

## 董其昌的書畫論與明季詩文評

劉晞儀

美國納爾遜藝術博物館東方部

明(1368—1644)為復古的一代，文學藝術皆然，且詩學與畫論皆遙溯南宋嚴羽(十三世紀前半)引禪宗第一義之說。前後七子<sup>1</sup>倡漢魏盛唐詩，欲重振司空圖(837—908)、元好問(1190—1257)、嚴羽等一脈相承之正統派詩學，以李白(701—762)、杜甫(712—770)為最高典範。稍晚的董其昌(1555—1636)倣禪家將畫亦分為南北宗，<sup>2</sup>以北宗「殊不可習，譬之禪定，積劫方成菩薩」，<sup>3</sup>南宗諸家——自唐之王維(699—759)，宋之荆浩、關仝、董源、巨然(皆活動於十世紀)，以至元四家<sup>4</sup>等——則「可一超直入如來地」。<sup>5</sup>自唐玄宗(712—756在位)以詩書畫三絕譽鄭虔(八世紀前半)，<sup>6</sup>蘇軾(1036—1101)讚王維「詩中有畫，畫中有詩」<sup>7</sup>以來，藝術理論與文學批評始終息息相關，書畫家知詩能文，文人以賞鑒書畫為風雅，品評藝與文的標準趨於一致，應是理所當然的結果。但近代學者有看法相反者，以為南宗畫尚清虛，與健碩的李杜詩旨趣相左。<sup>8</sup>本文擬從「淡與健」、「勢」、「傲與變」、「大

- 1 前七子指活躍於弘治(1488—1505)和正德(1506—1521)間的李夢陽(1472—1529)、何景明(1483—1521)、徐禎卿(1479—1511)、邊貢(1476—1532)、康海(1475—1540)、王九思(1496年進士)、王廷相(1474—1544)。後七子指嘉靖(1522—1566)、隆慶(1567—1572)至萬曆(1573—1619)初年的王世貞(1526—1590)、李攀龍(1514—1570)、謝榛(1495—1575)、宗臣(1525—1560)、梁有譽(約1522—1566)、徐中行(1517—1578)、吳國倫(1550年進士)。前後七子是明代文學復古運動的重心。
- 2 董其昌《容臺別集》，卷六，頁六下。收於《容臺集》，臺北：國立中央圖書館，1968年6月，第四冊。
- 3 同上注，頁五十下。
- 4 指黃公望(1269—1354)、倪瓚(1301—1374)、吳鎮(1280—1354)、王蒙(1308—1385)。元四家指誰說法不一，此從董其昌說。
- 5 見注3。
- 6 張彥遠《歷代名畫記》，卷九，頁114。收於于安瀾編《畫史叢書》，上海：人民美術出版社，1963年10月，第一冊。
- 7 蘇軾《書摩詰〈藍田煙雨圖〉》，見《東坡題跋》，卷五，頁94。收於楊家駱編《藝術叢編》，第一集，冊二十二，《宋人題跋上》，臺北：世界書局，1962年11月。
- 8 錢鍾書《中國詩與中國畫》，初發表於《開明書店二十周年紀念文集》，1946年；後收入《舊文四篇》，上海：上海古籍出版社，1979年9月；修訂後復收入《七綴集》，上海：上海古籍出版社，1985年12月，頁1—28。

成」四方面來說明董其昌的書畫論與明季詩文評的相關性，最後歸結於王維在七子所倡盛唐詩和董其昌所倡南宗畫中之地位，就詩畫鑒賞的標準，再作較深入的探討。

## 淡與健

董其昌說：

作書與詩文同一關捩，大抵傳與不傳，在淡與不淡耳。極才人之致，可以無所不能，而淡之玄味必繇天骨，非鑽仰之力、澄練之功所可強入。蕭氏 [蕭統] 《文選》正與淡相反者，故曰六朝之靡，又曰八代之衰。韓 [愈] 柳 [宗元] 以前，此秘未睹。蘇子瞻 [軾] 曰：「筆勢崢嶸，辭采絢爛，漸老漸熟，乃造平淡。」實非平淡，絢爛之極。<sup>9</sup>

這段話非常重要，因為董其昌不但直言書畫與詩文的標準一致——在淡與不淡，且為「淡」訂下極明確的定義。淡是崢嶸絢爛的極致，一種不雕飾求工、自然流露的「壯美」，<sup>10</sup>即蘇軾自謂：「吾文如萬斛泉源，不擇地而出，在平地滔滔汨汨，雖一日千里無難；及其與山石曲折，隨物賦形，而不可知也。所可知者，常行於所當行，常止於不可不止，如是而已矣。」<sup>11</sup>「萬斛泉源」則豐碩深遠，「滔滔汨汨」則開闊雍容，氣長勢健。然崢嶸絢爛臻於極致，必出之以無心，董其昌說：「所謂淡者，天骨自然。」即此意。<sup>12</sup>

於文於藝，淡無非深摯自然。故清婉是淡，雄渾亦淡，不淡者一是工巧，二是妍媚，即歷代所貶「六朝之靡」、「八代之衰」。米芾(1051—1107)讚董源「平淡天真多，唐無此品，……格高無與比也。……不裝巧趣，皆得天真。」<sup>13</sup>亦以「巧」與「淡」「真」相對。他在比較李成(919—967)與范寬(十世紀至十一世紀)則云：

李成淡墨如夢霧中，石似雲根，多巧少真意。范寬勢雖雄傑，然深暗如暮夜晦冥，土石不分，物象之幽雅，品固在李成上。<sup>14</sup>

9 《容臺別集》，卷四，頁十三下。

10 借用張健語，見《滄浪詩話研究》，臺灣大學《文史叢刊》之二十一，1966年，頁31。

11 蘇軾《文說》，《經進東坡文集事略》，卷五十七，頁947。見楊家駱編《中國學術名著·文學名著》，第三集，冊九，臺北：世界書局，1960年。

12 董其昌自題《山水小景冊》第九段，見郁逢慶《續書畫題跋記》，卷十二，頁二十一。收於文淵閣本《四庫全書》，上海：上海古籍出版社，1987年6月，冊八一六，頁960。又見卞永譽纂《式古堂書畫彙考》，臺北：正中書局，1958年4月，第三冊，畫卷五，頁288—289。

13 米芾《畫史》，收於黃賓虹、鄧實編《美術叢書》，臺北：廣文書局，1963年1月，二集第九輯，頁11。

14 同上注，頁53。

雖同寫北方雄奇之景，寫齊魯的李成與寫秦隴的范寬畫風迥異。藉另一位文人畫家王誥（約1048—1104）之眼，李畫「若對面千里，秀氣可掬」，范畫「如面前真山，峯巒渾壯雄逸，筆力老健」，二家若「一文一武」。<sup>15</sup>就對後世影響而言，范不及李；米芾自己雲山墨戲亦近李遠范，然品畫置范於李之上，即以李尚巧失真，不如范沈鬱渾淪，雄逸老健，更近平淡之旨。

董其昌認為縱橫奇宕的張旭（八世紀）和懷素（725—785）實無異畫中董巨，「皆以平淡天真為旨，人目之為狂，乃不狂也。」<sup>16</sup>而「鬱屈瑰奇……如龍蛇生動」的顏真卿（709—785）<sup>17</sup>風格「蕭散古淡，無虞 [世南] 褚 [遂良] 輩妍媚之習」。<sup>18</sup>相形之下，顏書「直入山陰 [王羲之] 之室而「沈古」，歐、褚等人則「輕媚……稍乏骨氣」。<sup>19</sup>這裏必須一提的是，唐初以太宗（626—649在位）酷嗜王羲之（321—379或303—361）書，書家莫不習王，歐陽詢（557—641）、虞世南（558—638）、褚遂良（596—659）尤為大家。而董其昌獨以顏真卿為王書正傳，正以其生動古淡，非輕媚乏骨者可及。

董其昌以健為淡、反工巧、反妍媚的審美趣味，在其「南北宗」理論上表現得更確切。南宗大家之一的荆浩論畫亦言「骨」「氣」：

凡筆有四勢：謂筋、肉、骨、氣。筆絕而不斷謂之筋，起伏成實謂之肉，生死剛正謂之骨，迹畫不敗謂之氣。故知墨大質者失其體，色微者敗正氣，筋死者無肉，迹斷者無筋，苟媚者無骨。<sup>20</sup>

則荆浩論畫亦以壯美為尚。事實上，董其昌所舉南宗諸家莫不如此。擅寫北方山水巍峩者，自然氣象宏闊，風格雄健。米芾以「峻厚」稱荆浩，<sup>21</sup>《宣和畫譜》（約成於1120年）謂關仝「筆愈簡而氣愈壯，景愈少而意愈長，……深造古淡」。<sup>22</sup>約略同時的董道《廣川畫跋》謂李成「天機之動，陽開陰闔，迅發警絕」。<sup>23</sup>米芾讚范寬「雄傑……幽雅」、<sup>24</sup>「本朝自無人出其右」。<sup>25</sup>

15 韓拙《山水純全集》。收於俞劍華編著《中國畫論類編》，北京：人民美術出版社，1957年12月，下卷，頁676。

16 《容臺別集》，卷四，頁六十三下至六十四上。

17 同上注，卷五，頁三十九上。

18 同上注，頁四十一下。

19 同上注，卷四，頁六十一上至六十一下。

20 荆浩《筆法記》。收於《中國畫論類編》上卷，頁606。

21 《畫史》，頁53。

22 《宣和畫譜》，卷十，頁107。收於《畫史叢書》，第二冊。

23 董道《廣川畫跋》，卷四，頁八至九。收於《四庫全書》，冊八一三，頁477—478。

24 見注14。

25 《畫史》，頁39—40。

江南秀麗與北方殊，但論筆墨董巨亦非柔靡之輩。《宣和畫譜》云：「大抵元 [董源] 所畫山水，下筆雄偉，有蘄絕崢嶸之勢。重巒絕壁，使人觀而壯之。」<sup>26</sup>湯屋，《畫鑑》(約成於1328年)稱其《夏山圖》「天真爛漫，拍塞滿軸，不為虛歇烘銷之意，而幽深古潤。」董其昌則以「雄壯」概括之。<sup>27</sup>至於巨然，劉道醇《宋朝名畫評》(約成於1080年)謂其「古峯峭拔，宛立風骨。」<sup>28</sup>其「筆墨秀潤」<sup>29</sup>絕不表示「氣質柔弱」，《宣和畫譜》早有定評。<sup>30</sup>元初莊肅《畫繼補遺》(成於1298年)指摘時人以巨然、超然並稱，即以超然「筆法孱弱，與巨然殊不相類。」<sup>31</sup>董巨的傳統，在直承董其昌衣鉢的清初「四王」<sup>32</sup>之一的王原祁眼中，乃「全體渾淪，元氣磅礴，令人莫可端倪。」<sup>33</sup>與顏真卿、懷素之書同列雄奇之品。董巨真蹟罕見，現藏日本黑川古文化研究所的董源《寒林重汀圖軸》、上海博物館所藏《夏山圖卷》、臺北國立故宮博物院所藏巨然《蕭翼賺蘭亭圖軸》等之真偽雖有爭議，其與著錄所載之董巨風格甚合卻是事實。

董其昌之書於米芾用力最深，謂其「沈著痛快，直奪晉人之神。」<sup>34</sup>「沈著痛快」本嚴羽論詩語，以與「優遊不迫」相對。<sup>35</sup>前者以杜甫為代表，後者則屬陶潛、王維一派。<sup>36</sup>董其昌以晉人(主要指王羲之、獻之父子)和米芾之書比杜甫之詩，絕非偶然，這點留待下文論「勢」一節詳論。米芾於畫以雲山墨戲為擅場。雲山雖飄渺，但畫格不必輕虛。董其昌見解最為透徹：

老米畫難於渾厚，但用淡墨、濃墨、潑墨、破墨、積墨、焦墨，盡得之矣。<sup>37</sup>

26 《宣和畫譜》，卷十一，頁111。

27 湯屋《古今畫鑑》。收於《美術叢書》，三集第二輯，頁25。董其昌語見其自題1622年8月所作《仿董北苑山水圖軸》，現藏上海博物館。見《董其昌畫集》，上海：上海書畫出版社，1989年，作品44號。

28 劉道醇《宋朝名畫評》，卷二，頁七。收於《四庫全書》，冊八一，頁464。

29 郭若虛《圖畫見聞誌》，卷四，頁55。收於《畫史叢書》，第一冊。

30 《宣和畫譜》，卷十二，頁139。

31 莊肅《畫繼補遺》，卷上，頁3。收於《畫繼·畫繼補遺》，北京：人民美術出版社，1963年。

32 指王時敏(1592—1680)、王鑑(1598—1677)、王翬(1632—1717)、王原祁(1642—1715)。

33 王原祁《雨窗漫筆》。收於《中國畫論類編》，上卷，頁171。

34 《容臺別集》，卷四，頁六十五下。

35 嚴羽《滄浪詩話》，《詩辯》，頁三。收於《四庫全書》，冊一四八〇，頁811。

36 嚴羽將詩分為「優遊不迫」與「沈著痛快」兩大類，雖未實際列舉古今詩人，但其意至明，如陶明潛云：「優遊不迫者即陶 [潛] 韋 [應物] 一體，從容閒適，舉動自如。……至於沈著痛快……則傾困倒廩，脫口而出，……為此體者，要使驅駕氣勢，……必使讀吾詩者心為之感，情為之動，擊節高歌，不能自己。杜少陵之詩，沈鬱頓挫，極千古未有之奇，問其何以能此，不外沈著痛快四字而已。」(引自《滄浪詩話研究》，頁31。)

37 《容臺別集》，卷六，頁五十四上至五十四下。

元人中董其昌以黃公望為四大家之冠，<sup>38</sup>論其畫時最常引用張雨(1283—1350)評黃公望所謂「峯巒渾厚，草木華滋」語。<sup>39</sup>米芾以濕筆暈染，黃公望以乾筆皴擦，風格雖異，卻皆可歸諸渾厚。王蒙沈鬱雄深，下啓以文徵明(1470—1559)為宗的吳門畫派，歷有明一代不衰。上海博物館有其《青卞隱居圖軸》，為董其昌所藏名畫之一。董1617年所作《青卞山圖軸》(現藏美國克利夫蘭博物館)雖自題云仿董源，王蒙的影響亦歷歷可見。

讚譽王蒙「絕力能扛鼎，五百年來無此君」的倪瓚，<sup>40</sup>董其昌稱其「一變古法，以天真幽淡為宗，要今所謂漸老漸熟者，若不從北苑[董源]築基不容易到」。<sup>41</sup>則其淡非枯淡、虛淡，乃是蘇軾所謂「筆勢崢嶸，辭采絢爛，漸老漸熟」所造者。董源之外，董其昌數言倪畫出於「筆愈簡而氣愈壯」的關仝。<sup>42</sup>氣壯無須筆繁，倪瓚工書，其書觚稜勁峭，施之於畫，雖著墨不多而筆筆遒健，「有嶄絕崢嶸之勢」一如董源。倪瓚之淡，非可以陰柔流利目之，其格清剛，若詞中姜夔(約1155—1221)。

傳統詩學向以李杜為尊，唐末司空圖所論為明季前後七子「詩必盛唐」之濫觴：

沈[佺期]宋[之問]始興之後，傑出於江寧[王昌齡]，宏肆於李[白]杜[甫]，極矣。右丞[王維]蘇州[韋應物]趣味澄瓊，若清沉之貫達。大曆諸才子抑又次焉，元[稹]白[居易]力勅而氣孱，乃都邑之豪估耳。……<sup>43</sup>

南宋嚴羽從其說，獨以「入神」許李杜：

詩之極致有一，曰入神。詩而入神，至矣盡矣，蔑以加矣，惟李杜得之，他人得之蓋寡也。<sup>44</sup>

38 同上注，頁八下。

39 如臺北國立故宮博物院所藏傳董其昌《仿宋元人縮本畫跋冊》(即《小中現大冊》)二十二對幅之十二，《故宮書畫錄》，臺北：中華叢書委員會，1956年4月，第三冊，卷六，頁70。又見自題《仿八家冊》之第四幅，載於青浮山人編《董華亭書畫錄》，冊葉；收於《藝術叢編》，第一集，冊二五，《明清人題跋上》，頁26。又見董其昌題黃公望《陡壑密林圖》，載於《容臺別集》，卷六，頁三十八下。

40 倪瓚題王蒙《巖居高士圖》。見張丑《清河書畫舫》，卷十一上，頁四一至四二。收於《四庫全書》，冊八一七，頁442—443。

41 《容臺別集》，卷六，頁九上。

42 如《容臺別集》，卷六，頁八下及十九下。自題《仿關仝山水》、《式古堂書畫彙考》，第二冊，書卷二八，頁497。1626年自題《仿十六家巨冊》之第十二幀仿關仝，見青浮山人編《董華亭書畫錄》，冊葉，頁21。題程嘉燾1635年8月所作《仿雲林山水軸》，見陸時化《吳越所見書畫錄》，光緒己卯刻本，卷四，頁一百七上。

43 司空圖《與王駕評詩》，《司空表聖文集》，卷一，頁八。收於《四部叢刊初編》，臺北：臺灣商務印書館，1975年6月。胡應麟引用此文，見《詩藪》，臺北：廣文書局，1973年9月，第二冊，外編四，唐下，頁580—581。

44 《滄浪詩話》，《詩辯》，頁三。《詩評》一節又云「論詩以李杜為準，挾天子以令諸侯也」，見頁十四。



李白飄逸，杜甫沈鬱，<sup>45</sup>二者有本質上的差異，然自古並稱，以其俱宏壯，「皆掣鯨手」，<sup>46</sup>品在「優遊不迫」的王、韋之上。調節前後七子諸端理論成一和諧體系的胡應麟(1551-1602)承司空圖、嚴羽之說，直言二者高下有別：

清新、秀逸、沖遠、和平、流麗、精工、莊嚴、奇峭，名家所擅，大家之所兼也。  
浩瀚、汪洋、錯綜、變幻、渾雄、豪宕、閎廓、沈深，大家所長，名家之所短也。<sup>47</sup>

即使以「淡」論，董其昌所謂「實非平淡，絢爛之極」亦與同時的胡應麟論詩所見略同：

唐以澹名者，張[九齡]王[維]韋[應物]孟[浩然]四家，今讀其詩，曷嘗脫棄景物？孟如日休采摭三語備極風華，曲江[張九齡]排律綺繪有餘，王、韋五言秀麗可挹。蓋詩富碩則格調易高，清空則體氣易弱，至於終篇洗削，尤不易言，惟杜《登梓州城樓》、《上漢中王》……等作，通篇一字不粘帶景物，而雄峭沈著，句律天然，古今能為澹者僅見此老。<sup>48</sup>

胡應麟以寫景綺麗為不淡，以杜甫勁健天成為淡；董其昌以初唐書妍媚為不淡，以顏真卿、懷素豪宕天真為淡。文學與藝術品味相通是不爭的事實。

以董其昌為代表的中國審美趣味尚壯美，抑清虛，南宋院畫和禪畫及同時興起的「四靈」<sup>49</sup>「江湖」詩派在畫史和詩史上的地位，就是最好的說明。試問畫史上哪個時代的畫比「馬一角」(馬遠，十二世紀至十三世紀)、「夏半邊」(夏珪，十三世紀前半)更空靈？比牧谿(十三世紀)的《瀟湘八景》<sup>50</sup>更虛曠？然崇尚文人畫的元人大加貶抑。<sup>51</sup>董其昌將馬夏歸入北宋，「非吾曹所當學」，<sup>52</sup>對禪僧更不屑一辭。歷來對南北宋畫風之異，輒言南北自然景觀不同，或宋室南渡，殘山剩水符合偏安一隅的心態。此未嘗不真，但如何解釋同樣生於亂世的董源「寫江南真山」<sup>53</sup>卻渾厚開闊，寫遠觀整體印象，而非近切刻畫局部？

45 同上注，《詩評》，頁十四。

46 葛立方《韻語陽秋》，卷三，頁二。收於《四庫全書》，冊一四七九，頁96。

47 《詩藪》，第二冊，外編四，唐下，頁541。

48 同上注，第一冊，內編，近體上，頁230-231。

49 指徐璣(1162-1214)、徐照(?-1211)、翁卷(生卒年不詳)及趙師秀(生卒年不詳)。四人字號中皆有「靈」字，並稱「四靈」，為江湖派之先驅。

50 殘本現藏日本。參見 James Cahill, *An Index of Early Chinese Painters and Paintings* (Berkeley: University of California Press, 1980), pp. 169-170.

51 《古今畫鑑》，頁41-43。《畫繼補遺》，卷上，頁6-7、13及16。

52 《容臺別集》，卷六，頁四下。

53 沈括《夢溪筆談》，卷十七，頁九上。收於《百部叢書集成》之四十六《學津討原》第十八函，臺北：藝文印書館，1972年。

自蘇軾倡詩畫互通旨趣以來，文人畫興，甚至畫院亦以圖詩意品評高下。<sup>54</sup>詩畫密切相關，馬夏的畫風與同時的「四靈」、「江湖」詩風絕類，應非偶然。宋詩凡三變：宋初承襲晚唐，江西派出，「以文字為詩，以才學為詩，以議論為詩」，<sup>55</sup>一矯晚唐之綺麗。待南宋中期江西派積弊日深，楊萬里(1127—1206)復趨晚唐以求變。四靈繼起，江湖派的晚唐體風行一時。南宋四大詩人之一的劉克莊(1187—1269)對其所宗之晚唐體有極中肯的描述。

古詩出於情性，今詩出於記聞博而已，自杜子美〔杜甫〕未免此病。於是張籍、王建輩稍束起書帙，剗去繁縟，趨於近切。世喜其簡便，競起效顰，遂為晚唐體。<sup>56</sup>

晚唐大家如晦澀的李商隱(813—858)、清雋的杜牧(803—852)、瑰奇的李賀(791—817)等皆非近切簡便之輩。四靈所宗之晚唐，主要是賈島(約793—865)與姚合(九世紀上半)所代表的清圓但淺薄的詩風。<sup>57</sup>嚴羽譏賈、姚「直蟲吟草間」，<sup>58</sup>謂四靈、江湖詩人入門不正，「祇入聲聞辟支之果」。<sup>59</sup>宗嚴羽的七子派如胡應麟則逕以「淺近」、「格調萎茶卑弱」斥之。<sup>60</sup>《四庫全書總目提要》總括前人之說，足為定論：

蓋四靈之詩，雖鏤心鉅腎，刻意雕琢，而取徑太狹，終不免破碎尖酸之病。<sup>61</sup>

四靈以尖新字句為工，……邊幅太狹，興象太近。<sup>62</sup>

其長乃詩中最簡淨之絕句，精緻清秀，格局小，意象近，境界淺，一如南宋院畫家筆下的山水。以馬夏為代表，高居翰(James Cahill)有具體的描述：

馬遠畫中的自然界是溫馴而理想化的，只有最賞心悅目的景物見諸畫面。……作品表現一種純淨的情致，一筆一劃皆在營造既定的效果，無一物非所需。郭熙等前入山水裏眾多有趣的小細節消失了，然此汰盡雜蕪的結果，不是謹肅，而是詩意。

夏珪構圖更清簡，實體更少，……煙雲所佔比例更大。綫條少至不能再少，且大半

54 郭熙《林泉高致》，《畫意》。收於《中國畫論類編》，上卷，頁640—641。又見鄧椿《畫繼》，卷一，《徽宗皇帝》。收於《畫史叢書》，第一冊，頁3。

55 《滄浪詩話》，《詩辯》，頁三。

56 劉克莊《韓隱君詩序》，《後村大全集》，卷九十六。引自錢鍾書《宋詩選註》，北京：人民文學出版社，1982年7月，頁178。

57 方回《瀛奎律髓》，卷十。引自《宋詩選註》，頁247。

58 《滄浪詩話》，《詩評》，頁十四。

59 同上，《詩辯》，頁四。

60 《詩藪》，第二冊，外編五，宋，頁642—643及662。

61 《合印四庫全書總目提要及四庫未收書目禁燬書目》，臺北：臺灣商務印書館，1971年7月，第四冊，卷一六〇，集部別集類十五，頁3387。乃評徐照《芳蘭軒集》語。

62 同上注，頁3389。乃評薛師石《瓜廬詩集》語。

只作為暈染的輪廓，但卻筆簡意長，使整個畫面鮮明起來。……極簡的構圖與意象……只銷一瞬便盡收眼底。<sup>63</sup>

然畫中有詩的馬遠和筆簡意長的夏珪同屬董其昌所謂的北宗，何以故？正以其簡而不淡。誠如莊肅以「務工取巧」總括南宋畫，<sup>64</sup>馬夏之作無一物不美，無一筆不精。處處以人工剪裁合度，刻意求淡，反落甜俗。董其昌以為淡無他義，「天骨自然」而已；造作完美，正是不淡。

董其昌論南宋畫不多見，其1625年題傳趙伯駒(十二世紀)所作《緱嶺吹簫圖軸》，改定為郭忠恕(?-977)筆，乃基於南北宋畫有本質上的差異：

《緱嶺吹簫圖》傳為趙伯駒筆。余所見千里 [趙伯駒] 真蹟若《桃源》、《赤壁》及《補杜詩絕句》等畫，雖細謹之極，獨作馬牙皴未有如此者，惟余家藏郭忠恕《避暑宮殿卷》及《雪景大軸》與此畫法絕相類。又見孫知微畫松一支，正及大李 [李思訓]；此松夭矯奇變，亦略相等。蓋五代時畫法不入南宋纖美，非恕先 [郭忠恕] 無此高古渾厚也。……<sup>65</sup>

姑不論馬牙皴，僅就風格言，董其昌認為南宋畫「細謹」、「纖美」，北宋畫「夭矯奇變」、「高古渾厚」；南宋諸家之為北宗，以其細巧而不淡；北宋諸家之為南宗，正以其雄奇而淡。詩中從嚴羽以至七子派崇盛唐，輕四靈，不正基於同樣的品味？

元人亦寫意不寫實，但元畫開闊沈著，不似南宋局促輕浮。董其昌說：

山水小景，馬遠、夏珪多為之，然只杜子美所云剩水殘山，黃子久 [黃公望] 有千里勢者不爾也。<sup>66</sup>

「剩水殘山」不也正是「邊幅太狹，興象太近」的四靈詩的寫照？荆浩說「山水之象，氣勢相生」，<sup>67</sup>畫若一味清虛，如何造千里之勢？詩若一味靈快，如何有沈鬱頓挫之致？「勢」是董其昌的書畫論和明季詩文評中一個重要觀念，下節再細論。

南宋院畫家中，董其昌似乎僅稱許過李唐(十二世紀上半)一人，曾題其《風雨歸舟圖卷》云：

今人搵觚染翰，動稱畫家，吾不知其能入李公之室否。觀此卷筆法遒勁，摹寫入

63 James Cahill, *Chinese Painting* (Skira, 1960), pp. 80, 82-84.

64 《畫繼補遺·序》，頁1。

65 吳升《大觀錄》，民國庚申(1920)九月武進李祖年印本，卷十三，頁一下。

66 見董其昌自題《仿八家冊》之第七幅，《董華亭書畫錄》，冊葉，頁26。

67 《筆法記》，頁607。



神，其用意在默想神會之際，亦非草率象形布景而已。余目中所睹不下千百卷，得此乃稱大觀。……68

董其昌稱許李唐，即以其「健」有別於其他院畫家。與之相對者所謂今人，應指明末標榜逸筆草草的一批文人畫家。以簡率掩其技窮，以清虛飾其淺薄，動輒二米、倪瓚，卻無米之渾厚、倪之清勁。「草率象形布景」則兼指南宋之弊，院畫家與禪僧皆然。美國納爾遜博物館藏有夏珪《山水十二景卷》之末四景，後有董其昌1627年跋，云：

夏珪師李唐更加簡率，如塑工所謂減塑者。其意欲盡去模擬蹊逕而若滅若沒，寓二米墨戲於筆端。他人破觚為員，此則琢員為觚耳。69

按「破觚為員」語出《前漢書·酷吏傳序》：

……昔天下之罔嘗密矣，然茲軌愈起，其極也，上下相遁，至於不振。……漢興，破觚而為圓，斲珣而為樸，號為罔漏吞舟之魚。而吏治蒸蒸，不至於姦，黎民艾安。70

罔(網)即法，曰「觚」曰「珣」皆秦之嚴法。夏珪以米家墨戲調和李唐，易繁為簡，不為法縛，本為美事，如蘇軾等人破刻畫形似之稜觚，為脫略寫意之圓融。但夏珪復「琢員為觚」，以簡率為新法而拘泥之，使「反傳統」變成「新傳統」，71亦失董其昌「天骨自然」之旨。二李(李思訓，651—716；李昭道，約670—730)與二趙(趙伯駒；趙伯驥，1124—1182)的金碧山水富麗精工，馬遠與夏珪的水墨煙雲空靈佻巧，二者風格雖有天淵之別，卻皆與「淡」背道而馳。董其昌併歸之於北宗，自有其見地。

禪畫虛而不甜，然元人貶之較馬夏更甚，董其昌甚至全不置評，又是甚麼道理？若以牧谿《瀟湘八景》比諸馬遠《山徑春行》，72差別立見。馬遠勾勒斧劈，筆筆精練，院畫家氣格或不高，但筆墨技法是無懈可擊的。然而與南宋諸家相比，斧劈皴以側筆擦出，鋒芒畢露，不及董巨披麻皴圓筆藏鋒，如書家所謂「純綿裹鐵」，剛骨內蘊，渾厚而含蓄。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。73

68 金梁《盛京故宮書畫錄》，第二冊，頁十八下。收於《藝術叢編》，第一集，冊二十一。

69 《容臺別集》，卷六，頁三十二下。

70 班固《前漢書》，卷九十，《酷吏傳第六十》，頁一至二。收於《四庫全書》，冊二五一，頁130。

71 參見方聞《董其昌與正宗派繪畫理論》，《故宮季刊》，第二卷第三期，1967年，頁11。

72 此圖現藏臺北國立故宮博物院。

73 《容臺別集》，卷六，頁三上。

就是針對此而發。但與禪僧全不習書臨畫比起來，精練自遠勝於空疏。嚴羽說：「夫詩有別材，非關書也；詩有別趣，非關理也。然非多讀書，多窮理，則不能極其致。」<sup>74</sup>四靈捐書以為詩，徒務輕快，故詩境淺狹，一如禪僧率性寫意，不以筆墨功夫紮基，求淡卻流於浮薄，皆學力不濟之罪。董其昌對學力的重視，於下文「倣與變」一節再細論。

## 勢

「勢」可謂董其昌書畫理論裏最重要的觀念之一，著述裏數言之：

……米元章 [米芾] 為集古字，已為錢穆父所訶，云須得勢，自此大進。余亦能背臨法帖，以為非勢所自生，故不為也。<sup>75</sup>

畫家欲繁處有蕭閑之韻，簡處有沈鬱之勢。<sup>76</sup>

遠山一起一伏則有勢。

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，只三四大分合所以成章，其中細碎處甚多，要之取勢為主。<sup>77</sup>

「勢」的觀念源出書法和詩文。自北宋文人畫派標舉詩書畫不可偏廢以來，其中發展成熟最晚的繪畫，自然從詩學和書論擷取精華以自運。書畫一體，無須贅言，但畫中「勢」的觀念，可能得力於傳統詩文評甚於傳統書論。這主要因為歷代書論言及「勢」，多印象式的比喻和用筆的方法，少整體結構的分析。例如傅王羲之所作《題衛夫人筆陣圖後》云：

欲學草書又有別法，須緩前急後，字體形勢狀等龍蛇相，鈎連不斷。……惟有章草及章程行狎等不用此勢。<sup>78</sup>

張懷瓘（八世紀上半）《書議》「論草書」一節云：

真則字終意亦終，草則行盡勢不盡。……類雲霞聚散，觸類成形，龍虎威神，飛動增勢。……<sup>79</sup>

74 《滄浪詩話》，《詩辯》，頁三。

75 《容臺別集》，卷四，頁五十一下。

76 董其昌對題項聖謨《王維詩意圖冊》十二幅之首。此冊現藏上海博物館，見中國古代書畫鑑定組編《中國古代書畫圖目》，北京：文物出版社，1990年5月，第四冊，頁102，滬1-1973(2)。

77 《容臺別集》，卷六，頁十一下及九上至九下。

78 王羲之《題衛夫人筆陣圖後》，見張彥遠《法書要錄》，卷一。收於《藝術叢編》，第一集，冊一，頁4。

79 張懷瓘《書議》，見《法書要錄》，卷四，頁68。

其《用筆十法》所論「偃仰向背」、「陰陽相應」、「鱗羽參差」、「峯巒起伏」等，<sup>80</sup>即四百年後姜夔《續書譜》所云：

大抵用筆有緩有急，有有鋒有無鋒，有承接上文，有牽引下字，乍徐還急，忽往復收，……橫斜曲直，鈎環盤紆，皆以勢為主。<sup>81</sup>

則書勢為向背、承引、緩急、曲直等相反而相成之力衝突調節所造之生動脈絡；即董其昌論畫所謂起伏、分合等，同源於中國陰陽二元性的宇宙觀。詩文亦然，早在劉勰（約465—532）《文心雕龍》已有《定勢》篇：

淵乎文者，並總羣勢；奇正雖反，必兼解以俱通；剛柔雖殊，必隨時而適用。若愛典而惡華，則兼通之理偏，似夏人爭弓矢，執一不可以獨射也。<sup>82</sup>

但前文所引董其昌「山之輪廓先定」一段，所論不僅止於「勢」的二元性本質，更重要的是由大處入手——定輪廓，分章節，寫細部——的「取勢」方法。此於歷代書論中似從未有具體的說明，而傳統詩文評卻早已發展出完備的體系。董其昌說：

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，則畫道思過半矣。<sup>83</sup>

[畫] 但能分能合，而皴法足以發之。……其次須用虛實。虛實者，各段中用筆之詳略也。有詳處必要有略處，虛實互用，疏則不深邃，密則不風韻，但審虛實，以意取之，畫自奇矣。<sup>84</sup>

這樣由大而小、井然有序的方法論，與南宋呂祖謙（1137—1181）分析韓愈（768—824）、柳宗元（773—819）、歐陽修（1007—1072）、蘇洵（1009—1066）、蘇軾、蘇轍（1039—1112）的《古文關鍵》所言略同。（其中韓、柳、蘇之文即董其昌詮釋「淡」時所引之例，見前文「淡與健」一節之首段。）呂祖謙《總論看文字法》云：

第一看大概主張。第二看文勢規模。第三看綱目關鍵，如何是主意首尾相應，如何是一篇鋪敘次第，如何是抑揚開合處。第四看警策句法，如何是一篇警策，如何是

80 張懷瓘《用筆十法》。收於王原祁等編《佩文齋書畫譜》，臺北：新興書局，1969年9月，第一冊，卷三，頁85。

81 姜夔《續書譜》，《草書》，頁五。收於《四庫全書》，冊八一三，頁557。

82 劉勰《文心雕龍》，卷六，《定勢》篇。見《文心雕龍註》，臺北：明倫出版社，1970年9月，頁530。

83 董其昌《畫眼》。收於《美術叢書》，初集第三輯，頁20。

84 同上注，頁19。

下句下字有力處，如何是起頭換頭佳處，如何是繳結有力處，如何是融化曲折翦截有力處，如何是實體貼題目處。<sup>85</sup>

其《論作文法》則云：

文字一篇之中，須有數行齊整處，須有數行不齊整處，或緩或急，或顯或晦，緩急顯晦相間，使人不知其為緩急顯晦。……常使經緯相通，有一脉過接乎其間然後可。蓋有形者綱目，無形者血脉也。<sup>86</sup>

此不正是日後董其昌所謂「有詳處必要有略處，虛實互用，……以意取之」？

作詩亦有指點門徑式的類書。范梈(1272—1330)的《木天禁語》細論詩之「六關」，其中後三關不外嚴羽《滄浪詩話》觀氣象、辨家數的功夫，但前三關「篇法」、「句法」、「字法」則逐一論述律詩、古詩、絕句各體成章之法。如五言長古有「分段」、「過脈」、「回照」、「讀歎」四步，「先分為幾段幾節，每節句數多少要略均齊。……」次論句法，有「當對」、「呼應」、「行雲流水」、「顛倒錯亂」等多種變化。再次則論字法。<sup>87</sup>揭傒斯(1274—1344)的《詩宗正法眼藏》篇名即從嚴羽「學者須從最上乘，具正法眼，悟第一義」<sup>88</sup>來，其論古詩云：

先立大意，鋪叙既定，然後下筆，則文脉貫通，意無斷續，整然可觀。<sup>89</sup>

要鋪叙得好，要有開闔，……如江海之波，一波既作，一波復隨。又如兵陣，方以為正，又復為奇，方以為奇，又復是正，出入變化不可紀極。備是法者，惟李杜也。<sup>90</sup>

揭傒斯評詩亦如嚴羽，以李杜為尊；而其先立章法，以意貫穿，各節鋪叙，以開闔奇正錯落取勢，實與董其昌論畫法如出一轍。

降至明代，後七子之首的王世貞綜論詩文云：

首尾開闔，繁簡奇正，各極其度，篇法也。抑揚頓挫，長短節奏，各極其致，句法也。點綴關鍵，金石綺綵，各極其造，字法也。<sup>91</sup>

85 呂祖謙《古文關鍵》，頁一。收於《百部叢書集成》之九十五《金華叢書》第三十二函。

86 同上注，頁三。

87 范梈《木天禁語》，見吳景旭《歷代詩話》，卷六十七，頁13—29。收於《四庫全書》，冊一四八三，頁682—690。

88 《滄浪詩話》，《詩辯》，頁一。

89 揭傒斯《詩宗正法眼藏》，見《歷代詩話》，卷六十七，頁十二至十三。收於《四庫全書》，冊一四八三，頁682。

90 同上注。

91 王世貞《藝苑卮言》，卷一，頁十九至二十，見《弇州四部稿》，卷一百四十四。收於《四庫全書》，冊一二八一，頁350—351。

此儼然是范梈論詩「六關」之餘響。從嚴羽以至七子派的傳統詩學置杜甫於各家之上，其「頓挫起伏，變化不測」<sup>92</sup>的篇法、句法、字法所造生動之勢自爲主因之一，以《九日藍田崔氏莊》這首七言律詩爲例：

老去悲秋強自寬，興來今日盡君歡。羞將短髮還吹帽，笑倩旁人爲正冠。藍水遠從千澗落，玉山高並兩峯寒。明年此會知誰健，醉把茱萸仔細看。<sup>93</sup>

楊萬里對此詩大開大闢之勢有簡潔扼要的說明：

此詩……首聯對起，方說悲，忽說歡，頃刻變化。頷聯將一事翻騰作兩句，[孟]嘉以落帽爲風流，此以不落爲風流，最得翻案妙法。人至頸聯筆力多衰，復能雄杰挺拔，喚起一篇精神。結聯意味深長，悠然無窮矣。<sup>94</sup>

嚴羽謂杜詩「沈著痛快」，董其昌謂米書「沈著痛快」，<sup>95</sup>皆以其藝生動有勢，王維「優遊不迫」之風於此不免稍遜。至於畫中勢的觀念，董其昌嫡傳的王翬和王原祁以「龍脈」一詞闡釋得更具體：

畫中龍脈開合起伏，古法雖備，未經標出，石谷[王翬]闡明，後學知所矜式。然愚意以爲不參體用二字，學者終無入手處。龍脈爲畫中氣勢，源頭有斜有正，有渾有碎，有斷有續，有隱有現，謂之體也。開合從高至下，賓主歷然，有時結聚，有時澹蕩，峯回路轉，雲合水分，俱從此出。起伏由近及遠，向背分明，有時高聳，有時平修欹側，照應山頭山腹山足，銖兩悉稱者，謂之用也。若知有龍脈而不辨開合起伏，必至拘牽失勢。知有開合起伏而不本龍脈，是謂顧子失母。……且通幅有開合，分股中亦有開合；通幅有起伏，分股中亦有起伏。尤妙在過接映帶間，制其有餘，補其不足。使龍之斜正渾碎隱現斷續活潑潑地於其中，方爲真畫。<sup>96</sup>

王原祁不但將「勢」的陰陽二元性發揮得淋漓盡致，其言「通幅」、「分股」、「過接映帶」等創作過程中的取勢之法，與前文所學傳統詩文評所論只是一理。

於詩，七子派本嚴羽「第一義」之說，詩必盛唐，盛唐諸家又以沈鬱頓挫的杜甫爲主導。於文，明以八股文取士，呂祖謙《古文關鍵》的議論，誠如郭紹虞所言，「也是明人評

92 李東陽《懷麓堂詩話》。引自郭紹虞《中國文學批評史》，臺北：明倫出版社，1969年11月，下卷，第三篇，頁175。

93 楊倫編《杜詩鏡銓》，臺北：華正書局，1976年6月，第一冊，卷五，頁388。

94 楊萬里《誠齋詩話》。引自《杜詩鏡銓》，第一冊，卷五，頁388-389。

95 見注34、35及36。

96 王原祁《雨窗漫筆》。收於《中國畫論類編》，上卷，頁170。

點之學所注意的問題。古文而成爲八股化，此書殆爲濫觴。」<sup>97</sup>七子派復古，文必秦漢；唐順之(1507—1560)、歸有光(1506—1571)亦主復古，但以唐宋大家爲宗。<sup>98</sup>秦漢派與唐宋派的分別，郭紹虞有極中肯的見解：

秦漢派之所重在氣象。氣象不可見，於是於詞句求之，於字面求之，求深而得淺，結果反落於剽竊摹擬。唐宋派之所重在神明。神明亦不可見，於是於開闢順逆求之，於經緯錯綜求之，由有定以進窺無定，於是可出新意於繩墨之餘。<sup>99</sup>

唐宋派行文之法，不外分析韓柳歐蘇文的《古文關鍵》所云，以結構取勢的八股文實淵源於此。董其昌一生顯達，自是時文高手，且通曉七子派尊李杜的復古詩論，於詩文中取勢之法必有透徹之悟解。移諸畫論，寧非自然？<sup>100</sup>

### 倣與變

董其昌說：

攤燭作畫，如隔簾看月，隔水看花，意在遠近之間，亦文章法也。<sup>101</sup>

作畫何不直接對著物象，仔細觀察光影色澤的變化，如西方印象派畫家，甚至宋徽宗的畫院？何以徽宗強調月季「四時朝暮，花蕊葉皆不同」，「孔雀升高，必先舉左」，<sup>102</sup>卻總不如王維「雪中芭蕉」<sup>103</sup>爲人稱道？文人畫藉物象寫心象，寫意不寫生；而董其昌所寫的意，還不是心無滯礙的赤子直觀花月的領略，須得隔著簾、隔著水間接看。簾、水何謂？古人之心眼。正如 Max Loehr 指出，明清畫是「藝術史觀的藝術」(art-historical art)。<sup>104</sup>師古人多，師造化少。即使真師造化，也是透過古人的心眼。儘管董其昌也說「畫家以

97 《中國文學批評史》，下卷，第二篇，頁 28。

98 如韓愈、柳宗元、歐陽修、蘇洵、蘇軾、蘇轍、曾鞏(1019—1083)、王安石(1021—1086)等。

99 《中國文學批評史》，下卷，第三篇，頁 233。

100 關於時文與書畫的關係，又參見 Wai-kam Ho 何惠鑑，“Tung Ch'i-ch'ang's New Orthodoxy and the Southern School Theory 董其昌的新正統觀念及南宗說，”in Christian F. Murck (ed.), *Artists and Traditions* (Princeton University Press, 1976), pp. 125—129.

101 《容臺別集》，卷六，頁二十六下。

102 《畫繼》，卷十，頁 75。

103 《夢溪筆談》，卷十七，頁二上。

104 Max Loehr, “Phases and Content in Chinese Painting,” *Proceedings of the International Symposium on Chinese Painting* (Taipei: National Palace Museum, 1970), pp. 285—297. See also “Art-historical Art: One Aspect of Ch'ing Painting,” *Oriental Art*, Vol. 16, No.1 (Spring 1970), pp. 35—37.

古人爲師已自上乘，進此當以天地爲師」，<sup>105</sup> 歷來學畫總以臨倣奠基，能否以天地爲師似未關宏旨。董其昌自己的畫就是最好的例證：風格健而淡，結體生動有勢，是文人抽象的美學觀念，藉山水之象得以體現。造化不是創作的觸機或表現的終極，而是手段。董其昌不是說：

以徑之奇怪論，則畫不如山水；以筆墨之精妙論，則山水絕不如畫。<sup>106</sup>

筆墨之精妙得自臨倣，而非造化。

書畫臨倣古人，猶嚴羽所謂「熟參古人詩」，<sup>107</sup> 或《古文關鍵》開宗明義第一條「學文須熟看韓柳歐蘇」，<sup>108</sup> 皆於古人求一「法」字。董其昌說：

詩文書畫，少而工，老而淡，淡勝工，不工亦何能淡。東坡 [蘇軾] 云：「筆勢崢嶸，文采絢爛，漸老漸熟，乃造平淡。」實非平淡，絢爛之極也。<sup>109</sup>

欲學書先定間架，然後縱橫跌宕，惟變所適也。<sup>110</sup>

先御法以求工，其次才於熟中求變以自適。學有先後，不可緣捷徑以圖，即前七子之一的王廷相所云：

工師之巧，不離規矩，畫手邁倫，必先擬摹。……欲擅文囿之撰，須參極古之遺，調其步武，約其尺度，以爲我則，所不能已也，久焉純熟，自爾悟入。<sup>111</sup>

胡應麟更以妙喻釋「法」與「悟」：

譬則鏡花水月，體格聲調，水與鏡也；興象風神，月與花也。必水澄鏡朗，然後花月婉然。詎容昏鑑濁流求覩二者？故法所當先，而悟不容強也。<sup>112</sup>

詩文書畫固皆以學古人爲第一步，然古人非盡可爲師者。模倣的對象取捨極嚴，取捨不對，適有反效果。嚴羽謂「學者須從最上乘，具正法眼，悟第一義。」<sup>113</sup> 若入門不正，路頭一差，愈驚愈遠。」<sup>113</sup> 前七子之首的李夢陽甚至勸人勿讀唐以後文，後七子之首的王世

105 《容臺別集》，卷六，頁十上至十下。

106 同上注，頁五上。

107 《滄浪詩話》，《詩辯》，頁一至二。

108 《古文關鍵》，頁一。

109 《容臺別集》，卷六，頁四十五下。

110 同上注，卷五，頁三十六上。

111 王廷相《王氏家藏集》，卷二十八。引自《中國文學批評史》，下卷，第三篇，頁193。

112 《詩藪》，第一冊，內編近體中，七言，頁308 - 309。

113 《滄浪詩話》，《詩辯》，頁一及二。

貞深然其言，因為「記聞既雜，下筆之際，自然於筆端攪擾，驅斥為難。」<sup>114</sup> 董其昌推舉南宗文人畫亦本此理：版權為香港中文大學中國文化研究所所有 未經批准 不得翻印

文人之畫自王右丞始，其後董源、巨然、李成、范寬為嫡子，李龍眠 [李公麟]、王晉卿 [王詵]、米南宮 [米芾] 及虎兒 [米友仁] 皆從董巨得來，直至元四大家黃子久、王叔明 [王蒙]、倪元鎮 [倪瓚]、吳仲圭 [吳鎮] 皆其正傳。吾朝文 [徵明]、沈 [周] 則又遠接衣鉢。若馬夏及李唐、劉松年，又是大李將軍 [李思訓] 之派，非吾曹當學也。<sup>115</sup>

學古的對象既定，則論學古的方式。董其昌說：

學古人不能變，便是籬堵間物。去之轉遠，乃由絕似耳。<sup>116</sup>

倣古求法所得的是不是活法，全在能不能變化，而非能不能絕似——這是董其昌論倣的關鍵。明季七子派亦言變，李夢陽《駁何氏論文書》云：

阿房之巨，靈光之巋，臨春、結綺之侈麗，揚亭、葛廬之幽寂，未必皆僅與班 [魯班] 為之也；乃其為之也，大小鮮不中方圓，何也？有必同者也。獲所必同，寂可也，幽可也，侈可也，麗可也，巋可也，巨可也。守之不易，久而推移，因質順勢，融鎔而不自知，於是為曹 [植] 為劉 [楨] 為阮 [籍] 為陸 [機] 為李 [白] 為杜 [甫]，即令為何大復 [何景明]，何不可哉！此變化之要也。<sup>117</sup>

則學古與變化自得並不衝突。詩人中最能學古而變的自屬杜甫，李夢陽稱「唐法律甚嚴惟杜，變化莫測亦惟杜。」<sup>118</sup> 稍後的胡應麟置杜甫於李白和王維之上，亦以其法中有變：

排律……太白 [李白]、右丞明秀高爽，然皆不過十韻，且體在繩墨之中，調非畦逕之外。惟杜陵 [杜甫] 大篇鉅什雄偉神奇，……闐闐馳驟，如飛龍行雲，鱗鬣爪甲自中矩度。又如淮陰 [韓信] 用兵，百萬掌握，變化無方，雖時有險朴，無害大家。<sup>119</sup>

114 《藝苑卮言》，卷一，頁二十。

115 《容臺別集》，卷六，頁四下。

116 同上注，頁十九下至二十上。

117 李夢陽《駁何氏論文書》，《空同集》，卷六十二，頁八至九。收於《四庫全書》，冊一二六二，頁566。

118 李夢陽語，引自潘德輿《杜李詩話》。收於李兆洛《養一齋詩話》，上海：掃葉山房，卷二，頁十一。

119 《詩數》，第一冊，內編近體上，五言，頁192 - 193。



乍看之下，董其昌論變似與七子派無異，實則南轅北轍。後人謂明季無詩，七子派優孟衣冠，董其昌卻是藝術史上最最重要的書畫家和理論家之一，原因即在二者對「變」的看法是正相反的。七子派詩學出嚴羽，嚴羽論參詩悟入，藉悟重現古人面目：

詩之是非不必爭，試以己詩置之古人詩中，與識者觀之而不能辨，則真古人矣。120

然詩人本色何在？前文所引李夢陽《駁何氏論文書》一段，仔細揣摩之下，所說實與嚴羽無異。一旦御法而徹悟，則或為建安之高古，或為杜甫之沈鬱、李白之飄逸，變甚麼像甚麼，無不得心應手，儼然今之古人。七子派諸家論變論悟甚多，細體其意，總不出嚴羽和李夢陽「隔代沿襲」之說，何嘗真變！王世貞《藝苑卮言》數言杜甫，無不敬服，惟有一次略表遺憾：

青蓮 [李白] 擬古樂府，以己意己才發之，尚沿六朝舊習，不如少陵 [杜甫] 以時事創新題也。少陵自是卓識，惜不盡得本來面目耳。121

李白沿用六朝舊調如《子夜吳歌》、《採蓮曲》，自不如杜甫感憤憂時而創《兵車行》、《麗人行》等，但「可惜」的是新題的風格不與古調完全一致，即胡應麟謂杜詩「有漢魏風，而唐人本色時露。」122 胡又云宋詩鮮有佳作，「獨神宗《挽秦國》五言律精深婉麗，字字唐人，宋世無能及者。」123 宋詩豈乏佳作？以神宗(1067—1085 在位)之作為冠，只因其「字字唐人」。的確，七子派之詩氣象非不似唐人，然本色何在？

七子派之所賞，正董其昌之所貶；而其所嘆，正董之所求。公安派之首的袁宏道(1568—1610)嘗云：

往與伯修 [袁宗道] 過董玄宰 [董其昌]，伯修曰：「近代畫苑諸名家如文徵明、唐伯虎 [唐寅]、沈石田 [沈周] 輩，頗有古人筆意不？」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。124

董其昌與「公安三袁」125 論交頗早。1588 年冬，董尚未及第，即與袁宗道等人於松江龍

120 《滄浪詩話》，《詩法》，頁十一。

121 《藝苑卮言》，卷四，頁七。

122 《詩藪》，第一冊，內編古體中，五言，頁 118—119。

123 同上注，第二冊，外編五，宋，頁 601—602。

124 袁宏道《叙竹林集》，《袁中郎全集》，臺北：偉文圖書出版社有限公司，1976 年 11 月，卷一，頁十一上。

125 指袁宗道(1586 年進士)、袁宏道、袁中道(1570—1623)三兄弟。

華寺與憨山(德清, 1546 — 1623)禪師夜談。1594年又在京與袁氏兄弟數相過從。1598年元正並面見李贄(1527 — 1602),甚得賞識。<sup>126</sup>董其昌得力於七子派詩學甚多,但能去其摹擬,超乘而上,反七子最直接有力的公安派理論和李贄的童心說對董思想上的啓發是至深且鉅的。

董其昌於李贄和三袁得一「真」字。李贄云：

童心者,真心也。……絕假純真,最初一念之本心也。若失卻童心,便失卻真心;失卻真心,便失卻真人。<sup>127</sup>

天下之至文,未有不出於童心焉者也。苟童心常存,……無一樣創制體格文字而非文者。詩何必古選?文何必先秦?降而為六朝,變而為近體,又變而為傳奇,變而為院本,為雜劇,為《西廂曲》,為《水滸傳》,為今之學子業,皆古今至文。<sup>128</sup>

傳奇、戲曲、小說之類的俗文學本不合文人雅士的品味,而李贄以之與傳統詩文並稱,以其皆真,故為至文。時代變,人心亦隨之變。言為心聲,何能不變?唐宋是詩詞古文的時代,元明是俗文學、小品文的時代。求真則文學的體制和內容不得不變。七子派蹈襲古人風貌,正李贄所謂「其人既假,則無所不假。」<sup>129</sup>袁宏道承李贄餘緒,發展出類似杜甫「不薄今人愛古人」<sup>130</sup>的文學史觀：

大抵物真則貴,真則我面不能同君面,而況古人之面貌乎。唐自有詩也,不必選體也。初盛中晚自有詩也,不必初盛也。……趙宋亦然,陳[從易]、歐[陽修]、蘇[軾]、黃[庭堅]諸人有一字襲唐者乎?又有一字相襲者乎?……古有不盡之情,今無不寫之景。然則古何必高,今何必卑哉?<sup>131</sup>

以是之故,街坊巷閭傳唱的流行小曲「猶是無聞無識真人所作,故多真聲。不效顰於漢魏,不學步於盛唐,任性而發,尚能通於人之喜怒哀樂嗜好情欲,是可喜也。」<sup>132</sup>而論其弟中道之詩,甚至喜其疵處甚於佳處,以「疵處亦多本色獨造語,……而所謂佳者,尚不能不以粉飾蹈襲為恨,以為未能盡脫近代文人氣習。」<sup>133</sup>

126 董其昌與李贄及袁氏兄弟的交往略見《容臺別集》,卷三,頁十一上至十二上。

127 李贄《童心說》,《焚書·續焚書》,北京:中華書局,1975年1月,卷三,《雜述》,頁98。

128 同上注,頁99。

129 同上注。

130 杜甫《戲為六絕句》之第五首,《杜詩鏡銓》,第一冊,卷九,頁628—629。

131 袁宏道《與丘長儒》,《袁中郎全集》,卷二十一,頁十七上至十八上。

132 袁宏道《叙小修詩》,同上注,卷一,頁三下至四上。

133 同上注,頁三上。

134 《容臺別集》,卷四,頁二十三下。

然公安派不言古法，全憑己意造本色，也不盡符合董其昌的理想。「意」固不可役於「法」，但「意」並不勝「法」：

晉人書取韻，唐人書取法，宋人書取意。或曰意不勝於法乎？不然。宋人自以其意為書耳，非能有古人之意也。然趙子昂 [趙孟頫] 則矯宋之弊，雖己意亦不用矣。此必宋人所訶，蓋為法所轉也。<sup>134</sup>

這段話似是針對公安和七子二派而發：宋人自以其意為書，不存古意似公安；趙孟頫恪守古法，己意盡失似七子。董其昌則採折衷態度，綜二家之長而去其短，使古法備而不廢本色。其讚李成「出於右丞，故自變法，超其師門」；<sup>135</sup> 讚米芾「書自率更 [歐陽詢] 得之，晚年一變，遂有冰寒於水之奇」；<sup>136</sup> 讚黃公望「學董源，又自有子久，可謂兼宋元之絕藝。語云冰寒於水，不虛也。」<sup>137</sup> 冰源於水，卻出落得截然不同。然若無水，焉能成冰？董又云：「書家妙在能合，神在能離。」<sup>138</sup> 神品在妙品之上，「能離」固高於「能合」。然不先求合，焉能驟言離？

董其昌臨倣之工深厚紮實，自云於書「臨倣各代，趙 [孟頫] 得其十一，吾得其十七。」<sup>139</sup> 倣諸家畫亦多不勝數，然令觀者疑為古人筆者卻絕無僅有。其自題倣黃公望畫云：「大癡未是癡，老我仍學我。」<sup>140</sup> 儼然自比古人毫不遜色，狂傲之氣不減李贄。的確，觀董其昌之畫，於其中「辨家數」並不難，此倣董源，此倣黃公望，此倣倪瓚，但同時也毫無疑問這不是董源，不是黃公望，不是倪瓚，而清清楚楚是晚明的風格，是董其昌自己獨特的筆墨，能合復能離；於書亦如其 1620 年 9 月 21 日跋張即之《金剛般若波羅密經冊》(現藏美國 Princeton University 的 The Art Museum) 所云：

……書家難在合，尤難在離。右軍 [王羲之] 靈和，大令 [王獻之] 奇蹤，虞 [世南] 褚 [遂良] 妍麗，顏 [真卿] 柳 [公權] 剛方，既規模通會，與之合矣。則復以靈和還右軍，以奇蹤還大令，以妍麗還虞褚，以剛方還顏柳，而別自有靈和，有奇蹤，有妍麗，有剛方，始成一家書。……<sup>141</sup>

135 同上注，卷六，頁十四上。

136 同上注，卷四，頁二十五上。

137 傳董其昌《仿宋元人縮本畫跋冊》二十二對幅之九。見注 39。

138 《容臺別集》，卷四，頁四十四下至四十五上。

139 同上注，頁二十六上。

140 《容臺詩集》(收於《容臺集》，第三冊)，卷二，頁三十三上。

141 見中田勇次郎、傅申編《歐米收藏中國法書名蹟集》，東京：中央公論社，1981 年 9 月，第二卷，頁 149。

董其昌擷取七子與公安二派之精華，以鮮明本色正七子剽竊之偽，以崇法尚韻彌公安末學俚鄙之失，自成一派。其創作和理論的重要性即在此，其為藝術史上最具有關鍵性的人物之一亦無庸置疑。

## 大成

董其昌說：

畫平遠師趙大年〔趙令穰〕，重山疊嶂師江貫道〔江參〕，皴法用董源麻皮皴及《瀟湘圖》點子皴，樹用北苑子昂二家法，石用大李將軍《秋江待渡圖》及郭忠恕雪景，李成畫法有小幅水墨及著色青綠，俱宜宗之，集其大成，自出機軸，再四五年，文〔徵明〕沈〔周〕二君不能獨步吾吳矣。<sup>142</sup>

擷取各家（北宗亦不忌）精華，融會貫通，即嚴羽論「廣參」，亦七子派言體制之別。嚴羽說：

先須熟讀《楚辭》，朝夕風詠，以為之本。及讀《古詩十九首》、樂府四篇、李陵、蘇武、漢魏五言皆須熟讀，即以李杜二集枕籍觀之，如今人之治經，然後博取盛唐名家醞釀胸中，久之自然悟入。<sup>143</sup>

胡應麟則云：

《國風》、《雅》、《頌》溫厚和平，《離騷》、《九章》愴惻濃至，《東、西二京》神奇渾璞，建安諸子雄贍高華，六朝排偶靡漫精工，唐人律調清圓秀朗，此聲歌之各擅也。……兼裒總契，集厥大成。<sup>144</sup>

這裏值得注意的是，胡應麟於嚴羽所謂「第一義」漢魏盛唐之外，加入了六朝。師法範圍的擴大，是稍早的王世貞修正嚴羽和前七子詩論的重點之一，其論五言古詩云：

世人選體，往往談西京、建安，便薄陶〔潛〕謝〔靈運〕，此似曉不曉者。毋論彼時諸公，即齊梁織調、李杜變風，亦自可采。<sup>145</sup>

南朝綺靡，從來與建安風骨相對，但亦非一無是處，惟與「第一義」所舉諸代相比，師南朝

142 《容臺別集》，卷六，頁二下至三上。

143 《滄浪詩話》，《詩辯》，頁二。

144 《詩藪》，第一冊，內編古體上，雜言，頁二十六。

145 《藝苑卮言》，卷一，頁十五。

「須銓擇佳者」。146 王世貞對齊梁的看法，很可能受到杜甫的直接影響。杜甫論詩見於《戲為六絕句》，其後三首如下：

才力應難跨數公，凡今誰是出羣雄。或看翡翠蘭苕上，未掣鯨魚碧海中。  
不薄今人愛古人，清詞麗句必為鄰。竊攀屈宋宜方駕，恐與齊梁作後塵。  
未及前賢更無疑，遞相祖述復先誰。別裁偽體親風雅，轉益多師是汝師。147

杜甫認為須多師，亦須反偽體。偽體即南朝佻巧琦妍之文風。以其少真情，故稱為「偽」。杜甫固不願「與齊梁作後塵」，然非無視於鮑照(約 421 - 465)之「俊逸」、庾信(513 - 581)之「清新」，148 並不一筆抹殺南朝之長。徐庾體 149 文過於質，翡翠蘭苕之妍雖不比碧海鯨魚之健，但其「清詞麗句」亦可為師。杜詩千變萬化，不局一格自是主因。

董其昌於畫亦然。董雖劃分南北宗，稱「大李將軍之派非吾曹當學」；150 但論集大成時，卻特別標舉其畫石法。他處又云：「海岸圖『必用』大李將軍。」151 李思訓的金碧山水有裝飾性的實用功能，自有異於文人水墨寫意；但純就技法言，在表現山石和海岸上仍有其過人處。南宗大家有得力於北宗者，董其昌指出董源《採芝圖》「筆意從小李將軍 [李昭道] 得來」，152 米芾《竹溪峻嶺圖》學李思訓設色山，153 且「米氏父子宗董巨法，稍刪其繁複，獨畫雲仍用李將軍拘筆，如 [趙] 伯駒、伯驥輩。」154 董其昌學古雖取捨極嚴，但並不以北宗諸家為一無可取，正如王世貞、胡應麟等人不以齊梁「偽體」而盡廢其「清詞麗句」。

詩中以杜甫為集大成，155 畫中董其昌則屬意董源，曾題其《萬木奇峯圖》云：

吾家北苑畫追蹤晉唐各家而集其大成，用筆渾厚蒼古，不為纖靡細軟之習。156

146 同上注，頁二十。

147 見注 130。

148 杜甫《春日憶李白》，《杜詩鏡銓》，第一冊，卷一，頁 177。

149 指徐陵(507 - 583)和庾信的詩風。

150 見注 115。

151 《畫眼》，頁 25。

152 《式古堂書畫彙考》，第三冊，畫卷三，頁 221。

153 董其昌題陳淳《仿小米山水卷》，現藏美國 Freer Gallery of Art，見鈴木敬編《中國繪畫總合圖錄》，東京大學出版會，1982年5月，第一冊，頁 214，A21 - 068。

154 《畫眼》，頁 22。

155 如《滄浪詩話》，《詩評》，頁十四。胡仔《苕溪漁隱叢話》，前集，卷六，頁一。收於《四庫全書》，冊一四八〇，頁 73。

156 《式古堂書畫彙考》，第三冊，畫卷三，頁 217。

董其昌讚董源擷各家之長而出之以渾厚蒼古，正如胡應麟引元稹(779—831)語謂杜甫集大成：157

……上薄《風》、《雅》，下該沈[佺期] 宋[之間]，言奪蘇[武] 李[陵]，氣吞曹[植] 劉[楨]，掩顏[延之] 謝[靈運]之孤高，雜徐[陵] 庾[信]之流麗。盡得古今之體勢，而兼人人之所獨專矣。……辭氣豪邁，而風調情深。158

杜甫詩「雜徐庾之流麗」，正如董源畫「著色如李思訓」，159 大家兼容並蓄，不以為忌。董源和杜甫的類似處還不止於此，董其昌說：

董北苑《蜀江圖》、《瀟湘圖》皆在吾家，筆法如出二手。又所藏北苑畫數幅，無復同者，可稱畫中龍。160

以龍譽董源實有雙重意義：一以其近乎神奇的「變」的能耐，隨意賦形，無不自適；二則基於其對後世影響之大，無人能望其項背。161 董其昌不但以龍象徵董源在畫史上最高的個人成就，更默認其為日後尊為正統的南宗畫之宗主地位，功在「一開兩宋及元生面，脫去唐人刻畫之習。」162 影響所及，「巨然學北苑，元章學北苑，黃子久學北苑，倪迂[倪瓚]學北苑。一北苑耳，而各各不相似。」163 歷有明一代，至清初四王仍以為宗。

董源和杜甫集前人大成，自成一派，此乃承先之功，而其善變處又適足以啟後。董源之為「畫中龍」，正如杜甫可稱「詩中龍」。胡子謂杜詩「有平淡簡易者，有綺麗精確者，有嚴重威武若三軍之帥者，有奮迅馳驟若泛駕之馬者，有澹泊閑靜若山谷隱士者，有風流蘊藉若貴公子者。」164 其不主故常，因下啟中晚唐諸家、宋之江西詩派、明之前後七子，以至清初之虞山詩派，無有同者。

## 王維

傳統詩學置杜甫於王維之上，主要也在其「大」。「沈著痛快」的風格開闊，可兼容並蓄。「優遊不迫」則否，以「其格本一偏體，靡兼備，宜短章不宜鉅什，宜古選不宜歌行，

157 《詩藪》，第二冊，外編四，唐下，頁539—541。

158 元稹《唐故檢校工部員外郎杜君墓係銘》。引自《杜詩鏡銓》，第一冊，頁67—68。

159 《圖畫見聞誌》，卷三，頁37。

160 《畫眼》，頁50。

161 Wen C. Fong, *Images of the Mind* (The Art Museum, Princeton University, 1984), p. 169.

162 見董其昌自題《仿北苑山水軸》。載於陳夔麟《寶迂閣書畫錄》，卷一，頁三十八上。

163 《容臺別集》，卷六，頁六上。

164 《苕溪漁隱叢話》，前集，卷六，頁八。

宜五言律不宜七言律。」<sup>165</sup>即前文所言「大家」與「名家」之分，亦即王世貞所謂「喜摩詰 [王維] 又焉能失少陵也？少陵集中不啻有數摩詰」之意。<sup>166</sup>

王維的畫風及其在畫史上的地位，卻從來不如其詩在詩壇上的地位明確。古畫流傳不易，臨做再三，原意盡失，這只是研究中國畫史的一般性問題，而王維的情況更複雜。早在張彥遠《歷代名畫記》(成於 847 年)裏，王維的畫就以近乎相反的兩種風格出現：

[王維] 工畫山水，體涉古今。人家所蓄，多是右丞指揮工人布色，原野簇成遠樹過於樸拙，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，筆迹勁爽。<sup>167</sup>

「人家所蓄」指絹素上的畫，即後世流傳王維畫蹟之所本。這一類畫大多不是王維一手製作，王可能只佈局構圖，勾勒輪廓，設色及細部的處理則有待畫工。結果遠景太拙，近景太巧，鮮有恰到好處時。前文「淡與健」一節已說明細巧是文人畫大忌，與平淡天真的理想對立。樸拙本是優點，但「過於樸拙」則有粗率之嫌。然樸拙比細巧仍高一籌，因為細巧失真更甚。

至於王維親筆完成的《輞川圖》壁畫和破墨山水，張彥遠以「雄壯」、「勁爽」形容之，他處又言其「重深」，<sup>168</sup>與同時期的朱景玄《唐朝名畫錄》(成於 843 年)謂《輞川圖》「山谷鬱盤，雲水飛動，意出塵外，怪生筆端」<sup>169</sup>相符。朱景玄並指出王維「山水松石，蹤似吳生 [吳道子]」，<sup>170</sup>而吳道子的畫「施筆絕蹤，皆磊落逸勢。」<sup>171</sup>則王維的畫應屬勁健放逸一類，細巧失真是畫工補筆設色不當，已不盡是王維的真面目了。可惜的是前者不傳，後者絹素小幅卻以好收藏、易臨做，輾轉流傳，形成了後人眼中的王維形象。北宋時郭熙(十一世紀下半)云「師王維者缺關仝之風骨」，<sup>172</sup>米友仁(1074 - 1153)謂「王維畫見之最多，皆如刻畫不足學」，<sup>173</sup>就是明證。

明末江南一帶王維畫蹟流傳有數，其中以杭州馮夢禎(1548 - 1595)所藏《江山雪霽圖卷》最著。董其昌致函借觀，題跋再三，畫與跋及函至今猶存，藏於日本京都小川家。

165 《詩藪》，第一冊，內編古體中，五言，頁 88。

166 《藝苑卮言》，卷四，頁九。

167 《歷代名畫記》，卷十，頁 117。

168 同上注，卷一，《論畫山水樹石》，頁 16。

169 朱景玄《唐朝名畫錄》。收於《美術叢書》，二集第六輯，頁 25。

170 同上注，頁 24。

171 同上注，頁 15 - 16。

172 郭熙、郭思《林泉高致》之《山水訓》。收於《中國畫論類編》，上卷，頁 637。

173 董其昌引米友仁語。見《容臺別集》，卷六，頁五下。

研究董其昌對王維的看法，此為最重要資料。<sup>174</sup>其中1595年10月望日在京所作初跋尤為關鍵：

畫家右丞如書家右軍，世不多見。余昔年於嘉興項太學元汴所見《雪江圖》都不皴染，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[李昭道]，疑非右丞畫格。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《雪江圖》，而竊意其未盡右丞之致。蓋大家神品必於皴法有奇，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[趙孟頫]《雪圖》小幀，頗用金粉，閒遠清潤，迥異常作，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，如禪燈五家宗脈，使人聞片語單辭，可定其為何派兒孫。今文敏[趙孟頫]此圖行筆非[張]僧繇，非[李]思訓，非洪谷[荆浩]，非關種，乃至董[源]巨[然]李[成]范[寬]皆所不攝，非學維而何？」今年秋聞金陵有王維《江山雪霽》一卷，為馮開之[馮夢禎]宮庶所收，亟令友人走武林索觀。……展開一過，宛然吳興小幀筆意也，余用是自喜。……余未嘗得睹其跡，但以想心取之，果得與真有合，豈前身曾入右丞之室，而親攬其礧礧之致，故結習不味乃爾耶。……<sup>175</sup>

此長跋有數點值得深思。首先，董其昌實不知王維畫風究竟如何。趙孟頫《雪圖》定為學王維，只因「皴法自唐及宋皆有門庭」，而趙畫之皴法不似任何已知的唐宋大家，因此雖不知王維皴法若何，卻只剩下這最後一個可能性了。這與先確知董源、米芾的畫風，日後見黃公望、高克恭之作乃知此學董，彼學米，完全是兩回事。至於風格，董其昌在見畫之前，早已有理論性的假設：「蓋大家神品必於皴法有奇。」「豈前身曾入右丞之室，而親攬其礧礧之致。」古人以皴法表現山石的肌理質感，「披麻」、「雨點」、「鬼面」、「斧劈」雖殊貌，但於平面上塑造立體物象和空間的功用則一。無論用色用染，都得藉助於皴法，山石的量塊感始出，陰陽虛實始錯落成勢，皴法的重要性在此。董其昌既以王維為南宗畫之始，自然希望其皴法有過人之處，以符合自己的理論。但項元汴所藏《雪江圖》及董自藏趙令穰臨

174 王維《江山雪霽圖卷》不只一本，參見 Wen C. Fong, "Rivers and Mountains after Snow (Chiang-shan hsüeh-chi) attributed to Wang Wei (A.D. 699 - 759)", *Archives of Asian Art*, 30 (1976 - 1977), pp. 6 - 33.

175 見上條及古原宏伸編著《董其昌の書畫》，東京：二玄社，1981年11月，作品三十號。又載於《容臺別集》，卷六，頁二十七上至二十八下。



王維《林塘清夏圖》(或作《湖莊清夏》、《江鄉清夏》)都只有輪廓而無皴。176 郭忠恕臨王維的《輞川》圖粉本「極細謹」，亦與董之主觀臆測抵觸，故定為「庸史本」，不足以代表王維的畫風。這純是以理論為主導，以觀察附會之，反其道而行的結果。最後得見《江山雪霽圖卷》，輪廓之內尚有細筆勾畫，雖與實際的皴法相去甚遠，董亦沾沾自喜，以為足以發山水「磴礪之致」了。

「磴礪之致」是董其昌的理想，根據的很可能就是張彥遠、朱景玄的第一手資料；但後世流傳的王維畫蹟實未能達到這個理想，董不是不知道的。1605 年董其昌題趙孟頫《鵲華秋色圖卷》(現藏臺灣國立故宮博物院)云：

吳興此圖兼右丞、北苑二家畫法，有唐人之致去其纖，有北宋之雄去其獷，故曰師法捨短。177

則王維高致，短在纖細；董源雄健，偶或粗獷。二者相較，一如詩中王維和杜甫，乃「名家」與「大家」之分，杜甫不也難免「村夫子」之譏。178 董其昌論項聖謨(1597 - 1658)畫亦是一例：

其山水長卷不免乞靈於右丞，然又出入荆關，規模董巨。細密而不傷骨，奔放而不傷韻，似未以《輞川》為竟者。……179

言下之意，項聖謨若僅師王維，不借助荆關董巨之健，則難免細謹而風骨不立之失。尤有甚者，董其昌竟以米友仁謂王維「刻畫不足學」為然。其 1610 年自題《書畫團扇冊》(香港劉作籌藏)十對幅中之一幅云：

王右丞所傳《輞川圖》米元暉 [米友仁] 謂之畫如刻畫。今武林有郭恕先臨本，果如虎兒語。180

論煙雲畫法時又云：

畫家之妙，全在煙雲變滅中。米虎兒謂王維畫見之最多，皆如刻畫不足學也，惟以

176 趙令穰《江鄉清夏圖卷》現藏美國 Boston 市 The Museum of Fine Arts。

177 見《故宮書畫錄》，卷四，頁 106，載於《容臺別集》，卷六，頁三十七上。

178 楊億語。見劉攽《中山詩話》，頁六；及阮閱《詩話總龜》引《古今詩話》，卷五，頁十五。收於《四庫全書》，冊一四七八，頁 269 及 369。

179 《容臺別集》，卷六，頁四十九下。此卷作於 1625 至 1626 年，現藏美國 Los Angeles County Museum of Art。

180 此冊未曾發表過，將於 1992 年 The Nelson-Atkins Museum of Art 主辦之「董其昌世紀展」中首次展出。

雲山爲墨戲。此語似偏，然山水中當著意生雲，不可用粉染。當以墨漬出，令如氣蒸，冉冉欲墮，乃可稱生動之韻。<sup>181</sup>

如前文所述，米氏父子畫雲用李思訓拘筆法，<sup>182</sup>而非王維一派。王維之煙雲非無韻，只是有欠「生動」，微乖謝赫《古畫品錄》(約成於490年)所云「氣韻生動」<sup>183</sup>之旨。

就藝術的發展而言，流派的始創輩鮮爲成就最高者，新風格新技巧多少仍在實驗階段，須歷經增汰，始趨完備。「唐人畫法，至宋乃暢，至米家又變」，<sup>184</sup>正是董其昌綜覽山水畫興衰的史觀。唐時水墨方興，技巧尚屬草創，甚至不足以「暢」言，豈能較成熟期的宋元諸家更能代表南宗畫的風格？王世貞言之最確：

大抵五代以前畫山水者少，二李[思訓、昭道]輩雖極精工，微傷板細。右丞始能發景外之趣，而猶未盡至。關仝、董源、巨然輩方以真趣出之，氣概雄遠，墨暈神奇，至李營丘[成]而絕矣。……范寬繼之，奕奕齊勝。……使摩詰、思訓去題而存跡，恐不能勝叔明、子久。……<sup>185</sup>

王維於水墨山水有開創之功，<sup>186</sup>但在董其昌所提倡的南宗畫裏，其纖細清幽實不及董巨之淡而健。1929年董其昌題惠崇《谿山春曉圖卷》(現藏北京故宮博物院)云：

五代時僧惠崇與宋初僧巨然皆工畫山水，巨然畫米元章稱其平淡天真，惠崇以右丞爲師，又以精巧勝。……<sup>187</sup>

巨然師董源，得其平淡天真；惠崇師王維，得其精巧。平淡天真與精巧不可混爲一談，董巨與王維畫風有別，而董其昌之權衡實意在言外。

最後再論王維與吳道子，進一步說明蘇軾以至董其昌所倡之文人畫從未以健爲不淡。蘇軾說：

詩至於杜子美，文至於韓退之，書至於顏魯公，畫至於吳道子，而古今之變，天下之能事畢矣。道子畫人物如以燈取影，逆來順往，旁見側出，橫斜平直，各相乘

181 見注 172。

182 見注 153。

183 謝赫《古畫品錄·序》。收於《中國畫論類編》，上卷，頁 355。

184 《容臺別集》，卷六，頁十六上。

185 《藝苑卮言》，附錄四，頁十三至十四。

186 關於王維與水墨畫的興起，參見莊申《王維研究》，香港：萬有圖書公司，1971年4月，頁 109—147。

187 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年10月，第二冊，頁 23 及附錄，頁 4。

除，得自然之數，不差毫末。出新意於法度之中，寄妙理於豪放之外，所謂遊刃餘地，運斤成風，蓋古今一人而已。<sup>188</sup>

蘇軾以「畫聖」尊吳道子，<sup>189</sup>乃僅就人物畫的發展而言。所謂「以燈取影」，而非「以鏡取形」，即張彥遠讚吳道子「衆皆密於盼際，我則離披其點畫；衆皆謹於象似，我則脫落其凡俗。……筆才一二，像已應焉，……此雖筆不周而意周也。」<sup>190</sup>以寫意而非寫實之筆，求神似而非形似，乃蘇軾至董其昌一脈相傳的文人畫理想，吳道子當之無愧。所謂「遊刃餘地，運斤成風」，即董其昌所云「傳神者必以形，形與心手相湊而相忘，神之所托也。」<sup>191</sup>乃役法而不爲法所役的最高境界，隨心所欲不逾矩，以此方能「出新意於法度之中，寄妙理於豪放之外」，杜甫、蘇軾、甚至董其昌都是典型的例證。吳道子之人物「得自然之數，不差毫末」，不正如王維之山水「雲峯石色絕迹天機，筆思縱橫參於造化」？<sup>192</sup>何以蘇軾見王維讚王維，見吳道子美吳道子，而於鳳翔寺廟並觀二家畫，卻以吳爲「畫工」？要解答這個問題，首先得弄清楚蘇軾到底看見了甚麼：

何處訪吳畫？普門與開元。開元有東塔，摩詰留手痕。吾觀畫品中，莫如二子尊。道子實雄放，浩如海波翻。當其下手風雨快，筆所未到氣已吞。亭亭雙林間，彩暈扶桑暎。中有至人談寂滅，悟者悲涕迷者手自捫。蠻君鬼伯千萬萬，相排競進頭如鼉。摩詰本詩老，佩芷襲芳蓀。今觀此壁畫，亦若其詩清且敦。祇園弟子盡鶴骨，心如死灰不復溫。門前兩叢竹，雪節貫霜根。交柯亂葉動無數，一一皆可尋其源。吳生雖妙絕，猶以畫工論。摩詰得之於象外，有如仙翮謝籠樊。吾觀二子皆神俊，又於維也斂衽無間言。<sup>193</sup>

則王維畫的是雪竹(或有點景人物，但蘇軾描述的重心在竹)，吳道子畫的，可能是維摩說法與弟子神怪之類。就畫類言，一是文人寫意山水，一是闡揚經義的道釋人物。蘇軾以吳不如王的原因有二：一即寺廟裏的道釋畫，性質與畫工所作佛經插圖類似，旨在以圖釋經義，與文人寫意，以畫爲寄之旨迥異。二即山水與人物在中國畫史上地位懸殊。山水畫高於人物畫之見諸理論，蘇軾殆爲濫觴，其《淨因院畫記》論「常形」與「常理」甚妙：

188 蘇軾《東坡題跋》，卷五，頁95，《書吳道子畫後》。

189 同上注，頁97，《跋吳道子〈地獄變相〉》。

190 《歷代名畫記》，卷二，頁22—23，《論顧陸張吳用筆》。

191 《容臺別集》，卷六，頁十下。

192 張彥遠語。引自《畫史》，頁8。唐及北宋人如蘇軾、米芾等對王維畫風的看法，與南宋米友仁迥異，可爲真蹟(如壁畫)泯滅，而工人補筆之小幅得以流傳之一證。

193 蘇軾《蘇東坡全集》，前集，卷一，頁45，《鳳翔八觀·王維、吳道子畫》。收於楊家駱編《中國學術名著》，第六輯，文學名著第六集，冊九，臺北：世界書局，1969年8月。

余嘗論畫，以爲人禽、宮室、器用皆有常形，至於山石、竹木、水波、煙雲，雖無常形而有常理。常形之失，人皆知之；常理之不當，雖曉畫者有不知。……常形之失，止於所失而不能病其全；若常理之不當，則舉廢之矣。以其形之無常，是以其理不可不謹也。世之工人或能曲盡其形，而至於其理，非高人逸才不能辨。194

言下之意，人禽器室畫得好不好，市井小民都能鑑別；但山水竹石，即藝術涵養深厚者亦拿不準。前者只要畫工就畫得來，後者卻非「高人逸才」不可。蘇軾這種「人物畫淺顯，山水畫精深」的看法，明末唐志契(1579—1651)說得更直率：

畫中惟山水最高，雖人物花鳥草蟲未始不可稱絕，然終不及山水之氣味風流瀟灑。昔元章題摩詰畫云：「雲峯石迹迥出天機，筆意縱橫參於造化。」至題韓幹畫則曰：「肖象而已，無大物色。」東坡一時見吳道子佛像、摩詰《輞川圖》，喟然歎曰：「於維也無間然。」其有所重哉！195

蘇軾以「畫聖」尊吳道子，乃喜其風格勁健，直入神理；以「畫工」貶之，則因人物畫囿於「常形」，遠不如山水適於文人寫心寄懷。

王維的畫風究竟如何，董其昌僅能推測假設，正確與否實際上對其爲南宗畫之祖並無多大影響。王維在畫史上的重要性，在使新興的水墨山水成爲中國畫的主流，196使繪畫超越漢魏六朝以來爲教化或裝飾的附屬地位，得與「言志」的詩平行。但就個人創作而言，其詩清逸秀麗，不如杜甫沈鬱雄深爲傳統詩評所推重；其畫——就明末流傳的畫蹟觀之——亦嫌纖細，不如宋元諸家渾厚開闊。宋犖(1634—1713)有詩云：「詩中聖人杜少陵，畫中聖人董北苑。」197王維虛和清遠，自爲「名家」，然於詩於畫，皆不得不遜於此二「大家」。中國人賞鑑詩畫的標準寧非一致？即司空圖《詩品》二十四則之首的「雄渾」：

大用外腴，真體內充。返虛入渾，積健爲雄。具備萬物，橫絕太空。荒荒油雲，寥寥長風。超以象外，得其環中。持之匪強，來之無窮。198

194 同上注，卷三十一，頁381，《淨因院畫記》。

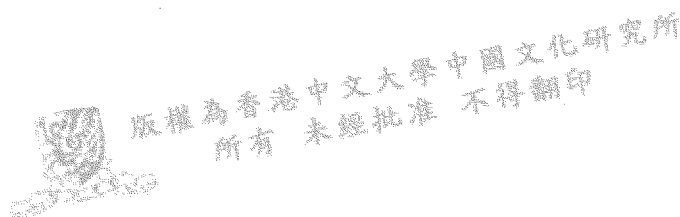
195 唐志契《繪事微言》，卷下，頁一，《畫尊山水》。收於《四庫全書》，冊八一六，頁224。

196 見注185。關於董其昌推舉王維作爲南宗畫之祖的社會意義，參見“Tung Ch'i-ch'ang's New Orthodoxy and the Southern School Theory,” pp. 115—116。

197 見朱彝尊題董源《萬木奇峯圖軸》。載於《大觀錄》，卷十三，頁四十下。

198 司空圖《詩品》二十四則。收於《百部叢書集成》之四十六《學津討原》第二十八函，頁一。

雄渾非一味飛揚拔扈。「返虛入渾，積健為雄」無非虛實動靜相因相成所造之「勢」，「欲大用外腓，必先真體內充」<sup>199</sup>即「法」與「變」之論，「具備萬物，橫絕太空」乃集大成而自成一家，「超以象外，得其環中」乃文人畫之精義，而「持之匪強，來之無窮」正是董其昌為「淡」所下之定義——天骨自然。董源之畫、杜甫之詩，皆可歸之於雄渾。而其迹渾若天成，不見斧鑿痕跡，米芾和胡應麟譽之以「淡」，<sup>200</sup>誰曰不宜。



199 孫聯奎《詩品臆說》。收於《司空圖〈詩品〉解說二種》，濟南：齊魯書社，1980年8月，頁12。

200 見注13及48。



# Tung Ch'i-ch'ang's Theory on Art and Literary Criticism of the Ming

(A Summary)

Shi-yee Liu Fiedler

There was a substantial revival of the ancient styles in both art and literature during the Ming, with Tung Ch'i-ch'ang and the Former and Latter Seven Masters as the leading figures in each field. The Former and Latter Seven Masters maintained the orthodox values in poetry as handed down by Ssu-k'ung T'u and Yen Yü who put Tu Fu at the top of the poetic hierarchy. Tung Ch'i-ch'ang championed the Southern School Painting as represented by Wang Wei, Tung Yüan and the Yüan masters etc. As art and literature were closely associated ever since Su Shih's initiation of Literati Painting, a comparative study of Tung Ch'i-ch'ang's art theory and literary criticism of the Ming Revivalists helps us to understand what is in common Chinese literary theories and pictorial aesthetics.

Tung Ch'i-ch'ang regarded *tan* as the ultimate standard of quality in art, and defined it simply as "unpretentiousness". Delicacy is *tan*, but even more so when sublimity is attained unpretentiously. Tung Ch'i-ch'ang quoted Su Shih's description of his own creativity and concluded that *tan* is not static grace but the utmost manifestation of spirited splendor, and its opposite, ornamental artificiality as characteristic of the literature of the Six Dynasties. The masters of the Southern School Painting, though remarkably different in style, all share the spirit of the sublime. And in poetry, Tu Fu is no doubt the ideal embodiment of spirited splendor. On the other hand, the gold-and-green landscape of the Li's and the Chao's is ornamental in nature, while the misty monochrome landscape of Ma Yüan and Hsia Kuei appeals with artificial sweetness. Tung Ch'i-ch'ang put both into the Northern School Painting though stylistically they had nothing in common. The Chiang-hu School of poetry, which thrived simultaneously as the Ma-Hsia School of painting, exhibited an analogous flavour of contrived subtlety in a narrow vision. Thus, it is only natural that both suffered harsh judgment from Chinese critics.

*Shih* (momentum) is another important concept in Tung Ch'i-ch'ang's art theory. Composed of opposing yet complementary forces such as rising and falling, opening and closing, *shih* vitalizes the structure of any composition. Discussed in a much more systematic way in literary theory than in calligraphy, the concept of *shih* was adapted to painting by Tung Ch'i-ch'ang, an expert in contemporary prose familiar with its methodology of beginning with the overall idea, and then proceeding to organization of subdivisions, and arrangement of sentences, diction, etc. Tung Ch'i-ch'ang's method of building up the momentum in a painting is, likewise, first to put down the contour, and then to divide the composition into passages and finally to elaborate on details. The concept of *shih* later developed into Wang Yüan-ch'i's "dragon vein" theory. While there always are dragons underlying the paintings of the masters of the Southern School as Wang pointed out, Tu Fu's unique style in poetry,

characterized by structural twists and turns, best embodies the momentum that intrigued Chinese literati.

Central to Tung Ch'i-ch'ang's Revivalist theory is imitation and transformation. Like the Former and Latter Seven Masters in literature, Tung Ch'i-ch'ang emphasized imitation as the indispensable discipline in art. But unlike the Seven Masters, Tung Ch'i-ch'ang did not aim to appear exactly the same as the masters he imitated. It is not difficult to tell whom Tung Ch'i-ch'ang imitated in his work, for he always captured the essentials of his models. But there is not the slightest intent to delude the viewer: the style was clearly late Ming, and the brushwork uniquely Tung Ch'i-ch'ang's. What enabled him to emerge distinctly as himself out of his sophisticated immersion in the past may be his acquaintance with the Yüan brothers of the Kung-an School of poetry, whose primary concern was truthfulness to oneself regardless of conventional values and discipline. Tung Ch'i-ch'ang combined the best of the theories of the two Schools to form his own, i.e., to attain spiritual affinity with the ancient through imitation so that, by way of transformation, one may articulate better in one's own voice. In poetry, Tu Fu is the one that realised this ideal to the full.

The "Great Synthesis" that Tu Fu achieved in poetry is also Tung Ch'i-ch'ang's ultimate goal in art. It is worth noting that the models Tung Ch'i-ch'ang prescribed included those from the Northern School Painting as well, which in a way corresponds to the modified Revivalist theory of the Latter Seven Masters who acknowledged the merits of the literature of the Six Dynasties besides those of Ch'in, Han and High T'ang. Tung Ch'i-ch'ang regarded Tung Yüan as exemplary of the "Great Synthesis" for the same reasons as literary critics singled out Tu Fu. Besides unsurpassed accomplishment in their personal creativity, both Tu Fu and Tung Yüan continue and transform the existing heritage of their arts, and open up a vast horizon for generations to come. Their historical significance as well as the wide range of personal styles justifies the image of them as the sages of poetry and painting respectively.

Then where does Wang Wei stand in relation to Tu Fu and Tung Yüan? In poetry, Wang Wei's limpid refinement lacks the grandeur of vision and of spirit as typified by Tu Fu and Li Po. In painting, though Tung Ch'i-ch'ang made him the first patriarch of the Southern School Painting, he criticized his meticulous delicacy on several occasions. In both poetry and painting, the delicate, though definitely a virtue in itself, compares unfavourably with the sublime. That Wu Tao-tzu appeared a craftsman to Su Shih when juxtaposed with Wang Wei is not due to his vigorous style but because the Chinese, and the literati in particular, regard landscape painting as a higher form of art than figure painting.