



展品位置圖

香港藝術館虛白齋藏中國書畫組

內容編寫：司徒元傑

鄧慶榮

一九九五年五月



理想都市携手創

冊頁

ALBUM



虛白齋藏中國繪畫冊頁選展覽
展品選介

1. 《雜冊》 無款（宋至元代，960-1368）

北宋繼承五代的畫院體制，建立了鼎盛一時的「翰林圖畫院」，這對於繪畫的發展有莫大的推動作用。其中山水畫承接前代而有長足的發展，並建立起種種「格法」，作為後世的楷模。這時期的山水畫以表現北方雄渾壯闊的自然景象為主要特色。南宋時則由「全景」式構圖走向著重意境的塑造，遞至元代更臻簡練高逸，以移情寄興為主。花鳥畫於宋代亦有很大的發展，其中著重描寫自然真趣的寫實技法，水墨花鳥亦始於宋而興於元代。至於人物畫方面則以強調「規鑿」作用的故事畫和風俗畫最能代表宋代的特色，至元代反而無大發展。

從各頁的材質、大小比例及內容等方面看，此冊純粹是後人從不同的來源拼湊而成，故其格式並不統一。這些冊頁可能是來自功能性的（如第十頁），或是從完整的作品之中截取其中一截而成（如第四頁）。這些冊頁的時代以宋、元風格為限，其中有些應是忠實的摹本，這與清代「正統畫派」的「仿古」意義不同。宋、元兩代正處於繪畫發展的過渡期，即青綠及工整風格與水墨寫意風格兩者的此消彼長，兩種風格類型亦同時反映在此冊之中。這方面與後代具選擇性的「仿古」冊頁模式相異，故可說一是歷史的呈現，一是藝術性的詮釋（作為藝術性詮釋的例子，可參展品編號10：王鑑《仿古山水冊》及展品編號17：王翬《仿古山水冊》）。

在此冊的山水作品中即可看到青綠與水墨兩種不同的技法。第一頁仿趙伯駒的《水閣納涼圖》，而第二頁則為仿高克恭的《雲山江村圖》。趙伯駒為南宋畫家，他的畫風主要繼承了唐代以來的青綠山水畫法，此頁可見方硬的勾勒與厚重的青綠設色。相對而言，仿高克恭的《雲山江村圖》已見元代盛行的水墨風格。畫中的上、下部分保留很大的空白，遠山亦以淡色輕染輪廓，表現了曠遠的空氣感。另外兩頁花鳥作品，仿宋代林椿的《雙歡圖》（頁八）及元代《古木寒鴉》（頁七），亦可看見技法上由精巧的寫實向水墨寫意的發展。在題材上也反映了庭院嬉戲與荒寒景色的對比。至於仿北宋李公麟（頁五）及仿南宋劉松年（頁六）的兩頁作品，則分別為兩宋常見借人物起鑿戒作用的題材（如《女史箴圖》）和敘事式的山水人物（如《春遊圖》）。

3. 《齊風六篇》 馬和之（活躍於約1130-約1170）（傳）、宋高宗（1127-1162在位）（傳）

馬和之，錢塘（今浙江杭州）人，紹興（1131-1162）中登進士第，官至工部侍郎。宋高宗趙構和孝宗趙昚特別委約他創作《詩經圖》。從《詩經》內容的廣泛性看，可見他是人物、山水、花鳥皆能的畫家。其人物綫條吸取了唐代吳道子用筆飛動流暢的特點，故有「仿吳裝」或「小吳生」外號。

宋高宗在面對金人威脅下，只圖苟安一隅，對外多方妥協，對內則壓制人民的反抗。然他對畫學卻予以重視，借繪畫來為政治服務。

《詩經》作為儒家的經典之一，對於皇室維持自身的正統有重要的象徵意義，尤其對於偏安一隅的南宋，《詩經》更被奉為正統的圭臬。《詩經》所編集的三百零五首詩歌，約選自西周至春秋時代。這些詩歌大致可分為「風」、「雅」、「頌」三類。「風」是屬於各國的樂調，「雅」是周室所用的正聲，用於慶典等場合，而「頌」則是宗廟之歌。

《齊風六篇》選了《詩經》之中《齊風》的篇章作圖解，而它用了所謂「左圖右史」的插圖方式，據說這是源自漢代而來。這裡所見的「右史」採用《詩經》的《毛詩》本，先有一段

《詩序》，即類似解題式的序言，然後為原詩。「左圖」則為對詩的圖解。所謂《毛詩》，乃儒家對《詩經》的原始傳本，為西漢時人毛亨從孔子學生所傳的《詩經》詮釋本。題於其上的書法雖傳為出自宋高宗手筆，但一般相信現存《詩經圖》卷所見的題記大多屬於宮廷內仿高宗風格的書法。由於這些手卷是用作御賜或作廣為流傳，故其創作過程應是由馬和之創稿，然後交由畫院畫家集體創作和反複臨摹。從這幾幅繪畫所見，其拘謹與細心勾勒的手法，與馬和之典型的「蘭葉描」亦不相同。

這裡所選的六篇，分別為「雞鳴」、「還」、「著」、「敝笱」、「載驅」及「猗嗟」。按照《毛詩序》對各詩的解題，「雞鳴」是記妻子催促丈夫早晨準時上朝，道出思慕賢妃夙夜警戒的素質。「還」是指便捷之意，描繪齊國獵人互相稱讚對方射獵之技術，但實質上是諷刺齊哀公荒於田獵之舉。「著」指門屏之間，描述新娘子佇立於家門前迎接新郎的情景。後三篇則與春秋時代的一段歷史有關。齊國人文姜嫁給魯桓公，但卻仍與齊襄公有密切往來，並設計殺害魯桓公，兩者遂公然相會。魯桓公之子魯莊公在面對此事時卻無能為力，且若無其事地與齊襄公交往。此三篇遂為諷刺他們而作。「敝笱」以破籃喻魯桓公未能制約文姜之行徑；「載驅」描繪齊襄公公然驅車往會文姜；「猗嗟」則嗟嘆魯莊公雖形貌俊秀，技藝不凡，但仍與齊襄公往來，失去為子之道。

上述的解釋只是《毛詩》本用「以史證詩」的角度解釋詩文，故不免穿鑿附會，從儒家的觀點出發進行鑿戒懲勸，將《詩經》作為文學的意義扭曲。宋高宗只不過是透過對《詩經》的重視，申明儒家的政治及道德理想，藉以樹立皇室的正統而已。

5. 《園林十五景》 文伯仁（1502-1575）（繪畫）、文 彭（1498-1573）（書法）

文伯仁，字德承，號五峰山人，長洲（今江蘇蘇州）人。文徵明侄。擅山水、人物，能傳家法，參以王蒙意趣，筆墨細勁鎮密。

文彭，字壽承，號三橋，長洲（今江蘇蘇州）人。文徵明長子。兼工山水、書法與篆刻，其畫有乃父風，格調蒼鬱。

園林之始，可上溯至周代，起初它純屬皇室的專利品。至魏晉南北朝，社會動盪，文人多選擇退隱，私家園林遂由此而生，並且它們體現了文士與自然契合以及個人的思想情境。歷代著名的私家園林為數不少，如唐代王維的輞川別業、白居易的廬山草堂，宋代司馬光的獨樂園、陸游的南園等。

明人盛行建造園林，大抵集中於江南一地。「吳派」以此地為基，故繪畫的題材也多觸及。文伯仁作為「吳派」傳人，自然也不例外。園林的設計常常是精心營造，務求體現文人的思想。《園林十五景》中所描述的亭臺園景，按其功用及寄意劃分，可從三方面說明。

（一）追摹古人的心靈——屬於此一類型的包括「潛虬」、「漱玉泉」、「瑩心亭」及「續玄閣」。「潛虬」為垂簾讀書之處，而其他園景設計分別象徵對巢由（巢父及許由）、莊子以及楊朱的思慕。莊子乃道家的創始人物；巢父及許由相傳拒受堯帝禪讓而隱居不出；楊朱為戰國時人，他反對儒家及墨家思想，強調「為己」。這些均為潛心自然的出世人物。當然，要與志趣相投的時人雅集相談，自有「玉泓館」可資相聚。

（二）人生態度的體現及修養——除了心靈上對古人的追摹，

也在個人的人生取向上落實這些思想。「滌煩磯」、「靜齋」、「雪舫」以及「石梁」均是修身之所或象徵物。「滌煩磯」可以滌盡俗世塵，「靜齋」可供打坐禪定，「雪舫」可在寒江「垂釣」（按：垂釣不重釣魚，只重修身），而「石梁」則是策杖嚮往湘水之途（按：湘水流經古時的楚國，象徵隱居勝境）。

（三）契合自然之所——園林作為以自然環抱的景點，當然還是觀賞自然、契合自然的理想場所。要沈醉春日、明月，有「清暉樓」與「月榭」可賞；要賞花或看雨，則有「薔薇幕」與「春雨亭」可觀；而要融入自然山水，又有「垂雲峰」與「玉澗」可遊。

這些園林造景的設計，營造了一個統一的文人思想世界，園林遂成為文人沈醉其中的個人思想世界（另參程庭鸞《北墅八景冊》，展品編號32）。

文伯仁為文徵明侄，其《園林十五景》繼承了文氏的細密畫風，但自他開始，已透露了纖弱淡雅之端。文彭為文氏兒子，其書法有魏晉小楷風神，具謹細典雅之氣，與其所配之圖，在風格上及思想上均極為配合。

6. 《山水行書合冊》 董其昌（1555-1636）

董其昌，字思白，號玄宰，華亭（今上海松江）人。精鑒賞、富收藏。他專長於畫山水及書法，著重師法古人，並將「南北宗論」系統化，使「南宗」之文人畫派成為畫之正統，對後世影響極大。

沈周、文徵明等「吳派」代表畫家繼承元代文人畫家的繪畫思想，成為明代中期的一個重要繪畫潮流。但沈、文的後人在他們所建立的成果之後已漸失原創性，只知仿摹前人而不能有所踰越。故此，在明代後期，董其昌與莫是龍、陳繼儒、趙左等人發起改革，並提出「南北宗論」，重新建立並加強了宋、元以來的文人畫傳統。仿古之作遂於這時期進入另一高峰。

據題於各頁上的題識內容，此冊主要分為兩部分：仿古及以詩、詞意入畫。以仿古為主的冊頁分別是：「山樵筆意」（頁一）、「懸崖絕壁」（頁四）、「山下孤煙遠樹」（頁八）及「谿山亭子」（頁九）；以詩、詞意入畫的有：「澗松圖」（頁二）、「延津煙雨」（頁三）、「天邊獨樹高原」（頁五）、「古木高士」（頁六）及第七頁。至於第十頁則寫江郎山，為董氏游歷所見之景。此冊所寫景物，大致上以中、近景為主，這樣可以有充分的空間描寫細節，從而發揮豐富而微妙的筆墨處理。

第一頁寫「山樵筆意」，這是根據他自己所藏王蒙作品而寫成。畫中山巒悸動，以牛毛皴表現石面的細微變化，並加強了其流動不定的動態。第二頁則為詩、畫對比之作。此頁名為「澗松圖」，寫西晉時代左思「鬱鬱澗底松，離離山上苗」詩意。詩與畫的結合乃文人畫的重要思想，蘇軾的「畫中有詩，詩中有畫」最為人所樂道。事實上，此冊所採用的形式，即以團扇將繪畫與書法相對，這在宋代最為盛行。另外，董氏追求墨韻變化的趣味在此冊之中隨處可見，此頁右方雜樹黑、白、灰調子的對比即為一例。第三頁的「延津煙雨」則是以他的詞作《滿庭芳》入畫。正如他所說，此頁即為「畫中詞也」。煙霧與交錯的石群、樹叢、屋宇等交相並置，佈滿全圖，使觀者如被濃罩在煙雨迷濛的山色之中。

此冊體現了明代後期回歸宋、元傳統的訴求，亦說明了詩、詞畫結合的文人意趣。

7. 《山水冊》 李流芳（1575-1629）

李流芳，字長蘅，號檀園、香海等，歙縣（今安徽歙縣）人。僑居嘉定（今屬上海市）。善詩文，山水畫尤好元代黃公望及吳鎮，筆墨粗簡。

李流芳與董其昌等志趣相投的畫家們交往密切，彼此之間或師或友，人稱「畫中九友」。他們的藝術訴求均是要擺脫明中以來「吳派」的末流，重建宋、元的文人畫傳統。

這一《山水冊》可看見他的藝術取向，其主要格調是取自元代黃公望及吳鎮的風格，故富於元人韻致。另外，此冊亦擅於累宏大的構景（源自宋畫的構圖）於小幅之中，而大致上又以二分法於其前方配以近景，借以舒緩壓頂之勢。是以一可遠觀，一可近親；這兩種山水景觀的比例在各頁之中取得統一的構圖格式，而遠近之間各適其式，獲致均等的平衡。

在這些冊頁之中，有表現峻峭流動、意態多變的剛硬巨石，也有表現溫潤蔥鬱的江南土石。前者如第三頁，巨石如攀塊般疊磊層嶂，瀑布直瀉而下，前景則有一人在小亭之中悠然觀賞。又如第八頁之中，他以簡略隨意的手法用北宋郭熙雲頭皴法，表現山頂風起雲湧般滾滾而下之氣勢，然在前景閒置小屋數間，於奇險中又見平靜。後者如第二頁，兩組山巒以平穩的三角形佔去畫面上方，用披麻皴勾出山勢，有董、巨遺韻。前景以樹叢點綴，釣者於波平如鏡的江上獨釣，意境幽雅舒泰。

此冊雖沒有註明仿摹的宋、元大家，但各頁既有宋人宏編巨制的構景，復具元人舒放厚潤的筆意，可謂於不經意之中吸納了眾家之長。

8. 《山水冊》 沈顥（1586-1661後）

沈顥，字朗倩，號石天，吳縣（今江蘇蘇州）人。山水近沈周，晚年筆墨挺秀，小幅則淡遠清逸。亦精研畫理。

沈顥對「南北宗論」的見解看來是矛盾的，一方面他重申南北宗裡士大夫畫與職業畫的對比，但又強調不應劃分派閥，而強調獨立性的創作。在其《山水冊》之中，沈顥將他的畫風淵源上溯至唐代、五代北宗，乃至元代各家，其採納的風格模式不可謂不廣。據冊頁上的題識所見，這些仿摹的對象分別是（按時序）：唐人（頁一）、盧鴻（頁五）、關仝（頁六、八）、李成（頁十二）、郭忠恕（頁二）、許道寧（頁三）、郭熙（頁十一）、米友仁（頁七）、翟院深（頁九）、王蒙（頁十）及霍元鎮（頁四）。

各頁雖有題識說明其所本的各家，但卻是以個人風格佔主導，並不嚴格地擬各家畫風。此冊的畫風雅淡秀逸，接近「文派」一路，這在第一頁的題識之中已見端倪：「極文秀，極高簡，必從唐人中來，文水肖之。」文水即指文嘉，他乃文徵明次子。此頁右方山石以枯筆擦出紋理，再加淡青綠設色，意態鬆秀。左方以書屋平衡之。全畫細筆勾勒，用色平淡自然，是典型的「文派」風格（參文伯仁《園林十五景》，展品編號5）。這一畫風基本上是貫徹全冊。就如第三頁所見，畫中的太湖石常常是用於園林景緻的點綴物，沈顥在這頁之中將之與土山相連；其取景雖借用「文派」畫作中常見之物，但他卻又利用之造成另一種景緻，造景頗奇。

即使是擬宋、元人畫意，他所用的筆法亦以己意出之。如第八頁謂仿關仝，方角奇石立於畫中，其下洞開，溪流穿洞而過，打破奇石的重量感。又如第十頁，雖謂仿王蒙意，山石卻以顥筆及短筆淡施枯乾的皴紋，略似牛毛皴所造成的鬆秀意趣，但其所用的筆意可謂並不相同；加上山腳橫加霧氣，營造出煙靄幽遠的意境。

9.《山水》 蕭雲從（1596-1673）

蕭雲從，字尺木，號無悶道人，安徽蕪湖人。曾參與抗清，入清不仕。善畫山水，兼長人物、花卉，用筆多乾澀蕭疏之意。其畫影響遠及日本。

此二幀山水冊頁小品與龔賢的另二頁山水作品裝成一冊。二者分別為活躍於安徽與及南京的畫家。從派別劃分，二人分屬「新安畫派」前驅與及「金陵八家」之首。自明代以來，由於社會經濟的增長，各地藉其資源及地理關係，漸形成以城市為中心的商貿網絡；繪畫亦多以城市、地域為中心發展，形成不同的地域畫派或畫家群。例子如明代的「吳派」、「浙派」、「松江派」，清代的「新安畫派」、「金陵八家」、「揚州八怪」、「海上畫派」等等。畫派之間常是相互影響而又各自獨立。

蕭雲從雖然早期曾受「吳派」及「松江派」畫風的影響，使他的畫擁有較為寫實和奔放兼備的格調，但後期由於受到黃公望以及倪瓚畫風的啟發，從而走向簡淡冷峻，平添蕭率的氣質。這與弘仁的畫風有點接近。這顯示不同地域畫派之間雖互有影響，但透過地理特點（如安徽的黃山），或是透過同一地域的畫家之間相濡以沫，遂形成了具地區色彩的獨特畫風。

這二頁小品雖併作一起，但從畫風韻致所見，一較流暢靈活，一較謹細若游絲，看來頗不相同。前者仍保留了類似黃公望的山石造型（但亦滲雜倪瓚式方折層疊的山石），綫條亦見靈動豐腴；後者的綫條幼若游絲，其效果更為剛硬冷峻。畫上自題擬李成之皴勾，又「自成一體」。從空間佈置上看，後者似有意識地趨於扁平；相較之下，前者反見層次略為多變，前後景配置亦保留了一定的空間立體感。這兩頁只能略見其山石幾何結構的變形傾向，虛白齋所藏蕭雲從的另一件作品《松陰撫軫圖》軸，便可見其複雜層扣的山石結構（圖版見《古萃今承》，作品編號30）。

10.《仿古山水冊》 王鑑（1598-1677）

王鑑，字圓照，號湘碧，自稱染香庵主，江蘇太倉人。明末官廉州太守，故有「王廉州」之稱，入清不仕。家富收藏，他的山水多仿古之作，尤專心於董、巨及「元四家」，為清初「四王」之一，影響所及，成清代正統一脈。

仿古冊的形式在清初「四王」的作品中頗為常見，反映正統派畫家們對於「仿古」的重視程度。以「仿」、「擬」為題的作品自晚明起始見盛行，這與董其昌的推導有密切關係。冊頁的形式把單幀的作品拼合在一起，而又按時代次序排列，使「仿古」這一題材更帶有歷史回顧的意味。這除了顯示作者具有對傳統的深刻理解與重視之外，也更全面地表現了作者多方的技法掌握。「仿古」並不單純是機械地摹擬傳統，這是一般人對之的誤解；相反，它成了作者藉以表現創新的手段。王鑑作了很多以仿宋、元大家為主題的冊頁，這件《仿古山水冊》便是其中之一。

這冊編集了九位宋、元大家及一件沒有指定仿擬對象的雪景作品。按冊頁的次序，這九位畫家分別是：范寬、江參、巨然、趙孟頫、馬琬、曹知白、黃公望、王蒙及吳鎮。

從風格作粗略分析，這十幀冊頁分別代表了文人畫傳統以及青綠山水的風格。就 第六頁為例，題識雖說明為仿曹知白，但山石以渴筆作折帶皴以及方折的造型，並且加上了前景較為繁茂的樹叢，毋寧說是王鑑對倪瓚風格的詮釋。王鑑的另一件作品《仿倪瓚山水冊》（展品編號11）正好說明他並不是被倪瓚風格所規範，而是從倪瓚風格出發，進行不同構圖形式的重

組。至於第四頁仿趙孟頫，則略擬青綠山水的模式。兩者的「仿」均流露了王氏的清麗風格：前者因而少了倪瓚所獨有的荒率清冷，而後者則少了青綠山水的濃麗味道。

故此，雖在「仿古」的名下，但仍有對傳統的變革。這顯示了「仿古」實際上包含了傳統與創新不可分割的兩面意義（參較展品編號17：王翬《仿古山水冊》及展品編號18：惲壽平《仿宋元六家山水冊》）。

14.《山水冊》 龔賢（1619-1689）

龔賢，字半千、野遺，號柴丈人、半畝，江蘇崑山人。早年值明末戰亂，在外飄泊流離，晚年隱居南京，賣畫課徒，生活清苦。善山水，在南京與具相近藝術意趣的遺民畫家互相酬唱，後人稱為「金陵八家」，以龔賢為首。

龔賢的作品讓人一望而知，這有多方面的風格因素。首先是他的墨法處理異常突出。他將黑與白兩者推向極致，一般將他的這兩種風格稱為「白龔」與「黑龔」。「白龔」是指他以雅淡明快的墨色寫成，但其用筆卻不如「新安畫派」般枯淡，反而顯得潤厚沉雄得多。「黑龔」則是以反覆敷墨的手法積染皴擦而成，使層次極之清晰分明。這種用墨的方法承自宋人的「積墨法」，甚至淵源自董源、巨然以及米芾。「白龔」為他早期的摸索重點，而中晚期則慢慢形成「黑龔」風格，兩者在中晚期作品之中並行不悖。

對於黑與白的專注，也顯示在他的構圖法則之中。他在處理畫面的黑白關係上務求達到虛實相生的效果。正如他自己說：「非黑無以顯其白，非白無以利其黑」（《課徒畫說》）。此外，他在構圖上亦追求「奇」與「安」，即奇幻與平穩的結合；加上他的作品幾乎全是渺無人跡，使他的畫總帶點抽離於人間的幻境。這種真幻之間的山水可說是從他冷靜的分析、虛實的明快以至構圖的奇幻等因素而來。他的名作《千巖萬壑圖》（瑞士蘇黎世里特堡博物館德諾瓦茲藏）可謂是此中典型例子。

這一冊（共有八頁）混合地體現了上述風格的各種方面。第一、五及七頁說明了他的「黑龔」風格；第二、三及四頁則是「白龔」風格的體現；而能夠說明他的複雜結構佈局的，則反映在第六及八頁之中。從以上面目多樣和成熟的風格所見，相信此冊約創作於中晚期，而這可從他的署款加以印證。龔賢一生飄泊，直到晚年才回到南京清涼山，並於1668年（時維五十歲）建立了半畝園隱居。他的長篇巨製和精微的冊頁大都完成於這一時期。此時的作品多署上「半畝」、「半畝龔賢」、「半畝賢」等字樣，而這類署款亦見於此冊，故應屬他晚年的作品。

16.《黃山勝景冊》 梅清（1623-1697）

梅清，字淵公，號瞿山，安徽宣城人。擅山水、松石，尤好畫黃山。他筆下的黃山以氣勢取勝，取景奇險而綫條盤曲，富有動感。

梅清一生之中曾先後兩次游歷黃山，第一次為康熙十至十一年（1671-2，時維五十歲左右），然後於康熙二十九年（1690，時年六十八歲）再登黃山。從他一生的作品所見，梅清晚年游歷黃山的經歷對於他的畫風及創作有很大的影響。他的大部分傳世作品均創作於七十歲左右，而題材亦有很多是環繞黃山的。

晚明「四僧」之一的石濤曾將梅清的畫風列入「豪放」一格，而梅清晚年的畫風在豪放之外，也滲雜了蕭散簡率之氣，使其筆下的黃山添上超塵脫俗的色彩。在安徽一地活躍的其他畫

家，對於黃山的描繪也是強調了這一方面的特色。例如「新安畫派」之首的弘仁，他發展了倪瓚荒率枯淡的筆觸；至於石濤則以豪放而富對比的筆觸與墨韻以及奇詭的構圖來描繪黃山，而梅清也與之較類似。這些畫家以相異手法描寫脫離塵俗的黃山，但他們的繪畫均側重真景對他們的啟發，這點與同時的「正統畫派」所追求的仿古意趣各不相同。

《黃山勝景冊》突出地表現了黃山拔群之氣韻。這八頁分別表現了黃山的八個景緻，即「五供養」、「蓮花峰」、「獅子峰」、「繞龍松」、「松谷」、「翠微峰」及「浮丘三峰」（另有一景無指明地點）。此冊可見梅清佈局奇幻的特點，亦見其喜用之「破空」章法，各峰巒在各圖中異峰突起，眾峰則列伏其下，與當時流行的「四王」風格，即磊石疊嶺的章程式相對地別具一格。例如第八頁之「浮丘三峰」，三座相連的奇峰直插雲霄，山腳凌虛，益顯其飄逸之靈動，下右方則以三兩小樹及遠峰襯托其拔起之氣勢。這種交代手法直接而簡率，極配合黃山靈氣之性質。

黃山成為畫家們描繪之對象，除了是它奇幻多變的景象吸引人之外，還有它與道家氛圍的聯繫。相傳黃山為黃帝煉丹之處，並成為「神仙窟宅」。故此，游歷黃山遂有問道、洗塵的意義，這對於身處動盪之世的文士、遺民來說更是趨之若鶩。

21.《山水花卉冊》 王 翬（1632-1717）、惲壽平（1633-1690）

王翬，字石谷，號耕煙散人、烏目山人等，江蘇常熟人。出身文人世家。畫得王鑑、王時敏指授，飽覽唐宋元名蹟，畫藝益進，面目尤多。中年作品最為精彩，風格明快清麗。六十以後多為應酬之作，且常有代筆。其畫風學者甚眾，號稱「虞山派」。與王原祁的「婁東派」同為清代正統派兩大宗。

惲壽平，字正叔，號南田、白雲外史等，常州人。出身大族，早年坎坷，後專注畫學。與王翬、查士標等友好。山水師「元四家」，中年改習花卉，以徐崇嗣沒骨法為宗，重寫生，風格清新。從學者甚多，遂開「常州畫派」，影響清代至巨。

是冊有王翬山水、惲壽平花卉各四開。惲、王二人之交情向是畫壇佳話，其合璧冊更為歷代收藏家所珍重（又見展品編號20）。從題識可知，王畫應完成在前，惲畫在後。藏者更著意將惲、王畫作湊併一起，並要求惲壽平加題於王畫之上，相得益彰。此亦反映當時鑑藏家對惲、王二位名家合璧冊之重視；這樣既表現文人風雅情趣，也藉此提高畫作本身聲價。此舉亦見於其他事例，如乾隆時期書法家王文治與畫家潘恭壽合作，世有「潘畫王題」之譽（見本展覽館潘恭壽《杜麗娘圖》）。

王翬於清初「四王」中學古最博，遍臨宋元名蹟，師古而能自出個性。此四頁山水以淡墨為主，其中兩頁略施花青、赭石，風格雅淡清新。畫為王翬中年之作，可見其精練工秀。《雲棧圖》（頁二）寫巨嶂溪流，山石以乾筆輕擦，皴法在「小斧劈」、「雨點」之間，以較濃墨寫樹叢三組，分置於前、中、後景顯眼處，營造氣氛幽邃深遠。《幽居出林杪》（頁四）則以元代倪雲林「折帶皴」畫山巒，右下方濃墨樹杪與遠山的側筆苔點渾然呼應，於雲林之靜澹荒寒中見自家特色。《荒江垂釣》（頁八）構景疏簡而景致含蓄冷逸。畫憶寫自己與惲壽平二人垂釣之樂，用宋代惠崇法出之，有境有情，為極佳之作。

惲畫四頁寫桃花、丹桂、菊花、蜡梅及天竹，主要以「沒骨」淡彩描繪。花卉枝葉均經畫家刻意剪裁，捨繁錦濃艷而取清疏

磊落。畫法生動自然，充份達到「與花傳神」之致。桃、菊二花用白粉或平塗、或勾勒，沉著厚重中卻能顯現花瓣的柔弱透明感。《二友圖》（頁三）用色技巧更見高超，以洋紅寫天竹、藤黃寫蜡梅、花青寫葉，此近西洋「三原色」的配置，不但沒有對比過強，反覺其澹雅清逸，極具文人畫意趣。

24.《山水冊》 石濤（1642-1707）

石濤，俗姓朱，出家後改名原濟，別號大滌子、清湘老人等。為明朝皇室後裔，年幼為避禍入寺為僧。早年雲遊四方，後選俗定居揚州。與梅清（見展品編號16）交善，畫風亦受其影響，同被譽為「黃山畫派」主將，亦為「清初四畫僧」之一。石濤才華橫溢，於山水、花卉、人物無不精妙，技法不拘一格，畫風蒼鬱恣肆，極富創造性。所撰《石濤畫語錄》堪為繪畫理論巨著。

此冊墨法枯濕濃淡兼用，尤多用濕筆。行筆流暢而生拙，以粗線勾斫為主。畫多作一河兩岸小景，異於其變化多端之疊嶂巨構。石濤山水多源於自然，擅長表現山川之氤氳渾厚。第一頁寫漁夫放掉獨釣，風吹葦動，一片蕭森景象。淡墨勾皴山石，濃墨寫枯枝、樹叢、遠山，層次分明處為畫家之刻意營造。近代張大千畫風深受石濤影響，江中釣徒造形亦屢見於大千早年畫作。第二頁以「披麻皴」寫山巒、岸石，連皴帶擦，延綿層疊，益增山之峻拔。近景寫樹用不同表現手法點葉，然筆墨層次卻見板滯凌亂。第六頁近岸畫樹若干，姿態各異，其參差錯落之勢及濃淡變化均見石濤高明之處。左方「介業」及「夾葉」寫法一氣呵成，由上而下，墨色自濃轉淡，反映畫家用水用墨的高超技巧；又以濃墨畫遠山壓頂（亦見第一、四頁），獨具面貌。

是冊筆墨雄健恣縱，淋漓酣暢，充份發揮石濤善用「生宣紙」之特色。這與其《宋元吟韻冊》（展品編號23）用較「熟」之洋紙繪畫效果各異其趣。

26.《山水冊》 姚宋（1648-1722後）

姚宋，字羽京，號野梅，安徽新安人，寓居蕪湖。擅畫山水、人物、花卉、草蟲。山水學弘仁為主，能以假亂真。既而兼師諸家，然面目未能脫弘仁畫風。好遊歷，曾至黃山，深悟弘仁、梅清（見展品編號16）諸前輩寫黃山妙處，畫能得大自然神韻。史傳姚氏能於瓜子上畫十八羅漢，時稱絕技。

全冊（共十二開）可分蒼秀、荒寒兩路風格。前者如第三頁寫重巒疊嶂，筆觸鬆動。岸邊有遊者緩步，怡然賞景，至山谷處則可拾級而上，過山門而有村屋數椽，可遊性極高。又如第四頁，用筆縝密，樹木鬱葱，寫出一派夏日氣象。兩幀冊頁用乾筆水墨而能表現山川渾厚，頗見元代黃公望氣韻。第十及十二頁則明顯具「新安畫派」特色；構景奇峭，用筆挺勁均出自弘仁一格（參較弘仁《仿王絨山水》扇面，見《虛白齋藏中國書畫扇面》藏品目錄，作品編號66）。山石崢嶸方便，直插寥闊碧天，益顯黃山之險峻。畫略敷淡彩，能豐富以勾勒為主、過於簡約的畫法。這與前者純水墨而能表現氣象萬千的方法足以揭示畫家多樣化的造詣。第八頁構景奇特，別出心裁，畫纖道斜貫畫面，右下方置山坡一角，益增平遠效果。又寫風帆沿江而下，使畫境靜中有動。第九頁有南宋畫特點，然畫家以遠山畫法寫中景巨嶂，淡墨渲染，實中見虛，手法高超。近景遊者踱步登高，有欲窮千里目之意，其絃外之音與第三頁實有異曲同工之妙。

27.《三絕冊》 高鳳翰（1682- 約1749）

高鳳翰，字西園，號南村，山東膠州人。曾任安徽歙縣知縣，被劾去官後流寓揚州。五十五歲右臂病廢，改用左手作書畫，遂更號尚左生，畫風益趨奔放蒼勁，嘗自言：「其生物澀拙，有萬非右手所及。」晚年賣畫自給，與金農、鄭燮、李方膺等交善，為「揚州八怪」之一。善畫山水、花卉，山水師法宋人，景致較寫實，近趙令穰、郭熙一派。花卉則生動放逸，盡脫院體習氣。生平好玩硯，收藏逾千。

此冊名「三絕」，集高氏詩、書、畫於一。畫用筆蒼勁生辣，四幅取景各異，或疏秀或奇拗，配以隸、楷、行、草書法題詩寄託情懷，誠為高氏之精作。高氏亦精刻印，全冊共鈐印章二十七方，與書畫同堪玩味。

第一頁奇峰蒼松，水雲飄渺如蓬萊仙境。二僧論佛其間，畫境意境均甚具出塵之想。第二頁寫揚州水鄉景色，煙柳倚岸，舟行江中，遠景則見田疇阡陌連綿，春意盎然。兩頁均用幽淡枯筆皴擦，墨色淡而不覺其乾，手法出人意外。第三頁題「東牟奇松」，用筆蒼勁，寫山東城隍廟外蒼松平偃、樹幹長花之奇觀。高氏這一類寫實景致作品，不失奇逸天趣。第四頁用宋代李成法繪秋樹柯枝橫斜之貌，以草法寫枝，行筆奇拗，轉折處意到筆隨。落木蕭蕭，背景留白作碧空萬里，惹人秋思無限。傳世與本冊相若的作品亦散見於其他收藏，這與高氏於揚州賣畫為生，一稿多畫的商業活動有關（有關揚州畫壇之商業活動，參較展品編號29：黃慎《雜冊》之解說）。

29.《雜冊》 黃慎（1687-1772）

黃慎，號瘦瓢山人，福建寧化人。自幼家貧，從師學畫，出遊各地以賣畫謀生，曾僑居揚州多年。人物、花鳥、山水皆擅。早年師法上官周，多作工筆，中年後參用草筆筆意入畫。人物題材多取自神仙佛道和歷史故事。花卉則風格縱逸，秉承徐渭、朱笥大寫意一路。黃慎人物畫對後世影響頗深，如「海上畫派」之「四任」及至民間壁畫、瓷畫等。為「揚州八怪」之一。

「揚州八怪」畫風與正統派文人畫家如王翬、王鑑（見展品編號10、11、17）等截然不同，好以粗筆寫意，縱恣奔放，往往被正統派斥為率俗。題材亦較少山水而重花鳥。然而，正是這種尚寫意、重抒情及講求個性鮮明的藝術風格，使「揚州八怪」能於清代畫壇別樹一幟。其中以鄭燮的瘦勁（參看《古萃今承》：鄭燮《墨竹圖》）、金農及羅聘的古拙（同上：金農《獨馬圖》、羅聘《鬼趣圖》）、李鱣及高鳳翰的率放（同上：李鱣《垂藤綬帶圖》、高鳳翰《三絕冊》，本展覽展品編號27）和華嵒的俊逸（同上：華 《松聲草閣圖》）等為特出。這種帶有明顯諧俗趣味的藝術風格，與當時揚州商業發達有極密切關係。一些富商巨賈開始以自身的審美觀搜購那些講求新奇、抒發個性、雅俗共賞的書畫作品。影響所及，畫家一向秉承的傳統文人畫品味開始產生根本的變化，書畫藝術亦日趨商品化。一大批依附市場的職業畫家遂應運而生。黃慎亦為這類畫家之一，據《書畫所見錄》記載：「蓋揚俗輕挑，喜新尚奇，造門者不絕矣。瘦瓢由是買宅，娶大、小婦。」

此冊為黃慎較晚期以狂草筆法的寫意之作（早期較工細之作，參較《古萃今承》：黃慎《山村送別圖》）。第一頁以水墨繪夜雨愁思，畫面上方留白寓風雨交加之夜空，不著一筆而有暴雨寒潮之感。一行人披蓑衣逆風趕路歸家，題句有「人生只合老樵漁」，情境交融，極具詩意。同樣題材、詩句的作品亦見於其他收藏（見廣州美術館藏《五湖夜雨圖》軸）、第六、十

一頁以放縱筆致寫瓜果、梅花，其行筆迅疾跳躍有徐渭風骨。梅枝一頁更見佈局大膽，用書法意趣寫梅，復用繪畫筆法寫字，主次位置互調，頗堪玩味。

32.《北墅八景冊》 程庭鸞（1796-1858）

程庭鸞，字伯序，號蘅鄉。嘉定諸生，寓居蘇州甚久。工詞章、書畫、篆刻。山水得錢杜指授，清蒼優雅，又近李流芳風格（見展品編號7）。篆刻上追丁敬、黃易而得秦、漢精神。

程氏早年畫風較近其師錢杜，趨於纖密細膩，後筆墨轉為鬆秀，近同時代湯貽汾、王學浩一格。是冊八圖繪北墅景色，表現江南市郊園林優雅景致：有月夜攤書、桐陰品茗、竹徑漫步、觀花賞畫等等養身韜晦的文人理想生活。

明清兩代以蘇州為主的江南地區造園風氣鼎盛，富商雅士爭相於邸宅鑿池蓄水、栽花疊石，務求使居者如置身真山水間，得以洗滌塵囂、舒心怡神（參較文伯仁《園林十五景》，展品編號5）。中國的造園與山水畫實有一定共通性，史載唐代王維規劃輞川別業，元代倪瓚參與建造獅子林等，均為文人畫家將個人思想、審美情趣融匯到園林建築之實例。中國園林一般可為分為建於城市的人造庭園及依自然實景而築的山水園林。前者著重表現文人「雅」、「諧」之趣，如文伯仁作品所繪畫的蘇州、揚州地區私家園林即是。自然山水園林則講求「野」、「幽」之情趣，較強調反樸歸真，並嚮往漁樵耕夫之樂。北墅即屬此類因地借景之山水園林。

是冊為設色絹本，行筆略嫌輕率，非精練之作，然著重表現文人對理想的渴求，以詩配畫，寄寓隱逸情懷。設色以「汁綠」（藤黃、花青混合）為主，輔以花青、赭石。第二頁寫主客於春日同觀偶得珍藏，並以詩紀事。繪長廊橫貫園林，前置湖石喬木，後見高閣書齋，窗明几淨，實為讀書繪畫佳處。第三頁則描繪田園生活，二人閒話春耕，窗外是一片桃紅柳綠、菜花盛放的醉人春意。第八頁題「寄秋籬」，詩云：「塵境一籬隔」，這與陶淵明之「結廬在人境，而無車馬囂」實有異曲同工之妙。程氏以此頁作總結，用意至為明顯。細味此冊確實能予觀者有宋人所言「可遊、可居、可忘世」之境界。

35.《雜冊》 朱偁（1826-1900）

朱偁，字夢廬，浙江嘉興人。擅畫花鳥，得華 逸趣。初學張熊，幾能亂真。晚年畫藝益進，與同時代的上海名家如任伯年、虛谷、吳昌碩、胡璋等同屬「海上畫派」。

與「揚州八怪」比較，「海上畫派」人數更為眾多，而其商業化之特點亦更呈明顯。上海於清代中葉已是商賈雲集之城市，鴉片戰爭後更取代蘇州、揚州及廣州的地位，成為遠東最繁華的對外商埠。各地顯貴富豪、外國買辦相繼擁入，以及大量資金匯聚，促使上海的經濟、文化地位急升。「自海禁一開，貿易之盛，無過於上海一隅，而以硯田為生者，亦皆于于而來，僑居賣畫。」（張鳴珂《寒松閣談藝瑣錄》）。自此，上海繼揚州之後，成為近代之畫壇重鎮。朱偁畫名赫然，「經商者皆思將得一筆（扇面畫），出入懷袖，以為榮也。」據記載朱偁「晚年厭苦扇頭小品，雖筆潤日增，而乞者愈盛」，這足反映朱氏作為一職業畫家，亦不得不應市場要求繪畫自己不大願意的作品。

「海派」與「八怪」一樣，風格異於正統派，崇尚寫意並追求更入世的藝術表現。題材的多樣化與及筆墨技巧的明快活潑，極受普羅大眾的喜愛，就如第二頁，以日常生活事物入畫，平易近人。品嘗時果、茗茶賞花，表現城市人於塵囂中所渴求的

閒情。詩曰：「曉來荷露烹茶罷，閒劈蓮房染指香。」如此優雅的詩情畫意，難怪朱氏的畫作大受時人歡迎。此頁筆法簡捷爽勁，水墨色彩混融，其中水、粉相撞遺痕更見高妙。第四頁寫月夜小景，墨竹橫斜，一小鳥夜棲枝頭，神態活潑，構圖巧妙，設色則較上頁淡雅，著重水法，其清麗悅目實為雅俗共賞之小品佳作。（其他「海派」作品，可參見《虛白齋藏中國書畫扇面》藏品目錄，作品編號106、107、111-113等。）

36.《花卉冊》 居廉（1828-1904）

居廉，字古泉，號隔山老人，廣東番禺人，與兄居巢被譽為「二居」，共創「隔山畫派」。擅畫花鳥草蟲，尤精寫生，筆法兼工帶寫。畫學宋光寶、孟覲乙，後能出己法。善用「撞水」、「撞粉」法，色彩艷麗。從學者眾，開「嶺南畫派」先河。

清末廣州外商雲集，畫壇發展與「海上畫派」有著很多相類似地方。然而，居廉更能充份結合了外來影響及本地獨特的風土事物，創出一己面貌。「二居」曾客居東莞張敬修之「可園」。「可園」面積細少但設計精巧：於有限空間妙造自然，被譽為「廣東四大名園」之一。他們置身此優雅小天地，終日賞花遊園，遂啟對景寫生的逸興。居巢寓居「可園」時所作大批詠花詩篇及畫稿可印證一二。居氏畫作多為扇面、冊頁，這與其園林生活亦有一定關係。園林設計一般講求營造小品式的景觀，如透過漏窗觀賞園中花木之局部景致，其意念就如國畫描繪的折枝花卉，都是經過作者經營剪裁的形式美表現。「二居」其後退隱番禺，亦自築「十香園」，既能於花草樹石間擷取創作靈感，又便於授徒時作寫生教學。故此，園林於「嶺南畫派」的發展實有深遠意義。

此冊居廉以其熟練「撞水」、「撞粉」法烘染花葉，四幅均繪玲瓏湖石於其中，意筆勾斫，與「沒骨法」的花卉對比得宜。復用工筆繪昆蟲，形態生動。第一頁為蟬鳴夏日圖，採切割式構圖手法。蟬殼的堅實感與透薄蟬翼的描畫寫實逼真，突顯於淡雅的花叢中。第二頁畫蝴蝶飛舞花間，動靜相映成趣，生氣盎然。居廉以其明察物象不爽秋毫的觀察能力，並注入個人情感意趣，為花木草蟲寫照，不但逼真真物，更高度傳神，觀者無不共鳴。

此種悅目諧俗的藝術感觀，與較早的「揚州八怪」及「海上畫派」有一定共通性。無怪乎當時廣州很多市井商舖均好掛居氏繪畫作裝飾。流風所及，香港早期的老店亦曾見有其畫置於店內。

37.《花卉冊》 黃賓虹（1865-1955）

黃賓虹，名質，字樸存，號予向、虹叟等。原籍安徽歙縣，生於浙江金華。幼年即開始習文學畫，嘗臨摹觀摩名家書畫。好遊歷，寫生甚多。曾參與極多有關國學及書畫的出版和教學活動，對推動中國文化藝術不遺餘力。黃氏擅山水、亦精花卉。山水尤為世所重，能揉合摹古與寫生。用筆縝密，墨色濃重，畫面繁而不結，靈氣內蘊。

此冊寫花卉十頁，率意自然。畫盡以中鋒出筆，線條遒勁凝重，其書法亦同樣沉著有力，達到畫家自言「腕中之力，應藏于筆之中」的用筆要求。至於用墨著色則隨意揮灑，氣韻天成。枝葉披離錯落，但卻「順以氣聯貫之」。第一頁水墨淋漓，筆致靈動精神。枝葉畫法先以筆醮濃墨，再略醮墨水，下筆則能水墨互滲，但仍見行筆之跡。桃花用淡洋紅色恣意點染，紅花配墨葉，於淡雅中甚切合畫題「春雨含滋」。第八頁

逸筆草草，筆酣墨暢。以濃墨寫葉肋破淡墨葉塊，氣韻明快。款曰仿明代徐渭（參較《古萃今承》：徐渭《富貴神仙圖》），實為貌離神合。黃氏線條取法金石，沉著圓厚，徐渭則見勁峭飛動。然風格上黃賓虹能直逼徐渭豪邁率真、不拘法度之大寫意特點。第十頁用古籀書筆法寫梅，曰仿明代書家豐坊。黃氏在其畫論早有指出繪畫用筆來自書法，而以金石家之用筆最為上乘：「貴其探源籀古篆隸之跡，取法高遠也。」故欣賞黃賓虹繪畫之時，觀者亦應細味其線條行筆，方得至高的視覺享受。

40.《西貢山水冊》 彭襲明（1908生）

又名昭曠，江蘇潯陽人。上海美術專科學校畢業。抗戰時流寓四川。移居香港後任職中國書院藝術系，後隱居專注繪事。擅山水，風格超脫清曠。平生好獨行，遍遊名山大川，又善於掇取古人精萃，下筆能自出丘壑，一氣而就。張大千觀其畫譽之為「不信三百年間有此人。」

以水墨寫生香港風景，前者有黃賓虹、黃般若，而彭氏此冊貴乎「逸」。清唐岱《繪事微言》：「古云畫有三品：神也、妙也、能也。而三品之外，更有逸品....欲到能品者，莫如勤依格法，多自作畫。欲到妙品者，莫如多臨摹古人，多讀繪畫事之書。欲到神品者，莫如多游多見。而逸品者，亦須多游。寓目最多，用筆反少。」彭氏具備了此等要求，故其畫能「毫無塵俗之氣，落筆自有佳境矣。」

第二頁構景空靈，以濃墨側筆點樹並渲抹遠山，寥寥數筆而意境深邃。茫茫煙水，氣格直逼宋元。第六頁構圖相近，然筆致較見纖細；以鋒尖勾線，行筆灑脫靈動。畫境明快雋爽，大有不食人間煙火之高澹。最妙處為近景樹叢寫法，姿態濃淡各異而富生趣。其一更以高度簡括潑墨法出之，正是「得之自然、出於意表」。第三、四頁則於小幅寫丘壑之沉雄，前者峰頂處植物叢生，有北宋范寬、王詵等山水特點。主景用平視視點描畫，遠方溪口則採俯瞰角度處理，此種散點式透視常見於中國繪畫。第四頁山石皴法變化多端，近處分別以「馬牙」及「荷葉」皴寫石峰挺拔，用筆勾斫有力，益增其堅實感。皴、擦、染交織互用與清初石濤的「拖泥帶水皴」有異曲同工之妙（參較石濤《山水冊》，展品編號24）。遠山煙靄籠罩，雲腳處見村屋數椽，教人神往，正如題詩所指：「風光如畫裏，疑是到蓬萊。」

歷來成功畫家均以其高簡筆致表現物象，不拘常規，行筆落墨率放自然。正如彭氏自言：「因山發皴，隨景立象。」他們所謂「師造化」、「法自然」是將客觀物象與自己的思想感情交融，經過內心的提煉昇華，形之於畫在似與不似之間，最終達到一種物我兩忘的理想景象。觀此山水寫生冊，實覺其筆精墨妙處已臻此中國畫之逸格至高表現。