

高致絕人 和易近物

許郭璜

論沈周山水畫

關於沈周的山水畫，明人李日華（一五六五—一六三五）以早、中、晚期所宗法對象分述：「石田繪事初得法於父、叔，於諸家無不漫爛，中年以子久為宗，晚乃醉心梅道人。」（《六研齋筆記》）其中，不能忽略的是，將「於諸家無不漫爛」列於始受學於父叔、中歲以黃公望為師的用心。

院藏四十一歲的〈廬山高〉是沈周（一四二七—一五〇九）難得早期大幅作品，一派王蒙（一三〇八—一三八五）風格，於所謂「初得法於父、叔」相符；成畫同時期約略稍晚的〈畫山水〉（圖一）則參雜了黃公望（一二六九—一三五四）的筆調和倪瓚（一三〇一—一三七四）疎曠的作風，也切合「於諸家無不漫

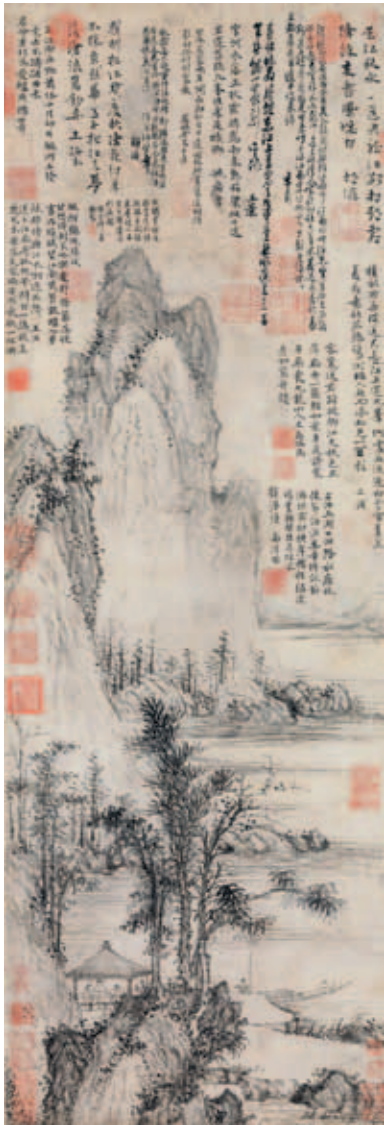
爛，中年以子久為宗」的敘述。而技法與〈畫山水〉相近的〈崇山修竹〉則是別於一般比例的狹長尺幅來經營，但結構理念卻與〈廬山高〉同一脈絡。沈周的構圖遵循元人路數者，簡約平實，調理順暢；而崇山峻嶺、求真求實如宋人巨製則非其所擅。有趣的是，〈廬〉圖等這種高而不深、聳突突兀的章法，反而開展出沈周獨

特的空間概念，其實是一種結構上的變革。以傳世作品看，這類佈局的畫作並不多，所知有弘治庚戌（一四九〇）六十四歲為吳寬（一四三五—一五〇四）作〈層巒疊嶂〉亦復如是鋪陳。畫酬摯友，若〈廬山高〉圖之為恭賀乃師陳寬七十壽辰，精心製作，筆調也同屬「細沈」一路。

現存沈周三十五歲〈為碧天山



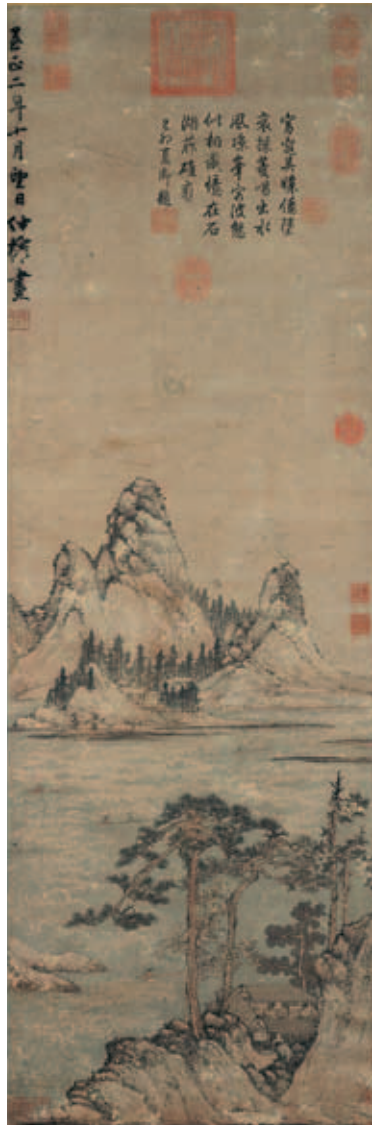
明 沈周 夜坐圖 局部 國立故宮博物院藏



圖五 明 王緜 鳳城錢詠 國立故宮博物院藏



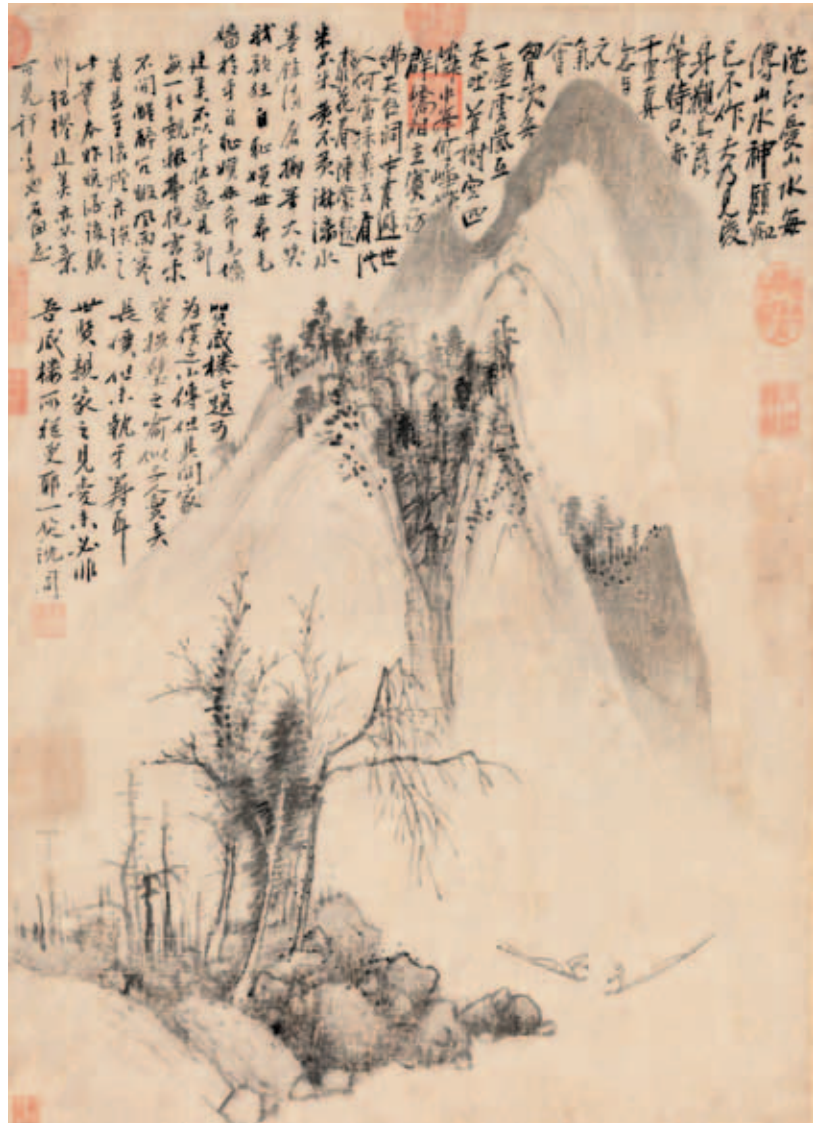
圖四 明 沈周 魏園雅集 遼寧省博物館藏



圖三 元 趙雍 採菱圖 國立故宮博物院藏



圖二 明 陳汝言 荊溪圖 國立故宮博物院藏



圖一 明 沈周 畫山水 國立故宮博物院藏

壯時期的沈周體貌多變。作於成化己丑（一四六九）四十三歲的〈魏園雅集〉（圖四）（遼寧省博物館藏），山石仍是披麻系統，然用筆方折，皴線交相疊錯，將折帶皴側筆與披麻皴融合運用，而方硬的筆法顯然與前述之柔緩細緻有別；畫樹之枯枝、點介子葉筆亦方直，石樹筆調趨於一致。其餘如圓筆點苔、散落於山石間點畫樹葉等，綿密的筆意與劉珏（一四一〇）（一四七二）〈清白軒圖〉暗合，而硬拙側勢的運筆則更近王緜（一三六二）（一四一六）的〈山亭文會〉，尤與〈鳳城錢詠〉（圖五）上濃淡墨層疊畫介子葉更為逼似。沈周父、伯受學於杜瓊（一三九六）（一四七四），杜瓊步驟王緜，畫風最為貼近，沈周承襲此風亦屬確然。

沈周嘗論倪瓚畫「筆簡思清」，而「後雖有王舍人孟端學為之，力不能就簡而致繁勁，亦自可愛。」（《寓意編》）論說倪瓚用側筆得勢，並以清簡之筆取勝；而王緜學其筆法並累添以繁，並將倪瓚折帶皴之「起筆尖細、偃筆重壓」的充滿側鋒情趣

人作山水圖》（瑞士蘇黎世萊特堡博物館藏）當然也是標準王蒙影響，畫蹟具在，不須詳述。稍後，成化丙戌（一四六六）四十歲的〈採菱圖〉（日本京都國立博物館藏），推本溯源董、巨，清潤疏秀的披麻皴法，與陳汝言〈荊溪圖〉（圖二）有相通處，皴線穿錯類近吳鎮（一二八〇）（一三五四）〈漁父圖〉，而皴多染少的畫法則與盛懋〈山水軸〉同是清麗。往上尋索可舉趙孟頫（一二五四）（一三二二）〈洞庭東山圖〉（上海博物館藏）、趙雍（一二八九生）〈採菱圖〉（圖三）、王蒙〈夏日山居〉（美國華府佛利爾美術館藏）等圖引證，皆相關連，只是山形略異、筆墨稍簡。雍畫出於其父趙孟頫、王蒙亦是本家，陳汝言亦師趙孟頫，同一血脈，世代傳習。王世貞（一五二六）（一五九〇）云沈周：「於古諸名家，無所不擬，即所擬無論董巨、乃梅道人、松雪、房山、大癡、黃鶴……」（《弇州四部稿》）是有所本。

「無所不擬」拓展了畫路，使青



圖九 明 沈周 溪橋訪友 國立故宮博物院藏

至於沈周獨特的個人風格，大都研究者如艾瑞慈教授咸皆認為成於五十歲間。具體的從畫法來看，即是變化披麻皴和婉的線條，融以小斧劈皴雄強的勁道，剛柔相濟，骨肉停勻。此法開前人所未有。院藏作品

糾繆如繩索分披，為解索皴、荷葉皴的混合，含有趙孟頫與王紱影響。趙筆流暢婉約，如〈鵲華秋色〉，中鋒圓潤；王紱雄勁硬挺，如〈山亭文會〉，側筆取勢。此圖鉤皴穿梭交錯，有別於趙孟頫、亦有出於王紱之外的風韻，層層疊疊，鋪陳篇章，自有其特殊的節奏與調性，展現其獨樹一幟的綜合性作風。

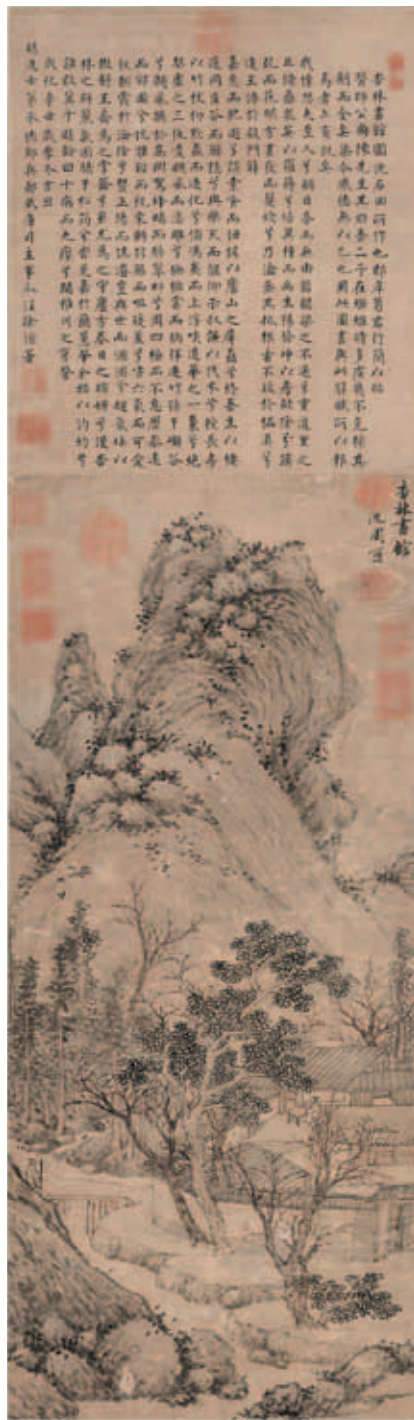
中，不妨援引〈杏林書館〉（五十五歲作）、〈松巖聽泉〉（約五十五）二圖闡述。

〈杏林書館〉（圖七）遠山近石造型圓渾，一皆出以披麻皴法，然運筆由中鋒轉側，力道逐漸增強；由於筆端含水少，順筆逆筆在半生熟的紙上皴點山石，顯露出渴筆特有銳勁的筆趣。此法已然脫離原創披麻皴中所蘊含以柔順的筆法、溫潤的墨韻所形容土質的山巒。

乾濕筆並用，則是勁道十足；隔岸山峰聳峙，土石兼雜，線條稍長時略呈起伏，挺捷有力。隔岸隆起石峰之上方三分之一處，筆法與前景之畫石同；下方三分之二處，則皴線長拖如長披麻，筆勢仍見雄強。畫中二松之松針層層疊疊，造型呈扇面狀圖式化地開展，與隔岸堆疊石塊之留白處，鉤「Y」字型之規則造型相映成趣，頗富變形意涵，而不追求生動活潑之變化。然而尖細的筆法、松樹枝幹的布列與〈廬山高〉仍有諸多相通處，只是〈松巖聽泉〉圖筆較方硬挺拔。規則化的排列不妨也可與〈崇山修竹〉等結構上的巧變來看待。



圖八 明 沈周 松巖聽泉 國立故宮博物院藏



圖七 明 沈周 杏林書館 國立故宮博物院藏



圖六 明 沈周 仿大癡山水圖 上海博物館藏

筆法，易以筆僅略傾斜的披麻皴線，而更加雄勁，自成一種格局。若以筆法造型論，沈周此圖似是深受王紱啓發。

另外，弘治七年甲寅（一四九四）六十八歲的〈仿大癡山水圖〉（圖六）（上海博物館藏），筆意荒率，鉤皴紋理是披麻皴的變體，線條



圖十一 明 沈周 秋景山水 國立故宮博物院藏

名家，無所不擬」的時間也可往前推移，至少中壯時期已經兼容並包，純熟靈活地同時並施王蒙、吳鎮、王紱等於腕底。

所謂「粗文」，〈扁舟詩思〉（圖十）是極佳的一個圖例，標準沈周風格至此已完全建立。通幅皴山石勾平台、畫林葉點枯枝等皆出以禿筆；濃墨渴筆攢聚點苔，雖覺觸目，但自有一種蒼茫渾厚凝重感。而最具特色的當是皴法，通幅運筆皆用側筆中鋒，起手即頓壓是為短皴，長皴時筆勢起伏，酣暢有韻致。由於筆帶斜傾，故線條隨之寬粗，逆筆亦如是遒健。此法融和了小斧劈皴的勁銳、批麻皴的和婉，發展出流利側鋒的情趣，毫端充滿了飽滿丰實的渾厚力感。如此圖雖多用淡墨濕筆，仍是腕勁十足。

金箋質地的〈秋景山水〉（圖十一）堅硬光滑，枯筆多，小斧劈畫巖塊，筆調遲澀勁拔；〈扁舟詩思〉則是生宣，紙性吸水，筆之起伏舒暢。一斧劈一披麻，造型不同，紙質相異；然勾勒筆法相近、皴筆勁

道以及用意則似，其中某些逆筆短皴幾乎完全一致。〈扁舟詩思〉並不紀年，然從款題書法來看，與〈秋景山水〉扇之書寫如出一轍，所鈐朱文印「啓南」亦同。約略可於同時——弘治二年己酉（一四八九）當可接受，時六十三歲。

北宋強調的寫實，是畫家對物理的領悟、物象的觀察，透過技法表現其實質感，所以斧劈皴再現石質堅硬如鐵鑄的鑿痕、披麻柔順的線條結組則傳達蒙茸鬆軟的土質，兩不相混；元代畫家承繼宋人的寫實，卻旁轉寫意的方向發展，起了關鍵的「緩衝」作用。及至沈周，則盡去此觀念，捨棄外在形象，關注的焦點集中在筆墨，披麻斧劈只是畫家運用的符號，於是可石可土，如何取捨變化之道，存乎畫家一心。

沈周自云：「山水無有定形，隨筆之及而已耳，然亦在人之運致也。」（《式古堂書畫彙考》）講求的是「理」與「意」的契合。

〈蒼崖高話〉（圖十二）是所謂「晚乃醉心梅道人」的吳鎮風格之作



圖十 明 沈周 扁舟詩思 國立故宮博物院藏

從畫法觀察，〈溪橋訪友〉（圖九）、〈松巖聽泉〉二圖也可擬相對比論述。〈溪橋訪友〉濕筆淡墨，重疊渲染，旋旋取之，皴紋略而長短並施，墨色滋潤勻厚近於吳鎮；而〈松

巖聽泉〉重筆法是出於王蒙，工整結體強調的是物體形態。一重筆一重墨，表象雖不盡相似，畫意則出同源，內涵一致，息息相通。兩幅都無署年款，但書風近，約成於成化庚子

（一四八〇）年間，時五十四歲。如是，李日華所謂「晚乃醉心梅道人，酣肆融冷。」不能斷然以年歲早晚劃分，期間應保留較寬容的伸縮性或較為客觀。王世貞所云「於古諸

了。與院藏吳鎮〈秋江漁隱〉構圖上有相通處。二圖前景的三松、松下斧劈巖塊，占據半邊的是各偏左右的石壁。由於構景一近一遠，除卻山石堆壘、皴法繁略相異外，大抵近似。此圖構景簡，畫家刻意將松樹、石壁拉

長，款書結體亦隨之延伸，似是有意將書、畫調合成一致性。沈周書早年偏方，即使是後來字形稍微伸長，但如此幅之狹長者則屬少見。

此外，〈蒼崖高話〉石壁二疊之右方，逆筆隨意橫鉤石紋，竟與〈銅

官秋色圖〉（美國波士頓博物館藏）學倪瓚之畫法中，也有完全相同的勾筆蹤跡。大都數人往往受限於習慣的制約，畫家亦如是。繪畫技巧的養成需經過長時間陶鑄，繪畫觀乃蘊運而生，於是，慣常性的技法每於同一



圖十二 明 沈周 蒼崖高話 國立故宮博物院藏

時期不經意湧現，而運筆揮灑時總不加思索地於腕底悄然流露。從這個角度觀察，學吳學倪僅是表相，「神情于散落處作生活，其筆意于不經意處作腴理。其用古也，全以己意而化之。」（《甌香館集》）重點是在畫家自我。〈銅官秋色圖〉成於弘治十二

年己未（一四九九），時七十三歲。〈蒼崖高話〉無紀年，以畫論約可置於此際。

類似情況，在兩幅作品亦出現過，〈夜坐圖〉（圖十三）作於壬子（一四九二）七月既望，〈秋林讀書〉（圖十四）作於辛亥

（一四九一）孟秋，成畫相距僅一年。〈夜坐圖〉的披麻皴法與〈秋林讀書〉的倪瓚作風，體式各異，而兩幅山頭造型卻頗神似，顯示同一時間畫家興隨筆使，或是筆法、或是造型，皆可慣性地運腕自然生成。例

此，時可見之，不待繁舉。



圖十三 明 沈周 夜坐圖 國立故宮博物院藏



圖十四 明 沈周 秋林讀書 國立故宮博物院藏

「每黎明，門未辟，舟已塞乎其港矣。先生固喜客，至則相與燕笑涼歌，出古圖書、器物，摸撫品題，酬對終日不厭。：先生高致絕人，而和易近物。販夫牧豎，持紙來索，不見難色。或為贗作，求題以售，亦欣然應。」這是令人嚮往的生活、令人感佩的胸懷！^①

作者為本院書畫處退休人員

參考書目

1. 丁念先，〈沈周〈層巒疊嶂〉軸〉，《念聖樓讀畫小記》，臺北：文星雜誌社，一九六一年，頁十九。
2. Richard Edwards, *The Field of Stones: A Study of the Art of Shen Chou (1427-1509)*, Washington, DC: Smithsonian Institution, 1962.
3. 國立故宮博物院編，《吳派畫九十年展》，臺北：國立故宮博物院，一九七五。

4. 許郭瑛，〈水墨微蹤認始真——沈周崇山修竹畫風檢討〉，《故宮文物月刊》，第三十三期，二〇〇九年四月，頁一〇二——一五。
5. 王耀庭，〈沈周畫馬夏情〉，《中華文物學會二〇一二特刊》，頁四四——五十一。
6. 許郭瑛，〈龍龍崔魏·崇山疊嶂——從沈周廬山高談起〉，《中華文物學會二〇二二年刊》，頁一九六——二二三。



圖十六 文嘉 畫石湖秋色 國立故宮博物院藏

也由於不刻意雕琢，一些畫法反開風氣之先，如〈夜坐圖〉前景雙樹中，以毫端飽含水墨落筆畫混點樹葉，運用墨中含膠，並配合水份的控制令其擴散，淡墨層疊，渾融如霧露，竟是恰到好處。沈周此渲染的方法，在姚綬（一四二三～一四九五）成化十二年丙申（一四七六）五十四歲的〈秋江漁隱〉（圖十五）（北京故宮博物院藏）圖有類似者，畫中遠山以大筆塗染，濕潤華滋，頗有韻味。或許沈周受到啓發，並巧為借取轉化。而這種水墨的點擢渲染表現方式，在文嘉（一五〇一～一五八三）的〈畫石湖秋



圖十五 明 沈周 秋江漁隱 北京故宮博物院藏

色〉（圖十六）則充分的發揮出來。〈夜坐圖〉為學界肯定是沈周重要的代表作品，且有不少精闢的論述。此處毋庸贅述。

本幅書法隨興，畫法簡易，單獨審視，但見平平，細細品思，便覺雋永。外在的體式重於筆法的奇麗，通幅所散發整體的藝術氛圍實則凌駕筆墨技法之上。

回溯此幅之成畫，依序或先有思緒再化為文辭，後有書畫之合璧。設若沈周無純熟的繪畫技巧，畫面無法如此勻整，無文翰的學養則此記難以成篇，而最終匯歸之於其豐富人生的

閱歷，使書畫文章更具深刻的意義。是故，盡管「興與戲」是沈周的繪畫美學觀，然而如何將心中所感化為書文、圖象，重點仍在畫者恰如其分的闡發。「然畫本予漫興，文亦漫興。天下事專志則精，豈以漫浪而能致人之重乎？」（《石田先生集》）〈夜坐圖〉文才、書才、畫才三者神妙的融揉聚合，詮證只有想法是仍嫌不足的。

究竟是何種因緣促成此畫生成？縱然此作仍存在一些疑惑須待釋疑。但是，有些藝術作品註定傳誦千古，而〈夜坐圖〉正是具備了這個殊異的條件。

品味沈周繪畫之道，至情至性。不求標新而自有一番面貌、不求立異然自具巧思，依順賦性的節奏發展，平實中蘊含有一波三折之逸趣。其筆墨的建立與個人涵養是不能分割的，若唇齒相依般的天然生就。可貴的是，這種自然是出於秉性率真而誠的渾朴自然。

王鑒（一四五〇～一五二四）〈石田先生墓誌銘〉：