

## 第三章

# 沈士充早期繪畫風格之探討

(西元 1600-1625 年)

如前面緒論中所言，沈士充的畫風在光宗昌泰元年(西元 1620 年)開始有明顯的改變，即出現較特殊的構圖：對角線與有傾斜地平面的構圖。這種特殊畫風又以作於熹宗天啓五年(西元 1625 年)的《郊園十二景圖》冊最為突出。且自此冊之後，幾乎未再出現「仿古」作品或任何個人的山水圖冊之作品，所以本論文以西元 1625 年作為沈士充前後期作品的分界：從西元 1602 年到西元 1625 年為早期，約為沈士充四十到六十三歲之間的作品，放在此章中作探討。從西元 1626 年到西元 1633 年為晚期，約為沈士充六十四歲到七十一歲之間的作品，將在第四章中作深入研究。

早期作品中，以仿古山水畫為主，主要致力於仿古與山水圖冊。此時期共有十三個圖冊，一個與他人之合冊。其中合冊將放在第四章中作探討。立軸畫次之，共有十五幅。長卷繪畫雖然不多，但是繪畫水準頗高，將放在第一節中作詳細研究。山水扇面的數量不多，精采的作品也少，故將它放在第四章中與晚期山水扇面一起做探討。

### 第一節 長卷繪畫之研究

#### 一、《桃源圖》卷

沈士充作于西元 1610 年的《桃源圖》卷，是現存最早的長卷繪畫，也是最早為收藏者作畫的作品，故為其早期作品中的重要代表作之一。

##### (一) 背景資料：

長卷，絹本設色，29.5x805.2cm，北京故宮博物院藏。沈士充自款：「庚戌小春(西元 1610 年)沈士充寫於鹽官之如水齋」，可知成畫時間為當年的正月。此圖曾經清宮收藏，載入《石渠寶笈》續編。

如前面所述，此圖之後共有八人題跋，分別為董其昌、陳繼儒、陸應陽、趙左、宋懋晉、陸萬言、章台鼎與鄧希稷。其中只在陸應陽的跋語中有紀年：「萬曆辛亥春仲望」，萬曆辛亥為西元 1611 年，也就是畫成的隔年二月十五日。推測這些人為此卷題跋的時間當在西元 1610 到西元 1611 年之間。

沈士充落款並未寫出此圖為誰而作，只說畫於「鹽官之如水齋」，但從其他人的題跋中可知，此圖實為當時的海鹽知縣喬拱璧所畫。喬拱璧是在萬曆三十六年(西元 1608 年)任海鹽縣縣令，三年後邀沈士充為其完成《桃源圖》卷。從跋文中推斷此圖的完成可能有以下幾個因素：

1. 當時有傳為趙伯駒的《桃源圖》卷藏在溪南吳氏家中，董其昌早在西元 1590 年就在都下見過，後為吳太學所購<sup>1</sup>，董其昌自己則購得另一幅趙伯駒所畫的《後赤壁圖》，沈士充應該見過這兩幅畫，除了沿用了趙伯駒的《桃源圖》卷名稱，也參考其構圖與筆墨特色。沈士充的畫廣受讚譽，跋語中的讚語大致如下：
  - 董其昌在跋中稱讚沈士充的畫與趙伯駒的相比有「出藍之能」。
  - 陳繼儒將歷來有畫過《桃源圖》卷的相比較，包括李公麟、趙伯駒以及仇英，認為沈士充的畫「一變龍眠、千里舊習，神韻姿態如春撲筆端，...此畫之正宗，恨千里諸君不見之，無論仇氏也」。
  - 其師趙左稱沈士充的畫一改仇英的畫法，「規模二李伯駒之選，出入北苑吳興之法，筆墨遂成名家。」
  - 其師宋懋晉稱其「用其法(伯駒)者十一，用元人法者十九，六法臻妙，當與伯駒並驅」
  - 陸萬言稱：「筆墨生動，直與龍眠伯駒爭奇」
  - 章台鼎稱：「此卷絕不臨摹，有時出之妙....用筆躊躇之間，非子居誰臻獨解」
  - 鄧希稷的跋文較長，先敘述自己與「桃花源」的淵源，然後有點酸葡萄心理道：「穀侯經濟宏遠，在今日固中流一壺也。即胸藏邱壑，筆掃煙雲，亦安得問此冷淡生涯，作柴桑居士乎」此跋說明喬拱璧欲沈士充作

---

<sup>1</sup>鄭威編著，《董其昌年譜》(上海：書畫出版社，1989)，頁 20。

此圖，絕非為了要作「柴桑居士」，其身分地位也作不成隱居的「柴桑居士」<sup>2</sup>。

2. 《桃源圖》卷的製作原因。據趙左與董其昌在另一卷《仿宋元十四家筆意》的題跋中所言，是因為喬明府裡「訟庭如水」、「種花滿縣」，風景如畫，需要有一幅畫相配以爲卧遊。董其昌的跋文顯示，是其介紹沈士充給喬拱璧來完成此圖的<sup>3</sup>。
3. 《桃源圖》的繪畫歷史由來已久，有「隱居」與「世外桃源」兩種寓意<sup>4</sup>。宋懋晉在跋文中稱，自唐宋以來之畫家完成無數的《桃源圖》，只有趙伯駒的作品爲傳世之寶，其後雖臨摹者無數，但只有沈士充的畫藝足以接續趙伯駒的傳統<sup>5</sup>。明代畫家以仇英(約西元 1494-1552 年)所繪之《桃源圖》最多。在沈士充之前，其「師祖」宋旭(西元 1525-1605 年之後)也曾在西元 1580 年畫過《桃源圖》卷。宋旭作此圖是爲了送給其友呂心文，作爲其「避世」長林的紀念<sup>6</sup>。相對於宋旭繪畫，沈士充爲喬拱璧所作的《桃源圖》卷，顯然有不同的目的。喬拱璧既然剛上任不久且遷入新居，新居有山有水，風景如畫，應該是希望自己的府邸成爲「世外桃源」，而毫無「隱居」之意。更廣義而言，此圖似乎在表現海鹽縣在他管轄之下，處處民生樂利、風光明媚，有如世外桃源般。

## (二) 繪畫的藝術：

---

<sup>2</sup> 詳細的跋文，見《石渠寶笈》續編，第五卷，頁 2828。

<sup>3</sup> 趙左的跋文：「庚戌秋，余過鹽官署中，見喬明府訟庭如水，幽然有少文之懷，曾許寫卧游長卷，未就，而子居已爲作桃源圖，山川委蛇，草木華暢。 . . .」；董其昌的跋文：「沈子居爲谷侯明府，作桃源圖工絕。余謂鹽官種花滿縣，何事問桃源哉。子居又仿宋元各家爲 14 種、一遍古，氣韻生動，邇來畫手，大自不易。明府成卧理，又堪卧游，只欠米家海天落照一幅，余當勉爲明府倚玉也。」，同上註，頁 2831-2832。

<sup>4</sup> 陳衍志，清王炳《仿趙伯駒桃源圖》研究，中央大學藝術學研究所碩士論文，88 學年度。

<sup>5</sup> 宋懋晉的跋文：「自桃源記出，而唐宋諸畫家爲圖者無慮數百，獨伯駒一卷爲傳世寶。其後摹臨之者，又不知幾千萬億，獨子居此卷師其意、用其法者十一，用元人法者十九。六法臻妙，當與伯駒並驅，宋懋晉題。」，《石渠寶笈》續編，第五卷，頁 2828。

<sup>6</sup> 跋文爲：「呂心文避世長林中 余以此奉歸之 萬曆庚辰春日宋旭識」。圖版見《中國繪畫全集》15，明 6。

目前已有碩士論文針對歷代的《桃源圖》，從其風格與畫中母題作過研究<sup>7</sup>，本論文將不再贅述。在此只將沈士充的作品與宋旭的《桃源圖》卷作比較，以探討時代風格以及個人的繪畫特色。

基本上兩卷的構圖，都依照陶淵明《桃花源記》裡對形容情景描繪。但兩者有各自強調的「重點描寫」。宋旭在 1588 年時為其友呂心文所畫的《桃源圖》卷中(圖 24-1)，雲霧裊裊，桃花、楊柳與松林滿幅，稻田阡陌、高山絕壁、流水潺潺，整幅畫宛若仙境一般；隱居的文士們或拄杖漫步，或相聞於道，或相偕閒聊於屋內。沈士充的《桃源圖》卷(圖 24-2)，同樣以遠山、松樹、桃花及山洞作為畫卷的開始，洞後展開一大片農田，農田旁的房舍倚著山，前方則有籬笆圍繞；荊門旁有婦人懷抱孩子，看著院子上活動的人群，並有兩隻狗嬉戲；經過一大片水域之後是一群聚的屋舍。再過去是山邊的松林，裡面又有一房舍，房舍內有數位文人在聊天，石砌的圍牆邊妻子正牽著孩子準備進門；再過去是山、瀑布以及一個小涼亭。畫卷最後是雲鎖松樹與山壁以及長長的瀑布，構圖布景相當複雜。

宋旭的圖中山脈與樹林、桃花滿幅，濃厚的青綠色彩夾雜鮮豔的桃花的朱紅色，讓整幅畫色澤顯得比較鮮麗。文士們的隱居生活以及作者對「仙境」的想像是描寫重點。而在沈士充的圖中則山與水各佔一半，並且特別描繪出歸牛、漁舟以及妻小的活動，主要在描寫村民的生活，彷彿要呈現在海鹽縣令喬拱璧統轄之下的縣民富足安康的生活情景。畫中的赭石與青綠顏色參半，桃花也以朱紅參雜白粉而不直接以朱紅鮮豔的顏色，整幅畫色澤較為淡雅，雖然也美如仙境，卻有現實與寫實的美感。

兩卷設色雖然都有青綠山水的某些特質，但是與明代中期吳派畫家仇英的畫在用色上已經有很大的不同：不管是綠、紅、白的面積都小多了，且皆先用淡墨暈染，使畫面顏色不再顯得艷麗；都喜歡用雲霧來強調仙境的感覺，都有著松江畫派特有的色彩。其中沈士充比宋旭更喜歡以雲霧與瀑布來描繪「世外桃源」。由兩幅畫的末段描繪即可看出兩者經營的差異。宋旭呈現的是幾個文士在山水間，並僅用一個細長瀑布作結束(圖 24-3)。而沈士充卻以接近四分之

<sup>7</sup> 陳衍志，清王炳《仿趙伯駒桃源圖》研究，中央大學藝術學研究所碩士論文，88 學年度。

一的畫幅作雲霧與瀑布細緻的描繪，之中僅以一小草亭代表人煙。以煙雲與水氣所交織出的美麗夢境作為此卷的美麗的句點，顯現出其個人獨特的浪漫(圖 24-4, 24-5)。

有趣的是，趙左也曾畫過一卷《桃源圖》(圖 24-6)。趙左在沈士充的《仿宋元十四家筆意》中，曾提到原本要將喬明府的美景畫出來，但是沈士充已經先完成《桃源圖》<sup>8</sup>。趙左的《桃源圖》卷目前收藏天津市藝術博物館，並未落年款，但是應該是作於此時期。其畫風與宋旭與沈士充皆不同。在趙左的《桃源圖》卷中，只有兩個主要的母題：松樹與桃樹。趙左以近景的特寫方式描繪松樹與桃樹。卷首為河岸上種滿松樹，卷中開始河的兩岸只見桃樹，最後則為主角乘船靠岸，看見山洞而準備上岸。趙左的《桃源圖》顯然不是在畫有人煙的世外桃源，而是截取陶淵明詩裡的一部分作表現。

## 二、《雲山煙水圖》卷

此幅長卷，可說是沈士充現存紀年僅次於 1610 年《桃源圖》的長卷作品。雖然年代只相差六年，風格卻有明顯的不同。

### (一)背景資料(超果禪院的研究)：

畫為絹本設色，27.5x527cm，福建省博物館藏。沈士充在此圖的落款為：「丙辰長夏寫於超古禪院之西來堂 沈士充」，全幅雲煙氤氳，充滿詩情畫意。

從落款可知此圖乃作於超古禪院之西來堂。事實上，此寺的正確名稱應為「超果寺」。其原名為「長壽寺」，唐代武后曾在咸通十四年(西元 873 年)，於東京(洛陽)建造長壽寺，寺中的華亭高僧心鏡禪師藏奩回到華亭也建造了一間長壽寺，宋治平元年(西元 1064 年)改為今額(「超果寺」)。超果寺位於松江府城西三里，瑁湖橋之右<sup>9</sup>。寺有鴛鴦殿、一覽樓<sup>10</sup>、雨花堂、瑞光井<sup>11</sup>、石假

<sup>8</sup>見《石渠寶笈》續編，第五卷，頁 2831-2832。

<sup>9</sup>〈至元嘉禾志〉，《文淵閣四庫全書，地理史，491 冊》(台北：台灣商務印書館)，卷八，頁 491-66。

<sup>10</sup> 同上註，卷十，頁 491-78。

<sup>11</sup> 《明一統志》，卷九，頁 472-235。

山、見遠亭<sup>12</sup>、西來堂諸勝<sup>13</sup>。從畫中的景致約可推測應是在實景描繪「超古禪院」周圍的風光。圖中約位於整幅畫的中央偏左的位置，有一高高的旗幟，標出「超古禪院」的所在。禪院是位在一高起的山丘上，四周被瑠湖環繞，以瑠湖橋與鄰近的江村相通。山丘上種有一棵高大的松樹，山丘下一邊是柳樹，另一邊是松林，松林裡有幾戶人家(圖 25-1)。

超果寺今已不存，但是對照文獻大致了解其周邊的景致如下：

1. 宋代趙蕃曾作一首有關超果寺的詩，名為《有懷施文叔寄之》：

超果寺前江抱村，數株喬木擁山門，先生得酒日成醉，不負春風野外昏。

14

2. 明代顧清的《東江家藏集》裡有許多關於超果寺，以及其周圍景點的詩：

- (1)《琅琊書屋為石秀才賦》：

「...見玉屏峯南瑠湖上，我家舊屋臨清涓，綠蘿搖春拂牕戶。...」<sup>15</sup>

- (2)《竹西草堂》

「鶴城(松江城)西南瑠湖曲，湖上森森萬竿竹，竹林西畔屋三間，六月清風灑冰玉，林間一逕曲當門，知君有意求多聞，肩輿他日許直造，共倚東窗看綠雲。」<sup>16</sup>

- (3)《題超果寺重起西廊疏》

「超果寺自西隱受公化去，寔以衰替，西南廊屋頽廢者，十餘間，其南向三間，先師友蘭張先生講授之地，而清所侍學焉者也。西隱之孫傑峯俊公，以今年夏繼主寺事謀興復之，而予適家居，乃以銀十兩授傑峯為倡。期以落成之日，即講堂舊址為友蘭書院，以奉先生香火而延師其中...。」<sup>17</sup>

---

<sup>12</sup> 〈至元嘉禾志〉，《文淵閣四庫全書，地理史，491冊》(台北：台灣商務印書館)，卷九，頁491-74。

<sup>13</sup> 見《明一統志》，《文淵閣四庫全書，地理史，491冊》，卷九，頁472-237。

<sup>14</sup> 宋趙蕃撰，《集淳熙稿》，卷二十，電子《四庫全書》。

<sup>15</sup> 顧清，《東江家藏集》，卷六，電子《四庫全書》。

<sup>16</sup> 同上註，卷十一。

<sup>17</sup> 同上註，卷二十三。

(4) 《一覽樓望(陸)瑁湖》

「高閣金仙擁法輪，小山霜鶴怨游人，臺傾沼沒知何處，雲白天青現此身，沙市幾經魚潑刺，稻畦時見石嶙峋，烟波落日情無限，欲倩漁郎為問津。」<sup>18</sup>

3. 清厲鶚的《樊榭山房集》中有關超果寺的詩：

《松江超果寺一覽樓寫望》

「潮迴黃歇浦邊春，天界秦皇道上曛，山冷陸機茸內雲畫難分，一半兒丹青一半兒粉。」<sup>19</sup>

在文集中另有關於超果寺與瑁湖的相關地理位置的敘述為：

「黃浦北及府城南，水道小橫潦涇，西引秀州，塘水東南入於黃浦，南錢港源出秀州，塘自李塔滙分支東行，散入村落間，為呂岡涇出秀南橋，為蔣涇，出蔣涇東過超果寺與瑁湖，南口合東入城河與張涇合南入黃浦。」

綜合以上的資料，可知超果寺臨瑁湖，四周環水，周邊有綠蘿、竹、垂楊、水村，與沈士充的《雲山煙水圖》卷所繪相符。

至於沈士充作畫的西來堂，應該是在畫幅右邊三分之一的一個三座落的建築，堂裡可見到一個文人坐在矮几前。堂的前方有兩棵松樹，右方則有一鐘乳石石壁與流水。堂中的文人應該是沈士充本人，松樹似乎在標示自己的文人身分(圖 25-2)。在超果寺最高處有一插旗幟的建築物，應該是「一覽樓」。所謂「登高望遠」，登樓可以「一覽無疑」，故稱「一覽樓」。至於其他景點則無法明確點出，但是此圖無疑是在忠實描繪超果寺與其周圍的景致。

(二) 超果寺與明末畫家的淵源：

明人喜歡遊山玩水，在遊覽之餘會投宿當地禪院，並與寺僧聊禪、品茗、講學論道，所以多與禪院的寺僧(上人)有很深的交情<sup>20</sup>。基於此交情，寺僧常會藉

<sup>18</sup> 同上註，卷三十六。

<sup>19</sup> 厲鶚(西元 1692-1752 年)，〈樊榭山房集〉續集，卷十，電子《四庫全書》。

<sup>20</sup> 吳智和，〈明代僧家、文人對茶推廣之貢獻〉，《明史研究專刊》(大立出版社，1979)第一

機索取文人、畫家的作品。例如：袁中道曾替寺僧作過許多詩<sup>21</sup>；李日華曾為許多「上人」題畫，包括慈航上人、了浮上人、解如上人<sup>22</sup>等；董其昌與寺僧的往來也很頻繁：西元 1588 年同唐元徵等人訪問松江龍華寺的愍山禪師、西元 1604 年應夜臺禪師之請為五臺山、峨嵋山、普陀山書榜<sup>23</sup>；王衡曾與陳繼儒過淮雲寺聽雪浪禪師講經<sup>24</sup>，雪浪禪師並曾與董其昌等人同題《顏真卿書朱巨川告》<sup>25</sup>。沈士充與其他畫家合卷的《雲間十一家山水》，則是雲間諸畫家為本一禪院的住持偶萍禪師作畫的一例證。和沈士充與董其昌有所來往的僧常瑩即為雲間超果寺的僧人畫家。沈士充此卷是否為超果禪院的住持所作不得而知，但其有一弟子釋大澍亦為超果寺的寺僧，可見其與超果寺也頗有淵源。不過，此卷也可能只是一紀遊畫，紀錄其早期的活動地點。

超果寺為松江地區有名的禪院，景致優美，無疑是文人、畫家喜歡遊覽之所。沈士充作此卷之前，其「師祖」宋旭就曾於嘉靖丙寅(西元 1566 年)完成《江上樓船圖》<sup>26</sup>，於西元 1600 年完成《達摩面壁圖》<sup>27</sup>；沈士充的師父趙左也常盤桓于城內的本一禪院與城外的超果寺，留下的畫作有西元 1620 年夏五月

---

輯，頁 1-21。作者提及僧家、文人對茶推廣之貢獻，間接提供了僧家與文人交往情形。若再證之書畫史料，使兩造交往的情形更為清楚。

<sup>21</sup> 袁宏道(西元 1568-1610 年)，明末文學家。為僧人所題的詩，至少有《千佛堂為玉輪上人題》、《般若臺為無懷上人作》、《西林菴為從石上人題》，見袁宏道，《袁中郎全集》(台北，偉文圖書有限公司，民國六十五年九月)，頁 98。

<sup>22</sup> 李日華，《竹懶畫媵》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》(上海：上海書畫出版社，1992 年)(三)，頁 1066-1067。

<sup>23</sup> 樊波，〈董其昌〉，《明清中國畫大師研究叢書》(長春市：吉林美術出版社，1996 年)，頁 253。

<sup>24</sup> 《王緝山先生集》，收入沈雲龍主編，《明人文集叢刊》(文海出版社)，頁 122。

<sup>25</sup> 汪珂玉，《珊瑚網》，收入盧輔聖主編的《中國書畫全書》(上海：上海書畫出版社，1992 年)卷一，頁 602-603。

<sup>26</sup> 款云：「嘉靖丙寅○○石門宋旭寫于雲間之圓通精舍」，現藏於遼寧博物館。圖版見〈中國古書畫圖目〉(十五)，頁 234。

<sup>27</sup> 款云：「庚子(1600 年)新春日寫于雲間超果精舍」，現藏於旅順博物館。圖版見《中國美術全集》，明代。



過超果寺作的《夏景山水圖》卷，時間比沈士充此卷晚四年<sup>28</sup>。但是三者與超果寺皆有淵源，應非偶然。

### (三) 繪畫的藝術：

此圖的內容頗能符合後世所稱畫名「雲山煙水」。全幅充滿雲山、煙水，江南地區的特有景致表現的非常成功。正如大多數的松江畫家一樣，沈士充非常喜愛用暈染的方式表現江南的水鄉澤國。畫作的特色，在於寫實能力很強，所畫的煙雲恍若真景，具柔軟的質感。此卷的雲山、煙水，比他在六年前為喬毅侯所畫的《桃源圖》更令人印象深刻。煙雲的經營自宋旭歷趙左與宋懋晉，至沈士充方結合了自然景物的忠實描繪，與個人的浪漫文人情懷，成為其前無古人後無來者的個人繪畫特色。

畫卷起首描繪的是在雲霧中隱現的楊柳、小河、小橋；過了橋前行可見幾戶人家；越過叢樹，又見廣闊水域(瑁湖)，岸邊且有一舟停泊；湖面煙霧瀰漫，湖上的楊柳樹叢幾乎快要全部為雲霧所覆蓋；再來是兩株松樹與一個大岩石，岩石旁就是沈士充作此畫的西來堂，堂裡有一文人端坐几前，彷彿正在冥想，或構思如何作畫；西來堂傍山而建，山旁有鐘乳石洞，洞口流出清泉，清泉上有木橋通向一座亭；再來又是水域、山石、松、杉；在兩山之間可見一帆影，點出另一頭是黃浦江；再過去就是此畫的主題—超果寺，此寺未做正面的呈現，而是隱現於山石中；山丘上有一株高松聳立，以其插有旗幟疑為「一覽樓」的建築物；超果寺旁就是「瑁湖橋」，橋由大塊石頭所砌成，造型非常特別，寫實的畫風讓人一望即知；過了橋不遠處可以看到一座小亭子，亭內有可能就是傳說中的「瑞光井」；過了亭子又見柳樹叢，但是受到霧氣瀰漫的部分已經比較少；柳樹後方是城牆，據載「超果寺在府西南三里」<sup>29</sup>，所以這個城牆與牆門正暗示其為松江府城，也標出超果寺的地理位置；卷尾是雲鎖山石，山澗層層蜿蜒而下的瀑水，從遠而近，這是沈士充最愛的空間營造，也是得自北宋繪畫空間處理的方法；遠處有兩松呼應，山壁小徑上有一人騎驢沿著棧道

<sup>28</sup> 現藏於黑川古文化研究所，圖版見鈴木敬，《中國繪畫總合圖錄》(財團法人東京大學出版社)，第三輯，頁 JM19-038。亦見朱惠良，《趙左研究》(台北：國立故宮博物院，1987年)，趙左作品編年表，頁 82，1620年欄。

<sup>29</sup> 載於〈至元嘉禾志〉卷九，頁 491-74。見上註 91。另外卷八有記載「瑁湖橋在府西南五百步」，頁 491-66。

遠去。卷末左下角山石的空白處有沈士充的落款(圖 25-3)。這種落款方式幾乎出現在所有他晚期的繪畫裡，例如西元 1626 年的《松林草堂圖》卷、西元 1628 年的《長江萬里圖》卷與西元 1632 年的《招隱圖》卷，並影響到弟子蔣靄的《雲山變幻》卷。

圖的主題分別置於靠近卷首(西來堂)與靠近卷尾(超果寺)處。整幅畫除了利用雲霧與柳樹成功的營造出江南的夏日，空間的處理上也很成功。尤其在最後一段的描寫，利用雲霧製造山水之間的虛實相間以及氣氛營造，精心設計的山徑與瀑水彷彿是交響樂裡最後的一段高潮。

此圖為沈士充目前所見的最早之寫景、寫實山水圖，亦可歸類為明末流行的紀遊山水畫。圖中的景物相當寫實，不論江岸的楊柳、山石、屋舍、寺廟都讓人望「畫」生意。若與同時期師父趙左作於西元 1620 年的《夏景山水圖》卷(圖 25-4)相較，同樣畫的是超果寺附近的景致，同樣是夏天的季節(沈士充的「長夏」是「農曆六月」)，兩人的畫風卻明顯不同。在趙左的畫中，並不強調山石、樹木與寺廟或僧舍的真實描繪，大多只見傳統山石皴法的鋪陳。他簡化了僧舍與樹石，同樣夏天盛開的柳樹在他的畫裡卻毫不起眼。

## 第二節 山水圖冊之研究

在沈士充的早期學畫歷程中，除了師承宋懋晉與趙左之外，因為與董其昌和陳繼儒有往來，應該有很多機會得觀董其昌以及其他松江地區收藏家所收藏的宋元繪畫真蹟，這對他的繪畫應有很大的影響。目前沈士充流傳下來的仿古山水圖冊、山水圖冊，大都是作於西元 1610-25 年之間。其中作於西元 1625 年的《郊園十二景圖》冊是為王時敏的園林作實景寫生。此冊由於牽涉到較多的議題，故將有一個小節作深入探討。

沈士充目前所見到的最早的圖冊是作於西元 1602 年的《山水圖》冊，圖中並未呈現任何「古意」。每冊構圖都很簡單，畫的母題也很少，但有其一貫的「簡潔」、「清新」畫風(圖 26-1,-2,-3,-4)。從此冊可看出西元 1602 年時可能尚未有師承，或者並未刻意、或有機會模仿宋元名蹟。後來的山水圖冊則越畫越好，並且具有個人的特殊風格。按紀年排列計有西元 1610 年的《仿宋元十四家

筆意》<sup>30</sup>、西元 1616 年的《仿宋元名家筆意》冊、西元 1618 年秋月《仿古山水圖》冊(浙江省瑞安縣文物館藏)、西元 1619 年的《仿古山水圖》冊、北京故宮的四個《山水圖》冊<sup>31</sup>、台北石頭書屋的《山水圖》冊、朵雲軒的《山水圖》冊與台北故宮博物院的 1625 年的《郊園十二景圖》冊。其中浙江省瑞安縣文物館所藏的《仿古山水圖》冊，因為畫風與款字皆與沈士充同期的其他作品有明顯的差異，疑為偽作，將不作討論，但畫上沈士充的款字與用印會列在附錄中備查。另外在北京故宮所藏的有兩冊，一為《南京十景圖》冊，另一為《山水圖》冊，因為缺少足夠資料做研究，也將不在此論文中作探討。未署年的圖冊計有四冊，有以下之共通點：都為絹本淡設色、書風與畫風皆類似、圖冊中都鈐同一個「子居」陽文印<sup>32</sup>。這些共通點彷彿是沈士充為其圖冊所設計的特有的標誌。因為書風與畫風乃介於西元 1619 年的仿古圖冊與西元 1625 年的《郊園十二景圖》冊之間，故將它們定為西元 1620-1624 年的作品。

從這些早期的仿古與山水圖冊中，可看出在西元 1610-1620 年間是他努力仿古、吸收宋元大家繪畫精華的時期，西元 1621-1625 年則是努力經營個人風格圖冊的階段，並獲得很高的評價與聲譽。以下將先略述晚明仿古山水繪畫之發展，再探討沈士充的仿古與山水圖冊的繪畫藝術。

## 一、 晚明仿古山水繪畫發展的概述

繪畫的仿古，可以追溯到東晉的顧愷之，歷唐代而宋代，臨摹的技術越來越好。在當時，「仿古」或「摹古」是為保存前代的繪畫作品，多由摹工或院畫家擔任此工作。直到元代，首先由趙孟頫提倡畫中存古意而推行書畫的仿古，並確立文人畫的傳統。明代時仿古風氣一直都存在，但是到了明末則更為興盛<sup>33</sup>，這是因為仿古的技術成熟且幾可亂真，古書畫收藏完備，以及古董市

---

<sup>30</sup> 原來應為圖冊，後改為長卷。故本論文將其置於圖冊研究之章節。

<sup>31</sup> 其中有兩冊，一為《南京十景圖》冊，另一為《山水圖》冊，因為缺少足夠資料做研究，故將不在此論文中作探討。

<sup>32</sup> 西元 1625 年的《郊園十二景圖》冊中也有此印。見附錄(二)。

<sup>33</sup> 關於仿古的歷史演變，以及明末的仿古風，顏娟瑛女士在其《藍瑛與仿古繪畫》一書中的第二章有詳盡之研究。見顏娟瑛，《藍瑛與仿古繪畫》(台北：國立故宮博物院，民 65)。

場活絡等因素推波助瀾而使然。又因為董其昌的復古理論的影響，使得明末的仿古山水繪畫達到巔峰。

董其昌的「仿古」理論，重在以古人的筆墨精華，做為畫家的滋養，但並非完全的「複製古畫」，是「再解釋」(reinterpretation)而非「單純複製」(copy)<sup>34</sup>，只是臨其畫意或筆意，其他的構圖與用筆則皆與原大家不盡相同。如果比較明末諸畫家的仿古繪畫，會發現即使同樣臨摹一位古畫家，每個畫家所呈現出的面貌各異，有時差異非常大。一方面是因為不同的畫家有不同的詮釋角度，一方面則因為不同畫家的繪畫水準使然。董其昌雖仿古卻認為不可完全像古，否則就是無創意。沈士充的仿古作品雖也有自己的創意，但在構圖及用筆上卻較接近仿古的對象。高居翰先生認為他是將古畫縮小版後忠實的呈現<sup>35</sup>。但筆者認為其仿古繪畫表現並不只在「忠實呈現」，也有自己的創意風格，端看他不同時候的取捨。仿古作品一方面可以展現模仿功力，一方面又可以發揮獨特的創作能力。

明末畫壇上不僅仿古之風盛行，畫家也很流行畫「仿古圖冊」、「山水圖冊」、「花鳥圖冊」或「紀遊圖冊」，幾乎每個畫家都畫過，冊數從六冊到三十冊都有。山水圖冊的特色在於適合畫小山水，但若要將宋元的大山水縮小到圖冊裡，則構圖勢必要重新設計過，這考驗到畫家構圖與變化能力。董其昌的仿古山水圖冊，可說數量相當多，當然有許多代筆或偽作參雜其中，但是數量仍令其他畫家難望其項背。或許因為應酬畫過多，其畫冊的面貌常常雷同，品質並不穩定。至於沈士充，身為職業畫家，對圖冊之著力甚深，所畫圖冊面貌多樣，幾乎每一冊都各有特色。至於其高超的圖冊畫藝，更是晚明畫家中的佼佼者。以下將探討沈士充如何仿古與創新。

## 二、《仿宋元十四家筆意》卷之研究

沈士充存世最早的仿古繪畫，是作於西元 1610 年為海鹽知縣喬拱璧畫的《仿宋元十四家筆意》。此卷共有十四幀，每一幀仿一宋元畫家，後面並都有

---

<sup>34</sup>關於「再解釋」的說法，轉自顏娟瑛，《藍瑛與仿古繪畫》(台北：國立故宮博物院，民國 65)，頁 34。

<sup>35</sup> James Cahill, *Tung Ch'i-ch'ang's Painting Style: Its Sources and Transformations, The Century of Tung Ch'i-ch'ang 1555-1636*, page 64.

當時有名的文人、書畫家共十三位的題跋，書畫雙璧，突顯出此圖卷的重要性。又因為有乾隆的跋，顯示深受乾隆喜愛，提高了不少歷史的價值。

### (一) 流傳經過：

絹本，30.4x756.5cm，曾經清宮收藏，收錄於《石渠寶笈》續編<sup>36</sup>，原收錄畫名為《仿宋元十四家筆意》，但實際上沈士充在最後一幅所題的款為：「庚戌仲春仿宋元諸家筆意寫小景，凡十有四。」。引首原來有趙宦光的篆書題字「沈子居學十四名家彩筆寒山趙宦光書」，且原有董其昌的題款，皆因為嚴重毀損，民國以來重裱時都被裁掉<sup>37</sup>。幸好在《石渠寶笈》續編中有詳加記載這兩部分的跋文。至於第五幅的仿董源的部分則因故闕如，如果每一家的繪畫後面真有一文人的題款，這裡應該原來也有跋文，但是第五幅乾隆題為「倣董源春山圖，缺跋者。」有可能在入清宮時即已破損不可見，但也有可能原本就闕如。

此作品目前是裱成長卷，但是據趙左跋文中提到：「又為仿宋元諸家 14 冊，種種皆得其致，時流易歸，古意難學，子居何咄咄逼人也。」得知原來是十四幅，後來應該為了請名人在其後題跋而裱成卷，並於趙宦光用篆書題引首。由畫上的題跋多次提及，可知沈士充此圖冊是為海鹽知縣喬拱璧所作。這些題跋人彼此都熟識，與知縣喬拱璧也有來往，留下題跋，在當時一定非常轟動。不僅在當時很受重視，後來進了清宮時，也相當受到乾隆皇帝的喜愛，並

---

<sup>36</sup> 清高宗敕編，《秘殿珠林·石渠寶笈》續編，(台北：國立故宮博物院，1971)，第五冊，頁 2829

<sup>37</sup> 此圖冊的流傳史相當長，詳情見《讀〈仿宋元十四家筆意〉有感》，翰海拍賣公司網站：<http://www.cc5000.com/hanhai/hanhai20.htm>。大意是此圖卷於清朝末年被溥儀偷運出宮變賣而落入民間，正值戰亂，物主深怕以此招至禍殃，將其密封瓷罐深埋地下，直至暴日傾覆才掘地取出。但因其在地多年受潮破損，特別是卷之首、尾霉爛不堪，就拿到市場廉價出售。適逢時任湖社畫會理事、精於書畫鑑別的惠均先生慧眼識寶，付資購藏，至 1951 年重新裱裝時，忍痛捨棄畫面卷首和跋尾，並親自題包首簽「沈士充仿宋元十四家筆意」。後來由謝稚柳、啓功、徐達、楊仁愷、劉九庵、傅熹年、謝辰生所組成的中國古代書畫鑑定組鑑定。鑑定組一致認定，此卷即為《石渠寶笈續編》(四)著錄的原件，以「故宮博物院的書畫只限于當時待歸還的私人藏品」收錄于《中國古代書畫目錄》京 1—039，並以佳作被選錄于《中國古代書畫圖目》第 13-15 頁。

在每一幀上題詩，共有御題 15 段，鈐印 32 方。此圖冊後來經北京翰海藝術拍賣公司於 1996 年 6 月 29 日時以人民幣 RMB 935,000 賣出，第二次拍賣為 1999 年秋季年的拍賣會，以人民幣 RMB 3,718,000 萬拍出<sup>38</sup>，三年來身價暴增將近四倍。

## (二) 製作的原因：

喬拱璧爲了喬遷之喜而邀沈士充於小春繪畫《桃源圖》卷。同一年的仲春再請沈士充爲作此《仿宋元十四家筆意》，除了喜愛沈士充的畫藝之外，應該也是因爲當時流行收藏宋元大家的畫，並作仿古繪畫有關。董其昌早在西元 1598 年就完成《仿宋元人縮本山水冊》(共二十二對開)。西元 1609 年與西元 1610 年分別見過《宋元明集繪》一冊與《宋元名畫冊》，並予以題跋<sup>39</sup>。董其昌自西元 1610 年起也開始大量製作仿古圖冊，主要的臨摹對象除了宋元大家，如董巨、李成、李公麟、米家、黃公望、倪瓚、王蒙等，尚往前追溯到張僧繇的青綠山水、王維的雪景山水等。沈士充在西元 1610-1611 年製作此卷的同時，董其昌的作品至少已有西元 1610 年的《仿宋元大家》團扇書畫合冊(Hsu-Pai-Chai—Low Chuck Tiew collection)、西元 1610-12 年的《仿宋元大家筆意圖》冊(八開，北山堂收藏)、西元 1611 年的《仿宋元大家筆意圖》冊(八開，北京故宮博物院藏)等。

沈士充年款爲「庚戌(西元 1611 年)仲春」，而題款人以趙宦光的年款丙辰(西元 1616)初夏爲最晚，故知此卷的完成與題款歷經六年完成。此卷完成後沒多久，即同年的冬日，沈士充再度繪製《仿宋元名家筆意》一冊，此冊多達二十開，可見其仿古繪畫的成就受到時人的肯定。

## (三) 繪畫的藝術：

沈士充在每幀裡或將宋元畫家的畫風特色表現出來，或截取原畫的其中一部分重新組合呈現，有些甚至是綜合各畫家的特色後的創作。詳細分析如下：

---

<sup>38</sup> 北京翰海藝術拍賣公司網站：<http://www.hanghai.net/search-1.php>

<sup>39</sup> 樊波，〈董其昌〉，《明清中國畫大師叢書》(吉林美術出版社，1996.12)，頁 255 與 256。

1. 第一幀仿李成寒林，畫面只見樹石，前方用濃淡墨畫出枯樹四五枝，分出前後，最後方則用淡墨畫一松樹。用筆細膩，用墨淡而濕潤，與李成用墨的枯乾與濃重大異其趣(圖 27-1)。
2. 第二幀仿黃公望，仿其山石的畫法與皴法，以及山上鬱鬱葱葱的樹叢。但是前方較大的樹木，比黃公望的更具姿態，樹根處開岔畫法也不同。(圖 27-2)
3. 第三幀仿張僧繇的青綠山水，所畫山石用線條描出輪廓，皴很少，樹木的枝幹與樹葉的畫法以及樹的姿態皆符合隋代青綠畫，但是所用顏色是淡淡的赭石與花青，而非重彩(圖 27-3)。
4. 第四幀仿倪瓚的枯樹、孤亭、與一河兩岸構圖。用乾筆皴擦出樹與河渚，一如倪瓚的技法。但可能因為紙張為方形，其一河兩岸的畫法並沒有使河顯得非常開闊，後面的山石反而高聳，未作平遠的構圖，因此也少了倪瓚畫中之「蕭肅、寂寥」意象(圖 27-4)。
5. 第五幀的構圖與畫法類似第二幀的「仿黃公望」山水。但乾隆將之定為「仿董源春山圖」。若依照宋宋懋晉的題跋<sup>40</sup>，沈士充這一冊所仿的宋元大家並未包括董源。故此幀應該仍是仿黃公望之筆來作構圖(圖 27-5)。
6. 第六幀仿李公麟，但是並非我們熟悉的李公麟畫風。陸萬言在跋文中稱其「酷肖詩意，至吸龍眠靈氣，又當在筆墨外矣。」似乎只在表現李公麟畫中的詩意，而非筆墨(圖 27-6)。
7. 第七幀仿王蒙。畫面的山石仿其牛毛皴法，但為方形構圖。至於山脈之間的關外描寫，已參雜了北宋畫意(圖 27-7)。
8. 第八幀仿小米畫，但章台鼎跋文稱其有「蕭閒簡遠，其一種清潤之氣」。此圖構圖與米家山水的差異，在於將「平遠」改為「高遠」。前方一排樹顯得工整乏變化(圖 27-8)。
9. 第九幀畫的高山流水，基本上是北宋大幅山水的縮影：棧道、騎驢的旅者、山中小酒店、關門等。文震孟稱其「黃葉連斜，西風古道。」乾隆稱此圖乃仿郭熙「關山行旅」。對照現存的傳郭熙「關山行旅」，確實非常相像，是少數「忠於」原作的作品(圖 27-9)。沈士充很喜歡「騎驢返鄉」這樣的畫

<sup>40</sup>第十一禎：「子居 14 禎，大都出入營丘、中立、大年、小米、子久、松雪、元鎮筆法。子居雖出余門，而自能直造古人，即欲尋其為藍水，不可得矣。宋懋晉題。」。

題。目前所留下的畫作中，有幾幅構圖與此幀相似：西元 1616 年的《雲山煙水圖》卷、西元 1632 年的《招隱圖》卷；更喜歡將場景置於雪景中，有此冊中的第十四幀、西元 1616 年《仿古山水圖》冊中的雪景(北京故宮博物院藏)、西元 1619 年《仿古山水圖》冊中的雪景、西元 1620 年左右的《仿古山水圖》冊以及西元 1624 年的《雪棧行旅圖》(天津市藝術博物館藏)<sup>41</sup>(圖 27-9-1, 27-9-2, 27-9-3)。

10. 第十幀，所仿對象並不明確，題者李應徵也未明白點出。乾隆則認為是仿趙孟頫。此幀應該是沈士充綜合宋元繪畫而來(圖 27-10)。
11. 第十一幀也是綜合宋元繪畫畫風，但是以黃公望的畫風為主體。這是沈士充往後繪畫的主要元素(圖 27-11)。
12. 第十二幀作柳樹與平遠構圖，表現江南水鄉之貌。趙左認為脫胎自喬毅侯的宅第的真山水。乾隆認為是仿趙令穰。此圖柳樹的畫法很像傳董源的《瀟湘圖》與《夏景山口待渡圖》。當時董其昌已有收藏此兩幅畫，<sup>42</sup>想必沈士充看過，甚且臨過(圖 27-12)。
13. 第十三幀，畫的是前方四棵雜樹，後方有小山丘。陳繼儒未言仿何人，乾隆認為是仿許道寧小寒林。但事實上這四棵雜樹皆有樹葉，連遠山以及地上都長有茂密的草，季節應為夏天，並非秋冬的「寒林」(圖 27-13)。
14. 第十四幀，仿范寬的雪景。遠景是層層積雪的尖形山峰，畫面的左方是關門，畫面的中間是自遠處一層一層的瀑水，一直到前方通過一木橋下表現空間的往後推移。前景有幾棵饒富姿態的枯樹，右方是三棵長青的松樹，土波上可見四個騎驢旅者經過(圖 27-14)。

綜言之，此冊十四幀整體用筆細膩、用墨淡雅、乾濕交替運用、畫面潔淨，是沈士充早期的繪畫風格特徵。此圖冊所畫山石，多用董源、黃公望的筆

---

<sup>41</sup> 圖版轉自《中國古代書畫圖目》，天津市藝術博物館，津七，津-0364，頁 144。

<sup>42</sup> 西元 1597 年 6 月，董其昌得董源《瀟湘圖卷》，見鄭威編著，《董其昌年譜》(上海：上海書畫出版社)，頁 33。



法，是其常用的畫法。構圖大多是「截取原作的一部分」或呈現宋元畫家的繪畫特色，嚴格而言並非為「宋元畫的縮小版」。

### 三、其他仿古山水圖冊之研究

#### (一)《仿古山水圖》冊：

共十開，金箋設色，25.8x23.4cm，北京故宮博物院藏。是目前所見設色最艷麗、畫幅最大、近於正方形、唯一用金箋繪成的圖冊，也是唯一在每一幅中明確寫上「仿 XX」的仿古圖冊。此冊未見收藏印。僅有的題跋為晚清人張古虞的兩則。未署年，每一幅上方分別寫明所仿對象，然後落款：「士充」或「沈士充」。所用印章多枚，可以看出沈士充追求變化的個性。圖冊中「沈士充」的款字端正、用色較華麗，且畫風稍嫌過於謹慎、呆板，用筆不夠純熟流暢，故判斷應為較早之作品。由於其中的「仿巨然」山水，山間雲霧的處理比作於1616年的〈仿古山水圖〉冊(同樣收藏在北京故宮)與作於1619年的《山水圖》冊(收藏在美國底特律藝術中心)的米家山水還要繁瑣，故推測此圖冊成畫之年應在1616年或更早。

此冊每一幅仿一畫家，所仿的對象有王摩詰、董源、巨然、李成、惠崇、趙大年、趙伯駒、劉松年、曹雲西、王蒙。雖然言明是在仿古人，但所呈現出的面貌卻是沈士充自己的選擇、消化之後的重新的詮釋。例如：

1. 王摩詰：雪景，青綠設色，山間的寺廟用朱色的廟身，大多數的山與樹都抹上白粉，只有少數的遠樹用石綠，整幅畫用色鮮麗。與王摩詰之間的關聯大概只有「雪景」的畫題(圖 28-1)。
2. 巨然僧：幾座平緩的山丘，幾個樹叢，有幾「條」雲霧瀰漫其間。此冊巨然的關聯大概是「雲霧」的畫題，雲霧與山石之間的關係的處理已與巨然大不相同(圖 28-2)。
3. 李成：幾棵有濃淡層次的枯樹，但卻是壯碩的，毫無蕭疏之感(圖 28-3)。
4. 其中只有「仿黃鶴山樵冊」(圖 28-4)比較接近所仿對象。在沈士充存世畫中大多運用董巨的披麻皴，只有少數是用王蒙的牛毛皴，例如作於西元1623年的《天香書屋》以及無紀年的《雲深仙嶠》。兩圖都有畫名，且都用篆書題款，顯示不僅仿王蒙筆意，也仿其題畫名之習慣。

## (二) 《仿宋元名家筆意》冊：

(圖片由北京故宮提供)

共二十開，絹本，水墨本與淺設色，19.2x13.2cm，北京故宮博物院藏。全冊皆無款，只分別蓋上「沈印士充」陰文印或「子居」陽文印。最後一幅款云「丙辰(西元 1616 年)冬日倣宋元名家筆意 寫小景二十冊 沈士充」。此冊為沈士充目前所見最多幅的仿古山水冊頁。

此冊為沈士充「仿宋元畫家」作品的第二冊，第一冊是前面所討論過的作於西元 1610 年的《仿宋元十四家筆意》。此圖冊仍以「仿宋元大家筆意」作為主題，但是創作了更多小景圖---共二十開，若與六年前的《仿宋元十四家筆意》相較，沈士充已經進一步脫離「縮小版」的構圖，並將宋元畫家的皴法特色轉變成繪畫的因素，自由運用於畫面上。此圖冊的特色如下：

1. 整體而言水分濕潤，構圖大多很滿，例如之七到之十五、之十九、之二十共十一開，皆屬於中軸式的北宋山水。
2. 屬於倪瓚式「一河兩岸」的構圖也有五開，包括之一、之二、之四、之五、之十六。顯然倪瓚式山水是沈士充早期繪畫的主要表現形式之一。
3. 屬於米家山水的有三開，包括之八、之九(圖 29-1, 29-2)、之十。董其昌的仿古山水圖冊同樣少不了米家山水以及倪瓚山水。兩者都會在米家山水裡畫一座廟宇，讓它初隱現於山間雲霧飄渺中，增加山的神秘，也成為松江畫派的標誌。其中第十幅並有一塔在旁，似乎在畫天馬山。如果是如此，則沈士充很早就喜歡遊於此處。在董其昌的米家山水裡尤其喜歡用橫點畫山與樹，大玩雲霧與橫點。從其較早的西元 1610-12 年與西元 1611 年這兩個《仿古代大家筆意》的圖冊即可看到(圖 29-3, 29-4)。有趣的是，兩人在西元 1616-1617 年的米家山水畫法非常類似。如董其昌作於西元 1617 年的《唐宋詩意圖》冊中(圖 29-5)，米家山水佔了兩幅，畫法與沈士充的此圖冊、前一圖冊以及稍晚的西元 1619 年的《山水圖》冊(圖 29-6)都非常類似，再次證明兩人的畫風有類似之處。

但是董其昌從西元 1620 年開始的米家山水的畫法又有改變：已經呈現「斜勢」，並增加一些「趣味」。例如西元 1621 年的《山水圖冊》的第四幅，米家山水在上方，其中的雲霧多了幾條細雲紋，水草與雜樹、小屋躲在下方，中間一樣空出一大片水域；作於西元 1625 年為王時敏所作的《仿古山

水圖》的第八開米家山水的裡，尖聳的山上飄著幾朵雲，山與山水邊的樹叢裡有幾朵「蒸騰、旋轉」的雲，好像看到東方的梵谷畫。隔著水域是另一叢樹，董其昌將最愛的「米家山水」與「倪瓚山水」作了巧妙的結合(圖 30-1,30-2)。

4. 此圖冊有兩開為青綠設色，用色與構圖皆與董其昌作於西元 1596 年的《燕吳八景圖》冊的類似。類似的青綠設色圖冊還有沈士充作於西元 1620-24 年的《仿古山山水圖》冊與兩個《山水圖》冊中皆出現過，應該也是其圖冊中不可或缺的畫類，也是沈士充山水圖冊受董其昌的影響的另一個例證(圖 31-1, 31-2, 31-3, 31-4, 31-5)。
5. 此圖冊的冬景畫得相當好，用短而有力的筆線畫出冬天的松樹與枯樹。高聳的山脈覆蓋著藹藹白雪，只有些許的枯枝顯露出來。高山的廟宇屋頂留白表示積雪，屋身則塗紅色來表示廟宇。

### (三)《仿古山水圖》冊：

共十二開，紙本，淺設色，33.0x22.2 cm，美國底特律藝術中心藏。每一開皆無款，只鈐有沈士充的兩顆印章：「沈印士充」白文印(其中「士」為陽文)以及「子居」陽文印。目前印刷圖版只有八幅<sup>43</sup>，但是在台北故宮博物院「海外遺珍圖片」檔案中其實有十二開。未刊出的有仿王蒙的山水、觀瀑以及雪景中文人騎驢過橋，這些都是沈士充早期仿古作品中不可缺少的構圖。依照圖冊中的十二開景致，大概可以分為四季，一季有三開。沈士充的款落在第十二開，款云：「萬曆己未(西元 1619 年)孟春 雲間沈士充寫小景十二幅」此頁有重要的紀年訊息，可惜未刊出。

此冊的繪畫水準很高，水墨加上花青淡染成圖冊的主調<sup>44</sup>(圖 32-1)，設色古典。雖然未言明為仿古之作，但是大致可看出所仿為董、巨、李、郭，與元代的倪瓚、王蒙、黃公望等。高居翰先生認為此畫冊與作於西元 1610 年的《仿宋元十四家筆意》冊一樣，皆為宋元畫家山水作品的縮小版，與董其昌的「意臨」

<sup>43</sup> 刊於《海外遺珍續篇二》(台北：故宮博物院)，頁 136-143。

<sup>44</sup> 此幅為唯一一見下載自網站的彩色圖版，可見花青設色。

有很大的差異。<sup>45</sup>大抵沈士充的仿古之作確實較董其昌保留更多宋元畫家的特色，但是仍有沈士充自己的創意，尤其是構圖與雲霧的處理。此圖冊的特色整理如下：

1. 每一開的景極盡構圖之能事，不僅景物各異、畫的母題偶有類似也會有不同的變化。例如春夏的柳樹，在第三與第七開有不同的面貌。
2. 山石樹木用筆多乾筆，再用濕筆暈染；較多濕筆的是第二幅，構圖簡單，但山石的濕染卻很精采。
3. 其中有三分之一，即共四開，嘗試作雲霧的處理。例如第三、五、七、八開，第三開的雲霧是「一朵」「一朵」的，應是夏景(圖 32-2)、第五開是濃墨渲染、第七開是淡墨渲染、第八開是留白，代表冬季的蕭索。這些成爲沈士充往後雲霧的創作基礎。
4. 第四開明顯仿的是倪瓚的一河兩岸的山水，但是在畫的右方加上柳樹，是沈士充的創意，也刻意突顯江南的景致。乾擦的筆法、枯樹與石頭的畫法完全得倪瓚之神韻(圖 32-3)。
5. 此圖冊整體用筆瀟灑自信，不論是何種皴法皆得心應手，顯示出沈士充的繪畫技巧在西元 1619 年時已臻純熟的，足以將宋元各大家的繪畫精髓隨意揮灑。

### 三、 山水圖冊之研究

#### (一) 台北「石頭書屋」所藏之《山水圖》冊：

共八開，絹本，淡設色，26.4x23.5cm，推蓬裝。外籤：沈士充山水八幀冊。古鑑閣珍藏，八十九老人愍齋題。鈐「愍齋」朱文印。無紀年，每一冊皆落沈士充的名款「沈士充」或「士充」，印章則用了「沈士充印」白文、「沈氏子居」白文或「子居」朱文三種印。鑑藏印爲「辛菴眼福」。冊外的題籤有「古鑑閣」字樣，故知此冊在石頭書屋收藏以前爲古鑑閣所藏。此冊原來爲一冊十二幅(六對幅)的現成空白圖冊，目前只有八幅有裱上畫，所以前後各有兩頁是空白的。沈士充的畫原先是畫在絹上，再被裱在現成的圖冊推蓬裝上。可

---

<sup>45</sup>高居翰(James Cahill), *The Century of T'ung Ch'i-ch'ang 1555-1636, volume I, The Nelson-Atkins Museum of Art, 1988, p64.*

能所畫成的作品不只八幅，在古鑑閣收藏且重裱時就只存八幅。在其他散逸的畫上也許有落年款。

此圖冊並無意作形式上的仿古，只是將宋元畫家的畫法巧妙運用其中，故原來的題籤只稱為「沈士充山水八幀冊」。關於畫風與可能的仿古對象，梅韻秋小姐已做過詳細的介紹<sup>46</sup>，故不再贅述。大抵此冊所運用到的繪畫元素包括米家加上巨然山水、王蒙、倪瓚、馬夏、黃公望加上董源山水等。梅韻秋小姐認為此圖冊有明顯的傾斜構圖，顯示年代應與作於西元 1625 年的《郊園十二景圖》冊相當。本人則認為在八開中，只有第一開的「松柳樹下孤舟垂釣」與第五開斧劈皴所畫的冬景已經稍具「邊角構圖」(圖 33-1,-2)，其他六開構圖皆屬中軸、滿幅，故推斷其年代應該比西元 1625 年早，應在西元 1620 左右之間，也就是正在做「奇勢」的嘗試階段。此冊中的較特別的有：

1. 刻意營造如宋畫中空間的推移。例如在「仿倪瓚」山水中(圖 33-3)，不是只有石頭與枯樹，遠景還加入雲霧、遠山、小橋，前景則有垂釣的小舟以及小土坡增加前後的空間感。第七與第八開「仿王蒙」與「仿董源」(圖 33-4,-5)中以細緻的層層水流作為空間的往後推移，令人想起郭熙的《早春圖》。尤其在「仿董源」山水中結合董源披麻皴以及北宋巨式山水常見的「關門」與「酒旗」，重構北宋繪畫，這是沈士充最喜歡的繪畫母題之一，也顯示對北宋繪畫的不忘情。
2. 在第五開冬景中出現用馬夏的「斧劈皴」畫出俐落的石頭，在沈士充畫中很少見。其中梅樹的姿態具有特殊的趣味性畫法，是將 1616 年北京的《仿宋元名家筆意》的第十八開中的梅樹畫法稍作簡化，再以特別的姿態呈現。

整體而言，此冊的繪畫水準相當高，不論用筆、設色、構圖都匠心獨具，但是所用的山石皴法仍不出所仿對象，雖未稱為「仿古」之作，卻不脫仿古之窠臼。

## (二) 北京故宮所藏之《山水圖》冊：

(圖片由北京故宮提供)

---

<sup>46</sup> 梅韻秋，沈士充《仿古山水圖冊》，《悅目---石頭書屋所藏中國晚期書畫展，2001.7.28-10/31》頁 62-63。

共八幅，絹本，淡設色，32.5x29cm，未署年。每一幅皆落名款「沈士充」或「士充」，其中五開用篆書題前人的詩作為「畫名」。同樣的，此冊雖未言明為仿古山水，但是從畫面上的構圖與風格仍可看到古人的影子。但因已開始有較多的「傾斜的地平面」的構圖出現，故推斷成畫的紀年可能較接近作於西元1625年的《郊園十二景圖》冊。沈士充此時所作的特殊構圖嘗試與董其昌幾乎同步，應該是受其思想的影響。例如董其昌作於西元1617年的《宋元詩意圖》冊之三已經有特殊構圖出現：此幅構圖分為三段，其中主景位於中央，房子為側面呈現，整個土坡向左下方傾斜(圖34-1)；作於西元1620年的《秋興八景》中的第四幅，畫的是元人白樸的《沉醉東風，漁父》詞中的意境，畫中蘆葦與河岸的構圖也因為畫面傾斜而充滿動勢(圖34-2)；作於西元1625年的《贈遜之山水圖》冊中也有有類似構圖(圖34-3,34-4)。

此冊的特色在於：

1. 有三開採對角線構圖，造成畫面的「動勢」，與《郊園十二景圖》冊非常類似。例如在第三開「雨夜止宿」中，左側山壁突出畫幅中央，止宿的漁舟就依靠在山壁下方，山壁的右上與右下用暈染與留白表示茫茫水域，整幅畫的構圖充滿動感；在第四開「漢江臨眺」詩意圖裡，陸地與山勢沿著畫幅的右與下方，將左側留白為大片水域，下方的土坡並非完全穩定位於畫幅下方；在第六幅「平遠寒林」中，平遠的寒林其地平線卻是略為左傾。
2. 花青淡染出近景的山石及遠處的山脈，使整個畫冊的色澤非常優美、淡雅，再加上篆書題名更具有古意。有題名的共有五開：第二開的「山莊圖」、第三開的「雨夜止宿」、第四幅的「江流『莢』地外，山色有無中」、第五開的「寒潭漁艇」、第七開的「山川出雲」。
3. 這一冊似乎有意將松江地區的「實景」結合「前代詩意」來呈現。例如第三幅的「雨夜止宿」畫名(圖34-5)早見之於沈周的畫(圖34-6)，但是仔細對照兩幅畫的畫法幾乎毫無關聯；第四開畫的是王維的五言律詩《漢江臨眺》的其中兩句的詩意圖(圖34-7)，但是將原文的「江流『天』地外」改成「江流『莢』地外」。這種改自唐詩再題為作品畫名的方式，在董其昌的很多畫中可以看到，<sup>47</sup>顯示出兩人作畫的習性相似。此幅畫的是江邊景色，江上帆影

<sup>47</sup> 見下一章，《沈士充與董其昌的書畫合冊》研究。

點點，江邊有一掛著酒旗的酒店；第六開畫的是平遠的寒林圖，遠去的空間表現江南風光(圖 34-8)；第八開的「倪瓚式山水」，此種構圖總不會被沈士充遺忘，就像不會被董其昌遺忘一樣。即使是畫稀疏的寒林，也不忘畫上江南的柳樹，瘦弱的柳樹的畫法為沈士充的獨創(圖 34-9)。

4. 第七開的「山川出雲」是米家山水，一樣是沈士充最喜歡的母題。此幅雲霧密布，「朵朵」白雲中有一塔，山下有一寺廟(圖 34-10)。「山川出雲」的畫題是出自《孔子閒居》文裡與子夏的對話中的：「天降時雨，山川出雲」。此句也常出現在董其昌與陳繼儒的畫裡，例如作於西元 1610-12 年的《仿古山水圖》冊裡的第三幅畫的是米家山水，董其昌題：「天將時雨，山川出雲 玄宰畫」(圖 34-11)、山水圖冊十五開中的第四幅「天降時雨，山川出雲 玄宰畫」《仿古小景圖冊》八開中之七「山川出雲 玄宰」、《山川出雲圖》卷、《書畫合冊》裡第四開的「山川出雲 玄宰畫」(圖 34-12)。陳繼儒也有兩幅名為《山川出雲》的畫，分別藏於故宮博物院與揚州市文物商店。可見三人的關係非常密切，連畫的主題都互相影響。
5. 第一開畫的是陡峭的山壁，畫幅右方有一瀑布從天而降，瀑布下有幾間房舍(圖 34-13)，這樣的山壁類似武元直筆下的「赤壁圖」。在松江地區九峰之中的橫山旁，有一座小橫山，因為奇石聳起、壁立數仞，地勢類似蘇東坡筆下的「赤壁」，故被明人稱為「小赤壁」。董其昌時常遊歷此處並為之作畫、賦詩：在西元 1594 年的《燕吳八景圖》冊中的第八開畫的是《赤壁雲帆圖》；在西元 1596 年奉使長沙時，作過一首《小赤壁詩》；1602 年為陸萬言作《小赤壁招隱圖》軸<sup>48</sup>。並曾作過《小赤壁並序》誇讚家鄉的小赤壁<sup>49</sup>。此開應該就是在畫松江俗稱「小赤壁」的小橫山。在沈士充作於西元 1629 年的一個山水扇面上亦見類似的赤壁景致，應該也是在畫松江的「小赤壁」(圖 34-14)。
6. 這一冊可說是仿古意之圖冊的最後一冊，其中在前幾冊都出現過的王蒙風格

---

<sup>48</sup> 鄭威編著，《董其昌年譜》(上海：書畫出版社)，頁 32 與 46。

<sup>49</sup> 原文為「吾郡九峰之間有小赤壁，予頃過齊安，其高僅數仞，廣容兩亭耳。吾郡赤壁三四倍之，何以「小」也。因為解嘲。吾松山有幾，皆以海為臨。東海既以大，赤壁安得小。」見董其昌，〈容臺集〉，《明代藝術家集彙刊》(台北：國立中央圖書館編印)，卷四，頁 1860。

與青綠山水畫類已經不復見。

### (三) 朵雲軒所藏之《山水圖》冊：

共十六開，絹本，設色，22x15cm。此冊為沈士充留下的圖冊裡數量第二多的，且畫幅最窄，尺寸最為特殊。此冊可說是集其前述所有仿古與山水圖冊之大成，卻也是最具個人風格的圖冊。其特色如下：

1. 落款方式與前冊類似，只落名款「沈士充」或「士充」，書風也與前兩冊相似。但是並非每一幅皆有落款，其中只有八幅有，故推測應該是因為為對開，每一對開只有其中一開落款。
2. 前面幾冊的主要母題，例如：米家山水、寺廟、塔、獨木舟、松樹、梅樹、楊柳、酒店，在此圖冊皆可看到。不同之處：山水中隱現的寺廟增多了，共有四幅，佔了畫冊的四分之一；騎驢的旅人不再走在大山大水中或雪地裡，而是在江南的江邊。可能因為畫幅變窄，其中的米家山水中的點景松樹與寺廟更見細膩，人物也更加纖瘦(圖 35-1,35-2)。
3. 此冊的視點大多拉得很高，使得山勢變高、視野變遠、有「平遠」又有「高遠」。拉高視點的畫法與《郊園十二景圖》冊也類似。因為如此，景物相對變小，用筆也是所有圖冊裡最為細緻的。
4. 此冊的「動勢」構圖已經不若前一冊多，似乎已非其重點。較具「動勢」的只有第四開，其中舟與風帆在山壁間行走，舟的角度與山壁構圖都使畫面具「動勢」。另外在十三開中，土坡已接近九十度由左而右再向左延伸，也具「動勢」(圖 35-3)。
5. 此冊的特色在於雲霧飄逸，留白處非常多，顯得非常空靈，與《郊園十二景圖》冊有相同的氣質。例如：第八開，遠處是一高高的廟塔，前、中景皆只畫一棵柳樹，其餘的畫面盡是煙波；第九開，遠處只有幾個土坡，中景是一刻意畫得低矮的酒店，前景為騎驢的過客與僕人。此開將北宋巨景山水中的母題提煉到只剩下小山小水以及小旅人。第十四開，李成的寒林拉長變瘦，林下的孤舟上的文人回頭張望、望向渺茫的滄江。第十六開，留白處最多，將此冊所刻意營造的「空靈」境界發揮到極致！(圖 35-4,35-5,35-6)。此冊彷彿「虛」才是畫中的主角。由於空靈，更顯出它的「詩意」，一切似乎「盡在不言中」，題任何畫名顯然都是多餘的。



6. 此冊已經完全擺脫「仿古」的束縛，完成展現出沈士充個人的繪畫理念！不再有古人的影子，取而代之的是以沈士充個人的特有繪畫技巧來描繪江南的真實景致。此冊再將倪瓚山水摒除，即使是米家山水也變得很「沈士充」：將山頭的米點偏向右邊，左邊留白，造成山形的立體，且雲霧佔了滿幅。此冊幾乎見不到古人的影子，只剩下沈士充自己特有的繪畫因子在畫面上自由的鋪陳與揮灑。

### 第三節《郊園十二景圖》冊之研究

#### 一、 晚明園林繪畫的發展

在中國傳統文化中，「退隱築園」一直是文人表志的方法之一。到了明代，不僅園林建造興盛，縱橫明代中期畫壇的吳派畫家也多喜繪畫園林<sup>50</sup>。這些畫家有的是畫自己的園林，例如文徵明的《影翠軒圖》軸，是畫自己的園林。大多數是為朋友畫其園林，例如：杜瓊的《南村別墅圖》冊畫的是師友陶宗儀的南村；<sup>51</sup>沈周的《東莊圖》冊畫的是吳寬的別墅<sup>52</sup>；文徵明的《拙政園圖》冊是為其友王獻臣的「拙政園」<sup>53</sup>、《東園圖》卷是為其友徐泰時畫其位於南京鍾山東方鳳凰台下的「徐氏東園」、《洛原草堂圖》卷是為白貞夫所居的「洛原草堂」畫實景寫生；仇英的《園居圖》卷與《桃村草堂圖》軸是為其

---

<sup>50</sup> 北京故宮博物院編，《吳門畫派研究》（北京：紫禁城出版社，1993年），頁104。

<sup>51</sup> 共十冊，作於西元1443年。陶宗儀字九成，號南村，浙江黃岩人。於元末為逃避兵禍，而遷居雲間泗水之南，建築草堂過著棲遲隱居的生活，世人多稱其清高的志節，而稱之為南村先生。據圖冊後杜瓊自己的題跋，杜瓊年少時因仰慕陶宗儀的高風亮節，而與其子紀南過從甚密。於陶死後數年，偶得「南村別墅十景詠」，乃為共譜成圖。所畫雖為陶之居所，但在諸多景致，如「螺室」、「竹主居」、「拂鏡亭」中出現兩文士，有隱喻為杜瓊與陶宗儀兩人，可見此圖冊頗有追憶兩人情誼之意。圖冊後有明人周鼎篆書引首，冊後有吳寬、文璧、董其昌、朱泰禎、李日華、陳繼儒、楊循吉、王鐸、周嘉胄之題跋。

<sup>52</sup> 原有二十四幅，現僅存共二十一幅，作於西元1480年。「東莊」古名「東墅」，在蘇州對門內，是吳孟融及吳寬父子數十年經營而成的莊園。

<sup>53</sup> 共三十一冊，作於西元1532年，並有〈王氏拙政園記〉，見文徵明，《文衡山拙政園詩畫》（台北：華正書局）

贊助者王獻臣所畫；唐寅的《雙鑑行窩圖》是為其友富溪汪君所畫；文徵明的弟子錢穀<sup>54</sup>於西元 1564 為張鳳翼畫《求志園圖》卷、文嘉為王百穀畫《王百穀半偈庵圖》軸等。數量之多不勝枚舉。

到了明末，園林繪畫已明顯減少，且畫風與前期有很大的差異。目前流傳的畫蹟，依年代排列為：陳廉作於西元 1622 年的《郊園小景圖》冊<sup>55</sup>、沈士充作於西元 1625 年的《郊園十二景圖》冊、張宏作於西元 1627 年的《止園圖》冊<sup>56</sup>、邵彌作於西元 1638 年的《山水圖》冊<sup>57</sup>等。以下將先介紹沈士充的《郊園十二景圖》冊，再與陳廉的《郊園小景圖》冊的繪畫藝術作比較，最後將探討明末與明代中期的園林圖冊的差異。

## 二、王時敏與樂郊園

《郊園十二景圖》冊，是沈士充為王時敏早年自己所主導興建的園林「樂郊園」裡的實景寫生，共有十二開。以下將先介紹王時敏與樂郊園的關係，再探討此圖冊的藝術表現。由於稍早在西元 1622 年時另外一位同為趙左弟子的陳廉，已畫過此一郊園的景，但只有十景，將一併作探討。

---

<sup>54</sup> 錢穀(西元 1508-1572 年)「字淑寶，號罄室，姑蘇人，少孤貧，迨壯始知讀書，初從野亭游文太史門下，授以畫法。暮故廬讀書其中，求繪事者履滿戶外。顧淑寶愈不為家，家日益貧，文太史過而題其室曰「懸罄」，先生笑曰：「吾志哉。」時王弇州(世貞)先生稱畫苑董狐，於淑寶尤相契重，每得其畫，必加題品。……」，見姜紹書，《無聲詩史》及徐沁，《明畫錄》。

<sup>55</sup> 共十幅，現藏於上海博物館。完整圖版見中國古代書畫鑑定組編，《中國古代書畫圖目》(北京市:文物出版社出版:新華書店經銷，1986 年)，滬 1-1904。陳廉，字明卿，嘉興人，生卒年不詳。隨趙左習畫後又從王時敏遊，得以追摹其家藏名蹟，畫藝大進，惜其早逝，流傳之畫蹟甚少。生平見徐沁，《明畫錄》，收入黃賓虹、鄧實編，《美術叢書》三集第七輯，(神州國光社，辛亥(1911 年)孟春初版，1937 年秋四版增訂)，頁 85。

<sup>56</sup> 共二十幅，景元齋藏。張宏(西元 1577-1652 年左右)字君度，號鶴澗，吳人。山水畫家，寫山水筆力峭拔，位置淵深，畫品在妙能之間。見姜紹書，《無聲詩史》，收入《中國書畫全書》(四)(上海：上海書畫出版社，1992 年)，頁 859。

<sup>57</sup> 邵彌(1592-1642 年)字僧彌，號瓜疇，芬陀居士，長洲人。工詩，書法虞褚，草書在米氏父子之間。畫山水仿宋元諸家，格高筆秀，揮灑小幀尺幅，人皆藏之以為重。見徐沁，《明畫錄》，收入黃賓虹、鄧實編，《美術叢書》三集第七輯，(神州國光社，辛亥(1911 年)孟春初版，1937 年秋四版增訂)，頁 186；周亮工，《讀畫錄》，收入虞君質選輯，《美術叢刊》(台北：國立編譯館主編)，頁 449。

### (一) 王時敏的生平：

王時敏(西元 1592-1680 年)字遜之，號煙客、西廬老人。王家爲太倉望族，祖父王錫爵(西元 1534-1610 年)與父親王衡(西元 1564-1609 年)皆爲當代有名望之人。父親與祖父在他十八、十九歲時相繼過世。二十三歲時(西元 1614 年)以祖蔭爲尙寶丞，開始他的仕宦生涯。至西元 1636 年陞爲太常寺少卿，故人稱「王太常」。明亡前以病告退，明亡後(西元 1646 年)築西田於距城十里之歸村，作爲歸隱之處。西田又名西廬，故王時敏晚年又號西廬老人、西田主人、歸村老農。好友吳偉業<sup>58</sup>曾因此爲其作《歸村躬耕記》<sup>59</sup>。王時敏爲人溼雅博物，工詩文，擅書法，尤工八分書。繪畫以董其昌爲啓蒙老師，受董其昌與陳眉公的激賞<sup>60</sup>。由於家藏之故，得觀宋元諸家大作，並精研之，且於黃公望獨詣。所交遊者多爲當時的松江畫家與文士。晚年喜提携後進，王翬及吳歷均從其習畫，並曾親授其孫王原祁，使其成爲清初最重要的畫家之一。

在王時敏所交遊的文士畫家中，又以董其昌與陳繼儒對他的影響最大。吳偉業在《王奉常煙客七十序》中曾點出董其昌與王時敏家中三代的情誼<sup>61</sup>。幼年時祖父王錫爵曾請董其昌隨意作樹石給他作爲臨摹的粉本<sup>62</sup>，少時便與董其昌與陳

---

<sup>58</sup> 吳梅村(1609-1671)名偉業，字駿公。生於萬曆乙酉(1609)吳家爲崑山望族，五祖開始爲官，並居於崑山。到祖父時才搬到太倉。年十四能屬文，年二十補諸生，年二十一舉人，年二十二得進士，殿試第一。從此爲官，至四十五歲歸里著書，居婁東，以詩唱海內。康熙辛未(西元 1671 年)卒，年六十三。著有《梅村集》。生平見〈梅村先生行狀〉與〈梅村先生墓表〉，吳翌鳳箋註，《吳梅村詩集箋註》(台北：河洛圖書出版社，1975 年)；吳偉業，《吳梅村全集》(上海：上海古籍出版社，1990 年)

<sup>59</sup> 吳翌鳳箋註，《吳梅村詩集箋註》，(台北：河洛圖書出版社，1975)

<sup>60</sup> 關於王時敏與董其昌的關係，已有多位學者研究過，參見朵雲編輯部，《董其昌研究文集》(上海書畫出版社，1998 年)

<sup>61</sup> 祖父王文肅與董其昌是至交；父親王衡在萬曆戊子的鄉試中與董其昌同科中舉。後來王時敏還與董其昌結爲親家。詳見〈王奉常煙客七十序〉與鄭威著，《董其昌年譜》(上海：上海書畫出版社，1989 年)

<sup>62</sup> 惲南田，〈南田畫跋〉，收入《叢書集成續編》(台北：新文豐出版公司)，卷三，頁 777。

繼儒一起研究畫理<sup>63</sup>，三人亦師亦友的情誼一直持續到董其昌與陳繼儒死後<sup>64</sup>。

吳偉業也是王時敏非常重要的忘年之交。吳雖小王十七歲，但是兩人的情誼非常深厚。吳偉業還在距王時敏「南園」一里遠處築一園林，名曰「梅村」，故又自號「吳梅村」<sup>65</sup>。兩人相隔而居時有往來，並常到王時敏後來歸隱的西田別墅中賞花、聽樂、和詩、作記<sup>66</sup>。

## (二) 樂郊園的建造與景點的演變：

江南園林可分為市園、郊園、平地園、山麓園等<sup>67</sup>。城市外的郊區別墅園大都與莊園結合，或者毗鄰於莊園而獨立建造，或成為園林化的莊園。中國最早的私家郊區林園，北方要屬西晉石崇的「金谷園」，南方則為謝靈運位於會稽的一個大莊園<sup>68</sup>。王時敏家的「樂郊園」聽其名應是屬於郊區的園林。據魏嘉瓚的《蘇州歷代園林錄》記載：「……『樂郊園』位於太倉門外半里許，原名『東園』，為明代閣老王文肅(字錫爵)<sup>69</sup>的別墅，用來種芍藥處。……」所以其地理位置應在太倉州府郊外不遠處。王錫爵另外在太倉的城南有一處專門用來種植梅花之處，名為「南園」。

<sup>63</sup> 《江南通志》，列傳，卷一六六，余田等纂，民8年刊本，影印；姜紹書，《無聲詩史》，《中國書畫全書》，卷四(上海：上海書畫出版社，1992年)

<sup>64</sup> 〈王時敏年表〉，《王時敏畫集》(北京：北京人民美術出版社，1995年)

<sup>65</sup> 《吳梅村先生編年詩集》(台北：余世德堂印行)，卷二，頁652。內容為「梅村在太倉衛西，原為王銓部士騏的舊業，名貴園，吳祭酒偉業斥而新之，改今名有樂志堂、梅花菴、交蘆菴、嬌雪樓……」；吳翌鳳箋註，《吳梅村詩集箋註》(台北：河洛圖書出版社，1975年)，頁98，「琵琶行」序中，言：「去梅村一里，為王太常煙客南園，……」

<sup>66</sup> 吳翌鳳箋註，《吳梅村詩集箋註》(台北：河洛圖書出版社，1975年)，頁349，《至西田賞菊》、頁334，《和王太常西田雜興韻》；西元1646年王時敏歸耕於西田，吳偉業為作《歸村躬耕記》；西元1661年王時敏七十歲大壽時為其作《王奉常煙客七十序》。

<sup>67</sup> 陳從周，《說園》(台北：木鐸出版社，1986)，頁87。

<sup>68</sup> 周維權，《中國古典園林史》，頁48-56。

<sup>69</sup> 王錫爵(西元1534-1610年)字元馭，號荆石，太倉人。嘉靖四十一年(西元1562年)進士，萬曆十二年(西元1584年)以禮部尚書兼文淵閣大學士。二十二年乞休，改吏部尚書，進建極殿。三十八年卒於家，贈太保，諡文肅。擅書法尤深於唐碑。卒諡文肅。生平見《明史·王錫爵傳》、《容台集》、《太倉州志》(頁475-452)。

王錫爵晚年(六十二歲)抱孫，非常疼愛這個孫子，從小就把他帶到自己的別墅同住，一直到王時敏萬曆戊申(西元 1608 年，十七歲時)結婚為止<sup>70</sup>。王時敏的父親王衡卒於己酉(西元 1609 年，四十五歲)，而祖父王錫爵卒於次年(西元 1610 年)，父親比祖父早一年過世。或許如此，王錫爵死後將家業留給疼愛的孫子王時敏，其時王時敏年方十九。

「東園」也在王錫爵死後由王時敏繼承。不過，此園乃在王時敏二十九歲，也就是西元 1620 年時，才請雲間最擅長園林設計的張南垣開始設計改建。此年剛好是王錫爵入祀朝廷為其興建的文肅祠堂<sup>71</sup>，或許為了紀念其祖父而開始改建東園。此園歷經十四年方於西元 1634 年落成，並改名為「樂郊」<sup>72</sup>。

但據陳從周教授在其書《說園》中轉錄〈王時敏樂郊園分業記〉中言：

「……適雲間張南垣至，其巧藝直奪天工，慙慙為山甚力，……因而穿池種樹，標峰置嶺，庚申(明泰昌元年，1620)經始，**中間改作再四，凡數年而後成**，磴道盤紆，廣池澹艷，周遮竹樹蓊鬱，渾若天成。而涼亭邃閣，

位置隨宜，卉木軒窗，參差掩映，頗極林壑臺榭之美。」<sup>73</sup>

其中所述「凡數年而後成」，與上面之記載歷經十四年顯然有些出入，可能此園雖然於西元 1620 年代晚期落成，但是景點與建物卻不時有所更動，一直到西元 1634 年才真正塵埃落定，並舉行落成禮。例如，在王時敏於西元 1625 年所畫的一幅畫作《仿董北苑山水》中，自己落款稱：「戊寅九日畫於**樂郊之遠風閣**王時敏。」董其昌還為此圖題跋<sup>74</sup>。此年也正是沈士充為其畫《郊園十二景圖》冊時，但是在沈士充十二景裡並沒有「遠風閣」，只有「颿影閣」。又對照目前流傳下來的文獻所記載的「樂郊園」景名，與此冊所畫的並不完全相

<sup>70</sup> 溫肇桐，〈王煙客先生年表〉，《清初六大畫家》(臺北：莊嚴出版社，1981年)，頁 32。

<sup>71</sup> (清)顧文彬、顧麟士撰，《過雲樓書畫記》(台北市：漢華文化事業股份有限公司，1972年)，頁 410。

<sup>72</sup> 魏嘉瓚，《蘇州歷代園林錄》(台北：文史哲出版社)，頁 165 與 166。又據《太倉州志》記載：「東園，在州東門外，王錫爵家園，水石亭榭皆一時名流所佈置，其孫時敏加葺焉。」。見《太倉州志》，卷七十一，余田等纂，民 8 年刊本，影印，頁 475-446。

<sup>73</sup> 陳從周，《說園》(台北：木鐸出版社，1986年)；《園林叢談》(台北：明文書局印行，1983年)，頁 85-86。

<sup>74</sup> 〈王時敏年表〉，《王時敏畫集》(北京：北京人民美術出版社，1995年)，頁 35-6。

同。此冊中的十二景爲「雪齋」、「穠閣」、「霞外」、「就花亭」、「浣香榭」、「藻野堂」、「晴綺樓」、「竹屋」、「掃花菴」、「涼心堂」、「飄影閣」、「田舍」，但是魏嘉瓚在《蘇州歷代園林錄》中所錄的景名爲：「涼心閣」、「揖山樓」、「期仙廬」、「掃花菴」、「看耕稼菴」、「藻野堂」，並稱此園計有三橋二樓，二亭二閣，一菴一庭，一佛堂。<sup>75</sup>雖然剛好有十二景，但與沈版比較卻只有「掃花菴」、「藻野堂」景名完全一樣，而「涼心閣」與「涼心堂」相似；又據《鎮洋縣志》所載，「樂郊園」的景點爲「涼心閣」、「揖山樓」、「期仙廬」、「掃花菴」、「春曉臺」、「香綠步」、「梅花廊」、「鑑鏡亭」、「鏡上舫」、「峭蒨」等共十景。由於清雍正年間(西元1723-1735年)始置鎮洋縣，<sup>76</sup>所以《鎮洋縣志》所記載的應爲其最後留下的十個景點。吳偉業還曾經爲「揖山樓」賦詩<sup>77</sup>、並曾在《和王太常西田雜興詩》中曾提到「春曉臺」<sup>78</sup>，故在吳梅村與王時敏交往期間，至少在其卒年西元1671年之前，「揖山樓」與「春曉臺」已經存在。

「樂郊園」落成後，立刻成爲王時敏的代表園林。在吳偉業所作的《畫中九友歌》中，關於王時敏的敘述是：「太常妙蹟兼銀鈎，樂郊擁卷高堂秋，真宰欲訴窮雕鏤，解衣盤礴堪忘憂。」；且在所著的《張南垣傳》中稱：「……其為園則李工部之橫雲、虞觀察之預園、王奉常之樂郊，皆備極奇巧……」，<sup>79</sup>都把「樂郊園」與王時敏畫上等號。吳偉業並讚美「樂郊園」爲江南最美的林園：「……江南故多名園，其最者曰樂郊。煙巒洞壑，風亭月榭，經營位置，有若天成。……」<sup>80</sup>。

王時敏所承繼王家遺留的園林中，除了「東園」，還有「南園」與「西田」。早年活動的地方多在「樂郊園」以及「南園」，例如：西元1627年四月，當「樂郊園」尙持續在興建時，王時敏曾邀董其昌與陳繼儒到「南園」的

<sup>75</sup> 魏嘉瓚，《蘇州歷代園林錄》(台北：文史哲出版社，1994年)，頁166。

<sup>76</sup> 《太倉州志》，余田等纂，民8年刊本，影印，卷五，頁192。

<sup>77</sup> 吳翌鳳箋註，《吳梅村詩集箋註》(台北：河洛圖書出版社，1975年)，頁78。

<sup>78</sup> 同上註，頁336。

<sup>79</sup> 〈張南垣傳〉，《梅村集》，收入《四庫全書》電子版，集部，別集類，卷三十八；「橫雲拂水」條。

<sup>80</sup> 吳翌鳳箋註，《吳梅村詩集箋註》(台北：河洛圖書出版社，1975)，頁185。

繡雪堂話雨留宿，董其昌在此題「話雨」二字於壁<sup>81</sup>。西元 1646 年時，即使「樂郊園」興建已成，當「南園」梅花盛開時，王時敏曾收留、延請落難至太倉的通州白在湄與其子，並於「南園」彈奏拿手的琵琶作樂，吳偉業並爲此作了一首《琵琶行》<sup>82</sup>。西元 1646 年明亡後，王時敏歸隱西田，開始建構「西田」，此後大部分的歲月都在「西田」度過，雖然其建造也同樣歷經將近二十年<sup>83</sup>。從溫肇桐的《王煙客先生年表》中可以歷數王時敏在「西田」中的諸活動<sup>84</sup>。

王時敏在「樂郊園」中的活動大概有以下幾則：

1. 在西元 1625 年與西元 1638 年都曾於樂郊之「遠風閣」作畫<sup>85</sup>。
2. 1638 年董其昌在王時敏的「掃花菴」題《南宋賈師古白描十八尊者冊》<sup>86</sup>。
3. 甲午年(西元 1654)時，「東郊『藻野堂』歲久朽壞(從建造至今已超過三十年)  
先生改築小堂三楹，旁構疏快軒<sup>87</sup>。」
4. 西元 1665 年(時年七十四)九月邀吳梅村諸公郊園小集<sup>88</sup>。

從「甲午年(西元 1654)時，東郊『藻野堂』歲久朽壞」此條記載，可見王因爲晚年遷居西田，較少在「樂郊園」居住，再加上晚年家境轉爲貧困，以致於有些建物都已年久失修而毀損，至今已不復見矣。至於「南園」，在 1998 年時爲大陸政府予以重建，目前已修復與重建的包括門樓、繡雪堂、香濤閣、栽花

---

<sup>81</sup> 〈王時敏年表〉，《王時敏畫集》(北京：北京人民美術出版社，1995 年)，頁 35-6。

<sup>82</sup> 同上註，頁 95；溫肇桐，〈王煙客先生年表〉，《清初六大畫家》(臺北：莊嚴出版社，1981 年)，頁 39-40。

<sup>83</sup> 溫肇桐，〈王煙客先生年表〉，《清初六大畫家》，頁 43：「癸卯(西元 1663 年)，西田土木未歇，先生約雲間張南垣疊石種樹，又修葺後園，改築亭榭，爲衰年歇息之所。……」

<sup>84</sup> 同上註，頁 40-47。

<sup>85</sup> 同上註，頁 37。

<sup>86</sup> 鄭威，《董其昌年譜》(上海：上海書畫出版社，1989 年)，頁 222。

<sup>87</sup> 〈王時敏年表〉，《王時敏畫集》(北京：北京人民美術出版社，1995 年)，頁 40。

<sup>88</sup> 見上註，頁 44。

小憩、鶴梅仙館、大還閣、長廊、九曲橋、知津橋、月波橋、井亭、潭影軒等，為太倉今日的名園<sup>89</sup>。

### 三、《郊園十二景圖》冊

#### (一) 背景資料與繪畫動機：

本冊推篷裝，共十二幅，推篷裝，紙本設色，30.1x 47.5cm。曾收錄在《石渠寶笈》三編。一景一冊，共十二景，計為《雪齋》、《穠閣》、《霞外》、《就花亭》、《浣香榭》、《藻野堂》、《晴綺樓》、《竹屋》、《掃花菴》、《涼心堂》、《颿影閣》、《田舍》。每幅畫上皆用篆書題景名，然後蓋上不同形式的「子居」印。在最後一開裡沈士充自己的落款為：「乙丑春仲沈士充為煙客先生寫郊園十二景」，點出此圖冊是為王時敏(煙客)畫其「樂郊園」。

畫上的收藏印為「婁東畢沅鑑藏」、「靈巖山人書畫記」、「畢沅審定」、「秋颿珍賞」以及清宮印：「三希堂精鑑璽」、「宜子孫」、「嘉慶鑑賞」、「宣統鑑賞」、「無逸齋精鑑賞」。可知此圖冊入清宮前，曾被清初時同為太倉人的收藏家畢沅收藏過。畢沅（西元 1730-1797 年），字蘅、湘蘅、秋颿(帆)、靈巖山人，江蘇太倉人，乾隆二十五年（西元 1760 年）進士。乾隆年間曾任陝西巡撫以及湖廣總督，在地方上頗有政績。乾隆四十一年編撰《關中勝蹟圖志》三十二卷<sup>90</sup>，著有《中州金石記》與《關中金石記》。畢沅生平喜愛金石書畫，家中收藏頗為豐富，與其弟畢瀧並為清代收藏鑒賞家。王時敏的莊園在其死後為長子挺與第八子揆居住，但在乾隆年間售予畢沅<sup>91</sup>。從沈士充的畫上有畢沅的收藏印看來<sup>92</sup>，原來為王時敏所收藏的畫應該也一併賣給了畢沅。畢沅在關中任職時，對地方上的文物盡心修繕保護，但是死後不久湖廣

<sup>89</sup> 〈園林覓蹤〉，《太倉資訊港》，電腦網站，<http://202.108.44.27:89/gate/big5/www.sz.chinanews.com.cn>

<sup>90</sup> 〈關中勝蹟圖志〉，地方志，電子《四庫全書》。

<sup>91</sup> 吳馨等撰，〈太倉縣志〉，《中國方志叢書》卷二，封域下(中國地方文獻學會印行)，頁 68-69。

<sup>92</sup> 除了《郊園十二景圖》冊，尚有《沈士充陳繼儒書畫合璧》，見《石渠寶笈》三編，卷六，頁 2676。



人民開始反清。清廷認為畢沅任湖廣總督期間，濫用軍費之嫌，不但將畢家世職(原來畢沅死後由其孫襲其官職)奪去，且將家產也被抄沒入宮。<sup>93</sup>可能因為如此，沈士充的《郊園十二景圖》冊就這樣進入清宮收藏。

此冊為長方形形式，右上方或左上方處有沈士充自己的「篆書」題名。這種園林冊頁繪畫與題字形式，可能是模仿前輩畫家杜瓊的《南村別墅圖》冊，兩冊的尺寸大小相仿，也都用篆書題景名，不同的是杜瓊為每個景名題上與景相符的五言絕句詩。例如在《竹主居》冊頁裡題的是：

「秋窗能種竹，習習涼轉陰，始信身如寄，難移秋壑心<sup>94</sup>。」

杜瓊的書法造詣亦高，此冊可謂綜合了詩、書、畫的偉大藝術品。一百年後，文徵明為王獻臣所畫的《拙政園》圖冊<sup>95</sup>也是詩、書、畫的結合。但是自此之後，就難再見到「詩、書、畫」三合一的園林圖冊。

杜瓊《南村別墅圖》冊後，有吳寬、文壁、董其昌、朱泰禎、李日華、陳繼儒、楊循吉(西元 1456-1544 年)、王鐸(西元 1592-1652 年)、周嘉胄之題跋。目前所見的跋順序並非按照年代排列，應該是後來重裱時錯置。例如，將文徵明跋於正德丁卯(西元 1507 年)以及楊循吉的跋置於李日華、陳繼儒之後。文徵明與楊循吉的跋應是獨立的一段，李日華、陳繼儒的跋又是另外一段。至於董其昌的跋則是位於吳寬之後，且擠在原來杜瓊題跋時所畫的格子的最後的小小空白處，可能因為空白處過小，並未署年，不過文中點出此冊的收藏者為龍友(楊文驄)。後面接著的朱泰禎的跋紀年為天啓甲子(西元 1624 年)重陽，當時跋於「長川官署中」。朱泰禎，字道子，海鹽人，萬曆四十四年(西元 1616 年)進士。萬曆年間(西元 1617-1619 年)為龍巖知縣，天啓元年(西元 1621 年)為福建省興化府尹，七年(西元 1627 年)准雲南巡按，崇禎初年卒。故朱泰禎題此圖時任興化府尹。除了此圖之外，朱泰禎還曾與董其昌在隔年乙丑年(西元 1625 年)時跋丁雲鵬畫羅漢圖一卷<sup>96</sup>。由於同時題款的還有董其昌的好友楊鶴，故推斷朱

<sup>93</sup> 見王鍾翰點校，〈大臣傳次編〉(五)，《清史列傳》(台北：中華書局)，頁 2305-09。

<sup>94</sup> 全部詩文載於〈明畫篇〉，《中華五千年文物集刊》(台北：故宮博物院出版，七十七年版)，頁 140-142。

<sup>95</sup> 見《文衡山拙政園詩畫冊》(台北：華正書局出版)

<sup>96</sup> 《石渠寶笈·祕殿珠林》(上)，頁 119。

泰禎亦為董其昌的好友，則董其昌的跋雖未署年，但在朱泰禎的跋的前面，故其跋的紀年應與朱泰禎同樣在天啓甲子(西元 1624 年)左右，那麼楊文驄收藏此冊的時間必不晚於西元 1624 年。由此推測王時敏與沈士充都可能在西元 1624 年時見過《南村別墅圖》冊，為了模仿前賢之作，遂於隔年西元 1625 年仲春完成《郊園十二景圖》冊。如此也說明為何早在西元 1622 年時，王時敏已經要陳廉畫過《郊園小景圖》冊，又在西元 1625 年時再請沈士充作《郊園十二景圖》冊，並仿杜瓊的《南村別墅圖》冊的形式。推測促成此事的很可能就是董其昌。

陳廉與沈士充雖然都是趙左的弟子，又同在西元 1620 年初為偶萍禪師畫過小品<sup>97</sup>，但與王時敏的交往比較密切。陳廉除了此冊，也在西元 1624 年正月時為其作過《山水圖》卷。王時敏為陳廉所題的跋，至少還包括《仿子久卷》與《雪卷》<sup>98</sup>。

## (二) 十二景的特色：

以下將先介紹沈士充的《郊園十二景圖》中的各景與繪畫特色，再與陳廉的畫冊作比較：

### 1. 《雪齋》

《園冶·屋宇》云：「齋較堂，惟氣藏而致斂，有使人肅然齋敬之義。蓋藏修密處之地，故不宜敞顯<sup>99</sup>」。《雪齋》冊以齋名中的「雪」為主題，畫的是下雪的冬景。「雪齋」是兩屋舍相連，側面的屋舍有一拱門，可供來訪客人從此門入齋中。拱門內有半張桌子露出來，表示此屋也是書齋。「雪齋」的門前有圍籬圍住，籬外還有幾座小山成為屏障，把「雪齋」包圍成一隱密、獨立的空間，符合《園冶》所謂的「蓋藏修密處之地，故不宜敞顯」。小山坡上種有松竹及雜樹。因為是寒冬，雜樹的樹葉已落盡，只剩枯枝，竹子與松樹上還

<sup>97</sup> 兩人與趙左、陳繼儒在西元 1620 年左右曾為偶萍禪師畫過《雲間十一家山水圖》卷，現藏台北故宮；見《石渠寶笈》續編(四)，頁 2067-2069，以及此論文的第四章中的《雲間十一家山水圖》卷研究。

<sup>98</sup> 王時敏，〈王奉常書畫題跋〉，收入《中國書畫全書》(四)(上海：上海書畫出版社，1992 年)，頁 910。

<sup>99</sup> 計成著，陳植注釋，《園冶》(台北：明文書局，1993 年)，頁 75。

覆蓋著昨夜的殘雪。「雪齋」內有一身著藍色衣服、頭戴斗篷帽的文士端坐桌邊，旁邊有一童僕伺候。另外有一身著紅色衣服、頭戴同款斗篷帽、拄著杖的文士正推著柴門而入，準備尋訪主人。他的童僕尾隨在後，正走在小徑上。山坡上尙矗立一茅亭。

雪景的畫法爲留白，天空與地上則用淡墨暈染。土坡上另畫上小點表示落葉。整體的構圖集中在畫面的下半部，並從左下往右上方成對角線構圖。

## 2. 《穠閣》(圖 37-7)

《園冶·屋宇》云：「閣者，四阿開四牖。漢有麒麟閣，唐有凌煙閣等，皆是式<sup>100</sup>」。「穠」者，「花木茂盛的樣子」。《穠閣》畫的是初春桃花盛開的賞花景致。畫面由左下方的一木橋向右開展，由石徑引領，通過一片松林，到達「穠閣」。「穠閣」爲一個兩層樓的建築，登閣之前須經過另一竹橋，再通過前後兩間平頂屋，方可到達。「穠閣」上有兩文士正在交談。遠處則有一拄杖老翁走在石徑上，正要去會見在「穠閣」上的主人及另一位朋友。閣的四周種了許多松、柳與盛開的桃花。閣旁另有一座小木橋通向遠處的許多小土堆，土堆上遍植柳樹與桃樹。桃花岸邊畫有一停泊的船隻，表示其右邊爲一湖泊或水域。畫面的最右下方則有一高牆圍住，應爲太倉城牆。從太倉州縣圖中可以看出太倉州城右邊環海，下方爲婁水(圖 36)。由於「樂郊園」位於太倉城的東邊(故原名東園)，以此《穠閣》所繪，南方爲城牆，東邊爲水，則可就此判斷此水爲婁水。

畫面的最右下方的高牆雖然只畫上一小段，且被雲霧以及樹叢包圍，但已暗示「穠閣」與城市僅一牆之隔，也顯示出「樂郊園」是建築在很靠近城市的郊外，這也符合魏嘉瓚的《蘇州歷代園林錄》所記載的「樂郊園位於太倉門外半里許」。

此圖整體的構圖同樣爲左下向右上做對角線鋪陳，主要的建物「穠閣」則位於畫面的右上方，與船隻同爲視覺的焦點。整幅畫用淡墨暈染出初春剛溶雪產生的霧氣，畫面的正上方又用暈染法畫出遠方的一小撮松林。

## 3. 《霞外》

---

<sup>100</sup> 同上註，頁 80。

此冊頁在描寫一片空曠的平野上，種滿桃花的園中蓋起的觀景亭臺與迴廊。「霞外」應為亭臺名<sup>101</sup>，畫中畫的是兩邊迴廊的盡頭，遊客經過迴廊欣賞廊外美景之後，可以在此休息。「霞外」也可以解釋為「亭臺外、霞光中的景致」。此圖中「霞外」與迴廊皆被桃樹與雜樹叢包圍著。其後方並有三棵巨松矗立，以為遮陽。左右兩邊的長廊後方皆有一小石壘突起以為屏障。「霞外」與迴廊下方皆用石材築起一人高的高台，登上亭臺可居高望遠，欣賞到滿山遍野的桃花。「霞外」有兩個文士正在欣賞春天霞光中的桃花園。

此圖的構圖主景乃集中在畫面的左下方，如土坡、樹叢、巨松、亭臺、迴廊。左下角的雜樹叢以大片留白來表現在其正處於雲霧中，使景更見深度。至於滿山遍野的桃樹並沒有每一棵都畫出來，只是從亭臺向前方以及右方伸展出去。遠處依然用留白與暈染造成雲霧效果，以暗示空間的遠去與推移。此幅畫留白處非常多，幾乎佔全畫面的二分之一強，但卻成功的表現出畫面的空靈與虛幻，符合「霞外」的景名。

#### 4. 《就花亭》

《園冶·屋宇》：「《釋名》云：『亭者，停也，所以休憩遊行也。』司空圖有休休亭，本此義。造式有定，自三角、四角、五角梅花、六角衡圭、八角至十字，隨意合宜而製，為地圖可略式也<sup>102</sup>。」「就花亭」顧名思義，是一座用以親近花卉、欣賞百花的亭子。此圖在描寫流水潺湲、百花盛開、楊柳垂岸的春天景致，以及文士於亭中遊春賞花之情景。亭子位於畫幅的中間偏左處，臨水而建，水的兩頭被雲霧遮掩，向遠方延伸而去。水上有一竹橋，聯繫著河兩岸的草原。亭子裡有四個文士正倚欄賞花。亭的兩側畫滿細碎的紅、白相間的小花，以及如茵的綠草，花草離亭子越遠，就越稀疏。河邊也種滿了花和楊柳。畫幅右下方邊緣處還畫上兩棵垂柳，以及一塊較大的石頭點綴畫面。畫的中央偏右上方處則是一小土丘，上面種了一叢松樹。畫的左上方角落的地方畫

<sup>101</sup>計成著，陳植注釋，《園冶》(台北：明文書局，1993年)，頁79。內文為：《釋名》云：

「臺者，持也。言築土堅高，能自勝持也。」園林之臺，或掇石而高上平者，或木架高而版平無屋者，或樓閣前出一步而敞者，據為臺。此景中的建物類似園中的「臺」。至於在王時敏老年所築的「西田」中有一景為「霞外閣」，其間的關聯耐人尋味。

<sup>102</sup>計成著，陳植注釋，《園冶》(台北：明文書局，1993年)，頁80。

了一條小石階，通向另一個隱於花叢中的建物。因為這許多的點綴物，使畫面增加許多可看性以及趣味，這也正是建造園林所常採用的方式。

此圖將園中景物由左向右成放射狀散開，主要的「實」景集中在亭子四周，然後再於畫面的左上與右下方的兩個邊角上畫上一些小的點綴的樹叢與建物。亭子的兩邊較遠處皆留白作為「虛」處，全幅所採用的依然是「虛實相生」，「樹石掩映」的畫法。

## 5. 《浣香榭》(圖 37-5)

《園冶·屋宇》：「《釋名》云：『榭者，藉也。借景而成者也。或水邊或花畔，制亦隨態<sup>103</sup>。』」「浣」者，洗也。「浣香榭」顧名思義是一座位於水邊與花畔以便「汲取」花香的亭子。榭位於畫幅中間偏上方，其後方為一大片水塘。榭邊以及河岸皆用石壘堆砌，用以種植桃樹。榭的四周被桃樹以及松樹所環繞以遮陽。榭中為唯一例外的沒有人在裡面，文士們是入花叢去「浣香」了：在畫的左下角的花樹下兩個文士正在賞花遊玩。

此圖的右下方畫有一被松、柳、桃樹所包圍的迴廊的屋頂。畫幅的左側中間處有一小橋可連接另一段迴廊，迴廊並向畫的左上角延伸向遠方。迴廊都只露出屋頂，顯示出畫家的視點很高。屋頂後方的樹叢被雲霧所掩蓋，以加強空間的縱深。入水塘的小河的走向很特別：自畫的左下方轉向左上方延伸入水塘。

整幅畫的構圖「實處」集中在畫面的左半邊，再將「浣香榭」置於全畫的中上方。「虛處」在水塘以及岸邊的草原留白處。

## 6. 《藻野堂》

《園冶·屋宇》：「古者之堂，自半已前，虛之為堂。堂者，當也，謂當正向陽之屋，以取堂堂高顯之義。」<sup>104</sup>。古代宮室，前為堂後為室。在園林裏的「堂」用途有所不同，不過其造向仍為座北朝南、建物體積較大、位於重要的

---

<sup>103</sup> 同上註，頁 81。

<sup>104</sup> 計成著，陳植注釋，《園冶》，頁 75。

位置，是全園的主體建築。<sup>105</sup>「藻野堂」顧名思義為建造於田野的堂室，從圖中可看出此堂位於一大片平野中，堂的四面皆有窗和門，隨時可全部打開。因為沒有牆壁遮住向外的視線，完全符合建於園林中供主客休憩、觀看之所。

此圖中，堂屋位於畫面的中間偏左處，內有一臥榻、一書桌及椅子，一文士(應為主人)坐在臥榻上，正望著堂外的田疇。堂外有一條石砌的長長小徑，石徑上有三位文士正一邊聊天一邊緩緩走向屋子。堂的四周種滿松、柳樹與梧桐樹，堂後方的樹叢中則隱約可看到另一條小石徑延伸向遠方。

此圖有難得一見的「正面」構圖：後方一畝一畝的稻田以淡墨繪出，並集中於右上方，堂的正後方則留白，也許正是為了突顯「藻野堂」的重要性。

## 7. 《晴綺樓》(圖 37-1)

《園冶·屋宇》：「《說文》云：『重屋曰樓』。《爾雅》云：『陝而修曲為樓』」。言窗牖虛開，諸孔婁婁然也。造式如堂高一層是也。」<sup>106</sup>園林中的樓大都為兩層，面闊三間或五間不等，主要是能登高眺景以及點綴園景。

「綺」者，美麗也，「晴綺樓」顧名思義是一座美麗的樓。此樓是兩層建築，面闊三間，上下樓的前方都有一空曠平台可供遊客觀賞外面的園景。樓上的室設置有桌椅，可供遊客歇腳休息。樓下的平台上也放置幾個紅色的石凳供遊客歇腳，平台上方則搭起類似車前的蓬蓋，以做遮陽之用，江南工匠將這種廳堂的前卷稱為「輶軒」。圖中二樓裡有一主僕，主人正端坐室內，向外觀看景物。一樓則有兩士人臨欄杆而立，正在觀賞荷花池上的美景。此圖中，樓畫得普通，美在樓外的景致。樓前面臨荷花池，樓的兩側沿池建有迴廊與橋。池邊楊柳絲絲，隨風搖曳，池裡荷葉田田，是炎炎夏日裡消暑的好地方。樓邊遍植柳樹、雜樹、桃樹以及芭蕉樹，樓後並有一小土丘，上也種了一叢樹，充分表現出中國地理上講究的「背山面水」的好風水。畫幅的右下方的橋畫得很精緻，上面還有三個石凳，可供遊客歇息，設計非常實用而貼心。

此圖的構圖是由右下方左轉向左上方，畫了一個大弧線，也是對角構圖。此圖「虛」的部分在樓前的池水留白處，以及樓後的樹叢為雲霧遮掩。「實」

<sup>105</sup> 《園冶·立基》：「凡園圃立基，定廳堂為主。先取乎景，妙在朝南。……」，同上註，頁 63。

<sup>106</sup> 計成著，陳植注釋，《園冶》(台北：明文書局，1993年)，頁 78。

的部分以及畫的重心集中在樓的兩側。充分表現出園林的「虛實」、「蜿蜒」以及「主

從」的園林建築特點<sup>107</sup>。

## 8. 《竹屋》(圖 37-3)

「竹屋」顧名思義是築在竹林中的房屋。此圖中竹林幾乎塞滿全幅，竹林的茂密點出所在季節為夏季。夏季裡房屋隱沒於竹林裡，正可以銷夏。此圖也充分展現出「疊石」的技術：房屋位於疊石的小山、竹林間，屋旁沿著山勢築起一道石砌的圍牆，牆有一拱形門出入，門外皆是疊石，只有一石徑蜿蜒於山石中。屋外的疊石高低錯落，竹林疏密有致。竹林外的樹石皆為煙霧所籠罩，不知所終。屋內有兩文士正望向窗外，一拄杖老翁剛轉過石坡往拱門而行。在石徑的尾端則另外有兩文士邊走邊聊。在炎炎夏日中走訪好友於竹林深處，亦為人生一大樂事。

整幅畫的構圖採畫面集中法，以漂亮的拱門為畫的中心，「竹屋」在畫的中心偏左處，一大片濃淡虛實畫出的竹林位於屋後方，在屋前方與圍牆壁的石堆上也畫上一排很有姿態的竹林。

## 9. 《掃花菴》

小的草屋曰菴。「掃花」點出落花的季節。此圖的主建物為一菴與兩側的廂房。菴為正面構圖，內有兩文士正在聊天，這是唯一一冊其畫中人物未向外觀看景物。菴前有小庭院，擺著幾盆花。菴的前後遍植芍藥與竹林，遠處煙霧中則是一叢紅樹，暗示是秋天的季節。菴後隆起兩座山峰，上面也種滿芍藥，山下關有石階可拾級而上。屋的左方有一條小河，蜿蜒沒入山後的雲霧中。此圖完全呈現出「門前有小河，後面有山坡」的適合人居之景致。

在 1638 年時，董其昌曾在王時敏的「掃花菴」題《南宋賈師古白描十八尊者冊》<sup>108</sup>，可見此處也是王時敏與好友切磋書畫之重要地方。

---

<sup>107</sup> 彭一剛，《中國古典園林分析》(台北：博遠出版社，1989)。書中提出中國古典園林的特點在於：「內向與外向」、「看與被看」、「主從與主點」、「空間的對比」、「藏與靈」、「引導與暗示」、「疏與密」、「虛與實」、「蜿蜒曲折」、「高低錯落」、「俯視與仰視」、「滲透與層次」、「空間疊石」、「庭園理水」、「花木配置」等。

整幅畫的構圖也是採正面集中法，「掃花菴」為畫面的中心，向右有竹林，向左有小河，向後則為小山與紅樹。除了近景以外，畫幅的其他三邊都為雲霧所瀰漫，此菴彷彿是置身雲中的仙境一般。

## 10. 《涼心堂》

「涼心堂」與「藻野堂」雖同樣稱為「堂」，建築構造卻大不相同。「藻野堂」的四面皆有窗和門，隨時可全部打開，沒有牆壁遮住向外的視線，完全符合建於園林以供主客休憩、觀看之所。「涼心堂」則前後皆有屋，所以應是「前為堂，後為室」中的前堂，是居住的地方，不是休憩或觀園之所。「涼心」者取其秋冬天涼的季節，圖中堂屋左方以及後方皆有一屋，右方的屋前有一石砌圍牆，一樣的拱門建築，牆與屋中間種有竹子。屋後有一土丘，上種有一大片竹林。堂前有荷花池，堂的右方接著一排有一側是白色牆壁的迴廊(又稱半廊)，再接上一座橫跨荷花池的木橋。荷花池中荷花已謝，只剩下殘荷幾片。池邊的石堆中種有柳樹與梅樹，並有一小徑穿梭在樹石間。殘荷與梅樹點出秋冬的季節。

堂中一文士頭戴秋冬時才戴的斗篷帽(應是主人)坐在臥榻上，一僕隨侍在側。堂上並有門簾作為掩蔽與遮陽(「樂郊園」中只有「雪齋」與「涼心堂」有此門簾)。遠方荷花池的木橋上有一拄杖文士，同樣戴者斗篷帽正要過橋來訪。

此圖的構圖是以荷花池為分野，池向右下方向左上方對角線延伸，池的盡頭、石的後方還隱約可見另一間屋子的屋頂。由畫面的下方中心位置開始，由小徑向左而去，由木橋向右再轉向左方的主建物「涼心堂」。整幅構圖具有「迴轉」的效果。常見的雲霧出現在畫面左下方的樹石間，以及畫面上方的竹林間。

## 11. 《飄影閣》

此為「樂郊園」中的第二個樓閣。「飄影閣」為兩樓高的樓閣，位於一片田疇中，登高望遠，田疇外可見風帆點點，故名。此閣應位於「樂郊園」臨婁水處，「飄影閣」的四周用壘石為屏障，前並有一石徑通向外面的景點，盡頭處畫上柳樹以及一建物的屋頂。圖中的黃色點點代表著秋收以後的田野，與閣旁

---

<sup>108</sup> 鄭威，《董其昌年譜》(上海：上海書畫出版社，1989年)，頁222。



的枯樹、風帆都標誌出秋冬的季節。閣內有兩文士坐在窗邊正向外欣賞風景，石徑上依然有一拄杖文士，正偏過頭去看著遠處的風帆。

此圖的構圖一如其他大部分圖冊中的走勢：由右下向左上方伸展，樓閣位於此對角線的中間處，再過去就是一大片的留白。此閣非正面構圖，而是傾斜的，遠處的枯樹及風帆一樣是傾斜向上，與下方的閣是平行的，兩者中間的空白處暗示著其為一大片田野。

## 12. 《田舍》(圖 37-20)

此圖為此冊的最後一開。從一大片的田園景色可以看出「田舍」命名之意。「田舍」意謂「田中的房舍」。此圖中房舍位於畫面的右下方，前有籬籬，後有雜樹叢。前方是一大片綠油油的稻田，顯示季節又回到春天。稻田四周長滿雜樹與柳樹，田邊尚有幾間茅舍隱於柳樹中。房舍中窗戶皆敞開，有兩文士正倚窗外望，大有描繪孟浩然詩中「開軒面場圃」之詩境。

此圖的斜角構圖在於房舍本身的透視，以及屋旁平行傾斜的竹籬。其與近景的雜樹叢構成全圖的「實景」；稻田中央以及畫幅上方(即屋後的雲霧)構成此圖的「虛景」。

### (三) 與陳廉《郊園小景圖》冊之比較：

陳廉作於 1622 年的《郊園小景圖》冊，只有十幅；沈士充的則有十二幅。兩畫的內容大致可以找到類似的景，但陳廉缺少的是《飄影閣》與《霞外》。兩冊的異同如下：

#### 1. 相似之處：構圖、用筆、設色

或許同為趙左的弟子，兩人的用筆與設色頗為相近。在用筆與狀物能力方面兩人都非常優秀，可說不分軒輊。兩人同樣喜歡運用留白與雲霧，但沈士充在處理上比較多變化而奇巧。在構圖方面，兩冊都喜歡採用對角線形式，並喜歡用建築物的側面來表現傾斜的地平線，以達到「動勢」效果。但是也許因為沈士充用的是長方型畫幅，使其對角線構圖更加明顯，所造成的地平線更加傾斜。例如《晴綺樓》，兩冊都將荷花池置於畫幅的中央晴綺樓的一側，另一側

都畫柳樹。又兩冊的樓與迴廊都以側面呈現。但沈士充右下方特別加入一段柳樹頭以及迴廊，將景的弧線加大。至於樓的描繪，陳廉的畫為側面呈現，很符合透視，但景中不見人物。沈士充的畫則有三個文人加上一個家僕，而且爲了讓觀者看到「文人」在樓上的「活動」，特地將樓略為轉向正面，所以就比較不符合視覺的透視感(圖 37-1,-2)。又如《竹屋》一圖，兩冊中皆以雲霧中的竹林與竹林中的屋舍爲主題，竹林並沿著小山丘起伏，構圖十分相似。但是在沈士充的畫裡，爲了突顯在林中漫步的文人，特別在畫幅的下方畫上小徑，因此增加了空間的縱深。同樣的，在此景中沈士充所畫的人物比陳廉的還多的多。(圖 37-3,-4)

## 2. 相異之處：

### (1) 圖冊的形式不同：

兩冊的形式不同，陳廉的是正方形畫幅(35.3x33.4cm)，沈士充的則是長方形畫幅(30.1x 47.5cm)；沈士充每一景皆用篆書題名，陳廉的則皆未題景名，僅在最後一開上落款：「壬戌菊月 郊園小景 陳廉」。

### (2) 取景的角度不同：

同一個景點的描繪，會因爲畫家所採取的視點、角度或欲表現的重點的不同，而有不同的畫面呈現。例如在《浣香榭》一景中，沈士充畫的「浣香榭」位於畫面中間，柳樹與桃樹間的小徑是自左上往右下方蜿蜒。並將主要的景物置於左方，讓右方一大片留空。而陳廉則將「浣香榭」置於右邊中央，小徑則是從右中央往左下方蜿蜒，貫穿畫面，讓人在視覺上會感到不舒服(圖 37-5,37-6)，且桃樹尚未開花。又如《穠閣》一景中，雖然兩冊的穠閣皆隱於桃樹與松樹林裡，但在沈士充畫中左上方留空白，主要母題沿著畫幅的對角延伸，右下方的城門點出穠閣的地理位置。陳廉的畫則無明顯的對角線構圖，且城門與城牆畫在畫幅的上方，與沈士充畫的取景方向剛好相反(圖 37-7, 37-8)。

沈士充的《郊園十二景圖》雖已具有透視觀念，但與陳廉著重「正確透視」畫法不同。沈士充並不刻意做到完全合乎透視，而是加上許多個人的主觀意識，或爲了畫面上的需求去作構圖，爲了表現「動勢」，建物喜歡側面呈現，但透視卻往往不是百分百的正確。

### (3) 繪畫的重點與目的不同：

陳廉的畫以建築物為主，週邊的景物為輔。畫面中的人物都不多，頂多兩三個，且多次出現單獨的文士，甚至在《晴綺樓》中只見樓閣，未見任何文士。另外，畫中大多只見一個拄杖的老翁走在園林中，此圖冊的目的彷彿在紀念王時敏的祖父王錫爵。而沈士充畫中則強調園林中景致的空靈與深邃，週邊環境與建築物一樣重要。在人物與建物方面互相配合，每一景中人物都不少，彷彿在強調園林主人與客人之間的互動與往來，表現王時敏與友朋之間的情誼。圖冊中也常見拄杖老人，但顯然非主人(王時敏時年三十七)，而是客人，而王時敏朋友中最年長的要屬董其昌，時年已是高齡七十一了，所以這個時常造訪的客人應為董其昌。這個拄杖老人曾出現在《雪齋》、《穠閣》、《竹屋》、《涼心堂》、《飄影閣》等多幅作品中。從這點或許可以推測為何在短短三年內，會出現兩個類似的圖冊，即第一個圖冊可能是在畫祖父王錫爵在園林的活動情形，第二個圖冊在畫王時敏自己在「樂郊園」接待友人的情形。

#### (四) 繪畫的藝術：

##### 1. 視點的時代性：

明代早中期的園林圖冊幾乎都採取近景取鏡，即在主要的景物之外，只加上些許週邊的建物或花木景致做點綴。例如：杜瓊的《南村別墅圖》冊、沈周的《東莊圖》冊、文徵明的《拙政園圖》冊以及文嘉《芳園十五景圖》冊中皆將主題景物放大作特寫；其中甚至有只描畫園林一隅的特寫畫面，例如沈周的《東莊圖》之《稻畦》、文嘉<sup>109</sup>《芳園十五景圖》冊之《玉泓館》(圖 37-9,37-10)。到了明代中期後段，畫家開始喜歡作較高視點的構圖<sup>110</sup>，例如在稍早的汪廷訥所刻印出版的《環翠堂園景圖》卷<sup>111</sup>，已經出現鳥瞰式的構圖。明末時的園林繪畫都不再只是園林建築物的描寫或角落的特寫，而是重視園林的整體造

<sup>109</sup> 文嘉(西元 1501-1583 年)字休承，號文水，長洲人，文徵明之次子。

<sup>110</sup> 高居翰在《氣勢撼人》一書中曾對此提出討論。

<sup>111</sup> 繪圖與出版時間約在 1602-1609 年，見林麗江，〈徽州版畫《環翠堂園景圖》之研究〉，《區域與網絡---近千年來中國美術史研究國際學術研討會論文集》，頁 299-327。

景，所以皆採用較高視點的畫法，盡量突顯建物與周邊景物結合所呈現的美感與特色。例如陳廉的《郊園小景圖》與沈士充的《郊園十二景圖》，以及稍晚的畫家張宏作于西元 1627 年的《止園圖》冊皆是。其中在《止園圖》冊中也有有一冊頁是以鳥瞰式畫法來表現止園全景(圖 37-11)。

## 2. 建物側面呈現的時代性：

明末的山水畫中，建物似乎喜歡側面呈現，以表現特殊的視覺效果。最早在董其昌的西元 1617 年的《宋元詩意圖》冊中已經出現，陳廉與沈士充的這兩個圖冊表現的更加明顯。尤其是沈士充的《郊園十二景圖》，除了《藻野堂》與《掃花菴》中建築物與構圖是正面的以外，其他都與週邊景物作對角線構圖或將主要建物作側面呈現。到了張宏，更喜歡這樣的表現方式，在他的畫裡，不論是圖軸或圖冊，皆喜以側面呈現建物。例如《栖霞山圖》軸、《句區松風圖》軸、《岳中十景圖》冊、以及《止園圖》冊(圖 37-12)等都是。除了這個時代特色之外，畫家在處理園林景物方面也有類似之處。以沈士充《晴綺樓》荷花池的描繪為例，陳廉與張宏在描繪園林裡荷花池的景緻時，不論取景或畫法都相當雷同，顯示出具有時代特性(圖 37-13,37-14,37-15)。

## 3. 傾斜的地平面與對角線構圖的時代性與創新：

傾斜的地平面與對角線構圖的經營，自董其昌的畫作開始出現。其中「對角線構圖」的目的，為使畫面看起來較為寬廣，傾斜的地平面則讓畫面產生動勢。在陳廉的《郊園小景圖》冊中也作過嘗試；三年後沈士充的《郊園十二景圖》冊，將之發揮到極致。他利用橫式的長方形畫幅形式，以增加對角線的長度，可使畫面上園林的空間看起來更加寬廣；利用傾斜的地平面讓主要的景物置於一隅，讓另一邊留出更大的空白，製造出「虛實相生」的對比效果。這樣的特殊構圖影響到年輕的畫家邵彌。邵彌在十多年後的 1638 年，所畫的山水冊(圖 37-16)中，明顯看到他的樹木、建物以及地平線也是傾斜的<sup>112</sup>。

## 4. 為明末松江畫派園林繪畫之代表作：

---

<sup>112</sup> 高居翰先生對此議題曾有研究，見〈張宏與具象山水之極限〉，《氣勢撼人》(台北：石頭出版社，民 83)。

此圖冊具體實現了董其昌所強調的「筆墨」、「神韻」、「平淡簡遠」、「黑白相間」、「虛實相生」、「強烈明暗對比」等重要的繪畫理論。

除了上述的兩個時代特色之外，此圖冊最大的特點，是將趙左以來的雲霧、暈染的松江畫派技法發揮到極致，可說是松江畫派園林繪畫之代表作。此冊畫法濕潤暈染，雲霧氤氳，講究氣韻生動的表現，讓沈士充「青出於藍」之譽更加名符其實。其中大量使用「留白」與「暈染」，表現出此園林的無邊無際以及神秘感。這種「留白」方式除了可用來表示「雲霧」，也用來作為「暗示性」畫法：暗示畫中景物的「重複」，甚至是表現「光影的反射」。在較早的董其昌作於 1620 年的《秋興八景》冊裡已經出現，兩年後在陳廉 1622 年的《郊園小景圖》中的「草原」也有類似的畫法，但是「留白」的部分並不多。但在沈冊的第六幅《藻野堂》與第十二幅《田舍》中，所描繪田畝幾乎都只畫出三分之一，其他皆用雲霧遮掩、或用留白的「暗示性」，代替田畝的「重複性」描寫（圖 37-17, 37-18, 37-19, 37-20）。

此圖冊的另一個重要性，在於綜合了晚明的園林觀、繪畫觀以及社交觀，以繪畫的形式展現。在傳統園林繪畫中，主角人物與建物常常是身處於山林中，或登高望遠，或彈琴於竹林，或臨流賦詩，或孤舟垂釣，或閉門讀書，完全在表現文人、畫家的孤傲、清高的氣節。傳統的園林別莊，是士人隱居、躬耕、讀書、修行的地方，是用來安身立命的、儉樸度日的，所以園林中的景物大都簡單，建物也樸實無華，可以從吳派園林繪畫中窺得<sup>113</sup>。但是到了明末，江南園林講究意境、造景與個人的品味，園林的建造開始走向繁複，建物也講究特色。在晚明社會裡，文人之間的交往頻繁，或結社，或到友人的園林，包括市園、郊園或山中別墅裡的書齋去品評藝術收藏、吟詩作對、看戲曲、互贈書畫等。此時園林成了社交的場所，尤其是郊外的園林，是個休閒、度假、社交之所<sup>114</sup>。

---

<sup>113</sup>不論是沈周的《東莊圖》冊或文徵明的《拙政園圖》冊，多只見主人自己的生活情形，或是無人物、卻具有象徵意義的景致，例如竹林、荷花、菊花等。即使在十七世紀初的文從簡的《園林景色圖》中仍然保有此傳統。見林麗江，〈徽州版畫《環翠堂園景圖》之研究〉，《區域與網絡——近千年來中國美術史研究國際學術研討會論文集》，頁 306。

<sup>114</sup>王鴻泰，〈流動與互動——由明清間城市生活的特性探測公眾場域的開展〉，（台北：國立台灣大學歷史學研究所博士論文，1998 年），頁 158-174。

沈士充的此一畫冊，將明末文人社交特色描畫出來：圖冊中「人物的活動」才是重點，建物與景緻所表現出來的浪漫與詩情畫意，只是在襯托主人與友朋的氣質。全十二冊頁中皆有人物，畫中強調主人與朋友在園林中的互動，彷彿此園林是爲了用以接待朋友而設。沈士充的畫裡，雖有田畝(《田舍》)，卻不見耕種的人，只有主人的「開軒面場圃」，一副悠閒自在的景象，相較於較早的陳廉的《郊園小景圖》中主人觀看兩位田裡的耕者，更可看出王時敏將他的園林的定位。沈畫裡出現的停泊的舟(《穠閣》，圖 37-7)，也表現出主人與友朋間的悠閒情境。

此冊所表現出來的園林繪畫面貌與吳派非常不同，也可說是松江畫派園林繪畫之代表作。

#### 5. 將園林建築的特質入畫：

園林與中國山水畫其實是一體兩面，互相影響的。但在園林繪畫中將園林特質表現的如此詳盡，卻是少見。在中國古典園林的建造特點中，<sup>115</sup>沈士充的畫處處可見：「看與被看」、「主從與主點」、「空間的對比」、「藏與靈」、「引導與暗示」、「疏與密」、「虛與實」、(雲霧的運用與暗示性畫法)「蜿蜒曲折」(小徑的畫法)、「高低錯落」(小丘、壘石的佈局)、「滲透與層次」等。其中尤其是「看與被看」是圖冊的重點，圖中的人物幾乎都是望向園林景致。「向外看」在此圖冊中非常重要，而作為圖冊的功能，「被觀看」也是它的最重要的目的。作為一個繪畫主體，能表現出「看與被看」，是一個突破，這在當時的戲曲版畫中很常見<sup>116</sup>，但運用在繪畫中卻是一個創舉。

---

<sup>115</sup>「內向與外向」、「看與被看」、「主從與主點」、「空間的對比」、「藏與靈」、「引導與暗示」、「疏與密」、「虛與實」、「蜿蜒曲折」、「高低錯落」、「俯視與仰視」、「滲透與層次」等，見彭一剛，《中國古典園林分析》(台北：博遠出版社，1989年)。

<sup>116</sup>許文美，〈深情鬱悶的女性—論陳洪綬《張深之正北西廂記祕本》版畫中的仕女形象〉，《故宮學術季刊》，第十八卷，第三期，(2001)，頁 144。其中的《窺簡》部分，崔鶯鶯在看張生的來信，而紅娘正躲在後面偷窺，充分表現出「看與被看」的情景。

299 以書風與用印定爲與《山居圖》同時期的作品，見附錄(一)(二)。

## 第四節 立軸畫之研究

立軸畫在沈士充的繪畫創作中一直都有出現，作品也最多。西元 1610-1625 年間的作品共有七幅，其中又可依照畫風的轉變區分為兩期，西元 1609-1619 年為前期、西元 1620-1625 年為後期。

### 一、西元 1609-1619 年之作品

前期的作品有 1609 年的《山居圖》軸、未署年的《雲深仙嶠》、<sup>117</sup>《秋巒飛瀑》、1617 年的《山水圖》軸、與 1618 年的《梁園積雪圖》軸(圖 38,39,40,41)。探討其特色如下：

1. 除了《梁園積雪圖》軸為紙本之外，其餘都為絹本設色。
2. 其中以西元 1609 年的《山居圖》軸最具代表性。這幅畫中山石滿幅，山石的皴很細碎而嚴謹，樹木、屋舍、廟宇乃至人物也都詳加描繪，充分表現出職業畫家的氣質與水準。
3. 這些作品大都為大山水，並以宋元畫家的繪畫特色為主：披麻皴與牛毛皴。前三軸的山石皴法皆繁複、工整，且皆有大間廟宇隱於山林中。
4. 四幅畫幾乎都完成於秋天，也都在描寫秋天的景色，都有雲霧、松樹、枯樹、屋舍。除了《雲深仙嶠》之外，皆有紅衣拄杖文人以及攜琴童子。其中的紅衣拄杖文人在三幅畫中的造型幾乎一模一樣。另外在西元 1617 年的《山水圖》軸中，右方遠山上有一輪紅色的太陽，這在中國繪畫裡很少見。此應該是在描寫秋天的早晨裡太陽剛升起時，文人與僕人正要攜琴游樂於山林。這種攜琴景象令人想到明代中期以來吳派畫家的繪畫。可見這時候的沈士充仍受到前朝畫家的影響，過了此時期就未再見到類似的母題了。
5. 從西元 1618 年開始，畫中的文人形象開始有所改變。作於西元 1618 年的《梁園積雪圖》軸中，拄杖文人雖仍穿上紅色上衣，但已戴上有文人形象的「文人帽」<sup>118</sup>，此形象與師父宋懋晉作於西元 1611 年的《一路看泉圖》軸，以及趙左西元 1616 年的《寒崖積雪圖》軸中的文人幾乎完全相同(圖 43,44)。從這裡可以看出沈士充受到師父的影響。這種文人形象存在三位畫

---

<sup>118</sup> 最早可追溯到王詵的《漁村小雪圖》中的文人形象。

家的畫裡，一直持續到晚期繪畫，且越到晚期文人帽與文人的五官就越來越簡化。可以趙左的《竹院逢僧》以及沈士充西元 1626 年的《松林草堂》中的文人為例(圖 9-1,9-2)。

6. 《梁園積雪圖》是沈士充僅見的歷史故事圖。此圖與《秋巒飛瀑》一樣屬於寬幅形式。可能因為所需畫幅較大，故用較便宜的紙而非絹，作為繪畫的媒材。

## 二、西元 1620-1625 年之作品

後期的西元 1620-1625 年間的作品有西元 1620 年的《松蔭柳色圖》軸、西元 1621 年的兩幅《山水圖》軸<sup>119</sup>、西元 1622 年的《山水圖》軸<sup>120</sup>、西元 1623 年的《天香書屋圖》軸、西元 1624 年的《雪棧行旅圖》軸、西元 1624 年的《桃源圖》雙屏軸。

探討其特色如下：

1. 此時期仍以瀑布、水流、雲霧為主要母題，但已不再出現山林中的廟宇以及拄杖文人加上攜琴僕人。
2. 出現兩種不同的畫風，其一仍為全幅山水，例如作於西元 1623 年的《天香書屋圖》軸、作於 1624 年的《雪棧行旅圖》軸、作於西元 1624 年的《桃源圖》雙屏軸。另一種為具有「虛實相生」與傾斜地平面的構圖，留白的雲霧處也較多，與同時期的山水圖冊的風格相近，例如：作於西元 1620 年的《松蔭柳色圖》軸，畫面出現傾斜的地平面、西元 1621 年的兩幅《山水圖》軸<sup>121</sup>，以及 1622 年的《山水圖》軸<sup>122</sup>。(圖 45,46)
3. 其中藏於日本柳孝的《山水圖》與《松蔭柳色圖》上皆題有沈士充自己所做的詩，這在晚期繪畫裡未曾見到。
4. 作於西元 1624 年的《桃源圖》雙屏軸是沈士充唯一一張兩併的軸畫，從構圖

---

<sup>119</sup> 一幅目前藏於日本柳孝，另一幅藏於日本東京博物館。

<sup>120</sup> 美國加州美術館藏，照片見台北故宮海外珍藏檔案室。

<sup>121</sup> 一幅目前藏於日本柳孝，另一幅藏於日本東京博物館。

<sup>122</sup> 美國加州美術館藏，照片見台北故宮海外珍藏檔案室。



上可看出兩幅畫為同一張圖，因為畫幅過大而裱成兩軸。此圖也是秋天的景致，山石、松與瀑布為畫的主要母題。松樹下的平台上有一涼亭，兩文人正坐在裡面聊天，亭外一人望著他們。畫中山石堅實、松樹姿態優美。此畫是目前所見的軸畫中唯一以「涼亭」作為人物聚集的場景，亭子與人物皆為近景描寫，此時人物尙未被簡化，應該是為某個收藏者所畫。(圖 47)

## 第五節 小結

沈士充早期的繪畫尙受師承與仿宋元大家的影響，其中長卷繪畫深受趙左之影響，喜歡營造煙雲氤氳之氣氛，並擅長描繪松江地區的景致。至於仿古山水圖冊，則受到宋元畫家以及董其昌的影響很大，且不輕易脫離前人之用筆與構圖特色。與董其昌一樣，仿古的對象大抵不出王維、董、巨、米家山水、李成、趙大年、元四大家的範疇，偶而仿張僧繇與趙伯駒的青綠沒骨山水、夏圭的斧劈以及王蒙的牛毛皴山水。不同的是，沈士充比較喜歡畫宋代大幅山水中的母題，例如騎驢的旅人、旅店、關門，尤其是雪地裡的行旅，且這些母題都能精確描繪；雖同為仿古山水圖冊，但董其昌的作品構圖大多比較簡單，有些畫冊還會雷同，而沈士充的則每一冊都是精品，且各具特色；兩人雖然都會將「實景」與「仿古」結合，但在董其昌的畫裡比較無法與實景作聯想，沈士充的則可明顯看出端倪；董其昌較不重形似而重筆墨趣味，沈士充則偏重寫實、唯美與抒情。沈士充從西元 1620 年開始所繪製的山水圖冊不再以「仿古」為目的，而是努力的畫出具有個人風格的創作，所以在最後的幾個圖冊裡展現了個人的特殊風格，並使山水圖冊的達到一個新的藝術高峰，不愧為圖冊畫家中的奇葩。

至於立軸畫，早期受到師父趙左與宋懋晉之影響，構圖多類宋代的大山大水，且加入煙雲的細心營造，成為松江派畫家的特色。沈士充的畫作自西元 1620 年開始除了煙雲的營造，畫面漸增加虛、實的變化，並且與同時期的圖冊一樣出現傾斜構圖。