

董其昌书论中的“生”与其书法实践

作为明末书坛领袖的董其昌，以其疏淡秀雅，秀润苍劲的书法卓立于书法史，其于书法的学习，也经历了数次自我的肯定和否定的阶段。董氏在17岁时参加松江府的会试，因“书拙而置第二，自是发愤临池矣。”^[11]此后出入颜、虞而上溯钟王，到了25岁以前，他自认为自己的功力已超过前辈书家赵孟頫、文徵明和祝允明，然而当他有机会看到了王羲之的《官奴帖》之后，方知书道非易事。经过苦心渐修，中年以后，董其昌把赵孟頫作为其一生超越的对象，他指出“赵书无弗作意，吾书往往率意。”晚年他又追悔青年时不识赵书高妙，自言：“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。”^[12]这正说明他已经深悟子昂书法之妙，书法眼力、境界更高出一筹。而到了晚年，董其昌的书艺已达到了炉火纯青的境界，尤其是草书，用笔虚灵、秀润苍劲，正所谓“渐老渐熟，乃造平淡。”

董其昌论书，主张“生”，生是其书学理论的核心，更是他毕生书法创作实践的追求。他在比较自己与赵孟頫的书法后，认为“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。”^[13]看来他所标榜的“生”意，正与“熟、俗、作意”相对。书法作品是书法家性格、学养、功力等各方面的体现，“生既是书法家立象的一种重要的创作手法，又是鉴赏家考核象之神韵的一个传统的审美观念。在创作手法上，‘生’往往内含着‘迟’、‘涩’、‘留’等笔意；而在鉴赏过程中，又时时融汇着‘简’、‘淡’、‘朴’、‘拙’、‘真’等审美情趣。”^[14]

“生”首先体现在董其昌书法作品与众不同的章法上，董氏从杨凝式《韭花帖》中悟得结字、章法，并贯彻到自己的书法实践中，章法上疏密相间，字距行距空阔，以形成他那淡雅、生秀的艺术风格。他认为杨凝式的《韭花帖》“略带行体，萧散有致”。而苏东坡也曾评二王书法“予常论书，以谓钟、王之迹，萧散简远妙在笔画之外，至唐颜、柳，始集古今笔法而尽发之，极书之变，天下翕然以为宗师，而钟、王之法益微。”^[15]可见，杨凝式书风的萧散有致，与二王书法确实有某种相通之处，这种宽绰空阔的章法使董其昌的作品初看平淡简易，细观渐悟其妙韵，平淡中透出几分巧丽，简淡而不失奇崛。笔者认为，董氏这种“以少胜多，计白当黑”的章法可能更多来自于董其昌的绘画修养，“讲究的是‘虚实相生，无画处皆成妙境’（笈重光：《画筌》），这与意在言外，此时无声胜有声是一致的。”^[16]其实书画同源，无画处即无字处，也就是“言外之意”、“象外之象”，是余味无穷的所在，一如诗境，“无字外皆其意也”。其实知黑易、守白难，对于空白的认识是中国书画的优良传统，正所谓“计白当黑，奇趣乃出”。董其昌章法上的这种微茫惨淡、虚而映实更能使他的作品感到不俗，自有一种“生”味。

由于董其昌遍观历代法书真迹，眼界自然很高，因此他对前人书法中的优缺点看得非常清楚，他自认为：“吾书与赵文敏较，各有短长。行间疏密，千字一同，吾不如赵。若临仿历代，赵得十一，吾得十七。”^[17]通过比较董其昌和赵孟頫的行书作品我们可以看到，董氏的作品，行行草草，很少有纯粹行书的；赵孟頫的行书，虽然笔法娴熟，每个单字看起来无一丝懈怠，然而字与字之间少变化，也很少连带。而董其昌正擅于利用字与字的大小错落，行与草的互相衬托，使作品具有一种强烈的节奏感，从而表达一种简便流畅，不激不厉的艺术境界。寓浓郁激情于平静简约，这本身就是他对“生”意、“适”意的追求。另外董其昌所提倡的“生”，也表现在他的临古观，主张遍临前代法书，不求完全的形似，而是“观其举止、笑语、精神流露处，庄子所谓目击而道存者也。”^[18]确实看董其昌的临前人书作，多有不“像”古人处，然而确能通古人之神。主张学古能变，自出新意，故求奇变生新，这也许是董氏得古人“生”意的妙绝吧。他能遍临前代法

书，故能避免长期学一两家而落入的笔墨套路，从而力去甜熟，使其书法格调有“率意”、不俗。

董其昌擅用淡墨，富有层次的墨色，再配以空灵飘渺的字体，使他的书作弥漫着一种“不激不厉而风规自远”的境界。他非常强调用墨，经过他研习古代法帖和山水画，他总结道：“字之巧处在用笔，尤在用墨，然非多见古人真迹，不足与语之窍也”，“用黑须使之润，不可使其枯燥，尤忌浓肥，肥则大恶道矣。”^[9]用墨浓淡相间，以润取妍，董其昌的书法给人一种飘飘欲仙，不食人间烟火的高妙境界。康熙对董其昌的墨法有很深的体会，认为“华亭董其昌书法，天姿迥异。其高秀圆润之致，流行于楮墨间，非诸家所能及也。每于若不经意处，丰神独绝，如微云卷舒，清风飘拽，尤得天然之趣。”^[10]这种对古淡、生新的追求，更多的来自于他学画和参禅。董其昌根据禅分南北宗，而提出画分南北宗，并且他是南宗画的倡导者。南宗画的关键在于墨分五色而不在勾勒，因而墨色都是以淡为主，以“淡”表现江南氤氲之气，这种“淡”“润”的墨法自然会影响到他的书法实践中，惜墨如金、气韵冲淡而充盈，在墨迹之外留出广阔的虚拟空间，董其昌的书法可谓生、率、秀矣。

其实董其昌在批判赵孟頫“熟”“俗”的同时，他还是倾心于赵氏所倡导的帖学谱系，而且在风格上与赵的书风有相似之处。钱谦益在赞美董书时，便不忘拿赵和董作比较，其诗有句云：“玄宰天然翰墨香，半庵博雅擅青箱。残膏剩馥依然在，约略流风近子昂。”^[11]看来赵董确实书风“近”，这也许是后代书家以“赵董”并提，作为“柔媚”书风的代名词的原因吧。白谦慎认为，比较赵孟頫，“董其昌的书法时常可以见到枯笔和破笔，甚至在一些楷书作品中，也会发现‘生’的地方。”^[12]用笔擅用枯笔、破笔，是他表现“生”“率”“适”意的手段之一。在董其昌的书作中，明显出现了一些残破的笔划，这样能使线质产生一种精与粗、工与拙的对比。其实，用“破笔”也不是董其昌开的先河，早在唐代的孙过庭就已大量运用，欣赏孙过庭的《书谱》，就会发现有許多破笔。刘熙载言：“孙过庭草书，在唐为善宗晋法。其所书《书谱》，用笔‘破’而愈完，纷而愈治，飘逸愈沉著，婀娜愈刚健。”^[13]可见种看似不经意的“破笔”，能使作品达到既飘逸又沉著，既刚健又婀娜的效果。

由于董其昌书画兼通，所见历代真迹颇多，因此他深悟字和画的不同特征，“画与字各有门庭，字可生，画不



可不熟。字须熟后生，画须熟外熟。”^[14]对于“生”与“熟”的辩证关系，古代书画理论作了许多精辟的论述，刘熙载说道“书家同一尚熟，而熟有精粗深浅之别，唯能用生为熟，熟乃可贵。自世以轻俗滑易当之，而真熟亡矣。”^[15]中国书画的学习是“技进乎道”的一个过程，要不断地临摹前人，将前人的笔墨技巧化入自己的笔下，从而驾轻就熟，方能游戏笔墨之外，董其昌深知此中个理。然而熟，有精深与粗浅两层次别，粗浅之熟就会因熟而轻，甚至油滑而入俗，所以他拈出“熟后生”的体验。薛永年先生认为：“中国书法既具有高度的艺术功能，可以最大限度地发挥书家的创造个性，又有其技能性，只有熟而生巧，才能操纵如意。因此要实现书法艺术的本质，势必要求一个成熟的书家勇于放弃老套子，敢于探索新风貌，不满足于驾轻就熟，而力求‘避熟就生’，因此董氏生熟之论，正是基于上述的理解。”^[16]可见，他对“生”的要求，正是他不断超越古人，进而超越自己的学书过程。真正意义的生涩，是排除了甜俗，接近自然，从而有“生新”“古淡”之感。

总而言之，“生”是董其昌书学思想的核心之一，我们结合他那疏空简远、秀逸淡雅的书风会有很深的体验，正所谓豪华落尽见真淳，他的书法和他那烟云变幻、生率苍劲的南派山水画有着异曲同工之妙。“生”贯穿于他用笔、结字、章法与用墨等各个方面，从而使他所追求的淡远、真率的审美理想得以实现。

注释：

- [1] 《历代书法论文选》：董其昌《画禅室随笔—评书法》第544页。
- [2] [明]董其昌《三希堂法帖》卷四。转引自《中国书法史—元明卷》黄惇。江苏教育出版社，2002年
- [3] [明]董其昌：《容台别集》卷二《书品》。
- [4] 《书法文库—美的沉思》第153页；枕石《书法生熟审美辨》。上海书画出版社。2008年1月第1版。
- [5] 《苏轼文集》卷六十七—题跋：第2125页《书黄伯思诗集后》。中华书局出版。1986年第一版。
- [6] 李泽厚著《美学三书——美的历程》：第161页。天津社会科学出版社。2003年10月第1版。
- [7] [明]董其昌：《容台别集》卷二《书品》。
- [8] 《历代书法论文选》：董其昌《画禅室随笔—评书法》第547页。
- [9] 《历代书法论文选》：董其昌《画禅室随笔—论用笔》第541，542页。上海书画出版社。1979年10月第1版。
- [10] 《佩文斋书画谱》：卷六十七，《跋董其昌墨迹后》
- [11] 钱谦益：《牧斋初学集》卷十七《姚叔祥过明发堂共论近代词人戏作绝句十六首》，第603页。上海古籍出版社，1985年版。
- [12] 白谦慎：《傅山的世界——十七世纪中国书法的嬗变》：第29页。三联书店出版社。2006年4月第1版。
- [13] 《历代书法论文选》：刘熙载《艺概——书概》第703页。上海书画出版社。1979年10月第1版。
- [14] [明]董其昌：《容台别集》卷四《画旨》。
- [15] 《历代书法论文选》：刘熙载《艺概——书概》第714页。上海书画出版社。1979年10月第1版。
- [16] 薛永年：《谢朝华而启夕秀——董其昌的书法理论与实践》，《董其昌研究文集》，第728页。

作者单位：首都师范大学书法文化研究院