詹景凤对董其昌之影响探析

——兼论明代中晚期的书画鉴赏观

郭怀宇

内容提要　在目前关于“南北宗论”理论体系的研究中，詹景凤一直被视作这一理论萌芽期的代表人物。但作者认为，詹景凤并未形成以“作家”和“逸家”概念来衡量作品高下的鉴赏观，更没有独尊文人戾家画；相反，他经常给予职业画家以高度的评价。从这一角度考量，詹景凤非但不是“南北宗论”早期框架的建立者，反而是一位真正的“持不同意见者”，代表了“南北宗论”形成之前书画鉴赏界的另一种主张。另一方面，詹景凤推崇唐宋作品的鉴赏观，不仅得到了王世贞、韩世能等鉴藏家的认同，更通过他与董其昌交游圈的大幅度重合，间接对董氏产生了明显的影响，从而使推崇元明作品之风潮并未在明代中后期形成绝对的主流。

关键词　南北宗论　行而兼戾　贬元　崇宋

一　詹景凤与“南北宗论”的形成是否有关

一般看来，“南北宗论”的重要内容之一是界定所谓文人画风与职业画风的分野，并将其理论化，从而实现“董其昌们”推重“南宗”即文人业余绘画（戾家）的目的，其影响力毋庸赘言。而在学术界，对于这一理论的萌芽、形成都还存在很多争论。其中，启功先生在《戾家考》一文中就认为詹景凤较早提出了“逸家”和“作家”的分野，主张文人学画当师“逸家”一派，而“作家”一派则气韵索然非文人当师的观点。依据的材料是[1]：

> 清江饶自然先生所著《山水家法》，可谓尽善矣。然而山水有两派：一为逸家，一为作家，又谓之行家、隶家。逸家始自王维、毕宏……至吾朝沈周、文徵明，画能宗之。作家自李思训、李昭道……至吾朝戴进、周臣，乃是其传。至于兼逸与作之妙者，则范宽、郭熙、李公麟……高士安、商琦，庶几近之。若文人学画，须以荆关董巨为宗，如笔力不能到，即以元四家为宗，虽然落第二义，不失为正派也。若南宋画院诸人及吾朝戴进辈，虽有生动，而气韵索然，非文人当师也。

‹1›　转引自启功：《启功丛稿·论文卷》页312，中华书局，1999年。

这段叙述在之前的很多研究中，都被视作对詹景凤画史观、鉴赏观的集中概括。卢辅圣在《中国绘画史上的“后现代”——论董其昌的文化学意义》中说：“与董其昌同时且有交往的詹景凤，曾用数百文字分析山水画的‘逸家’与‘作家’，评列传人名单，张扬‘文人所当师’的逸家‘正派’，不能不说是与南北宗论同一思路的努力。”‹1›王安莉更在《1537—1610，南北宗论的形成》中将詹景凤的这一论述视作“南北宗理论的框架”‹2›。照此说来，詹景凤与董其昌及其“南北宗论”的联系似乎是十分紧密的。

然而启功先生在评价詹景凤时又说：“东图书画既负盛名，鉴赏尤称巨擘……观其不薄‘马夏’，不斥吴小仙，持论能得其平。”‹3›可见启功先生一方面认为詹景凤是“南北宗论”雏形建立的参与者，对戾家绘画尤其推崇，贬斥行家绘画；一方面又认为詹景凤对院体与浙派画家持论公允。显然，限于材料的不足，研究者对詹景凤及其理论主张的认识还不尽完善，甚至存在一些误读。因此，高居翰已经开始对《跋饶自然<山水家法>》是否出自詹景凤的手笔产生了怀疑，但是他依然认为：“即使该篇跋文并非出自詹景凤之手，势必也只比詹景凤晚上几十年而已，因为此一著作刊印时间约在1640年前后。……我们可将其看成是与董其昌差不多时代的人所作。”‹4›但由于高氏对詹景凤本人及其鉴赏观缺少具体的研究，在论述中作了比较模糊的处理，仍将这段论述视作能够代表詹景凤甚至其时代鉴赏观的资料。有鉴于此，为了明确“南北宗论”的渊源以及詹景凤与这一理论的关系，实有必要对詹景凤的鉴赏观作明确考察，进而对明代中晚期书画鉴赏观的发展脉络及不同主张，形成更准确的把握。

二　行戾并重——詹景凤的鉴赏观

詹景凤（1528—1602），字东图，号白岳山人、中岳山人、大龙客、天隐生、天隐子，斋名“醉茶轩”。徽州府休宁县流塘村人，葬于流塘大圣山。隆庆元年（1567）中举人，仕途平淡，历任江西南丰教谕、湖北麻城教谕、南京翰林院孔目、南京吏部司务、四川保宁教谕、广西平乐府通判，以病卒于任上。詹景凤在明代嘉靖、隆庆、万历年间的书画鉴藏界颇具影响，他寓目极多，具有很高的鉴定能力，并有独立的鉴赏观和理论体系。他是自吴门鉴赏权威文徵明去世之后，松江鉴赏权威董其昌崛起之前书画鉴赏界的关键人物。检视他的人生经历，可以发现其鉴赏观的形成与浙派画家有着直接关系。詹景凤称‹5›：

吾族世蓄古书画。往时吾新安所尚画则宋马、夏、孙、刘、郭熙、范宽，元颜秋月、赵

‹1›　朵云轩编辑部：《董其昌研究文集》页6，上海书画出版社，1998年。

‹2›　“在当时上层的鉴赏圈子里，这种关于画史脉络的概念基本已经形成，而可以用来替换的语汇也已是现成……所以莫是龙提出南北宗说显然完全不成问题。只不过，南北宗的理论说辞在当时还未成为主流，仍与流行多时的行家、利家说辞并存着。”王安莉：《1537—1610，南北宗论的形成》页218，中国美术学院出版社，2016年。

‹3›　（明）詹景凤：《詹东图玄览编》跋二，故宫博物院印行，1947年。

‹4›　［美］高居翰（王嘉骥译）：《山外山——晚明绘画》页340，生活·读书·新知三联书店，2009年。

‹5›　（明）詹景凤：《詹氏性理小辨》卷四二，明万历刻本，南京图书馆藏。

子昂，国朝戴进、吴伟、
吕纪、林良、边景昭、陶学
孟、夏仲昭、汪肇、程达，
每轴价重至二十余金不吝也。

由此来看，徽州鉴藏界不仅没有过于追捧文人业余画风，反而对宋代院体绘画及其继承者——明代宫廷绘画和浙派绘画推崇较多。而詹景凤正是这一鉴赏观的积极实践者，他少年时代的艺术启蒙即与浙派画家有着直接的关系。詹景凤称，祖父“永正公”常对自己说，“士英（吴伟）为人负气傲兀”‹1›，常在醉酒之后作画，家中还收藏了吴伟赠“永正公”的《归渔图》‹2›。可知詹景凤自幼便对浙派代表画家和作品有所了解。他在四岁时候，见詹景宣、汪肇、程达作画，“见而悦之，仿其迹以簪画壁上，从兄与两人嗟叹，因稍指示，予益悦焉，长遂成癖”‹3›。詹景凤正是从此时展现出绘画的天赋。上述三位画家中以汪肇最为知名，是浙派的重要画家，擅长山水、翎毛〔图一〕。而程达所学的马远、郭熙、刘松年等南宋院体的绘画风格，也一直为詹景凤所重视。台北故宫博物院藏詹景凤《渔乐图》，画面疏朗，用笔概括伶俐，显示出与南宋院体风格的直接渊源。因此，这也使得

〔图一〕**明汪肇《柳禽白鹇图》轴**
绢本设色
故宫博物院藏



‹1› 前揭詹景凤《詹氏性理小辨》卷四一。

‹2› 前揭詹景凤《詹氏性理小辨》卷四一。

‹3› 前揭詹景凤《詹氏性理小辨》卷四一。

他对否定南宋院体与明代浙派价值的理论主张并不能够认同。

作为一名鉴赏家，詹景凤有着广博的寓目经历。在获得举人身份之后，他与徽州文化名宿汪道昆过从甚密，并参与了其组织的“肇林社”等会社。通过与汪道昆的交往，詹景凤极大扩展了自己的鉴赏圈。此外，詹景凤与韩世能、王世贞、王世懋、项元汴、刘守有、郭卫阶等重要收藏家的交往也颇为密切，交游圈涉及徽州、吴门、松江、南京、北京、麻城等地区的许多收藏家、鉴赏家乃至书画商。他说[1]：

> 予自少小学画，但遇古妙迹不肯容易放过。初为诸生见古名迹未广也，自释褐后从两京迄吴越齐楚好事赏鉴家收贮靡不借观，于六朝宋元奇作合数十百卷册轴，后乃识广意高，而学亦未尝一日厌怠。

总体来说，詹景凤一生寓目作品至少在千余件以上，目前见于记载至少有八百余件，现存其曾寓目的名迹也有五十余件。在这些作品中，南唐、西蜀、宋代、明代画院中的作品和职业画家的作品占据了相当大的比重。在评价、阐述这些作品的时候，他时常对“行家”作品赞许有加，而对“戾家”作品不乏批评。他说[2]：

> 又以力家为雅，名之曰“士气”，以作家为俗，名之曰匠工。亦未见也，力家亦自有工人手，彼笔之稚者、低者，意粗浅者，则俗工也。

在詹景凤看来，单纯以作画者的身份作为划定作品雅俗的标准是缺乏依据的，评价作品的雅俗还是要从作品本身出发。文人画家的作品也会有粗浅的现象，而职业画家的作品也并非不能达到雅致的效果。他在评价刘守有收藏的册页时说[3]：

> 刘子大画册二部，约四十册，并是马和之、马远、马麟、夏圭、刘松年、李唐、李嵩、赵千里、赵大年诸人作，并极精妙，片片完璧。

其中没有丝毫贬斥南宋院体绘画的意思。

很多时候，詹景凤也对浙派绘画提出赞许[4]：

> 戴进……励志于宋元诸名家之迹，靡所不学，亦靡所不精。而于马、夏、刘松年、米元章四家山水为特擅。其画雄厚高爽、苍郁浑深、古雅不群、超然自得，虽云行家骨气非凡，仙仙乎飘飘乎……亦国朝圣作也。
>
> 吴伟……昔常见灵谷等画壁四堵，可谓气吞宇宙。至夫赫蹄（纸）片楮则又精入毫芒。国朝毫纵士英（吴伟）一人而已。

詹景凤在《詹氏性理小辨》的《画旨》一章中提到明代画家可品鉴者为117人，指出每一个画家的短

‹1› 前揭詹景凤《詹氏性理小辨》卷四一。

‹2› 前揭詹景凤《詹氏性理小辨》卷四一。

‹3› （明）詹景凤：《留都集》卷二九，明代抄本，中国科学院图书馆藏。

‹4› 前揭詹景凤《詹氏性理小辨》卷四一。

长，继而得出“国朝山水小条以徵仲第一，大幅则沈启南、戴文进并第一”〔图二、图三〕，吕纪写工笔花鸟为“国朝圣作”，而杜堇“写大小人物描法为本朝第一”的结论，体现了他认为职业画家与文人画家各有擅长的观点。詹景凤的这类观点在当时具有相当的代表性。与之持类似观点的鉴赏家有高濂、王世贞[1]、李开先、韩昂[2]、李日华[3]等人。

另一方面，詹景凤认为吴门鉴赏家对以南宋院体和浙派为代表的“行家”绘画提出的批评，在风格传承的角度上看也是站不住脚的。他认为，所谓“行家”的代表南宋马远、夏圭、李唐的画法并非独创，时人的误会实际上是由于未能见到古人名迹的浅薄见解[4]：

> 马、夏、李唐三子之高，盖有自来，后人未尽见古人，谓三子自创，遂指为院体，真是以杯杓量海水，乌知浅深。

董其昌所称道的许多“南宗”画家，在詹景凤的论述中实际上都与“北宗”画家有着密切关系。詹景凤认为“戾家”的代表“元四家”、“吴门四家”的风格也有渊源自所谓“行家”绘画的现象，比如文徵明就继承了很多南宋院体的风格[5]：

> 刘松年以二绢为一大幅，作雪天度

〔图二〕明沈周《桃花书屋图》轴
纸本设色
中国国家博物馆藏



‹1› “钱塘戴文进生前作画，不能买一饱，是小厄，后百年吴中声价渐不敌相城翁（沈周）是大厄。然令具眼观之，尚是我明最高手。此卷奕奕秀润，境意似近而远，尤可宝也。”（明）王世贞：《弇州山人四部稿》卷一三八，文渊阁四库全书本。

‹2› 在韩昂看来即便是浙派后学张路的作品也足当拱璧。于安澜：《画史丛书》卷三，页1082，河南大学出版社，2015年。

‹3› 李日华针对姚绶所作的《春溪垂钓图》指出，吴门鉴赏家以“浙派”作为贬义词的做法并不可取。（明）李日华：《味水轩日记》页514，上海远东出版社，1996年。

‹4› 前揭詹景凤《留都集》卷三〇。

‹5› 前揭詹景凤《留都集》卷二九。

〔图三〕**明戴进《溪堂诗意图》轴**
绢本设色
辽宁博物馆藏



（渡）关图，清劲秀雅，山脚作小丛林甚文。近日文徵仲墨点林树，人以为法吴仲圭，不知乃从松年来。

由此可见，詹景凤认为行家与戾家实际上在许多方面是相互影响相互借鉴的关系，并不因作者身份的差异而有优劣之别。他在品评《北宋人画马二册》中说[1]：

北宋人画人马二册不着色，其描法精能本自作家，衣折用浓墨，而傍写枯木一株，弱五六株，乃用淡墨，草草不着意点成，乃又力家。

可见，在詹景凤看来，这件作品中既有职业画家刻画工细的特点，又有业余画家追求笔简意赅、不受技法拘束的现象。他所认为的优秀作品体现出了行家与戾家两方面的优点，二者是可以兼容并包的。

詹在评价易元吉作品的时候说〔图四〕[2]：

《群猿图》笔墨古雅，石用秃笔半淡墨间界成，后用淡墨稍稍皴，界中树与藤萝并秃笔，多用半淡墨界，水极文亦秃笔轻轻拂拭而成，唯树根笔乃是作家。

作品中树石与树根画法的差异，正体现出一位画家完全能够兼得行、戾两方面的优点。在詹景凤的更多论述中，北宋的李公麟和元代的赵孟頫更是行家与戾家“兼备”的典范。

‹1› 前揭詹景凤《留都集》卷三〇。

‹2› 前揭詹景凤《留都集》卷二九。

〔图四〕（传）宋易元吉《猿猴摘果图》页
绢本设色　故宫博物院藏



总之，在詹景凤看来，值得称道的画家完全能够集行家与戾家的优点于一身。他的许多论述都没有简单从“行、戾”方面评价作品优劣，并且他对行家与戾家是皆有褒贬的，并非厚此薄彼，持论较为公允。因此，将詹景凤视作“南北宗论雏形时期”的代表性鉴赏家是不符合历史事实的。更进一步来看，本文认为在詹景凤活动的嘉、万年间，从画家身份的角度出发，作为品鉴作品高低的鉴赏观还未能成为主流。

三　鉴赏观中的宋元之别

在目前的研究中有观点认为，明代中晚期的书画鉴赏界存在着“由宋转元”或是“变宋化元”的趣味转移。叶康宁先生甚至认为，可以将嘉靖二十四年至万历八年(1545－1580)这段时间明确为“独尚元画”趣味的形成时期，同时还提出了此时“崇元”趣味形成的原因[1]。但事实上，正是在这一时期，以詹景凤、王世贞、王世懋、韩世能等为代表的很多鉴赏家、收藏家对唐宋元明各时期的作品是兼收并蓄的，尤以詹景凤和韩世能为代表，对唐宋名迹更是推崇备至。这一主张，对之后的董其昌产生了非常重要的影响，更使得明代中晚期的很多鉴藏家不仅没有单纯热衷追捧元明时期的文人绘画，反而对唐宋时代的作品产生了更大的兴趣。

出生于松江并长期寓居苏州的鉴赏家何良俊，是嘉靖、隆庆年间推重元代画风的主要代表。他说

‹1›　叶康宁：《风雅之好——明代万历年间的书画消费》页128—130，商务印书馆，2017年。

〔图五〕元倪瓒《容膝斋图》轴
纸本水墨　台北故宫博物院藏
图版采自《故宫书画图录》(四)，台北故宫博物院，1990年



〔图五〕[1]：

> 元人之画远出南宋诸人之上。文衡山评赵集贤之画，以为唐人品格。倪云林亦以高尚书与石室先生、东坡居士并论。盖二公神韵最高，能洗去南宋院体之习。其次则以黄子久、王叔明、倪云林、吴仲圭为四大家。

而这种推崇元代绘画的观点，不仅局限在松江、吴门地区的鉴赏圈中。在嘉兴鉴赏家李日华所列玩赏之物的次序中，元代绘画的地位也开始超越南宋绘画。他将宋代绘画分为了“前宋”与南宋，并认为元代绘画所超越的只是以马远、夏圭为代表的南宋绘画，而并没能超越北宋绘画。

文徵明之后吴门地区鉴赏圈的核心人物王世贞在《觚不觚录》中说〔图六〕[2]：

> 画当重宋而三十年来忽重元人，乃至倪元镇以逮明沈周，价骤增十倍。……大抵吴人滥觞而徽人导之，俱可怪也。

此外，还曾提到[3]：

> 近来吴子辈争先觅胜国赵承旨、黄子久、王叔明、倪元镇画，几令宋人无处生活，余甚为扼腕。

王世贞虽然提出“画当重宋”的观点，但同时更表明了在当时鉴赏界中，元代绘画开始越来越受到关注，而宋画反而被忽视的现象，并且他针对这种厚今薄古的现象感到十分惋惜。与之交往极为密切的詹景凤则更直接地推崇唐宋时代的作品，其主张亦具有相当的代表性。现存唐代韩幹《照夜白图》、五代顾闳

‹1› (明)何良俊：《四友斋丛说》页192，上海古籍出版社，2012年。

‹2› (明)王世贞：《觚不觚录》，民国景明宝颜堂秘笈本，中国国家图书馆藏。

‹3› 前揭王世贞《弇州山人四部稿》卷一三七。

中《韩熙载夜宴图》、周文矩《文会图》、北宋赵佶《雪江归棹图》、南宋马远《踏歌图》，都曾得到詹景凤极高的评价，并且他在《留都集》和《詹氏性理小辨》中所记载的也多是唐宋时期的作品〔图七〕。

詹景凤对于元代画家偶有称赞，但更多的则是批评。詹景凤曾自夸自己的作品可与元四家并驾齐驱，但却难望两宋五代诸名家之项背‹1›。直接显露出他对元代绘画的轻视。与此同时，詹景凤是一个坚定的“好古者”，在他看来无论书法和绘画，宋代之前的作品，具有毫无疑问的典范意义。其在《詹氏性理小辨》中说道‹2›：

> 画不入唐宋人格辙，犹书不入晋唐人格辙，便入俗目终匪正当。

又于《留都集》中记道‹3›：

> 画道中宋人如盛唐诗，元人如中唐诗。虽清雅可怿，终落清细，殊无雄浑气致。论画说元而不说宋，如论诗说中唐而遗盛唐也，岂可谓之知诗者乎?

詹景凤将北宋的李公麟视作古今画风转变的关键性人物，认为古法的衰落正是从李公麟之后逐渐展开的。他认为《神骏图》这样的作品体现的正是李公麟所具有的古典风格〔图八〕。《宣和画谱》中在提到李公麟时说‹4›：

> 文臣李公麟……喜藏法书名画。公麟少阅视，即古人用笔意，作真行书，有晋宋楷法风格，绘事尤绝，为世所宝……凡目所睹，即领其要。始画学顾陆与僧繇、道玄，及世名手佳本，至礲磳者胸臆者甚富，乃集众所善，以为己有，更自立意，专为一家。若不蹈前人，而实阴法其要。凡古今名画，得之必临摹。蓄其副本，故其家多得名画，无所不有。

〔图六〕元赵孟頫《枯木竹石图》轴
绢本水墨
故宫博物院藏



‹1› 前揭詹景凤《詹氏性理小辨》卷四一。

‹2› 前揭詹景凤《詹氏性理小辨》卷四一。

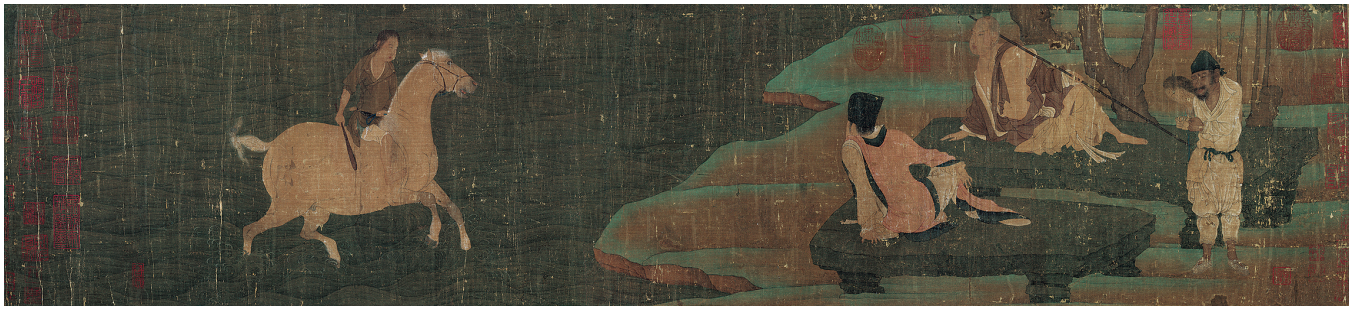
‹3› 前揭詹景凤《留都集》卷三二。

‹4› 前揭于安澜《画史丛书》卷二，页559。

〔图七〕五代周文矩《文苑图》卷
绢本设色　故宫博物院藏



〔图八〕五代佚名《神骏图》卷
绢本设色　辽宁博物馆藏



说明李公麟正是富有收藏又善于从古代名迹中汲取经验的画家。因此，在詹景凤看来，从古代名迹中汲取经验，正是以李公麟为代表的北宋之前画家取得成功的关键。要想获得画学的正道本源，就不能不从唐宋名迹入手。詹景凤说‹1›：

> 画之传，必其于古法中能其新意，至其不传，非直任己意不由古迹，则絷缚于粗迹刻画，而不知新也。

> 夫画之高者在所登之品，品之上上者，非能离法迹而为画也。理存法迹之中，趣超法迹之外。

在詹景凤的画史观念中，即便是沈周这样的明代大家往往也是“临摹古人者最胜”，而自运画法便显现出元明画家与古人的差距。詹景凤有所赞誉的明代画家皆是要师法唐宋的。他说：戴进“立志于宋元诸名家”；吕纪“写花鸟师黄筌”；杜堇“常见临《韩熙载夜宴图》”；唐寅“法宋人”；周臣“法宋元诸名家，而法李唐最胜”；仇英“青绿山水仿赵千里……师李思训尤萧洒”；文徵明“法董源、赵千里、子昂……”；孙隆“山水师二米……翎毛草虫师宋人没骨之意”等等‹2›，可以说不胜枚举。显然，在詹景凤看来学习唐宋名迹，是得以提升画艺的重要法门，而此种观点与董其昌是高度一致的。董其昌亦在跋《宋元画册》中说‹3›：

‹1›　前揭詹景凤《詹氏性理小辨》卷四一。

‹2›　前揭詹景凤《詹氏性理小辨》卷四一。

‹3›　（清）安歧：《墨缘汇观》卷四，上海：广雅书局，民国九年（1920）。

画家则不然，须酝酿古法，落笔之顷，各有师承，略涉杜撰，即成下劣，不入具品……吴中自陆叔平后，画道衰落，亦为好事家多收赝本，谬种流传，妄谓自开堂户。……

董其昌认为明代吴门绘画衰落的原因，正是在陆治之后，收藏家所藏作品多是伪作，画家失去了师法古迹的机会，从而使得他们的艺术走向了衰落。而董其昌对于唐宋名迹的寓目、鉴定、收藏极为重视则是毋庸赘言的。

四　詹景凤如何影响董其昌

虽然，无论本文认为詹景凤的鉴赏能力在当时具有多么不可忽视的地位，但董其昌确实没有在著述中提到过这位前辈，也没有直接材料表明二人相识。但詹景凤《留都集》中曾提到董其昌将一件王蒙《花溪渔隐图》卖给自己的友人黄开先，足见詹景凤是知道董其昌的。而董其昌与詹景凤的友人项元汴、许国、韩世能、莫是龙、陈从训、邢侗、吴廷，学生丁云鹏等人交往极为密切[1]，表明董氏完全可能通过这些人对詹景凤有所了解。

詹景凤曾于万历丙子(1576)十一月北上途经项元汴家，他认为项元汴的收藏虽多有"足观者"，然而赝品也有很多[2]，表现出对项元汴的鉴赏能力并不以为然。嘉兴与徽州两地的鉴赏家，实际上都试图在吴门鉴赏家衰落，尤其是文徵明去世之后，树立起自身的权威，因此詹景凤对于项元汴的态度亦不难理解。可以说项元汴虽称自己与詹景凤皆具"双眼"，是文徵明之后真正的鉴赏家，但二人的关系却称不上紧密[3]。同时，由于项元汴自认鉴定眼力颇高，又与文彭、文嘉交往尤为密切，似乎不需要另一位鉴赏家詹景凤帮助其进行品鉴。但是，二人对于宋代之前的名迹皆极为推崇的鉴赏观却是一致的。通过对二人交往圈的研究，本文认为董其昌最早通过项元汴了解到詹景凤的可能性是很大的。

相比项元汴，詹景凤对韩世能的影响就要明显的多。而韩氏的藏品对董其昌的影响则最为深远。因此这也表明詹景凤推崇唐宋名迹的鉴赏观，完全有可能影响到董其昌。

方闻认为"董其昌从不否认古人法则的重要性"，其至少在作为项元汴家庭教师的时候，就已经能获观项氏收藏的许多唐宋名迹[4]。但董其昌说："宋人画如李、范、董、巨辈江南所少，京师尤存什一。盖金、元有章宗、文宗收入内府，时有阑出，余见董、巨数图。"[5]说明就董氏自己而言，还是到了京城之后，才

‹1›　关于董其昌书画鉴藏活动交友圈的研究，参见汪世清：《董其昌的交游》，《卷怀天地自有真——汪世清艺苑查疑补正散考》上册，台北：石头出版社，2006年；李玉珉：《董其昌的书画鉴藏》，台北故宫博物院编《妙合神离——董其昌书画特展》，台北故宫博物院，2016年。

‹2›　前揭詹景凤《留都集》卷一二。

‹3›　前揭詹景凤《留都集》卷一二。

‹4›　前揭朵云编辑部《董其昌研究文集》，页89。

‹5›　(清)吴升：《大观录》卷一九，民国九年武进李氏仿宋聚珍本，上海图书馆藏。

获得了在收藏家韩世能、古董商吴廷等人处寓目更多唐宋名迹的机会。

詹景凤至少寓目韩世能藏书画名迹四十余件。二人的交往应该都在北京，其常在韩世能家中鉴赏书画，曾说："予于敬老斋中，细阅数番，明日又复借观，后数日又借观。"[1]而韩世能确是当时京城书画鉴赏圈中的核心人物。詹景凤对韩世能的收藏活动起到直接影响的例证有很多。在此举两例：一次友人持韩世能所藏苏轼《春帖词》中所缺的七段来售，詹景凤指出这是宋人补作而非苏轼真迹，但他也认为这七段对于补全《春帖词》有一定价值。因此，詹景凤认为可以将此七段宋人所补，裱在《春帖词》全卷之后，这样既能使书卷原貌得以补充完整，又不会让后来的观者误以为增补部分是苏轼原作。韩世能采纳了他的建议[2]。另一次，詹景凤还为韩世能购藏作品提供建议[3]：

> 《宛陵帖》原为毗陵华东沙（华夏）物。华死，朱箦庵令人购来。万历十三年正月，予在都下于灯市闻之，与祭酒言，韩立使人索至，予力助祭酒得下金鱼典子钱家，损二十金得之。

《宛陵帖》一向传为张旭作品，韩世能一闻有此物便迫不及待地意欲获得，并不惜典当"金鱼"支付费用，足见其对唐代书迹钟爱有加。而詹景凤作为中间推荐之人，其鉴赏眼光得到了韩世能的充分信任。

张丑所编的《南阳书画表》虽然简略，但表明了韩世能在书法收藏上注重魏晋唐宋的作品，对元代书法则唯独偏爱赵孟頫。在绘画收藏方面，也是重视宋代之前的作品，轻视元明时期的作品[4]。韩世能所收藏品的特征更进一步印证了詹景凤的鉴赏观所起到的作用。而董其昌也正是通过与韩世能等人的交往，进一步认同、接受了这一鉴赏观点。

董其昌鉴藏的许多书画作品都与徽州古董商吴廷有关。詹景凤与吴廷的交往也是有迹可循的，但由于詹景凤在年龄上比吴廷长一辈，因此詹景凤并未过多地提到吴廷。詹景凤在吴廷处见到过四件宋代书画收藏，称皆为真迹，说明詹景凤对吴廷的鉴赏眼光颇为认可。詹景凤说[5]：

> 临摹怀素《自叙帖》……李公麟《石勒参禅图卷》……夏圭绢写《江天晓色》一小轴，《祈雨图》一大轴，皆真本。以上四者俱于吾郡古董吴廷处见。

詹景凤对于董其昌密友莫是龙的书画收藏也有所了解，知道他收藏有米芾《临谢万五月五日帖》、郭熙《溪山秋霁图》、米友仁《山水图》、马远《山水图》等宋代书画作品，并指出其中米友仁的作品缺乏"古劲"，并非真迹，足见二人在书画鉴赏方面的交往比较密切[6]。另外，詹景凤与莫是龙还都是汪道昆组织

‹1› 前揭詹景凤《留都集》卷三二。

‹2› 前揭詹景凤《留都集》卷三一。

‹3› 前揭詹景凤《留都集》卷二九。

‹4› 黄朋：《吴门具眼——明代苏州书画鉴藏》页290—302，上海书画出版社，2015年。

‹5› 前揭詹景凤《留都集》卷三二。

‹6› 前揭詹景凤《留都集》卷二九。

的“白榆社”中成员‹1›。

詹景凤与董其昌的“座师”许国之子许伯尚在书画收藏方面亦有交往，他至少在许伯尚处见到宋摹本李公麟《绢本白描罗汉图》卷、赵千里《绢本重着色山水花鸟》卷等作品，并在评价许伯尚所藏王维《候潮图》卷时说：“许公子伯尚，王摩诘《候朝图》一卷，细绢画山石，皴是小斧劈。然工而不着笔，亦古雅。内作高松杂木长不满六寸，而一舟大几迳尺。舟中器用之类甚悉。后有宋元人跋。细阅皆双勾廓填，然纸墨旧。”‹2›表明詹景凤针对许伯尚的收藏提出过明确的鉴定意见。

詹景凤曾见过董其昌好友陈从训收藏的惠崇《山水禽鸟图》、苏轼《洞庭春色赋、中山松醪赋》、米芾《多景楼诗》以及元人临《李成风雨图》等作品，并多有赞许之言‹3›。詹景凤说‹4›：

> 京口陈从训东坡墨迹一卷书中山松醪、洞庭春色二赋，字径寸，二卷皆楮纸，半带行亦精润，但以墨不佳无光亦令字乏采形。鉴者遂疑其为赝本，宽哉？

可见詹景凤也为陈从训的收藏提供鉴定意见，并指出当时的鉴赏者质疑其所藏苏轼《洞庭春色赋、中山松醪赋》可能是吴宽所书〔图九〕。

詹景凤早于江西南丰教谕任上就已经与董其昌的好友邢侗在书画鉴赏方面有了直接的交往。詹景凤曾在邢侗所藏《澄清堂帖》(故宫博物院本)上作跋，其中不仅高度评价了该帖的书法水平，还对其刀法、纸墨都有所评判，并与宋代许多名帖相比较，指出其独特价值，表明了詹景凤在碑帖鉴赏方面同样有很高的水准。邢侗曾鉴定题跋过现藏上海博物馆传为苏轼、文同等人所作《六君子图》等作品，说明他在书画鉴藏方面，同样对宋代之前的作品颇为关注。

徽州著名画家丁云鹏是詹景凤的学生，更与董其昌是至交。当友人黄两高向詹景凤求《五岳图》时，他希望能够让自己的学生丁云鹏完成这项工作。他说〔图十〕‹5›：

> 弟有一弟子丁南羽，于弟所绘事尽得之，特韻差劣精，或时青蓝也。其人家徒壁立，以笔研糊口，倘能具一岁粮，当令至。无论五岳，即匡庐、武夷、天台、雁荡、苍梧、洞庭、青城、峨眉以至九州之外所有山岳并可移来，足下屋中，不又遣宗生垂涎耶。

不仅如此，詹景凤认为丁云鹏真正继承了自己在创作中应当师法古人的观点，称其早先作画“纤媚而杂不成家”，但自从跟随自己学习之后便“知宗法古人”，达到了很高的水平‹6›〔图十一〕。因此，詹景凤推崇唐宋作品的鉴赏观自然会通过丁云鹏影响到董其昌。当然，詹景凤与董其昌书画交友圈的交集恐怕

‹1› (明)李维桢：《大泌山房集》卷八三，明万历三十九年刻本，中国国家图书馆藏。

‹2› 前揭詹景凤《留都集》卷三〇。

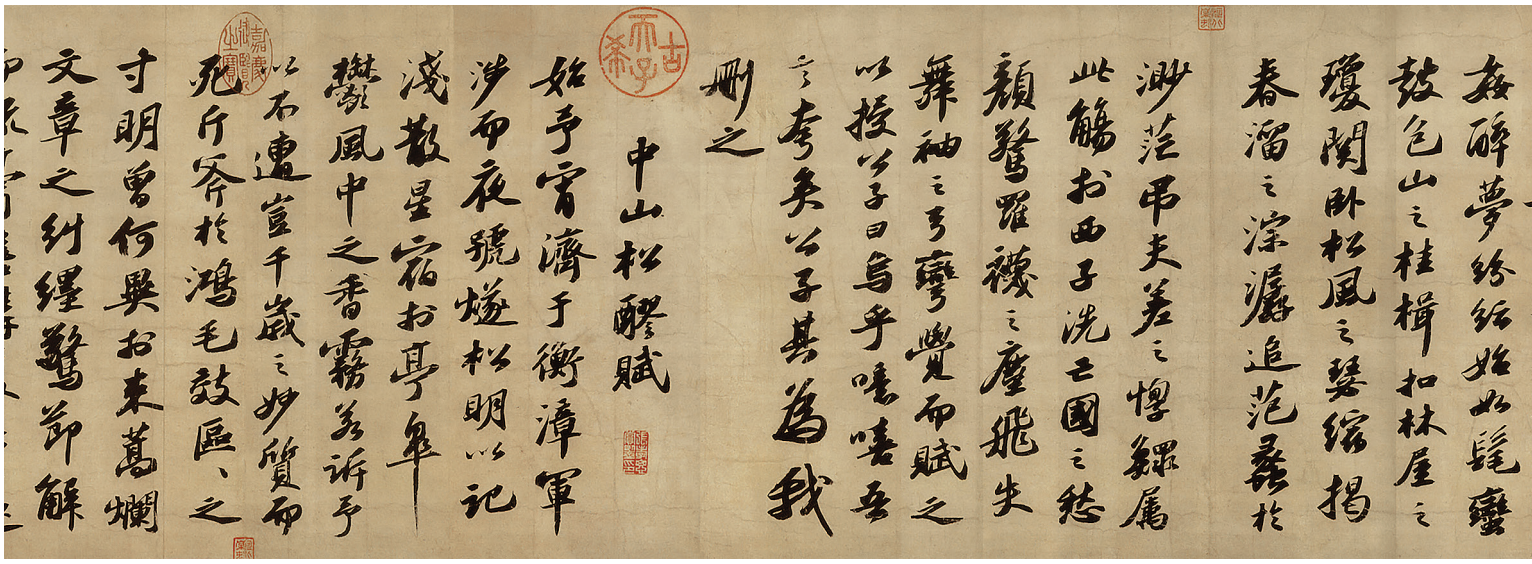
‹3› 前揭詹景凤《留都集》卷二九。

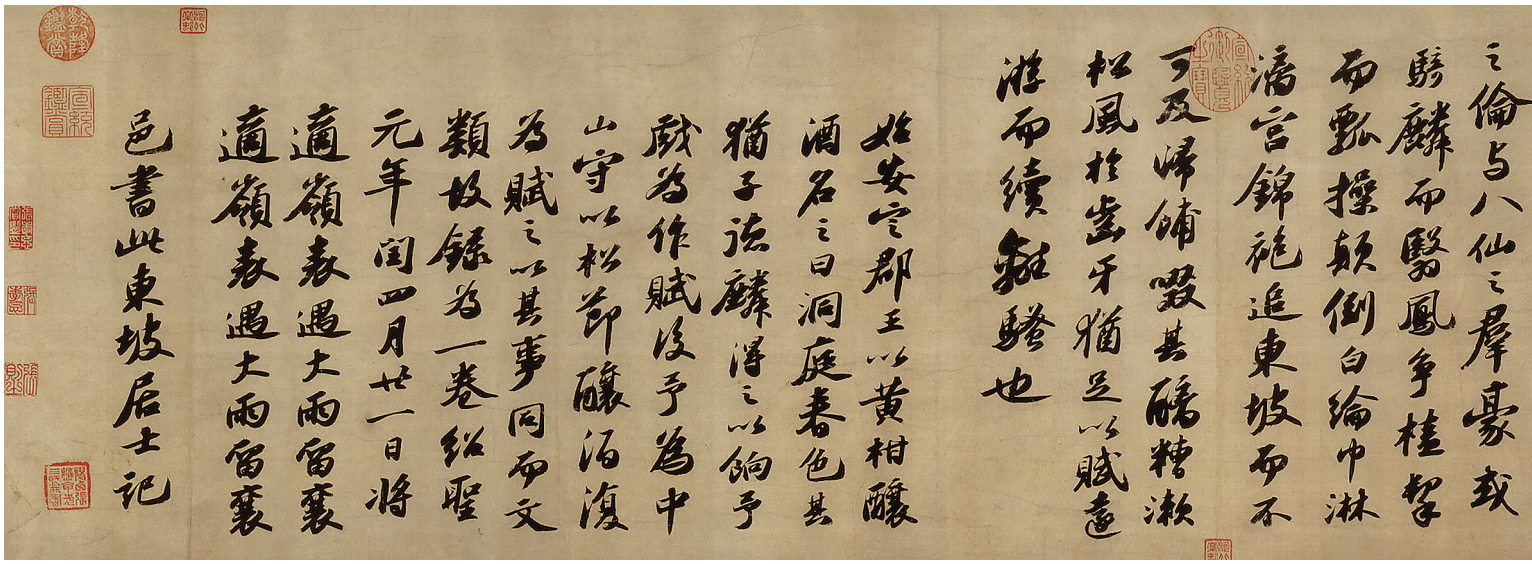
‹4› 前揭詹景凤《留都集》卷二九。

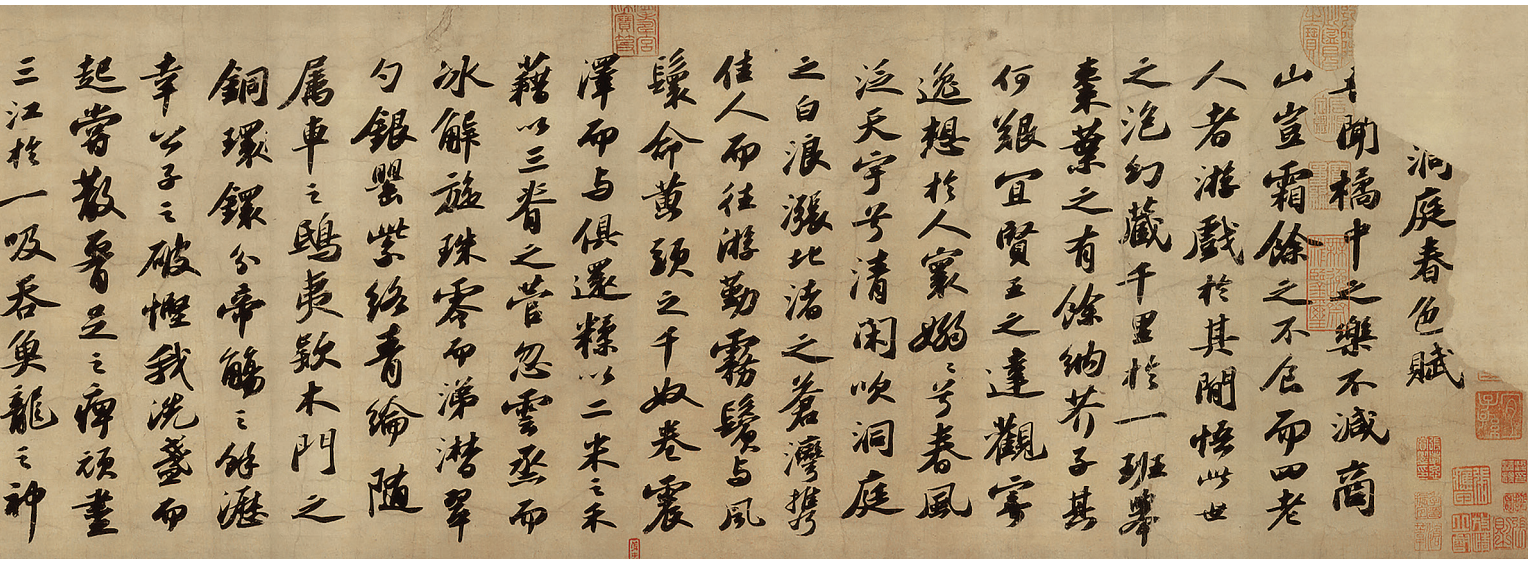
‹5› 前揭詹景凤《留都集》卷七。

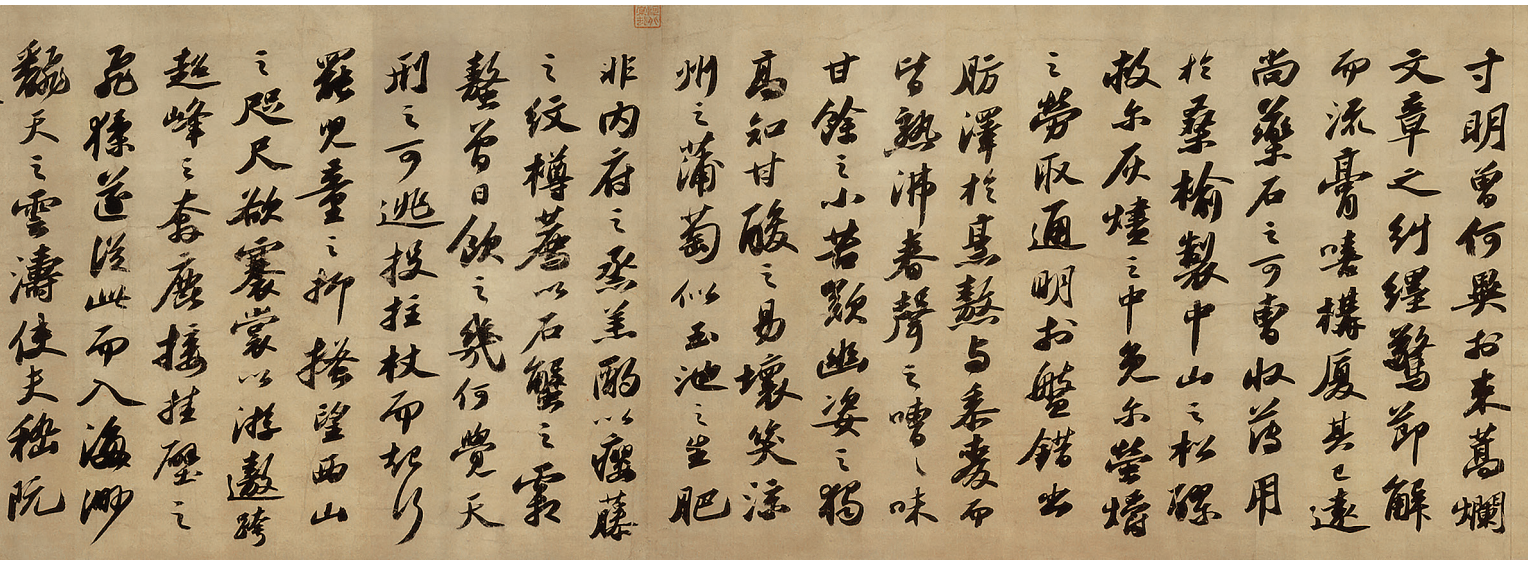
‹6› 前揭詹景凤《詹氏性理小辨》卷四一。

〔图九〕宋苏轼《洞庭春色赋、中山松醪赋》卷
纸本墨笔
吉林省博物院藏






洞庭春色赋



〔图十〕明丁云鹏《释迦牟尼图》轴
纸本设色
天津博物馆藏



〔图十一〕明詹景凤《舟出巫峡图》轴
纸本设色
上海博物馆藏



还能囊括刘守有、郭衢阶、吴新宇、冯梦桢等人，在此不做赘述。鉴于詹景凤在上述群体之中有着鉴定、鉴赏顾问的特殊身份，不仅参与到鉴定鉴赏活动，同时也参与到收藏家的交易活动中，他不能不对这些人产生直接的影响。而其观点也就很自然地会间接影响到董其昌。

五　小结

詹景凤是活跃于明代中晚期的鉴赏家，能书善画，略有收藏，长于鉴定，有着独到的鉴赏观，又频繁参与到书画交易活动中。这些特征都与董其昌极为相似。但由于詹景凤在后世的影响远不及董其昌，因此对他的研究并不深入，存在着很多模糊之处。而关于二人之间的联系更缺乏详实的考察。本文认为，虽然詹景凤主张“行戾合流”的鉴赏观，并未得到董其昌的认同，甚至直接被董氏所摒弃，但是詹氏推崇唐宋名迹的鉴赏观，却完全有可能通过二人之间的共同友人在很大程度上影响到董其昌。同时，也正因为有项元汴、王世贞、韩世能、詹景凤等一批鉴藏家的存在，自明中早期以来出现的崇尚元明时期作品的风潮，才未能在之后的鉴赏界形成绝对的主流。许多鉴赏家和书画家，依旧对唐宋时期的作品保持着极大的兴趣，而这一影响一直持续到明清之际。在“南北宗论”独尊文人业余绘画、束缚画家视野的时候，对唐宋名迹加以重视的主张，实则扩大了画家们取法对象的范围。

［作者单位：中国国家博物馆，故宫博物院博士后］

（责任编辑：谭浩源）