從陸治的《溪山仙館》看吳派畫家摹仿倪瓚的模式

陳葆真

國立台灣大學藝術史研究所

一、序言：研究摹本的意義

「傳移摹寫」在古代印刷術和照相術還沒有發達的時候，一直是書畫作品賴以普及和流傳的主要的方式。它的重要性是多方面的。首先，從畫家自我訓練的方面來看，它是任何一位畫家在習畫過程中必經的階段。在反覆傳摹之中，畫家藉此體驗前輩作品的筆法、造形、以及用意。這些體驗日後自然會轉化成他自己風格的資源。這是爲何謝赫（活動於479-502）將它列爲繪畫「六法」之一的原因。其次，從藝術史的觀點來看，這些經由傳移摹寫而產生的複本，更具有它特別的重要性：尤其是當原本已經失傳之時，它便成爲後人重建前人畫風的線索和憑據。而更重要的是，如果我們有幸能將摹本和原本並列，我們將會在鑑賞之餘，發現二者之間除了必然近似之外，所顯示出來的、相當程度的差異。如何去辨析這些差異，並說明形成這些差異的原因，是鑑賞古畫的必要工作；而鑑賞的訓練又是從事藝術史研究的重要課程之一。在辨析與解釋摹本與原本之間差異的過程中，不可避免的，會牽涉到兩個問題：首先，需要了解摹本畫家個人（包括他的個性、思想、生活環境、繪畫表現方式）以及他如何涵受原本畫家的畫風。其次，爲了要澈底了解摹本畫家的畫風，我們又必得追溯他的師承。而在追溯的過程中，我們可以了解原本畫家畫風如何流傳，又如何轉變的情形。換句話說，研究摹本與原本之間的關係，看似簡單，實際上，它牽涉到相當複雜的藝術史的問題。這也是研究摹本的意義所在。本文將以這種方式去討論克利夫蘭博物館（Cleveland Museum of Art）所藏、陸治（1496-1576）的《仿倪瓚溪山仙館圖》（圖1）和傳爲倪瓚（1301-1374）所作的《溪山仙館圖》（圖2，現藏處不明）二者之間的關係。本文所要涉及的範圍則包括倪瓚到陸治兩人相隔二百多年之間的吳派大師、如沈周（1427-1509）文徵明（1470-1559）和陸治等人摹仿倪瓚畫風的模式。以下，我將先從陸治的《仿倪瓚溪山仙館》本身說起。

臺灣大學圖書館 期刊資料庫

(一)　陸治的《溪山仙館》

陸治所畫的《溪山仙館》(圖1)爲紙本墨畫，內容爲近處的水面風光、包括沙渚、汀樹、溪亭、土堤，以及遠處的崇山疊瀑和山居人家。從構圖上來看，這片風景分爲虛實相映的上下兩段。下段爲虛的部份，描寫近景的一片水域，上面散布了三段呈水平排列的沙洲和汀樹。在畫面最下方的右側伸出了一道土坡。它的盡頭，也就是在畫面正中央的地方，立有一個空亭。從空亭那兒開始，引伸出一道土堤，大致上呈四十度的斜角，稍作曲折地伸向畫面中段的右端。在視覺上，這段土堤正好把這片水域斜斜地切開。土堤所過之處，也正好聯絡了散列在右下方的沙洲和汀樹。不論溪亭、汀樹、或土坡、石塊，它們的造形都低矮，而且顯露頂部。這表示畫家是以俯視的角度來描繪近景上的這片水域風光。至於畫幅上半段所描寫的風景則是密實的，在視覺上也可以用一道從左上方向右下方斜切的對角線來把它分割爲兩半。左下角的那一半包括了層巒和疊瀑，而右上方的那一半則包括了山村、遠樹、和遠山。不論山巒、村落、和遠樹、遠山的造形都較近景所見的要高聳而修長，而且顯露物象的根部。這表示陸治在描寫這段風景時是採取平視的觀點。因此，雖然從整體上看來，畫家是以一種遠望的立足點來看這片風景；但是，當他在描寫近景和遠景時，卻分別採用了俯視和平視的角度來看物象。至於在用筆方面，陸治多以尖細而方折的線條去勾畫樹木和山石；又由於用筆太煩，所以每一塊山石都呈現出許多交叉的、網狀的皴線，也因此而把山石切割成許多細小的塊面。

在畫幅最上方的中央偏右，陸治自己題了一段八行題記，述明他作本幅的經過：「余少喜效雲林墨法，文太史謂余僅有所似，嘗題曰：『倪迂人物自高閒，淡墨蒼烟點筆間；二百年來遺跡少，真傳一派屬包山』。晚年漫應既多，筆亦道勁，竊意過之。隆慶丁卯，客有持其小幅示余山中者，諦玩久之，殆不如也。翻思舊觀，乃檢古紗窗黏紙，彷彿爲之。客亦繆謂頗能速肖，遂題而歸之。其詩曰：『高山遠水琴中意，酣葉疏林鏡裏花；此意子期須識得，薄襪輕抹寫秋霞』。是歲仲冬至日也，時包山陸子年已七十餘矣，所謂筆隨人老者，非耶？援筆一笑」。隨後則有他的印章：「陸子叔平」，「包山子」，及「陸治叔平」。陸治在這段題記中自己說得很清楚：他在隆慶丁卯年(1567)看過訪客帶來的一件倪瓚的小幅作品，當時他「諦玩久之」。後來經過一段時間後，他「翻思舊觀」，才「檢古紗窗黏紙，彷彿爲之」。換句說話，陸治於是背臨了倪瓚的那幅畫。陸畫原無標題，近代學者將它稱爲《仿倪瓚溪山仙館圖》。①又根據陸

1. 陸治的《仿倪瓚溪山仙館圖》原圖未標畫名，或稱《仿倪山水》，或稱《秋山圖》，到一九七〇年代以後,由於傳爲倪瓚的《溪山仙館》圖版刊行，學者發覺二者之間極爲近似，因此才沿用今名，參見注解2。有關近人討論本圖的重要論著，參見Louise Yuhas, "The Landscape Paintings of Lu Chih," *National Palace Museum Bulletin*, vol. 20, nos. 5-6 (November／December 1985-January／February 1986), pp. 1-23; vol. 21, nos. 1-2 (March／April - May／June 1986), pp. 1-24; Louise R. Yuhas, "Lu Chih and the Literati Tradition: Paintings in the Style of Ni Tsan," *Ars Orientalis*, vol. 13 (1982): 31-57; Louise R. Yuhas, "The Landscape Art of Lu Chih (1496-1576)," (Ph.D. diss., University of Michigan, 1979), pp. 187-92; Wai-kam Ho *et. al.*, *Eight Dynasties of Chinese Painting: The Collection of the Nelson Gallery - Atkins Museum, Kansas City and The Cleveland Museum of Art* (Cleveland: The Cleveland Museum of Art and Indiana University Museum, 1980), pp. 234-35, pl. 183; Sherman E. Lee, *The Colors of Ink* (New York: The Asia Society, 1974), pp. 115, l31.

治自己所說，他的這幅《溪山仙館》與倪瓚原來的小幅看起來是「頗能速肖」，相當相像的。因此，我們也可以根據這幅陸治的《溪山仙館》去想像倪瓚小幅的原來面貌。

正巧，一幅傳爲倪瓚的《溪山仙館》②(圖2，藏處不明)，不論在構圖上或景物內容上，都和陸治的《溪山仙館》極爲近似。關於這幅《溪山仙館》是否是倪瓚親筆的問題，學者有不同的意見：王季遷認爲是倪瓚的真跡，但是Sherman Lee和Louise R. Yuhas 則以爲是晚於陸治的摹本。③很明顯的，這兩幅圖之間必然有十分密切的關係，也就是說有兩種可能性：第一種：這幅傳爲倪瓚的《溪山仙館》便是陸治作《溪山仙館》時所據以臨摹的原稿。第二種：這幅傳爲倪瓚的《溪山仙館》反而是後人看了陸治的《溪山仙館》之後，造假，冒充倪瓚所作，意圖當作是陸治所據以臨摹的原稿。依我個人的觀察和研究，排除了第二種可能性。但是，我對於第一種可能性則有我個人的看法。我認爲倪瓚所作的原畫已經失傳而現存的這幅《溪山仙館》也是一幅臨本，而且是十分忠實的臨本，保留了倪瓚原畫的構圖、景觀、和題識。現在，先讓我們仔細看看這幅《溪山仙館》和倪瓚的關係；然後，我們再回頭來看陸治所作的《溪山仙館圖》。

傳爲倪瓚的《溪山仙館》是一軸小幅絹本墨畫。原經姜二石收藏，1989年在紐約的佳士德(Christie's, New York)拍賣，目前藏處不明。在拍賣前展出時，筆者曾經仔細觀察過：通幅景色蕭疏，造形簡淡，以折帶皴擦，加上淡墨烘染。通景以近距離而約四十五度的角度俯視，頗具倪瓚畫風特色。在畫面的右上方有一段倪瓚的題識：「辛亥二月廿九日，留華亭南里潘君以仁宅，因懷去年此日，與心遠同在餘不溪開玄仙館，乃作詩曰：『蕭蕭風竹和幽吟，二月江村春雨深；東主山中此時節，隔溪桃李晝陰陰』。瓚」。如根據「辛亥」紀年，這應該是倪瓚七十一歲(1371)的作品。書法也學倪瓚那種結字扁平，隸法明顯的楷書，風格極爲近似。繪畫用筆也力求倪瓚畫風那種內斂、含蓄、與明淨的效果。但是不論書法和繪畫的運筆都較弱，缺乏起伏變化，沒有倪瓚特有的筆墨技巧：也就是那種在看似平順的線條中含蘊著筆的起伏轉折和律動；並且在淺淡

2. 關於倪瓚的這幅《溪山仙館》出版資料，參見王季遷，〈倪雲林之畫〉，載於《故宮季刊》，1卷3期(1965)，圖版13，頁26。又見Chiang Er-shih, *Chinese Painting from the Chiang Er-shih Collection* (New York: Park-Bernet Galleries, Inc., 1971), no. 12.
3. 見王季遷，〈倪雲林之畫〉，頁26。他以爲此幅和倪瓚的《兩後空林》(台北故宮藏)在用筆方面較相近，屬於倪畫中比較密的一種風格。Sherman Lee則以爲這幅畫許多地方交待不清，品質不好，比不上陸治的摹本《溪山仙館》，而且它也很可能是一幅晚明的摹本。見*Eight Dynasties of Chinese Painting*, pp. 234-35; Louise R. Yuhas則以爲本幅是晚於陸治《溪山仙館》的一件作品，見其論文 "The Landscape Art of Lu Chih," pp. 188, 225-26, footnote 23.

臺灣大學藝術期刊資料庫

的墨色中仍透露出豐富的層次感。本幅在用筆和用墨上都比較平面化，缺乏起伏律動和層次感。除了物象的輪廓線用筆較鮮明外，其他各處幾乎不見筆踪。因此，我認爲它是一幅先依原件鈎摹下來，然後再加上墨染的雙鈎臨本。也因此，雖然筆墨和原件有別，但是，在構圖上和造形上都忠實地保留了原件的面貌。至於原件，那應該是倪瓚所畫的，因爲我們不論從倪瓚的生平事跡上，或是從他的其他畫蹟上都可以證明他確曾作過《溪山仙館》這樣的一幅畫。以下，我將先舉文獻資料，再舉畫蹟作爲證據。

(二)　倪瓚與《溪山仙館》的關係

根據《溪山仙館》圖上的題記，這幅畫是倪瓚在辛亥年（1371），因回憶前一年遊餘不溪上的開玄仙館而畫的。餘不溪和仙館在倪瓚一生當中，尤其是中年以後的生活裏，佔著重要的地位。④這裏所說的餘不溪是在浙江省，是東苕溪的下游。東苕溪源出天目山之北，流經臨安、餘杭、錢塘，進入德清，這一段稱爲餘不溪。從德清以下，到太湖之間的一段則叫作霅溪。餘不溪由於溪水清澈，衆流與它相較，便顯得混濁不堪而不配稱爲溪，所以被譽爲餘不溪。沿溪風景秀麗，有許多名山和仙館，開玄仙館便是其中之一。⑤這一帶是倪瓚經常遊歷之處。根據倪瓚自己的記錄，他遊歷開玄仙館最少有兩次：第一次是在他三十歲（1330）的時候。那回他從浙江返回吳錫，途中曾經到開玄仙館拜訪了王真人。他後來與王真人交善，曾經送給王真人詩和畫。⑥第二次則爲他七十歲（1370）之時。那時倪瓚早已因爲避亂世而散盡家財，過著泛居湖上的生活；並且經常在錢塘江、苕溪、和霅溪之間往返，⑦更常常出入琳宮梵刹。⑧同年的二月廿九日，倪瓚與陸心遠一同遊歷了開玄仙館。第二年（1371），倪瓚在華亭潘以仁家中，回想前一年的遊歷而作了本幅。這便是《溪山仙館》畫成的緣由。它在倪瓚的生平遊歷當中，是有事實當作憑據的。

4. 倪瓚本人對於道教興趣濃厚，他的嫡長兄倪昭奎爲道士；他本人也常與道士有往來，張雨便是其中之一。參見張光賓，《元四大家》（台北：故宮博物院，1975初版，1984三版），倪瓚部份，頁20～27。關於倪瓚的生平研究，論著很多，除上述張光賓的專論外，請參閱黃苗子，〈讀倪雲林傳札記〉，《中華文史論叢》，3期（1963年5月），頁247～72；Wen Fong, "Ni Tsan, the Noble Recluse," in his "Biography as Cultural History," paper presented at Conference on Chinese Cultural History, Princeton University, May 1987, pp. 16-26.
5. 名山如超山，洛山，乾元，金鵝等，橋梁如通濟，阜安，清河等；仙館如開玄仙館。詳文請參閱成化年間（1465-1487）編的《湖州府志》（顏微勝卷，普林斯頓大學葛士德東亞圖書館藏）。又、參見宗源修、周學濬纂，《浙江省湖州府志》（台北：成文出版社影印同治十三年〔1874〕版），卷20，頁1；卷21，頁1及頁25；卷23，頁26～27。
6. 見倪瓚，〈餘不溪詠並序〉，此詩作於1347年，全文收入他所作的《清閟閣全集》（台北：中央圖書館，1970），頁145～46。又參見徐賁，〈爲開元道士題倪雲林畫〉，收入他的《北郭集》（台北：學生書局，1970），卷9，頁278。
7. 參見倪瓚，〈與彝齋學士先生〉，收於《清閟閣全集》，頁466～67。關於倪瓚的生活，參見註4。
8. 見倪瓚，《清閟閣全集》，卷11，附《雲林遺事》。

由於這幅畫是倪瓚描寫他記憶中一個熟悉的地方，所以較具寫實性，表現了許多細緻的景物。因爲如此，所以本幅畫在乍看之下，讓人覺得景物過於密實，與典型的倪畫那種簡淡清雅的風格不太相似。然而，從它的空間結構和造形這兩方面來看，卻又和倪瓚有相當密切的關係。首先，我們來看傳爲倪瓚《溪山仙館》的空間結構。本幅畫面分爲上下兩段。下段爲前景，描寫水域：許多成堆的小石塊分布在一道由左下向右上延伸的土堤兩側。這道土堤連絡了畫幅下方的土坡和空亭，以及在畫面中段右方的一處山村，造成二者之間連續性的空間感，很清楚地將兩個建築物之間的距離表現出來。畫面的上段右方是一處矮平的山村院落，而左方則是兩座長方形、高聳的山崖，其間夾著一道瀑布。高崖的背後接著連綿的山嶺，邐迤向整個畫面的上方遠處。在這上半段的景物中，畫家表現空間的方法是利用一邊平遠，一邊高遠，兩者並列，以產生深遠的效果。

固然這種在前景和中景之間表現連續性的空間感，以及在中景和遠景之間，利用平遠和高遠並列以顯示深遠的方法，在一般常見的倪畫那種一河兩岸式的構圖中是不常見的；但是，並非絕對沒有，比如說，他的《江岸望山》（癸卯，1363年作）（圖3，台北故宮博物院藏）就是一個很好的例子。雖然《江岸望山》在構圖形式上仍傾向於倪畫常現的一河兩岸式，然而它在中景處卻多添加了三道水平走向的沙渚和汀樹，藉此造成一彎蜿蜒的水道，同時也表現出近景和中景之間空間的連續性。在中景部份，立在沙洲背後左方的高山，一方面與右方低平的水面對立而自成高遠；一方面又與它右上方遠處的兩座山峰形成「由前山看後山」那樣的深遠效果。在《江岸望山》中所見的這些空間結構法則，同樣也見於傳爲倪畫的《溪山仙館》中，這證明《溪山仙館》的原作可以是倪瓚。

其次，我們再就造形方面來看《溪山仙館》與倪畫的關係。在《溪山仙館》圖上出現的空亭、疏樹、方折多稜角的小石塊、明淨無苔的土坡，以及遠方平緩的錐狀山，都是一般倪畫中常見的母題。唯一異於典型倪畫的是畫面上段那兩塊高聳的長方型山崖；但是這樣的造型不但能在《江岸望山》圖上看到，而且也可以在倪瓚的《畫譜》中找到類似的造形意念⑨（圖4，台北故宮博物院藏）。因此，這也是我推斷《溪山仙館》的原作者可以是倪瓚的第二個原因。

其實，這種高聳的崖壁造形，正是倪瓚詮釋荆浩（活動於十世紀晚期）與關同（約活動於907-923）畫風的面貌。他曾經不止一次地表現在他的作品上，並曾自題所畫的《獅子林圖》，說他那卷畫「深得荆、關遺意，非王蒙輩所能夢見也」。⑩明代沈周曾仿過倪瓚的這一類畫，並且題說：「知倪的是荆關手，聊復從迂寫素秋…」。⑪文徵明也同樣仿過倪瓚的一卷山水，畫上題道：「倪元鎮畫本出荆關，所作皆咫尺小幅…」。⑫

9. 倪瓚的《畫譜》册頁現藏台北故宮博物院。雖然學者們不認爲它們是倪瓚的真蹟，而以爲是明初的摹本，但是相信其中的造形保留了倪瓚的畫法和意念。
10. 見董其昌，《畫旨》，收於于楳〔俞劍華〕編，《中國畫論彙編》（台北：京華書局，1972），頁93。
11. 見沈周，《沈石田集》（台北：中央圖書館，1977影印），頁621，〈沈周仿倪雲林畫〉條。

臺灣大學學術期刊資料庫

董其昌（1555-1636）對倪瓚的畫，推崇倍至，以爲是「逸格」，說倪畫好用淡墨，是米芾（1051-1107）之後第一人；又說倪瓚畫樹學李成（919-967），畫山學關同，而皴法學董源（？-962）。⑬關於倪瓚的這一類畫，王肇在1710年時曾經看過一幅，而且作了一件摹本《仿倪雲林山水》，今藏美國普林斯頓大學美術館（圖5，The Art Museum, Princeton University）。在王肇《仿倪瓚山水》的上段也出現了和《溪山仙館》上段類似的繪畫母題和空間結構：左方高巒疊瀑和右方平坦山村並列，藉此創造了深遠的視覺效果。在畫幅的右上方，王肇自己也抄錄了原畫上的兩首倪瓚自題的詩句。⑭在畫幅的左上方則是王肇自己的題記：「每見雲林真跡，以平遠尺幅者居多。此幀重巒疊嶂，全倣荆關，真屬未有之作。余從湖州張氏借觀，追摹一過，恍置我于匡廬衡嶽間矣。庚寅春正月望日，烏目山中人王肇」。其中明白指出這種異於倪瓚常格的重巒疊嶂造形，原是雲林取法荆、關風格的結果。

綜合以上的論證，我們應該可以相信《溪山仙館》的原本是倪瓚所作。這一點應是無庸置疑的。至於今本傳爲倪瓚《溪山仙館》則是一幅臨本，但是它除了筆墨較弱外，在構圖上和造形上都忠實地保留了原畫的面貌。

以下，我們來看陸治的《溪山仙館》（以下簡稱陸本《溪山》）與傳爲倪瓚的《溪山仙館》（以下簡稱倪本《溪山》）之間的異同。在構圖方面，陸本《溪山》基本上還算忠於倪本《溪山》。但是，由於陸治作《溪山》時是背臨倪瓚的原畫，所以，在視點上與原圖有些出入：首先是陸治採取俯視遠觀來看景物，視點較遠，所以景物縮小，觀者和畫景之間的距離拉長，因此讓人覺得置身景外，喪失了倪畫《溪山》中所表現出來的親近感。其次，在景物上，陸本《溪山》比倪本《溪山》上所見，又加添了許多細碎小景；如土堤本身多了一些曲折迂迴之處，水面上多了一些散佈的小樹石，以及遠方多加了幾座高聳的山峰等等。第三，在筆法方面是這兩件作品最顯著的差異之處：陸本《溪山》上尖細的輪廓線和繁密的皴線，已經和倪本《溪山》上想要表現的那種明淨秀潤的面貌大異其趣了。在這裏，陸治很明顯地，而且十分強烈地，展現了他個人的筆墨特色。

當然，就一般情況而言，摹本的造形和用筆都多少會比原本爲繁瑣，何況陸治本幅是在背臨的情況下完成的，這種情形自然不足爲怪。然而，我們所想要知道的不止是這

12. 見文徵明於嘉靖三十二年(1553)所作《仿倪瓚山水卷》上題記，參見江兆申，《文徵明與蘇州畫壇》（台北：故宮博物院，1977），頁249。原載於高士奇，《江村銷夏錄》（台北：漢華出版社，1971），卷2，頁65。
13. 董其昌在他的《畫旨》，《畫眼》，《畫禪室隨筆》中，共提到倪瓚十八次，于樓在所編《中國畫論彙編》中將三書共輯列爲《畫旨》，此處所言，參見頁78，80，83，93。
14. 關於王肇這件《仿倪瓚山水》的收藏與出版資料，參閱Roderick Whitfield, *In Pursuit of Antiquity——Chinese Paintings of the Ming and Ch'ing Dynasties from the Collection of Mr. and Mrs. Earl Morse* (Princeton, New Jersey: The Art Museum, Princeton University, 1969), pp. 152-53。又，王肇在本幅上抄錄的兩首倪詩，後來又抄錄在他的《仿古山水冊》（作於1712年）之中《仿倪山水》的一開上。此冊曾在The Edward Elliott Family Collection，後來捐贈給普林斯頓大學美術館（藏品編號1982.99）。

兩幅畫是如何的不同，而更想進一步追問的是：爲什麼陸治會以這樣的造形和筆法來詮釋倪瓚的作品？這問題的本身又牽涉到兩個小問題：第一，陸治是經由那些師承去學倪瓚的？那關係到倪瓚到陸治之間二百年左右，吳派大師如沈周和文徵明如何詮釋倪瓚風格的問題。第二，陸治本人的畫風特色。那關係到他的個性與生活環境對他畫風產生的影響。以下，我們先看吳派畫家怎樣接受並轉化倪瓚的畫風，然後再看陸治個人如何涵化和表現倪瓚風格。

(三)　吳派畫家的仿倪模式

明代中期興起於蘇州的吳派畫家醉心於元四大家的畫風，其中尤以倪瓚最受尊崇。當時人家紛紛以有無收藏倪畫作爲區分清俗的標準。⑮倪瓚之於他們，是前代文人畫家的典型，是他們心儀摹仿的對象。他們所摹仿的倪瓚是多方面的。首先是摹仿倪瓚的隱居方式：如沈周不仕，陳淳（1484-1544）拒留秘閣，隱居白陽山；陸治先居洞庭西山，後隱居支硎山。⑯隱逸生活本是元四家所共有的生活方式，不是倪瓚獨特的作風。但是，吳派畫家的隱逸方式卻偏好學倪瓚。他們不學黃公望（1269-1354）隱居爲道士，吳鎮（1280-1354）隱居賣卜，王蒙（1308-1385）隱居黃鶴山，而偏偏愛隱居太湖之上。這一點卻與倪瓚的生活方式近似。固然，這是因爲他們與倪瓚都住在太湖邊上的緣故；然而，吳派畫家的隱居與元代畫家之所以隱居的背景是不相同的。元代畫家的隱居多半是迫於現實環境的限制，他們與當時多數文人一樣，在蒙古政權控制下，仕途無望，因此轉向文學和藝術領域中去發展他們的創造力。⑰尤其是倪瓚，更是由於苛政重稅的壓迫，而有不得不隱的苦衷。⑱但是吳派畫家的隱居則純屬自由的選擇，多半是爲了理想的追求和心靈的淨化而採取一種遠離塵囂的生活方式，與外在環境的壓迫完全沒有關係。姑且不論他們各自隱居的動機如何不同，吳派畫家的生活環境與所閱歷的景觀與倪瓚的經驗較爲接近，這當然有助於他們對倪瓚繪畫精神的了解。

其次是吳派畫家喜愛和倪瓚的詩詞，尤其是〈江南春〉，便是最好的例子。他們追和倪瓚的〈江南春〉不但蔚爲一時風氣，而且樂此不疲。據記載，倪瓚曾作《江南春》

15. 沈周於1504年（弘治十七年）題倪瓚《松亭山色圖》曰「…雲林先生筆墨在江東人家以有無論清俗…」，全文見吳升，《大觀錄》（台北：漢華出版社，1970），卷17，頁55。原圖今藏於紐約王季遷處。同文又見董其昌，《畫旨》（前引書），頁92。
16. 關於沈周生平及繪畫研究，參見Richard Edwards, *The Stones of Mountains——A Study of the Art of Shen Chou (1427-1509)* (Washington, D. C.: The Freer Gallery of Art, 1962)；江兆申，《吳派畫九十年展》（台北：故宮博物院，1975）及《文徵明與蘇州畫壇》，頁3～88。關於陳淳生平及繪畫，參見陳葆真，《陳淳研究》（台北：故宮博物院，1978）；關於陸治的生平與繪畫，參見Louise R. Yuhas, "The Landscape Art of Lu Chih," esp. pp. 22-133.
17. 關於元代畫家的隱逸背景，參見Shou-chien Shih, "Eremitism in Landscape Paintings by Ch'ien Hsüan (c.1235-before 1307)," Ph.D. diss., Princeton University, 1984.
18. 參見黃苗子，〈讀倪雲林傳札記〉，頁247～72。

臺灣大學學術期刊資料庫

書法與山水各一幅，當時都藏在袁褧（1502-1547）家。嘉靖九年（1530），吳中詩人和畫家，如沈周、祝允明（1460-1526）、楊循吉（1456-1544）、徐禎卿（1479-1511）、文徵明、唐寅（1470-1524）、蔡羽（?-1541）、王寵（1494-1533）、和袁褧（約活動於1500-1550左右）等人都曾作詩和之，文徵明並且爲此補畫一圖。⑲至於倪瓚所作的《江南春》山水手卷上面，除了他自己的題詞外，跋尾又有文徵明、唐寅、陸治、和錢穀（1508-1578）等人所和的詩。⑳可見倪瓚對吳派畫家的直接影響是多麼普遍而深入。然而，我們讀過這些和詩之後，不難發現每一首詩的內容大意所表達的卻是每一個作者自己的思想，與倪讚原作的情懷並不一定相關。（我們只要拿文徵明的和倪之作與倪瓚的原作來比較就可以看得很清楚。）原來所謂的「和詩」，是採用原詩的韻和用字而重作一首新的詩，以表達和詩者的思想。那也就是說，在押韻的規則上和韻腳用字上是因襲原詩的；但是，在內容上卻可以引經據典或完全創新。「因襲」與「創新」在這種情況下不但不矛盾，而且藉以相生。這個觀念極爲重要，因爲它正好可以解釋中國文人在承受傳統的約束時，如何發揮創造力的一種方式。像這種在因襲之中創造的方法便是中國文化傳承與演進的發展模式。這模式也很明顯地表現在吳派畫家摹仿倪瓚畫風的過程之中。

吳派畫家摹仿倪瓚畫風可以歸納成以下的幾個特色：第一，著重神會甚於形似，採取自由的態度，反覆練習，最後達到神似，其間需要經歷一些必要的過程。第二，在漫長的仿倪過程中，吳派畫家在繪畫母題上和筆法上，多兼用了元代其他三大家的畫風，而成爲一種以倪瓚爲主、他家爲輔的集合式繪畫面貌。但是，最後他們終究會以自己獨特的筆法，表現出倪瓚畫面上特有的那種淡泊、沈寂的氣氛。第三，對於吳派畫家而言，他們所想追摹的，不只是倪瓚畫中所呈現的那種「繁華落盡見真淳」的清淨與幽寂；更重要的，是要達到倪瓚心中所擁有的那種平淡與寧靜的精神境界。第四，因此，他們的摹仿倪瓚畫，是以神會爲目的，也就是說，在畫面全體的視覺效果上，達到倪畫的沖淡蕭散的精神；至於在筆墨和造形等細節方面，則不如明初王紱（1362-1416）仿倪瓚那般刻意求其肖似。吳派仿倪的這幾種模式的奠定，沈周實開其端。

19. 倪瓚的〈江南春〉詞，見於他的《清閟閣全集》，頁149。吳派畫家及詩人的唱和之作全文見於龐元濟，《虛齋題畫跋》（台北：漢華出版社，1971），卷3，頁7～12。關於吳派其他唱和倪瓚〈江南春〉的資料，參見江兆申，《文徵明與蘇州畫壇》，頁151～52；又參見Louise R. Yuhas, "The Landscape Art of Lu Chih," p. 186, pp. 224-25, footnote 20.
20. 諸家所和〈江南春〉詞文見郁逢慶，《書畫題跋》（台北：中央圖書館，1970影印），頁518～29；文徵明和詩又見於他的《甫田集》（台北：中央圖書館，1970影印），頁87～88，及《故宮書畫錄》（台北：故宮博物院，1965），冊3，卷5，頁366；唐寅和詩又見《唐伯虎全集》（台北：學生書局，1970影印），頁548；陸治和詩見《包山集》（台北：學生書局，1970影印），頁160；又、文嘉在嘉靖三十四年（1555）曾仿倪瓚畫一軸，上題追和倪瓚〈江南春〉二首，參見江兆申，《文徵明與蘇州畫壇》，頁258；錢穀於嘉靖三十五年（1556）和詩原件，據江兆申，《文徵明與蘇州畫壇》，頁262所記，當收藏於台北故宮博物院，見《故宮書畫錄》，冊4，卷8，頁164；但該項記載僅列簡目，筆者未有機會目睹真蹟。

1、沈周的仿倪模式

沈周仿倪瓚，早年用筆較繁；而且雖然主要是仿倪瓚，但有時也兼用黃公望、吳鎮、或者王蒙的繪畫母題。至於他晚年（約七十歲以後）的仿倪作品，則極爲簡要，不論在造形上或筆墨上都表現出他自己的創格。但是，不論他是採用元四家諸家之長，或是用他自己的筆法來表現心目中的倪瓚風格，他那用筆強勁的特色，總不自覺地流露在作品之中。因此，王世貞（1526-1590）批評他的仿倪繪畫「病在太有力」。㉑董其昌也說他仿倪瓚畫風時「力勝於韻」，是不足之處。㉒以下，我把沈周仿倪瓚畫的作品分爲三個時期，來看他這類畫的風格特色和發展的情形。

第一期：沈周五十六歲（1482）之前的仿倪瓚畫風，特色是融合黃公望、吳鎮、與倪瓚三者的繪畫母題，以表現他自己認爲的倪瓚畫風。此期作品可以他的《仿倪瓚筆意軸》（圖6，台北故宮博物院）和《山水冊》（圖7，台北私人收藏）爲代表。《仿倪瓚筆意軸》，依江兆申先生的研究，大約是沈周在四十一歲（丁亥，1467）到五十歲（丙申，1476）之間的作品。㉓畫幅上面沈周題詩：「迂叟秋風客，晚年江海家；致仙當化鶴，語淨已滄霞；南國天宜放，西湖月可賒；而今清閟閣，誰與一澆茶」。㉔內容完全在說倪瓚，可知沈周在作此畫時，心懷倪瓚。但是，在圖中所見的，除以倪瓚爲主之外，有吳鎮與黃公望的繪畫母題。在這裏，他取用的是倪瓚的荊、關風格：在畫面的上半段出現了左方的高崖和右方低矮的山村並列的情形。不論在造形上或空間結構上，這都令人想到倪瓚的《溪山仙館》上半段的風景。另外，在高崖山腳下的塊狀方形疊石，以及濃墨臥筆苔點，也都是學了倪瓚的風格。但是，在畫面左下方的近景卻有吳鎮畫風的小船、樹石、和水草。高崖背後的遠景則引用了黃公望的風格：以淡墨漬染遠山。沈周嘗試用強勁的筆力集合這些不同畫家的繪畫母題；同時，又將中景高崖的比例加重，拉近了它與前景之間的距離，濃縮了前後的空間感。因此，畫面整體效果並未達到他詩中所想要表現的倪瓚、那種沈寂蕭疏的氣氛。

沈周《山水冊》，根據冊後自題，是爲友人周惟德所作的，「通五年積二十二翻」。此冊作成的時間是成化壬寅（1482）年。換句話說，這套冊頁作於1477-1482之間，也就是他五十一歲到五十六歲之間所完成的。㉕冊中分別摹仿了倪瓚、吳鎮、和黃公望的畫風各數開。本幅（圖7）爲仿倪瓚畫風：採取對角式構圖，畫一河兩岸。近景

21. 王世貞，《弇州山人四部稿續稿》（普林斯頓大學藝術圖書館影印本，出版年月不詳）。
22. 董其昌，《畫旨》，收於于楞編，《中國畫論集編》，頁94。
23. 江兆申，《吳派畫九十年展》，頁23，295～96。
24. 詩文錄於故宮博物院編，《故宮書畫錄》，冊3，卷5，頁324。
25. 沈周《山水冊》本藏於台北張群先生處。冊中自題：「余性好寫山水，然不得作者之三昧，爲之不足，以興至則信手揮染，用消閒居飽飯而已，亦無意於窺媚於人。周君惟德裝此冊求余久矣。或歲成一紙，或月連數紙，通五年積有二十二翻。惟德之意亦勤矣，畫成復索其跋，久而不易之意，俾巧取索奪者見而自沮。吁！惟德之意賢矣！余畫固不足於己，安足於人，不足於人而取奪何致耶？飢鵰腐鼠之飢，惟德請自任焉。一笑。成化壬寅閏八月五日。沈周題。」

臺灣大學 期刊資料庫

在畫幅右下方，畫水邊土坡上，一士人坐在茅亭內，亭後有一竹叢，亭右有枯木三棵。中景在畫面左上方，由衆多長方形的石塊疊積而成一座錐狀形的小山。遠景在小山背後，由左右延伸的河岸和穩約高聳的遠山組成。從筆墨和造形兩方面來看，中景山石上的側筆折帶皴、臥筆點苔，以及近景枯木上簡單的輪廓線，短筆圓弧形的蟹爪枝、和拖筆垂頭的梓樹葉等等，這些都是倪瓚的繪畫手法。但是土坡上的茅亭加上亭後的竹叢，那卻是吳鎮畫《漁父圖》（圖8，上海博物館）的繪畫母題。然而用來統合這些倪瓚和吳鎮繪畫母題的那些強勁的筆法卻是沈周個人獨有的。至於將整座錐狀形小山放在中景的水域之中，而將遠景的地平線提昇到小山背後的高處，以表現中景到遠景之間空闊的空間感，這卻明顯的引用了黃公望畫《富春山居》（圖9，1350，台北故宮博物院）的方法。沈周在這時期所取材於黃公望的，除了以淡墨漬染遠山以表現空間層次感之外，還又偏好描畫山間平台。他常用這個母題配上倪瓚的疏林亭子，造成蕭疏與厚重對比的效果，然後以濃重的臥筆點散佈在遠近的山石和樹木上。這便是他心目中的倪瓚風格。最好的一個例子便是他《山水册》中的另一開仿倪之作（圖10）。

第二期：沈周五十六歲（壬寅，1482）到六十五歲（辛亥，1491）之間的仿倪瓚繪畫，特色是沿續前期選定的、結合倪瓚和黃公望二人的繪畫母題，變化使用，筆法由繁瑣而漸趨簡化。此期作品可以他的《山水圖》㉖（圖11，1484，美國納爾遜博物館），《策杖圖》（圖12，約成於1485，台北故宮博物院），和《秋林讀書圖》（圖13，1491，台北故宮博物院）爲代表。㉗這三幅畫的構圖與母題都很類似，一併表現沈周結合倪瓚和黃公望畫風的特色：前景是倪瓚式的疏林，遠景則爲黃公望式的山巒、平台、與遠山。全景就視覺上看來，在厚重之中顯現出蕭條荒寂之感。畫於1485年前後的《山水圖》和《策杖圖》比起畫於1491年的《秋林讀書圖》，在筆墨上而言，顯得繁瑣而用力。後者在對比之下，有明顯簡化的現象：所有的小點綴、披麻皴、渲染、那些沈周認爲不足以表現倪瓚的因子，都一一予以減除，剩下簡單明淨的筆法，顯示蕭寂的氣氛。縱使嚴格地說起來，沈周的筆墨不像倪瓚，但是，經過長期的練習體會，他是越來越能夠把握到倪瓚的精神了。

第三期：沈周六十五歲（辛亥，1491）到八十三歲（己巳，1509）之間，這是沈周詮釋倪瓚畫風的成熟期。這時他已漸漸地擺脫依靠結合倪瓚和黃公望兩人的繪畫母題來表現倪瓚的畫風了。他逐漸發展出一套自己的方法來表現倪瓚的精神。此期作品以他的《溪山秋色》㉘（圖14，成於1495年之前，美國紐約大都會博物館），《山水圖卷》㉙（圖15，成於1500年左右，普林斯頓大學美術館），和《秋江圖卷》（圖16，癸亥，

26. 關於本幅《山水圖》的討論與出版資料，參見Richard Edwards, *The Field of Stones*, pp. 44-45, 93, pl. 23a.
27. 《策杖圖》無紀年，江兆申先生訂爲1485年左右。又關於這三幅圖的說明資料，並參見江兆申，《吳派畫九十年展》，頁297，299。
28. 沈周的《溪山秋色卷》上無紀年,但有沈周自題，後有姚綬（1423-1495）跋。姚綬卒於1495年，因此本卷應作成於1495年之前。本幅筆法和他畫於1491年的《秋林讀圖》相較，頗爲接近，只是

1503年，藏處不明）爲代表。㉚沈周的這三幅圖具有共同的特點，那就是在構圖、造形、和筆墨方面的簡化。畫面景物蕭疏，造形由第二期的緊勁用力變成輕鬆自然；筆法也更爲簡單、輕快、而流暢；山石樹木幾乎只畫輪廓；皴筆與苔點減少；畫面呈現沈寂之感，正是倪瓚沖澹蕭散的精神。不以形似而以神會，這正是沈周涵化倪瓚畫風的特色。沈周詮釋倪瓚筆法的由繁入簡，由形似而神會，反映出他在重覆試驗與惴摩之中，日漸了解倪瓚繪畫的精髓所在。而且，隨著歲月帶來的、心靈的淨化和筆墨的熟練，造成他晚年畫中那份輕鬆、自然、與靜寂的氣氛。沈周晚年仿倪瓚的這種面貌變成吳派畫家仿倪瓚的典型，陳淳和文彭（1498-1573）等人都受他的影響。

2、文徵明的仿倪模式

但是，文徵明的摹仿倪瓚卻不直接承繼沈周的一套筆法和造形，雖然他也和沈周一樣，經歷過一段漫長的試驗和惴摩的過程，最後才體會出倪瓚繪畫的精髓，而表現出蕭疏簡淡的境界。由於個性不同，㉛文徵明想要表現的倪瓚畫風也自然的跟沈周不同。沈周的詮釋倪瓚是以結合倪瓚與黃公望二人的繪畫母題，以及他自己筆法的「力勝於韻」兩點爲特色。文徵明則以結合倪瓚和吳鎮二人的繪畫母題，以及在畫面上重複表現特定的主題單位，這兩點爲特色。這種特徵在他四十三歲（壬申，1512）時所作的《山水卷》（圖17，紐約大都會博物館）中已經很清楚的可以看出來了。

《山水卷》畫幅的右前方是倪瓚式的樹石、土坡、與茅亭。文徵明在它的右上方再加上了一座木橋，連絡了另一堆山石，形成一個主題單位。這個主題單位順著畫面的對角線，從右下向左上，重複出現三次。每一個單位僅在樹木和屋宇的小節上略作調整，但都不出結合倪瓚和吳鎮繪畫母題的面貌：疏林爲倪瓚畫樹的模式，但是樹幹的順直，樹葉造形的多樣性，以及用筆的俐落，這些卻都是吳鎮的手法。並且在中景所見二座硬山屋頂的水榭，也是吳鎮的風格。從沈周開始綜合元四家爲一體的傳統影響了文徵明。但異於沈周偏好結合黃公望與倪瓚二人畫風，文徵明卻喜歡選擇吳鎮式的樹木和屋宇來配合倪瓚式的山石和水域，共創一種安靜而疏朗的氛氣。

結合吳鎮和倪瓚畫風以及重複表現主題單位這兩個特色，又見於文徵明四十五歲

用筆與造形較簡。本幅或作於1491年到1495年之間。原圖本借藏在普林斯頓大學美術館，今藏紐約大都會博物館。出版資料，參閱Roderick Whitfield, *In Pursuit of Antiquity*, pp. 50-56.
29. 沈周《山水卷》上無紀年，前隔水有明畫家朱朞（1553-1632）於乙卯年（1615）題「白石翁真跡」五字。原圖曾經香港陳仁濤收藏。
30. 沈周《秋江圖卷》末尾款題：「弘治癸亥上巳日，沈周作秋江圖，時年七十又七」，時爲1503年。原圖藏處不明，此處所據爲普林斯頓大學藝術考古系東方藝術資料照片檔案。
31. 關於文徵明的研究，參閱江兆申，《文徵明與蘇州畫壇》；Richard Edwards, *The Art of Wen Cheng-ming (1470-1559)*(Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Museum of Art, 1976).

臺灣大學學術期刊資料庫

(甲戌，1541)時所作的《疏林茅屋》㉜(圖18，台北故宮博物院)。本幅近景是位在畫面右下方的水邊台地，以及上頭的兩叢枯木和半隱在其後的兩間茅屋。中景位於畫面左方，是另一處水邊台地，以及四棵枯木。畫面的下方中間偏左，有一人過橋，走向茅屋，藉此聯絡了左右兩個台地。與文徵明在兩年前所作的《山水卷》上那種緊勁精細的筆法比起來，本幅在用筆方面顯得較爲舒展輕鬆。畫面上的主題單位是那公式般重複三次的枯木：造形是三、四株一組，枝椏簡短，微作放射狀。這是經過沈周簡化了的倪瓚畫樹方法，文徵明取之爲他畫秋林的符號，而且更加以簡化。這種簡化的情形在他五十八歲(丁亥，1527)左右畫成的《秋山圖》(圖19，芝加哥藝術學院)上看得極爲明顯。㉝

《秋山圖》爲手卷式構圖，畫面上岡巒密布，山路蜿蜒穿插其間，屋宇錯落，隱顯在疏林之中。從用筆上來看，文徵明以簡單的輪廓線寫出了修長的樹幹；枝椏簡短，隨意交披，失去了倪瓚畫樹的那種柔和婉約的抒情效果。疏林的背後則透露出吳鎮式的屋宇。在這裏我們又看到了文徵明重複表現主題單位，以及結合倪瓚和吳鎮的畫風的習慣一直不變；然而，不同的是他的筆墨與造形卻已趨向輕鬆與減化。這種個人畫風隨著年老而日益輕鬆與減化的情形，我們已見於沈周。文徵明這種減化畫面效果的獲得，與沈周的經驗一般，一方面是得自反覆臨摹倪畫，使他日漸體悟到倪瓚的精神；另一方面則是筆隨人老，對於筆墨技法更有把握，更能以經濟而有效的筆觸去表現心中的境界；而再一方面，則是他所經歷的人生的挫折與內心的騷動，在經過歲月的洗滌沈澱之後，已經漸趨平穩、淨化，筆下自然沈寂、蕭散。晚年的文徵明便是這樣，透過對倪畫深切的了解，和他進步的筆墨技巧，以一種蕭疏、簡淡的氣氛和倪瓚神會。他作於七十一歲(庚子，1540)的《疏林淺水》(圖20，台北故宮博物院)便是一個很好的例子。㉞

《疏林淺水》也是手卷式構圖，描寫水村風光。近景在畫面右下方,爲一土坡，上有疏林。中景在畫面正中央，爲一水村，有平屋二間，樹林一片，以及空亭一座。遠景在水村後上方的河岸上，左方爲山村丘陵，右方則爲連綿的崗巒。景物虛多實少，畫面上呈現出極爲簡單明淨的視覺效果。從造形上來看，文徵明向來偏好在重複表現主題單位的習慣雖然消失了，但是他結合倪瓚和吳鎮的手法來表現樹石和屋宇的定式卻始終不變。最後，他更以倪瓚式的臥筆苔點加在遠近的山石和坡地上。整個畫面一片明淨、沈寂，是他仿倪作品的極致。以上所看到的文徵明的仿倪瓚畫風變成一種典型，直接影響到陸治。

32. 關於此圖解說，參見江兆申，《吳派畫九十年展》，頁88，304。
33. 關於此圖解說，參見Richard Edwards, *The Art of Wen Cheng-ming*, pp. 73-74.
34. 關於此圖解說，參見江兆申，《吳派畫九十年展》，頁162，312。又見《故宮書畫錄》，冊2，卷4，頁189。

3、陸治的仿倪模式

依Louise R. Yuhas在1979年所見，存世的陸治仿倪瓚畫風作品共有六件，分別作於1530年代和1560到1567年之間。㉟又，依她的看法，陸治與文徵明的來往並非十分密切，而早期仿倪的作風也較受沈周的影響。㊱但是根據我的觀察，陸治在仿倪瓚的畫風上卻也深受文徵明的影響。據我的研究，陸治仿倪瓚畫風的發展可以分爲前後兩期，而這兩期的作風又有極大的不同。早期，也就是在他五十歲(1545)以前，陸治直接受到文徵明仿倪畫的影響：結合倪瓚、吳鎮畫法,重複表現主題單位。晚期,指他五十歲到八十二歲(1545-1576)之間，他的仿倪之作，則十分明顯的表現出他個人的風格。

陸治早期的仿倪瓚畫風可以他的《山水圖》(圖21，台北故宮博物院)爲代表。此圖是陸治在他四十歲(乙未，1535)時爲補文徵明書詩(作於癸巳，1533年)而作的。這兩件作品後來合裝成卷，今題爲《文徵明陸治詩畫合璧》。㊲本幅構圖利用一河將畫面分爲前後兩景。前景的主題爲倪瓚式的枯木山石，同樣的主題從右向左重複排列三次。後景的主題則爲圓錐形的帶石土山，也是從右向左重複排列三次。在畫面右方、介於前後二景之間的、是吳鎮式的屋宇三間。此畫中土山造形的舒鬆柔和，用筆的緩和溫潤，都和陸治作於四十二歲(丁酉，1537)的《練川草堂》(圖22，台北故宮博物院)近似。㊳陸治的這兩幅圖在造形上都受到文徵明的影響：《山水圖》的土山與苔點近似文徵明的《疏林淺水》(圖20)上所見；而《練川圖》左上角的寒林則取法於文徵明《秋山圖》(圖19)上畫樹的技法。至於我們習見的陸治繪畫的典型風格，那種多圭角的山石造形以及渴筆皴，在這時期還沒有發展出來。

陸治後期的仿倪畫和他前期比起來是截然不同的。造成其不同的關鍵原因，主要在於他的隱居支硎山。他開始隱居支硎山大約是在五十六歲(1551)或五十八歲(1553)

35. Louise R. Yuhas, "The Landscape Art of Lu Chih," p. 175。又、關於陸治的仿倪瓚作品，參見同書頁175-96。
36. 陸治生於1496，小於文徵明26歲，屬於文徵明子侄輩，與文徵明的交遊自然不如朋友那般親密。關於陸治生平，參見Louise R. Yuhas, "The Landscape Art of Lu Chih," Chapter 2, pp. 22-77;陸治與文徵明的有限交往事見頁40-41。關於陸治的仿倪風格參見她的"Lu Chih and the Literati Tradtion: Panintings in the Style of Ni Tsan."
37. 關於這件作品的解說，見江兆申，《吳派畫九十年展》，頁147，254～55，311。又見《故宮書畫錄》，冊2，卷4，頁298。
38. 此圖是陸治爲宋練川所作,見《故宮書畫錄》，冊2，卷4，頁214～18。陸治與宋練川的交游，參見他的《包山集》，頁204～5。
39. 陸治隱居支硎山的時間並無確切年代記載。江兆申先生根據對陸治詩文的研究，判爲在他五十六歲(1551年)左右，見江兆申，《文徵明與蘇州畫壇》，頁242。Louise R. Yuhas則根據陸治的生平，以及他一幅藏在江蘇省立博物館的《爲九畴先生作山水》卷上的題記(紀年癸丑，1553)，判爲該年以前。參見Louise R. Yuhas, "The Landscape Art of Lu Chih," pp. 42-43. 題記全文見本文附圖26，今抄錄如下：「文太史天池詩不啻數十首，此卷爲九畴先生書，蓋九畴山庄在焉，故用意珍重，特倩余補圖。余居支硎之右，朝夕往憩吳中，稍得烟嵐出沒之態。技之拙劣奚敢緩太史公後哉？嘉靖癸丑四月廿又三日。包山陸治。」這是陸治在他的所有文字資料中最早提到居於支硎山的事，因此定他隱居支硎山之事發生在這年之前。

臺灣大學藝術 期刊資料庫

之前。㊴到底支硎山有何特色？它又與陸治的晚期畫風有何關係？原來支硎山是在蘇州府西二十里處。㊵它的地質結構，根據董其昌的觀察，是屬於「石山帶土」，㊶多峭壁巖石，石質堅硬，有如折劍。王寵有詩專詠此山說：「支硎特峻秀，平地插芙蓉；面面開霞壁，層層折劍鋒…」。㊷陸治五十五歲以後的作品中，山石的造形多受到這種地理景觀的影響。他偏好以尖細多轉折的線條鈎勒山石的輪廓，再用同樣的筆法將一塊大山石切割成許多塊面，以表現層次豐富、質地堅硬的山崖峭壁。這便成了他五十五歲以後個人的畫風特色。這類作品最典型的例子是他作於五十五歲（庚戌，1550）的《天池石壁》（圖23，台北故宮博物院）。根據圖上題記，本幅是陸治爲玉田先生所畫的寫景作品。上面並錄陸治舊詩二首，那是他「往歲從文太史〔徵明〕天池作也」。㊸天池與天平和虎丘都在蘇州西邊，就山脈而言，和支硎山一樣，都同屬於大陽山系；就地質上來看都屬於以岩石爲主而間以泥土的結構。㊹換句話說，陸治這時期的畫風偏向描寫實景，他甚至以這種畫風去詮釋宋畫；因此，王世貞才批評他作畫「時時出己意，風骨峻峭，霞思湧疊，然不免露蹊徑」。㊺

陸治後期的畫風雖因隱居支硎山，受到當地自然景觀的影響而定型，然而它並非突變而成，事實上是經過一段時間逐漸演變成形的。至於他的那套繪畫技法：峻峭的山石，繁複的切割面，尖細的輪廓線，焦乾的墨色，和尖細的立苔等等，事實上是濫觴於文徵明。例子可見於文徵明約作於1549年（己酉）左右的《仿古山水圖》（圖24，台北故宮博物院）。㊻這類畫法原是文徵明畫雪景時，爲表現禿山銳石時所採用的技法，例子最早可追到他約作於六十五歲（1534）的《雪景》，最晚還可見於他作於八十一歲（1551）以後的《寒山風雪圖》和《雪歸圖》（二圖皆藏於台北故宮博物院）。㊼

陸治的寫實傾向，在他五十七歲（壬子，1552）所作的《山水圖》（圖25，上海博物館）和五十八歲（癸丑，1553）所作的《爲九疇先生畫山水卷》㊽（圖26，江蘇省立博物館）以及五十九歲（甲寅，1554）所作的《山水冊》（日本京都藤井有鄰館）之中

40. 李皖銘等修，《蘇州府志》（台北：成文出版社影印同治九年，1883年版），卷6，頁17。
41. 董其昌記吳中山水：「吳中山有兩支，一自太陽山起祖，盡於天平，金山，皆爲戳形，其山石帶土。一自穹窿起祖，盡於上方，若爲魚形，其山土帶石。蘇之勝在具區，具區獨有七十二峰。」見《容台集》，（普林斯頓大學藝術考古系圖書館影印本，1630年版），題跋部份，卷1，頁39。支硎山屬於大陽山與天平山系，地質當爲石帶土。關於蘇州附近名勝地圖參見江兆申，《吳派畫九十年展》，頁230。
42. 王寵，《雅宜山人集》（台北：中央圖書館，1968影印），卷5，頁203。
43. 關於此圖解說，見《故宮書畫錄》（前引書），冊3，卷5，頁417～18。又、圖上陸治自題詩二首，第二首：「繡壁蓮峰芳草春…」又見於他的《包山遺稿》，頁229。
44. 見註41。
45. 王世貞，《藝苑卮言》，附錄四，頁196～202。同文又見於雪僧潘逵跋陸治《仙圖長春卷》（作於己未春日，1559），載於《故宮書畫錄》，冊2，卷4，頁218。
46. 此圖無紀年，江兆申先生將它訂爲文徵明在1549年左右的作品，見《吳派畫九十年展》，頁185，315。
47. 《雪景》、《寒雪風雨》、及《雪歸圖》都在台北故宮收藏，關於圖版及解說資料，參見江兆申，《吳派畫九十年展》，頁141，219，220，310，318。
48. 關於此圖，已於陸治隱居支硎山的時間問題之中討論過，參見註解39。

達到了高峰。或許這時他初隱支硎山，對於四周的地理景觀特別敏感，很自然地，便想把眼前所見表現在畫面上，以傳達他個人對於自然造化那種神奇威力的震憾。但是，陸治到了六十五歲（庚申，1560）以後，這種用筆緊勁，忠於原景的寫實態度卻又漸漸地緩和下來，在造形上和筆墨上也有簡化的趨勢，例子顯見於他作於六十五歲的《繡壁摩空圖》（圖27，京都私人收藏）。至於他在七十歲（甲子，1564）所作的《雪後訪梅》㊾（圖28，台北故宮博物院）則在用筆上較《繡壁摩空》更爲精約，山石造形更爲簡化，輪廓更尖削，多銳角，立苔更稀疏，用墨更乾、焦、露骨。畫幅上有陸治的一則題記和二首詩作，說明此圖是爲一圍雪後來訪而作的。第一首詩的後闋並說：「杖屨〔履〕不羈成落魄，詩篇漫興總逍遙；來年況味知同調，併喜雲林達市朝。」㊿不僅在詩中提到倪瓚，這幅畫的用意也想表現倪瓚繪畫中那種蕭疏簡淡的氣氛。再說，不論從時間上、造形上、或筆墨上來看，這幅畫都是陸治在兩年後，也就是他在七十二歲（丁卯，1567）時所背臨倪瓚原作的那幅《溪山仙館》（圖1）的前奏。

上述這些演變過程顯示了一個事實，那就是陸治在五十五歲到六十歲（1551-1556）之間，剛到支硎山隱居，因受自然景觀的震撼，畫風偏向寫實，造形刻意求似。但到六十二歲（丁巳，1557），他因正式辭去貢生身份，脫身塵囂；加上在六十三歲（戊午，1558）左右，一度疾病纏身，致使體力消退，這些經歷促使他原本淡泊的心境更加平和與淨化。(51)他的興趣也由描寫自然實景漸次轉而爲表達內在的心靈境界。他或許便是用這樣的心情再去體會倪瓚，並詮釋倪瓚的繪畫風格。這也就是他摹寫倪瓚《溪山仙館》時的心理背景。

總之、陸治仿倪瓚畫風是要用自己的筆法去表現倪瓚畫中那種蕭疏澹如的精神，而不是要因襲倪瓚的筆法與造形。正如他題在作於六十五歲（1560）的《繡壁摩空》（圖27）上所說的：「蕭閒淡薄之趣，倪迂得之。余每喜效其墨法，觀者求我驪黃之外，或有所取也…」。這表示他仿倪瓚繪畫，是爲求神會，而不在求形似。這一點陸治是繼承了沈周和文徵明的傳統；然而，用那種風骨峻削、與倪瓚完全不相干的筆法來表現倪瓚畫風的作法，卻較沈周和文徵明兩人爲大膽而固執。這就是陸治。

49. 此圖收爲《名畫琳瑯冊》中第十一開，見《故宮書畫錄》，冊4，卷6，頁197～99。
50. 同上註，頁198。
51. 關於陸治隱居支硎山前後的活動，參見Louise R. Yuhas, "The Landscape Art of Lu Chih," pp. 42-46.

臺灣大學藝術期刊資料庫



圖1　陸治（1496－1576）
仿倪瓚《溪山仙館圖》軸　1567年
美國克利夫蘭博物館



圖2　傳倪瓚（1301－1374）
《溪山仙館》軸
1371年後摹本
現藏處不明

臺灣大學藝術期刊資料庫





圖4　倪瓚（1301－1374）　《畫譜》冊之一　摹本
台北故宮博物院



圖3　倪瓚（1301－1374）　《江岸望山》軸　1363年
台北故宮博物院



圖5　王翬（1632－1717）　《仿倪瓚山水》冊頁　1710年
美國普林斯頓大學美術館



圖6　沈周（1427－1509）
《仿倪瓚筆意》軸　約1467-1476年
台北故宮博物院

臺灣大學學
期刊資料庫

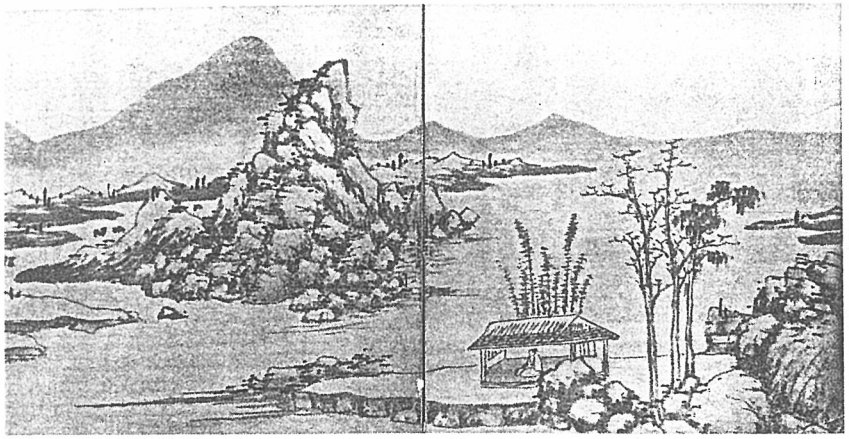


圖7　沈周（1427－1509）　《山水冊》之一　1477-1482年　台北私人收藏

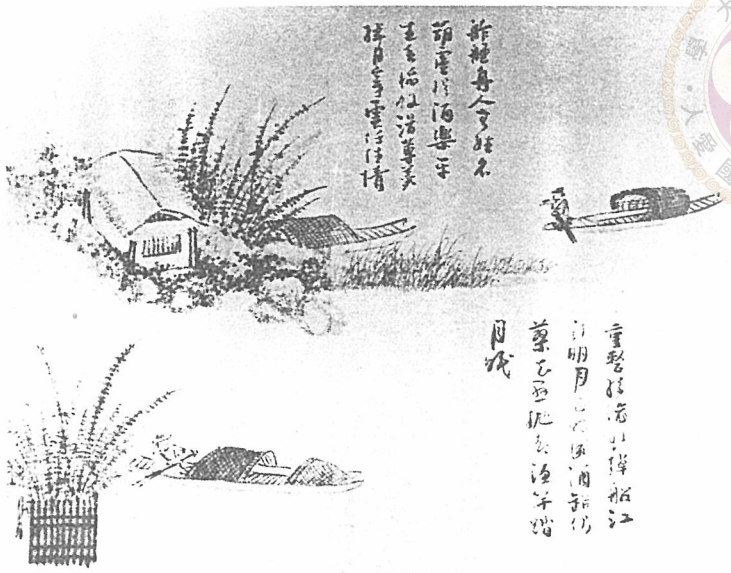


圖8　吳鎮（1280－1354）　《漁父圖》卷　部分　上海博物館



圖9　黃公望（1269－1354）　《富春山居》卷　部分　1350年　台北故宮博物院

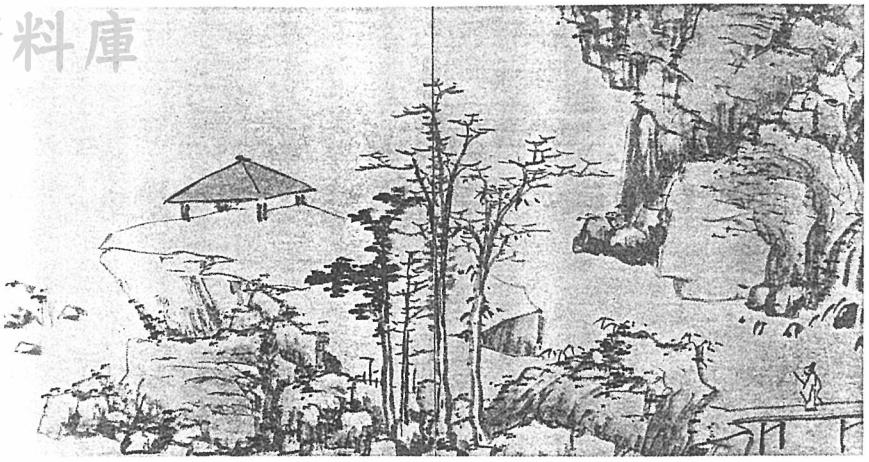


圖10　沈周（1427－1509）　《山水冊》之二　1477-1482年　台北私人收藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖11　沈周（1427－1509）
《山水圖》軸　1484年
美國堪薩斯城納爾遜美術館



圖12　沈周（1427－1509）
《策杖圖》軸　約1485年
台北故宮博物院



圖13　沈周（1427－1509）
《秋林讀書圖》軸　1491年
台北故宮博物院



圖15-1　沈周（1427－1509）　《山水圖》卷　部份　約1500年左右　美國普林斯頓大學美術館



圖15-2　沈周（1427－1509）　《山水圖》卷　部份　約1500年左右　美國普林斯頓大學美術館

臺灣大學學術期刊資料庫



圖14　沈周（1427－1509）　《溪山秋色》卷　1495年前　美國紐約大都會博物館

臺灣大學學術
期刊資料庫



圖16-2　沈周（1427－1509）　《秋江圖》卷　部份　1503年
美國普林斯頓大學美術考古系東方藝術資料室照片檔案



圖16-1　沈周（1427－1509）　《秋江圖》卷　部份　1503年
美國普林斯頓大學美術考古系東方藝術資料室照片檔案



圖17　文徵明（1470－1559）　《山水圖》卷　1512年　美國紐約大都會博物館



圖18　文徵明（1470－1559）
《疏林茅屋》卷　1514年
台北故宮博物院



圖19　文徵明（1470－1559）　《秋山圖》卷　部份　1527年　美國芝加哥藝術學院



圖20　文徵明（1470－1559）　《疏林淺水》卷　1540年　台北故宮博物院

臺灣大學學術期刊資料庫

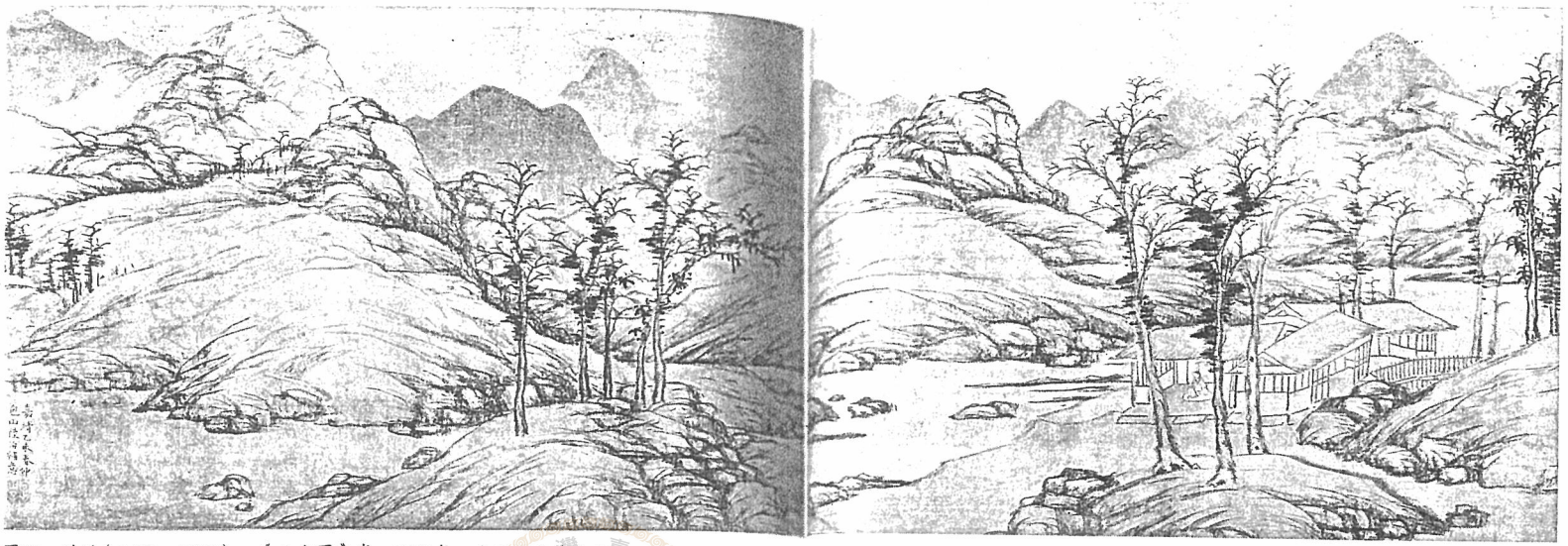


圖21　陸治（1496－1576）　《山水圖》卷　1535年　台北故宮博物院



圖22　陸治（1496－1576）　《綠川草堂》卷　1537年　台北故宮博物院

臺灣大學學術
資料庫



圖23　陸治（1496－1576）
《天池石壁》軸　1550年
台北故宮博物院



圖24　文徵明（1470－1559）
《仿古山水》軸　1549年
台北故宮博物院



圖25　陸治（1496－1576）　《山水圖》軸　1552年
上海博物館



圖26　陸治（1496－1576）
《爲九畴先生作山水圖》卷　部分
1553年　江蘇省立博物館

臺灣大學藝術
期刊資料庫





圖28　陸治（1496－1576）　《雪後訪梅》冊頁　1564年
台北故宮博物院

圖27　陸治（1496－1576）　《繡壁摩空圖》軸　1560年
京都私人收藏