

〈雨餘春樹〉與明代中期蘇州之送別圖

石 守 謙

文徵明的「雨餘春樹」除了描寫蘇州風光之清麗外，其形像與色調特具古意，實為文氏對當地山水內在本質的認識；此外，由題跋可得知此作原為贈與知友瀨石的送別圖。

送別圖至遲至南宋時已形成既定之模式，直到明代仍多有此類畫作。但因其過於風行，原本頗能傳達臨別離愁的畫面已失去真情的感染力，而淪為職業畫師應付眾多送別場合的慣常手段；故明中期文人為知友作送別圖時，往往修改原有模式或採用全新畫法，以描繪出兩人親近的情感，或對對方品格才性的深刻了解。

文徵明則更進一步，不直接由受畫者與自己的人際關係出發，而以二人共有的生活經驗作為表現內容，顯示畫家肯定蘇州生活為一獨立而值得表彰的價值。此一畫作，不但在送別圖傳統之變化中扮演重要角色，更可呼應十五世紀中期以來，蘇州文風鼎盛而使當地人形成強烈地方意識的文化史發展。

一、前 言

渭城朝雨浥輕塵，客舍青青柳色新，

勸君更盡一杯酒，西出陽關無故人。

盛唐詩人王維在這首〈送元二使安西〉詩中，呈現著中國傳統社會中上層階級生活裡最富情感的一個片斷。自從春秋時伯牙為鍾子期終生不再鼓琴之後，中國士人即以知友之得否為人生意義的指標之一。知友相聚而得問學游藝，被視為生活中至美的情境；反過來說，至友間的離別，也因為此情境之不可再得，而令人更覺不捨。像王維〈送元二使安西〉的送別詩，便是以此深邃而含蓄的離情為

對象，大量地出現在中國古代詩史之中。知友離別的情緒不但促生了「送別詩」，也帶動了「送別圖」的創作；他們二者共同成為友朋離別情感的紀錄。而此訴諸文字與圖象的表達，又因是不捨情緒的結果，為知友間深厚情誼的最有效之形式存在，也就變成這種場合裡最恰當，最有意義的贈別禮物。

正如送別詩一般，送別圖在畫史上出現的數量亦不在少。以表達的方式來看，送別詩因為係以離別的情緒為主體，大致上便多重在述說離情的傷感，或者發出渴盼重逢的期待。畫史上的送別圖也同樣地在經過一段時間後逐漸形成一個既定的模式。雖然現存的畫例不多，但至遲到了南宋時，一個明顯的送別圖的模式已經成型，而為後代的畫家所依循。然而，有趣的是：這個行諸有年的送別圖格式到了明代中葉以後，卻逐漸從畫壇上消失，至少不再受到重要畫家的青睞。這個現象到底如何形成，為何出現，都須要得到一個說明。文徵明所作的〈雨餘春樹〉（圖一），雖在畫題上未見與送別有關，實際上卻是出自那個轉變時的一幅送別圖。本文即嚐試由對〈雨餘春樹〉的探討入手，對中國畫史上送別圖的發展與變動作一些疏解。

〈雨餘春樹〉圖軸向來只被視為一件難得的文徵明的早期作品而已，似乎只是大家瞭解文氏成熟風格成就的墊腳石罷了。然而，換由送別圖這個新的角度來檢視的話，〈雨餘春樹〉不僅在其流變中有了重要性，而且還關係到整個明代中期所謂吳派山水畫風發展方向的問題。明代中期以蘇州畫家為主力而逐漸形成的優勢到底如何得來，大概不是單賴風格史的論析所能解決的問題。經由〈雨餘春樹〉與其他蘇州畫家所作送別圖的綜合比較，將時間不同、作者不同的作品，置於蘇州地區的文化發展脈絡中來加瞭解，本文試圖在送別圖的基點上來觀察吳派畫風在蘇州文化發展史上的意義，並評量文徵明在其中所扮演的角色。

二、文徵明的〈雨餘春樹〉

乍看之下，現藏臺北國立故宮博物院的〈雨餘春樹〉只是一幅充滿古意、清雅的山水圖，不容易讓人注意到原有的送別意思。畫家在長94.3公分，寬33.3公

分這個不算大的畫面上呈現了一個以淺綠淡黃色調爲主的風景。在前景處有水際的坡岸，疏落但翠綠的樹與樸素無華的小亭，規劃出一個可容文士徜徉的空間；中景是平靜無波，但爲若干坡陀切割的一角湖面，再往上則有與前景遙遙相對的遠山與村落，在類似的青翠之外，還有一層淡淡水氣所造成的朦朧。全幅予人的印象正如現今標題「雨餘春樹」所明舉的，係一個蘇州湖區小角雨後的清麗景緻。

〈雨餘春樹〉淡雅的黃、綠著色以及簡潔、樸拙的物象造型，雖有唐人青綠風格的韻味，但其基本的模型則爲元代錢選、趙孟頫的青綠山水。畫中岸邊的綠石與松樹，令人想起錢選青綠設色的〈羲之觀鵝〉（The Metropolitan Museum of Art）以及〈山居圖〉（北京故宮博物院）。錢選畫中也常見平直坡腳與岸線的勾勒，這大約是元初作青綠山水的常格，因此也見於趙孟頫的〈江村漁樂〉團扇（The Cleveland Museum of Art）以及〈吳興清遠〉的青綠手卷（上海博物館），〈雨餘春樹〉中以細線勾勒如刀切割的呈塊坡岸，明顯地有來自錢選、趙孟頫的影響。而以畫中青綠物象造型並不著意於刻板的平行分割一點來看，〈雨餘春樹〉與趙孟頫的關係則又較錢選爲密切。文徵明一生極喜趙孟頫，在書法上早年亦由趙氏風格入手，〈雨餘春樹〉在此可說提供了另一個他在繪畫上師法趙氏的例證。

錢選與趙孟頫的青綠山水作品，不論其是否尙隱含了什麼形象之外的情思，皆是以太湖流域的水景爲基礎，尤其是後者，更是以此地區景緻的「清麗」爲表現之一重點。由這一點來說，明代中期如沈周、文徵明諸畫家常取法的黃公望、吳鎮、倪瓚、王蒙等風格，便都不似此風格適合〈雨餘春樹〉的表現。據文徵明自己在畫上的題詩說：

雨餘春樹綠陰成，最愛西山向晚明，

應有人家在山足，隔溪遙見白煙生。

畫中首先想要呈現的是蘇州附近傍晚時分雨後的風景，這時候的樹、石與山，都因爲春雨的洗刷，在傍晚柔和的光線下，顯得特別的清爽而明麗。來自趙孟頫（或錢選）的青綠風格正最適於這種效果的營造。

可是，〈雨餘春樹〉又不僅僅是對某一狀況下，某一蘇州地區風景外形的描繪而已。畫中青綠山水的色調與形象還另流露著幽幽的「古意」，這方是文氏對此山水內在本質的認識。畫中的古意，寄託在青綠山水的形成之中，這本即是元初錢趙等人的作品中已有的，但在〈雨餘春樹〉之創作上，則又與畫家對吳地山水的感覺有關。文徵明在右上角詩後的題語說道：

余爲瀨石寫此圖，前日復來，使補一詩。時瀨石將北上，舟中讀之，得無尙有天平、靈巖之憶乎。

題語中的意思顯然是將畫中的山水當成欲引發瀨石天平、靈巖之憶用的。天平、靈巖兩山的提出，可能並不即意謂著畫中山爲彼等之寫照，而較可能是以之作爲吳地山水的代表意象而已；但此二山形象之足爲代表，實在也因爲在其優美的外表之下，還有深厚的文化傳統，足令人發思古之幽情。

天平與靈巖二山位於蘇州城與太湖之間，自古以來即爲游覽勝地；但對中國傳統社會中的文士來說，尤其是明代蘇州如文徵明的文士，這兩座山之所以迷人，尙非止於其外表而已。如天平山雖有因花崗岩而成的奇特外形，但大部分的魅力卻來自如范公先祠的古蹟。文徵明在一五〇八年曾與友人同遊天平，成詩四首并記遊圖一。¹ 四首前三首述抵天平前之遊覽，以景緻爲主，但至第四首則云：

松根小徑入天平，共舍籃輿入翠屏，
陟巘試窮千里目，勺泉聊憩半山亭，
石凌蒼靄相離立，樹匝晴烟不斷青，
落日英賢嘯不得，荒祠古木有儀刑。

詩中之「荒祠」即奉祀宋代名臣范仲淹先世三代的忠烈廟；文氏記天平，對其奇勝處如卓筆峰、五丈石、照湖鏡、白雲泉、華蓋松等，皆在詩中只輕輕帶過，卻

1 〈天平紀遊圖〉現存已知有四本，其中三本分藏上海博物館、巴黎 Mus'ee Guimet 及一美國私人收藏，另一本見於《中國名畫》第一八期刊印。關於此圖之討論可參見 Richard Edwards, *The Art of Wen Cheng-ming (1470-1559)* (Ann Arbor, Michigan: The University of Michigan Museum of Art, 1976), pp.60-63。

重在寫他于落日餘暉中，荒祠古木間，懷想數百年前賢者之心境，可見他對天平的印象確不在風景外在的形式。這種認識大約是當時吳中文士所共有的，² 例如沈周畫〈兩江名勝〉（上海博物館），其天平一景便是以范公先祠為主，而他還曾為范公先祠內的三棵老梓樹畫了〈三梓圖〉（The Indianapolis Museum of Art），此三梓傳為范仲淹親植，可能意在象徵三個先世，沈周作此圖，懷古之意不得謂不濃。³

對於吳地的另一名勝靈巖山，情形亦頗類似，甚至有過之而無不及。靈巖山景緻自是清秀，但古蹟則更多，而且是出自更古老的吳越時代，最能引發文士浪漫的感懷；其中的館娃宮、西施洞、吳王井、響屨廊等，都是吳故宮的遺蹟，唐宋以來吸引許多遊靈巖山的雅客為它們頌詩作賦，完全搶走了山水的風光。⁴ 文徵明心中的靈巖亦是如此，他在〈姑蘇寫景山水冊〉的〈靈巖〉一景中便賦詩作：

靈巖之山青突兀，綺繡荒涼異今昔，
採香舊徑生薜蘿，響屨空廊映斜日，
當時此地有樓台，寶沈香滅空烟埃，
只因山下胭脂井，曾照吳王西子來。⁵

真實的靈巖山水景緻之細節，在詩中的地位極不顯眼，反而是其中的古蹟以及歷代詩人之歌詠所形成的文化內涵，構成了文氏對靈巖認識的主體。〈雨餘春樹〉所畫山水的形象雖與天平、靈巖二山毫無關係，但畫中風格所呈露的古意，正與其對天平、靈巖這種文化內涵的體會互相呼應；拿天平、靈巖作吳地山水的代表，正是以文化性的古意為其自然景觀的內在實質。

2 關於此時蘇州文士對天平山的印象，可參見王鏊等，《姑蘇志》（台北，學生書局，1965），卷八，頁一七上～二一下，卷二七，頁一九下～二一上。

3 The Indianapolis Museum of Art 所藏之〈三梓圖〉約成於1481年，見 Yutaka Mino and James Robinson, *Beauty and Tranquility: The Eli Lilly Collection of Chinese Art* (Indianapolis: The Indianapolis Museum of Art, 1983), pp.314-317。

4 參見王鏊，《姑蘇志》，卷八，頁二二下～二四下。

5 周道振輯校，《文徵明集》（上海古籍出版社，1987），頁八四一～八四二。

如果觀者再進一步追究〈雨餘春樹〉創作的過程，它的意旨又不僅在於描寫吳地山水的印象而已。此畫上題識之時間為丁卯（一五〇七年）十一月七日，但圖繪部分則稍早於此，是畫贈予即將北上的瀨石之後，隔了不久又為瀨石攜回求題。⁶ 這個圖與文製作時間的差距可能不大，但卻有兩點值得注意。一為其詩乃為畫後一段時間內所作，顯然為對畫作的應和；其前二句頗合畫意，但後二句「應有人家在山足，隔溪遙見白烟生」卻故意地與畫家清楚地交待遠岸村落人家作背道而馳的表現。這不僅證實文氏確有意識及詩、畫各自獨立而又能互和互動的能力，也為歷來詩畫合一的表現，提供了一個值得注意的例子。另一值得探討者則為本畫創作的原旨問題。既然畫作時間早於題識，畫時原意是否也是要供瀨石在北上舟中作「天平、靈巖之憶」呢？畫的當時文氏是否已經知道瀨石將要北上？由題識的語氣來看，這段時距可能相當有限，文氏很可能知道瀨石北上的計劃。縱使不然，到了文徵明為此畫題詩識語時，便毫無問題的是將這幅山水作為贈別之用，讓瀨石在北上舟中，甚至在北方生活裡，進行「天平、靈巖之憶」。這個贈別功能的認定，使得觀者得以將〈雨餘春樹〉由送別的觀點來作深一層的認識。

〈雨餘春樹〉既帶有送別的目的，文徵明在畫中所要提供予瀨石之影象為何？答案恐怕不僅止於作一張如今日游覽所攝的當地風景照片而已。友朋之間所共同享有的某種感覺，正如送別詩傳統所示的，應是此畫所要提供瀨石回憶的真正內容。由這個角度來看，山水畫中原來僅屬綴飾性質的所謂點景人物，在〈雨餘春樹〉中則有了不同的意義。畫中前景石旁的兩個文士可能指的即為瀨石及其友人（文徵明？），其游賞的對象則為此古意盎然的清秀山水。這二人小組到遠景村落旁又再度出現，似乎正是詩題「應有人家在山足，隔溪遙見白烟生」的後續行動，讓二位文士經過一度步行（或舟行？），來到遠岸而見到「白烟」所自

6 文徵明在題識雖未明言此圖確實作於何年何月何日，但其文字中並沒有特別提及或暗示這中間曾經過一段相當長的時間，而文徵明在其他詩作或畫作上倒經常顯現他對時間流逝的注意，題舊畫時也時將中間的時距有所交待或提示，由此來加推測，〈雨餘春樹〉的畫與題的時差可能不大，應該是在題識的丁卯十一月七日前的一、兩個月之內。

出的山足人家。詩句中的懸疑與圖繪裡的「異時同圖」⁷ 互相參和，在作品上形成一個饒有情致的山水游賞圖。對山水之游賞本即文士（尤其在江南）雅緻生活中不可或缺的一面，更是友朋過從裡最經常舉行的活動，可以說是整個文士社交生活的一個縮影。〈雨餘春樹〉所畫的實在是這種生活，以及在這種生活裡所滋生的感覺。

知友共遊於吳地古意盎然之山水，這種生活經驗就是文徵明在將〈雨餘春樹〉拿來贈別時所訴諸情感的依據。文士們既珍惜這種生活經驗，對其之回憶也就成為即將分離友朋心靈間的連繫。以這種聯繫為主題的送別行動，就表現上來看，比較不去強調知友別離時的悲淒面，反而顯得能在情緒上有所超越。〈雨餘春樹〉的畫家題識便無離情別恨的流露，而在畫面上甚至對此情緒的超越有所肯定，此中關鍵則在前景坐於橋上的文士之出現。坐於水際的文士形象雖常見於一般之山水圖或文會圖中，但在這裡則被賦予另一層的意義。它不但在位置上因有周圍樹石的環繞而呈現與其左兩位文士割離的獨立性，其姿態也因背向觀者，望向畫外，而顯得有遺世獨處的意思。這個形象在此點上很像傳李公麟所作〈歸去來辭圖卷〉末段寫「臨清流而賦詩」的陶淵明，都在表達一種超然物外的境界。⁸ 文徵明在〈雨餘春樹〉中加入了這個形象，應是有意地以此「雙關」的手法營造一個超越離情別恨的送別情境。這種作法讓人立即想到李公麟所畫的〈陽關圖〉。〈陽關圖〉是針對王維〈送元二使安西〉而作的圖繪，但也有畫家自己獨到的解釋。據《宣和畫譜》所記：「公麟作陽關圖，以離別慘恨為人之常情，而設釣者於水濱，忘形塊坐，哀樂不關其意」，⁹ 文徵明於他的送別圖中特畫文士獨坐水橋之上，可能即受李公麟

7 關於中國繪畫裡的「異時同圖」法的討論，見古原宏伸，〈傳李公麟筆「九歌圖」——中國繪畫の異時同圖法一〉，《鈴木敬先生還曆記念・中國繪畫史論集》（東京，吉川弘文館，1981），頁八七～一〇七。

8 此卷現藏 The Freer Gallery of Art, Washington D.C., 係現存最早的一卷因〈歸去來辭〉而作的圖繪。見 Thomas Lawton, *Chinese Figure Painting* (Washington D.C.: The Smithsonian Institution, 1973), pp.38-41。此卷現在已知尚有兩個模本，一在 The Museum of Fine Art, Boston，一在台北國立故宮博物院。

9 《宣和畫譜》（增補津逮秘書本，京都，中文出版社，1980），卷七，頁八上～八下。

〈陽關圖〉之啓發。¹⁰

三、送別圖的模式與流變

〈雨餘春樹〉雖在表面上爲一游賞山水圖，實際上卻是文徵明以吳地生活經驗供其友追憶的送別禮物。它的形式手法與表達的情感內容，皆與習知的送別圖有所差異。而他所造成的差別，在明代中期的畫壇發展之中，又代表著什麼意義？要嚐試解答這個問題必須考慮送別圖的整個傳統與當時明代諸家所作各種不同表現，同時由這縱與橫面來進行比較的瞭解才行。

送行詩雖然起源頗早，但送別圖的例子在畫史上卻找不到很早的證據。上文所及北宋李公麟所作的〈陽關圖〉可能是與送別有關的一個較早的資料。當然，〈陽關圖〉嚴格說來係一種因詩而作的「詩圖」，並非真爲送別某人而作，但因亦牽涉對離情之處理，再加上李公麟本人在畫史上所建立的聲望，遂對後人作送別圖有一定程度的影響，值得在研究送別圖的早期發展時特別加以注意。

〈陽關圖〉的原有形象雖已無從查考，不過可以肯定的是它應爲不以水景爲主的北方景緻。〈陽關圖〉既在畫王維〈送元二使安西〉之詩意，而王維此詩又在寫長安城西北臨臯驛之餞別情境，圖繪之景緻可大致推知與〈雨餘春樹〉有天淵之別。唐代臨臯濱臨渭水，近中渭橋置驛，正在長安至咸陽道上，爲都城西出主幹驛道之第一驛，西行人皆由此驛至咸陽，再分南北兩道至安西，因此唐人之餞別宴皆于此地舉行。¹¹ 此驛附近雖有渭水，故李公麟得以置釣者於水濱，但基本上此路線卻爲陸路，西行者要經中渭橋走大道至咸陽，故此送行之場景大致會以陸上景觀爲背景。

李公麟所作的〈陽關圖〉究竟是代表北宋送別圖的常態或只是其時的一個特

10 李公麟〈陽關圖〉現已不存，但在明時先屬吳中之陸容（全卿），後歸陳湖之陸氏。見張丑，《清河書畫舫》（文淵閣四庫全書本，台北，商務印書館，1983），卷八上，頁三五下。文徵明應有機會見過此畫。

11 參見嚴耕望，《唐代交通圖考》（台北，中央研究院歷史語言研究所，1985），冊一，頁五～七。

例，如今因為資料欠缺，頗難論定。不過，到了南宋之時，送別圖的大概模式可以說是已經出現了。這個南宋時可見的模式與李公麟〈陽關圖〉最大的不同在於將陸路的送行改成水路的送行，其現存最早的範例為藏於日本常盤山文庫的〈送海東上人歸國圖〉（圖二）。〈送海東上人歸國圖〉可能成於1191年，為寧波文士請某位畫師繪贈即將歸國之日僧海東上人（可能即榮西）者。¹² 畫中的主景全在下段，左邊為被送者及其乘船，右邊為坡岸，岸上有友人拱手送行，另有小亭，似為稍早一刻餞別宴舉行之所在。這些物象可以說是構成一幅送別圖的基本要素，而它們在畫面中的組成也大致上形成一種岸邊水景橫向相連的定格。此種模式之所以成立，大約與南方多水的地理環境有相當密切的關係。

由〈送海東上人歸國圖〉所見的送別圖模式，雖然多少與南方之地理環境有關，但以個案來說，卻不太執著於描繪送別所在地的實景。〈送海東上人歸國圖〉所指的送別，因為當時日僧歸國必由寧波，其送別地毫無疑問地應在寧波之港口，但圖中卻無意對寧波港有任何交待。這種送別圖一旦脫離與實景的直接關係，其中的因子便可以被畫家自由地加以運用，來作任何地點所發生的送別場景，而成為一種專門描繪送別的格套。〈送海東上人歸國圖〉看來並不是這種格套的創始，其出現或許指示了在南宋初期時這種送別圖的模式已經存在了相當的一段時間。

有著送別人物的岸角與即將遠行之舟船左右相對的模式，到了南宋後還是沿用不斷。十五世紀的院畫家王誥所作的〈送源永春還國詩畫卷〉（和田家藏）與〈送策彥周良還國詩圖卷〉（妙智院藏），兩者都屬此模式的運用，也都是如常盤山文庫者係畫贈即將歸國的日本友人，只是將南宋的立軸形式改為橫卷而已。¹³ 橫卷的形式由於能給予畫面左右間空間較自由的安排，而且也可以較有彈性地處理相伴

12 關於此圖之問題，已有多位日本學者討論過，較近者可見於鈴木敬，《明代繪畫史研究·浙派》（東京，木耳社，1968），頁一〇一～一〇六；Miyeko Murase, "Farewell Paintings of China: Chinese Gift to Japanese Visitors." *Artibus Asiae*, vol. XXXII(1970), pp.211-236。

13 對王誥此二手卷之討論，請見鈴木敬，前引書，頁一八九～一九一；Murase, *op.cit.*, pp.228-230。

詩文的數量多寡，似乎比立軸更適於作送別圖之用，因此明代的畫家在製作送別圖時，也多採用之。浙派畫家之首的戴進也用同一模式作送別橫卷，其〈金台別意〉（圖三）即在橫長的構圖中，將送別的基本因子置於全幅的中段，在岸腳上畫了五位著官服的人士正與欲離去的翰林以嘉（衛靖）拱手言別，而在岸邊則有待發的江舟，桅繩隨風左飄，指向以嘉將要舟行的居於左邊的廣大江面。觀者雖由題中之「金台」知此送別實在北京，但全幅之表現卻與南方畫家所作的別景基本上並無二致，由此亦可知此送別圖模式確能超越南北地理之分，為各地普遍採用之情形。

王誥、戴進、甚至製作〈送海東上人歸國圖卷〉的不知名畫家，都是屬一般所稱的畫師（畫工）。但是，送別圖既定模式之使用，也未必即局限在畫師身上，多位被歸屬於文人範圍的明代早、中期畫家也都使用過此模式。王紱在一四〇四年作的〈為密齋寫山水圖〉（大阪市立美術館，圖四），就是一個例子。畫中王紱雖使用了與戴進、王誥不同的筆墨技法，但卻有著相似的岸腳上之拱手言別、岸邊待發之舟楫，以及寬闊的水景；這些母題自右至左排列開來，也正是此模式的標準作法。〈為密齋寫山水圖〉的送別意旨，雖無如某某別意之類的標題得以佐證，但在其友顧寅的題詩則云：

澄湖望不極，波光澹悠悠，
悵此林臯夕，迴同吳苑秋；
烟消見孤嶼，霞想滄結洲，
無由問沙鳥，還念舊盟不。

傷別之情，溢於言表，此畫用為贈別送行，殆無疑義。

王紱畫業本係出自元末江南之文人風格，其對倪瓚、王蒙畫風的承續尤其對後來之吳派山水發展具有重要的意義。吳派早期之重要畫家沈周的畫風亦以元末風格為主，但在送別圖這一方面，也如王紱一般，受到那個既定模式的影響。他在一五〇〇年前後，分別製作了〈仿雲林送別〉、〈秋江送別〉（兩者皆藏 The Art Museum, Princeton University，圖五，六）及〈京江送別〉（北京故宮博物院）三個手卷。此三卷送別圖之筆法根源或有不同，但在送別主題的處理上卻大同小異。〈秋江送別〉作於一四九九年，其中段即送別景，城郊坡腳之士人與岸

邊正待撐發的船上文士拱手爲別，左邊一片江水，只有草草的墨點交待遠岸的植物。〈仿雲林送別〉圖未紀年，但依其風格判斷亦約成於此時，¹⁴ 也與〈秋江送別〉使用相同的模式，只不過將送行景前移至卷之1/3處，而行人在岸上與友揖別，但岸邊之舟仍在，左邊去程則更遠無所極。北京故宮博物院的〈京江送別〉，除了一些細節外，大致也差不多；雖然此次行舟已經離岸，但拱手爲別的送者與行者，以大片水域隔開的近遠兩岸等要件，依然存在。¹⁵

在沈周製作以上三卷送別圖之後不久，他的後輩小友唐寅也賴這個模式作了一卷〈金閶別意〉（圖七，臺北故宮博物院）。依其上唐寅題字的書風來，畫作的時間應在一五〇七年左右，與文徵明的〈雨餘春樹〉時間很近。¹⁶ 〈金閶別意〉全幅之安排頗似沈周的〈秋江送別〉，只是將送別主景稍往後移，在全卷2/3處，而加大了右邊金閶門外郊區的描寫，如屋舍、廟宇、橋樑等細節也較豐富。岸腳之別景較諸以往的送別圖更爲活潑而盛大，不僅送行之官民人數較多，將行之舟亦有舟子正欲升帆。儘管〈金閶別意〉有如此別於〈秋江送別〉的氣氛，但送別圖模式中的諸要素仍然絲毫不減。

文徵明的〈雨餘春樹〉雖然與〈金閶別意〉時間相近，與沈周的〈秋江送別〉、〈仿雲林送別〉及〈京江送別〉相差也不過七、八年的時間，但卻未依上述之既定模式。這個差別實與畫家與受畫者間關係的親密程度不同有關。〈秋江送別〉與〈仿雲林送別〉皆無如〈雨餘春樹〉的畫家識語，未給予受贈者之資料。〈仿雲林送別〉卷後亦無明人題跋，〈秋江送別〉後雖有王穉登、張鳳翼跋，但也只在頌揚沈周之畫藝，絲毫未及贈別之情境。而以技法的水平來說，〈仿雲林送別〉就比同一風格的〈策杖圖〉（臺北，國立故宮博物院）草率，而〈秋江送別〉也較〈沈文合作山水卷〉（翁萬戈藏）爲粗簡。¹⁷ 這些跡象都顯

14 Wen Fong ed., *Images of the Mind* (Princeton, New Jersey: The Art Museum, Princeton University, 1984), pp.148-149。

15 此〈京江送別〉圖卷發表於《藝苑掇英》，1979年第一期，頁一八～二〇。

16 江兆申認爲此圖與〈函關雪霽〉因爲同時之作，都是唐寅四十歲以前不久的作品，見《吳派畫九十年展》（台北，國立故宮博物院，1975），頁三六二。

17 〈策杖圖〉見《吳派畫九十年展》，頁三一；〈沈文合作山水卷〉見《藝苑掇英》，第三四期（1987年一月），頁一四～一五。

示沈周所作的這幾張使用既定模定的送別圖根本是一種應酬之作。唐寅的〈金閨別意〉亦是如此。畫中自識：「侍下唐寅詩畫奉餞鄭儲多大人先生朝覲之別」，顯然是送給一位蘇州的地方官者。鄭儲多不知當時確任何職，明清以來的蘇州方志書也不曾提過此人有何善政，但唐寅在卷尾的題詩卻說：

別意江南柳，相思渭北天，
一盃黃菊酒，五兩黑樓船；
故舊情悽切，窮民淚洒漣，
傾危望扶植，丹陛莫留連。

似乎故意渲染了官民之間不捨的離情，來迎合送別圖的社交功能。看來〈金閨別意〉正是唐寅自北京返家後開始賣畫維生的筆墨生計；他與鄭儲多之間，也如沈周與〈秋江送別〉、〈仿雲林送別〉的受畫者之間一樣，缺乏真正的情感基礎。這種淡薄的情感關係，使得他倆在作這幾幅送別圖時變得有點近似畫師應付主顧之需求而已；而在此狀況之下，既定模式之套用，一方面既能滿足對方，另方面則又是畫家方便的權宜。

然而，在這一段時間裡也不是只有文徵明才為有交情的朋友送別，放棄送別圖之既定模式的畫家亦非僅文氏一人而已。由現存可靠的畫蹟為基礎來看，蘇州地區大約在十五世紀的後期始，就出現了一些新的嚐試。在這種嚐試之下而得的作品中，又可依其與原來老模式的關係大概分成兩類。第一類的嚐試可以視為對老模式的修改，有意地作一些改變以求取新的效果。沈周作於一四九七年〈京口送別〉（上海博物館）及作於一四九九年初的〈送別圖〉（Nelson Gallery-Atkins Museum, Kansas City）便是此種例子。〈京口送別〉係因其至友吳寬赴京，沈周由蘇州送至京口而別。畫作二舟橫岸旁，一空其中，一兩人對坐如話別狀；既不作尋常所見揖拱作別姿態，也將典型的近遠岸的水域間隔加以淡化，又把原有舟船待發的意思轉成對舟中兩人殷殷話別的注意。在實際的那個由蘇州延續到京口的送別中，沈吳兩人所作的無非是清談玩古，將他們在蘇州所能分享的情趣作一

個儘可能的延續，直到終須一別時刻的到來。¹⁸ 這樣子對知己情感的親密與不捨，在以舟中殷殷的話別為新焦點的送別圖中，確實更能契妙的呈現。另卷在 Nelson Gallery 的〈送別圖〉也是送予一位較親近的朋友盧宗尹。盧氏為當時頗有聲望的御醫，也是吳寬、陸完、沈周等蘇州名士的好友。為盧氏送別自然也就不能只是套套俗格交差，因此沈周在圖卷上只保留了兩人揖拱之形象，省去了行舟，也沒有寬廣的水景，而得到一個完全不同的，不再是悲淒的氣氛，正應合他在題詩中最後八句對盧宗尹所說的：「茲當返醫垣，如鳥辭故林，秋高健翮舉，別酒喜再斟，丈夫慎所術，醫國振芳音」，自然流露出對知友遠大前程的鼓舞與愉悅。¹⁹ 相似的情形也發生在畫師行徑較為明顯的唐寅身上。他在一五〇八年作的〈垂虹別意〉(The Metropolitan Museum of Art)即接近沈周的〈京口送別〉，而贈別的對象則是唐寅親手調教的弟子。²⁰ 第二類的送別圖的新嚐試則與原有的舊模式完全無關。在諸多的新嚐試中，又因畫家在當時所考慮表達的重點不同，而作了不同的處理。其中有將江行景直接改為陸行的，例如著錄上曾有沈周之〈臨別贈言〉畫予陳玉汝赴京返任的，便是作「山下一長堤，陳成齋揖別上馬」。²¹ 唐寅在一五〇五年所作之〈南遊圖卷〉也作行者蘇州琴師楊季靜乘馬而行；這大概是因為圖作之重點不在說分別之情，而是像文徵明贈詩中所說的「秣陵古名都，去去當有遇，鏗然振孤音，一洗箏琶耳」，為其挾藝而遊，贈之

18 此圖可見於中國古代書畫鑑定組編，《中國古代書畫圖目·二》（北京，文物出版社，1987），p.192 沈吳二人曾在此行舟中同觀蘇軾之〈臨懷素千字文〉，事見吳升，《大觀錄》（台北，漢華文化事業股份有限公司，1970），卷五，頁一八。更值得注意的是吳寬本人的書風也是以蘇軾為依歸的，沈吳兩人在舟中同賞此件蘇軾作品，其氣氛之佳，必有不能言傳的境界。

19 有關此〈送別圖〉的研究成果，參考黃君實與 Marc Wilson 之說明，Sherman Lee et al., *Eight Dynasties of Chinese Painting: The Collections of the Nelson Gallery Atkins Museum, Kansas City, and The Cleveland Museum of Art* (Cleveland: The Cleveland Museum of Art, 1980), pp.184-185。

20 Marc F. Wilson and Kwan S. Wong, *Friends of Wen Chengming: a View from the Crawford Collection* (New York: China Institute in America, 1975), pp.61-71。

21 陸時化，《吳越所見書畫錄》（光緒五年懷烟閣刊本），卷三，頁七〇下～七一下。

以壯行色，因此就沒有採用較常見的水景送別。²² 沈周于一四七九年作的〈送吳文定公行卷〉也作吳寬馬行，但比較起來，就更見特殊之用意。此卷為東京角川家藏，全卷極精，為王世貞譽為超過〈東莊圖冊〉的「第一筆」。在卷中作馬行的吳寬出現在尾端，其前則為一長段的繁複山水（圖八），幾乎不能讓觀者感到任何分離的氣氛。此時觀者只有賴畫家本身的題語才能推究此送別畫的真意。沈周在其長題中有云：

為君十日畫一山，為君五日畫一水，

欲持靈秀擬君才，坐覺江山為之鄙，

時而不動衍且長，惟君之心差可比。²³

明白地指出他以全卷衍長靈秀的山水來象徵吳寬的才性，而將此象徵之象作為贈別的禮物，也即是將對知友的瞭解作為分處兩地時最值得珍惜者。在沈周的一生中，吳寬無疑的是他相知最深的至友，而〈送吳文定公行卷〉正是對其友情的見證。

除了沈周之外，當時江南還有其他幾位畫家也以這種表現對行者人格的深入瞭解為贈別之禮物。陶成在一四八六年作的〈雲中送別〉（圖九）也是以具有平野、塵沙、草樹的山水，以及畫中官服人物的寄情書畫，來突顯將赴雲中任事的戈勉學之高逸胸懷。畫中之戈勉學著官服坐石上，既不作行狀，也無一般送別圖的揖拱姿態，可說完全地放棄了送別圖的既定模式。沈周作的〈虎丘送客〉（天津市藝術博物館，一四八〇年）也在畫其友人徐仲山之人格；²⁴ 徐氏則也如〈雲中送別〉之戈勉學，著官服而坐，看來故著官服正是畫家為了強調其受畫者

22 作馬行的送別圖比沈唐更早的有謝縉於1417年作的〈雲陽早行〉（上海博物館），但此圖由其諸友題詩來看，紀行之意味較濃，不似〈南遊圖〉的以言志送別。

23 此題未見發表，本文取自卞永譽，《式古堂書畫彙考》（台北，正中書局，1970），頁四〇〇～四〇一。另外有關此卷技法風格之討論，可見Richard Edwards, *The Field of Stones* (Washington D.C.: Smithsonian Institution, 1962), pp.50-52. 中村茂夫，《沈周一人と藝術》（京都，文華堂書店，1982），頁一九二～一九六。

24 圖見Edmund Capon and Mae Anna Pang, *Chinese Paintings of the Ming and Qing Dynasties* (Australia: International Cultural Corporation of Australia Limited, 1981), p.41。

之心靈得以超脫他們平日繁重之政務而作的有意安排。除此之外，文徵明在〈雨餘春樹〉後兩年所作的〈劍浦春雲〉（圖一〇，天津市藝術博物館，一五〇九年），也有類似的作法。據文徵明在畫上自題：「淮陽朱君擢守劍南，友人文壁作〈劍浦春雲圖〉以系千里之思」，知畫乃送其友朱應登由南京往福建南平任知府職而作。畫題的「春雲」出自《晉書》阮籍等傳贊，²⁵ 應是用來隱喻朱應登的人格精神的；因此畫中雖無朱應登的形象，遠山坳處所浮動的雲面其實正是朱應登的人格象徵。文徵明在捨棄了送別圖的舊有模式之後，〈劍浦春雲〉便不再見揖拱作別的文士，升帆待發的舟船，只留下江水彼岸的遠山與其間的一片春雲，代表在遠方之至友，也是文氏「千里之思」之所寄。

〈雨餘春樹〉也屬於不用既定模式的新型送別圖。由其創作前後的各種樣式的送別圖出現的狀況來看，很難說〈雨餘春樹〉具有絕對的獨創性。但是，如果細究它的內容，〈雨餘春樹〉在十五世紀末至十六世紀初的江南送別圖的新潮流中卻佔有相當獨特的重要性。當送別圖的舊模式逐漸失去動人的效果之後，嚐試新作法的畫家們修改或放棄了以往的形式規格來作送別圖，以求突出他們與受畫者間那一份特殊值得珍惜的友誼與情感。他們的這些工作，不論是經由強調對分離的不捨，對行者衷心的祝福，或重申、保證對他方知心的瞭解，都是由其對受畫者的純粹的人際情感出發，與此相較之下，〈雨餘春樹〉則是將人之關係淡化，轉而以某個共有的生活經驗為表現的主要內容。換句話說，其他的送別圖不免拘黏於「人」，〈雨餘春樹〉卻以「事」為其關懷。如果說一般的送別圖因以「人」為主而使畫家易於受到「人情」所苦，而造成如畫師的不自由處境，〈雨餘春樹〉得以「事」為主，實標示著畫家表白在自由度、個人私屬性上之提升。

25 房玄齡等，《晉書》（台北，鼎文書局，1979），卷四九，頁一三八六。全部讚文為：「老篇爰植，孔教提衡，各存其趣，道貴無名，相彼非禮，遵乎達生，秋水揚波，春雲歛映，旨酒厥德，憑虛其性，不翫斯風，誰虧王政。」

四、一個文化史的解釋

〈雨餘春樹〉之以「事」為送別，而具體地指向文氏與瀨石的共同生活經驗，其中的根據並非某次的出遊，也不是某個雅集，而為悠遊於蘇州山水的整體感覺。這個蘇州生活之被認為值得入畫，實在具有特別的意義。在十六世紀之前，有關蘇州的山水並非沒有在畫上出現過，但大多數是屬於紀遊、寫生之作，如王蒙的〈具區林屋〉（台北國立故宮博物院）就有對太湖區域具區山的描寫，不然就是藉之以言某種隱逸的理想，抒發來自其中的情懷，倪瓚的一河兩岸的孤寂山水就屬於此類；²⁶ 但是，他們都不在以蘇州生活為一獨立而值得表彰的價值而來呈現它。文徵明作〈雨餘春樹〉之所以能將他與友人在蘇州的生活經驗作為畫之主題，背後實在是含有對此價值之肯定；而蘇州生活之得以被文氏如此肯定，則又是蘇州文化自十五世紀後半以來發展的結果。

蘇州雖然自宋代以來一直是中國最富庶的地區之一，²⁷ 但其文化地位卻經歷過一段不甚相稱的起伏波動。蘇州地區在文化表現的第一個高峯出現在十四世紀中期的元朝末年。在那一個時期，因為提供了一個遠較其他地區安定的環境，蘇州聚集了眾多包括學者、藝術家、詩人在內的文士，創造了個在不安定時代中所能想像到的最蓬勃的文化景觀。²⁸ 但是，這個蓬勃的局面到了明朝成立之後，在短短的二十年內，卻有急遽的萎縮。當時蘇州許多最具才華的文士，包括高啓、陳汝言、徐賁等人在內，皆在新君朱元璋的殘暴統治下，遭到橫死的悲慘結局。這個結果使得蘇州的文化發展突然陷入了低潮，甚至使得這個地區在接下來的四分之三個世紀裡的文風一蹶不振。蘇州府吳江縣的莫旦在一四八八年回顧

26 Wen Fong, *op.cit.*, pp.105-127。

27 參見 F.W.Mote, "A Millennium of Chinese Urban History: Form, Time, and Space Concepts in Soochow", *Rice University Studies*, vol.59, no.4 (Fall, 1973), pp.35-65。

28 Chu-tsing Li, "The Development of Painting in Soochow During the Yuan Dynasty", *Proceedings of the International Symposium on Chinese Painting* (Taipei: The National Palace Museum, 1970), pp.483-500。

這一段時期的情況時便說：

士風與時高下，吳江雖在德化之區，然僻居水鄉，富者溺於貨利，而無暇於學問，貧者役于衣食，而無力於學問，有以生員舉者，輒相怨詈，如當重役，闔門之內爲之墮淚。²⁹

莫旦所描述的現象，在一般熟悉明代後期蘇州的經濟與文化狀況的研究者來說，實在是匪夷所思。

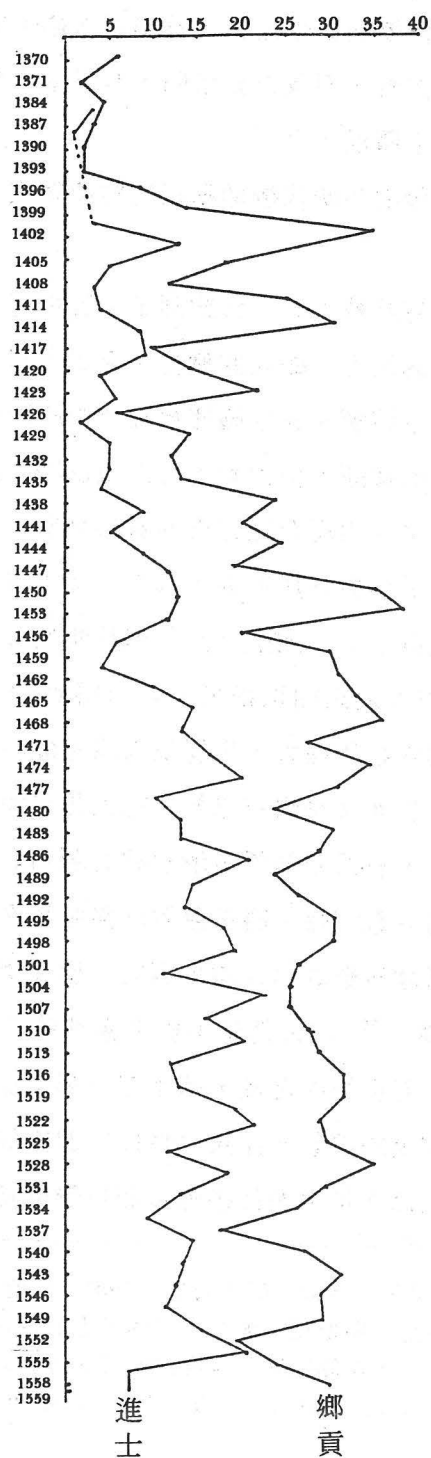
不過，這個低潮並沒有持續太久，大約到了十五世紀中期之後，蘇州的文化發展又重新新獲得了以往的活力。如此的變化，今日可以由當時科舉考試成功人數的檢查作一個指標來加以瞭解。在中國傳統社會中的科舉，應考人之成功與否雖然不免牽涉到一些個人的機運，但大致上可以說成功人數之多寡大約能夠反應某地區在此上所投資的力量。由現存地方志的資料來看，今日雖已無法取得當時入學人口數量的瞭解，但其中對各屆考取「鄉貢」與「進士」的名單，仍有詳細的保存。若依王鏊的《姑蘇志》，並配合清代李銘皖的《蘇州府志》中所記者，按考試年代與得以題名的人數來加以排列，可以得到如表一所示的兩條起伏曲線。線中某些地方在短期內起伏甚大，可能是因爲定額數目在政策上有所改變所造成的；另外，《姑蘇志》與《蘇州府志》所記人數也稍有出入，這有部分是因爲蘇州府疆域有些微變動，有部分則係對所根據的題名者之籍貫資料的瞭解不同所致。可是如果在檢視這些數字時，將重點置於整個趨勢的大體掌握，並專注於嚐試探索明代蘇州人對當地科舉成功人數多寡的心理反應時，那些細緻的差別當對全局不致有太大的影響。³⁰ 如果暫時不細考慮那些小的變動因素，表一所示的兩條曲線顯示出到了十五世紀中之後，蘇州在科舉上成功的人數，不論是鄉貢或是進士，都呈現多而穩定的現象。如果再將此二曲線加以整理，每三次考試作一單位，來想像蘇州人在每十年中如何感覺這個科舉成功人數的數字對他們的意

29 莫旦，《弘治吳江縣志》（台北，學生書局，1987），卷六，頁二二一。

30 資料來源及其人之特定說明俱見王鏊等，《姑蘇志》（台北，學生書局，1965），卷六，頁一下～六〇下。李銘皖等，《蘇州府志》（台北，成文出版社，1970），卷六〇，頁一四上～二二上，卷六一，頁二六上～四〇下。

義，則可得表二與表三：

表 1



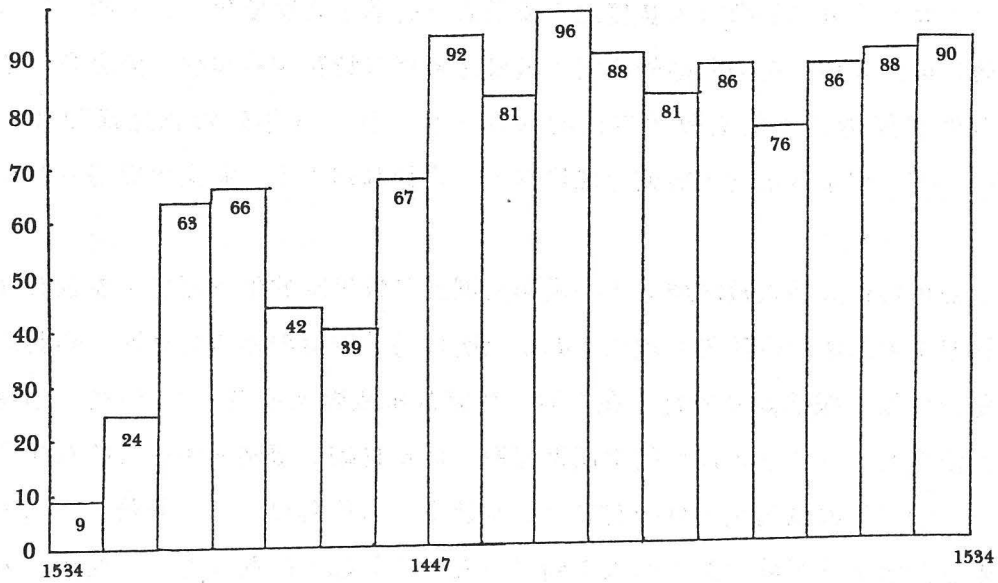


表2 鄉貢數目

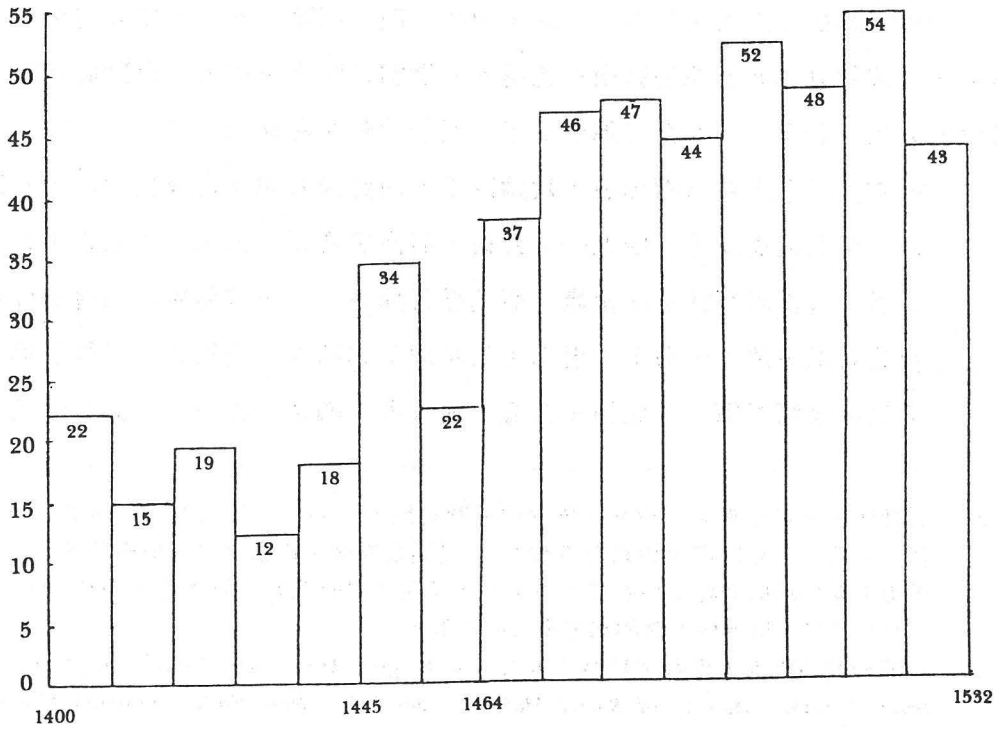


表3 進士數目

不論是由表二的鄉貢人數變化，或是表三的進士人數變化，在一四五〇年前與以後的表現，有極明顯的不同，數量之多寡有時竟相差幾乎一倍之多。雖然錄取率可能極低（依文徵明自己的估算，在一五一五年時鄉試之錄取率只有2%），³¹ 但這個成功人數的急劇增長，一定給蘇州人士一個文化復蘇的強烈感覺。

蘇州科舉成功人數的增加，不僅讓其擺脫了較早時的低迷而已，還讓其在全國的競爭中開始取得領先的地位。如果以明代另一個科舉極盛的地區－紹興府來與蘇州比較，雖然前者的進士在有明一代總數稍微勝過後者，³² 但在〈雨餘春樹〉創作的一五〇七年以前的半個世紀裡，蘇州實較佔優勢。由一四四八年殿試至一五〇五年殿試為止，蘇州有二七二個進士，而紹興以二二六個差了四六人，後來這個數字甚至擴大到五七人；到了一五三二年起，紹興才趕上，而於一五三二至一五五九年中，比蘇州多生產了五四個進士。蘇州在十五世紀後半的科舉優勢不僅表現在進士人數上，而且也見於會元與狀元的人數。蘇州在有明一代擁有一三個此種頭銜之士人，其中八人即集中在一四六四至一五〇五年間的短短四十年中，這個數量也非其他地區所可比擬。文徵明當時之吳中人士自對此成就十分驕傲，蘇州之黃暉（一四九〇進士）于一五〇〇年左右便說：

近歲天下舉人會試禮部者，數踰四千，前此未有也。自成化丙戌（一四六六）至弘治庚戌（一四九〇）九科，而南畿會元七人，……七人中吾蘇四人焉，蓋當時文運莫盛南畿，而尤盛吾蘇也。……其他幾不由會元而狀元及第者毛憲清（毛澄）朱懋忠（朱希周）亦蘇人，而濟之（王鏊）與賀其榮又南畿鄉試第一，原博（吳寬）與大理少卿陳玉汝……（共計十三人）

31 文徵明，《甫田集》（台北，國立中央圖書館，1968），頁五七〇。據吳金成的計算，一五一三年時則大約只有0.62%，見吳金成著，山根幸夫、稻田英子譯，〈明代紳士層的形成過程について（下）〉，《明代史研究》，第九號（1981年），頁一九～二二。吳金成所算的錄取率可能過低。

32 紹興府為977人，而蘇州府為970人。見Ping-ti Ho, *The Ladder of Success in Imperial China: Aspects of Social Mobility, 1368-1911* (New York: Columbia University Press, 1962), p.246.

或魁一經於鄉試，或刊其文春闈，其他由進士而洊登都台，授任方面，拜官翰林，簪筆諫垣，列職郎曹，分將守令，與夫登名鄉貢者，殆未可以數計。雖武弁之士，亦皆觀感奮發，取科第以膺臚仕，……雖以暉之不肖，亦得廁名秋官之末，吁盛矣哉。³³

黃暉在當時所表現的這種對蘇州文化成就的驕傲，在十五世紀中期以前是不易看到的。

蘇州在這一段時間裡所表現出來的，以科舉為指標的文化盛況，連帶也培養出地區的自我意識。此種意識不僅要求地區成員向其認同，同時也向外表現出來，爭取地區外人士之承認。要達成這雙重的使命，其實並不簡單，蘇州人除了一方面宣傳他們現有的成績外，另方面還急須重建他們的歷史傳統。於是在這個心理的驅策下，許多此地區的方志就在有識之士的努力之下，于十五世紀後期、十六世紀初期時一一地完成。其中最重要的當數《姑蘇志》的纂修工作。姑蘇雖在南宋時已有范成大等人所修之志，至洪武時又有盧熊所修之《蘇州府志》，但盧熊之後過了一個世紀，對此階段「人物、文章、制度因革損益，尚皆缺焉，識者病之」。³⁴ 為了儘快填補這個歷史的空白，早在景泰年間(1450-1456)沈周之師杜瓊已開始修纂郡志；到了成化時，又由劉昌再度召集杜瓊及其後輩李應禎、陳頎、陳璠等人合纂，至一四七四年時據說已達一百卷，但結果又因故而廢。至弘治中，又由張習、都穆、吳寬重新開始，此次事吳寬出力尤多，至於「雖病在告，未嘗釋手，淡墨細書，積滿箱案」，³⁵ 可惜又因政府無法配合，仍然功虧一簣。幸好吳寬的稿子在其卒後仍然被保存了下來，最後終於由王鏊召集了祝允明、文徵明、蔡羽等更下一輩的蘇州青年俊彥，在吳寬遺稿之基礎上，于一五〇

33 黃暉，《蓬軒吳記》（筆記小說大觀本，台北，新興書局，1983），卷上，頁一上～下。

34 王鏊，〈重修姑蘇志序〉；錢穀編，《吳都文粹續集》（文淵閣四庫全書本，台北，商務印書館，1983），卷一，頁二六上～下。

35 同上，頁二六下。

六年完成了堪稱明代之志書中典範的《姑蘇志》六十卷。³⁶ 回顧《姑蘇志》的這段歷程，蘇州投入了自杜瓊至文徵明三代精英的力量，前後費時半個世紀，這種投注與奉獻的背後實在非有蘇州文化之自我意識的支撐不可。而文徵明作〈雨餘春樹〉的時間正好是《姑蘇志》完成的次年。

地方志的修撰為地方歷史留下完整的紀錄，也同時整理了該地的文化傳統。蘇州地區在此時間的方志撰修工作亦確對其過去的文化成績之宣傳與發揚有相當的貢獻。《姑蘇志》中雖無專章來搜羅歷史與文藝之文獻資料，但在各有關條目之下都有篇幅用以保存。莫旦所修之《吳江志》（自序於一四八八年）更可看到對此之用心。其志中〈集文〉計四卷，〈集詩〉計六卷，總計十卷，幾乎占全志的二分之一。至於集錄之必要，莫旦在〈集文〉前就說明：

文章天地間不朽事也，而人而地亦因之而取重焉。故蘭亭越上一荒丘耳，以右軍之記傳；赤壁武昌一小山耳，以東坡之賦顯；瑯琊滁州一僻壤耳，以醉翁之文著。以是言之，則地以文而重也明矣。³⁷

說「地以文為重」亦即肯定了文化遺產為該地區本身價值之得否成立的關鍵因素，因此之故，對已散落之前輩作品的搜集保存又有迫切的需要。莫旦在〈集詩〉中所說：「盛矣哉，（前人）吳江集詩之多也，惜乎時異勢殊，人亡教弛，兼以旦之孤陋寡聞，而所云諸集皆不復見，今細檢古今名集及邑人所藏卷冊與夫得諸傳誦，凡有關於吾邑者，依體製而編次之」，³⁸ 很清楚地表明了這個心理。

與在方志中搜集前人詩文的工作比較起來，直接收集刊行前賢之詩文集，在對蘇州文化傳統的重建與發揚的目標來說，就顯得更為積極。許多宋元以來吳地士人的著作都在十五世紀末、十六世紀初的這段時間 經由當地有心人士重加編

36 除王鏊之序外，另見劉昌，〈姑蘇郡邑志序〉；杜啓，《姑蘇志後序》，見於《吳都文粹續集》，卷一，頁二四上～二五下，二七下～二九上。而關於明代蘇州修志的全貌，見張國淦，〈中國地方志考〉，《禹貢半月刊》，第四卷第九期（1936年一月），頁二二～二四。

37 莫旦，前引書，頁四七五。

38 同上，頁七〇一。

次而予刊行。這對元末明初的吳地士人之作品尤其重要，他們既是明中蘇州文化之前身，長久以來當地士子卻不易得其文集而讀之，在亟欲重建、宣揚蘇州文化傳統的此時吳中士人而言，其文集之整理刊行，自屬當務之急。曾經參預《蘇州府志》纂修計劃的張習可說是對此工作最為積極，自一四八五年起至一四九六年止，陸續編刊了楊基的《眉菴集》、徐賁的《北郭集》、張羽的《靜居集》、高啓的《槎軒集》、陳基的《夷白齋稿》、鄭元祐的《僑吳集》。這些文集以往雖非不曾刊過，但至張習此時來搜集編次已經頗為不易，如其在〈眉菴集後志〉便說：

…先生盛年稿已散失，今流傳人間者十無二三，況皆抄本，又無序志，家異而人殊，後至天順間郡人鄭教授（綱）嘗為刊行，間多訛謬，矧諸奇作失載，識者病焉。習在髫齡即愛誦先生之詩，徧假抄錄，覬圖彌盈，及長而仕，偕以出入有年，猶每隨訪隨錄，卒莫至其全……。³⁹

由此可見其用力之勤。而其投注之背後，則有表彰之使命感在內，他自言：「習為鄉之晚生，敬慕前哲之言，自幼抵老，不忍泯泯，是固庸陋無文，不能表章乎幽潛，則區區素願詎不由之而少慰哉」，⁴⁰ 便將此前哲文集的編刊認定為鄉晚生的他之責任。這種編刊鄉前賢著作的努力，雖說起於吳中士人之蘇州文化意識，但其結果自然也反過來增強了這個意識的發展。

文徵明〈雨餘春樹〉的創作年代，正是處於這麼一個蘇州文化意識開始高漲的氣氛裡。蘇州的山水在如此氣氛之中，除了本身的秀麗之外，又添加了許多蘇州士人所引以為傲的，來自於深遠傳統的文化意涵；悠遊於其中的生活經驗遂也因此具有值得珍惜的高度價值，得以讓文徵明來取代對知友情感的歌頌或對友朋分離的感傷，而作為送別的贈禮。

39 此文收於楊基，《楊孟載眉菴集》（台北，國立中央圖書館，1971），頁五四九～五五四。此段引文則見頁五五二。

40 同上，頁五五三～五五四。

五、結語：〈雨餘春樹〉的意義

自從〈雨餘春樹〉所作的十六世紀初之後，以往宋元以來已有既定模式的送別圖便不再為蘇州重要的畫家所採用，而在蘇州畫家的影響下，也較少出現在其他地區畫家的作品中。送別圖的老模式原來是在突出描寫知友分別時刻那份不捨的別愁，情感的強度很高，但一旦被模式化後，反而變得不易顯出真情，再加上它又變成上層社會社交活動裡的一環，經常被用來虛飾或誇張送往應酬場面裡的不實感情，表現的可能更形僵化。自十五世紀後期起，當畫家要為知友送別時，便寧可放棄這既有的模式，另謀新路，來表示他們別情之真誠。文徵明的〈雨餘春樹〉則在此基礎上，又將重點自人際感情上超脫，而以蘇州之獨特而有價值的生活經驗為主，以為贈別，作為分處兩地至友的精神聯繫。〈雨餘春樹〉在此實際上意謂著舊有送別圖模式的完全解體，不僅在形式上沒有了舊模式的揖拱、行舟與前路江景，而且在表現內容上超越了與行者的直接情感關係，不但不談離別的愁緒、對行者的祝福，也不再向對方的人格、境界表示瞭解與讚美。由此來看，文徵明與舊模式的絕裂，就比沈周與唐寅兩人來得澈底。

〈雨餘春樹〉與送別圖模式的絕裂，卻又不在建立一個新模式。以文徵明自己後來一些贈予將行友人的作品來看，不僅在風格形式上多所變化，而且在表現內涵上也不見得緊守著「天平、靈巖之憶」。例如約成於一五一〇年的〈餞別圖〉即以似趙雍〈漁隱圖〉之形式來送姻家名震方者北上；⁴¹ 一五三一年的〈停雲館言別〉(Vannotti Collection) 則藉「客話」形式送王寵赴南雍，以誌「蒼苔時有故人踪」那兩人別前的生活。舊模式的揚棄似乎保證了表達形式的絕對自由，使得他可以隨興使用自認適宜的方式來為朋友送行，而不用顧慮到任何格式的束縛。蘇州後來受文徵明影響的吳派畫家也依然如此，不拘形式地創作贈

41 此圖見《金石書畫》，第一〇期（1934年12月15日），現藏何處不詳。此畫無紀年，但在筆墨上接近台北故宮博物院所藏之〈松下聽泉〉，後者江兆申訂在一五一〇年。見《吳派畫九十年展》，頁三〇三。

別友人的禮物；文嘉的作品如〈停阮聽琴〉（南京博物館）、〈送王虬山水扇〉（臺北國立故宮博物院）都似是文人生活的某些片斷，而不落入任何送別的窠臼。

這個時候蘇州送別作品的能夠不拘風格，不但表示了畫家在此創作上自由度的提高，也讓其表現具有較濃厚的私屬性，使畫意之瞭解成為贈與受者二人間的私事，不要求與其無關之外人的明白易懂，也不企圖將其對外作公開的宣示，最多只是在少數的圈內同道間流傳、尋求共鳴而已。這大致上說，是吳派文人畫發展的基本性格。以〈雨餘春樹〉在送別圖範圍內的突出表現來予衡量，文徵明對吳派文人畫此一發展實居最關鍵的地位。這大約與文徵明本人個性之沈厚端謹有關。據文氏的好友徐禎卿的描述，中年以前的文氏不但是「性專執，不同於俗，不飾容儀，不近女妓，意淡薄儔，頗有小過，時見排抵，人有薄技，亦往往歎譽焉」，也為一個不計眼前困厄，堅持理想的「狷者」，⁴² 這種個性自然不易附合流俗，光為應酬而以舊模式為人贈別。明代吳派文人畫風雖奠基於沈周，但由這一點來觀察，沈周在創作精神上仍還不免多少受到旁人之掣肘，有時確仍無法擺脫類似畫師行徑而來的困擾。⁴³

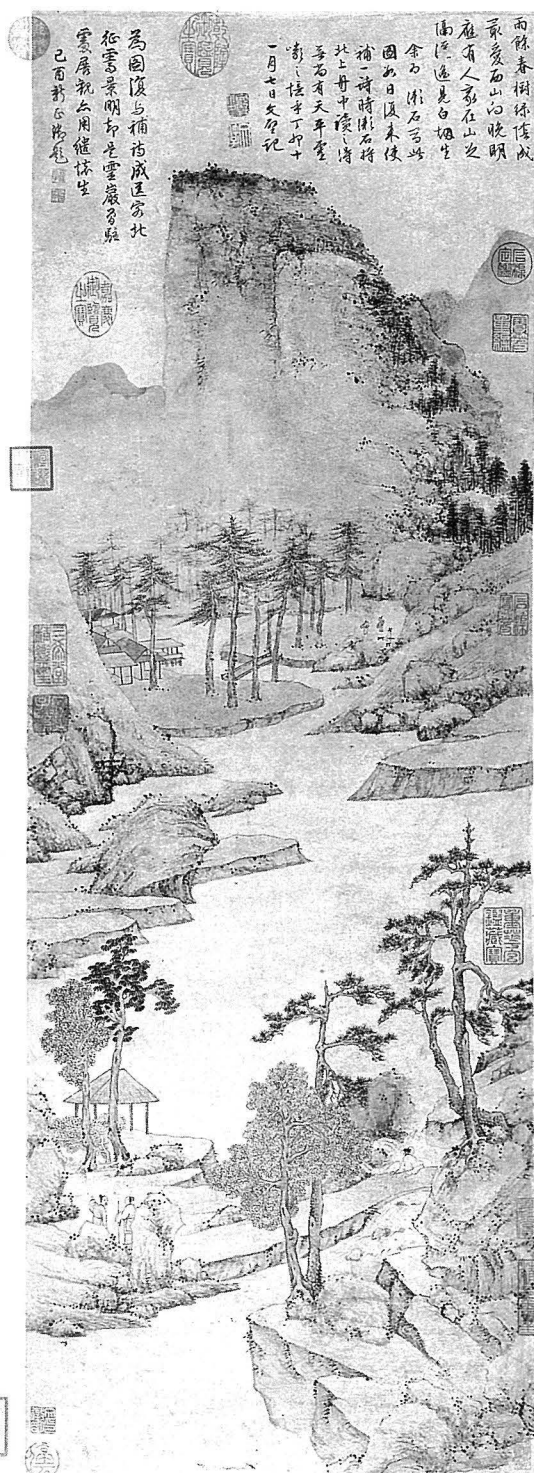
文化上的蘇州意識促成了〈雨餘春樹〉的創作，以蘇州生活為根據的吳中繪畫也接之成為後來整個十六世紀文人繪畫的主流。以送別圖來看，〈雨餘春樹〉及其後繼者以蘇州共同生活經驗之感覺來取代友朋遠別之離愁，以為表現之主題，實際上是有意識地降低了對人底激情的強調，這種處理態度正是回歸北宋李

42 徐禎卿，《新倩籍》（紀錄彙編本，台北，民智出版社，1965），卷一二二，頁二下～三上。

43 有一則沈周為蘇州知府曹鳳畫壁之故事可為佐證。故事中言：「有曹太守者，籍諸畫史繪察院壁，點者竄入先生姓名，曹不知為何許人也，遣隸人趣之。或曰：此賤役也，盍謁貴游以祈免乎？先生曰：義當往役，非辱也。具老人巾服往供事焉。」，出自張時微，〈石田先生傳〉，此處引自錢謙益輯，《石田先生事略》，（《石田先生集》，台北，國立中央圖書館，1968）頁八下。關於這個故事，Richard Edwards 曾懷疑其真實性，見 L. Carrington Goodrich ed., *Dictionary of Ming Biography 1368-1644* (New York: Columbia University Press, 1976), p.1174. 然筆者認為此事數見於明人著作之中，其內容所及人事並無與史實相抵觸者，應可接受。來日當另撰文證之。

公麟創作〈陽關圖〉時所追求的「哀樂不關其意」的境界；而此種古典精神亦正能與蘇州山水所蘊涵的古意產生呼應，兩者互相提攜，使蘇州文化的基調更加明顯。以這個角度來看〈雨餘春樹〉，它就不僅是為送別圖舊模式劃下了一個終點，而且是文化上的蘇州意識落實到文人繪畫創作上的一個重要起點。

（本文於民國八十一年十一月二十七日通過刊登）



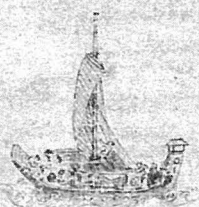
圖一

上人海東秀才華衆推優學道慕中國於高一來遊武
林忽相遇鍼芥意頗投儒道維云異詩酒喜共酬况
茲古名郡佳麗宰與隣湖山快吟覽疎跡恒追求合
并惜未久又理東艇舟揚颿渡鯨浪帖如安流殷勤
不思別緒緒難為留臨風極目新扶桑酣飽
時托芳字還能寄余不

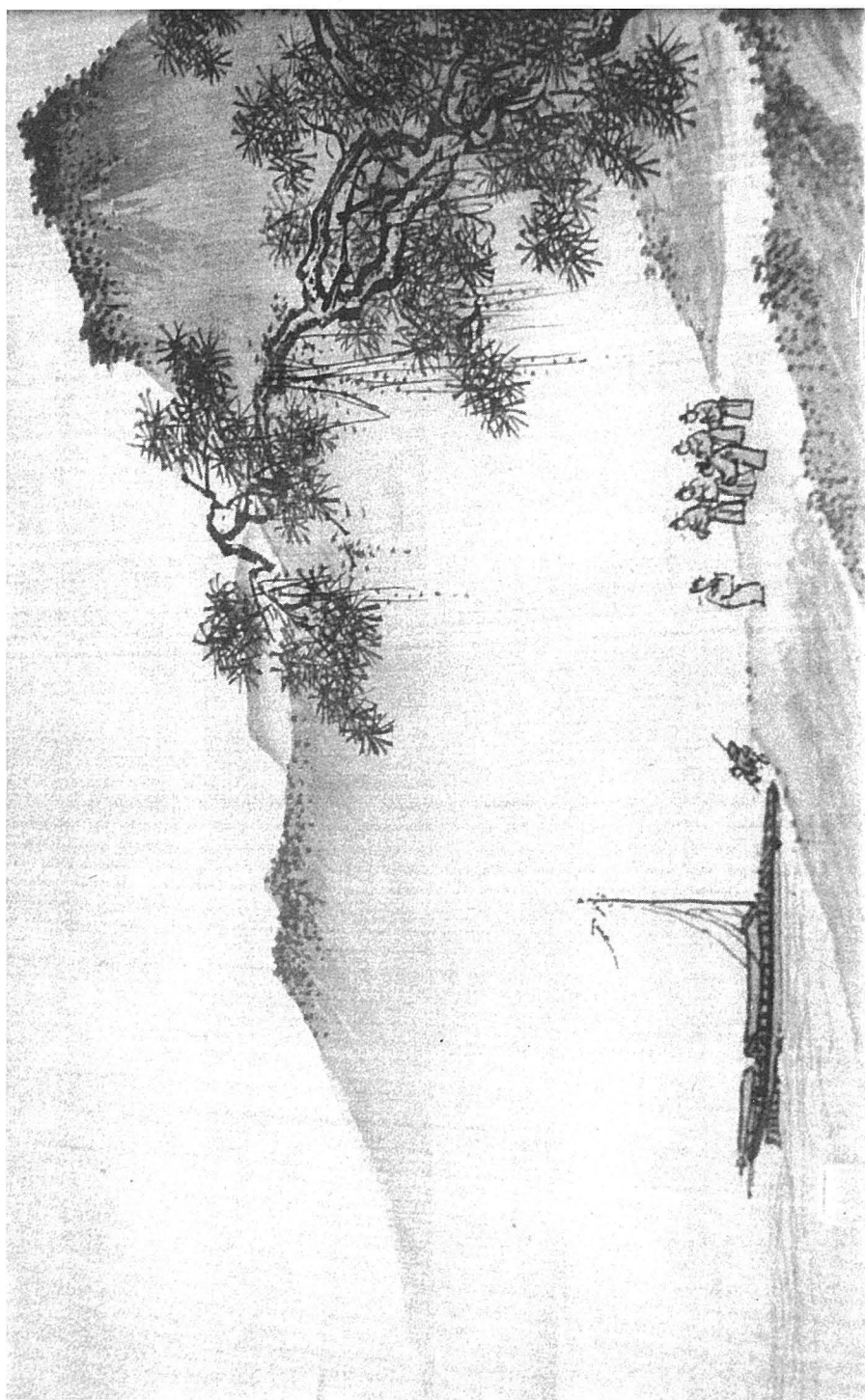
鍾唐傑

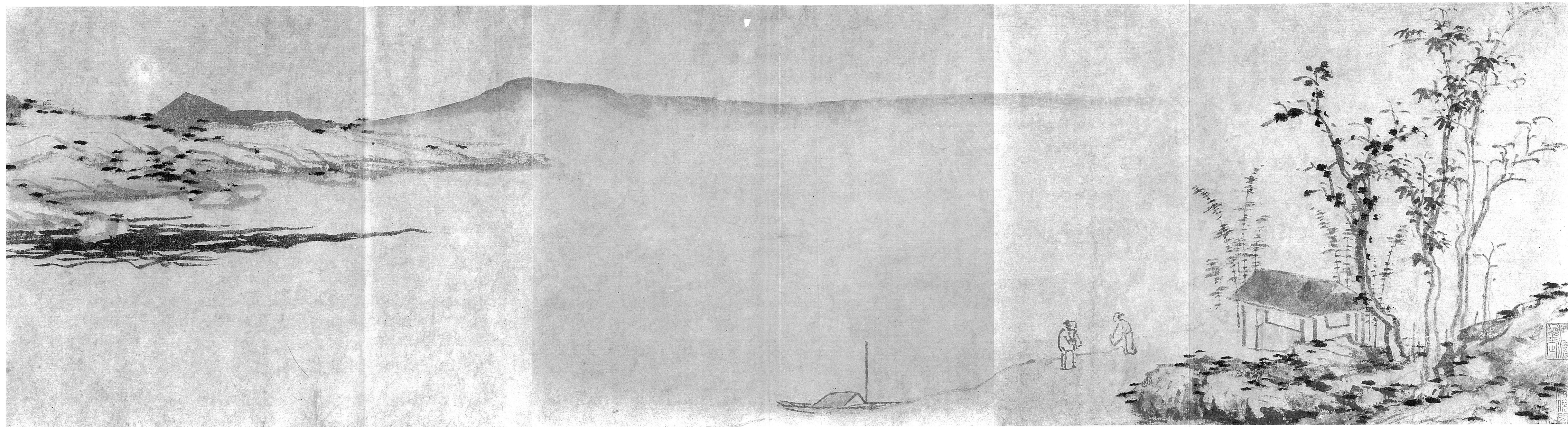
榜人理行艫日出江水平扶桑何許萬里
浮滄溟上人國之秀風俗最上乘慕法中
華風一錫事游行名山與奧谷足跡已徧經四予
竄闌闌幸矣識韓荆論詩坐終日因法云花
零相得臭味同藹芝蘭馨室此錢刀危布
利終以營生須臾間何以展我情江草色萋
萋江花正實浮雲飛渡散不勝常合併

寶從圖

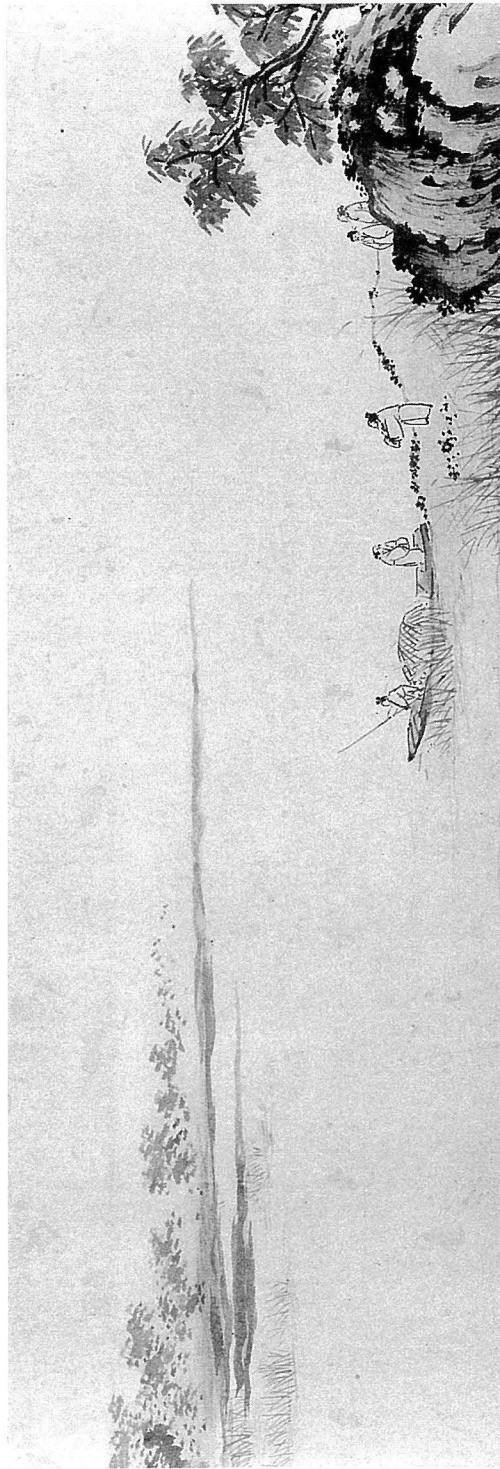


圖二

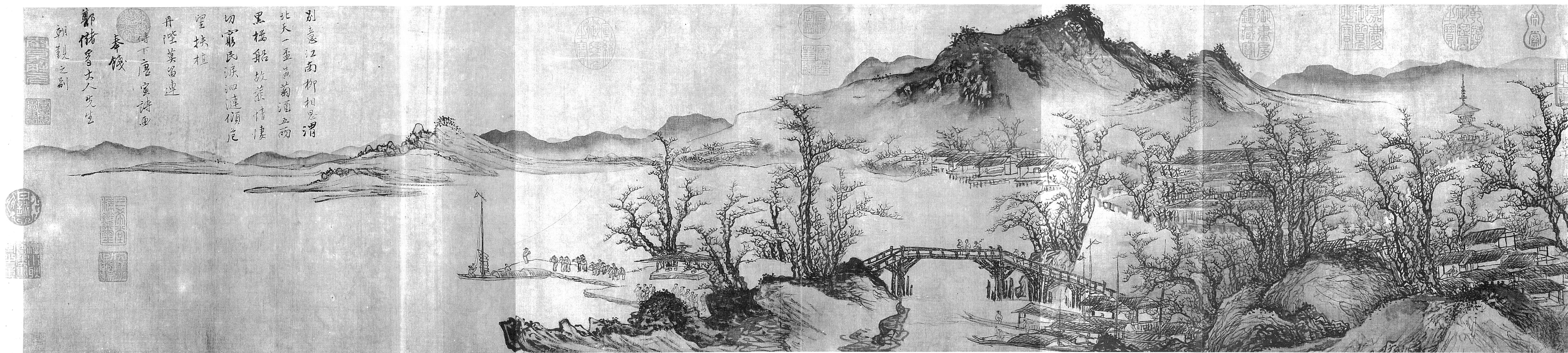




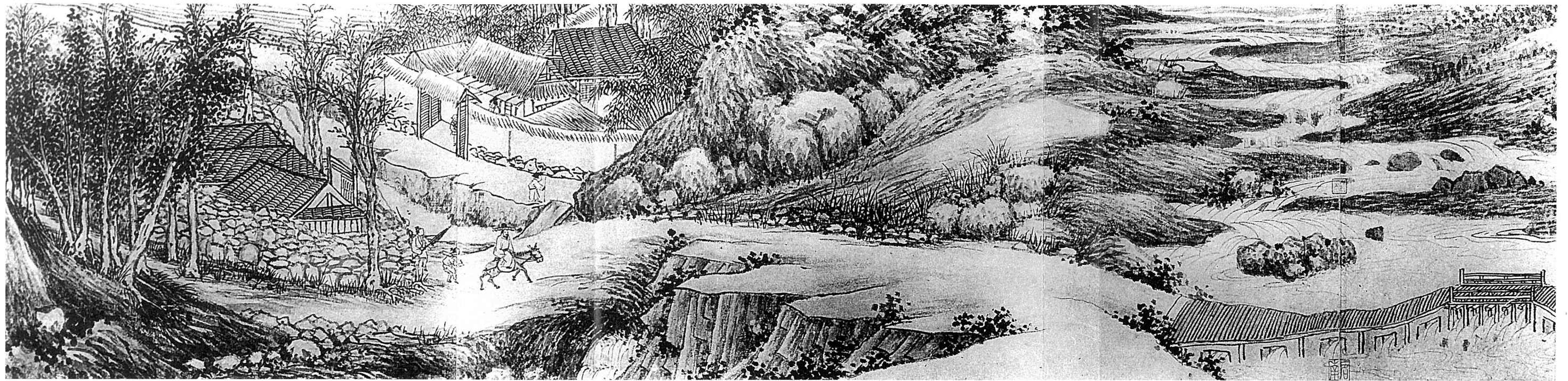
圖五



圖六



圖七



圖八



圖九

