



明 文伯仁 溪山秋霽圖 局部 國立故宮博物院藏

董其昌和蘇州畫壇的關係略考

植松瑞希 著
黃文玲 譯

董其昌和蘇州畫壇的關係很複雜，或許可以說是互相矛盾。他一方面認為蘇州著名畫家沈周和文徵明是文人畫家的正統，另一方面他身為松江畫壇領袖，立場是必須使松江地區的風格勝過其最大競爭者蘇州地區的風格。但是，為了超越前人的成就，他在實際創作過程中卻又不得不參考蘇州畫壇的作品。本文首先觀察明末時想要超越蘇州美學意識的氣勢是如何的高漲，以及董其昌在此間扮演了什麼樣的角色，接著關注文徵明姪子文伯仁的作品，分析董其昌從文伯仁的王蒙風格作品中學習到什麼，又如何創造出獨特性。

明末對蘇州畫風的評價和董其昌

十六世紀明代中後期，在批判浙派畫風的背景之下，畫史上曾出現過一個浙江地區和蘇州地區相互對立的結構。所謂「浙派」，是指以杭州（浙江省）出身的職業畫家

戴進（一三八八～一四六二）和被視為其後繼者的吳偉（一四五九～一五〇八）為軸心的繪畫流派。（註一）有學者認為這種對立的開端是起於會稽（浙江省）的文人陳鶴（一二五〇～一五六〇），他讚揚浙江粗放的筆墨傳統，而批判「並非如此」的

蘇州畫風。另一方面，松江華亭人何良俊（一五〇六～一五七三）傾慕文徵明（一四七〇～一五五九），對蘇州文化傾倒，利用「浙江」等於「粗放」的畫風概念，批判陳鶴等人將始自時儼、汪肇（活躍於十六世紀前半），以及蔣嵩、郭詡（一四五六～



圖二 明 文伯仁 萬山飛雪圖 東京國立博物館藏
Image: TNM Image Archives



圖一 明 董其昌 青弁圖 克利夫蘭美術館藏
引自《世界美術大全集東洋編8》，小學館，1999。

一五三二）、張路（約一四九〇～約一五六三）等人共同具有的粗放筆墨，到近年時墮落成任意的塗抹。何氏更進一步主張，戴進或吳偉等人本來就是職業畫家，比不上沈周或文徵明等文人畫家（《四友齋叢說》卷九）。最後，如眾所皆知的，「浙派」等於「職業畫家」的圖式成立，否定其畫風的論調獲得勝利。

不過，就如同蘇州書法家祝允明（一四六〇～一五二六）不拘於這種對立，讚揚戴進畫作云：「有明畫家，推錢塘戴生。筆墨淋漓，以雄老特名」（《懷星堂集》卷二六）。至少到十五世紀為止，即使在蘇州，戴進也

被視為明代第一的畫家，料想他帶給這個區域的繪畫風格上的影響也不少。可能是十六世紀對浙派沸沸揚揚的批判，導致「像浙江的」畫風的粗放筆墨，從明代蘇州畫壇各式各樣的成果之中被排除，而另外規範定義出何謂「像蘇州的」畫風。

關於這方面，要注意的是當時對謝時臣作品的評價。蘇州畫家謝時臣（一四八七～一五六七以後），因為其大幅作品果斷用墨的畫風，被蘇州近郊太倉的王世貞（一五二六～一五九〇）指出與戴進、吳偉風格相類（《弇州山人四部稿》卷一五五）。厭惡浙派的何良俊之所以嚴厲批評謝時臣

筆墨「濁俗」，為金錢作畫，具有強烈的職業畫家傾向，大概也是出於這個緣故吧（《四友齋叢說》卷二九）！之後，紹興（浙江省）的徐渭（一五二一～一五九三）在《書謝叟時臣淵明卷為葛公旦》中提到：

吳中畫多惜墨。謝老用墨頗侈，其鄉訝之，觀場而矮者相附和，十之八九。（《徐文長文集》卷二）

說明謝時臣用墨頗「侈」的畫風與以「惜墨」為宗旨的蘇州主流，性質有異。休寧（安徽省）的詹景鳳（一五二八～一六〇二）則謂：

謝時臣，字思忠，號樗仙，姑蘇人。：筆力蒼勁古雅，而尤長于雲

烟，以與山水映帶，蔚蔚生奇。吳中諸子乃以其筆沈着而蒼，不同吳俗細嫩，遂指為工匠而卑之。：（《明弁類函》卷四一）

顯示謝時臣沉著雄渾的筆力在喜好「細嫩」的蘇州無法被接受。倘若將他們的證詞反過來看，可知我們能觀察到在十六世紀後半，當時人認為「惜墨」且「細嫩」的畫風代表著蘇州的畫風。

徐渭所說的「惜墨」，推測是與謝時臣畫風形成對比的謹慎精緻筆



圖四 明 文伯仁 萬壑松風圖 東京國立博物館藏
Image: TNM Image Archives



圖三 明 文伯仁 溪山秋霽圖
國立故宮博物院藏

墨。而詹景鳳所謂的「細嫩」，具體指的是哪些畫家的作品呢？詹景鳳在對周臣的評述中有云：

周臣，字舜卿，號東村，吳縣人。…筆法蒼勁古雅，所少惟秀潤爾。…吳人以其近工人也而卑之，若知畫仍當置臣高等。蓋吳自文徵仲後，畫就軟婉嫩媚…。

詹景鳳的看法有兩個值得注意之處：其一是，同樣是蘇州畫家以筆力強健聞名的周臣，於十六世紀後半在同鄉被蔑視為畫工，其二是蘇州喜好「軟婉嫩媚」之繪畫的傾向，始於文徵明以後。至於文徵明本身的畫作，詹景鳳認為小幅作品精良，但大幅作品氣力稍差；其高徒錢穀（一五〇八～約一五七八）等人雖然活躍，但並未超

畫家直接學習古畫而呈現自己的詮釋更為優秀，又說蘇州人輕蔑他們而稱他們為松江派，是不妥當的。

綜上所述，在十六世紀後半批判浙派的沸騰聲浪中，與其粗放筆墨相對照的，由文徵明而來的「軟婉嫩媚」畫風，被評定為代表蘇州的審美意識；接著在十七世紀前半，反而看到蘇州畫家維持著只願保護此畫風之姿態，而不再苦心創造，在與松江畫壇的比較過程中逐漸被否定。董其昌

出老師的教導，可說自文徵明以後的蘇州畫壇已經衰微（《明弁類函》卷四）。十六世紀後半的蘇州畫壇，捨棄了被看作是「浙派式」畫風的謝時臣或周臣，僅重視文徵明一路的仿古詮釋。這樣的選擇，預示了不久後蘇州畫壇步入絕境的狀況，這點真令人感到意味深長。

關於文徵明本身的畫風是否只是「軟婉嫩媚」，還有，如同詹景鳳所言，其後繼者是否只是沿襲此畫風，當然還有討論的餘地，但是存在著以這種角度分析十六世紀後半狀況的同時代人，卻也是事實。十七世紀前半，談及松江畫壇勢力擴大的文獻屢屢被引用，蘇州范允臨對現狀的批判也有一部分是承繼詹景鳳的見解。范

也贊同這種看法，曾有「吳中自陸叔平後，畫道衰落」語，認為自文徵明的高徒陸治（一四九六～一五七六）以降，亦即從十六世紀開始，蘇州的畫道已經衰微，並批判其「纖媚」

（《容臺別集》卷一、卷二）。對松江地區出身的高官、以書畫家、鑑定家成名的董其昌而言，奠定與蘇州的「軟婉嫩媚」相抗衡的審美意識是重要的，可能也受到周圍人們的期待。若根據范允臨的證詞，董其昌在當時可說是

允臨（一五五八～一六四一）提到：

…今吳人目不識一字，不見一古人真蹟，而輒師心自創，…間有取法名公者，惟知有一衡山，少少彷彿模擬，僅得見形似皮膚，而曾不得其神理，曰吾學衡山耳。殊不知衡山皆取法宋元諸公，務得其神髓，故能獨擅一代，可垂不朽。然則吳人何不追遡衡山之祖師而法之乎？即不能上追古人，下亦不失為衡山矣。此意惟雲間諸公知之。故文度、玄宰、元慶諸名士能力追古人各自成家，而吳人見而詫之，曰此松江派耳…。（《輸膠館集》卷三）

范氏認為相對於蘇州畫家只知仿效文徵明，趙左（約一五七〇～一六三三？）、董其昌（一五五五～一六三六）、顧元慶等松江（雲間）

成功的。在十七世紀時，董其昌居住的地方——松江，因具有與蘇州不同個性的文人畫風，已經廣為人知，這有部分也是來自董其昌的努力。

文伯仁的王蒙風格山水的特徵和董其昌

就實際畫作來說，文徵明譜系的畫家和董其昌有著什麼樣的關係呢？在思考這個問題時，我想要以文伯仁（一五〇二～一五七五）作為關



圖六 明 董其昌 丁巳九月山水圖 國立維多利亞藝廊藏
引自An Album of Chinese Art, The National Gallery of Victoria, 1983.

割。在〈溪山秋霽圖〉的上部，利用空白表現的水面一度中斷了從下方開始的連續性，並進一步利用空白表示的雲朵阻隔前後，可以看出畫面正對應了俞允文（一五一三—一五七九）跋文中所謂「山腰惟見白雲橫」的表現。在〈萬壑松風圖〉中，則可見畫面在中間部分作大V字形分割，隆起的山塊後方稍稍下方的位置，可以看到松樹的上部。

像這樣明確區分前、中、後景的構圖方式，在另一件仿王蒙山水的〈萬山飛雪圖〉中也被充分表現。因為〈萬山飛雪圖〉是雪景，所以表現樹石上的質感的筆墨數量很少，而細緻的山石表現則與〈萬壑松風圖〉基本上一致，故此幅也可以被評定為有意採用王蒙風格的作品。右下方的樹木隔著河川，與左側直立高聳的高山連接成S形的構圖，類似王蒙〈花溪漁隱圖〉（圖五）或〈秋山草堂圖〉（國立故宮博物院藏）。但是，在〈萬山飛雪圖〉中，文伯仁也利用樹木的排列將中景部分從後景劃分出來，獨立成爲一個山體。有關他雖身為文氏畫家，卻例外地經常製作「橫披大

幅」的評論，說不定與文伯仁喜好分割畫面有關（王世貞《弇州山人四部稿》卷一五五）。當面臨統整大畫面的需要時，就如同謝時臣引用戴進的手法那般，使用前、中、後景易於理解的構圖是有效的吧！但是，文伯仁也沒有放棄取用文家的傳統，在〈萬山飛雪圖〉的中景，滿佈了細緻的山石。因此，文伯仁在〈萬山飛雪圖〉中，雖然採用了與文徵明〈仿王蒙山水圖〉或文伯仁〈萬壑松風圖〉那般將山中景致填滿畫面整體有所不同的王蒙構圖模式，但又與上述兩圖相同，強烈

注的焦點。關於文伯仁和董其昌的關係，雖然已經有學者簡單指出文伯仁的〈溪山深居圖〉（中國歷史博物館藏）、〈天目紀遊圖〉（私人收藏）與董其昌〈青弁圖〉（圖一）等作品在整體構圖上的類似（註二），但是在此，我想以文伯仁〈四萬山水圖〉（東京國立博物館藏）中的〈萬山飛

雪圖〉（圖二）爲中心，對這個問題進行更深入的考察。
文徵明模仿學習元末畫家王蒙（一三〇八—一三八五）所確立的山水風格，可以〈仿王蒙山水圖〉爲代表。在文徵明的王蒙風格傳播上，文伯仁是重要的畫家。（註三）例如在〈溪山秋霽圖〉（圖三）或〈四萬

山水圖〉中的〈萬壑松風圖〉（圖四），可以看到充滿縱長畫面的山體，以細緻山石覆蓋山體表面的表現，確實與文徵明對王蒙的詮釋一致。但是，若比較兩人的構圖方式，相對於文徵明極度重視由畫面下方往上堆積的山體連續感，文伯仁則著意利用各個關鍵部位進行大膽的畫面切



圖五 元 王蒙 花溪漁隱圖 國立故宮博物院藏

文伯仁身為文家的一員，在筆墨方面，承襲了以柔和墨色層次施行渴筆細皴的文徵明手法。相對於此，董其昌加強濃淡的對比，拉長具有動感的筆線，有時重疊濕潤闊筆的穩重筆墨，展現出個人特色。關於這種強健皴法的美學背景及造型上的來源，可以舉西洋畫的影響或文人畫始祖王維皴法再現等各種說法進行解釋。（註五）在此，我想要補充的一個面向是，作為對「惜墨」且「軟婉嫩媚」的蘇州樣貌的反動，那些從十六世紀後半作為浙派要素從蘇州品牌中一度被排除的，所謂「侈墨」、「沉著」、「蒼勁」之筆墨主張的力量，或許可以在董其昌畫風中重新被注意到。董其昌本人曾論及其盟友陳繼儒（一五五八～一六三九）的畫作云：

「……眉公胸中數具一丘壑，雖草草潑墨，而一種蒼老之氣，豈落吳下之畫師恬俗魔境耶……」他特別讚賞陳繼儒草草潑墨所成的山水畫，與當時蘇州畫家相比，具有「蒼老之氣」這個特點（《容臺別集》卷六）。受到董其昌強烈影響的畫論家唐志契曾言：「世人不察，遂指細筆為嫩，粗筆為老。」（《繪事微言》卷一）也就是說當時有將細

筆看作「嫩」，將粗筆看作「老」的風潮。在明末以蘇州為中心的區域間畫風優劣之論爭當中，或許可以觀察到當時文人畫的潮流從被批判為浙派式的「粗」、「蒼老」，朝向被看作蘇州式的「細」、「嫩媚」，然後又往董其昌新創造的「粗」、「蒼老」搖盪的軌跡。●

作者任職於大和文華館
譯者為石頭出版公司副總編輯

註釋

1. 鈴木敏，《明代繪畫研究：浙派》，東京大學東洋文化研究所，一九六八，頁三一—三三。西上美，〈浙派と狂態邪學批判について——陳鶴・何良俊・王世貞・高濂・董其昌の画評を中心に——〉，《芸術学フォーラム4・東洋の美術》，勁草書房，二〇〇六。
2. 西上美，〈（作品解説）一一五・天目紀遊図・文伯仁筆〉，京都國立博物館編，《山水—思想と美術—》，京都國立博物館，一九八三。石守謙，〈董其昌《婉變草堂圖》及其革新畫風〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》第六十五卷第二期，一九九四。Uta Lauer, "Man and the Mountain: Wen Boren's Creation of Tianshan," *Oriental Art*, 48:2 (2002).
3. Anne de Cousey Clapp, *Wen Cheng-ming: The Ming Artist and Antiquity* (Ascona: Atribus Asiae Publishers, 1975). Shih Shou-qian, "The Landscape of Frustrated Literati: The Wen Cheng-ming Style of Landscape Painting in the Sixteenth Century," Willard J. Peterson, Andrew H. Plaks, Ying-shih Yu eds., *The Power of Culture: Studies in Chinese Cultural History* (Hong Kong: The Chinese University Press, 1994), 皆川三知，〈文徵明筆「做王蒙山水圖」の考察——文徵明の王蒙理解を中心に——〉，《美術史》一六八期，二〇一〇。
4. ジェームズ・ケーヒル，〈中国絵画における奇想と幻想（下）〉，《国華》，九七八，一九七五。
5. James Cahill, *The Distant Mountains: Chinese Painting of the Late Ming Dynasty 1570-1644* (New York: Tokyo: Weatherill, 1982), pp. 87-128. James Cahill, *The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting* (Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1982), pp. 70-105. 前[5]石守謙，〈董其昌《婉變草堂圖》及其革新畫風〉。

地讓觀者感覺到密集細部壓迫畫面的能量。只是，另一方面，由於突出來的中景，原本存在於王蒙畫中由前方往後方自然深入的平衡業已崩塌了。

〈青弁圖〉和〈丁巳九月山水圖〉（圖六）是董其昌作於萬曆四十五年（一六一七）的書齋圖，屬於其成熟期的作品。兩幅畫中分別描繪了董氏自跋中名喚張慎其、玄蔭君等人物的草堂。這兩件作品很明顯地也都參考了王蒙的山水圖：〈青弁圖〉如同其名稱，董其昌或許是想到王蒙為趙麟所描繪的〈青卞隱居圖〉

（圖七）的構圖，而關於〈丁巳九月山水圖〉，他或許是想到與描繪桃花源中隱居處的〈花溪漁隱圖〉類似之作的構圖吧！甚至連畫中草堂的位置，也大致上與原畫一致。

無論〈青弁圖〉或〈丁巳九月山水圖〉，董其昌都放棄了原本王蒙作品具有的山體的連續性，就像可以說出前景的樹木、中景的有許多細小凹凸面的山塊、和後景墨面比例較多的遠山那般，明確地分割著畫面。此外，董其昌在〈青弁圖〉中，膨脹中景的山塊，而在四個月後所作的〈丁

巳九月山水圖〉中，則擴大前景的樹木，使預定和諧的構圖崩毀，製造出一種人為的緊張感。諸如此類的操作，被評價為董其昌作品的獨創性特徵（註四），可是，嘗試將畫面分割帶入王蒙風格作品中的文伯仁，作為引導出董其昌此類構想的前例，還是很重要的存在吧！就前、中、後景的關係而言，董其昌〈青弁圖〉與其說接近王蒙風格，毋寧說更接近文伯仁的畫作。〈青弁圖〉的構圖，可以說是將〈萬山飛雪圖〉的中景與後景，從左往右反轉後的結果，〈丁巳九月山



圖七 元 王蒙 青卞隱居圖 上海博物館藏
引自《中國美術全集繪畫篇5》，文物出版社，1989。