

董其昌

研 究 文 集

朵 云 编 辑 部

DONG QI CHANG

先水子昂
溪山行色
丈烟 主筆

XIAN JIU WEN JI

董其昌

研 究 文 集

■《朵云》编辑部

上海书画出版社

董其昌研究文集

本社编

上海钦州南路 81 号
上海书画出版社出版发行 邮政编码 200233
各地新华书店经销 浙江临安彩印厂印刷

开本: 850×1194 1/32 印张: 31.5
1998 年 11 月第 1 版 1998 年 11 月第 1 次印刷
印数: 0,001-3,000

ISBN 7-80512-873-1/J · 719

定价: 78 元

目 录

中国绘画史上的“后现代”

——论董其昌的文化学意义 (代序)·····	卢辅圣	1
------------------------	-----	---

《画说》作者问题研究·····	[美]傅 申	26
《画说》究为谁著·····	汪世清	52
画禅新语·····	朱季海	78
董其昌:一超直入·····	[美]方 闻	87
论董其昌的“南北分宗”说·····	侗 廑	101
山水画师承、画系与南北分宗·····	王克文	118
“南北宗论”的基本精神·····	陈传席	129
“南北宗”新论·····	丁羲元	139
董其昌的艺术思想及其“南北宗论”·····	葛 路 克 地	155
“南北宗论”的语境展示·····	邵 琦	170
董其昌“南北宗论”新考及新论·····	王琪森	200
董其昌“南北宗论”在绘画史上的失误·····	江 宏	216
从技法原则到诗化境界		
——论董其昌“南北宗论”的矛盾·····	陈振濂	225
董其昌对历史和艺术的超越·····	[美]何惠鉴 何晓嘉	249
董其昌在中国绘画史上的地位·····	刘纲纪	311
对董其昌在中国绘画史上的意义之再认识·····	阮 璞	324

表现对象的位移

——手段即目的:笔墨中的自我实现 卢辅圣 370

创作转化中自我的源泉

——董其昌美学的反思 [美]杜维明 382

董其昌在晚明文化运动中的立场 邵宏 严善铮 402

董其昌和艺术的复兴 [美]方闻 429

论董其昌的超越 徐建融 446

画禅与诗禅

——论董其昌与传统文学观念的关系 舒士俊 464

董其昌与历史的对话 [美]高居翰 499

谈董其昌 郑为 528

董其昌《婉娈草堂图》及其革新画风 石守谦 548

董其昌《燕吴八景册》及其早期画风探 单国霖 569

董其昌与《唐宋元画册》 [美]张子宁 581

有关董其昌《小中现大册》两三个问题 [日]古原宏伸 594

董其昌用笔论 车鹏飞 605

谈董其昌的代笔 谢稚柳 620

从《戏鸿堂帖》看董其昌对法书的鉴定 启功 624

董其昌对宋画的鉴赏及其历史妥适性之初步研究

..... [美]班宗华 632

董其昌与明末清初之山水画 [美]吴讷逊 648

董其昌与清朝院画 杨伯达 671

董其昌山水画艺术的再认识

..... [罗马尼亚]尼娜·斯坦古列斯库 689

文人画与南宗山水画异同论 张连 695

董其昌书学之阶段及其在书史上的影响 [美]傅申 712

谢朝华而启夕秀

——董其昌的书法理论与实践 薛永年 720

豪华落尽见真淳

——董其昌书法艺术初探····· 刘小晴 739

“字须熟后生”析

——评董其昌的主要书法理论····· 杨 新 751

台北故宫所藏董其昌法书研究····· 朱惠良 769

董其昌政治交游与艺术活动的关系····· [美]李慧闻 805

董其昌的字号、卒月和墓地散考····· 郑 威 829

董其昌遗迹考····· 王永顺 833

晚明的画评····· [日]古原宏伸 841

晚明两大传统的融合趋势····· 单国强 858

董其昌与李日华绘画思想比较····· 黄 专 873

日本对董其昌的研究····· [日]奥崎裕司 892

松江国际学术研讨会综述····· 舒士俊 915

纳尔逊国际学术讨论会综述····· 薛永年 973

董其昌及“南北宗论”研究论著参考目录····· 洪再新辑 985

编后记····· 《朵云》编辑部 1005

中国绘画史上的“后现代”

——论董其昌的文化学意义（代序）

一

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更为复杂的关捩点。

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,同时还得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秣艳作风的发难,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。

二

争议最集中的焦点,自然是至今犹聚讼不休的南北宗论。

南北宗论的原创者问题,固属寻绎董其昌意义的入口之一,但即使悬置难明,甚至确证为莫是龙居先,于董其昌也无大碍。因为倡导最力、发挥最多、影响最大者,还是董其昌。关键不在于谁创谁从,谁先“开堂说法”,而在于谁将理论和实践一致起来,谁统领了潮流。深一步讲,只要比照一下前后历史,想想为什么会在此时此地形成南北分宗的热点,谁先提出就不再是一个非解决不可的问题。禅与画的结合,倘若说唐代还不太明显,至迟在宋代,应为不少士夫画家所明确追求并且成效卓著了。那么,何以正式的禅画未能在风行禅学的情境中成为人们普遍接受的艺术样式,而借喻式的南宗画,却在禅宗沦为口头禅的式微形势下产生左右画

坛的巨大影响力呢？况且，不论是莫，还是董，抑或陈继儒和稍后的沈颢等人，大都溯源于王维和李思训，所列宗谱亦无大出入，但何以偏偏董其昌木秀于林，致使后人顶礼于斯，又集矢于斯呢？

仅用宋元社会多舛，士人少能专注绘事，或者文人画尚未取得画坛显位之类的理由，是不足以令人信服地解释上述历史现象的。认为董其昌在政治、艺术上的显赫地位促成风靡之势，也只是一种有嫌浮泛的外因探求。从王维的“水墨”，张璪的“心源”，到欧阳修的“难形”，苏轼的“象外”，米芾的“意似”，倪瓒的“逸笔”，乃至通贯千年而不辍的“逸品”、“逸格”，无不在言与行、心与物的现实意义上具备了引发南北宗论的可能性。之所以久久引而不发，并不因为缺乏当仁不让的赫赫宗主，也不因为缺乏文人士夫画的独立意识，更不因为缺乏援禅入画或者以禅论画和喻画的历史契机。其根本原因，恰恰在于缺乏前节所述的巨大历史性压力，以及逼上梁山式的清醒、强烈而悲壮的超越意识。作为中国绘画机制充分演化后的自调控制，作为文人画价值原则与形态标准的重新反思、校正和匹配，作为艺术功能、艺术阐释和艺术消费在商品经济严重侵蚀下的自我纯净要求，作为时代主体性抉择与人文传统精神的又一次风云际会，董其昌这个以其文采风流优游于赵孟頫、黄公望、倪瓒和曹知白所建立的文人画传统之乡的一代通人，正好发挥自己的非凡洞察力和创造才能，取得了超越于同代人之上的一己成就及其深远影响。南北宗论在晚明松江地区的集中出现，董其昌在南北宗论者中的独特地位，都并非出于偶然。

对于“南北宗论”的主旨，人们大多以宗派主义目之。抑之者认为捏造历史，意在自我标榜；扬之者认为是中国绘画史上第一次提出的关于划分艺术流派的理论，并且有世界性意义。这类看法，虽不能说绝对错误，却难免买椟还珠。翻检中国绘画史，流派意识由来已久，只不过与西方相较要更注意纵向的流变关系而已。南齐谢赫的《古画品录》中就有不少关于师承的记载。唐人张彦远的

《历代名画记》，已辟专题“叙师资传授南北时代”。“吴家样”、“周家样”、“徐黄异体”，以及“董巨”、“马夏”、“元四家”等等，无不蕴含着风格流派的实质。至于在历代批评家的不同把握中逐渐突出起来的逸品说，宋濂所提出的画法三变说，王绂所提出的山水画三期论，王世贞对自唐至元山水图式的五变分析，张丑对山水画家 32 人的三变二源界定，何良俊对宗法山水宋四家正脉观的提倡，杜琼以金碧二李、水墨王维分为两派等等，则更属南北分宗的雄厚基础。南北宗论一出，士林翕然响应，并且成为追随者和反对者共同遵循的似乎不证自明的思维框架，仅仅以作喻简明，易于把握与传播，或者迎合文人口味，有助文人画入主画坛为理由，显然未能圆其说。我们不可忽视这样一个事实：正是有元以来文人画在确立山水图式上的成功经验，既从心理上满足了文人对绘画的特权欲求，又将自己逼进了某种受督于异己、孤立于众卿同时又招徕大量欺世盗名之徒的被动性情境之中，而迫切需要确立一套能有效地达到变乱为治之目的绘画准则。南北宗论与形形色色相关理论的不同之处，归根结底，便在于提出了适应新形势的形态与价值匹配方式。

如前所述，元明价值学原则的全面复辟，表现为作为一门艺术的绘画和作为一种人格象征的绘画之间的廉价通贯。以“意”、“趣”、“逸”这类主体性色彩很重的评判标准去检验文人画，很容易鱼目混珠。比如，大批墨戏云山，由于形式语汇抽象化，缺乏与客观物象校对的可能，使得具有一定天资的人都容易染指跻身，从而为缺乏文化修养的投机者大开方便之门。墨戏图式的表面相似，掩盖着人格情操的冰炭之异，这就为文人画带来了深刻危机。“真工实能之迹，尽充下驷”；“一切逃之荒诡偏塞，而动以元格自掩”（《六研斋笔记》）；“逸而浊，逸而俗，逸而模棱卑鄙”（《绘事微言》）；“今吴人目不识一字，不见一古人真迹，而辄师心独创，惟涂抹一山一水一草一木，即悬之市中以易斗米，画那得佳耶？”（《翰墨馆集》）

……如此种种,反映了对绘画时风普遍的焦虑心情。与董其昌同时且有交往的詹景凤,曾用数百文字分析山水画的“逸家”和“作家”,评列传人名单,张扬“文人所当师”的逸家“正派”,不能不说是与南北宗论同一思路的努力。(《跋山水家法》)但尽管两者的宗主、源流以及取舍标准颇相一致,由于詹说以“逸”与“作”的对立立论,而未曾对图式规范和价值取向的关系作出明确界定,无助于平抑伪逸品行为,相对而言也就难于为人接受。南北宗论则不然。首先,从人们经常引用的几条语录来看,互见于莫是龙与董其昌的一条,用“渲淡”和“勾斫”的形态学区分,“盛”和“微”的发展趋向分析,以及“其人非南北”的本体论提醒,建构了清晰可辨的两分框架;陈继儒条,用“士气”的有无,慧能神秀的轩轻,来阐释绘画风格的异同;独见于董其昌的一条,又从一个交叉而不完全对等的角度,贯以“文人之画”和“吾曹”的主客体座标,突出了“董巨”图式绍隆前修、渊源后贤的重要历史地位。如此一来,对传统的梳理和再认识,便具备了集建树新传统和扭转时弊于一身的现实性格。其次,从虽不太为人们注意,却从更广泛深刻的层面上反映董其昌用心所在的对“南北宗论”的实际使用情况来看,其效应尤为明显。纵览董氏题跋文字可知,南北宗论被灵活运用于不同时势、不同情境、不同对象、不同层次,往往随事取譬,相对成说。关于南宗创始人,有时归诸王维,有时又归诸董源甚至巨然;在评论后人画风时,既可用同学黄公望的文人画家顾正谊与莫是龙对举(《画禅室随笔》),也可用“闺秀之能画者”林天素与王友云并称(《容台别集》);至于一方面对自己拳拳服膺的几位南宗大家未能摆脱“画史纵横习气”而凿凿进言,一方面又对北宗的赵伯驹、赵伯骕“有士气”(《画禅室随笔》)、马远《松泉图》得“清劲”(《清河书画舫》),以及夏圭《山水卷》“寓二米墨戏于笔端”(《江村消夏录》)而敛衽赞赏,则更说明非区区宗派说所能框限。唯其如是,纯正文人画的努力就找到了一个可证可悟的立足点:风格、手段、方法上的客体化标准,

与人格、态度、意趣上的主体化标准,在禅学情境的意义上获得了对应和统一。

禅在晚明,是文化名人知识结构中极为重要的一部分,从生活方式到学术思想,到处活跃着它那主要不是以类型和状态,而是以审美氛围的创构面目出现的纭纭身影。李贽对传统教义嬉笑怒骂,袁氏三兄弟掀起公安派文学运动,无不得力于此。以禅喻画或论画,本是顺理成章的事,更何况以禅入诗、以禅论诗早在唐宋时代已经风靡一时,而中国诗画本有割不断的恋情。问题的细微处在于,巨大的绘画历史压力下的禅学“宝筏”,究竟如何实施其“渡河”方案,以顺利到达彼岸的“真如妙境”?光从几条直接讨论南北宗的语录或对“南北宗论”的运用例证上下功夫,显然无法回答这个问题。因此有必要结合董其昌的一贯言行,以及有意和无意显露的种种矛盾、疏漏和叹喟,从更大的文人画发展背景上予以综合考察。

去“渐”取“顿”,弃“修”从“悟”,固然是文人画戛然独造的有效依据,但在文人画实现了突破一般绘画规范、制造特定文化氛围的目标之后,倘还继续其同向行为,就变成盲目的自我破坏和自我取消了。伪逸品的泛滥即为一例。因此,摆在南北宗论者面前的现实课题,是必须在区别文人画与非文人画的主体性标准之同时,确立一种可资比较、理解和把握的客体标准。然而在文人画中,有着一个非文人画所没有的两难困境:因其主体性标准建立在不需要规范图式从而可以对之进行充分自由阐释的基础上,故确立客体化标准,实际上是对文人画最高原则的背叛。董其昌南北宗论之所以能成为时代宠儿,除了绘画历史性压力所赋予的超越意识,还得益于禅学情境的历史性变化。自唐宋到明清,禅宗历经禁欲、适意而至纵欲,表现在方法论上,无非是将平衡心理的力量,从超尘出世的外部拉回到个体的内心世界。外向型的平衡,须经过“不立文字,教外别传”的排斥语言媒介异己力量的过程;内向型的平衡,

语言媒介的“本文”被使用“意义”所取代,客体化过程就不再会对主体化过程构成威胁。所谓口头禅,即形式与内容的分裂离异之表现。正是在这里,在这种不取机锋棒喝,而重视语言媒介在顿悟中起到曲线作用的特定禅学意义上,董其昌终于找到了解决两难困境的办法——通过心源或曰观照态度、审美趣味,以维护文人画的价值学原则;通过古人和造化,或曰形式技巧和风格意境,以确立文人画的形态学标准。把业已分裂了的古人和造化,共同限制在审美关系的客体地位,传统与创造的对立就得到了最大限度的通贯调和,从而有可能发明本心,解脱法网,一超直入如来地。借用贡布里希的概念,即对预成图式的修正,不是简单地与外在自然去匹配,而是与内在自然——主体心灵、主体性情去匹配。如果说,以唐宋为代表的绘画表现对象是绘画的被表现者,那么,元人为代表的绘画表现对象则是绘画的表现者。这正如西方具象绘画和抽象绘画之间的区别。董其昌的特定禅学情境之所以成能立,也就基于为元画所昭示的逻辑前提——以绘画自律性或曰形式趣味为媒介,实现创作和欣赏过程自证自悟的心理体验。在董其昌以前,元画只是中国绘画传统中为人们所接受利用的一个重要部分,而不牵涉历史或理论问题,即使对于袁宏道这样的反复古论者,仍不过是要求抒发性情的一个例证。但在董其昌手中,元画则成了一个通过证悟过程创造出新正统观念的坚实基础,一个“以法致道”的神妙法门。正因为如此,“法”这个对于后代画家,尤其是文人画家无异于自我桎梏的历史存在,就不再像狂禅情境中那样,可以随意破坏和抛弃,而必须在“及法”、“尽法”的前提下,才能真正地“舍法”,达到名符其实的“悟入”、“一超”。“能为摩诘,而后为王洽之泼墨;能为营邱,而后为二米之云山。”(《画禅室随笔》)超越传统只能建立在深入传统和忘怀传统的辩证过程中,这就为复古主义与反复古主义的对抗找到了调和的契机。对此,董其昌借论书的题目有过一段祛惑破妄的阐述:“大慧禅师参禅云:‘譬如有入

具万万货，吾皆籍没尽，更与索债。’此语殊类书家关捩子。米元章云：‘如撑急水滩船，用尽气力，不离故处。’盖书家妙在能合，神在能离。所欲离者，非欧虞褚薛诸名家伎俩，直欲脱去右军老子习气，所以难耳。哪吒拆骨还父，拆肉还母，若别无骨肉，说甚虚空粉碎，始露全身？”（同上）

这无疑是高难度的追求。因为其所体现的形态与价值的对应方式，并非由此及彼、亦此亦彼的“共生”关系，而是既非此即彼、又亦此亦彼地相并协而存在的“互生”关系，是一种非通约性的对应结构。在趣味标准上，须“自出机轴”，崇南贬北；在技术标准上，又“集其大成”，左黛右钗。对于不具备同等禅学情境的人来说，这只能被视为自相矛盾和形式主义。但对于董其昌，则不仅不存在丝毫抵牾，而且颇有点石成金的艺术超越之功。浏览董氏相关文献，可以知道，其禅学思想具有鲜明的“自性”论色彩。“自性”要靠自证自悟，而这证悟本身就是自在的主体，因此事事无碍，如意自在，释与儒、与道、与法都可相通相须而不悖。他的禅学老师达观说：“夫理，性之通也；情，性之塞也。然理与情而属心统之，故曰心统性情。即此观之，心乃独处于性情之间者也。故心悟，则情可化而为理；心迷，则理变而为情矣。若夫心之前者，则谓之情；性能应物，则谓之心；应物而无累，则谓之理；应物而有累者，始谓之情也。”（《紫柏老人集》）性既可表现为情，也可表现为理，这一体两用，正好印合着董其昌趣味标准与技术标准的并协互生。其非通约性越大，证悟的如意性和成效性也越大，越能契入“第一义”和“正法眼”，或者换句西方人的话说，越利于达成合目的性与合规律性的统一。综观明清南北宗论者乃至所有文人画家、文人画理论家的理论与实践，所持的非通约性之大，显然没有人能与董其昌相提并论。一面是“元季大家以黄公望为冠”，一面又是“元季四大家独云林品格尤超”；一面是“余雅不学米画，恐流入率易”，一面又是“画至于二米，古今之变，天下之能事毕矣”；一面是“两家法门如鸟

双翼，吾将老焉”，一面又是“大李将军之派，非吾曹当学也”；一面是“岂有舍古法而独创者乎”，一面又是“自成一家，不得随人弃取”；一面是“其气韵必在生知，转工转远”，一面又是“不经苦心悬念，未必契真”；一面以“寄乐于画”的态度去针砭“刻画细谨，为造物役者”，以“平淡天真”的作风去抨击“甜邪俗赖”和“纵横习气”，一面又以“穷工极妍”、“虽纵而有法”和“当以神品为宗极”的要求，去堵截“无本之学”的“护短路径”；一面画着“天真幽淡”、“古雅秀润”（以上引《画禅室随笔》）的水墨山水，一面又画着“红绿万状”、“全以重色皴染渲染”（《墨缘汇观》）的杨昇没骨；一面“最矜慎其笔墨”，一面又“童仆以贻笔相易，亦欣然为之题署”（《读画录》），乃至“心知其伪而不辩”（《容台别集》）……如此等等，不一而足。价值、态度、实诣、意趣、风格、笔墨，以及法与遇、异与同、离与合、正与变这些相关概念，由此被整合成两极相对、正反互见的多面构成，恰似一个太极图，亦阴亦阳，其外矩度谨严以为器，其内流变疏放以为用，获得了“生生不息”的全方位性格。这种构成，无疑为传统的选择者实现其对传统的超越，提示了一个开放性的比较系统。考辨晚明绘画的南北宗论，尤其是董其昌的南北宗论，必当筑基于此，方能稍稍逼近事实，同时亦有望解释那些用宗派说、文人画说、审美风格说乃至任何一种单向度解释所无法圆通的历史现象。南北宗论的历史价值，及其引发的种种迷离齟齬效应，无不源于这种空前意义的非通约性对应方式；而后人对它各执己见、求全责备和争论不休，也正是因为不再具备董其昌这种特定的禅学情境之故。至于被我们视为摹古与创新相对立的清代诸大家往往可以同样钟情于董其昌的事实，则更说明董其昌所提供的参照系具有足够的可允度，足以在一种新的历史眼光下发挥个人的创造性自由。董其昌曾说过一句颇为自负的话，认为自己与赵孟頫相仿佛，“要亦三百年来一巨眼人也”（《画禅室随笔》），陈继儒则在《寿玄宰董太史六十序》中说董氏是“不禅而得禅之解脱”，都非夸夸虚语。

三

一定文化素养和社会意识的个人的生成,既是社会系统向个人的内在化,也是个人向社会系统的对象化。人是未达到完成状态的存在物,在不断改变自己的存在对象之同时,也不断地更新着自己的需要,而这种需要的内涵,则体现为创造性的自由。一个有个性的个人,必然具有自己不可剥夺的主位性或精神的内向度。董其昌作为中国文人画运动的最后一位关键人物,以其清醒、天真而又艰巨的努力,实现了一己的自由创造,并且使这种创造放大、反馈于整个中国画发展过程。这就需要我们进一步从对自由机制的窥视中,寻绎其所蕴含的文化学内涵。

自由,经常是一个带有油滑色彩的动态字眼。有时候,它被诠释为无羁绊、无规律、为所欲为之类的意思;有时候,它被当成能动、自主、独立不羁之类的同义词;有时候,它又在自因、解脱、超然遗世之类的意义上被使用……但不管怎样难以捉摸,总逃不出两个极端的趋向——一个指向主体客体化,表现为认识了必然的自觉自愿行为模式;另一个指向客体主体化,表现为反强制、反异化的自主自悟行为模式。一般情况下,客体化自由和主体化自由都是并存共在的,但同时也具有主从、体用关系的不均匀性。客体化自由越多,越强烈,主体化自由就越少,越微弱。反之亦然。

透过风云变幻的中国绘画史现象,可以看到,自由这个在哲学人本学的层次上表示着人自己主宰自己、自己把握自己的类本性,是一个由主体化为主和为体,而反转为客体化为主和为体的逐渐演化过程。早期绘画所体现出来的神化幻想和外拓意念,以及充溢其间的集体主义、类型主义精神,是一种主体世界与客体世界、审美关系与实用关系高度统一的混沌自在状态,意胜于法,具有极其强大的自发性主体化自由。随着绘画自律性被逐步发现,人们