

中研院歷史語言研究所集刊論文類編

思想與文化編

三

中研院歷史語言研究所集刊論文類編

思想與文化編

三



中華書局

K201

2674

董其昌〈婉變草堂圖〉及其革新畫風

石 守 謙

〈婉變草堂圖〉是董其昌於一五九七年為陳繼儒之隱居所作的山水。雖然陳為隱士而董則在朝為官，但他們的理想在於力求超越世俗價值，而得參悟造化之奧妙。本文試圖說明該作品即為此共同理想的呈現，而董氏的革新畫風亦由此產生。

董氏雖在朝，卻用心繪事。此時他最關心之問題在於如何瞭解王維的畫風，並掌握其能「參乎造化」的用筆。此工作非僅在於美術史之考索，而實係來自其創作上之需要。董氏因之研究了王維之雪景山水，並在「勢」的觀念引導下，以直皴為基調，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。此山水雖非完全來自實景，但卻是董、陳二人自其中悟得之造化元氣所生成的山水。此圖在風格上的新變，即應由此理解。

一五八六年，松江才子陳繼儒裂其儒冠，隱居於小崑山，象徵性地標誌著一個新的「山人」時代的來臨；十一年後，一五九七年，陳氏在小崑山讀書台構築其婉變草堂，董其昌訪之，並為作〈婉變草堂圖〉立軸（圖1），此則標示著一個全新風格的誕生，開啓了繪畫史上可以稱之為「董其昌時代」的契機。

「山人」的名號雖然不新，宋時文人社會中已經頗為流行，但是陳繼儒的選擇「山人」為其一生的生活歸宿，卻有其特殊值得注意的新意涵。¹ 他生於一五五八年，小董其昌三歲，幼年時即以優秀的才賦為鄉人所稱道。年二十一為諸生，長於詩歌文辭，並以才思敏捷，頃刻萬言而有聲於時，得到當時士大夫領袖王錫爵、王世貞等人的推重。據當時的一些資料記載，江南一帶的文士皆爭相與

1 關於陳繼儒之生平，請見陳夢蓮編，〈眉公府君年譜〉，收在陳繼儒，《陳眉公先生文集》（台北，南港，中央研究院傅斯年圖書館藏明刊本），卷首。錢謙益，《列朝詩集小傳》（台北，世界書局，1961），頁637～38。

之爲友，這很可以讓人想像陳繼儒年輕時的聲名。可是，這種聲名並沒有保證他在科舉上的成功。在一五八五年，陳繼儒與他的同鄉好友，當時亦頗享文名的董其昌，雙雙在南京的鄉試中落榜。鄉試的落榜，無疑地是對董、陳兩人聲名的一大諷刺，也給予了這兩位年輕才子無情的衝擊。對於這個衝擊，董其昌顯然沒有認輸，以其耐心，再接再勵，終於在一五八八年得中鄉試，次年得成進士。² 陳繼儒的回應則完全不同。科舉的失利雖然沒有摧毀他個人的信心，但似乎以一種啓示的方式讓他覺悟到俗世功名之途的不可捉摸與不堪忍受。他在鄉試後的次年，便寫了一篇公開的告白，聲明將永遠棄絕對科考功名的追求。他在這篇文章中指斥一般人所謂的「進取之路」實在不過是「雞群」「蝸角」之爭，令人生厭，因而決心由之解脫，選擇「讀書談道」的單純生活，來追求「復命歸根」的生命價值。³ 陳繼儒的選擇「復命歸根」的生命價值，不僅意味著放棄傳統文人經由科舉以求仕進的一般模式，也放棄了傳統儒家學者以經世濟民爲己任的價值堅持，取而代之的則是對個人修養境界的追求，以及對文學藝術成就的鑽研。這種不同於正統的生命關懷，雖然亦早見於古代隱士的身上，甚至亦可求之於稍早的沈周，但確實與明代中期常見的山人行爲舉止有所不同；後者雖然也是不取一般的仕進之途，但總是僕僕游走於貴宦之門，以一種較爲不受官場規範限制的方式，試圖去善盡他們作爲儒者的傳統使命，在嘉靖至萬曆初期的著名山人如謝榛、吳擴、徐渭等人可以說都是這種例子。⁴ 可是到了萬曆中期之後，類似陳繼儒的山人行徑則廣爲流行，尤其是江浙地區最爲明顯，其中原因牽涉到當時此地

2 關於董其昌傳記，請見陳繼儒，〈太子太保禮部尚書思白董公暨元配誥封一品夫人龔氏合葬行狀〉，收在董其昌，《容台集》（台北，中央圖書館，1968），卷首。並參見 Nelson I. Wu, "Tung Ch'i-ch'ang (1555-1636): Apathy in Government and Fervor in Art", in Arthur F. Wright and Denis Twitchett eds., *Confucian Personalities* (Stanford, California: Stanford University Press, 1962), pp.260-93。

3 王應奎，《柳南續筆》（筆記小說大觀本，台北，新興書局，1977），卷三，頁10下～11上。

4 謝榛、吳擴、徐渭傳記可見錢謙益，前引書，頁423～24，453～54，560～61。關於明代山人的全盤研究，參見鈴木正，〈明代山人考〉，中山八郎等編，《清水博士追悼紀念・明代史論叢》（東京，大安株式會社，1962），頁357～88。

區的社會經濟狀況，此則非本文所能詳述。⁵

董其昌的具體抉擇雖與陳繼儒不同，但他對人生價值的追求，實際上卻與陳繼儒有出人意料之外的類似。董氏在一五八九年于北京會試，中進士，選為翰林院庶吉士；一五九二年散館，授翰林院編修，至一五九七年他畫〈婉嬾草堂圖〉為止，他基本上都在翰林院過著清閑的官署生活。即使是他在一五九八年擔任皇長子朱常洛的講官，該工作也沒有激發他經世濟民的大志而兢兢業業地努力從事儒臣的事業，仍然日與陶望齡等同事以談禪為樂，這如與差不多時候張居正、焦竑等人擔任幼君教席時的戒慎恐懼的嚴肅態度相較，實有莫大的差距。⁶ 董其昌此時最大的興趣仍在於對藝術的追求，尤其表現在他對古代名家書畫名跡的搜求及學習之上。他于藝事的熱衷甚至發展到「本末倒置」的程度，即表面上服官，實質上卻以藝事為其真標的，服官反不過是為達到這個標的之手段罷了。

在這一段任職翰林院的時光中，董其昌不僅在北京積極地尋求觀賞、研究書畫名跡的機會，連出使在外，因事離京，亦莫不趁之爭取藝事進境的提昇機會。他曾經在一五九一年護喪歸葬田一儁至福建，歸途中即刻意停留松江數月，大搜元四家墨跡。一五九二年及一五九六年，他為持朱節使臣，分別至武昌及長沙冊封楚王朱華奎與德化王朱常汶、福清王朱常澱。對董氏來說，這兩次任務亦成為其自我在藝術追求的最好掩飾；他趁之分別到了當時收藏最富的江浙地區停留了

5 牽涉到蘇州松江地區者，參見宮崎市定，〈明代蘇松地方的士大夫と民衆〉，《アジア史研究》（京都，京都大學東洋史研究會，1964），第四，頁321～60，以及王守稼、繆振鵬、王燮程，〈松江府在明代的歷史地位——明代上海地區研究之一〉，中國地方史志協會編，《中國地方史志論叢》（北京，中華書局，1984），頁189～209。有關經濟發展對風俗之影響，參見陳學文，〈明代中葉民情風尚習俗及一些社會意識的變化〉，《山根教授退休記念・明代史論叢》（東京，汲古書院，1990），頁1207～31。

6 向來學者皆依《明史》的含糊記載，將董其昌任皇長子講官之時間定在1594年，參見張廷玉等撰，《明史》（新點校本，台北，鼎文書局，1979），頁7395。然確切年代實為1598年，見顧秉謙等撰，《明神宗實錄》（台北，中央研究院歷史語言研究所，1962），頁6031。此年代之使用亦見於李慧聞，〈董其昌政治交遊與藝術活動的關係〉，《朵雲》，1989年4期，頁99。董其昌在北京之禪會活動，見其《容台集》，頁1798～99。關於張居正與萬曆皇帝，參見黃仁宇，《萬曆十五年》（台北，食貨出版社，1985），頁9～43。焦竑則見錢謙益，前引書，頁623。

相當長的時間，在松江向顧正誼等人借畫臨仿，在嘉興觀項元汴家收藏，在杭州觀高深甫收藏，在蘇州則至韓世能家，與陳繼儒同觀法書名畫。在這些以公事為表，研究訪問參觀為裡的旅行中，他不僅看到了包括王羲之、顏真卿在內的晉唐書法名跡，也獲觀郭忠恕摹王維〈輞川圖〉、王詵〈瀛山圖〉、李公麟〈白蓮社圖〉、王蒙〈山水〉等宋元名畫，甚至還自己購得了赫赫有名的黃公望〈富春山居圖卷〉、江參的〈千里江山圖卷〉等。⁷ 這些收穫對他形成影響後世最深的「南北宗論」，以及他自己的創作，都具有相當重要的意義。由這一點來說，董其昌幾乎是一個穿著朝服的山人，藉著服官而在追求經國大事之外的個人藝術理想。一般的山人必須在社會上找尋贊持者以遂行其山人生活；陳繼儒在崑山隱居生活的贊助人是如王衡等的松江地區鄉紳，⁸ 而董其昌這種「朝服山人」生活的贊助來源，則實是萬曆政府。

〈婉嬋草堂圖〉的製作，正是董其昌此期「朝服山人」行為的最具體呈現。此圖作於一五九七年的舊曆十月，是他從江西南昌回到松江，訪陳繼儒的隱所時所成。這次返鄉距離上次趕到長沙冊封吉藩之便回松江還不到一年，而此番表面上的公務則為奉派到南昌擔任該地鄉試的考官。鄉試固然為地方大事，但董其昌實際上並沒有因之在南昌停留很久的時間；他在八月抵南昌，大概考完不久，約在九月上旬時即離開該地，而在九月二十一日到達浙江龍游縣的蘭溪，于船上為李成之〈寒林歸晚圖〉、江參之〈千里江山〉及夏圭的〈錢塘觀潮〉作跋，至九月底到在杭州的高深甫家重觀郭忠恕摹的〈輞川圖〉，並在高氏所藏之開皇刻本〈蘭亭詩序〉上作跋。董氏在高家停了一段時間後，十月初轉回到上海、華亭一帶，而約于十月底訪陳繼儒于小崑山的婉嬋草堂，並在松江至少停至十一月中，于長至日（該年之十一月十四日）還第二次題其〈婉嬋草堂圖〉。⁹ 由時間的長

7 以上諸事參見任道斌，《董其昌系年》（北京，文物出版社，1988），頁24～28，29～30，32～34，42～52。

8 王衡為王錫爵之子，其傳記可見錢謙益，前引書，頁625。他是陳繼儒在一五八六年決定隱居小崑山時的主要贊持者。見王世貞1586年文，收於孫星衍等纂，《松江府志》（1817年刊本，台北，成文出版社，1970），卷七，頁4上～下。

9 任道斌，前引書，頁50～54。並見鄭威，《董其昌年譜》（上海，上海書畫出版社，1989），頁34～35。

度觀之，他因公務在南昌的時間不會超過四十天，但停留在松江區域卻長至一個半月以上，這段期間他所作的事，除了探親之外，主要還是與公務無關的藝事；他不僅為陳繼儒作了〈婉孌草堂圖〉，還在此期間搜得了數件名跡，其中又以董源的〈龍宿郊民〉（現藏台北故宮博物院）、李成的〈煙巒蕭寺〉及郭熙的〈溪山秋霽〉（現藏美國 Freer Gallery of Art）等北宋作品最為重要。由此似可清楚地感到藝事在董其昌心中凌駕公務的地位。

此次返鄉的旅途，細察其路線，亦能體會董其昌在藝事追求上的用心。由現存零星的題跋綜合起來，可知他此次返鄉與上回在一五九六年由長沙冊封的歸程不同，未取長江的水路，而是由南昌經江西東南的瑞虹、龍津、貴溪、弋陽到廣信府的上饒，再由之經玉山走衢江而至浙江衢州府，經龍游、蘭溪到建德縣富春驛，再走桐江、富春江，經富陽縣而至杭州府，復行運河經嘉興而達松江府。¹⁰ 這個路線其實頗為曲折，不僅有水路，亦有陸路，途中亦須在不少站驛停下，換接不同的水路，據粗略的估算，由南昌到杭州可能即須二十多天的時間。假使董其昌走另一個路線，即由南昌過鄱陽湖走長江，順流而下至南京，全程雖有約一千兩百里，但要單純得多，舟途亦較快，大約在十日左右即可完成全程。董其昌為什麼捨後者而取前者呢？其中的一個重要原因恐怕是他想再度到杭州高深甫家重覽郭忠恕的摹王維〈輞川圖〉，或許還盼望有再研究馮開之所藏的傳王維作〈江山雪霽〉卷（現藏日本京都小川廣巳家）的機會。這兩件與王維有關的作品是董其昌此時期探尋王維風格的關鍵資料，前者在他去年道經杭州時已見過一次，而後者則在同時由北京攜來杭州歸還馮開之，結束了他一段幾乎長達一年對該卷的研究。¹¹ 雖然董其昌對此兩件作品已有某種程度的瞭解，但由於這個時期正是他熱衷探討王維畫風，欲將之置於南宗之祖的時刻，既然再有機會出差南

10 此路線之推測乃根據鶴和堂輯定，《新鐫示我周行》（1727年寶善堂藏板，中央研究院傅斯年圖書館藏），卷一，頁6下～9上。

11 關於董其昌對王維之研究，參見古原宏伸，〈董其昌における王維の概念〉，古原宏伸編，《董其昌の書畫》，《研究篇》（東京，二玄社，1981），頁3～24。Wen Fong, "Rivers and Mountains after Snow (*Chiang-shan hst'ieh-chi*) Attributed to Wang Wei (A.D.699-759)", *Archives of Asian Art*, xxx (1976-77), pp.6-33。

方，豈有隨意放過再予鑒賞機會之理。董氏之所以離南昌後，故意取道杭州而不走便捷的長江水路，可能正是這種藝事追求之用心所致。

一五九七年的舊曆九月底，董其昌如願以償地在杭州看到了郭忠恕摹王維之〈輞川圖〉；但是，此時似乎沒有得到機會再見〈江山雪霽〉圖卷。此中原因，不得而知。不過，這兩卷畫作確實在董氏探索王維畫風，嚐試掌握王維筆墨的努力中，扮演著重要的角色。董氏在一五九五年給馮開之的信函中即表示：王維之風格可見有兩種，一種為「簡淡」者，另一種為「細謹」者；前者脫略皴法，後者則如李思訓。他在此前所見過的王維風格，如項元汴家的〈雪江圖〉及趙令穰所臨的〈林塘消夏〉皆屬前者，但有輪廓而無皴染，而其經常所見之〈輞川圖〉摹本則為後者，係細謹設色，亦無皴染，皆不能完全顯示他心目中王維風格的全貌。¹² 董其昌相信王維應該還有具皴染的一種風格，而這個推斷終於在一五九五年秋天見到馮開之藏的〈江山雪霽〉時得到初步的證實。可是，董其昌並沒有就此而停止他對王維風格的探求。〈江山雪霽〉雖被他訂為王維，但與之比較起來，〈輞川圖〉才真是當時公認的最重要之王維名跡，真本雖未傳世，但北宋初郭忠恕的摹本還藏在杭州的高深甫家；董其昌想要將他的發現在〈輞川圖〉上加以印證的迫切心理，足堪想像。他因此在將〈江山雪霽〉送還馮開之時，立即想辦法看到了郭摹的〈輞川圖〉。據董氏在郭忠恕摹本上的題跋，及今日尚可見到的郭忠恕摹本的石刻拓本——此為一六一七年郭世元所摹刻——來看，董其昌應該是把〈輞川圖〉歸為細謹而有皴染的一類風格，而與簡淡無皴染者有別，正能呼應今日在小川家〈江山雪霽〉卷上所能見到的筆墨風格，故而大加讚賞此畫正好符合「雲峰石跡，迴絕天機，筆意縱橫，參乎造化」的傳統評價。¹³ 換言

12 見董其昌致馮開之信。《董其昌の書畫》，圖版29。

13 此語最早見於劉昫等撰，《舊唐書》（新點校本，台北，鼎文書局，1981），頁5052。但原分作兩句「筆蹤措思，參于造化」及「雲峰石色，絕跡天機」，至米芾時才將之連成「雲峰石色，絕跡天機，筆思縱橫，參于造化」，見米芾，《畫史》，《寶晉英光集·附畫史等四種》（台北，學生書局，1971），頁314。董其昌此語顯然取自米芾《畫史》，並經常使用在其題跋中。如跋〈郭忠恕摹王右丞輞川圖〉，見李日華，《味水軒日記》（嘉業堂叢書本，1863），卷四，頁9上。餘例可見《容台集》，頁2100，2145，2147。

之，董其昌在一五九六年以前追尋王維風格的努力中，雖曾多方透過如趙令穰、趙孟頫等人作品與王維風格的關係，試圖找到一些具體的瞭解，但讓他自覺對王維筆墨皴染的「筆墨」開始有所認識的，基本上即來自〈江山雪霽〉與〈輞川圖〉的郭忠恕摹本這兩件作品。對董其昌來說，解決了歷來對王維風格的迷惑，無疑地是他足以自豪的成就；如果較之典試為國掄才的公務，其在董氏心中所引發的激情，自要強烈許多。這種心理，實部分地說明了董其昌在一五九七年由南昌返鄉時刻意繞道杭州的原因。

董其昌就王維「筆意」之探討，並非意在解決一個鑑賞課題而已，其更重要的目的乃在於創作上的指引。董其昌對〈江山雪霽〉及〈輞川圖〉摹本的研究，除了確認其風格之外，更要求能以其自身的筆墨來重新掌握，並呈現王維下筆時的原意，以求為他本人創作時的立足點。正如同一位書家學古代之典範一般，重點並不在求外形上的模仿，形似與否並不重要，真要用心的卻在於形式之外的「神似」，自己也為書家的董其昌對王維「筆意」的追求亦是如此，而希望在「得其神」之際，彷彿回到王維落筆之前的狀況，如「前身曾入右丞之室，而親攬其磐礴之致」。¹⁴ 董其昌既然深信王維之畫已得「雲峰石跡，迴絕天機」，而其根本來自於「筆意縱橫，參乎造化」，如果他能經由瞭解王維筆墨的原意，回到王維創作時「解衣盤礴」的原始心理狀態，他便可以自然地進入王維「迴絕天機」的境界，不但成為王維，甚至超出王維，而與天地造化等同起來。這個創作考慮上的企圖，也就是他之所以將〈江山雪霽〉的借期向馮開之展延到一年之久的根本原因，亦即為他兩次到杭州求觀〈輞川圖〉郭忠恕摹本的真正理由。董其昌在第二次看完〈輞川圖〉摹本後三個月所作的〈婉變草堂圖〉，即首度具體地呈現了他在此實踐的結果。

〈婉變草堂圖〉上的筆皴確實有比過去所見自宋以下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，可見重複層疊，但少明顯交叉編結的直線皴筆，由岩塊分面邊緣處的密濃，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

14 此為跋王維〈江山雪霽〉之語，見《董其昌の書畫》，圖版30-2。

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複運作而成，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。董巨風格的山水畫風其實正是元代以來文人業餘畫家所熟習的，元末黃公望、吳鎮、倪瓚與王蒙等四人尤其對其推展起過積極的作用，明代沈周，文徵明等重要畫家大部分皆是透過元四家的轉介而得以上接董巨遺風的。¹⁵ 但是，不論是元代或者明代這些董巨風格的擁護者的皴法，都沒有像〈婉孌草堂圖〉上所見的那麼平直，反而是越到後來，尤其是文徵明及其門生、後繼者們，皴法表現得更為扭曲而複雜。這種現象很清楚地可以由比較文伯仁〈天目山圖〉（1574年，日本私人收藏，圖2）中與〈婉孌草堂圖〉頗為形似的中景巨石的皴染中得到證實。即使是在一五七〇及八〇年代新興的松江業餘文人畫家的筆下，雖說是企圖超越文徵明以下蘇州風格的影響而直接上溯至元四家風格，其在筆墨上仍不免有此現象。董其昌早年習畫時請益的對象中，顧正誼及莫是龍皆屬於此類，前者的〈溪山秋爽〉（1575年，台北故宮博物院，圖3）及後者的〈仿黃公望山水〉（1581年，Erikson Collection）都是在追求元人風致時仍然流露文徵明影響的例子。¹⁶ 董其昌曾自述自己學畫始於一五七六年二十二歲之時，¹⁷ 類似〈溪山秋爽〉及〈仿黃公望山水〉如此的風格，應該就是他當時所學到的。〈婉孌草堂圖〉與它們在筆墨上的差距，即為他在此間數年中追求王維「筆意」之結果。

然而，〈婉孌草堂圖〉上的皴法如與〈江山雪霽〉者比較起來也不一樣，顯然董其昌並非忠實地在複製他所認為的王維筆法。〈江山雪霽〉的岩石畫法亦有強烈的明暗對比，但那是因為所畫為雪景而來，故覆雪的光亮面較大，僅在石塊

15 沈周例可見1473年作之〈仿董巨山水圖〉（北京故宮博物院）。圖見於《中國美術全集》，繪畫編，7，《明代繪畫》，中（上海，上海人民美術出版社，1988），圖版5。文徵明例可見1555年作之〈仿董巨山水圖〉（何氏至樂樓藏），見《文人畫粹編》，中國編，4，《沈周·文徵明》（東京，中央公論社，1978），圖版79。

16 參見James Cahill, *Distant Mountains: Chinese Painting of the Late Ming Dynasty 1570-1644* (New York and Tokyo: John Weatherhill, 1982), pp. 84-86, pls.33, 34。

17 《容台集》，頁1894。

下部或分面內側邊緣區留下來的些許空隙來作較深暗的陰影效果（圖4），這與〈婉孌草堂圖〉上因「有皴」面較廣，墨色較深，遂與「無皴」處形成較強烈的明暗對比，實有明顯的區別。不僅如此，〈江山雪霽〉圖上山石岩塊處的表面除了一些少量的線條勾勒之外，也缺乏可見的如後者的細皴，陰暗處也是由墨染而成，未見如後者由皴筆層疊的現象。但是，兩者在筆墨所成的效果卻有類似之處，都在岩塊簡易的平行重複分面之中，呈現平面的強烈明暗對比。

〈江山雪霽〉向董其昌所呈現的筆墨效果，並不意謂著某種偶然而不易理解的「頓悟」。董其昌雖然對〈江山雪霽〉在王維繪畫中的地位有絕對的肯定，但他對此圖筆墨的理解基本上仍與他在此前對王維風格的研究有承續的關係。值得注意的是：包括〈江山雪霽〉在內，董其昌所賴以研究王維風格的資料，幾乎全是雪景山水。他在〈江山雪霽〉跋中所提到的王維〈雪江圖〉及趙孟頫〈雪圖〉都是他在從事此工作時重要的比較，也都是雪景山水。後來在程季白處收藏的兩件有關作品——傳王維的〈雪溪圖〉及傳徽宗的〈雪江歸棹〉——亦為雪中之景。前者即滿清皇室舊藏，上有傳宋徽宗題籤者，董其昌曾在一六二一年題跋，云曾見過多次，或許在一五九七年之前已經寓目；後者即現藏北京故宮博物院之本，董其昌評為可見王維本色，而可與〈江山雪霽〉並稱「雌雄雙劍」。¹⁸ 此卷於程季白入手前係在王世貞家收藏之中，王世貞為董氏成名之前南方最重要的收藏家之一，雖在政府中歷任要職，但在一五七六至一五八八年間家居距離松江不遠的太倉，與松江地區包括莫是龍、陳繼儒及董其昌在內的青年文士有相當親密的關係，¹⁹ 而此時期又正是董其昌開始學畫、探訪名蹟之時，傳徽宗的〈雪江歸棹〉極可能也是他當時研究王維風格的重要參考資料。除此之外，現存〈小中現大冊〉（台北故宮博物院藏）第一開的仿李成山水，旁有董氏一五九八年

18 圖與跋俱見《中國歷代繪畫：故宮博物院藏畫集》（北京，人民美術出版社，1981），頁84～91，〈附錄〉，頁13。

19 關於王世貞與其對藝術的贊助活動，見Louis Yuhas, "Wang Shih-chen as Patron", in Chu-tsing Li ed., *Artists and Patrons: Some Social and Economic Aspects of Chinese Painting* (Seattle: University of Washington Press, 1989), pp.139-53。

跋，云其「古雅簡淡，有摩詰之韻」，²⁰ 遂確認其與王維之關係；此畫在何時入藏於董氏之手，不得而知，但由其題跋語氣看來，乃非新藏，原來可能在一五九七年，甚至更早之前已經在其家中。這張有王維韻致的李成山水，也是幅雪景。至於董氏學習王維風格另一張重要依據的〈輞川圖〉郭忠恕摹本，雖非雪景，但《畫禪室隨筆》提到郭忠恕之〈輞川招隱圖〉，則又是雪景，應也對其學習王維有所作用，而此圖據云得之於北京，很可能亦是〈婉孌草堂圖〉出現以前的準備功課。²¹ 總而言之，董其昌對王維筆墨風格的理解相當偶然地受到雪景山水這個題材的影響，而這個現象即轉而對董其昌自己創作時的筆墨產生了莫大的作用。

〈婉孌草堂圖〉上強烈的明暗對比，實際上即來自與王維有關的諸雪景山水，而其中細緻但平面化的直皴組合，也可由那些雪景山水來加瞭解。〈婉孌草堂圖〉中岩石坡岸上的明暗關係，在延續了雪景上於此的強烈感覺之後，由於畫家本意已與雪景無關，遂將「有皴」面加以延伸，「無皴」面予以縮減。從表面上看，這似乎只是陰暗面的擴大，但由明暗的虛實關係來說，此則是原關係的顛倒。至於直皴組合在〈婉孌草堂圖〉上的運用，亦是如此手法。董氏所見與王維風格有關之雪景山水中，包括〈江山雪霽〉，都是以渲染來製造山與石的陰暗面，而幾乎不用細皴，只是用飽含水分的墨筆，呈現不具筆痕的成面的效果。董其昌在〈婉孌草堂圖〉上所作的則採相反之道，以較乾的線條代替墨染，造成陰暗面上的成面直皴的效果。這種以乾代濕，以線代面的轉換，亦即虛實、陰陽原則的人為顛覆。他的這種運用虛實原則而作的轉化，很清楚地顯露其本人對結構問題的興趣。他曾在〈戲鴻堂稿自序〉中憶及自己在一五八六年時讀曹洞《語錄》，瞭解到「偏正賓主互換傷觸之旨」，因而得到文章的宗趣，然後即以此證之於「師門議論與先輩手筆」，竟「無不合者」。²² 這種學文的經驗實可與他後來學古人畫的經驗互相參照。

20 《景印明董其昌仿宋元人縮本畫及跋》（台北，國立故宮博物院，1981），頁11。

21 董其昌，《畫禪室隨筆》（藝術叢編本，台北，世界書局，1968），頁53。

22 《容台集》，頁219。

當然，董其昌對王維筆墨風格的轉化，並非意在脫離王維，而卻企圖在轉化之過程中確認並進一步地發揮王維風格的內在筆意。他在學習王維的筆墨之時最關鍵的問題在於如何自那些雪景山水中看起來「無跡可尋」而「迥出天機」的自然渲染之中，發掘其可供師法的規則。故而當董氏在從事以乾代濕、以線代染的轉化工作時，便須就其所呈現各自不同形狀及角度的染面中，去求得某一個共通的用筆原則，希望此原則能一舉解決各皴面的紛歧需求，而呈現其某種理想性，使之足堪與所謂的「天機」互相比擬。要解決這個問題，同時為一優秀書家的董其昌在書法之實踐上亦有類似之經驗。他在學習王羲之書風時所感慨的「其縱宕用筆處，無跡可尋」，²³ 正是他初見王維〈江山雪霽〉時覺得「所恨古意難復，時流易趨，未能得右丞筆法」的困難。在他學習古代書風的過程中，後來即由米芾處得到「取勢」的觀念，而終於能由之理得王羲之的「筆勢」，自己之書法亦終能達「即右軍父子亦無何奈也」的境界。²⁴ 書法中的「取勢」亦是他研習畫法的法門。此「勢」由筆墨上來說，亦可如在書法上解為因筆而生的運動方向。王維畫中的渲染雖無筆跡可見，但其形成仍為飽含墨水之筆的運動所致。它們雖在雪景中因覆雪狀態不同、山石之位置面向不同，而有不同的面積與方向，因而也就呈現表面不同之「勢」，但在這眾多「勢」的表相中，是否能尋出一個根本的「筆勢」，即墨筆運動的基本規則，便成為董其昌掌握王維筆墨成功與否的關鍵。董其昌從他所研習的與王維有關之雪景山水中，自認終於找到了潛藏在那看似渾然天成的墨染中之「筆勢」的奧妙，即為平行而下的「直筆」。這個根本的筆勢乃重在其運動本身的平行性，以及其在畫面各部位單元中的一致性，因此可以被視為是山水畫法中最單純且飽含最豐富古意的一種筆墨。〈婉孌草堂圖〉上山石陰暗面原來該有的墨染，因之被轉化成這種筆勢的直筆皴面，單純而巧妙地裝飾了其畫上山與石的不同正側面。

董其昌以「直筆」為王維筆意的判斷，在當時罕見唐畫的狀況中或許無法找到令人信服的證據來自圓其說，但卻讓人驚奇地與今日可見之若干世紀以前的

23 《畫禪室隨筆》，頁2。

24 同上。

古畫所呈現出來之皴染原型有相合之處。例如古原宏伸曾舉之與〈婉孌草堂圖〉比較的正倉院藏八世紀琵琶上的〈騎象鼓樂〉(圖5)中的山崖,其陰暗處即具此直筆的筆勢。近期所出土的遼墓山水〈深山棋會〉上,山壁的皴擦亦有一致的平行運動方向。²⁵ 董其昌當年是否有機會看到如此的唐、五代真蹟,自然很有疑問。但是,他確實有相當多的機會認識到許多以簡單的平行刻畫方式為基調的帶有古風的作品,而在中國畫史上也確有一種以平行刻畫來作復古風格的傳統,如李公麟的〈龍眠山莊圖卷〉(圖6)²⁶ 及錢選的青綠山水畫等,董氏亦應十分熟悉。董其昌對這些資料的知識可能在其以直筆為王維筆意之判斷上起過相當的影響作用。

不論其原因如何,董其昌自從在〈婉孌草堂圖〉上作此判斷之後,終其一生對之一直深信不疑。是故直到一六二一年他作〈王維詩意圖〉(圖7)²⁷ 時,皴染雖變得稍更疏率,但基本上仍屬直筆之皴,其筆勢基本上同於二十四年前的〈婉孌草堂圖〉。除了王維風格之外,董氏對於其他與王維有關的古代名家風格亦作了相似的處理。十世紀的李成所作的雪圖,自米芾始即認為師法自王維,〈小中現大冊〉中第一開的雪圖即被董氏重訂為李成,而該開摹本雖出自其後輩畫家王時敏之手,但應有董氏之指授,故畫中陰暗面之皴染,亦作王維的「直筆」(圖8)²⁸ 除了李成之外,王詵是另一位董氏信為得傳王維畫法的北宋畫家之一,所以董其昌在一六〇五年以己意再創王詵名作〈煙江疊嶂圖卷〉(台北故宮博物院藏)時,於山石的皴擦亦採直而平行的筆勢,其中段雲靄周圍的壁面(圖9),直皴而成,尤極似〈婉孌草堂圖〉右邊的崖壁。即使是對筆墨運用方

25 對早期這種皴法的討論,參見 Wen C. Fong, *Images of the Mind* (Princeton: The Art Museum, Princeton University, 1984), pp.24-25。

26 此圖現知有四本,其中存台北故宮博物院本上即有董其昌題跋。見《故宮書畫錄》(台北,國立故宮博物院,1965),冊四,頁22~23。

27 圖上董氏自題王維〈積雨輞川莊作〉,但其表現實與此詩無關。參見《董其昌の書畫》,《研究篇》,頁240。

28 〈小中現大冊〉舊傳為董其昌所作,實應為王時敏所摹,此考證可參見徐邦達,《古書畫偽訛考辨》(江蘇古籍出版社,1984),下卷·文字部分,頁152~54。

式與王維者實有段差距的黃公望風格，亦是如此加以詮釋。由於黃公望乃是董氏理論中南宗體系繼王維、董源之後的樞紐人物，其筆意應亦有上承王維之處才是，因而他便在如〈江山秋霽〉（圖10，Cleveland Museum of Art）這種仿黃公望風格的山水圖上，以直皴來重新詮釋黃氏的風格，並以爲經此轉化後，不僅可與黃公望並行，且能得到古人的終極韻致，故最後不免志得意滿地要感慨「嘗恨古人不見我也」了。²⁹ 董其昌的這些工作充分地顯示了他對王維筆意掌握的自信，而此信心亦即意謂著直皴筆墨圖式的理想性。對他來說，這不但可以讓他將南宗體系中諸古代大家之風格一以貫之，還可以爲他自己的創作求取「迴出天機」「參乎造化」的境界。由這個角度觀之，〈婉嬾草堂圖〉作爲董氏畫業中首見此「筆意」之作品，自有其重要意義。

自信掌握了理想之「勢」的直皴，也帶給〈婉嬾草堂圖〉中諸多取自古人之形象更豐富的活躍生氣。畫面最下方的土坡及小樹林，極像是取自傳董源所作〈龍宿郊民〉（現藏台北故宮博物院，圖11）的前景，該畫是董其昌在一五九七年返鄉時從上海顧家所購得的。但是在〈婉嬾草堂圖〉上由於那些具有清晰運動方向的直皴的作用，不僅使土坡的各面顯得含有飽滿的動能，也使得整個坡面在各單元的連續之中產生斜向的充沛動勢，這與一般僅賴物體外形來營造某種動感，在程度上確實極爲不同。其樹林中各樹的形狀雖有如〈龍宿郊民〉上者，但也由於那種似其山石皴擦的直筆的作用，更富有蒼厚的動態力量，使得幾棵看似安靜的直挺樹幹，本身即產生其後方作扭曲姿態之小樹所不能比擬的內斂動勢。〈婉嬾草堂圖〉中段的奇巖則是借自〈江山雪霽〉江邊的巨岩，兩者都有垂直但不規則彎曲外緣的若干塊面的平行結組，也有因形狀方向不同而生的不穩定感。但是，當〈江山雪霽〉利用線條勾勒其岩面的結構，並就不同方向來布列其特殊造型巖塊時，〈婉嬾草堂圖〉的中景奇岩則捨棄勾勒的廓線，代之以直皴，而經由直皴虛實變化的連續運作，產生一種與其周圍山巖連成一氣的動勢。這個動勢

29 〈江山秋霽〉之討論參見 Wen Fong, *Images of the Mind*, p.171。

又經過其上來自黃公望〈九峰雪霽〉（北京故宮博物院藏）³⁰ 或傳黃氏所作的〈山居圖〉（南京博物院藏）³¹ 的坪頂的中繼，配合坪頂左右巒頭的輕度傾斜，以一個似「S」形的扭轉，到達上方浮出雲上似來自〈輞川圖〉前段的圓峰而停止。³² 在這個動勢裡，至少牽涉五個不同形狀，不同方向的山體，但在直皴的虛實變化中，卻連續成爲一個具有緩慢但充沛內在動力的整體。如此的處理方式，實與畫面右方的崖壁與平台有異曲同工之妙。此高聳入雲的崖壁，其來源已無法完全確定，可能與董氏見過的某些郭忠恕、王詵的畫本有所關連，後二者在董其昌一六〇三年的〈臨郭忠恕粉本〉（Museum of Far Eastern Antiquities, Stockholm）³³ 與一六〇五年的〈煙江疊嶂〉等畫中還有所保存。不過，在此重要的亦非其圖象源自那個古人，而在於其直皴之虛實運用。在畫家有意地安排下，直皴的動勢被匯聚到崖體的三分之一處，不僅可向上下延展，並往左生出有屋舍的平台，以及更遠處向左方大塊延伸而嵌入其中的低平遠山。像這裡所見的形象在外形上並無甚新鮮之處，無論浙派、吳派或新起的松江畫家，多少有過類似的高崖造型，但〈婉孌草堂圖〉的崖壁卻因直皴的作用，而產生似乎隨時要釋放而出的巨大動能。如此的整體效果，甚至在郭忠恕或王詵的作品中亦是未曾經驗過的。

直皴不僅使得〈婉孌草堂圖〉中各部分小單位充滿著動勢，也使其相互結合成左邊前後及右邊的三個大塊。這便是董其昌在《畫旨》中所說：「今人從碎處積爲大山，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，要之取勢爲主。」³⁴ 他所攻擊的有細碎之病的「今人」，無疑地是指的文伯仁、錢穀等文徵明之後的吳派畫家，這可以由一五七四年文伯仁的〈遊天目

30 黃公望〈九峰雪霽〉掛軸傳有數本，其中最佳一本董其昌時藏在南京魏國公家，董其昌對此收藏頗爲熟悉，應有機會寓目。此資料出自鄒之麟跋傳黃公望所作另本〈九峰雪霽〉橫卷中，見徐邦達，前引書，頁78，圖19～25。

31 《南京博物院藏畫集》（北京，文物出版社，1966），頁10。

32 可見1617年郭世元依郭忠恕摹本所刻之拓本，拓本曾出版於《文人畫粹編》，中國編，1，《王維》（東京，中央公論社，1975），頁9～19。

33 《董其昌の書畫》，圖5。

34 《容台集》，頁2105～6。

山〉（大阪私人藏）及錢穀差不多同時所作的〈山水〉（台北故宮博物院藏）³⁵得到印證。不過，文伯仁及錢穀之由細碎處積成大山的風格，亦自有其理，尤其適合在來自文徵明影響的窄長畫面中營造由下往上婉延而昇的動感。董其昌顯然不滿於吳派晚期的作風，更有意地捨棄了文徵明以來常用的狹長繁密構圖，而將三個大塊分布在一個較寬廣畫面的兩邊，空出中間的部位，畫了曲折向後伸展的河流，而于此曲折之中，三個大塊各形成某些角度不等的三角形，分別自左右兩方交錯地向中央的河谷斜入。如此的構圖模式可以說即是早期的「平遠」，只不過董其昌在此將左右兩邊的交錯形狀作得變化多端，而不似原來那麼單純了。董其昌在一五九七年以前的經驗中，似乎沒有機會瞭解真正唐代的立軸構圖；他所見的〈江山雪霽〉等作品都是手卷，雖都呈現「三四大分合」，卻非縱向畫面的安排。但是，經由他所收藏的傳董源〈秋山行旅〉、³⁶ 〈龍宿郊民〉（圖11）及李成的〈雪景山水〉（即〈小中現大冊〉第一開所摹者），董其昌倒是能夠透過這些五代風格一窺唐代「平遠」及「深遠」構圖的秘密。〈婉嬾草堂圖〉中三個大塊的位置亦即由此瞭解而來，其「平遠」構圖的基調也是他話中所說古人構圖的古意。

可是，〈婉嬾草堂圖〉平遠構圖所呈現的動勢，畢竟還是與唐或五代者大為不同，這又是董其昌轉化古代風格的另一個結果。原來如〈龍宿郊民〉構圖左邊之平遠處理的要旨係在透過河谷的曲折，而創造出一個往後延伸的無限空間感。〈婉嬾草堂圖〉中的平遠構圖所造成的卻是一個幾乎封閉的自我空間。即使在平遠的構成上，董其昌也改變了原來的主從關係，不把重點置於曲折之河谷，而將之轉至河谷旁的大塊之上，進之利用塊中之勢，將三個大塊聯結一氣。前景的三

35 錢穀此畫見於《故宮名畫》（台北，國立故宮博物院，1968），第七輯，圖22。董其昌對吳派晚期畫風的批評，可見於《容台集》，頁1704，1716，1894，2179等。

36 此畫或即舊藏香港陳仁濤處者。圖版見《中國畫壇的南宗三祖》（香港，統營公司，1955），頁1。〈小中現大〉冊中第十開即摹王蒙〈仿董源秋山行旅〉，並在跋中云董源原跡為其家所藏。但此本是否即為陳仁濤後來所藏本，仍有疑問，傅申近日指出陳氏藏本實為張大千偽作。見Shen C. Y. Fu, *Challenging the Past: The Paintings of Chang Dai-chien* (Seattle and London: University of Washington Press, 1991), p.308。