

张连 古原宏伸 编

文人画与南北宗

论文汇编

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則李思訓父
子着色山水流傳而爲宋之趙幹趙伯駒伯驥
以至馬夏輩南宗則王摩詰始

上海書畫出版社

研之法其傳爲張凖荆關董巨郭忠恕米家父

文人画与南北宗

论文汇编

张连 古原宏伸 编

上海书画出版社

文人画与南北宗论文汇编

张 连 古原宏伸 编

上海书画出版社出版发行

(上海衡山路 237 号)

邮政编码 200031

江苏省句容排印厂排版

上海市印刷三厂印刷

各地新华书店经销

开本 850×1168 1/32 26.82印张 620千字

1989年7月第1版 1989年7月第1次印刷

ISBN 7-80512-350-0/J·282

定价：平装 15.00 元

精装 19.00 元

序

张连先生致力于董其昌画学思想研究，在东邻古原宏伸先生的配合下，广泛搜集古今中外有关南北分宗理论的研究文章，点校翻译，历时四载，编成了这部专题论文集。对学术界来说，无疑颇有裨益。

迄今为止，能与南北宗论相提并论的中国画理论体系，恐怕只有一个六法论。如果说，六法论作为中国绘画走向成熟自立的象征，在后人的不断阐释中获得了日趋壮大的理论承受力的话，南北宗论则标志着文人画在成熟自立的形势下对自我存在依据的全面反省和郑重抉择，其理论宽容度相对地说要小得多。因此，尽管对六法论的理解众说纷纭，却从未有人对之进行过否决，而且每个时代都会根据发展需要，给予无私的充实和崭新的解释；南北宗论则不然，不仅无私的充实鲜得其人，偶有崭新的解释，也往往在缩小了内涵的意义上被应用，而且动辄就会濒临被否定的险境。不妨作这样的比喻：前者是一个越滚越大的雪球，不变与万变被巧妙地糅合在一起；后者是一个旋转不息的陀螺，对其真面目的认识往往莫衷一是。然而，恰恰是后者缺少宽容度的莫衷一是，招惹了空前激烈的争议，其范围之广，分歧之

大，反复之多，皆为前者无法比拟。也许，这就是本书得以形成目前规模的重要契机吧。

严格的意义上讲，**理论**是以思想为中介，通过语义构成的法则，达到对经验的析解和对实在的简化，从而作用于人们思考核心的一种特定存在方式。它必须从无限的外部空间中开辟出一块有限的内部空间，在自在的杂乱中找出自为的秩序，同时，又必须使这块自我封闭的内部空间与伸缩出没的外部空间发生有机联系，与种种异己、生疏和杂乱打交道，正如人们作为憩所的家园和赖以交往的道路一样。唯其如是，一个理论的成立以及对这个理论的理解、评价与应用，无不隐含着某种为主客体关系所建构的约定性成份。南北宗论既是它所产生的时代的约定性产物，也是其后的不同时代、不同主体所不断约定着的不同约定性结果。故寻绎形形色色的约定性，就成为讨论南北宗的首要前提。本书所收的论文中，有不少优秀篇章，环绕着南北宗论的创立、流衍和对南北宗论的理解、评价等问题，从各自的角度出发，触及了诸多约定性的内在机制，给人以深刻的启示。但也有相当数量的论文，因为无视约定性的存在，而陷身于无谓的论争之中。比如：将南北宗论与宗派主义或与捏造历史作简单化的等同，不能不说是拘囿于社会学情境逻辑的以今视古，仅仅视之为划分和命名画派的某种准则，也不能不说是机械形态学的管窺蠡测。诸如此类的研究方法，不同程度地忽视了如下事实：当研究主体以“观察者”的身份对待其研究对象时，实际上已经作为“参与者”而存在了。一方面，研究主体所处的时代，所持的动机，所具的能力，所抱的心态等等，构成了作用于研究对象的主体化效应；另一方面，研究对象又以其历史原型和历史理解的综合性存在，构成了反作用于研究主体的客体化效应。所谓对约定性的寻绎，正是指从这两种效应所构成的具体关系中认识事物

之由来。之所以说是约定性，而不说是决定性或者制约性，就因为这种关系是一种双向的、动态的、超越对立面存在形式。我想，倘能正视这种约定性，清醒地看到它那无所不在的身影，看到为它所变异了的“效果历史”，那么，不管本书所选的论文是中肯的还是偏激的，雄辩的还是羸弱的，独创的还是因袭的，乃至刘著遗簪、郢书燕说、无稽之谈，都可以从中发现各自的意义和价值。而反过来，不管南北宗论原创者是谁，产生于何种原因和目的，有否合理性，仅就本书所反映的人们对它的多元、多层次、多角度的论争，以及论争的莫衷一是、无休无止来看，便可有力地证明南北宗论有其毋庸置疑的历史价值和存在意义。

固然，相对于南北分宗这个画学历史现象来说，本书所收论点的反映面毕竟还不太宽。尤其是非正面接触这个问题的明清画家言论，以及用完全不同的约定性来看待这个问题的海外人士观点，倘再多搜罗一些，当会更加广阔、深厚而启人思悟。尽管如此，这仍无损于它结集出版的意义。因为其陀螺般旋转着的内聚力，已足以引起人们对文人画与南北分宗理论的进一步探索和争鸣。

雪捕星

一九八八年十月

目录

序.....	卢辅圣	1
--------	-----	---

上 编

画说	〔明〕 莫是龙	1
画禅室随笔	〔明〕 董其昌	5
偃曝谈余 外三篇, 节录	〔明〕 陈继儒	27
画廛 节录	〔明〕 沈 颀	29
龚安节先生画诀 外五篇, 节录	〔清〕 龚 贤	31
绘事发微 节录	〔清〕 唐 岱	34
画学心法问答 节录	〔清〕 布颜图	37
山静居画论 节录	〔清〕 方 薰	41
芥舟学画编 节录	〔清〕 沈宗骞	45

论中国艺术之将来 外三篇, 节录	黄宾虹	49
中国绘画史 外二篇, 节录	潘天寿	52
国画源流概述 节录	刘海粟	57
重新估定中国的画底价值 节录	林风眠	59
从顾恺之至荆浩之山水画史问题 外二篇, 节录	傅抱石	61
中国美术的演变 节录	王钧初	67
中国美术史 节录	胡蛮	70
南北宗论纲	邓以蛰	74
关于院体画和文人画之史的考察	滕固	79
中国山水画南北分宗说新考	童书业	101
论画家之南北二宗	张思珂	166
中国山水画之南北宗	叶季英	179
山水画南北宗说辨 外一篇节录	启功	205
山水画“南北宗”的创说及其影响	郑秉珊	222
中国山水画的南北宗论	俞剑华	238
论画宗南北	陈仁涛	337
论中国山水绘画的南北分宗	庄申	343
环绕南北宗的诸问题	徐复观	376
山水画的南北宗问题	苏莹辉	443
董其昌所谓的“文人画”与“南北宗” 外一篇节录	谢稚柳	447
董其昌论	伍蠡甫	461
南北宗绘画的美学对立	刘汝醴	487
中国诗与中国画 节录	钱钟书	496
论画五则 外一篇, 节录	陆俨少	501
中国古代绘画理论发展史 节录	葛路	503
中国绘画美学史稿 节录	郭因	508
董其昌的绘画与南北宗论	林树中	510

董其昌的“文人之画”	·····	苏东天	518
也谈“南北宗”说	·····	张卫和	524
且说南北宗论——与张卫和同志商榷	·····	郭云生	535
历代名家山水画要析 节录	·····	黄庭海	546
中国画之韵 节录	·····	陈传席	557
“观念先行”的历史传统与中国画理论			
崛起的新空间 节录	·····	陈振濂	560
唐代绘画研究——山水篇 节录	·····	江 宏	562
吴伟研究 节录	·····	皮道坚	567
浙派殿军——蓝瑛 节录	·····	马晋封	573
大综合主义的承与变 节录	·····	高木森	576
从故宫藏画看中国绘画的发展 节录	·····	杜书华	578
南北宗论刍议 外一篇节录	·····	张 连	579

下 编

论中国山水画的南北二宗	·····〔日〕	泷精一	611
		仰文渊 译	
南画新论 节录	·····〔日〕	田中丰藏	616
		文 彬 译	
南北画派论	·····〔日〕	青木正儿	641
		王建康 译	
董其昌书论的基础	·····〔日〕	神田喜一郎	653
		王建康 译	

- 南画与文人画〔日〕吉泽忠 661
王建康 译
- 南北二派论说〔日〕古原宏伸 695
王建康 译
- 画说作者问题研究〔美〕傅申 700
钱欣明 译
- 董其昌的新正统观念及其南宗理论〔美〕何惠鉴 728
石奇峰 译
- 绘画史和绘画理论中董其昌的
“南北宗论”再思考〔美〕高居翰 753
颜伟 译
- 董其昌：一超直入如来地 外一篇节录〔美〕方闻 771
蔡星仪 译
- 中国人论绘画艺术 外一篇，节录〔美〕奥斯瓦尔德·西兰 789
钱光耀 崔民彦 译
- 中国之美术 节录〔美〕迈克尔·沙利文 799
张永和 译
- 中国绘画 节录〔美〕彼特·C·斯旺 803
崔民彦 译
- 中国画 节录〔美〕威廉·柯恩 808
钱光耀 译
- 视觉艺术历史 节录〔美〕休·霍诺 约翰·弗莱明 811
钱欣明 译
- 中国画的背景 节录〔英〕索默·杰银斯 813
崔民彦 译
- 中国艺术 节录〔英〕玛丽·特里吉尔 815
崔民彦 译

- 中国及其艺术 节录〔法〕勒内·格鲁塞 818
程超凡 译
- 中国艺术 节录〔法〕戴西·高尔德施密特 820
程超凡 译
- 中国画和文人传统 节录 ...〔法〕尼高尔·旺迪埃·尼古拉 821
毕东岳 译
- 中国山水画 节录〔德〕奥托·菲舍尔 823
石奇峰 译
- 中国与日本的山水画 节录〔德〕雨果·蒙斯特倍格 825
崔民彦 译
- 论中国古代艺术 节录〔苏〕阿尔巴拓夫 830
林念松 译
- 古代中国绘画中的美学问题 节录
.....〔苏〕扎瓦茨卡娅 832
孟庆和 译
- 中国画艺术 节录〔意大利〕万·古里克 835
钱欣明 译
- 传统中国画 节录〔罗马尼亚〕依翁·福隆采蒂 837
尼娜·斯坦古列斯库
钱光耀 译
- 跋 张 连 840

画 说

〔明〕 莫是龙

赵大年画平远，绝似右丞，秀润天成，真宋之士大夫画。此一派又传之为倪云林，云林工致不敌，而著色苍古胜矣。今作平远及扇头小景，一以此二人为宗，使人玩之不穷，味外有味可也。

画家之妙，全在烟云变灭中。米虎儿谓王维画见之最多，皆如刻画，不足学也，唯以云山为墨戏。此语虽似过正，然山水中当著意生云，不可用拘染，当以墨渍出，令如气蒸，冉冉欲堕，乃可称生动之韵。

昔人评大年画，谓得胸中千卷书更奇古。又大年以宋宗室不得远游，每朝陵回，得写胸中丘壑。不行万里路，不读万卷书，欲作画祖，其可得乎？此在吾曹勉之，无望于庸史矣。

山之轮廓先定，然后皴之。今人从碎处积为大山，此最是病。古人运大轴，只三四大分合，所以成章。虽其中有细碎处甚多，要之取势为主。吾有元人论米、高二家山书，正先得吾意。

画树之窍，只在多曲，虽一枝一节，无有可直者，其向背俯

仰，全于曲中取之。或曰：然则诸家不有直树乎？曰：树虽直，而生枝发节处，必不多直也。董北苑树作劲挺之状，特曲处简耳。李营丘则千屈万曲，无复直笔矣。

枯树最不可少，时于茂林中间见乃奇古。茂林惟松、柏、杨、柳、椿、槐，要郁森。其妙处在树头与四面参差，一出一入，一肥一瘦处。古人以木炭画圈，随圈而点点入之，正为此也。

柳，宋人多写垂柳，又有点叶柳。垂柳不难画，只要分枝头得势耳。点叶柳之妙，在树头圆铺处，只以汁绿渍出，又要森萧，有迎风摇曳之意，其枝须半明半暗。又春二月柳未垂条，秋九月柳已衰飒，不可混。设色亦须体此意也。

画树木各有分别。如画潇湘图，意在荒远灭没，即不当作大树及近景丛木。如园亭景，可作杨、柳、梧、竹，及古松、青松。若以园亭树木，移之山居，便不称矣。若重山复嶂，树木又别，当直枝直干，多用攒点，彼此相籍，望之模糊郁葱，似入林有猿啼虎啸者乃称。至如春夏秋冬，风晴雨雪，又不在言也。

画家以古为师，已自上乘，进此当以天地为师。每朝起，看云气变幻，绝近画中山。山行时见奇树，须四面取之。树有左看不入画，而右看入画者。前后亦尔。看得熟，自然传神。传神者必以形，形与心手相凑而相忘，神之所托也。树岂有不入画者，特画史收之生绢中，茂密而不繁，峭秀而不寒，即是一家眷属耳。

画之道，所谓以宇宙在乎手者，眼前无非生机，故其人往往多寿。至如刻画细碎，为造物役者，乃能损寿，盖无生机也。黄子久、沈石田、文徵仲皆大耋。仇英知命，赵吴兴止六十余。仇与赵虽品格不同，皆习者之流，非以画为寄，以画为乐者也。寄乐于画，自黄公望始开此门庭耳。

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。北宗则李思训父子著色山，流传而为宋之赵

干、赵伯驹、伯驹、以至马、夏辈。南宗则王摩诘始用渲淡，一变勾斫之法，其传为张璪、荆、关、郭忠恕、董、巨、米家父子，以至元之四大家。亦如六祖之后，马驹、云门、临济子孙之盛，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：吾於维也无间然。知言哉！

古人云：有笔有墨。笔墨二字，人多不晓，画岂无笔墨哉？但有轮廓而无皴法，即谓之无笔；有皴法而无轻重向背明晦，即谓之无墨。古人云：石分三面。此语是笔亦是墨，可参之。

余尝谓右军父子之书，至齐梁而风流顿尽。自唐初虞、褚辈一变其法，乃不合而合，右军父子，殆如复生。此言大不易会，盖临摹最易，神会难传故也。巨然学北苑，元章学北苑，黄子久学北苑，倪迂学北苑，学一北苑耳，而各各不相似，使俗人为之，一与临本同，若之何能传世也。

董北苑画树，多有不作小树者，如秋山行旅是也。又有作小树，但只远望之似树，其实凭点缀以成形者，余谓此即是米氏落茄之源委。盖小树最要淋漓约略，简于枝柯而繁于形影。欲如文君之眉，与黛色相参合，则是高手也。

赵大年平远，写湖天淼茫之景极不俗，然不奈多皴。虽云学维，而维画正有细皴者，乃於重山迭嶂有之，赵未能尽其法也。

张伯雨题倪迂画云：无画史纵横习气。予家有此帧。又其自题狮子林图云：予此画真得荆、关遗意，非王蒙辈所能梦见也。其高自标置如此。又顾汉中题迂画云：初以董源为宗，及乎晚年，画益精诣，而书法漫矣。盖迂书绝工致，晚年乃失之，而聚精於画，一变古法，以天真幽淡为宗。要亦所谓渐老渐熟者，若不从董北苑筑基，不容易到耳。纵横习气，即黄子久未断，幽淡两言，则赵吴兴犹逊迂翁，其胸次自别也。

画平远师赵大年，重山迭嶂师江贯道，皴法用董源麻皮皴及

潇湘图点子皴，树用北苑、子昂二家法，石用大李将军秋江待渡图及郭忠恕雪景，李成画法有小帧水墨及着色青绿，俱宜宗之。集其大成，自出机轴，再四五年，文、沈二君，不能独步吾吴矣。

（原载陈继儒《宝颜堂秘笈·续函》 明刻本）

画禅室随笔

〔明〕董其昌

画 诀

士人作画当以草隶奇字之法为之，树如屈铁，山似画沙，绝去甜俗蹊径，乃为士气。不尔，纵俨然及格，已落画师魔界，不复可救药矣。若能解脱绳束，中便是透网鳞也。

画家六法，一气韵生动。气韵不可学，此生而知之，自有天授。然亦有学得处，读万卷书，行万里路，胸中脱去尘浊，自然丘壑内营，立成鄢鄂，随手写出，皆为山水传神矣。

李成惜墨如金，王洽泼墨浑成画。夫学画者，每念惜墨泼墨四字，于六法三品，思过半矣。

古人论画有云：下笔便有凹凸之形。此最愚解，吾以此悟高出历代处。虽不能至，庶几效之。得其百一，便足自老，以游丘壑间矣。

气霁地表，云敛天末。洞庭始波，木叶微脱。春草碧色，春水

绿波。送君南浦，伤如之何。四更山吐月，残夜水明楼。海风吹不断，江月照还空。宋画院各有试目，思陵尝自出新意，以品画师。余欲以此数则，征名手图小景，然少陵无人谪仙死，文、沈之后，广陵散绝矣，奈何！

潘子辈学余画，视余更工。然皴法三昧，不可与语也。画有六法，若其气韵，必在生知，转工转远。

画中山水，位置皴法，皆各有门庭，不可相通。惟树木则不然。虽李成、董源、范宽、郭熙、赵大年、赵千里、马、夏、李唐，上自荆、关，下逮黄子久、吴仲圭辈，皆可通用也。或曰，须自成一派，此殊不然。如柳则赵千里，松则马和之，枯树则李成，此千古不易。虽复变之，不离本源，岂有舍古法而独创者乎？倪雲林亦出自郭熙、李成，少加柔隽耳。如赵文敏则极得此意，盖萃古人之美于树木，不在石上着力，而石自秀润矣。今欲重临古人树木一册，以为奚囊。

古人画，不从一边生去。今则失此意，故无八面玲珑之巧。但能分能合，而皴法足以发之，是了手时事也。其次，须明虚实。实者，各段中用笔之详略也。有详处必要有略处，实虚互用，疏则不深邃，密则不风韵。但审虚实，以意取之，画自奇矣。

凡画山水，须明分合，分笔乃大纲宗也。有一幅之分，有一段之分。于此了然，则画道过半矣。

树头要转，而枝不可繁。枝头要敛，不可放。树梢要放，不可紧。

画树之法，须专以转折为主。每一动笔，便想转折处，如写字之于转笔用力，更不可往而不收。树有四肢，谓四面皆可作枝着叶也。但画一尺树，更不可令有半寸之直，须笔笔转去，此秘诀也。

画须先工树木，但四面有枝为难耳。山不必多，以简为贵。