

董其昌書畫編年圖目上

齊淵
編著



人民美術出版社

人民美術出版社

董其昌書畫編年圖目

(上集)

齊淵 編著

图书在版编目 (CIP) 数据

董其昌书画编年图目 / 齐渊编著. —北京: 人民美术出版社, 2007.6

ISBN 978-7-102-03989-3

I. 董… II. 齐… III. ①汉字—书法—中国—明代②中国画—作品集—中国—明代 IV. J222.48

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 081755 号

《董其昌書畫編年圖目》序

程大利

董其昌，一個離開我們三百七十多年的歷史人物。關於他的話題一天也沒有停止，他的影響實在太大了。對於他的筆墨藝術成就，雖有認識程度的差異，但基本不存爭議。一直震蕩後世四百餘年的『南北宗論』則是聚訟不止的分歧焦點，以致於因此而衝淡了對他藝術的研究。一個藝術家對歷史的貢獻是作品，對董其昌書畫藝術成就的認識正隨着歷史的發展而愈益清晰，稱董其昌為『一代偉人』的黃賓虹明確認為『士夫之畫，華滋渾厚，秀潤天成，是為正宗。』傳抱石更說他是『畫壇中興健將，畫壇唯一的宗匠，他有卓絕的學識和沖淡的境界，祇要把他的《畫旨》和《畫眼》細看一遍，就可見一斑了。』而二十世紀初始，西方文化觀念的涌入和庸俗社會學的干擾，使我們對董其昌的研究走了很多彎路，數十年批判之聲不斷，以致使人們難得靜下心來認識研究他的每一幅作品和這些作品產生的巨大影響。

我們今天應當怎樣看待董其昌及其書畫藝術？把董其昌放在中國美術史的群峰中去比較，會發現他是元代以後把『萎靡翻成燦爛』（傳抱石語）的一代新的高峰，而且是一座難以逾越的高峰。從中國書畫藝術的本體來看待董其昌的作品，我們更可以發現，董其昌的書畫藝術集中體現了中國傳統藝術哲學的奧妙和筆墨精神的宏大，集中體現了中國士夫文化和文人藝術的主要特徵，並從董氏書畫進入到中國傳統文化的最高境界。正因為如此，他的書畫作品不僅籠罩了整個清代，直到今天還有着巨大的影響，董其昌依然無法取代，依然是燦照後人的一代藝術宗師。在他身上，體現了中國傳統藝術的至高境界——人與自然、人與社會、人與自我的高度和諧。而這一點正是西方藝術和當代中國藝術所欠缺的。

董其昌的書畫藝術成就來自筆墨實踐。首先建立在對中國傳統書畫藝術的認識和鑒賞能力上，同時勤奮臨摹與刻苦研究，使他能脫出前人，形成獨特面目。而且他才、識、膽、力俱佳，對前代藝術大師的優缺點了然於胸，並加以裁舍。在書法上，董其昌遍習魏晉唐宋諸名家，而對顏真卿、米芾等人用功尤深。故其書法風格端莊凝重，精美雅麗，用筆則虛和靈動，不拘一格。在繪

畫上，董其昌繼承了唐宋以來文人繪畫的優秀傳統，並將深厚的書法技法融入繪畫之中，不僅擷取自然山水的精神氣韻，還向欣賞者傳遞了筆墨自身的情趣和妙曼，更傳達了繪畫者自身的審美情趣與精神指歸。他要求畫家要『讀萬卷書，行萬里路』，既要以古人為師，更要以天地自然為師，循自然之道，見天地精神；他遵崇『外師造化，中得心源』的古訓，使夫象外之象，景外之景，韻外之旨，韻外之致，皆供其驅馳而現於筆下。畫內之景，畫外之味，思與景諧，筆與神通，妙造自然，著手成春，以『追光躡影之筆，寫通天盡人之懷。』（王夫之語）能取會風騷之意，本乎天地之心，『囊括萬殊，裁成一相。或寄以騁縱橫之志，或託以散郁結之懷。』要能味味外之味，體象外之象，使筆與意合，意隨筆遣，隨物賦形，盡萬物之態，萬類由心，筆補造化，渾然天成，不留痕迹。他對中國藝術精神的理解是極其深入的。

他不僅是一位傑出的畫家，還是一位傑出的鑒賞家，用畢生的精力研究在他之前的書畫遺存和理論成果，在此基礎上建立起自己的理論——『南北宗論』。『南北宗論』雖有偏頗，但帶給後人的影響是巨大的，帶給後人的思攷和啓迪也富有積極的意義。中國的文人繪畫開始超越對客觀物象的描摹，尋找自我的價值，並通過畫境的創作解放自己的心靈。因為『善畫者師物不師人，善於學者師心不師道，善為詩者師森羅萬象，不師先輩。』（袁宏道語）董其昌的繪畫恰恰是『見道』之作。由於有深厚的學習傳統的基礎，使得他有條件反叛前人，自我作法，根於經典却又超越經典。這也是中國畫藝術的學習和創作規律。

董其昌強調心悟，強調以心應物，以情應心，作畫不為造物役。董其昌的書畫藝術沒有功利色彩。在他的心中，藝術是純粹的，完全是心靈需要。他寫字作畫，完全進入了一派安詳寧靜，散淡沖和的境界，他的心已經與作品融為一體，繪畫不再是一種負擔，而成為享受，沒有痛苦，只有愉悅，正因為如此，董其昌從書畫藝術中發現了養生之道，發現了『烟雲供養』。因為『畫之道，所謂宇宙在乎手者，眼前無非生機，故其人往往多壽。至如刻畫謹細，為造物役者，乃能損壽，蓋無生機也。』這句話被歷史一直證明着，這正是中國書畫藝術的奇妙之處。大約也是讓西人難於理解的地方。

董其昌主張藝術家要純潔自己的心靈。因為祇有純淨、靜謐的心靈才能抽繹、表現天地之大美，才能含道暎物，澄懷味象，像倪雲林那樣，『洗盡塵滓，獨存孤迥。』像惲南田那樣『遷移造化而與天游。』才能體驗自然的真意，使澄澈的自然山川映照自己光明朗徹的心胸；才能不事刻削，

渾然天成；才能如山川之有雲霧，草木之有華實，充滿勃郁而見於物外。他精通禪理，懂得簡約才能高華，繁縟却落下乘，故其繪畫自然簡淡，藏而不露，虛和空靈，是藝術的最高境界。

董其昌的書法和繪畫都表現出一種安詳的韻味。在董其昌的繪畫中，我們看到的是在現實生活和世界中并不存在的、充滿靈性的心中山水，筆法輕盈，用墨散淡。近處的湖水山石，遠處叢林掩映的茅屋，曲折蜿蜒的小徑，縹緲虛無的浮雲，似有似無的山峰，沒有一絲塵世間的煩濁。董其昌的書法也同樣的安詳，除了草書中略微流露出的狂放和激越外，我們似乎可以感覺到董其昌書寫時拋棄一切煩惱、心中一片空明的狀態。心情狂躁不安的人是永遠無法寫出董其昌那樣的書法，畫出那樣的畫面的。晚明中國社會的動蕩和血雨腥風在董其昌的書法和繪畫之中看不到，政治鬥爭的凶險和人心的詭異也看不到，也沒必要看到。這也正是書畫藝術『成教化，助人倫』的社會功能之外的另一個功能——悅人怡性的功能，它可以為政治服務，但它更可以為人性服務。書法和山水畫可以不反映現實社會生活，但它憧憬着人與自然的高度和諧，謳歌自然的同時，安撫自己的心靈，求得愉悅和淨化。董其昌的偉大貢獻正在這裏。而董其昌對藝術的定力，他的從容而又執着值得我們永遠學習。

基於這種認識，我們認為有必要為董其昌作一本圖錄，讓研究者和廣大讀者從盡可能完整翔實的作品資料中去了解這位偉大的藝術家，通過盡可能多的作品在人生各階段的演變軌迹去發現一個藝術者的獨特道路。在此，謹向為本書花費十數年心血的齊運通先生致以感謝。是為序。

二零零七年五月二十五日 於師心居

刊落浮華見天真

雒三桂

明代的松江，即今天的上海，產生過不少傑出的藝術家。從明王朝開國之日起，松江籍的藝術家就不絕于書。在這些藝術家中，有著名的沈度、沈粲兄弟，還有著名的陸深、莫是龍、陳繼儒等，在書法和繪畫藝術上都有極深的造詣。到了晚明，松江產生了一個更為著名的藝術家，那就是董其昌。

董其昌（一五五五—一六三六），字玄宰，號思翁、思白，別署香光居士，松江府上海人。後來，因為想避開朝廷對松江的沉重賦稅，遂避入與松江相鄰的華亭縣，并于應科舉考試時改籍華亭。

萬歷十六年（一五八八），董其昌赴南京鄉試，因文采超群而得到著名文學家王世貞的賞識，并考取了舉人。第二年，董其昌赴北京會考，會試得第二名，廷試時得第四名，賜同進士出身，改庶吉士。在庶吉士任上，董其昌做了一件驚人的事。當時，禮部侍郎田一俊以教習卒于官，董其昌請了長假，跋涉數千里，將田一俊的棺槨護送回家鄉安葬。

進入官場的董其昌，迅速被卷入了明末紛亂官場的激烈爭鬥。從萬歷十八年到天啓二年的三十餘年中，董其昌在官場一直處于反反覆復、時起時落的狀態。在此期間，董其昌做過翰林院編修、湖廣按察副使、福建按察副使等。天啓皇帝在東宮的時候，對董其昌的印象很好，董其昌因此得以充任太子講官。而不久就被出為湖廣按察副使，董其昌很不得志，稱病歸鄉。不久，又被起用督湖廣學政。在湖廣學政任上，因為董其昌沒有答應權勢人家的請託，為勢家所怨，唆使數百人鼓噪攻擊，將公署毀掉。董其昌不得已，拜疏求去，萬歷皇帝不允許，而下令有司查辦，但董其昌還是辭官而去。又起用為山東按察副使、登萊兵備、河南參政等職，董其昌都沒有前去赴任。

天啓皇帝即位後，董其昌被起用為太常少卿，掌國子司業，天啓二年擢太常寺卿，兼侍讀學士。此時，《神宗實錄》開始修撰，董其昌奉命蒐集史料，廣采博徵，成書三百冊；又采用官中有關史料，別為四十卷，仿照前代史書體例，每篇係以論斷。修成之後，得到天啓皇帝的嘉獎。第二年，擢禮部右侍郎，協理詹事府事，不久轉左侍郎。天啓五年正月，拜南京禮部尚書。此時，正是閹黨魏忠賢橫行的日子，黨禍酷烈，東林黨人與閹宦之間的鬥爭正處於激烈的時期，董其昌對激烈的政治鬥爭充滿恐懼，深自引遠，天啓六年便告病還鄉。崇禎四年（一六三一），董其昌又被起用為禮部尚書，兼掌詹事府事。到崇禎七年，董其昌又一次要求辭官返鄉，詔加太子太保致仕。回鄉兩年之後，董其昌便去世了，享年八十二歲。

在中國藝術史上，董其昌是一個非常特殊，又影響巨大的人物。而董其昌之所以為董其昌，除了自身的才華悟性外，還有兩方面的原因，一是良好的觀摩晉唐古人書畫名迹的機遇，二是現實官場的巨大壓力。

董其昌早年的書法繪畫水平并不高。他十七歲應科考的時候，曾經因為書法水平不好而被當時的松江知府衷貞吉故意黜為第二等，董其昌因此而開始發奮。晚年的董其昌曾經回憶說：

郡守江西衷洪溪（貞吉）以余書拙，置第二，自是發憤臨池矣。初師顏平原《多寶塔》，又改學虞永興，以為唐書不如晉、魏，遂仿《黃庭經》及鍾元常《宣示表》、《力命表》、《還示帖》、《丙舍帖》，凡三年，自謂逼古，不復以文徵仲、祝希哲置之眼角。^①

這些話當然稍有些過分，因為董其昌的書法並沒有超過文徵明，但他從青年時期起就努力臨池，學習魏晉人書却是可信的。從董其昌傳世的墨迹來看，許多墨迹仍然保留了顏真卿的筆法結體，祇是其點畫感覺更加秀雅而已。對魏晉書法的深入研究學習，也賦予了董其昌書法以散淡高雅的神韻，這種神韻正是董其昌同時代的書法家們所缺乏的，也正是這種神韻使得董其昌的書法贏得了清代幾代皇帝的喜愛和提倡。王鐸的書法也多從魏晉人來，但王鐸對魏晉書法筆法的體悟更深，加上王鐸對米芾書法的精深鑽研，所以其書法在技巧上遠過董氏，而其神韻則接近唐人，既有魏晉書法多變的筆法和雄勁的筆力，更有唐人書法的雄肆奔放。取法晉人也使董其昌的書法從一開始就站在了一個比較高的位置上。

大約在董其昌二十歲至三十五歲之間，董其昌獲得了一個非常好的機遇。當時，董其昌還僅僅是一個秀才，迫于生計，曾在浙江平湖、嘉興等地的一些富豪之家教過家館。正是在這個過程中，董其昌結識了明代著名收藏家項元汴。項元汴收藏極富，堪稱明代第一，許多魏晉唐宋直至元代的著名書畫作品都被他所羅致。而董其昌在認識項氏之後，得以『盡發項太學子京所藏晉唐墨迹，始知從前苦心，徒費歲月。』^②就前文所引董其昌的話來看，在見到項子京所藏晉唐墨迹以前，董其昌所臨寫的對象顏真卿的《多寶塔碑》、鍾繇的《宣示表》、《力命表》一類，都是古代碑帖拓本，而《宣示表》、《力命表》和《丙舍帖》是否鍾繇的作品都靠不住，因此董其昌從其中所能吸收的書法藝術精髓是有限的。觀賞碑帖拓本的感覺和觀賞古人墨迹原迹的感覺是完全不一樣的，碑帖拓本經過了刻碑人的修改，加上風雨的剝蝕，徒有間架，神采却和原迹相去甚遠，尤其是筆法，經過鐫刻之後，已經使人很難感受到原迹筆法的來龍去脈。晉唐墨迹原迹却恰恰相反，不僅能够使人清楚地見到古人書寫的筆法原貌，而且濃濃的書卷氣也陶冶着觀賞者的心靈。董其昌正是從這些晉唐墨迹中悟到了古人的筆法，還悟到了書卷氣之所由來，頓然覺得以前的臨習是白費工夫。所以，項氏的書畫收藏是董其昌的藝術得以提高的第一個重要機緣。

董其昌為官于北京之後，獲得了更多的研習古人書畫的機遇。首先是韓世能。董其昌在翰林院時，韓世能是老前

輩，同時還是一位書畫收藏大家。董其昌與韓世能的關係非常親密，因此韓世能常常將自己所收藏的古代書畫名迹借給董其昌觀摩臨寫，這些名迹包括西晉陸機的《平復帖》以及傳為王羲之所書的《曹娥誄辭》絹本真迹等。其次是吳廷。吳廷的收藏也非常豐富，董其昌從吳廷處也見到了許多古人書畫名迹。此外還有當時朝廷中的其他一些高官，祇要其家中有書畫名迹收藏，董其昌都要想辦法看一看。當時在朝廷為官而家中富于收藏者經常互相聚集，欣賞收藏。後來在《墨禪軒說》中董其昌回憶說：

又長安官邸收藏鑒賞之家不時集聚，復于項氏所見之外，日有所增。如韓館師之《內景黃庭》，楊義和書；殷司空之《西升經》，褚登善書；楊侍御之《絕交書》，王右軍書（《停雲館》定為李懷琳者，誤）；王奉常之《汝南公主志》，虞永興書；王司寇之《太宗哀冊》，褚河南書；米元章之《西園雅集》小楷，楊凝式之《韭花帖》正書，更僕不數，皆得盤旋翫味，稍有悟入。

因為古代藏家自秘其珍，一般人很難見到，學習書法有許多障礙，這也是古代真正的大書法家比較少見的一個原因。董其昌恰恰比其他他人幸運，得以目睹眾多藏家的寶貴珍藏，極大地開闊了自己的眼界，也迅速提高了藝術審美水平。至于和其他晚明著名文人的交往，如袁宗道、陶望齡、焦竑等人，都對董其昌藝術水平的提高大有幫助。畢竟，藝術是與學養分不開的，沒有高深的文化修養，便不可能達到高的藝術境界。董其昌也在對古代書畫名迹的經常研讀中培養出高超的藝術眼光，成為傑出的藝術鑒賞家和鑒定家，這些修養又反過來哺育了董其昌的書畫藝術，使得他很早就認識到書法要以晉人為榜樣。在五十餘歲時所作的《跋官奴帖》中，董其昌曾談到自己二十多歲時在南京第一次見到《官奴帖》的唐代摹本，十分震驚，而直到二十年後，才又一次見到了《官奴帖》，心中快慰無比，立即加以臨寫，并說第二次見到此帖，「快吾二十年之積想，遂臨此本云。抑余二十年時書此帖，茲對真迹，豁然有會，蓋漸修頓證，非一朝夕。假令當時能致之，不經苦心懸念，未必契真。懷素有言：豁焉心胸，頓釋疑滯，今日之謂也。」二十多歲時候的震驚是因為在此之前董其昌所臨寫效仿的不是王羲之，而是顏真卿和鍾繇，顏真卿的書法風格既和董其昌天性不合，而鍾繇的書迹又靠不住。王羲之書迹的出現，無疑給董其昌帶來了巨大的影響，使他的藝術進入了一個新的天地。從二十幾歲到五十幾歲，董其昌書法藝術的進步確實是一個漸悟的過程，一方面他在藝術精神上逐漸接近于晉人，另一方面隨着水平的提高，他開始用挑剔的眼光審視前代的一些大家，特別是趙孟頫。精神上的接近使他體悟到晉人書法的自然淡遠，并力圖在自己的書法中得到體現，這一點董其昌做得比較好。五十多歲重見王羲之《官奴帖》而喜悅臨寫，祇是說明自己多年的體悟和積疊得到了較好的印證。而用挑剔的眼光審視前代大家，董其昌做的稍微有些誇張。他多次批評趙孟頫，指出趙孟頫的書法在筆法、結字和章法方面的不足，并認為「今眼目為吳興所障」，應當衝破，這是正確的，因為趙孟頫對元明書壇的籠罩確實影響了書法的發展。但董其昌批評趙孟頫的不足，還在于想開宗立派，自己豎起一面大旗。同樣是宗法晉人，董其昌認為趙孟頫過于追求形似，有些作意而書，不够自然，而他

自己則追求神似，而且書寫自然。他說『趙書無弗作意，吾書往往率意。』并稱『自元人後，無能知趙吳興受病處者，自余始發其膏肓在守法不變耳。』^②其實趙孟頫并非守法不變，而是集中精力追求端莊雅麗，而且各體皆能，無不精擅。董其昌雖然號稱追求神似，實際上却祇擅長行書，楷書雖然像行書一樣清俊淡雅，但功夫一般，草書可以說不入流，篆書和隸書根本不會。

在董其昌的書法風格定型之前，董其昌也曾經嘗試性地學習唐人和宋人的書法。唐代書法家用力最多的是顏真卿，這一點我們在前文中已有提及。而宋人書法董其昌下功夫最大的是米芾，這也是正常的，因為蘇軾的書法全憑天運，可賞而不可學；黃庭堅的書法人為造作的痕迹太重，學黃祇能走入狂怪醜陋一路，不符合董其昌的性格和審美理想；蔡襄的書法太過於循規蹈矩，缺少創意，也不值得學習，剩下的便祇有米芾了。米芾的書法勁健爽利，活潑多姿，筆法多變，遠過前人，非常值得研究學習，所以董其昌對米芾的書法曾下過相當的功夫。後來他還宣稱自己的筆法『皆是顏尚書、米漫士書法得來，書家當有知者。』^③又稱自己運筆『得米元章骨髓，非敢自譽，書道本如是，歷代皆迷耳。』^④可見米芾在董其昌心中的地位。

從董其昌的學書經歷和書法作品來看，在學習前人的過程中，董其昌有自己的選擇標準，後人常常用『淡』字來形容董其昌的書法風格和神韻。董其昌的『淡』自有自己的韻味，淡得雅致，淡得天真，淡得安詳。董其昌臨寫古人的法帖，基本上是按照自己的想法和感覺在臨摹，並不追求外在的形似。或者說，前人的法帖不論風格有多么大的變化，董其昌祇在其中尋找那一點『淡』的成分，凡是不符合這個標準或感覺的，董其昌一律扔掉不要。所以，董其昌才能在鍾繇、王羲之、顏真卿、張旭、懷素、蘇軾、米芾等風格神韻截然不同的歷代書法藝術家的作品之中尋找到自己想要的東西，也才能將這些風格各自不同的書法家的作品按自己統一的標準捏合到一起。爲了追求淡雅的神韻，董其昌甚至用了一些與眾不同的手法。

首先是淡墨的運用。董其昌的作品很少使用濃墨，即使有時使用也被細如游絲的娟秀點畫所衝淡。因此我們在董其昌的作品中看不到像王鐸書法那樣的濃墨作品，董其昌的書法作品也因此而祇能局限于較小的篇幅和較小的字體，一旦字體較大，或篇幅較長，董其昌便有點把握不了。所以如果有一幅尺幅很大的董其昌的書法作品，多半是假貨。同樣，董其昌的繪畫作品也都很小，用筆用墨也和書法一樣淡雅天真。大幅的號稱爲董其昌所作的繪畫作品一定是贗品。

其次是用筆的虛和靈動。董其昌對傳統筆法下過相當的功夫。盡管董其昌沒有像趙孟頫那樣公開講筆法千古不易，却深知筆法對於毛筆書法的重要性，所以他下大功夫臨習米芾。在談到臨寫的《海岳千文》卷後董其昌曾跋曰：『大都海岳此帖，全仿褚河南《哀冊》、《枯樹賦》，間入歐陽率更，不使一實筆，所謂無往不收，蓋曲盡其趣。』^⑤確實，米芾從褚遂良的筆法之中受到過很大的啓發，而在唐代的楷書家中，褚遂良的筆法是最爲靈活多變的。米芾既學

過歐陽詢，又將褚遂良的精湛筆法融會貫通，就形成了自己全新的風格。董其昌看到了這一點，所以他像米芾一樣先博采衆長，再着力學習米芾本人。他非常推崇米芾，認為米芾既繼承了前代書家的優長，又獨具個性。而米芾之所以取得巨大的藝術成就，也在于他勇于變法，敢于學古而變：

昔錢穆父斥米芾書皆類刻畫，勸其當以勢勝，元章頓悟，盡去前時所學而成自家書體。此如悟道禪道，剔肉還母，拆骨還父，呵其佛，斥其祖，盡變前時面目也。^⑥

他喜愛米芾，從米芾的書法之中領悟到『勢』的重要性，並將其運用到自己的繪畫之中。董其昌還說：『米海岳「無垂不縮，無往不收」，此八字真言，無等等咒也。』^⑦『無垂不縮，無往不收』的筆法運用，使點畫含蓄蘊藉，具有了無限的聯想空間。善用中鋒和藏鋒，更容易達到這種藝術效果，從南朝以來就有許多書法家和書法理論家談到過這一點，真正在自己的書法中實踐的人却并不多。董其昌曾專門論述藏鋒的重要性，他說：

書法雖貴藏鋒，然不得以模糊為藏鋒，須有用筆如太阿剗截之意，蓋以勁利取勢，以虛和取韻。顏魯公所謂以印印泥，如錐畫沙是也。^⑧

嚴格地說，這個觀點並不是董其昌的發明，他祇是根據自己的體會重新強調了前代書法家們的觀點，強調得更為鮮明而已。對照王羲之的書法作品我們可以知道，王羲之的盡管沒有具體的理論，却早就在具體的實踐中達到這個要求了。正因為非常重視筆法的研究，所以董其昌的書法用筆能夠于精微處見精神。在董其昌的許多傳世作品中，我們都能看到點畫之間細若游絲的連筆縈帶和左右顧盼的相互呼應，正是這種縈帶和呼應表現着董其昌用筆的虛靈和流暢。中鋒用筆和輕靈流暢、顧盼呼應的筆法，使董其昌的書法別有一種風韻。這種風韻和明代晚期另外一些書家如米萬鍾等祇知道追求狂放跌宕的粗糙風氣不同，細膩、流暢、光潤。董其昌還在分間布白上有意放寬，字與字之間的距離比較稀疏，幾種因素綜合在一起，就形成了董氏淡雅簡遠的書法風格。

在書法的結體上，董其昌也下過苦功。他非常推崇米芾所說的『大字如小字，小字如大字』的觀點，並在實踐中加以運用。他曾經說：

往余于《黃庭》、《樂毅》真書為人作榜署書，每懸看，輒不得佳，因悟小楷法，欲可展為方丈者，乃盡勢也。榜題如細書亦跌蕩自在，唯米襄陽近之。襄陽少時，不能自立家，專事摹帖，人謂之集古字。已，有規之者，曰：須得勢乃傳。^⑨

他還認為，米芾之書法『得力乃在小行書，時留意結構也。書家結字，畫家皴法，一了百了，一差百差，要非俗子所解。』^⑩這些觀點確實說到了書法結字的要害，因為祇有做到大字如小字，小字如大字，才能保證每個字不論大小都能够雍容自然，才符合視覺藝術的審美規律。

當然，理論是一回事，實踐又是一回事。從董其昌的傳世作品來看，他並沒有能够做到大字如小，小字如大。他

擅長的主要是小字，特別是小行書，非常流暢自然，但他不善于大字，也不擅長草書。即使以小行書而言，董其昌更擅長在整體上對作品的氣韻進行把握，而對作品中的單個字則未盡其善。因此，如果我們將董其昌的書法作品中的單個字拆開來看，就會發現幾乎每個字在結體上都有一點缺陷，按照董其昌的方式將其組合在一起却又渾然一體。

除了書法藝術上的成就，董其昌對後世影響巨大的還是他的繪畫藝術。

到明代晚期，中國傳統的山水繪畫正醞釀着一個巨變，而這個巨變正是由董其昌完成的。元代以後，主要滿足自己『自娛』性抒情的文人畫逐漸在中國畫壇占據了主導地位。以倪、王、黃、吳等為代表的元代畫家們強調意趣與野逸，用簡逸沖淡，甚至淒冷孤寂的筆墨抒發內心的孤高不群，為中國山水繪畫的發展開創出嶄新的局面。但到明代晚期，所謂的元人繪畫品格已經被人濫用，衆多目不識丁、不見古人真迹，而膽大如斗、銳于『創新』的所謂『畫家』們充斥畫壇，稍知塗抹，作一點殘山剩水、枯草荒木即號稱元人逸格，懸之市中以易名獲利。不過董其昌並沒有想到，數百年後，當年那種令人心寒的情景重現于今天。藝術天賦超人的董其昌敏感地認識到了當時中國繪畫藝術所處的尷尬境地，認識到元代以來的繪畫變革已經成為今日的傳統，成為當時局限藝術家思想和行動的枷鎖，他斥責當時專門效法南宋畫家馬遠、夏圭筆法的畫家說：

夏圭師李唐，更加簡率，如塑工所謂減塑者，其意欲盡去模擬蹊徑，而若減若沒，寓二米墨戲于筆端。他人破觚為員，此則琢員為觚耳。（《畫眼》）

他強調將書法技法融匯于繪畫之中，以書入畫：

士人作畫，當以草隸奇字之法為之。樹如屈鐵，山似畫沙，絕去甜俗蹊徑，乃為士氣。不爾，縱儼然得格，已落畫師魔界，不復可救藥矣。若能解脫繩束，便是透網鱗也。（《畫眼》）

他強調山水畫筆墨的精妙：

以境之奇怪論，則畫不如山水；以筆墨之精妙論，則山水決不如畫。

山水畫之所以為藝術，并不是要畫家真實描摹照搬自然界的真山真水，而是從自然山水之中擷取精神氣韻。精妙的筆墨在傳達了山水精神氣韻的同時，也向欣賞者傳達了筆墨自身的趣味和妙曼。這正是董其昌所極力強調并加以發揚的。精妙的筆墨可以幫助畫家用筆墨書寫自己心中的山水形象，以獲得味外之味、形外之形。而士人之繪畫之所以有別于畫匠的繪畫，全在于其筆墨之妙和所傳達的精神氣韻的不同。士人不僅飽讀詩書，有高超的眼光和審美水準，同時還應讀萬卷書，行萬里路；既要以古人為師，更要以天地自然為師。他說：

畫家以古人為師，已是上乘，進此當以天地為師。

他說，李思訓寫海外山，董源寫江南山，米元暉寫南徐山，李唐寫中州山，馬遠、夏圭寫錢塘山，黃子久寫海虞

山，各隨其出身或生活之地而變化，是各隨其所見而師法自然天地。他提倡繪畫中的『士氣』，要求畫家要有『胸中丘壑』，要『丘壑內營』，要『宇宙在乎手』，『天閑萬馬皆吾師』，即『朝起看雲氣變幻』，亦可『收入筆端』。他要為自然山水傳『神』，他筆下的山水不再依物象形，而是寄托着他自己豐富的主觀意象。

董其昌的優勢還在于：他是一位傑出的畫家，能够以畫家的優勢研究古代大師的作品；同時他又是一個鑒賞家，能够用畢生的經驗勾勒包容繪畫史。他建立了自己的正統派風格體系的藝術理論，但并不排斥或否定其他風格流派。他可以從歷代畫家的經典作品中抽出其中最優秀的部分并將其融匯到自己的作品之中。他分析古代名畫家的基本結構，萃取他們的風骨，提煉他們的基本要素而為己所用。因此，我們經常能够在董其昌的繪畫作品中看到前代畫家技法構圖的集成式傳達。如他用趙令穰式的方法畫平遠，用江參式的方法畫重山疊嶂，用董源和趙孟頫式的方法畫樹木，用李思訓和郭忠恕式的方法畫山石^①。在董其昌的筆下，我們看不到這些畫家不同風格的相互矛盾之處，而是整體的和諧統一、光彩燦然。正是基于對前代繪畫的精深研習，所以董其昌可以用迥然相異的筆法臨摹演繹宋元以後全部的繪畫風格。董其昌對前代大家孜孜不倦的學習精神令人感動。如對於倪瓚，董其昌前後花了數十年的時間不間斷地學習，直到年近花甲才基本掌握，并用倪法進行繪畫創作。元人繪畫不像唐宋繪畫那樣主要表現外在的客觀物象，而主要表現繪畫者對外在世界的感悟和體驗，其形式也大多是超越自然具象的，是形而上的。因此，在表現方式上，元代畫家的繪畫可以脫離寫實的具象而變成略具形似的抽象筆墨。而在明人的筆下，或者說在董其昌的筆下，不論是書法抑或繪畫更多強調的是創造過程的心理體驗和藝術情趣的自悟自證。在董其昌的心中，藝術是純粹的，與道德無關，與歷史無關，而只是與繪畫傳統稍有瓜葛。通過內心的自證自悟，董其昌不僅在自己的繪畫中『以法致道』，實現自己內心的禪悅和空靈，更脫去故習，自成面目。我之有我，自有我在。他寫字要『脫去右軍老子習氣』，作畫雖出于古人，實際亦無所依傍，輒能自出新意。

在強調藝術創造過程所帶來的愉悅時，董其昌強調藝術家的心悟，強調以心應物，以情應心。他認為，心悟則情化為理，心迷則理變為情。應物有壘則謂之理，應物無壘則謂之情。因此，董其昌作畫不『為造物役』，所謂畫之道『宇宙在乎手者』。畫雖小技，其中却包含着一個小宇宙。在董其昌那里，繪畫已不再是心為物役，而是在暢神、適意和自娛的同時，寄托着他心靈的快樂。正是這種心靈有寄使他得以在明末黨爭激烈的現實環境中保持一份精神的清靜與安樂。

在宋代以後理學逐漸籠罩全社會，政治極度腐敗，心靈極其壓抑的背景之下，只有藝術尚能為文人知識分子的思想和欲望、個性留有一點空間。在這個小世界里，藝術家可以馳騁自己的想象，傾訴自己的情感，暫時忘却現實世界的爾虞我詐、流血紛爭，在樂天知命的無奈中實現自我的完善。與浩茫的宇宙相比，與像絞肉機一樣一旦開始運轉便

永不止歇的社會相比，個人顯得如此渺小，一切崇高的追求，一切由心靈的自然契合而獲得的愉悅與美感祇能從絹上或紙上實現，祇能在毛筆柔軟的筆鋒下實現。因此，在董其昌的政治生涯中，他總是刻意回避與晚明中國社會各派政治力量之間的矛盾。這一點在董其昌的繪畫藝術中也有相當的表現。

仔細品味董其昌留給我們的文字或作品，我們可以發現董其昌是一個矛盾的結合體。一方面，他尊崇黃公望的浩茫，認為『元季大家以黃公望為冠』，另一方面却說『元季四大家獨雲林品格尤超』；一方面他尊重米芾在繪畫技法上的獨特貢獻，認為『畫至于二米，古今之變，天下之能事畢矣』。另一方面自己却不學米畫，因為他認為學米芾之畫『恐流入率易』。一方面崇尚古人，認為『豈有舍古法而獨創者乎？』另一方面則又強調『自成一家，不得隨人棄取』。一方面他強調藝術天賦對於繪畫藝術的創造性，認為『其氣韻必在生知，轉工轉遠』；另一方面却又強調繪畫創作『不經苦心懸念，未必契真』^①之所以如此，是因為禪學到明代晚期已經由唐代的禁欲、宋代的適意轉變成放縱或縱欲。這種轉變對禪學自身是一種破壞，對中國文學藝術則是一種成功。在『禪』的名義之下，晚明文人可以打破既有常規，道前人之所未道，發前人之不敢發。至于隨機的感悟，隨意的自相矛盾，不過是其表現形式之一而已。

對中國藝術而言，董其昌還是一位藝術史的評判者。雖然他的褒貶帶有較多的個人主觀色彩并因此而招人非議。他藏品豐富，鑒賞水平極高，數百年中獨具隻眼；他勤奮臨摹古人經典，體涉極深，追本溯源，無巨細皆入筆下。那些保留在《畫禪室隨筆》和《畫旨》一類著述中的書畫心得更給後人以極大的啟發。

除了精深的繪畫實踐，董其昌在繪畫史上影響重大的理論是他的南北分宗論。在《畫旨》中董其昌說：

禪家有南北二宗，唐時始分；畫之南北二宗亦唐時分也，但其人非南北耳。北宗則李思訓父子着色山水，流傳為宋之趙乾、趙伯駒、伯驥以至馬、夏輩。南宗則王摩詰始用渲淡，一變勾斫之法，其傳為張璪、荆、關、董、巨、郭忠恕、米家父子，以至元之四大家。亦如六祖之後有馬駒、雲門、臨濟，兒孫之盛，而北宗微矣。要之，摩詰所謂雲峰石迹，迥出天機，筆意縱橫，參乎造化者。東坡贊吳道子、王維畫壁雲：『吾于維也無間然。』知言哉！

在另一段話中董其昌更明確地說：

文人之畫，自王右丞始，其後董源、巨然、李成、范寬為嫡子，李龍眠、王晉卿、米南宮及虎兒皆從董、巨得來，直至元四大家黃子久、王叔明、倪元鎮、吳仲圭，皆其正傳。我朝文、沈，則又遠接衣鉢。若馬、夏及李唐、劉松年，又是大李將軍之派，非吾曹所宜學也。

董其昌的南北宗論實際上沿襲了蘇軾的『士人畫』理論并加以發展，成為其繪畫美學理論的核心。

董其昌所提出的南北宗山水，實際上是中國山水繪畫史上源遠流長的兩大派別，它們分別代表了兩種不同的審美趨勢，在繪畫技法上也有明顯的差別。但在董其昌之前，雖然這兩大流派并行共存，却沒有人專門在這兩者之間分出

高下。董其昌本人雖然重點強調自己喜歡南宗，却也并不貶損北宗，祇是說北宗一派不適合士人學習而已。但以董氏當時在社會上的地位和繪畫界的地位，此言一出，群聲附和，反而引起了無數的是非爭端。

綜合董其昌有關南北宗論的種種論述，董其昌南北宗論的思想主要集中在以下幾個方面：一、崇尚繪畫的『士大夫氣』或『文氣』，尤其是不事王侯，高尚其事的隱逸之氣；二、崇尚繪畫風格的蕭散淡遠、自然雅麗，反對粗糙剛猛的『硬氣』或霸氣；三、崇尚簡約，反對繁縟；四、崇尚『以畫為寄』、『以畫為樂』，使繪畫為畫家自己的人生理想服務。

董其昌在文中明確點明『其人非南北耳』，說明他并不以人的籍貫居址為劃分南北的依據。至于南北宗繪畫在藝術上的區別，董其昌却没有明說，倒是董其昌的好友陳繼儒在《白氏樵真稿》中替董其昌做了明確的表述。陳繼儒明確說明，董其昌所說的南派繪畫就是所謂『士夫畫』，而北派繪畫則是『畫苑畫』。又說『文則南，硬則北，不在形似，以筆墨求之。』因此，董其昌的觀點其實是很鮮明的。所謂『士夫畫』首先強調的是繪畫者自身的文學藝術修養，強調繪畫與士大夫心靈有關；而所謂『文氣』則指繪畫技法上柔性和自然，是氣韻上的清麗和雅致。與之相反的『畫苑畫』則純粹為了娛人，為了供奉。至于與『文氣』相反的『硬氣』則是繪畫技法的硬朗，甚至猛厲，是氣韻上的生硬和不耐尋味，這一類繪畫顯然是董其昌所不喜歡的。所以他明確地說大李將軍一派的山水『非吾曹所宜學也。』如果我們將董其昌所提到的南北派代表畫家們的傳世作品放在一起比較，就可以知道兩者之間明顯的區別。被董其昌列入南派的畫家大都筆墨秀潤，筆意瀟散，空靈飛動，自然隨意。而被列入北派的畫家其畫風，特別是用筆大都粗硬剛猛，殊少蘊藉之氣。所以陳繼儒在《偃曝談餘》中又發揮董其昌的理論說：『山水畫自唐始變古法，蓋有二宗，李思訓、王維是也。李之傳為趙伯駒、伯驢，以及于李唐、郭熙、馬遠、夏圭，皆李派。王之傳為荆浩、關仝、董源、李成、范寬以及于大小米、元四大家，皆王派。李派粗硬，無士人氣。王派虛和蕭瑟，此又慧能之禪，非神秀所及也。』

本來，中國古代繪畫在魏晉以前主要掌握于畫工之手。自衛協、顧愷之後，文人逐漸加入繪畫的行列，并逐漸以自己的審美情趣主導了中國繪畫的發展方嚮。在文人畫家的筆下，繪畫不再停留在對外在世界的重現或表現，而像詩歌散文一樣成為抒寫情懷的工具。于是，窮理盡性、林泉之心、胸中逸氣、性靈、氣韻等一係列精神的追求開始在繪畫中體現，『六法』一類技法追求也同時出現。在董其昌心中，繪畫的氣韻直接和藝術家的天賦有關，部分地和藝術家後天的學習有關。而最重要的則是士人的繪畫能夠為山水傳神。

畫有六法，一氣韻生動。氣韻不可學，此生而知之，自有天授。然亦有學得處。讀萬卷書，行萬里路，胸中脫去塵濁，自然丘壑內營，成立鄴郭，隨手寫出，皆為山水傳神矣。

因此，在董其昌的心目中，繪畫之道體現了天道，可以『以天合天』，奪造化之功于筆下。這正是他熱愛繪畫的

原因所在。

董其昌用以分別南北宗派的不僅僅是青綠和水墨，也不僅僅是用筆的剛硬與柔和，更重要的還有胸次和品格。聯係到董其昌自身的心路歷程和行事方式，我們對這一點就會有更多的理解。

在晚明動蕩的社會政治紛爭中，董其昌始終在敷衍，在虛與委蛇。他雖在官場，却心在山林。他多次辭官，就是為了避開當時激烈的政治鬥爭的漩渦。因此，被董其昌列入南宗的那些畫家大都是一些隱逸之士，或志在隱逸的人。在董其昌的心目中，他們具有自己獨立的人格，不為權勢和物欲官位所利誘。他們作畫不是為了別人欣賞，而是為了自娛自樂，為自己服務。因此，董其昌又將繪畫的心態和人的壽命長短相聯係。他說：

畫之道，所謂宇宙在乎手者，眼前無非生機，故其人往往多壽。至如刻畫謹細，為造物役者，乃能損壽，蓋無生機也。黃子久、沈石田、文徵仲皆大耋，仇英知命，趙吳興至六十餘。仇與趙品格雖不同，皆習者之流，非以畫為寄，以畫為樂者也。寄樂于畫，自黃公望始開此門庭耳。^⑬

黃大痴九十而貌如童顏，米友仁八十餘而神明不衰，無疾而逝，蓋畫中烟雲供養也。^⑭

被董其昌列為南宗之首的王維，不僅是詩歌的天才，而且其繪畫『山水水平遠尤工』^⑮，『山水水平遠，絕迹天機。』^⑯其虛和蕭瑟、清高婉麗，正與其詩歌交相輝映。王維作畫純為自娛，高尚其事，不事王侯，這種形象正是董其昌所極力推崇的，也正是董其昌本人想極力達到的人生境界。其餘諸家，張璪人格高尚，衣冠文行，為一時名流；荆浩隱于太行，是地道的隱逸之士。且其作畫的目的是代去雜欲，所謂『名賢縱樂琴書圖畫，代去雜欲。』^⑰郭忠恕雖早年出仕朝廷，但多才多藝，善篆籀隸書，通九經，尤精小學。後來放浪玩世，以畫自娛，其繪畫蕭散簡遠，無塵埃之氣。董源雖做過散官，但其繪畫平淡天真，嵐氣清潤，境界高曠，對元明畫家有巨大的影響。米芾父子更是以畫為戲，不計工拙而自超妙。倪雲林是地道的隱士，終生游蕩于江湖水村之中，作畫不求形似，草草數筆，以寫胸中逸氣，特別符合董其昌『以畫為寄』的思想。黃公望雖然當過官，但後來絕意仕途，還加入了全真教。王蒙自號黃鶴山樵，以隱逸之士自居，後來死于錦衣衛之手，更博得人們的同情。董其昌特別推崇的張志和與盧鴻，連畫都沒有傳下來，但二人却是逍遙山林，不為塵世所拘，不肖與俗世爭利的典型代表。^⑱我們再看董其昌本人。不論是書法還是繪畫，董其昌的作品都表現出一種散淡高遠的韻味，這種韻味對董其昌而言是一種精神壓力的釋放。在寫字作畫的時候，他可以暫時避開紛亂如麻、危機四伏的現實政治，按照自己的感覺和理想去寫字，去描繪自己心中的世外桃源、理想境界。因此，在董其昌的繪畫中，我們看到最多的是在現實生活和世界中并不存在的、充滿靈性、簡淡逍遙的自然山水，筆法是那樣的輕盈，用墨是那樣的散淡，近處的湖水山石，遠處叢林掩映的茅屋、曲折蜿蜒的小徑、縹緲虛無的浮雲、似有似無的山峰，都在召喚着我們。世界是那樣的寂靜，沒有一絲塵世間的攪擾，我們似乎能聽到穿過山林的微風和茅屋裏

山野隱士的竊竊私語。而在董其昌的書法之中，我們體會到更多的安詳，除了草書中略微流露出的狂放和激越外，我們似乎可以感覺到董其昌書寫時拋棄一切煩惱、心中一片空明的心境，聽到柔軟的筆鋒輕輕滑過紙面的聲音。是啊！心情狂躁不安的人是永遠無法寫出董其昌那樣的書法的，而聯想起晚明時期中國社會的動蕩和明王朝朝廷之中的陰謀詭計、血雨腥風，我們便更加佩服董其昌的定力，佩服他在那樣的環境之中能夠調整好自己的心態，從容地面對書畫，面對藝術，甚至面對人生。董其昌的長壽，大概也和他內心的寧靜淡泊有關吧！

因此，董其昌的南北宗論還寄托着董其昌的人格理想和繪畫品格。

董其昌的南北宗分別，顯然和中國古代知識分子長期的藝術哲學思想之演變密切相關。從老莊的尚弱、尚柔，到儒家的尚和、尚仁，再到佛教禪宗的天機禪趣，無不將士大夫知識分子的藝術審美取響指響柔淡一路。《老子》說『剛勁者死之徒，柔弱生之徒』，《莊子》極力主張自然，所謂『法貴天真，不拘于俗』。董其昌以南北禪宗的差別比喻南北繪畫的差別，在抽象的感覺中引入具體的感受，將中國繪畫藝術的審美和鑒賞引入了一個新的時代。同時也說明董其昌南北宗思想的產生和明代的禪宗思想有極大的關係。董其昌將其畫室起名為『畫禪室』，其原因也在于此。

禪宗思想興于唐代，盛于宋代，而在明代則與中國書畫藝術相結合而開放出燦爛的藝術之花。被董其昌推為南宗之祖的王維，晚年隱居輞川，獨坐參禪，并在其詩畫之中表現出豐厚的禪理意象。蘇軾中年以後參禪，多有所得，故推崇王維，視為知己。黃庭堅原不懂畫，但自言參禪之後，知至道不煩，觀畫而知其巧拙工俗，造妙入微。明代中葉以後，理學逐漸衰微，隨着社會經濟的發展和市民文化的發達，文化藝術也呈現出雜採衆長、百花齊放的局面。影響巨大的王陽明『心學』充分吸收了禪學精華，將其與宋元理學相融會，倡導『良知』，倡導師心，認為禪之學與聖人之學『皆求盡其心也』，二者之間並沒有根本的區別。而南禪宗也重新興盛，名僧憨山大師倡導三教混一，認為『不知《春秋》，不能涉世；不經《老》《莊》，不能忘世；不參禪，不能出世。』^①『心外無物』，『我心即佛』。李贄更欲衝破一切牢籠，開闢未來的思想新天地。禪學思想為明代，特別是晚明時期的中國知識分子構建起充滿機趣的審美氛圍。通過與文學和藝術創造的結合，禪學思想將中國文人知識分子平衡自己內心世界的力量從超然出世的外部世界重新拉回內心世界。在這種審美的氛圍中，書畫藝術不僅僅是抒發自己胸中逸氣的工具和手段，更是文人知識分子自身靈魂的外在觀照。晚明時期的中國知識分子在他們的影響之下，無論是思想還是行為都變得更加放縱和自由。事實上，不論是王陽明的『心學』還是憨山大師，抑或是李贄，他們的理論都為當時的中國知識分子提供了行為的理論根據和指導原則。生活于此時的董其昌恰恰和憨山、李贄以及當時名士如公安三袁等來往密切，且相互影響。萬曆晚期以後的明王朝已經陷入風雨飄搖的狀態，明白歷史大勢的人已經知道未來意味着什麼。即使沒有關外强悍的滿清政權，明王朝也逃脫不了滅亡的命運。個人之力既然無力回天，歸林、逃禪或逃于書畫便成為普遍的風氣。雖然東林