

董其昌肖像：一位文人艺术家及其深远影响

◇ 胡珺

作为明代最具权威并得到广泛认同的艺术家，董其昌（1555~1636年）背负着一系列反差很大的称号：从“保守主义者”到“明代的毕加索”^①。出生于今天的上海，董成为中国艺术史中最主要的书法家、画家、收藏家和艺术理论家之一^②。具有讽刺意味的是，董最初受刺激而开始艺术方面的训练，很大程度上是因为在皇家科举考试中，他的书法不被认可，所以排名比其堂兄弟差。沉浸于古代大师风格的研究之中，董选择了抵制唐代刻石拓片风格与明代书家诸如文徵明（1470~1559年）、祝允明（1460~1526年）的风格，而专注于他早期致力内化的王羲之书法精神和“元四家”^③。他最终进入宫廷，并且经过许多台阶，攀登上了梦寐以求的中国太子师的位置^④。

在其身后的三百五十多年中，董始终是被推崇、非难与争议所覆盖的人物。随着政治与公众方面的复杂变化，董的遗产已变得扑朔迷离。他刚去世的那些年，人们虽注意他的理论但未至盲从的地步。数十年后，董在清代相当长时期里成为美学的最高标准^⑤。但是，作为有着令人讨厌的生活奢侈、资本经营、虐待农民的个人经历的地主^⑥，他的身体在“文革”期间遭到红卫兵的污辱，因为董基本上被描述为共产主义意识形态的敌人。与此形成对照，当国民党撤往台湾，张大千奉命从故宫藏品中选择最有价值、最具代表性的作品时，张选择了足够多的董的作品^⑦。董新一轮声名大噪是在1980年代。从此，中国大陆、台湾和西方的展览将他捧回到完美艺术家和伟大鉴赏家的宝座^⑧。

总而言之，关于董的理论、动机及其影响，在艺术史家中存在着许多争论^⑨。本文试图检查这些对董其昌——作为艺术家、理论家、收藏家和政客——的阐述与评价，回溯这些阐述与评价的历史演变，并且就不同地区和不同受众作比较。我们将看到董的批评者与支持者如何考虑经济、宗教、传记和社会诸因素对董的作品及其观念的影响，以及他的作品与观念作为文化遗产是有利还是阻碍中国艺术史

的发展。我们也将提示这些批评者与支持者由种族背景而造成的倾向性，尤其是他们的写作面对着怎样的读者。但在我们开始进入这些争议之前，必须注意到大多数史家认同董的鉴赏眼光，甚至一致认为“很难再有比他更重要的影响着晚近以来理论与风格的形成的人物了”^⑩。无论爱他还是恨他，我们这样的讨论，通常总是将董对后世艺术家与全球读者理解中国艺术的不可否定的影响放在首位。

关于董其昌作品的评价

我们在探究其艺术的与理论的贡献之前，必须首先定位关于董的作品的评定的上下文背景。尽管本文主要关注于董的绘画，但有必要在这里简要述及其书法风格，因为董与他的密友们一样，对书法的重视甚至超过了绘画，并且严谨地临摹古老的手稿、拓片和卷轴以期精通不同的（尤其是行书与草书）风格^⑪。在他第一次与第二次参加科举考试之间的三年里，他在他那个时代的“第一收藏家”项元汴（1525~1590年）家作家庭教师，渴望吸收被称为“书圣”的公元300年浙江书法大师王羲之的优雅的笔法^⑫。董的书法迅速地与王的魅力背道而驰。通常写小尺幅的卷子，董的字迹被布置得疏松而流动，看上去举止舒适、意味隽永、节奏舒展，甚至在他的快速手书中也表现出悠闲从容的节律。伴随着非常微妙的对比，董的笔迹灵巧地变换于黑与淡、有力与疾速之间。与其同时代人诸如创作了更多、更具里程碑意义的、包含情感与特异风格作品的吴伟（1459~1508年）相比^⑬，许多学者将董的书法描绘成为饱满而闲雅的生命体验的反映^⑭。

董的书法的审美理想及其精湛技艺成为董的绘画的显著的成分。作为强调书法是董的绘画的本性的艺术史家之一，方闻指出：

至17世纪初，晚明书画领袖董其昌（1555~1636年）力倡避免模仿自然与古代画风，应采取书法的方式写画。……在山水与纯笔墨两方面，董以其独特的变形实现了与古典风格的交流。在他作于约1635年的《夏荫图》

中，大山和树的形式被书法化地表现为毛笔刷大字和精心的建筑式结构，其立体的、三维的块面在纸面上的前后关系被处理为迂回运动——画家们称之为“气势”——好像它们是在一个纯粹书法的结构之中。^⑮

董自己写道：“以境之奇怪论，则画不如山水；以笔墨之精妙论，则山水决不如画”。^⑯在将书法融入其山水画的一体化原理方面，董获得了后世的高度评价，例如：“他的诗、书、画的珠联璧合被确认为传统中最成功的尝试之一”^⑰。

除了推广和研究古代大师的书法风格外，董还致力于在自己的画中再现他们作品的精髓。与16世纪中叶前出现的明朝学院派画家中的巨擘，如吴伟和王谔等人不同^⑱，董在他的理论中追求“复古”，回归古代大师们所倡导的“微妙而淡雅的艺术”、“消除自我的痕迹”，而反对学院派画家的标榜个性和与众不同。不管董是否在真正意义上实践了古代大师们的精髓，他的作品从技法上来说确实与其之前明朝画家们多变、快速写意的风格迥异。虽然与他同时代的学院派画家们也或多或少地借鉴了行书中的书法风格，但他们引以为豪的却是各自标志性的风格：与众不同的构思、笔墨的强烈反差感，以及用很少的笔触即烘托出画面的那种视觉效果。相形之下，董的构思显得传统。它们很容易让人想起元代画家们笔下的山水形态，那种缺乏个人感情的地形，使人感到自然的广阔和冷漠。这样类似的构图，一个世纪前的元代“四大家”就已经创作了很多。董的作品通常表现孤独、灰暗、无人的风景。这些作品由一系列错综复杂的笔触精心表达：通过结合点彩、半干的水彩、在湿线上用干线条勾勒，以及用湿笔反复交待层次等手法，表现动人、甚至略带伤感的意境。

对董其昌“复古”风格以及南北画理论的批判

在董整个的年轻时代，他花费了巨大的心力研习元四家的作品。而随着他的艺术风格逐渐成熟，他开始把元、宋、唐的模式结合起来，



【明】董其昌 婉婁草堂圖 (Wanluan Thatched Hall. 1597) 台北私人藏

【清】王时敏 冰雪江山圖 (Snow Over Rivers and Mountains) 台北故宫博物院藏

作品多来源于古代的诗文^⑩。和欧洲作坊派画家采用的批量复制不同，董并不为复制而复制。他自我宣扬的目的在于从那些看似过时的古代技法中提取传统中国画的精髓：

他对古代艺术怀有深深的崇拜，同时他又孜孜不倦地关注古代艺术中那些最大胆和灵光闪现的特质，很多被他参入了自己的果敢风格。董自己所谓的“折中”的风格也在不断的转变之中，从泼墨手法到挑剔的线条，再到一种简约但精细的自然主义——给讲究宁静感的传统山水画带来了一丝狂热的、现代的气息。而且，他所努力追求的和古代大师们的精神上的交流——不是通过追求其表面

的美感，而是通过对其内在精神提出新的、甚至怀疑批判性的问题。在这一点上，他和我们现代的艺术大有灵犀之通。^⑪

这种对古代传统和创新技法的融合导致了董所宣称的“大成”：

晚明画家董其昌有其崇高的艺术追求，即将某些古典的风格融入所谓‘大成’的境界，使得所有自然与人心中东西都能够用笔墨来表现。^⑫

为了追求“大成”，董提出艺术家必须将自身对绘画技法的创造力建立在学习古代大师的基础上^⑬。尽管董一直苛求严格的“复古主义”，然而其被现代人所推崇的，更多的却是他作品

中创造性的东西。

董最具影响的理论，“南北宗论”，更是学者们辩论的焦点。在这个理论中，董讨论了他个人的倾向于传统的题材和精约的风格，并将具有类似艺术倾向的画家们定义为“南派”。董的理论将在中国历史上赫赫有名的艺术家们分为两种不同的来源：北派——注重准确、视觉表现力，以及前人作品中在绢上用色的技法；南派——那些科举出身的，在纸上以水墨寻求创新的文人士大夫画家。董的理论反映了他受到宗教——禅宗——的影响，以其按照教派来讨论和划分艺术风格^⑭。

在禅宗的派系中，那些古代大家的思想

是重要并且值得学习的。董以类似的方式构建了自己的绘画上的宗师。董还吸收了禅宗的某些术语。北方禅宗讲究‘渐进式的修行’（渐）。这需要长时间诵经、严谨地遵守戒律。相反，南方的禅宗则重视顿悟（顿），即认识到真我之所在，便能修成佛。这就需要内省和自我的修行^②。

董认为：北派画家中成就最高者是宫廷画家，他们只会通过漫长的、无聊的学习去追求那些程式化的灵感。同时，董所谓的南派则汇聚了一系列充满灵性但却略显业余的艺术家，而他们的艺术可以因他们的“直觉和灵感”一蹴而就^③。

作为一个智者、一个文人或者学者的董其昌，他自认为属于南派。传统认为，禅宗中的南派比之于北派更有效，境界也更高。所以，所谓智者，或曰文人作画的方式理应更倾向于以自我表现为主而宇宙自然为次的风格，而非职业画家的追求精准和细致、讲究技法的风格。文人认为那不过是自然的奴隶罢了。董通过和禅宗的联系，将他理论中的南派画法作为一种正统画派来进行推广^④。

在南派画法原理的指导下，董创建了松江画派，强制推行兼师自然和古风的模式，这也是董所坚持认为的南派所谓“瞬时灵感”背后的基本功。他认为正是这种模式使得南派能够凌驾于北派之上。

尽管Valérie Ortiz表示“董在艺术批评界的权威在那个世纪盛行不衰”，董对于“南北宗论”的两个主要论断还是成为人们争议的焦点，尤其是当这些论断应用于董自己的作品时。其一，董号召其南派的同仁们师法自然，但并未见其本人从事过朴实风格的研究，甚至这是他同时代的南派画家的实践。其二，董所宣扬的忠实于古代大师作品的提议与其本人在临摹古画时所表现的自由精神自相矛盾。一些董的临摹作品一眼望去便使人对其理论产生了质疑。当我们将这些作品与他所研习的古代作品作比较时，董的画作在笔触上显得更加自我，即使董的拥护者也无辩驳，它们并不忠实于原作。以他临摹唐人王维的《辋川茅庐》为例。将董的临摹作品与明代另一位画家临摹的王维放在一起^⑤，我们发现董的用笔更粗犷、更简直，散布的地势和沉稳的水墨、优雅的线条形成鲜明的对比，堆叠出王维的迂曲而包罗万象的布局。那么，我们如何解释董的“南北宗论”看似与其自己的艺术实践不符的现象呢？

台湾学者石守谦提出了东西方历史学家们对董的“南北宗论”的不同理解^⑥。据石所言，

西方学者更倾向于认为，董的理论与其个人风格不符的原因在于一种观者的误解抑或是故意的职业变化。有人认为董的理论只不过是其标榜自己画风的旗帜，而实际上，他与同时代的主流画家们的标新立异却并无本质的区别^⑦。在题为“拥有过去”的展览上，方闻解释了为什么很多中国画家如董其昌所说，对古典的风格有着深深的眷恋。方认为，这并非是中国画家因循守旧、固步自封的表现，而是为他们对传统审美或曰时代艺术主流的改革赢得认同的一种巧妙的手段^⑧。而Craig Clunas甚至不惜用“一场不公平的闹剧”来形容董的整个理论，认为他“对中国绘画史更多的是误导而非阐明”。在其著作中，Clunas说道：“已经证实董对于其前辈的绘画和书法的鉴赏大多是错误的；这为他一手捏造的理论带来了更多的自相矛盾”^⑨。Ortiz把董的理论的全部思想描述成对其个人欣赏的绘画和书法风格的“学霸主义”，他的理论的创建是带有社会目的的，而他的作品则完全背离了这种目的^⑩。

石守谦代表东方学者的观点，反驳了上述论断，他认为“大多数中国学者反对这种观点，他们坚信董其昌的画风与其理论体现了一个硬币的两面；两者在董‘复古’的概念层面得到了统一”^⑪。石还说，两者的矛盾实际是中国艺术独特的传神而非写形的理念的体现。

石站在中国学者的立场上，但他也坚信，董的艺术风格来源于其对古籍而不独古画的研究和理解。董之所以研习这些经史子集，是因为他想要在作品中保持古意，但必须是加入了自己创新的古意。仍以两张《辋川茅庐》为例。董从未见过此画的原作，但他看过另一张署名王维（董所谓南派的开山鼻祖）的作品。董只能接触到很少量的王维的真迹。然而，董所见的那幅“王维”竟也展现出一种笔法：石认为，董画中遒劲、短促的笔触实因其看过米芾对《辋川茅庐》的描述的缘故，而后者将该画说成“拥有极富活力的笔触”。这种解释彰显了董这位文人艺术家复杂的一面，即：既要在吴门艺术的笼罩中另辟蹊径，又要想方设法将其对文化的观点参入对古代作品的理解中。

董其昌划分南北宗的动机

同时，石也默认了反对派学者们关于“董的理论动机是在南派正统的旗号下标榜自我”的说法。这种个人的动机“无非是他渴望从古典作品或他自己的脑海里得到灵感”^⑫。对于晚明时期野心勃勃的艺术家董其昌来说，将自己与流行市场的圈子截然划分开是需要勇气的，

就像16世纪上半叶横空出世了一位艺术界的皇帝一样^⑬。如今看来，董的确以其非凡的果敢和作为一个文艺批评家的威信做到了这一点，不管是出于自我推介还是别的动机都不重要了。

同时代反对董的中国艺术家们的另一个理由，是追随出现于元代的“江南文人-业余画家运动”。当时的这些汉族文人为蒙古人的朝廷服务，因而被认为是“汉奸”^⑭。总之，江南风格被称为“软绵绵”、“松垮垮”、“潮汲汲”。其中一种称之为“披麻皴”的方法（最早由南唐艺术家董源发明），用笔不像传统那样稠密，而是空灵的^⑮。明初时，中国南方的画家们因地域分为浙江的“浙派”与苏州的“吴门派”（都地处江南）。这种划分已被多位中国艺术家讨论过，用Richard Barnhart的话来说，“从明朝(1368~1644年)开始，绘画艺术分为各种地域性流派的特点在艺术史上极其鲜明。而‘吴门派’的风格是以‘元四家’的文人画为基础的。”“浙派”主要由浙江、福建地区的画家组成，在宫廷中也有一席之地，他们在南宋画法的基础上创造了一种率真而奔放的水墨画风格^⑯。

风格的等级从明初开始已然建立，“浙派”的作品占据了主流。但随着首都从南京向北京的迁移，远离政治中心的吴门画家们开始在风格和思想上体验到一种自由^⑰。追求仕途的文人们也得以在其作品中加入大量的创新，以获得贵族和官场的亲睐。各派领袖的作品开始呈现较大的异质性。

我们在戴进(1388~1462年)的作品中看出了南宋宫廷对山水画的审美观，这也是浙派画家所标榜的。迷雾笼罩着高不可攀的山峰，形成垂直的、完全没有人物形象的布局。观者的视线随着迂曲的线条缓缓上升，树叶上淡色与细线确乎是南宋名家如马远(1164~?年)的风格。而当我们再看沈周(1427~1509年)的画时，构图是水平的——脱出了传统的山水画模式。用墨比传统要湿得多，雾气截断了山形，露出山顶。那里，孤独的诗人正面向左方的天空，似乎在吟诵自己的诗句：书法、绘画和诗意构成了丰富立体的视觉效果。沈周的作品与其认为艺术乃艺术家的延伸而非身外之物的理念是一脉相承的，体现了他像“元四家”一样表达个性的强烈欲望。他的书法风格是无可辩驳的鲜明，而戴进的风格却平铺于精心堆砌的层层线条之中。戴进作为一个朝廷的官员，他的艺术培训来自于木工工艺^⑱；而沈周则是富家出身，无须侍奉朝廷，只是乘兴而作，从不考虑迎合别人的口味^⑲。他们在社会和经济背景上的不同导致了两人不同的艺术历程，进而影响了他们对

艺术追求和艺术家的作用的思考,当然也影响了他们各自的一大批拥护者。

到董登上这一舞台的时候,吴门派画家们的风格仍然彼此迥异,吴门派绘画却已经在市民阶层和贵族阶层流行,虽然还没有人认为他们是专业的画师。不论这些画家是名门出身还是得到拥护者们的资助,他们已经在相当程度上成为特权阶层,并能如沈周一样衣食无忧。

“这些大师们是一群风流之辈,” James C Y Watt是这样称呼这些晚明的文人艺术家的,

“最重要的是,他们不仅懂得艺术,还懂得所谓‘欣赏生活’,也就是寄情山水,赏花弄月。”④

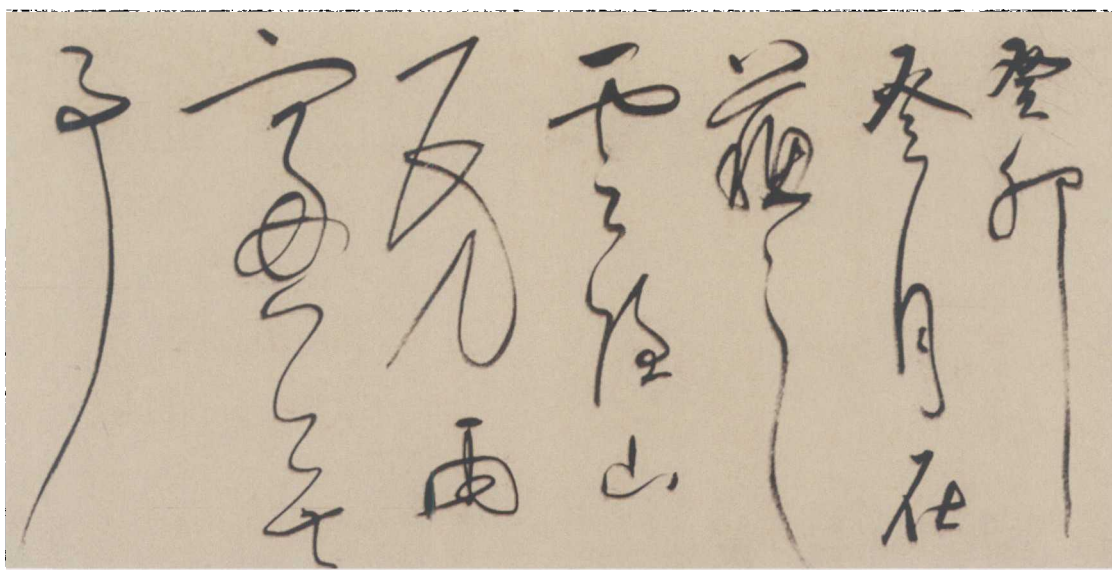
但是挑战他们的也大有人在,如吴伟的江夏派(浙派在湖北的一支)。吴伟及其信徒们无论在构图还是在具体的技法应用上都比浙派画家更为大胆,其作为艺术家的生活也更为不羁。

后人评价吴的生活方式堪称文人艺术家的极致。“他将个人风格作为艺术的精髓,酷爱炫技。”他为人所周知的刻意表现出的古怪、醉酒、粗鲁以及傲视权贵的风格得罪了很多人⑤。

尽管如此,他仍凭借自己的技艺和滑稽家的秉赋取得了成功。据说他拒绝收藏家们购买并拍卖他的画作,甚至当他享受皇帝的资助时也不愿卖画。凭着个人的成功和皇家的认同,吴伟和王谔(他的后继者)将南派绘画的地位凌驾于代表职业画家主流的宫廷艺术家之上,也凌驾于其前辈浙派的地位之上。

董的进入宫廷艺术使他朝夕处于江夏派和吴门派顶级画家的圈子里。他所步入的是一个见证过在辉煌的桂冠下的无数过客的殿堂——号称“不朽”的吴伟以及所谓“江南风流之最”的唐寅等等⑥。一些学者认定“南北宗论”旨在为了确立董及其圈子里的文人书画家们在这一阶段历史上的一席之地,或曰利用董的社会地位达到为其树碑立传的目的。“苏州作为当时的艺术中心的地位一直公开地受到挑战。这种挑战来自一群和松江有关的、处于更高阶层的艺术家和鉴赏家们,董正当其首。”⑦到16世纪末,松江派已经取代苏州派成为最具影响的艺术流派。

董和他的同事们的艺术实践对此后很长时间内中国画界产生了深远的影响,以至于直到最近这些理论才遭受到真正意义上的质疑。当然,只要了解董在当时的社会、政治地位的人,都会很容易联想到董的艺术理论和实践的自我服务的动机。作为一个从群峰并峙的南方艺坛中脱颖而出的成功画家,作为一个努力扩大其收藏品声望的收藏家,作为一个强烈渴望彪炳千秋的艺术家,可以理解董通过扬南抑北



[明] 董其昌 行草书札 (Tokyo National Museum) 东京国家博物院藏



[明] 沈周 云峰行吟图 (Poet on a Mountain)

为个人争取利益的做法。

尽管对董的理论一直持怀疑态度,但 Clunas还提醒人们不要“简单地将董看作一个审美取向的操纵者”。虽然晚明的董的确在相当程度上操纵了艺术,但他的志向以及他对其南派同道诚恳的欣赏告诉我们董并不是想象的那样简单。董的确是一个天赋卓越的书法家和画家,且对中国古代艺术充满欣欣向往之情。在他年轻的时候,董的这种崇敬之情帮助他博取艺术上的盛名;而他辛勤练就的技法使他一跃登上艺术的顶峰⑧。至此,他的声名又被大量的拥护者所提升——尤其是权威艺术家、官员或学者——而这些人正是董在其最显赫的时候结识的。他通过送画这种巧妙的方式培植这种人际感情。由于他的画多为达官贵人所收藏,这更进一步提升了这些画的价值,也使他的观点被人笃信⑨。

同时,董也是他自己的代理人。他的稳固的社会地位使其他艺术家很难挑战他的思想。例如,董曾批评另一位有名的画家唐寅,因为唐通过卖画以维持优越的生活。董说尽管唐是一个很有前途的画家,但他的画流于庸众,因为他没有“经济独立”,而对于一个想要坚持自己风格和追求的艺术来说,这一点是至关重要的⑩。想想董从一个穷苦教师的儿子开始,通过教书、卖画以支付艺术上的花销,他的批评对象唐寅实属无辜。而且唐是其同辈富豪画家文徵明的好友。在苏派的传统里,董定义了一系列重要的画家,从唐代的王维到他之前的文⑪。看下面的几幅画中石头和树的关系,我们就会发现唐寅的风格是一种典型的浪漫主义风格,透出一种空灵和飘逸之感,而董则更接近文徵明的质朴与稳重。通过否定唐寅,使文徵明更像是一个承袭者。而董,由于风格与文接



【南宋】马远(传) 秋山邀月图(Toasting the Moon in Jest) 台北故宫博物院



【明】唐寅 看泉听风图(Watching the Spring and Listening to the Wind. 局部) 南京博物院藏



张鸿图 董其昌—塞尚作品6号(Dong Qichang. Cezanne # 6.) 布面油画 2000年

近,自然而然地成了南派的领袖^④。

回到绘画上,董受到了来自朋友和官场的眷顾和支持。具有商人一样钻研天赋的董很快变得“及其富有并且拥有当时最高的艺术收藏”^⑤。这些收藏中包括元朝黄公望和王迅的无价之作,他们的画反映了董和南派的趣味^⑥。对董本人和其好友的收藏品的深入研究体现在董的绘画作品里,它们又进一步深化了南派的审美观。随着他对某些艺术家的偏爱越来越深,也越来越推动他的理论。随着他的理论日臻成熟,他那些印有自身审美印记的收藏品也就越来越被同时代的人所认可。这样,董的理论使得南派的作品在大众的眼中更值钱了。这种因果循环的结果是,由于董拥有他的竞争者所没有的大量珍贵的原作,董蒸蒸日上的收藏家地位放大了其作为艺术理论家的权威度。

不管动机何在,董的艺术和理论将他同时代的其他伟人截然分开。董致力于完善他所推崇的书法绘画传统;这种努力得到了来自他的同道,进而来自社会主流的承认。当评价董对“中国山水画历史和未来”的贡献时,Hillwood艺术博物馆言道:“董向世人宣告了

历史是怎样寓于未来之中。”

董其昌对后代艺术家的影响

董的理论对艺术家黄宾虹有着深远的影响,黄在董之后300年写道:以董为代表的南派的存在是一种历史必然^⑦。但是董生前享有的崇高的社会地位并不掩盖后辈对其理论的争论。显然,董的艺术理论诞生于一个因其权威的影响而没有异议的环境中,尤其是“为了稳固对中国文人的统治”,后来清代的帝王们“沿袭了晚明年间的艺术传统”,这使得董的理论成为“全国的典范”。

清代时,董已经成为汉民族传统的象征。滑稽的是,满族统治者选择一个非满族的文人作为其国家的艺术代表。从蒙古元帝国的失败中,满族统治者看到了笼络汉族人的需要。所以董在清代的影响也很大,尤其是在满族皇帝所大力支持的正统派中^⑧。乾隆皇帝最喜爱董的作品,还临摹过他的书法。乾隆对董的崇拜源于他年轻时曾得到过当时的名师高士奇的指点,后者以收藏董的作品而闻名^⑨。乾隆的偏爱使得“晚明大书法家、画家和艺术评论家董其昌的

理论继续成为中国绘画和书法的主流”^⑩:

通过宫廷画师遵旨而作的作品和其个人收藏的作品,乾隆推广了18世纪大多数文人艺术家所共同艺术取向。17世纪见证了个人主义,甚至荒诞主义的兴起。乾隆的皇位则强制决定了一种新的、回归传统的行为及艺术取向^⑪。

很多艺术史专家都曾提及在清代初期那样缺乏创新的艺坛中董的影响。方闻和纽约时报将董定义为中国古代绘画史中最后一个创造者。他们认为实际上,清代的艺术家们只能被称为杰出的临摹者,因为他们遵循董的教导非常严格^⑫。根据纽约时报综述,“董理论固有的守旧主义将他的精神追随者们置于一种尴尬的境地。那些缺乏灵性的人们遂被禁锢在对董理论的恪守和盲从之中。(这一点是董始料未及的)”^⑬。

也有人把董说成是中国民族保守性的体现^⑭。如果以明代吴伟、徐渭为代表的充满想象力的画法,或者清初以石涛、八大山人等为代表的个人主义也像董一样风行的话,元代那样严格刻板的审美观也就不复受人推崇了。确实,“清代三百年间,没有一个画家不受到董的

影响。”^⑥当欧洲艺术家如Castiglione正在用西方绘画技术创作立体的、精美的画作时，皇家对董的大力提倡使得中国仍在坚持自己的民族审美传统。董的理论强化了艺术家中学者化、研究性的部分，导致艺术理论方面的文献空前丰富。

在20到21世纪，董的艺术仍然代表中国的传统主义。董的理论也仍然影响中国的审美观。20世纪著名画家黄宾虹早期风格就收到董其昌的巨大影响。风格成熟之后，黄仍然有意识地借鉴董“将研习古画和外出写生结合起来”的观点。很多艺术家将董的绘画作为古代亚洲艺术的代表来借鉴。张大千艺术生涯的早期即常临摹董等艺术家的作品，并且一直临摹他们的作品直至其风格成熟期。在表现他自己风格的作品里，张大千运用了非传统的水墨效果，并结合了董和其他传统艺术家作品中构图和书法的成分。韩国摄影师Bien-U Bae说道，他深受董的影响，欲以其手中的相机取代董的笔墨来彰显其东亚艺术家的风格。^⑦张鸿图的东西方杂合绘画中借鉴了董其昌的很多构思。从这个意义上来说，张大千、Bae、张鸿图都是将董艺术的精髓参入自己的“大成”中，另加入一些奇特的元素使之新颖。方闻预言，将董作品中中国民族性的艺术标志和现代艺术理念结合起来，才是中国现代艺术未来发展的必由之路。

一位波士顿环球时报的记者曾将董对古代经典的推崇推至极端，他认为张大千那些“不光彩且非法的”剽窃他人作品的行为来自“中国艺术史上长期以来年轻艺术家抄袭经典作品的传统”。“成为一个画家的训练就是模仿……这种传统在16世纪的董其昌那里得到了合法化。董提出了转化的思想方法。”“通过模仿和复制可以得到你自己的作品。”^⑧这篇文章说明，不管是好是坏，董的作品和思想已经生根发芽，在全世界范围之内都有影响，让人们了解到什么是中国艺术，它们是怎样产生的。

尽管董也是一个伟大的艺术家、收藏家和官员，但这些都他在艺术理论界的重要性所掩盖了。他的南北理论改变了艺术和艺术家们定义自身的方式。并且在读者中甚至产生了地理位置上的误解——如有人把浙江误以为在北方，因其被归为北派。不管怎样，作为一代见识卓绝，但又圆滑世故的大师，董已经成功地在中国历史上留下了永恒的印记，并且为世界打开了一扇瞭望中国传统文化窗口。

(本文作者毕业于美国杜克大学艺术史专业。原为英文，李若天译、辛尘审校)

责任编辑：任军伟

注释：

①②③④参见“Brashly Modern Vision in an Ancient Chinese Landscape - New York Times.” The New York Times - Breaking News, World News & Multimedia. 18 Feb. 2009.

⑤⑥⑦⑧参见 Fong, Wen C. “Creating a Synthesis”. Fong, Wen C., James C. Watt, and Richard M. Barnhart. Possessing the Past : Treasures from the National Palace Museum, Taipei. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1996. p. 419-425.

⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯参见 Ho, Wai-kam and Smith, Judith. The Century of Tung Ch' i-ch' ang 1555-1636. Volume I. Kansas City, Missouri: Nelson-Atkins Museum of Art ; Seattle : University of Washington Press, 1992.

⑰参见 Leigh, Brandi. “Dong Qichang - Chinese Painter and Calligrapher.” The Lilit Gallery of Toronto. The Art History Archive. 01 Apr. 2009

⑱参见 McGill, Douglas. “The Art of the Chinese Scholar.” The New York Times 2 Nov. 1987. 1 Apr. 2009.

⑲⑳参见 Li, Chu-tsing and J. C. Y. Watt, exh. cat., ed. The Chinese Scholar's Studio: Artistic Life in the Late Ming Period: An Exhibition from the Shanghai Museum. New York, Asia Soc. Gals, Seattle, WA, A. Mus.; Washington, DC, Sackler Gal.; Kansas City, MO, Nelson-Atkins Mus. A.; 1987-8.

㉑参见 Shih, Shou-chien. Trans. Ching-ling Wang. “Text vs. Image: Text vs. Image The Precious Mirror of Painting and Related Problems Concerning the Japanese Response to Chinese Painting in the Late 14th and 15th Centuries.” The Shifting Peach Blossom Spring The Development of Landscape Painting in East Asia From the Tenth to Sixteenth Centuries. Institute of History and Philology. 4 Feb. 2009. 另参见注1.

㉒⑳参见“Dong Qichang: Traditional Chinese Art at Art Realization China.” Art Realization China (Chinese / Asian Contemporary Art Galleries and Artists Online). 02 Apr. 2009.

㉓参见注3. 另参见“Essays: Dong Qichang (1555-1640) and Art-Historical Painting.” Long Island University Hillwood Art Museum. 03 Apr. 2009. 另参见Fong, Wen C. “Why Chinese Painting is History.” The Art Bulletin. 85, 2 (2003): 258-80.

㉔⑳参见 Fong, Wen C. “Why Chinese Painting is History” .

㉕⑳参见 Barnhart, Richard. “The Return of the Academy” . Fong, Wen C., James C. Watt, and Richard M. Barnhart. Possessing the Past : Treasures from the National Palace Museum, Taipei. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1996. p. 335-367.

㉖⑳参见“Art and Culture - Art empowering people.” Past World Cultural Forum 2007 (5th). World Cultural Forum. 02 Apr. 2009.

㉗⑳参见 Ortiz, Vale rie Malenfer. Dreaming the southern song landscape the power of illusion in

Chinese painting. Boston: Brill, 1999. 另参见注2.

㉘⑳⑳⑳参见“Essays: Dong Qichang (1555-1640) and Art-Historical Painting.”

㉙⑳⑳⑳参见 Shih, Shou-chien. Trans. Ching-ling Wang. “Text vs. Image: Text vs. Image The Precious Mirror of Painting and Related Problems Concerning the Japanese Response to Chinese Painting in the Late 14th and 15th Centuries.”

㉚⑳参见 Cahill, James. Distant Mountains: Chinese Painting of the Late Ming Dynasty, 1570-1644. Trumbull, CT: Weatherhill, 1982.

㉛⑳参见 Fong, Wen C. “Chinese Art and Cross-Cultural Understanding” . Fong, Wen C., James C. Watt, and Richard M. Barnhart. Possessing the Past : Treasures from the National Palace Museum, Taipei. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1996. p. 27-36.

㉜⑳⑳⑳参见 Clunas, Craig. Art in China. Oxford UP, 1997.

㉝⑳⑳⑳参见 Ortiz, Vale?rie Malenfer. Dreaming the southern song landscape the power of illusion in Chinese painting.

㉞⑳参见 Barnhart, Richard. “Literati Artists of the Ming Dynasty” . Fong, Wen C., James C. Watt, and Richard M. Barnhart. Possessing the Past : Treasures from the National Palace Museum, Taipei. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1996. p. 368-418.

㉟⑳参见“Five Dynasties” . Painting History. Library at Thinkquest. 03 Apr. 2009.

㊱⑳参见 Clunas, Craig, and Wen, Zhengming. Elegant Debts: The Social Art of Wen Zhengming. New York: University of Hawaii P, 2004

㊲⑳参见 McGill, Douglas. “The Art of the Chinese Scholar” . 另参见Li, Chu-tsing and J. C. Y. Watt, exh. cat., ed. The Chinese Scholar's Studio: Artistic Life in the Late Ming Period: An Exhibition from the Shanghai Museum.

㊳⑳参见 Barnhart, Richard. “Literati Artists of the Ming Dynasty” .

㊴⑳⑳⑳参见 Wen Zhengming. Marc F. Wilson and Kwan S. Wong, eds. Friends of Wen Cheng-Ming: a View from the Crawford Collection. China Institute in America, 1975.

㊵⑳参见注31. 另参见注3.

㊶⑳参见注44. 另参见注31.

㊷⑳⑳⑳参见Tabor, Brenda K., and Barbara Kram. “Landscape and Poetry in 17th- and 18th-Century China.” 2001 Press Releases, Freer and Sackler Galleries. Freer and Sackler Galleries. Smithsonian. 02 Mar. 2008.

㊸⑳参见注1. 另参见注15.

㊹⑳⑳⑳参见Chan, Hou Seng. “Dong Qichang-Post Script” . Dong Qichang-Post Script. Civil and Municipal Affairs Bureau of Macao. 02 Apr. 2009.

㊺⑳⑳⑳参见McQuaid, Cate. “Zhang Daqian exhibit has legitimate value - The Boston Globe” .Boston.com. 20 Jan. 2008. The Boston Globe. 16 Mar. 2009.