

学术论丛

明清江南士风与华亭画派 ——董其昌个案研究

段 炼 陈 凌

【提要】明晚期，松江地区的华亭画派一枝独秀。其绘画以山水为主要题材，讲求笔墨趣味，风格秀润，提倡仿古，代表人物首推董其昌。华亭画派影响很大，不仅波及江南苏松地区，而且一直延续至清代中期，其画风成为当时主流，受到了统治者的推崇。如果仅从绘画风格、笔墨技巧等方面进行分析是不可能全面认识华亭画派的，华亭画派的出现、兴盛有着深刻的地域政治、经济、文化背景。当时松江府经济繁荣，农业和棉纺织业发达；文人多怀入世观念，致力举业，仕宦继出；士大夫们追求心灵的自由，人性舒畅，心态活泼。这些因素使松江地区渐渐形成了浓厚的艺术氛围，华亭画派正是这一特定条件下的产物。本文以董其昌为个案，通过对明清江南地区士风与华亭画派之间互动关系的重新认识和阐述，以期获得对华亭画派更为深入的认识。

【关键词】松江 华亭画派 董其昌

自宋元以降 江南地区富庶繁荣 文风炽盛 尤其是苏州、松江

二府，犹如双峰并峙，更居于显著的地位。由于经济的发展，当地文人开始追求心灵的自由与精神的创新，人性舒畅，心态活泼，吟诗、作书、绘画，从而形成了浓厚的艺术氛围。明代晚期，继浙派、吴派之后，松江地区的华亭画派一枝独秀。其影响不仅波及了整个江南苏松地区，而且一直延续至清代中期，甚至受到了清初统治阶层的推崇，成为当时画坛的正统。

华亭画派，又称松江画派，其中还派生出以沈士充为代表的云间画派和以赵左为代表的苏松画派。^①我们无意纠缠于绘画史上的流派之辨，因此本文所言的华亭画派泛指以董其昌为代表的明代晚期松江籍书画家群体。书画同源，传统的书法艺术常常是与绘画结合在一起的，董其昌等人的书法在中国艺术史上亦占有极为重要的地位，被称为松江书派或云间书派，本文也将之归并于华亭画派之中。

作为明代晚期一个地域性书画家群体，若仅从绘画风格、笔墨技巧等方面进行分析是不能全面认识华亭画派的。该画派的出现、兴盛有着深刻的地域经济、文化背景。而华亭画派的代表人物董其昌又是中国书画史上一位很特殊的人物。他热衷功名，官运亨通，可又屡遭贬谪，多次隐退。他寄情山水，追求“特超世纷”的生活，却又纵子行凶，“有玷风雅”。要想解释董其昌身上的这种复杂性和矛盾性，就必须将他置于特定的地域历史文化背景中加以考察。本文拟从这一角度出发，以董其昌个案研究为切入点，从而对华亭画派的产生、发展和影响有一个新的认识。

一

唐天宝十年（751年）析昆山南境、嘉兴东境、海盐北境设华亭

^① 参见杨仁恺《中国书画》上海古籍出版社1990年版第441~446页。

县，这是松江地区最早的独立行政建制。元至元十四年（1277年）升华亭县为华亭府，次年改称松江府，领有华亭一县。设府之后，松江地区经济发展迅猛，至元二十八年（1291年）划华亭东北境长人、高昌等五乡设置上海县。到了明代，松江府进入了其历史中的鼎盛期，嘉靖二十一年（1542年）于华亭北境、上海西北分设青浦县（1553年撤销，1557年重置），此时的松江府已成为领辖三县的江南繁华区域之一。

明代的松江是全国著名的鱼米之乡。“苏松熟天下足”松江地区粮食生产的高度发展仅从其所缴纳的税粮数额即可见一斑。据文献记载，明代全国税粮总数为26,560,220石，而松江一府为959,000石，约占4%。^①松江地区税粮贡赋不仅绝对数额庞大，而且无论是按在册额田或在册人口的平均贡纳数都远远高于其他地区或全国平均水平。诚如明代上海邑人叶梦珠所言：“吾乡赋税甲于天下，苏州一府赢于浙江全省，松属地方抵苏十分之三，而赋税乃半于苏，则是江南之赋税莫重于苏松，而松尤甚矣”。^②江南赋重，百姓苦不堪言。在沉重的封建压榨之下，松江人民总结了农业生产经验，在有限的耕地上以自身的辛勤劳作出产了大量的粮食，这与北方地区的地广粮薄形成了鲜明的对比。

松江地区还是当时重要的棉花种植区。松江棉花种植业始盛于元代。明初，朱元璋在全国大力推行植棉政策。洪武初年，松江府植棉业已在全国首屈一指，明中叶又得到了进一步的推广。到了明末，仅上海一县“海上官民军灶，垦田凡二百万亩，大半种棉，当不止百万亩”。^③可见当时植棉业的规模。由于植棉业的兴旺，

^① 税粮数字引自周振鹤《释江南》，《中华文史论丛》第四十九辑，上海古籍出版社1992年版。

^② 叶梦珠：《阅世编》卷六《赋税》。

徐光启：《农政全书》卷三十五《木棉》。

松江地区几乎家家纺纱户户织布，据推算当时松江地区从事纺织业的劳动者约有几十万人之众。^①明代松江出产的棉布质量精美，品种繁多，花色新颖，其中许多各具特色的高级棉布如三梭布、贡品布、尤墩布、丁娘子布等代表了当时中国纺织技术的最高水平。“买不尽松江布，收不尽魏塘纱”，^②从而松江府获得了“衣被天下”的美誉。

由于松江地处海隅，偏僻安静，宋元之际，一些亡宋遗民和不愿为异族统治者服务的士大夫，以及那些赋性恬淡，喜好田园风光的文人多选定松江作为退身隐居之所。如赵孟頫、杨维桢、元四家黄公望、倪瓒、王蒙、吴镇以及王逢、邵亨贞、柯九思、高克恭、王冕等人都曾来往或定居于松江。他们纵情于峰泖之间，放舟于江湖之上，或结伴同游，品题吟咏，或闭户著书，开门授业。这些活动促进了松江书画艺术的蓬勃发展，为华亭画派的产生创造了条件。

入明以后，随着经济的发展和民族矛盾的缓和，文人士大夫的积极入世意识开始觉醒。“修身、齐家、治国、平天下”是传统文人的最高道德规范。“学成文武艺，售于帝王家”功名利禄代表着士大夫所追求的个人实际价值定向，对仕途的渴求促成了江南地区科举业的兴盛。正如顾炎武所言：“天下之人，惟知此物（指科举）可以取功名，享富贵，此之谓学问，此之谓士子。”^③松江当地绅商除了日常所费之外，总是先将钱财用于培养后代读书入仕上。^④据不完全统计，有明一代松江府共出进士 466 名之众，在全国诸多

^① 中国人民大学中国历史教研室：《中国资本主义萌芽问题讨论集》生活·读书·新知三联书店 1957 年版，第 835 页。

^② 万历《嘉善县志》。

^③ 顾炎武：《日知录》。

见张忠民：《上海：从开发走向开放 1368～1842》，云南人民出版社 1990 年版，第 437、444 页。

府郡中排名第十二位，^①甚至还出现了如陆树声、徐阶等一批科甲世家和簪纓大族。科举不仅兴旺了一家一族，而且也带动了一地人文蔚起和地区文化的繁荣。

无可否认，松江地区的文化是在苏州文化的影响下发展起来的。当时的苏州府为东南一大都会，商贾云集，名宦大族齐聚，文人骚客赋咏其间，时有“吴风吴俗主天下雅俗”之说。例如苏州地区有着悠久的诗词书画传统，松江近水楼台，“学诗学画学书，三者称苏州为盛，近来此风沿入松江”。^②在董其昌之前，松江地区已经出现了陆深、孙克弘、顾正谊和莫是龙等一些在创作实践和艺术理念方面都很有成就的书画家。经济的繁荣富庶引发了当地文人士大夫的自豪感，松江文化逐渐产生了与苏州一争高下的势头。但是，对于新出现的松江画风即“松江派头”，苏州的同道们又是怎么看的呢？在苏州人的眼中，松江地近“海隅蛮荒”，风俗粗鄙，“凡文人学画山水，容易入松江一路派头，到底不能入画家三昧”，^③语气甚含轻蔑。其实所谓的“松江派头”系指松江画坛重笔不重理的风格。苏州派师法赵孟頫，而华亭派则师法董源，因此形成了相互非议、相互对立的派别。“书以人重，画靠官显”，董其昌的出现使得天平渐渐倾向了松江的一边。

二

董其昌的一生可以说与科举和仕途结下了不解之缘，也许他的书画技艺是超脱的，但他的艺术活动则是功利的，带有难以磨灭的政治印痕。其艺术生涯大致可分为以下四个时期：

① 见马学强：《明清时期上海地区学风的嬗变》，《史林》1998年第2期。

② 范濂：《云间据目抄》卷二《记风俗》。

③ 唐志契：《绘事微言》卷一。

1. 公元 1571~1587 年，为勤学期；
2. 公元 1588~1598 年，为博览期；
3. 公元 1599~1621 年，为大成期；
4. 公元 1622~1636 年，为老年期。

若要就董其昌这个复杂的历史人物展开全面论述非本文所能胜任，现撷取每个时期中所发生的一些事件分述如下：

（一）勤学期

董其昌生于明嘉靖三十四年（1555 年），原为上海县董家汇人。虽然上海董氏是当时著名的文化世家，^①但董其昌的父亲董汉儒是位屡试不第的失意文人，家境并不富裕，生活十分清贫。为了逃避繁重的差役，董其昌举家迁往华亭，由此自称为华亭人。^②与当时的读书人一样，董其昌年少时便学做八股文章，一心想走科举入仕之路。但际遇难料，一件小事往往会影响整个人生的方向与历程。17 岁的一次应试促使董其昌踏上了艺术的道路。那一年（隆庆五年即 1571 年）董其昌参加松江府会试，他写了一篇漂亮的八股文，自以为可以夺魁。但由于书法太差，被主考官降为第二，而学识不如他的堂侄却升为第一。此事给年少气盛的董其昌以极大的刺激，他发愤学习书法，决心洗去落笔不工之耻。^③

当时，松江地区人文荟萃，艺术家辈出，董其昌师从华亭书法

参见吴仁安：《明清时期上海地区的著姓望族》，上海人民出版社 1997 年版 第 57 页。

^② 按台北学者胡舒婷著《董其昌之诗书画研究》一书中《籍贯考》所言：“其昌于诸生时代，乃瘠田二十亩之贫苦农户，既无可应政府之捐输，又感于重役之征调压迫，遂弃上海之家，避入邻县华亭。其后连捷科场，官至礼部尚书，亨显通达一时。然冒籍应试之罪重，其昌故于占籍应试之事，隐讳至深。于《渐川兄传》中，伪造家谱，乃求自全之法。据崇祯三年原刊本《容台文集》观之：‘按谱，余家厥初为汴人，自唐宋南迁，更居华亭……’。一行二十一字，乃系经挖去后嵌补而成，其刻体不同，且略偏向一旁，足有篡改之嫌。”

见董其昌：《画禅室随笔》卷一。

家陆树声、莫如恕为师 并且一有机会就去南京、嘉兴、杭州等地拜访书画收藏家，观赏历代名家之作，借以提高自己的艺术修养。此外，他与莫如恕之子莫是龙，及顾正谊、丁云鹏等擅长丹青之士往来，耳濡目染，对绘画也产生了浓厚的兴趣。23岁时 董其昌开始学画山水。如果说研习书法在当时还是文人士子份内之事，但习画则与功名无关，甚至可招致批评。有一次，因董其昌“旁通绘事矣 客以笺扇求者 白斋翁见辄擘碎之 使专精于本业”，^①但董其昌并没有放弃对翰墨丹青的爱好。经过多年不懈的努力，他的书法有了很大的进步，山水画也渐入门径。由于董其昌天分极高，摹仿古人名迹往往惟妙惟肖，自谓逼古，遂生骄矜之感，不复以文徵明、祝允明等置之眼角。事实上，此时他的书法只是停留在形似阶段，而内中神理实未有入处。

万历七年（1579年），董其昌赴南京参加乡试，得见王羲之的《官奴帖》墨迹。名家真迹使得董其昌对书画艺术的妙理产生了更为深刻的认识 回视自己的作品 大失所望 遂焚笔碎砚 搁笔不书竟达 3年之久。^②自此之后，董其昌结束了师法名刻拓本而妄自尊大的阶段，少年时的虚矫矜能转变为谦和恭让，在临仿古人的取径上也渐渐改变了方向。

（二）博览期

万历十六年（1588年），董其昌考中乡试。次年，参加会试，董其昌得中第二甲第一名进士，被选为庶吉士，入翰林院学习。

平步青云，随着政治地位的上升，董其昌拓宽了交游的范围，出于对书画艺术的共同爱好他结识了更多士大夫收藏家。时任礼部右侍郎兼翰林院侍读学士的韩世能是董其昌在翰林院的馆师之一，素以显赫的收藏著称于世，为当时京城首屈一指的大收藏家。

转引自吴讷孙：《董其昌与明末清初之山水画》，《朵云》1990年第1期。

^② 见董其昌：《画禅室随笔》卷一。

据董其昌在观赏了西晋陆机《平复帖》真迹后所书的题跋所言：“时为庶吉士，韩宗伯方为馆师，故时时得观名迹，品第甲乙。”^①除了《平复帖》，董其昌还在韩世能处观赏到了诸如吴道子《五星二十八宿神形图》、展子虔《游春图》、杨羲《黄庭内景经》、王献之《洛神十三行》、李唐《江山小景》等众多名家书画真迹。同时，经济的改善也使他有条件进入收藏家的行列，^②从而实现了“学书必从真迹”的主张。这一切增强了董其昌对书画艺术的自信心，他的艺术生涯由此进入了一个全新的时期。

万历二十二年（1594年），皇长子朱常洛出阁就讲，董其昌受命出任讲官。这一难得的机遇似乎将给董其昌的仕途带来无限的光明。然而，他和皇长子的关系过于密切，一次授课之际他与皇长子的问答引起了皇帝的猜疑，由此“坐失执政意”。^③万历二十六年（1598年），董其昌被任命为湖广按察副使。新的任命名义上是晋升，但对于一心想通过翰林之职步步高升的董其昌而言无疑是个打击。于是，他呈请以翰林院编修之衔告退还乡，开始了他近23年的乡居生活。

（三）大成期

董其昌是不甘寂寞的，乡居5年之后（即1604年），回京从政的希望已日益渺茫，于是他接受了湖广提学副使的官职。此时他的心绪是极为复杂的，少了些上任的喜悦，更多的是沮丧与失望。到任后的董其昌并没有认真履行他的职责，不仅借职务之便游山玩水，且常常故意刁难愚弄学生。董其昌的偏执和轻狂终于惹恼了当地的仕绅，他们煽动学生闹事，使得上任仅1年的董其昌不得

^① 《平复帖》题跋，原件现藏于北京故宫博物院。

^② 董其昌中进士后即开始大肆搜集元四家的作品，1596年他得到了黄公望的名作《富春山居图》。

^③ 《明史》卷二八八《文苑四》。

不灰溜溜地辞职回乡。有意思的是这一偶然的政治事件却也影响了董其昌书画作品的声价。《戏鸿堂法帖》是董其昌汇辑西晋至元代历朝书法家的作品，于万历三十一年（1603年）摹刻而成。虽然该帖失去了原作的的神韵，但由于董其昌的名望，人们还是“四方争赏以高价购之而不易得也”。而“迨董太史督学楚中董治者不得其人徒取速就射利而已，一时价亦顿减”。^①

其后，董其昌曾于万历三十七年（1609年）出任福建提学副使，但仅仅45天之后即再度辞职。之后，他又拒任河南参政等远离京城的地方官职，执意赋闲家中。但此时的董其昌已不再是当年的穷书生，经过多年的经营他的家产积累已可称得上是华亭首富了。不论在朝在野，董其昌对于生活享受的方法、主张、态度、心理始终是一致的。既有显赫地位，又有万贯家财，放情于江湖之上，沉醉于山林之间，远离了俗务的纷扰，这对书画创作十分有利。

乡居期间，董氏子弟横行乡里，强占民女，劣迹昭彰，而董其昌采取了纵容的态度。董家的恶行被松江当地群众编成唱本《黑白传》广为流传。对此董其昌进行查询，致使生员范昶蒙受羞辱愠愤而终。范家孤寡上门哭诉，遭到了董氏家奴的殴打和凌辱，其惨状令人发指。董家的暴行引起了全城民众以及文人士子的共愤。万历四十四年三月十六日（1616年5月1日）傍晚，华亭、上海、青浦三县军民万余人高呼“要想柴米，先杀董其昌”的口号将董宅付之一炬，董其昌惶惶然避走他乡，一时威风扫地，狼狈不堪。^②这一事件虽然在朝廷的干预下平息了，但“四宅焚如，家资若扫”不

^① 《丛帖目》第一册 转引自郑威：《董其昌年谱》，上海书画出版社 1989年版，第68页。

^② 参见《民抄董宦事实》，载《中国历史研究资料丛书？明武宗外纪》，上海书店1982年版。

仅一生名望受到玷污，^① 而集大半生心血所收藏的珍贵书画被毁对于董其昌而言无疑是个更加巨大的打击。“余既失颜鲁公《送蔡明远帖》、《借米帖》及杨少师《合浦散帖》、《乞花帖》、《洛阳帖》遂欲焚砚”。^② 也许只有艺术之泉才能抚慰他内心的悲痛，不久，苏州、宜兴等地的名山胜境又留下了董其昌的足迹，精彩的书画作品不断涌现。

（四）老年期

万历四十八年（1620年）明神宗驾崩太子朱常洛一即位就想起了昔日的讲官董其昌。然而，朱常洛登位仅一个月即因服错药而死。不过他的儿子天启皇帝还是秉承其遗愿下令召用董其昌，擢为太常寺卿兼侍读学士。天启二年（1622年），董其昌欣然登舟，从松江出发赴北京上任。

晚明之际，党争激烈，政局动荡，人人有朝不虑夕之虞。此时董其昌年近 70 高龄，已没有了当年渴望一展政治抱负的那种冲动，政治在他的眼中已成了仅仅表示身份的象征性存在。因此，他在不同的政治境遇中以各种方式不断地调整着与各种政治势力的关系，从而使自己在多次政治事变中化险为夷。董其昌时而与东林党人握手言欢，时而又向阉党魏忠贤、冯铨、李鲁生之流暗送秋波，他的书画技艺已成了他结交权贵以求自保的手段。^③ 此后董其昌凭借着左右逢源的本领历任礼部右侍郎、礼部左侍郎、南京礼部尚书等职，其官职依然呈上升的趋势。但董其昌仍处于一种惶惶不宁的紧张之中，官场愈来愈成为一个充满隐患的场所。为免

明末之际，若因“公愤”引起百姓嫌恶而被“民抄”，对于一个乡绅来说是最有损于名誉的事，会彻底失去其在乡里的地位。相对而言“土抄”则是当时的一种社会风潮，无关于名誉毁损。“民抄董宦”事件发生之后，董其昌利用权势呼请官府将“民抄”改为“土抄”，使 14 名生员受到了处罚，终于挽回了一点点颜面。

^② 董其昌：《容台文集》卷二《论书》。

^③ 参见李惠闻：《董其昌政治交游与艺术活动关系》，《朵云》1989年第4期。

遭不测之祸，董其昌不断地上疏乞休告归。崇祯七年（1634年），朝廷特加董其昌太子太保衔，准其告老还乡。两年之后，即公元1636年董其昌病逝松江享年82岁。

勤于政而精于艺，纵观董其昌的一生，他将政治生涯视作生命中不可或缺的一部分，时时刻刻都在维持和巩固已有的政治地位，书画技艺有时成了他跻身官场和寻求庇护的手段；另一方面董其昌也通过他显赫的政治地位拓宽了艺术活动的领域，在他的精神世界中开辟了一个相对独立和超越的审美境界。“今日生前画靠官他日身后官靠画”，^①在仕途和艺术上董其昌获得了双丰收。

三

虽然董其昌有着极高的政治地位，但他在艺术上的成就更让后人瞩目，书画家的头衔远远超越了显宦的赫赫盛名。其原因主要如下：

（一）从当时的社会思潮来看

自宋元至明代早中期，程朱理学作为一种皇家钦定的思想体系及哲学观念，统治着整个中国的思想界，涵盖了社会的心理时空并侵袭着文化艺术领域。不变的“天理”森严的“等级”严格的“君臣关系”凝固的“三纲五常”等都窒息着人们的思想扭曲了人们的感情，泯灭了人们的个性。这使得文人士大夫们备感压抑与困惑。正是在这种情况下，王阳明与禅学相契合的心学开始流行，并为禅宗在明代中后期的风行起到了推波助澜的作用。大批文人士大夫皈依禅宗，在禅宗中寻找思维方法与哲学观念。如李贽、袁宏道、陈继儒、汤显祖等人，也包括董其昌。他们交谊深厚，共参禅悦。但这并不是一种潇洒旷达的心态的表现，他们中的大

^① 陈继儒：《妮古录》。

部分人都有官职，实际上他们是在寻找共同的群体思想归宿。当然，此时的禅宗已经不是纯粹的宗教意义上的一个派别，而是糅和了儒、道、释于一体的思想理念。对禅学的领悟、对禅悦的消融、对禅宗的弘扬和对禅理的活参，使明代中后期的文人士大夫从“存天理，灭人欲”的程朱理学封闭中解脱了出来，形成了一股个性解放、心灵自由的冲击波。而这种思潮在当时经济发达、思想活跃的江南地区尤为强烈。

（二）从当时的文人画发展看

中国的文人画虽然可以上溯到魏晋南北朝，但它作为一种重要的艺术倾向而被明显地表现出来，实际上始于唐宋时期，尤其是宋代。不过，当时的文人画一方面要求体现文人的审美情趣，另一方面又很重视对所描绘对象的“常形”“常理”的表现。进入元代，文人画有了很大的发展，其代表人物就是元四家——黄公望、倪瓒、吴镇和王蒙，特别是倪瓒。这一时期的文人画不仅在创作实践上有所突破，而且出现了“逸笔草草，不求形似，聊以自娱耳”“聊以写胸中逸气”的绘画思想。明代前期，院体画占据主导地位，及至沈周、文徵明出现，即形成了“吴门画派”之后，文人画大兴，逐渐取代了院体画的主导地位。吴门画派的重要特征是竭力要使士大夫文人含蓄蕴藉、典雅超逸的趣味体现在绘画中。但是，此时的文人画与元代已有了很大的不同。它们在宋代绘画的基础上吸取了元四家的成就，与“逸笔草草”的元代文人画相比，更讲究法度，更注重对物象的细致的描绘刻画。到了吴门画派后期，文人画走向了繁缛细碎的死胡同。

与此同时，一种前所未有的新因素——“商品化”也开始介入画坛。“商品化”虽然客观上繁荣了画坛，但这只是表面现象。商品化的介入迫使绘画的数量激增泛滥，最终绘画艺术不堪重负，只能在强劲的经济循环中以不断的异化为前提来求得适应。率笔应酬者有之，捉刀代笔者有之，鱼目混珠、真贋混杂。因此，到了明代

晚期，包括董其昌在内的许多画家都试图通过变革来促使文人画走出窘境。比如徐渭、陈淳、蓝瑛、陈洪绶、莫是龙等，并且也各有所成。但在封建社会，只有凭借官位之高、声势之盛，才更便于操纵艺苑抑扬之权，左右一时的风气，而董其昌的地位与作用可谓是一无二。董其昌复兴了日趋衰微的复古传统，又开创了前所未有的表现主义绘画的先河，这看似矛盾的两种因素相互作用、交融，走出了一条文人画的新道路，确立了文人画在以后 300 多年不容置疑的主导地位。

（三）从董其昌自身来看

晚明社会是个充满了冲突与矛盾的社会，而士大夫阶层又往往是最能体现这种矛盾冲突的群体。对于董其昌而言，无论是仕途方面，还是艺术方面，无不充分体现出这种矛盾和冲突的交织与纠缠。董其昌之所以能够在艺术领域地位超然，很重要的原因就是能够正视矛盾和对矛盾的全局性把握以及妥善地处理协调。

董其昌是一个入世观念极强的文人士大夫，这种入世观念在明代中后期松江地区的文人中是一种普遍的心态。即使是董其昌的好友，著名隐士陈继儒，也是因为科举失意后才愤然出世不再涉足仕途的。因此，尽管董其昌醉心于书画，游戏于禅悦，但真正吸引他整个身心的主要还是政治。在“庙堂”与“山林”之间，董其昌毫不犹豫地选择了前者。同时，除了陈继儒等一些弃官隐居而专事研究艺术、哲学的士人朋友外，董其昌也很善于获得那些能帮助他官运亨通的人的友谊。如大学士许国、王锡爵、周延儒，礼部右侍郎韩世能，内阁首辅叶向高，甚至包括当时得势的魏忠贤的党羽李鲁生、冯铨、孟绍虞、王永光之流。当然，独特的经历也改变了董其昌的一些看法，只有在官场不顺遂之际，才是他艺术上得以突破之时。

（四）从他的绘画理念来看

董其昌运用禅宗原理对山水画创作进行考察，并将南北宗的

“顿悟”与“渐修”融入具体画作的分析之中。他认为“南宗”是文人画，其创作机制是“顿悟”式的，而“北宗”是行家画，其创作机制是“渐修”式的。^①禅宗的思想方式与文人画家的心理结构有许多相通之处，常常能够达到心灵上的融洽与意识上的默契。也正是因为这个原因，从唐代以后文人士大夫的审美意识一直被禅宗所深深浸染。由于禅宗的审美心理崇尚自省，讲究悟境，因此“南宗”文人画的追求很自然地表现为空灵幽寂、平淡天真。

尽管董其昌倡导象征着宗派主义的“南北宗论”，但又讲究兼容并蓄。他涉猎唐、宋、元诸名家，从他们身上汲取养料。其中，也包括了“北宗”名家，比如李成、郭熙。^②同时，董其昌又是一个艺术个性极强、非常自信的人，对自身鉴赏能力和书画技艺有着充分的信心，对于“自成一家”艺术理想的追求也从未有过半点松懈。他师法古人，却又将将从他们那里所汲取的有益因素按照自己的意愿进行处理，从而避免了“师而不化”的弊病。董其昌具有强烈的创新意识，力求摆脱传统，展示出自己的风格面貌，因此被后人认为是书画艺术“集古之大成者”。

正是由于以上这些因素，董其昌得以脱颖而出，创立了华亭画派。“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，至今未有过而问津者”。^③时至明末，华亭画派已取代了吴门画派的地位成了画坛的主流。连董其昌也禁不住自豪地说：“吴门画手当拱手让吾松，不虚矣”。^④

① 参见王琪森：《董其昌‘南北宗论’新考与新论》，《朵云》1989年第4期。

② 参见何惠鉴、何晓嘉：《董其昌对历史和艺术的超越》，《董其昌研究文集》，上海书画出版社1998年版。

③ 方薰：《山静居画论》。

④ 董其昌跋沈士充《山水长卷》，转引自阮璞：《对董其昌在中国绘画史上的意义之再认识》，《朵云》1989年第4期。

四

董其昌之后的书画家不论是正统派还是个性派，无不受其艺术主张的影响。尽管以后也有不少画家宣称可以自成一派，如龚贤、石涛等，但他们只是在绘画技法上有所突破，并没有超越董其昌的美术理念和范畴。而作为董其昌画学的真正传人，自当首推王时敏。

王时敏，字逊之，号烟客，苏州太仓人，生于明万历二十年（1592年），为内阁首辅王锡爵之孙，翰林院编修王衡之子。王锡爵亦是一位著名的书法家，在观阅了董其昌的翰林阁试卷后曾大加赞赏，对于初入仕途的董其昌有着知遇之恩。而王衡少时即与董其昌、陈继儒齐名，万历十六年（1588年）顺天乡试与董其昌同科中举，情谊非同一般。董其昌小王锡爵 21 岁，年长王衡 6 岁，而与王时敏的交往更可谓是一种亦师亦友的关系。^①在王时敏的身上董其昌倾注着历经三代的情谊，而王时敏从董其昌那里所受到的艺术影响自然也十分深远。王时敏不仅接下了董其昌的衣钵，而且还将之传给了后人。他的长孙王原祁以及海虞王翬尽得其真传，分别开创了“娄东”和“虞山”两个画派。入清之后王时敏已 54 岁，在清朝统治下生活了 36 年。这期间，他虽然优游山林，以画为生，没有供职新朝，但他却让子孙出而应试，中举成进士，可见他并未放弃科第传家的利禄思想。可以说王时敏是“华亭血脉”的真正传人。

由于受到清初诸帝的推崇，董其昌的书画理论渐渐成为画坛

^① 参见汪世清：《略论王时敏与董其昌的关系》，《清初“四王”画派论文集》，上海书画出版社 1993 年版。

的正统。在清代，内廷设有“制仿前代画院”的如意馆，^①以作为罗致和容纳御用工匠画家的专门场所；又设有南书房，是翰林院文学侍从之臣侍奉皇帝的场所，其中也包括能书善画者，或陪伴皇帝挥毫泼墨，或在皇帝面前表演书画技艺。如果说如意馆是沿袭传统建制为满足宫廷一般需求而设置的画院，那么南书房则是一所兼为侍候皇帝个人书画活动的变相高级画院。康熙朝，王时敏之孙王原祁任翰林学士、户部侍郎兼《佩文斋书画谱》总裁以其书画在南书房侍奉。华亭画派的影响随着王原祁的地位和声望大大提高了。康熙本人尤爱董其昌的书法，所作行楷亦酷摹董笔，认为“其高秀圆润之致，流行于楮墨间，非诸家所能及也。每于若不经意处，丰神独绝如微云卷舒，清风飘拂，尤得天然之趣”。^②康熙四十四年（1705年）南巡之际，康熙帝驻蹕松江，特意为董其昌祠堂题写了“芝英云气”匾额，^③并举董其昌之孙董建中入宦门，为荆门知州。乾隆时期，又出现了一位在南书房以其书画技艺侍奉皇帝的董邦达，他的官阶比王原祁更高，不仅是翰林院编修、侍读学士并屡次擢任工部尚书、礼部尚书在这些显赫的官职之外他还兼任《石渠宝笈》修撰。他的山水画也是学习董源、巨然、黄公望的，尤其是用墨深得董其昌的法脉。当时人们将他与董源、董其昌联系起来，遂有“古今三董”之誉。乾隆皇帝认为董其昌的“书画神味萧远超轶古人”，^④自己平时亦喜用董笔作平远小景，甚至以“画禅室”（原为董其昌的画室名）命名其咸福宫的西室，^⑤可算是对董其昌佩服到了五体投地的程度。

① 《清史稿》卷五〇二《艺术传一》。

② 康熙帝：《御制文》第二集卷四十（杂著），光绪五年内府铅印本。转引自杨伯达：《董其昌与清朝院画》，《新美术》1993年第1期。

乾隆《华亭县志》。

④ 《石渠宝笈》卷四《明董其昌书画合璧一册》。

⑤ 《石渠宝笈》卷四十二《唐宋元名画大观一册》。

董其昌书画艺术之所以受到清初诸帝的推崇，一方面因为董其昌的审美情趣符合皇家口味，另一方面还在于董其昌的书画给清初文人渴望逃避现实的心绪提供了样式，清廷为了在文化上维护其统治，便顺应时势，大力提倡。

这种崇董之举，还有一个重要的原因。清兵入关后，在北方除了李自成农民军的抵御外，几乎未遇到多大的打击，而在兵进江南时却受到了从未有过的顽强抵抗。顺治二年（1645年）五月南京陷落后，苏、松、常、杭、嘉、湖等地义军蜂起，清军在江南展开了惨绝人寰的大屠杀。江南人民誓死不屈的气概震动了清统治者，他们逐渐意识到，血腥的武力手段虽然可以夺取政权，但却无法征服民心。策动抗清义举的主体力量正是文人士大夫阶层，若要征服民心则必先笼络江南士子。为了构筑稳固的统治殿堂，他们抬出了被南明王朝追谥“文敏”的文化名人董其昌。清统治者这一政治宏略，就和他们新政伊始即实行尊孔政策并封祭抗清而死的明末兵部尚书史可法、瞿式耜、张煌言等“忠臣”一样，有着异曲同工之妙。

上有所好，下必尤甚，清初画家多如过江之鲫，几乎无一不是以皈依董其昌“画禅派”相标榜者，学董之风盛极一时，华亭画派于是成为清代书画的主流。董其昌所倡导的“南北宗”之说也不胫而走，甚至流传海外，如日本画坛就出现崇尚了“南画”的风气。

但是，事情的发展是董其昌自己身前所始料不及的。在书风上，因帝王提倡，臣子不敢放纵，只就妍整道媚的董氏楷书下功夫，终于发展成字字如算子的馆阁体，使帖学一派走上了末路。而董其昌这一路画风成为受到官方支持的画派后，虽然有利于它的臻于极盛，但同时也使它逐渐脱离了文人画的本质。那些以董其昌为师、为宗的传人，在继承其强烈艺术个性方面犹有欠缺，因而在实施“师古”战略时事与愿违地掀起了一场空前绝后的“复古”浪潮。比如王原祁为了迎合皇帝的欣赏趣味和体现盛世气象，他