

從燕吳景色到婉變草堂——董其昌早期畫風研究

古雨蘋

前言

董其昌(1555-1363)是中國畫史上一位重要的畫家，他的畫論與繪畫風格不但影響了同時代的畫家，也對之後的清代畫家影響深遠。他所主張的論點為清初正統派畫家們所繼承發揚，在畫壇上形成一股龐大的勢力。這樣一位重要的藝術家，已有許多現代學者加以研究。對於董其昌的畫評與晚明畫評之間的關係，在古原宏伸的〈晚明的畫評〉一文中曾有提及。其文中強調董其昌的畫評在當時的獨特處，即他所提出的繪畫鑑識體系，是直接觀察實際繪畫作品而得出的結論。¹此外，何惠鑑也在“Tung Ch'i-ch'ang's New Orthodoxy and The Southern School Theory”一文中，仔細地討論研究董其昌畫論的形成與相關思想等問題。何惠鑑先生認為董其昌的繪畫理論基本上採取了一種近似主觀惟心論的立場，用這種基本立場試圖去解決晚明紛擾不休的文藝爭論。²何惠鑑先生另於“Tung Ch'i-ch'ang's Transcendence of History of Art”文章裡，探討了董其昌的生平與交遊等情況，以及董其昌的實際創作中對於北宋大師風格的引用轉化等問題。文中也指出董其昌創作理念與哲學思維的結合，落實反映到在其繪畫中的情況。³而關於董其昌繪畫風格的形成問題，除了上述何惠鑑的討論外，高居翰和石守謙兩位學者也曾探討過。高居翰在其《山外山》和《氣勢撼人》兩書中有關董其昌的章節，提出黃公望畫風對於董其昌的啟發，高居翰認為董其昌善用了黃公望繪畫中用形式元素來建構畫面的手法。⁴而石守謙在〈董其昌《婉變草堂圖》及其革新畫風〉一文裡，則探討董其昌創作《婉變草堂圖》(1597)前在觀畫和購畫所造成的風格影響問題，以及指出董其昌充滿原創性的直皴，使畫面擁有強烈的動感和走勢，是董其昌畫風的一大突破。⁵至於董其昌早期畫風的相關研究上，除了上述石守謙一文，單國霖在其〈董其昌《燕吳八景圖冊》及其早期畫風探討〉一文裡，對現存董其昌早期有署名的一套珍貴冊頁《燕吳八景圖冊》(1596)有所探討。⁶目前董其昌在1590年代的畫作留傳至今已不多見，而正如石守謙教授指出

¹ 古原宏伸，〈晚明的畫評〉，收錄在《董其昌研究文集》(上海：上海書畫，1998)，頁841-857。

² Wai-Kam Ho, "Tung Ch'i-ch'ang's New Orthodoxy and The Southern School Theory," *Artists and Traditions* (New Jersey, Princeton: Princeton University Press, 1976), pp.113-129.

³ Wai-Kam Ho and Dawn Ho Delbanco, "Tung Ch'i-ch'ang's Transcendence of History of Art," *The Century of Tung Ch'i-ch'ang* (The Nelson Atkins Museum of Art, 1992), Vol.1, pp.3-42.

⁴ 高居翰《山外山》，(台北：石頭出版，1997)。另，《氣勢撼人》(台北：石頭出版，1994)。

⁵ 石守謙，〈董其昌《婉變草堂圖》及其革新畫風〉，收錄在《董其昌研究文集》，頁548-568。

⁶ 單國霖〈董其昌《燕吳八景圖冊》及其早期畫風探討〉一文，收錄在《董其昌研究文集》(上海：上海書畫，1998)，頁569-580。

的，《婉嬾草堂圖》是董其昌繪畫創作的一個嶄新里程碑，它標誌出一個新風格的可能性。而早在《婉嬾草堂圖》前一年所作的《燕吳八景圖冊》，卻沒有前者的大膽嘗試和突破。在這一年多的時間裡，董其昌仍持續地到處觀畫和收購古畫，這對他形成像《婉嬾草堂圖》的風格影響為何。而這應該與《燕吳八景圖冊》的創作和風格開始討論起，以及這樣的轉變必須經過兩件創作時間相近的董氏早期作品上來看。本文即嘗試去理解這其中的影響與轉變，並探討董其昌早期畫風轉變與其創作思想之間的關係。此外，本文主要是以董其昌的畫論和實際作品來分析和討論，希望藉由畫家所留下的文字與繪畫，能使我們對其創作和藝術意義有更多瞭解。

一、文人畫精神與要素的找尋

(一) 正統的概念

董其昌所處的時代，是在政治、社會和文化上都動盪多變的晚明。明代到了這個時期，政治上各個黨派之間鬥爭激烈。代表著正統儒家思想的東林黨，和代表地方勢力的楚黨、浙黨與齊黨之間互相爭權，之後東林黨又遭宦官勢力打壓迫害。社會上，新興階級逐漸形成，這個階級中有不少商人，他們活躍於晚明社會中，成為傳統文人無法忽視的新勢力。文化上，這批以商賈為主的新興階級，也對書畫古玩感興趣，並且有藉收藏提升自己文化地位的情形。此外，無論是文學藝術，還是宗教和思想，都有派別之分。其中有王世貞為首的復古派、三袁兄弟為主的公安派、李贄的個人主義和陽明心學等等，呈現出晚明的多樣面貌。在這種宗派林立又彼此爭論不休的情況下，正統的問題很難被忽視。

正統的概念起先源自於政治範疇，主要是王朝用來維繫政權的一種說法。正統意味著擁有歷史與傳統權威背書的合法繼承權，也就和權力鞏固的問題相關。正統概念後來被其他領域沿用，像是宗教界、思想界和文學界。宗教上的例子最明顯的就是禪宗裡正統繼承的觀念，像是慧能與神秀之事。政治和思想上，南宋理學家朱熹便列出一系列的人物作為「道統」，其中有伏羲、堯、舜、禹和孔子等人。到了理宗時期，馬麟（約 1180-1256）便曾奉敕作《道統十三贊圖》。文學界則以對董其昌深具影響力的嚴羽(1198-1241)為例。嚴羽在《滄浪詩話》中，表達關於學詩的意見，認為詩如禪宗有派別之分，並且不可向錯誤的一方學習。⁷由此可知，正統的概念在中國歷史中流傳已久，並且深植於許多領域。因而董其昌對後世影響深遠的繪畫正統說或分宗說，有其歷史背景和基礎，並非全然的個人

⁷ 《滄浪詩話》中的〈詩辨〉：「禪宗者流，乘有大小，宗有南北，道有邪正；學者須從最上乘，具正法眼，悟第一義。……論詩如論禪：漢魏晉與盛唐之詩，則第一義也。」見嚴羽著，郭紹虞校釋，《滄浪詩話校釋》（台北：里仁出版，民國 76 年），頁 11-17。

獨創。事實上，在明代，沈周的老師杜瓊(1396-1474)就曾說：「山水金碧到二李，水墨高古歸王維。」⁸這是就風格特徵上來區分，但已可看到對畫史作一種二元區分的觀念。

(二) 宋元之爭與復古議題

當時的明代畫壇，浙派的全盛期已過，吳派的聲勢也不若以往。⁹浙派的情形是運用筆墨的方式過於狂放不羈，被當時的人批評為粗俗。吳派缺乏有力而統一的結構，喜歡用堆疊的方式來作山水畫，這種方法容易使畫面產生瑣碎的印象。這些情形反映出的是關於宋畫模式和元畫模式的爭論，在明代晚期已經逐漸失去當代的實際依據。因為在明代畫壇上，吳派畫風所代表的是元四大家以來的繪畫傳統，而浙派則是宋代院畫風格的直接繼承人。雖然實際的情況中，兩派畫風未必是如此涇渭分明，畫家也可以兼融兩派，例如唐寅。但如今這兩個傳統的代表畫派都逐漸失去活力，並且風格上常出現混合的情形。對董其昌來說，他認為吳派的衰落和職業化，意味著文人模式在繪畫中的亡失。¹⁰但怎樣的模式才是文人模式，董其昌勢必要提出一套選擇的依據，也就是一個明確的風格系列或風格傳統，並且將之視為所謂的正統。在晚明，王世貞和李開先等人所認為的繪畫正統是宋畫模式，延續到當時的就是明代宮廷院畫和浙派。例如李開先在其《中麓畫品》中，便表達出他對戴進和吳偉的繪畫推崇備至。但董其昌要確立他自己認定的文人模式為正統，仍需要一套有說服力的理論和作品。這套理論既然要確立何謂正統，那就必須指出什麼是正統，什麼不是。而作品則必須彰顯出文人畫的要素和精神。

在明代文人所寫的藝術評論裡，關於復古與正統等議題所涉及的領域，從文學到繪畫都有。明代的復古派，以前後七子為首。前七子活躍於弘至、正德年間，後七子的活動年代則在嘉靖、隆慶時期。他們主要的口號就是「文必秦漢，詩必盛唐」(《明史·李夢陽傳》)，¹¹目的在於糾正臺閣體的缺失。¹²像李夢陽(1472-1530)認為寫作詩文猶如學習書法，強調要學習古人作品中的「法」和「規矩」。¹³唐順之(1507-1560)和歸有光(1506-1571)為首的唐宋文派，則主張文必唐宋，他們選

⁸ 杜瓊：「山水金碧到二李，水墨高古歸王維。」杜瓊著，《贈劉草窗畫》，收錄於俞崑編《中國畫論類編》上(台北：華正，民國73年)，頁103。

⁹ 關於浙派與吳派在當時的情形，以及宋元之爭的看法，本段參考 Wai-Kam Ho and Dawn Ho Delbanco, "Tung Ch'i-ch'ang's Transcendence of History of Art," *The Century of Tung Ch'i-ch'ang* (The Nelson Atkins Museum of Art, 1992), Vol.1, pp. 3-42.

¹⁰ 關於這種看法，可參考 Wai-Kam Ho and Dawn Ho Delbanco, "Tung Ch'i-ch'ang's Transcendence of History of Art," *The Century of Tung Ch'i-ch'ang* (The Nelson Atkins Museum of Art, 1992), v. 1, pp.3-42.

¹¹ 張廷玉等撰，《新校本明史并附編六種》(台北：鼎文，民64)，〈李夢陽傳〉，頁7346-7348。

¹² 葉慶炳，《中國文學史》(台北：台灣學生，1987)，頁257-264。另可參考周勛初，《中國文學批評小史》(高雄：麗文文化，1994)，頁167-169。

¹³ 同上。

擇了離明代較近的唐宋古文作典範，事實上也的確更較容易被時人接受。此外，唐順之也對唐宋古文做過分析，列出「開闔、首尾、經緯、錯綜之法」，並且晚年受到陽明心學的影響，認為寫作也要直抒胸臆。¹⁴相較於復古派和唐宋文派，以袁宏道(1568-1610)為首的公安派，則強調創作上的個人主義。他們認為文章沒有一定的格式規章，創作應要從前人欠缺的地方出發，並且要直接表達心中的所思所想。這其中也有受到李贄的影響。李贄(1527-1602)是晚明著名的極端個人主義者，他的「童心說」也影響了同時代許多文人。事實上，李贄和公安三袁都與董其昌相識，董其昌也常去參與葡萄社的討論。然而公安派的主張，卻導致類似竟陵派一味追求奇巧冷僻的作風。結果他們為了反對復古模擬，而流於另一個極端，最後只是成爲一種「相反的模擬(contra-imitation)」。¹⁵在繪畫方面，也有一些畫家追求獨特的個人風格。像是吳彬(萬曆、天啓間人)，他的作法是承繼北宋山水的巨大氣勢，但用自己的技巧將這個傳統特徵加以誇張化。¹⁶這種作法並不能使董其昌感到滿意，董其昌所追求不是局部特徵的放大或誇張化，他要的是一套可依循的章法，同時可爲個人獨創性服務，並且保有文人強調表現性的傳統。

二、董其昌與文人畫

(一) 歷史、傳統與宗派

董其昌瞭解建立一份歷史權威，與學習方法的正確與否有關。一個需注意的重點是，董其昌從不以極端的激進主義者自居，相反的，他看重歷史。除了和公安三袁等個人主義者交往之外，他也和東林黨人往來。¹⁷在政治理念上，他更接近東林黨人而非公安三袁。而東林黨在晚明政治上，是以正統自居的政黨，思想上傾向維持傳統的儒家道統理念。此外，即使如公安派強調要從古人欠缺處來創新，也就意味著要先知道哪些是古人沒有的，因而無法真正地對傳統視而不見。且如何惠鑑所指出的，董其昌是個深具歷史意識的文人，他也熱衷於建立自己的歷史地位。¹⁸從他努力地追尋和標舉古代的風格言論中可看出，他面對傳統，而非斷然地拒絕。對董其昌來說，用怎樣的詞彙去解釋一套歷史傳統，會牽涉到說服力和學習創作的的方法問題。董其昌年輕時便已開始學習禪理，禪宗使用的詞彙他自然不會陌生。像南北宗這樣一組詞彙已經被人熟知，並具有悠久的歷史和權

¹⁴ 同上，頁 170-171。

¹⁵ 何惠鑑在另一篇文章中有對此作詳盡的論述，見“Tung Ch'i-ch'ang's New Orthodoxy and The Southern School Theory,” *Artists and Traditions* (New Jersey, Princeton: Princeton University Press, 1976), pp. 113-129.

¹⁶ 關於吳彬的風格探討，可見高居翰《山外山》(台北：石頭出版，1997)，頁 224-235。

¹⁷ 關於董其昌的生平和交友情形，可參考李慧聞的《董其昌政治交游與藝術活動的關係》，收錄在《董其昌研究文集》(上海：上海書畫，1998)，頁 805-828。

¹⁸ 可參考注 3 及注 8。

威性。用這種說法來為畫史作理論架構，將會更具說服力以及更容易被人所理解接受。同時，也更具有歷史權威感而使其「正統性」凸顯出來。

（二）分宗概念與王維風格

如同文學上嚴羽的分宗建議，他也受到禪宗的啓發和影響，進而對畫史作一種二元性的分宗，也就是為人熟知的南北宗說。然而他的南北宗說，事實上與他自身學習繪畫的經驗及過程息息相關。並且，分宗的言論是隨著他觀畫和創作的行為而逐漸清晰肯定。從他在 1596 年所畫的《燕吳八景圖冊》來看，顯示出董其昌早期¹⁹在個人畫風上的多方嘗試和演練，其中也包括後來被歸為北宗的院畫風格。董其昌認為風格歷史有宗派別門之分，在 1595 年觀閱《江山雪霽圖》【圖 1.2】時已有明確的議論：

凡諸家皴法，自唐及宋皆有門庭，如禪燈五家宗派，使人聞片語單詞，可定其為何派兒孫。²⁰

董其昌認為畫史有不同的風格流派，並且代代相傳。其中令人注意的是，他甚為重視皴法，認為皴法是區別分辨宗派的核心要素。並且，董其昌自述以前不曾看過王維的畫，而現在看到時，才驗證自己過去的揣想：「余未嘗睹其跡，但以想心取之，果得與真肖合，豈前身曾入右丞之室，而親覽其盤礴之致，故結習不昧，乃爾耶？」²¹這顯示出董其昌在觀賞《江山雪霽圖》前，心中對王維風格已經有某些定見。古原宏伸先生則認為，這段期間也是董其昌積極尋訪王維作品，而試圖奠定王維身為南宗之祖的時候。²²董其昌還道：「自右丞使用皴法，用渲染法，若王右軍一變鍾體，鳳翥鸞翔，似奇反正。右丞以後，作者各出意造，如王洽李思訓輩，或潑墨瀾翻，或設色娟麗，故蹊經已具，模擬不難。」²³但董其昌卻誤記李思訓為王維之後的人，並宣稱設色娟麗的青綠山水也淵源自王維。或許董其昌此時並未對畫史的風格流變有確切的認識，因而出現這樣的誤例。但他對王維的推崇是明顯易見的，表現出他上追古代典範的企圖。並且，董其昌觀畫後更認定皴法和渲染法等筆墨技巧為風格轉變的核心要素。

¹⁹ 董其昌的繪畫風格分期，參酌單國霖〈董其昌《燕吳八景圖冊》及其早期畫風探討〉一文，收錄在《董其昌研究文集》（上海：上海書畫，1998），頁 569-580。

²⁰ 董其昌著，《畫眼》，收錄於俞崑編著，《中國畫論類編》（台北：華正書局，民國七十三年），頁 723。

²¹ 同上注。

²² 參酌古原宏伸著，《晚明的畫評》，收錄在《董其昌研究文集》（上海：上海書畫，1998），頁 841-857。

²³ 同注 13，頁 724。

文人畫家對於繪畫中筆墨的運用，與他們學習書法的經驗常被聯繫在一起，有時也包括文學創作上的經驗。至元代趙孟頫明確地提出書法入畫和復古的理念時，表示有些文人畫家已經累積出許多不同於宮廷院畫的創作經驗。董其昌本身是明代的詩文名家，且以書法聞名。事實上，文人在繪畫上之所以自豪於職業畫家，便在於他們自認其知識豐富以及多項領域的創作經驗可以幫助他們從事繪畫。²⁴因而當董其昌要選擇一個繪畫上的文人典範時，王維便是一個很好的對象。王維是盛唐詩人，文學上有很大的成就，並且他的詩充滿著禪思。中年以後對宦途不再熱衷，表現出平淡的生活態度。畫史上，常被視之為水墨山水畫的始祖，與李思訓所代表的金碧山水畫分庭抗禮。如前所述，王維作為水墨山水畫（或文人畫）的始祖，並非是董其昌一個人的意見，杜瓊也有相似的觀點。王維所呈現出來的是一種理想的文人形象，曾在政治上位居高位，之後又隱居輞川不問世事，文學和藝術上造詣極高。這種形象以及跟山水畫的淵源，都容易使他成為南宗始祖的不二人選，也比較容易被擁元派文人接受。

（三）董其昌的創作概念

文人畫家重視筆墨的抽象性，以及類似書法的表現能力，也與追求哲學思想有關。在創作的概念和手法上，董其昌在他個人畫風及分宗理論成熟之前，已有類似「似奇反正」、「賓主互換」等思想。他在三十二歲時(1586)所寫的《戲鴻堂稿自序》中，提及自己的創作學習經驗：「至歲丙戌，讀《曹洞語錄》偏正賓主互換傷觸之旨，遂稍悟文章宗趣，因以師門議論，與先輩手筆印之，無不合者。迺知往時著撰，徒費年月。當是時，第能多作百首，庶幾成章，攘攘行役，惜未究竟。」²⁵他自認經過對這種創作原則有所頓悟後，才開始寫出好的文章，同時也抱怨悟旨之前浪費不少的歲月。這種創作原則一直持續下去，並且運用到其他領域上，像是書法：「作書所最忌者，位置等勻，且如一字中須有收有放，有精神相挽處。王大令之書，從無左右並頭者。右軍如鳳翥鸞翔，似奇反正。」²⁶最後也延伸運用到繪畫上，如前所述。「賓主互換」、「似奇反正」的原則，近似一種陰陽互補的概念，也就是兩個看似不同而對立的元素，彼此抗衡也彼此依賴。就像太極圖中的黑白，對立對抗而達到平衡。並且需要對方來界定自身因而相輔相成，造成沒有對方即沒有自己，而使彼此的主客地位隨時可以互換。對哲學思想的注重和推崇，也使文人長期以來視繪畫為一種個人修養的途徑。董其昌將這觀念化入繪畫創作中，而逐漸形成個人的畫風，實際的情形之後則會論及。

²⁴ 關於晚明畫論的概況，可看考高居翰著，《山外山》，頁 21-26。

²⁵ 董其昌，《容台別集》，收錄於《四庫全書存目叢書·集部 171》（台南：莊嚴文化，1997），頁 291。

²⁶ 董其昌著，《畫禪室隨筆》（台北：新文豐，民國 71 年）卷一，頁 1。

三、董其昌的實際創作情形

(一)《燕吳八景圖冊》

對於創作，董其昌奠基於對古畫的大量觀摩上。他早年尚未考取進士時，就已經有很好的機會去欣賞古代作品。在他二十四歲左右時，曾經應聘于嘉興大收藏家項元汴家課教其子，而得以有緣欣賞項家所收藏的諸多宋元名畫。董其昌在萬曆十七年(1589)赴京會試，考取進士後，不久即被選為翰林院庶吉士。做官後他持續對繪畫的熱情，也更加積極地訪求名畫。大致在 1589 到 1596 年間，他所觀閱過的唐宋名畫就有：李公麟《西園雅集圖》、宋人《桃花源圖》、巨然《長江萬里圖》、王維《江山雪霽圖》、王誥的《瀛山圖》、郭忠恕《輞川圖》等。並且還重金購得董源《溪山行旅圖》與《龍宿郊民圖》與江參《千里江山圖》。與此同時，他對元畫的興致未減，1591 年從福建暫返松江時，也陸續收集元四家的作品。在 1596 年時，董其昌購得黃公望的《富春山居圖》，並且題跋上稱讚：「此卷規摹董巨，天真爛漫，復極精能...與摩詰《雪江》共相暎發。吾師呼，吾師呼！一邱五岳，都具是矣。」²⁷在此文中，可以見出董其昌對於王維和黃公望的推崇，以及隱含於他們間的董巨，而這也是他南宗派系裡的幾位核心角色。

這幾年的時間裡，他同時創作了幾幅畫，其中包括《燕吳八景圖冊》²⁸和《婉孌草堂圖》²⁹【圖 12】。《燕吳八景圖冊》於 1596 年時，董其昌為友人楊彥履南歸而作。根據〈赤壁雲帆〉上的題跋，應是萬曆二十四年(1596)夏四月所作。當時董其昌在北京擔任太子朱由洛的講官。楊彥履與董其昌一樣，都是華亭人，又一起在京城做官。因而這本冊頁以燕京和松江兩地的景色為主題，董其昌以此表達兩人的關係和情誼。此冊頁共有：〈舫齋候月〉【圖 3】、〈西山暮靄〉【圖 4】、〈西湖蓮社〉【圖 5】、〈西山秋色〉【圖 6】、〈西山雪霽〉【圖 7】、〈城南舊社〉【圖 8】和〈九峰招隱〉【圖 9】、〈赤壁雲帆〉【圖 10】等八圖。其四幅圖所描繪的地點是北京宛平縣西的西山，〈舫齋候月〉則是董其昌自己在京城的住所。至於〈城南舊社〉是畫楊彥履在松江的舊居，〈九峰招隱〉則是畫陳繼儒所歸隱的地點，董並在題跋中建議楊南歸後去拜訪陳繼儒。〈赤壁雲帆〉所描繪的是松江的小赤壁，位於昆山縣東北的橫雲山之東。在這份冊頁中，有些圖可以看見董其昌早期畫風中也帶有院畫的風格，透露出他本身學畫的過程中，所經歷過的嘗試和摸索。而董其昌的繪畫評論裡，南北宗說的形成大致上也與這幾年大量觀賞古畫和實際創作經驗有關。

²⁷ 此圖目前藏於台北故宮博物院，董其昌的題跋位於前隔水處。

²⁸ 關於《燕吳八景圖冊》的資料與風格探討，可見單國霖，〈董其昌《燕吳八景圖冊》及其早期畫風探討〉一文，收錄在《董其昌研究文集》，頁 569-580。

²⁹ 石守謙教授認為此圖是董其昌革新畫風的一個重要作品。見石守謙著，〈董其昌《婉孌草堂圖》及其革新畫風〉，收錄在《董其昌研究文集》，頁 548-568。其中對此圖的風格有詳盡的探究。

從〈西湖蓮社〉、〈舫齋候月〉、〈西山秋色〉、〈城南舊社〉和〈赤壁雲帆〉這幾幅冊頁中，另外可以看到之後在董其昌畫中罕見的點景人物。他自己也曾說過：「日臨樹一二株，石山土坡，隨意皴染，五十後大成，猶未能作人物、舟車、屋宇，以為一恨。喜有元鎮在前，為我護短，不者百喙莫解矣。」³⁰對於自稱不善畫人物車屋這類母題，或許不是自謙之詞。因為在《集古樹石圖稿》【局部，圖 11】（根據 *The Century of Tung Ch'i-ch'ang* 一書，此圖稿定年約在 1611 年左右）中，董其昌也畫了三個人物和幾棟屋舍。如果不是後人加上的，那三個點景人物的確不甚生動，線條也稍嫌呆板。而幾處的屋舍則外觀形式都不同，可以推測董其昌事實上想要嘗試多種款樣的屋宇。其中有一兩個屋舍的三度空間感處理得很差，即使畫稿裡屋舍有可能是在無心且草率的情況下繪作，但類似的毛病卻也出現在〈舫齋候月〉裡精心描繪的齋舍屋頂。然而，從上述引文中同時也透露了董其昌對自己的樹石母題甚有信心。先不論董其昌是否本來就不太將心力花在人物車屋上，在他往後的風格成熟畫作裡，人物也確實顯得不需要。至於屋舍，則常是簡單幾筆，外觀像是方塊積木一樣。但和罕見的人物相較，屋舍卻重要很多，是董其昌時常運用的形式母題。

點景人物在中國傳統的山水畫裡，特別是北宋，功能是為了標界空間遠近和凸顯山川景物的大小。這種功能，部分是基於要呈現出符合實際視覺經驗的空間，而不是為了展現筆墨技巧。在南宋院畫裡，山水畫中的人物因為視角取景的拉近，而在畫中佔有更大的面積。但更重要的是，南宋院畫裡的人物常背負著導引畫外觀者視線、表現情趣和敘述場景內容的功能。這些功能在〈西湖蓮社〉、〈舫齋候月〉、〈西山秋色〉、〈城南舊社〉和〈赤壁雲帆〉五幅冊頁裡，尚可以見到一些。而〈西湖蓮社〉、〈舫齋候月〉這兩幅冊頁，則帶有董其昌之後作品裡少見的院畫風味。顯示出董其昌並非一開始就斷然遠離他理論中的北宗風格，同時也讓人看到他早期在繪畫風格上的多方嘗試。還包括了〈西山暮靄〉所運用的米家山水，以及〈西山雪霽〉自題倣張僧繇的沒骨青綠山水畫風。

這本冊頁裡的〈西山秋色〉、〈九峰招隱〉和〈赤壁雲帆〉則具有董其昌成熟期作品的一些主要風格特徵，特別是形式元素的對比運用。〈西山秋色〉裡右側的山岩石壁，其輪廓看起來生硬拗曲，似乎是畫家用較深的筆墨再勾勒出外型輪廓。特別是緊鄰瀑布左側的那塊山石，其兩側以多個「八」字型的摺紋，規律地斜傾上去。其下尾又即扭轉上來，形成一個 U 狀輪廓，而與現藏於日本京都小川家的《江山雪霽圖》中的中段巨石相似。而董其昌是在 1595 年去馮夢禎家中觀看《江山雪霽圖》，〈西山秋色〉的右側山岩造型，其靈感來源有可能是得自於《江山雪霽圖》中的山石母題。並且更令人注意到的相似點是皴法所帶來的視覺印象。〈西山秋色〉中大部分的山石岩壁，都具上述平行而規律的摺紋。在摺紋與摺紋之間，都用長披麻皴來加深墨色，卻又刻意保留山石輪廓線周邊的空白，

³⁰ 董其昌，《畫禪室隨筆》卷二，頁 17。

而使深淺墨色反覆規律的交替出現，產生對比的效果。此外，同時也使山岩具有「凹凸之形」。

石守謙先生曾經在〈董其昌《婉孌草堂圖》及其革新畫風〉一文中指出，畫家運用直皴來製造和引導整個畫面的動勢方向。〈西山秋色〉中右半邊的兩大塊山石岩壁，則是彼此面對凹曲，呈現出類似「()」的形狀。這樣的安排，可以營造出一種對立卻互補的動感，或是經由某種互相拉扯牽制之後而達到的平衡。前景放置了四株樹，四株樹都不同。而前景所包含的樹葉與小土坡，則用了整幅畫最深重的墨色，與後面山壁凸處的大塊空白又形成一次對比。中景的部分還畫上兩個騎馬（或驢）的點景人物，走在前頭的人平舉起他的手臂，像是告訴後者他們將要沿著後面的階梯往上走，而到山腰平台上的屋舍（寺廟）去。雖然山上的階梯路徑不是交代得很明確，但由於人物面前就是溪河，因而也暗示畫外觀者人物往前走的機率很小。這情形顯示出董其昌在〈西山秋色〉裡，仍然試圖遵守傳統構圖上，對空間要「可行可遊」的要求。像是〈西湖蓮社〉和〈城南舊社〉兩圖，就更明顯地可看出董其昌早期對於實際視覺空間的呈現仍試圖保有。

〈九峰招隱〉的內容是在描繪好友陳繼儒的隱居處，贈給楊彥履是爲了介紹陳與楊認識。此外，時值楊彥履南歸之際，此畫彰顯陳繼儒的隱而不仕或許也帶有祝福安慰之意。此畫構圖由前景的樹石土坡展開，往後則是長有一列樹木的一段河岸，左邊則有幾戶屋舍和小橋。樹木後面就是山脈，山脈以S狀的形勢往上爬升，然後與後面更高一段的山岩連接。再往後面直到畫面的頂端，是雄偉的遠山。整幅畫大致可分三段，類似北宋山水中的三段式構圖。佔據畫面中央偏左部位的山岩，是相當有趣之處，從中可窺見到之後董其昌某些的風格特徵。山岩的左半邊是一塊類似《江山雪霽圖》中的貝殼狀岩石，但是畫家用抖動不安的線條畫出，與《江山雪霽圖》裡僵硬的線條大異其趣。右半邊則有一個類似圓柱的山岩，其頂端是一平台，長有董巨派中常見的小杉。貝殼狀岩石右面則突兀地伸出一個倒圓錐狀的平台山岩。貝殼狀岩石的抖動線條，與圓柱狀山岩的平滑直細的皴線，以及兩者間的形狀，都形成了奇異的對比。

畫中的山石，不少是以抖動不安的線條描繪，這些線條使得這些雄偉的山石失去穩固感，進而展現出董其昌嘗試對古代風格進行改變。從此處來看，董其昌雖然建構出巨大的山石，但卻不使用穩定的線條去配合製造出山石的體積或穩重感。事實上，筆墨線條才是畫家最重視的部分。除了抖動的線條，有些山石摺紋之間則用勻密的長披麻皴去描繪，像是最後方的巨山右半邊。將形狀極爲不同的山石母題團接成一個完整的物體，或是將質感甚爲不同的皴線並置於同一形式母題上，都顯示了畫家對於筆墨線條用以捕捉和描寫客觀自然物象的敘述功能不甚重視。畫家似乎也不打算將之轉化後去盡可能符合實際的視覺經驗，而是企圖全部並置在同一物體上。這種任畫家個人意願去並置形式元素的傾向，也同樣出現

在隔年(1597)的《婉孌草堂圖》中。《婉孌草堂圖》的左半邊山岩最能說這類情形：中間一個出自《江山雪霽圖》的橢圓貝狀巨石，上頭連接著圓柱狀山壁石台，左邊則是向右彎曲的山壁。然而這讓畫家更能隨心所欲地表現筆墨線條，並藉由不合自然常理的物體來彼此凸顯自身的筆墨特色。但總的來說，〈九峰招隱〉與《婉孌草堂圖》相較之下，前者還是比較像自然界中可能會出現的景色，也就是仍比較符合日常的視覺經驗。雖然畫家已經在這冊頁裡試圖以筆墨來統整畫面的視覺效果，但在抽象形式與自然視覺經驗仍存在一種兩難的局面。正因為這種兩難的包袱，才如之前所言，造成體積巨大的山石卻顯得輕軟漂浮；想要獨立出筆墨的表現力卻不夠堅決，以致無法用之主導畫面的動勢走向，進而營造出充滿動感的視覺效果。

〈赤壁雲帆〉則是另一幅與《婉孌草堂圖》風格相關的冊頁。最明顯的是兩圖的皴法甚為相似。相較於〈西山秋色〉和〈九峰招隱〉中的皴法，〈赤壁雲帆〉與《婉孌草堂圖》的長披麻皴，其線條感更為分明突出。除了相似的皴法，兩圖右半邊都有直聳的岩壁。然而，從〈赤壁雲帆〉的構圖來看，畫家仍試圖營造出實際的視覺空間感。構圖上，前景居於左下部，有土坡和樹木，是一個河岸。並且畫上一艘有人乘坐的小船，表現空間的寬闊程度。這渺小的人和船，同時也標誌出前景河岸與後面景色的空間距離，並使畫外觀者更輕易地感覺到前景的迫近。畫面中間有另一河岸（對岸），而且連接著兀立直聳的山壁。山壁中央有蜿蜒的河谷，連接著畫面底部的河面。然而河谷的傾斜角度過於筆直，使得前景所製造三度空間感被削弱不少。這種情形也出現在〈西湖蓮社〉這個充滿趙令穰風格的冊頁裡，其右半邊的小路也是過於直立，造成地平線的不一致。

畫中右半部的垂直山壁連接河岸，而形成「┌」的走勢；前景的河岸與樹則形成「└」的曲線。這兩種彎曲的型狀以對立的位置互峙，造成畫面的平衡。〈赤壁雲帆〉與上述兩冊頁（〈西山秋色〉和〈九峰招隱〉）類似，都顯示出董其昌往後畫風的某些特徵。它們都運用了許多對比手法，並且嘗試展現出皴法的重要性。事實上，董其昌露出想要以皴法為畫面主導的傾向，或說是他積極地嘗試不同的皴法，從而創新。然而畫家同時也注重構圖上的比例，企圖符合真實世界的空間感。當畫家越加重視筆墨的特色和主導性，卻又拘束於物象和空間的實際視覺感受，而無法兩者兼顧時，他便到了需要取捨的時候。董其昌此時已經認定皴法等筆墨元素，是風格轉變的核心。但在這份傳統的延續上，他仍缺乏令自己滿意的「典範」和「證據」。因而，他繼續尋訪那些位於這條傳統脈絡上的作品。雖然他先前只提過風格傳統有宗派之分，但是隨著這幾年積極觀畫的心得累積，以及實際創作的經驗，一個譜系逐漸地醞釀形成。

(二) 風格要素的尋訪、形成與運用

董其昌很早就露出他對董源有特別的親切感。他三十九歲(1593)那年友人來訪，當時他抱怨江南一帶找不到令自己滿意的董源畫作，而向朋友詢問，朋友拿出一幅董源畫的絹本《溪山行旅圖》予以觀看。董其昌非常高興，並且視為真跡，自述展看的時候像是與老友相逢，彷彿是命中注定。³¹自從觀閱過馮家的王維《江山雪霽圖》後，以及董其昌畫完《燕吳八景圖冊》不久，便購得黃公望的《富春山居圖》。³²如前所述，當時他高興地直呼黃公望是他的老師，這顯示董其昌在《富春山居圖》上找尋到他所要學習的要素。依照他以往對皴法和筆墨的重視，推測當他看到《富春山居圖》所使用的皴法時，應該會認為這是繼王維後在皴法上的又一次傳承證據。現代學者高居翰更認為，黃公望的影響不僅於筆墨的運用，還包括了用形式母題來建構畫面，形成一種知識性繪畫。³³同年冬另外從嚴嵩後人處買到江參(1090-1138)的《千里江山圖》。隔年(1597)夏天董其昌在北京購得《瀟湘圖》，當時這是一幅畫者和畫題都不甚確定的作品。董其昌是在二年(1599)之後才於題跋上自稱購得時畫上董源的字「失其半」，而他開卷後即定為《瀟湘圖》。³⁴不論畫題為何，想必他當初應是被畫風所吸引而購買，特別是此畫具有明顯的董巨派畫風及皴法。參照他之前抱怨江南沒有質量佳好的董源作品，故當他回到北方時應會更加留心尋訪。

獲得《瀟湘圖》等畫後，這年秋天董其昌在蘭溪舟上，重新展閱去年購得的《千里江山圖》，表現出他對江參的高度讚賞：「江貫道，宋畫史名家，專師巨然，得北苑三昧。其皴法不甚用筆，而以墨氣濃淡渲染為主。蓋董巨畫道中絕久矣。貫道獨傳其巧，遠出李唐、郭熙、馬、夏之上，何啻十倍！」³⁵董其昌此時認定江參是董巨派傳人，所根據的仍然是其皴法和筆墨。這顯示出他畫完《燕吳八景圖冊》到此時，於其間購得了《瀟湘圖》和《富春山居圖》後，他已有充分的信心依據皴法和筆墨特徵去斷定一部作品的風格淵源。因而可以想見的是，董其昌此時也逐漸地形成，或更確定某些風格傳承的脈絡。我們此時可以看見南宗的譜系漸漸地浮現出來，從王維《江山雪霽圖》、董源《瀟湘圖》到黃公望的《富春山居圖》，日後南宗的幾位中樞人物已經備齊。事實上，這些古畫所增進的不只是董其昌對畫史宗派的概念，更包括了他繪畫新作的念頭。這年冬天，在重閱《千里江山圖》之後，董其昌創作了《婉孌草堂圖》。

³¹ 根據任道斌著，《董其昌系年》(北京：文物，1988)，頁33。之後董其昌在《龍宿郊民圖》上有跋，認為這幅《溪山行旅圖》的真實性可疑，疑是偽作。

³² 繪《燕吳八景圖冊》是丙申(1596)夏，同年秋奉敕持節長沙封吉藩，至冬天回程時暫歸松江，並遊小赤壁。於龍華浦舟中為購得的《富春山居圖》作跋。

³³ 見高居翰著，《氣勢撼人》(台北：石頭出版，1994)，頁61-100。以及他另一著作：《山外山》，頁109-166。

³⁴ 關於《瀟湘圖》的命名問題，可參考“Tung Ch'i-ch'ang's Transcendence of History of Art”一文。

³⁵ 轉引自任道斌《董其昌系年》，頁51。原跋載於《石渠寶笈》卷四十二《宋江參千里江山圖一卷》。

(三)《婉變草堂圖》

陳繼儒(1558-1639)在 1586 年決定放棄在仕途上的追求，隱居於小昆山。1597 年他構築婉變草堂，是他在小昆山讀書台的住所。這一年冬天，董其昌來訪問這位密友，並且為他創作了《婉變草堂圖》。這幅畫是董其昌畫風的一個轉捩點，也是他取得巨大繪畫成就的起點。這幅畫的創作時間，已是在他看過許多重要作品之後。或許也是畫給畢生的密友，在這幅畫上，展現出董其昌勇於實驗的態度。畫面充滿著前述〈西山秋色〉、〈九峰招隱〉和〈赤壁雲帆〉時，所透露出的對比元素運用手法。在看過《瀟湘圖》等畫後，董其昌對於皴法和筆墨的認識又更進一步，他對自己先前的風格定見也更具信心。可以想見，董其昌更加勇敢地將筆墨技法提升至繪畫的主位，而嘗試掙脫之前束縛他的寫實傾向。

大致說來，這幅畫是從偏左下的前景岸坡展開，接連著過於直立河岸到一連串的山石峰壁，這整個部分佔據了畫面的左半邊。右半邊從中間開始，一個突出的平台依靠著筆直的山壁，就像是〈赤壁雲帆〉左邊的山壁那般。兩個山壁之間有一條蜿蜒的河流，從遠方流來（或流向遠方）。河流的上游（或下游），是幾個水平走向的山脈橫互。右邊山壁突出的平台上，畫有屋舍，應該就是位於小昆山讀書台的婉變草堂。雖然這點符合了記述中的情況，但整幅畫所展現的景色，卻是真實生活裡所不可能出現的奇異世界。畫裡的皴法延續著〈赤壁雲帆〉的皴法特徵，用那種細密平整，而無糾結重疊的直皴畫在山石面上。然而與〈赤壁雲帆〉不同的是，皴法的墨色對比更為加強。並且也與《瀟湘圖》不同之處，在於《婉變草堂圖》以較乾的線條代替前者的墨暈效果，造成物體表面的不同質感，然而這表面質感與自然無太多關連。前者的披麻皴和墨暈效果，是為描述江南水鄉的濕潤氣候和地理特徵。然而後者卻直接淬取古代的風格元素來組構畫面，因而畫家不在乎是否要有墨染製造濕潤感。引人注意的還有山壁上的大塊空白，雖然可以理解成雲嵐，但卻相當的平面化。這樣的空白塊，危及經由強烈墨色對比所製造出來的立體凹凸感，而使整塊山壁失去厚重的體積感。橫互的空白塊，同時也打斷山壁布滿的垂直皴線，造成對比。這透露出畫家想要放置一個異質的元素，來增加變化。

類似的安排，也出現在左側一連串的山石。它們以扭曲糾結的形體形成山脈走勢。最前的山石，先以斜向左上角的走勢升起，接著一塊類似《江山雪霽圖》的橢圓石塊。而這塊橢圓巨石扭曲成「J」這種形狀，與前面左上走勢的山石形成對峙，造成平衡。但更左邊的山壁則彎曲成相反的「C」狀，再一次地顛反局勢，再一次地平衡。但畫家不滿足這樣的變化，他在這兩個互相彎曲的山石間，放置了一個筒狀山石，而形成「曲」與「直」的對照。並且，畫家似乎為了均衡這樣糾結的動勢，他利用皴線的「西北—東南」走勢，描繪與這些山石凝連在一塊的其他山石。這樣，又一次地造成經由相反而產生的平衡。此外，整幅畫約略

地看，兩側的山石都以垂直的走向或形狀呈現。而前景坡岸、突出的讀書台以及遠方山脈，則大致是水平的姿勢，與兩側山石以水平 v.s. 垂直的動勢相互均衡。畫家以直皴來描繪物體表面，試圖以直皴帶來的明確線條感，來製造出動勢走向。使畫面充斥著不同方向的運動力量，彼此對峙而達到畫面的平衡。這種形式元素對比效果的運用，也呈現在空白區塊和山石之間的關係。例如從前景一直蜿蜒至畫面中上部的河流，畫家幾乎不繪上水紋，使得座落在河岸兩旁的山石彷彿漂浮於空氣中。此外的空白塊，像是上述橫互在右半部山壁上的空白塊，和左下角蓋有「太上皇帝之寶」印處的空白塊，不但與山石身上的濃重墨色對比強烈，更與山石的形體形成一種緊密相依的關係。因為畫家在整幅畫上留下許多的空白區塊（包括題滿跋文的畫面上半部），包圍著或穿過扭動不安、厚重緊密的山石形體，讓山石形體的輪廓被這些空白區塊加以凸顯和被界定。同時，也可以說是空白區塊的形體輪廓被山石界定出來。因而畫面中的物體形式，擁有著同樣的重要性。它們之間除了彼此的對立和界定，也互相彰顯和依存。這種對比元素的運用與主客地位的互相轉換——「賓主互換」、「似奇反正」，像是相反扭曲的山勢和皴法走向，以及空白區塊和山石輪廓的相互界定，都呈現在這幅畫中。

也因為這樣，畫家將形式母題視為表現筆墨的媒介，以及建構畫面的元件，而更加遠離了自然物象的真實性。遠方水平山脈的左上方，座落了一個直立的半橢圓山。這座山與上述「(」狀山連接，山腳下留有一條帶狀空白，因而讓人判斷它應位於遠方橫向山脈後面。但是上述的筒狀山石破壞了這份遠近感，整個情況其實使人難以判斷出正確的遠近距離和位置。這顯示出畫家不甚用心處理這類問題，因為畫家重視的是筆墨效果和一個抽象的創作原則。所以對《婉孌草堂圖》的世界來說，點景人物並不需要。這個世界是由筆墨線條和形式母題構成的，它們才是主角。它們是經由一個人類依照自己的哲學宇宙觀，而運應誕生的，畫家才是這個世界的唯一主宰及根源。

四、結語

到了《婉孌草堂圖》的出現時，董其昌已經跨出了不同以往的一步。他不再要求自己符合真實世界的視覺經驗，來描繪正確的空間距離。擺脫（或放棄）了這點後，他才開始著手達成自己長久以來的理想，以及親身驗證這份看法。這就是以皴法和筆墨來區別宗派的理論，並藉此達到轉變繪畫風格的願望。正因為董其昌企圖以自己所領悟到的創作原則：「賓主互換」、「似奇反正」，結合轉化自古人的筆墨元素，才創造出個人獨特的風格。並且基於此，南宗所含有的人文畫價值才得以彰顯出來，繪畫進一步地朝向類似書法的抽象性，以及繪畫是個人哲學思想的體現和修養媒介。董其昌沒有落入模仿古人的僵化通病，是因為他重視頓悟的經驗和學習態度。頓悟是一種近似主觀惟心論的修養功夫，如同何惠鑑在

“Tung Ch'i-ch'ang's New Orthodoxy and The Southern School Theory”一文所指出的，藉由這種主觀惟心論，藝術家才能師古人等於師自心。³⁶因為用主觀的看法去接觸古代風格時，能依照個人性來理解進而創新。同樣的道理，當主觀人心就是一切時，自然萬物也一樣是主觀下的產物。因而，師自然與師人心無異，因為自然此時等同人心。這可以解釋為何董其昌說師自然又要師古人而不相悖，以及畫風遠離寫實性卻宣稱自己以自然為師。傅申先生在研究董其昌書畫船的文章裡，也說明董其昌在欣賞自然時，是把自然當繪畫來體會觀賞。³⁷像是董其昌曾自云：「至洞庭湖舟次，斜陽篷底，一望空闊，長天雲物，怪怪奇奇，一幅米家墨戲也。」³⁸、「湘江上奇雲，大似郭河陽雲山，其平展沙腳，與墨淋漓，乃似米家父子耳。」³⁹對董其昌來說，自然景色和古人風格是可以並存的，因為都是他主觀理解的結果。

當《婉孌草堂圖》完成後到 1604 年時，這七年間董其昌仍持續而積極地創作和觀畫。這一年他五十歲，他自稱自己可以隨心所欲地皴染山石土坡（見前述），並且自述：

李昭道一派，為趙伯駒伯驢，精工之極，又有士氣，後人仿之者，得其工不能得其雅。若元之丁野夫錢舜舉是已。蓋五百年而有仇實父。... 實父作畫時，耳不聞鼓吹闌駢之聲，如隔壁釵釧，顧其述，亦近苦矣。行年五十，方知此一派畫，殊不可習。譬之禪定，積劫方成菩薩。非如董巨米三家，可一超直入如來地也。⁴⁰

當他回顧過去的學習經驗，有感於李昭道一派的畫風和技巧是難以掌握的。除了近乎苦行的學習過程及長久的時間，其中的高雅士氣更是難以捕捉。這種情形董其昌以禪北宗來比附，用以告知世人它的艱難處。如同他在文學上的學習經驗，當他突然領悟到創作的要旨時，個人風格焉於見出。他從二十幾歲開始學習繪畫，到了五十歲時已經過了數十寒暑。當董其昌用禪宗南北派的詞彙比附繪畫流派時，不只是出於論述說服力的考量，同時也包括了個人的親身體驗。董其昌依主觀的學習態度來認識古代風格，凸顯筆墨的重要性和抽象表現能力；在行筆運墨以及構思畫面中，一個隱含的法則主導著繪畫的成形。畫家與繪畫緊密相依，相互照映。文人畫長久以來所重視的繪畫精神和要素得以召示，董其昌以實際的繪畫成就來證明這份傳統的延續和創新。

³⁶ 同注 8。

³⁷ 見傅申著，〈董其昌書畫船-水上行旅與鑑賞、創作關係研究〉，《國立台灣大學美術史研究集刊》第十五期（台北：台大藝術史研究所，民國 92 年），頁 205-297。

³⁸ 董其昌著，《畫眼》，收錄於《中國畫論類編》（台北：華正書局，民國七十三年），頁 725。

³⁹ 同上注。

⁴⁰ 董其昌，《畫禪室隨筆》卷二，頁 15-16。

參考書目

中文部分：

1. 杜瓊，《贈劉草窗畫》，收錄於俞崑編《中國畫論類編》上，台北：華正，民國 73 年。
2. 董其昌，《容台別集》，收錄於《四庫全書存目叢書·集部 171》，台南：莊嚴文化，1997。
3. 董其昌，《畫眼》，收錄於俞崑編著，《中國畫論類編》，台北：華正書局，民國 73 年。
4. 董其昌，《畫說》，收錄於俞崑編著，《中國畫論類編》，台北：華正書局，民國 73 年。
5. 董其昌，《畫禪室隨筆》，台北：新文豐，民國 71 年。
6. 張廷玉等撰，《新校本明史并附編六種》，台北：鼎文，民國 64 年。
7. 嚴羽著，郭紹虞校釋，《滄浪詩話校釋》，台北：里仁出版，民國 76 年。
8. 郭紹虞，《中國文學批評史》下，台北：明倫，民國 58 年。
9. 葉慶炳，《中國文學史》，台北：台灣學生，1987。
10. 任道斌，《董其昌系年》，北京：文物，1988。
11. 傅申，〈董其昌書畫船-水上行旅與鑑賞、創作關係研究〉，《國立台灣大學美術史研究集刊》第十五期，台北：台大藝術史研究所，民國 92 年。
12. 周勛初，《中國文學批評小史》，高雄：麗文文化，1994 年。
13. 高居翰，《氣勢撼人》，台北：石頭出版，1994。
14. 高居翰，《山外山》，台北：石頭出版，1997。
15. 古原宏伸，〈晚明的畫評〉，收錄在《董其昌研究文集》，上海：上海書畫，1998 年。
16. 石守謙，〈董其昌《婉孌草堂圖》及其革新畫風〉，收錄在《董其昌研究文集》，上海：上海書畫，1998 年。
17. 李慧聞，〈董其昌政治交游與藝術活動的關係〉，收錄在《董其昌研究文集》，上海：上海書畫，1998 年。
18. 傅申，〈《畫說》作者問題研究〉，收錄在《董其昌研究文集》，上海：上海書畫，1998 年，頁 26-51。

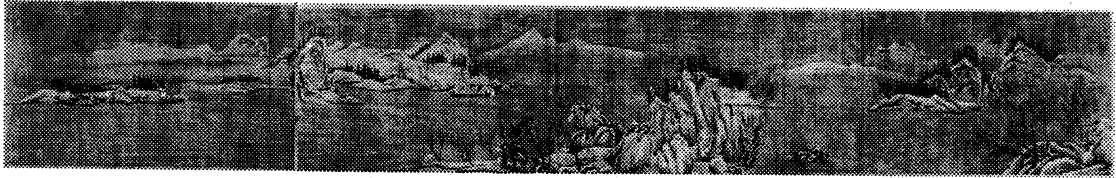
外文部分：

1. Ho, Wai-Kam and Dawn Ho Delbanco, "Tung Ch'i-ch'ang's Transcendence of History of Art," *The Century of Tung Ch'i-ch'ang*. The Nelson Atkins Museum of Art, 1992.
2. Ho, wai-kam, "Tung Ch'i-ch'ang's New Orthodoxy and The Southern School Theory," *Artists and Traditions*. New Jersey. Princeton: Princeton University Press, 1976.

圖版畫冊：

1. 王文宜，《董其昌》，台北：錦繡，1996。
2. 《董其昌書畫集》，袁烈洲編，天津：天津人民美術，1996。
3. Ho, Wai-Kam and Dawn Ho Delbanco, "Tung Ch'i-ch'ang's Transcendence of History of Art," *The Century of Tung Ch'i-ch'ang*. The Nelson Atkins Museum of Art, 1992.

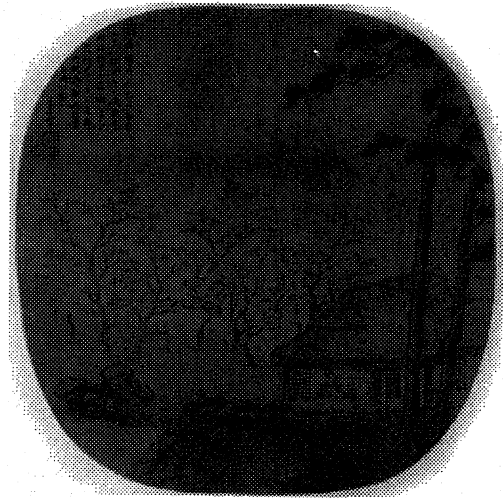
圖版



【圖1】傳王維《江山雪霽圖》



【圖2】傳王維《江山雪霽圖》局部

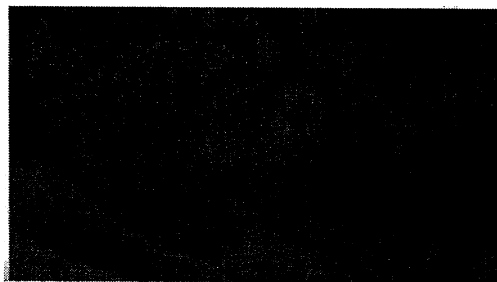
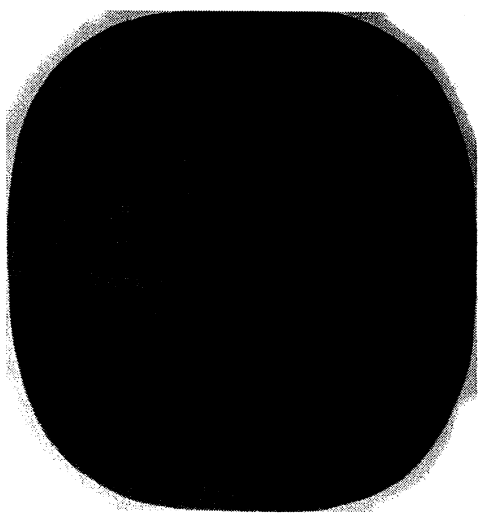


【圖3】董其昌《燕吳八景圖冊·舫齋候月》

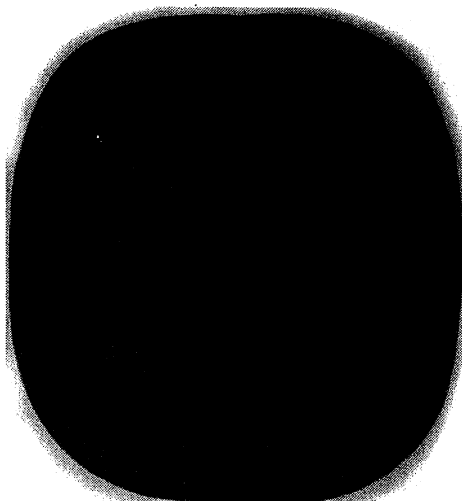
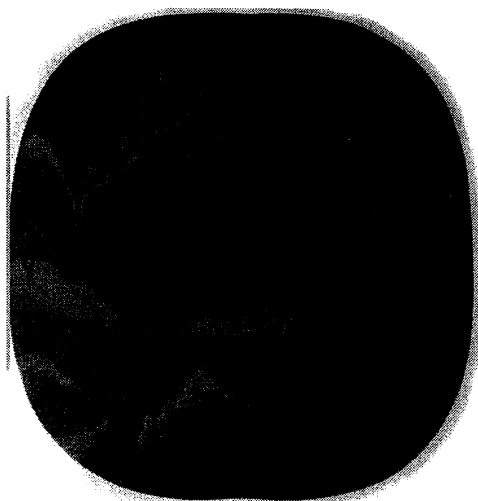


【圖4】董其昌《燕吳八景圖冊·西山暮靄》

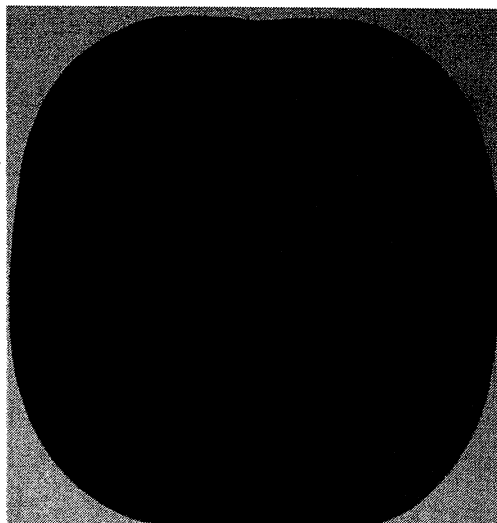
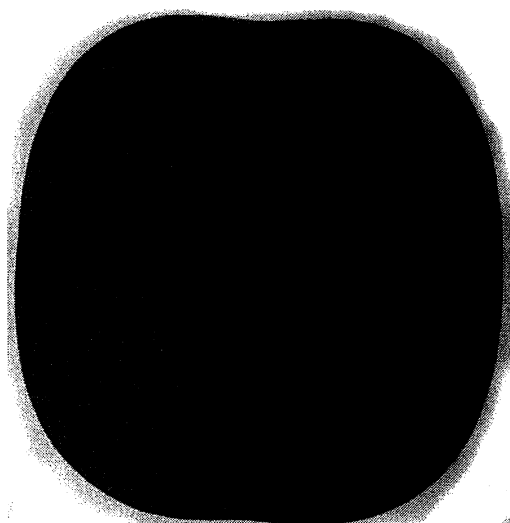




【圖 6】董其昌《燕吳八景圖冊·西山秋色》【圖 6-1】董其昌《西山秋色》局部

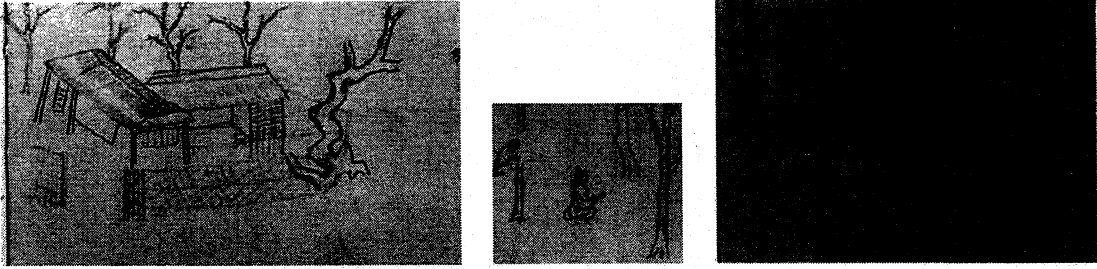


【圖 7】董其昌《燕吳八景圖冊·西山雪霽》【圖 8】董其昌《燕吳八景圖冊·九峰招隱》

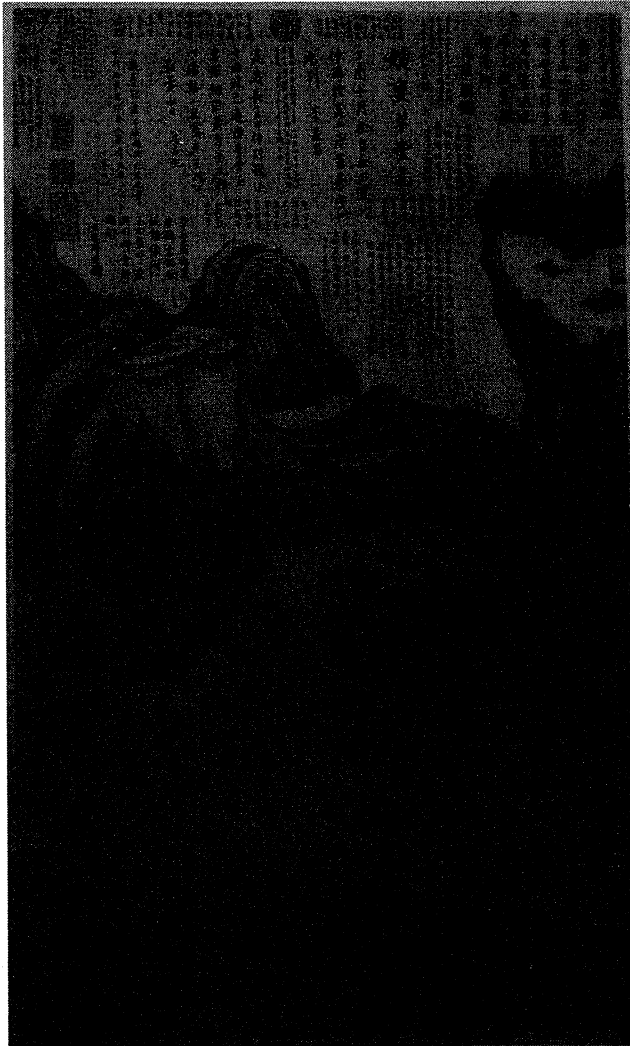


【圖 9】董其昌
《燕吳八景圖冊·城南舊社》

【圖 10】董其昌
《燕吳八景圖冊·赤壁雲帆》



【圖 11】董其昌《集古樹石畫稿》局部



【圖 12】董其昌《婉嬾草堂圖》