从楷书《燕然山铭》卷看董其昌的书法实践

Research on the Handscroll of Dong Qichang's Regular Script of *Yan Ran Shan Stele's Inscription*

李文琪
Li Wenqi
（首都博物馆，北京，100045）
(Capital Museum, Beijing, 100045)

内容提要：明董其昌楷书《燕然山铭》卷，曾被收入《石渠宝笈》，现收藏于首都博物馆。此卷虽以楷书书写，但体势略显倾斜，充满行书韵味，字形较大，并非常见的董其昌作品面貌。它是董其昌临习米芾小楷书《燕然山铭》并实践“小字放大”这一理论的作品，从中可以看出董其昌的书法渊源及书学造诣，它代表了董其昌众多书法面貌中的一种，具有较高的书法艺术价值。

关键词：董其昌　楷书《燕然山铭》　“小字放大”理论

Abstract: The handscroll of Dong Qichang's regular script of *Yan Ran Shan Stele's Inscription*, which was included by *Shih-ch'u Pao-chi*, collected by Capital Museum now. Written in regular script, however, this scroll has incline in the posture of the character and the lengthened structure of many characters which endued itself a running script arome. It is not a common feature of Dong Qichang's works. It is the work studied and imitated the small regular script of *Yan Ran Shan Stele's Inscription* (written by Mi Fu), and a practice of the theory that "magnify the small Chinese character". It represents one of many appearance of Dong Qichang's calligraphy, from which we can discover the filiation and accomplishment of the artist's calligraphy. The scroll has an important artistic value.

Key Words: Dong Qichang; regular script of *Yan Ran Shan Stele's Inscription*; the theory that "magnify the small Chinese character"

明董其昌楷书《燕然山铭》卷（图1），纵38.3厘米，横805厘米，曾被收入《石渠宝笈》，为董其昌少见的大楷书作品，笔法遒美精致，体势浑然天成，具有较高的书法艺术价值。

一、作品解读与传世情况

1. 作品解读

此卷引首董其昌自书“燕然山铭”四字并落款“董其昌”，卷中以大楷书写《燕然山铭》，卷末自题“辛亥（明

万历三十九年，1611年）重九董其昌书”，钤白文名章“董其昌”“大宗伯印”两方。

董其昌（1555–1636），松江华亭人，明代书画家，万历十七年（1589年）进士，曾任明光宗朱常洛太子时期的讲师，官至太常少卿、南京礼部尚书。董其昌书法师法晋唐，自成一体，在清代以来受到最高统治者和主流书坛的追捧，影响很大，其书法作品以行草最为常见，影响亦最为广泛。《燕然山铭》，原名《封燕然山铭》，典重华美，为东汉时期班固所作的一篇汉赋。汉和帝永元元年（89年），大将军窦宪奉旨远征匈奴，班固被任命为中护军随行，参予谋议。窦宪大败北单于，登上燕然山（今蒙古国境内的杭爱山），命班固撰写了这篇著名的铭文，刻石纪功，颂扬汉军出塞三千里，奔袭北匈奴，破军斩将的赫赫战绩。本卷所写内容，并非东汉班固《燕然山铭》原文，大致是在原班固《燕然山铭》的基础上，去掉“遂”“其”“兮”“于是”“然后”等连接词，将原文中叙述性较强的语句如“暨南单于、东乌桓、西戎氐羌侯王君长之群，骁骑三万”，直接改为“羌夷之长，骁骑百万”，“上以摅高、文之宿愤，光祖宗之玄灵；下以安固后嗣，恢拓境宇，振大汉之天声”改为“光祖宗之玄灵，振大汉之天声”，等等，以求文章节奏更为鲜明和铿锵。这种改动并非董其昌原创，而来自于宋米芾小楷书《燕然山铭》。

虽然在董其昌题跋中并未予以说明，但楷书《燕然山铭》卷实在是一件精心的临帖之作，临仿的对象是米芾小楷书《燕然山铭》。米芾这件楷书没有墨迹传世，现存有拓本可见，收入《群玉堂帖》等从

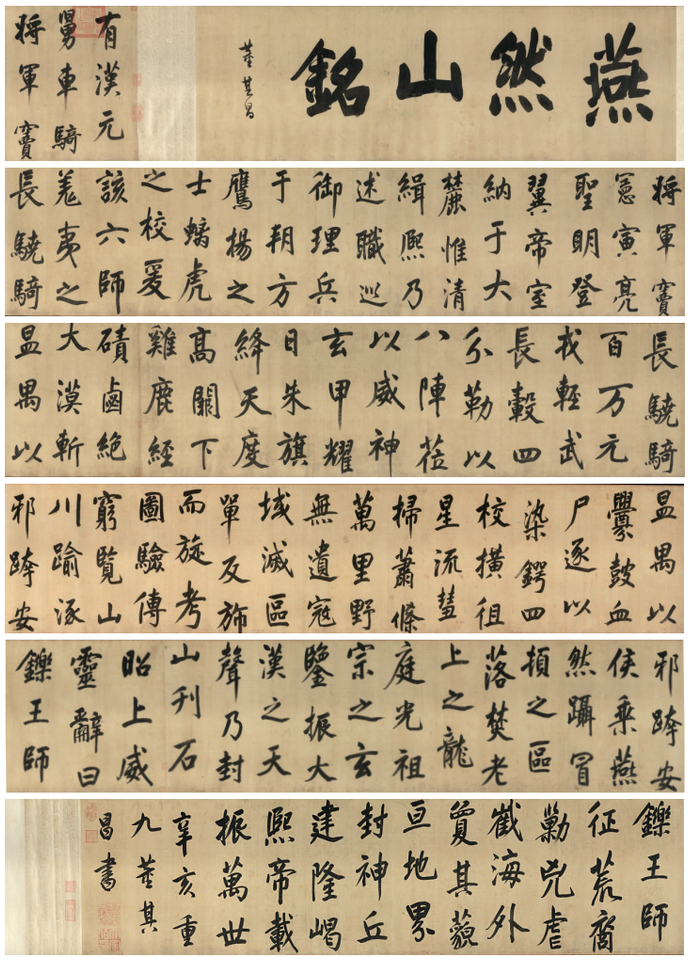


图1 《燕然山铭》卷

帖中。北京故宫博物院藏《宋拓米元章小楷帖》册中亦包含此作，其中，第一行“元”、第六行“天”“度”等字已损，拓本极精，神采丰茂（图2）。

《宋拓米元章小楷帖》册的封面签条为董其昌手书，可见它曾由董其昌收藏，因此董氏在客观上具备研习临摹的条件；对比此卷与米芾原作，可以看出董其昌于临习原作的用心极深。这种用心的结果主要体现为：对米芾小楷原帖的单字，在结体和态势上忠实再现。在结字方面，米芾小楷布置错落、似敧而正，虽为楷书，但在书写时因势变化，灵动多姿。如图所示，董其昌楷书《燕然山铭》，不仅在结字方面做到了与原作形似，在字体的态与势方面，也达到了神似原作的效果，如“翼”字的右上之势，“缉”“镌”等字的左右错落，“熙”“截”“旋”“方”“外”等字的内张外弛，及“阙”“染”等字在书写过程中，自高悬的腕底而生发出的遒美之势（图3）。



图2 《宋拓米元章小楷帖》局部



图3 董其昌楷书《燕然山铭》与米芾小楷《燕然山铭》局部对比图

2. 流传经历及著录信息

此卷在清代先由高士奇收藏，后来进入内府，收藏于御书房，并被《石渠宝笈》著录于第三十一卷：“明董其昌书‘燕然山铭’一卷，素绢本，大楷书，款识云‘辛亥重九董其昌书’，引首自书燕然山铭四大字。”[1]此卷中，“江村”“江村秘藏”为清代高士奇的收藏印，其余皆为清宫诸帝收藏印。《故宫已佚书画目录》提及“宣统十四年（1922年）十一月二十九日赏溥杰董其昌书燕然铭一卷”，说明此卷在当时的去向。后来，这件国宝被首都博物馆收藏。杨仁恺《国宝沉浮录》指出“董其昌《燕然铭》，不见著录，未发现，似重出”[2]。此卷亦不见于国家文物局主编《中国古代书画目录》。

二、作品内涵

1. 结构精美，融合各家之长

董其昌在《书品》中提到：“学书不从临古入，必堕恶道。”[3]纵观整卷，具有结字精美的特点，反映了董其昌早年浸淫唐代楷书诸家的书法功底。卷中一些结构单一字，如第十二行的“方”、第十五行“之”、第二十五行的“玄”、末行的“世”等，体现出明显的颜真卿楷书特征（图4）。此卷前面部分的结字大多左右均衡，显然取法于颜字，如第三十行“绝”字，第十一行“理”字，与《多宝塔碑》中的结构基本相同，然而在这一类字中，右半部分已呈现上倾之势的行书体貌，似乎已是李北海的笔意。此卷随着书写的进行，左右结构的字中越来越多地出现打破均衡的情况，字体的右半部分被拉长，并且呈现出左上右下的倾向：如第十六行“师”、第二十三行“阵”、第三十六行“校”、第三十八行“扫”（图5）等。在这几个字中，最左侧的长竖笔，呈现为明显的向左弯曲的弧形。此外，单一结构字的主竖笔也是如此，如第二十八行“下”字（图6）。这种情况在颜真卿《东方朔画赞碑》中也存在，但在李邕《麓山寺碑》中却更为常见和自然，且在后者中，这种左曲的竖笔与行书化的体势在整体上显得更为协调统一。本卷中，很多左右结构字将右半边主竖夸张地拉长，这种写法在李邕《麓山寺碑》中也常有出现，如第十一行“御”、第十六行“师”、第二十四行“神”等（图7）。



图4 宋拓颜真卿《多宝塔碑》、《东方朔画赞碑》与董其昌《燕然山铭》局部对比图



图5 《燕然山铭》局部



图6 李邕《麓山寺碑》与《燕然山铭》局部对比图

图7 李邕《麓山寺碑》与《燕然山铭》局部对比图



图8 李邕《麓山寺碑》与《燕然山铭》局部对比图

本卷中上下结构的字，如第3行“窦”、第八行“麓”字，第三十八行“萧”字、第三十九行“万”字等，是在颜体字的基础上，取势纵向，采取将头部加长的做法，增加了上半部分比例，同样与李邕《麓山寺碑》的结体有些相似（图8），但是整体仍然比较平正，保留了较多的颜字风格，这与其同时期所临颜真卿《东方朔画像赞》是异曲同工的（图9）。

2. 以造势取胜

米芾所书《燕然山铭》为小楷，而董其昌楷书《燕然山铭》卷是行楷书，体量相对较大。董其昌在临写的过程中，将小字放大，既保持了原作中小楷书形姿灵动的优点，又具备了大字行楷气势跌宕、磅礴大气的特征。此卷之所以能做到这点，看似容易，实则从用笔到布局，无一不是精心筹划。

董其昌楷书《燕然山铭》卷，以颜真卿大楷书的点画和结体为主要基础，保留并体现了颜体楷书形态厚重、气象端严的特点，却不是明清以来千篇一律的颜体面貌。诚然，董其昌在少年初学书法时即开始学习颜真卿，但在中晚年以后对颜真卿书法的临习，与早年略有不同。董其昌在某次临仿颜书后题道“后之学颜者，以觚棱斩截为入门，所谓不参活句者也”，在他有关用笔的言论中，亦曾有“作书最要泯没稜痕，不使笔笔在绂素成板刻样”[4]之说。作于明万历三十四年（1606年）的楷书《东方朔画像赞》卷（北京故宫博物院藏，图10），比楷书《燕然山铭》卷的创作时间要早五年，从它上面单字的写法可以看出，董其昌此时已开始在临习中对颜书进行改造，其中最为突出的一点就是，弱化颜氏楷书中的波磔之笔，保留颜氏的点画态势及结体。对于这种努力，董其昌自己曾总结道：“‘大字难于结密而无间，小字难于宽展而有余’，犹非笃论。若米老所云‘大字如小字，小字如大字’，则以势为主，差近笔法。今榜书如米老之‘宝藏第一山’、吴琚之‘天下第一江山’，皆赵承旨之上，虽颜鲁公犹当让席。其得力乃在小行书，时留意结构也。书家之结字，画家之皴法，一了百了，一差百差，要非俗子所解。”[5]这一段话反映了董氏对于大字的“势”及“结构”的重视，结合他本人的作品来看，在这一方面他的确做到了“知行合一”。再如，董其昌楷书《倪宽传赞》卷（北京故宫博物院藏，图11），属于大字楷书，此卷纸纵长36.8厘米，每行均为3个字，与楷书《燕然山铭》无论在单字的写法、大小及整体的章法上均十分相似。此卷卷末董其昌以行草书题道：“褚遂良有此帖，颇类八分。



图9 宋拓颜真卿《东方朔画赞碑》、李邕《麓山寺碑》、董其昌《燕然山铭》局部对比

余以颜平原法为之，山谷所谓送明远序非行非隶，屈曲瑰奇，曾得百一耳。”从这段题跋可知，此卷所体现的即为董其昌所提到的“颜平原法”，而“法”的具体指向，即为字的“结构”及整体之“势”，这也正是此卷与楷书《燕然山铭》卷在根本上的共同之处。

然而，楷书《燕然山铭》卷毕竟是一件临帖之作，它与米芾小楷《燕然山铭》的相似处更多，而与标准的颜真卿楷书有较大不同。它十分鲜明地具有米芾小楷书体态活泼、形姿灵动的特点，而又充满一气呵成、倾泻而出的磅礴之势。这与董其昌对米芾行书的力学是分不开的。在楷书《燕然山铭》卷创作的前后两年间，董其昌还创作了两幅重要的大字行书作品，即作于明万历三十七年（1609年）的《岳阳楼记》卷（北京故宫博物院藏，图12）和作于明万历四十年（1612年）的《天马赋》卷（上海博物馆藏，图13）。比对这三幅作品，可以发现三者在用笔、结字及章法上的相似性，由此可见董其昌在创作楷书《燕然山铭》卷的前后几年中，对于相似的创作路线多有尝试。行书《天马赋》卷是一幅明显忠实于米芾原作的临习作品，它以遒劲而浓重的笔墨、顺势而成极富动感的字态及豪迈超逸的章法来表现董其昌对米芾书法技巧的力学，而这三点也恰好是楷书《燕然山铭》卷的闪光之处。更值得一提的是，董其昌将厚重端严的颜体楷书与灵动超逸的米芾行书如此自然地

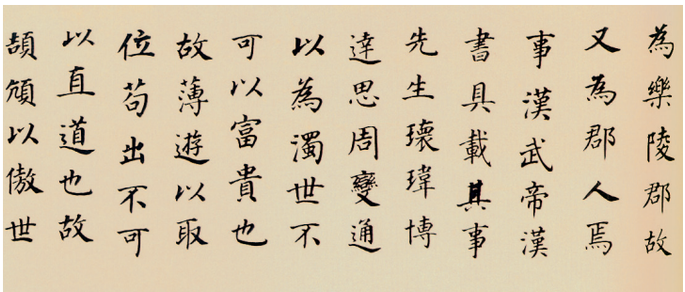


图10 董其昌楷书《东方朔画像赞》卷局部

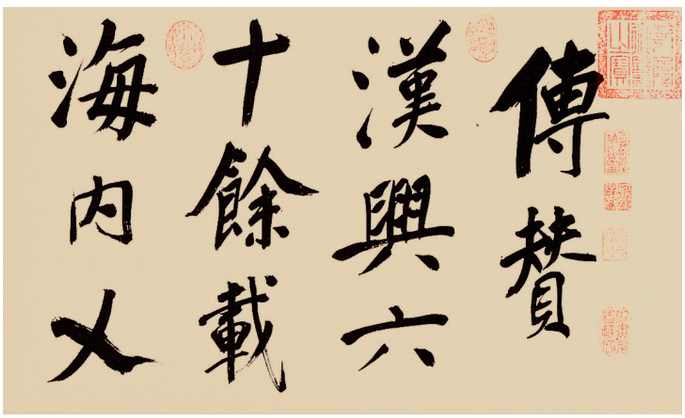


图11 董其昌楷书《倪宽传赞》卷局部

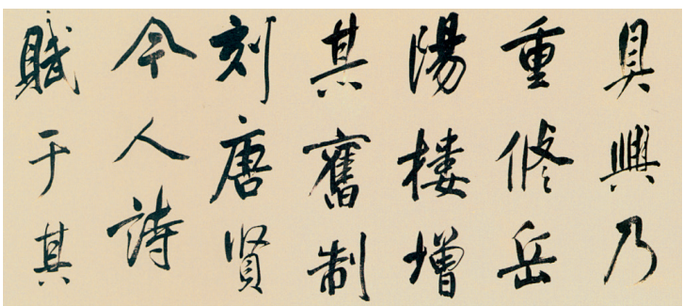


图12 董其昌行书《岳阳楼记》卷局部

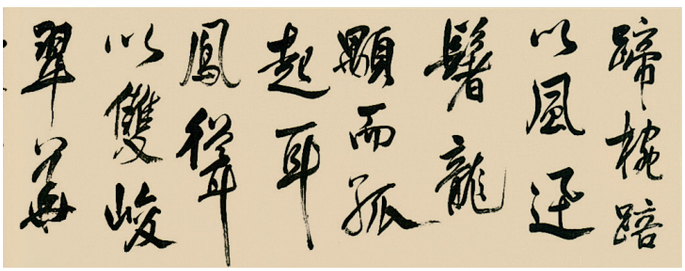


图13 董其昌临米芾《天马赋》局部

糅合于一件作品内，其中必不可少的，是他多年来对李北海的研习领悟。行书《天马赋》卷由于是刻意临仿米芾之作，所以这种痕迹不十分明显，而在行书《岳阳楼记》卷及楷书《燕然山铭》卷中，李北海的书法在两种书风的过渡中显得十分重要。唯一的区别在于：《岳阳楼记》卷是标准和常见的董其昌行书面貌，而《燕然山铭》卷是董其昌少见的在大字楷书方面的尝试（图14）。此外，作为大字楷书，《燕然山铭》并不是“正襟危坐”的面貌，而是一种“顺势而成”的自然天真之态，充满了“奇”与“正”的微妙变化，这一点在“骁骑”“阵”“扫”“逾”“跨”等许多字及章法内部的呼应关系上都有体现。这固然是董其昌遍学北海、米芾诸家后的成果，但更重要的是，这幅作品体现的并不仅仅是董其昌所学得的前朝巨匠的面貌，而是他通过这种学习，已然掌握了古人作书“以奇为正”的奥妙所在。楷书《燕然山铭》卷创作于公元1611年，董其昌时年五十七岁，在此之前，他曾说过这样一段话：“予学书三十年，悟得书法而不能实证者，在自起自倒，自收自束处耳。过此关，即右军父子亦无可奈何也。转左侧右，乃右军字势。所谓‘迹似奇而反正’者，世人不能解也。”[6]还有“古人作书，必不作正局，盖以奇为正。此赵吴兴所以不入晋、唐门室也。《兰亭》非不正，其纵宕用笔处，无迹可寻。若行模相似，转去转远……余学书三十年，见此意耳”[7]。楷书《燕然山铭》卷的“自收自束”“似奇反正”之处，体现了董其昌在追求与古人“能离能合”道路上的努力[8]。

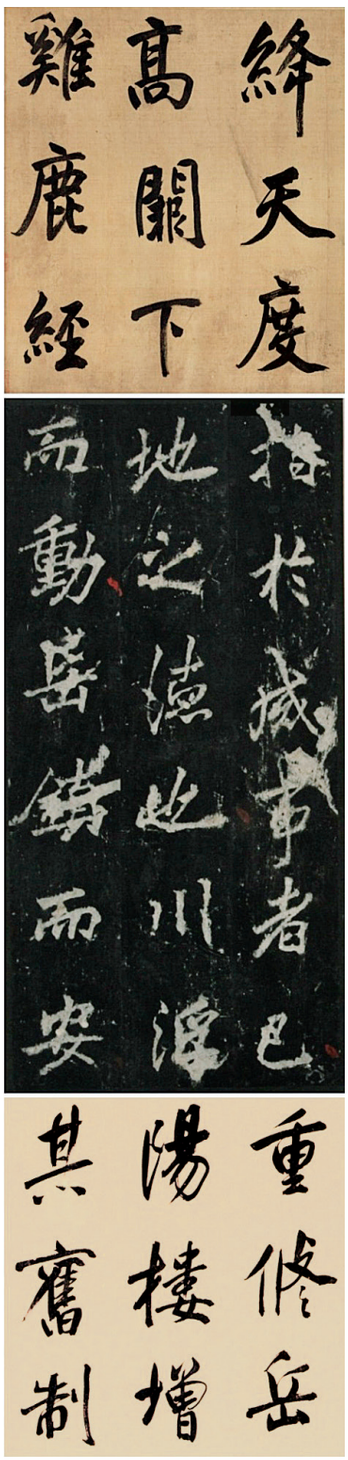


图14 董其昌楷书《燕然山铭》、李北海《麓山寺碑》、董其昌行书《岳阳楼记》局部对比

3. 三临米芾《燕然山铭》

根据现存可见的资料，董其昌有三个版本的临米芾《燕然山铭》卷传世，除首都博物馆所藏外，还有上海博物馆和辽宁省博物馆藏两幅行书卷。其中，上博藏本（沪1-1426）尺寸最小，纵26.6厘米，横261.1厘米；辽博藏本（辽1-214）尺寸最大，纵52.7厘米，横736厘米。两幅行书卷并未题写创作年款，若将三幅临米芾《燕然山铭》卷放在一起比较，可以推断出他们之间的关系：上博藏本尺幅最小，每行5至6字，使用董其昌常用的小行书写成，点画流滑，体势浮动，与米芾原作面貌相差很远，且缺乏气势，应该是最初或较早的临本；首博藏本尺幅居中，每行3字，使用大字楷书写成，字貌与米芾原作很接近而较有气势，显然是董其昌“小字放大”理论的实践成果；辽博藏本尺幅最大，每行4到5字，字体大小与首博藏本相似，其字貌尚能明显看出米芾原作的结体特点，但已是放大的字形及完全行书化的体势，且整体看来更具气贯长虹之势，其创作的时间也最晚。

这三件临米芾《燕然山铭》卷不仅是董其昌创造性临帖的成果体现，更是一个书法家于书艺苦心钻研的明证。董其昌在跋王羲之《官奴帖》中说：“抑余二十余年时书此帖，兹对真迹，豁然有会，盖渐修顿证，非一朝夕。假令当时力能致之，不经苦心悬念，未必契真。怀素有言：‘豁焉心胸，顿释疑滞。’今日之谓也。时戊申十月十有三日，舟行洙泾道中，日书《兰亭》及此帖一过，以《官奴》笔意书《禊帖》，尤为得门而入。”[9]这段文字写于明万历三十六年（1608年），距楷书《燕然山铭》卷的成书早三年，董其昌在题跋中表达了二十余年来每日临写《兰亭》及《官奴》二帖，“渐修”日久，终于在某一时刻“顿证”出其中真谛的感受。

三、结论

作为创造性的临帖作品，楷书《燕然山铭》卷既体现了与原帖的“能离能合”，又体现了董其昌“小字放大”及将小楷原作行书化尝试的成功性，亦具备董其昌书法独有的“生秀”“平淡”的特点。董其昌所留下的类似此卷的大楷书作品并不多。值得一提的是董其昌七十六岁时所作行书临颜真卿《裴将军诗》卷（上海博物馆收藏，图15），此卷以行书为主，偶杂以楷体，与楷书临米芾《燕然山铭》卷相比，在笔法的遒美精微、结体的“似奇反正”、通篇的浑厚天成等方面显然要更胜一筹。因此，楷书米芾《燕然山铭》卷，是董其昌在书法“渐修”过程中的阶段性成果，而不并属于他在书法上“顿证”性的终结点。这种类型的大楷书作品，在清代及以后的临习及研究中并不如董其昌的行草书受重视，虽然它们不能取代董氏行书成为其代表性的风格，但作为董其昌书法全貌的一个重要组成部分，是不能被忽视的。

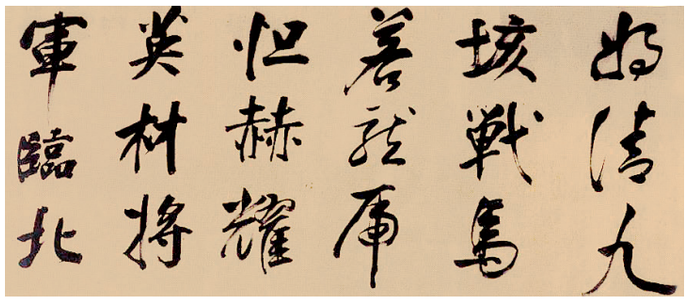


图15 董其昌行书临颜真卿《裴将军诗》卷局部

注释

[1] 张照等编：《石渠宝笈》卷三十一，文渊阁《四库全书》第825册，台湾商务印书馆，1986年，第262页。

[2] 杨仁恺：《国宝沉浮录·佚目》，上海人民美术出版社，1992年，第567页。

[3] 董其昌：《董其昌全集》，《容台别集》卷之二，上海书画出版社，2013年，第561页。

[4] 董其昌：《董其昌全集》，《画禅室随笔》卷之一，上海书画出版社，2013年，第62页。

[5] 董其昌：《董其昌全集》，《容台别集》卷之二，上海书画出版社，2013年，第536页。

[6] 董其昌：《董其昌全集》，《画禅室随笔》卷之一，上海书画出版社，2013年，第63页。引文中这段文字产生的时间，董其昌自述为“予学书三十年”，综合他所留下的其他文字资料记载，他在许多题跋及笔记中均以“十七岁”作为学书之始，那么“学书三十年”可以推算为四十七岁这年。

[7] 董其昌：《董其昌全集》，《画禅室随笔》卷之一，上海书画出版社，2013年，第63页。

[8] 董其昌：《董其昌全集》，《容台别集》卷之二，上海书画出版社，2013年，第548页。“盖书家妙在能合，神在能离。所以离者，非欧、虞、褚、薛名家伎俩，直要脱去右军老子习气，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”。

[9] 董其昌：《董其昌全集》，《容台别集》卷之二，上海书画出版社，2013年，第551页。