

从文人之文到文人之画

——董其昌的八股文与绘画

孙明道

作为成功的八股文家和八股文机法派的集大成者,董其昌的八股文中充满了“法”、“机”、“仿”、“变”的写作思路。他的绘画创作与理论是这种思路的下贯。董其昌的“文人之画”和八股文家的“文人之文”之间存在着文本关联,体现了晚明文人精英集团的欣赏品味。董其昌穿梭于“法”的国度,通过“仿”、“机”、“变”对绘画史上的图式恣意修改,营造出一种八股文式的绘画,从而确立其在绘画史上的地位。

从哲学和文学发展的框架中认识董其昌绘画及其审美的尝试,已经很多,但从具体的八股文角度的审视还不多见,历史仿佛忘记了董其昌作为成功的八股文家的存在。长期以来对八股文的淡漠,是这一认识缺失的原因。三十多年前,何惠鉴曾从八股文的“法”与“变”角度,来理解董其昌绘画理论和实践中摆脱复古主义者与反复古主义者冲突的中庸立场以及树立新的正统观念^①。后来,石守谦指出,董其昌学习八股文的经验可以和他学习古人画的经验互相参照^②。邵宏、严善錞也从董其昌的八股文“法”的角度,说明其对“技术性问题”的特别兴趣^③。但以上都不是对这一问题的专门讨论。本文试图进行这方面尝试,并希望得出以下认识:董其昌绘画理论和实践,不是来自于他对绘画史的研究,而是得益于作为八股文机法派集大成者的思维。作为成功的八股文家,董其昌把八股文写作经验作为一种模式,推广到绘画的研究和创作之中,创造出八股文式的绘画,从而建立起和八股文理论一致的绘画理论。和八股文理论相比,董其昌的画论并不特别突出,对于文章、书法、绘画,甚至诗歌,他有一个相对一致的见解,那就是受八股文自身写作规律决定了的“法”、“机”、“仿”、“变”的思想。

—

董其昌青年时代就广泛地接触儒家心学和佛教禅宗思想,但真正契入,则发生在1585年

参加万历乙酉科乡试之前后。其中的关联,并非偶然。

从1572年十八岁时,董其昌开始学习八股文写作,而且显露出这方面才能。虽然还是“诸生”,他的八股文却和唐顺之、薛应旂等名家作品一起,刊刻流布到外省。尽管一向自负,呼为狂生,他的科举之路并不顺利,他至少参加三次科举都没有通过。随着1585年乡试的临近,他心中的忧虑逐渐加深,促成了他对佛教禅宗思想的契入。而这次考试的再次失败,则直接推动他对禅宗和心学的信奉。在文集中,董其昌记录了这一段心灵的振颤:

余始参《竹篋子话》,久未有契。一日于舟中卧,念香岩击竹因缘,以手敲舟中张布帆竹,瞥然有省,自此不疑,从上老和尚舌头千经万论,触眼穿透。是乙酉年(1585)五月舟过武塘时也。其年秋,自金陵下第归,忽现一念三世境界,意识不行,凡两日半。而后乃知《大学》所云“心不在焉,视而不见,听而不闻”,正是悟境,不可作迷解也。^④

1585年的失利对董其昌的人生具有重要意义。第二年,和他共同经历失败的陈继儒发布告白,表示对科举这种“鸡群”、“蜗角”之争的“进取之路”的厌弃,公开放弃科举,立志成为一名超越功名的高士。陈继儒是董其昌意气旨趣相投、人生经历相似的朋友,他的告白,也反映了董其昌对科举考试的懊恼心理。但和陈继儒稍微不同,董其昌并未完全厌弃功名,他一面阅读禅宗著作寻找心灵解脱,一面又寻思如何写作八股文,两种心理终于在某个时刻发生碰撞。他后来回忆道:

仆与举业本无深解,徒以曩时读书莫中江先生家塾,先生数举《毗陵绪言》指示同学,颇有省入。少年盛气,不耐专习,荏苒十五年,业亦屡变。至岁丙午(1586),读《曹洞语录》,偏正宾主互换伤触之旨,遂稍悟文章宗趣,因以师门议论,与先辈手笔印之,无不合者。乃知往事著撰,徒费年月……^⑤

1586年是董其昌人生转折的关键一年。陈继儒放弃举业成为山人,董其昌则在八股文写作上,由禅宗《曹洞语录》悟到“文章宗趣”。这个“文章宗趣”使董其昌在两年后的乡试中胜出,并顺利通过随后的会试,成为进士,还被选为翰林院庶吉士,从此开始了另外一种人生。因此,董其昌对改变他人生命运的这一由禅宗悟入的“文章宗趣”的迷信,到了无以复加的地步。

董其昌后来特别爱谈禅宗和八股文写作。他说:“严羽乡借禅论诗,余亦借禅论文。三十年前为赵公益拈洞山宗旨,王唐以来此秘未睹,公益大有悟入……”^⑥所谓的“洞山宗旨”,即那个由《曹洞语录》悟入的“文章宗趣”。董其昌乐此不疲地为人讲授八股文的写作技巧,“著八法授及门徒”,后来在陈继儒的怂恿下,还把这些经验总结为“九字诀”,作为“渡世津梁”梓行,他还专门写作《举业蓓蕾》,阐明文章关窍,以便后学者“文窍精通,进道有径”。董其昌认为,他发现的“洞山宗旨”不仅是作文的秘诀,也是文章的原理法则,此前虽然没有人发现,但作为原理法则则一直贯穿在文章之中,所谓“此窍毋论前辈大家、名家,但执管者即已游于其中自不明了耳”。所以,只要掌握这一法则,“虽文才不章,而机锋自契”^⑦。在八股文的发展史上,董其昌是著名的机法派的集大成者,“九字诀”对古文、时文中的技法进行全面总结,《举业蓓蕾》专讲写作的用心和巧思,他把八股文写作变成技巧的精心堆砌,所以王汝骥说:“制义至文敏,巧极矣。”^⑧

董其昌对禅宗、“文章宗趣”的迷信,是以他的人生失败和成功的经验为基础的。这种迷信

作为思维模式,影响他一生的实践。他的八股文“法”,本是从禅宗语录悟得,他的八股文行“机”,更得益于禅宗解粘去缚的启发。他曾充满使命感地回忆到,把文章和禅结合起来,就是青年时代一位禅学导师对他寄予的厚望。受到文与禅结合的启发,他还把画与禅结合起来,为自己的书斋取名“画禅室”,经常以禅论画。

二

董其昌的“九字诀”,又称“文诀”,是以“宾”、“转”、“反”、“斡”、“代”、“翻”、“脱”、“擒”、“离”九个字来概括八股文的写作之“法”,既具体可操作,又具有宏观指导意义,往往被看作学习八股文的法门。

“九字诀”中第一字诀“宾”,就是技巧与法则、技术与原理的混合。所谓:“昔洞山禅立四宾主,主中主、宾中宾、主中宾、宾中主,故曰我向正位中来,尔向宾位中接,又曰忌十成死语。文章亦然……以时文论,题目为主,文章为宾,实讲为主,虚讲为宾,两股中或一股宾,一股主;一股中或一句宾,一句主;一句中或一二字宾,一二字主。明暗相参,生杀互用,文之妙也。故或前进一步或后退一步,此谓之宾。”^⑥作为技术,“宾”字法贯穿在八股文写作的章法、句法、字法之中,作为法则,“宾”字法超越了文章的架构布局,成为一种思维方法,贯穿在题目与文章、实讲与虚讲的拿捏之中。更重要的是,董其昌肯定地指出,“宾”字法作为法则贯穿在一切文章之中:“此窍毋论前辈大家、名家,但执管者即已游于其中,自不明了耳。”他甚至更进一步把“宾”字法上升为自然的节奏,所谓“今夫农夫之歌,岂知声律?然一唱众和,前轻后重,若经惯习,虽善歌者不能易之。于此见人心有自然之节奏,以此机相感,洒然善矣”^⑦。董其昌在对八股文的分析中,表现出对规律揭示的兴趣。他经常受到自己这种发现能力的鼓舞。譬如对这个“宾”字,他认为是“王(鏊)唐(顺之)以来,此秘未睹”。这种喜欢发现的兴趣,超越八股文研究,成为思维定式,譬如,他说画树之法,须笔笔转去,“此秘法也”,董源画山用画树之皴,“此人不知之诀法也”;右军书风似奇反正,“余故为拈出,使知书家,自有正法眼藏也”……一部《画禅室随笔》,无论诗、文、书、画的评论,还是禅悦经历的记述,字里行间无不透露出他发现前人不曾揭示的规律的喜悦。以今天眼光来看,这些“秘”、“法”,不过是董其昌的一己认识而已,只是他善于把这种认识上升为法则,从而成为他所奉行的一种艺术主张。

把技法上升到法则原理,是八股文机法派的基本方法,正如机法派的开创者瞿景淳的八股文写作,从字字训释中,把握技巧,寻找规律。对于八股文作者而言,技法毕竟属于零碎的东西,如果不上升到规律,繁多细碎的技巧,必定相互冲击,难以统一。这正好可以用董其昌的一个发现作为比喻,董其昌说画画从碎处积为大山,容易为病,只有从大处把握,并上升到“势”,才能够从总体上给予解决。如果说瞿景淳尚且停留在“字字训释”的表面的形式技法分析,董其昌则把这种技法的分析上升到了哲学,他是带着哲学家的眼光来审视那种琐碎的文章技法,显示了对“法”把握的宏观思维。人们也正是从这个方面,看到了董其昌的意义。正如清人梁穆敬读《画禅室随笔》所发现的,董其昌详言书画之旨,而归其要曰用笔、用墨^⑧。也正因为这种宏观概括的思维,才使董其昌把文章的法则上升到艺术法则,进而使他的文之“法”与画之“法”、书法之“法”得以贯通。董其昌作为八股文机法派的集大成者和中国绘画史上第一位进行形式分析的艺术史家,其间的内在逻辑恐怕就在于此。

作为法则,“宾”字法贯穿在董其昌八股文写作之中,在绘画中也有体现。例如在董其昌1596年创作的《燕吴八景》册之《西山秋色》中,可以看出“宾”字法在绘画布局、造型上的应用。

《西山秋色》画面由右边的主峰和左侧的宾峰构成,主峰又由中间部分的主体和上部的宾体构成,主峰中间主体部分再以一条沟壑分成左主右宾两个部分,左侧的主要部分还可以分割为作为宾的带有亭台的山崖和作为主的右方负势竞上的山岩……以此类推,画面中的每个部分都充满了主与宾的对立统一。再以近景和中景的两组树木为例,近景的树木构成主,中景树木与之呼应成为宾,作为主的近景树木中右侧两株为主,左侧两株为宾,右侧两株主树,再以左株为主,右株为宾……“宾”贯穿了画面的整体和局部,“宾”的主次经营有助于画面“势”的形成。

董其昌不仅把“宾”字法上升为贯穿文法和画法的艺术原理,甚至也成为了他的一种思维模式。他以南宗为主,以北宗为宾;以文人画家为主,以职业画家为宾;以写意为主,以精工为宾;以水墨为主,以设色为宾;以董源、米芾、元四家为主,以赵令穰、赵伯驹、赵孟頫为宾……在他的绘画创作中,这种宾主还体现在以形式探索为主,以诗意追求和情感表达为宾的倾向上。正如对南北宗的态度,董其昌的思维模式往往不是推举一个、排斥一个的二元对立,而是以一个为主、一个为宾的二元统一。

八股文家对八股文甚至古文的分析研究,目的并不在于建立一个正确的八股文或古文发展的历史,而在于古为今用。董其昌对绘画史的研究,明确地带有这种古为今用的功利倾向。在他的世界中,古代绘画作品不是他要探索的历史真相,而是他展开形式分析、总结技法、发现法则的材料,最终落实到他的绘画创作之中。

三

八股文写作中的行“机”,是对“法”的灵活运用,其本身也是一“法”,如武叔卿所云:“行文之法,变化百端,不可究诘,妙处全在机。”^⑫作为选拔考试工具,八股文的程序只是为了使考试更趋于标准化,从而为评判优劣提供方便,但选拔考试的目的并不在于这些程序,而在于隐藏在程序之下的个人的才情、机变等。董其昌说:“作文原是虚架子,如棚中傀儡,抽牵由人,非执定死煞者也。”^⑬所以,董其昌在“九字诀”中全讲作文之“法”,在《举业蓓蕾》中又专讲行文之“机”,强调“心”的功能,主张“放开此心”,主张“悟”,主张做自我做主的“真主人”。

董其昌说:“多少伶俐汉,只被那卑琐局曲情态,担阁一生。若要做个出头人,直须放开此心……一切过去相、现在相、未来相,绝不墨念,到大有入处,便是担当宇宙的人,何论雕虫末技,不工不好?”^⑭和“放开此心”相比,他曾津津乐道的“文章宗趣”、“洞山宗旨”、“宾”字诀等作文之“法”,成了“雕虫末技”!行“机”之时的“放开此心”,就是要摆脱“法”的束缚,这也是一个“文章之窍”,所谓:“文章之窍至今而始露,其解粘去缚、不主故常、不落言筌者,皆诗法也。”^⑮这和董其昌津津乐道“宾”字法完全不同,但我们不能因此认为董其昌的八股文理论充满了矛盾,相反应该看到,董其昌正是通过“机”做到“尽法”与“舍法”的统一。他说:

甚矣,舍法之难也。两垒相薄,两雄相持,而侠徒剑客,独以鱼肠匕首,成功于枕席之上,则孙吴不足道矣。此舍法喻也。又喻之于禅,达摩西来,一门超出,而亿劫三千相。弹指了之,舌头坐断,文家三昧,宁越此哉?然不能尽法,而遽事舍法,则为不及法。^⑯

董其昌的八股文写作贯穿着由“尽法”到“舍法”,虽“舍法”但能“合法”的思维逻辑。这种思维逻辑也贯穿在他的绘画创作和理论之中。

董其昌曾说:“余少喜绘业,皆从元四大家结缘。后入长安,与南北宋五代以前诸家血战,

正如禅僧作宣律师耳。”^{①7}佛教的宣律师讲究戒律的持守,而禅僧则更强调摆脱束缚。这里董其昌已经表明了自己本来的“禅僧”面目,以及对“法”的钻研精神。在《小中现大》册页的题跋中论及宋元画风的演变,董其昌频频引用禅宗术语来形容艺术家内心的“顿悟”过程。董其昌曾经说:“士人作画当以草隶奇字之法为之,树如屈铁,山似画沙,绝去甜俗蹊径,乃为士气。不尔,纵俨然及格,已落画师魔界,不复可救药矣。若能解脱绳束,便是透网鳞也。”^{①8}他完全以“法”为基础建立起来的绘画楼阁,却幻想以“解脱绳束”的“无法”之“机”作为最后一根栋梁。他还说过:“赵令穰、伯驹、承旨三家合并,虽妍而不甜,董源、米芾、高克恭三家合并,虽纵而有法。两家法门,如鸟双翼,吾将老焉。”^{①9}“纵而有法”正是董其昌所追求的绘画的最高境界。

为了规范八股文的写作,每科考试的考官必须作一篇八股文作为对考生的示范,即所谓的“程文”,考生平时追仿临摹的前科会元、解元的试卷,则称为“墨卷”。程文树立了八股文写作的样板,从某种意义上科场八股文就是对程文的模仿,而会元、解元的墨卷则是成功模仿而当选的例子。所以八股文写作中特别重视对程文,以及作为程文衍生的墨卷的模仿。这种模仿形成的思维习惯,在之前的绘画中虽有体现,但只有到董其昌这里才成为正式的观念。

董其昌教人要重视对程文、墨卷的“仿”。“程文拣数十篇,墨卷拣录百余篇,二三场亦只拣上上程、墨共计数十篇,时尝温习,时尝玩想,久之自有解处,是为圆觉,是为上乘。”^{②0}上文提到,八股文作为选拔考试的工具,它的程式化只是为了使考试趋于标准化而便于评判优劣,其测试的目的不在于程式,而在于隐藏在程式之下的个人才情、机变。所以,面对程文、墨卷提供的规范,以及已经成为常识的规范之下的机变,新的八股文不仅要符合程文、墨卷的规范,而且也要挑战既往程文、墨卷中蕴含的机变。因此,八股文的写作历史,就是“仿”之下的不停“变”的历史。董其昌曾引用谚语说“文者言之变也”^{②1},并掷地有声地反问:“曾见名家蹈袭时文否?蹈袭程、墨旧话否?”^{②2}在董其昌那里,“机”是行文之“法”,“变”是写作宗旨,“心”则是发“机”行“变”的本意和力量源泉。他用盖房子作比喻,指出别人的程文、墨卷与自己的八股文写作之间的这种外向性的“仿”与内倾性的“变”的关系。他说,“墨卷”是盖房子的“匠人”,“程文”是盖房子的“工师”,自己盖房子一举一动,都要对匠人、工师“稟奉遵依”,但心中的一点灵光,还是“真主人翁”。他引用谚语“三分匠人七分主人”指出八股文写作中这种比例关系^{②3}。

这种八股文的“仿”与“变”理论,也贯穿在董其昌的绘画创作之中。通过董其昌的一幅《仿卢鸿山水》与所仿的原作《草堂十志》的对比,可以对董其昌这种“仿”与“变”的关系作一形象的理解。董其昌根据需要,不仅随意改变山石、树木、瀑水形状,还任意增减其中的物象,更重要的是,他以自己的笔法改变了原作,从而成功地把这幅“宋画”改造成为“元画”,事实上最终成为董其昌式的“明画”。如同他习惯地把技法、技巧上升为法则、原理一样,董其昌在“仿”的“变”中,也贯穿着一个不变的法则,那就是笔法。董其昌说:

巨然学北苑,黄子久学北苑,倪迂学北苑,元章学北苑,一北苑耳,而各各不相似。使俗人为之,与临本同,若之何能传世也?子昂画虽圆笔,其学北苑亦不尔。^{②4}

董源仿佛是董其昌所确立的一篇程文,米芾、赵孟頫、黄公望、倪瓒等,则是成功的墨卷。于是在董其昌的世界中,他所推重的艺术史可以理解为一篇程文与不断变化的墨卷构成的脉络。这里需要特别注意的是,董其昌提到了赵孟頫,赵孟頫虽然是学习董源成功的例子,但被单列出来,并不在他所推崇的南宗派大师之列,原因在于赵孟頫使用的是“圆笔”,而董其昌所推崇的是“侧笔”。他曾经指出:

作云林画,须用侧笔,有轻有重,不得用圆笔。其佳处,在笔法秀峭耳。宋人院体,皆用圆皴。北苑独稍纵,故为一小变。倪云林、黄子久、王叔明皆从北苑起祖,故皆有侧笔。云林其尤著者也。^⑤

在董其昌看来,董源正因为是在宋人院体画的传统中用笔“稍纵”,所以“一小变”开创了新的画风。他本心存在着“侧笔”的兴趣,因此以这一兴趣为法则清理出一条由“变”组成的绘画的法脉。

无论八股文写作还是绘画创作,“变”的观念都把创造者推向与当代同行对抗的同时,也推向了与历史同行的竞争。在董其昌看来,一部绘画史就是大师不断“变”的历史:王维始用渲染,“一变钩斫之法”,董源笔法稍纵,为“一小变”;唐人画法至宋乃畅,至米芾“又一变”;倪瓒聚精于画,“一变古法”……“变”成了他的历史发展观,他评价书法,“书家未有学古而不变者也”,谈论绘画,“学古人不能变,便是篱堵间物”。他因自己能“变”而得意,声称“书法至余,亦复一变”,还借丁南羽之口夸奖自己使“画道一变”。无论书法还是绘画,他都自信能够以“变”确立历史地位。

在明确的“变”的观念指导下,董其昌形成一套具体的“变”法。在“九字诀”中,他特立一“反”字,作为“变”之一诀,建议在八股文写作中重视反语的使用,以增强文风的变化,从而实现如战国策士言辞那样“敲骨剔髓,令人主陡然变色”的效果;又立一“翻”字,主张文章通过“翻公案”之法而出“新”^⑥。在《举业蓓蕾》中他引用八股文家杨贞复的话,“众人密之,我独疏之;众人巧之,我独拙之;众人华者,我独朴之”,把“变”上升为一种“反”的思维模式。这一思维模式也延及到了他的绘画之中。面对吴门画派那种诗意、柔情,他的绘画干脆“与感觉绝缘”;面对吴门画派细碎之风,他反其道以大分合之“势”行之……“变”的观念,使他格外欣赏与众“反”常,他欣赏“韩公为文也,人笑之则以为喜,人赏之则以为戚”^⑦。为超越吴门画派的甜俗风气,他往往通过笔法和经营扭曲山石结构,制造视觉上的悖论,颇有“人笑之则以为喜,人赏之则以为戚”的艺术情怀。为了求“变”,他把内心的感受强调到了固步自封的地步,他说:“夫我心犹规矩也,规以圆之,不圆者去之矣;矩以方之,不方者去之矣……我以我心度之,不当我心者亦去之。”^⑧在心学和禅宗思想的春风吹拂下,他把心灵中那颗“不变”的“真种子”,播种在八股文和绘画的土地里,充满自信地看着它发芽、生长,慢慢长成“变”的参天大树。他选择历史,而不让历史局限自己;他总结法则,而不让法则束缚自己。他的八股文和绘画,与其说是临仿别人,不如说是临仿自己。他按照自己的逻辑,把八股文写得更见个人灵性,把绘画表现得更有个人风格。他以此求“变”,也以此成功。

四

由表层的技法、技术揣摩,向深层的法则、原理探究,使八股文的写作充满了形式分析色彩;由对程文、墨卷的模仿,到创变求新的写作,推动了八股文分析的历史意识。八股文法脉历史的建立,是在一定标准下对历史选择的规范,正如瞿景淳以五科会元墨卷为标准建立起来的一个可供分析研究的系统一样,法脉本身就蕴含了某种主张。一个看似具有历史意识的法脉的建立,实质上体现了具有一定排他性的“法”的主张,正如董其昌在《八大家集·序》中说:“所谓家也,乃远识之士上下千载,文章之变欲罢黜百家而独有。”^⑨在绘画史上,董其昌以标榜“画之南北二宗”与“文人之画”的法脉闻名,其中包含了排他性的“法”的标榜。董其昌说:

文人之画自王右丞始。其后董源、巨然、李成、范宽为嫡子，李龙眠、王晋卿、米南宫及虎儿，皆从董巨得来。直至元四大家黄子久、王叔明、倪元镇、吴仲圭，皆其正传。吾朝文沈，则又远接衣钵。若马夏，及李唐、刘松年，又是李大将军之派，非吾曹当学也。^③

董其昌“文人之画”与其“画之南北二宗”的历史表述，和詹景凤对绘画史的梳理明显不同。詹景凤以“逸家”、“作家”、“兼逸与作”的身份，对历史上的画家进行分类，董其昌则以笔法作为“文人之画”或“画之南北二宗”法脉建立的依据。詹景凤建立的只是画史的一般性叙述，董其昌则是对绘画主张的表述。因此，董其昌的“文人之画”和体现八股文家品味的“文人之文”存在文本间的关联。

董其昌在《举业蓓蕾》中，引述了另外一位八股文家杨起元对“文人之文”的论述：

杨贞复曰：前瞻后顾，琢句练字，文人之文也。精神一翕，声欬千言，非文人之文也。此说却主神流机畅，无意于工，而文自工者。此为神器，非初学可到。^④

杨起元，字贞复，又字复所，广东归善人，在万历五年（1577）的科举考试中，以“用禅入文”著名。俞长城说：“以禅入儒，自王龙溪诸公始也；以禅入制义，自杨贞复始也。”^⑤作为著名的心学人物，杨起元的思想和李贽有相似之处，作为八股文家，他的用禅入文与董其昌的以禅论文，也有关联。董其昌在《举业蓓蕾》中，多次引用杨起元的看法。这里，董其昌引用杨起元的论述，不是为了阐述杨起元的观念，而是以“文人之文”堵塞“神流机畅”观点的漏洞，显示了他对“文人之文”概念的认同程度。

“文人之文”概念像一面镜子，反映了明代八股文的发展状况。随着经济发展所带动的文化教育繁荣，成化、弘治之后，八股文经王鏊、钱福、唐顺之、茅坤、归有光、胡友信等人的努力，成为法度森严的精致艺术。正如王慎中所述：“正反、开阖、抑扬、唱喏、顺逆、周折、骋控、张歛，其变无穷。”^⑥另一方面，作为一种简便的选拔考试文体，从明代初年起，八股文使许多质朴阶层的人们，顺利成为政府官员和清流，造成明代早期文化的质朴无文。这种状况在明代中期甚至发展成为深有影响的古文辞运动。吉川幸次郎说，“前七子”的第一人李梦阳，“后七子”的第一人李攀龙，好像约定了似的，都是农村侠客家庭之子，都是从新兴阶层冒出来的富有激情的人物^⑦。明代中期之后，来自元代甚至更早时代的雅致文化，在长江三角洲等经济发达地区得以复活展现，这种文化与北方乡村的粗犷风气形成了对立。科举考试并不限制质朴阶层参加，相反由于全国范围内学额分配的平均，八股文的竞争只是地方的竞争。所以在文化发达的南方地区，激烈的竞争产生了法度严谨的精致文风，而在文化欠发达的广大地区，质朴激情的文风仍然得以保留。所以，无论从历史发展还是从空间分布上看，八股文的“法度化”进程并不平衡。因此，当杨起元说“精神一翕，声欬千言，非文人之文”，很容易使人联想到李梦阳的带有激情的“粗豪”文风，而他对“文人之文”的标榜，也体现了训练有素的八股文家的精细品味。

乡村式的激情质朴与南方文化传统的雅逸在明代中期的交锋，就体现在无“文”与有“文”的品味上，石守谦把这两种文化品味定名为“贵族品味”和“文人品味”^⑧。明代开国的功臣贵族，以及选拔的来自质朴阶层的高级官员们的文化品味，与元代以来长江三角洲地区文人们的文化品味存在着差别，这种品味差别在明代中期之后，体现在对文学和绘画的不同评价上。浙派绘画譬如吴伟的激情雄肆，与吴门绘画譬如文徵明的清逸深秀，成为明代中期两种不同品味的文化象征。无论从古文还是从时文的角度看，董其昌都带有唐宋派特有的对“法度”的

欣赏和追求,这或许是他与古文辞派的质朴激情的“粗豪”品味扞格的根本原因。他并非不喜欢解衣盘礴,但对“精神一翕,声欬千言”的非文人之文,并不欣赏。这种品味,也必然延及到他对书法、绘画的欣赏和评价上。

董其昌在“文人之画”法脉追溯之后,特别提出“若马夏,及李唐、刘松年,又是李大将军之派,非吾曹当学也”,延续了詹景凤“若南宋画院诸人,及吾朝戴进辈,虽有气韵,而气韵索然,非文人所当师也”^⑤的观点。表面上看来,这是他继承了唐宋派乃至浙派和吴门画派斗争中的“文人品味”,推吴贬浙,但事实上和杨起元以“文人之文”反对文人中的非文人之文一样,董其昌的“文人之画”,真正反对的可能也是文人中的非文人之画。

正如高居翰所指出的那样,董其昌“文人之画”的艺术史观,乃是从一个已经不复存在的历史情境中衍生出来的,隐含着稍早评家拥吴贬浙的观点,但是在董其昌的时代,浙派早已过气,而属于“文人之画”法脉中沈周、文徵明的继任者,也已经丧失嫡派真传的正统性^⑥。如果说董其昌一生中文学的对立面是古文辞派的王世贞,绘画的对立面则是吴门画派。虽然在“文人之画”系统中,他延续了詹景凤的做法,把沈周、文徵明列入法脉,但对沈、文实有不满,他曾从“变”的立场,对包括沈、文在内的吴门画派进行否定。既然在浙派和吴门画派的竞争中,吴门画派最终以“文人”画的面目胜出,那么沈、文之后的吴门画家,必当以“文人”画家自居,所以,董其昌的“文人之画”就和杨起元的“文人之文”一样,是在“文人”的大集合中对非文人之画作一区别。董其昌的同年进士和朋友苏州人范允临曾指出:“今吴人目不认一字,不见一古人真迹,而辄师心自创。”^⑦董其昌也一再批评吴门画派有“纤媚之陋”、“甜俗魔境”,那是不应该入“文人之画”之列了。

高居翰曾引用赫伊津哈关于“游戏团体”的观点,认为晚明时期业余文人画家集团如同一个游戏团体,倾向于通过乔装或其他方式,强调自己与凡俗的不同。业余文人绘画要求创造者具备充分的艺术史知识,以及创作和鉴赏时必须具备的高尚品味,这种排他性等于强化当时文人圈子的一种精英主义^⑧。从这个角度看,尽管在我们看到的现有材料中,“文人之文”并没有明确标出一个历史的法脉,但本质上“文人之文”和“文人之画”的标榜一样,都是排他性的文人精英主义的一种表现。

五

在中国文艺发展中,从宋代起就有“诗人之诗”和“文人之诗”的讨论。随着八股文的兴起,明代则把八股文引入到这一讨论之中。董其昌在为京山李宗文的题跋中说:

王弇山先生戒子弟勿攻诗,恐为举子业病。即弇山举子业无称也。王文恪、瞿文懿胜于举业,皆不能为诗,乃近时诗人往往拾青紫如倖芥,则何以故?岂往哲无兼材而时流多双美乎?盖文章之窍至今而始露,其解粘去缚、不主故常、不落言筌者,皆诗法也。假令王瞿而在,必易其故常辙。否则拱手入老经生队矣。余始识京山李宗文于童子科,叹其早慧,何诣不极。去楚十余年而王幼度传其杜曲集,迫读之,不卑元白,不沿王李,解粘去缚,超乘而上,所谓文章法者具在。即称诗,又奚为举子业病乎?^⑨

董其昌所谓的“诗法”,即八股文写作中“超乘而上”的行机。这里,董其昌保持了一贯对古文辞派王世贞的不以为然,但也同时指摘王鏊、瞿景淳这些八股文宗师因不能掌握八股文行机要

领而遭淘汰的命运。董其昌以八股文起家,他不仅以八股文论画,也以八股文观诗,但和他的八股文与绘画成功相比,他的诗歌实在难称成就,钱钟书说:“董香光《容台集》诗,庸芜无足观。”^①在八股文、古文、诗、词、书法、绘画等门类的比较中,只有八股文和书法这种更加重视形式的艺术,才能和董其昌绘画取得的成就相比,正如王弘撰《山史》初集卷一评董其昌:“画第一,制义(八股文)次之,书又次之,诗、古文、词为下驷。”^②

与“诗人之诗”和“文人之诗”的讨论相适应,以诗观画或以画观诗,也是宋代以来的风气。另一方面,虽然从南朝谢赫起,至于唐代张彦远、五代荆浩等,都在积极地探讨绘画的笔法,但只有到了元代,绘画的笔法才和书法的笔法真正结合起来,从而使元代绘画逐渐剥离那种依附于绘画表面上的单纯的诗意,而把士人画中那种难以把握的意气,通过书法性的写意笔法表达出来。在质朴无文的明代早期,绘画沿着历史惯性和宫廷贵族的品味发展,直到明代中期,随着文化的自觉,人们蓦然发现,展现在他们面前的绘画历史存在着宋的风格和元的风格。于是绘画的“宋”与“元”的争论,如同文学的“先秦”与“唐宋”的争论一样,展现对既往图式的价值选择,以及试图对之修改的艺术雄心。只是修改的参照,并非完全依靠贡布里希所谓的“自然”,而更多地依赖储存于胸的意气乃至气韵。尽管董其昌最初学画是从元四家筑基,但他很快发现,宋代的董源是他心目中的图式,他又发现,在对董源图式的修改中,巨然、米芾、赵孟頫、黄公望、倪瓒等,已经构成了一个蔚为壮观的历史。在这个由既往大师构成的队伍中,他当处于何种位置?他本来就是信奉心学和禅宗的颇为自负的人,并不缺乏恣意而为的胆气,既然中国画图式的修改依据的是人内心的意气,那么他的意气是什么呢?他虽然有时也希望在画中表达诗意,但他并不是那种意气风发的艺术家,他的诗词、古文都才艺平平,即便他最为得意的八股文,也不过是“代圣立言”而已,他又生性谨慎,处事周到,在宫廷斗争和官场倾轧中越来越意气不足。因此对他而言,在以意为尚的图式历史中建立自己的图式,并非易事。但是,既然完全排斥个人意气,纯以代人立言的八股文可以成为精致的艺术,那么宋代士人画中的意气完全可以剥离,元代写意绘画也可以剥离其意而成为纯粹写的艺术。董其昌以他八股文的写作理念进入到绘画的创作之中,从而证明了通过对既往绘画进行“法”的分析,营造一种排斥意气 and “与感觉绝缘”的绘画的可能。在董其昌的世界中,六朝以降中国绘画中神秘的气韵,以及宋元以来文人画中的难以把握的士气,都可以通过“法”来实现,正如17世纪之后的中国诗歌,“格调”、“神韵”被形象化,并转化成为切实可行的规则一样^③。

董其昌开创了一种新的绘画,这种绘画如同八股文一样,排斥画家的个人“意气”。经选择的古代绘画,如同八股文所必须依赖的几部限定的儒家经典,成为绘画的“材料库子”,同时又如标准化的程文、墨卷,提供了可以师法的模范样板。八股文求新求变的特性,决定对程文、墨卷的师法并不限于一家,而是在一定的取舍原则下建立一个面貌多样的取法系统,这个取法系统具有排他的外延原则和包容性的丰富内涵,新的八股文便在这种系统的原则下,依靠内在的丰富性,被制造出来,而且迥然不同于既往。董其昌的绘画也是这样,他试图在他制造的“文人之画”或南宗绘画的法脉原则下,依靠法脉内部各大师的不同风格,创造出一种完全崭新的艺术。董其昌创造的是一种如罗樾所说的“艺术史性的艺术”^④,只不过,这里的“艺术史”是经过挑选甚至理论化了的。

① 何惠鉴这篇文章最早发表于1976年(Wai-Kam Ho, “Tung Ch’i-ch’ang’s New Orthodoxy and the Southern School Theory”, in Christian F. Murck (ed.), *Artists and Traditions: A Colloquium on Chinese Art*, Princeton: Princeton University Press, 1976)。

② 石守谦:《董其昌〈婉婁草堂图〉及其革新画风》,载(台北)《中央研究院历史语言研究所集刊》1994年第65本

第2分。

- ③ 邵宏、严善錞：《董其昌在晚明文化运动中的立场》《董其昌研究文集》，上海书画出版社1998年版，第415页。
- ④⑤⑥⑬⑮⑯⑱⑲⑳㉑㉒ 董其昌：《容台集》（台北）国立中央图书馆1968年影印版，第1796、1797页，第219页，第209页，第1866页，第421、422页，第2093、2094页，第2103页，第91页，第2096页，第1866、1867页。
- ⑦⑭㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙ 董其昌：《举业蓓蕾》，见石成金《传家宝三集》卷七，上海书局光绪乙未（1895）石印。
- ⑧⑫㉚ 孔庆茂：《八股文史》，凤凰出版社2008年版，第195页，第184页，第135页。
- ⑨⑩⑬㉛㉜ 董其昌：“九字诀”，见李延是《南吴旧话录》卷四，1914年铅印本，第215、216页，第216页，第225页，第220页，第220页。
- ⑪ 梁穆敬：《画禅室随笔·序》，见董其昌《画禅室随笔》，中国书店1983年版，第1页。
- ⑰㉝㉞ 董其昌：《画禅室随笔》，第58页，第44页，第36页。
- ⑳ 王慎中：《遵岩集》卷一〇，影印摘藻堂《四库全书荟要·集部》（台北）世界书局1988年版，第239页上。
- ㉑ 吉川幸次郎：《宋元明清诗概说》，中州古籍出版社1987年版，第255页。
- ㉒ 石守谦：《风格与世变》，北京大学出版社2008年版，第177—224页。
- ㉓ 詹景凤：《跋元饶自然山水家法》，见任道斌编《董其昌系年》，文物出版社1988年版，第35页。
- ㉔㉕ 高居翰：《山外山》，三联书店2009年版，第15页，第144页。
- ㉖ 范允临：《输蓼馆论画》，见俞剑华编《中国古代画论类编》，人民美术出版社1998年版，第126页。
- ㉗㉘ 钱钟书：《谈艺录》，中华书局1984年版，第95页，第409页。
- ㉙ 何惠鉴：《董其昌的新正统观念及其南宗理论》，见张连、古原宏伸编《文人画与南北宗论文汇编》，上海书画出版社1989年版，第747页。
- ㉚ Max Loehr, “Phases and Content of Chinese Painting”, in *Proceedings of the International Symposium of Chinese Painting*, 台北故宫博物院1970年，第285—311页。

（作者单位 中国艺术研究院研究生院）

责任编辑 陈诗红