

古畫的辨與辯——

淺析大都會博物館藏(傳)董源《溪岸圖》之論戰

姜又文

前言：

1997年五月，紐約大都會博物館華裔董事唐騷千先生將自王季遷（1907-2002）處以巨資購得的董源《溪岸圖》捐贈給該館的新中國館。1997年5月22日的《紐約時報》（The New York Times）曾以頭版刊印這件長達221公分、寬110公分的巨幅畫作，並以「中國的蒙娜麗莎」說明這幅畫的重要性。但同年8月，《紐約客》（The New Yorker）發表了專欄作家 Carl Nagin 所撰寫的文章〈大都會博物館剛剛獲得中國的「蒙娜麗莎」，它是真跡嗎？〉，文中引述柏克萊加州大學退休教授高居翰（James Cahill）的觀點，指出《溪岸圖》不是十世紀的古畫，而是張大千偽作的精品。一時引發了各界的激烈討論，而大都會博物館更於1999年12月11日召開名為《中國畫的真偽問題》研討會。¹

歸納各家學者對《溪岸圖》的研究，高居翰跟古原宏伸（Hironobu Kohara）皆力陳《溪岸圖》絕對是張大千的偽作；而其他如 Maxwell K. Hearn，及後來方聞、傅申、石守謙、丁羲元等人則持相反的立場。在各家論文中，我們可以看見學者們試圖透過畫面風格、圖繪內容、材質鑑定，甚至是相關文獻的審視各方面來斷定《溪岸圖》的真偽。但誠如石守謙所言：

將「溪岸圖」歸為第十世紀南唐畫家董源之作，同時牽涉了作者跟時代的兩個問題。²

在作者方面，就有著董源、張大千，或兩者皆非的可能性；在時代問題上，又有著近代偽作或傳世古畫的時代定位問題。大致上，持正面肯定《溪岸圖》為古畫的學者們，是將《溪岸圖》的時代定為十三世紀前³，或根本就是十世紀⁴。

¹ 1999年12月11日紐約大都會美術館為了「溪岸圖」，舉行了《中國畫的真偽問題》(Issues of Authenticity in Chinese Painting)研討會。

² 見石守謙，〈「溪岸圖」的時代問題〉，《當代》152期（2000年4月），頁66。

³ 見 Maxwell K. Hearn，劉宇珍譯，〈「溪岸圖」和張大千偽作的材質比較〉，《當代》，152期，頁32-43。

⁴ 見 Wen C. Fong，高榮禧譯，〈為「溪岸圖」答高居翰的質疑〉，《當代》，162期，頁58-81。

本文擬以現有之各家研究成果，透過文獻資料相互比對及參照，歸納出較為可信的說法。《溪岸圖》論爭的揭幕，關鍵因素在於高居翰跟古原宏伸所發表的論文中，皆以激烈的火力，堅信《溪岸圖》乃出自張大千的偽作，故本文的撰寫順序將先引述兩人的論點並簡析，接著參照其他學者回答高居翰的答案是否切合問題並有所根據，最後，試圖歸納何者論述較為可信並思考其中釐而未明的疑點。

一、高居翰對「溪岸圖」的十四項指控與古原宏伸的《溪岸圖》偽作考

1997 年在美國對《溪岸圖》真偽的討論是 Carl Nagin 的專文所引起的。Carl 並非藝術史學者，他在文中引用的是高居翰的觀點，由於此文的觀點是直接揭示給新聞界的，在新聞效應的推動下對當時學術界起了不小的震撼。其實高居翰早在 1991 年於華府舉行的「張大千學術研討會」便提出了《溪岸圖》為張大千偽作的論點⁵，而他於 1997 年 9 月 17 日為美國媒體撰寫的一篇短文更申明了他的觀點。文中提到：

中國巨碑式山水畫的發展歷史，我們只能從現存十世紀末至十一世紀初，北宋早期的作品，如燕文貴、范寬、郭熙、李唐等人的繪畫開始架構；但這些確認無誤的經典作品後面，隱約浮現九世紀至十世紀，中國山水畫醞釀期中，高貴神秘的大師如荆浩、關仝、李成、董源、巨然有不少的繪畫被認為是他們的作品，但是時至今日，沒有一張被認定為可靠的真跡。... 而十世紀某些次要的畫家如趙幹、衛賢所流傳下來的少數作品，由於曾登錄於十二世紀早期徽宗的皇室收藏目錄之中，故可暫定為真跡，但其風格與早期大師的關係問題重重，懸而未決；承認「溪岸圖」是一張可靠的，如其簽款所標示中國早期山水畫，將允許或者強迫我們重寫歷史，... 為什麼有些人對「溪岸圖」持否定的態度，我只能為我自己回答，答案有二：首先，這張畫在風格上遠離我所相信的早期中國山水畫，在早期山水畫的概念上也與我的推論有很大的差距；其次，在某些繪畫特質上，「溪岸圖」令人不舒服的近似近代中國繪畫最偉大的作偽者張大千的手筆...。⁶

高居翰認為《溪岸圖》是張大千偽作的原因，很可能與這張畫的收藏紀錄當中，曾經張大千之手之故。眾所皆知，張大千不但是難得一見的奇才，而他仿作古人書畫的事蹟在近代畫壇中頗具傳奇色彩。另外，也由於《溪岸圖》的收藏過

⁵ 見傅申，〈辨董源「溪岸圖」絕非張大千偽作〉，《藝術家》第 269 期（1997 年 10 月），頁 257。

⁶ 全文見楊仁愷，《中國書畫鑑定學稿》（台北，蘭臺出版社，2002 年 1 月），頁 384-385。

程中幾個關鍵人：徐悲鴻、張大千、謝稚柳、王季遷、丁羲元所交代的收藏經過大異其趣，疑點重重，故高居翰對《溪岸圖》的年代考訂上，投以一種「陰謀論」的眼光。

關於《溪岸圖》流傳故事的疑點，由於各方意見歧異甚多，不管是在場的「目擊者」⁷、後來的「收藏家」⁸，還是跟「目擊者」聊過天，得到「口頭資料」的學者⁹，或是由文獻資料(包含書信跟題跋)所推演出的「真相」的研究者¹⁰都持不同的說法，在細節的考定上也往往大異其趣，整個收藏過程彷彿「羅生門」，由於疑異甚多，情節複雜，本文將不予討論。

在 1999 年的研討會上，高居翰提出了〈「溪岸圖」起訴狀—十四項指控」¹¹一文，其十四項指控依次為：

- (一)根據同一時期可靠的作品判斷，《溪岸圖》的說服力不足以登入十世紀中國山水繪畫之列。
- (二)《溪岸圖》帶有嚴重的，甚至是致命的結構缺失，同時，在再現景緻時，充滿了前後不一致。
- (三)在一些典型的特徵上，《溪岸圖》與張大千署名的創作有相同之處，尤其是他一九四〇年代晚期之作。
- (四)《溪岸圖》呼應張大千其他的偽作，尤其此畫有許多顯著的特徵，是傳世可靠的早期畫作無法相提並論的。
- (五)十世紀的筆法鮮明且造型明確；《溪岸圖》則不然。
- (六)《溪岸圖》利用饒富動感的地形，來進行構圖，這在畫史上，是屬於晚後的手法。
- (七)《溪岸圖》中的光影表現太過戲劇化且繁複。
- (八)《溪岸圖》中的人家景象與豐富的人物，在早期巨嶂山水當中，顯得格格不入。
- (九)《溪岸圖》中的畫家名款具有多項可疑之處。
- (十)《溪岸圖》的鈐印與傳世比較可以接受的作品相比，顯然不符。
- (十一) 在古人的書畫著錄或其他文字記載當中，找不到關於《溪岸圖》的可靠且可資印證的參考資料。
- (十二) 元代以降，未見以《溪岸圖》為本的繪畫創作。

⁷ 見謝稚柳編，《唐五代宋元名蹟》(上海，古典文學出版社，1957)。

⁸ 見王嘉驥，〈從董源「溪岸圖」到傅抱石「金剛坡時期畫作」疑雲〉，《典藏古美術》第 92 期 (2000 年 5 月)，頁 48-49。

⁹ 見丁羲元，〈讀「溪岸圖」〉，《故宮文物月刊》第 179 期 (1998 年 2 月)，頁 101。此載 1995 年 6 月 8 日，謝稚柳與丁羲元的談話內容。

¹⁰ 見古原宏伸，林惠玲、邱士華譯：〈「溪岸圖」偽作考〉，《當代》152 期 (2000 年 4 月)，頁 44-65。

¹¹ 本論文原以英文寫成，收錄在研討會出版的論文集 *Issues of Authenticity in Chinese Painting*, 《中國畫的真偽問題》(紐約，大都會美術館，1999)pp.13-63，經王嘉驥轉譯成中文，以〈「溪岸圖」起訴狀〉為名，刊於《當代》152-期 (2000 年 4 月)，頁 8-31；153 期 (2000 年 5 月)，頁 60-85。

(十三) 《溪岸圖》的例子反映一種「好到令人難以置信」的現象。

(十四) 為《溪岸圖》提出另外一套近世流傳史。

高居翰自言前八項指控較為關鍵，因這是經由藝術史的觀察得之，其內容攸關《溪岸圖》的風格，包含該畫作自身的風格與跟其他古畫、近代畫作的比對。高居翰雖主要仍是由「風格分析」處下手，但其餘幾項指控他也論及了鈐印、文獻著錄等方面疑點。

而另外一位日本學者古原宏伸，在他寫給高居翰的書信中也提到：「『溪岸圖』的時代不明。由於無法確定為特定時代樣式的作品，所以應視為現代的畫作。然而，這幅畫的技巧高超，除了張大千以外，難以想像還有哪個人做得到。¹²」

古原宏伸在其論文中說明，關於樣式的問題可交由高居翰來處理，而他則將研究限定在文獻的考證方面，考證徐悲鴻的傳記及其書信、畫上題跋等，找出《溪岸圖》為張大千偽作的證據，試將古原宏伸提出的論點條列於下¹³：

- (一) 首先，《溪岸圖》上的題款「後苑副使董源畫」，所謂的「使」絕非高官，而是身分卑下者，這是作偽者因知識淺薄犯下的錯誤，而用細筆寫成的「臣」字，應是作偽者想模仿清朝院畫家使用的體例。
- (二) 內容方面，畫中描繪的士大夫、侍者、母子是兩個獨立的畫題，這種家族紀念照式的題材，在宋代及宋代以前是沒有的，所以《溪岸圖》是現代人的作品。
- (三) 1944年3月，四川美術家協會所舉辦的「張大千所藏古書畫展覽會」中，據傳為張大千於1938年由徐悲鴻處換得的董源《溪岸圖》卻不在展出目錄中。故可知，1944年3月前，這個世界上還沒有《溪岸圖》這幅畫。
- (四) 透過研究徐悲鴻第二任妻子廖靜文所寫的《徐悲鴻的一生：我的回憶》中，1944年的部份，並沒有提到張大千以金農的《風雨歸舟圖》交換《溪岸圖》之事。1944年的換畫事件記載在傳記尾聲，廖靜文雖記錄了徐悲鴻在北京發掘古畫的事蹟，但在重新謄寫的版本中，仍沒有依紀年的方式將此事件重新編入1944年的紀錄中，古原認為她不敢做上述的訂正，是廖靜文的某種心理上的抵抗。而徐伯揚跟金山合編的《徐悲鴻年譜》及目前出版的任一本徐氏年譜中，皆未收錄張目寒在1944年將《風雨歸舟圖》帶到重慶給徐悲鴻一事。
- (五) 徐悲鴻寫下兩篇關於與張大千交換《溪岸圖》的資料，其一為沒有日期，傳為徐悲鴻寫給張大千哥哥張善孖的書信，其筆跡散亂加上信中提到的人物與徐悲鴻的關係遠而與張大千關係深，所以古原斷定其信為假，是張大千偽造。另一個是金農《風雨歸舟圖》上的徐悲鴻題跋，因為邏輯無法連貫，修

¹² 見古原宏伸，林惠玲、邱士華譯，〈「溪岸圖」偽作考〉，頁47。

¹³ 見古原宏伸，林惠玲、邱士華譯，〈「溪岸圖」偽作考〉，頁44-65。

- 辭浮誇，古原認為這是徐悲鴻為報答張大千的「物質幫助」所參與的作偽。
- (六) 另外，徐悲鴻真會拿「天下第一董北苑」的畫作跟張大千交換金農的《風雨歸舟圖》嗎？古原銳利地提出：「徐悲鴻可不是傻子。」表示徐不至於會笨到同意這樣的交易。
- (七) 最後，關於《溪岸圖》最大的一個問題就是沒有人能清楚說明在徐悲鴻之前，此圖的收藏者跟收藏地。

比較高居翰跟古原宏伸的論點，可發現兩者所提出的疑問有些是極為相似的，但古原宏伸話說的更重，語氣也更篤定，似已完全還原了事件原始的面目。但事實上，他的理據仍有著許多不合理及自行臆測之處，在所提出的結論中，像是由畫上簽款官銜的解讀、人物內容的編排在宋或宋以前未見過，所以斷言此幅為現代人的作品；在「張大千所藏古書畫展覽會」上沒有「溪岸圖」的條目，所以 1944 年以前《溪岸圖》就不存在；甚至古原所指稱的「廖靜文的心理抗拒」、徐悲鴻跟張大千之間的「利益輸送」等事，都沒有可靠的證據。而古原除了徐悲鴻的書信筆跡、他傳之外，並沒有舉出其他能支持其理論的證物。就連他所引用的信簡例證，也不足以說明一則必為張大千偽作(他甚至沒有拿張大千的親筆字跡來對照徐信中是否有張氏書寫習慣的「馬腳」，就直接斷定此信若不是徐氏所寫，必是張氏仿作。)，另一封必是徐悲鴻幫忙的作偽。由於古原宏伸之文帶有濃濃「小說性」跟現實缺乏有利的證據支持其發現，本文在此並不針對這篇論文提出釋疑。

以下將聚焦於高居翰處，透過其他學者提出的不同觀點及推論，檢試回應高居翰指控的答案是否合理。

二、其他學者對高居翰和古原宏伸的回應

我將依目前現有的文獻互相參照，並將焦點限制在藝術史的範圍中，所以在此只將高居翰文中的前八點指控提出來討論。歸結各學者論文中能對高居翰的指控提出解答的部份，並檢查這些學者的判別證據是否正確無誤。

在「控訴狀」的第一條，高居翰指出《溪岸圖》的上半部不管在畫法還是構圖上，都「無法解讀」，尤其是那大範圍的霧氣瀰漫，竟連山頭都看不見了，因這並不符合十世紀山水畫的表現，所以他判定《溪岸圖》是一張沒有前後一致「時代風格」的作品。

針對這一點，方聞¹⁴跟丁義元¹⁵都提出了北宋的作家沈括（1031-1095）在《夢溪筆談》中以董源《落照圖》為例云：「如源畫落照圖，近視無功，遠視村落杳然深遠，悉是晚景，遠峰之頂，宛有反照之色，此妙處也。」來說明這種霧氣掩頂，曖昧不明的遠景畫法是古畫有記載的董源模式，而方聞簡要的舉出《瀟湘圖卷》跟《寒林重汀》作為實証，但並未就圖像分析上再說明這兩張圖在上半部遠景的處理跟《溪岸圖》有何吻合之處。丁義元另外又舉出米芾《畫史》所言：「董源峰頂不工，絕澗危徑，幽壑荒迥，率多真意。」，說明董源寫峰頂不求工而自工，遠峰的空渺跟近岸林木風雨中搖曳的筆筆生動，在《溪岸圖》中形成高下空間的真切對照。但兩位學者在此提出的解答同由古代文獻抄錄而來，單依憑這樣的圖文對照，似乎在圖像及風格分析上仍無法解決所謂「無法解讀」的時代風格問題。而在另一篇由石守謙提出的研究¹⁶，或可尋得解決此問題較佳的答案。石守謙對於這種疊加、斷裂式的視覺空間呈現，舉出了收藏於日本正倉院琵琶上的《騎象奏樂圖》跟位於河北省曲陽縣的五代王處直墓為例，在他的文中提到：

「騎象奏樂圖」也有類似的遠景表現法，其無限延伸空間也是由疊加在畫幅上方的兩組遠山來擔任，與較近山崖相互之間也產生某種不連續感，須賴作「Z」字形斜飛的鳥群來加以聯繫。如此古樸的遠景表現到了第十世紀時仍然採用。王處直墓的山水壁畫在主體山區的上方也疊加上幾片遠山，...其與前景主山間的空間斷裂也是明顯可感。¹⁷

透過上述收藏於日本有完整收藏史的樣品跟年代清晰的考古出土，顯示《溪岸圖》那樣奇特的空間結構並非毫無來由，筆者以為這樣的證據是可資參考的。

而在指控狀的第二條，高居翰指出在閱讀《溪岸圖》時所出現的內容不連貫處，像是溪流跟山路並未真實相接，但「視覺上」卻是連在一起，這是早期畫家不會容許的「視覺混淆」情形。

對此，方聞舉出陝西省富平縣出土的唐代六扇山水屏風壁畫為例，說明這種由「分離意象」用二度空間的方式朝前的構成，畫中並列的要素在實體上並未彼此連結跟相關的風格，確實在早期中國山水畫上出現，而《溪岸圖》也具有這種

¹⁴ 見 Wen C. Fong, 高榮禧譯,〈為「溪岸圖」答高居翰的質疑〉,《當代》162期(2000年2月),頁58-81。

¹⁵ 見丁義元,〈天下第一董北苑—再讀「溪岸圖」〉,《故宮文物月刊》189期(1998年12月),頁114-130。

¹⁶ 見石守謙,〈「溪岸圖」的時代問題〉,頁66-75。

¹⁷ 見石守謙,〈「溪岸圖」的時代問題〉,頁66-75。

相同的組織方式。這也是一個可靠的證據，恰好可和高居翰指出的《溪岸圖》問題互相對照。

指控狀的第三條跟第四條，都直指《溪岸圖》的構圖形式與張大千在 1940 年代末期所實驗的某種構圖相吻，以及《溪岸圖》帶有許多張大千的特徵，是傳世可靠的早期畫作無法相提並論的。而在第四點中特別提到「張大千在處理山頭的部份，未見鮮明的峰頂，而任其消失在深沉的絹色之中。」一點，筆者認為之前對第一點指控的回答中，已經出現了可徵證明早期繪畫有如此特徵的證據了。

指控狀第五點，高居翰提出《溪岸圖》山石上沒有下筆跟用筆拖曳的痕跡，也沒有鮮明的皴擦筆觸，這和早期中國山水繪畫有著根本的背離。而在此，高居翰、方聞、石守謙對此問題不約而同的都舉了同一幅遼寧省出土的遼代（940-85）山水掛軸，即所謂的《深山棋會圖》（106.5cm×65cm，遼寧省博物館），但面對同一張圖，三個人卻有完全不同的看法，對畫面皴法的詮釋因個人所持立場，有不同的結論。所以關於此點指控，還尚未出現更有利的證據及答案。值得一提的是，高居翰跟石守謙在論述此議題時還以另一張傳為五代衛賢的《高士圖》做對照，而這張《高士圖》之真偽目前還是很有問題¹⁸，並不適合拿來作為例證。

指控六跟指控七，都是關於《溪岸圖》上過於動感的地形構圖跟戲劇化光影的表現兩點，高居翰指稱《溪岸圖》是以對角線的方向斜劈，而後碰到反方向的土石岩塊，進而與之形成對峙。而畫家在一些地帶營造不自然的「特殊光源」，更是暴露了畫家所在的「時代」（即現代），這些「弔詭」的風格，實是不符合早期中國山水畫的特徵，他並列舉了幾張張大千的作品對照說明之。

在此要特別說明的一件事是，高居翰極言《溪岸圖》實在不具備早期山水畫的特質，在此他提及了所謂的「早期山水畫真蹟」，他說：

讓我們回到早期中國山水畫真蹟裡的較為靜謐的世界。就以宋代的巨然風格之作，「蕭翼賺蘭亭圖」為例。儘管我們可以爭論其斷代——我將其列為晚至南宋（1127-1279）之作，...，整體構圖並不戲劇化，除了明晰易讀之外，同時——正因為沒有以中國畫史的「蒙娜麗莎」相稱——也令人覺得十分滿足。¹⁹

¹⁸ 見徐小虎，〈中國繪畫辨偽問題的爭議：一個評論〉，《史評集刊》創刊號（2002年12月），頁179-217。

¹⁹ 高居翰，王嘉驥譯：〈「溪岸圖」起訴狀〉《當代》152期（2000年4月），頁8-31。

這正犯下了徐小虎在〈中國繪畫辨偽問題的爭議：一個評論〉所陳述的，以未經嚴格檢驗跟無法證明的作品抬出來作為研究的證據，是造成整個中國書畫鑑賞研究一個倒退的，「弱化」的失誤。高居翰雖知《蕭翼賺蘭亭圖》的真偽仍有所爭議，卻執意將它視為他所認同的「中國早期山水畫真蹟」，這實在很令人不解的。

再回到高居翰的指控問題，方聞對應的理由是，張大千的偽畫跟《溪岸圖》間的主要差異，在於大千是利用遠縮法和具一致性的對角線退後平面，將山水畫中的物象形式做幻覺式的結合。他提到高居翰比較了《溪岸圖》上「富動態的地形表現」與另一件董其昌的在十七世紀初年的作品《楚江圖》，而依其推論亦可與張大千來做比較。方聞認為董其昌的作品確實可見出張畫的前驅，而王翬（1632-1717）的龍脈程式則充當了兩者的中介。但這張畫結構的類別就跟《溪岸圖》有所不同，能將董其昌作品跟《溪岸圖》區別開來的，正是因為這種幻覺式的視象結構取代了早期繪畫中疊加的三角形圖示，《溪岸圖》上古樸的正面性才造成現代觀畫者相當的困擾，以致當代作偽畫者難以掌控。

在這裡方聞依據了高居翰的推論脈絡，卻提出截然不同的結論，而這樣的理由是否足以回答高居翰的問題，進而確立《溪岸圖》的構圖跟形式絕無可能是張大千的偽作呢？似乎如此從同樣例證中演繹不同理由的研究方式還是充滿疑點。

指控八提及了《溪岸圖》中豐富的人物與人家景象，在早期的巨嶂山水中，顯得格格不入。

值得注意的是，方聞強調《溪岸圖》是南唐（937-75）時宮廷所繪的一組屏風組合中的左邊部份。²⁰《溪岸圖》十世紀的作者運用了唐代山水構圖的簡單程式，來講述隱逸生活。像這樣「說故事」的方式或許高居翰看來並不合於早期山水畫的組態，但這其實反映了山水畫在唐末至宋初年間，自敘述轉向表現的變化內容。

檢視方聞的理由，他先定位了《溪岸圖》為一屏風組畫的一部份。在 *Along the Riverbank* 文集中，方聞所選擇的旁證卻是現藏於台北故宮的《江帆樓閣圖》，但依徐小虎文章中的指證，都說明了，《江帆樓閣圖》絕不可能是八世紀的作品或其仿品²¹，方聞欲將《溪岸圖》其與共置於早期山水畫的時代氛圍中，並依此為《溪岸圖》是一屏風切畫作辯護，在引證上便出現了的失誤。此外，他對於《溪

²⁰ Maxwell K. Hearn and Wen C. Fong. *Along the Riverbank: Chinese Paintings from the C.C.Wang Collection*. (New York: Metropolitan Museum of Art, 1999)

²¹ 見徐小虎，〈中國繪畫辨偽問題的爭議：一個評論〉，頁 179-217。

岸圖》中豐富的人物描寫，所提出的解釋為：這剛好是中國山水畫由敘事性轉向表現性的過渡內容。關於這樣的解說，他也未提出可供參考的證據。

再來看另一位學者丁義元對畫中人物的詮釋，他則認為：因無法了解此幅人物之背景，以及董源詳細的仕宦生涯，此圖和人物或許有真切饒富生趣的故事在，如與畫中董源的款書聯繫起來，此圖內容應非等閒。²²

丁義元的推測不但帶有所謂的「說故事」特質，文中還引證畫上的「董源款書」，但這卻是目前我們所見到的唯一一個「董源」的簽款，尙未能肯定這必是董源本人所書。丁義元在其後也舉出五代衛賢的《高士圖》與《溪岸圖》對照觀看，得出「其面容衣冠，均有同處，可見其高古可知。」一論，姑且不論把《高士圖》當作證據的錯誤，以繪畫中服飾形制的考訂，向來只可作為檢查作偽者是否露出「馬腳」線索，並不代表一旦形制吻合，就可證成兩者時代皆為「高古」。於是，關於高居翰這第八項指控，中西兩方的學者似乎都還未做出有憑有據的說明。

總論上述所言，真正提出可信證據及推論的答案，似乎只解答了高居翰提出這八項指控中的前四項，而其餘四項不但提問內容問題重重，其他學者對其之解答也顯得薄弱無力。

試問，如果不能完全解答高居翰的問題，是不是就無法給予《溪岸圖》除了被目為張大千偽作之外的其他可能性？而有沒有可能，《溪岸圖》既非董源所畫，也不是張大千的偽作呢？徐小虎在論文中點出了這個問題：

與會專家們以相互對立的立場辯論該幅「溪岸圖」究竟是五代時期南唐董源，或是出自二十世紀天才畫家和仿造者張大千(1899-1983)之手。至於答案或許可能存在上述兩者之外的想法，則沒有被容許。²³

如果透過畫面風格、構圖形制、圖繪內容的研究成果，都尙無法正確定義《溪岸圖》的話，還有沒有什麼方法可提供一些確定的數據或證據，來還原《溪岸圖》一部分的原貌呢？以下將試圖透過 1999 年以科學鑑定方法對《溪岸圖》所做的診斷報告，看看是否對《溪岸圖》的鑑別產生實質上的幫助。

²²見丁義元，〈天下第一董北苑—再讀「溪岸圖」〉，頁 114-130。

²³徐小虎，〈中國繪畫辨偽問題的爭議：一個評論〉，《史評集刊》創刊號（2002 年 12 月），頁 179-217。

三、科學鑑定²⁴的研究方法

1999年夏天，大英博物館將舊傳巨然（約960-95）今已認定為張大千遊戲偽作的《茂林疊嶂》，借給美國大都會館進行為期一週與《溪岸圖》相較之材質研究。其參與人士有 Maxwell K. Hearn、Anne Farrer 等人，其鑑定方法是廣泛的使用「數位攝影」，使全畫（包含題跋及早期收藏印）的電腦影像更為清晰。而另一張舊題為易元吉（約卒於西元1064），現藏於大英博物館的張大千偽作《二猿枇杷圖》也一併合觀，另外還有兩張在原館接受檢測的張大千偽作，分別是舊傳為關仝（906-23）的《崖曲醉吟》，跟舊傳李公麟（1049-1106）的《吳中三賢圖》。

鑑定過程分為幾個項目：絹料結構、機杼寬幅、絹面色調與破損、修復跟重裝、作偽製程、印鑑六個方面著手，在經過層層「診斷」之後，Maxwell K. Hearn 的結論是：

其結果都支持著此畫應屬早期作品的論點。...材質分析雖不能完全解決「溪岸圖」的作者跟年代問題，卻能有效的提出此畫絕非今人所做的證據。而這些證據都傾向把「溪岸圖」定在十三世紀以前，因為要到十三世紀以後，機杼的寬福才得以提供一整張完整的絹料給巨幅畫作。而相似的下限，也可由畫上所鈐十三世紀末葉至十四世紀的印章中得知。²⁵

面對這樣「強而有力」的科學證據，高居翰也提出了他的回應，以下試分點略述：

- (一) 大都會美術館將大英博物館藏的張大千偽作《茂林疊嶂》作為跟《溪岸圖》比較的案例，是十分聰明的作法，因為高居翰在他的「指控狀」一文中，也視這幅《茂林疊嶂》為張大千的偽作。
- (二) 高居翰指稱，大都會博物館這樣的作法，是希望看畫的人會說「這兩幅作品看起來並不像，所以不可能出自同一位畫家的手筆。」，而他提及若荷蘭複製 Vermeer 古畫的畫家 Vanmeegeren 拿出兩張仿製工法上粗細不同的作品，那麼對比的效果也是相同的，暗指博物館拿《茂林疊嶂》及《溪岸圖》比較，就像拿兩張張大千的偽本互證一樣無效。
- (三) 高居翰也提到中國畫偽作有用舊絹做舊畫的例子，而所謂的古董市場，更是能夠買到舊絹舊紙的地方，而包括鈐印跟題識都可用技術使其出現或消失。另外關於「絹底」的問題，他舉出對中國古絹有研究的 Robert Mowry 在信

²⁴ 見 Maxwell K. Hearn，劉宇珍譯，〈「溪岸圖」和張大千偽作的材質比較〉，頁 32-43。

²⁵ Maxwell K. Hearn，劉宇珍譯，〈「溪岸圖」和張大千偽作的材質比較〉，頁 32-43。

中所言：「就算絹底證明是『舊』的，我也不認為畫作本身也一樣那麼舊。」
(四) 另外他提到另一張 1950 年代中期，張大千帶的一張佯稱出自敦煌的畫作，此圖送到東京經過科學檢驗，其報告中指出不管在顯微鏡或化學檢驗下，這畫都讓人以為這是一張唐人手筆的精采範本。高居翰在此並引用了方聞曾經說過的話：

經過科學認證的資料，不但必須放在繪畫風格證據的架構下，同時，也要根據問題本身，以我們特有的歷史洞視力，來加以詮釋。²⁶

來質疑方聞在四十年之後，於研討會論文的〈前言〉²⁷中所說的研究方法跟結果大有出入。

根據 Maxwell K. Hearn 的鑑定報告，幾個比較不涉及上述高居翰所言的證據，分別是在絹面色調與破損跟印鑑這幾部份，以下試述其發現：

(一) 絹面色調與破損：

《二猿枇杷圖》絹上帶有綠褐色的晦暗色調，是刷染而致的結果，最易受損的皺摺附近的經線，並沒有任何破損，所以這些皺摺應是裝裱前，為人刻意加工所致。而《茂林疊嶂》上面的補絹、接筆、磨破跟斷裂，無一不是人工的蓄意造成，更值得注意的是這張圖是由兩張絹雙拼而成，但左右絹卻各有因不同方向的收捲方式，造成完全不一樣的裂痕，唯一的解釋就是，這些裂痕是這兩半絹未拼接成一件時造成的，其他的斜線跟曲線裂痕，顯示這是裝裱前所造成的現象。而《溪岸圖》的墨色跟許多早期作品因年代而暗沉的現象相類，圖上的橫式裂痕也未若前兩張那樣規則化，甚至還有因質地酥脆所造成的直向裂痕。

(二) 印鑑：

在《二猿枇杷圖》、《茂林疊嶂》上面的確有不少早期的收藏印，但有一些印章，已被傅申在張大千家中找到了那些印章的複製品²⁸，而且還是手刻的偽印。

《溪岸圖》上有七枚 13 世紀到 14 世紀的收藏印，但還是有一些目前仍未能找到全然符合的印鑑，當然前代也可能是有偽印，而這些偽印並非以照相複製方式行之，近似於大家所接受的早期印鑑，故可推知此畫至少在 13 世紀時就已存在。

²⁶ 見 Wen C. Fong, "The problem of Forgeries in Chinese Painting," *Artibus Asiae*, XXV/2-3, (1962) pp.98,106。

²⁷ 見研討會出版的論文集 *Issues of Authenticity in Chinese Painting*, 《中國畫的真偽問題》〈前言〉(紐約：大都會美術館, 1999)。

²⁸ 見傅申, Chang Dai-Chien's The Three Worthies of Wu, 與(Challenging the Past),no.45。

其他最有力可說明的是對於「印色」的鑑定，《二猿枇杷圖》、《茂林疊嶂》上的早期印色都顯得突兀而不自然，色料依然鮮明只附著在畫絹表面，而《溪岸圖》上的所有早期印鑑，都有磨損或絹表色料脫落而致的褪色情形，表示其印鑑在絹上存留了很長的一段時間。在《溪岸圖》上的張大千、張善孖（1882-1940）、王季遷（1907-2002）印鑑，是唯一和《二猿枇杷圖》、《茂林疊嶂》上印色相仿的印章。

對於上面的兩項證據，雖高居翰沒有在他的回應中特別提出來說明，但他的研究指出，張大千曾經求訪多處，以學習「把畫作舊」的工夫，而有沒有可能張大千真能製造像因年代久遠而致的墨色暗沉跟破損，這也是一個值得爭議的關鍵。另外，對印鑑部分，他曾引用了 Weitz²⁹的說法，認為張大千對於複製藏家的鈐印並非難事。所以 Maxwell K. Hearn 提到的那些非照相複製的偽印，也未必就能斷定是前代所仿。接下來是印色的問題，《二猿枇杷圖》、《茂林疊嶂》上早期印的印色情況十分相近，但卻與《溪岸圖》的情形大異其趣，這是不是唯一一個可以說明《溪岸圖》作為一張「古畫」，或是「非張大千偽作」的身分認證呢？還是像高居翰所言，那只是因為《溪岸圖》是張大千的「精心之作」（所以連印色都可以仿舊），而其他的偽品都是草率而成所致。如果我們相信了高居翰的推測，那麼就會連這一個指向《溪岸圖》為古畫的證據都失去了。

但高居翰的推論畢竟目前並無法證成，所以對於科學鑑定所呈現出來的證據，我們應當還是存以備用。

四、研究方法的問題

經由上面一連串的討論，我們發現除非只用文獻對照和由既知的時代、畫家風格類型的推斷，才能一個勁的找到證實《溪岸圖》為古畫，甚至是董源親作的「證據」；或是《溪岸圖》絕對是「張大千的偽作」。

但這些所謂的「證據」，卻沒有辦法在援用例證、資料來源上完整給出確鑿的立論，這其中包含了引用相對照畫作的真偽、文獻的出處甚至是真偽問題。徐小虎在她的論文中³⁰就指出了這些研究方式中一種「先驗」觀點所造成的謬誤跟遺憾。還有只為這幅作品設定兩個可能的時代：不是 10 世紀就是 20 世紀，其中後者意指張大千的仿作。徐小虎強調，這樣的論爭中，學者們已經放棄了藝術史學家最基本的任務：從結構與風格的角度對作品進行檢視，以便判定其可能的年代。另外，還有兩個最基本的原則，即為：（1）檢視作品而無須考慮其歸屬、

²⁹ 見 Weitz, "Collecting and Connoisseurship," pp.553.

³⁰ 見徐小虎,〈中國繪畫辨偽問題的爭議：一個評論〉,頁 179-217。

名稱跟印款。(2) 探究作品最適合的年代要從所有在結構、母題、型態及筆法應用(而非類型)上最有關係的「可信作品」(經過嚴格的鑑定跟檢驗確認爲真的作品)入手。

五、結論

世紀之交時，這場在美國掀起的《溪岸圖》大辯論，無論對西方的中國書畫史研究或收藏市場都是一件劃時代的大事件，它不僅嚴重動搖了西方人士對中國書畫權威鑑定的信心，也嚴重殺傷了西方世界的中國書畫市場。而由此引發的曠日持久的對傳世董源畫作真偽及董源風格之爭亦成爲當前中國畫史研究中分歧最大的熱門課題。

關於對此圖堅持絕非張大千的仿品，除了上述有提出研究論文的學者之外，還有一位是台灣大學的藝術史研究所教授傅申，傅申曾在雜誌上發表了一篇名爲〈辨董源「溪岸圖」絕非張大千之作〉³¹的文章，但篇幅極小，也未以研究論文格式舉證論述，對於一位潛心研究張大千多年的有力學者，既然站在與高居翰相反的立場，爲何沒有更詳盡的著文來辨清「溪岸圖」絕非張大千之作呢？

無論如何，歸納以上所述，所有的證據顯示我們並不足以去定位《溪岸圖》的時代跟作者，當然更遑論《溪岸圖》爲「董源」或「張大千」的作品。既然目前的資料皆無法證實任何一方的說法準確無誤，那是否當我們重新調整研究方法跟證據之後，會像徐小虎所言：「那麼答案很可能不屬於原先預設的任何一個，而是介於兩者之間。」³²

也就是《溪岸圖》既非董源所作，亦非張大千的仿製，而可能是其他時期其他藝術家的作品。筆者認爲，在現下沒有充足理由爲董源或張大千任一邊站台的時候，不妨抱持著這樣的想法，以待未來有更多學者的研究，甚至是出土文物的驗證，能爲「溪岸圖」的歷史定位，還原真相並給出確實而有所憑據的答案，並使各界論爭的煙硝濃霧有撥雲見日的一天。

³¹見傅申，〈辨董源「溪岸圖」絕非張大千之作〉《藝術家》269期（1997年），頁256-258。

³²徐小虎，〈中國繪畫辨偽問題的爭議：一個評論〉，頁179-217。

參考資料：

專書-----

1. 徐邦達，《徐邦達集一、古書畫鑑定概論》(北京，：紫禁城出版社，2005年10月)。
2. 彭萊，《中國山水畫通鑒、一片江南》(上海：上海書畫出版社，2006年1月)。
3. 楊仁愷，《中國書畫鑑定學稿》(台北：蘭臺出版社，2002年1月)。
4. 謝稚柳編，《唐五代宋元名蹟》(上海：古典文學出版社，1957)。
5. *Issues of Authenticity in Chinese Painting*, 《中國畫的真偽問題》(論文集)(紐約：大都會美術館，1999)。

期刊論文-----

1. 丁羲元，〈讀「溪岸圖」〉《故宮文物月刊》第179期(1998年2月)，頁101-107。
2. 丁羲元，〈天下第一董北苑—再讀「溪岸圖」〉《故宮文物月刊》189期(1998年12月)，頁114-130。
3. 王嘉驥，〈從董源「溪岸圖」到傅抱石「金剛坡時期畫作」疑雲〉《典藏古美術》92期(2000年5月)，頁48-49。
4. 石守謙，〈「溪岸圖」的時代問題〉《當代》152期(2000年4月)，頁66-75。
5. 石守謙，〈風格、畫意與畫史重建—以傅董元「溪岸圖」為例的思考〉《國立台灣大學美術史研究集刊》10期(台北：台大藝術史研究所，2001年3月)，頁1-36。
6. 古原宏伸，林惠玲、邱士華譯，〈「溪岸圖」偽作者〉《當代》152期(2000年4月)，頁44-65。
7. 高居翰，王嘉驥譯：〈「溪岸圖」起訴狀〉《當代》152期(2000年4月)，頁8-31；153期(2000年5月)，頁60-85。
8. 徐小虎，〈中國繪畫辨偽問題的爭議：一個評論〉，《史評集刊》創刊號(2002年12月)，頁179-217。
9. 傅申，〈辨董源「溪岸圖」絕非張大千之作〉，《藝術家》269期(1997年10月)，頁256-258。
10. 馮幼衡，〈「溪岸圖」的再思考〉，《歷史文物》(台北：國立歷史博物館，1997)，頁58-62。
11. Maxwell K. Hearn，劉宇珍譯，〈「溪岸圖」和張大千偽作的材質比較〉，《當代》152期(2000年4月)，頁32-43。
12. Wen C. Fong，高榮禧譯，〈為「溪岸圖」答高居翰的質疑〉，《當代》162期(2000年2月)，頁58-81。