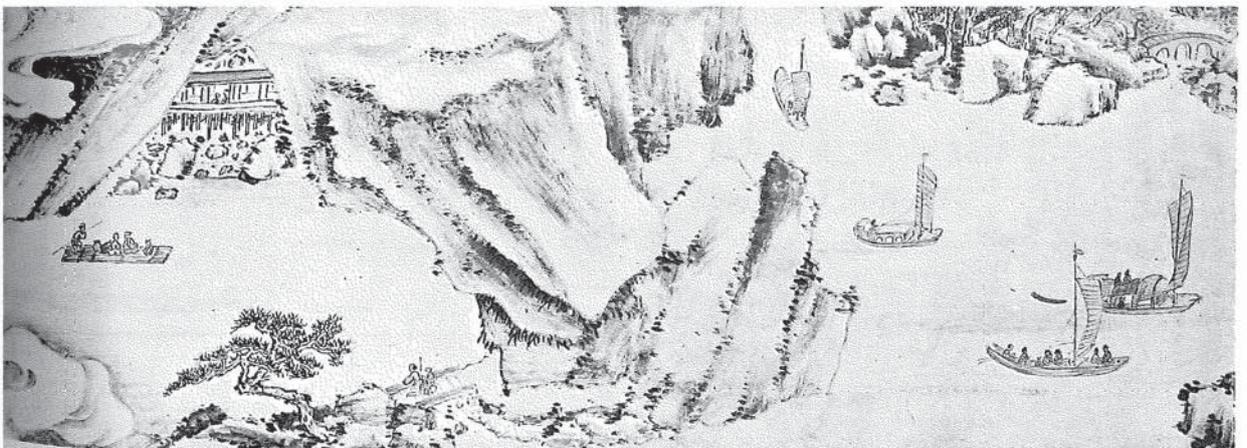
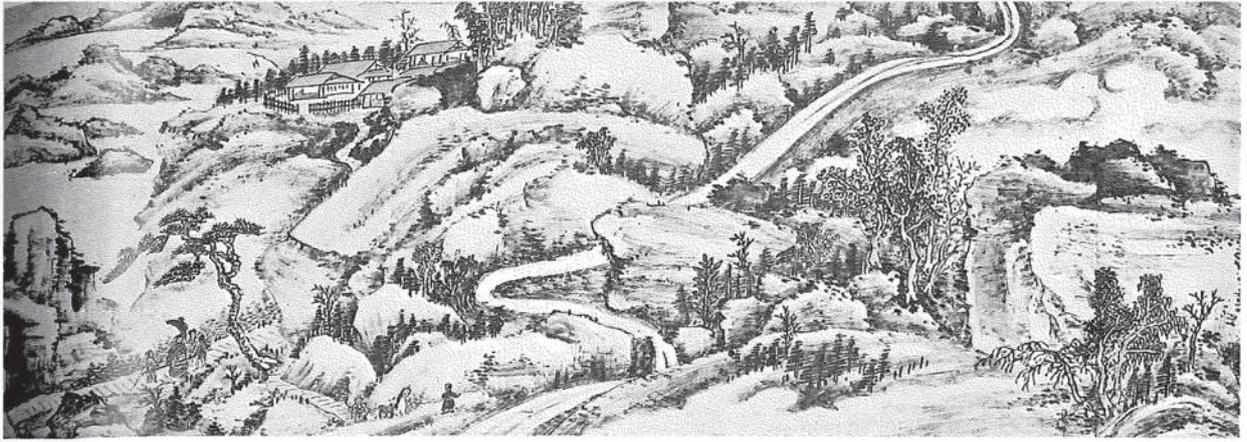


圖版一〇b

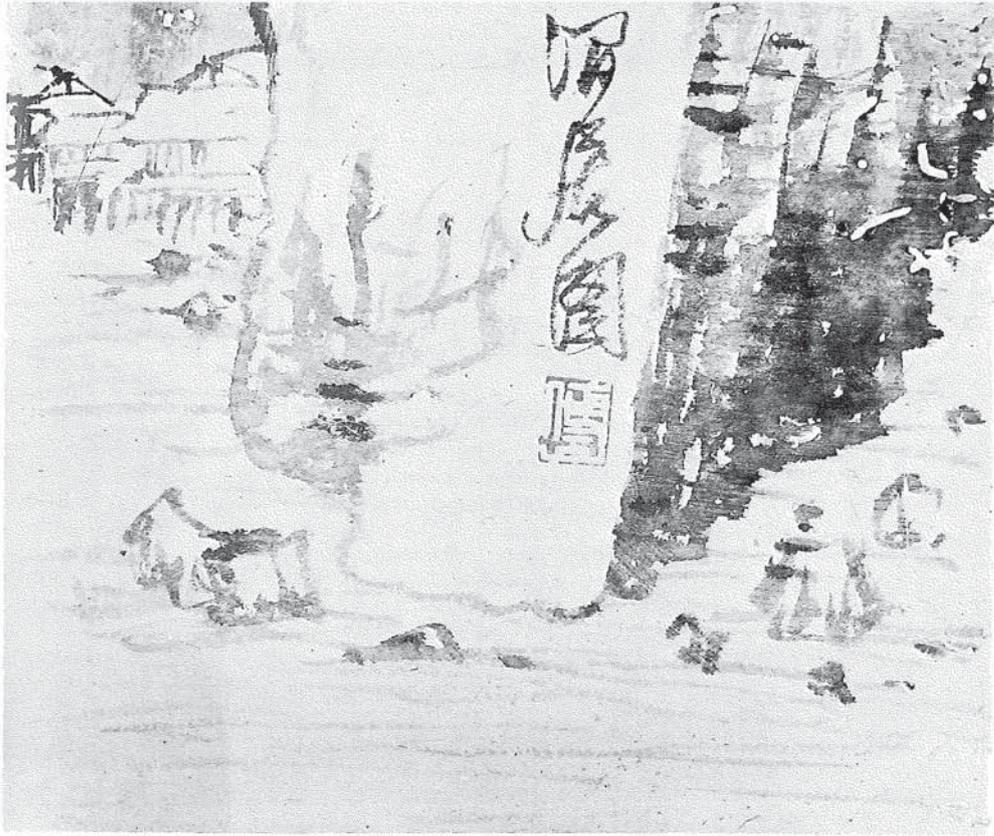
Plate Xb



圖版一〇c
Plate Xc



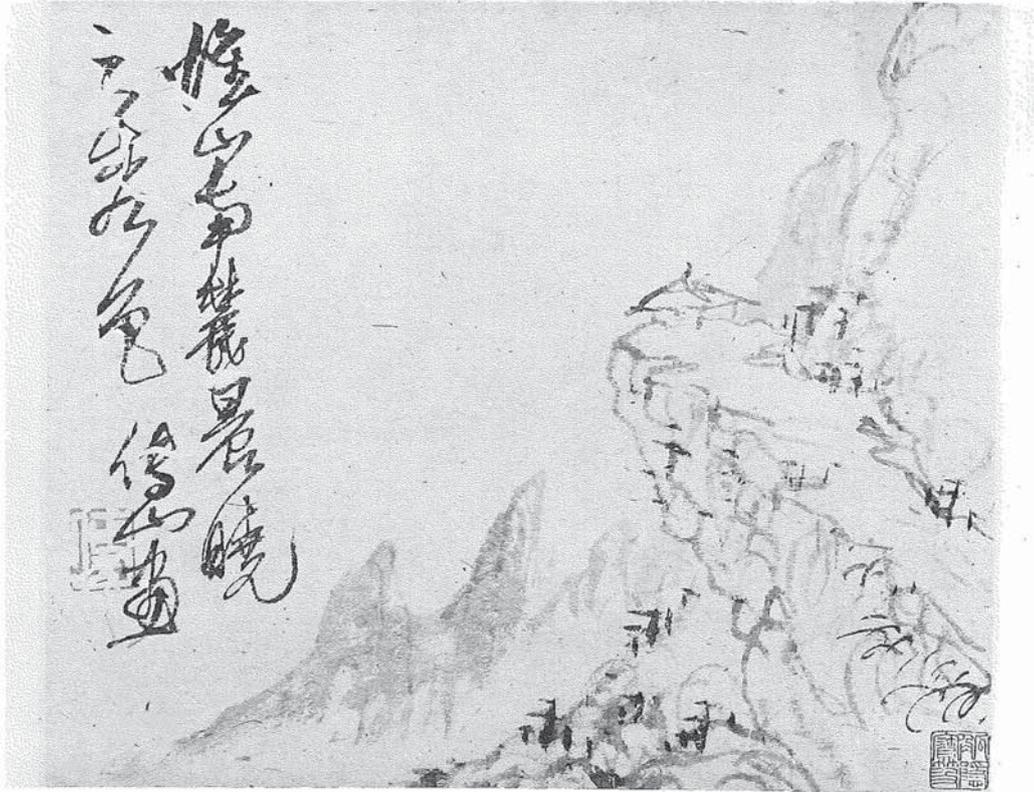
圖版一一 Plate XI



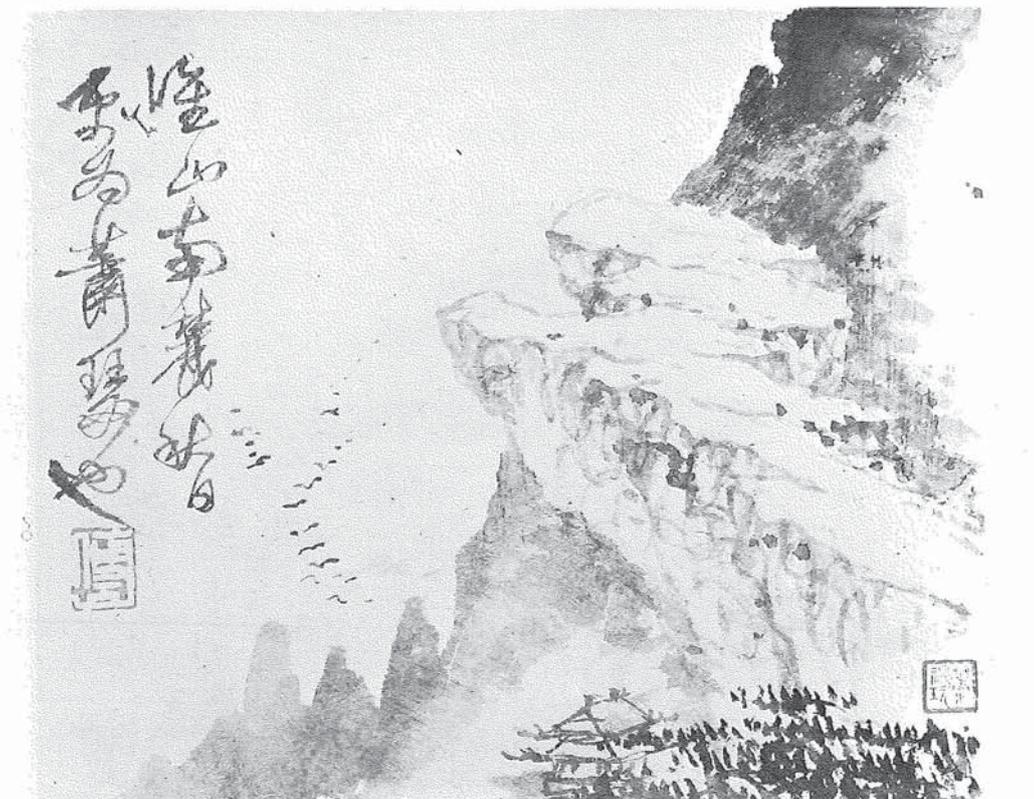
a



b



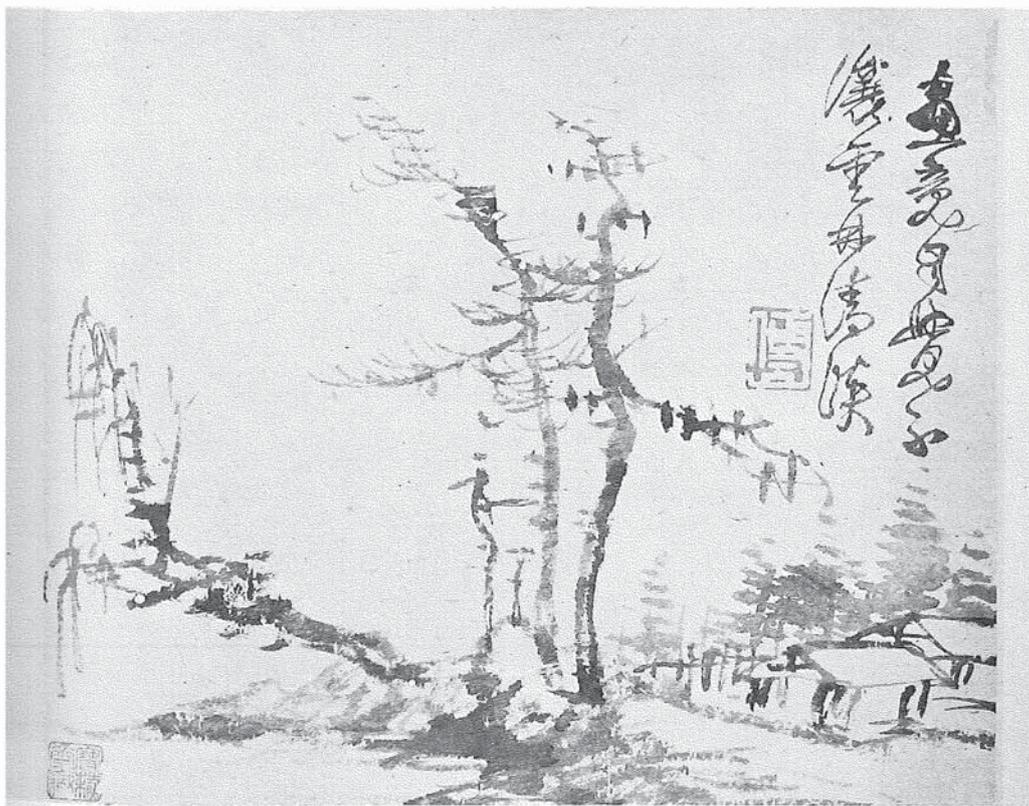
c



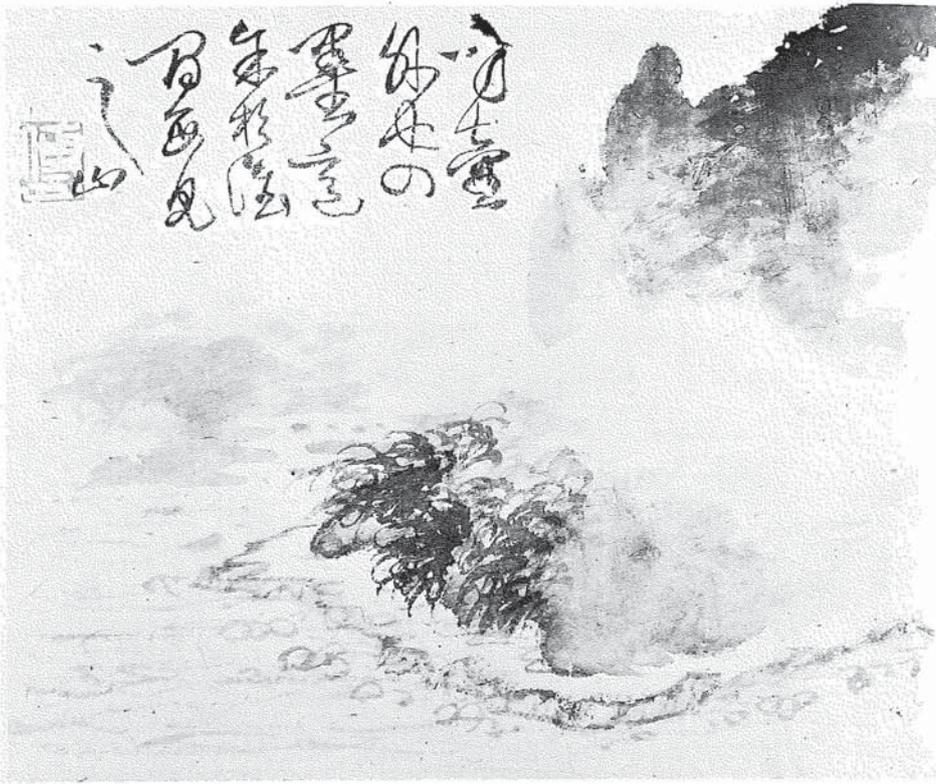
d



e



f



g



h



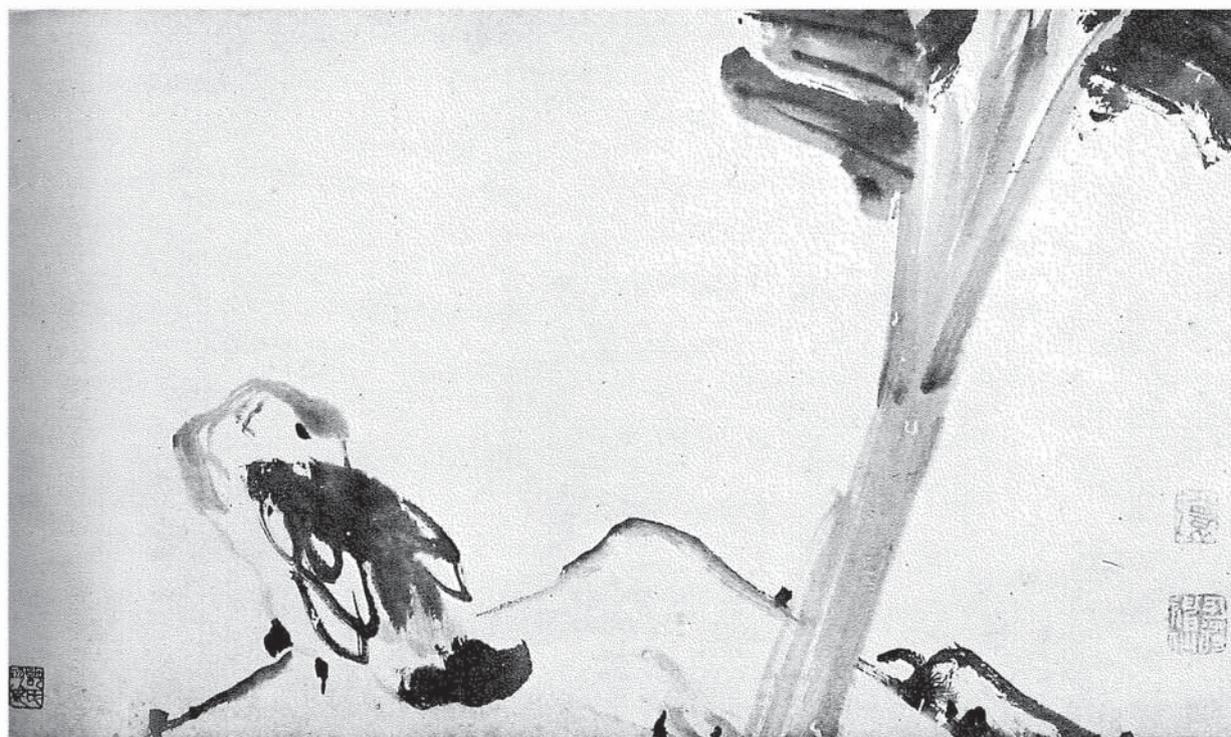
h

圖版一九 Plate XIX



圖版二〇

Plate XX



圖版二一

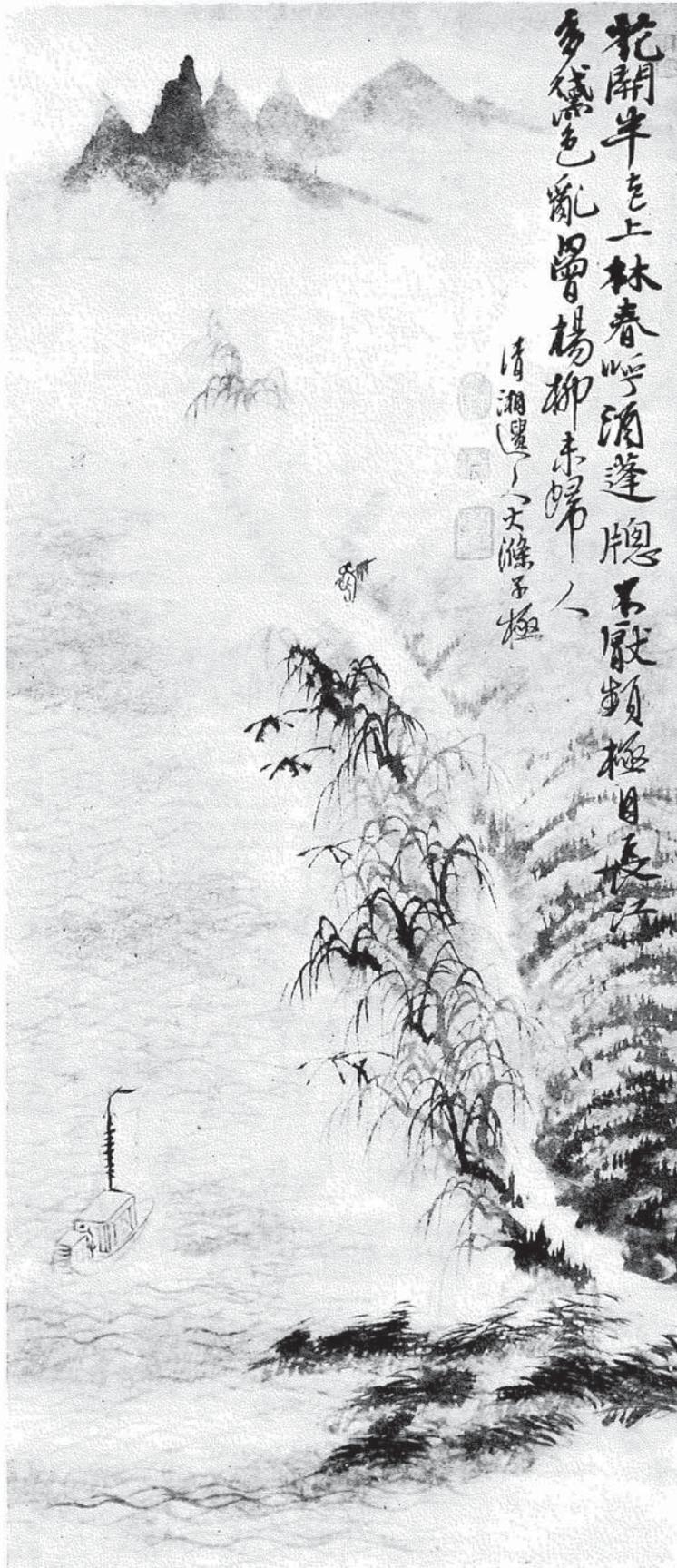
Plate XXI



圖版二二

Plate XXII





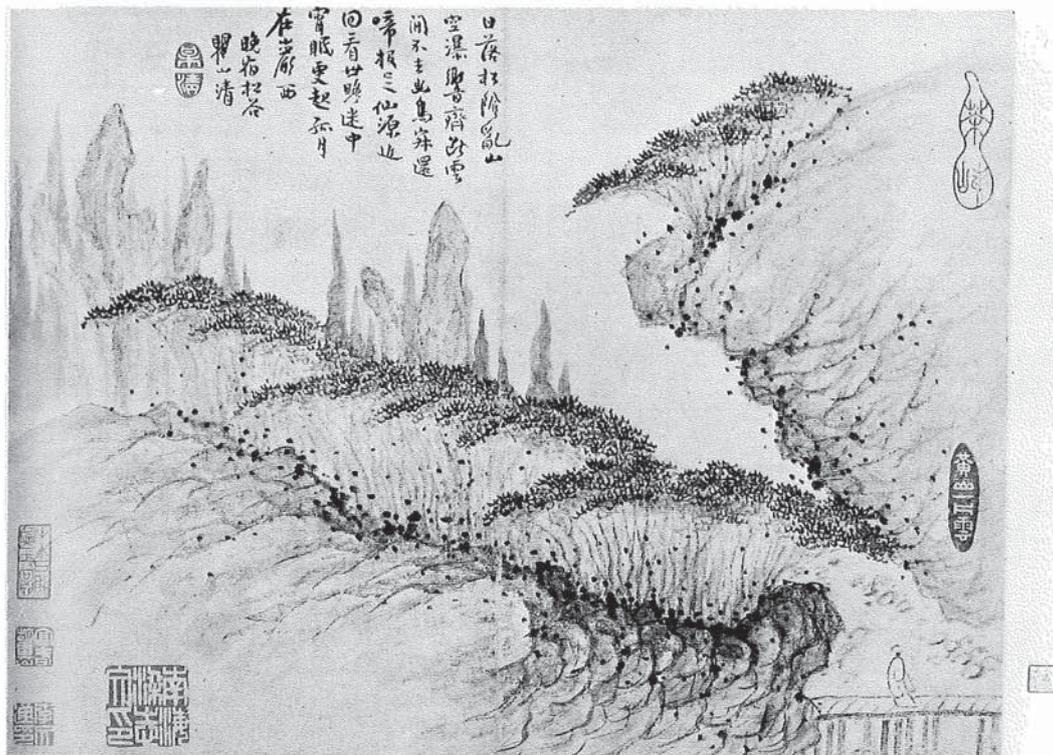
圖版二三
Plate XXIII

圖版二四

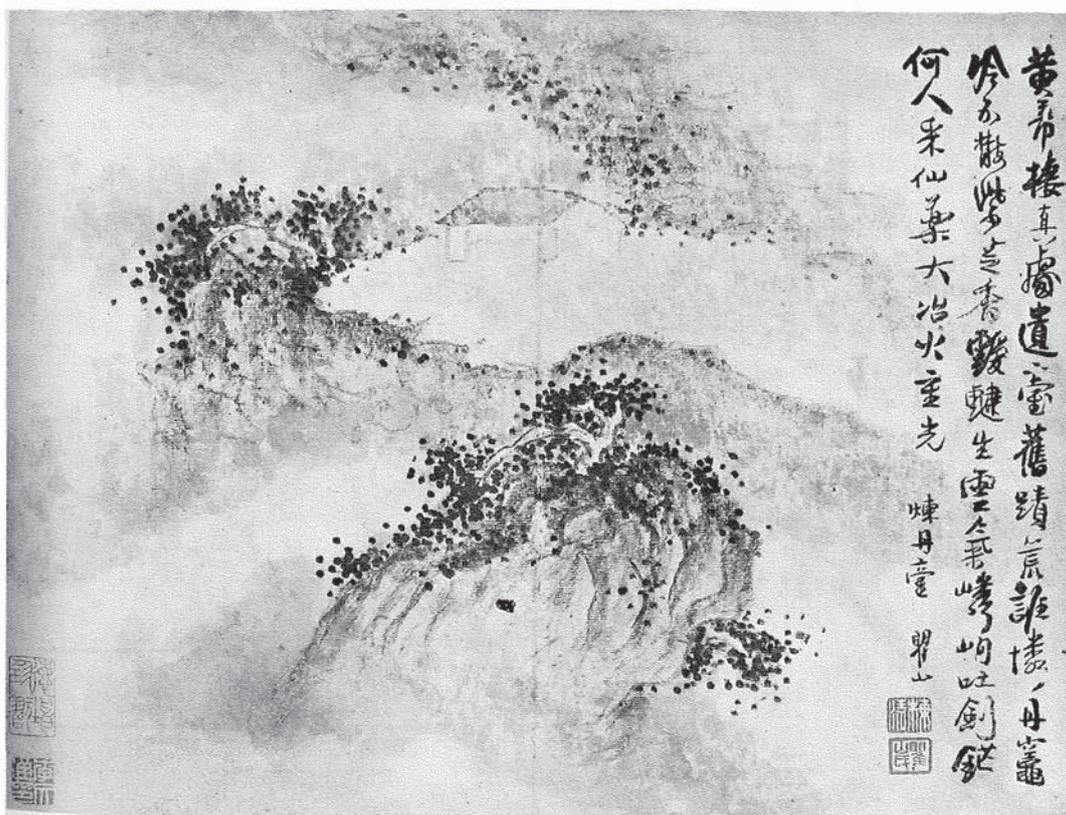
Plate XXIV



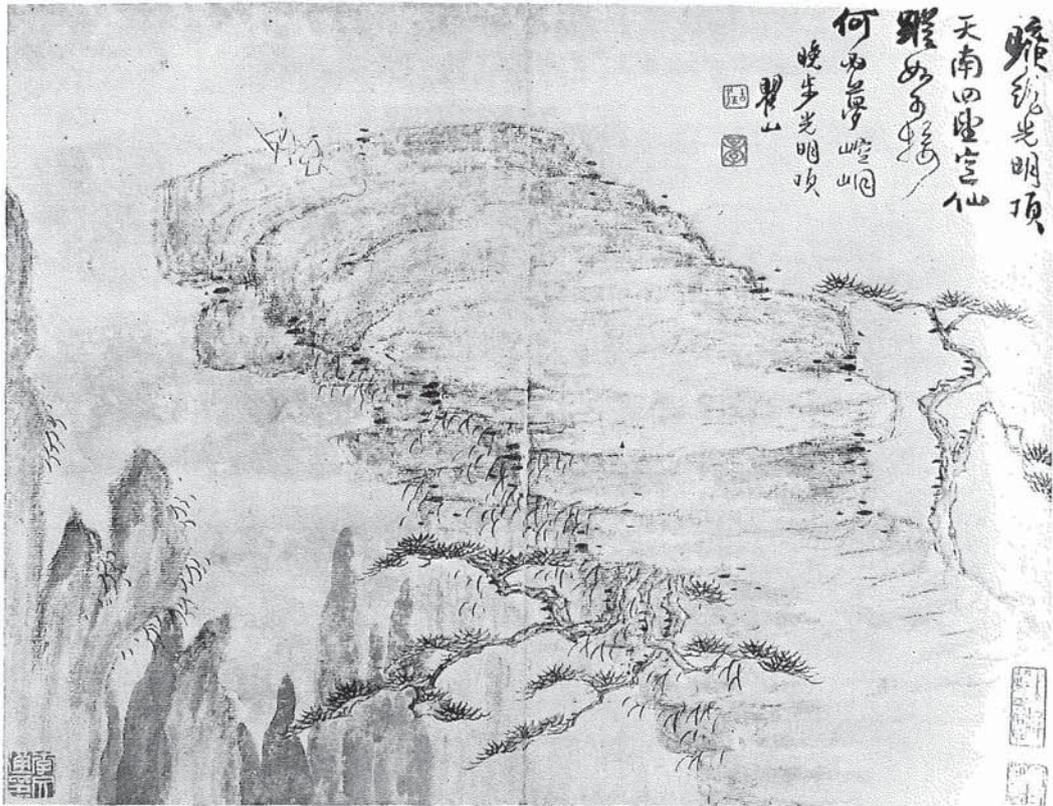
圖版二五
Plate XXV



a



b



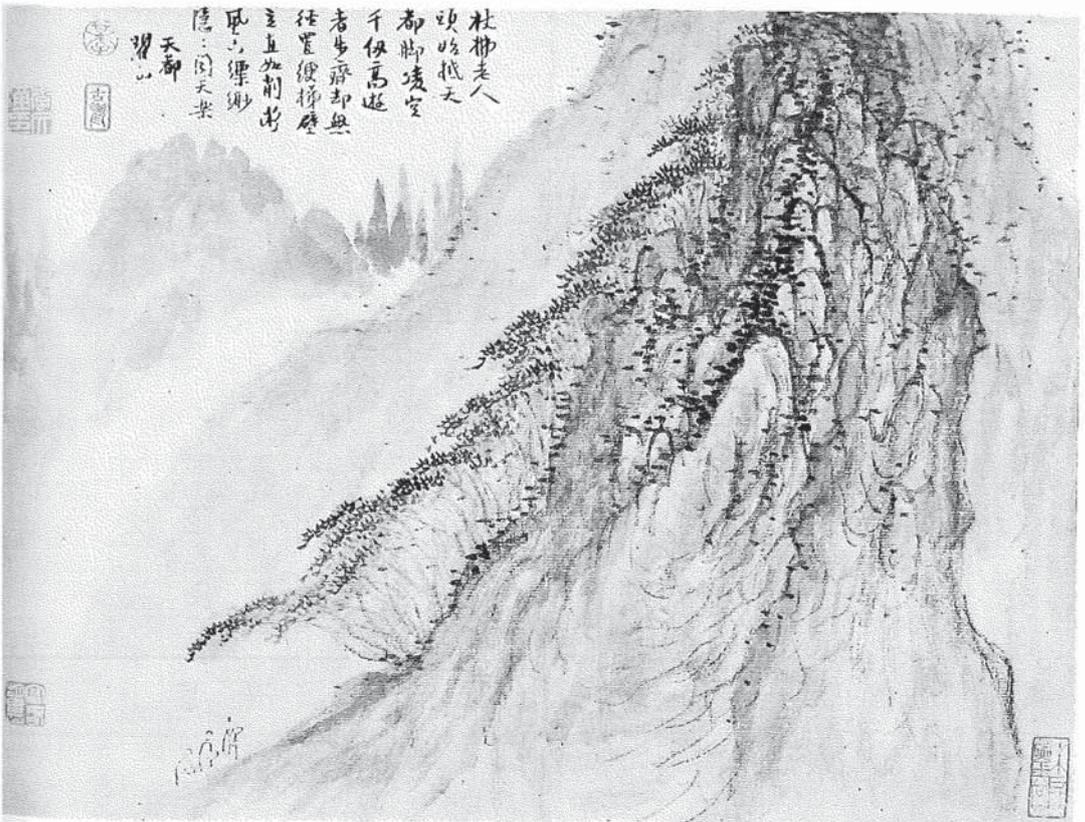
c



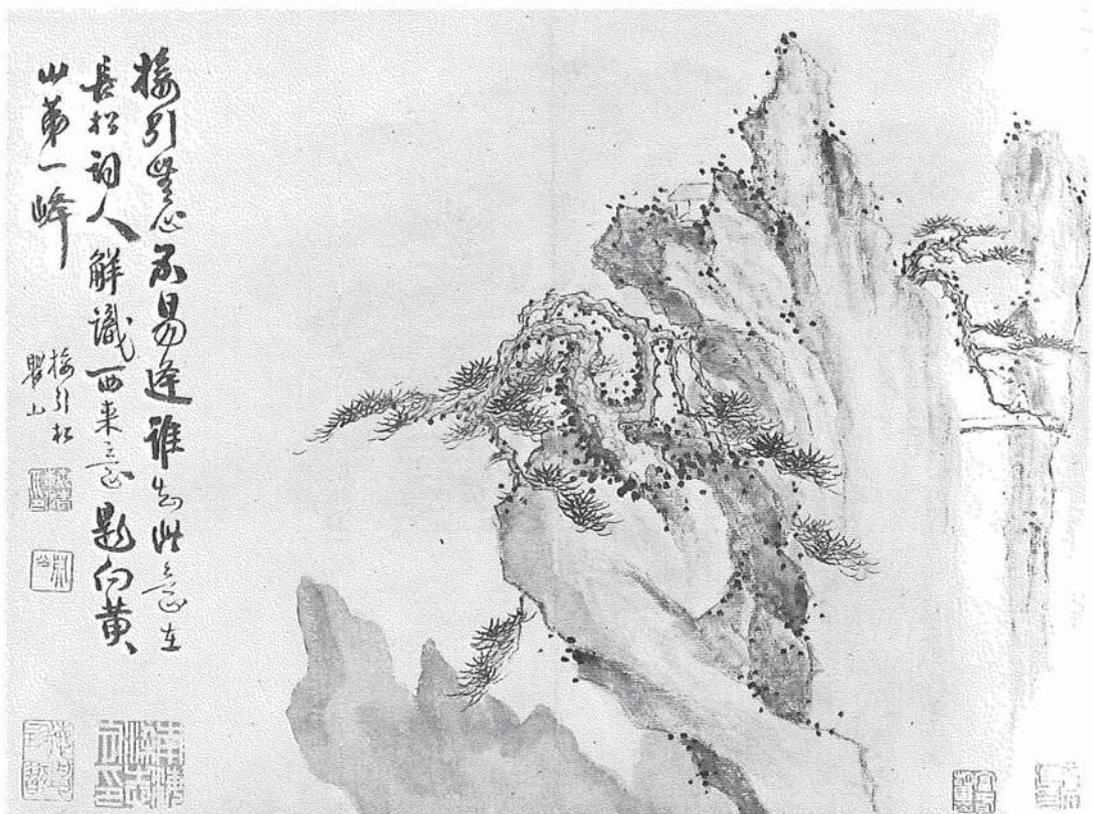
d



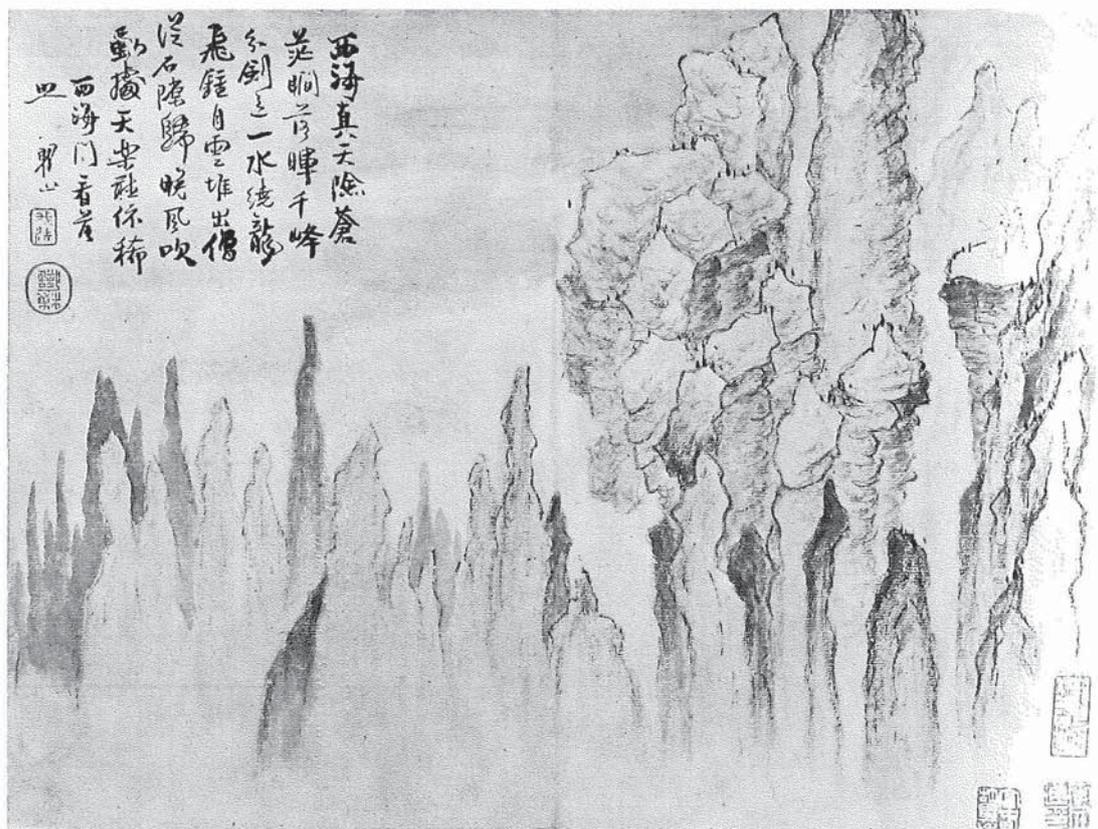
e



f



8

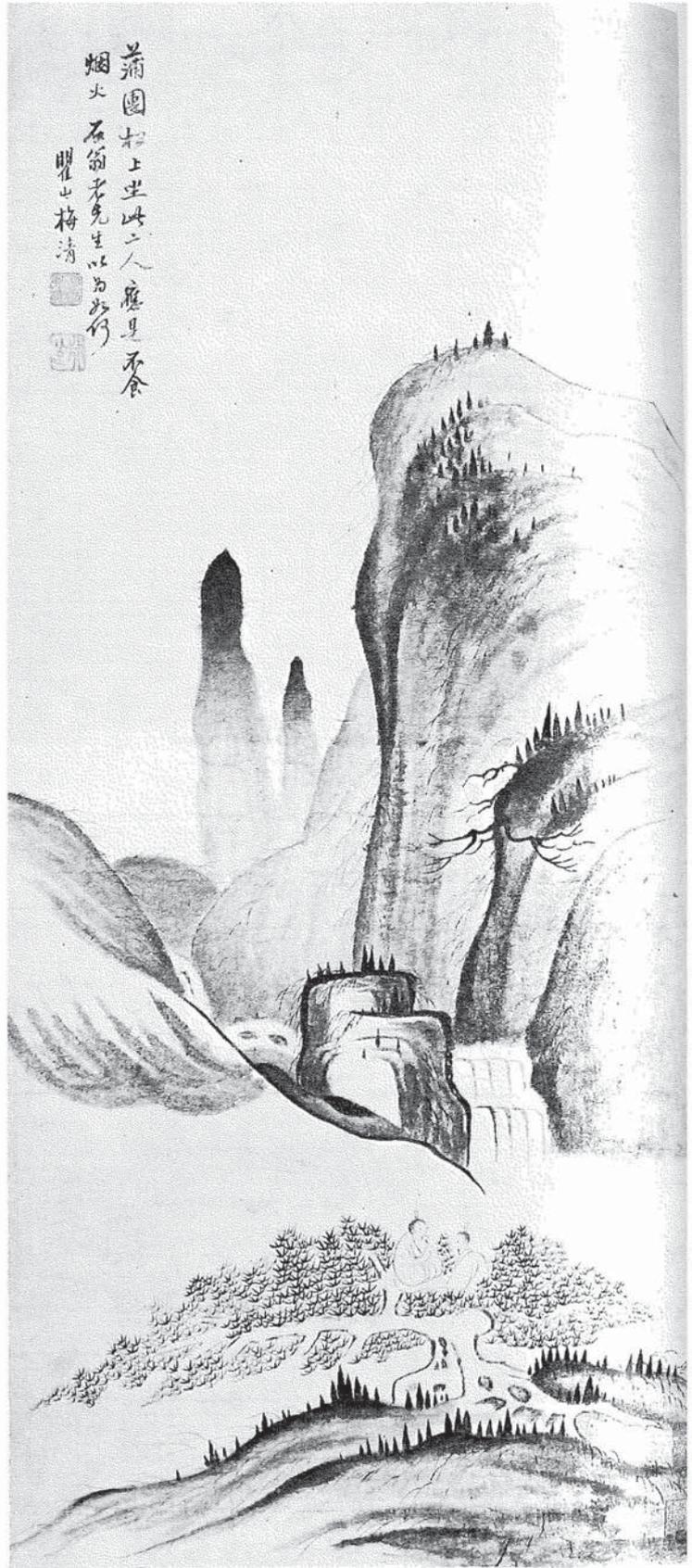


h

圖版二六 Plate XXVI

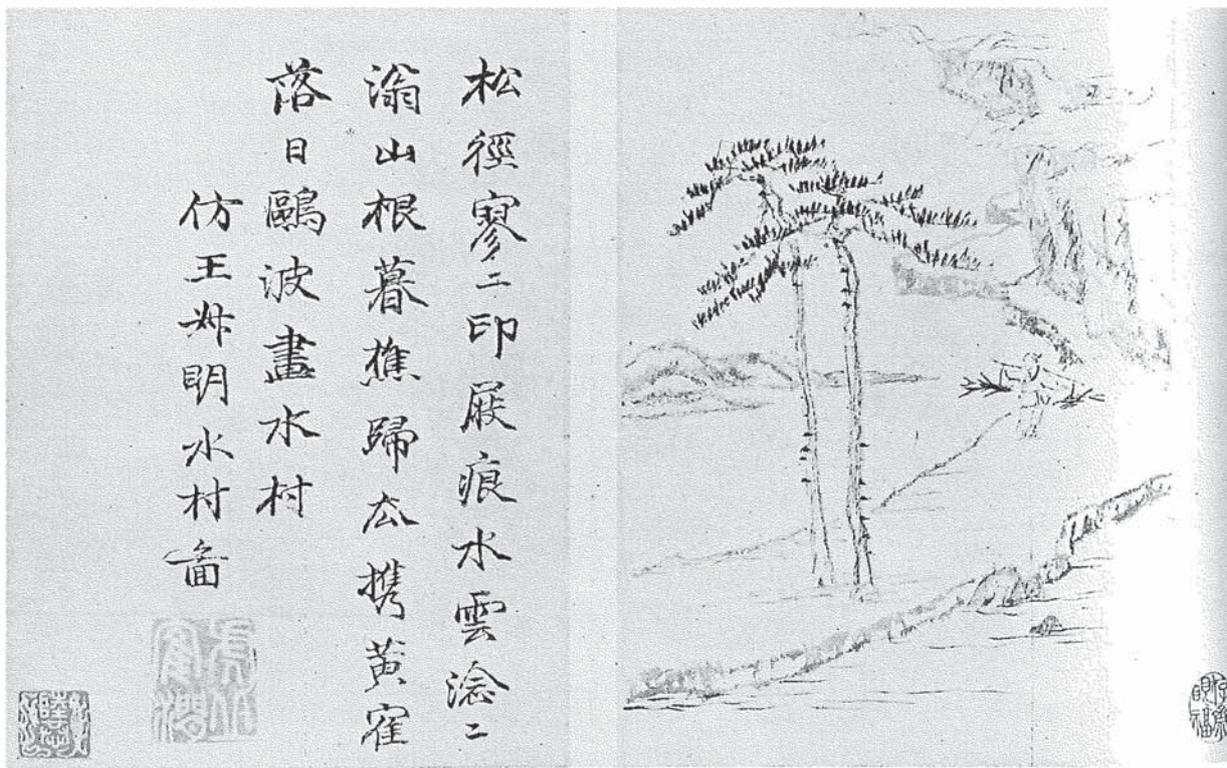


圖版二七 Plate XXVII



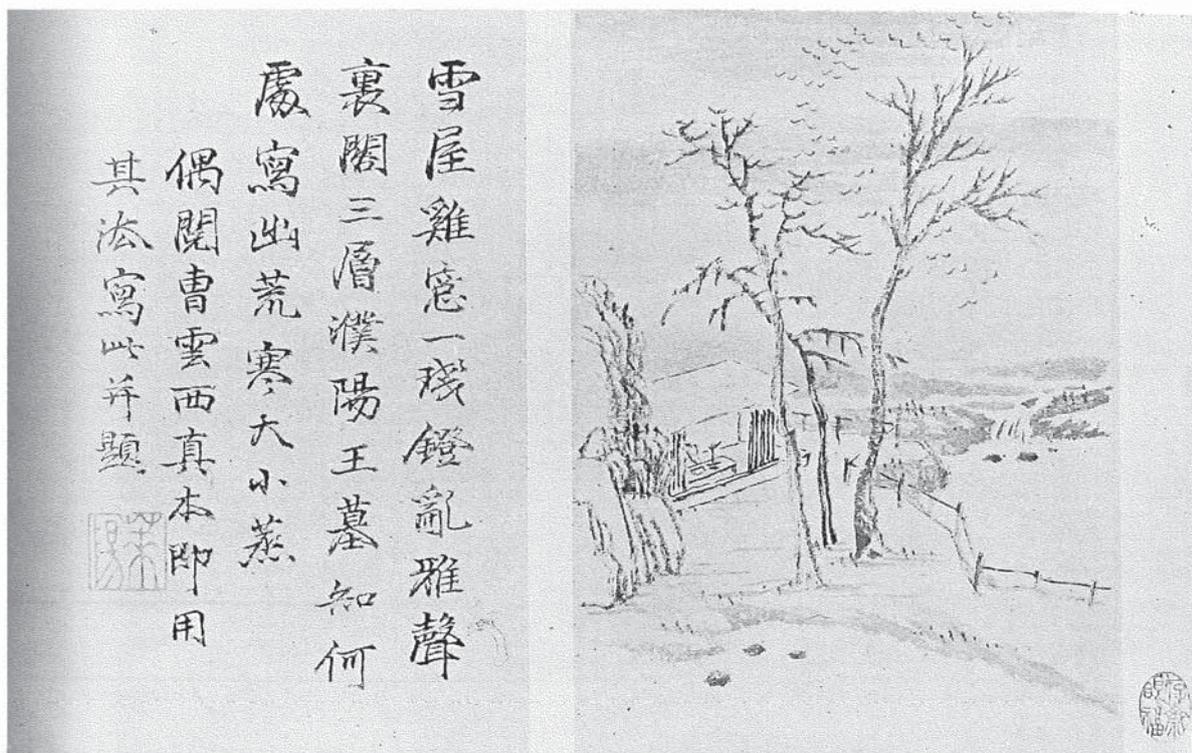
圖版二九

Plate XXIX

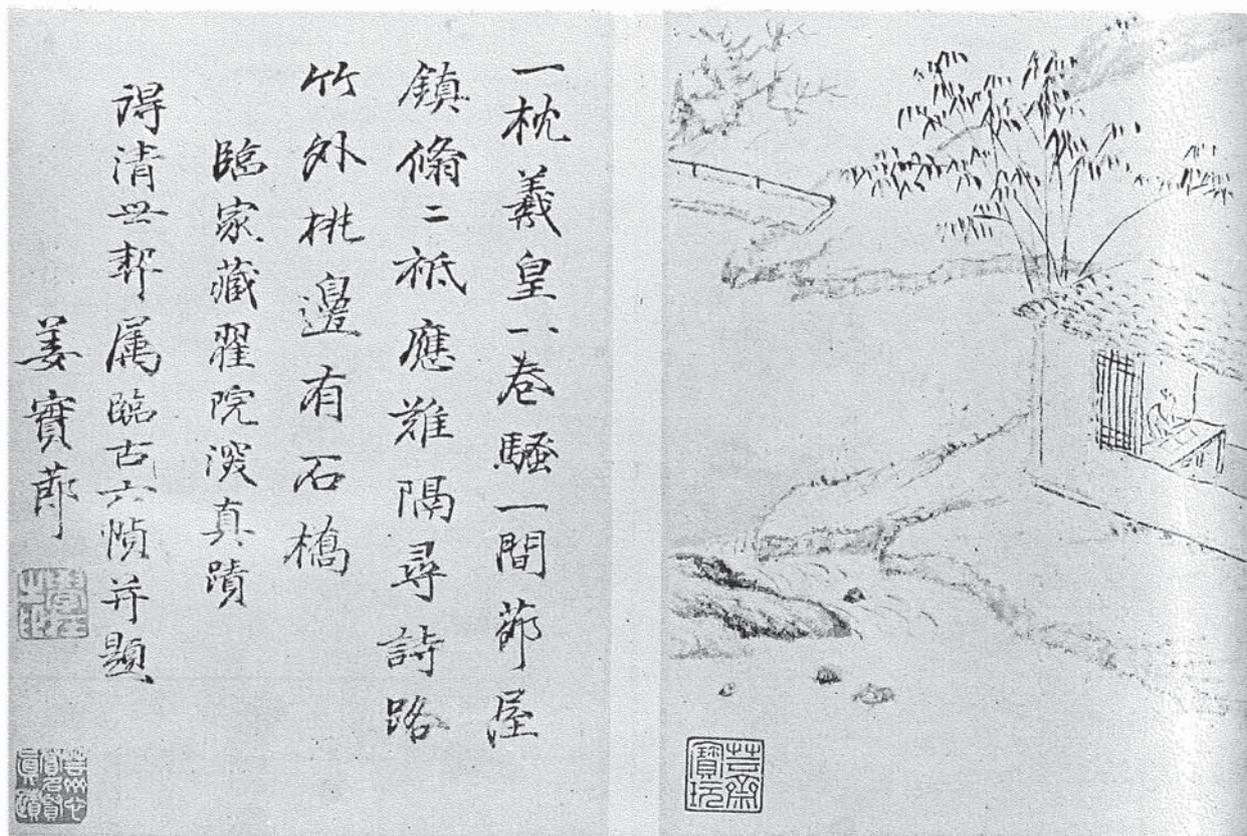
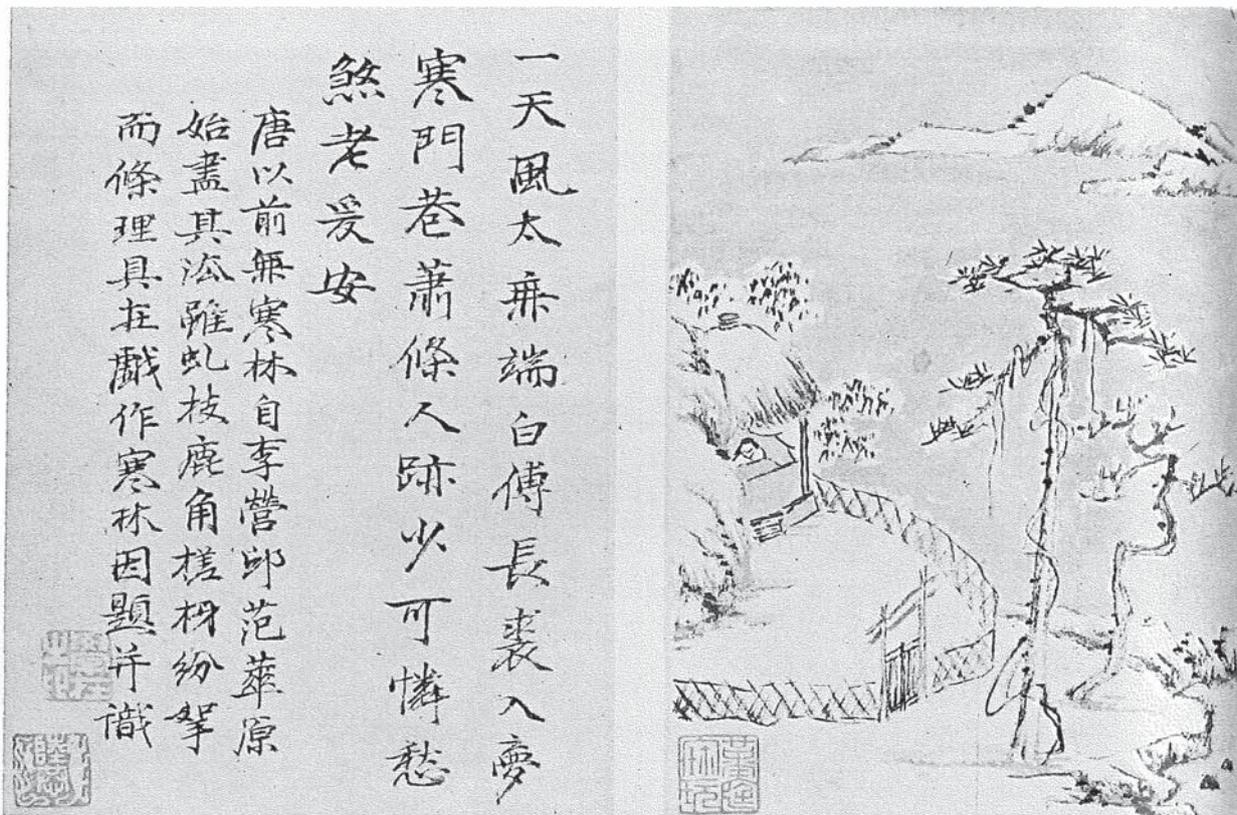




c



d



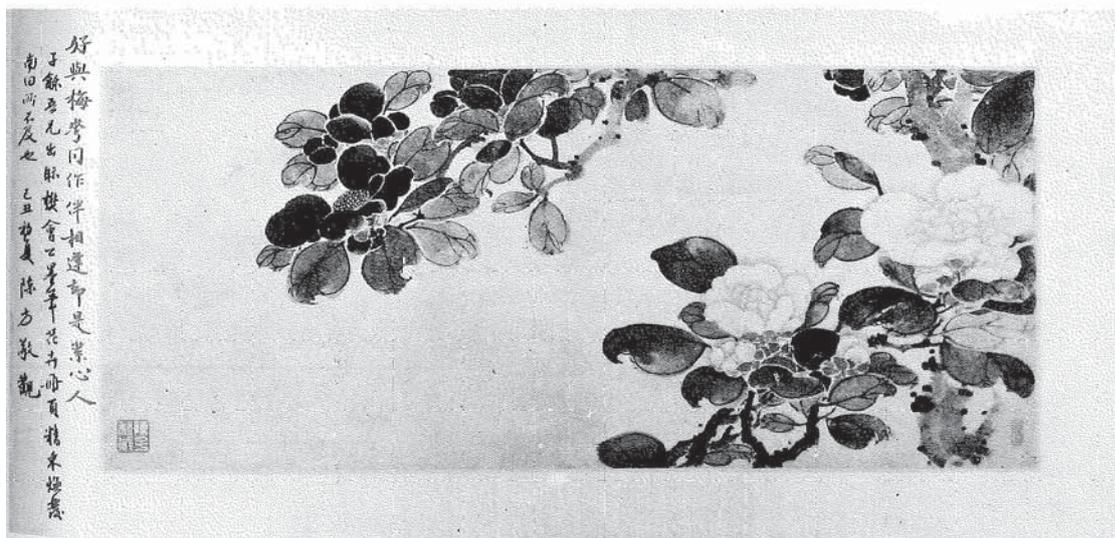
圖版三〇 Plate XXX



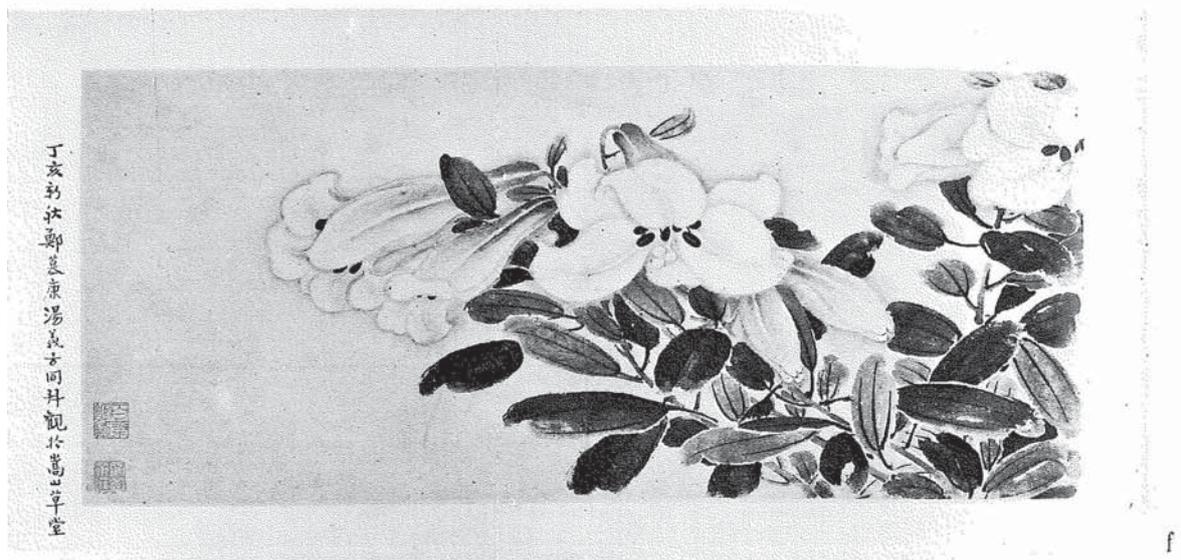
a



b



c





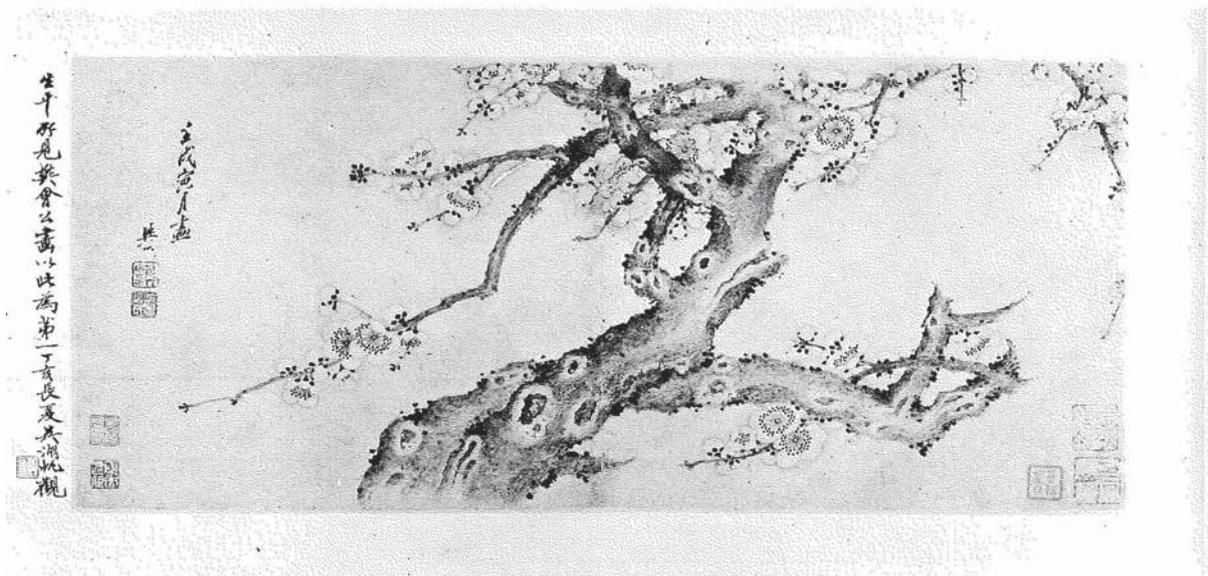
g



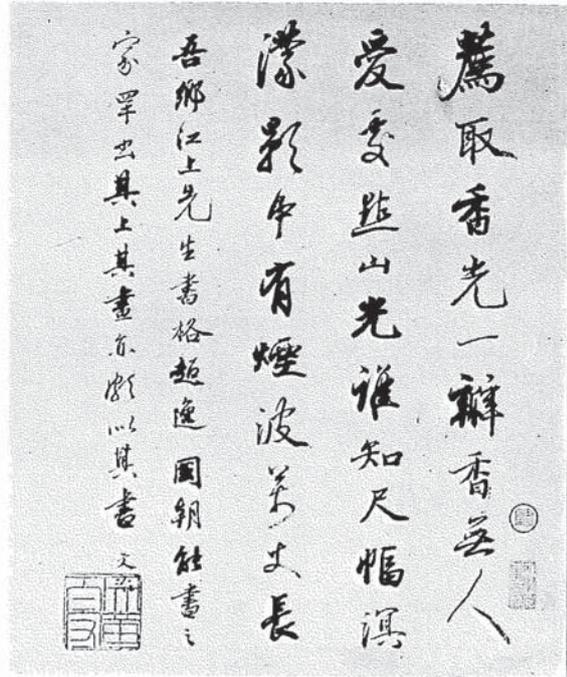
h



i



圖版三一 Plate XXXI



a



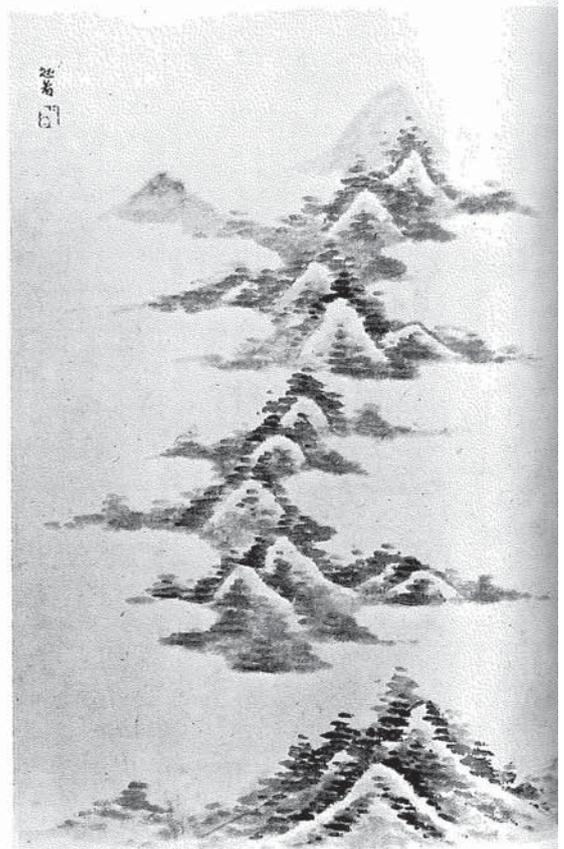
b

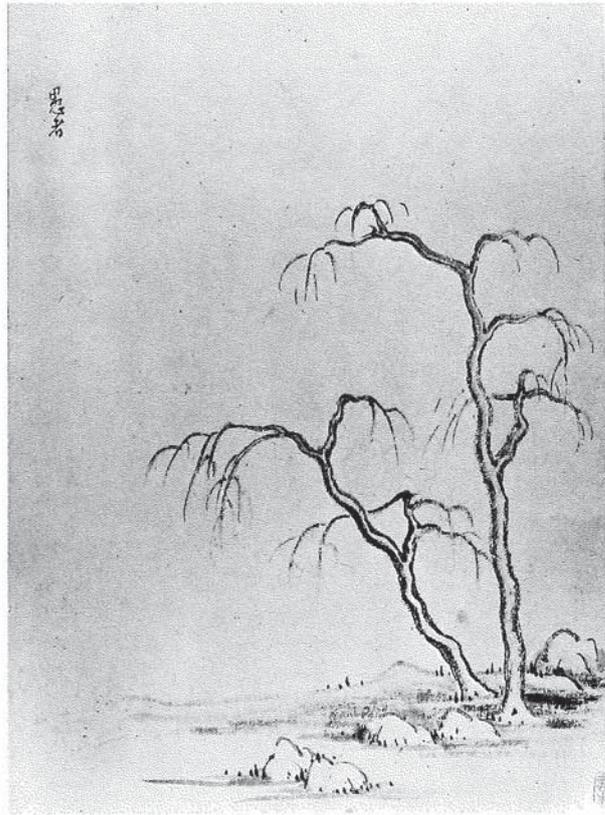
圖版三二
Plate XXXII



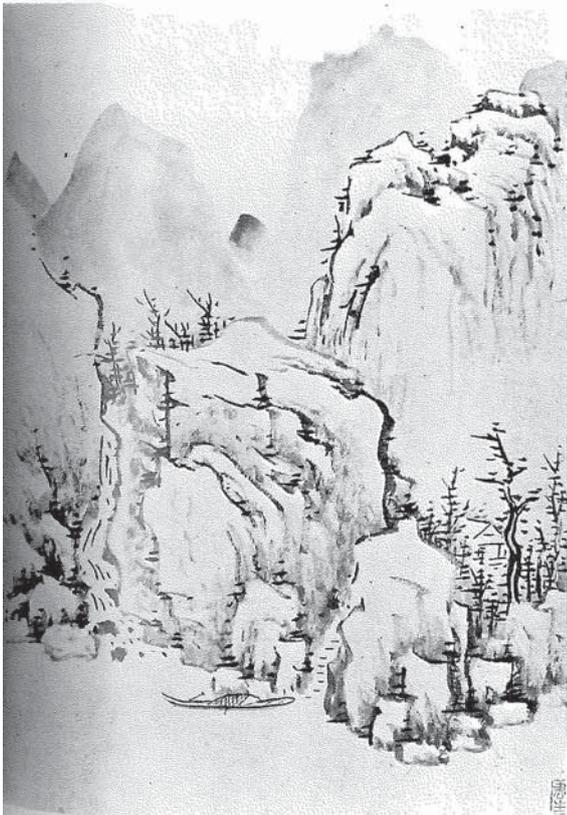
a

b





d



e



f



8

h



昔年、澗泉墨、長殘年
 感我猶登峯、松花屆底千
 引淚不及結、巒樹樹木
 水繪園、別有為、當時裸辰
 別、沙門近、吾公子、軟
 魏、界、鮑、蕙、子、紅

方家翁、猶存心、蒸、草、如、吾、款、知、
 惟、亦、授、以、山、腰、水、別、然、見、其、家、之、屋、
 琢、陋、平、年、末、七、拾、一、淡、彌、自、怡、而、珠、
 志、也、公、案、之、元、亦、紫、點、以、以、二、能、好、白、質、
 清、約、全、之、人、以、其、美、若、而、身、法、玉、倍、亦、升、掛