

<<董其昌研究文集>>

图书基本信息

书名：<<董其昌研究文集>>

13位ISBN编号：9787805128733

10位ISBN编号：7805128731

出版时间：1998-11

出版时间：上海书画

作者：《朵云》编辑部[

页数：1005

版权说明：本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问：<http://www.tushu007.com>

<<董其昌研究文集>>

内容概要

作为一位明代的书画家和理论家，董其昌在他身后几百年已引起了学术界普遍的关注。

1989年上活出版社暨中国绘画研究季刊《朵云》编辑部在松江举办董其昌国际学术研讨会，当时出版了一部《文人画与南北宗论文汇编》，收集了近百年来海内外有关董其昌的许多论文；而寻次会议所收到的一批论文，则收入了《朵云》24期之特辑。

至1992年，美国纳尔逊博物馆又举办了董其昌国际讨论会，尔后该会的有些论文散见于国内的美术杂志。

正是这前后两次国际讨论会，另外听说台湾也曾开过有关董其昌书法的研讨会，遂使我们萌发了编辑这本《董其昌研究文集》的念头。

在编辑过程中行到了作者们的大力支持，尤其是一些译者在较短的时间内为我们赶译纳尔逊会议的论文，使本书行以如期付梓，这是我们要表示感谢的。

为避免仍有所遗漏，我们还请洪再新先生搞了一个《董其昌及南北研究论著参考目录》附在书末，希望本书再加上以前出的那本《文人画与南北宗论文汇编》，能给予海内外的有关专家学者提供一定的学术参考，同时也希望读者对我们的编辑工作不足之处不吝赐教。

<<董其昌研究文集>>

书籍目录

中国绘画史上的“后现代”——论董其昌的文化学意义（代序）《画说》作者问题研究《画说》究为谁著画禅新语董其昌：一超直入论董其昌的“南北分宗”说山水画师承、画系与南北分宗“南北宗论”的基本精神“南北宗”新论董其昌的艺术思想及其“南北宗论”“南北宗论”的语境展示董其昌“南北宗论”新考及新论董其昌“南北宗论”在绘画史学上的失误从技法原则到诗化境界——论董其昌“南北宗论”的矛盾董其昌对历史和艺术的超越董其昌在中国绘画史上的地位对董其昌在中国绘画史上的意义之再认识表现对象的位移——手段即目的：笔墨中的自我实现创作转化中自我的源泉——董其昌美学的反思董其昌在晚明文化运动中的立场董其昌和艺术的复兴论董其昌的超越画禅与诗禅——论董其昌与传统方学观念的关系董其昌与历史的对话谈董其昌董其昌《婉娈草堂图》及其革新画风董其昌《燕吴八景册》及其早期画风探董其昌现《唐宋元画册》有关董其昌《小中现大册》两三个问题董其昌用笔论谈董其昌的代笔从《戏鸿堂帖》看董其昌对法书的鉴定董其昌对宋画的鉴赏及其历史适应性之初步研究董其昌与明末清初之山水画董其昌与清朝院画董其昌山水画艺术的再认识文人画与南宋山水画异同论董其昌书学之阶段及其在书史上的影响谢朝华而启夕秀——董其昌的书法理论与实践……编后记

<<董其昌研究文集>>

章节摘录

书摘 古原宏伸(Hironobu Kohara)先生： 我的评论有四点，通过同样的论证过程，我也得出了同样的结论。

因此，对此文的结论，我没有什么不同意见。

我赞同傅申先生引用各种论著和实物作为验证的方法，正如此文第一部分所表明的那样。

但仍然存在一些疑问：第一，正如你的论文所指出的，莫是龙这个名字与董其昌的朋友陈继儒所著的《宝颜堂秘笈》中提及的莫氏《画说》是同一个人。

第二，你论文的第一百零一页上写道：“《画禅室随笔》中莫是龙这个名字再一次出现，此文说‘莫是龙一出而南北顿渐，遂分二宗’。

”现在的问题是怎样才能对此给予满意的解释。

你已对第一个问题进行了仔细的研究，我也与你持相同的观点，但对《画禅室随笔》的这个问题还需回答一下。

从另一方面来说，虽然你对莫是龙关于绘画的论著作了大量的引证，但有关董其昌的研究工作却做得很少，我想这也许是一个不足之处。

我们都知道，明朝的版本大多是粗劣品，这引起了清朝学者对其历史的研究。

我同意傅申先生说的，《宝颜堂秘笈》就属于那个种类的书。

如果正是这样的话，对莫是龙的名字在此书中的出现至少是过分重视了，也许这是不合理的。

把《宝颜堂秘笈》作为研究起点的来源，也似乎至少有点不合适。

现在我再就自己的第二和第三点讲一下，文章中引证了有关画论的资料，并对确定一个最终论题的必要性进行了陈述。

我的问题是：为什么《容台集》中的《画旨》没用上？

此书不仅内容丰富，而且印刷版本可靠。

第二，在引证的材料中有《论画琐言》，我认为它是《说郛》文集中的一篇，如果《说郛》能用的话，那为什么董其昌的朋友汪珂玉所著的《珊瑚网》没有包括在引证的材料中？此书后来在别的地方你也曾提到过。

傅申先生： 古原宏伸教授评论的主要观点是因为明末出版的书有点不可靠，他怀疑把《画禅室随笔》作为比较的证据是否合理。

但在我文章的开头部分，我已详细地评论了《画禅室随笔》。

此书一直被认有点不可信赖，因为人们误把写前言的日期1720年，当作写书的日期，而前言是后来加上去的。

现在我们有证据表明，此书的写作日期与董其昌的《容台集》几乎是同时的，大约在1650年。

因此，我认为用《画禅室随笔》是没有问题的。

此书的编辑杨无补当时是一位著名的诗人，我们已查到他卒于1657年。

传统的观点认为《画禅室随笔》是从董其昌的《容台集》中选出来的，虽然该书可能稍晚于《容台集》，但是，两本书是大不相同的，因为材料是杨无补自己收集的。

我不认为前者抄自《容台集》，我再次的研究结果表明，我们可以继续使用《画禅室随笔》中的材料。

最重要的一点是，我文章中所用的材料，决不只限于董其昌的《画禅室随笔》，因此这个问题不影响我的结论。

至于《宝颜堂秘笈》的问题，此书中出现了《画说》，古原宏伸教授反对把它作为一本不可靠的明朝编辑物，对此，我在文章的第八三和第八四页上已谈到。

至于《论画琐言》的问题，何惠鉴博士的文章中已论述过，他认为此书并非是不可靠的，正相反，此书是很可靠的。

他用了明末印的一种版本，所以我不同意古原宏伸先生的观点。

吴纳逊教授： 我想，董其昌谈论艺术的论著《画禅室随笔》受欢迎的主要原因是：尽管有许多文章与他的选集相似，但《容台集》这部选集本身在清初是禁书，而恰恰在此时，作为一位艺术家，他

<<董其昌研究文集>>

的名望到达了顶峰，有许多事实可证明这一点。

他是一位具有历史才能和政治才能的人物，但在《明史》中，他的小传列入了艺术家和文人的一类，这可能是有意要尽力地把他的那些更严肃的著作掩饰起来。

直至1937年，燕京大学的邓之诚教授更改并重新评定董其昌为政治家，甚至还是一位哲学家。

关于艺术的论著可以以各种形式发表，《画禅室随笔》就是适合那种需要的产物。

自从《容台集》被禁后，他有关艺术的论述需求量很大，但没人敢于谈论他的政治和其他方面的论著。

古原宏伸先生：我的最后一点是，根据(民抄董宦事实)，董其昌的住宅在万历四十四年(1616)被焚，他的所有藏品都烧了。

这就引起了一个问题：那就是着火前和着火后，董所写的题跋是否有可能不同？你对这个意见是怎样想的？

傅申先生：作为我文章的证据，我不仅引用了已出版的论著，并还尽力去收集各种不同的史料，如从真迹中收来的一些题跋。

因此，我的证据包括绘画、题跋和书法，有已发表和被著录的，或是至今尚存的：在研究问题时，如果只集中于研究已发表的原文材料，那范围太窄了。

当然，如果古原宏伸先生不同意我的论文，我希望座谈会后他能继续与我讨论，或是写一篇文章推翻我的结论，或仅就材料中的问题进行讨论。

然而，其中最重要的一点是原作者问题。

因此，如果对谁写的没有什么疑义的话，那我觉得对一些观点没必要继续讨论，既然每一个人对这些观点都有自己的见解，而每个人的见解看来都不相同，显然我们对这个问题要有更详细的研究，但我想以我们目前学识眼光，是不能作出任何绝对的判断的。

方闻(Wen Fong)教授：你对莫是龙作了全面的说明，但对董其昌则没有，这是一个大问题。

饶宗颐(JaO Tsung-i)教授：关于{画说}，我想趁机会提一下(闲窗论画)。

我的朋友傅先生用了许多不同类型的论据来表明(画说)是董其昌所著，这很正确，但有一篇材料，我认为比其他的都重要，在此我想讲一下。

容希白在他的收藏中有一篇董其昌所著的(闲窗论画)，上面有董的题字：‘旧有(论画)一卷，久已失之。’

适君浦录得不全本，更书一通。

这本书共有九部分，所以他只得到了(画说)的一半，原文是完全一样的，因此，这是一本不完整的本子，我不知道君浦是谁。

容庚说：“也许莫是龙抄了君浦的原文，因此人们误认为是他自己的文章。”

容希白收集的(闲窗论画)，签有“其昌”两字，这表明是董其昌的，整篇原文出版在容希白的(颂斋读书记)中(燕京大学(文学年报)1947。

7)。

我认为这个材料也许能加入傅先生的关于(画说)原作者问题的资料中。

马克斯·铭间教授：我想补充的是，谷口铁雄(Taniguchi)教授想提出三个观点，但没有真正地去论述，仅是提及它们。

这些观点是说，我们只对原文作考证是不够的。

关键是要有可靠的版本。

他认为在董其昌的著作中，(画旨)是最好的著作。

其次，他发现董的房子被烧后，藏品的性质发生了变化，现在人们所知的他的藏品，主要依靠大火后幸存下来的或以后得到的。

他这些观点是想引起我们注意的。

非常感谢你。

先生。

我还要非常感谢两位发言人，他们都以他们的特殊方式使我们大受启发，谢谢你们。

(钱欣明译) ...

...

<<董其昌研究文集>>

媒体关注与评论

代序 中国绘画史上的“后现代”——论董其昌的文化学意义 寻绎董其昌的文化学意义，几乎比寻绎任何一位中国绘画史上重要人物的意义，都要困难得多。这不仅因为后人对其人品、画品和画学理论褒贬不一，毁誉无定，也不仅因为他对后世产生的积极影响与消极影响交互并存，难解难分，更大的原因，恐怕还在于他所处的历史时空本身，就进入了一个比起他以往的时代来远为复杂的关捩点。

从绘画形态学的角度看，时至明代，中国画图式系统已经历过充分的演化。比如人物、山水、花鸟的科目分立，重彩、浅绛、水墨的形式增殖，勾描、填染、泼写的技法变革，障壁、绢帛、纸笺的材质开拓，以及以形写形、以形写神、以形写意的课题进展等等，至少，到目前为止的所有中国绘画本体性目的和手段，在当时都已发生，并且被自觉追求与运用了。

从绘画价值学的角度看，其演化也极为充分。民间画、院体画和文人画的分化，便标志着中国绘画价值取向的多元趋势及其消长轨迹。尤其是元季以降，文人画的“自娱”原则取得了不容忽视的历史地位，使中国画不仅摆脱了政教和实用的钳制，而且在艺术和审美的层面上，将对“景”、对“境”的追求，导向对“趣”的追求，从而出现了一与多的分离。

从形态学与价值学的关系看，则经历了双向的反转。早期中国画，画因人轻：画和画者的地位都等同于倡优。随着文人画崛起，则画因人重：人品既高，画品不得不高。为两者所挟持的中间阶段，却是一个往无形的中心消泯着的漩涡：价值学标准顺时序而呈现自己，形态学标准逆时序而呈现自己。

魏晋的六法论，是形态学意义压倒价值学意义以占据主导倾向的结果。唐代的五品、四品、三品说，即侧重于绘画自律性和形式风格的评鉴标准。五代两宋，价值学标准又开始受到重视，苏轼对待吴道子和王维的不同态度以及张扬“吾意”和“意气”的努力，二米“不用世法”、“无町畦之行”的墨戏追求，是较为明确集中的信号。黄庭坚说：“东坡画竹成棘，是其所短；无一点俗气，是其所长”（《山谷全集》）则说明两种标准还存在着并重的情况。

元明以下，画品往往以简逸为高，而简逸又往往以人品为本，作为一门艺术的绘画和作为一种人格象征的绘画之间被贯以廉价的通道，价值学原则因此而全面复辟。虽然这条线索局限于文人画，但文人画逐步成形自立以至超越异己而定于一尊的历史本身，恰恰印证着中国画发展的主流所在。

不难想见，董其昌面前，实际上横亘着一个无法回避的超越课题。他既需直面中国绘画、尤其是文人画业已取得的形态学成就，也需直面中国绘画及其文人画已然形成的价值学渊薮，同时还对两者的具体关系作出毫不苟且的选择；而所有这一切，又必须在应合时代和自身主客观条件的前提下，求得内省与外观、动机与效果的统一。换言之，造化、心源、古人这三者的关系，在董其昌那里，再也不能像其前人一样维持懵懂浑一或和谐通畅的状态，而要在瞻前顾后的分裂化心境中谋求自我价值意义的实现了。

这种历史性压力，是任何一个真正以绘画为己任的人，都不得不自觉承受的。自视越高，见识越广，谋虑越远，其压力便越大，越是需要伟大的超越意志和超越才能；被超越的压力越多越大，继续实现超越的困难也越多越大。

不用说，董其昌并不是中国绘画史上第一个超越者。早在北宋的李公麟，就“痛自裁损，只于澄心纸上运奇布巧”（《画继》），对被苏轼誉为“天下之能事毕矣”的吴道子进行有意识的超越了。

元初赵孟頫对以南宋院体为代表的横强躁硬和纤巧徠艳作风的发难，更不仅是一人一己的超越效应。然而，作为最清醒地认识到超越的迫切性，最系统地提出超越的理论依据和行动纲领，并且最有效地领导了几乎整个画坛的超越行动的人，恐怕非董其昌莫属。其所承受的超越压力之大，超越难度之高，以及所实现的超越结果之纷杂难辨，没有任何人可与之比

<<董其昌研究文集>>

拟。

正因为如此，他也就成为中国绘画史上最难以为人正确理解、正确评价和真正阐发其历史意义的一位争议性人物。

.....

<<董其昌研究文集>>

版权说明

本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问:<http://www.tushu007.com>