南北文化融合与赵孟頫的书画艺术主张 *

陈博涵　鲍　楠

内容提要　赵孟頫书画艺术主张的提出，关联着宋末元初的历史文化语境。在仕元的第一个十年中，赵孟頫在北方深深感受到南北文化的差异，并试图站在南方的立场上反思书画创作的现状。大德五年，赵孟頫在杭州为官期间，提出了绘画艺术的“古意”说。“古意”首先涉及到是以气韵、人品观画的品评标准，其次才是技术层面上的笔法、笔意、风格等问题。后者显示出他在文人画家中的专业性。至大三年，赵孟頫北上为官途中，以《定武兰亭帖》为基础，集中阐释了以晋为法的书学主张。其“用笔千古不易”说，涉及到“古法”何为的问题，主要体现在他对“用笔”与“右军”书的理解层面上。取法晋书意味对魏晋风韵的认同，随着士人审美趣味的变化，赵书遂受到不同程度的指责，但这并不能遮蔽他在书画观念史上的重要地位与影响。

关键词　宋末元初　赵孟頫　文化融合　“古意”　“用笔千古不易”

在平宋之前的北方社会，书法创作是士人非常重要的修养方式，绘画艺术虽有所继承，但其蔚为大观还要等到南北统一局面的到来。受北宋、金朝书学资源的影响，元初北方士人对颜真卿及其书法艺术推崇备至，一些由金入元的重要文臣如许衡、刘秉忠、王恽、商挺等人，皆以颜书为习尚之本。至元十三年，元廷于灭宋之际携带着杭州城内府收藏的二百余幅古人字画北归大都，这些作品随即成为元内府的重要藏品。‹1›同时，宋元鼎革的完成也为南北文化的全面交融带来了契机。随着程钜夫南下求贤，一批南方士人先后受到朝廷的亲睐，他们的仕元在某种程度上已经具备了继承“斯文”的意味。

尽管如此，南方作为被征服的地域，那里的士人被冠以“南人”的称号，而受到法律意义上的歧视。至元十九年，程钜夫向忽必烈奏陈五事，其中“取会江南仕籍”与“通南北之选”为南方士人进入朝廷打开了通道。然而，人才济济的江南社会很少有人愿意出仕为官，或者他们当中只有少数人才

*　本文系教育部人文社会科学重点研究基地2011年度重大研究项目《宋金元文艺思想史》（项目批准号11jjd750009）子课题《元代文艺思想史》阶段性成果，并获得中国博士后科学基金资助（资助编号：2012M510337）。

‹1›　（元）王恽：《玉堂嘉话》卷二、卷三，页64－84，中华书局，2006年。

书籍3期.indb 22　14-11-10 下午3:51

能够获得推荐的资格，但这并不妨碍他们以“游客”的身份北上大都，遍访名胜。戴表元说：“东南慷慨士大夫，异时局于地狭，不得远游以为恨。自中原道开，游者响奔影赴，惟恐居后，然皆不能无所健羡，未有无求于人而往者也。”[1]所谓“未有无求于人而往者”，道出了元初南方游历之风的不良影响。吴澄在《送何太虚北游序》中指出：“方其出而游于上国也，奔趋乎爵禄之府，伺候乎权势之门；摇尾而乞怜，胁肩而取媚，以侥幸于寸进。及其既得之而游于四方也，岂有意于行吾志哉？岂有意于称吾职哉？苟可以寇攘其人、盈厌吾欲，囊橐既充，则扬扬而去尔。是故昔之游者为道，后之游者为利。”[2]从好的一方面讲，游历之风的盛行恰恰是南北文化交融的一个重要标志，不仅可以开拓士人的文化视野，更可以加强彼此之间的学术交流，以实现思想上的统一。但对于南北分裂以来所固有的意识形态而言，这种统一恐怕还需要长时间的磨合与沟通。赵孟頫的北上及其文艺主张的提出可谓一种实践方式。

至元二十三年，宋室宗亲赵孟頫在程钜夫的推荐下，北上大都，出仕元朝。关于他的出仕，学界有不同看法[3]，且不论他出于何种动机，至少仕元这一行为是既定的事实。赵孟頫的仕元生涯可以划分为三个十年：至元二十三年至元贞二年(1286－1296)，是赵孟頫初入大都为官，宦游南北的十年；大德三年至至大二年(1299－1309)，为赵孟頫入职杭州，官赴江浙儒学提举的十年；至大三年至延祐七年(1310－1320)，是赵孟頫以文艺驰名中外、荣冠朝野的十年。1322年夏，赵孟頫病逝于吴兴。

一　北上大都与对书画创作的反思

第一个十年中，赵孟頫深感与北方文化的隔阂与难以适应，他在《送高仁卿还湖州》一诗中将这种情绪和盘端出，诗云[4]：

‹1›　(元)戴表元：《送郑圣与游阙里序》，《剡源集》卷一三，四部丛刊本。

‹2›　(元)吴澄：《送何太虚北游序》，《吴文正集》卷三四，文渊阁四库全书本。

‹3›　赵孟頫出仕基本上可以分为被迫与自主两种。如陈高华就认为赵孟頫应征仕元，一方面是“学而优则仕”的传统观念，一则可能源于家境的困难。从现有的资料看来，他的出仕应是自愿的，并非被迫的。余方德、钟家鼎则认为其出仕出于被迫，赵氏只能仕隐兼之。还有介于二者之间的矛盾的仕元心理，陶然《〈松雪斋文集〉中仕元心理的文学呈现方式》认为赵氏仕元并非被迫，其出仕之前名望未甚知于朝廷。非被迫说明有用世之志，无名望而后恩遇，进一步激发了参政意识。因此就出仕这一事件本身赵孟頫无心理矛盾。如以宋室宗亲，而论定必有不仕新朝的民族意识和灭国之仇，且一旦出仕，则必有极强烈的负疚感，这恐怕既和以他者或后人的眼光所加之的“原罪”意识有关，也和赵孟頫的实际心理在诗文中的呈现方式有关。具体论文如下：陈高华：《赵孟頫的仕途生涯》，《元史研究新论》页203－219，上海社会科学院出版社，2005年；余方德：《赵孟頫仕元浅论》，《湖州师专学报(哲社版)》1998年第2期；钟家鼎：《赵孟頫仕元问题研究》，《贵州文史丛刊》2002年第3期；陶然：《〈松雪斋文集〉中仕元心理的文学呈现方式》，《浙江大学学报(社科版)》2006年第5期。

‹4›　(元)赵孟頫(钱伟强点校)：《赵孟頫集》页60，浙江古籍出版社，2012年。

书籍3期.indb 23　14-11-10 下午3:51

昔年东吴望幽燕，长路北走如登天。捉来官府竟何补，还望故乡心惘然。江南冬暖花乱发，朔方苦寒气又偏。木皮三寸冰六尺，面颊欲裂冻折弦。卢沟强弩射不过，骑马径度不用船。宦游远客非所习，狐貉不具绨袍穿。京师宜富不宜薄，青衫骏马争腾骞。南邻吹笙厌粱肉，北里鼓瑟罗姝妍。凄凉朝士有何意，瘦童羸骑鸡鸣前。太仓粟陈未易籴，中都俸薄难裹缠。尔来方士颇向用，读书不若烧丹铅。故人闻之应见笑，如此不归殊可怜。长林丰草我所爱，羁靮未脱无由缘。高侯远来肯顾我，裹茗抱被来同眠。青灯耿耿照土屋，白酒薄薄无荤膻。破愁为笑出软语，寄书妻孥无一钱。江湖浩渺足春水，鸟雁灭没横秋烟。何当乞身归故里，图书堆里消残年。

诗歌写得很坦然，赵孟頫丝毫没有掩饰内心渴望归隐的心绪，这大概与其不得已的出仕有关。他对北方的不适应，受气候干冷的影响，亦有经济窘迫的因素，但主要还在于文化上的隔阂。其所谓“宦游远客非所习，狐貉不具绨袍穿。京师宜富不宜薄，青衫骏马争腾骞”，写出了北方的文化崇尚。衣狐貉、骑骏马，是蒙古人的特征，代表着征服者所带来的异地风俗。他们对财富与功名的追逐，显示出这个尚武的民族所特有的身份。胡祇遹在《上张左丞书》中称：“国朝取人之制，勋旧之外，莫之能进。授事责效，倒置逆施，大政大法，废而不举，所急者，右武丰财而已耳。”[1]深受汉文化影响的北地士人，无论如何也难以接受朝野对武功、利益的追逐。“凄凉朝士有何意，瘦童羸骑鸡鸣前”，是赵孟頫自我形象的刻画，这里写出了他仕元境遇的无奈，也映衬着大都与杭州文化的巨大落差。大都略带野蛮的草原气息，怎能比得上繁华的杭州城以及那里崇尚文治的社会体制。元初儒者无用的现实，并与“南人”、“王孙”的双重身份，造成了赵孟頫大都境遇的悲凉与无奈。在朝廷，有人劝诫元世祖远离宋宗室子；在文人圈子里，他又人卑言微，遭受轻视[2]。所以他在写给好友戴表元的诗中表达了“适俗违己”的苦闷，其言：“世德日下衰，古风向谁求？蛾眉亦何有，空受众女仇。适俗固所愿，违己良足忧。感子赠言意，再拜涕泗流。安得骑麒麟，从子以远游。”[3]赵孟頫出仕元朝之际，戴表元曾做《招子昂饮歌》劝其归隐，有云：“虚名何用等灰尘，不如世上蓬蒿人。”[4]好友的劝说依稀回荡在耳边，而自己却挣扎在水深火热之中。他在《次韵周公谨见赠》中向周

‹1› （元）胡祇遹：《上张左丞书》，《紫山大全集》卷一二，文渊阁四库全书本。

‹2› 据《元史》载，赵孟頫初入元廷，有人对元世祖说：“孟頫宋宗室子，不宜使近左右。”世祖未听（《元史赵孟頫本传》，《赵孟頫集》页527）。赵孟頫遭受文人轻视，可能来自姚燧及其同好。《元史》说姚燧自恃其才，轻视赵孟頫、元明善辈，君子以是少之（《姚燧传》，《元史》卷一七四《列传第六十一》，中华书局，1997年）。由于姚燧是许衡的得益弟子，文章又在至元大德之际倍受世人推重，所以他对赵孟頫的轻视很能说明南北文人意识形态上的差异与隔阂。

‹3› 《奉酬戴帅初架阁见赠》，《赵孟頫集》页19。

‹4› 《招子昂饮歌》，《剡源集》卷二八。

书籍3期.indb 24 14-11-10 下午3:51

密形象的比喻了大都十年的处境，诗云：“池鱼思故渊，栏兽念旧薮。官曹困窘束，卯入常尽酉。简书督期会，何用传不朽！十年从世故，尘土满衣袖。”‹1›与赠别高仁卿的心态一样，赵孟頫无时无刻不在怀念着与南方的好友悠游林泉的闲散生活。至元二十九年，赵孟頫曾因公务暂还吴兴，久别故园的喜悦洋溢在字里行间，诗云：“多病相如已倦游，思归张翰况逢秋。鲈鱼莼菜俱无恙，鸿雁稻粱非所求。空有丹心依魏阙，又携十口过齐州。闲身却羡沙头鹭，飞去飞来百自由。”‹2›

赵孟頫之所以难以放下故土的思恋，一方面当然有仕元失节的顾虑；另一方面也缘于在南方的文人圈子里，他有着众多的知己好友，他们可以毫无芥蒂地读书弹琴，谈书论画，自娱自乐。相比于北方凄凉的处境，这是一种难得的机缘。正因为能够感知南北文化氛围的差异，才促使赵孟頫自觉地坚持南方观念，以期改变南北意识形态上存在的差距。至元二十六年，就在他入仕的第三年，他在给王子庆的书信指出‹3›：

> 自度南后，士大夫悉能书，纵复不至神妙，去今人何啻万万。盖少小握笔，便得曲肖神情。今人童幼学书，为师者悉皆恶书之人，以及省事，稍欲学古，俗气以渐入，恶体不可复洗，岂不可叹也哉。若今子弟辈，自小便习二王楷法，如《黄庭》、《画赞》、《洛神》、《保母》等帖，不令一豪俗态先入为主，如是而书不佳，吾未之信也。近世，又随俗皆好学颜书，颜书是书家大变，童子习之，直至白首往往不能化，遂成一种拥肿多肉之疾，无药可差，是皆慕名而不求实。尚使书学二王，忠节似颜，亦复何伤？吾每怀此意，未尝敢以语不知者，俗流不察，便谓毁短颜鲁公，殊可发大方一笑。

这则文献是黄惇先生发现的新材料，保留在吉林省博物馆，为元人记录的赵孟頫的言论，至今未见有学人录入赵孟頫的文集。这是一则非常重要的史料，反映出赵孟頫初入北方时所固有的南方文人习气。他既不满足于南方书学复古的现状，又担忧北方宗尚颜书的弊病，其所提出的以“二王楷法”为本，“不令一豪俗态先入为主”的主张，可以说是向整个元代的书坛风气提出了挑战。赵孟頫之后在文艺创作上所做的种种努力，都与此种责任感有关。虞集在《跋吴傅朋书并李唐山水》一文中对元初书坛风气的形成有着深刻的认识，他指出‹4›：

‹1› 《次韵周公谨见赠》，《赵孟頫集》页44。

‹2› 《至元庚辰由集贤出知济南暂还吴兴赋诗书怀》，《赵孟頫集》第105页。“庚辰年”为至元十七年，时赵孟頫未曾仕元，之后至元一朝，再无“庚辰”纪年。按任道斌《赵孟頫系年》，“庚辰”当为“壬辰”之误，即至元二十九年（任道斌：《赵孟頫系年》页60，河南人民出版社，1984年）。

‹3› 黄惇：《从杭州到大都——赵孟頫书法评传》页15，上海书画出版社，2003年。

‹4› （元）虞集：《跋吴傅朋书并李唐山水》，王颋点校《虞集全集》页421，天津古籍出版社，2007年。

书籍3期.indb 25 14-11-10 下午3:51

大抵宋人书自蔡君谟以上，犹有前代意，其后坡、谷出，遂风靡从之，而魏、晋之法尽矣。米元章、薛绍彭、黄长睿诸公方知古法，而长睿所书不逮所言，绍彭最佳，而世遂不传。米氏父子书最盛行，举世学其奇怪，不惟江南为然。金朝有用其法者，亦以善书得名，而流弊南方特盛，遂有于湖之险，至于即之之恶谬极矣。至元初，士大夫多学颜书，虽刻鹄不成，尚可类鹜。而宋末，知张之谬者，乃多尚欧阳率更书，纤弱仅如编苇，亦气运使然耶！自吴兴赵公子昂出，学书者始知以晋名书。

张即之作为晚宋书法的殿军人物，确实影响了一代风气，他的书法创作由颜书筑基，取法唐宋名贤，对米芾、范成大的行草书札尤为痴迷。虞集对张即之的批评，指向米芾书法的险怪作风。宋末士人试图以习尚欧字来改变此种风气，但缺少应有的风骨，是衰世使然。而赵孟頫倡导晋书的主张，可以说是适应了元初正在隆兴的国家世运。以晋为法的观念，体现了南方士人对书学现状的整体反思。

赵孟頫宦游南北的十年，虽然境遇凄凉，但对于其书画观念的形成却十分重要。除了在与王子庆的书信中提倡晋法之外，他在此其间亦探索了一种新的绘画风格，这当与他在南北宦游之际，观览、购买古人字画有关。元贞元年，赵孟頫受元成宗之召纂修《世祖实录》，后因病辞归吴兴。回到吴兴后，他向周密展示了自己收藏的各种书画古物，这些藏品目录至今保留在周密的《云烟过眼录》中，以书画为多，绘画多为唐宋名家作品，如王维、李思训、韩干、李成、黄筌、董源、李公麟、易元吉等人[1]。李铸晋说："从他这批藏画中，我们不难推想到他在北方游历时，一定见过更多这些时代的画迹。唐及北宋两代的影响，可能就此改变了他整个艺术生活的方向。"[2]其中王维《山水》小本一件，董源《河伯娶妇》、《水石龙吟》两件。何以要强调王维、董源？因为被后人视为赵孟頫代表作的《鹊华秋色图》，便认为是继承发展了王维、董源的绘画风格。《鹊华秋色图》的创作正是在这次展示之后完成的，其初衷是要慰藉周密的故乡思念。两年后，杨载题识到："兹覩鹊华秋色一图，自识其上，种种臻妙，清思可人，一洗工气，谓非得意之笔可乎？诚羲之之兰亭，摩诘之辋川也。"明人董其昌跋语曰："吴兴此图，兼右丞、北苑二家画法，有唐人之致，去其纤。有北宋之雄，去其犷。"[3]李铸晋对《鹊华秋色图》的分析便着重参考了王维的《辋川图》与董源存世的三幅作品，他指出赵孟頫在画中力求师法王维的画法是显而易见的，相对来说，董源传统的痕迹不是特别明显，只能说他们之间存在一定的关联。董其昌的题跋正是发现了这种关联，才以王维、董源的名义，借元画

‹1› 任道斌：《赵孟頫系年》页69，河南人民出版社，1984年。

‹2› ［美］李铸晋：《鹊华秋色——赵孟頫的生平与画艺》页126，生活·读书·新知三联书店，2008年。

‹3› 杨载、董其昌题跋见《元赵孟頫鹊华秋色一卷》，《石渠宝笈》卷三三，文渊阁四库全书本。

书籍3期.indb 26 14-11-10 下午3:51

重建文人画的画风[1]。

就文艺思想而言，赵孟頫在《鹊华秋色图》中自觉师法唐人笔法的实践，体现了他对近世画风的某种反思。李铸晋在比较了北宋山水卷的传统后指出，赵孟頫的目的并不只是继承他那个时代的北方画那么简单，而是往更古远的唐代探索新的启示。在这个探索中，他摒弃夏珪和其他院体画家的南宋风格，甚至不顾北宋末的画风，借由个性倾向，把握唐代作风的精华，从而达到一个融合古今的新结晶[2]。这种认识主要得益于赵孟頫与钱选的讨论：

> 赵子昂问钱舜举曰："如何是士夫画?"舜举答曰："隶家画也。"子昂曰："然观之王维、李成、徐熙、李伯时，皆士夫之高尚，所画盖与物传神，尽其妙也。近世作士夫画者，其谬甚矣。"

这段对话的具体展开时间难以确认，但至少在元代已经有人进行了记载[3]。与"士夫画"较为接近的概念是"士人画"，它体现了文人参与绘画的某种趣味倾向。苏轼在题跋宋子房的绘画时说："观士人画，如阅天下马，取其意气所到。乃若画工，往往只取鞭策皮毛槽枥刍秣，无一点俊发，看数尺许便卷。汉杰真士人画也。"[4]绘画艺术因作者身份不同而产生相异的观赏趣味，士人画注重气韵之表现，是与人品相关联的一种文人趣味。南宋邓椿在《画继》序中重申了来自郭若虚的人品观，他说："若虚虽不加品第，而其论气韵生动，以为非师可传，多是轩冕才贤、岩穴上士，高雅之情之所寄也。人品既已高矣，气韵不得不高；气韵既已高矣，生动不得不至。不尔，虽竭巧思，止同众工之事，虽曰画而非画。"邓椿承认人品与画品具有天然的依存关系，画工因人品之限，难以达到气韵生动的高度。因此，他特别强调人品修养的重要意义，其言："画者，文之极也，故古今之人颇多着意。……其为人也多文，虽有不晓画者寡矣；其为人也无文，虽有晓画者寡矣。"[5]赵孟頫"士夫画"的本意即源于此，其谓"士夫之高尚者，所画盖与物传神，尽其妙也"，正符合郭若虚等人所主张的人品观。在钱选的回答中，"隶家画"是一个略带贬义的说法，其所指与赵孟頫最后提到的"近世

‹1› 前揭《鹊华秋色——赵孟頫的生平与画艺》，页148、183、187。

‹2› 前揭《鹊华秋色——赵孟頫的生平与画艺》，页161。

‹3› 这则材料较早地见于明唐寅的《六如居士画谱·士夫画》，作者是元人王绎（黄宾虹、邓实辑：《美术丛书》第二册，页1217，江苏古籍出版，1997年）。余绍宋《书画书录解题》考唐氏之书为伪作，故画谱所载王绎《士夫画》的记载就有委托之嫌。谢巍考辨此书是唐寅所辑，认为王绎诸条有取材于前人之书而叙述之，亦有自己之作。是书辑前人画史、画论、画法及有关绘事之作，虽为旧说，亦可资参考。王绎所辑之书，得赖之保存（《中国画学著作考录》页314－315，上海书画出版社，1998年）。由此可知，《士夫画》这则材料还是有其可靠性的，无论是王绎所辑还是所撰，都说明元代已经有了这种说法。作为证据，《士夫画》中的记载有其参考价值。

‹4› 《又跋汉杰画山二首》其二，《苏轼全集校注》第十九册，页7928。

‹5› （宋）邓椿：《画继》，王伯敏、任道斌主编《画学集成（六朝－元）》页662、666、667，河北美术出版社，2002年。

书籍3期.indb 27 14-11-10 下午3:51

作士夫画者”的意思相同。‹1›钱、赵二人情趣相投‹2›，他们对近世画风的关注与革新，复兴了文人参与绘画的审美传统，并对文人画理论的生成产生重要影响。赵孟頫与钱选的山水画创作，均可视为文人画理论的一种实践方式。

《鹊华秋色图》的完成为赵孟頫仕元的第一个十年画下了完满的句号。这十年中，他对书画创作的体认，伴随着南北文化艰难的磨合，终于有了新的艺术趣向，用其诗云：“平生笃好古，对此兴弥新。”‹3›可以说，书画复古已经成为赵孟頫今后努力的方向。

二　“作画贵有古意”的提出及其意义

大德三年，赵孟頫如愿以偿地得到官任江南的机会，开始了仕元生涯的第二个十年。这不仅是他在熟知的文人圈子里阐释复古主张的时期，更是继续扩大其影响力的十年。赵孟頫的艺术成就早在第一个十年就已经得到南北两地士人的公认。以书法《过秦论》而言，鲜于枢至正二十八年的题跋，云：“子昂篆、隶、正、行、颠草，俱为当代第一，小楷又为子昂诸书第一，此卷笔力柔媚，备极楷则。”郭天锡云：“子昂百技过人，就中楷书尤妙绝。”元贞二年，吴兴好友姚式题云：“子昂善书名世，求者纷至，辄搔首称苦，然卒不能不为之书。”张谦题云：“子昂书名天下，今观小楷《过秦论》三篇，如花舞风中，云生眼底。”‹4›鲜于枢、郭天锡是寓居杭州的北地士人，他们的评赏趣味综合了江南、北地的审美倾向，很能说明赵孟頫的艺术影响已经波及全国。姚式为“吴兴八俊”之一，他的跋语是赵孟頫书法艺术在南方倍受追捧的真实写照。而济南收藏家张谦在大都的跋语，则显示出赵氏书法对北方士人的感染力，其所谓“子昂书名天下”，意味着赵孟頫在全国地位的进一步确立。

入杭为官第二年，即大德五年三月十日，赵孟頫自跋画卷，写下了令后世聚讼纷纭的画论主张，他说‹5›：

‹1›　启功在《戾家考》一文曾专门辨析过赵孟頫与钱选的这段话，他说，钱选的“隶家”即“戾家”，其意本非尊重。赵孟頫另下转语，列举古代士大夫技艺精妙者，再评近世作者之谬，即是说“隶家”士夫画并非“高尚”的士夫画，乃近世作者所为，其动机是想为士夫洗刷“戾家”之名（沈培芳选编：《启功论艺》页165－173，上海书画出版社，2010年）。

‹2›　按清人吴升《大观录》所载，钱选虽工于绘画，以致于被认为是画工，而实际上他与赵孟頫等人有着共同的兴趣爱好，俱在士人画家行列。其言曰：“吴兴钱舜举，世以为画工，非也。当国初时，钱卿与赵松雪、鲜于困学、李息斋、徐容斋诸名公游，不乐仕进，读书赋诗，衡门甑石，晏如也。性喜画，兴到振墨为之，初不择纸卷，皆臻精妙，或注意求之，则不得。俗工窃其高名，竞传赝以眩世，盖玉石昭然，又岂能混之哉。”（《大观录》，《南宋诸贤名画》卷一五，民国九年武进李氏圣译廔本）

‹3›　任道斌：《赵孟頫系年》，页70。

‹4›　鲜于枢诸人题跋见《赵荣禄书过秦论卷》，（清）卞永誉：《式古堂书画考：书》卷一六，《中国书画全书》第六册，页389，上海书画出版社，1994年。

‹5›　《自跋画卷》，《赵孟頫集》页396。

书籍3期.indb 28　14-11-10 下午3:51

作画贵有古意，若无古意，虽工无益。今人但知用笔纤细，傅色浓艳，便自为能手。殊不知古意既亏，百病横生，岂可观也。吾所作画，似乎简率，然识者知其近古，故以为佳，此可为知者道，不为不知者说也。

学界对“古意”的解释存在各种面向，莫衷一是。杨振国在《近百年元代绘画研究的历程与问题》一文中认真总结了学人对“古意”的诸种解说，他指出：一是将其看作时间概念，释为“古风的意趣”；二是将其看作美学概念，释为“高古”、“古谈”、“古雅”等同类的范畴。也有将“古意”和传统相等同，即作画贵有传统[1]。严格说来，“古意”说的初衷是要反思近世绘画的创作倾向，重建具有文人精神的绘画传统[2]，这与赵孟頫同钱选讨论“士夫画”的问题是一致的。将“古意”解释为美学范畴，大多流于外延上的阐释，缺乏历史感。

“古意”，首先涉及到是文人趣味，即以气韵、人品观画的品评标准；其次才是技术层面上的笔法、笔意、风格等问题。观画先观气韵，是自六朝以来的品鉴观念。唐代张彦远解释宗炳“六法”时指出：“古之画或能移其形似而尚其骨气，以形似之外求其画，此难可与俗人道也。今之画纵得形似而气韵不生，以气韵求其画，则形似在其间矣。上古之画迹简意淡而雅正，顾、陆之流是也。中古之画细密精致而臻丽，展、郑之流是也。近代之画焕烂而求备，今人之画错乱而无旨，众工之迹是也。”以身份而论，也只有人品高尚的作者，诸如顾、陆、展、郑之流，才具备善画的能力。张彦远说：“自古善画者，莫匪衣冠贵胄、逸士高人，振妙一时，传芳千祀，非闾阎鄙贱之所能为也。”[3]这种界定毋宁说是文人画理论的先声。在宋代，郭熙、郭若虚、邓椿等人将人品与气韵相互关联起来，郭熙说：“人须养得胸中宽快，意思悦适，如所谓易直子谅，油然之心生，则人之笑啼情状，物之尖斜偃侧，自然布列于心中，不觉见之于笔下。”[4]郭若虚说：“凡画，气韵本乎游心，神彩生于用笔。……所以意存笔先，笔周意内，画尽意在，象应神全。夫内自足，然后神闲意定，神闲意定则思不竭，而笔不困也。”[5]这些论说是赵孟頫提倡绘画“古意”的思想资源。大德十一年，他在《赵氏家法笔记跋》中强调了“必自心悟”的艺术主张，他指出：“粤自天地化工而人夺其巧，皆因权写其肖形与宇宙间耳，抑岂人为可以夺天工哉？亦存乎人而已。假使像貌乎人物，润色乎花草，点缀乎山

‹1› 杨振国：《近百年元代绘画研究的历程与问题——以赵孟頫为中心》，《中国书画》2009年第1期。

‹2› 在这一点上，徐建融的《近世与古意》作出了较有意义的探究，他认为，赵孟頫倡导古意在于以追摹唐宋文人正规画的画法作为修养途径，同时以古人绘画性的形似，矫正近世文人画的非绘画性，其目的是要振兴具有士夫气度的文人画（《“近世”与“古意”——赵孟頫研究》，《元明清绘画研究十论》页49－74，复旦大学出版社，2004年）。

‹3› （唐）张彦远：《历代名画记·论画六法》，《画学集成（六朝－元）》页106。

‹4› （宋）郭熙：《林泉高致·画意》，《画学集成（六朝－元）》页299。

‹5› （宋）郭若虚：《图画见闻志·论用笔得失》，《画学集成（六朝－元）》页317。

书籍3期.indb 29 14-11-10 下午3:51

水，虽各自成一家，而其中精微奥妙之处，又岂可以必自心悟而不假言传哉！”‹1›赵孟頫认为，艺术创作中的巧夺天工之美，固然有自家思致显现于外，但他们妙造自然的心灵体悟却是一以贯之的。他在《题展子虔云崖仙阁图》时，便声称艺术的精微奥妙得之于天性，非学问所能及。又《题赵孟坚水仙图》说：“吾自少好画水仙，日数十纸，皆不能臻其极。盖业有专工，而吾意所寓，辄欲写其似若水仙、树石以至人物、马牛、虫鱼、肖翘之类，欲尽得其妙，岂可得哉！”‹2›这里的“天性”与“专工”就是“必自心悟”的天资，也可以解释为高尚的人品，赵孟頫评价高克恭的绘画艺术便直接借用“人品”进行言说：“盖其人品高，胸次磊落，故其见于笔墨间者，亦异于流俗耳。”‹3›

既然文艺之妙“必自心悟”，那么是否有此天资，绘画就气韵生动？这是“古意”说必然面临的问题。郭熙等人虽然将人品与气韵直接关联，但他们并没有忽略绘画艺术的技术要旨。例如郭若虚论《叙制作楷模》说：“大率图画，风力气韵，固在当人。其如种种之要，不可不察也。……设或未识汉殿、吴殿、梁柱、斗栱、叉手、替木……惹草、当钩、曲脊之类，凭何以画屋木也。画者尚罕能精究，况观者乎？”‹4›赵孟頫的“古意”说在技术层面上的指涉，显示出他在文人画家中的专业性，而非一般的文人墨戏可比。“墨戏”是文人参与绘画的一种雅称，即谓游戏水墨的绘画方式。他们常常适一时之兴趣而随意挥洒，写意不求形似，不计工拙，以抒发胸中天趣为主。元人汤垕便强调了两种不同的观画方式，他说：“观画之法，先观气韵，次观笔意骨法，位置傅染，然后形似。此六法也。若观山水、墨竹梅兰、枯木奇石、墨花墨禽等游戏翰墨，高人胜士寄兴写意者，慎不可以形似求之，先观天真，次观意趣，相对忘笔墨之迹，方为得之。”‹5›元代是文人画兴盛的时代，赵孟頫的“古意”说是一个重要开端，但这个开端并不唯写意为尚。在审美趣味上，“古意”更接近六朝画论思想，而与汤垕的文人画观稍有差别。在汤垕的记载中，赵孟頫依然重视绘画艺术体格法度的训练，其言：“世俗论画，必曰画有十三科，山水打头，界画打底，故人以界画为易事。……近见赵集贤子昂教其子雍作界画，云：诸画或可杜撰瞒人，至界画，未有不用工合法度者。此为知言也。”‹6›而且赵孟頫亦有自觉学习古人笔法、笔意，追求形似的现象，他在《摹张僧繇翠嶂瑶林图跋》中说：“顾善夫以佳素索画，漫用其笔法为之，精微蕴奥，或未能尽，若形似规模，则不大相远。”又为袁桷作画，称：“用唐人笔法为之，虽未尽神情，而于形似或庶几焉。”‹7›甚至，他在评价三国时期曹弗兴的《海

‹1› 《赵氏家法笔记跋》，《赵孟頫集》页400。

‹2› 《题展子虔云崖仙阁图》、《题赵孟坚水仙图》，《赵孟頫集》页434、390。

‹3› 《书东坡墨君堂记跋》《赵孟頫集》，第419页。

‹4› （宋）郭若虚：《图画见闻志·叙制作楷模》，《画学集成（六朝－元）》页313－315。

‹5› （元）汤垕：《古今画鉴》，《画学集成（六朝－元）》页712、713。

‹6› （元）汤垕：《古今画鉴》，《画学集成（六朝－元）》页713。

‹7› 《摹张僧繇翠嶂瑶林图跋》、《为袁清容作画四幅跋》，《赵孟頫集》页409、410。

书籍3期.indb 30 14-11-10 下午3:51

戍图》时，径直将其笔法作为绘事纲领，他说：“曹弗兴，吴人也，早有令名，画出于顾、陆之先，为吴中一绝。今所画《海戍图》，笔法入神，足开千百载绘事之纲领矣！”‹1›由此可见，赵孟頫所追求的“士夫画”风格，看重古人笔意骨法、形似位置等方面的技术训练，它综合汲取了文人墨戏与众工之技的优秀因素，而重新建构起“士夫画”的规模与格调。

这种建构依托于六朝画论资源，开启元代，乃至后世绘画艺术推重“古意”的审美趣味。约在大德六年之际‹2›，赵孟頫在《双松平远图自题》中进一步确定了学习古人的大致范围，他说：“仆自幼小学书之余，时时戏弄小墨，然于山水独不能工。盖自唐以来，如王右丞、李将军、郑广文诸公奇绝之迹，不能一二见，至五代荆、关、董、范出，皆与近世笔意辽绝。仆所作者，虽未敢与古人比，然视近世画手，则自谓少异耳。”‹3›学习唐五代画家的笔意，尤其是荆、关、董、范的作品，才能够异于流俗，脱颖而出。这是赵孟頫在“古意”说的基础上，为后学确立的师法对象。结合当时人的书画收藏，我们可以直观感受到这一见解的可行性。鲜于枢在《困学斋杂录》中记载，王子庆家有关仝《早行图》、李成《看碑图》等；司德用家有董源《雪景》二幅、董源《庐山图》、李成《松石平远》、关仝《大幅山水》、郭熙《山水》二幅等；乔仲山家有巨然《秋江晚渡》、董源《寒林》、郭熙《松石》二大幅、李成《重峦秋晚》、巨然《岁寒图》、董源《烟岚重溪》等‹4›。不难看出，世人对五代宋初的绘画作品有着积极的收藏热情，也说明这些作品在当时是很容易见到的，并有机会被大多数画家学习、临仿。钱选晚年多作山水，趋于平淡，便是学习了董源的结果。牟巘说：“疏林断岸鸽凫辈，杳霭灭没其间，大有佳趣。舜举自谓得董北苑一二，岂非元章所谓江南一片秋色耶。”赵孟頫说：“此卷虽规模董北苑，然又自成一家，可谓前无古人矣。”‹5›就在提出“古意说”的第二年，赵孟頫完成了他的另一幅代表作《水村图》，这幅画被认为是超越了《鹊华秋色图》，在崇尚平淡天真方面打开了元代绘画的发展方向。美籍学者高居翰在《隔江山色》中说：“这幅画的风格剥去了所有的戏剧性或强烈的感动，甚至连（如《鹊华秋色》所见的）骚动与标新立异都卸了下来。……董源或其他古代的法式，已经融入赵孟頫的画风之中，浑然一体，……画中不论构景或风格都散发一股崇尚平淡的坚决意味，……《水村图》是这种风格可考最早的创作，同时也指出了元末黄公望与倪瓒的发展方向。事实上中国大部分其他的山水画也是朝这条路上走。”‹6›而明代画家董其昌正是这种提法的先驱，他说：“元时画道最盛，惟董、巨独行，此外皆宗郭熙。其有名者曹云西、唐子华、姚彦卿、朱泽民辈，出其十不能当倪、

‹1› 《题曹弗兴海戍图》，《赵孟頫集》页306。

‹2› 黄惇：《从杭州到大都——赵孟頫书法评传》，页18。

‹3› 《双松平远图自题》，《赵孟頫集》页429。

‹4› （元）鲜于枢：《困学斋杂录》，清知不足斋丛书本。

‹5› 牟巘等人题跋见《霅溪翁山居图卷》，（明）郁逢庆《书画题跋记》续卷一〇，文渊阁四库全书本。

‹6› ［美］高居翰（宋伟航等译）：《隔江山色——元代绘画》页46，三联书店，2009年。

书籍3期.indb 31 14-11-10 下午3:51

黄一。盖风尚使然，亦由赵文敏提醒品格，眼目皆正耳。予非不好元季四家，画者直泝其源委，归之董、巨，亦颇为时人换眼。”‹1›

三　书法复古与“用笔千古不易”

在大力提倡绘画古意的同时，赵孟頫的书法创作一直没有间断，例如大德五年，他就相继为朋友临写了两幅《禊帖》，并完成《金刚经》一册。在接下来的几年中，赵孟頫的书法活动更是数不胜数。大德十一年，黄仲圭在题写赵孟頫《阴符经》楷书卷时，认为他的书法笔力已经能与王羲之相媲美了，其谓：“《阴符经》，一名《黄帝天机之书》，曩见王右军刻阴符文，与今文少异。子昂盖其所受，故笔力精到，不减右军石刻。其得宇宙在乎手之意与！”‹2›赵孟頫以晋书为好，在初入大都时就已经显现出来。大德二年，他在钱良右的书斋中还专门讨论过王羲之的人品及其书法艺术，指出：“右将军王羲之，在晋以骨鲠称，激切恺直，不屑屑细行。议论人物，中其病常十之八九；与当道讽谏，无所畏避。发粟赈饥，上疏争论，悉不阿党。凡所处分、轻重时宜，当为晋室第一流人品。奈何其名为能书所掩耶？书，心画也。百世之下，观其笔法正锋，腕力遒劲，即同其人品。……孟頫倾心师模，遂历多载，虽谬为时辈所推，而圣书在侧，抚心自愧。”‹3›由此可见，无论人品或是书品，赵孟頫对王羲之都有着天然的喜好之情，他在晋书上所作出的努力也以王羲之为榜样。

至大二年，赵孟頫杭州任期已满，改为中顺大夫、扬州路泰州尹兼劝农事，未及赴便被太子召至大都。至大三年，在奔赴大都的路上，赵孟頫喜获独孤长老所赠予的《定武兰亭帖》，这一收获促使他先后题跋十三次，集中阐释以晋为法的书学主张。这十三跋代表着赵孟頫仕元以来，在南北文化的磨合与沟通中，对元代书法观念的深度反思，也是最后一个十年最有影响的文艺主张。

《兰亭帖》的摹临与题识，在两宋盛极一时，但问题也很多。赵孟頫说：“《兰亭》当宋未度南时，士大夫人人有之。石刻既亡，江左好事者，往往家刻一石，无虑数十百本，而真赝始难别矣。”‹4›关于南宋的情况，元人刘有定在注释《衍极》时指出：“《兰亭考》，宋四明桑世昌泽卿集为十二卷。《续考》，吴江俞松寿翁编复十余卷。皆博采古今序论题跋，或相矛盾，皆无一定之见。……大抵收《兰亭》者自唐以来无虑数百家，而少有善者，多以所藏本展转模勒相夸，去真弥远矣。”‹5›这是《兰亭帖》流传的一般过程。在纷繁复杂的世运变迁中，被认为较完善的定武本亦由宋而

‹1›　（明）董其昌：《画旨》，《画学集成（明－清）》页230。

‹2›　任道斌：《赵孟頫系年》页 121。

‹3›　《跋晋王羲之七月帖宣和御览》，《赵孟頫集》页392。

‹4›　《定武兰亭跋》，《赵孟頫集》页302。

‹5›　（元）郑杓撰，刘有定注：《衍极》，《书学集成（元－明）》页119－121，河北美术出版社，2002年。

书籍3期.indb 32　14-11-10 下午3:51

入元[1]。周密记载的赵孟坚落水救帖的故事，就与定武本有关。据赵孟頫第二跋所言，赵孟坚本入元后被好友王子庆所收藏，而且他是亲自观览过此帖的，其五字免损，肥瘦得中，与自己所获的独孤本没有多大的差异。如果说，此次北上，赵孟頫还与吴森共同欣赏了另外一个定武本的话[2]，那么他对世传较为完善的《兰亭序》摹刻本已经有了全面的认识。他连续题写十三跋，或十五跋，无不饱含着一种如获至宝的满足感与推崇古人的敬畏感。他说："《兰亭》诚不可忽，世间墨本日亡日少，而识真者益难。其人既识而藏之，可不宝诸？十八日，清河舟中河声如吼，终日屏息，非得此卷时时展玩，何以解日？盖日数十舒卷，所得为不少矣。""昔人得古刻数行，专心而学之，便可名世，况《兰亭》是右军得意书，学之不已，何患不过人耶？"[3]的确，在三十二天的行程中，赵孟頫与吴森朝夕面对两个版本的《定武兰亭帖》，自有一种难言的乐趣。这段时间的赏析也足以使赵孟頫重新思考以晋为法的书学主张，他在《定武兰亭跋》中深入探讨了这个问题，他说[4]：

> 学书在玩味古人法帖，悉知其用笔之意，乃为有益。右军书《兰亭》，是已退笔因其势而用之，无不如志，兹其所以神也。
>
> 书法以用笔为上，而结字亦须用工。盖结字因时相传，用笔千古不易。右军字势，古法一变，其雄秀之气出于天然，故古今以为师法。齐梁间人，结字非不古，而乏俊气，此又存乎其人，然古法终不可失也。

这段著名的书论被学人屡屡提及讨论，例如黄惇先生认为"用笔"、"结字"、"古法"是这两段文字的关键概念。笔法是核心，结字为表象，古法将其统一于一个审美理想的概念中。他指出"古法终不可失"，即是说"用笔"是千古不能失去的基本规律，"结字"亦当以"古法"为标准。这种解释受到清代周星莲"肌理"说的影响，注重从本质规律的层面理解"用笔千古不易"的书学命题。黄先生以为，

‹1› 关于《兰亭序》的流传，有很多种说法，启功先生认为，《兰亭》在唐初进入御府后，经过了许多书手的拓摹与临写。自真迹随葬昭陵，世间只传摹临之本。北宋时发现一个石刻本在定武，摹刻较其他刻本为精，被人所宝，并与唐代临摹本并行于世。定武本也有多种版本，名气较大的有柯九思本、独孤本、吴炳本，其他伪作甚多(启功：《兰亭帖考》，沈培芳选编《启功论艺》页26－31，上海书画出版社，2010年)。黄惇先生也指出，宋以来从内府到民间，收藏《兰亭》实包括两大系统：一是墨迹本，指摹写、临本和其他关于《兰亭》的书法墨迹；二是刻帖本，除《定武兰亭》外，还包括其他《兰亭》刻本，和刻入会帖的《兰亭帖》。这两个系统的本子在元人的文献记载中得到充分的反映，并受到同样的礼遇(《从杭州到大都——赵孟頫书法评传》，页90)。

‹2› 据黄惇先生考证，与赵孟頫联舟北上的好友吴森，也携带了自己收藏的《定武兰亭》，赵孟頫除了题跋《独孤本定武兰亭帖》以外，还对吴森藏本进行了十五次题识，又称《静心本定武兰亭》。由于赵、吴二人共同赏读的原因，这两个本子的题写内容大体一致，"静心本"有不少文字涉及到藏本主人的情况(《从杭州到大都——赵孟頫书法评传》，页95－110)。

‹3› 《定武兰亭跋》，《赵孟頫集》页 302。

‹4› 《定武兰亭跋》，《赵孟頫集》页303。

书籍3期.indb 33 14-11-10 下午3:51

这一命题揭示了书法艺术深层的核心问题。‹1›如此阐释，亦在情理之中，因为赵孟頫观览《兰亭》，总结笔法，确实涉及到古今的书法问题，他不可能不顾及当下的书法创作，而唯古为是，归纳古今之法，则有着透过现象看本质的意味。设若我们从元代的书学问题出发，那么赵孟頫这两段话的关键词则在“右军”与“用笔”之间，它们共同阐释“古法”到底何为？

中国书法的流传与演变，因师法不同，体性各异，风格流派亦趋于多元。但在元人的理解，书法流传似有一以贯之的传统所在。《衍极》是元代中后期的书论专著，其观念接续了前期书学的复古思潮，在古意问题上与赵孟頫有着一致的认同。我们可以此为参照，来探讨赵孟頫书论中的言外之意。与赵孟頫反思宋元之际的书法创作一样，《衍极》的作者与注者也非常关心书法创作的古意问题。刘有定指出：“今之书犹古之书也，后之人守锺、王不变，则其庶几矣。惜乎唐之专门，各相牴牾，自为格体，是以开后来之嵬琐。……若夫执笔之妙，书道之玄，则锺、王不能变乎蔡邕，蔡邕不能变乎籀古。今古虽殊，其理则一。故锺、王虽变新奇而不失隶古意，庾、谢、萧、阮守法而法存，欧、虞、褚、薛窃法而法分。降而为黄、米诸公之放荡，犹持法外之意。周、吴辈则慢法矣。下而至于即之之徒，怪诞百出，书坏极矣。”‹2›这段议论以“笔法”的传承谱系，来分割中国书法艺术的发展史，认为书道之玄妙，由蔡邕传至钟、王，至庾、谢、萧、阮辈犹有古意。唐代以下，为古法渐废的时期。一方面是“窃法而法分”，师承所传渐有自家思致，传到最后，学者只得一鳞半爪。米芾曾作诗讥云：“欧怪褚妍不自持，犹能半蹈古人规。公权丑怪恶札祖，从兹古法荡无遗。”‹3›五代之乱更加重了古法无所传授的局面，朱长文所谓：“盖经五季之溃乱，而师法罕传，就有得之，秘不相授，故虽志于书者，既无所宗，则复中止，是以然也。”‹4›另一方面，宋代“趣时贵书”的现象也导致了士人对“古法”的陌生。米芾指出：“本朝太宗，挺生五代文物已尽人间，天纵好古之性，真造八法，草入三昧，行书无对，飞白入神。一时公卿以上之所好，遂悉学钟、王。至李宗谔主文既久，士子始皆学其书，肥褊朴拙，是时不誊录以投其好，用取科第，自此惟趣时贵书矣。宋宣献公绶作参政，倾朝学之，号曰朝体。韩忠献公琦好颜书，士俗皆学颜书。及蔡襄贵，士庶又皆学之。王文公安石作相，士俗亦皆学其体。自此古法不讲。”‹5›同样，苏、米、黄书法中的“尚意”趣味也深受士人追捧与效仿。在元人看来，“尚意”书法持法外之意，是导致创作趋于放荡、险怪的主要原因，苏、米书风甚至是宋末书弊的始作俑者。与刘友定同时的赵伯暐在《续书谱辩妄》中说：“况至宋朝，书法之备，无如蔡君谟，今乃置而不论，独取苏、米二人，何邪？读至篇末，又有浓纤间出之言，此正米氏字

‹1› 黄惇：《从杭州到大都——赵孟頫书法评传》，页112－116。

‹2› （元）郑杓撰、刘有定注：《衍极》，《书学集成（元－明）》页152。

‹3› （宋）米芾：《书史》，《书学集成（汉－宋）》页345。

‹4› （宋）朱长文：《续书断》，《书学集成（汉－宋）》页290。

‹5› （宋）米芾：《书史》，《书学集成（汉－宋）》页348－349。

书籍3期.indb 34 14-11-10 下午3:51

形也。此体流弊至张即之之徒，妖异百出，皆米氏作俑也，岂容厕之颜、柳间哉！”[1]以刘有定与赵伯暐的交情而言，他们对宋代书学之弊的共识是不言而喻的[2]。

在刘有定的书论中，有一句话值得注意，即“夫执笔之妙，书道之玄，则钟、王不能变乎蔡邕，蔡邕不能变乎籀古。今古虽殊，其理则一”。它与赵孟頫反思书学之弊而提出的“用笔千古不易”之法神理相通。何谓“执笔之妙”，为什么说“锺、王不能变乎蔡邕，蔡邕不能变乎籀古”？执笔，是书法创作的基本功，但善于执笔的人却不多，往往是无所师传而各师成心，其异如面。郑杓说：“执笔者，法书之机键也。……寸以内法在掌指，寸以外法兼肘腕。掌指，法之常也；肘腕，法之变也。”刘有定解释说：“夫小字及寸，必须实按其腕，而用在掌指。自寸以往，则势局矣。遂有覆腕、悬腕、运肘、运背之作。至于俯仰步武之间，随宜制变，莫不各有当然之理。故有常法焉，有变法焉。”[3]执笔之妙，就在于熟练驾驭掌指与肘腕在创作中的协调关系，随宜制变，以常法审于变法之权，从而使字画合乎当然之理。这是古人书法“用笔”的前提，亦是蔡邕八分、钟王隶体都会遵循的法则，故有“今古虽殊，其理则一”之说。结合赵孟頫“结字因时相传，用笔千古不易”的说法来看，“执笔之妙”的理论观念正与此相通。受时代人为因素影响的是书体风格的演变，其稳定不易的是书法创作的内在肌理。赵孟頫的“用笔”，在这里涵盖了“执笔之妙”。

除此之外，刘有定还谈到“遣笔用锋”的问题，尤其是他以此分析《兰亭序》的用笔情况，恰恰可以解释赵孟頫针对《定武兰亭》而提出的“用笔千古不易”的法则。他说：“古书籀隶同源而殊流，篆直分侧用二而理一。自其殊者而观之，则古文而籀，籀而隶，若不可以相入。自其一者而观之，则直笔圆，侧笔方，用法有异，而执笔初无异也。其所以异者，不过遣笔用锋之差变耳。……《兰亭》多用篆法，至于‘由’字之类，则间用侧笔。米元章评褚临《兰亭》曰：‘由’字益彰于楷则者是也。故善观兰亭者，知隶草之变矣。其要妙在执笔。善执笔则直侧一以贯之，随手万变，任心所成，天下无全书矣。”[4]在书法创作中，执笔与用笔乃是不可分离的两个步骤，执笔的要妙全在用笔中体现出来，而遣笔用锋的“直”与“侧”，又决定着书体风貌的形成。刘有定指出：“大抵笔直则圆，圆故长，长必瘦；侧笔则匾，匾故方，方必肥。瘦硬易写，肥劲难工。”[5]瘦硬与肥劲，便是两种不同的书法风格，从根源处讲，则在于执笔与用笔之道。在刘氏看来，观览《兰亭序》，要善于体悟其执笔、用笔的妙意所在，能够读懂书中三昧，便可以在创作时“直”“侧”一以贯之，随手万变。以一应万，这不正是“千古不易”之法的一种解释吗？由此我们可以明白，为何赵孟頫一直在强调要玩味古人法帖

‹1› 《衍极》，《书学集成（元－明）》页119。

‹2› （明）郑岳：《陈刘方林传》载：“刘有定，字能静，其先与夙朔同出元豐进士，佖之远孙也。少贫性狂直，不嗜荣进，沉潜志学，与温陵赵伯暐游，而陈旅、郑杓辈，皆其友也。”（《莆阳文献列传》，明万历刻本）

‹3› 《衍极》，《书学集成（元－明）》页146、147。

‹4› 《衍极》，《书学集成（元－明）》页146。

‹5› 《衍极》，《书学集成（元－明）》页146。

书籍3期.indb 35 14-11-10 下午3:51

了，如果能够参悟古人用笔之意，即掌握古人如何驾驭结字、笔画的书写意图，那么才是真正地领悟了书法创作的真谛。

现在来讨论“右军”这个关键词，“右军”即指王羲之。王羲之与“古法”有何关联，赵孟頫说“右军字势，古法一变”是什么意思？

在严格意义上说，“古法”是指古人造字之法，或曰六书之义，其体有古文、篆、籀之别，它的演变是在世人趋时尚用观念下生成的。赵孟頫说：“秦灭典籍，废先王之教，李斯变古篆，程邈创隶书。隶之为言，徒隶之谓也，言贱者所用也。汉承秦弊，舍繁趣简，四百年间六义存者无几。”‹1› 在秦篆、汉隶形成之际，六书之义渐渐湮没无闻。宋人米芾也认同这一点，他说：“书至隶兴，大篆古法大坏矣。篆籀各随字形大小，故知百物之状，活动圆备，各各自足。隶乃始有展促之势，而三代法亡矣。”‹2› 蔡邕的出现，为保留“古法”作出了积极的努力。赵孟頫说：“汉之末年，蔡邕以隶古定五经，洛阳辟邕以为复古，观者车日数百辆。”又郑杓说：“蔡邕鸿都石经，为今古不刊之典。张芝、锺繇，咸得其道。”‹3› 如此看来，由蔡邕至张芝、锺繇有着“古法”传承的一贯之理。然在另一方面，随着魏晋书学的大盛，“隶法”之变也萌生了新的书体，即“今隶”。刘有定说：“曰古隶，程邈、王次仲作。曰今隶，亦曰正书，出于古隶。钟繇、卫瓘习之，颇有异体。锺繇谓之铭石。羲、献复变新奇，故别为今隶书，谓之楷法，而隶楷分矣。……夫以古法为隶，今法为楷可也。”‹4› 在这个过程中，王羲之的功劳不可小觑，宋人黄庭坚指出：“王右军初学卫夫人小楷，不能造微入妙，其后见李斯曹喜篆、蔡邕隶八分，于是楷法妙天下。”‹5› 可以说，魏晋楷法的盛行在取代“古法”方面要甚于汉代的隶书之法，赵孟頫只说是“六义存者无几”，而姜夔则说是“古法之废，实自右军始”‹6›。白石之说，或许是出于古法沦亡的激愤，至少在赵孟頫看来，王羲之书法有着集大成的意义。他指出：“隶法又变，而真行章草之说兴，……至晋而大盛，渡江后，右将军王羲之，总百家之功，极众体之妙，传子献之，超轶特甚。故历代称善书者，必以王氏父子为称首。”‹7› “极众体之妙”，也就意味着王羲之书法在古今之法上所占有的绝对优势，其所谓“右军字势，古法一变”，指的正是魏晋“楷法”的形成及其深远影响。刘有定注释《衍极》的一句话非常贴切地诠释了赵孟頫的意思，他说：“张、颜谓楷法，程、蔡谓隶、八分。夫六书之微，非古文籀篆无宗主，八法之妙，非程隶蔡分莫能发

‹1› 《阁帖跋》，《赵孟頫集》页267。

‹2› （宋）米芾：《海岳明言》，《书学集成（汉－宋）》页366。

‹3› 《阁帖跋》，《赵孟頫集》页267；《衍极》，《书学集成（元－明）》页86。

‹4› 《衍极》，《书学集成（元－明）》页95。

‹5› （宋）黄庭坚：《跋为王圣予作字》，载《山谷题跋》，《中国书画全书》第一册，页689，上海书画出版社，1993年。

‹6› 《衍极》，《书学集成（元－明）》页88。

‹7› 《阁帖跋》，《赵孟頫集》页267。

书籍3期.indb 36 14-11-10 下午3:51

明。自古法变而趋今，学者往往文灭其质矣。”‹1›

诚然，取法“右军”书，不仅仅是要学习千古不易之法，还涉及到文人趣味的问题。推重王羲之，意味着在审美观念上要认同魏晋风韵的魅力。赵孟頫尚“法”，但又不失气韵，其所谓“存乎其人”与“古法终不可失”已有所流露。今人陈振濂则将其放在南宋“尚雅”一脉的书学系统中，认为赵孟頫也是一位在魏晋书法中寻找“法”的书论家，他将书法中魏晋风韵的消弱看成是对“法”的理解的偏差，而不是“意态”在主体中的失落‹2›。在法度的基础上复古魏晋风韵，体现了赵孟頫关注当下书法创作，积极吸取借鉴前朝书学资源的复古主义倾向，并未陷入古人窠臼。同时代的陆友仁指出：“唐人临模古迹，得其形似，而失其气韵。米元章得其气韵，而失其形似。气韵、形似具备者，唯吴兴赵子昂得之。”‹3›这种评价正符合赵孟頫书学观念的雅正倾向。至元二十五年，卢熊在题跋赵孟頫的书法时，无不感慨“尚雅”的书学趣味正在全国蔓延。他说：“书法自唐颜柳以来，多尚筋骨而乏于风韵，然务筋骨者则失于狂燥，喜风韵者则过于软媚，求其兼善而适中者，亦难矣。至宋李建中、蔡君谟辈，追踪六朝，见称于时，论者犹谓未能尽善。本朝赵魏公，识趣高远，跨越古人，根柢锺王，而出入晋唐，不为近代习尚所窘束，海内书法为之一变。后进咸宗师之，或缄之箧笥，或传之金石，不能悉数也。”‹4›赵孟頫的书法在元代、明初倍受追捧，乃至成为官本刻经史、私家刻诗文集都采用的字体‹5›，亦能说明卢熊之论却有可信的地方。

但是习尚晋书，也会蹈袭其固有的不足，从而产生不同的审美趣味。刘有定说：“盖古书法晋唐以降，日趋姿媚，至徐、沈辈几于扫地矣。而鲁公蔚然雄厚，独雅有先秦科斗籀隶之遗意焉。”‹6›这里虽然称赞的是颜真卿的书法成就，却也表明了两种不同的风格倾向，即姿媚与雄厚的差异。吴澄就曾比较过赵孟頫与颜真卿的书法风貌，并指出他们同出于二王，但却各自达到了极高的境界。他说：“颜鲁公《麻姑坛碑》，在吾乡旧碑，为雷所破，重刻至再，字体浸失其真。今观赵子昂所书，妙笔也。颜字、赵字，并出于王，或劲正如端笏重臣，或俊媚如时妆美女，二者各臻其极。然

‹1› 《衍极》，《书学集成(元－明)》页102。

‹2› 陈振濂：《书法学》页526－528，江苏教育出版社，1992年。

‹3› (元)陆友仁：《研北杂志》卷上，文渊阁四库全书本。

‹4› 卢熊题跋见《赵魏公二帖》，(清)卞永誉《式古堂书画考：书》卷一六，《中国书画全书》第六册，页393。

‹5› 清人徐康记载：“元代不但士大夫竞学赵书，如鲜于困学、康里子山，即方外如伯雨辈，亦刻意力追，且各存自己面目。其时如官本刻经史，私家刊诗文集，亦皆摹吴兴体。至明初吴中四杰，高、杨、张、徐，尚沿其法，即刻板所见，如《茅山志》、《周府袖珍方》，皆狭行细字，宛然元刻字，形仍作赵体。沿至匏庵家藏集《东里文集》，仍不失元人遗意。”又元人王礼宾题跋赵书：“吴兴松雪公，名高当代，而书法之妙，盖牢笼古今，出入羲献也。”丘宗题跋：“松雪先生翰墨之妙，名贯一代，其下笔之势，出规入矩，洒落超逸，非锺王不足与议也。至其晚年笔力，犹为妙绝，金石所刻，后学之士多所师法。参见(清)徐康：《前尘梦影录》卷下，《美术丛书》页112，江苏古籍出版社，1986年；王礼宾等人题跋见《赵魏公二帖》，(清])永誉《式古堂书画考：书》卷一六，《中国书画全书》第六册，页393。

‹6› 《衍极》，《书学集成(元－明)》页88。

书籍3期.indb 37 14-11-10 下午3:51

颜学王，而字与王异，赵书颜记，而字与颜异，非深造阃域，不能知也。”‹1›颜书劲正，赵书俊媚，各有千秋，不分上下。但到了明代，随着士人审美趣味的变化，赵书的俊媚被认为是缺乏格力的表征，进而有人将其与赵孟頫的人品相互关联。首先是方孝孺指出：“文敏妙在真行，奕奕得晋人气度，所乏者格力不展。”又王世贞评赵书有俗笔，学李北海而稍厚而软。莫云卿则说：“胜国诸名流，众口皆推吴兴，世传《七观》、《度人》、《道德》、《阴符》诸经，其最得晋法者也。使置古帖间，正似阛阓俗子，衣冠而列儒雅缙绅中，语言面目，立见乖忤，盖矩矱有余，而骨气未备。”而项穆之评重在人品气节之不足论，所谓“温润闲雅，似接右军正脉之传，妍媚纤柔，殊乏大节不夺之气，所以天水之裔，甘心仇敌之禄也”‹2›。但也有人持有异论，如徐渭便说：“世好赵书，女取其媚也，责以古服劲装可乎？盖帝胄王孙，裘马轻纤，足称其人矣。他书率然，而道德经为尤媚，然可以为稿涩顽粗，如世所称枯柴蒸饼者之药。”焦竑亦认为赵书的不可及就在于“韵”胜，无一点俗气，是胸次使然，至于缺少骨力是那些学赵书而未得其精神的书家体貌‹3›。到了清代钱泳眼中，“姿媚”不再与人品高低相关联，彻底成为一种美学风格，他指出：“一人之身，情致蕴于内，姿媚见乎外，不可无也。作书亦然。古人之书，原无所谓姿媚者，自右军一开风气，遂至姿媚横生，为后世行、草祖法。今人有谓姿媚为大病者，非也。”“褚中令书，昔人比之美女婵娟，不胜罗绮，而其忠言谠论，直为有唐一代名臣，岂在区区笔墨间以定其人品乎？”‹4›如果能够打破人品与书品的评价标准，赵孟頫或许受到后人的非议会少一些，但无论如何，只要承认审美趣味的差异性，后人对古人的苛求就会永远存在。

实际上，以人品评价书品、画品，也是赵孟頫持论的一种艺术趣味，他评价王维、高克恭的绘画不离人品胸次，评价王羲之更是如此。赵孟頫的“人品”在元代很少遭到人们的质疑，黄溍说：“宋诸王孙，前有子固，后有子昂，人品皆为当世第一。翰墨之妙，直写其胸中之趣耳。”‹5›陶宗仪诗云：“魏公人品世莫俦，平生快意居庸游。”‹6›可以说，元代的“人品观”更多得指向一种学问修养与天资禀

‹1› （元）吴澄：《跋赵子昂书麻姑坛碑》，《吴文正集》卷六二，文渊阁四库全书本。

‹2› 马宗霍辑：《书林藻鉴》页152－154页，文物出版社，2003年。

‹3› 马宗霍辑：《书林藻鉴》，页153。

‹4› （清）钱泳：《履园丛话》卷一一上《书学》，《清代笔记小说大观》第四册，页3464，上海古籍出版社，2007年。

‹5› （元）黄溍：《题群芳图》，王颋点校《黄溍全集》页205，天津古籍出版社，2008年。

‹6› （元）陶宗仪：《题赵魏公秋林晓行图》，《南村诗集》卷一，文渊阁四库全书本。

书籍3期.indb 38 14-11-10 下午3:51

赋，而气节与操守因素对于当时人而言，处于搁置不论的状态[1]。

赵孟頫最后十年在仁宗朝的崇高地位，以及书画艺术在海内外的重要影响，其文坛地位是没有人可以动摇的。后学虞集、柯九思、朱德润、柳贯、黄溍、杨载、张雨等人，都受到过赵孟頫的提携与鼓励，这些身处台阁的重要士人在中后期的创作中大力传播了赵孟頫的文艺观念，使其成为享誉整个元代的艺术大家。也难怪杨载会在行状中指出："公之才名颇为书画所掩，人知其书画而不知其文章，知其文章而不知其经济之学也。"[2]的确，赵孟頫在文化艺术上所做出的努力要远远超过他的政治作为，无论是"作画贵有古意"的提出，还是倡导"用笔千古不易"之法，赵孟頫留下的文艺理论遗产至今仍是人们热衷讨论的话题，更何况它们对当时文艺观念产生的影响。就宋元之际的历史文化语境而言，赵孟頫对书画创作的反思以及复古主张的提出，若没有北上大都的机缘，恐怕很难产生深远的影响力。尤其是至元大德之际，他借着职务之便，在全国购买字画，结交同好，并时常举行书画活动，探讨艺术问题。作为文人余事的书画艺术，逐渐占据了赵孟頫人生志向的主要部分。至大四年以后，赵孟頫在元仁宗的礼遇下，一路高升，官登一品，名满天下。这样的政治地位无不彰显着他在海内外早已形成的显赫声名，而其书画艺术及其复古主张也因此倍受世人推重。

[作者单位：陈博涵，北京师范大学文学院；
鲍楠，故宫博物院宫廷部]

（责任编辑：张　露）

‹1› 虞集评价王维与赵孟頫有两种不同态度，对于前者以气节观之，后者则以天资、学力论之。其《题王维惘川图后》说："君子隐居以求其志，行义以达其道，随所寓而自得焉，必欲山水花木之胜，则其志荒矣。是故文艺绝人，高韵天放，而无卓然节操者，志荒之罪也。"《跋赵吴兴临智永千文》说："书法甚难，有得于天资，有得于学力，天资高而学力到，未有不精奥而神化者也。赵松雪书，笔既流利，学亦渊深。观其书，得心应手，会意成文，楷法深得《洛神赋》而揽其标，行书诣《圣教序》而入其室，至于草书，饱《十七帖》而变其形，可谓书之兼学力天资，精奥神化，而不可及矣。"（《题王维惘川图后》、《跋赵吴兴临智永千文》，王颋点校《虞集全集》页419、464，天津古籍出版社，2007年）

‹2› （元）杨载：《大元故翰林学士承旨荣禄大夫知制诰兼修国史赵公行状》，《赵孟頫集》页524。

书籍3期.indb 39　14-11-10 下午3:51