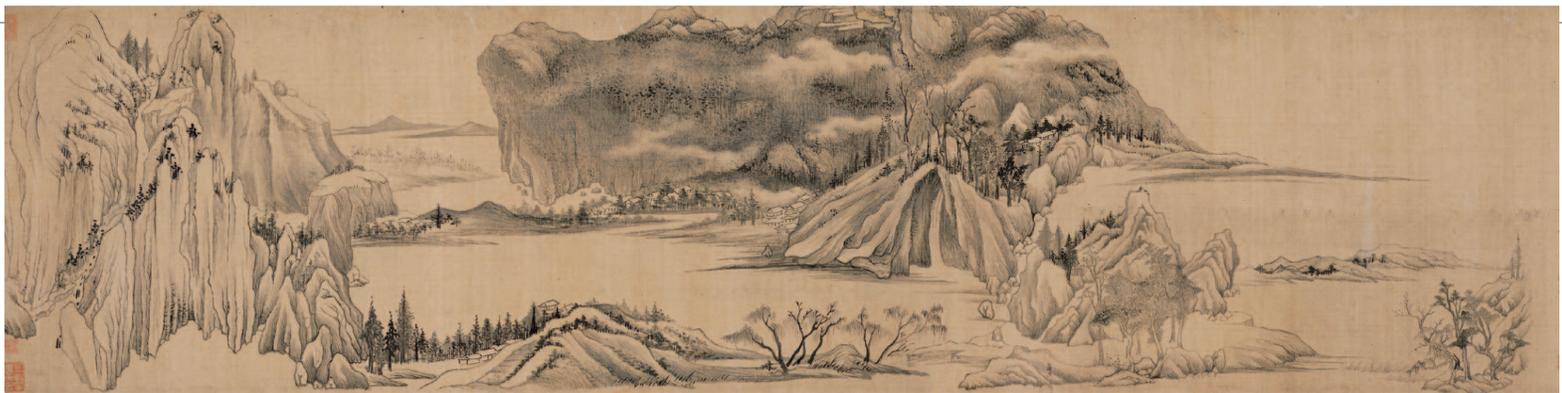


董其昌《烟江叠嶂图卷》局部



上海博物馆正在举办的“丹青宝筏——董其昌书画艺术大展”激起了人们的广泛关注。

这是大陆首个董其昌大展，以上博馆藏为主，同时向故宫博物院、美国大都会艺术博物馆、日本东京国立博物馆等海内外15家重要收藏机构商借藏品，遴选董其昌及相关作品共计154件(组)。

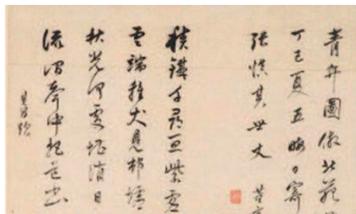
这也是研究成果以展览形式进行的一次转化。明代书画家董其昌，是地道的上海人。上海博物馆有丰富的董其昌作品，且长期致力于董其昌艺术思想、创作的研究。

本期“艺术”版，让我们走近董其昌，走近大展内外的董其昌。

——编者

# 没有技惊四座的画艺，董其昌何以影响美术史的走向

邵仄炯



1 董其昌《昼锦堂图并书记卷》局部  
2 董其昌《青卞图轴》  
3 董其昌《燕吴八景之西山雪霁》  
4 董其昌《燕吴八景之舫斋候月》

明代画家董其昌对于中国艺术史的影响，好比20世纪初后印象派画家塞尚对于西方艺术史的影响。从技艺上来看，他们的功夫并不能技惊四座。塞尚的笔触笨拙，董其昌远比他心中暗自较劲的赵孟頫的画技逊色不少，但这并没有影响他们的成就。塞尚当之无愧是现代主义绘画之父，野兽派、立体派的出现不能绕过他。同样，如果没有董其昌的图式和笔墨的实践，清初四王与四僧的笔墨也无从构建。因此，董其昌的价值与影响力，不仅表现在他的作品中，更重要地体现在他对明代后期中国画笔墨发展的启发性意义。

从晋唐到宋元，中国绘画经历了从客观的写真之境到主观的写意之趣的漫长旅程。走到明代，新的转变开始出现。随着明代江南工商业的逐渐发达，大量画家或文人脱离庙堂，以自由职业方式从事绘画，艺术世俗化的倾向也愈演愈烈。绘画将如何演进下去，艺术本身并没有答案。它需要艺术家来实践和解释，我认为明代的董其昌就是以自己的理论和绘画，为那个时代的艺术发展作出新的判断和选择。

不妨让我们看看董其昌在《画禅室随笔》中的一则画论：“以蹊径之怪奇论，则画不如山水，以笔墨之精妙论，则山水决不如画”。董其昌此言中提出了一个如何看待的问题。以普通人看画的视角，山水画是一幅美丽的自然风景。观者被景色的丰富奇幻和多变所吸引，这让你的视觉感官获得极大的满足。再高超的画技也无法比拟或再现，更不可能超越自然的美。画家永远是自然的学徒。这就是画不如自然的原因。后半句他则转换了观者眼中审美的主体，真实的自然不再是画中审美的主角，取而代之的是笔墨。于是，自然成为笔墨的载体而退居二线。因此，笔墨作为绘画的独立语言，得到再次强调与提升。

董其昌冲破了院体画一味以客体为标准的匠气，也发觉了文人画长久以来难有形式的随意，确定起标准化文人笔墨要求

在董其昌之前，笔墨的阐发已经出现了。北宋的苏轼和米芾以文人的身份将书意的笔墨掺入画中。他们回避物象写真，以适意的笔墨抒发情感与心性。无论是“论画以形似，见于儿童邻”，还是“不求常形而取常理”。东坡的《枯木怪石图》，二米的“米氏云山图”都以大胆的创意开拓了笔墨新天地。但由于画技的局限，他们的题材仍十分有限，直到有了元代的赵孟頫，笔墨的表现能力与自由度才大大地增加。

赵孟頫以超群的画技为根基，以古意与书画同源的理念为追求，用笔墨写意将李、郭、董、巨的山水化繁为简，融入笔端，这也许是东坡、二米所梦见却未能实现的。元四家均沿着赵孟頫的方向将笔墨继续前行。明代开始，浙派与吴门无论论道还是意趣都难以企及宋元高峰，或偏执狂怪，或俯首前贤，或迷失造化，也许都令董其昌感到不满。于是，在遍览历代名迹之后，他以艺术史的眼光勾勒南北宗论，以禅宗对应画学，构建自己的笔墨框架。其中疏漏难免，但董其昌的策略是将历代文人画家的笔墨进行

梳理与规范，从中建立起自己的绘画谱系。他上溯王维、董巨、二米至元四家，再到明代沈周、文徵明等即南宗，将李思训父子，二赵、马远、夏圭等归为北宗，其中自有扬南抑北之意，虽有偏颇，但作为一个艺术家主观编织的美术史自有其偏好和道理。

董其昌拒绝刻画、主张清淡，注重画面气韵与神采，他将古人与造化作为审美的客体，以心源作为平衡两者的准绳，并落实到笔墨的绘画形式上。董其昌冲破了院体画一味以客体为标准的匠气，也发觉了文人画长久以来难有形式的随意，确定起具有标准化的文人笔墨要求。董其昌十分推崇米氏云山。他曾说：“诗至少陵，书至鲁公，画至二米，古今之变，天下之能事毕矣”。但二米的画法是文人游于笔墨的适意，虽无纵横气，但少有形迹可循更难得其法。董其昌学米一面警惕流入率易，另一面从元代高克恭处找到门径，将董巨的画法与二米融于一体，再一次稳固了米家山水的图式；既有烟云变化的意蕴，也丰富了画面的结构。现藏于辽宁省博物馆的《潇湘白云图》是董氏晚年仿米的佳作。近处坡石以董巨披麻的线条勾勒，树木的表达比米画的方式更多变，远山仍以米点积染，用笔细腻而严谨，层次更为丰富。米氏云山在董其昌演绎下形式多样，笔墨趋于稳定与规范。

“仿”与“拟”，是董其昌建立文人画图式的一种方式。他以一个艺术家的感知，主观拼接美术史

英国的艺术史家贡布里希曾提出“图式修正”的概念，认为后代的画家对前代图式的不断修正与创建，最终构筑了美术史的前行。

在董其昌的画作上大量可以看到“仿某某”“拟某某”的字样，如仿赵吴兴笔，仿董北苑、玄宰仿黄鹤山樵等等。曾有入诟病这是缺乏创造力的抄袭，但我看来这是绘画学习的重要方式。艺术的发展往往是对前人的再次认识和重新阐述，其中有认知、选择、创变的过程，这就是图式的修正。“仿”与“拟”一来是对前辈的敬仰与尊重，二来是创作中引用典故为自己作品作注脚，董其昌的用意即在此。

董其昌以南宗为主线，取法各家，借经典笔墨来展示自己的体悟和理解。从绘画的理解来看，其间有必然的联系，有偶然的误读，误读仍是创意的一种方式。董其昌的“仿”与“拟”目的不在于单纯的技法和图式的复制，它是从中提炼出适合自己的笔墨基因，为创立文人画图式而服务。可以说“仿”与“拟”是中国画学习中带有创造性的互动游戏，初涉时的被动、娴熟后的主动，其间的过程充满了碰撞、融合的无穷可能性，这类似书法中的“意临”。这是董其昌建立文人画图式的一种方式，他在修正重组经典中挑战古人并从中得到精神愉悦。同时又以这种方式努力超越造化与古人的局限，达到心性的自由之境！

可见董其昌以艺术史的视角来画画，所以没有被某一种时代的审美或风尚所固定。他以一个艺术家的感知，主观拼接美术史，将宋画之境与元画之趣相糅合，可算高明之举。

他的画不是要告诉你绘画中的形象是什么，而是在探讨自然背后的绘画，今天应该怎样来画

董其昌的绘画我们不能以宋画的眼光来欣赏，也不能用元画来简单解释，而且与他同时代的吴门前辈也大相径庭。他的画不是要告诉你绘画中的形象是什么，而是在探讨自然背后的绘画，今天应该怎样来画。

这是一个关于纯绘画的问题。前文我提到的塞尚，他曾说“在大自然面前良好的研究，这是最好的事”。可是他画中的圣维克多山永远不那么像，那么他在自然面前研究什么呢？他又说：我要用圆柱体、球体、圆锥体来处理自然。可见他要表达的不是自然的表象，而是自然中恒定的次序和永恒韵律。

塞尚一直仰慕古典大师普桑，他常说“我要依照自然重画普桑”。同样，我觉得董其昌做的正是“依照自然重画董巨、二米、元四家”。董其昌放弃了宋画的求真，疏远了元画的萧瑟，也拒绝了明代世俗的趣味。他提炼绘画中的形式，以单纯的线条书写自然的运动。

《婉苕草堂图》是董其昌43岁时建立起的绘画图式。他画的是好友陈继儒在小昆山的书斋，此种草堂斋室题材在明代画坛颇流行。董其昌此画的重点不是草堂，因此它迥异于吴门自然主义的世俗情调，画中的山石、树木，奇异而突兀。他用墨线勾勒出山石的结构块面，暗示体积和质感，山体的纵横叠加，树的扭转参差，打破了视觉的真实，充盈着变形的微妙效果。董其昌从书法中借鉴了“势”的理解，运用于画中的起伏、开合、虚实来加以变化和构建。20年后，董其昌的图式越发成熟，1617年画的一幅水墨大轴《青弁图》，把早期图式与经典笔墨进一步强化，将心灵空间和自然空间以图绘的抽象形式自由地表达在画面中。

上海博物馆藏有一套《秋兴八景》册页是董其昌设色精品，画家并没有着意于所谓的诗情画意或是自然的景致。每开册页上，画家的兴趣点在于形式的创意中，无论仿松雪、仿米海岳，都以笔墨设计出含蓄内敛、平中寓奇的形式构成，我们不必知道这是什么山、什么树，让你感知的是视觉上的起承呼应和自然的韵律。画的颜色妙在没有真实光彩鲜亮，而是抑扬抑明，降低了明度与纯度的对比，因此显得古雅而温润。这样的绘画不同于自然的再现，而是自然的转化，董其昌摒弃了院体画的劳役之累，以闲逸的情志、雅正的心境作为绘画的理想状态，让画的过程成为了目的，由此得到身心的愉悦。

董其昌将笔墨作为为了绘画的审美主体，视觉的真实隐退后，处处借山石、树木、云水呈现虚实相生、起承开合的韵律与动感。他以笔墨来取形造势，营造出有次序、有韵律、不断变幻的自足的心灵空间。这个空间相对于真实的自然隐晦了许多。也许，董其昌在现实世界中难以脱俗，只有在虚拟的空间中才能暂时拂去功利，以寄乐的方式陶冶胸次，观照宇宙。

(作者为上海师范大学美术学院副教授)

# 倚重“神似”，中国比西方领先近千年

宋玮仲

宋代苏轼曾在一幅画上题词道：“观士人画，如阅天下马，取其意气所到，乃若画工，往往只取鞭策皮毛，槽枥刍秣，看数尺许便倦，汉杰真士人画也。”

这里出现的“士人画”应是文人画的理论源头。“汉杰”是苏轼朋友的侄子，苏轼夸奖他画出了马的“意气”，同时批评“画工”把注意力放在呈现细枝末节上，但是这种“画得像”的画，看多了就腻了。“画工”指的是兴盛于宋徽宗时期的画院画家，他们的作品通常被称为院体画。在苏轼看来，绘画和诗一样，要能表达某种精神、态度或者观点，或能让人体会某种意境、状态，所以好的画家相当于好的诗人。苏轼鄙视院体画的“形似”，他曾经说过一句很有名的话表达自己的态度：“论画以形似，见与儿童邻”。

通过绘画表达出精神层面或者思想层面的东西，听起来多少有点玄学的意味，但这是当时士大夫们的普遍观点。黄庭坚说“凡书画当观韵”，这里的“韵”也有些说不清道不明、可意会不可言传，倒是一种典型的文人表述习惯。同样在他看来，画家必须是文人，否则就是画匠。而米芾喜爱山水画，推崇“不取工细，意便便已”的绘画方式。米芾所说的“意”可理解为“意念”，“得意”就是“抓住意念”，这个概念后来逐渐发

展为“写意”。文人画与院体画都在北宋开始兴盛，也从一开始就出现“神似”与“形似”、“业余”与“职业”的对立。欧阳修轻蔑地表示，画家在创作时如果考虑空间结构、高度、结构等这些“画工之艺”，是“非精鉴之事也”。

到了南宋，院体画与文人画之间的疏离更明显了。文人画逐渐形成包括墨竹、梅兰、枯木、奇石、墨花、墨禽等在内的创作主题，但对山水题材的兴趣则日益减少。这种转变一方面可能是文人画家与院体画家之间心照不宣的回避对方题材，另一方面花卉奇石等题材与古代典籍有很深的渊源，因此受到文人画家青睐。比方说竹兰代表高雅的品格，文人喜爱画竹兰以示自己对品行的追求，这种文学与绘画之间的联系，也是文人画相对院体画保持优越感的原因之一。

赵孟頫是元初的文化领袖，提倡“复古”，他说：“作画贵有古意，若无古意，虽工无益。”赵孟頫没有关于绘画的专门的文章，但从他留下的一些题跋以及诗中，能看出他推崇文人画格，认为绘画除了要有“古意”还要表现“士气”；同时也表达了对形似——也就是“工”的轻蔑态度。

对另一些文人来说，绘画只为表达心意、为了尽兴。元末画家倪瓒画的竹子被人指责“以为麻，为芦”时，他说画竹子只为“聊以写胸中逸兴

耳”。不知道倪瓒的回答是认真的还是开玩笑的，总之他在创作时的任性是表露无遗了。

元代以及后世许多文人以及评论家认可倪瓒的说法，甚至认为这是苏轼之后文人画理论中最高的观点：不在乎画得像不像，只要心意或情绪能捕捉到绘画对象的本质，就是优秀的艺术作品——还有什么比这种说法更能证明只有品性高尚、学识丰富的君子才是真正的艺术家呢？反对的声音同样存在。李衍在《竹谱详录》中表达了不同的看法。他说：苏轼也知道画家必须“胸有成竹”，才能在下笔时从容不迫把竹子逼真地画出来，但这依赖长期反复练习。所以“且坡公尚以为不能然者，不学为过，沉后人呼！”——竹子和树叶是要经过一根根、一片片大量练习画出来的，连苏轼自己都还没做到，更何况后来的人就“放笔性情，东抹西涂”，这种行为简直是“暴殄天物”。

元代没有画院，因此文人画也没有院体画这个直接对手，但对于“神似”还是“形似”的争端仍然存在。直到明代董其昌从艺术史的角度进行梳理并且确立以淡为宗后，文人画理论被正式确立下来，并成为占据统治地位的绘画理念。

董其昌年轻时学佛，深受禅宗南宗“南顿北渐”演变的影响，因此他在梳理唐宋山水画时

将其也分为南北宗——这种划分并非按照画家的地理位置，而是按照技艺风格划分：北宗“青绿”风格，以唐代李思训为首，只能“渐识”——也就是长期反复练习绘画技巧；南宗“水墨”风格，以唐代王维为首，讲究“顿悟”，不注重“形似”而注重灵光一闪式的创意激发，因而“高超绝伦”。

通过对南北宗的划分，董其昌确立了文人画群体在艺术领域的共同身份认同。对“神似”还是“形似”的争议到此基本终结，文人画“艺术直觉与自发性”成为最高的艺术宗旨，此后，职业画家也开始用文人画的风格进行创作。

说到底，古代文人画家是“朝廷官员+知识分子+业余画家”的复合身份，文章、道德、品性是他们的长处，但是论绘画技艺技巧，大多与院体画的职业画家们还有差距。因此，文人画追求“神似”而摒弃“形似”，不仅是主观的诉求，恐怕也是客观现实的选择。

其实，绘画应该“形似”还是“神似”，两者不该绝对对立，也不该有高下之分。不过，虽然文人画压倒了“形似”的发展脉络，但从“神似”的成就来说，仍然达到了不起的艺术高度。美国著名的汉学家高居翰评价说：中国古代文人画重“神似”轻“形似”的观念，比西方类似观念的出现早了近九百年。