



圖三 五代 巨大 層巖叢樹圖 國立故宮博物院藏



圖二 元 王蒙 青竹隱居 上海博物館藏



圖一 明 沈周 崇山修竹 國立故宮博物院藏

水墨微蹤認始真

沈周《崇山修竹》之畫風檢討

許郭璜

沈周《崇山修竹》(圖一)

本幅紙本水墨畫。縱一一·二·五

公分，橫二七·四公分。

詩塘縱二八·九公分，橫同本

幅。

畫無作者款識，學者在討論此幀

大致意見相近，皆認為依畫風研判約

成化六年庚寅(一四七〇)作，是沈

氏傳世作品中早期精製。(註一)從技

法觀察，乃承襲王蒙(一三〇八一—

三八五)並兼參元四家他人風格，由

於紙幅狹長，故山勢亦顯高聳窄隘，

構景十分特別。本文擬從筆墨及章法

兩方面稍添個人淺見，來觀察其特殊

的結構理念和獨絕的美學觀所發展出
新的畫風。

筆墨

此幀筆墨疏秀清朗，屬於受王蒙

影響之「細沈」一路。幅內前景兩

側，左方畫枯樹枝及介字葉、右方松

樹兩株，以及隔岸山凹竹林和錯落山

學與思

水墨微蹤始認真—沈周《崇山修竹》之畫風檢討



圖六 明 沈周 廬山高 國立故宮博物院藏

體而言，無論林木山石之筆墨造型，皆汲取自王蒙為主，並略參黃公望，再溯源探本的追法董、巨，出入變化，溶於一爐，而此與文徵明論沈氏畫學淵源正相吻合：「早師叔明、子

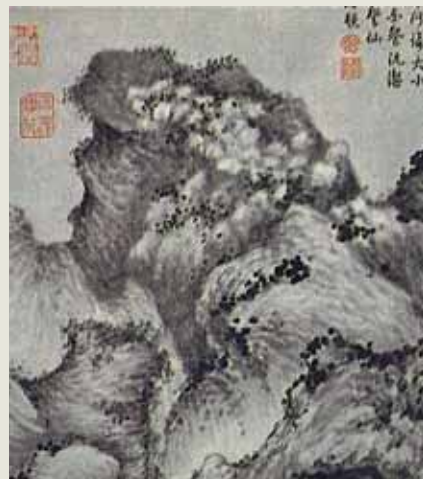
久，繼入董巨之室，愈造愈深，莫可端倪。」（註二）文氏親炙沈周，其說最值得參據。事實上，無論從家世、流傳畫蹟以及舊籍載錄等各方面來看，沈周早

期山水畫風確然與王蒙息息相關。首先從家世觀察，可說是直接影響沈周早年畫風趨於王蒙的主因。周之曾祖父沈良琛精鑑賞，與王蒙友善，王並曾作畫以贈；（註三）祖父澄

礬頭畫法



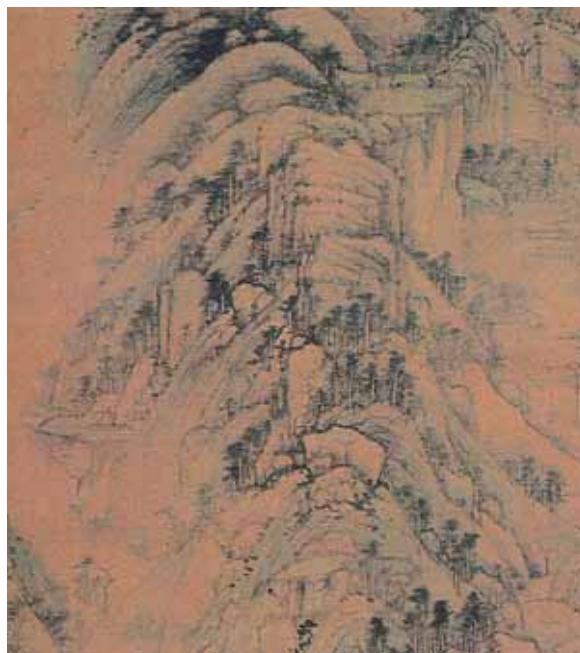
層巖叢樹圖



青卞隱居



崇山修竹



圖五 元 黃公望 天池石壁圖（局部） 北京故宮博物院藏



圖四 明 沈周 崇山修竹（局部） 國立故宮博物院藏

間的林木，皆用中鋒細挺筆法。近石大抵是短披麻皴，遠山主峰由上垂直而下及兩側山壁，亦用披麻皴，長短兼施，皴法似王蒙，運筆粗細之間相距甚微，顯示畫家有意以統一的筆法來調勻全幅。山頭部分則雜著史載五代南唐董源、巨然（十世紀）專擅之礬頭畫法。
關於礬頭，黃公望《寫山水訣》有較具體說明：「董源小石，謂之礬頭。」又云：「山上有石，小塊堆其上，謂之礬頭。」其作用乃在破規則平整的長披麻皴，使線條不至因過於冗長而乏筆趣。沈周此法近可歸於王蒙的啟發，如其《青卞隱居》（上海博物館藏）山頭部分即是此種畫法（圖二）；遠可溯自董巨遺韻，以台北故宮藏的巨然《層巖叢樹圖》（圖三）為例，畫中山巒突起，筆墨沉著溫潤的披麻長皴，上錯落礬頭小石，當是最佳典式。此外，畫幅前方陡峭的石壁平台（圖四），在黃公望《天池石壁圖》（圖五）可見類近的畫法，只是沈周此作因紙幅狹細，更形瘦窄脩長，稍呈變形狀而覺觸眼。整



圖十 明 沈周 畫山水 國立故宮博物院藏



圖九 元 王蒙 具區林屋 國立故宮博物院藏



圖八 元 王蒙 谷口春耕 國立故宮博物院藏



圖七 元 王蒙 葛稚川移居圖 北京故宮博物院藏

皴法細密，隱約間亦見王蒙作風，可歸為學王的另種變化。此外，台北故宮藏成化三年丁亥（一四六七）四十一歲的〈廬山高〉（圖六），無論山石皴法、苔點、石壁瀑布、湍泉波紋，以及松樹夾葉林木等筆法造型，在王蒙的〈青下隱居〉、〈葛稚川移居圖〉（圖七）、〈谷口春耕〉（圖八）、〈具區林屋〉（圖九）等圖皆可循尋其軌躅，乃沈氏最具王蒙風格的代表作品。又〈畫山水〉（圖十）畫法與〈崇山修竹〉甚似，近景數樹疏枝鬆列，有倪瓚遺意，筆法中鋒似黃公望，縝密處則近王蒙為多，大體畫意仍以王為主軸。

除畫蹟外，天順八年（一四六四）

沈周三十八歲為周庚（一四四三—一四八九）作〈山居圖〉即自題仿王蒙，是較早期仿王之著錄（註五）。又文徵明題湯文瑞所藏沈周年輕之作云：「此幅亦少時筆，完庵諸公題在辛卯歲（一四七一），距今二十有七年矣。用筆全法王叔明，尤其初年擅場者，秀潤可愛。」（註六）文中並沒提到此幅確切製作時間，以劉玨諸人

高臥不士，工書畫，為陳汝言至交，汝言與王蒙、倪瓚（一三〇一—一三七四）交善，畫風亦近。伯父貞吉、父恆吉俱擅丹青，受教於汝言之子陳繼（一三七〇—一四三四），畫傳杜瓊之法，皆與王蒙有關之董巨風格。至沈周時，拜繼之子陳寬為師，寬亦長書畫，畫路是元四家風格，與杜瓊、劉珏等人名品相同；此外亦受父、伯、杜瓊、劉珏等人繪畫觀念的影響，大皆浸淫於王蒙羣圍之中。

而從現存畫蹟來看，沈周三十至四十餘歲間的畫風，大致與王蒙關係較密切。如作於天順五年辛巳（一四六一）三十五歲的〈畫山水〉（瑞士私人藏），畫右方有自題一則，後三十一年弘治四年辛亥（一四九二）又題，左側項聖謨跋云沈周此圖所師法對象，如松樹、皴法、苔點等皆從王蒙畫法。李鑄晉教授並詳論，提及本幅不但是目前尚存沈氏畫中最早的一件作品，同時也是早年學王蒙畫法之重要例證。（註四）其次是天順八年甲申（一四六四）三十八歲作〈幽居圖〉（日本大阪市立美術館藏），畫中山石

學與思

水墨微從認始真—沈周《崇山修竹》之畫風檢討

之題跋在成化七年辛卯看，所謂「少時、秀潤可愛」，當在四十之前。

另從繪畫本質研析，由於王蒙筆墨技法繁複細膩，巧於變化，較之元四家的黃、倪等可資助益之處較多，亦當是沈周深受王蒙影響之不可忽略的重要因素。清盛大士（一七七一年生）嘗論黃公望疏秀蒼茫的境界並不易達到：「大癡畫，經營位置，可學而至；其荒率蒼莽，不可學而至。」而倪瓚的簡雅清疏，宜參酌而不宜盡取：「雲林畫法，一樹一石，皆從學問性情流出，不當作畫觀。」（《崑山臥游錄》）其畫妙在有無之間，學力愈工愈遠。而此正與沈周之長於遒勁筆力的醇厚氣息迥然相異。

年齒略長的倪瓚對王蒙筆墨功夫讚譽有加，嘗云「王郎筆力追前輩」，又云：「王侯筆力能扛鼎，五百年來無此君。」董其昌（一五五五—一六三六）亦謂王蒙畫雖從趙孟頫風韻中來，然又宗法前賢，故能跳脫趙之影響：「汎濫唐宋諸名家，而以董源王維為宗，故其縱逸多姿，又往往出文敏規格之外。若使叔明專師文敏，未必不為文敏所掩也。」其擬摹唐宋諸家技巧，萃取古人之美，堪稱元代第一好手：「董巨李范王維備能似之，若於刻畫之工，元季當為第一。」（《畫眼》）

以畫技言，近人俞劍方氏所論最為貼切：「其得意之筆，常用數家皴法，山水多至數十重，樹木不下數十種，迴環重疊，千巖萬壑，曲盡山林幽致。且工於點綴，凡山水中之人物房屋几榻，無不精妙，為黃吳倪三家所不及。」（《中國繪畫史》）銓證作品，並無虛妄之詞。此外，改易宋人以絹作畫的習慣，至王蒙時特為明顯，以紙質較絹更適合表現蒼茫渴筆的趣味，並發展出超越絹質濕筆墨韻的多次元變化，配合變化繁複的樹木造型和陶融各家皴法，以結構雄俊的千巖萬壑，亦皆是沈氏師法之絕佳對象。

綜上述沈周早年畫學，無論是家傳或師承，以及從現存畫蹟和著錄所載等各方面查勘，大抵乃植基於王蒙，落腳於元四家，再上溯追法五代法，山水多至數十重，樹木不下數十種，迴環重疊，千巖萬壑，曲盡山林幽致。且工於點綴，凡山水中之人物房屋几榻，無不精妙，為黃吳倪三家所不及。」（《中國繪畫史》）銓證作品，並無虛妄之詞。此外，改易宋人以絹作畫的習慣，至王蒙時特為明顯，以紙質較絹更適合表現蒼茫渴筆的趣味，並發展出超越絹質濕筆墨韻的多次元變化，配合變化繁複的樹木造型和陶融各家皴法，以結構雄俊的千巖萬壑，亦皆是沈氏師法之絕佳對象。



圖十一 明 沈周 松巖聽泉圖 國立故宮博物院藏



圖十二 明 沈周 仿董巨山水圖 北京故宮博物院藏



圖十三 明 沈周 夜坐圖 國立故宮博物院藏

董巨。而從繪畫史發展的角度來看，

王蒙不但總結了趙孟頫的復古汲新觀念，並闡揚黃、吳、倪諸家所追求的文人繪畫風尚，其畫學力、韻致兼參，入於古又不為所囿，開創性的畫風，啓迪了明初蘇州文人王穉（一三

六二—一四一六）、杜瓊、劉珏等人

繪畫的開展。續至明中的沈周，仍承繼此傳統，除此，王蒙廣納前賢之長的流風，也影響沈周甚深，故沈氏亦轉益多師，不拘一格的兼收並蓄，並逐步地發展出個人風貌。

章法

至於《崇山修竹》佈局的特色，可從兩方面來觀察，其一為狹窄脩長的外在型製，其二為畫中處理空間的結構手法。以型製看，立軸與手卷由於形式



圖十五 明 沈周 崇山修竹（局部） 國立故宮博物院藏

與馬遠《雪灘雙鷺》均一比一點六。而元人一河兩岸形式，如吳鎮《洞庭漁隱》、倪瓚《容膝齋圖》（上諸圖皆藏台北故宮），則約在一比二間。此外佈景繁實，具北宋架構者，可舉王蒙《谷口春耕》與《青卞隱居》二圖為例，縱橫之比均一比三點三，是傳世宋元畫中，偏於狹長者。而比例為

上之異，一入眼即可歷覽全幅，故畫幅的闊窄長短往往關係到視覺觀感。通常所見古畫中的立軸，以長方形居多，縱橫比例大抵在一比二範圍之內；如北宋時期，以山為主體的范寬《谿山行旅》為一比二，李唐《萬壑松風》一比一點三。南宋時期，或半邊形式、斜式對角，蕭照《山腰樓觀》

與馬遠《雪灘雙鷺》均一比一點六。而元人一河兩岸形式，如吳鎮《洞庭漁隱》、倪瓚《容膝齋圖》（上諸圖皆藏台北故宮），則約在一比二間。此外佈景繁實，具北宋架構者，可舉王蒙《谷口春耕》與《青卞隱居》二圖為例，縱橫之比均一比三點三，是傳世宋元畫中，偏於狹長者。而比例為



圖十四 明 沈周 崇山修竹（局部） 國立故宮博物院藏

坐圖（圖十三）為一比四，近中遠三景序列，簡易得宜，題識佔畫幅之半，強調的是書法與繪畫等量齊觀。上三種結構方式，景物佈列均平順調和，層層推遠空間處理亦無矛盾之處。反觀《崇山修竹》峰巒延疊，景物繁複，幾無餘白，所展現出特殊的空間概念和依隨自我理念佈局的方式，則與上述諸作的結構模式迥然有別。全圖雖以山峰為畫幅軸心，佈局概念出於宋人，然畫家卻捨棄運用宋人基本構成「三遠法」來按序佈列，章法上已然有所變革，其特有的構成方式顯然出於自運。

《崇》圖的主題結構僅取近、遠二景，並企圖將中景與近、遠景之對象融上通下搏聚一體，故畫面上所呈現的是多於高遠的突兀聳峙，略於深遠的重疊厚實，更缺乏平遠的沖融開闊。畫中雖是山勢高聳，逼人眉宇，然山巒堆壘密聚則顯得不夠疏朗，而略於中景的佈局方式，實際上很難妥貼地將景物適切的融於尺幅中，有違《畫訣》篇所謂：「凡經營下筆必全

一比四點一的《崇山修竹》，細長的型製超過常見的古畫，卻與王蒙最近。從此點看，沈周選擇狹長的尺幅以為山水畫創作，可能是受王蒙的啓發，並加以發揮，使之更趨於窄狹脩長，開展其獨具特色的特殊形式。從現存沈周作品觀察，以尺幅相近而結構方式不盡同的作品來看，

天地。何謂天地，謂如一尺半幅之上，上留天之地位，下留地之地位，中間方立意定景。」（郭思《林泉高致集》）

中村茂夫氏亦認為沈周此圖乃是出於文人畫家的造景，並非描繪實際景致，而作者將不自然的山形表現自然化，令其有高又遠的感覺，則是藉由觀者視點的移動並逐層往上提昇而來。（註七）這種說法大致符合畫家的構圖意念。

進一步縷析，幅中央略偏下方的高聳岩壁，由近處水塘拔地而起，瘦峭狹長，佔畫幅三分之一強，因過於脩長而顯得特為突兀，石壁僅略施鉤皴，留白為多（圖十四），其作用雖具有分隔前景樹叢與遠景主峰山巒的「虛」、「實」之對應效果，使密實的畫面得以紓解，然由於紙狹岩壁被抽成長方而呈變形狀；其後尖聳的主峰層層延疊，由下至上幾成垂直矗立，故往後向上延伸，卻無縱深之厚實質感，而岩壁和後方的山巒、以及重疊的每座山峰之間，大皆只用淡墨烘染

〔註九〕沈氏以突破宋元作家運用自然空間法則來處理畫面，並以承襲自元人筆墨，意欲運宋人之丘壑，而所展現出獨特的個人風格，不但具有獨創性，更富時代意義。

而《崇山修竹》的特殊理念雖不多見，然非孤例，在其名作《廬山高》中也可見到相似的特質，此或說明沈氏這類風格的作品並非完全出於無心。《廬山高》縱橫為一比二，以尺幅及經營山勢之規模言，更具北宋氣派，然細辨畫中山石延疊、景物佈列之情況，則與《崇》圖多有雷同處。從此點看，儘管尺幅窄寬會影響到佈局，但無絕對的關聯。

《廬山高》細膩繁複的筆墨，密實的章法，充分顯露出王蒙的影響。進一步研析，畫中近景樹叢坡石以及遠景山峰的佈列，大抵均無可議，而幅中央位置的中景部份安置安貼與否則相當重要，因其居全幅之重心和變化之樞紐，於近景、遠景間前後遙相呼應之關鍵端繫於此。以此幅言，貫穿在上下間之中景的橋、山徑、屋宇等，因以俯視取得，與前後相對應則稍覺牽強，且山石之造型筆法亦多重複，乏於大塊山景之變化，使得空間處理上呈現出距離的迫促感。此處作者欲以淺赭巨巖為中景來區隔繁複密實的畫面，其取意和《崇山修竹》前

方佈置狹窄脩長的岩壁相似，雖達到外觀造型的變化，然對於處理實際景象的縱深、畫幅的空間並沒有發揮具體的作用和效果。而純熟的筆墨和典雅的設色，往往令人易於忽略其在章法上所衍生的問題。

這種專注於筆墨而略於實際景象的結構法則，其發展為繪畫史演進之必然，是明際特有的時代風格。早期畫家取材的對象源於自然景物，再發展出各自獨特的詮釋方式，而造型取法於自然，透過觀察、描繪，不斷嘗試以汲取筆墨經驗，傳達出畫家所賦予物象新的生命。設若物質不變，江山千萬年恆如往昔，畫家忠實地描繪



圖十七 明 文徵明 千巖競秀 國立故宮博物院藏



圖十六 明 文徵明 仿王蒙山水 國立故宮博物院藏

以托映出前山，因墨色差距較微，難以呈現出畫幅深度，故畫面的空間距離相對地不夠開闊。右側瀑布旁之土山，用披麻皴法，其與主峰勾搭，因造型單調並顯得逼促，且每塊山石之間都以襯染方法使山巒層層往上堆疊，並無運用濃淡墨對比或苔點大小變化，來強調山巒的空間感，雖稱和緩，卻缺乏寬廣縱深的遼闊空間。此外，左側山凹深處作岩壁橫皴，及緊鄰其旁與之相連的平台石壁，和主軸山峰之穿錯配置也因過於緊迫而覺不甚調和；另主峰頂處向左橫出的平台巖壁（圖十五），取景又超乎仰望之視覺經驗，聚合間頗有拼湊意味，而

綜觀全幅山峰巒巒之主賓相互呼應變化，則顯然有不足處。幅內景物環相依，連綿牽引，從局部獨立觀察皆可成立，筆法亦純熟穩定，然整體瀏覽，則覺與自然空間的構成原理有相違之處，形成頗為奇絕的結組。

若以宋元人寫實態度審視，《崇山修竹》疏略於空間結構的調合變化，幾違犯元饒自然謂畫山水之：「佈置迫塞、遠近不分、山無氣脈。」等大忌（繪宗十二忌）。有趣的是，從另一個角度觀察，這種排拒自然空間構成原理，所呈現出不太協調的情況，卻形成另類結構上的巧變，微妙地發展出別一種特殊的形式。沈周以

強化個人的理念擬擺脫傳統構成法則的束縛，將描繪自然和抽離自然兩種分歧觀念所可能造成的衝突，轉化蛻變為超越自然空間的信念，並期與自然相融不相斥的畫面新風貌，開合之間，形成特殊結構上的變革，藉由繪畫理念的傳達取得微妙的平衡，將不甚自然的山川形勢巧妙地賦予自然化，並以提昇繪畫藝術境界的想像空間。是故純粹以繪畫形式論，《崇山修竹》奇絕的章法，無疑地最能代表沈周多種結構形式中最具獨絕表現形式的特色。此有別於宋人重視空間結構處理方式的寫實精神，〔註八〕及元人強調意理陶融兼參的寫意精神，

註釋：

1. 參見Richard Edwards, *The Field of Stones: A Study of the Art of Shen Chou (1427-1509)* (Washington, DC: Smithsonian Institution, 1962), p. 16. 江兆申, 《吳派畫九十年展》(台北: 國立故宮博物院, 1975), 頁295, 〈崇山修竹〉解說。李鑄晉, 〈沈周早期的發展〉, 收錄於《吳門畫派研究》(北京: 紫京城出版社, 1993), 頁199。
2. 《沈周·文徵明》《文人畫粹編·中國篇》(東京: 中央公論社, 1985), 四冊, 頁162, 〈沈周文徵明山水合卷〉。
3. 吳寬, 《家藏集》, 收錄於《景印文淵閣四庫全書》(台北: 商務印書館, 1983), 一二五五冊, 頁43, 吳寬〈題王叔明遺沈蘭坡畫〉。
4. 圖版見Li, Chu-tsing, *A Thousand Peaks and Myriad Ravines—Chinese Paintings in the Charles A. Drenowatz Collection*, (Ascona, Switzerland: Artibus Asiae Publishers, 1974), V. II, fig. 7.
5. 卞永譽, 《式古堂書畫彙考》(台北: 正中書局, 1958), 四冊, 頁404。
6. 沈周, 《石田先生集》(明萬曆陳仁錫編刊分體本)(台北: 國立中央圖書館, 1968), 二冊, 頁890, 文徵明〈題石田臨王叔明小景〉。
7. 中村茂夫, 《沈周一人午藝術》(京都: 文華堂書局, 1982), 頁62-64。
8. 關於南北宋在空間結構方面所呈現出種種錯綜複雜的設計特色等, 詳參陳葆真, 〈從空間表現法看南宋小景山水畫的發展〉, 《故宮學術季刊》, 十三卷三期(1996年1月), 頁83-91。
9. 張光寶先生認為所謂意與理表面上看似矛盾, 實際上並不相悖, 而是一個完整的創作過程。詳見張光寶, 《元四大家》(台北: 國立故宮博物院, 1975), 頁14-15。
10. 明代文人畫家強調個性的表現, 將書法提升到「以形寫心」的藝術境界, 何傳馨在〈蘇州與文人文化的興盛時期〉一文中詳述, 而此點與蘇州文人繪畫創作觀念頗有異曲同工之妙, 顯示出書與畫有著非常密切的關聯。Chuan-hsing Ho, "Ming Dynasty Soochow and the Golden Age of Literati Culture," in Robert E. Harrist, Jr. and Wen C. Fong, eds., *The Embodied Image: Chinese Calligraphy from the John B. Elliott Collection*, (The Art Museum, Princeton University, 1999), pp.320-341.
11. 郭繼生, 〈紙上雲煙—明清繪畫〉, 收錄於《美感與造型》(台北: 聯經出版社, 1982), 頁569-570。

種傳統再加以發揮, 形式化的結果使畫面上堆滿繁瑣細節, 而強烈的裝飾性質則形成另一個極端; (註十二) 另外如董其昌《青卞山圖》(克利夫蘭藝術館藏)之中景, 將繁複實景齊集

於畫幅中央部位, 使層層的山巒林木搏聚結成一種結構上的平面化, 其佈景意念亦當是此類影響下的別一種變化。除此, 甚且亦旁及對晚明變形主義畫家如吳彬(活動於一五六八—一

六二七)、藍瑛(一五八五—一六六四尚在)等人的創作觀念產生莫大的啓示作用。^註

作者為本院書畫處退休同仁



圖十九 明 錢穀 畫山水
國立故宮博物院藏



圖十八 明 陸治 花溪漁隱
國立故宮博物院藏

自然達到圓熟的程度之後, 難以突破寫實的藩籬時, 當思求變以追另一種表現形式的進展。以山水畫的更迭過程來看, 北宋崇尚繁實, 南宋趨於空靈, 畫中景物的序列是來自畫家的觀察, 故佈置均符合自然結構法則, 筆墨乃應景物之需而生。至元代畫家, 除兼及對自然的關注外並漸趨重視筆墨技法, 兩相融合形成自然與筆墨均衡並重。而不論宋之畫山、元之畫水, 大皆不偏離自然本身, 是故景物高深平闊, 遠近得宜, 井然有序, 從寫實到寫意之三百餘年間, 一皆以自然為依歸。續至明際, 畫家無法從自然景物的表現中突破前人窠臼時, 則

轉向前賢師法, 鑽研前輩畫家的技巧, 期以建立札實的筆墨基礎和正確的認識, 並嘗試突破古代典範外在形式的侷限, 著重筆墨及人文精神的內涵參融, 佈局則是尋求畫面予以有秩序條理的組合, 逐漸脫離觀察物象, 體現自然, 而著重強調畫家個性的表現, 將繪畫提升到「以形寫心」「求形不若求心」的嶄新藝術境界, 展現出文人畫家深邃刻鏤的繪畫美學觀。(註十三) 從宋人追求自然的寫實主義, 到元人意與理的融合, 及至明人崇尚個人化的表現, 畫家智慧的累積使繪畫的內涵更精緻更細膩了。

除宋元以來所規模自然與筆墨的結合, 促使於結構造型產生變革, 從沈周啓其端後, 至文徵明愈形明顯, 如其早年《仿王蒙山水圖》(美國密西根大學附屬美術館藏), 和台北故宮藏六十六歲的《仿王蒙山水》(圖十六)以及八十一歲的《千巖競秀》(圖十七)等圖狹長紙幅、重山峻嶺層層堆疊, 無以復加, 皆是出自沈周的影響, 甚至透過文徵明而賡續影響到吳派後期畫家的創作風格, 若侄王文伯仁《四萬山水圖》中的《萬壑松風》(日本東京國立博物館藏)、以及學生陸治《花溪漁隱》(圖十八)、錢穀《畫山水》(圖十九)等, 均續此