張崟《京口三山圖卷》：道光年間新經世學風下的江山圖像

梅韻秋

【摘要】十九世紀前半的畫家並非如向來所認為的那般消極，一無求新求變的企圖，如張崟便是一例。他於1827年為江蘇巡撫陶澍所繪製的《京口三山圖卷》，詳實描寫了家鄉鎮江的名勝京口三山，有別於擬古虛構一路的山水作風，而展現出強烈的現實感。其於實景的表現，不僅繼承了側重詩情畫意的勝景圖傳統，又結合了側重地理形勢的輿地圖式山水，所賴不單是直觀的視覺經驗，亦靠思辨性的地學知識以為根砥。透過此種對京口三山險要江山形勢的具體鋪陳，本圖有效凸顯了該地做為江防要塞與河運樞紐的肅殺形像，而與畫主陶澍實事求是的精神與經世濟民的使命感相得益彰。這種務實入世的態度正是道光新經世學風的主要特質，同時亦代表了鴉片戰爭前知識分子企圖起衰救弊的自發力量，可視為同光年間維新運動的前奏。

臺灣大學學術期刊資料庫

關鍵詞：張崟　京口三山圖　陶澍　經世之學

一、前言

自晚清維新派首腦康有為（1858-1927）所謂「中國畫學至國朝衰弊極矣！」的末世論一出，隨後又有陳獨秀等激進改革派從旁附儷，①遂使清畫在近百年中的評價每貶多於褒。尤其是乾隆末年至太平天國之役爆發前的這

① 廿世紀的文化界，從對「四王」的批判起，衍生而為種種對中國固有文人畫價值的反省重估，參見郎紹君，〈四王在二十世紀〉，《清初四王畫派研究論文集》（上海，上海書畫出版社，1993），頁835-67。

段期間，一般認為，此時走傳統復古路線的正統派，多已淪為「四王」畫風保守、刻板、乃至拙劣的模仿者，實不足為觀；另一方面，若從標新立異的角度叩之，卻又找不出任何一位突出的「獨創主義者」，可以在開創精神上與之前十七世紀的龔賢、「四僧」和十八世紀的「揚州八怪」，或者其後的「海上畫派」相媲美，長久以來，便一直被視為是正統與揚州畫派雙雙沒落而海上畫派未興之前的一段藝術低潮期，始終難逃「清畫中衰期」的論斷。

近年來無論是在中國大陸、日本、或西方的學界均已意識到上述十九世紀清畫研究的片斷性，並試圖藉由另類風格的發掘來突破瓶頸。其中，尤以美國鳳凰城藝術博物館（Phoenix Art Museum）在1992年所舉辦的「超越危難」展(Transcending Turmoil: Painting at the Close of China's Empire 1796~1911)，最能窺出此種意欲填空及伸展多元觸角的企圖。除了對乾隆朝以後的宮廷畫院和正統派畫風的發展繼續予以追蹤報導外，對十九世紀前半期江南地區，例如蘇州、杭州、鎮江等地畫壇的狀況也納入討論。②而萬青力以「並非衰落的百年」為題的《十九世紀中國繪畫史》一書，③亦希望透過對十八、十九世紀諸多畫風流派的介紹，破除「清代畫道自正統派當權後日趨衰弊」的觀念。所謂的「京江畫派」便是在此一觀照下備受矚目。

京江為鎮江古名，十八世紀以前，除了宋朝的米芾父子外，幾乎沒有其他重要畫家活動於此，但在十八世紀末十九世紀初卻產生了不少知名畫家，有「京江畫派」之稱。姑不論其是否足以巍然成派，至少在張崟(1761-1829)這位號稱開派人物的身上，怎樣於正統畫風之外另闢蹊徑的自我意識，已昭然若揭。其山水畫風與當時正統派最大的不同，便是跳過董其昌，轉以沈周、文徵明風格為創作根源。大陸學者陸九皋、趙力等，致力於將他這種畫風的特殊性，歸諸京江一郡獨具的地方特色，例如該地稍早的藝壇要角王文治（1731-1802）與潘恭壽（1741-1794）之繪畫觀、鎮江地區的古畫收藏，以及鎮江附近的江山景緻等等，皆被視做影響張崟畫風的重大型塑力量。④

② 參見Claudia Brown and Ju-hsi Chou, *Transcending Turmoil：Painting at the Close of China's Empire 1796-1911*（Phoenix ：Phoenix Art Museum, 1992).

③ 全文自1992年4月起連載於臺北《雄獅美術月刊》。

然揆諸當時畫壇，以吳派為基調而具新意的山水畫風似乎並不限於張崟一人，杭州的錢杜（1764-1844）與蘇州的朱昂之（1764-1841以後）也不約而同採行類似途逕。因此，對於這種異地而同時並存的新吳派現象，自不宜僅從京江一地的角度來解釋。像日本學者古原宏伸就是從時代美學的角度概括之，統稱為「吳派美學的復活」，⑤並把這一現象放在當時正統派復古之路滯礙難行的脈絡下來考察，指出十八世紀以後，由於古畫收藏為皇室所壟斷，民間已難得一睹宋元真蹟，導致以仿古起家的正統派失去了可供血戰的原典，只能窮追於四王之後，漸漸淪於千篇一律的形式主義，毫無個性與表現力。反觀曾遭董其昌苛評的吳派，由於尚有大量真蹟流傳民間，倒不失為欲藉古創新者的另一種選擇。而洋溢在吳派繪畫中豐富的感性與詩情，亦適足彌補正統派末流所斷喪的性靈。

錢杜與張崟兩人，同因畫風中濃厚的裝飾傾向，曾被民初美術史家俞劍華分別斥為「纖弱」、「板滯」，⑥而古原氏卻從中嗅到了一股沉靜婉約的絕美氣息，如此，不僅逆轉了兩者原先的負面形象，還進一步賦予他們以新時代美學締造者的正面價值。依筆者之見，這類纖美畫風之起，似非單從畫學典範的改變便能充分說明，更深沉的動力還在於文人畫贊助階層的分化變質，以暨整個人心世道的遞變。

文人畫傳統的贊助群向以「紳士」階級為主，這個特權階層到了十九世紀，因捐納的浮濫而出現鉅大的結構性變化。清代捐納取士自1800年制度化之後，不經國家考試而靠經濟力取得紳士資格者遂逐年擴增，他們不但形成下層紳士集團的主力，也漸漸滲透到原由科舉正途所壟斷的上層紳士集團之中，這批捐班出身的異途紳士，其古典文化素質往往蔑秀不齊，對於傳統文人畫內涵的領略，亦不免因學養的限制而隔閡日深。在張崟的山水作品中，

④ 參見陸九皋，〈張松顧柳一介紹京江畫派傑出畫家〉，《文物》，1981年9期，頁75-76；又，〈張夕庵的生平與藝術〉，《美術研究》，1984年1期，頁70-75；又，〈潘畫王題〉，《文物》，1984年8期，頁64-66。趙力，〈論張崟與京江派〉，《朵雲》，1990年3期，頁61-73；又，〈京江畫派畫家年表〉，《朵雲》，1991年2期，頁118-129；又，〈試論張崟的繪畫風格〉，《美術》，1992年9期，頁56-62；又，〈揚州八怪與京江畫派之聯繫初探〉，《揚州八怪考辨集》（南京：江蘇美術出版社，1992），頁585-96；又，〈京江畫派形成中的政治、經濟因素〉，發表於《明清繪畫透析》中美學術研討會（北京，1994）；又，《京江畫派研究》（長沙：湖南美術出版社，1994）。

⑤ 古原宏伸，〈古典主義の終焉ーぃとということ〉，《十八世紀の中國繪畫ー乾隆時代を中心に》（東京：松濤美術館，1994），頁17。

⑥ 俞劍華，《中國繪畫史》（臺北：臺灣商務印書館，1937），第14章，頁189。

臺灣大學圖書館 期刊資料庫

存有一系列闡揚隱逸之樂的山居圖，藉由富於裝飾感的樹石形象，捕捉鄉隱生活中最寧靜美好的片刻，並將之凝凍成一個「山靜似太古，日長如小年」的永恆之境，極具不食人間煙火之況。這組作品的主要贊助人應當就是這類捐班出身的下層紳士。他們大半是與張崟過從甚密的親友，而從他們能與張崟大談山居之樂，並分享張崟在畫中所闡述的隱逸理想這一點來看，他們的社會地位可能與張崟相類，同屬於具有參政資格的紳士階層。然而，他們最終亦採取與張崟類似的政治態度，無意於宦途的追求，大概就像張崟一樣，連紳士身分都是經由捐納取得。且買官鬻爵的目的，也不外是為了提高社會地位或保持身家，並非真正有意出仕或志在實踐儒家兼善天下的最高理想。於是就以「山人」自擬，秉「隱居」之名，以美化他們消極的出處抉擇。⑦

這種消極的處世態度在清代中葉已堪稱士風的典型。1800年前後，在歷史的劃分上，亦代表著清朝國勢由盛而衰的轉捩點。此時黃金盛世業已褪色，雖則洪禍大難尚未臨頭，然社會上已是百弊叢生，地方糾眾反亂騷動之事，時有所聞；士大夫們多苟安於小康之世的餘輝中，復忌憚清廷文網之嚴峻，不敢亟陳時弊，力圖振作，惟終日埋首於訓詁考據詞章，意氣頹靡而與現實脫節。這個時代的整體表現總予人一種停滯不前、暮氣沉沉的印象。然而，起衰救弊之聲亦於此際漸漸湧現，馴至道光年間，遂發揚而為圖變求新的經世之學。政治思想與學術風氣既有如此積極入世的轉向，那麼在繪畫上是否也有平行的現象呢？萬青力的看法顯然是否定的，他認為這段時期的繪畫表現，仍維持著老莊哲學影響下一貫「消極遁世」的傾向，並不為世局所動。⑧關於這一點，筆者卻有不同的看法。

在張崟道光七年(1827)為江蘇巡撫陶澍(1779-1839)所繪製的《京口三山圖卷》(現藏北京故宮博物院)(圖1)上，⑨筆者看到的是一種與前述山居圖系列迥異的現實作風，兩者不僅形式風格大異其趣，在內涵上，也顯現

⑦ 詳見筆者所撰，《從張崟畫風談十九世紀前期吳派傳統的復興》(碩士論文，臺北：臺灣大學藝術史研究所，1996)，第三章。

⑧ 萬青力，《並非衰落的百年：十九世紀中國繪畫史》，《雄獅美術月刊》，第256期(1992)，頁122-23。

⑨ 本卷上款署「雲汀大人」，查雲汀為陶澍之號；又據卷後雷愷一跋而得以確認，今錄全文如下：「是圖為陶文毅(陶澍謚文毅)督江南時繪，昔年於公孫履謙舍人處見之，未及廿年，流落市中，為友人吳君應南所得，煙雲過眼，感觸不勝矣。甲子(1924)嘉平晚知雷愷。」雷愷生於1878年，字民蘇，號鄰鷗，又號晚知，長沙人，清優貢生，工書善畫竹，

出對立的處世態度，其背後還隱然牽涉到類型不同的贊助人，兩者各代表了此時在面對同一內部隱憂及社會壓力下的兩種反應。山居圖，是畫家為鄉居山人們所構築的桃花源世界，充斥於其間的是苟安求全的頹廢氣息；而《京口三山圖》作風的實事求是，則不單只是畫家展現家鄉風情的寫生之作，它還進一步反映出道光年間知識分子積極淑世的一面。以下本文將試就此圖的圖像暨其象徵意義，來建立其與所屬時代特質的關連性。

二、張崟之前「京口三山」圖像的演變

京口三山，指的是分布在長江南岸與京杭大運河會口附近的金山、焦山和北固山，因地處衝要，向有所謂「金鼇浮玉砥柱中流，北固龍盤虎踞」之稱。⑩金、焦二山崛起江心，古稱「浮玉」，又被視為「中流砥柱」，甚至令人聯想到傳說中的「海上仙山」；北固山則臨江壁立，北顧中原而為東南郡邑一大屏障，自南北朝以來，即號稱「天下第一江山」。這三山不僅是鎮江人最引以為傲的地標，並以「靈詭空闊」之勢躋身天下名山之列，⑪歷來以此一題材入畫者，可說不絕如縷。但京口三山並非自始即同時並陳於畫面之上，而是由金山的一枝獨秀，逐步發展成金、焦、北固鼎足而三的局面。

現存的相關畫作中，當以舊標為李唐的《大江浮玉冊》(臺北故宮藏)(圖2)為最早。據江兆申的說法，此圖可能是北宋宣和時期李郭一派的作品。⑫畫中崛起於江流之上的大小島嶼，無論在外形上或布列上，均與金山的南面格局吻合(圖3)，圖名之為「大江浮玉」，顯然是言而有據。考金山自南朝以來即有「浮玉山」的別稱，⑬用以形容此島為「大江環繞，每風濤四起，勢若飛動」的特殊現象。⑭夾峙在主山左右兩側的礁石，分別是金山之西的

與弟恪(1881年生)、悅(1882-1933)合稱「湘史三傑」。本卷最後亦有雷恪觀跋。

⑩ 史魯，〈重刻京口三山志後序〉，收見霍鎮方編，《京口三山志選補》(臺北，成文出版社，1983)，頁53。

⑪ 屠隆，〈三山志序〉云：「蓬萊、方丈、瀛洲三山在大海中…而所謂金、焦、北固三山者在潤州(鎮江)，靈詭空闊，庶幾大海三山之亞。…今三山高巨不及五岳，神秀幽邃不及三十六洞天，奇峭險絕不及峨嵋、武夷，而空曠有之。」收見吳雲，《焦山志》(臺北，文海出版社，1975)，卷15，頁797-800。

⑫ 江兆申編，《宋畫精華》(臺北，故宮博物院，1976)，上冊，作品解說，頁41。

⑬ 元代錢選《浮玉山居圖》(上海博物館)所畫之山雖亦名為「浮玉」，但與長江中的金

臺灣大學學術期刊資料庫

「石排山」和金山之東的「鶻山」，而創建於六朝的金山寺則坐落於山之西麓，舊名「澤心寺」，北宋天禧五年因真宗皇帝夢遊金山而改名「龍游寺」，政和四年復因徽宗崇信道教而一度改制為道觀，名為「神霄玉清萬壽宮」，皇帝並賜以親筆所書的殿閣十額。⑮宋時山上原有雙塔南北相對，皆稱作「薦慈塔」，後圮，明隆慶三年重建時，只復原了北塔舊址。⑯所以《大江浮玉》中矗立於金山前後的雙塔，其實早已成為不復存在的歷史遺蹟了。在此，畫家以李郭山水「石如雲動」的風格來描繪金山飄浮在江心之中「勢若飛動」的景象，的確是一種頗具匠心的構思，而在北宋道君的眼中，這座妝點著華麗神霄宮的孤峰，無疑正與傳說中蓬萊仙島的影像重疊在一起了。

至南宋時，鎮江籍畫家趙㠑即專以圖寫家鄉勝景金、焦二山著稱。⑰現藏北京故宮博物院的《江山萬里圖卷》所描繪的對象，應當就是他最熟稔的長江之景，其中雖未見金、焦二山的蹤影，但從那些幾欲吞噬崖岸的驚濤駭浪看來，如何生動有力地刻畫「江勢波浪」⑱顯然是他主要的興趣所在。與南宋院畫家馬遠《十二水圖》(北京故宮藏)中紋飾化的波浪相比，趙㠑的江濤便顯得格外狂野而無定形，在技法上也放棄了以線描為主的畫水傳統，而大量採用沒骨暈染的手法，以水墨來烘托白色的浪花及瀰漫於江面的水氣。由此猜測他筆下的金山意象，或許會像一「中流砥柱」，力挽狂瀾於既倒，而非如院本《大江浮玉》中蕩漾於晴波間的金山，輕靈雅緻，宛若仙島。

元人為金山圖或焦山圖所作的題畫詩不少，例如薩都剌〈夜宿金山題金山圖〉、顧瑛〈題金焦山圖〉、貢性之〈題金山圖〉、劉基〈題金山圖〉等，⑲但卻無畫蹟傳世。在明代前期的畫目中，金焦圖也依然沉淪如故，直至明

山並無關係，當是吳興附近太湖之上「不以水盈縮為高卑」的「浮玉」山。參見趙孟頫，〈吳興山水清遠圖記〉，《松雪齋文集》(四部叢刊本，臺北，商務印書館，1986)，卷7，頁68。

⑭ 盧見曾，《金山志》(臺北，文海出版社，1975)，卷1，頁75。

⑮ 同上，頁85-86。

⑯ 同上，頁91-92。

⑰ 夏文彥稱趙㠑「作人物、山水、窠石、江勢波浪、金焦二山，有氣韻，有筆力，師古人，無院體。惜乎僅作一郡之景，畫意不遠耳。」見《圖繪寶鑑》(畫史叢書本，臺北，文史哲出版社，1974)，卷4，頁780。

⑱ 同上。

中葉吳派興起之後，金山才隨著蘇州勝景紀遊圖的流行而再度入畫，沈周與文徵明都曾畫過《金山圖》，沈周之作僅見於著錄，而文徵明作於1522年的《金山圖》(臺北故宮藏)(圖4)則不甚可靠，不過，在一套1583年由多位蘇州畫家合作的《江左名勝冊》(南京博物院藏)中，有一頁孫枝畫的《金山圖》(圖5)，倒與這件傳為文氏的金山圖像頗為近似。若與同時周臣所畫的《金山圖》(上海博物館藏)(圖6)相比，將會發現一個頗耐人尋味的差異，亦即金山最主要的標誌——薦慈塔，在兩圖之中竟被省略，取而代之的是一座空亭。山麓下茂盛的樹叢在比例上顯然經過刻意地放大，寺院建築多隱在巨大的樹叢之間，同時，兩圖選用了吳鎮式的風格來畫樹石，也為金山憑添了一分野逸的氣息。然而，如此樸質無華的金山形像畢竟與一般公認的典型大不相侔。北宋詩人梅堯臣在〈金山寺詩序〉中說道：「山環以臺殿，高下隨勢，向使善工摹畫，不能盡其美。」⑳在他看來，金山被層層樓臺圍繞的富麗景像，最是令人驚豔，並為其所聘畫師無法充分捕捉此一勝致而惋惜不已。因此，兩圖將金山的主體讓給樹叢而非寺塔建築的作法，適為一種反其道而行的安排。這種氣氛幽野而非華麗的金山，倒像是借用蘇州附近太湖具區中宜於隱居的浮島形像所畫成。

傳世畫蹟中向來付之闕如的焦山和北固山，從十六世紀末起，終於漸漸嶄露頭角與金山鼎足而立了。且以此題材來創作的畫家亦不再只限於蘇州人，無論是活動於新興藝術中心如新安、揚州，或舊有藝術中心如金陵、杭州等地的畫家，還是隸屬於正統派或宮廷畫院的畫家，皆有作品留下。茲將目前可見從十六世紀末至十八世紀的京口三山相關圖例表列如下：

紀年	畫　家	品　名	藏　地
1583	孫　枝 蘇州人 張元舉 蘇州人	《江左名勝冊－金山》 《江左名勝冊－焦山》	南京博物院
	張　復 蘇州人	《金焦春漲扇頁》	天津藝術博物館
	卞文瑜 蘇州人	《山水圖冊－北固》	北京故宮
1651	陳　舒 僑居南京	《三山書院圖卷》	橋本末吉
1651	七　處 南京人	《三山書院圖卷》	橋本末吉
1671	章　聲 杭州人	《青綠山水圖軸－金山》	首都博物館

⑲ 盧見曾，《金山志》，卷6，頁309、311、318；卷7，頁323。

⑳ 同上，頁265。

臺灣大學藝術期刊資料庫

	高　岑 僑居南京	《金山寺圖軸》	南京博物院
	李　寅 揚州人	《山水圖冊－金山》	北京故宮
	陳　卓 僑居南京	《長江萬里圖卷》	安徽省博物館
1691	王　翬 常熟人	《康熙南巡圖卷－金山》	北京故宮
1692-3	禹之鼎 揚州人，畫院 吳期遠 鎮江人 王　概 僑居南京 王　蓍 僑居南京 梅　庚 宣城人 汪　淇 歙縣人	《金焦圖詠冊》	上海博物館
1695	石　濤 僑居揚州	《登金龍遊寺圖頁》	京都住友氏
1723	黃　鼎 常熟人	《長江萬里圖卷》	上海博物館
1724	黃　鼎 常熟人	《長江萬里圖卷》	天津藝術博物館
1743	張宗蒼 蘇州人，畫院	《寒江共濟圖卷－金山》	上海博物館
	五　德 旗人，畫院	《金山圖》	天津歷史博物館
	鄔一桂 無錫人，翰林畫家	《大江勝景圖卷》	蔚山龍泉堂

此時，畫家似乎在界定京口三山的地理位置上有著更強的企圖心。相對於周臣寫意式的《金山圖》，從孫枝的《金山圖》起，到高岑的《金山寺圖》(圖7)，可看到畫家添繪了長江南岸的鎮江以及北岸的瓜洲，不再抽象地將金山孤零零地置於浩瀚無涯的水域之中，而欲藉著對江岸描述的加強，進一步交待金山夾峙於長江兩岸的特殊形勢。

就在此愈來愈講究地理形勢的趨向之下，設法將金、焦、北固三山同時陳列於畫面上，也成了此時畫家們的一項新嘗試。例如卞文瑜(圖8)、禹之鼎(圖9)、吳期遠(圖10)、王概(圖11)、七處(圖12)諸圖所呈現者，正是京口附近由東焦、西金、南北固、北瓜洲這四點所共同營造成的江山形勢，像當時《三才圖會》介紹地理一門時所附的京口三山插圖(圖13)，即與他們所採圖式相類。不過，地物之間的距離顯然遭到劇烈的壓縮，與實際狀況出入仍大。

這種強調江山形勢的京口三山圖式，在陳卓與黃鼎的《長江萬里圖卷》(圖14、15)上更進一步發展成類似當時「立體形象式」的輿地圖。畫家採用了如同高空鳥瞰的視角，將長江沿岸的山巒、沙洲和港埠以連綿的帶狀方式鋪陳出來，而不再只是以點狀星散的方式來標示京口三山與江岸的關係。若拿成書於1725年的《行水金鑑》所附插圖《運河圖》(圖16)作一勘驗，可立刻辨識出界於黃鼎畫中的金山和焦山之間者，正是京杭大運河與長江的交會點——京口。至此，京口三山藉著由這兩條縱橫交叉的水路所構成之坐標

的定位，遂超越了從前三足或四足鼎立等較概念式的標示手法，而使其實際的分布情況得以一目瞭然。

綜觀歷來的京口三山圖樣，當以明末清初這段時期的變化最大，不僅三山並列的景像宣告成立，就形制功能言，還明顯分化出兩種不同的典型：一種是「勝景圖」式，此類圖式從宋人《大江浮玉冊》起便告成立，至《金焦圖詠冊》則形制更稱完備，不僅對三山的真實外貌多所著墨，更側重以印象式、即景式的手法捕捉三山詩情畫意的一面，有時似仙山縹緲空靈，有時則氣象磅礴如龍門砥柱，而與對開等量齊觀的詩詠相映成趣；另一種是「輿地圖」式，可以陳卓、黃鼎的《長江萬里圖卷》為代表，在此，京口三山被嵌入「長江萬里」的格局之中，全圖以宏觀的視角強調長江江水源遠流長及沿岸陵谷交錯、港汊星布的壯麗形勢。雖然早在趙霈的《江山萬里圖》中，類似上述「長江萬里」的形式已經出現，但一直到吳偉繪於1505年的《長江萬里圖卷》(北京故宮藏)為止，表現的重心仍偏向江山動勢及大氣氛圍的掌握，對長江特定景點的描寫並無興趣，呈現的是一種較普遍而不具「肖像」個性的江景。陳卓、黃鼎二例則反是，他們一邊具體而詳實地交待了沿江重要地標的形貌及位置，一邊則將季節輪轉或天候變化等有助於烘托浪漫詩意的元素降至底限，這種表現形式倒是較近於順治年間的繪本地圖《長江江防圖》(甘肅博物館藏)(圖17)。

這些發生在明末清初的重大變化絕非偶然，它與當時地圖類型的發展有密切關係。約從十六世紀中葉起，輿地圖中出現了一種新興的專題地圖——江河圖，這種以單一水系或流域為經脈的地圖，首見於羅洪先的《廣輿圖》一書，書中附有《黃河圖》及《漕河圖》各三幅；隨後，由明代治河專家潘季馴(1521-1595)於萬曆十五年編成的《河防一覽圖》則內容更為專門化，所附《兩河全圖》，其實就是黃河圖與運河圖，範圍雖不出《廣輿圖》，唯內容更加詳盡。長江圖問世的時間似更晚，如《長江江防圖》即為十七世紀中葉的產物。而「輿地圖式」長江萬里圖的出現，基本上也都是在這類江河專題地圖發達之後。換言之，十七世紀地圖新類型的生成也同步擴大了山水畫的表現形式。

三、《京口三山圖卷》與「勝景」、「輿地」二種實景圖式

依上述的分類為判，張鉴的《京口三山圖卷》可說正是一件在高度實證

臺灣大學藝術期刊資料庫

精神下將與地與勝景兩種圖式有效融於一爐的作品。誠然，無論是採勝景圖式或者輿地圖式，實景在所有描寫特定名勝的畫作中理當為一不可或缺的要素，但畫中的實景卻未必是該地景致的實錄或真正根據寫生得來，有時傳鈔自二手的圖樣，有時則全憑文獻杜撰而成。即使是對景寫真，一旦為著因應某種特殊的需求時，也不免要將實景素材重加調整修飾一番。反之，透過這些建構實景的不同辦法，也可一窺畫作本身所欲傳達的訊息。為了破解畫家變化運用實景之道，在此有必要先就自然與人文兩方面來認識京口三山這一文本的原貌。

京口三山的天然形貌原本即各自不同。北固山雖有天下第一江山的美譽，但在視覺效果上並不像孤立江心的金、焦二山那般奇特。盧見曾(1690-1768)即稱：「若夫北固，一面臨江，亦銀山、石公之屬，非可與金、焦之砥柱連類而並舉。」㉑指出北固山因與江岸相連之故，遂難以與形同「中流砥柱」的金、焦二山一概而論。這或許也正是北固山在晚明以前鮮少入畫的主因吧！

狀若孤島的金、焦二山，起初雖都有「浮玉」之稱，但卻未必得以就此展開公平競爭。宋時，金山因位在渡江必經的水域上，舉凡南北過客皆可順道一遊，但若想登臨遠離航道的焦山則唯有專程前往，是以焦山的觀光人潮和知名度始終不及金山。日後焦山雖藉由大興佛寺而聲勢漸與金山並隆，㉒實則在明代以前仍屈居下風。康熙時人彭澤令就曾說道：

> 焦尤秀絕，顧明以前，名人遊屐鮮至，焦之名遂出金下。…覽古者，北固山以孫、劉故壘，金山以韓蘄王，而此山但餘一焦隱君，名浮沉隱顯間。㉓

此處在比較京口三山的排名之際，還提到了箇中所涉及的歷史文化因素，北固山曾經是三國孫權與劉備的軍事要塞，金山則是韓世忠大破金兵的據點，而與焦山相關的歷史名人卻只有東漢時三詔不起的隱士焦光，在名氣和事功

㉑ 吳雲，《焦山志》，卷15，頁834。
㉒ 宋曾畋，《潤州類集》云：「金、焦兩山對峙江中，然金山當津渡之衝，騷人韻士無不登覽，焦山僻處下流，人跡罕到，氣象不侔。故東坡詩云：『金山樓觀何耽耽，撞鐘擊鼓聞淮南，焦山何有有修竹，採薪汲水僧三兩。』其後梵宇寖盛，遂與金山角。金山名亭曰『吞海』，而焦山名亭曰『吸江』，示不相上下也。」同上引書，卷11，頁580。
㉓ 同上，卷13，頁726。

上根本不能與前二者相抗衡。但入清之後，隨著金石考據風氣的日盛，坐擁《周鼎》和《瘞鶴銘》這兩件古文化遺產的焦山，聲望遂扶搖直上。至少在乾嘉考據學大師錢大昕(1728-1804)的眼中，焦山誘人之處正在於此，他說：「京口三山，焦最僻左，而名特著者，以斯鼎及《瘞鶴銘》在焉。」㉔

受到先天地理條件的限制，外加伴隨而來的相異人文活動，漸漸陶鑄出金、焦二山截然不同的風貌與質趣。自宋以降，就已流行用「金山寺裏山，焦山山裏寺」㉕這句諺語來形容兩者在外觀上的強烈對比。這種對比的形成，既牽涉到二山腹地面積的寬窄之別，也與兩者開發程度高低不一有關。㉖金山之形如金字塔，地陡而狹，寺宇遂繞山盤築；焦山則形如覆釜，地平而廣，寺宇皆深藏在山林之中。但金山之所以被層層寺宇包圍，亦未嘗不是一種人為過度開發的表徵；而與外界交接零星的焦山，則根本沒有充分的資力來從事建設。由洪亮吉(1746-1809)〈焦山東洲接漲洲田記〉一文，可見金、焦寺廟財富差距懸殊之一斑：

> 焦山峙大江中，四面距城市十里及數十里不等，驚波巨浪中，斷渡或一日至五日，是以寺僧居此者，時有斷糧之憂。…夫高旻(寺在揚州)以水陸之湊，江天(即俗稱的金山寺)以楚、越之衝，寺門一開，香火錢不下數十萬，而焦山百無一二。㉗

當衢而立的金山，通身上下為金碧輝煌的寺宇所包裝，絡驛不絕的遊客多如過江之鯽；相較之下，門可羅雀的焦山便如僻居巷弄的寒士，或深藏山林的隱者。在晚明以迄清代的文學家眼中，兩者外表的差別也正反映了它們內在精神的迥異。袁中道說：「焦山有野意，大勝金山」；㉘王士禎(1634-1711)則說：「焦山幽冶，金山綺豔；焦山骨勝，金山肉多」；㉙張玉書(1642-

㉔ 錢大昕，〈焦山鼎銘考跋〉，收見盧見曾，《金山志》，卷3，頁204。
㉕ 汪藻，〈金山龍遊寺記〉，同上引書，卷9，頁432。
㉖ 盧見曾〈焦山志序〉云：「焦之為山也，直、方、大，得坤維之全體，…非如金山之拳立尖仄，必得人力設施，而後位置得所。然則焦之同於金者，天為之，而其不同於金者，人為之，亦焦自為之而已。」收見吳雲，《焦山志》，卷15，頁833。
㉗ 同上，卷14，頁729。
㉘ 同上，卷5，頁331。
㉙ 同上，卷8，頁507。

臺灣大學學術期刊資料庫

1711）也說「金以麗勝，焦以幽勝」；㉚吳錫麒（1746-1818）更進而以繪畫風格作為比喻：「金如小李將軍畫，陸離璀璨，富貴天然；焦則雲林淡描、米家濃抹，兼擅其勝。」㉛以上述的角度來觀看金、焦二山，較諸過去動輒以「海上仙山」或「中流砥柱」等意象來附會的說法，似乎更能鮮活地突顯二山在現實人文地理條件的運作下，所導致際遇的不同以及性格面目的大異。

在京口三山圖式發展的序列中，真正銳意將金、焦二山這種性情面目呈鮮明對照的形象落實在畫面上者，則不得不推張崟。何謂「金山寺裏山，焦山山裏寺」？文學家「焦山幽野，金山綺豔」之說又是緣何而起？只要一睹他的《京口三山圖》即可恍然大悟。本圖卷首所畫是金山西北面的側影，整座山簡直就像是拿寺院建築以當磚石，一塊塊地堆砌而成的，原本的山體幾乎已完全覆蓋在這層由寺宇所織成的外衣之下。卷尾的焦山則為另一件由濃密樹叢織成的外衣所包裹，而數幢半隱半現的亭閣彷彿就要被這片樹海吞沒一般。

在張崟之前，金、焦這種顯而易見的對比並非不存在，只是畫家表現的重點不在於此，所以尚未拿來大作文章罷了。以七處的《三山書院圖》和黃鼎的《長江萬里圖》為例，兩者區別金、焦二山的辦法類似，首先皆是在山形上約略分出金山較尖陡、焦山較圓緩的差異；再則，金山外圍有寺宇環繞，而焦山的寺宇皆為山林所內包的現象，在兩圖中也已略現端倪，但與張崟的《京口三山圖》相比，這裡顯然對「金山寺裏山，焦山山裏寺」的特徵只作了一種概念式的呼應。對七處或黃鼎而言，金、焦二山的骨幹仍在於山石本身，故用仿黃公望或仿王翬之風格語彙來描述山石紋理方為重點所在，因此也導致金、焦二山的本體有同質化的傾向。至於寺院或樹叢只不過是一種辨識身分的符號或配件罷了，它們並未擔負模塑二山相異質地的重任。反之，張崟卻將它們變成構築有機體的細胞單位，可說寺宇就是金山的主要細胞，而焦山的基本單位就是樹叢，它們不僅是兩山表面相異質感的模塑者，也是「金山綺麗、焦山幽野」迥殊氣氛的營造者。倘若七處與黃鼎的金、焦二山能被觀者分辨出來，那多半是靠知性的理解；而在張崟的個案中，無疑地，只需直接訴諸視覺反應。

㉚ 張玉書，〈焦山志序〉，同上引書，卷15，頁816。

㉛ 吳錫麒，〈遊焦山記〉，同上引書，卷14，頁763。

一經與今日的實景照片（圖18、19）對照之後，㉜不得不承認張崟的《京口三山圖》的確具有驚人的寫實表現，但光是達成紀錄性的寫實恐怕還不是張崟最終的目標。就忠實程度言，當以五德採泰西法所繪成的《金山圖》（圖20）為最，此圖大概就是十八世紀最逼近京口三山原貌的一張紀錄片了。圖中不僅是金山，連碼頭邊的北固山也都充斥著人工建築物，展現出京口要津的繁榮盛況。而在張崟的畫中，那種屋宇滿山遍野的情形卻只發生在金山身上，為此，畫家還特別選擇了觀宇最稠密的西半面入畫；北固山上除了巔頂的名剎甘露寺之外，別無長物，甚至連樹叢也被大幅削減，只留下大片裸裎的山壁。顯然張崟並不容許其餘諸山分享金山「寺裏山」的華麗特質，而焦山周身遍體全是密不透風的植被，和十八世紀方志插圖（圖21）中樹石相間的狀況出入頗大，但如此一來，卻又正好和不毛的北固山呈一強烈的對比。

換言之，張崟筆下的三山，其實並不完全是肉眼所見的三山，而是存在於文學作品中被典型化了的三山。這種典型化的三山，強化了經由去蕪存菁手續之後所提煉出來的獨特性格。透過這些與眾不同的屬性，我們看到了京口三山被特定歷史文化活動所賦予的形象。北固山不毛的堅壁，讓人想到三國時代那個固若金湯的軍事碉堡；焦山蓊鬱的叢林，令人憶起東漢深藏不露的隱士焦光；而金山層疊的寺塔，又不禁使人思及自南朝蕭梁以來，多少名公巨卿在此大舉水陸道場與追薦法會。

在追摹實景之際，《京口三山圖》也同時保留了畫家對物體形狀之幾何化以及質理之紋飾化的一貫興趣。值得一提的是焦山的畫法，山體完全是用大小相同的墨點層層堆疊出來的，特別具有幽深凝重之感。顧鶴慶的《焦山圖扇頁》（定遠齋舊藏）（圖22）亦以相似的手法畫成，畫家並宣稱此乃採自「吳鎮」墨法。蔣寶齡（1781-1841）曾評道：

近時邑之宗二君（張崟、顧鶴慶）者日盛，落筆濃重，展卷瞭然望而知為京江

㉜ 需補充說明的是，原為江中小島的金山，近代以來，歷經滄海桑田之變，目前已經完全「登陸」。約在鴉片戰爭（1840年）前後，金山南岸漲出不少新灘，光緒五（1879）年始與鎮江方面的陸地相連，至光緒末年（1908年左右）便完全和陸地連成一片，而古金山的特殊地理形勢即不復存在。參見劉雨男、劉挺編著，《中國鎮江風景名勝》（南京大學出版社，1992），頁40-43。

臺灣大學圖書館 期刊資料庫

人，然寫《焦山圖》，他處擅畫者終不能得其蒼厚深邃之意也。㉝

顯然，這種畫法特殊的焦山圖在當時已經成為鎮江畫家的一項專利了。不過即使張崟與顧鶴慶的焦山同採「點描法」，他們之間仍存有若干重要差異，亦即張崟呈橢圓狀的山形顯然比顧鶴慶的波浪形更趨幾何化，點描的墨色與密度也較均勻一致，裝飾感更強，別具一種奇拙之趣，而為顧氏畫中所未見。

再者，純就山體外觀論，低矮的京口三山本難與雄險瑰奇的五嶽、峨嵋、廬山、黃山等大山媲美，然竟也能躋身天下名山之列，靠的不外是其優越的地理形勢位置。北宋曾鞏曾將金山之能「以觀遊之美取勝於天下」，歸功於其在地理位置上之適處衝要。㉞明代喬宇亦盛稱金山之力足以控扼長江東西南北四極，「江山形勝當為第一」。㉟故憑江恃險的江山形勢，誠為京口三山一項更不容忽視的特質。

在《京口三山圖》中，這種形勢之勝也正是張崟意欲表現的另一重點。全卷對京口一帶的地理環境有極具體詳實的交待，尤其在地標物的篩選以及方位、距離的拿捏上，甚至比陳卓、黃鼎的《長江萬里圖》還更近似順治《長江江防圖》。全圖方位採南上北下，展示在觀者眼前的是從長江北岸向南望見的景像，畫面由右至左（地理方位為由西向東）依次是位於江心的石排山、金山、鶻山，接著是羅列在江岸邊的蒜山（一稱銀山）、京口、北固山和呈雙駝峰狀的象山(圖23)，最後則是與象山隔水相對的焦山及松寥山。這些地物無論在比例大小上或者在距離遠近上，均與今日實際測繪的地圖(圖24)相去不遠，空間關係既未被壓縮或誇大，也無位移或跳接的現象。精度之高，前所未見。

這種追求精準的嚴謹態度，不惟表現在此圖對自然地理形勢的掌控上，也在描寫人工建物的形制規模上展露無餘，對照當時的方志地圖，並依其位置形貌按圖索址，則莫不歷歷可證。如金山，顯然便是以西面的江天寺為主體，(圖25)寺門出現在山麓正中，側翼有迴廊拱圍；後方殿閣重重，沿著宏偉的臺階層疊而上，大殿位在山腹中央，右側尚可見江天閣微露一角；山巔之左矗立著慈壽塔，右方有吞海、空碧、江天一覽及留雲等亭並列其上。北

㉝ 蔣寶齡，《墨林今話》(臺北，學海出版社，1975)，卷8，頁260。
㉞ 曾鞏，〈重建水陸堂記〉，收見盧見曾，《金山志》，卷9，頁429。
㉟ 喬宇，〈游金山記〉，同上引書，頁465。

固山在現存方志中並無北面圖的例子留下，不過拿南面圖(圖26)來逆推，依然可辨識出巔頂的建物為甘露寺，聳立於寺東的是李衛公鐵塔，山後有城樓牆垛蜿蜒如帶，正是鎮江府城所在。焦山呈現的是北面景(圖21)，山頂上有吸江樓、御碑亭及鏡江樓嶄露頭角，又有一座四合院建築隱於山腹，是為別峰庵。

據此，稱張崟的《京口三山圖》具有高度的寫實性，的確可以成立，但若將這種「寫實」完全歸功於畫家「目師造化」的結果，則頗待商榷。單就地標物個體來看，它與既存往例的圖像乃至風格均無淵源關係，直觀的寫生確實為其主要的形貌來源，但就整體構圖而言，這些相距十餘里的景觀卻絕非一般目力可及，它已超出了常人肉眼所能涵蓋的空間範圍，而必須進一步透過地志或地圖等工具來掌握，尤其當道里方位的界定要達到高精準度時，更需如此。藉著天文學與數學的輔助，並經由實地丈量測繪的地圖，不僅告訴人們可見之物，更導引人們去理解不可見之物，亦即一種更抽象、更具思辨性的地理概念或知識。因此，本卷山水圖像的來源，不僅有賴畫家親身的感觀經驗，同時還借重了地理知識的輔助。

無論是勝景圖或是輿地圖，均有其實景基礎，唯其表現的重點各自不同，一個強調感性，一個側重知性。而《京口三山圖卷》則結合了這兩種不同的圖式傳統：從地物形貌的塑造云，可說是承繼了以詩情畫意取勝的勝景圖式；從景境整體的布局云，則又趨近於講究地理形勢的輿地圖式。使其筆下的京口三山形像不僅美不勝收，同時又更信實可徵；既展現觀游之美，亦凸顯其險要的地理形勢，說它是一張「如畫的地圖」亦不為過。

四、陶澍宦績與《京口三山圖》的象徵意義

做為一個土生土長的鎮江畫家，張崟得近水樓臺之便，逕可輕而易舉地目擊京口實貌，並據實傳移摹寫，因此，《京口三山圖》有這般紀實的表現，也似乎是極其順理成章之事。不過，從現存的相關畫蹟看來，他顯然並非每次都以同等務實的態度來處理鎮江實景。

1822年的《京口名勝冊》㊱正是一個絕佳的對照，此冊蒐羅了包括京口三山在內的鎮江十二名景，其中金山、焦山、北固山與蒜山四頁(圖27-

㊱ 此冊現有兩本，一存鎮江博物館，一為日本橋本氏所藏。兩本構圖及對頁題識完全雷同，唯鈐印有異，此外，後者還多了張啟後的跋語。孰真孰偽，尚有待進一步細究。

臺灣大學 期刊資料庫

30)，彷彿就是《京口三山圖卷》的四個局部特寫，但這些特寫鏡頭不僅沒有將植被、建築物等地表配件更鉅細靡遺地紀錄下來，反而有簡化、含糊帶過之嫌。且在取鏡之初，各地標物之間的相對位置、大小比例、距離遠近等攸關地理形勢的設定，本不在此冊的考慮範圍之內，所以縱使湊起這一頁頁在空間上不相連屬的斷片，也終究無法拼出一幅完整的京口全貌。然而，架空了的地理關係、浮光略影般的點景細節，加上似漫不經心的筆墨點染，其目標不外乎藉此營造一種文人畫風所強調的即興寫意效果。《黃鶴山》(圖31)一頁的米氏雲山風格，《迴龍山》(圖32)一頁貌似王時敏的仿黃公望風格，可見到他借用前人風格典範來增添山水典雅氣息之用心；《月華山》(圖33)一頁的構圖，與石濤《雨花臺》(British Museum藏)(圖34)一景依稀相彷，《日精山》(圖35)一頁寫長江如蛇蜿蜒天際，《金山》一頁畫飛煙橫鎖寺塔，構圖命意多奇思異想。此外，波光嵐影、晨煙暮靄、夏雲冬雪等節候因子又從旁助興，完全符合勝景圖式的典型作法。圖尾有張鉴自跋道：

> 京口三山，江山壯麗，固所謂天下第一江山也。除此而外，非不標致，皆一丘一壑而已，好事者罕有得得來游者，故名不顯。頤道先生（陳文述），仁智之性，共山水效深，命繪斯冊，以當臥游，雖有絲麻，無棄管蒯也。故略綴數語於圖後，不獨云左圖右史，亦以備吟情忻暢之下，悉其概焉。㊲

正如同其作風之取傳統的勝景圖模式，本冊的實際目的也一循勝景圖的慣例，旨在供文人作案頭「臥遊」並陶情養性之用。

不過，若真如張鉴所言，既然鎮江風景除京口三山外，餘皆默默無聞，侈稱十二景云云，不啻湊數，那麼天下之大，陳文述(1771-1843)又何苦獨鍾鎮邑山水？這就不得不從當時以勝景圖紀念宦旅經歷的風氣談起。自晚明

㊲ 此跋內容亦曾出現在張鉴《致巨超和尚書》一函中，主要是想向巨超解釋《京口名勝冊》採用圖文對照格式的原因，云：「(京)口三水，除三山而外，皆一丘一壑，好事(闕)又無得一遊之者，其山不著，不題出某山某寺，外路之貴人名士，鮮有知之者。若題名目於本幀首，或撰四季末(闕)落套，細思惟有加對頁，略識數語，稍標其大概焉。無奈老眼漸昏，楷書生澀，不堪入目耳。」

以降，部民圖繪當地勝景做為父母官離任的餞儀，已蔚然成風，對受饋的官員而言，它不僅是其轄境風物形勝之美的一種存影留念，同時也是一件以圖畫形式鐫成的紀功頌德碑。如由蘇州畫家合作而成的1583年《兩江名勝冊》(南京博物院藏)、㊳1626年《送寇公去任圖》(蘇州博物館藏)，㊴以及梅清作於1680年的《宣城勝覽圖冊》(藏Museum Rietberg, Zürich)㊵均屬佳例。張鉴的《京口名勝冊》並非陳文述轄區版圖的象徵，但仍與陳氏個人的仕履有關。委畫之際，適在其江都知縣任上，㊶近在咫呎的鎮江勝景便成為尋常流連之地，他甚至曾擬築棲雲閣於焦山漢隱庵，而此事也被視作是他生平「好修名人遺蹟」的例證之一。㊷

就陳文述的立場而論，京江山水不過是公暇之餘的游憩之所，而他所關心的部分亦偏重於該地文化史蹟的價值，但在陶澍眼中，則此處又別是另一番光景，它不再只是觀光勝地，而更代表一種君民託負給他的政治責任。他與鎮江地區的關連，始於嘉慶廿年(1815)戶科給事中任內，這一年他曾奉命巡視淮安漕務，並於隔年奏陳鎮江運河事宜、練湖宜濬治、甘露港宜挑深、閘座宜整理、積土宜起除等五條應辦事項，㊸而前三條均與鎮江有關。自道光五年(1825)調任江蘇巡撫後，鎮江更正式成為他的治下的一府。

㊳ 圖由陸士仁、錢貢、孫枝、張元士、張元舉等繪成，送給巡按吳地的御史李及泉。

㊴ 圖共十頁，由陳思畫《金閶曉發》、朱質畫《天平萬笏》、張翩畫《虎丘春霽》、《陽山積雪》、馮儼畫《靈巖積翠》、袁尚統畫《洞庭秋露》、《虞山古柏》明旭畫《茂苑棠陰》、王峻畫《長橋晚照》、張宏畫《海日初升》，其中高山流水、松柏長青、旭日東昇等母題尤具象徵性，歌功頌德的意圖明甚，此點在毛文煒一跋中亦直言無諱：「…倩圖吳會名勝，并丐諸公題詠，聊致驪歈，其間所繪為湖為海，為江為澤，為巒為丘，彙州邑之奇於尺幅間，恩波之浩也，保障之峙也，以至一夫一喬，均霑惠露；而一亭一閣，遍貯仁風也。」詳見龔建毅，〈送寇公去任圖〉，《文物》，1993年12期，頁72-81。

㊵ 本冊有梅清跋云：「…我天翁(鄧性)老年父臺，以南宗之儒宗，應中朝之文望，初尹臨淄，再任來典宣邑。…三年以來，政和訟息，刑措風清。…不意我公忽以養親思切，辭任謀歸。…一日以圖冊屬余曰：『余之不能忘情者，宣之山水時時在念，君其為我圖之，以當少文(宗炳)之臥遊。』余惟公之德澤，無所不被，豈獨民荷其仁，凡治內一水一石、一草一木，誰非蒙我公之惠愛，而得以生植者。…」Wai-kam Ho, *The Century of Tung Chi-ch'ang 1555-1636*, vol.2, pp.158-63.

㊶ 張鉴在《致巨超和尚書》一函中，曾就《京口名勝冊》的落款問題提到：「日內如有渡江之行，奉晤頤道(陳文述)先生，代為候安，並致魁也(闕)之意。鄰邑父母，其落款稱謂之間，原應有制，先生經綸風雅，超邁等倫，故不敢作泛泛之稱謂也。」可知陳文述此時正在某個與丹徒隔江相對的鄰近縣邑擔任知縣，查陳氏仕履，唯有江都知縣一職在地緣上最符合。

㊷ 《清史列傳》(清代傳記叢刊本，臺北，明文書局，1986)，卷73，頁5995。

㊸ 同上，卷37，頁499-500。

臺灣大學博物館 期刊資料庫

1826年，當他視察運河至丹徒縣之際，發生了以堂堂蘇撫之尊邀見當地耆舊而張鉴卻獨不赴會的一段插曲。㊹不過就在隔年，這位不識抬舉的畫家終究還是得畢恭畢敬地口稱「大人」，將《京口三山圖》呈給碰過他一記軟釘子的陶澍。這樣一件由鎮江畫家執筆繪成的鎮江名勝圖，就如同《兩江名勝》或《宣城勝覽》一般，極似一份由部民向轄區首長歌功頌德的土儀貢品，但事實似乎沒這麼簡單，相較於前例，單以京口三山為轄域代表，涵蓋面未免過於狹隘，很難顯示蘇撫(轄八府一廳三州)真正的勢力範圍。因此，若要以此圖做為一種主權的宣示，可謂掛一漏萬，則其本意安在？

就地域性質而論，京口三山確實存有不同於其它勝景題材的一面，此處因形勢險要，自古即為兵家必爭的戰略要地，向稱「用武之地」，㊺具有濃厚的軍國色彩。唯有明一代，此處未嘗受過兵災，承平日久，肅殺之氣漸淡。但到了清代，它就不再是僅堪供後人憑弔懷想的古蹟，而再度成為活生生血淋淋的殺戮戰場。順治年間，鄭成功率反抗軍由海口沿江長驅直入，曾重創鎮邑，並留下難以抹滅的歷史傷痕，即使事過境遷歷一個半世紀，每當張鉴回憶起這件造成祖上家毀人亡的兵災時，仍不免咬牙切齒，宛同身受。㊻這場無情的戰火

㊹ 鮑鼎，《張夕庵先生年譜》(近代中國史料叢刊本，臺北，文海出版社)，頁25。

㊺ 顧祖禹曾從地理角度詳論京口成為江防要害的原因：「(鎮江)府內控江、湖，北拒淮、泗，山川形勝，自昔用武處也。…建業之有京口，猶洛陽之有孟津。自孫吳以來，東南有事，必以京口為襟要，京口之防或疏，建業之危立至。六朝時以京口為臺城門戶鎖鑰，不可不重也。…說者曰：京口憑江為險，然而陵谷之變今昔不同。…昔人謂采石渡江，江面比瓜洲為狹，故蘇采石濟者，常居十之七。夫自唐以來，沙洲日積，江面南北相距僅七八里，故昔日之采石比京口為重，而今日之京口比采石為切。《江防攷》京口西接石頭，東至大海，北距廣陵，而金焦障其中流，實天設之險。蘇京口抵石頭，凡二百里，高岡逼岸，宛如長城，未易登犯。蘇京口而東至孟瀆，七十餘里，或高峰橫亙，或江泥沙淖，或洲渚錯列，所謂二十八港者，皆淺澀短狹，難以通行，故江岸之防惟在京口。」《讀史方輿紀要》(臺北，新興書局，1967)，卷25，頁576-77。

㊻ 張鉴，《逃禪閣詩集》中二度述及此事，一為〈戴公園感舊詩敘〉，云：「唐頹山(在鎮江府城西南隅，與城連，下近旗營)下，相傳為戴仲若故園，地有竹木水石之勝，余家世居山下。前明萬曆間，子英公構堂結屋，頗極幽致，復益廣之，名曰「夢園」。康熙年海寇肆虐，室廬盡遭焚燬，基址繼亦圍作駐防營地。」一為〈投池操詩敘〉，云：「吳太孺人，先世族祖世爵公之元配也。當康熙間，海寇鄭成功叛，自江寧敗回，毒掠吾潤以洩忿。(據《清本紀》所載，鄭成功進軍江寧並攻陷鎮江府的確切時間，並非康熙朝，而是在順治十六年)太孺人居城西唐頹山下，夫遠出，翁姑邁，勸之逃弗忍，誓以俱死。賊見欲犯之…遂匿翁姑灰穢中，從後戶躍入山下池中死。」

確實影響了時人對京口山水的看法，陳玉璂的〈北固山圖記〉提供了這方面的訊息：

> 《北固山圖》，明布衣沈石田(周)作也。山川明秀之狀，及亭池臺榭、游觀士女，悉淹細可愛。予少時常攜此圖登山，望四時之景，歷歷如畫，未嘗不歎工且肖也。南徐(鎮江)為用武之地，自吳王建都，下至宋元，當時壯士健馬劍槊相摩，幾無有虛日。至明，天下晏然已久，人民樂業，而布衣適當最盛時，故得怡情翰墨，一寫其風俗山川之美越。皇清受命，南徐獨頓首效順，又無爭戰之擾，富完休養，不殊明盛，按之此圖，未相懸絕。戊亥(1658-59)間，海艘突犯邑屋，燒燔幾盡，所云北固山者，雖山水依然，而其為亭池臺榭及游觀士女，杳無復睹。余未知前代用武時亦復如何，倘以今日視此圖，余反咎圖之不肖矣。嗟乎！豈布衣所及料哉！昔周顗宴新亭，歎曰：「風景不殊，舉目有山河之異。」予歎山河無異，風景已殊。一圖而盛衰係之，能無感歟！㊼

換言之，沈周以觀游之美取勝的《北固山圖》，已不符合清人眼中甫遭戰火洗禮的京口江山形象。到1840年鴉片戰爭之後，因外患踵至，此種江山不殊而人事全非的夢魘，更有愈演愈烈之勢。此後，以「如此江山」為名的京口三山題材遂一再入畫，儼然已成一種象徵「憂國憂民」的江山圖像。㊽

除了在江防上佔有首當其衝的門戶地位，鎮江在內陸漕運上亦居樞紐位置。尤其明清兩代，京師米糧及南北物資的運輸主仰河漕，河運之暢通與否

㊼ 《光緒丹徒縣志》，卷56，頁1173。

㊽ 1844年湯貽汾為經世學家黃爵滋(1793-1853)作《如此江山圖》，陳方海撰〈如此江山圖記〉述其原委云：「道光甲辰春，司寇黃公游於焦山，參軍黃子文涵、馬子書城並從。方海時在真州，公折柬招之，未暇往也。於是公與二子盤桓旬日，賦詩而歸，二子作圖錄詩貽方海，俾為文以記。時當英夷兵閩之後，故詩外之旨含蓄彌多。因憶昔歲庚子(1840)，公嘗持節過京口，圖北固山，屬記之矣。是時海上初警，京口濱鄰，豫宜籌略，故探公憂國之意，具述於篇。既而醜虜磐牙驁突江境，陷京口，踞三山，久之乃去。夫北固帶城巖險，金、焦湧江壁立，眺重溟於闔外，鬱形勝之奧區，在昔孫盧劇賊乘亂來窺，劉宋驅之若犬羊耳。今天子有道，八表承風，西荒異類，何敢跳梁？而至始為疥瘙，而卒瘭疽也，孰使之然哉？公今重來，故宜屢眷，風景不殊，慨其歎矣。瘡痍未復，計將何施？…」又見載於陳任暘(如此江山第二圖記)中者，尚有1874年巡閱長江水師彭玉麟(1816-1890)請廖竹君所畫的《如此江山第二圖》，以及1877年吳大澂為焦山自然庵主持六淨所畫一圖。見陳任暘編，《京口三山志(焦山續志)》(光緒三十年刊本，臺北：成文出版社，1974)，卷6，頁1457-59。

臺灣大學藝術期刊資料庫

送攸關整體生計，京口適位居長江與大運河十字水道的交會點上，即使承平時代，其在交通運輸上的地位亦舉足輕重。而陶澍念茲在茲者，亦莫過於此區的漕政，《清朝先正事略》云：

> 吳中運道，莫要於徒陽運河，而練湖為其上游，孟瀆則其旁支。公(陶澍)自巡漕時，已條奏利害，及撫江蘇，益事講求。於六年(1826)大潦時，首將豬婆灘加浚，以除漕舶咽喉之梗。至是復籌二萬金，先復黃金閘，為練湖關鍵，并改建丹陽之黃泥閘，以蓄全湖之水，而運河之上游治矣。㊾

張崟《京口三山圖》一作的繪製背景，可能與陶澍這次的治河事功有關。本圖於1827年元月畫成，時間適在1826年陶澍對丹徒、丹陽段運河大肆整頓之後，應可視作此項功業一種紀念。況且陶澍委畫，一向都帶有為其生平特定事蹟存證留念的意圖。如先後請朱鶴年、黃鉞繪製的《漕河禱冰圖》及《漕河禱冰第二圖》，正是為了紀念1815年他視漕淮上時祈禱漕運通暢於露筋祠而獲應驗的事件；㊿又如1837年由何士祁繪製的《陶文毅公宦跡圖冊》十六開，則是另一套記頌其生平政績的選輯。(51)

雖然《京口三山圖》並未留下題記來說明陶澍委畫的動機與事由，但畫家透過輿地圖式，強調京口一帶險要的江山形勢，卻使此地肅殺的要塞重鎮形象得以躍然紙上，而大異於《京口名勝冊》中寫意浪漫的小景情調。同樣是京口三山，但在不同圖式的運作之下，張崟有效地塑造出兩種氣氛迥異的江山形象，而從兩者的分殊之中，也同時突出了京口江山在陳文述和陶澍眼中象徵意義的差別，如果說陳文述迷醉的是此地豐富的文化史蹟，則陶澍所關心的毋寧是其間重大的經濟利害。

做為一個藝術贊助人，陶澍似乎對實景圖情有獨鍾，除了請張崟畫《京口三山圖》外，見諸載記的畫蹟也泰半是此類。例如湖南澧州人張宜遵所畫

㊾ 李元度，《清朝先正事略》(清代傳記叢刊本)，卷24，頁106。

50 事件始末見陶澍，〈漕河禱冰圖記〉，《陶文毅公全集》，卷33，頁2469-72；又，〈索黃左田先生畫漕河禱冰第二圖〉，同前，卷55，頁4028-29。

51 本冊發表於中國嘉德1998年春季拍賣會古籍善本目錄上，唯僅刊出《利備豐盈》一頁，對開有題記陳述陶澍相關治績云：「江南自壬午後(1822)，連年水災，至甲申(1824)民氣未復，公思患預防，令各州縣設立義倉，勸輸積穀，詳著章程十二條，至今群奉為法。」

的《資江垂釣》和《皖江大觀》；(52)僑寓吳門的黃鞠為他圖寫東南名勝等；(53)另有不知畫者姓名的《鴻雪因緣圖》八十二幅，據陶氏自述，此圖擇要紀錄了他畢生的遊蹤，包括自幼生長的資江山水，以及成年後的宦游所至之地，「於海觀其一，於湖觀其三，於江漢、於淮，皆窮源而竟其委；於五岳則登岱望華，遙揖恆、嵩」，可謂足跡半天下。(54)他對實景圖如此熱衷，與他平日留心輿地之學實不無關係，而他觀看山川的角度亦因此與一般騷人墨客寫意性的流覽方式不同，總是特別著重「形勢」的掌控，帶有濃厚的實證主義色彩。據傳所載：

> (陶澍)精於地理，所至之處，必登高以觀其形勢，談山川曲折迴環，瞭如指掌。(55)

又稱他：

> 生平嗜風雅，留心文獻，於地形水利尤究心。嘗登塗山以望淮，登虞山以望海，登雲臺山以望淮、海形勢。所至賦詩紀事，俯仰古今，隱然以一身為江、淮保障。(56)

可知這般仔細觀察地形，實又與他無時無地不以天下蒼生為念的抱負有關。他所寫的《蜀輶日記》中，詳載了西南的形勢利弊，(57)是他在嘉慶十五年(1810)典四川鄉試時的觀察實錄。又為了使清廷初次海運計劃能一舉成功，他曾事先親考史籍，並廣詢深習海事之人的意見，對元代海運故道加以修正改訂，而製成符合當時實際所需的《海運路線圖》，這亦是他學以致用的另一例證。(58)

(52) 陳文述，前引書，補遺，頁663。

(53) 蔣寶齡，前引書，卷16，頁621。

(54) 陶澍，〈鴻雪因緣圖記〉，《陶文毅公全集》，卷34，頁2575-78。

(55) 劉鴻翱，〈陶澍家傳〉，收見李桓輯，《國朝耆獻類徵初編》(清代傳記叢刊本)，卷201，頁389。

(56) 李元度，前引書，卷24，頁108。

(57) 同上，頁104。

58 關於陶澍的政經建樹，參見魏秀梅，《陶澍在江南》(臺北：中央研究院近代史研究所，1985)。

臺灣大學學術期刊資料庫

以是，《京口三山圖》所強調的江山形勢，不僅突出了京口重鎮要塞的形象，更有承載畫主匡濟抱負的深意。這種藉地理形勢的精詳刻畫來彰顯濟世功業的概念，在張崟繪於1826年的《救生會館圖卷》(圖36)又可再次得到佐證。由丹徒蔣氏家族所創建的救生會館，[59]位在蒜山西津渡口上，圖中所描繪的景像，基本上就是《京口三山圖》蒜山一段的翻版，張崟還在主體建築群中添繪了「昭關白塔」母題，這座白塔至今猶屹立於鎮江的小碼頭街上(圖37)，與畫中所見幾可說是維妙維肖。正如同《京口三山圖》一般，這件作品也是一幅極信實可徵的地景圖，其上且有一篇張崟的自題記，透露出與陶澍若合符節的江山形勢觀：

> 救生會館圖。西津銀山麓，突出一阜，可以眺帆檣於天際，俯舟楫於江津，建棟宇為救生之館，其形勢接應，無有過於此者矣。救生紅船真苦海之慈航，功難盡述也。而登眺遊覽之勝概，又其次云。奈日久廢弛。今近仁先生復總理先世遺德，百廢皆興，惠澤尤普。…[60]

西津渡與瓜洲南北相對，為京口渡江要津之一，航道行經金山之麓，風濤險惡，兼有漩渦激湍為患，故邑志中有所謂「京口渡為天下最險，救生義渡之設，古今便之」之說。[61]張崟特別強調此處「形勢接應」的重要性，而將其「登眺遊覽之勝概」視為次要，正是欲借西津的險勢來彰顯蔣氏設置救生會館的無量功德。

論及福國利民的事功，陶澍的影響力及貢獻更可說是一時的典範。他自嘉慶七年(1802)成為湖南安化縣在清代的第一個進士後，隨即展開為期十四年的京官生涯，其時已政聲大著；嘉慶廿四年(1819)外放川東兵備道，總督蔣攸銛復薦其治行為四川第一。道光年起遂膺宣宗皇帝信賴，屢次委以重任，歷安徽、江蘇巡撫，最後於道光十年(1830)授兩江總督職，臻至其一生仕旅的巔峰。而兩江轄區是天下財賦的重心，亦號稱「煩劇之區」，幾

[59] 據《嘉慶丹徒縣志》載：「蔣豫，字介和，號松埜，邑諸生，安貧力學，樂善好施。…城西銀山有晏公廟臨大江，金、焦環峙，風信不時，每患覆溺，族人創『救生會』為拯溺所，久寖廢，豫集諸樂善者振興之。」轉引自《光緒丹徒縣志》，卷36，頁684。

[60] Sotheby's, Fine Modern and Contemporary Chinese Paintings, Hong Kong, October 30th 1995, no.122.

[61] 《光緒丹徒縣志》，卷4，頁75。

樁奠定其歷史地位的鴻謨也就完成于此一階段。其中最具開創性者，首推漕糧海運的試辦與兩淮鹽政的改革，於東南地區國計民生積弊的紓解，功效尤彰，故近代學者魏源(1794-1857)曾就此事評道：

> 今日東南民計國計莫困於漕鹽，公所排決疏導可垂久大者，亦莫如海運與票鹽。後有來者，欲大蘇東南之困，為國家籌百世利，非賡其緒而恢之不可也。[62]

道光五年(1825)的海運，乃行於河運不通之際，為有清二百年來的頭一遭；道光十二年(1832)淮北鹽區之「廢綱改票」，亦是打破自明朝萬曆年間便沿用迄今的「鹽政綱法」，而改行「票法」。這些出現在道光年間堪稱大刀闊斧的改弦易轍，除了突出陶澍個人的雄才大略之外，更牽涉到清代中葉整個時局以暨學風的轉變。

五、張崟畫風的變化與道光年間的新經世之學

《京口三山圖》之得以有別於一般勝景圖，而負載嚴肅的象徵意涵，與地圖式的運用至為關鍵。當然，這種圖式之所以具有象徵作用，主要還是透過輿地圖本身的文化意義而來。自古以來，地圖不單是抽象地理概念的具化，同時也是文經武略的利器。本文第二節曾論及，山水畫中輿地圖式的出現與明末清初地圖學的發展息息相關。其實，地圖之所以在當時有新發展，又莫不與國家的實際需要相應和。羅洪先的《廣輿圖》、鄭若增(1505-80)所編的《沿海圖本》及在胡宗憲統籌下編成的《籌海圖編》等，均針對十六世紀困擾明廷的倭患問題而來。被後世奉為治河寶典的潘季馴《河防一覽圖》，乃成於三省直堤告成、治河工程將近尾聲之際，[63]則是為了解決當時日益嚴重的黃河水患問題。又如前舉的《長江江防圖》，此圖右起江西九江，左迄江蘇鎮江，其間繪有攔江纜、攔江簰、戰船、木樓、煙墩、軍營等各色兵備設施，詳細鋪陳了長江中下游的險要形勢及軍事防禦體系。根據榜題，可知這是一件準備要奏呈皇帝的地圖，極有可能是在清初操江巡撫蔣國柱主持下所繪製，以防範順治年間明將張名振、張煌言、鄭成功等屢次由長

[62] 李桓輯，《國朝耆獻類徵初編》，卷201，頁384-85。

[63] 參見周錚，〈潘季馴《河防一覽圖》考〉，《中國歷史博物館館刊》，總10(1992)，頁109-117。

臺灣大學藝術 期刊資料庫

江口直薄南京的進攻行動。[64]

換言之，地圖的內容或地理學的研究重點，往往能反映出當時的國防或內政危機。[65]也就在明清之交這個動亂的時代裡，學術空氣曾出現重大轉變，清初遺民以明末士大夫之清談誤國，歸咎於陽明心學一派之不學無術，轉而提倡「實學」，地理之學既有資治輔政的功效，遂成為治實學者必備的工具，相關著述如顧炎武的《天下郡國利病書》及顧祖禹的《讀史方輿紀要》等，均為這股實學風潮下的經典之作。十八世紀承續了顧氏賅博嚴謹的治學精神，發展而為更精密的考據之學，於沿革地理學方面成積斐然，但研究動機多圍繞在古代經籍的考辨校訂上，已漸失用世的企圖。這個時代正是清朝國勢臻至巔峰的太平盛世。

到了十八世紀末期，蟄伏在政治、社會、經濟等各層面中的破綻與危機已為盛世前景蒙上陰影，嘉慶朝雖維持著小康之局，然已難免多起民變的威脅，這些事件就像是十九世紀中葉太平天國大亂爆發前的一連串警訊。就在亂象還未釀成的前夕，若干有識之士已向朝廷發出「盛世危言」，晚年與張鑒訂交的洪亮吉便是一例。[66]他曾在乾隆五十八年（1793）所撰的〈治平〉和〈生計〉兩篇論文中，提出其著名的人口理論，認為盛世滋生人口有呈倍數成長之勢，糧食與住屋已漸不敷所需，若不適度調節，恐將有變亂之虞。此說不出數年，果然一語成讖，一場頗具規模的白蓮教亂於嘉慶元年(1796)爆發，是役歷時七年，地遍鄂陝川三省，陣亡將士與被災黎庶約有一千萬之譜。然而直言敢諫的洪亮吉，在當時不但未獲仁宗皇帝的賞識，反因嘉慶四年（1799）上書極陳時政而觸上罹罪，竟落得遣戍新疆伊犁的下場。[67]

隨著像洪氏這類於窮經治史之際，復思變法改制之學者的日益活躍，遂使道光年間的學術氣象又面臨一次重大轉變。值此國家多事之秋，傳統的知識份子們在深切憂患意識與使命感的驅策下，覺悟到乾嘉時代漸流於空疏的考據之學已無濟於事，而紛紛發出求新求變的呼聲，以應時局之需。故道光

64 秦明智、林健，〈甘肅省博物館藏順治《長江江防圖》〉，《文物》，1996年5期，頁76-85。

65 Benjamin A. Elman, "Geographical Research in the Ming-Ch'ing Period," *Monumenta Serica: Journal of Oriental studies*, 35(1981-83), pp.5-11.

66 訂交事在嘉慶八年（1803）年，見《張夕庵先生年譜》，頁12。

67 林逸，《清洪北江先生亮吉年譜》(臺北：臺灣商務印書館，1981)，頁172-74。

以降的學術精神便漸從學院式的古典研究，轉為「通經致用」，今文經學以及經世學成為最新趨勢。經世之學的內容包羅萬象，舉凡禮制、史學、掌故、邊疆和域外史地，以及漕運、鹽法、河工、兵餉等時務，皆攸關整體社會與國家的淑善，其與強調「託古改制」的今文經學實則互為表裡。[68]陶澍的變法改制可說正是醞釀自此一道光年間漸盛的經世思潮，並由多位經世學家合力襄贊而成，可視為晚清變法維新運動的一個前奏。例如試辦漕糧海運的幕後，事先便曾得魏源居間出謀策劃。[69]魏源是十九世紀中葉最富代表性的經世學家，與地學相關的論著不僅質量豐贍，更以能切合時需為貴，其中出版於中英鴉片戰爭之後的《海國圖志》，尤具劃時代的意義。

無論是為了窮治經史而發展出來的考證方法，還是為了經世濟民而帶起的務實精神，均有助於淬煉出更精確可靠的地理知識。相較之下，京口三山在十八世紀的地圖（例如傅澤洪《行水金鑑》）中確實要比十六世紀（例如潘季馴《河防一覽圖》）時更符合實際狀況。所謂工欲善其事必先利其器，也正是在這種地學知識日益精密的客觀條件下，《京口三山圖》得以展現更信實可徵的形勢布局。不過，若非畫家本身平日亦留心於地理之學，這些知識也未必能夠被充分利用。從他參與《嘉慶丹徒縣志》編纂工作時負責撰寫〈地理表〉一事來看，信其對地理之學必已潛心有年，方能勝任此務。

乾隆六十(1795)年，丹徒縣設脩志局，張鑒擔任纂修，[70]費十年之力，始於嘉慶九(1804)年將邑書完成。關於他與修縣志的來龍去脈，鮑鼎考述甚詳：

> 《丹徒縣志》成書，上詳學使，學使云：纂輯甚好。志中〈地理表〉、〈惠鼎考〉、〈瘞鶴銘考〉，及畫家小傳，具先生屬草，莫不服其賅博。又茅耕亭（元銘）志序、萬廉山承紀邑令之父庭蘭所撰四君傳之〈鄒光國傳〉，及萬邑令之傳後跋，皆先生代撰。按縣志創修于乾隆之末，主其事者有蔣春農宗海、王夢樓（文治）、張嘯坡明謙、茅耕亭，及先伯曾祖野雲公（鮑文逵），其名具載縣志。其後蔣、王均已下世，餘人則遊宦四方，無暇纂

68 余英時，〈曾國藩與「士大夫之學」〉，《故宮學術季刊》，11卷2期(1993)，頁80-81。

69 周維衍，〈魏源與地學〉，《中國地理》，1991年4期，頁132-33。

70 鮑鼎，前引書，頁9。

臺灣大學圖書館 期刊資料庫

> 輯，獨先生隱居不變，故志事一歸之于先生。就先生日記推之，是年(1804)主其事者，在官方則為萬邑令之父，邑人中則先生尸之。是志之成，先生之功最多。校對訛字、添補遺漏，亦先生任其責，然後送入縣署，由萬邑令之父簽閱。其簽閱有誤者，先生則據理批駁，不以牾官方意為慮。然則先生于此，固視如史筆之嚴也。[71]

值得注意的是，張崟在這部邑書的編纂過程中，展現的不只是他的博學多聞，其嚴謹的治學態度更令人印象深刻，顯示出他亦受到當代考據學風的影響，凡事講究綜覈名實。

做為一個終身未仕而專以畫業聞名的藝術家，張崟易為世人忽略的不單是他認真治學的一面，還有他做為一位地方士紳的社會責任感。他對地方的貢獻並不限於修邑志之類的文化活動而已，於社會救濟的襄贊亦不遺餘力。1815年鎮江發生嚴重災荒時，他曾傾家蕩產以賑災。關於張崟這些面向，當以張履〈張君夕庵傳〉的側寫最稱全面：

> 君…嘗修邑志，撰〈地理表〉，及〈周鼎〉、〈瘞鶴銘〉諸考，時稱其精覈。…畫則以石田（沈周）為宗，晚益入宋元人之室，…臨吳會諸達官，持絹素款門者踵相接，君雖不之卻，然卒弗一見。…君跡益晦，名日益高，郡守下車，或未與士大夫見，獨先訪君於家；而四方名流過丹徒者，亦多通刺，君苦之，嘗避居八公、五州諸山寺中，閉關不出，往往累月。洪稚存(亮吉)編修…與君書札，每呼高士云。君素性嚴峻，造次必以禮，薄於奉己，厚於周物，嘉慶乙亥(1815)歲大侵，出粟以振，又隱輸二千金於所司，家以中落。…樂與方外交，清譚元理，娓娓不倦。[72]

張履是張崟之子張深的朋友，故文中的傳記素材應多是透過張深得來者。於張崟的繪畫造詣之外，還介紹了畫家生平的重要事蹟與行誼，例如參贊《丹徒縣志》之功，以及賑災捐款之德等。對張崟人格的描寫，一方面鉤勒出其淡泊名利、不趨炎附勢的逸民氣質，另一方面也不忘表彰其謹守禮教、熱心公益的情操。

[71] 同上，頁14-15。

[72] 張履，《積石文稿》(臺北中央研究院郭廷以圖書館藏本)，卷16，頁14。

然而，當張崟以藝術家的身分登錄在畫史載記之中時，便出現了片面化的傾向。例如馮金伯的《墨香居畫識》形容他「性恬澹，寡交遊，焚香靜坐，沉酣典籍，或累月不出；每獨往梵宇仙宮，談禪講道，又或累月忘歸。」[73]對張崟的事功或公眾性則隻字未提，僅強調他恬退好靜、不喜社交的一面。而蔣寶齡《墨林今話》中的張崟小傳，又是直接引馮氏的版本改寫而成，亦說他「人既淵雅，性亦蕭澹，掩關卻掃，恆經月不出，出遇山水賞心處，又或經月不歸，其風趣如此。」[74]其間，完全看不到張崟積極入世的成分，只剩下他消極避世的一面。

在這樣的取捨之下，《墨香居畫識》、《墨林今話》二書的作者，儼然已將張崟全面形塑成一個不問世事、寄跡林泉的山人隱士。從自宋代以來「畫如其人」的傳統品評角度觀之，這兩部畫傳性質的書之所以要刻意凸顯張崟韜晦出塵的人品，無疑正是希望藉此來對應他「超然絕俗」的畫品，像秦祖永的《桐陰論畫》便是將張崟置於「逸品」當中。[75]然則，一旦過於片面強調張崟的隱逸性格，難免會因以偏蓋全而導致對他整體形象，乃至對其部分畫風的內在意涵產生誤解。

觀張崟生平以實景入畫的例子，從早到晚都不曾間斷，但在他的早年階段，即乾、嘉之際的作品，如1798年的《焦山圖軸》(北京故宮藏)、1805年的《枕江樓圖卷》(石允文藏)等，其畫風中的寫實成分尚不明顯；像《救生會館圖》或《京口三山圖》這類寫實色彩濃厚的作品，則集中在他的晚年，亦即道光時代。這兩件晚年作品，不僅在地貌與江山形勢的處理上展現出一種實事求是的態度，且製作背景也都與畫主的救生濟世功業有關。務實的態度加上積極入世的精神，這種組合的出現並非偶然，而顯然正是受到新興於道光年間經世學風的激勵所致。

六、結語

與歷來的京口三山圖例相比，張崟的《京口三山圖》無論在個別地貌的模塑上，或整體形勢的刻劃上，均極具體詳實，脫離了過去較概念化的描繪方式，而展現了實事求是之風。在當時以董其昌南宗正統論為主流的文人畫

[73] 馮金伯，《墨香居畫識》(清代傳記叢刊本)，卷7，頁320-21。

[74] 蔣寶齡，前引書，卷8，頁258。

[75] 秦祖永，《桐陰論畫三編》(清代傳記叢刊本)，卷下，頁395。

臺灣大學圖書館 期刊資料庫

壇中，這種跡近「為物所役」的表現，實在不是一個怎樣受到鼓勵的匠氣作風。誠然，張崟是乾嘉年間少數幾個敢公然向正統派權威挑戰的畫家之一，自可不受正統派審美價值觀的宰制，但觀其一生畫風的演變，這種求實的表現在乾嘉年間並不顯著，經由吳派大師上追宋元古法，仍然是他此期的畫學核心。一直要到他晚年所處的道光時代，強烈的現實之風才全面開張。

當如何解釋張崟這種晚年的新傾向呢？透過《京口三山圖》與《救生會館圖》的交叉比對，線索儼然指向了此時方興未艾的經世學風。畫家借由對險要江山形勢的鋪陳，喚起了京口一地做為江防要塞與河運樞紐的肅殺形像，並藉此彰顯畫主本人福國利民的濟世功業與保境安民的使命感。畫主陶澍與蔣氏兩者，其人事功大小和責任輕重容或有別，但積極入世的精神則無二致；而畫家張崟，雖有隱居逃禪之癖，然一旦遭逢鄉邑大事，卻也未曾忘記傳統紳士階級所背負的社會責任。

如果說入世精神是構成張崟現實風格的主觀條件的話，那麼籠罩於整個清代學術界的考據實証之風就是其客觀基礎。在解讀張崟《京口三山圖》的過程中，本文特別強調圖中地理形勢所扮演的關鍵性角色，因為它就像是一種符碼，企圖告訴觀者：這不單是一件賞心悅目的風景畫，同時還是一張信實可徵的地圖！若非十七、十八世紀輿地學的膨勃發展，便不會有更精詳的地圖或地理知識出現，而沒有精準地圖或地理知識的輔助，也就無法確實掌握距離超出目力範圍的空間分布。《京口三山圖》的地物分布能夠切近實景，除了反映出畫家本身的地學素養外，也透露出清代畫風中一個與明畫極不同的特點，亦即「尚理重學」的傾向。

在文學上，沈德潛主張所謂「理語須帶情韻以行」，其實正是為了矯正當時詩風太過偏重「知性」的現象。⑯張崟曾批評婁東畫風味同嚼蠟，⑰恐怕亦導因於正統派過重理法之故。清初四王固然有其天賦過人之處，但若不是另具深厚的學古功力，也不可能被推尊為文人畫壇正宗。對正統派而言，

⑯ 清詩之中出現前所未見的「學人之詩」，乃由顧炎武首開風氣之先，其後甚至有人引義理考據入詩，而終不免傷及詩本身的神韻。詳見劉世南，《清詩流派史》(臺北：文津出版社，1995)。

⑰ 據張崟《甲子年日記》云：「(包紫巖)云：『浙中自奚鐵生(奚岡)死，無佳手。』即使鐵生在，不過太倉派耳，無甚妙處！」收見《張夕庵先生年譜》，頁34。

畫中古法一如儒家經術，不僅是其正宗地位的法源依據，也代表一種非可生而知之的專門知識，必得力學而後致。有清一代，宋元古法始終為一至高無上的典範，即使反正統派論者如張崟，亦從未放棄對古法的追求。但隨著大量宋元古畫之逐步為皇室收藏所壟斷，十八世紀中葉以後，復古集大成的創作路線在民間幾乎難以為繼，山窮水盡之下，另闢畦徑已勢在必行。像張崟便轉向明代的吳派乞糧，其中雖不無退而求其次的無奈，但畢竟要比無憑無據的畫法理直氣壯些。

至於《京口三山圖》畫風與古法的關連，則更顯得微乎其微。乍看之下，這似乎只是一張直觀、視覺再現式的實景山水，但在分析過整個相關圖式的發展脈絡之後，它就不再如表面上想像的那樣單純了。它依然挾帶了很強的智識性，惟其所仰賴的並非古畫的知識，而是輿圖地志之類的工具性圖像資料。這類圖像資料的可貴之處，正在支撐於其後的地學知識，善用這些知識，大可經國濟民，小亦可造福鄉邑。清代學人對此門學問的重視程度，可謂遠勝前代，連終身兢兢以畫為業的張崟亦深嗜此道。即使畫面以觀游之美取勝的《京口名勝冊》，張崟仍不忘強調山水中的智識成分。他利用圖畫對頁的題記文字，說明每一景的來歷，形制宛如圖經，以標榜此冊「左圖右史」的功能。此冊最初雖被定位為陶情養性之具，但對張崟來說，若又能從中體察一地形勝史蹟的概況，較諸純感官式的賞心悅目，豈不更勝一籌？

康熙皇帝對焦秉貞畫風的看法，提供了一項值得參考的證據。胡敬《國朝院畫錄》曾就焦秉貞參用西法而邀得帝寵一事論道：

> 海西法善於繪影，剖析分寸，以量度陰陽向背、斜正長短，就其影之所著，而設色分濃淡明暗焉。故遠視則人畜、花木、屋宇皆植立而形圓，以至照有天光，蒸為雲氣，窮深極遠，均粲布於寸縑尺楮之中。秉貞職守靈臺(官欽天監五官正)，深明測算，會悟有得，取西法而變通之，聖祖之獎其丹青，正以獎其數理也。⑱

可見使焦氏畫風受到皇帝敬重的主因，並非技術本身，而是這套技術底下的數學根砥。由是，與南宗寫意背道而馳的精工寫實作風，在正統派當道的清

⑱ 胡敬，《國朝院畫錄》(畫史叢書本，臺北：文史哲，1974)，卷上，頁1797。

臺灣大學圖書館 期刊資料庫

代，儼然亦可在專門知識的傘蓋下尋得一席之地。

同稱為具備寫實之風，但張崟《京口三山圖》的技法與概念，無論如何，都與十八世紀宮廷講究空間透視與物象立體感的海西法無涉，也不純是傳統「師造化」觀下的產物。隨著當時士大夫圈對實學與經世實務關心程度的加劇，他們在《京口三山圖》中看到的是一地的地理形勝如何被具體而微、信實可徵地表達出來，寫實在這裡頭所代表的並不是複製自然，而是一種崇學務實的精神。也就是基於類似的求精求實精神以及革新變法的理想，使張崟的現實風格與清末民初打著西方「科學主義」口號的寫實潮流取得了謀合之處。然而，兩者之間仍存有一體質上的根本差異，相對於清末維新派之主張模仿西學，發生在鴉片戰爭以前的十九世紀改革運動，基本上可說是「不假外求」的。以對婁東畫風的批判與反感為起點，到以自認從沈周風格變化而來的筆墨寫出地理實貌，張崟所憑藉的資源均不出傳統學問的範圍，他所欲進行的毋寧是一場正統文人畫的教內改革而非悖叛。這是在強調張崟畫風中與現代相通的「前進」素質時，所當釐清的一大前提。

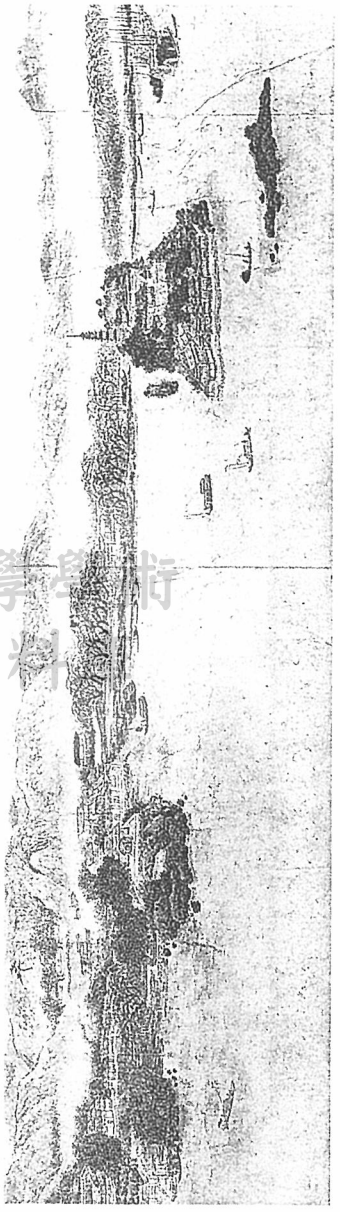


圖 1a　張崟《京口三山圖》1827 年　北京故宮博物院藏



圖 1b　張崟《京口三山圖》1827 年　北京故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料



圖2　傳李唐《大江浮玉圖》　臺北故宮博物院藏

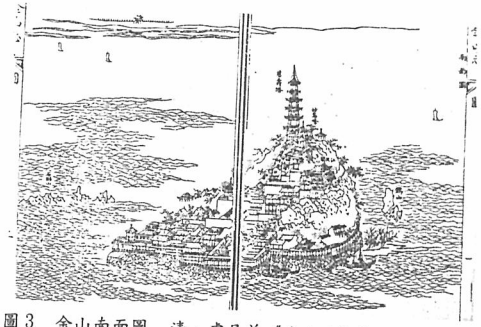


圖3　金山南面圖　清・盧見曾《金山志》插圖

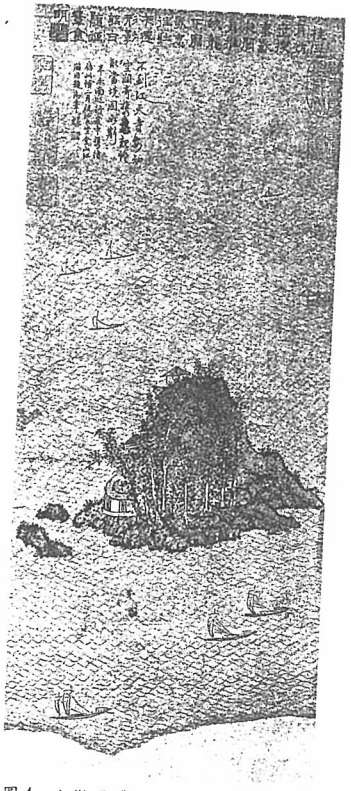


圖4　文徵明《金山圖》局部　1522年　臺北故宮博物院藏

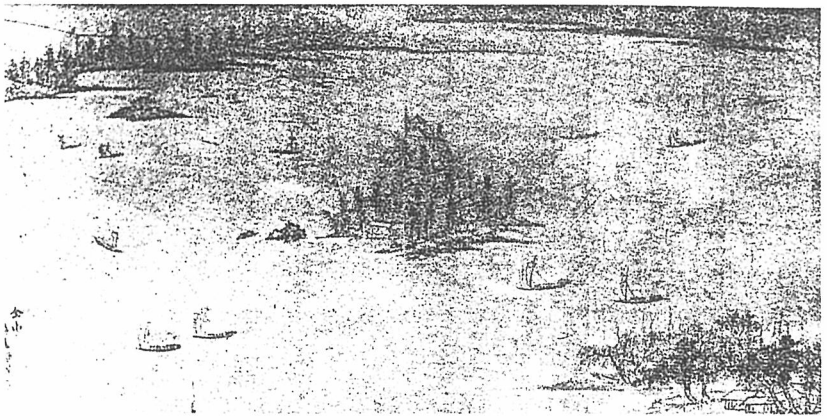


圖5　孫枝《江左名勝冊一金山圖》1583年　南京博物院藏

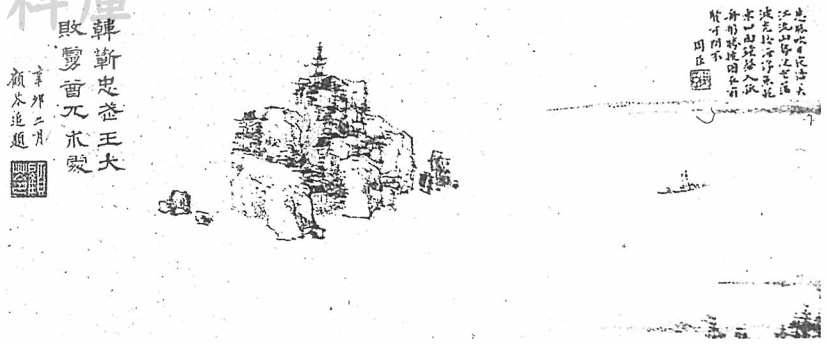


圖6　周臣《金山圖》　上海博物館藏

臺灣大學學術期刊資料庫

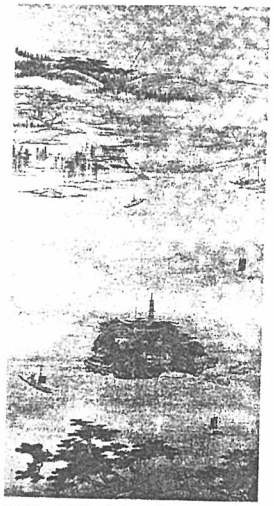


圖7　高岑《金山寺圖》
南京博物院藏

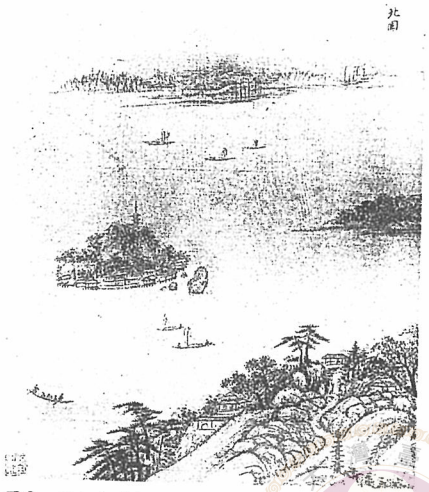


圖8　卞文瑜《北固山圖》　北京故宮博物院藏

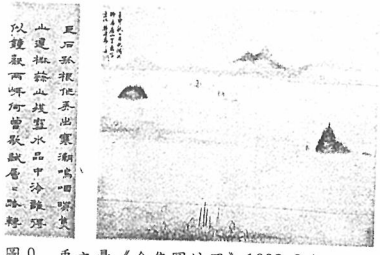


圖9　禹之鼎《金焦圖詠冊》1692-3年
上海博物館藏



圖10　吳期遠《金焦圖詠冊》1692-3年
上海博物館藏

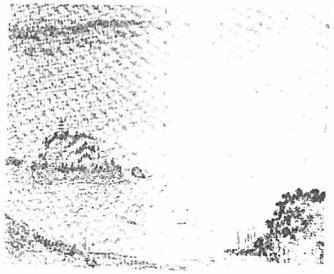


圖11　王概《金焦圖詠冊》1692-3年
上海博物館藏

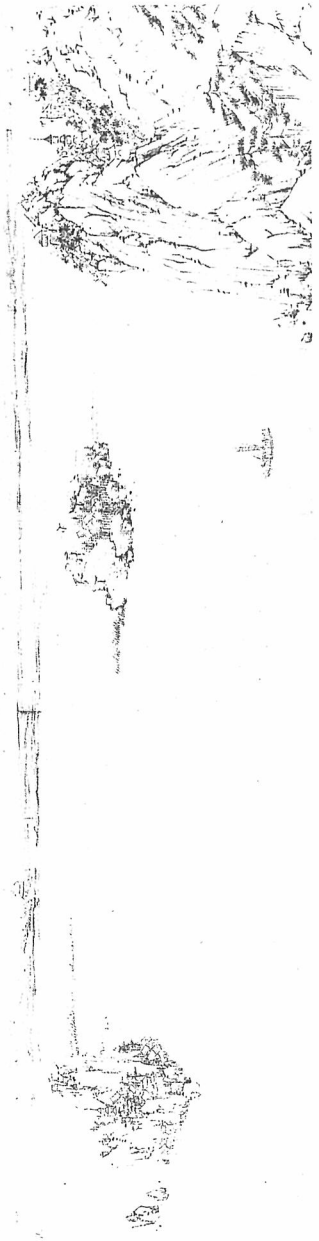


圖12　七處《三山書院圖》局部 1651年　橋本末吉藏

臺灣大學學術期刊資料庫

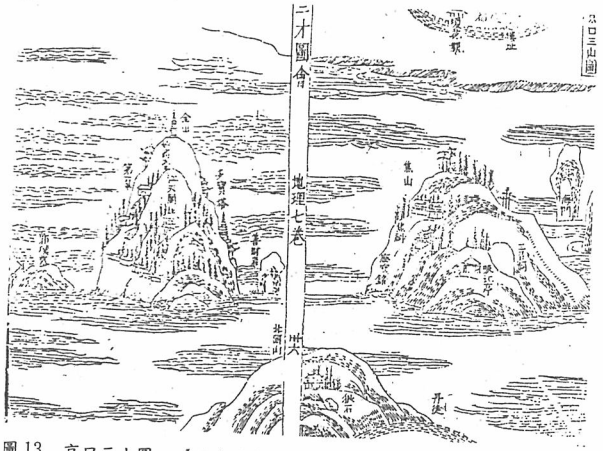


圖13　京口三山圖　《三才圖會》插圖



圖14　陳卓《長江萬里圖》局部　安徽省博物館藏



圖15a　黃鼎《長江萬里圖》局部　1724年　天津市藝術博物館藏

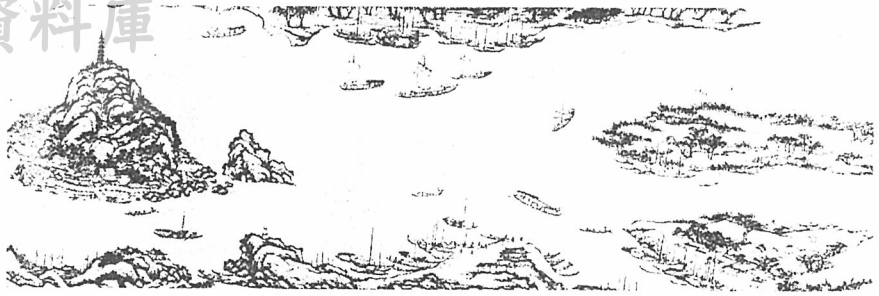


圖15b　黃鼎《長江萬里圖》局部　1724年　天津市藝術博物館藏

臺灣大學學術期刊資料庫

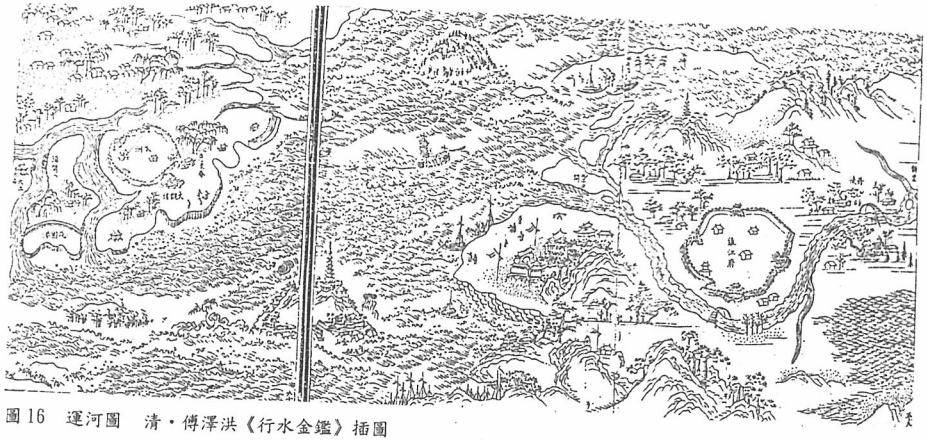


圖16　運河圖　清・傅澤洪《行水金鑑》插圖

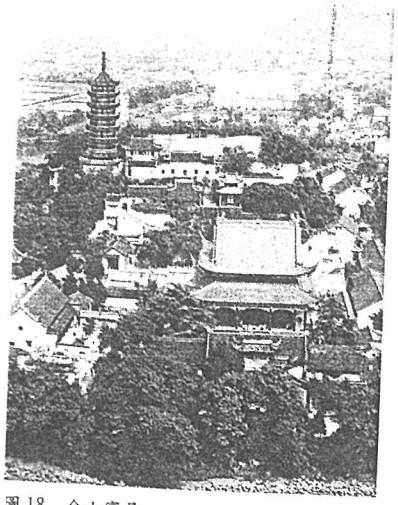


圖18　金山實景

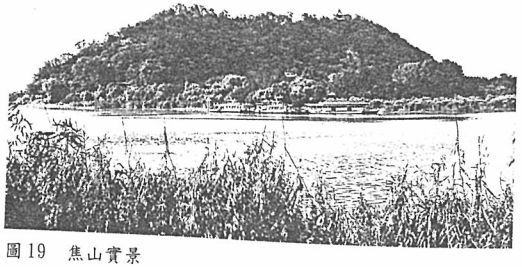


圖19　焦山實景

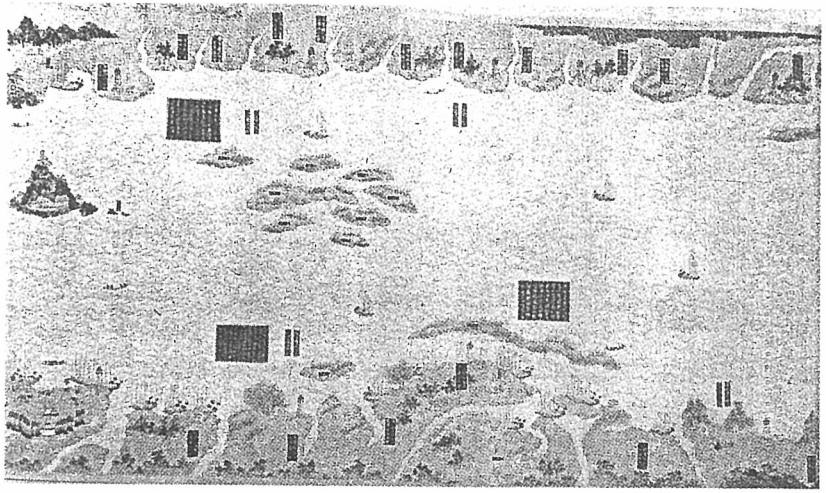


圖17a　《長江江防圖》局部　清順治年間　甘肅博物館藏

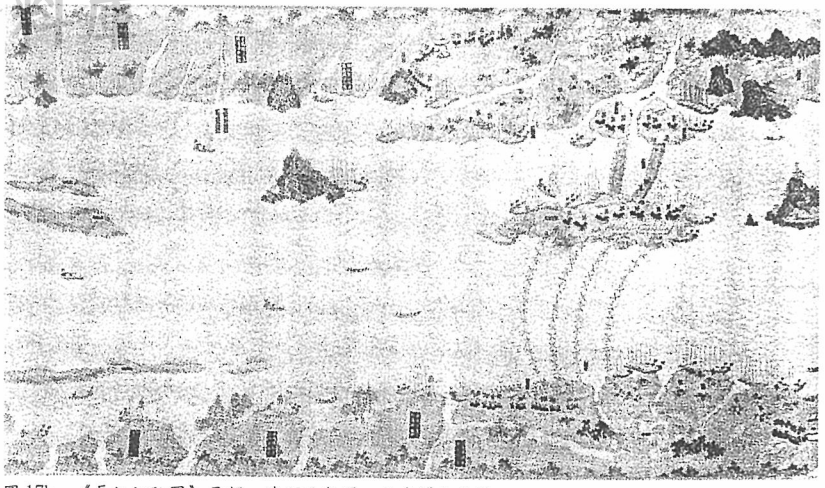


圖17b　《長江江防圖》局部　清順治年間　甘肅博物館藏

臺灣大學學術期刊資料庫

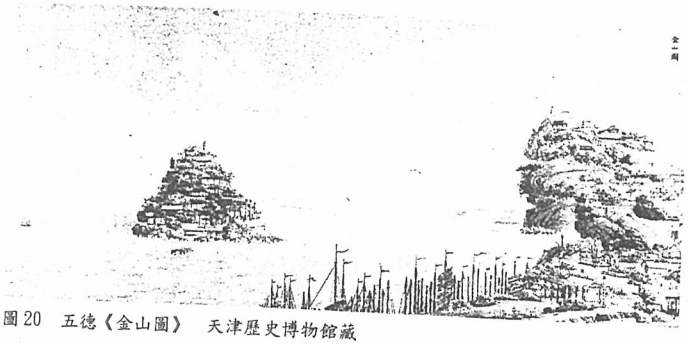


圖20　五德《金山圖》　天津歷史博物館藏

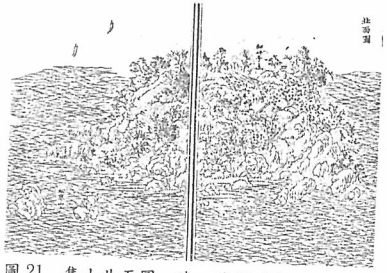


圖21　焦山北面圖　清・吳雲《焦山志》插圖

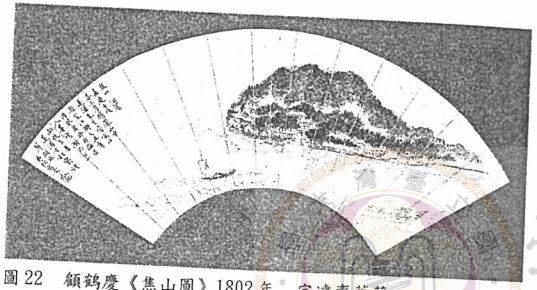


圖22　顧鶴慶《焦山圖》1802年　定遠齋舊藏

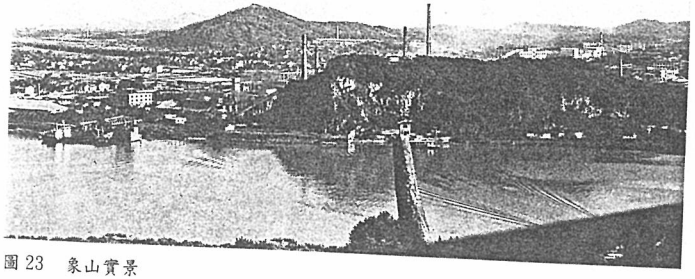
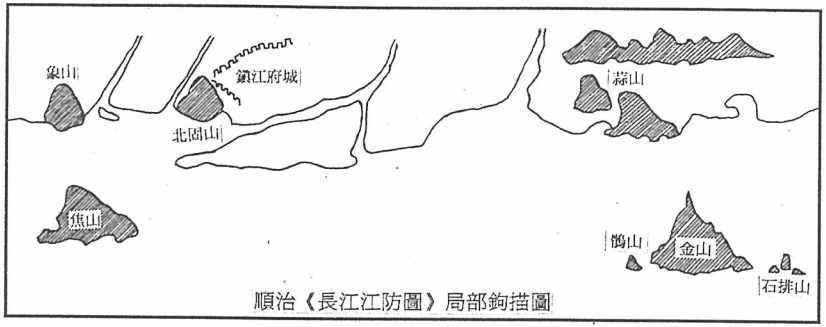
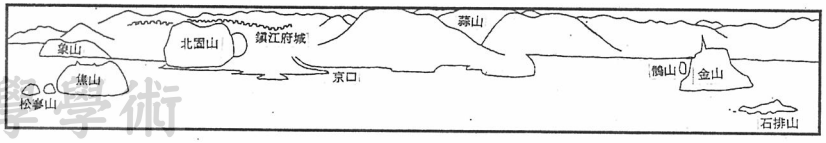


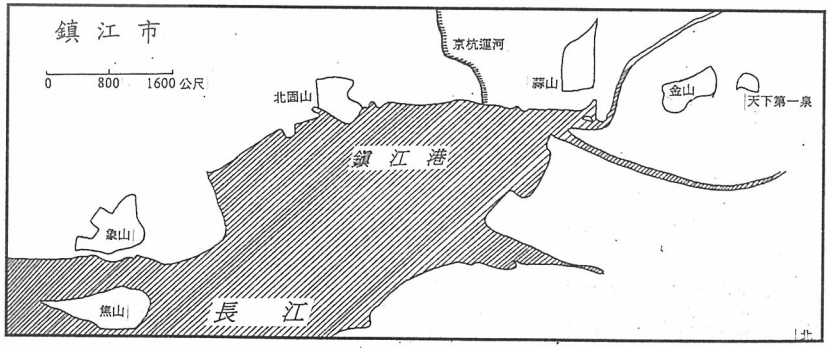
圖23　象山實景



順治《長江江防圖》局部鉤描圖



《京口三山圖卷》鉤描圖



京口三山現今位置圖

圖24　京口三山古今地圖對照

臺灣大學學術期刊資料庫

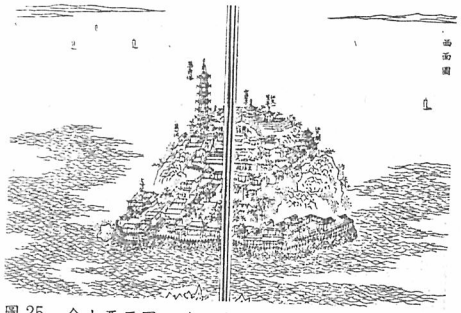


圖25　金山西面圖　清・盧見曾《金山志》插圖

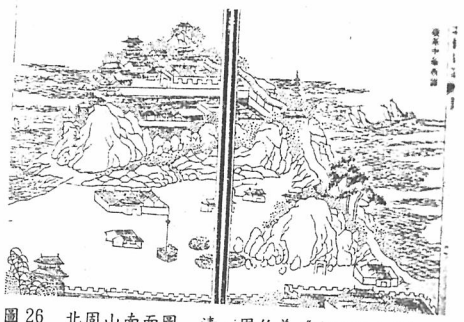


圖26　北固山南面圖　清・周伯義《京口三山志》插圖



圖29　張崟《鎮江十二景－北固山》1822年
橋本末吉藏



圖30　張崟《鎮江十二景－蒜山》1822年
橋本末吉藏

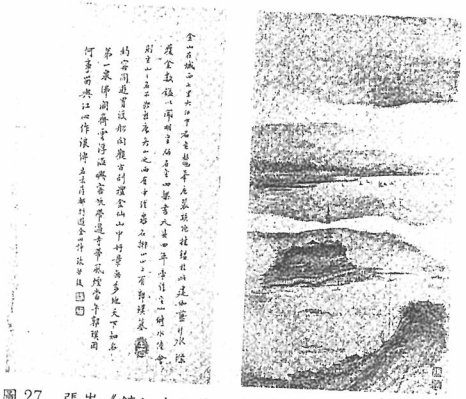


圖27　張崟《鎮江十二景－金山》1822年　橋本末吉藏

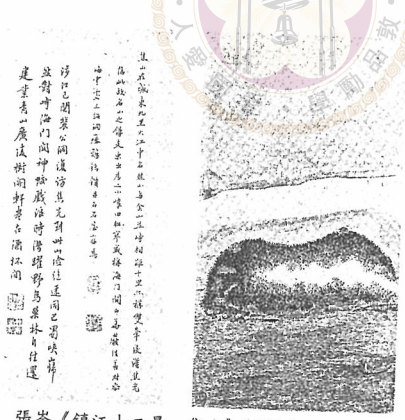


圖28　張崟《鎮江十二景－焦山》1822年　橋本末吉藏



圖31　張崟《鎮江十二景－黃鶴山》1822年
橋本末吉藏



圖32　張崟《鎮江十二景－迴龍山》1822年
橋本末吉藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖33　張崟《鎮江十二景－月華山》1822年
橋本末吉藏



圖34　石濤《山水冊—雨花臺》　British Museum藏



圖35　張崟《鎮江十二景－日精山》1822年
橋本末吉藏

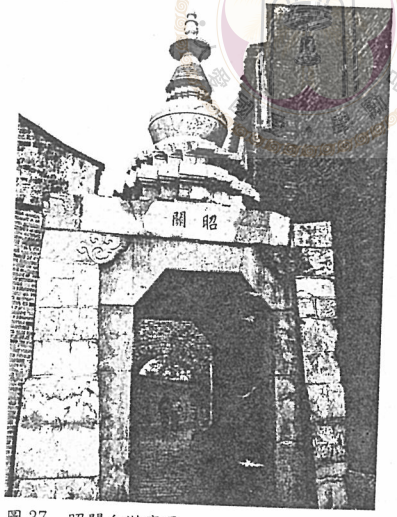


圖37　昭關白塔實景



圖36　張崟《叔生會館圖》局部　1826年　藏地不詳

臺灣大學學術期刊資料庫