

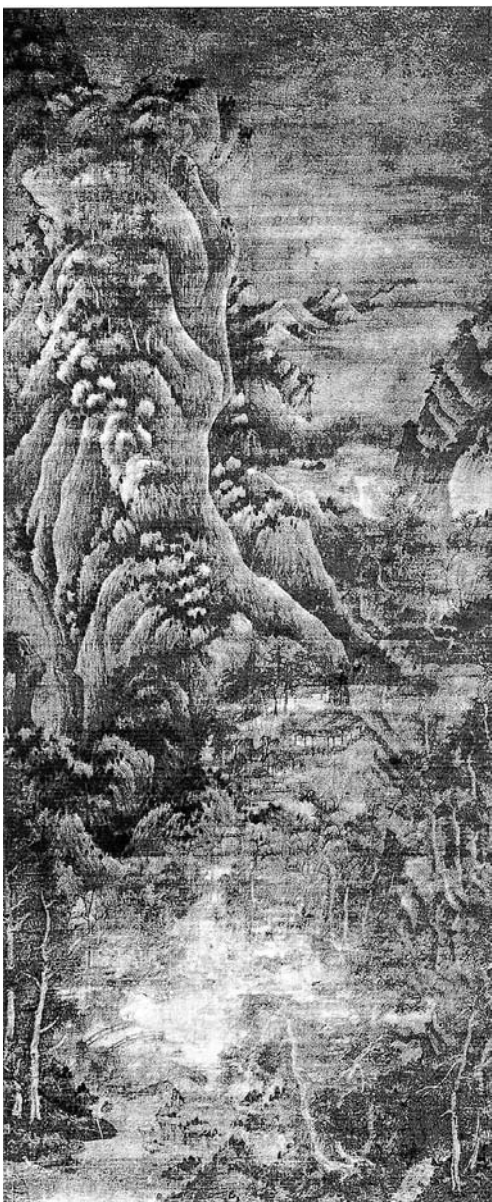
論《小中現大冊》的製作問題

王靜靈

前言

現藏於台北國立故宮博物院
的《做宋元人縮本畫及跋》，習稱《小中現大冊》，是研究畫史以及十七世紀繪畫

收藏的重要材料。由於學界對於此件作品的關注多著墨於作者歸屬的問題，對於作者意見的分歧使得我們對於《小中現大冊》的理解一直停滯不前。



圖一 傅董源 秋山行旅圖 陳仁濤藏 引自《中國畫壇的南宗三祖》

筆者於二九一期已論述有關作者歸屬的問題，為了對此件作品有更深的認識，本文擬對《小中現大冊》的製作問題進行析論。由於《小中現大冊》屬於一種被稱為「縮本」的特殊形制，是畫家王時敏將原來大尺寸的古畫原跡縮小成小尺寸冊頁的畫幅，究竟畫家是如何製作這些與原跡相較幾乎一模一樣，唯妙唯肖但在尺寸上卻差異懸殊的縮本？是一個令人感到有趣且值得深究的問題。

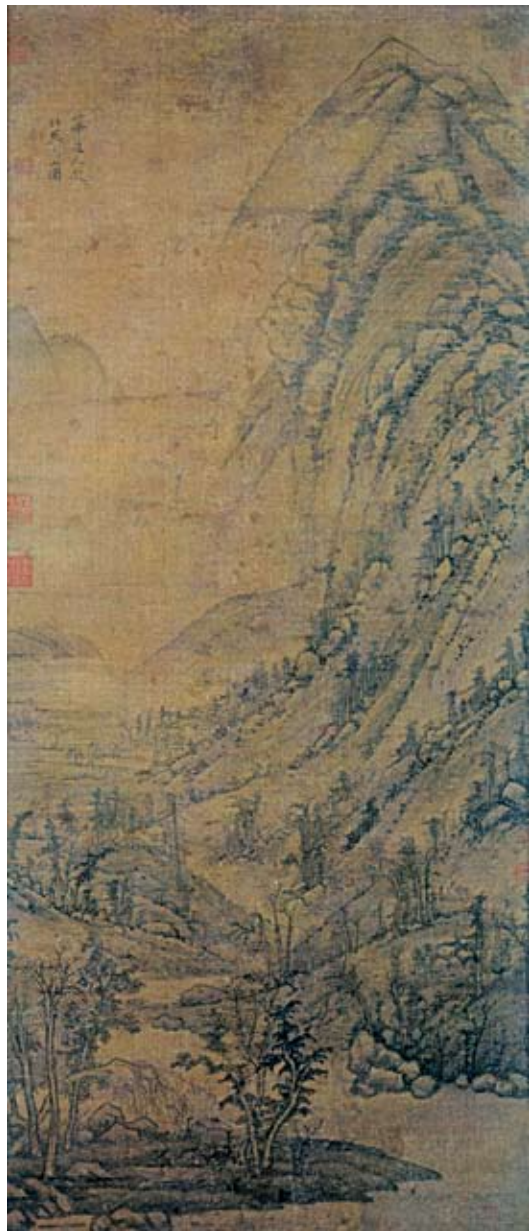
由於《小中現大冊》中的部分作品，仍然有原跡傳世，因此本文將透過對《小中現大冊》進行考察，並試圖重建其製作的情境，以理解畫家們在

製作縮本時的步驟、以及可能面對的困難等等。畫家藉由什麼樣的方法與步驟將原來大尺幅的畫作縮小「傳移模寫」至冊頁大小的尺幅？是否有特殊的器材或是技術來作為輔助？為什麼要製作縮本呢？是接著我們要探討的問題。

製作的觀察

為了解決這些問題，我們可以藉由現在仍傳世的《小中現大冊》中所模寫畫作之原跡將其與冊中的縮本並置，

進行比勘。《小中現大冊》中所模寫的二十二幅畫作到今天還流傳在世的計有：范寬《谿山行旅圖》（國立故宮博物院藏）、巨然《雪圖》（國立故宮博物院藏）、黃公望《陡壑密林圖》（王季遷舊藏）、傅董源《秋山行旅圖》（圖一，陳仁濤藏）、王蒙《林泉清集》（現藏地不詳）、黃公望《做董源夏山圖》（圖二，Cleveland Museum of Art藏）、王蒙《丹臺春曉》（國立故宮博物院藏）、以及倪



圖二 傳黃公望 仿董源夏山圖 Cleveland Museum of Art 藏
引自 Masterworks of Asian Art

瓚《林堂詩思圖》（寶武堂舊藏，現藏The Art Institute of Chicago）。

其中，傅董源《秋山行旅圖》曾經於《中國畫壇的南宗三祖》一書中以黑白圖版出版，作者陳仁濤描述這件作品時提到此幅為設色畫，既不是淺設色，又不是大青綠設色，山陰用石青渲染，山陽用淡赭，遠山亦用赭石，下部有用石綠處，右邊一株夾葉樹樹葉是用古代胭脂。但是觀《小中現大冊》中的臨本，卻多以水墨為之，僅在一二點景處敷有淡色，因此筆者懷疑這件《仿董源秋山行旅圖》恐非《小中現大冊》所臨的原本。關於此畫真偽的問題，古原宏伸教授曾經為文討論認為是張大千所繪，對此件作品傅申教授也曾以口頭表示相同看法，筆者同意且信服兩位教授的意見。至於《夏山圖》雖出版有彩色圖版，不過由於出版物中對於畫中的鑑藏印等基本資料提供不全，因此也很難判定是否這件作品就是十七世紀時候王時

表一 原跡與《小中現大冊》臨本對照表：〈谿山行旅圖〉

<p>范寬 〈谿山行旅圖〉 國立故宮博物院藏</p>	<p>〈臨范寬谿山行旅圖〉《小中現大冊》第二開</p>	<p>原跡與《小中現大冊》臨本疊合示意圖</p>

（按：〈疊合示意圖〉中藍色部分為《小中現大冊》臨本，紅色部分為原跡，紫色部分則為兩者相互疊合之後相符的部份。承蒙Malcolm Rix先生協助以電腦合成技術製成，特此致謝。）

敏所見的原本，亦或是十七世紀以後臨仿者根據《小中現大冊》所作的贗品？基於上述種種理由，故不在此討論，僅提出以供參考。以下就各開縮本與原跡的模寫情況進行觀察：

一、第二開〈臨范寬谿山行旅圖〉

范寬的〈谿山行旅圖〉，絹本設色，縱二〇六·三公分，橫一〇三·三公分，縱橫比例約為二比一，現藏台北國立故宮博物院。《小中現大冊》中的〈臨范寬谿山行旅圖〉，幅面亦為絹本，其縱五七·五公分，橫三四·九公分，縱橫比例約為一·六七比一。

將原跡的尺寸縮小至與縮本相同並將二者疊合之後發現，兩者在構圖位置上有若干出入，有一些錯移的現象，如中央主山的描繪，在縮本內山體的中軸線並非如原跡一般位於畫面的中央，反而略向中軸線左方的位置偏移；畫面左方



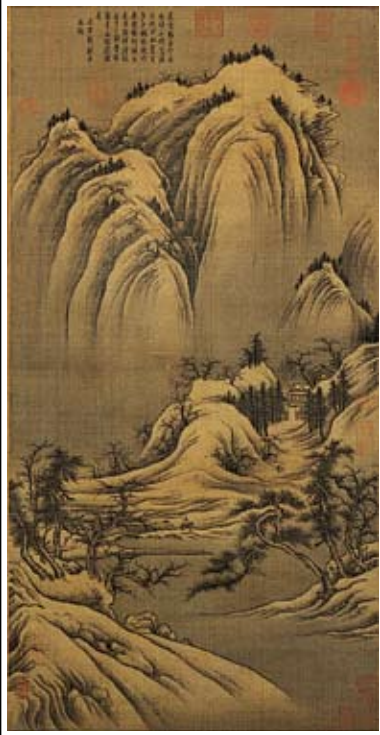
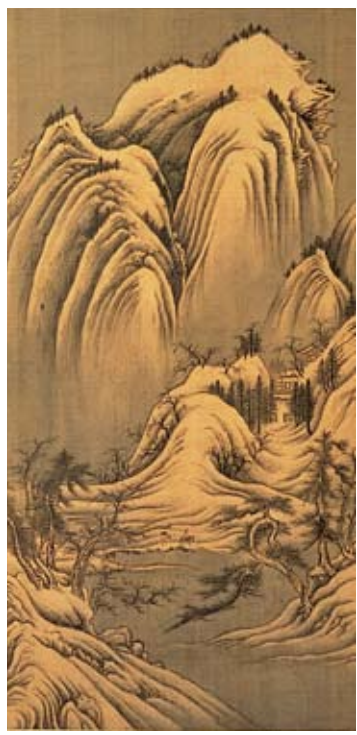

圖三 曹知白 群峰雪霽 國立故宮博物院藏

位於中景的山峰，則略為右偏、且位置略低；雖然中央主山與中景山峰有一些錯移的現象，但其誤差不至於太大，僅是左右偏離而已。真正嚴重的錯移關係在縮本對於前景的描繪，透過觀察發現其前景在比例上被整個地放大，位置亦被提高，比較明顯的部分是在畫面左方的石塊以及畫面中

段即行旅隊伍之後的樹林、房屋、和平臺等都被放大和提高位置，甚至在縮本的平臺和石塊部分是整個地往左偏移，離開原來緊推著畫面中軸線的位置。由於前景位置的提高和比例的放大，以致於縮本前景與主山之間的景深被壓縮，原跡高遠的視覺效果完全消失（表一）。

二、第五開〈臨巨然雪圖〉
傳巨然的〈雪圖〉，絹本設色，縱一〇三·六，橫五二·五公分，縱橫比例約為一·九七比一，現藏台北國立故宮博物院。《小中現大冊》中的〈臨巨然雪圖〉，幅面亦為絹本，其縱五五·五公分，橫二七·八公分，縱橫比例約為一·九九比一，兩者在尺寸

表二 〈原跡與《小中現大冊》臨本對照表：《雪圖》〉

		
<p>傅巨然 〈雪圖〉 國立故宮博物院藏</p>	<p>〈臨巨然雪圖〉 《小中現大冊》第五開</p>	<p>〈原跡與《小中現大冊》臨本疊合示意圖〉</p>

的比例上相當接近。雖然這件作品被董其昌視為是巨然的真跡，不過傅申教授指出從畫中一些山石的描繪，特別是近景的土坡所顯示出來的略微卷曲的造形，以及以蟹爪枝造形來描繪的枯木，這些都使我們聯想到郭熙的畫法。尤其在前景捲身迴枝探水的松樹，這樣的造形和畫法是屬於元人的，故此畫的應是南宋或是元人的仿古之作。若比較同樣藏於台北國立故宮博物院的曹知白〈群峰雪霽圖〉（圖三），兩者在章法與山石的造形上有極高的相似性，或為曹知白早年精心臨仿宋人之作。關於〈雪圖〉作者歸屬的問題還有班宗華（Richard Barnhart）的研究，在其研究中將〈雪圖〉定為北宋末年學自李成畫派的一幅作品，又以曹知白的〈群峰雪霽圖〉為例，認為〈雪圖〉對曹知白的繪畫風格有決定性的影響，並引用《圖繪寶鑑》中的記載，認為曹知白的畫風學自北宋末宣和時期學李成畫風的馮覲，而〈雪圖〉是北宋末李

表三 原跡與《小中現大冊》臨本對照表：〈陡壑密林圖〉

<p>傳黃公望 〈陡壑密林圖〉 王季遷舊藏</p>	<p>〈臨黃公望陡壑密林雪圖〉 《小中現大冊》第八開</p>	<p>原跡與《小中現大冊》臨本疊合示意圖</p>

成畫派的作品，故當出自馮觀之手。不論是出自曹知白或是馮觀之手，看在十七世紀董其昌以及其追隨者王時敏等的眼中，這件作品肯定是巨大真蹟無誤，反映了當時對於巨大畫跡的認識論。

這一開冊頁，是《小中現大冊》中最逼真模寫原跡的一開。但即便是唯妙唯肖的逼真模寫，仍舊可以發現一些出入。兩者在構圖的位置經營上幾乎如出一轍。但值得注意的是在縮本中中景的山石峰頂的位置被提高，使得其與遠景主山之間的距離縮短，連帶中景山谷內的屋宇樹叢也被提高位置，使得畫面中央右方山石、谷口與屋宇之間的結組顯得較為侷促。由於中景提高，接連影響原來遠景主山的伸展空間，故在縮本上遠景主山的空間被壓縮，與原跡的位置相較，顯得較低矮。此外畫面左下前景坡石的斜度亦比原跡略為陡峭，坡石上的樹亦略向左偏。雖然在些許位置上有錯移的現象，但整體而言，若

將原跡尺寸縮小與此開縮本相疊合，可以發現兩本幾乎能夠完全套合，猶如孿生子般，極為貼近原跡。雖然縮本與原跡唯妙唯肖，但製作者還是忽略了若干細節，如在原跡中行旅的人物除了在前景與中景連接處小橋附近的騎驢旅人和挑夫兩位之外，中景往屋宇的山谷小徑中還有一位樵夫，在縮本的模寫中即遺漏了這位擔柴的樵夫，可見百密猶有一疏（表二）。

三、第八開〈臨黃公望陡壑密林圖〉

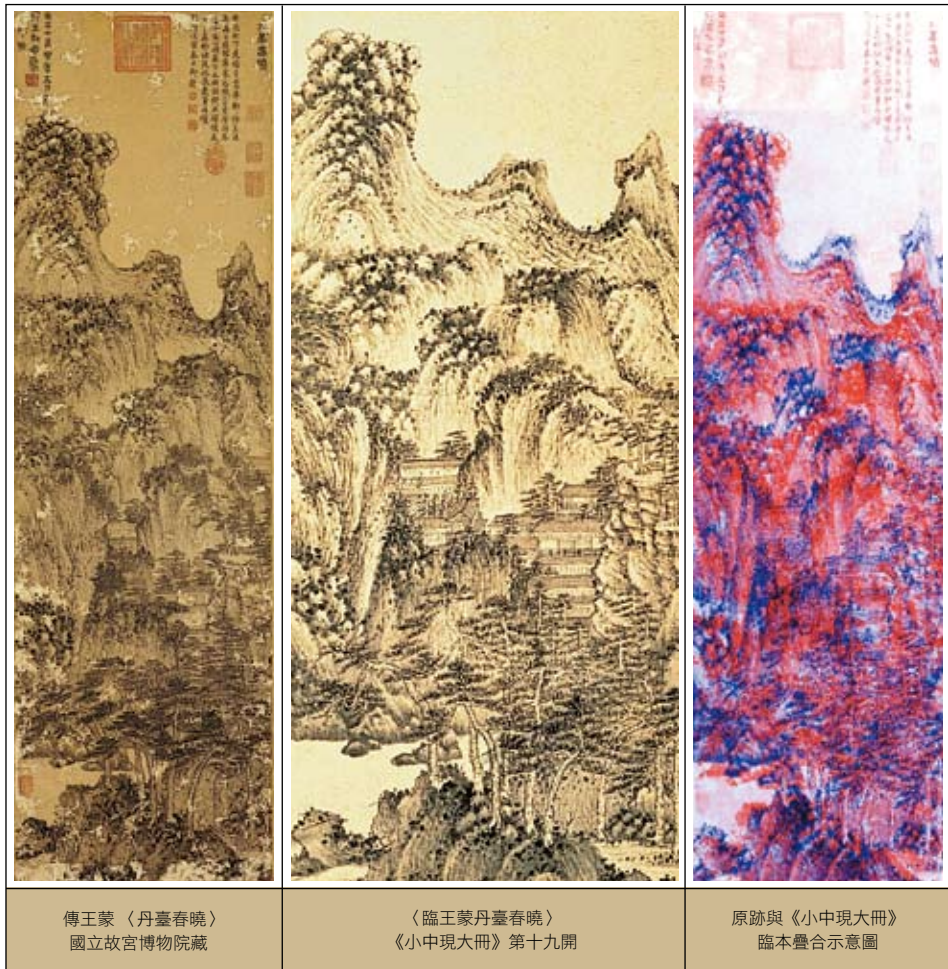
黃公望的〈陡壑密林圖〉，紙本水墨，屬於王季遷的收藏，李霖燦先生曾在一九八五年為文介紹這件作品。不過在李先生的文章中卻沒有提及該件作品的尺寸，根據陸心源《穰梨館過眼錄》的著錄，其高為一尺七寸，廣一尺三寸一分，縱橫的比例約為一·二六比一。而《小中現大冊》的臨本，其縱為四九·五公分，橫為二九·九公分，縱

表四 原跡與《小中現大冊》臨本對照表：〈林泉清集〉



橫比例約為一·六五比一。
比較〈陡壑密林圖〉原跡
和《小中現大冊》的臨本，大

表五 原跡與《小中現大冊》臨本對照表：〈丹臺春曉〉



體上兩者之間的相對位置是正
確的，惟畫面右方的兩座山頭
在臨本中的描繪比原跡的位置

為低，且前景亦較原跡多出一
塊較大的空白水域，而畫面中
其他母題的相對位置雖略有參

差，但並未相去太遠，可以說是一件相當貼近原跡的臨本。值得注意的是，原跡和臨本尺幅的縱橫比例，原跡略呈方形，但臨本卻以長方的尺幅繪成，在畫面上方保留了大塊的空白。從這一點來看，可知王時敏在製作縮本的時候似乎並沒有刻意地計算尺幅的長寬比例。（表三）

四、第十四開〈臨王蒙林泉清集〉

王蒙的〈林泉清集〉，紙本淺設色，尺寸不詳，從印刷品的比例來計算，其縱橫比例約為二·五比一，現藏地不詳。《小中現大冊》中的〈臨王蒙林泉清集〉，幅面亦為紙本，其縱五〇·二公分，橫二六·六公分，縱橫比例約為一·八八比一。然而王蒙的《林泉清集》傳世有多本，目前所見有兩本極為相近。根據傅申教授的研究，這極為相近的兩本分別屬於張學良和瑞方的舊藏，前者有耿昭忠收藏印，且透過筆墨的比較，前者

應為真跡，後者則是明清人的臨摹本。

比較原跡與這一開冊頁，發現在縮本中，前景的坡石和松樹叢的位置降低，使前景顯得較為壓縮擁擠，雖然如此，但前景屋宇的位置卻相對原跡為高。此外在前景之後連綿的山脈整體而言，在位置上也較原跡為低。然而在整體的結構上，縮本卻較原跡偏右，而這一點則在點景人物的位置、前景主坡石和樹叢，以及後方主山的山頂等露出端倪。然而，主峰的山頭卻較原跡位置略高，因此整幅縮本的畫面從天到地之間不露一點空隙，相較於原跡顯得較為壅塞。另外，縮本因前景的坡石僅畫了原來的一半高，可能有經過裁切，缺少了最下方的一小段（表四）。

五、第十九開〈臨王蒙丹臺春曉〉

傅王蒙的〈丹臺春曉〉，紙本設色，縱一一·二公分，橫二六·二公分，縱橫比

例約為四·六七比一，現藏台北國立故宮博物院。《小中現大冊》中的〈臨王蒙丹臺春曉〉，幅面亦為紙本，其縱四九·九公分，橫二三·一公分，縱橫比例約為二·一六比一。

縮本中的前景坡石放大，坡石上松樹的位置亦跟著被提高。連帶使緊貼著前景的中景和遠景的位置也較原跡之位置略高。因為景物位置提高的關係，使得原跡中原本就已因為山頂的巒頭與細瑣的牛毛皴所交織之複雜結構體在縮本中顯得愈發複雜和壅塞，特別是中景和遠景之間，因為空間的擠壓，顯得密不透縫；再加上縮本將原跡中遠景山頂上留下的空白切除，因此形成一種視覺的壓迫感（表五）。

六、第二十二開〈臨倪瓚林堂詩思圖〉

倪瓚的〈林堂詩思圖〉，紙本水墨，縱一二·四公分，橫五〇·五公分，縱橫比例約為二·四五比一。《小中現大



圖四 倪瓚 紫芝山房圖 國立故宮博物院藏

冊》的縮本，縱五〇・八公分，橫二六公分，縱橫比例約為一・九五比一，現藏於The Art Institute of Chicago。從原畫的畫跡來看，當中輕快的筆觸以及構圖皆與台北國立故宮博物院藏的〈紫芝山房圖〉（圖四）有相似之處，應為同時期的作品。

比較原跡和縮本，可以

發現原跡的長寬比例較縮本狹窄，蓋縮本畫面的右邊比原跡多描繪一部分，將前景的陸地以及立石旁的竹子向畫面右邊延伸。若不計縮本與原跡的長寬比例，仔細比對原跡與縮本的描繪，仍然能夠發現一些出入，其中最大的不同之處，在於前景與遠景兩者在縮本的定位與原跡有相當大的出入。若

將原跡與縮本的前景對齊，則遠景的位置顯然不正確，在縮本中被提高，且遠山山峰的定位點也偏移（表六）；反之若對齊原跡與縮本的遠景，則發現縮本的前景位置偏低，特別是前景屋舍的位置。並且，即使只比較前景，樹石、屋舍、以及陸地的相對位置也僅是約略相等，並非百分之一百正

表六 原跡與《小中現大冊》臨本對照表：〈林堂詩思〉

<p>倪瓚 〈林堂詩思〉 The Art Institute of Chicago藏</p>	<p>〈臨倪瓚林堂詩思〉 《小中現大冊》第二十二開</p>	<p>原跡與《小中現大冊》臨本疊合示意圖</p>

確，是所有縮本中與現存原跡出入最大的一開。造成這樣的原因，應該與原跡的構圖有關，因為原跡以一河兩岸式的構圖法，因此前景與後景分得很開，且倪瓚畫風通常簡逸空靈，畫面上描繪的對象物不多，因此在製作縮本時能夠參考的定位的點不多。而造成前後景與原跡位置不一致的原因，很有可能是畫家在描繪前景與遠景時是分開描繪，而非將之視為一整體一起描繪所致。

製作的觀察與重建

透過以上對《小中現大冊》各開縮本與原跡的分析和觀察，我們可以試著歸納這些縮本與原跡之間的相異之處。首先能夠確定的是，這些縮本雖然看似逼真，但和原跡之間仍然存有相當的出入，我們仍然能夠觀察到畫家王時敏在將一幅巨嶂山水畫傳移至小尺寸的冊頁上時，所遭遇到的困難，面對這些困難，王時敏的取捨究竟是什麼？比較王時敏

的縮本與原跡，其間最大的不同在於縮本的長寬比例，並非完全按照原跡的長寬比例，大部分皆較原跡寬闊。另

縮本中的所有景物，都比原跡更貼近觀者，看起來就如同是在眼前一般，不像原跡那樣跟觀者保持一個較遠的距離。其次，縮本中主山的宏偉比例降低，這個部分的改變，一部分是因應了冊頁尺寸的大小，使得主山較原跡顯得低矮。再者，由於縮本中空間的壓擠，使得具有主山的遠景或中景與前景之間的深度縮短，上述的特徵在第二開〈臨范寬谿山行旅圖〉中顯得最為明顯。最後，是景物在構圖上的位置，並非完全的準確與原跡相一致。透過上述的分析，可以得知王時敏在製作《小中現大冊》縮本時，並非是使用特殊的工具輔助，或是以打格子或計算的程式化方式，來進行將原來大尺寸的真跡縮小於方寸尺幅之間的工作。而是將原跡置在一旁，以對臨的方式，透過個人對原跡的細緻觀察，在

小幅尺寸畫面中進行大結構性的定位，從前景開始逐漸往後推移，一步一步建構出來的。

我們或許可以試著想像重建王時敏繪製《小中現大》縮本的詳細情況，以第二開〈臨范寬谿山行旅圖〉為例，首先畫家可能先以淡墨或是朽筆定出大略的位置，接著開始進行繪畫的工作。第一步著手畫的是畫面下方前景中央並列的大石，其次描繪其後方的土坡，接著畫出土坡上的樹叢，完成之後開始繪出中景的平台，再植上茂密的樹叢，接著描繪樹叢之後的屋宇樓閣，再補繪樹叢後方的岩石，接著描繪畫面左方的中景，同樣先繪出位置較前的岩石，再繪出上方的樹木植被，再補繪後方的石坡，然後繪出連結左右的小橋和流水。前景和中景處理完畢後，畫家再將描繪的重心移到中央的主山，這裡可能的作法是，先勾出畫面左方較前的小山，再勾出中央主山的確定輪廓，接著進行皴染，兩者的皴染可能同時進行，以便區分出前後

的相對位置。接著再畫主山右方的山巖和瀑布，最後以淡墨畫出畫面左邊後方的遠山。

再看第四開〈臨巨然雪圖〉，其繪製的步驟也大致依循同樣的方式，即首先描繪畫面左下角位置最前方的土坡，接著繪出土坡上的寒林，其次畫出畫面右方次近的土坡，再畫出坡上的兩株松樹和一株枯木。其次描繪右方中景的部份，在這個部份畫家先畫出坡石和山坳，接著補上枯木和樹林，然後畫山坳深處的樓閣。最後描繪後方的主山，在描繪時可能先畫左邊較前方的部份，再移至右邊接著繼續完成主山的全體。而《小中現大冊》中的所有臨本都可以類似的繪畫步驟，即首先描繪最前景，接著以此為定出畫中景物相對位置的基準，一步步地增加景物，逐次由最前景描繪至最後景的方式來完成。

小結——製作縮本的目的

以對臨方式製作縮本的目的為何？清代蔣驥的《傳神

秘要》中所講述在繪製肖像畫時，初學者如何透過臨摹稿練習打眶和定位的原則或可作為參考：

學者起手尋舊摹鼻準與鼻，次定兩眼角，再將全面眶格逐一摹其長短大小，斷不可以紙加在畫上臨摹，即俗語所謂印在下面畫也。如印畫則不用目力，目力無準，雖知算法，動亦多謬，此有訣無益也。摹法以原本置案上，於旁設素紙，用目力算其分寸而作之，其大小與原本相同。再將全面大收小，小放大，畫十數次，愈學習則愈準，學到部位毫髮不走，然後謂之準。……學者眶格格準，功以過半矣。

當中則提到以放大、縮小作為訓練目力的手段。鍛鍊目力，在繪畫的學習上是很重要的，蔣驥提到，畫肖像如果「目力」不準，即使懂得「算法」和「口訣」也會出錯。臨摹舊稿，一定要對照著臨

下來，卻不能將舊稿置在下面描畫，必須完全靠自己的「目力」，來計算部位的遠近、距離，使畫下來的輪廓、鼻子、眼角等的大小，要與所臨的稿本相同。這樣臨摹之後，再把它縮小、放大，反覆實踐，直到越來越準確，而絲毫不走樣為止。這樣不但臨摹稿本「目力」有了準，而且也具備了放大、縮小，變化尺寸的本領。初學者如果能把「眶格」（即面部的外輪廓）畫得準確，便已經成功了一半。雖然蔣驥在此提到的是肖像畫如何透過臨摹稿本練習畫肖像時起手的「打眶」和「定位」，同樣的原則也適用於山水畫的臨摹，而在《小中現大冊》中，王時敏以對臨的方式，將尋丈巨跡縮為方寸之冊，便是其對於鍛鍊目力的實踐。對於王時敏而言，製作這些縮本是王時敏畫業歷程中重要的學習階段，在這個階段中，透過對於古人唯妙唯肖的臨仿，而達到與古人並駕齊驅的地步，以作為青出於藍而勝於藍的準備。

臨

參考文獻：

- Richard Barnhart, "The 'Snowscape' Attributed to Chu-jan," *Archives of Asian Art*, XXIV(1970-1971), pp.6-22.
- Michael R. Cunningham, Stanislaw J. Czuma, Anne E. Wardwell, and J. Keith Wilson et al., *Masterworks of Asian Art, Cleveland: Cleveland Museum of Art.*, New York: Thames and Hudson, 1998.
- Stephen Little, "Poetic Thoughts in a Forest Pavilion," *The Art Institute of Chicago: Museum Studies*, vol.30, no.1(2004), p.38.
- 王季遷，〈倪雲林之畫——倪雲林之研究下篇〉，《故宮季刊》1卷3期（1967）。
- 王靜靈，〈小中現大：《做宋元人縮本畫及跋》相關問題〉，國立台灣大學藝術史研究所碩士論文，2006。
- 古原宏伸，〈偽作の季節——一九五〇年代の張大千〉，收入《中國畫卷的研究》（東京：中央公論社，2003）。
- 李霖燦，〈黃子久的陸壑密林圖〉，《故宮文物月刊》26期（1985.04），頁58-62。陳仁濤，〈中國畫壇的南宗三祖〉（香港：統營公司，1955）。
- 傅申，〈巨大存世畫蹟之比較研究〉，《故宮季刊》2卷2期（1967）。
- 傅申，〈王蒙筆力能扛鼎六百年來有大千〉，收入國立歷史博物館編輯委員會編，《張大千學術論文集》（台北：國立歷史博物館，1989），頁129-176。
- 傅申，〈張大千與王蒙1-3〉，《雄獅美術》207期-209期（1989.05-07），頁80-88、128-131、142-147。