

董其昌山水画中的地方历史意识

邹建林

董其昌以及晚明的其他一些画家,有些作品创作于旅行过程中,并且是以具体的地方景物为表现对象的,由此形成一种“纪游山水”。纪游山水跟地方志、游记之间有着内在的牵连,其共同之处表现在对地方历史的关注上,也就是一种“地方历史意识”。就董其昌而言,由于地方历史意识的存在,山水画创作所涉及的就不仅仅是自然景物的真实状貌,还有相关的历史背景以及前辈画家描绘该景点时所创立和使用的视觉语汇。这种情形超越了再现和仿古两种创作模式之间简单的对立。

一、纪游山水

明代山水画有一个特点,这就是描写特定的地方景物。这一特点在吴门画派那里已体现得非常明显。高居翰说:“对地方风景的描写,自15世纪末,亦即沈周的时代以来,便一直是苏州画家之所长。”吴门画家描绘的主要是苏州附近的景色(如虎丘)和文人的斋室,乃至形成了张丑所说的“别号图”这种特殊的绘画类型。根据刘九庵的研究,这类别号图大致与吴门画派相终始。

描绘具体地方景物的做法,在吴门画派之后依然存在。高居翰提供给我们的例子是17世纪的苏州画家张宏,他的《句曲松风》、《石屑山图》、《越中十景册》都是描写地方景物的。跟斋室或别号图相比,张宏这些作品有一些新的特征,这就是,它们描绘的主要是艺术家在旅游过程中的见闻。在《石屑山图》中,张宏甚至画出了旅人所用的轿舆。《越中十景册》的末页写道:“越中名胜甲于寰海,洋洋乎大观哉,耳习捻矣。己卯(1639)春泛苕,以渡舆所闻,或半参差,归出纨素,以写如所见也。殆任耳不如任目与?”这就更明显地点出了作品的“纪游”性质。

松江、嘉兴等地也有相当一部分画家用山水画的形式来表达旅行中的见闻和感受,李流

芳和董其昌即是如此。李流芳的《西湖卧游图册》和《江南卧游图册》都具有纪游的性质。这两套册页都是为好友邹之峰(孟阳)画的。应邹孟阳之邀,陈继儒和董其昌都为册页写有题跋。陈继儒在题跋中说到李流芳多年与邹孟阳一起游览西湖,并有拈笔为之作画的习惯:

长蘅(李流芳)与邹孟阳有水乳之契,过西湖必与孟阳偕,为写《西湖梦游图》,跋数行于后,皆清异可喜。独《江南卧游》尚缺数幅,每思续成之,己已病不起,骑箕天上矣。孟阳展图泪渍纸上,又恐为好事借观,如落束薪手中,特诣吴门装潢之……孟阳挟此册游天台,踞履奇险处,大呼“李大安在?”松光云气间仿佛有长蘅应声而出,但为数万丈掷空瀑布,招呼五百毒龙,横作搏攫之状,一时截断两人。安能摄长蘅之笔端,泼天台数幅生绡也?④

陈继儒所说的《西湖梦游册》应是《西湖卧游册》。李流芳《檀园集》载有关于《西湖卧游册》的跋语二十二则,《江南卧游册》四则。前者涉及西湖附近的景点,如紫阳洞、云居寺、西泠桥、法相寺、胜果寺、六和、永兴寺、冷泉、断桥、南屏寺、雷峰塔、十八涧、紫云洞、云楼、烟霞寺、岫嵎山、孤山、三潭;后者主要涉及吴中景致,即横塘、石湖、虎丘、灵岩,故陈继儒说是未完成之作。在《江南卧游册》“石湖”一则跋语中,李流芳还提到当时的旅游盛况:

石湖在楞伽山下,寺于山之巔者曰上方,逶迤而东,冈峦渐夷,而上下起伏者曰郊台,曰茶磨,寺于郊台之下者曰治平,跨湖而桥者曰行春,跨溪而桥,达于酒城者曰越来湖。去郭不十里而近,故游者易至。然独盛于登高之会,倾城士女皆集焉。⑤

董其昌在《卧游册题词》中说:“此二册皆长蘅与邹孟阳同游苏台、武林之笔……一一纪岁月游踪,宛然广陵一曲,叔夜犹在。”董其昌自己的许多作品也创作于旅行过程中,描写的也是他亲身经历的地点。其中最具有代表性的当是万历壬辰(1592)所画的一组册页。据学者研究,该册共有三十六页,有自题,云:

壬辰三月四月,舟中晏坐,阻风待闸,日长无事,因忆昨岁入闽山,由信州历穀水,返自钱塘,又与社中诸子游武陵。今年自广陵至滕阳,旅病迴车,徘徊彭城淮阴,皆四方之事,聊画所经,以为纪游耳。⑦

这是董其昌万历十九年(1591)护送馆师田一僦之枢归葬福建大田,沿途所见,后来画成册页。惠山是返京途中所游。在上述题跋中,董其昌明确说这些画是用来“纪游”的。创作这组作品的同年,也即万历二十年(1592)夏天,董其昌奉命为持节使臣,再度出京,赴武昌册封楚王朱华奎,暑中驱车彭城(徐州),后告假回松江养病,与陈继儒晤,“雨窗静阅,吴门孙叔达(即孙枝)以画事属余纪游,为写迂翁笔意”。这是别人要求他以“纪游”的形式作画。从上述记载看,这一年董其昌画有两套性质相近的纪游图册,安徽省博物馆所藏的十六开,大约是为孙枝所画,因为有“彭城戏马台项王遗迹”一开。但也不排除其他册页掺杂其中,因为在“飞来峰”一开中分明写着“十之一”字样,可见应该有十开是自成一套的。

1592年这组《纪游画册》中的有些题跋也可以从《容台集》中找到。如:

大田县有七岩临水,山下皆平田,秋气未深,树彫叶落,衰柳依依。

惠山寺,余游数次,皆其门庭耳。壬辰春,与范尔孚、戴振之、范尔正、家侄原道共肩舆,从石门而上,路窄险孤绝,无复游人。扪萝攀石,涉其巔际,太湖淼茫,三万六千顷在决眦间,始知惠山之大全。

吕梁县瀑三千仞,石骨出水上。忆予童子时,父老犹道之,今不复尔。东海扬尘,殆非妄语。^⑨

其中“大田七岩”、“吕梁瀑布”二条亦见于《画禅室随笔》卷三《记游》。《画禅室随笔》中的另一条,

洞天岩在沙县之西十里,其山壁立,多松、樟,上有长耳佛像,水旱祷著灵迹。其岩广可容三几二榻,高三仞余,滴水不绝,闽人未之赏也。余创而深索之,得宋人题字石刻十余处,皆南渡以后名手,诗歌五章。岩下有流觞曲水。徐令与余饮竟日,颇尽此山幽致,追写此景,以当纪游。^⑩

似乎也是这组册页中的题跋。该条亦见于《容台集》,但缺最末“徐令”一句。徐令指沙县知县徐显臣,浙江永康人,民国《沙县志》卷十一有记载^⑪。福建大田和沙县都是董其昌旅闽期间所经历之地,徐令实有其人,所以“以当纪游”句应该不是《画禅室随笔》的编辑者凭空添上去的。

藏于上海博物馆的另一套册页《燕吴八景》,作于万历二十四年(1596),也带有纪游和回忆的意味,所描绘的是董其昌北京寓所和家乡松江附近的景致,其名目有:《西山暮靄》、《城南旧社》、《西山秋色》、《西山雨霁》、《赤壁云帆》;有些还加短跋,如题《西湖莲社》:“西湖在西山道中,绝类武林苏公堤,故名。”题《舫斋候月》:“予旅长安,有小斋似舫子,唐元徵题为舫斋,时同彦履(杨继礼)过斋中,望西山朝暮之色,亦复对酒赋诗,夜阑更烛,因图以记之。”题《九峰招隐》:“陈道醇居九峰深处,续三高之胜韵,彦履归当访之,此图所以志也。”^⑫这里“游”的特点不明显,但所画的都是作者亲历、瞩目之处,不妨看作宽泛意义上的纪游山水。

纪游山水在晚明的出现,很可能跟这个时期兴起的山水游记之间有一种表里关系。董其昌的朋友袁宏道就是游记文学的代表作家之一。明代的旅游风气很盛^⑬。董其昌自己也非常喜欢旅游,他主动请纓护送田一僊灵柩返乡,可能就包含着游历闽中山水的动机。后来在家赋闲的时候,他也常常在松江、苏州、镇江各地探访、会晤友人^⑭。

就这个背景而言,董其昌的上述跋文相当于一篇篇短小精悍的游记。这一特征在篇幅较长的“洞天岩”一则上体现得尤其明显。从画面上看,这两组册页没有统一的风格,单幅画作之间的表现方式差别很大。例如安徽省博物馆所藏的那一套,“大田七岩”用的是比较随意的手法,很难说有明显的风格来源,线条较松散,结构也不十分明确。近处树木的枝干甚至互不搭连,留出了许多空白,需要观赏者通过想象把它们融成一体,才能体会到“秋气未深”的整体感觉。墨色比较清淡,只是在近景和中景处用浓墨勾出枯树,以提醒画面。而“飞来峰”一开,用的又是经元人朱德润、曹知白等转换过的李郭一派笔法,较细润,结构也相对明确些。“惠山寺”一开,线条直而硬,笔法狂而猛,墨中水分较多,近乎浙派。“彭城戏马台”一开,笔墨虽然粗犷,但还是比较收敛,略去了近景和远景,一峰兀立,上有两处殿宇屋舍,结构较清晰。

1596年的《燕吴八景》也同样如此。其中《舫斋候月》刻画精细,体现出宋人的趣味。《西山暮靄》纯用没骨法画成,又综合了二米、高克恭的墨点渲染法。《九峰招隐》用荷叶皴,山石结构清晰,线条流畅,显示出董其昌对黄公望的深刻把握。

对于这种现象,可以有两种解释。一是,这个时期的董其昌处在风格探索阶段,试图广泛涉猎前人的各种风格和表现手法。这种解释需要一个前提,即董其昌在这个时期还没有风格

的自觉意识。然而事实却并非如此。晚明画坛“主宋”和“主元”二派之间的分野可以为董其昌的风格定位确立一个大致的背景^⑤。董其昌显然是属于“主元”一派的，他早年跟陆树声学画，便是从黄公望入手^⑥；而1591年请告还里，“乃大搜吾乡四家泼墨之作”^⑦，也是以元四家为目标。这样一来，他在风格上的尝试就不应该包括宋画甚至浙派特征很明显的那些类型。由此看来，另一种解释也不为无据，那就是，董其昌首先想到的是把他的旅行感受表达出来，对于风格的选择则不十分在意，因此在这方面显得很随便。如果这个解释成立的话，我们或许可以进一步说，在纪游山水中，作为抒发旅行感受的媒介和载体，题跋的内容跟画面本身一样重要。在这个意义上，我们不妨把纪游山水看作是游记向山水画的一种渗透。

二、地方历史意识

与晚明时期山水游记的兴盛相映成趣的，是各类地方志书的繁荣。按照中国传统的理解，地方志的源头可以追溯到《尚书·禹贡》和《周礼·职方》。然而从魏晋时期开始，这种著述体裁就跟游记有着非常密切的关系：

与游记有直接关联的是地方志，这种东西是在权贵们的倡导下产生的，产生于从三国向晋的过渡时期。撰写地方志的目的是为加强地方政府的管理，但因为修纂者特别注意对地方特点及历史沿革的描述，便使得地方志具有了近似“旅游指南”的性质，对名胜古迹周围自然环境的交待，越来越多地加进了对山水风格的描写，这样，其为地方官吏提供管理材料的最初目的便退居其次，而渐渐地倾向于山水游记了。^⑧

郦道元的《水经注》就是地方志与山水游记相结合的经典例子。到晚明，这两种撰述体裁之间相互渗透的倾向更加明显，乃至出现了专门以著名的山川、湖泊、城市为记述对象的志书，如：

- 《西湖游览志》（田汝成，万历二十二年[1594]）
- 《西湖志摘粹补遗奚囊便览》（田汝成，万历三十二年[1604]）
- 《海内奇观》（杨尔曾，万历三十七年[1609]）
- 《金陵梵刹志》（葛寅亮，万历间[1573 - 1619]）
- 《武夷志略》（徐表然，万历四十七年[1619]）
- 《金陵图咏》（朱之蕃，天启三年[1623]）
- 《金陵古今图考》（陈沂撰，朱之蕃刊，天启四年[1624]，嘉靖四十年[1561]初刻）
- 《东西天目山志》（天启四年[1624]）
- 《天下名山胜概记》（崇祯六年[1633]）

这些书籍都有插图。其中《天下名山胜概记》（一名《名山记》）据《四库全书总目提要》，是从何鏊的《古今游名山记》增葺而来，属于文人山水游记的汇纂，“所录古人游记十之三，明人游记十之七”^⑨。这种编纂方式，实际上是把山水游记当作地方志在使用了。为便利起见，我们把这些以山川地理名胜为记述内容的木刻插图书籍称为“图志”。这个概念既包括插图，但鉴于其“志”的特殊性质，也无法把相关的文字记述排除在外。

图志和纪游山水有一个基本特征，即对地方景物的关注。一般地说，这种关注主要体现在两个方面，即优美的自然景色和该景点所涉及的人文历史内涵，包括相关的典故、来历、传说、

历史事件和人物等。这些跟地方有关的人文历史内涵,正是本文所说的“地方历史意识”。地方历史意识是沟通图志、纪游山水乃至游记的一个共同因素。根据顾彬的看法,开山水游记之先河的人物,当推谢灵运,保存最早的游记之一,是慧远的《庐山记》。除了交待地理位置和描写自然景色之外,作为山水游记的固定内容,也需要介绍地点名称的由来以及与该地有关的历史踪迹^①。这正是山水游记与地方志的相通之处。

明代政府极为重视地方志的修纂,并且提出了非常明确的要求,先后于永乐十年、十六年颁降了《纂修志书凡例》,由此形成了中国历史上地方志修纂的一座高峰。永乐十年《凡例》中的“古迹”一条规定:

凡前代城堡、公廨、驿铺、山寨、仓场、库务,古有而今无或改移他处者,基址亦收录之。陵墓,前代帝王、名臣贤士者并收录之。亭馆、台榭、楼阁、书院之类,或存或废,有碑记者亦备录于后。津渡见在某处,路通何方,岩洞井泉之有名者亦收录。龙湫亦载何处,或有灵异可验者。前代园池何由而建,本朝桑枣备载各都某处。陂堰圩塘之类见何代开渠,如无考者止书见存某处,废者亦见因何而废。寺观庵庙虽废亦录。墟巷之类,凡废者俱收录之。^②

“山川”条也规定:“叙境内山岭、江河、溪涧之类所从来者。旧有事迹及名山大川有碑文者皆录,其余虽小山小水,有名者亦录。”永乐十六年的《凡例》又补充说:“或古今名人有所题咏,并宜附见。”^③从这里可以看出,地方志修纂的重要内容之一,是各地山川名胜的历史沿革和诗文掌故。

应该说,明代文人对地方志以及跟地方有关的知识是不陌生的。以董其昌而论,岂止不陌生,甚至可以说相当熟悉。考中进士以后,董其昌于万历二十年(1592,也即从福建回京的那一年)授翰林院编修。由于职务的关系,他就需要接触各种文献,包括地方志书。他在《睢阳人物志序》中对此有比较细致的叙述:

忆余承乏史局,西蜀陈文宪公疏修正史,诏求遗书,过书大出,而郡乘之可采者,惟徐大宗伯学谟所修《楚志》,余皆悠悠耳。神祖晚年,臣下章奏十九留中,独山阴贡士王应遴修志两疏,皆下所司。应遴待诏阙下,即授中舍,于《一统志》之外,几增过半。会有《实录》之役,其议遂寝。及余副春卿,领总裁事,海内书籍益复集于礼部。发而观之,如大官之饌,品味虽广,无当郇厨,求如古之《先贤志》、《耆旧传》,足备金匱石室之旁搜者,无几也。^④

万历三十三年(1595,乙巳),董其昌任湖广提学副使,视学楚中。《画禅室随笔》卷四《楚中随笔》提到在衡州“欲观《大唐中兴颂》”,并题诗刻石。又云,“余所居学使者官署,正接辽王废宫,往见弹事,有云故相张谋废辽王以广第宅。今按《府志》,辽藩之废在江陵未相时,而废宫与江陵官没入废宅相去远甚。人言其可信哉?”^⑤在这里他明确地告诉我们,他读过张居正故宅所在地区的《荆州府志》。

万历三十四年(1606,丙午),董其昌应华亭籍新宁县知县沈文系之邀,为《新宁县志》作序。他在“序”中同样表达了对地方史志重要性的看法:

余睹邑乘所载,不啻《周官·职方》,辨形势以明地险,穷忧患以达民艰,察丰耗以审时宜,遡废兴以周经画,章明较著,咸可羽翼黄图,润色鸿业,非直文词之嫻也。^⑥

此外,在一首题倪瓒画的诗中,董其昌也引到《锡山志》。原诗是:“锡山无锡是无兵,怪得倪迂不再生。但有烟霞填骨髓,可知吾法本同卿。”自注:“因仿云林画题此。《锡山志》云,有锡兵,无锡宁。余以云林生于胜国,故云。”^⑤

因此,当董其昌选取特定地方景物作为山水画表现主题时,相关的历史遗迹、典故成为其兴趣点之一,也就在情理之中了。前面的引文或许已透露出一些信息,表明董其昌1592年的纪游画册有地方历史意识作为背景。“洞天岩”一则题跋或笔记,提到长耳佛像和宋人题字、诗歌,应该说不是偶然的。安徽省博物馆所藏那一套纪游画册中的“彭城戏马台”和“飞来峰”两开,题跋分别是:

彭城戏马台项王遗迹,今设玄德、关、张祠,旁有□□祠。

武林飞来峰,石太露奇,山僧琢石为佛像,故不可画,画其本初。

在这里,题跋跟画面之间有一种微妙的对应关系。“戏马台”一开,山腰高处及其下方有几层平台,分别画有一座殿宇和三间房舍,想必是题跋中所说的祠堂。“飞来峰”一开,近处是几棵松树,主体为突兀的两座山岩。著名的飞来峰佛像,系元代僧人杨琏真伽所造,董其昌或许知道这一点,如果不关心这处遗迹的话,完全可以不提;至于说“山僧琢石为佛像,故不可画”,很可能是一种委婉的说法,因为明代文人对杨琏真伽造像这一举措的抨击屡屡见于笔端^⑥。先是田汝成在《西湖游览志》中有过斥责,后来张岱也在《西湖梦寻》中表示了同样的立场。从他们的记载看,似乎当时的人还编造了一些故事来贬损杨氏。

除1592年的纪游画册外,地方性历史知识也反映在董其昌的其他一些绘画作品之中。创作于天启三年(1623)的《延陵村图》是一个很好的例子。在该画中,董其昌以秀润的笔法和淡雅的设色描绘了一处近水的村庄,山岭陡峭,远处的峰峦隐没于云雾之中。看得出来,董其昌是以一种恭敬严谨的创作态度来完成这件作品的。画面右上方是董氏以精严整饬的小楷所写的一篇长跋:

延陵村在茅山之东,有《张从申碑》。从申,唐大历时司直。赵子固称其书品在李北海之右。《玄靖天师碑》与《延陵季子》此碑皆在华阳,笔法类徐浩《三藏法师碑》。《延陵碑》,萧定作也,略曰:“听乐辩列国之兴亡,审贤知世数之存没,挂剑示不言之信,避国保无欲之贞,玄风可想,至德如存”云。旁有四贤,以祀董永、韦昭、王素,与季子而四。癸亥二月,画于丹阳舟中,因命之《延陵村图》并书此。董玄宰。^⑦

这里涉及到诸多有关延陵村的历史背景。从题跋可知,延陵村因延陵季子即春秋时期吴国公子季札而得名。听乐、审贤、挂剑、避国都是季札的贤德之举^⑧。除此以外,董其昌还列举了这个地方的其他三位历史名人(孝子董永、东吴史学家韦昭、南朝隐士王素),以及一些书法成就甚高的碑刻。这样,在董其昌那里,延陵村就被嵌进了一个与真实的地理形貌完全不同的意义网络。题跋说,“画于丹阳舟中,因命之《延陵村图》”,表明他并不是真实地再现当时或曾经见到过的“延陵村”,仅仅是因为作画时地处丹阳,于是想到了季札和其他一些相关的历史人物。

体现董其昌地方历史意识的山水画,另一个例子是《钟贾山阴望平原村图》。画面上的题跋相对来说比较简单:“钟贾山阴望平原村,有湖天空阔之势,亟拈笔为此图,出入惠崇、巨然

两梵法门,以俟同参者评之。玄宰。”^②董其昌用淡墨长皴和空阔疏朗的布局描绘出一处辽阔苍茫的景象。这应该是他熟悉的景象,因为钟贾山在松江境内,系“云间九峰”之一,位于天马山之东,距县城仅仅11公里。相传唐代有钟姓和贾姓人士隐居于此,故名。而“平原”这个名字又是和晋代文学家陆机、陆云联系在一起的。董其昌对这些地方性历史知识的熟悉程度可以从他的另一篇文章《陆洛诵文稿题词》中反映出来:

平原之野有四山焉,曰机山,曰横云,曰陆宝,曰昆山,皆以陆氏兄弟名。而昆山者,亦世所称比玉意也。

接下来是一段关于人与地声名轻重的辩论:

秋深,生忽哀其文四十余首出示余,将传之。生季弟叔交闻而曰,噫嘻!吾家白眉误矣。问其所以,则历指而谓余曰,此非平原村乎?此非机、云诸山乎?吾尝吊古怀贤,临村墟访其遗踪,登群山想其标韵,当日两贤,敝精销魂为文章役,树赤帜,驰英声者,皆就烟空,惟河山寥阒,墟落不移,一一鹤声唳江月耳。彼将为胜业者也,犹尚如是,况经生也,直土苴乎?亦奚以传矣?余应之曰,固也,然之两贤所为词赋者,亦土苴也。此中江山墟里,自古有之,顾必藉两贤名,两贤不存而河山之名千载如故,则土苴之传也,亦远矣。^③

表面上看,《陆洛诵文稿题词》和《钟贾山阴望平原村图》没有直接的关系。但从文章所讨论的问题可以看出,平原村这样的地名和景物对董其昌来说无疑是有特殊内涵的,远非平常意义上的自然景色。“江山墟里必藉两贤名”,反过来,当董其昌站在这片景色面前时,也不能不想到其名字已被刻在“江山墟里”之上的陆氏兄弟。

三、山水画的创作模式

地方历史意识的出现,使我们对山水画创作的考察多出了一个维度。也就是说,董其昌在创作山水画的时候,并不是直接观察自然,他关注的东西不仅仅是眼前的自然风景,还包括其历史内涵。前面说到,对地方历史的关注,是图志和纪游山水的共同特征。高居翰实际上已经看到了这种联系,不过他把更多的注意力放在二者之间的区别上:“出入整个17世纪的地方志与名山古刹的旅游胜览册中,木刻版画插图的使用尤为频繁,而且也愈来愈有突破刻板样式,而更接近绘画的倾向。……不过,这一类型的作品,系出自无名画家之手,并且属于功能性画类,其在山水画中的地位一如制式的功能性肖像,观画者一般不冀望从其中产生审美的情趣,或甚至审美性的反应往往是被认为不恰当的。”^④

简单说来,按照高居翰的理解,山水画和图志的区别表现在,一个是审美性的,一个是功能性的。这种区分有一定道理。比较而言,在纪游山水中,尤其是董其昌和李流芳这些文人所创作的纪游山水,画家的主体性特征很明显——它们强调的不是自然景物本身的状貌,而是画家的主观感受;而图志则往往侧重于相对精确地交待具体景点的位置和相互关系,技法语言也贫乏单薄一些。不过,审美性和功能性之间的区分也不是绝对的。一方面,把审美的因素从这些“导游手册”的插图中彻底排除出去,多少有些不妥;另一方面,就文人的山水画而言,地方历史意识不见得就属于审美的范畴。此外,中国的17世纪是否有西方近代意义上的纯粹

审美观念,也还需要更加细致的考察。

朱之蕃在《金陵图咏》“序”中说,他对金陵“蒐讨纪载,共得四十景,属陆生(寿柏)策蹇浮舸,躬历其境,图写逼真,撮举其概……虽才短调庸,无当于山川之胜,而按图索径,聊足寄卧游之思”^③。这种“躬历其境,图写逼真”的创作方式,使得图志也带上了纪游山水的特征,因为它一方面以切身感受和经历为基础,同时又要照顾到自然景物本身的形态。实际上,在对自然的直接观察和亲身经历这个基础上,纪游山水也可以分化出两种不同的类型,一种侧重于客观景物,另一种侧重于画家的主观感受。根据高居翰的观察,张宏的纪游山水忠实于对自然景物的视觉印象,而董其昌则不然,二者形成了尖锐的对立^④。

如何理解这种对立呢?大体而言,如果画家对地方历史的兴趣超过了自然景物本身,就会把主观感受放在第一位。因此在山水画中,对自然景物的主观化处理,跟地方历史意识是具有内在关联的。对于董其昌这些具有地方历史意识的文人画家来说,自然景物不仅仅是简单的观赏和游览对象,更是“发思古之幽情”的重要媒介。他们的态度非常明显,一方面可以描绘有特定历史内涵的地方景物,另一方面,这种描绘却不需要跟实际的景物完全一致。董其昌在一帧册页中写道:

画家率然任兴,不必有所合,正是天真烂漫。若每作一幅辄名曰是某诗某景,乃大俗也。此十幅强题其二三,当落笔时不及此。^⑤

同样的创作态度也体现在李流芳身上。他在《题画为徐田仲》中说,

然余画无本,大都得之西湖山水为多。笔墨气韵,间或肖之,但不能名之为某山某寺、某溪某洞耳……作《钱塘十图》以遗之,大都常游之境,恍惚在目,执笔追之,则已逝矣,强而名之曰某山某寺、某溪某洞,亦取其意可耳。似与不似,当置之勿论也。^⑥

“强题”、“强而名之”云云,可以看作是地方历史意识的内在要求。正是由于这种意识的作用,画家才会在明明知道画面内容无法跟现实景物相对应的情况下,依然要勉强题写一个名称。我们还记得《钟贾山阴望平原村图》中的题跋,“出入惠崇、巨然两梵法门”。这就是说,董其昌在表现这处“历史风景”的时候,关注的对象不仅仅是自然景物本身,而至少有两个另外的方面:就眼前的景物来说,涉及到陆氏兄弟和古代隐士;就绘画语言来说,涉及到的却是惠崇和巨然两位前辈画家。由于隔着这两重屏障,现实的风光反而变得不那么重要了。

从地方历史意识的角度看,如果古代大师以某一处特定地点的自然风景为题材进行过山水画创作,那么他们实际上已经融入了这处景物的地方历史之中,从而也可以在后来者对该景物的地方历史意识中被感觉到。在董其昌那里,这种情况典型地反映在董源、米家父子跟潇湘的关系上。董氏有过两次湘江之行,一是万历二十四年(1596,丙申)持节封吉藩朱翊銮;一是万历三十三年(1605,乙巳)赴湖广提学副使之任。根据第一次游历的印象,董其昌把董源的一件名称无法确定的作品定为《潇湘图》:

此卷余以丁酉(万历二十五年,1597)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,既(即)定为《潇湘图》。盖《宣和画谱》所载,而以选诗为境,所谓“洞庭张乐地,潇湘帝子游”耳。忆余丙申(1596)持节长沙,行潇湘道中,蒹葭渔网,汀洲丛

木,茅庵樵径,晴峦远堤,一一如此图,令人不动步而重作湘江之客。昔人乃有以画为假山水,而以山水为真画者,何颠倒见也?^⑤

1605年,董其昌再次游历湘江时,特意带着这张《潇湘图》,在“秋日乘风,积雨初霁”之际拿出来“印以真境”^⑥。可以想象,坐在船上的董其昌是不可能见到画中所描绘的景物的,但董源却以这样一种奇特的方式成了潇湘地方历史的一部分。

楚中景物不仅是董源作品定名为“潇湘图”的依据,也是米家父子山水画的渊源所在:

米南宫,襄阳人,自言从潇湘得画境。已隐京口南徐,江上诸山,绝类三湘奇境。《墨戏》长卷今在余家。余洞庭观秋湖暮云,良然。因大悟米家山法。

米元晖作《潇湘白云图》,自题云:夜雨初霁,晓烟欲出,其状若此。此卷余从项晦伯购之,携以自随,至洞庭湖,舟次斜阳篷底,一望空阔,长天云物,怪怪奇奇,一幅米家墨戏也。自此每将暮辄卷帘看画卷,觉所将卷为剩物矣。湘江上奇云,大似郭河阳雪山,其平展沙脚与墨渾淋漓,乃似米家父子耳。古人语郭熙画石如云,不虚也。^⑦

赵孟頫、王蒙、黄公望跟他们所描绘的地方景物之间也存在着同样的关联。跟上述情况一样,这种关联有时候不容易辨识,需要亲历其境,才有会心之感。例如,“赵文敏、黄鹤山樵皆有《青弁图》。余游弁山,维舟其下,知二公之画各能为此山传写神照”^⑧。又如题黄公望《天池石壁图》:“画家初以古人为师,后以造物为师。吾见黄子久《天池图》皆贗本。去年游吴中,策筇石壁下,快心洞目,狂叫‘黄石公!黄石公!’同游者不测。余曰:‘今日遇吾师耳’。”^⑨

从这些题跋来看,董其昌在观赏自然景物时,所注重的不仅仅是直接的视觉印象,还有古代画家根据同一景物创造出来甚至已被程式化的笔墨语言。从某种意义上说,观赏风景时,董其昌不是直接面对自然景物的,在他和自然景物之间,除了相关的地方历史知识之外,还隔着一位甚至多位古人,即他所心仪的古代画家。他是透过古代画家的眼光来审视眼前的自然景物的,自然景物也只有通过前代画家的演绎,转换为一种造型语言,才能获得意义。正因为如此,在山水画创作的时候,虽然可以描写某个地方的景致,但却不需要跟现实中的景色完全一致,因为这种创作的一个重要方面,是画家跟古人的关系,而不是跟现实景物的关系。

对于山水画创作的考察,通常有两个模式,即“再现模式”和“仿古模式”。前者把山水画当作画家直接观察自然的结果,后者则着眼于风格传承关系,认为山水画家的成就主要来自向古代大师的学习。用中国传统的术语来说,一个是“师造化”,一个是“师古人”。一般认为,这两种创作模式是对立的。但这样的观念无法用来解释董其昌和李流芳的创作情况。一方面,两人根本不想忠实地描摹自然,也就是明确反对再现模式。但反对再现模式并不意味着不需要观察自然,恰恰相反,从前面的引文可以看出,就李流芳而言,西湖是他再熟悉不过的地方,是他“恍惚在目”的“常游之境”。

董其昌也同样如此,他不仅在许多题跋中提到要深入观察和体验自然景物,而且有相当一部分作品是以亲身经历和感受为基础的。但是他真正创作出来的山水画却呈现出另一副面目。这种情形甚至使学者们认为他在理论和创作之间是自相矛盾的^⑩。言下之意是说,董其昌所说的观察自然(所谓“行万里路”)不过是个幌子而已,他本质上是一位仿古模式的画家。问题在于,如果把董其昌和李流芳看作典型的仿古模式的山水画家,在解释他们的纪游山水以及性质相近的作品时就难免会出现困难,因为学习前辈大师的技巧是不需要直接观察自然

的。或许只有将地方历史意识考虑进来,才能避免这样的矛盾,因为在这种意识中,自然景物在某种意义上已经变成了历史对象,它们一方面作为与地方历史、与古代画家对话的中介而不可或缺,另一方面也不是画家关注的重点。

- ①③④⑫ 高居翰:《气势撼人——十七世纪中国绘画中的自然与风格》,李佩桦等译,上海书画出版社2003年版,第6页,第15页,第24—25页,第24—25页。
- ② 参见刘九庵《吴门画家之“别号图”及鉴别举例》,载《故宫博物院院刊》1990年第3期。
- ③ 该册藏日本奈良大和文华馆,参见高居翰《气势撼人——十七世纪中国绘画中的自然与风格》。
- ④ 陈继儒:《西湖梦游图跋》,《眉公集》,转引自潘臣青辑录《西湖画寻——历代西湖胜迹画录》,浙江人民美术出版社1996年版,第73页。
- ⑤⑥ 李流芳:《檀园集》,台湾学生书局1975年版,第474—475页,第522—523页。
- ⑥⑧⑨⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿ 董其昌:《容台集》(明崇祯三年董庭刻本),《四库禁毁书丛刊》集部第32册,北京出版社1999年版,第199页,第505页,第440—442页,第135页,第204页,第511页,第511页,第513页,第507页,第515页。
- ⑦ 朱惠良:《董其昌书法特展研究图录》,台北:国立故宫博物院,1993年,转引自傅申《董其昌书画船:水上行旅与鉴赏、创作关系研究》,载台湾大学《美术史研究集刊》第十五期,2003年,第248页。
- ⑩⑩②④ 董其昌:《画禅室随笔》,卢辅圣主编《中国书画全书》第三册,上海书画出版社1996年版,第1025页,第1018页,第1031页。
- ⑪ 任道斌:《董其昌系年》,文物出版社1988年版,第26页。
- ⑫ 董其昌《燕吴八景》册,上海博物馆藏。关于该册的详细研究,参见单国霖《董其昌〈燕吴八景册〉及其早期画风探》,载《朵云》编辑部编《董其昌研究文集》,上海书画出版社1998年版。
- ⑬ 关于晚明的旅游风气,参见巫仁恕《晚明的旅游风气与士大夫心态——以江南为讨论中心》,熊月之、熊秉真主编《明清以来江南社会与文化论集》,上海科学院出版社2004年版。
- ⑭ 参见傅申《董其昌书画船:水上行旅与鉴赏、创作关系研究》。
- ⑮ 参见王正华《从陈洪绶的〈画论〉看晚明浙江画坛:兼论江南绘画网络与区域竞争》,《区域与网络——近千年来中国美术史研究国际学术研讨会论文集》,台湾大学艺术史研究所2001年版。
- ⑰ 《石渠宝笈续编》第二十七册载董其昌《董源龙宿郊民图》跋,参见任道斌《董其昌系年》。
- ⑱⑲ 顾彬:《中国文人的自然观》,马树德译,上海人民出版社1990年版,第169—170页,第167—168页。
- ⑲ 四库全书研究所整理《钦定四库全书总目》(整理本)上,中华书局1997年版,第1050页。
- ⑳ 正德十年(1515)《莘县志》,见《天一阁藏明代方志选刊》第44号,上海古籍书店1981年影印。
- ㉑ 明嘉靖四十年《寿昌县志》,转引自杨军昌《中国方志学概论》,黑龙江人民出版社1999年版,附录第405页。
- ㉓ 《(万历)新宁县志》(日本藏中国罕见地方志丛刊),书目文献出版社1992年版,第1页。
- ㉔ 董其昌:《容台集》,第97页。任道斌据韩泰华《玉雨堂书画记》卷三《董文敏书画册》把这首诗系于万历三十四年(1606,丙午),但韩氏所录诗后自注跟《容台集》略有不同:“云林之画,比于锡山之锡。有锡兵,无锡宁。其昌画并题。”(《董其昌系年》,第95页)
- ㉕ 杨珣真伽曾在江浙发掘宋皇室陵墓和大臣冢墓,在故宋宫室遗址上修建藏传佛教密宗式的塔寺以施行镇魔,改道观为佛寺,指使僧人夺占书院、学舍以及其他前宋产业,压抑禅宗,这些行为引起了江南士人的强烈愤慨和谴责。参见熊文彬《从版画看西夏佛教艺术对元代内地藏传佛教艺术的影响》,载《中国藏学》2003年第1期。
- ㉖ 董其昌《延陵村图》,北京故宫博物院藏。跋文亦见《容台集》,第506页,字句略有不同,此处以墨迹为准。
- ㉗ 参见司马迁《史记》,中华书局1982年版。
- ㉘ 董其昌《钟贾山阴望平原村景图》卷,北京故宫博物院藏。
- ㉙ 朱之蕃:《金陵图咏》,天启三年(1623)序,金陵朱氏刊本。
- ㉚ 董其昌《山水图》册,北京故宫博物院藏,款署“戊午(1618)三月花朝”。

(作者单位 四川美术学院美术学系)

责任编辑 陈诗红