

東海大學美術學系碩士班碩士論文

一超直入如來地-

論董其昌繪畫世界中「仿」的頓悟

Transcend to the Land of Tathagata Straight Away

– on the Enlightenment of “Imitation” in Dong

Qi-Chang’s Painting

指導教授：吳超然 教授

研究生：許著言 撰

中華民國 100 年 6 月

東海大學美術系
碩士在職專班

許著言 君所撰碩士論文：

一超直入如來地—論董其昌繪畫世界中「仿」的領悟

業經本委員會審議通過-----

碩士論文口試委員會

李惠正 (李惠正)

倪再沁 (倪再沁)

指導教授 吳超然 (吳超然)

系主任 林文海 (林文海)

中華民國 100 年 7 月 5 日

致謝

由衷的感謝我的指導教授，吳超然 老師、倪再泌 老師、李惠正 老師，在論文寫作期間無私的指導，更要感謝他們帶領我進入藝術史研究的領域，也要感謝我研究所的同學，有你們這些俊男、美女的陪伴，讓上課充滿了樂趣，當然也要感謝系辦工作人員的後勤支援，讓我能無後顧之憂的專心於學業。最要感謝的是我摯愛的老婆 林綽娟 博士，沒有她的鼓勵和支持，我不可能完成這次的課業，雖然她不幸的在我研三上的時候，因為癌症病逝，我深信她一定在天堂的某一角落為我高興，最後要感謝我的兒子許美程，他犧牲了許許多多與我相處的時間，更在我人生最灰暗的時刻，讓我看到希望。在東海三年來最大的收獲，在於瞭解到閱讀的重要性，尤其是大量閱讀所累積的力量，又一次完成人生美好的一役，下個戰場在那裏呢？

摘要

謝赫六法中的「傳移模寫」指出摹仿描繪古代大師的作品，是中國古代畫家養成訓練的方式之一；元代的趙孟頫則更進一步奠定後世之文人畫的兩大基本法則：書法與臨摹古人畫；至明末的董其昌，則重新樹立文人畫家仿古的原則，他提倡集古人各家之「大成」，將書法應用到繪畫上。

董其昌對中國繪畫影響有褒有貶，他以「南北宗論」為理論依據；「仿」-創造性的轉換，為行動綱領，結合他在社會上的崇高地位，領導了整個畫壇的超越行動。他的超越行動，雖然後繼的「正統派」畫家受限於政治現實，由「仿古」走向「泥古」；卻在「獨創主義」畫家中發光發熱，由石濤、八大、揚州畫派、海派一脈相承，形成了另一個波濤壯闊年代。

高居翰教授指出：「有關『仿』的討論，我們歷來過度地在理論的層面上鑽研，而對於其如何在具體畫作中運作的瞭解，則乃嫌不足。」本論文嘗試在前人的研究基礎下，以「仿」的理論為基礎，佐以「仿」在具體畫作中的運用情形，試圖揭開董其昌繪畫藝術中「仿」的神秘面紗。

關鍵詞彙：「董其昌」、「南北畫論」、「仿」、「文人畫」。

Abstract

Xie-He's Six Skills included "copy and imitation" and pointed out that one of the training methods to raise painters in the ancient China was to copy and imitate the masterpieces by ancient masters. In Yuan Dynasty, Zhao Meng-fu further established the two main basic methods of literati paintings in later generations, namely, calligraphy and imitation. Dong Qi-Chang of late Ming Dynasty re-established the method of imitating ancient paintings and advocated the integration of the culmination of the ancient masters as well as the application of calligraphy in paintings.

Dong's impact to Chinese painting has been favored by some and disagreed by others. Based on the theory of "the southern and northern schools" and the action principle of "imitation", that is, creative transformation, and combined with his high social position, he led the transcendence of the whole painting generation. This transcendence gradually changed from "creatively transforming the ancient" into "strictly confined by the ancient" due to the political reality the succeeding orthodox painters faced. However, it prospered in the "originalist" painters and formed a grandiose period with the line of Shi Tao, Ba Da, Yang-Zhou School and Shanghai School.

Professor James Cahill mentioned that, "regarding the discussion of 'imitation', it had been excessively focused on theoretical aspects, whilst there still lacks the understanding of how it is applied in the actual paintings." This thesis aims to unveil the secrets of "imitation" in Dong's artistry based on previous studies, the "imitation" theories and how "imitation" is applied in actual paintings.

Keywords : Dong Qi-Chang, The Southern and Northern Schools,
Imitation, Literati Paintings.

大綱

第一章 緒論	1
一、研究動機	1
二、研究目的	2
1. 以「比較研究法」及「形式分析法」雙管齊下：	2
2. 從「變」的角度探討「仿」：	3
3. 從「形式分析」和「藝術史」的角度探討：	3
4. 從「取勢」的原則探討：	3
三、研究範圍與限制	4
1. 研究限制	4
2. 研究範圍	4
四、研究方法	5
1. 資料的蒐集與整理	5
2. 繪畫作品的整理	5
3. 撰寫本文	5
第二章 生平簡介	7
一、生平概述	7
二、時代背景	9
三、官場及交友	10
第三章 典範的建立-南北宗論	13
一、晚明以前山水畫系與師承	13
1. 漢魏以前，人大於山、水不容泛	13
2. 晉唐之際，獨立成科	13
3. 唐末五代，皴法完備	15

4. 北宋巨嶂，南宋院體	16
5. 元朝，文人畫的復興	18
6. 明朝「浙派」與「吳派」之爭	19
二、南北分宗	21
1. 南頓北漸，唐朝始分	21
2. 能指所指，平息爭論	23
三、「南北宗論」的內涵	25
1. 「尊德性」的精神原則	25
2. 以畫為樂，以畫為寄	26
3. 兩家法門，如鳥雙翼	27
(1) 漸修頓悟，皆登如來	27
(2) 筆墨技法，互補有無	28
第四章 董其昌的書法風格	29
一、書法風格探索	30
1. 早期風格（1572~1600年）	30
2. 成熟期風格（1600~1620年）	32
3. 晚年風格（1621年以後）	33
二、董其昌之臨古觀	34
1. 需先探源，不在形似	35
2. 字熟後生、畫熟外熟	36
3. 妙在能合，神在能離	37
第五章 董其昌的繪畫藝術	38
一、早期畫風探索	39
二、成熟期畫風探索	42
第六章 仿古繪畫	46
一、仿古思想興起的背景	46

二、明朝的仿古	48
三、董其昌「仿」的理論	49
1. 以書入畫，乃為士氣	49
2. 師法古人，不求形似	50
3. 集其大成，自出機軸	51
第七章 董其昌仿古繪畫的實踐	53
一、仿董源	53
二、仿黃公望	54
三、仿王維	56
第八章 結論	60
一、以「直皴」取勢	60
二、有宋人之骨力去其結，有元人之風雅去其佻	61
三、先法古人，後師自然	62
四、學古不能變，便是籬堵間物	63
五、超越與侷限	64
1. 從當代水墨的困境，看董其昌的超越	64
2. 從「筆墨」到「題材」的侷限	67
(1) 筆墨的侷限	67
(2) 題材的侷限	68
六、結語	70
參考書目	72

參考圖版：

圖版 1 紀遊畫冊 董其昌 絹本設色 水墨 1592 年 台北故宮博物院 藏 31.9x17.5 公分。 ……………	74
圖版 1-1 上：米芾跋褚遂良摹蘭亭敘。下：董其昌題紀遊畫冊。 ……………	74
圖版 2 楷書千字文冊 董其昌 紙本水墨 第 1 開 1611 年 台北故宮博物院 藏 26.6x12.6 公分。 ……………	75
圖版 2-1 上：董其昌書千字文。下：智永千字。 ……………	76
圖版 2-2 上：虞世南孔子廟堂碑。中：董其昌千字文。下：智永千字文…	76
圖 2-3 上：顏真卿顏氏家廟碑。中：董其昌千字文。下：智永千字文。 …	77
圖版 3 般若波羅蜜多心經冊 董其昌 紙本水墨 第 4、5 開 1627 年 台北故宮博物院 藏。 ……………	78
圖版 3-1 上：顏真卿多寶塔碑。下：董其昌書心經。 ……………	78
圖版 3-2 上：歐陽詢九成宮醴泉銘碑。下：董其昌書心經。 ……………	79
圖版 4 山居圖 扇頁 董其昌 金箋 水墨上海博物館藏 16x47.4 公分。 ……	79
圖版 5 《西湖蓮社》冊頁 董其昌 絹本設色 1596 年 上海博物館 藏 26.1x24.8 公分。 ……………	80
圖版 6 《西山雪霽》冊頁 董其昌 絹本設色 1596 年 上海博物館 藏 26.1x24.8 公分。 ……………	81
圖版 7 《西山暮靄》冊頁 董其昌 絹本設色 1596 年 上海博物館 藏 26.1x24.8 公分。 ……………	82
圖版 8 《赤壁雲帆圖》冊頁 董其昌 絹本設色 1596 年 上海博物館 藏 26.1x24.8 公分。 ……………	83
圖版 9 《城南舊社圖》冊頁 董其昌 絹本設色 1596 年 上海博物館 藏 26.1x24.8 公分。 ……………	84
圖版 10 《舫齋候月圖》冊頁 董其昌 絹本設色 1596 年 上海博物館 藏	

26.1x24.8 公分。·····	85
圖版 11 《西山秋色》冊頁 董其昌 絹本設色 1596 年 上海博物館 藏	
26.1x24.8 公分。·····	86
圖版 12 《九峰招隱圖》冊頁 董其昌 絹本設色 1596 年 上海博物館 藏	
26.1x24.8 公分。·····	87
圖版 13 《婉孌草堂圖》軸 董其昌 紙本水墨 私人收藏	
111.3x36.8 公分。·····	88
圖版 14 仿王維《輞川圖》 石刻拓本 刻於 1617 年。·····	89
圖版 15 傳王維《江山雪霽》卷（局部）絹本設色 京都小川氏 藏	
縱 28.4 公分。·····	89
圖版 16 《胡人騎象奏樂圖》日本 正倉院所藏唐代琵琶·····	90
圖版 17 《深山棋會》980 年 絹本 水墨設色 遼寧省博物館藏	
154.2 x 54.5 公分·····	91
圖版 18 《葑徑訪古圖》軸 董其昌 1602 年 紙 水墨 臺北故宮博物院藏	
80x29.8 公分·····	92
圖版 19 《寒林重汀圖》軸 董源 絹本設色 日本黑川古文化研究 藏	
179.9x115.6 公分·····	93
圖版 20 《青弁圖》軸 紙本水墨 董其昌 1618 年美國克里夫蘭美術館藏	
225x66.88 公分。·····	94
圖版 21 左：黃公望《富春山居圖》（局部）。右：《青弁圖》（局部）·····	95
圖版 22 《仿王蒙山水》董其昌 紙本水墨 1623 年 取自仿古山水冊	
納爾遜美術館藏 55.5x34.5 公分。·····	96
圖版 23 《具區林屋》軸 王蒙 紙本淺設色 臺北故宮博物院	
68.7x42.5 公分·····	97
圖版 24 吳鎮（傳巨然）《秋山圖》150.9x103.8 公分絹本水墨	
台北故宮博物院藏。·····	98

內文

第一章 緒論

一、 研究動機

董其昌，一個距離我們將近四百年的歷史人物，集書畫家、收藏家、鑑賞家、理論家的身份於一身，在中國繪畫史上的評價，自明清迄今始終爭論不休，如：清代王原祁說董其昌在畫壇上的功績「猶文起八代之衰」；近代徐悲鴻則說：「董其昌、陳繼儒才藝平平，吾尤恨董斷送中國畫二百餘年，罪大惡極」。一個是他的追隨者極力的推崇；另一個是他的批評者則盡情的誣蔑。綜觀整部藝術史，藝術家們潮起潮落，從未聞有因一人之故，斷送了藝術的發展，王原祁的贊譽或徐悲鴻的批評自有其時代背景的干擾因素，重要的是我們今天要如何來看待董其昌及其繪畫藝術。

「仿」是董其昌繪畫理論的核心，他重新樹立文人畫家仿古的原則，為追隨他的後代畫家們開啟了新的風格領域，董其昌雖自稱「摹仿」古人作品，實際上卻是以卓越的原創力，對眾所熟知的山水類型加以變形，並藉著混淆觀者看畫的習慣，達到了一種極強而有力的視覺效果。在十七世紀初的繪畫當中，畫家們一個又一個地受他的新正宗史觀所吸引，並接受了他的美學指導。董其昌有能力在自己的繪畫之中凝聚張力，但是，換了其他人的作品，這些力量往往消失殆盡。

高居翰指出：「有關『仿』的討論，我們歷來過度地在理論的層面上鑽研，而對於其如何在具體畫作中運作的瞭解，則乃嫌不足。」本論文嘗試在前人的研究基礎下，以「仿」的理論為基礎，佐以「仿」在具體畫作中的運用情形，試圖揭開董其昌繪畫藝術中「仿」的神秘面紗。

二、 研究目的

謝赫六法中的「傳移模寫」指出摹仿描繪古代大師的作品，是中國古代畫家養成訓練的方式之一；元代的趙孟頫則更進一步奠定後世之文人畫的兩大基本法則：書法與臨摹古人畫；至明末的董其昌，則重新樹立文人畫家仿古的原則，他提倡集古人各家之「大成」，將書法應用到繪畫上。

董其昌對中國繪畫影響有褒有貶，他繪畫中「仿」的理論，為追隨他的後代畫家們開啟了新的風格領域；而他的「南北宗論」試圖建立了一套文人畫「正宗」的傳承，為畫家規定了一套固定而正確的模仿典範，但最後卻使得追隨他的畫家覺得窒礙難行。本研究希望透過對董其昌繪畫中「仿」探討，從歷代文人畫理論及董其昌傳世作品中的題跋、畫論的梳理，在前人研究成果為理論基礎上利用風格分析法對其作品的分析，深入董其昌繪畫思想核心。論文的研究方向如下：

1. 以「比較研究法」及「形式分析法」雙管齊下：

有關「仿」的討論，歷來過度地在理論的層面上鑽研，而對於其如何在具體畫作中運作的瞭解，則乃嫌不足。本研究希

望利用「比較研究法」對歷代畫論梳理，及利用「形式分析法」以傳世作品的實際比較，雙管齊下的方式深入研究。

2. 從「變」的角度探討「仿」：

董其昌提倡集古人各家之「大成」及將書法應用到繪畫上，為文人畫家仿古的原則，但在師古人臨古畫時，莫是龍與董其昌同時提出警告，要能神變才能傳神，所以「變」是「仿」核心。

3. 從「形式分析」和「藝術史」的角度探討：

「仿」運用傳統造形格式和風格要素-如：構圖的模式、定型化的造形、筆法的系統等等-加以一再重複地挪用，彷彿棋局中的棋子一般。因此從形式分析和藝術史的角度來闡釋作品，才是適切的因應之道。

4. 從「取勢」的原則探討：

在討論古代大師的繪畫方法時，董其昌傾向於強調構圖的問題，他寫道：「山之輪廓先定，然後皴之。今人從碎處積為大山，此最是病。古人運大軸，祇三四大分合，所以成章。雖其中細碎處甚多，要之取勢為主。」所以要以「取勢」的原則來探討章法構圖。

三、 研究範圍與限制

1. 研究限制

在論文的撰寫過程中，發覺本研究最大的限制，來自於無法親眼目睹繪畫的原作，印刷再精美的畫冊，無可避免的會有某些失真，再者所有的畫冊的尺寸都無法以原畫的尺寸再現，在這種情形下，以形式分析法來對作品加以探討，有隔鞋騷養之憾。為了彌補這方面的缺憾，在對作品的分析過程中，盡量參照前輩學者專家對該畫作所有的論述，再加上自己的看法來儘量避免產生可能的謬誤，希望在不久的將來，能有機會親睹原作，屆時可對此篇論文的疏漏之處再做補充。

2. 研究範圍

本研究主要是以「仿」的理論為基礎，來探討「仿」在董其昌繪畫作品中的實際運作情形。故本研究範圍包括了董其昌的生平事蹟、繪畫南北宗論、董其昌的書法藝術、董其昌畫風的演進、仿古繪畫的發展、董其昌「仿」的理論與實踐等。各章寫作思路與架構安排如下：

第一章 緒論：包括了研究動機、研究目的、研究範圍與限制、研究方法等。首先，說明本研究課題的價值與意義，其次闡明研究範圍與限制及本研所使用的研究方法。

第二章 生平簡介：包括了時代背景的介绍、董其昌生平簡介及董

其昌官場交友情形，以進一步瞭解董其昌成長過程及藝術養成的過程。

第三章 典範的建立-南北宗論：本章排除歷史上對南北宗論的一切爭議，僅就典範的建立，來對文人畫的傳承做一系統性的整理。

第四章 董其昌的書法風格：董其昌一向標榜「以書入畫」，經由此章的介紹，瞭解董其昌在書法藝術上的成就，及其在繪畫中應用的情形。

第五章 董其昌的繪畫藝術：透過董其昌早期畫風的形成，及成熟期風格的探討，瞭解董其昌的繪畫藝術及其成長的過程。

第六章 仿古繪畫：仿古繪畫大盛於明代，自有其歷史原因，而終至董其昌集其大成，其成因及演變是本章的命題。

第七章 董其昌仿古繪畫的實踐：透過董其昌傳世畫作的風格分析，印證「仿」實際運作的情形。

第八章 結論：結合上述董其昌繪畫理論的整理，配合繪畫作品中實際運作，對「仿」的核心理論作一總結。

四、 研究方法

本文試圖以董其昌存世的書、畫作品圖像作為基本材料，其中以國立臺北故宮博物院珍藏的作品為主，其他地方的藏品為輔，結合董其昌藝術論述、歷史文獻、當代學術論文與著作，根基於前人研究成果為基礎，進一步加以探討，以風格分析法為主要的研究方法，再輔以歷史研究法、文獻分析法、比較法、符號學等研究方法，透視董其昌對「仿」的理論與實踐，來瞭解董其昌的繪畫藝術的淵源、創新風格及藝術特徵，探究董其昌繪畫藝術的成就及迴響。

個人在本論文的撰寫過程中，大致是以下列研究步驟來進行：

1. 資料的蒐集與整理

利用系上圖書館、國美館資料中心、臺北國立故宮博物館資料中心、全國碩博士論文網站，將有關中國文人畫的傳統、歷代文人畫家的藝術成就、仿古繪畫的發展、專家的論述及已發表的學術論文等，透過資料的整理與消化，理出一脈絡和研究方向，找出議題。

2. 繪畫作品的整理

將董其昌的繪畫作品，有年款的依創作年代先後順序加以整理排列；無年款依不同類型加以分類。以利分析、翻拍作品圖檔，相關資料做成表格，提供後續之比對、參考。

3. 撰寫本文

以前述篩選摘要的相關資料為依據，進行本論文主體的建構，並持續補充所需的相關材料。

第二章 生平簡介

一、 生平概述

董其昌（1555~1636），字玄宰，號香光，別號思翁，學者稱之為思白先生¹，別署香光居士，祖籍河南開封，後移居華亭（今上海松江）。嘉靖三十四年乙卯一月十九日（1555年2月10日），出生於松江府華亭縣（今屬上海市），出身寒微。根據《南湖舊話錄》載：「董思白只田二十畝，上海蠹胥將中以重役，思白遠循得脫。」²，可知他在十六歲之前，為逃避朝廷對松江地區的沉重稅賦，只得棄家遠遁定居於華亭，即松江府所在地。十七歲參加松江府會考，自認為可奪魁，但放榜後卻屈居在堂侄董伯長之下名列第二，他後來才知道，是因為字寫得太差才沒奪魁。曾回憶說：「吾學書在十七歲，先是，吾家仲子伯長名傳緒與余同試於郡，郡守江西袁洪溪以余書拙，置第二，自是始發憤臨池矣……。」

明萬曆二年（1574年），董其昌年20歲，陸樹聲延聘他至家中，以課其子。經由陸樹聲的引介，董其昌得以進入松江地區的文紳圈子。結識了顧正誼與莫是龍，他尊莫是龍為兄，而顧正誼正是他藝術的啟蒙導師。在1584年前後董其昌應聘至項元汴家中，進而得以自由進出項

¹ 在一般文獻記載中常見董氏有「思白」之字號。《無聲詩史》卷四：「董其昌，字玄宰，號思白，華亭人。」，《明畫錄》卷四：「董其昌，字思白，號玄宰，華亭人。」清初《明季北略》：「董其昌，字玄宰，號思白，華亭人」，《圖繪寶鑒續編》卷一：「董其昌，字玄宰，號思白，華亭人。」記載各異，或作「號思白」，或作「字思白」，都無定論。而董其昌書畫作品以及常用印鑒，從未見到過有「號思白」或「字思白」的簽款和印章，而只有「思翁」的簽款。查陳繼儒為董其昌夫婦所撰墓志銘有云：「公諱其昌，學者稱思白先生。」可知「思白」非董之字或號，而是學者對他的尊稱。鄭威：〈董其昌的字號、卒月和墓地散考〉，《董其昌研究文集》（上海市：上海書畫出版社，1998年），頁830。

² 劉曉：《畫禪室隨筆》（濟南市：山東畫報出版社，2008年），頁1。

元汴家，賞玩當時最大的字畫收藏。也就是在 1570 年代至 1580 年代之間，董其昌主要的藝術觀念及創作風格得以形成和誕生。

萬曆十六年（1588 年）董其昌 34 歲，在南京舉行的南直隸省試中名列第三，自此事業一帆風順；1589 年他考中進士，在會試中名列第二；在決定參試者最後名次的殿試中名列第四，並因文章、書法優秀，獲選為庶吉士，入翰林院深造，時年 35 歲。後授翰林院編修，充皇長子講師。後出為湖廣副使、山東副使、登萊兵備、河南參政。又召為太常寺少卿、掌國子司業，並參與纂修《神宗實錄》。升禮部右侍郎，協理詹事府事。後拜南京禮部尚書，掌詹事府事。告老返鄉時，加太子太保。經歷萬曆、泰昌、天啟、崇禎四朝，崇禎九年丙子十一月十一日（1636 年 12 月 7 日）³，病逝於松江寓所，享年八十二歲，葬於吳縣（今屬江蘇省）漁洋山灣里。⁴

縱觀董其昌一生，集官僚、鄉紳、地主、書畫家、理論家、收藏家、鑒賞家…等多重身份於一身，因而在人格上顯現出多重性，歷史上對其評價有褒亦有貶。在他數十年的仕途生涯中，曾多次引退賦閑在家，故家居達 20 餘年。盡管如此，但官職屢屢升遷，最後成為頗有影響力的高官和富豪。清順治元年（1644 年），南明福王政權以董其昌書畫成就與元朝趙孟頫相比肩，故授予董其昌與趙孟頫相同的謚號「文敏」。

³ 董其昌之卒年與月、日，在陳繼儒所撰的《合葬行狀》中早有明確記載：「丙子仲冬九日，忽痰作，不三日病逝。」仲冬是十一月，九日痰作，「不三日」按常理推之當指十一日。因此，董其昌精確的生卒年、月、日均可知之：生於嘉靖三十四年乙卯一月十九日（1555 年 2 月 10 日）；卒於崇禎九年丙子十一月十一日（1636 年 12 月 7 日）。張子寧 美：〈董其昌與《唐宋元畫冊》〉，《董其昌研究文集》（上海市：上海書畫出版社，1998 年），頁 590。

⁴ 據《吳縣文物》董墓有兩處，一處在胥口鄉漁洋里，另一處在漁洋山灣里。後者墓葬規制很大，據李根源《吳郡西山訪古記》考定可能是真墓。鄭威：〈董其昌的字號、卒月和墓地散考〉，《董其昌研究文集》（上海市：上海書畫出版社，1998 年），頁 829。

二、 時代背景

西元 1368 年朱元璋打敗了蒙古人及其他競爭對手，建立了明朝，結束了元朝（1279~1368）近百年來的統治，開創了另一段漢人的政權。由於元朝的首都是在北方的北京，而朱元璋的主要勢力是在南方，於是他把首都設在南京。

明朝建國之初，朱元璋採行了許多政策，試圖回復到傳統的儒家政府，例如尊崇孔子、推行儒家思想、舉行科舉制度、設立翰林院與太學等種種措施，使得元末退隱到南方的讀書人紛紛出仕，在新朝廷中擔任官員，文人階級再度興起。

中國北方自晚唐以來，歷經戰亂與外來民族的殘破，全國財富中心逐漸南移。明初，富庶的城市大部分集中於江南地區，尤其是江浙兩省佔了大半。這些城市都擁有發達的手工業，由於農村經濟的逐漸繁榮，運河交通網的暢行無阻，提供了良好的購買力與市場，更刺激工商業都市的繁榮。萬曆年間，張居正推行一條鞭法，重整土地賦役，使無田農民免除勞役，流入城市；富豪的資本不再投入土地，也轉入城市。分別提供勞力與資本，致使明末城市經濟更為興盛。約當十六世紀前後，工商發達的城市多集中於江南的嘉、松、杭、湖、南京和東南沿海的泉、漳、福、廣，以及江北運河區的揚州、淮安等地。⁵

經濟富裕的社會為藝術與文化的發展提供了良好的環境，也帶動了

⁵ 顏娟瑛：《藍瑛與仿古繪畫》（台北市：國立故宮博物院，1980年），頁1、2。

商人階級的興起，他們為了提高身份地位，不遺餘力的培養子弟參加科舉求取功名；為了附庸風雅，往往不惜重資收購字畫。尤其揚州一帶的鹽商收藏古畫的風氣極為盛行。收藏家中最有名的屬出身嘉興的巨富項元汴（1525~1590），他是地主、巨賈及典當商，其藏品之豐，可以與皇室比美。因此，安定富庶、文風鼎盛的江南地區產生了不少畫家，其中包括有文人畫家與職業畫家。此時在松江地區，有一群書畫的愛好者，平時彼此以書畫自娛，而董其昌的摯友顧正誼和莫是龍正是眾人之首，被稱為華亭派，隨後董其昌亦於 1570 年代時加入華亭派，成為其中一員。

三、 官場及交友

董其昌一直被公認為晚明第一流的畫家、書法家和鑒賞家。由於他屢屢引退賦閑在家，常常讓人誤認為他對仕途毫無興趣，寧願退隱山林書畫自娛。然而，事實並非如此，董其昌一直頗好官位，他以書畫為媒介，刻意的結交權貴，在晚明那個宦官為禍、黨爭激烈、官員屢遭彈劾的動蕩年代，成功的走完曲折的仕途，獲致顯赫的政治地位。董其昌說過：「宋迪侍郎、燕肅尚書、馬和之、米元暉皆禮部侍郎，此宋時士大夫之能畫者。元時推趙文敏、高彥敬，餘皆隱于山林稱逸士。今世所傳戴、沈、文、仇，頗近勝國。窮而後工，不獨詩道矣。余有意為簪裙樹幟。」⁶ 在這句話中他列舉了歷代具有官位的著名畫家，最後點出了他的目標是「為簪裙樹幟」，要建立這些官宦畫家無法可及的里程碑。也就是董其昌欲高官顯貴、畫壇宗師兩者兼得。

⁶ 曹玉林：《董其昌與山水畫南北宗》（上海市：上海書畫出版社，2003 年），頁 81。

他一生做官共 15 年，為三個皇帝做過事（此三個皇帝為明神宗、熹宗、思宗，因光宗在位僅一個月，當時董其昌在野）。1631 年他 77 歲時，封禮部尚書兼翰林院學士掌詹事府，這是他最後一個也是最高的職位。兩年半後當他告退時，在他援引前例，親自向皇帝呈請之後，他被授太子太保官職，此在總數為十八的官階中位居第二。

董其昌的事業開始就很順利。1588 年，他 34 歲時，在南京舉行的南直隸省試中名列第三；1589 年他考中進士，在會試中名列第二；在決定參試者最後名次的殿試中名列第四。三個月之後，被選進翰林院學習，是從為數 347 個進士階層中入選的 25 人之一。翰林院主要負責起草朝政文書，編纂歷朝官史，從翰林院院士中挑選講讀官負責為皇帝講述經文和歷史。幾乎所有的大學士都是從講讀官晉升的，顯要的吏部尚書和禮部尚書常兼翰林之職。在翰林院占得一席就贏得了日後列為權貴的機會。

1598 年葉向高和董其昌就任神宗的長子講官中的兩位，由於神宗皇帝最鐘愛由寵妃生的第三個兒子，因而拒封長子為太子，此即所謂「爭國本」事件。⁷ 在一次授課時，董不幸誘使年輕的皇子在答問時說出的話，使滿朝以為太子是未來統治者的吉兆。結果招致皇帝的不悅，1599 年 2 月，董突然重被授予省職，任湖廣按察司副使。董呈請以保持其翰林院編修之銜而告退，退出這場政治風暴。1604 年，在他隱居故里五年之後，因意識到召回京城可能遙遙無期，于是，他便接受了湖廣提學副使之職，後又於 18 個月後辭官。1609 年他再度接受省職，這次是在福

⁷ 所謂「國本」即太子為國家之本。由於京城流言，皇帝有意以皇三子為太子，因而裁減皇后的食用支出，致使皇后病危。若皇后病逝，則可立皇三子之母為后，皇三子自然成為太子，因此官員紛紛上奏反對，萬曆皇帝只好在萬曆二十九年（1601 年）立皇長子朱常洛為太子。高明一：《中國書法簡明史》（台北市：雄獅出版社，2009 年），頁 130。

建，45 天後，他再度辭職，執意閒居家中。

1620 年，神宗皇帝在即位 48 年之後駕崩，由兒子光宗繼位。光宗統治不出一個月就莫名其妙地駕崩了，而後由熹宗繼位。他把祖父統治期間告退或失寵的大臣召回，其中首要者當推葉向高，他于 1621 年返回朝廷任首輔。1621 年 12 月，葉到北京六個星期之後，董終於被召回京城任太常寺少卿。兩人都參加編纂《光宗實錄》，葉是 8 個總裁官之一，董則任纂修官。由於他對《光宗實錄》的貢獻，董才于 1623 年晉升為禮部右侍郎。1625 年 1 月，董得以解除在北京的官職，但獲得了官級更高雖則主要是負責典禮的南京禮部尚書。

熹宗皇帝于 1627 年駕崩，避免了魏忠賢的篡位，新皇帝思宗即位。1631 年，董第三次也是最後一次被召回北京，任禮部尚書兼翰林院學士掌詹事府事。1633 年董已 79 歲，希望能辭官返回華亭，皇帝在 1634 年，賜給他太子太保的頭銜，至少在官銜上，他終於超越了趙孟頫。董其昌在長達四十五年的風風雨雨中，至少與 13 位大學士交情深篤，包括王錫爵、葉向高、周延儒三位，他們在各自當政時期，是最有權勢的人物，此外還有無以數計的職位稍低的官吏，職位從知縣至吏部、禮部、兵部尚書，無所不包。正是通過活躍於政界的朋友，及隱居在野的學者、商人，董觀賞到古代大師的精品比任何同時代的人都多，而作為禮部尚書的資歷，更使他的論述罩上了一層權威的氣氛。他在晚年時曾記云：「《圖畫譜》載尚書能畫者，宋時有燕肅，元有高克恭，在本朝余與鼎足。若宋迪、趙孟頫，則宰相中顯赫有名者。」董其昌實現了他在初時所立下的「為簪裙樹幟」志向：無論是作為藝術家還是作為官員，他與

那些人物完全可以相提並論。⁸

第三章 典範的建立-南北宗論

一、 晚明以前山水畫系與師承

1. 魏晉以前，人大於山、水不容泛

中國的繪畫傳統源遠流長，在魏晉以前，繪畫功能主要在於「成教化、助人倫」，因此唐人張彥遠說：「畫，挂也，以采取挂物象也……以忠以孝，盡在于云台；有烈有勛，皆登于麟閣。見善足以戒惡，見惡足以思賢……記敘所以敘其事，不能載其容；賦頌有以咏其美，不能備其象。圖畫之制，所以兼之也。」⁹，此時的繪畫題材以人物為主，畫家只能以稚拙的線條描繪簡陋的形象，山水只是陪襯的背景，故而如張彥遠所說的：「魏晉以降，名跡在人間者，皆見之矣。其畫山水，則群峰之勢，若細飾犀櫛或水不容泛，或人大于山，率皆附于樹石，映帶其他，列殖之狀，則若伸臂布指。」

¹⁰ 魏晉以前的山水畫尚處於「水不容泛、人大于山」的草創階段。

2. 晉唐之際，獨立成科

⁸ 李慧聞 美：〈董其昌政治交游與藝術活動的關係〉，《董其昌研究文集》（上海市：上海書畫出版社，1998年），頁806~828。

⁹ 曹玉林：《董其昌與山水畫南北宗》（上海市：上海書畫出版社，2003年），頁34。

¹⁰ 同前註，頁34。

由唐代張彥遠著《歷代名畫記》把山水樹石列為專章論述，朱景玄《唐朝名畫錄》將山水列為專門題材。¹¹ 我們可以得知山水畫真正從人物畫中分離出來獨立成科是始于唐代。詩人畫家王維（699~759）詩畫皆妙，人稱其「詩中有畫，畫中有詩」。《唐書》本傳云：「書畫特妙，筆踪錯思，參與造化，而創意經圖，即有所缺。如山水平遠，雲峰石色，絕跡天機，非繪者之所及也。」又張彥遠在《歷代名畫記》中說他：「工畫山水，體涉古今，人家所蓄，多是右丞指揮，工人佈色，原野簇成，遠樹過于撲拙，復務細巧，翻更失真，清源寺壁上畫輞川，筆力雄壯……余曾見破墨山水，筆跡勁爽。」這段話明確的指出張彥遠曾見過王維的破墨山水，雖然今日並無王維可靠的作品傳世，但也證明了王維的山水始用渲淡是有史實根據的，因而董其昌將王維列為南宗之祖。

唐代山水畫的另一種風格，是以李思訓和李昭道父子二人為代表，後世稱他們為大小李將軍，他們以傳統勾勒填彩的方式描繪山水樓閣，畫風富麗堂皇。元人湯垕云：「李思訓畫著色山水，用金碧輝映，為一家之法。」，金碧山水畫法講究裝飾性、色彩明艷，必須以剛折勁健的線條相匹配，明顯與「渲淡」之法不同，故董其昌將李思訓列為北宗之祖。

在李思訓和王維所生活的唐代，山水畫的本體化進程時間尚短，雖已渡過了最初的草創期，但不論技法、圖式，還是筆墨手段、意境開拓都尚嫌簡單和稚拙。因此李、王二人的畫風並非如後人所說的那樣相互抵斥，冰炭不容，而是有著很多共同之處；如果說李、

¹¹ 薄松年：〈中國山水畫的輝煌年代-五代北宋山水畫的發展和成就〉，《五代北宋畫集》（天津市：天津人民美術出版社，1998年），頁1。

王兩人確有區別，那也主要是由于精神的折射和性情的流露，從而影響到筆墨和技法，如身為貴胄的李思訓在審美趣味上傾向于富貴巧麗，自然走傳統的金碧「著色」之路，而作為佛家信徒的王維在審美趣味上傾向于古穆淡雅，所以便順理成章的創造出水墨「渲淡」一途；李氏方折剛勁的畫法實為北派「斧劈皴」法之誘因，而王氏柔切自然的線條似為南派「披麻皴」法之雛形。¹²

3. 唐末五代，皴法完備

山水畫到了九世紀末到十世紀左右，也就是歷史上唐末、五代時期，進入第一個黃金階段，活躍於北方的畫家荆浩（活躍於900~960年間）是一位博通經史的文人，由於生逢亂世，遁世避入太行山洪谷，自號洪谷子，據《圖畫見聞志》載，荆浩嘗語人曰：「吳道子畫山水有筆而無墨，項容有墨而無筆，吾當採二子之長，成一家之體。」荆浩對山水畫發展的重要貢獻，除本身的繪畫實踐之外，還撰有重要的畫學理論著作《筆法記》一卷，此外，彪炳千古的「三家山水」皆出自其門下。

「三家山水」之說，始見于宋人郭若虛的《圖畫見聞志》，文曰：「畫山水唯營丘李成、長安關仝、華原范寬，智妙入神，才高出類，三家鼎峙，百代標程。夫氣象蕭疏，烟林清曠，毫鋒穎脫，墨法精微者，營丘之制也。石體堅凝，雜木豐茂，台閣古雅，人物幽閒者，關氏之風也。峰巒渾厚，勢狀雄強，搶筆俱均，人屋皆質者，范氏之作也。」¹³

¹² 曹玉林：《董其昌與山水畫南北宗》（上海市：上海書畫出版社，2003年），頁39。

¹³ 同前註，頁40。

此時在中國東南地區，也就是長江下游的南京附近，產生了二位巨匠，董源（活躍於 930~975 年）及其弟子巨然（活躍於 960~980 年），沈括在《夢溪筆談》中記述董源：「尤工秋嵐遠景，多寫江南真山而無奇峭之筆」，其畫「皆宜遠觀，其用筆甚草，近觀即不成物形，遠觀則景物燦然，幽情遠思，如覩異境」。由於江南水景與華北雄渾的自然景趣的不同，在繪畫的風格技巧上亦形成了明顯差別，他們在作品中採用圓渾的造型，筆觸自由放縱，致力於描繪山勢平緩草木蓊鬱的江南地景。與其同時活躍於東北方的山東省一帶的李成（919~967 年）及其弟子郭熙（約 1010~1090 年），作品大都描繪寒林平野，以寒林蟹爪為特色。這些畫家表現技巧的不同，便形成了三種山水畫表現傳統：荆關派、董巨派和李郭派。而董源所創之披麻皴法，李成所創之卷雲皴法，范寬所創之雨點皴法，完備了山水畫的皴法系統。

4. 北宋巨嶂，南宋院體

李成與范寬兩位大師為宋初山水畫的發展，建立了不同的面貌，分別做出了卓越的貢獻，成為當時最有影響力的畫家。北宋（960~1127 年）是山水畫名家輩出的時代。他們在唐末五代的基礎上，在風格、題材、技巧上均有重要的發展。宋人認為李成、關仝、范寬三家「照耀古今，為百代師法」。¹⁴ 他們所創造出來的巨嶂山水，成為後世學習的典範，其中尤以李成影響最大，其後期的畫家如燕文貴、許道寧、高克明、李宗成、燕肅、宋迪以及前面提及的

¹⁴ 薄松年：〈中國山水畫的輝煌年代-五代北宋山水畫的發展和成就〉，《五代北宋畫集》（天津市：天津人民美術出版社，1998 年），頁 5。

郭熙等，皆受其影響。

北宋後期文人士大夫詩書之餘，開始對繪畫產生了興趣，繪畫成為文人雅士修身養性的手段之一，士大夫繪畫逐漸形成一股潮流。最先提出「士人畫」這個概念的為北宋的大文豪蘇軾，他認為：「論畫以形似，見與兒童鄰。賦詩必此詩，定非知詩人。詩畫本一律，天工與清新……」。這個觀點顛覆了傳統的自然主義美學取向，使傳統的繪畫觀念產生了改變。又說：「觀士人畫如閱天下馬，取其意氣所到。乃若畫工，往往只取鞭策、皮毛、槽櫪、芻秣，無一點俊發，看數尺許便倦。」成為「士人畫」重神輕形的宣言，從此文人畫和院體畫構成了中國繪畫的兩大流派，董其昌也據此提出他南北分宗的理論。

米芾也是文人畫的開創者之一，他所創的「雲山米點」，這種「點滴雲烟，草草而成，而不失天真」的畫法，開寫意畫之先河，對後世影響極大；再加上其「墨戲」的觀點，此後，文人畫家中凡筆墨放縱，脫略形似，率意為之者，皆以其為鼻祖。

活躍於北宋末、南宋（1127~1279年）初的李唐是一位在山水畫史上具有轉折意義和開創意義的重要畫家。其所創造的小斧皴劈法，極宜摹寫北方山石的雄峻和質感，成為南宋院體山水畫的主流，史稱「南宋四家」的李唐、劉松年、馬遠、夏圭皆為皇家畫院的待詔。其中馬遠和夏圭，在技法上，使用剛硬猛烈的「大斧劈皴」放筆迅掃；在構圖上，取「一角」、「半邊」式的構圖。成為他們所開創「馬夏派」的傳統特色。

5. 元朝，文人畫的復興

蒙古人入主中國，建立了元朝（1279~1368）。業餘文人畫家成為畫壇的主角。元代畫壇的領軍人物為書畫大家趙孟頫，他所提倡的「復古」和「以書入畫」的觀點對後世影響深遠。前者一反「斧劈皴」一統天下的南宋院體，重續蕭散簡遠，淡雅質樸之古意；後者是對毛筆表現潛能的進一步挖掘，為日後董其昌對筆墨獨立價值的開發乃至對丘壑中心地位的僭越埋下了伏筆。

「文人畫」的觀念由蘇軾肇始，經米氏父子和趙孟頫的發展，至此已經成熟，不但以其淡泊、簡古、暢神、墨戲，確立了它的精神標準和美學取向；而且以其不尚形似、以書入畫確立了它的繪畫理念和技法原則，開始超越和取代了南宋院體，逐漸成為山水畫的主流。

元代文人山水畫影響最大，成就最高者，當屬「元四家」，即黃公望、倪瓚、王蒙和吳鎮。集中代表元畫突出特點和最高水平者為以下兩點：一、被董其昌稱為元畫技法之冠的黃公望承襲「董巨」松秀蕭散的「披麻皴」法，將其豐富、發展、提升為一種與「斧劈皴」法分庭抗禮的表現程式，而這一程式，和黃氏別創的淺絳設色之法也成了南宗家族的典型技法。二、被董其昌稱為「品格尤超」的倪瓚雖同樣宗法董源，但基於其濃厚的禪道思想，高蹈淡泊的品格境界，卻創造出一種乾筆儉墨，超凡脫俗的「逸品」，被推為元人山水畫的極致。而這種「逸筆草草，不求形似，聊以自娛」的精

神原則和創作特徵也為董其昌在南北分宗時所全盤接受。¹⁵

6. 明朝「浙派」與「吳派」之爭

明代（1368~1644年）洪武末年的鎮壓與整肅，帶來保守的風氣，使南宋院畫重新受到重視。南宋院體發祥地原在浙江杭州，其間雖經元代畫風的演變，但浙江一帶院體山水餘風猶存，因此當明初皇家重設畫院徵召畫家時，多以浙江人為主，故由此而有「浙派」之目。「浙派」乃中國繪畫史上第一個以地域命名的畫派，其繪畫風格以承襲師法南宋院體為主。其領袖人物為戴進，被徵入宮時畫名已著，所作山水，師馬遠、夏圭，並取法郭熙、李唐，遒勁蒼潤，渾厚沉郁。浙派中期的代表人物為吳偉，其山水近學戴進，但較為尚簡，遠師馬、夏，但其恣意縱橫的筆致和越出常軌的狂墨，遠甚於前者。

浙派畫家大多為職業畫家，不但學養欠缺，而且因環境使然，精神上長期受到壓抑，因此其畫風雖不同程度地受到文人寫意筆墨的影響，由細謹轉向粗簡，然而卻大多較為狂野草率而內涵不足，顯得劍拔弩張，情緒外露，與昔日元人山水畫的荒疏簡淡，靜虛蒼渾相距甚遠。

正當「浙派」的院體山水風靡一時之時。在蘇州，即吳門地區有一批山水畫家悄然崛起，其中史稱「吳門四家」的沈周、文徵明、唐寅和仇英乃突出的代表。吳門畫家也稱「吳派」，其繪畫風格與

¹⁵ 曹玉林：《董其昌與山水畫南北宗》（上海市：上海書畫出版社，2003年），頁48~52。

「浙派」異乎其趣。其中沈、文基本屬於「文人畫」一派，不過卻也兼取「院體」若干技法；而唐、仇，尤其仇英則較為偏向「院體」，只是略帶「士氣」而已。「浙派」與「吳派」的雙峰並起，相峙而立，固然帶來了畫壇的相對繁榮，但也造成了繪畫理念的紛爭。

「浙派」與「吳派」兩者的紛爭和對立，並非源於地域的差異，而是源於繪畫理念和審美傾向上的分歧，源於對山水畫發展過程中所形成兩大傳統的不同選擇。這兩大傳統，便是宋畫和元畫。

「浙派」畫家主要承襲宗法的是宋人，特別是「南宋四家」的剛硬猛烈的斧劈皴院體；而「吳派」畫家，雖也曾受到當時院畫的某些影響，但主要承襲宗法的是元人，包括「元四家」所淵源的「董巨」披麻皴一系。¹⁶

明代畫壇到了十六世紀末，宮廷畫院未見重要畫家服務其中，而「浙派」也已經急遽沒落，畫風轉為粗放狂怪；同樣的「吳派」在文徵明之後，「吳門四家」的後繼者，一再的模仿他們的畫風，造成繪畫手法繁縟不堪，因循抄襲使作品失去了原創力。整個晚明畫壇上充滿萎靡之風，缺乏權威的領導，而正是此一關鍵的時刻，為董其昌的出場，提供了舞臺。

¹⁶ 同前註，頁 53-61。

二、 南北分宗

1. 南頓北漸，唐朝始分

如前所述，在明朝末年，也就是十七世紀初葉，當中國傳統繪畫開始走向衰頹之際，正統繪畫理論也在莫是龍（1540~1587）和董其昌的倡導下逐漸成形。

早在明朝中晚期時，何良俊在《四友齋畫論》中認為畫有雅俗之分，提出了「利家」、「行家」的觀念，認為「只是遊戲，未必精到」的那種格調是雅的，謂之「利家」；把與之相對的技巧精到、刻畫嚴正的畫格謂之「行家」，認為其缺乏優雅氣質。「利家」與「行家」相當於文人畫和院體畫兩種不同的審美畫格，這種提法對歷來兩種藝術作風畫格的品評，觀點傾向更明確化了。這一類的提法，實際上已開「畫分南北二宗」說法的序幕。¹⁷

隨後詹景鳳在跋饒自然《山水家法》中更明確提出：「山水有二派，一為逸家，一為作家，又謂之行家、隸家。逸家始自王維、華宏、王洽、張璪、項容，其後荆浩、關仝、董源、巨然及燕肅、米芾、米友仁為其嫡傳。自此絕傳者，凡二百年，而後有『元四大家』，黃公望、王蒙、倪瓚、吳鎮，遠接源流。至吾朝沈周、文徵明，畫能宗之。作家始自李思訓、李昭道及王宰、李成、許道寧，其後趙伯駒、趙伯驩及趙士遵、趙子澄皆為正傳，至南宋則有馬遠、

¹⁷ 王克文：〈山水畫師承、畫系與南北分宗〉，《董其昌研究文集》（上海市：上海書畫出版社，1998年），頁124。

夏圭、劉松年、李唐，亦其嫡派。至吾朝戴進、周臣，乃是其傳。」¹⁸。從上段論述，輕易的就可以察覺，詹景鳳的結構與名單，已與董其昌的南北宗的說法頗為相近。

我們有理由相信，早年在松江時，董其昌可能與何良俊和詹景鳳相識，因為他們都與王世貞和莫是龍有交情，因此董其昌的南北分宗論，實是繼承前人的研究基礎上而形成的，是經過長期醞釀而有著雄厚的理論基礎。

董其昌的南北宗論，其核心精要為如下兩段文字：

「文人之畫，自右丞始，其後董源、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。吾朝文、沈又遠接衣鉢。若馬、夏及李唐、劉松年又是大李將軍之派，非吾曹當學也。」¹⁹

「禪家有南北二宗，唐時始分。畫之南北二宗，亦唐時分也，但其人非南北耳。北宗則李思訓父子著色山水，流傳而為宋之趙幹、趙伯駒、伯驪，以至馬、夏輩。南宗則王摩詰始用渲淡，一變勾斫之法。其傳為張璪、荆、關、董、巨、郭忠恕、米家父子，以至元四家。亦如六祖之後，有馬駒、雲門、臨濟兒孫之盛，而北宗微矣。」²⁰

這兩段論述一直以來為專家學者爭辯不休，他們最主要的質

¹⁸ 曹玉林：《董其昌與山水畫南北宗》（上海市：上海書畫出版社，2003年），頁92。

¹⁹ 董其昌：〈畫源〉，《畫禪室隨筆》（濟南市：山東畫報出版社，2008年），頁49。

²⁰ 同前註，頁52。

疑，認為董其昌誤植史實，對畫家流派歸屬不當。例如，在北宗這一派，五代趙幹並非李思訓正傳脈絡可聯繫，而馬遠、夏圭更是以水墨聞名；而在南宗這一派，王維、董源身兼南、北兩宗之長，而郭忠恕以界畫聞名，何以歸入講究渲淡的南宗。如前所述若「南北宗論」有著雄厚的理論基礎，為何會產生如此令人費解的疏忽，筆者認為應從另一角度來看待，才能瞭解董其昌的深意。

2. 能指所指，平息爭論

「南北宗論」是董其昌在繪畫美學上的重要理論之一，上述兩段南北宗論的核心精要，其主旨在於區分文人畫和非文人畫兩種不同的繪畫審美觀和創作形式，但由於後人的誤解，一直以來爭論不休，各家意見分歧。筆者在此提個人的看法，試圖解釋這一藝術史上的公案。

首先我們將這兩段論述的內容簡化為：

一、文人畫→王維→正傳；非文人畫→李思訓→非吾曹當學。

二、北宗→李思訓→著色山水→北宗微矣；南宗→王維→始用渲淡→兒孫之盛。

而所有的誤解來自於，大家都將這兩段論述看成等式，而自動將它們相加起來變成：

南宗→文人畫→王維→始用渲淡→正傳→兒孫之盛；

北宗→非文人畫→李思訓→著色山水→非吾曹當學→北宗微矣。

這樣一來就誤認為，南宗文人畫要用渲淡才是正傳，而北宗非文人畫的著色山水非吾曹當學。既然南宗正統派畫家要用渲淡才是正傳，因而將那些曾經創作過著色山水的畫家，包括董其昌他自己，歸為南宗的正統畫派，豈不自相矛盾。

筆者認為要用符號學的方法，來看這兩段論述才是正確之道，假設繪畫的審美觀，也就是繪畫的「內涵」是「所指」系統；而繪畫的創作形式，也就是繪畫的「技法」是「能指」系統。以這樣的觀點重新來審視這兩段論述。

第一段：文人畫→王維→正傳；非文人畫→李思訓→非吾曹當學。強調的是文人畫的正傳，指的是「士氣」，是繪畫的「內涵」也就是「所指」系統。

第二段：北宗→李思訓→著色山水→北宗微矣；南宗→王維→始用渲淡→兒孫之盛。重點在「渲淡」和「著色山水」，指的是繪畫的「技法」，也就是「能指」系統。

這樣一來，就可以發現這兩段論述並不相等，而是分別指符號學中「所指」、「能指」兩種相對的系統。當在區分文人畫與非文人畫時，強調的是「所指」系統，也就是依所謂「士氣」的有無來劃分是否為文人畫的正傳，立足於這一層次，「渲淡」與「著色山水」

的嚴格界線也就自然消解了。最明顯的例子，就是趙孟頫，他對文人畫之復興與「元四家」之崛起，功不可沒，但只因屈身仕元，胸次有別，董其昌將他剔除在文人畫家之列。而郭忠恕作畫全憑「自娛」，終至羽化成仙，自然列入文人畫家之林。

另一方面當區分南、北宗時，強調的是「能指」系統，也就是依「技法」來劃分。南宗創造出水墨「渲淡」，所搭配的是柔切自然的「披麻皴」法，畫家作畫「眼前無非生機，故其人往往多壽」，則自然兒孫鼎盛；而北宗所用的「著色山水」，必須以剛折勁健的線條相匹配，畫家作畫「刻畫細謹，為造物者役，乃能損壽，蓋無生機也」，必然趨向衰微。

三、「南北宗論」的內涵

1. 「尊德性」的精神原則

中國畫壇的一向傳統，並不以繪畫作品的優劣定高低，而是以作者的品格、身份地位，做為評量的標準。即所謂的「人品既已高矣，氣韻不得不高；氣韻既已高矣，生動不得不至」，是故董其昌據以區分「南北分宗」的精神原則，也就是繪畫的「所指」，是以「尊德性」為最高指導原則，只要有違此一原則，立即列入邪魔外道，不論其他。所以董其昌說：「元季高人，皆隱于畫史……國朝沈啟南、文徵仲，皆天下士。而使不善畫，亦是人物錚錚者。」

²¹ 可見只要品格高超，即使不善畫亦可入正統畫家之列。因此，如趙孟頫雖然其畫風明顯偏南宗，對文人畫之復興與「元四家」之崛起，功不可沒，但因其屈身仕元，大節有污，故董其昌將其剔除在南宗之列。反之亦然，如郭忠恕是界畫家，但董其昌將其列為南宗，其原因無別，蓋因郭氏不惟有「跡馳不羈，放浪玩世，卒以傲恣流竄海島，中道仆地，蛻形仙去」的傳聞軼事，而且郭作畫全為自娛，「有設紈素求為圖畫者，必怒而去」自然入列南宗。

2. 以畫為樂，以畫為寄

董其昌「南北分宗」說的第二個指導原則，是「以畫為樂，以畫為寄」創作的態度。董其昌說：「畫之道，所謂宇宙在手者，眼前無非生機，故其人往往多壽。至如刻畫細謹，為造物役者，乃能損壽，蓋無生機也。黃子久、沈石田、文徵仲皆大耋，仇英短命，趙吳興止六十餘，仇與趙品格雖不同，皆習者之流，非以畫為寄，以畫為樂者也。」²² 董其昌「以畫為寄，以畫為樂」的思想，乃是區分文人畫與非文人畫、南宗與北宗的次要指導原則。

他所遵循的是，自古以來文人畫的傳統，早在晉代，宗炳在《畫山水序》中，提出「余復何為哉，暢神而已，神之所暢，孰有先焉」，而王微在《敘畫》中論及「望秋雲，神飛揚；臨春風，思浩蕩。雖有金石之樂，圭璋之琛，豈能仿佛哉」的觀點。前者為「為以畫為寄」，後者為「為以畫為樂」。²³ 從宗炳的「暢神」、蘇軾的「適意」、

²¹ 董其昌：〈畫旨〉，《畫禪室隨筆》（濟南市：山東畫報出版社，2008年），頁119。

²² 同前註，頁70。

²³ 曹玉林：《董其昌與山水畫南北宗》（上海市：上海書畫出版社，2003年），頁156。

二米的「墨戲」和倪瓚的「聊以自娛」源遠流長，一脈相承。因此董其昌將畫院中的「供奉」和「待詔」列為北宗，因為這些畫家不但「刻畫細謹，為造物役」，不合南宗作畫的旨趣，更根本違背了「以畫為寄，以畫為樂」的創作原則。

3. 兩家法門，如鳥雙翼

在精神原則（所指）方面，董其昌崇南而貶北，絕不妥協。但在技術原則（能指）方面，董其昌卻認為「兩家法門，如鳥雙翼」，南、北二宗的技法，正好可互補有無。特別要強調的是，他主張無論是「漸修」也好，「頓悟」也罷，都可「一超直入如來地」，下面我們根據兩個方面來加以探討：

(1) 漸修頓悟，皆登如來

嘉興人周逸編刻了一部初學入門的集古畫冊，董氏借題跋的機會，發表了他對學畫步驟的看法：「此冊構李周逸之所勒，欲與《閣帖》共傳，其志良苦。解脫禪固無借此，然學者欲望古人門庭蹊徑，斯亦渡河寶筏。」²⁴ 這句話的意思是說，學畫要從古人門徑入手，解脫禪雖然不需要借此，但這也是到達彼岸的渡河寶筏。

董其昌 22 歲開始學畫從元四家入門，後來「與南北宋、五代以前諸家血戰，正如禪僧作宣律師耳」。到晚年，「久之，謂

²⁴ 董其昌：〈評舊畫〉，《畫禪室隨筆》（濟南市：山東畫報出版社，2008年），頁105。

當溯其源委，一以北苑為師。」由元四家回歸到學董源。他一生的繪畫藝術活動，就好比一個禪宗僧，後來又當了律宗僧，最後又返回來重當禪宗僧，經歷了一條曲折的「漸修」之路，終至「頓悟」。

所以他又說：「李昭道一派，為趙伯駒、伯驥，精工之極，又有士氣。後人仿之者，……蓋五百年而有仇實父。……實父作畫時，耳不聞鼓吹闐駢之聲，如隔壁釵釧。顧其術亦近苦矣。行年五十，方知此一派畫，殊不可習，譬之禪定，積劫方成菩薩。非如董、巨、米三家，可一超直入如來地也。」²⁵「漸修」需要「積劫方成菩薩」；「頓悟」可「一超直入如來地」。漸修也好，頓悟也罷，努力不輟皆登如來。

(2) 筆墨技法，互補有無

董其昌說：「以境之奇怪論，則畫不如山水；以筆墨之精妙論，則山水決不如畫。」這是董其昌繪畫理論中一個很重要的思想。在這裡，董其昌看到了筆墨獨立於藝術形式之外的價值。所以他對筆墨技法極為重視，認為南北二宗的筆墨技法，正好可互補有無，一方面，可防止「偽逸品」的汨濫，使南宗「縱而有法」；另一方面，可防止「刻畫細謹」，使北宗「妍而不甜」。他說：「趙令穰、伯駒、承旨，三家合併雖妍而不甜；董源、米芾、高克恭，三家合併雖縱而有法。兩家法門，如鳥雙翼，吾將老焉。」²⁶

²⁵ 同前註，頁 67。

²⁶ 同前註，頁 79。

因此他主張文人畫家需要「窮極工妍」，「畫家以神品為終極，又有以逸品加于神品之上者，曰出于自然而後神也。此誠篤論，恐護短者竄入耳中。士大夫當窮極工研，師友造化，能為摩詰而後為王洽之潑墨，能為營丘而後為二米之雲山，乃足關畫師之口、而供賞音之耳目。」他學畫由元四家人手，再與兩宋、五代諸家血戰，後溯源以董源為依歸，最後以「師造化」為終極，對此信條終身奉行不渝。

第四章 董其昌的書法藝術

董其昌倡導「以書入畫」，因而他的「書論」與「畫論」在很多地方是相通的，故在探討他繪畫思想之前，有必要對其書法藝術做一通盤瞭解。他十七歲參加松江府會考，因字太差而屈居第二，自此終身臨池不綴。他曾自述學習過程說：「初師顏平原《多寶塔》，又改學虞永興，以為唐書不如晉、魏，遂仿《黃庭經》及鐘元常《宣示表》、《力命表》、《還示帖》、《丙舍帖》，凡三年，自謂逼古，不復以文徵仲、祝希哲置之眼角，乃於書家之神理，實未有人處，徒守格轍爾。」²⁷ 他從臨寫刻本入門，後來得以觀賞項元汴府藏宋、元名跡，由臨寫宋人墨跡找到上追晉人的道路，三年後，自認為已得古人的神髓，不再將文徵明、祝允明看在眼裏，因為他們尚未得到書法的精髓，僅徒具形似而已。

晚明正是趙孟頫與文徵明書風流行極盛的時代。馬宗霍纂輯《書林藻鑿》指出了這一事實，他說：「有明一代，……自祝允明、文徵明、

²⁷ 楊新：〈「字須熟後生」析評董其昌的主要書法理論〉，《董其昌研究文集》（上海市：上海書畫出版社，1998年），頁755。

王寵出，始由松雪上窺晉、唐，號為明書之中興。三子皆吳人，一時有天下法書皆歸吳中之語。」²⁸ 董其昌對此曾批評說：「文待詔學智永《千文》，盡態極妍則有之，得神得髓，概乎未有聞也。」²⁹ 認為文徵明一派「重形輕神」，只學到古人的皮肉，未領會古人的神髓，而這也是晚明書風衰敗的主要原因。因此董其昌提出臨古須先探源、不求形似以及淡為尚的創作觀，進而開創出展現自性本相的新書風。

一、 書法風格探索

董其昌曾對自己的書法藝術下過這樣的評語：「吾書無所不臨仿，最得意在小楷，而懶於拈筆，但以行草書行世也。」³⁰ 可見他對自己的小楷最引以為傲。綜觀董其昌書法之發展及演變，實以顏書影響最鉅，他始終以顏書基石，創造出自己獨樹一格的風貌。以下就以小楷來探討董其昌書法風格的演變。

1. 早期風格（1572~1600 年）

董其昌自覺地習書，始自十七歲，他的入門範帖為顏真卿的《多寶塔碑》。入門字範往往影響一人一生之書風，因而終其一身，其楷書筆意，未脫顏氏風格。數年後，他發現了唐書不如魏晉，于是改習《閣帖》中的《黃庭經》以及鐘繇的《宣示表》、《力命表》、《還示帖》、《丙舍帖》以及右軍《蘭亭》。在 1579 年前後發生了對他書畫藝術影響最大的一件事，嘉興的大收藏家項元汴請他前往課其幼

²⁸ 同前註，頁 752。

²⁹ 同前註，頁 755。

³⁰ 董其昌：《容臺別集》卷四（台北市：國立中央圖書館，1986 年），頁 429。

子，因而使他「得盡睹項子京家藏真跡」。同年秋天，他前往金陵參加省試，得見右軍《官奴帖》墨跡。見了這許多古人名跡，「方悟從前妄自標許」，慚愧得「願焚筆硯」。自此之後，他在臨仿古人的取徑上，也漸漸改變了方向。1580年，他開始學宋人。他說：「余十七歲學書，初學顏魯公多寶塔；稍去而之鐘王，得其皮耳；更二十年學宋人，乃得解得。」可見晉唐書法，為時早遠，又經歷代傳拓，筆法失真，及見真跡，方愴然若失，又無力購置晉唐人墨跡作為範本，這時發現了在宋人之中，有米芾極得晉人風韻，且其筆性亦與董氏相近，由于宋人書跡存世尚多，于是米芾成他一生追求的目標，可以說是借徑宋人，直追晉唐。

在董氏生平中，第二件對他書畫事業有密切關係的事，是他在1589年考取了進士，使他得以結識了更多士大夫收藏家，個人地位的提高既增加了他對書道的自信心，也增加了「書以人重」的因素，同時家庭經濟的改善使他有力步入了收藏家之列，以實現「學書必從真跡」的主張。自1590年起，董氏進入了熱心搜訪、收藏古書畫名跡的時期，由於多見古人名跡，也失去了他早年的自大自滿。在1597年時他說：「吾學書……今將二十七年，猶作隨波逐浪書家，翰墨小道，其難如是！」³¹

《紀遊畫冊》（圖版1）作於1952年，是其早期風格的代表之作，董其昌於萬曆十九年（1591年）護送館師田一俊靈柩返鄉歸葬，順道遊歷江南一帶名勝古蹟，翌年春還朝途中，阻風河道，舟中宴坐無事，遂畫以紀遊，畫上題跋皆以小楷書之，用筆鋒芒畢露。字

³¹ 傅申：〈董其昌書學之階段及其在書史上影響〉，《董其昌研究文集》（上海市：上海書畫出版社，1998年），頁715。

勢靈動傾側，其橫劃起筆之露鋒鉤按、捺筆與豎鉤收筆之按拂與揚起、以及抑左揚右之字勢，透露出董其昌早期書法風格與米芾小楷風格之密切關聯（圖版 1-1）。³²

2. 成熟期風格（1600~1620 年）

在 1600 年董其昌進入了「自我肯定」的另一階段，他說：「予學書三十年，不敢謂入古三昧，而書法至余，亦復一變，世有明眼人必能知其解者。」他 50 歲（1604）時題其自書古詩卷尾云：「今日臨古詩數首，俱不入晉人室，唯顏平原、虞永興、楊少師三家，差不愧耳。」雖然自謙不入晉人室，但實甚自負，自以為與顏、虞、楊三家並肩而立。

董氏既自負上追唐人，故在 1609 年評書時，已透露出他自以為勝于子昂：「古人作書，必不作正局，蓋以奇為正，此趙吳興所以不入晉唐室也……余學書三十九年見此意耳。」然趙氏究有勝人之處，董在兩年之後（1611）曾作一自我比較：「余十七歲書，今五十七年矣，有謬稱許者。余自校勘，……與趙文敏較各有長短：行間茂密、千字一同，吾不如趙；若臨仿歷代，趙得其十一，吾得其十七；又趙書因熟得俗態，吾書因生得秀色；趙書無弗作意，吾書往往率意；當吾作意，趙書亦輸一籌，第作意者少耳。」在文字上，董氏雖各述短長，而骨子裡仍有勝趙之意，實際上，董氏有時尚不甘為王羲之束縛，況一趙孟頫乎？所以 1614 年他又說：「書家妙在能合，神在能離。所欲離者，非歐、虞、褚、薛諸名家伎倆，

³² 朱惠良：《董其昌法書特展研究圖錄》（台北市：國立故宮博物院，1992 年），頁 17。

直欲脫去右軍老子習氣，所以難耳……晉唐之後，惟楊凝式解此竅耳，趙吳興未嘗夢見在……然余解此意，筆不與意隨也！」。³³

《書千文冊》(圖版 2) 作於萬曆三十九年(1611 年)，為其成熟期書風的代表，此時他已能融各家之長，成自家之面貌，本冊刻意模倣智永千文的結字、流美的筆姿、起伏的筆勢、與多變的筆法。如豎劃起筆之鉤按、橫劃之波狀起伏與收筆之頓挫，以及轉折方圓之提按變化(圖版 2-1)。同時，亦承襲虞世南舒展的字勢與含蓄細膩的筆法，如捺筆之由輕而重，筆鋒下壓力道和緩而漸進(圖版 2-2)。間或參用顏真卿獨創的橫勾或豎勾之迴鋒按踢與雁尾收筆(圖 2-3)。通幅蘊含董其昌自出之清朗秀逸的神采。³⁴

3. 晚年風格(1621 年以後)

至 1621 年，董氏再奉召出山，時已年 67 歲，學書已 50 年，「漸老漸熟，歸于平淡」，可為這一時期寫照。1622 年董氏書金剛經冊時自題云：「出入鐘太傅、王右軍、大令、顏平原、楊少師、米海岳諸家」(《石渠寶笈初編、秘殿珠林》)，這是董氏集大成之後，將古來大家筆意隨手寫出，正是其老年期的能事。1627 年再題 1616 年所出《論畫冊》時云：「展閱載四，覺秀媚之意，溢于毫端，知與古人相去甚遠耳。」則可知其晚年的書法境界，乃欲力去「秀媚」兩字，已有歸於「平淡」之意。³⁵

³³ 傅申：〈董其昌書學之階段及其在書史上影響〉，《董其昌研究文集》(上海市：上海書畫出版社，1998 年)，頁 716、7。

³⁴ 朱惠良：《董其昌法書特展研究圖錄》(台北市：國立故宮博物院，1992 年)，頁 19。

³⁵ 傅申：〈董其昌書學之階段及其在書史上影響〉，《董其昌研究文集》(上海市：上海書畫出版社，1998 年)，頁 717。

《般若波羅蜜多心經冊》(圖版 3) 作於天啟七年 (1627)。董其昌自題：「寫經俱用正書，以歐顏為法，欲觀者起莊敬想。」此冊結字筆法主要採顏真卿多寶塔體勢 (圖版 3-1)，於細微變化處則參以歐陽詢特有之勒筆勾裏收鋒，及捺劃稍按即提，將放而留的筆勢 (圖版 3-2)。

二、 董其昌之臨古觀

「學書不從臨古人，必墮惡道。」這是董其昌累積數十年學書經驗所生之感想。對他而言，臨習古人書蹟並不只是一種學習手段，而是更進一步可成為發掘創作泉源之途徑。

歷來論「臨古」必以「神」與「形」為討論重心，「神」是書法的內涵，是抽象的；「形」是書法的外在，是具象的。大致在南宋以前，臨古之最高標準是「形神兼備」，如形神不能兼備，則神韻重於形模。如南朝齊王僧虔 (426~485) 所說：「書之妙道，神采為上，形質次之，兼之者方可紹於古人。」

到了米芾 (1055~1107) 時臨古觀已有所改變，他要求自己臨古須「與真無異」，同時對他人臨古之失真極表在意。自他以後，書家對臨古之形似越加重視。到了南宋時期，名書論家姜夔 (1155~1221) 提出臨古須由形似以得神似之新主張，他說：「夫臨摹之際，毫髮失真，則神情頓異，所貴詳謹。」姜夔這種以詳謹逼真為主的臨古觀，是針對南宋書壇過度發展北宋尚意不尚法之書風而發的，旨在匡正時人作書已意

多於古法之弊端。他的主張在元代有著很大的迴響，趙孟頫即是身體力行之第一人。³⁶ 明季文徵明、祝允明等，一直尊循趙孟頫這套「以形求神」的書風，這也就是為什麼董其昌一再的批評趙孟頫，指出他書法的嚴重問題：為魏晉古法所縛，非但不要宋人書法的個性，連自己的書法審美個性也丟掉了。他說：「晉人書取韻，唐人書取法，宋人書取意。或曰：『意不勝法乎？』不然。宋人自以其意為書耳，非能有古人之意也。然趙子昂矯宋之弊，而已意亦不用焉。」³⁷ 指出了宋人書法是以「己意」作書，並非具有「古意」，但是到了趙孟頫時甚至連「己意」也拋棄不用了。

董其昌在前人的臨古基礎上，發展出一套全新的觀念，同時也以大量的書論表達他對臨古的新看法，從這些論述臨古的題識跋語中，可看出董其昌對臨古的獨特看法。

1. 需先探源，不在形似

關於臨古，董其昌開宗明義的指出：「趙吳興大近唐人，蘇長公天骨俊逸，是晉宋間規格也。學者能辨此，方可執筆臨摹，不則紙成堆，筆成塚，終落狐禪耳。」³⁸ 強調臨古須從根本做起，探求所臨書跡之淵源，不然縱使你努力臨摹，也終究是野狐禪而已，他也努力實踐這個論點在繪畫創作上，所以他從「元四家」入門，最後認為當溯其源，而以「北苑」為師。

³⁶ 朱惠良：《董其昌法書特展研究圖錄》（台北市：國立故宮博物院，1992年），頁24~26。

³⁷ 薛永年：〈謝朝華而啟夕秀 董其昌的書法理論與實踐〉《董其昌研究文集》，（上海市：上海書畫出版社，1998年），頁725。

³⁸ 朱惠良：《董其昌法書特展研究圖錄》（台北市：國立故宮博物院，1992年），頁28。

在臨古的實際運用上，董其昌認為不必細究點畫形貌，應專心觀察其內涵，他說：「臨帖如驟遇異人，不必相其耳目手足頭面，而當觀其舉止笑語精神流露處。」³⁹ 這個論點與古人在「形似」與「神似」之間擺盪的觀點不同，董其昌要完全摒棄「形似」。他更進一步的指出：「今人作書，只信筆為波畫耳，結構縱有古法，未嘗真用筆也。」一針見血的指出晚明書壇，一片為魏、晉古風所羈，沒有內涵，毫無自性的書風，而要破除這個弊病，唯有掌握古人的筆法筆意才可。而這個「不在形似，筆墨求之」的觀念，在他繪畫的「仿古」理論中，得到充分實踐。

2. 字熟後生、畫熟外熟

董其昌《畫旨》上有一段話，說：「畫與字各有門庭，字可生，畫不可不熟。字須熟後生，畫須熟外熟。」⁴⁰ 這句話的意思是說書畫的理論雖然相通，但創作的方法卻不相同，其中「熟」是指對傳統技法的熟練，「生」是指生拙的意思，明顧凝遠在《論畫》中指出：「生則無莽氣，故文，所謂文人之筆也。拙則無作氣，故雅，所謂雅人深致也。」⁴¹ 說明了書家需要利用生、拙來規避產生刻畫的習氣。

「字須熟後生」，指出由於書法為非具象藝術，無需為描繪景物的目的所限制，因此在技巧熟練後，需以「生」來避免形式技法上的墨守陳規。這是因為董其昌一再強調學書需從臨古入門，但是

³⁹ 同前註，頁 28。

⁴⁰ 董其昌：〈畫訣〉，《畫禪室隨筆》（濟南市：山東畫報出版社，2008 年），頁 30。

⁴¹ 同前註，頁 31。

臨古過熟容易與古人面目雷同，而強調了「生」，就是強調書家創作時要能不隨世俗而時出新意，使作品具有自家面目。這也就是為什麼他說：「趙書因熟得俗態，吾書因生得秀氣。」因為他的書已達「熟後生」的境界，而產生了自家本性的特色。

至於「畫須熟外熟」這句話要與畫家「初以古人為師，後以造化為師。」一起來討論，才具意義，也就是說「畫須熟外熟」中的第一個「熟」是透過師法古人來達到傳統技能的熟練；而第二個「熟」則是師法大自然本領的熟練。

3. 妙在能合，神在能離

董其昌在他 60 歲（1614 年）時，所寫之書論有一段頗令人費解的重要論述，而我們用它來做為本章的終結，文曰：「大慧禪師論參禪云『譬如有人具萬萬資，吾皆籍沒盡，更與索債』，此語殊類書家關捩子，……蓋書家所謂妙在能合、神在能離。所欲離者，非歐、虞、褚、薛諸名家伎倆，直欲脫去右軍老子習氣，所以難耳。哪吒拆骨還父，拆肉還母，若別無骨肉，說甚虛空粉碎始露全身？晉唐以後，惟楊凝式解此窮耳。趙吳興未夢見在。余此語悟之《楞嚴》八還義：明還日用，暗還虛空，不汝還者，非汝為誰。」⁴²

這段話我們可在他寫於 59 歲（1613 年）的《論書冊》中，得到詳盡的說明，他說：「待學得右軍、大令、虞、褚、顏、柳一一相似，若一一還羲、獻、虞、褚、顏、柳，譬如籍沒還債已盡，何

⁴² 薛永年：〈謝朝華而啟夕秀 董其昌的書法理論與實踐〉，《董其昌研究文集》（上海市：上海書畫出版社，1998），頁 727。

處開得一無盡藏？若學二王皮肉，還了輒無餘，若學右軍之靈和、子敬之俊逸，此難描畫處，所謂不還者是也。」從中可見「離合論」有兩層含義：一是學古不要滿足於技巧之合，皮毛之合，要得其精神而離其體貌。二是為此必須學古而化，離於古而合於己，使自己的精神借助經過改造的古法而流露於筆下，始可煥發出充斥宇宙的光輝。⁴³ 而這「離合論」在繪畫中，實踐為「變」的理論。

其中，最後一句「不汝還者，非汝為誰」之汝，指的是書家之自性本相，此一本相初如未琢之璞，經過臨習古跡之淬煉，與古書神韻之砥礪，終至成為美玉。從此，不拘格套，自性本相隨處流露，即便是臨古，亦如同自運一般。這樣的境界，就是董其昌臨古的理想目標。⁴⁴

第五章 董其昌的繪畫風格

董其昌從丁丑年（1577年）開始試作山水畫，一直到丙子（1636年）九月，他去逝的那年（董其昌去逝於11月），還為了要測試自己的眼力而繪製了《細瑣宋法山水圖卷》（上海博物館藏），在長達59年的創作生涯中，繪製了大量的書畫作品，包括水墨畫與設色畫。而且其一生風格多變，作品良莠不齊，加上又有大量的「偽作」及「代筆」的作品充斥其間。在這種複雜的情況下，本章試圖以他較具代表性的作品為樣本，利用風格分析法，依據章法、筆墨、造型三個面相，來探討董其昌早期及成熟期的繪畫風格，至於他晚期的繪畫風格，則留在第七章 董其昌仿古繪畫的實踐中加以探討。

⁴³ 同前註，頁728。

⁴⁴ 朱惠良：《董其昌法書特展研究圖錄》（台北市：國立故宮博物院，1992年），頁30。

本章所謂的章法即是構圖，在述及章法時，許多固有的觀念都包括在內，如：氣勢、格局等。筆墨即用筆用墨，用筆包括一切線和點，用墨則包括墨色的濃淡乾濕，自然也包括渲染。造型是指山石、林木、屋宇、人物等，不論其寫實或不寫實的造型。

一、 早期畫風探索

董其昌對自己早年學畫經歷有過一段自述：「余以丁丑年（1577）三月晦日之夕，燃燭試作山水畫。自此日復好之，時往顧中舍仲方家觀古人畫，若元季四大家，多所賞心，顧獨師黃子久，凡數年而成。既解褐，于長安好事家借畫臨仿，惟宋人真跡，馬、夏、李唐最多，元畫寥寥也。辛卯年（1591）請告還里，乃大搜吾鄉四家潑墨之作。久之，謂當溯其源委，一以北苑為師。」⁴⁵ 可知董其昌早年學畫由元四家入門，以黃公望為主；後轉而取法宋人而且是以馬、夏、李唐等北宗畫家為主；1591年請告還鄉後，復師承元四家並上溯董、巨。

目前已知存世最早的董氏畫作，是作於1582~1583年間的一幅扇頁，畫上有董其昌的題款《董玄宰寫山居圖》（圖版4），但未署年款。還好圖左有程嘉燧⁴⁶題識：「此公初上第時筆也。神廟壬午（1582年）、癸未（1583年）間，公讀書太原公（陸樹聲）家。其所畫山水，皆視仿北宋，設色精工，後稍沓拖。偶在茂桓館中觀公少作，敬書其後。燧。」

⁴⁷ 使我們得以知道此圖繪於壬午（1582年）、癸未（1583年）間，正當

⁴⁵ 董其昌：〈行書論書畫法〉，《中國古代書畫目錄》第一冊（北京，1985年）。

⁴⁶ 程嘉燧（1565~1643）字孟陽，號松圓。原籍安徽休寧，後僑居嘉定。善畫山水，是董其昌的畫友。

⁴⁷ 單國霖：〈董其昌《燕吳八景圖冊》及其早期畫風探索〉，《董其昌研究文集》（上海市：上海書畫出版社，1998年），頁576。

董其昌 28、29 歲間，距他試作山水畫已將近 5 年，題識也指出此時董其昌大部分的作品為設色精工的仿北宋畫，當然也偶而作水墨畫，因為此《山居圖》扇頁，為畫於金箋上的水墨畫。此圖的章法平穩，為典型元畫構圖，近景河岸上一列雜樹，其後山石層層相疊向上發展成主峯，兩側較小的山巒由高向低分向左右發展，左側丘陵與主峯圈出的山谷上有兩間屋舍。由造型圓渾柔和的山石、主峯中央桶狀平臺和披麻皴法，可知此圖取法黃公望。全圖以乾筆淡墨配以濃墨橫筆點苔繪製而成。樹叢的描繪僵硬不自然，後方樹叢高於前方且幾乎高過主峯，使主峯顯得不夠雄偉，加上屋舍後方的空間交待不清，再再都顯示出初學乍練的生疏。

現藏於上海博物館，作於 1596 年的《燕吳八景圖冊》是董其昌由早期過渡到成熟期之間的重要畫作，他在圖冊上自題：「右燕吳八景，仿宋人筆意」，其時董其昌正在北京擔任皇長子朱由洛的講官，空閒時借畫臨仿，俱是宋人馬、夏、李唐等人真跡。此冊為送友人楊彥履⁴⁸南歸而作。圖冊共繪八景，其中《西山暮靄》、《西山秋色》、《西山雪霽》、《西湖蓮社》四幅，是描繪北京城郊西山的景致。《舫齋候月圖》是董其昌寫自己在京城的居處。另三幅繪寫松江的景物，《赤壁雲帆圖》畫松江小赤壁之景，《城南舊社圖》畫楊彥履在松江的舊居，《九峰招隱圖》畫董其昌另一位好友陳繼儒的隱居地景色，似乎在暗示對楊彥履歸隱的羨慕。

《西湖蓮社》圖（圖版 5）仿趙大年的平遠法構圖，蜿蜒小徑由左向右上而去，一文士拄杖獨行，兩側荷葉點點，松樹的鈎勒精細，細筆

⁴⁸ 楊彥履名繼禮，華亭人萬曆二十年（1592）進士。與董其昌既是同鄉又是同事，交情甚是親密。

勾皴山岩，全圖敷以淡彩，顏色以兩青、兩綠和汁綠為主。

《西山雪霽》（圖版 6）自題「仿張僧繇」。章法採邊角式構圖，全圖採用沒骨設色法，僅用細筆勾勒主要山體外形，青綠色的山石頂部積雪霽霽，與鮮紅色的樹叢形成對比，工筆勾勒的屋宇隱藏其中。全圖設色凝重，未見過渡色調的運用，作者似乎不太熟悉此種用色法。其山體像是飄浮在虛空中，這是董其昌畫中常見的特色之一。

《西山暮靄》圖（圖版 7），章法為古典三段式構圖，以米氏雲山畫西山暮色。全圖運用水墨點染和烘暈後加染赭石、青綠等色彩，表現出夕陽映照下山色蒼茫的景像，此圖融合了米氏雲山和沒骨設色兩種技法。在背景中再次看到飄浮在虛空中米氏雲山。

《赤壁雲帆圖》（圖版 8）章法為一河兩岸三段式構圖，近景坡岸雜樹成列，斜斜指向對岸一片緩坡及其後急遽向上蟠升的山體，筆法採用董源披麻皴法及雜樹的勾幹點葉法。

《城南舊社圖》（圖版 9）章法採平遠布景，右下角的河岸有一船夫正要撐船過河，對岸一僕一主兩人正在等候，他們身後數間茅屋為樹叢圍繞，一片水鄉景色，全圖以工筆繪製，山石水岸以濃墨勾勒，間以細皴，老樹叢以墨筆勾勒樹幹外形加上細筆點葉，特別的是樹幹空勾無皴，此為董其昌畫中另一特色。

《舫齋候月圖》（圖版 10）章法和馬遠《華燈侍宴圖》極為相似，或許董其昌在長安見過此圖，我們無從得知。根據題識是描繪董其昌在家中夜宴朋友的情形中。全圖以工筆精細勾勒樹石再施與青綠重彩。

《西山秋色》圖（圖版 11），章法同樣採用古典三段式構圖，引人注意是山頂點綴密林的畫法，似在模仿范寬的手法，但畫法幼稚得近乎戲謔，層層向上堆積而成的主山，施與巨然的長披麻皴。

《九峰招隱圖》（圖版 12）前景同樣是由山石加樹叢展開，隨後是由尖錐山體層層向上堆疊而成的主山，在中間地帶有二塊黃公望式的桶狀平臺作為山勢的過渡，左側的山谷屋舍點綴其間，右側的河谷向後消失在雲霧之間，山石以乾筆淡墨細皴，樹叢用墨則濃、淡、乾、溼並用，與前幾幅大異其趣，作者企圖嘗試實驗性的畫法。

從《山居圖》扇頁與《燕吳八景圖冊》在章法布局、筆墨造型等方面的運用，顯示出董其昌對各家技法實驗性的嘗試，印證了學畫過程的自述「由元四家入門，後轉學宋人」。也可以看出在技法上他並不排斥北宗，而是南、北兼修，學畫初期尚作簡筆人物，成熟期後則完全摒棄不用。此時期他所有的繪畫理論尚在醞釀之中，技法稍顯生疏，如過小的人物，不自然的樹型，空間交待不合理等。但也顯露出後期某些個人的風格特色，如「空勾無皴」的樹幹、飄浮在虛空中的不穩定山體等，這些將是我們在下面即將論及的重點。

二、 成熟期畫風探索

《婉孌草堂圖》（圖版 13）係董其昌於 1597 年為陳繼儒之隱居處所作的山水，董其昌的革新畫風由此產生。董氏因研究了王維之雪景山水，並在「勢」的觀念領導下，以黃公望的直皴為基調，在草堂圖中轉

化了古人形象，並將之結構成充滿動力的山水。⁴⁹ 自此之後個人的風格確立，醞釀中的繪畫理論也一一成形，積劫終成菩薩。本節將依據《婉變草堂圖》來探索董其昌成熟期的畫風。

1597 年秋，董其昌時年 43 歲，他在江西主持省試之後返回老家華亭，訪契友陳繼儒于昆山讀書臺，並作《婉變草堂圖》以為贈別。此時歷經多次的面對山川大澤的遊歷經驗，多年來對古人畫風的探索，也在京師為宦生涯中所接觸古人真跡中逐漸得到印證。最重要的是經濟能力的改善，使他列入書畫收藏家之林，他在 1595 年購得王維《輞川圖》摹本，同年還有緣得見另一部傳為王維所作的《江山雪霽圖》卷，黃公望的《富春山居圖》也在 1596 年時，成為其私人收藏，他還在上面題跋：「獲購此圖藏之畫禪室中，與摩詰《雪江》共相瑛發。吾師乎！吾師乎！一丘五岳，都具是矣。」，跋中已暗示了他繪畫風格取法之所在。

董其昌所擁有的《輞川圖》卷摹本已不知所踪，但還可從僅存的石刻拓本（圖版 14）上，了解其布局大要。而「江山雪霽圖」（圖版 15）卷還可以看到一粗劣的仿本。其中，岩塊和峭壁係以行之有年、矯飾、且一摺接著一摺的平行皴法處理之，而摺與摺之間，則是以規整化的明暗漸層方式烘托；大塊的岩石則是由形體較小的造型單位所組合而成，而且，這些小單位兀自斜倚，彼此方向對立，形成一種很不自然的活潑效果。這些風格源自何處並不重要，重要的是，董其昌如何運用這些風格。這些風格包括：描寫土石造形所用的摺摺相疊的平行結構、工筆皴法、球形及尖角形體、以及物形與物形之間不自然的推擠現象等，到了

⁴⁹ 石守謙：〈董其昌《婉變草堂圖》及其革新畫風〉，《董其昌研究文集》（上海市：上海書畫出版社，1998 年），頁 548。

董其昌筆下，都被發揮得淋漓盡致。⁵⁰

透過對《富春山居圖》的了解，董其昌比元季之後任何畫家，都更了解黃公望是如何在有限的造型之中，以造型為基本單位，或是將造形堆積成塊，藉以自成系統，從而營創出丘嶺或是山坡：其中包括圓拱的形式、突起的方形結構、整排或成群的小型礫石、平頂的圓桶狀山岩等。⁵¹ 上面所論及的王維與黃公望兩種不同的風格要素，也轉化為董其昌繪畫作品的主要風格元素。

董其昌在談到明末山水章法之小題大作時，他說：「今人從碎處積為大山，此最是病，古人運大軸只三四大分合所以成章，雖其中細碎處甚多，要之取勢為主」。《婉孌草堂圖》章法採用古典三段式構圖，前景依然是雜樹成列的坡岸，圓渾的土坡由左下角緩緩走向右上，直至消失在水岸，與中景層層往左上堆置的丘陵，構成了第一個三角形的大區塊。在這個大區塊的左上方，由仿自王維摺摺往上堆疊的山石及其上方仿自黃公望的桶狀平臺的山體組成了第二個三角形區塊，它的動勢在到達圓峰之後，下降至低矮丘陵與右方由突然高聳山崖與中央祥和安靜的平臺所組成的第三大區塊相呼應。三個大塊各形成不等的三角形，分別自左右兩方交錯地向中央的河谷斜入，圈出中央呈 S 形走向的河谷。經此轉化後，古典式平穩莊重的構圖，瞬時充滿了動勢，三個大塊被「用筆」所成之「勢」聯接起來，並使之成為向畫中回轉，似乎可以生生不息的自足動態整體。⁵²

⁵⁰ 高居翰：《山外山-晚明繪畫（1570~1644）》（台北市：石頭出版股份有限公司，1997年），頁717。

⁵¹ 同前註，頁715。

⁵² 石守謙：〈董其昌《婉孌草堂圖》及其革新畫風〉，《董其昌研究文集》（上海市：上海書畫出版社，1998年），頁561。

在筆墨方面，《婉孌草堂圖》上的皴筆呈現比過去所見各家皴法更為簡樸的現象。如以畫面右邊山崖石塊來作例子，可見重復層疊，但少明顯交叉編結的直線皴筆，由岩塊分面邊處的密濃，逐漸過渡到較為疏淡，最後終於消失而成似具強烈反光的空虛邊緣，而隔鄰的另一片岩面則由此未著筆墨的邊緣起，再開始另一個由濃密轉疏淡的漸層變化。這種變化基本上皆依賴單純的直筆重復運作而成，疊合的時候幾乎只追求平面的效果，其中雖有疏密之分，但卻刻意地避免造成交叉糾結的印象，而後者則是所謂董巨流派的披麻皴所常見的。⁵³

石守謙先生認為此種「直皴」，即為董其昌在此間數年中追求王維「筆意」的結果。並且舉出這種「直皴」與今日可見之若干古畫所呈現出來之皴染原型有相合之處。例如：正倉院藏八世紀琵琶上的《騎象鼓樂》（圖版 16）中的山崖，其陰暗處即具此直筆的筆勢。而近期出土的遼墓山水《深山棋會》（圖版 17）上，山壁的皴擦亦有一致的平行運動方向。

筆者在此要提出不同的見解，首先，在那個時代，董其昌根本不可能見到這兩件作品；其次董其昌所理解王維的「皴法」並不是這種樣式（關於這個說法，將會在第七章中討論）；況且董其昌自己也說：「作畫凡山俱要有凹凸之形，先如山外勢，形象其中，則用直皴，此子久法也」。可見這種「直皴」是他透過黃公望所瞭解到董、巨披麻皴法的原形。因為自元中葉以降，披麻皴法已經漸漸變質，線條鋒利快速，且在線條的組織上交叉成一種「菱形」網狀，產生董其昌所謂的「習氣」，而董其昌正是利用這種平行相疊的「直皴」來矯正此一「習氣」。而此一「直皴」也與董其昌特殊的用筆方法有關，他先勾勒山石的外形，再施以淡

⁵³ 同前註，頁 554。

墨披麻皴，然後以濃墨的擦筆在線條上來回皴擦形成一種粗糙感覺，使其帶有一種粗糙剛硬的力度。我們在此作所見到的用筆，想必就是顧凝遠讚賞有加的「生」筆特質，而顧凝遠特以此形容元代的繪畫大家：「畫求熟外生，然熟之後不能復生矣……元人用筆生，用意拙，有深義焉。善藏其器唯恐以畫名……」。⁵⁴ 這種「生」、「拙」的特質使董其昌的山水，深具個人的特色，得以避開「甜俗魔境」的污染。

此幅的樹法也深具董其昌個人的特色，前景有一排樹木聳立（這樣的安排可在任一幅元畫中找到對應），董氏從不作蟹爪狀樹根，是以大多數的樹木是從圓卵形的土塊後面生長出來的，且樹幹都為「空勾無皴」，不知是技法不夠精熟或是用意生「拙」，樹幹末端的樹枝都畫得太過細小，與樹幹不成比例，可見董其昌此時畫樹的技法，還在理解探索中。上面所述的特色都可在董其昌往後的作品中輕易找到。

第六章 仿古繪畫

一、 仿古思想興起的背景

南齊謝赫「六法」論中的第六法「傳移模寫」，指出臨摹拓寫名人的作品，一直以來是畫家傳統養成的方法之一。早期摹畫的主旨是為了製作古畫的副本，以備珍藏，所以態度非常忠實。張彥遠《歷代名畫記》中專有一章「論畫體工用拓寫」說：「好事家宜置宣紙百幅，用法蠟之，以備摹寫。古時好拓畫，十得七八，不失神采筆踪。亦有御府拓本，謂

⁵⁴ 高居翰：《山外山-晚明繪畫（1570~1644）》（台北市：石頭出版股份有限公司，1997年），頁125。

之官拓。國朝內庫翰林、集賢秘閣，拓寫不輟。承平之時，此道甚行。艱難之後，斯事漸廢。故有非常好本拓得之者，所宜寶之，既可希其真踪，又得留為證驗。」由此可知，在唐代無論公、私，都有摹拓古人名作的做法。⁵⁵到了宋代進一步認為需要借重古人典範，兼收並覽以期自成一派。如宋神宗時郭熙所說：「人之學畫，無異學書，今取鍾王虞柳，久必入其彷彿，至於大人達士，不偏於一家，必兼收並覽，廣議博考，以使我自成一派，然後為得。」

元朝趙孟頫提倡仿古，他說：「作畫貴有古意，若無古意，雖工無益。……吾作畫似乎簡單，然識者知其近古，故以為佳。」他推行仿古主要是要導正南宋院體刻畫的流弊，假恢復古風之名，行「托古改制」之實。他除了借取古人的造型外，更強調「以書入畫」，確立了文人畫的兩大傳統。這種風氣長久下去，畫家對前代遺產愈來愈熟悉，偶然提筆創作之際，不免與記憶中古畫有所契合；並非認真對畫臨摹，只是擬其筆意，便成為「仿畫」。在元朝的畫論中，都沒有談到「仿」理論，大致此時「仿」只是較為寫意的「臨」，與明代的仿畫意義不盡相同，元代的「仿」主要是追求「古意」，而明代的「仿」是在追求「古法」。

從藝術史的角度來看仿古的演變，可知隨著仿古理論的逐漸成熟，仿古風氣的盛行，摹寫古畫的人愈來愈多，摹寫的方式愈來愈自由，重點愈趨於借古人畫中的精神、氣韻作深入的發揮。其演變大致可區分為三個階段：

1. 先是直接置紙絹或蠟本於古畫上，其技法不斷演進（包括摹、

⁵⁵ 劉九庵 主編：《中國歷代書畫鑒別圖錄》（北京市：紫禁城出版社，1999年），頁11。

硬黃、響搨等)⁵⁶，由於不能發揮繪畫的真本領而被視為工匠的技藝。

2. 其次不藉任何客觀技術，忠實地再現古畫的技法、精神，如：對照原作，邊看邊臨的「對臨」；或僅憑對所臨對象的記憶，根據被臨書畫家的風格的「背臨」。這種仿古仍然拘束畫家的創作能力。
3. 最後即揉和古意和新意，以學習古人為名，表現再創作的精神（如：仿）。到了明中葉之際，第三階段的仿古已發展成熟，只等待董其昌著論立說，蔚為一代的風尚。⁵⁷

二、 明朝的仿古

明朝由於八股取士及君主的提倡宋儒理學，故當時思想界如黃黎洲所說，只是承襲宋朝朱熹一派的理學，無所創新：「明初，……大抵恪守紫陽家法，言規行矩，不愧游夏之徒。」；而文學界則有前後七子所倡導的文必秦漢、詩必盛唐的擬古主義，再加上畫壇原有仿古傳統，於是仿古風氣大盛。⁵⁸ 而此時的仿已不同於前代，如明中葉趙宦光在《寒山帚談》中指出：「仿書與臨帖絕然兩途，若認作一道大謬也。臨帖絲髮唯肖無論矣；仿書至仿其用筆，仿其結構，若肥瘠短長置之牝牡驪黃。」

⁵⁶ 張世南（宋）：《遊宦紀聞》卷五，錄自中田勇次郎：《中國書論集》（東京，1974年）。「如臨、摹、硬黃、響搨是四者，各有其說，今人皆以臨、摹為一體，殊不知臨之與摹迥然不同。臨為置紙在旁，觀其大小、濃淡、形勢而學之，若臨淵之臨。摹謂以薄紙覆上，隨其曲折、婉轉用筆，曰摹。硬黃為置紙熱熨斗上，以黃蠟塗勻，儼如椀角器，毫釐必見。響搨謂以紙覆其上，就明窗牖間，映光摹之。」

⁵⁷ 顏娟瑛：《藍瑛與仿古繪畫》（台北市：國立故宮博物院，1980），頁 24~26。

⁵⁸ 同前註，頁 27。

明確的指出此時期的「仿」只是學其用筆、結構，而行自家之創新。

明朝繪畫界的仿古理論，在不斷的演進中漸趨成熟。此時他們需要建立一套古法的傳承典範，來讓畫家遵循。如前所述，首先由明朝中葉的何良俊提出「利家」、「行家」的觀念，揭開「畫分南北二宗」的序幕。隨後詹景鳳在跋饒自然《山水家法》中更明確提出「山水有二派」論，成為董其昌「南北宗論」的雛形，此時仿古的理論以到了成熟的階段，只等待董其昌的立論發揮了。

三、 董其昌「仿」的理論

明朝末年由於「仿古」風氣的盛行，畫家們輾轉抄襲，導致畫壇一片萎靡之風，毫無創意可言，極需一套理論體系為畫壇注入活血。董其昌適逢其會，有感於時弊，他借由「南北宗論」建立一套典範，利用「仿」-創意性模仿-的理論試圖力挽狂瀾。董其昌的「仿古論」，影響範圍不僅及於當時的畫壇與清初四王等正統畫派，更及於石濤、八大等獨創主畫家，可說是影響廣泛。他透過「仿」的理論，來達到高度創新的目的，這是如何辦到的呢？在下面的章節中，將一一解開謎題。

1. 以書入畫，乃為士氣

「以書入畫」可以說是正統畫派的最高指導原則，所以董其昌說：「士人作畫，當以草隸奇字之法為之，樹如屈鐵，山如畫沙，絕去甜俗蹊徑，乃為士氣，不爾，縱儼然及格，已落畫師魔界，不復可救藥矣，若能解脫繩束，便是透網鱗也」。指出了「以書入畫」

的主要的目的是在追求「士氣」。

我們都知道董其昌對書法藝術要求「字須熟後生」，強調「生」，就是強調別開生面，使作品具有自家面目，這樣他就能拋開「仿」的限制，行創作革新之實。所以他又說：「以境之奇怪論，則畫不如山水；以筆墨之精妙論，則山水決不如畫。」指出了繪畫的主要成份乃在於用筆，而不在於圖畫本身，這是董其昌繪畫理論中一個很重要的思想。在這裡，董其昌看到了筆墨作為藝術家所創造的藝術形式，具有一種獨立於自然山水、為自然山水所不能替代的美的價值。⁵⁹ 當他指出「以筆墨之精妙論，則山水決不如畫」時，他所要強調的正是筆墨形式本身所具有美的價值，這樣一來他就為「仿古」創作開拓出無限寬廣的空間。

2. 師法古人，不求形似

自明末董其昌發展成系統的仿古理論後，仿古風氣蔚為當代畫壇的主流，影響非常廣泛而深遠。他說：「畫家要醞釀古法，落筆之頃，各有師承，略涉杜撰，即成下劣，況於能妙。」⁶⁰ 但他也提出最不形似的仿古，才是最好的作品。他寫到：「巨然學北苑，元章學北苑，黃子久學北苑，倪迂學北苑。一北苑耳，而各各不相似。他人為之，與臨本同，若之何能傳世也。」又說：「學古人不能變，便是籬堵間物。去之轉遠，乃由絕似耳」。

⁵⁹ 劉綱紀：〈董其昌在中國繪畫史上的地位〉，《董其昌研究文集》（上海市：上海書畫出版社，1998年），頁317。

⁶⁰ 清青浮山人輯：〈董華亭書畫錄〉，《藝術叢編第一集第二十五冊》（台北市：世界書局，1926）。

董其昌主張「不在形似」與「變」，指的是要以自己對古法的體會，去再現古人「風神」的意思，也就是所謂「不合而合」。他說：「嘗謂右軍父子之書至齊梁而風流頓盡，自唐初虞褚輩一變其法，乃不合而合，右軍父子殆如復生。此言大易會，蓋臨摹最易，風神難傳也。」

最能傳達其中的奧妙的是袁中郎《竹林集序》中的一段對話：「往與伯修過董玄宰，伯修曰『近代畫苑諸名家，如文徵仲、唐伯虎、沈石田輩，頗有古人筆意否？』玄宰曰：『近代高手無一筆不肖古人者。夫無不肖，即無肖也。謂之無畫可也。』余聞之悚然曰：『見道語也。』」。其實董其昌所謂「無不肖，即無肖」，即是指出近代高手，不懂得學古人須「不合而合」，筆筆肖似反而不能得古人「風神」，也就是「去之轉遠，乃由絕似耳」。⁶¹

筆筆肖似的摹倣稱之為「臨摹」，而「仿」則是針對某些古代大家的風格加以自由摹倣，形似與否並非重點所在，重要的是透過作品與古代大師「對話」，不同的人學習同一個古人，卻必須各自表現不同的面目，仿古最富建設性的成就，便是在於這種自由變化的精神。

3. 集其大成，自出機軸

董其昌提倡普遍學習古人，以便綜合古人的成就，來超越「仿」的限制，他說：「畫平遠師趙大年，重山疊嶂師江貫道，皴法用董

⁶¹ 劉綱紀：〈董其昌在中國繪畫史上的地位〉，《董其昌研究文集》（上海市：上海書畫出版社，1998年），頁318。

源麻皮皴及瀟湘點子皴，樹用北苑、子昂兩家法，石法用大李將軍秋江待渡圖及郭忠恕雪景，李成畫法有小幅水墨及著名青綠，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。」⁶² 在這裡他建議畫家，什麼樣的風格特色應當取自哪些先輩大家的作品。而這種結合前人的風格，期以自成一家的創作觀念，至少早在十一世紀的中國畫論著作裏，就已經出現。當時的郭熙曾經寫到：「大人達士，不局於一家，必兼收並覽，廣義博考，以使我自成一家，然後為得。」

水墨畫的發展，到了晚明階段，繪畫題材急遽窄化，這一現象大大限制了畫家追求主題變化的可能性，同時，也使繪畫陷入單調之虞。為了迴避這種單調的情形發生，畫家改以多種不同的風格作畫，則是一條不錯而且是一般人可以接受的出路；於是乎，摹倣諸先輩大家之風，也就成了畫家之間越來越流行的一種創作方式。

董其昌早期的創作，乃是在古人的畫風之間來回變換，以崇古為由，進行各種風格的實驗。到了晚年，他揮別了自己行之有年的基本風格，反而一再反覆地以自由仿古的形式創作。有時，其仿作的方式極為自由不拘，已經到了如果沒有他畫上的題識，便可能無法辨識其畫作之所本的地步。而董其昌就是針對這種種仿古的方法，逐一加以分析，並使其成為一種創作的概念，因而發展出了「仿」的理論。⁶³

⁶² 顏娟瑛：《藍瑛與仿古繪畫》（台北市：國立故宮博物院，1980），頁32。

⁶³ 高居翰：《山外山-晚明繪畫（1570~1644）》（台北市：石頭出版股份有限公司，1997年），頁151。

第七章 董其昌仿古繪畫的實踐

一、 仿董源

董其昌的《葑涇訪古圖》（圖版 18）作於 1602 年，當時他正因「爭國本」事件告退，隱居故里。他在畫上自題：「壬寅首春，董玄宰寫。」，又補釋曰：「時同顧侍御自携李歸，阻雨葑涇，檢古人名跡，興至輒為此圖。」陳繼儒也在畫上題識：「此北苑兼帶右丞，玄宰開歲便弄筆墨，此壬寅第一公課也。嗟羨！嗟羨！」⁶⁴

陳繼儒所指的王維的風格，即前面第五章第二節所述及的：描寫土石造形所用的摺摺相疊的平行結構、球形及尖角形體、以及物形與物形之間不自然的推擠現象。這些風格特色都可在《葑涇訪古圖》中一一找到對應。至於董其昌所引用的董源風格，則是披麻皴法及構圖運用，而他構圖參考的對象是（傳）董源所作的《寒林重汀圖》（圖版 19）。

《葑涇訪古圖》的章法由前景岸邊坡石向右上斜斜展開，一排由針葉樹與夾葉樹組成雜林聳立坡上，中間有一茅屋，河的對岸是一道堤岸，也以相同的走向往右上方延伸，岸上的樹林幾乎是前景的翻版，遠景的主山也以同樣的律動矗立著，一個新的樣式誕生了，畫面中三大分合的所有元素包括山石和樹木的走向，都是向右上傾斜，使其綿延成「勢」。

⁶⁴ 同前註，頁 150。

董其昌為了要創造畫面之「勢」，回歸到了李成所創的宋初山水畫的基本結構法則，因為他意識到所謂「三四大分合」，乃是創造畫面之「勢」的精要所在。李成組建畫面的秘訣是什麼呢？答案建立在董其昌的斷語之上：「雲山皆依側邊起勢，不用兩邊合成。」這句話的意思是說，一座山脈通常應從側面視角來描繪，這一陳述闡明了宋畫與唐畫構圖方式之最關鍵區分。⁶⁵ 董源與其唐代前輩們以一種全景式的正面視角描繪大山，以集中於中央的結構保持畫面之渾然感；而董其昌則用側面視角的描繪大山，來產生動感-「勢」。全圖所用的「披麻皴」也是用來增強「勢」動感，在筆觸上，由重而輕，以虛實相間的方式呈現。

此圖實踐了董其昌所說的：「但能分能合而皴法足以發之，是了手時事也，其次須明虛實，虛實者各段中用筆之詳略也，有詳處必要有略處，實虛互用，疎則不深邃，密則不風韻，但審虛實，以意取之，畫自奇矣，……凡畫山水，須明分合，分筆乃大綱宗也，有一幅之分，有一段之分，於此了然，則畫道過半矣」。⁶⁶

二、 仿黃公望

董其昌繪於 1617 年的《青弁圖》（圖版 20）雖然題為仿北苑，但此圖最適合用來說明，他如何將黃公望的風格要素運用於作品中，黃公望的《富春山居圖》早於 1596 年時，成為其私人收藏，董其昌在其題跋中贊曰：「此卷規摹董巨，天真爛漫，復極精能，展之得三丈許，應接

⁶⁵ 何惠鑒 何曉嘉：〈董其昌對歷史和藝術的超越〉，《董其昌研究文集》（上海市：上海書畫出版社，1998 年），頁 280。

⁶⁶ 方聞：〈董其昌與正宗派繪畫理論〉，《故宮季刊》第二卷 第三期（台北市：國立故宮博物院編輯出版，1968 年），頁 11。

不暇，是子久生平最得意筆。憶在長安時，每朝參之際，征逐周台幕，請此卷一觀，如詣寶所，虛往實歸，自調一日清福，心脾俱暢，煩奉三湘，取道涇里，友人華中翰為予和會，獲購此卷，藏畫禪室中，與摩詰《雪江》共相映發。吾師乎！吾師乎！一丘五岳，都具是矣。」⁶⁷ 董其昌比元季之後的任何畫家，都更了解黃公望是如何在有限的造型之中，以造型為基本單位，或是將造形堆積成塊，藉以自成系統，從而營創出丘嶺或是山坡：其中包括圓拱的形式、突起的方形結構、整排或成群的小型礫石、平頂的圓桶狀山岩等。⁶⁸

《青弁圖》的章法一樣的是從上有一排古木林的土坡，在岸邊斜斜的開展，越過溪流的中景，是由層層相互推擠山石所形成一垂直的山體所佔據，遠方則是飄浮在虛空中的米氏雲山。董其昌利用《青弁圖》的章法，實現了元代大師黃公望《畫山水訣》中的重要畫旨：「山頭要折、搭、轉、換，山脈皆順」。黃的意思是說：「從正面視點加以表現的山脈的尾部應曲折迂迴地退隱于虛空，然後『搭』在另一條後脈上，再按李成的 S 形軌跡換一個方向轉回。」⁶⁹ 由於山體方向的轉換，使整個畫面表現出「勢」，一個全新的構圖形式產生了。

此圖山石的畫法正如他說的：「作畫凡山俱要有凹凸之形，先如山外勢，形象其中，則用直皴，此子久法也」。山石以淡墨勾勒輪廓外形，加上虛、實相間的直皴。樹木則比早期的畫法成熟許多，針葉樹、夾葉樹相雜，外形由書法性的用筆寫出，有秩序的排列在堤岸上。由於董其昌將樹的畫法視之為字的寫法，所以他說：「畫樹之法須專以轉折為主，

⁶⁷ 曹玉林：《董其昌與山水畫南北宗》（上海市：上海書畫出版社，2003年），頁136。

⁶⁸ 高居翰：《山外山-晚明繪畫（1570~1644）》（台北市：石頭出版股份有限公司，1997年），頁118。

⁶⁹ 何惠鑒 何曉嘉：〈董其昌對歷史和藝術的超越〉，《董其昌研究文集》（上海市：上海書畫出版社，1998年），頁288。

每一動筆便想轉折處，如寫字之於轉筆，用力更不可往而不收，枝有四枝謂四面皆可作枝著葉也，但畫一尺樹更不令有半寸之直，須筆筆轉去，皆秘訣也」。

中景的部分是全圖最精彩的地方，高居翰教授對此有一段描述，我們用它來做本節的結尾：「黃公望的風格要素也可見於董其昌的《青弁圖》中：平淡且含蓄的筆墨，以樹作為佈局的指標，以及一種組構山巒的特殊模式，也就是以不斷重複的筆墨單位鋪設出山間的坡麓，而不將其描繪成一個連續的地表。從作品的細部更可看出董其昌所畫的山坡是如何地取法於黃公望。董其昌以圓狀或圓錐狀的繪畫組成系列來統一畫面，並以一排排濃密的樹叢和成堆的圓石作為頓挫，形成了畫面向上發展時的一種台階式效果。此處所見是後起的畫家師法了前代畫家的營造法式，且將其當作一種建築的樣式來應用，以達成自我在形式和表現上的追求目標。」⁷⁰（圖版 21）

三、 仿王維

遠古時代的「傳說」，由於文字尚未發明，以口傳述，在傳述的過程中繼續演進，這時的「傳說」是一個具生命的有機體。當人類發明文字後，「傳說」被記載下來成為「神話」，它的生命消失了。由於尚未發現王維可靠的存世作品，對王維繪畫風格認定，眾說紛紜無法認定，我們不妨用「傳說」思維方式來看待王維繪畫風格，當他是一個具生命的有機體，大家各取所需，重點是如何的運用它在創作上。那麼董其昌將王維定為南宗之祖，就成為絕妙的優點，而非缺點。

⁷⁰ 高居翰：《氣勢撼人-十七世紀中國繪畫中的自然與風格》（台北市：石頭出版股份有限公司，1994年），頁71。

王維據史載：「工畫山水，體涉古今，人家所蓄，多是右丞指揮，工人佈色，原野簇成，遠樹過于撲拙，復務細巧，翻更失真，清源寺壁上畫輞川，筆力雄壯……余曾見破墨山水，筆跡勁爽。」（張彥遠《歷代名畫記》）。「其畫山水松石，蹤似吳生，而風致標格特出……畫《輞川圖》，山谷郁郁盤盤，雲水飛動，意出塵外，怪生筆端。」（朱景玄《唐朝名畫錄》）。「書畫特臻其妙，筆蹤措思，參于造化。而創意經圖，即有所缺，如山水平遠，雲峰石色，絕跡天機，非繪者所能及也。」（劉昫《舊唐書·王維傳》）。綜合上面三段論述，可知史書上說王維的山水畫「體涉古今」，其中古體為沿襲六朝的細潤工麗如李思訓那樣的風格，今體為吳道子勾勒加淡墨或淡色的疏體風格。而張彥遠曾見過王維的破墨山水，指出了王維的山水用渲淡是有史實根據的。⁷¹

董其昌沒有見過王維的真跡，他自己應該也知道無法否認這個事實，所以他沒有畫過「仿王維」的作品，但他對王維畫跡的追尋卻著實有著一番苦心。請看董其昌題王右丞《江山雪霽卷》的一段長跋：「畫家右丞如書家右軍，世不多見。余昔年于嘉興項太學元汴所，見《雪江圖》，多不皴染，但有輪廓耳，及世所傳摹本，若王叔明《劍閣圖》，筆法大類李中舍，疑非右丞風格。又余至長安，得趙大年臨右丞《林塘清夏圖》，亦不細皴，稍似項氏所藏《雪江卷》，而竅意其未盡右丞之致，蓋大家神品，必于皴法有奇，大年雖俊爽，不耐多皴，遂為無筆，此得右丞一體者也。最後復得郭忠恕《輞川》粉本，乃極細謹，相傳真本在武林，既稱摹寫，當不甚遠，然余所見者庸史本，故不足以定其畫法矣。惟京師楊高郵州將處有趙吳興《雪圖》小幀，頗用金粉，閑遠清潤，迥異常

⁷¹ 江宏：〈董其昌南北宗論在繪畫史學上的失誤〉，《董其昌研究文集》（上海市：上海書畫出版社，1998年），頁219。

作，余一見定為學王維。或曰：何以知是學維？余應之曰：凡諸家皴法，自唐及宋，皆有門庭，如禪五家宗脈，使人聞片語單辭，可定其為何派兒孫。今文敏此圖行筆非僧繇、非思訓、非洪谷、非關仝，乃至董、巨、李、范，皆不攝，非學維而何？今年秋，聞金陵有王維《江山雪霽圖》一卷，為馮開之宮庶所收，亟令友人走武林索觀，宮庶珍之，自謂如頭目腦髓，以余有右丞癖，勉應余請，清齋三日，始展閱一過，宛然吳興小幀筆意也。余用是自喜，且宿世謬詞客，前身應畫師。余未嘗得睹其跡，但以心想取之，果得與真有合。豈前身曾入右丞之室而親攬其磐礴之致，故結習不昧乃爾耶？」（汪砢玉《珊瑚網名畫題跋》）。

上面這段論述，證實董其昌未曾見過王維的真跡，當他看到《江山雪霽圖》，認出其「宛然吳興小幀筆意也」，而竟然與他心中所想王維風格契合，而喜不自勝。指出了董其昌所肯定的王維畫風，有兩個原則，一個是根據文字記載的，如郭忠恕《輞川》粉本，「乃極細謹」，與《歷代名畫記》中說的「復務細巧」，此與唐畫的基本格局相吻合；另一個則是根據自己規定的王維畫格來決定，這是他斷為王維畫的最大理由。他為自己規定的王維畫格留下了一筆，那就是「閑遠清潤」。其實，這種判斷也是有依據的，米芾《畫史》云：「世俗以蜀中畫《驪網圖》、《劍門關圖》為王維甚眾。多以江南人所畫《雪圖》，命為王維。但見筆清秀者即令之。」⁷²

董其昌在《畫源》裡進一步為王維畫中的「細皴」定調：「趙大年平遠寫湖天渺茫之景，極不俗，然不耐多皴。雖云學維，而維畫正有細皴者，乃于重山疊嶂有之。趙未能盡其法也。」⁷³ 所以董其昌以「蓋大

⁷² 同前註，頁 222。

⁷³ 董其昌：〈畫源〉，《畫禪室隨筆》卷二（濟南市：山東畫報出版社，2008 年），頁 66。

家神品，必于皴法有奇」的思維，認定王維使用的為「細皴」，加上在前面第五章第二節所述他所認定王維的風格，而將其應用在繪畫的創作上。這些風格包括：描寫土石造形所用的摺摺相疊的平行結構、工筆皴法、球形及尖角形體、以及物形與物形之間不自然的推擠現象。

董其昌作於 1623 年的《仿古山水》冊中有一幅《仿王蒙山水》(圖版 22) 是最適合來說明，他如何運用他所認定的王維風格於實作中，董其昌此時 69 歲，這段時間他正在南京為撰寫《神宗實錄》搜集資料，隨後也因此貢獻晉升為禮部右侍郎，可能因公務繁忙，所以這段期間，他的作品以冊頁居多，畫上有董其昌的題款：「癸亥四月倣黃鶴山樵筆」，如果將此圖和王蒙的《具區林屋》(圖版 23) 放在一起作比較的話，就可得知此圖的章法來自王蒙，但畫法卻是他自己的風格。他對《具區林屋》評語曰：「此畫皆仿王維，石穴穿透，空白處，樹木則單以線勾描，乃王蒙未出唐人畫法之故也。」⁷⁴

董其昌在此作的章法構圖中，同樣將三段式的構圖，分成三大分合，前景由褶褶相疊的土坡由左下角向右上角緩緩展開，上面成排雜樹林立。中景像極了前景的翻版，由較和緩土坡和成列的雜樹，採同樣的左下右上的方向往前推展，畫面中央靠近右側的空地，有屋舍兩間。遠景由一座急遽升高的懸崖絕壁所構成，它幾乎佔據了畫面一半的空間，兩側各有一條溪流流過，在此他將早期三大分合互相參差的構圖，改成三大分合斜斜的平行排列，頓時使畫面充滿的動勢，而相互推擠的的岩塊和形狀扭曲的古樹更加深了這種動感。全圖山石以淡墨勾勒，層層褶褶，設色均勻已無早期的遲滯感，引人注目的是山石中樸素的「細皴」，

⁷⁴ 古原宏伸 日：〈有關董其昌 小中現大冊 兩三個問題〉，《董其昌研究文集》(上海市：上海書畫出版社，1998 年)，頁 596。

這就是董其昌認定王維所使用的皴法，他將所有他認定王維畫風的特色，全部應用在「仿」王蒙的創作中。他曾說過：「王叔明畫從趙文敏風韻中來，故酷似其舅。又泛濫唐宋諸名家，而以董源、王維為宗，故其縱逸多姿，又往往出文敏規格之外。若使叔明專門師文敏，未必不為文敏所掩也。」⁷⁵ 指出了他認為趙孟頫、王蒙皆學王維，而董其昌「仿」王蒙的目的就是要，經由王蒙、趙孟頫與王維建立起一個道統（這是董其昌慣用的手法），但由於王蒙與趙孟頫都已產生了「習氣」，所以我才更接近王維的風格，他利用他的作品與古人「神會」了。

第八章 結論

一、「直皴」入畫，取「勢」為主

書法造詣上得天獨厚的優勢，很自然地啟發了董其昌，並且得到了有效的運用。他第一個要改革的是繪畫的皴法系統，指出了「以書入畫」的主要的目的是在追求「士氣」。強調吾家北苑的「披麻皴」法才是正統，他以「直皴」（一種以圓潤柔順的直筆在畫面上重復運作而成乾、溼、濃、淡不同的線條，疊合的時候幾乎只追求平面的效果，其中雖有疏密之分，但卻刻意地避免造成交叉糾結的印象）入畫，這種「直皴」是他認為所謂董巨流派披麻皴法的原型，因為自元中葉以降，披麻皴法已經漸漸變質，線條鋒利快速，且在線條的組織上交叉成一種「菱形」網狀（參考圖版 24，此《秋山圖》傳為巨然之作，但大部分的學者專家認定為吳鎮仿巨然之作，所持理由之一即為此圖之披麻皴法為元人之披麻皴，線條鋒利快速，且在組織上變成一種「菱形」網狀。），產生董

⁷⁵ 董其昌：〈畫源〉《畫禪室隨筆》卷二（濟南市：山東畫報出版社，2008年），頁89。

其昌所謂的「習氣」，而董其昌正是利用這種平行相疊的「直皴」來矯正此一「習氣」。

董其昌深深瞭解明末畫壇的弊病，他說：「今人從碎處積為大山，此最是病，古人運大軸只三四大分合所以成章，雖其中細碎處甚多，要之取勢為主」。他要以「勢」的觀念，來導正這些「章法構圖」上弊病，這個「勢」的觀念是受到米芾書法的啟發，董其昌說：「古人作書必不作正局，蓋以奇為正。」如果說古典全景式山水章法是以正為正的話，那麼董其昌的全景式山水章法則是以奇為正的。所以他的畫面總有一種取勢的走向，他常常將畫面分成幾個分合，然後讓它們由左右互相參差切入，或讓它們向上傾斜平行的並列。所以他畫面中的水平線總是傾斜的，這樣一來造成畫面重心傾右或傾左，由構圖中各對角線相互交織、作用形成的一種持續的張力，並由此創造出無限的運動感，即「勢」，而遠方飄浮在虛空中的米氏雲山，更增加了這個動勢。董其昌把這一構圖法則運用到每一種格式的作品中。

二、 有宋人之骨力去其結，有元人之風雅去其佻

董其昌雖然反對北宗「刻畫細謹，為造物役」，但以並不否認宋畫的既有成就。他認為兩家法門如鳥雙翼，正好可以互補有無，他的理想是「有宋人之骨力去其結，有元人之風雅去其佻」，這是了解董其昌在繪畫創作上的一個根本之點。

董其昌在繪畫上是在推崇元人境界的同時，要防止因追求「真率」而流入「率易」無法度，因此需要吸取宋人畫法來防止這個弊端。這樣

的看法反應在他最尊宗的宋代大師米芾的身上，他很贊賞米芾，認為他的畫「無吳生習氣」和「刻畫」之跡；但又認為學習米畫容易流「率易」陷阱。他說：「余雅不學米畫，恐流入率易。茲一戲仿之，猶不敢失董、巨意。善學下惠，頗不能當也。」由此可知，董其昌的目標，是既要有「真率」之雅致，但又不可因「率易」而失去法度，因此他提出了要「縱而有法」、「有元人之風雅而去其佻」。簡單的來說，在董其昌眼中，元畫是存在著「率易」的缺點，須以宋人的法度來加以補救。然而，在吸取宋人的法度時，他又提出警告，不可陷入「刻畫」的弊病，所以他又指出了要「妍而不甜」、「有宋人骨力去其結」，他創作的主要目標就是要「以宋人之骨，取唐人之韻。」

三、 先法古人，後師造化

董其昌說：「畫家六法，一曰氣韻生動，氣韻不可學，此生而知之，自然天授，然亦有學得處，讀萬卷書，行萬里路，胸中脫去塵濁，自然邱壑內營成鄴鄂。隨手寫出，皆為山水傳神」。簡單的說就是，氣韻生動是與生俱來的天分，你如果不是天才，就要「讀萬卷書，行萬里路」培養自己的見識，才能「邱壑內營」繪出傳神的作品。

因此董其昌歸結地說：「畫家以古人為師已是上乘，進此當以天地為師，每朝看雲氣變幻，絕近畫中山。山行時見奇樹，須四面取之，樹有左看不入畫而右看入畫者，前後亦爾，看得熟自然傳神，傳神者必以形，形與心手相湊而相忘，神之所託也，樹豈有不入畫者，特畫收之生絹中，茂密而不繁，峭秀而不塞，即是一家眷屬耳。」

由於董其昌曾說過：「以筆墨之精妙論，則山水決不如畫」，所以很多人質疑其著眼點仍是在「筆墨精妙」上，而不在自然山水上。而事實上，董其昌的山水，也是遠離自然主義的色彩。我們要如何解釋這種矛盾現象？其實在十五、十六世紀之際，流行王陽明的「心學」，他倡導「宇宙便是吾心，吾心即是宇宙」。所以在董其昌的心目中，師法造化，即是師法吾心；師法古人，也是師法吾心，師法古人和師法造化在心中是同時存在的，然後再透過心的轉化而投射出來，即所謂的「形與心手相湊而相忘」。

四、 學古不能變，便是籬堵間物

在倡導思想「仿古」時，董其昌也同時提出警告，要能神變才能傳神，所以說：「右軍父子之書，至齊梁而風流頓盡，自唐初虞褚輩變其法，乃不合而合，右軍父子殆以復生。此言大可意會，蓋臨摹最易，神氣難傳故也。巨然學北苑，黃子久學北苑，倪迂學北苑，元章學北苑，一北苑耳，而各各不相似，使俗人為之，與臨本同，若之何能傳世也？」

所謂的「不合而合」，是指在學古法時要遺形取神，以自家的面目去再現古人的神韻，就像他在書法的「離合論」所指出的，學古不要滿足於技巧之合，皮毛之合，要得其精神而離其體貌。當我們將「仿古」當成創作的唯一途徑時，需要創造性的「變」來超越所師法的古代典範，可見「變」才是「仿」的核心。要能「師法而不拘於法」，「法古而多變」才能「一超直入如來地」。

五、 超越與侷限

1. 從當代水墨的困境，看董其昌的超越

西元 2000 年在香港舉行的「水墨論辯研討會」，主要是在回應吳冠中在 1992 年所發表的〈筆墨等零〉以及萬青力的〈無筆無墨等於零〉的針對觀點，探討筆墨是否應該為區分水墨畫的底線。⁷⁶ 這是當代水墨畫家面對「傳統」與「現代」相對立下所處的「困境」，也是延續了董其昌創立了「南北宗論」以來，正統派畫家和獨創主義畫家相對立的美學觀點。諷刺的是，早在四百年前董其昌就對這種矛盾對立，發出了警告，並提出了決解方法。

米芾和黃公望是董其昌所尊崇的「南宗派」大師，在畫旨中董其昌說：「迂翁畫在勝國時人稱逸品。昔人以逸品置神品之上，歷代唯張志和、盧鴻可無愧色。宋人中米襄陽在蹊徑之外，餘皆從陶鑄而來。元之能者雖多，然稟承宋法稍加蕭散耳。吳仲圭大有神氣，黃子久特妙風格，王叔明奄有前規，而三家皆有縱橫習氣。獨雲林古淡天然，米痴後一人而已。」⁷⁷ 這句話中的「吳仲圭大有神氣，黃子久特妙風格，王叔明奄有前規，而三家皆有縱橫習氣。」明確的指出元四家中的三家-黃公望、吳鎮、王蒙，在師法古人的過程中，由於過於強調筆墨的刻畫，而產生了人為斧鑿的痕跡。

⁷⁶ 吳超然：《台灣當代美術大系 水墨與書法》（台北：行政院文化建設委員會，2003 年），頁 19。

⁷⁷ 發行人：郭昌偉：〈畫旨〉，《畫論叢刊》（台北：華正書局，1984 年），頁 78

而對於他所崇拜的文人畫家米芾，董其昌也說：「米元章作畫，一正畫家謬習。觀其高自標置，謂無一點吳生習氣。又云王維之跡，殆如刻畫。真可一笑。蓋唐人畫法至宋乃暢，至米家又變耳。余雅不學米畫，恐流入率易。茲一戲仿之，猶不敢失董巨意。」這一句話的意思為：米芾說王維之跡刻畫，說自己沒有吳道子的習氣，真是可笑。我就因為你的畫略有率易習氣，平時是不去學的；就是偶而開玩笑學學，也不敢失去董、巨的意味。⁷⁸

以上的兩段論述指出了當格尊傳統（筆墨）時，就會流露出刻畫之跡；採取偏離傳統的態度作畫，又容易產生率易習氣。而這兩種弊端也顯現在董其昌的追隨者，清初的王原祁和石濤的身上。

王原祁以正統派的傳人自居，曾說：「廣陵白下，其惡習與浙派無異，有志墨者切須戒之」，其作畫的態度是將自己定位於傳統風格技法之下，無論其論述或作品絕不偏離此一正軌，正如另一位正統派的畫家吳歷所說的：「作畫不以宋元為基，如奕棋無子，空枰如何下手」，堅守傳統並非不可取，困難是如何創作出具有個人獨特風格的作品，當作畫的態度像下棋一樣，將棋子在棋盤上移來移去，只可能產生集體風格，而無自己面貌，這可從王原祁和清朝正統畫家所遺留下來的作品中輕易的看出。

石濤對藝術創作態度與王原祁極不相同，他說：「皆是動乎意，生乎情，舉乎力，發乎文章，以成變化規模。」換言之，規矩和法

⁷⁸ 舒士俊：〈畫禪與詩禪 論董其昌與傳統文學觀念的關係〉，《董其昌研究文集》（上海市：上海書畫出版社，1998年），頁488。

度應該是畫家個人摸索作畫原理時，一種極自然的產物，而不應是一種由外力強制所產生的限制性規範。⁷⁹ 他又說「我自用我法」、「法無法」，這種偏離傳統的創作態度，缺乏傳統根基的涵養，自然無法創作出具有文化厚度的作品，容易產生「率易」的弊端，這一點也可從石濤自 1687 年移居揚州以後的草率作品中看出來。

王原祁以固定的章法與格局為依歸，並時時不離傳統，當然無法創作動人的作品；而石濤則超越在一切格法之外，使晚期的作品流入率易。他們各持己見，互不相容，卻忘了董其昌一再告誡的：「以宋人之骨，取唐人之韻」，「集其大成自出機軸」，只要其中一位畫家稍微跨入對方的境域之中，綜合兩家之長，即可真正地「集其大成」，而創作出氣勢撼人的作品來。

藝術創作應是無拘無束的，如清末篆刻家錢松所說的「古人篆刻思離群，舒卷渾同嶺上雲」，以「筆墨」為底線來對水墨畫自我設限，不儘本末倒置且毫無意義。放棄傳統（筆墨），不儘失去文化的厚度，更無法防止橫塗亂抹的「偽逸品」的氾濫；堅持傳統，則只有共同風格而無個人面貌，很難畫出高水準的原創作品。董其昌說：「作畫貴在識與不識之間……」就是這個道理，兩者之間的拿捏考驗著藝術家的智慧，突破這個牢籠才能直登如來地，名留畫史，至於無法撼動人心的作品，自然會為歷史無情的淘汰。

⁷⁹ 高居翰：《氣勢撼人-十七世紀中國繪畫中的自然與風格》（台北市：石頭出版股份有限公司，1994 年），頁 260。

2. 從「筆墨」到「題材」的侷限

(1) 筆墨的侷限

藝術語言學的「圖式-修正」公式是貢布里希的一個發明。貢氏在《木馬沉思錄》、《藝術與錯覺》等著作中提出，繪畫不是從視覺印象入手，而是從概念入手，藝術家跟作家一樣需要「語彙」才能摹寫現實，沒有傳統的圖式就把握不住母題，就沒有繪畫。因此，摹寫自然的過程總是按「圖式-修正」的步驟進行。當人們師法造化時，與其說發現了事物的外觀如何應該歸功於認真地觀察自然，毋寧歸功於傳統圖式在藝術家心理中的「期待」，藝術家頭腦中有一套固有的圖式，用以整理自然，讓自然就範。只有當圖式與自然格格不入時，他才矯正圖式以重新應付自然。認識的過程也就是用心中的圖式與自然不斷比較、不斷調整、不斷修正的過程。對於藝術家來說，他理解自然的圖式主要來自傳統，來自時代風格，藝術史上「沿流討源」的師承現象之所以十分普遍，理由正在於它的行之有效。藝術家憑借他對前人創造的圖式經驗來對照自然，並在必要之處加以修改，這就是藝術風格變遷的根源。⁸⁰

得力於「筆墨」的董其昌，卻也正在「筆墨」上暴露出他的侷限。董其昌學畫十分強調師承有源，他論述道：「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

⁸⁰ 鄭為：〈談董其昌〉，《董其昌研究文集》（上海市：上海書畫出版社，1998年），頁454~5。

傳，形模輒似。」、「畫則不然，要須醞釀古法，落筆之頃，各有師承，略涉杜撰，即成下劣，不入其品，況於能妙。」⁸¹ 因為不能「杜撰古法」，所以他說「豈有捨古法而獨創者乎」，他忘了自己一再告誡的「學古不能變，便是籬堵間物」。

根據貢氏的「圖式-修正」公式，藝術家頭腦中有一套固有的圖式，用以整理自然，讓自然就範，只有當圖式與自然格格不入時，他才矯正圖式以重新應付自然，而這就是藝術風格變遷的根源。董其昌將筆墨固定在古法不肯退讓，致使他的創作在原地踏步，雖然他有意更上一層樓，但往往力不從心，所以他在 45 歲（1955）題山水軸時，就說：「時欲脫宋名家窠臼，心所能知手不隨。」，而在他 60（1614）歲時又說：「楞嚴八還義，明還日月，暗還虛空，不汝還者，非汝為誰，然余解此意，筆不與意隨也。」這也就是為什麼，他亦步亦趨的追隨者-正統派畫家，最後會由「師古」而深陷「泥古」泥沼而無法自拔。

(2) 題材的侷限

據史籍記載文人學士之畫，唐時已有人評論。張彥遠說：「自古善畫者，莫匪衣冠貴胄逸士高人，振妙一時，傳芳千祀，非閭閻鄙賤之所能為也。」（《歷代名畫記》，卷一。）宋代的郭若虛也說：「竊觀自古奇跡，多是軒冕才賢，岩穴上士，依仁游藝，探頤鉤深，高雅之情，一寄于畫。人品既已高矣，氣韻不得不高；氣韻既已高矣，生動不得不至。所謂神之又神，

⁸¹ 單國霖：〈董其昌《燕吳八景圖冊》及其早期畫風探〉，《董其昌研究文集》（上海市：上海書畫出版社，1998年），頁 573。

而能精焉。凡畫必周氣韻，方號世珍，不爾，雖竭巧思，止同眾工之事，雖曰畫而非畫。」（《圖畫見聞志》，卷一。）可見文人作畫可遠溯魏晉時代，而且文人畫的題材包羅萬象，包含了山水、花鳥、人物等，並不儘限於山水畫，如果說文人畫是母集合，則山水畫是包含於文人畫的一個子集合，董其昌的失誤之處在於將文人畫、南宗畫和山水畫的概念混為一談。

董其昌的南北宗說：「文人之畫，自右丞始，其後董源、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。吾朝文、沈又遠接衣鉢。若馬、夏及李唐、劉松年又是大李將軍之派，非吾曹當學也。」將文人畫歸屬為南宗的正統派，又因董其昌強調文人應該「以畫為樂，以畫為寄」作畫態度，所以將文人畫題材限制在能「雲煙供養」的山水畫，如此的畫地自限，大大縮減創作空間。

題材的侷限對清朝的「正統派」畫家來說是一種桎梏，因為他們大都供職於朝廷，如：以王翬、楊晉、宋駿業為首的虞山派畫家領導參與了《康熙南巡圖》的創作與繪製；王原祁入直內廷；康熙帝嘉獎唐岱畫，賜其「畫狀元」。受限於政治現實，他們的創作趨於保守，無做出激烈的革新。

相對於清朝的「獨創主義」畫家來說，卻是一種機會，他們在野，沒有政治包袱，可以做出激烈的改革。八大山人是其中最傑出者，他依循董其昌揭櫫的仿古新路，透過董其昌的集大成理論，獲得獨特的個人風格。最主要的是他打破「文人畫」

侷限於山水畫的題材限制，帶領隨後的「揚州畫派」及「海派」再創一波濤壯闊的時代。

六、 結語

儒家思想的「尊古」、「崇古」傳統，使古人的繪畫風格與道德觀連結在一起，任何對傳統的改革，都可能踩到「大逆不道」的紅線，因而阻礙了對傳統激進改革的可能，千餘年來「水墨畫」在一個封閉的系統中，靜靜的自我演進，如何讓傳統與革新這兩種理想達到協調一致，向來都是難題，到了明末，面對急遽變化的社會，更形成了一個迫切的議題。

董其昌適逢其會，他所面對的是受「古法」所困的能指系統；與「偽逸品」泛濫的所指系統。他體認到超越的急迫性，有能力也以實際行動，提出了有系統的超越理論和方法。他以「南北宗論」為理論依據；「仿」-創造性的轉換，為行動綱領，結合他在社會上的崇高地位，領導了整個畫壇的超越行動。他的超越行動，雖然後繼的「正統派」畫家受限於政治現實，由「仿古」走向「泥古」；卻在「獨創主義」畫家中發光發熱，由石濤、八大、揚州畫派、海派一脈相承，形成了另一個波濤壯闊年代。

董其昌一生對藝術審美觀的探索過程中充滿著矛盾，加上後人對其人品、畫品和畫論的褒貶不一，使探尋董其昌在繪畫史上的意義，比探尋歷史上任何一位畫家要困難得多。他主張要以「天地為師」，但其作品卻是遠離自然主義的色彩；他認為學古要能「變」，自己卻緊抱著傳統不放；他的「南北宗論」高舉「尊德性」為最高標準，自己卻因為「強

娶民女」⁸² 而聲名狼籍；他批評北宗畫家其術近苦「乃能損壽」，卻有意忽略李唐得享高壽的事實。這一切的種種都顯示出董其昌性格的多重性，但他都能藉由禪宗參悟的思維方式，在進退維谷的兩難境地中突圍而出。他的理論和方法受限於時代因素，或許有些侷限和不足，但這都不是重點，他一生立論著書、創作不輟，為藝術做出貢獻，他已完成時代交付予他的任務，這些侷限和不足就留待他的後繼者來解決。

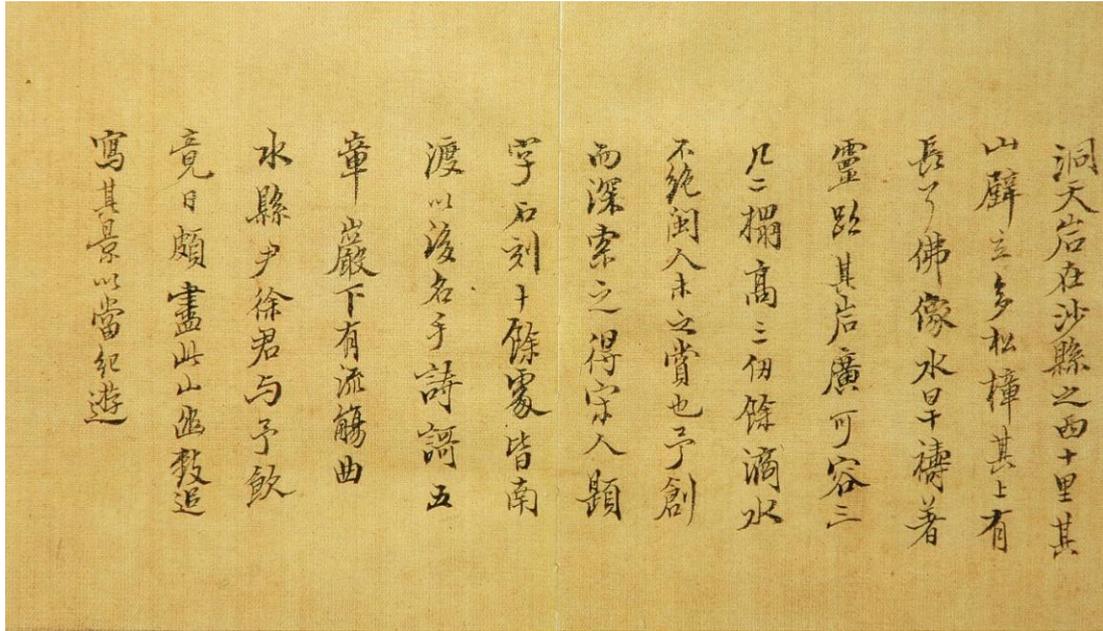
⁸² 1616年董其昌的次子董祖權以孝道為由，擄走了董其昌欲納為妾的一名少女，此事觸犯了眾怒，最後導致暴民闖入董家宅第，大肆劫掠後放火焚燒。董其昌因避走他鄉倖免於難，但其一生的收藏卻付之一炬。高居翰：《山外山-晚明繪畫（1570~1644）》（台北市：石頭出版股份有限公司，1997年），頁112。

參考書目（依姓氏筆劃排列）：

- 王克文：〈山水畫師承、畫系與南北分宗〉，《董其昌研究文集》（上海市：上海書畫出版社，1998年）。
- 古原宏伸 日：〈有關董其昌 小中現大冊 兩三個問題〉，《董其昌研究文集》（上海市：上海書畫出版社 1998年）。
- 石守謙：〈董其昌《婉孌草堂圖》及其革新畫風〉，《董其昌研究文集》（上海市：上海書畫出版社，1998年）。
- 朱惠良：《董其昌法書特展研究圖錄》（台北市：國立故宮博物院，1993年）。
- 江宏：〈董其昌南北宗論在繪畫史學上的失誤〉，《董其昌研究文集》（上海市：上海書畫出版社，1998年）。
- 李慧聞 美：〈董其昌政治交游與藝術活動的關係〉，《董其昌研究文集》（上海市：上海書畫出版社，1998年）。
- 何惠鑒 何曉嘉：〈董其昌對歷史和藝術的超越〉，《董其昌研究文集》（上海市：上海書畫出版社，1998年）。
- 高明一：《中國書法簡明史》（台北市：雄獅出版社，2009年）。
- 高居翰：《氣勢撼人-十七世紀中國繪畫中的自然與風格》（台北市：石頭出版股份有限公司，1994年）。
- 高居翰：《山外山》（台北市：石頭出版股份有限公司，1997年）。
- 高居翰：《江岸送別》（台北市：石頭出版股份有限公司，1997年）。
- 陳辭：《中國名畫家全集 董其昌》（台北市：藝術圖書，2004年）。
- 青青浮山人輯：〈董華亭書畫錄〉，《藝術叢編》第一集第二十五冊（台北市：世界書局，1926年）。
- 曹玉林：《董其昌與山水畫南北宗》（上海市：上海書畫出版社，2003年）。
- 舒士俊：〈畫禪與詩禪 論董其昌與傳統文學觀念的關係〉，《董其昌研究文集》（上海市：上海書畫出版社，1998年）。

- 張子寧 美：〈董其昌與《唐宋元畫冊》〉，《董其昌研究文集》（上海市：上海書畫出版社，1998年）。
- 單國霖：〈董其昌《燕吳八景圖冊》及其早期畫風探〉，《董其昌研究文集》（上海市：上海書畫出版社，1998年）。
- 傅申：〈董其昌書學之階段及其在書史上影響〉，《董其昌研究文集》（上海市：上海書畫出版社，1998年）。
- 楊新：〈「字須熟後生」析-評董其昌的主要書法理論〉，《董其昌研究文集》（上海市：上海書畫出版社，1998年）。
- 楊新：《楊新美術論文集》（台北市：臺灣商務，1994年）。
- 董其昌：〈行書論書畫法〉，《中國古代書畫目錄》第一冊（北京，1985年）。
- 董其昌：《容臺別集》卷四（台北市：國立中央圖書館，1986年）。
- 董其昌：〈畫源〉《畫禪室隨筆》卷二（濟南市：山東畫報出版社，2008年）。
- 齊淵：《董其昌書畫編年圖目（上、中、下）集》（北京市：人民美術出版社，2007年）。
- 鄭為：〈談董其昌〉，《董其昌研究文集》（上海市：上海書畫出版社，1998年）。
- 薛永年：〈謝朝華而啟夕秀 董其昌的書法理論與實踐〉，《董其昌研究文集》（上海市：上海書畫出版社，1998年）。
- 薄松年：〈中國山水畫的輝煌年代-五代北宋山水畫的發展和成就〉，《五代北宋畫集》（天津市：天津人民美術出版社，1998年）。
- 顏娟瑛：《藍瑛與仿古繪畫》（台北市：國立故宮博物院，1980年）。
- 劉九庵 主編：《中國歷代書畫鑒別圖錄》（北京市：紫禁城出版社，1999年）。
- 劉綱紀：〈董其昌在中國繪畫史上的地位〉，《董其昌研究文集》（上海市：上海書畫出版社，1998年）。

參考圖版：



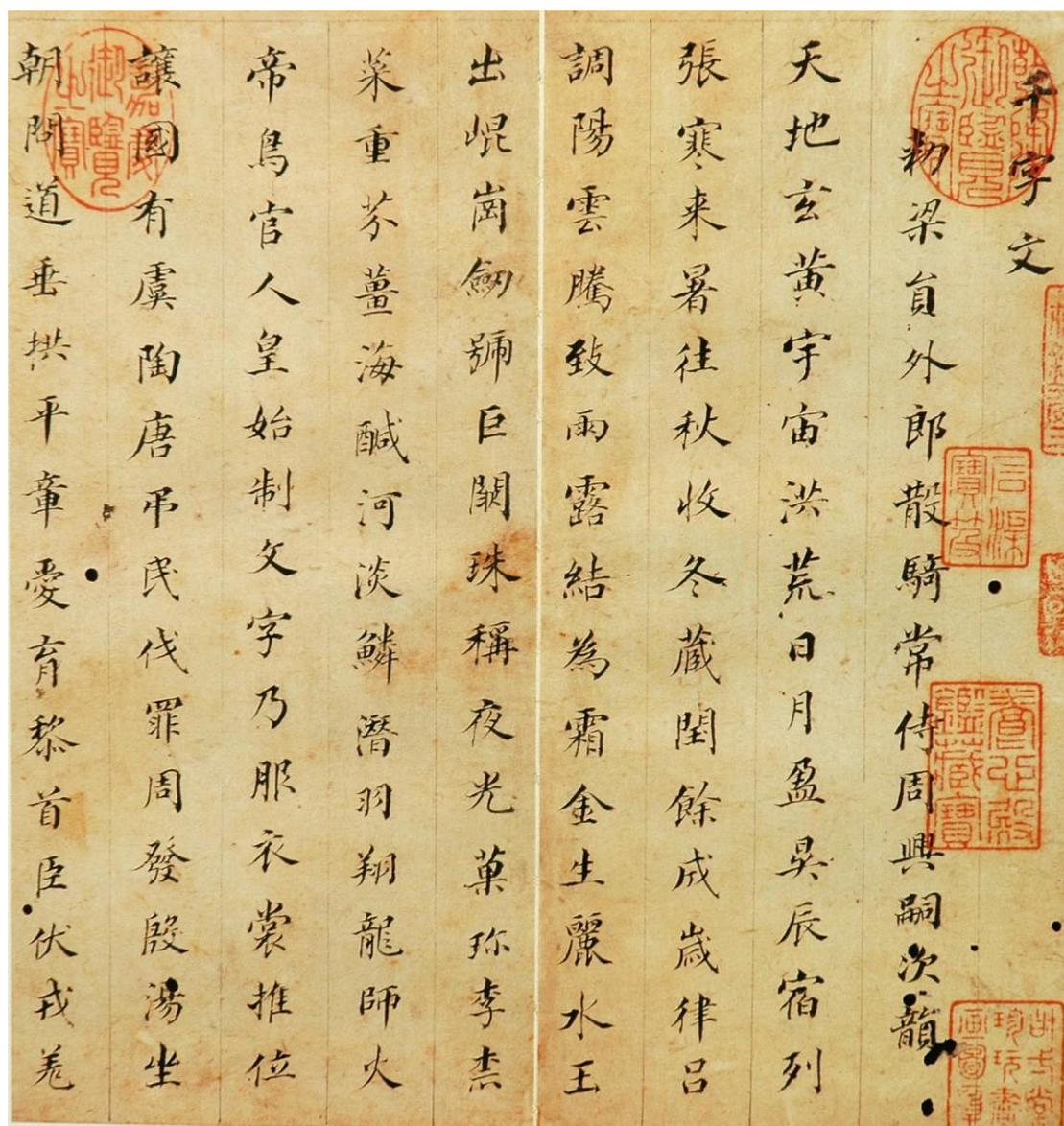
圖版 1

紀遊畫冊 董其昌 絹本設色 水墨 1592 年 台北故宮博物院 藏 31.9x17.5 公分。



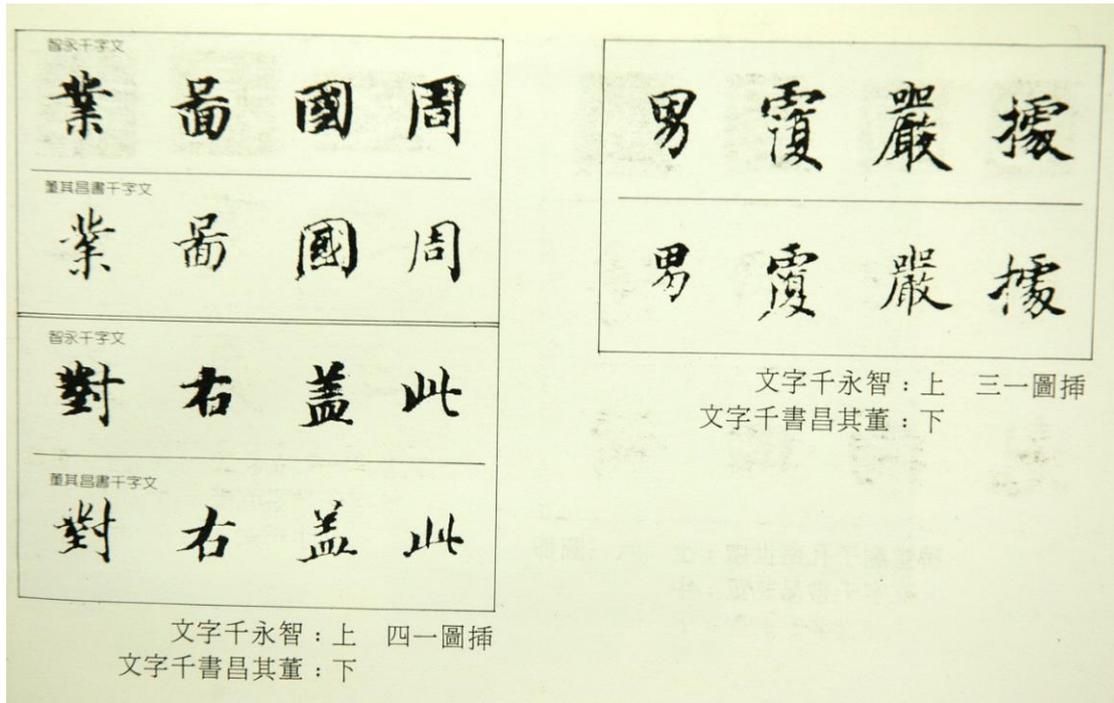
圖版 1-1

上：米芾跋褚遂良摹蘭亭敘。下：董其昌題紀遊畫冊。



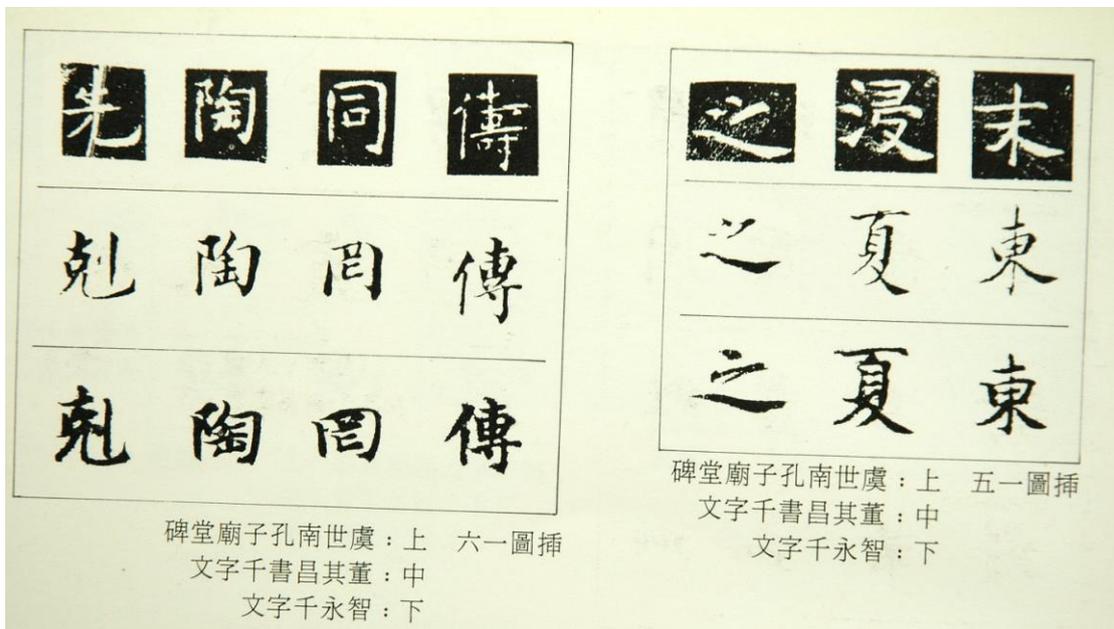
圖版 2 楷書千字文冊

董其昌 紙本水墨 第 1 開 1611 年 台北故宮博物院 藏 26.6x12.6 公分。



圖版 2-1

上：董其昌書千字文。下：智永千字。



圖版 2-2

上：虞世南孔子廟堂碑。中：董其昌書千字文。下：智永千字文。

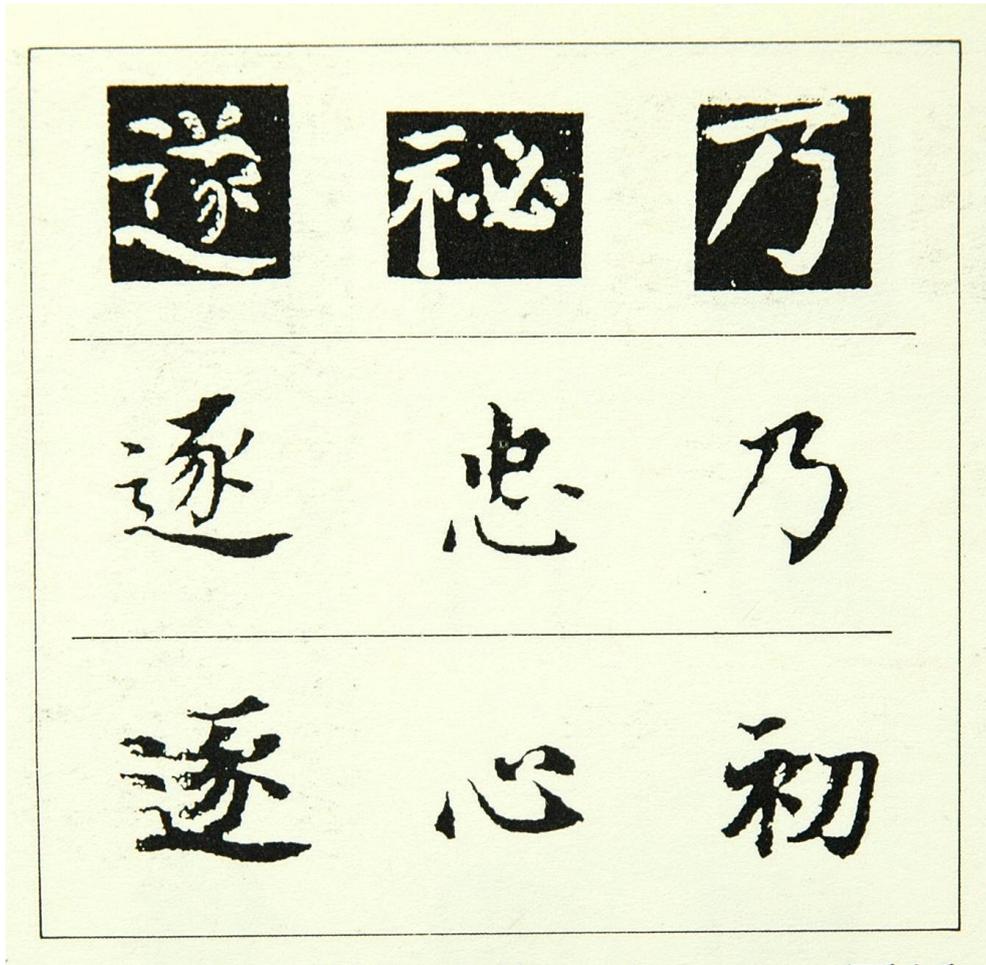
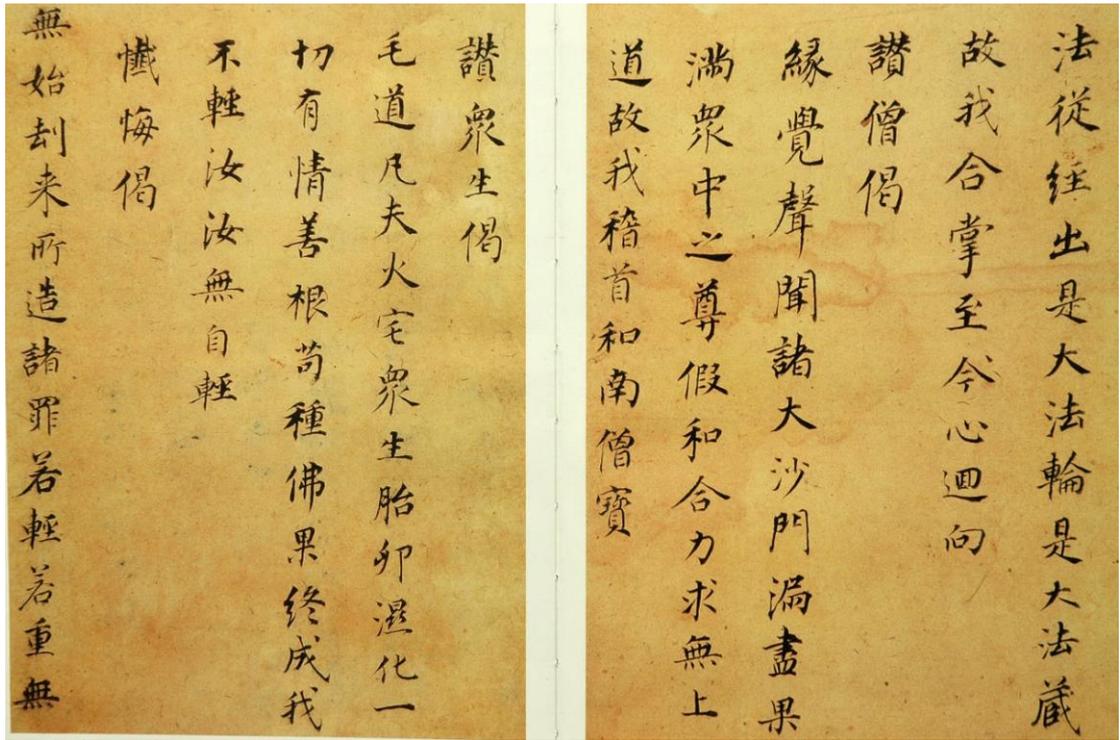


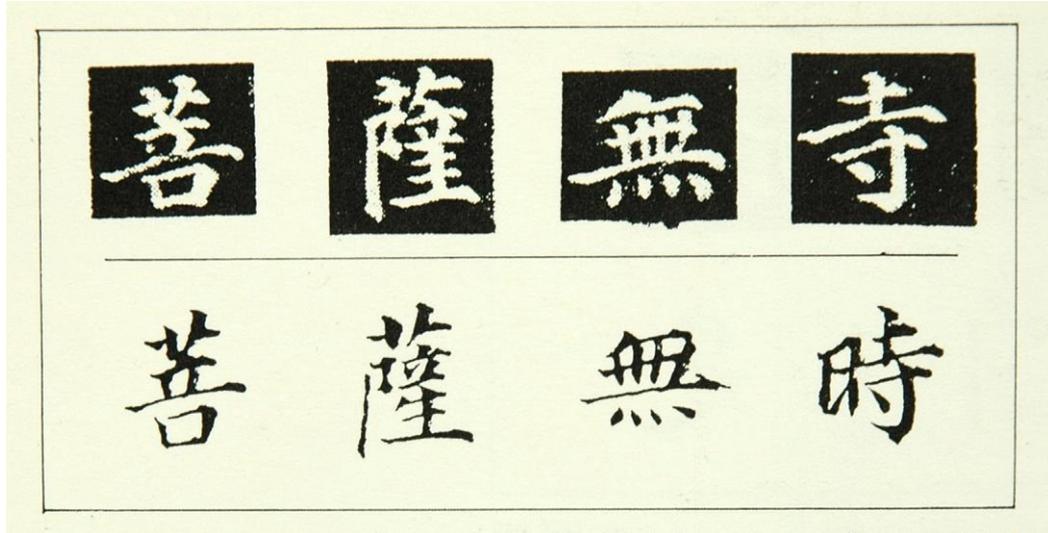
圖 2-3

上：顏真卿顏氏家廟碑。中：董其昌千字文。下：智永千字文。



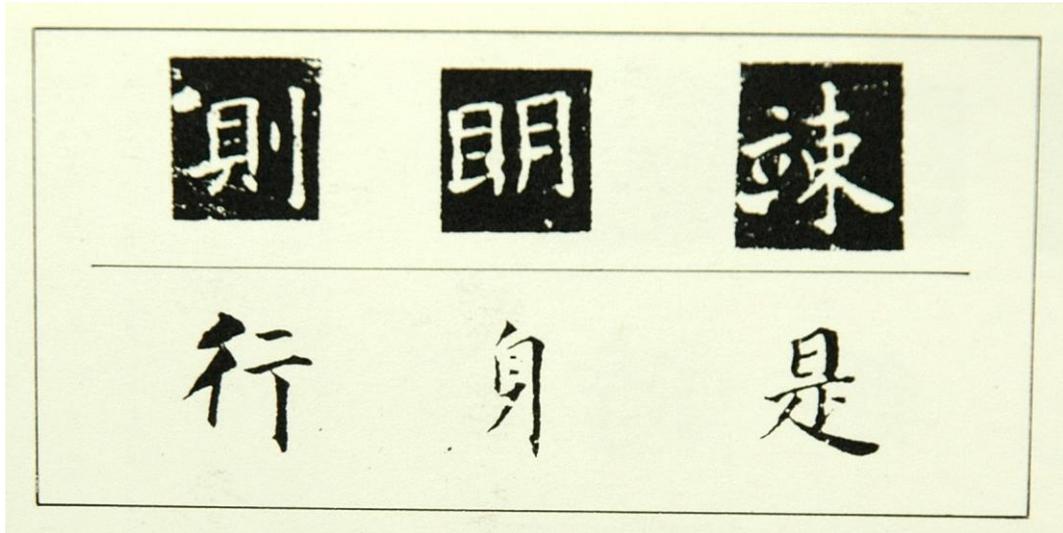
圖版 3

般若波羅蜜多心經冊 董其昌 紙本水墨 第4·5 開 1627年 台北故宮博物院 藏。



圖版 3-1

上：顏真卿多寶塔碑。下：董其昌書心經。



圖版 3-2

上：歐陽詢九成宮醴泉銘碑。下：董其昌書心經。



圖版 4

山居圖 扇頁 董其昌 金箋 水墨上海博物館藏 16x47.4 公分



圖版 5

《西湖蓮社》冊頁 董其昌 絹本設色 1596年 上海博物館 藏 26.1x24.8公分。



圖版 6

《西山雪霽》冊頁 董其昌 絹本設色 1596年 上海博物館 藏 26.1x24.8公分。



圖版 7

《西山暮靄》冊頁 董其昌 絹本設色 1596年 上海博物館 藏 26.1x24.8公分。



圖版 8

《赤壁雲帆圖》冊頁 董其昌 絹本設色 1596年 上海博物館 藏 26.1x24.8公分。



圖版 9

《城南舊社圖》冊頁 董其昌 絹本設色 1596年 上海博物館 藏 26.1x24.8公分。



圖版 10

《舫齋候月圖》冊頁 董其昌 絹本設色 1596年 上海博物館 藏 26.1x24.8公分。



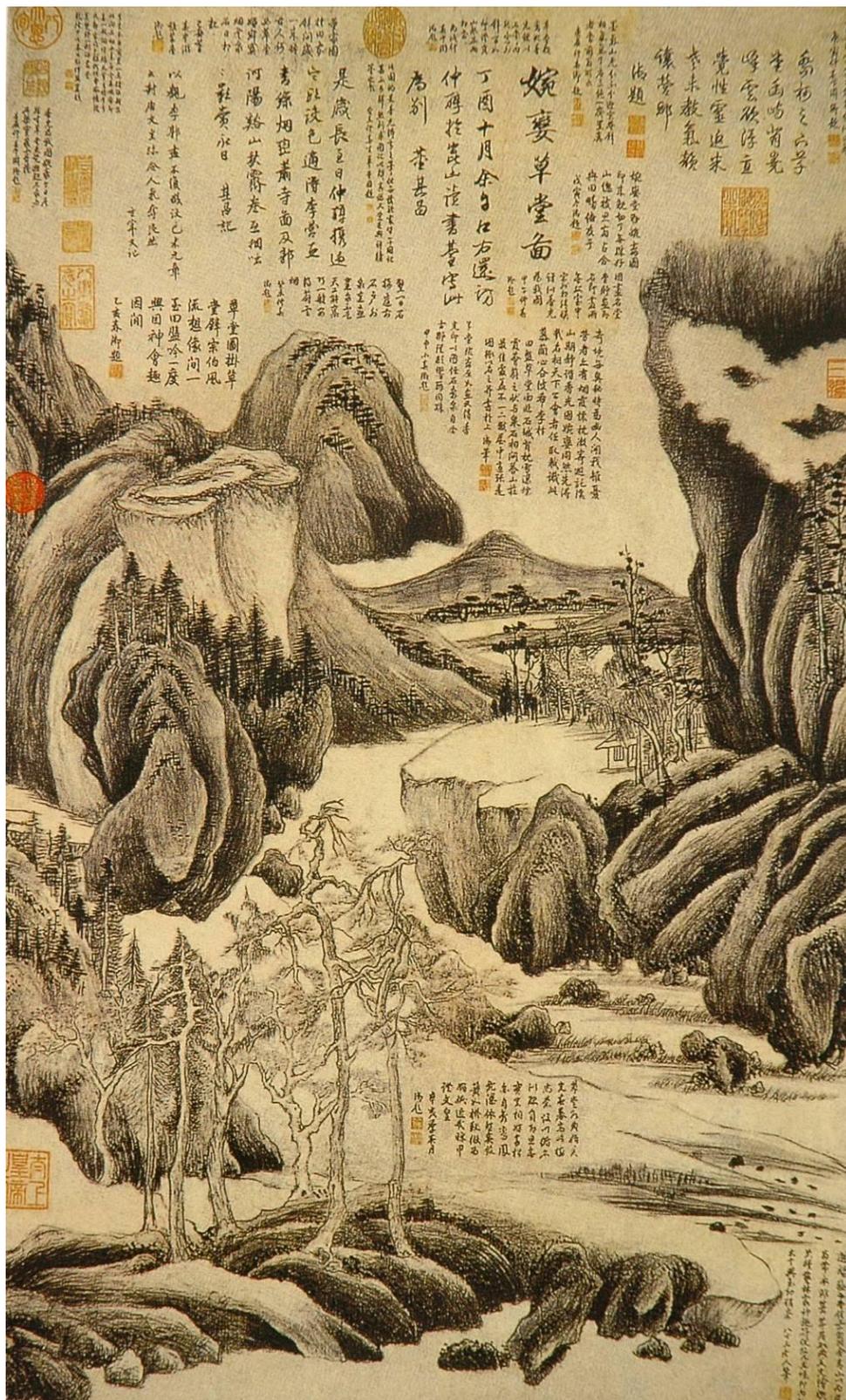
圖版 11

《西山秋色》冊頁 董其昌 絹本設色 1596年 上海博物館 藏 26.1x24.8 公分。



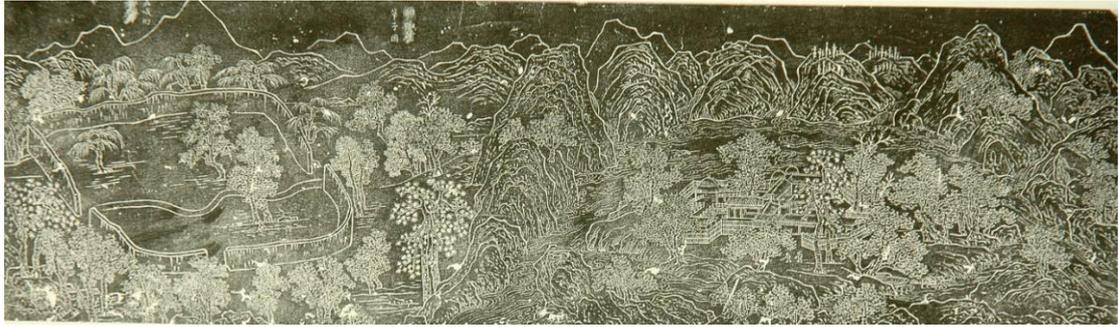
圖版 12

《九峰招隱圖》冊頁 董其昌 絹本設色 1596年 上海博物館 藏 26.1x24.8公分。



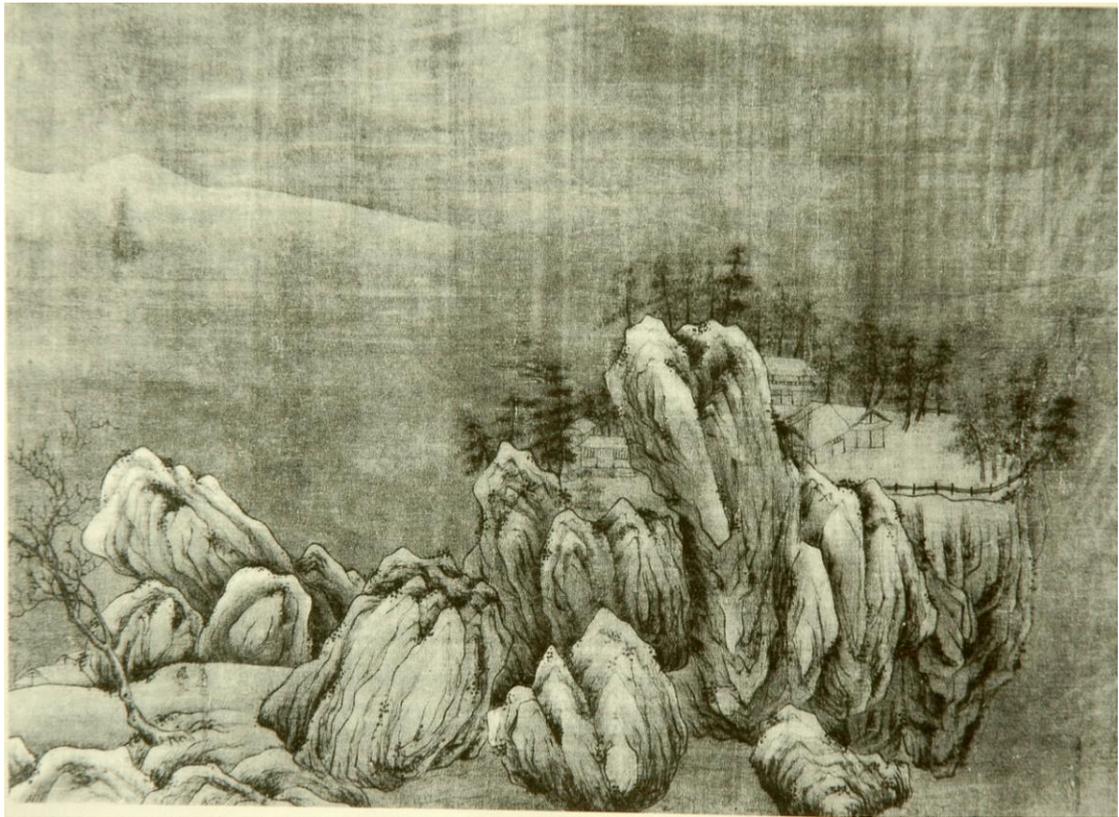
圖版 13

《婉變草堂圖》軸 董其昌 紙本水墨 私人收藏 111.3x36.8 公分。



圖版 14

仿王維《輞川圖》 石刻拓本 刻於 1617 年。



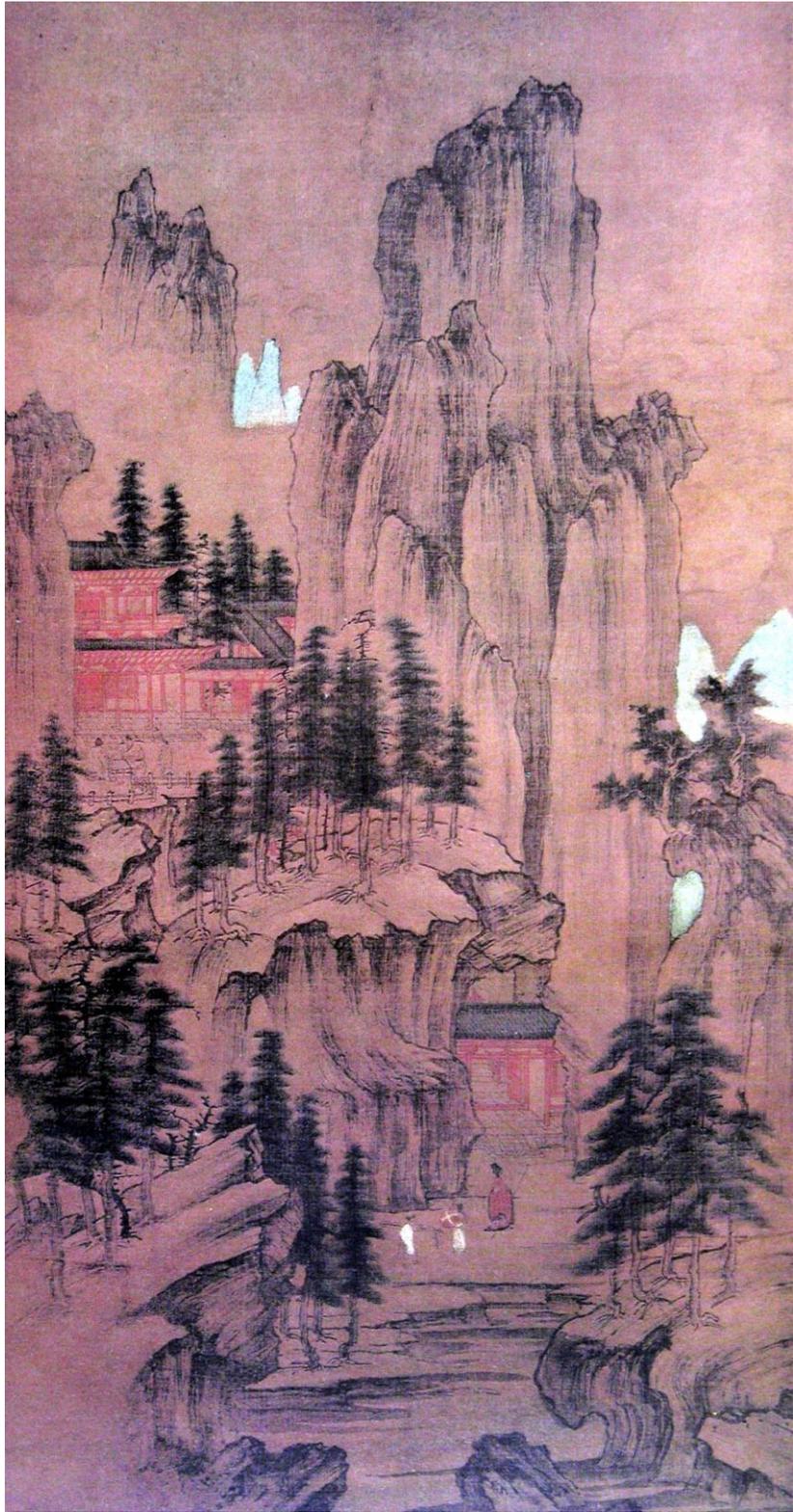
圖版 15

傳王維《江山雪霽》 卷（局部）絹本設色 京都小川氏 藏 縱 28.4 公分。



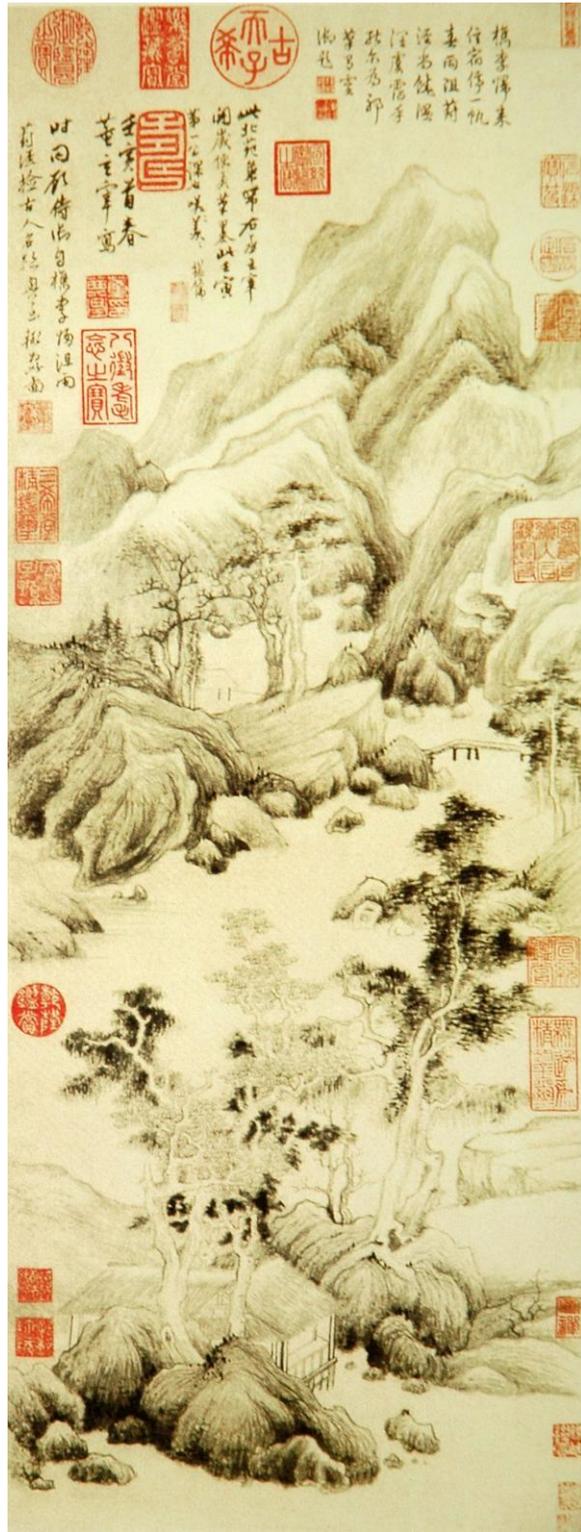
圖版 16

《胡人騎象奏樂圖》日本 正倉院所藏唐代琵琶。



圖版 17

《深山棋會》980年 絹本 水墨設色 遼寧省博物館藏 154.2 x 54.5 公分。



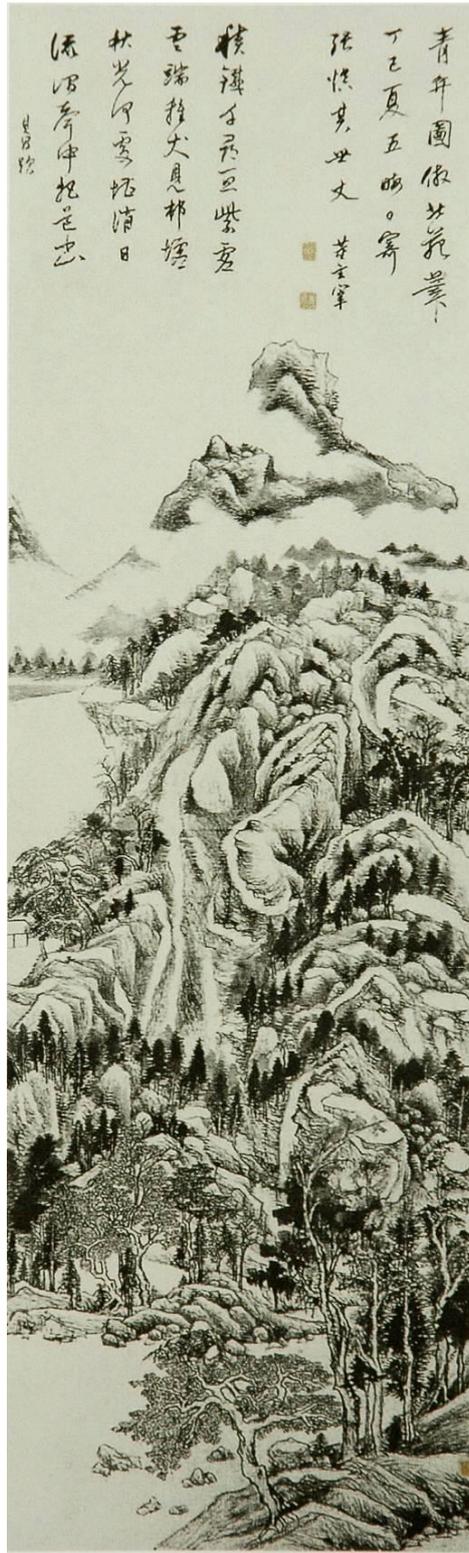
圖版 18

《詩經訪古圖》軸 董其昌 1602 年 紙 水墨 臺北故宮博物院藏 80x29.8 公分。



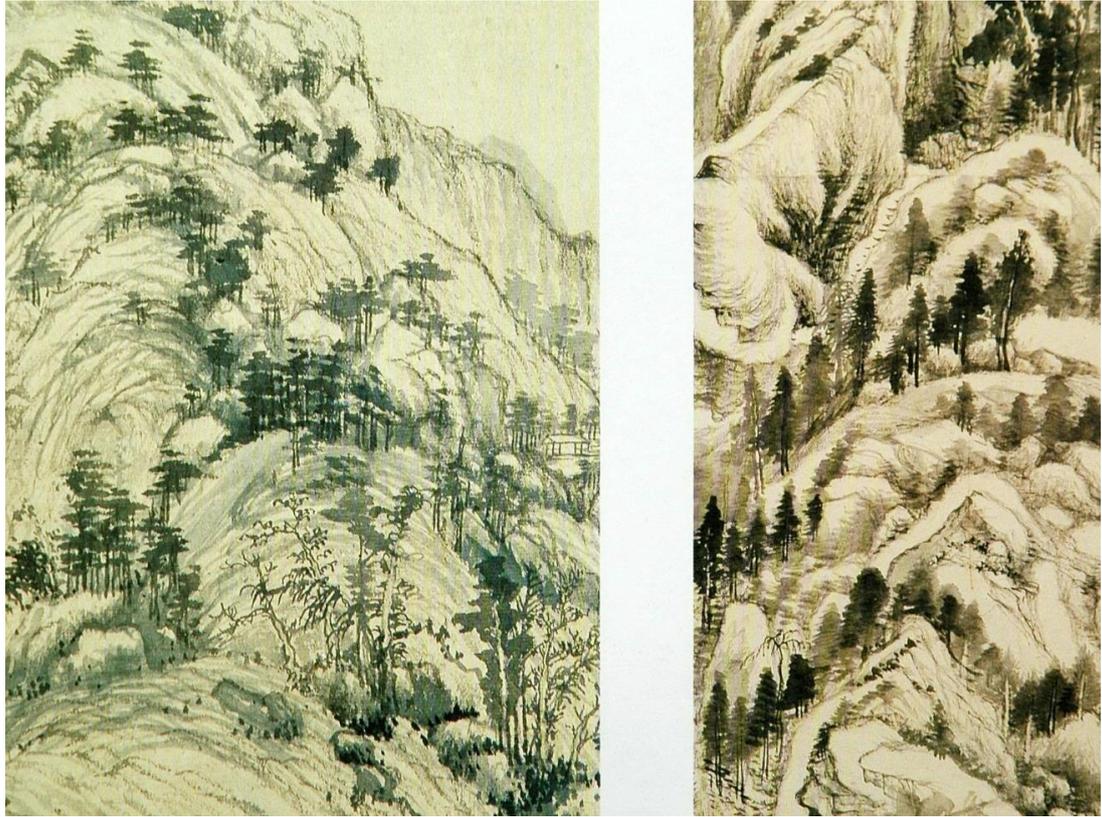
圖版 19

《寒林重汀圖》軸 董源 絹本設色 日本黑川古文化研究 藏 179.9x115.6 公分。



圖版 20

《青弁圖軸》紙本水墨 董其昌 1618 年美國克里夫蘭美術館藏 225x66.88 公分。



圖版 21

左：黃公望《富春山居圖》（局部）。右：《青弁圖》（局部）。



圖版 22

《仿王蒙山水》 董其昌 紙本水墨 1623 年 取自仿古山水冊 納爾遜美術館藏

55.5x34.5 公分。



圖版 23

《具區林屋》軸 王蒙 紙本淺設色 臺北故宮博物院 68.7x42.5 公分。



圖版 24

《秋山圖》軸 吳鎮（傳巨然）絹本水墨 台北故宮博物院藏 150.9x103.8 公分。