



明末清初繪畫的仿古風

／何傳馨



圖三 傳宋 錢選 鑑古圖 國立故宮博物院藏

舉止優雅的仕女。又精心描繪了多種不同材質的器物，顯示收藏家多方面的興趣。畫的上款「東冕」無法查考是何人，不過由杜堇的交遊、繪畫生涯及當時鑑賞雅集活動的盛行來看，很可能是由畫中主人資助的紀實之作。

相較之下，傳劉松年〈博古圖〉與傳錢選

〈鑑古圖〉看起來就像是運用既有的圖式，拼湊組合而成的玩古圖像。例如劉松年〈博古圖〉中那位掀起壺的蓋子的老者，與杜堇〈玩古圖〉的客人相似。這幅畫另有複本傳世，可能有真偽問題，也可能是畫家重複相同題材，以應付市場所需。錢選〈鑑古圖〉的仿製成份更加明



展出日期：民國九十二年十二月十二日~九十三年三月七日

展出地點：圖書文獻大樓一樓特展室



圖一 明 杜堇 玩古圖 國立故宮博物院藏

今年十二月十二日開始，本院舉辦年度特展，以「古色：十六至十八世紀藝術的仿古風」為題，展出明代後期至清初兩三百年，在好古、尚古、擬古的風氣下，各種藝術質材的仿古作為。規畫為三個主題，首先呈現晚明清初好古風尚的一般現象，包括社會菁英的士與影響所及的百姓庶民；其次，藝術創作者或藝術工匠仿古作為中，所追求的古代典範，所依據的知識來源；最後則側重於從仿古中所創造的新貌。

玩古圖像

繪畫方面，首先呈現四幅以鑑賞古物為題材的畫作，包括：明杜堇〈玩古圖〉（圖一）、傳宋劉松年〈博古圖〉（圖二）、傳宋錢選〈鑑古圖〉（圖三）、明崔子忠〈桐陰博古圖〉（圖四，與創新有關，陳列在第三單元）。這四幅畫的內容相似，都是以人物「觀賞」器物的活動作為描繪的重點，部份圖式的運用也有共同性，不過構圖與畫法不同，出於不同的構思，有的紀實成份較多，有的則可能是受到當時鑑賞風氣的影響，在畫中引用古人故事與圖像，建構出想像的玩古場景。

杜堇（約活動於一四六五~一五〇九）的〈玩古圖〉是展覽宣傳的主角，主要是這幅畫呈現了十六世紀好古風雅之士，鑑賞古物活動的具體形象。這裡有精心布置的庭園，人工與天然配合得恰到好處；華麗卻不庸俗的家俱；有氣度閒逸的主人與興致盎然的客人，搭配著



圖二 傳宋 劉松年 博古圖 國立故宮博物院藏

顯，地上的器物與杜堇〈玩古圖〉有許多相似者，不過畫家似乎並不真確瞭解〈玩古圖〉的器形，在摹寫時，有許多錯誤，例如鬲鼎左邊，放置玉璧的豆，誤為立足器；薰爐蓋頂上的鳳凰裝飾，交待不清；乳爐、碗與洗也變了形狀；銅罇移到右方，博山爐則縮小尺寸，豹蓋熏爐變為卷雲形，瓢形壺沒有花紋，另增加漆案及蓋罐等。二女子的造型又類似劉松年〈博古圖〉中的兩位女子。畫中人物的表情與〈玩古圖〉比起來，要僵硬許多。這些特徵說明這幅畫不是記錄實際的情況，而是借用當時流行的圖式，構成有象徵意義的玩古圖像。這些圖式包括高雅的文人、仕女及各種不同質材

的古器物，器形本身是否描繪得正確，人物所處的環境是否交待清楚，都不重要，畫家關心的是如何營造具有古意的氣氛。

崔子忠（？～一六四四）作於一六四〇年的〈桐陰博古圖〉在營造這種古意氣氛上，就表現得十分成功。畫中有古木奇石，姿態不自然、舉止誇張的人物，地上隨意放置瓶罇鼎彝、畫卷書冊，器形既不考究，配置也不在意，與其說是「博古」，不如說是以古物作為象徵古雅氣息的裝飾物。畫上清高宗的題詩，引用相傳元祐年間，以蘇軾為首的十六位北宋文人雅士，在駙馬都尉王詵家聚會的「西園雅集」故事，影射此畫的內容，將畫中戴高巾的

然而需要「博古」的精神，考究古物的形制名稱，以追求古代禮樂制度。如此，為原本是閒適逸樂的畫面，增加了一層高尚的目的，受畫者將這樣一幅堂皇鉅製懸於廳堂，既炫耀其風雅高尚的嗜好，也顯示在玩古的背後，還有寓道於畫的「形外之意」。



圖四 明 崔子忠 桐陰博古圖 國立故宮博物院藏

主人指為蘇東坡。無論此一推測是否崔子忠的原意，這種博古的畫題與杜堇〈玩古圖〉已有明顯的虛實之差異。

真假古畫

〈玩古圖〉畫幅左上方有五行小字款識，對「玩古」提出嚴肅的解釋，云：

玩古乃常，博之志大，尚象制名，禮樂所在，日無禮樂，人反塊（愧？）然，作之正之，吾有待焉。檀居杜堇。東冕徵玩古圖并題，予則似求形外，意托言表，觀者鑒之。

杜堇認為玩古不過是一般人常有的活動，

將「玩古」的意義提昇到探究古代禮樂制度，「以古鑑今」的儒家思想層次，在晚明論鑑賞的論著中也不乏同調者，如高濂在《燕閒清賞》序文中，抬出唐虞的「稽古之學」與孔子的「好古敏求」，強調古物是「制度法象」、「先王精義」的表徵，所以寄情於古物的目的不是好異搜奇，為耳目之玩，因此「閑日遍考鐘鼎彝書畫法帖窯玉古玩文房器具，纖悉究



心，更校古今，鑑藻是非辯正，悉為取裁，若耳目所及，真知確見，每事參訂補遺，似得慧眼觀法」。當時論者強調文人的「賞鑑」與一般人的「好事」有別。他們主張收藏之外，必需有足夠的知識背景與鑑賞能力，否則只是炫耀財富，或出於貪婪的行為。如屠隆（一五四二—一六〇五）引述唐代張彥遠論〈鑑識收藏購求闕玩〉，將收藏書畫分為「賞鑑」與「好事」二家，真正的鑑賞者，必需具備收藏、鑑識、閱玩、裝褫、銓次等整套的能力與知識，王公權貴如朱宸濠、嚴嵩父子只是富貴貪婪的好事之徒，不足以言鑑賞。類似的言論也可見

於沈春澤為文震亨的《長物志》作序，強調賞鑑所反映的個人的「韻」、「才」與「情」。這些論述其實也反映當時社會的一般情況：將收藏當作玩物的好事者大概比比皆是，而有能力賞鑑者不多。為了應付市場大量的需求，出現許多託名古代或唐宋大家的「假畫」。在今天看來，這些作品或許因為是仿作（或想像之作）而沒有太大價值，不過回到明末清初熱絡的古物交易市場，它們可能都曾經被當作高古的真蹟，在一般民間收藏家間流傳，最後還保留原題，進入清代宮廷內府，成為皇帝的收藏。



圖五 六朝梁 張僧繇 雪山紅樹 國立故宮博物院藏



圖六 唐人 畫雪景 國立故宮博物院藏

此次展出作品中有幾件仿古青綠山水畫，這些作品畫法並不一致，一類較為細謹，以墨線勾勒輪廓，再以重色敷染，即論者所謂「線描法」與「圖繪法」；另一類無墨線勾勒（或不明顯），直接以重色塗染的「沒骨法」。前一類的例子如題為六朝梁張僧繇〈雪山紅樹〉（圖五），唐楊昇〈畫山水〉，李昭道〈春山行旅圖〉，趙伯駒〈滕王閣宴會圖〉；後一類如題為唐人〈畫雪景〉（圖六）。

這兩類青綠山水在山水的造型上都取古拙的平面形，以向上堆疊的方式表現前後關係，不過在設色、勾勒輪廓與點景物的畫法上有明顯區別。〈雪山紅樹〉、〈畫山水〉、〈春山行旅圖〉與〈滕王閣宴會圖〉細謹的設色，工緻纖巧的人物與屋宇，反映出明代後期吳派繪畫的作風；唐人〈畫雪景〉則令人想到松江派的仿古沒骨畫。當時這兩種青綠山水可能同樣流行於畫壇，如活動於十七世紀的鑑賞家詹景鳳記一幅王齊翰（活動於十世紀後半）〈山水卷〉云：

山與石不甚有皴，但用墨筆圈圍，稍稍峻嶒，即以大綠染抹。又不甚有青，稍稍山頂有之。用青綠甚厚，似用兩通而成者。山無苔，惟以墨點小林木于山巔。林木亦不



圖八 明 陳洪綬 隱居十六觀 澆書 國立故宮博物院藏

對，即不尋常，不自然，不合常理，不平衡。奇與正對應的觀念學者認為可能源於東周時的陣仗謀略，後來應用到文學與藝術批評，並經常出現在晚明的評論中。「奇」在繪畫表現上，也視為常形的變形，被歸於晚明變形主義

甚繁多，墨點成後加苦綠其上，大抵其法於樹石畫草草若不著意者。惟屋乃極致精工，法李昭道。其下作勾勒樹，卻于底不作勾勒，直用淡墨筆圈圍，總分闊狹，就以石綠厚塗，尋于石綠上用苦綠作勾勒。大抵五代以前畫人作勾勒樹類若此。

這種畫法近於前一類勾勒的青綠山水。另外記一幅〈唐人青綠山水〉云：

山頭純用大青，下截盡用赭石，赭石處即以赭石勾，加皴，青上不復用青，加皴唯用墨皴而已。山絕不用石綠，行筆極輕細，唯平坡上乃用石綠，坡脚亦赭石，亦以赭石加皴。

則是近於沒骨的青綠山水。在其他地方他也談到隋代展子虔（六世紀後半）的青綠山水



圖七 明 吳彬 陡壑飛泉 國立故宮博物院藏

的畫家，如丁雲鵬（一五四七—一六二二以後）的白描人物，吳彬（活動於一五八三—一六二六）的仿北宋山水、藍瑛（一五八五—一六六四以後）的沒骨青綠畫，崔子忠（約一五九五—一六六四）與陳洪綬（一五九八—一六五二）的古典人物，都具有以奇為古的特質。

展出的吳彬〈陡壑飛泉〉（圖七）是一件精心結構的長幅巨作，原題為宋人，或即緣於與北宋巨嶂山水的風格淵源。畫幅採全景式的觀點，由近景的岩石叢木，向後延伸為陡坡、深谷與懸崖峭壁，主山兩重驟然升起，三段景物間有溪澗激湍，樓閣危橋，縱谷懸瀑與雲風重霧，構成憾人眼目的奇幻之景。有的學者將此種再造北宋山水，化古為奇的新風格，歸因於吳彬在一五八〇年代從四川到福建，飽覽山川的經驗，不過他並未如實描繪眼目見，而是融入宇宙的象徵力量。與范寬〈谿山行旅圖〉的和諧有秩序相比，這幅畫以視覺性的圖象，呈現了一個幻想與疏離的世界，那些由扭動的皴紋形成的山石肌理，縱橫交錯，迴旋聳立的峰嶺，茂密叢聚的樹林，的確讓人感受到一股動態的氣勢，是在看似奇幻不尋常的山水中，透過再現北宋巨構，描繪出亙古以來存在於山川林木中活潑躍動的元氣。

陳洪綬的〈隱居十六觀〉作於一六五一年，是歿年前幾個月的白描人物畫傑作。題識中，似乎預知將不久於人世，除了最後二開作女子與高僧像外，可能都是自我現實生活的寫照，並將畫中人物投射於古人。如第七幅〈澆

之法，是「簡古」的面貌，到二季（思訓、昭道父子，七世紀後半到八世紀）時則達到繁密完備的地步。由這些論述看來，當時人不但對早期以至唐代高古的繪畫感興趣，也確信這些古畫的存在。

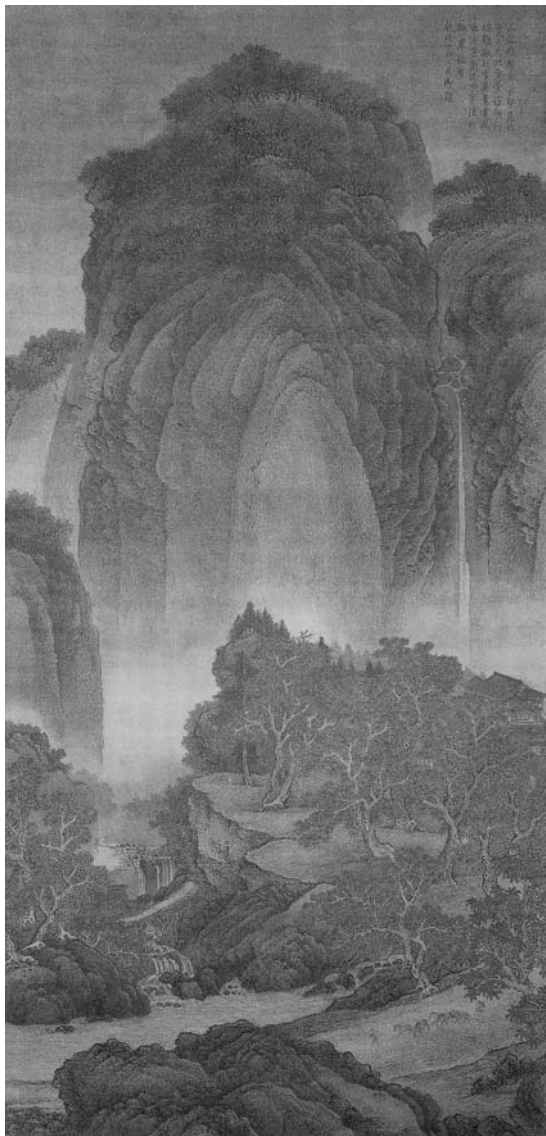
創新的途徑

書畫傳統中「復古」或「仿古」是創作的主要因素，藝術發展由原始，到成熟，再回復原始，成為輪迴的週期，由於後來的階段繼承、含融了前面階段的成就，復古的內容與精神也有所差異。十六至十八世紀末清初的仿古，自然不同於唐、宋、元時期的仿古，他們對古法的認知與仿作，也不可避免的流露出時代因素，透過傳世作品，可以探索當時復古的一些現象。前人的研究已指出晚明繪畫主要的特色之一是「以奇為古」。「奇」與「正」相



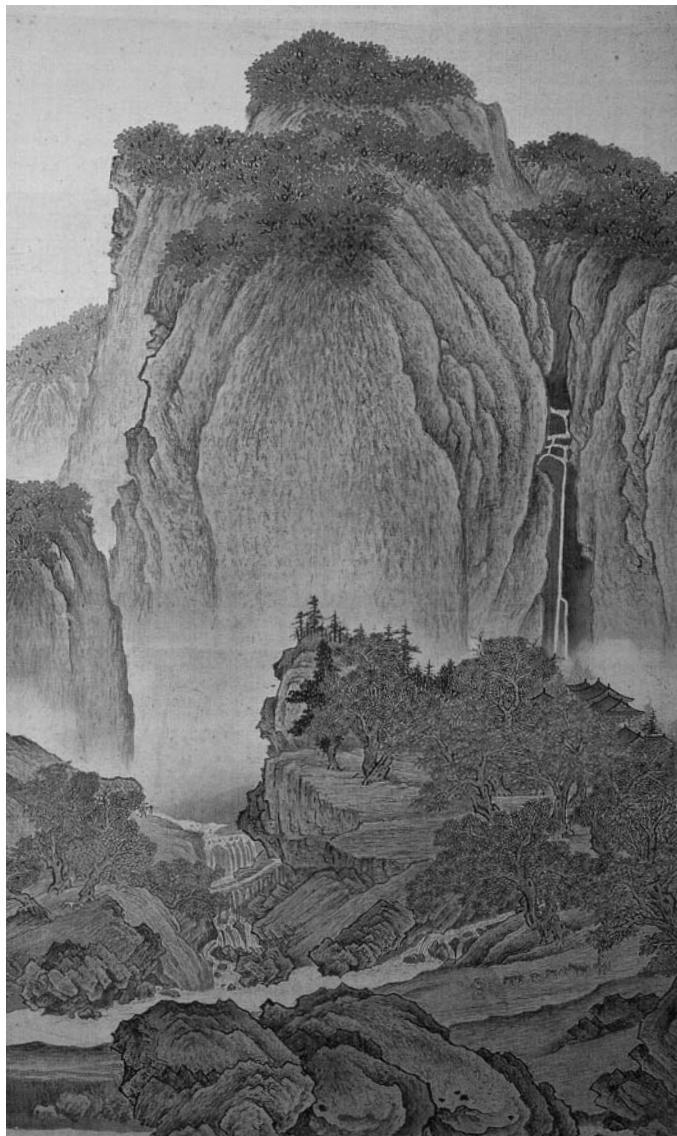
面貌。董其昌（一五五五—一六三六）即是眾所熟知的例子，他一生致力於收藏、鑑別，將傳統的古法，運用在他的創造性的仿古中，在理論與創作上，都對後世繪畫有深刻影響。

展出的〈董其昌做宋元人縮本畫及跋〉（小中現大）冊，共二十一開，每開左題右畫，各幅尺寸不一，質地也有紙絹之分，共臨摹十一位宋元名家的作品，包括李成、董源、巨然、范寬、王詵、趙孟頫、黃公望、吳鎮、倪瓚、王蒙，其中另有趙孟頫、黃公望的仿董源之作。對幅除了六、十三、二十、二十二開外，都有董其昌款的題識。這些題識都摹自董其昌的真蹟，提供了董其昌在一五九〇年代末到一六二〇年代時期收藏活動的例證。



圖一〇 清 王翬 臨范寬行旅圖 國立故宮博物院藏

這套冊頁與前一類想像的仿作不同，根據學者所考，每件臨本都有真蹟為依據，並且是直接對著真蹟的臨本；另外這是「縮本」的臨仿，類似圖譜式的將原來是高頭巨幅的畫軸，縮小為約五十餘公分高的畫冊，作為方便攜帶與臨寫的畫集。當時這種以學習古法為目的的方式可能十分盛行，董其昌及追隨他的正宗派畫家都曾經透過這種方法研究古法。取〈小中見大〉第二開的〈臨范寬谿山行旅〉（圖九）及近人推定為王翬（一六三二—一七一七）所臨的〈行旅圖〉（圖一〇）與范寬原蹟對照，可以看出縮本重在透過忠實的臨摹，記錄原蹟具有特色的畫法，臨本則是對原蹟作了新的詮釋，重在繪畫形式的完成。



圖九 傳明 董其昌臨范寬谿山行旅 國立故宮博物院藏

書〉（圖八），引用蘇軾掌故，戲稱晨飲為「澆書」。第九幅〈噴墨〉，用《神仙傳》班孟故事，「嚼墨一噴，皆成其字，竟紙各有意義」。第十二幅〈杖菊〉，第十七幅〈囊幽〉，第十八幅〈孤往〉都引自陶淵明故事。用誇張古怪的造型，強調這種與古人的關係。

陳洪綬早年在杭州隨藍瑛學畫，後來揚得杭州府學李公麟所繪〈七十二賢石刻〉，經常臨習，奠定他的白描人物畫的基礎。晚年的〈隱居十六觀〉仍然可以見到早年學習李公麟的影響，人物穿著寬鬆的袍服，以清圓細勁的

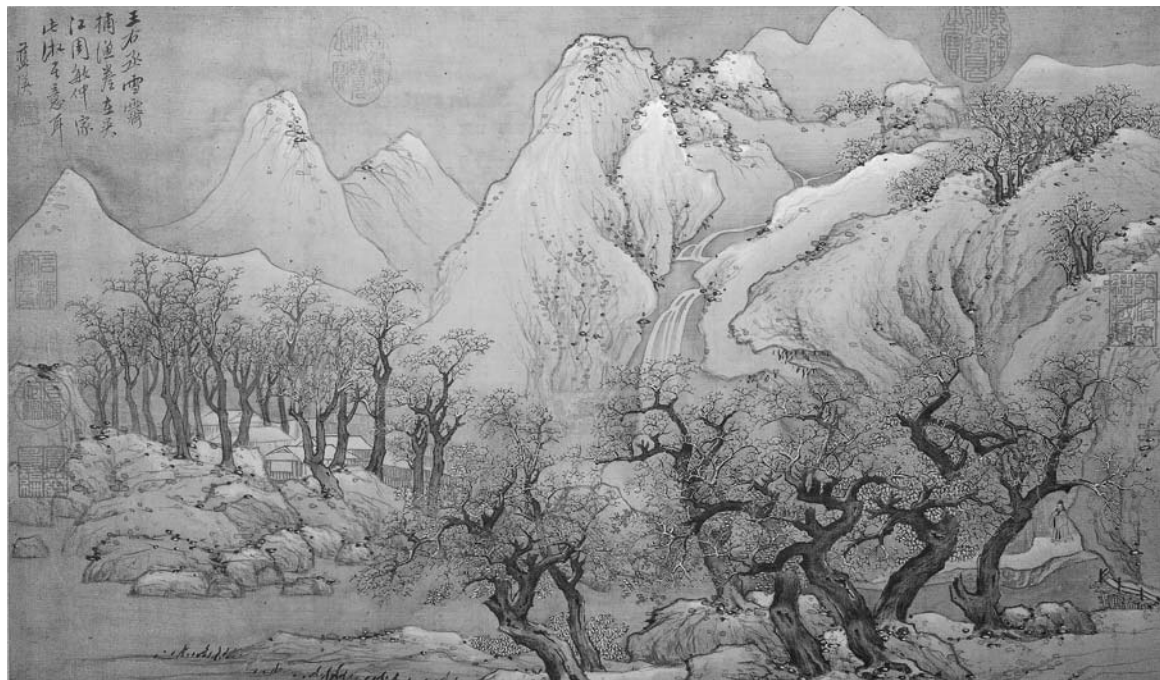
線條，描繪衣摺，增加人物的飄逸之感，加長面部，刻意描繪眼部、鼻翼、嘴唇、耳朵，以凸顯與世俗不同的容貌，達到與古人精神相通的目的。對於繪畫，陳洪綬所追求的不是表面所見的精能，而是破除外在的法度與人為的經營，發自無形的內在本能，他雖然自謙仍然停留在「作家」的階段，實際已達到「入神」的地步。

相對於「以奇為古」的表現，另一群畫家則從知識性的途徑，試圖建立一套繪畫發展的「正統」，經由探討古法，融會古法，創造新的



昌藏趙令穰〈荷鄉清夏〉，第六幅仿米芾〈嶽庵圖〉，第九幅仿黃公望〈晴嵐暖翠圖〉；其他則為仿某家法，包括范寬、董源、李唐、趙孟頫、王蒙等。無論有無臨仿的原蹟為本，這十幅畫實際上都是以主觀的認知，對古法提出新的詮釋，以不同的風格元素構築整套作品，所以雖然強調不同的畫法，卻以個人一致性的畫風統攝全局。

以第一幅仿王維山水為例（圖一一），題識云：「王右丞雪霽捕魚卷在吳江周敏仲家，此擬其意耳。」周敏仲為安徽收藏家，曾有王羲之〈行穰帖〉、趙幹〈江行初雪圖〉、李公麟〈九歌圖〉等名蹟。張丑《清河書畫舫》記載他所藏王維〈雪霽補魚圖〉：「淺絳色，筆法秀雅，布景清逸……雖未敢定為真右丞，決非宋元畫史可及，堪比王敬美家江干雪意卷也。」依此記載，王維原畫設色及筆墨都是雅淡一路，藍瑛此幅雖然稱「擬其意」，卻是接近青綠設色法。院藏中另有藍瑛於一六二三年的〈溪山雪霽〉，中景山石樹木屋宇的畫法，與此圖雷同，後者也題「仿王右丞畫法」。這類畫風與當時復古的「線繪」與「圖繪」的青綠山水有關係。畫中扭動的山石輪廓與皴法，形成一股流動的氣勢，山腳下一排枯樹也轉動軀幹，加深了這種動勢。至於構圖，如董其昌所主張：「古人運大軸，只三四大分合，所以成章，雖其中細碎處多，要之取勢為主。」到清初四王以後將這種分合、明暗、虛實的構圖法則發揮得更為淋漓盡致。



圖一一 明 藍瑛 仿王維山水 國立故宮博物院藏

縮本的縱橫比例雖然並未完全依照原蹟，主山的高度受到壓縮，缺少原畫的高峻之感，不過山石、樹木、屋宇、人物的形狀與位置，大致都與原蹟儘量求似，也刻意模仿原蹟山石塊面的組合方式，及模擬自然的皴擦表現，例如畫山石的輪廓，仿原蹟筆法，作鋸齒狀，筆觸堅實方勁。皴法也同樣用中鋒乾筆，層層擦染，在山石質地的表現上，兩者十分相近。相較之下，王翬臨本像是將崎嶇不平、嶙峋崢嶸的山石，打磨得平緩服貼，原本用來形容經過風化之後，布滿粗糙石礫的雨點皴，在此變為形容柔軟土質的點子皴，融合細而密的苔點，使得山石看來膨鬆濕潤。曲折扭轉的古老樹木，也變為固定的形態。這些圈葉樹，在整幅畫中，擔任了「虛」景的角色。就構圖形式來說，論者形容范寬原作與王翬臨本的區別在於：范寬以龐大而詳細描繪的部份，創造一個雄偉的圖象，各部份並不隸屬於有機的整體；王翬則是以動態的筆觸構築成完整的構圖，產生龐大而連續的氣勢和龍脈運動。

除了以保存或學習古法為目的的忠實臨仿外，明清畫家常見題稱仿某家筆意，師某家筆法。他們摹仿的對象不必確有一作品，而是抽繹古法，以定型化的造形、筆法系統和構圖模式，兼收並覽，融會於一幅或製為成套的作品。展品中藍瑛早年所作〈仿古〉冊即是一例。這套冊頁十幅，有幾幅確指仿某畫，如第一幅仿吳周敏仲藏王維〈雪霽捕魚〉卷，第四幅仿巨然〈蕭翼賺蘭亭圖〉，第五幅仿董其

小結

十六至十八世紀是仿古的盛行時期，在此以前無論山水、人物、花鳥或各體書法，已建立明確的體系，包括個別書畫家、朝代、宗派、地域，均形成各具特色的傳統。當時論著中，常見對前人書畫源流的討論，或是對於各流派優劣的辯論，如眾所熟知，董其昌將唐代以來畫家歸納為「南北宗」兩個系統，其中隱含畫風、畫家身份、繪畫功能及評價高下的區別。這種具有知識性或藝術史觀的創作態度，在明末清初成為仿古書畫的主要內容。

從當時的理論與實踐來看，明末清初的仿古，有忠實的摹擬古人，也有憑空杜撰或想像的復古，不過令人注意的是有創意的「仿」作，也就是以古人的形式母題及特徵作為創作的元素，像詩文用典的方式，在畫中援引既有的題材或筆法類型，有效的表達創作內涵，同時也可能透過轉化、變形與重組等手段，重新詮釋古法，創造新的圖象。

（後記：本文改寫自古色特展圖錄拙文，原題為「博古、擬古與變化：十六至十八世紀仿古風氣下的繪畫」。前兩段修改較多，對原文的內容作了一些修正與釐清。）