

東海大學美術學系碩士在職專班碩士論文

金農（1687-1763）繪畫的自我形塑

The Self-Formation of Chin Nung's (1687-1763) Painting

指導教授：吳超然教授

研究生：陳彥晴 撰

中華民國 100 年 1 月

誌 謝

攻讀碩士是我心中一個願望，如今完成論文，不僅對自己有所交代，同時也是肯定了自己，實現夢想。論文能順利完成，首先要感謝指導教授吳超然老師悉心的指導，在老師嚴謹治學下，給予紮實豐厚的藝術史知識，教導學生以多向思維及不同角度來觀察社會百態，引領本論文的完成；謝謝水墨課的李惠正老師，永遠是親切誠懇的教誨，總是不忘叮嚀「睡前書法」；另外還要謝謝口試委員詹前裕老師，老師的溫文儒雅讓人印象深刻，在論文上也給予諸多寶貴意見，讓本論文得以更加完善，由衷感謝！

在寫作過程中有諸多的挫折與灰心，但完成的背後動力是來自同窗好友們的幫助與鼓勵，及家人的關懷，除了滿腔感激與祝福外，藉此與你們分享論文完成後的喜悅。最後感謝我先生的包容與支持，兒子小子的加油，永遠是我的支柱的父母，以此論文獻予你們！

2011 東海

中文摘要

「揚州八怪」的藝術風格在藝術史上常是被視為獨特與創新，他們繼承和發展清初石濤、八大個人主義的畫風，於中國畫史上扮演著轉承角色，這樣地區性的藝術興起與社會變遷及經濟發展有著千絲萬縷的關係。美國藝術史學者高居翰認為對於藝術研究除了風格研究之外，也應該去重視藝術和社會環境之間相互關係的層面。因此，藝術作品的創作除了藝術家內心主觀的創造之外，外在客觀條件的限制與影響也是藝術創作活動中的一環，不容忽視。本論文以個案研究的方式探討揚州八怪中的金農，將站在藝術社會學的角度來看金農與他的繪畫作品、觀者及社會之間在自發與誘發、主觀與客觀的矛盾下，金農所自我形塑出的繪畫藝術。

首先第一章是緒論，包括研究動機與目的、文獻探討、研究方法及研究架構。第二章對金農生平、學識背景及性情嗜好做一番整理，企圖從中建立他的繪畫風格來源的基礎。第三章深入了解十八世紀揚州的地理人文背景，何以金農會在此地鬻畫。十八世紀揚州聚集一群集政治、經濟權力於一身的鹽商，他們主導揚州文化活動，左右藝術品味，在揚州社會扮演著主要角色。也因他們的文化消費，使得各地的文人畫家麇集於此，「海內文士，半在維揚」，金農受到吸引來到揚州。第四章針對金農的繪畫做風格分析，分成師古寫生出於己意、以書入畫金石寫意、置陳布勢巧妙經營、詩書畫印互為一體來探討。第五章針對鹽商在揚州這區域所營造出的文化消費與藝術品味，或多或少對金農繪畫風格會有制約牽絆也有促進作用。金農巧妙地迎合市場品味，將詩文書畫大眾化，拉近與觀者間的距離，且僱用代筆來應付大量索畫需求，都是為了因應繪畫商品化的轉化。第六章結論就金農、作品、觀者及社會四者間的互相牽引，可發現金農對於繪畫的刻意選擇，除了要對照出他的文人身分外，還要能符合鹽商的品味需求。

金農繪畫是中國傳統文人身處於繪畫市場中的矛盾代表，它有金農自我期許的投射，同時反映了十八世紀揚州社會的文化消費與藝術品味。

關鍵字：揚州鹽商、金農、文人文化、商品化

Abstract

The style of art of the Eight Eccentrics of Yangzhou, has been considered as unique and innovative in art history. They succeeded and further developed the style of Shihtao and Pa-ta Shan-jen the individualism in early Ching Dynasty, playing a transitory role in Chinese art history. This kind of regional art movement has a rather complex relationship with the social change and economic development of the time. American art history scholar James Cahill believes that art study, besides the study of its style, should also emphasize on its relationship with its social environment. Art creation, therefore, is not only an artist's subjective inner creation, but also a reflection of the limit and influence of the objective outer conditions. This thesis, using the methodology of case study, studies Chin Nung, one of the Eight Eccentrics of Yangzhou. I will take a perspective of art sociology to look at the man and his art, at the paradox of spontaneity and induction, of subjectivity vs. objectivity, and at the art the man self forms.

Chapter One is the introduction including study motive and purpose, review of literature, research methodology, and research structure. Chapter Two summarizes life and personality of the man, trying to establish the basis of his style. Chapter Three probes into the tempo-spatial background of the 18th-century Yangzhou where Chin Nung sold his paintings. Yangzhou in the 18th century was a place harboring a flock of the politically and economically powerful salt merchants who led the regional cultural activities and artistic taste. Their cultural consumption attracted literati painters from all over the country ("half literati within the Four Seas are in Weiyang (Yangzhou)"), including Chin Nung. Chapter Four analyzes Chin Nung's style, including imitating the ancient plus creating from the self, integrating calligraphy and inscription into the freehand brushwork of painting, sophisticated deploy and subtle arrangement of the canvas, and the four-in-one style of poetry, calligraphy, and inscription with painting. Chapter Five discusses how the cultural consumption and artistic taste brought about by the salt

merchants influenced Chin Nung's art creation. For the art commercialization, the painter ingeniously coped with the taste of the market at that time, popularized the forms of art, shortened the distance between art and the populace, and even hired many a stand-in to meet the great market demand for his painting. Chapter Six, Conclusion, reviews the interplay of the four factors: the artist, the work of art, the audience, and the society at large. We find that the artist intentionally weaved a fabric of compromise for both his identity as a literati and the taste of the salt merchants.

The painting of Chin Nung stands for the paradox of a traditional Chinese literati put in the market of art—it has the reflection of the artist's self esteem and, at the same time, reflects the consumption of culture, as well as the taste of art in the 18th-century Yangzhou.

目次

第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 文獻探討.....	4
第三節 研究方法與範圍.....	9
第四節 研究架構.....	12
第二章 儒之博者的金農.....	15
第一節 金農生平.....	15
第二節 性格與嗜好.....	22
第三章 揚州地理環境與人文背景.....	28
第一節 亦賈亦儒的鹽商.....	29
第二節 文化活動與城市園林.....	34
第三節 市場品味與繪畫商品化.....	40
第四章 金農繪畫風格分析.....	46
第一節 師古寫生，出於己意.....	46
第二節 以書入畫，金石寫意.....	52
第三節 置陳布勢，巧妙經營.....	58
第四節 詩書畫印，互為一體.....	62
第五章 金農繪畫與文化消費.....	70
第一節 文化氛圍中的文人品味.....	70
一 金農繪畫中的文人品味.....	70
二 消費文化中的文人風氣.....	81
第二節 金農繪畫商品化的轉化.....	93
一 迎合市場選擇題材.....	93

二 詩文書畫大眾化	100
三 藝術交易與繪畫代筆	104
第六章 結論：金農繪畫的自我形塑.....	112
文獻參考.....	118

圖目次

圖 1	清 方士庶、葉芳林〈九日行庵文讌圖〉	125
圖 2	清 金農《花卉冊》	125
圖 3	清 金農《花卉冊》	125
圖 4	明 文徵明〈朱竹〉	126
圖 5	清 金農〈叢竹圖〉	126
圖 6	清 金農〈梅花圖〉	126
圖 7	元 王冕〈南枝早春〉	126
圖 8	清 金農〈梅花圖〉	127
圖 9	清 金農《梅花冊》	127
圖 10	清 高翔 隸書	127
圖 11	清 金農〈相鶴經〉	127
圖 12	清 金農〈墨竹圖〉	128
圖 13	清 金農《隸書冊》	128
圖 14	清 鄭燮〈墨竹橫幅〉	128
圖 15	清 丁敬〈性存〉	129
圖 16	清 金農〈自畫像〉	129
圖 17	宋 李公麟〈五馬圖〉	129
圖 18	宋 馬和之〈閒忙圖〉	129
圖 19	清 金農〈牽馬圖〉	130
圖 20	清 金農〈驂騮圖〉	130
圖 21	清 金農〈香林掃塔圖〉	130
圖 22	南宋 梁楷〈潑墨仙人圖〉	130
圖 23	五代 趙巖〈調馬圖〉	131
圖 24	元 趙孟頫〈調良圖〉	131

圖	25	清 金農〈番馬圖〉	131
圖	26	元 趙孟頫〈雙驥圖〉	132
圖	27	元 趙孟頫〈畫馬圖〉	132
圖	28	明 仇英〈雙駿圖〉	132
圖	29	清 金農《山水人物圖冊》	133
圖	30	元 趙雍〈採菱圖〉	133
圖	31	元 趙孟頫〈江村漁樂〉	133
圖	32	清 金農〈月華圖〉	133
圖	33	清 金農《梅花三絕》	134
圖	34	清 金農《梅花三絕》	134
圖	35	清 金農《梅花三絕》	134
圖	36	清 金農《梅花三絕》	134
圖	37	元 鄭思肖〈墨蘭圖〉	135
圖	38	清 金農《山水人物冊》	135
圖	39	清 金農〈墨梅圖〉	135
圖	40	清 金農〈設色佛像〉	135
圖	41	清 金農〈墨梅圖〉	136
圖	42	明 徐渭〈墨葡萄圖〉	136
圖	43	清 高翔《山水冊》	136
圖	44	宋 揚無咎〈四梅圖〉	136
圖	45	元 龔開〈駿骨圖〉	137
圖	46	清 汪士慎〈梅花圖〉	137
圖	47	清 高翔〈墨梅圖〉	137
圖	48	清 李方膺《梅花冊》	138
圖	49	元 龔開〈中山出遊圖〉	137
圖	50	清 金農〈醉鍾馗圖〉	138

圖	51	〈鎮宅鍾馗〉	138
圖	52	清 李鱣〈土牆蝶花圖〉	139
圖	53	清 汪士慎〈貓石桃花圖〉	139
圖	54	清 高翔《揚州即景圖》	139
圖	55	清 金農《雜畫冊》	140
圖	56	清 金農《花卉蔬果圖冊》	140
圖	57	清 金農《雜畫冊》	140
圖	58	清 羅聘〈梅花圖〉	141
圖	59	清 羅聘〈二色梅花圖〉	141
圖	60	清 金農〈老梅圖〉	141
圖	61	清 金農《雜畫冊》	142
圖	62	清 金農《雜畫冊》	142
圖	63	清 金農《雜畫冊》	142
圖	64	清 金農〈梅花圖〉	143
圖	65	清 金農〈玉壺春色〉	143

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

明末清初時期因政權轉移、社會變遷、資本主義萌芽等種種因素交互影響下，在文學、戲曲、繪畫上呈現了不同以往多元化的發展。中國繪畫在董其昌提倡「南北宗」說影響下，於十七世紀末期，有追隨董其昌摹倣古人，形成了所謂「正宗派」保守追隨者，例如清六家，因受到清廷推崇，使得「人人一峰，家家大癡」；另外有探索董其昌風格中個人主義者，例如八大山人及石濤強調「我自有我法」，受其影響而沿續是一群活躍於十八世紀揚州畫家群，即所謂「揚州八怪」。¹

「揚州八怪」一詞首先出現在十九世紀末汪鋈（1816—？）《揚州畫苑錄》中，「八怪」並非只有八名，歷來各家學者說法不一，匯總清代汪鋈、凌霞、李玉棻、葛嗣滂以及近人陳師曾、鄭午昌、黃賓虹等諸家之說，總計為十五家不等。² 十八世紀「揚州八怪」的出現，對於中國近代美術史起了轉承作用，影響到十九世紀中國繪畫。因此，要探究十九世紀中國繪畫根源就必須追溯到「揚州八怪」的繪畫藝術。

「揚州八怪」之所以受到注目，在於他們的「怪」。十九世紀汪鋈在《揚州畫苑錄》中寫道：「惜同時並舉，另出偏師，怪以八名，畫非一體。似蘇、張之裨闔，緬

¹ 郭繼生：《藝術史與藝術批評》（台北：書林出版有限公司，1990年），頁148。

² 「揚州八怪」一詞，是後人加以界定而約定俗成的用語，就像許多畫史上的「群體稱謂」一樣，因此，本文將仍採用「揚州八怪」的說詞。見徐澄琪：〈畫史的建構：「揚州八怪」個案研究〉，《世變·形象·流風：中國近代繪畫 1796-1949 學術研討會論文集》（高雄：高雄市立美術館，2007年），頁82。

徐、黃之遺規。率汰三筆五筆，覆醬嫌粗；胡謔五言七言，打油自喜。非無異趣，適赴歧途。示嶄新於一時，祇盛行乎百里。」汪鑒在文中視八怪作品像蘇秦、張儀的詭辯，八怪繪畫的「率」與「俗」這種異趣，是所謂的「偏師」、是「歧途」。這是汪鑒站在正統派畫法來看待八怪。另有學者，如張治安〈談揚州畫派〉將「八怪」的怪放在藝術上的「怪」及生活上的「怪」來談；³ 王伯敏〈揚州八怪之所怪〉探及到八怪為人異於道統、為藝畫出不平凡、作畫筆墨任自由；⁴ 王振德〈張揚個性，大怪大美〉亦將「怪」歸結在藝術格調上及個人生活上，另外文中提到八怪公然賣畫，具有鮮明商品意識。⁵ 針對「八怪」興起經濟因素說，在本世紀八〇年代以來，因受到西方藝術史研究方法影響，不少學者紛紛提出論點。如陳傳席〈揚州鹽商與揚州畫派〉中談到揚州的商業經濟因鹽商而發展，對揚州畫派畫風有所影響；⁶ 薛永年〈八怪與收藏家們—揚州八怪與鹽商富賈的互動〉中說到十八世紀揚州畫壇藝術家們與商人之間關係是互相借助。⁷ 另與經濟因素說所持不同看法，如莊素娥〈揚州八怪與揚州鹽商的關係〉即認為「揚州八怪」文人畫風的怪異和明代花鳥畫家徐渭所推崇的「本色論」美學觀，有著密不可分的關係。八怪繪畫風格在揚州受到鹽商欣賞而出名，但文中作者並不去考量八怪繪畫風格曾受到鹽商品味影響。⁸

以上皆是針對「揚州八怪」這一群體畫派所做的研究。從「怪」的審美價值判斷的論點展開，到市場機制等外部環境的制約問題，同時意識到揚州畫家們並非一個單一整體，而是由落拓文人畫家、布衣文人、職業畫家及純民間職業畫家所組成的群體。⁹ 面對這些種種問題及來自不同背景的個體，若是使用單向且統一的觀點去看待揚州繪畫生態時，容易產生偏頗的觀點，就像汪鑒視揚州八怪為「偏師」一樣。

³ 張治安：《中國畫與畫論》（上海：上海人民美術出版社，1986年），頁140。

⁴ 王伯敏：〈揚州八怪之所以怪〉，《揚州師院學報》（社會科學版）第四期，1998年，頁150-151。

⁵ 王振德：〈張揚個性，大怪大美〉，《揚州八家畫集》（天津：天津人民美術出版社，1994年）頁2。

⁶ 陳傳席：〈揚州鹽商與揚州畫派〉，《朵雲》第44期（1995），頁26。

⁷ 薛永年：〈八怪與收藏家們—揚州八怪與鹽商富賈的互動〉，《炎黃藝術》1994年第82期，頁80-86。

⁸ 莊素娥：〈揚州八怪與揚州鹽商的關係〉，《揚州八怪書畫珍品展》（台北：國立歷史博物館，1999年）頁23。

⁹ 同前註，頁22。

在徐澄琪《A Bushel of Pearls》及莊素娥《高鳳翰繪畫研究》的兩本專書中，對揚州繪畫的研究同樣以個體的畫家做為對象，切入點卻不相同。徐澄琪是以揚州繪畫市場的出發點，來探討鹽商與畫家間的商業模式與個人意圖。而莊素娥以作者論來建立高鳳翰的繪畫風格和創作理論，及在畫史上所扮演的角色與評價。

美國藝術史學者高居翰曾在藝術討論會中提到，中國繪畫一直以來沿續著統一而定型的方法來作研究，那就是純粹以風格自成一體系來達成研究的目的，稱之為「風格歷史」。但研究者卻缺乏去探討風格發展的前因後果，藝術家在創作時用此種風格是企圖表達何種意念，而風格表現以外的價值又是什麼。高居翰並不是完全否定「風格史」，而是認為應該去重視藝術和社會環境之間相互關係的層面。¹⁰ 這也就是藝術社會學的任务，在分析和解釋藝術家創作時腦中所有的構象，同時也關心藝術家是如何使自己的作品吸引公眾，研究社會是怎樣在藝術作品的影響下發生變化的。¹¹ 每一件藝術作品，無論怎樣富有個性和獨創性，總是或多或少地與流行的品味有聯繫，而公眾品味也隨著每一件新作品的問世產生某些變化。也就是說在討論一件藝術品的形成，除了作者與作品間的關係之外，仍會牽涉到觀者的態度與想法，最後觀者會對作品做出歷史的評價。研究者往往只是根據其中的一個要素，或是其中兩個要素，就生發出論述來評判、劃分和剖析藝術作品與藝術現象，就如莊素娥《高鳳翰繪畫研究》重點擺在作品與作者之間的研討，而徐澄琪《A Bushel of Pearls》的重點在探討作者與觀者間的運作模式。筆者爲了要更能釐清十八世紀揚州市場（觀者、受者）對於畫家及作品間互相牽引的微妙關係，本論文將以個案研究的方式來看揚州八怪之首金農。

在揚州八怪中被推爲主要人物一金農，常是學者們研究的對象，不僅因爲他獨具

¹⁰ 高居翰：〈中國繪畫史方法論〉，《藝術史的視野》（杭州：中國美術學院出版，2007年），頁470-71。

¹¹ 阿諾德·豪澤爾著，居延安譯：《藝術社會學》（台北：雅典出版社，1991年），頁122。

特色的書法及頗受當時人看重的詩詞文學，他的繪畫也被評論家一致認為有樸質拙趣的風格。金農對自己作品極為自傲，與他同時代的人對他的作品評價也很高，一直到現今仍是。

金農大約在他五十歲（乾隆元年丙辰，1736）左右於揚州以賣畫為業，他在其《冬心先生畫竹題記》自序言己年逾六十始學畫竹。在這之前金農先是以詩聞名，期待以投師問友的方式能夠受到引薦，他自身對古文碑版的收藏與喜好，成就其獨特的書法「漆書」，而當仕進之心被澆息之後，才寓居揚州鬻書賣畫。也因此研究金農的書法不乏有人，對於他的詩詞研究者也不少，而金農繪畫在最近幾年由大陸學者陸續有研究及論文期刊的推出，使得對於掌握金農的基礎資料也就顯得更為容易。

但誠如之前所說，近來的研究有一類是針對金農生平、思想、繪畫風格著手，另一類從市場機制切入，都只是單一面向地在探討，因而本論文將站在藝術社會學的角度來看金農與他的繪畫作品、觀者及社會之間在自發與誘發、主觀與客觀的矛盾下，金農所自我形塑出的繪畫藝術。希冀透過個案的研究，能夠釐清來自各地的畫家聚集在商機無限的十八世紀的揚州，因為天時地利人合的關係，產生當時不同於主流派系的揚州八怪。

第二節文獻探討

歷來對揚州八怪的研究文獻不少，在十九世紀的著述及評論中對八怪褒貶不一，但到了二十世紀初期，對其評論多趨於讚賞肯定，如五四新文化倡議者之一的陳獨秀（1872-1942）認為「揚州八怪」能脫離四王「臨摹前人，複寫古畫」的窠臼，這種將八怪在中國美術史的定位提升，有權謀因素在，但卻讓後世的人對「揚州八怪」重

新做一番的審視。也因此，五十年代後，對八怪的研究紛紛進行著，近二十年來，出版社陸續出版了揚州八怪的專書叢集與書畫合集等，另外還有期刊論文、學位論文等。以下就各類分項敘述：

一、專書

對八怪的研究的著論包括：柳聲白《揚州八怪全集》（1979）、楊新《揚州八怪》（1981）、蔣華《揚州八怪傳略》（1995）這三本專書將揚州八怪以生平事蹟為經，以八怪創作思想為緯，縱橫交錯，圖文並茂，大致提供了解揚州八怪各家的風貌。另有薛永年等《揚州八怪研究資料叢書》（1992）、單國霖等《揚州畫派研究文集》（1999）。

針對金農書畫藝術研究論著，有朱玄《金冬心評傳》、張郁明《盛世畫佛—金農傳》及《揚州八怪年譜上·金農年譜》、杜娟《金農》、于明詮《金農》。朱玄所著《金冬心評傳》依據金農著作詩集及當時代的著述，來撰寫冬心的生平、交遊、詩書畫及他的嗜好收藏，朱玄考證詳細，足以做為金農的生平著作的參考書。在此書論述第一章談到清初文網對江浙文士的打擊，致此地文士多布衣，詩風清峭，而金農秉之遺風淡泊名利，終身布衣老死於揚州。對於清初文網的打擊，使金農對入仕產生退縮，筆者認為這對金農的早期仕進之心並不構成阻礙，反倒是在博學鴻詞科後，因未謀得一官半職，使他在心境上及事業上有了轉變。朱玄在金農交遊方面分別探討了詩侶、畫友、門人，但缺乏金農在商業性方面的研究。張郁明《盛世畫佛—金農》是依據《揚州八怪年譜上·金農年譜》撰寫的，較具小說傳記的色彩。杜娟的《金農》首先介紹金農的生平，再以圖文並茂方式將金農精彩作品做分類，包括自畫像、梅、竹、佛像、山水人物等，對書畫藝術中的表現技巧及風格做一番探討比較，當中有其獨到見解，值得參考，可惜篇幅太少難以全面性看到金農的創作觀。于明詮《金農》一開始亦是

講述金農的生平，接著介紹金農的書法，從中講解金農的書法有來自於他的交遊同好的影響及他的嗜好碑版的研究，而獨創出「渴筆八分」(漆書)。在文中作者只簡單提到書法與繪畫能夠和諧一致，卻未提及書法與繪畫是如何地相協調，但從此文中的資料筆者可以探究出金農的繪畫同書法一樣，風格技巧應是來自於碑版金石。

另外徐澄琪所撰《A Bushel of Pearls》首章以十八世紀的二馬兄弟來看揚州當時的文化及經濟，再就四位風格不同的畫家方士庶、黃慎、鄭燮、金農做單章探討，四位畫家受到經濟驅使不約而同來到揚州，不管是由鹽商贊助或是公然賣畫，他們將他們的繪畫及行爲都商品化，徐澄琪文中提到藝術形成不是靠藝術家個人所創造，而是靠集體社會及文化的經驗而來的。徐澄琪以西方藝術史研究方法來重新看待揚州繪畫的商業運作及畫家個人意圖，提供有別於以往以傳統論述法的另一種切入點。

二、期刊論文

針對期刊論文將分成兩個部分敘述，一類是以金農的生平事蹟及書畫風格而生發出的論述，包括：何瓊崖、潘寶明〈論金農〉以「身爲布衣，心在殿堂」描述金農生平與思想是充滿矛盾，把這種鬱悶之情藉由詩文書畫，按己意加以轉化爲對社會形象的發言和審美的評價，另外文中以審美形式與思想來看金農的詩文書畫藝術風格。文中作者所持的論點是金農藝術風格的形成皆來自於個人意志的抉擇。蕭燕翼〈襟懷高曠，出人意表〉先介紹金農的生平遊歷及他以書畫謀生於揚州等事蹟，作者在金農的書法淵源及風格有詳細的著墨，另外再就親筆與代筆繪畫的辨識加以考訂一番，最後作者對金農在藝術上因不受限制而能出於己意，此爲「異趣」，也是金農成功之處，給予了正面的回應。鄧喬彬〈論金農畫跋與其文人畫的原型精神〉以繪畫的題跋來看金農的文人畫人格精神，分別以瘦竹形象表君子的不屈精神；瘦梅、野梅是金農筆下

人格的外射；及最能作為身世之慨的是老馬，借馬寓己之遭遇。文中論述到金農在涉及幾個領域的不同題材中，對於這些題材，金農每每會將題材繪畫的流變做史論的描述與研究，由金農題畫詩中可見到他對於古學研究極為豐厚，但可惜是作者並沒有往下討論出金農在一長串的歷史脈絡中對自我定位問題，另外提到黃慎與李鱣受到藝術市場對畫家創作的制約，而金農堅持自己文人自娛之路，筆者將會在論文中就金農在文人自娛與受到市場制約問題再做討論。

另一類則以經濟因素來看十八世紀揚州八怪與鹽商間的關係，包括：陳傳席〈揚州鹽商與揚州畫派〉文中首先論到商人、官僚和文人的一體化，中國的士農工商的社會階層觀念到了明末清初時期，漸漸地發生潛變，商人在人們的心目中地位提高了，此外揚州因鹽運經過而促使此地經濟繁華，使當地鹽商富甲天下，園林林立，進而將大批的錢財投注於文化藝術事業上。商人的「咸近士風」使得鹽商與畫家之間產生相互的需求，因鹽商對書畫的需求，使得此地各行各業亦受到文化風氣的影響，對書畫要求量也頗大，吸引各地畫家集結到揚州賣畫。而揚州的商業經濟對揚州畫派畫風的影響，雖不主觀要求畫家，但卻是客觀地不自覺限制了他們的畫風，且在鹽商一一衰敗貧困破產之後，揚州也失去昔日的繁華風采，進而也使畫家們失去舞台。薛永年〈八怪與收藏家們—揚州八怪與鹽商富賈的互動〉文中亦提到士與商在十八世紀的社會結構中產生變化，於明代中葉商人地位明顯上升，咸近士風的商人渴求文化藝術，對書畫的熱愛與提倡，促成揚州書畫市場的形。書畫的商品化使文人畫家的藝術風格產生雅俗觀的潛變，揚州富商的「俗中帶雅」審美品味，使得揚州畫家在主動或被動下受到影響，十八世紀的揚州畫壇的藝術家們與商人之間是互相借助依賴生存。陳傳席與薛永年所撰寫兩篇文章，給予筆者在思考作者與作品之外的另一條思考方向，中國長久以來對於士農工商有著堅固不破的等級觀念，「尊儒尚學，貴農賤商」的觀念一直到明清之際，中國社會結構發生潛變，士人與商人多相雜混為一體，在商業繁榮的揚州這一新興階級成為文化贊助者，在客觀上有意無意地限制揚州八怪這一群畫家的

藝術內容和形式。

三、學位論文

針對金農的書法研究有三本：張致苾《金農書法研究》、蔡麗芬《金農書法藝術研究》、劉家華《金農書法風格研究》。三位皆對金農的生平及書風做一番探討，討論到金農書法風格的形成原因，強調他的書法的獨創性。張致苾在探討金農書法形成，認為其影響除了外在環境因素外，還有自身性格與經歷。將金農書風分階段性，對書法造型風格做分析，最後探討金農書法對後世的影響及評價。蔡麗芬以金農書風的各階段的轉形來分期，再以美學角度來看金農的書法特質，論金農書法創作與藝術觀念對清代碑學有啓蒙的作用，但可惜文中卻沒論及到書法與繪畫的關係。劉家華以傳統論述方式，加上視覺心理學、美學及藝術社會學來看金農書法，以宏觀的態度來看金農書法的傳承與創新。這三本論文補強筆者對金農書法的認識，金農書法的創作觀不僅受到了他的交遊同好及古文碑版影響，劉家華文中還提到園林建築與金農的創作觀之間的關係，值得筆者好好的著墨。

金農藝術思想可從他的詩文題跋中一窺究竟，而探討題畫文學金聖容《金農題畫文學研究》，以金農文學作品為出發點。先對金農生平、性格嗜好及交遊等面向探討，再就揚州的地理環境與人文背景去了解時代環境對他個人的影響。藉著金農的題畫文學去了解他的繪畫觀、創作觀與鑑賞觀，最後從文學寫作技巧及風格去審視金農的題畫文學。文中有一部分是討論金農在詩書畫三者之間如何達到彼此互補又能夠相融的境界。此本著作能讓筆者更能去印證金農在詩書畫中互為一體的藝術性。

另有張啓文《金農、羅聘、黃慎的神佛鬼魅像研究》，藉由揚州八怪中的金農、

羅聘與黃慎三人所作的宗教主題繪畫，以繪畫的自我投射形象去探討，到繪畫品味和贊助者，做三個個體的橫向比較，反照出時代環境與其中個體的形象與樣貌，這當中有文人自娛性與繪畫商品性的多面向的運作與幻變。

討論金農繪畫的學位論文僅只於孫紅郎所著《金農繪畫的研究》，從金農繪畫的不同題材論述其師承淵源及畫法，探討到金農的創作意識及風格，由繪畫作品中分析畫面結構、用筆等，文中將金農的畫蹟之收藏地點與著錄一一列出，並詳盡記載畫蹟之形式、畫上的題款與印睜，對於研究金農繪畫，在資料收集上有相當大助益。

第三節研究方法與範圍

自汪鋈的《揚州畫苑錄》首先出現「揚州八怪」一詞開始，此一地域性畫家群被學者們議論甚多，有以地域因素說、政治因素說、經濟因素說及石濤影響說等來對「揚州八怪」解題，而當中學者也提到，十八世紀揚州畫家是來自於不同地區，他們有著不同背景、遭遇、思想等，雖然他們同處於十八世紀揚州繪畫市場，但是個體與群體、主觀與客觀等因素是相互交錯影響著。因此，本論文試圖以金農個案研究來看他自身的學術養成背景與當時社會發生的各種潛變因素對於他的繪畫作品的影響，同時再看他的繪畫作品帶給當時社會的衝擊，及時人給予他的評價與定位。

本論文研究方法所採用：

一、 歷史研究法

以前人研究論點為基礎，蒐集相關的文獻、資料，加以歸納、綜合。內在自身因素方面，從現有文獻及金農的著作包括《冬心先生集》、《冬心先生續集》、《冬心先生隨筆》、《冬心先生雜著》、《冬心集拾遺》、《冬心先生自度曲一卷》、及《冬心題畫記》內包含有《冬心先生畫竹題記》、《冬心先生畫梅題記》、《冬心先生畫馬題記》、《冬心先生畫佛題記》、《冬心先生自寫真題記》、《冬心先生雜畫題記》等中歸納整理出金農的家世背景、學經歷、同好友人、嗜好與收藏等情形，分析金農繪畫風格形成的主觀因素。另外以藝術社會學的角度來分析外在環境因素，從金農所處時代的政治、經濟、文化及地域環境，探究金農繪畫風格形成的客觀要素。

二、 風格分析

金農繪畫因收藏者不同或早已散失、散佚各地，所幸近來有學者專家與出版社努力集結了幾本的書畫叢書，筆者以齊淵《金農書畫編年圖目上、下》及《揚州畫派書畫全集—金農上、下》四本專書畫冊，針對金農的繪畫作品進行風格分析。風格分析法是藝術史方法論中的基礎研究方式，所有對形態、形式、技巧的觀察均可指稱之。因此將金農繪畫就其技巧、筆墨、構圖等，來看他的風格，再依繪畫的題跋做互相對照分析。另探究金農的風格來源與師承，與同時期的鄭燮、汪士慎、高翔、黃慎及弟子羅聘等畫家的藝術風格再做比較分析，以利更能透徹了解金農的繪畫風格。

三、 圖像學方法

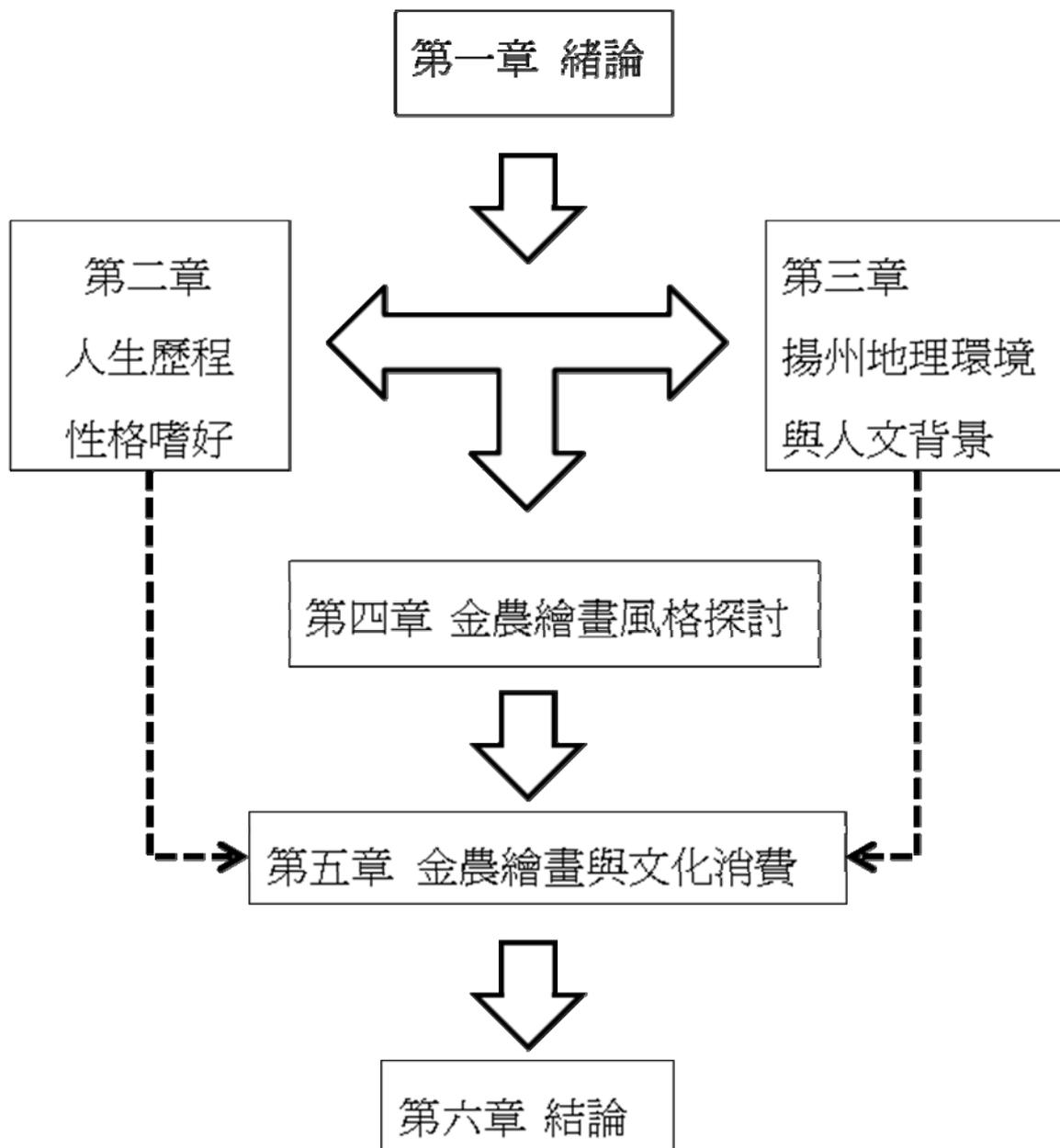
近來的藝術史研究中，為了更了解藝術作品的多層次意義，許多學者提出圖像和風格一樣，是值得更進一步且更深入的分析。因此本論文對金農繪畫除了有風格形式探討之外，將採用潘諾夫基(Irvin Ponofsky)所提出的圖像學方法，更進一步探究金農

繪畫作品的意義內容。潘諾夫斯基提出研究藝術作品所呈現的三個層次：藝術圖式（artistic motifs）、意象（images）、比喻（allegories），這三個層次是潘諾夫斯基圖像學在解釋及關注作者的意向性（intentionality），此涉及社會、文化和歷史等不同層面。

¹² 本論將依據潘諾夫斯所提的圖像學方法看金農繪畫作品的意義內容。

¹² 潘諾夫斯基(Irvin Ponofsky) 提出研究藝術作品所呈現的意義分成三類：根本的或自然的題材(Primary or natural subject matter)；從屬的或約定俗成的題材(Secondary or conventional subject matter)；以及內在意義(intrinsic meaning)或內容(content)。所謂自然的題材，又可分為兩種。一種是事實的，另一種是表現的。但這兩種東西都只涉及形相(form)，因此也可以說是藝術圖式(artistic motifs)。約定俗成的題材是由上述的藝術圖式與主題或觀念(concepts)所聯合而成的。這種約定俗成的題材又可稱為意象(images)，而意象的聯合即形成故事或比喻(allegories)。但不管是自然的題材或約定俗成的題材，都還不是藝術作品的內容或內在意義。所謂內在意義，指藝術作品的形相所發現的一個國家、時代、社會或政治階級、宗教或哲學的看法，亦即新康德哲學健將卡西勒(Ernst Cassirer)所說的「象徵的(Symbolical)」價值。引自郭繼生：《籠天地於形內—藝術史與藝術批評》(台北：時報文化，1986年)頁22-23。

第四節研究架構



本論文研究安排章節如下：

第一章緒論，包括研究動機及文獻探討，陳述研究方法與研究範圍，建立起架構。

第二章針對金農生平做一番整理，試圖從他的家世背景、進仕之心、遊歷各州、揚州賣畫等面向切入，探討人生各階段中所面臨的事件對金農性格、思想及世界觀的影響。接著探討金農的性格與嗜好，性格影響嗜好選擇，同時也對他日後的藝術創作具有無形的引導作用。

金農五十歲後寓居揚州鬻畫，揚州的人文環境在第三章討論。揚州地理位置優越，鹽業的興起，造就一群亦賈亦儒的鹽商，他們在此紛紛建立園林以炫耀財富外，同時也是文化事業的贊助者，因此將就鹽商於十八世紀揚州如何建立審美品味，及營造繪畫市場致使繪畫成爲商品化來做陳述。

第四章以金農繪畫作品包括竹、梅、馬及佛像等，就內容與形式作風格分析。將探討到金農師古法重寫生，出於己意；以書法入畫，寫意筆墨中呈現金石味；畫面的置陳布勢有其巧妙的經營；詩書畫印的一統性，使畫面和諧更具意境。

第五章探討金農繪畫與當時揚州市場的文化消費之間的牽引關係。第一節文化氛圍中的文人品味，分成二小節。第一小節將對金農繪畫中的文人品味做分析探討，包括古意的追求、個性化的表現、寓意象徵等。金農繪畫不管在筆墨上，還是題款詩中都能看到他對古意審美觀的追求，同時在繪畫中亦能反映出他個人性情特質。其繪畫題材不管是畫瘦竹還是野梅、老馬等，常會以自喻寄託方式將自身身世和命運的慨嘆呈現出來，因此將藉由圖像學方法來探析作品的內在意義及其象徵。第二小節消費文化中的文人風氣，經由對揚州鹽商與官員是構成這社會消費的主力來探討，了解他們所推動文化事業及在奢侈消費中尋求文化風氣以成爲他們的審美品味。

在本章的第二節探討金農繪畫商品化的運作手法，第一小節以金農爲了迎合市場

選擇題材，由畫竹著手，接著畫梅、畫馬、再畫佛，這中間題材的轉換有市場性因素；第二小節從他的題跋文學中，可窺知他將歷史典故予以平民化，使得文學不再是精英份子的專屬，以此論述金農如何建立精英文化與大眾文化間的橋樑；第三小節金農晚年因索畫的人應接不暇，將就出現金農弟子代筆畫的問題及金農與索畫者之間的藝術交易的模式來討論。

第六章結論將依據前幾章的討論，以金農的生平歷練及性格嗜好做為基礎資料，金農鬻畫於揚州的時代背景為其創作場域，針對金農、繪畫作品、消費者（觀者）、社會四個面向，探討金農如何在自發與誘發、主觀與客觀的矛盾下自我形塑出的繪畫藝術。

第二章 儒之博者的金農

第一節金農的生平

金農（1687-1763），清康熙二十六年丁卯（1687）生於浙江仁和（今杭州）錢塘江畔候潮門外，有印章「生於丁卯」紀其生年。原名金司農，字壽田，大約四十歲時，對仕途心灰意冷，遂改「司農」（古時官職名，屬九卿之一）為「農」，改字「壽田」為「壽門」。¹³ 別號頗多，自號冬心，世稱冬心先生，另有稽留山民、曲江外史、昔邪居士、龍梭僊客、百二硯田富翁、心出家齋粥飯僧、恥春翁、金牛湖上詩老、金吉金、如來最小弟…等。少年時期金農居住在杭州，家境富裕優越，在其《冬心先生集·自序》中提及：

少耽索居味道之樂，有田幾稜、屋數區，在錢塘江上。中為書堂，面江背山，江之外又山，無窮若沃洲天姥雲門洛思諸峰群嶺，欲褰裳涉波，暱就予者，於是目厭煙霏，耳飽瀾浪，意若有得，時取古人經籍文辭研披，不閒昕夕，會心而吟，紙墨遂多。¹⁴

由此看出金農家原應是書香門第的大家族，金農自幼飽覽詩書，受到良好的家庭教育和藝術薰陶。¹⁵ 金農年少時最令人稱賞是詩才，同里與金農友好較為年長的項霜田曾稱讚他的詩「子詩度超時彥，舉體便佳。」金農的詩格調高古，迥異時流超凡拔俗：

¹³ 于明詮：《金農》（台北：石頭出版，2004年），頁1。

¹⁴ 〔清〕金農：《冬心先生集》（上海：上海古籍，〈續修四庫全書〉，第一版），頁537。

¹⁵ 金農排行二十六，所以金農有別號「金二十六郎」。

近交里閤二三能言之士，大抵多與予同其好林壑，間僑僧隱，流盃單瓢笠之往還，復饒苦硬清峭之思，相與攄發，抉擿盡取，高車影纓輩所不至之境，不道之語，而琢之績之，由是世遂比數予於詩人。¹⁶

金農的詩文具清剛之質，是經過反覆地琢磨潤色而成，獨具其創意之思。時值十七歲，就有人向金農乞詩，隱士吳慶伯（1632-1708）學問淵博，以詩聞名江南，曾於詩僧亦諳處見到金農的《林逋墓上作》，大為讚賞，對亦諳說：「吾新營生壙，宜乞此子寒瘦詩，阿師為吾乞之。吾以高辛氏銅盤、太康玉辟邪相報。百載後，吾幽光藉之不泯也。」¹⁷ 金農在《冬心先生續集·自序》多述他自少至七十所遇到的前輩詩老聞人評詩讚美之語，如二十歲的金農於康熙四十五年（1706）四月，渡羅刹江到蕭山拜訪九十一歲的毛西河，呈上他至會稽、探禹穴、觀窆石所作的九言詩，毛西河激賞不已，誇示賓客說「吾年逾耄耋，景迫崦嵫，忽睹此郎君紫毫一管，能不顛狂耶！」¹⁸ 另外當朱彝尊在慧慶寺主持東南詩盟時，金農曾去拜訪這位與王士禛齊名的詩人，一見面就對金農說：「子非秀水周林張高士宅，賦木蓮花錢塘金二十六乎？子之詩，吾齒雖衰脫，猶能記而歌也。」¹⁹ 對於這些一代大師們的讚賞，讓金農極為自負，又可見他的詩才英華。

康熙四十六年（1707）廿一歲的金農負笈吳門（今蘇州），拜何焯為師，當時何焯正在家服喪守孝。何焯學識淵博且長於碑版考訂，其書法出唐入晉儒雅超邁，當時與姜宸英、陳奕禧、汪士鋐並稱「四大書家」。何氏對金農的才識也多有讚賞「吾門俊義眾多，多擅麟角之奇，唯斯人。五七字詩，儼然孟襄陽、顧華陽流派。」²⁰ 何

¹⁶ 金農：《冬心先生集·序》《當歸草堂叢書》本（台北：新文豐出版公司，叢書集成續編冊 106，1985 年）頁 1。

¹⁷ 金農：《冬心先生續集·自序》《當歸草堂叢書》本（台北：新文豐出版公司，叢書集成續編冊 106，1985 年），頁 1。

¹⁸ 同前註，頁 41。

¹⁹ 同前註。

²⁰ 同註 17，頁 2。

焯將金農的五言、七言詩與唐代的孟浩然、顧況來相比，顯然是種很高的評價。金農服膺於何焯的學識和在文壇的巨大影響力之外，他其實對於何焯的特殊身份地位及以與眾不同的攫躍之途有所悸動。何焯以八股聞名於京師，是達官貴人競相延聘的對象。得好友李光地舉薦，應康熙帝召入值南書房，並特賜舉人功名，使能參與康熙四十二年（1703）的春闈會試，不期落第，得康熙特准殿試，中二甲三名進士，選為翰林院庶吉士，並被命為皇八子胤禩之師，兼武英殿纂修。康熙四十五年（1706），皇四子胤禛命他校勘明王應麟的《困學紀聞》。時因何焯喪父歸里，他因將幼女交由胤禩的福晉照看而受牽連，進入入獄。雖旋無罪開釋，但從此仕途前景渺茫。金農想尋其師獨特又殷惠的薦進之路，不料恩師入獄，原本希冀尋其師的入仕之模式也就置礙難行。不過金農於何氏門下期間，閱歷許多珍貴圖書和金石碑版，這對他在日後的書法、繪畫創作及金石鑑賞有奠基作用。

金農離開師門後，結束學業返回家中。康熙五十四年（1715）金農的父親去世，家道中落，兄長出家，金農為生計奔走各地，他的人生第二舞台就以不斷地遊歷遂而展開。康熙六十年（1721），金農第一次來到古都揚州，此時的揚州經濟繁榮，帶動文化藝術的興盛，吸引各地的文人雅士聚集於此，他的好友像已入贅的陳章、厲鶚、杭世駿、丁敬、陳撰等人先後前往揚州發展。來到揚州金農隨身攜帶由厲鶚作序，鮑鈇出資為他鋅版而成的第一部詩集〈懷人絕句三十道〉—《景申集》，在揚州以文會友。金農的詩才書藝在此得到文人雅士的推許，同時也結識不少詩畫名士如揚州八怪畫家汪士慎、高翔、鄭燮；詩壇文人謝前羲、余葭白；兩淮鹽運使盧見曾；著名文化贊助人鹽商馬曰琯、馬曰璐及江春等。²¹ 約莫此時，金農完成至今所能知道最早的一幅畫《蘭竹圖》，這幅圖今已不可見，但金農在《冬心先生集》中留下文句：

²¹ 揚州秀才謝前羲自恃詩能，當讀到金農《景申集》後，驚叫道「吾目光如炬，不輕讓第一流，何來狂夫，奪吾赤幟！」揚州詩壇名士余葭白言道「天下撐腸柱腹，卷袖勝於君者不少，如君無一賊語者，豈可得哉」，謝前羲、余葭白稱其為「金鰲頂上人」。

寫竹兼寫蘭，奇疎墨痕吐，一花與一枝，無媚有清苦。擲紙自太息，不入畫師譜。酬人分精麤，妙語吾所取，鈐以小私印，署名隸書古。半幅懸空齋，色香滿巖塢。隱坐整日看，冷吟獨閉戶，飲水張玉琴，斜陽忽飛雨。²²

由此可知金農早年即能繪畫，且在四十多歲時畫名已響，但在金農的心目中，詩第一，書次之，畫又次之，詩書是正道，繪畫是自娛寄興，他以文人身分爲自我認同，在五十歲以前，金農極少論及繪事。²³

此次的揚州行讓金農留下美好又深刻的印象，這也是金農往後立定於揚州的契機。金農喜歡多方遊歷，在他《冬心先生集·序》中提及「長年來，益爲汗漫遊，遍走齊魯燕趙秦晉楚粵之邦，或名嶽大河，傾寫胸臆；或荒臺侈殿，根觸古懷。」²⁴ 汪士慎作詩說他「詩人情性慣離家」。²⁵ 雍正二年（1724）他離開揚州遠遊到山東，一路到達京城。他在京師結識一些權貴人物，期待能有所知遇。雍正三年（1725），金農受山西澤州名士陳壯履之邀，寄居陳家達三年之久。陳壯履對金農的學識、詩才極爲敬重，自稱「詩弟子」。在此期間，金農與陳壯履或朝夕切磋研習書畫，或遍遊三晉結交名士。對於金農在他鄉遇知友，他甚感欣慰，但以他個性孤傲，對於寄人籬下總是不能如意，他在《冬心先生集·卷三》詩云：「白璧一雙買白鷗，主人三載愛漸慳，朝來不飲亦不啄，何日開籠返故山。」²⁶ 金農原想藉著陳壯履的知遇而希冀能被薦舉，但由金農詩文中可知他的失望。因此，金農悵然離開山西，南歸揚州。

²² 金農：《冬心先生集·卷一》《當歸草堂叢書》本（台北：新文豐出版公司，叢書集成續編冊 106，1985 年），頁 12。

²³ 據丁敬贈金農「樂此不疲」印款中說：「吾友昔居士，詩文書畫，天分既高，學力不足以副之，四方求索如雲，得之珍同拱璧。」時間署爲壬子七日，即雍正十年，當時金農四十七歲。可知當金農畫已知名。

²⁴ 同註 17，頁 1。

²⁵ 「詩人情性慣離家，小別衡門落照斜。明日馬蹄踏芳草，梨花風雨又天涯。」汪士慎：〈送金壽門〉，《巢林集》，收於《揚州八怪詩文集》（南京：江蘇美術出版社，1985 年）卷一，頁 47。

²⁶ 金農：《冬心先生集·卷三》《當歸草堂叢書》本（台北：新文豐出版公司，叢書集成續編冊 106，1985 年），頁 7-8。

金農南歸後，出遊興致依然濃烈，常帶著數名僮僕，或同道好友同行，但卻固定經常往返杭州與揚州。²⁷ 金農此時以寫書維生。雍正十一年（1733），金農時年四十七歲，由他自序的《冬心先生集》四卷開版雕刻，卷首有好友高翔所繪的金農四十七歲小像，同年《冬心齋硯銘》亦開版雕刻。

雍正十三年（1735），清廷開辦第二次博學鴻詞科。博學鴻詞是唐代就有的一種科舉名目，宋代因之。清代初期因外族統治國家局勢不穩定，待於形勢趨於緩和時，於康熙十七年（1687）舉辦第一次博學鴻詞，讓在京三品以上滿漢大臣及在外督撫會同該學政都有資格薦舉，讓一些未經科舉正途的博學鴻儒，能經薦舉直接赴京入試，其目的是爲了籠絡知識分子，尤其是江浙地區的文人，藉以鞏固清朝政權。金農就在此時由其詩友吳興知縣裘魯青向節鉞大夫帥念祖舉薦博學鴻詞科。但金農卻謙辭此次薦舉應試，他曾寫一篇〈上學使帥公（念祖）書〉，文中提到「…漸臻五十之期，將抱無聞之恥，今者淮陰倦游，江干息影，舊友猥列之薦章，大人過蒙於禮接，比之孔融舉禰衡，袁逢待趙壹，古今相較，當復無過，農自受命以來，涕因感集，從容自問，進退爲難…」²⁸ 金農內心的矛盾溢於言表，沒有斷然的拒絕，心中的猶豫仍對仕途有所期待。²⁹ 但因此次各地薦舉上來的人太少，加上雍正皇帝於同年八月駕崩，因此取消此次的博學鴻詞科。於次年乾隆元年（1736）重新開辦博學鴻詞科，金農再次獲歸安令裘魯青推薦。而金農此次到底有沒有赴京應試，已是公案，但在他的《冬心先生續集·自序》中提到：「乾隆元年，天子開博學鴻詞科，明府薦予姓名於節鉞大夫，遂到都門。」³⁰ 可知金農是有北上京師，且在作於乾隆二十六年（1761）一幅

²⁷ 金農在《冬心先生畫竹題記》中云：「冬心先生出游四十年，老且倦矣。四十年之中，渡揚子，過淮陰，歷齊、魯、燕、趙，而觀帝京。自帝京趨嵩、洛，之晉，之秦，之粵，之閩，達彭蠡，遵鄂渚，泛衡湘、瀛江間。車之輪鄉力方之楫，有時晏坐一室，泊如也。僮人從者或三四人，或六七人，各治其事，泓穎取資，仰何多焉。」參見金農著，閻安校注：《冬心題畫記》，（杭州：西泠印社出版社，2008年），頁34。

²⁸ 金農：《冬心集拾遺》《當歸草堂叢書》本（台北：新文豐出版公司，叢書集成續編冊106，1985年），頁12。

²⁹ 在《盛世畫佛—金農傳》一書中，推測雍正十三年的博學鴻詞科，金農受薦而推辭不就，乃因懼世宗追究其與何焯的師生關係。

³⁰ 同註17，頁12。

畫《冷香清艷圖》中提及在京師的活動，「乾隆元年應舉至都門，與徐亮直翰林，過張司寇宅」，另《冬心先生畫竹題記》中提云：「眉山長帽翁畫竹橫軸，乾隆元年九月曾見於京師一豪貴家。」可知九月時金農仍在京師，金農於是年十月踏上歸程，經過曲阜孔廟時撰有〈乾隆元年八月，予遊京師，十月驅車出國門，之曲阜縣，展謁孔廟作長歌〉，文中云：「八月飛雪遊帝京，栖栖苦面誰相傾，獻書嬾上公與卿，中朝漸已忘姓名，十月堅冰返埃程，得行便行無阻行，小車一輛喧四更，北風恥作鷓且鳴，人不送迎山送迎，縣之互之殊多情。」³¹ 十月金農離開京都心情是非常的落寞鬱悶，因此，不管金農是不是有應試，他到京都的結果應該是不如他所期待的。³²

中國傳統文人士大夫的「學人品格」，是積極參與社會，以治國平天下爲己任，建功立業，光宗耀祖，具有「天將降大任於斯人」、「捨我其誰」的精神。³³ 金農在這樣的學術養成背景中，從一位詩人筆耕墨耘，投師問友期有所遇，甚而游食四方，其目的都是期待能受到推薦而一展長才。而就在乾隆元年（1736），年歲已五十的金農了解到他與仕途無緣，因此，他輾轉回到揚州以賣畫維生，終生布衣。雖無任何官職，但當時受到薦舉仍是莫大的光榮，同時金農爲了能在揚州這繁華都市中佔有一席之地，他常將「薦舉博學鴻詞杭郡金農」的榮銜題記在畫上。

五十歲的金農成了失意的士人，與仕途絕緣後，迫於經濟壓力，讓金農不得不依靠著其才能鬻書賣畫來維生，由一位詩人而爲畫人。中國文人並不以繪畫爲本業，自來文人生活是優裕的，文人書畫是個人精神的慰藉，思想情感的表露。將繪畫拿來成爲生財工具是爲文人所不恥，但金農以賣畫來維持生計，就如同鄭板橋自定潤格告知

³¹ 金農：《冬心先生續集》《當歸草堂叢書》本（台北：新文豐出版公司，叢書集成續編冊 106，1985 年），頁 6。

³² 蕭燕翼在〈襟懷高曠，出人意表〉文中指出，乾隆元年的博學鴻詞科的文獻記載中，包括落第的人名記錄，均沒有金農其人。單國霖等編：《揚州畫派研究文集—揚州畫派書畫全集 序論匯編》，頁 123。

³³ 馬敏：《官商之間：社會劇變中的近代紳商》（武漢市：華中師範大學出版社：2003 年），頁 11。

買畫者，他們公然賣畫，已是文人脫序的行爲，這樣大膽的行徑，鄭板橋及金農才被視爲「偏師」列爲「揚州八怪」中，被稱爲「怪」的意涵，除了行徑之外也包含繪畫。

金農在《冬心先生畫竹題記·序》中提到：「冬心先生年逾六十始學畫竹。前賢竹派，不知有人。」³⁴ 對於金農何時學畫，應該是早於六十歲，在〈畫蘭竹自題紙尾寄程五鳴江二炳炎〉一文，載於《冬心先生集》卷一，按這本詩集的編年，應當在雍正三年（1725）金農三十九歲時。另有金農與好友厲鶚於康熙五十七年（1718）同遊吳興，厲鶚有詩題爲「督牛犁我田，歐陽圭齋句也。壽門爲圖，因題其後」，金農時值三十二歲。³⁵ 因此，金農早年即有作畫，但僅只於文人戲筆而已，廣爲人知時應是在五十歲之後。

乾隆十五年（1741）金農六十四歲，他開始長期定居於揚州，他住進揚州的天寧寺。之後其愛女在天津生產早亡，其妻決意南回，金農有一告貸札記載著：「弟春來心緒種種不佳，兼接天津遠信，小女產亡，老妻決意南還。旬日之內措設四、五十金，頗難應手。里中諸同好各有所助，助亦弗辭。…今以拙書瘦筆小屏十二幅，髹漆小燈一對，書論畫詩二十四首奉寄，聊博數金，作遣人舟楫之費。」金農求賣字畫，籌措資金接回老妻，但於不久就去世。金農原有一名啞妾相伴，後也遣去，寓居僧寺孤身一人生活。

寓居繁華揚州的金農，其活動最主要是鬻書賣畫和文酒之會。他與當地鹽商士紳的關係良好，如馬曰琯、馬曰璐兄弟、徐贊侯、江春、盧見曾等，更與當時一同在揚州鬻畫的畫家們有著良好互動關係，如汪士慎、高翔、鄭燮等。乾隆二十一年（1747）移寓西方寺，年屆七十的金農，此時先後收羅聘及項均爲弟子，不僅在他老年做爲陪

³⁴ 同註 28，頁 17。

³⁵ 轉引于明詮：《金農》（台北：石頭出版，2004 年），頁 2。

伴，甚而爲了應付大量的訂單而有弟子代筆作書作畫。除此之外，金農在揚州並非單純只是職業畫家，另有寫燈製硯，從事古物買賣等商業行爲。

乾隆二十七年（1762），乾隆皇帝第三次南巡經過揚州，原對仕途絕望的金農，卻在此次向南巡的皇帝呈詩。在他的《擬進詩表》中說：「謹錄所業各體詩進呈御覽，肅聆聖訓，俾在野草茅，沾恩光於萬一，榮莫大焉！」³⁶ 由金農此次的舉動，正可以看出，身爲中國文人士大夫內心裡的矛盾衝擊，他們所承載的「道統」以「詩書傳世」名留歷史的心態，讓金農已邁入風燭殘年仍是心有所繫，這與他性格清高孤傲有所相左，無怪乎後人對此多所議論與揣測。

隔年，乾隆二十八年（1763）九月，金農以七十七歲的高齡在揚州辭世。次年，老友杭世駿集資，由弟子羅聘扶柩將金農歸葬杭州臨平黃鶴山。

第二節性格與嗜好

藝術家創作與學術養成背景有關，同時其人格特質也會在作品中顯現，且藝術家想傳達予人大都是來自他的生活經驗。因此，要了解金農的繪畫風格來源與特質，就不能不去探究金農個人的性格與他生活中的嗜好。

王昶曾於《蒲褐山房詩話》云：「冬心性情逋峭，世多以迂怪目之。」³⁷ 形容金農個性並不隨眾，世人皆認爲他怪，相對地金農也視世人爲「城狐社鼠」。³⁸ 全祖望

³⁶ 同註 28，頁 14。

³⁷ 王昶：《蒲褐山房詩話》（台北：廣文書局，1972），頁 67。

³⁸ 金農：《冬心先生雜著》《當歸草堂叢書》本（台北：新文豐出版公司，叢書集成續編冊 106，1985 年），頁 26。

稱金農爲「畸士」。陳康祺以「孤峭奧博」來形容金農與他的友人丁敬、厲鶚等。丁敬（1695-1765），浙江錢塘人，字敬身，號鈍丁，又號龍泓山人、硯林、孤雲石叟、勝怠老人、玩茶叟。書齋稱無不敬。生於市井野人之家，家貧以釀酒爲業。乾隆元年（1736）被推舉爲博學鴻詞科，不應。丁敬個性狷介，不好奉承恭維。居處近金農，因性情相近而友好，兩人皆博學好古。

金農性情逋峭迂怪，可以從書畫上窺見他介然不群的性格。康雍乾時期的書風是以趙孟頫、董其昌帖學爲主流，在以二王爲正統的帖學審美觀念下，金農棄帖而師碑，脫離「正統」一脈，獨創出「漆書」。「漆書」橫粗豎細、頭重腳輕的特徵來自漢隸，金農因收藏極豐的金石碑版，在這嗜好的滋養下，讓他有如此的成就。金農強調「不隨眾附和、不趨時流」，因此，繪畫上當大部分畫家在追隨「四王」的腳步時，金農卻是背離正統派一路，尋求石濤、八大的個人主義，被當時的評論家稱爲「偏師」、「適赴歧路」等，而被冠爲「怪」，使得金農在歷史上被評爲性情怪，書風怪，繪畫也怪。

39

金農的嗜好之一是對金石碑版的收藏，「予夙有金石文字之癖」，好友陳鴻綬曾刻有一印「金石癖」贈與，全祖望也稱金農：「平日所嗜好，一往而情深如故也，則誠不能不謂之癡之至者。」⁴⁰金農的嗜奇好古，使其收藏金石碑文不下千卷，曾云：「金文爲佚籀之篆，嘗欲效呂大防、薛尚功、翟耆年諸公，蒐討遺逸，輯錄成書，有所未暇，石文自五鳳石刻下於漢唐八分之流，心摹手追，私謂得其神，不減李潮一字百金也。」⁴¹金農想仿效前人欲將蒐集尋討所得的篆籀鐘鼎彝器款識輯錄成書，足見他的豪氣與對金石碑版的收藏認知上的豐富，才讓他有此願望，這樣的嗜好收藏讓他成

³⁹ 汪鋈在《揚州畫苑錄》寫道：「惜同時並舉，另出偏師，怪以八名，畫非一體。似蘇、張之掉闔，緬徐、黃之遺規。率汰三筆五筆，覆醬嫌粗；胡謔五言七言，打油自喜。非無異趣，適赴歧途。示嶄新於一時，只盛行乎百里。」

⁴⁰ 轉引自蔣華：《揚州八怪傳略》（台北市：蕙風堂印行，1995年），頁20。

⁴¹ 同註38，頁1。

爲金石碑版的鑑賞專家。甚至在金農中年游食各地，晚年定居揚州，都曾以此專業技能謀生。

金農收藏金石碑版出於自身天性喜好外，他的「金石癖」與康雍乾興起的碑學考據學不無關係。金農的老師何焯不僅通經史百家之學，又精於古文碑版考訂，收藏極豐的金石碑版，金農攻讀於門下，眼界大開，耳濡目染中，與其師建立起共同嗜好。在《冬心先生集拾遺》的〈漢武梁祠像唐拓本跋〉云：「武梁祠像，舊武唐氏物，寒中先生購之，極爲珍愛。丁酉三月，予信宿衍齋，得觀晴窗，吾師何義門先生遠留史館，每寓書問訊，必勤勤眷眷以未見此爲恨，予小子先吾師而展對，一何幸歟。」⁴²對於如此珍貴的拓本，金農談及時仍惦記其師，足以見得何焯對金農的影響。

對於金農的金石文字收藏，他在《冬心先生集》中的〈楊知陳章見過冬心齋予出漢唐金石搨本二百四十種共觀〉，提到所收藏珍貴碑拓數量多達兩百多種。在厲鶚《樊榭山房集》中記載，康熙五十三年（1714）春，厲鶚初訪金農，金農邀請共賞所藏《唐景龍觀鍾銘》拓本，次年秋厲鶚復至江上訪金農，出觀顏魯公《麻姑仙壇記》和米芾《顏魯公祠堂碑》拓本。厲鶚與金農同樣個性孤峭，對金石皆有喜好，不難看出他們時時互相切磋。厲鶚字太鴻，號樊榭，浙江錢塘人（今杭縣），康熙舉人。好從事金石考訂之學，以篆隸書法及治印聲名當世。早歲與冬心相交，在樊榭山房集附錄軼事中錄蔡朗餘（名焜，號木龕）贖稿云：「厲樊榭徵君，制意拙率，不修威儀，嘗曳步緩行，仰天搖首，雖在衢巷，時見吟咏意，市人望見遙避之，呼爲詩魔，厲徵君之詩詞與金農冬心書畫，鄉里齊名，人稱髯金瘦厲。」金農在這樣志同道合的朋友中，與之相處更顯得「熙怡自適也」。

金農的嗜好除了金石碑版的喜好之外，另尤愛硯。在金農四十七歲時刻印了一部

⁴² 同註 28，頁 18。

《冬心齋硯銘》，其序云：「予平昔無他嗜好，惟與硯爲侶，貧不能致，必致損衣縮食以迎來之，自謂合乎歲寒不渝之盟焉。」⁴³ 金農曾畫過一幅自畫像《百二硯田富翁小像》，其文曰：「自寫百二硯田富翁小像畢，喑喑申言之。富翁者，田舍郎之美稱也。觀予骨相貧窶，安得有此謂乎？賴家傳一硯，終身筆耕墨耨，又遊食四方，歲收不薄，硯亦遂多。一而十，十而百有二矣。乃笑顧曰：不啻洛陽二頃也，署號百二硯田富翁宜哉？」⁴⁴ 金農自豪自己靠著家傳一只硯，筆耕墨耨遊食各地，在六十二歲時爲自己取了「百二硯田富翁」的名號，蔣仁爲金農治有「百二硯田富翁」一印，印跋曰：「冬心先生素有硯癖，見佳石，不靳重值，收藏至富，可賞鑑者一百二方，屬仁鑄小印以志一時之興。」⁴⁵ 由此可見，金農蓄硯之豐足以讓自己稱爲富翁，這不僅是有自貶嘲諷意味，但又有精神上的自我安慰。金農爲了收藏所愛的文物，花費不貲，散盡錢財只爲一文物，迫使他常爲了生計東奔西走，他曾在《冬心先生雜畫題記》中云：「予舊藏老蓮《盧仝煎茶圖》，龍泓子題句其上。戊辰歲荒，易米于猗頓家矣。」⁴⁶ 乾隆十三年戊辰（1748）時值金農六十二歲，經濟拮据的金農，因疾病臥床，不得已將珍藏已久的陳老蓮畫作拿來換米以餬口。

金農除了蓄硯，還琢硯、銘硯，在《冬心先生齋研銘·自序》云：「稍收一二佳石，得良師剞劂精古居北之身，日習其事，銘因此作。」⁴⁷ 據全祖望所言：「壽門所得蒼頭皆多藝，其一善攻硯，所規樞甚高雅。壽門每得佳石，輒令治之，顧非飲之酒數斗不肯下手，即強而可之，亦必不工。壽門不善飲，以蒼頭故，時酤酒。硯成，壽門以分成銘其銘，古氣盎然，蒼頭浮白觀之。」文中指的善攻硯，應是指朱龍，在冬心先生出游四十年間，追隨他有「僦人從者或三四人，或六七人」，而朱龍則善琢硯。硯琢磨好之後，再由金農以分書銘其背，因硯銘之多，即集成一部《冬心齋硯銘》。

⁴³ 同註 38，頁 1。

⁴⁴ 同註 38，頁 44。

⁴⁵ 轉引朱玄：《金冬心評傳》（台北：正中書局，1981 年），頁 186。

⁴⁶ 同註 28，頁 153。

⁴⁷ 同註 38，頁 1。

金農對古文物沈溺的程度，使好友鄭板橋曾勸他勿「玩物喪志」。但因對於金石碑版及硯的愛好與收藏之下，這些嗜好的培養，相對地使金農擁有更為豐厚的知識，使他對古文物的鑑賞能力更為專精。雍正三年，金農在北京外城的報國寺集上，「見古銅器六種：鐘一、罇于一、卣二、簠一、鑿一，皆青翠可愛。問其所由來，云得之青州古壙中。」⁴⁸ 鄭板橋稱金農：「九尺珊瑚照乘珠，紫髯碧眼號商胡，銀河若問支機石，還讓中原老匹夫。」⁴⁹ 鄭板橋雖勸金農勿耽溺於嗜好中，但仍然不得不佩服金農的鑑賞能力。

金農除精於鑑識金石碑版及硯之外，對書畫鑑賞也是精湛。雍正三年，金農以一位詩人現身於北京，同時也兼具書畫鑑賞家身分。在《冬心先生隨筆》中記載：「都豐廉《地獄變相》一卷，極得蕭公伯懲惡圖筆意足，為畫鬼者開一生面不作刀林沸鑊之狀可愛也。雍正三年，予游京師見於阿學士雲舉先生家，云得之真定相國之孫，縑素之尾有蕉林玩印記。」⁵⁰ 阿金字雲舉，郭絡羅氏。隸滿洲鑲白旗。康熙辛未進士，出王漁洋之門，改庶吉士，散館授檢討，有《培風堂集》。金農在阿處見到都豐廉所繪的《地獄變相》，稱他得到明代蕭公伯的筆意，同時為此畫鑑定印記。另金農到阿金家中鑑賞古畫一例，「昨示王常宗雲山小幅，簡妙古澹，頗似馬一角，真高士之筆墨也。」⁵¹ 金農以「簡妙古澹」的審美觀，用南宋馬遠的構圖來觀此畫，稱讚此古畫為高士之筆墨。同年作客於山西陳壯履家中，除了研習書畫之外，金農亦為陳壯履擔任鑑賞書畫角色，「雍正三年，在澤州陳文貞公午亭山村，南垞太史出彝齋居士《水仙》橫卷，上有謝十三娘題字，共觀竟夕，淪茗賞之。」⁵² 金農與同好們間的交往也是建立在書畫的鑑賞上，「宋蕭太虛沖元觀道士，善畫墨梅。著花疏秀，別出一格。康熙丁酉，舊里楊工求進士，攜蕭之小立軸觀於陳楞山玉几山房。恍若山行篋落間，

⁴⁸ 卞孝宣：〈金農書翰十七通考釋〉《揚州八怪考辨集》（江蘇：江蘇美術出版社，1992年）頁176。

⁴⁹ 蔣華：《揚州八怪略傳》（台北市：蕙風堂印行，1995年），頁19。

⁵⁰ 金農：《冬心先生隨筆》《當歸草堂叢書》本（台北：新文豐出版公司，叢書集成續編冊106，1985年），頁6。

⁵¹ 同註48，頁174。

⁵² 同註28，頁171。

各題詩一篇。」⁵³ 另一則趣聞寫在《冬心先生隨筆》，是關於趙子昂的手簡：「雍正七年，客堯都飲一豪貴家酒半，其奴以此拭卮匱，予見而奪之，豪貴不惜也。」文化素養不足的豪貴將趙子昂的手簡當成敝屣糟蹋，幸好讓金農搶救下來。金農因遊歷各地見多識廣又加上他對書畫歷史知悉甚詳，在如此豐厚的學識及鑑賞力之下，讓他在揚州時，即成爲各個鹽商富豪詩文聚會延攬的座上客。

金農迂怪的性格讓他不隨眾附和，書法棄帖學而從碑學，繪畫棄「四王」而走個人主義。而他的性格又影響到他的嗜好，嗜奇好古，不僅有「金石癖」，還硯癖。金農的性格與嗜好，隨著他在揚州鬻書賣畫時，是影響其書畫風格的潛在因素。

⁵³ 同註 28，頁 84。

第三章 揚州地理環境與人文背景

金農早中年時期，一直努力於仕途，如此的憧憬並未料到在晚年時，是以一位畫人寄寓揚州來維生。在康熙六十年（1721），金農第一次來到揚州，即對它留下好感，在此他也結交到對他極賞識的文人名士與志同道合的詩書畫友。乾隆元年受薦舉博學鴻詞科，結果不如金農所期待，在南歸後，金農不僅心境有所轉換，連身分也由一位詩人轉變成一位畫人，而他所選擇的市場就是他曾流連忘返的揚州。

揚州古城有著兩千四百八十多年的歷史，中間經過三起三落的經濟發展。揚州舊稱廣陵、蕪城，另有江都別稱。⁵⁴「揚州之地，北界淮，南臨江，東濱東海，西北濱湖。以漕渠，軸以崑崗，重江複關之，四會五達之莊。淮海之間，此為重鎮。」⁵⁵揚州城地處運河入江口，在臨河面江的優越先天條下，成為對外貿易港。揚州城的繁盛與運河的關係十分密切。隋代開通南北大運河，這條運河成為揚州與中原地區溝通的主要渠道，藉由運河通過長江與長江流域往來，使揚州發展成為全國漕運中樞，揚州的淮鹽供應遍及大半中國，清乾隆時，兩淮鹽運使更是駐在於此，揚州便成為經濟中心。

揚州城早在漢代時，因地理資源豐富，「採銅以為錢，煮海水以為鹽，代伐江陵之木以為船，國富民眾。」⁵⁶此地得到發展。唐代的揚州因位於漕運中心，「唐鹽鐵轉運使在揚州，盡干利權，判官多至數十人。商賈如織，故諺稱揚一益二，謂天下之

⁵⁴ 詩人鮑照（414？—446）用詩文反映揚州這座城市在漢末遭到破壞，詩題為《蕪城賦》：「邊風急兮城上寒，并徑滅兮丘隴殘。千齡兮萬代，共盡兮何言！」這就是 451 年和 459 年的廣陵屠城事件。因而廣陵也被稱為「蕪城」。轉引安東籬，李霞譯，李恭忠校：《說揚州—1550-1850 年的一座中國城市》（北京：中華書局，2007），頁 19。

⁵⁵ 徐謙芳：《揚州風土記略》（台北市：徐忠猷發行，1992 年）頁 9。

⁵⁶ 《漢書·伍被傳》轉引自余隸、元明：〈揚州城的歷史變遷—中國古城博覽縮影〉《揚州研究—江都陳軼群先生百齡冥誕紀念論文集》（台北：聯經出版，1996 年），頁 129。

盛，揚爲一而蜀次之也。」⁵⁷ 揚州發展成爲全國第一大經濟都會，各地富商大賈雲集於此，甚至城內聚居經營珠寶的胡商及大食、波斯商旅等。也因經濟繁榮，帶動文化藝術的繁榮，吸引許多的文學藝術家來此，也留下不朽的文學詩作，如李白《送孟浩然之廣陵》：「故人西辭黃鶴樓，煙花三月下揚州；孤帆遠影碧空盡，惟見長江天際流。」張祐更在《縱遊淮南》云：「十里長街市井連，月明橋上看神仙；人生只合揚州死，禪智山光好墓田。」綠楊城郭，紅袖樓台，足見繁榮風貌。唐末因戰爭，使揚州遭受破壞，滿目瘡痍。後經明代經營又再次復甦，此時這一府城更名爲維揚府，其出處來自《尚書》中的一句話「淮海維揚州」。但明清易祚時，揚州因受到清兵殘酷的屠殺和破壞，成一片廢墟。但揚州因具鹽、漕、河三大有利條件，在不久之後此地又成爲繁榮的商業城市，不僅有日常生活消費所需的物資市場，也有文化娛樂所需的書畫文化市場及各種手工藝等，在孔尚任的《有事維揚諸開府大僚招宴觀劇》詩中所說：「東南繁華揚州起，水陸物力盛羅綺。朱橘黃橙香者緣，蔗仙糖獅如茨比。一客已開十丈筵，客客對列成肆市。」⁵⁸ 也就是如此的繁盛，吸引全國各地的「富商大賈，鱗集麇至」、「四方舟車，商賈之所萃」。

第一節亦賈亦儒的鹽商

在清人黃鈞宰的《金壺浪墨》中提到：「揚州繁華以鹽盛。」⁵⁹ 鹽業是揚州最大的商業行業。清朝在順、康雍時期，爲了要恢復經濟及生產發展，採取一系列措施，包括治理河道、通漕灌溉，鼓勵開荒墾田，還發展印刷業、製鹽業等等，使得兩淮鹽場驟增。同時全國人口增加一億多人，銷鹽量隨之增多，增多的銷鹽量多數是從揚州發出的，全國大半地區所需用的食鹽幾乎由揚州「引鹽」轉運，使得揚州成爲全國最

⁵⁷ 洪邁：《容齋隨筆》卷九，〈唐揚州之盛〉。同上註，頁 130。

⁵⁸ 轉引自朱宙：〈清前期揚州商業發展與文人心態研究〉《揚州師院學報（社會科學版）》1994 年第 2 期，頁 128。

⁵⁹ 黃鈞宰：《金壺七墨全集》（台北縣：文海出版社印行，1969 年），頁 21。

大的鹽運中心。兩淮鹽業在全國鹽業中占有重要的地位，其鹽課的收入，對國家財政至關重要，嘉慶《兩淮鹽法志》卷五十五中記云：「兩淮歲課當天下租庸之半，損益盈虛，動關國計。」足見鹽商所積聚巨額的商業資本，民國《歙縣志》作者說：「彼時鹽業集中維揚，全國金融幾可操縱。」另有人說：「淮商資本之充實者，以千萬計，其次亦以數百萬計。」如此的財富的積累，無怪乎，乾隆也道出：「富哉商乎，朕不及也。」的感嘆話來。⁶⁰

中國城市經濟的發展與商人階層的發展有密切的關係，商業和商人是促使城市經濟繁榮的源頭活水。像唐代經濟城市首推兩京，即西京長安和東京洛陽。到了宋代，城市由古代型向近代型商業城市過渡，突破沿襲千年的坊市制度，商店貨攤任意開設於城內各處。明清小說中更是出現屢見不鮮的面向大街開設、有招牌和櫃台的鋪面。但是商人在中國傳統社會中階級卻是四民之末。「士農工商」首先開始於西漢文景時代，爲了提倡儒家之學而崇士、尊士，全面實行抑商政策，孟子「仁義而已矣，何必曰利」成爲正統的儒家「義利觀」。自此之後，商人地位連農人都不如，社會政治地位低下受歧視，在道德倫理上亦遭受貶斥。儘管如此，商人這一階級並未在中國社會中消失，潛藏在社會的各個角落。直到明清時期中國資本主義萌芽，東南沿海一帶因對外交通貿易，工商業都市興起，流行於當時最有名的一句俗諺「上有天堂，下有蘇杭」，蘇州的絲織業尤爲發達，此時商人的階級漸漸被人所重視。

揚州鹽商來自於山西、陝西和安徽等地，康熙《兩淮鹽法志》指出：「淮揚濱海，山西、陝西、徽州之鹽商皆寓其處。」而在近人陳去病《五石脂》中說：「揚州之盛，實徽商開之。」明末清初，山西、陝西商人在揚州勢力超過徽商，清中葉時，山西商人地位逐漸被安徽鹽商所取代。⁶¹ 原因是政府的納糧折色制度的實施，增強徽商在

⁶⁰ 同註 57，頁 129。

⁶¹ 在鹽法志中，晉商和陝商這兩個群體集體爲「西商」。轉引安東籬，李霞譯，李恭忠校：《說揚州—1550-1850 年的一座中國城市》（北京：中華書局，2007），頁 46。

鹽業貿易中的競爭力。⁶² 他們比西商距離兩淮鹽產和市場區域更近，這對其參與鹽業貿易更加有利。再者徽商具有地域性的商業專業化傾向，徽州府是由歙縣、休寧、婺源、祁門、黟縣和績溪等縣組成，其中歙縣人主要為鹽商、休寧人主要為典當商，祁門人主要為茶商。而西商因為商業活動範圍廣，不僅從事食鹽生意，亦包括金融及地區間日用品貿易、紡織品貿易，這種廣泛性使晉商成為中國帝制晚期的商人之王外，也意味著晉商在揚州因廣泛性經營，其力量被分散稀疏掉，不如徽商因家族或宗族群體的力量大。晚明鹽政的變革對徽商更是有利，以世襲的許可證來管理兩淮鹽區內指定地區的鹽綱。該制度延續兩個世紀，使得徽商在揚州鹽商中佔有主導的地位。

63

宋代以來商業的發展是中國史上一個十分顯著的現象，使得宋元以後的商人地位發生了變化。清代沈垚（1798-1840）在《費席山先生七十雙壽序》云：

宋太祖篤盡收天下之利權歸於官，於是士大夫始必兼農桑之業，方得贍家，一切與古異矣。任者既與小民爭利，未任者又必先有農桑之業方得給朝夕，以專事進取，於是貨殖之事益急，商賈之勢益重。非父兄先營事業於前，子弟即無由讀書以致身通顯。是故古者四民分，後世四民不分；古者士之子恆為士，後

⁶² 中國鹽業貿易制度在明朝實行的是官商結合、官督商銷的制度。明初實行的是「開中法」，即「開邊」、「中鹽」之意，但這個術語也許源於 1395 年戶部一份關於「開中納米」的奏疏。這種制度下，商人將內地糧食解運至邊境地區的官倉以備時需。政府根據所納糧食的多少發給商人鹽引（支鹽憑證）。然後商人即可憑引到指定的鹽場支鹽，然後到指定的地區銷售。這種納糧開中的辦法對西北地方的商人非常有利，因為他們地近西北邊疆，運輸費省，而對於遠離西北的徽州商人卻極為不利，因此，在鹽業經營中，山西、陝西商人曾盛極一時。在成化年間（1465—1487），政府開始將以鹽換糧的交易折換為貨幣交易。其最簡單的形式是折色，也就是將原來由商人用實物換取鹽引，改為用現銀直接交至鹽運使司領引行鹽。因徽州地接兩淮、兩浙鹽運使司（兩淮鹽運使司設在揚州，兩浙鹽運使司設在杭州），納銀支鹽都十分便捷，少了運輸之苦，徽州商人逐漸取代山西、陝西商人而佔據了鹽業經營中的優勢地位。明萬曆四十五年（1617），明政府又率先在兩淮鹽場推行「綱運制」。所謂綱運制，就是把原來分散運鹽的運商組成商綱，結綱運行。不入綱冊者遂沒有售鹽的資格，而一旦編入綱冊即可永遠世襲。於是，徽商就以同鄉和同族結成綱幫運銷食鹽，從而獲得了壟斷兩淮鹽業的世襲特權。參見李琳琦：《話說徽商》（台北市：時英，2007），頁 39-42。

⁶³ 安東籬，李霞譯，李恭忠校：《說揚州—1550-1850 年的一座中國城市》（北京：中華書局，2007），頁 52-53。

世商之子方能為士。此宋、元、明以來變遷之大較也。天下之士多出於商，則織畷之風日益甚。然而睦婣任卹之風往往難見於士大夫，而轉見於商賈，何也？則以天下之勢偏重在商，凡豪傑有智略之人多出焉。其業則商賈也，其人則豪傑也。為豪傑則洞悉天下之物情，故能為人所不為，不忍人所忍。是故為士者轉益織畷，為商者轉敦古誼。此又世道風俗之大較也。⁶⁴

余英時在《中國近世宗教倫理與商人精神》中，引這篇文章來說明宋以後的士多出於商人家庭，以致士與商的界線已不能清楚地劃分。商人有能力有財力供養兒孫讀書仕進，藉子孫做官而改變商人形象；另也有為官轉而經商，因商業在中國社會的比重日益增加，有才智的人更漸漸被商業吸引過去，形成商人士人化，而文人、儒生、仕官商人化，這種現象在清代揚州更為顯著。曾寄居在揚州鹽商家中的清代乾嘉學派代表人物戴震曾說：「吾郡少平原曠野，依山為居，商賈東西行營于外，…雖為賈者，咸近士風。」⁶⁵揚州鹽商特別具有「賈而好儒」的特色。尤其是徽商自古有「儒商」的美名，這種稱號其來有自，徽州是程朱理學的故鄉，在長期的薰陶之下，崇文尚學已成爲風氣。讀書習文已是家家戶戶日常中的一件事，在弘治《徽州府志·風俗》記載：「舊志六縣，山壤垠隔，俗或不同，歙附郭其俗與休寧近，讀書力田，間事商賈。」又在〈績溪縣南關許氏惇敘堂宗譜〉的家訓看到：「且子弟七歲以上則入小學讀書習禮，養其德性，使知孝弟忠信禮義廉恥之事。其聰明者使之業儒，其於有成，以光大門閭。其庸下者，亦教之以農工商賈，各事生業，不得遊手好閒，亦要勤儉，毋許奢侈。」⁶⁶中國宋代《神童詩》中有句話「萬般皆下品，唯有讀書高」這觀念綿延千年，儘管商人富有，仍希望能盡全力謀得一官半職，來改變社會地位。許承堯在《歙事閑譚》中提到：「商居四民之末，徽俗則不然。歙之業鹺於淮南北者，多縉紳巨族，

⁶⁴ 余英時：《中國近世宗教倫理與商人精神》（台北市：聯經，2004年），頁97-98。

⁶⁵ 薛永年、薛鋒：《揚州八怪與揚州商業》（北京：人民美術出版社，1991年），頁9。

⁶⁶ 〈明清徽商の場合 3.1 本章の目的徽州の人々が行商として外地に赴くように〉請參

閱：<http://nccuir.lib.nccu.edu.tw/bitstream/140.119/33317/7/009107.pdf>

其以急公議敘入仕者固多，而讀書登第，入詞垣躋膺仕者，更未易什數。且名賢才士，往往出於其間，則固商而兼士矣。」⁶⁷ 商人積極的培育子弟謀取功名，一來藉由兒孫入仕之後以提升社會地位來改變身分階級，另一方面因自家人當官，較易使經商通路更爲順暢。所以產生賈儒合一官商結合，官儒商一體化的現象，不管是「以儒飾賈」或「亦賈亦儒」，在以儒學作爲攀附官府的橋樑下，讓這些鹽商在揚州既得名又得利。

在揚州擁有影園的鄭元勳即是一例。其祖父是鄭景濂，字惟清，原居住在歙縣的長齡村，因舊產被家鄉的豪族所霸佔，因此，來到揚州，以「鹽筴起家」而致富。其子鄭之彥，字仲雋，號東里。十九歲時，獲得生員資格，有四子即元嗣、元勳、元化和俠如，皆受良好的教育。其中的二子鄭元勳，字超宗，號惠東，於年二十一歲，天啓甲子（1624），在應天鄉試中獲得第六名。在癸未（1643）獲得進士資格。鄭家在揚州即是以通過食鹽貿易而致富，進而培育子孫求取功名，來獲得進入紳士行列的機會的典型例子。另外如安徽歙人程夢星，字伍喬，一字午橋，壬辰（1712）進士，官翰林編修。是傳統中國學而優則仕的人物，但後來卻辭官，在揚州經商，成爲著名的大鹽商。⁶⁸ 徽商程魚門（名晉芳），新安人，治鹽於淮，不同於豪侈的富商，晉芳「獨悖悖好儒，罄其貨以購書，庋閣之富，有五萬卷，論一時藏書者莫不首屈一指。」此外，又「好交遊，招致多聞博學之士，與討論世故，商量舊學……」⁶⁹ 被當時名士袁枚稱爲淮程氏四詩之一。曾任兩淮商總的鮑志道，徽州歙縣人，「爲宋處士鮑宗巖之後。世居于歙。志道字誠一。業鹺淮南。遂家揚州。」⁷⁰ 這些重視文化教育的鹽商，他們多數自身能精通詩文、書畫，也有詩文集行世，而不精通詩文書畫者，則易喜接觸文人。徽州鹽商對於文化教育的重視，在他們遷往別處時，會隨身帶上自己的文化習慣，並且也會帶上自己的藝術家。因此，在揚州文化藝術能如此的繁盛，與流

⁶⁷ 許承堯：《歙事閑譚》（合肥市：黃山書社，2001年）

⁶⁸ 〔清〕李斗著，汪北平、涂雨公點校：《揚州畫舫錄》（北京：中華書局出版，1997年，第2次印刷），頁343。

⁶⁹ 同前註，頁346。

⁷⁰ 同前註，頁148。

寓此處的遺民社群規模有關係，這社群又與此地的鹽業貿易息息相關。⁷¹

第二節文化活動與城市園林

鹽商在揚州不僅發展地方經濟，同時對地方文化事業也有促進作用。民國《歙縣志》卷一把揚州鹽商分爲兩種類型：「其上焉者，在揚則盛館舍，招賓客，修飾文采；在歙則擴祠宇，置義田，敬宗睦族，收貧乏。下焉者，則但侈服御居處聲色玩好之奉，窮奢極靡，以相矜炫已耳。」⁷² 前類型的鹽商在揚州大量建造花園，延攬文人名士，結社吟詩，主持詩文之會外，還贊助文化藝術事業，最爲人所知是馬曰瑄和馬曰璐兩大鹽商。

馬曰瑄（1688-1755）字秋玉，號嶰谷，安徽新安祁門諸生，居揚州新城東關街，城北西園尚有他的行庵。「好學博古，考校文藝，評騭史傳，旁逮金石文字。南巡時，賜兩御書克食。嘗入祝聖母萬壽於慈寧宮，荷豐貂宮紵之賜。歸里以詩自娛，所與遊皆當世名家。」馬曰璐是馬曰瑄之弟，字佩兮，號半查，工詩，與兄齊名，人稱「揚州二馬」。舉博學鴻詞不就。⁷³ 前文提到徽商重視的是弟子的教育問題，因此，在創辦書院、學校，培育人才方面，他們不遺餘力。在《揚州畫舫錄》卷三中提到「揚州郡城，自明以來，府東有資政書院，府西門內有維揚書院，及是地之甘泉山書院，國朝三元坊有安定書院，北橋有敬亭書院，北門外有虹橋書院，廣儲門外有梅花書院。其童生肄業者，則有課士堂、邗江學舍、用里書院、廣陵書院，訓蒙則有西門義學、董子義學。」這些書院、學舍的建設與維持，其資金皆來自於鹽商，或和鹽商有關的鹽運使司的運庫。其中的梅花書院它原是明湛尚書若水書院故址。於萬曆年間改名崇

⁷¹ 同註 63，頁 91。

⁷² 轉引朱宗宙：〈徽商與揚州〉《揚州師院學報（社會科學版）》（揚州：揚州師院，1991 年第 2 期），頁 139。

⁷³ 同註 68，頁 86-88。

雅書院，崇禎時書院遭到廢棄。在清雍正十二年（1734）時，由馬曰瑄出資重建，名曰梅花書院。⁷⁴ 到清乾隆四十二年（1777），馬曰瑄的兒子馬振伯呈請將書院歸公，至此，書院由鹽商承辦。另外安定書院於康熙元年由鹽運使胡文學與一些鹽商共同籌款而建，雍正年間，兩淮商人捐資擴建學舍。敬亭書院由兩淮商人出資建於清康熙二十二年（1683）。擔任過兩淮總商的汪應庚在清乾隆元年（1736）見揚州府學（即江甘學宮）年久失修，便捐助五萬銀兩用於重修。在有足夠的經濟實力，書院學舍延請一批一流的人才來講學，他們被稱為山長、掌院或院長，都是當時著名學者人物，如安定書院的院長有杭世駿、趙翼、蔣士銓、陳祖範等；梅花書院的院長有姚鼐、茅元銘、胡長齡等。「安定梅花兩書院，四方來肄業者甚多。故能文通藝之士萃于兩院極盛。自裴之仙至程贊普數十人。」⁷⁵ 許多名流學者集中於揚州講學，不僅吸引本區域內的生員來書院讀書，更有不少是外府、外省的生員來揚就讀。也因此培育不少人才，如著名經學家段玉裁、訓詁學家王念孫、王引之父子、揚州學派中的劉文淇、凌曙等，人才輩出，使得揚州城因文化風氣興盛而聞名，實是鹽商之功勞。

再者鹽商對文化的愛好表現在他們大量收書、藏書、收畫、藏畫，甚而還大量刻書。李斗《揚州畫舫錄》記載馬曰瑄所居對門「築別墅曰街南書屋，又曰小玲瓏山館。有看山樓、紅藥塔、透風透月兩明軒、七峰草堂、清響閣、藤花書屋、叢書樓、覓句廊、澆藥井、梅寮諸勝。玲瓏山館後書前後二樓，藏書百廚。」⁷⁶ 馬氏藏書之豐。於「乾隆三十八年奉旨採訪遺書，經鹽政李質穎諭借。其時主政已故，子振伯恭進藏書。可備採者七百七十六種。」此舉得到乾隆皇帝的嘉獎，賜給當時「書城巨觀，人間罕觀」的《古今圖書集成》一部，以為好古之勸。古今圖書集成共五千二百卷，分類三十二典，馬裕裝成五百二十匣，藏貯十櫃，供奉在正廳。而後，弘曆帝又賜給御製詩以及《得勝圖》三十二幅。⁷⁷ 揚州鹽商因自身的愛好文化，進而對社會文化有

⁷⁴ 同註 68，頁 60。

⁷⁵ 同註 68，頁 65-66。

⁷⁶ 同註 68，頁 88。

⁷⁷ 同註 68，頁 89。

其提高功效及助益，是其他地區商人所望塵莫及。

鹽商大量的收藏書畫並非是用來擺設，一來是鹽商自身對書畫的喜好收藏，再者提供給當時的士人學習、閱讀、欣賞及研究的。就像是私人圖書館，讀書人不僅可以在這裡閱覽，甚且還可以借出傳抄。盧見曾就常到馬家借書，而題其所寓樓為「借書樓」。⁷⁸ 揚州鹽商對文化的提倡與喜好表現在硬體設施上外，他們結交從遊者為各方文士，對於欣賞敬佩的藝術家或是文人會延請到家中招待，不僅提供經濟上的支援外，還為這些士子打點生活上的困境。如清代學者全祖望在揚州「與主政友善，寓小玲瓏山館。」⁷⁹ 在染上惡疾時，馬氏還為他懸千金尋求醫師治病。厲鶚「來揚州主馬氏」，年過六十沒有子嗣，「主政為之割宅蓄婢。後死於鄉，訃至，為位於行庵祭承。」⁸⁰ 揚州畫家汪士慎亦在馬氏兄弟的小玲瓏山館生活多年。馬氏對於有學識才華的文士極為款待，《揚州畫舫錄》中稱馬曰瑄「四方之士過之，適館授餐，終身無倦色。」⁸¹ 清代性靈派詩人袁枚在他的詩中歌頌馬氏兄弟道：「山館玲瓏水石清，邗江此處最有名。橫陳圖史常千架，供養文人過一生。」這種對文士的禮遇與關心支持在揚州鹽商家中比比皆是。另一位徽州鹽商江春，字穎長，號鶴亭。精於詩「與齊次風、馬秋玉齊名。先是論詩有南馬北查之譽。迨秋玉下世，方伯遂為秋玉後一人。」⁸² 江春建有「秋聲館」，接納四方來揚名士，如「方貞觀，字南塘，安徽桐城人。鶴亭方伯延之學詩字。寓秋聲館二十年。」「金兆燕，字鍾樾。…館於秋聲館。」另外，江步青被江春延請家中，主持安定書院。揚州畫家陳撰原客居程夢星的篠園十年，而後受江春邀請住其園中。不僅如此，其女嫁於南徐（鎮江）許濱，同樣是畫家，同時都寄

⁷⁸ 同註 68，頁 88。

⁷⁹ 同註 68，頁 92。

⁸⁰ 同註 68，頁 90。

⁸¹ 同註 68，頁 88。

⁸² 同註 68，頁 274。

居在江春家中。⁸³

揚州鹽商廣交四方名士，除了增加自身的文化氣息、附庸風雅之外，他們還積極結社吟詩，舉辦詩文之會。而這種宴會的舉行場所，即是揚州鹽商的私家園林。時人曰：「杭州以湖山勝，蘇州以市肆勝，揚州以園亭勝。」⁸⁴ 清初揚州建有八大名園。揚州鹽商大獲利市，積聚財富後，往往建造私人花園，因此有「揚州園林甲天下」的稱號。據李斗《揚州畫舫錄》記載鄭元勛修建一座園林—影園，該園建於崇禎七年（1634），鄭氏兄弟都以擁有園林而著稱，「兄元嗣，字長吉，構有五畝之宅，二畝之間，及王氏園。超宗有影園。贊可有嘉樹園。士介有休園。於是兄弟以園林相競矣。」⁸⁵ 鄭氏兄弟的私人園林在十七世紀是揚州城鹽商園林興起的直接標誌。⁸⁶ 之後揚州陸續出現大型園林，如篠園是康熙間八大名園之一，於康熙五十五年（1716）由程夢星構建，因「馬秋玉以竹贈之，方士庶為繪贈竹圖，因以篠名園。」⁸⁷ 另一私家園林同樣被列入康熙間八大名園之一，由山西臨汾商人賀君召所構建的東園，或稱賀園。賀園在雍正年間建造，乾隆十一年（1746）竣工，「以園之醉烟亭、凝翠軒、梓潼殿、駕鶴樓、杏軒、春雨亭、雲山、品外第一泉、目瞻臺、偶寄山房、子雲亭、嘉蓮亭十二景。徵畫士袁耀鳳繪圖。以游人題壁詩詞及園中扁聯彙之成帙。題曰東園題咏。」⁸⁸ 袁耀和其父袁江在明末清初時期以「界畫」於畫壇上佔有一席之地。⁸⁹ 袁耀精細地描繪出該園的建築與周圍環境，尺度合宜，足見這私人園林的曲徑通幽。在同一時期還有由余元甲築建的萬石園，「積十餘年殫思而成」，該園以「文酒最盛」。雍正辛亥年（1731）二月，余元甲在自己的園林中舉行一次文會，出席這次盛會有馬

⁸³ 同註 68，頁 275-280。

⁸⁴ 同註 68，頁 151。

⁸⁵ 同註 68，頁

⁸⁶ 同註 68，頁 55。

⁸⁷ 同註 68，頁 345。

⁸⁸ 賀君召字吳邨，臨汾人。同註 68，頁 317。

⁸⁹ 袁江與袁耀究竟是父子還是叔侄關係有多種不同的說法，此處採用聶崇正所考證的說法。

氏兄弟及多位熟識之人，此次盛會還載在邗江雅集。⁹⁰

揚州鹽商因對藝文的喜好，常在私家園林以文會友，舉行雅集。所謂的雅集是指文人、士大夫或相近的特定群體聚集在一起飲酒作賦、琴棋書畫、流觴對歌等的聚會，他們以這種方式來表達文人自以為樂的情致和趣味相投的交誼，藉以標榜文人風流倜儻、超凡脫俗的性情。宋元以來，文人士大夫即喜歡結社吟詩，以這種方式來相互唱酬。最爲人所樂道即是「西園雅集」。據傳是李公麟所繪，以模仿唐朝畫家李昭道筆法所繪的一幅設色畫。還有傳米芾爲此幅畫所寫〈西園雅集圖記〉，描述共有十六位當時北宋最著名文人、書畫家，受邀到駙馬王詵的西園來遊園。姑且不論此一樁歷史公案是否存在，其不爭的事實是這一「西園雅集」的事件背後所隱藏的文化訊息和象徵意義。⁹¹ 它所代表著是文人雅集的理想典範，同時也提供後世畫家很大的創作空間。同樣的題材畫作一再地被歷代畫家像南宋馬遠、明代仇英、清代石濤、華嵒等仿作過。

早期的「雅集」是文人間互相酬唱和自娛的交誼活動。像「竹林七賢」、「蘭亭修禊」等，參與的文人往往被賦予「風雅」的標識，他們的集聚活動也成爲了「風雅」的符號。在「西園雅集」之後，此種聚會更是被標榜著「身分認同」，且是在特定的場域中。逐漸地「雅集」被概念化與程式化，成爲以文人自居、尙好風雅韻事的文人官僚們熱中的同僚聚會。這種聚會形式到了明清社會文化中逐步蛻變爲現實功利性很強的交際活動。在十七、十八世紀揚州的雅集聚會，實導源於一些地方官提倡風雅所造成的風氣，例如王士禛和盧見曾。

王士禛，字子真，一字貽上，號阮亭，別號漁洋山人，山東新城人。他是順治十

⁹⁰ 余元甲，字葭白，一字柏巖，號茁村。江都邑諸生。工詩文。同註 68，頁 347。

⁹¹ 衣若芬：〈一樁歷史的公案—「西園雅集」〉《中國文哲研究集刊》1997 年第 10 期，頁 221-268。

五年（1658）戊戌科進士，順治十七年（1660）被任命為揚州推官，擔任該職直至康熙四年（1665）。他在揚州期間，據李斗《揚州畫舫錄》記載：「吳偉業曰，貽上在廣陵，晝了公事，夜接詞人。」他還召集文人墨客，舉辦「虹橋修禊」的活動，還賦詩記事，使得「過廣陵者多問虹橋矣。」⁹² 安東籬《說揚州》中提到王士禛的重要性是聯繫著過去與當時的揚州，他的文學活動起到了將揚州重新繪入中國文化地圖的作用，同時也因王士禛揭開序幕之後，使得揚州被視為一個文化場所。⁹³ 也因地方官的提倡，這些詩文宴會，接續著被因經濟地位提升的鹽商仿效舉辦。「揚州詩文之會，以馬氏小玲瓏山館、程氏篠園及鄭氏休園為最盛。」⁹⁴ 這些鹽商不僅舉辦詩文雅集，更是倣效〈西園雅集圖〉、〈杏園雅集圖〉請畫家繪製下來，真實記錄私人園林集聚的景況。〈九日行庵文讌圖〉（圖1）即是一幅真實記錄由馬曰琯、馬曰璐兄弟召集的雅集聚會。這幅畫是由葉芳林為其寫真，再由方士庶補景，之後厲鶚寫題記〈九日行庵文讌圖記〉來描述其盛況：

行庵在揚州北郭天寧寺西隅，馬君嶰谷、半查兄弟，購僧房隙地所築，以為遊息之處也。寺為晉謝太傅別墅，西隅饒古木，霾鬱陰森，入林最僻，不知其近郭郭。庵居其中，無斷髻髻采之飾，惟軒庭多得清蔭，來憩者每流連而不能去。乾隆癸亥九日，積雨既收，風日清美，遂約同人，咸集於斯，中懸仇英白描陶靖節像，采黃花，酌白醪為供，乃以「塵世難逢開口笑，菊花須插滿頭歸」分韻賦詩，陶陶行行，觴詠竟日。既逾月，吳中寫真葉君震初適來，群貌小像，合為一卷，方君環山補景，命曰：「九日行庵文讌圖」。裝池成，將各書所作於後，而囑鶚為之記。記按圖中共坐短榻者二人：右箕踞者，為武陵胡復齋先生期恒；左抱膝者，為天門唐南軒先生建中也。坐交床者二人：中手箋者，歛方環山士庶；左仰首如欲語者，江都閔玉井華也。一人坐藤墩捩髭者，鄞全謝

⁹² 同註 68，頁 221。

⁹³ 同註 63，頁 95-98。

⁹⁴ 同註 68，頁 180。

山祖望也。一人倚石坐若凝思者，臨潼張漁川四科也。樹下二人：離立把菊者，錢唐厲樊榭鶚；袖手者，錢唐陳竹町章也。一人憑石床坐撫琴者，江都程香溪先生夢星也。聽者三人：一人垂袖立者，祁門馬半槎曰璐；二人坐瓷墩，左倚樹、右跂腳者，歙方西疇士寔、汪恬齋玉樞也。二人對坐展卷者，左祁門馬嶧谷曰琯，右吳江王梅涓藻也。一人觀者，負手立于右，江都陸南圻鐘輝也。從後相倚觀者一人，歙洪曲溪振珂也。童子種菊者三人：樹閑侍立者一人，撰杖執卷者各一人。⁹⁵

在這幅圖畫中，出現鹽商、商紳、流寓官員和文人，混合性地在這一座園林裡參加文學活動。很顯然地，由原本是官宦或退隱文人所發起的人文雅集，藉以標榜風雅的聚會，逐漸地在明中葉開始，已有紳商的介入。在清代揚州之地更盛行由商人發起在私家園林中，舉行文酒聚會活動。在一個重視「儒士體系」中國社會中，儘管商人因經濟地位的提升，士商的結合，社會邊界的模糊消弭，難以改變的是士人文化中無可挑戰的地位。⁹⁶

第三節市場品味與繪畫商品化

西方社會學的傳統研究中，認為「經濟階級」(economic class)並不只是社會分層化(social stratification)的唯一衡量標準；而通過教育或文化建立威望的「地位群體」(status group)，他們的特權具體化在法律與經濟上，於近代早期的社會裡，這類群體比經濟階級來得更為重要。地位群體往往有自己特殊的消費行為與模式，他們利用消費的品味與格調來區分社會地位，故而消費成了社會分層化與階級區分的象徵。巫仁恕在《品味奢華》中從這個角度來看晚明社會結構中的士大夫這個重要的地位群

⁹⁵ 厲鶚，《樊榭山房集》卷六

⁹⁶ 同註 63，頁 228。

體。⁹⁷ 而晚明士大夫的消費文化中，所建立的鑑賞「品味」，因伴隨著商人的經濟地位的提升，逐漸地為他們所挪用與模仿。這種現象因清初政經不穩定，而有所消褪。但在康雍乾時代，這種現象在揚州地區再度地出現。揚州鹽商是新興的社會階層，他們擁有雄厚的經濟資本後，竭盡心思地透過模仿與學習上層社會的少數地位群體的消費，來提升自己的身分與社會地位。

十八世紀揚州盛傳：「堂前無字畫，不是舊人家。」廳堂上無懸掛名人字畫，顯示你是俗人家。這裡出現雅俗品味之分，是以你是否有文人品味來斷定你的身分與社會地位。就像柯律格（Craig Clunas）指出在晚明隨著商品經濟的發展，原先象徵身分地位的土地財富，轉變成奢侈品的收藏。特別是文化消費方面，古物經商品化後成了「優雅的裝飾」，只要有錢即可購買得到，也造成一種求過於供的社會競賽。當購買古董成了流行風吹到富人階層時，他們也紛紛搶購以附庸風雅。原本屬於士人獨有的特殊消費活動，卻被商人甚至平民所模仿。他又指出像《長物志》這類品味鑑賞手冊，體現出文人眼中的精品分類，書中用「雅／俗」（狹／精、用／玩、奇／巧）等對立字眼，有意地將物質文化的消費作普遍性化約。這類以古物的有無來區分雅俗的文化，形成一種流行的炫耀性消費，造成流行時尚與社會倣效之風，漸漸從精英士紳普及擴大到富人。⁹⁸ 這種風氣在十八世紀繁華的揚州中顯而易見，富豪們無一不收藏古物與書畫。〈九日行庵文讌圖〉中，馬曰琯與王藻、洪振珂、陸鍾輝專心研究一幅卷軸，應可以假定是仇英（1494/1495-1522）所繪的陶淵明（365-427）像，由馬氏兄弟所藏。陶淵明是文人品格理想典範，「采菊東籬下」使得菊花與詩人之間確立不朽的聯繫。在〈九日行庵文讌圖〉中，詩人厲鶚手中抓著菊花，前景中的童僕正在栽菊，顯然由畫中可以了解，馬氏兄弟此次聚會的目的不僅倣效文人雅集，更藉由這樣的記錄，具體展現二馬的文人品味與理想。⁹⁹ 希望藉由這樣文人品味的象徵，來扭

⁹⁷ 巫仁恕：《品味奢華—晚明的消費社會與士大夫》（台北市：中央研究院·聯經，2007年），頁18。

⁹⁸ Craig Clunas, *Superfluous Things: Material Culture and Social Status in Early Modern China*. 轉引巫仁恕《品味奢華—晚明的消費社會與士大夫》（台北市：中央研究院·聯經，2007年）頁6。

⁹⁹ 同註63，頁226。

轉文人對於商人階層的傳統觀念，並進而加以理解與認同，企圖以此種倣效文人階層的行爲和生活方式來獲取社會文化地位的轉型。

在明清時期的揚州鹽商幾乎都是從小本經營做起，經過數十年的苦辛才變成富埒王侯巨賈大商。尤其到了乾隆嘉慶年間，更是鹽業的全盛時期。據何炳棣估計，在1750—1800年間，鹽商平均每年可獲利五百萬銀兩，半個世紀共獲利高達二億五千萬兩銀子，一些鹽商巨子，兩至三代便可積資千萬以上。無怪乎，乾隆時兩淮巡鹽御史李發元要說：「兩淮稅課當天下租庸之半，損益盈虛，動關國計。」¹⁰⁰ 在這些鹽商積累財富之後，「其上焉者，在揚則盛館舍，招賓客，修飾文采；在歙則擴祠宇，置義田，敬宗睦族，收貧乏。下焉者，則但侈服御居處聲色玩好之奉，窮奢極靡，以相矜炫已耳。」¹⁰¹ 第一類型即上文所提及的具有文化意識的鹽商，而第二類型即是李斗在《揚州畫舫錄》所提及的鹽商：

揚州鹽務。競尚奢麗。一昏嫁喪葬。堂室飲食。衣服輿馬。動輒費數十萬。有某姓者。每食。庖人備席十數類。臨食時夫婦並坐堂上。侍者抬席置于前。自茶麵葷素等色。凡屎食者搖其頤。侍者審色則更易其他類。或好馬。蓄馬數百。每馬日費數十金。朝自內出城。暮自城外入。五花燦著。觀者目炫。或好蘭。自門以至於內室。置蘭殆遍。或以木作裸體婦人。動以機關。置諸齋閣。往往座客為之驚避。其先以安綠村為最盛。其後起之家。更有足異者。有欲以萬金一時費去者。門下客以金盡買金箔。載至金山塔上。向風颺之。頃刻而散。¹⁰²

富豪的奢侈消費之間互相攀比、炫富，食必膏粱，衣必文繡，富擬王侯，盡散千金不

¹⁰⁰ 何炳棣：〈The Salt Merchants of Yang-Chou : A Study of Commerical Capitalism in Eighteenth-Century China〉，Harrard Journal of Asiatic Studies , 17, (1954)，轉引自王振忠：《明清徽商與淮揚社會變遷》（北京：三聯書店，1996年），頁123。

¹⁰¹ 朱宇宙：〈徽商與揚州〉《揚州師院學報—社會科學版》1991年第2期，頁139。

¹⁰² 同註68，頁148-150。

皺眉。這些窮奢極欲的行徑被有的學者認為：「傳統中國是一個主要以功名、官位和文采取定威望與地位高下的社會。在這種價值取向下，以經商而囊豐篋盈的商人，往往被人視為暴發戶，尤為詩書舉子所藐視。…在這樣一種社會環境中，暴富的鹽商在內心深處，隱藏著極其強烈的自卑感。一種以財富彌補社會地位和個人聲望的衝動也就油然而生。顯著的表現便是揮金如土，以此顯示自己的闊綽和不同凡響，並藉以發洩心中的鬱悶。」¹⁰³ 在這種現象下，使揚州的消費觀念以追求「新、異、奇」為其風尚，就如同《揚州畫舫錄》中說：「揚郡著衣，尚為新樣。」¹⁰⁴ 另外，鄭板橋在給董偉業《揚州竹枝詞》所寫的序中說：「廣陵風俗之變，愈出愈奇。」還說：「切不可趨風氣，如揚州人學京師穿衣戴帽，才趕得上，他又變了。」¹⁰⁵ 也因為這些富商追求是「新、異、奇」，被稱為「偏師」的揚州八怪，也因奇特才能在此生存而揚名。

明陸楫有「奢易治生」說，他在《蒹葭堂稿》中提到：

只以蘇杭之湖山言之，其居人按時而遊，遊必畫舫、珍饈、良醞、歌舞而行，可謂奢矣。而不知輿夫、舟子、歌童、舞妓仰湖山而待釁者，不知其幾！…彼以梁肉奢，則耕者、庖者分其利；彼以紈綺奢，則鬻者、織者分其利，正《孟子》所謂「通工易事，羨補不足」者也。¹⁰⁶

蘇杭的旅遊活動表面上看似奢侈，但這樣的奢侈消費卻是提供眾多的就業機會。同樣因經濟發展而成商業都市的揚州，因為富豪奢侈風潮的帶動，增加人們對社會產品的需求，擴大商品市場，帶動各行各業的興盛，如服飾、飲食、漆玉器等手工業、燈彩、園林建築等。以揚州城內為中心，形成城內外結合層次眾多的商業市場網絡。有名的

¹⁰³ 李琳琦：《話說徽商》（台北市：時英，2007年），頁214。

¹⁰⁴ 同註68，頁194。

¹⁰⁵ 卞孝萱編：《鄭板橋全集》（濟南市：齊魯書社，1985年）頁277。

¹⁰⁶ 同註97，頁38。

緞子街以賣紡織品為主，這是該城一個繁華的商業中心；翠花街賣一些女人的日常用品；賣化妝品最有名地點是埂子街。¹⁰⁷

數不清的店肆館鋪，尤以酒樓、飯館、茶室更是在城四周林立。商人根據不同的服務對象，開設不同的商品銷售行鋪。如茶室就有三種類型，第一類是為那些品茶休閒階層服務；第二類是為「胥隸僕從市井」、「游閒之蕩子」服務的；第三類是為文士論文開設的。¹⁰⁸ 小東門在揚州新舊兩城交界處，市街長三里，此地居民稠密，市肆眾多，是各種百貨出入之所，繁華程度超過新舊兩城，成為寸金之地。因小東門內外所居是下層老百姓，因此地小食肆多。新城則為富商及官僚的住宅區，所以此處開設的茶樓酒館，多為豪華型、花園式。在北門外的虹橋與平山堂一帶，主要為遊客服務，對象有官宦富商，也有一般遊客。商家為了吸引有閒階級的富商與文人，他們會將店家建築成花園式或園林式，室內備有雅齋雅室，且書畫家的書法繪畫作品更是不可少。孟子：「飽食、暖衣，逸居而無數，則近於禽獸。」為了表示自己有教且異於禽獸，中國人特重居處環境的文化裝飾，加上揚州鹽商對於文化事業的重視與推動，使得居於揚州各店家為吸引這些「咸近士風」的鹽商們，不得不對店家的文化環境下功夫。在這樣的趨使下，對於書畫的需求量增加，也促使不少畫家流寓揚州以賣書畫維生。像黃慎為奉養老母，不得不三下揚州來賣畫維生；金農年過五十選擇揚州賣畫來度過餘生；鄭板橋辭官之後，同樣選擇揚州這個市場來維持生計，他為了這個市場還張貼了「板橋筆榜」：

大幅六兩，中幅四兩，小幅二兩，書條、對聯一兩，扇子、斗方五錢。凡送禮物、食物，總不如白銀為妙。公之所送，未必弟之所好也。送現銀，則中心喜樂，書畫皆佳。禮物既屬糾纏，賒欠尤為賴賬。年老神倦，亦不能陪諸君子作

¹⁰⁷ 同註 68，頁 161。

¹⁰⁸ 朱宗宙：〈清前期揚州商業發展與文人心態研究〉《揚州師院學報（社會科學版）》（揚州：揚州師院，1994 年第 2 期），頁 130。

無益語言也。¹⁰⁹

據徐澄淇的研究，鄭板橋的「潤格」並非為當時的富商而定，他的消費對象應是初階官員、一般商人或是鄉紳等中產階級。¹¹⁰ 「市井屠沽，每藉聯扁新異，足以致金。」¹¹¹ 板橋就曾為素蓮齋茶書聯：「從來名士能評水，自古高人愛斗茶。」楊法為伍少西瓊舖書寫匾額「伍少西家」四字，另外羅聘的〈一本萬利圖〉與高翔的〈利市圖〉也是受到大小商販的歡迎。¹¹² 為了吸引文化消費群，商家成為揚州畫家們的顧客。藝術商品化在十七、十八世紀的揚州顯而易見，藝術市場在此呈現蓬勃發展。尤其鄭板橋以一位文人公開其「筆榜」，將書畫按質論價，使得藝術不再是為特定人事服務，畫家們就必須自覺性要考慮市場品味。這也導致「士人近俗，俗人近雅」，進而形成雅俗合流的社會文化轉型的趨向，可以見到的是文人的高雅情致逐步向下遷移，而富賈新貴及中產階級者則努力貼近原本屬於高層的文化享受。

¹⁰⁹ 同註 105，頁 244。

¹¹⁰ James Cahill: <Afterword: Hsieh-i as a Cause of Decline in Later Chinese Painting> p.102

¹¹¹ 同註 68，頁 165。

¹¹² 同註 68，頁 195。

第四章 金農繪畫風格分析

第一節師古寫生，出於己意

考究文獻資料金農學畫應無師承，但他對於繪畫創作的理念是學習前人名畫。金農的嗜好之一是鑑賞與收藏書畫，在金農生長「浙派」文學之地，有多處藏書家，包括趙氏小山堂，為康雍乾間負盛名的藏書巨室；另有吳氏瓶花齋，聚集有宋雕元槧與舊家本，有書數萬卷，與趙氏小山堂稱於天下。其主人趙昱、吳焯皆與金農是為摯友，不難想像這幾個場所應是滋養金農鑑賞書畫能力的地方。¹¹³ 同時金農在遊歷各地時，不僅只是遊歷山川名景，更是藉著拜訪官宦與名士的機會，能一覽名畫與古物。如其恩師何焯長於碑版考訂，其處收藏不少金石碑版及書畫，金農曾在攻讀於旗下時，見過不少名畫，如沈貞吉之畫竹。作於乾隆十五年（1750）的〈墨竹圖軸〉題款曰：「康熙丁亥，予讀書于先師何義門先生家，見沈貞吉隱君畫竹小幅。翳蒼之趣，如坐幽谷。其父為孟淵處士，其子即石田翁也。」¹¹⁴ 再者，他寄居陳壯履家達三年之久，除了當家庭教師之外，還與陳壯履有文學交流，同時陪同陳壯履鑑賞書畫。他在《冬心先生雜畫題記》提到云：「雍正三年，在澤州陳文貞公午亭山村，南垞太史出彝齋居士〈水仙〉橫卷，上有謝十三娘題字，共觀竟夕，淪茗賞之，歷今已三十餘年矣。」¹¹⁵ 陳文貞為陳壯履的父親，康熙時文淵閣大學士兼吏部尚書。金農在客居山西時，觀賞過彝齋居士（趙孟堅）的〈水仙〉畫作。¹¹⁶ 乾隆元年金農受薦博學鴻詞科，應試與否引起學者爭論，本論文不做探討，但可以確定的是，金農在此年有前往京師，《冬心先生畫竹題記》中云：「眉山長帽翁畫竹橫軸，乾隆元年九月曾見於京

¹¹³ 朱玄：《金冬心評傳》（台北：正中書局，1981年），頁17。

¹¹⁴ 同註27，頁20。

¹¹⁵ 同註27，頁22。

¹¹⁶ 趙孟堅（西元1199-約1264年），字子固，號彝齋居士。浙江吳興人，宋之宗室，寶慶二年（1226）進士，景定初年為翰林學士承旨，入元不仕，修雅博識，善畫，工詩文，酷嗜法書，多收金石法帖，每泛舟漫遊，舟中備琴酒書畫，吟詩賞玩，世人喻為書畫舫。

師一豪貴家。」金農在一豪貴家中見到了蘇東坡畫作，且還鑑賞稱讚東坡筆墨：「墨腴筆趨，有崩雲抉石之勢，自屬奇跡。」¹¹⁷ 這些種種閱歷豐厚了金農書畫知識。另外金農自身也收藏不少名作，例如他曾提到爲了生計問題，將收藏已久的陳洪綬所繪〈盧仝煎茶圖〉出售來易米。

繪畫的鑑賞原是金農的嗜好之一，偶爾作畫是金農文人的自娛行爲，但在五十歲流寓揚州不得已以畫家身分維持生計時，金農將其嗜好提升爲繪畫創作來源之一。他憑藉著對書畫淵源的了解，以摹仿前人名畫爲一種學習的手段。但細究金農的作品，可以發現他並非是完全臨摹前人，在金農的繪畫題款上常提到「今予追想其筆」、「今漫作此幅」、「追寫」等等字樣，雖是師法古人，卻都是在追求前人筆墨的精神。這種學習態度是中國傳統文人士大夫學畫一貫作法，宋韓拙在《山水純全集》云：「夫欲傳古人之糟粕，達前賢之闡奧，未有不學而自能也，信斯言也。」作畫要向前人學習，把藝術的傳統當作本源，由此基礎上發展，讓「古人之畫，皆成我之畫」，跳脫窠臼，去了解古人的用意處，使「能與古人合，復能與古人離，會而通之。」¹¹⁸ 這也就是金農學習繪畫態度，不拘限於某一家，廣泛汲取各家的精髓，脫去舊習，使繪畫創作出於己意，而成「獨詣」。

金農在乾隆二十六年（1761），畫有《花卉冊》，收藏於北京故宮博物院，其中有一幅朱竹（圖2），以鉤勒筆法，填以硃墨，畫有兩竿脩竹及細竹三竿，佔據畫面的左邊，右上題款加印，題款云：「此畫顏如渥丹仙乎仙乎。」繪於同年收藏於遼寧省博物館的《花卉冊》也有一幅朱竹（圖3），同樣以鉤勒筆法填硃墨，畫與題款皆在左邊，題款：「閩中與粵中有之他方所無也。」金農在《冬心先生雜畫題記》中提到：「唐王右丞畫竹用雙鉤法，江南蜀主李氏繼其餘風，作金錯刀。至宋石室先生、東坡

¹¹⁷ 同註 27，頁 26。

¹¹⁸ 張安治：《墨海精神》（台北市：東大圖書，1995 年）。

居士，乃變為潑墨流派。于元若吳興趙魏公夫婦、薊邱李衍皆宗之。」又云：「予近日追摹右丞遺意，研點易之朱，戲寫幽篁數竿，令觀者嘆羨此君虛高節，顏如渥丹也。」¹¹⁹ 中國畫竹普遍流行，且能夠建立後世畫法典則是在唐代後期。一開始是鉤勒畫竹，後來有墨竹的創發。在北宋末年時，墨竹應文人思想而更趨於盛興，一直到元、明、清，墨竹一直是蔚為主流。相對於鉤勒畫竹到了北宋之後就停止發展，也少見於畫家畫中。金農說：「前人畫竹，鉤勒之妙，不名一家。有以朱碧渲色為之者，亦能品中高藝也。」¹²⁰ 詳知畫史的金農，對於師法古人，是必有所考。中國畫竹，除了有鉤勒畫竹和墨竹二者外，尚有朱竹一種。朱竹鼻祖是蘇東坡，曾有人問蘇東坡世上何有朱竹，東坡回答世上何來墨竹，自此有朱竹繪畫。由於硃墨凝重滯筆，缺乏水墨具有的散暈活潑的特性，對於表現色階層次效果也不顯著，難以引起一般人的興趣，只有少數文人偶而為一，純屬出自新奇心理的筆墨遊戲，因此歷來流傳畫蹟尤為稀少。其中文徵明繪有〈朱竹〉（圖4）收藏於台北故宮博物院。金農曾提及說：「閩中有朱竹，粵中有朱竹，乃物之變者也。昔文待詔曾寫一竿，予未之見。因以己意為之，不知其有合焉否耶？」台北故宮博物院所藏的文徵明所繪朱竹，其瘦硬挺拔，用筆含蓄內蘊，極具清雅。金農知道文徵明曾畫過朱竹，雖然他問不知有合焉否耶？其實金農他對於朱竹本身立意的追求，他稱「以己意為之」，以朱易墨，是要在虛心高節的君子美德上更增加紅光煥發的神情。

金農對於繪畫的理念是在學習前人，但並非食古不化，而是以師古為前提，以己意而為之。收藏在四川博物館的〈叢竹圖〉（圖5），畫面上三竿竹，主幹立於兩細竹之間。左邊細竹由左下角斜伸到右上角，成一對角線，另一根細竹與主幹平行，長度只有主幹的一半短，竹的葉、枝、幹全用淡墨線條鉤勒。畫面上竹以外的空間，金農塗滿一層淺朱紅色。朱紅色形成畫面的底色，更加使竹的形態顯得突出。右邊題款曰：「乾隆戊辰，予從江上移居城隅。書堂前多隙地，命薙氏芟除宿草，買龍井山僧叢竹

¹¹⁹ 同註 27，頁 139-140

¹²⁰ 同註 27，頁 33。

數百竿種之，每一竿約費青蚨三十，予因畫竹，以竹爲師，人以老文、坡公見許。又有愛而求之者，酬直之數，百倍於買竹。三載中得題記、畫竹詩文五十八篇，爲廣陵江鶴亭鏤版行世。近復畫竹不倦，別出新意，自謂老文、坡公無此法。時興化鄭進士板橋，曾爲七品官，亦擅此長。見一詩云：『畫竹多於買竹錢，紙高六尺價三千。』予嘗對人吟諷不去口，益信吾兩人畫竹，皆見重於世人也。板橋聞之，能不輒然一笑乎？」文中金農的「別出新意」，應意指他以墨線鉤勒，以朱紅染底，這樣的作法，似乎在畫史還未見有人有這樣的作法，所以他「自謂老文、坡公無此法」，足見他的新意。

〈梅花圖〉（圖 6）繪於乾隆二十一年（1756），梅花繁枝密蕊，佔據了畫面的左下角，在左邊中間繪出一梅枝往右生發，帶出了題款謂：「香雨三兄良友以前明內庫紙乞予畫江梅小直幅，因仿元人王元章法其教益，茶熟香溫時多物外之賞也，並題一詩，硯水生冰墨半乾，畫梅須畫晚來寒，樹無醜態香沾袖，不愛花人莫與看。」。金農在此幅畫中以圈花方式繪出梅花，再以濃墨點苔。梅花這一繪畫題材因蘇東坡對它的喜愛再三吟詠，歌頌它的神采和風骨，使人們對梅花產生了無限珍愛的情感，而成爲繪畫題材之一。而墨梅的創始，據說始於釋仲仁，仲仁又名華光和尚，北宋人。在王冕《梅譜》云：「…花（華）光仁老…住衡山花光寺…酷愛梅。唯所居方丈室邊亦植數本，每花發時，輒床據於其上，吟詠終日…月夜未寢，見疏影橫于其紙窗，蕭然可愛，遂以筆戲摹其影。…山谷道人（黃庭堅）嘆曰：『如嫩寒清曉，行孤山籬落間，但祇欠香耳。』」¹²¹ 仲仁和尚以水墨暈染而成的墨梅，深受之後文人士大夫的喜愛。揚補之繼承了仲仁和尚的畫法。他創造了兩種畫梅的方法，其一是一用水墨塗於絹上烘托出梅的點點白葩；另一種是以墨筆圈出梅的花瓣輪廓，也就是所謂圈花法。這兩種畫法都能顯現出梅花潔白芳馨的特色。後來他的外甥湯叔雅也工於墨梅。在《冬心畫梅題記》中云：「揚補之甥湯叔雅，宋開禧間與弟叔用皆工墨梅，各出新意，謂

¹²¹ 陳高華：《元代畫家史料》（上海市：上海人民美術社，1980年）頁363-364。

之倒暈花枝。時有茅進士汝元亦擅名當世。叔雅畫梅曾見之于吾鄉梁少師癸林家，不愧逃禪叟。而叔用及汝元之疏枝瘦萼未嘗睹也。」¹²² 墨梅一直發展到元代，范成大的《范村梅菊譜》云：「近世始畫墨梅，江西揚補之者尤有名，其徒仿之者實繁，蓋吳仲圭、王元章皆擁其法。」可知王冕的梅花傳承於仲仁和尚到揚補之這一派的。¹²³ 一幅收藏在台北故宮博物院的王冕〈南枝早春〉(圖 7)，畫一棵粗壯的梅樹由畫面右下伸入畫面，再急起往上衝，呈現一個幅度不大的 S 型，梅枝往上生長，枝上花開纍纍，以一筆二頓挫的圈花法繪出花瓣，花瓣背後加淡墨，是為倒暈法。即湯叔雅及其弟叔用所使用的描繪方式。王冕的繪畫體現出了書法筆力有勁而挺拔，充滿了蓬勃生氣。再來看金農的〈梅花圖〉，他題跋寫出仿王元章，同樣畫出了梅花的生氣，但畫中沒有王冕勁挺的筆法，梅花圈法有用一瓣二筆法，及簡單改為一筆圈花等不同畫法，金農說「予畫梅，率意為之，每當一圈一點處，深領此語之妙。」同時金農也說：「予仿其意，不求形似也。」由上可知，「仿」只是金農對前人繪畫中「意」的追求。高居翰在《中國繪畫史》提到金農的繪畫風格，是種無法解說的混合風格，這也就是他「能與古人合，復能與古人離，會而通之。」一幅收藏在上海博物館繪於 1759 年的〈梅花圖〉(圖 8)，梅枝由右下往上生發，佔據了左邊畫面三分之二，右上再題跋云：「吾鄉龔御史田居先生，家有辛貢粉梅長卷。丁處士鈍丁，家有王冕紅梅小立幅。皆元時高流妙筆。予用二老之法畫於一幅中，白白朱朱，恍然置身在水邊林下也。」金農在這幅畫中採用了兩位前人的畫法，包括了辛貢粉梅及王冕的紅梅，巧妙地交錯著，白白朱朱，盈滿著春光，顯現出梅花冷香清艷。

在汲取各家精髓同時，金農對於繪畫同時秉持著唐代畫家張璪所提出：「外師造化，中得心源」的中國古代美學傳統。金農並沒有提出任何的繪畫理論，但他出版了不少詩文集和題畫記，由中我們可以看出金農的繪畫中心思想。在《冬心先生畫竹題記·序》中云：「冬心先生年逾六十始學畫竹。前賢竹派，不知有人。宅東西種植修

¹²² 同註 27，頁 95。

¹²³ 《歷代畫家評傳下》(香港：中華書局香港分局，1986 年)，頁 26。

篁約千萬計，先生即以爲師。」¹²⁴「予因畫竹，以竹爲師。」¹²⁵ 由這些話語中粗淺得知金農以竹爲師，應是對竹寫生。中國繪畫中的寫生與西方的寫生這中間的認知是不同的，西方繪畫寫生是寫實描繪，但中國繪畫並不是寫實描繪。在傳統中國繪畫裡，對客體的描繪，是將外表特徵的「形」與內在特質的「神」統合起來而成「形神兼備」，「以形寫神」來表現畫家的主體精神、個人意識，爲一畫幅「立意」，爲物傳神。黃庭堅稱「寫竹真」，竹之真即竹之神。中國繪畫中把對象的神又稱之爲「氣韻」，在花鳥畫中名之爲「生」。所以花鳥畫的「傳神」又名「寫生」。¹²⁶《梅花冊》繪於乾隆十九年（1754）收藏在浙江省博物館，其中一幅梅花圖（圖9），題款謂：「試杜道士小龍精墨爲梅兄寫真。」畫面由上方垂下一梅幹，以濃墨渲染成而，以一瓣二筆法畫梅花，背景染淡墨，顯現出梅花潔白冷清。題款雖說是爲梅「寫真」，卻非真實的描繪出梅花的枝幹與花形，不是純客觀物象「美」的反映。而是爲梅寫神，經由畫家「感物而動」之後「情以物遷」的情況下，體現出一種內在的人格精神。王弼提出「得意忘象」的美學命題。在《周易·明象》中寫道：

「夫象者，出意者也。言者，明象者也。盡意莫若象，盡象莫若言。言出於象，故可尋言以觀象；象生於意，故可尋象以觀意。意盡，象以言著。故言者所以明，得象而忘言；象者所以存意，得意而忘象。…是故，存言者，非得象者也；存象也，非得意者也。象生於意而存象焉，則所存乃非真象也；言生於象而存言焉，則所存乃非真言也。然則，忘象者，乃得意者也，忘言者，乃得象者也。得意在忘象，得象在忘言。故立象以盡意，而象可忘也；重畫以盡情，而畫可忘也。」¹²⁷

¹²⁴ 同註 27，頁 17。

¹²⁵ 同註 27，頁 137。

¹²⁶ 同註 64，頁 55。

¹²⁷ 彭銀修：《墨戲與逍遙—中國文人畫美學傳統》（台北市：文津出版社，1995年）頁 52。

「言」和「象」是為感性形式而存在的，「意」是為理性內容而存在的，感性形式只有顯現出理性內容才能存在。王弼雖強調是後者的「意」，但肯定的則是前者的「言」和「象」。「得意忘象」與顧愷之所提的「得意忘形」是一樣的，都在強調「立意」。從金農的梅花圖看，藉由「象」來表達「意」，呈現出梅花的潔白冷香，以喻自身人格。

第二節以書入畫，金石寫意

唐代張彥遠在《歷代名畫記中》說及：「是時也，書畫同源而未分，象制肇創而猶略。無以傳以意，故有書；無以傳其形，故有畫。」¹²⁸ 可以了解書畫是由同一基本而作為兩種用途使用的，文字的作用在於「表意」，而繪畫的作用在於「見形」。中國的書法與繪畫使用同樣的工具，就是毛筆與墨，兩者結合在紙、絹等素材上，產生出變化多端的線條。同時書法和繪畫在筆墨運用上有著共同的規律。中國古代文人從小就進行書法訓練，八世紀時士大夫書法家竇胤說：「雖六之末曰書，而四民之首曰士，書資士以為用，士假書而有始。」在唐代科舉制中，規定文人必須善書方可入仕，「一曰身，體貌豐偉；二曰言，言辭辨證；三曰書，楷法適美；四曰判，文理優長。」就這樣書法成了文人士大夫的專利且必備的技能。¹²⁹ 書法在中國歷史文化積澱之下，形成了特殊的藝術形式，書法它有一定的起挫，結構嚴謹，篆、隸、真、草的形態變化不同，用筆也各具特色。而繪畫的發展，最先以線條鈎勒輪廓，再填墨和彩，「隨類賦彩」。西元九世紀左右，文人參與了繪畫藝術後，由蘇軾、文同、米芾等文人們將書法規範引入繪畫中。

中國書法滲入繪畫的審美精神，由蘇軾的〈枯木怪石圖〉生發，畫中的筆觸體現

¹²⁸ 陳滯冬：《中國書畫與文人意識》（成都：四川美術出版社，2006年），頁11。

¹²⁹ 張懋鎔：《書畫與文人風尚》（台北：文津出版社，1989年），頁161。

出中國書法用筆疾澀相應、提頓變化，尤其畫樹石的描寫，有「飛白」的表現。¹³⁰ 元代趙孟頫以一首詩提出繪畫用筆與書法用筆相同的觀念，詩曰：「石如飛白木如籀，寫竹還應八法通。若也有人能會此，須知書畫本來同。」畫石頭以飛白書處理，樹林則要像寫大篆一樣，畫墨竹就像「寫竹」，明白指出書法「永字八法」與繪畫相通。而元代柯九思是畫墨竹的高手，更進一步提出說：「寫幹用篆法，枝用草書法，寫葉用八分，或魯公撇筆法，木石用折釵股、屋漏痕之遺意。」柯九思書畫同途、書法入畫的說法，對後世文人畫的發展有極大的影響。由此推衍下去，明代初年王絨對於書法入畫也說：「畫竹之法，枝如草、葉如真、節如隸。」¹³¹ 在繪畫題材中墨竹的畫法與書法技巧最為接近，用墨畫竹這種技法簡單，且黑白對比的視覺效果與書法類同，這對擁有書法技巧的文人們，較容易去掌握及模擬竹的自然形態。金農說自己六十歲學畫從畫竹開始，這與上面所探討的原理不無關係。

金農在少年以詩名得到文壇上不少的讚譽，至於書法的根基與他在二十一歲，負笈吳門拜師何焯門下時，有直接影響。清初社會的書法主流仍是明代董其昌的風範，尤其康熙鍾情「董書」，大力提倡，到了乾隆時期力倡趙孟頫，但仍不脫離「二王」一路。何焯與當時並稱四大書法家姜宸英、陳奕禧、汪士鋐等人也都是董其昌一派的典型代表人物。金農初到京師時有書札道「吾師義門先生正書品格詢是國朝第一人，承遺小幅，如獲異珍，為門下士者，不特心慕手追其墨寶也。」得到何焯書法金農以如獲至寶來形容，但金農卻沒有追隨「董書」一派，反而向碑學靠攏。是因為何焯精於金石碑版的收藏與考訂，他的藝術主張「六朝長處在落落自得」、「董思白書比之古人有間，然尚是官著衣，吾儕終不免演劇也。」¹³² 可以知道何焯雖是「二王」體系，

¹³⁰ 所謂飛白，是中國書法上的一種技法。據說在漢代末年蔡邕看到泥工刷牆時，悟到的一種筆法效果。意指當書寫者通過手指而把腕力轉送到紙或絹上，如果筆的運動很快，同時筆鋒的墨汁較少，筆毛就會分散成幾組，不過每一組筆毛依然根據腕力而同時運動，產生幾組大致平行的線條。平行的線條是由筆毛與墨汁形成的，是黑色的，介於平行的線條之間的空間，既是筆毛不到之處，也即沒有墨汁，所以是白色的。用強力、快速、與少墨使筆鋒產生幾組平行的線條的技法，就是飛白。

¹³¹ 同註 128，頁 158。

¹³² 同註 35，頁 4。

但他認為清初以來籠罩書法的二王帖學和董趙末流只是照本宣科，無創新之意，反而認為六朝古刻中有奇趣的流露。他不限制金農的書法走向，反而金農對金石碑版的興趣卻是時時受到何焯的影響。當時「碑學」經由阮元、包世臣等人大力提倡，比金農年長六十五歲的鄭簠以漢碑版為本，工隸書，在清初書壇影響巨大，尤其是江南，開啓了新風，使得對藝術敏銳與觀念超前的金農棄帖師碑，自覺地培養出獨立自我的審美品味。

金農初學書法基調取法「顏體」，厲鶚於康熙五十四年（1715）秋，訪金農時，金農出觀顏真卿〈麻姑仙壇記〉，又觀金農書法，留有詩句「堂堂小顏公，頗喜究奇怪」可知金農當時書法出於顏體，但金農並非仿「顏體」，而是表現出「奇」、「怪」的顏體。¹³³ 之後金農「工書」時，恰巧來到揚州，當時鄭簠的漢隸書法在當地頗受歡迎，他的好友高翔和高鳳翰也都宗法「鄭家樣」的隸書。如高翔隸書（圖 10）收藏在南京博物館，其隸書筆筆蒼澀凝重，線條粗厚拙樸且帶率意。金農參酌時人風格，加上他對於金石文字喜愛與了解，從漢隸入手，獨創出了「漆書」。金農在七十二歲時所作的〈相鶴經〉（圖 11）題記中寫道：「予年七十始作渴筆八分，漢魏人無此法，唐宋及元明亦無此法也，康熙間金陵鄭簠擅斯體，不可謂之渴筆八分，若一時手鄭簠者，更不可謂之渴筆八分。」這裡的「渴筆八分」即是金農所獨創書寫的「漆書」。¹³⁴ 其特點是其扁筆如用排刷橫掃出線條，豎畫及撇畫末尾以收尖收細的「倒薤」筆法表現，形成橫粗豎細，頭重腳輕。¹³⁵

收藏於四川省博物館的〈墨竹圖〉（圖 12）作於乾隆十五年（1750），畫有三枝脩竹，主幹由畫面中間偏右生長，再以淡墨畫出與主幹交錯略矮於主幹第二枝，最短

¹³³ 范正紅：《金農》（石家莊市：河北教育出版社：2003年），頁95。

¹³⁴ 同註35，頁31。

¹³⁵ 厲鶚曾勸導金農「勿事徵倒薤」。「倒薤」即小篆書的筆法，收筆作尖鋒狀，猶如薤葉倒垂狀，又名「垂針」。顏真卿的書法有人評其筆法形狀特點為「蠶頭鼠尾」，或曰「蠶頭燕尾」，波畫亦作尖鋒狀。同註32，頁128。

的一枝置於右下角，順著右下角的竹葉往上，題款在右上的位置。金農以濃墨畫出主幹與最短枝幹的竹葉，一簇簇的竹葉造形就像掃帚狀。以重複同色調的濃墨，造成「剪紙式」(silhouesche)竹葉，就如同「寫竹」。¹³⁶ 金農的書法式竹葉，就像他的書法的「倒薤」筆法。在收藏於廣州美術館的《隸書冊》(圖 13)中，可顯而易見，金農的書法在豎筆與撇筆的特殊表現方法，他將這筆劃統一而有規律地運用在繪畫，尤其竹葉線條上。這種以書入畫，自趙孟頫倡書畫同源理論開始，每位文人畫家無不將書法的筆墨融入於畫中，但最有特色應屬金農。同樣是揚州八怪中最為人所知的鄭板橋，在當時畫竹名聲高於金農，金農也曾說：「興化鄭進士板橋，風流雅諳，極有書名。狂草古籀，一字一筆兼眾妙之長。十年前予與先後游廣陵，相親相洽，若鷗鷺之在汀渚也。又善畫竹，雨梢風籜，不學而能。」¹³⁷ 鄭板橋書法獨創「六分半書」。「六分半書」以楷隸為主，揉合草、篆，用筆時帶隸書的波磔，結體扁而誇張，書字左低右高。鄭板橋〈墨竹橫幅〉(圖 14)收藏於揚州博物館，以「六分半書」題跋於左側邊，而畫竹佔據了三分二畫幅，由畫中的竹葉濃淡錯落有致，其對比使人有光影、空氣和遠近縱深的感覺。板橋曾說：「東坡、魯直作書非作竹也，而吾之畫竹往往學之。黃書飄灑而瘦，吾竹中瘦葉學之；東坡書短悍而肥，吾竹中肥葉學之。此吾畫之取法於書也。」他畫竹之法以書法用筆明白道出，竹葉帶有黃體瘦筆和蘇字肥鋒，書法化筆墨，與題跋書法融合形成諧調一致的畫面。同樣是以書入畫，但板橋的秀勁瀟灑的畫竹，卻不如金農個性化的竹葉讓人來得印象深刻。

金農個性化的竹葉除了以「漆書」入畫之外，他因對於金石碑版的研究，將碑碣文字因風化刻蝕而成的斑剝抖動的線條成爲畫中特色之一。金農自小鄰居好友丁敬是「西泠八家」之鼻祖，金農許多畫上閒章便是出自於其手。丁敬的篆刻以「短切澀進」爲其特色，印上出現的線條具有不同程度的波磔，也因在運刀中產生的些微刀痕和石

¹³⁶ 李鑄晉著，姜一涵譯：〈金農的畫竹〉頁 647。收錄於卞孝萱等編：《揚州八怪研究資料叢書》(江蘇：江蘇美術出版社，1989年)。

¹³⁷ 同註 27，頁 52。

的崩裂痕，使得印面因斑駁產生金石韻味（圖 15）。這樣的金石韻味似乎影響到金農的書畫。收藏於北京故宮博物院的〈自畫像〉（圖 16）作於乾隆二十四年（1759），金農七十三歲，寓居揚州僧舍中，因思念遠在杭州家鄉老友丁敬，創作了此畫。畫中金農手持藤杖，以五分側面立像，雙足微跨向觀眾右方作步行狀。畫面背景空白，以白描渴筆鉤勒身體四肢及衣紋，以細筆描繪眉鬚，頭上垂一小辮髮，長袍下的鞋尖，以紅色醒提。題款曰：「余因用水墨白描法自寫三朝老民七十三歲像，衣紋面相作一筆畫，陸探微吾其師之。」陸探微是南朝宋人，為宮廷畫家，善畫佛像人物，當時被推為「畫聖」，與顧愷之並稱「顧陸」。而「白描法」在唐宋時期以前只能稱為素描繪畫，亦即只是粉本而已。一直到李公麟時，他才使其成一種獨立而成熟的創作形式，不用色彩，僅以墨筆鉤勒線條來表現事物，讓線條自身的豐富表現力和節奏感成為獨立的審美對象。在李公麟〈五馬圖〉（圖 17）中，畫的是宋朝元祐初年天駟監中的五匹西域名馬，依次為鳳頭驄、錦膊驄、好頭赤、照夜白和滿川花。每一匹由一位奚官牽引。通幅使用白描法，由奚官衣紋來看李公麟的筆墨線條，有輕重緩急韻律變化，在袖口、衣角會出冷硬轉折。再看金農自畫像中，題畫款中稱使用「水墨白描」，且「陸探微吾其師」，陸探微時代「白描法」還未形成一種成熟繪畫技法，而由畫史記載及描述，可以知道陸探微與顧愷之使用的線條筆法都是細勁連綿，會在衣褶部分暈染，以此來產生量感與體感的明暗變化。而金農的人物畫中只用「白描」不加暈染，這種技法則應是採用李公麟的繪畫技法，再者我們看畫中的人物衣紋線條是以戰筆表現畫出。這樣戰筆表現形式可以在南宋馬和之的人物畫中可以見得，一幅收藏在台北故宮博物院的〈閒忙圖〉（圖 18），圖中一老人臨流背岸而坐，前有一古木。背景用墨染成的山頭，有二座遠山，隱現於天之中。老人以足之大指勾繫成弧形的麻繩的中段，繩的一端，銜於口，另一端以手搓揉。老人衣紋多曲折，顫動的筆意，像似因風而動。衣紋的線條有輕有重，有粗有細，在莊申的研究中，馬和之在畫線條時所施的力，略偏於筆的側鋒，而在完成這些線條時的每一旋轉，每一頓挫，和所構成的每一極小的圈線時，筆鋒所受的壓力，又各有輕重疾徐的不同而致使，這樣的白描畫法來自於李公麟。李公麟的「白描法」即藉著線條的輕、重、疾、徐、寬、狹，來提取立

體形象，以簡勝繁的筆意，受到文人畫家的推崇。¹³⁸ 金農的線條筆法應是融會了兩人的畫法，但以較疏簡和緩的筆意畫出，使得他的人物雖不合比例，卻有著古意及拙趣。但為何金農要提出「陸探微吾其師之」的話語，這恐怕與他想建立史論有著密切關切，待後章節再論。

而其實所謂「戰筆」，也名為「顫筆」，是中國畫技法名之一。指的是作畫時畫出一種抖曲顫動的墨線。這種「戰筆」筆法出自南唐李後主的「金錯刀」法，北宋《宣和畫譜》謂：「後主（南唐李煜）金錯刀用一筆三過之法，晚年變而為畫，故顫掣乃如書法。」對於李煜所用的金錯刀的技法，金農應有所領會，「金錯刀，李家重瞳兒畫竹法，予戲筆為之。物外服古之士，定知予有自來也。」金農對於這種技法的肯定，其觀者是那些對喜愛金石考古的人士。因此這繪畫表現技法也就成金農畫法之一。〈牽馬圖〉（圖 19）作於乾隆二十六年（1761），收藏在南京博物院。畫中御者背身側立，高冠頂纓，身穿紅袍，手提繮繩繫著一匹白馬，白馬身軀壯碩，眼神透出桀傲不馴。這畫構圖來源與李公麟〈五馬圖〉（圖 17）有其密切關係，同樣以空白背景處理，以單線白描。但金農以戰筆且疏簡筆意代替了李公麟細勁的行筆，看似沒有技巧的筆墨，卻形成稚拙的趣味。

金農有以白描鉤勒馬之外，另有寫意畫馬，收藏在日本大阪美術館的〈驊騮圖〉（圖 20），金農以墨筆繪出一鞍馬，題款云：「禿筆拂驊騮，韋侯畫馬之妙也，其紅韉覆背圖一軸，乾隆元年，見之京師王侍郎宅，曾題詩左方，侍郎逝後，此畫為期養卒竊去，歸之內城賣漿家矣，今拈豪追想，其意所謂頭一點尾一抹者，乃於素謙中摹得之，每逢上巳湔裙之日，不無有斜陽芳事，香輪漸遠之感也。」金農想「拈豪追想」韋偃的畫意，但畫中的馬沒有唐人畫馬圓渾的體態，卻是瘦骨如驢，其墨筆筆法似漆書的放大。一幅年代不詳收藏在蘇州博物館的〈香林掃塔圖〉（圖 21），畫中一沙彌

¹³⁸ 莊申：《中國畫史研究》（台北市：正中書局，1959年）頁126。

背對著觀者，手執長掃帚，畫面乾淨俐落，空白背景襯托，更加突顯主題，金農在這幅畫中又再度展現他對繪畫立意的創新。畫中的沙彌人物、衣紋及掃帚都是以禿筆濃墨縱恣酣暢、隨意揮灑而成，與右上角的題款書法用筆如出一轍。這樣大膽的用墨，應是受到梁楷的粗筆簡體及水墨融合的寫意人物畫的影響（圖 22）。

第三節置陳布勢，巧妙經營

金農在五十歲左右大量作畫，從師古著手，師古人之意，這個意是古人的精髓、精神，在師古的過程中，畫面的經營也是其中一項。金農的繪畫題材在揚州八怪中算是廣泛的，但仍是不出傳統題材的範圍居多。而每種題材金農憑藉著對畫史的了解，他皆溯源探本。

如金農畫馬愛其神駿，他摹唐人畫馬，云：「乾隆十五年，在吳門謝林村宅，見隋朝胡瓌〈番馬圖〉。骨格雄偉，與駑駘有異。後邵陽褚峻自九嶷山來，攜示石刻昭陵六馬。慘澹中有古氣，非趙王孫三世之用筆也。」又說：「唐賢畫馬，世不多見。元趙魏公名跡尚在人間。」¹³⁹ 話語當中金農先見到的畫馬名跡當屬趙孟頫所繪的，再見到唐代的畫馬圖及石刻昭陵六馬之後，金農將其做為他的神駿風範。金農的〈牽馬圖〉（圖 19）畫中馬有著唐代畫馬所強調的肥壯健碩，金農通過侷限不安的四蹄，桀驁不馴的神態，傳達出雄健神駿的風姿。前文提及這樣的一人一馬的構圖來源與北宋李公麟的〈五馬圖〉（圖 17）有密切關係。一樣以空白處理背景，由一名圉夫或御者牽領著馬匹，〈五馬圖〉中的人物與馬是向右，而金農的〈牽馬圖〉人物與馬的方向是向左。這樣的構圖在五代趙巖〈調馬圖〉（圖 23）中就出現了，人物與馬的方向向左，畫中人物與馬以線條鉤勒再敷上色彩，由人物的穿著及長相、膚色可以判斷是

¹³⁹ 同註 27，頁 97-98。

西域人，而馬白地黑花，高頸昂首，體態縱恣，係大宛名種。趙孟頫在大德五年畫跋：「趙巖所畫所圖，深得曹韓筆法。」曹霸與韓幹是唐代畫馬能手。由題跋可知趙孟頫對於唐代畫馬應是有研究心得。趙孟頫馬畫中的佳作〈調良圖〉（圖 24），一名奚官牽引著一匹馬，一股強風吹過馬尾、馬鬃和衣袍，人物與馬身體都向右，奚官回頭逆風遠眺，舉手扶帽，充滿著動勢，使畫面更顯得活潑。李鑄晉認為此畫屬 1280 年代的真本，而且可能以某一幅唐畫為範本。高居翰則將源頭上溯到宋代李公麟的名作〈五馬圖〉。¹⁴⁰ 筆者認為趙孟頫的〈調良圖〉構圖應該可以更上溯到趙巖的〈調馬圖〉，但筆法則是追隨著李公麟，筆墨有抑揚頓挫書法性線條的趣味，不同於趙巖的鐵線淡墨線描加暈染。但不管是趙巖、趙孟頫及金農的畫馬圖，其構圖都是自成一體的世界。

金農畫馬的構圖範本似乎還可以在趙孟頫畫中找到。一幅由私人收藏的〈番馬圖〉（圖 25），圖中人物一著漢裝藍袍，一穿胡服紅袍，各自牽白馬及花馬，作交談狀。右上題款曰：「偶見元人番馬圖客窗摹之，並題一詩。」金農提及因見過元人所畫的番馬圖而臨摹，這番馬圖應指的是趙孟頫的畫。有二幅收藏在台北故宮博物院分別是繪於 1299 年的〈雙驥圖〉（圖 26）及年代不詳的〈畫馬圖〉（圖 27），兩幅構圖相仿。〈雙驥圖〉圖中人物一著漢裝紅袍控著白馬，一穿胡服藍袍牽引著黑馬，黑馬上背著箭袋與弓，兩人交談在枯木下，有趣的是黑馬的視線直視著觀者，一副桀驁不馴。〈畫馬圖〉則以空白的畫底襯著人馬，人物服裝顏色對調。如出一轍的構圖也可以在明代仇英畫作中尋得，同樣收藏在台北故宮博物院的〈雙駿圖〉（圖 28），其構圖用色，馬的姿態都與趙孟頫的〈畫馬圖〉相仿。比較三位畫家的畫馬構圖大致相同，但金農的〈番馬圖〉去除掉箭袋及弓，三位畫家都是使用線條鉤勒再施以淡彩，但各自筆墨呈現出的人物神情也各有其特色。趙孟頫細緻的線條使得畫面清逸雅致，而仇英則具粗簡豪放風格，金農以他特有筆墨呈現出稚拙古意。

¹⁴⁰ 高居翰著，宋偉航等初譯：《隔江山色：元代繪畫》（台北，石頭，1994 年）頁 39。

金農繪畫構圖極具有創造力，但他的創造力多少也是汲取古人繪畫的元素而來。繪於乾隆二十四年（1759）收藏在上海博物館的《山水人物圖冊》之一〈採菱圖〉（圖 29），構圖簡括，大致分爲前景、中景及遠景高山。描繪著江南水鄉採菱的情景，遠山以花青淡淡染出，中景一大塊土坡，前景湖水布滿著茂密的菱葉，穿梭其中的小船及少女，用較濃重的設色點染，使畫面更顯得活脫，極富裝飾性。畫上題款云：「吳興眾山如青螺，山下樹比牛毛多。採菱復採菱，隔舟聞笑歌。王孫老去傷遲暮，畫出玉湖湖上路。兩頭纖纖曲有情，我思紅袖斜陽度。此詩，余題趙承旨採菱圖之作也。清夏無事，畫以遣興。又書此詩，奉寄高流一笑。」題款中所說的趙承旨，指的是元代的趙孟頫。浙江吳興是趙孟頫的故鄉，採菱的景象只有在江南水鄉才能見到。而趙孟頫的採菱圖現已不存在，而以採菱作爲畫題應是在元代才興起。趙孟頫的兒子趙雍所繪的〈採菱圖〉（圖 30）收藏在台北故宮博物院。這幅畫構圖採一河兩岸，近景有三角形斜坡，上有二大松二小松及其他樹種，圍繞著樓房，中景水域布滿著菱葉，湖上有四艘小船，遠景採董源式山峰。從金農的〈採菱圖〉的構圖來看，完全不同於趙雍的〈採菱圖〉，風格也不同，可能只是畫題相同。再看趙雍的小船皆作水平擺置，不同於金農的小船一頭高一頭低。這樣的畫法，可以在趙孟頫〈江村漁樂〉（圖 31）團扇冊頁中見到。趙孟頫這幅山水畫有很嚴謹的構圖，前後三段，前景是三棵松木及枯木加上平頂的坡岸，中景是房屋，有一人牽著一匹驢子，遠景是群山，另外江水中二名漁夫在捕魚。江水上的二艘船一頭高一頭低，在這幅畫中形成了視覺的挑戰，使畫面有生氣動感。金農將這種意趣放入他的畫中。若再仔細分析趙孟頫的〈江村漁樂〉與金農的〈採菱圖〉可以發現都是採取對角線構圖，各分爲前中遠三景。但趙孟頫的〈江村漁樂〉以嚴謹的區分井井有條來布局畫面，相對於金農的〈採菱圖〉卻是打破嚴謹的區分，以較圖案式方式，簡單地帶出前中遠三布局。金農對繪畫構圖捨棄了平遠、高遠、深遠自古以來對繪畫的認知，採用的是平面式、圖案式畫法，更能貼近市民的口味。

金農繪畫構圖除了沿習前人的想法之外，他作品中還有許多是前人所沒有的創舉之作。如作於乾隆二十六（1761）的〈月華圖〉（圖 32）收藏在北京故宮博物院，畫面上面約三分之一中央只畫一輪明月，月亮中有凹凸陰影圖案，好似中國傳說故事中的玉兔搗藥以及嫦娥若隱若現，月亮光芒以紅橙綠青來烘托出月的皎潔，其餘部分不著任何筆墨，如此簡單大膽的構圖是前無古人的創舉。現今有學者認為金農此畫有如兒童畫般無技巧可言，或許不要技巧就是金農所要的，他想藉著無技巧的表現方式及大膽的構圖來迎合市場品味。金農在晚年時頻頻畫梅，1758 年所畫的《梅花三絕》共十二開收藏在北京故宮博物院。有繁枝密蕊佔據畫面三分二，另三分之一題滿款識的構圖（圖 33）。還有僅一枝梅橫呈在畫面中央淡墨圈花，上方以「漆書」題款云：「損之又損玉精神昔耶居士」（圖 34），題款以濃厚漆書寫成，其視覺比例與淡墨梅枝形成平衡畫面，不顯得單調。另外一幅只畫了一面圍牆，古牆內種植梅花，其中一梅枝躍出古牆，古牆外灑了滿地落梅。（圖 35）金農畫面的古牆呈兩斜線，而躍出古牆的梅枝打破了斜線，梅枝指向地上的落梅，這樣的簡單構圖在以往畫家中很少見，而躍出的梅枝更顯得不屈撓，地上落梅更是呼應著題款意境。再者一幅畫了道黑籬笆牆，牆內栽植著梅花，地上幾朵落梅。（圖 36）金農以濃墨畫出籬笆，對比出梅花的冰清玉潔。視覺上景物佔了畫面大部分，右邊金農以他特殊的「漆書」題款四大字「寄人籬下」，濃重筆墨題款的視覺效果讓書法已成為繪畫中的有機部分，甚而有壓倒所繪的景物。

金農繪畫構圖有來自前人的範本，同時也汲取古人繪畫元素重新加以詮釋，再加上他個人的創造力。細究金農繪畫可發現構圖簡單大膽，極具圖案化及平面化，符合大眾市民的口味，但在看似簡單中，他又安排了意趣在畫面中，還將他最有特色的書法有機地成為繪畫的一部分，使得他的畫面有稚趣外更存有文人氣息。

第四節詩書畫印，互為一體

中國古代的文人們幾乎都是詩人，作詩是傳統儒家教育作為文字能力訓練的科目之一，在西元七、八世紀以後，做詩成了大多數文人最能夠主動參與、方便且最可以把握的藝術活動，有時甚至成了娛樂活動。而接受傳統教育的金農從他年少時，就立志成為一位詩人，其詩才很早即為諸多文壇前輩所讚賞。在家鄉他以詩結交的朋友包括丁敬、厲鶚、杭世駿和鮑鈺等。來到揚州，他以自己第一部詩集《景申集》在此地打響詩名，結識到高翔、汪士慎及鄭板橋等同好之外，亦受到當時鹽商二馬兄弟的款待，盤桓馬氏之門時，與好友們論詩談藝，觀摩書畫法帖，這樣的參與活動替金農往後在揚州賣畫也奠下了基礎。

孔子指出「詩可以興，可以觀，可以群，可以怨。」意思指詩可以運用「比興」的思維方法，托事於物，托物寄興；另外詩是給人欣賞的，孔子認為「詩」、「樂」等藝術都是「善」與「美」的統一，因而才能有資格給人以美的觀賞和享受；同時詩可以使人群居且能互相切磋，從而提升人對禮的素養；詩還具有批評不良政治的作用。如此一來詩就成了文人用來傾訴隱秘、發表感慨、抒寫情懷的最初藝術形式。蘇軾在《文與可畫墨竹屏風贊》云：「詩不能盡，溢而為書，變而為畫，皆詩之餘」，當文人在涉足繪畫時，便會在這一新的領域借用詩歌創作的原理與方法，最有名就是蘇軾在《書摩詰藍田煙雨圖》中時說道：「味摩詰詩，詩中有畫，觀摩詰之畫，畫中有詩。」他還主張畫家「慕寫物象略與詩人同」、「詩畫本一律，天工與清新」。因此才會將畫稱為「無聲詩」，稱詩為「有聲畫」。¹⁴¹ 再者蘇軾認為詩、書、畫三者本質上都是發源於文人的心靈與思想，是因應文人的精神生活的需要而創作的，詩歌是書法也是，於是他將書法這樣發展成熟的藝術技巧轉移到繪畫中。就這樣蘇軾便打通了詩歌、繪

¹⁴¹ 郭熙在《林泉高致》裡有：「…更如前人言，詩是無形畫，畫是有形詩。」轉引自薛永年：《中國繪畫的歷史與審美鑑賞》（北京：中國人民大學出版社，2000年）頁208-209。

畫和書法，將三位一體呈現，同時也奠定了文人畫的基礎。

把繪畫上的詩書畫更往前推進的是在元代，元代因蒙古人統治，科舉考試長期被廢止，眾多文人要不入仕無門要不無心致仕，此時的文人大都標榜著與社會保持距離，他們藉著繪畫抒寫胸中鬱悶之氣及修練內心，尤其除了畫之外，他們會透過詩書展現內心的情緒與感懷。遺民畫家鄭思肖的〈墨蘭圖〉(圖 37)，在畫右邊自題詩一首云：「向來俯首問羲皇，汝是何人到此鄉；未有畫前開鼻孔，滿天浮動古馨香。」圖中畫有墨蘭，疏花簡葉，不畫土，人問其故，他回答：「土為番人奪，忍著耶？」他將自己擬作蘭花，是無根之人。若再將畫與詩搭配起來，能看出馨香的蘭花有著超凡脫俗的品性與志趣，同時更是能體會到他那滿腔悲憤的情懷。這種詩畫之間，以托事於物，托物寄興的繪畫形式，一直到明清，畫家們幾乎是無畫不題。如金農的〈牽馬圖〉(圖 19)左邊題款曰：「龍池三浴歲駸駸，空抱馳驅報主心，牽向朱門問高價，何人一顧值千金。」金農作此圖時，已是七十五歲高齡，人生的不得志，在詩文中表露無遺。他深感自己就像這匹時運不濟的駿馬，空有胸懷壯志，卻無奈地被「牽向朱門問高價」，落得「何人一顧值千金」的窘迫境地。其鬱鬱不得志的言語，再搭配著畫中的馬匹，實是讓人不勝唏噓。金農以借物抒情、寓物言志成了其繪畫重要組成部分。

畫上題詩發展到後來，演變成從畫中看，以有無詩意成爲文人畫與畫工畫的分界。明代唐伯虎師法周臣，師生作品極其相近，令人難以辨識。不過明眼人一語道破「雅俗迥別」，有人問周臣畫何以俗？回答：「臣胸中只少唐生數十卷書耳。」胸中沒有書卷，筆下焉能作到「畫中有詩」？在金農〈採菱圖〉(圖 29)畫上方題有款曰：「吳興眾山如青螺，山下樹比牛毛多。採菱復採菱，隔舟聞笑歌。王孫老去傷遲暮，畫出玉湖湖上路。兩頭纖纖曲有情，我思紅袖斜陽度。此詩，余題趙承旨採菱圖之作也。清夏無事，畫以遣興。又書此詩，奉寄高流一笑。」從文學作品方面觀察，與採

菱有關的紀錄，宋代的鮑照一首《採菱歌》說：「簫弄澄湘北，菱歌清漢南。」南朝齊代謝朓寫過《江上曲》有兩句：「江上可採菱，清歌共南楚。」鮑照與謝朓的詩句中知道，採菱是在歌聲中，甚至是在伴奏的簫聲中進行的。¹⁴² 農的題詩說：「採菱復採菱，隔舟聞笑歌。」可知其來源，足見金農胸中應有十卷書，才能道出如此清新的詩句。另外就其畫面一群穿著紅青衫的少女們，穿梭在片片菱葉的湖中，耳邊彷彿可以聽到她們愉快的歌聲及感受到輕鬆自在的氣息，在此觀者藉由金農的畫來看詩、再由詩觀畫，就更能體會其畫中的意境。乾隆二十四年（1759）的《山水人物冊》中一幅（圖 38）題款曰：「荷花開了，銀塘悄悄新涼早，碧翅蜻蜓多少。六六水窗通，扇底微風，記得那人同坐，纖手剝蓮蓬。金牛湖上詩老小筆並自度曲。」畫面左下角一人站在迴廊，水池開滿著蓮花，畫面清新可人，人物背對觀者望向池塘，隨著目光對應到題款，詩詞與畫面互相參照，讓人油然產生相思之情。畫中的荷葉與蓮花的水墨濃淡相宜，有如節奏有急有緩，金農還自度曲一首，使得畫面有「畫中有聲」的影像。文人畫家到了明朝，畫家將畫外的修養擴展到音樂和戲曲。除了要求「畫中有詩，詩中有畫」之餘，還要有「畫中有聲」或「畫中有戲」。金農畫松時認為「畫松須畫聲，聲從風生。」作畫如何畫出其聲響，不能只畫松樹直挺挺立於圖中，畫松因風吹拂而搖擺之狀，使賞畫者藉由畫作，聯想到因風而起的聲音，如此，松便不只限於畫幅中而毫無生氣，傳達給賞畫者更寬闊的解讀空間，亦更增添畫作之趣。

元代題款盛行後，不僅署畫家姓名、繪製年月，且有大片文字題款，來表達畫家的政治見解和學術修養，也可以由中可看出畫家的繪畫理念與交遊情形。尤其到了明清時期，題款已是畫中不可或缺的一部分，像揚州八怪的鄭板橋常在繪畫上直述他的繪畫觀及經驗談，一幅〈墨竹橫幅〉（圖 14）題款曰：「每日只畫一竿，至完至足，須五七日畫五七竿，皆離立完好，然後以淡竹、小竹、碎竹經緯其間；或疏或密，或濃或淡，或長或短，或肥或瘦，隨意緩急，便構成大局矣。」與鄭板橋有深交的金農

¹⁴² 莊申：《根源之美》（台北市：東大出版社，1988年）頁579。

同樣愛在畫上題上詩句，來告知觀者他的創作觀。如他的〈墨梅〉(圖 39)中題款曰：「白玉蟾善畫梅，梅枝戍削，幾類荆棘；著花甚繁，寒葩凍萼，不知有世上人。玉蟾本姓葛，名長庚，棄家游海上，號海瓊子，又號庚、武夷散人、神霄散吏、紫清真人，殆乎仙者也。昔年曾見其小幅題，亦清絕。今想像爲之，頗多合處。予初號曰冬心先生，又號稽留山民、曲江外史、昔耶居士、龍梭仙客、百二硯田富翁、心出家庵粥飯僧，可謂遙遙相契于千載矣。惜予客游無定，日在塵埃中，羽衣一領，何時得遂冲舉也。」白玉蟾爲南宋時的道人，能詩賦，長於書畫。金農將白玉蟾畫梅視爲他畫梅的模本，甚而仰慕其人品的高潔，他將自身擁有多個別號與幾百年前的古人來相提並論，除了繪畫有相繼承之外，似乎有意做更深層的連繫。金農並沒有著書專論他的繪畫理念，但他卻是將繪畫史論以題款方式呈現在畫中。

金農依恃其學識淵博，將古代流派、技法等理論總結在他的題畫詩裡，爲畫史上畫家少有的。在〈自畫像〉(圖 16)中右邊題款曰：「古來寫真，在晉則有顧愷之爲裴楷圖貌，南齊謝赫爲濮肅傳神，唐王維爲孟浩然畫像於刺史亭，宋之望寫張九齡真，朱抱一寫張果先生真，李放寫香山居士真，宋林少蘊畫希夷先生華山道中像，李士雲畫半山老人騎驢像，何充寫東坡居士真，張大同寫山谷老人摩圍閣小影，皆是傳寫家絕藝也。」在此金農將寫真畫史作了一個回顧，接著他說：「未有自爲寫真者，惟雲笈七籤所載唐大中年間，道士吳某引鏡濡毫自寫其貌。余因用水墨白描法，自爲寫三朝老民七十三歲像，衣紋面相作一筆畫，陸探微吾其師之。」他爲自己的自畫像找到一個淵源。他效法唐代吳姓道士引鏡濡毫自寫其貌的前例，用水墨白描法，畫下此幅自畫像，還交代了繪畫技法，師其陸探微。前文提到金農的技法應採用李公麟的「白描法」，但他卻上溯到陸探微，究其心思，應與陸探微在南朝時，因善畫佛像人物，被時人稱爲「畫聖」的名號有關。且看畫面人物手持一枯杖，枯杖指向題款，刻意帶領著觀者去閱讀那長篇題款，似乎在宣言著他所沿續的傳統與立場。在毛文芳的研究中提到，金農這幅〈自畫像〉是企圖將客體化的個人畫像置入畫史中，成爲接續古人

序列的一個角色，使他的定位因而顯得客觀而合理。¹⁴³ 在這幅畫中，金農巧妙運用構圖方式，使畫與題款做了一個互為參照的模式，此時詩文便起了解讀畫的重要依據。同時在題款後段寫道：「圖成遠寄鄉之舊友丁鈍丁隱君，隱君不見余近五載矣，能不思之乎？他歸江上，與隱君杖履相接，高吟攬勝，驗吾衰容，尚不失山林氣象也。乾隆二十四年閏六月立秋日金農記于廣陵僧舍之九節菖蒲憩館。」由此段敘述，可知此畫的收受者是金農同鄉交誼深厚的老友丁敬。他對老友的思念溢於言表，也因此畫，丁敬後來刻了「壽道士印」寄贈金農，印跋即回應了這則題記曰：「壽門老友，久客廣陵，不見近五載矣。今年七十三歲，自寫七十三歲小像郵寄，屬題。尺幅中筆意疏簡，扶枯藤一枝，有顧影自憐之慨，並索篆『壽道士』印。」這樣的一來一往，足見他們友誼深厚。題畫記在此提供還原當時的交遊與時空背景狀態，可當成史料研究。

金農利用構圖安排使題款與畫之間產生互為參照模式，也可以在畫佛題材中見到。繪於 1760 年的〈設色佛像〉（圖 40），收藏在天津歷史博物館。畫中一身穿紅長袍的尊者立於畫面，佔據三分之二的位

置，背後空白處全部以金農「漆書」題款曰：

漢明帝時，佛從西域雞足山來入中國，其教日興。後之奉者，皆四天下智慧之士。下至凶暴之徒，未嘗不畏其果報而五體投地也。若晉衛協畫七佛圖，顧愷之瓦官寺畫維摩詰像，前宋陸探微甘露寺畫寶檀菩薩像，謝靈運天王堂畫熾光菩薩像，梁張僧繇天皇寺畫盧舍那像，展子虔畫佇立觀音像，鄭法式永泰寺畫阿育王像，史道碩畫五天羅漢像，尉遲跋質那婆羅門畫寶林菩薩像，其子乙僧光澤寺畫樂音菩薩像，唐閻立本畫思維菩薩像，吳道子畫毘盧遮那佛像，盧楞迦畫降靈菩薩像，楊庭光畫長壽佛像，崔琰畫釋迦佛像，李果奴畫無量壽佛像，王維畫孔雀明王像，韓幹畫須菩提像，周昉畫如意輪菩薩像，辛澄畫寶生佛像，

¹⁴³ 毛文芳：《圖成行樂：明清文人畫像題詠析論》（台北：學生書局，2008 年）頁 187。

左全畫師子菩薩國王像，范瓊畫正坐佛圖，張南本聖壽寺畫賓頭盧變相，張騰文殊閣下畫報身如來像，後梁朱繇畫香花佛像，跋異福光寺畫自在觀音像，晉王仁壽畫彌勒下生像，南唐王齊翰畫辟支佛像，前蜀杜子瓊畫侍香菩薩像，杜翫龜畫歡喜國佛像，釋貫休畫應夢羅漢像，吳越釋運能畫妙聲如來像，富弼畫白衣觀音像，宋石恪畫藥師佛像，周文矩畫金光明菩薩像，武洞清畫智積菩薩像，侯翼畫寶印菩薩像，勾龍爽畫水月觀音像，李公麟畫長帶觀音像，關仝畫龍窠觀音像，董源畫定光佛像，黃居寀畫著色觀音像，梁楷畫化城行化佛像，趙廣畫妙光林中披髮觀音像，趙伯駒畫拘那含牟尼佛像，釋智什畫白描阿彌陀像，釋梵隆畫十散聖像。歷代畫之今，則去古甚遠，不可得見，惟於著錄中想慕而已，余年七十，世間一切妄念種種不生。此身雖屬穢濁，然日治清齋，每當平旦，十指新沐，熏以妙香，執筆敬寫，極盡莊嚴，尚不叛乎前賢遺法也。世多善男子，願一一貺之，永充供養云。

題款開始即是一連串羅列出佛畫史，之後提到「歷代畫之今，則去古甚遠，不可得見，惟於著錄中想慕而已。」金農試圖將自己的畫佛圖與歷代畫佛圖做接續，他也提到「尚不叛乎昔賢遺法也」，他對傳承的重視在此又是個驗證，但在他落款後接著又補了題款曰：

余畫諸佛及四大菩薩、十六羅漢、十散聖，別一手跡，自出己意，非顧陸謝張之流，觀者不可以筆墨求之。諦視再四，古氣渾靈足千百年，恍如龍門山中石刻圖像也，金陵方外友德公曰，居士此畫直是丹青家鼻祖，開後來多少宗支，余聞斯言，掀髯大笑，七十四翁農又記。

這裡金農試圖要在佛像畫史中能接續歷史之外，同時他期盼能開創出新的開山立宗的地位，所以他藉著友人話語來道出他心中的意念：「居士此畫直是丹青家鼻祖，開後

來多少宗支。」金農也大方的接受此話「余聞斯言，掀髯大笑。」而文中金農提出「出自己意」的說法，與前文的「尙不叛乎昔賢遺法也」似乎互相矛盾。其實這是金農他繪畫的創作觀，前文提到他對於繪畫都以師古再離古，會而通之，出於己意。我們看畫中的尊者佛像慈眉善目，面帶微笑，這個樣貌的佛像，參酌了中國龍門石窟中的佛像，尤其是賓陽中洞的佛像，其人物面部都含著微笑，「恍如龍門山中石刻圖像也」。尊者佛像的衣紋則以書法線條繪出。而畫面上空白處以題款密密麻麻的填滿，人物以三角構圖立於基底，而題字猶如佛像的背光，使得金農的題款成爲畫面的有機部分。這是金農題款的特殊作用，他的題款不僅是具有參照作用，還是構圖的一部分。一幅收藏在美國耶魯大學博物館的〈墨梅圖〉(圖 41)，一棵梅樹樹幹以淡墨畫出，梅枝往左右展開，梅枝在畫上方交錯，圍繞出中間一圓型，金農大膽將題款置於中間空白位置。如果我們將題款挪移開來，中間就空下，形成沒有重心的一幅畫，可見金農是巧妙地將梅枝環繞成一個空間，刻意留給題款，成爲視覺焦點，使題款成爲畫不可分割的有機部分，觀者不得不去閱讀他的題款。在題款後面加上押印，鮮紅的印章成了構圖搭配色塊的積極因素。

畫家在畫上用印，考諸典籍，最早則在中唐，如以古物證實，最遲亦不出北宋。印爲古人用以憑信之物，畫上用印原意亦在取信於人。畫家在作品上蓋印，入明以後，始爲興盛。明朝大家沈周、文徵明、唐寅、仇英、董其昌、陳繼儒等，皆有各種各形印章，且甚爲講究，其所有畫跡，亦無不蓋章用印。清朝以來，用印之風氣更盛。揚州八怪更是將詩書畫印有機地在繪畫中統整爲一體。在金農印章中能見到名號印之外，在閒句印中，更別開生面地標示自己的身分愛好、生活態度以及奇思異想。這些印章可以了解到他的生活思想外，更是可以看到藝術上的造詣與明確主張，讓這些印章在繪畫作品上就不僅僅是標記與裝飾而已。

在金農〈自畫像〉(圖 16)中，描繪的自我頭略大而身略短，手持著杖籐，長袍

下露出紅鞋，特別醒目同時點明了老人的性格的迂怪。在毫無其他色彩的情況下，紅鞋與題詞下的鮮紅印章成上下呼應。書法、繪畫、印章在黑與紅、濃與淡、連與斷、長與短、乾與濕的對比轉換中，跳躍交織，變化平衡，相映生輝，把描寫現實空間中的物象與展現心理空間中的書法印章巧妙地結合為一，拓展了欣賞者的心靈視野。

第五章 金農繪畫與文化消費

此章將審視金農繪畫與揚州市場之間的微妙關係。第一節先探討揚州的文化氛圍中的文人品味，首先將依前一章的金農繪畫風格分析，去看金農繪畫的審美觀。金農具文人精神的繪畫，在揚州市場受到青睞，是因為揚州消費文化的主導者是鹽商，這群「亦賈亦儒」的鹽商追求倣效的是文人品味及消費活動。因此在第二節中，分析金農如何將他的繪畫作商品化的轉化，來因應市場品味與需求。

第一節文化氛圍中的文人品味

一 金農繪畫的文人品味

金農以一位詩人渴求知遇之心，卻成爲一位失意的士人，不得已以其文化方面的技能和書畫專長，在當時最富庶及消費能力最高的揚州謀生。一個由亦賈亦儒的鹽商所營造出的文化市場，吸引大批的藝術家來此駐留，據李斗的《揚州畫舫錄》記載，從清初到乾隆末年，在揚州活動的知名畫家人數達一百幾十人，而金農是其中之一。在這人文薈萃之地，金農何以能吸引目光，就在於他有著文人精神風氣的思想與個性，這些都展現在他的繪畫中。而這樣的文人畫的品味與當時文化氛圍有著契合之處，使得金農被視爲「揚州八怪」之首，他晚年居住在揚州直到去世止。

中國繪畫藝術是一種不同於西方繪畫藝術的獨特文化現象，其獨特的文化氛圍來自於文人的參與，在明末莫是龍及董其昌使用了「文人畫」開始，提及中國繪畫無不說到「文人畫」。歷來有不少人論述此議題，學者專家從不同面向及觀點來看，大概

不離其定義、範圍、要素、起源、發展歷程以及價值等等，本文在論文人畫時將參酌高木森在《中國繪畫思想史》所提到幾個特徵：包括古意的追求、文人繪畫的個性化表現及繪畫中的寓意象徵，將以此來看金農繪畫中的文人特質。

（一） 古意

金農五十歲才開始學畫，張庚在《畫徵續錄》中說：「金冬心年五十餘，始從事於畫，涉筆即古。」這是他人對金農繪畫的觀感，但細究金農自身亦以追求「古意」為他的審美觀。這審美觀建立在他的學識涵養及嗜好收藏上。他曾得到一大硯，他讚其「狀貌甚古」，他因喜得古硯而贈圖：「吳門薄君自昆，相見廣陵，贈予東魏興和磚硯一枚，色澤若幽幽之云吐岩壑中。…因試其良，畫西蜀叢竹長幅報之。題云：貽我古硯，報君新篁。」¹⁴⁴ 除對古物喜好之外，金農因學識的淵博，常常被延請鑑賞書畫，對於書畫的品味，也是建立在「古」。金農曾在汪伯子岩東草堂，見到張萱的畫竹：「紙長一丈許，乾墨渴筆，枝葉皆古。」¹⁴⁵ 因識古賞古，使金農的繪畫審美觀以「古」為最高宗旨。他在題畫詩上曾說「畫竹不畫今畫古」、畫梅則「尚不失其古貌也」。

中國繪畫史成就便在於一個「古」字所涵攝的意蘊裡。六朝開始就用「古意」，陳朝姚最說：「雖質沿古意，而文變今情。」但高木森解釋「古」不能直接淺顯的說成復古的意思，而要以更高層次的「古」與創新相配合，蘇軾曾說：「出新意於法度之中，寄妙理於豪放之外。」¹⁴⁶ 這也就是金農所秉持的審美觀。北宋後期的文人好古，而且喜歡魏晉以前的古，此謂之高古，它是古意的延伸。米芾用高古稱讚董源山

¹⁴⁴ 同註 27，頁 63。

¹⁴⁵ 同註 27，頁 54。

¹⁴⁶ 高木森：《中國繪畫思想史》（台北市：三民，2004 年）頁 223。

水，同時又指出董源的畫是「平淡天真多」，即更具體的說明便是「不裝巧趣」但得「天真」。再者到了元代趙孟頫有名言曰：「作畫貴有古意。若無古意，雖工無益。今人但知用筆纖細，傅色濃艷，便自謂能手。殊不知古意既虧，百病橫生，豈可觀也。吾所作畫，似乎簡率，然識者知其近古，故以為佳。此可為知者道，不為不知者說也。」¹⁴⁷ 趙孟頫的「古意」說，在本質上，指向從文化精神上對歷史文化遺產這行做總結、概括與變現應用，即指向以整合以往的繪學傳統的方式進行新的藝術創造。他在實際創作上，以渾樸的筆墨趣味作為表現古意的手段，「似乎簡率，然識者知其近古。」其識者如金農，即附和了趙孟頫的「古意」說，他以獨特金石韻味的書法性筆墨來表現繪畫中的「古意」，同時以「不裝巧趣」的表現技巧呈現出天真與稚拙。

中國文化是歷史感強的文化，尤其是文人，他們對歷史抱有強烈的認同傾向。在古代中國，歷史能解釋一切，甚至能輕易地使文人們不易為人理解的藝術創造獲得社會的認可。因此，就文人書畫家們自身來說，他們對繪畫藝術的熱情，需要通過對前代大師的認同來獲取自我心理上的平衡，同時得到一般人的理解，這也就為何「作畫貴有古意」。也因此中國文人畫家會依據古代的藝術品來進行創作，即「傳移模寫」，但同時這些文人畫家也背負著沈重的歷史壓力，也唯有具強烈藝術個性的畫家才能突破那些束縛。金農由一位詩人轉而成書家、畫家，他深刻體會到身為中國文人書畫家的矛盾。在學習以古代大師的眼光觀察自然的同時，自己敏感的心靈也時時感受到自然的啓示，發自內心的需要而要求創造獨特的表現形式，但社會則會要求須與傳統保持緊密的聯繫。因此金農並不與前人做切割，以呼應的方式，將前人的藝術作品中的部分元素或某種形式根據自己的想法，加以變形再重新詮釋，在畫面上創造自己的個人主義，「出新意於法度之中」。另外金農還會以題畫詩與歷史作接續，這其實是在對歷史的認同中尋找一個立足點及一種態度，同時形成自己的風格以表現自我。

¹⁴⁷ 同前註，頁 224。

（二） 個性化

文人畫家是中國社會中極富人性自覺的人物，尤其是明清的文人畫家。晚明時期社會正醞釀重大的變化，舊有秩序及價值觀也在轉變，明代中國的後王陽明（1472—1529）時期，被認為是一個日益對主體自我感興趣的時期，這是一種對自我認同內在結構的興趣，與經典儒家基於外在的、可見的行為模式而設立的典型不一樣。當明朝文人及有儒家抱負的精英繼續按照《大學》中的格言修煉自己的意志和實踐，使之符合禮的正統文本所闡釋的那種理想的外在行為模式時，王陽明「心學」的追隨者們就已開始重視自主性的自我獨特潛能。明代李贄曰：「夫天生一人，自有一人之用，不待給於孔子而後足也。若必待取足於孔子而後足，則千古之前無孔子，終不得為人乎？」每人均自有其價值，自有其可貴的真實，不必依據聖人，更不應裝模作樣假道學，文藝之可貴就在於各人表達這種自己的真實，而在其他。¹⁴⁸ 明代自王陽明重心性開始，李贄成爲王陽明哲學的繼承人，以自覺性、創造性地發展王學，此時以人爲思考就此展開。

同樣強調個體心靈感受的禪宗，在明代與儒家、道家融合成三教一體。更是在董其昌提出「文人畫」之後，禪宗與文人畫發生密不可分的關係。董其昌以禪喻畫，借用禪宗的「南頓北漸」爲「南北宗論」的依據。董其昌喜好南禪，修頓悟一路，其理近乎戲墨性的寫意畫，故以此類畫附會南禪，稱之爲南宗。爲此，董氏在唐朝尋得王維，以其爲宗主，不僅因他是一代詩人，同時又能畫又通禪，人格和聲望在歷史上備受讚譽，董其昌則把王維定爲南宗之祖。¹⁴⁹ 禪學與文人畫合流之後，更是助長文人畫的個人主義原則。

¹⁴⁸ 李澤厚：《美的歷程》（台北：三民書局，1996年）頁216、217。

¹⁴⁹ 同註146，頁268。

對於個性的追求，當時代的徐渭因受到王氏心學的濡染，使他在原本就強調藝術個性的文人畫中，更是不拘於規矩法度力追求個性的解放。他強調創作要見「真性情」，要直抒胸臆，如〈墨葡萄圖〉（圖 42），畫中藤枝由右上伸入畫面低垂而下，葡萄葉及葡萄以滋潤的筆墨揮灑，酣暢的筆墨似傾珠而下，畫面左上自題詩曰：「半生落魄已成翁，獨立書齋笑晚風，筆底明珠無處賣，閒拋閒置野藤中。」徐渭以行草書寫，字勢欹斜跌宕，字與畫風呈現出畫家瀟灑恣意的個性。同時可以從題詩中會意到徐渭是在托物寄情，以此來表達個人與社會環境的矛盾衝突。這樣具有強烈個性與激昂情感的寫意花鳥畫，在歷經明清易代的社會變化，被八大、石濤所繼承發展，亦對揚州八怪畫家有所影響。尤其是鄭板橋，他曾說：「其視古人，亦罕所心服；惟徐青藤筆墨，真趣橫逸，不得不俛首耳。」甚至甘稱「青藤門下走狗」；其他的揚州八怪如李方膺畫梅「在青藤、竹憨之間」；邊壽民「風流也學青藤老」。¹⁵⁰

對於不拘規矩法度，主張獨創的金農，創作經驗強調「不趨時流，不干名譽」要能「出之靈府」，例如他畫竹稱「一枝一葉，蓋不假何郎之粉，蕭娘之黛作入時面目也。」¹⁵¹ 他不追逐時流而走，對於繪畫創作經驗與詩作同曰：「盡取車影纓輩所不至之境，不道之語，而琢之，續之。」¹⁵² 他的友好汪士慎稱他：「奇異獨詣，不求同，能棄眾人之收，收眾人之所棄。」¹⁵³ 他這樣的創作觀多少受到石濤的影響。石濤於康熙二十六年（1687）春，移居繁華商城揚州，此後，他便一直居住此地，直至康熙四十七年（1708）去世為止。石濤居住於揚州時，與揚州八怪的高翔是忘年之交，在《揚州畫舫錄》中記載「與僧石濤為友。石濤死。西唐每歲春掃其墓。至死弗輟。」¹⁵⁴ 而高翔與流寓在揚州的金農、汪士慎交情甚好，金農在《冬心題畫記》中曰：「畫梅之妙，在廣陵得二友焉：汪巢林畫繁枝，高西唐畫疏枝，皆是世上不食煙火人。」

¹⁵⁰ 聶危谷編：《海外藏中國歷代名畫》（湖南：湖南美術出版社，1998年）頁11。

¹⁵¹ 同註27，頁44。

¹⁵² 同註16，頁1。

¹⁵³ 蔣華：《揚州八怪傳略》（台北市：蕙風堂印行，1995年），頁19。

¹⁵⁴ 同註68，卷四，頁92。

¹⁵⁵ 三人在廣陵硯田生計，共磋藝事，互相嘉勉，可謂是冰雪之交，歲寒三友。在黃易《印跋》有：「冬心先生各印，乃龍泓、巢林、西唐前輩手制，無印不佳。」¹⁵⁶ 高翔為金農治印，金農每每為西唐題畫。如收藏於上海博物館的高翔所繪《山水冊》(圖43)，題畫詩即是金農以獨特的「漆書」寫成。晚年居住在揚州的石濤對於高翔的藝術指導有開啓的作用，高翔的創作觀應受其影響。高翔曾云：「吾畫以山水勾勒為奇，以皴皴渲染為耦，遠而望之，若雲轉水注，奔流不息，細而察之，一畫之間，變化起伏於峰杪，見之於毫芒，貫山川之形神，通天地造化。」此番話語深得石濤《畫語錄》的真諦。¹⁵⁷ 石濤倡「一畫」之法，其概念可以上溯到《易經》和禪宗哲學。《易經》有云：「道生一，一生二，二生三，三生萬物。」禪宗《六祖壇經》說：「一切即一，一即一切。」在明清心學鼎盛的時代，石濤將道、易、禪融和成他的思想創作。石濤強調「我自用法」，並云：「我之為我自有我在，古之鬚眉不能生我之面目；古之肺腑，不能安入我之腹腸。我自發我之肺腑，揭我之須眉。縱有時觸著某家，是某家就我也，非我故為某家也。」¹⁵⁸ 與石濤同樣晚年寓居在揚州的金農，或許因與高翔互磋藝事，使原本就景仰這位前輩畫家的金農，更是能得其畫理精髓。讓金農在創作時能自覺到，當畫家不只是單純地學習前代大師的技法，更重要的是自己風格的選擇。

(三) 寓意象徵

如何選擇自己的畫風，又同時能引起觀者的共鳴，這是中國傳統文人畫家共同的課題。中國文人畫家長期處在敏感而微妙的政治或生活環境中，常常不能暢所欲言，

¹⁵⁵ 同註 27，頁 87。

¹⁵⁶ 同註 32，頁 184。

¹⁵⁷ 尹文：〈高翔繪畫藝術的淵源與特色〉《揚州畫派研究文集—揚州畫派書畫全集 序論匯編》(天津：天津人民美術出版社，1999年)，頁 188-189。

¹⁵⁸ 石濤：《畫語錄·變化章第三》轉引自薛永年：《中國繪畫的歷史與審美鑑賞》(北京：中國人民大學出版社，2000年)，頁 377。

但中國文人畫家們卻又同時具有自我的性格，如何去因應環境，又同時能表達自己的想法，就得將自我的性格擴充成類群性格，如此將自我隱藏、自我偽裝，使識者會心，不識者開心，既似識又似不識者驚心。因此文人畫家就會以象徵的手法藉筆墨和文思發洩在作品中，通過藝術形象來引發共鳴與同情。就如同徐渭、八大一樣，金農繪畫中有強烈的文人思想，其筆墨下的瘦竹、野梅、老馬等，有人格、人品的喻托，及身世命運的慨嘆等。

畫竹是金農最早接觸的題材，他對畫竹的看重，甚至在晚年曾將畫竹的題記文字彙編付梓為《冬心先生畫竹題記》。最早謳歌竹子的文字是詩經衛風中的淇澳篇，詩是為讚美武公而作，詩謂：「瞻彼淇澳，綠竹猗猗。有斐君子，如切如磋……」「瞻彼淇澳，綠竹青青。有斐君子，充耳琇瑩……」其次，有小雅斯干，詩謂：「秩秩斯干，幽幽南山，如竹苞矣，如松茂矣……」禮記禮器，謂「其在人也，如竹箭之有筠，如松柏之有心也……」。¹⁵⁹ 中國江南盛產竹子，自魏晉偏安東南，文人遂與竹子結下不解之緣。當時的名士阮籍、嵇康、山濤、向秀、阮咸、王戎、劉伶等七人常宴集於山陽（今河南修武）竹林之下，「朝與竹乎為遊，暮與竹乎為朋，飲食乎竹間，偃息乎竹陰。」他們在生活上不拘禮法，主張老莊之學清靜無為，聚眾在竹林喝酒縱歌，其作品揭露和諷刺當時的司馬朝廷的虛偽。也因歷史上的一段佳話，瀟灑的竹子可象徵道家崇尚自由的隱士人格，即所謂勁節高風、淡泊自如。再來竹子本身有節，如同人節、節操，竹身中空，代表著虛心，及竹子具韌性，其虛心勁節，被儒家稱具有君子美德。不管竹是道家隱士人格的象徵，還是被視為儒家君子的人格化，這種使文人對竹產生一種內心敬仰崇拜，嗜竹的心理，促成一種「竹林」文學誕生，也奠定竹在後世文人心目中的地位。竹在金農這位布衣文人的心中，則是他自己本身的物化，他因時世造化，將他心中的感慨意念都灌諸於繪畫中，他曾說：「老而無能，詩亦懶作，五七字句，誤人而已，可勿錄。然平生高岸之氣尚在，嘗於畫竹滿幅時一寓己意。」¹⁶⁰ 隨著歲

¹⁵⁹ 余英時：〈談中國畫竹〉《美術論集》（台北：中國文化大學出版部，1983年），頁137。

¹⁶⁰ 同註27，頁41。

數的增長，他對於詩作也顯得懶散，只將他的傲氣寄予畫中。他提到對竹的喜愛：「予癖性愛竹，愛其凌霜傲雪，無朝華夕瘁之態。」因此，金農畫竹，畫的是瘦竹：「畫竹宜瘦，瘦多壽，自然飽風霜耳。蒙莊十圍擁腫之木，予覺懶對圖繪，恐客嘲賓戲，以我為肉食相也。」¹⁶¹ 瘦竹即壽竹也，具有堅韌的意志。在此金農在乎別人如何觀看自身的品行，因此他以瘦竹自擬，具有君子堅忍不屈精神。

除了瘦竹之外金農亦畫瘦梅，他強調「畫梅須有風格，風格宜瘦不在肥耳。揚補之為華光和尚入室弟子，其瘦處如鷺立寒汀，不欲為人作近玩也。客窗仿擬，以寄勝流。」¹⁶² 北宋哲宗時代的華光和尚，在王冕《梅譜》云：「…花（華）光仁老…住衡山花光寺…酷愛梅。唯所居方丈室邊亦植數本，每花發時，輒床據於其下，吟詠終日…月夜未寢，見疏影橫於其紙窗，蕭然可愛，遂以筆戲摹其影。」¹⁶³ 華光和尚作品已無存。而其弟子揚無咎，字補之，是南宋以畫墨梅出名者。其畫〈四梅圖〉（圖44），是表現梅花未開、欲開、盛開、將殘四種狀態。畫中枝瘦花小，冷清無華，自然樸素。揚補之曾將他所畫的梅進呈宋徽宗，徽宗曰：「村梅耳」。宋代尚有丁野堂善畫墨梅，理宗曾問：「卿所畫者，恐非宮梅。」對曰：「臣所見者，江路野梅耳，何由得窺九重仙種。」遂號為野梅。梅花其特性清癯而耐寒，與松、竹為歲寒三友，與蘭、竹、菊同被尊為四君子。與竹同樣被儒家賦予人格的象徵，它在奇寒中綻放，是歲寒報春之卉，可以說明儒者在退隱時仍對未來抱有一線美好的希望。因此，文人多以梅「托物見志」、「緣物寄情」。中國古代對於賞梅有品味之分，皇家愛「宮梅」，文人則賞「野梅」、「村梅」。野梅與村梅帶著灑落、野逸、清閒的情趣，遠離宮牆，遍及荒山野谷、屋前池邊，與文人的遁世、隱逸的思想不謀而合，因此也就成為文人的化身。¹⁶⁴ 在金農的《冬心先生畫梅題記》云：「世傳揚補之畫梅，得繁花如簇之妙，徽宗題曰：村梅。丁野堂畫梅，理宗愛之。野堂遂有『江路野梅』之對。二老皆蒙兩朝睿

¹⁶¹ 同註 27，頁 42。

¹⁶² 同註 27，頁 84。

¹⁶³ 轉引自陳高華：《元代畫家史料》（上海市：上海人民美術社，1980年），頁 363-364。

¹⁶⁴ 張懋鎔：《書畫與文人風尚》（台北：文津出版社，1989年）頁 114。

賞而品目之，千古藝林，侈爲美談。今予亦作橫枝疏影之態，何由入九重而供御覽也。畫畢戲言，可發觀者一笑。」¹⁶⁵ 金農對揚補之的「村梅」與丁野堂的「野梅」極爲欣賞，作了同樣的風格。但他感慨的是二老能得到在上位者的睿賞而品目，而他何時才能得到賞識呢？話一說完，金農再補兩句「畫畢戲言，可發觀者一笑。」自我解嘲一番，但卻令人不勝唏噓。同樣的慨嘆不時地出現在別的題材的題畫詩中，如「野蒲出水，雛鴨唼萍。初夏新篁，已解粉籜，窺人作微笑矣。南朝官紙，滑如女兒肤。晨起寫此一竿。世無文殊，誰能見賞？香溫茶熟時，只好自看也。」¹⁶⁶ 「磨墨五升，畫此狂竹。查查牙牙，不肯屈伏，天上天下。吾願斲取一竿，贈之不釣陽鱗而釣諸侯也。世人中有眼大如車輪者，定知此意。」¹⁶⁷ 在在希望有識者能賞之。

金農的梅花是瘦梅、野梅、村梅之外，其梅花還是酸香的，曾云「山僧送米，乞我墨池游戲。極瘦梅花，書裡酸香撲鼻。」¹⁶⁸ 亦是老梅，他稱道「老梅愈老愈精神，水店山樓若有人。清到十分寒滿把，始知明月是前身。」¹⁶⁹ 這些梅花都是金農人格的外射。金農在晚年時期因經濟狀況沒有好轉，加上各種疾病接踵而至，老妻已逝，身旁無子女，使他不禁將其孤寂感及哀愁寄託在畫中。而這位老畫家在七十二歲時繪有一幅墨梅圖〈寄人籬下〉（圖 36），一堵由墨黑色的籬笆牆將一株墨梅圍在院內，籬笆將畫面分割成院內院外兩個世界，院內幾朵寒蕊零落，梅花冷香猶存。金農以濃墨所畫的牆壓倒了院內的梅花，再加上院外「寄人籬下」四個大黑字，加重院外的視覺效果。院內的墨梅是金農的化身，打開門戶有邀請的意味，可惜門外卻半個人都沒有，難怪他常慨嘆「折一枝兒寄與誰」的話語出現，這位風燭殘年的老畫家爲他的悲悽人生作了特殊的演繹。

¹⁶⁵ 同註 27，頁 78。

¹⁶⁶ 同註 27，頁 46。

¹⁶⁷ 同註 27，頁 60。

¹⁶⁸ 同註 27，頁 80。

¹⁶⁹ 同註 27，頁 93。

金農對他身世的感嘆最多是在馬畫這題材中。馬畫自秦漢以來即已流行，唐代更爲盛行。自古馬與人們的生活有密切關係，其形態矯健、性情強悍，常被認爲是英勇豪邁精神的象徵。同時馬畫也可以呈現一個志士仁人的氣節，馬這種動物因剛烈又馴良，受到繮繩羈絆，就像是受到牽制，以此可以象徵不屈不撓的精神。唐代以來有贈馬畫的風氣，這表示是對對方高度賞識，原由來自「伯樂相馬」這歷史典故。因此中國繪畫史一直以來，畫馬圖便幾乎是以描繪千里馬的各種形象爲觀者所認識。文人墨客對畫馬圖的歌頌，更是用盡文學上各種詞彙來讚美千里馬。畫馬圖與其他花鳥題材一樣，畫家會在形象以外賦予人格的象徵，這是自元代開始逐漸顯著。例如龔開的〈駿骨圖〉（圖 45），畫中有一匹低垂著頭，骨瘦如柴的馬，題詩：「一從雲霧降天關，空盡先朝十二閑。今日有誰憐駿骨，夕陽沙岸影如山。」由題詩中可以理解這匹瘦馬是龔開的自我的寫照，有懷才不遇，老驥伏櫪的感概。金農挪移這樣的自我寫照到他的畫馬圖上，在《冬心先生畫馬題記》云：「寫此老驥，尚有壯心，譬之於人，不無日暮途窮之嘆。世間罷羸者睹之，蹉蹉然同一傷感乎。又題一詩，聊以解嘲：古戰場中數箭瘢，悲涼老馬憶桑幹。而今衰草斜陽裡，人作牛羊一例看。」¹⁷⁰ 金農感慨他雖是老驥，但仍有壯心，如今被人視爲已到日暮途窮之境，如同牛與羊一般的對待。在另一則亦感慨即使遇到伯樂而良驥已老，「昔聞有良驥服鹽車而上太行，漉污灑地，白汗交流，中坂迂延，負轅不能進。伯樂遭之，下車攀而哭之，解絃衣幕之。驥於是俯而噴，仰而鳴，以爲伯樂知己也。今予畫馬，蒼蒼涼涼，有願影酸嘶自憐之態，其悲跋涉之勞乎？世無伯樂，即遇其人，亦云暮矣。吾不欲求知於風塵漠野之間也。」¹⁷¹ 言語中金農自我憐惜，感慨人才被棄。畫家在千里馬形象之外添加象徵寓意，使他所作的畫馬圖與自我形象等同。在一幅〈牽馬圖〉（圖 19）畫中，一身穿紅袍者手牽著一匹馬，白馬體型壯碩，四肢卻有侷促不安感，神態的桀驁不馴，反襯出被強以套上繩絡，任人所牽的不幸命運。題詩曰：「龍池三浴歲駸駸，空抱馳驅報主心，牽向朱門問高價，何人一顧值千金。」七十五歲高齡的金農作此畫，有著壯志未酬的心

¹⁷⁰ 同註 27，頁 99。

¹⁷¹ 同註 27，頁 103。

態，就像畫中的馬不能「馳驅報主心」，下場是被牽向朱門問高價，卻還無識者賞識。金農的壯志未酬心態似乎並未隨著受薦舉博學鴻詞科與仕途無緣之後，心有所澆滅。他對於當時的人才選拔以相馬道出他的激憤，「古之相馬者，寒風氏相口齒，麻朝相頰子，女歷相目，衛忌相髭，許鄙相尻，投伐褐相胸脅管青相臍物，陳悲相股腳，秦牙相前，贊君相後，各有所能，未若伯樂具相之全者也。設有良驥，不但伯樂難逢，要求各有所者亦未易得也。予用曹韓畫法畫此一匹，所謂若滅若沒之形，今之世何人妙解而識之哉？畫畢爲之慨然。」¹⁷² 首先相馬者，要求各有所者，不若伯樂是「具相之全者」，金農慨然的是，他的畫無人「妙解而識之」，又因良驥難逢伯樂，連能識一能者亦未易得。因此，金農給自己「窮則獨善其身」的說詞，「予畫非專師，愛其神駿，偶然圖之。昂首空闊，伯樂罕逢。笑題一詩以寫老懷。詩曰：撲面風沙行路難，昔年曾躡五雲端。紅鞵今敝雕鞍損，不與人騎更好看。」¹⁷³

中國自宋代起，文化上的主要擔負者是儒士，即士大夫。中國傳統文人士大夫適當的出路只有入朝爲官，以科學考試來謀得一官半職。他們憑著精通文理、博覽經籍的真才實學而晉身仕途。文人的教育是以先秦經籍與後世大量的註疏爲基礎，中國人所謂的做學問，指的是鑽研經典以及自出新註，知識性或社會性的議題，往往是藉著對經典的註疏來加以陳述、討論、解決。這就因爲這樣使得文人喜歡將古聖先賢的作品旁徵博引一番，激發出文人爭相仿古，不管是文學上或是在藝術創作中。¹⁷⁴ 崇古的心態在文人中蔓延，元代趙孟頫與錢選更是助長這一波瀾，繪畫中有古意成了文人審美觀的特點。金農將他的識古賞古的品味以詩書畫印表現在繪畫上，除了在與傳統保持著緊密的連繫之外，他自覺地將前人的繪畫藝術加以重新詮釋，創造出獨具個人特色的繪畫。他那看似無技巧的繪畫，即是附和文人漫作、戲墨、墨戲的創作態度。在不裝巧趣的技巧之下，其內涵意義卻是金農性情與心境的投射。

¹⁷² 同註 27，頁 102。

¹⁷³ 同註 27，頁 98。

¹⁷⁴ 同註 164，頁 19。

二 消費文化中的文人風氣

揚州因位於長江與運河交會處，是中國隋唐以來南北交通的樞紐，商品貨物轉運的中心，更是明中葉以來，鹽商聚集的城鎮。鹽商的聚集使得揚州變為江南地區一個資本集中，高度都市化，人文薈萃的文化與經濟重鎮。鹽商在此地積聚財富，有「揚州富甲天下」的稱號。也因城市經濟的發展，出現了顯著的奢侈性消費現象。這種奢侈性消費與康、乾二帝南巡揚州有著密切關係。

揚州的消費與娛樂風氣最盛是在康熙、乾隆時期，恰巧園林發展也在此時展開。康熙六次南巡，都經過揚州，在此逗留一段時間，在揚州期間的食住起居都是由鹽商們所供應。鹽商們一方面受地方官和政府脅迫，另一方面也想在接待聖駕時撈取足夠的政治資本，以利以後自身的發展。在這樣的政治歷史背景下，直接推動園林的大規模的修建。據《聖祖五幸江南全錄》載：「御花園行宮，眾商加倍修理，添設鋪陳古玩精巧，龍顏大悅。」此處的行宮應屬於園林性質，出資者是鹽商。康熙在行宮寫到：「至茱萸灣之行宮，乃系鹽商百姓感恩之至誠而建起，雖不干地方官吏，但工價不下數千。」¹⁷⁵ 清代文學家袁枚也曾曰：「自辛未歲天子南巡，官吏因商民子來之意，賦工屬役，增榮飾觀，奢而張之。水則洋洋然回淵九折矣；山則峨峨然陞約橫斜矣。」安東籬解讀袁枚此言暗示著，乾隆皇帝的南巡刺激了揚州園林的建造。¹⁷⁶ 賦工屬役耗資巨大的工程的進行，為的就是皇帝的南巡。乾隆第二次南巡時，蓮性寺旁建起蓮花橋，另還開鑿一條水道，以使瘦西湖能夠通航至蜀崗腳下。同時知名的園林翻修或重建日，也與皇帝巡遊時期一致。在徐謙芳的《揚州風土小記》稿本中寫著：「鹽筴極盛，物力充羨，值高宗南巡，大構架，興宮室，建園池，營台榭，屋宇相連，轟似

¹⁷⁵ 王瑜、朱正海等著：《鹽商與揚州》（南京：江蘇古籍出版社，2001年）頁206。

¹⁷⁶ 同註63，頁171。

長云。」鹽商爲供邀宸賞，不惜工本，大興土木。¹⁷⁷ 據王振世《揚州覽勝錄》卷一《北郊二十四景總說》記載：「揚州各大商不惜糜千萬鉅金，爭造園林，以備翠華臨幸。」¹⁷⁸ 在迎接乾隆第三次南巡，乾隆二十六年（1761），徽商汪玉樞將九塊巨石從太湖運過長江，以裝飾其園林，峰石「大者逾丈，小者及尋，如仰如俯，如拱如揖，如鰲背，如駝峰，如蛟舞螭盤，如獅蹲象踏，千形萬態，不可端倪。」九尊太湖峰石極盡奇特，乾隆南巡到揚州，臨幸此園，賜「九峰園」，並御制詩二首。後奉御旨選送二石入御苑。¹⁷⁹ 鹽商首揆江春更是六度主持乾隆皇帝南巡事宜，他在乾隆皇帝1751年初巡視時就制訂應對程序。¹⁸⁰ 江春在揚州構築眾多園林別業，包括江園、東園、康山草堂等，並於1762到1784年間在他的各處園林裡四次接待過乾隆皇帝。據《揚州畫舫錄》卷十二：

荷淵薰風，在虹橋東岸，一名江園。乾隆二十七年皇上賜名淨香園。御制詩二首，一云：「滿浦紅荷六月芳，慈雲大小水中央。無邊願力超塵海，有喜題名曰淨香。結念底需懷爛漫，洗心雅足契清涼。片時小憩移舟去，得句高齊興已償。」一云：「雨過靜依竹，夏前香想蓮。不期教步緩，得以神傳。幾潔待題研，窗含活畫船。笙歌題那畔，可入牧之篇。」園門在虹橋東竹樹夾道，竹中築小屋稱為水亭。亭外「清華堂」、「青琅玕館」。其外為「浮梅嶼竹」、「竟為春雨廊」、「杏花春雨之堂」。堂後為習射圃，圃外為「綠楊彎」，水中建亭，額曰「春禊」。射圃前建敞廳五楹，上賜名「怡性堂」。堂左構子舍仿泰西營造法，中築「翠玲瓏館」。出為「蓬壺影」，其下即「三卷廳」，旁為「江山四望樓」，樓之尾接「天光雲影樓」。樓後朱藤延蔓，旁有「秋暉書屋」及「涵虛閣」諸勝，又有「春波橋」，橋外有「來薰堂」、「浣香樓」、「海雲龕」、「艤舟亭」，橋

¹⁷⁷ 王振忠：《明清徽商與淮揚社會變遷》（北京：三聯書店，1996年），頁78。

¹⁷⁸ 同註175，頁222。

¹⁷⁹ 陳建勤：〈清代揚州的鹽商園林〉《中國文化月刊》第246期（2000年9月）頁70。

¹⁸⁰ 在阮元《江春傳》提到，乾隆十六年（1751），首次南巡，駕臨揚州，由於距離聖祖南巡有一段時間，「無故牘可稽」，因此江春「創立章程，營繕供張，纖細畢舉。」引自王瑜、朱正海等著：《鹽商與揚州》（南京：江蘇古籍出版社，2001年）頁122。

裡有「珊瑚林」、「桃花館」、「勺泉」、「依山」二亭，由此入「筱沙溪」，而至「迎翠樓」。¹⁸¹

乾隆皇帝對江園的喜愛，不僅賜名，更有御制詩二首。且江春先後五次獲賜「福」字，他將勒於堂中，因稱「五福堂」。鹽商費盡心思構亭築園，增華飾觀，為的是爭相得到皇帝的恩寵和賞識。園林成了鹽商獻媚皇帝，以布衣上交天子的絕好工具。¹⁸²

道光十八年（1838）贅姻於揚州的金安清，親眼目睹園林之盛，他寫道：「揚州園林之勝，甲於天下。由於乾隆六次南巡，各鹽商窮極物力以供宸賞，計自北門直抵平山，兩岸數十里樓台相接，無一處重複。」¹⁸³ 為供邀宸賞諸鹽商「以重資廣延名士以創稿」。在揚州徐凝門街花園巷東首有一座「雙槐園」，是徽商吳家龍的產業，據說是清朝石濤的創意，「揚州新城花園巷，又有片石山房者，二廳之後，湫以方池。池上有太湖石山一座，高五六丈，甚奇峭，相傳為石濤大和尚手筆。」池南岸有水榭三楹，與假山主峰相對。石濤曾有詩曰：「白雲迷古洞，流水心澹然，半壁好書屋，知是隱真仙。」這當中點出了文人「清高出世」的意境。¹⁸⁴ 另有余元甲的萬石園，同樣是參照石濤的畫稿布置，積十餘年殫思而成。就這樣許多造園名家除了道濟之外，還有張南垣、仇好石、董道士等受聘為鹽商們區劃建築園林，「其工巧處、精美處、不能盡述。」這群亦賈亦儒的鹽商所建造的園林與江南文人園有著許多共通之處。大到立意布局，小到疏渠疊石，樹木建築，揚州園林呈現出文人園林淡雅樸素、宛自天開之特色。清嘉道間鹽商黃至筠築構個園，園內池清幽靜，水木明瑟，並種竹萬竿，故號「個園」。個園可說是集中反映鹽商建園築林的意趣所在。劉鳳浩在嘉慶戊寅年（1818）中秋所撰的《個園記》詳細記載：

¹⁸¹ 同註 68，卷 12，頁 268。

¹⁸² 同前註，頁 68。

¹⁸³ 同註 175，頁 206。

¹⁸⁴ 同註 103。

堂皇翼翼，曲廊邃宇。周以虛檻，敞次層樓。疊石為小山，道泉為平池。緣夢裊煙而依回，嘉翳晴而翳廊。閨爽深靚，各極其致。以其目營心構之所得，不出戶而壺天自春，塵馬皆息，於是娛情陔養，授經庭過。暇肅賓客，幽賞與共，雍雍藹藹，喜氣積而和風迎焉。主人性愛竹，蓋以竹本固。君子見其本，樹德之先沃根。竹心虛，君子觀其心，則思應用之勢務宏其量。至夫體直而節貞，則立身砥行之攸系者實大且遠。豈獨冬青夏彩，玉潤碧鮮，著斯州筱蕩之美云爾哉！主人稱曰：個園。¹⁸⁵

個園如詩如畫的幽雅環境，所營造出的文化氛圍，與主人黃至筠有著文人品味不無關係。據汪鑿《揚州畫苑錄》說：黃至筠素工繪畫，他有石刻山水花卉扇面十數個，其畫深得王暉、翬壽平旨趣。¹⁸⁶ 同時個園也依照著主人所嚮往的意趣來構築而成，代表著主人對自身的期望與追求。身處在揚州的亦賈亦儒鹽商透過財力建構出的山水園林，除了誇耀財富、攀附政治之外，還以園林來表示自己對道德追求，對精神信仰，同樣他們也尋著文人的腳步在園林中讓自身心靈得到慰藉。帶有文人氣息的園林成了鹽商自己向外標榜與宣示自身追求的另一種作法。

亦賈亦儒的鹽商爲了市義和邀名，讓自身能進一步躋身文人雅士之林，園林成了舉行詩文雅集的場域。原是文人自我標榜的文人文化儀式，在晚明時出現模糊的界線。清代袁枚指出：「升平日久，海內殷富，商人士大夫慕古人顧阿瑛、徐良夫之風，蓄積書史，廣開壇坫。」¹⁸⁷ 《揚州畫舫錄》載歙商鄭氏居揚州修建影園，「延名碩賦詩飲酒無虛日。崇禎癸未，園放黃牡丹一枝，大會詞人賦詩，且徵詩江楚間，糊名易書，評定甲乙。第一以黃金觥鑄黃牡丹狀元字贈之。一時傳爲盛事。」¹⁸⁸ 鹽商的詩

¹⁸⁵ 同註 175，頁 136。

¹⁸⁶ 同前註。

¹⁸⁷ 同註 65，頁 20。

¹⁸⁸ 同註 68，卷 8，頁 178。

文聚會的蔚成風氣，與官員提倡風雅亦有關係。山西商人賀君召在雍正間構建賀園，於乾隆甲子增建完畢，更名東園，因落成之日園中開紅白蓮一枝，人們以為祥瑞，當時的巡鹽御史准泰便起東園的文宴。¹⁸⁹ 對清代揚州文化深具影響的鹽官便是盧見曾，他曾兩次舉辦紅橋修禊。早在康熙三年（1664），王士禛亦曾修禊紅橋，並作絕句二十首。盧雅雨首次修禊紅橋在乾隆二十年（1755）春，招諸名流二十餘人，有金農與鄭燮等，集紅橋觀賞芍藥，金農先成詩：「看花都是白頭人，愛惜風光愛惜身。到此百杯須滿飲，果然四月有餘春。枝頭紅影初離雨，扇底狂香欲拂塵。知道使君詩第一，明珠清玉此精神。」據說此詩一出，一座為之擱筆。¹⁹⁰ 乾隆二十二年（1757），盧又再一次舉辦規模盛大的紅橋修禊，參與者達七千餘人，和詩匯編成冊，就有三百餘卷，在同一時間，同一地點，吟詠同一景觀，創造中國文學極少見的奇觀，可看出盧見曾對文人的號召力，也可以理解揚州何以能成為文化城市，這背後有經濟及政治的支持。

揚州鹽商與鹽官本身就是文人，有相當深厚的文化功底，在文史領域都有一定的造詣，也有相當多的著述留存於世。如馬曰琯與馬曰璐兄弟二人與文人的游宴唱和之詩結集為《邗江雅集》十二卷。馬曰琯擅長做詩，著有《沙河逸老詩集》、《焦山記游集》、《攝山游草》等，當世論詩有「南馬北查」之譽。「迨秋玉（馬曰琯）下世，方伯遂為秋玉後一人。」方伯指的是乾隆年間的鹽務總商江春，李斗記錄著：「工制藝，精於詩，與齊次風（召南）、馬秋玉齊名。」¹⁹¹ 著有《隨月讀書樓集》、《水南花墅吟稿》和《深莊秋咏》等，袁枚對江春的詩給予相當高的評價。這些被《歙縣志》區分為鹽商層次的上焉者，因自身的個性與愛好，帶動揚州整個文化氛圍，使得詩文之會極盛。¹⁹² 也因詩文盛行，鹽商層次的下焉者則「邗上時花二月中，商翁大半學詩翁。」邗城風尚大變，鄭板橋曾指出，在當時的揚州「巨富之商，大腹之賈，於玩弄

¹⁸⁹ 同註 65，頁 21。

¹⁹⁰ 同註 28，頁 4。

¹⁹¹ 同註 68，卷 12，頁 274。

¹⁹² 同註 175，頁 154。

骨董餘暇，家中都聘有冬烘先生，明言坐館，暗裡捉刀，翻翻詩韻，調調平仄，如唱山歌一般，湊集四句二十八字，使人揚言於，某能做詩矣，某能作文矣。」爲的是自抬身價，躋身於地方名流之列。¹⁹³ 有一則廣爲流傳的故事是牛應之《雨窗消意錄》卷三載，關於金農與鹽商的互動：錢塘金壽門農（即金農）客揚州，諸鹽商慕其名，競相延致。一日，有某商宴客於平山堂，金首坐。席間，以古人詩句「飛紅」爲觴政。次至某商，苦思未得，眾客將議罰，商曰：「得之矣，柳絮飛來片片紅。」一座嘩然，笑其杜撰。金獨曰：「此元人咏平山堂詩也，引用綦切。」眾請全其篇，金誦之曰：「廿四橋廿四風，憑欄猶憶舊江東。夕陽返照桃花渡，柳絮飛來片片紅。」眾皆服其博洽。這其實是金農當場即興之詩，是爲某商解圍，某商大喜，越日以千金饋之。¹⁹⁴ 這則故事雖傳是杜撰，但由此可見，當時揚州文風之盛，連鹽商們都能吟上幾首詩詞。而布衣文人金農以學識機智替某商解圍，可以知道金農在揚州不僅鬻字賣畫，還出賣文才，「賣文所得，歲計千金。」揚州鹽商豐厚的財力是文人會聚揚州的重要基礎，鹽商與文人之間有功利交往，同時也含有一定的學術交流。使得揚州鹽商與文人在特定的歷史時期，互相依賴、互相提供各自所需，直接推動揚州的文化繁榮。

文人與紳商詩文相會於園林中，以「馬氏小玲瓏山館、程氏筱園及鄭氏休園」爲最盛。雍正九年（1731）秋，馬曰琯、曰璐兄弟招同王岐、余元甲、汪墳、厲鶚、閔華、汪沆、陳皋及金農等，集小玲瓏山館詩酒酬倡，金農作詩曰：「少游兄弟性相仍，石屋宜招世外朋。萬翠竹深非俗籟，一圭山遠見孤棱。酒闌遽作將歸雁，月好爭如無盡燈。尙與梅花有良藥。香黏瑤席嚼春冰。」¹⁹⁵ 鹽商倣效文人雅集在園林上演文人文化儀式，據李斗描述：「于園中各設一案，上置筆二，墨一，端研一，水注一，箋紙四，詩韻一，茶壺一，碗一，菓盒茶食盒各一，詩成即發刻，三日內尙可改易重刻。出日遍送城中矣，每會酒殽俱極珍美。一日共詩成矣，請聽曲，邀至一廳甚舊，有綠

¹⁹³ 同註 177，頁 128。

¹⁹⁴ 同註 164，頁 252

¹⁹⁵ 卞孝萱編：《揚州八怪年譜》（江蘇：江蘇美術出版社，1992年），頁 207。

琉璃四。又選老樂工四人至，均沒齒禿髮，約八九十歲矣，各奏一曲而退。倏忽間命啓屏門，門啓則後二進皆樓，紅燈千盞，男女樂各一部，俱十五六歲妙年也。」「詩牌以象牙爲之，方半寸，每人分得數十字或百餘字，湊集成詩，最難工妙。」¹⁹⁶

在揚州園林雅集中不可或缺的活動之一是品書賞畫。乾隆八年（1743）暮春，馬曰琯與馬曰璐兄弟集金農、鄭燮等文宴於「小玲瓏山館」，把玩文物、賦詩寫畫。金農有詩，詩序云：「乾隆癸亥春之初，馬氏昆季宴友於小玲瓏山館。秋宇（即秋玉，馬曰琯字）主人出前朝馬四娘畫眉螺黛，太子坊紙、宋元古硯，將意友人。」詩云：「修禊玲瓏館七人，主人昆季宴嘉賓。豪吟堇浦髯撚手，覓句句山筆點脣。樊榭撫琴神入定，板橋畫竹目生瞋。他年此會仍如許，快殺稽留一老民。」¹⁹⁷ 另一次爲慶祝重陽節，在行庵舉辦一次聚會，馬氏昆仲請畫家葉震將此次的文會繪製下來，稱爲〈九日行庵文讌圖〉。厲鶚爲其寫題記描述當時景況。畫中有二人對坐展卷，即馬曰琯及王藻，他們所品賞是仇英所繪的陶靖節像。馬曰琯具有相當高的繪畫鑑賞能力，與他有豐富的書畫古董的收藏不無關係。文史大家厲鶚曾親見馬氏收藏〈馬麟摹黃筌春波瀾鷺圖〉、〈顧定之墨竹〉等名畫，並爲之賦詩。¹⁹⁸ 揚州八怪的華岳也曾透露他曾觀賞到馬氏的古書畫珍寶，他在賀馬曰璐詩中道：「蓄寶希聲世，猶復世彌知。」這些古書畫包括宋李成〈寒林鴉集圖〉、蘇軾〈文竹屏風〉、元趙孟頫的〈墨梅圖〉、黃公望〈天池石壁圖〉等。馬氏對名貴書畫的收藏和珍重還可從他的詩集中得到反映，如在《沙河逸老詩集》中有題畫詩〈題方南堂歸山圖〉、〈題方邗鶴琴鶴送秋圖〉、〈題畫次程汧江太史韻〉等。¹⁹⁹ 其中二馬更是收藏有〈董臨鵲華秋色圖〉，在徐澄琪的研究中提到，二馬擁有〈董臨鵲華秋色圖〉不但提升他們收藏的素質，也提升名畫或名

¹⁹⁶ 同註 68，卷 8，頁 180-181。

¹⁹⁷ 卞孝萱編：《揚州八怪年譜》（江蘇：江蘇美術出版社，1992 年），頁 225。

¹⁹⁸ 厲鶚有詩《題馬佩兮所藏馬麟摹黃筌春波瀾鷺圖》、《馬秋玉佩兮招飲出觀顧定之墨竹》，分別見《樊榭山房集》卷四、卷六。

¹⁹⁹ 單國霖：〈文質相兼空谷之音——華岳藝術品格論〉《揚州畫派研究文集——揚州畫派書畫全集 序論匯編》（天津：天津人民美術出版社，1999 年），頁 10。

器收藏者的聲望。²⁰⁰ 這也反映出鹽商對於藝術品味追求其實是會受到政治、經濟和社會等因素的制約。像兩淮鹽運使盧雅雨對當代畫家畫作的喜愛收藏，曾於多次請金農繪製《花卉冊》及《花果冊》，間接也影響到鹽商們對於當代畫家畫作的賞識，包括石濤、禹之鼎、高鳳翰及揚州八怪等。在乾隆八年（1743）汪士慎與高翔合作，為馬曰瑄繪十幅梅花帳巨制，稱勝於時。乾隆二十四年（1759），金農就被延請寓居馬氏小玲瓏山館，作〈墨梅花圖〉。²⁰¹ 乾隆二十六年（1761），畫有〈醉鍾馗圖〉及〈紅蘭圖〉贈江春。²⁰²

在園林詩文聚會中上演的還有觀戲聽曲的娛樂活動。私家園林建有戲台、戲樓，是自晚明始。當時文人士大夫是蓄家班的主流，或純以享樂、或聊以寄情、或有以為交際工具者。嘉靖之後蓄家班相襲成風，已為文人士大夫交遊的重要條件。²⁰³ 逐漸地富商為了附庸風雅，也加入蓄家班之列。尤以康熙乾隆期間的揚州最盛，有聞名遐爾的「七大內班」，包括有最初的戲班為鹽商徐尚志出資組建的老徐班，之後有鹽商黃元德所置辦的黃班、張大安置辦的老張班、汪啓源置辦的汪班、程謙德置辦的程班、洪充實置辦的老洪班、江春置辦的德音班、春台班，就這樣揚州成為中國戲曲中心。且在康熙、乾隆多次南巡時，更是讓揚州蓄養家班發展達到高峰。乾隆本身是位戲迷，每次南巡時，主事者為迎合皇帝，無不巧費心機，除獻園林以為行宮，迎鑾的路線還精心安排設計，《揚州畫舫錄》卷一：

華祝迎恩為八景之一，自高橋起至迎恩亭止，兩岸排列檔子。淮南北三十總，分工派段恭設香亭，奏樂演戲，迎鑾於此。檔子之法，後背用板牆蒲包，山牆

²⁰⁰ 徐澄琪：〈新安方士庶：揚州繪畫的區域色彩〉《區域與網絡—近千年來中國美術史研究國際學術研討會論文集》，頁 412。

²⁰¹ 卞孝萱編：《揚州八怪年譜》（江蘇：江蘇美術出版社，1992 年），頁 251。

²⁰² 同上註，頁 260-261。

²⁰³ 家班，即私人蓄置之班社，以歌舞演戲為主，或稱家樂、女樂、戲班、戲團等。見黃荻娟：〈清揚州鹽商江春家班研究〉《東方人文學誌》第 7 卷，第 3 期，2008 年 9 月。頁 192-193。

用花瓦手卷，山用堆砌，包托曲折，層疊青綠太湖山石，雜以樹木…兩旁設綾錦綵絡春襟。案上爐瓶五事。旁用地缸栽像生萬年青、萬壽蟠桃、九熟仙桃，及佛手香櫞盤景。架上各色博古器皿書籍。次之香棚。四隅植竹，上覆錦棚，棚上垂各色像生花果、草蟲，間以幡幢傘蓋，多錦緞紗綾羽毛大呢之屬，飾以博古銅玉。中用三層臺、二層臺、平臺，三機四權，中實蟻鐵，每出一千，則生數節，巨細尺度必與根等。上綴孩童，襯衣紅綾襖褲，絲條緞鞋，外扮文武戲文，運機而動。通景用音樂羅鼓，有細吹音樂，吹打十番，粗吹鑼鼓之別。排列至迎恩亭，亭中雲氣往來，或化而為嘉禾瑞草，變而為喬雲醴泉。²⁰⁴

商總江春率領眾鹽商集資，安排陳列各色討喜之物，繡球、蟠桃、佛手、寶座、戲屏及各式各樣的音樂演奏和戲曲表演。這一片吉祥富貴、聲光炫爛的熱鬧景象，所費不貲工程浩大的打造，在在都是爲了迎合皇帝。鹽商在私家別業設置戲台，搭配著園林的景象，讓乾隆皇帝也不禁讚嘆還親臨題詩「園倚虹橋偶問津，鬧處笙歌宜遠聽。」
「花木正佳二月景，人家疑住武陵溪。笙詞隔水翻嫌鬧，池館藏籌致可題。」²⁰⁵ 戲曲的興盛還與商紳鹽官將戲曲視爲一種嗜好喜愛，大力的提倡與扶植有關。鹽商不惜出巨資，從各地重金聘請一些名優、名角來充實戲班。爲演出需要，也聘請一些精於詞曲的名家，提供優厚的條件，長期供養他們。蔣士銓，江西銘山人，乾隆間進士，工詩、南北曲，詩與袁枚、趙翼並稱。所作傳奇有《香祖樓》、《雪中人》、《臨川夢》、《桂林霜》、《冬青樹》、《空谷香》六種，另有雜劇。他常住於江春康山草堂的秋聲館。又如金兆燕，精元人散曲，兩淮鹽運使盧見曾延之使署十年，大戲詞曲皆出其手。一時之間，揚州成爲戲曲藝人聚集之所。經常受邀園林聚會的揚州畫家們，像鄭板橋及金農也都通音律明樂理，雅愛古琴，精於度曲，他們都曾撰寫過《道情》。²⁰⁶ 揚州

²⁰⁴ 同註 68，頁 20-22。

²⁰⁵ 同註 67，頁 217-219。

²⁰⁶ 按道情源於唐代道教在道觀內所唱的「經韻」，文體爲詩贊體。後吸收詞調、曲牌。演變爲在民間布道時演唱的「新經韻」，亦稱「道歌」。請參酌卞孝萱編：《揚州八怪考辨集》（江蘇：江蘇美術出版社，1992 年），頁 580。

八怪將他們的畫外的修養擴展到音樂與戲曲上，讓他們更是受到喜愛戲曲的鹽商們的歡迎而成座上客。同時音樂也使其繪畫更具韻律感與節奏性，讓繪畫更顯輕鬆平易貼近市民大眾。

鹽商擁巨資之後，紛建私家林園，延攬文士在園林舉行詩文聚會，一切文人文化的儀式在這場域中上演，有詩文酬唱、金石書畫的鑑賞、品茗賞花及絲竹管絃的演出。鹽商的閒雅文化在孫靜安《栖霞閣野乘》中記載「容園」有最好的證明：

一園之中號為廳事者三十八所，規模各異。夏則永竹簟，冬則錦貂帷，書畫鼎彝，隨時更易。飾以寶玉，藏以名香，筆墨無低昂，以名人鑑賞者為貴；古玩無真贗，以價高而缺損者為佳。花吏修花，石人疊石，水木清湛，四時皆春。金釵十二，環倚一堂，賞花釣魚，彈琴度曲，唯老翁所命，左右執事，類皆綺歲俊童，眉目清揚，語言便捷，衣以色別，食以鐘來。其服役堂前，而主人終世茫然者，不知凡幾。梨園數部，承應園中，堂上一呼，歌聲回應。歲時佳節，華燈星燦，用蠟至萬數千斤，四壁玻璃射之，冠釵莫辨。只見金壁照耀，五色光明，與人影花枝迷離凌亂而已。²⁰⁷

這就是典型的鹽商園林住宅的生活長卷。

王鴻泰在〈閒情雅致—明清間文人的生活經營與品賞文化〉文中提到，明清文人文化最大的特色，就是建基一套「閒隱理念」，它是在發展一種「閒」而「雅」的生活模式。雅的生活可以說就是在生活領域內，放置新的生活內容，這些生活內容包括「若評書、品畫、瀹茗、焚香、彈琴、選石等事」，也就是將諸如書畫、茶香、琴石

²⁰⁷ 同註 103，頁 159。

等各種無關生產的「長物」(或玩物)納入生活範圍中，同時在主觀態度上耽溺其中，對之愛戀成癖，以致使之成爲生活重心，進而以此來營造生活情境，作爲個人生命的寄託，如此構成一套文人式的閒賞文化。這種對雅文化的追求，自明中葉以後逐漸形成，在不斷的充實與渲染之後，漸漸成爲文人士大夫特有的文化類型，這個文人文化一旦發展成優勢的文化類型，就引起社會上不同階層，特別是商人階層的倣效。²⁰⁸ 同時柯律格指出在晚明隨著商品經濟的發展，原先象徵身分地位的土地財富，轉變成奢侈品的收藏。特別是文化消費方面，古物經商品化後成了「優雅的裝飾」，只要有錢即可購買得到，也造成一種求過於供的社會競賽。當購買古董成爲流行風吹到富人階層時，他們也紛紛搶購以附庸風雅。明末徽商兼書畫鑒賞家吳其貞言：「昔我徽之盛，莫如休、歙二縣。而雅俗之分，在於古玩之有無，故不惜重值爭而收入。時四方貨玩者，聞風奔至；行商於外者，搜尋而歸：因此時得甚多。其風開于汪司馬兄弟，行于溪南吳氏叢睦坊，汪氏繼之。余鄉商山吳氏、休邑朱氏、居安黃氏、榆林程氏，以得皆爲海內名器。」因此收藏古玩字畫成揚州鹽商們的奢好與追求。²⁰⁹ 鹽商們搜求古玩，常常是「千金勿恤」，因而很快揚州成爲全國古玩集中之地，但市場的流行，使得一些人以作假古董來謀生。有藝術涵養具高鑑賞力的鹽商就能收集到一些精品，而不識貨的鹽商可能就受騙上當。也因如此，一些鹽商的文化消費範圍也就包括延攬精於鑑賞的名家，例如陳撰即善鑑賞，李斗指出他「主項氏，項氏鼎彝圖書之富甲天下，徵君矜鑑賞去取不苟。」還有金農「雅擅博物」，在乾隆八年（1743）受邀參與小玲瓏山館文宴時，金農得到秋字（即秋玉，馬曰琯字）案頭巨硯，云：「質雖稍粗，然臨池之，大可快意。老年得此，又得一良友矣。」同時馬氏所藏華山碑宋拓本，亦經金農而入藏者。²¹⁰ 在此金農不僅是一位詩人畫家，還能以鑑賞家身分立足揚州。

原屬於文人特殊消費活動被揚州鹽商甚至平民所模仿，造成奢侈風氣，也使得文

²⁰⁸ 王泰鴻：〈閒情雅致—明清間文人的生活經營與品賞文化〉《故宮學術季刊》第22卷，第1期，頁77。

²⁰⁹ 同註175，頁233-234。

²¹⁰ 同註65，頁27。

人藝術商品化。一旦盛行之後，增加人們對這類的的需求，從而擴大藝術市場，也刺激藝術的產生和流通，吸引廣大的詩文書畫家前來到此地謀求生計。另一方面也推動職業畫家文人化和文人畫家職業化。像文人畫家鄭板橋在《署中示舍弟墨》說：「學詩不成，去而學寫。學寫不成，去而學畫。日賣百錢，以代耕稼；實救困貧，托名風雅。」鄭板橋在任官之前在揚州賣畫，罷官之後又在揚州賣畫，「官罷囊空兩袖寒，聊憑賣畫佐朝餐。」同樣於揚州市場鬻畫賣字的金農曾說：「今人塗抹一山一水，一草一木，便懸之市肆，以易斗米。」他在揚州近二十年，「賣文所得，歲計千金」。就這樣的景況下他們自覺與不自覺地成爲職業畫家。出身寒苦的黃慎，早年不得不售畫爲業，以寫真術鬻畫養家，根據王步青爲他所寫的詩集序中曾說明他這段過程：「母苦節，辛勤萬狀，撫某既成人，念無以存活，命某學畫；又念惟寫真易諧俗，遂專爲之。」²¹¹在雍正二年到雍正十二年期間居留在揚州，後人謝堃的《春草堂集》中曾敘述：「初至揚郡，仿蕭晨、韓范輩工筆人物，書法鍾繇，以至模山范水，其道不行。於是閉戶三年，變楷爲行，變工爲寫，於是稍稍有請託者。又三年，變書爲大草，變人物爲潑墨大寫，於是道之大行矣。」²¹²黃慎來到揚州改工筆人物爲寫意畫法，以書入畫之後，大受歡迎，他意識到揚州市場的文人氣息，終成爲文人化的職業畫家。

揚州文化藝術的繁榮，有賴地方官吏提倡及鹽商們的推動。當鹽商有經濟爲後盾時，接著就是提高對物質產品及精神生活的需求。除了大量建立園林，還倣效文人的閒賞文化，收藏書文字畫及古文物，造成了奢侈消費行爲，在消費文化中帶出了文人風氣。吸引像金農和鄭燮一樣的文人畫家流寓，及像黃慎這樣文人化的職業畫家前來。在有文化氛圍的揚州，金農追求「古意」的審美觀及稚拙風格的繪畫備受青睞，像二馬、江春及盧見曾都曾向他索畫，在這他除了爲鹽商與鹽官們寫字作畫、咏詩外，還爲他們鑑定文物書畫，甚至還要爲鹽商解圍，出賣文才。因此，有著濃厚文化氛圍

²¹¹ 張啓文：《金農、羅聘、黃慎的神佛鬼魅像研究》（中央大學藝術學研究所碩士論文，2004年）頁106。

²¹² 郎紹君：〈黃慎與他的藝術〉《揚州畫派研究文集—揚州畫派書畫全集 序論匯編》（天津：天津人民美術出版社，1999年），頁155。

的揚州，提供了像金農這樣畫家一個食衣住行及書畫活動的最佳文化場域。

第二節繪畫商品化的轉化

一 迎合市場選擇題材

金農在《冬心先生畫佛題記》中云：「予初畫竹，以竹爲師。繼又畫江路野梅，不知世有丁野堂。又畫東骨利國馬之大者。轉而畫諸佛，時時見於夢寐中。」²¹³ 金農繪畫題材具有多樣性，除了畫竹、梅、鞍馬、道釋外，尚有許多其他題材，他自稱爲「雜畫」，其中包括花卉、山水等。揚州八怪與金農一樣，他們繪畫題材大部分都是花卉，這與揚州處處是園林及遍見的是花竹蘭菊，少見大山奇峰有著密切關係。同時揚州人對花的喜愛有「無貴賤皆戴花」。早在南朝宋文帝元嘉年間，徐湛之在廣陵做南兖州刺史時，就構築園林，廣植花木，「果竹繁盛，花木成行。」景象宜人。到了清代，鄭板橋說揚州「十里栽花當種田」。在《揚州畫舫錄》記載：「開明橋每旦有花市，蓋城外禪智寺。城中開明橋，皆古之花市也。近梅花嶺、傍花村、堡城、小茅山、雷塘皆有花院。每旦入城聚賣於市。花朝於對門張秀才家作百花會。四鄉名花集焉。」²¹⁴ 「湖上園亭，皆有花園，爲蒔花之地，桃花庵花園在大門大殿堦下。養花人謂之花匠，蒔養盆景，蓄短松矮楊杉柏梅柳之屬。海桐黃楊虎刺，以小爲最。花則月季叢菊爲最。冬於煖室烘出芍藥牡丹，以備正月園亭之用。盆以景德窯宜興土高資石爲上等，種樹多寄生，剪丫除肆，根枝盤曲而有環抱之勢，其下養苔如鍼，點以小石，謂之花樹點景。」²¹⁵ 揚州花市花園遠近馳名，當時繪畫市場盛行一句話「金臉銀花卉，要討飯畫山水。」直接點明了肖像畫及花鳥畫的市場大於山水畫。揚州八怪

²¹³ 同註 27，頁 106。

²¹⁴ 同註 68，卷 4，頁 80。

²¹⁵ 同註 68，卷 2，頁 35。

畫家們對於繪畫重視以自然為師，滿是園林建築，遍布著梅花與林竹、花卉與盆景的揚州，重視師造化的揚州畫家們，就將這些花卉成為他們入畫的題材。

金農提到「予初畫竹，以竹為師。」竹畫從中唐開始，白居易有詩篇記載過蕭悅善畫一色竹，經過了宋文同墨竹的形成建立，到了元代趙孟頫畫竹理論出現，直到明清，一直都是文人喜愛的題材。因為愛竹，文人對竹賦予道德品格的象徵，同時也是情感符號的轉化。前文提到墨竹的畫法與書法技巧最為接近，金農當時已是書法名家，因此，對金農而言，以書法技巧去模擬竹的自然形態是最易入手，同時加上文人對竹的寄望，使得金農十分專意於竹畫，在乾隆十三年（1750）還將《冬心先生畫竹題記》付刻。金農於揚州鬻畫之前，曾有過繪畫記錄，至今所能知道最早的一幅畫〈蘭竹圖〉，題畫詩云：「寫竹兼寫蘭，奇疎墨痕吐，一花與一枝。」此處提到的寫竹與寫蘭，即是文人以書入畫的表現技巧，當時是墨戲自娛。但到了晚年來到揚州，為了維持生計，投入繪畫買賣市場時，他不得不顧慮到揚州市場的喜好問題。

金農說「畫竹之多，不在彭城，而在廣陵。」²¹⁶ 金農在揚州畫竹多少受到鄭板橋的激勵與影響。鄭燮（1693-1765），字克柔，號板橋，江蘇興化人。因生活困頓，於康熙六十一年（1722）於揚州賣畫維生，十年的職業畫家生涯。雍正十年（1732），赴南京鄉試，得中舉人。乾隆元年（1736）至京參加會試，一舉得中進士，但並未得到一官半職。他只好回揚州等候補缺。直到乾隆六年（1741），被召入京候補官缺，做過山東范縣縣令，後調濰縣知縣。最後因利民措施得罪官吏，於乾隆十八年（1753）再度回到揚州賣畫。鄭板橋第一次在揚州賣畫維生時，他的文學與怪癖，在揚州一帶已嘖嘖有名。尤其是蘭竹畫更是頗負時譽。金農這段期間在揚州以文會友，與鄭板橋結為好友。他在《冬心先生畫竹題記》中云：「興化鄭進士板橋，風流雅謔，極有書名。狂草古籀，一字一筆兼眾妙之長。十年前予與先後廣陵，相親相洽，若鷗鷺之在

²¹⁶ 同註 27，頁 17。

河渚也。又善畫竹，雨梢風籜，不學而能…。吾素性愛竹，近頗畫此，亦不學而能，恨板橋不見我也。」²¹⁷ 這段題跋是寫於鄭板橋任山東濰縣知縣時（1746-1753）。金農於這段時間畫竹才剛開始在揚州展露出頭角而已，卻有意以鄭板橋為榜樣，且自視甚高。據李鑄晉研究，金農在乾隆十五年（1750）時，是他畫竹最多的一年。²¹⁸ 自鄭板橋離開揚州，揚州蘭竹市場就失去一位頂尖的畫家，雖然揚州擅畫蘭竹題材另有其人，但在當時文化消費中對於文人風氣的崇尚，加上揚州鹽商喜新好奇，使得金農獨特的畫竹異軍突起。

鄭板橋從政十年後，於乾隆十八年（1753）再度回到揚州賣畫，就在此時期金農竹畫量突然驟減，作品中大量出現雜畫和梅花等題材。金農曾對於鄭板橋的竹畫有過讚賞說：「吾友興化鄭板橋進士，擅寫疏篁瘦篠，頗得蕭爽之趣。予寫此亦其流派也。設有人相較吾兩人畫品，終遜其有林下風度耳。」²¹⁹ 當鄭板橋再度回到揚州市場，其蘭竹畫已獨擅勝揚，再加上曾經任官，其聲望更是金農所自認不如之處，因此其坦白承認「終遜其有林下風度耳。」與此同時金農認知到書畫家具有官位的加乘效應。藏於四川博物館的一幅〈叢竹圖〉（圖5）的題跋中，他寫道：「興化鄭板橋進士亦擅畫竹，皆以其曾為七品官人，爭購之。」買畫的人包括王公大人、卿士大夫、騷人詞伯、山中老僧等各階層，而更多的買主則是鹽商、徽商之類的富豪，「得其一片紙，只字書，皆珍惜藏度。」²²⁰ 商人對於文人字畫的渴求，除了炫耀他人及提升藝術品味，也能以展示文人字畫來證明彼此的聯絡交往，藉由與文人交往，希冀躋身文人名士之林，提高商人在社會輿論中的地位。板橋晚年歸江蘇興化居住時，年過七十五歲的金農，在這一年大量使用「薦舉博學鴻詞杭郡金農」落款，在科舉風波之後二十年間，金農絕少提起此事，卻將此事於1761年的畫作中頻頻寫入，令人不禁懷疑，金

²¹⁷ 同註 68，頁 52。

²¹⁸ 同註 136，頁 642。

²¹⁹ 同註 68，頁 176。

²²⁰ 單國強：〈鄭燮生平與藝術〉《揚州畫派研究文集—揚州畫派書畫全集 序論匯編》（天津：天津人民美術出版社，1999年），頁 209。

農似乎在自我宣傳以加深揚州人對他的印象。

金農提到繼竹畫之後畫梅花。揚州畫梅名家不少，包括汪士慎、高翔、李方膺、金農和羅聘。汪士慎，字近人，號巢林，別號天都寄客、天都學人、甘泉山人、晚晴老人、左盲生、心觀道人，安徽歙縣人。生於康熙二十五年（1686），卒於乾隆二十四年（1759），善畫梅。他流寓揚州最久，也是揚州八怪中最早投入繪畫市場。他比金農大一歲，金農來到揚州即與他成爲莫逆之交。乾隆初年，汪士慎已是揚州畫梅最有名一位，金農則剛經歷博學鴻詞科考試的風波，到揚州專心投入繪畫創作。從他們彼此贈詩和題跋中可以得知，金農初畫竹和後來畫梅時，都很可能得到汪氏的啓發或鼓勵。²²¹ 在這種情形下，金農對汪士慎的畫梅應有下過功夫研究。高翔字鳳岡，號西唐，別作犀堂、墀堂、西堂、西塘，又號山林外臣，清代揚州府甘泉縣人，工詩、書、畫、篆刻。同樣是畫梅高手高翔，與汪士慎、金農三人，相遇在廣陵，他們之間的情誼可以冰雪之交、歲寒三友來形容。金農在《冬心先生畫竹題記》中云：「舟屐往來蕪城幾三十年，畫梅之妙得二友焉。汪士慎巢林、高翔西唐，人品皆是揚補之、丁野堂之流。」²²² 金農讚賞他們的畫梅同人品，野梅凌寒而孤潔，文人安貧而自傲。

金農在乾隆十九年（1754）開始大量繪製梅花。在這前後，即乾隆十七年（1752），汪士慎因雙目失明，無法再寫字、繪畫與刻印，靠賣畫維生的他，衣食來源斷絕。另在乾隆十八年（1753），高翔病卒於揚州故宅，年六十六歲。就這樣金農失去兩位至友，同時揚州繪畫市場上少了兩位畫梅高手。另愛梅成癖的李方膺，因患有「噎疾」於乾隆二十一年（1756）返回南通，隨即沒多久溘然長逝。在這時期，金農的梅花畫作被大量訂製，有時還須找人代筆，如弟子羅聘，以因應揚州畫梅市場的需求。

²²¹ 同註 136，頁 658。

²²² 同註 27，頁 55。

金農的畫梅不似畫竹那般獨具特色，但卻是金農生活收入主要來源，在乾隆十五年（1750）後，一直到乾隆二十八年（1763）他去世那年，金農畫梅在揚州書畫市場上，已能與鄭燮的蘭竹畫相提並論。這不僅是金農捉住機會，由畫竹轉畫梅，再者金農對於市場需求以及他對畫梅三大家的風格了然於胸。金農曾提到：「巢林畫繁枝，千花萬蕊，管領冷香，儼然灞橋風雪中；西唐畫疎枝，半開驪朵，用玉樓人口脂抹一點紅，良縑精楮，各臻其微。」²²³ 也對李方膺評價：「善作大幅梅花，古幹橫空，蟠塞夭矯。」自稱「畫江路野梅」的金農，畫梅有繁枝密蕊，有疏枝橫呈，還有古幹蟠繞，以淡墨畫幹，濃墨畫枝，圈花點蕊，黑白分明，參以金石筆意，有自家的風格。但也不難看出，金農畫梅花蕊繁密及淡墨古幹受到汪士慎的啓發（圖 46），其「畫梅須有風格，風格宜瘦不在肥。」回應了高翔的疏枝瘦梅（圖 47），金農梅花的各種大膽構圖與李方膺的畫作多少可以作比較（圖 48）。因此，金農畫梅有各種不同樣貌，秀美與壯美相映成趣，細膩與遒勁融為一爐。使得金農畫梅市場有來自不同的階層，富豪、文人、僧侶及一般平民大眾。

金農還有以特定市場為導向的題材，即是鍾馗畫。鍾馗是於中國民間傳說中存在許久的一位驅魔抓鬼猛將。鍾馗的故事最早見於文字記述卻是從宋代開始，據說第一位描繪鍾馗形象是唐代吳道子，雖然吳道子的畫現已失傳，但在沈括的《夢溪筆談》中記述，最早鍾馗形象應是「戴帽、穿藍衣、袒露一臂、著靴」，並且表現出極為威猛樣子以達到避邪驅魔之用。²²⁴ 熙寧五年（1072），宋神宗以吳道子的鍾馗畫像，令畫工摹搨鑄版，賜與兩府輔臣。從此鍾馗就藉吳道子的丹青妙筆來到人間，參加了神荼鬱壘的門神工作，為天下萬民驅魔避邪。不知從何開始，懸掛鍾馗畫像習俗逐漸由歲末新正移轉到端午。「昔人於歲終畫鍾馗小像以獻官家祓除不祥，今則專施之五月五日矣。」²²⁵ 鍾馗畫是趨吉避凶因應時節的風俗畫，大多由民間畫工完成，不是

²²³ 同註 68，頁 55。

²²⁴ 同註 211，頁 103。

²²⁵ 同註 28，頁 30。

典型的文人畫題材。但自元代開始，鍾馗成了文人畫中具有象徵意義，例如龔開的〈中山出遊圖〉（圖 49），可能具有諷刺當時元代異族統治中原的政治意涵。²²⁶ 到明代文徵明的筆下鍾馗，出現文人化形象，已不見威猛猙獰的臉。讓原是屬於民間流行的風俗形象，能夠由門牆進入到讀書人的書齋中。在金農眼中，鍾馗畫既能表現一介寒士不得志的鬱鬱之情，不像「馬上蜂猴」、「連升三級」之類俗氣繪畫會降低作為文人的自我評價，同時又能符合民間習俗中過年張掛鍾馗畫以驅鬼的需要。金農這一選擇，或許和揚州鹽商大肆張掛鍾馗畫的事蹟有關。如揚州二馬兄弟因收藏極豐字畫珍品，「每逢午日堂齋，軒室皆懸鍾馗，無一同者，其畫手亦皆明以前人，無本、明手筆。」令人嘆為觀止。²²⁷

金農鍾馗畫的欣賞對象並非是尋常百姓，在《冬心先生集拾遺》中云：

唐吳道子畫趨殿鍾馗圖，張渥有執笏鍾馗，五代牟元德有鍾馗擊鬼圖，宋石恪有鍾馗小妹圖，孫知微有雪中鍾馗，李公麟有鍾馗嫁妹圖，梁楷有鍾馗策蹇尋梅圖，馬和之有松下讀書鍾馗，王蒙有寒林鍾馗，明錢穀有鍾老馗移家圖，郭翽有鍾馗雜戲圖，陳洪綬有鍾馗元夕夜游圖。未有畫及醉鍾馗者，予用禪門米汁和墨吮筆寫之，不特禦邪厲而其醉容可掬，想見終南進士嬉遊盛世慶太平也。…畫呈奉宸院卿鶴亭先生高齋作供。薦舉博學鴻詞杭郡金農記，時年七十又五。」²²⁸

在此金農採取的題款與其他畫作，如畫竹、畫梅、畫馬等一樣的模式，他將鍾馗畫系譜完整陳列，再去陳述他鍾馗畫所獨到之處。題款中鶴亭先生指的是當時兩淮鹽業總商江春。金農和江春交往頻繁，由現存作品中的題跋，可以看出有許多畫作是贈給江

²²⁶ 高木森：《元氣淋漓：元畫思想探微》（台北市：東大，1998年），頁29。

²²⁷ 引自王振忠：《明清徽商與淮揚社會變遷》（北京：三聯書店，1996年），頁126。

²²⁸ 同註28，頁29-30。

春。〈醉鍾馗〉（圖 50）畫中的鍾馗閉目搖頭，左右拂袖，一派文人的優雅，既無持笏亦無舉劍，身旁也沒有鬼魅魍魎。這和我們在民間住宅門板上見到鍾馗大不相同（圖 51），一般於新年或端午張貼的鍾馗像都是威赫嚴肅形象，或是辟邪或是納福，金農《醉鍾馗》完全沒有這些意涵。金農的鍾馗就如同文徵明筆下的《寒林鍾馗》是文人的形象，承載著畫家個人寓意象徵在裡頭，這種文人形象鍾馗的購買者應該不是一般平民大眾。因此可猜測金農的鍾馗畫是爲了那些附庸風雅的鹽商或是一般紳商所繪製。

當然金農也有錯估市場的時候，他曾請袁枚在南京代售燈紗，銷售成效卻不好。燈對於繁華的揚州來說，是吹歌舞蹈的裝點，也是在節慶中不可或缺。在揚州的傳統中，每年元宵是燈會盛況，徐謙芳在《揚州風土記略》中云：

正月十三日上燈，至十八日止，名曰燈節。燈節前，揚城教場街，轅門橋一帶，約半里之遙，鬻燈者張之於市以求售，五光十色，燈爛若花叢。閨中婦女，郊野編氓，絡繹遊行街市以觀之，謂之看燈。燈之種類不一，或紙或絹，或琉璃，或玻璃紙，竹撐於外，飛禽走獸，如鳥如龍，如兔如獅，鱗介昆蟲，如魚蝦，如胡蝶，如秋蟲，大小咸宜，狀物畢肖。琉璃之類多仿此，絹之類，多偏於飛禽花卉。更有壁燈、走馬燈，繪以古事，雜以奇巧，亦足開人智識。²²⁹

普通大眾作爲燈的主要欣賞對象來說，喜歡的是熱鬧、喜慶的內容和通俗熟練的書畫風格，像是昆蟲鳥獸之類。相較於有文化涵養的富商則偏好飛禽花卉。金農在揚州除了賣畫以外，還有兩宗收入，就是賣硯台和紗燈。他僱用了兩位僕人，一位是朱龍，寧波人，善琢墨硯。金農弄到石材，就由朱龍琢磨成硯，硯製好後，金農題硯名，再由朱龍將它刻上，作爲工藝品出售。另一位是張喜子，能用絹做紗燈，絹上打上烏絲

²²⁹ 同註 55，頁 110。

欄界線，金農在上面用八分書寫字，是一種屬於非常高雅的裝飾商品。在揚州金農的紗燈大受歡迎，尚且須請人幫忙。因此，金農想要拓展市場，請託袁枚在南京代售紗燈，卻是無功而還。袁枚云：「奈金陵人，但知食鴨脯耳，白日昭昭尚上知畫為何物，況長夜之悠悠乎。」著名史學家全祖望，曾為此寫了一篇《冬心居士寫燈記》，感嘆他的學問和書法，應像漢代蔡邕一樣，「為廟堂校石經，勒大字，然而只得賣畫、賣硯、賣燈，迎合商人，則真窮矣！」²³⁰ 雖然全祖望為金農大喊委屈，但是袁枚卻是道出，金農繪畫風格與金陵人的品味格格不入。也只有像揚州這個城市具有商業經濟發展和新興的市民階層，及書畫市場的競爭，才能讓金農一展長才。

二 詩文書畫大眾化

晚明時期王陽明心學盛起，文人們爭論的中心是人性與情、欲之間的關係。這時李贄提出《童心說》：「詩何必古選，文何必先秦，降而為六朝，變而為近體，又變而為傳奇，變而為院本，為雜劇，為《西廂》曲，為《水滸》傳，為今之舉子業，皆古今至文，不可得而時勢先後論也。故吾因是而有感於童心者之自文也，更說什麼六經，更說什《語》《孟》呼。」他以此為準則，撇開當時盛行的偽古典摹習之風，讚揚了流傳在市井之間的各種小說、戲曲。他對於具有真實性的人情世俗的現實文學，給予高度肯定。他認為這就是「童心」也就是「真心」，人性的本質就是「真」。李贄以人為思考中心，肯定人欲，講真心話，反對一切虛偽、矯飾，崇尚真實自然，這正是反映出了當時新市民階層要求個性獲得解放的時代心聲。與李贄同時代的袁宏道倡「性靈說」曰：「獨抒性靈，不拘格套，非從自己胸臆流出，不肯下筆。…真人所作，故多真聲，不效顰於漢魏，不學步於盛唐；任性而發，尚能通於人之喜怒哀樂嗜好情欲，是可喜也。」²³¹ 同樣是倡人性的真實面。而讚美人欲以「情」為創作根本的傳奇著

²³⁰ 同註 49，頁 20。

²³¹ 袁宏道，字中郎，公安人（今湖北省公安縣）。萬曆二十年進士。官至稽勳郎中（正五品，掌百官

作《牡丹亭》，其作者湯顯祖是李贄的敬佩者，與公安派三袁是同路人，是徐渭的交往者，他們之間互相傾倒、讚賞、推引、交往，他們將文藝思潮由精英化的思想轉而貼近世俗、受廣大市民階層歡迎的詩文書畫。

受到徐渭影響的揚州八怪，承襲他的繪畫思想，加上八怪們的人生經歷，或因家境貧寒，或因困頓場屋，或因仕途偃蹇，或因看破官場，經歷曲折艱難，他們深知人民的疾苦，吏治的腐敗，官僚文人的虛偽，他們將心中的不滿與牢騷以象徵手法，隱喻在畫中，寄託民胞物與之情。李鱣被迫離開宮廷流落民間之後，描繪令畫家感觸良深的〈土牆蝶花圖〉(圖 52)，他題跋曰：「江淮野人家土牆頭善植蝶花，春來一片紫雲掩映一枝紅杏。尋春到此，逸興遄飛，只望酒簾小憩，頓忘歸去。」在農村滿園景色中，表現出平民生活與樂趣；汪士慎〈貓石桃花圖〉(圖 53)描繪平民家庭中的貓咪，不同於宮廷富貴氣息的狸奴；高翔《揚州即景圖》(圖 54)真實描繪當時風景秀麗的揚州。揚州八怪繪畫是關注現實世俗的生活，以幽默感表達對現實的感受，他們書畫是貼近一般的市民大眾，因此，在他們書畫中文人書卷氣息就少一點，多了一點通俗諧趣在。

就金農的筆墨形式和畫風，他並沒有超出文人墨戲的範疇，他繪畫題材也是傳統，無非是竹梅花卉，或是馬、佛畫等。但他的筆墨情趣和格調不同於宋、元、明的文人畫，他沒有元四家的隱逸畫風，也有別於清初遺民畫家的悲憤心境，有的是將傳統文人畫脫離現實、逃避現實轉而去關心現實、注重生活。使得金農的畫多出新意，顯現出鮮明個性，在審美品味上增加諧俗成分。金農以文人畫的象徵手法，透過筆墨將文思呈現在作品中，例如以竹喻仁德，以梅喻清高等，以引發共鳴，這些題材都只是生活周遭隨處可尋的花卉及可見的山水景色。如乾隆二十三年《梅花三絕圖冊》中

的勳級、名籍、喪養)。他和兄宗道，弟中道都以散文出名，主張「獨抒性靈，不拘格套」反對擬古主義，號「公安派」。請參見李澤厚：《美的歷程》(台北：三民書局，1996年)，頁 217。

一幅畫有古牆（圖 35），牆內種滿梅花盛開，生機勃勃，牆外有幾片落梅遭受到春風的吹落，題款曰：「橫斜梅影古牆西，八九分花開已齊，偏是春風多狡獪，亂吹亂落亂沾泥。」金農以梅花自喻，雖然他的遭遇如同落梅一樣在揚州賣畫，但他的人格就好比古牆內的梅花仍然有清高節操，充滿生機。再如七十二歲金農，畫有一幅白描竹（圖 55），「清瘦兩竿如削，首陽山下立夷齊。」同樣的他也以竹自喻，期待自己有伯夷叔齊的品德。在金農繪畫中，題材不離傳統，場景卻是隨處一角，他以獨特眼光看待平常的美。

前文提到金農在揚州除了賣畫之外，還會為富豪題詩代筆。一封與方輔的信札中提到：「松源兄《弄月蓮花溝》詩，雖脫稿尚須斟酌，遲日奉到耳。」在張郁明研究中，《弄月蓮花溝詩》即《弄月蓮花溝歌》，文字通俗，在目前所能見到的金農詩文題跋中幾乎是絕無僅有。文中「松源兄」即是「徐本洵」其人，《冬心先生續集》中提到為徐本洵作，此人的文化程度不高，金農為之代筆，必須符合其人的身份，因此文中說「雖脫稿尚須斟酌，遲日奉到」。²³² 被譽有詩才的金農，為了生計代筆鬻文，還須斟酌客人的文化水平。同理在他繪畫領域中，顧客的文化水平也是他所顧慮的一環。為了更能貼近市民生活，晚年在揚州鬻畫的金農已不見苦硬、清峭、極精雕琢的詩而是趨於通俗有幽默感的題畫詩。《花卉蔬果圖冊》中（圖 56），一幅畫有兩片西瓜，題款曰：「行人午熱，得此能消渴。想著青門門外路，涼亭側，瓜新切，一錢便買得。」日常生活中的瓜果，配得簡明幽默的題畫詩，畫面賞心悅目之外，透過詩句，又達到消暑之樂，好一幅揚州市民階層生活常景。

十九世紀汪鋆在《揚州畫苑錄》寫道：「惜同時並舉，另出偏師，怪以八名，畫非一體。似蘇、張之捭闔，緬徐、黃之遺規。率汰三筆五筆，覆醬嫌粗；胡謔五言七言，打油自喜。非無異趣，適赴歧途。示嶄新於一時，祇盛行乎百里。」這是汪鋆站

²³² 張郁明：〈《金冬心十七札》考釋〉，《朵雲》第 44 期（1995），頁 37。

在正統派畫法，包括了「山水正宗」與花卉「寫生正派」的角度來看揚州八怪，斥責其為偏師，用筆之草率。²³³ 但殊不知八怪的花卉寫意實是來自傳統，董其昌倡南宗說後，受影響的十七世紀畫家，有「四王」的摹古主義者，也有像八大山人、石濤的個人主義者。明代以來簡易畫風日漸興起，以林良開其先，沈周揚其波，到了陳淳的小寫意及徐渭的大寫意，更是由簡而放，發展到清初，為石濤、八大等人所發揚。而揚州八怪多少都受到八大和石濤的影響，強調以酣暢筆墨發抒內心感受，個性鮮明。不同於正統文人畫家競尚山水的風氣，他們更多致力於花鳥畫的創作，以寄託高潔的品格。也因他們不同於正統，難循傳統規矩，著重個性的抒發，而被稱為「異趣」。蔣士銓評論鄭板橋畫竹時指出：「下筆別自成一家，書畫不願常人誇。頽唐偃仰各有態，常人盡笑板橋怪。」錢湄壽稱黃慎的藝術：「筆一枝，墨一斗，興酣筆蹶墨亦走。筆有神，墨無痕，山重水復蛟龍奔。不以規矩非其病，不受束縛乃其性。迂倪無此豪，顛米無此勁。所取疑偏實則正，目之為怪大不敬！天真一片無所付，世間哪得知其故。」²³⁴ 被貶為「歧途」的揚州八怪，在揚州能各自有一片天地，這也表示他們「異趣」的藝術，反映了此地當時藝術尚趣的新奇。

藝術的表現是藝術家內心的抒發，同時也是個性的顯現。性情迂怪的金農在書畫藝術上的展現，有他內心的獨白，也能看出不同於眾的性格，就如同他說的「獨詣」。如金農提到畫竹：「磨墨五升，畫此狂竹，查查牙牙，不肯屈伏。」²³⁵ 獨具查查牙牙的狂竹，有不肯屈服的特性，待這墨竹一出現，很快便引起喜異好奇揚州人的興趣。另外還有「雪中芭蕉」、「雪中荷花」，夏天南方的植物何以出現在冬天雪地中，這樣不合邏輯題材同樣受到揚州人感興趣。他說：「王右丞雪中芭蕉，為畫苑奇構。芭蕉乃商飈速朽之物，豈能凌冬不凋乎？右丞深於禪理，故有是畫，以喻沙門不壞之身，

²³³ 所謂「山水正宗」，指的是追隨王原祁的「婁東派」和師法王石谷的「虞山派」；所謂「寫生正派」，指的是紹述惲壽平的「崑陵派」。

²³⁴ 同註 65，頁 49。

²³⁵ 同註 27，頁 60。

四時保其堅固也。余之所作，正同此意，觀者切莫認作真個耳。」²³⁶ 金農引用了王維「雪中芭蕉」，稱芭蕉即是沙門不壞之身，處在冰雪中，仍能保持著身心的完好。無獨有偶還有「雪中荷花」，《冬心先生雜畫題記》云：「雪中荷花，世無有畫之者，漫以己意爲之。」²³⁷ 金農以最接近市民大眾的花卉當題材，運用文學知識，將屬於知識分子的文人畫，以通俗方式帶入市民階層。1759年《雜畫冊》其中一幅（圖 57），畫舫由左進入畫面，在滿池荷葉蓮花中搖盪。題款詩曰：「紅藕花中泊伎船，唐白太傅爲杭州刺史西湖留別之詩也。予本杭人，家居邗上，時逢六月，輒想家鄉綠波菡萏之盛，因此作此圖。舟中雖無所見，而衣春鬢影，彷彿在眉睫間，如聞管弦之音不絕於耳也。」金農遙想故鄉，利用白居易的一段故事，與當時的揚州牽上關係。畫中的畫舫一半進入畫面，只見船槁不見人，金農寫著「舟中雖無所見，而衣春鬢影。」預留給觀者無限的遐想，耳邊還奏著管弦之音。這就是揚州日常生活隨處可見的一景。金農在他繪畫中就是以揚州隨處一景、一角落或是花市、花園所見的花卉來當成題材，以歷史故事當引線，或是賦予象徵意涵，通過諧俗的題畫詩，將大眾文化與精英文學拉近了距離。

三 藝術交易與繪畫代筆

中國文人書畫從來就是以修身養性來自娛，絕無關社稷民生等問題。北宋帝王對書畫的喜愛，除設置畫院，還開始收藏，同時以收藏的書畫賞賜群臣，士大夫莫不以擁有皇帝賞賜爲榮耀，官宦人家就競相以書畫裝點門庭做爲炫耀。使得不少士大夫及商賈們上行下效收藏求購書畫，書畫的交換與購求開始社會化。隨著商品經濟的發展，購求活動也商業化，促使繪畫商品化。尤以明清時期，文人的字畫，走進社會的千家萬戶。像揚州民諺中有：「家家杯盤江千里，戶戶掛軸查二瞻。」「堂前無字畫，

²³⁶ 同註 27，頁 144。

²³⁷ 同上註。

不是舊人家。」

文人畫家將自己的詩文字畫當作商品出賣，在明四大家就顯而易見。明代唐寅公然標榜賣畫謀生曾說：「閒來寫幅青山賣，不使人間造業錢。」沈周、文徵明、陳繼儒、董其昌等大文人，為人寫序、寫祭文、寫祝壽詞、寫墓志銘之類都屬於商品化文章。詩文書畫到了清代更是文人賴以維生的技能。像是石濤在跋張潮〈幽夢影〉中寫道：「我不會談禪，亦不敢妄求布施，惟閒寫青山賣耳。」因此石濤晚年寓居在揚州賣畫。揚州這一興新市民城市為這些書畫家提供一個有利的場域，此時期的政治與社會較清初穩定，此地也因鹽業而經濟繁榮，在地方官吏倡導及重視文化下，鹽商為了滿足自己奢侈生活的需要，對書畫需求量大增，吸引大批的書畫家前來，進而促使此地書畫市場的發達，繪畫商品化蔚然成風。

來到揚州的金農明白說出以畫換取生計，「予愛竹，不啻好色，近復揮掃。往往畫以自賞，間或作易米計。」²³⁸ 受儒家教育薰陶的金農，有著強烈文人身分的自我認同，因不得志而鬻書畫求生計，為此時時感嘆，《冬心先生畫竹題記》有載：

宜城沈叟樗屋，年八十，似四十歲人。雍正間會合於廣陵之紅橋。叟善畫松，龍之鱗鱗，石之銜銜，唐張璪畫法也。廣陵猗頓富家出白金一流，叟始放筆為直干。然不問其誰，以宣德丈六名紙請乞也。乾隆壬戌，鮑辛甫先生領鹽運判官，招叟游杭。烏巾白屨，叟欣然來西湖，諸精藍粉壁，輒作大幅，未嘗索取三百青銅錢。予交叟居小友之次，星紀凡歷二周。每見叟破墨皴，欲師其雙管齊下生枝枯枿之妙，不可得也。予今年學畫竹，竹之品與松同，總要在象外體物之初耳。叟已騎箕天上，予則吹簫市中，相感更多歎息也。²³⁹

²³⁸ 同註 27，頁 41。

²³⁹ 同註 27，頁 58-59。

中國文人畫家最常以書畫論人品，在此金農讚賞沈樗厓的繪畫如同人格一般清高。金農說他的畫竹與沈樗厓的畫松同，具有高潔品性，金農除了仰慕沈樗厓的人品與畫品，同時也將自身的人格與他相提並論，慨嘆景仰的人已不在人世，他卻須以賣畫來維生，「今予亦工此，特以千人易錢刀，深有愧于緇流矣。」²⁴⁰ 同時爲了寬慰自己，他在《冬心先生畫竹題記》曰：

古人身處貧賤，執業甚卑。若太公望賣漿孟津，老萊子緝毛楚國，嚴遵卜筮成都肆，韓康賣藥長安道上，樊宏藝漆壽張，嚴清運灰越城，步騭種瓜江東，劉實賣牛衣高唐農家，傅昭賣歷日靈州州境，朱百年伐樵若于會稽山中，朱桃椎置芒履于益州路口，以至河上公緯蕭，宛孔氏冶鐵，雍伯販脂，濁氏胃脯，段干木僮馬，灌嬰市繪，趙岐炊餅，徐孺子磨鏡，王猛編畚，沈麟士織簾，篋叟、醬翁之流，或異時通顯，名著旂常；或畢世幽潛，跡光蓬藿者也。冬心先生客廣陵五閱月，衣上塵滿把矣，臣朔九朝三食之厄未免也。日畫墨竹，欲鬻以自給終不得，有損魯公之困而實萊蕪之甑，為可嘆已。²⁴¹

金農羅列出二十二名歷史上出身卑賤，或職業卑微，可能沈潛於一時，而後能通達顯著，或隱名不出，而名聲昭著者。金農以古代困頓的聖人來自比，讓自己鬻畫於市有台階可下，有自我慰藉之外，同時也在尋求觀者的認同。

八怪中公開將潤筆提出是鄭板橋，他出了一張《板橋潤格》。金農雖沒有潤格留存下來，但在張郁明的《金冬心十七札》中第十三札可以印證金農當時的書畫交易情形，云：「送畫冊後，索取潤筆，又旬日矣，令友何故遲遲乃爾也。刻下有急用，令友處一時既不能應手，尊處借數金，俟令友將意時除算可也。果有不可緩之需，故爾

²⁴⁰ 同註 27，頁 152。

²⁴¹ 同註 27，頁 67-69。

相告，萬勿靳卻是禱。如又公出，明早再遣奴走領。有物賁付交小童，無疏虞之事也。」²⁴² 此信是給密庵先生，《揚州畫舫錄》卷十四載：「方輔，字密庵，徽州人。工詩，書法蘇、米，能擘窠大書。來揚州主徐氏。著有詩文集，刻以行世。」²⁴³ 方輔與金農在揚州是合伙做書畫古董生意。文中提到潤筆，應該是金農賣畫索金的例證。據張郁明的判斷金農的潤格可能高於「五金」、「四金」。另外從文中所提「令友何故遲遲乃爾也」，且金農還遲疑有「令友處一時既不能應手，尊處借數金」等語，筆者猜測畫冊買主可能並非鹽商富豪，或許就像徐澄琪判斷鄭板橋的主要受主，是初階層官員們、一般商人或是鄉紳等中產階級，金農的畫冊買主應也是這類型的人。當然，揚州書畫市場最大的贊助者是鹽商，金農除了與馬曰琯、馬曰璐二兄弟交往之外，《揚州畫舫錄》卷十四載：「金農，字壽門，號冬心。…僑居揚州，從事於畫，涉古即古，脫盡畫家之習…與徐氏往來，以其學圃改名交翠林。」²⁴⁴ 文中的徐氏即徐贊侯是揚州八大鹽商商總之一，「歙縣人，業鹽揚州。與程澤弓、汪令聞齊名。家南河下街，與康山草堂比鄰。有晴莊、墨耕學圃、交翠林諸勝。」²⁴⁵ 所以金農幫徐贊侯的私家園林的場景命名，甚至還為之寫匾額，「交翠林匾額，乞示尺寸，字之大小，亦須面商。」此匾額將懸掛在交翠林，是為迎駕乾隆皇帝所興建的重要之所，因此勢必請名人題寫，足見金農當時在揚州名氣應是不小。

也因金農名氣的上升，索畫的人增加，為了因應市場所需，金農僱用代筆及運用固定的某些母題大量生產自己的畫作。金農文字中有明確提到代筆是他晚年所收的弟子項均，另外從北京故宮博物院藏有《致羅聘札》中，透露出要羅聘代筆作畫之事。²⁴⁶ 金農曾說：「以詩為贄，游吾門者有二士焉。羅生聘、項生均，皆習體物之詩。聘得予風華七字之長，均得予幽微五字之工。二生盛年，耽吟物輟，無日不追隨杖履，

²⁴² 同註 232，頁 40。

²⁴³ 同註 68，頁 335。

²⁴⁴ 同註 68，頁 335。

²⁴⁵ 同註 68，頁 333。

²⁴⁶ 同註 32，頁 137。

執業相親也。」²⁴⁷ 在晚年能收到兩位才華洋溢的弟子，金農心中實足安慰。在《冬心先生自寫真題記》提到：「項生均，初以為友，嘗相見于花前酒邊也。一日，將詩代贄，執弟子之禮游吾門，乃拜請曰：願先生導且教之。其為詩簡秀清妙，其長身如鶴之癯，而高出一也。」項均字貢父，號戍司，江都人，年紀與羅聘相近，大約生於1730年以後。²⁴⁸ 他是金農最晚入門的弟子，一開始因仰慕金農的詩學而拜師，逐漸受到金農繪畫的感染，「近學予畫梅，梅格戍削中有古意。」「古意」的審美觀是金農對繪畫要求的最高宗旨，他拿這樣的標準來看待項均且認同他，因此他說「有時為予作暗香疏影之態，以應四方求索者。」金農為了應付各方的索畫，他請項均為他代筆，「雖鑑別若勾處士，亦不復辨識非予之殘煤秃管也。」²⁴⁹ 就連勾處士之流的鑑賞家也不能分辨。項均的畫除了「古意」之外，其風格可見金農對他的評語：「二生見予畫，又複學之。聘放膽作大幹，極橫斜之妙；均小心作瘦枝，盡蕭閒之能。可謂冰雪聰明，異乎流俗之趨向也。」²⁵⁰ 項均畫梅作瘦枝，具蕭閒意境。羅聘在〈項貢父畫梅歌〉中也提到其藝術風格：

冬心先生今已矣，落梅滿地香酸死。君與我是歲寒交，曾共花前稱弟子。先生畫梅本花光，期我與君為王楊。僧樓日日試縑素，驅使筆墨心手狂。笑我墨汁傾一斗，長枝大幹蛟龍走。人瘦花疏合讓君，相向春風我較丑。昨寫天寒欲雪圖，疏香如有影如無。鐵線穿花勺個個，排蕊攢葩何曾粗。花熟相溫自張掛，看久是花不是畫。那得風流易米僧，可憐也向街頭賣。²⁵¹

詩中指出項均梅花如其人，是「疏香如有影如無」的疏瘦體，這樣的畫梅風格與金農

²⁴⁷ 同註 27，頁 92。

²⁴⁸ 吳爾鹿：〈金農和他的代筆畫〉《揚州八怪考辨集》（江蘇：江蘇美術出版社，1992年），頁 191。

²⁴⁹ 同註 27，頁 135。

²⁵⁰ 同註 27，頁 215。

²⁵¹ 羅聘：《香葉草堂詩存》，轉引自吳爾鹿：〈金農和他的代筆畫〉《揚州八怪考辨集》（江蘇：江蘇美術出版社，1992年），頁 192。

提到畫梅「風格宜瘦不在肥」意境相同，所以他說「是業之所傳其人矣」。

比項均早二年成爲金農弟子的羅聘，在金農眼中羅聘畫梅風格是「放膽作大幹」，他自己也說畫梅風格是「長枝大幹蛟龍走」。作於乾隆四十四年（1779）的〈梅花圖〉（圖 58），畫面老幹虬枝，花繁似錦，春意盎然，其用筆有金農的古拙，左上角自跋長題曰：「白玉蟾善畫梅，梅枝戍削，幾類荆棘；著花甚繁，寒葩凍萼，不知有世上人。玉蟾本姓葛，名長庚，棄家游海上，號海瓊子，又號蟾庵、武夷散人、神霄散吏、紫清真人，殆乎仙者也。昔年曾見其小幅題詩亦清絕。今擬之頗多合處。予初號兩峰子，又號花之寺僧、金牛山人、蓼洲漁父、鹿裘生人、日生人，可謂遙相契於千載矣。此幀爲雲峰先生作回溯厥畫梅之源自君家始也。」再看金農繪於乾隆二十六年（1761）的〈墨梅〉（圖 39），構圖相差無幾，同樣以寫意畫樹幹，再以圈花畫梅，以濃墨點苔。表現手法相同，筆意古拙，若再細究，金農的梅花顯得較爲生澀稚拙，羅聘的梅花較爲細勁精巧。再看一幅繪於嘉慶三年（1798）的〈二色梅花圖〉（圖 59），梅幹由往下伸展，枝幹交錯，紅梅與白梅繁雜，畫面滿目春光。這幅梅幹用筆遒勁，頓挫有致，較接近王冕畫梅的風格。不少學者懷疑金農的畫都是代筆作，但若比對研究後，可以發現羅聘雖爲金農代筆，深得筆意有古拙，但在畫風上仍會不自主流露出他本身細膩精巧的畫工。例如收藏在美國納爾遜·艾京斯美術館的〈老梅圖〉（圖 60），圖中梅幹用濃墨寫出，梅花以淡墨、淺脂點染，色墨相互映照，筆墨硬峭勁拔，但構圖卻略顯繁雜。據徐邦達鑑定，此圖沒有金農的高格，畫面左上題有「庚辰三月畫，金農」，是以金農獨具個性的草隸寫出，應當爲真跡。庚辰爲乾隆二十五年（1760）羅聘向冬心學畫已有三載，因此，徐邦達判斷此爲羅聘代筆。羅聘在二十四歲成爲金農的入室弟子，向金農學詩習畫。金農曾說：「聘學詩於予，稱入室弟子，又愛畫，初仿江路野梅，繼又學予人物番馬，奇樹窠石，筆端聰明，無毫末之舛焉。」因此，羅聘除了代筆畫梅之外，還包括其他題材。在北京故宮博物院藏有金農致羅聘數札，內有多要其代筆作畫之事。《致羅聘札》文曰：「二佛像古雅莫匹，真絕藝也。但主像所

余紙無多，題記字大小不稱耳。面相須發極畫莊嚴，奇樹忍草，令我嘆賞不置。墨竹紙，明晨同墨汁一齊送來，重爲我畫，當覓佳物奉酬也。廿七日，燈下札。」又《致羅聘札》文曰：「朱竹設色須鮮華而有古趣才妙，多留空處以便題記，復作一篇也。墨竹照前幅，不要過奇，墨汁半茶杯可了墨竹也。二馬乘興寫之，必有可觀也，書侯禿筆掃驂騮不足數矣。農小札，遯夫賢友足下，廿八日晨起。」²⁵² 從這二札中可以看到印證羅聘爲金農代筆，札信中金農指導羅聘構圖題記、墨色及用彩等，另外由札中可見到金農對畫的要求「古雅」、「古趣」，不脫他對繪畫審美觀的宗旨。因此，雖然是代筆，但金農仍具有主導權，左右著繪畫的風格及構圖用墨。

金農除了僱用代筆來應付大量的索畫需求，他還運用固定的某些母題大量生產畫作。同樣都是在乾隆二十四年（1759）所繪製的三冊《雜畫冊》，分別收藏在沈陽故宮博物院、上海博物館及廣西壯族自治區博物館，這三冊中的人物花卉與構圖都大同小異，連同題款詩也應著同一款畫作而題寫。例如收藏在沈陽故宮博物院的《雜畫冊》中一幅（圖 61），畫中有一著戴官帽與著官袍的文人，蹀步在野竹林間，沈思吟詠狀，一派優閒。右邊題款曰：「野竹無次，頗多清風。何方朝士屏從之來。裴回竹下歎詠不去，得非王子猷之流輩乎？此間忽有斯人，可想可想。」左邊云：「乾隆二十四年又六月，意林先生自杭寄書以此冊乞余作畫，爲作十六幅報之，時余尙留滯廣陵未歸也，七十三翁金農記。」收藏在廣西壯族自治區博物館的《雜畫冊》中（圖 62），同樣的構圖，題款則在左邊，畫於「乾隆二年秋七月畫于廣陵九節菖蒲憩館，七十三翁杭郡金農記。」而收藏在上海博物館的《雜畫冊》中的一幅（圖 63），題款與沈陽故宮博物院那幅一樣，分成左邊與右邊，左邊云：「乾隆二年立秋日，七十三翁杭郡金農。」第一幅是應人要求所繪，第二幅及第三幅是繼第一幅於七月及八月繪製而成，照道理應也是繪畫商品。金農這種運用固定的母題最常出現在畫梅題材上，因爲畫梅是金農的主要經濟來源。兩幅繪於乾隆二十六年（1761）的〈梅花圖〉（圖 64）收藏於揚州

²⁵² 同註 32，頁 137。

市博物館，另一幅〈玉壺春色〉（圖 65）收藏在南京博物館，兩幅構圖一模一樣，以淡墨畫梅幹，大膽矗立於畫面正中央，右邊一梅枝橫過主幹打破畫面的突兀，增加生氣與意趣。右邊題款曰：「田居先生為吾鄉前輩，舊為監察御史。每得名跡，必招賞于清池白石間。其藏元至大辛少府貢粉梅矮卷，繁枝密萼，花光迷離，恍如曉雪之方開也。先生最愛予小詩，索題紙尾者三，忽忽五十年情事矣。先生逝後，宅屬他人，畫亦遂失，今凝想寫之玉壺春色，彷彿江路野橋二月也。薦舉博學宏詞杭郡金農畫記，時年七十又五。」前言提到金農在他七十五歲這年大量使用「薦舉博學鴻詞」的字眼來表徵地位，以博得觀者的認同，同時他在大量使用相同母題時，常不忘提及與他交往過的官員學者，以此來印證自己文人身分，此外更是大量運用歷史史料來加以說服觀者。

第六章 結論：金農繪畫的自我形塑

著有《藝術世界》(Art Worlds)的Howard Becker 曾說，藝術是一個過程和活動。²⁵³ 藝術創作過程中，除了有創作者內心主觀的創造之外，外在客觀條件的限制與影響，也是這活動中的一環。金農年過五十開始他的繪畫生涯，以畫家身分在揚州鬻畫，他的繪畫風格不僅帶出他獨特個性與主體性，同時也反映出當時揚州社會的審美原則。

一個人童年所接受的教育與思想對他日後審美品味的形成有著很大的影響。金農出身書香世家，受儒家教育，立定志向是成為詩人學者，他所交友人大都是通經史的學者和詩人，他以文人身分為自我認同。中國傳統文人常在儒學觀與道家學之間游移，金農也不例外，他性情逋峭，個性狷介，致使他常處在儒者為學作官濟世與退隱入林、潔身自好的矛盾中。他希冀以投師問友方式受到推薦而一展長才，才會在廿一歲時受業於何焯，也在此時期培養出對金石碑版的興趣，創出獨特書法「漆書」。離開何焯之處，他開始游歷各地，不管是寄食還是出遊，他的身分仍是詩人學者。在他經歷博學鴻詞風波之後，他的心境轉變，連身分也從詩人學者轉變為一位書畫家，以賣畫維生。儒學教育的知識背景讓金農一旦成為畫家之後，早年的學術思想與他所接觸的社群，都是他繪畫思想來源的基礎。

藝術是一種語言，它是一種表達的工具，藝術家為了讓其他人可以理解他，他也可以理解自己，首先他就必須掌握一種形式語言，這語言必須是相對穩定的。為了與自己及他人進行溝通，他必須運用充滿因襲形式的語言，也就是「約定俗成」的表達方式。因此，成為一位職業畫家的金農，他選擇最熟悉的藝術語言形式及風格即是文

²⁵³ Victoria D. Alexander 著，張正霖、陳巨擘譯：《藝術社會學：精緻與通俗形式之探索》（台北市：巨流，2006年），頁69。

人畫。傳統文人士大夫是有文學素養又有閒暇時間，不同社會上其他的族群。當文人從事繪畫，即避開與專業畫家相關的風格特色。文人認為繪畫的正當動機是要「寄興」，繪畫是用來修身養性，就像宋代書畫家米芾直言書畫為「清玩」、「墨戲」，同樣地金農將「戲墨」視為他繪畫精神，還不時在題跋中寫出「戲墨」、「戲筆」、「漫寫」等字樣提醒自己。面對重技巧的畫工，文人強調藝術與精神層面的表達，因此不強調技巧，刻意地「不求形似」，將書法引入畫中，使筆墨的運動痕跡在繪畫中獲得獨特的生命感。金農將創作出的「漆書」入畫，以金石寫意簡練的筆法，寫出物象的形神。蘇東坡曾說：「非能之為工，乃不能不為之為工也。」金農以不裝巧趣的業餘性生澀技巧，形成拙趣的風格受到讚賞。同時他的筆墨與他逋峭傲岸的性情相表裡，這即是文人繪畫精神裡，將人品與畫結合的「觀畫知人」。繪畫形式上文人會以詩、書、畫融合為一體呈現，達到「詩中有畫，畫中有詩」的意境。原本立志為詩人學者的金農，對於詩、書、畫的結合更是徹底。從他的題跋中可看到他繪畫思想與理論之外，繪畫中的寓意象徵，也是藉由題跋作為參照解讀，不管是畫竹、畫梅還是畫馬，這些都是他自喻的形象，也是感懷遭遇的寄託。金農在涉及不同題材時，常會透過題款詩的書寫，論及繪畫的流變，透過史論建立將自身繪畫置入畫史中，成為接續古人序列的一個角色，透過題跋的告知，讓觀者知道他的身分與社會階級是屬於文人。

高居翰指出十七、十八世紀的畫家們，因畫壇的生機盎然，橫在畫家眼前是多重的選擇。但是，畫家在選擇畫風時，並不是全然自由的。此時期的畫家的處境，再也不像其他時代與其他地區的藝術家，他在創作一幅畫時，不僅僅是在從事一種單純的創作行為。實際上，他乃是有所為而畫，可能是為了鞏固自己的立場，可能是為了發表自己對藝術史的看法，可能是為了謀生存，因此，繪畫風格的追循如今是必須經過畫家刻意去選擇，而且，選擇的本身即具有特別的意義內涵。²⁵⁴ 金農專心致力於繪畫後，他所面臨到的風格選擇，除了考慮到自我意願的實現，還會受到市場的制約。

²⁵⁴ 高居翰著，李佩華等譯：《氣勢撼人：十七世紀中國繪畫中的自然與風格》（台北市：石頭：1994年），頁 239。

同樣的歷史環境下可以產生不同的藝術作品，這是十七、十八世紀揚州畫壇的樣貌。揚州是南北交通樞紐，商品貨物轉運中心，也是鹽運中心，因此成為鹽商聚集的城鎮。其中徽商因「賈而好儒」對於文化事業具有主導地位，加上官員對文化積極的推動，促使揚州文化風氣的盛行。鹽商積累財富有了奢侈消費，帶動各行各業的興盛，也對書文字畫有大量需求，就這樣湧自各地的書畫家旅食揚州，揚州畫壇呈現出百花齊放的盛況，當時各家畫派有袁江、袁耀的青綠山水界畫一派；丁皋父子的肖像畫派；繼承發揚清初文人正統山水畫派者則有方士庶的小師畫派；尚有「工泰西（西洋）畫法」的張恕一派；另被稱為異趣的揚州八怪等。

屬於揚州八怪一員的金農，他的繪畫風格能在揚州畫壇備受青睞，與揚州文化氛圍中的文人文化有關。揚州的文人文化是由地方官員帶領出來，由鹽商富豪們所主導。揚州商人是新興的社會階層，但他們還尚未成長為資產階級，也還沒有形成獨立的政治意識，在思想文化上與傳統中國社會保持千絲萬縷的聯繫，因此為了應世，商人需要「托名風雅」。商人在擁有財富之後，許多有關社會公益事業及文化事業逐步從士大夫的手中轉移到商人的身上，例如辦書院、刻書、施濟賑災等。商人對社會巨額回饋，對文化事業的參與及推動，不僅博得美德、贏得名聲，還成為文化的贊助者。他們仿效文人階層的行爲和生活方式，以獲取社會文化地位的提升。

鹽商因康熙、乾隆二帝南巡大量興建園林，為了迎合皇帝的品味，鹽商們在園林內營造文化氛圍，不管是立意布局、疏渠疊石、樹木建築，還是古玩擺設、文人匾額與對聯等都帶著文人品味。在園林中一切的文人生活的重要儀式詩文酬唱、金石書畫鑑賞、品茗賞花、絲竹管絃皆在這場域中上演。屬於文人的閒雅文化，在鹽商附庸風雅下挪用後，變成了揚州鹽商園林住宅的生活長卷。

不管是已具備文人品味，還是努力追求文人品味的的鹽商們，金農這位布衣文人

的身分及其繪畫都是他們想延攬與收藏。他們欲藉著與文人的交遊與擁有，拉近他們與士人之間的隔閡。也因為如此，金農才體會出鄭板橋受歡迎的原因，「皆以其曾為七品官人，爭購之。」同樣在揚州鬻畫，方士庶與鄭板橋都因曾任官職，擁有更多的社會與政治上的資源與聲望，這也同時增加他們的經濟利益。²⁵⁵ 因此，金農只好祭出唯一能表徵地位的稱號「前薦舉博學鴻詞」。文人身分認定的焦慮，害怕自己的聲名被湮沒在歷史當中，使得金農常在題跋中提到與官員、文人學士的交往狀況與情形，及一再在繪畫中提到他的繪畫來源與畫史地位，以證明他的交友圈及身分階級。

李斗在《揚州畫舫錄》中提到揚州有亦賈亦儒的鹽商，也有窮奢極靡的鹽商。當下層社會開始有能力享受過去上層社會才能消費的物品時，他們會仿效上階層社會的消費行為與消費品味，形成一種社會競爭，也帶動了流行時尚的快速變遷與追逐時尚的潮流。²⁵⁶ 揚州富豪在奢侈消費之間互相攀比、炫富，使得揚州消費觀念以追求「新、異、奇」為其風尚。因此，當金農以不同於「館閣體」的「漆書」入畫時，他的繪畫創新很容易就被揚州市場接受。近代畫論家伍蠡甫評金農的畫云：「筆行紙上，如嬰兒學步，歪歪斜斜，很不穩健，造型生硬，時常疏漏。」²⁵⁷ 金農的人物畫中見到的人物都有奇特比例，頭大身體短，加上顫抖線條，這不穩健的筆墨，生硬造型，在正統派眼中是歧途，但在揚州消費者的眼中卻是異趣。而被稱為「胡謔五言七言，打油自喜」的詩詞，卻是金農繪畫中將精英文化推向普羅大眾的橋樑，也是將一般大眾拉近精英文化的通道。

再者金農不忌言他以鬻畫維生，在《冬心先生畫竹題記》有載：「宜城沈叟樽壓，…叟已騎箕天上，予則吹簾市中，相感更多歎息也。」在題記中金農甚至將自己完全比作吹簾市中的商販。他承認其繪畫商品化，同時了解藝術家必須承擔的後果，像是成

²⁵⁵ Hsu, Ginger Cheng-chi, *A Bushel of Pearls – Paintings for Sale in Eighteenth-Century Yangchow* (Stanford University Press, 2001), p.177。

²⁵⁶ 同註 97，頁 40。

²⁵⁷ 張郁明：〈金農年譜〉《揚州八怪年譜》（江蘇：江蘇美術出版社，1992年），頁 189。

為職業畫家，即便如此他仍期待賞識者。《冬心先生畫竹題記》云：「金錯刀，李家重瞳兒畫竹法，予戲筆為之。物外服古之士，定知予有自來也。」²⁵⁸ 這裡金農訴諸的觀者是與他有同嗜好對金石喜好者。另外一種他所寄予的對象是同志氣者，例如他曾自圖形貌寄朱二亭，市井營生的朱二亭因勤讀不倦，受到金農的鼓舞與讚賞。這些觀者並非常民，一般的平民也非金農所設定的觀者，其作品觀者有他刻意的選擇，文人雅士、同嗜好者、同志氣者等。當他託袁枚在南京賣燈紗時，他的作品就無法吸引到當地觀者的注意。

前言提到繪畫形成有內在的主觀因素外，還有外在因素的影響，這些潛在的因素可能是資源也是限制。因此，將針對金農、作品、消費者（觀者）及社會做一番整理。金農形塑他的作品時，選擇的風格是文人畫，而他迂怪的性情及對金石碑版的嗜好，讓他在繪畫有創新的突破，展現出來的是「異趣」。把金農的作品置放在揚州這個場域中，文人風格剛好是揚州鹽商所要攀附逢合，但在鹽商的潛意識中追求的是「新、異、奇」的風尚，因此對金農既具文人風格又有「異趣」的繪畫，是喜愛與接受。當金農將文人風格的繪畫作品轉化成商品時，還得顧慮到觀者的文化水平，將屬於精英階層的詩文書畫給予諧俗化及易於理解的口語形式後，帶進普羅大眾中，拉近精英文化與大眾之間的距離。就連繪畫題材金農也是附和著當地人的喜愛來選擇，「金臉銀花卉，要討飯畫山水」，肖像畫不是金農這種非畫工所能勝任，他大部分的題材都是花卉畫，少部分是即景山水畫。商人對金農的繪畫作品，要的是文人身分與文人雅趣，如此商人才能扭轉社會對他們的認同。

金農一生布衣文人，沒有官方的身分認定，他害怕自己會在文化歷史中湮沒名聲，文人身分認定的焦慮，讓他一方面以隱諱的手法從事繪畫商業行為，我們須從題畫詩或是手札才能窺知他的藝術交易，還有為了應付大量索畫而有繪畫代筆所引起真

²⁵⁸ 同註 27，頁 66。

偽作品的議論；另一方面還不時提醒自己及觀者他身為文人的形象。金農的矛盾在鄭板橋身上也能察覺，他公開張貼「板橋潤格」，明白昭告世人他的賣畫行爲，但翻閱他的文集仍不時看到「索我畫偏不畫，不索我畫偏要畫」等話語，這些矛盾的行爲代表金農與鄭燮他們心中仍有文人的自我期許，不若黃慎那般的融入繪畫市場。若從當時社會去評價金農，他將繪畫商品化，作品被視爲異趣走入歧途不屬於正統派，但若將金農作品放置社會的脈絡去探究，卻可以發現他未脫離文人畫一派，文人形象是金農不放棄的追求，文人風格是金農繪畫自我形塑的歸依方向。隨著時代的推移，歷史的觀看與評價少了揶揄而更多的是看重他那古拙稚趣的文人繪畫風格。

參考文獻

(一) 引用專書

- 于明詮：《金農》（台北：石頭出版，2004年）。
- 卞孝萱編：《揚州八怪詩文集》（南京：江蘇美術出版社，1985年）。
- 卞孝萱編：《揚州八怪年譜》（江蘇：江蘇美術出版社，1992年）。
- 卞孝萱編：《揚州八怪考辨集》（江蘇：江蘇美術出版社，1992年）。
- 卞孝萱編：《揚州八怪研究叢書》（江蘇：江蘇美術出版社，1989年）
- 卞孝萱編：《鄭板橋全集》（濟南市：齊魯書社，1985年）
- 王鳳珠、周積寅編：《揚州八怪書畫年表》（江蘇：江蘇美術出版社，1992年）。
- 王世華：《富甲一方的徽商》（浙江：浙江人民出版社，1997年）。
- 王振忠：《明清徽商與淮揚社會變遷》（北京：三聯書店，1996年）。
- 王瑜、朱正海等著：《鹽商與揚州》（南京：江蘇古籍出版社，2001年）。
- 毛文芳：《圖成行樂：明清文人畫像題詠析論》（台北：學生書局，2008年）。
- 中華書局編：《歷代畫家評傳下》（香港：中華書局香港分局，1986年）。
- 朱玄：《金冬心評傳》（台北：正中書局，1981年）。
- 安懷起：《中國園林藝術》（台北：丹青圖書，1987年）。
- 安東籬，李霞譯，李恭忠校：《說揚州—1550-1850年的一座中國城市》（北京：中華書局，2007）
- 余英時：《中國近世宗教倫理與商人精神》（台北市：聯經，2004年）。
- 巫仁恕：《品味奢華—晚明的消費社會與士大夫》（台北市：中央研究院·聯經，2007年）
- 李澤厚：《美的歷程》（台北：三民書局，1996年）。
- 杜娟：《金農·中國巨匠美術週刊》中國系列089期（台北：錦繡出版事業有限公司，1996年）。
- 宋千儀：《羅聘·中國巨匠美術週刊》中國系列056期（台北：錦繡出版事業有限公

司，1995年）。

李琳琦：《話說徽商》（台北市：時英，2007）。

阿諾德·豪澤爾著，居延安譯：《藝術社會學》（台北：雅典出版社，1991年）。

金農：《揚州畫派書畫全集·金農》（天津：天津人民美術，1996年）。

柳聲白：《揚州八怪全集》（台北：藝術圖書，1979年）。

范正紅：《金農》（石家莊市：河北教育出版社：2003年）。

莊素娥：《高鳳翰繪畫研究》（台北：藝術家出版社，1996年）。

莊申：《根源之美》（台北市：東大出版社，1988年）。

莊申：《中國畫史研究》（台北市：正中書局，1959年）。

高居翰著，李渝譯：《中國繪畫史》（台北：雄獅，1991年）。

高居翰著，宋偉航等初譯：《隔江山色：元代繪畫》（台北市：石頭，1994年）。

高居翰著，李佩華等譯：《氣勢撼人：十七世紀中國繪畫中的自然與風格》（台北市：石頭：1994年）。

高木森：《中國繪畫思想史》（台北市：三民，2004年）。

高木森：《元氣淋漓：元畫思想探微》（台北市：東大，1998年）。

徐改：《鄭板橋·中國巨匠美術週刊》中國系列029期（台北：錦繡出版事業有限公司，1995年）。

徐謙芳：《揚州風土記略》（台北市：徐忠猷發行，1992年）。

袁烈州：《揚州八家畫集》（天津：天津人民美術，1994年）。

馬敏：《官商之間：社會劇變中的近代紳商》（武漢市：華中師範大學出版社：2003年）。

張郁明：《盛世畫佛—金農傳》（上海：上海人民出版社，2001年）。

張治安：《中國畫與畫論》（上海：上海人民美術出版社，1986年）。

張治安：《墨海精神》（台北市：東大圖書，1995年）。

張懋鎔：《書畫與文人風尚》（台北：文津出版社，1989年）。

郭繼生：《藝術史與藝術批評》（台北：書林出版有限公司，1990年）。

- 陳高華：《元代畫家史料》（上海市：上海人民美術社，1980年）。
- 陳滯冬：《中國書畫與文人意識》（成都：四川美術出版社，2006年）。
- 國立歷史博物館編輯委員會彙編：《揚州八怪珍品展》（台北：國立歷史博物館，1999年）。
- 單國霖等編：《揚州畫派研究文集—揚州畫派書畫全集 序論匯編》（天津：天津人民美術出版社，1999年）。
- 傅京生：《中國花鳥畫學》（鄭州：河南美術出版社，2005年）
- 葛路：《中國古代繪畫理論發展史》（台北：丹青圖書，1987年）。
- 楊新：《揚州八怪》（北京：文物出版社，1981年）。
- 齊淵：《金農書畫編年圖目》（北京：人民美術出版社，2007年）。
- 蔣華編：《揚州八怪題畫錄》（江蘇：江蘇美術出版社，1992年）。
- 蔣華：《揚州八怪傳略》（台北市：蕙風堂印行，1995年）。
- 蔡秋來、陳國寧編：《美術論集》（台北：中國文化大學出版部，1983年）。
- 薛永年、薛鋒：《揚州八怪與揚州商業》（北京：人民美術出版社，1991年）。
- 薛永年：《中國繪畫的歷史與審美鑑賞》（北京：中國人民大學出版社，2000年）。
- 聶危谷編：《海外藏中國歷代名畫》（湖南：湖南美術出版社，1998年）。
- 蘇立文著，曾培、王寶連譯：《中國藝術史》（台北：南天書局，1985年）。
- Giulio Carlo Argau, Maurizio Fagiolo著，增培、葉劉天譯：《藝術史學的基礎》（台北：東大出版，1992年）。
- Victoria D. Alexander著，張正霖、陳巨擘譯：《藝術社會學：精緻與通俗形式之探索》（台北市：巨流，2006年）。

（二）引用論文

期刊論文：

- 方盛良：〈「揚州二馬」與「揚州八怪」—觀察清代文藝的一個角度〉《中國文化月刊》2007年第315期，頁52-72。

王泰鴻：〈閒情雅致—明清間文人的生活經營與品賞文化〉《故宮學術季刊》第 22 卷，第 1 期，頁 69-97。

朱宇宙：〈清前期揚州商業發展與文人心態研究〉《揚州師院學報（社會科學版）》1994 年第 2 期，頁 128-134。

朱宇宙：〈徽商與揚州〉《揚州師院學報（社會科學版）》1991 年第 2 期，頁 138-142。

衣若芬：〈一樁歷史的公案—「西園雅集」〉《中國文哲研究集刊》1997 年第十期，頁 221-268。

李國安：〈明末肖像畫製作的兩個社會性特徵〉《藝術學》1991 年第 6 期。

徐良玉：〈試析清代「揚州八怪」形成的原因〉《歷史文物》9 卷 8 期（1999 年），頁 51-59。

陳傳席：〈揚州鹽商與揚州畫派〉，《朵雲》1995 年第 44 期，頁 15-32。

陳建勤：〈清代揚州的鹽商園林〉《中國文化月刊》2000 年第 246 期，頁 63-76。

張郁明：〈《金冬心十七札》考釋〉，《朵雲》1995 年第 44 期，頁 33-44。

黃萩娟：〈清揚州鹽商江春家班研究〉《東方人文學誌》7 卷 3 期（2008 年 9 月），頁 191-213。

鄧喬彬：〈論金農畫跋及其文人畫的原型精神〉《浙江大學學報—人文社會科學版》30 卷 1 期（2000 年），頁 36-43。

薛永年：〈八怪與收藏家們—揚州八怪與鹽商富賈的互動〉《炎黃藝術》1994 年第 80 期，頁 80-86。

論文集論文：

余棣、元明：〈揚州城的歷史變遷—中國古城博覽縮影〉《揚州研究—江都陳軼群先生百齡冥誕紀念論文集》（台北：聯經出版，1996 年）。

徐澄琪：〈畫的建構：「揚州八怪」個案研究〉《世變·形象·流風：中國近代繪畫 1796-1949 學術研討會論文集》（高雄：高雄市立美術館，2007 年）。

徐澄琪：〈新安方士庶：揚州繪畫的區域色彩〉《區域與網絡—近千年來中國美術史研究國際學術研討會論文集》（台北市：國立臺灣大學藝術史研究所：2001 年），。

薛永年：〈揚州八怪與海派的繪畫藝術〉《中國美術全集：清代繪畫》（北京：人民美

術出版社，1986年)。

聶危谷：〈揚州八怪畫派繪畫〉《海外藏中國歷代名畫第八冊》(長沙：湖南美術出版社，1998年)。

學位論文：

金聖容：《金農題畫文學研究》(逢甲大學中國文學學系碩士班碩士論文，2004年)。

孫紅郎：《金農繪畫的研究》(文化大學藝術研究所碩士論文，1980年)。

張致苾：《金農書法研究》(中興大學中國文學研究所在職專班碩士論文，2003年)。

張啓文：《金農、羅聘、黃慎的神佛鬼魅像研究》(中央大學藝術學研究所碩士論文，2004年)。

蔡麗芬：《金農書法藝術研究》(屏東師範學院視覺藝術教育研究所碩士論文，2003年)。

劉家華：《金農書法風格研究》(新竹師範學院進修暨推廣部在職進修國民教育研究所美勞教學碩士論文，2003年)。

(三) 引用古籍

〔清〕李斗著，汪北平、涂雨公點校：《揚州畫舫錄》(北京：中華書局出版，1997年，第2次印刷)。

〔清〕金農：《冬心先生集》(上海：上海古籍，《續修四庫全書》，第一版)。

〔清〕金農：《冬心先生續集》(上海：上海古籍，《續修四庫全書》，第一版)。

〔清〕金農著，閻安校注：《冬心先生題畫記》(杭州：西泠印社出版社，2008年)

〔清〕黃鈞宰：《金壺七墨全集》(台北縣：文海出版社印行，1969年)

(四) 引用外文圖書

Hsu, Ginger Cheng-chi, A Bushel of Pearls – Paintings for Sale in eighteenth-Century Yangchow (Stanford University Press,2001)

(五) 網路資料

〈明清徽商の場合3.1 本章の目的徽州の人々が行商として外地に赴くように〉搜尋

日期2010.3.19

<http://nccuir.lib.nccu.edu.tw/bitstream/140.119/33317/7/009107.pdf>

圖 版



圖1 清 方士庶、葉芳林〈九日行庵文讌圖〉1743年 絹本設色 31.7x201公分
 (美) 克里夫蘭藝術博物館藏

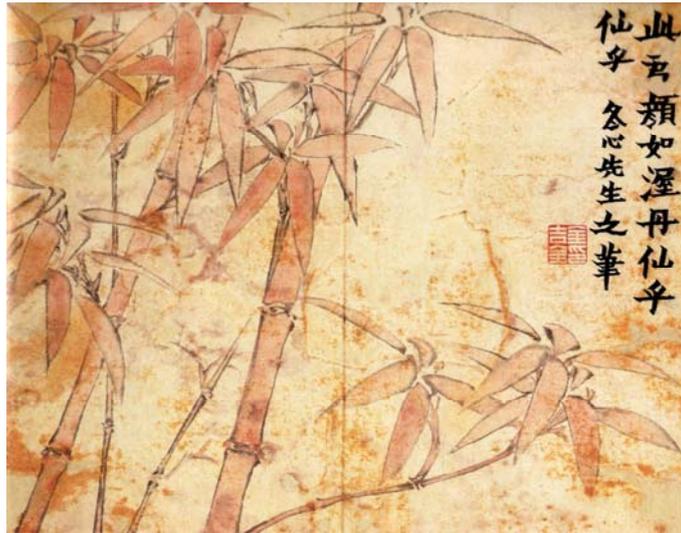


圖2 金農《花卉冊》1761年 紙 設色 10開 北京故宮博物院藏



圖3 金農《花卉冊》1761年 紙 設色 8開 24.5x32公分 遼寧省博物館藏



圖 4 明 文徵明〈朱竹〉1555 年
紙 設色 149.3x29.5 公分
台北故宮博物院藏



圖 5 金農〈叢竹圖〉1762 年
軸 紙 105.4x54.5 公分
四川博物館藏



圖 6 金農〈梅花圖〉1756 年
軸 紙 116.8x43.5 公分
北京故宮博物院藏



圖 7 元 王冕〈南枝早春〉
絹本 水墨 151.4x52.2 公分
台北故宮博物院藏



圖 8 金農〈梅花圖〉
軸 絹 138x65.5 公分
上海博物館藏



圖 9 金農《梅花冊》1754 年
冊 紙 23.4x26.7 公分
浙江省博物館藏

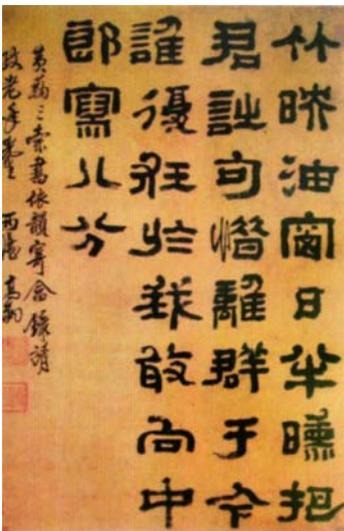


圖 10 清 高翔 隸書
軸 紙本 67.6x44.9 公分
南京博物院藏

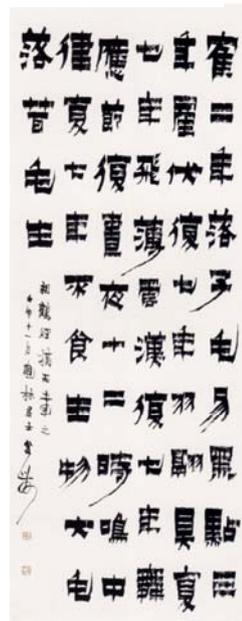


圖 11 金農〈相鶴經軸〉1752 年
軸 紙 156x37 公分
北京故宮博物院藏



圖 12 金農〈墨竹圖〉1750 年
軸 紙 109x47 公分
四川省博物館藏



圖 13 金農《隸書冊》1743 年 冊 紙
廣州美術館藏



《隸書冊》局部



圖 14 清 鄭板橋〈墨竹橫幅〉揚州博物館藏



圖 16 金農〈自畫像〉1759 年
紙本 設色 131.1x59.1 公分
北京故宮博物院藏

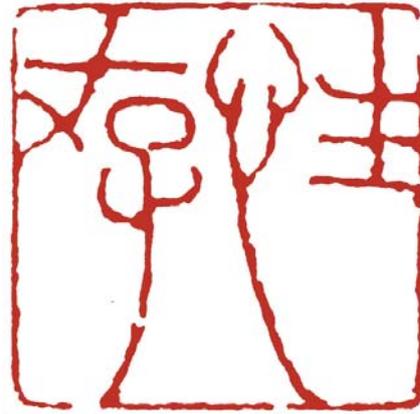


圖 15 清 丁敬 性存印



圖 17 宋 李公麟〈五馬圖〉局部 長卷
紙本 水墨 29.3x225 公分 日本私人收藏



圖 18 宋 馬和之〈閒忙圖〉
軸 絹 124.5x67.2 公分
台北故宮博物院藏



圖 19 金農〈牽馬圖〉1761年 軸 紙 49x80.2公分 南京博物院藏



圖 20 金農〈驢騾圖〉
1760年 軸 紙本 水墨
114.5x46.2公分
(日)大阪市立美術館藏



圖 21 金農〈香林掃塔圖〉
軸 紙本 61.5x28.8公分
蘇州博物館藏



圖 22 梁楷〈潑墨仙人圖〉
冊 紙本·水墨
48.7x 27.7公分
台北故宮博物院藏



圖 23 五代 趙巖〈調馬圖〉 絹本設色 29.5x49.4 公分 上海博物館藏



圖 24 元 趙孟頫〈調良圖〉 紙本 水墨 22.7x49 公分 台北故宮博物院藏



圖 25 金農〈番馬圖〉 軸 絹本 設色 70x55 公分 (美) 王己千藏

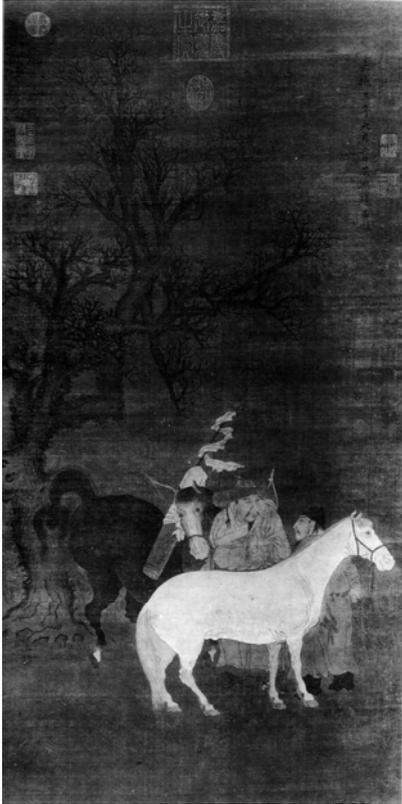


圖 26 趙孟頫〈雙驥圖〉1299年
軸 絹本 設色 102.8x 50.9 公分
台北故宮博物院藏



圖 28 仇英〈雙駿圖〉1540年
軸 紙本 設色 109.5x50.4 公分
台北故宮博物院藏



圖 27 元 趙孟頫〈畫馬圖〉軸 絹本 設色 52.5x48.2 公分 台北故宮博物院藏



圖 29 金農《山水人物圖冊》之五〈採菱圖〉
1759 年 冊 紙 26.1x34.9 公分 上海博物館藏



圖 31 元 趙孟頫〈江村漁樂〉紈扇



圖 30 趙雍〈採菱圖〉1342 年
軸 紙本 設色 107.6x35.1 公分
台北故宮博物院藏



圖 32 金農〈月華圖〉1761 年
軸 紙 131.3x59.1 公分
北京故宮博物院藏



圖 33 金農《梅花三絕》之十二 1758 年 冊 紙
23.2x33.3 公分 北京故宮博物院藏



圖 34 金農《梅花三絕》之一 1758 年 冊 紙
23.2x33.3 公分 北京故宮博物院藏

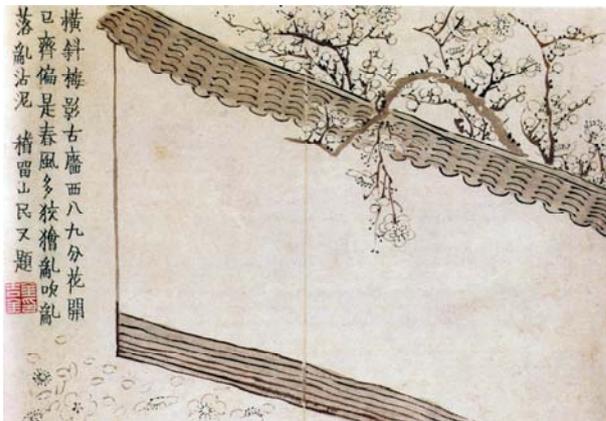


圖 35 金農《梅花三絕》之五 1758 年 冊 紙
23.2x33.3 公分 北京故宮博物院藏



圖 36 金農《梅花三絕》之〈寄人籬下〉 1758 年
冊 紙 23.2x33.3 公分 北京故宮博物院藏



圖 37 元 鄭思肖〈墨蘭圖〉紙本 水墨 25.4x94.5 公分（日）大阪市立美術館藏



圖 38 金農《山水人物冊》之一十 1759 年 冊 紙 24.3x31 公分 北京故宮博物院藏



圖 39 金農〈墨梅圖〉1761 年 軸 紙 125.4x27 公分
北京故宮博物院藏



圖 40 金農〈設色佛像〉1760 年 軸 紙
133x62.5 公分 天津歷史博物館藏



圖 41 金農〈墨梅圖〉1761年 軸 紙 水墨
116.2x41.6 公分 (美) 耶魯大學美術館藏



圖 42 明 徐渭〈墨葡萄圖〉軸 紙本 水墨
116.4x64.3 公分 北京故宮博物院藏



圖 43 清 高翔《山水冊》紙本墨筆 24x55.5 公分上海博物館藏



圖 44 宋 揚無咎〈四梅圖〉局部 紙本墨筆 37x358.8 公分 北京故宮博物



圖 45 元 龔開〈駿骨圖〉紙本墨畫 縱 30 公分 (日) 大阪市立美術館藏



圖 46 清 汪士慎〈梅花圖軸〉
93.2x52.8 公分 北京故宮博物院藏

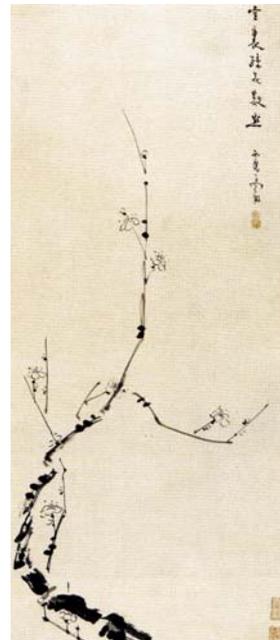


圖 47 清 高翔〈墨梅圖軸〉
71.8x30.5 公分 遼寧省博物館藏



圖 49 元 龔開〈中山出遊圖〉 紙本墨畫 32.8x169.5 公分 (美) 佛瑞爾藝術館藏

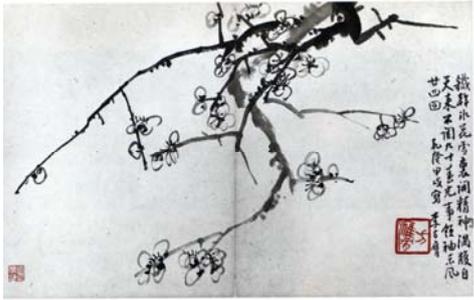


圖 48 清 李方膺《梅花冊》1745 年
紙本 水墨 36.3x21.9 公分 (日) 京都國立博館藏



圖 50 金農《醉鍾馗》1759 年 軸 紙本設色 中國美術館藏



圖 51 《鎮宅鍾馗》
河南省 朱仙鎮



圖 52 清 李鱗〈土牆蝶花圖〉
紙本設色 115x59.5 公分
南京博物院藏



圖 53 清 汪士慎〈貓石桃花圖〉
軸 紙本墨筆 125.7x60.8 公分
上海博物館藏



圖 54 清 高翔《揚州即景圖冊》 紙本 23.8x25.5 公分 北京故宮博物院藏



圖 55 金農《雜畫冊》之三 1758 年 冊 絹 35x23.5 公分 湖北省博物館



圖 56 金農《花卉蔬果圖冊》之七 1761 年 冊 紙 北京故宮博物院



圖 57 金農《雜畫冊》之一 冊 紙 24x31.5 公分 廣西壯族自治區博物館藏



圖 58 羅聘〈梅花圖〉1779 年 軸 紙本墨筆
125.4x40.4 公分北京故宮博物院藏



圖 59 羅聘〈二色梅花圖〉1798 年 軸
紙本設色 71.5x28.2 公分 重慶市博物

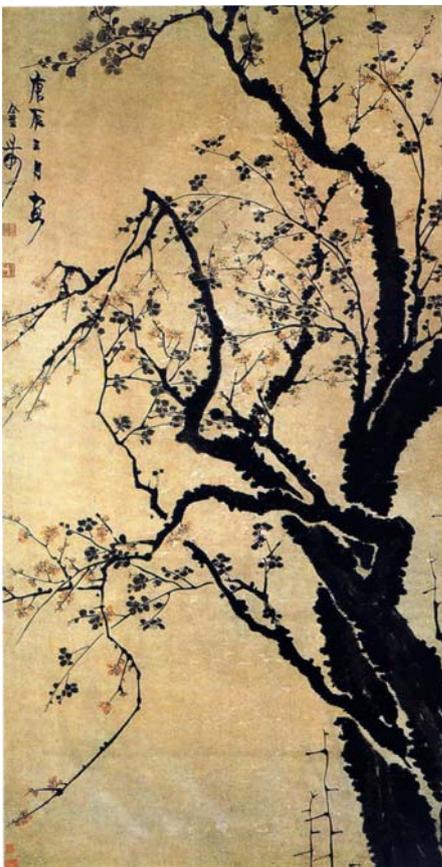


圖 60 金農〈老梅圖〉1760 年 軸 紙本設色 116.5x60.5 公分 (美) 納爾遜·艾京斯美術館藏



圖 61 金農《雜畫冊》之三 1759 年 冊 紙 19x27 公分 瀋陽故宮博物院藏



圖 62 金農《雜畫冊》之三 1759 年 冊 紙 24x31.5 公分 廣西壯族自治區博物館藏



圖 63 金農《山水人物冊》之二 1759 年 冊 紙 26.1x34.9 公分 上海博物館藏



圖 64 金農〈梅花〉1761 年
軸 絹 128.8×40 公分
揚州博物館藏

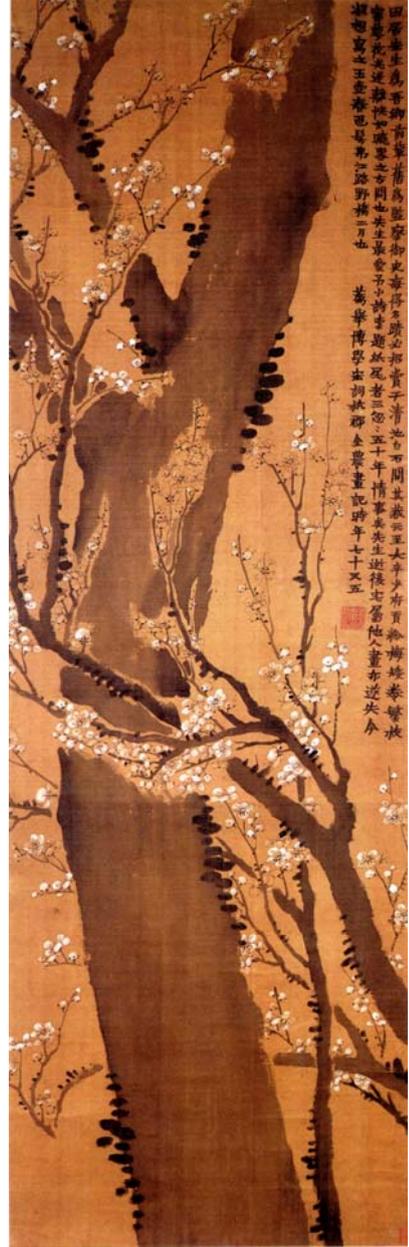


圖 65 金農〈玉壺春色〉1761 年
軸 絹 131×42.5 公分
南京博物院藏