

一片江南

上海书画出版社



國

寶

在

線

图书在版编目 (CIP) 数据

一片江南 / 上海书画出版社编. —上海: 上海书画出版社, 2004. 5

(国宝在线)

ISBN 7-80672-849-X

I. 一… II. 上… III. 山水画—作品集—中国—古代 IV. J222.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 036102 号

责任编辑: 郑名川 吴 言

技术编辑: 杨关麟

文字审读: 彭 莱

责任校对: 林 珊

一片江南——国宝在线 本社编

◎ 上海书画出版社 出版发行

地址: 上海市延安西路 593 号

邮编: 200050

网址: www.duoyunxuan-sh.com

E-mail: shcpsh@online.sh.cn

上海丽佳制版印刷有限公司制版印刷

各地新华书店经销

开本: 635 × 965 1/8

印张: 7 印数: 1-5,000

2004 年 5 月第 1 版 2004 年 5 月第 1 次印刷

ISBN 7-80672-849-X/J · 764

定价: 30.00 元

董巨迷踪

王彬 胡建君

神龙见首不见尾，历史上大概没有一位画家像「画中龙」董源这般颇费猜测和备受争议了。就连带他的私淑弟子，后世与董源并称的巨然的面貌亦显得扑朔迷离。

在董源死后很长一段时间内，他一直默默无闻，而后忽然声名鹊起，竟被后世文人画家奉为「江南画派」之祖，「董巨」与「荆关」鼎峙，俨然成为百代标程的大家，这本身就像一种传奇。由于时间久远，各种史料的湮灭，甚至有的史料以讹传讹，使得董源这个在中国绘画史上有着极其重要地位的人物变得神秘异常。历史留给我们的只是一些零星的资料 and 几张争执难定的画作，巨然亦如此，有关他们的一切充满着迷雾，关于他们的生卒年月，他们的籍贯，他们的画风，他们的画迹，至今依旧让诸多学者对之茫然难以措手。

董源的生卒年月各种史籍已没有明确的记载，只有《图画见闻志》记述了董源在九四七年元日参与绘制《赏雪图》的雅集活动。根据各种可资参考的著录，人们推测出董源大体出生在九〇一年左右。但关于其卒年却存在两种不同观点，一是根据清人姚大荣《董北苑画法表微》上记载，卞永誉《式古堂朱墨书画记》手稿（一作《式古堂书画史》）将董氏卒年定为「建隆三年（九六二）」；二是当代学者周积寅认为其卒于北宋开元八年（九七五）之后，因为郭若虚《图画见闻志》、刘道醇《图绘宝鉴》及《宣和画谱》均将董列为北宋画家。但在没有其他第一手资料的情况下，鉴于董源一生主要的经历和绘画活动都在南唐，现在的学者一般沿用卞说。然而卞永誉的手稿早已不知下落，未知卞氏的结论「所从出之书，未知何据」，故此说的可信度又难免要打上问号。

巨然的生卒年月更是隐没难寻了。历史上关于他的记载寥寥，只知他大约活动于南唐李后主至北宋初年之间（生年当不晚于九四〇年，而卒年当不会早于九八五年），如此而已。

关于董源的籍贯亦多纷争。《宣和画谱》中说董源的籍贯为江南，江南一般指安徽省、江苏省、江西省，还有福建省的部分地区，而《图画见闻志》则明确记录他的籍贯

是「钟陵」。且不说幅员辽阔的江南，钟陵是江西进贤的别称，所以有学者认为进贤为董氏之原籍；另有学者说是南京人，理由是「钟」即为南京之钟山，「陵」即为金陵，亦是指南京。同样的问题也出现在巨然身上，刘道醇《圣朝名画评》说他是江宁人，沈括在《梦溪笔谈》中说是建业人，《宣和画谱》与《图画见闻志》则又说其是钟陵人，其踪迹迷离，不知哪里才是他真正的故乡？

不过，最大的争议还是围绕着董源的传世画作展开的。不像巨然的作品基本上都以山水画为主，且风格较为统一，关于董源的史料著录以及他的存世作品却面貌多样，令人如坠五里雾中，特别在鉴定其作品真伪上更是疑云重重。

《宣和画谱》中记载有董源的作品共七十八件，散见于其他著录大约有十余件，这些作品，涉及的题材十分广泛，山水、人物、禽鸟都有，并且，他还擅画龙，可与当时的画龙名家董羽齐名，可惜没有这类作品传世。而现在还能见到的董源作品基本上都是山水画，最有代表性的当属《溪岸图》、《龙宿郊民图》和《潇湘图》、《夏山图》、《夏景山口待渡图》三件手卷。

仅此五件传世作品便呈现三种风貌，《溪岸图》是一类，《龙宿郊民图》为一类，《潇湘图》等三卷为一类，正是这多种面目才使后人如董其昌将董誉为「画中龙」。其中《溪岸图》可能近于「水墨类王维」的一路画风，正如《宣和画谱》的评价：「下笔雄伟，有崭绝峥嵘之势，重峦绝壁，使人观而壮之。」而《潇湘》三卷则代表了另一种画风，亦是后人指认的所谓董巨的「标准画风」，正合于沈括在《梦溪笔谈》中论董画「皆宜远观，其用笔甚草草，近视之几不类物象，远观则景物粲然，幽情远思，如睹异境」；也与米芾对董源的评价相符合：「董源平淡天真……峰峦出没，云雾显晦，不装巧趣，皆得天真……一片江南也。」然而，原本默默无闻的董源正是由于米芾的这番推介，在北宋末年得以打破李成、关仝、范宽「三家山水」鼎立的局面而蜚声画坛。其后，经过赵孟頫与董其昌的阐发，董源非但取代了关仝成为宋代山水三大家之一，且考

诸文献可知，即连范宽的画格也已式微。而验之实迹，后世宗董巨的画家群比之宗李郭的画家群，无论在阵容上还是在水准上，都已呈现超越的迹象。可见，至元而明，董源已悄然越过李成，隐然成为了山水画坛最具影响力的画家。

董源固已声名鹊起，但其作品的真伪却仍疑窦丛生，自上世纪以来，关于董氏上述几件作品的真伪问题甚至引起了一场世界范围内的论争。谢稚柳晚年到台北故宫博物院亲观《龙宿郊民图》后改变了旧识，认为此画并非董源所作，也不是五代宋初的作品。关于《潇湘》三卷，张大千在二十世纪八十年代就开始怀疑。而关于《溪岸图》，近年美国的高居翰又认为是伪作。这样，董源的真笔，便不存在众所公认的『标准器』了。大洋彼岸关于《溪岸图》真伪的争论随着『中国画的真实性』国际学术研讨会的召开逐渐扩大到了国内。二〇〇一年又在国内引发了新一轮关于董源作品断代问题的讨论。有学者在将《溪岸图》与赵幹《江行初雪图》、卫贤《高士图》比较后，认为《溪岸图》是传世可靠的五代画，属董源真迹，而原来被认为是董源真迹的《潇湘》三卷等作品当非董氏画笔。二〇〇二年上海博物馆举办『晋唐宋元国宝展』，将《潇湘》三卷及卫贤的《高士图》会聚一堂，事实上已将此一问题的讨论继续深化。目前在国内，《溪岸图》、《江行初雪图》、《高士图》三图之间存在的共性，似已得到了更多的确认，而讨论的焦点，可能会更多地聚集到《潇湘》三卷及《层崖丛树图》等原来被认为董巨传世画迹的真伪及断代问题上。

值得一提的是近来亦有学者认为，《潇湘》三图的笔墨风格乃至构图造境，完全是依据米芾对董源画的评论而创造出来的，最早不会超过北宋后期，更近于江参的画格，甚至有可能出于元人之手，尤近于吴镇的画派。传世巨然画的情况也大体相类。如台北故宫博物院所藏被作为巨然画『标准器』的《层崖丛树图》，有可能便是吴镇画派的法嗣蕃衍，缘其与吴镇的《洞庭渔隐图》中山石的画法如出一辙。《秋山问道图》的山水、树木、水波、点景人物的画法也与元人的风格默契。又如《萧翼赚兰亭图》，有时被挂在巨然名下，有时则被作为元代的无款画，其实也应属吴镇的画派。事实上，长期以来，人们把《潇湘》三卷及《层崖丛树图》等图作为董巨的传世真迹，并把这几件作品的风格作为董巨的标准画风，主要是根据董其昌在《潇湘》三卷后的题跋。由于北宋后期以来尤其是晚明董其昌对董源画风的描述，使本来以画青绿山水和雄伟的水墨山水见长的

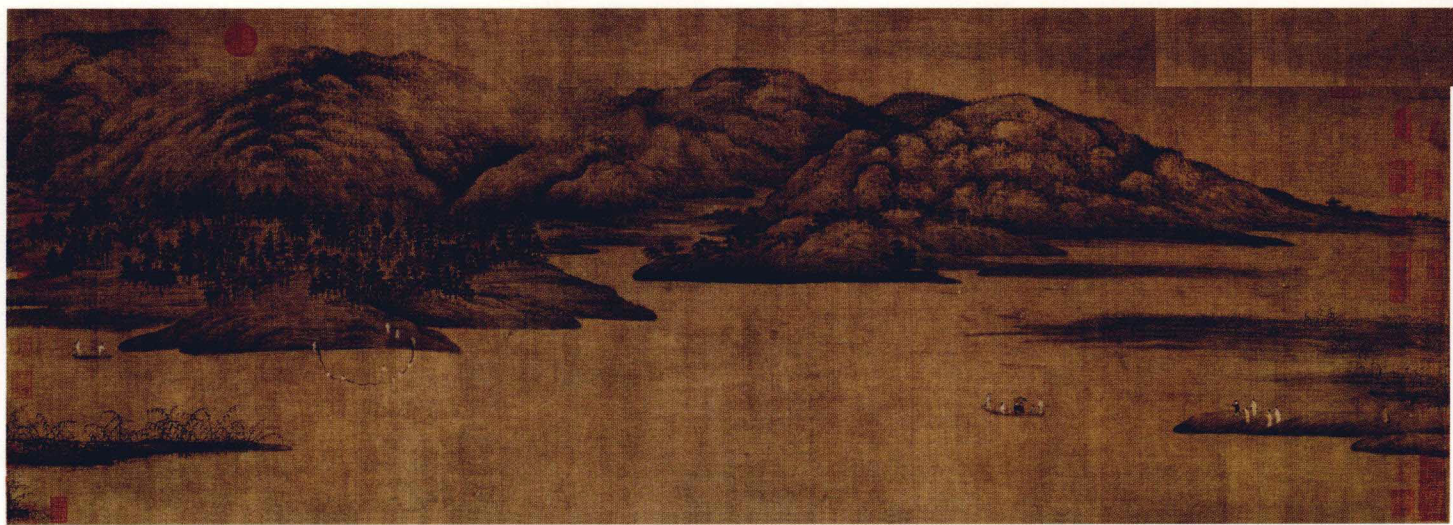
董源成了纯粹善于表现平淡天真审美的水墨山水画家。董其昌将《潇湘》三卷定为董源真迹，除了可能有认识上的局限外，也许也与他对南宗画平淡天真作风的偏好有关。

热闹的《溪岸图》真伪之争似乎告一段落，但尚未到尘埃落定的时候。关于董巨画迹的真伪之辩不仅仅关乎画作的本身，严格地说，《溪岸图》的真伪及署名、断代问题一旦确定，被董其昌定为董源真迹的《潇湘》三卷一旦被否定，基于董巨在画史上的重要地位，也就意味着山水画史因此将被重写。

『未来总是比现实有力』，我们期待着拨云见日的那一天。



五代 董源 溪岸图 轴



五代 董源 潇湘图 卷 绢本 设色 纵五〇厘米 横一四一·四厘米 故宫博物院藏

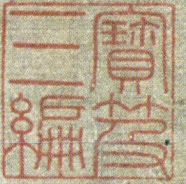
明万历二十五年，董其昌在长安得到《潇湘图》，如获至宝，亲加题跋，以后每十年题一次，三十年凡三题，极言此画之胜，甚至欲行簏提携，师友相伴，并将居所名为『四源堂』，乃指董源之《潇湘图》、《秋山行旅图》、《夏山图》和《秋山图》。

《潇湘图》上有『典礼纪察司印』半印，前引首为蓝笺，上有董其昌的题跋，后面则有王铎和董其昌的题跋。《宣和画谱》、《妮古录》、《清河书画舫》、《式古堂书画汇考》、《大观录》、《墨缘汇观》等书均有著录，先后由董其昌、袁枢、卞永誉、安岐、毕沅等人度藏，旋入清内府，又被溥仪携往长春，后散失民间，为张大千从北京玉池山房所得，于二十世纪五十年代出售给故宫博物院。

此图画江山平远，远树茂林，一派平淡幽深，极具苍茫浑厚之气，其远近明晦处，更无穷尽。平远山峰用淡墨点皴，若浮非浮，若虚非虚，用笔有力，山石树木以清淡湿润的墨笔草草点出，皴染浑厚，其中的皴笔大多是相对整齐而圆浑的短线条。而画中人物高仅五分许，用不同颜色细细画出，看似简单，却极其生动。

董其昌初得该图，『不知何图也』，后据『洞庭张乐地，潇湘帝子游』诗意定其名为《潇湘图》，并判之为董源真迹。现代学者则根据画面上的人物景象对董其昌的说法提出疑问，觉得画上表现的应当是『河伯娶妇』的内容。

目前学术界对《潇湘图》的真伪问题颇多争议，主要的依据是：五代宋初的山水画，山石的皴点包括树叶的点簇，中锋点下后必有不同程度和方向的下捺，而此三图却多为纯圆之点；五代南唐山水画，树木的枝干必多曲折，而此三图却多为竖直之态，近于元人风格；南唐山水，树叶必夹叶、点叶兼施，而此三图基本上没有夹叶，近于元人风格；水波的画法多用细密的勾线，而此三图只有坡脚处简略粗拙的几条线，近于北宋人风格；点景的人物舟屋必为精致的刻画，而此三图多是简略的描写。此外，将此图与《夏景山口待渡图》比较可知，《潇湘图》很有可能是从《夏景山口待渡图》中摹出的一个本子，如果此种看法被证实，将进一步撼动此画属董氏真迹的旧说。















五代 董源 夏景山口待渡图 卷 绢本 设色 纵四九·八厘米 横三二九·四厘米 辽宁省博物馆藏

关于《夏景山口待渡图》的鉴定颇费周折。此图曾入元代内府，有柯九思天历三年（一三三〇）的题字。曾经《宣和画谱》著录，但无当时的玺印，也许因为金兵攻破汴梁后，内府所藏大多散入民间，收藏者为免生事，遂将印记割裂所致。至清代经《石渠宝笈》初编著录，但将其定为贋品。至二十世纪五十年代，经过比较研究后又将其判为真迹。但目前有学者对此画亦提出质疑，由于这件作品同《潇湘图》不仅表现手法相同，而且绢的质地、画幅的高度全都一样，所以怀疑是一张图被割裂成两幅，而且两张图中一些细节部分的描绘相差无几，所以很有可能是一图两制，两张作品都有值得商榷之处。

画面描绘的是江南夏天的景色，岗峦清润，林木秀密。沙坡连绵，溪流萦绕。远山水气若蒸，隐约可见草木蒙茸。近处山坡上小径曲折，为山家出入往来，坡上农人耕作，溪边渔人举网。东西渡艇，游客往来于沧波杳霭之间。坡脚边掩映廊榭，大约就是渡口。清王原祁说：『北苑《夏景山口待渡图》，用浅绛色，而墨妙愈显，刚健婀娜，隐跃行间墨里。』其画风正好介于《潇湘图》的清空与《夏山图》的浑厚之间。

此画中山的画法，多用圆点夹以披麻皴，施单色渲染，颇似《潇湘图》。但仔细



比较两图，除了用各种墨点来表现烟云中树木外，《夏景山口待渡图》还带有一种卷曲的皴笔，而正是这种皴笔，被元代王蒙所吸收，成为他比较独特的一种表现手法。

有意思的是，《夏景山口待渡图》与赵孟頫绘画的渊源极深。试以赵孟頫的代表作《鹊华秋色图》与《夏景山口待渡图》比较，可知其所描绘的都是河岸的景色，前景都是从生的芦苇以及古拙的柳树，背景俱为形状柔和的山峦。将此图与赵氏《鹊华秋色图》及《水村图》比较，可发现其景致笔调的相似之处：除了以沙渚为主，横向构图，中景点缀以竖直的树木，周围芦苇的分布方式之外，还包括画面前景中的一排柳树以及杂树间丛生的灌木与赵孟頫所画完全出于一辙，甚至如出一手，可见此画在元初对赵孟頫产生了很大的影响（据载赵氏当年确实曾获董氏《夏山图》等并加以临摹，但不知赵氏当年所得是否就是目前流传的这几幅图），而经其画笔再阐释的这一画格，也在相当程度上成为了有元一代山水画飞腾变化的源头。

