

董其昌全集

陈鹤 / 编著 河北美术出版社



董其昌全集

下

陈辞 / 编著
河北教育出版社



目 录

董其昌全集·上

生平传略 008

生平概述 009 → 030

思想及其交友 031 → 037

【作品赏析】 038 → 165

年表简编 166 → 191

董其昌全集·中

艺术历程 004

绘画思想 005 → 018

书法艺术 019 → 024

诗文 025 → 028

“南北宗”论 029 → 052

对后世影响 053 → 056

论艺摘选 057

《画旨订补本》节录 058 → 073

【作品赏析】 074 → 185

附：主要传世作品目录 186 → 192

董其昌全集·下

各家评论摘录 004 → 029

【作品赏析】 030 → 189

附：常用印 190 → 191

各家评论摘录



公乘运委蛇，身名俱泰，天下以公之文章翰墨比于米襄阳、苏眉山，虽恩宠知遇不如，而公有元章之悦生，无子瞻岭海之困顿，则所谓博得一活胜人，公真饶有之矣！而况更有必不朽者在也。

——陈继儒《晚香堂集》卷七《寿玄宰董太史六十序》，

引自仁道斌《董其昌系年》，第134页

董宗伯喜以翰墨到处结缘，晚年行草洒落，终日至不停腕。若墨戏则虽片纸未易得请。董于绘事，宿有重名，又当其秘惜时，得者应作千黄金想也。

——李日华《恬致堂集》，引自《影印文渊阁四库全书》子部一二八，

艺术类822，《佩文斋书画谱》，第725页

禅与画俱有南北宗，分亦同时，气运复相敌也。南宗则王摩诘，裁构淳秀，出韵幽淡，为文人开山，若荆、关、宏、皞、董、巨、二米、子久、叔明、松雪、梅叟、迂翁，以至明兴沈、文，慧灯无尽。北则李思训风骨奇峭、挥扫躁硬，为行家建幢。若赵幹、伯驹、伯骕、马远、夏圭，以至戴文进、吴小仙、张平山辈，日就狐禅，衣钵尘土。

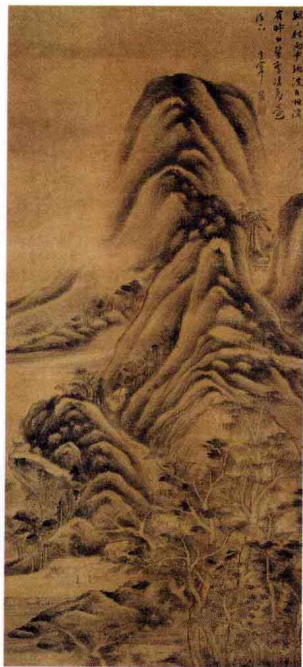
——沈颢《画麈》

至于董文敏则又自出机杼，几欲目前人。若平心而论，不及古人处正多，但用笔有超乎古人之妙者，乃其天资独异耳。

——盛大士《溪山卧游录》，引自于安澜《画论丛刊》，第404页

思翁《秋兴八景》，取三赵（赵子昂、赵大年、赵伯驹）神韵，而运以己意，寓古澹于浓郁中，真为妙绝。

——谢希曾跋董其昌《秋兴八景图》，美国堪萨斯城纳尔逊、艾金斯艺术博物馆藏



秋雨图轴

其昌天才俊逸，少负重名。初，华亭自沈度、沈粲以后，南安知府张弼、詹事陆深、布政莫如忠及子是龙皆以善书称。其昌后出，超越诸家，始以宋米芾为宗。后自成一家，名闻外国。其画集宋、元诸家之长，行以己意，洒洒生动，非人力所及也。四方金石之刻，得其制作、手书，以为二绝。造请无虚日，尺素短札，流布人间，争购宝之。精于品题，收藏家得片语只字以为重。性和易，通禅理，萧闲吐纳，终日无俗语。人拟之米芾、赵孟頫云。同时以善书名者：临邑邢侗、顺天米万钟、晋江张瑞图，时人谓邢、张、米、董，又曰“南董北米”。然三人者，不逮其昌远甚。

——《明史》卷二八八

董玄宰挥毫楮素，簇簇如行蚕，闪闪如迅雷飞电。董玄宰先生字画之妙，超轶前代，世所共宝，章都谏鲁斋令华亭，日精印朱丝、乌丝、长笺、金笺、斗方云母笺，大小副启，俱以细料洁白棉纸印，裁极工者，送备先生文房之用，盖知先生文字不假手于人，而人亦无能争巧于化工也。

——《佩文斋书画谱》卷四十四《书家传》二十八

自元末以迄国初，画家秀气已略尽。至成、弘、嘉靖间复钟于吾郡，至万历末复衰。董宗伯起于云间，才名道艺，光岳毓灵，诚开山祖也。

——《佩文斋书画谱》卷五十八《画家传》十四

风格超逸，骨格秀灵，纯乎韵胜。

思翁于画学，实有开继之功焉，明季画道之衰端赖振起。文、沈虽为正派大家，而其源实出梅道人、倪、黄一派。至思翁独得心传，开娄东正派，故必以思翁为冠首。

——秦祖永《桐阴论画》，引自《画学心印》卷八，第28页

董思翁于文沈间复以平淡天然，自立一帜，至今名不在四家之后。

书画自画禅室开堂说法以来，海内翕然从之，沈、唐、文、祝之流遂塞，至今无有过而问津者。

——方薰《山静居画论》，引自《画论丛刊》下卷，第456页

玄宰天姿高秀，书画妙天下，和易近人，不为崖岸。凡夫俗子，皆得至其前。临池染翰，挥洒移日。最矜慎其画，贵人巨公，郑重请乞者，多情他人应之；或点染已就，僮奴以贖笔相易，亦欣然为题署，都不计也。家多姬侍，各具绢素索画，稍有倦色，则谣诼继之。购其真迹者，得之闰房者为多。精赏鉴，通禅理，萧闲吐纳，终日无一俗语。

——钱谦益《列朝诗集小传》丁集下，引自《画禅室随笔》，第248页

其昌山水树石，烟云流润，神气俱足，而出以儒雅之笔，风流蕴藉，为本朝第一。

——朱谋㙔《画史会要》卷四，引自《影印文渊阁四库全书》

子部一二七，艺术类821，第468页

宗伯书无所不仿，最得意在小楷，而懒于拈笔，但以行草行世，亦多非作意书。当其合处，直可追纵晋魏。画仿北苑、巨然、千里、松雪、大痴、山樵、云林，精研六法，结岳融川，气韵生动，得于自然，所谓云峰石迹，迥出天机，笔意纵横，参乎造化者也。

——姜绍书《无声诗史》卷四，引自《画史丛书》卷三，第59页

文敏每仿米画辄用董（董源）法，故其奇宕远过于米。

——孙承泽跋董其昌《山水》，引自《庚子消夏记》卷三，第25页

出从元入宋，集诸家善而独运灵气。

——王汝槐跋董其昌《为王逊之写小景山水册》，北京故宫博物院藏

承公孙子（孙承泽）尝与余论董文敏书云：思翁笔力本弱，资制未高，究以学胜。孙与亲近年多，知之深，好之深矣。其论与余，非过谬。

文敏秀绝，故弱，秀不掩弱，限于资地。

——恽寿平《瓯香馆画跋》，秦祖永《画学心印》卷六，第9页

一峰老人，为胜国诸贤之冠。后惟沈启南得其苍浑，董云间得其秀润。

思翁善写寒林，最得灵秀劲逸之致。自言得之篆籀飞白，妙合神解，非时史所知。

——恽寿平《南田画跋》，

引自《画论丛刊》上，第198页，第204页

华亭董其昌书法，天姿迥异。其高秀圆润之致，流行于楮墨间，非诸家所能及也。每于若不经意处，丰神独绝，如微云卷舒，清风飘扬，颇得天然之趣。尝观其结构字体，皆源于晋人。盖其生平多临《阁帖》与《兰亭》、《圣教序》，能得其运腕之法，而转笔处古劲藏锋，似拙实巧。书家所谓古钗脚，殆谓是耶。颜真卿、苏轼、米芾以雄奇峭拔擅能，而根柢则皆出于晋人。赵孟頫尤规模二王。其昌渊源合一，故摹诸子辄得其意，而秀润之气，独时见本色。草书亦纵横排宕有古法，朕甚心赏。其用墨之妙，浓淡相间，更为复绝。临摹最多，每谓天姿功力俱优，良不易也。

——《佩文斋书画谱》卷六十七《御制书画跋》

赵承旨谥文敏，尚书亦谥文敏，两公书画，差足相当。董诗差不如赵。欧波之亭，戏鸿之堂，风流弘长一也。

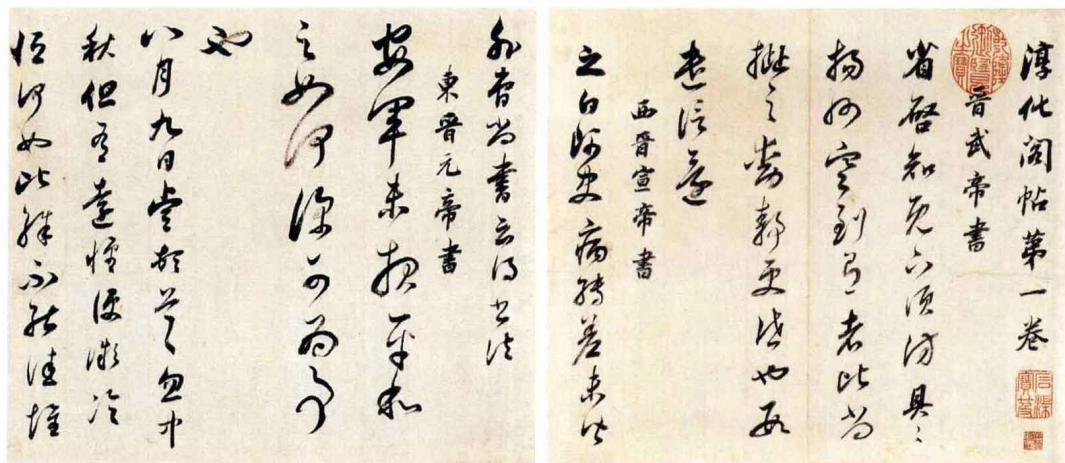
——朱彝尊《静志居诗话》，引自《画禅室随笔》，第255页

近日董华亭宗伯，精书盖代，绘事旁兼，实能世其家学，后遂杳无问津。

——龚贤《龚安节先生画诀》，引自《十百斋书画录》

文敏书画集大成，完明一代已残之局，开国朝之先声，四王、吴、恽，首推烟客，即文敏指授者也。国初书家，无不学董者。集中小诗题画，亦楚楚有致。

——陈田《明诗纪事》卷七，引自《画禅室随笔》，第255页



香光居士，笔意冲夷高远，躏唐人之庭，而入其室。元以后书坛，四百年执牛耳，有以也。 临《淳化图帖》（局部）

——张照天《瓶斋题跋》，引自《画禅室随笔》，第255页

明季一代，惟董宗伯得大痴神髓，犹文起八代之衰也。

——王原祁《麓台题画稿·仿大痴手卷》，
引自《画论丛刊》上卷，第220页

其天资颖绝，古人程度一触便通，故虽小品，能驰遣毫端融化也。

——吴开跋董其昌《仿董米八法图册》，
见《大观录》卷十九，第30页

尝见香光画，多清秀绝伦品，而往往嫌病于嫩……此作老笔沉古，红光贯户……米虎儿所不及也。真香光平生第一杰制，直可作宋元神迹观之。

——梁章钜跋董其昌《云藏雨散图》，1836年，藏于香港虚白斋

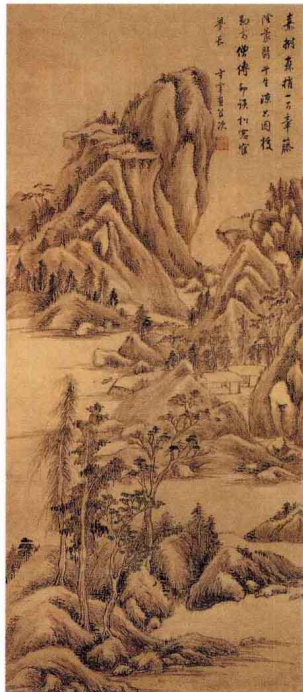
我们绘画发展的历史，现在还只是一堆材料。在没得到科学的整理以前，由于史料的真伪混杂和历代批评家观点不同的

议论影响，使得若干史实失掉了它的真相。为了我们的绘画史备妥科学性的材料基础，那么对于若干具体问题的分析和批判，对于伪史料的廓清，我想都是首先不可少的步骤。在各项伪史料中比较流行久、影响大的，山水画“南北宗”的谬说要算是一个。

这个谬说的捏造者是晚明时的董其昌，他硬把自唐以来的山水画很简单地分成“南”、“北”两个大支派。他不管那些画家创作上的思想、风格、技法和形式是否有那样的关系，便硬把他们说成是在这“南”、“北”两大支派中各有一脉相承的系统，并且抬出唐代的王维和李思训当这“两派”的“祖师”，最后还下了一个“南宗”好、“北宗”不好的结论。

董其昌这一没有科学根据的谰言，由于他的门徒众多，在当时起了直接传播的作用，后世又受了间接的影响。经过三百多年，“南宗”、“北宗”已经成了一个“口头禅”。固然，已成习惯的一个名词，未尝不可以作为一个符号来代表一种内容，但是不足以包括内容的符号，还是不正确的啊！这个“南北宗”的谬说，在近三十几年来，虽然有人提出过考订，揭穿它的谬误，但究竟不如它流行的时间长、方面广、进度深。因此，在今天还不时地看见或听到它在创作方面和批评方面起着至少是被借作不恰当的符号作用，更不用说仍然受它蒙蔽而相信其内容的了。所以这件“公案”到现在还是有重新提出批判的必要……从身份上看戴进等人是职业画家，在士大夫和工匠阶层之间，最高只能到皇帝的画院里做个待诏等职。文徵明确是文人出身，相传在做翰林待诏时——还不是画院职务，尚且被这些个大官僚讥诮说“我们的衙门里不是书匠”，那么真正画匠出身的画家们，又该如何被轻视啊！因此有人曾想拿“院体”来解释“北宗”，这自然也是片面的看法，不待细辨的。

董其昌等人创说的动机中还有一层地域观念的因素。詹景凤《东图玄览编》说：“戴（进）画之高亦在苍古而雅，不落



山水图轴

俗工脚手，吴中乃专尚沈石田，而叶文进不道，则吴人好画之癖，非通方之论，亦习见然也。”又戴进一派的画上很少看见多的题跋或诗文，这可能是他们学宋代画格的习惯，也可能是他们的文学修养原来不高。明刻《顾氏画谱》有沈朝焕题戴进画：“吴中以诗字妆点画品，务以清丽媚人，而不臻古妙。至姍笑戴文进诸君为浙气。”这真是“一针见血”之论。因此，龚贤在他的《画诀》上所说：“大斧劈是北派，戴文进、吴小仙、蒋三松多用之，吴人皆谓不入赏鉴。”也成为有力的旁证。再看董其昌自己的话：

“昔人评赵大年画谓得胸中着千卷书更佳……不行万里路、不读万卷书，看不得杜诗，画道亦尔。马远、夏圭辈不及元四大家，观王叔明、倪雲林姑苏怀古诗可知矣。”

应该读书是一回事，拿不会作诗压马、夏，又是“诗字妆点”的另一证据。由于以上的种种证据，董其昌等人捏造“南北宗”说法的种种动机，便可以完全了然了。

总结来说，“南北宗”说，是董其昌伪造的，是非科学的，动机是自私的。不但“南北宗”说法不能成立，即是“文人画”这个名词，也不能成立的。“行家”、“利家”问题，可以算是促成董其昌创造伪说动机的一种原因，但这绝对不能拿它来套下“南北宗”两个伪系统，不能把所有被称为“南宗”的画家都当做“利家”。我们必须把这臆造的“两个纵队”打碎，而具体地从作家和作品来重新作分析和整理的工夫。我们不否认王维或李思训在唐代绘画史上各有他们自己的地位，也不否认董其昌所规定的那一些所谓“南宗画家”在绘画史上有很多的贡献，不否认戴进、吴伟一派中有一定的公式化的庸俗一面，也不否认沈周、文徵明等，甚至连董其昌的标榜是完全不能混为一谈，而需要另作新的估价。

“南北宗”说和伴随着的传授系统既然弄清楚是晚明时人伪造的，但三百年来它所发生的影响却是真的。我们研究绘画史，不能承认王维、李思训的传授系统，但应承认董其昌谬说的传授事实。更要承认的是这个谬说传播以后，一些不重功力，



山市晴岚图轴



临《圣母帖》

借口“一超直入如来地”的庸俗的形式主义的倾向。

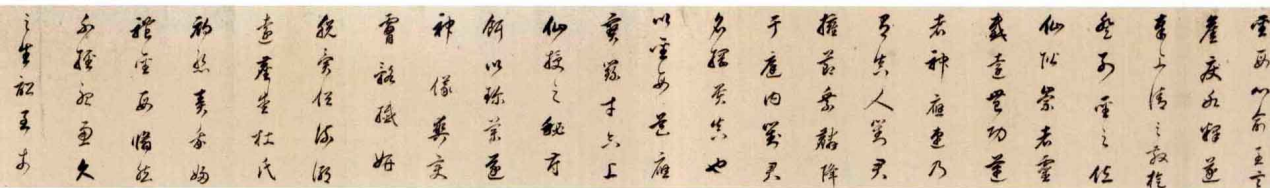
宗法这个东西，本是封建社会的意识形态之一。山水画的“南北宗”说，当然也是这种意识在艺术上的反映。我们从整个的艺术史上看，这一个“南北宗”伪说的问题，所占比重原不太大，但它已经有这些齷齪思想隐在它的背后，而表面上只是平平淡淡的“南北”二字，这是值得我们严加注意的。

——启功《山水画南北宗说辨》

董氏书画学之成就，平心而论，不减沈、文。其论画之见地及鉴赏之眼光亦然。其对浙派戴文进氏画艺之成就，不但未加轻视或贬抑，且曾予以公正之称扬。其题跋戴氏《仿燕文贵山水轴》（此画现藏上海博物馆）云：“国朝画史，以戴文进为大家。此仿燕文贵，淡荡清空，不作平时本色，尤为奇绝。”董氏绘画，原系文人画系统，戴氏，则为画院作家，其绘画途程，与董氏有所不同。然董氏之题跋，劈头即肯定戴氏为“国朝画史大家”；其结语，亦谓“淡荡清空，尤为奇绝”。可知董氏全以戴氏之成就品评戴氏，不涉及门户系统之意识，又别于任意谩骂之吴派末流多矣。

——潘天寿《听天阁画谈随笔》上海人民美术出版社，1962年

明之山水画，集王维以降，荆、关、董、巨、营丘、二米、赵文敏、高房山乃至元四家之作风，具文人画之典型者，称为吴派，此派自董其昌、沈颢以来呼为南宗，且为文人士大夫之画，浙派戴进、院体周臣，名之曰北宗。并谓院体风骨奇峭，



挥扫燥硬，有野狐禅，非吾曹当学之讥，此则门户之见，非笃论也。夫国画别南北两宗，盖自董其昌，然唐以降，历代之山水画，岂此一二变迁所能尽哉！香光所分二大系统，恐亦未见及此耳。即言水墨为南宗之特色，而北宗马、夏，亦何尝不专水墨；裁构及设色之平淡野逸，盖南北派俱有此美。世称李大将军，亦能士大夫之画，且历来北宗画家，要皆文人；南宗作者，以画为业之行家，亦数数见。是则南北宗之差异与褒贬，实为明代吴派浙派，倾轧之结果，实如汉宋门墙之见，而文人相轻，自古已然也，文人论画，尚南贬北，风尚所趋，极盛一时，沈周、文徵明，名重艺苑，因而有吴派之称，缘此派大匠多吴人耳。嘉靖以后，董其昌、陈继儒辈出，绍沈文之遗绪发扬光大，不遗余力，遂成中国画史上之一大思潮，浙派几无立足之地。万历而后，香光一统画苑，流风所被，历清代绵绵不绝，其势概可见矣。

——刘海粟《国画源流概述》

原载《中国历代书画展览会目录》，1939年

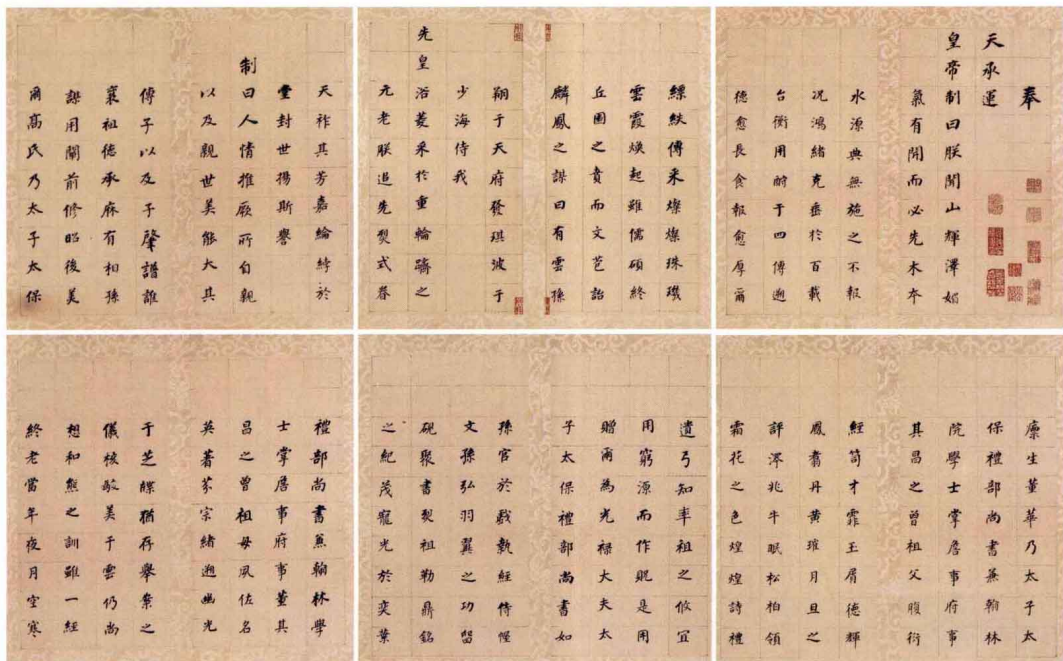
董其昌以文章、书、画驰名一时。绘画方面，继文徵明以后为吴派盟主，又是一个大收藏家和鉴赏家，在书画鉴赏方面，确有一定的见解，至今流传的古字画中，有“董跋”的，仍然受到尊重。在他周围围绕着一大批文人画家，突出的如莫是龙、陈继儒以及“画中九友”——董其昌以外的王时敏、王鉴、李流芳、杨文骢、程嘉燧、张学曾、卞文瑜、邵弥，还有赵左、顾正谊等。他与当时全国各地的文艺界接触是极为广泛的。董

其昌在书法方面，有一定的成就，尤以行书为突出，自谓于率易中得秀色，其分行布白，疏宕秀逸，颇具特色。后来因为卖画等原因，董其昌与赵左、顾正谊、沈士充等，又分成松江、苏松、华亭、云间等派，其实都是吴门画派的延续和支流。

董其昌的画派，曾经想挽救浙派末流的剑拔弩张与吴门画派末流生硬空疏的流弊，另创一新局面。这与他同袁中道等公安派文人的交游和文学主张也有一定的联系。其作风虽说远追王维、董源、巨然，实际是以元四家黄公望为主，加上米芾父子而有所变化，追求一种温润、柔雅、清静、恬淡的效果。董其昌自己说：“余画与文太史（征明）各有短长。文之精工具体，吾所不如；至于古雅秀润，更进一筹矣。”这些话还是符合事实的。然而董其昌主要还是继承文徵明的衣钵，走的也是吴门画派的老路，只在古人的某家某派中翻筋斗，远离现实生活与写生。正如王时敏在《西庐画跋》中的自白：“吾吴沈、文、唐、仇以及董文敏，虽用笔各殊，皆刻意师古，实同鼻孔出气。”

先世告身册（局部）

从现存的董其昌作品来考察，其中如：《霜林秋思图》轴（台



湾故宫博物院藏)、《夏木垂阴图》轴(台湾故宫博物院藏)等,其意境、笔致、墨韵,虽有清润苍郁之感,然而秀媚有余,魄力不足。《昇山图卷》(南京博物院藏),确是仿米杰作。其他还有《奇峰白云图》轴、《遥峰泼翠图》轴等。

——林树中《董其昌的绘画与南北宗论》

原载《朵云》第八集,上海书画出版社

董其昌未脱摹古风尚,但主张普遍临摹名家,融会贯通后,于诸法中,遴选适合自己之表现法。此外,亦主张观察自然以增广知识,要“行万里路,读万卷书”。

董其昌的画讲究笔法墨韵和形式的简约。所要求的主要是自然的内在本质,而非外在形貌。

董其昌的画论,天分高者,犹待发挥,而发展出独特风格,然天资平凡者,则易走上形式主义之弊端,难见突破性之成就。摹古而不泥古这一点,也就是说在丰富的各派古画作品中,采取个人中意的形式,加以变化后,综合成自己的面貌的作法,则酝酿出变形主义的观点。

——杜书华《从故宫藏画看中国绘画的发展》

原载台湾《故宫文物月刊》总第四十一期

董其昌创造了关于绘画史的基本理论:在古画和元代以后的画家之间存在着密切的关系,其源流不断,形成谱系而延续。历代的任何批评家都未曾发现这一点,这也正是“南北二宗论”之意义所在。董其昌的前人宋濂、王世贞等,把绘画史的发展理解为“变”这种断续的过程,认为每当新画家登场,山水画才发生新的变化。他们没有把画家的谱系与绘画形式的发展联系起来加以理解。直到董其昌的时代,才由其提出新的见解:山水画的发展纵向分成两派,这两派互相对立但互不牵涉,独自发展。董其昌的理论虽然还存在着不足,但不失为一种划时代的创见。与此同时,董其昌疏远了王维的绘画作品。其后,他对王维所作的评论仅五例。注为其中的两例。

董其昌对于王维绘画技法的评论,除了前面引用的渲染、墨染法之

外,再无别论。人们常常评论的是王维的“韵”、画面上的诗意以及画中诗,这些都只是一种美学,而不是他具体的绘画风格。董其昌从未说过自己要“仿效王维的画法”,相反,对于董源则表示要“仿吾家北苑”。类似的例子在 60 例以上。在董其昌精神内部,美学和创作完全是两个不同的存在。在这一点上,他是一个令人吃惊的现实主义者。天启元年,67 岁的董其昌再次见到了 25 年前为之倾倒的《雪溪图》。这时,他在画的上方诗塘题跋道:“纵睹永日,各以为奇观,咄咄称快,独余几类向隅。”这说明这时的董其昌已完全从王维热中清醒过来,彻底摆脱了观念上的陶醉了。这是他在 82 岁的生涯中最后一次对王维所作的评论。

由此可见,董其昌重新提出的鉴识体系(也可以说是一部绘画史吧)是极受实际绘画作品鉴赏的经验所支配的。他的全部批评都是以实际的作品为依据所得到的体验,是经过直接观察而得出的结论。虽然万历年间是信息传递迅速发展的时代,然而董其昌所看到的古画名作仍然属于少数。正因为如此,从少量的古画当中创造出一种绘画学说,便可以说是绝无仅有的。即使仅就王维的作品而论,也可以看出,要做到这一点需要非凡的鉴别能力。因为董其昌虽然看到了冯开之与《江山雪霁图》同时送来的另一幅据说是王维的作品、如注⑤所示的《弈棋图》,以及稍晚于董其昌的张丑、张泰阶、顾复等所谓《雪霁捕鱼图》等的作品,但他并未对这些作品作一点评论。《雪霁捕鱼图》至今还藏于京都的藤井有邻馆,看一下这幅作品就会理解董其昌所以保持沉默的理由了。

董其昌被人誉为“艺林百世大宗师”。“百世大宗师”是极高的赞誉之词。这不是针对作为从事创作的书画家的董其昌,而是针对作为批评家的董其昌的恰如其分的评价吧。董其昌对以后的所有批评家以至生活在当代的我辈所产生的影响是不可估量的。

——〔日〕古原宏伸《晚明的画评》

董其昌把中国的绘画喻为禅宗的南北宗,把它分为南宗和北宗两派,并视始于唐代王维的南宗画为绘画的正统派,这已是众所周知的事实了。但是,相同的议论,亦见于与董其昌同时代,并且又是同乡莫是龙所著的《画说》,以及同样身份的陈眉公所撰的《妮古录》。南北宗论这个创见究竟