

文人畫理論之集大成

——生熟巧拙爭辨識，心性妙理費文章——

高木森

嘉靖至萬曆時代 ——惟心畫論之高潮——

從嘉靖後期到隆慶、萬曆年間（約自1550至1600年），嚴嵩亂政，朝廷明爭暗鬥，諫官如沈鍊、楊繼盛以及許多敢言之士都遭受迫害。加之俺答、倭寇不斷騷擾，國勢日迫岌岌。一五九二年日本更正式進軍朝鮮。因此無論在政治上或文化上，一元的領導中心顯著崩潰。皇家文化已跌到谷底，如果說有什麼成就，那便只有嘉靖後期征集儒士重新抄錄《永樂大典》一部罷了。反之民間文化則空前發達，思想家輩出，最為傑出的有何心隱、李贄、憨山禪師等。真正是「風聲雨聲讀書聲，聲聲入耳；國事家事天下事，事事關心。」文學領域的巨著有徐渭的《四聲猿》、湯顯祖的《牡丹亭》、李贄的《評點水滸》、吳承

恩的《西游記》、無名氏的《金瓶梅》等。史學、戲曲亦多不朽名作（註一）。

由於宮廷裡的經濟相當拮据，宮廷畫已無甚可述者。曾於這段期間到宮廷作短期工作者僅吳彬、顧炳等三四人。吳派在文徵明死後，已無核心人物。文派繼承者雖然很多，但只能在文徵明的餘蔭下討生活，此於文嘉（1501-1583）、陸治（1496-1576）、孫克弘（1532-1610）、文伯仁（1502-1575）、項元汴（1525-1590）表露無餘。然而外來的刺激確不斷加強，譬如日本人之進侵朝鮮，海寇之進擾南疆，耶穌教傳教士之東來。這些衝擊雖然還不到動搖文化根本，但也能激起一些小漣漪。這是吳派的蛻變期——當文徵明的繼承者面臨著嚴厲的困境的時候，徐渭（1521-1593）、李士達（活動，1570-1600）等另闢新境：前者以自由奔放的寫意筆墨

抒發個人的胸中鬱結，後者以變形的手法表現超現實的奇境。

在這國難當頭的時刻，人們的思想變的非常活躍，可以說想的比做的多，也比做的好。正當畫家面臨困境的時候，美學思想變得極為蓬勃。殆自嘉靖後期，朝廷統治能力一落千丈，社會頓失重心，思想的控制日漸鬆懈，思想軸亦發生動搖，同時可能也受王陽明的影響，敢思敢言之士，競為玄語奇文，故能開闢一片新天地。而且都有唯心的傾向。本期的思想主力無疑是在禪宗佛教主導下的儒釋道大整合。王陽明思想中有無禪家智慧，論者或有異說，但顯然禪、道、仁在他的思想體系中已是難分彼此。這種綜合性的禪學和心學在本期獲得進一步的發展。如前文所說，王氏的徒弟大多集中在「致良知」上去推敲。既以良知為心之本體，則良知為何物必是探討的重點。與此



明 文徵明 積雨連村 軸 紙本水墨 87.9×29.1 公分
美國 波士頓美術館藏

同時，曹溪宗愍山禪師(1546-1623)在士大夫之間的影響甚巨，著名的文人如汪德玉、吳應賓、錢謙益、董其昌、袁宏道兄弟都十分敬重他。愍山禪師，法名德清，是明末四大禪師之一。他主張儒、道、禪三教調合；曾言：「不知春秋，不能涉世；不精老莊，不能忘世；不參禪，不能出世。」(註二)

影響所及，畫論亦趨於唯心。徐渭論畫首重「生動」，惟此乃前人所常言，無甚新意。然而他於「生動」之外亦能見「稚」與「老」的問題。他說：「啟南畫稚中藏老，秀中見雅。」考徐渭先後師從王陽明弟子季本和王畿，在徐氏所著《畸譜》王畿被列為「師類」的第一人。他又作「龍溪賦」頌揚王學。此外王慎中、唐順之筆「唐宋派」文學家也出現在《畸譜》中的「紀知」和「師類」。唐宋派不宏於復古派中「文必秦漢」的擬古主張，而標榜自己的面目。唐順之主張：「從真性流行，不涉安排，處處平鋪，方是自然、真規矩。」徐渭則說：「摹情彌真則動人彌易，傳世亦彌遠……」(註三)

李贄(1527-1602)論畫尚童心：「童心者，真心也，心之初也，最初一念之本心也。」所以說「琴者所以吟其心。」同理我們也可以說「畫者寫其心也」。究竟畫宜稚或宜老，與心宜稚或宜老乃是同樣令人反復思索的問題。按李贄，字卓吾，也是禪學大師，著有《文字禪》、《淨土訣》、《華嚴合論簡要》、《心經提綱》等，在禪林間影響很大，亦極受董其昌敬重(註四)。

「反樸歸真」(回歸真樸的本心—良知)正是此期畫論的重心。王世貞《藝苑卮言》(約1565)說：「書道成後，揮灑時入心不過秒忽；畫

學成後，盤礴時入心不能絲毫。詩文總至成就，臨期結撰，必透入心方寸。以此知書畫之士多長年，蓋有故也。年在桑榆，政須賴以文寂寞，不取資生，聊用適意，既就之頃亦自斐然。」（註五）此文大致是說書法、繪畫、詩文在用心的程度上有所不同。此所謂用心乃是指「思考」。詩文因為有語意上的問題要推敲，需要細心去思考；書法在揮灑時雖然筆墨可自由變化，但已有既成的形式必須遵守，所以仍然得用點心思；至於繪畫（他是指文人山水畫或大寫意畫），筆墨、形式都可以自由變化，不受任何拘束，所以「入心不能絲毫」。這是遊戲的繪畫創作觀，也是進一步發揮孔子「游於藝」的思想。但他將一切歸結於一心，無疑是受了王學的影響。

與王世貞同時的尚有顧凝遠。顧氏著有《畫引》（約1570）。其中以〈論興致〉和〈論生拙〉最能發人深省。他說：「當興致未來，腕不能運時，徑情獨往，無所觸則已，或枯槎頑石，勺水疎林，如造物所棄置，與人裝點絕殊，則深情冷眼，求其幽意之所在而畫之，生意出矣，此亦錦囊拾句之一法。」這一段話的意思是：「畫畫要在興致未來的時候徑情獨往，只要有所感觸，對一些不起眼的東西，如枯槎頑石，深情冷眼取其幽意而畫之，便可得生意。」（註六）為什麼畫畫要在「興致未來」的時候行之？實在不易懂。

所以我們必須同時讀他的〈論生拙〉：「畫求熟外生，然熟之後不能復生矣，要之爛熟圓熟則自有別，若圓熟則又能生也。工不如拙，然既工矣，不可復拙。惟不欲求工而自出新意，則雖拙亦工，雖工亦



元 董其昌 青弁圖 軸 紙本水墨
225×66.88 公分 美國 克利夫蘭美術館藏

拙也。生與拙惟元人得之。」又云：「元人用筆生，用意拙，有深意焉……然則何取於生且拙？生則無莽氣故文，所謂文人之筆也。拙則無作氣故雅，所謂雅人深致也。」顧氏之文有針砭當時文派末流過份熟巧的畫風之意。他認為熟是畫畫的大病，要避免此病，作畫時不能太過隨興，要帶有一種嚐試性的心情，有勉力為之的態度。取材也不宜取甜美之物，宜取悽澀之景物，如枯槎野石，也是他所說的「造物所棄置者」。這樣的「生」與初學者的「生」絕對不同，所以他說是「熟外生」，也就是爛熟以後的返樸歸真。

當我們把顧氏的理論拿來與沈周的「適興」、王世貞的「遊戲創作觀」相比較，似乎是處於兩個極端，但比較接近李贄的「童心論」。與上述徐、王、顧旗鼓相當的是高濂的〈燕閒清賞箋論畫〉。他認為前人所言「畫家六法、三病、六要、六長」都是初學入門訣，不是畫家的最高境界。真正的好畫，他認為應得三趣：天趣、人趣、物趣。他說：「天趣者神也，人趣者生也，物趣者似也。夫神在形似之外，而形在





明 吳彬 大儼 冊頁 取自「歲華紀勝圖冊」 絹本設色 29.1×65.7公分 台北故宮博物院

神氣之中。」此言後半段實乃我國唐宋以來一直縈繞在畫家心中無法打開的心結。前半段則頗有時代意義；他拈出「趣」字作為品評繪畫的標準，於今看來是何等粗糙膚淺！但是在明朝這段期間，文人畫的走向來說，這是他們的思想執著，也是個歷史事實。它的成因必然與當時蘇州的文藝氣氛有密切的關係。當時蘇州的文人圈中在戲曲的引導之下，文學、音樂、繪畫都趨向於趣味的表現，而此趣味又趨向於女性化的柔美情趣。當時的文人畫家和畫論家不是參與戲曲寫作便是戲迷。徐渭是著名的戲曲家，以「四聲猿」名聞遐邇。高濂，錢塘人，字深甫，號瑞南。亦工樂府，著有南曲「玉簪記」傳世。

再看高濂對他所謂的三趣如何解釋：「生神取自遠望，為天趣也；形似得於近視，人趣也。」至於物趣，他說如果山川林木人物花鳥等，只有形式而無煙雲之潤、風動之姿、交談之態、飛鳴之狀、香濕



元 沈周 平遠山水圖 (局部)

之感，便謂之無物趣。反之若五者俱傳，便是得物之趣。這種對嫵媚動感之重新肯定，正是對南劇的承襲，卻是對沈周畫風的反動。

在本期有一個常為後人提及，而且與董其昌並列的人，那便是莫是龍。莫氏字廷韓，約生於一五三八，卒於一五八七。前人因不曾下工夫去研究他，所以既不知其生卒年，又不知他的生平事蹟，大家只是道聽途說，據己意揣測，故多以訛傳訛。今據馮開之《快雪堂日記》莫氏卒於一五八七年七月（西曆六月）。又據《無聲詩史》他「得幽疾以死，享年不滿五秩」，而《景船齋雜記》說莫氏享年五十一歲（註七）。合此二傳來，他死時足歲為四十九，近五十，虛歲五十一。也就是說他生於西元一五三八年。死時董其昌才三十三歲。莫氏著有《莫廷韓遺稿》。至於《畫說》則與董其昌的「畫旨」有頗多重疊之處，經今人徐復觀和傅申二位先生考訂，視為後人偽托（註八）。其理大致如下：第一、莫氏的畫論相當平庸，無甚高見；文筆不及董氏遠甚。第二、他對王維沒有特殊好感；至今未見其著作、題跋及之。第三、他的宗派觀念不強；對元四家固然頗多讚譽，對馬夏派亦甚為欣賞。譬如論及元四家云：「余見近時人作畫絕無古人用拙之意，其點染愈工，則意味益遠……至元黃公望、王叔明、倪元鎮諸人遂得此致古識者評為逸品。（註九）其題李唐畫「關山雪霽圖」曰：「人物樹石筆勢蒼古」（註一〇）。又跋孫漢陽畫梅竹卷：「此幅尤得馬氏父子筆法，尤可寶也。」他自己甚至也做過馬遠山水，詹氏《東圖玄覽》，卷一云：「廷韓馬遠山水一片，古雅



明 吳彬 羅漢圖（局部） 軸 紙本設色 151.1×80.7公分 台北故宮博物院藏

可愛。」（註一一）

然而持異議者又看出畫說所論畫山水先定輪廓大體再作細部，與莫氏山水格局相合。更何況董其昌在「跋仲方（顧正誼）雲卿（莫是龍）畫」云：「雲卿二出而南北頓漸遂分二宗。」這表示董氏南北宗思想源自莫氏。而與莫氏同時的何良俊已然把中國畫分為行、隸兩大系統，只是未附會禪宗之南北頓漸。顧正誼的山水也以大塊構圖勝。莫、顧都是董氏的老師。此外，陳繼儒也說：「莫廷韓書畫實為吾郡中興，玄宰亦步武者也。……」（註一二）因此縱使《畫說》上載記南北宗一條不是莫氏手筆，莫氏

已有南北分宗的想法是可以肯定的。

生活在心學浪潮中的莫是龍論畫也是不離心：「法度既得，任吾心匠，適彼互合，時發新奇。」（註一三）這與古人所言「出新意於法度之中，寄妙理於豪放之外」有異曲同工之妙，但是由於對「心」的依恃，也就更加充滿明末的色彩。

上述這些人的理論總的說來主要有四端：惟心論、情趣論、生拙論、興致論和分宗論。如果與此期的實際繪畫作品來比較，顯然是遠遠超前一大步，所以要真正落實到繪畫創作就得等到下一期。



明 陳洪綬 喬松仙壽 軸 絹本設色 202.1×97.8公分
台北故宮博物院藏

萬曆天啟時代 百家爭鳴與宗派思想之建立

明末自萬曆後期到天啟、崇禎，約自一六〇一至一六五〇年，是明朝畫史的第六期。明朝社會自萬曆中期之後，由於萬曆帝（神宗）怠政，綱紀廢弛，明室之衰已到無可救藥的地步，可以稱為明末或晚明（註一四）。本期政府所受的困擾與衝擊無可勝數，大者有宦官弄權，倭寇侵擾，滿、蒙扣邊，各地土匪橫行。皇家在文化上已經起不了多大的作用。民間文化則接續上期，餘波盪漾。文壇還是波瀾起伏，流派繁多。比較為人所知者如復古派（又稱唐宋派）、公安派、婁東派、雲間七子等等。

除此之外尚有耶穌教士之東來。考西洋知識分子來華，可能早在唐、宋時代，但真正為中西文化交流起重大作用的，首推馬哥孛羅（Marc Polo）他在宋末元初活動在杭州和大都。再往後就要數利瑪竇（Mateo Ricci）了。利瑪竇是義大利耶穌教派的傳教士。他於一五七一年來到澳門，到一五九五年一直活動於廣東一帶，然後到北京想見皇帝，惟不得要領，一個月後南回，活動於南京、南昌、休寧等地，成為製墨名家程大約的好友，因此很可能與當地的畫家有些接觸，而他所帶來的畫冊和耶穌教書籍的插圖都很可能成為中國畫家模倣的範本（註一五）。據蘇立文（Michael Sullivan）和高居翰（James Cahill）的看法，龔賢、張宏（1580-1660）、項聖謨、陳洪綬都或多或少受到西洋畫法的啟示（註一六）。

此外，肖像人物畫家曾鯨（1568-1650）可能是受惠最大的一位。

思想既已解放，畫界也是非常熱鬧。這裡出現的有趣現象是人們一方面要為文人畫建立正統地位，一方面又要加速文人畫的分化。前者的功臣是董其昌（1555-1636）和陳繼儒（1558-1639）輩。受他們影響之下的名流畫家在江蘇、安徽等地崛起，著名者有趙左（活動，1610-1630）、程嘉燧（1565-1643）、項聖謨（1597-1658）、李流芳（1575-1629）、倪元璐（1593-1644）、沈士充（1611-1640）、楊文驄（1597-1645）、惲向（1586-1655）等。當文人畫勢力如日正當中的時候，浙派與院體派也進一步向文人畫靠攏，產生一些前所未有的變化，而最有趣的無疑是陳洪綬（1599-1652）、藍瑛（1585-1664以後）、盛茂燁（約1625-1640）、丁雲鵬（約1584-1638）、崔子忠（？-1644）和吳彬（約1568-1621）。可以說每一個人都爭著要咬一口文人畫這一塊大餅。

然而從另一方面來看，因為此時北京的中央集權統制已搖搖欲墜，正所謂亂世出英雄，群雄並起之時。社會中地方派系極為複雜，經濟領域中也是山頭林立。思想界更是百家爭鳴，畫論界當然也不寂寞，可謂人人想自立成家，但又不得不尋宗結派。畫風亦然，因此在中國繪畫史上這無疑又是一次絕處逢生的機會——經過了上半世紀的消沈之後，畫道再次找到一些以宗法和派性為兩大支柱的立足點。以宗法言，其牢牢而大者有南宗和北宗之分；其他小宗就更多了，有主張宗王維、董源者，有主宗元四家者。再以派性言，有松江派、華亭



明 陳洪綬 喬松仙壽（局部）



元 趙孟頫 臨黃荃蓮塘圖 軸 紙本 52.4×29.7公分
台北故宮博物院藏

派、金陵派、安徽派、浙派、虞山派等等。在中國畫史上，明以前的所謂「派」如荆關派、馬夏派、李郭派、董巨派，都是後人所定，明朝中葉以來的畫派則都是應時而生，畫家在世時自行成幫結派。

在自由競爭的學術氣氛下，畫論家輩出。在十七世紀前半，享有盛名者有范允臨、謝肇淛、袁宏道、董其昌、陳繼儒、王穉登、陳洪綬、唐志契、李日華、李式玉、文震亨、張風、徐勃、徐沁、王肯堂、李流芳、趙左、惲向、沈顯、藍瑛、屈大均等二十餘家。各家所論雖有相牟處，但衝突處亦所見不鮮。大致說來以董其昌為龍頭的一派，即所謂的華亭派勢力最大。董氏生於公元一五五五年，到十七世紀初正值五十歲的成熟期。精力旺盛，思想敏銳，文筆如虹，氣勢千雲。所言俱為同儕所宗。關於董氏的畫論，我在《中國繪畫思想史》一書已有相當深入的探討。以其時代背景而論，有下列五端：第一、大綜合主義乃繼元明綜合主義而展現的藝術思想。第二、王陽明的理學（心學）與晚明禪學之盛行。第三、對戲曲、傳奇小說通俗藝術思想的反彈；對歷史、八股文和復古文學之迷戀。第四、因遠離自然，畫家對藝術形式本身的觀照反而更加深入。第五、因西洋科學文明之暗流，激發對尋求文化史秩序的探索（註一七）。

董氏畫論當以《容台集》中的資料為準。在《容台集》裡的〈別集〉又分四卷，第一卷為雜記，多談禪。第二卷至第四卷皆係題跋。其中第二、三卷合稱畫品，第四卷稱畫旨。《容台集》有陳繼儒一六三〇年序。當時董氏為七十五歲，是他卒前七年（註一八）。對弟子為他

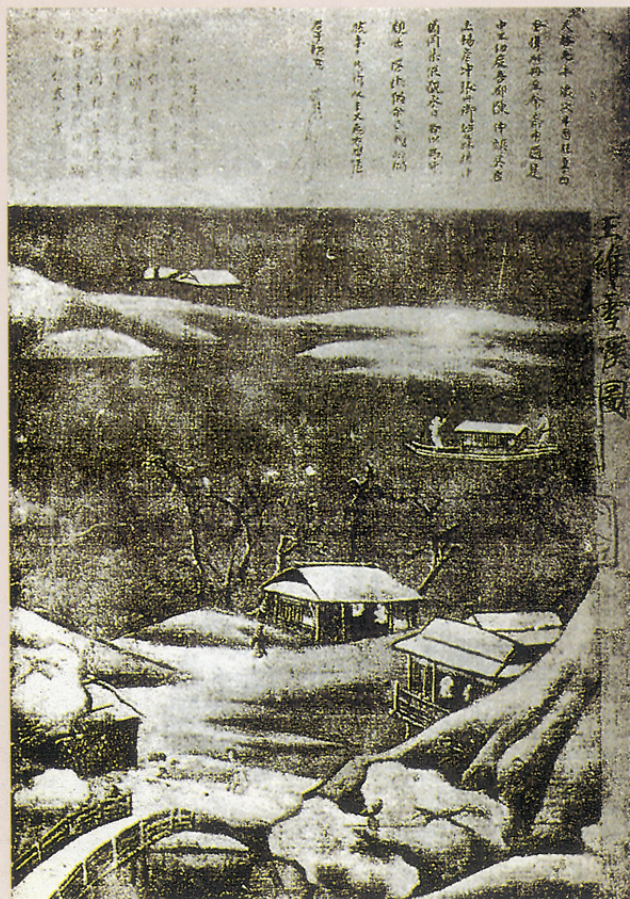
所輯之書必會過目，故所收資料應屬可靠。「畫旨」中的高論很多，對後世的影響也很大，歷有清二百餘年而不衰；至二十世紀始為人所鄙棄。今人甚至有以董氏為中國畫衰頹之端者。現在我們討論董氏理論的問題，我認為不能因為它對清朝畫家的不良影響而大加苛責。其實他的畫論有綜合前人的經驗，也有他自己的經驗和探討。後人若不知闡發創新，只知拾其牙穢，自然墮入死人墓中不得翻身。今日我們論董其昌，不是循其所言或師其意，但研其見，識其所成。至於後人師其言者，多不長進，受拘於域，乃是事實。但事不干董氏。古語云「不善師者，不如無師」。清人不知長進，自甘為奴，乃其時代使然，此留以後再論。這裡比較重要的是看董氏所言在他的時代裡是否有理據。茲從其畫論中選其要者分條論述之。

其畫論中最重要的是南北宗說：「禪家有南北二宗，唐時始分，畫之南北二宗，亦唐時分也。但其人非南北耳。北宗李思訓父子著色山，流傳而為宋之趙伯駒、伯驥，以至馬夏輩。南宗則王摩詰始用渲淡，一變鉤斫之法，其傳為張璪、荆關、郭忠恕……以至於元之四大家。亦如六祖之後，馬駒雲門臨濟兒孫之盛，而北宗微矣。……」有關禪分南北宗，畫亦分南北的說法是不是董其昌首創？我想不見得，因為那很可能是明朝末期很流行的觀念。就上文已經提到，沈周時代已經有宗派意識產生。莫是龍可能也聽到過南北宗之說，下文所要提到的陳繼儒、徐沁、唐志契、沈灝皆有約略相同的聲音。然而以優美的文字表達出來的卻是董其昌。

禪有南頓北漸之分這是事實，



明 陳洪綬 陶淵明歸去來兮圖（局部）卷



唐 王維 雪溪圖



唐 李昭道 明皇幸蜀

而畫有寫意與工筆之別也是事實；自筆墨技法言，寫意畫線條多曲軟鬆秀，工筆畫多硬實多稜角；自創作過程言，寫意畫較多自由，工筆畫則多拘束；自創作目的言，寫意畫供心領目賞，工筆畫常帶有說教內容。最好的例子是比較王維的「雪溪圖」和傳為李昭道的「明皇幸蜀圖」；或比較米友仁的「雲山圖」和馬遠的「柳岸行吟圖」。禪宗之頓漸，草創之人一南一北，但後來則不必拘於南北，北人修頓悟一派者亦非絕無。畫之南北宗之起始則皆出於北人。故曰「其人非南北耳」。

當然此所謂頓漸概指兩極端而言，而游移於其間者亦多得不可勝數。論者若不執其二端，卻取其中者，必然不能見董說之精義。於此當知，董氏南北宗之說提剛契領，為漫漶無章的畫史理出個頭緒來，雖然籠統但仍是我國畫史學走向系統化的開始。

在師承方面他說：「畫家以古為師已自上乘，進此當以天地為師。」這是說畫家學畫必先師法古人，惟有如此始能抵於上乘，但要更上一層樓，則需以天地為師。終於達到他所說的「無一筆不肖古

人，又無一筆肖古人」那便是他所說的「無畫」。這玄言妙語的確不易解，若譯成白話，應該是說：「畫到最高境界，是無一筆不合古人所汲汲求之的自然之境，但又表面上沒有古人的面貌，也就是不為古人所拘。既已是絕對的自然，是筆墨的自然流露；不是畫出來的，故曰「無畫」。這個境界在理論上可言之成理，但在實際上則不太可能，就以董其昌的畫來說，畫還是畫。

在綜合古法上他說：「畫平遠師趙大年，重山疊嶂師江貫道，皴法用董源麻皮皴，及瀟湘圖點子



宋 米芾 雲山圖 軸 紙本 128.4×57 公分

皴；畫樹用北苑、子昂二家法。石用大李將軍秋江待渡圖及郭忠恕雪景。李成畫法有小幀水墨及著色青綠俱宜宗之。集其大成，自出機軸。」他認為作畫不要想自成一家，而是要能融合古代名家之長。故曰：「或曰須自成一家，此殊不然。如柳則趙千里、松則馬和之、枯樹則李成，此千古不易，雖復變之，不離本源，豈有捨古法而獨創者乎。」這樣的大綜合主義真可謂綜合主義之集大成。而此正是董氏作為一個畫史家兼收藏家的歷史意識的結晶。

他曾經試圖闡述自然與筆墨的關係：「以境之奇怪論，則畫不如山水，以筆墨之精妙論，則山水決不如畫。」此則或被今人譏為「形式主義」，不求內容但取形式。其實畫就是畫，畫最重要的就是筆墨。

若為看真山水而作畫，何不直接去看真山水來得真切？這種見解固然不可以與不識畫者說，亦不能同俗子言。然早在宋朝蘇軾便有「論畫以形似，見與兒童鄰」的高論。蘇、董乃真識畫者也。董其昌論詩之法來論畫之優劣：「畫欲暗不欲明。明者如觚稜鉤角是也，暗者如雲橫霧塞是也。」畫像詩，朦朧不是壞事，所以筆墨要含蓄，構圖要有深度，意義不妨模稜。如果一眼看透，一覽無餘，豈又有可觀！董其昌畫論也涉及畫品與辯證：「畫家以神品為宗極，又有以逸品加於神品之上者，曰出於自然而後神也。此誠篤論，恐護短者竄入其中。士大夫當窮工極妍，師友造化，能為摩詰而後為王洽之潑墨，能為營丘而後為二米之雲山。」雖然他一再提倡以頓悟的方式作畫，以達於神品。但他也深恐不學有術者，隨興揮毫，便自謂得神品，因此他主張先要「窮工極妍」然後可以言王洽、二米。再進一步說，他主張學畫要熟外熟：「畫不可不熟……畫需熟外熟。」此所謂熟外熟便是在甜熟之外求其熟。稍後董氏的同鄉顧凝遠提出生拙論來作補充：「……然則何取生且拙？生則無莽氣，古文，所謂文人之筆也。拙則無作氣，古雅，所謂生也。工不如拙……惟不欲求工而自出新意，則雖拙亦工，雖工亦拙也。」而生拙便是董氏繪畫作品的第一要義。

董氏論畫常流露出其個人之好惡：「李昭道一派，為趙伯駒伯驥，精工之極，又有士氣……蓋五百年而有仇實父……實父作畫時，耳不聞鼓吹闐駟之聲，如隔壁釵釧，顧其術亦近苦矣。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。」這是董氏個人的體悟，也是中國古來追求以畫養生的結果。所言非無道理。蓋工筆之畫，作者必拘執於細節，聚精會神，分秒緊張，長久下去，必至眼神、心手受損，不若水墨寫意畫之足以暢神舒筋。綜觀以上諸論，殆皆言之成理，因此像一塊巨大的磁鐵緊緊地吸住無數的畫家。但我們必須知道，他的理論以及他的見地，已經成就了他的畫藝。董氏的畫論乃是時代的產物，而他能把時代思想以文字和繪畫表達出來，亦是畫史上所罕見的。後人如果無新的體認，無所開拓，必然不能脫出他的如來魔掌。

在當時江蘇作家之中，被董其昌的高見所懾服者為數甚多。陳繼儒便是一位在董氏周圍討生活的人；他偶爾也為董語作注解。如論筆墨云：「世人愛書畫而不求用筆用墨之妙。有筆妙而墨不妙者，有墨妙而筆不妙者，有筆墨俱妙，有筆墨俱無者。力乎？巧乎？神乎？膽乎？學乎？識乎？盡在此矣。總之不出蘊藉中，沉著痛快。」（註一九）他在題畫時也曾摘取董氏南北宗之說。他也學董氏以禪論畫，曰：「宋人不能單刀直入，不如元畫之疎。」

范允臨可能是第一個替松江畫家辯護，而對吳派末流大加撻伐的藝評家。他說：「學書者不學晉轍終成下品。惟畫亦然。」他認為宋元諸名家，矩法森然，今吳人目不識一字，不見一古人真蹟，便師心自創。每塗抹一山一水，一草一木即懸之市中以易斗米，畫那得佳

耶？他又批評當時的吳派「惟知有一衡山，少少髣佛，摹擬僅得其形似皮膚，而曾不得其神理。」（註二〇）在他看來，當時的吳派可以說是人人衡山，卻人人不知衡山。所以說「殊不知衡山皆取法宋元諸公。」范允臨是吳縣人，萬曆乙未進士，曾當過福建參議。工書畫，與董其昌齊名。他在畫論中大力推許雲間（松江）諸家，如趙左（文度）、董其昌（玄宰）、顧善有（元慶）等為能力追古人者。在他看來

名將是趙左。但畫論所言皆屬一般常識。如論山水僅談「得勢」：「畫山水大幅，務以得勢為主；山得勢，雖榮紆高下，氣脈仍是貫串；林木得勢，雖參差向背不同，而各自條暢……」其餘若王穉登、徐沁、恽向、沈顯、藍瑛等亦偶見妙悟之論（註二二）。如王穉登曰：「畫法貴得韻致而境界因之。全在縱橫揮灑。脫盡畫家習氣為妙。今觀東邨此卷，山水樹木屋宇人物，動先妙絕，出人意表，有畫學有畫膽。非兼漁古人之精華，何以有此？」然而累累長文大多平庸無奇。惟若與當時蘇州文氏傳人文震亨之論相比，見文氏之言就更微不足道矣。文氏曰：「山水第一，竹樹蘭石次之，得物鳥獸，樓殿屋木，木者次之，大者又次之。」震亨，長洲人，徵明曾孫。真是一代不如一代！

在當時畫論界不受董說所拘者亦有數人。謝肇淛《五雜俎》（約1600）曰：「今之畫者，動曰取態，堆墨劈斧，僅得崖略，謂之遊戲筆墨見可耳，必欲詣境造極，非師古不得也。」「今人畫以意趣為宗，不復畫人物及故事，至花鳥翎毛，則輒卑視之。至於神佛像及地獄變相等圖，則百無一矣。」（註二三）他也提倡師古，但他特別提倡比較具有描述性的繪畫題材。

唐志契的「繪事微言」主張作畫首在明理，「若理不明，縱使墨色烟潤，筆法遒勁，終不能令後世可法可傳。」他不喜歡松法派的畫：「凡文人學畫山水，易入松江派頭，到底不能入畫家三昧。」他所說的「理」是指「自然之理」。然而畫是否要處處合自然之理？恐怕也不見得，王維畫雪裡芭蕉，蘇軾作

朱竹，其理何在？吾人需知繪畫之理在畫，不在自然。此唐氏之所以不如董氏者也。

袁宏道「瓶花齋論畫」（約1600）。寫他對董其昌「近代高手無一筆不肖古人者，夫無不肖即無肖也，謂之無畫可也」一語的反應：大意是說他聽到這段高論之後感到非常驚訝（聞之悚然）。他認為董氏所言是「見道語也」。但他認為「善畫者師物不師人，善學者師心不師道，善為師者師森羅萬象，不師先輩。」（註二四）在當時力倡師古人的時代，袁氏之論可說是空谷足音！

李日華（1565-1635）是明末的畫史家和畫論家，當為董其昌後第一人，只是系統化的觀念不如董氏。論畫有見地，但嫌瑣碎。論作畫要「年鍛月煉，不得勝趣，不輕下筆，不工不以示人。」像蘇東坡、米元章等，以才情揮毫，是以「散僧入聖，終非畫手」。論明畫則曰：「本朝惟文衡山婉潤，沈石田蒼老」「仇英有功力，然無老骨，且古人簡而愈備，淡而愈濃，英能繁不能簡，能濃不能淡，非高品也。」他常引古人之論加以闡揚。如論人品，他引姜白石論書「一須人品高」以及文徵明自題其米氏雲山：「人品不高，用墨無法」，再加解釋：「點墨落紙……必須胸中廓然無一物，然後煙雲秀色，與天地生生之氣，自然湊泊，筆下幻出奇詭。若是營營世念，……到頭來只與口采圯墮之工手巧拙於毫釐也。」（註二五）

他認為書法是繪畫的根本：「學畫必在能書，方知用筆。」又云：「其學畫又須胸中先有古今。

明朝繪畫界的派性觀念是因吳派末流而起。這種說法雖然有幾分道理，但並不全合事實，因為在講究師承的繪畫界裡，派性觀念之日盛一日是不可避免的，松江人何嘗不以其派自高？！

李流芳也是董派的名將。亦能繼董氏之語略作發揮。如論師承云：「夫學古人者，固非求其似之謂也。子久、仲圭學董巨，元鎮學荆關……然亦成元鎮子久……而已。」（註二一）另一位董氏旗下的

欲博古今作淹通之儒，非忠信篤敬，植立根本，則枝葉不附。」當然這些都是前人所常言，無甚新意。然而以下兩則似乎很有意思：一、「繪事必以微茫慘澹為妙境，非性靈廓徹者，未易證入。」二、「古人繪事，如佛說法，縱口極談，所拈往劫因果，奇詭出沒，超然意表，而總不越實際理地，所以人天悚聽，無非議者。繪事不必求奇，不必循格，要在胸中實有吐出便是矣。」

陳洪綬（1599-1652）「今人不師古人，恃數句舉業餽丁，或細小浮名，便揮筆作畫，筆墨不暇責也。形似亦不可比擬，哀哉！欲微名供人指點，又譏評後老成人，此老蓮所最不滿於名流者也。然今人作家，學宋者失之匠何也？不帶唐法也，學元者失之野，不口宋源也。如以唐之韻運宋之板，宋之理得元之格，翊使成矣。」

他很不同意陳繼儒《眉公，1558-1639）所言「宋人不能單刀直入，不如元畫之疎」：「如大年、北苑、巨然、晉卿、龍眠、襄陽諸君子，亦謂之密耶？此元人黃王倪吳高趙之祖，古人祖述之法無不嚴謹。即如倪老數筆，都有部署法律。……雖千門萬戶、千山萬水都有韻致。人自不死心觀之、學之耳，孰謂宋不如元哉！若宋之可恨，馬遠、夏圭真畫家之敗群也。老蓮願名流學古人，博覽宋畫，〔不〕僅至於元；願作家法宋人乞帶唐人。果深心此道，得其正脈，將諸大家辨其此筆出某人，此意出某人，……貫串如到，然後落筆便能橫行天下也。老

蓮五十四歲矣，吾鄉並無一人，中興畫學，拭目俟之。」（註二六）

陳洪綬是明末特立獨行的畫家，他的畫從董其昌的理論來看，是屬於「北宗」，以造形之奇特勝。他的理論卻以復古為基本思想，甚贊董源、大年、米芾諸文人畫家，特憎馬夏之作。看法與董氏相近，但比董其昌更加極端。他也不喜歡當時松江一帶的名流畫家。由此看來，在明末的畫論界，的確以董氏最為宏闊深奧，非他家所能望其項背。也因此董氏的影響力獨霸一時。

註釋

- 註一 參見任道斌「論明代學術文化的發展」《中國社會科學院研究生院學報》，1991年1期，頁40。
- 註二 參閱王衛〈論禪宗思想對董其昌繪畫的影響〉，《故宮博物院院刊》，1987年3月，頁50-51。
- 註三 引文見李維琨〈青藤白陽與明代寫意花鳥畫〉，《朵雲》1993年第4期，頁29。
- 註四 同註二。
- 註五 俞劍華《中國畫論類編》，頁115。
- 註六 同上，頁118。
- 註七 這些資料參見傅申〈畫說作者問題的研究〉，1970年故宮博物院院古畫討論會論文，頁1-76，78。
- 註八 參見上連傳文及徐復觀《中國藝術精神》，頁388-407。
- 註九 見遺稿，第十四條，參見傳文頁1-27。
- 註十 遺稿第十，同上，頁1-34。
- 註二 同上，頁1-36。

- 註三 莫是龍自題「辛巳山水軸」。
- 註四 遺稿第十，頁1-49。
- 註五 參考黃開華《明史論集》（香港開發印書公司），頁415。
- 註六 程大約著有《程氏墨譜》，其中印有聖母像。他的同族兄弟程大憲是一個畫家，著有《程氏竹譜》傳世。程氏安徽休寧人。
- 註七 參見Michael Sullivan, *The Meeting of Eastern and Western Art*, P. 50. 並James Cahill, *The Compelling Image*, p. 16-19。
- 註八 參見拙著《中國繪畫思想史》。
- 註九 徐復觀《中國藝術精神》，頁390-391。
- 註十 「眉公論畫山水」，參見俞著《中國畫論類編》，頁753-755。
- 註十一 「翰蓼館論畫」，全上，頁126。
- 註十二 「檀園論畫」，全上，頁751-752。
- 註十三 以上諸人畫論見上引前著，頁759-770。
- 註十四 「五雜俎論畫」，全上，頁127-128。
- 註十五 「瓶花齋論畫」，全上，頁129。
- 註十六 「竹懶論畫」，全上，頁150-135。
- 註十七 「老蓮論畫」，全上，頁139-140。