从安岐说董其昌论赵孟頫

范景中

内容提要　安岐的《墨缘汇观》分“法书”、“名画”两部分，但其结构安排并不对等。“名画卷”可视为一部深受董其昌“南北宗”论影响的“南宗”谱系画史，但由于董其昌没有勾勒书法史的脉络，因此“法书卷”便成为一种非“董其昌式”的结构。因此就让赵孟頫的定位在《墨缘汇观》的非对称结构中显得非常特殊。董氏既钦佩赵孟頫，又视其为敌手，待晚年自省，方知吴兴之妙。本文从安岐的视角切入，探究董其昌在书画两方面对自己和赵孟頫的比较与评判。

关键词　《墨缘汇观》　安岐　董其昌　赵孟頫

一

批阅安岐《墨缘汇观》的“名画卷”，可将其当作一部“南宗”谱系的画史来读，可以看出董其昌“南北宗”论的强烈影响。然而，《墨缘汇观》还有“法书卷”，由于董其昌没有勾勒出书法史的发展脉络，就很难说该书的这一部分也是“董其昌式”。这样，《墨缘汇观》的书画两卷便存在一个不对等的结构。若把赵孟頫放在这个不对等的结构中，去看《墨缘汇观》的作者如何处理与评价，一定饶有意味。

“名画卷”中，赵孟頫有三幅入录，第一幅是《双松平远图》卷，现藏美国纽约大都会博物馆。安岐评曰[1]：

> 水墨山水，法河阳，用笔清劲，布景简略，作长松二株，怪石荆棘，坡陀沙碛，各得其妙。隔岸遥山平野，中流垂钓一舟，有淡远之趣。

安岐起笔就指出，此幅的风格来源为“法河阳”，既扼要又准确，而大都会所藏郭熙（约1000—1090）《树色平远图》卷亦提供了最佳的对照。就构图而言，赵孟頫的作品很像郭熙的镜像，只是前者弱化了绘画的具象写实功能，突出了笔力的重要和精妙，把郭熙的山水画风变成了一幅蕴含书法风格的作品。《容台别集》中的一段卓论似乎正为此发：“士人作画，当以草隶奇字之法为之。树如屈铁，山如画沙，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。若能解脱绳束，便是透网鳞也。”[2]此画强调用笔，开元人新面目，有助元四家摆脱前人的旧法。

‹1›　（清）安岐：《墨缘汇观》页195—196，岭南美术出版社，1994年。

‹2›　（明）董其昌：《董其昌全集》，《容台别集》第2册，页596，上海书画出版社，2013年。

从董其昌的观点看，这显然是一幅标准的“南宗”画，而在他的南宗谱系中，正有郭熙的大名。《画禅室随笔》有一则写道[1]：

> 元季诸君子画惟两派，一为董源，一为李成。成画有郭河阳为之佐，亦犹源画有僧巨然副之也。然黄、倪、吴、王四大家，皆以董、巨起家成名，至今亦行海内。至如学李郭者，朱泽民、唐子华、姚彦卿辈，俱为前人蹊径所压，不能自立堂户。此如南宗子孙，临济独盛。

郭河阳一派是“南宗”，但不是主脉。董其昌看待赵孟頫大概也有这种意味，有时还显得有点矛盾，他一方面说：“倪云林亦出自郭熙、李成，稍加柔隽耳。如赵文敏则极得此意，盖萃古人之美于树木，不在石上着力，而石自秀润矣。”[2]同时又说：“元时画道最盛，惟董巨独行，此外皆言郭熙。其有名者，曹云西、唐子华、姚彦卿、朱泽民辈，出其十不能当黄、倪一。盖风尚使然，亦由赵文敏提醒，品格眼目皆正耳。”但又批评赵孟頫像仇英一样：“仇英知命，赵吴兴止六十余。仇与赵品格不同，皆习者之流，非以画为寄以画为乐者也。”[3]

实际上，董其昌总是找机会贬抑赵孟頫。如在一段评论中，他先是从众之言，称“赵集贤画为元人冠冕”，接着笔锋一转，称自己“独推重高彦敬，如后生事名家”。而在另一段话中，董氏干脆把赵孟頫拉下冠冕的地位，代之以他人：“元季四大家以黄公望为冠，而王蒙、倪瓒、吴仲圭与之对垒。此数公评画，竟以高彦敬配赵文敏，恐非偶也。”[4]

在董其昌的言论中，时明时暗地推崇高克恭，或许跟其曾祖母是高克恭的玄孙有关[5]，而他贬抑赵孟頫则出自个人的雄心，其对画坛的影响在艺术史上只有几个人堪与匹敌，而在明末清初则是笼罩性的。安岐就是在他的观念影响下成长起来的一位收藏家，几乎全盘接受了董其昌的理论和观念，并按照南北宗的理论编排藏品著录，但只有一处例外，即安岐对待赵孟頫的态度和评价。

《墨缘汇观》著录的其余两幅赵孟頫作品可能很难进入董其昌的具眼，第二幅《释迦牟尼佛像》，安岐评曰：“设色古艳，全法唐人，得其三昧。”此图不知是否传世。按安岐的描述，释迦牟尼“慈容广照，露顶赤足，耳坠大环，身着红衣，一肩袒裼，手执如意宝箑，坐于磐石之上”[6]，令人想起大德八年(1304)赵孟頫画的《红衣西域僧图》(即《红衣罗汉图》，辽宁省博物馆藏)。安岐的评论正与赵孟頫的跋语相契，

‹1› (明)董其昌：《画禅室随笔》页161，江苏教育出版社，2005年。

‹2› 前揭《画禅室随笔》，页115。

‹3› 前揭《画禅室随笔》，页70。

‹4› 前揭《画禅室随笔》，页138。

‹5› “高彦敬尚书画云山，与赵文敏抗行。余曾王母高夫人即尚书玄孙也。余是以骨带烟霞。亦高家一派。此图仿之，因识。庚申秋为亳夫老亲家画于海上世春堂。”(清)缪曰藻：《寓意录》卷四，《仿高房山山水》，道光年间刻本。“元时以房山、鸥波并称，赵文敏于高尚书数有题咏。倪元镇亦以黄子久不及房山，为其脱尽画师习气，所谓逸品也。”(明)汪砢玉：《珊瑚网》卷四三，“唐宋元宝绘”，商务印书馆，1912年。

‹6› 前揭《墨缘汇观》，页196。

赵跋云：“此卷余十七年前所作，粗有古意，未知观者以为如何也。”跋中所谓的古意，是赵孟頫为之奋斗的艺术理想，也是安岐编撰《墨缘汇观》所遵奉的一个重要观念。简言之，安岐既恪守董其昌的“南北宗”论，又在此基础上注入了古意的思想。

关于赵孟頫的这类人物画，董其昌很少评述，跋此卷也只说“曾画历代祖师像，藏于吾郡北禅寺，然皆梵汉相杂，都不设色，不若此图之尤佳”。因此，不知按照董氏的风格史，赵画应归入何宗。

《墨缘汇观》著录的赵孟頫第三幅《竹林七贤图》卷（不知是否传世），亦难揣测在董其昌眼里是何感觉。而在安岐看来，乃是“高古奇逸，世所罕睹，为翁着意之作”。安岐宝爱此卷，还以美术史的笔调作了分析[1]：

> 凡余所见古人作画设色而兼水墨者，如张萱《唐后行程图》，大着色，竹树以墨为之；阎立本《职贡图》，徐熙《雏鸽药苗图》，俱大设色，其地坡野草，皆用淡墨为之。观此三图，故知文敏作画之由来。

关于此画风格，或许尚可藉由赵孟頫《自写小像》（故宫博物院藏）和《幼舆丘壑图》卷（美国普林斯顿大学艺术博物馆藏）想象一二。

相对而言，安岐的赵孟頫画卷收藏较弱。重要的作品，例如《鹊华秋色图》卷（台北故宫博物院）和《水村图》卷（故宫博物院藏），董其昌都曾收入囊中并有高度的评价。明代中期，江南画家的一个共同取向，用杜琼的诗说就是：“诸公尽衍辋川脉，余子纷纷不足推”，而其中的枢纽就是赵孟頫。正是通过赵孟頫，他们脑海中跃出了王维的画面。而且“赵文敏画人物、山水、鞍马、禽鸟、兰竹，超妙入神，开辟来一人而已。后世之题其画者不能嘿嘿焉”[2]。董其昌密友陈继儒的南北派画家表中列人不多，赵孟頫豁然在位[3]：

> 写画分南北派。南派以王右丞为宗，如董源、巨然、范宽、大小米，以至松雪、元镇、叔明，皆南派，所谓士大夫画也。北派以大李将军为宗，如郭熙、李唐、阎次平，以至马远、夏圭，皆北派，所谓画苑画也。大约出入营丘。文则南，硬则北。不在形似，以笔墨求之。

所以，董其昌的“南宗”谱系虽未列入，但也不会排除赵孟頫这样一位巨擘。而董其昌的雄心壮志也正是要与其比试高低。起初，董的战略是超越吴门，他说[4]：

> 画平远师赵大年，重山叠嶂师江贯道，皴法用董源麻皮皴及《潇湘图》点子皴，树用北苑、子昂二家法，石用大李将军《秋江待渡图》及郭忠恕《雪景》，李成画法有小幅水墨及着色青绿，俱宜宗之，集其大成，自出机轴。再四五年，文沈二君，不能独步吾吴矣。

‹1› 前揭《墨缘汇观》，页197。

‹2› （清）顾复：《平生壮观》页312，上海古籍出版社，2011年。

‹3› （明）陈继儒：《白石樵真稿》卷二一，《四库禁毁书丛刊》集部第66册，页357，北京出版社，1997年。

‹4› 前揭《容台别集》，页596。

这一方案具体周到，亦无“南北宗”分野的偏见。他赞扬的山水结构，“只三四大分合，所以成章”，而他所谓的子昂树法也一定源于《双松平远图》中所见笔墨。这大概便是董其昌的早期方案，后来则更强调董巨和元四家。而这个集大成的方案又给后来的王石谷灌注了灵感，令人想起了他的抱负：“以元人笔墨，运宋人丘壑，而泽以唐人气韵，乃为大成。”

从某种意义上说，这也是董其昌的理想。有时我们甚至会猜测，安岐的董其昌观念是否就是王石谷灌输的。不过，从另一方面看，正像马尔罗（Malraux）所说：“每个年轻人的心上都有一块墓地，上边铭刻着一千位已故艺术家的姓名。但其中有正式户口的仅仅是少数强有力而且往往水火不相容的灵魂。”安岐也深知董其昌心中有个与他不相容的灵魂，那不是吴门的文沈，而是吴兴的赵孟頫。若把董其昌旧藏，而安岐无缘收入箧中的两幅手卷置于此处，就更值得寻味，此两卷便是《鹊华秋色图》和《水村图》。前者在元代即有兼羲之《兰亭》、摩诘《辋川》二公之绝的美誉，董其昌见之叹赏咄咄，即收之戏鸿堂；后者的董氏跋文更有“此卷为子昂得意笔，在《鹊华图》之上，以其萧散荒率，脱尽董巨窠臼，直接右丞，故为难耳”。正是由此二幅，董其昌窥见了他心目中南宗初祖王维的面貌，也激发了他书画皆以平淡为宗的灵感。

二

《墨缘汇观》“法书卷”下著录的赵孟頫作品远远超过“名画卷”，不算信札也有十件。安岐对其中几件给出了高度评价，例如：

> 《正书姑苏玄妙观重修三清殿记》卷（此卷或藏私人之手）：“笔法雄伟，观之令人骇然，文敏碑书中第一杰作也。”
>
> 《楷书阴符经》卷（下落不明）：“笔法妍媚，视久愈无穷尽，书法之妙如此。”
>
> 《小楷书清净经》卷（美国华盛顿弗利尔美术馆藏）：“沉着端严，体势裕如，可称极品。”
>
> 《草书千字文》卷（故宫博物院藏）：“此书体势圆熟，转折峻峭而兼章草，虽宗智永，与往昔所见迥别，乃公之变笔也。评者谓文敏天资既高，学力渊深，未有不神而化者，此卷良是。”

此外，安岐收藏前人书法，极其重视信札，这虽是晋宋的传统，但更可能是得自顾维岳的指点。因此，安岐最有意思的评语写在赵孟頫《与中峰十一帖附管夫人与中峰一帖》册（故宫博物院藏）之后，他先是记录董其昌为此册写的两通跋语，接着写道[1]：

> 今观董文敏二跋，董公为之心降矣。此册经项氏收藏，以及有“黄琳美之”诸印。余见赵书多矣，当以此册与《独孤定武兰亭十三跋》（日本东京国立博物馆藏）为赵书中无上奇品。至

‹1› 前揭《墨缘汇观》，页117—118。

于真、楷、行、草、章草、篆书，所见不下数十本，其最心赏者已录于前，而未及录者，楷书如七卷《莲花经》，正书如《灵隐大川济禅师塔铭》（上海博物馆藏），行书如《中峰勉学赋》、《与张清夫书洛神赋》，皆上等之迹。可谓直接二王宗派者，心领神会，至今言及，尤在目前。其如《游天冠山诗》、《白云净土词》，亦是海内名卷，但不出北海轨范，结体丰厚，秀逸不足，况二卷皆行书，多伤于工，故未登记。

以上所述作品名，皆曾为安岐收藏，只是编写《墨缘汇观》时，有些已经出手，故有“至今言及，尤在目前”之语。安岐藏弃赵氏书法之富，由此可见一斑。他历数家珍之后，笔锋一转，写出关键之语[1]：

余尝谓赵、董二公书，天资学力，可称兼美者。然赵书多熟，遂掩天资；董书远熟，似亏学力。若使赵书变生，董书存熟。后世入羲献之室者，非二公而谁？

这段评语是《墨缘汇观》中最特殊的文字。安岐当然不是一时率兴，而是他精研作品，尤其是精研《容台别集》后的有感而发。

董其昌的绘画观虽有集大成的言论，但在书法上并非如此。原因很简单，二王的正统观念早已确立，他也是受此正统观念滋养而成，因此不敢破坏，也从未想要破坏。董其昌对这一传统的理解和阐释也是以魏晋风韵为指归的，在他看来，“晋人书取韵，唐人书取法，宋人书取意”。唐宋二朝都离开了晋人之韵，赵孟頫要矫宋人之弊，却为法所轨，虽已意亦不用[2]。他批评赵孟頫太守前人之法，临《兰亭》达到能够背临的程度，也不敢越一步雷池，与他的临摹绝不相同[3]：

子昂背临《兰亭帖》，与石本无不肖似，计所见亦及数十本矣。余所书《禊帖》，生平不能十本有奇，又字形大小及行间布置皆有出入，何况宋人聚讼于出锋贼毫之间耶。要以论书者，政须具九方皋眼，不在定法也。

董氏将自己临《兰亭》的取向与赵孟頫对比，说自己“字形大小及行间布置”皆有改变，正是他“不作正局”与追求“书势”的具体实践。有一次他和邢子愿讨论书法，邢对其说：“右军之后，即以赵文敏为法嫡，唐宋人皆旁出耳。”董氏反驳道：“文敏之书，病在无势；所学右军，犹在形骸之外。右军雄秀之气，文敏无得焉，何能接武山阴也！”[4]而且，董氏自信地认为：“自元人后，无能知赵吴兴受病处者。自余始发其膏肓，在守法不变耳。赵吴兴《过秦论》，张伯雨以为学《内景经》，实学《乐毅论》也。匀圆如算子，右军所诃，徐浩、李邕不能免。”[5]

在董其昌看来，“无势”就会导致匀圆如算子，守法就必然作正局，而古人则不然：“古人作书，必

‹1› 前揭《墨缘汇观》，页118。

‹2› 前揭《容台别集》，页535。

‹3› 前揭《容台别集》，页581。

‹4› 前揭《容台别集》，页537。

‹5› 前揭《容台别集》，页582。

不作正局，盖以奇为正。此赵吴兴所以不入晋唐室也。《兰亭》非不正，其纵宕用笔处，无迹可寻，若形模相似，转去转远。柳公权云'笔正'，须善学柳下惠者参之。"‹1›此所谓善学柳下惠者，莫如鲁男子，学其神髓而不亦步亦趋。董氏还以米芾为例，作更具体、更透彻的说明："米元章书沉着痛快，直夺晋人之神。少壮未能立家，一一规模古帖，及钱穆父诃其刻画太甚，当以势为主，乃大悟，脱尽本家笔，自出机轴，如禅家悟后，拆肉还母，拆骨还父，呵佛骂祖，面目非故。虽苏黄相见，不无气慑。晚年自言无一点右军俗气，良有以也。"‹2›在此基础上，董其昌以米芾为正例，以赵孟頫为反例，明确主张："古人书皆以奇宕为主，绝无平正等习态。自元人遂失此法。余欲集《阁帖》中最可见者作一书谱，所谓'字如算子，便不是书'，摇笔便当念此，自然超乘而上。"‹3›

由此可以确定，董氏追求奇宕，追求无正局，似奇反正。从他大量的书论中披检，其最推崇的书法风格乃是颜真卿的行书和杨凝式的草书，这与黄山谷的眼光近似。山谷在洛阳遍观僧院壁间墨迹，尝说："有晋以来，难得脱然都无风尘气似二王者，惟颜鲁公、杨少师仿佛大令尔；鲁公书今人随俗多尊尚之，少师书口称善而腹非也。欲深晓杨氏书，当如九方皋相马，遗其玄黄牝牡乃得之。"董其昌也说："书家以险绝为奇，此窍惟鲁公、杨少师得之，赵吴兴弗解也。今人眼目为吴兴所遮障。"‹4›又说："孙过庭云，既得平正，须追险绝。书家以险绝为功，惟颜行与景度草得之。景度好题寺壁，不甚书缣素，即《宣和》所收，亦复寥寥。苏米皆学其书，故推重如此。"‹5›

以此观之，董其昌的书论大概有这样一个发展历程：先求书势，也就是追求险绝，不作平正；然后更上一层，提出"熟外生"；最后则以平淡为至极。这很可能得益于杨凝式，而作为杨的反衬则是赵孟頫。董继而又说："《官帖》十卷，犹如一大藏教，是如来禅，非祖师禅。我家杨少师帖乃祖意也。宋时四家，于此发光。"‹6›转年(1614)，再以禅理说明："盖书家妙在能合，神在能离。所欲离者，非欧、虞、褚、薛诸名家伎俩，在欲脱去右军老子习气，所以难耳。那吒拆骨还父，拆肉还母，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。赵吴兴未梦见在。"‹7›

董氏的离合理论近年颇为学界所重，我们不必追求楞严八法的深义，不妨把它理解得简单点，合即董氏五十岁时所谓的"熟"，而离则是"生"。在这种理论框架下，不但董其昌早年对米芾的推崇逐渐不提，就连颜真卿也受到了冷落，所以他说："右军以后，杨景度深得神理，唐人以密伤韵，以媚伤骨，

‹1› 前揭《容台别集》，页537。

‹2› 前揭《容台别集》，页559。

‹3› 前揭《容台别集》，页576。

‹4› 前揭《容台别集》，页565。

‹5› 前揭《容台别集》，页587。

‹6› (明)董其昌：《论书》册，《妙合神离——董其昌书画特展》页120，台北故宫博物院，2016年。

‹7› 前揭《画禅室随笔》，页54。

去晋法远矣。苏、米皆宗颜行，故并及之。”[1]

此时，董氏已经六十五岁，进入他书法的高峰期。在《容台别集》卷三中，紧随上述二则的便是对赵孟頫的批评，他说：“余意仿杨少师书，书山阳此论，虽不尽似，略得其破方为圆、削繁为简之意。盖与赵集贤书如甘草、甘遂之相反，亦教外之别传也。”[2]山阳此论殆指嵇康的《养生论》，破方为圆乃不作正局，削繁为简则是简淡。甘草与甘遂，前者味甜，后者味苦。董氏与赵孟頫取法正相反也。董氏从得势到简淡的书论主张，也可看作从学米[3]到学杨的转变，他早年是“三十年前参米书在无一实笔，自谓得诀。不能常习，今犹故吾，可愧也”。一旦阅历增进，就超迈一层：“米云‘以势为主’，余病其欠淡，淡乃天骨带来，非学可及，内典所谓无师智，画家谓之气韵也。”[4]

就董其昌而言，“淡”字的得来，有对杨凝式的领会，有对绘画的参悟[5]，显然更有习禅的修为，故又有这样的论断[6]：

> 书须参“离合”二字。杨凝式非不能为欧、虞诸家之体，正为离以取势耳。米海岳一生夸诩，独取王半山之枯淡，似不能进此一步。所谓灵花满眼，终难脱去净尽。赵子昂则通身入此玄中，觉有朝市气味。《内景经》曰：“淡然无味天人粮。”此言可想。

董氏五十七岁时有学书自述，上文此论可能更晚一些。有意思的是，董其昌本人的书法在当时的鉴赏之眼中，主要不是似奇反正，也不是古淡，而正像朱彝尊所言：“书至右军，而韩吏部目以俗字。信夫姿媚之不可尚已。近董华亭墨迹遍海内，多以姿媚见长，似此中藏骨肋，而外极自然，尤未易为。”[7]这是朱氏八十高龄时写的跋语，说出董氏给人的普遍印象是姿媚。

1623年，董其昌过虞山，访稼轩先生于耕石斋，题其1616年所书《论画》册云：“重观此册，展阅再四，觉秀媚之意，溢于毫端，知与古人相去甚远耳。”[8]可知他也感慨六十岁左右时还未能归于平淡。到他自信地说：“余此书直得晋人之髓，非敢自誉，书道本如是，历代皆迷耳。”[9]已是七十五岁的事了。由此再看朱彝尊的评语，他说董氏所书又存筋骨又显自然，由是将其定为董氏晚年手笔，或亦不远矣。

‹1› （清）裴景福：《明董香光临古十二种册》，《壮陶阁书画录》卷一二，页403，学苑出版社，2006年。

‹2› 前揭《容台别集》，页588。

‹3› 董氏说自己：“余尝临米襄阳书，于蔡忠惠、黄山谷、赵文敏非所好也。……元人作《书经》，以苏文忠、赵文敏为得二王法，不及米漫仕。其持论如此，必有知其解者。”前揭《容台别集》，页569。

‹4› 前揭《容台别集》，页569。

‹5› “诗文书画，少而工，老而淡，淡胜工，不工亦何能淡。”前揭《容台别集》，页620。

‹6› 前揭《容台别集》，页842。

‹7› 《石渠宝笈·续编》卷七，页2322，江西美术出版社，2017年。

‹8› 据（明）董其昌：《论画》册，前揭《妙合神离——董其昌书画特展》，页132。

‹9› 据1630年自题所书《女史箴》。

然而，这样笼统地看待董其昌也许有偏颇，因为董其昌最得意的作品当时人很难见到，原因很简单，撇开大量的赝品不谈，董氏最看重自己的小楷书，可又懒散不作。大凡关心其书论的人，都不会忘记他的这段话[1]：

> 吾书无所不临仿，最得意在小楷书，而懒于拈笔，但以行草行世，亦多非作意书，第率尔应酬耳。若使当其合处，便不能追踪晋魏，断不在唐人后乘也。

而他与赵孟頫的"较量"自然也不会落下小楷书[2]：

> 昨见项晦伯家有赵文敏书《汲黯传》小楷，特为遒媚，与本家笔不类。元人跋以为文敏见唐人书此传石刻，因仿之，乃轶唐而晋矣。《汲传》颇繁，呵冻难竟，故书《伯夷传》，不知视文敏若何也。

董其昌最重小楷，亦必于晋宋间寻求极致，在反复比较中，他排王献之《十三行》为第一："惟子敬《洛神十三行》，隽逸骀宕，秀色可餐，贾似道所藏，至赵文敏得之陈灏集贤者，为正书第一。"[3]董其昌此言写于"天启五年，岁在乙丑暮春之朔，书于天津舟次"。三年之后，他再次提起《十三行》，并于临写后跋云[4]：

> 子敬《十三行洛神赋》初时为两，自贾秋壑始得合为一。元陈灏集贤得之，以寄赵文敏公。后来摹刻各异，惟晋陵唐荆川家藏宋拓本最不失真。孙宗伯又刻于家，几所谓下真一等者。余今年定小楷之宗，以此为法书第一。每每落笔，辄用其意。

跋文中，董氏又述及馆师韩世能(1528—1598)所藏《洛神赋》，平生鉴赏以为第一。写完这些，意犹未尽，又强调说："二王小楷，余颇疑传世诸帖多经唐宋摹临，未有确论。若子敬《十三行》似迥出诸迹，无可致疑，学者当以为极则。"[5] 因此，董其昌临写《十三行》有树立标杆之意，那时董氏已年过古稀，他自信地说："李伯时画，每每附以楷书，皆精绝，虽米元章无以过也，然晋人风韵去之远甚。余补《十三行》别有意致，以待鉴赏家评之。戊辰二月廿五日，思翁，时年七十四。"[6]

董氏初学书，以颜鲁公《多宝塔》为阶梯，更二十年，发现米元章，懂得"书势"。五十岁时，又从杨凝式悟得险绝，继又简淡。七十又立《十三行》为晋人小楷书极则。甚至说自己"余亦不甚临《乐毅论》，每以大令《十三行洛神赋》入为宗极耳"[7]。董氏从十七岁学书以来，所历路程大略如是。

‹1› 前揭《容台别集》，页538。

‹2› 前揭《容台别集》，页565。

‹3› 前揭《寓意录》，卷二。

‹4› 前揭《石渠宝笈·续编》卷七，页2882。

‹5› 前揭《石渠宝笈·续编》卷七，页2883。

‹6› 前揭《石渠宝笈·续编》卷七，页2833。

‹7› 前揭《容台别集》，页554。

回顾董其昌与《十三行》的因缘，大约在他翰林院学习期间，馆师韩世能常把古人书画携至公署，教习督课之余，同门人披玩。正是此间，董其昌借得晋代杨羲(330—386)的《黄素黄庭内景经》，还借《洛神十三行》。此后，他一直寻求《十三行》的佳本，竟二十年未遇，一旦得到宋拓满意者，宝若照乘之珠的心情即跃然纸上[1]：

> 余得右军小楷四种，宋拓最后，求《十三行洛神赋》，廿年未有绝佳者，仅以宝晋斋宋拓本附之。然字已漫，不足称完璧。兹从楚刘金吾购此本，与晋陵唐少卿家藏无异，乃以所刻米、褚小楷帖二种前后护之。古人张画于壁，必以品在下中者先挂壁上，亦此意也。戊午（1618）三月二日，娄汀道中识，玄宰。

此系1618年事，十三年后的崇祯四年，董氏七十七岁，他的行箧还不忘《十三行》，其在临颜真卿《争座位帖》后跋云："辛未十月，将应掌詹之召，检诸古帖，只留《争座位》与大令《十三行洛神赋》纳行箧中。"[2]

董其昌的时代，《十三行》以晋陵唐荆川得宋拓本为海内第一。清人则多重康熙年间进入内府之葛岭所出《玉版十三行》〔图一〕。然而，王澍(1668—1743)所记二本，亦称第一妙迹，其一为："余所得宝应乔征君全本，真、行、草、章兼备，精古殊绝。与世所流传《十三行》本不类，疑是右军书，或即大令所书所本，皆未可定。要之，自是无上太古第一妙迹，正不必凿取一人为主名也。"又一本："唐临墨迹，梁溪安氏所藏，邵曾训以油笺模得一纸，余从京师见之。虽离方遁圆，不守绳墨，而自出胜概，全是《禊帖》、《内景》妙处，定从真本模得者。唐人为法度所窘，不能及也。或者目为褚公所临，褚公天才超逸，其模《禊序》可谓具体而微，及其自运则但有右军之一体。此本变化诡异，意在法外，谓褚公所模则可，谓褚公所临则不可。《十三行》传本不一，要未有出此上者，有此天工，正未可以人力争也。"[3]王澍所见此二种，今不知所在。董其昌自己所得本，则与唐荆川本同，那自然是其心目中的最佳本，因此，他即以此为准，来评量所传的几本《洛神赋》[4]：

> 文氏二王帖有《洛神赋》，称为子敬，非也；此李龙眠书。《宣和谱》所云"出入晋魏"，不虚耳。又，龙眠摹古则用绢素，《洛神》卷是绢本，或唐人书，李临仿之，乃尔遒隽耶？要须以《十三行》帖称量之。

董氏如此推崇《十三行》，他当然羡妒《十三行》原迹曾为赵孟頫所得，也知道赵氏对《十三行》的称美。然而《十三行》的柔闲萧散、神趣高华、风流天成，非学力可到，正是董氏批评赵氏为法所束、位置等

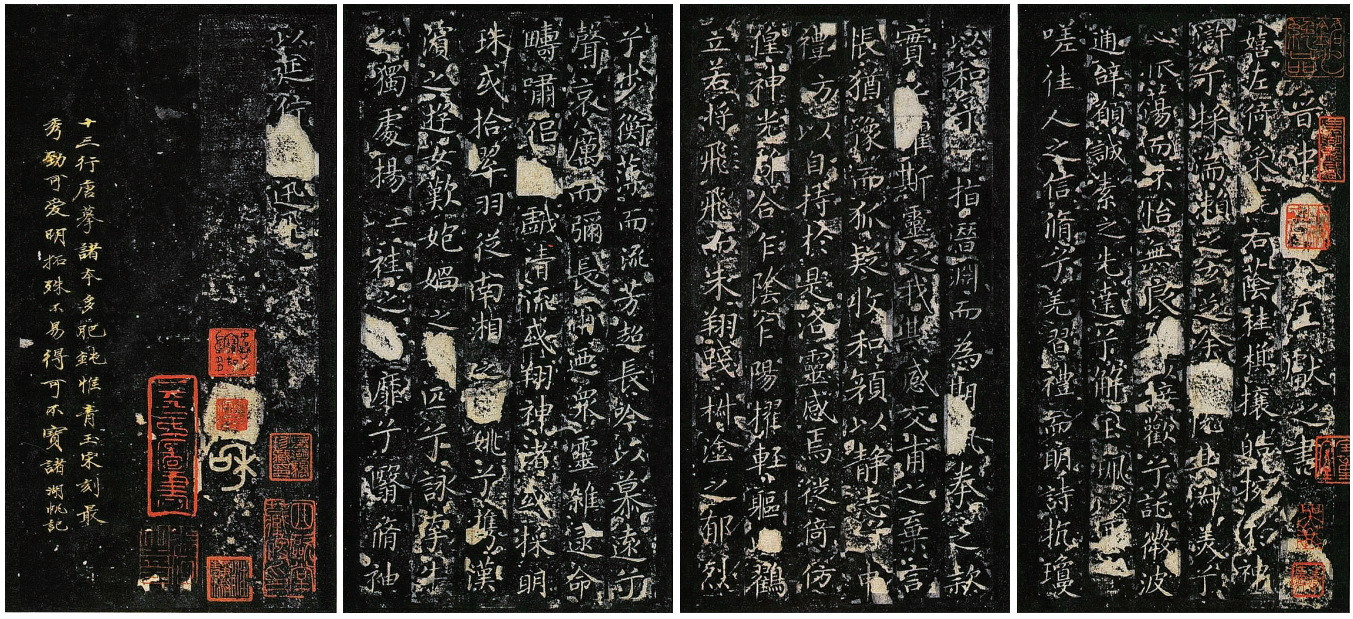
‹1› 前揭《寓意录》，卷二。

‹2› 此句录自故宫博物院藏墨迹。

‹3› 徐利明：《王澍书论》页120—121，江苏美术出版社，2008年。

‹4› 前揭《容台别集》，页553。

〔图一〕吴湖帆旧藏明拓《玉版十三行》
首都博物馆藏



匀、且如一字的凭借[1]：

> 赵文敏得宋思陵《十三行》于陈灏，盖贾似道所购，先九行，后四行，以“悦生”印款之，此子敬真迹。至我朝，惟存唐摹耳。无论神采，即形模已不相肖。惟晋陵唐太常家藏宋拓为当今第一，曾一见于长安。临写石刻，恨赵吴兴有此墨迹，未尽其趣。盖吴兴所少，正《洛神》疎隽之法，使我得之，故当不啻也。

三

董其昌的自负，今人必有非议。但实际上，董氏并非一概如此。正如元鲜于枢跋赵氏小楷《过秦论》：“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。”董其昌也是啧啧称赞赵氏《过秦论》，且还宝为藏弃。可惜，此卷亦不知存天壤否，今日甚至尚未见好的拓本。陈元瑞曾于万历四十年刻于《玉烟堂帖》，此帖董其昌作跋，其中的《过秦论》未见精彩。董氏所述及的赵氏诸小楷书，以所寓目者论，首先想起元拓本《七观帖》。

《七观》效仿《七发》，显示的是驰骋汉魏，超轶班扬，书法也必须匹配，才能双双偕美，因此，赵孟頫以《十三行》的风神运笔。此《七观帖》在董氏的大量题跋中似乎只出现了一次，而且还是草草带过。由于原碑在嘉靖年间已缺损啄磔，不复成字，董其昌本人很可能亦未见过原拓。现在见到的大都是谭氏的

‹1› 前揭《容台别集》，页553。

翻刻本，其缘起丰道生在跋中说得很清楚：

> 赵子昂以书名胜国，诸体妙绝而小楷尤入神品。初师姜夔，次学褚登善、锺绍京，卒入二王之室。石刻传世殆百本，惟《七观》、《度人经》真与《黄庭》、《洛神》抗衡。此刻在庆元郡斋，岁久文浅,前守孙槐溪使薛晨洗之，抉损啄磔，不复成字。二华谭公深所悼惜。余乃出元拓本付吴鼐父子上石，如鉴传影，不爽毫发。谭公奉诏治兵两浙三年之间，精卒数万，不惟东夷歼灭，而江右闽广诸大盗亦藉此削平。公清介寡欲，独留意文事，可谓本立枝茂，纲举目张，于是□云。嘉靖壬戌（1562）七月望日南禺病史丰道生谨识。

此跋提出了《七观帖》的书法价值，即“真与《黄庭》、《洛神》抗衡”。这正是董其昌最看重的晋人规格。自丰道生首作此论以来，由于《七观帖》原拓罕见，翻刻本传世不多，评论者亦鲜见，故有明珠蒙尘之憾。可但凡寓目者无不赞美。梁巘说：“松雪《七观帖》笔意多本《玉版十三行》。”‹1›王文治则把《七观帖》与《乐毅论》相联，并议论时弊：“赵承旨书由唐入晋往往法胜于趣，此刻端雅处全是唐法，而沉厚峭劲处则《乐毅》之精华也。近时学赵书者但于姿制求之，去之远矣。”‹2›王文治书承董其昌一脉，是学董高手，因此他的评论眼光值得注意。而钱大昕亦与其相类：“《七观帖》松雪晚年得意书，用笔浑厚，直入晋人之室，明中叶以后为郡守载去，今不可多得矣。泰定刻石时，松雪已归道山，清容跋即集帖中字成之，模勒无毫发异，刻亦出茅绍之手也。”‹3›

《七观帖》因无原迹传世，只能凭石刻得其仿佛，因此钱大昕特为拈出刻手其名。茅绍之为元代刻工，摹勒精妙。至大二年(1309)刻赵孟頫书珊竹公神道碑铭，延祐五年(1318)刻《乐善堂帖》(此帖多为赵氏致顾善夫书札)，天历二年(1329)刻赵氏奉敕所书张留孙碑，赵碑多出其手。据说，求赵氏书碑者，非茅绍之刻不书。然而，能像钱大昕那样见到原拓的人似乎不多，故王文治批评说：“重刻本单弱欹侧，脚根立不能定，乃世犹争相仿习，可悯也夫。”不过，翁方纲所见虽是重刻本，仍给了不错的评价，他说：“今重刻本有嘉靖壬戌丰道生记，则泰定初刻又为难得。然以赵氏子昂及大雅印例之，则重刻之失真已可概见。而此小楷尚具有师法《黄庭》之意，信为赵楷第一石墨矣。”‹4›

咸同年间，收藏家曾鼎山房主人陈骥德亦在重刻本《七观帖》后题曰：“此书虚和婉逸，饶有《黄庭》、《十三行》风旨，是松雪刻意摹古之作，贤于自运十倍。”‹5›

笔者猜想，董其昌大概也会有这样的意见。著名碑帖鉴定家张伯英著录的也是重刻本，他的赏鉴与陈骥德如出一辙：“松雪小楷传世固多，惟此有《黄庭》、《洛神》之遗，无平时侧媚习气，允为合作。”

‹1› (清)梁巘：《承晋斋积闻录》，《中国书画全书》第10册，页521，上海书画出版社，2009年。

‹2› (清)王文治：《快雨堂题跋》，前揭《中国书画全书》第10册，页799。

‹3› 据墨迹录入。

‹4› (清)翁方纲撰，沈津辑：《翁方纲题跋手札集录》页294，广西师范大学出版社，2002年。

‹5› 据墨迹录入。

说完此话，又变相地评价了重刻本的价值，称：“元拓不复可见，南禺谓吴鬲父子。此刻如鉴取影，不爽毫发。鬲与应祁，以精勒擅名，其刻小楷尤称绝技。文衡山晚岁之书多出其手。翁覃溪评此赵楷第一。”[1]

故宫博物院另藏一册，亦是重刻本，有收藏家徐宗浩(1880—1957)题跋[2]：

> 文敏公小楷《七观》，延祐四年公年六十有四，时书用笔结体与《汲黯传》等。《汲黯传》墨迹尚在人间，以之相较，则刻本终不足尽其妙，吴鬲名手尚能得其十一。元拓现不可得，得此以备览观，亦慰情良胜无耳。辛卯十一月廿五日石雪居士识于归云精舍，时年七十有二。

其实，谭二华的重刻本也不易得，徐宗浩说“得此以备览观，亦慰情良胜无耳”不是虚语。由于罕见，就像《过秦论》找不到好本子一样，现在难得有人会重视《七观帖》。不过，碑帖鉴定家王壮弘先生是个例外，在其《帖学举要》中曾列举刻帖十八种，最后一种即为《七观帖》，他说[3]：

> 元泰定二年勒石，石久佚。明嘉靖四十一年丰坊重刻之，重刻之石旧在浙江宁波府，精审不如元刻。乾隆时石亦毁。元明二刻拓本皆难得。明安世凤《墨林快事》云，文敏楷书极多，而《七观》独著，有王大令遗意，而骨力尤胜。

《七观》“有王大令遗意”，正与前文所谓笔意多本《十三行》相合。该帖是赵氏六十四岁所书，董氏立《十三行》为极则也在七十岁前后。他们最终都走向了《十三行》和《黄庭经》，可谓殊途同归。

阅赵孟頫年谱，知其皇庆二年癸丑(1313)春应召返京，其时六十岁。延祐六年己未(1319)还家，居吴兴。仕于大都期间的一个收获是见到了《十三行》真迹。当延祐七年，其得到陈灏托人带来的此帖时，记下了这段奇缘：“孟頫数年前窃禄翰苑，因在都下见此神物，托集贤大学士陈公显委曲购之。既而，孟頫告归。延祐庚申(1320)，忽有僧闯门持陈公书并此卷，数千里见遗。”[4]

《七观帖》的书写时间与他在大都见《十三行》的时间正好契合。赵氏的几卷精妙小楷都写于延祐年间六十岁之后，例如《墨缘汇观》著录的《小楷书清净经》卷、《楷书汲黯传》卷和《书嵇叔夜绝交书》卷，从中可以看出，这一时期赵孟頫越来越注重研究小楷，并下功夫临习《十三行》，就像张雨所说：“公藏大令真迹，凡九行，尝为余手临于松雪斋。”[5]这也让他越来越放弃本家笔法。而董其昌也反复说，小楷书最难，他自己最佳之作也是小楷。这显然既有对赵氏的崇高评价，又有对自己超越赵氏的抱负的肯定和声明。我们从小楷书入手，找到了赵氏和董氏的共同基础，由此再来看董氏的一些比较性论述，就别具意味。此处先拈出董氏的一对概念：生与熟。董氏言：“画与字，各有门庭。字可生，画不可熟。字须熟

‹1› 张伯英：《张伯英碑帖论稿》页312，河北教育出版社，2006年。

‹2› 据墨迹，此为王连起先生所示，特此鸣谢。

‹3› 王壮弘：《帖学举要》页254，上海书店出版社，2008年。

‹4› (元)赵孟頫：《松雪斋文集》卷一〇，《洛神赋跋》页十六，影印上海涵芬楼藏无刊本。

‹5› 据故宫博物院藏赵孟頫《小楷洛神赋》册后张雨跋。

后生，画须熟外熟。”[1]

生与熟用在不同的艺术门类中，要求不同。此处的“熟外熟”，可理解为董氏说倪云林晚年“聚精于画，一变古法，以天真幽淡为宗，要亦所谓渐老渐熟”[2]之“熟”。乃未老已熟，老而一熟，即一变古法。书法则不然，晋宋规格的萧散古淡一直是其终生追求的模范。有些版本把“画须熟外熟”改成“生外熟”，或有违原意。有此前提，再看董氏本人与赵氏的比较[3]：

> 吾于书，似可直接赵文敏，第少生耳。而子昂之熟，又不如吾有秀润之气。惟不能多书，以此让吴兴一筹。画则具体而微，要亦三百年来一具眼人也。

画具体而微，故不求生，具眼人似指赵孟頫。此一段话还较客气，虽想超乘而上，但对赵氏仍有尊意，而在他五十七岁即1611年的比较中，出言就有些矜伐[4]：

> 余十七岁学书，二十二岁学画，今五十七人矣。有谬称许者，余自校勘，颇不似米颠作欺人语。大都画与文太史较，各有短长。文之精工具体，吾所不如；至于古雅秀润，更进一筹矣。与赵文敏较，各有短长。行间茂密，千字一同，吾不如赵；若临仿历代，赵得其十一，吾得其十七。又，赵书因熟得俗态，吾书因生得秀色；赵书无弗作意，吾书往往率意。当吾作意，赵书亦输一筹，第作意者少耳。古人云：“右军临池，池水尽墨。假令耽之若是，故当胜。”余于赵亦然。

这是董其昌留给后人印象至深的话，本文前引安岐评语正是对此而发，只是安岐觉得董氏并没有“故当胜”说，二人打了个平手，都有欠缺，只有赵书变生，董书存熟，才能进入羲献之室。身为收藏大家，安岐喜欢二公的书法，故不为偏袒。但书法家不然，他们下笔即有风格的取向，故臧否褒贬，由人而发。

王文治是董其昌的崇拜者，《快雨堂题跋》充斥着对董氏的揄扬。他比较董赵时说：“董文敏熟里生，赵文敏熟里熟。”[5]但又说“赵董两文敏，皆以李北海得笔，然赵得其皮，董得其髓”[6]，还是认为董氏高明。稍晚一些的书法家翁方纲于《化度寺碑》用力特深，他对赵书的赏鉴是：“品赵书者以苍劲古厚为上，其专取圆秀者，非知言之选也。”[7]而批评董氏的空虚流弊说[8]：

> 董文敏处于明末熟习帖括之时，其天骨神秀，兼画理禅观而出之，是以论者谓书道结穴于

‹1› 前揭《容台别集》，页596。

‹2› 前揭《容台别集》，页599。

‹3› 前揭《容台别集》，页539。

‹4› 前揭《容台别集》，页536。

‹5› 前揭《快雨堂题跋》，页52。

‹6› 前揭《快雨堂题跋》，页63。

‹7› 前揭《翁方纲题跋手札集录》，页325。

‹8› （清）吴荣光：《辛丑销夏记》页413，上海古籍出版社，2015年。

华亭也。其实在前有宋仲温，同时有孙雪居、娄子柔，并研隶楷，岂尽以行草为胜乎？士生今日，经学日益昌明，皆知考订训诂，以求实得，则书学必当上穷篆隶，研究晋唐以来体格家数，勿为空言虚机所惑，不可以运掉空灵而忘结构，不可以矫语神肖而废临摹，且楷本隶体，自必以方整立定间架，而后可言圆美。凡此数义，皆言董书者所厌薄不屑闻者，而实吾学侣所宜切讲，且于士君子持躬植品所系，非细故。

翁氏对文字、书体的讲究，已迥然不同于董其昌的时代，它显露出书法是书法史的书法的真正开端，书法家要研究文字学即从此开始。然而，这却解决不了“生”与“熟”的风格偏爱，在此可以现代术语试作解读，即“生”可定义为偏爱原始性，而“熟”则是古典主义。

王文治和翁方钢都是书法家，他们的成功之路除了多年临池之外，还要谙熟书法的历史，自然要讨论两位文敏的优劣得失。现代书法家沈尹默也大致相仿，他研究二王的用笔呕心沥血，两位文敏也在他的观照之下。近见其手稿评论梁巘《评书帖》，有两则正是论此，援引如下：

梁巘：子昂书俗，香光书弱，衡山书单。

尹默评：世人皆云子昂书俗，子昂书凡四种，一曰娟秀如线串七宝，且行，且楷，且草，笔精墨润，精妙绝伦，《洛神赋》是也。一曰朴厚，挽用鲁公北海法，笔力沉雄，取式舒展，规模谨严，法相庄严，《胆巴碑》是也。一曰朗韵归依魏晋，行笔沉着爽利，直与右军相抗，亦即至虚舟所谓晚年困于简对者，笔力稍软，结构亦略拖沓，其长篇简札中多见之。尹默曰：子昂功力深沉，其书具佛菩萨相，端正庄严，古今罕有其匹，何涉于俗哉！

梁巘：学董不及学赵有墙壁，盖赵谨于结构而董多率意也。

尹默评：阳曲傅青主先生云：弱冠学晋唐人楷法皆不似，及见松雪、华亭墨迹，爱其圆转流丽，稍临之遂乱其真。盖学书初，不宜古亦不可依傍时人，古则缥缈难知意兴，近则俗滥难味品格。楷则子昂，行则华亭，正其宜也。然不可太似，太似则不知出路。只待了悉楷行之书理，测悟结构连转，运笔随意，然后上溯晋唐，则豁然开朗矣。

沈尹默是二十世纪最有影响的书法家之一，他的态度堪供研讨。再看二十世纪鉴定界两位巨擘，一位是徐邦达先生，他喜爱董其昌，《古书画过眼要录》精心著录多件。另一位是张珩先生，他大概更偏爱赵孟頫，曾多次以生熟论董氏，此处也援引其评董其昌楷书《郎官壁记》轴，云：“此轴能于生中见熟，为文敏第一等书。余于董书，惟大楷及行草可厕古人之列，小行书为最次，而世多推之，诚可异也。”‹1›

董氏书往往不刻意求工之书乃佳。到了晚年，他可能也对此彻悟，由衷地感到了他的假想敌手赵孟頫把控全局的厉害，不只是仅得其正局而已。他说：“余年十八学晋人书，得其形模，便目无吴兴。今老矣，始知吴兴书法之妙。每见寂寥短卷，终日爱玩。吴兴亦云，俗子朝学执笔，夕已自夸。今知免矣。”‹2›

‹1› 张珩：《木雁斋书画鉴赏笔记》页1668，上海书画出版社，2015年。

‹2› 《三希堂法帖》卷四，第30册，跋赵吴兴书，页2192－2193，北京日报出版社，1984年。

董氏投老残年，心灵深处也许日益感受到了前辈大师的艺术影响，尽管这令他震惊、痛苦，也令他喜悦，令他奋进。他似乎注定只能通过前辈大师的意识而了解自身深处的欲望和追求。书画就在他心中，但他却体会到了发现其自身之外的伟大书画而带来的自卑和光荣，终于与赵孟頫和解。可惜上引此句未收入《容台别集》，也未入《画禅室随笔》，很少为人重视。大概，安岐能贴心地理解其胸怀，故在《墨缘汇观》中作了中肯的评论。

安岐的《墨缘汇观》是一部洋溢着董其昌精神的“南宗”绘画史性质的著录书，他似乎冥冥中受到了董其昌的指导，有时他请董其昌援手，有时又会和董其昌争论，其中的焦点正是赵孟頫。安岐重视赵孟頫所标举的“作画贵有古意”，在《墨缘汇观》中强调了兼含古意的“南北宗”论，而他著录的作品，则是对此论的图像阐释。行笔至此，回翻稿件，觉得此文谈书法的笔墨远远大过绘画。搁笔静思，所能推诿的，也只能是下述两个原因：一、《容台别集》中关于书法的文字远远超过绘画；二、《墨缘汇观》中著录赵氏的书法作品也远远多于绘画。

[作者单位：中国美术学院人文学院]

（责任编辑：谭浩源）