

重探兩件董元之作 ——早期中國巨幅山水畫的範式

方聞

普林斯頓大學榮譽教授

提 要

本文主要分成三個部分。首先，第一部分透過論述〈溪岸圖〉與〈寒林重汀〉兩件作品皆為董元真跡，述介「三遠」（高遠、平遠、深遠）等視覺表達圖式在畫史上的發展與意義，以完整地呈現中國早期巨幅山水畫的範式。作者認為六世紀浙江天台宗智顗所提出「止觀」之論，恰可佐證三遠山水圖式的成立脈絡與表現模式。接著，本文第二部分透過分析幾個中國早期紀年清楚的基準作品，來說明〈溪岸圖〉的構圖在當時流行的情形，以呈現董元畫風的來源與同時其他作品風格的表現，建立可靠的風格發展序列。作者指出回歸古老「平遠」視覺表達圖式的〈寒林重汀〉，已不同於擁有自然主義風格的〈溪岸圖〉，而進一步達到復古主義的抽象（圖式化）思惟，超越了外在的自然世界，落實了「外師造化，中得心源」的美感境界。最後，第三部分透過說明〈溪岸圖〉對後世的影響，以跨文化的宏觀視野，結合當代思潮的研究脈絡，在分析比對作品風格之際，更以論述中國傳統圖畫的再現及其自我表達方式。

關鍵詞：董源、董元、溪岸圖、寒林重汀、三遠、止觀、山水畫

前言

在中國藝術及藝術史中，很少會有像真偽之辯的議題同時可以引起學者與一般大眾的高度關懷。這種爭論在此因為聚焦在〈溪岸圖〉（圖1）與〈寒林重汀〉（圖2）這兩件重要的立軸作品，而顯得意義特別重大。¹這兩件作品長久以來都被歸在十世紀典範性大師董元（即董源）名下，他在十三世紀以後的山水畫史中一直都被視為「南宗」的宗祖。在此，我認為這兩件山水畫都是董元的真蹟。1999年我們為了討論〈溪岸圖〉究竟是十世紀的原作或是二十世紀贗品曾經辦了一個研討會，在會議的出版品《中國繪畫的真偽問題》中，謝柏軻（Jerome Silbergeld）如此寫道：

「科學的」與「非典型」這兩個用語一再地出現在〈溪岸圖〉的討論中……，換句話說，雖然每人運用著不同的法則，[所有的學者]在探討〈溪岸圖〉的真偽問題時，都是將它拿來與被視為範本的作品作比較，從而依比較結果的符合與否來決定取捨。這裏存在著一種實證主義的思考範式……然而，有些極佳的偽作在我們不完美的認知下卻感到此真蹟更真，更正確，依我看來，這種可能性實是實證主義思考無法處理的。相反地，我們可能會對正確但非典型的作品作出誤判，只因為它們嚴重地違反我們現有認知中所謂範本的要求，比如是十世紀山水畫風格應該是什麼樣子。此時我們就應該重新修正所謂範本的認識……。²

謝柏軻接著指出：「這些對作品的不同解讀還提醒我們注意到視覺（vision）與知覺（perception）的差異」，最後他總結云：「我們在此的探討行為是必要的，但我們所循的規則卻相互衝突而不適宜，而且，我相信我們需要一種新的，或者至少是經過修正的思考範式來作這個工作……謹慎可取的鑑定工作本身應該更近似一種科學，而不能像是競技運動。」³在〈溪岸圖〉辯論的十年之後再來重探這個議題，我們的問題仍應回到對作品的觀看之上，那才是「科學性的」藝術史學科在處理中國古代

1 著名的文化歷史學者 Dieter Kuhn: *The Age of Confucian Rule: The Song Transformation of China* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2009), p. 169. 當中指出，第十世紀的早期中國山水畫奠基者，創造了獨特的理解自然與山水的模式，然而我們知道他們的藝術，只是出自歸於他們名下與臨仿他們的作品。在中國的傳統裡，模仿的樣式或早期藝術大家的精神，往往被視為藝術品質的保證與繼承正統所被認同的傳統。

2 Jerome Silbergeld, "The Referee Must Have a Rule Book: Modern Rules for an Ancient Art," in Judith G. Smith and Wen C. Fong eds., *Issues of Authenticity in Chinese Painting* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1999), pp. 163-164.

3 Jerome Silbergeld, "The Referee Must Have a Rule Book: Modern Rules for an Ancient Art," p.161, 165.

繪畫之斷代問題時的根本工作。⁴

一、〈溪岸圖〉與〈寒林重汀〉皆為董元真蹟的論證

第一位認為〈溪岸圖〉與〈寒林重汀〉皆為董元真蹟的學者是班宗華（Richard Barnhart）。他在參考了羅樾（Max Loehr）的建議後，⁵ 在 1983 年一篇文章說：「假如〈溪岸圖〉與〈寒林重汀〉都是董元創作的話，那麼前者應是早期之作，可能可以定在 930 年代，後者則為二、三十年後的作品，時間上近於畫家的晚年。」⁶ 班宗華從〈溪岸圖〉畫面上以柔合筆墨平行擦染來描繪岩石的層層分塊，認為這顯示了一種「慎重、仔細而精準」的早期風格，屬於他招牌畫法披麻皴發展出來之前的作風，而與後來在〈寒林重汀〉所見之「大膽而斷續的筆墨與率樸的力量」，表現有所不同。班宗華又接著說：「風格上與〈溪岸圖〉最接近的作品是趙幹的〈江行初雪〉（圖 3），它是少數可以正確地歸在十世紀中期金陵南唐畫家名下的作品。」⁷ 大約過了十年之後，石守謙在 1999 年的文章中也意識到〈溪岸圖〉的樹石風格確實與趙幹者極為相似，並且在經過對其北宋以前畫意表現的分析後，將此畫訂在第十世紀。石守謙還進一步將〈溪岸圖〉的主題內容與南唐宮廷中流行的一種特別的「江山高隱」類型之山水畫連繫起來，他還想到「南唐李璟、李煜兩位君主都有關於隱居之志的記載，前者曾在廬山瀑布前構築書齋，預為將來退隱之所，後者甚至有自號鍾峰隱者的傳聞流傳。」他同時也認為：「〈溪岸圖〉在中國畫史中的重要性在於其之作為元代胸中丘壑圖像表現之原型。」⁸

4 Jerome Silbergeld, "The Referee Must Have a Rule Book: Modern Rules for an Ancient Art," p. 149.

5 參見 Max Loehr, *Chinese Landscape Woodcuts From an Imperial Commentary to the Tenth-Century Printed Edition of the Buddhist Canon* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1968), pp. 52-53.

6 Richard M. Barnhart, *Along the Border of Heaven: Sung and Yuan Paintings from the C. C. Wang Family Collection* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1983), p. 34.

7 Richard M. Barnhart, *Along the Border of Heaven: Sung and Yuan Paintings from the C. C. Wang Family Collection*, p. 33.

8 Shih Shou-ch'ien, "Positioning Riverbank," *Issues of Authenticity in Chinese Painting*, pp. 136-145. 另見石守謙，〈風格、畫意與畫史重建——以傳董元《溪岸圖》為例的思考〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，10 期（2001），頁 1-36。如果要更仔細理解十世紀南唐朝畫的政治與文化的大環境，請看以下文章。陳葆真，〈南唐烈祖的個性與文藝活動〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，2 期（1995），頁 27-46。氏著，〈南唐中主的政績與文化建設〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，3 期（1996），頁 41-93。氏著，〈藝術帝王李後主（一）〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，4 期（1997），頁 43-57。氏著，〈藝術帝王李後主（二）〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，5 期（1998），頁 41-75。氏著，〈從南唐到北宋——期間江南和四川地區繪畫勢力的發展〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，18 期（2005），頁 155-208。

二、三種視覺表達圖式（「三遠」）：高遠、平遠與深遠

中國早期巨幅山水畫與西方近代畫家所作的室外風景畫有很大的不同。例如西方風景畫中印象派畫作所呈現的室外光線與空氣效果，便異於中國的早期山水畫。至遲到七世紀末或八世紀初，山水畫已經發展出三種基本的視覺表達圖式（visual tableaux）：第一個是以高聳形象為主的直立構圖，第二種是佈滿了系列橫向水平形式的全景（panoramic）構圖，第三種則是上述二者的組合。⁹ 從日本奈良正倉院收藏的三件八世紀時琵琶桿撥上的圖畫（圖 3a、圖 3b、圖 3c）就可以看到這三種圖式，它們正合於十一世紀最主要之山水畫家與理論家郭熙（約 1000- 約 1090）所說的「三遠」：

山有三遠，自山下而仰山巔，謂之高遠，自山前而窺山後，謂之深遠，自近山而望遠山，謂之平遠。¹⁰

這三個視覺表達圖式自此之後一直是古典中國山水畫的基本。〈山下獨坐〉（圖 3a）描繪了高聳的山峰，作為高而直立畫面的主角，堂堂而立，這是「高遠」。「平遠」的〈鷹鴨圖〉（圖 3b）則見由一連串往後退去的起伏山丘，組合成一個廣大的全景。至於「深遠」，如〈獵虎圖〉（圖 3c）所示，為一個山谷景觀，讓觀者穿越前景的高大物象去觀看遠方的低平山水元素。

根據五世紀學者顏延之（384-456）的看法，中國的書法與繪畫兩者都是一種可以理解為意象符號（image-signs）的「圖載」，而「圖載」必須予以解讀並觀想（visualized），卻不應僅是拿來當圖畫看看罷了。¹¹ 上述高遠、平遠、深遠的三種視覺表達圖式都意在吸引觀者的積極參與。中國早期的山水畫家便是透過這三種圖式成功地將自然賦予了物質性的形式（materializing），並同時對之進行了超越。這實在是一個高難度的挑戰。一般而言，描繪的具體化總會束縛到自然本有的雄偉性（monumentality），同時，對特定性的超越則易於落入空洞概括的危險。十一世紀

9 見 Wen C. Fong, "Toward a Structural Analysis of Chinese Landscape Painting," *Art Journal*, 28:4 (1969), pp. 388-397; Wen C. Fong, "How to Understand Chinese Painting," *Proceedings of American Philosophical Society*, 115:4 (1971), pp. 282-292.

10 （宋）郭熙、郭思，《林泉高致集》，收入俞劍華編，《中國畫論類編》（北京：人民美術出版社，1957），卷上，頁 631。

11 （唐）張彥遠，《歷代名畫記》，收入于安瀾編《畫史叢書》（上海：人民美術出版社，1963），卷 1，頁 1；William R. B. Acker, *Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting* (Leiden: E. J. Brill, 1954), pp. 65-66; Wen C. Fong, "Prologue: Chinese Calligraphy as Presenting the Self," in *Chinese Calligraphy*, trans. and ed. Wang Youfen (New Haven: Yale University Press; Beijing: Foreign Languages Press, 2008), pp. 1-3.

中，劉道醇在他的《聖朝名畫評》中精要地歸納了李成與范寬（圖4）這兩位北宋早期山水畫大師的成就：

李成之筆，近視如千里之遠，范寬之筆，遠望不離坐外。¹²

這也就是說，在李成的畫中，我們可在一個近觀景物看到千里之遠的風景；藉由范寬的畫，我們可以觀看深廣的平遠，卻毋須離座而起。如此即是從人的心靈之「眼」來觀自然。這種新的觀看方式遂對北宋山水畫起了革命性的作用。正如沈括（1029-1093）所說，假如畫家只是畫其所見，他只能一次畫一個山，畫家無法看到層層的山峰，也見不到河谷之後的景物。¹³

三、智顗（538-597）的「止」與「觀」

稍早之前，我曾討論過《佛說觀三昧海經》中告訴我們的一種叫做「觀視」的教法，這部經典是印度冥思派僧侶佛陀跋陀羅（Buddhadhara, 359-429）在東晉都城建康（今南京）譯成漢文的。所謂的「觀視」，即是信徒透過祈禱與冥想，在心中顯現所有佛之形象與變化的影像。¹⁴ 因此，在受到這個觀想佛教法的啟發後，南朝的佛教隱士及山水畫家宗炳（375-443）就很雄辯地主張，認為「觀圖畫者」（即那些針對山水畫作觀視的人）便得以經由山水的「影迹」，來體驗自然之「理」與「神」。¹⁵ 在他的〈畫山水序〉中，他又接著說：

至於山水，質而有靈趣……且夫昆侖山之大，矐子之小，迫目以寸，則其形莫睹，迴以數裡，則可圍於寸眸。誠由去之稍闊，則見其彌小。今張絹

12 (宋)劉道醇，《聖朝名畫評》，收入(清)王原祁等纂輯，《佩文齋書畫譜》冊3，據1919年掃葉山房本影印(北京：中國書店，1984)，卷50；亦見陳韻如，〈范寬谿山行旅圖〉，收入林柏亭主編，《大觀：北宋書畫特展》(臺北：國立故宮博物院，2006)，頁57。

13 (宋)沈括(1029-1093)著，胡道靜校證，《夢溪筆談校證》(上海：上海古籍出版社，1987)，卷17，頁546-547。

14 (東晉)佛陀跋陀羅譯，《佛說觀佛三昧海經》，大藏經刊行會編輯，《大正新修大藏經》(修訂本一版)(臺北：新文豐出版，1983)，冊15，no. 643，頁645。另見Alexander C. Soper, *Literary Evidence for Early Buddhist Art in China*, *Artibus Asiae Supplementum* 19 (Ascona, Switzerland: Artibus Asiae, 1959), p. 190; Wen C. Fong, "Art as History: The Han-Tang Miracle at Dunhuang," to come, pp. 7-8.

15 Susan Bush, "Tsung Ping's [Zong Bing's] Essay on Painting Landscape and the 'Landscape Buddhism' of Mount Lu," in Susan Bush and Christian Murck eds., *Theories of the Arts in China* (Princeton: Princeton University Press, 1983), pp. 132-64. Susan Bush 引用 Raoul Birbaum, "Vision and Image: The Influence of Buddhist Meditation Teachings on Early Chinese Landscape Painting," 見 *Theories of the Arts in China*, p. 160, n. 69. Susan Bush 在此畫中將「觀圖畫者」翻譯成 "those who look at paintings" 則並不合適。見 *Theories of the Arts in China*, p. 145.

素以遠暎，則昆、閭之形，可圍於方寸之內。豎畫三寸，當千仞之高；橫墨數尺，體百里之迴。……如是，則嵩、華之秀，玄牝之靈，皆可得之於一圖矣。……又神本亡端，棲形感類，理入影跡，誠能妙寫，亦誠盡矣。¹⁶

中國早期巨幅山水畫中對物象描繪的充分掌握，在很大的程度上，受到六世紀天台宗對佛性（或自然與藝術中之真理）探求時所使用的「止觀」方法的影響。在天台宗佛教禪那冥思派的信徒，即使小如塵芥的微物或最低級的生命形式，都值得進行「止」與「觀」。這兩個方法在《大乘止觀法門》¹⁷中被解釋為靜止與觀想，前者在於將人的活潑思惟予以關閉，讓它進入休息狀態，後者則在觀看與冥想之同時運作中，進入悟道的境界。¹⁸ 六世紀浙江天台宗創始宗師及集大成者智顗曾在他的若干講道與訓示中一再地說明這些法門，那可說是東亞佛教的一個主要源頭，日本學術界對這個課題已經累積了一個豐富的研究傳統，可供參考。¹⁹ 對禪那冥思派大師的智顗來說，「三千世界」的絕對真理其實存在於瞬間的「一念」之間（因此而言「一念三千」）。²⁰ Leon Hurvitz 曾對智顗的哲學有如下的說明：「它可以視為一種認識的本體論，……它是將存有透過一種正、反、合的辯證關係而衝擊到心靈上而呈現的。在這個關係中，『正』者是中觀學說中作為核心的『不可預知性』，『反』者為現象界的世界，『合』則為對前二者主體認同的要求。如此的『合』，進一步成為下個新的正、反、合，並由此無窮盡的衍發下去。」²¹ 當時被尊為「智者大師」並廣為人知的智顗，在 590 年代初期便由此提出了兩本重要的著作，《法華宣義》（593 年）及《摩訶止觀》（594 年），後者即成為後來天台宗佛教的三大經典之一。²²

要理解山水畫藝術中智顗的「止觀」，我們可以看看「三遠」的視覺表達圖式如何在中國傳統的手卷上運作。手卷這種形制是以近距離的方式，對畫面作由右往

16（南朝宋）宗炳（375-443），〈畫山水序〉，收入俞劍華編，《中國畫論類編》，卷上，頁 583。

17《大乘止觀法門》，4 章，傳為慧思所著（515-577），但應為後人著。（南朝陳）慧思，《大乘止觀法門》，大藏經刊行會編輯，《大正新修大藏經》（修訂本一版）（臺北：新文豐出版，1983），冊 46，no. 1924，頁 641-664。天台宗與新興的新儒教的部分，見馮友蘭，《中國哲學史》（臺北：商務印書館，1993），下冊，頁 751-770、804-813、830-831。

18 見馮友蘭，《中國哲學史》，下冊，頁 763。

19 天台宗的根據地在京都比叡山，屬於日本佛教的中心，直到 1571 年被織田信長夷為平地，不過該教在 1583 年織田信長被暗殺之後振興。

20 見 Leon Hurvitz, *Chih-I (538-597): An Introduction to the Life and Ideas of a Chinese Buddhist Monk* (Bruxelles: Institute Belge des Hautes Etudes Chinoises, 1962), pp. 271-284.

21 Leon Hurvitz, *Chih-I (538-597): An Introduction to the Life and Ideas of a Chinese Buddhist Monk*, pp. 370-371.

22 Thomas Cleary, trans., *Stopping and Seeing: A Comprehensive Course in Buddhist Meditation by Chih-i* (Boston and London: Shambhala, 1997).

左的水平觀看，一次只看一段，一方面將手卷右方部分捲起，同時打開左方的下一段落，以試圖捕捉一種因可見與不可見者間所產生的懸疑趣味。²³ 前普林斯頓大學的 George Rowley 教授，曾將這種同具時間與空間的體驗比擬為西方古典音樂中奏鳴曲的三段式結構，即呈示部、發展部與再現部。²⁴ 在現存日本京都小川家的傳王維（699-759）作〈江山雪霽〉（圖 5）圖卷中，我們看到手卷乃以一個廣闊的平遠作為首段（圖 5a），從右往左，近景、中景與遠景以一種疊加的方式往後排列。它的近景位於手卷的起頭，有著如花邊紋樣枝幹的高大落葉樹，旁邊配著三棵小的常綠樹，立在以起伏的輪廓線所界定的覆雪岩岬之上；中景的雪山陵線上則覆蓋著小小的落葉樹以及點狀的針葉圖案；更往左看，連綿的山脈僅剩一點外形輪廓，慢慢隱入遠方。接著，在遠景消失坡岸的殘影下方，一艘帆船出現在中景，宣示了第二段的開始（圖 5b）。第二段一開始就是一個險峻的懸崖突然地從河中衝天而出。崖頂小型常綠樹群的點綴也強化了這個「高遠」的戲劇性效果。最後，後懸崖下來，繼續往左，則是由「深遠」與「平遠」組成的第三段（圖 5c）。此時手卷回到了遠景，在低平起伏之山丘及峭立突起之崖體的交錯中，往左延展並靜靜地消失於遠方。在此安排中，我們看到的是一個被完美地構想出來的手卷構圖。

四、董元的「復古主義先鋒」：從自然主義回到圖式化的抽象

在八世紀至十四世紀之間，中國山水畫在空間深度與前後推移上的表達掌握，經過了三個清楚的步驟。²⁵ 在它的古拙階段，正如定年在八世紀早期的〈鷹鴨圖〉（圖 6a，6b）所示，觀者的目光順著垂直畫面上三個（或更多）重疊而逐漸縮小的山體群組，依斜線方向被引導至空間之中；每一個系列群組只有一個單一的走向，而且限制在三到四個段落之間，在此之後，連結便中斷而跳到垂直畫面中另一個較高的平面，重新開始另一段的空間推移。在八至十一世紀初期之間，即歷經唐、五代到北宋初年，這個對空間處理的段落疊加方式基本上保持未變。在這種處理方式下，前景、中景與遠景三者在這畫面上的三個不同平面，各自有一個自己的傾斜角

23 Wen C. Fong, "Rivers and Mountains after Snow (Chiang-shan hsueh-chi) Attributed to Wang Wei (A.D. 699-750)," *Archives of Asian Art*, 30 (1976-1977), pp. 6-33.

24 George Rowley, *Principles of Chinese Painting* (Princeton: Princeton University Press, 1959), p.61. 以「三遠」的不同視覺表達圖式討論了兩個有名的手卷，夏珪〈溪山清遠圖〉與黃公望〈富春山居圖〉。見註 23。

25 Wen C. Fong, "How to Understand Chinese Painting," pp. 282-292.

度。到了十一世紀後期、十二世紀初的北宋末葉，這個發展進入了另一個階段。如李生（活躍於約 1170）的〈瀟湘臥遊圖卷〉（圖 7a，7b）所示，相互重疊的山體一方面被周圍的煙氣雲霧統合為一，另一方面則以一種連續的序列在畫面上作出斜向的往後推移。最後一個階段可見於十三世紀末、十四世紀初的元代早期，1296 年趙孟頫（1254-1322）所作的〈鵲華秋色〉（圖 8a，8b）中已顯示了山水元素在空間統合上的成功，它的達成乃是藉由畫面中出現一個往後推移的連續地面而來。到了這個最後階段，山水形象終於成為看起來具有視覺統合感的量體，而畫中交融的筆墨也表示著透過大氣所見形象的效果。

根據上述的這套發展「規律」來看，我們可以將〈溪岸圖〉（圖 1）訂在十世紀初，大約 940 年左右。在此時此作上，年輕的畫家董元（他的簽款出現在此作中，見圖 1d）展現了一個山谷景觀，高大的崖體居左，右方則是逐步後退至遠方，深入到畫面空間的河岸（可與圖 3c 比較）。接著在大約 960 年左右，²⁶ 已經較為成熟的董元作了〈寒林重汀〉（圖 2），以回歸古代視覺表達圖式「平遠」的態度，簡化了所有的自然主義式之細節（可與圖 3b 比較）。在這較早的〈溪岸圖〉（圖 1）與晚期的〈寒林重汀〉（圖 2）之間，我們所看到之同一種對風中景緻的描繪，強風中的樹木以及衝擊著隱士房舍的高揚水波，皆可見是同一人所為。約 960 年左右由趙幹（活躍於約 950-975 間）所作的〈江行初雪〉（圖 9）一直廣為學界中人所接受，其中的受風之樹與水波便是亦步亦趨地模仿了董元的這兩件作品。趙幹當時是南唐宮廷畫院的學生，而此時的董元則是畫院的領頭畫家。趙幹之模仿董元因此甚易理解，不過，〈江行初雪〉的製作由於尚早於〈寒林重汀〉，趙幹在處理其層層河岸之時，只使用了董元較早期作品中的墨染技法。相較之下，董元在〈寒林重汀〉的「復古」中，新創了一種圖式化的山體，其上滿佈著平行的「披麻皴」筆法形式（圖 2a，2b）。董元同時也將其屋舍結構出之以斜向的平行四邊形圖式（diagonal parallelogram），來加強層層河岸在圖畫空間中往後推移的深入感。然而，董元雖然在〈寒林重汀〉中成功地描繪了空間的前後推移，全畫的空間表達仍屬疊加式的古老模式，它只在前、中、遠三個清晰分割段落之內進行推移，各自之間則皆以畫面上的空白予以間隔。

26 董元〈寒林重汀圖〉被收入北宋晚期皇室收藏目錄《宣和畫譜》中，畫上有皇室收藏印，如「緝熙殿寶」（約 1233-1264）與「宣文閣寶」（約 1341-1368）。這幅作品曾經徹底的技術分析，見竹浪遠，〈從董元「寒林重汀圖」觀察到基礎的考察（上）〉，《黑川古文化研究所紀要・古文化研究》，3（2004），頁 57-106。

讓我們先來看看〈溪岸圖〉(圖 1a) 右上角的一個細部, 那正是有些持異議立場學者所注目的一個焦點。高居翰 (James Cahill) 在其〈溪岸圖異議——十四點質疑〉一文中批評這個部分的表現「正表示了〈溪岸圖〉的不一致。看看此畫右上角部分河流如何曲折地流向遠方, 但卻又令人不解地變成一條道路, 甚至有人行走其上。」²⁷ 但是, 針對同一細部, 石守謙在〈為溪岸圖定位〉一文中則指出「那正可對於〈溪岸圖〉空間處理方式之古老性格, 提出證明。……透過一連串小塊山體的層層堆疊來提示空間的往後推移, 它的這種疊加、割裂式的空間描繪, 至少可以追溯到大約八世紀之時。」²⁸ 石守謙所謂的「古老」性格實來自 George Rawley 所說的古老的「意念式」(ideational) 觀看, 在其運作時, 三角狀的山體被作成平板而正面的形廓, 順著垂直的畫面作「疊加式」的前後移動。西方式的線性透視法在利用後縮遠近法時, 特意傾斜其角度, 來產生一個單一消逝點, 古老的中國空間處理則完全不然, 而將三角形山峰或山形牆的屋頂這些圖象符號作成平面的形狀, 以一種不具透視的方式「直接而單獨地置於空白之上。」²⁹

在一件約作於西元前二世紀的內蒙古和林格爾出土壁畫〈城市圖〉(圖 10) 中, 我們可以看到中國古代的建築畫中如何地運用山形牆屋頂延伸出來的斜線以形成畫面中的平行四邊形, 來提示空間的深入感。在一幅十世紀末或十一世紀初的佚名畫作〈宮宴圖〉(圖 11) 中, 畫家為一個宮殿群中的女性空間描繪了寬闊地展開的全景, 其中的房間內有講究的裝潢, 外則望向一系列圍繞著華美欄杆、園石、花樹等的私屬庭院。中國古代建築史權威傅熹年曾經指出中國古代建築畫所發展出來的一種「等量」(isometric) 透視圖繪。這種透視的表達乃從直接觀察出發, 利用或相互平行, 或作扇狀開展的斜線而成, 斜線的尾端則不會匯集到一個消失點上。³⁰

為了要將董元較早的〈溪岸圖〉(圖 1) 與較晚年的〈寒林重汀〉(圖 2) 穩當地置於一個「可信的風格序列」(借用羅樾之用語) 之中,³¹ 我們不妨借用 George Kubler 的觀念, 利用有考古紀年根據的八至十世紀末的案例為「基準作品」(prime objects), 來登錄中國繪畫史中一步步的風格變化, 並視之為「串聯起來的解決方

27 James Cahill, "The Case against Riverbank: An Indictment in Fourteen Counts," in *Issues of Authenticity in Chinese Painting*, p. 17, Fig. 2.

28 Shou-chien Shih, "Positioning Riverbank," pp. 123-125, Fig. 10.

29 George Rowley, *Principles of Chinese Painting*, pp. 27-28.

30 傅熹年, 〈中國古代的建築畫〉, 《文物》, 1998 年 3 期, 頁 75-94。

31 Max Loehr, "The Bronze Styles of the Anyang Period (1300-1028 B.C.)," *Archives of the Chinese Art Society of America*, 7(1953), pp. 42-53.

案」(linked solutions)。³² 近年在陝西省富平縣墓葬中發現了一組六扇山水屏風的壁畫(圖 12),³³ 時間可訂在八世紀,在其上,我們會發現每一個個別物象都呈正面,且互不連結,都是一個個地單獨處理,再以一种添加的原則組織而成。畫中陡峭地往上延伸的山體皆分三個段落予以描繪:第一段中,從畫面底部向右即有連串相疊的坡腳形成之山中道路;第二段則見山路轉向中景,仍以重複的弧形坡腳為之,先向左,再向右轉;最後一段為畫的頂部,以重疊之山腳圍出的一條河流,先往右再轉左,也是曲折地導向遠方。〈溪岸圖〉中的山水形象元素(圖 1,1a)的組織方式也仍絲毫未變,亦是以山路兩邊的弧形坡腳來構成「V」字形的袋狀空間,相互交錯嵌合,然後再讓它們順著畫面上的垂直方向,往上作曲折的延展至遠處的空間。畫面上的較遠之景被直接安置於近景的上方,因此「上方」就可解讀為「後方」。由此觀之,在現代西方眼光下看起來很不習慣的〈溪岸圖〉之遠景,如高居翰所指摘的「看看此畫右上角部分河流如何曲折地流向遠方,但卻又令人不解地變成一條道路,甚至有人行走其上」,其實有它自己的一致性。³⁴

河北省曲陽發現的一座 924 年墓室中也有一面山水壁畫(圖 13),其上的山體形象處理得相當自然而複雜,但基本上可確認與〈溪岸圖〉(圖 1)上所見者相同。出自於遼寧省葉茂台一座約 940-985 年墓葬的〈深山棋會〉(圖 14,現藏遼寧省博物館),則可見到以「深遠」方式呈現的鳥瞰建築群全景所強化的高聳山峰的「高遠」觀。而在衛賢(活躍於約 960-975)所作的〈高士圖〉(圖 15)中,其士人在山谷中隱居的主題也是以鳥瞰的屋舍形象來加以表現,它講究的屋頂構造即以傾斜的斜線方式退入空間之中。衛賢此人也是董元在十世紀中期時服務於南京宮廷的同事。³⁵ 與衛賢所作相同,〈溪岸圖〉(圖 1b)中士人之谷中隱居這個主角形象也是經由對隱士生活居處的鳥瞰圖式來呈現,其庭院與圍籬亦形成一個平行四邊形,斜向地深入空間之中。最後,在《秘藏詮》中的一幅山水版畫(圖 16)也可見到相似的處理。《秘藏詮》是一部針對十世紀佛教大藏經刻經所提出的帝王詮釋,時間約在 970 年左右,其版畫插圖中會出現相似的山水環抱中之士人屋舍,亦可讓人想見〈溪岸圖〉構圖在當時的流行狀況。從上述所舉紀年清楚的「基準作品」,始自八世

32 George Kubler, *The Shape of Time* (New Haven: Yale University Press, 1962).

33 井増利、王小蒙,〈富平新發現的唐墓壁畫〉,《考古與文物》,1997 年 4 期,頁 8-11。

34 James Cahill, "The Case against *Riverbank*," p.17.

35 此畫被納入《宣和畫譜》中(序文寫於 1120 年),卷 8,頁 83。這是宋徽宗(1101-1125)時代成立的官方宮廷繪畫著錄。

紀的富平山水屏風（圖 12）至十世紀初的王處直墓壁畫（圖 13），與十世紀中的〈深山棋會〉（圖 14），至十世紀後期，約 970 年的衛賢〈高士圖〉（圖 15），我們便建立了一個可靠的風格發展序列，而這個序列也就是「串聯起來的解決方案」，係針對著十世紀山水畫所面臨的最大挑戰而來。這個挑戰，確切地說，即是為了要在垂直的畫面上提示空間的連續前後推移。為了這個目標，那些「方案」皆在於試圖就平行四邊形的斜線作系統化的運用，來達到這個畫面上的空間效果。

雖然董元素負盛名，早期論者對他的真正風格卻僅有些模糊的概念。例如北宋後期史家郭若虛在約 1074 年的《圖畫見聞誌》中只是這樣寫道：

〔董元〕水墨類王維，著色如李思訓，兼工畫牛、虎……有〈滄湖山水〉、〈著色山水〉、〈春澤牧牛〉、〈牛〉、〈虎〉等圖傳於世。³⁶

晚明的繪畫理論家董其昌（1555-1636）也觀察道：

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。³⁷

對於傳世的許多歸為董元之名作，例如北京故宮博物院的〈瀟湘圖〉（圖 17，曾為董其昌所藏）、上海博物館的〈夏山圖〉（圖 18）以及遼寧省博物館的〈夏景山口待渡圖〉，現代學者則認為只是使用了董元的風格，為北宋晚期（或更晚）的作品。³⁸

在此狀況下，將董元從較早（約 940 年）的〈溪岸圖〉（圖 1）到較晚（約 960 年）的〈寒林重汀〉（圖 2）視為兩個「串聯起來的解決方案」，便有其重要意義。這兩個方案顯示了他如何藉由開始使用復古的手法，從自然主義回歸到圖式化的抽象處理，展現了在北宋早期（960-1127）時這位開創典範之大師於中國巨幅山水畫發展初期的個人成就。³⁹ 這兩件現存的董元主要作品所提供的視覺證據現在便讓我們能夠直接地評價在中國早期山水畫史中兩個關鍵時期間所發生的劃時代變化。讓

36 （宋）郭若虛，《圖畫見聞誌》（約 1074），收入于安瀾編，《畫史叢書》（上海：人民美術出版社，1963），卷 3，頁 37。

37 （明）董其昌，《畫眼》（藝術叢編本，臺北：世界書局，1962），卷 12，頁 50；見 Wen C. Fong et al., *Images of the Mind: Selections from the Edward L. Elliott Family and John B. Elliott Collections of Chinese Calligraphy and Painting at the Art Museum, Princeton University* (Princeton: Art Museum, Princeton University, in association with Princeton University Press, 1984), p. 169.

38 Richard Barnhart, "Marriage of the Lord of the River: A Lost Landscape by Tung Yuan," *Artibus Asiae Supplementum*, vol. 27 (Ascona: Artibus Asiae, 1970), p. 38.

39 在 2010 年 1 月 1 日我與 Jerome Silbergeld 電子通信中，他表示董元的成果是逆著時代的開拓者（backwards pioneership）。這個意見恰可聯繫到我早期的工作成果，例如 "Archaism as a Primitive Style" 以及 Guan Xiu (832-912) at Dunhuang（見 Wen C. Fong, "Art as History: The Han-Tang Miracle at Dunhuang," 即將出版）。

我們先從董元的簽款開始，即〈溪岸圖〉左下角的「北苑副使臣董元畫」這一行字。傳統中國鑑定家的筆墨分析以及現代的科學檢測都肯定了它的可靠性，⁴⁰ 除此之外，這行簽款也是今日所存唯一有關董元官職的書面證據，即在 940 年左右，在尚未進入南唐最後一個君王李煜的宮廷畫院之前，董元的職位是宮廷苑囿的副主管。李煜本人一方面是飽學的儒家學者兼鑑賞家，同時也是位虔誠的佛教徒。⁴¹ 當董元正在李煜支持下的南京宮廷中開始為山水畫作出革命性改變之時，當時最著名的人物畫家周文矩、顧闳中（兩人皆活躍於約 943-975，圖 19）等人正以其畫筆記錄著統治貴族的奢華生活風格。⁴² 然而，李煜則與此不同。他以其詩人的個人才華，帶動了一種新的抒情美感流風，並改變了南唐藝術與文學的發展方向。⁴³ 〈溪岸圖〉看來巨大，但實充滿了足以代表這個新美感特質的深沉憂鬱。

在唐朝衰亡之後，經由科舉考試制度選拔出來的一批新興文士階級，取代了舊有深具世族色彩的，掌控國家權力的政府官僚。南唐的兩位君王李璟（943-961 在位）與李煜尤其對這個新興文士階層特別提攜。然而，許多士人官員或因拒絕涉入政治紛爭或因仕途受挫等原因，選擇了永遠退隱山中的生活。董元的早期作品〈溪岸圖〉便是以描繪這種退隱為主題。以水墨加上淺淡色彩（現已因年代久遠而顯灰暗）描繪在絹上，這個堂堂的山水構圖在前景便呈現一個河邊的水閣結構（圖 1c），其中帶帽巾著長袍的士人由妻子、小兒及僕人陪伴著，坐在欄杆旁望向閣外漸起的風雨，水上網狀的波浪湧動不已，一波波不停地衝擊著岩石的坡岸。在水閣前方與近景處，沿著岸邊的巨大松樹與落葉大樹也在風中似乎不安地彎曲著。水閣則是緊靠陡峭的山腳而立，山上有一連串的突兀巨石在昏暗的薄暮中轉向左方，自其中而出的瀑布直沖入左方的河中，繞過水閣，流向右方充滿煙氣的河谷遠景而去。而在蜿蜒狹窄山徑之上，方由田中收工的農夫與一個騎在水牛上的牧童則在暮靄中朝向莊園趕著回家；在莊園之內，有一位女僕正在準備晚餐，另一位女性則以托盤盛著食物走在屋廊之內。

40 Gi Gong, "On Paintings Attributed to Dong Yuan," *Issues of Authenticity in Chinese Painting*, esp. 90; and Maxwell K. Hearn, "A Comparative Physical Analysis of *Riverbank* and Two Zhang Daqian Forgeries," *Issues of Authenticity in Chinese Painting*, pp. 95-113; Wen C. Fong, "Art as History: The Han-Tang Miracle at Dunhuang," pp. 95-113.

41 陳葆真，〈藝術帝王李後主（二）〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，5 期（1998），頁 41-75。

42 Maxwell K. Hearn, "Along the Riverbank," in Maxwell K. Hearn and Wen C. Fong, *Along the Riverbank: Chinese Paintings from the C. C. Wang Family Collection* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1999), pp. 70-71.

43 Chang Kang-i Sun, *The Evolution of Chinese Tz'u Poetry from Late Tang to Northern Song* (Princeton: Princeton University Press, 1980).

荊浩（約 870-930）在他的《筆法記》中認為山水意象的原型是一種天地真理的圖象，而一個優秀的山水畫家則能「度物象而取其真」。⁴⁴ 十世紀初新儒學在對自然中的道德原則進行客觀的研究時，試圖將精神與物質兩者融合為一。〈溪岸圖〉中豐富多樣的自然形象，因此可以視為正是這個新儒學傾向的反映。荊浩在書中即一一著錄了自然形象的多樣表現：

故尖曰峰，平曰頂，圓曰巒，相連曰嶺，有穴曰岫，峻壁曰崖，崖間崖下曰岩，路通山中曰谷，不通曰峪，峪中有水曰溪，山夾水曰澗。其上峰巒雖異，其下崗嶺相連，掩映林泉，依稀遠近。⁴⁵

董元〈溪岸圖〉中自然山體形象所顯示的複雜性，很清楚地展示了荊浩所持「山水之象，氣勢相生」的信念。⁴⁶ 圖中相互交錯之岩塊顯示出一種自然的高度複雜，即使任何十世紀之後的傳世山水畫都無法與之比美。溪岸圖（圖 1a，1b）的壯碩岩石形象也完全沒有後來山水畫中典型皴法之使用痕跡。取而代之的是以一種以輕柔地塗擦的用筆去製造交融效果，使之幾乎不見筆痕地消失在墨色的漸層變化之中。⁴⁷ 荊浩曾記述了這種技法：

墨者高低暈淡，品物淺深，文采自然，似非因筆。⁴⁸

當五代與北宋初期之時，新儒學的思想家試圖在道教與佛教形而上學的基礎上，重建儒家的倫理學。⁴⁹ 有關山水畫的新論述也從儒家經典之《大學》中的兩個出名的詞彙「格物」、「致知」開始發展出來。⁵⁰ 荊浩因此在《筆法記》中便對「似」與「真」兩者進行了清楚的區別。荊浩警告畫家：「若不知術，苟似可也，圖真不可及也。」⁵¹ 接著，邵雍（1011-1077）這位北宋新儒學的思想家便在其〈觀物篇〉中回到了「觀視」的概念，強調道：「[聖人]之觀物者，非以目觀之也，非觀之以目，而觀之以心也。」⁵² 邵雍進一步提議「反觀」的法則，即「以物觀物」，以「物」

44（五代）荊浩，《筆法記》，收入俞劍華編，《中國畫論類編》，卷上，頁 605；以及 Kiyohiko Munakata, *Ching Hao's "Pi-fa-chi": A Note on the Art of Brush* (Ascona: Artibus Asiae, 1974), p. 12.

45（五代）荊浩，《筆法記》，頁 607；Kiyohiko Munakata, *Ching Hao's "Pi-fa-chi,"* p. 14.

46 Kiyohiko Munakata, *Ching Hao's "Pi-fa-chi,"* p. 14.

47 Munakata 寫道：「有一重點是，用筆雖擁有豐沛的潛能，但它自身不必顯示獨立性或繪畫的非再現成分……，有意思的是，荊浩的做法並不包括皴的觀念，這點顯著意味著宋代畫家達到了用筆與墨染的和諧。」(Kiyohiko Munakata, *Ching Hao's "Pi-fa-chi,"* p. 7.)

48（五代）荊浩，《筆法記》，頁 606；Munakata, *Ching Hao's "Pi-fa-chi,"* p. 12.

49 關於邵雍〈觀物篇〉，請見馮友蘭，《中國哲學史》，下冊，頁 830-831。

50 馮友蘭，《中國哲學史》，下冊，頁 810。

51（五代）荊浩，《筆法記》，頁 605；Munakata, *Ching Hao's "Pi-fa-chi,"* p. 12.

52 馮友蘭，《中國哲學史》，下冊，頁 842。

自己之理來觀察「物」，這是因為只有「心」方能真正體悟「物」所蘊涵的真理。邵雍遂而總結道：

以物觀物，性也；以我觀物，情也。性公而明，情偏而暗……任我則情，情則蔽，蔽則昏矣。因物則性，性則神，神則明矣。⁵³

假如我們將董元的山水畫發展參照著邵雍的論述來看，可以注意到在其早期約 940 年的〈溪岸圖〉（圖 1）與晚期約 960 年的〈寒林重汀〉（圖 2）之間，較早之「客觀」且「激情」的描繪已經代換成具有一種超越性美感的「以意為景」（「意景」）之巨幅風格。〈寒林重汀〉已經不像〈溪岸圖〉，敘事的情節不再那麼重要。相反的，一種如詩的冬日感興，針對著風中寒林、裸露之地表與凍結之流水等形象中蘊涵之理的體悟，變成它表現的核心。當〈溪岸圖〉進行著自然主義式的敘述，〈寒林重汀〉則以復古的方式，提供了形象的抽象思惟。〈溪岸圖〉中尚有人物形象的出現，〈寒林重汀〉則僅有感覺與真情。在前者，我們會看到各種不同動勢巨岩的仔細造型，以及鬆軟起伏的河流邊岸，意指皆出自江南風景，然在後者，我們則只看到有秩序地格式化的起伏河岸，配上著平行用筆而成的披麻皴圖案。⁵⁴

稍早之時，八世紀的唐代山水畫家張璪（活躍於約 766-778）說他的繪畫是「外師造化，中得心源」。⁵⁵ 接著十世紀的荊浩則進一步概括為：「思者，刪撥大要，凝想形物」。⁵⁶ 然而，王昌齡（約 756 年）在八世紀論述詩史時便已觀察到詩的觀念歷經了三個歷史性的連續階段，從以外在世界為目標的「物景」，到以情感表達為主的「情景」，最後到以美感理念為依歸的「意景」。⁵⁷ 如此再來看董元的發展，我們可以說，在約 960 年代早期的〈寒林重汀〉中，藉由回歸至如〈鷹鴨圖〉（圖 3b）所示的那種古老的「平遠」視覺表達圖式，他學到了如何在他的山水畫中一面物質化，但同時也超越了外在的自然世界。

53 馮友蘭，《中國哲學史》，下冊，頁 843。

54（宋）韓拙，《山水純全集》，收入俞劍華編，《中國古代畫論類編》，卷下，頁 669-670。

55（唐）張彥遠，《歷代名畫記》，卷 10，頁 121。馮友蘭，《中國哲學史》，下冊，頁 843。

56（五代）荊浩，《筆法記》，頁 606；Munakata, *Ching Hao's "Pi-fa-chi,"* p. 12.

57 Yu-kung Kao, "Chinese Lyric Aesthetics," in Alfreda Murck and Wen C. Fong, eds., *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy and Painting* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1991), pp. 47-90.

五、董元在後世的展現

讓我們再回到〈溪岸圖〉上所保存的流傳記錄。其上所鈐歷代收藏章依時代先後可見始於十三世紀晚期的趙宋宗室收藏家趙與懃、南宋末年的宰相賈似道（1213-1275），接著是三方元代鑑賞家柯九思（1290-1343）的印章，最後以明代皇室收藏的半印作結，這個半印的使用時間可以訂在約 1374-1384 年間。⁵⁸ 周密（1232-1298）是記錄南宋生活與文化最知名的史家。他曾經擔任過南宋臨安皇家庫房的主管官，因之得以接觸京城附近所有的私家收藏，其中包括了皇室趙與懃與宰相賈似道者在內。在周密為趙與懃家藏所列的清單中即載有「董元溪岸圖」一條。⁵⁹ 1276 年臨安為蒙古軍隊攻陷，京師的大收藏也一一流散，藏著〈溪岸圖〉的那家應該亦不例外。只有到了 1290 年代，〈溪岸圖〉才又重現於元初藏家王子慶（活躍於約 1290-1310）的珍藏中。⁶⁰

最近，談晟廣在〈「浮玉山居圖」研究與錢選畫史地位的再認識〉一文中，認為錢選的早年之作〈浮玉山居圖〉（圖 20）乃是直接受到董元〈溪岸圖〉的啟發而來，因為他曾在賈似道家中研究過這幅作品，時間在 1275 年賈氏過世之前。⁶¹ 大約在 1286 年前不久，周密與王子慶的共同友人，元初之著名書法家與畫家趙孟頫（1254-1322）寫了一首標題為〈董元溪岸圖〉的詩作：

石林何蒼蒼，油雲出其下，
山高蔽白日，陰晦復多雨，
窈窕溪谷中，遣回入洲汭，
冥冥猿穴居，漠漠鳬雁聚，
幽居彼誰子，孰與玩芳樹，
因之一長謠，商聲振林莽。⁶²

雖然元代之時曾對董元〈溪岸圖〉作過如此的讚美，董元的晚期作品〈寒林重汀〉

58 對印章更仔細的研究，見 Katherine Yang, "In Support of The Riverbank," *Orientation* 29:7 (1998), pp. 36-42.

59 (元) 周密,《雲煙過眼錄》,收入黃賓虹、鄧實編,《美術叢書》(臺北:藝文印書館印行,1975),冊 6,卷上,頁 19。

60 (元) 周密,《雲煙過眼錄》,收入黃賓虹、鄧實編,《美術叢書》,冊 6,卷上,頁 19。

61 談晟廣,〈《浮玉山居圖》研究與錢選畫史地位的現認識〉,收入范景中等編,《美術史與觀念史》(南京:南京師範大學出版社,2010),卷 9,頁 10;談晟廣,〈宋元畫史演變脈絡中的錢選〉(北京:清華大學博士論文,2009),第五章。

62 (元) 趙孟頫,《松雪齋集》,收入《歷代畫家詩文集》(臺北:學生出版社,1970),卷 2,頁 12a。

才是元代畫家心目中的標準形象。出身南方的趙孟頫在 1296 年初為周密所作的〈鵲華秋色〉（圖 21）中就使用了〈寒林重汀〉（圖 2，2a）中的披麻皴筆法程式來重現山東濟南地區的風景，當地正是趙氏稍早任濟南路總管府事之所在，也是周密祖先之家鄉。接著在 1350 年完成的〈富春山居圖〉（圖 22）中，黃公望（1269-1354）更進一步將〈寒林重汀〉的披麻皴筆法語彙發展成一種書法性的用筆程式。在他的《寫山水訣》中，黃公望描述一種以交錯交融筆觸來創造物象之幻覺式用筆技法：

董元坡腳下多有碎石，乃畫建康山勢。董石謂之麻皮皴，坡腳先向筆劃邊皴起，然後用淡墨破其深凹處……。董元小山石謂之礬頭。山中有雲氣，此皆金陵山景。皴法要滲軟，下有沙地，用淡墨掃，屈曲為之，再用淡墨破。……山頭要折搭轉換，山脈皆順，此活法也。眾峯如相揖遜。萬樹相從，如大軍領卒……。⁶³

「元四大家」中的第二位，吳鎮（1280-1354）也曾深受董元〈寒林重汀〉的影響。⁶⁴ 在 1330 年代完成的〈蘆灘寒雁〉（圖 23）中，吳鎮從他所熟知的〈寒林重汀〉中借用了許多元素來畫他自己的漁隱系列作品，但出之以其特有的濕潤厚重筆墨，去為滿佈密挺蘆葦的荒涼河岸製造一種幽獨的景觀。在另一件同樣可訂在 1330 年代的較大幅作品〈秋山圖〉（圖 24）中，吳鎮則就傳統上歸為董元弟子巨然的「礬頭」母題加以發展。再接著，吳鎮在 1336 年的〈中山圖〉（圖 25）中便直接將他的風景變成一種帶有神聖意味的形象，將主峰居中，兩旁配上較小的山體（就像是「山」字的早期圖象式寫法「」那樣）。當他描繪這些造型時，使用的只是由圓筆中鋒所成的直而平行筆觸，那正代表著董元 / 巨然筆法語彙的典型。⁶⁵

王蒙（約 1308-1385）是元四大家中最年輕的一位，也是趙孟頫的外孫，他亦是對〈溪岸圖〉（圖 1）知之最深，研究最力的畫家。後來的陳廉（活躍於十七世紀早期）曾在 1627 後不久作了一本著名的〈小中現大冊〉，收入他就宋元山水畫作的忠實縮臨。冊中即有一開題為「王蒙仿董源秋山行旅」（圖 26），對頁上的董其昌題跋中寫道：

〔王蒙〕〈秋山行旅圖〉先在余收藏。及觀此筆意，全從北苑出，實叔明未

63 （元）黃公望，《寫山水訣》，收入俞劍華編，《中國畫論類編》，頁 696。

64 （元）吳鎮，《梅道人遺墨》，收入黃賓虹、鄧實編，《美術叢書》（南京：江蘇古籍出版社，1997），冊 2，頁 1523-1535。

65 Wen C. Fong, "Riverbank," in Maxwell K. Hearn and Wen C. Fong, *Along the Riverbank*, p. 34.

變本家體時傑作也。

此開王蒙的構圖極近董元的〈溪岸圖〉（圖 1）。然而，從技巧上來說，王蒙已經不再緊跟著董元早期風格中的自然主義式，光以墨染作明暗的處理手法，而代之以清晰結組的平行皴法模式。強而有力的證據向我們顯示，王蒙不僅熟知董元之〈溪岸圖〉，而且還深受其啟發。元朝末年，當反抗蒙古統治的叛亂紛紛於 1340、1350 年代間爆發，像〈溪岸圖〉所表現的那個隱居生活主題，在其時選擇從政治動盪中急流勇退之士人藝術家的心目中，即產生了某種心有戚戚焉的吸引力。王蒙在其 1354 年的〈夏山隱居圖〉（圖 27，現藏 Freer Gallery of Art）便援引了〈溪岸圖〉來表現他自己在一個幽美山谷中平靜夏日生活的想法。而在 1365 年春天所作的〈春山讀書圖〉（圖 28，現藏上海博物館），王蒙就〈溪岸圖〉中的母題形象作了近距離的處理，將緊密的山體、風中的松林以及隱蔽的房舍等都轉化成一種大難將至前的昏暗景象。最後，在他最著名的〈青卞隱居圖〉（圖 29，上海博物館藏）中，我們則可看到騷動不止的山體與充滿能量的樹木全都籠罩在漩渦似的動勢之中。它正如羅越所形容的：「一點都不像在描寫山中風景的段落，倒像在表現一個可怕的事件，……一個像火山爆發一樣的影象。」⁶⁶

正如畫上所鈐 1374-1384 年間明代半方官印所示，〈溪岸圖〉在明初進入了皇室收藏，自此之後，它便不再為明代的文士鑑賞家所見。當董其昌在 1590 年代晚期至 1620 年代早期間盡力收集董元的傳世作品時，〈溪岸圖〉看起來便不在其掌握範圍之中。⁶⁷ 董其昌對董元的興趣起因於企圖在山水畫風格中建立他所謂「南宗」的風格譜系。根據他的理論，這個譜系始自唐朝的詩人畫家王維（701-761），繼而由董元與元末四大家再予發展。⁶⁸ 董其昌以披麻皴作為這個南宗風格傳統的標誌，經過將董元與黃公望筆墨語彙簡化成他自己的「直皴」用筆程式，他創造出一種集大成的風格：

作畫，凡山俱要有凹凸之形，先勾山外勢形像，其中則用直皴，此子久法

66 Max Loehr, "Studie über Wang Meng," *Sinica* 14:5-6 (1937), pp. 273-90.

67 明代晚期，董其昌獲得並精研數件歸為董元的名作，其中最著名的手卷是董其昌得於 1597 年的《瀟湘圖》、1624 年的《夏景山口待渡圖》，以及 1632 年的《夏山圖》。這三件作品代表了所謂的董元晚期畫風。當中最有名的《瀟湘圖》如今已被現代學者定為十一世紀晚期之作。見 Richard Barnhart, "Marriage of the Lord of River," p. 38; and Wen C. Fong, "Riverbank," in *Along the Riverbank*, pp. 39-42.

68 關於系譜性的藝術史，見 Wen C. Fong, "Why Chinese Painting Is History," *The Art Bulletin*, 85:2 (2003), pp. 258-280. 關於董其昌的過去研究，見 Wen C. Fong, "Tung Chi'i-ch'ang's Intuitive Leap," in Wen C. Fong et al., *Images of the Mind*, pp. 166-177.

也。⁶⁹

約在 1624-1627 年間，董其昌完成了〈仿黃公望山水〉（圖 30）一作。他在畫中如立體主義式的山體形象，全出之以直皴，其在畫面上的起伏運動，創造了貫穿整個構圖的強烈「氣勢」。⁷⁰如此地將山水畫轉化成書法，董其昌甚至持論以為：

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。⁷¹

另外，董其昌於 1627 年所作的〈仿董元青卞圖〉（圖 31，現藏 The Cleveland Museum of Art）中也以這種新的動態山水風格創造了一件樹石形式組成的傑作。經由在其抽象但似仍有量感的山與樹之形式上表現畫家自己身體運動中的「氣勢」，董其昌在此畫上巧妙地重新捕捉到董元〈溪岸圖〉（圖 1）中原本的巨大意象，並予以新的詮釋。在陳廉于 1627 年所摹寫的〈仿王蒙秋山行旅〉（圖 26）中，董其昌特別提到「今觀此筆，全從北苑出，實叔明未變本家體時傑作也」，他認為王蒙此作屬於「尚未轉化董元風格前的傑作」。他的這個論斷非常值得注意，讓人聯想到董氏本人對早期大師風格的吸收融會。對於王蒙〈秋山行旅〉範本所源出的董元〈溪岸圖〉（圖 1），董其昌顯然沒有直接的認識。相較之下，王蒙的〈青卞隱居圖〉（圖 27）則確實曾經他寓目無誤。然而，董其昌在他的〈青卞圖〉上還是聲稱是在「仿董北苑」，而非王蒙的〈青卞隱居圖〉。

六、「圖式與修正」：一個跨文化的觀點

在 Ben-Ami Scharfstein 的《無國界的藝術：一個藝術與人文的哲學探索》（2009）一書中，他取了董其昌 1617 年〈仿董元青弁圖〉的一個細部，放在一張拍攝了 Michelangelo 作於約 1530 年之雕刻〈日〉（Day）之背部相片的旁邊（圖 32a, 32b）。⁷²評論家 Julian Bell 複製了這個撼人的比較，並在《紐約時報書評週刊》的書評中寫道：

〔Scharfstein〕寫云：「董其昌山石與山脈所現的各種突起、擠壓與充滿力道的結構，竟與 Michelangelo 人體肌肉的突起、擠壓的運動以及充滿力道的結構沒有什麼兩樣，這簡直不可能只是出於偶然。」但是，如果不是偶

69（明）董其昌，《畫眼》，輯 1，卷 12，頁 21。

70 關於「氣勢」，參見（明）董其昌，《畫眼》，頁 19。

71（明）董其昌，《畫眼》，頁 25。

72 Ben-Ami Scharfstein, *Art without Borders: A Philosophical Exploration of Art and Humanity* (Chicago and London: University of Chicago Press, 2009), p. 171.

然，這個平行現象又意謂著什麼呢？Scharfstein 將之歸因於這兩個人都具有高度的創造力，此說實在沒有說明力，他除此之外，卻很難再作什麼解釋。……我們之所以無法確認 Scharfstein 的具體貢獻，其中一個原因便在於他不願將自己捲入到任何特定的美學爭論之中。⁷³

我們這些藝術史家與評論家要如何去協助闡明這個董其昌與 Michelangelo 藝術間驚人的視覺相似性，甚至包括其間的基本差異呢？

E. H. Gombrich 在其《藝術與錯覺——圖畫再現的心理學研究》一書中描述圖畫的再現是「經過一個『圖式與修正』過程而進行的『製作先於匹配（真實）』」。他指出：「每一個藝術家都得先知道並建立一個圖式，然後才能依其描繪所需來對之進行修改。」⁷⁴ Gombrich 在此提示了一個圖畫再現的更高真理：藝術家的工作其實並非單獨來自生活，或者想像，反而是一方面出自於圖象的既成格套，讓他得以將視覺形象轉移到圖畫（或雕塑）的表面，而另一方面則仰賴文化的涵育，讓其形象具有意義。他遂下結論說：「上古的藝術始自於圖式……而對自然主義的征服，則可以說是根據對真實（reality）觀察而進行修改之成果的逐步累積。」他應當會將 Michelangelo 歸為後者，因此接著說明道：「在西方傳統中，藝術實在一直被當成一種科學來追求。在我們偉大收藏中所陳列出來的這個傳統中的所有作品，都是運用了不停地實驗後所得的發現而成。」⁷⁵ 他在此所謂的「科學」，其實指的就是光學的寫實主義（optical realism），或者稱之為模擬真實（mimesis），那便是造成「Michelangelo 人體突起的肌肉、擠壓的運動以及充滿力道的結構」（圖 32b）之根本理由。然而，假如我們將 Gombrich 的「圖式與修正」與中國佛教的「止觀」等而觀之，我們便可發現在董其昌〈青卞圖〉（圖 32a）中，他的「圖式」其實就是他自己謂之「直皴」的書法性用筆模式。董其昌既將繪畫與書法視為一體，他也在其單一視覺呈現中，同時將對物（Object）的圖畫再現與對自我（Self）的內在表達二者結合為一。

Gombrich 在他最後一本著作《對原始的偏好：西方品味與藝術史中的插曲》（2002）中，提出一個看法認為：「在圖象製作的領域中……存在著一個有似萬有引力的定律，總是驅使著無知的藝術家從較高層次的模擬真實，朝向拼湊與圖式化

73 Julian Bell, "Why Art?" *The New York Review of Books*, 61:15 (2009), p. 22.

74 E. H. Gombrich, *Art and Illusion* (New York: Pantheon Books, 1960), p. 116.

75 E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, p. 34

那樣的底線下墜。」⁷⁶ 但是，在中國繪畫的歷史中，這個定律卻反其道而行。學養深厚的藝術家紛紛從模擬真實的層次，回歸至「較高層次」的圖式性表現。一旦山水畫的圖畫表現技巧發展到達一個自然的「盡頭」時，就會出現一個「復古」運動，企圖藉由個人的書法性自我表現，來追求革命性的更新。⁷⁷ 從早期約 940 年〈溪岸圖〉（圖 1）中不帶誇張或濫情的質樸自然主義，到約 960 年〈寒林重汀〉（圖 2）中，米芾（1052-1107）稱之為「平淡天真」⁷⁸ 的簡潔「披麻皴」圖繪模式，董元的激烈轉變後來證明正是他向後世追隨者所提出來的挑戰。當十三世紀後期，身處宋元關鍵轉折期的畫家感到面臨類似的圖畫表現之技術發展盡頭時，他們回顧過去，並且看到董元如何以其晚期的簡化而古拙之視覺表達圖式，來取代較早的繁複而充滿感情的自然主義，而復興了古老的「平遠」概念性圖象表達（圖 3b）。

從對物的圖畫表現回歸至對自我內在的呈現，董元這兩件關鍵性作品一起為我們落實了八世紀大師張璪總結藝術創作所下的名句：「外師造化，中得心源」。⁷⁹

普林斯頓大學的謝柏軻（Jerome Silbergeld）教授與大都會美術館的何慕文（Maxwell K. Hearn）博士曾先閱讀本文，並提供批評意見，Lory Frankel 則對初稿進行了編輯工作，謹此一併致謝。本文由陳韻如翻譯為中文。

76 E. H. Gombrich, *The Preference for the Primitive: Episodes in the History of Western Taste and Art* (New York: Phaidon Press, 2002), p. 280.

77 Wen C. Fong, "Archaism as a 'Primitive' Style," in Christian F. Murck, ed., *Arts and Traditions: Uses of the Past in Chinese Culture* (Princeton: Princeton University Press, 1976), pp. 89-109.

78（宋）米芾，《畫史》，收入俞劍華編，《中國畫論類編》，卷下，頁 653。

79 見註釋 55。

引用書目

一、古籍文獻

- (南朝宋)宗炳,《畫山水序》,收入俞劍華編《中國畫論類編》,北京:人民美術出版社,1957。
- (南朝陳)慧思,《大乘止觀法門》,收入《大正新修大藏經》(修訂本一版),冊46, no.1924,臺北:新文豐出版,1983。
- (五代)荆浩,《筆法記》,收入俞劍華編《中國畫論類編》,卷上,北京:人民美術出版社,1957。
- (宋)米芾,《畫史》,收入俞劍華編《中國畫論類編》,卷下,北京:人民美術出版社,1957。
- (宋)沈括著,胡道靜校證,《夢溪筆談校證》,上海:上海古籍社出版,1987。
- (宋)周密,《雲煙過眼錄》,收入黃賓虹、鄧實編《美術叢書》,冊6,臺北:藝文印書館印行,1975。
- (宋)郭若虛,《圖畫見聞誌》,收入于安瀾編《畫史叢書》,卷3,上海:人民美術出版社,1963。
- (宋)郭熙、郭思,《林泉高致集》,收入俞劍華編《中國畫論類編》,卷上,北京:人民美術出版社,1957。
- (宋)韓拙,《山水純全集》,收入俞劍華編《中國古代畫論類編》,北京:人民美術出版社,1998。
- (元)吳鎮,《梅道人遺墨》,收入黃賓虹、鄧實編《美術叢書》,冊2,南京:江蘇古籍出版社,1997。
- (元)黃公望,《寫山水訣》,收入俞劍華編《中國畫論類編》,北京:人民美術出版社,1957。
- (元)趙孟頫,《松雪齋集》,收入《歷代畫家詩文集》,臺北:學生出版社,1970。
- (明)董其昌,《畫眼》,臺北:世界書局,1967。
- (清)王原祁等纂輯,《佩文齋書畫譜》,冊3,據1919年掃葉山房本影印,北京:中國書店,1984。

二、近代論著

- 石守謙,〈風格、畫意與畫史重建——以傳董元《溪岸圖》為例的思考〉,《國立臺灣大學美術史研究集刊》,10期(2001),頁1-36。
- 陳葆真,〈南唐烈祖的個性與文藝活動〉,《國立臺灣大學美術史研究集刊》,2期(1995),頁27-46。
- 陳葆真,〈南唐中主的政績與文化建設〉,《國立臺灣大學美術史研究集刊》,3期(1996),頁

41-93。

陳葆真，〈藝術帝王李後主（一）〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，4期（1997），頁43-57。

陳葆真，〈藝術帝王李後主（二）〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，5期（1998），頁41-75。

陳葆真，〈從南唐到北宋——期間江南和四川地區繪畫勢力的發展〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，18期（2005），頁155-208。

陳韻如，〈范寬谿山行旅圖〉，收入林柏亭主編，《大觀：北宋書畫特展》（臺北：國立故宮博物院，2006），頁57-59。

馮友蘭，《中國哲學史》，臺北：商務印書館，1993。

談晟廣，〈《浮玉山居圖》研究與錢選畫史地位的現認識〉，收入范景中等編，《美術史與觀念史》（南京：南京師範大學出版社，2010），卷9，頁162-232。

談晟廣，〈宋元畫史演變脈絡中的錢選〉，北京：清華大學博士論文，2009。

傅熹年，〈中國古代的建築畫〉，《文物》，1998年3期，頁75-94。

Acker, William R. B. *Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting*. Leiden: E. J. Brill, 1974.

Barnhart, Richard M. *Along the Border of Heaven: Sung and Yuan Paintings from the C. C. Wang Family Collection*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1983.

Barnhart, Richard M. "Marriage of the Lord of the River: A Lost Landscape by Tung Yuan," *Artibus Asiae Supplementum*, 27. Ascona: Artibus Asiae Publishers, 1970.

Bell, Julian "Why Art?" *The New York Review of Books*, 61:15 (2009), pp. 22-24.

Bush, Susan "Tsung Ping's Essay on Painting Landscape and the 'Landscape Buddhism' of Mount Lu," in Susan Bush and Christian Murck, eds., *Theories of the Arts in China*. Princeton: Princeton University Press, 1983, pp. 132-164.

Cahill, James "The Case against Riverbank: An Indictment in Fourteen Counts," in Judith G. Smith and Wen C. Fong, eds., *Issues of Authenticity in Chinese Painting*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1999, pp. 13-63.

Cleary, Thomas trans., *Stopping and Seeing: A Comprehensive Course in Buddhist Meditation by Chih-i*. Boston and London: Shambhala, 1997.

Fong, Wen C. "Archaism as a 'Primitive' Style," in Christian F. Murck, ed., *Arts and Traditions: Uses of the Past in Chinese Culture*. Princeton: Princeton University Press, 1976, pp. 89-109.

Fong, Wen C. "Art as History: The Han-Tang Miracle at Dunhuang," to come.

Fong, Wen C. "How to Understand Chinese Painting," *Proceedings of American Philosophical*

- Society*, 115:4 (August 1971), pp. 282-292.
- Fong, Wen C. et al., *Images of the Mind: Selections from the Edward L. Elliott Family and John B. Elliott Collections of Chinese Calligraphy and Painting at the Art Museum, Princeton University*. Princeton: Art Museum, Princeton University, in association with Princeton University Press, 1984.
- Fong, Wen C. "Toward a Structural Analysis of Chinese Landscape Painting," *Art Journal*, 28:4 (1969), pp. 388-397.
- Fong, Wen C. "Tung Chi'i-ch'ang's Intuitive Leap," in Wen C. Fong et al., *Images of the Mind*, pp. 166-177.
- Fong, Wen C. "Rivers and Mountains after Snow (*Chiang-shan hsueh-chi*), Attributed to Wang Wei (A.D. 699-750)," *Archives of Asian Art*, 30 (1976-77), pp. 6-33.
- Fong, Wen C. "Riverbank," in *Along the Riverbank: Chinese Paintings from the C. C. Wang Family Collection*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1999, pp. 2-57.
- Fong, Wen C. "Why Chinese Painting Is History," *The Art Bulletin*, 85:2 (2003), pp. 258-280.
- Fong, Wen C. "Prologue: Chinese Calligraphy as Presenting the Self," in Wang Youfen, trans. and ed., *Chinese Calligraphy*. New Haven: Yale University Press; Beijing: Foreign Languages Press, 2008.
- Gombrich, E. H. *Art and Illusion*. New York: Pantheon Books, 1960.
- Gombrich, E. H. *The Preference for the Primitive: Episodes in the History of Western Taste and Art*. New York: Phaidon Press, 2002.
- Gong, Qi "On Paintings Attributed to Dong Yuan," in Judith G. Smith and Wen C. Fong eds., *Issues of Authenticity in Chinese Painting*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1999, pp. 85-92.
- Haruka, Takenami "Study of a Work from Kurokawa Institute of Ancient Cultures," in *Kobunka Kenkyu (Bulletin of Kurokawa Institute)*, 3(2004), pp. 57-106.
- Hearn, Maxwell K. "Along the Riverbank," in Maxwell K. Hearn and Wen C. Fong, *Along the Riverbank: Chinese Paintings from the C. C. Wang Family Collection*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1999, pp. 70-71.
- Hearn, Maxwell K. "A Comparative Physical Analysis of *Riverbank* and Two Zhang Daqian Forgeries," in Judith G. Smith and Wen C. Fong, eds., *Issues of Authenticity in Chinese Painting*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1999, pp. 95-113.
- Hervitz, Leon *Chih-I (538-597): An Introduction to the Life and Ideas of a Chinese Buddhist Monk*. Brussels: Institut Belge des Hautes Etudes Chinoises, 1962.
- Kao, Yu-kung "Chinese Lyric Aesthetics," in Alfreda Murck and Wen C. Fong, eds., *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy and Painting*. New York: The Metropolitan Museum of

Art, 1991, pp. 47-90.

Kubler, George *The Shape of Time*. New Haven: Yale University Press, 1962.

Kuhn, Dieter *The Age of Confucian Rule: The Song Transformation of China*. (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2009).

Loehr, Max *Chinese Landscape Woodcuts: From an Imperial Commentary to the Tenth-Century Printed Edition of the Buddhist Canon*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1968.

Loehr, Max "The Bronze Styles of the Anyang Period (1300-1028 B.C.)," *Archives of the Chinese Art Society of America*, vol. 7(1953), pp. 42-53.

Loehr, Max "Studie uber Wang Meng," *Sinica* 14:5-6 (1937), pp. 273-290.

Munakata, Kiyohiko *Ching Hao's "Pi-fa-chi": A Note on the Art of Brush*. Ascona, Switzerland: Artibus Asiae, 1974.

Rowley, George *Principles of Chinese Painting*. Princeton: Princeton University Press, 1959.

Scharfastein, Ben-Ami *Art without Borders: A Philosophical Exploration of Art and Humanity*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2009.

Shih, Shou-ch'ien "Positioning Riverbank", *Issues of Authenticity in Chinese Painting*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1999, pp. 115-146.

Silbergeld, Jerome "The Referee Must Have a Rule Book: Modern Rules for an Ancient Art," in Judith G. Smith and Wen C. Fong eds., *Issues of Authenticity in Chinese Painting*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1999, pp. 149-169.

Soper, Alexander C. *Literary Evidence for Early Buddhist Art in China*. Artibus Asiae Supplementum 19. Ascona, Switzerland: Artibus Asiae, 1959.

Sun, Chang Kang-i *The Evolution of Chinese Tz'u Poetry from Late Tang to Northern Song*. Princeton: Princeton University Press, 1980.

Yang, Kathleen "In Support of The Riverbank," *Orientation*, 29:7 (1998), pp. 36-42.

Revisiting Two Dong Yuans (active ca. 937-76): Paradigms in Early Chinese Monumental Landscape Painting

Wen Fong

Professor Emeritus, Princeton University

Abstract

This study is divided mainly into three parts. The first presents an argument for accepting *The Riverbank* and *Wintry Groves and Layered Banks* as authentic works by the paradigmatic master Dong Yuan (active ca. 937-76), followed by an introduction to the development and import behind the history of the “three distances” (*sanyuan*) of visual expression in painting: “high distance” (*gaoyuan*), “level distance” (*pingyuan*), and “deep distance” (*shenyuan*). These three modes became the paradigms for fully expressing early Chinese monumental landscape painting. Bringing up the idea of “stopping and seeing” (*zhiguan*) proposed by the Tiantai Buddhist master Zhiyi in Zhejiang during the sixth century provides evidence for the path of formation and means of expression in the “three distances” landscape modes. The second part of the study analyzes several early and clearly datable Chinese paintings to serve as prime objects that demonstrate how the compositional formula of *The Riverbank* was part of the context of landscape painting at that time. By showing that the origins of Dong Yuan’s style as being related to the expression of style in other works around the same time, it creates a credible linked solution to the development of early Chinese landscape painting. *Wintry Groves and Layered Banks*, which offers a progressive retrospective of the archaic “level distance” formula, clearly differs from the naturalistic manner exhibited in *The Riverbank*. In *Wintry Groves and Layered Banks*, Dong Yuan took a step forward in attaining a revivalistic abstract of “schematic” thinking that transcends external appearance in the natural world and puts into practice the aesthetic realm of “Regarding Nature as one’s teacher outside, and thinking of the Mind as one’s origins inside.” Finally, the third section analyzes the influence of *The Riverbank* on later generations and takes a cross-cultural macroscopic view of the issues surrounding this painting, incorporating trends in current thinking and studies. Going beyond a stylistic comparison, this study examines the notion of “re-presentation” in traditional modes of Chinese visualization and its opportunities for self-expression.

Keywords: Dong Yuan, *The Riverbank*, *Wintry Groves and Layered Banks*, “three distances,” “stopping and seeing,” landscape painting



圖1 五代 董元 溪岸圖 美國大都會博物館



圖1d 五代 董元 溪岸圖 簽款



圖1a 五代 董元 溪岸圖 局部



圖1b 五代 董元 溪岸圖 局部



圖1c 五代 董元 溪岸圖 局部

魏府牧董元畫天下第一
董其昌
鑒定

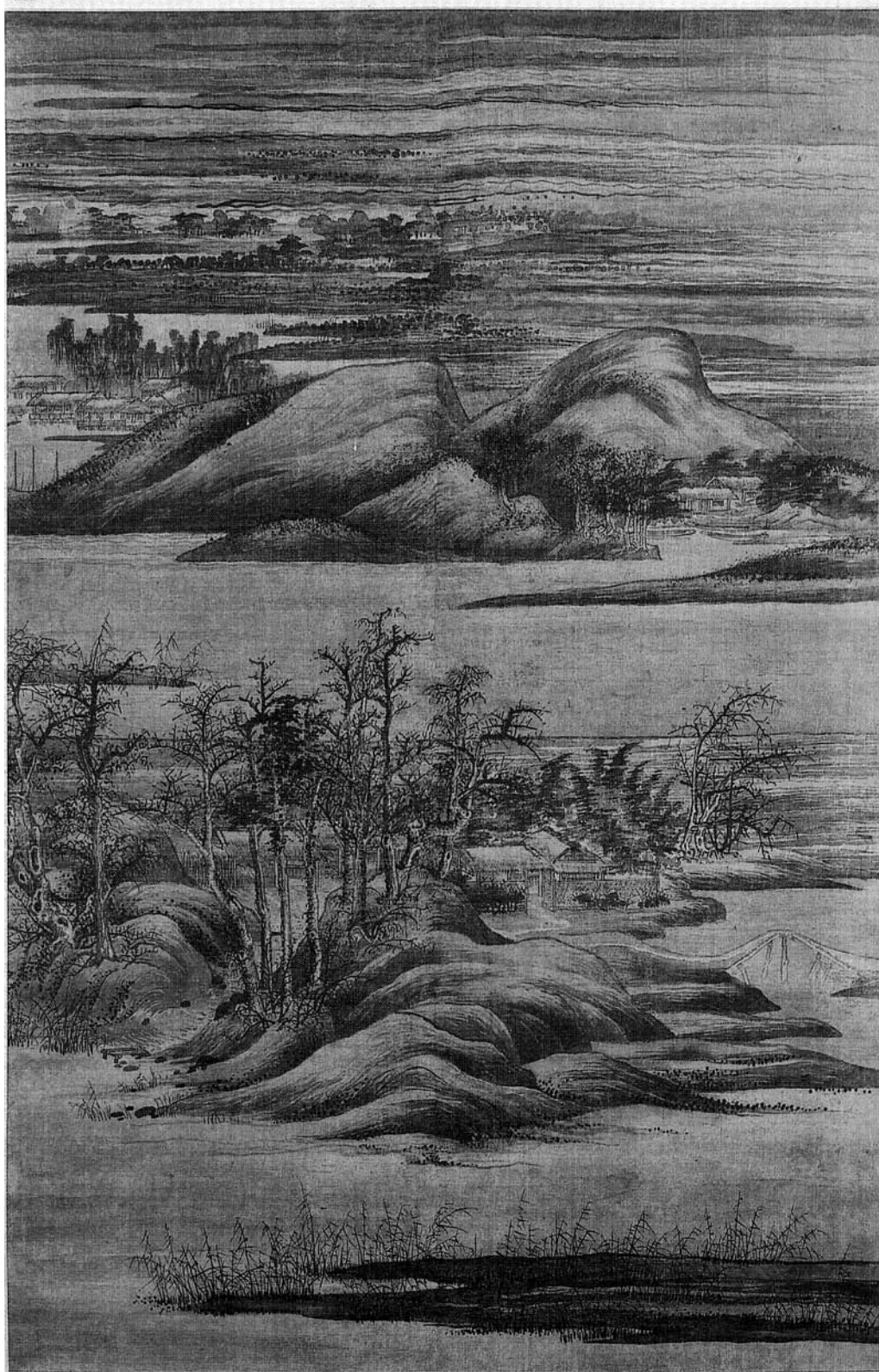


圖2 五代 董元 寒林重汀 日本黑川古文化研究所



圖2a 五代 董元 寒林重汀 局部



圖2b 五代 董元 寒林重汀 局部



圖3a 八世紀 山下獨坐
琵琶桿撥 日本奈良正倉院



圖3b 八世紀 鷹鳴圖
琵琶桿撥 日本奈良正倉院



圖3c 八世紀 獵虎圖
琵琶桿撥 日本奈良正倉院



圖4 北宋 范寬 谿山行旅圖 國立故宮博物院



圖5 傳 唐 王維 江山雪霽 日本京都小川家舊藏



圖5a 傳 唐 王維 江山雪霽 局部 日本京都小川家舊藏



圖5b 傳 唐 王維 江山雪霽 局部 日本京都小川家舊藏

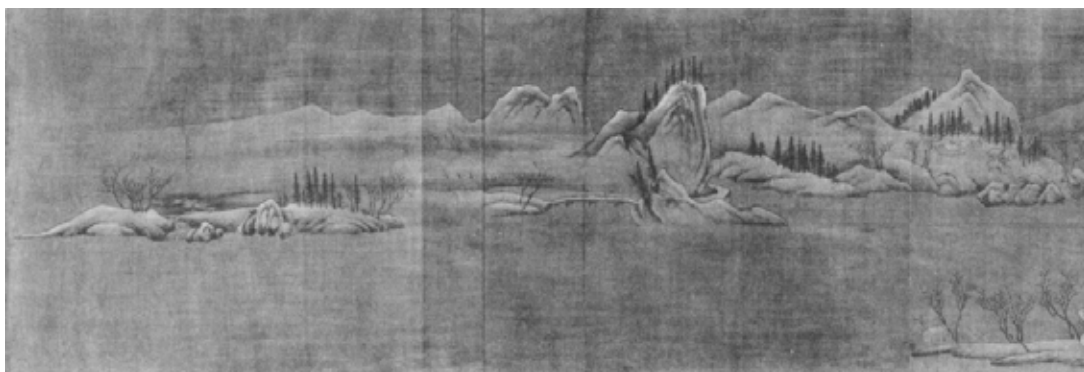


圖5c 傳 唐 王維 江山雪霽 局部 日本京都小川家舊藏



圖6a 八世紀 鷹鴨圖 琵琶桿撥
日本奈良正倉院

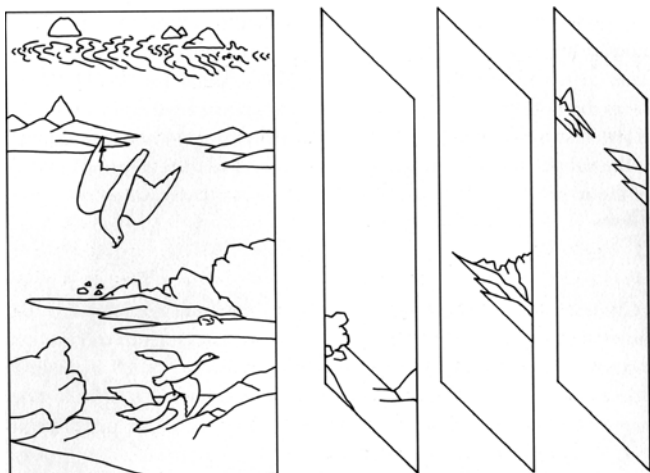


圖6b 八世紀 鷹鴨圖 山水結構示意圖

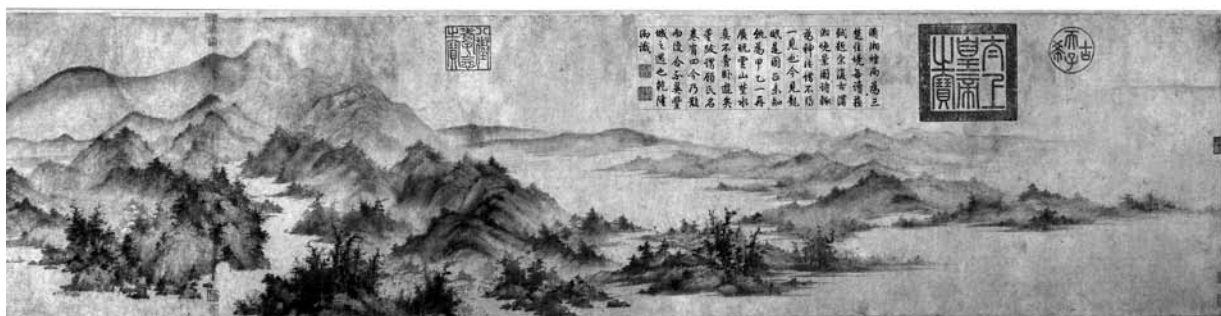


圖7a 北宋 李生 瀟湘臥遊圖 局部 東京國立博物館

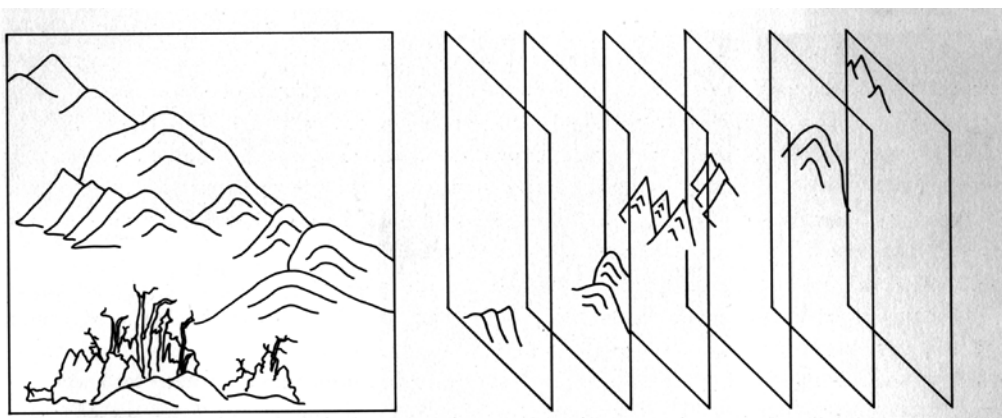


圖7b 北宋 李生 瀟湘臥遊圖 山水結構示意圖



圖8a 元 趙孟頫 鵲華秋色 局部 國立故宮博物院

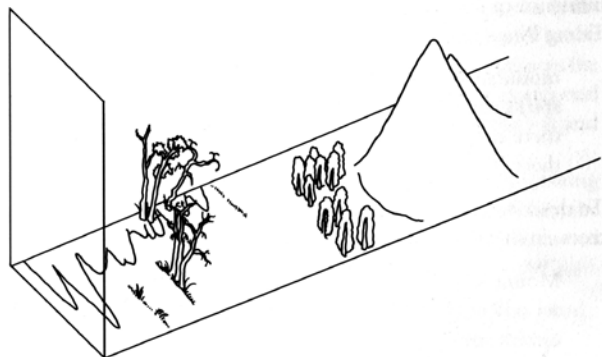
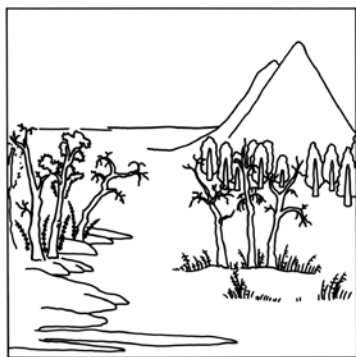


圖8b 元 趙孟頫 鵲華秋色 山水結構示意圖

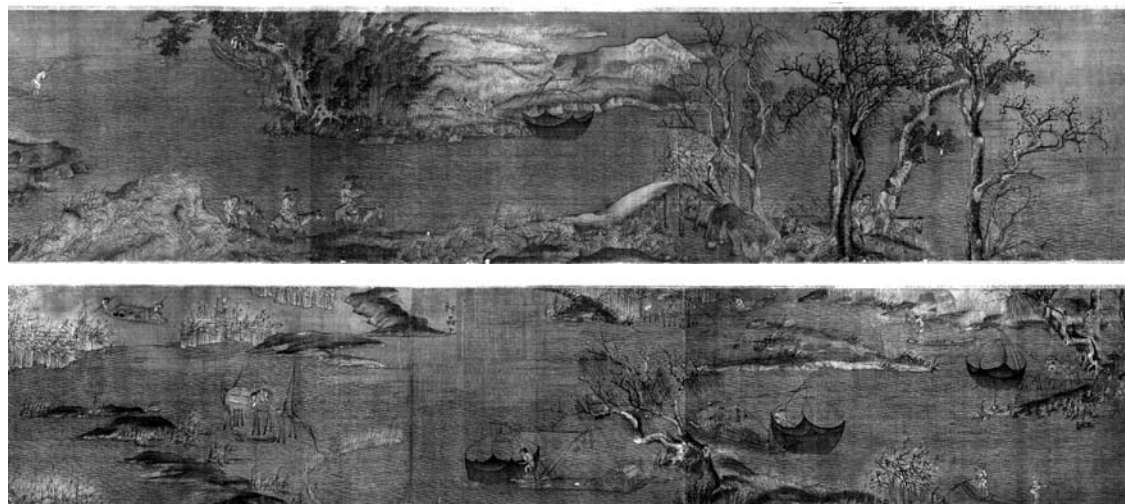


圖9 南唐 趙幹 江行初雪 國立故宮博物院



圖10 約西元二世紀 內蒙古和林格爾出土 城市圖



圖11 十世紀晚期至十一世紀初 宮宴圖
美國大都會博物館



圖12 陝西省富平縣唐墓出土
山水壁畫屏風 局部



圖13 河北省曲陽縣五代王處直墓出土 前室北壁



圖14 遼寧省葉茂台遼墓出土 深山棋會
遼寧省博物館



圖15 五代 衛賢 高士圖
北京故宮博物院



圖16 北宋 秘藏詮 美國哈佛大學博物館

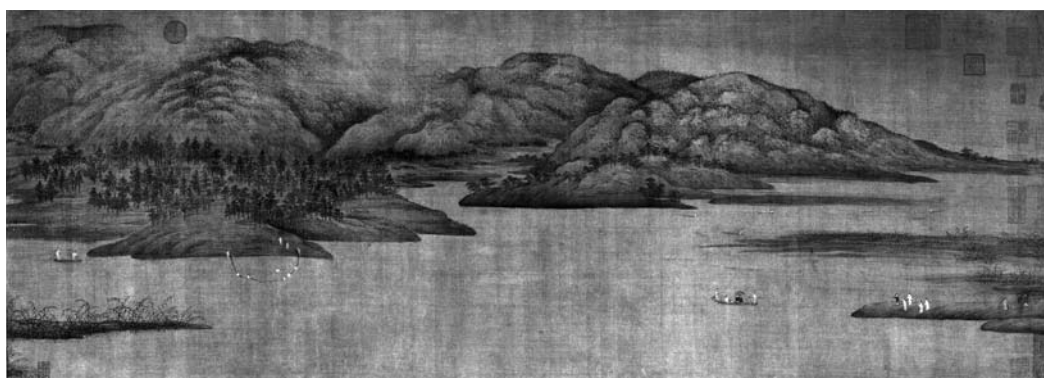


圖17 傳 五代 董元 瀟湘圖 北京故宮博物院



圖18 傳 五代 董元 夏山圖 上海博物館



圖19 傳 五代 顧闳中 韓熙載夜宴圖 局部 北京故宮博物院



圖20 元 錢選 浮玉山居圖 上海博物館

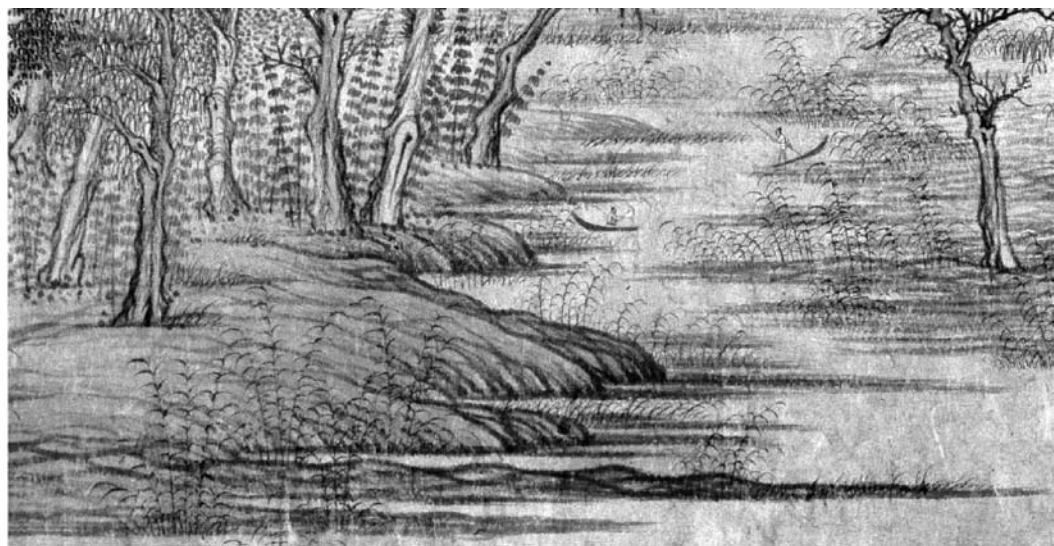


圖21 元 趙孟頫 鵲華秋色圖 局部 國立故宮博物院

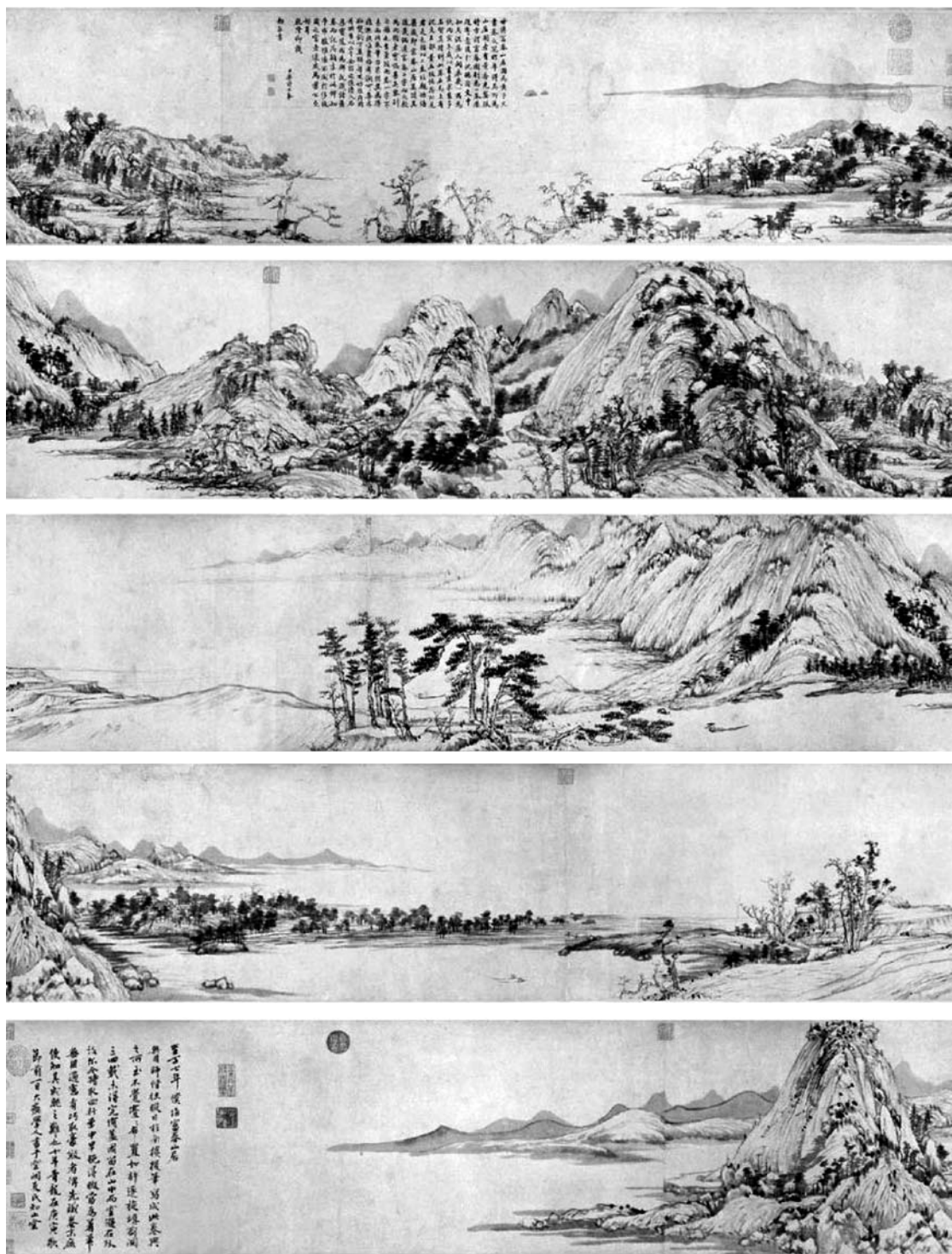


圖22 元 黃公望 富春山居圖 國立故宮博物院



圖23 元 吳鎮 蘆灘寒雁
北京故宮博物院



圖24 元 吳鎮 秋山圖 國立故宮博物院



圖25 元 吳鎮 中山圖 國立故宮博物院



圖26 明 陳廉 小中現大冊 王蒙仿董元
國立故宮博物院



圖27 元 王蒙 夏山隱居圖
美國佛利爾美術館

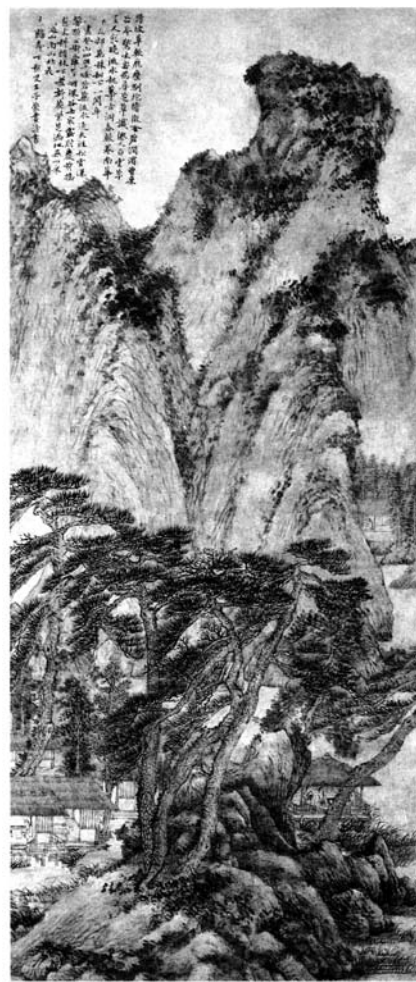


圖28 元 王蒙 春山讀書圖
上海博物館



圖29 元 王蒙 青卞隱居圖
上海博物館

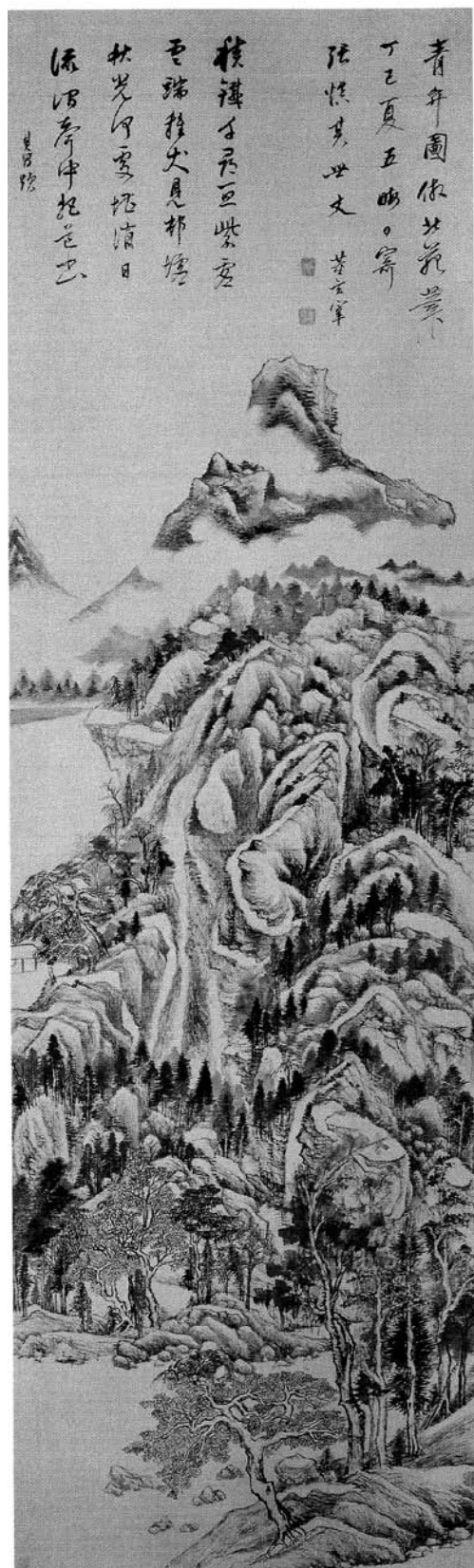


圖31 明 董其昌 仿董元青卞圖
美國克利夫蘭美術館



圖30 明 董其昌 仿黃公望山水 美國克利夫蘭美術館



圖32a 明 董其昌仿董元青卞圖 局部
美國克利夫蘭美術館



圖32b 米開蘭基羅 約1530年
雕塑〈日〉(Day) 局部