

董其昌“南北宗论”与阮元“南北书派论”

范 斌

1. “南北宗论”与“南北书派论”的背景

隋唐时期,山水画逐渐从人物画的背景中独立出来,成为一门独立的画科,出现了展子虔的设色山水、李思训的金碧山水、吴道子的疏体山水、王维的水墨山水及王洽的泼墨山水等。到了五代、北宋时期,山水画大兴,有名家如荆浩、关仝、李成、董源、巨然、范宽、须道宁、燕文贵、宋迪、王诜、米芾、米友仁及王希孟、赵伯驹等,南北竞艳,相映生辉。进入元代,山水画趋向写意,以虚带实,侧重笔墨神韵。明代为中国山水画最为鼎盛的时期,画派林立,画人无数,早期有戴进、吴伟为代表的“浙派”,中期则有沈周、文徵明为代表的“吴门画派”。山水画在南北错落发展与南北互相影响中创造了辉煌的历史,而以后的山水绘画到底该何去何从?于是,董其昌创造性地提出了“南北宗论”,并就曾经相继辉煌的山水画的存去从流发表了自己的看法,其中透出对以南派山水为依托的文人画的褒扬。其思想左右了明末及清代的书画风气,“自思翁持论尊南而抑北,自是三百年海内靡然向风”(紫都、范涛编著《董其昌生平与作品鉴赏》)。

如果说董其昌“南北宗论”的提出是基于平分秋色下山水画坛的何去何从的背景的话,那么阮元的“南北书派论”的提出则是为了改变书画界长期尊奉“二王”而造成的近亲繁殖现象。

自从唐太宗把以“二王”为首的法帖定为书法正宗后,帖学的地位就开始高涨,而北碑则逐渐被人遗忘,以至于“一家兼掩南北”(阮元《南北书派论》)。到了宋代,太宗命王著编著《淳化阁帖》,一时间帖学盛行天下,“北碑愈微”。元明及清代前期,更是发展至“《禊序》之外,更无书法”(同上)的地步。应该说,帖学的兴盛确实成就了诸多书法大家,如宋之苏、黄、米、蔡,元之赵孟頫,明之文徵明、王宠、董其昌等。但是,“近亲繁殖”是帖学发展的致命弱点,也使得帖学的发展空间越来越小。帖学的“近亲繁殖”主要表现在两个方面:一是因法帖本身“展转摩勒”而造成的“不可究诘”(同上),二为自唐以来,科举考试侧重书法,士子们为了走捷径,纷纷摹仿赵孟頫、董其昌等

的法帖,更出现摹仿状元字的现象。尽管科举书法实用,但如此一来,则使书坛染上近亲繁殖的恶习。于是,阮元便提出了“南北书派论”,呼吁关注被书法界忽视的碑派书法,以此打破帖学近亲繁殖的局面。阮元的“崇北”是在帖学之外为书法家开启了另一片书法天地,书法家可以通过碑学而成为碑派书法大家,也可以通过碑学来进一步发展、丰富帖学的内涵。

2. “以禅论画”与“经学入书”

董其昌一生深受禅家思想影响,他自命其斋为“画禅室”,并在其论著《容台别集》中留出一卷的篇幅专作谈禅之语。他信奉南宗,并“以禅论画”,提出“禅家有南北二宗,唐时始分,画之南北,亦唐时分也”(董其昌《画旨》)。

禅宗发展与绘画(主要指山水画)传承,确实有一定的相似之处。主要表现在以下几个方面:一为宗派分歧均产生于唐代。弘忍圆寂之后,因内部思想分歧,出现重大分裂。在武则天、唐中宗的支持下,弘忍大弟子神秀、道安、玄奘等人继续执行和宣传以循序渐进的修行为特色的禅法,与惠能在南方所传授的以顿悟为根本的禅法形成对立,从此南北禅宗分派相传,各领风骚。山水画的分歧亦在唐代。以李思训为首的画家继承了曾作为人物陪衬的山水的技法的“金碧山水”(又叫青绿山水),而以王维为首的画家则着重诗情画意的“水墨山水”,青绿山水与水墨山水平分秋色。二为禅宗与山水画在审美理想上有某种相似之处,而且禅宗的修炼途径与山水画的技法及完成过程也存在相通之处。北派禅法强调按部就班的“渐悟”,“积劫方成菩萨”;而北宗绘画则也表现为绘画颜料的不断润色,逐步绘成。据说,唐玄宗曾命吴道玄画蜀道风景与大同殿,道玄一日完成,而命李思训图之,累月始成,可见北派绘画程序之繁琐。

如果说董其昌以禅论画的思想显得很明朗的话,那么阮元的以经论书则显得相当隐蔽,以至于不认真考究就很难发现。

阮元生活的年代正是汉学勃兴而代替宋学的时期。宋学奉程颢、程颐及朱熹的思想为圭臬,以主观意愿诠释儒家经典,使经学理学化。这一学派经过宋、

元、明的发展,清初被官方大力提倡。然而,自明末起,顾炎武等一批硕儒已经发现了宋学有随意解释经学的不足。他们倡导实事求是地对待汉儒经典,在理论上崇尚东汉的古文经学,于是汉学兴起。清初,汉宋之学鲜明对立,但“不分门户,各取所长”(皮锡瑞《经学历史》)。随着考据之风的越演越烈,汉学形成了一股强大的洪流。及至乾隆朝汉学鼎盛,朝野皆知许、郑、贾、马,人们治学“皆以博考为事,无复有潜心理学者,至有称诵宋、元、明以来儒者,则相与讪笑”(姚莹《复黄又园书》)。汉学兴盛,宋学则渐归于沉寂。阮元作为清代经学大家,自然要在“汉宋”之争中发表自己的看法。他说:“两汉名教,得儒经之功,宋明讲学,得师道之益,皆于周孔之道,得其分合,未可偏讥而互诘也。我朝列圣,道德纯备,包涵前古,崇宋学之性道,而以汉儒经义实之。”(阮元《研经室集》)尽管阮元的观点是基于调和“汉宋”,但他对宋学汉学各自存在的优越与不足是心知肚明的。如何取其所长、避其不足才是阮元关心的。

回过头来再看看阮元的南北书派理论就一目了然了。在《南北书派论》与《北碑南帖论》中,阮元考究了帖学于宋代兴起的原因,就书法的南北传承与分歧进行梳理。他说,“南派乃江左风流,疏放妍妙,长于启牍……北派则是中原古法,拘谨拙陋,长于碑榜”,“是故短笺长卷,意态挥洒,则帖擅其长。界格方严,法书深刻,则碑据其胜”(阮元《北碑南帖论》)。看来,阮元看待碑帖犹如对待汉宋之学,并无门户偏见。然而,书法是因“唐初太宗独善王羲之书”、“赵宋《阁帖》盛行”而造成“一家兼掩南北”、“北派愈微”是不争的事实。帖学是因“《禊序》之外,更无书法”及“展转摩勒”而造成近亲繁殖的致命弱点。帖学发于宋代阁帖而影响后代,恰似宋学发于宋而穿越元明。宋学愈发挥,则离汉学的真实精神越远,刻帖愈屡翻乱刻,则离经典法帖的原貌愈远。如何拯救书坛的这种局面成为当务之急,阮元以汉学为切入点,在汉碑中为书法开辟了另一条可行的发展之路。因为碑学如汉学一样,去古未远,有更大的发展空间。

3. “眼高手低”与“明辨笃行”

理论来源于实践,反过来又指导实践。董其昌是在自己绘画实践的基础上提出画分南北理论的,他也在强调“崇南”思想的同时,不折不扣地把其落实到他的绘画实践中。他专擅山水,宗法董源、巨然、高克恭、黄公望、倪瓒等南派大家,其绘画风格以水墨为多。他重古而不泥古,终能脱离窠臼,自成风格,在笔和墨的运用上有独特的理解。他以书法的笔墨修养,融会于绘画的皴、擦、点、划之中,因而他所作山川树石、烟云流岚,柔中有骨力,转折灵变,墨色层次分明,拙中带秀,清隽雅逸。他的画风在当时声望显著,成为“华亭派”的首领。《画史绘要》评价道:“董其昌山水树石,烟云流润,神气俱足,而出于儒雅之笔,风流蕴藉,为本朝第一。”(紫都、范涛编著《董其昌生平与作品鉴赏》)

相比而言,阮元的书法实践则不如董其昌绘画那样优秀。阮元的贡献在于分析南北各有所长的基础上推崇北碑的价值,为后人的书法学习开辟了另一途径。然而,遗憾的是,阮元并没有在自己的书法作品中贯彻自己的学术观点,没有很好的达到理论与实践的统一。他的书法虽然四体皆备,但整体成就不高。就行楷书而言,他早年受董其昌以及科举应试之体的制约,大多属于非常严谨、规矩、端正、秀劲一路,是标准的帖学“嫡系”,后来虽然融合颜体与隶书,但并没有反映出多少碑学的成分。就其篆隶来讲,虽然分别取法《天发神谶碑》与《乙瑛碑》等,但仅仅停留在较低的阶段。他的篆书作品全法《天发神谶碑》,不免使人怀疑其为临摹还是创作;他的隶书结构方正、线条粗细一致,很难与后来的邓石如、伊秉绶、何绍基等相比。

尽管如此,我们仍不能说董其昌就比阮元高明。书画理论与书画创作作为相关而又独立的两个方面,应当分别对待,切不可混为一谈,更不能因其一方面的薄弱就去否定其另一方面的成就。

(作者单位 湖州师范学院艺术学院)

责任编辑 韦平