建立典範：王時敏與《小中現大冊》

王靜靈*

【摘要】現藏於臺灣國立故宮博物院的《小中現大冊》實際上的名稱是「倣宋元人縮本畫及跋」。因為在這本冊頁的引首被題有「小中現大」四個大字，故習稱「小中現大冊」。在這本冊頁中收錄了二十二幅宋元名畫的縮本，當中十八幅縮本的對頁有董其昌所書寫對這些宋元名跡鑑定的意見、對這些偉大畫家的評價、談論畫風的淵源或出處、以及記述原跡的流傳經過等。是我們研究畫史以及十七世紀收藏的重要材料。本文所要討論的是《小中現大冊》的功能以及它與作者王時敏的關係。主要分為三個層次，第一、本文從「傳習」的角度切入分析《小中現大冊》之實際功能與王時敏畫業的關係，試圖將之置於「實際操作」的行為脈絡中就「實踐面」上來解釋《小中現大冊》在南宗繪畫學習中的具體位置。二、本文還將從圖繪收藏的脈絡，來探討《小中現大冊》與王時敏收藏之關係以及圖繪「收藏集冊」的意圖。三、就「小中現大」的典故、出處、以及詞意來討論《小中現大冊》的意涵與王時敏「建立典範」的關係。希望對《小中現大冊》在畫史發展中之意義及重要性做具體的定位。

關鍵詞：小中現大冊、倣宋元人縮本畫及跋、縮本、典範、 正統派、王時敏、 四王、董其昌

一、前言與研究回顧

> 壺公者，不知其姓名也。……時汝南有費長房者，為市掾。忽見公從遠方來……常懸一空壺於屋上，日入之後，公跳入壺中，人莫能見，唯長房樓上見之，知非常人也。……公知長房篤信，謂房曰：「至暮無人時更來。」長房如其言即往。公語房曰：「見我跳入壺中時，卿便可效我跳，自當得入。」長房依言，果不覺已入，入後不復見壺，唯見仙宮世界、樓觀重門閣道宮……①

這是在東晉葛洪（283—343/363）所編撰《神仙傳》中所記載之壺公與費長房的故事。費長房經由壺公仙人的引領，飛入懸掛在房檐上的壺中，映現在費

＊德國柏林自由大學歷史與文化學院藝術史系東亞藝術史部　博士生

① 葛洪，《神仙傳》（北京：中華書局，1991），卷5，頁38。

臺灣大學學術期刊資料庫

長房眼前的是建有宮殿、樓閣的神仙世界。相同的故事也出現在《雲笈七籤》中的〈雲台治中錄〉，據說有一名施存道士，夜宿在栓著的五升大壺之中，而壺中天廣地闊，日月星移。②源於這個典故的「壺中天」和「壺中日月」等語彙，便成為神仙世界的象徵，頻頻出現在後世的詩文之中。③

這些方士們所編造的「壺中世界」故事，除了可以被視為是神仙世界的象徵之外，它也顯示出一種由「小」觀「大」的理想的世界觀，在微小壺中所蘊含的竟是廣闊無邊的大世界。於是從南北朝時期起，在營造私家園林時就自覺地尚小巧而貴情趣。一些知識分子甚至將園林也稱作「壺中天」，要人們在其中以小觀大，在小小的園林之中，寄託個人天地般遼闊的情志。④這種透過園林進行對理想世界的營造，在中國歷史上有許多例子，不勝枚舉。除了將園林視為理想的具體而微之小宇宙世界外，方寸的棋局以及盆景等也都被視為是包含宇宙天地觀念的載體。⑤這由「小」觀「大」的觀念，也可在繪畫的領域中透出端倪，十七世紀正統派畫家領袖王時敏（1592—1680），按照他從董其昌（1555—1636）那兒繼承而來的繪畫鑑賞體系，收藏了歷代的大師傑作，將這些傑作透過臨摹的方式，複製成小尺幅的冊頁，這些臨摹的複製品被稱為「縮本」，藉由匯集這些古代大師傑作的縮本，這位畫家建構了一個可堪稱為典範的理想的繪畫世界，其在冊頁所題引首有「小中現大」四字，更透露出匯集這一本縮本冊頁的企圖與雄心。這篇文章要談的就是這個青年畫家建構理想的繪畫世界這件事。

《小中現大冊》實際上的名稱是「倣宋元人縮本畫及跋」，現藏於臺灣國立故宮博物院。因為在這本冊頁的引首被題有「小中現大」四個大字，故

② 張君房撰輯，蔣力生等校注，《雲笈七籤》（北京：華夏出版社，1996），卷28，頁160。

③ 關於壺中天的相關研究，有小南一郎先生的研究，他根據這個壺中天的典故討論中國的神仙思想與祖靈觀、靈魂升天的密切關係，其中重要的論點是將長江下游墓葬出土的三國（東吳）和西晉時代的「神亭壺」、「魂瓶」、「穀倉罐」等視為通達神仙世界的路徑，這些埋入墓葬的壺是靈魂升天通往祖靈世界的橋樑。參見小南一郎，〈壺形の宇宙〉，《東方學報》61（1989），頁165-221。

④ 參見王毅，《中國園林文化史》（上海：上海人民出版社，2004），頁123-200。

⑤ 關於盆栽與理想世界之縮圖關係的研究，參見ロルフ・スタン，福井文雅、明神洋譯，《盆栽の宇宙誌》（東京：せりか書房，1985）以及三浦國雄，《中國人のトポス—洞窟・風水・壺中天》（東京：平凡社，1988）。關於圍棋的宇宙觀參見大室幹雄，《圍碁の民話學》（東京：岩波書店，2004）。承蒙臺灣大學藝術史研究所謝明良教授提供相關資料，特此致謝。

臺灣大學學術典藏資料庫

習稱「小中現大冊」。在這本冊頁中收錄了二十二幅宋元名畫的縮本，當中十八幅縮本的對頁則書寫了對這些宋元名跡鑑定的意見、對這些偉大畫家的評價、談論畫風的淵源或出處、以及記述原跡的流傳經過等（圖1）。這些文字紀錄，是我們研究畫史以及當時收藏的重要材料。事實上，學界對於《小中現大冊》的關注自二十世紀初起便一直延續到今天。圍繞著《小中現大冊》的主要討論是作者歸屬問題，但是學界對於作者究竟是誰卻一直沒有共識，對於作者的歸屬仍然各持己見， 截至目前為止計有王時敏作、陳廉作、王翬作、以及董其昌作等不同說法。⑥

⑥ 主張王時敏作的說法是學界普遍的意見，代表的學者主要有徐邦達先生、Ann Elizabeth Barrott Wicks等人，參見 Ann Barrott Wicks, "Wang Shih-min (1592-1680) and the Orthodox theory of art : the six famous practitioners," Ph. D dissertation, Cornell University (1982)、同氏，唐恆亮譯，〈王時敏的繪畫觀〉，《故宮文物月刊》37期（1986.04），頁91-97；徐邦達，〈古畫辨偽識真（三）－董其昌、王時敏、王鑑作品真偽考〉，《朵雲》6（1984），頁203-207；以及氏著，《古書畫偽訛考辨》（南京：江蘇古籍出版社，1984），下卷：文字部分，頁152-155；另外嚴守智也認為是王時敏所作，參見嚴守智，〈王時敏的仿黃公望風格〉，國立臺灣大學歷史學研究所中國藝術史組碩士論文，1989，頁76-77、95。認為是陳廉作者有方聞、高居翰兩位教授、以及啟功先生，其中方氏與高氏原先認為是王時敏所作，但在後來的研究中方氏與高氏都改變了他們的看法，認為《小中現大冊》或為陳廉所作，參見 Wen Fong, et al., "The Great Synthesis," in *Images of the Mind: Selections from the Edward L. Elliott Family and John B. Elliott Collections of Chinese Calligraphy and Painting at the Art Museum, Princeton University* (Princeton: The Art museum, Princeton University, 1984), pp. 177-179; Wen Fong, et al., *Possessing the Past: Treasures from National Palace Museum, Taipei* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1996), pp. 274-276. James Cahill, *The Distant Mountains: Chinese Painting of the Late Ming Dynasty, 1570-1644* (New York and Tokyo: Weatherhill, 1982), pp. 123-124, 274; James Cahill, "Tung Ch'i-ch'ang's Paintings Styles: Its Sources and Transformations," in Wai-kam Ho, et al., *The Century of Tung Chi-ch'ang* (Kansas City: The Nelson-Atkins Museum of Art, 1992), pp.55-79; 啟功，〈董其昌書畫代筆人考〉，文收於氏著，《啟功叢稿－論文卷》（北京：中華書局，1999）頁184-200。主張王翬作者有張子寧以及楊仁愷兩位先生，參見：張子寧，〈《小中現大》析疑〉，收於朵雲編輯部編，《清初「四王」畫派研究論文集》（上海：上海書畫出版社，1993），頁505-582；楊仁愷，〈圍繞《小中現大冊》作者的考辨〉，《中國書畫鑑定學稿》（瀋陽：遼海出版社，2000），頁410-417。而主張出於董其昌之手者則有 則有李霖燦先生、韓國學者韓正熙先生以及日籍學者新藤武弘先生，參見：李霖燦，〈山水畫的白鐵時代－沈文仇唐和四王吳惲〉，《中國美術史稿》（臺北：雄獅出版社，1987<1>/1989），頁126。Junghee Han, "Tung Yuan's Influence on Tung Ch'i-ch'ang's Paintings," Ph. D

臺灣大學藝術期刊資料庫

對於《小中現大冊》的作者歸屬，筆者曾經發表〈《小中現大冊》作者問題芻議〉一文進行探究，文中除對各家學者的論說進行研究回顧與檢討外，並根據畫冊中仿黃公望之各開畫中所描繪的用來表現「石有三面，或在上，或左側，皆可為面⑦」的「Y」字形山石結構線，發現與王時敏各時期仿黃公望的繪畫中所描繪的相同，例如《長白山圖》（1633，北京故宮博物院藏）、《仿黃公望浮巒暖翠》（1636，青島市博物館藏）、《仿黃子久筆意山水圖》（1638，The Yale University Art Gallery藏）、《仿黃公望山水圖》（1649，上海博物館藏）、《仿古山水圖冊》之第二開〈仿大痴筆〉（1652，北京故宮博物院）、《山水圖》（1664，上海博物館）、《虞山惜別圖》（1668，北京故宮博物院）、《浮嵐暖翠》（1672，臺灣國立故宮博物院）等等。雖然線條在粗細上不見得一致，但「Y」字形角度、描繪方式卻是如出一轍，顯示這是王時敏個人獨有的繪畫習慣，而且從早期一直延續至晚年。藉由對此不經意流露的運筆習慣和繪畫方式的分析，可以確知《小中現大》冊之作者是王時敏（表1）。這種如同個人筆跡般的細微之處所傳達出來的特徵，往往具有常規性和無意識性，是藝術家個人風格面貌的流露。即使畫家在製作《小中現大冊》傾全力地摹倣原跡的風格面貌，但透過這些小的細節，我們得以辨識藝術家的手筆。而同樣的「Y」字形山石結構線的描繪卻不存在於其他畫家（如董其昌、陳廉、王鑑、王翬等）的倣黃公望畫作中，是王時敏個人所獨有的繪畫習慣。並根據《小中現大冊》上董其昌題跋的風格，判斷為董其昌真跡，且是晚年書風。又根據冊中題跋上最晚紀年1627年，作為王時敏製作此冊年代的上限，以董其昌之卒年1636年為製作此冊的下限，推測此冊的製作年代約為1627—1636年間。⑧

---

dissertation, University of Kansas (1988), pp.156-174；新藤武弘，〈「四王」與黃公望〉，《清初四王畫派研究》（上海：上海書畫出版社，1993），頁261、265。

⑦ 黃公望，〈寫山水訣〉，收於陶宗儀，《南村輟耕錄》（臺北：木鐸出版社，1982）；另收於俞崑編，《中國畫論類編（下）》（臺北：華正書局，1984），頁696-702。

⑧ 參見王靜靈，〈小中現大：《倣宋元人縮本畫及跋》相關問題〉，國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文（2006），頁14-20；王靜靈，〈《小中現大冊》作者問題芻議〉，《故宮文物月刊》291期（2007.06），頁72-87。在此筆者要指出的是，〈《小中現大冊》作者問題芻議〉於刊載時誤植董其昌之卒年為1637年，連帶將上下限誤植為1627-1637年之間，在此筆者一併修正。

臺灣大學藝術期刊資料庫

回顧《小中現大冊》研究的歷史，張子寧先生無疑是目前對《小中現大冊》進行最透徹研究者，雖然他論文的重點主要著眼於《小中現大冊》的作者問題，但是在他研究中所勾勒的《小中現大冊》流傳史、《小中現大冊》所收錄的內容考証以及對其他與《小中現大冊》相關的縮本的討論等，都對研究有很大的貢獻，是目前所見最詳盡的研究，但是仍留有許多待深入研究之課題。⑨

眾所周知，王時敏製作《小中現大冊》縮本並非個別的案例，事實上，這股製作縮本的風潮瀰漫在十七世紀以王時敏為首的書畫圈中。與王時敏交遊的畫友陳廉（活動於十七世紀）、王鑑（1598—1677）以及學生輩王翬（1632—1717）、吳歷（1632—1718）皆有製作類似《小中現大》作品的記錄，而王翬所製作的《小中現大冊》今仍存世（上海博物館藏）。不過，根據筆者的研究《小中現大冊》是王時敏於1627—1636年間所製作的。⑩但是其他正統派畫家製作《小中現大冊》或類似縮本的時間卻在1660年代，就時間的序列，之間相差了約三十年的時間。且據筆者個人的觀察，現存之其他版本《小中現大冊》（如上海博物館王翬本），並非是面對原跡所製作的縮本，而是臺北故宮王時敏本的模本。⑪又因為《小中現大冊》對於正統派畫家們的影響甚巨，且關係錯綜複雜。因此吾人勢必須先充分理解並釐清該冊與王時敏之間的關係，才有可能對《小中現大冊》在其他正統派畫家中所起的效用進行更深入的探究。

故本文將所要討論的核心議題設定在《小中現大冊》的功能以及它與作者王時敏的關係。主要分為三個層次，第一、本文探討《小中現大冊》之實際功能與其和王時敏的關係， 筆者從「傳習」的角度切入分析《小中現大冊》與王時敏畫業的關係，試圖將之制於「實際操作」的行為脈絡中就「實踐面」（practice）上來解釋其功能，以及《小中現大冊》在南宗繪畫學習中的具體位置。二、本文還將從圖繪收藏的脈絡，來探討《小中現大冊》與王時敏收藏之

⑨ 張子寧，〈《小中現大》析疑〉，頁505-582。以及張子寧先生的博士論文 Tsenti Joseph Chang, "A Study of *Large Emerging from Small* in the Collection of the National Palace Museum, Taibei," Ph. D dissertation, University of Kansas (1995)，雖然筆者對作者歸屬的意見與張子寧先生不同，但張氏的研究仍是筆者研究的重要基礎。

⑩ 同註8。

⑪ 參見王靜靈，〈小中現大：《倣宋元人縮本畫及跋》相關問題〉，頁51-58。

臺灣大學學術期刊資料庫

關係以及圖繪「收藏集冊」的意圖。三、就「小中現大」的典故、出處、以及詞意來討論《小中現大冊》的意涵與王時敏「建立典範」的關係。希望對《小中現大冊》在畫史發展中之意義及重要性做具體的定位。

在討論《小中現大冊》的功能時，首先就繪畫傳習的脈絡來看，《小中現大冊》與粉本、畫譜、課徒稿之間的關係值得我們注意，其對於繪畫的傳習方式和發展有什麼作用，正是本論文主要探討的課題之一。洪再新教授對於明清時期繪畫傳習的授受關係的研究頗有啟發，在他的研究中指出了明清時期職業與業餘文人畫家的各種學習途徑，透過以往被著述家們輕視的畫譜教材，澄清當時社會不同階層教學關係的類型特徵，而制約著這些教學類型的社會經濟與文化背景，也因為畫譜教材而得以具體的展現。這些不同階層的教學關係可約略分為：民間畫行保存的「底樣」祕本反映的藝徒制、職業畫家的粉本課徒反映的授受關係、以及業餘文人畫家的畫稿圖樣反映的傳藝形式等三種不同的類型，而所取法的畫稿圖樣也顯示出不同的階層關係。⑫另外，李維琨先生則在〈中國山水畫的「語詞」與「語法」－從《小中現大冊》談起〉一文，借用《小中現大冊》為例，討論了中國山水畫的形態規律與語言結構，李氏注意到《小中現大冊》與畫譜之間的關係，指出傳統習慣將各類畫譜分為圖樣與畫法兩大類，前者意在提供某種理想化構圖的圖式，後者則是趨於匯集某種約定俗成的規範化語詞。《小中現大冊》所標誌的時代意義，即在清初以來畫譜大量充斥的情勢下，這些畫家逐漸將所關心的建立南宗畫派山水圖式的重點，由早先具體的石法、樹法、皴法……這一類的語詞性對象轉移到體裁、佈置、意境……等等這類語法性的方面。⑬臺灣國立故宮博物院於2003年所舉辦的「古色－十六至十八世紀藝術的仿古風」展覽中，《小中現大冊》亦被納入展出之列，並置入「習古與典範」的脈絡中被討論。「古」這個概念，在晚明成為當時重要的議題，認識「古」不但是一種藝術活動、生活情趣，更成為當時重要的人文教育。在這個認識「古」的過程中更牽涉到文人的身分認同以及雅俗的區別等。《小中現大冊》也在這個認識「古」的歷程中扮演了一個重要的角色，代

⑫ 洪再新，〈明清畫譜所示繪畫教學關係的若干類型〉，《新美術》1995年4期，頁31-36。

⑬ 李維琨，〈中國山水畫的「語詞」與「語法」－從《小中現大》冊談起〉，收入《清初「四王」畫派研究論文集》，頁583-593。

臺灣大學學術期刊資料庫

表了其對於古法的整理與集大成。⑭作為學習取法的對象，王時敏製作《小中現大冊》的目的是什麼？在學習的過程中它又注意什麼重點呢？《小中現大冊》究竟如何在王時敏繪畫的學習歷程之中起作用呢？這些是筆者首先要處理的問題。

其次，若注意《小中現大冊》的內容，它幾乎囊括了董其昌所倡導南宗典範中的所有大師的作品。針對此議題古原宏伸教授在〈有關董其昌《小中現大冊》兩三個問題〉中認為《小中現大冊》是董其昌七十三歲時請畫家一次繪成的，至於畫家是誰古原氏並未觸及，古原氏進一步認為該冊反映了董其昌晚年收集的宋元畫的一部分，藉此對董其昌所創立的繪畫理論進行探討，當中特別關注董其昌告別王維（701—761）風格的追求轉向董源風格的仿效。而《小中現大》則標誌著董其昌竭力呼籲學習董源的主張，古原氏並認為始於十四世紀中國畫的「仿古主義」、「典型主義」至此已臻成熟，完全形成。⑮而《小中現大冊》則可視為晚明一片仿董源畫風聲浪中之代表。⑯方聞則指出這套冊頁中所臨倣的宋元名跡都屬於王時敏的收藏品，且將這套冊頁視為是整個十七世紀學習宋元典範的珍貴財富。⑰因此就收藏的脈絡來看，《小中現大冊》是否圖繪的是一個書畫收藏呢？以圖繪的方式來呈現一個收藏的內容又有什麼意義？這是這篇文章所要討論的第二個問題。

再者，董其昌在這套冊頁的引首題寫了「小中現大」四個隸書大字。究竟「小中現大」的意涵是什麼呢？在畫史發展所扮演的角色又是如何？這是本文所要討論的第三個問題，筆者將從董其昌以禪論畫的角度對「小中現大」的意涵進行闡釋。

---

⑭ 李玉珉主編，《古色－十六至十八世紀藝術的仿古風》（臺北：國立故宮博物院，2003）。

⑮ 古原宏伸，王健康譯，〈有關董其昌《小中現大冊》兩三個問題〉，收於朵雲編輯部編，《董其昌研究文集》（上海：上海書畫出版社，1998），頁594-604；原載《朵雲》1991年3期，頁58-69。

⑯ 古原宏伸，〈明季倣董源畫風〉，《泉屋博古館紀要》12（1996），頁57-76。

⑰ Wen Fong, et al., *Images of the Mind*, pp. 177-179.

臺灣大學學術期刊資料庫

二、面對典範：從繪畫傳習的脈絡看《小中現大冊》

歷來繪畫學習的基本途徑，一曰父子相傳、師徒口授；二曰畫譜臨仿，法帖師範。在教學上前者或有口訣、或有範樣、手稿；後者則需要副本以為傳習的媒介，必然涉及複製的手段。⑱當中繪畫教學的內容則包含畫樣、粉本、畫稿（或課徒稿）、口訣、以及畫譜；而教學的方式則有技法的示範與講解、臨摹、甚至實際寫生與憶寫的訓練。⑲

現存於北京故宮博物院傳為五代黃荃（?—965）的《寫生珍禽圖》（圖2），是做為父子相傳的家族性繪畫傳習的一個佳例。因為這件作品上鈐有宋徽宗（1082—1135）的「睿思東閣」收藏印，顯示此畫至遲為北宋時候的作品，或許可做為黃荃畫的參考。在這卷畫卷上佈滿了二十餘隻具備各種姿態的雀鳥、草蟲、以及烏龜等的寫生圖樣，畫家使用精細的線描勾勒而成，並敷上清麗雅緻的設色，描繪的形象不但準確而且生動。值得注意的是在畫卷的左下方題有「付子居寶習」款識，說明了這件作品可能是黃荃為了指導次子黃居寶（926—965）習畫所繪製的範本。另外從畫面上各種動物都各自獨立，彼此之間毫無呼應的關聯，沒有情節和構思上的內在聯繫，畫家也沒有刻意地安排空間的概念等特徵也可以看出此卷並非是一卷完整的繪畫作品，而是一件畫稿或畫樣，或者是作者收集的創作素材。這種重視畫稿、畫樣的學習歷程，在師徒制的傳藝學習脈絡中也可以見到，特別是在民間畫工間的師徒傳習系統。而畫樣在此所扮演的角色，除了是在繪製壁畫之前供集體的工作夥伴們先臨仿練習以統整畫風外，也是畫師繪畫教學的主要教材，是學生以及後輩工匠鍛鍊造形技巧的範本。

除此之外，口訣在繪畫的傳習之中也扮演一個重要的角色。民間的畫行工會為了利益的獨占，往往利用口訣的方式保存技術的竅門與秘密，以防止、杜絕畫行同業的競爭。⑳畫史上就記載吳道子「當有口訣，人莫得知。㉑」，師承

⑱ 李永林，《中國古代美術教育史綱》（南寧：廣西美術出版社，2001），頁145。

⑲ 黃冬富，《中國美術教育史》（臺北：師大書苑，2003），頁85-97。

⑳ 關於民間畫工的研究，參見秦嶺雲，《民間畫工史料》（北京：中國古典藝術出版社，1958）；王樹村，《中國民間畫訣》（北京：北京工藝美術出版社，2003）。

㉑ 張彥遠，〈論顧、陸、張、吳用筆〉，《歷代名畫記》，頁126。

臺灣大學學術期刊資料庫

學習，只有光看老師示範而欠缺要訣的傳授與講解，仍然不容易領會當中的精髓奧妙之處。除了民間的職業畫工有各種畫法要訣流傳，士人畫家也有畫訣的傳習，如黃公望（1269—1354）《寫山水訣》等。㉒

相對於繪畫口訣的流傳，畫譜也是另一種繪畫傳習的形式。口訣是關於繪畫具體法度概括性的總結或是竅門秘訣的提點，畫譜則是一定母題經典樣式的圖示，並且或多或少附有法訣說明，由於圖文並茂，比起口訣更顯得具體。目前存世最早的繪畫圖錄式畫譜是南宋宋伯仁（1199—1261？）編繪的《梅花喜神譜》（圖3）。㉓《梅花喜神譜》由一百幅梅花圖樣組成，每圖有花式名稱題頭及五言絕句一首。一百幅圖樣又分為八個篇章，分別描繪了梅花從蓓蕾、開花、大開到凋謝的各種狀態，可以說是一本梅花圖樣辭典。《梅花喜神譜》也在之後墨梅的畫法上有重要的影響，元代吳太素（活動於十四世紀）的《松齋梅譜》亦將《梅花喜神譜》全部收編在內，並在其他章節之中採用了《梅花喜神譜》的創作手法，由畫、詩、梅花樣式名稱題頭組成。㉔這一類編譜的手法一直沿用到明末，足見其影響力。畫譜到了元代開始逐漸普遍，有鐫刻發行者，亦有以冊頁圖繪者，前者著名的有李衍（1245—1320）的《竹譜》、㉕吳

㉒ 黃公望，〈寫山水訣〉，收入《中國畫論類編（下）》，頁696-701。

㉓ 相關研究參見田中豐藏，〈宋本梅花喜神譜〉，收入《中國美術の研究》（東京：二玄社，1964），頁205-213；《宋刻梅花喜神譜》（北京：文物出版社，1982）；島田修二郎，〈梅花喜神譜、竹譜詳錄〉，收入《中國繪畫史研究》（東京：中央公論社，1993），頁453-454；Peter Wiedehage, *Das Meihua Xishen Pu des Song Boren aus dem 13 Jahrhundert-Ein Handbuch zur Aprikosenblüte in Bildern und Gedichten* (Sankt Augustin: Institut Monumenta Serica, 1995)；陳德馨，〈梅花喜神譜研究〉，國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文（1996）；朱仲岳，〈館藏宋刊《梅花喜神譜》及諸版本〉，《上海博物館館刊》7（1996），頁325-334；陳德馨，〈《梅花喜神譜》－宋伯仁的自我推薦書〉，《美術史研究集刊》5（1998），頁123-152；朱仲岳，〈宋刊孤本《梅花喜神譜》〉，《中國歷史文物》2002年5期，頁75-79。

㉔ 《松齋梅譜》在中國已經失傳，現存的版本是日本室町時代（1392-1573）的版本。相關研究參見：張光賓，〈元吳太素松齋梅譜及相關問題的探討〉，收入《蔣慰堂先生九秩榮慶論文集》（臺北：臺灣商務印書館，1987），頁443-461；島田修二郎，〈松齋梅譜解題〉，收入《中國繪畫史研究》，頁455-497。

㉕ 李衍，《竹譜》，收入楊家駱編，《元人畫學論著》（臺北：世界書局，1962）；相關研究參見：Yi Sung-mi, "An Analysis of Li K'an's Chu-p'u hsiang-lu," 《美術資料》35號（1984.12），頁1-21；島田修二郎，〈梅花喜神譜、竹譜詳錄〉，收入《中國繪畫史研究》，頁453-454。

臺灣博碩士論文知識加值系統 期刊資料庫

太素《松齋梅譜》；後者如柯九思（1290—1343）《墨竹譜》、吳鎮（1280—1354）《墨竹譜》以及倪瓚（1301—1374）的《畫譜》等（圖4，臺灣國立故宮博物院藏）。㉖

這類的畫譜多半是用來理解藝術家創作的畫法圖解，其前身是由「畫稿、畫樣」或是「粉本」進一步發展而來，且更具系統化。現存於京都國立博物館的一件由十五世紀畫家孫廷甫所繪製的《畫法卷》（圖5），也是一件重要的視覺材料。畫卷中引用了包括傳王維《山水訣》、傳李成《山水訣》、郭熙《林泉高致》、明人《繪妙》等畫論來說明有關中國山水畫畫法，並配置有各種皴法以及樹枝、樹葉形態的插圖，每一種類型的皴法、樹枝或是樹葉都被系統地繪製在方格中，以圖表的方式呈現，有時也穿插口訣和簡單的說明以及該樹枝或是皴法的風格來源。學習者可以透過畫卷上各種皴法、樹枝以及樹葉畫法的圖示，理解歷來畫家的風格典型。㉗這類以圖解畫法來指授畫道的方式，在晚明透過版刻技術的發達盛行，變得更為普遍。在成書於萬曆年間（1573—1620）由王圻、王思義等編集的《三才圖會》中就可以看到與孫廷甫《畫法卷》中相似的繪畫圖解（圖6）。㉘此外在晚明刊刻的大量日用類書中也有「書畫門」，

㉖ 倪瓚《畫譜》原作產生的年代是1350年，係其甥華子文求畫理於倪，雲林為寫樣稿，即此《畫譜》，仿本今藏臺灣國立故宮博物院。共有十對幅紙本，均縱23.6公分，橫14.2公分，水墨畫樹石竹譜九段，各系以識。第一幅論柳條、梓葉，第二幅論新枝、枯枝、雨竹，第四幅論樹正面、反面、折竹，第五幅論松老嫩正反，第六幅論半壁佐遠山，第七幅論兩石各皴法，第八幅論披麻皴二石、顆石，第九幅論兩山之畫法。相關研究參見Wen C. Fong, *Beyond Representation*, pp. 490-496；另參見楊敦禮，〈秀色可餐－淺談乾隆皇帝評倪瓚畫譜〉，《故宮文物月刊》8期（1973.11），頁77-80；章叔標、丘挺，〈倪瓚《畫譜》評介〉，《新美術》2000年4期，頁21-24。

㉗ 關於孫廷甫的生平已不可考，這卷畫卷的定年主要是依據畫卷上書體的風格，判斷其時代應為明代中後期。據傳是經由日本畫家雪舟等揚（1420-1506?）從中國帶回日本，另也有可能是雪舟的弟子雪深等汎所帶回，參見山本英男，〈畫法卷解說〉，收入東京國立博物館、京都國立博物館編集，《雪舟－後五百年特別展》（東京、京都：東京國立博物館、京都國立博物館，2002），頁254；西上實，〈畫法卷解說〉，收入根津美術館編集，《明代繪畫と雪舟》（東京：根津美術館，2005），頁148。

㉘ Hiromitsu Kobayashi,"Publishers and their Hua-p'u in the Wan-li period: The Development of the Comprehensive Painting Manual in the Late Ming,"*The National Palace Museum Research Quarterly,* 22:2 (2004), p.181.

臺灣大學藝術期刊資料庫

專門記載書畫指授和鑑賞的相關知識，顯示在晚明藝術知識與繪畫風格已經成為一種供市民消費的文化商品。㉙

與《畫法卷》類似的還有現藏於Nelson Gallery-Atkins Museum的顧見龍（1606—1684）《摹古粉本冊》，該圖冊現存四十六頁，這一套畫稿所包含的內容雖以山水為主，但涉及各個畫科，反映了職業畫家顧氏是曾經供奉康熙內廷的畫師，以寫照起家，進而旁通諸科趨於全面的藝術累積。㉚值得注意的是這一套畫稿中沒有一頁是對整幅畫作模寫，而是採取局部描寫的方式，零星擷取前人畫作中的風格特點與精彩之處，可說是對前人畫作中存有的各式各樣圖像檔案進行蒐集彙整的工作。例如第三十四頁中所描繪的兩株松樹（圖7）便是出自唐寅（1470—1523）《夢仙圖卷》（圖8，Freer Gallery of Art藏）中的一段。除了對前代畫家的風格和圖式進行擷取，在這一套畫稿冊中也以文字註明在繪畫時所應注意的各類事項和要訣，如第五頁記有：「李唐，行筆要勢，更要活潑。筆要法、要謹，大忌輕挑。」提醒在學習李唐（約1070—約1150）風格時運筆的要點；另記有：「樹葉淡硃標水。」則指出該樹葉在上色時應該敷的顏色（圖9）。可知這套畫稿應是顧見龍用來訓練其弟子的課徒稿，目的是鍛鍊其筆法，使其熟悉各種風格，並且作為創作時畫面的構思或是靈感來源的參考。㉛

王時敏就是透過這樣的學習方式開啟他的繪畫道路，在他十二歲那年，董其昌應王時敏祖父王錫爵（1534—1610）之請，信筆揮灑為王時敏畫了一些

㉙ 不過根據王正華教授的研究，這些書畫門的內容有別於當時的主流藝術論述，顯示在藝術文化上，貴族與文士和日用類書的讀者之間仍有一層相當清楚的社會區隔。參見王正華，〈生活、知識與文化商品：晚明福建版「日用類書」與其書畫門〉，《近史所研究集刊》41期（2003.09），頁1-85。

㉚ 張庚，《國朝畫徵錄》，卷中，頁38-39，收入中國書畫研究資料研究社編，《畫史叢書（三）》（臺北：文史哲出版社，1974）。而王時敏也曾為顧見龍所作的《摹古粉本冊》作序，見王時敏，〈序顧雲臣雜摹古繪粉本兼彙錄名公題跋〉，《王奉常書畫題跋》，頁929。

㉛ 參見Laurence Sickman & Kwan-shut Wong, "Assorted Sketches after the Old Masters," in Wai-kam Ho et al., *Eight Dynasties of Chinese Painting* (Cleveland, Ohio: Cleveland Museum of Art, 1980), pp. 342-347；王克文，〈一套難得的中國畫教材－納爾遜美術館所藏顧見龍《仿各家課圖稿》〉，《山水畫談》（上海：上海人民美術出版社，1993），頁388-392；洪再新，〈明清畫譜所示繪畫教學關係的若干類型〉，頁32-33；Craig Clunas, *Art in China* (Oxford & New York: Oxford University Press, 1997), pp. 190-191.

臺灣大學藝術期刊資料庫

樹石、山水草稿，以供學畫臨摹之用。惲壽平（1633—1690）曾經記載王時敏向董其昌學畫的方式：

> 婁東王奉常煙客，自髫時便游娛繪事。乃祖文肅公屬董文敏隨意作樹石，以為臨摹粉本，乃輞川、洪谷、北苑、南宮、華原、營丘，樹法石骨，皴擦鉤染，皆有一二語拈提，根極理要。觀其隨筆率略處，別有一種貴秀逸宕之韻，不可掩者。且體備眾家，服習所珍，昔人最重粉本，有以也夫。㉜

王時敏當時學畫的稿本可能類似現藏於北京故宮博物院的《集古樹石畫稿》（圖10）。《集古樹石畫稿》是董其昌將一些古代繪畫名作中的典型樹石畫法彙集並鉤畫下來而形成的稿本。與倪瓚的《畫譜》和顧見龍的《摹古粉本》類似，以局部的樹石法作示範，偶有題字說明，提示要點如「點要開闊」、「《萬松金闕》趙希遠畫，全用橫點、豎點，不甚用墨，以綠汁助之，乃知米畫亦是學王維也，都不作馬牙鉤。」等等。董其昌作為教師，透過自己在畫稿中對於筆墨點劃的剖析和筆法運行細節的示範，不僅傳授了繪畫的技巧，也傳播了董其昌自己的繪畫理念。這一類繪畫的粉本是董其昌習畫的媒介，也是他創作的一個重要方法。而王時敏便是由臨摹這些粉本上簡單的樹石開始，經過董其昌的啟蒙與引領，進入繪畫的堂奧。在王時敏的一些早期畫作中，我們的確可以見到董其昌的繪畫風格對王時敏的影響。

不過，若是將《小中現大冊》與這些課徒稿、粉本畫樣或是畫譜相較的話，則可以看出《小中現大冊》的與眾不同。最明顯的差別為前者是對於古代傑作全幅鉅細靡遺的縮小臨仿，後者則是對於古代傑作局部的擷取。那些作為畫法圖解的課徒稿、畫樣或是畫譜僅在入門的初級階段學習繪畫技法時起作用，等到習畫者技法精熟之後，為了更上一層樓學習更複雜的構圖和畫面的佈置，於是便產生了像王時敏《小中現大冊》這樣縮臨自古代大師真跡的整幅圖樣，或是其他正統派畫家如王鑑、王翬、陳廉、吳歷等人針對這類縮臨稿所製作的對臨本。這類臨仿自古代傑作的縮臨本提供藝術家們某種理想化構圖的圖式。

類似《小中現大冊》但較早約三十年問世的《顧氏畫譜》也聚集了歷代

㉜ 惲壽平，《甌香館集》（臺北：學海書局，1972），卷12，頁13。

臺灣大學學術期刊資料庫

名家構圖的圖式。《顧氏畫譜》又名《歷代名公畫譜》，刊刻於萬曆三十一年（1603），由武林（今杭州）雙桂堂出版。編撰者是明代畫家顧炳（活動於十七世紀），他本人是畫院畫家，供奉過武英殿，因此得以閱目許多名跡，因而盡力勾摹下來以為畫譜。畫譜前有余玄洲（活動於十七世紀）、朱之蕃（活動於十七世紀）等序，並有顧炳序及譜例六則，選編晉唐至元明畫家如顧愷之（約344—約405）、張僧繇（活動於六世紀）、閻立本（？—673）、韓幹（？—780）、吳道子（約685—758）、趙孟頫（1254—1322）、文徵明（1470—1559）、唐寅、董其昌等一百零六家共一百零六圖，內容包括山水、花鳥、人物、竹木等等，每一畫頁配有畫家介紹，學畫者透過這本畫譜，便可以綜觀歷代名跡。㉝

十七世紀畫家王悅作於1627年的《仿古山水畫冊》，是最近發表的一項新的研究資料，可以供我們理解《顧氏畫譜》對於當時杭州畫壇影響以及將《顧氏畫譜》作為繪畫教本的實際操作。王悅，字慶源，武林人，工人物、山水、花鳥。《仿古山水畫冊》計十開，絹本設色，各圖約縱27.5公分、橫20.5公分，十開畫冊中的內容依序是王悅仿王蒙（約1308—1385）、莫是龍（1537—1587）、仇英（約1494—約1552）、蔣嵩（約1500—約1550）、米友仁（1074—1151）、吳鎮、高克恭（1248—1310）、董源（？—約962）、黃公望、以及趙伯駒（約1120—約1170）的仿古畫作。根據小林宏光教授的研究，王悅在創作這本畫冊時，參考了同鄉前輩顧炳於1603年在杭州出版的《顧氏畫譜》，如第三開〈仿仇英〉、第九開〈仿黃公望〉（圖11、12）與《顧氏畫譜》中的〈仇英〉和〈黃公望〉插圖（圖13、14）一致。第七開〈仿高克恭〉（圖15）則是在前景和後景分別採用了畫譜中〈米芾〉和〈高克恭〉的插圖（圖16、17），融二者為一。第五開〈仿米友仁〉（圖18），則是取自畫譜中的〈米友仁〉插圖，但將插圖右方遠景的山石左右翻轉並移置到畫頁的左方（圖19）。㉞王悅選擇以《顧氏畫譜》

㉝ 參見小林宏光，〈顧炳による中國繪畫集大成の試み－萬曆三十一年（一六〇三）刊『顧氏畫譜』の研究〉，《實踐女子大學文學部紀要》30（1988），頁143-173；同氏，〈中国繪畫史における版畫の意義－『顧氏畫譜』（一六〇三年刊）にみる歷代名畫複製をめぐって〉，《美術史》128（1990.03），頁123-135；同氏，《中國の版畫》（東京：東信堂，1995），頁101-105。

㉞ 小林宏光，〈王悅「仿古山水畫冊」（一六二七年作）とその制作背景〉，《國華》1270號（2001.08），頁25-33。

臺灣大學學術期刊資料庫

作為其繪畫圖解教本，以其為範本製作仿古畫，理由也許是因為《顧氏畫譜》提供了能夠一窺從晉唐到元明的整個畫史全覽吧。

那麼，同樣是做為繪畫學習範本的《顧氏畫譜》和《小中現大冊》有什麼不同呢？值得注意的是，根據顧炳的自述，這本畫譜是：「采摹名畫，略仿《宣和博古圖》制，減小元樣。」㉟ 難道《顧氏畫譜》也是一個匯集古代名作的縮本？若考慮《顧氏畫譜》中所收錄的畫家和作品的風格是否相符，發現當中所收錄的作品與所指涉的畫家風格並非都能夠名實相符，常有張冠李戴的情形出現。如畫譜中所收錄的〈黃荃〉（圖20），事實上是取自現存上海博物館的一件無款的《錦雉竹雀圖》（圖21）；〈韓幹〉（圖22）則是取自明代宮廷畫家胡聰的《柳蔭雙駿圖》（圖23，北京故宮博物院藏），與黃荃和韓幹（?—780）無涉。㊱可能編者為了要涵蓋自晉唐到元明的畫史框架，在畫譜中必須收錄黃荃和韓幹的作品，但因為這些古代畫家的真跡可能失傳或是無法見到（或者見到的是偽托的贋品），因為畫史上記載黃荃善花鳥、韓幹善畫馬，便選取一件花鳥和畫馬的作品充當黃荃和韓幹的作品。若比較無款〈黃荃〉和《錦雉竹雀圖》，兩者幾乎一模一樣，我們幾乎可以判定〈黃荃〉是《錦雉竹雀圖》的縮本。

但是若考察畫譜中所收錄的其他作品，如〈韓幹〉雖然取自胡聰的《柳蔭雙駿圖》，則是畫中馬匹的數量卻不同，原畫前景有一對駿馬前後站立，在畫譜中則減為一匹，而站姿採用的是原畫中前面馬匹的造形，馬頭則是後面馬匹的造形，而原畫中的枯柳在畫譜中長滿了葉子，原畫中柳樹向右橫出的樹枝以及遠景的土坡和河流亦被省略。再看畫譜中〈李嵩〉（圖24），明顯是取自同畫家的《骷髏幻戲圖》（圖25，北京故宮博物院藏），不過李嵩（1166—1243）畫的原本是圓形紈扇冊頁的形制，為了因應版面的設計在畫譜中卻成為長方形的構圖，還在畫面的左下方加入一塊岩石，以彌補將構圖從圓形改為長方形時的空白。可知《顧氏畫譜》中所收錄的作品並非全部是毫髮不遺地由原畫摹寫

㉟ 顧炳編，《顧氏畫譜》，收入鄭振鐸編，《中國古代版畫叢刊（三）》（上海：上海古籍出版社，1988），頁352。

㊱ 小林宏光，〈中國繪畫史における版畫の意義—『顧氏畫譜』（一六〇三年刊）にみる歷代名畫複製をめぐって〉，頁127-128。

臺灣大學學術期刊資料庫

而來，雖然「有所本」但其中部分仍是經過剪裁或是拼湊而成。從這一角度觀之，《顧氏畫譜》並非如《小中現大冊》那樣是完全忠實地由原畫摹寫而來，又畫譜還經過刀刻的工序，經過刀刻的線條表現也不如以毛筆所繪的線條流暢。由於這個限制，使得在複製原跡時失真頗多，無法如實地複製，故並不能算是「逼真」的摹寫。單就是否接近真跡而言，《小中現大》式的臨本最為接近原作，《顧氏畫譜》在這一層面又更次一等。[37]且就內容而言《小中現大》顯然比對所收錄名畫張冠李戴的《顧氏畫譜》來的更有憑有據。

我們可以從現存的一些畫作中，觀察到《小中現大冊》與王時敏畫作之間的關係，對王時敏而言《小中現大冊》是王時敏學畫、臨畫的重要參照。他在1652年為其女婿吳世睿所繪的《仿古山水圖冊》中的第一開〈仿董北苑〉（圖26，北京故宮博物院藏）即與《小中現大》第三開〈臨董源夏山圖〉（圖1-5）相仿，兩者在結構上皆是從左下往右上以「S」形漸深的空間分佈；不過在構圖上〈仿董北苑〉略去了原先在〈臨董源夏山圖〉中右上方較高主山的描繪，而繪以較低的山脈和遠山，改變了〈臨董源夏山圖〉中原有如「龍脈」般的山勢；並且在中景加入了屋舍與林木遮掩了原先蜿蜒的去路，破除畫面左下往右上的動勢。

此外現存於臺灣國立故宮博物院的《仿黃公望浮嵐暖翠》（圖27）是1670年王時敏七十九歲時的作品，從畫面的構圖來看，其將主山整個置於畫面右半邊的構圖模式，與《小中現大冊》中的第十六開（圖1-18）十分接近。兩者的不同之處在於王時敏將《仿黃公望浮嵐暖翠》一圖中的前景和遠景提高並且將前景的比例放大，改變了原來在〈臨黃公望仿董源夏山圖〉中平視深遠的視覺效果，使山水更貼近觀者的眼睛；其次則在右方主山插入平台，並在畫面左方中景處加上小山，使之成為左右兩岸「V」形谷的造型。雖然兩者並非全然一致，但是卻可以看出兩者之間的繼承關係。[38]考慮王時敏晚年收藏幾乎已經

---

[37] 王正華，〈生活、知識與文化商品：晚明福建版「日用類書」與其書畫門〉，頁41。

[38] 關於王時敏仿黃公望《浮巒暖翠》一圖的問題，嚴守智曾經為文探討並認為，《浮巒暖翠》與《浮嵐暖翠》兩者僅一字之差，應為同一圖，而《小中現大》第十六開很有可能是黃公望《浮巒暖翠》原跡的摹本。筆者認為這個問題十分複雜，仍有待更細緻的研究，不願如此簡單地認定，現階段筆者傾向將之視為兩件不同作品。參見嚴守智，〈王時敏的仿黃公望風格〉，頁92-94；同氏，〈王時敏的仿古畫學與筆墨之法〉，《藝術學》10期（1993.09），頁42-44。

臺灣大學圖書館 期刊資料庫

散盡，㊴《仿黃公望浮嵐暖翠》仿自原跡的可能性微乎其微，我們可以確定《仿黃公望浮嵐暖翠》一圖是脫胎自《小中現大冊》無疑。

將這一類縮本視為臨仿古畫時的重要參照，還可見於另一個王時敏摹《浮巒暖翠圖》的例子，其在〈題自畫浮巒暖翠圖〉上述及臨摹這件黃公望巨跡的經過：

> 《浮巒暖翠圖》為子久一生杰作，如右軍之《蘭亭序》，他書皆不逮，傳為荊川先生家舊藏。余少時曾于吳門見之，既聞歸京口張太學修羽，時有要路計將強取，遂托言為祝融所奪，祕不示人。更如慶喜之于阿佛，一見更不再見矣。迨修羽物故，其家亦落，此圖復出。近聞有人攜至金閶，余以衰病裹足不能往觀，追溯五十年來，倏忽已閱一世，而希有奇跡，交臂相失，巡迴心腑，豈能捨然。適簡篋中有縮本小稿，廣僅逾尺，略具大意。秋爽閑居，身心調暢，偶有舊存巨縑，遂賈餘勇摹之。……㊵

可知除了《小中現大冊》外，王時敏個人可能自己或是請別人製作（如陳廉或是王翬）更多的縮本，並隨時攜帶它們，以便在外出時能夠隨時觀覽，並且在沒有真跡在身旁時派上用場。這說明了縮本《小中現大冊》的主要功能：作為臨畫或是繪畫創作時參照的繪畫教本。

再者，若我們將注意力從畫面本身轉移到《小中現大冊》作為「縮本」的形制上的問題時，不禁令我們疑惑，為什麼要製作縮本？透過製作縮本這樣的學習方式，王時敏能夠學習到什麼？值得我們思考的是這樣的臨畫方式與原寸臨摹有什麼不同？而這樣的學習方式的意義又是什麼？

當臨畫者在進行「縮本」的臨仿時，遇到的第一個難題是在尺幅上的限制。如何在「小」的尺幅之中臨仿整幅巨嶂山水？王時敏在繪製的過程中是否有特殊的器材或技術來作為輔助？以冊中第二開〈臨范寬谿山行旅圖〉的模寫情形為例，范寬的《谿山行旅圖》，絹本設色，縱206.3公分，橫103.3公分，縱橫比

㊴ 根據程君顯教授的研究，王時敏自順治十一年（1654）陳名夏黨案發生後，到康熙元年（1662）年間，這九年之中的生活每下愈況，在萬不得已的情況下，只好棄產償逋，變賣家中珍藏的繪畫名跡維生。參見程君顯，〈清初山水正統畫派的形成〉，《中國歷史學會史學集刊》32（2000），頁87。

㊵ 王時敏，〈題自畫浮巒暖翠圖〉，《王奉常書畫題跋》，頁923。

臺灣大學學術期刊資料庫

例約為2：1，現藏臺灣國立故宮博物院。《小中現大冊》中的〈臨范寬《谿山行旅圖》〉，幅面亦為絹本，其縱57.5公分，橫34.9公分，縱橫比例約為1.67比1。若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，離開原來緊捱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。

透過對《小中現大冊》各開縮本與原跡的分析和觀察，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若干程度的出入，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，並非一定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

臺灣大學學術期刊資料庫

建構出來的。㊶

比對《小中現大冊》的縮本與原跡，發現雖然縮本已經傾全力地做到維妙維肖的地步，但是礙於尺幅，勢必要捨去畫面中的一些細節，特別是皴線的密度和結組都較原作而言顯得比較簡單。顯然，細節的有無與否，是縮本與原寸臨摹的最大差異。在原寸的臨摹中畫家可以在相同尺寸的尺幅中的相同位置上揣摩原跡的畫法，因此筆者認為這樣的訓練的重點在於掌握畫家的筆法、運筆的方向、轉折、頓挫等這些用筆的細節。而在製作縮本時，因為尺寸的限制，若干細節被割捨，臨仿者的目的顯然不是要學習這些用筆的方法。

值得一提的是，若以整個東亞文化圈來考慮，或可先觀察同在東亞文化圈中的日本的縮圖的製作，或許可以對《小中現大冊》有更深的理解。約在同時期十七世紀的日本也有畫家狩野探幽（1602—1674）所製作的《探幽縮圖》。㊷

㊶ 參見王靜靈，〈小中現大：《倣宋元人縮本畫及跋》相關問題〉，頁44-50；同氏，〈論《小中現大冊》的製作問題〉，《故宮文物月刊》295期（2007.10），頁78-89。

㊷《探幽縮圖》作為研究材料，最晚在十九世紀末二十世紀初已經公開，見〈探幽縮圖〉，《國華》32號（1892），頁166-167；〈狩野探幽筆仿古畫卷〉，《國華》305號（1912），頁116-117。有關它的研究眾多，筆者所知最早有脇本十九郎，〈探幽縮圖について〉，《美術研究》4號（1932），頁15-21，該文至今仍是《探幽縮圖》研究最重要的參考書目之一。其他相關研究與研究資料介紹列舉如下，京都國立博物館編，《探幽縮圖（上）、（下）》（京都：同朋社，1980、1981）；河野元昭，〈探幽縮圖－平福家本を中心に〉，《古美術》60（1981.10），頁74-80；大倉基佑，〈探幽縮圖－太倉集古館の縮圖類について〉，《古美術》60（1981.10），頁81-90；吉積久年，〈舊岩國藩主吉川家藏「目利申分書狀」をめぐって－探幽圖係を中心に〉，《MUSEUM》409（1985.04），頁18-28；影山純夫，〈狩野探幽倣古畫圖卷〉，《MUSEUM》410（1985.05），頁18-34；ベッティーナ・クライン（Bettina Klein），兒島薰譯，〈ベルリン東洋美術館藏縮圖畫帖「筆園佚遊」〉，《國華》1091號（1986），頁29-45；文人畫研究所編，《探幽縮圖》（尼崎市：蘐本莊五郎，1986）；河野元昭，〈「探幽縮圖」（東京藝術大學資料館藏）〉，《美術史論叢》9（1993），頁45-105；鬼原俊枝，〈狩野探幽筆《學古帖》と流書手鑑〉，收入武田恒夫先生古稀紀念會編，《美術史の斷面》（大阪：清文堂，1995），頁91-116；ベッティーナ・クライン，稻畑ルミ子、廣兼順子譯，〈狩野永德の作品資料－江戶時代の縮圖と模寫圖から〉，收入《美術史の斷面》，頁335-362，此文乃Bettina Klein之博士論文改寫出版的專書Kano Eitoku (1543-1590), *Biographie, Oeuvre und Wirkung nach Zeugnissen des 16.-19. Jahrhunderts. Eine quellen- und stilkritische Untersuchung* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 1993) 中的第九章所節錄出來的有關《探幽縮圖》的研究，感謝就讀德國海德堡大學東亞藝術史系的好友方斌（Fabian Münter）先生為我寄來此書；板倉聖哲，〈探幽縮

臺灣大學藝術期刊資料庫

探幽於元和三年（1617）成為幕府御用畫師，利用職務之便，得以接近幕府所收藏的書畫作品，透過存世探幽所遺留的書簡文獻，可以知道當時全國各地各種階級的收藏家都會來請探幽鑑定古畫。㊸繪畫的鑑定是江戶時代幕府御用畫師具有的工作義務與特權，在這些鑑定古畫的過程中，探幽將所過目的畫作以速寫的方式記錄下來，《探幽縮圖》就是在這樣的背景之下產生，而這些縮圖中記載了當時流傳在日本的中國古畫以及十六、十七世紀流傳在日本的中國繪畫和版畫等，顯示了十六、十七世紀中日交流的興盛。這些縮圖現在分別收藏在東京國立博物館、京都國立博物館、太倉集古館、東京藝術大學美術館、東京大學美術史研究室、MOA美術館、大和文華館、茨城縣立歷史館、出光美術館、Museum für Ostasiatische Kunst Berlin、The British Museum以及私人收藏等，傳世的數量之大，至今研究者仍然無法掌握《探幽縮圖》的全貌。㊹

根據脇本十九郎先生的研究，除了圖畫的記載，探幽還在這些縮圖上留下了文字記錄，這些紀錄包括（一）展閱的年月日、（二）原畫所藏者之姓名、（三）持畫來鑑定者的姓名、（四）原畫的形狀、材質、狀況、（五）原畫的時代與國籍、（六）畫家姓名、（七）畫上的落款和印章、（八）畫上的題跋、（九）鑑定的意見、以及（十）其他備忘的事項（如價格等）。㊺因此簡單地說，《探幽縮圖》是了解以探幽為首的江戶狩野派如何評價、鑑定繪畫的重要線索。又根據河野元昭先生的研究指出，探幽製作這些縮圖的目的，在於作為畫家創作活動的靈感來源、鑑定的資料、以及教育弟子的資料。㊻受到探

圖から見た東アジア繪畫史－瀟湘八景を例に〉，收入佐藤康宏編，《講座日本美術史3－圖像の意味》（東京：東京大學出版會，2005），頁111-138；小野真由美，〈探幽縮圖　狩野探幽筆（上）〉，《MUSEUM》598（2005.10），頁55-82；同氏，〈探幽縮圖　狩野探幽筆（下）〉，《MUSEUM》601（2006.04），頁47-84。另有關狩野探幽的全面研究列舉如下：野田久浦，《狩野探幽》（東京：泰東書院，1930）；武田恒夫，《狩野探幽》（東京：集英社，1978）；松永伍一、武田恒夫，《探幽・守景》（東京：講談社，1994）；安村敏信，《狩野探幽》（東京都：新潮社，1998）；鬼原俊枝，《幽微の探究：狩野探幽論》（吹田市：大阪大學出版會，1998）；日本經濟新聞社編，《狩野探幽展：生誕四〇〇年記念》（東京：日本經濟新聞社，2002）等。

㊸ ベッティーナ・クライン，〈狩野永德の作品資料－江戶時代の縮圖と模寫圖から〉，頁337。

㊹ 板倉聖哲，〈探幽縮圖から見た東アジア繪畫史－瀟湘八景を例に〉，頁113-115。

㊺ 脇本十九郎，〈探幽縮圖について〉，頁18。

㊻ 河野元昭，〈探幽縮圖－平福家本を中心に〉，頁80。

臺灣大學學術期刊資料庫

幽的影響，探幽的姪子狩野常信（1636—1713）接受他的指導，也有所謂《常信縮圖》流傳下來。㊼而這種製作縮圖的傳統也在日本畫史上逐漸演變成可攜入懷中的「縮圖帖」（或稱「過眼錄」）小冊，成為十八、十九世紀以降畫家記錄所見繪畫的筆記，如谷文晁（1763—1841）、渡邊華山（1793—1841）、渡邊如山（1816—1837）、渡邊小華（1835—1887）、椿椿山（1801—1854）、椿恒吉、野口幽谷（1824—1898）、野口松山（活動於十九世紀）、松林桂月（1876-1963）、松林雪貞（1880—?）等人皆留有大量的縮圖冊傳世。㊽

考慮同在東亞文化圈中日本的《探幽縮圖》，就它的性質而言，是畫家狩野探幽紀錄其過目的繪畫作品的素描或是速寫，雖然偶有較為精細的描繪，不過大多是以簡略的筆法勾勒出物象的輪廓並且定出物象在畫中的位置，例如在《和漢山水人物圖卷》（圖28）中有一段描繪傳宋徽宗《水仙小禽》（圖29，MIHO美術館藏）的縮圖，畫家僅是以白描的線條迅速地勾勒出水仙花、花苞以及葉子的形狀並處理出其相對的前後關係及位置，特別是對於麻雀的摹寫，只是以墨色點出麻雀的頭部、頸部、以及背部和尾部的羽毛和斑點，且以虛線輪廓麻雀腹部以示為白色的羽毛。同樣的情形，也出現在製作山水畫的縮本上，如在《太倉集古館本探幽縮圖》中有一件韓國畫家崔命龍（號石溪，活動於十七世紀）《山水圖》的縮圖（圖30），與石溪的原畫相較（圖31），縮圖的筆觸顯得較為粗獷簡略，畫家僅是用墨筆勾勒出山石的形狀，對於岩石的皴法多是以簡單的筆觸暗示其方向走勢，再佐以簡單的渲染處理出山石的前後空間關係，而在描繪樹葉時也僅是以點畫出，而非如原作以夾葉的方式細筆勾勒，遑論山水中的人物與屋舍。因此可知筆法顯然不是畫家在此學習的重點，而應該是畫面的構圖與結構的方式。

此外，值得注意的是《探幽縮圖》主要是以薄的美濃紙，並將之裁成四分之一或是一半的大小，用面相筆描繪而成。這種面相筆，由於筆鋒較一般毛筆瘦長，因此非常適合用來畫線條和筆調輕快的簡圖。㊾比較現存的原畫和縮

㊼ 武田恒夫，《狩野派繪畫史》（東京：吉川弘文館，1995），頁244；ベッティーナ・クライン，〈狩野永德の作品資料－江戶時代の縮圖と模寫圖から〉，頁336-337。

㊽ 參見松林清風詳細的調查與研究，松林清風，〈華山よりえ桂月まで－過眼錄の系譜〉，《古美術》93（1990.01），頁48-66。

㊾ ベッティーナ・クライン，〈狩野永德の作品資料－江戶時代の縮圖と模寫圖から〉，頁337。

臺灣大學學術期刊資料庫

圖，《探幽縮圖》看起來十分地簡略，但是卻非常地完整地記錄了繪畫的原跡。因此《探幽縮圖》的性質與意在正確描繪的模寫不同。首先是捕捉整體的構圖，使用自由短小的筆觸進行速寫，此外，有也時候會將必要的部份放大，就局部進行精細的模寫，當觀者看到這些縮圖的筆觸時，彷彿也可以看到探幽在繪製時候的視線與動作。[50]與《探幽縮圖》相較，《小中現大冊》所使用的材質有紙也有絹，這個原因主要是根據原跡的材質，並且《小中現大冊》的描繪也顯得細緻得多，且更接近原跡的畫風，雖然其與原跡之間仍然存有在細節上的差異，但是可以確知的是，它的意圖與《探幽縮圖》不同，其所著重的是傾全力如實地模寫，雖然仍然有一些「失真」和遺漏的地方（如第五開〈臨巨然《雪圖》〉在縮本的模寫中即遺漏了中景往屋宇的山谷小徑中的一位樵夫，可見百密猶有一疏）。[51]

對於《小中現大冊》與原跡之間的差異，過往的研究者往往將其視為是畫家能力不足而導致「失真」的結果。學者們普遍認為《小中現大冊》與原跡「失真」最多的地方在於其畫面中的前景，相較於原作在比例上較大。[52]對此李雪曼教授的看法比較中肯，他比較了范寬的《谿山行旅圖》和《小中現大冊》中的臨本：

> 注意（在臨摹的作品當中）每一項景致都遠比原作更貼近觀者；在此作之中，觀者無論是在親身的體驗或心理上，都能夠比較強烈地參與山水之中。相較之下，范寬原作就顯得離觀者較為遙遠……[53]

李雪曼（Sherman Lee）教授注意到這個特點，認為是因為對山水畫所持的觀念不同所致，范寬的原跡強調的是理性、山水各部位之間的區隔、以及景物的真實性等。[54]從這個角度來看，那麼《小中現大冊》的作者強調的又是什

---

[50] 板倉聖哲，〈探幽縮圖から見た東アジア繪畫史－瀟湘八景を例に〉，頁113。

[51] 王靜靈，〈論《小中現大冊》的製作問題〉，頁83。

[52] James Cahill, *The Distant Mountains*, p. 123.

[53] Sherman Lee, *History of Far Eastern Art* (Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall , 1964), p. 348. 轉引自高居翰，王嘉驥譯，《山外山：晚明繪畫（1570-1644）》（臺北：石頭出版社，1997），頁155。

[54] 同上註。

臺灣大學學術期刊資料庫

麼？事實上《小中現大冊》中將前景放大，以致於畫面離觀者較近的效果並非只發生於〈臨范寬谿山行旅圖〉一例上，而是存在於每一開冊頁中。然而，根據董其昌在他1627年《仿倪瓚山水軸》上的題跋：「此遜之璽卿仿雲林畫，所謂優缽羅花不出開者，舊藏於青浦曹太學家，已落程氏手。遜之於長安邸每見之，遂能奪真，當今名手不得不以推之。玄宰題。」（圖32，北京故宮博物院藏）可知此時的王時敏對於古代大師風格的掌握已經駕輕就熟，甚至能夠奪真，因此《小中現大冊》中「失真」的放大的前景不太可能是能力不足的結果。既然如此，那麼又是什麼原因呢？若將前面提到的《探幽縮圖》一齊納入考慮，可知畫家在製作縮本時，主要學習的重點是畫面的構圖以及結構的方式，那麼《小中現大冊》中被放大的前景是否與此有關？

在此我們仍然使用范寬的《谿山行旅圖》和《小中現大冊》中的縮臨本作為說明的範例。在范寬的原跡中，我們可以見到山水理性結構的秩序感，所有的物象之間都有區隔，低矮的前景突顯了中央主山的高聳，特別是前景與遠景主山之間有一段迷濛的煙氣，更拉出兩者之間的距離。反觀〈臨范寬谿山行旅圖〉，由於前景被放大並且提高位置，壓縮了遠景主山與前景之間的距離，使得所有物象之間的區隔被打散而相連，形成一個「S」形的動勢。也就是說在〈臨范寬谿山行旅圖〉中畫家企圖在范寬理性的山水結構中，尋找出一種「貫串」的脈動。因此我們可以推測，王時敏在《小中現大冊》中企圖追尋的是這些古代典範中「龍脈」的結組模式，也就是畫面的結構。

這個「龍脈」的觀念，實是董其昌「取勢」觀念的延伸。而所謂「龍脈」是四王在繪畫中展現畫中氣勢的重要關鍵。[55]王時敏曾經教導王原祁有關畫中龍脈的各家奧妙：

古人南宋北宋各分眷屬，然一家眷屬內，有各用龍脈處，有各用開合起伏

[55] 關於四王畫中的「龍脈」表現，參見Susan Bush, "Lung-mo, K'ai-ho, and Ch'i-fu: Some Implications of Wang Yuan-ch'i's Three Compositional Terms," *Oriental Art*, vol. VIII, no. 3 (1962), pp. 120-127；嚴守智，〈從董其昌的「取勢」到王原祁的「龍脈、開合、起伏」〉，《王時敏的仿黃公望風格》（1989），頁194-207；同氏，〈王鑑與條塊龍脈〉，《藝術學》13期（1995），頁37-146。

臺灣藝術期刊資料庫

> 處，是其氣味得力關頭也，不可不細心揣摩。如董巨全體渾淪，元氣磅礴，令人莫可端倪。元季四家俱私淑之，山樵用龍脈多蜿蜒之致；仲圭以直筆出之，各有分合，需探索其配搭處；子久則不脫不粘，用而不用，不用而用，與兩家較有別致；雲林纖塵不染，平易中有矜貴，簡略中有精采，又在章法筆法之外，為四家第一逸品。先奉常最得力倪黃，曾深言源委，謹識之為鑑賞之助。㊻

另外王翬和王原祁也有各自的龍脈理論：

> 畫中龍脈，開合起伏，古法雖備，未經標出。石谷闡明，後學所知衿式，然愚意以為不參體用二字，學者終無入手處。龍脈為畫中氣勢，源頭有斜有正、有渾有碎、有斷有續、有隱有現，謂之體也。開合從高至下，賓主歷然，有時結聚，有時澹蕩，峰回路轉，雲合水分，俱從此出。起伏由近及遠，向背分明，有時高聳，有時平修欹側，照應山頭、山腹、山足，銖兩悉稱者，謂之用也。若知有龍脈而不辨開合起伏，必至拘牽失勢。知有開合起伏而不本龍脈，是謂顧子失母。故強扭龍脈則生病，開合偪塞淺露則生病，起伏呆重漏缺則生病。且通幅有開合，分股中亦有開合；通幅有起伏，分股中亦有起伏。尤妙在過接映帶間，制其有餘，補其不足。使龍脈之斜正渾碎，隱現斷續，活潑潑地於其中，方為真畫。㊼

仔細分析《小中現大冊》內所有的古代典範，可將其龍脈的結構方式分為四種模式：（一）以一條主要的龍脈貫串畫面所有物象，呈現盤旋且左右曲折的動勢（表2）；（二）以一條主要龍脈，搭配一條副龍脈，主龍脈主要顯示山形，副龍脈則連接景深，採分進合擊的方式在畫面展開（表3）；（三）以一條主龍脈，左右各搭配一條副龍脈，三路分進，略呈「山」形，各自作左右曲折由下盤旋而上的動勢（表4）。（四）即倪瓚典型的「一河兩岸」，以留白區隔前景與遠景之間的距離，呈水平垂直的結構（表5）。這四種結構的模式，可以說是在四王正統派畫家們的作品中最熟悉，也是最常出現的結構方式。

㊻ 王原祁，《雨窗漫筆》，收入俞崑編，《中國畫論類編（上）》（臺北：華正書局，1984），頁171。

㊼ 王原祁，《雨窗漫筆》，頁170。

臺灣大學學術期刊資料庫

因此就《小中現大冊》的內容而言，因為它匯集了各種傑出的古代典範，可作為藝術家靈感的泉源，以及繪畫創作時參考的範本。就《小中現大冊》的形制而言，畫家在製作縮臨本時，著意訓練的重點是畫面的結構。王時敏以及正統派畫家們製作這些縮本的原因，就在於能夠更清楚地學習這些古代典範的畫面結構，以便掌握畫中「龍脈」的表現，這是王時敏製作這些縮本的第一個目的。

其次，除了訓練繪畫的結構模式之外，以對臨方式製作縮本的學習方式還可以鍛鍊畫家的目力。清代蔣驥（1714—1787）在《傳神秘要》中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。㊽

當中即提到以放大、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，王時敏不依賴工

㊽ 蔣驥，〈起手訣〉，《傳神秘要》，收入俞崑編，《中國畫論類編（上）》（臺北：華正書局，1984），頁504-505。另關於蔣驥《傳神秘要》的研究參見張啟亞，〈肖像畫法研究〉，《中國畫的靈魂－哲理性》（北京：文物出版社，1994），頁200-246。

臺灣大學藝術期刊資料庫

具和打格線，而以徒手對臨的方式，將尋丈巨跡縮為方寸之冊，便是其對於鍛鍊目力的實踐，這是他製作這些縮本的第二個目的。[59]

王時敏接受董其昌的教導，在古人的畫作之間研求。面對當時畫壇的流弊，他提出「邇來畫道衰熸，古法漸湮，人多自出新意，謬種流傳，遂至邪詭不可挽救。」[60]的批判。他相信對於古畫之研究，是提高自己畫作品質絕對的先決條件。他的自我訓練，也為其他的正統派畫家們立下了楷模。《小中現大冊》的製作是一個絕佳的案例，因此他對古典訓練的提倡，是基於自身的經驗。王時敏對於古畫的研究非常深刻，吳偉業（1609—1672）曾經這樣記錄王時敏對於古畫的研究：

> 當其搜羅鑑別，得一祕軸，閉閣凝思，瞪目不語。遇有賞會。則繞床狂叫，拊掌跳躍。[61]

在這段文字記載中我們彷彿可以想見，王時敏廢寢忘食地將自己的心力投注在畫面上，閉門凝思，使他的靈魂與古人的心思相通時候的片刻。王時敏製作《小中現大》縮本時候的情境可能與這個讀畫的情境相類似。可以想像在王時敏製作這些古畫縮本時，必定對這些古畫進行很深刻的觀察，才能製作出這麼逼真的臨本。

嚴守智指出王時敏以為倣古畫家的畫業進程有：（一）精研古法，如古人復現；（二）青出於藍；以及（三）自成一家等三個階段。[62]王時敏自己也向他的兒子王撱指出：

> 坡公論畫不取形似。則臨摹古跡尺尺寸寸而求其肖者，要非得畫之真。吾

---

[59] 王靜靈，〈論《小中現大冊》的製作問題〉，頁88-89。

[60] 王時敏，《西廬畫跋》，轉引自吳聿明，《四王畫論輯注》（杭州：浙江人民美術出版社，1994），頁28-29。

[61] 吳偉業，〈王奉常煙客七十序〉，《梅村家藏稿》（上海：商務印書館，1991），卷37，頁1-2。

[62] 嚴守智，〈王時敏的仿古畫學與筆墨之法〉，《藝術學》10（1993.09），頁25。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 畫故不足以語此，而略曉其大意。因以知不獨畫藝，文章之道亦然。山谷詩云：「文章最忌隨人後，自成一家使逼真。」正當與坡公語並參也。掞其勉旃。[63]

這個概念也與董其昌所指出的「集其大成，自出機軸」[64]相同。若從這個角度來看，這本唯妙唯肖的《小中現大冊》，應該是王時敏為了達到與古代大家並駕齊驅，進而「自出機軸」的準備。為了能夠超越古人，必須先達到古人的成就，才有超越的可能。也因此，《小中現大》在王時敏的畫業進程中所代表的就是為了達到青出於藍、自成一家前「如古人復現」的第一階段！其目的主要有二：第一、學習這些古代典範的畫面結構，以掌握這些傑作中「龍脈」的表現。第二、藉由將尋丈巨跡縮小的臨倣過程，來鍛鍊畫家的目力。為了使「古人之筆墨皆出於吾之手」，王時敏在製作此唯妙唯肖縮本的過程中真實地經歷了一次如是用筆、用墨、煉形、煉意、得氣、得神的創作歷程。此一階段的學習可以說是認識古代大師技法和創作歷程的一種方式。若用禪宗悟道修證的歷程來比喻，此一階段就像是開悟前的「見山是山，見水是水」。石守謙教授以「變」的觀念闡釋了中國書畫發展史上典範的成立與再生的軌跡，認為「變」在藝術典範不絕的再生過程中起了關鍵性的作用。[65]若從「變」的角度來看，王時敏此一階段傾全力企求忠實模仿古代典範且勤作縮本以掌握古代典範結構模式的學習階段，實可說就是為了之後的「變」而韜光養晦的「不變」階段。

---

[63] 王時敏，〈題自畫冊〉，《王奉常書畫題跋》，收入盧輔聖編，《中國書畫全書（七）》（上海：上海書畫出版社，1994），頁921。

[64] 董其昌，《畫禪室隨筆》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書（三）》（上海：上海書畫出版社，1993），頁1015。

[65] 石守謙，〈典範的創造與再生—中國書畫藝術發展之軌跡〉，收入王壽南主編，《中國文明的精神》（臺北：財團法人廣播電視發展基金會，1990），頁819-863。

臺灣大學學術期刊資料庫

三、匯集典範：從圖繪收藏的脈絡看《小中現大冊》

《小中現大冊》中所收錄的作品的來源來自於何處呢？對題中有幾處提到如第十九開「丁卯秋歸之王璽卿遜之」、第二十一開「為遜之璽卿所收」，和從一些著錄的記載如第四開〈臨趙孟頫仿董北苑萬壑松風〉、[66]第五開〈臨巨然雪圖〉、[67]第八開〈臨黃公望陡壑密林圖〉、[68]第十七開〈臨吳鎮仿王詵煙江疊嶂圖〉，[69]以及現存的原作如巨然《雪圖》（第五開）、王蒙《丹臺春曉》（第十九開）、倪瓚《林堂詩思圖》（第二十二開）所鈐之王時敏的鑑藏印等等，我們可以確知，《小中現大冊》中所收錄的古畫原本，大都是王時敏所收藏的。另外，從其中幾開的對題如第四開〈臨趙孟頫仿董北苑萬壑松風〉、第八開〈臨黃公望陡壑密林圖〉、 第十四開：〈臨王蒙林泉清集〉、 第十六開：〈臨黃公望仿董源夏山圖〉可以確知這些古畫原作曾經經過董其昌收藏，並且從第四開和第八開的對題更透露這兩幅古畫是經由董其昌的手中，轉歸於王時敏之收藏。傳為范寬但應該出於王翬之手的《行旅圖》（圖33，臺北故宮博物院藏）右方裱綾上有王時敏的題跋：「余家所藏宋元名蹟，得之京師者十之四，得之董其昌者十之六。余寶愛之，不啻頭目髓腦。歲月如流，人事遷改，向者所藏，僅存一二。今檢舊笥得范華原行旅圖，絹素完好，英采煥發，真神物也。……」[70]根據這件臨本，除了告訴我們范寬《谿山行旅圖》的原作

---

[66] 吳升，〈巨然萬壑松風圖〉，《大觀錄》（臺北：國立中央圖書館，1970），卷13，頁41。

[67] 安岐，〈僧巨然雪圖〉，《墨緣彙觀》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書（十）》（上海：上海書畫出版社，1996），頁372-373。

[68] 王時敏，〈題自仿子久畫〉、〈又題廉州仿子久〉，《王奉常書畫題跋》，頁924、930。

[69] 陸時化，〈王廉州仿梅道人煙江疊嶂圖軸〉，《吳越所見書畫錄》，光緒己卯九月元和江標刊本，卷6，頁61。

[70] 見《故宮書畫圖錄（一）》（臺北：國立故宮博物院，1989），頁169-170。另外關於《行旅圖》上的王時敏與宋駿業跋，學者有不同意見。徐邦達、王耀庭認為偽，參見徐邦達，〈范寬〉，《古書畫偽訛考辨》（南京：江蘇古籍出版社，1984），頁170-171；王耀庭，〈故宮名畫鬧雙胞－再說傳移模寫〉，《故宮文物月刊》276期（2006.03），頁44-45。李霖燦則認為王跋和宋跋為真，但認為畫蹟成畫的年代當在明末，但並未指出該畫出自何人之手，見李霖燦，〈范寬畫蹟研究〉，《中國畫史研究論集》（臺北：臺灣商

臺灣藝術期刊資料庫

（即縮本第二開原作）曾經王時敏收藏外，更說明了王時敏收藏的大部分皆是透過董其昌而來，董其昌除了是王時敏畫業指授的導師，更是王時敏收藏建立的主要推手和來源。身為王時敏的老師，董其昌從自己的收藏中讓出某些古畫幫助王時敏收集藏品，還指示他盡力收購他人所藏的書畫。另外張庚《國朝畫徵錄》在談到王時敏的收藏時題到「嘗擇古蹟之法備氣至者二十四幅為縮本」，指出王時敏在其收藏中檢選了最具代表性的二十四幅製成縮本。因此我們可以大膽推測，《小中現大》中所收錄的古畫原作應該都屬於王時敏的收藏。作為收藏的記錄，王時敏繪製了這些臨本，董其昌根據那些原作轉錄了標題與題跋。

此處值得思考的一個問題是，既然《小中現大冊》中所收錄的作品都屬於王時敏的收藏，那麼王時敏做這個匯集動作的目的何在？特別是，這些所收錄的對象是「古跡之法備氣至者」，更顯示出這些作品是王時敏經過篩選，去蕪存菁的結果，是王時敏收藏中最出類拔萃的大師傑作。若從收藏的角度來看，王時敏從其眾多收藏中檢選精品，將之匯集編成一冊的動作，無疑是在為其收藏建立一冊精品目錄。就這個匯集的動作而言，與畫史中所謂集冊的概念實有相通之處。

這種將收藏匯集成冊的傳統最早可以上溯至五代。據南宋邵博（？—1158）《聞見後錄》記載，南唐後主李煜（937—978）時，有集畫頁成冊的《閻中集》。[71]這種集冊的傳統到了明代更進入高峰，促成這個趨勢的原因，除了藉著蘇州等地文人在扇上揮灑書法、繪畫扇面，這種繪畫上新形式的出現，使得小幅畫局再度興盛。同時也出現對蒐羅前代的小幅畫頁集結成冊的工作，將之稱為集古冊。明初永樂到晚明嘉靖、崇禎兩百年間的收藏家如金炫（1361—1436）、都

務印書館，1970<1>、1992），頁173-175。James Cahill、方聞則認為該題跋為真，且該畫可能為王翬所製做的贋品，參見James Cahill, *An Index of Early Chinese Painters and Paintings* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1980<1>/ Floating World edition, 2003), p.83; Wen C. Fong, *Images of the Mind*, p. 187-190; Wen C. Fong and James C. Y. Watt, *Possessing the Past*, p. 482。何傳馨沿用方聞的說法，參見何傳馨，〈博古、擬古與變化－十六至十八世紀仿古風氣下的繪畫〉，收入《古色：十六至十八世紀藝術的仿古風》（臺北：國立故宮博物院，2003），頁295；以及同氏著，〈《清（原題宋范寬）行旅圖》解說〉，收入上引書，頁240。

[71] 邵博，《聞見後錄》（臺北：新興書局，1976），卷27，頁1233-1236。

臺灣大學學術期刊資料庫

穆（1459—1525）、嚴嵩（1480—1567）、董其昌、汪珂玉（1587—？）、黃越石（活動於十六至十七世紀）、王世貞（1526—1590）、李日華（1565—1635）、項元汴（1525—1590）等人皆有集冊的收藏。[72]如董其昌就集有《唐宋元寶繪冊》，這組冊頁是董其昌陸續蒐集得到，當中收錄了二十幅包括王維、董源、巨然、李成、關仝（活動於十世紀）、米芾（1051—1107）、黃公望、倪瓚、王蒙、吳鎮……等前代大家的作品。[73]

這些集冊因為題材的不同而有寫生冊、花卉冊、山水冊、書畫合冊等。此外，集冊蒐羅的對象除了古代的作品，也有當時代的作品，甚至也有專門收集一家的獨冊，即專集。而藝術家亦有以獨冊的方式創作，如明初的王履（1332—？）、姚綬（1422—1495）、中期的沈周（1427—1509）、之後的文徵明（1470—1559）、仇英（1498—1552）、陳道復（1483—1544）等等，以後日增。同時又因為明清畫壇復古的風氣盛，因此也出現了模仿前朝畫家的仿古冊，這種仿古畫冊是明清繪畫的一大特色。[74]

所謂集冊，是收藏家將所蒐集到的書畫作品依照主題、類別、或是時代……等，經過分類編輯成冊頁的形制。雖然《小中現大冊》在內容上可以說是匯集了王時敏所收藏之歷代名家的繪畫作品，有「集」的概念，但是相較集冊卻有一個在本質上的不同。即《小中現大冊》中所匯集的對象並非畫作的原跡，而是王時敏透過對原跡的詳細觀察，進而臨仿的畫作縮本，從另一個角度觀之，可以說《小中現大冊》實是透過圖繪的方式記錄了王時敏繪畫收藏中的傑作，使之視覺化。這個圖繪收藏的傳統，事實上在中國畫史上也是有跡可循。

宋徽宗時有《宣和睿覽集》，便是以圖繪的方式，將徽宗宮廷收藏的各式奇花異卉、珍禽異獸、奇形怪石等等被視為「諸福之物，可致之祥」的祥瑞象徵，以丹青寫之，並圖繪成冊，以十五版做一冊，且累至千冊。[75]現存的《五

---

[72] 葛婉章，〈一寸畫面一寸金畫中之詩畫冊頁〉，《故宮文物月刊》32期（1985.11），頁38。

[73] 汪珂玉，《珊瑚網名畫題跋》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書（五）》（上海：上海書畫出版社，1992），卷19，頁1163-1166；卞永譽，《式古堂書畫彙考》，頁211-215。另關於董其昌集《唐宋元寶繪冊》的過程與流傳，參見張子寧，〈董其昌與唐宋元畫冊〉，收入朵雲編輯部編，《董其昌研究文集》（上海：上海書畫出版社，1998），頁581-593。

[74] 葛婉章，〈一寸畫面一寸金畫中之詩畫冊頁〉，頁38。

[75] 鄧椿，《畫繼》，卷1，頁1-4。

臺灣大學學術期刊資料庫

色鸚鵡圖》（圖34，Museum of Fine Arts, Boston藏）、《祥龍石圖》（圖35，北京故宮博物院藏）以及《瑞鶴圖》（圖36，遼寧省博物館藏）等則被學者們視為《宣和睿覽集》的遺存。[76]雖然，《宣和睿覽集》中所收錄的收藏不是繪畫作品，而是宮廷中各式各樣的異國奇珍，但是若從「圖繪收藏」，並匯集成冊的角度觀之，《小中現大》與《宣和睿覽集》實屬同一種概念。此外宋徽宗大觀年間（1107—1110），命人將宣和殿所藏的歷代古器物，分門別類，繪圖成冊，稱為《宣和博古圖》（1107成書，1123重修）[77]，由書中的記載，可見宋代皇室收藏之富，以及歷代鼎彝器皿的形制。與《宣和畫譜》、《宣和書譜》概念相同，《宣和博古圖》也具備有皇家收藏目錄之功能。然而所不同的是，《宣和博古圖》還加上了圖繪描寫目錄中每一件器物。因此這一冊皇家古器物圖錄也可以視為將收藏匯集繪圖成冊的一種概念。[78]

現存臺北國立故宮博物院的戴進（1388—1462）《太平樂事冊》，提供了我們另外一個圖繪繪畫收藏的例子。這套冊頁中的第十頁（圖37），描繪的是酒醉醺醺的老者在僕人的攙扶之下，乘著小童牽引的水牛返家的場景。與現藏於Museum of Fine Arts, Boston的傳李唐之《醉歸圖》（圖38）冊頁幾無二致，很

[76] 參見薄松年，〈宋徽宗時期的宮廷美術活動〉，《美術研究》1981年2期，頁75；Peter C. Sturman, "Cranes above Kaifeng: The Auspicious Image at the Court of Huizong," in *Ars Orientalis*, vol. 20 (1990), pp. 33-68；另關於《宣和睿覽集》，參見王耀庭，〈宋冊頁繪畫研究〉，《宋代書畫冊頁名品特展》（臺北：國立故宮博物院，1995），頁26-27；薄松年，〈《宣和睿覽冊》與徽宗畫院花鳥畫〉，收入遼寧省博物館編，《中國古代書畫藝術國際學術討論會論文匯編》（瀋陽：遼寧省博物館，2006），頁153-158。

[77] 王黼等撰，《至大重修宣和博古圖錄》（元刊本，臺北：國立中央圖書館縮影室，1981）。

[78] 除此之外，學者也將《宣和博古圖》視為宋代古器物學建立的重要文獻，將之置入古器物學興起之脈絡進行討論，參見陳芳妹，〈再現三代—從故宮宋代仿古銅器說起〉，《千禧年宋代文物大展》（臺北：國立故宮博物院，2000），頁293-320；同氏，〈藝術史學與考古學的交會－殷商青銅藝術史研究方法的省思〉，《學術史與方法學的省思－中央研究院歷史語言研究所七十周年研討會論文集》（臺北：中央研究院歷史語言研究所，2000），頁181-248；同氏，〈宋古器物學的興起與宋仿古銅器〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》9（2001.03），頁37-160；同氏，〈追三代於鼎彝之間－宋代從「考古」到「玩古」的轉變〉，《故宮學術季刊》23卷1期（2005），頁267-332。也有學者將之放置在圖譜的編撰與建立的脈絡中進行討論，參見王耀庭，〈宋冊頁繪畫研究〉，頁27-28。

臺灣大學美術期刊資料庫

明顯地是仿自該畫作。[79]由於傳李唐的冊頁上鈐有「黔寧王子子孫孫永保用」之收藏印，可知其為黔國公沐氏王府的收藏。石守謙教授更進一步指出此應是戴進離開宮廷，進入沐王府後繪製的。[80]兩者不同之處僅在後方的樹木，傳李唐的冊頁中所描繪的是柳樹，戴進畫的則是其他類型的雜樹，此外戴進的用筆較為簡率，以速度較快筆觸迅速地描繪出整個畫面的場景，人物的衣紋與水牛的毛皮也不處理細節，僅是勾勒出衣紋，並且稀疏地刷出水牛的毛皮表示其表面質感而已。可以看出戴進的用意不在如實複製傳李唐《醉歸圖》，反而藉由繪畫的方式記錄沐王府中所收藏的圖畫。不過仔細觀察《太平樂事冊》的內容，除了包括傳李唐《醉歸圖》外，還有一些像是〈漁樂圖〉、〈張果見明皇〉等人物畫的片段，整體的性質比較像是畫家個人記錄所觀賞過的繪畫作品，以供將來創作時參考用的畫稿冊，在功能上比較接近日本的《探幽縮圖》。《太平樂事冊》與《小中現大》雖然皆在記錄收藏家所收藏的繪畫作品，但是《太平樂事冊》的用意在於記錄畫家於收藏家處所見到的作品，是畫家眼睛閱歷的記錄，畫家圖繪眼睛所見之繪畫名品作為未來創作時靈感的來源；《小中現大》除了記錄收藏家收藏的作品之外，畫家更如實地模仿每一件作品的風格，務求唯妙唯肖，不只是單純地記錄而已，更進一步地做到如真跡般逼真肖似的模寫。

而在十八世紀的清代宮廷中也流行著以圖繪記錄皇室收藏的作法，如現存於倫敦Percival David Foundation of Chinese Art的《玩古圖》卷（圖39，1728）就畫有當時清宮收藏的二百二十三件文物，且圖卷中的文物皆以物件本身真實的尺寸呈現，當中部分的作品至今尚能與目前博物館中的收藏相互

---

[79] 關於騎牛圖與醉歸圖關係的研究，參見Wen-Chien Cheng,"Drunken Village Elder or Scholar-recluse? The Ox-rider and Its Meanings in Song Paintings or'Returing Home Drunk',"*Artibus Asiae*, vol. LXV, No.2 (2005), pp. 309-357.不過作者著墨的重點在於騎牛圖與醉歸圖的圖像意涵之研究，至於波士頓傳李唐本與臺北戴進本之間的模寫關係則並未闡釋。

[80] 石守謙，〈浙派畫風與貴族品味〉，《風格與世變》（臺北：允晨出版社，1996），頁200-202。

臺灣大學學術期刊資料庫

對應。[81]另外，乾隆皇帝（1711—1799）除了仿效北宋《宣和博古圖》的體例，將殿廷中陳列與內府儲藏的古銅器精繪形制、傳摹款識，並陸續編輯《西清古鑑》、《寧壽鑑古》、《西清續鑑甲編》以及《西清續鑑乙編》，合稱「清初四鑑」，對清宮中的古銅器作有系統的整理與考訂，帶動十八世紀以降古器物學與金石學的研究風潮。另外也有將其收藏以如《玩古圖》般圖繪記錄的畫冊，臺灣國立故宮博物院就收藏有乾隆時期製作紀錄清宮多寶格中陶瓷器收藏的《陶瓷譜冊》、《精陶韞古》、《埏埴流光》、《燔功彰色》以及紀錄多寶格中青銅器收藏的《吉範流輝》圖冊等，則更具體地表示了一個單位的收藏。[82]這些圖冊中除了利用多點透視的角度描繪文物的造形以求完全呈現器物的形體之外，更巨細靡遺地以細膩的筆觸描繪文物的各個細節，如表面的釉色、質感、裂痕、破損的缺口、修補的痕跡……等等，另外在每一頁畫面的對頁，還錄有一則圖說，圖說的內容包含文物的尺寸、紋飾、表面顏色、製作特徵、甚至還有前人品評與鑑賞者個人之心得等等，且因為這些圖冊所描繪記錄的分別是共置一匣的不同多寶格的收藏，因此每一本圖冊可以被獨立看待，視為一個收藏的整體。清宮中這些描繪收藏物的畫卷和圖冊，除了沿襲了中國圖繪收藏的傳統，更重要的是因為西洋透視法的使用以及其極為寫實的描繪，還可被視為西方科學引進中國後，受西方影響之另一種新的對物的觀看方式。

不過值得注意的是，《小中現大》比之上述各種皆不同，雖然它蒐集了古

---

[81] 圖卷中繪有青銅器二十件、陶瓷一百零六件、玉器八十三件、珊瑚製品一件、木雕兩件、及其他十一件，關於畫中描繪文物的統計以及與實物之對應，參見Shane McCausland, "The Emperor's Old Toys: Rethinking the Yongzheng (1723-35) Scroll of Antiquities in the Percival David Foundation," in *Transactions of the Oriental Ceramic Society*, vol. 66 (2001-2002), pp. 65-74；另關於圖卷中陶瓷尺寸的問題，Roderick Whitfield認為係參照實物的大小而描繪，參見Roderick Whitfield, "Ceramics in Chinese Painting," in Suzanne Kotz ed., *Imperial Taste: Chinese Ceramics from the Percival David Foundation* (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1989), p. 131.但Shane McCausland則以為不一定全然皆是如此。

[82] 關於陶瓷圖冊的相關問題參見余佩瑾，〈品鑑之趣－十八世紀的陶瓷圖冊極其相關的問題〉，《故宮學術季刊》22卷3期（2004），頁133-166；同氏著，〈《精陶韞古》－一本皇家的典藏圖冊〉，《故宮文物月刊》267期（2005.06），頁16-32；關於青銅器圖冊的問題參見，張臨生，〈吉范流輝〉，《故宮文物月刊》30期（1985.09），頁4-12。另外在清宮中還有編有其他如《西清古鑑》、以及《西清硯譜》等官方收藏著錄。

臺灣大學藝術期刊資料庫

代大師們的傑作，但是卻不是原跡，而是幾乎與原跡一模一樣的臨本，並且在尺寸上並非與原跡等同，而是縮小的縮本。此外，跟隨著每一件所收錄的作品，還抄錄了畫面上原有的董其昌之題跋，且由董其昌本人擔任這項工作。這項舉動是一個刻意的動作，王時敏窮盡其力，唯妙唯肖地臨仿了他所收藏的古代大師們的傑作，又請原來在畫上題跋的董其昌，將他的跋語原封不動地移抄至臨本的對頁，這項舉動無疑宣示著王時敏的臨本實與真跡無異。因此若從收藏的脈絡觀察，《小中現大冊》除了具有記載王時敏繪畫收藏目錄之功能，同時又因為是精細詳實的臨本，可以說是王時敏其繪畫收藏給視覺化的具體展現。

1632年王時敏由程季白（活動於十七世紀）處購得董其昌所集的《唐宋元寶繪冊》，這本被董其昌視為畫家的古法師承所在的冊頁。就形制與內容而言，皆可與《小中現大冊》比肩。就形制而言，《唐宋元寶繪冊》屬於巨冊，關於該冊的尺寸，可從曾經被收錄其中，而至今仍然流傳的趙孟頫《洞庭東山圖》略窺一二。《洞庭東山圖》縱61.9公分、橫27.6公分，加上冊頁的裱邊約縱70至80公分、橫40至50公分，而這個尺寸正大約等同於《小中現大冊》的尺寸（縱70.2公分、橫40.2公分）。雖然《小中現大冊》是縮本，比起所臨仿的原跡尺寸也小得多，但是就冊頁本身而言也屬於巨冊。其次再看《唐宋元寶繪冊》的內容，王時敏得到後將之去蕪存菁從原來的二十幅成十二幅，包括王維《雪溪圖》、李成《晴巒蕭寺》、趙孟頫《東洞庭》、《西洞庭》、王蒙《松路仙岩》、陸廣（約1300—1371之後）《丹臺春賞》、巨然《江山晚興》、范寬《江山蕭寺》、黃公望《芝蘭室圖并銘》、倪瓚《春山圖》、衛九鼎（活動於十四世紀）《溪山蘭若》以及方從義（約1301—1393之後）《雲山圖》，透過王時敏的剪裁董其昌原來的南宗系統更為精簡，也反映了王時敏取法上的標準。而《小中現大冊》網羅了南宗大家的作法也與此類似。又《小中現大冊》作於1627—1636年間，雖然王時敏在1632年才購入《唐宋元寶繪冊》但以他跟董其昌的關係，他可能很早就見過這本冊頁了，而其匯集《小中現大冊》可能也是受到董其昌匯集《唐宋元寶繪冊》的影響。董其昌在王時敏購藏《唐宋元寶繪冊》之後題跋：

> 學書與學畫不同，學書有古帖易於臨仿，即不必宋唐石刻，隨世所傳形模差似，趙集賢云：「昔人得古帖數行，專心學之，遂以名世。或有妙指靈

臺灣大學學術期刊資料庫

> 心，不在此論矣！」畫家不然，要須醞釀古法，落筆之頃，各有師承，略涉杜撰則成下劣，不入具品，況于能、妙。乃斷素殘幀，珍等連城，殊不易致。元時顧阿瑛、曹雲西、倪元鎮皆江南收藏之家，物聚所好，故黃子久、王叔明、陳仲美、馬文璧輩，盤礴風流，為一時之盛。近代沈石田，去勝國百年，名跡猶富。觀其所作卷軸，一樹一石，尺寸前規。吳中自陸叔平後，畫道衰落，亦為好事家多收贋本，謬種流傳，妄稱自開堂戶。不知趙文敏所云：「時流易趨，古意難復。」速朽之技，何足盤旋？此冊實予四十餘年先後結集，既為好事家易去，而遺書婁水年家璽卿遜之復購之。遜之畫已獨步海內，又得唐宋元人為師友，與之俱化矣。董其昌題。[83]

當中除了表示董其昌對該冊歸於王時敏之手而感到欣慰之外，更顯示了其將該冊視為是古代典範的集合，而《小中現大冊》不也同樣是古代典範的匯集？更重要的是，《小中現大冊》不僅僅只是匯集古代典範而已，他更是王時敏針對這些古代典範親力親為的臨本。在這個意義上《小中現大冊》更超越了《唐宋元寶繪冊》，因為在董其昌以「蒐集」的方式匯集了《唐宋元寶繪冊》基礎之上，王時敏除了「蒐集」外，更進一步地以「圖繪」的方式來匯集這些古代典範，將之做為個人畫道追求的基礎訓練。

同時，《小中現大》的選件集冊也是王時敏畫史見識的展現，根據董其昌的文人畫理論：

> 文人之畫，自王右丞始。其後董源、僧巨然、李成、范寬為嫡子。李龍眠、王晉卿、米南宮及虎兒，皆從董巨得來。直至元四大家，黃子久、王叔明、倪元鎮、吳仲圭，皆其正傳。[84]

當中所提到的諸家除了王維和李公麟（約1049—1106）沒有被網羅外，王詵（1036—1099之後）有吳鎮臨本、二米有高克恭畫替代，幾乎囊括了所有南宗文人畫的典範。王維和李公麟沒有出現在這本冊頁的原因，很有可能是因為王時敏並沒有收藏王維（除了《唐宋元寶繪冊》中的王維《雪溪圖》之外）和李公麟畫，至於王詵和二米的畫跡，以吳鎮的臨本和高克恭的作品替代的理由，可能是因為王詵和二米的原跡王時敏並沒有

[83] 張照等編撰，《秘殿珠林石渠寶笈》（臺北：國立故宮博物院，1971），卷42，頁13-14。
[84] 董其昌，《畫禪室隨筆》，頁1016。

臺灣大學學術期刊資料庫

收藏。[85]然而就這一動作而言，王時敏的匯集實已含有「集大成」的意義，而董其昌為其抄錄題跋更使這本冊頁具備權威，王時敏自己更將這本寶典「載在行笥，出入與俱，以時楷模[86]」，等於是宣告《小中現大冊》中所匯集的畫道正統與董其昌的傳授，都已經和王時敏密不可分了。

不過在此要附帶說明的是，王時敏收集和製作縮本的這件事情並非在1627至1636年間《小中現大冊》完成後就宣告結束，從文獻中我們知道他也請陳廉為他繪製古畫的縮本，另外在張庚的《圖畫精意識》中也提到若干未在《小中現大冊》之列的縮本，[87]雖然我們不清楚這些縮本的作者是誰，或是被誰收藏，不過可以確知的是至少王時敏還藏有張修羽家藏的黃公望《浮巒暖翠圖》的縮本。[88]因此王時敏製作、收集縮本應該是一個持續性的活動。

四、典範的世界：《小中現大冊》的意涵

董其昌頻頻在《小中現大冊》的相關跋語中，藉由禪宗的術語來論述宋元畫風的演變，以及這些藝術家內心「頓悟」的過程。[89]例如：在第八開〈臨黃

---

[85] 若根據此線索，也許可將《小中現大冊》的製作下限上提至1632年，即王時敏入藏《唐宋元寶繪冊》之前所做，但這個推論並沒有足夠的證據可以證明。另外值得注意的是，《唐宋元寶繪冊》的內容與《小中現大冊》的內容完全沒有重覆。

[86] 張庚，《國朝畫徵錄》，卷上，頁2。

[87] 張庚，《圖畫精意識》，收入王德毅主編，《叢書集成續編》（臺北：新文豐出版社，1989），冊 101 ，頁312、316-318、320。

[88] 王時敏，〈題自摹浮巒暖翠圖〉，《王奉常書畫題跋》，頁923。

[89] 有關董其昌畫論與禪的關係，參見方聞，〈董其昌與正宗派繪畫理論〉，《故宮季刊》2卷3期（1968），頁1-18；以及Wai-kam Ho and Dawn Ho Delbango, "Tung Ch'i-ch'ang's Transcendence of History of Art," in Wai-kam Ho et al., *The Century of Tung Ch'i-ch'ang 1555-1636* (Seattle and London: The University of Washington Press, 1992), Volume I, pp.3-41. 特別是何惠鑒的文章，他透過對大量具體的畫作題跋的分析，表明董其昌身為士大夫和藝術家的雙重身分在對待政治及社會關係的超然姿態背後，始終極力維持正統的原則，並指出採取最權威的禪宗學說是董其昌為了以清晰、習見的措詞來說明文人傳統之優越性最有力的手段。但是筆者注意到在過往的研究中並未有研究者對「小中現大」所代表的義涵進行解釋，筆者認為《小中現大》冊所蘊含的義涵乃是董其昌繪畫理論的具體實踐，十分值得注意。

臺灣人文藝術期刊資料庫

公望陡壑密林圖〉以及第十二開〈臨黃公望山水〉中重覆題道：「以畫法論，大痴非痴。豈精進頭陀而以釋巨然為師者耶？不虛也。」來形容黃公望對巨然畫風的深刻體悟。在第十一開〈臨吳鎮溪山無盡〉董其昌說：「巨然衣缽，唯吳仲圭傳之。此圖不當作元畫觀，乃北宋高人三昧。」顯示了吳鎮為南宗巨匠巨然傳燈，而吳鎮的畫更得到北宋畫家的精髓。第二十一開〈臨倪瓚清閟草堂圖〉：「雲林畫，江南士大夫家以有無為清俗。況此圖尤生平合作，為遜之璽卿所收，如傳衣缽矣。」指出該圖為其高徒王時敏所收，實得所歸，且王時敏的畫藝亦已得倪瓚畫藝的神髓。董其昌不斷地在這本畫冊中透露畫與禪的種種關係，最為明顯的就是他在引首稱這本畫冊為「小中現大」。

「小中現大」的典故，出自《大佛頂如來密因修證了義諸菩薩萬行首楞嚴經》（簡稱《大佛頂首楞嚴經》）第四卷：

> 我以妙明，不滅不生，合如來藏。而如來藏，惟妙覺明，圓照法界。是故於中，一為無量，無量為一；小中現大，大中現小。不動道場，遍十方界；身含十方，無盡虛空；於一毛端，現寶王剎；坐微塵裏，轉大法輪。⑨⓪

當中提到兩個重要的法門，首先「一為無量，無量為一」，一就是一心，無量就是萬法。一心能生萬法，萬法唯是一心。一多無礙，一亦可叫如來藏，如來藏可包一切法；一切法能歸納如來藏裡。心包萬法，萬法唯心。真心就是如來藏，如來藏就是真心，這是「理事無礙」法界。其次「小中現大，大中現小」，小即小相，大即大相，如一尺鏡可以顯現出千里的境界，這是小中現大相。千里境界顯現在一尺鏡中，則是大中現小。大小無礙，這是「事事無礙」法界。為什麼說「一為無量，無量為一；小中現大，大中現小」呢？「不動道場」就是如來藏，也就是佛的法身，坐在不動道場上，而能遍滿十方世界；不但能遍滿十方世界，還能包容十方無盡虛空。這就是多不礙一之理，亦即「理事無礙」。一毛是凡身，也就是正報的最小單位，「寶王剎」是佛寶法王之剎土，即依報的最大單位。在一毫毛的頂端上能現出諸佛之剎土，這是小中現大，

⑨⓪ 般剌蜜帝譯，《大佛頂如來密因修證了義諸菩薩萬行首楞嚴經》，卷四，收入大藏經刊行會編，《大正新修大藏經》（臺北：新文豐出版社，1983），第十九冊，密教部二，No. 945，頁121。

臺灣大學藝術期刊資料庫

小不礙大，是屬於「事事無礙」。而微塵是依報的最小單位，「轉法輪」是現全身而說法。全身是正報的最大單位，以全身坐在一粒微塵中開法會、講經說法、教化眾生。在一粒微塵中的眾生，並不會比我們這個世界的眾生少。這就是大中現小，也就是大不礙小。[91]為什麼能夠這樣呢？這便是佛法的表現，佛法的奧妙處，要證到「理事無礙」、「事事無礙」這兩個法門，才能夠明白它的道理。

這種以禪論畫的情形不但反映在董其昌個人的繪畫思想上，也反映在晚明的文化思潮中。[92]實際上晚明小品名家也意識到小品創作與禪宗玄機的某些相通之處。如袁中道（1575—1630）從「小中現大意」這種特點說明了二者的關係，他在〈李仲達文序〉中提到：

> 今觀仲達之文，一幅之內，煙波萬里，如書家小字得大字法，如畫家咫尺之間具千里萬里之勢。禪門亦云：「於一毫端，現寶王剎；坐微塵裡，轉大法輪。皆小中現大意也。」[93]

他的這一個觀點非常重要，從中可以看出晚明小品文實與晚明士人的樂禪之風緊密相關，禪宗「隨緣赴感」、「即境示人」，於日常生活中平凡普通的現量境地而得悟道的精神，與小品文「興之所至，信手拈來」，於現實生活中的點滴景物而得悟審美之境界的精神是相通的。[94]

在這裡值得注意的是，董其昌對於禪學的興趣，是他在還是學生時期，從紫柏禪師（1543—1603）初到雲間時所受到的啟發。[95]而紫柏禪師曾釋《楞嚴經》，因此董其昌使用「小中現大」這個語詞可能是受到這樣的啟發。[96]此

---

[91] 圓瑛法彙，《大佛頂首楞嚴經講義》（臺中市：臺中市佛教蓮社，2002），頁493-496。

[92] 參見吳因明，〈晚明江南佛學風氣與文人畫〉，《新亞書院學術年刊》2（1960），頁1-22。

[93] 袁中道，〈李仲達文序〉，《珂雪齋前集》（臺北：偉文圖書出版社，1976），卷10，頁1088。

[94] 羅筠筠，《靈與趣的意境—晚明小品文美學研究》（北京：社會科學文獻出版社，2001），頁151。

[95] 傅申，〈畫說作者問題的研究〉，頁59。

[96] 紫柏大師述，《釋楞嚴經》（臺中市：臺中市佛教蓮社，1997）。

臺灣大學學術期刊資料庫

外，公安派三袁是董其昌在1590年代末於北京擔任太子講官時所結交的摯友，他們都同樣的愛好禪悅，因此對於「小中現大」這個典故應該是相當熟悉，可見以「小中現大」作為論畫或是論文的比喻在晚明並非只是單一的個例。

那麼《小中現大》究竟是什麼意思呢？它的產生應該與董其昌的文人畫和南北宗理論有關。根據董其昌的言論，學習繪畫必須要有古人的作品做為典範，而「豈有舍古法而獨創乎[97]」，因此他列舉了一些值得學習的典範：

> 畫平遠師趙大年，重山疊嶂師江貫道，皴法用董源麻皮皴及瀟湘圖點子皴，樹用北苑、子昂二家法，石用大李將軍秋江待渡圖及郭忠恕雪景，李成畫法有小幀水墨及著色青綠，俱宜宗之。集其大成，自出機軸，再四五年，文、沈二君，不能獨步吾吳矣。[98]

強調從畫史中擷取出每位藝術家最優秀的部份，學習各種典範「集其大成」，加以綜合後融入自己的作品，自然就能夠產生出新的創造。而遍臨古人畫跡，學習古人的的筆法、佈局、結構是學習畫道的基礎功夫。董其昌又說「畫之道，所謂宇宙在乎手者！[99]」說明了畫家在繪畫其心中的胸中丘壑時其實就是在創造新的世界，猶如宇宙的造物者一般。但是要達到這個「宇宙在乎手」的境界，必須要先能夠駕馭所有的技法、圖式，而後才能隨心所欲，發揮創造的天機！換句話說，就是要能夠「集大成」，學習各種繪畫典範的造形語彙、圖式語法、結構語句，透過這些語彙、語法和語句的組織，揮灑而成大塊文章。也因此，《小中現大冊》在正統派的繪畫傳習中扮演著一個重要的角色，它包含了幾乎所有南宗繪畫大師的典範。透過學習這些典範，畫家便能夠掌握他的技法、佈局、結構等繪畫所需要的各個層面的技術。

更重要的是，從《小中現大冊》的內容來看，我們也可以看出集冊者王時敏的畫史意識，這本囊括了南宗巨匠董源、巨然，以及其嫡傳李成、范寬，還有遙接其衣缽的元四大家等的經典畫作，因此可以說集冊者是有意識地在建構其理想的畫史觀，將他所認為堪稱為典範的古代大師作品歸納成冊，編織成一部

[97] 董其昌，《畫禪室隨筆》，頁1014。
[98] 董其昌，《畫禪室隨筆》，頁1015。
[99] 董其昌，《畫禪室隨筆》，頁1018。

臺灣大學學術期刊資料庫

畫史。再者，畫冊中所收錄的畫家們都是董其昌在其畫論言說中所列舉的大家，而透過這些畫家們所編織的畫史觀念正與董其昌之文人畫南北宗理論相符。我們可以說，集冊者王時敏受到董其昌的影響，透過《小中現大冊》縮本的建構，建構了一個具體而微的理想繪畫世界。畫家只要透過《小中現大冊》這一本縮本冊頁，就能夠一窺宏偉的文人畫南宗一脈相承之歷史以及其繪畫世界的宇宙觀，這就是「小中現大」的意涵！

五、結論

王時敏在1627年至1636年間受董其昌的指導，根據他個人的收藏，選擇了堪稱為典範的宋元畫家的傑作，由王時敏將它們製成縮本，並匯集成冊，董其昌則根據那些原作轉抄了標題與題跋。作為繪畫研習的範本，王時敏將它們隨身攜帶，時時拿出來參考、學習，汲取創作的靈感，遙望古代大師的風采。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。

其次，這種製作縮本的繪畫學習，也有著與一般按原尺寸臨摹複製所不同的重點，因為縮本的尺幅比立軸小得多，因此在製作縮本時必須捨棄掉原跡中一些細節的描繪，故學習的重點反而是這些古代傑作的結構。王時敏也透過對於這些古代作品結構的掌握，以董其昌強調畫中開合、虛實的理論為基礎，進一步發展正統派繪畫的龍脈理論，將從《小中現大冊》中所學習到的結構模式運用在其個人的繪畫創作中。因此王時敏並不是只是單純地學習和模仿古人的筆法而已，習得筆法只是到形似的基本要求，更積極地研究古人繪畫的結構，以求能夠掌握古代大師的精神氣韻，真正地達到「法氣備至」！

再者，董其昌在這些縮本上的題跋，是我們瞭解十六世紀九〇年代到十七世紀二〇年代期間董其昌繪畫鑑定以及繪畫評論的重要資料，而這些題跋的內容也與他個人所倡導的南北宗論相符合，因此當王時敏在做匯集這本《小中現大冊》動作的同時，他同時也在作集大成的動作。將南宗的各家典範聚集起來，輪廓了一條清晰的畫史脈絡，並且建構了一個理想的繪畫世界。透過這些

臺灣大學藝術期刊資料庫

「小」縮本的折射，使得王時敏以及正統畫家們看見了整個南宗繪畫的「大」世界。從這個角度觀之，《小中現大冊》實是董其昌繪畫理論最具體的實踐。

然而其在畫史上的重要意義卻並不僅止於此，當王時敏費盡心力製作了這樣一套囊括歷來堪稱為典範的各家大師作品的縮本集時，其所訴諸的並非僅是董其昌畫論言說的註解而已，更重要的是藉由臨倣的過程他建構了一個完整的典範之體系，在這過程中他選擇了這些經典大師們的代表作品製成縮本，並將之視為真跡隨身攜帶以其作為楷模。因此《小中現大冊》可以說是一本最接近古人原跡的繪畫教科書。透過這本繪畫教科書，王時敏不但有系統地學習到古人的筆法，更學到古人的圖式，以這些筆法與圖式為基礎，靈活運用之後，就能創造出既有古人神韻又有個人獨創的嶄新作品。如果說董其昌繪給王時敏的《集古樹石畫稿》中的個別畫家的畫法細部分解是繪畫的字彙，那麼《小中現大冊》中個別畫家的圖式就是將這些字彙串聯起來的完整句子。而王時敏便是透過對《小中現大冊》的學習，練習造句，或依樣畫葫蘆、或循著句法另創新句，融會貫通之後，用這些習得的句子編織成一篇自己的文章。

《小中現大冊》除了在王時敏的畫業中扮演著關鍵性的角色外，它也深深地影響了王時敏周圍以及後繼的正統派畫家們，諸如王鑑、王翬、陳廉、吳歷等皆各自有製作《小中現大冊》或是類似縮本的經驗，成為他們奉為圭臬的典範。[100]就畫史上的意義來說《小中現大冊》扮演著啟蒙的角色，標誌著正統派畫家們學習、掌握古人繪畫技巧及風格的重要階段。如果說董其昌就像是引領費長房進入那壺中理想世界的壺公，那麼透過《小中現大冊》他帶領王時敏所進入的是一個壯麗恢弘的理想繪畫世界。在這個世界中王時敏看見過去古代巨匠的身影，追隨他們的腳步，與他們在畫業上競技，希望終有一天也能夠擠身這些大師巨匠之列。董其昌之後，王時敏接著扮演著壺公的角色，以正統派領袖的身分，引領著他的後繼者們進入這個繪畫世界的堂奧，關於這個部份就是另一個故事了。

（責任編輯：高明一）

[100] 參見王靜靈，〈小中現大：《倣宋元人縮本畫及跋》相關問題〉，頁51-58。

臺灣大學學術期刊資料庫

引用書目

近人論著

1892〈探幽縮圖〉,《國華》, 32號，頁166-167。

1912〈狩野探幽筆仿古畫卷〉,《國華》, 305號，頁116-117。

方聞

1968〈董其昌與正宗派繪畫理論〉,《故宮季刊》, 2卷3期，頁1-18。

王毅

2004《中國園林文化史》，上海：上海人民出版社。

王正華

2003〈生活、知識與文化商品：晚明福建版「日用類書」與其書畫門〉,《近史所研究集刊》, 41期，頁1-85。

王克文

1993〈一套難得的中國畫教材—納爾遜美術館所藏顧見龍《仿各家課圖稿》〉,《山水畫談》, 上海：上海人民美術出版社，頁388-392。

王耀庭

1995〈宋冊頁繪畫研究〉,《宋代書畫冊頁名品特展》, 臺北：國立故宮博物院，頁26-27。

2006〈故宮名畫鬧雙胞—再說傳移模寫〉,《故宮文物月刊》, 276期，頁44-45。

王樹村

2003《中國民間畫訣》, 北京：北京工藝美術出版社。

王靜靈

2006〈小中現大：《倣宋元人縮本畫及跋》相關問題〉, 國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文。

2007〈《小中現大冊》作者問題芻議〉,《故宮文物月刊》, 291期，頁72-87。

2007〈論《小中現大冊》的製作問題〉,《故宮文物月刊》, 295期，頁78-89。

石守謙

1990〈典範的創造與再生—中國書畫藝術發展之軌跡〉, 收入王壽南主編,《中國文明的精神》, 臺北：財團法人廣播電視發展基金會，頁819-863。

1996〈浙派畫風與貴族品味〉,《風格與世變》, 臺北：允晨出版社，頁200-202。

朱仲岳

1996〈館藏宋刊《梅花喜神譜》及諸版本〉,《上海博物館館刊》, 7期，頁325-334。

2002〈宋刊孤本《梅花喜神譜》〉,《中國歷史文物》, 2002年5期，頁75-79。

朵雲編輯部編

1993《清初「四王」畫派研究論文集》, 上海：上海書畫出版社。

李玉珉主編

2003《古色—十六至十八世紀藝術的仿古風》, 臺北：國立故宮博物院。

臺灣大學學術期刊資料庫

李永林
2001《中國古代美術教育史綱》，南寧：廣西美術出版社。
李霖燦
1987《中國美術史稿》，臺北：雄獅出版社。
李維琨
1993〈中國山水畫的「語詞」與「語法」—從《小中現大》冊談起〉，收入《清初「四王」畫派研究論文集》，頁583-593。
余佩瑾
2004〈品鑑之趣—十八世紀的陶瓷圖冊極其相關的問題〉，《故宮學術季刊》，22卷3期，頁133-166。
2005〈《精陶韞古》— 一本皇家的典藏圖冊〉，《故宮文物月刊》，267期，頁16-32。
吳因明
1960〈晚明江南佛學風氣與文人畫〉，《新亞書院學術年刊》，2期，頁1-22。
洪再新
1995〈明清畫譜所示繪畫教學關係的若干類型〉，《新美術》，1995年4期，頁31-36。
徐邦達
1984〈古畫辨偽識真（三）— 董其昌、王時敏、王鑑作品真偽考〉，《朵雲》，6期，頁203-207。
1984《古書畫偽訛考辨》，下卷：文字部分，南京：江蘇古籍出版社。
秦嶺雲
1958《民間畫工史料》，北京：中國古典藝術出版社。
陳芳妹
2000〈再現三代—從故宮宋代仿古銅器說起〉，《千禧年宋代文物大展》，臺北：國立故宮博物院，頁293-320。
2000〈藝術史學與考古學的交會—殷商青銅藝術史研究方法的省思〉，《學術史與方法學的省思—中央研究院歷史語言研究所七十周年研討會論文集》，臺北：中央研究院歷史語言研究所，頁181-248。
2001〈宋古器物學的興起與宋仿古銅器〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，9期，頁37-160。
2005〈追三代於鼎彝之間—宋代從「考古」到「玩古」的轉變〉，《故宮學術季刊》，23卷1期，頁267-332。
陳德馨
1996〈梅花喜神譜研究〉，國立臺灣大學藝術史研究所碩士論文 。
1998〈《梅花喜神譜》—宋伯仁的自我推薦書〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，5期，頁123-152。
啟功
1999〈董其昌書畫代筆人考〉，文收於氏著，《啟功叢稿—論文卷》，北京：中華書局，頁184-200。
章叔標、丘挺
2000〈倪瓚《畫譜》評介〉，《新美術》，2000年4期，頁21-24。

臺灣大學學術期刊資料庫

張子寧
1993〈《小中現大》析疑〉，收於朵雲編輯部編，《清初「四王」畫派研究論文集》，上海：上海書畫出版社，頁505-582 。
1998〈董其昌與唐宋元畫冊〉，收入朵雲編輯部編，《董其昌研究文集》，上海：上海書畫出版社，頁581-593。
張光賓
1987〈元吳太素松齋梅譜及相關問題的探討〉，收入《蔣慰堂先生九秩榮慶論文集》，臺北：臺灣商務印書館，頁443-461。
張臨生
1985〈吉范流輝〉，《故宮文物月刊》，30期，頁4-12。
張啟亞
1994〈肖像畫法研究〉，《中國畫的靈魂—哲理性》，北京：文物出版社，頁200-246。
程君顒
2000〈清初山水正統畫派的形成〉，《中國歷史學會史學集刊》，32期。
黃冬富
2003《中國美術教育史》，臺北：師大書苑。
楊仁愷
2000〈圍繞《小中現大冊》作者的考辨〉，《中國書畫鑑定學稿》，瀋陽：遼海出版社，頁410-417。
楊敦禮
1973〈秀色可餐—淺談乾隆皇帝評倪瓚畫譜〉，《故宮文物月刊》，8期，頁77-80。
傅申
1972〈畫說作者問題的研究〉，臺北：故宮博物院中國古畫討論會抽印本。
葛婉章
1985〈一寸畫面一寸金畫中之詩話冊頁〉，《故宮文物月刊》，32期，頁34-47。
薄松年
2006〈《宣和睿覽冊》與徽宗畫院花鳥畫〉，收入遼寧省博物館編，《中國古代書畫藝術國際學術討論會論文匯編》，瀋陽：遼寧省博物館，頁153-158。
羅筠筠
2001《靈與趣的意境 — 晚明小品文美學研究》，北京：社會科學文獻出版社。
嚴守智
1989〈王時敏的仿黃公望風格〉，國立臺灣大學歷史學研究所中國藝術史組碩士論文。
1993〈王時敏的仿古畫學與筆墨之法〉，《藝術學》，10期，頁42-44。
1995〈王鑑與條塊龍脈〉，《藝術學》，13期，頁37-146。
ベッティーナ・クライン（Bettina Klein）
1986（兒島薰譯）〈ベルリン東洋美術館藏 縮圖畫帖「筆園佚遊」〉，《國華》，1091號，頁29-45。

臺灣大學學術期刊資料庫

1995（稻畑ルミ子、廣兼順子譯）〈狩野永德の作品資料－江戶時代の縮圖と模寫圖から〉，收入《美術史の斷面》，大阪：清文堂，頁335-362。

小南一郎

1989〈壺形の宇宙〉，《東方學報》，61，頁165-221。

ロルフ　スタン

1985（福井文雅，明神洋譯）《盆栽の宇宙誌》，東京：せりか書房。

三浦國雄

1988《中國人のトポス－洞窟・風水・壺中天》，東京：平凡社。

大室幹雄

2004《圍碁の民話學》，東京：岩波書店。

大倉基佑

1981〈探幽縮圖－太倉集古館の縮圖類について〉，《古美術》，60號，頁81-90。

山本英男

2002〈畫法卷解說〉，收入東京國立博物館、京都國立博物館編集，《雪舟－後五百年特別展》，東京、京都：東京國立博物館、京都國立博物館，頁254。

小林宏光

1988〈顧炳による中國繪畫集大成の試み－萬曆三十一年（一六〇三年刊）『顧氏畫譜』の研究〉，《實踐女子大學文學部紀要》，30號，頁143-173。

1990〈中國繪畫史における版畫の意義－『顧氏畫譜』（一六〇三年刊）にみる歷代名畫複製をめぐって〉，《美術史》，128號，頁123-135。

1995《中國の版畫》，東京：東信堂。

2001〈王悅「仿古山水畫冊」（一六二七年作）とその制作背景〉，《國華》1270號，頁25-33。

小野真由美

2005〈探幽縮圖 狩野探幽筆（上）〉，《MUSEUM》，598號，頁55-82。

2006〈探幽縮圖 狩野探幽筆（下）〉，《MUSEUM》，601號，頁47-84。

文人畫研究所編

1986《探幽縮圖》，尼崎市：藪本莊五郎。

日本經濟新聞社編

2002《狩野探幽展：生誕四〇〇年記念》，東京：日本經濟新聞社。

古原宏伸

1998（王健康譯）〈有關董其昌《小中現大冊》兩三個問題〉，收於朵雲編輯部編，《董其昌研究文集》，上海：上海書畫出版社，頁594-604；原載《朵雲》，1991年3期，頁58-69。

1996〈明季倣董源畫風〉，《泉屋博古館紀要》，12號，頁57-76。

田中豐藏

1964〈宋本梅花喜神譜〉，收入《中國美術の研究》，東京：二玄社，頁205-213。

臺灣大學學術期刊資料庫

吉積久年
1985〈舊岩國藩主吉川家藏「目利申分書狀」をめぐって－探幽關係を中心に〉，《MUSEUM》，409號，頁18-28。
西上實
2005〈畫法卷解說〉，收入根津美術館編集，《明代繪畫と雪舟》，東京：根津美術館，頁148。
安村敏信
1998《狩野探幽》，東京都：新潮社。
武田恒夫
1978《狩野探幽》，東京：集英社。
1995《狩野派繪畫史》，東京：吉川弘文館。
板倉聖哲
2005〈探幽縮圖から見た東アジア繪畫史－瀟湘八景を例に〉，收入佐藤康宏編，《講座日本美術史3－圖像の意味》，東京：東京大學出版會，頁111-138。
松永伍一、武田恒夫
1994《探幽・守景》，東京：講談社 。
松林清風
1990〈華山よりえ桂月まで－過眼錄の系譜〉，《古美術》，93號，頁48-66。
京都國立博物館編
1980《探幽縮圖（上）》，京都：同朋社。
1981《探幽縮圖（下）》，京都：同朋社。
河野元昭
1981〈探幽縮圖－平福家本を中心に〉，《古美術》，60號，頁74-80。
1993〈「探幽縮圖」（東京藝術大學資料館藏）〉，《美術史論叢》，9號，頁45-105。
脇本十九郎
1932〈探幽縮圖について〉，《美術研究》，4號，頁15-21。
島田修二郎
1993〈梅花喜神譜、竹譜詳錄〉，收入《中國繪畫史研究》，東京：中央公論社，頁453-454。
1993〈松齋梅譜解題〉，收入《中國繪畫史研究》，頁455-497。
鬼原俊枝
1995〈狩野探幽筆《學古帖》と流書手鑑〉，收入武田恒夫先生古稀紀念會編，《美術史の斷面》，大阪：清文堂，頁91-116。
1998《幽微の探究：狩野探幽論》，吹田市：大阪大學出版會。
野田久浦
1930《狩野探幽》，東京：泰東書院。
影山純夫
1985〈狩野探幽倣古畫圖卷〉，《MUSEUM》，410號，頁18-34
Bush, Susan
1962 “Lung-mo, K’ai-ho, and Ch’i-fu: Some Implications of Wang Yuan-ch’i’s Three

臺灣大學學術期刊資料庫

Compositional Terms,” in *Oriental Art*, vol. VIII, no. 3, pp. 120-127.

Cahill, James

1980 <1>/ Floating World edition, 2003, *An Index of Early Chinese Painters and Paintings*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1982;*The Distant Mountains: Chinese Painting of the Late Ming Dynasty, 1570-1644*, New York and Tokyo: Weatherhill.

1992 “Tung Ch’i-ch’ang’s Paintings Styles: Its Sources and Transformations,” in Wai-kam Ho et al., *The Century of Tung Chi-ch’ang*, Kansas City: The Nelson-Atkins Museum of Art, pp.55-79.

Chang, Senti Joseph

1995 “A Study of Large Emerging from Small in the Collection of the National Palace Museum, Taibei,” Ph. D dissertation, University of Kansas.

Cheng, Wen-Chien

2005 “Drunken Village Elder or Scholar-recluse? The Ox-rider and Its Meanings in Song Paintings or ‘Returing Home Drunk’,” in *Artibus Asiae*, vol. LXV, No.2, pp. 309-357.

Clunas, Craig

1997 *Art in China*, Oxford & New York: Oxford University Press.

Fong, Wen et al.

1984 “The Great Synthesis,” in *Images of the Mind: Selections from the Edward L. Elliott Family and John B. Elliott Collections of Chinese Calligraphy and Painting at the Art Museum, Princeton University*, Princeton: The Art museum, Princeton University.

1996 *Possessing the Past: Treasures from National Palace Museum, Taipei*, New York: The Metropolitan Museum of Art.

Han, Junghee

1988 “Tung Yuan’s Influence on Tung Ch’i-ch’ang’s Paintings,” Ph. D dissertation, University of Kansas.

Ho, Wai-kam and Dawn Ho Delbango

1992 “Tung Ch’i-ch’ang’s Transcendence of History of Art,” in Wai-kam Ho et al., *The Century of Tung Ch’i-ch’ang 1555-1636*, Seattle and London: The University of Washington Press.

Klein, Bettina

1993 *Kano Eitoku (1543-1590). Biographie, Oeuvre und Wirkung nach Zeugnissen des 16.-19. Jahrhunderts. Eine quellen- und stilkritische Untersuchung*, Frankfurt am Main: Peter Lang.

Kobayashi, Hiromitsu

2004 “Publishers and their Hua-p’u in the Wan-li period: The Development of the Comprehensive Painting Manual in the Late Ming,” *The National Palace Museum Research Quarterly*, 22:2, p.181.

臺灣大學學術期刊資料庫

Lee, Sherman

1964 *History of Far Eastern Art*, Englewood Cliffs, N.J.,: Prentice-Hall.

McCausland, Shane

2001-02 “The Emperor’s Old Toys: Rethinking the Yongzheng (1723-35) Scroll of Antiquities in the Percival David Foundation,” in *Transactions of the Oriental Ceramic Society*, vol. 66, pp. 65-74.

Sickman, Laurence & Kwan-shut Wong

1980 “Assorted Sketches after the Old Masters,” in Wai-kam Ho et al., *Eight Dynasties of Chinese Painting, Cleveland*, Ohio: Cleveland Museum of Art.

Sturman, Peter C.

1990 “Cranes above Kaifeng: The Auspicious Image at the Court of Huizong,” in *Ars Orientalis*, vol. 20, pp. 33-68.

Whitfield, Roderick

1989 “Ceramics in Chinese Painting,” in Suzanne Kotz ed., *Imperial Taste: Chinese Ceramics from the Percival David Foundation*, Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, p. 131.

Wicks, Ann Barrott

1982 “Wang Shih-min (1592-1680) and the Orthodox theory of art :the six famous practitioners,” Ph. D dissertation, Cornell University.

1986（唐恆亮譯）〈王時敏的繪畫觀〉，《故宮文物月刊》，37期，頁91-97。

Wiedehage, Peter

1995 *Das Meihua Xishen Pu des Song Boren aus dem 13 Jahrhundert- Ein Handbuch zur Aprikosenblüte in Bildern und Gedichten*, Sankt Augustin: Institut Monumenta Serica.

臺灣大學學術期刊資料庫

圖版出處

圖1　王時敏，《小中現大冊》，1627-1637年間，臺灣國立故宮博物院藏。

圖1-1　董其昌，〈題小中現大引首〉，蝴蝶裝，紙本，42.8 × 66.8公分，收入王時敏，《小中現大冊》，臺灣國立故宮博物院藏。

圖1-2　董其昌，〈題小中現大引首〉，蝴蝶裝，紙本，42.8 × 66.8公分，收入王時敏，《小中現大冊》，臺灣國立故宮博物院藏。

圖1-3　王時敏，〈臨李成雪景〉，《小中現大冊》第一開，絹本淺設色，60 × 31.9公分，臺灣國立故宮博物院藏。

圖1-4　王時敏，〈臨范寬谿山行旅圖〉，《小中現大冊》第二開，絹本淺設色，57.5 × 34.9公分，臺灣國立故宮博物院藏。

圖1-5　王時敏，〈臨董源夏山圖〉，《小中現大冊》第三開，絹本水墨，54.5 × 37.3公分，臺灣國立故宮博物院藏。

圖1-6　王時敏，〈臨趙孟頫仿董北苑萬壑松風〉，《小中現大冊》第四開，絹本淺設色，60 × 33.9公分，臺灣國立故宮博物院藏。

圖1-7　王時敏，〈臨巨然雪圖〉，《小中現大冊》第五開，絹本水墨，55.5 × 27.8公分，臺灣國立故宮博物院藏。

圖1-8　王時敏，〈臨趙孟頫夏山幽居〉，《小中現大冊》第六開，絹本設色，50.4 × 30.3公分，臺灣國立故宮博物院藏。

圖1-9　王時敏，〈臨高克恭山水〉，《小中現大冊》第七開，絹本設色，55.3 × 27.8公分，臺灣國立故宮博物院藏。

圖1-10　王時敏，〈臨黃公望陡壑密林圖〉，《小中現大冊》第八開，紙本水墨，49.5 × 29.9 公分，臺灣國立故宮博物院藏。

圖1-11　王時敏，〈臨黃公望仿董北苑夏山圖〉，《小中現大冊》第九開，絹本設色，52.2 × 34.2公分，臺灣國立故宮博物院藏。

圖1-12　王時敏，〈臨王蒙仿董源秋山行旅圖〉，《小中現大冊》第十開，絹本水墨，55.4 × 25.6公分，臺灣國立故宮博物院藏。

圖1-13　王時敏，〈臨吳鎮山水〉《小中現大冊》第十一開，絹本淺設色，56.3 × 34.8公分，臺灣國立故宮博物院藏。

圖1-14　王時敏，〈臨黃公望山水〉，《小中現大冊》第十二開，絹本設色，51.7 × 28.1公分，臺

臺灣大學學術期刊資料庫

灣國立故宮博物院藏。

圖1-15　王時敏，〈臨黃公望山水〉，《小中現大冊》第十三開，絹本水墨，55.5 × 28.9公分，臺灣國立故宮博物院藏。

圖1-16　王時敏，〈臨王蒙林泉清集〉，《小中現大冊》第十四開，紙本淺設色，49.8 × 26.3公分，臺灣國立故宮博物院藏。

圖1-17　王時敏，〈臨吳鎮關山秋霽圖〉，《小中現大冊》第十五開，絹本水墨，61.7 × 34公分，臺灣國立故宮博物院藏。

圖1-18　王時敏，〈臨黃公望山水〉，《小中現大冊》第十六開，絹本淺設色，54.4 × 27.4公分，臺灣國立故宮博物院藏。

圖1-19　王時敏，〈臨吳鎮仿王詵煙江疊嶂圖〉，《小中現大冊》第十七開，絹本淺設色，50.2 × 26.6公分，臺灣國立故宮博物院藏。

圖1-20　王時敏，〈臨黃公望山水〉，《小中現大》第十八開，紙本水墨，48.1 × 26.5公分，臺灣國立故宮博物院藏。

圖1-21　王時敏，〈臨王蒙丹臺春曉〉，《小中現大冊》第十九開，紙本水墨，49.9 × 23.1公分，臺灣國立故宮博物院藏。

圖1-22　王時敏，〈臨倪瓚山水〉，《小中現中冊》第二十開，紙本水墨，45.6 × 29.8公分，臺灣國立故宮博物院藏。

圖1-23　王時敏，〈臨倪瓚清閟草堂圖〉，《小中現大冊》第二十一開，紙本水墨，49.3 × 34.9公分，臺北國立故宮博物院藏。

圖1-24　王時敏，〈臨倪瓚林堂詩思圖〉，《小中現大冊》第二十二開，紙本水墨，50.8 × 26公分，臺北國立故宮博物院藏。

圖2　傳黃荃，《寫生珍禽圖》，卷，絹本設色，41.5 × 70公分，北京故宮博物院藏。

圖3　宋伯仁，〈側面〉，《梅花喜神譜》，上海博物館藏。

圖4　傳倪瓚，《畫譜》第八開，紙本水墨，23.6 × 14.2公分，臺灣國立故宮博物院藏。

圖5　孫廷甫，《畫法卷》（局部），15世紀，卷紙本設色，23.2 × 400.7公分，京都國立博物館藏。

圖6　王圻、王思義等編，〈皴法〉，《三才圖會》，萬曆三十七年（1609）序。

圖7　顧見龍，《摹古粉本冊》第三十四頁，17世紀，冊，紙本水墨、設色，30.2 × 18.8公分，Nelson Gallery-Atkins Museum藏。

圖8　唐寅，《夢仙圖卷》（局部），紙本淺設色，28.3 × 103公分，Freer Gallery of Art藏。

臺灣大學學術期刊資料庫

圖9　顧見龍，《摹古粉本冊》第五頁，紙本水墨、設色，30.2 × 18.8公分，Nelson Gallery-Atkins Museum藏。

圖10　董其昌，《集古樹石畫稿》（局部），約1611，絹本水墨，30.1 × 527.7公分，北京故宮博物院藏。

圖11　王悅，〈仿仇英〉，《仿古山水畫冊》第三開，1627，絹本設色，27.5 × 20.5公分，私人收藏。

圖12　王悅，〈仿黃公望〉，《仿古山水畫冊》第九開，1627，絹本設色，27.5 × 20.5公分，人私收藏。

圖13　顧炳，〈仇英〉，《顧氏畫譜》，1603。

圖14　顧炳，〈黃公望〉，《顧氏畫譜》，1603。

圖15　王悅，〈仿高克恭〉，《仿古山水畫冊》第三開，1627，絹本設色，27.5 × 20.5公分，私人收藏。

圖16　顧炳，〈米芾〉，《顧氏畫譜》，1603。

圖17　顧炳，〈高克恭〉，《顧氏畫譜》，1603。

圖18　王悅，〈仿米友仁〉，《仿古山水畫冊》第五開，1627，絹本設色，27.5 × 20.5公分，私人收藏。

圖19　顧炳，〈米友仁〉，《顧氏畫譜》，1603。

圖20　顧炳，〈黃荃〉，《顧氏畫譜》，1603。

圖21　無款，《錦雉竹雀圖》，絹本設色，24.3 × 25.3公分，上海博物館藏。

圖22　顧炳，〈韓幹〉，《顧氏畫譜》，1603。

圖23　胡聰，《柳蔭雙駿圖》，絹本設色，北京故宮博物院藏。

圖24　顧炳，〈李嵩〉，《顧氏畫譜》，1603。

圖25　李嵩，《骷髏幻戲圖》，絹本設色，82.8 × 173公分，北京故宮博物院藏。

圖26　王時敏，〈仿董北苑〉，《仿古山水圖冊》第一開，1652，紙本淺設色，44.5 × 29.7公分，北京故宮博物院藏。

圖27　王時敏，《仿黃公望浮嵐暖翠》，1670，紙本水墨，63.5 × 29.3公分，臺灣國立故宮博物院藏。

圖28　狩野探幽，〈宋徽宗水仙小禽〉，《和漢山水人物圖卷》（局部），紙本水墨。

圖29　傳宋徽宗，《水仙小禽》，絹本設色，MIHO美術館藏。

臺灣大學學術期刊資料庫

圖30　狩野探幽，〈臨石溪山水圖〉，《探幽縮圖》，紙本水墨，太倉集古館藏。

圖31　崔命龍（石溪），《山水圖》，軸，絹本水墨。

圖32　王時敏，《仿倪瓚山水軸》，1627，紙本水墨，86.8 × 35.5公分，北京故宮博物院藏。

圖33　傳范寬，《行旅圖》，絹本淺設色，155.3 × 74.4公分，臺灣國立故宮博物院藏。

圖34　傳宋徽宗，《五色鸚鵡圖》，絹本設色，53.3 × 125.1公分，Museum of Fine Arts, Boston藏。

圖35　傳宋徽宗，《祥龍石圖》，絹本設色，51 × 138.2公分，北京故宮博物院藏。

圖36　傳宋徽宗，《瑞鶴圖》，絹本設色，54 × 130公分，遼寧省博物館藏。

圖37　戴進，《太平樂事》第十頁，冊，絹本設色，21.8 × 22公分，臺灣國立故宮博物院藏。

圖38　傳李唐，《醉歸圖》，13世紀後半，絹本設色，25.7 × 27.2公分Museum of Fine Arts, Boston藏。

圖39　無款，《玩古圖》，1729，紙本設色，64 × 2648公分，The Percival David Foundation藏。

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術期刊資料庫



圖1-1　董其昌　〈題小中現大引首〉　《小中現大冊》引首　臺灣國立故宮博物院藏

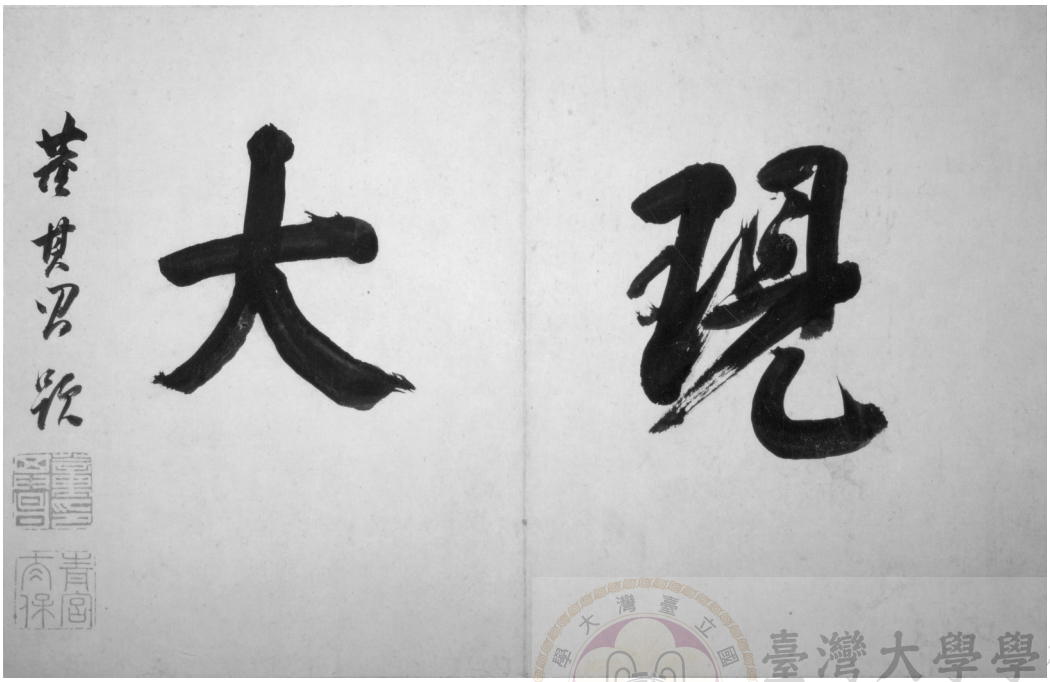


圖1-2　董其昌　〈題小中現大〉　《小中現大冊》引首　臺灣國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖1-3 王時敏 〈臨李成雪景〉 《小中現大冊》第一開 臺灣國立故宮博物院藏

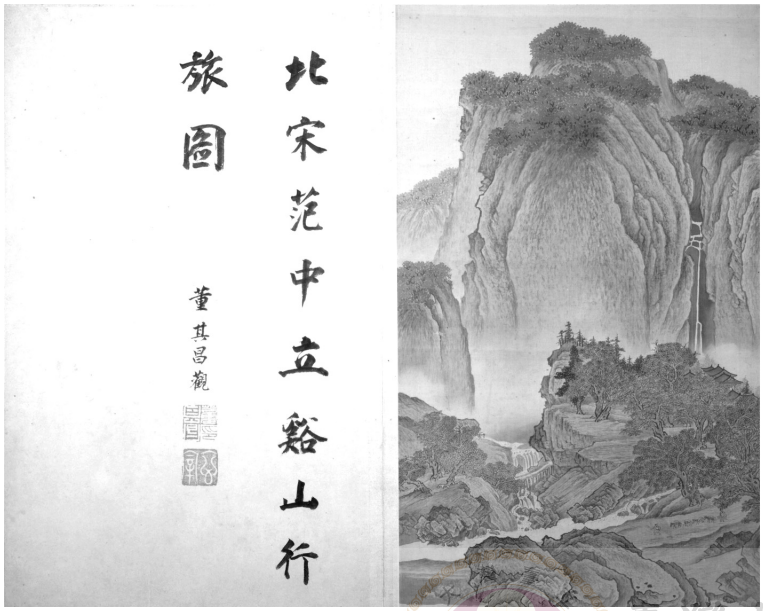


圖1-4 王時敏 〈臨范寬谿山行旅圖〉 《小中現大冊》第二開 臺灣國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖1-5　王時敏　〈臨董源夏山圖〉　《小中現大冊》第三開　臺灣國立故宮博物院藏



圖1-6　王時敏　〈臨趙孟頫仿董北苑萬壑松風〉　《小中現大冊》第四開　臺灣國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫

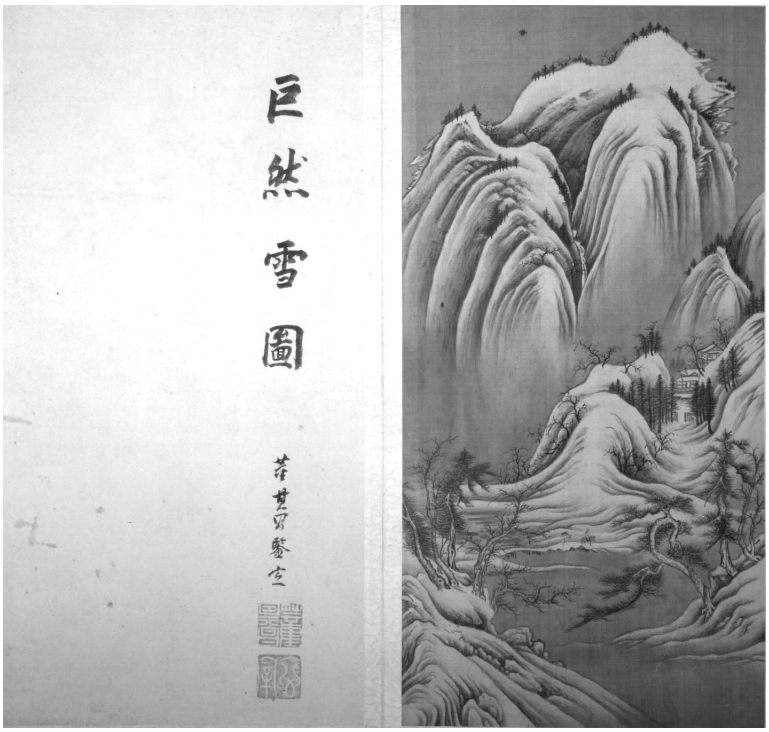


圖1-7 王時敏 〈臨巨然雪圖〉 《小中現大冊》第五開 臺灣國立故宮博物院藏

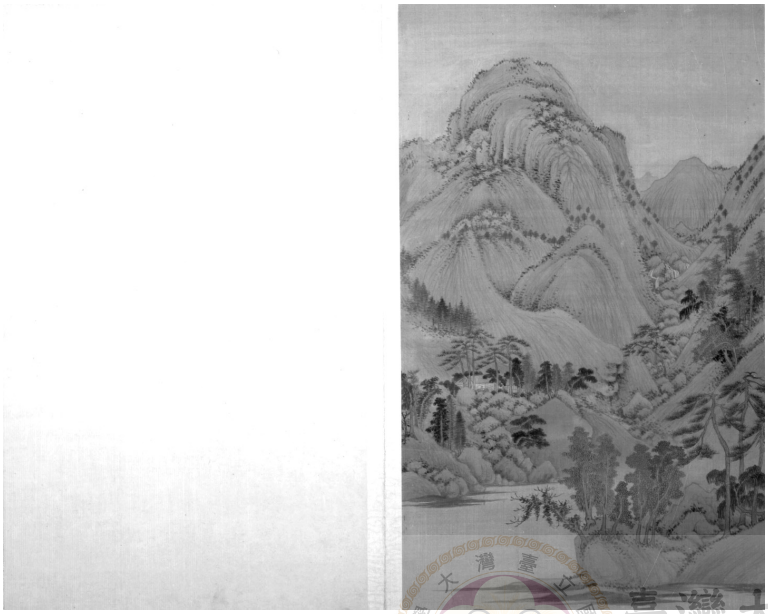


圖1-8 王時敏 〈臨趙孟頫夏山幽居〉 《小中現大冊》第六開 臺灣國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖1-9　王時敏　〈臨高克恭山水〉　《小中現大冊》第七開　臺灣國立故宮博物院藏

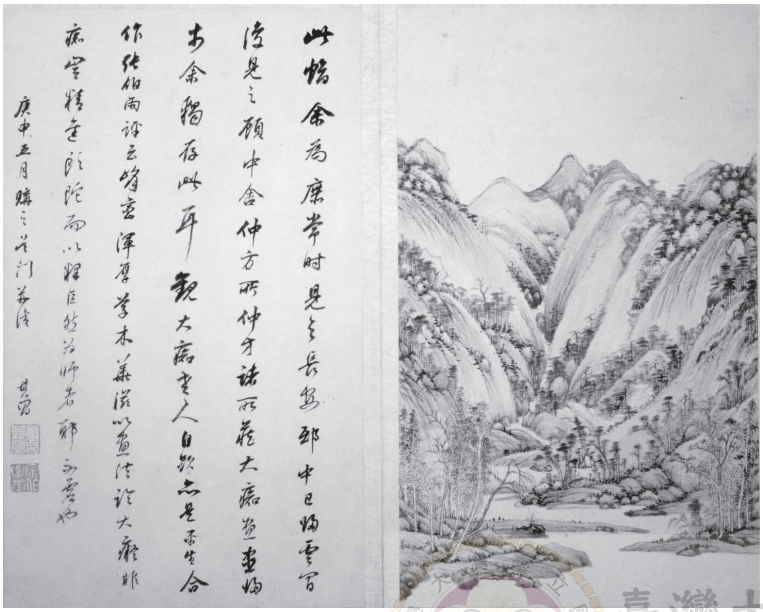


圖1-10　王時敏　〈臨黃公望陡壑密林圖〉　《小中現大冊》第八開　臺灣國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖1-11 王時敏 〈臨黃公望仿董北苑夏山圖〉 《小中現大冊》第九開 臺灣國立故宮博物院藏



圖1-12 王時敏 〈臨王蒙仿董源秋山行旅圖〉 《小中現大冊》第十開 臺灣國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖1-13　王時敏　〈臨吳鎮山水〉《小中現大冊》第十一開　臺灣國立故宮博物院藏

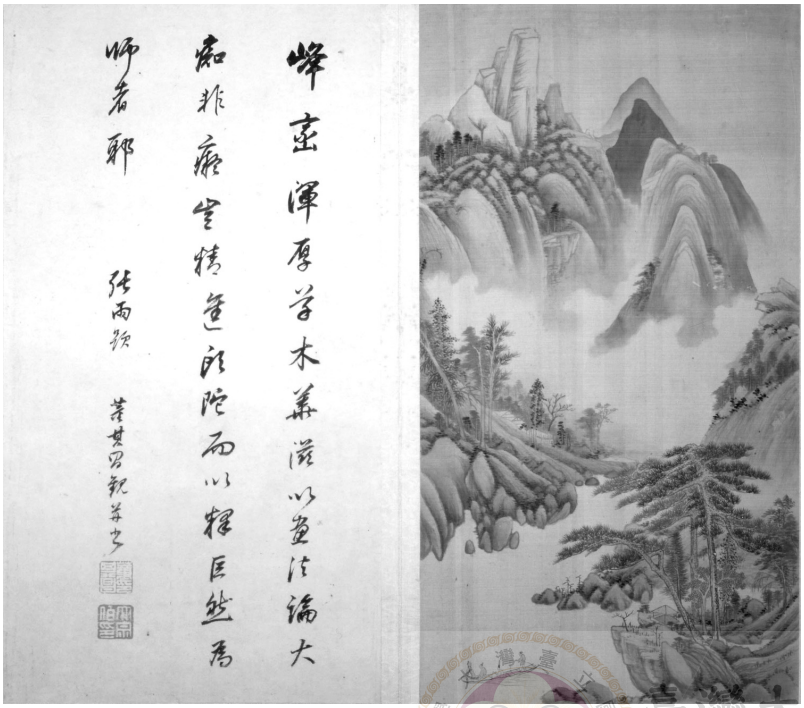


圖1-14　王時敏　〈臨黃公望山水〉《小中現大冊》第十二開　臺灣國立故宮博物院藏

臺灣人學學術期刊資料庫

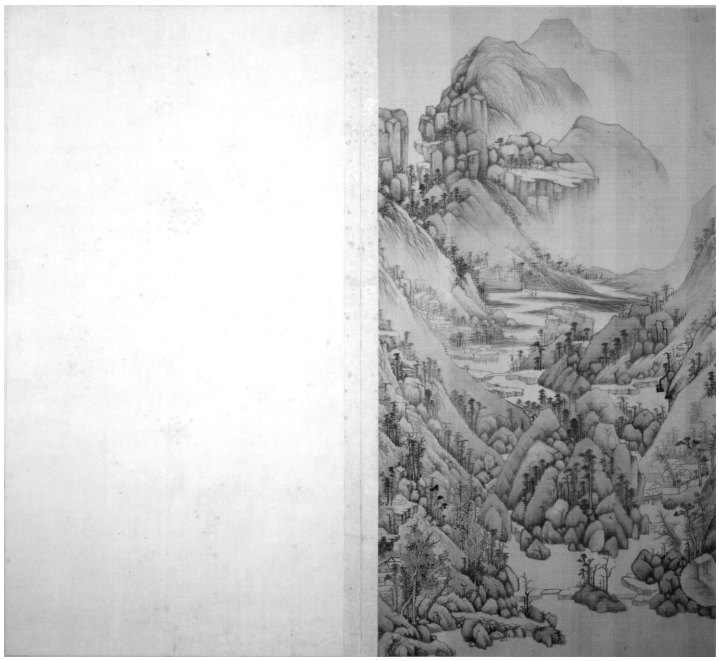


圖1-15 王時敏 〈臨黃公望山水〉 《小中現大冊》第十三開
臺灣國立故宮博物院藏



圖1-16 王時敏 〈臨王蒙林泉清集〉 《小中現大冊》第十四開
臺灣國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖1-17　王時敏　〈臨吳鎮關山秋霽圖〉　《小中現大冊》第十五開　臺灣國立故宮博物院藏



圖1-18　王時敏　〈臨黃公望山水〉　《小中現大冊》第十六開　臺灣國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖1-19 王時敏 〈臨吳鎮仿王詵煙江疊嶂圖〉 《小中現大冊》第十七開 臺灣國立故宮博物院藏

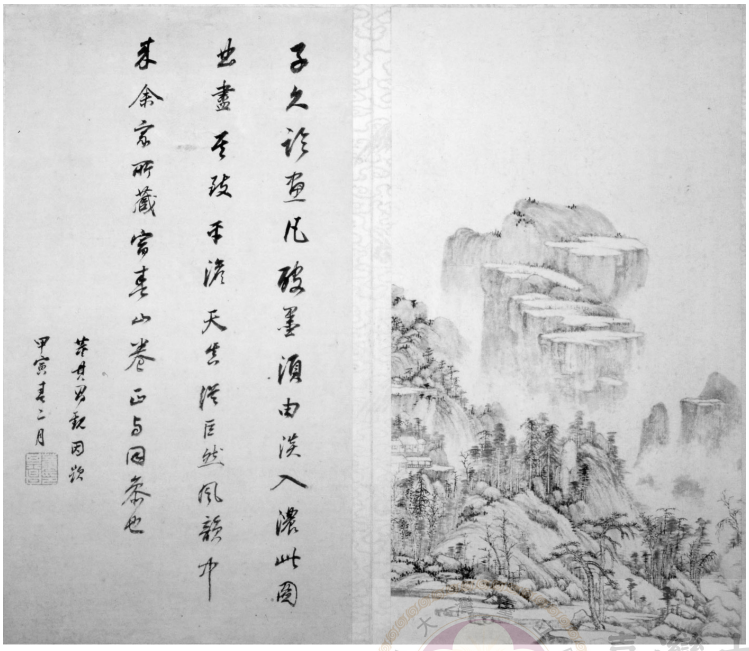


圖1-20 王時敏 〈臨黃公望山水〉 《小中現大》第十八開 紙本水墨 臺灣國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖1-21　王時敏　〈臨王蒙丹臺春曉〉　《小中現大冊》第十九開　臺灣國立故宮博物院藏



圖1-22　王時敏　〈臨倪瓚山水〉《小中現中冊》第二十開　臺灣國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫

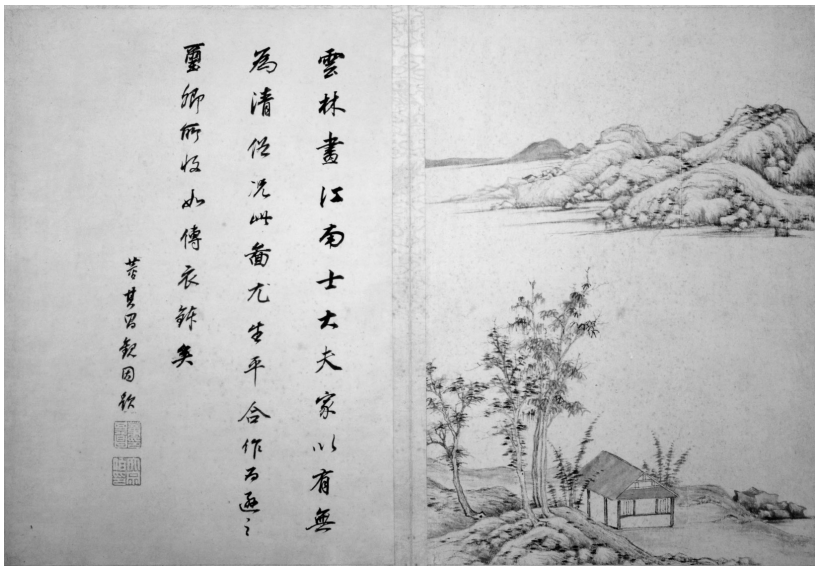


圖1-23 王時敏 〈臨倪瓚清閟草堂圖〉 《小中現大冊》第二十一開 臺灣國立故宮博物院藏

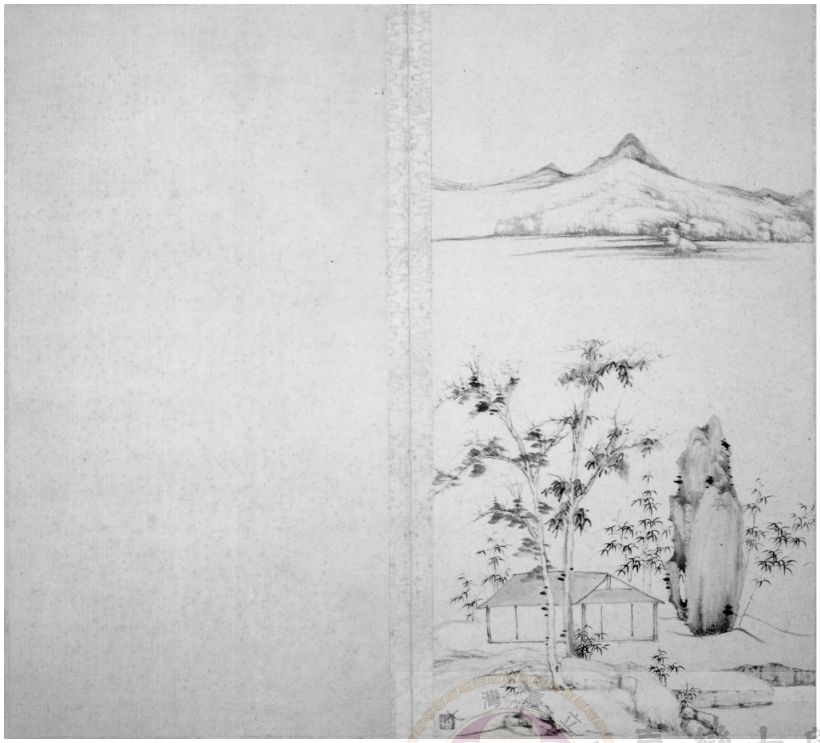


圖1-24 王時敏 〈臨倪瓚林堂詩思圖〉 《小中現大冊》第二十二開 臺灣國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫

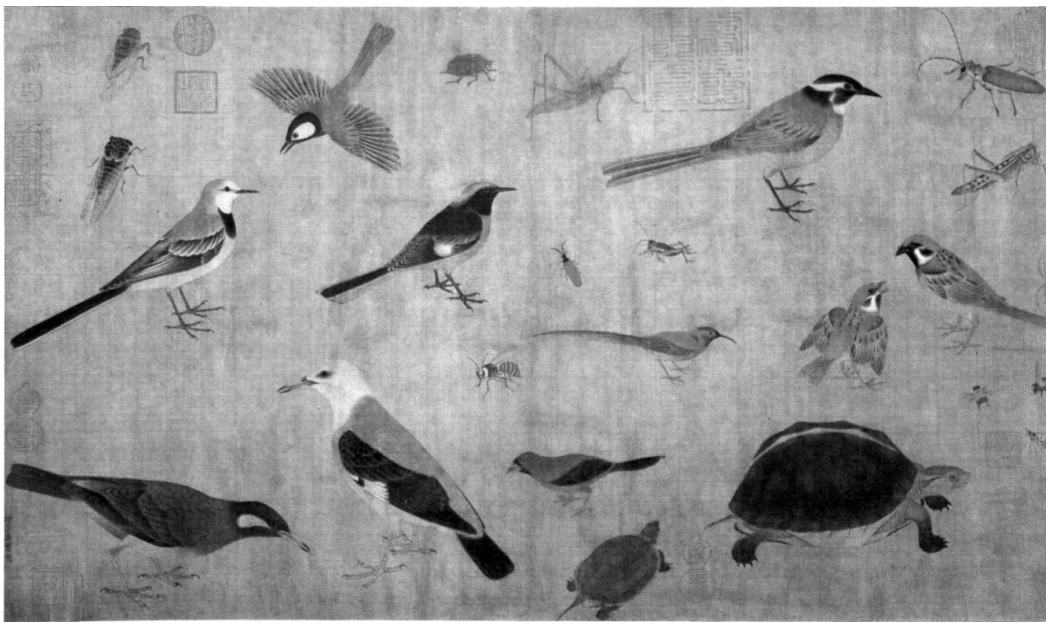


圖2. 傳黃荃　《寫生珍禽圖》　北京故宮博物院藏



圖3　宋伯仁　〈側面〉　《梅花喜神譜》　上海博物館藏



圖4　傳倪瓚　《畫譜》第八開　臺灣國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖5　孫廷甫　《畫法卷》（局部）　京都國立博物館藏

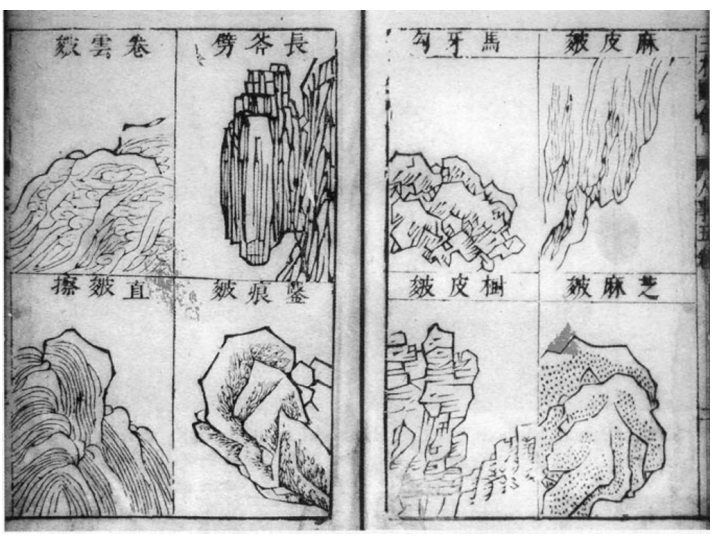


圖6　王圻、王思義等編　〈皴法〉　《三才圖會》

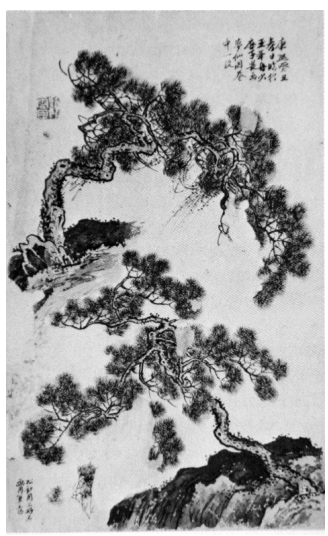


圖7　顧見龍　《摹古粉本冊》第三十四頁　Nelson Gallery-Atkins Museum藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖8　唐寅　《夢仙圖卷》（局部）　Freer Gallery of Art藏

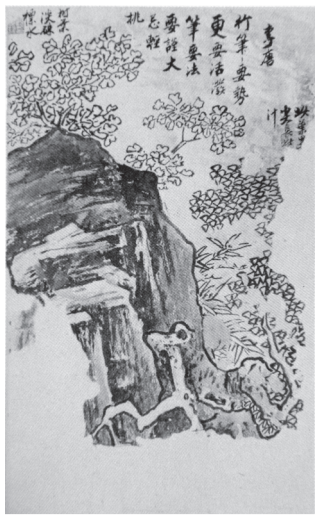


圖9　顧見龍　《摹古粉本冊》第五頁　Nelson Gallery-Atkins Museum藏



圖10　董其昌　《集古樹石畫稿》（局部）　北京故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖11 王悅 〈仿仇英〉 《仿古山水畫冊》第三開 私人收藏



圖12 王悅 〈仿黃公望〉 《仿古山水畫冊》第九開 私人收藏



圖13 顧炳 〈仇英〉 《顧氏畫譜》



圖14 顧炳 〈黃公望〉 《顧氏畫譜》

臺灣大學學術期刊資料庫



圖15　王悅　〈仿高克恭〉　《仿古山水畫冊》第三開　私人收藏



圖16　顧炳　〈米芾〉　《顧氏畫譜》

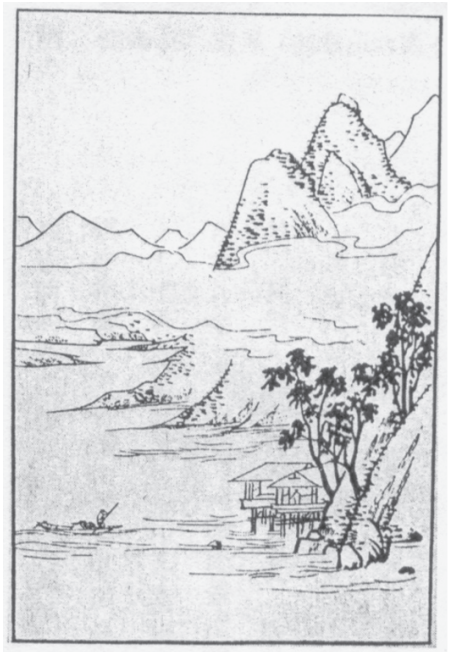


圖17　顧炳　〈高克恭〉　《顧氏畫譜》



圖18　王悅　〈仿米友仁〉　《仿古山水畫冊》第五開　私人收藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖19 顧炳 〈米友仁〉 《顧氏畫譜》



圖20 顧炳 〈黃荃〉 《顧氏畫譜》



圖21 無款 《錦雉竹雀圖》 上海博物館藏



圖22 顧炳 〈韓幹〉 《顧氏畫譜》

臺灣大學學術期刊資料庫



圖23　胡聰　《柳蔭雙駿圖》　北京故宮博物院藏



圖24　顧炳　〈李嵩〉　《顧氏畫譜》



圖25　李嵩　《骷髏幻戲圖》　北京故宮博物院藏



圖26　王時敏　〈仿董北苑〉　《仿古山水圖冊》第一開　北京故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖27 王時敏 《仿黃公望浮嵐暖翠》 臺灣國立故宮博物院藏



圖28 狩野探幽 〈宋徽宗水仙小禽〉 《和漢山水人物圖卷》（局部）



圖29 傳宋徽宗 《水仙小禽》 MIHO美術館藏



圖30 狩野探幽 〈臨石溪山水圖〉 《探幽縮圖》 太倉集古館藏

臺灣大學術期刊資料庫



圖31　崔命龍（石溪）　《山水圖》



圖32　王時敏　《仿倪瓚山水軸》北京故宮博物院藏



圖33　傳范寬　《行旅圖》臺灣國立故宮博物院藏

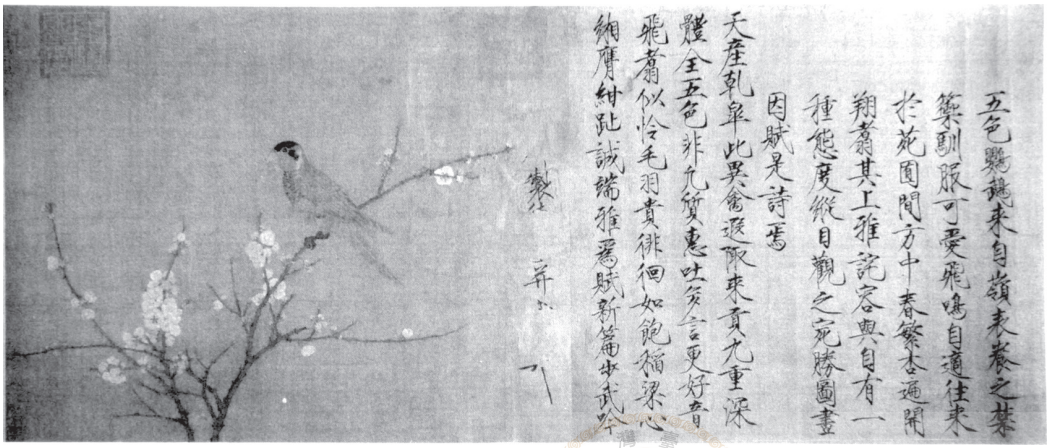


圖34　傳宋徽宗　《五色鸚鵡圖》　Museum of Fine Arts, Boston藏

臺灣大學學術期刊資料庫

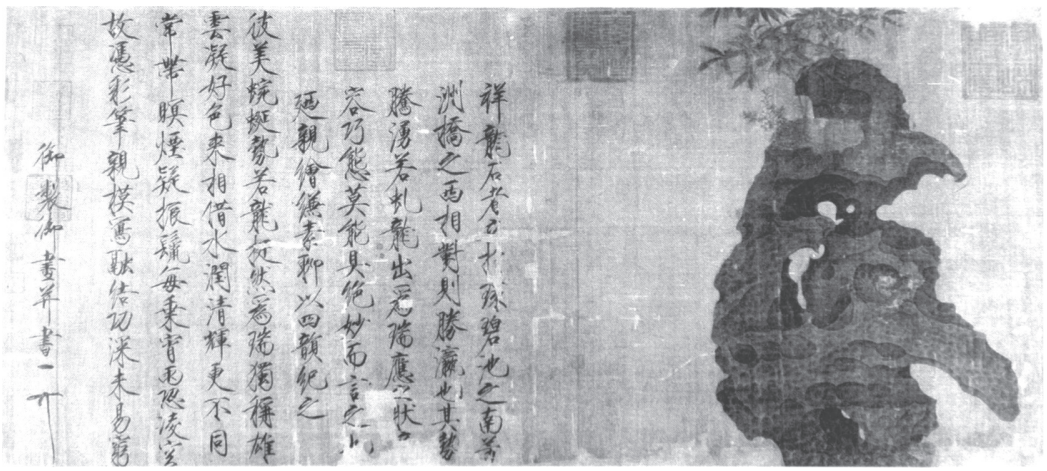


圖35 傳宋徽宗 《祥龍石圖》 北京故宮博物院藏

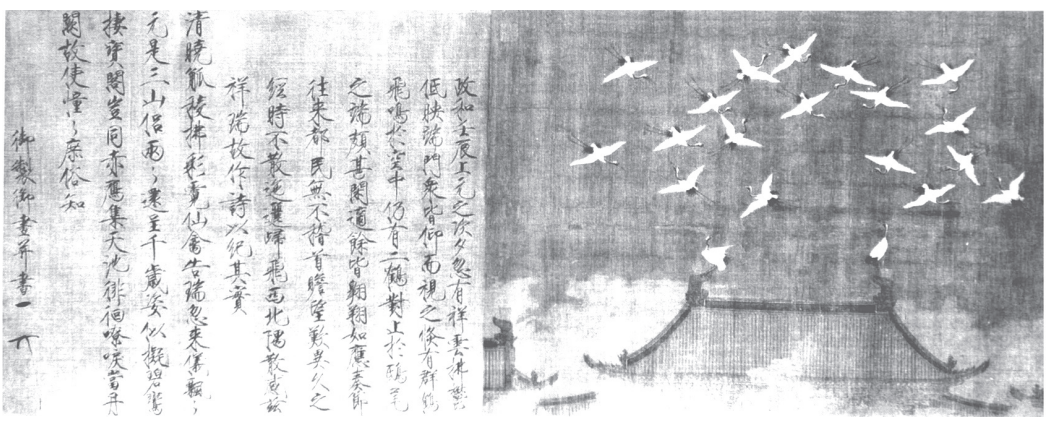


圖36 傳宋徽宗 《瑞鶴圖》 遼寧省博物館藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖37　戴進　《太平樂事》第十頁　臺灣國立故宮博物院藏



圖38　傳李唐　《醉歸圖》　Museum of Fine Arts, Boston藏

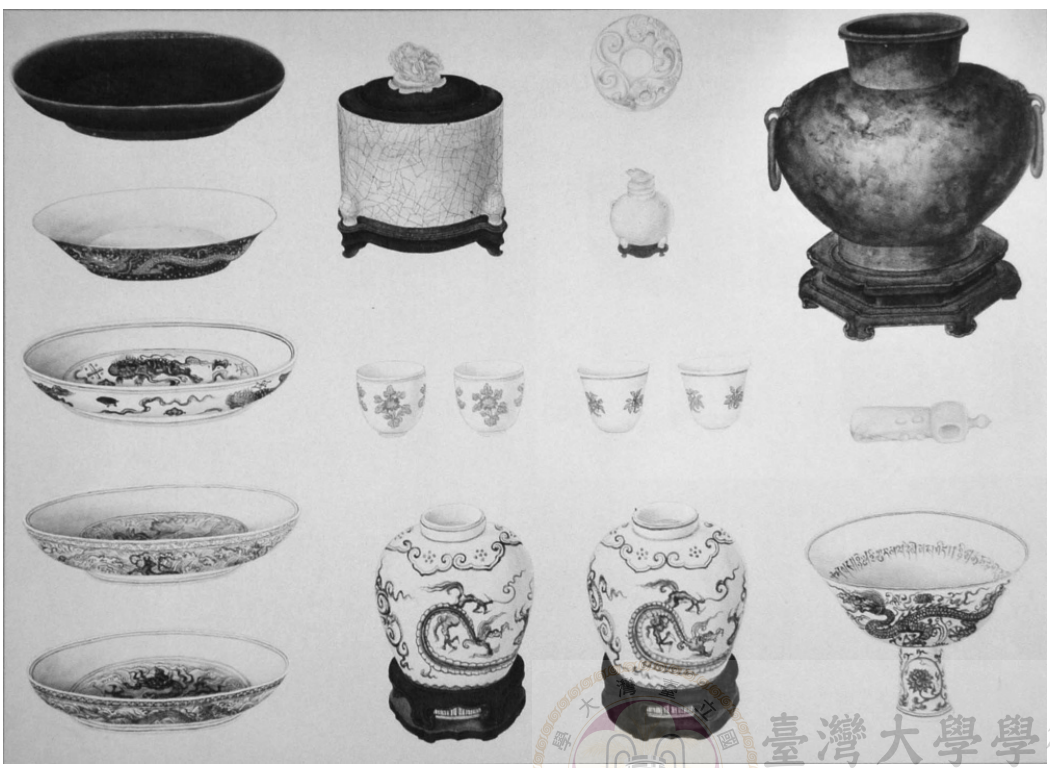


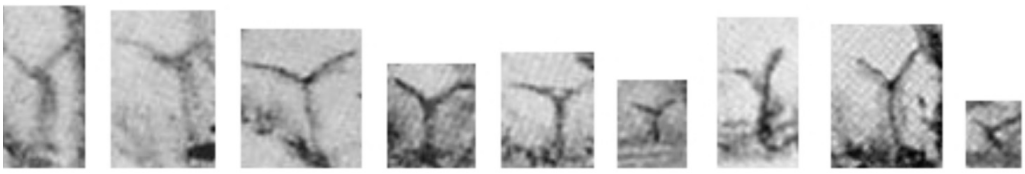
圖39　無款　《玩古圖》　The Percival David Foundation藏

臺灣大學學術期刊資料庫

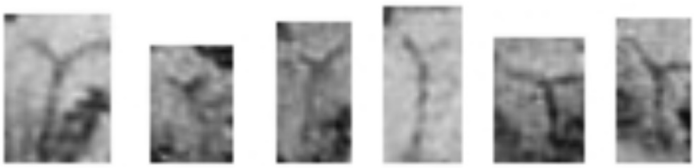
附 表

1.〈王時敏仿黃公望作品Y字形結構線分析表〉

王時敏《長白山圖》1633



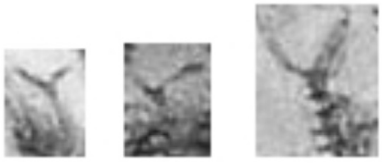
王時敏《仿黃公望浮巒暖翠》1636



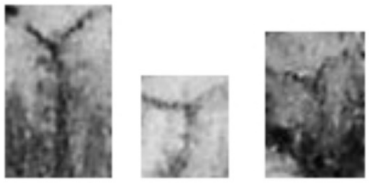
王時敏《仿黃子久筆意山水圖》1638



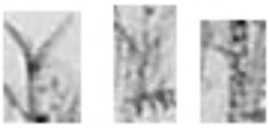
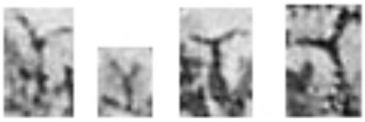
王時敏《仿黃公望山水圖》1649



王時敏〈仿大痴筆〉《仿古山水圖冊》第2開 1652

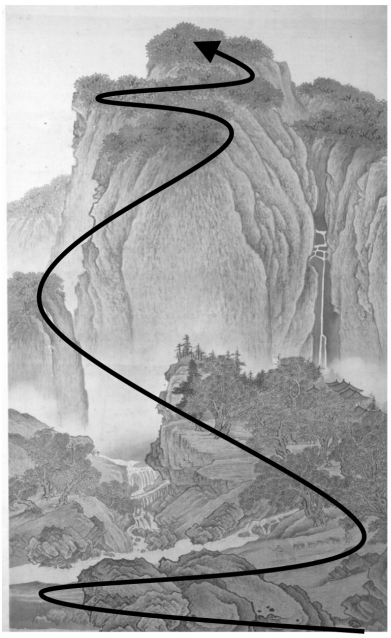


臺灣大學學術期刊資料庫

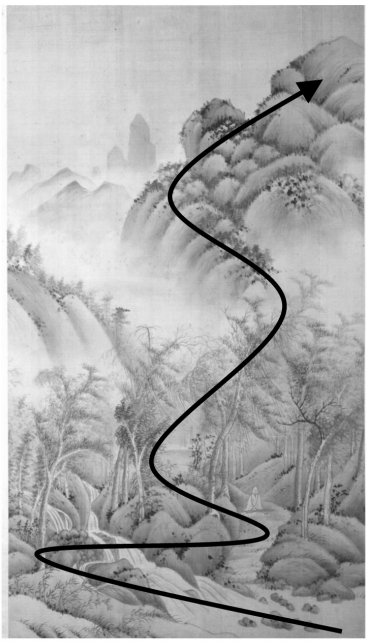
王時敏《山水圖》1664 
王時敏《虞山惜別圖》1668 
王時敏《浮嵐暖翠》1672 

臺灣大學學術期刊資料庫

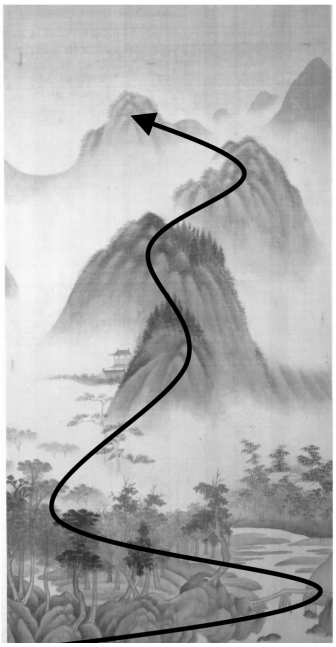
2.〈《小中現大冊》各開結構模式分析表：模式I一條主龍脈〉



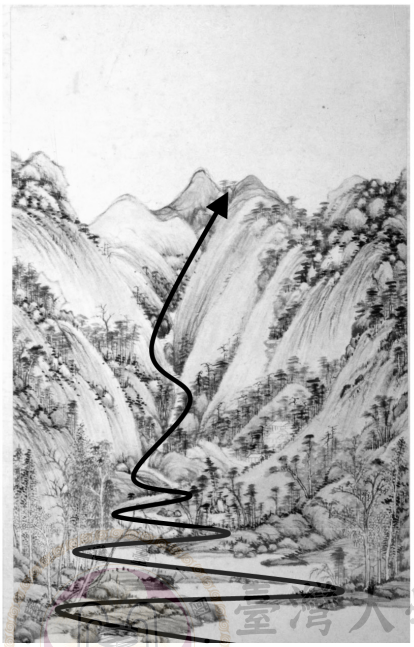
第二開 〈臨范寬谿山行旅圖〉



第四開 〈臨趙孟頫仿董北苑萬壑松風〉

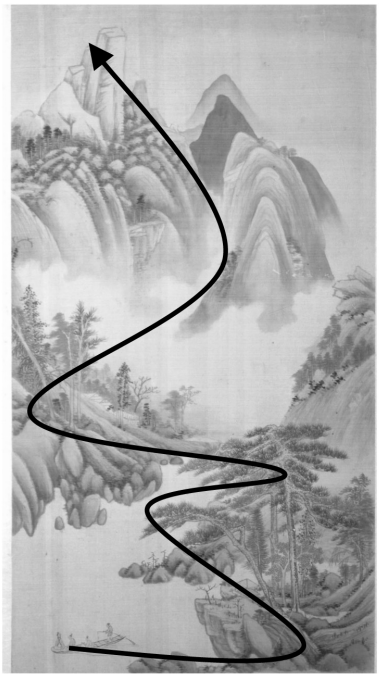


第七開 〈臨高克恭山水〉

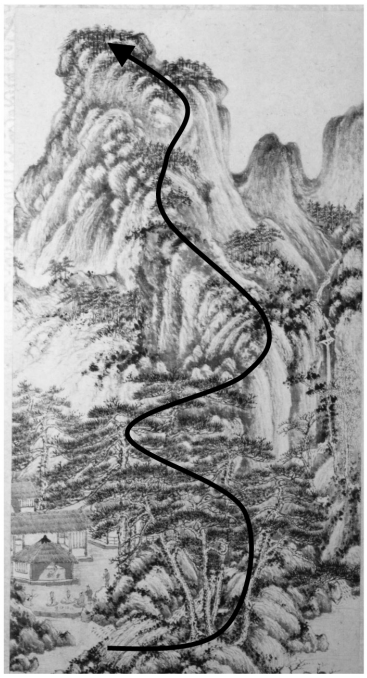


第八開 〈臨黃公望陡壑密林圖〉

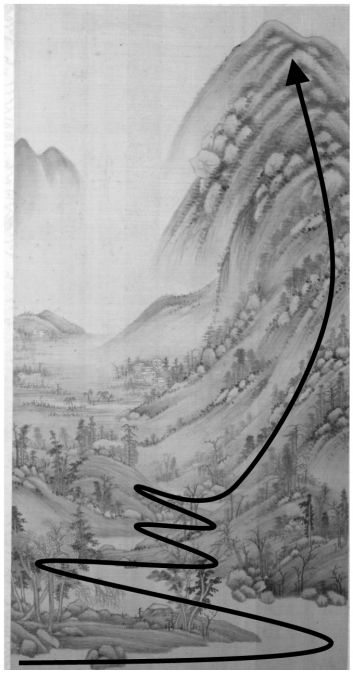
臺灣大學學術期刊資料庫



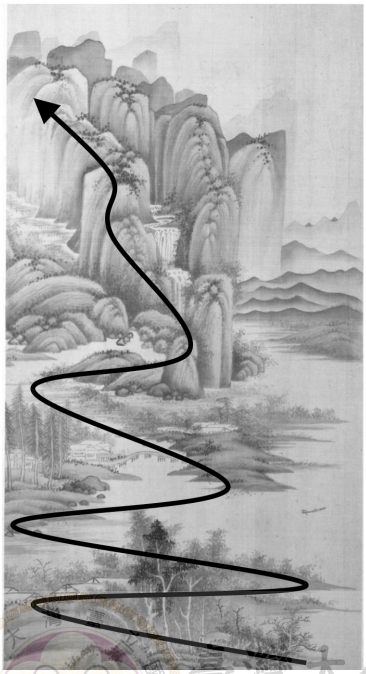
第十二開　〈臨黃公望山水〉



第十四開　〈臨王蒙林泉清集〉

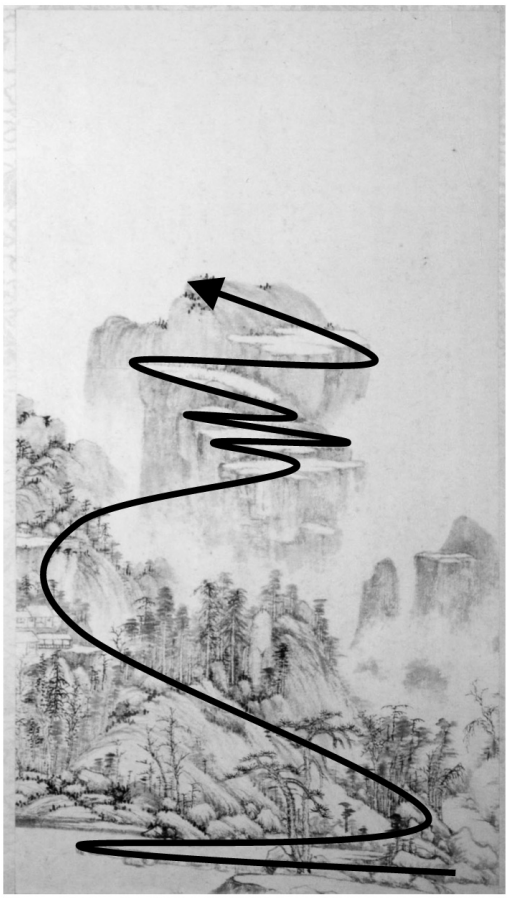


第十六開　〈臨黃公望擬北苑夏山圖〉

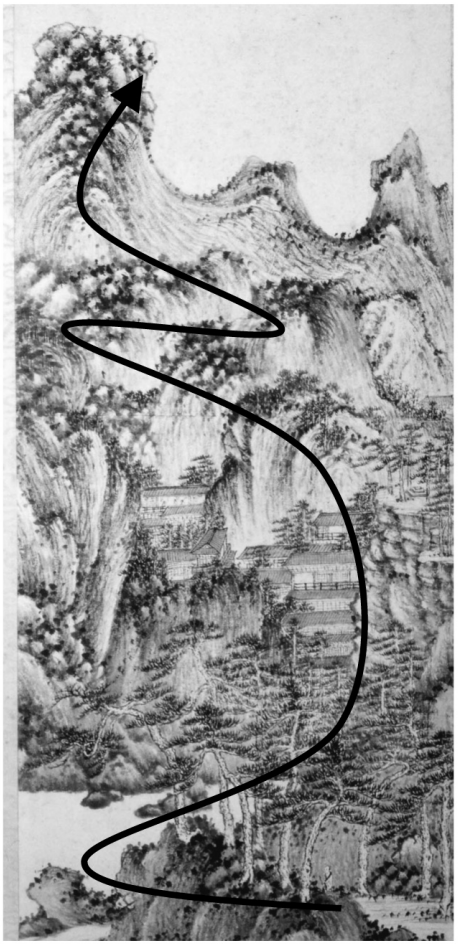


第十七開　〈臨吳鎮仿王詵煙江疊嶂圖〉

臺灣大學學術期刊資料庫



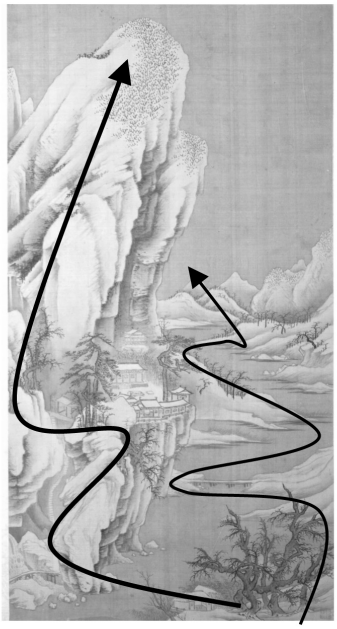
第十八開 〈臨黃公望山水〉



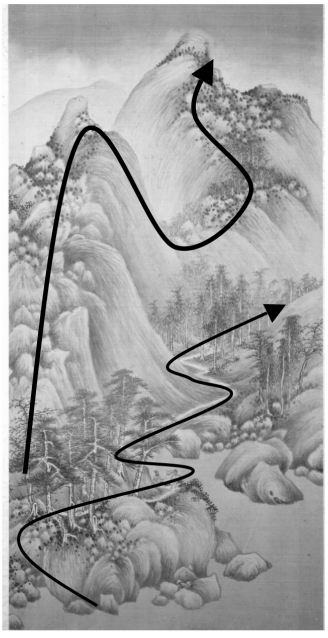
第十九開 〈臨王蒙丹臺春曉〉

臺灣大學學術期刊資料庫

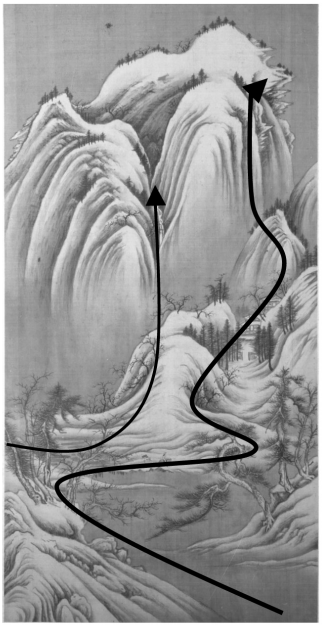
3.〈《小中現大冊》各開結構模式分析表：模式II一條主龍脈輔以一條副龍脈〉



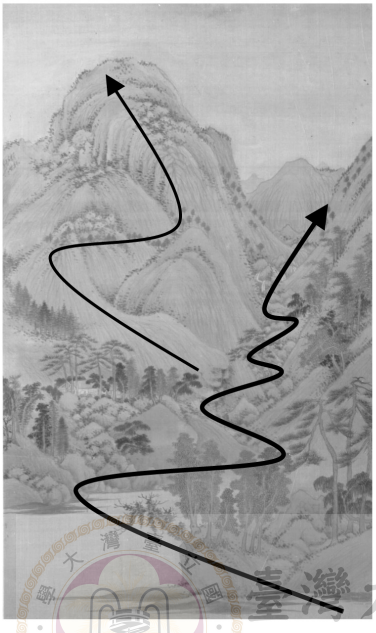
第一開　〈臨李成山陰泛雪圖〉



第三開　〈臨董源夏山圖〉



第五開　〈臨巨然雪圖〉

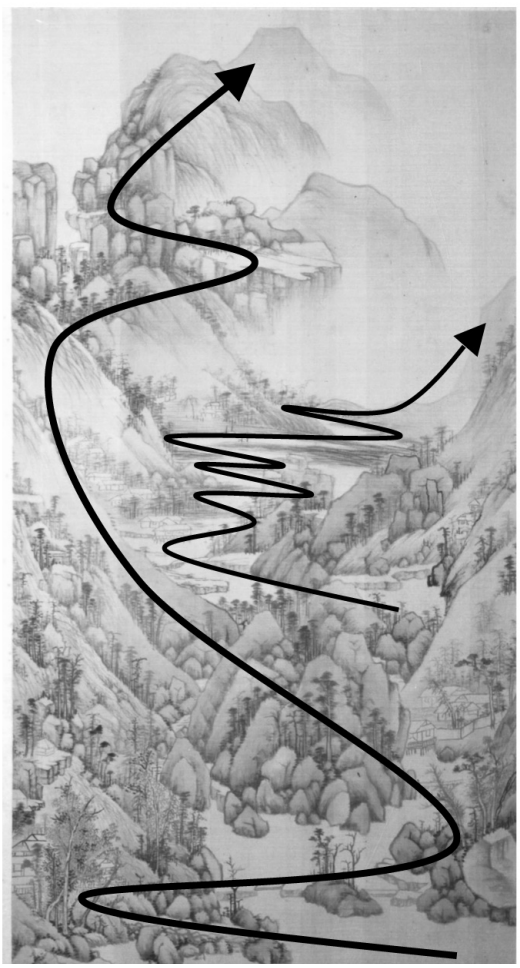


第六開　〈臨趙孟頫夏山幽居〉

臺灣大學學術期刊資料庫



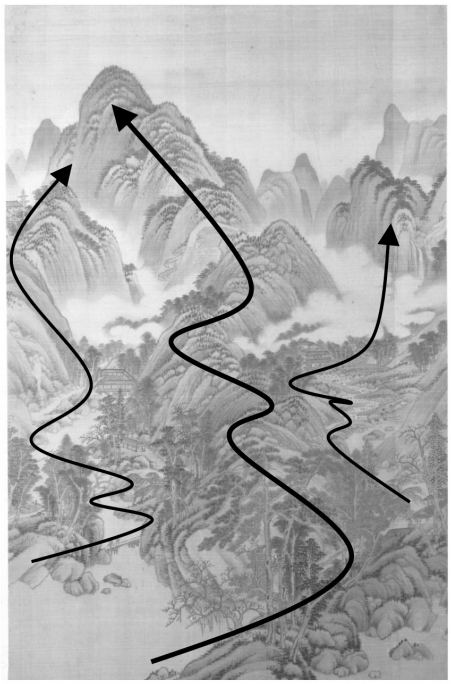
第十開 〈臨王蒙仿董源秋山行旅圖〉



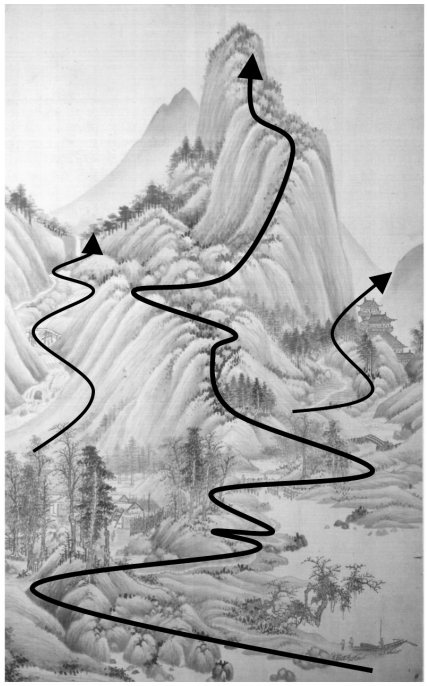
第十五開 〈臨黃公望山水〉

臺灣大學學術期刊資料庫

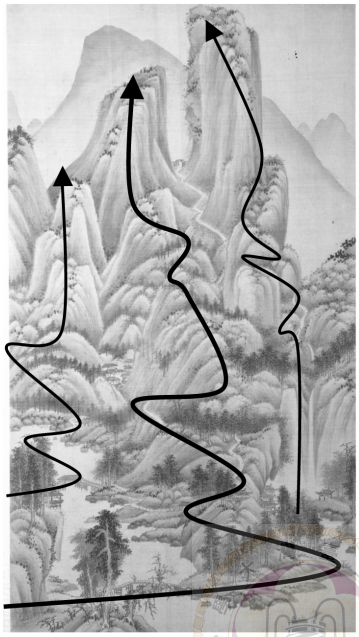
4.〈《小中現大冊》各開結構模式分析表：模式III一條主龍脈輔以兩條副龍脈〉



第九開　〈臨黃公望仿董北苑夏山圖〉



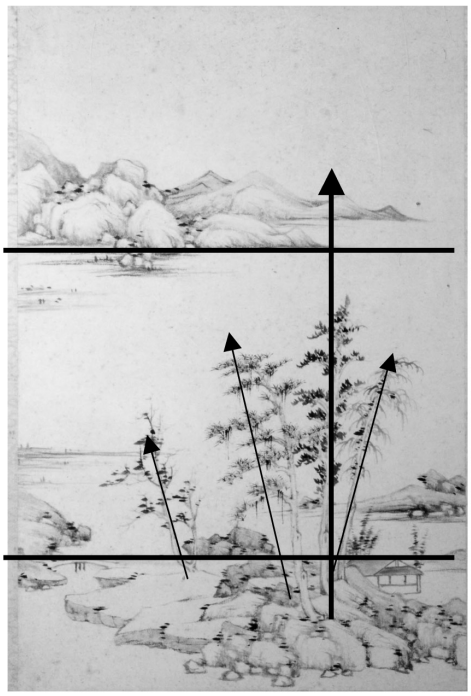
第十一開　〈臨吳鎮山水〉



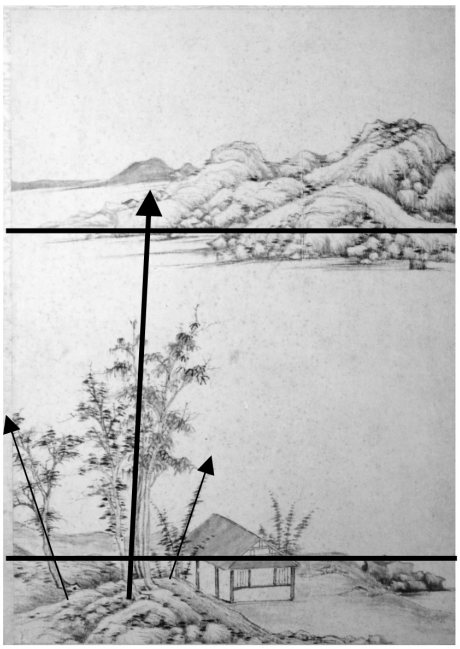
第十五開　〈臨吳鎮關山秋霽圖〉

臺灣大學學術期刊資料庫

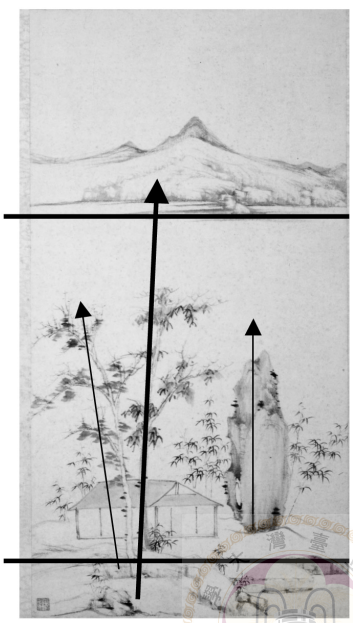
5.〈《小中現大冊》各開結構模式分析表：模式IV水平垂直的結構〉



第二十開 〈臨倪瓚山水〉



第二十一開 〈臨倪瓚清閟草堂圖〉



第二十二開 〈臨倪瓚林堂詩思圖〉

臺灣大學學術期刊資料庫