

元代顏輝的繪畫風格類型探討

A Study of Yan Hui (Date) and His Painting Styles

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系博士生 陳俊吉 Chen, Chun-Chi

摘要

顏輝是元代畫史中重要的藝術家之一，在南宋末期與元代初期時活躍於江南（江西、浙江、江蘇）一帶，但傳世作品甚少，其繪畫題材與風格表現究竟為何？使人深感疑惑。

筆者希望可以還原顏輝繪畫風格全貌，包含了畫作的題材及表現形式，但其所傳世真跡甚少，故筆者將運用文獻資料加以考證，希望可以還原其風貌。並且期望建立出顏輝大概的生平事蹟。

經過本文探討後，可以發現顏輝的繪畫風貌相當多元，在題材方面以山水、人物為主軸，表現方面有重彩形式、水墨淋漓的掌握以及色墨同發的運用。這些不同的表現風格，說明其創作觀念的多元，以迎合市場上各種不同層級的人士所需。

顏輝出生於 13 世紀的晚期約 50 年代末期，年少時（1-20 歲）曾學習過南宋院派與民間寧波畫派的技巧。約青年時（20-30 歲）曾經至大都學習過元初院派的風格，最晚在 1290 年以前，顏輝從大都返回江南遊走，展現出宮體巧圖「重彩畫」的裝飾。顏輝約於中年（50-65 歲）與僧人有所往來，並且吸收牧谿一派的「禪畫」技法。顏輝應卒於 14 世紀中葉以前，極有可能是 40 年代之間。

【關鍵字】：鍾馗、八面生意、元氣淋漓、儒者風度

一、前言

在談論中國藝術史時，每個時代都有代表性的藝術家，例如當談論元代就有錢選、趙孟頫、「元四大家」等為代表。這些藝術家在藝術表現的手法上，備受明、清兩代之推崇，至於風格與其相悖的藝術家，往往受到文人的忽略與輕視，埋沒於藝術史的洪流之中。這些非主流的藝術家，往往其傳世作品甚少、相關文獻不足，並且長期被忽略之（與主流藝術家相較），例如本文要討論的「顏輝」就是此種類型的藝術家。

在中國畫壇上長期受到以文人畫的角度來審視各個畫家，以及近代有些學者也沿用此觀點，這樣審視的結果，顏輝就被稱為「畫匠」、「畫工」，例如近代學者韋賓在《宋元畫學研究》稱顏輝為「畫工」。¹但這些對顏輝評論的觀點，是否得體適切，還有待商討之。

清朝王毓賢（活動於康熙年間）在《繪事備考》（成書於1691年）稱顏輝是位天才型早熟的藝術家：「顏輝，字秋月，江山人。七歲時見聖果寺畫壁，留玩不忍去歸，即以紙摹之，見者驚服，從此研精繪事專寫道釋人物，氣象雄偉迥不猶人。」²王氏的描寫顯得十分誇張，把顏輝塑造成一位藝術天才，七歲即能繪製宗教畫，如此年幼就下定決心畫釋道像，這樣的說法也未免過於傳奇。但是王毓賢的記載從何而來，並不得而知，極可能是鄉間小道的傳說，揆諸南宋末期、元、明的史料中並未有如此記載，但可視為參考資料之一。

而今日顏輝所傳世的作品有：美國克里夫蘭藝術博物館藏《鍾馗月夜出遊圖》、北京故宮博物院藏《李仙像》（又名《李鐵拐像軸》）、炎黃藝術館藏《觀瀑

¹ 韋賓，《宋元畫學研究》（蘭州：甘肅人民出版社，2009年），頁269。

² 〔清〕王毓賢，《繪事備考》卷七，收錄於，徐娟主編，《中國歷代書畫藝術論著叢編》第一冊（北京：中國大百科全書出版社出版，1997年），頁938-939。

圖》、河南省開封市博物館藏《山水樓閣人物圖》、日本京都智恩院藏《劉海蟾》與《李鐵拐》…等。³而這些作品是否都為顏輝真跡，尚待考證（有些畫作令人存疑），其中以《鍾馗月夜出遊圖》、《劉海蟾》、《李鐵拐》此三幅作品為較可靠的真跡，尤其《鍾馗月夜出遊圖》可考度最高，有明確的流傳記載及題跋（可惜今日題跋已被割去）。⁴

是故筆者此篇文章，將從相關的歷史文獻資料，及傳世的畫作交互比對，建構顏輝的繪畫形式與內容。

二、顏輝的生平

（一）籍貫與師承議題探討

顏輝的籍貫（出生地），究竟為何？在史料中有兩種說法：一為，宋末元初，江南三大藏書家之一的莊肅於《畫繼補遺》（1298年）卷下：「顏輝，字秋月，廬陵人。」⁵其二為，元代夏文彥《圖繪寶鑑》（成書於1365年）：「顏輝字秋月，江山人，善畫道釋人物。」⁶此兩種不同說法長期爭論不休。

莊肅的《畫繼補遺》所說「廬陵人」為今日江西省吉安縣。而元代夏文彥《圖繪寶鑑》在明末毛晉「汲古閣版」（1599-1659年）說顏輝為「江山人」為浙江衢

³ 吳殺木主編，《中國古代畫家辭典》（杭州：浙江人民出版社，1999年），頁198-199。

⁴ 關於《鍾馗月夜出遊圖》學者考據應該為顏輝真跡，詳參Wen C. Fong, *Beyond Representation* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1992), p.269. 高木森〈從「醉仙圖」看顏輝的畫藝：論院體人畫的工藝化〉，《元氣淋漓：元畫思想探微》（臺北：三民書版社，1998年），頁162-163。

⁵ 〔元〕莊肅，《畫繼補遺》卷下，收錄於《續修四庫全書》編纂委員會，《續修四庫全書》子部·藝術類1065冊（上海：上海古籍出版社，2002年），頁6。

⁶ 〔元〕夏文彥，《圖繪寶鑑》卷五，收錄於于安瀾編，《畫史叢書》第三冊，《圖繪寶鑑》（上海市：上海人民美術出版社出版，1963年），頁131。

州西南，但在清末羅振玉（1866-1940 年）輯的《宸翰樓叢書八種》中的《畫繼補遺》翻刻元刊本為「江右人」，所謂的「江右」，即今江西。故日本學者近藤秀實考據結果認為，夏文彥的顏輝應為「江右人」，其「江山人」乃後代誤寫之，且在日本蒐藏古籍及中國江西地方志，明確載言顏輝為江西人，顏輝與江西頗具淵源，顯示顏輝為江西人多此一說。⁷

筆者也較認同於顏輝籍貫應為江西廬陵人，在元末明初的解縉（1369-1415 年）於《文毅集》中〈泰和普閣寺壁顏輝畫〉對其生平有所透露：

「涂生少與鬼神遇，家在我鄉社山住。踏破山河畫得名，顏輝服役從之屢。清貧四壁自揮手，旋題粉堊分新舊。匣移好事為汝留，百年風雨人間壽。」⁸

解縉出生在江西吉水鑒湖（今江西省吉水縣文峰鎮）的書香世家，所記載同鄉時的顏輝資料可以視為相當寶貴，說顏輝為江西人具有可靠度。從文中可以了解顏輝，曾經向一位同鄉有名的畫家「涂生」學畫，此「涂生」為何？史料中遍尋不著，還有待進一步的釐清探討。但可以知道顏輝的繪畫養成教育是在江西，應該為釋道畫像等入手。此外，顏輝在江西繪製了許多宗教繪畫壁畫：如上述泰和（廬陵之地）的「普閣寺」，以及元代劉將孫（1257-？年）《養吾齋集》的〈吉州路永和重修輔順新宮記〉中，曾記載顏輝繪製江西吉州永和的「輔順宮」壁畫。⁹這些例證說明顏輝在江西一帶活動的密切。

⁷（日本）近藤秀實、于濬濤譯，〈論顏輝：魂魄游離的世界〉，《故宮博物院院刊》第2期，（北京：北京故宮博物院，1996年2月），頁39-40。

⁸〔明〕解縉《文毅集》卷四，收錄於，王雲五主持，景印文淵閣版《四庫全書珍本四集》第1208冊（臺北：臺灣商務印書館，1973年），頁9b。

⁹〔元〕劉將孫《養吾齋集》卷十七，刊印於，景印文淵閣本，《四庫全書珍本 初集》集部別集類，《養吾齋集》第八冊（上海：上海商務印書館，民國二十三年〔1934〕至民國二十四年〔1935〕），頁21b-25b。

顏輝成名之後，所繪畫作廣受江南的士大夫及浙江寧波一帶人們所喜好。在莊肅於《畫繼補遺》就說顏輝：「宋末時能畫山水、人物、鬼神，士大夫皆敬愛之。」¹⁰此外，在明初天台沙門釋無慍（1309-1386 年）所著《山菴雜錄》（成書於 1375 年）也說：「海會寺舊有顏輝手畫觀音聖像一大幀。」¹¹可見顏輝所繪製的宗教畫、山水、人物等在市場上極受歡迎，雅俗人士皆喜愛之，而顏輝這種雅俗人士皆趨之若鶩的畫作，其形式風格究竟有何特色，令人感到好奇，將於文後討論之。

（二）生卒年探究

南宋亡國於西元 1278 年，如果生於與顏輝同時代（宋末元初）的莊肅於《畫繼補遺》記載的內容屬實，可見顏輝在南宋末已經小有名氣，作品並且受文人雅士喜愛。推論顏輝若於亡國前 20 年左右出生（1258 年），到宋末亡國西元 1278 年，才有其合理性，故顏輝極有可能生於 13 世紀中期以後。

至於顏輝卒於何時？並沒有記載，有美國學者高居翰（James Cahill）表示顏輝：「有一件紀元一三二四的日本仿作，其上記載他當時可能仍然十分活躍。」¹²但是從元代柳貫（1270-1342 年）《柳待制文集》中，記載柳氏本人為顏輝畫題款〈為蔣英仲作顏輝畫青山夜行圖歌〉中有一句：「老顏未老為此圖，柳子歌罷三嗚呼。」¹³此詩作於柳貫晚年，此時顏輝也已經有一定的年紀，而柳貫寫詩時顏輝尚在人世，可見 14 世紀的 40 年代顏輝極可能仍在畫壇活躍，但已非常衰老。

¹⁰ [元]莊肅，《畫繼補遺》卷下，收錄於《續修四庫全書》編纂委員會，《續修四庫全書》子部·藝術類 1065 冊，頁 6。

¹¹ [明]釋無慍《山菴雜錄卷》卷下，收錄於《新纂叢書藏經》148 冊（臺北：新文豐出版社，1995 年），頁 364。

¹² (美)高居翰著 (James Cahill)、宋偉航等譯，《隔江山色》（臺北：石頭出版股份有限公司，1994 年），頁 165。

¹³ [元]柳貫，《柳待制文集》卷三，輯入於《叢書集成續編》第 136 冊（臺北：新文豐出版社，1989 年），頁 404。

此外，在元代與顏輝同時代的天如禪師惟則（1276-1354 年），此位禪僧亦是顏輝的好友，在晚年所作〈游三相臺，示甘、楊諸友臺，乃姚崇、牛僧孺、劉沆讀書處也〉長詩中，提供了這樣的線索對於顏輝的年紀：

「我登三相臺，南望雙巽峰，俯視下界如凌空，開元老樹可百丈，斷崖盡日呼顛風，甘即攀果學猿掛，楊子枕石飛泉中，垂藤離地坐我穩，袒跣長嘯如乘龍。嗚呼昔人不再得，臺上土花幾秋色，前身不與後身期，白雲豈識蘿衣客，安得近代顏輝來，畫我石上驚風雷。我聞楚公讀書處，手斷雲根種瑤樹，金魚五馬隨飛煙，朝市屢更樹如故，如今豈無嘔血看長檠…（中略）…願君聞此心眼開，少年一去無重來。」¹⁴

可見顏輝和這位惟則禪師的友誼深厚，惟則禪師字天如，吉之永新人（為江西廬陵一帶），族姓譚氏，參學於中峰明本居住松江之九峰，而後至正二年（1342 年）在蘇州之北隅建方丈，名曰「獅子林」。¹⁵惟則禪師晚年至蘇州，顏輝可能有時至此尋找這位同鄉的老友。而這回惟則禪師與甘、楊諸友遊憩「三相臺」（又名「三相堂」，傳為唐朝宰相姚崇、牛僧孺和宋朝宰相劉沆三位名相讀書處，位於今日江西省永新縣禾山中。）但顏輝為何沒有參與此次登山遊憩活動，筆者認為應該是年紀已高的緣故，另外顏輝本為江西人可能年少時早已遊憩過故鄉風光。詩中「安得近代顏輝來，畫我石上驚風雷。」說明此處風景的險峻，由顏輝來表現是最適合不過了，可見惟則禪師對顏輝的器重，禪師在登「三相臺」此時，顏輝應該還在人世。

近藤秀實認為惟則禪師於至正十四年（1354 年）往生時，顏輝尚在人間的。

¹⁴ [明]釋善遇編《天如惟則禪師語錄》卷五，收錄於《卍續藏經》122 冊（臺北：中國佛教繪影印卍續藏經委員會，1967 年），頁 447。

¹⁵ [明]釋善遇編《天如惟則禪師語錄》卷一，收錄於《卍續藏經》122 冊（臺北：中國佛教繪影印卍續藏經委員會，1967 年），頁 401-403。

¹⁶關於 14 世紀的 50 年代，顏輝是否在世如近藤秀實所說的可能活於世間，筆者認為有待商榷，應該機會不大。因為之前有論述過，顏輝早在南宋末就已經出名，在南宋末元初的莊肅於《畫繼補遺》就記載了，顏輝在南宋末期時已經有些名聲了，推論顏輝大約生於西元 1258 年。如果顏輝活到在至正十四年（1354 年）。此時顏輝已經 96 歲，在戰亂與時代變遷的年代可以活至如此長壽的人並不多。故筆者保守估計認為顏輝，應該活至 14 世紀的 40 年代的可能性較高，此時的顏輝如果計算為 40 年代初期已經 82 歲；40 年代末期已經 91 歲，筆者認為 14 世紀的 40 年代之間較為合理。

三、繪畫的題材內容

顏輝所繪製的畫作，如果按照史書所留下的文獻與傳世畫作，其畫作的種類可以分為：人物、山水、猿猴、宮體巧圖之綜合（包含山水、人物、動物…等）等類型。

（一）人物繪畫

顏輝所繪製的人物畫是所有題材內容中數量最多，所表現的主題可以分為寺觀壁畫、釋道繪畫、鍾馗畫像、世俗繪畫…等類型：

1、寺觀壁畫

這一類的作品主要表現於寺觀的壁畫中，主要的表現可能為經變圖、尊像圖、宗教故事畫等類型的主題。此種類的畫作在今日已經見不著其風華（已無傳

¹⁶（日本）近藤秀實、于濬濤譯，〈論顏輝：魂魄游離的世界〉，《故宮博物院院刊》第 2 期，頁 39-40。

世)，只剩下文字的記載，而佛教壁畫的題材在明初解縉（1369-1415 年）《文毅集》中〈泰和普閣寺壁顏輝畫〉曾經記錄：

「泗水一盂捲滄海，娉婷妖孽顏如灰，水平咄嗟具湯沐，運持萬斛青蓮開。胡奴金童髮拳曲，鼗鼓聲喧叫萬回。玉環堆壞不能扶，天台惠林遊國都。杖頭三國幾英傑，識者當時知有無。忽從殿角出彪虎，倉皇悔不彎弓弩，走過盤拿值一龍，前額披鱗咸爭武。兩禪痴坐殊不驚，松陰露滴秋冥冥，寒山拾得笑何事，老佛垂髮東南行。定光亦向長汀去，千年獼猴作人語。徵也光華照未來，胡雛那得相賓主，光中兵甲血相濺，石勒諸兒眼如鼠。括囊笑殺萬緣空，醢雞起滅何匆匆。男兒一身佩宇宙，萬億劫後應相逢。神交語了未可終，金雞飛出扶桑紅。靜巷道人正結夏，赤腳擬踏峻嶒峰。邀我題詩觀明月，如此風流何遠公。」¹⁷

上述文中記載的佛教故事內容，筆者試著加以解讀詮釋之：「泗水一盂捲滄海，娉婷妖孽顏如灰，水平咄嗟具湯沐，運持萬斛青蓮開。」是描繪唐代泗州大士（傳為觀音的化身）展現神通的傳奇故事。「胡奴金童髮拳曲，鼗鼓聲喧叫萬回。玉環堆壞不能扶，天台惠林遊國都。杖頭三國幾英傑，識者當時知有無。」描繪金髮的外國胡人、惠林禪師遊國都、三國英傑等內容。「忽從殿角出彪虎，倉皇悔不彎弓弩，走過盤拿值一龍，前額披鱗咸爭武。」描繪出龍虎相爭的內容。「兩禪痴坐殊不驚，松陰露滴秋冥冥，寒山拾得笑何事，老佛垂髮東南行。」描繪寒山、拾得的故事。「定光亦向長汀去，千年獼猴作人語。」描繪宋代定光僧人，住武平南岩，常顯聖蹟的故事。「徵也光華照未來，胡雛那得相賓主，光中兵甲血相濺，石勒諸兒眼如鼠。」描繪西域僧人佛圖澄，利用方術取信於石勒、石虎，

¹⁷ [明]解縉《文毅集》卷四，收錄於，王雲五主持，景印文淵閣版《四庫全書珍本四集》第1208冊，《文毅集》一，頁9b-10b。

使佛教大為興盛的事蹟。「括囊笑殺萬緣空，醞雞起滅何匆匆。男兒一身佩宇宙，萬億劫後應相逢。」描繪布袋和尚，手持布袋四處遊走，傳為彌勒菩薩的化身，將於五十六億年後來此娑婆世界成佛。從上可知顏輝在江西普閣寺壁畫所描繪的，幾乎是佛教歷史故事畫與傳說題材，可見顏輝是位博學的畫家。

在道觀壁畫方面，元代劉將孫（1257-？年）《養吾齋集》的〈吉州路永和重修輔順新宮記〉中提及，顏輝為輔順新宮描繪壁畫，內容除了道教神祇外，還繪有仕女、山水、宮殿、獅子…等，繪畫題材內容極為繁複多元。如果此處只談論壁畫道教神祇，顯得有切割之感，無法窺其全貌，因此筆者將顏輝所繪輔順新宮壁繪歸類為「宮體巧圖之綜合類」的繪畫內容，將於後段單獨探討說明之。



圖 1
《劉海蟾》 元代 顏輝
絹本設色 191x79.8cm
(日本) 知恩寺藏

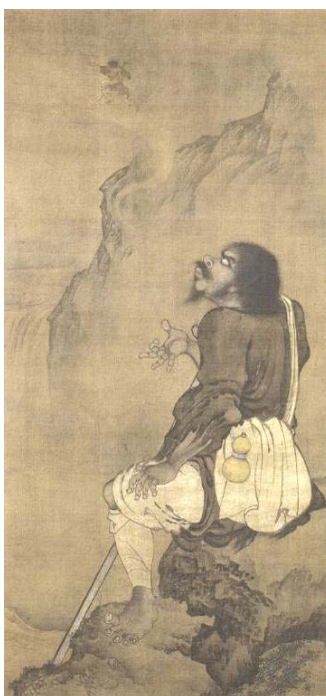


圖 2
《李鐵拐》 元代 顏輝
絹本設色 191x79.8cm
(日本) 知恩寺藏

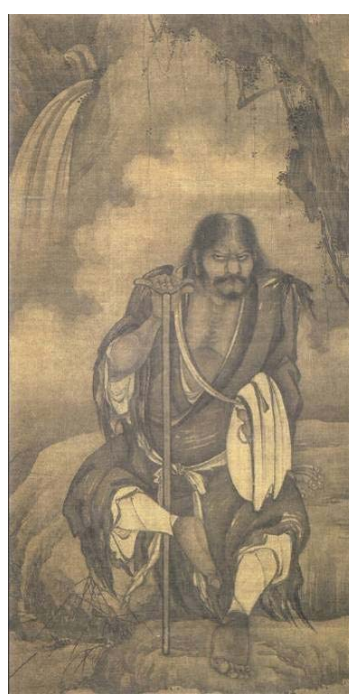


圖 3
《李仙像》 元代 顏輝
絹本設色 146.5x72.5cm
北京故宮博物院藏

2、釋道繪畫

如果在單幅（卷軸式）作品中的釋道像表現，顏輝繪製這類的作品多數是用來作為祭拜的對象，今日流傳下來的作品，在道教方面有日本所藏《劉海蟾》（圖1）、《李鐵拐》（圖2）為代表，是目前較無疑慮的顏輝真跡。¹⁸還有一幅藏於北京故宮的《李仙像》（圖3）此圖大陸學者如張露、杜哲森等，認為必是顏輝真跡無疑。¹⁹但筆者認為《李仙像》是否為顏輝真跡，還有待進一步探討之。

此外，在明代唐文鳳（活躍於明成祖時期）所著《梧岡集》〈題顏輝寫呂洞賓像〉也記載顏輝所繪的一幅呂洞賓像。²⁰可惜的是此幅畫作今日已經亡佚，但從文字記載，可以明確指出是繪製道教神仙的題材，可作為顏輝善於道教題材的例證。

在佛教題材方面，明初天台沙門釋無慍所著《山菴雜錄》（成書於1375年）也說：

「海會寺舊有顏輝手畫觀音聖像一大幀，筆力精妙，彩飾嚴麗，世所罕見。元至正間，城中高氏修禮梁皇懺三晝夜，請畫像，設壇場中供養，滿散之夕，至二鼓。其像放大光明，透其屋外。市民以為失火，蒼黃來救，乃是所現光明。」²¹

釋無慍所說的海會寺，據日本學者近藤秀實考證，海會寺是位於浙江寧波的寺

¹⁸ 王耀庭等，《海外中國名畫精選Ⅱ》（臺北：錦繡出版事業股份有限公司，2001年），頁275。

¹⁹ 認為〈李仙像〉為顏輝真跡，是對岸普遍學者的看法。例如：張露等，《中國名畫賞析Ⅰ》，（臺北：錦繡出版事業股份有限公司，2001年），頁261。杜哲森，《元代繪畫史》，（北京：人民美術出版社，2000年），頁63。

²⁰ 〈題顏輝寫呂洞賓像〉詩全文：「洞庭渺渺秋波濶，袖中三尺青蛇活。朗吟飛度天宇清，黃鶴樓寒桂香發。一聲鐵笛月色新，葫蘆酒熟純陽春。豈知誤落顏輝筆，千載風流前後身。」出自〔明〕唐文鳳，《梧岡集》卷二，收錄於，據文淵閣四庫全書本影印《四庫明人文集叢刊》，《抑菴文集抑外三種（二）》（上海：上海古籍出版社，1991年），頁545-546。

²¹ 〔明〕釋無慍《山菴雜錄卷》卷下，收錄於《新纂卮言藏經》148冊，頁364。

院。²²可見海會寺在元代時藏有顏輝所繪的一幅觀音圖像，但到了明初時已無蒐藏了。此幅觀音宗教畫像是作為供養的用途，卷軸的宗教畫作較容易移動與架設宗教壇城需求，是故宗教活動使用的佛、道圖像卷軸式的樣貌極為常見。此幅觀音畫作說明顏輝也是一位擅畫佛教題材的畫家。

此外，之前在上述的「寺觀壁畫」中有宗教歷史敘述畫，此類題材是否會出現在畫軸中，筆者認為也是有其可能性。在清代高士奇（1645-1704 年）的《江村銷夏錄》文中記載，自己收藏的一幅顏輝所繪的《蓮社圖》，畫面是仿製宋李龍眠《設色蓮社圖》所繪製，其形式改為「全用水墨，位置雖法伯時，而山林樹石淋漓之勢，另有一種天趣。」而在樹梢有「顏輝」二字的藏款。²³高士奇所藏的《蓮社圖》，離顏輝年代甚遠，是否為顏輝真跡，有質疑之處。但不管如何，這宗教故事掛名顏輝名下，顯然其繪製卷軸式的宗教故事有其可能性。



圖 4
《中山夜遊圖》（局部）
元代 龔開 紙本水墨
32.8x169.5cm
（美國）克利夫蘭美術館藏



圖 5
《鍾馗月夜出遊圖》（局部）
元代 顏輝 絹本水墨
24.8x240.3cm
（美國）克利夫蘭美術館藏



圖 6
《鍾馗出獵圖》（局部）
元代 顏輝
紙本水墨 尺寸不明
私人收藏

²²（日本）近藤秀實、于濬濤譯，〈論顏輝：魂魄游離的世界〉，《故宮博物院院刊》第二期，頁 43。

²³〔清〕高士奇，《江村銷夏錄》卷一，收錄於，據北平莊氏洞天堂藏民國 12 年刊本影印，《藝術賞鑒選珍續輯》，《江村銷夏錄》（臺北市：漢華文化事業股份有限公司，1971 年），頁 57-58。

3、鍾馗與鬼怪畫像

鍾馗題材在元代的藝術表現上大量出現，如雜劇《孤本元明雜劇》中的《慶豐年五鬼鬧鍾馗》戲碼；繪畫中有龔開（1222-1307 年）的《中山夜遊圖》（圖 4）、（傳）王蒙（1296-1385 年）的《寒林鍾馗圖》等。²⁴

元代顏輝本身也繪製不少的鍾馗畫像，在元末明初凌雲翰（約明洪武五年前後逝世）所題的一幅顏輝所繪的《鬼獵圖》，文中談到：「終南進士乃好武，野魅山精皆部伍。」²⁵畫面展現出一位文人裝扮的鍾馗，與小鬼圍繞的題材。另一筆明代的資料，記載程敏政（約 1446-1500 年）在一幅顏輝所繪的鍾馗畫面題款，〈題盛舜臣所藏顏秋月鍾馗出遊圖〉文中說明顏輝所繪此幅內容，為水墨鍾馗的手卷圖軸。²⁶另外在明末汪珂玉（1587-？年）的《珊瑚網》（此書成於 1643 年）卷四十七，記載嚴氏（嚴氏是何人？極可能是嚴嵩，但有待進一步探究）所蒐藏二幅顏輝所繪的《鍾馗出游嫁妹圖》，在文中提及：「『嚴氏畫品手卷』…（中略）…顏秋月《鍾馗出游嫁妹圖》二卷。」²⁷可惜的是，此二幅《鍾馗出游嫁妹圖》並沒有作品傳世至今。但也透露出鍾馗是顏輝擅長表現的題材之一，也反映出鍾馗這類的題材在南宋末元初以後的蓬勃發展，而顏輝在元代時繪製不少的鍾馗圖像，到了明代還有文人雅賞其畫作。

而今日傳世顏輝的鍾馗畫作，以《鍾馗月夜出遊圖》（圖 5）為代表，此幅畫又稱《鍾進士元夜出遊圖》或《元夜出遊圖》。此幅畫作在明末汪珂玉的《珊瑚網》三十三卷中，〈題顏秋月寫鍾馗圖後〉內容談論到，一共有兩位文人為此

²⁴ 此題材見，莊申，〈羅聘與其鬼趣圖〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》第四十四本，第三分（臺北：中央研究院歷史語言研究所，1972 年 10 月），頁 412-415。

²⁵ [明]凌雲翰，《柘軒集》卷三，輯入於《叢書集成續編》第 137 冊，頁 684。

²⁶ [明]程敏政，《篁墩文集》卷八十一，收錄於，據文淵閣四庫全書本影印《四庫明人文集叢刊》，《篁墩文集（二）》（上海：上海古籍出版社，1991 年），頁 617。

²⁷ [明]汪珂玉，《珊瑚網》卷三十三，收錄於，北京商務印書館據中國國家圖書館藏本影印《文津閣四庫全書》子部藝術類 821 冊（北京：商務印書館，2006 年），頁 655、657。

畫作題款，分別是：元末明初的紫芝山人（俞和）於洪武己巳（1389 年）歲夏六月所題；另一位為明代延陵吳寬（1435-1504 年）的題跋。俞和對畫面的每位鬼怪動作有充分描寫，今日與此畫面中鬼怪動作相比果真不差，必為顏輝真跡無疑。而明代吳寬在《鍾進士元夜出遊圖》（圖 5）畫面題款，文中談到：「《元夜出遊圖》筆法奇絕，有八面生意，展閱間令人駭目，非深得造化之妙者，曷克臻此，拱壁世守勿失，延陵吳寬。」²⁸（古文中的「出遊」二字，常寫為「出游」）對於顏輝所畫的鬼怪，吳氏讚譽有加認為具有「八面生意」，而「八面生意」也成為顏輝所繪的鬼怪，有獨特韻味之代名詞。《鍾馗月夜出遊圖》此幅畫作現藏於美國克利夫蘭美術館藏，可惜的是俞和與吳寬的題跋在清末民初時被割去，今日此圖只剩下葉恭綽（1881-1968 年）的跋，據葉氏的跋指出，原本畫面的跋被好事者割去，接裱另一幅紙本《元夜出遊圖》中。²⁹

此外，在西元 2008 年香港佳士得秋季拍賣會，拍賣品編號 1731 的顏輝《鍾馗出獵圖》，為水墨紙本手卷，本為譚敬舊藏。畫面有顏輝的「秋月」鈐印，以及陳庸、金川、介翁、黃元吉、陳旻、芸室、陳炎、葉績…等跋，以及諸方蒐藏印。《鍾馗出獵圖》的畫面（圖 6）與美國克利夫蘭美術館藏《鍾馗月夜出遊圖》（圖 5）有幾分神似，而是否為顏輝的真跡待進一步探討之。

4、樵耕隱居

元代社會不公實行階級制度，社會分為蒙古、色目、漢人、南人等四種，其中以南人的地位最低，南人為南宋的遺民，其憤慨無奈之言、無語問蒼天的悲情

²⁸ [明]汪珂玉，《珊瑚網》卷三十三，收錄於，北京商務印書館據中國國家圖書館藏本影印《文津閣四庫全書》子部藝術類 821 冊，頁 395。

²⁹ 關於《鍾馗月夜出遊圖》的題跋割去事件，詳見，高木森〈從「醉仙圖」看顏輝的畫藝：論院體人畫的工藝化〉，《元氣淋漓：元畫思想探微》，頁 162-163。

可想而知。此時出現大量的隱逸思想，在戲曲出現有大量的隱逸文學。³⁰而在繪畫表現的元四大家，也過著修道的隱逸生活，陶醉於自我的理想世界。

同時代的顏輝，是否受到隱逸的文人風氣，而繪作此種類的畫作，筆者認為應該是給予肯定的答案。在元代釋大訢（1284-1344 年）的《蒲室集》卷二的〈顏暉（輝）耕牧漁樵圖〉就描述顏輝繪畫此類的題材：

「南陽草廬人已非，短衣飯牛歌獨悲。渭濱之叟非熊羆，買臣五十印
纍纍。江湖與子終忘歸，北風吹面鬢如絲。」³¹

此幅畫面是表現隱居樵耕的生活，而畫面的題詩分別訴說著，不同的歷史故事，第一句的「南陽草廬人已非」為諸葛亮的故事，第二句「短衣飯牛歌獨悲」表現「牛衣夜泣」的故事，第三句「渭濱之叟非熊羆」說明姜太公八十歲才受到重用，「買臣五十印纍纍」為漢代「覆水難收」的男主角朱買臣（卒漢武帝元鼎二年）樵耕苦讀，後來中年以後飛黃騰達的故事。最後兩句表現出物換星移下萬物變遷的感嘆，何需名利爭奪？不如歸隱去的感嘆。

顏輝此圖畫面究竟是那一個故事，已經無法得知，但可以肯定的是表現出過著隱居的生活思想，極可能受到元代整個大環境下，士大夫的「隱逸」所影響，在異族統治下漢人（尤其南人）的感傷吧。

5、孔子畫像與書寫儒家經典

明代趙均（明末崇禎年間人）的《金石林時地考》記載：「元《孔顏像贊》，

³⁰ 元代隱逸文學作家，詳參盧曉河，《中國古代隱逸文學研究》（蘭州：甘肅民族出版社，2009 年），頁 184-212。

³¹ 〔元〕釋大訢，《蒲室集》卷二，收錄於，王雲五主持，景印文淵閣版《四庫全書珍本二集》珍本 331 本，（臺北：臺灣商務印書館，1973 年），頁卷二 8ab。

元，顏輝筆，吉安府學。」³²此處所說的「吉安府」是位於「江西」西南境內，吉安府是個文風鼎盛之區域，尤其是明末重要的明代陽明理學重鎮，影響最深的地區。³³關於顏輝所書寫孔子贊文的石碑，在另一項清代書法理論家倪濤（活動於順治、康熙年間）的《六藝之一錄》資料中有記錄之，倪氏的文獻資料引用明代的《格古要論》³⁴（成書於1388年），文中談到：「《孔顏像贊》，元顏輝筆，大小二碑，在吉安府學，大成殿上。」³⁵但為何顏輝的《孔顏像贊》會出現大小兩塊碑？筆者認為應可如此解釋：一塊較大的石碑即可能是「孔子像」；另一塊較小碑文極可能是「孔子贊文」，此二塊碑皆由顏輝分別繪畫及書寫。

此外，關於顏輝書法的部分，在宋代朱長文（1041-1100年）所著的《墨池編》，被明末文人加以添加歷史材料，並把元代書畫文藝紀錄其中，其中描寫顏輝的部分談到：「元『《孔顏像贊》顏輝書在吉安府學。元《孝經》顏輝小楷在吉安府。」³⁶另一項資料於明代高濂（活躍於萬曆年間）的《遵生八牋》所記載：「顏輝小楷《孝經》。」³⁷兩者關於顏輝書寫《孝經》帖本於江西吉安府的事蹟相吻合，皆說明顏輝擅長於書法小楷，並且為吉安府的文廟大成殿，書寫儒家經典，繪製孔子像及贊文。

從上得知顏輝具有一定的儒學涵養，在吉安府學為《孔顏像贊》，此需有文

³² [明]趙均，《金石林時地考》卷下，輯入於《石刻史料新編第三輯》考證目錄題跋類第34冊，（臺北市：新文豐，1986年），頁509。

³³ 關於吉安府在明代陽明理學活動史事，詳參呂妙芬，〈明代吉安府的陽明講會活動〉，《近代史研究所集刊》35期，（臺北：中央研究院近代史研究所，2001年6月），頁197-204。

³⁴ 《格古要論》原為明代曹昭撰（字明仲），江蘇松江人，此書成於洪武二十一年（1388年）。全書共三卷十三論。此書後來王佐（字功載，號竹齋）江西吉永人，增補為十三卷，題為《新增格古要論》，書成於天順三年（1459年）。

³⁵ [清]倪濤《六藝之一錄》卷九十九，輯入於《石刻史料新編第四輯》第5冊，（臺北市：新文豐，2006年），頁713。

³⁶ 原[北宋]朱長文著《墨池編》卷六，[明]末期後學增補之，據國立中央圖書館藏明萬曆庚辰年（1580）李時成揚州重刊本影印，《藝術賞鑒選珍》，《墨池編》下編（臺北：國立中央圖書館出版，1970年），頁937。

³⁷ [明]高濂，《遵生八牋》卷十四，收錄於，王雲五主持，景印文淵閣版《四庫全書珍本九集》第555冊，《遵生八牋》十三本（臺北：臺灣商務印書館，1979年），頁65b。

學基礎才可能爲之，顯然並非一般工匠、畫匠所能作的事情，是文人才可能會有
的行爲，顯然顏輝是位博學且善於書畫的藝術工作者。

6、世俗繪畫

而顏輝也繪製世間生活的世俗畫，在明代胡儼（1361-1443 年）《頤庵文選》
中〈題顏輝沙漠出獵圖〉談到，顏輝描繪塞外風光：

「朔風卷地吹白草，陰山八月霜信早。塞外馬肥弓力強，什什伍伍遊
沙場。沙場迢遞千萬里，白鴈高飛天似水。翻身滿引烏角弓，須臾血
灑榆林裏。獅子交馳疾若風，馬蹄踏鐵如遊龍。嵩岳高高雙眼碧，狐
裘蒙茸髯毛赤。不觀沙場畫裏真，豈知秋月筆通神。祇今塞上烟塵絕，
羣部俱來貢金闕。買嫌欲寫《王會圖》，幾度臨風憶秋月。」³⁸

今日現存《頤庵文選》最早的刻本爲明宣德年間（1426-1435 年），例如在對岸的
中國國家圖書館就藏有此書。而顏輝約去世於十四世紀中葉以前，此書成冊離顏
輝逝世時約 80-90 年，應該還有其可靠的程度。此幅畫作繪塞外沙漠風景，身爲
江南的顏輝並未見過塞外風情，卻可以描繪出來，筆者認爲顏輝顯然有看過其他
畫家繪製塞外風景才有此認知，可能類似於劉貫道《元世祖出獵圖》此種風情。
而顏輝繪製此作品的目的，顯然並不是江南漢人的需求，應該是蒙古人所需求的
畫作。繪製此種塞外題材，這可能與顏輝曾經遊歷大都有關（關於顏輝遊歷大都
的事蹟，將於下述文中談論之），見過宮廷中此種繪畫製作。

（二）山水繪畫

³⁸〔明〕胡儼《頤庵文選》卷下，收錄於，王雲五主持，景印文淵閣版《四庫全書珍本四集》第
1218 冊，《頤庵文選》二本（臺北：臺灣商務印書館，1973 年），頁 68ab。

顏輝本身也是一位山水畫的好手，莊肅於《畫繼補遺》（成書於 1298 年）就說顏輝：「宋末時能畫山水、人物、鬼神，士大夫皆敬愛之。」³⁹可見山水畫是早期顏輝成名的表現題材之一。

關於顏輝繪製山水畫的記載，在史料中有數筆的記錄，例如元代貢師泰（字泰甫，號玩齋，宣城人，至正十四年吏部侍郎）的〈題顏輝山水〉談到：「畫師盤薄精天機，元氣淋漓歸意匠。毫芒點染遠近間，咫尺卷舒千萬狀。」⁴⁰此幅為水墨淋漓的山水畫。另外之前文中有談論到，元代天如禪師惟則（1276-1354 年），此位禪僧亦是顏輝的好友，在晚年所作〈游三相臺，示甘、楊諸友臺，乃姚崇、牛僧孺、劉沆讀書處也〉：「安得近代顏輝來，畫我石上驚風雷。」說明惟則禪師對於江西「三相臺」登山遊憩活動的美景，也感嘆此山水美景，應該由顏輝來繪製。在明末汪砢玉《珊瑚網》也描述了另一項資料，汪砢玉蒐藏一幅《趙伯駒仙山樓閣圖》，汪氏對此蒐藏讚譽有加，並且題有文字：

「仙山樓閣固翠水，芙蓉境也，是圖紅峯、碧巒、瑤臺、瓊島、琪樹、金花、真人，飄渺霞際，覺精神清潤，使人望而知其。詳焉非趙千里，其誰彷彿與。辛亥，汪砢玉題。」⁴¹

言明，此幅畫作為趙伯駒風格的「金碧山水」，而後汪砢玉卻在江南李氏「清樾堂」所蒐藏的畫作，見到另一幅「雙包案」，其觀賞後有此感觸：

³⁹ [元] 莊肅，《畫繼補遺》卷下，收錄於《續修四庫全書》編纂委員會，《續修四庫全書》子部·藝術類 1065 冊，頁 6。

⁴⁰ [元] 貢師泰〈題顏輝山水〉，收錄於[清]顧嗣立編，《元詩選初集》卷四十，刊印於[清]于敏中輯，《景印摛藻堂四庫全書薈要》集部第 140 冊（臺北：世界出版社，1988 年），頁 358。

⁴¹ [明] 汪砢玉，《珊瑚網》卷二十七，收錄於，北京商務印書館據中國國家圖書館藏本影印《文津閣四庫全書》子部藝術類 821 冊（北京：商務印書館，2006 年），頁 312-313。

「是圖，余見李氏清樾堂一軸正相似，而畫法遠不及，蓋臨本也。後得伯駒作《禹王治水圖》為翰林楊榮跋，人物長尺許，筆路則疏勁矣！嘗過項又新出，趙千里四大幅，金書『千里』二字，時董元宰同閱云：『此顏秋月筆也。』觀此，益見我家仙山樓臺，為伯駒真蹟無疑矣！死水，汪硯玉重題於墨華閣書畫筭。」⁴²

此處說董其昌與汪硯玉同時雅賞，兩人皆認為李氏清樾堂所蒐藏的《趙伯駒仙山樓閣圖》，是顏輝所仿製趙伯駒風格的「金碧山水」，其破綻在於金泥書寫「千里」二字，與董其昌（1555-1646）《畫禪室隨筆》卷二的記載兩者相符：

「項又新家，趙千里四大幀，『千里』二字金書。余與仲醇諦審之，乃顏秋月筆也。」⁴³

此二位鑑賞家的判斷是否正確，已經不得而知，但至少可以得知，顏輝有一種山水畫的風格是延續「宋代院派」的「金碧山水」。這種「青綠山水」的山水畫除了在案頭山水中出現外，在元代的寺觀壁畫中也經常的出現，例如元代山西永樂宮壁畫的山水中就大量的使用。可見顏輝除了繪製「水墨淋漓」的山水畫外，也描繪重彩的「青綠山水」，可見顏輝繪製山水畫的事實不假。而顏輝所繪「金碧山水」的主題表現，可以分為兩方面探討：

其一，「青綠山水」表現於文人雅賞的青綠山水作品中，代表著文人歸隱的桃花源理想世界，在理想的世界中找尋淨土。所以顏輝繪製《趙伯駒仙山樓閣圖》即可能有此意涵。

⁴² 同上註，頁 313。

⁴³ [明]董其昌，《畫禪室隨筆》卷二，收錄於，《叢書集成三編》第 31 冊（臺北：新文豐出版社，1996 年），頁 398。

其二，為「青綠山水」表現於宗教人物背景之中的山水，這種青綠的表現是民間宗教畫喜歡使用的表現，從王遵（生卒年不詳，原為北宋宮廷畫家，靖康之難被帶至北方）所繪製的山西嚴山寺壁畫（繪製於 1158 年左右）就看到大量使用石綠來表現山水、元代芮城永樂宮也是大量使用「青綠山水」。故顏輝在民間宗教背景中所呈現出的仙境般「青綠山水」，極可能沿用此傳統，欲體現出仙境奇幻世界之美好，令世間凡夫俗子嚮往寄託。



圖 7
《山水樓閣人物圖》 元代
(傳)顏輝 絹本水墨
136x127cm 開封市博物館藏



圖 8
《猿圖》 南宋 牧谿
絹本水墨 173.3x99.4cm
(日本)京都大德寺藏



圖 9
《猿》 元代 (傳)顏輝
絹本水墨 131.8x67cm
國立故宮博物院藏

但甚為可惜今日並沒有顏輝「青綠山水」的作品傳世，但卻有一幅水墨表現的山水畫傳世，以開封市博物館藏的（傳）顏輝《山水樓閣人物圖》（圖 7）為代表，畫面有「項子京家珍藏」、「江村」…等印，李亞明指出此幅作品為顏輝傳世中唯一的山水畫，具代表性之作，畫面中有李成、郭熙、馬遠、夏珪等人風格的綜合體拼貼而成。⁴⁴高木森更進一步指出，此幅不是顏輝極早期的不成熟之作，

⁴⁴ 李亞明，〈顏輝和他的《山水樓閣人物圖》〉，《文物》第五期，（北京：北京文物出版社，1991 年），頁 78。

不然便是後人的仿作，畫面大體的架勢仿郭熙《早春圖》而成，而畫面筆法不一，無法貫穿行氣，前景山頭用郭熙的「雲頭皴」，中景出現馬夏式的「斧劈皴」，遠景的山石中卻又出現董源式的「披麻皴」。⁴⁵但筆者認為此畫面以李成、郭熙的風格為主，並且認為這樣的作品是否為顏輝之作有待商榷，莊肅說顏輝山水畫受到南宋末士大夫喜愛，應該不會是此種技法拼貼式的畫面。但這張畫既然掛名在顏輝名下，顯然和顏輝應有些淵源，說明顏輝極有可能學習宋代諸位大家（李成、郭熙、馬遠、夏珪…等）之作，並且也適當學習了院派技法，奠定其渾厚的繪畫技巧與功力。

（三）猿猴

從宋代易元吉（約活動於十一世紀後半葉），以善於畫猿猴著稱，運用水墨表現出猴子的神韻。其後的牧谿（活動於南宋末理宗、度宗時 1225-1270 年）也繪製猿猴，其中以藏於日本《猿圖》（圖 8、圖 10）為代表作之一。

南宋末元初的顏輝，也是一個善於描繪猿猴的能手，在元代釋大訢（1284-1344 年）的《蒲室集》卷一記載一首題顏輝的〈猻〉（猻為猿的俗字）中云：「峽冬拖長冰，崖滑如積鐵。客子涕縱橫，悲猻助嗚咽。仰視浮雲奔，再聽蒼石裂。不畏行路難但感芳年歇。」⁴⁶表現出岩壁上猿猴鳴嘯的神韻。到了元末戴良（1317-1383 年）《九靈山房集》也記載了顏輝繪製《百猿圖》。⁴⁷

而顏輝所繪製的猿猴究竟是何種面貌，今日已經無法得知，但在臺北的國立

⁴⁵ 高木森，〈從「醉仙圖」看顏輝的畫藝：論院體人畫的工藝化〉，《元氣淋漓：元畫思想探微》，頁 166-167。

⁴⁶ 〔元〕釋大訢，《蒲室集》卷二，收錄於，王雲五主持，景印文淵閣版《四庫全書珍本二集》珍本 331 本，頁卷一 11b。

⁴⁷ 詳參〔元〕戴良，《九靈山房集》卷二十，收錄於，影印明正統間戴統刊本，刊印於《四部叢刊》，《九靈山房集》第四冊（上海：上海商務印書館四部叢刊，民國十八年〔1929〕），頁卷二十 8ab-9a。

故宮博物院藏有一幅，（傳）顏輝所繪製的《猿》（圖 9、圖 11），從畫面中可以遙想顏輝的猿猴風華。



圖 10
《猿圖》（局部）
南宋
牧谿 絹本水墨
173.3x99.4cm
（日本）京都大德
寺藏



圖 11
《猿》（局部）
元代
（傳）顏輝
絹本水墨
131.8x67cm
國立故宮博物院藏

（四）宮體巧圖之綜合類

筆者另闢「綜合類」來探討顏輝的繪畫，主要是江西廬陵的輔順新宮在壬午年（1282 年）因為大雨而損毀，在癸卯年（1302 年）顏輝繪製壁畫完畢，元代劉將孫的《養吾齋集》記錄此事，但其壁畫繪畫內容，總類繁雜，有動物、人物…等，有時難以切割，分於上述別項顯得零碎，故在此將「輔順新宮」壁畫整體探討之，而此篇文章筆者認為極為重要，但一般在探討顏輝時並不重視之。在《養吾齋集》的〈吉州路永和重修輔順新宮記〉中云：

「廬陵四境神廟封爵，寵靈赫奕未有若永和輔順之祠者…（中略）…迺壬午，水，壁壞寓頽；里善士巽溪楊子賢，既新臺門及左右夾，至後離宮便，軒偉嚴翼，戟衛馬御，畫士顏輝手自位置，見稱絕筆。復倡建新宮粵，癸卯，自為東掖，則集以衆力，增庫拓隘，高堅倍舊，綺疏玲瓏，金碧繚繞。選按宮體名手巧圖，《碁傳琴瑟》、《書冊繡牀》、《寒溫簾帷》、《曉粧午浴》、《綰立匡坐》、《絕態負妍》、《弄嬌扶蛇》、《壺水盤雪》、《蛟綃雲錦》、《錯落瑰奇》、《珊瑚交枝》、《水精立石》、《柘漿棠露》、《捧侍

待宣》、《金猊寶鴨》、《籠衣香暖》、《乍涼新燠》、《顰碧斷紅》、《待月迎風》、《褰裙動帶》、《嚴粧待旦》、《賜宴迎車》、《遞宿倦扶》、《弄簫記譜》、《珠襦玉佩》、《佳節稱觴》、《綠樽翠杓》、《閒奉斟酌》，極時物之芳菲、情態之宛轉，人間天上事完理極。又分四時為四閣，對奕疏拊，考圖閱籍，奉天一笑，清事日新，回環寢宮，燕娛曲折，鈞天清都則不可知，所謂「南面王樂」無過此者矣！經始於大德且落成，其費鉅工夥不可會。巽溪求予記之…（後略）。⁴⁸

說明本篇文章由巽溪楊子賢（元代人，生卒年不詳）所撰，此廟宇所祭拜的水神為「明應王」。此壁畫有一個重要的特點「選按宮體名手巧圖」顯然這些畫作出自於宮廷之中，想必和院畫有某種淵源，而據學者高居翰（James Cahill）表示：「顏輝曾在一座大型道觀繪製壁畫，也曾為宮廷畫家。」⁴⁹所指的應該就是這件事，但問題來了？這是「南宋末」還是「元初」的院體畫稿本，筆者認為顏輝生於宋末來看，應該是「元初」院體稿本可能性較高些，因為南宋晚期亡國前宮中畫院制度已經崩壞，要拿如此多的「宮體」粉本有所困難。而文中又稱顏輝為「畫士」（元代對專業畫家的稱呼之一），想必和「院畫宮體」的風格有相當程度的關聯性。

此外，元朝在至元四年（1267 年）開始興建大都（今日北京）工程，八年（1271 年）建大皇城、十年（1273 年）完成正殿寢殿、隔年完成宮闕、二十七年（1290 年）修完大都城，之後修水利直到至元三十年（1293 年），才完成營建工程，歷時二十七年。⁵⁰營建大都時從全國調來大批優秀工匠，一般夫就近徵調、乃至西

⁴⁸ [元]劉將孫《養吾齋集》卷十七，刊印於，景印文淵閣本，《四庫全書珍本 初集》集部別集類，《養吾齋集》第八冊，頁 21b-25b。

⁴⁹ (美)高居翰著（James Cahill）、宋偉航等譯，《隔江山色》，頁 165。

⁵⁰ 關於大都營建工程，詳參張靜純，《元 何澄《歸莊圖》研究》（臺北：國立台北藝術大學美術史研究碩士論文，2005 年），80 頁。

域與侍衛軍都參與營建工程。⁵¹南宋亡於西元 1278 年，因此極有可能在亡國後，顏輝在青年時以「畫匠」的身分被徵調北京，參與大督營建工程，此時的宮殿建築已經完成，顏輝可能參與壁畫等彩繪裝飾工程，必定見到不少的「宮體名手巧圖」，這些都成為顏輝日後寺觀壁畫與人物畫的重要元素之一，而顏輝調任大都的時間應該不會太長，因為此時已經接近工程完工的尾聲，之後便返回家鄉江南一帶活動。

而顏輝究竟何時去大都城，筆者認為因顏輝主要是參與壁畫的工程，在西元 1274 年元大都城已經建造完成正殿寢殿、宮闕，此處為宮廷壁畫的重點區域，而南宋亡於西元 1278 年，可見為南宋亡國以前，大都的宮殿已經開始進行彩繪工程。而顏輝在南宋亡國時已經小有名聲，筆者在文前已經談過，宋末元初在莊肅的《畫繼補遺》（1298 年）記載，顏輝在宋末時的畫作受到士大夫皆敬愛之，故筆者推論顏輝大約於亡國前 20 年左右出生，亦即生於西元 1258 年，顏輝於南宋亡國（1278 年）後被調到大都，最晚於西元 1290 年（此年是大都城修建完畢日期）時即可返回江南，此時顏輝應該是青年時期（約 20-30 歲）。

從上文的繪畫內容，筆者試著解讀顏輝所繪製的「宮體巧圖」內容有那些，從下（表 1）的分類中可以分為「人物畫」、「遊憩之樂」、「山水畫」、「動物畫」等項目，可見顏輝是一位相當出色的畫家，可以描繪許多的題材，在歷史上實屬罕見。而這類型的宮體粉本畫作其表現如何？今日已經無法得知，但是在今日山西洪洞水神廟（祭拜明應王）的壁畫，此廟於元代大德九年（1305 年）重建完成，為元代畫家待詔（元代對專業民間畫家的尊稱）遠達父子、元小待詔郝善…等繪。

⁵²與江西輔順新宮修葺建造完成年代相近，可以視為同時代的風氣指標。在洪洞

⁵¹ 《中國文明史》編纂工作委員會，《中國文明史系列：第七卷·元代》下冊（臺北：地球出版社，1997 年），頁 802、819。

⁵² 詳參蘇慶、品豐編，《歷代寺觀壁畫藝術·第一輯：稷山青龍寺壁畫、洪洞水神廟壁畫、汾陽聖母廟壁畫》（重慶：重慶出版社，2001 年），文字說明頁。

水神廟繪有《門神圖》、《祈雨圖》、《下棋圖》、《捶丸圖》、《庭院梳妝圖》(圖 12)、《王宮尚寶圖》(圖 13)、《王宮尚食圖》(這些畫作名稱,為近代學者所稱,非古代之畫作名稱)…等。⁵³這些畫作內容有的顯然和江西輔順新宮的內容雷同,例如在洪洞水神廟明應王殿內有《庭院梳妝圖》(圖 12),內容描繪許多的仕女化妝打扮,女子嬌柔的繪畫題材,與江西輔順新宮的仕女畫呈現打扮、嬌柔的題材相似,如《寒溫簾帷》、《縵立匡坐》、《絕態負妍》…等。另外,洪洞水神廟明應王殿的《王宮尚食圖》,描繪出宴會飲食的實景,與仕女們侍奉場景,而在江西輔順新宮的《佳節稱觴》、《綠樽翠杓》、《閒奉斟酌》也描繪出宴會飲食與仕女服侍場景,顯然主題表現上有些相似相似。此外,洪洞水神廟中有《下棋圖》(圖 14)與江西輔順新宮的《碁傳琴瑟》與「對奕疏拊」又顯然出現同樣的題材。看來顏輝所繪製的輔順新宮壁畫的風格,應該類似於洪洞水神廟此種的「院派宮體」風格。

表 1 顏輝繪製輔順新宮的畫作內容

畫作項目	類別	畫題名稱	解說
人物畫	仕女畫	《曉粧午浴》	指楊貴妃出浴。
		《寒溫簾帷》	描繪女子嬌豔神態。
		《縵立匡坐》	
		《絕態負妍》	
		《弄嬌扶姸》	
		《壺水盤雪》	
		《褰裙動帶》	畫作名稱不詳,可能為仕女畫。
	閨怨女子	《嚴粧待旦》	宋代溫庭筠的〈楊柳枝〉云:「一面新妝待曉鐘」表示女子為己者容或「閨怨」場景。
		《顰碧斷紅》	指女子淡妝哀怨。
	侍者	《捧侍待宣》	表現仕女。
	愛情	《待月迎風》	出自唐代元稹《鶯鶯傳》,表示男女密約私會的場景。
		《珠襦玉佩》	指唐代張籍所作〈節婦吟〉的故事。
		《弄簫記譜》	相傳春秋蕭史善吹簫與秦穆公之女弄玉結為夫妻,比喻締結婚姻。

⁵³ 詳參柴澤俊,《山西寺觀壁畫》(北京:文物出版社,1997年),頁69-71。

遊憩之樂	飲酒 酌憩	《佳節稱觴》	表現飲酒宴會的快樂場景。
		《綠樽翠杓》	
		《閒奉斟酌》	
	宴會	《賜宴迎車》	宴會的車馬接送。
	休憩	《遞宿倦扶》	宴會後疲憊選擇地方住宿，僕人攙扶。
		「回環寢宮」	
	娛樂	「燕娛曲折」	宴會的娛樂活動。
	文藝 活動	《碁傳琴瑟》	下棋與音樂活動。
		《書冊繡牀》	指讀書和小憩的閒逸。
		「對奕疏拊」	指下棋的文藝活動。
		「考圖閱籍」	讀書閱讀的文藝活動。
	雅逸	「奉天一笑」	高情逸態的風雅。
		「清事日新」	
山水畫	水中 世界	《錯落瑰奇》	描繪出海底世界的場景。
		《珊瑚交枝》	
		《水精立石》	
		《柘漿棠露》	
動物畫	走獸	《金猊寶鴨》	繪製獅子與鴨子。
	水族	《蛟綃雲錦》	繪製魚類。
	鳥類	《籠衣香暖》	指天氣嚴寒在鳥籠外圍，罩上一層布。
其他		《乍涼新燠》	天氣變化(繪畫內容為何不明)



圖 12

《庭院梳妝圖》

元代 遠達父子等繪
壁畫敷彩
明應王殿東壁北部上層
洪洞水神廟



圖 13

《王宮尙寶圖》

元代 遠達父子等繪
壁畫敷彩
明應王殿東壁 北部上層
洪洞水神廟

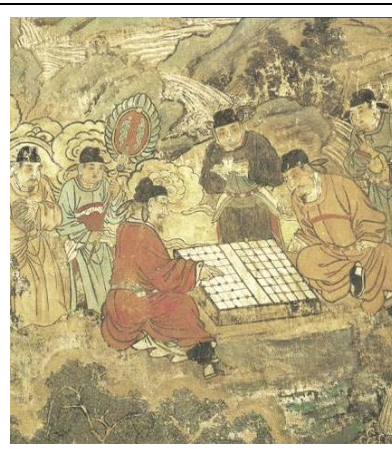


圖 14

《下棋圖》

元代 遠達父子等繪 壁畫敷彩
明應王殿東壁北部上層
洪洞水神廟

四、顏輝繪畫風格展現

顏輝的風格究竟有那些表現，今日所傳世的作品甚少，許多掛有顏輝的知名作品更是疑點重重，故筆者將從史料的記載，並且適當與傳世畫作聯結建構其可能的藝術表現與主題，將分為四個子題進行探討：「重彩的藝術表現」、「水墨淋漓的藝術氛圍」、「水墨與色彩結合的藝術表現」、「文人書畫之體現」。

（一）重彩的藝術表現

首先，此處將談論顏輝重彩藝術的表現，所謂的重彩畫表現，即畫面運用大量得石青、石綠、硃砂、石黃、金粉…等無機礦物為主要原料，塗染於畫作之中。畫面顯得色彩華麗、具有裝飾意味。

而顏輝在古籍中相關資料記載，是位擅長表現工筆重彩的藝術家，而這種藝術形式主要展現於兩種類型的繪畫，一為「金碧山水」，另一為「宮體巧圖」。此處將對此二種藝術表現進行探討。

1、青綠重彩山水的表現：

北宋徽宗以來院派的重彩（以色彩為主軸的繪畫表現形式）畫人物、花鳥、青綠山水等，在畫史上有一定影響力，到了南宋的趙伯駒、趙伯驩等皇親國戚，或李唐、劉松年、蕭照等亦能畫「青綠山水」。⁵⁴重彩畫的表現形式到了元、明、清仍為畫壇的表現之一，直到今日畫壇。

⁵⁴ 王伯敏，《中國繪畫通史（上）》（臺北：三民出版社，1997年），頁474-477。

而宋末元初的顏輝所繪製的「青綠山水」，如果在學術用語上更正確的稱呼應為「金碧山水」。「青綠山水」與「金碧山水」的差異性，在沈柔堅主編的《中國美術辭典》描述此二者的差異性：「中國畫顏料中的泥金、石青、石綠。凡用這三種顏料作為主色的山水畫，稱『金碧山水』，比『青綠山水』多泥金一色。」⁵⁵可見「金碧山水」與「青綠山水」宛如孿生兄弟，只是在表現上多了「泥金」。

顏輝繪製「金碧山水」的表現，在元人劉將孫的《養吾齋集》書中〈吉州路永和重修輔順新宮記〉，明確指出顏輝所繪的壁畫風格為：「綺疏玲瓏，金碧繚繞。選按宮體名手巧圖…（中略）…其費鉅工。」⁵⁶說明在壁畫的表現大量使石青、石綠、泥金的色彩，顯得金碧輝煌，而畫面的人物、山水、花卉…等，皆使用重彩的表現，其中山水畫的技法即可能使用「金碧山水」。

此外在明代汪珂玉與董其昌兩人，曾觀看一幅《趙伯駒仙山樓閣圖》，畫面為「金碧山水」的表現，此二位文人認為此幅畫作極可能是顏輝所仿繪。⁵⁷可見顏輝是一位擅長繪製重彩山水，畫風具有裝飾意味的巧手。

2、富貴多彩的宗教人物畫表現：

前述文中裡談論中有介紹過，顏輝在江西的輔順新宮壁畫（1302年），重修此廟宇時花費甚鉅，聘請畫士顏輝操筆。所用的壁畫風格全然是重彩的表現，在人物畫表現是「宮體巧圖」，運用重彩表現，帶有院派富麗堂皇的視覺效果。可見顏輝在元代繪製寺觀壁畫時，常使用金碧輝煌的重彩繪畫形式，以迎合大眾所需，且所繪製重彩風格的釋道畫像廣受歡迎。

⁵⁵ 沈柔堅主編，《中國美術辭典》（臺北：雄獅美術，1997年），頁68。

⁵⁶ 〔元〕劉將孫《養吾齋集》卷十七，刊印於，景印文淵閣本，《四庫全書珍本 初集》集部別集類，《養吾齋集》第八冊，頁21b-25b。

⁵⁷ 〔明〕汪珂玉，《珊瑚網》卷二十七，收錄於，北京商務印書館據中國國家圖書館藏本影印《文津閣四庫全書》子部藝術類821冊，頁312-313。

顏輝除了在宗教寺觀壁畫中有重彩人物畫的藝術表現外，想必在畫軸形式中也必定出現不少的重彩宗教人物畫。在古籍中便有數筆的記錄，在明初天台沙門釋無愠（1309-1386 年）所著《山菴雜錄》中，就記載顏輝所繪的一軸重彩觀音大士像：「海會寺舊有顏輝手畫觀音聖像一大幀，筆力精妙，彩飾嚴麗，世所罕見。元至正間，城中高氏修禮梁皇懺三晝夜，請畫像，設壇場中供養…（後略）。」⁵⁸到了明初時候海會寺，已無存顏輝的觀音圖像，但至少在元代至正（1341-1367 年）以前寺院已經蒐藏此畫作。也得知此幅作品「筆力精妙，彩飾嚴麗」顯然是運用重彩多色敷染而成，畫面使用工筆細膩的筆法表現而成。而寧波地區的海會寺，在元代時會藏有顏輝繪製的重彩佛像，可見顏輝的工筆重彩佛畫在元代時已經在寧波一帶，頗具盛名。

可惜今日已經見不著顏輝所繪工筆重彩的佛教藝術風格，寧波海會寺所藏的究竟是何風貌已不得而知？但是寧波一帶的佛像畫，自宋代以來就是外銷畫的重鎮，形成專業的「畫坊」，所呈現的畫風，以重彩工筆細膩的佛像作為主軸，到了元代持續此風格，可以從南宋、元代浙江一帶所繪製的工筆佛像窺其風貌，遙想顏輝繪製重彩佛像的風格。在臺北的國立故宮博物院所藏的一幅南宋的《宋人畫千手千眼觀世音菩薩》（圖 15）。⁵⁹以及元代寧波外銷至日本的《釋迦三尊像》一共有三幅，在《釋迦三尊像·普賢菩薩》（圖 16），圖中表現出延續宋代的重彩、艷麗、通俗、大方、細膩的宗教風格，喜用硃砂、石綠、石青、紅赭、白粉…等色彩，有時運用泥金鉤勒畫面的細節裝飾。故顏輝的重彩宗教人物畫，具有重彩華麗，多色的趣味而達到「筆力精妙，彩飾嚴麗」的風格表現，並在當地大受歡迎。

⁵⁸ [明]釋無愠《山菴雜錄卷》卷下，收錄於《新纂卮續藏經》148 冊，頁 364。

⁵⁹ 此圖學者李玉珉指出，繪製於與十二世紀南宋與普悅畫的〈阿彌陀三尊〉及日本所藏淳熙癸卯年（1183 年）的〈阿彌陀佛淨土〉表現相似，應該繪製於南宋。李玉珉撰文，《觀音特展》（臺北：國立故宮博物院，2000 年），頁 190-191。

顏輝所繪製的重彩宗教人物畫表現，必有其主要目的性，如江西輔順新宮的壁畫作為裝飾廟宇及宣教使用，而浙江海會寺的《觀音聖像》作為祭祀禮拜的對象，兩者都和宗教上的「實用性」目的有密切關係。而重彩的表現形式，較能受到宗教禮拜者的喜愛，信徒們總喜歡把宗教畫的描繪的金碧輝煌。

因此，南宋及元代的善男信女信仰佛教時，所喜好的畫面應該是重彩的風格，這種風格表現應該是類似宋、元寧波畫派外銷佛像作品，或者院派的釋道像（如劉松年這一類的畫作），而寧波畫派與院畫有密切關係，臨安附近的寧波畫派，大多是傳承於臨安的院派風格，但寧波畫派畫面較院畫更加的華麗與通俗化。⁶⁰宋代以來便有一些讀書人，喜愛宗教重彩畫的形式，並且加以蒐藏，大陸學者韋賓指出，例如邵太史（博）公濟家、太常少卿何（麒）子應家…等人，韋氏認為這些收藏釋道畫的愛好者，可能和其信仰有關。⁶¹在日本二尊院藏元代《釋迦三尊像》的三幅畫面，都蓋有「進士王鏐妻孫百三娘合家發心彩繪」的朱文印。⁶²此位進士王鏐為何人？在《宋史》、《金史》、《遼史》、《元史》遍尋不著，還有待進一步的釐清，但此幅應該繪製於元代無疑，故王鏐也應為元朝的讀書人，其所供奉的《釋迦三尊像·普賢菩薩》（圖 16）為重彩風格品味的寧波畫派，可見此為當時讀書人信仰佛教時喜好的造像風格。

而顏輝的重彩人物畫表現，可以受到士大夫、僧人、俗人等各階層的人士喜好，其風格必有特殊之處。因此筆者推論顏輝重彩佛畫，極可能除了有寧波畫派的影子外，並且有融合南宋院畫的技法。因為在元末明初的莊肅就記載顏輝：「宋末時能畫山水、人物、鬼神，士大夫皆敬愛之。」⁶³顯然是南宋院畫風格的人物

⁶⁰ 詳參陳俊吉，《山西寶寧寺水路道場繪畫研究》（臺北：國立臺灣藝術大學書畫藝術學系碩士論文，2009 年），頁 192-203。

⁶¹ 韋賓，《宋元畫學研究》，頁 294-299。

⁶² 阮榮春等撰文，《海外遺珍·中國佛教會畫》（長沙：湖南美術出版社，2001 年），頁 115。

⁶³ 〔元〕莊肅，《畫繼補遺》卷下，收錄於《續修四庫全書》編纂委員會，《續修四庫全書》子部·藝術類 1065 冊，頁 6。

畫深受一些讀書人喜愛，此種院畫人物的主體風格是細膩描繪，重彩的形式，此種院派盛行於臨安一帶。而顏輝重彩的宗教人物畫，其風格受到臨安一帶讀書人喜愛，以及寧波一帶的僧人、俗人喜好，可見顏輝在重彩宗教人物畫的表現上，有寧波畫派的通俗性，又具有院派細膩典雅的一面，因而深受各種信仰階層的喜愛與典藏。



圖 15
《宋人畫千手千眼觀世音菩薩》 南宋 佚名
絹本設色 176.8x79.2cm
國立故宮博物院藏



圖 16
《釋迦三尊像·普賢菩薩》 元代 佚名 絹本設色
114.2x51.5cm
(日本)二尊院藏



圖 17
《鶴圖》 南宋 牧谿 絹本設色
173.1 x99.3cm
(日本)京都都大德寺藏



圖 18
《觀音圖》南宋 牧谿
絹本設色 171.9 x98.4cm
(日本)京都都大德寺藏



圖 19
《橄欖描》清末 王羣
版畫印刷

橄欖描
用筆最忌兩頭有力中間虛弱起訖隱隱中極沈着如教煌發現唐人佛象正用此意



圖 20
《李鐵拐》(局部) 元代
顏輝 絹本設色 191x79.8cm
(日本)知恩寺藏

(二) 水墨淋漓的藝術氛圍

上述談論顏輝的重彩山水畫，以及重彩人物畫的表現形式外，但事實上顏輝除了重彩畫之外，也有不少水墨的表現形式，接著此處將要探討顏輝繪畫中的水墨表現。

1、山水皴法的特色

之前文中在談論顏輝的繪畫題材時，便談論到顏輝繪製不少山水畫的主題。例如元代貢師泰的〈題顏輝山水〉談到：「畫師盤薄精天機，元氣淋漓歸意匠。毫芒點染遠近間，咫尺卷舒千萬狀。」⁶⁴天如禪師惟則的〈游三相臺，示甘、楊諸友臺，乃姚崇、牛僧孺、劉沆讀書處也〉：「安得近代顏輝來，畫我石上驚風雷。」

⁶⁴ [元]貢師泰〈題顏輝山水〉，收錄於[清]顧嗣立編，《元詩選初集》卷四十，刊印於[清]于敏中輯，《景印摛藻堂四庫全書薈要》集部第140冊，頁358。

⁶⁵皆說明顏輝運用水墨的形式來描繪山水畫，但是甚為可惜的是今日並沒有一幅可靠，且流傳有序的顏輝山水畫傳世。

因此只能從顏輝傳世的《劉海蟾》（圖1）與《李鐵拐》（圖2）作品，在畫面人物背景繪有山水，來推論顏輝的水墨山水皴法。在《劉海蟾》、《李鐵拐》畫面中在背景岩石的表現上使用「長斧劈皴」的表現；在畫面仙人所坐的岩石使用「短斧劈皴」的展現。這樣的表現可能是傳承南宋院派技法而來，「長斧劈皴」來自馬遠、夏珪的風格；「短斧劈皴」來自於李唐的風格。可見顏輝的山水皴法表現上，與宋代畫院的風格具有某方面傳承淵源。

明末汪砢玉在《珊瑚網》中記載了顏輝的「皴石法」表現：「長斧劈皴，許道寧、顏暉是也，名曰『雨淋牆頭』。」⁶⁶（「顏暉」為「顏輝」的通假字）汪砢玉記載北宋許道寧為「長斧劈皴」，令人產生質疑南宋風格怎會在北宋出現，汪氏所見的是否為許道寧的真跡令人質疑，但汪砢玉認為顏輝的岩石為「長斧劈皴」表現，的確在《劉海蟾》、《李鐵拐》畫面背景山脈中的岩石展現出來，而這種「斧劈皴」的筆法帶入多量的水分，使其產生「淋漓」之感，所以稱為「雨淋牆頭」。但是《劉海蟾》、《李鐵拐》畫面除了「長斧劈皴」的展現外，畫中仙人岩石下方的「短斧劈皴」技法，汪砢玉卻沒有談論到。

2、水墨人物線描的特色

而顏輝的水墨人物線描表現究竟有何特色，也是一個值得關注的議題，在汪砢玉在《珊瑚網》中有談到顏輝的人物畫線描。

⁶⁵ [明]釋善遇編《天如惟則禪師語錄》卷五，收錄於《卮續藏經》122冊，頁447。

⁶⁶ [明]汪砢玉《珊瑚網》卷四十八，收錄於，北京商務印書館據中國國家圖書館藏本影印《文津閣四庫全書》子部藝術類821冊（北京：商務印書館，2006年），頁702。

《珊瑚網》四十八卷談到，「古今描法」一共有「一十八等」（俗稱「十八描」）其中顏輝的線描為：「橄欖描，江西顏輝也。」⁶⁷此種描法的特色為何？有待進一步的釐清，在文中並未有進一步的說明。在清代王翬（生卒年不詳，為清末人士）為傳統的「十八描」說法配上圖，並且說明詮釋之。⁶⁸王翬對「橄欖描」（圖 19）是如此描寫：「起迄極輕、中極沉著，如敦煌發現唐人佛像，正用此意。」王翬所說的敦煌佛像，今日看來不全然都是「橄欖描」的風格。而在王翬所舉例的「橄欖描」（圖 19）表現，發現起筆時有稍微頓頭的情況，行筆時至中間時有頓挫變化，收筆時有頓筆回鉤的筆法。如果「橄欖描」是王翬所認同的此種形式，將之拿來比對顏輝所繪的《劉海蟾》（圖 1）與《李鐵拐》（圖 2）畫面人物，的確是可以看到如上述的相似筆法，但是顏輝的行筆至中間時有時頓筆極具誇張，宛如串珠之般的積墨頓筆（圖 20）。

從上述可以得知顏輝的線條表現，具有戲劇化的張力，線條的張力起伏轉折甚大且明顯，這樣的表現形式配合畫面人物極具張力誇張的神情，是運用得當的表現形式之一，也是顏輝水墨線描的特色。

3、牧谿風華的再現

元代顏輝在水墨表現上被文人貢師泰稱為：「畫師盤薄精天機，元氣淋漓歸意匠。」⁶⁹說明畫風具有「元氣淋漓」的表現，也成為顏輝的標誌。而顏輝水墨淋漓的風格，極有可能受到佛教「禪畫」的影響，將是此處要談論的重點。

⁶⁷ [明]汪珂玉《珊瑚網》卷四十八，收錄於，北京商務印書館據中國國家圖書館藏本影印《文津閣四庫全書》子部藝術類 821 冊，頁 702。

⁶⁸ 汪榮強，《人物畫筆墨技法詳解》（南寧，廣西美術出版社，2001 年），頁 24。

⁶⁹ [元]貢師泰〈題顏輝山水〉，收錄於[清]顧嗣立編，《元詩選初集》卷四十，刊印於[清]于敏中輯，《景印摛藻堂四庫全書薈要》集部第 140 冊，頁 358。

文前有介紹過顏輝與僧人（天如禪師惟則）來往密切，而今日顏輝所傳世的人物畫作《劉海蟾》（圖1）、《李鐵拐》（圖2），畫面背景水墨淋漓的渲染味道，相似於牧谿的畫風（俗姓李，佛名法常，四川人），但牧谿的生卒年不明（卒於1270-1293年之間），但可知道是南宋末元代僧人，與顏輝早年時代有所重疊。牧谿為無準師範（1179-1249年）的法嗣，南宋理宗、度宗時（1225-1270年），牧谿在江南西湖一帶活動，而此時期也是「禪畫」興盛的年代（只流行於僧團中）。

顏輝的畫面《劉海蟾》（圖1）與《李鐵拐》（圖2）背景，雲霧朦朧，水氣騰騰，淡墨渲染背景的神態與牧谿所繪的《鶴圖》（圖17）、《觀音》（圖18）有幾分相似。在顏輝《劉海蟾》的畫面背景之竹林與牧谿的《鶴圖》背景竹林相比較，可以發現顏輝所繪的竹林較牧谿來得工整並且渾厚；而背景雲霧的表現，牧谿使用淡墨塊渲染堆積較為渾厚，而畫面空間的深度較薄，但顏輝所繪的雲霧較飄渺工整性細緻，並沒有大面積的渲染堆積墨塊，此外畫面的空間較牧谿的《鶴圖》來得深邃，有空間感，竹林後方還有岩石輕重有序的表現，可是牧谿的《鶴圖》並無。另將顏輝《李鐵拐》與牧谿的《觀音》相比較，也可以發現顏輝所繪的岩石較為渾厚有力，使用斧劈皴鉤染而成，岩石有方稜有角，展現出堅硬感，但是牧谿的《觀音》的岩石使用稀疏的披麻皴筆法繪製，並且使用大量水分渲染，使畫面岩石較為柔軟蓬鬆。

顏輝是受到牧谿的直接影響，還是間接學習情況並不明，但可以確定顏輝有學習牧谿的禪畫技巧，此外單國霖認為顏輝繼承梁楷、牧谿的技巧：

「他的筆墨技法也不同時風，繼承梁楷、牧谿的粗豪勁健一派，筆勢

粗重而肆放，墨氣瀰漫，形成怪誕不羈的風格。」⁷⁰

⁷⁰ 單國霖，〈元代繪畫序論〉，《中國美術分類全集》，《中國繪畫全集第七卷》元1（北京：文物出版社，1999年），頁38。

顏輝吸收梁楷、牧谿的技巧後，並且加以運用與改造成為自己獨特的繪畫語言，在元代畫壇中展現出「水墨淋漓」的韻味。在元代貢師泰（1298-1362 年）的〈題顏輝山水〉也談到者種形式的表現：

「烟懸絕磴畏崎嶇，路出平川喜夷曠。野老朝耕屋角雲，漁翁晚釣籬根漲。偶隨鶴舞抱瑤琴，猶恐猿啼驚蕙帳。畫師盤薄精天機，元氣淋漓歸意匠。毫芒點染遠近間，咫尺卷舒千萬狀。」⁷¹

可以看出此幅顏輝所繪的畫面，主題為山林中隱居的生活，表現形式為水墨淋漓的韻味，這樣的畫作表現在貢師泰的眼中，顏輝是位元代的「畫師」而已，但是此位藝術家，其繪畫極具巧思，慘澹經營具有獨到之處，所以貢氏又稱顏輝為「意匠」，貢氏也贊同顏輝此種「水墨淋漓」的風格。而顏輝水墨淋漓的韻味廣被元代文人記錄，在另一項元代的資料，柳貫（1270-1342 年）的《柳待制文集》中〈為蔣英仲作顏輝畫青山夜行圖歌〉文中談到：

「前山濕霧方濡濡，後山蒸雲如鬼驅。松蹊行盡迫曛黑，壁月正掛寒蟾蜍。問翁蒼茫何所途，投館莫有林間廬。枯梢尚鳴風勢急，隈岸欲渡溪流龕…（中略）…心融意定不少假，收攬奇怪一筆模。」⁷²

顯然畫面是一幅寒林景緻，畫面中前山濕霧、後山蒸雲展現出令人陰森奇怪的震撼，這樣的水墨山水風格可見是顏輝的繪畫特色。這樣水墨淋漓的展現，可從顏輝的《劉海蟾》（圖 1）、《李鐵拐》（圖 2）畫面水墨背景表現窺知一二。

⁷¹ 〔元〕貢師泰〈題顏輝山水〉，收錄於〔清〕顧嗣立編，《元詩選初集》卷四十，刊印於〔清〕于敏中輯，《景印摛藻堂四庫全書薈要》集部第 140 冊，頁 358。

⁷² 〔元〕柳貫，《柳待制文集》卷三，輯入於《叢書集成續編》第 136 冊，頁 404。

顏輝雖然學習牧谿的一些技法，但運用水墨表現出精巧、渾厚、詭譎的氣氛，也別於牧谿畫面的寧靜、安穩與祥和之態。禪畫「水墨淋漓」也成為顏輝在元代的獨特山水畫語言，而顏輝這樣的表現可能長期與釋道人士往來，吸收其思想與「禪畫」的美學概念，成為自己創作的元素表現題材之一。而顏輝年少時有學過院派的技法，所以在表現上以院派基礎，融入「禪畫」的藝術表現，使畫面更具特色與細膩，表現又有別於元代末期「禪畫」的狂放、無筆法的毛病。

4、墨染猿猴體現

如果和人物、山水畫相比，歷代畫猿猴的畫家並不多，在元代的顏輝便是一個畫猿猴的巧手。在前文有介紹過顏輝，繪製不少的猿猴主題，此處將探討顏輝的猿猴墨染的表現形式。

在元代釋大訢的《蒲室集》其中一首詩〈猢〉描寫顏輝繪製猿猴題材，表現出岩壁上猿猴鳴嘯的神韻。⁷³到了元末戴良《九靈山房集》也記載了顏輝繪製《百猿圖》的形貌，其動作多變，有爬樹、搔癢…等，又說：「凡猿之小者二十有一，黑者十六、黃者五，而大小之數，通百二十有五焉。」⁷⁴可見有兩種色彩表現形式的猿猴（大多以墨色表現），總數達 125 隻。可見有兩種色彩表現形式的猿猴（大多以墨色表現），總數達 125 隻。而黑色的猿猴應該使用墨染繪製而成，而黃色的猿猴應該使用赭石、淡墨以及黃色顏料繪製而成。

而顏輝所繪製的猿猴究竟是何種面貌，今日已經無法得知，但在臺北的國立故宮博物院藏有一幅《猿》（圖 9、圖 11），此幅畫作傳顏輝所繪。⁷⁵傳顏輝所繪

⁷³ [元]釋大訢，《蒲室集》卷二，收錄於，王雲五主持，景印文淵閣版《四庫全書珍本二集》珍本 331 本，頁卷一 11b。

⁷⁴ 詳參[元]戴良，《九靈山房集》卷二十，收錄於，影印明正統間戴統刊本，刊印於《四部叢刊》，《九靈山房集》第四冊，頁卷二十 8ab-9a。

⁷⁵ 此幅畫面多為清宮內收藏印，如：鑑藏寶璽 乾隆御覽之寶、乾隆鑑賞、石渠寶笈、三希堂

《猿》（圖 9、圖 11）與牧谿《猿圖》（圖 8、圖 10）相比較，傳顏輝所繪的猿顯得精緻許多，猴的眼袋、鼻子、嘴巴都一絲不苟的描繪，畫面中樹幹與葉子較為工整（雙鉤）的筆法處理，畫卻少了水墨淋漓與率真，顯得有些僵硬，像似明代的風格，而牧谿的《猿圖》畫中猿猴概念畫減筆禪意之眼睛與五官，使用寫意的筆法描繪樹枝與樹葉，展現出水墨淋漓的趣味，顯得相當活潑。

國立故宮博物院所藏的《猿》雖然不一定為顏輝的親筆之作，但掛名顏輝名下，也可從其中樣式略知顏輝所繪製的猿猴，應該類似於此種的水墨風格展現。

（三）水墨與色彩結合的藝術表現

顏輝還有一種極特殊的藝術表現方式，就是結合重彩裝飾與水墨趣味的形式表現，兩者調和的非常恰當，並無衝突。以傳世的《劉海蟾》（圖 1）與《李鐵拐》（圖 2）為代表。

畫面《劉海蟾》與《李鐵拐》，畫面的背景山脈、岩石、雲霧、植物等，運用類似牧谿的水墨技巧方式表現形體，而人物表現卻有別於牧谿使用完全水墨的表現，又有別於寺觀壁畫純重彩畫的表現，而是水墨與色彩並重的方式呈現。《劉海蟾》與《李鐵拐》這兩幅畫面可以看出是大量運用水墨，但在畫面局部敷以色彩，例如在《劉海蟾》（圖 1）的手持果實、背上的三腳蟾蜍以及褲子使用重彩表現外，其餘的畫面大多皆使用墨染來表現。

顏輝的《李鐵拐》（圖 2）畫面與元代山西永樂宮純陽殿（繪於 1358 年）的

精鑑璽、宜子孫、石渠定鑑、寶笈重編、御書房鑑藏寶、嘉慶御覽之寶、宣統御覽之寶、緡熙殿寶等。並未見到南宋、元、明三代的蒐藏印，是否為顏輝真跡值得存疑。此畫面為二猿嬉戲，右下方有一群蜜蜂，兩猿驚奇目視，表現十分戲劇化的效果。此圖是取「封侯」的諧音來表現「猴」和「蜜蜂」，頗具吉祥喜氣意義。這類的作品，顯然是市場需求下的產物，多數作為賀禮、祝福之用，也反映出顏輝在市場競爭生存下，不得不迎合市場需求以謀生。

壁畫中「八仙」之「李鐵拐」（圖 21）相比較，可以發現十分的相似人物造形，都是側面的軀體，口中吐出雲氣，有一位小人踏在此雲霧中（象徵著靈魂出竅），身上衣衫襤褸的黑色上衣，背著一個白色包袱等，可以發現此種李鐵拐造形為元代典型的時代風格。⁷⁶可是在用色表現上可以發現不同的表現形式，永樂宮的李鐵拐描繪出八仙過海的場景，畫面的海為裝飾性的筆法形式，使用重彩表現畫面人物與背景，而顏輝所繪《李鐵拐》（圖 2）畫面卻使用水墨的背景與重彩敷色的人物，有別於同時期的宗教畫都為重彩畫的表現（例如：山西水神廟與永樂宮），展現出別於自我的風格。

此外，顏輝的《劉海蟾》和《李鐵拐》畫面，與元代山西永樂宮純陽殿的壁畫相較，以畫面的精緻度而言，顏輝所繪的畫面較為精緻，畫面的人物五官、手腳、蟾蜍、竹林…等，皆一絲不苟的描繪，人物的體感、空間處理佳顯然有院派的技法。永樂宮的《李鐵拐》（圖 22）五官與顏輝《李鐵拐》（圖 23）的五官相較下，便會發現永樂宮的筆法較為豪放，李鐵拐較為醜趣，但是顏輝的畫面較為精緻典雅，用筆較細膩頗具院派風範。兩者表現出同樣的主體，卻全然不同的形式風格。



⁷⁶ 在永樂宮純陽殿的南壁上題有「禽昌朱好古門人古新遠齋男、寓居降陽待詔張遵禮、門人古新田德新、洞縣曹德敏，至正十八年戊戌季秋重陽日工畢（畢）謹志。」出自，王暢安校，〈永樂宮壁畫題記錄文〉，《文物雜誌》，第 8 期（北京：文物出版社，1963），頁 72。

圖 21

《八仙過海》（局部）
元代 朱好古等繪
壁畫敷彩
山西永樂宮壁畫

圖 22

《八仙過海》（局部）
元代 朱好古等繪
壁畫敷彩
山西永樂宮壁畫

圖 23

《李鐵拐》（局部） 元代 顏輝
絹本設色 191x79.8cm
（日本）知恩寺藏

顏輝此種藝術風格的表現形式，顯然是多樣性組合的綜合體，分別有：顏輝重彩的宗教人物畫形式、墨染淋漓的背景表現、精細描繪院派風格的結合。使得畫面產生更多趣味的變化性，而顏輝繪製此種宗教題材，顯然也是爲了餬口之需，但畫面的靈活度是一般畫家所做不來的，因爲畫面同時融合「院派」與「禪畫」的技法。

（四）文人書畫之體現

1、斥世疾邪的復古展現

顏輝的鍾馗畫面有著濃厚的復古思潮，在元末明初凌雲翰（約明洪武五年前後逝世）所題的《鬼獵圖》：「終南進士乃好武…（中略）…畫工後輩效前人，戲筆何年追舊譜，已無吳生名擅場，復有顏輝好奇古。」⁷⁷說明顏輝復古（唐代）的風華，而顏輝復古唐代的面貌爲何，還有待進一步的探討。但至少可以得知顏輝的「復古」思潮，顯然是文人的思維體系，這不是一般民間匠師所能留意的。

這種復古風格的藝術展現，是追尋晉、唐的藝術表現形式，運用墨染來表現。因此顏輝繪製許多水墨表現的鍾馗題材，例如在明代程敏政（約 1446-1500 年）的〈題盛舜臣所藏顏秋月鍾馗出遊圖〉中就談到此種表現：

⁷⁷ [明]凌雲翰，《柘軒集》卷三，輯入於《叢書集成續編》第 137 冊（臺北：新文豐出版社，1989 年），頁 684。

「天下白露，古道吹陰風。窅然絕人跡，野憐招搖紅。老馱跨長耳，出眺咸陽東。前驅役厲鬼，歛若尊元戎…（中略）…顏生號秋月，妙染非常工。水墨不憚勞，幽冥忽相通。」⁷⁸

說明顏輝所繪的鍾馗像，雖然運用水墨表現，但罩染的非常精巧與細膩，這樣的記載從《鍾馗月夜出遊圖》（圖5）的確可以看出。而顏輝的《鍾馗月夜出遊圖》鍾馗畫像，此圖在明末汪砢玉的《珊瑚網》有記載，說明有兩位文人分別在畫面題款，分別是宋末元初的紫芝山人（俞和）與明代的吳寬。首先，俞和在洪武己巳（1389年）於畫面的題款為：

「沙公彥德挾張華之識，猶能精鑒古人名畫，凡入神品者，靡不購得之…（中略）…終南進士死有靈爽尚為天下翦除妖孽，彼明為人者視此圖寧不惕然警省哉！」⁷⁹

文中投射出元代社會的黑暗、族群的階級不公、文人生活的困頓，鍾馗的繪畫成為文人寄託諷喻天地。其次是明代吳寬的題款：

「顏秋月，名輝。元之江山人，生而穎敏，有儒者風度。善畫道釋人物，嘗死而復生，故畫鬼尤工。此卷為《老鍾元夜出遊圖》筆法奇絕，有八面生意…（中略）…延陵吳寬。」⁸⁰

顏輝在明代讀書人吳寬眼中具有「儒者風度」，可能是「鍾馗」的表現題材深受

⁷⁸ [明]程敏政，《篁墩文集》卷八十一，收錄於，據文淵閣四庫全書本影印《四庫明人文集叢刊》，《篁墩文集（二）》，頁617。

⁷⁹ [明]汪砢玉，《珊瑚網》卷三十三，收錄於，北京商務印書館據中國國家圖書館藏本影印《文津閣四庫全書》子部藝術類821冊，頁394-395。

⁸⁰ 同上註。

士大夫喜好，也是文人表達心境的投射題材，顯然具有「諷世情懷」。兩段題跋說明顏輝所繪製的鍾馗，筆法奇絕乃世間少有，運用墨染來表現，繪畫小鬼人物表現具有「八面生意」其小鬼動態繁多，每位皆有不同的體態表現，運用墨染來表現鍾馗繪畫。

在元代產生大量鍾馗的畫作，在文人手上雅賞之，例如龔開的《中山夜遊圖》（圖 4、圖 25）、顏庚⁸¹（生卒年不詳，應與顏輝同時期）的《鍾馗嫁妹圖》、顏輝的《鍾馗月夜出遊圖》（圖 5）等，這些鍾馗的畫面在形式上使用了「復古」的手法來呈現。顏輝這些鍾馗的作品特色皆是使用水墨表現，所追求的是復古風格，其形式為手卷的樣貌，顯然是文人雅賞之物，並非大眾市場的需求營生物。但顏輝還是大量繪製此種題材，可能傳達出元代社會制度下，南方漢人的悲憤與寄託。

龔開在《中山夜遊圖》（圖 4、圖 25）以墨染展現粗豪的鍾馗與恐怖猙獰的小鬼，這些畫作皆借畫諷世、寄情托言之態表現無疑。⁸²高居翰（James Cahill）也表示說：「龔開畫中那種古意盎然的風格與品味特別引人，被認為猶有唐代（六一八～九〇六年）大師的遺韻。」⁸³而這種復古的風格表現，在龔開〈中山夜遊圖〉畫面鍾馗與小鬼，使用墨染的表現，有別於南宋院派的人物畫傳統（例如劉松年…等畫家）。此外鬼怪的表情與面孔相當的滑稽、醜趣，身上四肢強調塊狀肌肉的質感，但身軀卻餓的皮包骨，每節肋骨皆描繪出來，顯得相當奇異。龔開的《中山夜遊圖》與顏輝的《鍾馗月夜出遊圖》（圖 5）畫面中小鬼相較圖，有些許的神似，都強調四肢肌肉得力感，面部表情相當滑稽逗趣，皆使用墨染表現。但顏輝《鍾馗月夜出遊圖》畫面中小鬼顯得人性化許多，並未餓成皮包骨的形貌，

⁸¹ 顏庚極有可能為顏輝之弟，單國強、王耀庭等，《海外中國名畫精選Ⅱ》，頁 274。

⁸² 杜哲森，《元代繪畫史》，頁 10-13。

⁸³ 高居翰並未指出龔開所復古唐代的風格究竟為何。詳參，（美）高居翰著（James Cahill）、宋偉航等譯，《隔江山色》，頁 23。

但是身上的肋骨、脊椎骨一樣清晰可見。這種風格顯然是復古的風格，極可能學習唐代鬼怪畫而來，但是顏輝與龔開所見的唐代鬼怪畫（或摹本）究竟是何面貌，今日無法得知。

顏輝與龔開所復古唐代鬼怪的風格，其樣貌究竟為何，卻已經成為歷史懸案，無法得知。但筆者認為卻可以從一幅唐代的《鬼》（圖 3）窺知一二，在二十世紀初德國考古探險家勒柯克（Von Le Coq）在庫克地區，發現一幅唐代墨染的鬼怪圖像，此圖是一張鬼怪的殘片，畫面墨染鬼怪十分的滑稽（圖 24）。⁸⁴唐代的《鬼》（圖 3）與元代龔開的《中山夜遊圖》（圖 4、圖 25）以及元代顏輝的《鍾馗月夜出遊圖》（圖 5）畫面相比，會發現有些相似，都是使用墨塊來表現，鬼怪身軀肋骨、脊椎骨清晰可見，鬼怪四肢的肌肉十分的發達，充滿了動感與力感，鬼怪的表情十分滑稽，皆使用墨染來表現。也為龔開、顏輝在鍾馗畫中墨染鬼怪的來源，應該是學習唐代筆法而來提供例證。



圖 24
《鬼》 八至九世紀 佚名作
紙本水墨 尺寸不明
（德國）柏林市立博物館藏



圖 25
《中山夜遊圖》（局部） 元代 龔開 紙本水墨
32.8x169.5cm （美國）克利夫蘭美術館藏

⁸⁴ 莊申，〈羅聘與其鬼趣圖〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》第四十四本，第三分，頁 410-412。

2、儒家典範的傳承

文前介紹過顏輝，是位有受過儒家學問薰陶的雅士，所以具有某些的文人特質，曾在吉安府孔廟中繪製孔子聖像，並且書寫孔子贊文於石碑上，並且為吉安府書寫《孝經》，顯然顏輝並非一般的工匠，畫師。

古代孔廟為官方的重要場域之一，代表讀書人的精神象徵，各大縣城中均有孔廟，顏輝何種因緣繪製，已經不得而知，但顏輝的書法與畫作可以立於孔廟中，想必有一定的學術涵養。可知顏輝是一位善於書畫的藝術家，且書寫書法於吉安府中，顯然顏輝有過人（一般畫師）之處。在明末文人添加歷史材料的《墨池編》，記載顏輝的部分：「元《孔顏像贊》顏輝書在吉安府學。元《孝經》顏輝小楷在吉安府。」⁸⁵此外明代高濂（活躍於萬曆年間）的《遵生八牋》所記載：「顏輝小楷《孝經》。」⁸⁶都說明顏輝也是一位書法能手，但甚為可惜，今日並無書法作品傳世，但至少可以知道顏輝擅長於小楷書法，這種書風應該是屬於端正、秀麗的型態。

而孔子的畫像雖然也沒有作品傳世，但刻於石碑之上，可以推論為線描的表現，這種線描的人物畫表現手法，可以上溯至唐代吳道子（約 685 年-約 758 年）北宋李公麟（1049-1106 年）人物繪畫的白描傳統，可見顏輝是具有文人畫家的素養。而文前有談論過顏輝的人物線描使用「橄欖描」來表現，其線描相當具有變化性及戲劇性，但他繪製孔子聖像是否使用「橄欖描」還是使用其他的線描手法，目前已經無法得知，留下歷史的謎團。

⁸⁵ 原〔北宋〕朱長文著《墨池編》卷六，〔明〕末期後學增補之，據國立中央圖書館藏明萬曆庚辰年（1580）李時成揚州重刊本影印，《藝術賞鑒選珍》，《墨池編》下編，頁 937。

⁸⁶ 〔明〕高濂，《遵生八牋》卷十四，收錄於，王雲五主持，景印文淵閣版《四庫全書珍本九集》第 555 冊，《遵生八牋》十三本，頁 65b。

六、顏輝各期的藝術活動與特色

顏輝的生卒年經過本文探討後得知，顏輝極有可能生於 13 世紀中期以後，卒於 14 世紀的 40 年代。而經過本文探討顏輝各種的繪畫藝術主題，以及藝術表現形式，可以了解顏輝是位多元表現的藝術家。藉由先前的討論，此處將對顏輝生平進行初步的排序與探討。

（一）年少時期（約 1 至 20 歲）

在本文之前已經有談論過，籍貫為江西廬陵人的顏輝，出生年代應該在南宋亡國前 20 年左右出生（1258 年），極可能生於 13 世紀中期以後約 50 年代末。年少時和家鄉一位民間畫師「涂生」學畫，並且在江西一帶活動。

南宋末期顏輝已經小有名聲了，作品受到江南的士大夫及浙江寧波一帶人們所喜好。在莊肅於《畫繼補遺》就說顏輝：「宋末時能畫山水、人物、鬼神，士大夫皆敬愛之。」⁸⁷可見顏輝年少時除了和民間畫師「涂生」學畫以外，必定也學習南宋院派技法，因而受到士大夫所喜愛。

（二）北京大都時期（約 20 至 30 歲）

在元帝國的南征下，南宋亡國於西元 1278 年，元帝國為了建造大都城年（1267-1290 年），從全國徵調不少優秀的工匠，顏輝可能以畫師的身份被徵調北京，繪製宮廷壁畫與裝飾彩繪。

⁸⁷ [元]莊肅，《畫繼補遺》卷下，收錄於《續修四庫全書》編纂委員會，《續修四庫全書》子部·藝術類 1065 冊，頁 6。

顏輝繪畫此工程，應該在 1290 年以前即可結束，因為大都城建築整體已在 1290 年完工，此時只剩下水利工程（此工程直到 1293 年才完成）。因此顏輝最晚在 1290 年即可返回江南，此時顏輝應該是青年時期（約 20-30 歲）。

顏輝至大都繪製壁畫的關係，學習許多重彩畫的藝術表現，風格以「宮體巧圖」來呈現，對於顏輝又是一次學習的機會，將對以後返回江南產生重大的影響。

（三）重彩壁畫呈現時期（約 30 至 50 歲）

顏輝回到江南以後，便進行宗教人物繪畫為主要的活動，其中以江西廬陵的輔順新宮壁畫繪製工作為代表作，此工程在癸卯年（1302 年）顏輝繪製壁畫完畢。

江西的輔順新宮重修此廟宇時花費甚鉅，聘請畫士顏輝操筆繪製壁畫。所用的壁畫風格全然是重彩的表現，內容表現形式為在劉將孫《養吾齋集》：「綺疏玲瓏，金碧繚繞。選按宮體名手巧圖…（中略）…經始於大德且落成，其費鉅工。」⁸⁸可見顏輝在元代寺觀壁畫的藝術表現上，常使用富麗堂皇的重彩繪畫表現，以迎合大眾所需，且所繪製重彩風格的釋道畫像廣受歡迎。此廟宇壁畫繪製於元大德年間（1297-1302 年），此時的顏輝約 40 至 45 歲，從大都返回家鄉的顏輝，帶來了許多宮廷壁畫的「宮體名手巧圖」，在此道觀中派上用場。

顏輝除了道教人物的繪畫，也畫了佛教壁畫，此已在文前介紹過，明初解縉（1369-1415 年）《文毅集》中記載顏輝繪製江西泰和普閣寺，內容多為佛教故事題材，可見顏輝在江西繪製不少的宗教壁畫。可惜的是解縉並未說此壁畫繪於何時？可能完成輔順新宮之後，另一項的繪畫工程。

⁸⁸ [元]劉將孫《養吾齋集》卷十七，刊印於，景印文淵閣本，《四庫全書珍本 初集》集部別集類，《養吾齋集》第八冊，頁 21b-25b。

此外，顏輝的工筆重彩佛像，也在寧波一帶盛行，在元代時期於浙江寧波的海會寺便藏有顏輝所畫的重彩觀音像。⁸⁹想必顏輝的重彩宗教人物畫，必定能吻合寧波一帶的市民品味，和寧波畫派的風格有相似之處。

顏輝一生的活動範圍，主要活動遊走於江南的浙江、江西一帶，極可能學習不少民間地方性的畫派，例如臨安、寧波畫派等技法，而臨安、寧波畫派的技法偏重於細膩描寫，形式為重彩的風格，大多模仿南宋院派而成。此種重彩表現的藝術風格早在年少時已經相當熟練，而南宋亡國後的顏輝，被元朝廷調到北京大都城，擔任宮廷壁畫畫師，見到不少北方宮廷的「宮體巧圖」，而後便把此風格帶回了江南。而此時的顏輝已經融合南宋院畫、臨安畫派、寧波畫派、元代宮廷的「宮體巧圖」等技法自成一家，深受江南人士的喜愛，壯年時期（約 40-50 歲）的顏輝，遊走於浙江、江西一帶，繪製不少重彩畫的宗教圖像，而此種重彩的宗教畫人物，主要是作為「祭拜」使用。因為元代的統治者信奉藏密，但對各宗派的領袖給予扶植，施以兼容並蓄的宗教政策，其中主流的地位為佛教及道教（尤其全真教）。⁹⁰而顏輝因此大量繪製此種類型的宗教繪畫，也反映元代的宗教繪畫之盛行，也是個人為生活所需而作宗教畫，這類型的繪畫主要服務於有信仰的社會大眾，為數應該頗為壯觀。

在元代藝術發展是一個蓬勃的年代，文人任官困難產生生活困苦，因此轉入元曲、劇本、書寫碑銘、畫師、算命…等，以謀取生存。而繪畫也是多元發展，南方業餘性質的「文人畫」興起（主要對象在文人之間），民間寺觀林立需要大量宗教畫，畫家產生大量職業性的匠師，以求得三餐溫飽，故顏輝以此宗教類型的作品最多。

⁸⁹ [明]釋無愷《山菴雜錄卷》卷下，收錄於《新纂卮續藏經》148 冊，頁 364。

⁹⁰ 《中國文明史》編纂工作委員會，《中國文明史系列：第七卷·元代》下冊（臺北：地球出版社，1997 年），頁 758。

（四）禪畫融入時期（約 50 至 65 歲）

顏輝晚年的畫作極可能因為本身信仰的關係，在繪畫表現上，加入「禪畫」的技法，使得和先前所學習的南宋院畫、臨安畫派、寧波畫派、元代宮廷的「宮體巧圖」等技法相結合，產生了一種全新的自我表現風格。

顏輝所繪的《劉海蟾》（圖 1）、《李鐵拐》（圖 2），畫面融和「院畫」與「禪畫」的技法，而「禪畫」的表現何時融入顏輝的藝術表現之中？是值得探討的議題。顏輝接觸「禪畫」，應該和佛教人士往來有密切關係，尤其與同鄉的天如惟則禪師（1276-1354 年）往來更為密切。惟則禪師，廬陵人，俗性譚，幼年出家，後拜中峰明本（1263-1323 年）為師，得其法脈，元英宗至治二年（1322 年）曾受師命分座說法；元順帝至正二年（1342 年）任蘇州菩提正宗寺住持；至正十四年（1354 年），朝廷冊封為「佛心普濟文慧大辯禪師」。⁹¹而顏輝何時和惟則禪師有往來，筆者推論應該不是顏輝從大都當宮廷畫工回江南時，因為顏輝在最早 1290 年之前即離開大都，此時約 33 歲，此時惟則禪師才 15 歲，顯然惟則禪師和顏輝不會有什麼交集，年紀差距甚大。

故顏輝和惟則禪師有所往來，應為禪師成年（如果以 18 歲計算，即西元 1293 年）以後的事情，但究竟何時已無法得知？筆者推論極有可能是顏輝中年（50-65 歲）的時候，因為在宋末元初時顏輝的風格是院派及民間寧波為主，此時期莊肅於《畫繼補遺》（1298 年）並未說顏輝畫作具有禪畫「水墨淋漓」的展現，但之後的貢師泰（1298-1362 年）與柳貫（1270-1342 年），卻說顏輝畫面具有禪畫「水墨淋漓」的展現，顏輝的禪畫「水墨淋漓」的展現，極有可能是在西元 1298 年以後的事情，此時的顏輝應為壯年（約 40-50 歲）。而前文有介紹過顏輝在壯年時期以繪製江西輔順新宮壁畫（完工於西元 1302 年）為代表，所展現的是「宮

⁹¹ 關於惟則禪師事蹟，詳參釋有晃，《元代中峰明本禪師之研究》（臺北：法鼓文化事業股份有限公司，2007 年），頁 33。

體巧圖」風格，與禪畫「水墨淋漓」的展現有所不同。故推論顏輝禪畫的「水墨淋漓」展現為中年（約 50-65 歲）的時候，有以下兩點可能：

首先，此時中年（約 50-65 歲）的顏輝的體力與眼力，按照生理而言逐漸走下坡，無法負荷全部使用細膩院派的技法，所以畫面局部使用禪畫技巧來處理。

其次，顏輝如果中年時（50-65 歲），好友惟則禪師即 32 歲至 47 歲，兩位談起佛教義理，與禪畫意趣時較無年齡代溝，也較合情合理，而此時的顏輝極有可能也想尋找宗教的依歸。所以《劉海蟾》（圖 1）、《李鐵拐》（圖 2）極可能是顏輝繪於中年之時。

七、小結

顏輝被元、明兩代有些文人記載於書冊之中，從這些片段的資料解讀出，顏輝在藝術史上必定有一定的重要性，並非一般民間廟宇的畫匠而已。故顏輝是具有儒生氣息的書畫藝術家，也可以說是有受過一定程度的儒家教育者，並且通達儒家基礎的經典學識，顯然是一位飽讀詩書的民間讀書人。因此顏輝絕不可用「工匠」、「畫匠」的簡易看法而鄙視之。經過本文探討之後，顏輝的繪畫具有以下特點：

（一）顏輝的生平與風格

顏輝繪畫的風格經過本文探討後可以發現，顏輝的繪畫風格是相當多元的表現，其繪畫師承與所學並不完整的清楚，但從傳世畫作與文獻記載分析，具有以下特色：

第一，顏輝繪製的題材相當多元，有人物、山水、猿猴、宮闕…等，可見是一位相當多元的創作畫家，許多的題材皆能運用，在畫史中實屬罕見。

第二，年少時（南宋未亡前）顏輝曾學習過南宋院派的技法，尤其在顏輝所繪製的山水畫中，可以發現南宋院派「斧劈皴」的遺風，是早期山水所學院派技法的展現。

第三，江南的寧波一帶，顏輝所繪製的宗教繪畫大受歡迎，其風格為重彩的形式，但面貌為何？今日已經無法得知，但身為江南的職業畫家顏輝，曾到浙江一帶往來，所以極有可能學習民間寧波畫派的技巧。而顏輝繪畫養成在民間，可能與年少時就接觸寧波畫派的技法有關。

第四，顏輝曾經學習過元初院派的風格，約青年時（20-30 歲），這種風格極有可能和其亡國後徵調北京為「畫匠」有關。最晚在 1290 年以前，顏輝從大都返回江南遊走，展現出宮體巧圖「重彩畫」的裝飾，這些表現方式顏輝多運用在宗教繪畫的人物題材上，尤其是寺觀宗教壁畫，其中以顏輝壯年（30-50）在江西輔順新宮的壁畫為代表。

第五，顏輝約於中年（50-65 歲）與僧人有所往來，必定通曉不少的禪理意境，而畫面「水墨淋漓」的氛圍學習牧谿一派的「禪畫」技法，但並未像牧谿如此豪放率性，而是使用較工整的筆法繪出，並加入院派技法。

第六，宗教人物畫的表現，在顏輝的手中還有一種「水墨與色彩結合」之表現，有別於「重彩畫」與「水墨畫」的明確界限，而是融合此二種技法成為顏輝自我的獨特語言，這極有可能是顏輝中年（50-65 歲）才產生藝術風格。

（二）士隱藝壇的藝術家

元代讀書人處於變革的時代，求職（做官）困難，而許多遺民甚至對元朝異族鄙視之而退隱山林，許多文人的生活產生困頓，例如龔開家徒四壁，坐無几席，但堅持不賣畫維生表示氣節，最後窮困而亡。有的文人轉入散曲、書寫碑銘、轉入畫家謀生，例如白樸（1228-1307？年），在元代以後寫通俗的民眾文學「散曲」、「雜劇」等。⁹²

在整個宋末元初的時代交替點，讀書人的命運只有三條（殉國、隱遁、任官），在韋賓的研究中對於 328 位宋末元初的讀書人統計，殉國者 21.65%、隱遁者 53.05%、任官者 25.3%，其中以隱遁者最多，此時所流行的是「陶潛的隱士」思想。⁹³故此時的顏輝極可能轉入職業畫家，繪製圖畫求得謀生，並且繪製大量的宗教人物繪畫，使用「重彩的方式」或者「水墨與色彩的結合表現」來呈現，反映出元代宗教蓬勃發展需要大量的宗教圖像。

顏輝本人是一位具儒家風範的人士，受過一定的儒家教育，並且善於書寫書法與繪畫。繪製不少的鍾馗畫像，此種題材以水墨表現為主，並且強調「復古」而追尋唐代的風華，此種鍾馗題材主要表現出文人的寄託與憤慨。鍾馗畫像墨染復古的風格，可以視為元代「文人畫」中的「人物題材」之呈現。顏輝大量繪製此種的鍾馗題材，顯然並非市場大眾所需求的祭拜神祇，而是一種南方少數讀書人所雅賞、諷諭的畫作，畫面為手卷形式顯然是文人案頭上寄懷之物。而顏輝本質飽含著大量的文人骨氣，此類鍾馗作品可能是顏輝書寫胸中鬱悶之情懷，借古諷今之作。

⁹² 詳參黃麗貞《中國文學概論》（臺北：三民出版社，2001 年），頁 364-367、頁 443-446。

⁹³ 韋賓，《宋元畫學研究》，頁 157-161。

顏輝的風格多變且多元，和其生長的环境有密切關係，幼年曾受儒家薰陶的文化，其文化本體是「儒家」的思想，可是在元大環境下，南方文人地位甚低，不得不對現實環境生活低頭。許多的文人隱居山林或在釋道思想中尋找寄託，顏輝顯然並未隱居於深山之中，而是在紅塵打滾賣畫營生，但他晚年卻和僧人有所來往，也許是想在宗教思想中尋找依歸。

風格多變的顏輝，也說明元代大環境體制下南方人的無奈，顏輝爲了營生需求，不得不調整自己的步伐，廣泛的學習多元面貌，以迎合市場各類人士需求，這也造就顏輝的風格多元。而選擇當職業畫家的顏輝，這是他存活營生的方式，他沒有富貴的背景與雄厚的田財（要是有的就不用當職業畫家），在元代讀書人、藝術家，不像南宋有讀書人的科舉取士（元中後期才有之），以及完整的畫院系統，許多南方知識份子成爲遺民，須轉入「小道」才得以謀生，想必顏輝也是如此吧！

顏輝向大環境的現實低頭，但其天賦異秉、才學淵博，適應新環境而生存，並且開發多種風格，是許多藝術家或文人無法辦到的。

（三）顏輝海外的插曲

顏輝在 15-18 世紀的藝術評論中，於中、日兩國產生不同的評價，中國文人的評價較低，但在日本顏輝的評價甚高。此處將略談顏輝的繪畫風格對於日本的影響，作爲本文的結束。

顏輝釋道像風格的東渡，學者徐鶴清指出，於鎌倉時代（1185-1333 年）在日本的托摩派善於佛畫，也學習宋、元畫風，鎌倉末期時的榮賀，更融入李龍眠、

顏輝的風格。⁹⁴但是顏輝在日本大受歡迎與記錄卻是在室町時代（1338-1573 年）以後的事，在此時期的人物畫出現專學顏輝風格的「顏輝樣」大受歡迎。⁹⁵尤其是室町後期的畫僧雪舟（1420-1506）便學習顏輝的畫風。

顏輝在東瀛的評價甚高，日本學者近藤秀實指出，例如：長谷川等伯（1539-1610 年）把顏輝、樸楷、玉潤並列；室町幕府末代將軍足利義昭（1537-1597 年）把蒐藏顏輝的作品歸類為上部；中山高陽（1717-1780 年）稱顏輝的畫作為「上品」。⁹⁶其都認為顏輝的繪畫風格具「禪意」，使得顏輝大受歡迎，日本所接受與了解的顏輝，也只有片段的禪畫風格，但此種風貌是顏輝約中晚年才開始的風格。可見日本並非全面性的了解顏輝，而是片段性的選擇，只對晚年的「禪畫」感興趣，至於顏輝早期還有院畫、宮體…等風格卻不重視。

但是藤氏又指出，自從明末董其昌（1555-1636 年）在《容台集》、《畫禪室隨筆》中提出「南北分宗」的理論，顏輝的地位開始在日本動搖，且被評論成「北宗」的人士，當中有贊同亦有反對的聲音，例如桑山玉淵（1746-1799 年）持反對態度；中林竹澗（1776-1853）表示認同。⁹⁷但顏輝的作品仍然有許多東瀛人士的喜好。

在元代江南地區經濟繁榮，且政府中央扶持宗教，使大眾世俗畫作有一定的市場需求，尤其是宗教畫。顏輝選擇當一位職業畫家，所繪製的宗教畫，卻使他留名千古，杜哲森說：

⁹⁴ 徐鶴清，《日本美術發展史》（臺北：臺灣商務印書館，2004 年），頁 50。

⁹⁵ 林永利，〈室町時代畫僧雪村人物畫之研究〉，《書畫藝術學刊》第六期，（臺北：國立臺灣藝術大學，2009 年 6 月），頁 70。

⁹⁶ （日本）近藤秀實、于濬濤譯，〈論顏輝：魂魄游離的世界〉，《故宮博物院院刊》第 2 期，頁 47-48。

⁹⁷ 同上註。

「顏輝善畫佛道鬼怪，只能“打工”于寺院，靠畫壁畫求得溫飽。而顏輝的畫卻又比劉貫道富衝擊力，它以“八面生意”的藝術能量跨過海洋直抵東瀛，在日本島上引起了反響，直接影響了日本室町時代的繪畫發展。七百多年前，一個畫家憑藉作品本身的力量能在另一個國家產生如此大的影響，在畫史上尚不多見。」⁹⁸

轉入職業畫家的顏輝，必定意想不到，其作品竟然可在另一個國家中奉為圭臬。也反映出中國文人史觀的繪畫史，對於此位天才型藝術家的忽略漠視，甚為可惜，顏輝要是地下有知，知道自己對後代的影響，在日本與中國截然不同的發展，不知作何感觸？

⁹⁸ 杜哲森，《元代繪畫史》，頁 63。

