

中国山水画通史

卢辅圣 主编

下

◎ 上海书画出版社

中国山水画通史

卢辅圣 主编

上海书画出版社

第十九章 南 顿 北 渐

一

明代画坛呈现出来的一个整体特征是流派纷呈。流派的纷呈是绘画艺术整体趋向个性化发展的标志。尤其到明代晚期,悠久的传统不仅是人们分宗立派的强大支援,同时也成为无所适从的内因。所以,无论是历史还是现状、理论还是实践都为明代画坛提供了充分而必要的梳理时状、建立路标的条件。

历史的关节点上总有一些关键的人物出现,他们在继承传统的同时,以其非凡的禀赋和胆略给历史的发展以指向。如果就此说他们改变了历史,或许过于绝对,但是,后人无法绕开他们来关注、研究这段历史,确是不争的事实。

莫是龙(1537—1587)、董其昌(1555—1636)、陈继儒(1558—1639)便是晚明绘画史乃至中国绘画史关节点上的关键人物。他们共同倡导并躬身实践的“南北宗”论是中国绘画上极其重要的画学理论,对其后的绘画发展产生了广泛而深远的影响,是中国绘画史上具有划时代意义的理论学说。

所谓“南北宗”论,就是将唐代以来的中国绘画分为“南宗”和“北宗”两个流派。认为这两个绘画流派的艺术特征和佛教禅宗的“南宗”和“北宗”两个流派有着共同的或者说类似的地方。亦即:在佛教禅宗中,以慧能为代表的主张顿悟的为“南宗”,以神秀为代表的主张渐修的为“北宗”。而在绘画史上,类似禅宗也可以分为南北两宗,即以王维为创始者的“南宗”和以李思训为创始者的“北宗”。

关于“南北宗”的论述,莫是龙、董其昌、陈继儒三家的历史文献记载略有不同。

莫是龙在《画说》中说:

禅有南北二宗,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水,流传为宋之赵幹、赵伯驹、赵伯骕,以至马(远)、夏(圭)辈;南宗则王摩诘(维)始用渲淡,一变勾斫之法,其传为张璪、荆(浩)、关(仝)、郭忠恕、董(源)、巨(然)、米家父子(芾、友仁),以至元之四大家(黄公望、吴镇、倪瓒、王蒙)。

董其昌在《容台别集·画旨》中说:

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水,流传而为宋之赵幹、赵伯驹、赵伯骕,以至马(远)、夏(圭)辈;南宗则王摩诘(维)始用渲淡,一变勾斫之法,其传为张璪、荆(浩)、关(仝)、董(源)、巨(然)、郭忠恕、米家父子(芾、友仁),以至元之四大家(黄公望、吴镇、倪瓒、王蒙),亦如六祖(即慧能)之后,有马驹、云门、临济子孙之盛,而北宗(神秀为代表)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:“吾与维也无闲然。”知言哉。

又云:“文人之画,自王右丞(维)始,其后董源、僧巨然、李成、范宽为嫡子。李龙眠(公麟)、王晋卿(诜),若马(远)、夏(圭)及李唐、刘松年,又是大李将军之派,非吾曹当学也。”

陈继儒在《偃曝余谈》中说:

山水画至唐时变,盖有两宗,李思训、王维是也。李之传为宋王诜、郭熙、张择端、赵伯驹、(赵)伯骕,以及李唐、刘松年、马远、夏圭,皆李派;王之传为荆浩、关仝、李成、李公麟、范宽、董源、巨然以及燕肃、赵令穰、元之四大家(黄公望、吴镇、倪瓒、王蒙),皆王派。李派板细无士气,王派虚和萧散。此又慧能之禅,非神秀所及也。至郑虔、卢鸿一、张志和、郭忠恕、大小米(芾、友仁)、马和之、高克恭、倪瓒辈,又如方外不食烟火人,另具一骨相者。

由于三家论说在观点上完全一致,但是在具体文字表述和两派传人的名单上略有差异,因此,“南北宗”论的归属,史学界和画学界一向存有不同的见解。对此,简要地梳理一下莫是龙、董其昌、陈继儒的艺术生平,将有助于我们更加清楚、完整地理解“南北宗”论的创立和内涵,同时,也将有助于我们更加全面、具体地了解明末的山水画史实状况。

一

莫是龙,字云卿。后以字行,更字廷韩。华亭(今属上海松江)人。莫是龙出生不久,母亲便去世,由“外祖父王川公抱之归海虞,比长,间岁一归。故公微操吴音。

王川公名仪，官副宪，多蓄异书古玩，暮年得子且不慧，故悉以付公”^①。莫是龙不仅在外祖父那里获得了丰富的书画古玩，也练就了不凡的鉴赏眼光。这对他日后的艺术创作大有裨益。

莫是龙的父亲莫如忠，字子良。明嘉靖十七年进士，官至浙江布政使。后归故里，设学授徒。1571年，十七岁的董其昌参加松江府学考试，因书法不佳，被录取为第二名，董其昌遂入莫如忠私塾。据董其昌记载，莫如忠在诗文之外，尤精善书画，书法“深于二王”。或许是家学渊源，莫是龙的书法也以钟繇、二王以及米芾为宗。稍后，在绘画上，也以黄公望、米芾为宗。

在鉴赏和书法之外，莫是龙的才情更体现在诗文和绘画之中。莫是龙天资聪慧，十岁就能为文做诗，十四岁时被补为庠生。当时的文坛大家名流如王慎中就以诗相赠：“风流绝世美如何，一片瑶枝出树初。画舫夜吟令客驻，练裙昼卧有人书。”因而，莫是龙也以诗文自负，名噪一时。何三畏在《莫廷韩传》中记载莫是龙做诗“援笔立就，有依马之才，语则惊人”。其时，莫是龙遍交东南风雅之士，无不为其才情推服。莫是龙早年以诗书闻名，晚岁始攻画。因有诗文的修养、鉴赏的眼光和书法的功力，故于绘画上一出手就有不凡之作。《莫廷韩传》称其“书画宗米南宫、黄子久”，每作画，“必坐密室然就，不令左右宾友知之，及工甚，乃出一示人”，“所谓十日一山，五日一水者。每点染成幅，人争购之”。

此外，莫是龙对禅宗也有比较广博的学识，在其《秀石斋集》的诗作中，就有比较充分的表露。如《谈禅》云：

欲悟三乘妙，还从万劫来。浮生终是幻，一念未成灰。

水月疑趺坐，天花聚讲台。空名本我性，莫使泪成埃。

年轻时的莫是龙以其惊人的文学艺术天赋和古玩书画鉴赏才能而超群出众，但是，莫是龙以后的命运并没有顺着他年轻时的卓越表现而一路腾达，相反，不仅始终没有如愿而且坎坷多舛。在科举考试中，莫是龙三次都落榜，除了第一次凭借着超群的才能，赢得一定的名声外，相继而来的每一次失败都不仅在他的思想上，而且在生活上烙下了难以消弭的伤痕。在《莫廷韩遗稿》的有关信函中记载他曾经的生活情景是：爱子的早逝使他悲痛欲绝，父亲、妻子、孩子一家人都病了，而他自己也心力交瘁，抱病卧床。自谓：“四十余，霜毛冉冉。”仕途的失意和生活的困顿导致了肌体的早衰，在最后一次北上应考失利后两年，莫是龙就过早地离开了人世。

由此我们可以推想，莫是龙的屡次落第，不是因为他的才学不够，而是因为他的才情横溢。作为性情中人，历来难以被规范，因此，在多次的科举中名落孙山，自

^① 莫秉清（莫是龙之孙）《傍秋庵文集·家传》。



莫是龙 山水图

在情理之中。但是,文士的经济世世的抱负和社会经济的现状,又决定了莫是龙对科举的追求难以割舍。

莫是龙尽管在艺术上有着超群的天资禀赋,但是,纵观他的一生,却不是以艺术为追求的终归,而是热衷于仕途的进取。因此,“淡于艺术、热衷仕进”既是读解莫是龙诗文的门径,也是考察莫是龙绘画的前提。

艺术对于莫是龙来说,大体只是他仕进过程中人生修养的重要途径,在仕途坎坷的时候,又是他心灵的抚慰。尽管人们对他的书画艺术十分欣赏,但是,这既没有改变莫是龙的初衷,也没有改善莫是龙的生活。

正因为莫是龙淡于艺术,他的艺术才没有过多的额外附加,而显得更加纯粹。所谓随心而作、乘兴而为,这一点从莫是龙的传世作品中可以得到印证。

莫是龙的存世作品为数不多,常见的有《东冈草堂图》(台北故宫博物院藏)、《江南秋图》(广东省博物馆藏)、《雾村图引麻姑仙坛记》(与董其昌合作)、《仿米山水图》、《湖山佳趣图》、《山水图》等。

从这些存世作品来看,历史文献记载莫是龙以米芾和黄公望的绘画风格作为自己山水画创作的渊源基本是确切的。而这两位古代大师之所以获得了莫是龙的青睐,一方面是因为他们的风格情趣和莫是龙有着相互印合、生发的因素。黄公望以披麻皴为主的表现手段,其艺术的表现力在于富有情致与变化的线条,而米芾的山水画虽然以排列有致的点为显著特征,但是其根基却在扎实的线条笔力。因此,莫是龙对经典的选择,基本不是历史性的,而是以他自己的艺术修养为准则,即以他在书法已经达到的线条功力为基础,选择了既能够扬己之长,又事半功倍的绘画创作途径。另一方面,也是更主要的因素是,米芾和黄公望是中国书画史上两位杰出的才情型艺术大家,米芾的适性而为和黄公望的以画为寄,无疑和莫是龙的“淡于艺术”有着内源的关联。

对于莫是龙的书画成就,与他同时代的绘画史论家詹景凤做过这样平实的评论,在《詹氏性理小辨》中评莫是龙的书法:“其行楷结体并疏,锋又太偏;惟草书法素师,错以王雅宜、文承寿,却是成章斐然。”评其绘画:“学黄子久,然惟写扇头及小

幅七八寸阔、二尺许高,则俊朗偏偏,圆满无缺,足存也。如幅少阔而长,便山山同形,树树状似,立见穷窘,不堪为品鹭矣。”或许是因为詹景凤(1532—1602)长莫是龙六岁,两人有直接的交往,相知较深,再加上詹景凤在书画艺术上亦有着不俗的造诣,所以才有这样直截了当的评论。

此外,在詹景凤罗列的从明代洪武至万历年间的书画家名单中,可以窥见莫是龙的书画艺术在当时的地位。詹景凤列出的书家一百八十六人和画家一百七十七人中,莫是龙都占有一席之地,而对董其昌却只字未提。詹景凤的《詹氏性理小辨》成书于1590年,是董其昌考取进士后的第二年。显然,这个时候莫是龙在艺术上的声名和地位已远在董其昌之上。

詹景凤平实的文字证实了莫是龙不是一位以绘画为业的画家,因而,以小幅见长,并不善于运构大幅;绘画对于莫是龙来说只是诗余文后的一种心性修养的手段和途径。因此,在创作中,往往不是刻意地苦心经营,而是重在体会创作过程——伴随线条运转的胸臆抒写,以至于对“山山同形,树树状似”并不十分以为然。从这一点来看,可以说莫是龙是比较典型的文人画家。

莫是龙的绘画显然和“南宗”内含意义十分契合,从这一点上来看,他具备提出“南北宗”论的可能。因为,整个“南北宗”论的主旨是扬南抑北,符合莫是龙一贯的观点和艺术个性。其次,他精于鉴赏,对历代作品有比较深入的了解,因此,从绘画美学的角度来对前代画家进行历史性的考察,也在情理之中。因此,长久以来,莫是龙一直被认为是晚明时期绘画“南北宗”论的首倡者。

对此,争讼最激烈的不是因为上述的依据史实推演的事实,而是更直接地论述“南北宗”的文字论者——关于谁是《画说》的真正作者?

《画说》最早被收入在1606年秀水沈德先、沈孚先兄弟收集、校订和梓行的《尚白斋镌陈眉公家藏秘笈续函》中,题名为《宝颜堂订正画说》,署名为“华亭莫是龙云卿著”和“华亭陈继儒仲醇、秀水陈天保定之校”。共收入山水画论十六则(其中第十五则应一分为二,故实际是十七则)。其后的三百年间,对《画说》为莫是龙的著作之一,很少有人怀疑。1932年出版的余绍宋《书画书录解题》对此提出疑问。因为《画说》的十六则文字,在董其昌的《画旨》、《画眼》中都有,只是个别字句略有出入。因此,余绍宋认为有两种可能:一是董其昌的著作不是他自著的,后人辑录时将莫是龙的《画说》误抄进去了;一是莫是龙的《画说》散失了,后人用董其昌的论说依托为之。且余氏认为两者必居其一。余绍宋提出的疑案引起了学术界的极大关注。通过1989年“松江·董其昌国际学术研讨会”和1992年“纳尔逊·董其昌国际研讨会”,海内外专家对《画说》的版本、内容、流传过程以及作者的情况进行了深入细致的考证和研究,形成了目前学术界比较一致的看法:莫是龙作为《画说》作者

的依据不充分、不可靠,从《画说》的内容以及和内容关联的作者的要求来看,只能归在董其昌的名下。莫是龙是一位诗人、一位艺术家,但不是一位理性的学者。所以,莫是龙在艺术上的成就,也源自于他的才情,而不在于历史的、理论的建构。

尽管没有充分的理由支持莫是龙是《画说》的作者,但是,莫是龙作为一位才情型的艺术家,因其敏锐的艺术感觉而呈现出来的在绘画上的创建,给人们以诸多启示。董其昌就从这位亦师亦友的同辈艺术家的身上得到了非常重要的艺术启示,进而建立了中国绘画的新的权威范式——“南北宗”论。

在董其昌完整地建立起自己的艺术观念之前,莫是龙无疑就是董其昌认识艺术、探索艺术的示范人物。

三

董其昌,字玄宰,号思白,又号香光居士。谥文敏。华亭人。

董其昌的远祖是汴梁人,宋室南渡时,迁居南方。董其昌幼年时家道中落。据陈继儒《白石樵真稿》记载:“玄宰家甚贫,至典衣质产以售名迹。”董其昌 1555 年生于松江府上海县董家汇。祖父董悌,父汉儒,母沈氏。《画禅室随笔·卷一·跋自书·题自书古诗卷》云:“正月十九,为余悬孤辰也。”十三岁正式成为生员,得到郡守袁贞吉的赏识。

1571 年董其昌和堂弟董传续同赴郡试,因为书法不佳,被录取为第二名。为此,董其昌拜莫是龙的父亲莫如忠为师,在莫家读私塾,并随莫如忠发愤学书,初学由颜真卿《多宝塔》入手。《画禅室随笔·评法书》云:“吾学书在十七岁时,先是吾家仲子伯长名,伯长与余同试于郡,郡守江西袁洪溪以余书拙,置第二,自是始发愤临池矣。初师颜平原《多宝塔》,又改学虞永兴,以为唐书不如魏晋,遂仿《黄庭经》及钟元常《宣示表》、《力命表》、《还示帖》、《丙舍帖》。凡三年,自谓逼古,不复以文徵仲、祝希哲置之眼角。”入莫家时,莫是龙三十三岁,董其昌十七岁,两人相差十六岁。在莫家的几年学习,对董其昌在诗文尤其是艺术上的影响是很深远的。虽然没有文献明确记载董其昌曾从莫是龙学习,但是,从年龄的差异尤其是莫是龙在当时书画领域中已经获得的声名和地位来看,莫是龙对董其昌后来醉心绘画创作以及理论阐发有着引路与示范的作用。

其后,董其昌又师从同乡陆树声课读。陆树声曾为南京国子监祭酒、吏部尚书。这一时期,董其昌在诗文之余,正式涉足绘画。据顾麟士《过云楼续书画记·画类三·董文敏对题山水巨册》中载录董其昌的题跋:“予学画自丁丑(1577)四月朔日,馆于陆宗伯(陆树声)文定公之家,偶一为之。”可知董其昌从事绘画创作大概在他二十二岁时。其后,董其昌对书画的兴趣日浓,和当时的画坛名家莫是龙、顾

正谊以及梁辰鱼等多有结交,赋诗题画。

1579年和1585年,董其昌两次乡试落第,此后逐渐对禅宗产生浓厚兴趣,与憨山、达观等禅师颇有交往。禅宗的置之于两难境地以激发人的顿悟智慧的思维方法,对董其昌的一生产生了重要的作用。无论是在董其昌的治学过程、政治生涯中,还是在书画创作、艺术理论,乃至人生境界上,都烙下了禅学的印记。不仅董其昌的很多诗文书画的论述文字都常常以禅比喻,而且,自己的斋室也取名为“画禅室”。而后来的“南北宗”论,更是直接借助了禅宗。

1589年,董其昌和徐光启、张鼐、陈继儒等一同再次赴南京乡试,董其昌中举后,第二年赴京会试,考中进士。旋改庶吉士,供职于翰林院,自此开始了他长达四十余年时隐时显的仕途生涯。董其昌的仕途生涯从时间比例上来说,大抵是赋闲多于任职。所担任的官职或是持节封藩、提学主考之类的临时差事,事情一完,便告归故里;或是充任太子讲官、编修实录之类与时事没有什么直接干系的工作。1625年,拜南京礼部尚书,后又被起故官,掌詹事府事,三年后,以太子太保致仕。

董其昌时隐时显的为官经历既和他个人生性谨慎的性格相关,也是明末党派纷争、仕途凶险的时局所迫。

尽管董其昌对自己仕途中的这种常常不得不避而远之深感失望和沮丧,但是,董其昌也从来没有对仕途上的腾达失去过希望和信心。从他晚年为自己的文集定名为《容台集》,就可以看出他对于官职地位的心态。此外,他不止一次说过历史上官居尚书而能画者屈指能尽,在明朝则只有一人而已。如在《画禅室随笔》中就有这样的两段记载:

宋迪侍郎、燕肃尚书,马和之、米元晖皆吏部侍郎,此宋时士大夫之能画者。元时赵文敏、高彦敬,余皆隐于山水称逸士。今世所传戴、沈、文、仇,颇近胜国,穷而后工,不独诗道矣。余有意为簪裾树帜。

图画谱载尚书能画者,宋时有燕肃,元有高克恭,在本朝余与鼎足。

高官显爵不仅为董其昌创造了周游大江南北的机会,也给他创造了结交社会各类名流的机会。这些生活经历,对成就董其昌的艺术带来了不可缺少的帮助和作用。

考取诸生后,董其昌就和嘉兴的大收藏家项元汴父子结识,并引为至交,得见赵孟頫《鹊华秋色图》等名作。董其昌在《容台集》中有这样的记载:

日习于公,公每称举先辈风流及书法绘品,上下千载,较若列眉。余永日忘疲,即公亦引为同味,为相见晚也。

项元汴收藏极为丰富,而且本人也是书画大家之一。董其昌在潜心书画艺术不久就有这样的欣赏和学习的机会,在当时是十分难得的。后来,又和翰林院的馆师、当时首屈一指的收藏家韩世能结为莫逆。董其昌不仅得以见到韩世能富甲一方的



董其昌 昼锦堂图

书画收藏,而且还有幸被邀为韩世能的收藏珍品如《平复帖》等题跋。从董其昌的很多有关历史名作的论述题跋文字中可以经常看到韩世能的名字,韩世能的收藏对董其昌的影响可见一斑。

在翰林院为官时,董其昌又有幸得到当朝四位大学士中两位的青睐,一位是董其昌参加会试的主考官许国,另一位是王锡爵。他们不仅对董其昌的政治才干大为赏识,而且对董其昌的艺术才能也非常赞赏。王锡爵还邀请董其昌指点他的孙子王时敏学习书画。据恽南田《瓯香馆画跋》记载:

娄东王奉常烟客,自韶时游于绘事,及祖文肃公属董文敏随意作树石以为临摹粉本,凡辋川、洪谷、北苑、华原、营邱树法、石骨、皴擦、勾染,皆有一二语拈提,根极理要。

由此,董其昌和王锡爵、王衡、王时敏祖孙三代,结为世交。王时敏在绘画上更是继承了董其昌的衣钵,不仅成为董其昌绘画实践的承传者,而且是董其昌绘画理论的播扬者。

董其昌在购得范宽《溪山行旅图》后,1596年任太子讲官时,通过朝中同僚,设法购得黄公望的名作《富春山居图》,冬日得江参《千里江山图》。次年,又在长安购得董源的名作《潇湘图》,在上海购得另一幅名作《龙宿郊民图》。黄公望和董源这两位历史上的艺术大师恰恰是董其昌最推崇、敬仰的。他对这两件作品的珍爱从他的题跋中可见一斑:

……获购此图,藏之画禅室中,与摩诘《雪江》共相映发。吾师乎,吾师乎!一印五岳,都具是矣。^①

此卷余以丁丑六月得于长安,卷有文寿承题。董北苑字失其半,不知何图也。既展之,即定为《潇湘图》……喜人乃有以画为假山水,而以山水为真画者,何颠倒见也……^②

① 董其昌跋黄公望《富春山居图》。

② 董其昌跋董源《潇湘图》。

董其昌受到儒、道、禅的影响很重,但他并不固守一面,对他有用的取之来用,反之弃之。在明末极端的政治局势中,他不但保全自己,还不断升官晋职,身居高位,和他高明的政治权术以及八面玲珑的政治手腕分不开。在东林党争时,董其昌应站在东林党一派,但阉党权势重,董其昌不敢与之对抗,反而在魏忠贤慕名向他求书画时,成为其座上客。但董并非不知魏忠贤为人,既要讨好魏,又为自己的行为找借口,于是装病没有“署款”。在立太子(朱常洛、朱常洵)的斗争中,董其昌基本采取躲避的态度。董其昌是朱常洛的老师,而顾宪成力主立朱常洛为太子,神宗却想立朱常洵,而当时首辅人物王锡爵却依违其间,因此,董其昌的躲避,不仅免去了斗争的祸殃,而且和王锡爵等朝廷重臣建立了良好的私人关系。

此外,董其昌还和当时思想学术界的各派人物有着密切的交往。如当时的思想界怪杰李贽和袁宗道、袁中道、袁宏道为代表的文坛公安派领袖。尽管他们都主张独抒性灵,不拘格套,是反对复古的;而董其昌则主张师法古人为基础,进而才能自出机轴。见解虽不一致,却能长期相游论交。从中可以见出董其昌对时势的敏悟和善于周旋的手段。这种态度既反映在为官处事上,也体现在其主张的艺术理论中,如他所强调的“柔”、“暗”、“曲”等艺术命题。

作为官宦,董其昌在政治上保持中庸、小心谨慎;在生活上和当时的豪绅地主一样争置田产。1616年春与亲族范启明父子争怨,发生“民抄董宦”事件,宅第被焚毁,六十二岁的董其昌不得不逃到苏州避难。

由此可见,董其昌是一位敏锐的、个性鲜明的艺术家,同时也是一位善于趋利避祸的士大夫。在晚明阉党纷争的残酷形势下,董其昌隐多于仕的韬晦生涯,既是他对时势的清晰认识,也是他保全性命的必由之路。当政治理想不能实现时,便把大量的精力投向了书画艺术。一如历史上许多未能一展抱负的士大夫,把艺术作为抚慰心灵、完善人格的寄托,成为事业建构的领地。

事实上,董其昌身后的历史发展印证了他的选择。他在书画艺术创作上的巨大成就和在理论上对“南北宗”论的极力倡导,不仅在当时就产生了广泛的影响,而且对清代的绘画产生了深远的影响,规范了清初乃至整个清代绘画。

董其昌从事绘画创作的早期,对他产生重要影响的除了莫是龙以外,还有一位是当时江南画坛上声名卓著的顾正谊。正是这两位同郡的大画家的绘画实践,启发了董其昌的绘画学说——“南北宗”论的形成。

顾正谊的山水画初学马文璧,后出入元季大家,无不酷似。于黄公望尤为得力。姜绍书《无声诗史》记载:当时人们“得其洒翰,如获拱璧焉”。董其昌《容台集》则记述:“其游长安,四方士大夫求者填巷,几欲作铁门限却之。”顾正谊的影响可见一斑。

《无声诗史》又有这样的记载：“同郡董思白于仲方之画，多所师之。”可知，顾正谊和莫是龙一样是董其昌从事绘画创作早期的另一位亦师亦友的前辈。而莫是龙和顾正谊在绘画上的不同趣味，无疑给初事绘画的董其昌留下了深刻的印象。董其昌后来这样评价他们：“吾郡顾仲方、莫云卿二君，皆工山水画，仲方专仿名家，盖已有年；云卿一出，南北顿渐，遂分二宗。然云卿题仲方小景，目以神逸，乃仲方向余敛衽云卿画不置，有如以其诗句相标誉者。俯仰间，二君意气可薄古人。”语气中不仅有对家乡这两位“意气可薄古人”的前辈的尊敬，而且，用“南顿北渐”的禅家语道出了两人之间的差异。莫是龙和顾正谊都以黄公望为宗，可谓出于同一宗师，因此，两人之间的差异就不是流派技法上的，而是画家艺术个性上的。这或许是理解后来董其昌全面、完整提出“南北宗”的一个重要切入口。董其昌在青年时代热衷绘画无疑是受到了莫是龙和顾正谊的影响，这两位前辈身上体现出来的不同意趣，无疑也是董其昌一直关注的问题，而直到中年时期，董其昌一直迷恋于参禅，因此，用禅家语来道述莫是龙和顾正谊绘画意趣上的不同，也可以看作是董其昌“不禅而得禅之解脱”的一种表现。

伴随着董其昌经历、阅历的丰富，尤其是对大量的历史名迹的鉴赏和收藏，先从师友身上感悟到的绘画意趣上的差异也就获得了从历史的角度加以验证的可能和必要。

从董其昌有纪年的题跋文字中，我们大抵可以得知：董其昌对绘画史进行“南北宗”缕析的是在他年近天命之时。如《画禅室随笔》：

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。盖五百年而有仇十父。在昔文太史亟相推服，太史于此一家画不能不逊仇氏，固非以赏誉增价也。实父作画时，耳不闻鼓吹阊骈之声，宛如隔壁，钗钏戒顾，其术亦近苦矣。行年五十，方知此一派画殊不可习。譬之禅定，积劫方成菩萨，非如董、巨、米三家，可一超直入如来地也。

如果说这一段文字开启了董其昌“南北宗”论的先声，那么，对“南北宗”完整的表述，即著名的论断：“禅宗有南北二宗，唐时始分；画有南北二宗，亦唐时始分……”则出自董其昌年近花甲之时。

由此可见，董其昌以禅喻画的“南北宗”论不仅和他的思想历程相一贯，而且也是他以画为寄，建构事业的表征。

“南北宗”作为一种宗派流派的理论，往往不能得到历史的公认，甚至褒贬对立。持贬斥态度的认为董其昌捏造历史，意在自我标榜；持褒扬态度的认为是中国绘画史上第一次提出有关划分艺术流派的理论，具有世界性的意义。其实，董其昌



董其昌 仿大痴山水图

的“南北宗”论之所以能得到当时的普遍认同和关注,不仅和唐代以来存在的流派意识相暗合,而且和明代以来对绘画历史流变的学术积累直接关联。前者如“吴家样(吴道子)”、“周家样(周昉)”、“徐(熙)黄(筌)异体”以及“董(源)巨(然)”、“马(远)夏(圭)”、“元四家”等;后者则有宋濂的画法三变说,王绂山水画三期论,王世贞的山水图式五变说,张丑的三变二源说,何良俊的正脉观以及杜琼的金碧二李、水墨王维说等。因此,董其昌的借禅喻画的南北两宗分论,不妨看作是上述渊源集大成的成果。而在开列的历史人物名单上与历史史实不尽吻合的主观随意性,则表明董其昌在流派意识之外更注重绘画审美意趣的具体梳理。

如果说绘画的形式是绘画的能指系统,内容是所指系统,那么,进入明代中叶后,中国画便呈现为能指系统——“形”的一面的完备性膨胀,所指系统——“神”的一面的失重状迷失;与此同时,伴随社会发展而来的商品化成为强大的冲击波,作为非绘画性因素的横向插入,对绘画构成了有力的干涉。一路疾趋猛进的中国画在这时陷入了自身的困顿之境:能指与所指的相“离”,即脱序的危机。正是在这疲困的境况中,董其昌以其独到的见识对成熟的中国画所面临的黯淡前景从能指与所指的关系上做了纵横捭阖的疏浚,创建了“南北宗”论。董其昌运用这一完全不同于以往以血缘、师徒为线索的宗法家族式的评判思维,在更大的范围对绘画进行分类,完成了对既存于各画派能指之间的门墙的消解和对晋唐权威的消解,指出创造性转换是由“离”到“合”:即消除能指系统和所指系统时状中的时滞,并以禅宗“淡”的审美意趣来标识、给出创造性转换,完成了对宗谢范式的遥承建构。其中,禅宗的超时空思维是董其昌从两难境地中脱颖而出的跳板。

董其昌对能指系统的融合和对所指系统重构的成功及其在创作实践上的巨大成就,为脱序性危机中的中国绘画找到了充盈着生机的绿洲——建构起式微时状中的新秩序。卢辅圣在《中国绘画史上的“后现代”——论董其昌的文化学意义》中认为,“南北宗”解决了关于文人画的主体性标准和客体性标准的两难课题。亦即“通过心源或曰观照态度、审美趣味,以维护文人画的价值学原则;通过古人和造化,或曰形式技巧和风格意境,以确立文人画的形态学标准。把业已分裂了的古人和造化,共同限制在审美关系的客体地位,传统与创造的对立就得到了最大限度的贯通调和,从而有可能发明本心,解脱法网,一超直入如来地”。标准在一定意义上就是存在的理由,消除标准的暧昧含糊,是绘画作为一种客观存在获得生机活力的前提。

四

陈继儒不仅是董其昌相伴一生的至交,更是“南北宗”论的积极倡导者之一。

陈继儒,字仲醇,号眉公。华亭(今属上海松江)人。史称“幼颖异,能文章”,同郡大学士内阁首辅徐阶“特器重之”。当时的文坛巨擘王世贞“亦雅重继儒,三吴名下士争欲得为师友”。陈和董其昌同学,为诸生时,已与董其昌齐名,他也被“王锡爵招与子衡读书支硎山”。

1578年,陈继儒二十一岁,就童子试,二十五岁时赴秋闱,落第而归。自此断绝出仕之念。《明史·列传第一百八十六·隐逸·陈继儒》载:

继儒通明高迈,年甫二十九,取儒衣冠焚弃之。隐居昆山之阳,构庙祀二陆,草堂数椽,焚香晏坐,意豁如也。

就在陈继儒隐居的当年,董其昌就为他画了《山居图》,并题:“鄙超每闻高士有隐居之兴,便为捐百万贖办买山具,予于仲醇以此赠之。”后又题:“余欲画一丘一壑可置身期间者。往岁平湖作数十小帖,题之曰‘意中家’,时捡之,欲弃去一景俱不可,乃知方内名胜,其不能尽释,又不能尽得,自非分作千百身,竟为造物索限耳。仲醇方有五岳之志,亦不妨余此小景,境界无别也。”^①

陈继儒隐居自有他隐居的资本。历史记载陈继儒:“工诗善文,短翰小词,皆极风致,兼能绘事。又博闻强识,经史诸子、术伎稗官与二氏家言,靡不较核。”“征请诗文者无虚日。性喜奖掖士类,屡常满户外,片言酬应,莫不当意去。暇则与黄冠老衲穷峰泖之胜,吟啸忘返,足迹罕入城市。”当时著名的书法家黄道周在上疏朝廷时称“志尚高雅,博学多通,不如继儒”。以后朝廷“屡奉诏征用,皆以疾辞”。

陈继儒既不领朝廷的情,又常常回绝名士的招邀。如当年东林党领袖“锡山顾宪成讲学东林,招之,谢弗往”。只有董其昌是个例外,从文献记载中可以看到陈继儒不仅时常与董其昌结伴出游,而且,还不时充当起董其昌书画作品的“经纪人”的角色。而董其昌也时时叨念着他这位老友,远在千里之外做官时,董其昌用诗文来寄托对老友的想念;回到家乡赋闲时,董其昌专门造“来仲楼”接待老友。1630年,董其昌将其诗文编辑成《容台集》,请陈继儒为之作序;1636年,陈继儒编成自己的诗文集《白石樵真稿》,则请董其昌为之作序。所谓:“少而执手,长而随肩,涵盖相合,磁石相连,八十余载,毫无间言。”是他们两人友情的真实概括。

志同道合再加上隆情高谊,艺术上趋同一致的见解,相互影响、相互生发,本在情理之中。因而,在关于“南北宗”论始倡者的人选上,后人把陈继儒也作为其中之一,是不无缘故的。

陈继儒不仅是“南北宗”论的积极参与者和鼓吹者,而且也是躬身实践者。作为画家,陈继儒的绘画实践更符合“南宗”的要求,这不仅因为陈继儒是一位地道的

^① 缪曰藻《寓意录》卷四。



陈继儒 云山幽趣图



陈继儒 江皋木叶图

隐逸高士,在诗、文、书等方面均有不凡的造诣,更在于他冲淡放逸的绘画审美意趣上与“南宗”倡导的应合。如《云山幽趣图》(辽宁省博物馆藏),高树苍郁,茅屋掩映,板桥下一湾溪流萦绕而过,远处云雾缭绕于山腰,一派云山静谧,空谷清音。山石以披麻皴写就,云山则流露出米家云山的气息。尽管陈继儒题跋称“仿巨然笔意”,实际上,是参合董巨与米家云山之后的自我意趣的表露,一如董其昌所说的是“自出机轴”。这种直抒胸臆的情形,同样体现在他的其他作品中,如《江皋木叶图》(上海博物馆藏)在画面图式上,倪瓒的一河两岸和折带皴的特点昭然于前,但是在笔墨线条之间透露出来的润醇厚朴、恬静幽深,则全然是陈继儒的心性所寄。

董其昌说:“眉公(陈继儒)胸中素具一丘壑,虽草草泼墨,而一种苍老之气,岂落吴下画师甜俗魔境。”^①实在是知者之言,知己之论。

陈继儒和董其昌的关系是密切的,而且越往后,越密切。从对后世的影响来看,也是两人联袂作用的。清初的“四王”画派及其后继者,固然是承传了董其昌的衣钵,却也无处不见陈继儒的烙印。

五

关于“南北宗”论的归属,在学术界大抵存有以下几种不同的见解:

一是认为当是莫是龙创建。理由是莫是龙的《画说》在万历三十四年(1606)刊入陈继儒的《宝颜堂秘笈》,此时,董其昌的《画旨》尚未付梓。而且,董其昌在《跋仲方云卿画》中有这样的文字:

传称西蜀黄筌,画兼众体之妙,名走一时;而江南徐熙后出,作水墨画,神气若涌,别有生意。筌恐其轧己,稍有瑕疵。至于张僧繇画,阎立本以为虚得名。固知古今相倾,不独文人尔尔。吾郡顾仲方、莫云卿二君,皆工山水画。仲方专门名家,盖已有岁年,云卿一出,而南北顿渐,遂分二宗。然云卿题仲方小景,目以神逸。乃仲方向余敛衽云卿画不置,有如其以诗词相标誉者。俯仰间,见二君意气可薄古人耳。

董其昌在无意之中点出了“南北宗”出处的说法应更为可信。滕固、童书业、潘天寿、谢巍以及大村西崖等学者持这一观点。

二是认为是由莫是龙首创,董其昌、陈继儒等共同倡导弘扬的。俞剑华等学者赞同这一观点。俞剑华认为“莫是龙、董其昌、陈继儒三人都是同时人,可能莫是龙较早些,又都是朋友,都是画家,气味相投,自然主张也就相似”^②。余绍宋在《书画

① 董其昌《容台集》。

② 俞剑华《中国山水画的南北宗论》,上海人民美术出版社,1963年版。

书录解题》一书中认为董其昌的论说：

非其自著，乃后人辑录而成，辗转传抄，遂将莫说误入。或云卿《画说》散失，后人取文敏之说，依托为之，亦未可知。两者必居其一也。

在论及董其昌《画眼》时认为：

其中有见于莫云卿《画说》者十数条……大约辑录之人多就文敏遗墨中采之，文敏偶书旧文，录者未加审别，遽为录入。^①

三是认为当是董其昌首创。莫是龙的《画说》乃是从董其昌的《画旨》抄袭的，而江南的书商们从董其昌的《容台集·别集·画旨》中摘出十六条，并冠以莫是龙的名字刊行。又因为陈继儒的《宝颜堂秘笈》在编纂过程中并不严谨，陈继儒往往借他人之手，而帮助他编纂的人不辨真伪，将坊间流传的冒名莫是龙的《画说》辑入《宝颜堂秘笈》，终使书商的图利之举，成为一大学术谜团。《明画录》的编者徐沁以及《四库全书》的编者都承续了这一错讹。邓以蛰、启功、徐复观等学者持这一观点。

在对这一问题的考证研究中，傅申专文《〈画说〉作者问题研究》对此作了绵密的分析和梳理。他认为：董其昌对古代大师评论的观点的措辞，都能始终如一地与《画说》条目中的观点和措辞相称，而莫是龙则不能，此为一。董其昌的私人收藏和他对一般古画的广泛研究以及他在绘画上的实践经验（他自己在画上的大量题跋可以证明），都足以作为具体的证据，用来证实董其昌是《画说》的作者，另外，《画说》中所提到的画都是董其昌收藏的，或者是他看到过的，在这方面找不到与莫是龙有关的证据，此为二。董其昌表现出他对绘画派系和师承的理论很感兴趣，这与他对待事物和对待古代大师都有强烈的历史倾向性相一致，而莫是龙则没有表现出这种对历史的兴趣，此为三。董其昌常借用禅的清规戒律来和有关的诗歌、散文、书法及绘画等进行类比，而莫是龙则没有这样的倾向，此为四。从现存的有记载的董其昌的书画中，可以看到自身的实践与《画说》中理论的一致性，而莫是龙则没有这样的一致性，此为五。董其昌具有自傲、过分自信和果断的性格，他提倡“变”和“自成一家”，不是盲目模仿别人，而是理解地汲取，“为我所用”，他对自己的鉴赏能力和艺术上的成功，有充分的自信，此为六。莫是龙过早地去世，以至于来不及看到一些与《画说》中有关的重要的绘画作品，生命的短暂，也许就是现存他绘画作品和题跋很少的原因。此外，进士考试的失败，严重地影响了他的健康，也使他的经济状况衰落，因此，他缺乏良好的条件去满怀激情地追求艺术和有计划地系统地收集名画，此为七。《宝颜堂秘笈续集》把《画说》作者归于莫是龙，但此书由

^① 余绍宋《书画书录解题》。

陈继儒所著的证据也是不可靠的,而且,明末清初的艺术理论家们,在表现他们与《画说》思想上的共鸣时,显示出他们是受到董其昌的影响而不是莫是龙,此为八。由此可以确定《画说》的作者是董其昌,而不是莫是龙。

尽管在“南北宗”论的具体确切归属名分上存有不同的见地,但是,从20世纪80年代末和90年代初上海和美国堪萨斯州分别举办的两次董其昌专题国际研讨会上学者所提供的论文来看,绝大多数学者都认为:对“南北宗”论贡献最重要的,并且使“南北宗”论对当时与后世产生深远影响的是董其昌。

“南北宗”论的归属问题固然是一个重要的课题,但是,就历史的发展来看,“南北宗”论的理论内涵以及这一理论所产生的影响与作用,才是问题的关键。

自“南北宗”论产生以来,尤其是近代以来,对“南北宗”论的分宗依据一直存在着不同的看法。诸多分歧,其实是不同的读解出发点之间的差异。而“南北宗”论本身存在论说上的随意性和主观性造成的矛盾,则成为以后各种不同角度读解的渊源。

如果仅限于从“南北宗”论所涉及的历代画家的籍贯来读解所谓的“南宗”、“北宗”,那么,无异于削足适履,本身就是对“南北宗”论的误解。其次,如果仅仅从画家的身份、宗室与文人的角度来看,尽管大体上似乎也过得去,但是,细细追究,矛盾之处不仅难以忽略,而且大有直接推翻分宗学说的可能。再次,如果仅仅从禅宗的南北分宗来讨论绘画的“南北宗”,虽然可以在思维方式的层面上破解“南北宗”论的内蕴,却难以嵌入到绘画的本体之中,并且,偏执在这一端,不仅无益于绘画自身的发展,反而成为以后所谓的“禅画”、“文人画”泛滥成灾的内在依据。此外,更多的观点认为“南北宗”论的立论依据在绘画的技法上,亦即青绿与水墨。崇尚水墨,固然是“南北宗”论的不二指归,但是从纯粹的技法层面来作为一个理论学说的支撑,其自身内在逻辑上的荒谬也是难以避免的。

上述种种读解的偏失,一方面是读解者视角的局限性的具体体现;另一方面,也是“南北宗”论本身蕴藏的历史观的随意性的具体体现。

因此,究竟如何读解“南北宗”论,便成为破解“南北宗”论对后世绘画产生深刻影响这一史实的前提和关键。

对此,江宏在《董其昌“南北宗”论在绘画史学上的失误》一文中指出:

“南北宗”论是董其昌绘画美学观的重要组成部分,何以在史实的证实上漏洞如此之多,以董其昌的鉴别力和画史的修养来说,为树立一个支撑他绘画美学观的重要论点,这种论述上的疏忽是相当令人费解的。然而,细细辨别,却能见到董其昌的用意。

“治史,应当尊重史实,运用史实来阐述自己的观点,论点是在论据之后的。而董其