

浅谈苏轼、赵孟頫、董其昌 在文人画发展中的作用

王连起

内容提要 在谈论文人画发展过程中起到重要作用的人物时，学界几乎都集中地注意到三个人——宋代的苏轼、元代的赵孟頫、明代的董其昌。但是，苏、赵、董三人的文人画理论是非常不同的，他们的审美旨趣、创作实践更具有明显的区别。苏轼讲的文人画是士人画，结合他强调的士人画的特征及题材的象征意义，明显可以看出其在“高逸人品”、“不可荣辱”方面与董其昌是根本不应该相提并论的。本文旨在分析苏、赵、董三人在文人画发展中各自起到的作用，探讨他们为当时及后世文人画发展带来的影响。

关键词 苏轼 赵孟頫 董其昌 文人画 士人画 笔墨

中国的文人画，在世界艺术史上是一个独特的现象。关于它的起源，因标准不一，说法也就不同。如将之理解为文人作画，其起源就要早到东晋的顾恺之、唐代的王维等；如果将作画的目的理解为遣兴适意、抒情自娱和托物言志，并提出评判主张，从而形成一种绘画思潮，并且冠名直接与文人相关而称作士人画，其肇始者就只能是北宋的苏轼苏东坡了。从历史的角度看，苏东坡在绘画史的作用，不下于他在中国的文学史、书法史方面。因为他的士人画即文人画观念的提出，使中国绘画发展的方向发生了根本性的改变。因此讲文人画发展过程中曾起到重要作用的人物时，几乎都集中注意到三个人：宋代的苏轼、元代的赵孟頫和明代的董其昌。如有的先生讲《中国绘画史上的董其昌世纪》，讲到文人画三个不同的阶段，就是以苏轼、赵孟頫、董其昌为“发端人”“中心人物”和“擎旗者”的。有的先生讲董其昌绘画创作，则认为“像他这样的人物，在中国历史上，只有元代的赵孟頫可与之匹敌”。有的先生讲董其昌的画论和画法时说：“在中国绘画史上，董其昌是继苏东坡之后最重要的文人画家和文人画理论家。”有的论者甚至说苏轼“这种以高逸人品为核心的‘不可荣辱’之艺术精神，经后人不断实践，至明董其昌，发展为文人画论的重要原则，成为中国绘画的优秀传统”。

但是，苏、赵、董三人的文人画理论是非常不同的，他们的审美旨趣、创作实践更有明显的区别。客观上三人所处时代的社会环境不同，主观上其个人的思想性格、甚至道德人品的差异也很大。尤其是在“高逸人品”和“不可荣辱”方面，苏东坡和董其昌根本不应该相提并论。东坡一生志存高远，心系家国，而且进退不改其志，荣辱不易初心。道德、文章、人格魅力冠绝古今，人以坡仙称之。董其昌仅以书画为

人所知。以苏轼阳羨买宅¹和松江民抄董宦来比较，二人人品立见云泥。东坡即便被贬谪黄州、惠州，仍不忘百姓疾苦。他非常敬重蔡襄，但对其进小龙团茶事，在《荔枝叹》诗²中亦进行不留情面的批评。而董其昌生于晚明，面对内忧外患，阉祸党争，《明史》称其“身自引远”，但在船山弟子章有汉《景传斋杂记》中，则记董曾为魏忠贤书楹联、匾额、画画事³。《康熙松江府志》卷四四“陆万里”条：“其昌少贫，尝作万里书市之，人以为贗，弗售之。”这种因“贫”而志短作人伪书之事，不要说文人士大夫，就是平常百姓，一般也干不出来。本不想谈这些，只是不能容忍将董和苏的人品相提并论，不得已而发。下面就谈谈苏、赵、董在文人画发展中各自起到怎样的作用，特别是其相互间的区别。

一

苏东坡创导文人画，同北宋绘画发展出现的问题分不开，更同东坡本人的人品、才识和性格分不开。宋代经济的发展、商业的繁荣引起社会对艺术品的大量需求，加之绘画技艺的成熟，出现了大批以售画为生的职业画家。为满足市场需求，职业画家不仅创作题材受到约束，主观意愿的发挥也相对减少，画法因此也落入模仿、习气和程式化。《图画见闻志》记袁仁厚得前代画家画样而作画成名，当然属于模仿甚至抄袭。《画继》记刘宗道每创一稿，便画数百本出售，自然也使千图一面，趋于雷同。名画家赵昌的“折枝花”，也多从“定本”中来，必然有程式化倾向。这种情形下，促使要按己意创作，以及题材、画法不受需求影响，甚至把诗文意趣引入画中，把书法用笔施于画法，以遣兴舒怀、托物言志为目的文人画应运而生。而有条件创导文人画论的人物，只能是苏东坡。因为北宋虽然有不少文人能画，如郭忠恕、文同、王诜、李公麟等，其艺术水平之高甚至不让当时最好的职业画家，但未见其有关审美主张的论述。东坡则不然，他才华横溢、学识渊博，文、诗、词、书法诸艺术门类都具有极高的造诣，是宋代最杰出的艺术全才。而且东坡还将自己的诗文书法艺术思想，融会贯通到他的艺术创作理念中，实现其“自出新意，不践古人”的审美创新理想。在宋代，论艺术视野之广阔，是没有人能同苏轼相比的。

东坡的文人画被其本人称为士人画，这同明清人讲的文人画是有区别的。他的“士人画”，是同“画工”画对应提出的：“观士人画，如阅天下马，取其意气所到。乃若画工，往往只取鞭策皮毛……”⁴明确

〈1〉 苏轼晚年海南放还，卜居阳羨，倾所筹资买宅。夜闻妇哭声极哀，问之，知所买宅为其子所售，遂“取屋券对姬焚之，呼其子，命翌日迎母还旧第，竟不索其直。”见（宋）费衎：《梁溪漫志》卷四，清知不足斋丛书本。

〈2〉 苏轼《荔枝叹》：“……我愿天公怜赤子，莫生尤物为疮痍。雨顺风调百谷登，民不饥寒为上瑞。君不见，武夷溪边粟粒芽，前丁后蔡相宠加。争新买宠各出意，今年斗品充官茶。（公自注：大小龙茶，始于丁晋公，而成于蔡君谟。欧阳永叔闻君谟进小龙团，叹曰：‘君谟士人也，何至作此事！’）”见《苏轼诗集》卷三九，中华书局，1982年。

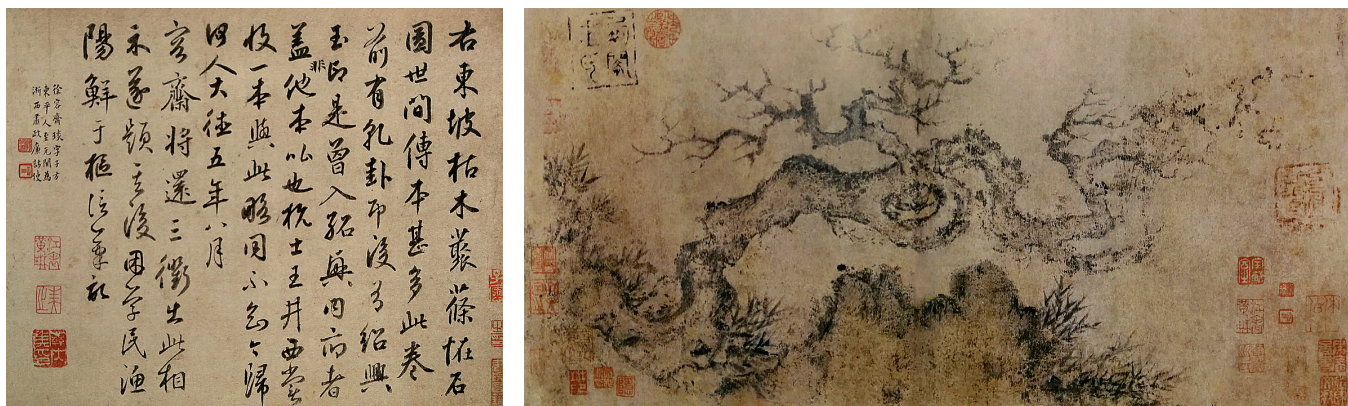
〈3〉 这是20世纪90年代初，我为徐邦达师参加美国堪萨斯城董其昌研讨会写论文所查的资料，原件交先生，此仅凭记忆，人名、地名当进一步核实。

〈4〉 （宋）苏轼撰，白石点校：《东坡题跋》卷五《跋宋汉杰画》，页174，浙江人民美术出版社，2016年。

〔图一〕(传)宋苏轼《木石图》及米芾跋



〔图二〕(传)宋苏轼《六君子图》及鲜于枢跋
上海博物馆藏



将士人画置于画工画之上。因为在宋代，绘画艺术已高度成熟，形似甚至神似，都已经满足不了以东坡为代表的士大夫阶层艺术家对绘画的进一步的更高层次的审美需求。东坡认为的士人画，是“能文而不求举，善画而不求售，文以达吾心，画以适吾意”^{〔1〕}，这是职业画家如袁仁厚、刘宗道和赵昌们做不到的。甚至曾被东坡称为画圣的吴道子也不行。“吴生(吴道子)虽妙绝，犹以画工论。摩诘(王维)得之于象外，有如仙翩谢笼樊。吾观二子皆神骏，又于维也敛衽无间言”^{〔2〕}。这是东坡二十六岁签判凤翔府任上所作《王维吴道子画》中的诗句。东坡推崇王维“得之于象外者”，就是绘画摆脱一切束缚以抒怀适意。

仙翩谢笼樊典出《列仙传》：变篆为隶的王次仲拒始皇帝诏，将被杀，竟于槛车中化作大鸟振翼飞去，以三大翮堕与使者。始皇名之为落翮仙。东坡以之比作绘画创作达吾心、适吾意及摆脱束缚的强烈追求。将艺术创作的娱人改为自娱，彻底改变了以往绘画“成教化、助人伦”的政治功能。这个改变不仅

〔1〕 前揭苏轼《东坡题跋》卷五《书朱象先画后》，页169。

〔2〕 (宋)苏轼撰，(清)王文浩辑注，孔凡礼点校：《东坡诗集》卷三《凤翔八观》，页109—110，中华书局，1982年。

是技艺画法，而是中国绘画的发展方向。因此，“达吾心”、“适吾意”的创作诉求，是东坡士人画即文人画的核心论点。东坡的士人画主张还有其个性鲜明的特点，就是“诗画本一律，天工与清新”。东坡在上引《王维吴道子画》中谈道：吴之所以不及王，是吴仅仅是画艺的绝妙，而王“摩诘本诗老”，其画更是“亦若其诗清且敦”。东坡在《书摩诘〈蓝田烟雨图〉》中亦说：“味摩诘之诗，诗中有画，观摩诘之画，画中有诗。”^{〔1〕}东坡所看重的，是王维画境体现的诗意，即诗情与画意相通。诗与画本是不同的艺术门类，但在抒发情感、寄托心意方面是有相通之处的。古人讲诗言志，当然是本一律了。东坡是才情横溢的大诗人、艺术全才，对各类艺术的审美情趣能融会贯通，所以他强调诗画一律而又天工清新。在古今的文人画家中，也只有东坡一人能提出来。

东坡称文人画为“士人画”。古代士人同文人是有所区别的。士要通六艺，士大夫要有修齐治平的信念和担当，礼义廉耻的操守；士人必须通文，后来的文人则并不都是士。宋元以后文人多变为书生，东坡所谓“会挽雕弓如满月”，董其昌就不会了！东坡的士人画，题材主要是枯木竹石类“君子画”〔图一，图二〕，画与君子关联，体现出高洁的寓意。

竹中空外直，有节耐寒，最适合喻君子的正直、谦虚和气节。白居易《养竹记》讲竹的四种美德对“君子”的启示，最后一条是“竹节贞，贞以立志，君子见其节，则思砥砺名行，夷险一致者”。所以文人中以名节砥砺者，都敬竹爱竹。王子猷说“何可一日无此君”，这是竹以君称的出处。东坡甚至讲“可使食无肉，不可使居无竹。无肉令人瘦，无竹令人俗”^{〔2〕}。东坡在为文同所作的《墨君堂记》〔图三〕中，详细地讲了竹的美德：“稚壮枯老之容，披折偃仰之势，风雪凌厉以观其操，崖石萃确以致其节。得志，遂茂而不

〔图三〕宋文同《墨竹图》轴

台北故宫博物院藏

采自《故宫书画图录》第一册，页265，台北故宫博物院，1989年



〔1〕 前揭苏轼《东坡题跋》卷五《书摩诘〈蓝田烟雨图〉》，页166。

〔2〕 前揭苏轼《东坡诗集》卷九《於潜僧绿筠轩》，页448。

骄，不得志，瘁瘁而不辱。群居不倚，独立不惧。”^①后来千方百计强调自己的画是文人画的某些人，居然一笔最具文人品格的君子画都不画，文人所崇尚的品德节操与信念修为，在其眼中自然也就不重要了！

东坡画竹，是墨笔写意。从画法上讲，写意是与工笔对应的；从美学角度讲，在当时是强调文人画与画工画的区别。这一时期墨笔画同设色画相较，还有雅俗之分，尤其是墨竹。黄山谷《道臻师画墨竹序》云：“故世之精识博物之士，多藏吴生墨本，至俗子乃衔丹青耳。意墨竹之师，近出于此。”^②

同时人黄裳《书墨竹画卷后》云：“终日运思，章之以五色，作妖丽态度，易为美好，然而过目而意尽焉。以单毫饮水墨，形见渭川一枝，遂能使人知有岁寒之意，不畏雪霜之色，洒落之趣，此岂俗士贱工所能为哉？”^③

而代表了皇家审美趣味的《宣和画谱》，则对东坡文人画论中“得于象外”观点及其画作题材、画法特征加以总结，《墨竹序论》一节称：“绘事之求形似，舍丹青朱黄铅粉则失之，是岂知画之贵乎有笔，不在夫丹青朱黄铅粉之工也。故有以淡墨挥扫，整整斜斜，不专于形似而独得于象外者，往往不出于画史而多出于词人墨卿之所作。盖胸中所得固已吞云梦之八九，而文章翰墨形容所不逮，故一寄于毫楮，则拂云而高寒，傲雪而玉立，与夫招月吟风之状，虽执热使人亟挟纊也。至于布景致思，不盈咫尺，而万里可论，则又岂俗工所能到哉？”^④

可见当时人们是将墨笔画的画法和题材视为一体，尤其是墨竹，墨笔画被归入文人画的范畴之中，同设色(丹青)画形成高下俗雅之分。

宋元之际，受苏轼倡导的君子画是文人画题材的影响，君子画得到了进一步发展。竹石之外，兰、梅、水仙等亦各以其自然属性受到人们的崇尚，这进一步扩大了“君子画”题材的范围。特别是兰，隐于幽谷，孤芳自赏，自古就是高人逸士情操高洁的象征。因此，梅、兰、水仙同枯木竹石一起，日渐成了君子画的典型题材。

而君子画的画法同书法的关系也日渐引起了人们的注意。首先书画共同的工具是毛笔。毛笔最适于表现点线的变化，而相对复杂的景物，则必须刻意描摹，这是其在书法和绘画创作中的区别。而兰竹，是较容易以书法用笔来表达的。北宋之前的中国艺术中，书法家的地位明显高于画家，所以文人作画多倾向于书法用笔的“写”。南宋末赵孟坚的墨兰，几乎已经到了“写”的程度了[图四]，但只有到元初赵孟頫，“君子画”才真正完成了从“画”到“写”、从自为到自觉的飞跃，这集中体现在赵孟頫著名的题画诗中：“石如飞白木如籀，写竹还于八法通。若也有人能会此，方知书画本来同。”[图五]“八法”是指王羲之

① (宋)苏轼撰，孔凡礼点校：《苏轼文集》卷一一《墨君堂记》，页355，中华书局，1986年。

② (宋)黄庭坚：《黄庭坚全集》正集卷一五《道臻师画墨竹序》，页416，四川大学出版社，2001年。

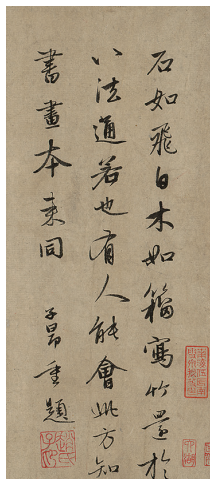
③ (宋)黄裳：《演山集》卷三五，清钞本。

④ (宋)佚名：《宣和画谱》卷二〇，载王云五主编《丛书集成初编》第1653册，中华书局，1985年。

〔图四〕宋赵孟坚《墨兰图》卷
故宫博物院藏



〔图五〕元赵孟頫《秀石疏林图》自题
故宫博物院藏



〔图六〕元赵孟頫《秀石疏林图》卷
故宫博物院藏



《兰亭序》第一字“永”的八种笔画，后世因此将“八法”当作了书法（点画）的代名词。赵孟頫《秀石疏林图》就是书画用笔相通的示范作品〔图六〕：画中画石用笔转侧刷掠、劲利飞动，确实是书法中的飞白笔法，充分表现出石头的形态质感；而古木则是中锋用笔、圆浑流畅，笔势也相对安详舒缓，体现出篆籀笔画的尚婉而通；新篁杂草，笔法变化丰富，为二王小草书的点画使转。可以说，对于古木竹石幽兰这类的君子画，赵孟頫从理论到实践，确定了一个可行的支点，这就是书法用笔。

二

绘画自宋代之后最主要的题材是山水，而宋代山水画，状物象形的要求很高，特别是北宋，绝大多

〔图七〕元赵孟頫《水村图》卷
故宫博物院藏

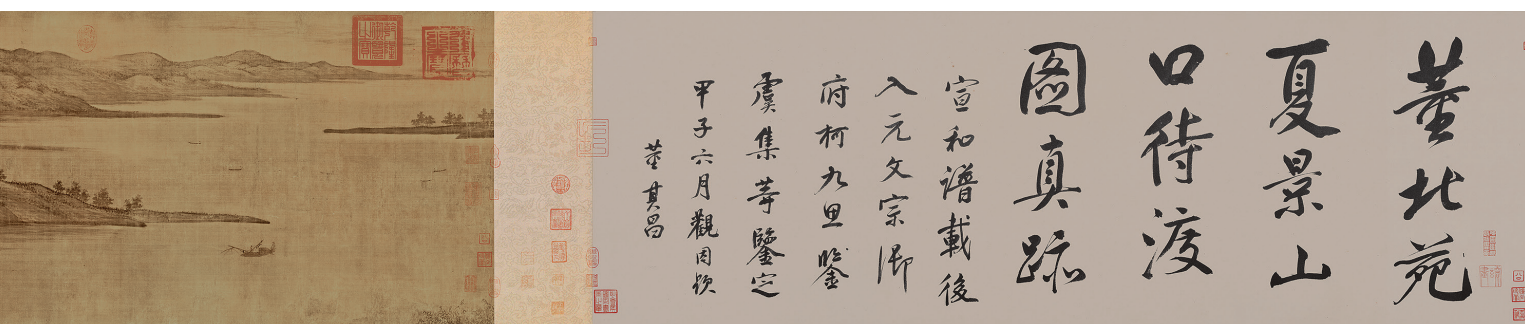
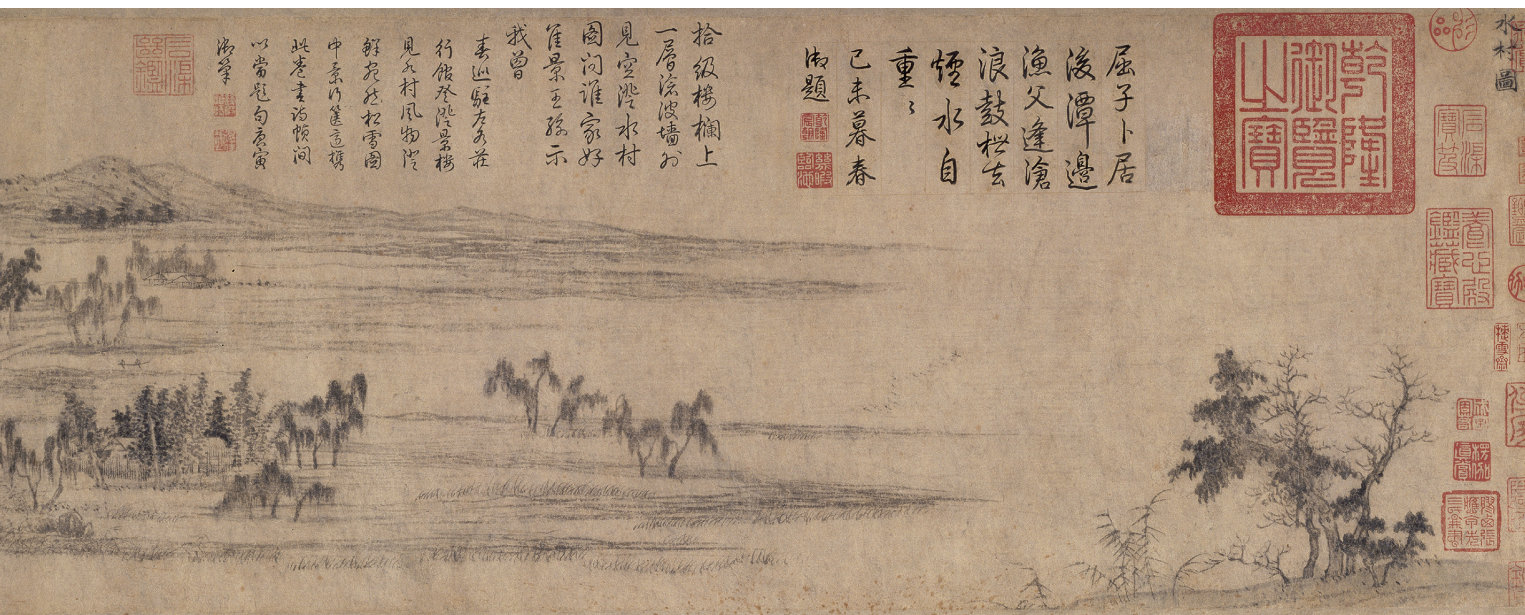


〔图八〕五代董源《夏景山口待渡图》卷
辽宁省博物馆藏



数山水画其境可居，其景可游，没有绘画的基本训练是难以措手和厕身其间的。解决这个问题的人，还是赵孟頫。

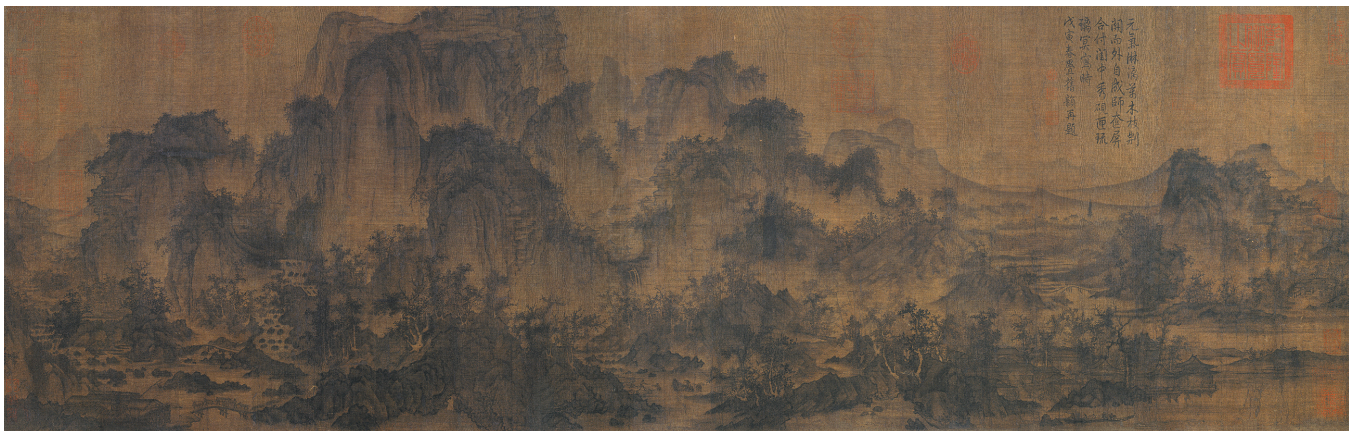
中国的山水画，对宋代之后影响最大的，是五代北宋的董源、巨然的董巨派和李成、郭熙的李郭派。赵孟頫为了使山水画体现文人的情趣和笔墨，特别是使没有受过像职业画家那样专门训练的文人也能画，便对这两派都进行了改造。如何改造，说来似乎轻松，就是两字——“省减”。试以赵孟頫《水村图》〔图七〕与董源《夏景山口待渡图》〔图八〕及巨然《山居图》比较，就会发现，尽管在五代宋初的董、巨绘画中，画法已有程式化倾向，树石都相对简化，但同赵孟頫所谓的仿董巨相比，不仅构图要复杂，描绘也更具体，董巨所施笔墨要比赵氏多很多。以赵孟頫的《双松平远图》〔图九〕、《重江叠嶂图》与传为李成的《茂林远岫图》〔图十〕及郭熙《早春图》相比，赵的“偷工减料”，到了仅存形模的地步。赵氏两图只有各自的两棵松树着笔墨多一些。如果以北宋画为标准，《重江叠嶂图》肯定被认为是没有完成的作品。有人



〔图九〕元赵孟頫《双松平远图》卷
美国大都会艺术博物馆藏



〔图十〕(传)宋李成《茂林远岫图》卷
辽宁省博物馆藏



〔图十一〕宋夏圭《烟岫林居图》册
故宫博物院藏



说，南宋人已经在笔墨及构图上省减了。是的，李唐、刘松年、马远、夏圭的画都大幅省减，构图从全景改成局部，即所谓的马一角、夏半边；画法的省减主要体现在笔法上，墨色在晕染方面似更受到重视〔图十一〕。例如，马、夏的斧劈皴比郭熙、范宽省减得非常明显，远景淡墨一抹，却也能显得山水空濛。画法、画技可称是另一种变化，也具有相当的艺术性。梁楷、法常亦然，有些禅画甚至省减到似速写，有的也很精练，但这是画家的笔墨，是画家的省减，过于程式化而失去了书法用笔的趣味，体现不了文人士大夫的情感寄托。而赵孟頫的画虽简，但能见前代大画家的意蕴(即他强调的古意)，因而有区别于职业画家的工细浮艳，而见文人画的逸笔格调和笔墨

趣味。所以赵改造的李郭，文人能画，如曹知白、朱德润、唐棣；赵改造的董巨，文人也能画，如元四家。都说黄公望学董巨，拿《富春山居图》同董巨画比，其省减和程式化非常明显。倪云林走得更远，靠什么？文人的笔墨趣味。所以董其昌提出元四家都赖赵孟頫“提醒品格”。因此，可以说中国文人画的发展，只有到了赵孟頫才出现了坚冰已经打破，道路已经指明，航向已经开通的局面！

之后的明代，从大环境来看，很长时间受到社会环境因素和艺术审美变化的影响；从个人来看，则受到包括天资、学力，特别是胆略气魄等主观条件的限制，因此没能出现一位在绘画理论和创作实践两方面，都有独创精神并能领袖群伦的人物。至晚明，这个人出现了，就是董其昌！可以说，从董其昌去

世到今天，没有一位画家的影响能够超过他。

董其昌在文人画发展中的作用，我认为有两个方面。第一点，理论上以佛教禅宗的南北宗喻画亦有南北宗。近来对此问题的研究，几乎已经成为绘画史和绘画理论研究的“显学”了，但这里的问题很多，意见分歧也极大。第二点，当是绘画创作和范围方面的，那就是对中国画的“省减”。在这一点上，董其昌可以说是赵孟頫的继承者，甚至是唯一的继承者，并且走得更远。相对于画分南北宗，“省减”问题似乎并未引起普遍关注，似乎还没有人将它同对文人画的作用及其造成的影响结合起来作专门的讨论。而这两个问题，都同董其昌受禅宗的影响有直接关系的。关于绘画的南北宗问题，董其昌说^①：

禅家有南北二宗，唐时始分。画之南北二宗，亦唐时分也。但其人非南北耳。北宗则李思训父子着色山，流传而为宋之赵幹、赵伯驹、伯骕，以至马夏辈。南宗则王摩诘始用渲淡，一变钩斫之法，其传为张璪、荆关、郭忠恕、董巨、米家父子，以至元之四大家，亦如六祖之后有马驹、云门、临济，儿孙之盛，而北宗微矣。要之摩诘所谓“云峰石迹，迥出天机，笔意纵横，参乎造化”者，东坡赞吴道子、王维画壁，亦云：“吾于维也无间然。”知言哉！

文人之画自王右丞始，其后董源、僧巨然、李成、范宽为嫡子。李龙眠、王晋卿、米南宫及虎儿，皆从董巨得来。直至元四大家黄子久、王叔明、倪元镇、吴仲圭，皆其正传。吾朝文、沈则又遥接衣钵。若马夏及李唐、刘松年，又是李大将军之派，非吾曹易学也。

李昭道一派，为赵伯驹、伯骕，精工之极，又有士气。后人仿之者，得其工不得其雅，若元之丁野夫，钱舜举是已。盖五百年而有仇实父……实父作画时，耳不闻鼓吹骈阗之声，如隔壁钗钏戒顾，其术亦近苦矣。行年五十，方知此一派画，殊不可习。譬之禅定，积劫方成菩萨，非如董、巨、米三家，可一超直入如来地也。

显然，绘画的南北宗，就是文人画和非文人画。两宗分立，俨然如两军对垒，双方将帅各标姓名。所以，董其昌才有这样的说法：“士人作画，当以草隶奇字之法为之，树如屈铁，山似画沙，绝去甜俗蹊径，乃为士气。不尔，纵俨然及格，已落画师魔界，不复可救药矣。”^②但被董氏奉为南宗祖师的王维却有诗云“宿世谬词客，前身应画师”，是认可画师的。当然董其昌讲的画师是院画家、职业画家，是文人画的对立面。此论一出，便引起了激烈的争论。谢稚柳先生从画史、画论，特别是画法的角度作了详细的历史回顾，认为“可惜他（董其昌）对历史流派的渊源，并没有认清，因此形成了造谣惑众”，而从鉴定的角度，谢老指出，“董其昌并不认识唐画，他屡次谈到见过王维的画，看来都是后来的伪迹……否则，他便不至于振振有辞的认为宋徽宗的《雪江归棹图》不是宋徽宗而是王维的画笔”〔图十二，图十三〕。谢老谈到董其昌创立南北宗论的动机时说：“他又说仇英短命，这里董其昌又说‘北宗’非‘文人画’的赵伯驹、伯骕有‘文人画’的‘士气’了。然而他还是反对，是因为学这一派的仇英太苦，寿命不长。的确董其昌

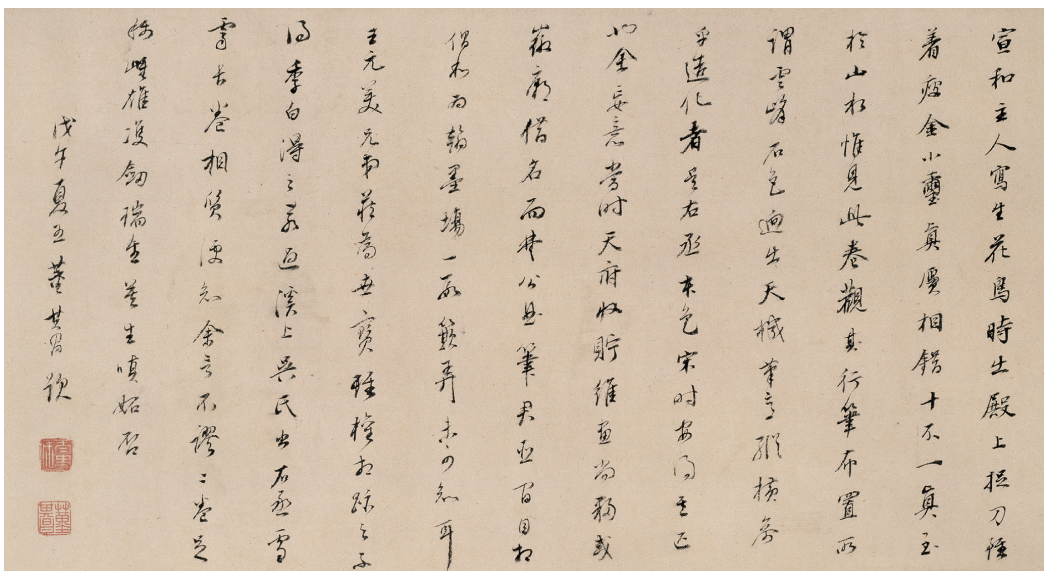
① （明）董其昌著，叶子卿点校：《画禅室随笔》卷二，页62、61、65，浙江人民美术出版社，2016年。

② 前揭董其昌《画禅室随笔》卷二，页51。

〔图十二〕宋徽宗《雪江归棹图》卷
故宫博物院藏



〔图十三〕宋徽宗《雪江归棹图》董其昌题跋
故宫博物院藏



活到八十二岁。才令人恍然，他因为学了董、巨、米。由此看来，他之所以要创立‘文人画’、‘南北宗’之说，是为了少受苦，更或许是为了可以长命。”^{〔1〕}

谢先生考证出董其昌所引用的“苏东坡赞王维吴道子画”，出自前引东坡《凤翔八观》诗之

一，是赞王维画竹之诗。论者喜欢将董其昌与苏轼相提并论，大概就是因为二人都崇尚王维。但与苏轼不同的是，董其昌对于宋元体现文人精神崇尚的墨竹类君子画，是一笔不画的。董早年也学过李昭道、仇英，他论李、仇时曾说，“行年五十，方知此一派画，殊不可习”，也就是说五十岁前是画过李、仇风格的。按他自己说是“苦”，不画了。但仇英作画“耳不闻鼓吹骈阗之声”，这般忘乎所以的投入，不正是董其昌追求的“以画为乐”吗？之所以不画，最大可能是不能画！没有这方面的本领。而所有将董其昌与苏轼相提并论的人，似乎都没有注意到董的南北宗名单中也没有苏轼。此外，董氏论画还有一些自相矛盾

〔1〕 谢稚柳：《董其昌所谓的“文人画”与“南北宗”》，载氏著《鉴余杂稿》页208—218，上海人民美术出版社，1989年。



〔图十四〕(传)唐王维《江山雪霁图》(局部)
日本京都小川家族藏



处。如论北宗不可学，但转眼又作别论。他信誓旦旦地将大李将军及二赵、马、夏、李唐定为北宗，“非吾曹易学”。但对具体作画则说，“石用大李将军《秋江待渡图》，“若海岸图，必大李将军”；论画树，甚至马、夏、李唐都“皆可通用”了！说话没有准则，完全是出尔反尔。

谢先生说董其昌“屡次谈到见过王维的画，看来都是后来的伪迹”，所指就是原本无款的《江山雪霁图》〔图十四〕，从题跋可知，董其昌将此图定为王维的根据就是它与赵孟頫的《雪图》颇为相似，而董其昌认为赵孟頫是学王维的，因此他就将此图定为王维画了^{〔1〕}。从此他的南宗之祖便有了画作。他讲南宗画家代表是董巨和元四家，都同赵孟頫有关。元代及以后的画家之所以能画董巨，缘于赵孟頫的省减改造，元四家更是如董其昌所言，全因赵的“提醒品格”，所以董的南北宗论，得赵的助力最大。但他的南北宗中都没有赵。因若将赵放在南宗，势必压在其上；放在北宗，他还不敢。对于赵的书法，虽然董其昌晚年承认“超宋迈唐，直接右军”，是“书中龙象”，但董一大半生都在贬赵而扬己，对同代前辈当然更看不上了。他学书没多久就不复将祝（允明）文（徵明）置之眼角！这种完全没有谦卑的言行，是非常让人反感的。

董其昌讲南宋文人画是顿悟，是“一超直入如来地”，反对用工夫的渐修。但他在书法和绘画上都下过极大的工夫，所谓与古人血战。他说：“诗文书画，少而工，老而淡，淡胜工，不工亦何能淡。”又说：“画与字各有门庭，字可生，画不可熟，字须熟后生，画须生外熟。”^{〔2〕}书画都离不开熟。“不工亦何

〔1〕 前揭董其昌《画禅室随笔》卷二，页58—59。

〔2〕 前揭董其昌《画禅室随笔》卷二，页57。

〔图十五〕明董其昌《集古树石画稿》（局部）
故宫博物院藏



能淡”，其中的熟和工，根本不是“顿”，而是“渐”，怎么就是一超直入呢？！故宫博物院藏有董其昌的《集古树石画稿》〔图十五〕，存世还不止一件，由此可知他曾对前代名家画的树石下过刻意临摹的工夫。这同他对书法的学习是一致的，“晋唐人结字，须一一录出，时常参取，此最关要”完全下的是死工夫，与其倡导的一超直入完全是自相矛盾。这些问题，如果不能起董文敏公于九泉，那就只有从他信奉的禅宗中来寻找答案了。

三

佛教来自印度，同中国固有的儒道完全不同。从性质上讲，儒是政治学说，不是宗教；道家本是思想学派，同道教也有区别。佛教则不同，其教义的设计广大周全，内容神奇丰富，想象出神入化，儒、道从理论到实践都无法比拟。从受众上讲，儒家的修、齐、治、平都专为士人，道家的无为也与大众无干，其长生不老又很容易不攻自破。而佛教讲轮回，报应在来世，大众很容易接受。从产生背景上讲，佛教草创之时的印度，其社会阶段、文明的程度，特别是对人生的追求定位，与中国是完全不同的。在人与人的关系方面，更有极大差别。主要体现在伦理纲常方面，中国长期受儒家思想影响，人伦纲纪、道德责任深入人心，这集中表现在对父母的孝和对国家君主的忠两个方面，孝是“至德要道，百行之首”，“夫孝，始于事亲，中于事君，终于立身”^{〔1〕}。佛教则认为，“识体轮回，六趣无非父母，生死变易，三界孰辨怨亲。又言无明覆慧眼，来往生死中，往来多所作，更互为父子，怨数为知识，知识数为怨，是以沙门拾俗趣真，均庶类于天属，遗荣即道，等含气于己亲，行普正之心，等普正之意”^{〔2〕}。灵魂轮回，禽兽昆虫都能参与，都可能是你先世的父母，父子亲仇都是可以转换的，你现在的父母来世可

〔1〕 （汉）孔安国：《古文孝经》，清知不足斋丛书本。

〔2〕 （唐）法琳：《辩证论》，载（唐）释道宣辑《广弘明集》卷一三，《四部丛刊初编》子部，上海书店，1989年。



能是你的子孙。这是早已进入礼教文明、深谙伦理纲常的中国人绝对不能容忍的。朱熹说：“佛老之学不待深辨而明，只是废三纲五常，这一事已是极大罪名！其他更不消说。”^{〔1〕}程颐直指佛学之谬误：“佛逃父出家，便绝人伦。”指出佛家出世虚伪的矛盾：“至于世则怎生出得？既道出世，除是不戴皇天，不履后土始得，然又却渴饮而饥食，戴天而履地。”抨击佛教的忘是非“是非安可忘”。更指责佛教没有社会担当：“世事虽多，尽是人事，人事不教人做，更责谁何？”^{〔2〕}都击中要害。

但“佛法无边”，佛教的包容性和与时俱进性使得佛教徒很快就将如来说成了孝子^{〔3〕}。唐代的僧宗密《佛说盂兰盆经疏》序更说：“始于混沌，塞乎天地，通人神，贯贵贱，儒释皆宗之，其唯孝道矣。”董其昌的禅宗老师达观，即紫柏真可，列晚明四高僧之一，调和佛教的五戒与儒家的五常：“不杀曰仁，不盗曰义，不淫曰礼，不妄曰信，不酒曰智。”六朝之后佛教中国化的一大成果就是禅宗的出现。梵语“禅那”意译为“静虑”，就是以静坐思维（生禅）的方法，以期彻悟自心。禅宗的第一代祖师菩提达摩，据说是南北朝时从南印度来中国的，自称是释迦牟尼“教外别传”的第二十八代。达摩的禅学是“不立文字，直指人心（以心印心），见性成佛”。其实后来的禅宗，不是“不立文字”，而是不离文字了！达摩的第五代传人弘忍，出神秀、慧能两大弟子，分南北两宗。神秀生前风光无限，曾被武则天召致京都，肩舆上殿，武后亲加跪礼，为北宗之祖，依然是渐修。慧能在广东曹溪南华寺弘扬禅法，开顿悟一门，弟子们尊其为禅宗六祖，为南宗祖师。

慧能南宗后分南岳、青原两系，青原系后发展出曹洞、云门、法眼三家，南岳系发展出沩仰、临济两家。临济后再分黄龙、杨岐两派，杨岐下再分虎丘和大慧两派。在董其昌的《容台别集》中，这些派别多有言及。晚明禅宗复兴，同董其昌有交往的四大名僧虽各有宗派，但都倡导禅、净、教、戒一体，儒道释

〔1〕（宋）梨靖德编：《朱子语类》第8册，卷一二六，页3014，中华书局，1986年。

〔2〕（宋）程颐、程颢：《二程集（上）》卷一五，页148，中华书局，2004年。

〔3〕前掲法琳《辩证论》。

三教合流。具体到董其昌的禅，似受临济门杨岐派中的宗杲大慧派影响更大一些。董其昌的禅门师是达观，憨山德清认为达观之见地“足可远追临济，上接大慧之风。”《容台别集》“禅悦”条多次言及大慧^①：

大慧教人参禅，曰：须中钝榜状元，选佛犹云选官，作上声者非。

有僧酬大慧竹篋子话曰：瓮子怕走鳖耶？

大慧和尚在川勤会下，机锋横出……

大慧每以麻三斤、干矢橛等话，教人办一片至诚心。

大慧之师川勤“语录”则曰：“一千七百则公案，但有一悟入，其余不必尽有契同。”此之或难或易，皆因往劫般若种子，有生有熟，循业发现，亦繇此方教体，有盛有衰。临济一宗，宋以后遂法堂草深也。

上录最后一条，实际上出自宗杲大慧的老师圆悟克勤。同此语录意思相同而更有名的是宗杲大慧的一条语录。董其昌今传世文字中虽没见到，但对董其昌及其论画主张当是起了重要作用的。曾直接受董其昌指授的青溪道人程正揆在《青溪遗稿》卷二四《题石公画卷》中云：“予告石溪曰：画不难为繁，难于用减，减之力更大于繁，非以境减，减以笔，所谓‘弄一车兵器，不若寸铁杀人’者也。”钱钟书评此道：“值得注意的是，程氏借禅宗的‘话头’来说明画法，‘弄一车兵器，不是杀人手段，我有寸铁，便可杀人’。那是宋代禅师宗杲的名言。”^②钱先生做学问有根底，前后引文皆有出处，但这段话却未注明出处，因为它并不见于流行的宗杲语录中，包括《大慧普觉禅师语录》三十卷。钱先生接下来举朱熹引此段为“寸铁可杀人，无杀人手段，则载一车枪刀，逐件弄过，毕竟无益”，虽文字有异，而意思相通。但这被钱钟书先生明确指为“宋代禅师宗杲的名言”，必与宗杲大慧有关。其弟子道谦所编的《大慧普觉禅师宗门武库》（简称《大慧武库》）记：

（师在云居作首座）打一个回合了，又打一个回合，只管无收杀，如何为得人，恰如载一车宝剑相似。将一柄出了，又将一柄出，只要搬尽。若是本分手段，拈得一柄便杀人去，哪里只管将出来弄……

这一段话还见于明人瞿汝稷的《指月录》（又称《水月斋指月录》），归为圆悟克勤。但这样，就与宗杲大慧无关了。何况瞿汝稷是明代人，而道谦为大慧弟子，《直斋书录解題》记其编《大慧语录》四卷，有南宋名臣张浚的题跋，是编大慧语录最早的人。

为了说明董其昌从禅宗得到绘画的笔墨“从简”、“用减”的启示，钱钟书还引了宋代延寿禅师《宗镜录》中的“只要单刀直入，不要广参”的话，这是禅师问答中“答”的部分，而其“问”为：“从上宗乘，唯令绝学。单刀直入，教外别传，何假智慧多闻。广论性相，言繁理隐，水动珠昏。”^③说的都是从繁不如就

① 严文儒、尹军主编：《董其昌全集》第二册《容台集·别集》卷一《禅悦》，页512、513、515、519、520，上海书画出版社，2013年。

② 中国画研究院编：《中国画研究》第一册，页194，人民美术出版社，1981年。

③ （宋）延寿：《宗镜录》卷四一，大正新修大藏经本。

简。这些禅学经典，董其昌极为熟悉，并深受影响，尤其受到宗杲大慧这方面思想的影响极深。所以我说在对绘画的创作和范围进行“省减”方面，董其昌是赵孟頫唯一的继承者，并且走得更远。赵孟頫“省减”了李郭和董巨，董基本上把李郭全省减不要了。赵孟頫在强调古意的前提下，鞍马、人物、花鸟、竹石还画，董将这“一车宝剑”也全不要了！只留了“一柄宝剑”，这就是山水画。而山水画，从他的南北宗和文人画论中的区分两派，实际上又“省减”掉一大部分。山水画中，董其昌还有省减，这就是树的画法，树有时也画一半的剖面树[图十六]！至此，就明白禅宗对董其昌的影响，不仅仅是借禅宗分南北宗喻画家也分南北宗这么简单了。而如果我们读读禅宗的传灯、语录，就会明白董其昌为什么论书论画会有那么多轻肆直言、自相矛盾之处，以及他那根本不能或不要自圆其说的态度，其根源完全来自禅宗的影响。

人们谈禅宗，都会发现那些禅宗大师们的话，很多是所言非所指，所答非所问。以佛教的中心问题什么是“佛”为例，举几位高僧的回答^①：

大寂禅师(马祖)答：“即心即佛”、“即心是佛”。

僧问：“和尚为什么说‘即心即佛’？”师云：“为止小儿啼。”

云门文偃禅师答：“干屎橛。”

洞山悟本禅师答：“麻三斤。”

洪州翠岩禅师答：“同坑无异土。”僧又问：“如何是祖师西来意？”答：“深耕浅种！”

其他回答还有“庭前柏树子”、“一寸龟毛重九斤”等等。

德山宣鉴大师有一段名言：“这里无祖无佛，达摩是老臊胡，释迦老子是干屎橛，文殊普贤是担屎汉。”^②德山的传教之法就是棒打，而且是回答棒打，不回答也棒打。这与临济祖师义玄禅师的“四喝”合称为“棒喝”。又有云门文偃禅师，释迦初生后说：“天上天下，唯我独尊。”师曰：“我当时若见，一棒打

〔图十六〕明董其昌《夏木垂阴图》轴
故宫博物院藏



① 参见《传灯录》、《五灯会元》、《高僧传》等书。

② (宋)普济：《五灯会元》卷七，页371，中华书局，1984年。

杀，与狗子吃却。”^①有僧问云门文偃：“如何是超佛越祖之谈？”答云：“糊饼。”赵州禅师从谏问二僧“曾到此间么”，二僧回答一到过，一没到过，他都说“吃茶去”，问为什么，还是“吃茶去”。以上四则合称德山棒、临济喝、云门饼、赵州茶，是禅宗表现机锋、验证悟性、绕路说禅的最著名的“公案”。有人以白话称之为“禅宗的教育方法”。有很多例证可见其奇妙莫名。今举一例。圆悟克勤禅师随其师法演禅师“迁五祖，师（圆悟）执寺务，方建东厨。当庭有嘉树，演曰：树子纵碍，不可伐。师伐之。演震怒，举杖逐师。师走避，忽猛省曰：此临济用处尔。遂接其杖曰：老贼，我识得你也。演大笑而去。自尔命分座说法”^②。这禅家的机锋，我辈俗人是很难参悟的。岂之我辈，禅宗内部也不那么容易，否则就不会由棒喝真打，到俱胝和尚因一童子学其“凡有问唯举一指，无别提唱”，就“以刀断其指”^③。据其书所记小和尚因此就“顿悟”了！顿悟什么？老和尚没人性么？宗杲大慧对这些公案实在不能容忍，就把宣讲这些公案并身体力行的圆悟克勤所著的《碧岩集》给烧了。要知道，那是其师的书。

以上，我之所以回顾佛教与中国古代文明人伦纲纪方面的差异，分析禅家南宗对印度佛教的省减改造，列举禅宗的机锋公案，目的在于说明佛教包括禅宗，从接人待物的态度到分析看待事物的思维方式，都与中国传统有很大不同。董其昌尊崇的大慧禅师，就曾烧掉其师圆悟克勤的《碧岩集》。董其昌的禅林挚友汉月法藏，同样因禅学观点同其师密云圆悟不合而闹得不可开交。但同上举的呵佛骂祖相比，对上可以打其师，对下可以残肢体就不算什么了。

董其昌深受禅宗思想影响，其《容台集》“禅悦”部分，就引了云门要打杀如来与狗子吃一段，说明是完全赞同的。所以他论书法，对前辈小有不敬；论画鉴画，“忘意”而发、自相矛盾、出尔反尔、不自圆其说等等，同那些著名禅师的其妙难名的机锋公案相比更算不了什么了！重要的是，正因董其昌有禅宗的思维，才能有对中国画进行空前绝后大省减的魄力和勇气，他对文人画发展的作用，才能同苏轼、赵孟頫并列。而实际上，明末至今，董其昌的影响似乎更大一些，这同南北宗论的南宗是文人画，是顿悟，北宗是画工画，是渐修，对评论者有选边站的暗示是有关的。二十世纪八九十年代，出了很多气功大师，宣讲其功法，但接受其讯息者寥寥。大师再宣讲，强调自己的功法爱国敬业、孝顺父母、忠于家庭者容易接受，反之接受就很难。再发功问讯息接受与否，几乎都接收到了！周勃安刘，军士左袒！

其实禅宗发展到晚明，衰退之势已不可避免，士大夫阶层多受阳明心学的影响。前面言及的晚明四高僧^④所倡儒释互通等，在禅宗史上，算不得新发明。北宋时禅宗云门系明教契嵩，就已经将佛教的五戒与儒家的五常义理贯通，其《辅教编》云：“余昔以五戒十善通儒之五常。”董其昌《容台别集》卷一“禅

①、（宋）圆悟克勤：《碧岩集》卷二，大正新修大藏经本。

②、（宋）祖琇：《僧宝正续传》卷四圆悟克勤禅师。

③、前揭圆悟克勤《碧岩集》卷二《公案十九》，大正新修大藏经本。

④、不过我对四高僧的处世立身的人品还是极为敬佩的，尤其是达观紫柏真可和憨山德清有丈夫气，憨山书法在禅林书家中有重要地位。

悦”讲他参竹篋子话，舟中击帆桅竹“瞥然有省”，所缘的“香岩击竹”早已是老“僧”常谈。

《四库全书总目提要》卷一二二“《画禅室随笔》四卷”条对董氏论书论画有如下评价：“中多微理，由其昌于斯事，积毕生之力为之，所解悟深也。”而对董其昌的禅悦，则认为：“大旨乃以李贽为宗。明季士大夫所见，往往如是，不足深诘，视为蝻蟪之过耳可矣。”^{〔1〕}蝻蟪，即蝉的别名，引申义就是喧闹。看来四库馆臣对我们老董先生信禅有些不敬！

四

以上所言有些形而上了，其实董其昌与苏轼、赵孟頫在文人画创作上的区别，还是很明显的。与苏轼相比，东坡崇尚体现人品节操的君子画，董其昌不画也就没有崇尚问题了。东坡画竹是水墨，而董其昌画山水中，有设色极为艳丽者〔图十七〕，是其所谓仿张僧繇、杨昇的尝试，但墨、色变化不够丰富。后将颜色作水墨用，墨分五彩，色就不仅是五彩了，《秋兴八景》图册、《昼锦堂记》等都极尽用色之能事，而笔色调和，完全区别于以往青绿山水的工笔画法而见逸趣，这是他对山水画法的一个贡献。但这与论者所谓东坡“以高逸人品为核心的不可荣辱之艺术精神”没有继承关系。前已指出董的南宗画中，根本没有东坡的名字！董其昌与赵孟頫最大的区别就是绘画题材的单一性。此外，虽然董其昌也讲“士人作画，当以草隶奇字之法为之”，但从他的画中却很难明显看出来。相对于赵孟頫绘画的书法用笔，董其昌更强调的是笔墨。

董其昌将“笔墨”提高到有独立审美价值的高度，为之后的文人画定下了一个标尺。他说：“笔墨二字，人多不晓。画岂有无笔墨者。但有轮廓而无皴法，即谓之无笔。有皴法而无轻重、向背、明暗，即谓之无墨。古人云：‘石分三面。’此语是笔亦是墨，可参之。”^{〔2〕}这是后人认为的董论笔墨的经典之语，但其所蔑视的北宗画家画师们笔下难道就没有皴法、向背、轻重和明暗了吗？他甚至说：“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。”^{〔3〕}老董这里玩了一个模糊概念的把戏。前一句没错，后一句突出笔墨在绘画中的作用，新奇而有道理。但前一句讲的山水是山水实景，后一句的问题是，实景山水怎能有笔墨呢？既然没有，二者也就没有可比性了。但要从另一个角度，说实景照片和绘画创作的区别就可以理解了。董画中最重要的，确实是其笔墨。这里要讲一下，董其昌之前不是不讲笔

〔图十七〕明董其昌《燕吴八景图》册之“西山雪霁仿张僧繇”
上海博物馆藏



〔1〕 《四库全书总目》卷一二二，子部三十二，清乾隆武英殿刻本。

〔2〕 前揭董其昌《画禅室随笔》卷二。

〔3〕 前揭董其昌《画禅室随笔》卷四。

〔图十九〕元钱选《花鸟图》卷
天津博物馆藏



墨，只不过重视的程度不一样。董的笔墨同赵孟頫的用笔是明显不同的。以赵画树石同董及其后人画的树石相比，赵的树石是书家的用笔，董及四王的树石是画家的笔墨，写的作用基本上不明显了。这是理论上受人拥护之处，在创作实践上，董其昌给要当文人书画家的人们开创了方便易行之路。

叶廷琯《鸥波渔话》引方兰坻《书论》称：“思翁尝为座师某公作书，历年积聚甚多。一日试请董甲乙之，乃择其结构绵密者，曰：‘此平生得意作，近日所作，不能有此腕力矣。’某公不禁抚掌曰：‘此门下所摹者也。’乃相视太息。”“门下所摹者”能让思翁自己认为是“平生得意作”，不由让人想起近日的董其昌大展，人们看到听到那么多的董氏书画的真伪问题而难以辨别，也证明学董仿董真的太容易了！避难趋易，人之常情，被明清人奉为文人画代表的黄公望，人们都说是学董巨，但其《溪山雨意图》卷首段却画了三棵完全学李郭的树，后面才是学董巨，因为按那三棵树的画法完成此图，所用工夫和时间就要翻若干倍了！

董其昌及其追随者不画鞍马人物、竹石花鸟，就避免了造型方面需要的一笔见形，而画山水是可以反复的皴、擦、点、涂、抹、染、描的。以上，是按董其昌的讲法谈笔墨，并没有离开状物象形及山水的画法问题，所以擦、涂、抹、染、描等自然要涉及到。但中国山水画由工具决定的画法主要是点和皴，正如书法中的点和画。无论书画的创作，都是通过作者的用笔（使转），由寸许长的毛笔笔头艺术转化到纸绢等材料上。从其形质，可见性情。所以说，书法的点画、绘画的点皴，其实本身就有独立的审美价值和艺术特征，即所谓的笔墨不同。从这个角度，确实可以从笔法笔墨上的区别，看出各人所画的静躁、雅俗和品位的。这从鉴定的角度更容易理解。

但一些以文人画自居的人，片面强调笔墨而忽略绘画的形象和技能。在这方面，倒是同苏轼论画“论画以形似，见与儿童邻”似有些继承关系。文人画家似乎有一个挥之不去的忌惮，就是技能问题，明代中后期关于行家、戾家画的讨论就是一个证明。一个说法是赵孟頫同钱选曾讨论过这个问题，一般认为这一讨论出自唐伯虎的《唐六如画谱》，其实其论最早见于《格古要录》。老董当然加入讨论，但关于这一问题一人引文一个说法，没有定本。通查元人文献，没有这方面点滴记载。以赵、钱名望之于元人，如有，是不可能被略而不记的。其实赵、钱根本就不会讨论这个问题，因为他们既是士夫文人，又全具



〔图十八〕元赵孟頫《前集戴胜图》卷
故宫博物院藏



工能的本领〔图十八，图十九〕。元代的职业画家陈琳、王渊、陈鉴如等都曾得到过赵孟頫的指授。赵氏论画重点在“贵有古意”，有别于“近世画人”，而不是什么行家、戾家！这样一个显而易见的伪命题为什么能引起明代后期及其后的文人画家们如此热衷的追捧呢？董其昌虽官居高位，但赋闲占了他的大半生。从鉴藏的角度，董其昌收藏的古书画名品极多，但他少年时家境并不富足，早年伪作陆万里书法就是明证，以其俸禄也不可能有这个财力，那么，他囊括法书名绘的财富从何而来？这已经不是本文讨论的问题了。这里只想指出晚明后的文人画家几乎都是文人的职业画家了，如此这般地谈论行家和戾家画问题，利用“文人”才有的话语权，拼命强调自己的画是文人画而贬低职业画家，说到底所画作品在市场上的竞争当是背后的一个重要原因。

南北宗论，很长时间以前负面评价较多，近年似乎越来越正面，但董其昌在画什么、不画什么方面给了那么多禁忌。而中国画虽也说外师造化，但摹临仿学前代是画家们主要的学习方法。这犹如饮食，有太多的禁忌是否会营养不良呢？这也应当归入董其昌在文人画发展的作用中去讨论的，限于篇幅，这里就不谈了！

〔作者单位：故宫博物院研究室〕

（责任编辑：盛 洁）