



圖一 明 沈周 仿倪瓚山水圖 軸 納爾遜藝術博物館藏

沈周的山水畫意與圖像

陸聆恩

國立故宮博物院典藏的沈周書畫，豐富多樣，此次特展舉目共賞。本文擬以美國堪薩斯市納爾遜藝術博物館收藏兩幀沈周作品〈仿雲林山水圖〉與〈杖藜遠眺〉共襄盛舉，並參照各代的流傳和收藏者，來管窺沈周之山水畫意及其圖像概念。

一九四六年，美國堪薩斯市納爾遜藝術博物館收藏了兩幀吳門大師沈周（二四二七～一五〇九）的絕作，年代較早的第一幅長軸〈仿雲林山水圖〉

（圖一），是大師中年時期的作品，在沈周的藝術創作路程中扮演重要角色。第二幅卷軸〈沈石田文徵仲山水合璧〉，包含了五幅原是沈周的冊頁——〈柳外春耕〉（圖二），〈杖藜遠眺〉（圖三），〈載鶴泛湖〉（圖四），〈揚帆秋浦〉（圖五），〈曠野騎驢〉（圖六），

這五幅被公認為大師成熟時期的作品。（註一）其中〈杖藜遠眺〉常出現在各中英畫冊和論文上，頻率之繁，儼然成為中國文人畫的代表圖像之一。

本文擬以〈仿雲林山水圖〉與〈杖藜遠眺〉兩幀沈周作品為主，並參照各代的流傳和收藏者，管窺沈周之山水畫意及其圖像。畫意為大師創造，將大師的畫意圖像化，且將圖像流傳，成為持久的文人畫圖像概念，則需要加上觀眾——例如收藏家、贊助

者、後學、學者、甚至代筆等等，來完成。

納爾遜博物館首任東方部門館長史克門（Laurence Sickman，一九〇六～一九八八）在二次世界大戰後開始探訪明清文人畫，管道之一是在日本選擇收藏家的藏畫。（註二）二十世紀初期，日本漢學界興起收藏中國書畫的新渡波浪，意欲探究過去日本藏家缺少的經典文人書畫，在學習與嘗試之中，日本逐漸成為中國書畫收藏



圖四 明 沈周 載鶴泛湖 沈石田文徵仲山水合璧卷 納爾遜藝術博物館藏



圖二 明 沈周 柳外春耕 沈石田文徵仲山水合璧卷 納爾遜藝術博物館藏



圖五 明 沈周 揚帆秋浦 沈石田文徵仲山水合璧卷 納爾遜藝術博物館藏



圖三 明 沈周 杖藜遠眺 沈石田文徵仲山水合璧卷 納爾遜藝術博物館藏



圖七 元 倪瓚 容膝齋圖 軸 國立故宮博物院藏

可想而知帶動不少後學跟進。倪瓚的畫意——精簡的筆法和空寂河景，從此成為數代文人畫生涯中必需摹倣的圭臬，也隨之成為文人畫的標準圖像。

納爾遜博物館探訪文人畫的管道之二，是從曾停留在中國的西方藏家中取得。〈沈石田文徵仲山水合璧〉原是法國收藏家、畫商、兼外交官杜柏秋 (Jean-Pierre Dubosc, 一九〇三—一九八八) 的收藏。歐美人士初認識中國書畫時，多半偏重在兩宋繪畫。

杜氏是最早開始探討明清文人畫的前衛收藏家，不少吳門四家作品都在其柯青館典藏，同時也出版了不少有關明清繪畫的論述。杜氏也依中國收藏家的習慣，在藏畫上鈐印，成了卷軸上年代最近的印鑑。

〈沈文合璧〉原為沈周應好友吳寬（一四三五—一五〇四）的請求繪成六幅冊頁山水，之後，吳寬請蘇州另一位大師文徵明（一四七〇—一五五九），利用剩餘的紙張再加繪四

頁。文徵明於正德丙子（一五一六）應吳寬之侄吳奔之邀補寫了詩文題跋敘述此事。（圖八）沈周與吳寬之間存在著雇傭與朋友的關係，曾為摯友作過許多書畫，這些畫頁可以作為兩人交遊進一步的見證。

卷軸最後的題跋是由廣東進士謝蘭生（一七六〇—一八三一）在道光四年（一八二四）所寫。（註六）文徵明與謝蘭生的詩跋代表了後代文人如何看待沈周之藝術：一是沈周承襲了



圖六 明 沈周 曠野騎驢 沈石田文徵仲山水合璧卷 納爾遜藝術博物館藏

重鎮。沈周的〈仿雲林山水〉，當時由金石學家羅振玉（一八六六—一九四〇）轉手，為山本悌二郎（一八七〇—一九三七）收藏。（註三）山本和臺灣有一段淵源，他曾管轄臺灣製糖會社達二十年之久（一九〇一—一九二一），後任日本內閣農林大臣。山本且是個大收藏家，以澄懷堂為堂號，對中國文化頗有學養，也曾寫過數本書畫研究和圖錄。《澄懷堂書畫目錄》中，山本共登錄了十六件沈周書畫，並詳細記錄了對每件作品的看法。在〈仿雲林山水〉條目中，他寫到偽作充斥坊間，引用了文徵明的詩文：「先生不辨亦不嘆，自謂適情聊復爾」，並認為自己用高價買到真品。（註四）山本如何判斷真品可能得自羅振玉的影響，在後者的畫背題簽，以及山本的目錄，這幅長軸皆題名為仿荆關山水。

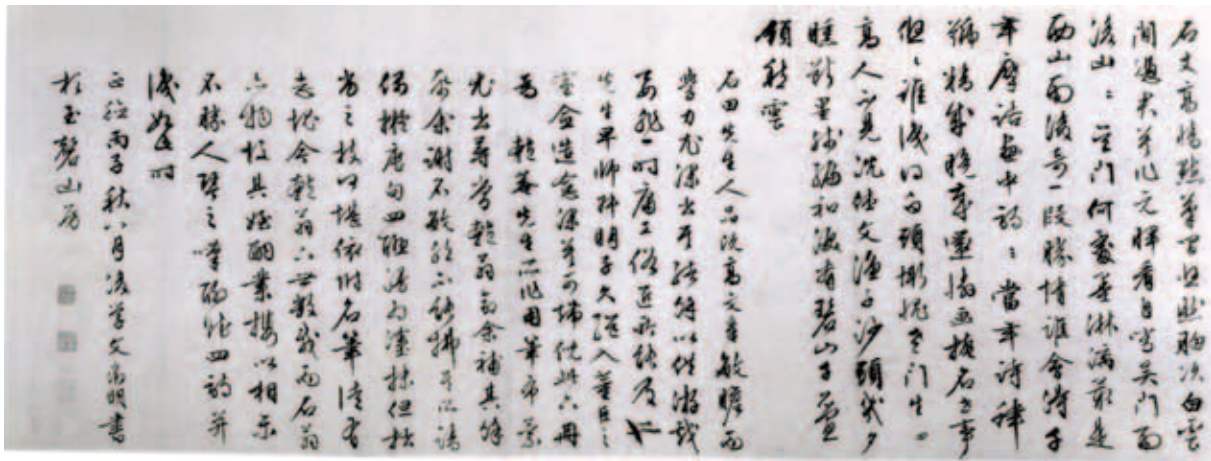
如國立故宮博物院藏的〈容膝齋圖〉（圖七）所見。然而沈周僅僅是照本宣科，比起倪瓚的蕭瑟，河邊小亭不再空蕩，裡頭有一人倚坐，面對坐在小舟的另一人，似在交談。這裡已帶有沈周成熟時期的畫意，應和了沈周詩文裏自述在閒居時的心情。其它與前人不同的細節包括小亭的造型以及遠山的披麻皴，更奇妙的是數株芭蕉樹隱約呈現在樹叢後面，好像為蘇州庭園註腳。事實上，對沈周而言，詩畫不僅是描繪遠離塵俗的文人，也是記錄日常見到的景色。畫是沈周綜合各家的筆法，轉換前人的圖像成為自己的筆意，至於是否忠實於倪瓚原意，也就無關緊要了。畫左上詩文題記後署款成化甲辰（一四八四），當時畫家五十八歲，所以畫之完成應是不晚於此年。

家族豐富的書畫收藏，培養了沈周優越的鑒賞眼光。他對元四大家的風格不僅瞭解深刻，還經常摹倣他們的筆意，做為自己書畫風格的根基。沈周一生中畫過許多仿倪瓚風格的長軸，以他在藝壇的名聲來詮釋倪瓚，

也有類似的景觀，或許就是吳中某個特異山頭，而瀟灑的筆意不正是描寫「吳門雨後山」嗎？

如散文般的詩意山水最適合幅面較小的冊頁形式，畫面可以近觀，畫家可以使用直接了當的構圖，也不需要作畫面連接的形式，多幅同樣的主題或風格近似的畫頁又可集中在一套畫冊。沈周自然而然不斷使用冊頁，也影響到後來的追隨者，之後套頁成為文人畫家必需的作畫形式。

不拘章法，自由的規範畫中意境，開啟前人未有的畫意，沈周以圓潤



圖八 明 文徵明 題跋 沈石田文徵仲山水合璧卷 納爾遜藝術博物館藏

前代大師董巨吳鎮黃公望之造詣，二是文人之間的交遊，言下之意，似乎每一畫頁都是文人的共通語言。謝蘭生也指出，〈沈文合璧〉冊頁只剩的五頁沈周和一頁文徵明山水小景，即現存的畫頁。到了同籍廣東的收藏家潘正煒（一七九一—一八五〇）時，冊葉已裱成卷軸形式。潘收藏頗豐，但是除了《聽颿樓書畫記》的入注之外，並沒有多做考證。（註七）

沈周成熟時期的畫意，常將平日周遭所見自然地融入畫中，人物情景又能當下彰顯出來。能夠造就這樣的畫意，一方面是由於沈周隨意的筆法，另一方面是用特意的構圖，將情境凸顯，有時幾乎以變形的比例和透視展現。看似是不經意表現的畫意，實際上是文人特意經營的拙趣。再加上沈周詩詞的造詣，以精練的書法題在畫上，與山水相呼應，成就詩書畫三絕。

這些畫意明顯的表現在〈沈文合璧〉的五幅山水小景，篇篇情景好像就是畫家天天經過的村邊角落，隨意的一瞥。沈周向被推崇為吳派地方實景畫的先河，這套冊頁雖未標示地

名，畫家極可能以蘇州地方景色作為腹稿。姑蘇地帶多河流與湖泊，所以五幅中有四景，水面佔據了相當大的畫面。卷後文徵明的題跋也提到沈周的吳門景色：「憑君莫作元暉看，自寫吳門雨後山，吳門何處墨淋漓，最是西山雨後奇。」

其中〈柳外春耕〉鄉親之情最是濃厚，畫面利用屈折的竹籬笆將三位在菜園上勞作的農夫襯托出來，其中二人相視，似乎在討論耕作。（註八）菜園石砌台座外緊接著水面，令人想起蘇州一帶家家緊鄰運河而居。

幾篇小景中，最為獨特的是〈杖藜遠眺〉，畫中一高士，或許是代表友人吳寬或沈周自己，獨自站在高聳的高岡上，遠望高山上的邈然氛圍，高士似乎正在冥想刻意向寫在高空的題詩：「白雲如帶束山腰，石磴飛空細路遙，獨倚杖藜舒眺望，欲因鳴澗答吹簫。」在其它沈周成熟時期的畫冊上，也見到相似的安排：高士昂首駐足在山岡上。這樣的情景是相當解放的創意。之前沈周的山水，如〈仿雲林山水圖〉，忘情山林的高士多半規矩的徘

徊於巨大山谷中，觀畫者需要多看兩眼才能注意到謙虛的旅者。

最非尋常的是沈周的筆法，以濕筆渲染，並以圓潤的筆法描繪人物景色，筆觸隨興，不拘章法，幾乎逾越常軌，但又收縮自如。（註九）若〈杖藜遠眺〉是以中規中矩的筆法勾出，就顯不出神韻和氣勢。所以仿效者很難捉其精髓。此冊頁看似畫家神來之筆，關照其它作品，畫家顯然已對此景反覆推敲多次。畫中那塊兀自聳立的巨岩，在同冊的〈揚帆秋浦〉中，

的筆法畫出的詩意山水圖像不久就由吳派各家傳承，成為吳派的特色。但在不拘規範的同時，沈周也不知不覺劃出另一種規範，為人仿效，也增加了沈周作品的複雜性。明中葉以後，蘇州片泛濫，得其圖像形式但未能得其筆意。更複雜的是，沈周在世時已有親朋好友仿效他的墨跡，並請他簽名。因此，沈周之畫的真偽問題一直是沈周學爭論的焦點，但是代筆畫抄公古今中外比比皆是，他們除了帶來

多種負面作用外，從另一方面來看，反而更加鞏固大師在文人畫的地位。

沈周在詮釋元人的圖像之時，也建構了自己的畫意，後代畫家和鑒藏家將之鑄造成為永恆的文人畫圖像。兩幀沈周不同時期的山水作品，從東西方向不約而同的在同年來到納爾遜博物館，之後提供學者最好的研究題材，進而提升了沈周學的層次，也分享給更廣大的觀眾。

作者為美國納爾遜藝術博物館研究員

註釋

1. 題名根據潘正煒，《聽颿樓書畫記續》（一八四九）收入於《美術叢書》，臺北市：廣文書局，一九六三，卷下，頁五六五—五六八。有關沈周之畫的研究資料，參見 Waikam Ho, et al. *Eight dynasties of Chinese painting: The collections of the Nelson Gallery-Atkins Museum, Kansas City, and The Cleveland Museum of Art*. (Cleveland: Cleveland Museum of Art, c1980) Cat. 150, p. 178-180; Cat. 154, p. 185-187.
2. 塚本晉充，《二十世紀的歐美與日本：中國繪畫觀的衝突與協調—矢代幸雄與史克門為例—從日本到中國、歐美的繪畫收藏品味的轉變》，翰墨薈萃國際研討會論文，上海博物館，二〇一一，原稿，頁十。作者感謝塚本提供的原稿。
3. 經由居住在日本的義大利籍畫商 Michelangelo Piccentini，納爾遜博物館購得此幅掛軸。
4. 山本悌一郎，《澄懷堂書畫目錄》，東京：文求堂書店，一九三三，卷一，頁一〇〇。
5. Laurence Sickman and Jean-Pierre Dubosc, *Great Chinese Painters of the Ming and Ch'ing dynasties, XV to XVIII centuries: a loan exhibition for the benefit of the Asia Institute*. (New York: Wildenstain, 1949), cat. 7, p. 15.
6. 題跋保留在卷軸後，也收錄在謝蘭生，《惺惺惺齋書畫題跋》，澳門影印，年代不詳，頁一一—一一。
7. 見註一。
8. 何傳馨對此畫冊有極詳細的風格分析。見《沈周—中國巨匠美術週刊》，臺北：錦繡出版公司，一九九四，頁十八。
9. 同上。