

国家艺术杂志

本报副刊部主编 2018年12月4日 星期二 第815期 |

新民晚报

| 首席编辑:吴南瑶 视觉设计:戚黎明 编辑邮箱:xmss@xmwb.com.cn

24

用万众瞩目亦不算过。对将于12月7日开幕的《丹青宝筏——董其昌书画艺术大展》，主办方上海博物馆予以“美术史上留名的学术展览”的期许和定位。本刊特邀上海师范大学美术系教授、山水画家邵琦在展览即将开幕前，以自己的解读，为读者打开一条读懂董其昌，读懂中国山水画的通幽小径，领略中国人文精神的永恒之美。——编者

今人如何走进董其昌的山水世界

趣味就在“乏味”的画面中

◆ 邵琦



■《行穰帖》卷局部，美国普林斯顿大学艺术博物馆藏

■《楷书自书告身》卷，日本东京台东区立书道博物馆藏

书法高于绘画，像欣赏字一样去看画

没有人的山水画面，是可以将“我”置入进去的——我可以进去游观的，相反，则是我在看别人游观的。亦即前者是“有我的天地”，后者是“别人的场景”。也就是说：前者是与自我相关的私人性的画面，后者是与他人相关的公众性的画面。然而，在董其昌看来，私人性和公众性，不仅是画面的特点，而且也是对绘画的不同理解。公众性的绘画——近乎我们现在理解的艺术，是要放到美术馆里去展出，观者可以去接受熏陶并感受到意义的作品，而私人性的绘画，则不必放到美术馆展出，因为，这些画面不是给大众旁观的，而是你可以并且需要“进入”的——有我的天地。在这里感受的是满目生机，可以舒放身心，抒发情怀。

所以，董其昌推崇的、倡导的，和他自己创作的，都不是旁观者眼中的山水，而是“我”置身其间的眼前山水。

没有了叙事性，画面自然就简约了，观者自然也就难免觉得乏味；而事实上，米芾和倪瓒的画从某种程度来看，也是千画一面。说得直白一点，米芾和倪瓒他们就是一生只画了一张画。如此雷同的画面，让观者看什么？董其昌拈出的“笔墨”又如何去看？

董其昌给出的策略是：像看书法一样去看。所以他强调书画同源——尽管这是赵孟頫已经提出的观点，但赵孟頫更多地将其落实在技法运用上，而董其昌则拓展到观赏中。日常中我们观看书法，究竟看的是什么？书法之美在于线条，在于笔墨。董其昌要把书法欣赏的这一经验迁移到绘画中来。尽管这种迁移对绘画本体来说是有损的，但是，在文化地位上却是得到提升的。因为书法的地位向来高于绘画，从文人的角度来看更是如此。很久以来，绘画连同篆刻等都是小道、小技；书法因其和文章的自然关系——文章的载体，而成为所有技巧中地位最高的。这也就是后来画家，尤其是自以为是“南宗”的文人画家的落款多用“写”的缘故。

董其昌，字玄宰。在他的书画作品的落款中，有“画不其昌，字不玄宰”的惯例。也就是，在画上的落款都是字：“玄宰”，在书法上的落款都是名：“其昌”。姓、名、字，在使用中，以名为重，字次之。因此，董其昌的这一惯例，说明在对待书画时，字在董其昌心目中的地位高于画。也因此原因，这一惯例也成鉴定董其昌的书画作品的一个参考依据。

“血战”子昂，影响“四王”

远离叙事性，在董其昌看来也就远离了世俗。倪瓒的画里不画人，董其昌给倪瓒加上了“高士”的桂冠，是无出其右的高人逸士。不问画了什么，也不问这画的意义是什么，而是借助着笔墨的引导，置身山水之间，那么，就可以从董其昌这些“乏味”的画面里体味到“趣味”的所在：满目生机。

在书画领域中，董其昌一生“血战”的对象是赵孟頫。无论是书法还是绘画，董其昌都以赵孟頫为标杆，并以超越赵孟頫为目标。比如早年，董其昌为学习，不遗余力搜罗了大量赵孟頫的作品。中年后，更是凡见赵孟頫的书画都要题跋评价，有时候见到赵孟頫的佳作，自然是佩服得五体投地；有时候见到赵孟頫的一点瑕疵，则是冷嘲热讽，自我得意。从直到董其昌临终前几个月，还在临习赵孟頫的书法来看，他们两人可算是旗鼓相当的对峙。

如果说，赵孟頫以其非凡的艺术魅力，规导了宋末以来的三百年的书画发展历程，那么，董其昌则同样以其卓越的艺术眼力，引领了晚明以来的三百年的书画大展历程。真所谓各领风骚三百年。

在晚明乃至整个清代，南北宗论打着董其昌的标签，逐渐成为一代后人认识山水画发展的权威理论，进而演变为描述画史的常识以及评判作品的基本用语，甚至波及了书法、诗词等相关艺术门类的理论建构。明朝著名画家蓝瑛、王鉴、袁枢等均拜董其昌为师。

受董其昌影响最深的是清初“四王”（王时敏、王鉴、王翥、王原祁）。如果说董其昌是以前卓越的艺术眼光提出了山水画发展的方向和战略，那么，清初“四王”和后来的“小四王”、“后四王”等构成的“四王”画派，就是这一战略的忠实实践者。

清初，为笼络士人，官方对“二王”书风大为赞叹，由于，“二王”墨迹难觅踪影，就大肆搜罗赵孟頫，又因董其昌接武赵孟頫，而得到青睐。从康熙到乾隆，逐渐形成了以赵孟頫、董其昌为代表的清代宫廷书画审美趣味。“四王”画派也因此成为画坛的正统。

可以说，读懂董其昌，就可以知晚明以来的文人画是怎么回事，而且其影响对于当下山水画坛仍然可见。

董其昌(1555—1636)是上海松江(华亭)人,字玄宰,号思白,别号香光居士。万历十七年,中进士,授翰林院编修,官至南京礼部尚书。赐谥“文敏”。董其昌的画师法董源、巨然、黄公望、倪瓒,书法则继承并发扬二王(王羲之、王献之)传统,出入晋唐,自成一格。

董其昌很重要,但董其昌的画会不会有点“乏味”呢?

董其昌只画山水,除此之外不着一笔,然而,即便是山水,也只是一堆山石、几棵树而已。不要人物,就是最基本的楼台、舟桥,也是能少则少,能不画就不画,实在不得已也是寥寥几根线条,搭个大概的架子,意思一下而已。所以,在看董其昌之画的时候,千万不要问:“这画有什么意义?”“这画画的是什么?”类似这种,统统属于无法回答的问题。

因为,董其昌的画既没有观者期待的叙事性表现,更没有伟大深刻的意义蕴藏。

那么,为什么这样一个画家会有如此崇高的声誉和地位呢?

绘画,无非生机,有生机,则长寿

在解答这个问题之前,首先要澄清一下这个问题的由来。“表现了什么?”“有什么意义?”对绘画而言,这样的发问,只限定在以“人伦教化”为功用的作品中。中国绘画在晋唐以前,其主要功用也确实落实于此,但之后,便逐步演化出私人性的、以“心性修养”为功用的另一种样式。现在通常意义“文人画”指的便是这种后起的样式。私人“聊以自娱”的绘画,落实在中国文化语境中,尤其是针对董其昌的,这样的发问便是无效的,或还是有碍的。

董其昌所生活的晚明时代,面临着社会发展与变革的迫切要求。这一时期,既是一个社会经济空前繁荣的时代,也是一个政党斗争剧烈的时代。董其昌考中进士后,面对纷繁复杂的朝廷争斗,一直处在半官半隐的状态,一方面是因为明哲保身,一方面也是因为他热衷于书画。而他终其一生要完成的使命就是:张扬绘画(山水)的“心性修养”功用。

在董其昌看来,只有纯粹的以心性修养为旨归的绘画,才是文人画中的“南宗”——绘画的最高境界。

“南北宗”,是中国书画史上一种理论学说,董其昌所创,是明清时期绘画理论中的重要思想之一。董其昌推崇“南宗”,贬抑“北宗”,甚至把赵孟頫、仇英只活了六十岁都归为受“北宗”影响之故。董其昌对什么是绘画作了重新界定:“所谓画之道,宇宙在乎手者,眼前无非生机。”绘画,无非生机。有生机,则长寿,如黄公望、沈周(当然也要包括他自己);反之,则“短命”。虽然这种比附不免牵强,却着实反映了董其昌为推崇“南宗”而不遗余力,甚至“不择手段”的背后心思。

什么样的画才是“南宗”?董其昌拈出了“笔墨”二字,且是纯粹的“笔墨”。他的理论也全然是围绕着这个核心概念展开:一切有碍于笔墨表现的,都会被竭力排除。对绘画而言,影响观者对笔墨表现纯粹性关注的,首先是画面的叙事性,而叙事性的画面直接呈现就是点景人物,其次是楼台舟桥等人工物。而这些观者所期待的,恰是董其昌要排除的。

当然这是一个艰难的过程。由于中国绘画的历史遗存太丰富,董其昌也深知无法一蹴而就,更不能打击面太大,因此,他倡导、推崇画面叙事性弱的画家,如米芾、倪瓒。而以米芾、倪瓒后第三人自居的董其昌当然也不会去寻求画面的叙事性——添加点景人物或楼台舟桥之类易引发叙事性的物象符号。

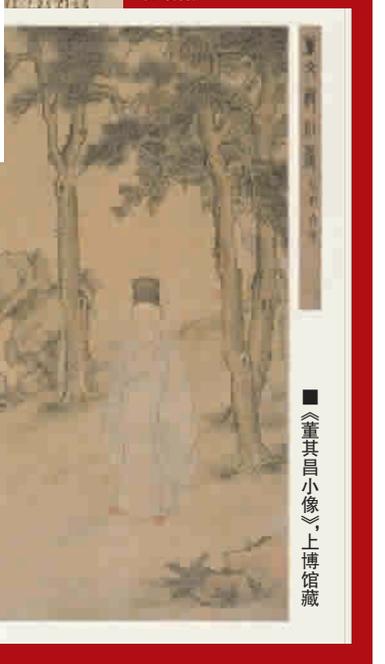
有点景人物的山水画面,点景人物是主角,其他都是配角。如果抽去了点景人物,那么,也就意味着谁都可以并且谁都可能成为主角,这对画家而言,也就意味着画面上出现的任何形象,都不能掉以轻心,更重要的是依据什么来组织画面?因为一棵树、一块石头、一个山头……都可能是主角,是焦点。惟其如此,同样是“观瀑”,可以在山巅,也可以在山腰、在茅亭、在松下……唯有兼顾无遗,才能合为整体,才能合乎造化,才能满目生机。



■《六君子图》轴,上海博物馆藏



■《青卞图轴》(局部),美国克利夫兰美术馆藏



■《董其昌小像》,上海博物馆藏