

(傳) 董源〈寒林重汀圖〉的觀察與考察

——兼談美術史上一件作品基礎研究的意義

竹浪遠 著 許嘉旂 譯

現收藏於黑川古文化研究所（日本兵庫縣西宮市）的〈寒林重汀圖〉（圖一），以傳稱為五代南唐畫家董源之傑作而廣為人知。但是至目前為止，除了在該研究所的展覽，對外展示的機會不多，未見詳細的研究報告。

筆者服務於此研究所，利用職務之便，每有機會常對此作品進行觀察並收集相關資料。最近曾將這些結果發表於〈（伝）董源〈寒林重汀圖〉の觀察と基礎的考察（上）〉（《古文化研究》第三期、黑川古文化研究所、二〇〇四年三月發行）。拙論中多方論述〈寒林重汀圖〉之傳承、保存狀態、描寫內容、表現技法、風格等基本問題，內容變為些許複雜。因而從中整理出最為重要的內容來做介紹，並針對本例在美術史研究上的意義，陳述已見。

圖一 (傳)董源 寒林重汀圖
日本黑川古文化研究所藏
長180公分，寬115.6公分

一、本圖的概要、相關文獻與傳承

〈寒林重汀圖〉是絹本墨畫淡彩，縱長一八〇公分，橫寬一一五·六公分的掛軸，以水墨描繪出水源豐沛的江南冬季水鄉風景。遠景的河渚與近景的寒林，多以豪放不拘的筆墨描繪而出，稍置距離以觀之，則可見



圖二 (傳) 董源 寒林重汀圖 (局部) 近景人物 (一)

其明確地表現出黃昏之際，雲霞籠罩的遼闊平原。另外，山岳以及土坡、樹幹方面，則用明暗對比強烈的陰影表現，顯示斜射而進的夕陽餘暉。此特徵符合北宋後期沈括的《夢溪筆談》卷十七中「如(董)源畫落照圖、近視無功、遠觀村落杳然深遠、悉是晚景、遠峰之頂、宛有反照之色」的記述，也因此，此幅雖無作者落款，卻被評價為最重要的董源傳稱作品之一。



圖三 (傳) 董源 寒林重汀圖 (局部) 近景人物 (二)

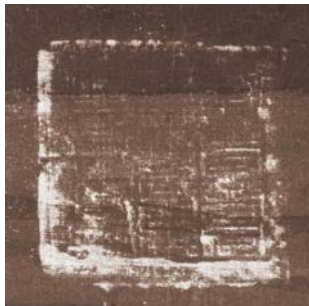
畫中近景的寒林背後繪有四間茅屋，其中右側兩間環繞著竹籬，後面則為竹林，讓人聯想到隱士居所。另外，左側兩間入口敞開，內部放置桌椅數張，可見人物休息樣態。(圖二)此應是設置於沿路的旅店與販酒的店舖。屋舍前的坡道中也繪有持傘與背負行李的旅客。(圖三)中景丘陵左右側的山麓繪有水村，見有房舍數棟及泊於岸邊的小船。特別是左側的村莊中，房舍前隱約殘留著表示人物的輪廓線條與色彩，詳觀之，可知是描

繪著持傘的人物。

鑑藏印除了南宋·理宗朝(一二二四)~一二六四)的「緝熙殿寶」、元朝後期的殿閣印「宣文閣寶」(圖四)之外，還鈐有明末的米萬鍾(一五七〇)~一六二八)、清末的王懿榮(一八四五)~一九〇〇)等印。另外畫面右邊鈐有大型的朱文方印(圖五)，或為某朝殿閣印之類的印章，但因為印影不清，無法判讀。(註二)



圖四 (傳)董源 寒林重汀圖
鑑藏印「宣文閣寶」



圖五 (傳)董源 寒林重汀圖
不明鑑藏印

裱褙上方的詩塘中有明末董其昌

(一五五五)~一六三六)「魏府收藏董元畫天下第一、董其昌鑑定」的題記，由是知之，此物曾入藏於南京徐家。其始祖徐達(一三三二)~一三八五)，乃明朝開國功臣，受封為魏國公。此外，還附有原來裝裱於本幅下方，現在則另成別卷的清朝洪瑩(一八〇九)與端方(一八六一)~一九一一)的題識。另，收納此圖的外箱中，記有近代日本的漢學者——內藤湖南(一八六六)~一九三四)的題記。〈寒林重汀圖〉的名稱，可見於北宋末年的《宣和畫譜》(一一二〇年序)卷十一董元、元代吳鎮「山水跋」(《梅道人遺墨》)、明初·貝瓊「題董源寒林重汀圖」(《清江貝先生詩集》卷四)、明·張宇初「題吳至靈葆和藏董元寒林重汀圖歌」(《峴泉集》卷四)等記載，但無法確認是否即為此幅。

本畫明確出現於文獻中是在明末以後，載於董其昌的《畫禪室隨筆》卷二畫源與張丑《清河書畫舫》(一

六一六年序)已集補董源。此後，

見於清代李佐賢《書畫鑑影》(一八七一)卷一九、李葆恂《海王村所見書畫錄》(一八九九年以前稿)及《無益有益齋論畫詩》(一九〇九年序)卷上，近代以後則見於完顏景賢《三虞堂書畫目》(一九三三年刊行)卷下、大村西崖《文人畫選》第二輯第二冊(一九二二)等記錄，但此際皆尚未給予「寒林重汀圖」之題名。回溯上述收藏來歷，可以得知在南京徐家之後，經過了董其昌、米萬鍾、洪瑩、王懿榮、端方、完顏景賢等人收藏。

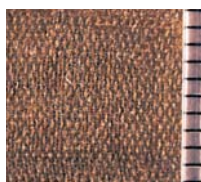
本畫約在民國十四至十五年間傳入日本，透過大阪美術商——博文堂，而成為詩人畫家竹添履信(一八九七)~一九三四)的收藏(註二)，「寒林重汀圖」之名，即成於此際。現在的裱褙，改裝於入藏竹添履信之時。之後，在一九三五年，歸於建立黑川古文化研究所收藏基礎的第二代黑川幸七(一八七一)~一九三八)所有，直到現在。

二、作品觀察與考察

(一) 畫絹與保存狀態

此作所使用的畫絹是由每一平方公分以約四十二條的經線與約二十六條的緯線所織成(圖六)。經線與緯線雖都使用較粗的線而幾乎沒有間隙，但織線的粗細與間隔也並非完全均一，給人質樸

而又堅牢的印象。經緯線的間隔均呈密緻，每兩條經線緊接並列，與一般畫絹不同。



圖六 (傳)董源 寒林
重汀圖 畫絹 (1mm)

在保存狀態方面(註三)，因是歷時數百年的古畫，畫面產生數條摺痕與斷裂情形，並可見多處修復的補絹。特別是畫面縱向中心線附近及左右兩側部分有許多傷痕，中心線附近的裂痕將畫面切割為兩半。亦即現狀是左畫面與右畫面的畫絹呈接合的狀態。如將左右畫絹擴大比較，則見右側之緯線稍稍較粗，因可得知此當初即以二絹接合而成。(註四)

此畫目前所使用的補絹，可以分為三大類。其中兩種被推斷為明末至清朝時期的補絹，另一種則被認為是一九二八年在日本重裱時所用。每個補絹處都有圖案的補筆。但是在詳細觀察下，可以得知一個結果，就是這些補筆處只限於基本的補絹部分，對於原畫絹的部分，並未進行大規模的補筆而重新描繪。因此，本圖的保存狀態雖然有細絹的缺漏，但從年代之久遠而言，保存狀況尚稱良好。

(二) 各部觀察與考察

藉著觀察各細部分的表現，我想就本圖的繪畫史上的意義，從以下四個觀點來加以考察。

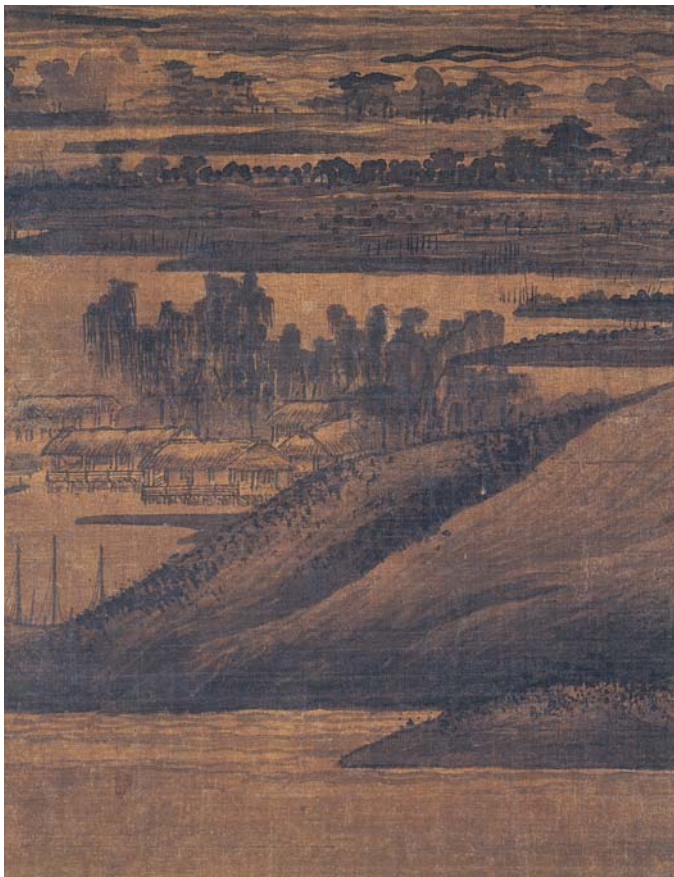
(1) 摹寫因素與正本原來的因素

如同前述，本圖因與《夢溪筆談》的記述一致，所以做為傳承董源作風的作品而受重視。但一般的意見認為此幅並非真跡，而為質優的摹寫作品。實際上，詳實觀察後在許多部份可看到摹寫敗筆處，可確認為摹本無誤。但是另一方面，它也有許多繼

承原有表現的部分，可以復原正本舊有的風貌。

以下是這些摹寫敗筆處與正本原來的表現。首先是遠景的重汀部分，水墨層延續至畫面上方部份，表現出黃昏時刻雲霞籠罩的江南平原，與《夢溪筆談》的記述相對應，此為適合遠觀的表現，但是在畫面左右的表現上卻見差異。左側在表現樹叢等部份較為具體，而右側卻看不見明確的主題，描寫較為曖昧。本來右側應為雲霞與水面等的表現，然而由於摹寫之故使其意義變得難以理解。不過，將地平線迫近至上方並與雲霞一同處理的方式，則繼承了唐朝以前空間表現的古典因素，此表現特徵在(傳)董源《夏景山口待渡圖卷》(遼寧省博物館)等其他傳為董源的作品中亦可得見，但相對於該類作品在畫面上方皆以餘白表現來處理，本圖卻是將水墨層延續至畫面上方，應是承襲著古式手法。

中景呈雙丘狀的丘陵與近景的土坡，以具有董源特徵的「披麻皴」與



圖七 (傳)董源 寒林重汀圖(局部) 披麻皴和線皴的使用

藉由墨層呈現陰影，以表達黃昏夕照的光與影(圖七)。但是，輪廓線所作出的形態，與其內部皴法與陰影所營造出的立體感，並不協調，這些不自然的部分顯示其為摹本。本幅中披麻皴為柔和的線質，所呈現的形態當比元朝以後定型化線條來得早，但從董源當時，即披麻皴發生時的狀態

來看，還是稍見變質之處。近年所發現的五代·王處直墓〈山水圖壁畫〉(河北省曲陽縣出土)雖為華北的作例，但是唐代時所被使用的寬幅線皴已轉化成筋狀，顯示出近似披麻皴的樣貌。江南的披麻皴，或許也在這種近似唐代皴法的狀態下發展而來。另外，〈寒林重汀圖〉的山腰陰影中，

繪有以水墨濃淡來表現寬幅帶狀的部分，此或為正本裡應用了唐式寬幅線皴之痕跡的表現。

近景寒林部分，描繪十數株雜木，表現樹枝相互交錯的複雜。雖然沒有如實地描繪樹枝前後具體的關係與其相互纏繞的景象，可看出摹寫的極限，但如仔

細分類枝、幹的畫法，可發現幾乎不見相同的種類，並且分開描繪著。這反映出是為了解開與原作母題的同一化，而有著表現自然植物之多樣性的高度意念。源自正本中的高度表現，也可從寒林附近的空間表現中(圖八)觀察得知。加上其適當地表現出生長於狹窄空間裡各樹幹的前後關係，隨著森林整體從左下往右上傾斜，漸次深入的複雜空間表現，於焉達成。再者，夾於兩側土坡從碼頭開始延伸的坡道，雖為寒林樹幹所遮掩，仍漸漸地深入至野間小店，甚至連店內的样子亦可窺見。換算成實際距離，在僅僅二十公尺的狹窄空間中，描繪出充沛的空間厚實感。此可謂達成了五代至宋朝之間山水畫中所高度追求的空間表現，相當地保存著正本原有的圖樣。

(2) 與江南山水畫系統作品的關係

〈寒林重汀圖〉將平穩的球狀山形與地平線逼近於畫面上方的手法，與其他董源作品有著共同的特徵。另

外，垂柳與蘆葦也如同（傳）董源〈夏景山口待渡圖卷〉、北宋末至南宋初·江參〈千里江山圖卷〉（國立故宮博物院）、南宋·李氏〈瀟湘臥遊圖卷〉（日本東京國立博物館）等作品中所能得見，為江南山水畫中最常被描繪的母題。

其中，在主題與描繪方式上，與

趙幹的〈江行初雪圖卷〉（國立故宮博物院）（圖九）有許多共同點。在蘆葦方面，莖與葉的線條畫法基本上一致。竹林方面，則用大略的淡墨面來表現出被夕陽餘暉所照射的樹葉之狀態，這種筆法也有著共通之處。在寒林的畫法上，樹枝、樹幹及露出地表的根等等形狀，如樹



圖八（傳）董源 寒林重汀圖（局部） 近景的空間表現

圖九 五代趙幹 江行初雪圖卷（局部） 國立故宮博物院藏



幹中的陰影表現等各因素也都十分類似，可說是同一系統的畫法。但是兩者在樹的形狀上可看出許多不相同的種類，由此可知，某一部分並非摹寫自他方，兩件作品是源自相同風格而個別完成的作品。

這些看得出與其他江南山水畫所相關聯部分，證明本圖與前述諸作可並列為江南山水畫之大流派下的作品。特別是與《江行初雪圖卷》類似之處，兩者共通的畫風，印證其為江南山水畫的畫風之一而成立，與前述《寒林重汀圖》中的古樣要素（重汀延伸到畫面最上方的古式空間處理、山岳的陰影看得到唐朝線皴要素的痕跡、穿過樹林看到野間小店的高度空間表現）一併考量，可認為此圖傳承著南唐盛行之董源畫風的可能性是相當高的。

(3) 關於降雪表現

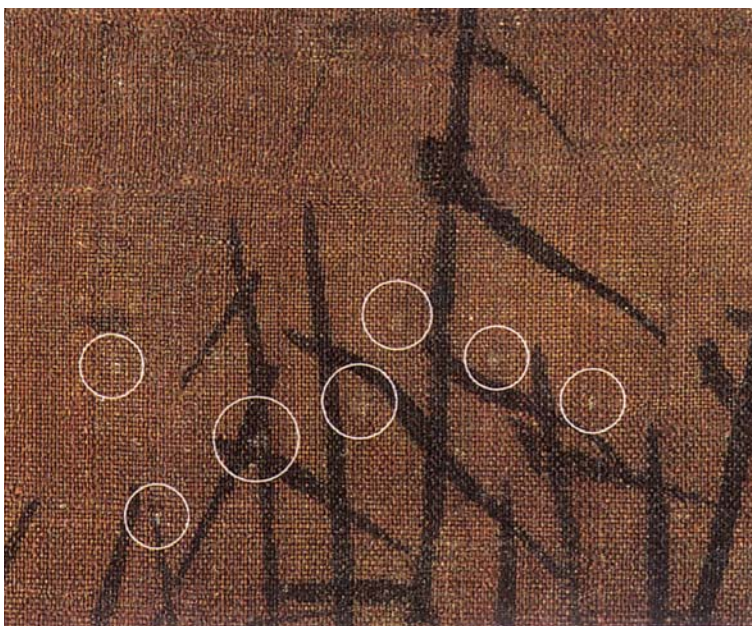
本圖與《江行初雪圖卷》

的共通點，於天候表現上也可以一窺究竟。《江行初雪圖卷》中藉著散佈白色顏料的飛沫來表現雪景，《寒林重汀圖》也是採取相同表現。

遠景左邊遠樹部分、中景左邊柳樹部分與右邊屋舍周圍、近景右邊竹林週邊等部分，都殘留著使用白色顏

料的飛沫痕跡（圖十），使用高倍率的雙眼實體顯微鏡加以觀察，可發現白色顏料呈黏土狀陷入附著在畫絹纖維上，可以斷定是降雪表現。圖中描繪持傘人物，與《江行初雪圖卷》中持傘的漁夫亦相符合。（圖十一）

南唐盛行描繪雪景圖之事，在米



圖十 (傳)董源 寒林重汀圖(局部) 降雪的表现



圖十一 五代趙幹 江行初雪圖卷(局部) 撐傘人物

芾《畫史》的記述中可得到確認。北宋後期，這些作品被傳稱為王維之作而流傳散布。再者，保大年間（九四三～九五七）元旦大雪之際，南唐中主舉辦賞雪宴會，令畫家們合作繪其盛景，當時即由董源擔任「雪竹寒林」部分，可知他擅長這種表現。（鄭文寶《江表志》）

由此可知，本圖在歷史文脈上，不單有沈括所稱讚的「落照圖」要素，還兼備了南唐「雪景圖」的要素。因其描繪黃昏夕陽餘暉之際，驟雪飄落，這種極具微妙又令人印象深刻的情景，在追求高度的自然描寫上，足堪稱許。

在考量作為雪景圖所持有的意義內容上，詠誦江南地方晚秋與冬季之旅的五代詩句，可為參考。在伍喬「冬日道中」（《全唐詩》第七四四卷）「去去天涯無定期，瘦童羸馬共依依；暮煙江口客來絕，寒葉嶺頭人住稀。帶雪野風吹旅思，入雲山火照行衣；釣台吟閣滄洲在，應為初心未得歸。」中，詠誦帶著幼童、瘦

馬冒著風雪踏上旅途的景致，與黃昏渡口的寂寥情懷。另外，沈彬的「金陵雜題二首」（《全唐詩》第七四三卷）、「（四句略）古樹著行臨遠岸。暮山相亞出微煙。千征萬戰英雄盡。落日牛羊食野田」、「暮潮聲落草光沈、賈客來帆宿岸陰、一笛月明何處酒、滿城秋色幾家砧（二句略）、今日到來何物在、碧煙和雨鎖寒林」中，詠歎出臨江古樹、日暮黃昏的山景，泊岸船客在月夜笛聲中買酒，以及籠罩在晚秋濛濛煙雨中寒林的情境。

根據這些詩詞來看，在雪花紛飛之中描繪出日暮黃昏的山景、江水、寒林、野間小店與休憩其間的旅客和行人，這幅作品有著行旅圖的內容。當時的知識份子有很多因科舉考試或地方赴任而旅行的情況，對於有此境遇的他們來說，本圖或可認為是描述冬天江南旅情的作品。

另外，在作為雪景圖意義而言，還有一個重點就是，雪除了代表豐收的吉祥寓意，也有當作美景來欣賞的

傳統。唐朝時，有太宗與玄宗等人所作的喜雪詩，五代南唐中主舉辦的賞雪宴會也是沿著這個傳統而來。

帶有吉祥寓意及美麗景色的畫面呈現，與嚴寒的旅程所給予人的印象，乍看之下兩者似乎有所衝突，但除了特定的故事題材以外，在山水畫的作品裡，大多數沒有嚴密的主題，而畫中許多母題則蘊涵了各種意象且並存於畫面之中，鑑賞之時，則可將與之相稱的意象抽出擴大而加以欣賞。如同〈寒林重汀圖〉般的畫作，或許就是當時宮中或文人官邸中所舉辦的冬季宴會上，作為祥瑞或是賞雪等應景之際所鑑賞的作品吧！（註五）

(4) 製作年代的推定

上述分析可以確認此作是傳承董源時代江南山水畫風格的重要摹本。董源作品受到摹寫的時代，第一可推想到的是北宋後期，因米芾與沈括而使之再次受到評價。但是考慮到該作有多處的摹寫敗筆，與其壯觀的自然景色及所構成的點景物，不免令人猶豫，此是否就是追求高度寫實性的北

宋末期之摹寫。由繪於近景土坡上黑色的點苔缺乏變化之情形看來，讓人想到這是比南宋初期江參作品更呈形式化以後的風貌，因而推定是較之更晚的年代。

這裡令人注目的是，本書特意使用粗放的筆致，同時也追求藉由水墨陰影來表現日暮餘暉與大氣。特別是中景丘陵上的點描畫法與樹葉，使用的是像稻桿筆般的特殊粗筆，可以窺知本畫作者精通於這種表現。這樣的構思意向，與南宋末期運用所謂「蔗渣中結」（蔗渣草結）的粗筆，藉以高度地表現大氣與光線的牧谿作品〈瀟湘八景圖〉，不是有著相同時代的傾向嗎？

牧谿的山水畫，繼承中唐興起的江南潑墨山水的傳統，接續五代的董源·巨然、北宋後期至南宋前期米芾·米友仁父子之後，被賦予潑墨畫風第三代之復興者的地位。另外，在追求光線與大氣的效果上，也可視之為董源、巨然以後之江南山水畫的復生者。這些復興，被認為是基於牧谿

所屬的禪林墨戲以及南宋院體畫對於光線與大氣的極致表現，兩項出現在同時代的狀況下而成立的。作為牧谿畫成立基礎的南宋後期繪畫情況，也提供了如同〈寒林重汀圖〉這樣摹本的土壤，承續董源作品使用粗放的筆墨來追求光線與大氣的特質。

在本圖遠景上所指出左右表現之差異，因摹寫敗筆的程度相當大，推定也有是重摹本的可能性。此畫或在北宋末期董源再度受到評價之時曾有

第一次的摹繪，之後經過一百多年的南宋後半時期再度受到摹寫，這種間隔傳寫的狀況也不無可能。元末的吳鎮（一二八〇～一三五四），曾學習類似本作之董源畫風，繪出表現月下江湖景色的〈漁父圖〉（圖十二）（國立故宮博物院藏）。他對於董源畫之學習，與其說是直接攝取自具有五代董源畫風的真跡，反倒是近似於如同本畫之實際的製作年代，皴法與陰影表現也有幾分變化，感覺上是經由較



圖十二 元 吳鎮 漁父圖 國立故宮博物院藏

容易理解的摹寫傳承而來，這種可能性或需予以考量。

如果真是如此，〈寒林重汀圖〉不單單只是重要的摹本，本圖在考量繪畫史的風格變遷之上，則更具有具體性的意義。現階段雖還只是推論的境地，但今後包含那些尚未讀解的鑑藏印之問題，期待能藉由光學的調查來進行更深入的研究發展。

結語——作品基礎研究之意義

本研究中網羅性地提出了作品的傳來資訊、保存狀況、表現技法、描寫內容以及風格年代等各方面的基本問題點。以往，美術史研究成果之發表型態，乃是對特定的問題集中論述而成之論文，或是以美術全集、展覽圖錄等的短文解說為中心，然而對於個別作品之基礎資料訊息，能夠進行具有綜合性、整體性地來報告之作品基礎研究，此種型態似乎尚未受到多數的認可。

但是，考慮現今之美術史對於進行現存作品的調查，明瞭各時代的代

表作品，大致可知悉風格變遷等的研究現狀，加入新作品的介紹並對各作品進行更為精緻的研究，勢在必然。

例如畫絹組織與修補狀況、細部描寫等等，雖是基礎的資訊，但是放置在展示會場櫃內的展覽與短時間的特別提件參觀等，猶是不易觀察、記錄的。像這樣將資料訊息公開給大家共同擁有，對美術史研究當可提供更深入的實證性。

作為基礎研究，將題跋與印章藉由照片、翻刻的介紹，其優點在於可以謀求資料的充實，並在特別參觀等調查中，得以減輕做筆記所費的勞力

並提供更多的時間來進行觀察。

對於印章的比較，一般雖多藉由照片來進行比對，此時，照片的精確度相當重要。因此將印章做成實物大小或是加入尺標來介紹是很重要的。這次訪台期間曾參觀了故宮院藏的（傳）巨然〈蕭翼賺蘭亭圖〉（圖十三），並將作品中的「宣文閣寶」印與刊載於《古文化研究》〈寒林重汀圖〉刻有尺寸的實物大彩色照片做了比較觀察。結果〈寒林重汀圖〉印色的附著量雖然較多，但是從印影與印色的質感，可以判斷應是相同的印章。但是印章的尺寸上，縱橫皆有數



圖十三 五代巨然 蕭翼賺蘭亭 國立故宮博物院藏

毫米的差異。將畫絹擴大觀察得知，〈蕭翼賺蘭亭圖〉的組織與〈寒林重汀圖〉的組織稍有不同，因為同是普通的宋絹，可以明瞭尺寸上的差異，是因重新裱褙等因素造成絹布收縮率的差異而引起。畫絹組織的報告，對於印章的比較上也有助益。

如同上述之基礎研究的充實，對於提昇處理多數作品之論文的精確度，應該也有助益。現今出版許多有關作品之研究報告，藉由參照類此基礎研究希望能夠寫出更加精闢的論文，期待這樣的研究狀況早日到來。

在進行實際基礎研究之時，能夠花費時間對作品做出詳盡觀察的收藏館方研究員，是最適任的人選。雖然博物館與大學同樣擔任研究美術史的角色，但也有不少會因為費用及藏書的不足而使得研究難以進行的情況。有關此點，仔細地對珍藏作品進行觀察做出報告之基礎研究，能給予從業人員研究的機會，並提昇其研究能力。

近年來導入光學調查、成分分析

調查等科學技術的研究相當盛行，委託其他專家來從事調查的情況也日漸增多，即使在此情形下，博物館的研究人員亦應掌握留存於各個作品中的製作技法和傳來之資訊，這樣對促成更有效率且更有意義之調查當會有所幫助。

以上論述了作品基礎研究的功能，但是為了讓實際的報告不陷入形式主義且有其意義內涵，必須要有針對各作品產生問題意識來做觀察與調查之態度。另外報告發表過後，期望未來的研究者，切勿將之認為臻於完美無懈可擊，而是每當有機會時能導入新的研究方法加以反覆驗證，採取能夠得到更正確且深入理解之態度。本篇發表對於今後作品基礎研究的充實上，如能成爲此許參考，則甚感榮幸。

註釋

一：關於鑑藏印，將原尺寸彩色圖版與運用電子圖像處理來強調印影的黑白圖版，擬刊載於拙論〈（伝）董源（寒林重汀圖）の觀察と基礎的考察（下）〉（《古文化研究》第四期）上。另外，也將刊載題跋、著錄類、圖版與翻刻，敬請參考。

二：關於竹添氏收購本圖之經過，附錄於他的遺歌集《晴天》（創作社，一九三四年）中，小說家志賀直哉追悼文中亦有詳細敘述。請參照拙論附註三一。

三：損傷部分以及補絹所使用的絹布種類之保存狀態圖，請參照拙論之圖十一。

四：左右絹布之組成並無差異，劣化程度亦相同，兩者的差異在於手工業同一製品的範圍之內。

五：作為雪景圖之本圖在繪畫史上的意義，預定在今年發行《古文化研究》第四號之下篇裡進行詳細的論述。

後記：

本文作者竹浪遠先生，日本青森縣人，生於一九七二年。專攻中國繪畫史，爲日本當今少數研究中國美術史的後起之秀。一九九八年畢業於東北大學研究所，現爲日本黑川古文化研究所研究員。去年（二〇〇四）秋天，竹浪氏得台北西區扶輪社之贊助前來台北進行學術交流，應本院之邀於圖書文獻館進行公開演講，是時由敝人擔任口譯。其演講內容充實、論述精闢，頗受好評，乃受邀刊載於本刊。譯文由輔大日研所許嘉旂君擔任，再經敝人修訂而成。

書畫處 陳階晉 謹識