

从《画禅室随笔》读董其昌的书法艺术观

李海荣

(南京出版社 江苏南京 210018)

Dong Qichang is one of the most accomplished calligrapher after Zhao Menxun. "Hua Chan Shi Sui Bi" is an important work about his calligraphic theory. This paper reveals his art studying and survival views.

Key Words :Dong Qichang Hua Chan Shi Sui Bi Calligraphic Theory

内容提要 董其昌是中国书法史上继赵孟頫之后艺术贡献卓越的一座“高峰”，《画禅室随笔》是汇集他有关书学理论的一部重要著作。本文通过对其中书法艺术观的探索，揭示了董其昌由“合离”至“我神”的艺术学习观，以“修悟”觅“禅悦”的艺术生存观，会“众家”求“变古”的艺术创新观。这些对今人不无借鉴意义。

关键词 董其昌 画禅室随笔 书法艺术观

中图分类号 J292.26

文献标识码 A

董其昌(1555~1636年)，字玄宰，号思翁、思白，又号香光居士，明万历十七年进士，官至礼部尚书。他集文人、学者、艺术家于一身。在书法方面，董其昌以“疏淡”、“生秀”的书法风格独辟蹊径，自成一家。在书法理论方面，董其昌虽无系统论述，但在留下的许多随笔札记题跋中，阐述了自己的书法艺术观，《画禅室随笔》便是汇集其书学思想的主要著作。由于他思论广博，才高多艺，在涉及内容丰富的片言只语中，提出了许多有价值的书学思考。

一 由“合离”至“我神”的艺术学习观

董其昌突破了前人从神、形、意、法等方面多求相似的临古态度，提出了“盖书法妙在能合，神在能离”^[1]的重要观念。用今天通俗的说法，就是入帖出帖，用极大的功力“打进去”，还要用极大的功力“走出来”，真正形成自家面貌。

董其昌所谓“合”的主要内容：多看古人真迹。“余少时为小楷，刻画世所传黄庭经、东方赞。后见晋唐人真迹，乃知古人用笔之妙，殊非石本能传”。

“字之巧处，在用笔，尤用墨，然非多见真人真迹，不足与语此窍也。”着重摄取神气。唐代张怀瓘在《文字论》说：“深识书者，惟观神彩，不见字形，若精意玄鉴，则物无遗照。”^[2]董其昌汲取了前人的理念，借禅语作了形象生动的阐述：“临帖如骤遇异人，不必相其耳目手足头面，当观其举止笑语、精神流露处，庄子所谓目击而道存也。”他记述了自己的实践：“余书《兰亭》，皆以意背临，未尝对古刻，一似抚无弦琴者。”他批评那些不懂识神气的书家，“凡人学书，以姿态取媚。”只有重气息、神韵，才会用心领悟古代书法作品表象后的精神世界，努力去与古贤“合”。修养字外功夫。他提倡“读万卷书，行万里路”、“以天地为师”、“多读异书，多见异人”。向书本、社会和自然学习，还要注重内心品格的修养。他感言：“多少伶俐汉，只被那卑琐局曲情态，耽搁一生。若要做个出头人，直须放开此心。”“人一身要靠精神干事，精神不旺，昏沉到老，只是这个人”。要养起精神，必须戒浩饮、贪色、厚味、饱食、多动、多言、多忧、多思、久睡、久读。

董其昌所谓“离”，就是不能作“书奴”，不囿于古法，显露独特的艺术自性。一是取法乎上的追求。这里面包含两层意思，在学习借鉴上，不是多多益善，而是精心挑选。他在《容台别集》卷六谈到：“诗文书画，少而工，老而淡，淡胜工，不工何能淡”^[3]。这是他在学习宋人书法后有所“顿悟”的一个思考点，他追求的意境，是要有晋人到位的“工”，又要有宋人大胆的“意”，既避赵孟頫过工损意的缺憾，也免米芾欠工伤意的不足，尤其反对各执所谓“法”，为创新而创新，来回折腾。正如他在《容台别集》卷四所说的：“晋人书取韵，唐人书取法，宋人书取意。或曰意不胜于法乎？不然，宋人自以为其意为耳书，非能有古人之意也。然赵子昂则矫宋之弊，虽已意，亦不用矣，此必宋人所词，盖为法所转也。”^[4]他所选择的范本，基本都是入得了己眼的，与自己追求的书法个性息息相关的前人作品。他的眼光也不是盯在当时几个名人，而是上窥千年，下测百岁。不过，取法乎上，决不是仅仅从审美角度选择适合自己情趣的范本来学习，而是一个包罗书里书外、综合的人生目标的追求。否则，就作品到作品的取法乎上，只能得其中，董其昌的书法实践告诉了我们这一点，是经验亦是教训。另一层意思，就是表现在董其昌有着强烈的超越前贤的欲望和使命感，他对晋、唐、宋、元、明诸多名家都作了深入的比较研究，并且把超越赵孟頫、米芾等名家作为重要目标，反复将前贤与自己的书法艺术比较，这使他的艺术探索，具有着科学、理性、自觉的光芒，展示了一个文人、学者置身书法艺术中的“高人一筹”。二是确立“我神”的目标。“欲造极处，使精神不可磨没，所谓神品，以吾神所著故也。何独书道，凡事皆尔”。临古不是目的，目的是去展现自性本相，表达作者自己的思想情感和人格魅力，这才是书法艺术能够实现生命外化、呈现第二自然的关键所在，是致力于“昔人以翰墨为不朽事”的应有态度，也是达到由合到离的最高目标和最佳境界。自性本相各有各的不同，董其昌追求的是怎样的“我神”？王文治在《钤怀素小草千字文》中说：“素师得右军淡处，独胜余子。右军草书无门可入，从素师淡处领取，殊为得门。此意董香光屡发之，惜知音者希也。”^[5]董其昌重的是一个淡意。他在《台美堂集序》中就文学方面讲得比较明确：世上作者，只要发挥出才情，可以写出各种好文章来。但是大雅平淡的境界，关系神明，不是功名心薄、世俗味浅的人，最终是不能达到的。田光烈先生在《佛法与书法》一书中概括道：“所谓淡意者，是指书法家的思想境界，亦即意境。这种境界，义利之辩极明，有无之念不著，超世绝俗，而又不离利物济生。即一，胸有大志，二，又不

为名利所缚。诸葛亮之淡泊以明志，宁静以致远，就是这种思想境界。”^[6]董其昌对禅宗思想作过一段研究，并且达到迷恋的程度，他确立的这种“我神”目标，应该既包括他对书画艺术的感悟，也包括他在那个时代的人生体验，是综合起来的对艺术人生的追求。这种追求是在通过对书法最高境界追求的同时，真正享受艺术人生的安乐。在《画禅室随笔》中，我们可以看到，董其昌以书中有无淡意而分优劣高低，并且认为得古淡用笔，须将柳公权“用笔在心，心正则笔正”与柳下惠以仁为体、以和为用的处世哲学同参。庄天明先生在《书法的最高境界》一书中，用一个程式概括了古德论大圆满境界的历程：“看破——放下——解脱——自在——圆满”^[7]。可见，董其昌所向往的淡意境是非常难的，他是否真正完成了这个历程，我们无须深究，他本人是自叹“解此意，笔不与意随”的。书法家之淡性既现，真正得大自在，达到孔子所说的“从心所欲不逾矩”的境界，表现在书法艺术上究竟应该如何？笔者赞同田光烈先生的概括：“宽裕敦厚，雍容自然，随意所如，自成体势；不矫揉造作，好奇致胜，不故作姿态，取媚流俗。”^[8]一句话，书家追求自性本相，当追求具有崇高思想境界的自性本相。三是字须“熟后生”的理念。书家在由技入艺、再由艺入道后，如何保持道的精神？“画与字各有门庭。字可生，画不可熟。字须熟后生，画须生外熟”。书法作品的价值在于“这一个”人的生命意趣，灵和之美在于动静、阴阳之间，古人常用此理静观每字的笔画、每篇的黑白，而对整个书法艺术、对每位书家精神面貌的纵向看待上，“熟后生”的思考，无疑是非常深刻的。一个生命的艺术热情和探索能力是否完结，运用这一法则便一目了然。学习书法，由生到熟是必经之路，当掌握了娴熟技巧，懂得一定书道规律后，如果象赵书那般精熟，很容易抑制书家创造才能，不能使作品真正透露出艺术家自身的个性，也不能充分展示艺术家生命中自然存在着的性灵。同时，更危险的是古人告诫的熟易俗和“千篇一面”的僵化问题，在米、文、赵的一些书法作品中，也都不同程度地出现过，要避开出现这些问题，必须在“熟”的基础上再向前走一步，摆脱古人成法的束缚和自己书风的惯性，做到“熟后生”，这个生就是要时出新意，不落俗套，不随世风，并同时做到不堕入生而雕琢的“魔道”，这个生当然也包括书家寓情于书时，一时一景，喜怒哀乐，气力状态等等，使笔下出现的新变化，虽著“我神”，却不雷同。这就从更高层次上进一步阐发了“合离”观，以“生”有意识地破“合”、“熟”和“俗”，真正使书法书写随己意，达己性，保持书法艺术的“性灵”书写和生命意趣。

二 以“修悟”觅“禅悦”的艺术生存观

《画禅室随笔》康熙五十九年刊本序言称：“有明一代书画之学，董仲伯实集其大成。后之有志斯道者，未尝不希摹之。而百年以来，求其登入室者，曾不一二见。”借用此序中的话来说，董其昌从一介寒士到高官和文化巨匠，“一迹必有一法，错综变化，出奇无穷”，必须“通法于迹之外”。古人把书学作为心学，也就是人学，必须是艺术之美、人性之美、自然之美融会而成，才能达到理想境界。董其昌是否在寻找其生命的理想道路？田光烈先生说：“我们认为中国书法，不单是艺术，而且还是一种哲学，或者说是一种表达哲学思想的艺术，特别是表达佛家哲学中禅学思想的艺术。就哲学言，它是一种艺术的哲学；就艺术言，它又是一种哲学的艺术。中国书法，自禅宗出现之后，无论在理论上或实践上均受其影响”^[9]。而以禅论书正是董其昌在书学思想上的一大贡献。理解他的书法艺术观，不能不对此专门作个了解。

“普贤行愿，毗卢法性，足目皆具，是为圆修，不得以修与悟为两重案也。”所谓足，行德也，所谓目，证德也，足目行证并举，才能圆修，也就是“渐修”与“顿悟”不可或缺，应当把明理与践行、学习与创新作为一个整体来看待，一生相伴。董其昌对《淳化阁帖》的通临，对米、苏、怀素、王、钟等名家名帖的临仿，随笔中许多临帖后的感悟等，算得上是一个苦修之人、聪明之人，这方面毋庸置疑。

那么，何谓禅悦？参禅，开悟，得益受用，心境常处于一种随缘而又不为物扰、自由自在的状态，类似获得新认识并转换了某些态度的快乐，诸如懂得并实践“知足常乐”、“人到无求品自高”等因智慧而产生的喜悦，从而自觉慈悲为怀，承担责任，少欲知足，克己利人。从书法角度看，就是在长期渐修和顿悟的过程中，创作或者临仿中出现的心手两忘的境界，灵感突至悟出点滴道理或改变了书法活动一些惯性做法的快乐。张中行先生在《禅外说禅》中谈到：“对于佛家设想的安乐，可以有两种看法：一来于不平等观，党同伐异，说求常乐我净是避世，是消极的。一来自平等观，承认人人有确定自己的人生态度的权利，说求禅悟是想彻底解决，虽然不容易，却不失为一种高妙的理想。其实就是我们常人，虽然在道的方面与佛门不能不有距离甚至大距离，对于禅悟和禅悟之后的感受，还是不能不感兴趣甚至表敬佩之意的。”^[10]董其昌和历史上许多文化艺术大家一样，对禅宗都作过了解和研究，只是态度不同或程度不同而已。读《画禅室随笔》，我们大致可以看到“禅悦”对董其昌书学活动影响的几种情况。

主动临仿。董其昌一生临古，不可不谓艰苦。

但他却能在这般“煎熬”中自得其乐，给本来简单无味的临仿过程，注入了主动探索的生命本趣。要满足志向远大的心，只与高手大师“过招”无疑十分有益，而且在深入走进名家精神世界的过程中，不时发现他们的得与失、优与劣，顽强地嵌入“我神”，甚至只随己意不见了古人。心是一回事，手是一回事，心手两忘又是一回事，要实现内心向往的“我神”境界，不是几次顿悟、构思、甚至如今人借助设计所能完成的，必须在长期、每次的临仿过程中充满创作般的热情和探索精神，至于留下的笔迹何为临、何为仿、何为创作？对于一个懂得关注人性本体、呵护童心性灵的生命来说，其实已经是无关紧要的事情了。

信笔书论。《画禅室随笔》康熙十七年刊本引言中称：“此编其率意评跋，信笔游戏耳，然识趣高邈，清言绪论，皆穿天心，出月胁，发前古所未有。”五十九年刊本序言中说：“予观先生所论书法三昧，若尽于书，若不尽于书，随物追机，所指点向上一事，已不啻华严偈矣。”陈继儒也称赞：“他人累百言而不足者，而公片语必快心。”有感而发，随意短长，既暗合“唯论见地，不论功行，所谓一超直入如来地”的禅意，又实实在在地汇集了大量前人书论的思想精华，独辟蹊径，时出妙语。

放松作书。放松是指书写时身心放松的状态，处于虚静，方可遇心手两忘之境，以达到“无意于佳乃佳”（苏轼语）的书写效果。“余性好书，而懒矜庄，鲜写至成篇者。然无日不执笔，皆纵横断续无伦次语耳。偶以册置案头，遂时为作各体，且多录古人雅致语，觉向来肆意，殊非用敬之道。然余不好书名，故书中稍有淡意，此亦自知之。若前人作书不苟且，亦不免为名使耳”。董其昌的表白，可以透出他对放松作书的向往或者肯定，明白佛门所谓“无心是道”、“平常心是道”等道理。以一个“淡”字为追求，使作品呈现空元意境和自然天成的美感，必须将艺术技巧与创作心态完美结合，力求进入心手两忘、天人合一的佳境，这就需要“精微”而“率意”的艺术生成方式。苏东坡曾称奇自己醉后（即比较放纵的状态）能作小楷，董其昌吸取了他对“放纵”与“攒促”关系的思考，并引申为作书、作每一个字的法则，“作书之法，在能放纵又能攒促。每一字中，失此两窍，便如昼夜独行，全是魔道矣”。“作书所最忌者，位置等匀。且如一字中，须有收有放，有精神相挽处”。也就是说每一字的生成到整个作品的内容形式、结构布局，都要体现有意无意、有法无法的最高法则，“书家以豪逸有气，能自结撰为极则。”唯有如此，才不至于因精微而伤神气，也不因率意而致粗糙。所以，我们在《画禅室随笔》中可以看到他对艺术技巧问题的大量论述，

无论是用笔用墨,还是章法结字,都十分强调且有详细阐述。掌握了艺术技巧,如何人复于天,最终需要极佳的心理状态来保证。为名为利,唯法是从,任性放纵,毫无激情,等等,显然都不是有益于身心、有益于生成好作品的状态。董其昌讲到要有激情,并把握“静而忽动”的度,还讲作书时要用敬等。从历史上的大家来看,这种极佳的心态应当是一种平常之心,能够动静相谐、收放自如的自然自在状态。这与董其昌表白的放松作书大概是一回事。从大部分作品看,还是可以感受到他作书时比较放松的状态。特别是罗汉赞行草书卷中试笔部分,没有几乎近于游戏的状态是难以做到的。

费瀛在《书长语》中说:“天下清事,须乘兴趣,乃克臻妙耳。书者,舒也,襟怀疏散,时于清幽明爽之处,纸墨精佳,役者便慧,乘兴一挥,自有潇洒出尘之趣”^[11]。董其昌对待书艺活动的态度和做法,不仅符合艺术活动规律,更是对生命本体的关照。“翰墨之事,良工苦心,未尝敢以耗气应也。其尤精者,或以醉,或以梦,或以病。游戏神通,无所不可。何必神怡气王,造物乃完哉。”可见他对生命如何更加自由从容,是有所悟的。徐复观先生说:“游戏常可以不受经验所与的范围的限制,而在游戏中所得到的快感,并不以实际利益为目的,这都合于艺术的本性”。“庄子之所谓至人、真人、神人,可以说都是能游的人。能游的人,实即艺术精神呈现了出来的人,亦即是艺术化了的人。”^[12]再联系他在政治上的以文入仕、以禅论书和作品的定与非定,既是规避了明末党争风险、书坛理论争辩,又是避免了自己书法艺术生命的僵死,近于常人的玩世不恭,背后是否禅悦思想作祟?“一切无所谓,这是外貌,骨子里却是坚实的壁垒,因而任何外力才攻不破。这是心境的彻底安然,所以可以算作最高的禅悦”^[13]。董其昌从一介寒士官至二品、书誉天下,与其在那样一个时代、选择那样一种人生态度和艺术生存理念是密切相关的。

三 会“众家”求“变古”的艺术创新观

黄惇先生在谈到董其昌书法之影响时说:“尽管这些追踪董氏的书法家时誉颇高(清代帖派书家),终究只是一场演剧,剧毕任何演员的形象都淡化了,给人影响深刻的,仅仅还是董其昌而非其他。”^[14]原因在于他们只以一种艺术语汇的不断重复,而替代了自己的创造力。董其昌深谙取精用宏、取法于无的道理,可以说,凡是他接触到的且符合自己审美标准的古代名家法书,几乎无不临仿。在书法理论上,他也是广泛吸取前人思想精髓,而以禅入书论独树一帜。加上访名帖、交高友、游历民间,参禅、学画、鉴定古玩等等,厚实的基础支撑他的书法艺术达到了一个新的高度。

会“众家”求“变古”是其由“合离”至“我神”艺术学习观的重要内容,从方法论上去理解,就是艺术创新观。首先,长期磨练。这一过程是一个博采众长、完善自我、力著我神的长期过程,非初学可得,无捷径可走。“脱套去陈,乃文家之要诀。是以剖洗磨练,至精光透露。岂率尔而为之哉?必非初学可到。”其次,定一取舍。有了力著我神的志向,就应该有我即大家的气度,师古更师天地,是我学古,为我所用,“取人所未用之辞”,“不越理”,“不异格”,这种取舍既重创新、也重格调。第三,不合而合。学古而变古,要能够达到“不合”的程度以彰显自性。“余尝谓右军父子之书,至齐梁而风流顿尽。自唐初虞、褚辈变其法,乃不合而合,右军父子殆似复生,此言大可意会。盖临摹最易、神气难传故也。”第四,转俗证真。“那叱析骨还父,析肉还母,若别无骨肉,说甚虚空粉碎,始露全身。晋唐以后,惟杨凝式解此窍耳。”从书法角度说,就是要达到变离各路名家直至右军老子习气,或者其他什么老子习气,显露出自我真心的本妙明净之面目,即“我神”。清初书法家宋曹对此进一步说明:“所谓离者,务须倍加工力,自然妙生。既脱于腕,仍养于心,方无右军习气”^[15]。而“养心,莫善于寡欲”(孟子),“诗三百首一言以蔽之,曰:思无邪”(孔子)。到此境界,去俗气、习气的艺术自性应该可以出现了。不合而合侧重艺术风格,转俗证真则已臻人书俱佳的境界了。”

通过以上分析,我们可以缩小与董其昌“这一个”生命和他的书法世界的距离,进而清醒地看待和研究明清以来中国书坛的发展变化,思考书法艺术对当下人们生存状态和环境的意义、作用。

[1]董其昌:《画禅室随笔》,江苏教育出版社2005年,以下引文凡出自该书及其附录者不再一一注明。

[2]张怀瓘:《文字论》,《历代书法论文选》,上海书画出版社1979年。

[3][4]董其昌:《容台别集》卷六、卷四,武汉大学出版社1997年原文电子版《四库全书》。

[5]王文治:《跋怀素小草千字文》,见日本二玄社电脑复制《怀素小草千字文》电脑复制真迹卷。

[6][8][9]田光烈:《佛法与书法》,河北人民出版社1991年。

[7]庄天明:《书法的最高境界》,江苏教育出版社1996年。

[10][13]张中行:《禅外说禅》,中华书局2006年。

[11]费瀛:《书长语》,武汉大学出版社1997年原文电子版《四库全书》。

[12]徐复观:《中国艺术精神》,广西师范大学出版社2007年。

[14]黄惇:《中国书法全集·董其昌卷》,荣宝斋1992年。

[15]宋曹:《书法约言》,《历代书法论文选》,上海书画出版社1979年。