

沈周寶玩



盧素芬

——從沈周的收藏談書畫「寶玩」

「沈周寶玩」是沈周的收藏印，出現在許多故宮的書畫中。

在沈周的時代，江南地區私人收藏蔚為風氣，沈周的「有竹居」有著豐富的收藏，也是一個文士名流雅聚之所。本文從對沈周收藏概況的探索中，發現「品題」與「展玩」是觀賞傳統書畫很大的樂趣，品賞書畫的雅集是蘇州文人生活的一部份。

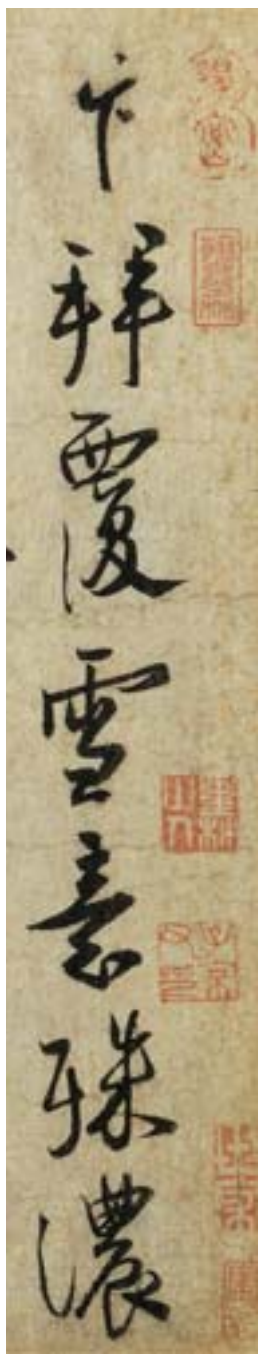
可是當書齋裡賞玩的字畫，搖身一變成為博物館的公開展示品，觀眾當如何「寶玩」古人留下來的文化遺產。書畫展覽的走向要如何才不會與大眾漸行漸遠，博物館果然可以成為我們生活的一部份嗎？

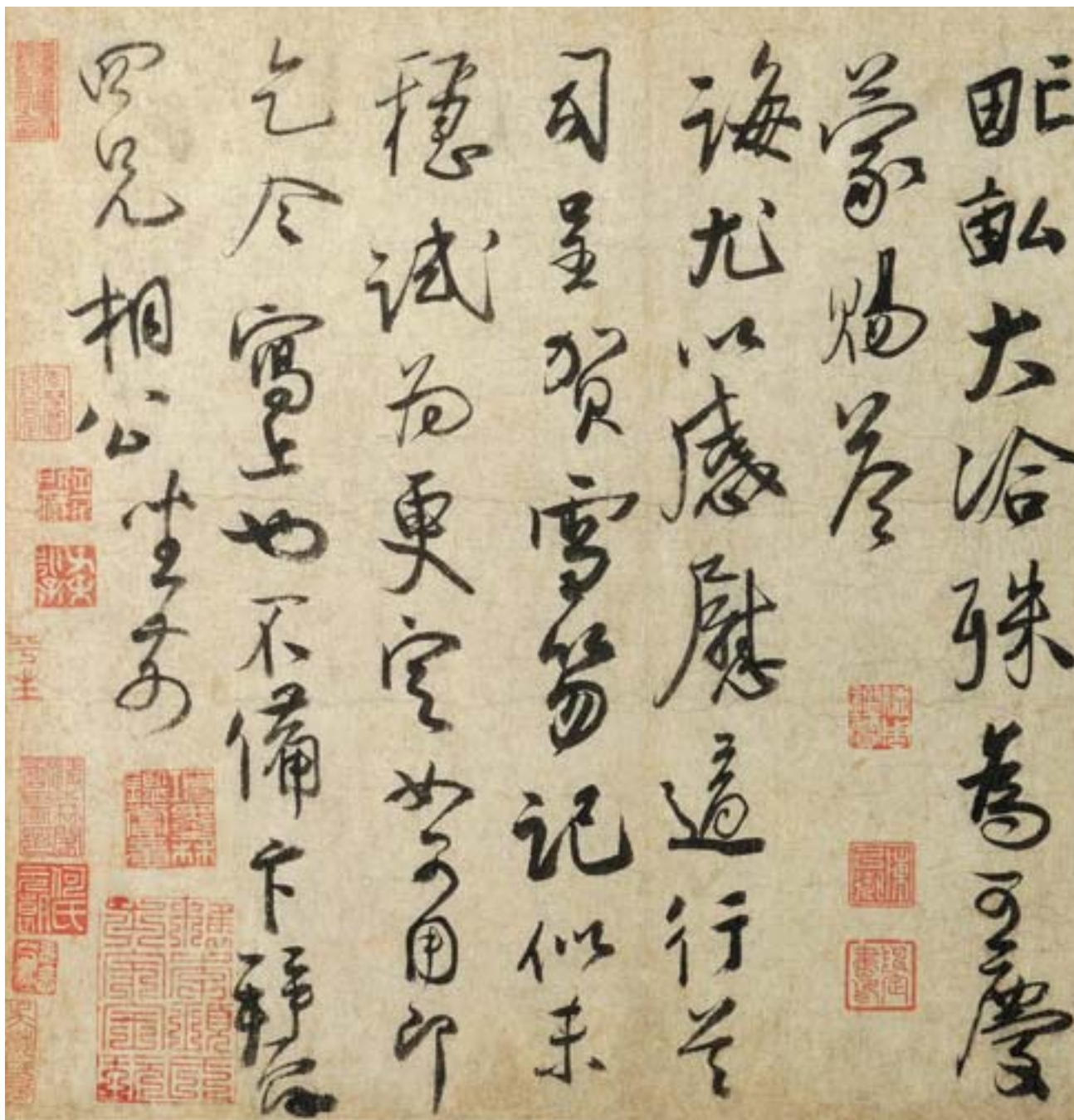
緣起——

國立故宮博物院連續推出的「冊頁書畫之美」系列展覽，對書畫裝裱形式作了深入淺出的展示說明，今年夏季展覽之特色，更在展品之間穿插了千絲萬縷的人際網絡關係，將中國書畫藝術

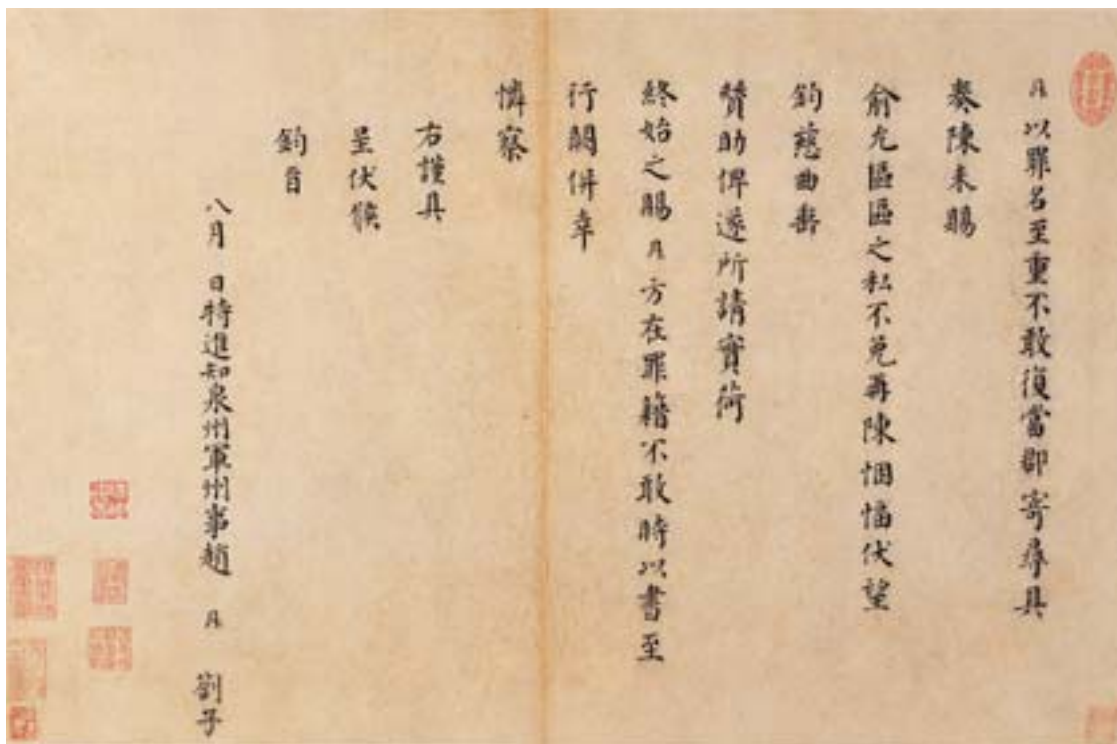
重視門風傳承的特質，呈現在這個小中見大的展覽裡。中國書畫藝術還有一獨特之處，就是書畫藝術中的題詠文化與收藏家鈐印風氣，使觀眾恍如看到創作者與收藏者間有著超越時空隔閡的對話。這次故宮展覽中有一件宋代

蔡卞（一五三—一一一七）的〈雪意帖〉（圖一），曾為明代吳派締造者沈周（一四二七—一五九）所收藏，引起筆者關注畫家度藏前代書畫的問題。沈周既藏有〈雪意帖〉這樣的珍貴的宋人法書，那麼還有哪些





圖一 宋 蔡卞 雪意帖 宋人法書第三冊 國立故宮博物院藏
右下角有「沈周寶玩」之半印，左下有「吳沈氏有竹居圖書」之半印



圖四 宋 趙鼎 書劉子 《宋人法書第三冊》 國立故宮博物院藏
 右下角有「沈周寶玩」印，左下有「吳沈氏有竹居圖書」印

名蹟曾為其收藏呢？文獻所載，沈周收藏書畫、圖書、器物，數量均相當可觀，當時文學名士都穆（一四五九—一五二五）編撰的《寓意編》有其中部份的記載（表一）。都穆與沈周友誼深厚，並曾從沈周學詩，想必飽覽其收藏。但是故宮藏品中，發現鈐有沈周收藏印的書畫為數不少，尚不止於《寓意編》所載的名蹟。

本文將以沈周所藏書畫為例，從五個子題切入，沿著這項歷史線索與當今博物館藏品兩相對照，展開連串省思。

一、活頁的畫冊與現代的展覽——以《宋人法書第三冊》為例

在「冊頁書畫之美」的展覽作品中，蔡卞的〈雪意帖〉右下角鈐有「沈周寶玩」之半印（圖



圖三 「吳沈氏有竹居圖書」印



圖二 「沈周寶玩」印

| | |
|---------------------|---------------------|
| 胡環番騎圖 | 郭忠恕雪霽江行圖 |
| 謝康樂半身像 | 蘇滄浪蔡瑞明蘇文忠又定山谷海岳諸賢遺墨 |
| 宋人摹周文矩宮中圖 | 山谷書老杜律詩一首 |
| 王文正奏淮海米海岳樓收魏楊滋湖諸賢手帖 | 蘇文忠前後亦賦李龍眠作圖 |
| 龍眠畫女孝經四章 | 林和靖與僧一帖 |
| 蔡瑞明目書絕句詩 | 海岳自書詞 |
| 蔡蘇黃米真蹟 | 李忠定張忠獻忠簡呂忠穆李莊簡五賢手札 |
| 張忠獻父子與虞丞相劄子 | 山谷書馬伏波廟詩 |
| 山谷書馬伏波廟詩 | 趙子昂臨伏生授書圖 |
| 鄧侍郎程雪樓徐子方盧疏齋諸公詩蹟 | |

表一 都穆《寓意編》記載沈周收藏的十八件書畫



圖六 明 周臣 人物故事圖冊 北京故宮藏
文人雅士們在園林中雅集，一起品賞「冊頁書畫之美」，過著一種精緻有品味的的生活。



圖五 明 仇英 人物故事圖冊 北京故宮藏
文人雅士們置身於幽雅的書齋中，將「冊頁」展開在桌上，像閱讀書籍一般細細的品味。

(二) / 左下有「吳沈氏有竹居圖書」之半印(圖三)，都是沈周的收藏印。蔡下的〈雪意帖〉收在《宋人法書第三冊》，在這一套二十四開的冊頁中，還包含一件趙鼎(一八五——一四七)〈書劄子〉(圖四)也鈐有這兩方印，而且印文完整，同為沈周所藏。創作者或收藏者在每一冊頁上鈐印的習慣，有時也不是每一幅都有。同冊中是否還有曾為沈周所收藏，但未鈐印者？由於對這一套冊頁重新裝裱成冊的情形並不清楚，無法斷定。從這個問題的探索中，也牽扯出冊頁展覽可商榷之處：一般展示方法是從一套冊頁中抽出一、二幅，但如何讓觀眾對整個集冊有著全盤認識？這或許是博物館學上還可開發的領域。

博物館若要拓展「冊頁」展示的其他可能性，有必要回到時光隧道中再認識「冊頁」這種裝裱形式。冊頁如同現代的畫冊，在兩幅描繪文人雅集的畫中(圖五、圖六)，文士們置身於幽雅的

書齋或園林中，觀賞方式也與我們現在參觀博物館大異其趣，他們在靜謐的氣氛中，將「冊頁」展開在桌上，像閱讀書籍一般，細細的品味，慢慢的展玩。而現代博物館的觀眾，卻可能處於來自導覽或其他觀眾的吵雜聲中，在微弱的燈光下，隔著玻璃站立觀看。面對一個以水墨為尚的繪畫傳統，又以尺寸不大的冊頁形態，如何成為具有強烈視覺效果的展覽？怎麼「賣玩」，也就成了很重要的課題。

二、紙上的雅集與畫廊的對話
——以〈林逋手札二帖冊〉為例

從都穆《寓意編》所載諸多沈周的收藏中，只有〈林逋與僧二帖〉(圖七)這件作品現藏於故宮。關於作品本身及元人謝生孫的題跋，何炎泉先生在〈林逋〈二札〉與隱士書風〉一文已詳加介紹，在此不再贅述。然以沈周收藏時，沈周本人或其子嗣邀觀而寫下的八則題跋及李應禎(一四三一——一四九三)的篆書



圖七 宋 林逋 二札 國立故宮博物院藏

引首(現已改裝為冊頁的前副葉)則可大約勾勒出當時蘇州文人在紙上雅集中熱烈交會的情景。

這八則題跋依序是：

1. 陳頎(題於一四七五年)(圖八之二)
2. 吳寬(題於一四七八年)(圖八之三)
3. 沈周(題於一四七六年)(圖八之四)
4. 吳寬(題於一四七八年)(圖八之五)
5. 李東陽(題於一四八一年)(圖八之六)
6. 陳頎(題於一四八一年)(圖八之七)
7. 張淵(題於一四八一年至一四九三年之間)(圖八之八)
8. 程敏政(題於一四九三年)(圖八之九)

沈周之子沈雲鴻精於鑑賞，其來有自

題跋中最早的是陳頎(約十五世紀後半至十六世紀初)(圖八之一)，此跋題於拜訪沈周的「有竹居」時，跋中說明是應其子沈雲鴻(一四五—一五二)之邀而寫。接下來題識的吳寬(一四三五—一五四)(圖八之二、圖八之三)、品題林逋(二札)可能

題於小住「有竹居」時，也是受沈雲鴻邀而寫。據《墨緣彙觀》記載，吳寬在戊戌年(一四七八年)二月十八日拜訪「有竹居」，沈雲鴻出示了父親的《積雨小景圖》並請題識。傅申教授在《沈周有竹居與釣月亭圖卷》一文也提及，吳寬有詩跋云，「囊余訪啟南，一宿有竹別業」，日期都是戊戌年二月十八日。而《林逋手札二帖冊》中跋的署款恰好同為戊戌年的二月十六日，所以這次吳寬的拜訪，可能與主人促膝長談數日，一起展玩「有竹居」許多其他家藏。年輕的沈雲鴻，以極其優越的家學，來往於蘇州文士名流間。不僅可以展玩父親的收藏，還可以作主請客人題字於書畫之上，所以日後的精於鑑賞，真是其來有自。沈雲鴻專精鑑藏，可見於文徵明(一四七—一五五九)撰《沈雲鴻墓誌》：「雲鴻操家三十年，而產業日加，雲鴻特好古器物書畫，遇名品往往傾囊購之，而襲藏惟謹，對客手自展列。」從記

載中可知沈家家業是由沈周的曾祖父沈良琛（一三四—一四九）開始資產益充，他精於鑑藏並與文人圈往來密切。所以沈周的收藏可能是世代累積而成的規模，代代相傳也是過去收藏史的特徵。

詩文書畫與山水攬勝合而為一的生活方式

收藏者沈周本人的跋文，係借了蘇東坡題處士詩韻而成的一首詩，與遙遠的古人唱和（圖八之三）。詩中有「水邊孤墳我曾拜」一句，說明數年前曾與友人遊杭州，還特別去謁林逋的墓。沈周不但收藏林逋的作品，而且還與友人結伴追思這位詩人。文人雅士以詩文書畫、器物玩賞、山水攬勝譜為生活組曲，可見一斑。縱然沈周書法風格與林逋可能無直接淵源，卻有著精神上的互通。

接下來題識的李東陽（一四四—一五二）（圖八之五），就從梅妻鶴子的林逋對梅花的喜

愛，和沈周以「有竹居」齋名的愛竹，拿來相提並論「居不種梅翻種竹」，點出作品與收藏家之間精神上的互通，也可看出蘇州文人在日常生活中所營造一種古雅的文化氣息。這一則比較不同的是，此跋為收藏者沈周或其子送去「懷麓堂」請題，從「聞石田有有竹居」的句意來看，李東陽未曾到過沈周「有竹居」。文人除了在自家的雅集中觀賞字畫，也有以文會友帶著字畫拜訪的情況。

一題再題 此唱彼酬的題詠文化（林逋手札二帖冊）目前已改裝為一套十八開的冊頁，但是沈周收藏時可能是一個手卷，所以吳寬第一次所題的位置其實是沈周與陳頎兩段跋中間的空白處，吳寬題字時對於後面已有沈周的跋含在卷中並不知情，所以先題第一跋。等題完第一跋後，在舒捲之時，才看到還有沈周者的跋在卷中，他說：「予既題林處士遺墨。見啟南高作在卷中。」

輒復次韻。」似乎是不甘示弱的再作一首與之唱和。

寫第一跋的陳頎，在李東陽一四八年題識之後，又再度觀賞此卷，見沈周、吳寬、李東陽二人的跋都在卷上，毫不隱諱地說「不能不使人技癢也」（圖八之六）。他「技癢」得想再題一次，這樣才有躬逢盛會於紙上雅集之感。最後題識者程敏政（成化二年進士、弘治時禮部侍郎）（圖八之八）寫了一首憑弔林逋的詩，並在詩後面記載是沈周於寶幢教院請吃飯時，把此卷拿出來。但是程敏政當時手癢，自己覺得詩寫得不怎麼滿意，書法也不佳。但從「一時手癢未愈。」的句意來看，有可能這段跋與詩非同一般時間所作，又是同一人再題的例子。

總之，從這八則題識可描繪出一個當時蘇州文人圈生活的輪廓，畫家與文學家、書法家、官員之間交往密切，畫家活動於廣闊的文化領域。他們在雅集之中觀賞書畫時，競相題識酬唱詩

沈周之畫其神韻已盡
畫外之意其神韻已盡
和靖先生手書二首
沈周之畫其神韻已盡
畫外之意其神韻已盡
沈周之畫其神韻已盡
畫外之意其神韻已盡

之一 陳順 跋

吾林處士法五百年
區遠墨戲
他人保預完然如新
沈人之庸下者肆
成化戊戌歲二月十六日
觀沈公而
研談三簡類吳寬

之二 吳寬 跋

我愛首書得在沈周畫
沈周之畫其神韻已盡
畫外之意其神韻已盡
沈周之畫其神韻已盡
畫外之意其神韻已盡
沈周之畫其神韻已盡
畫外之意其神韻已盡

之三 沈周 跋

沈周之畫其神韻已盡
畫外之意其神韻已盡
沈周之畫其神韻已盡
畫外之意其神韻已盡
沈周之畫其神韻已盡
畫外之意其神韻已盡
沈周之畫其神韻已盡
畫外之意其神韻已盡

之五 李東陽 跋

乾坤壯。書而幅墨光深
沈西湖滿人國畫寶華浮
雲此紙完全如璧玉少陵
瘦硬真入評右軍姿媚
宜云俗堪當擬筆對梅花
推用官奴寒托獨自效心
畫得天妙一字百全調不
足乃如形類列以障石帶
徑霞山少肉岩氣節高
百世真假文章身設球東
坎去後古祠荒月下不聞
迎送曲道蹟若宮室西登
天遠清風激灑汗憑君開
卷望孤山三輩蓋薇咀秋
菊 吳興張淵

之七 張淵 跋

沈周之畫其神韻已盡
畫外之意其神韻已盡
沈周之畫其神韻已盡
畫外之意其神韻已盡

之八 程敏政 跋



之四 吳寬 跋

文，吳寬題完一則，見到沈周高作已在卷中，馬上又再題一次。陳頎題完一則，五年後又見到作品，看見又多了吳寬、李東陽、



之六 陳頎 跋

沈周等人的題識，「技癢」得覺得有再題一次的必要。而程敏政的跋，則是我們以這八則題跋去理解文人酬唱情況最典型的例證，程敏政既說當時自己「手癢未愈」寫不好，但可能是在半推半就下寫了。從這字裡行間，見到他們不論「技癢」或「手癢未愈」，你寫我也得再寫，一題再題，文人之間對於此唱彼酬，當仁不讓。

在重回「有竹居」的雅集現場後，得知「品題」與「展玩」是觀賞傳統書畫的最大樂事，觀賞者與遙遠的創作者可超越時空的



對談，觀賞者之間也有著熱烈的交會。當今博物館，其實也有一類似雅集的活動是「畫廊對話」，由博物館人員引導觀眾品賞，甚至於因此促使原本不熟識觀眾之間的交流。不過人力上的限制以及造成展場的吵雜，是有其缺點。若在展區提供複製品供觀眾「展玩」，以及規劃遊戲區讓參觀者「品題」或許可以使現代觀眾有更深一層了解中國書畫。當然在資訊時代透過弗遠無屆的網際網路，那交流範圍可遠遠超過紙上雅集。只是當這些蘇州文人的題跋流傳下來不止是文字內容，地域性的整體書風也在這八則題識中清楚呈現，這恐怕就是今日的我們比較遺憾之處了。

三、明確的傳承與沈周的背臨
——以黃公望〈富春山居圖〉為例
沈周收藏的書畫作品中最為人所矚目的，應是國寶級的元代黃公望〈富春山居圖〉（無用師



圖九 元 黃公望 富春山居圖（無用師卷）局部 國立故宮博物院藏

卷）（圖九），而此件也是中國書畫收藏史上最富戲劇性的作品。現今，此幅作品切割為兩段（圖十），分隔海峽兩岸度藏。六百多年來的流傳過程中，明代吳問卿以此寶物火殉的故事及清代乾隆皇帝「無用師卷」與「子明卷」的雙胞案，屢為人所津津樂道。近代學者圍繞著〈富春山居圖〉真偽問題的討論，更是一直沒間斷過。但是曾經沈周收藏的這一段收藏史，卻是最令筆者省思的部份，到底畫家收藏文物的意義在哪裡？

沈周有〈仿富春山居圖〉（圖十二）傳世，也是最重要的畫作之一，而這件作品的產生，卻是因為所收藏〈富春山居圖〉的遺失。在〈仿富春山居圖〉題跋上：「此卷嘗為余所藏，因請題于人，遂為其子乾沒。其子後不能，有出以售人。余貧又不能為，直以復之徒系於思耳。即其思之不忘，適以意貌之物，達失真，臨紙惘然。」（圖十二）他只是無奈的說，因為所藏的〈富春山居圖〉拿去

請人題字，反被這位朋友的兒子占為己有，沈周很想買回卻沒有錢，悲傷之餘前後花了三年才完成仿作。他如此不捨，可是始終沒有講出誰是侵佔者，我們或許可以推測，這是當時一位德高望重的人，因為在林逋〈二札〉上的題跋，大都是沈家父子在雅集中，拿出來請座上嘉賓題字，但〈富春山居圖〉卻是送到對方家去，其地位之尊貴可由此推之。

沈周對失去此件寶物之惋歎之情，可見於〈富春山居圖〉的跋（圖十三），這段跋語並非他收藏時所書，而是後來的收藏者樊舜舉拿去請他題字。他平時很少寫錯字，卻因故物重逢的百感交集，而在這段跋語出現了幾個錯誤。沈周為人寬厚大度，他未窮追不捨此畫，反而憑著對〈富春山居圖〉的記憶「背臨」其構圖，以自己的筆墨詮釋此畫，還多賦





圖十 元 黃公望 剩山圖 浙江博物館藏



圖十三 元 黃公望 富春山居圖 跋（無用師卷）國立故宮博物院藏



圖十二 明 沈周 仿富春山居圖 跋



圖十一 明 沈周 仿富春山居圖（局部）北京故宮藏

上了色彩。他在痛失所愛的創傷中，再生了一件屬於自己時代的作品，使其收藏的作品有著更深一層意義上的「失而復得」。

沈周的〈仿富春山居圖〉與過去的大師有著明確的傳承。再從一個較廣的角度來看，沈周收

藏了〈富春山居圖〉（無用師卷），而同鄉的前輩畫家劉珏（一四一——一四七二）也曾收藏了〈富春山居圖〉（子明卷）。這絕非巧合，兩卷同為蘇州人士所藏，說明了吳門畫派與元四大家淵源確實與收藏有著密不可分



圖十四 宋 惠崇 秋浦雙鸕 國立故宮博物院藏
本幅與對幅左下角皆有「沈周寶玩」的收藏印



圖十六 (傳)元 錢選 野芳拳石 國立故宮博物院藏
本幅右下角有「啟南」的收藏印



圖十五 明 周位 淵明逸致 國立故宮博物院藏
右下角有「沈周寶玩」的收藏印

的關係。

從沈周的「背臨」〈富春山居圖〉，來談傳統書畫的「背臨」與「對臨」的學習方法。此次「冊頁書畫之美」展覽，提出收藏家項元汴（一五二五—一五九一）與仇英（約一四九四—一五五二）主雇關係的人際網絡，二者可一併討論。

項元汴延請仇英客居家中作畫，並出其所藏供其觀賞臨摹，對仇英之繪畫成就有很大影響。這是收藏者提供畫家從歷代名蹟中吸收傳統養份的實例，創作者可得到視野的開闊，繪畫技巧的提高。沈周的「背臨」〈富春山居圖〉與仇英的「對臨」歷代名畫，都是學習書畫的不可或缺的過程。倘使能在館中開放特定區域讓藝術工作者對臨，不只是對臨者本身受惠，對於一般觀眾而言，這種「表演藝術」有著比導覽解說更大的效果。

四、可能的延續與畫家的收藏
沈周收藏印，還出現在幾件

故宮幾件著名的書畫中。例如一組六開的《歷朝畫幅集冊》中惠崇〈秋浦雙鷺〉（圖十四），不但本幅有「沈周寶玩」的收藏印，而有五人題記的對幅，其左下角也有相同的收藏印。但同冊中周位〈淵明逸致〉（圖十五）卻只在本幅有收藏印。也是同冊的〈傳〉錢選〈野芳拳石〉（圖十六），鈐的是「啟南」一印，同冊中鈐印體例不盡相同。

另一套十六開的冊頁《煙雲集繪第三冊》，只有宋畢良史〈溪橋策杖〉（圖十七），這一開有「沈周寶玩」這方印，其它十五開雖未見其收藏印，或許從沈周傳世畫推測，有些也可能曾為沈周的收藏。宋徽宗〈翠壑紅橋〉（圖十八）湖塘縱橫的構圖與沈周描繪吳寬莊園的《東莊圖冊》，冊中〈果林〉（圖十九）有些相似。宋馬遠〈松下繁梅〉（圖二十）與為友人祝壽而作的〈古松圖〉（圖二一），構圖上都是左側主枝自右斜向左下，或許有所關聯。宋徽宗〈海鮮貫竹〉（圖二二）與沈

周《寫生冊》中的〈海鮮〉（圖二三），雖一為設色，一為減筆寫意畫，但在題材上有所啟發也說不定。畫幅上倒是有「西涯」一印屬於與沈周有交往的李東陽。此幅曾流傳蘇州地區，若不是沈周本人收藏，大概也曾看過。

沈周的收藏品可能不一定鈐有收藏印，以黃庭堅的〈伏波神祠詩卷〉為例，卷上有文徵明題於一五三一年的跋語「於石田先生家觀此帖，今歸無錫華中甫，中甫持來求題。」（圖二四）文徵明在跋語中說，曾在沈周處看過此卷，而在都穆的《寓意編》所載沈周收藏品中也確有此件（表一）。〈伏波神祠詩卷〉卷曾為沈周收藏是無庸置疑的，可是卷上並沒有沈周的收藏印。至於沈周的書法風格源於黃庭堅是先有收藏才受到啟發，還是因喜愛而收藏？就不得而知。《寓意編》所記載的十八件作品書畫中，就有四件是黃庭堅的書法作品，可見書畫家的典藏方向與風格有一定的淵源。



圖二十 (傳) 宋 馬遠 松下繁梅



圖十七 宋 畢良史 溪橋策杖 國立故宮博物院藏
左下角有「沈周寶玩」的收藏印



圖二一 明 沈周 古松圖 國立故宮博物院藏



圖十九 明 沈周 東莊圖冊 果林



圖十八 (傳)宋徽宗 翠壑紅橋 國立故宮博物院藏

然而以上所作的猜測，是有意無意之間的相似性，只能視為可能的延續。當我們大致掌握了沈周收藏的概況，再探討其藝術之淵源，都有難以突破的瓶頸。現代交通之便利與博物館收藏的公諸於世，成為全人類之共有資產，這個時代的藝術家，藝術之淵源可能更趨複雜，更難找到承先啟後的關係，未來藝術史研究者也許面對更多挑戰。

五、裝裱的形式與生活的風尚

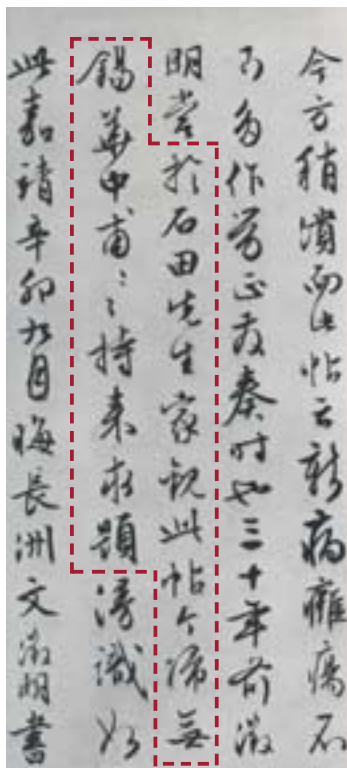
沈周的藏品，多為「卷」與「冊」，「軸」的形式如宋許道寧〈關山密雪圖〉(圖一五)是沈周收藏中比較稀有的裝裱形式。裝裱形式其實牽涉到美學觀念、賞畫方式、建築形式等等層面，譬如「長卷」與「冊頁」形式的產生，說明了欣賞書畫的樂趣在於「展玩」，由「展」進而「玩」，反映一種節奏緩慢的古代文人生活步調。

由前文林通〈二札〉題跋的探討，可知此冊沈周收藏時為

卷，為後來的收藏者改裝為冊。李應禎的引首，改裝為冊就成了前副葉，八則題跋本來是一則接一則都在一長卷中，現今的狀況則是切割為活頁的畫冊。黃公望〈富春山居圖〉卷，在沈周收藏時也是卷，後來因火殉分割為兩段，前段〈剩山圖〉，在流傳過



圖二二 (傳)宋徽宗 海鮮貫竹 國立故宮博物院藏



圖二四 宋 黃庭堅 伏波神祠詩卷 文徵明題跋 永青文庫藏



圖二三 明 沈周 寫生冊 國立故宮博物院藏

程中也曾一度裱成冊，收入《四朝寶繪冊》，後又改成卷。

蔡卞的《雪意帖》上，「沈周寶玩」一吳沈氏有竹居圖書」只留下半印，應是裝裱時被裁切掉，因為同冊的趙鼎《書劄子》也在相同的位置鈐有這兩方印，但卻是完整的印。可以解釋這樣的情況，可能是後來收藏者為了裝裱上的方便而裁切。幾幅鈐有沈周收藏印的畫，也無法得知其輯冊於《宋人法書第三冊》、

《歷朝畫幅集冊》、《煙雲集繪第三冊》的經過。這些收藏者的變裝，導致了對原作及流傳過程完整性的認識。裝裱形式之間可以改裝變換，一件作品甚至也可以數度被改裝，也是中國書畫非常獨特的現象。

相較於「卷」與「軸」，「冊頁」的形式一直不是中國繪畫的主流。但是「冊頁」形式以其固定視點與長寬的比例，現在卻成為三種裝裱中最近於西方繪



圖二五 宋 許道寧 關山密雪圖 國立故宮博物院藏

畫的形式。在日常生活中，更是最貼近現代人所熟悉的視覺經驗中長與寬的比例，例如在這個電腦時代大量使用的A4、B4、A3紙的長寬比，以及一般書本、電視與電腦螢幕的比例。所以在這個出版事業發達的今日，「冊頁」形式的畫也因其長寬比例，印製到書本上時，比起掛軸、手卷更上相。冊頁書畫不但容易藉著圖像傳播美感，也演變為比「軸」更能與現代居所協調的「鏡片」形式。當「冊頁書畫之美」這樣的展覽，提出「裝裱形式」為其展示的主架構，我們有必要從背後所隱藏的美學意義來重新認識這種形式。

結語

蘇州文人圈相互觀賞收藏，過著一種極為精緻有品味的的生活。例如由前文提及的黃庭堅《伏波神祠詩卷》上的跋語，就可見文徵明與著名收藏家華夏（約十五世紀後半至十六世紀中）交往情形，華夏時常提供書畫給

沈周、文徵明觀賞。從文徵明曾以華夏的「真賞齋」入畫，也可想像這種品賞書畫的雅集確為蘇州文人生活的一部份。而以沈周為人的溫雅寬厚，學養的豐富，交遊的廣泛，他的「有竹居」，更是當時名流雅士交遊之所。文徵明〈沈先生行狀〉對「有竹居」有這樣的描述：「先生去所居里餘，為別業曰有竹居，耕讀其間，佳時勝日，必具酒肴合近局，從容談笑，出所蓄古圖書器物，相與撫翫品題以為樂」。「有竹居」或許可名為當時的「蘇州博物館」，提供了蘇州文人圈文化的養分，豐富的收藏也使他成為名符其實的吳派領袖。

當時的文士名流在書齋或園林中，「實玩」他們的藝術品，可是當一種本是書齋裡賞玩的字畫，搖身一變成為公開展示品，要如何以生動的展示和活潑的教育活動，喚起民眾「實玩」古人的文化遺產呢？又要如何把博物館與我們的生活緊密連結在一起呢？中國人在十九世紀後半，才從西方學到了博物館的觀念。如果只是學習西方博物館的表面，書畫藝術與大眾恐怕是漸行漸遠。唯有真正深刻的認識中國傳統書畫的本質，才能找到屬於中國藝術博物館可以走的路。

前述〈林逋手札二帖冊〉題詠文化的討論中，看到文人一再品題的現象，背後隱藏的意義是字畫必須一看再看的特性，而這種特性與現代展覽需要快速、強烈的視覺效果卻是背道而馳的。從沈周「背臨」〈富春山居圖〉卷，再生了一件屬於他時代的作品，從中看到了中國藝術是以書法為本質，同一構圖的畫，可一再以不同的筆墨符號詮釋。這種特質與現代展覽需要變化的感官刺激也是相衝突的。裝裱的形式更是在現代書畫展覽首當其衝的問題，牽涉到建築形式的劇變，賞畫方式的改變。當認識了「有竹居」與現代博物館的差異，或許可以給我們解決這種問題的靈感。

參考書目

1. 丁觀元，〈刺山圖〉——質疑兼論「富春山居圖卷」，《故宮文物月刊》，二〇〇一年三月。
2. 何炎泉，〈林逋「二札」與隱士書風〉，《故宮文物月刊》，二〇〇三年三月。
3. 何傳馨，〈元代書畫題詠文化——以李士行〈江鄉秋晚〉卷為例〉，《故宮學術季刊》，第十九卷第四期，二〇〇一年夏季。
4. 《吳派畫九十年展》，國立故宮博物院，一九八一年三版，頁二九八。
5. 吳智和，〈明代蘇州文人集團社區鄉土生活史舉隅——以方志文獻為例〉，方志學與社區鄉土史學術討論會論文，一九九七年。
6. 陳階晉，〈冊頁書畫之美——策展構思與作品介紹〉，《故宮文物月刊》，二〇〇六年八月。
7. 曹寶麟，〈蔡下雪意帖考〉，《故宮文物月刊》，一三四期，一九九四年五月。
8. 傅申，〈沈周有竹居與釣月亭圖卷〉，《中國藝術討論會論文集》書畫（上），國立故宮博物院，一九九一年。
9. 張光寶，〈無用師與黃公望富春山居圖卷〉，《元朝書畫史研究論集》，國立故宮博物院，一九七九年。
10. 費泳，〈論「富春山居圖」沈周題跋的真偽〉，《故宮文物月刊》，二〇〇七年六月。