

王世贞对赵孟頫绘画的鉴藏与品评

杜娟

内容提要 明代文坛领袖、书画鉴藏家王世贞对赵孟頫极为推崇，他通过鉴藏赵孟頫的绘画作品，对赵的绘画成就和画史地位进行了全面中肯的评价。本文通过考察王世贞对赵孟頫绘画的收藏与评鉴，旨在从鉴藏史视角审视赵孟頫绘画的贡献，及其作品在明代中后期的递藏与影响。

关键词 赵孟頫 王世贞 绘画鉴藏 青绿山水画 墨笔写意山水画

赵孟頫(1254—1322)的绘画在其生前身后产生了巨大而深远的影响，不仅惠及有元一代，而且绵延至今。明代中后期文坛领袖、史家及书画鉴藏家王世贞(1526—1590)在元代众多书画家中对赵孟頫最为推崇，不仅收藏、考鉴、过目了诸多赵孟頫绘画，而且留下了大量的评鉴文字，并将之视为“元四大家”之首^①。可以说，王世贞对赵孟頫的绘画成就和画史地位具有深刻的认识。本文通过考察王世贞对赵孟頫绘画的收藏与评鉴，试图从鉴藏史的视角审视赵孟頫绘画在明代中后期所受到的关注。

王世贞在题跋《赵松雪画山水》中写道：“赵承旨书画垂三百年，赏鉴家愈宝购之，以其能集大成也。”^②一言以蔽之揭示出赵孟頫书画在后世颇受重视的原因。本文接下来将结合他对赵孟頫绘画的鉴藏予以分析。

一 王世贞家族对赵孟頫绘画的收藏

王世贞对赵孟頫绘画的鉴藏，从《王氏家族藏赵孟頫绘画简表》中可见一斑[表一]：

[表一] 王氏家族藏赵孟頫绘画简表

赵孟頫绘画	题跋、印章或著录文献	藏家	备注
长江迭嶂图(即重江叠嶂图)	拖尾处有王世贞、王世懋题跋及印鉴。 王世贞题跋收入《弇州四部稿》卷一三七。 著录于《故宫书画图录》第十七册。	王世贞	台北故宫博物院藏
山水(或设色山水)	王世贞题跋收入《弇州续稿》卷一六八。 著录于汪珂玉《珊瑚网》卷四七《名画题跋》二十三。	王世贞	今佚

① (明)王世贞：《艺苑卮言》“附录四”，《弇州四部稿》卷一五五，页380，国家图书馆藏文津阁本《四库全书》(以下版本同)，商务印书馆，2005年。

② (明)王世贞：《赵松雪画山水》，《弇州续稿》卷一六八，页322，《文津阁四库全书》，商务印书馆，2005年。

(续表一)

赵孟頫绘画	题跋、印章或著录文献	藏家	备注
琴清轩图	著录于汪砢玉《珊瑚网》卷四七《名画题跋》二十三。	王世贞	今佚
陶彭泽归去来图(或陶靖节像、渊明归田图)	王世贞题跋收入《弇州四部稿》卷一二九、一三七。 著录于汪砢玉《珊瑚网》卷三二《名画题跋》八、卞永誉《式古堂书画汇考》画卷一六。 有元鲜于枢行草《归去来辞》、明俞允文、文嘉题跋。	王世贞	今佚。青绿山水横卷，子昂款
画陶靖节事(或画陶靖节逸事)	王世贞题跋收入《弇州续稿》卷一六八。 著录于汪砢玉《珊瑚网》卷四七《名画题跋》二十三。	王世贞	今佚。中年笔。王所睹凡十本
白莲社临本	王世贞题跋收入《弇州续稿》卷一七一。	疑王世贞	今佚
石刻玄元十一子像(或摹玄元十一子像)	王世贞题跋收入《弇州四部稿》卷一三七。 著录于汪砢玉《珊瑚网》卷四七《名画题跋》二十三。	王世贞	今佚。赵孟頫手摹书赞登石者
天闲五马图(或五马图)	王世贞题跋收入《弇州四部稿》卷一三七。 著录于汪砢玉《珊瑚网》卷四七《名画题跋》二十三。	王世贞	今佚
天马图	王世贞题跋收入《弇州续稿》卷一六二。	疑王世贞	今佚
两马图	王世贞题跋收入《弇州续稿》卷一六八。 著录于汪砢玉《珊瑚网》卷四七《名画题跋》二十三。	王世贞	今佚
鹊华秋色图	未见王世贞、王世懋印章、题跋。 著录于汪砢玉《珊瑚网》卷四七《名画题跋》二十三。	疑王世懋	台北故宫博物院藏
水村图	有“敬美”朱文长方印骑缝印，未见题跋。 著录于陈继儒《妮古录》卷二、张丑《清河书画舫》波字号第十、汪砢玉《珊瑚网》卷三二《名画题跋》八、《式古堂书画汇考》卷画十六等。	王世懋	故宫博物院藏
落花游鱼图	著录于汪砢玉《珊瑚网》卷四七《名画题跋》二十三。	王世懋	今佚

从文献著录来看，虽然王世贞家族对赵孟頫绘画的收藏仅记有十余件，却包括了人物道释、花竹禽鸟、山水树石等诸多题材，呈现出赵孟頫丰富的绘画面貌与卓越的才华及成就。值得注意的是，王世贞对赵孟頫绘画的鉴藏并不只限于家藏，亦过眼赏鉴他人收藏，陈继儒(1549—1639)就记述了王世贞为其所藏赵孟頫《花木竹石》及漫兴语二十七幅题跋之事^①，由此可见，王世贞对赵孟頫绘画的认识与评价是建立在广泛的藏品品鉴与冷静的史论见识基础之上的。

[表一]列举的赵孟頫藏品中，尚有三件存世，即《水村图》卷、《鹊华秋色图》卷与《重江叠嶂图》卷，均为赵孟頫最重要的代表作品。然而，相比《水村图》卷、《重江叠嶂图》卷上存有王世贞、王世懋(1536—1588)兄弟的鉴藏印章或题跋，以及王氏兄弟或他人的文献记载，《鹊华秋色图》卷是否曾为王世懋收藏则令人存疑。

美国学者李铸晋在有关赵孟頫绘画的研究中，认为此画曾为王世懋收藏，并据文献推测曾摹写过该卷的文徵明(1470—1559)，如果不是自己收藏过，就是曾在藏家王世懋或项元汴处借观并摹写之，他写道：“王世懋在其著述中，谓《鹊华秋色图》：‘山头皆着青绿，全师王摩诘。’由于文璧和王氏兄弟都

① (明)陈继儒：《妮古录》卷之二，页35，华东师范大学出版社，2011年。

是名书法家，他们在画上的跋，很可能被剪割下来，作为学帖之用。”¹³这段论述存有二个疑点：其一，《鹊华秋色图》卷是否曾为王世懋收藏，且王世懋是否有过此番言论？其二，如果卷后曾有文徵明、王世贞、王世懋等人的题跋，是否会因“学帖之用”而被割去？

在明人的著录文献中，明确指称《鹊华秋色图》卷曾为王世懋收藏的是晚明汪砢玉的《珊瑚网》，该书大约是最早开列王世贞、王世懋兄弟书画藏品目录的著录书籍¹²，颇具史料价值，但亦存在讹误和失察之处，如在著录王世贞书画藏品时，有将原属他人但因有王世贞题跋而当作王氏藏品的例子¹³。该书在“东仓王敬美家藏画品（跋载《奉常集》，其在《四部稿》者不录）”条目下，有“鹊华秋色卷（山头着青绿，全学王摩诘）”的记载¹⁴，汪砢玉还特别注明其依据来自于王世懋的《王奉常集》所收题跋。然而查考《王奉常集》，并未有此内容¹⁵，其次在记录《鹊华秋色图》的明代重要文献中，均未提及王世懋曾收藏过此件作品。

颇有意思的是，“山头皆着青绿，全学王摩诘”一句，在早于《珊瑚网》成书的陈继儒《妮古录》和张丑（1577—1643）《清河书画舫》中均有近似的内容记录，但是，陈继儒、张丑两人并未言及此作曾是王世懋的藏品。检阅陈继儒、张丑两人的著作，他们十分在意记录藏家信息，如在提及《水村图》卷时，陈继儒记载道：“子昂《水村图》学摩诘，在王敬美太常家，文太史临摹一卷，如出赵手，余于白下得之。”¹⁶再考察三部著录书籍的成书时间，《妮古录》成书于明万历二十至二十二年（1592—1594）间，《清河书画舫》成书于明万历四十四年（1616），《珊瑚网》大约成书于明亡之时（1644）。因此，汪砢玉对《鹊华秋色图》的记载极可能参考了陈继儒、张丑等人的说法，但又添加了王世懋入藏的信息。

现存《鹊华秋色图》卷上，既无王氏兄弟题跋，也不见其鉴藏印章，如果真的存在被后人割去的题跋，那么题跋内容也很可能会被收入个人文集之中，但检索王世贞《弇州四部稿》、《弇州续稿》、王世懋《王奉常集》等文集，均未发现相关内容。以《鹊华秋色图》在赵孟頫绘画乃至元代绘画中的重要性，如

13 [美]李铸晋：《鹊华秋色：赵孟頫的生平与画艺》页134，生活·读书·新知三联书店，2008年。

12 （明）汪砢玉：《珊瑚网》卷二二《法书题跋》，有《王弇州尔雅楼所藏法书（跋载四部稿及续稿中）》，页377—383；《王敬美澹圃书画品（跋载奉常集）》，页383；卷四七《名画题跋》二十三有《娄江王元美家藏画品（跋载四部稿续稿）》，页896—899；《弇州藏宋名家山水人物画册（共二十有七）》，页899；《又宋人杂花鸟册（凡二十八帧）》，页899；《东仓王敬美家藏画品（跋载奉常集，其在四部稿者不录）》，页899—900；上海古籍出版社，1991年。

13 仅举二例，如汪砢玉所记王世贞藏《唐名人杏坛图》，根据王世贞《弇州续稿》卷一六八《夫子杏坛图后》题跋可知，此图应为王世贞友人陈文烛所有。题跋云：“大廷尉陈公玉叔宝藏其父宪使公所贻《夫子杏坛图》，出入必奉以借……今年宦游金陵，携以就世贞，得一恭展……玉叔苟能割爱去之，余当用海岳庵例，改题曰《唐名人画杏坛图元程钜夫跋》，玉叔许之否？”很显然此画并未归王世贞所有。又记王世贞藏《宣和三马图》，而据王世贞《弇州四部稿》卷一三七《徽宗三马图》题跋云：“里人顾君出宣和帝《三马图》示余。……”应只是请王世贞题跋。见前揭《珊瑚网》卷四七，页896、897。

14 前揭《珊瑚网》卷四七《名画题跋》二十三，页818—900。

15 （明）王世懋：《王奉常集》，首都图书馆藏明万历刻本影印本《四库全书存目丛书》，集部第133册，齐鲁书社，1997年。

16 前揭《妮古录》卷二，页31。

果曾被王氏兄弟收藏却未予提及，则是非常令人不解的现象，因此，该画卷被王世懋收藏的可能性不大。李铸晋采用汪砢玉的记载，并误将《珊瑚网》中的注释文字“山头皆着青绿，全师王摩诘”当成王世懋之语，因而对《鹊华秋色图》卷的流传史有所失考；此外，李认为文徵明、王氏兄弟的题跋可能是后人为“学帖之用”而割去的说法亦比较牵强。

虽然《鹊华秋色图》卷不一定曾为王氏家族收藏，但并不影响王世贞对赵孟頫绘画的总体认识，因为他可以从很多藏家那里赏观更多的赵氏作品。赵孟頫的故里湖州，与苏州同为环太湖流域，两地书画家、鉴藏家自元明以来交流即十分密切，赵孟頫的众多画迹亦主要在江南地区藏家间流动，其中曾经流传于这一地区而现今尚存的重要画作有：《谢幼舆丘壑图》卷（美国普林斯顿大学美术馆藏）、《鹊华秋色图》卷（台北故宫博物院藏）、《水村图》卷（故宫博物院藏）、《重江叠嶂图》卷（台北故宫博物院藏）、《洞庭东山图》轴（上海博物馆藏）、《红衣罗汉图》卷（辽宁省博物馆藏）、《老子像》、《自写小像图》册、《人骑图》卷、《浴马图》卷、《秀石疏林图》卷（以上皆故宫博物院藏）等；其他见诸明代中后期绘画文献的亦有（真伪不论）⁴¹：《鸥波春晓图》、《秋江待渡图》、《江山萧寺图》、《溪山仙馆图》、《东西两洞庭图》、《松石老子图》、《袁安卧雪图》、《轩辕问道图》、《扣角图》、《醉道图》、《林山小隐图》、《春游图》、《陶彭泽归去来图》、《陶渊明像》、《高士图》、《罗汉像》、《大士像》、《羲献像》、《拨阮图》（停琴拨阮图）、《秋林曳杖图》、《处静斋图》、《春郊挟弹图》、《天闲五马图》、《天马图》、《赵氏三马卷》、《两马图》、《番马图》、《人马图》、《古木散马图》、《白鼻驹》、《松石图》、《古木竹石图》、《花木竹石图》、《落花游鱼图》、《梅花图》、《竹石图》等。这些藏品涉及了赵孟頫绘画的各类题材，以王世贞交游之广、名望之盛，颇有机会获观其中的一些藏品。因此他能够对赵孟頫的绘画成就与画史地位进行全面而深入的了解与判断。

下面以赵孟頫山水画为例，考察王世贞对赵孟頫绘画的认识与品评。

二 王世贞对赵孟頫青绿山水的鉴藏

现存赵孟頫早期山水画的重要作品，是收藏在美国普林斯顿大学美术馆的《谢幼舆丘壑图》卷〔图一〕。这一题材的作品不止一幅，文嘉《钤山堂书画记》曾著录明代嘉靖朝权臣严嵩亦收藏了一本《幼舆丘壑图》（今佚）⁴²，据卞永誉《式古堂书画汇考》著录可知与普林斯顿大学美术馆所藏并非同一件作品⁴³。现存画卷虽无款识，但卷后赵雍题跋认为是赵孟頫早年真迹，当今学界也多认同此说。该画为绢本设色，从题材到画法都有意师法晋唐风格，坡石、水岸以勾勒为主而无皴擦，设色以石绿、石青为基调，颇具早期

41 参阅（明）何良俊《四友斋丛说》、（明）王世贞《弇州四部稿》及《弇州续稿》、（明）王世懋《王奉常集》、（明）陈继儒《妮古录》、（明）张丑《清河书画舫》、（明）郁逢庆《郁氏书画题跋记》、（明）汪砢玉《珊瑚网》、（清）卞永誉《式古堂书画汇考》等文集和著录书籍。

42 （明）文嘉：《钤山堂书画记》页742，《中国书画全书》（四），上海书画出版社，2009年。

43 关于《幼舆丘壑图》，清初卞永誉（1645—1712）著录了两本，一为《赵文敏谢幼舆丘壑图卷（仿赵千里著色横卷）》，一为《赵魏公幼舆丘壑图并题卷（严氏藏）》，见（清）卞永誉：《式古堂书画汇考》画卷一六，页1781—1782，浙江人民美术出版社，2012年。

〔图一〕元赵孟頫《谢幼舆丘壑图》卷

绢本设色 纵20厘米 横116.8厘米

美国普林斯顿大学美术馆藏

图版采自《元画全集》第五卷第4册,页168,浙江大学出版社,2013年



山水画特有的古拙简远气韵。画中东晋名士谢鲲坐于幽闲寂静的山水之间,山峦浑厚连绵,水面辽阔无波,横向排列的松树古朴雅致,富于装饰感,画面采用平远而略具深远的空间措景方式,传达出澹泊明志、宁静致远的高古意趣。

赵孟頫有关“古意”的论述,以张丑《清河书画舫》中的记载最为知名:“子昂自跋画卷云: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。大德五年三月十日。赵孟頫跋。”^{〔1〕}根据这则题跋,可以获悉赵孟頫作画的重要原则之一就是“贵有古意”。何为“古意”?赵孟頫文中也未完全说透,结合他的绘画实践,可以大致理解为晋唐绘画的高古雅韵,颇近唐张彦远所谓“上古之画,迹简意淡而雅正”之意^{〔2〕}。不难发现,在赵孟頫早、中、晚年的绘画实践中,不论是青绿山水画还是墨笔山水画,上述“古意”是其最为重要的绘画要旨。

赵孟頫对晋唐山水样式与意趣的摹仿与表现,亦可从中年所作《鹊华秋色图》卷与晚年所作《秋郊饮马图》卷等名迹中予以证明。

《鹊华秋色图》卷〔图二〕,作于元成宗元贞元年(1295),是赵孟頫四十二岁中年时期的代表作品,为祖籍济南的友人周密而作。赵孟頫曾在济南做官数年,但这件作品却是他回到家乡吴兴之后所画。画中将相距数十里的华不注山与鹊山绘于一图之内,在画面空间上大大压缩了实际距离,高大的树木、远处的屋舍与两座山体之间的比例关系明显失调(这一点在《谢幼舆丘壑图》卷中也同样存在),同时再以富于装饰性的青绿色彩敷染,使得自然的山水景观转化成一幅既有纪实性因素又具绘画性和高古意趣的理想化山水画面。但是,《鹊华秋色图》卷的纪实性特征不能简单以西方“写实”绘画概念称之,事实上它与西方客观呈现自然景观的观念与绘画方式有着本质不同,其是秉承中国传统的绘画观念,强调眼观、心化、手绘之“三合”绘画方式,因此《鹊华秋色图》卷实际上超越了单纯纪实的功能,而将纪念、追忆、幻想

〔1〕 前揭《清河书画舫》“波字号第十”,页515。

〔2〕 (唐)张彦远:《历代名画记》卷一,页15,前揭《画史丛书》第1册。

【图二】元赵孟頫《鹊华秋色图》卷

纸本设色 纵28.4厘米 横90.2厘米

台北故宫博物院藏

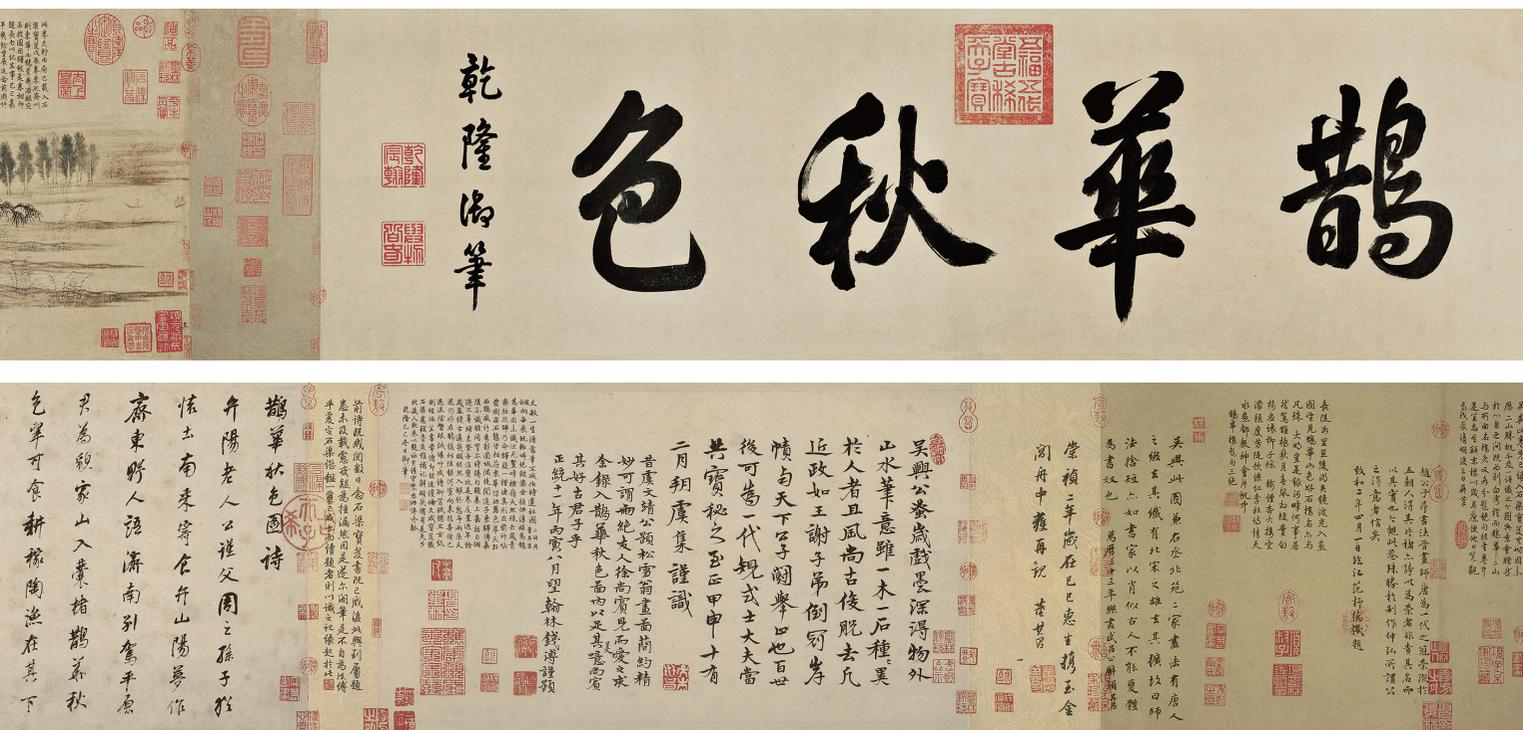
图版来自《中国美术全集·绘画编·元代绘画》图版一七，页24-25，文物出版社，1989年



等精神元素与纪实性融于一图，这也更加契合周密对从未履足的祖先故土追想缅怀的心境。画面同样采用了平远而略具深远的空间描绘手法，反映出更多来自董源、李成平远山水的影响，而树木的画法以及古淡宁静的意境营造，也颇能看出对董源等前辈绘画的继承与发扬。

《秋郊饮马图》卷〔图三〕，是赵孟頫五十九岁时的晚年之作，画于元仁宗皇庆元年(1312)。作品为赵孟頫十分擅长的人马题材，依然采用了青绿山水样式。画面运用对比的手法：骑马回首的红衣马倌、姿态各异的马匹、高大的树木均刻画得比较细致，而水岸之景则描绘得极为简括，空勾少皴，以青绿色平涂罩染，色泽明净简洁。画面空间的呈现也不再是平远为主的全景，而变为地面倾斜向上铺满整个画面的俯瞰视角。

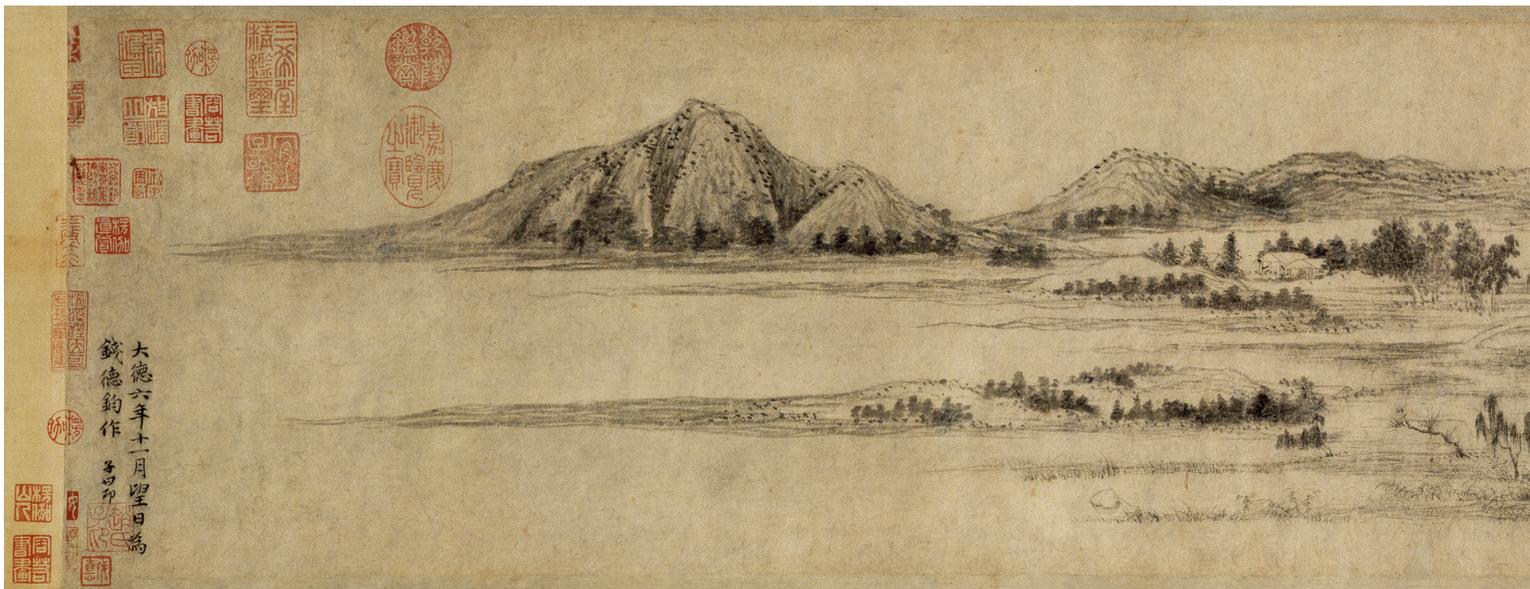
纵观以上三件作品，其中有着比较明显的变化：在绘画风格上，晚年的《秋郊饮马图》卷明显比《谢幼舆丘壑图》卷与《鹊华秋色图》卷更加洗练概括，但意趣相同；其中《秋郊饮马图》卷与《谢幼舆丘壑图》卷的青绿特征更强，而《鹊华秋色图》卷则参有水墨浅绛的因素；在绘画主题上，《谢幼舆丘壑图》卷与《鹊华秋色图》卷以山水为主，山水树石描绘精微工致，而《秋郊饮马图》卷则更突显人马主题；此外，三件手卷中虽然都出现了人物，但似乎皆非画面的主要因素，反而高大醒目的树木成为画卷中均刻意突出的主题。三件作品虽然存在着艺术上的前后变化，但在绘画旨趣上却保持了一致的特点，即简率而不失工细的画法。



[图三] 元赵孟頫《秋郊饮马图》卷
 绢本设色 纵23.6厘米 横59厘米
 故宫博物院藏



【图四】元赵孟頫《水村图》卷
纸本墨笔 纵24.9厘米 横120.5厘米
故宫博物院藏



尽管目前尚不能确定王世贞鉴赏过以上三件赵孟頫青绿山水作品，但可以肯定他有机会看到同类型的画作。王世贞自己就收藏有好几件，如《陶彭泽归去来图》，王世贞在题跋中写道¹：

赵吴兴画《陶彭泽归去来》，纵极八法之妙，不能不落竖儒吻，盖以永初之不臣晋（宋），与至元之仕元，趣相左耳。若其风华秀润，标举超逸，虎头点拂，云麾烘染，所谓赵郎并其情性而得之者，与彭泽人品文章真足三绝，又不当以此论也。余诗为恶韵所窘，不免堕竖儒口业，令嗜古者见之，其不骂为杀风景者几希。书毕一笑。

王世贞不仅不赞同以人品论画品的“竖儒”之习，还高度评价赵孟頫的绘画“极八法之妙”、“风华秀润，标举超逸”，将之与顾恺之、李思训相比拟。这件作品曾被清初卞永誉《式古堂书画汇考》著录为《赵松雪渊明归田图卷》，正是一幅“青绿山水横卷”²。

此外，王世贞还藏有一件赵孟頫“布景设色极精密”的山水画，其题跋云：“赵承旨书画垂三百年，赏鉴家愈宝购之，以其能集大成也。此图布景设色极精密，而时时有象外意，不作残山剩水一笔，当于辋川、营丘间求之。”³

王世贞对这件藏品亦赞赏不已，从三个方面总结了赵孟頫的绘画成就：第一是能集古人之大成，表彰其师学广泛；第二是强调其既能“布景设色极精密”又能“时时有象外意”，肯定其在画法与画境两个

1、（明）王世贞：《赵吴兴画陶彭泽归去来图题和诗后》，前揭《弇州四部稿》卷一三七，页305。

2、前揭《式古堂书画汇考》画卷一六，页1783。

3、（明）王世贞：《赵松雪画山水》，前揭《弇州续稿》卷一六八，页322。



层面上均有造诣；第三是指出赵孟頫的绘画师承，选择以晋唐以来顾恺之、李思训、王维、董源、李成等为宗，而对南宋以来被认为是“残山剩水”的马远、夏圭一路的“近体画”颇为排斥，揭示出赵孟頫醉心晋唐“古意”的绘画旨趣。

赵孟頫对青绿山水的情有独钟，实际上振兴了因南宋后期粗简风格水墨画盛行而日渐衰退的青绿山水画一脉，成为其绘画上最重要的成就，也为王世贞等有明一代鉴藏家所推重。诚然，赵孟頫的贡献并不止于此，其中年之后，在传统水墨画的发展上别开生面，开创了文人水墨写意山水画的新风。

三 王世贞对赵孟頫水墨写意山水画的鉴藏

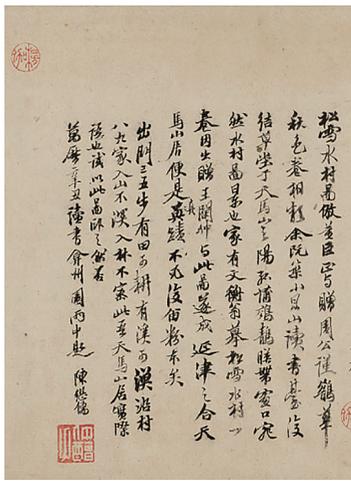
在完成《鹊华秋色图》卷五年之后，即元大德六年(1302)十一月，四十九岁的赵孟頫创作了墨笔山水《水村图》卷〔图四〕。该画是赵孟頫为友人钱德均所作，表现江南水乡丘陵之景，画中远山起伏，水岸交织，屋舍、舟船、渔夫掩映在水汀丛树之间，一片萧散安宁的世外景象。作品措景的方式、古朴的意境与《鹊华秋色图》卷颇为一致，但绘画技法已大为不同。山丘、洲渚不再是空勾无皴并以青绿浅绛渲染设色，而是改用墨笔勾勒、多用干笔皴擦及浓墨点厝，明显增加了笔墨的意趣；虽然画法更加简率，但仍然讲究细节的刻画；而略带深远感的平远之景、干笔的使用、披麻皴法，以及书法用笔、平淡萧疏的意境，均成为后世文人画所推崇的要素，赵孟頫也因此被学界认为是开启元明清文人画新风的先驱。

《水村图》卷曾为王世懋收藏，令人遗憾的是，现存《水村图》卷上未见王世贞、王世懋的题跋，文集中也没有相关跋文收录，仅在画心与后隔水处留下一枚稍有破损的王世懋收藏印章——“敬美”朱文长方

〔图五〕元赵孟頫《水村图》卷上王世懋“敬美”朱文长方印



〔图六〕元赵孟頫《水村图》卷拖尾陈继儒题跋



印〔图五〕，尽管如此，却还有其他材料可以佐证。卷后晚明陈继儒、董其昌(1555—1636)的题跋都指出《水村图》曾为王世懋收藏。陈继儒的题跋〔图六〕写道：

松雪《水村图》仿董巨，正与赠周公瑾《鹤华秋色卷》相类，余既筑小昆山读书台，复结草堂于天马山之阳，菰蒲鸫鹳，映带窗口，宛然《水村图》景也。家有文衡翁摹松雪《水村》一卷，因出赠王闲仲，与此图遂成延津之合。天马山居便是真迹，不必复留粉本矣。

出门三五步，有田可耕，有溪可渔；沿村八九家，入山不深，入林不密，此吾天马山居实际语也。试以此图印之然否？万历辛丑读书弇州园雨中题。陈继儒。

此跋是陈继儒在万历二十九年辛丑(1601)于王世贞所造弇州园中题写，此时王世贞兄弟均已过世，该画由王世懋次子王士驥(字闲仲)收藏¹¹。陈继儒为王世贞晚辈，比之年少二十四岁，与王世贞交游甚密，亦与子辈相熟，时常借观王氏家族藏品，他曾提及王世懋收藏的(传)王献之《送梨帖》及柳公权真迹题跋也传给了王士驥¹²。正是因为与王士驥交好，陈继儒遂将自己收藏的文徵明临《水村图》卷赠之，以期与赵孟頫真迹成延津之合，也是收藏史上的一段佳话。

董其昌的题跋写道〔图七〕：

娄江二王皆好藏古人书画真迹，敬美尤工临池，所收独精。此卷为子昂得意笔，在《鹤华图》之上。以其萧散荒率脱尽董巨窠臼，直接右丞，故为难耳。二图皆在予几案，《鹤华》归同年吴光禄，此卷归程季白，皆赏鉴家，余无复失弓之叹。董其昌重观题。己未九月。

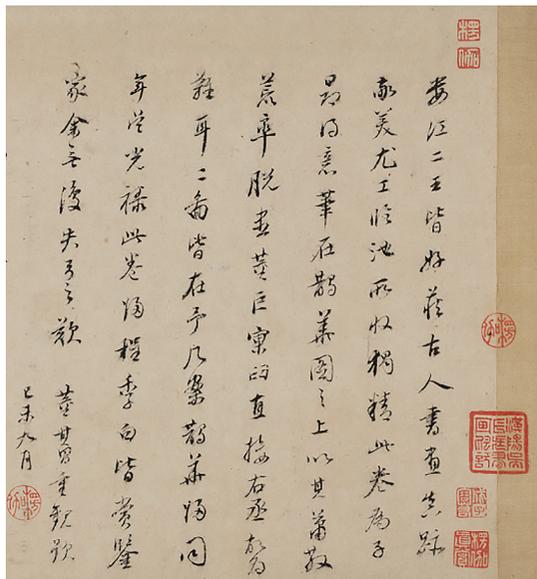
根据题跋可知，董其昌不止一次观赏过《水村图》卷，此次重观在万历四十七年(1619)己未九月，此时画卷已不在王家，成为徽州休宁藏家程季白的藏品¹³。董其昌的一幅《仿赵孟頫水村图笔意》册页题跋〔图八〕也提到王世懋：“赵文敏有《水村图》，藏于娄水王奉常家，余仿其意。其昌。”由此推测，董其昌初次赏观《水村图》卷时，该画还在王氏家族手中，董其昌与王世贞长子王士驥(1554—?)同为万历

〔1〕 (明)王士驥(1562—?)，字闲仲，王世懋次子。万历二十二年(1594)举人。著有《摄月楼诗稿》。妻为吏部员外郎沈璟之女。

〔2〕 (明)陈继儒《妮古录》：“大令《送梨帖》十字，柳诚悬十二字。此卷向藏王敬美太常家，以分授第四子闲仲。余见之，大令字疑钩填，公权书真神品也。”其中称王闲仲为王世懋第四子应为误笔，“仲”一般为第二子之称，且其他文献亦称王闲仲为次子。见前揭《妮古录》卷一，页19。

〔3〕 (明)程季白(生卒年不详)，为徽州重要收藏大家，与汪珂玉、董其昌、李日华等交往。藏有唐韩干《五牛图》、唐王维《江山雪雾图》、宋李唐《晋文公复国图》、元赵孟頫《水村图》等名迹。

〔图七〕元赵孟頫《水村图》卷拖尾董其昌题跋



〔图八〕明董其昌《仿赵孟頫水村图笔意》册页及对开题跋
故宫博物院藏



十七年(1589)的进士同年¹¹，《水村图》卷很可能是通过王士骥得以借观。董其昌在《水村图》卷题跋中认为：“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。”这一评价不仅透露出董其昌所力倡的晚明文人画极力追求平淡天真的笔墨意趣之宗旨，亦可见出其文人画理论排抵具有职业素质的精工一路画法的立场。重观《水村图》卷时，董其昌能够“二图皆在予几案”，其中的《鹊华秋色图》卷则由另一位同年吴正志(1562—1617)手中借出¹²。

在完成《水村图》卷的次年二月，五十岁的赵孟頫完成了另一幅墨笔山水《重江叠嶂图》卷〔图九〕。颇有趣味的是，这两件墨笔山水卷在时间上非常接近，但在画法上却有所变化。二者虽然都注重山水景物中渔船、屋舍、树木的描写，但《重江叠嶂图》卷更加雄厚静穆，不同于《水村图》卷那般疏淡秀润；卷尾处前景的两株松树，颇有北宋李郭派的风格特点，与美国纽约大都会艺术博物馆藏《双松平远图》卷〔图十〕中两颗高大松树相似，但后者在画法上更为简约平淡。该画卷末自题云：“仆自幼小学书之余，时时戏弄小笔，然于山水独不能工。盖自唐以来，如王右丞、大小李将军、郑广文诸公奇绝之迹，不能一二见。至五代荆、关、董、范辈出，皆与近世笔意辽绝。仆所作者，虽未能与古人比，然视近世画手，则自谓稍异耳。因野云求画，故书其末。孟頫。”此跋明确表明赵孟頫不欲与南宋“近世画手”为伍、而有意远师晋唐五代北宋诸家的绘画诉求，此外还透露出另一个信息，即元代初期李思训、李昭道、王维等唐代名家画迹已十分少见。

11 (明)王士骥(1554—?)，字问伯，王世贞长子。万历十年(1582)中应天乡试第一名解元，万历十七年(1589)进士。

12 (明)吴正志(1562—1617)，字之矩，号澈如，宜兴望族，万历十七年(1589)进士，官至光禄寺寺丞。好收藏，在董其昌之后藏有《富春山居图》卷。子：吴洪裕(字问卿)、吴洪昌(用卿)、吴洪亮。

【图九】元赵孟頫《重江叠嶂图》卷

纸本墨笔 纵28.4厘米 横176.4厘米

台北故宫博物院藏

图版采自《赵孟頫全集》图版一一，页22，上海书画出版社，1995年

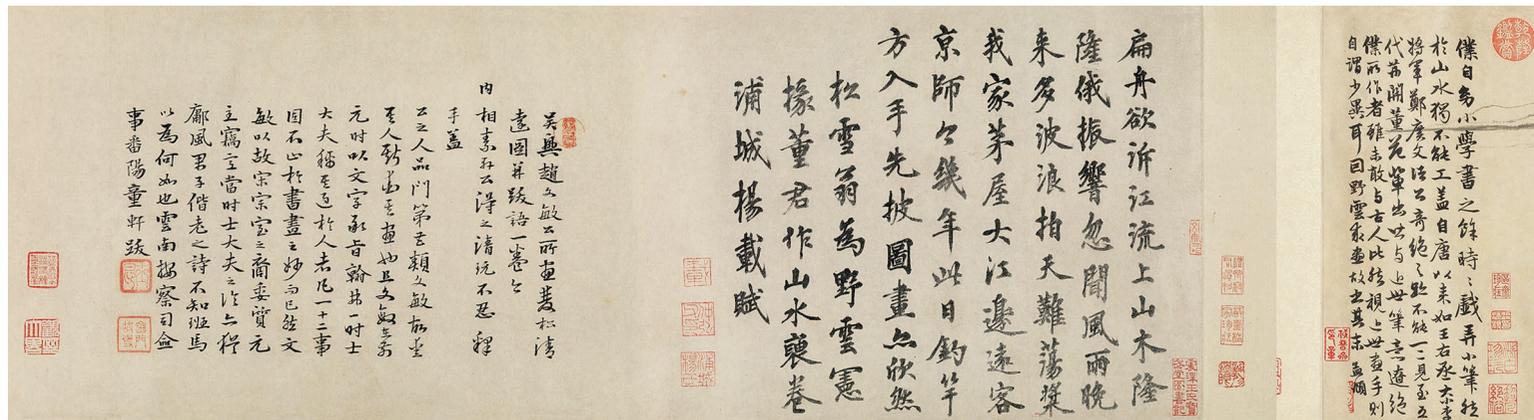


【图十】元赵孟頫《双松平远图》卷

纸本墨笔 纵26.7厘米 横107.3厘米

美国纽约大都会艺术博物馆藏

图版采自《赵孟頫全集》图版三三，页58，上海书画出版社，1995年

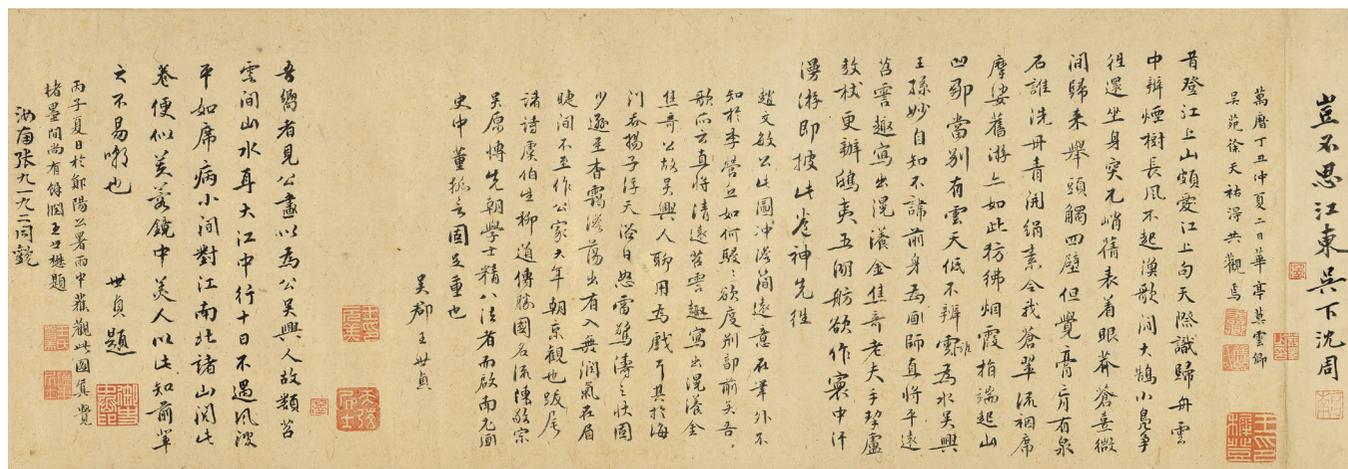


《重江叠嶂图》卷后尾纸上有王世贞、王世懋兄弟的题跋，以及多枚鉴藏印章，如“贞”“元”朱文连珠印[图十一]、“乾坤清赏”白文方印、“有明王氏图书之印”白文方印[图十二]、“王元美印”白文方印、“天弼居士”白文方印、“太仆寺印”朱文方印、“抚治郟阳等处关防”朱文长方印[图十三]、“御史中丞印”白文方印¹⁾、“王氏敬美”白文方印、“墙东居士”白文方印等。王世贞称此图为《长江叠嶂图》，极为珍爱，两次为其题跋[图十四]²⁾。

1) 明朝废御史台，改设都察院，督抚常带都察院右副都御史衔，时人以为副都御史可比前代御史中丞，故习称督抚为中丞。王世贞在明万历二年九月至万历四年(1574—1576)六月间，任职都察院右副都御史，督抚郟阳，故有“御史中丞印”。

2) 第一次的两段题跋见《重江叠嶂图》卷尾纸，分别收入前揭《弇州四部稿》卷二一，页619；卷一三七，页304(此段个别文字略有不同)。

〔图十四〕元赵孟頫《重江叠嶂图》卷尾纸王世贞、王世懋题跋



“太仆寺印”、“抚治郟阳等处关防”等官印，可知王世贞在任北京太仆寺卿与督抚郟阳（今湖北十堰）时，随行都携带此卷。万历二年（1574）王世贞在太仆卿任上以都察院右副都御史督抚郟阳，十一月自北京启程，十二月出京口，于翌年正月十五抵达官所。在长达两月的舟行旅程中，王世贞饱览长江一带山水景观，对《重江叠嶂图》卷亦别有一番深切的感受。王世贞起初以为赵孟頫描写的是其家乡吴兴苕霅间清远秀逸的湖区景色，但经过仔细品味后意识到，画卷描绘的实际上是长江雄奇壮阔的景观，颇令观者“仿佛烟霞指端起”，不由心神往之。王世贞认为，画卷虽未能表现长江入海口一带气吞山河、浮天浴日、怒雷惊涛的奇观壮景，但也将长江杳霭澹荡、出有入无的烟波迷蒙之状生动地描绘出来，正可谓“直将清远苕霅趣，写出混濛金焦奇”。王世贞称赞《重江叠嶂图》卷“冲澹简远，意在笔外”，可与荆浩、李成、郭熙等相媲美。他的这一评价正是在亲历山水并对景赏画之后，才更加准确地理解了画卷的内容与风格特点，更客观地评价了赵孟頫将前辈法度与实景完美结合的绘画成就。

从上述两件王世贞兄弟所藏作品可以发现，赵孟頫不但对传统有着全面深入的继承，而且在提倡“古意”的同时，在水墨写意上也进行了新的拓展，提出以书入画的具体主张〔图十五〕。自唐代王维推崇水墨，宋代墨戏滥觞于士夫，但并没有形成真正的水墨规范画法。尽管有如梁楷《泼墨仙人》等佳作产生，但是因为墨戏方式既亏造型功力，又无相应的用笔规范，因此墨戏成为不折不扣的“戾家画”，作品的成功率并不高。赵孟頫“书画本来同”的主张，要比张彦远“书画同法”具体得多，他是在绘画语言的层面上确立了写意格法——以书法笔法作画法笔法，使水墨画具有了严格的技术门槛。同时，这个书写的门槛既利于文人业余作画，又隔离了画工的勾描习气，并且开启了与书法用笔相匹配的点画符号造型方式，与院体画形似的造型方法相区别。这样的水墨画法不但将早前已经出现的墨戏一变为简率澹雅的写意，也奠定了文人画未来的画史地位。这或许也是王世贞等明代鉴藏家对赵孟頫最为推崇的缘由。

四 王世贞对赵孟頫绘画成就的高度肯定与推崇

赵孟頫的山水画，不论是青绿山水还是墨笔写意山水，都有着丰富的绘画面貌，同时也具有相似的内在特质。其面貌各异的山水画作，展示了他广泛师学前代大师的卓越成果，亦即王世贞所言“集大成”之评；而不同画作颇具内在一致性的特质，则是他对不断标榜的“古意”之诉求，以及在画面上采取减省方式带来的疏简风格。

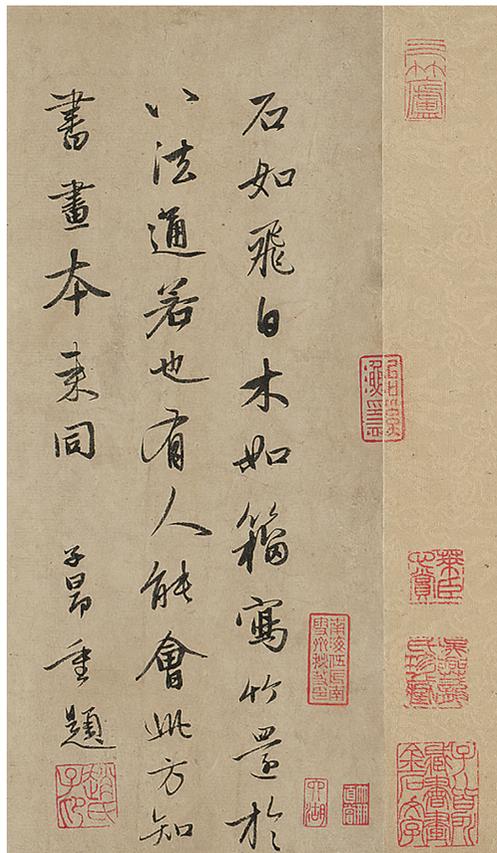
毫无疑问，赵孟頫是一位文人画家。然而从其绘画面貌来看，却不是那种一味追求笔墨趣味、以画自娱、以墨戏为能事的业余文人画家，而是兼擅山水、人物、鞍马、畜兽、禽鸟、竹石等多种题材与注重绘画格法的文人专业画家，其绘画水平远超前著。

赵孟頫作为文人画家，与北宋士人画家李公麟同属一类，其绘画类型可归属于阮璞指称的“文人正规画”¹。李公麟对赵孟頫绘画的影响，明人已有比较一致的看法，何良俊就曾指出：“如人物，其白描有二种，赵松雪出于李龙眠，李龙眠出于顾恺之。”²王世贞也藏有几件被认为是赵孟頫临仿李公麟的画作，如《天闲五马图》³、《临白莲社图》⁴，他亦将赵孟頫与李公麟相提并论⁵：

赵承旨好图陶靖节高逸事及《归去来辞》，余先所睹凡十本，皆不能如此图之妙，其工力与李伯时抗衡，而曲尽潇洒夷穆之度，令人宛然有北窗羲皇上人想。所貌王、檀二江州、庞参军，皆极意摹写，唯貌颜始安廷之，作丰肥而髯，为不得沐猴态，疑承旨未见《世说》一段语耳。

王世贞认为赵孟頫的绘画功力可与李公麟相抗衡，所绘人物极意摹写，虽也有瑕疵，却大多能够曲尽气质神韵之妙。王世贞的品评，反映的正是赵孟頫绘画既重格法、又尚意趣、思致、士气、修养、技法兼备的特征，这一不坠偏工而尚兼善的绘画追求，也是晋唐以来顾恺之、李思训、吴道子、王维、荆浩、董源、李成、范宽、郭熙、李公麟等大师所特具且传承有序的中国绘画的精髓所在，这种绘画境界，即是醇正的

〔图十五〕赵孟頫《秀石疏林图》卷后赵孟頫自题
故宫博物院藏



〈1〉 阮璞在《苏轼的文人画观论辨》一文中，将宋代文人画也即士人画分为文人正规画与文人墨戏画，颇有见地。收入阮璞：《中国画史论辨》页102—164，陕西人民美术出版社，1993年。

〈2〉 (明)何良俊：《四友斋丛说》卷二九“画二”，页263，中华书局，2007年。

〈3〉 (明)王世贞：《天闲五马图》，前揭《弇州四部稿》卷一三七，页304。

〈4〉 (明)王世贞：《再题白莲社图》，前揭《弇州续稿》卷一七一，页331。

〈5〉 (明)王世贞：《赵承旨画陶靖节事》，前揭《弇州续稿》卷一六八，页323。

中庸与中和的境界，与后来的文人画“只一写字尽之”（王学浩《山南论画》）的偏颇不同。王世贞对这一绘画品质与境界极为推崇，而赵孟頫无疑是其中最具有代表性的画家，这也是王世贞高度肯定其绘画成就与画史地位的主要原因所在。

当然，对于赵孟頫集大成的绘画成就，王世贞并非不加辨析地一味褒扬，他在《书赵松雪集后》中将其与文徵明比较，中肯地总结了赵孟頫的长处与不足¹¹：

余尝谓吴兴赵文敏公孟頫风流才艺，惟吾郡文待诏徵明可以当之，而亦少有差次。其同者，诗文也、书画也，又皆以荐辟起家，赵诗小壮而俗，文稍雅而弱，其浅同也。文皆畅利而乏深沉，其离古同也。书小楷，赵不能去俗，文不能去纤，其精绝同也。行押则赵于三王近，而文不能近，少逊也。署书则文复少逊也，八分古隶则文胜。小篆则赵胜也，然而篆不胜隶。画则赵之入唐宋人深，而文少浅，其天趣同也。其鉴赏博考复同也。位则赵至一品，而文仅登一命。寿则文踰九龄，而赵仅垂七帙，异也。若出处大节之异，前辈固已纷纷言之。

综上所述，王世贞通过对赵孟頫绘画的鉴藏，对其绘画成就与地位进行了符合画史实际的总结与评价，提出与何良俊(1506—1573)、董其昌等明代鉴藏家迥异的“元四大家”概念，即赵孟頫、吴镇、黄公望、王蒙，并将赵孟頫列为元四大家之首¹²。在王世贞看来，赵孟頫的绘画既“尚工人物楼台花树、描写精绝”，又颇具古意雅趣，达到了形神兼备的不凡品质。赵孟頫通过广泛师法晋唐以来名家，集其大成而“出新意于法度之内”，颇与王世贞所倡导的既重视“法度”、“古雅”，又不失“性灵”、“才”、“情”，讲究“师匠宜高，捃拾宜博”的文学旨趣相一致。因此，赵孟頫不仅进入了王世贞的“元四大家”名单，还是元代画家之首；不仅是名副其实的引领元代绘画发展趋势的画坛旗手，亦是开拓了文人画崭新面貌的先驱者。

[作者单位：中央美术学院人文学院]

(责任编辑：谭浩源)

11 (明)王世贞：《书赵松雪集后》，《读书后》卷四，页499。

12 (明)王世贞：《艺苑卮言》“附录四”，前揭《弇州四部稿》卷一五五，页380。