

陈辞／编著 河北教育出版社

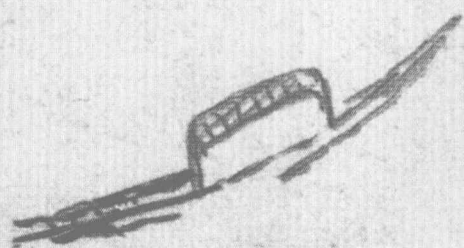
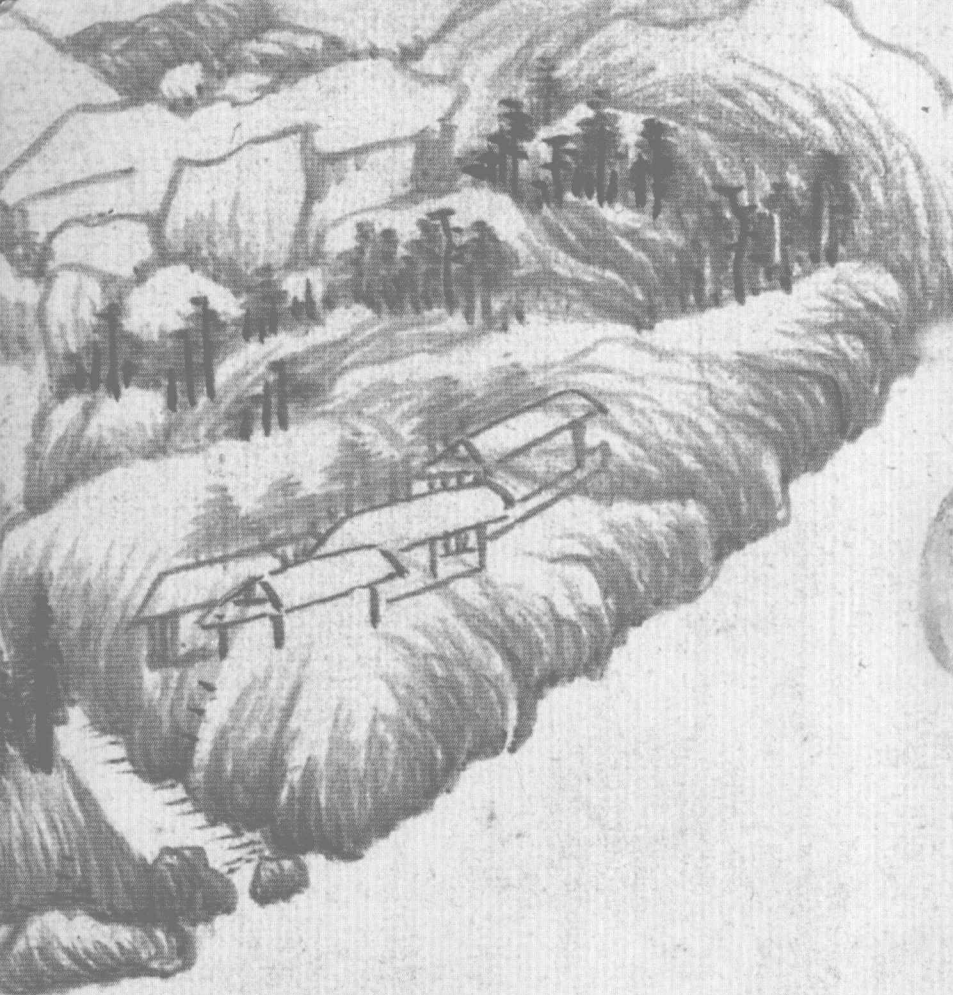
董其昌全集

中

紫有黃庭尊有酒

少風波處師為家

玄宰儒圖



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

艺术历程



在讲董其昌的绘画之前，我们先来看看他的美学思想，这了解他的画颇有帮助。

董其昌对待古人传统是十分尊重的，他一生几乎从未中断过对古人传统的学习和借鉴。尤其在书法学习上，他就说过：“学书不从临古，入必堕恶道。”但是，他对古人传统的态度决不是一视同仁、全面肯定的，而是随着自己阅历的增加、思想的成熟，有选择地取舍。

董其昌在 37 岁前，各家画大都临过。对此，他有不少记述。

他在 23 岁第一次挥毫作画时，就是仿元末黄公望的山水画。《画禅室随笔》卷二：“余少学子久山水。”25 岁时董其昌仿五代董源（北苑）的笔意绘《山水》轴。孔广陶《岳雪楼书画录》卷四记有《明董文敏仿北苑山水轴》，并载董其昌行书自识云：“墅色烟初合，林深月未明。己卯夏五月仿北苑。”

万历十年（1582 年），董其昌第一次见到元代赵孟頫（子昂）的名画《鹊华秋色图》。《石渠宝笈》记董云：“余二十年前见此图。”

万历十七年（1589 年），他考中进士后，有机会接触到上层人士，这些人士大都收藏着历代名画，为董其昌开拓了眼界。如《画禅室随笔》载：“宋赵千里设色《桃源图卷》，昔在庚寅见之都下，后为新都吴太学所购。余无十五城之偿，惟有心艳。”

董其昌受儒、道、禅思想的影响颇重，尤其在“柔”的方面，这就通过他的绘画思想，对各画派的喜恶表现出来。这样，他学习古人开始根据自己的禀赋有所取舍、褒贬。

首先，他对以戴进、吴伟和蓝瑛为首的浙派不大欣赏，那种“草草而就”、“笔绝遒劲”、“水走山飞”、“狂耶怪耶”的艺



燕吴八景图册（八开选三）

术风格持否定态度，他曾明确地说：“若马、夏及李唐……非吾曹所宜学也。”至于吴门画派以及“元四家”是以肯定为主，但也有否定的地方。到最后，以董源、巨然、米芾、倪雲林这些南方山水画为代表的画法传统成为董其昌师法的对象，成为酝酿他自己绘画艺术一个不可替代的渊源。

董其昌在《画禅室随笔》中说：“读万卷书，行万里路。”“读万卷书”正是指一个人要想成为艺术家，必须学习传统，学习古人。但是，这只是第一步，属学习借鉴阶段。理论是必须回到实践中去检验、体会、升华的，实践才是最关键、最后的学习，即“行万里路”。回到大自然中去，品其真趣，使“自然丘壑内营”，从而写出“山水之神”，这就是超越了古人，达到了艺术的更高境界。董其昌就此提出了这样的见解，在为杨继礼作《燕吴八景册》中说：“予尝论画家有关，最始当以古人为师，后当以造物为师……见与师齐，灭师半德，见过于师，方堪传授。惟以造物为师，方能过古人，谓之‘真师古’不虚耳。”师法古人固然重要，但进得去还能出得来，不可拘泥，必须回到万物中去。董其昌的这个观点与西方 19 世纪的印象派大师塞尚比较相似。塞尚正是主张“艺术必须与自然平行”，他师从古典主义、浪漫主义，但最后跳出，也是回到大自然中去，走出一条迥然不同的绘画艺术之路。

董其昌这样想也是这样做的。所谓“行万里路”，是为了涵养胸襟而广泛接触生活，即古代文人的“壮游”。董其昌大

规模的“壮游”，是在入仕之后。万历十九年（1591年），因礼部左侍郎田一俊去世，他告假护送灵柩南下，由京城一路渡黄河，至颍上，过京口，登北固山，饱览大江东去之景，又至武夷山大王峰，游沙县洞天岩、大田县七岩等名胜。万历二十年（1592年），回京不久的董其昌又奉命出使武昌，得以畅游江南。万历二十四年（1596年），奉命出使长沙，在嘉兴、钱塘、潇湘、黄冈赤壁、庐山东林寺畅览。万历三十六年（1598年），出为湖广副使，以病不赴，闲居江南达六年之久，纵游了太湖和长江三角洲的各处名胜。万历三十七年（1609年），起补福建副使，此后或朝或隐，一面应付宦海风波，一面尽情地游览江山美景，行迹几乎踏遍了大半中国的名胜之地。如：《画禅室随笔》中载：

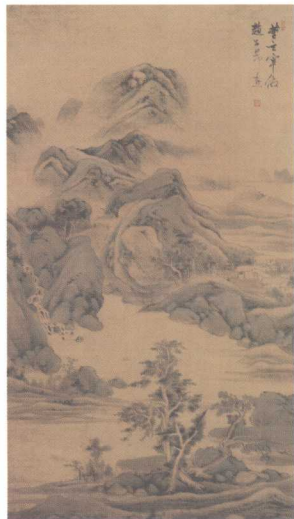
惠山寺余游数次，皆其门庭耳。壬辰春与范尔孚、戴振之、范尔正、家侄原道共肩舆，从石门而上，路窄险孤绝，无复游人，扪萝攀石，涉其巔际。太湖淼茫，三万六千顷在决眚，始知惠山之大全。

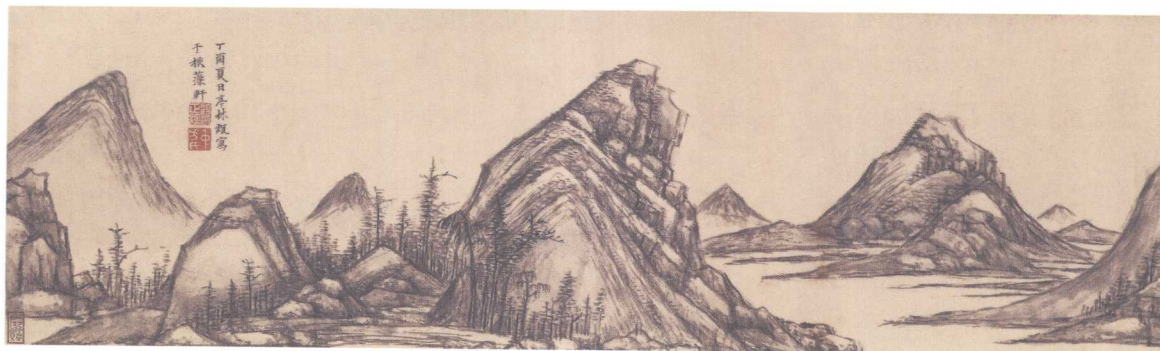
《壮陶阁书画录》卷十二《明董香光书石钟山记卷》：

临渊上下两山皆若钟形，而上钟尤奇。是时水未涨，山麓尽出，余乃缘石以登。始若伏轼昆阳，旌旗矛戟，森然列陈；稍深则纵观咸阳，千门万户，罗纬绣幕，掩映低垂。入其中，犹佛言“海若献珍”，珊瑚珠贝，金光碧彩，错出于惊涛巨浪，莫可辨择。睇而视之，垂者磬悬，倾而笋出，缺者藕折，环者玦途。自吾栖岩穴以来，攀危垂险，未有若是之奇矣。

董其昌如果没有深入到“山川”中去，是无法知“惠山之大全”，明石钟山之“奇”的。师法自然对艺术创作来说也是非常重要的。

仿赵孟頫秋江图轴





山水图卷

顺便提一下，董其昌虽然主张学古，但也并非毫无原则，机械地去模仿。他在松江“宝鼎斋”绘设色《山水》时，就提到如何临古画这个问题。

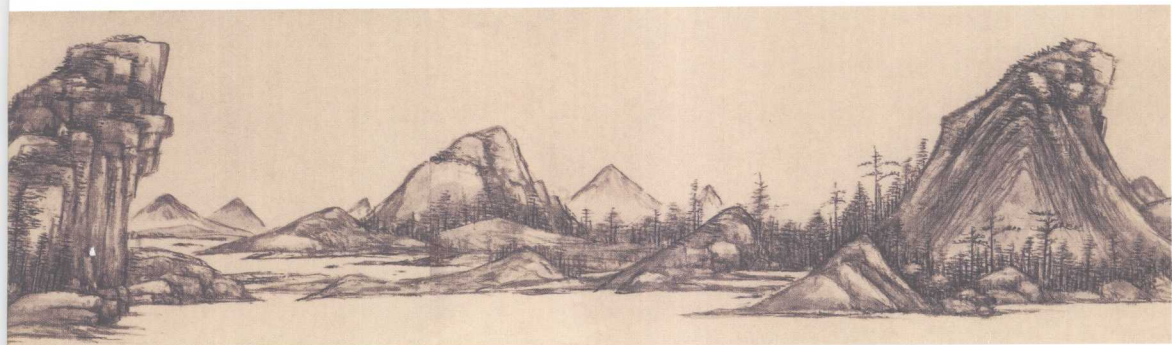
《石渠宝笈》卷六《明董其昌山水一卷》款云：

玄宰画于宝鼎斋中。余尝谓右军父子之书，至齐梁时风流顿尽；自唐初虞、褚辈，一变其法，乃不合而合，右军父子殆如复生。此言大不易会，盖临摹最易，神气难传故也。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。辛亥春正月，董其昌画并题。

董其昌认为，临摹古画不能仅仅局限在学习古人的技法，这样只是在外形上相似；必须根据自己的情况，对画的理解，悟出画中的精髓所在，这就是学画中的神韵，才能青出于蓝。否则，永远也无法超越前人，没有自己的东西，就没有自己的艺术语言。这个观点在今天同样具有一定的思想价值，给初学画者以启发，避免误入歧途。

董其昌一生题跋甚富，从他对画的评价中同样可见他的美学思想。

《穰黎馆过眼录》卷二十六《顾仲方仿倪黄山水卷》，载董其昌跋云：“丹青不知老将至，富贵于我如浮云。”



《味水轩日记》卷七，载万历四十二年夏记：“人谓倪书有《黄庭》遗意，此论未公。倪自作一种调度，如啖橄榄，时有清津绕颊耳。画家四忌：甜、邪、俗、赖。倪从画悟书，因得清高。”董其昌认为画家的画必须忌甜、邪、俗、赖，方可得清洒落落之致。

董其昌的绘画思想远不止上述这些，我们通过分析他的作品来更深刻地理解他的美学精神。

前面提到过董其昌在中年时，学习过各家的画，他在京中任编修时，尝以宋人画为师。后来他大量搜购“元四家”的画，经过临摹研究发现，“元四家”都是师从董源，遂又以董源为师。震均《天咫偶闻》卷六《董思翁松林读书图轴》中载陈继儒题云：“玄宰在长安，宋人为师……摹拟转学三十年，复返元四家。”董其昌在晚年总结自己的绘画生涯，说：“余二十二岁作画，今五十七岁矣，大都与文太史（文徵明）较，各有短长；文之精工，吾所不如，至于古雅秀润，更进一筹矣。吾画无一点李成、范宽俗气，然世终莫之许也。”又曾说：“予少学子久山水，中去而为宋人画，今间一仿子久，亦差近之。”从中可以看出董其昌学习绘画的师从历程，由元画至宋画，又复归元画，但并不是泥古不化，而是融以己意来创作，偏好古雅秀润的风格，排斥精工细致的艺术风格。

董其昌对于大李将军（思训）画一派，因为不“易学”而将之放弃，专心习董、巨、米、“元四家”一派，但他毕竟受过李成、范宽、关仝等诸家笔墨的熏染，他的画中还是有他们的一些影响

的。只不过董其昌的山水画最终是以董、巨、米、“元四家”的画风为主的，而且还融入了他自己的精神状态和思想内涵。

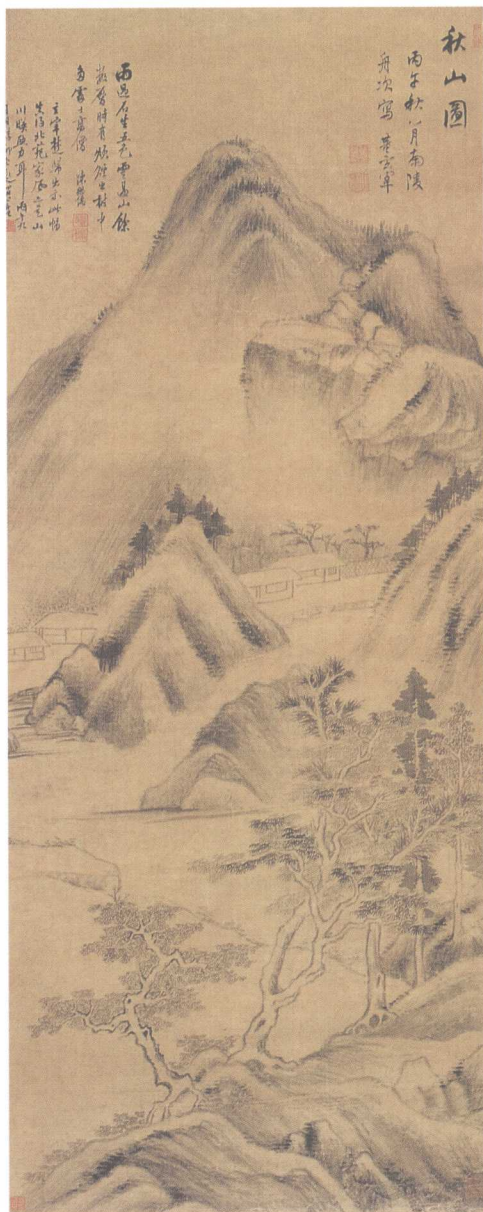
董其昌的山水画风格多样，大致可以分为墨笔画、设色画和大青绿山水，其中最能代表他作画面貌的是墨笔画。这类画，顾名思义，就是主要以水墨入画，基本不施色彩。在黑与白的方寸世界里，尽显董其昌的绘画才能。前面曾说，董其昌学画曾经遍临古代诸大家，最终还是在“元四家”上下了苦功。“元四家”的绘画面貌正是以墨笔为主的。四家中只有王蒙偶尔在墨笔的基础上略施淡彩，如《葛稚川移居图》等。倪瓒起先虽也曾有施淡彩的作品，但到了最后连一方红印都不愿盖。董其昌的墨笔画从风格上来看，与“元四家”中的黄公望和吴镇要更接近一些，黄、吴二人山水画的长披麻皴被董其昌吸收、消化并加以发展了。所以董其昌的墨笔山水画中多以长披麻皴出现，再以变化丰富的水墨色块渲染出一张又一张的水墨氤氲的画面。

其实，董其昌的水墨山水画，并不仅仅吸收“元四家”山水画的营养，他一直上溯到唐代的王维，五代宋初的董源、巨然和宋代的大小米（米芾、米友仁）等人。“元四家”的绘画面貌不是与生俱来的，也是在传统中发展开来的。董其昌找到了“元四家”山水画的“源”和“流”，所以，在他的水墨山水画中能够找到上述诸大家的影子，正是其兴趣所好。他不仅在画面上推崇上述画家，还将这一“源”和“流”诉诸他的绘画理论，形成了后来影响巨大的“南北宗”论。他将这些画家全部列入他所谓的“南宗”，并推崇备至。在董其昌看来，“北宗”的“硬”与“南宗”的“软”是不足为比的。他在绘画实践中将“南宗”的“软”加以发挥，形成了其水墨山水画“秀、柔、润”的特点。

关于他的“南北宗”论此处不多述，后文将有详细介绍。下面先试对董其昌的部分水墨山水画略作分析。

《山庄秋景图》扇面，上题“癸卯秋日画赠新字文，玄宰”。作于万历三十一年（1603年，癸卯），现藏上海博物馆。董其昌用柔润阔绰的线条勾写景物，然后用水墨渲染。其画法虽然来自黄公望和王维，但比他们更加秀润，精神状态更趋于柔。

《秋山图》轴，作于万历三十四年（1606年，丙午），上题“丙午秋八月南陵舟次写”，现藏于广东博物馆。构图采用董其昌惯用的三段式。近处是山坡高树，中景云层山峦，远处高峰，画面层次有致。用笔以董源、巨然、黄子久式的披麻皴为主，用墨是淡而润，线条隐约可见，不是很清晰，落笔时似乎漫不经心，毫无刻露之痕。正如他自己在《画禅室随笔》中所说：“画欲暗，不欲明。明者如觚棱钩角是也，暗者如云横雾塞是也。”体现了董其昌的画以柔润、软秀为主的特色，和南宋山水画的刚猛气势截然相反，这正是明末的精神状态和时代气息。



秋山图轴



仿米家山水卷

《升山图》卷，作于万历四十一年（1613年，癸丑），上题“癸丑九月二十五日”，现藏于南京博物院。这幅作品画的是赵子固轻性命保《兰亭帖》处的升山湖。画中一排山峦，远处湖水，云雾苍茫，用的是米芾云山法。主要山峦用湿笔横点，使层次增多，近处山坡加披麻皴笔意，远山用墨淡且润。董其昌似乎学米用功最深，他的水墨山水画中，大凡运用到横点的，几乎都有米芾的影子。

《高逸图》轴，作于万历四十五年（1617年，丁巳）。这幅作品是董其昌在游宜兴时，乘兴绘制，赠送给友人的。上题诗：“烟岚屈曲径交加，新作茆堂窄亦佳。手种松杉皆老大，经年不踏县衙。《高逸图》赠蒋道枢丈。”又题：“道枢载松醪一斛，与余同泛荆溪。舟中写此纪兴。”画中画的是一河两岸，近处几块平坡，三组杂树，远处是数叠低丘矮山。画法近于倪云林，用山石皴法，折带、披麻兼用，以侧笔为主。正如他在《画禅室随笔》中所讲的：“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。”董其昌的杂树画法和云林有所不同。他用“暗”的方法，以柔浑的笔墨写出枝干，然后皴染点叶，秀而不俏。董其昌早期的画多近于黄子久及董、巨，后期近于倪云林。

现藏于无锡市博物馆的《仿米家山水轴》，在这件作品中能看到董其昌运墨的特点。他所施用的墨色层次分明，用淡墨界定的山石轮廓上复加皴染，用浓厚有味的润墨直接描绘云山，又留白表现云气。他的作品由于墨中水分的减少和强调以笔摄墨，改变了米友仁水墨晕章法的过于沉郁、模糊和令人“发腻”之感，而显得爽朗秀润。董其昌充分运用了“墨分五色”的墨色阶次对比。在黑白的大阶次对比之外，还有浓、焦、湿、润、枯、淡所造成的墨色层次间的对比关系。

董其昌所作的《云山小隐图》卷，平远山水。自识：“黄鹤山樵有《云山小隐》横卷，余得之娄水王司寇家，拟为此图，

高逸图轴





关山雪霁图卷（局部）

玄宰。辛酉夏六月八日识。”图中的断崖和大石多直折线条，披麻皴法颇似黄子久。董其昌后来的画愈加生拙，有老苍的笔意，显然受倪雲林侧笔折带皴的影响。

《关山雪霁图》作于崇祯八年（1635年，乙亥），董其昌逝世前一年。卷末自识：“关全《关山雪霁图》在余家一纪，余未尝展现。今日案头偶有此小侧理（纸名），以图中诸景改为小卷。永日无俗子面目，遂成之。乙亥夏五，玄宰。”图中山峦林壑连绵不断，与他平日画中景不同。虽然此图改自关全，但与关全的画风不同，山石的勾皴与倪雲林晚年的画风相似，以侧折的线条为主，山峦以近于几何形的大小石块相间组合而成，十分近于自然。顾大申跋云：“文敏墨妙，自成一派，适意匠心，不全摹古。”戴本孝跋云：“直以书法为画法。”都是十分中肯的评价。

董其昌的水墨山水画代表作除了上面提到的《秋山图》外，还有他的《平林秋色图》。此图画的是一个幽静的山壑，近处低坡上是一组高树，临水平坡上一个矮亭，对岸高峰，山壑中庭院平林，苍苍莽莽。山石用披麻皴，外轮廓线略重，内皴笔墨颇多变化，干湿互破，呈“暗”不呈“明”，画树也是如此。树叶用墨润而鲜彩。董其昌用笔皆回腕，宛转藏锋，不直率流滑。王原祁谓之：“董华亭论画云，‘最忌笔滑，不为笔使’。”^[1]因此，他的线条沉稳生拙，外柔内秀。

董其昌对于画树，颇有自己的心得。《画禅室随笔》中说：“枝固要转，而枝不可繁。枝头要敛，不可放。树头要放，不可紧。”“画

〔1〕《古缘萃录》卷十，王麓台自题。

秋兴八景（八开选二）



树之法，须专以转折为主，每一动笔，便想转折处，如写字之于转笔用力，更不可往而不收。枝有四枝，谓四面皆可作枝着叶也。但画一尺树，更不可令有半寸之直。须笔笔转去，皆秘诀也。”这真是至理名言，可见他对自然的细心观察和准确把握。

董其昌更大的长处在于尤重用墨之法，水墨画兼擅泼墨、惜墨的技巧，浓淡、干湿自然合拍，着笔不多，却味无穷。张庚记：“麓台云：‘董思翁之笔犹人所能，其用墨之鲜艳，一片清光，奕然动人，仙矣，岂人力所得而为。’又尝见思翁自题画册亦云：‘我以笔墨游戏，近来遂有董画之目，不知此种墨法乃是董家真面目。’又草书手卷有云：‘人但知画有墨气，不知字亦有墨气。’可见文敏自信处，亦即是墨。故凡用墨不必远求古人，能得董氏之意便超矣。”^[1] 验之他的画迹，皆是十分相符的。所以，方薰认为：“学香光而不先悟其用墨之法，譬犹水路而乘舆也。”^[2]

如《潇湘奇观图》，画中表现潇湘一带在雨后山谷川泽中云气飘漫的情景。图右的远山被川泽云气围绕着，蓊郁的云烟由水面向上升腾，充斥于幽壑之间，迎风飘逸，向东流动。中

[1] 《国朝画征录》。

[2] 《山静居论画》。

间是重重危壑，连绵峭峰，树落、丛林、小桥，错落有致，杂而不乱。左方山峦林壑，隐入微茫，深远莫测，意味无穷。董其昌用墨渍出烟云、树林，技法纯熟，墨色鲜润，以疏旷之笔，绘出淡远之景，具自家风格。董其昌称之为“墨戏”。可见，他用墨已达到出神入化的境界了。

董其昌的设色画以《秋兴八景》为代表，现藏于上海博物馆。八幅画用笔设色鲜润光彩，以淡墨勾皴出大体，设色重且醒目，加之艳丽的色彩，呈现出秋色斑斓的光灿，给人强烈的视觉效果。董其昌大部分的设色画是继承了浅绛法的传统，这幅《秋兴八景》显得与众不同。其中一幅题曰：“吴门友人以米海岳《楚山清晓图》见视，因临此幅。庚申九月七日，玄宰。”可见此图作于董66岁之时。此图一河两岸，以浅绛山水法，墨法清润而苍逸，虽说是临米之作，又能抒己胸臆，可说是董其昌设色山水画中的代表作。另外一幅“玄宰，庚申九月五日”的《秋兴八景》图册之一的画，则与此幅全然不同，用笔尖细却不失苍劲，颇似文徵明山水画的细密一路，但明显比文徵明的山水画有沧桑感，画面也较平实。

董其昌的设色画也有先用积墨法，再施以淡彩的。如《仿古山水图册》，画题：“舟次娄江，进写虞山所见之景。玄宰。”积墨法在董其昌之前运用者不是很多，这种方法在淡墨的层层叠加中，展现墨色变化的神奇。他的《秋山图卷》也是运用这种方法来画的。后来清初的龚贤正是以这种积墨法在山水画史上赢得一席之地的。在这种山水画中，设色只是陪衬，墨色的积染占主要地位。

下面我们来看董其昌的大青绿山水。

董其昌的大青绿山水与李思训一派所画的山水在精神状态上完全相反。李思训一派的山水是用刚硬的线条勾斫，然后填色。董其昌的青绿山水则全无刚硬的墨骨。

董其昌在“南北宗”论中将李思训列入北宗之祖。“北宗则为李思训父子着色山水，流传而为宋之赵幹、赵伯驹、伯骕，



青绿山水图轴



昼锦堂图卷（局部）

以至马、夏辈。”董其昌“南北宗”论的理论基础是强调以“淡”为宗，这正和“南宗”画的特色相符。“淡”乃“非钻仰之力”，“淡”乃“天骨带来，非学可及”。而“北宗”的画中刚性线条“精工”而乏于弹性；认真的创作态度、谨慎的精神状态是“北宗”画家的特色，他们不能随心所欲地写意。因而董其昌画大青绿山水全无刚硬的墨骨。他也学过“北宗”画家的画，只不过在后来的实际创作中将之“南宗”化了，即使画“北宗”画家所擅长的大青绿山水，也将这种画“淡”化了，因而董其昌的大青绿山水画能够显现出与众不同的面貌。

现藏吉林省博物馆的《昼锦堂图》是董其昌的大青绿没骨山水画代表作之一。此图绢本，纵41厘米，横198厘米，画的内容是根据宋代欧阳修的《昼锦堂记》之意，描绘宋代仁宗的宰相韩琦的别墅“昼锦堂”。主要画的是韩琦隐居处的山水胜境。境地平远深阔，远岫坡石，山浸水泽，杂树错落，一片新秋景象，生意盎然。当中几间茅屋，石倚翠峰，左临山水，掩于几株高树之下，这就是韩琦的昼锦堂。董其昌在画中自识：“宋人有温公《独东园图》，仇实甫（英）有摹本，盖画院界画楼台，小有郭恕先、赵伯驹之意，非余所习。兹以董北苑、黄子久法写《昼锦堂图》，欲以真率，当彼钜丽耳。”全画用青、绿、赭、朱等多种颜色，无墨骨，有色骨。山石先用浓重的颜色勾括，

然后用重色皴擦，再敷以石青、石绿、赭石等色，以石绿为主，有时绿、青、赭接染。石侧壁多染赭，暗处多染青，并以近于墨的浓色点苔。远山呈紫雾状。杂树或以重色渍点，或以重色簇勾再覆色，或夹勾染朱。全图有很强的夕照光明感，红绿万状，光彩鲜润，却又温雅而不刺目。画法同墨色画并无太大区别，只是敷盖以较重的青绿色，重色的皴、勾、擦、点为色所掩。它不像墨色画那样，能显露出明显的皴法，然而却更能显示出大块、整饬的浑朴感。董其昌用柔润的笔调写出温雅的感觉，呈现出一派极端静穆、文儒的精神状态。

此外，董其昌还有些山水画是仿古人的笔法绘制。

董其昌仿杨升笔法，绘《峒关蒲雪图》。此图为绢本，大堂幅，青绿色兼没骨法。下方坡坨隆起，山不峻而幽邃，溪不深而淳泓。山坳庐舍数椽，堂庑相接，皆作朱棂碧瓦。堂前乔木二株：一作枯枝，通体以深赭色画之；二作红叶，叶用丹砂双勾，树身染以花青。小山临水，青翠欲滴，上作小树数株，或叶勾丹黄，或枝撑鹿角。石棱坡脚，尽染沉绿，惟向阳处作赭色。隔溪青山带雪，黄芦摇风，一叶渔舟荡漾于冻云寒波中，神韵清远高致。

仿倪瓚笔意绘《山水》轴，款云：“此仿倪高士笔也。云林画法，大都树木似营丘，山石宗关仝，皴似北苑，而各有变局。学古人不变，便是篱堵间物；去之转远，乃繇绝似耳。壬戌四月。董玄宰。”此册为绢本，水墨，纵三尺二寸四分，横一尺六寸。溪山远淡，对岸坡上一亭，竹树绕之；临溪巨石、密柳、长松，两两相映。笔意挺秀，气韵深纯。下有“烟客鉴藏”印，后押“董其昌”、“玄宰”二印。

天启四年（1624年）绘《仿子久设色山水图》，款云：“人家在仙掌，云气欲生衣。王右丞诗意。甲子秋七月，为鹤齐老先生写。”此图绘一巨山，其间陵峦迭起，林木掩蔼，人家或隐或现。右角茅亭长空，下半流泉喷壑，侧上庐舍高踞。

山水图册（十开选四）

