

SHORT
USE

上海博物館編

廿五廿四

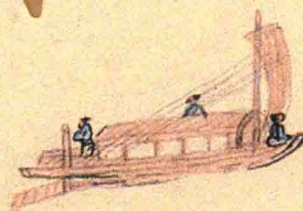
和他的江南

今古幾齊州華屋山
立杖藜徐步立芳洲
主桃花開又落空使人
愁波上往來舟萬事
悠々春風曾見昔人游
只有石橋下水依舊
東流

庚申九月重九前一
日書 並月宮設色

小景八幅之爲秋興

八首 立年



北京大學出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS



上海博物馆编

姜夔

和他的江南



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS



图书在版编目 (CIP) 数据

董其昌和他的江南 / 上海博物馆编. —北京: 北京大学出版社, 2019.6
ISBN 978-7-301-30463-1

I. ①董… II. ①上… III. ①董其昌 (1555-1636) —人物研究 IV. ① K825.72

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2019) 第 084288 号

书 名	董其昌和他的江南 ONG QICHANG HE TA DE JIANGNAN
著作责任者	上海博物馆 编
主 编	杨志刚
策 划	陈曾路
统 筹	高秀芹
责 任 编 辑	张丽娉
特 约 编 辑	曹 媛
书 籍 设 计	曹文涛
标 准 书 号	ISBN 978-7-301-30463-1
出 版 发 行	北京大学出版社
地 址	北京市海淀区成府路 205 号 100871
网 址	http://www.pup.cn 新浪官方微博: @北京大学出版社 @培文图书
电 子 邮 箱	pkupw@qq.com
电 话	邮购部 010-62752015 发行部 010-62750672 编辑部 010-62750883
印 刷 者	北京启航东方印刷有限公司
经 销 者	新华书店
	787 毫米 × 1092 毫米 16 开本 19 印张 340 千字
	2019 年 6 月第 1 版 2019 年 6 月第 1 次印刷
定 价	118.00 元

未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书部分或全部内容。

版权所有, 侵权必究

举报电话: 010-62752024 电子信箱: fd@pup.pku.edu.cn

图书如有印装质量问题, 请与出版部联系, 电话: 010-62756370

目录

- 006 丹青宝筏——董其昌的时代及其艺术超越
 凌利中
- 018 董其昌与传统画学的转捩
 徐建融
- 038 “松江派”、松江画坛与董其昌
 邵彦
- 062 文人画的发展与董其昌
 邵琦
- 076 董其昌书法创作观散论
 金丹
- 090 关于“上博”藏巴金先生捐赠的董其昌诗册
 陶喻之
- 112 宝绘妙迹 神韵特超
 ——故宫博物院藏董其昌书画撷英
 汪元、关键
- 126 群星闪耀
 ——记董其昌《苑西墨禅室画山水图》卷
 庞鸥
- 144 广东省博物馆藏董其昌书画作品撷谈
 任文岭
- 156 《墨缘汇观》中的董其昌
 杨小京

186	晚明江南的松江府：士人生活与社会变化 冯贤亮
208	民抄董宦与晚明江南的城市社会 巫仁恕
224	明后期江南缙绅的居家行为方式 范金民
244	董其昌诸子及董氏第宅 颜晓军
278	董其昌与晚明江南的书画消费 叶康宁
290	明清江南市镇中的园林空间与文化 杨茜

上海博物馆编

苏东坡

和他的江南

北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS



上海博物馆编

姜夔词

和他的江南

北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS



目录

- 006 丹青宝筏——董其昌的时代及其艺术超越
 凌利中
- 018 董其昌与传统画学的转捩
 徐建融
- 038 “松江派”、松江画坛与董其昌
 邵彦
- 062 文人画的发展与董其昌
 邵琦
- 076 董其昌书法创作观散论
 金丹
- 090 关于“上博”藏巴金先生捐赠的董其昌诗册
 陶喻之
- 112 宝绘妙迹 神韵特超
 ——故宫博物院藏董其昌书画撷英
 汪元、关键
- 126 群星闪耀
 ——记董其昌《苑西墨禅室画山水图》卷
 庞鸥
- 144 广东省博物馆藏董其昌书画作品摭谈
 任文岭
- 156 《墨缘汇观》中的董其昌
 杨小京

- 186 晚明江南的松江府：士人生活与社会变化
冯贤亮
- 208 民抄董宦与晚明江南的城市社会
巫仁恕
- 224 明后期江南缙绅的居家行为方式
范金民
- 244 董其昌诸子及董氏第宅
颜晓军
- 278 董其昌与晚明江南的书画消费
叶康宁
- 290 明清江南市镇中的园林空间与文化
杨茜

丹青宝筏——董其昌的时代及其艺术超越

凌利中 / 上海博物馆书画研究部

晚明杰出的上海籍书画大家董其昌（1555—1636）集前人之大成，融会贯通，洞察画坛时弊，及时明智地提出画分南北宗的画学审美观，并从实践加以充分印证，系中国文人画理论史上又一高峰。董氏拈出“笔墨”论，昭示“笔性”论^[1]，翻开了文人画创作的新篇章，亦造就了其于画史上自出机杼、承上启下的重大历史性意义。其后诸如清初“四高僧”、“四王”吴恽、金陵画派、新安画派、武林派等，乃至晚清、近代三百余年画坛，大都在其理论影响之下而成就，形成了一个群体性的文人画创作高潮。董氏超越与引领之意义，检诸元以降七百余年画史，唯有倡导以书入画、开启元代新风的赵孟頫一人可相提并论，可谓其二人“画史两文敏”。

回顾近现代百年美术史历程，无论是书画鉴赏、画史撰写，抑或实践创作，董其昌是文人画史上无论如何绕不开的人物，这一观点几成共识。诸如，视董其昌若神明的吴湖帆（1894—1968），以“宝董室”名斋，珍藏《画禅室小景图》册等细加研习，以求笔墨醇正，有“江南画坛盟主”之誉。作为“近现代书画鉴定学科的奠基者”^[2]，吴氏培养、影响了张珩（1914—1963）、沈剑知（1901—1975）、徐邦达（1911—2012）、王季迁（1906—2003）等后代杰出的鉴定家。其中，吴、张两位代表了20世纪上半叶书画鉴研之高度，沈剑知与徐邦达，一南一北，各尽其长。沈系林则徐（1785—1850）婿沈葆楨（1820—1879）曾孙，1952年后由原海军部复员入职上博，与谢稚柳（1910—1997）同任上海市文管会鉴定委员，为钟银兰书画鉴定恩师^[3]。吴湖帆曾高度评价沈剑知、张珩两人，称后者“洵为少年中英才”^[4]，而认为沈“画派甚正，

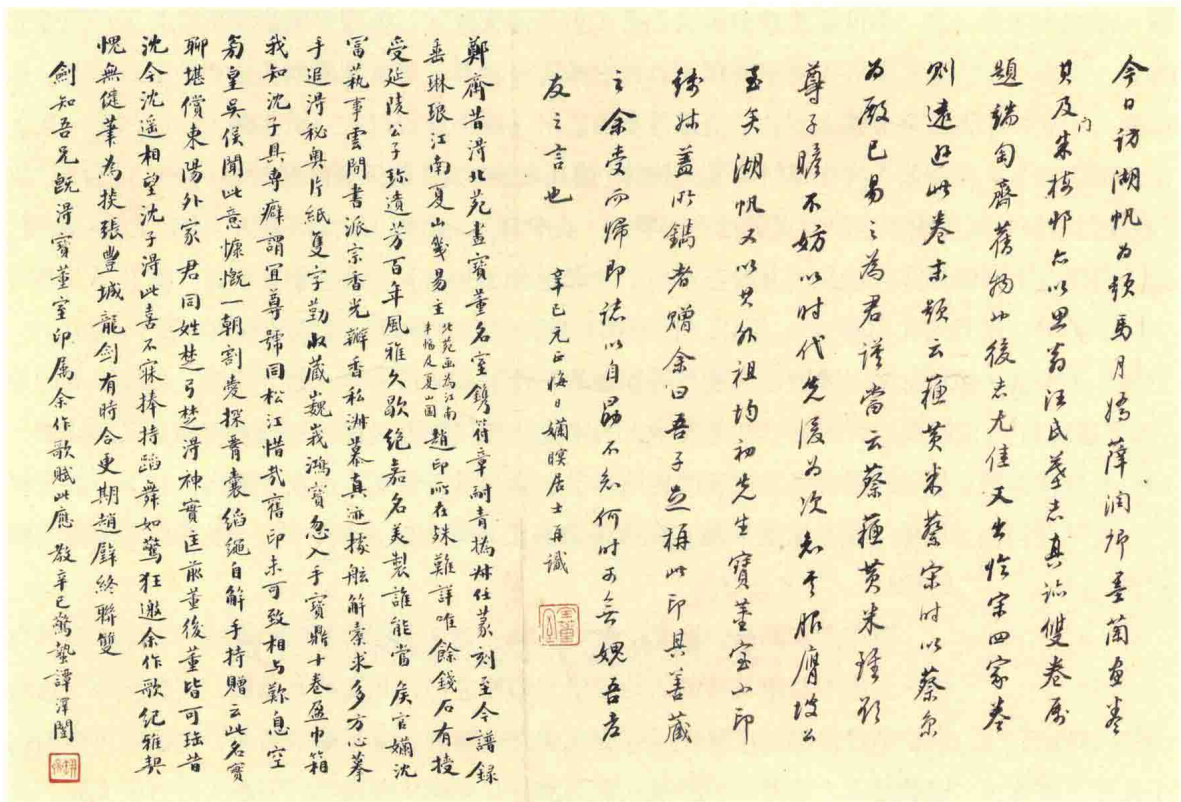


图1 沈剑知题董其昌《行书临宋四家》卷，上海博物馆藏



图2 沈剑知题董其昌《行书内景黄庭经》卷铃印，上海博物馆藏

目光亦不偏，鉴别力殊深刻”^[5]，并于民国三十年（1941）将传自外祖沈树鏞（1832—1873）的“宝董室”印赠沈（见沈剑知题董其昌《行书临宋四家》卷）（图1）^[6]，待若知音后进。沈氏一生鉴藏董氏书画颇丰，书法、山水皆瓣香老董，不仅斋名“宝董室”，且以“画禅室私淑弟子”自居（沈题董其昌《行书内景黄庭经》卷铃印）（图2）。而解放后赴京的徐邦达，从某种程度上，与同受吴氏提携的沈剑知，分别影响了其后故宫博物院、上博数代鉴定者。又如，与吴湖帆亲洽的陆俨少（1909—1993）亦受董氏启发，明确提出“笔性”称谓，以其高下雅俗作为评价作品的标准，称“气息关乎笔性”^[7]。谓与吴湖帆同声契合，亦代表了近现代江南画坛的主流审美。

上世纪五六十年代，美术史于高校设立，撰写中国绘画史成为了一门独立人文学科，其间涌现了大批中外著名学者，对董其昌的关注亦曾活跃一时。从上海书画出版社“董其昌书画艺术国际学术研讨会”（1989）、纳尔逊·艾金斯艺术博物馆何惠鉴主持的“董其昌的世纪”展及国际研讨会（1992）、台北“故宫博物院”“董其昌法书特展”（1993），至澳门艺术博物馆“南宗北斗：故宫、上博藏董其昌书画艺术展”及研讨会（2004）、波士顿美术馆“董其昌及其时代”（2006）、台北“故宫博物院”“妙合神离：董其昌书画特展”（2016）、东京国立博物馆“董其昌和他的时代”（2017）等，数十年间，规模不等的专题展、研讨会、文集图录较为丰富。现代学者对董氏于画史重要意义的认识，与以吴湖帆等为代表的传统画学一脉相承，且更为普及（面向公众），甚至提升至“看不懂董其昌，说明还未真正理解中国书画”^[8]“董其昌是中国书画的标尺”^[9]之高度。

饶有意味的是，逾半个世纪以来，除三十年前上海举办过一次学术研讨会外，上述涉及董其昌的活动皆于大陆外进行，尤其是专题展，空白至今，这与大陆学者未曾忽视董氏研究的现状反差较大。究其缘由诸多，主因或可概为：较难把握。笔者二十年前入职上博，有幸师从钟银兰、了庐（曾得张大壮、吴湖帆等点拨），皆谆谆告以从董入手，可纵可横，易于理解文人画妙处。笔者亦直觉多年来于鉴定方面得以些微进步皆获益于此，亦感吴湖帆评介沈剑知之言，实为肺腑。其间，学习过往与董氏相关的展览、图录与论著，得益匪浅。然个中甚觉遗憾的是，董氏书画真赝之界限甚为模糊，以三十年前（1989）规模空前的《董其昌的世纪》、大陆首部《董其昌画集》^[10]两书为例，真赝相杂，量不在少；1999年《中国绘画全集》中亦不乏可商榷处。其后，情形颇有好转^[11]，但总体而言，董氏之书画真伪问题，至今缺乏实质性推进，探讨空间巨大。辨伪识真，系撰写画史前提，反之，不仅妨碍理解董氏艺术精髓，更影响由之贯穿的文人画史的研究推动而演为障碍。

有鉴于此，加之董其昌本为上海人，上博又是其书画的重要收藏和学术研究机构，本次隆重举办的大陆首次“丹青宝筏：董其昌书画艺术大展”于上博而言，可谓含义丰富。本展以上博馆藏为主，遴选海内外15家重要机构的相关作品计154件（组），分为三个部分：（一）董其昌和他的时代。主要包含两条线索：董其昌的古书画鉴藏（包括其师友在内，曾经鉴藏并对他们的画学理论、创作探索产生影响的前代书画家代表之名品），以及对董氏艺术、人生与画学思想具有深远影响的前辈墨迹。旨在探讨董氏置身的“时代土壤”，梳理其于书画理论、创作实践两方面的师承脉络与艺术渊源。（二）董其昌的艺

术成就与超越。以董氏创作时间为序，大致分为早、中、盛、晚四个时期：即血战传统期（五十岁前）、兼容并蓄风格形成期（五十一至六十二岁）、成熟期（六十三至七十二岁）、人书俱老天真烂漫期（七十三至八十二岁）。展品包括传世所见其最早画作（《山居图》扇；三十五岁）至绝笔（《细琐宋法山水图》卷；八十二岁）跨时四十八年间的创作，且尽可能涵盖其各时期代表作，旨在较全面地呈现董氏的艺术成就。（三）董其昌的艺术影响与作品辨伪。包括受董其昌影响的主要画派、画家之作，并关注与董氏书画代笔、作伪相关的艺术家。同时，本部分不回避对某些传世名品真伪公案之呈现（如两本《烟江叠嶂图》卷、《各体古诗十九首》卷/册、《林和靖诗意图》轴/《疏树遥岑图》轴等），亦涉及《中国绘画全集》相关名品之辨析。旨在呈现该展艺术性、经典性与学术性的统一，为推动学术研究的深入，提供一个开放的讨论平台。

董其昌的时代及其艺术超越

一个有趣的美术史现象，即发端于晚明游寓松江的“松江派”开创者宋旭，导引了以其弟子赵左、宋懋晋为首的“苏松派”之自立门庭，宋懋晋入室弟子沈士充继创“云间派”之目，与董其昌“多所师资”^[12]的顾正谊所创“华亭派”一起，形成了“松江派”主干。然之后，董其昌倡导“笔墨”论，并于实践上获得超越，触发了“松江派”子弟的纷纷改弦易辙，先后向董氏靠拢，甚而成为替老董代笔的健将。重检个中历程，不难发现，宋懋晋等人客观上起到了推波助澜之作用。

宋懋晋（约1559—1622后），字明之，华亭邬桥（今上海奉贤）人，云南参政宋尧武（1532—1596）从子。幼喜绘事，与赵左双双受业于宋旭门下，始参宋元遗法，以“富有丘壑”“位置得当”著称，与赵左抗衡，亦深为董其昌、邹迪光（1550—1626）等大家推重。

晚明画坛，原先引领画坛主流的吴门画派，其后续画家已逐渐暴露其陈陈相因之习，正如董其昌友范允临（1558—1641）一针见血地指出：“今吴人目不识一字，不见一古人真迹，而辄师心自创，唯涂抹一山一水，一草一木，即悬之市中，以易斗米，画那得佳耶！间有取法名公者，唯知有一衡山，少少髯髯，摹拟仅得其形似皮肤，而曾不得其神理。曰：‘吾学衡山耳。’”^[13]犹如宋旭、宋懋晋^[14]等，董其昌所处的明末画坛，面临并需解决的主要有以下四大问题：一是反思吴门画派及其后续的局限^[15]；二为总结浙派及其末流之失；三需摆脱史无前例艺术商品化的巨大冲击^[16]；四是需从艺术史发展高度梳理



图3 明 宋旭《名山图》册之四开，上海博物馆藏

前代画史并寻求出超越的理论。而以“富有丘壑”著称的宋懋晋画风，力图以师法自然“丘壑”改造吴门末流之纤弱笔墨，明显继承了宋旭的画学主张，亦代表了当时董其昌“笔墨”论未予形成前的主要思潮之一^[17]。

宋旭（1525—1606后），字初旸，家樵李石门，号石门山人。隆万间布衣，以丹青擅名于时，尤重游历名山，观察自然，黄山、雁荡、辋川、浙江名胜等皆有其足迹，诸如《名山图》册（图3）包括五台、太华、白岳、九华山诸名胜，上博另藏《浙景山水图》册中绘有飞来峰、山阴兰亭等二十景^[18]，故宫藏《匡庐瀑布图》轴^[19]等。遗憾的是，宋氏此番努力，以今视之，实未获成功，即便于彼时微词不断，不是被唤作“画史”（乔孟万历四年[1576]题宋旭《新



图4 董其昌题顾正谊作《秋林归棹图》卷（局部）

安山水图》卷）^[20]，即认为“每以工力擅场”（石斋万历七年[1579]题孙克弘《春花图》卷）^[21]，或称“名手”（程正揆题《新安山水图》卷）^[22]而已。

可以说，宋旭与对董其昌画学思想影响最大的顾正谊、陆树声（1509—1605）、莫如忠（1509—1589）、莫是龙（1537—1587）等系出同一起跑线，他们同创芑山诗社，互为艺友，探讨切磋。万历十一年（1583），宋旭与莫如忠父子、冯遂、冯大受等同游长泖，吟诗作画，董其昌亦参与其中，时年二十九岁^[23]；七年（1579），莫是龙偕董氏同观其为宋旭作《山水图》卷，其昌时年仅25岁（同上）；而五年（1577）秋，顾正谊作《秋林归棹图》卷（图4）（嘉德2011春608号）赠友，莫是龙、吴治、丁云鹏、陆应阳、

冯遂等诗跋倡和，其中亦有董其昌，从书风看，当系目前所见其最早墨迹，时年二十三岁左右^[24]，正值学画之始。上述阶段，系董氏尚处入门研画时期，沉迷于宋人丘壑、元人笔墨之中，反复血战于宋元传统。万历十五年（1587），终有所觉，发现了一个至关重要的问题：“余尝欲画一丘一壑可置身其间者，往岁平湖作数十小帧题之曰：意中家。时检之欲弃去一景俱不可，乃知方内名胜，其不能尽释，又不能尽得。自非分作千百身，竟为造物者所限耳。”^[25]

“竟为造物者所限”“方内名胜，其不能尽释”，不正亦是宋旭等无法超越古人之症结所在！同样不仅有待董氏的理论回应，且需回答时人困惑，即“人见佳山水，辄曰如画；见善丹青，辄曰逼真”。（同上）究竟是“逼真”佳，亦是“如画”好？该困惑之实质，便是文人画中笔墨与丘壑、自然主义与表现主义等诸多表现形式于思考方式上矛盾的集中体现。对此，董氏高瞻远瞩地提出了著名的“笔墨”论：“以蹊径之奇怪论，则画不如山水；以笔墨之精妙论，则山水决不如画。”（同上）将笔墨从丘壑中完全抽象独立出来，成为一种具有独立审美价值的绘画语言，意味着文人画进入了一个全新阶段。中国的文化精神，不仅可借宋人平淡天真之丘壑、元人萧疏简远之境得以呈现，亦可凭借抽象笔墨予以体现，并含蓄地表现艺术家各自不同的气质禀性与文化性格，即“笔性”（笔墨性格）^[26]。“笔”指的是董其昌“画树之窍，只在多曲，虽一枝一节，无有可直者，其向背俯仰，全于曲中取之”（见高士奇题董《山水画稿》册）；“性”系指“乃为士气”的文化性格。这里的“笔”又是绘画性的象征，“性”乃文化性的象征。因此，“笔性”成了文化性与绘画性高度统一的指称。有“笔”无“性”，便如董其昌所言，“纵然及格，已落画师魔界，不复可求药矣”，即成为概念化的绘画而已。从某种程度上而言，文化性高于绘画性；有“性”无“笔”，则沦为伪逸品，故董又提出“逸品置神品之上”，以警示世人。董氏眼中，不同的“笔墨性格”，犹如司空图《二十四诗品》中所细分的含蓄、雄浑、冲淡、疏野、高古、清奇等二十四品不同的审美趣味，“大都诗（画）以山川为境，山川亦以诗（画）为境”（同上）。故“笔性”不同，亦有雅俗高下之别，如“诗品”论一样成为辨别画家作品不同风格及高下雅俗的抽象标准，以体现“平淡天真”、达到“化阳刚为阴柔”等契合中国传统文化精神的“笔性”为尚，而刻露便硬、气息张扬、霸悍浮躁与传统文化精神相悖的笔性，则“非吾曹当学也”（同上），系董氏“画分南北”论加以深化后的又一具体阐述。董氏倡南宗，然非贬北（如本展董题戴进《仿燕文贵山水图》轴等）（图5），应作活解。可贵的是，董其昌以其《秋兴八景图》册等作品，从实践加以充分印证其理论，所达文化高度，足以与元四家及唐宋