

一超直入如來地——由董其昌之內外感悟以釋「禪悅」所映現的佛法意蘊

鄭世宗

摘要

董其昌《畫禪室隨筆》一文，輯錄了董其昌禪悅交游中對佛禪的領悟，更是其書畫藝術思想的根源。理解禪悅的交游對象及其內容，對董其昌在晚明發展成型——「淡」的藝術觀，具有重要意義。本文逕由：一、外在之交游：察覺他人的佛學悟解；二、內在之體察：點撥自我的古淡表述。以此了解董其昌在日常對佛理之實踐與體察。基於此理念，首先探討《容臺集》和《畫禪室隨筆》內容的差異，進而導出內容的增減、合併、改字、倒置等現象是晚明時期的共性。再者了解董其昌的禪悅交游，有助於了解其藝術思想的來龍去脈，對於最後要探討的書法美學意蘊具有根源性的基礎。希望經由本文研究的歷程中，了解董其昌的書法藝術思想的形成與影響，印證佛學對書法藝術理念的闡發有增補的功效。

關鍵詞：董其昌、禪悅、容臺集、畫禪室隨筆

Straight into the Buddha's Land upon Epiphany—Using Dong Qichang's internal and external experience to explain the meaning of the Dharma reflecting from “Zen Joy”

CHENG Shih-tsung

Abstract

Qichang Dong's article “Zen-Painting Studio Essays” is not only a collection of his perception of Buddhism through his Zen Joy and friendship, but also the root of his art thoughts on painting and calligraphy. Understanding the objects and contents of Zen friendship is of great significance for Qichang Dong to develop and form his artistic view —“plain”— in the late Ming Dynasty. This article disclosed Dong Qichang's daily practice and experience of Buddhism by the following: 1. The external communication: to detect the Buddhist understanding of others; 2. The internal observation: to enlighten the self experience from the ancient and “plain”. Based on this idea, this paper first discusses the differences between the contents of Rongtai Collected Works and Zen-Painting Studio Essays, and derives that the phenomena such as addition, deletion, merging, word change, and inversion of the contents are common in the late Ming Dynasty. Moreover, understanding Qichang Dong's Zen friendship is helpful to appreciate the origin and development of his artistic thought, which is fundamental for the aesthetic connotation of calligraphy, which will be discussed at the end. It is hoped that through the course of this study, the formation and influence of Qichang Dong's calligraphy art thought can be understood, and the supplementary effect of Buddhism on the interpretation of calligraphy art idea can be confirmed.

Key words: Qichang Dong, Zen joy, Rongtai Collected Works, Zen-Painting Studio Essays

一、前言

「一超直入如來地」，指不須經歷各種修行層次，而能直接證入佛位。語出唐·永嘉玄覺禪師（665-713）〈永嘉證道歌〉：「爭似無爲實相門，一超直入如來地。但得本，莫愁末，如淨琉璃含寶月。」¹，一旦超越，直入菩提，不假方便，不歷位次，直了自心，頓見自性，所謂「直指本心，見性成佛」。南宗禪即舉揚「一超直入如來地」之頓悟，謂己本覺之妙心乃本成本明，煩惱妄念非實有。董其昌²（1555-1636）借用禪宗「南頓北漸」的話頭，從「積劫成佛」到「一直超入」，提出在人生或藝術境界中「頓悟」的見解，儼然成爲書畫界的一代宗師。

明朝中葉後，由於封建統治日趨解體、城市經濟和資本主義抬頭、市民階級力量漸漸壯大等因素的影響，文人士大夫的心理結構發生裂變，激起一股追求個性解放的思潮，這股思潮與禪宗「直指本心，見性成佛」的宗旨相呼應，高唱個體心靈對文化創造的主體性。禪宗——主要是六祖慧能所創建的南宗禪，主張「我心自有佛，自佛是心佛。自若無佛心，何處求真佛。」³其本意在於把外在的對象與異己的力量轉化爲自我的本質力量。禪宗斷然捨棄外在的表象，使心靈達到無限的能動和自由，即「虛空粉碎，始露全身」，進而實現「頓悟」的真如境界——「一超直入如來地」。董其昌可說是士大夫群體中的一個代表，他尊崇慧能所創的南禪宗派，醉心於禪的靜謐閑淡，將畢生精力之作輯錄於《容臺集》《畫禪室隨筆》，其中〈禪悅〉一章，紀錄了董其昌禪悅的交游、參禪的頓悟對書畫的創作之感想，是哲學與藝術的雙璧之作。

對於《容臺集》和《畫禪室隨筆》的版本、作者、內容爭議的文章自 2001 至 2010 年間主要有四篇論文探討：黃惇〈關於董其昌書論資料來源的審定——《董其昌書論前記》〉、黃朋〈關於《畫禪室隨筆》編者的考訂〉、孫小力、王浩〈董其昌《畫禪室隨筆》溯源〉和王安莉〈關於《畫禪室隨筆》中一封信的猜想與反駁〉。這些文章將版本和作者做了詳細考證，但對內容方面只圍繞在隨意抄錄，因此造成增減、錯字、合併、倒置等問題上打轉，殊不知這些現象乃是晚明時期一種普遍的「時代共性」，本文將對此部分作一次統整並深入探討。再者，對於董其昌的禪悅交游，主要論述文章是大陸學者顏曉軍在連載在《榮寶齋》的〈董其昌與杭州諸問題考〉等七篇文章及刊登在《中國美術》的〈董其昌的方外交游與禪悅〉，對董其昌的禪悅交游有廣且深的探討，本文將在其基礎下，特別針對書畫藝術相關的面向以佛學理論再深入探究。最後，董其昌的藝術審美觀方面的文章雖已盈篇滿籍，但本文將集中在〈禪悅〉範圍內，以佛學的視角分析探討，期能瞭解董其昌如何在禪悅生涯中的思想觀念應用到書畫理論和創作上，開創出以「淡」爲美的審美思想，成爲中國書畫藝術史上深具影響力的人物。

二、董其昌〈禪悅〉的來源與內容

《畫禪室隨筆》一書被廣泛的討論及引用⁴，但《畫禪室隨筆》的作者、來源、內容多有爭議。首

¹（唐）玄覺撰，〈永嘉證道歌〉，《大正藏》（東京：大藏出版株式會社，popular edition in 1988），冊 48，號 2014，頁 0396 上。

² 董其昌，字玄宰，號思白、思翁，別號香光居士，直隸華亭人。官至南京禮部尚書，明代著名書畫家，與邢侗、張瑞圖、米萬鍾合稱晚明四家。精鑑賞，通禪理。《明史》記載：「（董其昌）性和易，通禪理，蕭閑吐納，終日無俗語。」（清）萬斯同，《明史·列傳第一百七十六·文苑四》，卷 288，頁 12。

³（元）宗寶編，《六祖大師法寶壇經》，卷 1，《大正藏》，冊 48，號 2008，頁 0362 上。

⁴ 董其昌，《畫禪室隨筆》近年出版有 1999 年，上海遠東出版社的屠友祥校注本。2007 年，山東畫報出版社的影印本。2012 年，華東師範出版社的影印本。2016 年，浙江人民美術出版社的葉子卿校注本。2017 年，廣陵書社的宣紙線裝影印本。2018 年，中國書店的四庫影印本。2018 年，中國書店的解析與圖文互證本。2018 年，北京燕山出版社的乾隆 33 年重刊本影印版。2019 年，中國美術學院出版社的周小英、范景中校注本等單行本發行。

先由黃惇在南京藝術學院學報刊登〈關於董其昌書論資料來源的審定——《董其昌書論前記》〉中對於董其昌《容臺集》兩個刻本異同的比對起其端。而後黃朋〈關於《畫禪室隨筆》編者的考訂〉及孫小力、王浩〈董其昌《畫禪室隨筆》溯源〉兩篇文章詳細考證《畫禪室隨筆》的作者辨疑、版本來源、內容勘誤等等問題，大致將各種問題作了初步的梳理，他們皆認爲編者在編輯時不夠嚴格或隨意按己意加入其他內容，其實若了解晚明時期著作的共同習性，編輯就是一種創作；又董其昌本人在臨摹或節錄文章書寫時也會出現類似態度，本節擬統整這些零散資料，並印證編輯經典或書法臨摹時的時代共性，以補充上述文章在探討時的遺漏，並以《畫禪室隨筆》中的〈禪悅〉一文作印證比對，以作爲本論進程中的基本參考資料。

〈禪悅〉是董其昌《容臺集》題跋類中的一個章節，共收錄董其昌在書畫上題跋五十二則，後來《畫禪室隨筆》減省爲十五則，其內容涵蓋董其昌與方外、士人居士的參禪交游，對佛學禪理的理解及漸頓後的藝術審美觀。

董其昌主要的藝術觀點大部分集結在《容臺集》中的《容臺文集》和《容台別集》，《容臺集》有庚午本和乙亥重刻本，兩個版本的基本資料之比較見（表 1）。由表中可見乙亥重刻本和原刻本兩相比較，乙亥重刻本具有質與量增加的趨勢，如：（一）其子董祖和加入編者的行列。（二）序言增加黃道周二篇和葉有得、沈鼎科各一篇共四篇。（三）卷數由十七卷增加到十九卷。

以上兩個版本雖非董其昌親自編著，但編著時董其昌當時是 76 歲、81 歲，且處於「政務閑簡」⁵的情況下，當時董其昌是有時間有能力督促子孫編輯並親自審定，其可考性不容置疑。

表 1：董其昌《容臺集》兩版本比較

版本	庚午本	乙亥重刻本
編年	崇禎庚午年（1630）	崇禎乙亥年（1635）
編者	孫董庭	子董祖和、孫董庭
序言	陳繼儒	保留陳繼儒序，再加黃道周二篇及門人葉有聲、沈鼎科共五篇序言
卷數	《容臺文集》九卷、《容臺詩集》四卷、《容臺別集》四卷，計十七卷。	《容臺文集》十卷、《容臺詩集》四卷、《容臺別集》五卷，計十九卷。（內容增加）

《畫禪室隨筆》編著者的爭議與考訂，可見黃朋〈關於《畫禪室隨筆》編者的考訂〉一文，黃朋由康熙 59 年的梁穆敬序本（大魁堂刻本）所標註：「華亭董其昌著，長洲楊補編次，吳趨陳王賓校訂」及首篇〈方拱乾序〉言：「《隨筆》者，董玄宰先生所著，皆小品也。楊子無補證之，而另爲一書。」⁶又梁穆敬在序中說：「近日《容台》一集，宗伯詩文燦然大備，而獨於論書畫詣闕焉。未載，是于世之欲學宗伯者，不特苦於跡之難見，並其法亦無由得聞也，不亦一大憾事歟。余家向藏《畫禪室隨筆》二

⁵ 按：姜紹書：《韻石齋筆談》曾記曰：「崇禎祭西（崇禎六年），余游燕都，適思翁應宮詹之召，年八十餘矣。政務閑簡，端居多暇」。大概正是在這種「政務閑簡」的情況下董其昌才決定由自己的子孫重刻《容台集》的。黃惇，〈關於董其昌書論資料來源地審定——《董其昌書論前記》〉，南京藝術學院學報（美術與設計版），02 期（1989）：頁 27-30。

⁶（明）董其昌，楊補編次，《畫禪室隨筆·原序》，頁 1。

帙，係楊子無補所輯。其中詳言書畫之旨，歸其要曰、用筆、運墨。哈！盡之矣。」⁷等等，而判別《畫禪室隨筆》為楊補編著無疑。也是後來刊印《畫禪室隨筆》所選用的版本，如（圖1）所示，國家圖書館藏「清嘉慶間抄本」或日本東京藝術大學附屬圖書館所藏「藝大脇本」等手抄本皆是從大魁堂刻本出。

《畫禪室隨筆》最初的刻本為康熙17年（1678）汪汝祿序本。汪汝祿在序中云：「……客有以董文敏公《畫禪》一冊見示。展閱之餘，語語入微，道心禪觀，超出塵表。因編次成帙，壽之梨棗，以供同好。」⁸此序詳述《畫禪室隨筆》的由來，乃汪汝祿因傾慕董氏之作，因此作「道心禪觀，超出塵表」而刊印，以供同好；而後來的梁穆敬序本（大魁堂刻本）則是梁穆敬因見清初《容臺集》缺本只收詩、文，而刪去題跋部分，故將家藏《畫禪室隨筆》刊刻發行，以補齊《容臺集》之缺。

對於《畫禪室隨筆》兩版本間的異同，據黃朋的研究已經詳盡，他結論說：「汪序本與梁序本的最顯著差異當有兩處。一是卷二之《題自畫》一節中，前本在《雲海三神山圖》與《雲林圖》兩段之間有《江山秋思圖》一段，而後本則無。二是卷四之最末一節前本寫作《禪悅》，而後本寫作《禪說》。其餘幾處小出入均無關緊要。即便是上述兩個的明顯不同處也應屬傳抄訛誤。」⁹以上是對董其昌《容臺集》及《畫禪室隨筆》的版本及關係做個釐清，對於本文所要探討的〈禪悅〉做先行的理解。

雖然《畫禪室隨筆·禪悅》的十五則內容大部分選錄自《容台別集·禪悅》的五十二則題跋，但經比對分析有一拆為二，如第一則和第九則原為同一則題跋；有二則合而為一，如第十三則是不同題跋合併而來；有來自《容台別集》其他章節，如第十五則來自〈隨筆〉；有出處不明，如第十二則查無出處；有各則前後順序對調及少部分的錯漏字等等問題。探究其原因是楊補編寫《畫禪室隨筆》時或不嚴謹，或以重點筆記式，造成刪減、拆解、合併、抄錄他文、順序對調、出處不明和錯漏字的問題，如孫小力、王浩〈董其昌《畫禪室隨筆》溯源〉說：「編者在採錄的同時，做了大量刪改和次序變動，因此影響到對於原文的理解。」¹⁰但事實不僅如此，其隱藏在背後的原因是值得探究的。

明末清初大儒顧炎武（1613-1682）曾這樣痛斥晚明人妄改古書的風氣：「萬曆間，人多好改竄古書。人心之邪，風氣之變，自此而始。」¹¹這樣的現象也發生在董庭編著《容臺集》或董其昌在臨寫前賢的書作上。

以度藏於遼寧省博物館的董其昌在崇禎七年（1634）所書〈行書恩大禪師大乘止觀序卷〉¹²（見圖2）為例。

⁷ 同上註，頁3。

⁸ （明）董其昌，楊補編次，《畫禪室隨筆·序》（汪本）。

⁹ 黃朋，〈關於《畫禪室隨筆》編者的考訂〉，《東南文化》，第9期（2001）：頁55。

¹⁰ 孫小力、王浩，〈董其昌《畫禪室隨筆》溯源〉，《社會科學戰線》，第8期（2008）：頁265。

¹¹ （明）顧炎武撰，《日知錄·改書》，卷18，（清）永瑤、紀昀等主編，《欽定四庫全書·子部·雜家》本，頁40。

¹² 釋文：觀禪師初至雲間，余時為諸生，與會於積慶方丈。越三日觀師過訪，稽首請余為思大禪師《大乘止觀》序，曰：「王廷尉妙于文章，陸宗伯深於禪理，合之雙美，離之兩傷，道人於子有厚望耳。」余自此始沉酣內典，參究宗乘，後得密藏激揚，稍有所契。後觀師留長安，余以書招之曰：「馬上君子無佛性，不如雲水東南接引初機利根，紹隆大法自是不復相聞。癸卯冬，大獄波及，觀師搜其書。此書不知何在，余謂此足以報師矣。昔人以三轉語報法乳恩，有以也。天地有日月之動盪，故清寧不毀人身之升降，闔闔皆在兩目，故陰符經曰機在目，黃庭曰出入月，呼吸存左目日右日月，關為乾，闔為坤，一闔一關得之道。余始參「竹篋子話」，久未有契。一日於舟中臥，念香嚴擊竹因緣，以手敲舟中張布帆竹，瞥然有省，自此不疑。從前老和尚舌頭千經萬論，觸眼穿透。是乙酉年五月，

參照《容臺集》內容，在《容臺集》的第一、二段中多出「只貴子眼正……即佛心矣。」一整段文字，又二、四段在《容臺集》合併成一段，第三段內容順序是在更前面，因此董庭編《容臺集》時，也有增加內容、合併二段為一段和順序錯置，含有部分的錯漏字等情形。

董其昌〈行書節錄《書譜》卷〉（見圖3），將此抄錄內容與臺北故宮所藏孫過庭《書譜》內容作比對，各段均有刪減，前後順序對調及錯漏字等現象。他在《容臺集·書品》中提出類似的觀點：

余性好書，而懶矜莊，鮮寫至成篇者。雖無日不執筆，皆縱橫斷續無倫次語耳。偶以冊置案頭，遂時為作客體，且多錄古人雅致語，覺向來肆意，殊非用敬之道。¹³

文中指出「多錄古人雅致語」而「縱橫斷續無倫次」的書寫，可見董氏在臨摹或創作過程中，對於古人的詩詞文章，並不一定完整規矩地抄錄，而是依自己的喜好而選錄。節錄某段書寫或輯錄多段合併書寫，成爲一種日常。

對董其昌來說，臨書不只是學書的途徑，同時也是作爲自我發揮的一種創作，明末的書家群中常以臨作餽贈親友。若以同時代的王鐸爲例，他在臨摹時也常利用拼湊、割取欲臨寫的段落以自我的形體寫出，白謙慎考察王鐸的臨寫狀態：

王鐸書於天啓七年（1627）的「王羲之《參朝帖》軸」此軸起始之十二字，取自《淳化閣帖》第七王羲之《參朝帖》，自「瞻近」至「悉平安也」十一字取自王羲之《十七帖》中的《瞻近帖》，「月末」至「慰喻」十二字取自《淳化閣帖》第七之《月末帖》。全軸正文（「羲之」二字及王鐸落款不計在內）共三十五字，乃割取三帖而成，令人難以卒讀。¹⁴

王鐸有時在臨一件法帖時，對範本大作手腳。美國弗吉尼亞州一私人所藏王鐸行書立軸（高239釐米），其文字內容取自米芾作歐陽詢《度尚》、《庾亮帖》贊並序。王鐸在書錄此文時，隨意刪削，把原來很完整的文本弄得難以讀通。在米芾的書作中，序和贊以同樣大小的字寫出，序在前，贊在後，並無明顯的主次之分。¹⁵

這種情況也出現在編輯書籍上，明末的書籍在引用古典時也常以己意增減和段落錯置，如董其昌的好友，當時的文壇領袖陳繼儒（1558-1639）在刻《寶顏堂秘笈》叢書時，即任意刪節；董其昌在刻《戲鴻堂法帖》也是強行拼湊。這種或是竄改古籍、或是董其昌的臨古創作、或是董廷編輯《容臺集》、或是楊補編次《畫禪室隨筆》都顯現出這種時代共性的創作式臨摹或編著。

舟過武塘時也。其年秋，自金陵下第歸，忽現一念三世境界，意識不行，凡兩日半而復。乃知《大學》所云：「心不在焉，視而不見，聽而不聞。」正是悟境，不可作迷解也。聖人傳藥不傳火，由來火候少人知，參得左日右月之機，可以擇藥矣。然非身如槁木心如死灰者，不免當面踉蹌，微矣！三十年前，身嘗驗之。

¹³ （明）董其昌，董庭輯，《容臺文集·書品》（藏於哈佛燕京圖書館），卷2，頁8。

¹⁴ 白謙慎，〈從八大山人臨《蘭亭序》論明末清初書法中的臨書觀念〉，收入華人德、白謙慎主編，《蘭亭論集》（蘇州：蘇州大學出版社，2000），頁462-472。

¹⁵ 同上註。

三、禪悅與交游

晚明是一個禪悅交游的興盛時期，陳垣《明季滇黔佛教考》說：「禪悅，明季士夫風氣也。」¹⁶ 許多文人士大夫或因科舉受阻，或因官場失利，或因習風所染，紛紛參究禪學。如陳垣所說：

萬曆而後，禪風寢盛，士大夫無不談禪，僧亦無不欲與士夫結納……其時京師學道人如林，善知識則有達觀、朗目、憨山、月川、雪浪、隱庵、清虛、愚庵諸公，宰官則有黃慎軒、李卓吾、袁中郎、袁小修、王性海、段幻然、陶石簣、蔡五岳、陶不退、蔡承植諸君，聲氣相求，函蓋相合。¹⁷

萬曆以後，僧人與士大夫密切的交流成為時代風氣，其中達觀、憨山、雪浪、李卓吾、袁中郎、袁小修、陶石簣等人與董其昌都有密切的交往。萬曆十四年（1586），董其昌自述：「至歲丙戌讀曹洞語錄，偏正賓主互換傷觸之旨，遂稍悟文章宗趣。」¹⁸ 萬曆十六年（1588），他與袁宗道諸禪友拜會憨山德清，並於龍華寺的「禪悅之會」。同年，拜入紫柏真可門下，浸淫在佛學禪理中，時有感悟。並與諸禪師的禪悅交游不斷，如雲棲株宏、常瑩柯雪、蒼雪讀徹、普荷擔當……等。萬曆十七年（1589），參加會試金榜題名後，常與王圖、蕭玄圃等人談禪、習禪，後又與李卓吾相識，兩人常在禪學上交流學習，陳繼儒在《容臺文集》的序言中說：

（董氏）獨好參曹洞禪，批閱永明《宗鏡錄》一百卷，大有奇悟。己丑（1589）讀中秘書，日與陶周望（望齡）、袁伯修（宗道）遊戲禪悅，視一切功名文字直黃鵠之笑壤蟲而已。¹⁹

曹洞宗是禪門五家之一，以《祖堂集》《景德傳燈錄》為主軸，代表「實破實修」；另外以《禪林僧寶傳》《人天眼目》藉「五位」系統介紹義理綱要。《永明宗鏡錄》是延壽的佛學著作，延壽以一心匯通各宗學說，廣辯異同，著成此書。40 歲左右的董其昌開始寄情禪學，從北京南歸的十八年隱逸生活中，終日以禪相伴，對於禪學的體悟，在他的創作和藝術理論中體現出來。

（一）與方外的交游

雲棲株宏²⁰（1535-1615），別號蓮池，明末四大家之一，被尊為「蓮宗第八祖」，提倡老實念佛，興復淨土念佛法門。儒生出身，經史詩文修養深厚，並與當時文人士大夫相往還，如王畿、宋應昌、陸光祖、張陽和、袁宗道三兄弟、馮夢禎、陶望齡等人。

蓮池大董其昌二十歲，二人是透過蓮池的在家弟子馮夢禎而結識，交往的最早紀錄是在萬曆二十年（1592）春，董其昌書《金剛經》送給蓮池，其刻石現藏於杭州靈隱寺，董其昌《金剛經》跋曰：

¹⁶ 陳垣，《明季滇黔佛教考》（北平：輔仁大學，1940），卷 3，頁 84。

¹⁷ 同上註，頁 84-85。按：「其時京師學道人如林……函蓋相合。」最早見於王元翰《凝翠集·與野愚和尚書》。

¹⁸（明）董其昌，董庭輯，《容臺文集·戲鴻堂藁自序》，卷 2，頁 11。

¹⁹（明）董其昌，董庭輯，《容臺文集》，卷 1，頁 3-4。

²⁰ 蓮池，俗姓沈。幼習儒學，寄心淨土，書「生死事大」四字於案頭。中年皈依佛教，投西山之無門性天剃髮，就昭慶之無塵受具足戒。隆慶 5 年（1571），入杭州雲棲山，居山中廢寺。萬曆 12 年（1584），著《往生集》三卷。師主張淨土，痛斥狂禪，力闡禪淨兼修，道風益盛，與紫柏、憨山、蕩益並稱為明代四大高僧。（明人：637；祖燈·卷 98：1878）

大明萬曆二十年，歲在壬辰初八日，奉佛弟子翰林院庶吉士董其昌手書此經，奉施於導師蓮池和尚轉誦，薦導先考白齋居士、先母沈氏離一切相，早證菩提，伏惟三寶證知。其昌謹題。²¹

董其昌為父母薦導而書寫《金剛經》施奉於蓮池，讀誦金剛經可加慧增福，也可消除罪業煩惱，最初董其昌寫金剛經的用意在為父母消除業障，證知菩提與三寶。

又《容台別集》卷三，有一段記述北高峰孤山寺〈法華經記〉：

寶誌公摩石麒麟頂，止與慧業文人受記，無大饒益。乃武林之雋，從雲棲禪師游者。師以慈善根力熏之，往往以掩骼放生而作佛事，金季真其著者。有芝生於堂，因屬於顏其堂，而以昌獨之好，石刻於書度其中。余讀元微之集，北峰蘭若有刻法華經七卷，余亦書成此經。倘刻石孤山，可續唐事，且於翰墨場結趣，向大乘之緣，亦有當於雲棲師者。季真謂何？²²

記中提及北峰有刻《法華經》七卷，唐人元稹撰記。記中所載寶志上人給徐陵摩頂的典故，比喻蓮池為眾弟子受記，蓮池常以慈善義舉，受到世人的敬重。

萬曆三十二年（1604）董其昌應蓮池請託，為雲棲寺書寫〈重建雲棲禪寺碑記〉²³。萬曆四十三年（1615），董其昌書《阿彌陀經》為蓮池八十誕辰賀壽，後經石刻而與《金剛經》刻石並稱「鎮山二寶」。《容台別集》卷三有錄：

雲棲蓮池大師，甲寅正月八日初度，余以師純提淨土，掃彼狂慧，行在梵網，志在觀經，僧臘最高，居然古佛，乃書此經，刻石流布以廣弘願，亦祈大年。自愧筆法弱劣，不能如趙文敏之為中峰書《淨土》一百八詩足傳耳。²⁴

趙孟頫（1254-1322）行奉師之禮於中峰明本（1263-1323），兩人書信往來頻繁，歷史之證歷歷在目。由以上種種跡象，董氏與蓮池交情篤深，董其昌雖自愧筆弱不能如趙孟頫為中峰和尚書《淨土》一百八詩，但在他心中早已將蓮池奉為證知菩提的導師。

紫柏真可²⁵（1543-1603），法名達觀，提倡文字禪，明末四大家之一。董其昌開始參禪，尙未中舉之前，即與紫柏相識，《居士傳》曰：「華亭董元宰，名其昌，為諸生時參紫柏老人」²⁶，又《容臺別集·禪悅》也有紀載兩人情誼：

²¹ 又：萬曆二十年壬辰春，書送雲棲大師藏雲棲寺庫，時年三十七歲。今見石本重題，崇禎七年甲戌，時年八十歲。

²²（明）董其昌，董庭輯，《容台別集·題自書刻金剛經》（明崇禎本），卷 3，頁 15。

²³ 雲棲寺，又稱雲棲山寺，佛教法眼宗歷史名寺，與靈隱、靜慈、虎跑、朝慶同列為杭州五大名剎。始建於北宋乾德五年（967），吳越王為伏虎志逢禪師所興建。《雲棲志》云：明萬曆三十二年九月，太子太保九十六翁陸樹聲題額，史官董其昌撰文並書。《雲棲志》，《名山勝概志·重建雲棲禪寺碑記》，卷 15。

²⁴（明）董其昌，董庭輯，《容台別集·題自書刻金剛經》，卷 3，頁 15。

²⁵ 紫柏真可，句曲沈氏。少從明覺和尚出家，後依徧融九載。與憨山德清成至交，主張釋、道、儒三教合一。修寺甚力，一生復興梵刹合十五座。萬曆十七年（1589），以《北藏》為底本校對《南藏》，創刻方冊《大藏經》；復與憨山議修大明《傳燈錄》。有《紫柏尊者全集》30 卷。河村照孝編集：《卍續藏經》（東京：株式會社圖書刊行會，1975-1989），冊 80，號 1566，頁 0496 中。

²⁶（清）彭際清述，《居士傳》，卷 44，《卍續藏經》，冊 80，號 1646，頁 0266 上。

菴借宿，猶非寶所。第來示所謂如何踐履，如何保持，待力之充，及涉境試驗云云，自知時節矣，豈待貧道饒舌？貧道不惜口業如此，總是蚌孟添柄。惟足下或宗乘中，或教乘中，大著精神，作個仇讐。務必搗破其窠窟，搗其棲泊，再共商量未晚。³⁰

首先，紫柏認為董其昌是有學佛因緣，但「惟宗門語句，不可草草。若以足下信入者，擬通其關捩」，佛門禪修，不能精進，終將退轉。其中重點在於「當念」，董其昌讀《華嚴經》有偈曰：「帝網明珠遍刹塵，都來當念兩言真。華嚴論主分明舉，五十三參鈍置人。」³¹「當念，即永嘉所云一念者也，靈知之自性也，不與眾緣作對，名為一念相應；惟此一念，前後際斷。」³²「譬之禪定，積劫方成菩薩……一超直入如來地也。」³³；而如善財童子五十三參、積劫方成菩薩的作法，便落入「鈍置人」之譏，「鈍置」有折磨、折騰之意。所以紫柏信中期望「惟足下或宗乘中，或教乘中，大著精神，作個仇讐」，語氣中對於董其昌的修習佛法是有所期盼。

憨山德清（1546-1623），號憨山，法號德清，才智出眾，廣學百家，復興禪宗，明末四大家之一。十一歲時拜入報恩寺西林永寧門下，頌習佛學，兼通儒、道經典。憨山受到萬曆皇帝之母李太后的信任，在僧俗之間的影响力頗大。

萬曆十六年（1588），董其昌偕其諸友在龍華寺與憨山德清有「禪悅之會」：

《中庸》：「戒慎乎其所不覩，恐懼乎其所不聞。」既戒懼矣，即屬覩聞；既不覩聞，戒懼之所不到。猶云觀未發氣象，既未發矣，何容觀也。余於戊子冬與唐元微、袁伯脩、瞿洞觀、吳觀我、吳本如、蕭玄圃同會于龍華寺，憨山禪師夜談，予徵此義，瞿著語云：「沒撈摸處撈摸。」余不肯其語曰：「沒撈摸處切忌撈摸。」又徵「鼓中無鐘聲，鐘中無鼓響。鐘鼓不交參，句句無前後」偈，瞿曰：「不礙。」余亦不肯其語曰：「不借。」是夕，唐、袁諸君子初依法門，未能了余此義。即憨山禪師亦兩存之，不能商量究竟。余謂諸公曰：「請記取此語，異時必自有會。」及袁伯脩見李卓吾後，自謂大徹。甲午入都，與余復為禪悅之會。時袁氏兄弟、蕭玄圃、王衷白、陶望數相過從，余重舉前義，伯脩竟猶渣滓余語也。³⁴

董其昌與唐文獻、袁中道、瞿汝稷、吳應賓、吳用先、蕭玄圃等在松江府龍華寺與憨山禪師夜談。董其昌請釋《中庸》的「戒慎乎其所不睹，恐懼乎其所不聞」之義，又徵「鼓中無鐘聲，鐘中無鼓聲。鐘鼓不可參，句句無前後」³⁵偈，知萬物的生滅皆在緣起緣滅。董其昌與瞿汝稷的觀點不同，甚至憨山當場也無法立判。那時袁中道和唐文獻剛開始修禪悟道，也無法理解到董其昌的層次，只能請大家先暗記在心，等來日有所悟再辯。後來袁宗道遇見李贄，兩人交談後大大徹悟。萬曆二十二年（1594）董其昌出任皇長子講授，與袁氏兄弟、陶望齡等人在北京有禪悅之會，袁宗道「竟猶溟滓」³⁶董其昌之說，董氏確實悟性不凡。

³⁰（明）德清閱，《紫柏尊者全集》，卷 24。《卍續藏經》，冊 73，號 1452，頁 0350 下。

³¹（明）董其昌，董庭輯，《容臺文集·讀華嚴合論偈》，卷 4，頁 21。

³²（明）董其昌，董庭輯，《容臺文集》，卷 1，頁 10。

³³同上註，卷 4，頁 48。

³⁴（明）董其昌，楊補編次，《畫禪室隨筆·禪悅》，卷 1，頁 18-19。〔明〕董其昌，董庭輯：《容台別集·禪悅》，卷 1，頁 10-11。

³⁵〔明〕林弘衍編次，《玄沙師備禪師語錄》，《卍續藏經》，冊 73，號 1446，頁 0029 下。

³⁶溟滓，謂不著邊際，語出宋司馬光《說玄》。

遠觀禪師初至雲間，余時為書生，與會於積慶方丈。越三日，觀師過訪，稽首請余為思大禪師大乘止觀序曰：「王廷尉妙于文章，陸宗伯深于禪理。合之雙美，離之兩傷。道人於子，有厚望耳。」余自此始沉酣內典，參究宗乘，復得密藏激揚，稍有所契。後觀師留長安，余以書招之，曰：「馬上君子無佛性，不如雲水東南接。」引初機利根，紹隆大法，自是不復相聞。癸卯冬大獄，波及觀師。搜其書，此書不知何在，余謂此足以報觀師矣。昔人以三轉語報法乳，恩有以也。²⁷

「止觀」是天臺宗的實踐法門，意指止息一切外境與妄念，而貫注於特定的對象（止），並生起正智慧以觀此一對象（觀），天臺宗強調止觀並進、學行一致、教觀統一，著重在兩者的平衡發展。

牟宗三先生在《中國哲學的特質》一書中寫道：

智者大師真了不起，在讀心性的智慧方面，在融會消化佛教方面，其學思的地位真是上上的高才大智，他的《摩訶止觀》真是皇矣大哉的警策結構。西方古代的柏拉圖、亞里斯多德，中古的聖奧古斯丁、聖多瑪，與及近世的康德、黑格爾之流，在其學術傳統中，都未必能有他這樣的地位與造詣。²⁸

智者大師止觀並重思維媲美當時中外哲學大師，更影響到佛教各宗派的創立。

南懷瑾先生也在《禪宗與道家》一書中指出：「於是自陳、隋之際開始，經歷唐、宋、元、明、清千餘年來，凡知識份子的士大夫，讀書人，愛好形而上道，而又不肯捨棄世間與愛好學問的人士，都是從事天臺宗止觀禪定的修法。」²⁹董其昌在諸生時便受教於紫柏真可，兩人亦師亦友，關係匪淺，董其昌的書畫藝術理論也因此深受天臺宗止觀學說的影響。

萬曆三十一年（1603），紫柏被誣造作「妖書」而下獄，隨後不久便沐浴頌偈而坐化。在紫柏入獄之時，董其昌四處奔走營救，然而未果。妖書案前董其昌亦曾致書紫柏招之南還而不得，今《紫柏尊者全集》存〈覆董元宰〉一信：

緣起無生之旨，祖佛骨髓，而像季黑白，千萬人中，求一二信者不可得，今足下於此獨能信入，非夙具靈種，緣因熏發，那來現行暫露，何快如之？來書謂初頗暢快，茲又不活潑，若將失去，病在何處？此既現行暫露，熏力稍微，自然隱沒，不必生疑。惟宗門語句，不可草草。若以足下信入者，擬通其關捩，所謂「魯君以己養，養鳥也。」昔兜率悅問張無盡：宗門葛藤有少疑否？無盡曰：惟德山托鉢因緣未了。兜率厲聲曰：此既有疑，其餘安得無疑？逕入方丈不顧，無盡由是發憤參究，然後大徹。今足下十有二三不透，則去無盡尚遠，極當發憤，此生決了，不得自留疑情，遺悟來世。來示又謂：念念起處，索頭在手。敢問足下，為念起處本即無生？為了念本空，乃契無生？若念起本即無生，則知無生者，念耶？非念耶？若了念乃契無生，則了者，謂有念了耶？謂無念了耶？有念則早乖無生，無念則無生誰契？於此透脫無疑，席幾草

²⁷（明）董其昌，楊補編次，《畫禪室隨筆·禪悅》，卷 1，頁 20。〔明〕董其昌，董庭輯：《容台別集·禪悅》，卷 1，頁 12-13。

²⁸ 憨山德清，全椒蔡氏。初禮西林寧菴髮，復從靈谷會受法，依明信受具。後遊方，與妙峰為友。萬曆元年（1573），遊五臺，見憨山奇秀，乃取之為號。歷住青州海印、曹溪寶林等寺。復被誣入獄，以私造寺罪，流放雷州，至交紫柏為其奔走平反。《卍續藏經》，冊 81，號 1568，頁 0163 上。

²⁹ 南懷瑾，《禪宗與道家》（上海：復旦大學出版社，1996），頁 38。

蒼雪讀徹³⁷（1588-1656），明末詩僧，字見曉，後更字蒼雪，號南來，著名詩僧，是明清之際佛教文學的巨擘。崇禎二年（1629），董其昌、陳繼儒與唐泰（普荷擔當）請蒼雪講《楞伽經》於郡西之白龍潭，前來聽法者絡繹不絕。陳繼儒為其賦詩送行：「老僧說法絕思維，八部神龍捩眼窺。只履西歸留不得，執香聊代去思碑。」³⁸蒼雪自己也有《自吳門之雲間》《雨中望昆山》等詩歌以紀事。正是此次董其昌等人對蒼雪的請講，使得蒼雪聲名大振。

蒼雪的詩僧聲名甚高，當時的詩壇領袖吳梅春（1609-1672）、王世貞（1634-1711）都稱羨不已，稱譽蒼雪讀徹的詩是「僧中第一」，更是「詩中第一」，就連晚唐貫休（832-912）、北宋道潛（1043-1106？）、元代笑隱大訶（1284-1344）都無法與其相提並論。蒼雪讀徹童貞入道、精持毘尼、終身講經不輟。連圓寂都是因應當世大律師見月讀體之請，在寶華山隆昌寺講《楞嚴經》，過於勞累，遂往生兜率。蒼雪「為法忘驅」，為佛法、為眾生、利教護生的熱情，真可謂「如來一滴真骨血」。³⁹

普荷擔當⁴⁰（1593-1673），於天啟五年（1625）師從於董氏，致以真傳弟子自居，從習書畫。又拜謁陳繼儒（1558-1639）、李維楨（1547-1626）諸大家門下，並認識了蒼雪，二人曾同遊虎丘，有詩、書、畫三絕之譽。

擔當的書法以行草為主，尤善草書，他的草書有唐代懷素的風骨，晚年更接近倪元璐、王鐸一路，其對藝術創作的理論大部分來自董其昌，「深得玄宰三昧」，其書法就有「香光體」的特徵。董其昌說：「書與畫各有門庭，字可生畫不可不熟，字需熟後生，畫須熟後熟。」⁴¹擔當在這個主張上又超越董其昌的籀籀，否定他的「不可不熟」和「熟後生」的要求，一味地從生拙處著眼，故能自成一家。

天啟七年（1627），董其昌為擔當《脩園集》作序曰：「讀其（大來）詩溫淳典雅，不必賦帝京而有四傑之藻；不必賦前後出塞而有少陵之法。余所求之六館而不得者，此其人也。」⁴²崇禎二年（1629），擔當又與董其昌、陳繼儒諸人請蒼雪講經。擔當有詩《董玄宰先生以手跡見貽賦謝》云：「明興大老柳之陽，風度稜嶒莫可當。北苑為兄忝前董，右軍有子非小王。殘藩外購海舶重，寸縑內展宮闈香。我在門牆廿餘載，未能具體空彷徨。」⁴³另有一首《臨董玄宰先生帖》云：「太史堂高不可升，哪知萬里有傳燈。後來多少江南秀，指點滇南說老僧。」⁴⁴擔當身為董氏門徒，對老師充滿敬意及讚賞。

董其昌與僧人的交遊還有很多，如宋旭（1525-1606？）⁴⁵、無言正道（1547-1623）、智舷（1557-1630）、水齋禪師（1559-1634）、長瑩珂雪（1573-1620）、漢月法藏（1573-1635）……因篇幅所限，

³⁷ 蒼雪讀徹，呈貢趙氏。童年出家於妙湛寺，後歸雞足山，為寂光水月侍者。年二十五游方，參一雨潤公，學賢首法界觀法。明清之季，主中峯講席。工詩善畫，與文震孟、吳偉業諸公往復酬唱。順治十三年（1656），開講《楞嚴經》於寶華山。有《法華珠髻》、《華嚴經海印道場懺儀》、《南來堂集》。《雲南史》，卷8。

³⁸ （明）陳繼儒：《陳眉公集·送蒼雪講師》，卷12。

³⁹ 廖肇亨，《巨浪迴瀾——明清佛門人物群像及其藝文》（臺北市：法鼓文化，2014），頁265-266。

⁴⁰ 普荷擔當，法名普荷，字擔當，俗姓唐，名泰，字大來。生於雲南晉寧的世族之家，祖籍浙江淳安。明初從戎定居雲南。明亡後，擔當禮無住洪如（1592-1664）剃髮出家，遍參吳越諸名宿，住雞足山石鐘寺，康熙十二年（1673）於大理感通寺坐化。

⁴¹ （明）董其昌，董庭輯，《容臺文集》，卷4，頁2。

⁴² 同上註，卷4，頁74。

⁴³ 李昆聲編，《擔當詩文全集》（昆明：雲南人民出版社，2003），頁84。

⁴⁴ 同上註，頁314。

暫論至此。董其昌的藝術修養過程，除了本身的天分外，能將古書畫當作一個個的「話頭」去參破，乃得力於與高僧的禪悅交游，由禪學的悟入而獲得創作的能量。

（二）與士人居士的交游

晚明時期，在陸王心學的影響下，士人禪悅之風鼎盛，董氏在闡述書畫藝術時也處處顯露話語機鋒，這些成就散佈於所廣交的朋友群中，這些禪友在佛學造詣深厚，彼此交游中充盈著「禪悅」。

隆慶六年（1572），十八歲的董其昌從學於莫如忠⁴⁵（1508-1588），董其昌在《戲鴻堂稿自序》中回憶往事：

僕於舉子業，本無深解，徒以曩時讀書於莫中江先生家塾，先生數舉毗陵緒言，指示同學，頗有省入。少年盛氣，不耐專習，任苒十五年，業亦屢變，至歲丙戌，讀《曹洞語錄》，偏正賓主，互換傷觸之旨，遂稍悟文章宗趣，因以師們議論先輩手筆印之，無不合者，迺知往時著撰，徒費年月。⁴⁶

「少年盛氣，不耐專習」的董其昌，直到萬曆丙戌（1586）讀《曹洞語錄》才稍悟文章宗趣，除了莫如忠、莫是龍父子外，深通禪理的陸樹聲和松江陳繼儒都是董其昌學禪的因緣。

明萬曆二年（1574），陸樹聲辭禮部尚書引退歸鄉，當年20歲的董其昌與郡人賦詩志盛，《容台集》有載：「余生二十年，陸文定公以大宗伯請告歸，郡中皆賦詩以志盛事，余有「因君今日歸與意，始信千秋達者情」二語。」⁴⁷董其昌取學於莫如忠，後拜陸樹聲為師，二十三歲又被陸樹聲延聘於館教其子陸彥章，後來董其昌與陸彥章於萬曆十七年（1589）同登進士。

萬曆二十五年（1597），袁宏道（1568-1610）與虞淳熙（1553-1621）兄弟等數位友人一起造訪雲棲山，由虞氏兄弟引薦認識當時威望甚高的蓮池，袁氏遊記有載：

雲棲在五雲山下，籃輿行竹樹中七八里始到。奧僻非常，蓮池和尚棲止處也。蓮池戒律精嚴，於道雖不大徹，然不為無所見者。至於單提念佛一門，則尤為直捷簡要。六個字中，旋天轉地，何勞捏目更趨狂解。然則雖謂蓮池一無所悟可也。一無所悟，是真阿彌，請急著眼。⁴⁸

後來三袁⁴⁹皆成為蓮池的在家弟子，袁宏道所著《西方合論》即借淨土發揚禪宗，袁宗道彌留之際以念佛往生之悟，也來自蓮池的教義。

⁴⁵ 莫如忠，字子良，號中江，直隸華亭人。工書法，尤善草書，《松江府志》：「如忠書法以二王為宗，書勢若龍蟠虎臥。」（《松江府志·名臣四》，卷42，頁13。）《明史·文苑傳》：「陸深、莫家父子皆以善草書稱，其昌後出，超越諸家……尺素短札，流布人間，爭購寶之。」《明史·文苑四》，卷288，列傳第176，頁11。

⁴⁶ （明）董其昌，董庭輯，《容臺文集·戲鴻堂稿自序》，卷2，頁11。

⁴⁷ （明）董其昌，董庭輯，《容臺文集·送林仰晉司徒》，卷3，頁14。

⁴⁸ （明）袁宏道，《袁中郎先生全集》（梨雲管類定，大業堂重梓），卷14。（明）袁宏道，錢伯城箋校，《袁宏道集箋校·雲棲》（上海：上海古籍出版社，2008），卷10，頁437。

⁴⁹ 三袁即是袁宗道、袁宏道、袁中道三兄弟，三袁發揚李卓吾「童心說」，反對前、後七子等人之擬古、復古，主張文學重性靈、貴獨創，所作清新清俊、情趣盎然，世稱「公安派」或「公安體」。

董其昌《容臺別集·禪悅》記載袁宗道彌留之際對禪理的體悟：

袁伯修於彌留之際，深悔所悟於生死上用不著，遂純提念佛往生。經云人死聞一佛名號，皆可解脫諸苦。伯修能信得及，亦是平生學道之力。四大將離，能作是觀，必非業力所可障覆也。適見袁中郎手摘永明《宗鏡錄》與《冥樞會要》，較勘精詳，知其眼目不同往時境界矣。⁵⁰

袁宗道勤奮修習佛學，對《宗鏡錄》與《冥樞會要》詳加校勘後大有所得，直到往生時才頓悟「持念佛號」即可往生極樂，「持念佛號」是淨土宗的方便法門，董其昌在書畫藝術上追求的「直率平淡」就如淨土法門，萬般修練，終歸淨土，智者當然選擇簡單直接的方便法門。

袁氏兄弟是泰州學派的重要人物，但他們的文章多次談及僧侶生活和對佛理的參悟，如袁宏道的「儒而禪者」⁵¹，既贊同儒者的「禪心而儒服」也不反對僧侶的「儒心而緇服」，袁氏兄弟在李贄的異端學說和言行舉止中找到明心見性的方法和性靈的解放。

李贄（1527-1602）是泰州學派的第二代王學門徒，從年輕時就開始研究佛學，他採取極端矛盾的作法來對抗儒家道統，並用佛學思想挑戰儒學正統。他雖隱居於寺廟，落髮穿袈裟，實則過著儒者的生活，「夫卓吾子之落髮也有故，故雖落髮為僧，而實儒也。」⁵²他提出「童心說」，主張創作要「真心」「絕假還真」，抒發己見，反對當時「摹古」之風。如對畫的形神論在〈詩畫〉一文中有云：

東坡先生曰：「論畫以形似，見與兒童鄰；作詩必此詩，定知非詩人。」升庵曰：「此言畫貴神，詩貴韻也。然其言偏，未是至者。」晁以道和之云：「畫寫物外形，要物形不改；詩傳畫外意，貴有畫中態。」卓吾子謂改形不改畫，得意非畫外。因複合之曰：「畫不徒寫形，正要形神在；詩不在畫外，正寫畫中態。」⁵³

萬曆二十六年（1598），董其昌與李贄初見於北京郊外的寺廟中，稍作交談便許為莫逆之交。「李卓吾與余，以戊戌春初，一見於都門外蘭若中。略披數語，即許可莫逆。以為眼前諸子，惟君具正知見，某某皆不爾也。余至今為愧其意云。」⁵⁴李贄認為當時名人大多不如董其昌有「正知見」，董其昌認為有「愧其意」，董其昌對李贄偏執的異端學說持保留態度，只是一如既往地保持良好關係，交流上只限於佛學和禪悅。

董其昌《容臺文集》云：

在昔己丑（1589）之歲，庶常吉士二十有二人。天子命少宗伯田公為之師，而金陵焦弱侯以理學端門為領袖。是時，同儕多壯年盛氣，不甚省弱侯語。惟會稽陶周望好禪理，長安馮仲好好

聖學，時與弱侯相激揚。⁵⁵

當年殿試，董其昌以第二名及第，狀元焦竑（1540-1620）和探花陶望齡都是泰州學派再傳弟子，焦竑師事耿定向（1524-1597）和羅汝芳（1515-1588），又篤定李卓吾之學，是有儒學為底並佛學交涉的學養。陶望齡師事於王畿（1498-1583）和羅汝芳，《明史》記載：「篤嗜王守仁說，所宗者周汝登。」⁵⁶陶望齡在翰林院時常與焦竑、袁宗道、黃輝探討性命之學，研究內典。

萬曆三十二年（1604）陶望齡歸鄉途中在蘇州巧遇董其昌，兩人於舟中談及禪理：

陶周望以甲辰冬請告歸。余遇之金閶舟中，詢其近時所得，曰：「亦尋家耳。」余曰：「兄學道有年，家豈待尋？第如今日次吳，豈不知家在越？所謂『到家罷問程』則未耳。」丁未春，兩度做書要余為西湖之會，有云：「兄勿以此會為易，暮年兄弟一失此，便不可知。」至明年，而周望竟千古矣，其書中語遂成讖，良可慨也。⁵⁷

兩人的禪悅之會竟成絕響，三年後，陶望齡曾兩度寫信給董其昌，邀請他在杭州西湖相會，然董其昌因事未能赴會，第二年，陶氏因病去世，董其昌也懊悔不已。

湯顯祖是明末著名的戲曲家，早年師事羅汝芳，深受到李贄學說的影響。湯顯祖比董其昌大五歲，都是紫柏達觀的在家弟子，與馮夢楨、袁宗道交往密切，湯顯祖與董其昌常以詩歌互贈，在信函中表達他們惺惺相惜的情感：

卓、達二老，乃至難中解去。開之、長卿、石浦、子聲，轉眼而盡。董先生閱此，能不傷心？莽莽楚風，難當雲間隻眼。披裂唐突，亦何與於董先生哉？⁵⁸

雖然禪悅的朋友陸續凋零，但董其昌始終執著於初衷，終身參禪不已。

四、禪悅與「古淡」的美學意蘊

董其昌的書法藝術成就並非一蹴而就的，首先他經歷刻意臨摹的「形似」期、對於古人真跡理解入木三分的「漸悟」期、以及「妙與古人合，神與古人離」的「蛻變」期，最終形成以「淡」為主的藝術風格。以下將針對董其昌的藝術審美觀分為三個面向探析。

（一）不即不離——由「合離」至「我神」的學習態度

董其昌在學習書法上，提出「合」、「離」的重要觀念，對後世產生了重大的影響。他說：「蓋書家妙在能合，神在能離」⁵⁹，即脫盡前人形貌，神情也與所學範式有所距離，而書法妙理卻與前人不謀而合。

⁵⁵（明）董其昌，董庭輯，《容臺文集·馮少虛集序》，卷1，頁13。

⁵⁶《明史》，卷216，列傳第104，頁19。

⁵⁷（明）董其昌，楊補編次，《畫禪室隨筆·禪悅》卷1，頁20。（明）董其昌，董庭輯，《容台別集·禪悅》，卷1，頁12-13。

⁵⁸（明）湯顯祖，《玉茗堂全集·寄董思白》，卷4，頁16。

⁵⁹（明）董其昌，董庭輯，《容臺文集》，卷2，頁22。

董其昌在書畫藝術方面很重視學習古人，筆筆皆有來路。很多學習者在臨摹過程中很容易落入古人窠臼，學得「死去」，徒有其表；董其昌卻能借古開今，屏除一模一樣得仿製古人作品，而臨仿深具自家風貌，故學得「活來」。印證真可的「自心說」：「故自心欲一畫，欲二畫，以至於千萬畫，畫畫皆活，未嘗死也。」⁶⁰「自心」有強大的審美功能，是藝術創作的驅動力，因為這一畫、二畫、千萬畫都是活潑潑的生命，也是「自心」之虛靈的湧現，因而畫畫皆活。

唐代張懷瓘《文字論》：「深識書者，惟觀神彩，不見字形，若精意玄鑒，則物無遺照。」⁶¹書法和書寫是有差別的，書寫重在實用性，但書法與書寫不同，書法的賞評卻在「神采」。王羲之在《用筆賦》中賞評前賢用筆重在「神妙」⁶²二字，蔡邕《筆論》：「書者，散也」⁶³，真正的書法是表達內心的，而非實用的，所以評判的標準是「神采」。

董其昌說：「余少時寫小楷，刻畫世所傳黃庭經、東方贊。後見晉唐人真跡，乃知古人用筆之妙，殊非石本能傳。」⁶⁴「字之巧處，在用筆，尤用墨，然非多見古人真蹟，不足與語此竅也。」⁶⁵學習書法，重在筆墨功夫，只有觀賞古人真跡，攝取帖中所顯現出的神采氣息，才能深知其中奧秘。他更汲取了前人的理念，借禪語生動地闡述書法的形象，「臨帖如驟遇異人，不必相其耳目、手足、頭面，當觀其舉止、笑語、精神流露處，莊子所謂目擊而道存也。」⁶⁶耳目、手足、頭面為書法之跡，而舉止、笑語、精神流露處則為心性，為書之鑰本存於中而形於外，如《莊子·田子方》中的「目擊道存」⁶⁷，只要眼睛相看，便知彼此心志，不必再以言語去溝通，意在深入內涵而非外表。

董其昌並記述了自己的實踐，他說：「余書《蘭亭》，皆以意背臨，未嘗對古刻，一似撫無弦琴者。」⁶⁸陶淵明不解音律，而備無弦琴一張，每於酒後興起，撫弄以寄其意。董其昌一定深有感觸，他深識其中奧妙，「但識琴中趣，何勞弦上聲！」⁶⁹若能處處合於古趣，何必孜孜以求表面的形似！

董其昌在《容台別集》卷四中說：

⁶⁰（明）紫柏真可，《紫柏尊者全集·交盧生書《千字文》說》，《卍續藏經》，冊73，號1452，頁0326中。

⁶¹（唐）張懷瓘，《文字論》，（唐）張彥遠，《法書要錄》（北京：人民美術出版社，1964），卷4，頁159。

⁶²原文：「秦、漢、魏至今，隸書其為鍾繇，草有黃綺、張芝，至於用筆神妙，不可得而詳悉也。」（晉）王羲之，《用筆賦》，（清）王原祁等纂輯，孫霞整理，《佩文齋書畫譜》第二冊，（北京：文物出版社，2013），卷5，頁201。

⁶³原文：「書者，散也。欲書先散懷抱，任情恣性，然後書之。若迫於事，雖中山兔毫，不能佳也。」（後漢）蔡邕，《筆論》，（清）王原祁等纂輯，孫霞整理，《佩文齋書畫譜》第二冊，卷5，頁191。

⁶⁴（明）董其昌，董庭輯，《容台別集》，卷2，頁18。

⁶⁵董其昌著，楊補編次，《畫禪室隨筆·論用筆》，卷1，頁2。

⁶⁶（明）董其昌，董庭輯，《容臺文集》，卷3，頁25。

⁶⁷《莊子·田子方》：「若夫人者，目擊而道存矣，亦不可以容聲矣。」（南朝宋）劉義慶，《世說新語》：「籍歸，遂著大人先生論，所言皆胸懷間本趣，大意謂先生與己不異也。觀其長嘯相合，亦近乎目擊道存矣。」（南朝宋）劉義慶，劉孝標注，《世說新語三·棲逸第十八·竹林七賢論》《四部叢刊初編·子部》（景上海涵芬樓明嘉趣堂刊本），頁14。

⁶⁸（明）董其昌，董庭輯，《容臺別集》，卷2，頁26。

⁶⁹《晉書·陶潛傳》：（陶潛）性不解音，而蓄素琴一張，弦徽不具，每朋酒之會，則撫而和之，曰：「但識琴中趣，何勞弦上聲。」。（唐）房玄齡，《晉書·列傳·陶潛》，卷94，《武英殿二十四史》（乾隆四年校刊本），頁37。

晉人書取韻，唐人書取法，宋人書取意。或曰意不勝於法乎？不然，宋人自以為其意為書耳，非能有古人之意也。然趙子昂則矯宋之弊，雖己意，亦不用矣，此必宋人所訶，蓋為法所轉也。⁷⁰

不同時代有不同追求的審美觀，晉韻、唐法、宋意皆是時代審美精神所凝結出的一種共性，學習過程中，首先是「取法乎上」的追求，書貴精不貴多，董其昌所追求的意境是晉人精細到位的「工」和宋人大膽的「意」，既避趙孟頫的過工損意，也免米芾的欠工傷意，尤其避免執著的「法」，他上窺千年的法書中尋求經典中的經典學習，是為能俯視未來的千年。

董其昌在《容台別集》中將臨摹作了一個形象的比喻：「臨書要如李光弼入郭子儀軍，旄旗一變。又如蘇、張縱橫，同出於鬼谷，不為其所籠罩，雖肖似不足稱也。」⁷¹臨帖不被原帖所困，肖似不足取，要入而能出，出而成家，樹起自己的旗幟。最後達到藝術的最高標準——「我神」，如「弘羊之心」「庖丁之目」萬事皆然。

董其昌又強調字須熟後生的理念，「畫與字各有門庭。字可生，畫不可熟。字須熟後生，畫須生外熟。」⁷²學習書法由生到熟是必經的途徑，掌握嫻熟的技巧及書寫的規律是前提，但過於精熟容易抑制書家的創作，無法顯露出書家的自我個性，只是複製法帖的模型，不能展現藝術生命中的自然性靈，而形成「千篇一面」的僵化問題。因此，必須擺脫古人成法的束縛及自我的用筆慣性，做到「熟後生」，這個「生」就是不落俗套而時出新意，以「生」有意識的破「合」、「熟」與「俗」，保持書法藝術的生命意趣。

憨山德清說：「書法之妙，實未易言。古來臨書者多，皆非究竟語。獨余有云：如雁度長空，影沉秋水。此若禪家所說，徹底掀翻一句也。學者於此透得，可參書法上乘。」⁷³傑出的書法作品，其深蘊的意蘊是難以把握或言傳的，正像「雁度長空，影沉秋水」，因而必須參究體悟、玩味咀嚼，才有所悟。學習古典的目的是要展現自性本相，表達作者的思想情感及個人魅力，這才是書法能夠實現生命外化，經由「合」到「離」的過程進而達到「我神」的最佳境界。

（二）拈花微笑——以「修悟」成「蛻變」的漸頓功夫

所謂「禪悅」，乃參禪、開悟，心境常處隨緣而不為物擾，達到自由自在的狀態。這種智慧是自覺地以慈悲為懷、少欲知足、克己利人而產生的喜悅之心。應用到書法上，就是在長期反覆的臨習和創作中，達到心手兩忘，靈感忽至而改變書寫習慣的喜悅。

「悟」必須以豐富的經驗為基礎，又賴以作者主觀的努力，機緣觸發，就能產生飛躍，「悟入之理，正在功夫勤惰間耳。如張長史見公孫大娘舞劍，頓悟筆法，如張者，專意此事，未嘗少忘胸中，故能遇事有得，遂造神妙。」⁷⁴文同也有相同的體驗：「余學草書幾十年，終未得古人用筆相傳之法。後因見

⁷⁰（明）董其昌，董庭輯，《容台別集·書品》，卷2，頁1。

⁷¹（明）董其昌，董庭輯，《容臺文集》，卷3，頁11。

⁷²（明）董其昌，董庭輯，《容臺別集·畫旨》，卷4，頁2。

⁷³（明）侍者福善日錄，門人通炯編輯，《憨山老人夢遊集·雜說》（臺北：新文豐出版社，1973），第39卷，頁2077-2078。

⁷⁴（宋）魏慶之，《詩人玉屑》（北京：中華書局，2007），頁116。

道上闢蛇，遂得其妙。」⁷⁵ 作者能專意從事自己的創作，必能跟隨機緣而產生妙悟。

「悟」本是佛教修行的方式，禪宗發展這種方法，著重內向自省，以達到澄澈靈動的本心體驗，從而進入「以心傳心，當令自悟。」⁷⁶ 文人士大夫吸收這種思維而施之於文藝創作。董其昌在《畫禪室隨筆·禪悅》中說：

諸禪師六度萬行，未高（齊）於諸聖。唯心地與佛不殊。故曰盡大地是當人一隻眼，又曰吾此門中，唯論見地，不論功行，所謂一起直入如來地也。然普賢行願，毘盧法性，足目皆具，是為圓修，不得以脩（修）與悟作兩重案也。⁷⁷

所謂「普賢行願，毘盧法性，足目皆具」，依佛學所解，普賢菩薩主一切諸佛之理德、定德、行德，即所謂足；與文殊菩薩之智德、證德，即所謂目，足目行證並舉相融，才能圓修。應用在藝術上，就是理論與實踐、學習與創新是一個不可分割的整體，如漸修與頓悟，循環反覆，終身不輟。

又說：「唯宗說俱通，行解相應者，不妨以祖師心投安養土，如智者大師、永明壽，皆其卓然者也。」⁷⁸ 董其昌在書畫藝術的探索中，出入行、思之論，由淺入深，如登彼梯，就像智者大師重視「觀」，以解導行，強調思想觀念的指導，而順沿哲學思辯之路發展。

董其昌從永明延壽⁷⁹（904-976）《宗鏡錄》中體悟到「從簡」「用減」的藝術創作精髓，「問：從上宗乘，唯令絕學。單刀直入，教外別傳，何假智慧多聞。廣論性相，言繁理隱，水動珠昏。答：顯宗破執……只要單刀直入，不要廣參。」⁸⁰ 這些說的都是從繁不如就簡的道理。

董其昌早年銳意功名，用心在科舉上，金陵鄉試，不幸落榜，歸途於舟中以手敲舟中張布帆竹，聯想到「香嚴擊竹」⁸¹ 開悟的話頭，並以「竹篋子話」⁸² 的逼拶方式，就是放下執念後所有的意識思維全部

⁷⁵ 顏中其，《蘇軾論文藝》（北京：北京出版社，1985），頁 270。

⁷⁶（唐）慧能，《壇經》，《卍新纂續藏經》，冊 48，號 2007，頁 0338 上。

⁷⁷（明）董其昌，楊補編次，《畫禪室隨筆·禪悅》，卷 1，頁 21。（明）董其昌，董庭輯，《容台別集·禪悅》，卷 1，頁 14-15。

⁷⁸（明）董其昌，楊補編次，《畫禪室隨筆·禪悅》，卷 1，頁 23。（明）董其昌，董庭輯，《容台別集·禪悅》，卷 1，頁 14。

⁷⁹ 永明延壽，為法眼宗三祖，被推崇為淨土宗的第八祖，著《宗鏡錄》一百卷，綜合禪宗、天臺宗、華嚴宗、法相宗等四家學說，宣揚禪淨雙修。在著名的「四料簡」中，闡釋禪、淨的大義，有、無的分別，成為大藏的綱宗。《宋高僧傳·宋錢塘永明寺延壽傳》，卷 28。

⁸⁰（宋）延壽集，《宗鏡錄》，卷 41，《大正藏》，冊 48，號 2016，頁 0660 上。

⁸¹ 據《景德傳燈錄》記載，智閑往依滄山靈祐，祐知其為法器，欲激發之，一日謂之曰：「吾不問汝平生學解及經卷冊子上記得者，汝未出胞胎未辨東西時，本分事試道一句來！吾要記汝。」師進數語，皆不契機，復歸堂遍檢所集諸方語句，無一言可將酬對，於是盡焚之，泣辭滄山而去。抵南陽，睹忠國師遺蹟，遂憩止焉。一日，於山中芟除草木，以瓦礫擊竹作聲。俄失笑間，廓然省悟。遽歸沐浴，焚香遙禮滄山，贊云：「和尚大悲，恩逾父母。當時若為我說卻，何有今日事耶？」（《五燈會元》卷 9、《禪宗頌古聯珠通集》卷 25），見《佛光大辭典》，頁 4019。

⁸² 禪林中，師家指導學人（即弟子）時，作為使學人警覺悟道的法具之一。又稱竹篋子。如《天聖廣燈錄》卷 16 汝州葉縣廣教院賜紫歸省禪師條云（卍續 135·744 下）：「後遊南方，參見汝州省念禪師。師見來，豎起竹篋子云：不得喚作竹篋子，喚作竹篋子即觸，不喚作竹篋子即背，喚作什麼？師近前掣得擲向階下云：在什麼處。念云：瞎。師言下大悟。」按，此一公案，在宋代亦為大慧宗杲所常用，後世稱之為「竹篋子話」。（《宗門統要續集》卷 11；《五燈會元》卷 11）。

停止，才體會到萬法皆空。因此體悟到自己的失敗是把心思放在死讀書和求取功名的執著上，只有放棄追求的覺悟，才能破除一切雜念，一切執著放下了，內心自然豁然開朗。就如禪宗所說：「萬象之中獨露身」⁸³，一悟之後，心境自空，萬象自露，董氏所追求的藝術最高境界，沒有主體，沒有客體，無觀物之心，無被觀之物，物與我冥然合矣。

（三）鏡花水月——會「衆家」求「古淡」的美學境界

董其昌是深諳取精用宏，取法於「無」的道理，他廣泛的汲取古聖賢的思想精隨，加上尋帖訪碑深入碑帖殿堂，與高士、名僧交游，而以禪入書，提出以「淡」為宗的書畫理論，在書畫鑑賞和創新實踐上精進不已，這些厚實的基礎使他的書法達到一定的高度。

對「淡」的追求自古有之，莊子以「虛靜恬淡」為人生最高境界，並以「淡然無極，而衆美從之。」⁸⁴ 籠括衆美而成為後代藝術追求的境界之一。蘇軾以「大凡為文，當使氣象崢嶸，五色絢爛，漸老漸熟，乃造平淡。」⁸⁵ 闡釋在文藝領域中對審美的要求，米芾也提出「古淡」以反映從魏晉以來對「自然天真」書法美學的趣味與要求。董其昌用「淡」來連綴歷史，消弭對立面，在書法實踐方面開出一條康莊大道。

董其昌對於藝術的創新是有方法和步驟，首先是博取衆長，長期磨練完善自我。以長期反覆剖洗磨煉到精光透露的過程，是一種苦練漸修之道，是初學者由生至熟的不二法門。他說：

抑余二十年餘時書此帖，茲對真跡，豁然有會。蓋漸修頓證，非一朝夕，假今當時力能致之，不經心懸念，未必契真。懷素有言：「豁焉心胸，頓釋疑滯。」今日之謂也。⁸⁶

以二十餘年積想，一朝豁然有會，想在窮究古人筆墨中苦修心智，這種漸頓的狀態是一個長期修練的過程，非一朝一夕可及，才能達到「豁焉心胸，頓釋疑滯」的地步，這種心性的艱苦而長久的修持，即所謂的「圓修」。

再者是取捨有節，參古不泥，不合而合。他說：「余嘗謂右軍父子之書，至齊梁而風流頓盡。自唐初虞、褚輩變其法，乃不合而合，右軍父子殆似復生，此言大可意會。蓋臨摹最易、神氣難傳故也。」⁸⁷ 學書最初貴在取，取我欲學、必學之法帖，學古而變古，師古進而師天地（自然），是重在創新和高格調的取捨，捨然後有得，最後達到不合，展現自性。

最後是轉俗證真，至合我神。董其昌藉用《楞嚴經》中「八還」之說：「余此語悟之《楞嚴》八還義：『明還日月，暗還虛空，不汝還者，非汝而誰。』」⁸⁸ 即學習古人最終要汰棄各家皮相，只有汰棄外在的形象，才能實現真正的我，「那叱拆骨還父，拆肉還母，若別無骨肉，說甚虛空粉碎，始露全身。

⁸³（宋）宗杲，《正法眼藏》，卷 2：「萬象之中獨露身。唯人自肯乃方親。昔時謬向途中覓。今日看來火裏冰。」《卍新纂續藏經》，冊 67，號 1309，頁 0602 中。

⁸⁴（宋）林希逸，《莊子口義·刻意》外篇第 45，《欽定四庫全書·子部 14·道家類》，頁 41。

⁸⁵（宋）周紫芝，《竹坡詩話》，cetxt.org/wiki.pl?if=gb&res=635616（2022 年 9 月 18 日檢索）。

⁸⁶（明）董其昌，董庭輯，《容臺文集》，卷 2，頁 27。

⁸⁷（明）董其昌，楊補編次，《畫禪室隨筆·論用筆》，卷 1，頁 15。

⁸⁸（明）董其昌，董庭輯，《容臺文集·題跋》卷 2，頁 22。八還（名數），諸變化相，各還本所因處，有八種也。楞嚴經曰：「佛告阿難：汝咸看此諸變化相，吾今各還本所因處。云何本因？阿難！此諸變化，明還日輪。何以故？無日不明，明因屬日，是故還日。暗還黑月，通還戶牖，壅還牆宇，緣還分別，頑還虛空，鬱還塵，清明還響，則諸世間一切所有，不出斯類。汝見八種見精明性，當欲誰還。」見：丁福保：《佛學大辭典》。

晉唐以後，惟楊凝式解此竅耳。」⁸⁹就是要變離各家直至右軍老子習氣，顯露出自我真心的本妙明淨之面目，「虛空粉碎，始露全身」，以達到「我神」之境。西晉陸機在《文賦》中的論述：「收百世之闕文，採千載之遺韻，謝朝華於已披，啟夕秀於未振。」⁹⁰提出作文章要在融會古人的基礎上貴有新意。

董其昌說：「淡然無味，乃為天人之糧。」⁹¹天地以「淡」得其存，藝道以「淡」得其真。淡即本真，反對目的性的追求。淡然做為無分別的渾成境界，為天地之資糧，造化之元精，是生命的神髓，蒙養的膏脂，藝術家即以「淡」來頤養情懷。這種平淡哲學相當於禪宗的平常心內涵，馬祖道一說：「何謂平常心，無造作，無是非，無取捨，無斷常，無凡無聖。」⁹²此等不有不無之心，正是平淡哲學的旨要。平淡之懷、平常心，乃是無分別之心而真性流露，也就是自然而然。董其昌所追求的「我神」就是一個「淡」字，他在《容台別集》中說：「詩文書畫，少而工，老而淡，淡勝工，不工何能淡。」⁹³這如漸頓的過程中，以勤苦的漸修態度，直至頓悟後的解脫。

所以，董其昌不僅強調「擬古」以達古淡自然之氣，且擬古而出新。尤其對米芾的〈天馬賦〉臨習過十數遍⁹⁴，以收藏於臺北故宮〈董其昌臨天馬賦〉（見圖4）為例，此冊頁全篇一氣呵成，質任自然，行間、字間分布寬綽與蕭散之意貼合，用墨淡雅，使其間線條更具流動性，雲煙裊裊，意蘊高遠。

明末清初高僧普荷擔當在青年時即投入董其昌門下學習書畫，其書法就帶有「香光體」的特徵，深得董其昌的精隨，取自何創時書法藝術基金會《陶珽行書卷跋》（見圖5），其瘦勁清奇，豪放有韻致，整體感受與「蕭散古淡」合意，頗有香光之風。田光烈《佛法與書法》說：

所謂淡意者，是指書法家的思想境界，亦即意境。這種境界，義利之辨極明，有無之念不著，超世絕俗，而又不離利物濟生。即一，胸有大志，二，又不為名利所縛。諸葛亮之「淡泊以明志，寧靜以致遠」，就是這種思想境界。⁹⁵

「淡」由於「空」，「空」由於去執，去執者，乃破執一切理障、事障，去除一切污潔、榮辱、得失、窮達、敬慢之執，乃能空，空乃能淡。故斷際禪師（?-850）說：

人多不肯空心，恐落空，不知自心本空。愚人除事不除心；智者除此不除事。菩薩心如虛空，一切俱舍，所作福德，皆不貪著。然舍有三等：內外身心一切俱舍，猶如虛空，無所取著，然後隨方應物，能所皆忘，是謂大舍。若一邊行道布德，一邊旋舍，無希望心，是謂中舍。若廣修眾善，有所希望，聞法知空，乃遂不著，是謂小舍。⁹⁶

⁸⁹（明）董其昌，董庭輯，《容臺文集·題跋》卷2，頁22。

⁹⁰（西晉）陸機，《文賦》，ctext.org（2022年6月6日檢索）。

⁹¹此語引自道教經典《黃庭內景經》：「脾救七竅去不祥，日月列布設陰陽。兩神相會化玉英，淡然無味天人糧。」《上清黃庭內景經》，隱藏章第三十五，明正統道藏本。

⁹²《馬祖道一禪師廣錄》（四家語錄卷一）《卍新纂續藏經》，冊69，號1321，頁0003上。

⁹³（明）董其昌，董庭輯，《容臺文集》，卷4，頁43。

⁹⁴根據劉晞儀《董其昌書畫鑑藏題跋年表》記載：「董其昌〈天馬賦〉的歷史註錄和流傳，就有九件之多。」除了這九件，目前已知，南京博物院收藏一件；陳垣舊藏，啟功題跋一件；近年香港拍賣會也出現二件。

⁹⁵田光烈，《佛法與書法》（臺北：頂淵文化，1993），頁336。

⁹⁶（唐）裴休集，《黃檗山斷際禪師傳心法要》，卷1，《大正藏》，冊48，號2012A，頁0382上。

所謂「捨」，是一念不生，萬緣俱寂，心中無葛藤牽掛，得無生法忍之謂，此乃以「捨」入「淡」。

「空」與「捨」都是入淡的方便法門，書法之淡性既現，在書法藝術上則寬裕敦厚、雍容自在、自成體勢，就是董其昌所謂「蕭散古淡」。董其昌認為「淡」是書法的最高境界，在《容臺集》中多次提及，他說：「唐林緯乾書學顏平原，蕭散古淡」⁹⁷「余謂張旭之有懷素，猶董源之有巨然，衣鉢相承，無復餘恨，皆以平淡天真為旨。」⁹⁸「余於虞、楮、顏、歐皆曾彷彿十一，自學柳誠懸方悟用筆古淡處，自古以往不得舍柳法而趣右軍也。」⁹⁹「小字難於寬展而有餘，又以蕭散古淡為貴，顧世人知者絕少。」¹⁰⁰董其昌的「淡」是深入古典碑帖的「古淡」「平淡」，其用筆如草上飛、水上漂，用墨如一抹輕飄的煙雲，貼合禪意。

五、結論

對董其昌的研究論文，從未在學術領域中缺席，但大部分皆以單篇小範圍為主，如前言中所述對《容臺集》或《畫禪室隨筆》的版本，或作者、或內容加以闡述；而禪悅交游部分以上海博物館書畫研究部顏曉軍的研究較為可觀；對於書畫藝術，尤其是南北宗派論或藝術美學的論文更是不勝枚舉。本論則希望以佛學的角度，透過〈禪悅〉一文貫穿董其昌的兩本主要論作——《容臺集》和《畫禪室隨筆》，經由文本的選擇與分析了解董其昌的學佛歷程及如何發展出影響後世甚鉅的「淡」的藝術美學。

經由本論的探討，總結了《容臺集》和《畫禪室隨筆》個別和兩者之間版本的差異性、作者的考證，尤其是內容的增減、合併、改字及倒置等問題，不只是作者的不經意行為而已，更是有意識的時代共性所導致的結果。禪悅交游是董其昌的藝術美學發展及形成的基礎，董其昌因本身高居南京禮部尚書要職，又是當代書畫和鑑賞的領導者，交遊廣闊，與晚明四大高僧中的蓮池、達觀、憨山都有交往，和當代眾多高僧也常交流；書畫界高僧擔當、畫家王時敏皆拜在門下；連當時泰州學派的重要弟子，學佛的文人高士，如李卓吾、袁氏兄弟、陳繼儒、陶周望……都與他交往密切。除了董氏本身對佛禪的天分及悟性極高外，廣大的學佛族群的交流也是他學禪的增上緣。最後，本文利用「合離」「我神」的學習歷程，「從簡」「用減」的禪悅頓悟，「會眾」「古淡」的創作理論闡述董其昌的美學意蘊，董氏藉由學佛的體驗應用在書畫上，以漸修和頓悟的循環反覆，總結出影響後代書畫理論甚深的「淡」美學觀，也奠定了他在書畫歷史上不朽的地位。

董其昌最注重的是書畫的理論與創作，在本文的探討中，發現董氏雖對佛禪的因緣及天分極高，但並不是深得佛學奧旨的苦修者，在達觀的〈覆董元宰〉書信中有露出這樣的意味，本文也提到在當時的僧人與士大夫之間的禪悅交游非常興盛，談禪論道或書畫鑑賞活動只能以日常看待，或許此面向是值得研究的，因篇幅所限，待來日有機會再另文探討。因本文屬於總結式和比較有系統的探討董其昌經由禪悅所發展的書法美學意蘊，對於書法的學習和創作者了解「淡」美學的來龍去脈會有所助益，希望透過本文而有所啟悟是幸。

⁹⁷（明）董其昌，董庭輯，《容臺別集》，卷3，頁39。

⁹⁸（明）董其昌，董庭輯，《容臺文集》，卷2，頁40。

⁹⁹同上註，卷2，頁23。

¹⁰⁰同上註，卷3，頁27。

參考書目

一、古籍專書

- (宋) 林希逸，《莊子口義·刻意》外篇第 45，《欽定四庫全書·子部 14·道家類》。
- (宋) 魏慶之，2007，《詩人玉屑》，北京：中華書局。
- (明) 李贄撰，1936，阿英校點：《李氏焚書》，上海：上海雜誌。
- (明) 侍者福善日錄，門人通炯編輯，1973，《憨山老人夢遊集》，臺北：新文豐出版社。
- (明) 袁宏道，《袁中郎先生全集》（梨雲館類定，大業堂重梓）
- (明) 袁宏道，錢伯城箋校，2008，《袁宏道集箋校》，上海：上海古籍出版社。
- (明) 湯顯祖，《玉茗堂全集》（藏於哈佛燕京圖書館）。
- (明) 董其昌，楊補編次，《畫禪室隨筆》，（清初大魁堂刻本，美國帕克萊加州大學東亞圖書館藏本）。
- (明) 董其昌，董庭輯，《容台別集》（明崇禎本）。
- ，《容臺文集》（藏於哈佛燕京圖書館）。
- (明) 顧炎武，1983，《日知錄》，《欽定四庫全書》，臺北：臺灣商務。
- (南朝宋) 劉義慶，劉孝標注引，《世說新語》，《四部叢刊初編·子部》（景上海涵芬樓明嘉趣堂刊本）。
- (唐) 房玄齡，《晉書·列傳·陶潛》，《武英殿二十四史》，乾隆四年校刊本。
- (唐) 張彥遠，1964，《法書要錄》，北京：人民美術出版社。
- (清) 王原祁等纂輯，孫霞整理，2013，《佩文齋書畫譜》，北京：文物出版社。
- (清) 安岐，1994，《墨緣匯觀·法書》，廣州：嶺南美術出版社。
- (清) 萬斯同，《明史·列傳第一百七十六·文苑四》。

二、近人論著

- 田光烈，1993，《佛法與書法》，臺北：頂淵文化。
- 牟宗三，2007，《中國哲學的特質》，上海：上海古籍出版社。
- 南懷瑾，1996，《禪宗與道家》，上海：復旦大學出版社。
- 徐建融，2019，《畫禪八觀：董其昌的藝術世界》，杭州：浙江人民美術出版社。
- 連瑞枝，2020，《僧侶、士人、士官：明朝統治下西南人群與歷史》，北京：社會科學文獻出版社。
- 陳垣，1940，《明季滇黔佛教考》，北平輔仁大學。
- 廖肇亨，2014，《巨浪迴瀾：明清佛門人物群像及其藝文》，臺北市：法鼓文化。
- 齊淵，2007，《董其昌書畫編年圖目》，北京：人民美術出版社。
- 劉建龍，2004，《中國書法家全集：董其昌》，石家莊：河北教育出版社。
- 顏中其，1985，《蘇軾論文藝》，北京：北京出版社。

三、學位、期刊論文

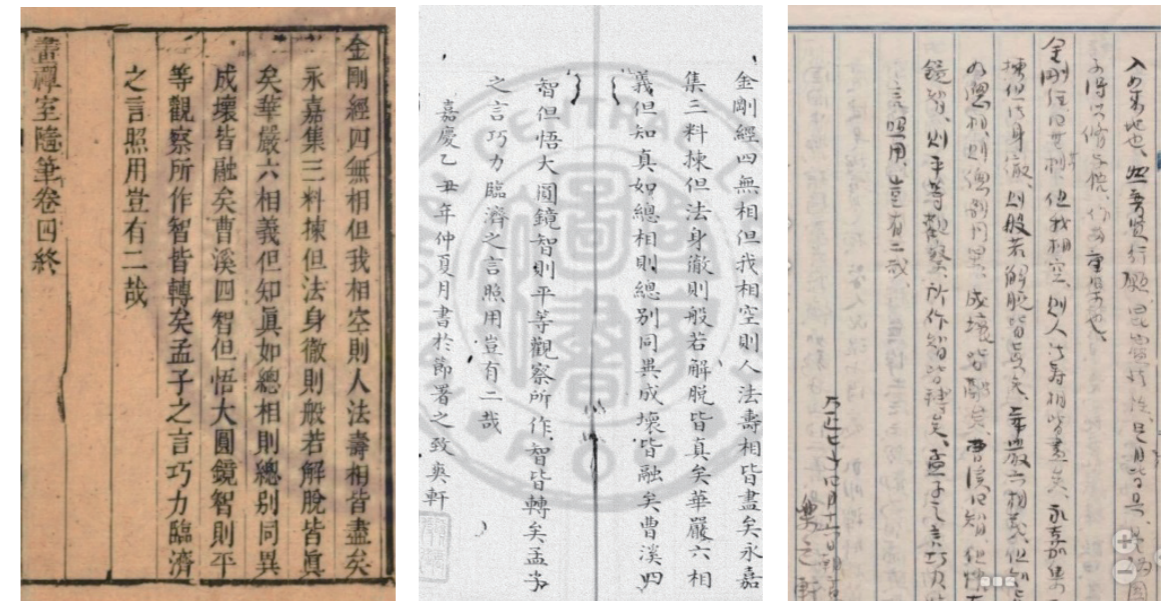
- 王安莉，2010，〈關於《畫禪室隨筆》中一封信的猜想與反駁〉，《新美術》05 期：34-37。
- 白謙慎，2000，〈從八大山人臨《蘭亭序》論明末清初書法中的臨書觀念〉，收入華人德、白謙慎主編：《蘭亭論集》（蘇州：蘇州大學出版社）：462-472。
- 李海榮，2008，〈從《畫禪室隨筆》讀董其昌的書法藝術觀〉，《東南文化》第 3 期，總 203 期：86-89。
- 孫小力、王浩，2008，〈董其昌《畫禪室隨筆》溯源〉，《社會科學戰線》，第 8 期：264-265。
- 黃朋，2001，〈關於《畫禪室隨筆》編者的考訂〉，《東南文化》，第 9 期：54-57。
- 黃惇，1989，〈關於董其昌書論資料來源地審定——《董其昌書論前記》〉，《南京藝術學院學報（美術與設計版）》02 期：27-30。

- 顏曉軍，2010，〈董其昌與杭州諸問題考〉，《榮寶齋》05-11 期連載。
- ，2019，〈董其昌的方外交游與禪悅〉，《中國美術》，第 5 期，總第 56 期：60-73。

四、網路資料

- (元) 宗寶編，《六組大師法寶壇經》，CBETA，T48，n2008，p0362a02。
- (西晉) 陸機，《文賦》，ctext.org。
- (宋) 周紫芝，《竹坡詩話》，ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=635616。
- (宋) 宗杲，《正法眼藏》，CBETA 2022.Q3，X67，no. 1309，p. 602b3-4。
- (宋) 延壽集，《宗鏡錄》，CBETA，T48，n2016，p0660a05。
- (明) 林弘衍編次，《玄沙師備禪師語錄》，CBETA，X73，n1446，p0029，c08。
- (明) 德清閱，《紫柏尊者全集》卷 24。CBETA，X73，n1452，p0350c07-0351a02。
- (唐) 裴休集，《黃檗山斷際禪師傳心法要》，CBETA，T48，n2012A，p0382，a04。
- (唐) 慧能，《壇經》，CBETA 2022.Q3，T48，no. 2007，p. 338a17-18。
- (清) 康有為，《廣藝雙楫》，ctext.org。
- (清) 彭際清述，《居士傳》，CBETA，X88，n1646，p0266a13。
- 《馬祖道一禪師廣錄》，CBETA 2022.Q3，X69，no. 1321，p. 3a13-14。

附圖



「大魁堂刻本」最後頁，藏於美國帕克萊加州大學東亞圖書館。

「清嘉慶間鈔本」最後頁，藏於國家圖書館。

「藝大脇本」最後頁，藏於東京藝術大學附屬圖書館。

圖 1：董其昌《畫禪室隨筆》版本

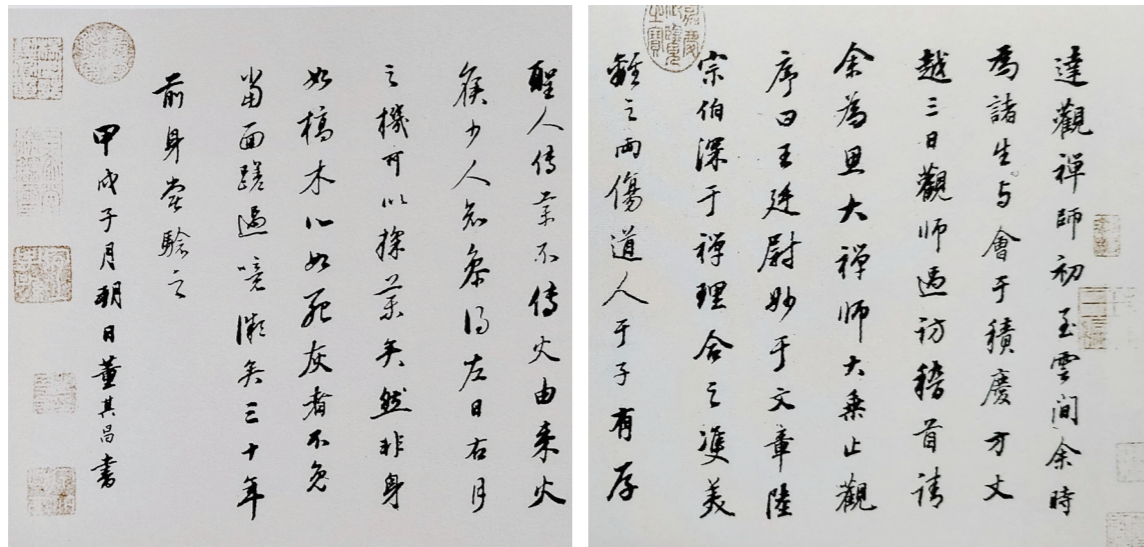


圖 2：董其昌〈行書恩大禪師大乘止觀序卷〉（部分），28.5×165.7 厘米，1634 年，遼寧省博物館藏。取自《董其昌書畫編年圖目》（上），頁 400。

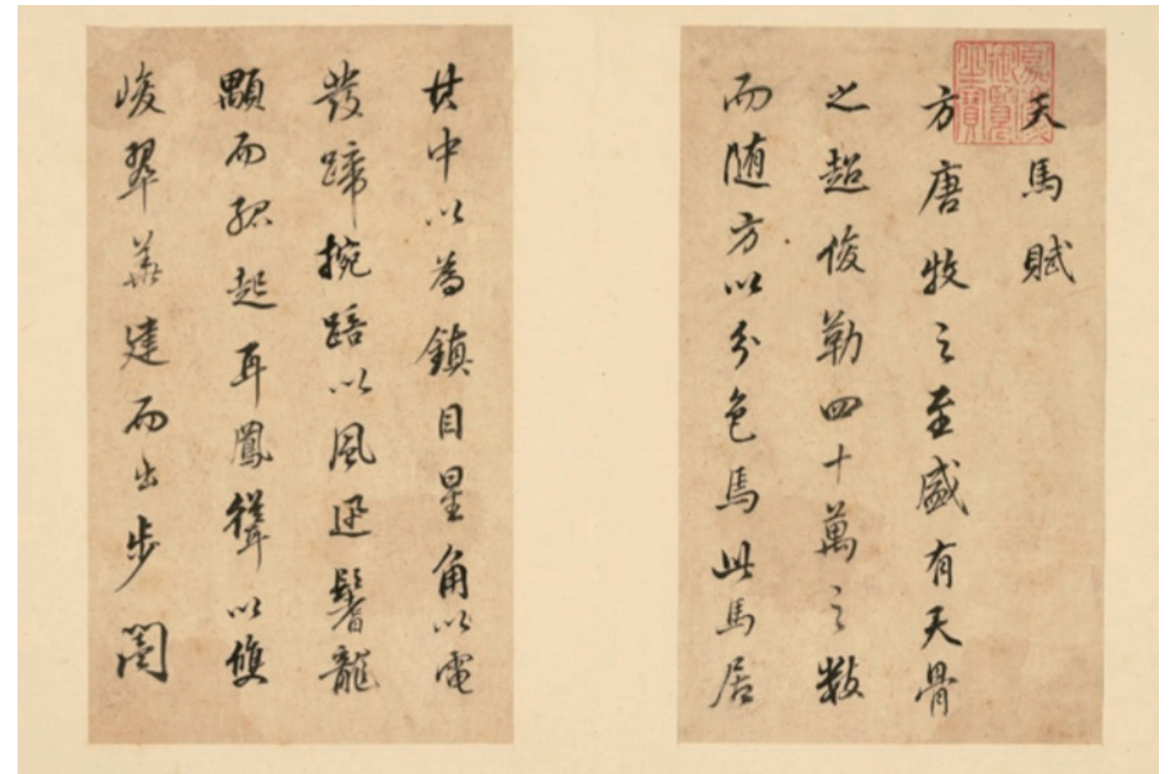


圖 4：董其昌〈董其昌臨天馬賦〉（十二之一），25.7×15.2 厘米，1662 年，臺北故宮博物院藏。取自《故宮書畫錄》（第三卷），第一冊，頁 421。

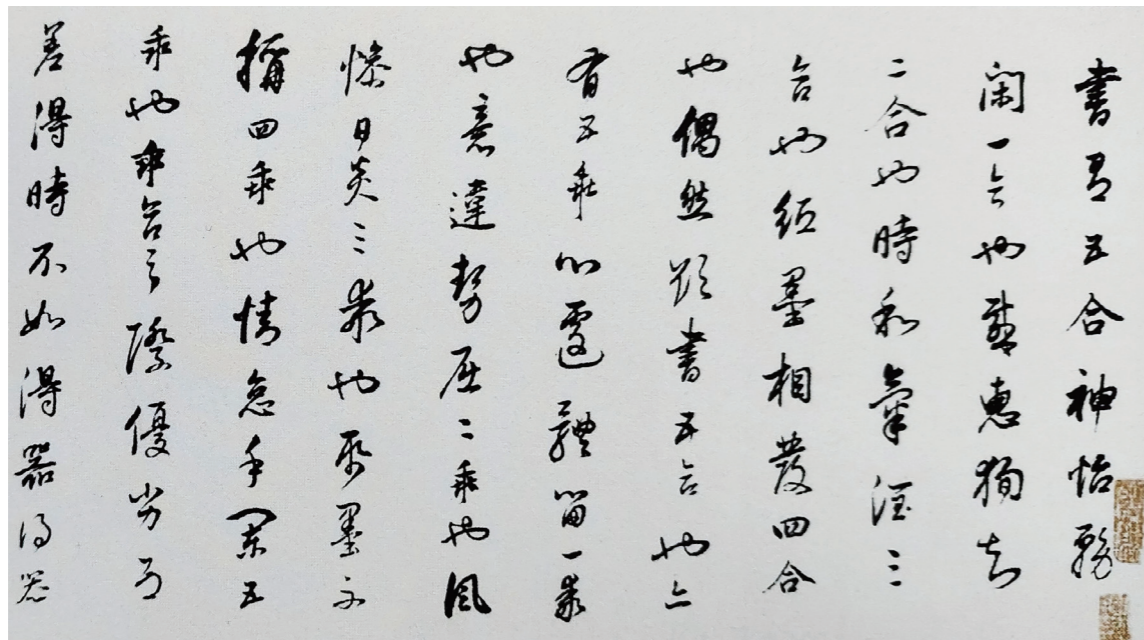


圖 3：董其昌〈行書節錄《書譜》卷〉（部分），27×153.8 厘米，無紀年，上海博物館藏。取自《董其昌書畫編年圖目》（中），頁 116。

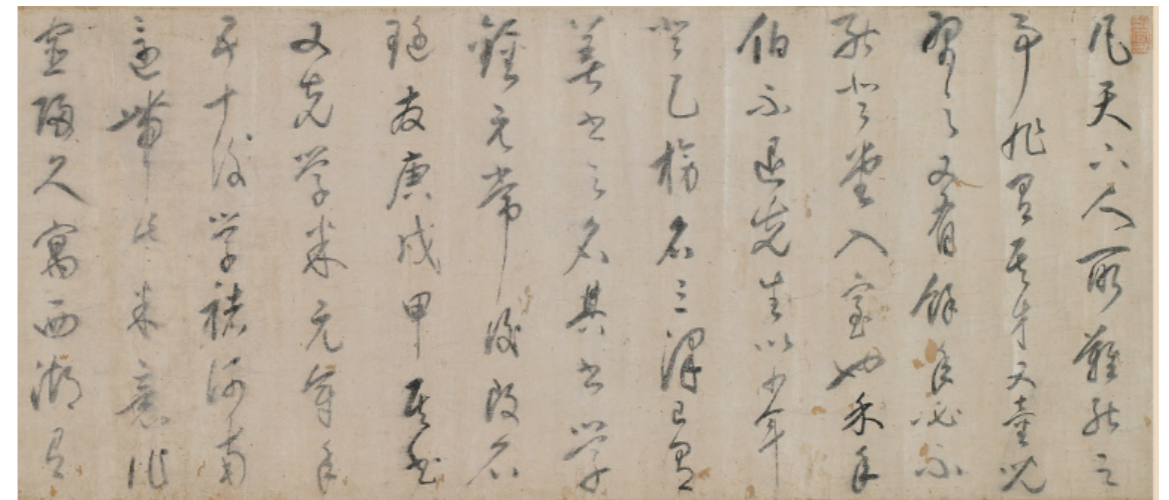


圖 5：普荷擔當《陶珽行書卷跋》，無尺寸資料，何創時書法藝術基金會藏，取自何創時書法藝術基金會雲端博物館。