

# 画禅八观

董其昌的艺术世界

徐建融 著



浙江人民美术出版社

# 画禅八观

董其昌的艺术世界

徐建融 著

## 图书在版编目 ( CIP ) 数据

画禅八观：董其昌的艺术世界 / 徐建融著. -- 杭州：  
浙江人民美术出版社, 2019.8

ISBN 978-7-5340-7414-1

I. ①画… II. ①徐… III. ①董其昌 (1555-1636)  
—人物研究—文集 IV. ①K825.72-53

中国版本图书馆CIP数据核字 (2019) 第124261号

责任编辑 屈笃仕  
美术编辑 傅笛扬  
文字编辑 姚 露  
封面设计 王好驰  
责任校对 余雅汝  
责任印制 陈柏荣

## 画禅八观：董其昌的艺术世界

徐建融 著

出版发行 浙江人民美术出版社

地 址 杭州市体育场路347号 (邮编 310006)

网 址 <http://mss.zjcb.com>

经 销 全国各地新华书店

制 版 浙江新华图文制作有限公司

印 刷 浙江海虹彩色印务有限公司

版 次 2019年8月第1版·第1次印刷

开 本 787mm × 1092mm 1/16

印 张 11.5

字 数 218千字

书 号 ISBN 978-7-5340-7414-1

定 价 80.00元

如发现印刷装订质量问题,影响阅读,请与出版社发行部联系调换。

# 目 录

第一章	一超直入如来地——《画禅室随笔》的美学意蕴	001
第二章	无限的超越——董其昌论	020
第三章	董其昌与传统画学的转捩	047
第四章	再谈士风大坏与书学创新	092
第五章	董其昌的主盟	102
第六章	董其昌的身后是非	139
第七章	董其昌与中国画传统的转捩	142
第八章	董其昌不是迷信的神话	157
图 版		159
后 记		174

## 第一章 一超直入如来地——《画禅室随笔》的美学意蕴

一人发真，魔宫震动，诸天欲善人炽盛，以摧魔也。一人造业，地藏慈悲，菩萨欲地狱尽空，乃自成佛也。

——董其昌《画禅室随笔》

明代中叶以降，中国的封建统治日趋解体，城市工商经济和资本主义生产关系的萌芽不断成长，市民阶层的力量蓬勃壮大……各种新的社会因素，促使民族文化心理尤其是文人士大夫的心理结构发生了巨大的裂变，激扬起一股追求个性解放的叛逆思潮。这一思潮与禅宗“直指本心，见性成佛”的宗旨相呼应，高倡个体的心灵对于文化创造的主体性，在当时的思想界和艺术界掀起了一场异常深刻的革命。如李卓吾竭力否定以“六经”（《易》《书》《诗》《礼》《乐》《春秋》）为“万世之至论”（李贽《童心说》），反对以孔子之是非为是非；王阳明打出“致良知”的旗帜，大肆鼓吹：

尔身各各自天真，不用求人更问人。

但致良知成德业，漫从故纸费精神。

董其昌则在《画禅室随笔》（杨无补辑）中一再引用苏轼“天真烂漫是吾师”的诗句，借用禅宗“南顿北渐”的话头，提出了在人生境界和艺术境界中“一超直入如来地”的见解，俨然成为书画界的一代宗师。

近几十年来，关于董其昌及其《画禅室随笔》的研究文章并不少见。遗憾的是，所有的研究者几乎都纠缠于南北分宗的枝节问题，胶柱鼓瑟，攻之者斥其“伪造历史”，辩之者明其“不无道理”。其实，这两种水火不相容的观点，都是基于共同的方法论、认识论。问题在于，这种方法论、认识论本身就已经背离了《画禅室随笔》以禅说画的本义，又怎能切中它的肯綮呢？《五灯会元》说：

这一段事，不在有言，不在无言，不得有言，不得无言。古人垂一言半句，正如国家兵器，不得已而用之。横说竖说，只要控人入处，其实不在言句上。今时人不能一径彻证根源，只以语言文字而为至道。

又说：“才涉唇吻，便落意思，尽是死门，终非活路。”因此，对于禅宗“最上乘”“第一义”的参悟，必须“越于浮言，超于文字，得意忘言，悟理遗教”（大珠禅师《大珠禅师语录》）。《画禅室随笔》中有一段话十分发人深省：

如来说法，必先放光，非是无以摄迷而入悟也。故《易》曰：“潜龙勿用。”祖师印可，旋为扫迹，非是，且将执悟而成迷也。故《易》曰：“亢龙有悔。”

语言是一个单系的强制的形式系统，它与现实的同构关系一经社会的约定俗成，人们就得和它生死相交。马克思、恩格斯在《德意志意识形态》中曾经风趣地说：“‘精神’从一开始就很倒霉，注定要受物质的‘纠缠’，物质在这里表现为震动着的空气层、声音，简言之，即语言。”因此，人们用文字语言来表达自己的智慧是一个不幸，所以最高层次的对话是心照不宣。如来说法，拈花微笑，如“潜龙勿用”；但无言胜于万语千言，“勿用”愈显激发之大机。然而，对于大多数人还是不得不使用文字语言作为交流思想的工具，所以次高层次的对话是“得意忘言”。祖师印可，旋为扫迹，如“亢龙有悔”；盖扫迹则免于死煞句下，“有悔”才知道舍筏登岸。在《画禅室随笔》中，董其昌不厌重复地再三告诫读者：

皴法三昧，不可与语也。

以觚稜斩截为入门，所谓不参活句者也。

凡作文，原是虚架子，如棚中傀儡，抽牵由人，非一定死煞真有一篇文章。

如此等等，说明了他对于禅宗思想的理解和契会。但是，对于“执悟而成迷”的惯常思维，扫迹启悟如《画禅室随笔》，终究还是无法把他们引渡到真如世界的彼岸，刻舟求剑，转去转远。

固然，《画禅室随笔》不是一篇就画论画的文字，但它也不仅止于以禅说画。作为一个完整的体系，它涉及书法、绘画、诗文、人生、宗教各方面的内涵。确切地说，这是一部用禅宗的思想方法论来探讨并沟通人生与艺术的美学著作。在禅宗思想的统摄下，董其昌慧眼独具地将人生境界与艺术境界打成一片，使人生境界升华为一个璀璨的艺术境界，而使艺术境界展示出一个丰富的人生境界，这是一个超越了对立面的世界，在这个世界中，所有形式的意识及其对象，都被编织进了一个无穷无尽、相互联系、不可分割的网络。全书分为“论用笔”“评法书”“跋自书”“评旧帖”“画诀”“画源”“题自画”“评旧画”“记事”“记游”“评诗”“评文”“杂言上”“杂言下”“楚中随笔”“禅说”四卷十六章。今天，我们一般所看到的《画禅室随笔》，仅仅是从有关绘画的章节摘录再汇编而成的——这就造成了大多数人的一个错觉——认为它只是一部绘画理论书——严重地局限、窒息了它思想的光芒和美学的价值。因此，要想真正抉示出其文字表象下所隐蔽着的丰厚的美学意蕴，重新评价董其昌的历史地位，深刻地把握佛教禅宗思想对明代绘画乃至整个中国绘画的民族精神的影响，就有必要对《画禅室随笔》从头做一番由“圆修”而“顿悟”的参证功夫，诚如《画禅室随笔》所云：

凡文章，必有真种子。擒得真种子，则所谓口口咬着，又所谓“点点滴滴雨，都落在学士眼里。”

## 二

似乎是预见到后人会误解自己的著述和观点，在《画禅室随笔》中，董其昌记述了这么一桩公案：

《中庸》戒慎乎其所不睹，恐惧乎其所不闻。既戒慎矣，即属睹闻；既不睹闻矣，戒惧之所不到。犹云：“观未发气象。”既未发矣，何容观也？余于戊子冬，与唐元征、袁伯修、瞿洞观、吴观我、吴本如、萧玄圃同会于龙华寺。憨山禅师夜谈，予征此义。瞿著语云：“没捞摸处捞摸。”余不肯其语曰：“没捞摸处切忌捞摸。”……余谓诸公曰：“请记取此语，异时必自有会。”

“没捞摸处切忌捞摸”，董其昌可谓深于禅机。这绝不是偶然的，据《居士传》，其“为

诸生时，参紫柏老人，与密藏师激扬大事，遂博观大乘经，力究竹篋子话”。紫柏老人即达观真可禅师，是与憨山德清同时的一位“名振东南，缙绅趋之如鹜”的禅学宗主。沈德符《万历野获编》称其：“聪明超悟，欲以机锋言下醒人”，“折芦飞锡，所在皈依”，“直截痛快，佻达少年骤闻无不心折”。《画禅室随笔》中，董其昌自述与达观的交往，说是：

达观禅师初至云间，余时为诸生，与会于积庆方丈。越三日，观师过访，稽首请余为思大禅师《大乘止观》，序，曰：“王廷尉妙于文章，陆宗伯深于禅理，合之双美，离之两伤。道人于子，有厚望耳。”余自此始沉酣内典，参究宗乘，复得密藏激扬，稍有所契。后观师留长安，余以书招之，曰：“马上君子无佛性，不如云水东南，接引初机利根，绍隆大法。”

刚开始时，董其昌学习禅法未有契会，一天睡卧舟中，默念香岩击竹的因缘，下意识地以手敲击张挂帆布的竹竿，“瞥然有省，自此不疑，从上老和尚舌头，千经万论，触眼穿透”。这一思想认识上的质变、飞跃，不正是“一超直入如来地”的“顿悟”？对艺术境界的切入同此，如《画禅室随笔》中记载的一段学书体会——董其昌从十七岁开始临池，初师颜鲁公《多宝塔》，继学虞世南；又以唐书不如魏晋，遂仿《黄庭经》及钟元常《宣示表》《力命表》《还示帖》《丙舍帖》，凡三年，自谓逼古，不复以文徵明、祝希哲置之眼角。其实徒守格辙，于书家神理未有人处。后来游历嘉兴，尽睹项子京家藏真迹，又于金陵见王右军《官奴帖》，方悟从前妄自标许，“譬如香岩和尚，一经洞山（按，应为汾山）问倒，愿一生做粥饭僧；余亦愿焚笔研矣！然自此渐有小得”。“渐有小得”，实在正是大得。

香岩和尚的故事，见《五灯会元》卷九。据说他聪明伶俐，意解识想，问一答十，问十答百。汾山禅师便问他：“父母未生时，试道一句看。”香岩茫然不能答，回到宿舍将平日看过的文字从头要寻一句酬对，竟不可得，便将它们全部焚烧而尽，说是“此生不学佛法也，且做个长行粥饭僧”。后来，他在芟除草木时偶抛瓦砾，击竹作声，忽然省悟，遂作偈曰：

一击忘所知，更不假修持。  
动容扬古路，不堕悄然机。  
处处无踪迹，声色外威仪。  
诸方达道者，咸言上上机。

董其昌读《华严经》也有四句偈语：

帝纲明珠遍刹尘，都来当念两言真。

华严论主分明举，五十三参钝置人。（《容台集》）

对此，董氏补充说：“当念，即永嘉所云一念者也，灵知之自性也。不与众缘作对，名为一念相应；惟此一念，前后际断。”（《画禅室随笔》）所以，“吾此门中，唯论见地，不论功行，所谓一超直入如来地也”（《画禅室随笔》）；而如善财童子五十三参、“积劫方成菩萨”的做法，便难免“钝置人”之讥了。

在这里，董氏假借禅宗顿、渐之别的话头，强调了发自个体“天真烂漫”的“灵知之自性”，通过“顿悟”而达到在自我实现和文化创造中具有主体性和自觉性，这是值得我们注意的。

禅宗——主要是六祖慧能所创立的南宗禅——主张“我心自有佛，自佛是真佛。自若无佛心，何处求真佛？”（《坛经》）其根本意义，便在于把佛从外在的对象和异己的力量转化成为自我的本质力量。禅宗断然扫绝了一切外在佛相，使主观心灵获得无限的能动和自由，所谓“虚空粉碎，始露真身”，从而达到“顿悟”的真如境界——“直指本心，见性成佛”“一超直入如来地”。这时，“顿悟”者便实现了物我一体、物我两忘、无物无我的永恒，而这，正是《华严经》的中心主题。

黑格尔在《美学》中说过这样一段富于哲理的话：

……人要把内在世界和外在世界作为对象，提升到心灵的意识面前，以便从这些对象中认识他自己。当他一方面把凡是存在的东西在内心里化成“为他自己的”（自己可以认识的），另一方面也把这“自为的存在”实现于外在世界，因而就在这种自我复现中，把存在于自己内心世界里的东西，为自己也为旁人，化成观照和认识的对象时，他就满足了上述那种心灵自由的需要。这就是人的自由理性，它就是艺术以及一切行为和知识的根本和必然的起源。

禅宗“顿悟”的经验模式作为一种梦境，强调以心灵为主宰而又泯灭心物的界限，以内聚理解与外射观照相默契。因此，从审美和艺术的角度，“一超直入如来地”的观点鲜明

地揭示出审美整体关系中主客体互为包容的自我相关性及其为主体创造所提供的潜在可能性。在这一审美关系的张力场中，美的本质既不是客观的，也不是主观的，而是主观中又包涵了客观，客观中又包涵了主观。如果把审美关系比做涵盖了佛教天国的那张因陀罗之网，那么，美就是这张网结上的一颗颗神秘宝石，其中的每一颗都映摄了全体，而它自身又在这全体之中。“那里此可以看见彼，此可以闻到彼，此可以尝到彼……但是那里每一样东西都只能成为它本身。”（《奥义书》）这又使我们联想起黑格尔对美的定义：

真，就它是真来说，也存在着。当真在它的这种外在存在中是直接呈现于意识，而且它的概念是直接和它的外在现象处于统一体时，理念就不仅是真的，而且是美的了。美因此可以下这样的定义：美就是理念的感性显现。感性的客观因素在美里并不保留它的独立自在性，而是要把它的存在的直接性取消掉（或否定掉）……（黑格尔《美学》）

黑格尔的这段话，指出了审美整体中主客体两者的不平行性，主观中的客观性是主体对客体的包容并改变；客观中的主观性则是主体在客体上的移情和投射。这也合于禅宗的思想。作为“绝对理念”的主体的心灵也即佛性，是符合它的自在本质与普遍性的，而且是作为符合自在本质与普遍性的东西来思考的，所以作为思考对象的不是感性的外在存在，而是外在存在里面的普遍性的佛性。换言之，主体的心灵对于客体，乃至对于自身，具有绝对的主宰性和自律性。诚如《画禅室随笔》引赵州和尚语录：

诸人被十二时辰使，老僧使得十二时辰。

受禅宗思想的影响，传统文人画无不讲求个性的宣泄。这种宣泄最初体现于缘物寄情的题材选择，如宋代苏轼画枯木竹石，“如其胸中盘郁”（邓椿《画继》）；逐渐地突破了题材的域限，渗透到笔墨形式本身中，使“形式”本身也成为一种“内容”，而不仅仅是“内容”的载体。至迟从元代后期开始，笔墨符号成为文人画情感表现的核心，它不完全脱离为客观生活对象造型的功能，又大大地超越它，淡化它，笔墨自身及其轻重疾徐、枯湿浓淡、疏密聚散的配列组合也得到了强化，以独特的旋律、节奏，取得了一种独立的审美意义。它们作为唤起审美情感的“有意味的形式”，根本不再在于所描绘的对象。在山水、竹

石，甚至“富贵”的牡丹花等具象的再现中，充满了抽象意境——无可奈何、萧条寂寞、变幻灭没、平淡天真的“胸中逸气”的表现。从此，绘画不再是“应物象形”的“画”，而成为整合人生之“道”；画家署款也很少题作“画”“绘”或“制”，而更多地书作“写”。请注意，这个“写”字并不是抄写的“写”，而是宣泄的意思，通“泻”，如《诗·小雅·蓼萧》：“既见君子，我心写矣。”这就大大渲染了个体的心灵对于文化创造的主体性。至此，中国画学最终泯灭了形态学与社会学的界限，而成为一种更完整、更圆满的意识形态。

以元季四大家而论，都以山水擅长，景物相类，但禀性不同，笔墨迥异，意境悬殊。尤以倪瓒的古淡天然，纯从胸中流泻而出，脱尽画史纵横习气，风格最为突出。以至董其昌的时代，江南士大夫家以有无倪画为清浊。而“石田先生于胜国诸贤名迹，无不摹写……独倪迂一种淡墨，自谓难学。盖先生老笔密思，于元镇若淡若疏者异趣耳”（《画禅室随笔》）。可见个性的差异存在，导致笔墨传袭的背离，非同一般的画工画，不妨粉本相沿（当时各种图谱的流行，可见其风气的一斑）。正因为如此，对于传统的学习、继承，陷入了前所未有的困境。这是与当时整个社会思潮张扬心学的风气相般配的，不独绘画为然。

“画家初以古人为师，后以造物为师”（《画禅室随笔》）——先古人、后造化，作为学习中国画的基本程序，这并非董其昌的发明，而是由来已久的“传统”。它与当代西方美学家贡布里希的“图式—修正”公式冥符巧合。这一程序的合理与否姑且不论，我们所要讨论的是，在古人与造化的面前，董其昌是如何认识到并揭示出审美关系中“我”的主体性的。以往关于董其昌的研究，总是喋喋不休于他的重师古人还是重师造化，这实在是皮相之见。其实，董其昌既不是重师古人的“复古”论者，也不是重师造化的“写生”论者，或者师古人与师造化并重的折中论者。古人也好，造化亦罢，在董其昌的心目中，都是被摆在审美关系的客体的位置；他所关切的是，如何让主体的心灵借助于古人和造化的渡河之“筏”，越过茫茫“苦海”，登临人生—艺术的真如妙境。所谓“已到岸人休恋筏，未曾渡者要须船”（释普济《五灯会元·龟山正元禅师》）。王士贞《香祖笔记》云：

舍筏登岸，禅宗以为悟境，诗家以为化境，诗禅一致，等无差别。

显然，董其昌对于画境，也作如是观。那么，他究竟主张以什么为师呢？借用苏轼的诗句，就是“天真烂漫是吾师”。在以“天真烂漫”，即主体的灵性为师的前提下，师造化好，师古人未必不好；离开了这一前提，师古人不好，师造化未必好。这样，对于董其昌

来说，在包括诗文、书画艺术在内的全部人生的修业过程中，个体心灵的自由便被提升到主宰一切的高度并受到了充分的肯定。从六朝的“以形写神”“应物象形”，经张璪的“外师造化，中得心源”，到宋人的“胸有成竹”“胸有丘壑”，表明文人士大夫对于绘画创作乃至整个文化创造中主体性的自觉过程。董其昌高倡“顿悟”说，无疑进一步强化并深化了人们对于主体性的认识，至少，在绘画史上，这一认识本身就足以表征绘画认识论的“一超直入如来地”。

### 三

青原惟信禅师（转引自铃木大拙《禅与生活》）尝云：

老僧三十年前未参禅时，见山是山，见水是水；及至后来亲见知识，有个入处，见山不是山，见水不是水；而今得个休歇处，依然见山只是山，见水只是水。

对于禅宗来说，既然日常生活是人生修业的道场，那登山临水便是因象悟意、默而返照的因缘。董其昌深谙其中三昧，所以在《画禅室随笔》中强调指出：

画家六法，一曰“气韵生动”。气韵不可学，此生而知之，自然天授。然亦有学得处：读万卷书，行万里路，胸中脱去尘浊，自然丘壑内营，成立鄞鄂，随手写出，皆为山水传神。

不行万里路，不读万卷书，欲作画祖，其可得乎？

“生而知之”者是灵知之自性，而“读万卷书，行万里路”作为一个“圆修”的艰难历程，则是脱去尘浊的蒙蔽，进而达到“顿悟”的准备阶段。其根本的意义还不止于造就“画祖”，更在于造就人生本身，包括高僧、诗人、武术家、政治家……所应有的修养和襟怀，使“其气充乎其中而溢乎其貌，动乎其言而见乎其文，而不自知也”（苏辙《上枢密韩太尉书》）。中国历史上的名人，爱好远游、壮游，不是没有道理的。附带提一句，董其昌所谓的“圆修”，与“积劫方成菩萨”的“渐修”具有本质的不同，这一问题，留待另作讨论。而所谓“行万里路”，目的当然也就不止于为了搜集创作的素材，如奇峰怪树之类，更在于

开阔视野，陶冶性灵，达到与自然的默契整合即“胸有丘壑”——这时，既超越，又遍在，短暂的人生便与永恒的山川风物在“真如”妙境的最高层次上神遇迹化，不知我之为物、物之为我了。

《画禅室随笔》中说道：

余与仲醇，以建子之月发春申之浦，去家百里，泛宅淹旬，随风东西，与云朝暮，集不请之友，乘不系之舟，壶觞对饮，翰墨间作；吴苑酹真娘之墓，荆蛮寻懒瓚之踪。固以胸吞具区，目瞠云汉矣！夫老至则衰，倘来若寄。既悟炊粱之梦，可虚秉烛之游？居则一丘一壑，唯求羊是群；出则千峰万峰，与汗漫为侣。兹余两人，敦此夙好耳。

高邮夜泊，望隔堤大湖，月色微晦，以为城也；至诘旦，水也。竺典化城，无乃是耶？

其由纵观山水意象的启迪切入到人生境界的体验如此！万历乙酉（1585）秋，董氏“自金陵下第归，忽现一念三世境界，意识不行，凡两日半而复”（《画禅室随笔》）。这种迷离恍惚、心物相凑而相忘的下意识活动，正是禅宗“顿悟”的深层心境，如空潭印月，磨钱作镜，在一片空明中，洞察了宇宙一人生的精义。明乎此，作为自我观赏而不是追名逐利的山水画创作，在“第二自然”的意义上，同样可以起到疏澹而心、豁妄归真的审美效应。所以，宗炳于老病将至之际，将所游山水一一图之于壁，时对之抚琴动操，卧以游之，其生命节奏（乐）可掬。作为生命节奏的“乐”不仅指音乐，同时也指娱乐。《画禅室随笔》云：

画之道，所谓宇宙在乎手者。眼前无非生机，故其人往往多寿。至如刻画细谨，为造物役者，乃能损寿，盖无生机也。黄子久、沈石田、文徵仲皆大耋。仇英短命，赵吴兴止六十余。仇与赵品格虽不同，皆习者之流，非以画为寄，以画为乐者也。寄乐于画，自黄公望始开此门庭耳。

仇英是否“短命”，尚容有不同看法。但例外不能否定公例，即使仇英真的长寿，也不影响董其昌这一“艺术—人生”关系论的相对正确性。况且，从禅宗的思想，所谓“寿”

或者“命”，本质上是一种“生机”，而不单纯指称“享年”。因此，“寄乐于画”，一刹同于永恒；奴役于物，大千等乎微尘。“天真烂漫”的灵知之自性，永远是超越时空的，具有无限象征的意味。用辨喜（Swami Vivekananda）的话来讲：“时间、空间和因果关系就和玻璃一样，透过它们可以看到绝对……在这种绝对里既没有时间、空间，也没有因果性。”（转引自 F. 卡普拉《物理学之道》）

山水和山水画，包括山水诗，对于透彻人生境界的这种微妙的同构机制，引起了人们对于两者孰真孰假的长期论争，自唐而还，至明清之交同心学的勃兴相因缘，而达于最精彩的高潮。王鉴说：“人见佳山水，辄曰如画；见善丹青，辄曰逼真。”（王鉴《染香庵跋画》）然而这是一个悖论。究竟“如画”好呢？还是“逼真”好呢？元稹的意见是：“颠倒世人心，纷纷乏公是；真画赏不成，画赏真相似。”（元稹《杨子华画三首》）杨慎说是：“会心山水真如画，巧手丹青画似真。”（谢赫《画品》）王鉴则干脆主张：“形影无定法，真假无滞趣，惟在妙悟人得之。”（王鉴《染香庵跋画》）王鉴一生追随董其昌，然而他对于生活—艺术转换关系的认识论毕竟还是落了“第二义”。

我们已经知道，禅宗是倡导真，反对假的，但它的真假观与惯常的思维不同。所谓“一切无有真，不以见于真；若见于真者，是见尽非真。若能自有真，离假即心真；自心不离假，无真何以真？”（《坛经》）对禅理机锋的契会，使董其昌在这方面的识见高人一筹。他不是将两者作为心外之物对立起来进行比较，而是以人生为背景、以天真为主宰，辩证地统摄、包容两者。《画禅室随笔》云：

地水火风，四大和合，假生我身。四大各离，妄身，当在何处？此圆觉吃紧语。然离妄无真，真该妄末，妄彻真原，斩头觅活，无有是处。

意思是说，真假同在，真假相为依存、相互转化，不可斩妄觅真。所以，“世有以山水为真画者，何颠倒见也？然恐某某（以画为逼真者）亦颠倒见耳”，“大都诗以山川为境，山川亦以诗为境。名山遇赋客，何异士遇知己？一入品题，情貌都尽”。（董其昌《画禅室随笔》）因此，对董其昌来说，唯心为真，真假一体，则观山水如观画：“每朝起看云气变幻，绝似画中山”（董其昌《容台别集》），“洞庭舟次，斜阳篷底，一望空阔，长天云物，怪怪奇奇，一幅米家墨戏也”（董其昌《容台集》），“湘江上奇云，大似郭河阳雪山，其平展沙脚，与墨沈淋漓，乃是米家父子耳”（董其昌《画禅室随笔》）。反过来，观画又如观

山水：“营丘作山水，危峰奋起，蔚然天成，乔木倚磴，下自成阴，轩畅闲雅；悠然远眺，道路深窈，俨若深居，用笔颇浓，而皴散分晓。凝坐观之，云烟忽生，澄江万里，神变万状。予尝见一双幅，每对之，不知身在千岩万壑中。”（董其昌《容台集》）

山水与画是同构的，却不是同一的。两者的关系实际上是生活真实与艺术真实的关系。因此，对于审美主体来说，各有其不同的审美条件。董其昌指出：

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。

山水提供了画的契机，画又拓展了山水的涵容。当画家由“行万里路”的澄怀观道，达到物我同化的丘壑内营，他便取得了对于山水和画的双重主体性，切入到绝对自由、自足的“因心造境”的人生—艺术境界。荣格认为：“一个人出生后将要进入的那个世界的形式，作为一种心灵的虚像（virtual-image），已经先天地被他具备了。”（转引自霍尔、诺德贝《荣格心理学入门》）这种“心灵的虚像”和与之相对应的客观事物融为一体，由此而成为意识中实实在在的东西，我们后天经历和体验的东西越多，所有那些潜在意象得以显现的机会也就越多，“无意识”的各个方面也就得以个性化，即成为自觉的意识。诚如《画禅室随笔》所云：

若夫方壶篷闾，必有羽人传照，余以意为之，未知似否？

以意造为峰山，不必类峰山也，想当然耳。曾游峰山者，知余不欺人。

这时，他才真正实现了宗炳所说的“畅神”的理想：“神之所畅，孰有先焉？”（宗炳《画山水序》）

#### 四

怀海禅师教人：“须具只眼，莫依他人作眼……要向无佛处，坐大道场自己作佛。”这段话，很适合于用来诠释董其昌对前人传统所持的态度。

董其昌十分尊重传统，十分讲求对于传统的接受、阐释和耗散。他认为艺术“继承”传统，“此千古不易，虽复变之，不离本源，岂有舍古法而独创者乎？”但是，他绝不是一

个泥古不化的“复古”论者。其实，细想起来，艺术的发展作为一个吐故纳新的生命进程，在这个进程中有谁能做到全盘无遗地继承传统，又有谁能做到绝去倚傍地摒弃传统呢？《画禅室随笔》自述：

余少喜绘业，皆从元四大家结缘。后入长安，与南北宋五代以前诸家血战，正如禅僧作宣律师耳……解脱禅固无藉此，然学欲望见古人门庭蹊径，斯亦渡河宝筏，珍重，珍重。

正因为前人的传统只是也只能是把后人引渡到人生——艺术境界的“筏”，所以，首先需要充分地熟悉这适合于运载自己性灵的相应之筏。董其昌疏理画史，辟为两大传统：以王维为开山的“一超直入如来地”的南宗；以李思训父子为鼻祖的“积劫方成菩萨”的北宗。后者“非吾曹易学也”，因为它以精研彩绘为尚，近于工艺的制作，如仇实父作画时，耳不闻鼓吹阊骈之声，心为物役，天真泯没，风流都尽，“亦近苦矣”。审美是多层次的，作为一种艰苦的制作性艺术，在画史上固然有它特殊的贡献和价值，固然值得尊敬，但它不适宜作为以“天真烂漫”为师的董其昌辈的画筏，也是很显然的。所以，他说“非吾曹易学也”，这句话本身并无贬义，相反还流露出某种钦佩之情。

以南宗而论，大体上又可分为江南的董源和北方的李成两派。董派贵在天然，脱尽窠臼；李派略嫌刻画，易落蹊径。董派中，尤以董源、米芾、高克恭、倪瓒四家，或烟云变灭，或平淡幽真，天机发露，最称逸品。至如黄公望、吴镇、王蒙三家，“皆有纵横习气”或“细碎”之弊。

以上，便是董其昌以“天真”为标尺，对传统绘画所做的宏观分析。其间，即使对“南北宗”的归队有个别的不当，仍不失为一种慧眼的烛照，它为传统的选择者实现对传统的主体性和能动性，提示了一个开放的比较系统。

在这个系统中，“以逸品置神品之上”，董、米、高、倪四家被推到了至高无上的位置。按照惯常的逻辑，接下去，董其昌必然是顶礼膜拜地奉四家为圭臬，自缚缚人，不许越雷池一步。可是不，董其昌深知，越是富于天真和个性的笔墨，越是有它特殊的局限性，所谓“不可无一，不可有二”。例如当时的画坛上，盛传着沈周于倪瓒格格不入的故事。同样，对于米芾，董其昌一面称赏其“一正画家谬习，观其高自标置，谓无一点吴生习气。又云王维之迹殆如刻画，真可一笑。盖唐人画法，至宋乃畅，至米又一变耳”；一面又声

称：“余雅不学米画，恐流入率易。”（均引自《画禅室随笔》）这样的态度，比之沈周对于传统选择的盲目性，显然更凸现出主体的自觉性。相反，对于“非吾曹易学”的北宗画派，他倒主张不妨兼取并蓄。《画禅室随笔》云：

赵令穰、伯驹、承旨三家合并，虽妍而不甜；董源、米芾、高克恭三家合并，虽纵而有法。两家法门，如鸟双翼，吾将老焉。

作为中国画学的“双翼”，南北两家，真如一体。董其昌分别宗派的目的并不是为了分裂画史，抬南抑北，框限后人学习传统的手脚，由此可见一斑。但“南北宗”论的更大意义在于，它告诉人们，无论绘画还是书法乃至整个民族文化的传统，都不是孤立静止的一家一人之迹，“迹者神妙于法之中，法者流通于迹之外”，“苟必得真迹临仿，以为入门之阶，其道将奚从哉！”（梁穆敬《画禅室随笔·序》）佛教的核心思想是要动态地把握宇宙，其特点是在向前运动，永远处于运动的状态。这就是生命。同样，传统也是一个动态的美意识流程。因此，学习传统，即使从某家某派起手入门，也必须穷本溯源，才不致故步自封，死煞“传统”之下。《画禅室随笔》云：

余素临怀素《自序帖》，皆以大令笔意求之，时有似者。近来解大绅、丰考功，狂怪怒张，绝去此血脉，遂累及素师。所谓从旁门入者，不是家珍；见过于师，方堪传授也。

《保母帖》《辞中令帖》，大令实为北海之滥觞。今人知学北海，而不知追踪大令，是以佻而无简，直而少致。北海曰：“似我者俗，学我者死。”不虚也。

此孙过庭真迹也。观其结字，犹存汉魏间法。盖得之章草为多。即永师《千文》亦尔。乃知作楷书必自八分、大篆入门，沿流讨源，见过于师，方堪传授。学过庭者，又自右军求之可也。

朔旦至金闾门，客以北苑画授予。云烟变灭，草木郁葱，真骇心动目之观。乃知米氏父子，深得其意。余家有虎儿《大姚村图》，政复相类。不师北苑，乌能梦见南官耶？