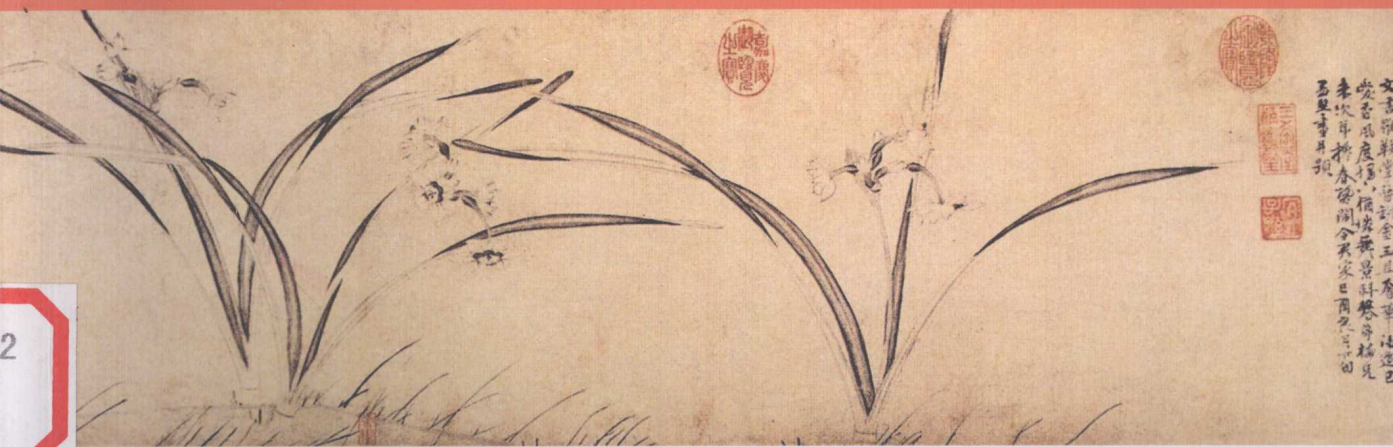


艺术史论丛

画史心香

南北宗论的画史画论渊源

张郁乎 著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

J209.2
46

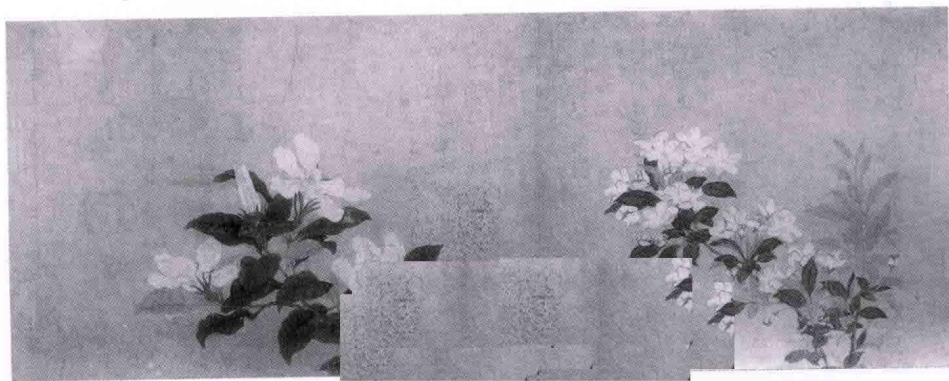
J209.2
46

艺术史论丛

画史心香

南北宗论的画史画论渊源

张郁乎 著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目 (CIP) 数据

画史心香：南北宗论的画史画论渊源 / 张郁乎著. —北京：北京大学出版社，2010.6
(艺术史论丛)

ISBN 978-7-301-17221-6

I. ①画… II. ①张… III. ①绘画史—中国 IV. ① J209.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 094948 号

书 名：画史心香——南北宗论的画史画论渊源

著作责任者：张郁乎 著

责任编辑：王立刚

封面设计：海云书装

设计制作：河上图文

标准书号：ISBN 978-7-301-17221-6/J · 0306

出版发行：北京大学出版社

地 址：北京市海淀区成府路 205 号 100871

网 址：<http://www.pup.cn> 电子邮箱：pkuphilo@163.com

电 话：邮购部 62752015 发行部 62750672 出版部 62754962

编辑部 62752022

印 刷 者：北京宏伟双华印刷有限公司

经 销 者：新华书店

开 本：787mm × 1092mm 16 开本 17.75 印张 250 千字

版 次：2010 年 6 月第 1 版 2010 年 6 月第 1 次印刷

定 价：40.00 元

未经许可，不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有，侵权必究

举报电话：010-62752024 电子邮箱：fd@pup.pku.edu.cn



目录



引 言 董其昌及其南北宗论的遭遇 /1

第一章 王维文人画之祖地位的确立 /11

附录：传世王维画迹的意义 /44

第二章 南宗之南北二系的升降 /47

第三章 二米之变 /97

第四章 元代董巨系统的确立 /115

附录：董巨系统中的王维问题 /151

第五章 “士夫”、“院体”之争 /159

第六章 元明人分派的尝试 /209

第七章 南北宗论的董其昌特色 /219

附录：董其昌的“生秀”风格 /254

后 记 /121

图版目录

第一章

- 1-1, (传) 王维,《长江积雪图》, 28.8 × 449.3cm, 纸本, (美) 火奴鲁鲁艺术学院。
- 1-2, 李可染,《树梢百重泉》(局部), 110.9 × 79.2cm, 纸本, 水墨, 1982年,《李可染书画全集(山水卷)》, 天津人民美术出版社, 1998年。
- 1-3, (传) 唐人,《明皇幸蜀图》(局部), 55.9 × 81cm, 绢本, 设色, (台)“中央”博物院。
- 1-4, 王维,《辋川图》(唐摹本,局部), 29.8 × 484.6cm, 绢本, 设色, (日) 圣福寺。
- 1-5, (传) 卢鸿,《草堂十志图》之一, 台北故宫博物院。

第二章

- 2-1, (传) 荆浩,《匡庐图》, 185 × 106.8cm, 绢本, 设色, 台北故宫博物院。
- 2-2, (传) 荆浩,《雪山行旅图轴》, 128 × 75.5cm, 绢本, (美) 纳尔逊·艾金斯美术馆。
- 2-3, 关仝,《关山行旅》, 144.4 × 56.8cm, 绢本, 浅设色, 台北故宫博物院。
- 2-4-1, 范宽,《溪山行旅图》, 206.3 × 103.3cm, 绢本, 浅设色, 台北故宫博物院。
- 2-4-2, 李成,《乔松平远图》, 205.6 × 126.1cm, 绢本, (日) 澄怀堂文库。
- 2-5, 郭熙,《树色平远图》, 34.9 × 104.8cm, 绢本, 水墨, (美) 大都会艺术博物馆。
- 2-6, 燕文贵,《江山楼观图卷》, 161 × 30cm, 绢本, 浅设色, (日) 大阪市立美术馆。
- 2-7, 郭熙,《早春图》, 158.3 × 108.1cm, 绢本, 浅设色, 台北故宫博物院。
- 2-8, 董源,《笼袖骄民图》, 156 × 160cm, 绢本, 设色, 台北故宫博物院。
- 2-9, 董源,《寒林重汀图》, 179.9 × 116.6cm, 绢本, 水墨, (日) 黑川古文化研究所。
- 2-10, 黄居寀,《山鹧棘雀图》, 97 × 53.6cm, 绢本, 设色, 台北故宫博物院。
- 2-11, 崔白,《双喜图》, 193.7 × 103.4cm, 绢本, 设色, 台北故宫博物院。
- 2-12, 李生,《潇湘卧游图》, 30.3 × 400.4cm, 纸本, 水墨, 乾道六年, 京都博物馆。
- 2-13, (传) 李成,《晴峦萧寺》, 111.4 × 56cm, 绢本, 水墨, (美) 纳尔逊·艾金斯美术馆。
- 2-14, 巨然,《萧翼赚兰亭图》, 144.1 × 59.6cm, 绢本, 浅设色, 台北故宫博物院。

第三章

- 3-1, 文同,《墨竹》, 131.6 × 105.4cm, 绢本, 水墨, 台北故宫博物院。
- 3-2, 苏轼,《枯木怪石图》, 尺寸不详, 纸本, 水墨, (日) 私人藏品。
- 3-3, 苏轼,《寒食帖》, 32.4 × 199.5cm, 纸本, 北京故宫博物院。
- 3-4, 米芾,《珊瑚帖》, 26.6 × 47.1cm, 纸本, 北京故宫博物院。
- 3-5, 米友仁,《潇湘奇观图》(局部), 19.8 × 289.5cm, 纸本, 水墨, 北京故宫博物院。
- 3-6, 米友仁,《潇湘奇观图》(后跋)。

第四章

- 4-1, 赵孟坚,《水仙图》(局部), 24.5 × 670.2cm, 纸本, 墨笔, 天津艺术博物馆。

- 4-2, 王庭筠,《幽竹枯槎图》, 38 × 117cm, 纸本, 墨笔, (日) 藤井有邻馆。
- 4-3, 高房山,《云横秀岭》, 182.3 × 106.7cm, 绢本, 设色, 台北故宫博物院。
- 4-4, 赵孟頫,《策杖图》(又称“自写小像”), 24 × 23cm, 绢本, 设色, 北京故宫博物院。
- 4-5-1, 李衍,《竹石图》(局部), 163.5 × 102.5, 绢本, 设色, 北京故宫博物院。
- 4-5-2, 赵孟頫,《秀出丛林》, 34 × 108cm, 纸本, 墨笔, 故宫博物院。
- 4-6, 赵孟頫,《竹石图卷, 为成之作》, 25.9 × 69.2cm, 纸本, 水墨, 台北故宫博物院。
- 4-7, 倪瓒,《容膝斋图》, 74.7 × 35.5cm, 纸本, 水墨, 台北故宫博物院。
- 4-8, 赵孟頫,《水村图》, 24.9 × 120.5cm, 纸本, 水墨, 北京故宫博物院。
- 4-9, 黄公望,《富春山居图》(局部), 32.9 × 589.2cm, 纸本, 水墨, 台北故宫博物院。
- 4-10, 吴镇,《中山图》, 26.4 × 90.7cm, 纸本, 水墨, 台北故宫博物院。
- 4-11-1, 赵孟頫,《策杖图》(局部)。
- 4-11-2, 顾恺之,《洛神赋图卷》(宋摹本, 局部), 27.1 × 572.8cm, 绢本, 设色, 北京故宫博物院。
- 4-12, 赵孟頫,《双松平远图》(局部), 25.4 × 127.3cm, 纸本, 水墨, (美) 大都会美术馆。
- 4-13, 赵孟頫,《鹊华秋色图》(局部), 28.4 × 93.2cm, 纸本, 设色, 台北故宫博物院。

第五章

- 5-1, 苏轼,《致叶梦得秘校尺牋》, 28.6 × 40.2cm, 纸本, 台北故宫博物院。
- 5-2, 怀仁,《集王圣教序》, 原石存西安碑林。
- 5-3-1, 沈度,《行书七律诗》, 24.5 × 29.2cm, 纸本, 北京故宫博物院。
- 5-3-2, 乾隆,《题董其昌自书告身卷》, 尺寸未详, 绢本, 辽宁省博物馆。
- 5-4-1, 赵昌,《岁朝图》, 103.8 × 51.2cm, 绢本, 设色, 台北故宫博物院。
- 5-4-2, (清)《玉堂高贵》(局部), 尺寸未详, 绣屏, 藏地未详。
- 5-5, 宋徽宗,《腊梅山禽图》, 83.3 × 53.3cm, 绢本, 设色, 台北故宫博物院。
- 5-6, 李公麟,《西园雅集图》, 26.5 × 406cm, 纸本, 墨笔, 藏地不详(嘉德2005春季拍卖会)。
- 5-7, 马远,《西园雅集图》, 29.3 × 302.3cm, 绢本, 设色, (美) 纳尔逊·艾金斯美术馆。
- 5-8, 杨补之,《四梅图》之一, 37.2 × 358.8cm, 纸本, 墨笔, 北京故宫博物院。
- 5-9, 马和之,《唐风, 有杕之杜》, 28.3 × 46.5cm, 绢本, 设色, 北京故宫博物院。
- 5-10, 钱选,《八花图》, 29.4 × 333.9cm, 纸本, 设色, 北京故宫博物院。
- 5-11, 马远,《白蔷薇图》, 26.2 × 25.8cm, 绢本, 设色, 台北故宫博物院。
- 5-12, (传) 赵伯驹,《江山秋色图卷》, 56.6 × 323.2cm, 绢本, 设色, 北京故宫博物院。
- 5-13, 李唐,《万壑松风图》, 188.7 × 139.8cm, 绢本, 设色, 台北故宫博物院。
- 5-14-1, 李唐,《秋景图》, 98 × 43.5cm, 绢本, 墨笔, (日) 高桐院。
- 5-14-2, 李公年,《冬景山水》, 129.5 × 48.2cm, 绢本, 设色, (美) 普林斯顿大学美术馆。
- 5-15, 马远,《踏歌图》, 129.5 × 111cm, 绢本, 设色, 北京故宫博物院。
- 5-16, 夏圭,《溪山清远》(局部), 46.5 × 889.1cm, 纸本, 水墨, 台北故宫博物院。
- 5-17-1, 梁楷,《六祖斫竹图》, 63 × 31.8cm, 纸本, 墨笔, (日) 东京国立博物馆。
- 5-17-2, 武宗元,《朝元仙杖图》, 44.3 × 580cm, 绢本, 墨笔, (美) 王己千藏。
- 5-18-1, 马远,《梅石溪凫图》, 26.7 × 28.6cm, 绢本, 设色, 北京故宫博物院。
- 5-18-2, 马麟,《静听松风》, 226.6 × 110.3cm, 绢本, 设色, 台北故宫博物院。
- 5-19-1, 戴进,《春游晚归》, 167.9 × 83.1cm, 绢本, 设色, 台北故宫博物院。

- 5-19-2, 吴伟,《灞桥风雪图》, 183.6 × 110.2cm, 绢本, 浅设色, 北京故宫博物院。
- 5-20, 沈周,《策杖图》, 159.1 × 72.2cm, 纸本, 水墨, 台北故宫博物院。
- 5-21, 陆治,《赏秋图》, 106.7 × 26.4, 纸本, 设色, 藏地未详。
- 5-22, 张路,《八仙图屏》(之四), 153.1 × 102.6cm, 绢本, 设色, 中央工艺美术学院。

第七章

- 7-1, 仇英,《人物故事图册》(之十), 41.1 × 33.8cm, 绢本, 设色, 北京故宫博物院。
- 7-2, 吴镇,《野竹图》, 100 × 33.5cm, 纸本, 水墨, (美)王己千藏。
- 7-3, 董其昌《乙卯子月仿古山水册》之“仿米元晖”, 23.8 × 13.7cm, 纸本, 水墨, 北京故宫博物院。
- 7-4, 董其昌,《癸亥仿王蒙山水》, 尺寸不详, 纸本, 水墨, 设色, (美)纳尔逊·艾金斯美术馆。
- 7-5, 董其昌,《赠雪柯山水图卷》(局部), 33 × 723.2cm, 绢本, 水墨, 上海博物馆。
- 7-6, 董其昌,《烟江叠嶂图》(局部), 30.5 × 156.4, 纸本, 水墨, 上海博物馆。
- 7-7, 董其昌,《戊午仿古山水图册》之“青卞图”, 42 × 29.6cm, 纸本, 水墨, 北京故宫博物院。
- 7-8, 董其昌,《秋兴八景图册》之“秋光老尽芙蓉院”, 53.8 × 31.7cm, 纸本, 设色, 上海博物馆。
- 7-9-1, 倪瓒,《雨后空林图》, 63.5 × 37.6cm, 纸本, 设色, 台北故宫博物院。
- 7-9-2, 倪瓒,《梧竹秀石图》, 96 × 36.5cm, 纸本, 水墨, 北京故宫博物院。
- 7-10, 董其昌,《仿倪瓒五湖春水图轴》, 78.8 × 39.6cm, 纸本, 水墨, 上海博物馆。
- 7-11, 董其昌,《仿倪瓒松亭秋色图轴》, 138 × 53.5cm, 纸本, 水墨, (美)翁万戈藏。
- 7-12, 董其昌,《设色仿古山水册子》之“平野花侵石”, 纸本, 设色, 上海博物馆。
- 7-13, 董其昌,《高逸图轴》, 89.4 × 52cm, 纸本, 水墨, 故宫博物院。
- 7-14, 董其昌,《仿巨然山水图轴》, 101.7 × 46.7cm, 纸本, 水墨, 故宫博物院。
- 7-15, 董其昌,《仿古山水书画合册》之“仿倪元镇”, 26.3 × 25.5cm, 纸本, 设色, 北京故宫博物院。
- 7-16, 董其昌,《赠雪柯山水长卷》(局部), 33 × 723.2cm, 纸本, 水墨, 上海博物馆。
- 7-17, 董其昌,《东皋草堂图卷》(局部), 27.2 × 210.4cm, 纸本, 水墨, 上海博物馆。
- 7-18-1, 苏轼,《赤壁赋》(卷, 局部), 23.9 × 258cm, 纸本, 台北故宫博物院。
- 7-18-2, 赵孟頫,《赤壁赋》(册, 局部), 每页: 27.2 × 11.1cm, 纸本, 台北故宫博物院。
- 7-19-1, 董其昌,《燕吴八景图册》后跋(局部), 26.1 × 24.8cm, 绢本, 上海博物馆。
- 7-19-2, 董其昌,《自书送朱进士叔熙还朝诸诗册》(局部), 十三开, 每开: 34.4 × 41cm, 纸本, 故宫博物院藏。
- 7-19-3, 董其昌,《自书与叶少师唱和诗卷》(局部), 24.1 × 221.1cm, 纸本, 故宫博物院。
- 7-20, 董其昌,《北山荷锄图轴》, 117.7 × 56.3cm, 纸本, 水墨, 上海博物馆。



引言

董其昌及其南北宗论的遭遇

叙述中国绘画史 无论如何绕不开董其昌的南北宗论 不管你赞成他 或是反对他

他是晚明画学的最高权威 甚至在他身后的三百余年 他的绘画思想依然发挥着支配性的影响 然而近代以来 董其昌及其南北宗论却遭到了猛烈的批判 这些批判带着浓厚的意识形态的色彩和革命的习气 其间有几分公允 几分可信呢

历史的尘埃纷纷散灭 董其昌的艺术和思想依然散发着光芒 虽然今天的人们已经不再对权威顶礼膜拜



我国的绘画，有一个特别之处，即它不仅是画工的劳役之事，它还是文人的寄兴之具。这后一方面尤其发达，竟至成为我国绘画的主流。早在唐代，张彦远就说：“自古善丹青者，莫非衣冠贵胄、逸士高人……非闾阎鄙贱之所能为也。”衣冠贵胄、逸士高人，都是文化阶层的人，前者是有名位的士大夫和皇亲国戚，后者是无名位的山林隐士。

不同的时代，文人画家群体的构成也有所不同。宋代颇多能画的士大夫，如宋迪侍郎，燕肃尚书，米友仁、马和之也都是礼部侍郎；元代却颇多隐士画家，除了赵孟頫、高克恭可称士大夫，其他如黄、吴、倪、王等人，皆隐于山林称逸士。明代的情形与元代相似，戴进、沈周、文徵明、仇英、唐寅这些绘画大家，都近乎是“穷而后工”，无一可称士大夫。然而在晚明却出了一个董其昌，位至公卿，而又能书善画，颇有重树士大夫画家旗帜的气象。^①

董其昌（1555—1636），字玄宰，号思白（别署“思翁”），松江华亭（今属上海）人。他没有显赫的家世，与许多出自寒门的文人一样，由科举而登上仕途。不过他虽然生而聪慧，而且少负重名，场屋却并不顺利，直到三十五岁才进士及第，是年为万历十七年（1589）。其后董其昌时隐时仕，出没如鸿：万历二十年（1592），授翰林院编修，故称董太史；天启五年（1625），拜南京礼部尚书，故称董宗伯；崇祯四年（1631），以七十七岁高龄最后一次应召赴京，屡疏乞休，三年后（1634）以太子太保的荣誉头衔致仕还乡，又二年卒，享年八十有三。崇祯十七年，南明福王政权追谥“文敏”，世称董文敏。董其昌谥“文敏”，是因为他一生以翰墨自娱，文采风流，映照一世，人皆以为可以上拟元代的赵孟頫，于是援赵孟頫之例，谥“文敏”。

作为晚明文苑之宗，风雅之主，董其昌丰于才而精于艺，友人袁宏道称叹他为一代通才，致书赞曰：

不佞尝叹世无兼才，而足下殆奄有之。性命骚雅，书苑画林，古之兼斯道者，唯王右丞、苏玉局，而摩诘无临池之誉，坡公染翰仅能为枯木皴石，不佞将班足下于王、苏之间，世当以为知言。

这是称赞董其昌兼具道学（性命）、诗文（骚雅）、书法、绘画诸方面的才学，而且

^① 董其昌颇亦以此自命。参见《画禅室随笔》，卷二，“题自画”，第二十九“题画赠朱敬滔”。

都能够卓然有成，可以媲美多才多艺的王维、苏轼。^①袁宏道此论颇得其要。盖今人惟知董其昌执晚明书画的旗帜，流风遗韵，影响了清代艺坛三百余年，殊不知董其昌的修为远不止于此，书画仅其一端耳。而这一端，又不过是发于外的英华，其背后更有性命、骚雅作为根本。

他首先是个文人，少年时代即以文采风流得名于时，终其一生，吟咏不辍。青年时代又开始究心道学，沉酣宗典，“于儒师杨慈湖，于禅师杨大年，亲承紫柏大师，受其砢椎，染神刻骨”^②，学力之深，陈继儒谓其“不禅而得禅之解脱，不玄而得玄之自然，不讲学而得学之正直忠厚”^③。性命、骚雅的修养，为董其昌的书画注入了性灵，也铸就了董其昌书画的品格。无其性命、骚雅，即无其书画，然则董其昌的书画，岂徒笔墨间事而已！

作为书画界的领袖，董其昌的书与画皆臻独造之境，而且都能够转移一代风气，成就一代潮流。《明史》“董其昌传”曰：

其昌天才俊逸，少负重名。初，华亭自沈度、沈粲后，南安知府张弼、詹事陆深、布政莫如忠及其子是龙皆以善书称。其昌后出，超越诸家，始以宋米芾为宗，后自成一家，名闻国外。其画集宋、元诸家之长，行以己意，潇洒生动，非人力所及也。四方金石之刻，得其制作、手书，以为二绝。造请无虚日，尺素短札，流布人间，争购宝之。精于品题，收藏家得片语只字以为重。性和易，通禅理，萧闲咄纳，终日无俗语，人拟之米芾、赵孟頫云。

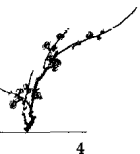
他的书法且不论，关于他的绘画，朱谋《画史会要》称：“其昌山水树石，烟云流润，神气具足，而出以儒雅之笔，风流蕴藉，为本朝第一。”“本朝第一”的话，暂且放过，说他是明代继沈周、文徵明之后，文人画风潮最有力的一个推荡者，也是最后的一位总结者，大概不会有异议。

欲理解董其昌的绘画地位，需要了解明代绘画史。元明之际，江南一带原本活跃着一批文人画家，然而易代之后，他们受到明代政权的严酷对待，许多人因故被

① 陈继儒《寿玄宰董太史六十序》亦云：“天下以公（董其昌）之文章翰墨比于米襄阳、苏眉山。”陈继儒《晚香堂集》，卷七。

②（清）李延是《南吴话旧录》。

③ 陈继儒《晚香堂集》卷七，“寿董太史六十序”。



杀，那股兴起于元代，主张摒弃南宋院体而远绍苏、米，追溯董、巨的文人画浪潮，突然沉寂下来，而文人画的绪流亦因此几告断绝。代之而起的，是复活并发展南宋院体的浙派，其风格简率，笔墨刚猛劲厉，颇合于明初积极进取的文化品格和武夫政权的品味^①。直到明代中期，随着统治阶层的“文化”，才有沈周、文徵明出来复兴元画传统，重新树起文人画的旗帜，在苏州一带形成了一个文人画团体，史称吴门画派。文、沈之后，吴门亦现衰颓之势，而松江一带有一批文人画家出来与吴门争胜，是为松江派。松江与吴门皆走文人画的路线，而又稍有不同，吴门犹注重布置，松江更强调笔墨，所以唐志契说“苏州画论理，松江画论笔”。董其昌即是在文人画已经重新崛起，笔墨又受到特别重视的背景下出现的。

董其昌习画由元四家入手，中年后上溯董源、巨然，并扩展至荆浩、关仝、李成等，其取径之广，用力之勤，视文、沈犹有过之。此外，他更借助书法方面殊胜的修为，而成为笔墨山水的集大成者。他年轻时就以比肩文、沈自期，最后终于能够与文、沈并立，成为明代文人山水的三大支柱，好之者或以为突过文、沈矣。曹溶题董其昌《书画合册》云：“有明一代书画，结穴于董华亭，文、沈诸君子虽噪有时名，不得不望而泣下。”^②王文治题董其昌《赠珂雪山水图卷》云：“此香光极得意之笔，自董、巨，荆、关，以逮米家父子，高房山、黄公望、倪元镇，诸名家妙趣莫不奔赴腕下……余尝谓有明一代书画名家极多，然皆以香光为第一，观此卷当益信也。”^③

然而董其昌更大的贡献，也许是他为文人画所作的理论总结。他吸收明代诸多评论家对绘画史的研究与阐释，并结合自己出入宋、元的习画经验，提出了画分南北宗的理论。董其昌的题跋和随笔中直接论及南北宗的，有如下三条：

【一】

禅家有南北二宗，唐时始分。画之南北二宗，亦唐时分也，但其人非南北耳。北宗则李思训父子着色山，流传而为宋之赵幹、赵伯驹、伯骕，以至马、

① 元代是外族统治，明取代元是恢复汉制，所以明初在文化思想方面定儒学为内核，竭力推崇雄健的汉、唐之风。艺术上的风气随之而转，比如诗歌方面标举盛唐，以李、杜为大家，这与元代崇尚简淡显然不同调了。元末文人画就在这种文化氛围中逐渐被边缘化，而浙派也就是在这种文化氛围中发展起来。（诗歌方面的情况参见张少康、刘三富著《中国文学理论批评发展史》。）

② 《董其昌诞生四百五十周年书画特集》，澳门艺术博物馆，2005年9月出版，中卷，第241页。原件藏北京故宫博物院。

③ 同上书，第315页。原件藏上海博物馆。松江、吴门的分野及争论，是明代后期绘画史的一件大事，关于此问题迄今未见深入的研究，笔者于此亦不甚了了。

夏辈。南宗则王摩诘始用渲淡，一变钩斫之法，其传为张璪、荆、关、郭忠恕、董、巨、米家父子，以至元四大家，亦如六祖之后有马驹、云门、临济儿孙之盛，而北宗微矣。要之，摩诘所谓“云峰石迹，迥出天机；笔意纵横，参乎造化”者。东坡赞吴道子、王维画壁亦云：“吾于维也无间然。”知言哉。

【二】

文人之画，自右丞始，其后董源、僧巨然、李成、范宽为嫡子，李龙眠、王晋卿、米南官及虎儿皆从董、巨得来，直至元四大家黄子久、王叔明、倪元镇、吴仲圭皆其正传，吾朝文、沈则又远接衣钵。若马、夏及李唐、刘松年，又是李大将军之派，非吾曹所当学也。

【三】

李昭道一派，为赵伯驹、伯骕，精工之极，又有士气。后人仿之者，得其工，不能得其雅，若元之丁野夫、钱舜举是已。盖五百年而有仇实父，在昔文太史亟相推服，文太史于此一家画，不能不逊仇氏，故非以赏誉增价也。实父作画时，耳不闻鼓吹阊阓之声，如隔壁钗钏，顾其术亦近苦矣。行年五十，方知此一派画殊不可习，譬如禅定，积劫方成菩萨，非如董、巨、米三家可一超直入如来地也。

南北宗论的宗旨，是对文人画的精神作深入的剔发，从而为文人画提供一个可靠的理论基础。南北宗论的要义有两点：其一，认为山水画从唐代起分化为两个路向，一是王维的文人画路向，其后五代北宋的荆、关、董、巨、李、范，米芾、米元晖父子，元代赵子昂、高房山、元季四大家及明代沈周、文徵明为此一派的代表，是为南宗；一是李思训、李昭道的画工画路向，其后五代李升，宋代赵伯驹、赵伯骕兄弟，南宋四家及明初戴进、吴伟为此一派的代表，是为北宗。其二，崇南宗而抑北宗，认为北宗画非文人所宜习。

山水画自唐代开始，形成了两个路向，这是事实，毋庸置疑；南北宗论是为文人画张目的理论，这也是事实，无须讳言。南北宗论中崇南抑北的倾向，代表着传统士夫文化的精神。中国士夫文化的某些内容及其趣味，比如书法的欣赏，是别种文化系统的人所无法理解的（不了解中国文人的书法趣味，也就不可能欣赏元明清的山水画），其具体内容难以详举，其精神则可以概言，曰“超越”：超越物象，超越世俗。这两个超越方向，前者是由形向神的超越，或曰由物趣向天趣的超越，后者是由世俗



情趣向庄禅境界的超越，或曰由方内趣味向方外趣味的超越。中国的绘画，很早就表现出这样的追求，因此才形成了对停留于形似和物趣的画工画一贯的鄙视。

南北宗论维持了中国绘画的这一一贯倾向，其态度更为坚决彻底，而且为之提供了理论的支持，所以其说一出，立即风行海内，而董其昌作为这个理论的创论者与实践者，也得到了广泛的景仰与尊重，甚至文、沈的声望也渐渐为他所掩了。方薰曰：“书画自画禅开堂说法以来，海内翕然从之，沈、唐、文、祝之流遂塞，至今无有过而问津者。”^①董其昌身后，其画学由四王、吴、恽继承发挥，成为清代绘画的正宗（主流），而稍后崛起的四僧及扬州画派，虽然与四王风调不同，但是仍旧属于文人画系统，仍旧是南宗的路向，但可谓之一变，终究不是画工画，终究不是北宗的路向。^②清末叶德辉曰：“自思翁持论尊南而抑北，自是三百年，海内靡然成风。”^③

南北宗论当然也造成了一些弊端。一方面，文人画家多不赖专习，造型、结构能力较弱，南北宗论强调“一超直入”，与从前的“士气”、“逸品”等说法一样，往往成为文人画家自我护短的遁辞。另一方面，崇南抑北的倾向在明末清初发展到极端，阻碍文人画家吸收北宗画的积极因素，客观上确实造成了文人画故步自封的局面。所以，明清也都有一些不满南北宗论的声音。不过，一者因为这些弊端并不在南北宗论本身，二者因为这些弊端并不涉及对文人画根本精神的认同，所以明清人对南北宗论的反应十有八九是正面的。

然而到清末的时候，情势突然逆转。一方面，在西方科学文化的冲击之下，文人画超越形似的根本精神遭到怀疑，于是发生了学习西方、回到宋画写实精神的运动；另一方面，国难当头，人心激愤，平和淡雅的南宗画偏于“秀弱”的毛病暴露无遗，而刚健硬朗的北宗画正契合振兴民族精神的需要，于是绘画界出现了崇北抑南的反动。康有为首先出来发难，他认为画的旨归应在“象形类物”，这是全世界通则（“遍览各国作画皆同，故今欧美之画与六朝唐宋之法同”），而中国近世画所以衰败之极，就因为苏轼谬发高论，元四家肇成祸端，把中国画引上了一条轻视形似的歧途。他在《万木草堂藏画目序》中说：

① 方薰《山静居论画（下）》，丛书集成初编本，第25页。

② 清初奉四王为董其昌正传，四王亦当仁不让，自以为是地担当起传法的重任。但是四王是否果真能够作为董其昌画学的代表，颇可怀疑。私意以为，四王固然出于董其昌，四僧亦不能不溯源于董其昌。董其昌画学于四王、四僧，可谓一心开二门，为四王开生死门，为四僧开真如门。四王、四僧在发挥董其昌画学方面，各尽其心，各用其力，而各有所成，各造其极。因此，他们与董其昌画学的关系，可谓花开两朵，各表一枝。

③ 转引自樊波《明清中国画大师研究丛书·董其昌》，吉林美术出版社，1996年5月第1版，第459页。

惟中国近世以禅入画，自王维作雪里芭蕉始，后人误尊之，苏、米拨弃形似，倡为士气，元明人大攻界画为匠笔而摈斥之。夫士夫作画，安能专精体物？势必曰写逸气以鸣高，故只写山川，或间写花竹，率皆简率荒略，而以气韵自矜。此为别派则可，若专精体物，非匠人毕生专诣为之，必不能精。中国既摈画匠，此中国近世画所以衰也。然则专贵士气为写画正宗，岂不谬哉！今特矫正之：以形神为主而不取写意，以著色、界画为正，而以笔墨粗简者为别派。士气固可贵，而以院体为画正法，庶救五百年来偏谬之画论，而中国之画乃可医而有进取也。^①

康有为之后，陈独秀、徐悲鸿诸人相续对文人画展开猛烈批评，促成了崇尚写实的近代美术革命，而国画家们吸收北宗的刚健笔法遂成为一时的风尚，观黄君璧、溥儒、张大千等人画可以知矣。

这种情形下，董其昌作为旧文人画的一个代表，免不了要成为批评的靶子，南北宗论作为替文人画张目的理论，也免不了成为批判的靶子。近代以来对董其昌及其南北宗论的批判，主要集中在三个方面：

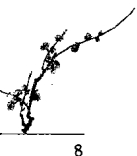
其一，从绘画史角度所作的批评，认为中国绘画史上并无南北分宗之事，画分南北宗是董其昌等人的捏造，所以是一种子虚乌有的“伪说”，没有多少价值。滕固、俞剑华、童书业、启功等人都有这样的看法，其中童书业有专门的论文论南北宗论之非，并提出了北派山水与南派山水的问题，认为画史上只有南派（南方山水派）、北派（北方山水派）之分，而无南宗、北宗之分^②。

其二，对南北宗论内容的批评，认为其中矛盾百出——比如，以水墨归南宗、以著色归北宗所带来的矛盾，郭忠恕、郭熙、赵吴兴的归属问题等等——最后的结论是：南北宗论是一种错误的理论，“只是造成种种矛盾，难以言之成理”，贻害甚大^③。这一类的指责颇多，就连不满近代以来对董其昌漫加批判的徐复观也认为，“南北宗之论，只是他（董其昌）暮年不负责任的‘漫兴’之谈，但因为他的声名地位之高，遂使吠声逐影之徒，奉为金科玉律，不仅平地增加三百余年的纠葛，并发生了非常不

① 康有为这篇序的手卷2004年3月曾在中国美术馆展出，引文即录自展品。

② 童书业，“中国山水画南北分宗说新考”，《童书业说画》，上海古籍出版社，1999，第3—87页。从地域上分南北画派并不是童书业的新发现，沈宗骞《芥舟学画编》已有此论。这个意义上的南北派其实是南宗内部的一个区分。详见本书第二章。

③ 伍蠡甫《中国画论研究》，北京大学出版社，1983，第155页。



良的影响。”^①所谓“不良影响”，无非是说南北宗论助长了轻视北宗、院体、行家的风气，造成了中国画的落后。

其三，质疑南北宗论提出的目的，认为董其昌等人提出南北宗论是为了自我标榜，故意欺世，同时打击对立面，以遂一己之私意——打压行家，为利家解嘲；扬吴地，抑浙地。这个角度的批评，掺杂着对董其昌人品的怀疑。与此类似的，还有关于南北宗论之提出者的争论，有人认为南北宗论是莫是龙首先提出，莫是龙死后被董其昌窃为己有。^②

但是继续维护董其昌画学的也并非没有。黄宾虹、潘天寿、傅抱石叙述画史，都还遵从南北分宗的构架，虽然他们不赞成排斥北宗。邓以蛰则先生认为，画之南北宗其实是一个哲学上的区分，南宗为心画，北宗为目画。邓以蛰在四十年代作过一个关于南北宗的讲演，议论精深，远过时辈，后人题为“南北宗论纲”^③。这个讲演明显是针对南北宗论的批判者而作，但是讲演的内容却没有涉及当时的流行观点，或许在邓以蛰看来，那些自以为是地批评南北宗论的人，根本就不值得一驳吧。

近代以来对董其昌及其南北宗论的批评，掺杂了太多意识形态的内容和时代的习气，多为意气之论，难称公允。康有为说欧美的绘画与我国六朝唐宋的绘画相通，都是以“象形”为旨归，这说法极其武断。姑且不论我国六朝唐宋的绘画是否以“象形”为旨归，即西方的绘画，在19世纪末20世纪初正在接受东方绘画的影响，努力突破文艺复兴以来理性主义加写实主义的藩篱而另辟新境（走向表意），这却是摆在眼前的事实。童书业等人以为董其昌的南北宗论没有史实的依据，而自以为自己的新论是立足于史实，然而以现在的眼光看，他们对史实的“了解”和“理解”都有偏颇，他们的批评也多少有些为批判而批评的习气。进入20世纪80年代，学界开始反思近代以来粗暴地批判传统的习气，董其昌及其南北宗论的研究渐渐又成为热点。这二十多年的董其昌研究，涉及到董其昌的方方面面，如生平研究，作品研究，书画思想研究。这些研究较为具体，也较为深入，尤其是生平和作品这些偏重于史的研究，为思想的研究提供了较为坚实的基础。南北宗论当然是研究的一个重点，指陈得失的还有，而态度已渐趋平和了；更多的则转向从文化学的角度阐发南

① 徐复观《中国艺术精神》，华东师范大学出版社，2001，第282页。

② 莫是龙是董其昌老师莫如忠之子，长董其昌二十余岁。坊间有据说是莫是龙所著的《画说》，南北宗论的内容皆见于该书。近代以来，关于《画说》是否是莫是龙所著有许多争论。现在这个问题基本弄清楚了，莫是龙没有著《画说》，《画说》是时人的伪托。具体的讨论，参见汪世清、傅申的相关研究。

③ 邓以蛰《邓以蛰全集》，安徽教育出版社，1998年4月第1版，第339页。

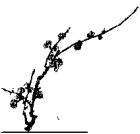
北宗论的精神和意义，包括南北宗论与明代思想界、艺术界的关系。

但是这二十年的研究也有一些薄弱的环节。在我看来，主要有两个方面的研究亟待推进。其一，董其昌的南北宗论不仅是一种绘画理论，更是对绘画史的一种建构。他以南北宗建构绘画史的依据何在？或者说他所涉及的那些历史情形究竟如何？他从历史中汲取了哪些资源？把南北宗论向历史中还原，可以使我们对他有同情性的理解。可惜到目前为止，这方面的探讨还很少。这个角度的缺失，使得许多关于南北宗论的讨论流于空洞，争来争去，横说竖说，越说越高妙，也越说越糊涂。其二，董其昌活了八十多岁，即使从四十岁算起，他论画的生涯也有四十余年的跨度。这数十年内他对绘画的理解不可能一成不变，他的绘画思想是如何发展成熟的？有过什么样的变化？我们现在把他的题跋一股脑拿来用，丝毫不考虑他某一时期的题跋只反映他某一时期的思想。如果我们厘清他绘画思想之变化、发展、成熟的过程，我们或许会发现，他题跋中那些为近人诟病的自相矛盾，正是他思想发展成熟的痕迹呢。

本书所做的工作，是针对第一问题，对南北宗论所涉及的历史问题作一些寻根问底的考察，借此揭示南北宗论的精神所在，并尝试回答近人对董其昌的某些责难。

在我看来，南北宗论在明末出现，符合中国画自身发展的内在逻辑，是唐、宋、元、明山水画的发展史与明代绘画批评相汇合所结出的果实。文人山水画有几个重要的发展阶段：唐代水墨山水的出现，以及以王维为首的一批诗人画家的出现，开启了文人山水的路向；五代宋初荆、关、李、范及其后学的北方水墨山水，构成文人山水画的第一个高峰（境界山水）；北宋中后期经沈括、米芾等人的鼓吹，“平淡天真”的董巨南方山水复兴，经二米过渡到元代赵吴兴、高房山及元季四大家，形成文人山水画的第二个高峰（笔墨山水）；明代中期文、沈重振元四家传统，直到晚明董其昌出来作结，形成文人画的又一个高峰。而北宋后期及元、明文人山水的发展，又含有一个南方董巨、元四家一系逐渐突出并成为文人山水画主流的过程。南北宗论对南宗系统的梳理，正是要概括历史上文人山水画的发展过程。同时，南北宗理论的形成和流布，还有个文化背景的问题，它反映的是一种文化或哲学的选择，有其形成和发展的脉络可寻。

我觉得南北宗论的意义，需要从绘画的历史中去看，才能看得清楚，所以我要把它向历史中还原，以期解释其然与所以然。但是，南北宗论并不就是绘画史本身。作为一种理论，它是有倾向的。它是基于自身的倾向性而对绘画史的一种解读，这



个解读，其实也是一次画史的建构。既然是建构，我们就该理解它对史的裁剪，而不能拿所有的史实与之对照，以其是否与史实完全吻合而对它作是非的判断，而只能从它与绘画史实的关系，来了解其意义——看它如何解读史实，如何裁剪史实，如何建构画史。从史的角度来看，南北宗论在明末出现而且发生了实实在在的影响，这是个事实，有其意义而无所谓对错。当然，从史的角度对其意义的探讨，并不能代替对这个理论本身的反思；不过从另一个方面说，对一个理论的反思，需要以史的了解为基础，这样的反思才不致空洞。