

髡殘漁隱圖之探討

The Research of Kun Can's Fishing- Hermited Paintings

林素慎

Lin, Su-Sheng

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系造形藝術碩士在職專班研究生

摘要

隱逸思想在中國文化裡一直是文士們所追求的，不管是得意或失意時都有根深蒂固的隱逸情懷，而漁、樵、耕、讀也一直是文人觀念裡所嚮往的生活方式，其中漁父形象最初的建立是在文學中，此後，漁父代表的漁隱形象漸漸在更多文學形式與繪畫中普及，在山水畫中加入「漁父」的題材，便成為山水畫家在畫面上喜愛的構圖。

髡殘畫作主要以山水畫為主，在其傳世作品中有一半以上的畫作有漁舟構圖，數量之多值得探討，此文從髡殘繪畫表現與題跋裡的內容出發，進而分析出髡殘雖然身在佛門禪寺，但是關於儒者對於超然世外、曠達適意的追求，以及道家的隱逸哲學，都能相互的融合其中，這樣的思想以山水漁舟的題材呈現，也表達出髡殘的個人構圖喜好。

【關鍵詞】 髡殘、清初四僧、元四家、漁父圖

一、前言

「漁」最開始是先民一種謀生技能，然而，在中國文化裡，文學與繪畫卻賦予這個題材特殊的意義，改變了「漁」的本意，從謀生的職業轉化成文學中詩、詞、曲的內涵和繪畫中的山水構圖與人物典型，自古漁、樵、耕、讀的生活形式便時常成為文人士大夫吟詠的主題，以表達作者隱逸的願望，其中又以「漁隱」的題材最為大家熟知。

中國文人從文學作品裡將「漁父」這個角色轉變為另一個層次的隱喻象徵，例如商朝末年的姜太公垂釣於渭水之濱等待賢王，直到周文王時才出仕，是論語裡「邦有道則仕，邦無道則可卷而懷之」的最早典範，《莊子·漁父》¹中的漁父是一個隱逸的智者，在《楚辭·離騷》〈漁父篇〉²裡屈原與漁父兩種不同觀點的處世之道，呈現出漁父洞悉世事的智慧。到了唐朝中葉，張志和的漁隱事跡成為「漁隱」的代表人物，其所做的〈漁歌子〉³流傳至今，歷代傳唱，對後世的影響非常大，詞如下：

西塞山前白鷺飛，桃花流水鱖魚肥，青箬笠，綠蓑衣，斜風細雨不須歸，
釣臺漁父褐為裘，兩兩三三舴艋舟，能縱棹，慣乘流，長江白浪不曾憂，
霅溪灣裡釣魚翁，舴艋為家西復東，江上雪，浦邊風，笑著荷衣不嘆窮，
松江蟹舍主人歡，菰飯蓴羹亦共餐，楓葉落，荻花幹，醉宿漁舟不覺寒，
青草湖中月正圓，巴陵漁父棹歌連，釣車子，橈頭船，樂在風波不用仙。

張志和將漁家生活的瀟灑閒逸融入美景，呈現出的自得其樂，不憂慮，不嘆窮，令人對於漁父生活為之心動嚮往，張彥遠《歷代名畫記》裡說：「張志和……性高邁，不拘檢，自稱烟波釣徒，著《玄真子》十卷，書迹狂逸，自為漁歌便畫之，甚有逸思。」⁴。可見張志和能詩亦能畫，〈漁歌子〉可謂是隱逸詩畫的

¹ 王先謙，《莊子集解》，（台北：東大書局，2006），頁287。

² 傅錫王注譯，《楚辭讀本》，（台北：三民書局，2003），頁153。。

³ 施蟄存，《唐詩百話》，（上海：上海古籍出版社，1987），頁301。

⁴ 張彥遠，《歷代名畫記》，（俞安瀾編著，《畫史叢書》一，河南：河南大學出版社，2015），頁170。

濫觴。

由於這些文學形式，「漁父」所代表的「隱逸」象徵，便形成了根深蒂固的一種表現題材，也成為繪畫創作的重要內涵，在這個隱逸觀之下發展出了一種特別的畫科，蕭散而漂泊的漁父圖，從最早五代趙幹的〈江行初雪圖〉（圖 1-1，1-2），北宋許道寧的〈漁父圖〉（圖 2-1，2-2，2-3），王詵的〈漁村小雪圖〉，以及南宋許多冊頁上的山水漁父圖，一直到了元朝是漁父圖出現最多的時期，趙孟頫、倪瓚、盛懋等人都有漁父相關畫作傳世，吳鎮更是擅作漁隱題材的畫家，傳世〈漁父圖〉就有多件，以上畫家的作品，不全以漁父圖或漁隱圖來命名，但是畫面構圖都有漁父孤舟的形式，髡殘的山水畫作裡有漁舟畫面的畫作佔了其傳世作品一半以上，題畫詩文裡也多有漁隱情懷的詞意。雖然漁隱的思想與素材為中國文人所喜愛，卻也不盡然出現於山水文人畫家的大部分畫作裡，例如倪瓚雖然畫作超然疏簡，淡泊幽遠，一河兩岸式的構圖，河面總是佔據了畫面大部份，但是孤舟漁父的構圖卻甚少出現於其畫面中，倪瓚用的是另一種平淡曠達、意境深遠的方式來表達歸隱之心。

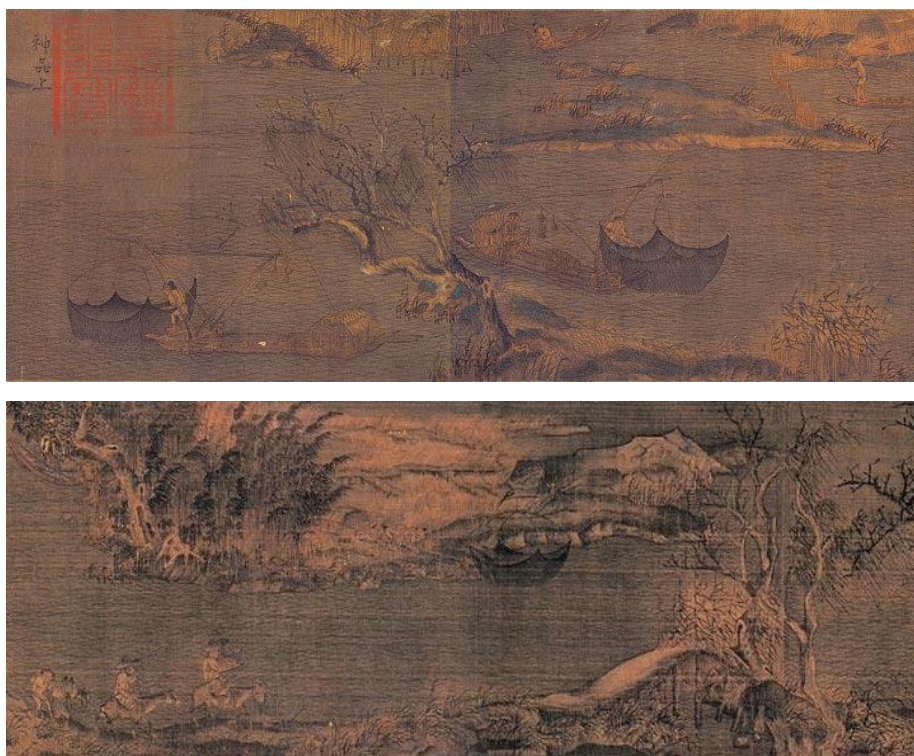


圖 1-1、1-2 趙幹〈江行初雪圖〉，卷，局部，絹本設色，25.9x376.5 公分
台北故宮博物院藏



圖 2-1、2-2、2-3 許道寧〈漁父圖〉，卷，局部，絹本設色，48.9x209.6 公分
美國艾特金斯博物館藏。

在這些漁父圖中又大致分為以現實性為表現用意的畫作，以及以隱逸象徵意涵表現的漁隱圖，前者的畫面裡有著漁人拉開網罟捕魚，以水村漁夫的現實生活來描繪，如五代趙幹的〈江行初雪圖〉，此圖描繪初冬的江南漁家打漁謀生的情景，寫實如真的記錄下來，雖然冬景蒼茫蕭索，但是漁人忙碌的生活情態，絲毫沒有隱逸的內涵在其中。北宋許道寧的〈漁父圖〉，畫面中連綿的山間河谷景致，江中幾艘漁舟盪漾，舟上的漁夫也是表現漁人捕魚垂釣的漁家生活情態，而在以下要探討的髡殘畫作中之山水漁父總是孤舟泊渚，甚至文人裝扮，顯示著瀟灑來去天地間的隱士情懷。

二、 髡殘漁隱情懷之溯源

髡殘畫作中有漁父孤舟元素的構圖約有 60 幅之多，在其傳世作品不多的情形下，實佔了相當大的比例，從中探討出以下幾個因素，找出幾點髡殘喜以漁舟入畫的脈絡。

（一）江南山水

髡殘一生在山水裡度過，他出生於湖廣武陵（今湖南省常德市），後來避難於桃源山林裡，43 歲時到了南京，駐錫於城南大報恩寺，47 歲移往栖霞寺和天龍古院，後又去牛首山祖堂山住持幽栖寺，其間外出江南及黃山遊歷，49 歲時髡殘從黃山回到牛首山（祖堂山幽栖寺），直至終老。

髡殘的家鄉武陵縣包括了桃源縣，桃源縣正是陶淵明所記“桃花源”所在，髡殘在〈物外田園書畫冊〉的題跋（圖 3）：「武陵溪溯流至桃花源，兩岸多絕壁斷崖，酈道元所謂，漁詠幽谷，浮響若鐘，武陵桃源間自道元注破，遂復絕無隱者，夫名譽所處，有道者避之……」桃源仙境自古即是相傳避居隱世之

地，武陵地靈人傑，髡殘自小身處勝境之中，也耳濡目染秦人避世之說，隱逸之情想必也深感之。

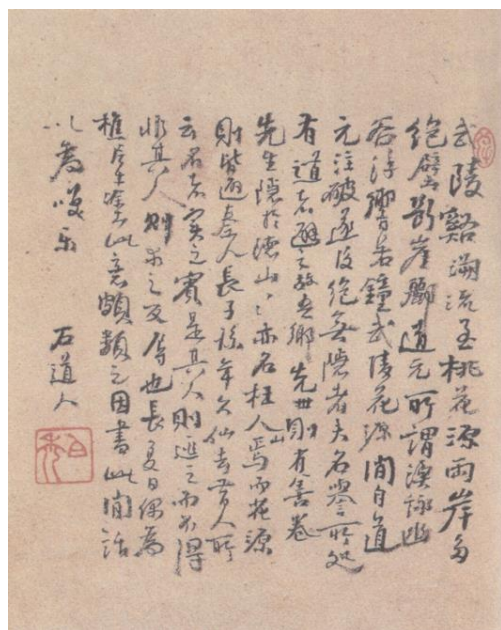


圖3 髡殘〈物外田園書畫冊〉第一開，紙本墨色，21.5x16.9 公分，1662 年作，北京故宮博物院藏。

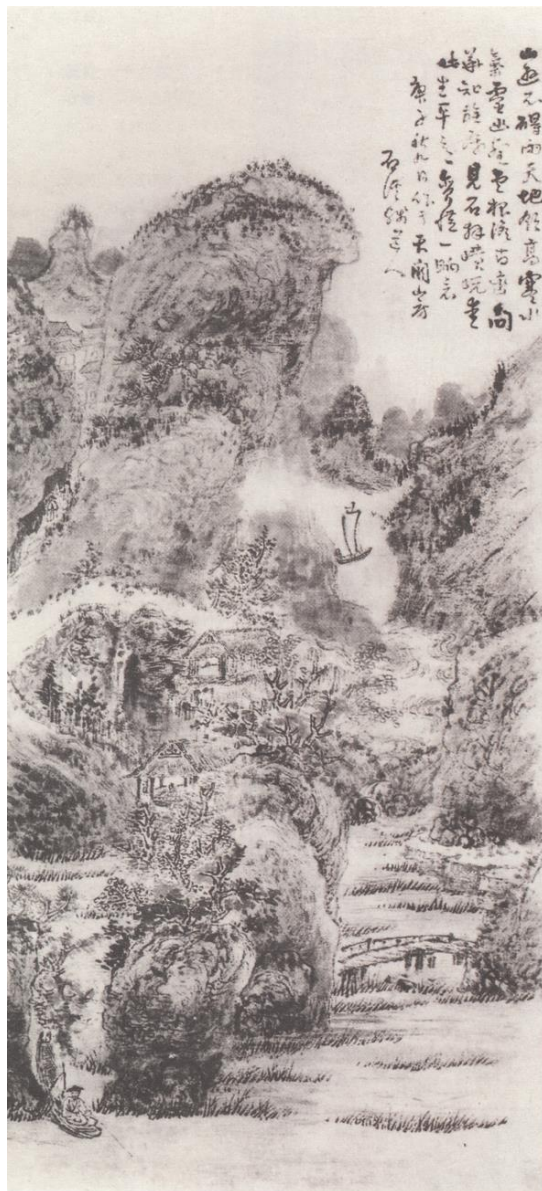


圖4 髡殘〈溪山釣隱圖〉軸，紙本設色，92.8x42.7 公分，1660 年作，上海博物館藏。

髡殘從 43 歲到了南京後，便從此常住於此，牛首山是他此後修行與創作的地方，其一生的作品大都在此完成，黃賓虹也認為髡殘畫裡多是牛首山的景致，《黃賓虹畫語錄》裡說：「且就三高僧之真蹟觀之，筆墨之法，皆無歧異，

漸師畫黃山，石谿畫牛首山，石濤畫粵湘諸山，面目不同，而章法殊矣」。⁵牛首山位於南京市南郊，因山頂突出的雙峰互相對望似牛頭的雙角而得名，也是佛教名山之一，文化底蘊深厚，「牛首烟嵐」在清乾隆年間列入金陵四十八景中，髡殘在此過著他禪隱的生活，遠離俗世，以筆墨作佛事，牛首山水美好秀麗，釣隱之情油然而生，其於 1660 年所作幾幅漁舟歸隱意涵的畫作便呈現這樣的情懷，〈溪山釣隱圖〉（圖 4）畫面左前方一漁父垂釣，沿著左邊山勢而上有兩間茅草屋，屋裡有著文人讀書，山徑中行者向著深山殿宇走去，畫面遠景山腳下遠帆孤舟在兩山之間，整幅畫充滿蒼莽沈秀之氣，跋文裡也說：「山游不碍雨，天地領高寒，水氣靈幽壑，雲根澹古巒……」把漁釣的閑逸之情融入山水中，寒雨增添了深谷幽壑的靈氣，這是髡殘在庚子秋於牛首山天闕山房所作。

（二）師法元四家

元朝的繪畫主流是文人畫，文人在元朝大多無法發揮自我理想，一方面是漢人在元朝的社會地位低落，一方面也是因為元朝重武輕文，取消科舉取士的制度，使文人士大夫失去了仕宦之路，在這樣的社會氛圍中，文人大部分選擇放棄仕途，過著寄情山水的隱居生活，方聞說：「隱逸者及其道德理想在中國詩歌和繪畫發展史上，實際充當著一個特殊的角色」，⁶元四家便是這樣生活於山林湖澤間，完成他們的畫作，髡殘強調師古，其師古的對象從元四家上溯至荊、關、董、巨，在其畫作中體現出來如下：

1、五代董、巨

元四家的畫法多源自董源和巨然，董、巨是五代南唐人，畫的是江南山水，董、巨二人創立了一種鬆散、濕潤的畫法，這種畫法特別適合於描繪江南水鄉那種河流密佈、霧氣瀰漫的景色，⁷髡殘於 1663 年創作的〈溪山閑釣圖〉（圖 5）其細秀之風格頗似巨然，構圖亦似董源，畫中的題跋：

⁵ 黃賓虹，《黃賓虹畫語錄》，（台北：華正書局，1986），頁 195。

⁶ 方聞，《心印》，（上海：上海書畫出版社，2017），頁 22。

⁷ 楊新、班宗華、聶崇正、高居翰、郎紹君、巫鴻著，《中國繪畫三千年》，（台北：聯經出版社，1999），頁 95。

時在癸卯春三月，余於幽栖關中養靜，耳目無交，並筆墨之事稍有減去，然心中不口，適東田詞丈過余山中，因談名流書畫，又惹起一番思想，東田又謂余曰：世之畫以何人為上乘而得此中三昧者？余以而答曰：若以荊、關、董、巨四者，得真心法惟巨然一人，巨師媲美于前，謂余不可繼跡于后，遂復沈吟有染指之志，縱意揮洒，用一峰筆氣，作溪山閑釣橫幅，以寄其興，臨池時，經營位置，未識與古人暗合不？……

跋文中說明了髡殘對於巨然的推崇，他認為僧人巨然能得真心法，也說明了他使用黃公望之筆氣作此〈溪山閑釣圖〉，董、巨二人的繪畫表現了江南水鄉的杏花煙雨，蘆花深處泊孤舟的景致，董源的〈夏景山口待渡圖卷〉（圖6）、〈寒林重汀圖〉，都是描繪寬闊平靜的河面，這些構圖也影響了髡殘的畫作，呈現出漁人垂釣的畫面。

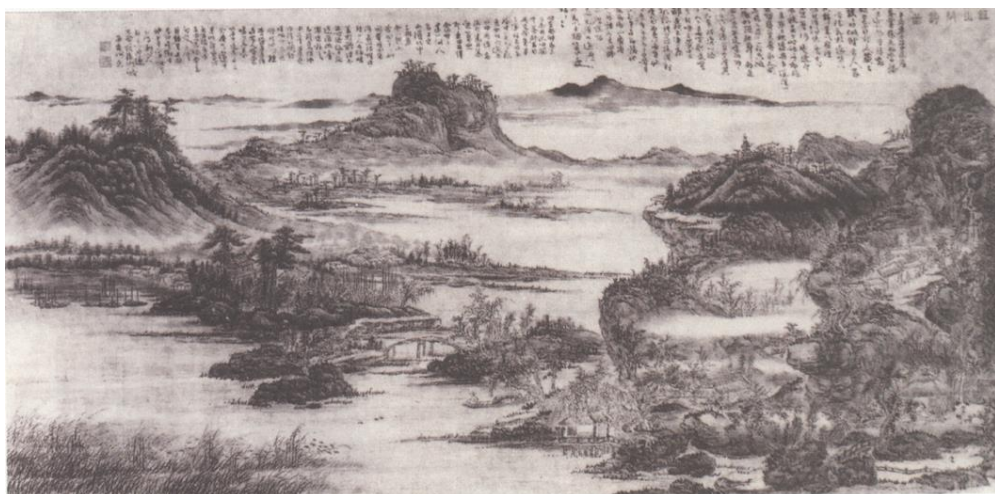


圖5 髡殘〈溪山閑釣圖〉，卷，局部，紙本設色，126x242.4公分
1663年作，上海博物館藏。

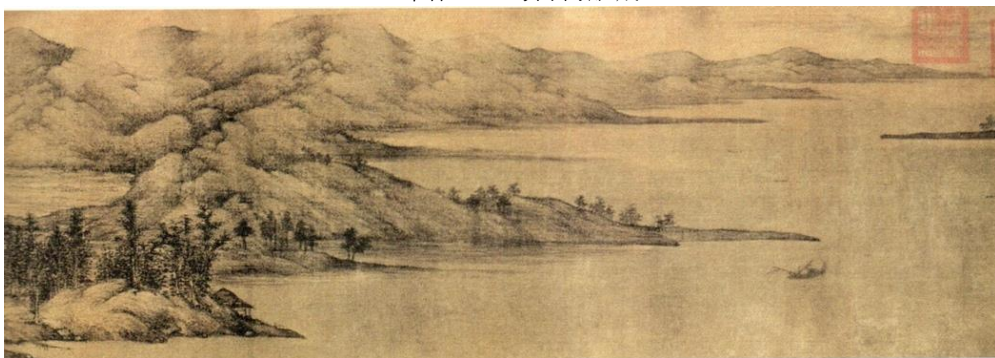


圖6 董源〈夏景山口待渡圖〉，卷，局部，絹本設色，50x320公分
五代，遼寧省博物館藏。

2、元四家

髡殘的畫法多學自元四家，張庚《國朝畫徵錄》裡評髡殘的畫「石谿工山水，奧境其闢，緬邈幽深，引人入勝，筆墨高古，設色精湛，誠元人之勝概。」⁸指出髡殘畫風得自於元人的美好筆墨境界，髡殘在元四家中，學習王蒙最力，在他金陵的交游圈中，有幾位收藏家，如程正揆、徐東田、孫韞生、宋琬等，通過他們，髡殘擁有了師法王蒙的便利條件。⁹從髡殘的題畫詩文中可知其對王蒙數幅作品均仔細觀賞研究過，如王蒙的〈紫芝山房圖〉、〈湖山清曉圖〉、和〈具區林屋圖〉等，在其 1667 年所作〈松岩樓閣圖〉中的題跋：

吾鄉青溪程司空藏有山樵〈紫芝山房圖〉，萊陽荔裳宋觀察亦有〈所性齋圖〉，而皴染各不相同，皆山樵得意筆，乃知舞大呵者神變莫測，董華亭謂畫如禪理，其旨亦然，禪須悟，非工力使然，故元人論品格，宋人論氣韻，品格可學力而至，氣韻非妙悟則未能也，嘗與青溪論筆墨三昧，知己寥寥，知其解者，真旦暮遇之耳。



圖 7 髡殘〈紫芝山房圖〉，紙本，1663 年作，影印自《藝林旬刊》中國畫學研究會，1928 年。

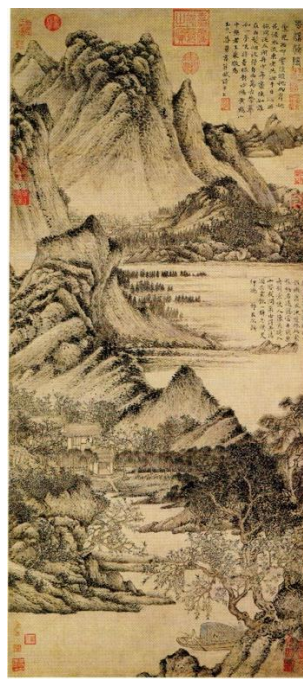


圖 8 王蒙〈花溪漁隱圖〉，紙本設色，129x58.3 公分，台北故宮博物院藏。

⁸ 張庚，《國朝畫徵錄》卷下，（杭州：浙江人民美術出版社，2011），頁 107。

⁹ 呂曉，《髡殘繪畫研究》，（南昌：江西美術出版社，2010），頁 110。

髡殘在 1663 年繪〈紫芝山房圖〉(圖 7) 的仿作，此圖前景河面上一漁夫搖槳，右前方的階梯上，小橋前，老者偕一童子遙望山對面人家，整幅畫煙雲繚繞，雖然屋宇村落讓畫面有著入世的生活面，但是獨棹小舟卻蘊含離塵隱世之意象。王蒙在台北故宮的〈花溪漁隱圖〉(圖 8)，畫面最前方的漁舟隱士，屋瓦茅舍錯落在蜿蜒深谷中，遠處的主山之外江面上有一葉扁舟，一前一後呼應著作者的漁隱主題，這些畫面上的母題也是髡殘畫面上常現的母題，髡殘便常在畫面前方近景有著漁舟垂釣，遠方大山之外又有遠帆停泊，如〈黃山道中圖〉(圖 9)。



圖 9 髡殘〈黃山道中圖〉，紙本墨色，
164.5x72 公分，1660 年作
美國紐約大都會藝術博物館藏。

另一位影響髡殘畫風的是黃公望，其畫作裡常用的淺絳法，便是學習至黃子久，《芥子園畫傳》裡說：「初無淺絳色也，昉於董源，盛於黃公望，謂之曰吳裝，傳至文沈，遂成專尚矣，黃公望皴，仿虞山石面，色擅用赭石，淺淺施之，有時再以赭筆勾出大概。」¹⁰淺絳山水的特色是素雅清淡，黃公望的畫是道地的南方景致，從他的山水作品來看，多表現出隱逸者之境，這和他後期過著隱逸生活有關。¹¹他一生大部分時間在南方度過，和髡殘一樣，身處南方滿佈洲渚，山嵐雲霧掩映，溪橋漁舟獨釣的山水中，涵養了繪畫的精神和題材，

¹⁰ 嘉興、巢勳，《新編芥子園畫譜·山水畫》，摹古原本，(台南：文國書局，2013)，頁 27。。

¹¹ 陳傳席，《陳傳席文集 3》，(北京：中國青年出版社，2017)，頁 49。

其最有成就的〈富春山居圖〉卷，是他 1347 年，78 歲時退隱到浙江富春江時所作，描繪的便是寧靜的江南風光，髡殘曾仿黃公望而作〈仿大痴設色山水圖〉、〈清江一曲圖〉（圖 10），現今藏於上海博物館 1670 所作的〈山水冊〉第三開上面題跋便寫著：

一峰道人從筆墨三昧證阿羅漢者，今欲效顰，紙不一行腳僧耳，予因學道，偶以筆墨為遊戲，原非以此博名，然亦不知不覺墮其中，笑不知禪者為門外漢，予復何辭。

由此可看出他對黃公望的推崇，筆墨之中或是整體佈局都有許多是從黃公望畫作中得到的啟發。

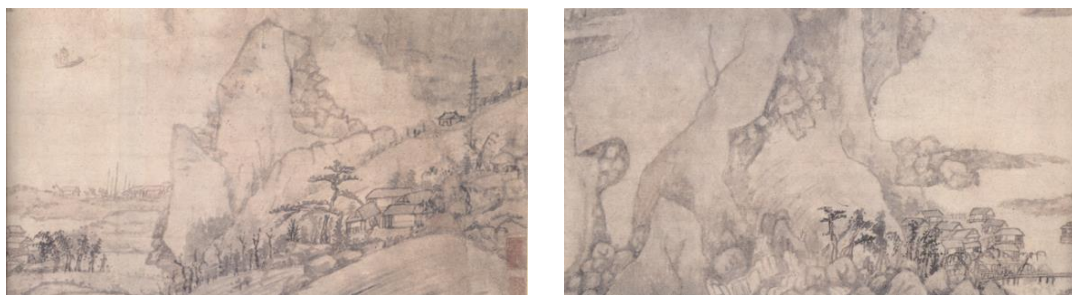


圖 10 髡殘〈清江一曲圖〉，局部，紙本設色，27.5x176.5 公分，1664 年作，上海博物館藏。

髡殘也學過吳鎮，吳鎮有多幅漁父圖存世，台北故宮藏的〈漁父圖〉（圖 11），畫面是一河兩岸式的元人構圖方式，廣闊的江面佔了畫幅的三分之一面積，漁舟中的人物是搖槳的漁人與文士，文人乘舟在月下放歌輕吟，舟船與景物平行的描繪產生了更平和與寧靜的感受，題跋「西風蕭蕭下木葉，江上青山愁萬疊，長年悠優樂竿線，簑笠幾番風雨歇，漁童鼓枻忘西東，放歌蕩漾蘆花風，玉壺深長曲未終，舉頭明月磨青銅，夜深船尾漁潑刺，雲散天空煙水闊」，題詩裡的内容已道出畫面的主題。髡殘有一幅〈平遠山水圖〉，構圖有幾許相似，前景漁舟上的人望著江面，青溪道人程正揆在上題曰「峰落江千頃，僧歸水一淮，但為風月主，無地不開懷」，可見髡殘畫中漁人畫的是他自己，隱喻著髡殘的漁隱畫思，此圖意境與吳鎮的〈漁父圖〉有幾許的相似。

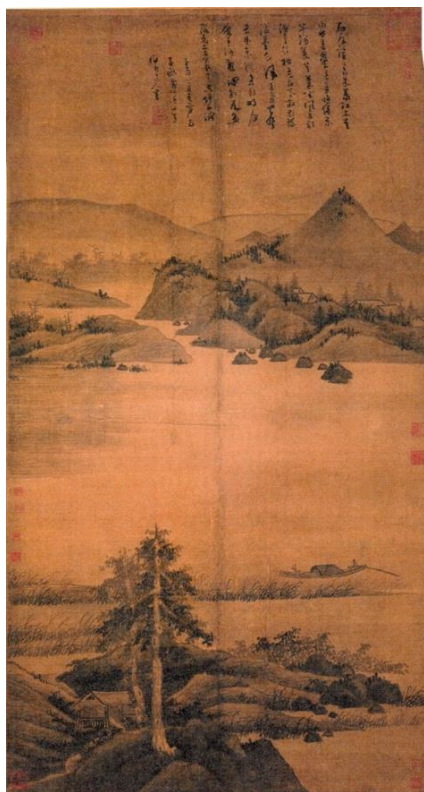


圖 11 吳鎮〈漁父圖〉，水墨絹本，176.1x95.6 公分，1342 年作，台北故宮博物院藏。



圖 12 髡殘〈禪機畫趣圖〉，紙本水墨，125.7x31.4 公分，1661 年作，北京故宮博物院



圖 13 髡殘〈秋山釣艇圖〉，紙本設色，285.2x130.3 公分，1660 年作，上海博物館藏。

（三）禪道思想

中國文人自古以來都是儒、道、禪佛思想融合於自身，髡殘曾參與編修大藏經，佛學造詣自是高深，髡殘以禪入畫，禪之頓悟成為作畫的思想體現，以筆墨作佛事，在 1661 年的〈山水圖冊〉第十開裡說：「殘僧本不知畫，偶因坐禪後悟此六法，隨筆所止，亦未知妥當也。」在〈溪山放棹圖〉中的跋文：「畫理詩理，古人云都通禪理，予禪寂人也，又謂畫理可通詩理，亦知禪理無礙畫理口，久之久之，將三理會為一理矣……」他在跋文裡說的是畫理、禪理、詩理之融合相通，在畫面上表現的是前方溪流一策杖者與童子欲過溪橋，順著河流上溯至中景有漁父垂竿放棹，遠處山林郁茂，雲靄茫茫，由此可見髡殘認為山水漁父圖是能夠表現禪意、畫意、詩意的構圖。

髡殘 1661 年所作〈禪機畫趣圖〉（圖 12），這是他和好友程正揆討論儒理、禪機、畫趣的一幅作品，跋文寫著：

……夫道隱於小成，言隱於榮華，若以天地為虛舟，萬物為圖籍，予坐臥其中，不知天地外更有此舟，不知舟之中更有子昂否耶？而為之偈曰：天地為舟，萬物圖畫，坐臥其中，搭焉灑灑，渺翩翩而獨征兮，有誰知音？扣舷而歌兮，清風古今。入山往返之勞兮，只為這個不了，若是了得兮這個，出山、儒理、禪機、畫趣都在此中參透。

髡殘以虛舟包含天地，則萬物在其中就像是圖畫，那麼坐臥其中，崖洒高岸，自得自喜，如果參透了，那麼禪機畫趣都在此中了。此幅畫構圖內容豐富，前方溪流小橋，行者與一童子扶杖過橋，畫中處處村落，深山裡藏有殿宇，漁舟遠泊，天地似乎盡在其中，就如他跋文裡說的「天地為舟，萬物圖畫」。

道家追求的是順應自然的生活，主張「無為」，崇尚自然，從各朝代的隱士看來，道家在中國隱逸思想中產生了廣泛而深刻的影響，髡殘在其諸多畫作中也顯示出有著道家隱逸觀的思想，如 1660 年所作的〈秋山釣艇圖〉（圖 13），畫面前景也是一漁父垂竿泛艇，水榭中二位文士交相對談，水面延伸至遠處山腳，緬邈幽深，是髡殘一貫的構圖元素，題跋詩文優美，充滿了道家的無欲自由，跋文如下：

白雲起山半，迅逸如迸泉，泛演乎林莽，飄飄乎山川，飛霞共聯絡，凱風與周旋，開軒滌遐想，我思何綿綿，顧瞻忽在茲，亦復停披焉，卷舒無定理，變幻徒縈纏，興念于松子，若承鶴上仙。澗花結浮翳，百色教我前，戚欣從妄起，心寂合自然。扁舟或來去，不為名利牽，當識太虛體，勿隨形影牽，庚子秋仲，曳壤石溪殘道人于攝山之最高峰。

圖中漁父孤舟閑適的垂釣於江面，來去都不為名利所牽動，正如跋文裡說的，心中的悲戚與欣喜都是從妄念生起，心中寂靜便能與自然之道合而為一，要知道這天地之間的大道之理，是不會隨著外物的變易而改變的。中國哲學的重點是儒、釋、道三教，這三教講的都是生命的學問，文人從這裡汲取安身立命的價值，從髡殘的畫作與跋文裡也能瞭解這三教的思想已融合於其藝術生命中。

三、從漁釣入畫探討其漁父情懷

髡殘最早的作品作於 1657 年（46 歲），最晚的作品約於 1670 年左右，時間跨度不長，且大多數紀年的作品集中於 1660 年（49 歲）～1663 年（52 歲），從 1664 年之後一直到他離世，每年只有零星幾件作品，無紀年的畫作大約有七十多件，在所看到的髡殘畫作中，漁舟入畫的作品大約有六十件之多，大多屬於山水漁父圖，也就是不以漁父為主題，而是把此一漁舟構圖視為山水畫裡的一個元素，此元素卻是髡殘個人的喜好，也許可視為髡殘的隱逸情思便是寄託在漁父孤舟的這些畫作中，畫面上即使沒有近舟，也有遠帆。髡殘的漁父總是與屋宇茅舍裡的文人相呼應，像是讀書人面對著一個有隱逸哲思的智者一樣，這正是自古以來文人給予漁父的隱逸象徵，隨遇而安，淡泊名利，且能參禪入道。以下將髡殘漁釣入畫的形式分為：

（一）以漁為名的形式

中國傳統思想以儒家、道家為主流價值，得意時儒家，失意時道家，已經是中國文人固有的信念，而不論是得意或失意，「漁隱」都成為文人所認可的一種追求，能夠隱於野者，山林湖澤、箬笠蓑衣任其遨遊，若欲隱於朝堂者，也能作漁父詩詞書畫以喻心志，因此，只要是以「漁父、漁釣」為畫名的作品，多半有其象徵隱逸的內涵。雖說畫題不見得是作畫者本人所命題，筆者認為即使是當代人或是後人所命名，也定是根據其畫作之內容，包括構圖、造形、題跋之文字，來為其命名，當不會無所根據。

髡殘的畫作裡以漁隱、漁釣為作品標題的圖大約有 6 幅如下：〈溪山釣隱圖〉（圖 4）、〈秋山釣艇圖〉（圖 13）、〈垂竿圖〉（圖 14）、〈江寺孤舟圖〉（圖 15）、〈寒江罷釣圖〉（圖 16）、〈秋江垂釣圖〉（圖 17），讓人一看便知是漁父漁隱圖，髡殘這類型畫作中有一共同點是漁釣舟楫都置於畫面前景處，由前景的漁釣及水域往後延伸，經過緬邈幽深的山林深處，直上高峰，其間有深山廟宇，或是屋瓦茅舍錯落，文人閒居，或一人或二人，有時二人交談著，有時一人讀書，或獨坐無事，這閒逸的情景，是人在山水裡的自在，漁釣者的自在、讀書人的自在，唯有自在，才能安然生活其中。



圖 14 髡殘〈垂竿圖〉，紙本設色，290x131.5 公分，無紀年，北京故宮博物院藏。



圖 15 髡殘〈江寺孤舟圖〉，紙本設色，116.5x56.5 公分，無紀年，瀋陽故宮博物院藏。



圖 16 髡殘〈寒江罷釣圖〉，無紀年，台北張岳君藏。



圖 17 髡殘〈秋江垂釣圖〉，紙本設色，247x126.4 公分，1660 年，上海博物館藏。

（二）山水漁父的形式

髡殘大多數漁舟入畫是以山水畫的形式來表現，也就是與元人相似的母題，廟宇、屋舍、水榭茅亭、舟船等元素來鋪陳畫面，漁父舟船在通幅中的比重並不突出，只是筆者認為髡殘的孤舟漁釣母題佔了他畫作數量相當大的比例，是一項值得探討的因素，高木森在「論禪畫與文人畫的分界」時說「我們都知道『作詩必此詩，定非知詩人』的道理，但很少人瞭解『作畫必此畫，定知非真畫』的道理」。¹²因此，筆者認為或許不刻意強調是漁父圖，不特別放大描繪漁舟造形，而是以自然的方式，將孤舟釣隱置於山水中，以此方式將心靈深處的隱逸之情表現出來，才是真隱於世。



圖 18 髡殘〈山高水長圖〉，紙本設色，
332x128 公分，無紀年
台北故宮博物院藏。



圖 18-1



圖 18-2



圖 18-3

¹² 高木森，《中國繪畫思想史》，（台北：三民書局，2004），頁 206。

髡殘擅長將繁複的景象置於一畫面，景物雖繁複但不雜亂，其畫作往往呈現山重水複、峰巒層層堆疊，山石上草木叢生，台北故宮藏的〈山高水長圖〉（圖 18）是髡殘的巨幅畫作，圖中山巒綿延，流泉飛瀑、雲嵐滿佈、前景水榭裡兩人對坐閑談（圖 18-1），半山腰茅屋裡案上放滿了書冊（圖 18-2），畫面最前端是被垂下樹叢半掩的無人孤舟停擺著（圖 18-3），舟裡案上也是放置著書冊，文人以舟為家，隱逸之情流露無遺。

髡殘的作品中長軸是他主要表現形式，手卷跟冊頁比較少見，從他傳世的冊頁看來，冊頁的表現不論從構圖或筆墨表現都更多元，其中也不乏漁舟泊渚、垂竿獨釣的構圖，上海博物館藏的〈山水冊〉十開中的第五開（圖 19）題跋詩文寫著：「欲譜秋聲入畫圖，恐聞蕭瑟動人愁，無情最是孤岩好，不辨榮枯任去留」，意思是想把秋意畫入圖中，卻怕蕭瑟秋意讓人心太憂愁，若是山中岩石多好，任它春去冬來，山水榮枯都不為所動。孤舟上的文人轉身面對著雲靄蒼茫的山水，隱喻作者的詩人情懷，表現著詩、書、畫的融合。在上海博物館藏的其他山水冊頁裡也有幾幅漁舟圖，均是畫面幽然寂靜，有題跋寫著：「巍然壘石在溪濱，可是從前應世身，烟鎖薛夢蒼翠冷，全提千古石萌春。」把漁舟停泊旁的景致與感受生動的描述出來，不論從畫面或文字都能全然進入此意境中。如圖（20、20-1、20-2）、圖（21、21-1、21-2）

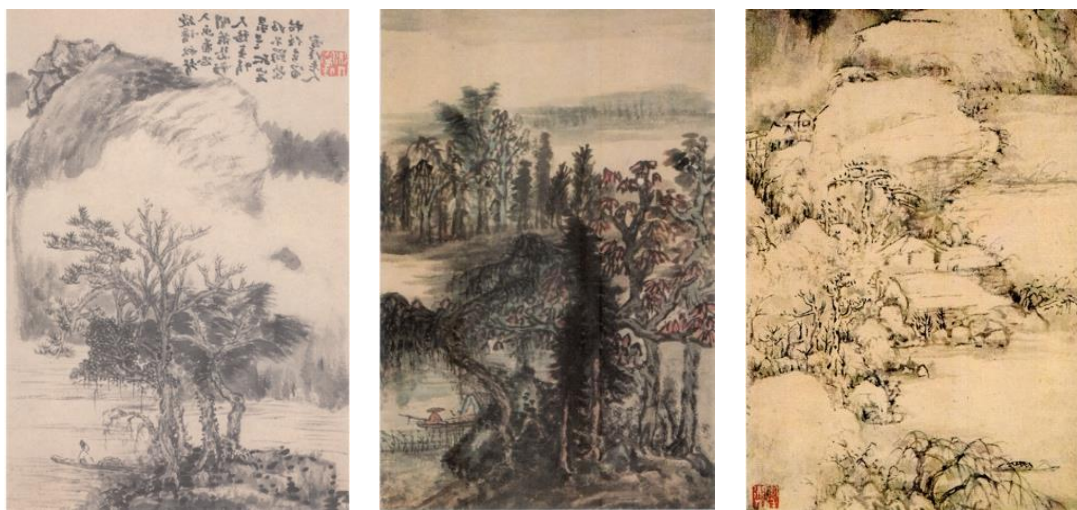


圖 20、20-1、20-2 髡殘〈山水冊〉，紙本設色，22.8x15.3 公分，1669 年，上海博物館藏。



圖 21、21-1、21-2 髡殘〈山水圖〉冊，21.9x15.9 公分，無紀年，上海博物館藏。

四、題畫詩文裡的漁隱觀

髡殘少年學儒讀經，因此詩文也有很深的造詣，他雖然出家為僧，跋文裡除了論畫、談禪說理、描述山水景致之外，文人的感性詩情也充塞在他的畫作題跋中，蔡耀慶在漁父研究的文章中說：「隱逸生活本來就是中國文人所追求的，這層隱逸意義轉注於漁父形象之中，陸續衍生出諸多古典作品，讓漁父意義成為作者的代言人，內心追求與世無爭的世界成為主要內涵」，¹³因此文學以詩、詞、曲來書寫隱逸之情，繪畫則用描繪景物來抒發情感，髡殘題跋詩文內容豐富，是探討他的思想很重要的依據，其中有不少漁隱觀的抒發，與畫作的漁父圖相互呼應。髡殘在〈仙源圖〉（圖 22、22-1）裡的詩文：

仙源之外近丹山，一十五里清潭灣，綠波滌洄浮錦鱗，水穿地泄響潺湲，
石能化羊亦化豕，丹山一望色皆紫，天都保障石關籬，面對天都峰矗矗，
巨樞成林大數圍，急澗爭鳴聲太蹙，斫金嵌玉百道光，喬松翳翳覆遠屋。
辛丑八月寫於借云關中，幽栖電住道人，浩浩深潭清可掬，白雲亂卷珠千斛，
香浮茗雪五花飛，響入松濤三疊曲，綠水波中明月青，青山影裡寒泉綠，
我今一棹歸何處，萬壑蒼烟一泓玉。

詩裡描述的是如仙源之境的青山綠水，松濤白雲，彷彿置身其中便能忘卻人間繁雜，但在句末卻道，我乘這一舟子該去向何處呢？不只想隱於俗世，還想隱於天地間。畫面煙雲掩映，意境幽遠，畫裡的漁人搖槳輕盪，與題跋詩文相應和。

¹³ 蔡耀慶，〈元代漁父圖中隱士與圖像的脈絡〉，《國立歷史博物館學報》50 期，2014 年，頁 87。

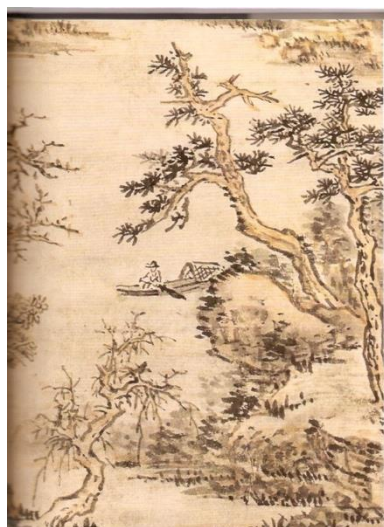


圖 22-1 〈仙源圖〉，局部。

圖 22 髡殘〈仙源圖〉，紙本設色，83.8x42.7 公分，1661 年，北京故宮博物院藏。

扇面的形式在髡殘畫作中並不多見，在瑞士蘇黎世博物館藏有一幅〈山水圖〉（圖 23），在尺幅不大的畫面上，山巒古木、岸邊水榭、廣闊江面上的漁人扁舟，遠山漸淡，構圖有如詩歌，題跋寫著：

扁舟洛下獨悠然，古屋蒼蘭起暮烟，自有秋光供嘯傲，登山不用杖顛口。

看出是秋天蕭瑟的景物，扁舟上不知是文人是漁人，但是下了舟船，該是往深山古屋裡去了。

除了以上的畫作，髡殘的長篇跋文裡常常會有幾句透露出嚮往漁隱生活的詩句，如〈地迴群山圖〉裡的：

樵歌音響亮，谷鳥鎮翩翩，獸露孤峰側，松欹怪石前，釣船溪外去，幽興自年年。

日本泉屋博古館藏的〈林泉幽栖圖〉：

方駐吳門楫，俄逢盛澤賢，口中談異語，袖里出奇編，古口編編悟，新詩字字寒，相期卜山水，結社隱林泉，雙艇微微出，觸口翬江湄，雁叫霜天候，口鳴野屋時，淡烟迷斷渚，殘日上疏籬，蓴菜肥堪美，秋風也合宜。



圖 23 髡殘〈山水圖〉，扇面，金箋，17.9x55.2 公分，無紀年，瑞士蘇黎世博物館藏。

〈秋山幽靜圖〉（圖 24）的：

秋山幽靜似仙家，放鶴亭邊石徑斜，一片白雲隨旅雁，數株紅樹待寒鴉，湖涵晚影留歸棹，帘卷西風看落霞，高士襟懷期再見，春來重約問梅華。

此幅畫面裡是滿山烟雲的深秋時分，山勢巍峨直向右上方，流泉向左下隱入雲霧中，茅屋裡友人促膝閑談，湖面獨棹小舟揚帆隨風歸去，髡殘不論是畫面的經營，或是題跋的詩文都有隱世無爭的意境。其他如〈禪機畫趣圖〉裡的「渺翩翩而獨征兮，有誰知音，扣舷而歌兮，清風古今」，〈四季山水冊〉裡的「烟波常泛艇，石洞掛雲飄，不識此間意，何人詠採樵」，〈雨洗山根圖〉（圖 25）的「雨洗山根白，淨如寒夜川，納納清霧中，群峰立我前，石撐青翠色，高處侵扉烟，獨有清溪外，漁人得已先，……欲托蒼松根，長此對雲眠」。由以上幾篇畫作裡的題跋詩文不難看出為何髡殘總是漁舟入畫，把隱逸之思想寄寓於繪畫詩文中是髡殘的一種藝術體現。



圖 24 髡殘〈秋山幽靜圖〉，紙本設色，
310x127.5 公分，1660 年，
北京故宮博物院藏。



圖 25 髡殘〈雨洗山根圖〉，紙本設色，
103x59.9 公分，1663 年，
北京故宮博物院藏。

方聞說：「藝術家的詩篇——多數是題在他們畫上的——是他們隱秘的思想感情最直接的流露」，¹⁴畫家的文字想必又比文學家的文字多了一份沈澱，高居翰在談到髡殘的題跋文時說：「他的詩行常常交替描寫透過感官認知的外在現象以及主觀的經驗和內在的省思」，¹⁵這正是髡殘長篇跋文裡所寫下的內容了，外在的山水景致，內化為主觀的感受，思考整理後成為山水之詩、禪佛之道、論畫之理，因此，要探討髡殘的思想必須要題識文與畫並重的研究。

五、結語

髡殘在明末清初是一位佛學造詣甚高的僧人，在佛事之餘的大量時間繪畫創作，他在出家前曾為儒生，也是位詩人，據說他曾有《浮查詩文集》刊行，可惜已失傳，髡殘的字裡行間有其獨特的風格，但繪畫才是他真正對於山川大

¹⁴ 方聞，《心印——中國書畫風格與結構分析研究》，（上海：上海書畫出版社，2017），頁 21。

¹⁵ 范景中 高昕丹編選，《風格與觀念：高居翰中國繪畫史文集》，（杭州：中國美術學院出版社，2011），頁 314。

地的體現，晚年多病，茶飯不思，在 1670 年（59 歲）時所作〈山水冊〉第十一開之中題云：「十年兵火十年病，消盡平生種種心，老去不能忘故物，雲山猶向畫中尋。」說明了病痛雖然讓他無心想做其他事，但是唯有繪畫裡的山水才是他心之所想。而中國人的山水在畫家心裡從來就不只是自然山川景物而已，還有人文與天地之道的意象。因此，漁、樵、耕、讀都在山水裡，隱逸的主題看各人喜好去創作。髡殘傳世作品並無漁父圖，畫中的漁人孤舟也大多不是主角，甚至於只是山水畫中的點景人物，但是就算是吳鎮的〈漁父圖〉（圖 11），漁父也是山水裡的一小點景，許道寧的〈漁父圖〉，畫面山川壯麗，對此畫作討論的也多是山勢的壯闊，構圖的方式，以及用筆用墨，而非漁人的生活情態，因此，稱「漁父圖」的不見得有漁隱意涵，而山水裡的點景漁父，亦可視為畫家的漁隱情懷，髡殘畫作裡的孤舟漁父、泊渚垂竿，便有著這樣的意涵。

參考書目

一、專書

- 方聞，李維琨譯，《心印，中國書畫風格與結構分析研究》，上海，上海書畫出版社，2017 年。
- 方聞，談晟廣譯，《夏山圖：永恆的山水》，上海，上海書畫出版社，2017 年。
- 朱萬章，《石谿》，石家庄，河北教育出版社，2006 年。
- 呂曉，《髡殘繪畫研究》，南昌，江西美術出版社，2010 年。
- 何恭上，《看懂石谿》，台北，藝術圖書公司，2017 年。
- 林紓，《春覺齋論畫》，杭州，浙江人民美術出版社，2016 年。
- 高木森，《中國繪畫思想史》，台北，三民出版社，2004 年。
- 徐小虎，《被遺忘的真跡：吳鎮書畫重鑑》，台北，典藏藝術家庭，2011 年。
- 高居翰，《隔江山色-元代繪畫》，台北，石頭出版股份有限公司，1994 年。
- 高居翰，范景中、高昕丹編選，《風格與觀念：高居翰中國繪畫史文集》，杭州，中國美術學院出版社，2011 年。
- 陳擎光，《元代畫家吳鎮》，台北，國立故宮博物院，1983 年。

- 張庚，《國朝畫徵錄》，收錄於《中國藝術文獻叢刊》，杭州，浙江人民美術出版社。
- 黃賓虹，《黃賓虹畫語錄》，台北，華正書局有限公司，1986 年。
- 楊琪，《中國美術》，台北，聯經出版，2015 年。
- 楊新、班宗華、聶崇正、高居翰、郎紹君、巫鴻編，《中國繪畫三千年》，台北，聯經出版，1999 年。
- 薛永年、杜娟，《清代繪畫史》，北京，人民美術出版社，2000 年。
- 薄松年，《中國藝術史》，台北，聯經出版，2006 年。

二、論文

- 何傳馨，《石谿的生平與繪畫》，國立台灣大學史研所，1980 年。
- 魏建達，《石谿〈報恩寺圖〉研究》，國立台灣師範大學，1993 年。
- 李淑美，《元朝吳鎮漁父圖之研究》，國立台灣大學歷史研究所。
- 黃文怡，《宋元「漁父」詞曲研究》，國立彰化師範大學，2003 年。

三、期刊

- 呂曉，〈髡殘的繪畫思想〉《書與畫雜誌 299》（上海世紀出版有限公司），2017 年 8 月。
- 荒翁，〈髡殘傳世作品題識匯編〉《朵雲雜誌 16》（上海書畫出版社），1991 年。
- 孫國彬，〈吳鎮「漁父圖」研究〉《朵雲雜誌》（上海書畫出版社）。
- 蔡耀慶，〈元代漁父圖中隱士與圖像的脈絡〉《國立歷史博物館學報》，2014 年 12 月。
- 蔡星儀，〈「四僧」繪畫思想綜論〉《藝術家 152》，（藝術家雜誌社），1988 年 1 月。
- 《中國巨匠美術週刊-石谿 068》，台北，錦繡出版社，1995 年 12 月