



圖一 傳董源 洞天山堂 絹本設色 縱183.2、橫121.2公分 國立故宮博物院藏

# 傳董源〈洞天山堂〉的畫風、成畫時代與製作脈絡

陳昱全

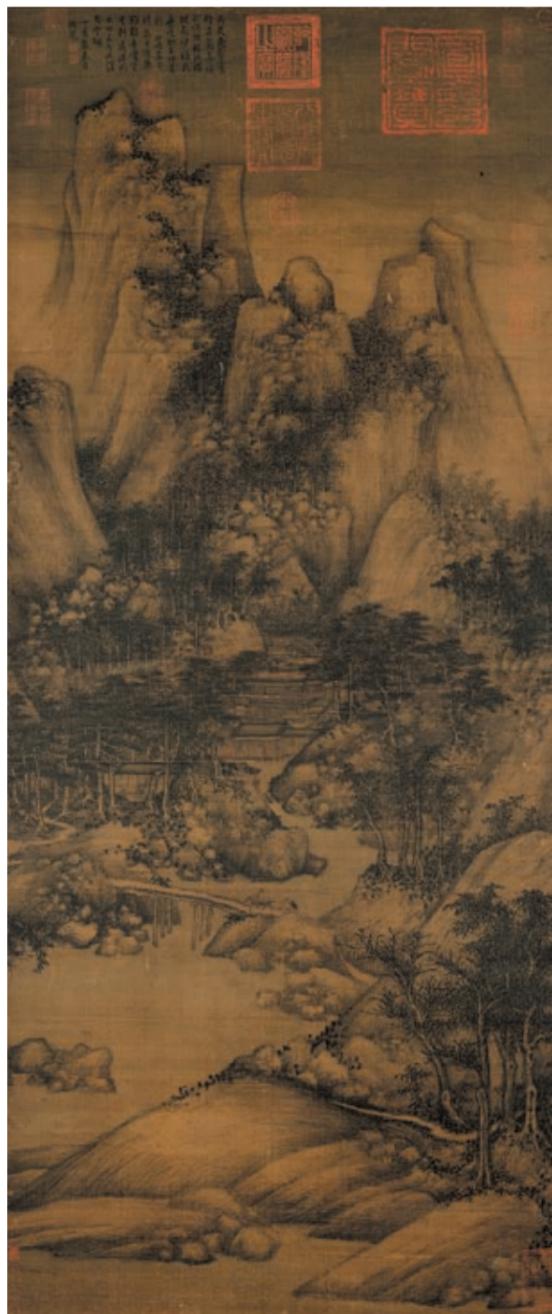
國立故宮博物院藏〈五代南唐董源洞天山堂〉（圖一），畫幅無款印，詩塘有明代書家王鐸題「神理氣韻。古秀靈通。入於□微。董源此圖。當屬元化。丙戌端陽後三日題于琅華館。孟津王鐸為二弟仲和憲副。」雖然王耀庭先生已對此畫圖像內容做了初步的探究，推論〈洞天山堂〉可能與道教「洞天福地」有關，畫中主山即是道教聖山——茅山。（註一）然而，關於此畫的風格與製作年代還未有專文討論，許多基本問題尚待釐清：〈洞天山堂〉作於何時？其與董源又有何關？更重要的是，我們該如何將〈洞天山堂〉置入恰當的畫史脈絡中？長久以來學界多關注此作與董源江南畫風和元初高克恭的關聯，（註二）反而忽略此畫與唐代、北宋的松石畫傳統、甚至是其他北宋山水畫風的可能關係。本文不僅要探討此作的畫風源流與製作年代，更要追索畫史脈絡，重建其製作背景，最後論及〈洞天山堂〉可能的畫史定位與意義。

## 〈洞天山堂〉中的董巨風格及其他畫風元素

相較存世傳為五代董源（？—九六二）的作品，如日本黑川古文

化研究所〈寒林重汀圖〉（圖二）、北京故宮〈瀟湘圖〉、遼寧省博物館〈夏景山口待渡圖〉等，〈洞天山堂〉的風格反而與院藏〈秋山問道〉

（圖三）、〈蕭翼賺蘭亭〉（圖四）與〈層巖叢樹圖〉等傳為巨大（活動於十世紀後半）的作品相似。（註三）特別是主山造型方面，〈洞天山堂〉



圖四 傅巨然 蕭翼賺蘭亭 國立故宮博物院藏



圖三 傅巨然 秋山問道 國立故宮博物院藏

的畫家以長線條披麻皴描寫層層堆疊的半橢圓形主山，其造形令人想到院藏巨然的〈秋山問道圖〉（圖三）。兩件作品的山體皆呈圓弧狀，以披麻皴層層描繪而出，峰頂是以卵石堆積加以墨點、樹叢點綴成的簪頭，符合米芾（一〇五一—一一〇七）《畫史》中對巨然畫風「多作簪頭」的描

述。特別是〈洞天山堂〉中巨大高聳的主山，符合劉道醇《聖朝名畫評》（約一〇五九）中記載巨然山水「古峰峭拔，宛立風骨」的特色。但〈洞天山堂〉峰頂的苔點不同於傳為巨然的〈蕭翼賺蘭亭〉與〈層巖叢樹圖〉的圓點造型，亦不接近〈秋山問道圖〉的半弧形點苔，反而與米友仁

（一一〇七—一一二五）〈雲山圖〉（圖五）中扁長形的點苔接近（表一）。不僅如此，〈洞天山堂〉的畫家更以濃厚雲層環繞山腰使山體忽隱忽現。這樣的表現亦與米友仁〈雲山圖〉相彷彿，都是用大量且厚重的雲氣遮掩山腰，使得山體各區塊的距離關係較為曖昧。符合北宋米芾對董源畫風的記載：「峰巒出沒，雲霧顯晦，不裝巧趣，皆得天真。」這麼看來，〈洞天山堂〉與現存董源畫作較無直接關聯，反與傳為巨然的作品、米友仁〈雲山圖〉及米芾《畫史》記載的董源畫風相關。

從整體構圖和母題造型來看，〈洞天山堂〉與元初高克恭（一二四八—一三二〇）的〈雲橫秀嶺〉（圖六）和〈春山晴雨〉（圖七）也有不少相近之處。近景描繪寬闊的水景、中景則是高大主山，近中景間隔著濃厚的雲層，並在主山兩側以墨染稍微暗示遠方的山峰。相較於宋代米友仁以墨點形塑山體，高克恭與〈洞天山堂〉的作者相同，都是先勾勒、擦染出山體後才點上墨點，苔



圖二 傳董源 寒林重汀 日本黑川古文化研究所藏

表一：江南畫系相關作品苔點比較表

作品名稱	苔 點 表 現
洞天山堂	
雲橫秀嶺	
雲山圖	
蕭翼賺蘭亭	
層巖叢樹圖	
秋山問道	

類畫作的表現重點。傳為董源的《寒林重汀》(圖二)描寫一片平遠展開的構圖下，夕陽餘暉中江南水鄉的低緩土丘，符合米芾所說董源畫風「平淡天真」、「多寫江南真山，不為奇峭之筆」的特色。此外，傳為巨大的

《蕭翼賺蘭亭》(圖四)與《層巖叢樹圖》，主山雖然較為高聳，但多是處於煙霧迷茫一片江南的水氣之中，山體質面的皴擦與墨染亦是點到為止。相較之下，《洞天山堂》的主山是以較為肯定的輪廓線界定而成，結

合水墨與設色層層擦染，具有厚重堅實的量感。單從墨染、皴法、筆描等方面來看，《洞天山堂》的繪製概念又不同於米氏雲山的傳統，反而讓人想起范寬《谿山行旅圖》(圖九)中堅實雄厚的山岳表現。



圖五 米友仁 雲山圖 局部 1130 美國Nelson-Atkins Museum藏

點主要是用來點綴畫面之用。而扁長形的苔點也是兩件作品相近之處。除了相似處外，《洞天山堂》實存在著與高氏風格不同的地方。《洞天山堂》是以線描為主，搭配青綠、墨染、苔點繪製成宏大主山，可謂米氏雲山系統中的變異體，不同於明初的李在《米氏雲山圖》(圖八)與謝環《雲山小景圖》的雲山系統。明代作品更忠於米家作風，透過大「塊面」點染手法來形塑山體，並以留白手法呈現大片「虛」的雲氣與水域。相較之下，《洞天山堂》樹石繁密、山岳高聳峭峙，是以山岳「實」景為畫面主體，並依賴輪廓線與皴擦，「線」的概念更為強烈。《洞天山堂》的筆法與輪廓線是更為繁複細密，而不同於高克恭疏簡的筆法。根據元人李衍《二四五一三二〇》題於高氏晚年之《雲橫秀嶺》的文字「予謂彥敬畫山水。秀潤有餘。而頗乏筆力。常欲以此告之。宜游南北。不得會面者。今十年矣。此軸樹老石蒼。明麗洒落。古所謂有筆有墨者。使人心降氣下。絕無可議者。其當

實之。至大己酉夏六月。薊丘李衍題。」李衍認為高克恭早年作畫缺乏筆力，但經多年努力，此畫一改過往之弊，可視為高氏「有筆有墨」之作。若就現存高克恭的作品來看確實如此，院藏《春山晴雨》(圖七)和《群峰秋色》多側重設色墨染，而缺乏肯定輪廓線描與繁複皴擦。若說《雲橫秀嶺》已算是高克恭晚年用筆較多較繁的一件作品，這麼一來自然降低高克恭創作《洞天山堂》——這種用筆繁複精細作品的可能性。除此之外，《洞天山堂》的雲氣處理方式也稍不同《雲橫秀嶺》，高克恭基本上還是忠實於米家傳統，用墨線勾畫出平面化、裝飾化，但具有古意的雲氣。相形之下，《洞天山堂》中未用淡墨勾勒雲朵，使白雲在主山厚實的山體襯托之下顯得更有立體感、更為厚重。

還需注意的是，從《洞天山堂》主山厚重的量感與豐富的層次來看，此作並非單純對北宋董巨與二米傳統的因襲。通觀今日所存董源、巨然畫作，巨大的山體與堅實的量感並非此



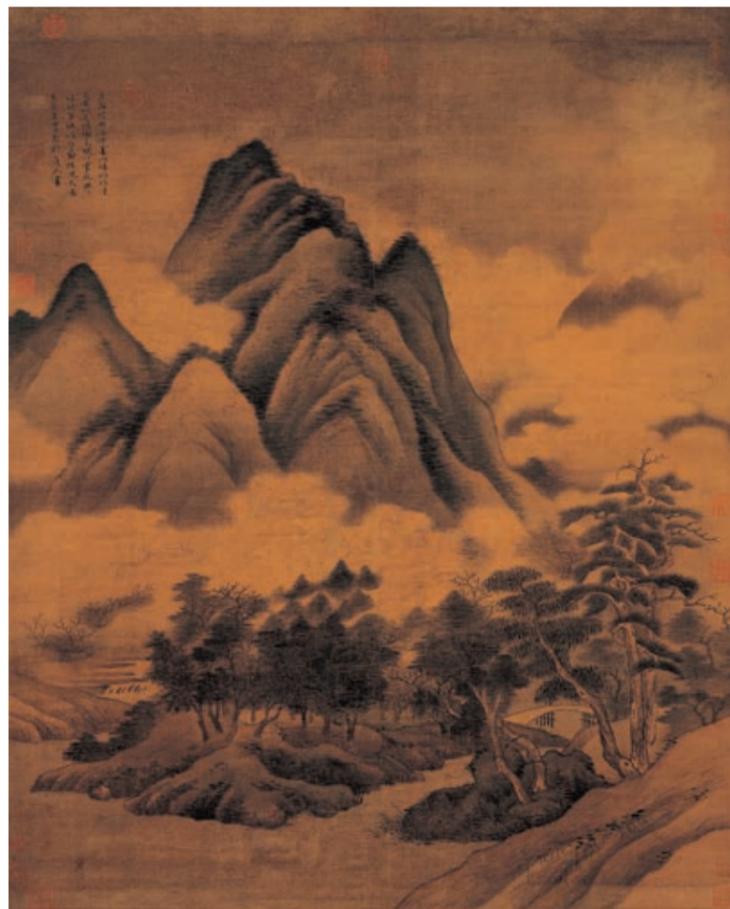
圖九 宋 范寬 谿山行旅圖 約1000 國立故宮博物院藏

### 〈洞天山堂〉中的李郭畫風元素

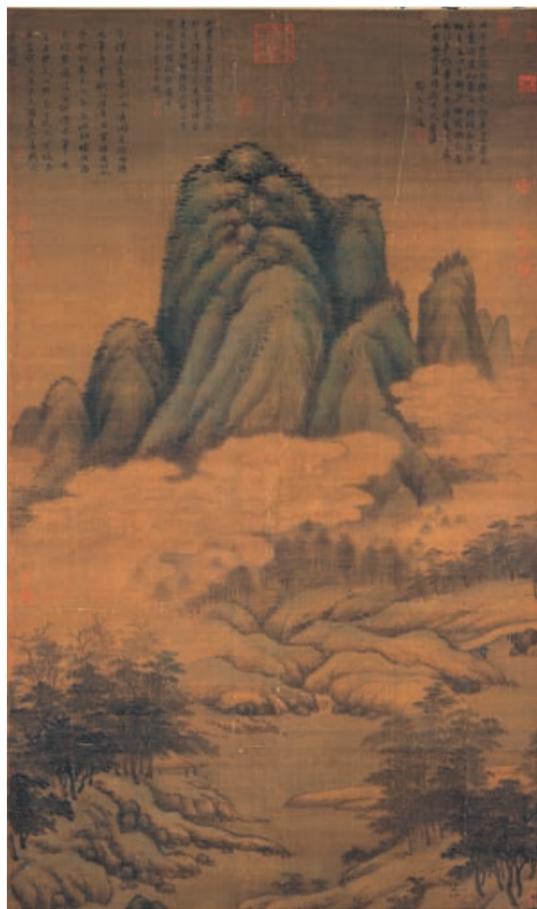
從以上討論可知，〈洞天山堂〉

從山石造型、筆法模式與描繪內容來看，〈洞天山堂〉畫面「上半」的風格較接近巨然與二米風格，而構圖與點苔造型與元初高克恭關係密切。然從用筆與設色手法來看，〈洞天山堂〉透露出試圖跳脫江南山水畫脈絡、欲重建范寬式雄強剛健的華北山水特色之意圖，而稍不同於元代高克恭的米家山水風格。

的畫面面貌並非從董源、巨然的江南畫風脈絡即能概括而論，其中還混合米家山水、高克恭的風格因子。經筆者研究發現，此畫更蘊含唐宋以來華北松石畫的圖繪傳統。吳保合曾簡要提及〈洞天山堂〉中蟹爪樹枝的造型是受到李郭風格之影響，（註四）然而，單從松林蟹爪就將此畫歸為李郭畫派的推論方式稍嫌快速。重點在於是否可以更細膩地分析〈洞天山堂〉之畫面描寫與風格來源，並比較此作與其他李郭派畫作的異同，才是深入



圖七 元 高克恭 春山晴雨 1299 國立故宮博物院藏



圖六 元 高克恭 雲橫秀嶺 約1309 國立故宮博物院藏



圖八 明 李在 米氏雲山圖 淮安市博物館藏

理解其內涵的關鍵。

〈洞天山堂〉畫面下半繪有巨大崢嶸、斜向堆積而成的石塊，其上畫枝枒扭轉、姿態蒼勁的松樹，佔據整體畫面高度的五分之二；右側描繪溪澗從山側澗撲而出。這樣的構圖與圖繪內容令人想起唐代懿德太子（圖十）、節愍太子墓室壁畫（圖十一），以及傳為李成（約九一六—九六七）的〈喬松平遠〉和郭熙（約一〇二一—一〇八五）的〈早春圖〉（圖十二）等唐宋松石圖像。學者竹浪遠已就唐代松石圖做了詳盡的研究，透過文獻考證與圖像比對，推論「雙松」是唐代畫家慣用的圖式模組。（註五）例如初唐的懿德太子墓室壁畫，在墓道西壁繪有生長於山岳岩塊上的雙松，兩棵松樹緊密並排，一旁另配有一幹松樹（圖十）。盛唐杜甫（七一—七七〇）也有題章偃〈戲為雙松圖歌〉：「天下幾人畫古松。畢宏已老章偃少。絕筆長風起鐵末。滿堂動色嗟神妙。兩株慘裂苔癯皮。屈鐵交錯迴高枝……。」（註六）除此之外，在節愍太子墓室壁畫



圖十二 宋 郭熙 早春圖 1072 國立故宮博物院藏

次的布排，而且在右側溪澗方面，亦未用墨染作出右側幽泉從山谷潺潺流出的深度，使得泉水描寫趨於平板。最後，松樹與後方建築物的距離感也稍嫌模糊。此作畫家捨棄郭熙〈早春圖〉中多層次的淡墨渲染技術與概念，只簡單暗示位於松樹後方的

建築群，並未交代諸多樓閣間的前後距離與層次關係。〈洞天山堂〉空間結構的拼湊特性，接近唐棣另一件巨幅山水〈做郭熙秋山行旅圖〉（圖十五）。此作與其他元代李郭派繪作相近，畫者亦割捨郭熙〈早春圖〉中以精微淡墨渲染光線與空氣的技法。



圖十一 唐 節愍太子墓室壁畫 710



圖十 唐 懿德太子墓室壁畫 706

中亦有「雙松」的表現。畫家在巨大、從左下往右上隆起的岩塊上的平頂，描繪了兩株糾結纏繞的老松（圖十一）。特別是這種將雙松描繪在斜向布排的土石平臺上之作法，確實與〈洞天山堂〉相當接近，顯示〈洞天山堂〉依舊保有唐代繪畫的古元素。

唐代繪作結合土石平臺與雙松的圖繪模組，到了北宋持續被複製在傅為李成的〈喬松平遠〉與郭熙的〈早春圖〉（圖十二）中。〈洞天山堂〉與〈早春圖〉的構圖相當接近，畫面中央主山堂堂，近中景間雲霧繚繞，雙松描繪於近景巨石上，兩側有溪澗泉水與高大的樓閣建築。這兩件作品的松樹皆採取俯瞰視點，表現松樹枝幹「向下」綿延生長的旺盛生命力，其松幹枝杈扭轉、展延的樣貌，或許接近杜甫〈題李尊師松樹障子歌〉中所說「偃蓋反走虬龍形」，（註七）枝葉有如斗笠般向下覆蓋，松幹造型曲折多變有如虬龍一般。此外，〈洞天山堂〉中由右下往左上綿延堆疊而成的岩塊，也與〈早春圖〉中從左下

往右上延伸扭轉的山體有異曲同工之妙。

從畫面構圖、松樹向下生長的造型與雙松、巨石、瀑布流泉的圖繪組合看來，〈洞天山堂〉忠實地沿襲了北宋松石畫模式，並保留部份唐代圖繪傳統。然在中央的雙松之外，此圖雙松左側另加上一幹高大松樹，給人畫蛇添足、擾亂主題之感。這種雙松主題繁複化的特徵亦見於許多元代李郭派畫作中，例如朱德潤（一二九四—一三六五）的〈林下鳴琴〉（圖十三）、唐棣（約一二八七—一三五五）〈霜浦歸漁圖〉（圖十四）、曹知白（一二七二—一三五五）〈群峰雪霽〉等作。除了兩株巨大的松樹外，畫家會於兩側另外添加幾棵松樹、枯木、甚至是闊葉樹，使畫面變得更为豐富、熱鬧。這麼一來，反而稀釋了早期李郭畫派強調畫中雙松與寒林，以傳達北方大地「氣象蕭疏，煙林清曠」之地域特色的畫意。此外，〈洞天山堂〉的空間也趨於平面：在本幅前景松樹與其他雜樹之間缺乏前後層

唐棣雖複製了李郭派的山水與松樹，卻不這麼在乎以墨染表現主山左右兩側遠山的距離感。此外，各個山石塊面的組合與結構，乃至於各景單元之間亦缺乏明確的層次與空間關係，使畫面的構成流於概念性。大體看來，元代的李郭畫家重視對早期畫作母題與筆法的掌握，雖能概念性地以較濃重的墨色描繪近景山石，並以淡墨做出遠山深遠的距離。然而，不論是前、中、後三景之間，或是畫面各區塊間的距離關係與深度，卻往往是曖昧且割裂的。

總括以上，〈洞天山堂〉一方面傳承唐宋松石畫傳統的同時，在圖繪模組與空間描繪上有了不同的更動與見解，而與元代李郭派畫作相近：淡化了「雙松」的圖式，畫面深度趨於平面且割裂。這麼看來，此畫已不類宋人對於整體畫面的融會與掌握，而較有可能屬元代之後的作品。若考量前述〈洞天山堂〉與高克恭畫風的相關之處，再加上畫上蓋有明初「司印」半印來看，此畫最有可能創作於元代。

推崇董巨派「天真自然」畫風的同時，同時是貶抑李郭派「奇峭之筆」的精細描寫風格。那麼，〈洞天山堂〉如何將這兩種概念上衝突的畫風整合在同一畫面中？我們又該如何解釋這種融合不同畫風於一體的畫史現象呢？

筆者以為，〈洞天山堂〉複合多元畫風的創作特性可能與高克恭及其所處的元代山水畫復古脈絡相關。透過前文分析，畫家有意識地統合宋代二米對董源江南畫系的理解與李郭的樹石畫傳統，這與鄧文原（一二五八—一三二八）所說高克恭



圖十五 元 唐棣 做郭熙秋山行旅圖 國立故宮博物院藏



圖十四 元 唐棣 霜浦歸漁 國立故宮博物院藏



圖十三 元 朱德潤 林下鳴琴 國立故宮博物院藏

### 對立與融合：〈洞天山堂〉的多元畫風與製作脈絡

以上討論〈洞天山堂〉的畫風來源與可能的製作時代，畫家「選擇性」擷取李郭、董巨畫風的代表性母題與筆法：一方面捨棄北宋文人米芾、沈括所推崇江南畫派「不為奇峭之筆」的特色，而選用李成與郭熙一派精細畫法描繪山石、松樹、泉水；又忽略李郭派〈早春圖〉中大氣氤氳的表現，改以米家山水的雲氣與墨點，搭配巨然式的山體。除此之外，畫家亦偏好范寬一類的北宋巨幅式山水，賦與龐然大山堅實厚重的量感，而拋除江南畫派平遠式的水鄉景色描寫。這麼看來，此畫作者當是有意識、概念性地揀選各種山水畫風格，將其置入一個北宋山水的大框架中，但較不重視北宋山水對光線、大氣、季節、時辰、地域、空間等細節的觀察，使〈洞天山堂〉成爲一個超脫時間與空間的概念性繪畫。此畫背後透露出作者具備相當的古畫知識、旺盛的創作想像力，且不被既有繪畫傳統所囿。有趣的是，米芾在《畫史》中

「畫山水，初學米氏父子，後用李成、董元、巨然法」，或夏文彥《圖繪寶鑒》記載，高克恭初學二米、後入董源與李成的特性不謀而合。可惜的是，現存高克恭畫作並不足以讓我們重建「李郭」加「董巨」畫風的可能面貌。但透過年代稍晚於高克恭的朱德潤及曹知白等人的畫作，可知元代確有綜合南北畫風的畫作。從朱德潤的〈林下鳴琴〉（圖十三）和〈松溪釣艇圖〉，畫中松樹跳躍的蟹爪枝與以靈動的雲頭皴筆法表現的山石可知，朱氏乃元代忠實的李郭派畫家。然其過世前一年所作的〈秀野軒圖〉（圖十六），明顯可見董源江南式平遠構圖與大量點苔。但安排在卷首生長於巨石上的松樹，與多層墨色暈染的手法，依然有著李郭派的影響。不僅如此，元人〈春山圖〉（圖十七）、曹知白〈山水〉以及陸廣（活動於十四世紀中）〈仙山樓觀〉（圖十八）等，亦可視爲元代統合南北畫風的作例。〈春山圖〉依舊在近景描繪著李郭派的松樹與以雲頭皴做出的山石，但使用大量苔點的特性或

註釋

1. 王耀庭，〈傳董源《洞天山堂》、《龍宿郊民》初探〉，《故宮學術季刊》，第23卷1期，頁225-240。
2. 李霖燦，〈中國畫斷代研究例〉，《中國畫史研究論集》（臺北：商務印書館，1970），頁15-16；吳保和，〈高克恭研究〉（臺北：國立故宮博物院，1987），28-29；胡賽蘭，〈五代南唐董源洞天山堂軸〉，《故宮畫畫菁華特輯》（臺北：國立故宮博物院，1987），頁60-61。
3. 如今雖難肯定這些作品為巨然所作，但現今學界大致可接受這些畫作或多或少地反映了宋人對五代宋初巨然畫風的學習。傅申，〈巨然存世畫蹟之比較研究〉，《故宮季刊》，2卷2期（1967），頁51-79；新藤武弘，〈巨然について—北宋初期山水畫における南北の邂逅〉，《跡見学園女子大学紀要》，第17期（1984），頁133-154；陳韻如，〈蕭翼蘭蘭亭〉、〈層巒叢樹圖〉圖版解說，收入《大觀：北宋書畫特展》（臺北：國立故宮博物院，2006），頁47-53。
4. 吳保和，〈高克恭研究〉，頁28。
5. 竹浪遺，〈唐代之樹石畫について—松石図を中心に（上）—〉，《古文化研究》，第5號（2006），頁59-95。竹浪遺，〈唐代之樹石畫について—松石図を中心に（下）—〉，《古文化研究》，第7號（2008），頁1-56。
6. 杜甫，《杜工部集》（臺北：新文豐出版社，1989），卷四，頁93。
7. 杜甫，《杜工部集》，卷四，頁93。
8. 石守謙，〈有關唐棣（1287-1355）及元代李郭風格發展之若干問題〉，《風格與世變》（臺北：允晨文化，1996），頁166-180。
9. 鈴木敬先生認為，元代畫家復興北宋巨碑式構圖的重要原因之一，是為因應當時北方宮廷與寺廟對壁畫與屏風的製作需求。請見鈴木敬，《中國繪畫史（中之二）：元の繪畫》（東京：吉川弘文館，1981），頁51-65。
10. 石守謙，〈衝突與交融：蒙元多族士人圈中的書畫藝術〉，收入石守謙、葛婉章主編，《大汗的世紀：蒙元時代的多元文化與藝術》（臺北：國立故宮博物院，2001），頁213。

與江南系的米家山水有關。此外，陸廣在〈仙山樓觀〉之近景，用的是李郭派的松石與以提按較為劇烈的捲雲皴來表現山石，遠景山體則交雜著巨大的披麻皴與大量苔點來構成主山。這麼看來，這些元代晚期畫家的復古手段是講究宋畫母題與筆墨的複製，並不像明清畫家那般介意不同畫派風格間的歧異。根據石守謙教授的研究所，元代李郭畫派在十四世紀中葉前後，因政治動亂失去北方的權宦贊助者而逐漸衰微。許多李郭派畫家如朱德潤、姚彥卿等不得不改變既有的風格，融入江南流行的董巨畫風來迎合當時在政治與經濟上相對穩定富庶的南方文化圈。（註八）這麼看來，〈洞

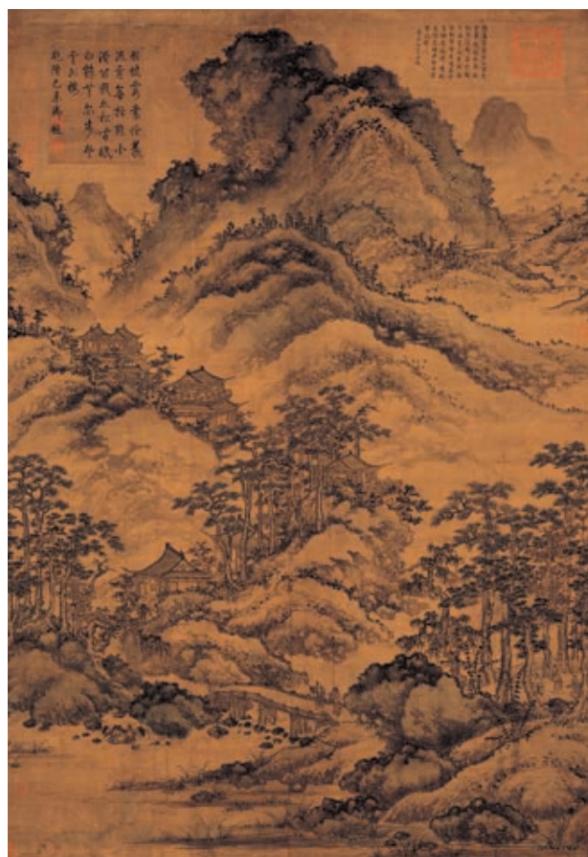
天山堂〉採取北宋巨幅山水的結構，以董巨畫風描寫山岳主景並搭配李郭派松石圖式的作法，可視為一件匯通南北山水畫風的作品。或許是件十四世紀中葉前後的北方畫家，保留了北宋大畫面構圖與李郭派樹石圖式，並嘗試融合南方董巨筆法的創作成果。（註九）整體看來，不同於宋代山水畫家對地域、時間與季節的關切，元人對宋畫的學習較偏重概念性與審美上的考量。

石守謙先生在談論元代非漢族書畫藝術家時提出「他們（非漢族書畫家）雖學習以中國傳統的方式作畫，但其切入點卻與漢族畫家不同。他們的這種作法，尤其顯示著一種對原來古典範疇運用的自由開放態度，而不似趙孟頫等人『復古』理念上所表現的嚴肅與執著。」（註十）如今雖無法確定〈洞天山堂〉作者是否為元代非漢族人士，然此作嘗試統合多種繪畫傳統的企圖，確實與元朝的大時代氛圍契合。好比康里巉巉在二王典範之外融合了不同畫家的狂草、章草風格，成就其「混用」的特殊藝術樣貌。或許在某種程度上，〈洞天山堂〉體現了元代多元文化與種族並陳的時代背景，反應元代是個提供藝術家許多學習傳統、融會不同傳統、甚至顛覆傳統養份的時代。

作者任職於本院書畫處



圖十六 元 朱德潤 秀野軒圖 局部 1364 北京故宮博物院藏



圖十八 元 陸廣 仙山樓觀 國立故宮博物院藏



圖十七 元 春山圖 國立故宮博物院藏