

# 來自江南的來舶畫人： 東亞繪畫史視野中的張莘花卉圖\*

黃立芸\*\*

## 提 要

張莘（1744-約 1817），浙江仁和（杭州）人，初名昆（崑），字秋谷（穀），號西冷釣徒、鋤雲館等。根據中國與日本的記載，他在日本天明年間（1781-1788）曾赴琉球、長崎，留下包含墨竹、水墨山水等作品，在他歸國後作品仍持續輸往日本，設色花卉作品尤其受到歡迎。從中國畫史的角度觀之，張莘不過是清代中期眾多惲壽平（1633-1690）的追隨者之一，無足輕重，然而在日本江戶時代（1603-1868）後期，張莘名列來舶四家之一，受到南畫家椿椿山（1801-1854）等的推崇並加以學習，可視為江戶時代後期在南蘋風之後，對中國明清花鳥畫受容的重要案例。本文立於東亞藝術史脈絡，聚焦張莘之生平、作品，並以椿椿山為例指出其對江戶時代後期花鳥畫新發展之影響。

國立故宮博物院典藏有張莘〈碧桃月季〉扇面（1815），過去此作少為學界所知，望本文有助於未來院藏品之研究。

**關鍵詞：**張莘、長崎、惲壽平、椿椿山、東亞藝術史

---

\* 收稿日期：2024年9月16日；通過刊登日期：2025年2月13日

本文為中央研究院主題研究計畫「東亞文化交流視域中的城市書寫」子計畫「江南城市的畫人與畫譜：重思十七、十八世紀東亞地區的花鳥表現」之部分研究成果，部分內容曾口頭發表於2024年11月2日於中央研究院中國文哲研究所舉行的「東亞文化交流視域下的城市書寫國際學術研討會」中，感謝與會者之討論提問。研究過程中，感謝長岡枝里女士、石允文教授、劉序楓教授、植松瑞希女士、高明一教授、唐權教授、馬孟晶教授、邱尉庭先生等的多方指點與協助，並謝謝兩位匿名審查人的指正與寶貴建議。

\*\* 國立臺北藝術大學美術學系副教授

## 一、緒論：掩映在東亞畫史中的張莘

張莘這個名字，對於大部分的中國藝術史研究者可能是很陌生的。中國畫史上關於張莘的文獻資料不多，我們不妨先從一段日本的記載開始。活躍於江戶時代（1603-1868）後期到明治時代（1868-1912）初期的畫家淺野長祚（號梅堂，1816-1880），在其《漱芳閣書畫銘心錄》（1856）論及江戶時代來到長崎的中國畫家，即所謂的來舶畫人，如是寫道：

伊孚九（1698-1747）、費漢源（約 1734-1756）、張秋谷（1744-1817）、江稼圃（約 1804-1815），世稱以為來舶四大家，然一知半解之小工耳，非真能畫也。邦人耳目所接，較有雅致，直謂明清六法，不出此也。如近時俗工，畫草花于誦歌冊首，或杯唇扇角，禪史裸面，迎態取勢，弄小狡猾，以欺俗眼，不知識者卻賤之。四氏之畫，即西土俗態，無異乎我俗畫。聞西土人，見我俗畫亦以為新雅，彼此人情，愛其平生所不見者，可歎哉。（略）如張崑蘭竹，較可見，椿山先生（椿椿山，1801-1854）稱之，嘗看墨牡丹一幅，上題一句云：「從來國色無粧點，不染燕支（胭脂）媚世人」。又看扇頭白描竹，余舊藏蘭竹雙幅，有偶乞之者，直與之，素不深愛也。<sup>1</sup>

淺野長祚出身播磨國淺野支系的武士家族，具備良好的和漢文化素養，公務之餘也擅長書畫，繪畫方面先師從栗本翠庵（1784-1860），後成為南畫家椿椿山的弟子。同時，他還以中國書畫鑑藏家的身分聞名，其部分收藏和見解見於其著作《漱芳閣書畫記》、《漱芳閣書畫銘心錄》等。淺野長祚這段文字嚴厲抨擊了當時人尊崇的來舶四大家，直斥他們俗態、一知半解，不過是迎合了無知大眾喜好新奇的心態，有見識有品味的人是不屑一顧的。針對張崑，他指出墨蘭、墨竹作品較常見，雖然曾得到他的老師椿椿山的認可，但他仍認為實不足取。就四家的出身背景來看，伊孚九和江稼圃為商賈，費漢源為唐船主，張秋谷擁有商人或職業畫家身分，綜合來說他們兼具船主、商賈身分，同時也具備一定程度的文化素養，但畢竟皆非理想中高尚的文人雅士，淺野長祚輕視的態度多少反應了江戶時代文人畫家重視董其昌（1555-1636）理論的立場。

1 （江戶時代）淺野長祚，《漱芳閣書畫銘心錄甲篇 二卷》，上，頁 8-9，《国立国会図書館デジタルコレクション》<https://dl.ndl.go.jp/pid/2565828>（檢索日期：2024 年 6 月 16 日）

接著，淺野長祚對一般鑑藏家之看法抱持異議，他主張張崑、張莘、張秋穀、張秋谷不是同一個人，理由除了作品的落款和紀年的差異，幾種主題和風格之間也不類似，難以接受為同一人所作，並且贗品充斥市面的問題著實令人困擾：

賞鑑家每曰張秋穀、張秋谷同人，其初名崑，號秋谷，後改莘，號秋穀。椿山先生猶主其說，舉其中年有疑書秋谷而印莘者，先生所藏洒金牋上墨菊及松堂公藏扇頭墨細竹為之證以余視之。其疑秋谷印莘者，蓋是贗造者，草率為之而致錯耳。且其畫初年洒落而晚年妍麗，又理所無也。又以所疑文推之，莘畫以乾隆十五、六年（1750、1751）迄五十五、六年（1790、1791）間者多，谷畫以乾隆四十年（1775）迄五十年（1785）間，六、七年之者多，果同人乎。何為錯綜其名字而書之也。質之舶客少虎錢其炳（約十九世紀），亦謂非同人，既殊其貫籍矣。按《墨香居畫識》畫士彙傳，並載「張莘，字秋穀，仁和人，會稽籍，僑吳門，花卉專師暉，法書亦近似」，諸書未嘗有曰始名崑者矣。嘗看穀墨竹冊子，筆力遠出谷之上，至其設色花卉，賦彩鮮妍，實得雲溪外史（暉壽平）之正傳，非谷之所能及。其書亦異趣，其為別人無疑。莘多畫花卉，未見有畫禽蟲者，僅見市川（河）米庵（1779-1858）所藏扇頭梅花凍禽一頁而已。二張之畫，贗造酷多，莘畫縑必用一種絲區理密者，蓋非此賦色不得如意也。椿山先生所藏雞冠湖石圖及余藏楊柳桃花、寶珠花、山丹花三幅並皆然，因知尋常絹本概屬贗筆。<sup>2</sup>

關於張崑、張莘、張秋穀、張秋谷是否為同一人、作品特徵等問題，本文稍後將再研究回顧加以梳理，在此先綜合資料簡單整理。張莘，浙江仁和（杭州）人，初名崑（崑），字秋谷（穀），號西冷釣徒、鋤雲館、瓊華館等，主要活動於十八世紀後期到十九世紀前期左右。張莘在日本天明年間（1781-1788）曾赴琉球、長崎，作品包含水墨四君子、水墨山水等，設色花卉作品尤其受到喜愛，在他返回中國後作品仍持續輸往日本。張莘在日本享有較高的名聲，特別是在江戶時代後期以張秋穀之名，被稱為來舶四家。

2 （江戶時代）淺野長祚，《漱芳閣書畫銘心錄甲篇 二卷》，上，頁9-10，《国立国会図書館デジタルコレクション》<https://dl.ndl.go.jp/pid/2565828>（檢索日期：2024年6月16日）

面對張莘這樣遊歷東亞地區的畫家，由較大的日本和中國畫史發展的脈動來觀察是必要且重要的。就日本藝術史而言，張莘可置於江戶時代明清繪畫受容的脈絡，特別是江戶中期到後期來到長崎的來舶畫人議題中來思考。在他稍早的江戶時代中期的十八世紀，最有影響力的中國花鳥畫家當推沈銓（1682-1760?）。沈銓為浙江德清人，於1731年至1733年間來到長崎。雖然時間短暫，但是他色彩富麗、描繪精細、具有吉祥寓意的所謂南蘋風花鳥風靡日本，從長崎傳播至各個地區，不同階級身分者從藩主、畫家、知識分子皆有所學習，成為當時大部分描繪生物、花鳥圖像的畫家的基礎素養之一，雖然南蘋風被部分批評家批評為「俗」，但仍具有相當的聲望和影響力。<sup>3</sup>除了沈銓及其周邊畫人以外，有作品傳入日本的王武（1632-1690）、余崧（約十八到十九世紀）、來舶的方濟（1736-?）、李用雲（約十八到十九世紀）等人，亦以花鳥、草蟲、花卉雜畫或帶有文人意趣的水墨四君子為主。<sup>4</sup>張莘以墨竹、設色花卉類見長，來舶四家中其他三人則以山水作品為主，可知此類作品持續進入日本受到觀眾歡迎，擁有一席之地，張莘可視為其中代表者。

從中國畫史脈絡來看的話，張莘出身杭州，從目前掌握到的資料可知，尤其活躍於浙江北部、江蘇南部地區，故更廣域地一併俯瞰十八世紀後半至十九世紀前期的江南地區的發展，實有助於我們更貼近張莘的時空環境。十八世紀的江南地區，揚州、鎮江、南京、蘇州、杭州等城市商業發達，成為文化藝術的舞台並擁有各具特色的畫派，<sup>5</sup>而浙江地區十八世紀後半的情況，如阮元（1764-1849）在《定香亭筆談》（1800）指出的：「石門方蘭坻（方薰，1736-1799）山水花卉得宋元人之祕法，同時錢塘奚鐵生（奚岡，1746-1803）亦以山水花卉擅絕武林，斯時浙東西求一鼎足者不可得（後略）」，<sup>6</sup>以方薰和奚岡兩人聲譽最為卓著。

---

3 關於南蘋派的研究非常多，可舉鶴田武良，《日本の美術 326 宋紫石と南蘋派》（東京：志文社，1993）；周積寅、近藤秀實，《沈銓研究》（南京：江蘇美術，1997）；千葉市美術館，《江戸の異国趣味——南蘋風大流行》（千葉市：千葉市美術館，2001）；黃立芸，〈從沈銓到南蘋風：以沈銓《老圃秋容圖》（靜嘉堂文庫美術館）為例〉，《藝術學研究》，30（2022.6），頁1-38。

4 對於王武與沈銓的比較討論，參鶴田武良，〈來舶画人作品から見た清代花鳥画の一面〉，《美術研究》，342（1988.3），頁45-50。

5 Claudia Brown, *Great Qing: Painting in China, 1644-1911* (Seattle and London: University of Washington Press, 2014), 104-117.

6（清）阮元，《定香亭筆談》，收入《原刻景印百部叢書集成》（臺北：藝文印書館，1967），卷1，頁51a。

方薰，字蘭坻，號蘭士、蘭如等，嘉興石門人，為活躍於杭州與家鄉嘉興的職業畫家，早年由趙孟頫（1254-1322）等文人風格入手，成名的他尤以花卉作品著稱，被譽為「惲馮香後一人」。<sup>7</sup>奚岡，錢塘人，字純章，號鐵生，別號蘿龕外史、鶴渚生、蒙泉外史等，終身未仕，以詩書畫、篆刻聞名，為西泠八家之一，一生以杭州為主要的活動舞台。<sup>8</sup>張庚（1685-1760）《國朝畫徵錄》（1739）所言：「……及武進惲壽平出，凡寫生家俱卻步矣。近日無論江南江北，莫不家南田而戶正叔，遂有常州派之目」，<sup>9</sup>奚岡、方薰以及杭州文化圈此時風行的，正是十八世紀以來廣泛影響江南地區的惲壽平風格。方薰的畫論《山靜居畫論》（1798）說：「南田惲氏，畫名海內人皆宗之」；<sup>10</sup>到了蔣寶齡（1781-1840）《墨林今話》（1852）更建構出惲壽平為首的清代寫生正派系譜：「王勤中、惲正叔兩家又各追踪宋元，為寫生正派，師友相承，風流不絕」、<sup>11</sup>「惲南田後寫生一法自以蔣文肅公（蔣廷錫，1633-1690）為最，恆軒（蔣溥，1708-1761）相國繼之，同時無錫鄒小山宗伯（鄒一桂，1686-1772），以清艷之筆，競美藝林」。<sup>12</sup>清代前期到中期這段過程中，惲壽平、蔣廷錫及其傳派在各個地方、宮廷不同場域之間綿密地交織傳遞，並隨著時間加入不同追隨者的詮釋與演繹。<sup>13</sup>形成對比的是，雖然沈銓在中國也擁有一定的知名度，但遠不及他在日本得到的成功和受重視的程度，其傳派在中國的發展也難以和惲派相提並論。張莘，正位在這樣十八世紀後半到十九世紀江南地區惲派傳衍的脈絡中；而彼時的日本江戶時代，則正處於南蘋風勢力擴延全國各地之時。

透過上述的剖析，我們看到置於中日各自的歷史脈絡發展與往來交流的情境

- 
- 7 參吳侑峻，〈清中期嘉興地區繪畫初探——錢載與方薰〉，《書畫藝術學刊》，14（2013.7），頁271-299。關於杭州十八、十九世紀花卉圖像，參梁凱婷，〈清中晚期杭州地區花卉卷研究〉（臺北：國立臺北藝術大學碩士論文，2016）。
  - 8 鍾尚筑，〈奚岡繪畫研究〉（臺北：國立臺北藝術大學碩士論文，2014）。
  - 9（清）張庚、劉瑗撰，祁晨越點校，《國朝畫徵錄》（杭州：浙江人民美術出版社，2011），卷下，頁88。
  - 10（清）方薰，〈山靜居畫論 下〉，收入方薰、錢杜，《山靜居畫論·松壺畫憶》（上海：商務印書館，1936），頁20。
  - 11（清），蔣寶齡，《墨林今話》，收入周富駿輯，《清代傳記叢刊 藝林類》（臺北：明文書局，1985），卷1，頁45。
  - 12（清），蔣寶齡，《墨林今話》，卷1，頁47。
  - 13 邱馨賢，〈惲派沒骨花鳥研究〉（臺北：國立臺北藝術大學碩士論文，2001）；鄭艷，〈惲壽平、蔣廷錫與清初宮庭花鳥畫〉，《中國國家博物館館刊》，2011年12期，頁93-104。

下，張莘不僅是十八到十九世紀乾、嘉年間的杭州，或者廣義的江南地區畫壇的一例，亦是江戶時代後期中國明清繪畫受容的一個案例，他如何被當時的日本接受、理解？又帶來怎樣的影響？

## 二、研究回顧

目前為止學界對於張莘的研究並不多，主要出現在來舶畫人、南畫為主的研究或展覽中，內容泰半為簡要的介紹或資料整理。<sup>14</sup> 較早關注張莘並進行研究的學者，可舉古賀十二郎（1878-1954）與戶田禎佑。長崎研究的先驅古賀十二郎在其名著《長崎畫史彙傳》中，將張莘歸於「來舶諸家」一類下，蒐羅整理了中日文獻如《墨林今話》、《摺印補正》、《古畫備考》、《論畫竹偶筆》、《漱芳閣書畫銘心錄》、《西遊日簿》等關於張莘的記載，再加上自己簡單的評述而成。<sup>15</sup> 他認為《墨林今話》的小傳足資信賴，支持椿椿山、杜秋艇（約十九世紀）的看法，以為秋谷、秋穀應為同一人，<sup>16</sup> 並指出春木南湖（1759-1839）的《西遊日簿》中，記錄下他於天明八年（1788）十月，曾在長崎的唐人屋敷拜張秋谷為師，學習蘭竹之法，數日後張秋谷便乘船歸國之記載。古賀十二郎著作的貢獻在於對文獻史料進行較全面的彙整，為後人奠定研究的基礎，特別是確定了張莘歸國的時間。至於視覺表現的部分，例如張莘作品的畫風、對其他畫家的影響等議題，書中並無討論。

戶田禎佑的論文則結合了文獻記載與視覺材料，考證過去諸說並對張莘畫風展開研究。<sup>17</sup> 他指出張崑、張秋谷、張秋穀、張莘應為同一人，杭州人，依可靠的紀年作推算出生於 1744 年，卒年可能落在 1817 年，七十四歲左右，也就是生於乾隆九年，卒於嘉慶二十二年的清代中期。通過比較分析，他認為這些

14 例如渋谷区立松濤美術館編，《橋本コレクション 中国絵画——来舶画人》（東京：渋谷区立松濤美術館，1986）；長崎歴史文化博物館編，《九州南画の世界展長崎発・江戸時代のニューアート》（長崎：長崎歴史文化博物館，2006）；唐權、劉建輝、王紫沁，〈研究ノート 来舶清人研究ノート：附「来舶清人参考文献」「来舶清人一覧表」〉，《日本研究》，62（2021.3），頁 131-172。

15 古賀十二郎，《長崎画史彙傳》（長崎：大正堂書店，1983），頁 487-497。

16 杜秋艇，豐後國日田（今大分縣）人，曾隨田能村竹田（1777-1835）習畫，作品有〈耶馬溪圖卷〉（東京國立博物館藏）等。

17 戶田禎佑，〈張莘と張崑—来舶清画家に関する一考察—〉，《國華》，891（1966.6），頁 24-34。

作品的用筆呈現出近似的習慣、物象的造型相近、構圖皆具平面性及裝飾性，可推測出自同一人之手。他指出張氏歸國後改名莘，作品仍繼續輸入日本，主要為設色花卉植物、構圖大同小異搭配不同題詩的現象，反映因應市場需求的商業性格。總而言之，戶田的論文逐項檢證淺野長祚的主張之餘，進一步探討了張莘作品的視覺表現，並開始注意風格主題的轉變與畫家身分、市場觀眾的關係。較近期的研究，則可舉西上實和杉本欣久兩位學者針對泉屋博古館收藏的張莘《花卉圖》撰寫的作品解說，前者支持張莘、張崑為同一人說、商業性格的觀點，後者則對水墨和設色兩類作品之間是否有過渡的風格類型提出疑問。<sup>18</sup> 歐美學界方面，Claudia Brown 在其清代繪畫的專著 *Great Qing: Painting in China 1644-1911* 中，討論了十八、十九世紀清代中晚期與海外世界的聯繫或拓展，在日本部分扼要地舉出張莘與弟子顧洛作品在日本博得名聲作為例子。<sup>19</sup> 在中文出版中，《東渡奇葩——日本江戶時代中國旅日書畫家作品展》展覽圖錄扼要地介紹了張莘的生平與數件作品，當中支持張莘、張秋谷為同一人之觀點。<sup>20</sup> 然而，對於張莘其人其藝在中國藝術史中該如何定位？他所處的是怎樣的時空場域？相關的人際網絡可能是甚麼？總體而言尚缺乏進一步具體的探討。

另一方面，錦織亮介注意到長崎貿易與來舶畫人之間的關係。他指出在1661年遷界令發布時期，中國方面的出航地以福建、廣東為主。頒布正德新令（1715）後到十九世紀中期日本開國期間，中國與長崎的貿易轉以浙江、江蘇地區為主。集中於乍浦港，浙江商人取得優勢，長崎入港船隻總數在嚴格限制下比之前減少，但有記載的來舶畫人數量卻達到高峰，會如此吸引中國畫家赴日很可能是因為沈銓在日本的成功。<sup>21</sup> 從中、日乃至東亞藝術史的角度來看，政策、貿易與來舶畫人的出身地、人數、畫派乃至畫風變化的連動關係值得關注，沈銓和張莘同樣來自浙江，但兩者的畫風各異其趣；時間方面，也由江戶時代中期十八世紀

---

18 西上實以京都國立博物館藏張莘〈萬年如意圖〉兩種名號並陳為例證，說明為同一人，參見〈花卉圖 張莘筆〉解說，收入泉屋博古館編，《泉屋博古 中國繪畫》（京都：泉屋博古館，1996），頁116、208、209；杉本欣久，〈花卉圖〉解說，收入板倉聖哲編集，《日本美術全集 第六卷 東アジアの中の日本美術》（東京：小学館，2015），頁271-272。

19 Claudia Brown, *Great Qing: Painting in China, 1644-1911*, 204-205.

20 徐麗莎，〈異地開花——清初來舶畫家及其對日本畫壇的影響〉，收入鄭培凱、黃君實主編，《東渡奇葩——日本江戶時代中國旅日書畫家作品展》（香港：香港城市大學中國文化中心，2008），頁31-39，特別是頁35-37，收錄之張莘作品見頁130-135。

21 錦織亮介，〈江戸時代の長崎来舶画人について〉，《黄檗文華》，139（2020），頁21-47。

邁入後期的十九世紀，日本繪畫史發展與明清繪畫的受容是否發生變化？這些應該都是探討張莘時不可忽視的因素。

除此之外，隨著近年研究材料的公開，也為張莘研究帶來新的契機與可能性，特別是與江戶時代後期關東南畫中被稱為「崑椿系」，也就是包括淺野長祚的老師椿椿山的親屬與弟子，還有椿椿山的老師渡邊崑山（1793-1841）的關係。渡邊崑山，通稱渡邊登，字伯登、子安，初號華山，後改為崑山，號寓畫堂、全樂堂。三河國田元藩藩士之子，家境貧困，勤於學問政事兼習繪畫。繪畫上先師從繪師白川芝山（約十八世紀），後跟隨金子金陵（?-1817）和關東南畫的代表畫家谷文晁（1763-1840），尤以寫實風的人物肖像、風景寫生、花鳥著稱，可見來自明清繪畫、南蘋風、西洋繪畫的影響。椿椿山，名弼，字篤甫，號琢華堂，幕府檜組同心之子。先師從金子金陵，後師事渡邊崑山，師生關係甚篤，亦擅長肖像、花鳥，尤以花卉聞名。其對惲壽平的推崇，主要來自渡邊崑山的教誨。在渡邊崑山在與椿椿山的《崑山書簡》、《椿山書簡》、《崑椿尺牘》中，屢次強調惲南田之筆墨、氣韻說，推崇其精神性；椿椿山留下了摹寫張秋穀、沈銓、南田等清代畫家作品的縮圖、摹本與筆記，成熟期的畫風尤其淡雅秀麗。<sup>22</sup> 沒骨花卉和藻魚圖作品被認為受到惲壽平作品的影響。<sup>23</sup> 前述戶田禎佑的論文亦曾簡單言及江戶時代的「惲南田風」可能淵源於張莘，但未進一步說明深究。<sup>24</sup>

總括而言，目前為止學界勾勒出張莘及其作品研究的初步輪廓，並將探索的觸角延伸到長崎中日貿易，或者作為東亞 / 全球化的一部份。將這些一併納入視野，不只有助於張莘研究的深化與進一步開展，同時也更能彰顯其作為江戶繪畫史中明清繪畫受容關係個案的重要價值。重新檢視探討張莘在中、日畫史，乃至東亞藝術文化交流中的歷史地位與意義，是本文嘗試探索的課題。

---

22 增山禎之，〈椿椿山考——その研究に向けての覚書〉，收入田原町博物館編集，《椿椿山展》（愛知：田原町博物館，1994），頁95-110，特別是頁102-104；增山禎之，〈椿椿山研究の今〉，收入印田由貴子、植松有希編集，《椿椿山展 輕妙淡麗な色彩と筆あと》（東京：板橋区立美術館、東京新聞，2023），頁145-156；印田由貴子，〈椿山の画風変遷と作画について〉，收入印田由貴子、植松有希編集，《椿椿山展 輕妙淡麗な色彩と筆あと》，頁157-167；田原市博物館編，《渡邊崑山・椿椿山が描く花・鳥・動物の美》（愛知：田原市博物館，2013）。

23 宮崎法子，〈落花游魚図——劉棠から惲壽平へ、そして椿椿山へ〉，《実践女子大学美学美術史学》，36（2022.3），頁21-37。

24 戶田禎佑，〈張莘と張崑——来舶清画家に関する一考察——〉，頁34。

### 三、張莘：生平軌跡的重新梳理

上述的回顧大致整理了張莘及相關問題的研究現況，加入新材料再次梳理張莘生平經歷，將有助於我們重新思索相關課題。在關於張莘十分有限的文獻資料中，《墨林今話》的記載是較為完整可信的：

張莘，字秋穀，初名昆，字秋谷，自號西冷釣徒。少即嗜畫，常夜半俟父寢，私就一鐙揮灑達旦。中年渡海游琉球、日本諸國，遭風幾溺，歸遂杜門長齋，專研畫學。山水宗倪高士，蘭竹師梅道人，晚更寫花卉，由南田入手而上窺宋元間，寫墨梅得煮石山農法。顧西梅（顧洛，1763-1837?）從其遊，深得其秘。<sup>25</sup>

張莘少年開始即喜好繪畫、瞞著父親深夜偷偷作畫。中年時他東渡琉球與日本，曾遭遇海難，逃過一劫。歸國後遂茹素，深居簡出，專心繪事。山水師法倪瓚（1301-1374），蘭竹學習吳鎮（1280-1354），墨梅學王冕（?-1359）；晚年畫花卉，由惲壽平風格入手，上探宋元傳統，弟子則有同鄉的顧洛。雖然《墨林今話》的張莘的小傳可能參照了《墨香居畫識》（1792）、《畫林新詠補遺》（1827）之記載，<sup>26</sup> 但是《墨林今話》當中有不少畫人與作者蔣寶齡時間重疊，亦活動於江南地區。由文中明確記載昆、莘之名和先前畫史所無的少年往事來推測，或許取材自與張莘較親近，或者人際網路有所重疊的人士。

然而，《墨林今話》沒有提到張莘的家世背景或師承，也沒有說明他在何種動機下，以何種身分、何時搭船赴琉球與日本，這些問題在中國或日本方面都缺乏紀錄，長久以來是研究的困難點。關於張莘何時抵達長崎，落款「壬寅（1782）三月十有一日寫於崎陽山館。秋谷張崑」的〈山水圖〉（私人藏）（圖 1）可能是現存有年款的作品中最早的例子。<sup>27</sup> 另一件落款張崑的行書軸 *White-rock Cliff Cottage*（Kaikodo 懷古堂藏）亦有助於考察他在日本的時間，本作書寫的文本為李商隱詩，款署「壬寅嘉平書於崎陽山館。種竹山人張崑」，<sup>28</sup> 嘉平為陰曆十二月，換算

25 (清) 蔣寶齡，《墨林今話》，卷 5，頁 147-150。

26 戶田禎佑，〈張莘と張崑—來舶清画家に関する一考察—〉，頁 25。

27 徐麗莎，〈異地開花——清初來舶畫家及其對日本畫壇的影響〉，收入鄭培凱、黃君實主編，《東渡奇葩——日本江戸時代中國旅日書畫家作品展》，頁 36、134，圖 49。

28 參見“Zhang Xin (Chang Hsin) 張莘 (1744-ca. 1820) Calligraphy in xing running-script style: “White-

爲西曆的話，壬寅嘉平約爲 1782 年底到 1783 年初之交。兩作落款中的崎陽即長崎，以當時唐人屋敷中商人、水手等的住居形式推測，崎陽山館可能非屬於張莘個人特定的住宅，而是他用來指稱在唐館中留宿的處所。由這兩件作品來看，此時張莘名爲張崑，自號秋谷、種竹山人，約三十八、三十九歲，正寓居於長崎，當是《墨林今話》所說之中年，也和日本文獻中說他在天明（1781-1789）中渡來的記載符合。張莘沒有功名，但由流麗婉約、使人想起惲壽平書法風格的字跡，與種竹山人之自號來看，具有一定程度的文人素養。他的其他作品落款也屢次提到居於崎陽，例如橋本收藏中的〈幽庭竹韻圖〉（圖 2）款「乾隆丙午（1786）春二月二日古杭張秋谷寫于崎陽客舍」，<sup>29</sup>還有帶有倪瓚風格蕭疏情致的〈水墨崎陽山館圖〉（長崎歷史文化博物館藏）（圖 3）題詩「遨遊海上已秋分，寫得秋圖持贈君，他日相見須記取，崎陽山館日斜曛。秋谷張崑」。雖未有明確紀年，同樣可推測爲他居於長崎期間爲某人所繪製。至於他赴日之目的，十八、十九世紀赴長崎的中國人以商人、船員爲主，也出現兼有遊樂、好奇心目的「附塔小客」，他們主要來自以浙江地區爲主的江南地區。<sup>30</sup>藏於日本國立國會圖書館的寫本《清朝珍寶渡船記》記載了來到長崎的中國商船貨物清單和人員姓名、籍貫、年齡，當中有「天明四年五月，辰一番南京船主顧舒長、張秋谷」之紀錄，顯示出張秋谷之船主身份。<sup>31</sup>天明四年爲 1784 年，辰一號船主要裝載了各種絲織品、布料，從這條紀錄來看，張莘之赴日身份爲商人，或許亦兼有職業畫家的角色，同時也抱持對異國的好奇心吧。

關於張莘在唐館的生活和離開長崎的時間，春木南湖的《西游日簿》提供了重要的線索。春木南湖爲江戶中後期的學者、文人與畫家，在天明八年（1788）年奉伊勢長島藩主增山雪齋（1745-1819）之命前往長崎遊學。九月二十八日抵

---

rock Cliff Cottage” 1783.” Kaikodo, accessed August 10, 2023, <https://www.kaikodo.com/art/zhang-xin-chang-hsin-%e5%bc%b5%e8%8e%98-1744-ca-1820/>. 網頁將壬寅定爲 1783 年。李商隱，〈重過聖女祠〉：「白石巖扉碧蘚滋，上清淪謫得歸遲。一春夢雨常飄瓦，盡日靈風不滿旗。萼綠華來無定所，杜蘭香去未移時。玉郎會此通仙籍，憶向天階問紫芝。」見（唐）李商隱，《李義山詩集》，收入《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1983，據國立故宮博物院藏本影印），冊 1082，卷上，頁 3。

29 渋谷区立松濤美術館編，《橋本コレクション 中国絵画——来船画人》，頁 70，圖 50。

30 錦之亮介，〈江戸時代の長崎来船画人について〉，頁 28、29。

31 原本之複印參李杰玲，《日本所藏中日交流漢詩文寫本》（合肥：黃山書社，2018），頁 286、299。感謝唐權教授賜知此材料。

達，十月一日透過唐通事的交涉呈上作品，十月二日在唐人屋敷中與張莘會面並拜師，十月六日張莘便乘船歸國了。春木南湖形容張秋谷為「皮膚青黑，身材高，清瘦若有病，個性沉靜的人」，短暫的接觸指點了他蘭竹之法，曾師事春木南湖的江戶南畫家金井烏洲（1796-1857）《無聲詩話》（1853）記載：「近日南湖翁好作蘭竹，其法自清客張秋谷脫化而來，而放筆綜橫旁若無人，然其高風卒不入時眼，噫」。<sup>32</sup> 春木南湖也在長崎拜費晴湖（約 1765-1806）為師，跟費氏學習時間較久，也見到其他來舶的中國畫人。<sup>33</sup>

綜合上述的款識和文獻，可推測張莘在 1782、1783 年到 1788 年間於活躍於長崎，期間往返中日之間經商，在唐館的生活中的他與其他畫人或喜好文藝的中、日人士有所往來，應需求製作作品，也隨著作品和名聲的傳播，因此有春木南湖慕名拜師之事。另外，關於《墨林今話》言其遊琉球，究竟時間是在赴長崎之前或之後？或者曾經在往返中日之間的時候去了琉球？動機為何？由於目前筆者尚未發現相關資料，暫待日後探索。

1788 年張莘回到中國，錢泳（1759-1844）的一條記載讓我們可以稍稍一窺他此時的生活。錢泳，字立群，自號梅花谿居士，江蘇金匱人，生平跨乾、嘉、道三朝，為清代中期著名的文人與金石學者、書家。他自述有一段時間和張莘同樣居於蘇州虎丘並與之交遊：

張莘號秋穀，工山水花卉，能詩，與余同寓虎丘。秋穀嘗作畫百幅，乘海舶散布海東諸國，夷人有得之者，珍為至寶，亦以海物為潤筆。余贈其楹帖云：「筆底煙花傳海國，袖中詩句落吳船」。<sup>34</sup>

錢泳在乾隆四十一年（1776）十八歲開始館於蘇州，<sup>35</sup> 可能因此結識回國居於當地

32 (江戶時代) 金井烏洲，《無聲詩話》，收入西川寧編，《日本書論集成》（東京：汲古書院，1978.2），卷 3，頁 265，《国立国会図書館デジタルコレクション》<https://dl.ndl.go.jp/pid/12740183>（檢索日期：2024 年 6 月 16 日）

33 參戶田禎佑，〈張莘と張崑一來舶清画家に関する一考察〉，頁 26-27；古賀十二郎，《長崎画史彙伝》，頁 493-495。

34 (清) 錢泳撰，張偉點校，《履園叢話》，收入《清代史料筆記叢刊》（北京：中華書局，1979），卷 11 下，〈畫學〉，頁 304。

35 (清) 胡源、褚逢春編，《梅溪先生年譜》，收入陳祖武選，《乾嘉名儒年譜》（北京：北京圖書館出版社，2006），冊 10，頁 358。關於錢泳生平發展與在清代碑學中的地位，可參盧慧紋，〈碑與帖的交會——錢泳《攀雲閣帖》在清代書史中的意義〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，31 期（2011.9），頁 205-276。

的張莘。在錢泳筆下張莘為職業畫家，以詩畫能力和海外經歷為蘇州地區人士所知，遊歷「海東諸國」時製作不少作品銷售當地，甚至得到海產當成潤筆，故以「筆底煙花傳海國，袖中詩句落吳船」贈之。另一點值得注意的是，錢泳的紀錄並未提到早年名昆之事，或許改名莘是在歸國以後。

除了與錢泳的交遊外，張莘也與當時杭州藝文圈的代表奚岡，以及藏家汪未山（約十八世紀）有所往來：

錢唐徐問籓（徐懋，約十八到十九世紀）曰：西梅（顧洛）幼食貧，與同里張秋穀善從事畫學。秋穀故與奚鐵生、汪未山交，汪氏藏名人真蹟極夥，秋穀時時借摹，其摹本之妙，幾亂楮葉，眾皆疑之，不知西梅筆也，其後張不能隱，鐵生復極口稱譽，因偕往訪汪氏，稔其貧，遂延至家。未山本善畫，於是一切筆墨皆出顧手，興會所至，或顧寫人物而奚補景，時稱雙絕。<sup>36</sup>

徐懋，字仲繇，號問籓，愛好金石書畫，精於篆刻，為錢塘諸生。<sup>37</sup>張莘時常借汪未山收藏的名人真跡臨仿，模仿得維妙維肖。張莘弟子顧洛此時尚未成名，作品其實也參雜其中，終被人注意到他的才華。奚岡欣賞顧洛，汪未山也由其代筆，奚顧二人合作書畫被稱為雙絕。文中的汪未山即汪用成，字成齋，號未山，仁和人。汪用成為杭州重要的汪氏家族之一員，有齋室雲峰晚翠樓收藏書畫，收藏豐富，與當地的文人雅士往來雅集，奚岡常與之同遊或合作繪畫，關係親近，例如奚岡、顧洛、汪用成與奚岡弟子姚嗣懋合作的〈花卉冊〉（吉林省博物館藏）等作品顯示出他們的交遊關係。<sup>38</sup>錢泳亦屬於奚岡交遊圈的一員，兩人的密切往來可舉奚岡為錢泳作〈寫經樓圖卷〉（1798，北京故宮博物院藏）為例。<sup>39</sup>

顧洛跟隨張莘學習的時間很可能是在張莘歸國後，其花卉和書法具有憚壽平風致，更為放縱寫意之作則是參用了華喦（1682-1756）之法：

顧西梅，洛，字禹門，仁和人，人物山水花卉無不精，尤以仕女名兩浙，與秋室學士（余集，1738-1823）相頡頏，每一幀出，傳摹殆遍。日本國

36（清）蔣寶齡，《墨林今話》，卷12，頁335-336。

37 俞劍華，《中國美術家人名辭典》（上海：上海人民美術出版社，2000），頁718。

38 關於奚岡和汪氏家族成員的交遊與贊助關係，參鍾尚筑，〈奚岡繪畫研究〉，頁122-126。

39 鍾尚筑，〈奚岡繪畫研究〉，頁128-129。

人重其畫，恒以兼金購之（見《畫林新詠》）。其寫花卉工者以南田爲法，能運秀逸於穠縟富麗中，無一毫煙火氣，其縱筆寫生復全似新羅而加生拙。余曾見其水仙墨石諸幀，氣韻高絕，欲闖元人之室，一時罕有儷也。書法古雋圓厚，單詞隻句率意題之，亦得甌香風致。<sup>40</sup>

根據這些記載，張莘直接指導了顧洛的惲壽平風格，另一個重要角色是爲顧洛引介了贊助者。以顧洛〈雜花圖軸〉（上海博物館藏）爲例，在縱長的畫幅中，數種花卉植物倚於畫面右側，下半部的草花逐次向上堆疊，最高處爲木本的桃花，這種構圖和後面將討論的張莘作品極爲相似，而帶有透明感的明媚雅致的設色、桃花的沒骨手法、繡球花立體的球狀和俐落輕快的葉片線條等，亦足一窺和張莘之間的師承。<sup>41</sup> 顧洛有一名學生，錢唐人汪之虞（生卒年不詳），則爲前述徐琳之女婿，依輩分相當於張莘的再傳弟子。<sup>42</sup> 總之，張莘、顧洛均以帶有惲壽平傳派風格的作品爲人所知。

史載另一位師從張莘的畫家爲諸斡（十九世紀）：

諸斡，逸品。諸春巖斡，花卉秀逸，人物超脫，得南田、新羅之趣，筆致清雋，賦色妍雅。苦心獨詣，掃盡畫習，另闢町畦。蓋春巖畫得之於性，又復涉歷諸家，研求不懈，故能秀絕一時也。弢盒，錢塘人，少家貧，未能肆志，乃器儒學畫，從張秋谷游，究心六法，深得其奧，工人物、花卉。與兄奇峰同游淮揚，名噪一時。（下略）<sup>43</sup>

諸斡應該也是張莘歸國後所收的弟子，亦爲錢塘人，擅長南田風格的花卉，也兼採華岳的作風，爲活動於蘇州、杭州地區的職業畫家，相關作品與資料較少，有待日後進一步研究。關於張莘這幾位弟子，他們的惲派作風傳承自張莘無疑，而

40（清）蔣寶齡，《墨林今話》，卷12，頁335。

41 顧洛，〈雜花圖軸〉，作品圖像參見《上海博物館數字文物》，<https://www.shanghaiuseum.net/mu/frontend/pg/article/id/CI00145966>（檢索日期：2025年2月16日）

42（清）蔣寶齡，《墨林今話》，續編一，頁558-559。

43（清）秦祖永（1825-1884），《桐陰論畫三編》（1882刊），收入（清）秦祖永撰，黃亞卓校點，《桐陰論畫》（上海：上海世紀出版股份有限公司、上海古籍出版社，2015），頁235。此文稍後被收入《揚州畫苑錄》：「諸斡，字春巖，錢塘人，少家貧，未能肆志，乃棄儒學畫。從張秋谷游，究心六法，深得其奧。工人物、花卉。與兄崎峰同游揚州，名噪一時（桐陰論畫三集）」。見（清）汪鋈輯，《揚州畫苑錄》，收入江慶柏主編，《江蘇人物傳記叢刊》（揚州：廣陵書社，2011），冊43，頁578-579。

記載中又指出他們作風中較為放逸的一面取法自華岳，此點亦值得注意。畫史上往往將華岳列入揚州八怪，但華岳長居於杭州，未有功名的他從中年的 1740 年代到過世為止的三十年間左右，頻繁往返於杭州和揚州之間鬻畫維生。華岳早歲從模仿惲派入手，但中晚年階段逐步發展出個人風格鮮明的花鳥作品：筆致大膽又靈活多變，結合了色彩與率意疏秀的水墨，被視為在清代中期以明媚柔雅取勝的惲派和水墨寫意一路以外另闢蹊徑，得到好評。<sup>44</sup> 弟子攝取華岳作風，或可視為反映出清代後期十九世紀花鳥畫的一種潮流好尚。

綜合以上的資料，歸國後張莘主要的活動場域很可能為家鄉杭州與蘇州地區，以鬻畫為生。他雖然「杜門長齋」，但並未斷絕與世俗的往來，特別是與奚岡為首的杭州藝文圈保持一定程度的互動往還，並接觸杭州重要收藏家的收藏，藉此精進自己畫藝，同時也協助弟子建立贊助者人脈。異國經歷和惲壽平風格特色的作品使他擁有一些名氣，指導過至少兩名弟子——顧洛與諸忻傳承其風；而在長崎建立起的聲譽，很可能使得他歸國後仍透過管道將作品繼續銷往日本。

#### 四、南田入手而上窺宋元：張莘的設色花卉圖

以目前掌握的資料而言，張莘的作品大致包含兩大類：一類為作風較為簡淡率意的水墨四君子與山水，另一類則是設色妍麗多彩、植物花卉種類多、細節描繪較為豐富的花卉植物之作，又以此類的數量佔大多數。就紀年之作來看，多數集中在 1780 年代到 1817 年左右。

關於第一類的水墨類作品，《墨林今話》評曰：「山水宗倪高士，蘭竹師梅道人，晚更寫花卉，由南田入手而上窺宋元間，寫墨梅得煮石山農法」。前述〈水墨崎陽山館圖〉（長崎歷史文化博物館藏）的物象描繪簡單，筆觸濕潤而簡省，以最前景姿態蕭瑟的三棵樹和有著兩幢空屋的平台，隔著江水和背景處平緩的遠山遙遙相對，建構出一河兩岸的構圖模式，而題詩表達出的秋意與別離之傷感，呼應蕭疏的畫風，是為明清時代畫家詮釋下的倪瓚風格。〈山水圖〉（1782，私人藏）則可見董巨派的披麻皴、濕潤多變的筆觸構成的林木，水口小橋的構圖和山間平

44 關於華岳作風之剖析，參單國霖，〈文質相兼，空谷之音——華岳藝術品格論〉，收入《揚州畫派書畫全集·華岳》（天津：天津人民美術出版社，1998），導論（未有頁數）。

台，則援引自元四家傳統，呈現集大成式的南宗山水。至於水墨四君子與墨梅類，則可舉的〈芝蘭之圖〉（1785，長崎歷史文化博物館藏）<sup>45</sup>、〈墨梅圖〉（1785，私人藏）、<sup>46</sup>〈幽庭竹韻圖〉（1786，橋本收藏）、〈四君子〉卷（長崎歷史文化博物館藏）（圖4）、〈萬年如意圖〉（京都國立博物館藏）、<sup>47</sup>〈梅圖〉（橋本收藏）（圖5）、〈松菊圖〉（1815，私人藏）等例子。梅道人吳鎮之蘭竹和煮石山農王冕之墨梅俱為文人傳統之理想，若比較〈四君子〉中的墨梅和〈梅圖〉，前者用筆濕潤，梅幹多以墨筆直接畫出弧形造形，利用運筆頓挫間墨暈自然的濃淡變化，展現出墨暈的效果；而後者為掛軸，出自畫面側邊上下延伸的兩段梅幹和交錯的小分枝近乎佔滿全幅，枝頭梅花朵朵，營造出平面性的構圖。梅幹是以較乾筆觸寫出輪廓再施加淡墨、苔點，藉由筆觸的斷續與輕重變化，強調出樹枝的折角造型與樹皮蒼老之感，展現古拙之趣味。水墨類作品在過去的研究中被傾向視為張莘較早期作品，不過由橋本收藏〈梅圖〉落款張莘，推測可能成於歸國之後。可知他後來仍持續繪製此類水墨，然而作風逐漸轉變。

關於設色花卉植物類作品，此類的紀年之作高度集中在1810年代以後，此時的張莘已步入晚年，可舉如國立故宮博物院藏〈碧桃月季〉扇面（1815）（圖6）、〈牽牛鳳仙圖〉（圖7）（1816，石允文藏）、〈花卉圖〉屏風（1814、1816，長崎歷史文化博物館藏）、〈花卉圖〉二幅（1817，泉屋博古館藏）（圖8）等。《墨林今話》稱張莘「晚更寫花卉，由南田入手而上窺宋元間」，所指的應該就是這類的作品吧。現藏於長崎歷史文化博物館的〈花卉圖〉屏風，可說是當中代表性的例子之一。

〈花卉圖〉（圖9，屏風右隻；圖10，屏風左隻）為六曲一雙屏風，屏風各隻高167.5公分，寬375.0公分，十二幅作品均為紙本設色，以一幅一扇的方式裝裱成屏風（押絵貼り屏風）。是何人、何時裝裱為屏風並無明確紀錄，在進入博物館藏時已裝裱成屏風形式，目前的裱裝推測為近代所製。<sup>48</sup> 每幅描繪的植物、題詩和

45 款「古杭金牛湖上漁人張秋谷」。金牛湖，西湖舊稱。「西湖舊亦名金牛湖，又與臨平諸湖並謂之錢塘湖」。參見（清）鄭澐修、邵晉，《（乾隆）杭州府志》，收入《續修四庫全書》（上海：上海古籍出版社，1995），冊701，卷16，頁14。

46 見鄭培凱、黃君實主編，《東渡奇葩——日本江戸時代中國旅日書畫家作品展》，頁135，圖50。

47 作品圖像參見《ColBase 国立文化財機構所蔵品統合検索システム》[https://colbase.nich.go.jp/collection\\_items/kyohaku/A%E7%94%B21619?locale=ja](https://colbase.nich.go.jp/collection_items/kyohaku/A%E7%94%B21619?locale=ja)（檢索日期：2024年9月2日）

48 2023年9月6日作品調查之際，感謝長崎歷史文化博物館研究員長岡枝里女士與施燕女士的諸

款印如（表一）所示，當中有四扇有年款，分別為右隻第二扇款「秋穀張莘時年七十有三」、右隻第三扇款「七十三老人張莘」，顯示為 1816 年所作；左隻第一扇款「張莘時年七十有一」、左隻第四扇款「張莘時年七十有一」，則為 1814 年，其他扇則有款無紀年。由於畫風近似，其他八扇可推測為差不多時期的作品。依照目前裝裱方式，從屏風右隻到左隻，各隻第一到第六扇描繪的主要的植物如下：

- 右隻第一扇 海棠花、月季
- 右隻第二扇 躑躅（杜鵑花）、繡球花、月季
- 右隻第三扇 石榴、百合花
- 右隻第四扇 烏頭花、菊花、玉簪花
- 右隻第五扇 黃蜀葵、菊花
- 右隻第六扇 羅漢松、梅、南天竹
- 左隻第一扇 桃花、春蘭
- 左隻第二扇 牡丹
- 左隻第三扇 石榴、萱草
- 左隻第四扇 紫薇、鳳仙花、玉簪花
- 左隻第五扇 羅漢松、黃梅、南天竹
- 左隻第六扇 茶花、水仙、靈芝

我們可注意到屏風的左右隻，各自從描繪春夏花卉的海棠、桃花開始，結束於冬季或初春的梅花、水仙和茶花，<sup>49</sup>雖然整體上以春夏花卉佔的比例較高，但基本上是依據了四季春夏秋冬，由右至左順序安排的四季花鳥圖概念加以裝裱的。也正是從繪製年代不一致、內容偏重春夏花卉此點來看，這十二扇作品當中固然可能包含了成組的四季四幅之作，但顯然並非經過整體考量特意為六曲屏風繪製，應是擁有者將這些蒐集到的張莘作品重新分類排序，使之適用於日本的六曲一雙屏風形式。類似這樣將掛軸式的畫幅重新編排、裝裱成屏風的例子，還可舉福建畫家孫億（1638-1712）的〈花鳥圖屏風〉（1706，德川美術館藏）。<sup>50</sup>

---

多幫助。

49 植物種類之辨識，主要參考了戶田禎佑、小川裕充編，《花鳥画の世界 10 中国の花鳥画と日本》（東京：學習研究社，1983），附錄。

50 黃立芸，植松瑞希譯，〈孫億とその花鳥画について—東アジア絵画史の観点から—〉，《大和文華》，125（2013.3），頁 1-14。

進一步觀察這十二扇的作品，首先會注意到這些畫的構圖依循了極類似的模式。在畫面最下方為一片點綴著小草的地面，其上配置著一塊較大的太湖石或者由數塊疊石組成的岩塊，石頭大多靠在畫面一側，植物則以石頭為中心依照低到高的順序向上疊加，最高的木本植物往往達於畫面頂端。空間表現方面，背景空無一物，只有地面邊緣的線條，或者是「之」字形交疊的小型流水，整體空間甚為淺近。多樣多彩的植物花卉母題繁密但不遮掩彼此，由下到上次序叢生，營造出平面性的裝飾效果，畫面側邊空白處則用以題詩和落款。

若以右隻第四扇（圖 11）為例，地面中間配置盛開的玉簪花，石塊緊貼畫面右側，較高的菊花和更為高瘦的烏頭花枝條則依序從石塊後方出現，向上堆高到畫面上部。玉簪花心形葉子的綠色條紋和白色管狀的花、包含紅色、粉紅色和黃色的菊花渾如球形，最上部分的烏頭花則為三角形，植物的形狀和顏色各異其趣，帶來豐富的視覺效果。植物以彩色沒骨方式畫成，再以色線勾畫出葉脈與花蕊、花萼等細節，在輪廓或物象交疊處則以避讓或色線稍加整理，讓造型更加鮮明。無論是花瓣或葉片的向背、茂密的葉叢等，色彩富於層次並保有水潤清新感。相對於花卉植物繽紛的色彩和造型上的變化，石頭則以水墨為主，以頓挫有致的輪廓線與墨筆稍加皴染、點畫而成，較為樸素單純。

又如屏風左隻第六扇（圖 12），一道小瀑布從畫面左右的石塊之間流下注入下方的水流，使流水動勢構成一「之」字形。植物方面，沿著水岸邊從下到上配置著靈芝與矮竹，而水仙花叢中夾雜著荊棘，左上岩石頂端一棵盛開的茶花樹順著畫面中軸向上伸展直達於頂部。之字形的流水設計雖然稍稍營造出了空間深度感，但空間感仍十分淺近，表現的重心著力於將各種花卉植物順序向上堆疊，造成的繽紛、平面性效果。畫法方面，此幅地面的小草和荊棘純以墨線畫出，矮竹、水仙花的花朵和修長的葉子的輪廓以淡墨線為之，如同屏風左隻第一幅地面的蘭花葉子的畫法，而不同於屏風左隻第三幅彩色沒骨配合色線勾畫的萱草葉子。但是茶花的花朵和枝葉，則又採取了彩色沒骨暈染，再以色線勾畫的方法。紅色的茶花經過反覆渲染後色彩飽和，沿花瓣邊緣更為深濃，表現出花瓣之間的層次感，再以黃色、白色點出花蕊花心。必須注意的是，雖然十二幅以設色為主，但是在右隻第一幅的海棠花的莖葉枝幹則幾乎純以水墨沒骨方式畫成，白色的花朵則以淡墨線勾出輪廓、色線勾畫出花蕊等細節，顯示畫家對於用墨和用色的技法純熟靈活。

相較於掛軸式作品，1815年所作的〈碧桃月季〉（圖6）扇面則提供了一個有趣的對照。〈碧桃月季〉收於〈清花卉畫冊〉第十開，題款「曾記年時會櫻筍，天氣清和日倍長。鶯聲百轉愛晴綠，燕語喜新繞畫梁。做宋人意于鋤雲館。時乙亥（1815）夏日秋穀張莘」，畫中描繪了月季與碧桃花之折枝。淡紫色、黃色的月季花綻放於右側，而碧桃花的枝條則從月季花的下方延伸到畫面左端，再分岔成兩枝，展現從花苞到盛開之姿。潔白的花瓣邊緣帶著淡淡的粉紅色，花、葉和枝幹採用沒骨方式畫成，色彩層次細緻帶有透明感，在花瓣重疊處以及葉片部分再用色線勾出輪廓與葉脈、葉子邊緣的小刺，用筆純熟。花朵展現正側俯仰之姿，在濃淡不同的綠葉襯托下，造就繽紛而不失秀雅、裝飾性的效果。與長崎歷史文化博物館本〈花卉圖〉屏風右隻第一幅與第二幅中的月季花相比，雖然兩者均以彩色沒骨手法畫成，但〈碧桃月季〉的扇面畫面小巧，用筆纖秀，細節的描繪較工細、花瓣色彩的暈染層次亦更細緻，不著痕跡。色彩方面，〈碧桃月季〉清淡而〈花卉圖〉屏風色彩較為濃重，凸顯各個物象，即便遠觀仍給予觀者鮮明的視覺印象。這樣的表現上的差異，顯示畫家作畫因應了不同場合之需求。

題詩也是值得注意之處。張莘的花卉作品往往可見惲壽平書法風格的題詩落款，當中不少會再加上所師法的古代大師，可視為一種常套，〈花卉圖〉屏風正是這樣的典型例子。這些題詩歌詠畫中的花卉植物，但〈花卉圖〉屏風右隻第六幅「法王澹游設色」和左隻第五幅「法錢玉譚筆意」的題詩相同，均為「芳蕤艷翠，朱實瓊英，燦若蒸霞，爛若華星，寒香不凋，絳雪常盈」，對應到畫中的羅漢松、梅、南天竹、茶花、水仙、靈芝等冬日長青的植物。在另一幅描繪冬日花卉、自題師法王若水的作品〈蠟梅山茶圖〉（1815，私人藏）亦是題此首。<sup>51</sup> 題詩重複運用的情況，亦見於右隻第三幅，描繪的主題為石榴、百合花，題詩出自王象晉之（1561-1653）詩：「滿袖參差瑞色新，稜嶒老幹擁祥雲。無邊生意包涵厚，滿腹珠璣取次陳」。<sup>52</sup> 同詩亦出現於張莘同年所作的〈榴花梔子圖〉（1816，石允文藏）

51 《Christie's 佳士得中國古代書畫拍賣》，2011年5月31日 [https://www.christies.com/en/lot/lot-5442568?&lid=3&sc\\_lang=zh](https://www.christies.com/en/lot/lot-5442568?&lid=3&sc_lang=zh)（檢索日期：2024年8月15日）

〈蠟梅山茶圖〉題款：「芳蕤凝翠，朱萼金英，燦如蒸霞，爛若華星，寒香不凋，絳雪常盈。王若水有臘梅山茶立幅，筆力挺秀賦色艷麗，因追師之。秋穀張莘並識，時年七十有二。」

52 「王象晉，翠袖參差瑞色新，稜嶒老幹擁祥雲。無邊生意包涵厚，滿腹珠璣取次陳。」（清）汪灝、張逸少撰，《御定佩文齋廣群芳譜》，收入《文津閣四庫全書》（北京：商務印書館，2006，據中國國家圖書館藏本影印），冊847，卷28，王象晉，缺題，頁627。

(圖 13)。<sup>53</sup> 這種反覆將相同題詩運用在構圖類似的植物花卉圖中，猶如排列組合一般，應有利於方便而有效率地產製作品，由此可一窺張莘繪製此類花卉圖像的市場商業性考量。

在另一方面，〈花卉圖〉屏風中提到的古代大師，也透露了某種畫史觀或理念。綜觀〈花卉圖〉屏風十二扇作品題詩，有右隻第三扇的「王穀祥筆意」、右隻第四扇「徐崇嗣設色法」、右隻第五扇「王穀祥筆意」、右隻第六扇「王澹游設色」、左隻第一扇「徐崇嗣設色桃花立幅」、左隻第二扇「撫北宋施色法」、左隻第四扇「王若水有紫薇鳳仙立圖」、左隻第五扇「錢玉譚筆意」，合計八扇。徐崇嗣（約十世紀）被視為沒骨畫始祖，錢玉譚（錢選，約 1235-1307?）、王澹游（約十三世紀）、王若水（王淵，約十三到十四世紀）、王穀祥（1501-1568）等常出現在惲壽平及其追隨者的題款或畫論中，主張應效法其高逸脫俗之精神，表現出造化的生意氣韻，視之為寫生一脈並自詡繼承此傳統。<sup>54</sup>

關於這些古代大師，徐崇嗣與所謂北宋人的典故應源於《圖畫見聞志》記載：

李少保（端願）有圖一面，畫芍藥五本（略），其畫皆無筆墨，惟用五彩布成，旁題云：「翰林待詔臣黃居采等定到上品，徐崇嗣畫沒骨圖」，以其無筆墨骨氣而名之，但取其濃麗生態以定品。後因出示兩禁賓客，蔡君謨乃命筆題云：「前世所畫皆以筆墨為上，至崇嗣始用布彩逼真，故趙昌輩效之也」。<sup>55</sup>

徐崇嗣在惲壽平及其傳派建構的歷史觀中被視為沒骨畫法的創始者，右隻第四扇以沒骨法描繪了白色玉簪花和紅、粉紅、黃色三色的菊花和紫色的鬼頭花，色彩繽紛，應是呼應「徐崇嗣設色法」；至於左隻第一扇雖然無法確定「徐崇嗣設色桃花立幅」究竟為何，由於《宣和畫譜》徐崇嗣條下有「海棠桃花一」、「千葉桃花一」，畫中盛開的白色和深淺粉紅色桃花，應是想傳達色彩表現和桃花主題於史有據。<sup>56</sup>「撫北宋施色法」的左隻第二扇亦然，畫中描繪了盛開的黃、紫、粉紅色牡

53 題識：「翠袖參差瑞色新，棱老幹擁祥雲。無邊生意包涵厚，滿腹珠璣取次陳。六出吐奇葩，風清香自遠。樹如天竺林，人在瓊華館。秋穀張莘時年七十有三。」

54 關於惲派風格的師承淵源，參見邱馨賢，〈惲派沒骨花鳥研究〉，頁 11-22。

55 關於沒骨法的創始者究竟為徐熙父子或是黃筌父子，有諸種說法，此處引（宋）郭若虛撰，吳企明校注，《圖畫見聞志校注》（上海：上海書畫出版社，2020），卷 6，頁 594-595。

56（宋）不著撰人，《宣和畫譜》，收入余安瀾編著，張自然校訂，《畫史叢書》（鄭州：河南大學

丹，黃色、紫色在牡丹花中為高貴的色彩，以精緻的色彩漸層暈染出花瓣，畫成層次繁複花型碩大的花朵，可說張莘透過畫法和牡丹主題，顯示自己對歷史傳統的理解與古代大師的連結以及敬意。

言及元明名家的有左隻第五扇的「錢玉譚筆意」，和右隻第六扇「王澹游設色」、左隻第四扇「王若水有紫薇鳳仙立圖設色古秀邁俗」、右隻第三扇的「王穀祥筆意」。錢選的花卉草蟲以其清新典雅為後人推崇；王澹游為王庭筠（1156-1202）之子，擅長墨竹；王淵有設色或水墨復古風花鳥，張莘此處則特別強調設色之古意；王穀祥為蘇州文人，其〈花卉圖冊〉（北京故宮博物院藏）顯示文徵明（1470-1559）影響下的吳派文雅作風。如果考慮這幾位古代畫家和張莘這四幅畫作風格主題之間的關係，如張莘自題「設色」、「筆意」，這種仿古與其說是畫法或主題典故上的直接的模仿，不如說是在探求大師後，將自己淬鍊、體悟到的筆墨意趣與精神氣韻，透過畫筆展現於此。換句話說，張莘這十二幅作品是一己成果的展現，宣告、主張自己和古代花鳥大師傳統之間的關聯性。這使人想起《墨林今話》提到張莘透過臨仿杭州收藏家的「名人真跡」，進一步上探宋元古意之事，也企圖將自己定位於此一系譜當中。

十八世紀晚期到十九世紀左右的時期，此時距惲壽平逝世已近百年，惲派風格已傳衍三個世代左右的畫家，這種一邊以當朝流行的惲壽平風格為基礎，同時宣稱上探宋元古法、近則效法明代文人寫意風格的概念與作風，在張莘當時所處的杭州乃至廣大的江南地區並非特例，被評為「山水花卉得宋元人之祕法」的方薰正是例子。方薰少年時勤於臨摹桐鄉金德輿（1750-1800）收藏之項氏古畫，<sup>57</sup>在他的作品中多自言學宋元大師，例如在〈四季長春圖〉卷（1789，石允文藏）自題「玉潭居士四季長春圖一卷，傳色古艷，原于宋人」，<sup>58</sup>另有〈摹宋人設色花卉卷〉（1781，上海博物館藏）（圖 14）；而〈花卉雜畫冊〉（1791，靜嘉堂文庫美術館藏）自題臨摹周之冕（約十六到十七世紀）、仿效惲壽平、錢維城（1720-1772）等，均指向惲派體系中的大師。雖然宣稱宋元明大家，但這些作品的共同特徵在

---

出版社，2015），冊 2，卷 17，頁 723。

57（清）蔣寶齡，《墨林今話》，卷 5，頁 131。方薰的習畫歷程與贊助人關係，參吳仇峻，〈清中期嘉興地區繪畫初探——錢載與方薰〉，頁 286-290。

58 作品圖像參萬青岑等撰，《世變·形象·流風：中國近代繪畫 1796-1949》（高雄：高雄市立美術館，2007），圖 1072，頁 128、129。

於畫法上彩色沒骨與水墨沒骨並用，用筆點染有細微有放逸，但總體上不脫清秀淡雅，實質上得力於惲壽平風格與理念處不可謂不大。方薰在《山靜居畫論》對於惲壽平畫法與理論有精闢的闡釋，同時強調學習古人之重要：

始入手，須專宗一家，得之心而應之手，然後旁通曲引，以知其變。泛濫諸家，以資我用。實須心手相忘，不知是我，還是古人。<sup>59</sup>

針對花卉植物畫，他不同意世間區分寫意與寫生，他解釋古人本意皆是寫物之生意「物理一也」，綜合性的兼採諸家之長並無牴觸之處：

世以畫蔬果花草，隨手點簇者，謂之寫意。細筆鉤染者，謂之寫生。以為意乃隨意為之，生乃像生肖物。不知古人寫生，即寫物之生意，初非兩稱之也。工細、點簇，畫法雖殊，物理一也（下略）。<sup>60</sup>

同時期以山水見長的奚岡也有花卉之作，例如〈花卉〉圖冊（1797，石允文藏）（圖 15），十開的冊頁中自題有「擬徐崇嗣」、「擬南田老人」等，<sup>61</sup>全冊以極為清淡水潤的彩色與水墨沒骨法完成，墨色與色彩層次交疊自然，莖葉勾畫筆觸更為自由灑脫，帶有更多寫意的傾向。從這些例子我們可以看到方薰、奚岡一方面深受南田風格與史觀、理論的影響，以此為基礎，持續追本溯源地追尋宋元名家和明代吳派文人寫意花卉，既是希望透過直接的學習得到更多啟發與靈感，也為自己與惲壽平寫生正派建立連結。採取了同樣途徑的張莘，可說同屬於此杭州文藝圈的脈絡，浸淫在此氛圍中。

## 五、從張莘到椿椿山：對寫生正派的想望與理解

在江戶時代，畫家往往利用粉本、樣稿來作畫。傳移摹寫作為東亞古典繪畫傳統的一環，這種作畫方式並不僅止於狩野派，也見於諸流派畫人，當時廣泛蒐集宋元明清、韓國、琉球繪畫的樣態與成果，代表江戶後期關東地區南畫的谷文晁，及其大量的模本是重要的例子。<sup>62</sup>隨著近年椿椿山的筆記與縮圖逐步被整理發

59（清）方薰，〈山靜居畫論 上〉，頁 4。

60（清）方薰，〈山靜居畫論 下〉，頁 17。

61 萬青岑等撰，《世變·形象·流風：中國近代繪畫 1796-1949》，圖 1076，頁 132、133。

62 板倉聖哲，〈東アジア絵画への眼差し——近代「日本画」成立以前〉，收入北澤憲昭、古田亮

表，可注意到他也進行類似的蒐集與摹寫活動，當中有不少與明清繪畫相關的材料。例如標註為「惲南田筆」並以之繪製完成作品〈高冠圖〉（1842，私人藏）、自題仿呂廷振的〈夏雨宿露圖〉（白澤庵藏），以及仿文衡山的〈仙桂折枝圖〉（私人藏）等，<sup>63</sup> 縮圖筆記中有摹寫渡邊崋山的〈渡邊崋山模南田蓮蟹圖〉等。<sup>64</sup> 這除了顯示椿椿山積極蒐集材料、學習各種知識之勤，也呈現出江戶時代後期流通的中國明清繪畫包含了明代浙派、吳派還有同時代的清代各種流派，無論是真跡抑或者是清代畫家的仿作，具有相當之多元性。

前引淺野長祚的評論中，曾提及他的老師椿椿山對於張莘的欣賞，我們可以發現椿椿山透過臨摩等方式蒐集、學習過張莘作品，例如〈張秋谷草花圖摹寫〉（1822，款「擬邊景昭筆意於鋤雲館」，私人藏）（圖 16）、<sup>65</sup> 〈摹張秋谷墨竹圖〉（1843，清華大學文物館藏）、椿椿山的縮圖與筆記《過眼錄》（田原市博物館藏）中有張莘作品的縮圖等，<sup>66</sup> 可舉〈倣張秋穀花鳥圖〉（1834，靜嘉堂文庫美術館藏）作為代表性的例子。

〈倣張秋穀花鳥圖〉包含兩幅作品（以下簡稱右幅與左幅）（圖 17），絹本設色，右幅自下而上描繪了庭園石、蘭花、盛開的山茶花與一樹梅花，一雙麻雀一上一下分別停在梅花枝頭上，一俯身一抬頭兩相對望，款「甲午（1834）秋日倣錢玉譚是秋穀張氏所法。椿弼」。左幅由下而上依序為草地上的蒲公英、庭園石、鳳仙花叢與一棵紫薇，兩隻麻雀分別停在紫薇樹枝和石頭上，另一隻在鳳仙花附近張翅欲下，款「歲在甲午（1834）秋八月偶法北宋人意。椿山外史弼」。<sup>67</sup>

兩幅作品的構圖和張莘典型的花卉圖構圖模式相同，背景空白，花卉植物和

編，《日本画の所在——アジアの視点から》（東京：勉誠出版，2020），頁 105-133。

63 這些作品參印田由貴子、植松有希編集，《椿椿山展 輕妙淡麗な色彩と筆あと》，頁 38、39、54。

64 增山禎之，〈椿椿山研究の今〉，頁 145-156。

65 椿椿山摹張秋谷《草花圖》，私人藏。參五味俊晶編輯，《川原慶賀の植物図譜 PLUS》（長崎：長崎歴史文化博物館，2017），頁 19、29；印田由貴子、植松有希編集，《椿椿山展 輕妙淡麗な色彩と筆あと》，頁 168，圖 1。

66 增山禎之、菊地辰夫、山田哲夫、小林一弘、渡辺充子，〈序說 椿椿山の基礎研究 I 序說 椿椿山基礎資料の紹介〉，《田原市博物館研究紀要》，9（2020），頁 57-100；田原市博物館，〈椿椿山の基礎研究（2）手記（1）〉，《田原市博物館研究紀要》，11（2022），頁 37-64，特別是頁 47。

67 此作品可參板橋区立美術館編，《我ら明清親衛隊—大江戸に潜む中国ファン達の群像—》（東京：板橋区立美術館，2012），圖 66；印田由貴子、植松有希編集，《椿椿山展 輕妙淡麗な色彩と筆あと》，頁 168、169，圖 4。

庭園石母題靠在畫面一側由地面向上堆疊，並配置一棵高挺的花樹，空間感淺近。不過，進一步比較則可見相異之處。就畫中描繪的植物花卉種類而言，和張莘〈花卉圖〉屏風或其他作品相較大致上相同，但是組合方式稍有差異，椿椿山〈做張秋穀花鳥圖〉右幅的山茶花和梅花在四季花鳥圖傳統中，一般是作為表現冬季的花卉，此作卻搭配上張莘〈花卉圖〉屏風中與桃花一齊綻放表現春天的蘭花。在張莘花卉作品中極少描繪鳥雀，但在椿椿山此作中添加了麻雀。

進一步觀察，椿椿山〈做張秋穀花鳥圖〉左幅和張莘〈花卉圖〉屏風左隻第四扇（圖 18）皆描繪了鳳仙花和紫薇，〈做張秋穀花鳥圖〉中葉子和花朵以設色沒骨再勾畫葉脈、花蕊細節的方式，可視為忠實學習了張莘。但是樹幹和樹枝多彎折並遍布大小樹洞，樹幹裂開，並以許多皴筆點染強調樹皮的質感，右幅的梅花樹枝幹亦有類似的表現傾向，不厭其煩的細節描寫讓觀者留下強烈的視覺印象，和張莘畫中用色用墨較為清淡，造形和質感表現較簡約的樹幹十分不同。對質感表現的用心也出現在麻雀的表現上，各個部位羽毛的形狀與質感等細節描繪得十分仔細、追求逼真寫實感，乃至畫作整體較為濃重的設色，這些與其說學習自張莘，其實更接近南蘋派的作風。

色彩濃豔，描繪逼真具有寫實感的南蘋風花鳥圖，廣泛影響十八世紀以來江戶時代的花鳥生物圖像，椿椿山也不例外。例如〈君子長命圖〉（1837，板橋區立美術館藏）（圖 19）的構圖和主題受到如沈銓〈老圃秋容圖〉（1731，靜嘉堂文庫美術館藏）（圖 20）的啓發，在其縮圖中可見標註為「沈南蘋筆」的構圖極為類似之圖像，<sup>68</sup>顯然就是參考的來源；又〈蝠鹿蜂猴圖〉（1852，靜嘉堂文庫美術館藏）也是和南蘋風關係密切的主題和構圖，然而和〈君子長命圖〉類似，設色一改南蘋風的濃重轉為清淡，可視為受到惲壽平風格影響。<sup>69</sup>從這點來看，無論是右幅的自題「做錢玉譚是秋穀張氏所法」或者左幅的「法北宋人意」，與其說是直接模仿特定作品，更多的是顯示部分基礎建立在南蘋風的他，透過學習張莘的作品，企圖去理解、揣摩那些難以親見的中國宋元古代大師的精髓與氣韻，進而將自我定位於此一系列的傳承中。

68 印田由貴子、植松有希編集，《椿椿山展 輕妙淡麗な色彩と筆あと》，頁 53。關於〈老圃秋容圖〉，見黃立芸，〈從沈銓到南蘋風：以沈銓《老圃秋容圖》（靜嘉堂文庫美術館）為例〉，頁 1-38。

69 印田由貴子、植松有希編集，《椿椿山展 輕妙淡麗な色彩と筆あと》，頁 44、53、163、164。

椿椿山中晚期的畫風日趨清淡雅致，清宮秀堅（1809-1879）《雲烟略傳》（1862）曾如此敘述椿椿山：「（前略）後學崑山長草蟲花鳥，亦依倣張秋穀，而本意在祖述徐崇嗣、憲章（陳憲章，1436-1499）、王忘庵（王武，1632-1690）、南田，而最心醉南田，云其所作畫，炳蔚深邃，紆餘妍麗，專崇韻致，無一點霸氣」。<sup>70</sup> 椿椿山以身邊就近能夠接觸學習的南蘋風、張莘等的作品入手，期望能進一步接近甚至連結起徐崇嗣、陳憲章、王武、南田這樣的系譜，達到理想境地。換句話說，對於椿椿山而言，學習張莘可說是能夠銜接上古大師的連接點之一。此外，由他自題「仿北宋人」的〈玉堂富貴·游蝶·藻魚圖〉（1840，泉屋博古館）（圖 21）、<sup>71</sup> 自題「仿陳道復筆意」的〈雜花果蓀圖〉（1852，東京國立博物館）（圖 22），<sup>72</sup> 還有自題仿王淵、陳淳、陸治、王武、惲格、張秋谷、顧洛等的十二開〈花卉蟲魚畫冊〉（栃木縣立博物館藏）等來看，<sup>73</sup> 一方面表現出他身為文人畫家的立場與理想，同時也可視為呼應、分享了張莘及其弟子輩，乃至於他們所處的崇尚惲壽平的十八、十九世紀的杭州、江南地區文化吧。

## 六、結論

本文以張莘及其設色花卉圖作品為中心，嘗試進一步追溯、梳理他的生平經歷，並且將身為來舶畫人的他分別置於十八世紀後期到十九世紀前期中國與日本繪畫史脈絡，以及中日長崎貿易的發展來觀察，指出作為職業畫家的張莘其交遊圈和作品風格、理念，反映了他熟稔的江南地區文化，尤其是杭州。而椿椿山對張莘的臨仿學習，則是江戶時代明清繪畫受容的重要例子。猶如南蘋風一般，張莘的作品是椿椿山可觸及的同時期清代繪畫，既是他重要的養分來源之一，也成為他企圖銜接上嚮往的惲壽平一派的連接點，呼應了當時杭州、江南地區文藝圈

70（江戶時代）清宮秀堅，《雲烟略傳》（東京：玉山堂，1874），下，頁 22，《国立国会図書館デジタルコレクション》<https://dl.ndl.go.jp/pid/777471/1/62>（檢索日期：2024 年 6 月 16 日）

71 題識：「玉堂富貴 庚子新夏仿北宋人之意於琢華堂中 椿山外史弼」。泉屋博古館編，《泉屋博古 日本絵画》（京都：泉屋博古館，2010），頁 112、113，圖 58；川口直宜，《椿椿山筆玉堂富貴·遊蝶·藻魚圖》，《國華》，1320（2005.10），頁 30-31。

72 安村敏信、佐藤さおり編，《関東南画大集合のぞいてみよう一心の風景—》（東京：板橋区立美術館，2005），頁 34。

73 小林忠、河野元昭監修，《江戸名作画帖全集 III 文人畫（3）文晁・崑山・椿山》（東京：駁々堂出版社，1993），頁 46-56。

的好尚。不論是就中國或日本，乃至宏觀的東亞繪畫史視角來看，張莘甚至其他來舶畫人的角色與發揮的作用、歷史性意義，值得學界未來更積極地關注，重新思考其作為藝術文化交流的前沿，而不僅只是視為次要的邊緣角色。

另一方面，張莘的案例也有助於我們思考崑樁系畫家涉及的江戶時代惲南田風的受容問題，這個猶待探討的領域。以時代先後論，惲壽平雖早於沈銓，但未曾到過日本；南蘋風在十八世紀後半的日本已大為風行，而惲壽平在江戶時代有無可信作品輸入日本尚難以確定，究竟其畫論和史觀是藉由何種途徑、在何時傳入日本、如何被接受、被日本的畫家實踐於作品的視覺表現中？在知識和視覺表現兩方面上，日本的畫家和觀眾又是如何理解惲壽平和其他明清時代花鳥畫之間的關係？是否形成系統性的歷史認識？這些問題十分複雜，難以在短時間內輕易解答，有待日後持續探究。這將不只有助於江戶時代繪畫史的研究，亦可為樁樁山及崑樁系畫家在更廣大的東亞畫史中找尋歷史定位。

雖然詳細的研究仍需時日，但是例如《無聲詩話》評論樁樁山的老師渡邊崑山曰：「近日南蘋畫風一變，而化南田青藤之流者，實創於崑山」；<sup>74</sup> 又如在渡邊崑山的〈芝仙祝壽圖〉（1833，田原市博物館）（圖 23）的自題「余曾觀南田惲氏所作水僊小幀（後略）」，若考慮到十八、十九世紀惲派作風已廣泛流行於江南地區的浙江、江蘇，可以想像張莘這樣追隨惲派作風的有名無名畫人的作品甚至各種仿作，作為商品被舶載輸入日本的可能不在少數，並成為了學習仿效的對象。在這樣的交流、受容、適應的過程中，往往不是原封不動的照單全收原作，或是單純地進行異地移植。張莘之作受到歡迎，被裝裱成日本式的〈花卉圖〉屏風，顯示這些輸入日本的作品進入一個有別於母國的脈絡體系，改換成另一種姿態映入觀者眼簾，被欣賞、理解，涓滴之間產生了影響力，形成東亞藝術文化交流歷史的一部分。

74（江戶時代）金井烏洲，《無聲詩話》，收入西川寧編，《日本書論集成》，卷3，頁264，《国立国会図書館デジタルコレクション》<https://dl.ndl.go.jp/pid/12740183>（檢索日期：2024年6月16日）

## 參考書目

### 傳統文獻

- (唐) 李商隱,《李義山詩集》,收入《景印文淵閣四庫全書》,冊 1082,臺北:臺灣商務印書館,1983,據國立故宮博物院藏本影印。
- (宋) 郭若虛撰,吳企明校注,《圖畫見聞志校注》,上海:上海書畫出版社,2020。
- (宋) 不著撰人,《宣和畫譜》,收入余安瀾編著,張自然校訂,《畫史叢書》,冊 2,鄭州市:河南大學出版社,2015。
- (清) 方薰,〈山靜居畫論 上·下〉,收入方薰、錢杜,《山靜居畫論·松壺畫憶》,上海:商務印書館,1936。
- (清) 汪鋆輯,《揚州畫苑錄》,收入江慶柏主編,《江蘇人物傳記叢刊》,冊 43,揚州:廣陵書社,2011。
- (清) 汪灝、張逸少等撰,《御定佩文齋廣群芳譜》,收入《文津閣四庫全書》,冊 847,北京:商務印書館,2006,據中國國家圖書館藏本影印。
- (清) 阮元,《定香亭筆談》,收入《原刻景印百部叢書集成》,臺北:藝文印書館,1967。
- (清) 胡源、褚逢春編,《梅溪先生年譜》,收入陳祖武選,《乾嘉名儒年譜》,冊 10,北京:北京圖書館出版社,2006。
- (清) 張庚、劉瑗撰,祁晨越點校,《國朝畫徵錄》,杭州:浙江人民美術出版社,2011。
- (清) 秦祖永,《桐陰論畫三編》,收入秦祖永撰,黃亞卓校點,《桐陰論畫》,上海:上海世紀出版股份有限公司、上海古籍出版社,2015。
- (清) 鄭澐修、邵晉,《(乾隆)杭州府志》,收入《續修四庫全書》,冊 701,上海:上海古籍出版社,1995。
- (清) 蔣寶齡,《墨林今話》,收入周富駿輯,《清代傳記叢刊 藝林類》,臺北:明文書局,1985。
- (清) 錢泳撰,張偉點校,《履園叢話》,收入《清代史料筆記叢刊》,北京:中華書局,1979。
- 李杰玲,《日本所藏中日交流漢詩文寫本》,合肥:黃山書社,2018。

### 近代論著

- 吳佻峻,〈清中期嘉興地區繪畫初探——錢載與方薰〉,《書畫藝術學刊》,14期,2013年7月,頁 271-299。
- 邱馨賢,〈惲派沒骨花鳥研究〉,臺北:國立臺北藝術大學碩士論文,2001。
- 周積寅、近藤秀實,《沈銓研究》,南京:江蘇美術,1997。
- 俞劍華,《中國美術家人名辭典》,上海:上海人民美術出版社,2000。

徐麗莎，〈異地開花——清初來舶畫家及其對日本畫壇的影響〉，收入鄭培凱、黃君實主編，《東渡奇葩——日本江戶時代中國旅日書畫家作品展》（香港：香港城市大學中國文化中心，2008），頁 31-39。

梁凱婷，〈清中晚期杭州地區花卉卷研究〉，臺北：國立臺北藝術大學碩士論文，2016。

單國霖，〈文質相兼，空谷之音——華岳藝術品格論〉，收入《揚州畫派書畫全集·華岳》，天津：天津人民美術出版社，1998，導論。

萬青岑等撰，《世變·形象·流風：中國近代繪畫 1796-1949》，高雄：高雄市立美術館，2007。

黃立芸，〈從沈銓到南蘋風：以沈銓《老圃秋容圖》（靜嘉堂文庫美術館）為例〉，《藝術學研究》，30，2022年6月，頁 1-38。

鄭艷，〈惲壽平、蔣廷錫與清初宮庭花鳥畫〉，《中國國家博物館館刊》，2011年12期，頁 93-104。

鍾尚筑，〈奚岡繪畫研究〉，臺北：國立臺北藝術大學碩士論文，2014。

盧慧紋，〈碑與帖的交會——錢泳《攀雲閣帖》在清代書史中的意義〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，31期，2011年9月，頁 205-276。

千葉市美術館，《江戶の異国趣味——南蘋風大流行》，千葉市：千葉市美術館，2001。

川口直宜，〈椿椿山筆 玉堂富貴·遊蝶·藻魚図〉，《國華》，1320号，2005年10月，頁 30-31。

小林忠、河野元昭監修，《江戸名作画帖全集 III 文人画（3）文晁·崑山·椿山》，東京：駸々堂出版社，1993。

戶田禎佑，〈張莘と張崑——來舶清画家に関する一考察——〉，《國華》，891号，1966年6月，頁 24-34。

戶田禎佑、小川裕充編，《花鳥画の世界 10 中国の花鳥画と日本》，東京：学習研究社，1983。

五味俊晶編輯，《川原慶賀の植物図譜 PLUS》，長崎：長崎歴史文化博物館，2017。

印田由貴子，〈椿山の画風変遷と作画について〉，收入印田由貴子、植松有希編集，《椿椿山展 軽妙淡麗な色彩と筆あと》，東京：板橋区立美術館、東京新聞，2023，頁 157-167。

田原市博物館編，《渡辺華山·椿椿山が描く花·鳥·動物の美》，愛知：田原市博物館，2013。

田原市博物館，〈椿椿山の基礎研究（2）手記（1）〉，《田原市博物館研究紀要》，第 11号，2022年，頁 37-64。

古賀十二郎，《長崎画史彙伝》，長崎：大正堂書店，1983。

- 西上實、〈花卉図 張莘筆〉解説，收入泉屋博古館編，《泉屋博古 中国絵画》，京都：泉屋博古館，1996，頁116、208、209。
- 安村敏信、佐藤さおり編，《関東南画大集合—のぞいてみよう心の風景—》，東京：板橋区立美術館，2005。
- 杉本欣久、〈花卉図〉解説，收入板倉聖哲編集，《日本美術全集 第六卷 東アジアの中の日本美術》，東京：小学館，2015，頁271-272。
- 長崎歴史文化博物館編，《九州南画の世界展—長崎発・江戸時代のニューアート—》，長崎：長崎歴史文化博物館，2006。
- 板倉聖哲、〈東アジア絵画への眼差し—近代「日本画」成立以前〉，收入北板橋区立美術館編，《我ら明清親衛隊—大江戸に潜む中国ファン達の群像—》，東京：板橋区立美術館，2012。
- 泉屋博古館編，《泉屋博古 日本絵画》，京都：泉屋博古館，2010。
- 宮崎法子、〈落花游魚図—劉案から惲寿平へ、そして椿椿山へ〉，《実践女子大学美学美術史学》，巻36，2022年3月，頁21-37。
- 唐權、劉建輝、王紫沁、〈研究ノート 来舶清人研究ノート：附「来舶清人参考文献」「来舶清人一覧表」〉，《日本研究》，巻62，2021年3月，頁131-172。
- 渋谷区立松濤美術館編，《橋本コレクション 中国絵画—来舶画人》，東京：渋谷区立松濤美術館，1986。
- 黄立芸、植松瑞希譯、〈孫億とその花鳥画について—東アジア絵画史の観点から—〉，《大和文華》，125号，2013年3月，頁1-14。
- 増山禎之、〈椿椿山考—その研究に向けての覚書〉，收入田原町博物館編集，《椿椿山展》，愛知：田原町博物館，1994，頁95-110。
- 増山禎之、〈椿椿山研究の今〉，收入印田由貴子、植松有希編集，《椿椿山展 軽妙淡麗な色彩と筆あと》，東京：板橋区立美術館、東京新聞，2023，頁145-156。
- 増山禎之、菊地辰夫、山田哲夫、小林一弘、渡辺充子、〈序説 椿椿山の基礎研究 I 序説 椿椿山基礎資料の紹介〉，《田原市博物館研究紀要》，第9号，2020年，頁57-100。
- 錦織亮介、〈江戸時代の長崎来舶画人について〉，《黄檗文華》，第139号，2018年，頁21-47。
- 澤憲昭・古田亮編，《日本画の所在—アジアの視点から》，東京：勉誠出版，2020，頁105-133。
- 鶴田武良、〈来舶画人作品から見た清代花鳥画の一面〉，《美術研究》，342号，1988年3月，頁45-50。
- 鶴田武良，《日本の美術 326 宋紫石と南蘋派》，東京：志文社，1993。

Brown, Claudia. *Great Qing: Painting in China, 1644-1911*. Seattle and London: University of Washington Press, 2014.

網路資料

- (清)張莘，〈万年如意圖〉，《ColBase 国立文化財機構所藏品統合検索システム》[https://colbase.nich.go.jp/collection\\_items/kyohaku/A%E7%94%B21619?locale=ja](https://colbase.nich.go.jp/collection_items/kyohaku/A%E7%94%B21619?locale=ja)，檢索日期：2024年9月2日。
- (清)張莘，〈蠟梅山茶圖〉，《Christie's 佳士得中國古代書畫拍賣》，2011年5月31日 [https://www.christies.com/en/lot/lot-5442568?&lid=3&sc\\_lang=zh](https://www.christies.com/en/lot/lot-5442568?&lid=3&sc_lang=zh)，檢索日期：2024年8月15日。
- (清)顧洛〈雜花圖軸〉，《上海博物館數字文物庫》<https://www.shanghaimuseum.net/mu/frontend/pg/article/id/CI00145966>，檢索日期：2025年2月16日。
- (江戶時代)金井烏洲，《無聲詩話》，收入西川寧編，《日本書論集成》，第3卷，東京：汲古書院，1978，《国立国会図書館デジタルコレクション》<https://dl.ndl.go.jp/pid/12740183>，檢索日期：2024年6月16日。
- (江戶時代)淺野長祚，《漱芳閣書画銘心録甲篇 二卷》，《国立国会図書館デジタルコレクション》<https://dl.ndl.go.jp/pid/2565828>，檢索日期：2024年6月16日。
- (江戶時代)清宮秀堅，《雲烟略伝 上・下》，東京：玉山堂，1874，《国立国会図書館デジタルコレクション》<https://dl.ndl.go.jp/pid/777471/1/62>，檢索日期：2024年6月16日。
- Kaikodo. "Zhang Xin (Chang Hsin) 張莘 (1744-ca. 1820) Calligraphy in *xing* running-script style: "White-rock Cliff Cottage" 1783." Accessed August 10, 2023. <https://www.kaikodo.com/art/zhang-xin-chang-hsin-%e5%bc%b5%e8%8e%98-1744-ca-1820/>.

## 圖版出處

- 圖 1 (清)張秋谷,〈山水圖〉,私人藏。圖版取自鄭培凱、黃君實主編,《東渡奇葩——日本江戶時代中國旅日書畫家作品展》,香港:香港城市大學中國文化中心,2008,頁134,圖49。
- 圖 2 (清)張崑,〈幽庭竹韻圖〉,橋本收藏。圖版取自渋谷区立松濤美術館編,《橋本コレクション 中国絵画——来舶画人》,東京:渋谷区立松濤美術館,1986,頁70,圖50。
- 圖 3 (清)張莘,〈水墨崎陽山館圖卷〉,長崎歷史文化博物館藏。
- 圖 4 (清)張莘,〈四君子圖卷〉,長崎歷史文化博物館藏。圖版取自長崎歷史文化博物館編,《九州南画の世界展——長崎発・江戸時代のニューアート》,長崎:長崎歷史文化博物館,2006,頁8。
- 圖 5 (清)張莘,〈梅圖〉,橋本收藏。圖版取自渋谷区立松濤美術館編,《橋本コレクション 中国絵画——来舶画人》,東京:渋谷区立松濤美術館,1986,頁44,圖52。
- 圖 6 (清)張莘,〈碧桃月季〉,收入《清花卉畫冊》第十開,國立故宮博物院藏。
- 圖 7 (清)張莘,〈牽牛鳳仙圖〉,石允文藏。
- 圖 8 (清)張莘,〈花卉圖〉,泉屋博古館藏。圖版取自泉屋博古館編,《泉屋博古 中国絵画》,京都:泉屋博古館,1996,頁116。
- 圖 9 (清)張莘,〈花卉圖〉屏風(右隻),長崎歷史文化博物館藏。
- 圖 10 (清)張莘,〈花卉圖〉屏風(左隻),長崎歷史文化博物館藏。
- 圖 11 (清)張莘,〈花卉圖〉屏風(右隻第四扇),長崎歷史文化博物館藏。
- 圖 12 (清)張莘,〈花卉圖〉屏風(左隻第六扇),長崎歷史文化博物館藏。
- 圖 13 (清)張莘,〈榴花梔子圖〉,石允文藏。
- 圖 14 (清)方薰,〈摹宋人設色花卉卷〉,上海博物館藏。圖版取自中國美術全集編輯委員會編,《中國美術全集 繪畫編 11 清代繪畫 下》,臺北:錦繡出版社,1989,圖97。
- 圖 15 (清)奚岡,〈花卉〉圖冊(部分),石允文藏。圖版取自萬青男等撰,《世變·形象·流風:中國近代繪畫 1796-1949》,高雄:高雄市立美術館,2007,頁133。
- 圖 16 (江戶時代)椿椿山,〈草花圖〉(張秋穀摹寫),私人藏。圖版取自五味俊晶編輯,《川原慶賀の植物図譜 PLUS》,長崎:長崎歷史文化博物館,2017,頁19。
- 圖 17 (江戶時代)椿椿山,〈倣張秋穀花鳥圖〉,靜嘉堂文庫美術館藏。圖版取自板橋区立美術館編,《我ら明清親衛隊—大江戸に潜む中国ファン達の群像—》,東京:板橋区立美術館,2012,圖66。

- 圖 18 (清)張莘,〈花卉圖〉屏風(左隻第四扇),長崎歷史文化博物館藏。
- 圖 19 (江戶時代)椿椿山,〈君子長命圖〉,板橋区立美術館藏。圖版取自板橋区立美術館編,《板橋区立美術館所蔵 狩野派以外全図録》,東京:板橋区立美術館,2013,頁94。
- 圖 20 (清)沈銓,〈老圃秋容圖〉,靜嘉堂文庫美術館藏。圖版取自靜嘉堂文庫美術館編集,《靜嘉堂明清書畫清賞》,東京:靜嘉堂文庫美術館,2005,頁72。
- 圖 21 (江戶時代)椿椿山,〈玉堂富貴・遊蝶・藻魚圖〉,泉屋博古館藏。圖版取自泉屋博古館編,《泉屋博古 日本繪畫》,京都:泉屋博古館,2010,圖58,
- 圖 22 (江戶時代)椿椿山,〈雜花果蕊圖〉,東京國立博物館藏。圖版取自安村敏信、佐藤さおり編,《關東南畫大集合—のぞいてみよう心の風景—》,東京:板橋区立美術館,2005,頁34。
- 圖 23 (江戶時代)渡邊華山,〈芝仙祝壽圖〉,田原市博物館藏。圖版取自安村敏信、佐藤さおり編,《關東南畫大集合—のぞいてみよう心の風景—》,東京:板橋区立美術館,2005,頁31。

表一 張莘〈花卉圖〉屏風（長崎歷史文化博物館藏）內容一覽

順序	主要植物	題識與款印	備註
右隻 第一扇	海棠花、 月季	冷豔沉沉壓雪光，寒香馥馥曉風颺。 莫嫌素質無人語，尚有紅薇學艷粧。 秋穀張莘。 印：「張莘」、「秋穀」	
右隻 第二扇	躑躅（杜 鵑花）、 繡球花、 月季	誰將素指裂冰紈，堆向雕鏤白玉盤。 滿地綠陰明月淡，小紅廊外舉頭看。 王夢彬侍讀爲余題繡球集卉詩， 得詠物三昧，余每喜錄之。 秋穀張莘時年七十有三。 印：「張莘」、「秋穀」	
右隻 第三扇	石榴、 百合花	滿袖參差瑞色新，稜增老幹擁祥雲。 無邊生意包涵厚，滿腹珠璣取次陳。 法王穀祥筆意，七十三老人張莘。 印：「張莘」、「秋穀」	詩見（清）汪灝、張逸少撰，《御定佩文齋廣群芳譜》，收入《文淵閣四庫全書》（北京：商務印書館，2006，據中國國家圖書館藏本影印），冊 847，卷 28，王象晉，〈缺題〉，頁 627。
右隻 第四扇	烏頭花、 菊花、 玉簪花	牆外花枝傍晚開，新涼入坐好銜盃。 秋光滿目都成句，留與詩人取次裁。 撫北宋徐崇嗣設色法于鋤雲館。 秋穀張莘。 印：「張莘」、「秋穀」	同詩見於（清）張照、梁詩正等撰，《石渠寶笈》，收入《文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，據國立故宮博物院藏本影印），冊 825，卷 38，〈明陳淳秋光滿目圖一軸〉，頁 498。
右隻 第五扇	黃蜀葵、 菊花	此人莫遣俗人看，新染鵝黃色未乾。 好逐秋風天上去，紫陽宮女要頭冠。 法王穀祥筆意，秋穀張莘。 印：「張莘」、「秋穀」	（唐）李涉，〈黃葵花〉。見（宋）陳景沂，《全芳備祖》，收入《文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，據國立故宮博物院藏本影印），冊 935，前集，卷 14，頁 162。
右隻 第六扇	羅漢松、 梅、 南天竹	芳蕤艷翠，朱實瓊英，燦若蒸霞， 爛若華星，寒香不凋，絳雪常盈。 法王澹游設色於鋤雲館，秋穀。 印：「張莘之印」	

順序	主要植物	題識與款印	備註
左隻 第一扇	桃花、 春蘭	瑤海霞長，滿綏山路，欲迷只疑仙洞， 片片出花溪口。舊從蘭陵友人得觀徐崇嗣 設色桃花立幅，偶一憶及，撫其大意。 西冷釣徒張莘時年七十有一。 印：「張莘」、「西冷釣徒」、「鋤雲館」	
左隻 第二扇	牡丹	鮫女醉龍堂，紅綃舞袖長。 霞光何處起，天畔望扶桑。 撫北宋施色法，秋穀莘。 印：「張莘」、「秋穀」、「賞心惟良知」	
左隻 第三扇	石榴、 萱草	乍驚珠綴密終誤，繡幃奢風翻一樹。 火電轉五雲車，宿露低蓮臉， 朝光借綺霞，暗虹徒繳繞，濯錦莫周遮。 元稹句作題，秋穀張莘。 印：「張莘」、「秋穀」	詩摘自(唐)元稹，五言排律〈感石榴 二十韻〉。見(宋)陳景沂，《全芳備祖》， 收入《文淵閣四庫全書》(臺北：臺灣 商務印書館，據國立故宮博物院藏本影 印)，冊 935，前集，卷 24，頁 237。
左隻 第四扇	紫薇、 鳳仙花、 玉簪花	花身雖是伴僊郎，金鳳亭亭待月涼。 一夜相思眠不穩，玉簪斜墮美人妝。 王若水有紫薇鳳仙圖立幅， 設色古秀邁俗，因追師之。 西冷釣徒張莘時年七十有一。 印：「張莘」、「秋穀」、「賞心惟良知」	
左隻 第五扇	羅漢松、 黃梅、 南天竹	芳蕤艷翠，朱實瓊英，燦若蒸霞， 爛若華星，寒香不凋，絳雪常盈。 法錢玉譚筆意於鋤雲館。秋穀筆。 印：「秋穀」、「張莘」、「曾向蓬萊頂上行」	題詩同屏風右隻第六扇
左隻 第六扇	茶花、 水仙、 靈芝	冰雪叢中占好春，洛神元是此花神。 月寒露濕瓊葩重，風定香迴碧葉新。 人影湘簾窺欲笑，波心翠袖障微顰。 采珠拾羽江邊夢，摠付輕毫與寫真。 秋穀張莘。 印：「張莘」、「依然古處」	

## A Foreign Painter from Jiangnan: Zhang Xin's Flower Painting in the Context of East Asian Art History\*

Huang, Li-yun \*\*

### Abstract

Zhang Xin (1744-1817?), a native of Hangzhou, had the name Kun, the style name Qiugu, and the sobriquets Xileng Diaotu and Chuyunguan. According to Chinese and Japanese historical records, he visited the Ryukyu Kingdom and Nagasaki during the Tenmei period (1781-1788), where he painted ink bamboo and landscapes. Even after returning to China, his paintings continued to be exported to Japan, with his colorful flower paintings being particularly popular.

From the perspective of Chinese art history, Zhang Xin was a relatively minor painter among the many followers of Yun Shouping (1633-1690) during the mid-Qing dynasty. However, in Japan during the late Edo period (1603-1868), he was recognized as one of the "Four Foreign Painting Masters" and highly regarded and imitated by Nanga painters such as Tsubaki Chinzan (1801-1854). Zhang Xin serves as an important case study of how Japanese painters adopted the bird-and-flower painting style of the Ming and Qing dynasties after the Nanpin school in the late Edo period.

This paper explores Zhang Xin's life and artistic contributions, as well as his influence on late Edo bird-and-flower painting, particularly in relation to Tsubaki Chinzan, within the broader context of East Asian art history. In the collection of the National Palace Museum is a delicate fan painting by Zhang Xin, *Peach Blossoms and Chinese Roses*, which remains relatively unknown to many scholars. It is hoped that the present study will encourage further research on this work in particular and the museum's collection in general.

**Keywords:** Zhang Xin, Nagasaki, Yun Shouping, Tsubaki Chinzan, East Asian art history

---

\* Received: 16 September, 2024; Accepted: 13 February, 2025

\*\* Associate Professor, Department of Fine Arts, National Taipei University of the Arts

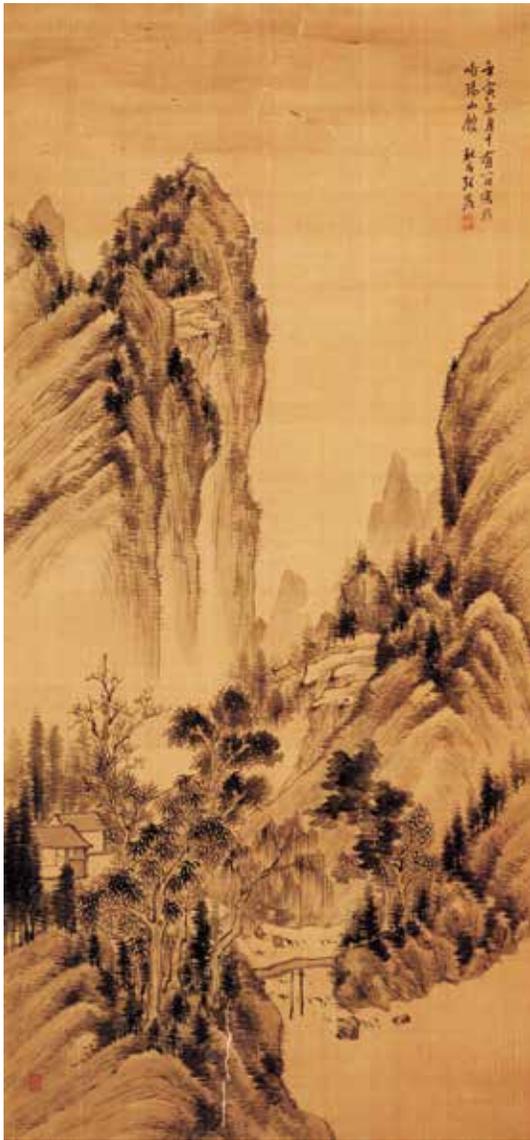


圖1 清 張秋谷 〈山水〉 1782 絹本水墨  
164.0×78.0 公分 私人收藏



圖2 清 張崑 〈幽庭竹韻圖〉 1786  
紙本水墨 115.0×48.0 公分 橋本收藏



圖3 清 張秋谷 〈水墨崎陽山館圖〉 紙本水墨 32.0×147.0公分 長崎歷史文化博物館藏



圖6 清 張莘 〈碧桃月季〉 紙本設色 1815 18.8×55.1公分 國立故宮博物院藏



圖4 清 張秋谷 〈四君子圖卷〉 絹本水墨 33.5×398.0公分 長崎歷史文化博物館藏



圖 5 清 張莘 《梅圖》 紙本水墨  
138.0×35.0 公分 橋本收藏



圖 7 清 張莘 《牽牛鳳仙圖》 1816  
絹本設色 127.8×38.1 公分 石允文藏



圖8 清 張莘 《花卉圖》二幅 125.7×35.7公分 絹本設色 1817 泉屋博古館藏



圖 9 清 張莘 〈花卉圖〉屏風 右隻 1816、1814 紙本設色 六曲一雙屏風  
167.5×375.0 公分 長崎歷史文化博物館藏



圖 10 清 張莘 〈花卉圖〉屏風 左隻 1816、1814 紙本設色 六曲一雙屏風  
167.5×375.0 公分 長崎歷史文化博物館藏



圖 11 清 張莘 〈花卉圖〉  
屏風 右隻第四扇  
長崎歷史文化博物館藏



圖 12 清 張莘 〈花卉圖〉  
屏風 左隻第六扇  
長崎歷史文化博物館藏



圖 13 清 張莘 〈榴花梔子圖〉  
1816 絹本設色  
132.5×31.5 公分 石允文藏



圖 14 清 方薰 《摹宋人設色花卉卷》 局部 1781 紙本設色 29.5×551.3 公分 上海博物館藏



圖 15 清 奚岡 《花卉》圖冊 局部 1797 紙本設色 18.9×26.2 公分 石允文藏



圖 16 江戶時代 椿椿山  
〈草花圖〉 張秋穀摹寫  
1822 紙本設色  
141.6×38.3 公分  
私人藏



圖 17 江戶時代 椿椿山 〈倣張秋穀花鳥圖〉 1834  
絹本設色 各 145.6×57.8 公分 靜嘉堂文庫美術館藏



圖 18 清 張莘  
〈花卉圖〉屏風  
左隻第四扇  
1814 長崎歷史  
文化博物館藏



圖 19 江戶時代 樺椿山  
〈君子長命圖〉 1837  
絹本設色 108.7×44.3 公分  
板橋區立美術館藏



圖 20 清 沈銓 〈老園秋容圖〉 1731  
絹本設色 159.3×70.5 公分  
靜嘉堂文庫美術館藏



圖 21 江戶時代 椿椿山 〈玉堂富貴・遊蝶・藻魚圖〉 1840 絹本設色  
中 137.0×59.2 公分 左右各 137.0×34.6 公分 泉屋博古館藏



圖 22 江戶時代 椿椿山 〈雜花果蓀圖〉 1852 絹本設色  
186.8×139.0 公分 東京國立博物館藏



圖 23 江戶時代 渡邊崋山 〈芝仙祝壽圖〉  
絹本設色  
111.6×32.9 公分  
田原市博物館藏