

趙孟頫 《鵲華秋色》 1296年 臺北 國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫



武元直 《赤壁圖》 臺北 國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫

DOI: 10.6541/TJAH.2015.09.39.04

趙孟頫乙未自燕回——元初文人山水畫與金代士人文化

石守謙*

【摘要】趙孟頫的《鵲華秋色》長久以來都被視為改變後來數百年山水畫發展的關鍵作品，但是它的製作卻從未得到充分的說明。本文試圖回到該畫製作之時趙孟頫在南方吳興的活動，重建其文化脈絡，並討論此山水畫中未曾被注意到的「懷古」表達，將之追溯到1200年左右時金朝在中國北方所發展的士人文化。

乙未自燕回的趙孟頫向他的江南友人們所展示的非僅止於他在北方所搜集的古代書畫，應該也包括了他在大都及濟南的文化見聞。從金代武元直《赤壁圖》、李山的《風雪杉松》到元初郭敏的《風雪杉松》，趙孟頫觀察到金代士人文化傳統中懷古山水畫的發展，以及其在金亡之後至元初的復興。他自己在乙未年所作的《鵲華秋色》也在畫他的濟南懷古，畫面設計亦可見對金代士人山水的繼承。除了繼承之外，趙孟頫也作了批判性的回應。他在山水畫中創新地使用渴筆描繪物象，實意在添加一層金代者所無的「古意」。

關鍵詞：趙孟頫、武元直、李山、金代文人文化

前言

中國的山水畫史自元代之後出現了一個大轉折，尤其是文人畫家成為其中最受重視的力量，主導了後世六百年的發展，這已經是文化史上的常識。雖然近年也有一些學者以為這種認識是明清兩代文人理論家獨佔畫史論述權而造成的結果，應該盡力重新梳理非文人／專業畫家的業績，還給元代畫史一個較為客觀的全貌。① 即使如此，元代文人山水畫的崇高歷史地位並沒有受到根本的

＊中央研究院歷史語言研究所 特聘研究員

① 例如Richard Vinograd, “De-centering Yuan Painting,” *Ars Orientalis*, 37 (2009), pp. 195-212; Jerome Silbergeld, “The Evolution of a ‘Revolution’: Unsettled Reflections on the Chinese Art Historical Mission,” *Archives of Asian Art,* 55 (2005), pp. 39-52.

臺灣大學學術期刊資料庫

挑戰。如果以「觀變」來考察歷史的發展，元代文人畫家在山水畫這個被視為中國藝術核心領域中的新表現，仍然受到多數學者的高度注意，甚至被視為文化史上「宋元之變」的重要軸線之一。「宋元之變」的提法是否合適而有效，固然還可以討論，亦非本文關心的重點，但是，如要充分地描述中國山水畫自十三世紀至十四世紀的發展，文人的表現仍是關鍵，其中，趙孟頫的藝術作為更是無法被取代的焦點。

趙孟頫繪畫的歷史地位很早就有「定論」。十六世紀末時他就是董其昌「南北宗論」中帶動宋元之變的領頭人物。這個地位經過二十世紀後半整個以風格史為主軸的藝術史現代研究的補充之後，更形穩固。在這些研究中，元代此期最為突出的「時代風格」表現大概可以歸結為「書法入畫」與「復古」二事，而此二者之「出現」，又皆與趙孟頫有關，那不僅由趙孟頫的言談文字資料中保留了下來，而且可清楚見諸于他傳世的可靠作品中。其中，臺北國立故宮博物院所藏的趙氏名蹟《鵲華秋色》（圖1）便是具有如此里程碑意義的代表作品，這一點早已在五十年前李鑄晉教授的研究中提供了視覺分析的證明。李鑄晉的《鵲華秋色》研究，從今日學術史的角度看來，不但依然是理解元代畫史的經典之作，而且也是畫學傳統向現代藝術史學科成功轉化的代表之一。②

然而，趙孟頫又為什麼得以扮演如此重要的歷史角色呢？個人天賦想當然耳是一個重要條件，而他的藝術事業所處之文化新局也是不可忽略的要素。趙孟頫為宋朝皇室之後，原居浙江吳興，於1286年得到忽必烈的徵召北上大都任官，後來再回到南方數年，復又北上，一生中往來於南北之間，可以說是親身經歷了中國本土因蒙元統治而產生的南北兩地結束近一百五十年分離狀態而復歸統一的變化。這個新局如何作用到趙孟頫的藝術發展？李鑄晉很早就注意到這個問題。他從宋元之際南方名士周密所留下來記錄當代藝術收藏的《雲煙過眼錄》中注意到「趙子昂孟頫乙未自燕回」所收之古代書畫作品清單，由之推測趙氏北地所獲對其學習古代風格，以及形塑「復古」理念的助益。乙未年（1295）的趙孟頫由北返家，意謂著他暫時結束了他在北方前後十年的任官階

② Chu-tsing Li, *The Autumn Colors on the Ch'iao and Hua Mountains: A Landscape by Chao Meng-fu* (Ascona: Artibus Asiae Publishers, 1965).

臺灣大學學術期刊資料庫

段，重回他所熟悉、原來成長的南方文化圈中。他帶回南方的，實際上並非僅止於周密所記載的那些古代作品，應該還有那十年之中在北方，主要是在大都及濟南，所取得的文化閱歷，對於日後南方的文化發展因此代表著一個南北重合過程中具有高度象徵意義的案例，其重要性遠遠超出當時北人（包括蒙古、色目及漢人）南來任官的其他現象。由此言之，趙孟頫乙未年自燕回一事，不但可視為觀察趙氏一人藝業轉折，同時也是探討整個元初文化新發展的最有利切入點。

一、趙孟頫自燕回後所作的《鵲華秋色》

1295年趙孟頫自燕返家所攜回之珍貴古畫，固然對他的藝術發展有重要的意義，但其重要性尚不止於此。對於他的這批新收藏，趙孟頫並未秘不示人，而是沿襲南宋以來文人間聚會品評文藝的習尚，邀集舊識同好一起欣賞，他的前輩好友周密（1232－1298？）就是在某次（或者不只一次）這種集會中觀覽到那些古書畫，並將之記錄到《雲煙過眼錄》之中。③ 周密留下來的古書畫清單，共計42件，其中包括若干件的唐宋古畫，自然有非凡的吸引力，可以提供當時古畫收藏及可供學習等一些畫史的珍貴訊息，然而，如果過度拘泥於這個清單，卻可能讓人忽略了這些聚會本身「趙孟頫自燕回」的特定性質。換句話說，「自燕回」應該是這些雅集的主軸，趙孟頫是當然的主角，除了向友人出示在北方新購的古書畫之外，他在大都朝廷及濟南任職時的見聞心得，肯定也是重點節目內容。當時的這些情境，惜未有周密的文字為之詳述，僅可由歷史想像重建，然而，後人仍可從趙氏作於1296年初的《鵲華秋色》圖卷上，感受到那些為了迎接趙孟頫「自燕回」所舉行雅集的一些餘音。

正如《鵲華秋色》上趙孟頫之題識所示：「公謹父（周密），齊人也。余通守齊州，罷官來歸，為公謹說齊之山川，獨華不注最知名，見于左氏，而其狀又峻峭特立，有足奇者。乃為作此圖。其東則鵲山也。命之曰鵲華秋色云。」

③ 周密，《雲煙過眼錄》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》（上海：上海書畫出版社，1993），第2冊，頁152-153。

臺灣大學學術期刊資料庫

他在回到南方家中不久就與舊友周密相聚，並為其（和其他友人）細述他在濟南的見聞，而《鵲華秋色》即為此情境下的製品。周密在宋末元初以詩詞名家，可以說是南方文壇的領袖人物。周的先祖世居濟南，于靖康之難後才南渡落居吳興，南宋亡後則寓居杭州，可說是與故地失聯數百年的世家之後，與濟南一地具有特殊的情感，其自號「華不注山人」即以濟南城外華不注山為自我認同之寄託，便是此種情感之顯示。趙孟頫自然瞭解這位前輩友人對濟南的深切嚮往，對此年過六十且無緣親臨故地的老人講述濟南之事，必然盡心盡力，此殆可以想像。趙孟頫的努力，除了口頭講述之外，另又贈以相關詩、畫，後者尤能令人感其誠意。

趙孟頫為周密所作的濟南相關詩畫中，迄今仍存兩件，一為《趵突泉詩》（圖2），以行書親寫其對濟南城內大明湖區最著名湧泉所賦之詩作，詩中除指述該泉「濼水發源天下無，平地湧出白玉壺」之形象外，也歌頌其「雲霧潤蒸華不注，波瀾聲震大明湖」的動人聲光效果，再出之以他流麗的書法風格，整件作品可說是對此濟南名勝的絕佳展現，遠勝任何的口語講說。另一件作品則為《鵲華秋色》圖卷，亦是趙氏「為公謹說齊之山川」下的產品。畫中主角當為右邊呈三角狀的華不注山。這是《左傳》提及的名山，為西元前589年齊晉大戰時齊頃公敗績潰逃，「三周華不注」的地點，且其形狀特奇，不僅孤峰峭立，狀如虎牙、芙蓉，早受酈道元《水經注》之記載，在唐代詩人李白的歌詠下，更是廣為士人所知。華不注山左邊的圓弧形山為鵲山，實地上位於華不注之西，也因扁鵲曾在此煉丹而小有名氣。鵲華二山在當時經常並稱，作為濟南城外景觀的代表，與趙孟頫同時的濟南名士劉敏中（1243－1318）在北城泛舟所賦中即言：「鵲華相對兩奇絕」，④ 可視為與趙氏圖繪相呼應的詩賦取景。鵲華二山在畫卷上皆敷以淡青淺色，在一片水墨所繪的平野中顯得十分突出，再加上幾區紅葉的點綴，呈現出秋日景緻中的和暢韻致。這個景觀大體與前人所記由

④ 劉敏中，〈北城泛舟借用昌黎公山石韻〉，《中庵集》（景印文淵閣四庫全書，臺北：臺灣商務印書館，1983，第1206冊），卷2，頁12上-12下。

⑤ 丁義元，〈趙孟頫《鵲華秋色圖卷新考》〉、〈《鵲華秋色圖卷》再考〉，收入上海書畫出版社編，《趙孟頫研究論文集》（上海：上海書畫出版社，1995），頁378-395、748-766。

臺灣大學學術期刊資料庫

濟南城北望華不注山所見者相合，連鵲華二山的位置也大致正確。傳統學界曾經因為趙孟頫在自題中寫道「（華不注山）其東則鵲山」，與實際方位不合，對此作有所質疑。⑤ 十八世紀的乾隆皇帝還趁出行濟南之際登城攜圖對照，興奮地發現果然可以同時看見鵲華二山，而認為題識中東西方位之疑，只是趙孟頫一時筆誤罷了。東西方位筆誤之說，或可再予商榷，不過，該圖所繪鵲華二山之景確有實對，非出作者臆造，這點再由若干現代學者熱心提供的實地攝影照像來印證，無論如何都可不必再辯。⑥ 換言之，此圖如說是為實景寫生也不能算錯。若將之與《趵突泉詩》併而觀之，便頗能視覺化當時趙氏為周密「說齊之山川」的情境。

然而，《鵲華秋色》難道只是趙孟頫「為公謹說齊之山川」的圖解而已嗎？顯然不是。正如趙孟頫《趵突泉詩》末尾兩句「時來泉上濯塵土，冰雪滿懷清興孤」還是回歸到自我抒懷一樣，《鵲華秋色》中也有一層感懷的畫意層次。畫中景觀除了鵲、華二山之外，最引人注目的描繪是由近至遠一大片的連續平野，此即學者所指出十四世紀山水畫新出空間意識所展現之連續地面。⑦ 如此連續地面的表達一方面賴水平坡線不斷往後鋪陳，另一方面也由中央近景的樹叢作對比，讓遠方地平線的位置出現於近景大樹最高處的樹梢高度，以表示由一個比近景大樹稍高的位置向此空間遠望的景觀效果。這個觀景位置的選擇實非偶然，而來自於濟南文化傳統中久已建立的一個觀看華不注勝景的模式。最能代表這個勝景觀看之模式當數1072年北宋曾鞏在濟南城北興建北渚亭一事。曾鞏之建北渚亭應該是在追摹唐代李白、杜甫在濟南所遊之歷下亭，而李、杜之遊歷下亭又常與華不注山、鵲山之觀看相連，李白對華不注的歌詠「茲山何峻秀，青翠如芙蓉」長久以來便被視為對該山的最佳寫照。曾鞏的北渚亭大概建後不久即廢圮，1093年晁補之來任濟南再予重建並寫了一篇〈北渚亭賦〉為

⑥ 陳韻如，〈趙孟頫〈鵲華秋色〉〉，《故宮文物月刊》，339期（2011），頁92-99；Shane McCausland, *Zhao Mengfu: Calligraphy and Painting for Khubilai's China* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2011), pp. 220-224.

⑦ Wen C. Fong, et. al., *Images of the Mind: Selections from the Edward Elliot Family and John B. Elliot Collection of Chinese Calligraphy and Painting at the Art Museum, Princeton University* (Princeton, N.J.: Art Museum, Princeton University, 1984), pp. 21, 68-71.

臺灣大學學術期刊資料庫

記。根據〈北渚亭賦〉，此亭位在城內最高處，向北望去「則群峰屹然列於林上，城郭井閭皆在其下，陂湖迤邐，川原極望」，有「登東山小魯」之意。晁補之在文中所重現的北渚亭之觀景經驗，除了視覺上的「川原極望」之外，也包含了一層懷古的時空之旅，從曾經居此地而建霸業的齊桓公之「其彊孰與比哉」，想到後來齊頃公之「三周華不注」的「夸奪勢窮，雖彊安在」，興起著一股強烈的人事如幻之感嘆。⑧ 晁補之的這層懷古之嘆，極近蘇軾對赤壁之所發，或許也有效法之意，這以他被稱為「蘇門四學士」的身份來看，確實不難想像。無論是否如此，藉由晁補之〈北渚亭賦〉的傳誦，由濟南城內高處北望華不注的勝景觀看此後便帶著濃厚的懷古意味，甚至可說已成濟南游賞文化傳統中不可分離的部分內涵。當趙孟頫親在濟南登高遠望華不注之際，除了想到此山曾見於《左傳》外，會不會也繼承了晁補之〈北渚亭賦〉的懷古投射呢？我們幾乎可以立刻斷言：想當然耳！不要說居官濟南的趙孟頫必然對濟南相關之前代名宦、文藝瞭然於胸，當時南方人士對晁補之的〈北渚亭賦〉也十分熟悉。事實上，周密自己在《齊東野語》這本筆記中也討論過晁補之此文，認為「所序晉齊攻戰，三周華不注之事，雖極雄贍，而或者乃謂與坡翁赤壁所賦孟德周郎之事略同」，故而遂發「作文自出機杼難」之論。⑨ 姑不論〈北渚亭賦〉是否真的「蹈襲」〈赤壁賦〉，對周密與趙孟頫他們來說，其中的懷古表述自是注目之所在。與此相關的華不注觀看因此也就不僅止於風景的表象而已，連帶的「懷古」心理活動應是他倆更為關心的事情。當趙孟頫以《鵲華秋色》為老友周密「說齊之山川」時，這層懷古的意涵自然不能忽略。

二、《鵲華秋色》中懷古空間表達與書法性用筆

《鵲華秋色》中的懷古畫意基本上即在畫面上的廣闊水平空間裏表述，此

⑧ 晁補之，〈北渚亭賦〉，《雞肋集》（四部叢刊・初編，上海：商務印書館，1919-1922），卷2，頁1上-4上。

⑨ 周密，〈作文自出機杼難〉，《齊東野語》（傅斯年圖書館藏明正德十年〔1515〕刊本），卷5，頁3上-3下。

臺灣大學學術期刊資料庫

或可稱之為其畫面上的「懷古空間」。從描繪的方式看，《鵲華秋色》的懷古空間出之以連續平行排列的岸渚，屬於一種「平遠」的圖式，但又與傳統的平遠畫法有別，顯然曾經在製作時刻意作了修改，確屬有意之舉。為了說明趙孟頫處理此空間的企圖，我們必須追溯他取法的源頭。過去學者已經注意到這個空間中連續地面描繪的結構性新意，至於其何以臻此，則不敢臆斷。⑩ 趙氏究竟從何處得到啟發的這種問題，確實不易回答，不過，如果將之歸諸於他的北方經驗，大概在學者中較易得到共識。若再進一步推敲，趙氏使用這種平遠圖式的來源可能是宋初李成的作品，而非他原來在南方時所習見的南宋院體山水畫。在他1295年從北方返鄉時帶回的藏畫中就有一件李成的《讀碑圖》，此畫原在濟南收藏家張謙（字受益）手中，大約在1294至1295年間轉至趙氏收藏之內。此圖原蹟應已不存，不過由現存大阪市立美術館的一件後摹本《讀碑窠石圖》來看，仍可推想在其讀碑主景旁附有一片平遠的景觀。⑪ 除了李成作品外，趙孟頫也有機會從北宋郭熙的作品中學到古老的平遠圖式。現存郭熙的《樹色平遠》（圖3）圖卷上尚留趙氏題跋；從題跋的書風來看，估計也是他在北方時所寫，時間應與《鵲華秋色》相去不遠。果係如此，《鵲華秋色》上新穎的廣闊平遠空間之所以出現，除了與濟南城北的實地景觀有關外，也牽涉到趙孟頫對古代李郭山水畫的取法；他在《樹色平遠》題跋中稱賞其「山峙川流宇宙間，欲將水墨寫應難」，便透露出對山水畫中表現「宇宙」巨大空間感的高度興趣，而那亦正是《鵲華秋色》一作空間表現的目標。

不過，趙孟頫在運用這個古老圖式時同時也作了修改。原來李成、郭熙的平遠圖繪總是將近景樹石與後方遠景作左右並置，還以煙氣籠罩平遠，表示空間深度的無限延展，《鵲華秋色》則將近景大樹居中安放，讓平野自其下直接向後退去，且不施水墨暈染的煙氣，素樸地以乾筆線條直接勾勒一片平坦的空間。它的樹石等形體也不使用成片的墨染來表現各塊面的質地，及其上本該有

⑩ James C. Y. Watt, ed., *The World of Khubilai Khan: Chinese Art in the Yuan Dynasty* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2010), pp. 20-21.

⑪ 傳李成《讀碑窠石圖》之圖版可見大阪市立美術館編，《大阪市立美術館藏中國繪畫　圖錄篇》（東京：朝日新聞社，1975），圖16。

臺灣大學學術期刊資料庫

的光線狀況。這種畫法可說是刻意地避用宋代以來山水畫中常見之職業性「水墨」技巧，而偏向類似書法的「用筆」，純粹依賴線條來達成所有造型之基本結構需求。對此，我們可稱為「書法性用筆」，以與一般的繪畫性手段作個區別。古來雖早有書畫同源之說，但書畫間之差異亦甚為清楚，其中之一在於書法本即未以任何外在自然的視覺印象之再現為訴求，故而不必在作品製作過程中費心於水與墨間比例的變化調配，以呈現出某種物象效果。趙孟頫固然對郭熙《樹色平遠》以豐富的水墨變化技法所描繪的宇宙空間感極感佩服，但卻沒有選擇它來描繪他的山水，反而乞靈於不以表現物象為目標的書法性用筆，似乎故意以「非繪畫」的手段來製作「繪畫」，其動機實在引人好奇。

《鵲華秋色》中對北宋平遠山水畫水墨技法的修改，其動機尚可由存世另件作品《雙松平遠》（圖4）推而得之。《雙松平遠》未有紀年，但應作於1300年後不久，是他直接詮釋北宋李成、郭熙風格的表現，主題也是李郭風最為人所熟知的近景巨松加平遠遠景的安排，兩者之比例亦照郭熙在《林泉高致》中對「松石平遠」此一畫題的指示：「作平遠於松石旁，松石要大，平遠要小」作左右的開展。⑫ 然而，全卷物象全係各種線條變化之組合，如同《鵲華秋色》一般，而刻意地捨棄水墨渲染，完全不作自然中空氣與光線的微妙變幻效果。這可說是趙孟頫企圖獨賴用筆來完成具有空間幻覺效果之北宋平遠山水畫成就的大膽嘗試。他在畫後寫了一段長達六行的題識，向求此畫的朋友野雲（可能是色目官員廉希恕）說明著他之所以作此改變的理由。對於大多數人，包括野雲在內，習見的平遠山水畫必以醇熟的水墨技法來再現由近望遠的光影與空間感，那不但是藝術水平高下之所繫，且早已被視為一種強制性的「格法」。趙孟頫當然理解這個規範，所以他也在題郭熙《樹色平遠》時直接以「欲將水墨寫應難」來稱贊郭熙的「水墨」表現。但是，《樹色平遠》縱然技巧高超，對他來說卻只是「近世筆意」，無法可比五代的荊浩、關仝、董源、范寬等大家，更不能拿來與唐代王維、大小李將軍及鄭虔等古代宗師相提並論，趙孟頫如此在《雙松平遠》自題中清楚地向整個宋代平遠山水的既有成就提出了強烈的質疑。而他自己在此所為的「戲作雙松平遠」，不但「視近世畫手則自謂少

⑫ 郭熙撰，郭思編，《林泉高致》（景印文淵閣四庫全書，第812冊），頁23上。

臺灣大學學術期刊資料庫

異」，而且要上追古人之「奇絕之跡」，那正是他「自幼小學書之餘，時時戲弄小筆」所致力的方向。他所說的「戲弄小筆」與「戲作」，讓人立即聯想到北宋蘇軾、米芾等士大夫所謂的「墨戲」。「墨戲」此一觀念起於士大夫刻意要與專業畫師高度繪畫性技術取向的區分，但比較像是一種反抗的態度，無具體形式風格之訴求，而且，向來只限在墨竹、墨梅或竹石等主題上發展，並未跨入繪畫性需求較高的山水畫領域之內（只有米芾、米友仁的米家山水屬於例外）。趙孟頫在此顯然自覺地將「墨戲」擴充到山水繪畫領域，這要比他在《秀石疏林》（北京，故宮博物院藏）那幅竹石圖上出名的「石如飛白木如籀，畫竹還與八法通」以書法入畫的宣示，更為重要。⑬ 總而言之，趙氏在《雙松平遠》上的書法性用筆縱使仍不能直接等同於他的書法作品，卻是他在「學書之餘，時時戲弄小筆」後，向山水繪畫之道接通的津梁。他相信，一旦如此接通之後，他的山水畫便可以重現後人無法得見的唐代宗師的「奇絕之跡」。學者們在討論《雙松平遠》之以書法性用筆詮釋李郭風格時，常試圖以書法的自我表現性質來推測趙氏作此山水畫時的內心情境，⑭ 卻忽略了他的用筆實包含著一種歷史面向的訴求。

書法性用筆只是趙孟頫的手段，他的目標實是超越所有近世畫人的古代宗師之境界。《雙松平遠》雖奠基於如《樹色平遠》的北宋平遠山水，但經趙孟頫的用筆詮釋之後，卻要興起更古老的五代，甚至唐代宗師的意境。《鵲華秋色》的用筆取徑也是一樣。在那個懷古空間中，不論是樹木、坡岸或水草，都非齊地特產，反而是來自畫家從自己收藏之董源《河伯娶婦》（現分為兩卷，即北京故宮博物院之《瀟湘圖》與遼寧省博物館之《夏景山口待渡圖》，圖5）中學來之南方物象。趙孟頫的書法性用筆在此即使《鵲華秋色》超越了董源的束縛，轉化出一種更為古老之感，怪不得後來的董其昌在評此畫時會想到唐代的王維。趙孟頫一生作山水畫頗以「與近世筆意遒絕」的「古意」自許自任，《鵲華秋色》就可視為如此飽含古意山水的演出。而且，更值得注意的是，這

⑬ 趙孟頫《秀石疏林》之圖版可見余輝主編，《故宮博物院藏文物珍品大系．9　元代繪畫》（上海：上海科學技術出版社；香港：商務印書館，2005），頁44-45。

⑭ Maxwell K. Hearn, “Shifting Paradigms in Yuan Literati Art: The Case of the Li-Guo Tradition,” *Ars Orientalis*, 37 (2009), pp. 79-106 (esp. 88-90).

臺灣大學學術期刊資料庫

個超越當下現實與近世藝術歷史之古意風格被運用在觀看鵲華景緻時的「懷古空間」之中，兩者相輔相成，形成絕佳的畫意表達。作為此畫第一個觀者的周密，雖不曾親臨齊地故鄉，但既熟知齊之文化傳統，又是當時堪與趙氏匹敵的古畫鑑賞大家，對《鵲華秋色》的如此畫意，必定得以領會。藉由《鵲華秋色》圖卷的中介，周密一方面回到了夢中的故鄉，也分享了趙孟頫在觀看鵲華時所興起的懷古幽情，由之進入了他世居濟南之祖先的文化世界之中。

三、金代士人山水畫與懷古

趙孟頫乙未年自燕回所攜歸的，除了42件古文物、北方任官、遊歷之見聞外，更具有歷史意義的實是原來南方所隔絕的金代士人文化。《鵲華秋色》中的懷古意涵表現即為此文化接觸下的具體產物，非僅是表面上為周密「說齊之山川」而已。上文所析《鵲華秋色》中以書法性用筆所示現的懷古空間，固然是趙孟頫的創獲，但其山水畫中懷古空間及相關畫意的關懷卻來自金代之士人文化。

相對於南宋在中國南方的高度文化發展，金朝統治下華北地區的表現長久以來總被論者視為無甚可觀，至多只是作為北宋文化的延續而已。比較積極一點的論者則會強調漢文化在此女真統治時期苦心維繫的歷史意義，以其為後來蒙元統一南北後文化創造新局所不可或缺的資源。⑮ 這個刻板印象的形成主要有兩個原因，一是中國後世學人不甚願意客觀地面對由非漢族之女真人所建立的金朝歷史，二則為此期相關文獻資料的留存不多，這當然有部分來自於蒙古1234年滅金時戰亂的破壞，但也不免多少受到鄙視金朝歷史地位心態的影響。相關資料的短缺在文學、藝術領域上尤其顯得十分嚴重。金代的文學著作倖存於世者實在不多，即使經過清朝政府的傾力蒐集，在《四庫全書》中也只有五

⑮ 有關金代文化的整體評估，可見Herbert Franke and Denis Twitchett, eds., *The Cambridge History of China, Vol. 6: Alien Regimes and Border States, 907-1368* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), pp. 304-313. 此書有中譯，見傅海波（Herbert Franke）、崔瑞德（Denis Twitchett）編，史衛民等譯，《劍橋中國遼西夏金元史：907－1368年》（北京：中國社會科學出版社，1998），頁353-363。

臺灣大學學術期刊資料庫

種金人文集而已。書畫藝術作品遺留更少，即使有之，又常被改題為宋人，還須費一番功夫重新歸位，近年來雖有如Bush、Barnhart、余輝等學者努力辨識，仍難恢復舊觀。⑯ 這不能不說是企圖重新客觀地認識金代文化工作中的一大瓶頸。然而，在此嚴酷的資料限制下，金代的士人山水畫藝術仍透露出引人注目的新意，挑戰著原來視金代整體文化為保守而傳統的刻板印象，特別值得治史者重視。

在諸多遭受後人竄改作者歸屬的作品中，現存臺北國立故宮博物院的武元直《赤壁圖》（圖6）可算是幸運得以歸位的少數佳作。這幅手卷原來在明代時尚被標為北宋末南宋初宮廷畫家朱銳之作，清宮《石渠寶笈續編》仍從之。但因此畫後拖尾接有金代名士趙秉文（1159－1232）書於1228年的〈追和坡仙（蘇軾）赤壁詞韻〉，故宮研究人員朱家濟於該院遷臺前查得元好問（1190－1257）《遺山先生文集》中有〈題閑閑（趙秉文）書赤壁賦後〉一文（1251年），提及「赤壁，武元直所畫」，故重歸之於武元直名下，此後學界大都依從其說。武元直此人在夏文彥《圖繪寶鑑》中有個十九字的小傳，說他是明昌（金章宗年號，1190－1196）名士，著名的畫作有《巢雲曙雪》等。夏文彥所記，實來自對元好問詩集中所載《巢雲曙雪圖》上有「明昌名士題詠」的誤讀。據近期學者的考證，金人王寂在《鴨江行部志》明昌二年（1191）紀事中提及武元直曾為友人在龍門山（遼寧省蓋縣）之隱居作《龍門招隱圖》，但其時已與該圖之撰記、書記等「諸公盡為鬼錄」，可見元直卒年應在明昌之前。⑰ 至於武元

⑯ Susan Bush, "*Clearing after Snow in the Min Mountains* and Chin Landscape Painting," *Oriental Art*, 11: 3 (1965), pp. 163-172; "Literati Culture under the Chin (1122-1234)," *Oriental Art*, 15: 2 (1969), pp. 103-112; "Chin Literati Painting and Landscape Traditions," *National Palace Museum Bulletin*, 21: 4-5 (1986), pp. 1-26; Richard M. Barnhart,〈宋金における山水畫の成立と展開〉，收入古原宏伸、鈴木進等編，《文人畫粹編・中國篇・2　董源巨然》（東京：中央公論社，1977），頁111-121；余輝，〈金代畫史初探〉，收入氏著，《畫史解疑》（臺北：東大圖書股份有限公司，2000），頁179-214。

⑰ 最早進行武元直事蹟考定者，見鄭騫，〈金代畫家武元直及其赤壁圖〉，《書目季刊》，13卷3期（1979），頁3-12。近年小川裕充根據金人王寂《鴨江行部志》的資料另作考證，得到與鄭氏相一致的結論，見小川裕充，〈武元直の活躍年代とその制作環境について—金・王寂『鴨江行部志』所錄「龍門招隱圖」〉，《美術史論叢》，11號（1995），頁67-75。

臺灣大學學術期刊資料庫

直的身份，除《圖繪寶鑑》的「名士」之說外，尚有明人李日華《六研齋筆記》載為「居畫院」的不同說法。如果根據金人對其作題詩使用的語氣「武君非畫師，勝概飽胸臆」、「畫手休輕武元直，胸中誰比玉崢嶸」來看，武元直當非畫院中的專業畫師，而較可能是一位未具官職，但與士大夫頗有交往的「名士」山水畫家。⑱ 武元直的聲望顯然在其身後未曾稍減，作品不僅如元好問所言，得到明昌名士的持續題詠，至元好問那一代，仍得到熱烈的迴響，元氏自己即至少為武元直的山水畫寫過四首題畫詩，其中應包括了有趙秉文題詞的《赤壁圖》在內。這些零星的資料不僅重建了武元直藝術生涯的大略，而且意謂著武氏山水畫在十二世紀末期、十三世紀初期中金代士人文化中所扮演的一個重要角色。作為現存武元直的唯一真蹟，故宮所藏《赤壁圖》現雖僅存明昌名士趙秉文的題詠，原來應該還有包括李晏（1123－1197）及元好問等金代文士的題跋在內，可與《巢雲曙雪圖》上的「明昌名士題詠」相互比美，可說是提供了一個極為難得的機會，來瞭解金代士人文化與山水畫的關係。

對武元直《赤壁圖》所提出的第一個問題經常圍繞在實景或文學圖繪的判定上。是否圖繪實景的問題較易解決。由於畫中的焦點為綿亙高峻的垂直峭壁，其形狀與肌理結構都和赤壁實景有別，大致可以推測非有實對。那麼，此畫最可能是在圖繪蘇軾有關赤壁的那篇名作嗎？如果將之與成於1123年前的喬仲常《後赤壁賦圖》（圖7）相比較，武元直者雖畫蘇軾與二友人乘舟於赤壁下，卻無賦文中「橫江東來」的「孤鶴」形象出現，應該與〈後赤壁賦〉無關。然而，如果要逕指其對象為〈前赤壁賦〉，賦文中卻難找到明確的意象足以與畫中細節匹配，這個連結遂總令人不得不存疑。⑲ 在此兩難的狀況下，卷上拖尾的趙秉文書辭可能提供了另一個更佳的選擇，至少可以說是代表著金代名士當時的一種認識。趙詞自云是「追和坡仙赤壁詞」，此「赤壁詞」如據趙秉文門生元

⑱ 鄭騫，〈金代畫家武元直及其赤壁圖〉，頁8-11。

⑲ 嘗試將武元直《赤壁圖》視為〈前赤壁賦〉之圖繪，可參考Jerome Silbergeld, “Back to the Red Cliff: Reflections on the Narrative Mode in Early Literati Landscape Painting,” *Ars Orientalis*, 25 (1995), pp. 19-38.

臺灣大學學術期刊資料庫

好問的跋語，可知是蘇軾以「大江東去浪淘盡」起首的〈赤壁懷古．念奴嬌〉的那闋「樂府絕唱」。⑳ 在蘇軾詞中，當他面對赤壁，「戲以周郎（周瑜）自況」而興起古今如夢之慨，全詞共計百字，趙秉文在他的和詞中，則同樣以百字的篇幅追懷坡仙，「回首赤壁磯邊，騎鯨人去」，也一樣發出「澹澹長空今古夢，祇有歸鴻明滅」的情感，且在最後以「我欲乘雲，從公歸去，散此麒麟髮」，表達了與坡仙合而為一的「懷古」情懷。

由此回觀武元直之畫，寄託著趙秉文懷古情懷者正是江中蘇軾小舟與背後垂直巨大峭壁所形成的強烈高低懸殊，以及赤壁之下向右方無限遠處流去的滾滾江水。兩者在傳世所有的赤壁山水圖繪中皆屬創格，而其所共同構築出來的山水巨大空間即與《鵲華秋色》者類似，其觀者之較高視點，由之經過以線條不厭其煩地勾勒水波的廣大江面，望向小舟後的赤壁，尤其顯示了兩者間高度的結構關係。這個懷古空間既有地理的指涉，同時意謂著幽遠的歷史深度，觀者的目光既導向中央小舟上的蘇軾，也融入到廣大的浩渺煙波之中，實在最能呼應蘇軾〈赤壁懷古〉詞中的感懷。武元直自己雖無文字闡釋，但此《赤壁圖》即可視為是對東坡赤壁詞的圖繪唱和，而不僅是東坡遊赤壁故事的插圖而已。由此言之，當趙秉文在1228年再度作詞唱和時，他的對象已不只是蘇軾，也包括了已經逝世約40年的武元直。從十一世紀末的蘇軾，到十二世紀末的武元直、十三世紀初的趙秉文，甚至加上稍後的元好問，在這一連串的唱和行為中，赤壁一地之景觀如何已非重點，貫穿其中的主軸實是一種由赤壁歷史遺蹟所感發的懷古抒情，而《赤壁圖》之山水畫在此中就扮演了至關重要的積極角色。當時在這些金朝文士社群中流傳的赤壁圖繪可能除武元直所作者外還有不少，並也都由文士們加以題詠，其畫雖可能已不存，但題詠倖存下來者除趙秉文的追和坡仙赤壁詞外，尚有李晏、元好問、曹之謙、王惲等四人的作品，其內容亦皆由東坡之赤壁懷古出發。㉑ 從這些赤壁圖繪題畫詩的蓬勃，亦足讓人想像其

⑳ 元好問題跋全文〈題閑閑書赤壁賦後〉，見《遺山先生文集》（四部叢刊．初編），卷40，頁16下。

㉑ 對此四家之題東坡赤壁圖詩，見鄭騫，〈金代畫家武元直及其赤壁圖〉，頁9-10。其中王惲雖因其活動主要在元初一般皆歸為元人，實係元好問之學生，可謂與此金代士人文化關係至為密切。

臺灣大學學術期刊資料庫

在赤壁懷古為主題的文士社群活動中不可或缺的地位。這個現象罕見於南宋的文士之間，應屬十二世紀後期以來華北區域所獨有。

除武元直《赤壁圖》之外，李山的《風雪杉松圖》（圖8）雖與歷史遺蹟無直接關係，實亦有懷古之意。此圖基本上畫雪景中的隱居，但與北宋以來的雪景圖使用的圖式大有不同。例如約作於十二世紀初期的《溪山暮雪》（臺北，國立故宮博物院藏）雖在前景畫了一個安靜的山莊，但整個結構還是以中央雪山為主，搭配著溪邊寒鴉與歸家旅人，意圖傳達雪天下的，如唐代鄭谷雪詩中「亂飄僧舍茶煙濕，密灑歌樓酒力微」所透露的活潑生氣。㉒ 約作於十二世紀後期的《岷山晴雪》（臺北，國立故宮博物院藏）使用了郭熙的風格作主山堂堂的山水，而在雪景之中畫的實是行旅圖，畫意上也是在呈現酷寒山水中連大雪亦無法淹滅的人間生氣。這讓人立即聯想到北宋神宗（1067－1085在位）時郭熙為宮廷所作的《朔風飄雪圖》，根據《林泉高致》書中〈畫記〉一節的報導，此畫「其景大坡林木，長颸吹空，雲物紛亂，而大片作雪，飛揚于其間」，而在作品一完成後，因其「神妙如動」，立即受到時正苦於國內旱災侵襲的神宗之激賞，破例地賜給郭熙寶花金帶。㉓ 在這個紀事中，我們可以注意到：郭熙之所以得到特別獎賞，並非完全只因其畫技之高超，更重要的是他的雪圖被神宗視為可以解除旱災之苦的瑞雪之兆，那才是一個關心民瘼的君主所應在意的事情。這就點出了雪圖在宮廷文化脈絡中的基本旨趣，不論風雪如何暴烈，重點都是在彰顯理想政治運作下的山水意象，在那裡，再可畏的嚴寒氣候都無法阻擋人間生氣的持續發展，而這種生命力的具體呈現也正是畫家郭熙所表達，觀者神宗所激賞的雪景山水畫意所在。《溪山暮雪》與《岷山晴雪》兩件雪景山水畫中所要表現的無法壓抑之生氣，亦屬郭熙《朔風飄雪圖》這種宮廷雪圖所訴求的同類畫意，只不過各自對降雪時間的描繪選擇有所不同而已。如果將這個雪景山水圖繪的傳統拿來與李山的《風雪杉松圖》比較，立即可以發現其中的重要差異。

㉒ 《溪山暮雪》圖版可見林柏亭主編，《大觀：北宋書畫特展》（臺北：國立故宮博物院，2006），頁118-120。相關研究見陳韻如，〈溪山暮雪圖解說〉，收入林柏亭主編，《大觀：北宋書畫特展》，頁121-123。

㉓ 郭思，〈畫記〉，郭熙撰，郭思編，《林泉高致》，頁28下-29上。

臺灣人學學術期刊資料庫

《風雪杉松圖》的橫卷安排首先便改變了傳統近、中、遠三景分割呈現的固有模式，幾乎將焦點全放在近景，其上巨大的杉松常綠樹從畫卷下緣一直長到上緣，充塞了絕大部分的畫面。然而，巨大的杉松並非此畫的唯一主角。透過林木間的空隙，李山將觀者的眼光帶領到林後谷中的一區茅舍，屋中以簡筆交待了主人在桌旁的側影，但沒有明顯的動作（如彈琴、讀書等），也沒有其他人物（如僕僮、訪客、旅人等）之搭配。茅舍之周圍則可見高度、大小、距離不等的群峰環繞，最內層諸峰幾乎就在屋旁，最為特別，也突出地標示著屋舍的主角地位，並與前景松林共同組成一種護牆似的空間，進一步表述著隱居中毫無活動的絕對平靜，也展示了有別於雪圖傳統的新畫意。如此畫意之表達亦藉由畫後王庭筠（1156－1202）的題詩予以唱和，其書詩並題識作：

> 繞院千千萬萬峰，滿天風雪打杉松，
> 地爐火暖黃昏睡，更有何人似我慵。
> 此參寥詩，非本色住山人不能作也。黃華真逸書。書後客至曰，賈島詩也。未知孰是。

由於此詩內容與畫中物象的高度對應，兩者故可視為同一意涵的不同載體表現。王庭筠書詩中以「地爐火暖黃昏睡」來反照「滿天風雪打杉松」，進而引出「慵」字定位的無所事事之閑散隱居意象，正道盡了畫中想要表達的，非屬象徵盛世政治圖象的畫意。李山所畫的風雪世界因此不是為君主或其他政治圈中人而作，它的觀眾實是題識中所標出的，能解此慵散趣味之「本色住山人」（即山中的真隱士）。

不過，王庭筠的題識還另透露了畫中另一個懷古的層次。他所寫的七言絕句實非自作，而是古人舊作。他本來以為是約百年前蘇軾之友道潛（即參寥）的作品，後又有友人指是唐代賈島（779－843）之詩，他倒並不十分計較。對王庭筠此舉，其子王萬慶（《圖繪寶鑑》中作王曼慶）則在1243年的跋中作了解釋，說明庭筠故意以前人詩品題，是欲「將置此老（李山）于古人之地也」。這意謂著王庭筠刻意引前人之詩與李山之畫並列，實意在將畫家李山也比擬成古詩的作者，讚美他亦為有古人之風的「本色住山人」。其實，庭筠所寫的這首「非本色住山人不能作」之絕句的真正作者是北宋初的潘閬（？－1009），

臺灣大學學術期刊資料庫

原詩題作〈宿靈隱寺〉，收在其《逍遙集》中。㉔ 而從李山畫中對繞屋群峰之描繪與詩中「繞院千千萬萬峰」之高度應合來看，李山作畫時應該本就以此詩作稿本，就其詩意而作圖，王庭筠只不過是將該詩以他的書法寫在後面而已。如果只是這樣，這便與一般所說的「詩意圖」無甚差別。但是，此事卻又不只是如此。王庭筠在詩後所加跋語便值得特別注意。跋語中不僅陳述了他對潘詩的評論，而且也同時指向李山由之而來的圖繪詮釋，並作為庭筠自己對李山詮釋的點題，而這三者最後都在「非本色住山人不能作也」一語下作了總結。這個結論，相對於接著敘述的原詩作者之爭而言，顯得更為重要。這很可能是王庭筠與李山二人商議後的共識，否則很難想像此作上詩畫二者在意旨表達上的高度契合。王李二人的契合亦可由各自之仕歷加以確認。王庭筠在《金史》有傳，知自1192年後（除了1196至1198年降官遷外之外）至其卒之1202年間，都在金朝政府的翰林院任職。李山，畫史無傳，但據王萬慶的報導，他在泰和年間（1201－1208）也在秘書監服務，看來兩人在1200年左右應有很多來往的機會，甚至建立不錯的友誼，這亦可由王萬慶在泰和年間已識其人的少年記憶中得到間接的支持。㉕ 由此所重建出來的《風雪杉松圖》當時的創作情境中，除了王、李二人外，還存在一個外來的文士，即題語中指出絕句作者為賈島的「客」。他顯然也參與了討論的過程，但因沒有達到一致的結論，所以只留下了「未知孰是」的結語。不過，將原作者由參寥提早到賈島的可能性，多少亦增加了在這個情境中的思古意味，以這個時間的距離來進一步確定他們與當下現實的切割，並賦予「本色住山人」一個更崇高的古老境界。

嚴格地說，李、王及客等三人都非實際上的住山人，他們的互動發生於金京中都（今北京）城內一個官員公務之餘的空閒中，也非山中的隱居場所。《風雪杉松圖》詩畫的製作因此可以視為金朝士大夫文化的一個產物，基本上與近百年前北宋士大夫類似，以山水畫來表述公務生涯中依然堅持的林泉之

㉔ 潘閬，〈宿靈隱寺〉，《逍遙集》（叢書集成．初編，北京：中華書局，1991，第2241冊），頁10上。

㉕ 王萬慶跋之全文可見古原宏伸、鈴木進等編，《文人畫粹編．中國篇．2 董源巨然》，頁143。

臺灣大學學術期刊資料庫

志，㉖ 但另外增加了一層思古之意，將自己回溯到前代的文士傳統之中。這與武元直、趙秉文在《赤壁圖》卷上藉由山水畫來和蘇軾〈赤壁懷古〉唱和、表達認同，可說完全同調，製作空間脈絡也幾乎一致。它們所出現的1200年左右，正是金朝自十二世紀中期恢復文人官僚制度後，士人文化經過近半世紀發展所達到的顛峰時期。這兩件作品不僅詩、畫俱全，而且都有當代書家王庭筠與趙秉文一流的書法表現，正是士人文化傳統中詩、書、畫三絕理想的具體實踐，較之一個世紀前蘇軾周圍文士圈所為，不僅毫不遜色，而且在形式與意涵兩者之表現上皆有深一層的發展，其「懷古」之主題尤其突出地透露出這個金朝士人社群對其文化傳統的高度意識，而這個對文士傳統的高度意識即是他們將其作品定位為此傳統之「復興」的基點。《赤壁圖》與《風雪杉松圖》兩件作品的倖存於世，數量雖少，但已有不凡之歷史意義，它實意謂著金朝盛期士人文化中此種懷古山水圖所代表的新型畫意創作之蓬勃，並見證了當時北方文士社群對其傳統戮力復興之高度激情的存在。如此的文化表現基本上未見於與金朝對峙的南宋發展之中，尤其與以南宋宮廷為主導的藝術文化之浪漫詩情，㉗ 更是形成強烈對比。

四、瓷枕上的山水畫及庶民觀眾的出現

金朝士人文化發展的顛峰伴隨著宮廷中藝文活動而生。史家最為津津樂道的章宗（1189－1208在位）不但匯集了金初流散在外的北宋宮廷收藏書畫，重

㉖ 北宋文士在山水畫上所表達的林泉之志是此期山水畫畫意發展的主要動力，見石守謙〈山水之史——由畫家與觀眾互動角度考察中國山水畫至13世紀的發展〉，收入顏娟英主編，《中國史新論．美術考古分冊》（臺北：中央研究院、聯經出版事業股份有限公司，2010），頁379-475。

㉗ 本文在以上有關金代士人山水畫的討論中，未針對數件近年有一些學者推測為金代之作品，如有「太古遺民」款的《江山行旅》（The Nelson-Atkins Museum of Art藏），進行討論，主要是因其作者、製作時間與地點皆無法進一步確認，史料價值與武元直、王庭筠作品，不能相提並論，故而略而未提。關於南宋宮廷的山水畫，請見石守謙，〈從馬麟《夕陽秋色圖》談南宋的宮苑山水畫〉，收入上海博物館編，《千年丹青——細讀中日藏唐宋元繪畫珍品》（北京：北京大學出版社，2010），頁167-176。

臺灣大學學術期刊資料庫

建了皇室御藏的文化傳統，而且振興了宮廷繪畫之製作，於1196年設置祇應司統理其事，其地位類似宋朝的畫院。今日尚存之祇應司宮廷畫家作品仍有張瑀的《文姬歸漢圖》（吉林省博物館藏）及劉元的《司馬槱夢蘇小小圖卷》（Cincinnati Museum of Art藏）兩件。㉘ 值得注意的是，這兩件作品皆非山水畫，主題倒與戲曲有關，可能反映出金朝宮廷喜愛戲曲的一面，其中劉元（此人與元初大都的藝術家劉元同名，但非一人）所繪蘇小小形象手持戲曲表演中所必備的響板，即為明證。這是否也表示金代宮廷繪畫對山水畫製作不甚熱衷？由於資料殘缺，很難進一步討論這個問題。不過，可以比較確定地說的是，《赤壁圖》與《風雪杉松圖》之類作品的製作實與宮廷無直接關係。相反地，文士文化中的山水畫流行倒有擴及至民間的傾向出現。現存金代的山水畫資料中，另外一批值得注意的「作品」則來自河北、山西地區民間所使用的瓷枕；它們可謂意外地提供了一窺十二、十三世紀山水畫在中國北方上層階層之外擴及一般觀眾的難得資訊，因此顯得十分珍貴。

近幾十年來經由考古發現的華北墓葬所出的磁州窯系金元瓷枕頗多，其中一些在枕面上或旁邊的立面上裝飾了山水形象的描繪，特別引起研究者的注意，認為是磁州窯系新起的裝飾風格，而至於其興起的時間，大致上認為可以早到金代。瓷枕上圖繪山水形象的起於金代，基本上可以接受；考古出土材料中便有一件出於山西長治市北郊安昌村崔君墓中的白瓷枕（圖9），枕面上即以墨色作山水。此墓亦出土一墓誌銘，上有1143年的埋葬紀年，難得地為這種磁州窯系山水瓷枕提供了明確的最早時間。在這件有些殘缺的瓷枕上之山水，保存大致完整，雖不能直接視為嚴格定義下的山水畫，但仍足以作為墓主所及之山水圖繪形象來予以理解。它的山水形象固然描繪得比較簡單，尤其因為是在素白的化粧土上直接墨繪，沒有一般繪畫的墨染處理，但此白瓷枕上的山水形象還是使用了山水畫的基本結構，一方面以線條交待形體的輪廓與分塊，另一

㉘ Susan Bush曾討論金朝宮廷繪畫，見其“Five Paintings of Animal Subjects or Narrative Themes and Their Relevance to Chin Culture,” in Hoyt Cleveland Tillman and Stephen H. West, eds., *China under Jurchen Rule: Essays on Chin Intellectual and Cultural History* (Albany: State University of New York Press, 1995), pp. 183-215.

臺灣大學學術期刊資料庫

方面也以近、中、遠景的段落進行畫面構圖的安排。後者將前景分成左、右兩個坡腳，以水域為中景，其後高聳主峰居中的圖式，基本上即與武元直《赤壁圖》一致，由此可見1143年瓷枕上的山水形象很可能本於與《赤壁圖》具同種結構模式的較早山水畫而來。瓷枕的主人崔君，據墓志銘的陳述，乃是以農桑為業的鄉間富戶，與武元直那種文士階層沒有直接往來，但由其瓷枕山水看來，文士階層中流行的山水畫早在十二世紀中期已經進入民間生活之中，或至少可說已成庶民中較富有者所能欣賞之物。㉙

學者們普遍認為瓷枕既是日常用器，也有的屬於喪葬之用的明器，其上圖繪除了美觀之作用外，也有祥瑞、辟邪之意。圖繪山水也有如此的功能嗎？這也是一個值得討論的問題。山水題材之被用來裝飾瓷枕看來在金代時期頗為常見，有的學者甚至以為一直持續到十四世紀的元代。如果我們利用河北磁縣觀台鎮窯址的發掘報告之整理來推測，該窯的蓬勃期大約落在金世宗（1161－1189在位）與章宗時期，㉚ 類似崔君墓所出山水瓷枕在此期中應該也在質量上有高度的表現才是。那麼，這些瓷枕山水又為什麼會得到中產以上平民觀眾的接受？這些觀眾的觀看心得會與文士觀眾有什麼不同嗎？觀台鎮曾出土另件《長方形白地黑花山水人物故事枕》（圖10），提供了有趣的線索。此枕上山水亦作左右兩坡腳前景，中央空白後作一大二小之山峰，近似崔君墓瓷枕山水的簡單結構，但在前景臺地上作大樹下高士臨水而坐，觀看著水中的三條游魚。它是否與莊子與惠施論魚之樂的故事有關？實尚無法肯定指認。但這種水岸高士的形象在瓷枕上經常出現，也是來自山水畫的慣用母題，意謂著超越俗世紛擾的隱居世界，看來這種隱居山水意象對瓷枕使用者也有高度的吸引力。有高士觀魚山水瓷枕的後立面則有墨書文字：「寒食少天色，春風多柳花，倚樓心緒亂，不覺見栖鴉」，該詩原作者為北宋中期詩人石延年，只是將第三句的「心目」寫成「心緒」而已。石延年絕句的詩意雖與高士觀魚之山水無直接

㉙ 山西長治市安昌村崔君墓資料，見商彤流、楊林中、李永杰，〈長治市北郊安昌村出土金代墓葬〉，《文物世界》，2003年第1期，頁3-7。

㉚ 北京大學考古學系、河北省文物研究所、邯鄲地區文物保管所編，《觀台磁州窯址》（北京：文物出版社，1997）。

臺灣大學學術期刊資料庫

關係，然而其之成為瓷枕立面裝飾之部分，都顯示了瓷枕使用者歡迎文士文化傳統的態度，那也是一些文學作品得以在社會上廣泛流傳的媒介之一。這件瓷枕還留有製作者戳記「張家造」，是今天可見頗有可觀數量之張家瓷枕的部分，墨繪山水亦為它們中常見的裝飾題材。另一件亦出自觀台鎮，同樣有「張家造」戳記的瓷枕則以相近的簡率風格在後立面上作一隱居山水，畫中主角為中央小舟上之悠遊高士，右邊岸上則在山崖旁加畫一區看來頗為講究的樓閣，提示了此絕俗之境的勝概（圖11）。相似的樓閣母題亦見於崔君墓瓷枕的主山旁，只不過畫得更為簡略罷了。與此件高士泛舟同處的枕面上為一幅山水中兩人騎馬追逐的圖畫，描繪的應該是「蕭何追韓信」的故事，那正是金元戲劇中出名的劇目之一。如此之戲劇主題由於受到一般觀眾的喜愛而出現在瓷枕上，實在合情合理。如果這個推論不錯，那麼與其共存一枕的隱居山水與戲劇存在某種關係的可能性便也值得注意。今日得見的金代戲劇劇本資料保存不多，很難讓人有個全面的掌握，但是，其中頗有相當程度的部分被元代的雜劇所延續，尚可供作推想。根據明初朱權在《太和正音譜》中就雜劇整理後所作出「十三科」的歸納，「林泉丘壑」為其中之第二科，列在「神仙道化」之後。㉛ 所謂「神仙道化」的演劇，其實在磁州窯的瓷枕上也曾不止一次地出現，例如有「漳濱逸人製」款的幾件枕上的「山水人物故事」即係此種神仙得道之主題。㉜ 「林泉丘壑」則是頌揚隱居理想之事，代表劇目如〈七里灘〉就是搬演東漢高士嚴光拒絕光武帝徵召的故事，而內容大半都是在強調嚴光不求名利的心志，以及隱居生活與自然合而為一的理想境界，其中許多描寫都寄託在無憂無慮的水上漁釣情景，與瓷枕上的隱居山水形象頗有契合之處。㉝ 此種「林泉丘壑」劇的流行因此很可能便是瓷枕上隱居山水圖繪的直接來源。透過瓷枕這種生活用器

㉛ 參見羅錦堂，〈現存元人雜劇的題材〉，收入吳國欽、李靜、張筱梅編，《元雜劇研究》（武漢：湖北教育出版社，2003），頁171-180；吳新雷，〈也談馬致遠的神仙道化劇〉，收入吳國欽、李靜、張筱梅編，《元雜劇研究》，頁234-247。

㉜ 有「漳濱逸人」款的墨繪瓷枕曾在河北地區出土數件，例可見張子英、張利亞，《磁州窯》（天津：天津人民美術出版社，2002），頁31。

㉝ 〈七里灘〉或稱〈嚴子陵垂釣七里灘〉，收入王季思主編，《全元戲曲》（北京：人民文學出版社，1999），第4卷，頁330-345。

臺灣大學學術期刊資料庫

的媒介，不僅戲劇轉化成一種與生活不可分割的形象，隱居生活理想也以相當簡要而固定的山水圖式具象地擴及到庶民的生活層次。由此觀之，瓷枕上的隱居山水圖象亦可說是如李山《風雪杉松圖》那種菁英隱居圖的庶民版，而「林泉丘壑」的戲劇演出則是它們唱和的對象。

瓷枕上的山水大都尺寸很小，一般長方形枕的枕面大約是長30至40公分間，寬15至20公分間，這亦說明了其上山水圖繪的簡要表現。當然，這並不意謂著金代北方的庶民觀眾所能看到山水畫的全部。在此狀況之下，山西大同馮道真墓中所發現的《疏林晚照》（圖12）山水壁畫，橫270公分，縱91公分，則提供了難得一見的大型作品可作考察。馮道真（1189－1265）是蒙古國時期盛行於中國北方之全真教的高級道官，曾為龍翔萬壽宮宗主。全真教起於十二世紀中，創教者王嚞（1113－1169）出身富有之地主家庭，曾參加科考，但在仕途無成後慨然入道，故其全真教雖以道為名，亦深染文士之風，在文士階層中也有很多信眾。全真教與文學藝術的關係頗深，不僅在《道藏》中留下許多道徒的詩作，而且戲劇中「神仙道化」一科中也有不少其傳教的故事，看來他們確有意識地利用這些藝術形式來達到傳教的目標。馮道真的墓葬中也使用了豐富的壁畫，其中有山水形象的共計三幅，除《疏林晚照》外，尚有《觀魚》、《論道》二幅。後二者實不純為山水，只是人物配上樹石、流水，描繪的應是馮道真生前的修行。《疏林晚照》則是大幅山水畫，以豐富的水墨作煙氣中的群山，山前另畫一片樹林及村落，兩艘歸舟出現在其右方空白角落，上有畫者自識「疏林晚照」四字，其位置正好與趙孟頫自書《雙松平遠》標題處相同。發掘者認為這是一幅描繪馮道真家鄉風景的實景山水圖，而且由其水墨表現及和緩山體造型推論已經受到南方水墨山水畫的影響。㉞ 這兩個看法其實還有再加商榷的空間。就其水墨風格而言，《疏林晚照》上者實與金代瓷枕上的山水描繪一脈相傳，線條與造型都較簡率，使用水分及墨色變化較多則與壁畫材質本身有關，

㉞ 大同市文物陳列館、山西雲岡文物管理所，〈山西省大同市元代馮道真、王青墓清理簡報〉，《文物》，1962年第10期，頁34-36。對此墓壁畫意義之討論，參見董新林，〈蒙元時期墓葬壁畫題材及其相關問題〉，收入中國社會科學院考古研究所編，《二十一世紀的中國考古學：慶祝佟柱臣先生八十五華誕學術文集》（北京：文物出版社，2006），頁856-885。

臺灣大學學術期刊資料庫

兩者間最大的差別僅在於尺寸，壁畫由於尺寸的需求故而形象增多，表現得較為複雜而已。

《疏林晚照》壁畫可惜在出土記錄後已經回填不復再見，或供研究者仔細考察，但從現存照相圖版看來，它的主要畫意還是在呈現一個暮色將臨之前的水邊村落，正如其標題所言，而似乎沒有要指示實景的意思。暮靄之中的疏林村落氣氛寧靜安詳，在左方群山的高遠景觀與右方平遠空間之搭配下，展示的更接近一種美麗而充滿生氣的理想山水。當觀者的眼光被引至右上方的兩只漁舟時，其所使用的迷離平遠山水圖式不禁讓人想到自十一世紀中期以來即流行的「瀟湘八景」圖繪傳統，例如南宋禪僧牧溪在其《遠浦歸帆》一景（京都國立博物館藏）就可見到同一圖式的另樣表現。事實上，「疏林晚照」此一標題本身即來自瀟湘八景中的「漁村夕照」。瀟湘八景圖繪在十三世紀中國的發展已經脫離瀟湘地景的束縛，不止成為理想美景的表達方式，而且在意涵上因為「思歸」的主調，常為宗教界人士轉化成回歸正道的表現。全真教教中道徒甚至以「歸」的概念指示其離人世而成仙的理想結局。這樣說來，《疏林晚照》的畫意正是在表述馮道真一生修行的目標，也是他死後靈魂的歸宿。㉟ 在唐代以來的墓葬傳統中，最接近死者棺具所在之壁上常有仙境山水示其靈魂所歸，《疏林晚照》所在的北壁也是馮道真棺床的位置，它因此可說是仙境山水畫的一種變體。而作為一種得道境界的展現，如《疏林晚照》的山水畫如果為全真道士用來向一般民眾傳教行世，可能性極高。馮道真墓山水壁畫的存在向我們提示了北方庶民觀眾所能接觸到之山水畫的部分樣貌。它們的畫意，雖然還是脫離不開文士傳統的源頭，但卻以戲劇與宗教的角度切入到庶民的生活之中。

五、蒙元初期北籍官員支持下的山水畫

馮道真去世之時的1265年距離金朝亡於蒙古人之手（1234年）已有31年，

㉟ 關於《疏林晚照》如何由瀟湘八景轉化成馮道真死後靈魂之所歸，請參見石守謙，〈勝景的化身——瀟湘八景山水畫與東亞的風景觀看〉，收入氏著，《移動的桃花源——東亞世界中的山水畫》（臺北：允晨文化實業股份有限公司，2012），頁91-188。牧溪《遠浦歸帆》之圖版亦可見於頁110-111，圖3-8。

臺灣人文學術期刊資料庫

但中國北方的文化情況仍未從戰亂中完全恢復過來。受創最為嚴重的應屬在十二、十三世紀之交時達到顛峰的金代士人文化。元好問在1233年致書契丹裔蒙古官員耶律楚材，請他設法保護金朝政權崩潰下的54位傑出文士，正是此文化危機中的救亡之舉。此後至1279年忽必烈（元世祖，1260－1294在位）滅南宋，這期間北方的士人文化可謂處於從灰燼中苦心維持的艱苦過程中。當元好問于1251年在山西太原見到武元直《赤壁圖》，並于他的老師趙秉文之書詞後寫下題跋時，就對那個金代士人文化最輝煌的時光「感念疇昔，悵然久之」。這並非元好問的一時觸物生情而已。一直至1257年去世，元好問在金亡後的二十餘年中，痛心於「自中州斯喪，文氣奄奄幾絕」，「雖無位柄，亦自知天之所以畀付者為不輕，故力以斯文為己任，周流乎齊、魯、燕、趙、晉、魏之間幾三十年」。㊱處此動盪不安的局勢下，金代盛時的士人文化活動自然趨於沈寂，即使有似元好問在太原重見武元直《赤壁圖》的那種場合，氣氛也是充滿感傷悲淒，此時無論如何都無法再奢談什麼隱居的林泉之志，文士山水畫的製作因此而瀕臨停頓，亦可想像。與此對照之下，如全真道士馮道真墓中《疏林晚照》的存在，便顯得頗有意義。如就山西地區全真教的情況來看，戰亂後的恢復似乎較快。出名的全真教祖堂永樂宮即始建於1240年代後期，至1262年主要的三個大殿已經峻工。像這種較大規模的宗教性建築工程需要各類專業不同匠師的投入，其中當然也包括了畫師在內。馮道真墓《疏林晚照》山水壁畫的製作者，雖不知其名，但可推想必定來自山西的這些職業畫坊。換言之，在蒙古國初期，北方山水畫之得以維繫，可能完全仰仗製作《疏林晚照》的那種民間畫師，而其所需資源則來自如全真教的宗教力量，文士社群幾乎無能為力。

中國北方文士的現實困境只有到了1260年代後期才逐漸紓緩。1260年在開平即大汗位的忽必烈于1266年開始營建大都，1271年採「大元」為國名，正式運作一個以中國為核心的蒙古帝國。這意謂著蒙元統治者需要更大量的文官來協助管理整個中國北方的人民與土地，而且，還要籌措龐大的經費來進行征服

㊱ 徐世隆，〈遺山先生文集序〉，郭元釪編，《御定全金詩增補中州集》（景印文淵閣四庫全書，第1445冊），卷63，頁6下。對元好問在金亡之後活動相關研究的綜合評論，參見李正民，《元好問研究論略》（北京：社會科學文獻出版社，1999），頁337-345。

臺灣大學學術期刊資料庫

南宋的戰爭，後者在1279年結束，使得帝國的土地更廣大，人口也增加了六千萬。蒙元政府因之需要更多的官員，許多北方官員也被派遣到南方的幾個行省政府中任職。這個時期蒙元政府在中國的逐步發展，可說同時給北方士人文化之復甦提供了一個有利的環境。即以元好問周流過的山東東平地區來看，原來在地方豪強嚴實、嚴忠濟庇護下的文士群，待蒙元政府運作後，多人皆得到正式官職，並在大都的文化場域中逐步扮演主導性的角色。㊲ 1288年左右在大都舉辦的雪堂雅集即為很具代表意義的案例，尤其是因為方至大都不久的趙孟頫也列名其中，更引起學者的注意。此時的趙孟頫在參加雅集的28個士大夫中實屬資淺，尚需較高位者照顧的成員，雅集中即有如張孔孫、夾谷之奇等人都曾提拔過他。張孔孫族屬契丹，夾谷之奇則是漢化的女真人，但他倆皆出身東平學士，而在大都朝廷中位居要職。除他二人外，雅集中尚有商挺、王磐、王構、董文用等人亦與東平有關，如說整個雪堂雅集帶有濃厚的東平色彩，這可一點都不為過。㊳ 那麼，曾經標識著金代士人文化顛峰的文人山水畫應該也要在這個元初的文化新局中再現榮景，這個可能性當然值得注意。

令人覺得遺憾的是，此時北方士人相關之山水畫留存不多，我們只能先儘量利用一些作品中的山水形象，來推想當時北方士大夫使用山水畫的可能情況。曾經在大都為忽必烈繪製了《元世祖出獵圖》（1280年，臺北，國立故宮博物院藏）的河北畫家劉貫道（活躍於約1275－1300）有一卷《銷夏圖》（圖13）就保留了當時北方上層階級在生活中使用山水畫的珍貴訊息。畫中主人翁看起來是位家居中的高士，很可能具有士大夫的身份。他半裸上身臥坐在花園中的榻上，前方兩位侍女，其一持長柄扇，扇上以水墨作山水。主人榻後有屏風，屏中畫同一主人坐原榻上，後方則以平遠山水作屏中之屏，使畫屏之景與園中之景形成一種有趣的呼應關係。這種「畫中畫」的巧趣曾見於五代時南唐名手

㊲ 趙琦，《金元之際的儒士與漢文化》（北京：人民出版社，2004），頁105-118、257-292。

㊳ 雪堂雅集的參加名單，見姚燧，〈跋雪堂雅集後〉，《牧庵集》（四部叢刊．初編），卷31，頁10上-11下。對此雅集，已有多位學者注意，見任道斌，《趙孟頫系年》（鄭州：河南人民出版社，1984），頁50-52；石守謙，〈有關唐棣（1287－1355）及元代李郭風格發展之若干問題〉，收入氏著，《風格與世變：中國繪畫史論集》（臺北：允晨文化實業股份有限公司，1996），頁172-173。

臺灣大學學術期刊資料庫

周文矩的《重屏會棋》（The Freer and Sackler Museum of Art藏）。周文矩的屏中之屏也是山水畫，意謂著有尊貴地位之主人翁退居私室時想望的理想自然。《銷夏圖》中第二屏風上的平遠山水大致也是同樣的理想山水世界，不過，它所展現的平靜空間則似刻意與前方侍女持扇上的山水畫有所對應。這種長柄山水圓扇亦見於河南登封王上村的金代後期墓葬壁畫之上（圖14），持者也是女侍，所畫風格相類，都是以沒有線條的簡率水墨概要地交待了前景樹林與其後山體。㊴ 作為引風之具，扇上的山水顯然意在為主人營造有如野外山林的舒適清涼空氣，正是消暑的良方。《銷夏圖》左方凳上置一冰盆，也是夏日消暑必備，與侍女持扇恰成一靜一動之匹配。由此看來，劉貫道銷夏景中的佈置確實反映了當時北方上層生活中的空間現象，而山水畫也在其中扮演著不同的角色。這種情況大約可以視為金代士人生活文化的復見。

《銷夏圖》的作者劉貫道是河北中山人（今定縣），雖曾入宮廷服務，但《銷夏圖》顯然不是為宮廷需求而作。他在畫風上與北方民間壁畫傳統的親近關係指示著金代職業繪畫在此時大都的持續發展。相近的現象亦可見之於另幅十三世紀末所作的《趙適平南圖卷》（圖15）之上。此圖標題為十八世紀《石渠寶笈》所訂，其實沒有根據。現代學者在重新檢視了畫中建築與服裝等細節後，認為這是現存最早的一幅「宦跡圖」，描繪了一位元初官員一生的重要事蹟，可說是圖繪本的傳記。㊵ 圖傳中後半段繪傳主率兵平服寇亂事，將故事置於群山之中，可能與該亂事發生於某山區有關。即便如此，它的描繪實與平亂的實景無直接關聯，畫家只在此段之首繪出傳主與其行進中的隊伍，以及尾端作傳主受降一景，中間實未作其他平亂細節之交待，而將隊伍等眾人出場之活動置於山嵐圍繞的口袋式空間中，比例上與旁邊的遠觀山體也不協調。相較之下，隊伍左方群山所佔篇幅反而更多，似乎有意以山水畫的描繪來增加此段的

㊴ 與劉貫道《銷夏圖》中侍女所持相似之水墨山水扇，亦見於河南登封縣王上村的金墓壁畫中，見鄭州市文物工作隊，〈登封王上壁畫墓發掘簡報〉，《文物》，1994年第10期，頁4-9。此二者關係的指出，見Jonathan Hay, “He Ch’eng, Liu Kuan-tao and North-Chinese Wall-painting Traditions at the Yuan Court,”《故宮學術季刊》，20卷1期（2002），頁56-57。

㊵ 傅熹年，《傅熹年書畫鑑定集》（鄭州：河南美術出版社，1999），頁88-92。

臺灣人學學術期刊資料庫

份量，以作為整個畫卷的壓軸。就技術面而言，此段作者製作山水畫的能力頗強，故而為乾隆朝的專家們誤歸至北宋人之手。然而，這段遠觀群山的山水段落仍顯示了與北宋不同的結構觀，其中最清楚者可見于山體以兩三塊分割疊壓來表示量體感的作法。如此山水描繪的結構即與馮道真墓的《疏林晚照》十分近似，可見兩位畫家同出一源，都是北方的職業畫手，也可推知這卷宦跡圖的委託者應該也對其上山水部分的處理相當地欣賞才是。我們雖尚不能考知這卷宦跡圖的主人是誰，但由他所委任畫家的訓練來看，很可能自己也是一位居留於北方的官員，而其宦跡中平亂前記有他易漢式官服為元式一節，則可讓人推想其應為歷仕金元兩朝的人物，且可能屬於有武力基礎的北方漢軍世家。如果確是如此，《宦跡圖》就比《銷夏圖》更清楚地印證了這種階層的北方官員與山水畫製作間的積極關係。在當時，蒙元宮廷中雖仍有一些繪畫工程之需求，但多集中於宗教或儀式性主題，極少表示出對山水畫的興趣，以至於後代傳世之元代山水畫中，竟無一件出於蒙元宮廷畫家。宮廷成員既與山水畫有所隔閡，北方官員就很有條件來扮演山水畫觀眾主力的角色了。而且，一旦形成風潮，他們之中也自然會產生善於繪山水的畫家，這其實是一體兩面之事。

我們由此來看商琦（？－1324）所作的《春山圖》（圖16），便可對這批北籍官員所支持、進而參預製作的山水畫得到一些進一步的認識。商琦是忽必烈時代名臣商挺（1209－1288）的第五子。商挺籍曹州（今山東），金亡後曾依附山東地方勢力東平嚴實，後為忽必烈所召，助其取得汗位，並曾在陝西、四川平定蒙古將領的叛變，對世祖朝之軍政建樹甚多。這種經歷幾乎是上文佚名宦跡圖中主人翁的翻版，甚或可說是其同類中的佼佼者。商琦在他父親死後十多年之1304年，還可得到一般漢人文士無法高攀的「備宿衛」之特權資格，顯然便是因為這種權宦子弟的背景。商琦後來的任官，多係文職，但其最出名的才能竟是山水畫，虞集說他「以世家高材，游藝筆墨，偏妙山水，尤被眷遇」，可以視為當時大都官僚圈中對他形象的共識。現在倖存的《春山圖》據信是商琦所留的唯一真蹟，也為觀者重現了他大受推崇的山水畫的樣貌。此畫作橫卷形式，近、中、遠三景貫穿全卷，但有起承轉合的段落變化，畫法上則以水墨為底，配上部分要點式的青綠敷色，似是遠承如十二世紀中葉（北宋末或稍後）的《江山秋色》（圖17）的那種游賞山水而來。不過，值得注意的是，《春山

臺灣人文學術期刊資料庫

圖》的游賞性減低了很多，不再到處妝點了游人及各種可供駐足的景點細節，也略去了遠景中繁複的山稜連屬，稍減《江山秋色》那種歌頌盛世中氣象萬千之理想山水色彩。全卷的重心全放在對中段壯碩遠峰的觀照之上。這個引人注目的峰群不僅結構峭直、強調量體的凹凸、輪廓的奇變，結構上很像《趙適平南圖》那卷元初宦跡圖上的群山。而且，商琦在將《江山秋色》上的山體形象由俯視改為仰觀之後，更顯出有如武元直《赤壁圖》的高大氣勢。觀者要觀看這個主峰群的氣勢，最好的位置即在近景中段部位的松下小亭，從此望去，先是隔江岸景，再來則是一片平野，為群峰的矗立效果提供了心理準備。如此的安排讓《春山圖》顯得與《江山秋色》有著明顯而重要的差異，而似曾有意地效法了《赤壁圖》的結構。商琦的父親商挺在顯達之前亦屬於元好問的亡金文士社群，且與元氏親有往來，對這個社群所喜愛的武元直赤壁有所理解，十分可能。事實上，武元直《赤壁圖》在明末進入李日華收藏之時，尚留有商挺的題跋，跋中即顯示了他對趙秉文、元好問這些前輩名士的緬懷。㊶ 由此言之，商琦本人不僅繼承了武元直以來的山水畫傳統，他在官僚圈中的觀眾大概也是沿續著如元好問等亡金文士的品味。對於這些觀眾來說，山水畫並非只是游賞的處所，而更是一個沈思的對象。正如《赤壁圖》中觀者被邀請由近景中央處望向江中舟上的蘇軾，再望向整片高聳的赤壁，既一方面懷想東坡，同時也懷想赤壁的千古風流，《春山圖》的觀者也被邀請至空亭之中，正對著前方一片平遠及其後整面的峭峰突起，進行類似的觀照與沈思。雖不一定是有特定對象的懷古，也不必然在抒發隱居之志，但將焦點置於人的觀照山水之中，其沈思的深度則無分軒輊。

很可惜，商琦的這卷《春山圖》當時不知為何人所作。我們推測它的觀眾可能是屬於北方官員圈中的人物。不過，值得注意的是，商琦這位文士畫家所作的山水畫可能經常回溯到他們商家所出身的金代傳統，《春山圖》如確與《赤壁圖》有關，也絕對不會是孤例。在1312至1317年間，他曾為送別道士吳全節返家作《盧溝雨別圖》，此製作之靈感便是來自金代的典故。據參加送別

㊶ 李日華，《六研齋筆記》，收入郁震宏、李保陽點校，《六研齋筆記　紫桃軒雜綴》（南京：鳳凰出版社，2010），卷3，頁58-59。

臺灣大學學術期刊資料庫

會之虞集記載，商琦自言其之所以作：「金楊秘監嘗送客盧溝，會風雨不成別，歸而作盧溝雨別圖以贈云。今真人之行，風雨略相似，因倣其意為橫圖」。㊷送別圖實是士大夫應酬文化中經常出現之物，類似《盧溝雨別圖》的這種文士山水畫當時一定不少，可惜都沒有保留下來。如果翻閱夏文彥《圖繪寶鑑》的記載，元初畫人中善山水的北方畫家計有十五人，其中具官職或可歸於文士階級的就有十二人，由此或可推想士人山水畫的復蘇現象。他們跟金代士人文化的關係在這個不完整的名單中也呈現了出來。在這十五人中，夏文彥的簡要記載中竟有四人籍屬東平，另有二人被清楚地標示了「學武元直」的系譜。其中名為郭敏者：「幼讀書，長好丹青，工畫人物，山水喜武元直，畫師其意，不師其法。……官至州倅。」㊸ 從這段記載來看，郭敏亦屬文士畫家，其山水畫之祖溯武元直應該與商琦上溯楊秘監之舉同調。郭敏的生平經歷沒有什麼資料可以重建，學者曾懷疑他是否與金人王寂文集中提到者為同一人，最近學者則自楊奐《還山遺稿》中發現楊奐在1252年訪問東平行臺時，接待人員中即有汴人郭敏，商挺亦在場。郭敏尚且陪同楊氏參觀了闕里。㊹ 由此可知郭敏亦屬東平學士群體，任「州倅」之時當在1260年左右或稍後。郭敏幸運地尚有一件作品傳世，這件山水作品《風雪杉松》（圖18）明顯地與金代文士山水畫有關，其作雪天下山谷中一文士與友人坐屋內，周圍則繞以積雪的巨樹與群峰。雖然畫法稍異，但從畫意及圖像安排，它幾乎可說是1200年左右李山《風雪杉松圖》的立軸版，正是夏文彥所說的「師其意，不師其法」，只不過祖溯的對象由武元直換成了李山而已。由此觀之，元代初期北方士人畫家的山水畫應該與其在金代前輩所作者，存在著一種刻意維繫的關係。如果說這是元好問文化救亡行為的延續，或甚至視為其於元初安定之局下的再興，就不只是後人的想像而已。

趙孟頫1286至1295年間在北方任官，他所見到的金代士人文化之遺緒，即包含了這些北籍士大夫所支持而再興中的山水畫。當他自燕返南，所攜回者亦有如此的視覺經驗。

㊷ 虞集，〈送吳真人序〉，《道園學古錄》（四部叢刊・初編），卷46，頁1上-2上。

㊸ 夏文彥，《圖繪寶鑑》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》，第2冊，頁886。

㊹ 楊奐，〈東遊記〉、〈闕里題名〉，《還山遺稿》（叢書集成・續編，臺北：新文豐出版公司，1989，第133冊），卷上，頁8-12，19；趙琦，《金元之際的儒士與漢文化》，頁11。

臺灣大學學術期刊資料庫

六、趙孟頫返家後的古意山水畫

元初北方士人文化的再興與其中山水畫的發展，透露著清晰的延續元好問等人以「斯文」為己任的使命感。這對初至北方，剛在南方經歷了文化存亡危機衝擊的趙孟頫來說，一定留下了深刻的印象。乙未自燕回後為周密「說齊之山川」而作的《鵲華秋色》便可以由趙孟頫的北方經驗中再進一步予以認識。《鵲華秋色》中的懷古畫意一方面遠承金代文士山水畫的遺緒，正如郭敏、商琦所為，但另一方面亦有趙氏自己的新見，尤其是在製作上有意識地以線條性的用筆取代了水墨渲染，此則為北方文士山水畫家所未見。他的這個有意識之修改，一般學者都以其追求「復古」來說明，甚至歸因於他在北方所搜集到的古代名畫。然而，即使訴諸古畫之啟發，趙孟頫的復古動機仍有需再推敲之處，畢竟，古畫中水墨渲染乃係不可或缺之技巧，這也是在今日為數不少之唐、五代考古資料中已經予以證實的現象。如果不是直接來自對某些古畫的觀察，那麼，趙孟頫為何選擇走上復古之路？

《鵲華秋色》中的復古並非趙孟頫的偶然即興。除了上文所及《雙松平遠》外，亦有其他山水畫向觀者展示《鵲華秋色》中的懷古空間在後來即成為趙孟頫水墨山水畫中的常用形象。他的另一件名作《水村圖》（圖19）便再度使用了這種低平廣闊的空間為他的友人錢重鼎（德鈞）繪製了一幅理想的水鄉隱居圖。《水村圖》作於1302年，畫主錢重鼎的身份與周密很接近，都是入元後不仕的文人，居蘇州，時與江南文人學者往來，其中包括了龔璛、袁易與姚式，他們也都是趙孟頫在南方時的友人。錢氏早有在空間擁擠的城市外卜居於「寬閒寂寞之濱，得與鱸鄉蟹舍鄰接」之願，趙孟頫顯然深知其心願，為他圖繪一幅如此幽寂的水村景觀，或一方面供作想像，另方面也可祝其早日得償宿願。十多年後，錢重鼎果然得到友人的協助，在太湖區的分湖附近擁有一處夢寐以求的讀書之所，他在欣喜的心情下，寫了一篇〈水村隱居記〉附在趙孟頫為他畫的山水之後。記文中還特別讚嘆此處風景恰如畫中所繪，頗有命中註定之意。錢氏此記常引後人注意，論者每以趙孟頫圖繪乃取江南典型水村之景為贈，故易得此契合之遇。其實，錢氏之言大概只是文學上常見的修辭手法，表示一種對個人原來渴望的殷切，以及其後竟然得以實現的絕大喜悅，原與實景無甚直

臺灣大學學術期刊資料庫

接關係。那麼，如果趙孟頫不是在描繪江南某個典型水村，他《水村圖》中的山水意象卻又從何而來？

以物象的結組來看，《水村圖》以較高視點望向一片平野中的村居與樹木，再延伸至低平遠山，確與《鵲華秋色》如出一轍。稍有不同的則可見到較大尺寸的中景樹木及水草被移到卷首，這點顯然與《雙松平遠》相似，指示著它們共享著如郭熙《樹色平遠》平遠山水的那種早期圖式。相較於《雙松平遠》的安排，《水村圖》雖然也是在手卷上作一河兩岸的構圖，但在右角的前景則不再使用富含君子意義的高大松石形象，而以中景尺寸的樹木、蘆葦來作左方一片坡渚平野的起點，引導觀者的目光移到中央的「水村」之上。這個水村形象其實不太容易察覺，觀者只有在細心地凝視下才會發現平緩的坡渚中散落著的一兩間屋舍，全出之以枯筆淡墨，幾乎隱沒在周遭的模糊之中。如此的「水村」，可說毫無實體感，也解消了它原來在整幅畫中該佔有的主角位置。換句話說，趙孟頫故意隱去主角水村的形象，只用一片幽幽的波渚平野來寄託錢重鼎的別業夢想。作為凝視的焦點，這樣子的水村意象正是藉由「無景可觀」來邀請觀者興起「蕭條絕塵滓」之感（跋中趙孟籲語），並進而懷想「古風」：「因思輞川著摩詰，復想嵩山棲盧鴻」（從大跋詩中句）。相較於郭熙的《樹色平遠》，趙孟頫顯然刻意地放棄了所有得以取悅觀眾的形象，不論是姿態可觀的近樹、長相特異的岩石、煙氣中朦朧現身的遠方漁艇，讓這個以「無」為主調的空間成為觀者觀照的重點，其目的已非單純為錢德鈞設想一個居所，而更在於創造一個空間來追想唐代王維、盧鴻的隱居高情。王盧二人皆有圖繪其隱居，《輞川圖》與《草堂十志圖》早為畫史奉為隱居山水畫二大典範。趙氏此《水村圖》意圖與之比美，極為可能。

正如《鵲華秋色》與《雙松平遠》所示，《水村圖》的渴筆線條正是趙孟頫表達其「古意」的媒介。這一點便使他與金代李山、元初郭敏的《風雪杉松》拉開了距離，雖然此二者亦有「置於古人之地」的用意。他在北方時應該對這種文士隱居山水畫的風格有充分的掌握，但在返家後所作的山水畫中卻捨棄了北方文士山水畫常使用的渲染，獨賴線條而成，這不能不說是他有意的轉向。他在《雙松平遠》的自題中曾發「視近世畫手則自謂少異」的豪語，看來他所說的那些「近世畫手」不但包括了南宋的宮廷畫家及其在南方的後繼者，也指

臺灣大學學術期刊資料庫

向了金代以來的北方文士。這種藝術上的新取向應該不會是返南之際的突發之物，而是趙孟頫居大都與濟南時在與北籍文士密切交往的脈絡中逐漸形成的。他在那將近十年期間，參加了許多的文化活動，其中的主要人物都是北籍官員，除了漢人之外，還有不少的色目人。上文提到的雪堂雅集頗可作為其中之代表，以助於推想趙孟頫接觸當時北方文士所再興之亡金文士文化的狀況。雪堂雅集的主人實是在大都建立天慶寺的僧人雪堂普仁。雪堂上人頗受忽必烈孫甘麻剌之贊持，且又喜與士大夫遊，寺在1286年建成後便常有雅集，甚至成為大都文化界中廣為人知的盛事。㊺ 元史中最為後世所樂道的1323年皇姐大長公主邀集大都名士共賞書畫的雅集，可能就是因此淵源而選在天慶寺舉行。㊻ 雪堂雅集是否也像後來的皇姐雅集一樣包含了一些藝術欣賞活動？現雖無文獻可徵，但可能性很高。如果說趙孟頫在這些雅集中有緣親見一些金代文士的山水畫，或者聽聞到相關的典故逸事，其實也不難想像。前文所及曾為武元直《赤壁圖》寫過題跋的商挺，便在雪堂雅集中被尊為大老。另一位參預頗深的成員王惲亦對書畫藝術頗為關心，曾與商挺之子商琥倆人特別在亡宋皇室書畫收藏被運至大都時連被前往觀覽，並留下紀錄，成為後人研究蒙元皇室收藏史的重要文獻。㊼ 王惲本人除是元好問的學生外，亦屬東平學人社群，又與雪堂普仁交誼極深，在其《秋澗集》中留下甚多兩人交往之資料，或可推知他可能是雪堂雅集的實際組織者。除了商、王兩位領頭者外，雅集另外一位成員胡祇遹亦曾經常對書畫藝術發表意見，例如他就認為赤壁這個主題只有「不得志於世時」的「高人勝士」方「能盡奇妙」。如果說這種討論也會在雪堂雅集之上進行，令人毫不感到意外。胡氏在他的文集中有〈題趙子昂畫石林叢篠〉的一組題詩，

㊺ 雪堂普仁即姚燧〈跋雪堂雅集後〉中提到的「釋統仁公」。關於雪堂上人與此雅集，見王惲，〈大元國大都創建天慶寺碑銘并序〉，《秋澗先生大全文集》（四部叢刊・初編），卷57，頁3下-5下。

㊻ 陳韻如，〈蒙元皇室的書畫藝術風尚與收藏〉，收入石守謙、葛婉章主編，《大汗的世紀——蒙元時代的多元文化與藝術》（臺北：國立故宮博物院，2001），頁274-278。

㊼ 王惲，《書畫目錄》，收入《中國書畫全書》，第2冊，頁954-957。對此記錄之畫史意義，討論見陳韻如，〈蒙元皇室的書畫藝術風尚與收藏〉，頁272-274。

臺灣大學學術期刊資料庫

其中一首云：「不踵王右丞，不參文湖州，幽深寫新意，木老荒山秋。」[48] 雖然並未針對趙孟頫的山水畫發言，但確對其「新意」有所認知。這可說是對趙氏在北方時逐漸發展其藝術轉向的一個珍貴資料。

胡祇遹的這首題詩尚透露了另個值得注意的細節。他固然肯定了趙孟頫的「新意」，然而同時又指出其未採王維、文同那兩位前賢之法，尤其是文同，那向來是金代文士作墨竹時所祖溯的北宋典範，這似乎多少隱含了一點批判之意。趙孟頫與他的北籍文士同仁間是否存在著藝術主張上的分岐？如果由他們在觀賞金代墨竹畫第一名家王庭筠之《幽竹枯槎》（圖20）後所留下來的評論，便可看得更為清楚。此件作品以豐富的水墨作古木墨竹一段，畫後還有王氏本人自書大字題語「黃華山真隱，一行涉世，便覺俗狀可憎，時拈禿筆作幽竹枯槎，以自料理耳」，書風自由奔放，可說是盛金時期最高水平的書畫合璧之作。它原為色目勳臣之子，時任吏部尚書之郝天挺的收藏，郝天挺亦為元好問學生，代表著元初北方文士群對亡金文士文化顛峰的追憶。郝天挺的這件珍寶後來為南方收藏家石巖所得，並攜回杭州，邀集多位友人共賞，並留下了多達十二則的題跋。[49] 其中鮮于樞（1257？－1302）寫于1300年的跋最值注意。鮮于樞在跋中首及「善書者，必善畫」之論，以為唐宋以來「惟米元章（米芾）書畫皆精」，而米芾之後「黃華先生（王庭筠）一人而已」。他對此卷的評價極高：「詳觀此卷，畫中有書，書中有畫，天真爛漫，元氣淋漓」，其中「書畫合一」之意甚至被視為趙孟頫「書法入畫」主張的來源，而備受關注。鮮于樞是河北漁陽人，但早在1280年代即在南方為官，晚年且定居於杭州，是將北方文化直接帶到南方的眾多北籍士人之一。鮮于樞善書，並精鑑藏，與南方的周密、趙孟頫等同道時有切磋，大約可說是江南藝術界中最有才華，也最活躍的北士。雖然在南方住了很久，但鮮于樞仍然維持著對北方士人文化傳統的熱情。在他的跋語中，他將王庭筠上接北宋的米芾，甚至超越了文同，絕對

[48] 胡祇遹，〈跋杜莘老畫赤壁圖〉，《紫山大全集》（景印文淵閣四庫全書，第1196冊），卷14，頁16下-17上；〈題趙子昂畫石林叢篠〉，卷7，頁1上-1下。

[49] 此卷收藏自郝天挺轉至石巖的經過，出自卷後趙克復跋。此卷諸題跋文字可見古原宏伸、鈴木進等編，《文人畫粹編．中國篇．2 董源巨然》，頁142-143。

臺灣大學學術期刊資料庫

是至高的評價。這與金代文士以北宋蘇、米繼承者自居的立場，基本未變。鮮于樞本人對此部分盛金文化的追憶，亦呈現在他的書法創作中。在他傳世最重要的兩件傑作《透光古鏡歌》（約1293年，臺北，國立故宮博物院藏）與《御史箴》（1299年，Princeton University 藏），除了書風上仍承金代以來北方所傳的豪壯外，其文本都是盛金時期文學名士之作，前者之作者為詩人麻九疇（1174－1232），後者則是在武元直《赤壁圖》後書辭的趙秉文。對《御史箴》此篇章，鮮于樞還一寫再寫，除現存Princeton本外，尚有一絹本及刻石以傳的另本，可見他對趙秉文的重視程度。[50] 相較之下，鮮于樞對南宋文士們的成就似乎表現得十分漠然，在他的跋語中細數了唐宋以來書畫諸名家，卻獨對南宋一代未提半人。

不論鮮于樞是否帶有一些北人的文化傲慢，他與趙孟頫間仍培養出深厚的友情，尤其在書法藝術上常有討論。《幽竹枯槎》上同時有兩人題跋，應亦屬此種場合。不過，趙孟頫對王庭筠這件書畫合壁之作的反應，卻不像鮮于樞的熱情。趙孟頫緊接著鮮于樞之後也寫了一段跋語，但只有十八字：「每觀黃華書畫，令人神氣爽然，此卷尤為卓絕。」固然仍屬讚美，語氣上卻顯得像是禮貌性的應酬，既不似鮮于樞那樣尊稱「黃華先生」，亦對如「天真爛漫，元氣淋漓」、「二百年無此作也」等評價無所回應。既便對書畫關係問題自己也有高度關懷，趙孟頫卻對王庭筠被評為「畫中有書，書中有畫」一事，選擇保持沈默。這恐怕不是偶然。趙孟頫本人固然認同「畫中有書，書中有畫」的原則，但對於王庭筠在實踐時所採取水墨淋漓的粗放形式，則不見得贊成。他的跋書風格似乎刻意表現了來自二王傳統的秀雅，以與其旁王庭筠、鮮于樞一系的豪壯相擷抗。書家為另一書人作品題寫跋語，常意謂著對其間關係的表達。面對著王庭筠的傑作，鮮于樞之跋意在祖溯，趙孟頫者反而藏有競勝之情。《幽竹枯槎》的趙跋表面上見證了他與金代文士代表作品的親身接觸，同時還

[50] Marilyn Wong Fu, “The Impact of the Reunification: Northern Elements in the Life and Art of Hsien-yü Shu (1257?-1302) and Their Relation to Early Yüan Literati Culture,” in John D. Langlois, Jr., ed., *China under Mongol Rule* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1981), pp. 371-433.

臺灣人學學術期刊資料庫

透露出他們間在藝術取向上的分歧，及他本人對此分岐的充分意識。

由此觀之，趙孟頫《鵲華秋色》與《水村圖》上的古意用筆，正是對此分岐的回應。《水村圖》尤其顯得十分清楚。它那獨賴渴筆所成的荒率平遠水村空間，恰是《幽竹枯槎》上豐富水墨交融物象，幾不見線條造型的相反。縱使皆以隱居為主題，《水村圖》上幾乎無景可觀，亦是與郭敏《風雪杉松》那種景物燦然而描繪完備的現象，形成強烈的對比。換句話說，趙孟頫乙未自燕回後所作的山水畫，也可說是在與金代士人文化爭勝的動力驅使下完成的。後來的南方文人畫家陸續崛起，大半曾受趙氏直接或間接的指授。然而，在此傳承過程之中，趙氏原有與金代文化間之競合關係，則已逐漸被人淡忘。

結語

乙未自燕回一事，在趙孟頫的傳記中只是一筆帶過，而在他的生命史上則是值得十分關注的重要轉折，也象徵性地代表著元初在藝術史、文化史中的巨大改變。他自燕回後為周密所作的《鵲華秋色》一方面向後開出了元代文人山水畫的新發展，另一方面則是他在北方認識了金代以來士人文化後的積極回應，甚至可說是有意識的競爭。此畫的要點除了對五代的董源巨然風格作了復興之外，其懷古空間的結構方式顯然得自於盛金文士山水畫，如武元直《赤壁圖》的啟發，而他自創的線條性用筆則進一步賦予全畫另一層古意的表達。如此的山水畫風格在稍後的《水村圖》得到了更純粹的發展，不僅超越了外在實地景觀，而且造出一個以平淡為指歸的隱居典型意象，同時勾起觀者對古代隱逸傳統的追憶。這種古意山水畫對後世產生了典範性的作用，而其之得以由趙孟頫筆下完成，也必須由蒙元帝國在中國所促成的南北混一之文化情勢中來予理解。說得簡單一點，如果沒有「趙孟頫乙未自燕回」一事，就沒有後來中國的文人畫。

趙孟頫所繼承並進而對抗的金代士人文化，雖然僅聚焦於山水畫領域，然亦有助於吾人重新思考金代士人文化本身之歷史意義。過去一般以為金代藝術「是保守的，傳統的，但也因此而使唐和北宋初期的藝術風貌得以長久地保存

臺灣大學學術期刊資料庫

了下來。」這個看法在近年已經受到檢討。[51] 如果光就本文所涉及的金代士人山水畫來說，以武元直、李山之繪畫為核心的文化活動其實顯示了一種新型態的畫、詩、書互動，並以之作為「懷古」的具體手段。北宋末固然已可見到如喬仲常《後赤壁賦圖》那種懷想蘇軾等前賢的作品，但不免仍拘於文字之解釋，繪畫藝術在此仍只扮演從屬之角色。[52] 金代士人則對此作了進一步的發揮，懷古成為創作中的重點主題，而且書畫連袂地參預其中，與文字表達共同作為懷古之鼎的鼎足。在這樣的運作中，繪畫不僅是與詩書互動下的產物，亦作為詩書互動的對象。詩與書的作者在此已非單純而被動的觀畫者，而是繪畫從製作至完成的共鳴者。這就「繪畫—觀者」關係之發展史而言，實具非凡之意義。後世文人雅集中藝術行為所追求的典範，或可謂首見於此。

從此而言，趙孟頫標舉之「古意」，亦可具體解為「追憶古人」，基本上是在尋求一種具象可行的程式，來勾起觀者的古代追憶，以解除其與古代傳統斷鏈的焦慮。這種焦慮也是金亡之後北方士人，如元好問，在他們懷古行為中所深刻感受的。趙孟頫與他的北方友人們所不同者在於其追憶程式的可行性。這個追憶程式最後歸結到「用筆」之法，使繪畫竟與書法十分接近，而且可以選用書法中的某些用筆到畫中勾起追憶。正如他在竹石圖繪畫中倡言「石如飛白木如籀」，直接選用草書與篆書用筆來救「畫中有書，書中有畫」的抽象與不足，他在山水畫中純賴渴筆線條之法，亦同為士人間易於領會的具體方法。後世文人畫多稱繪畫為「寫」，其追求筆意以與古人隔著時空共鳴之創作方式，可說皆由趙孟頫此舉開出。

（責任編輯：盧宣妃）

---

[51] 取自傅海波（Herbert Franke）、崔瑞德（Denis Twitchett）編，史衛民等譯，《劍橋中國遼西夏金元史：907－1368年》，頁363；近年之檢討請參見陶晉生，〈金朝在中國歷史上的地位〉，收入氏著，《宋遼金史論叢》（臺北：中央研究院、聯經出版事業股份有限公司，2013），頁417-438。

[52] 喬仲常《後赤壁賦圖》亦被認為是蘇軾弟子輩友人追憶前代師長書畫世界的作品，參見Itakura Masaaki, “Text and Images: The Interrelationship of Su Shi’s Odes on the Red Cliff and Illustration of the Later Ode on the Red Cliff by Qiao Zhongchang,” in John Rosenfield, et al. eds., *The History of Painting in East Asia: Essays on Scholarly Method* (Taipei: Rock Publishing International, 2008), pp. 422-442.

臺灣大學學術期刊資料庫

引用書目

傳統文獻

元好問
《遺山先生文集》，收入《四部叢刊．初編》，上海：商務印書館，1919-1922。
王季思主編
《金元戲曲》，第4卷，北京：人民文學出版社，1999。
王惲
《秋澗先生大全文集》，收入《四部叢刊．初編》。
《書畫目錄》，收入盧輔聖主編，《中國書畫全書》，第2冊，上海：上海書畫出版社，1993。
李日華
《六研齋筆記》，收入郁震宏、李保陽點校，《六研齋筆記 紫桃軒雜綴》，南京：鳳凰出版社，2010。
周密
《雲煙過眼錄》，收入《中國書畫全書》，第2冊。
《齊東野語》，傅斯年圖書館藏明正德十年（1515）刊本。
胡祇遹
《紫山大全集》，收入《景印文淵閣四庫全書》，第1196冊，臺北：臺灣商務印書館，1983。
姚燧
《牧庵集》，收入《四部叢刊．初編》。
夏文彥
《圖繪寶鑑》，收入《中國書畫全書》，第2冊。
徐世隆
〈遺山先生文集序〉，郭元釪編，《御定全金詩增補中州集》，收入《景印文淵閣四庫全書》，第1445冊。
晁補之
《雞肋集》，收入《四部叢刊．初編》。
郭思
〈畫記〉，郭熙撰，郭思編，《林泉高致》，收入《景印文淵閣四庫全書》，第812冊。
郭熙撰，郭思編
《林泉高致》，收入《景印文淵閣四庫全書》，第812冊。
楊奐
《還山遺稿》，收入《叢書集成．續編》，第133冊，臺北：新文豐出版公司，1989。

臺灣大學學術期刊資料庫

虞集
《道園學古錄》，收入《四部叢刊・初編》。
潘閬
《逍遙集》，收入《叢書集成・初編》，第2241冊，北京：中華書局，1991。
劉敏中
《中庵集》，收入《景印文淵閣四庫全書》，第1206冊。

近人論著

丁義元
1995 〈趙孟頫《鵲華秋色圖卷》新考〉，收入上海書畫出版社編，《趙孟頫研究論文集》，上海：上海書畫出版社，頁378-395。
〈《鵲華秋色圖卷》再考〉，收入上海書畫出版社編，《趙孟頫研究論文集》，頁748-766。
Ding, Xi-yuan
1995 "Zhao Meng-fu *Que hua qiuse tujuan* xinkao (A New Look into Zhao Meng-fu's *Autumn Colors on the Ch'iao and Hua Mountains*)," *Zhao Meng-fu yanjiu lunwenji* (Collection of Essays on Zhao Meng-fu), ed. Shanghai Fine Arts Publishing House, Shanghai: Shanghai Fine Arts Publishing House, pp. 378-395.
"*Que hua qiuse tujuan* zaikao (Revisiting Zhao Meng-fu's *Autumn Colors on the Ch'iao and Hua Mountains*)," *Zhao Meng-fu yanjiu lunwenji* (Collection of Essays on Zhao Meng-fu), ed. Shanghai Fine Arts Publishing House, Shanghai: Shanghai Fine Arts Publishing House, pp. 748-766.
小川裕充
1995 〈武元直の活躍年代とその制作環境について—金・王寂『鴨江行部志』所錄「龍門招隱圖」〉，《美術史論叢》，11號，頁67-75。
Ogawa, Hiromitsu
1995 "Concerning Wu Yüan-chih's Period of Activity and Artistic Environment: Wang Chi's *A Travelling Diary to the River Ya-lu-chiang* and its Record of Wu Yüan-chih's Painting *The Invitation of Hermits to Mt. Lung-men*," *Studies in Art History*, no. 11, pp. 67-75.
大同市文物陳列館、山西雲岡文物管理所
1962 〈山西省大同市元代馮道真、王青墓清理簡報〉，《文物》，第10期，頁34-43。
Datong Municipal Cultural Relics Exhibition Hall and Yungang Cultural Relics Administration Office
1962 "Shanxi sheng Datong shi Yuandai Feng Dao-zhen, Wang Qing mu qingli jianbao (A Brief Report on the Excavation of the Yuan-Dynasty Feng Dao-zhen and Wang Qin Tombs at Datong, Shanxi Province)," *Cultural Relics*, no. 10, pp. 34-43.
大阪市立美術館編

臺灣大學學術期刊資料庫

1975 《大阪市立美術館藏中國繪畫 圖錄篇》，東京：朝日新聞社。

Osaka City Museum of Fine Arts, ed.

1975 *Chūgoku kaiga: Ōsaka Shiritsu Bijutsukan, zō zuroku hen* (Chinese Paintings in the Osaka Municipal Museum of Fine Art, Catalogs), Tokyo: Asahi Shimbun.

石守謙

1996 〈有關唐棣（1287－1355）及元代李郭風格發展之若干問題〉，收入氏著，《風格與世變：中國繪畫史論集》，臺北：允晨文化實業股份有限公司，頁131-180。

2010a 〈山水之史——由畫家與觀眾互動角度考察中國山水畫至13世紀的發展〉，收入顏娟英主編，《中國史新論．美術考古分冊》，臺北：中央研究院、聯經出版事業股份有限公司，2010，頁379-475。

2010b 〈從馬麟《夕陽秋色圖》談南宋的宮苑山水畫〉，收入上海博物館編，《千年丹青——細讀中日藏唐宋元繪畫珍品》，北京：北京大學出版社，頁167-176。

2012 〈勝景的化身——瀟湘八景山水畫與東亞的風景觀看〉，收入氏著，《移動的桃花源——東亞世界中的山水畫》，臺北：允晨文化實業股份有限公司，頁91-188。

Shih, Shou-chien

1996 "T'ang Ti (1287-1355) and the Development of the Li-Kuo Style during the Yuan Dynasty," *Fengge yu shibian: Zhongguo huihuashi lunji* (Style in Transformation: Studies on the History of Chinese Painting), Taipei: Asian Culture, pp. 131-180.

2010a "The History of Landscape Painting—Examining from the Perspective of Artist and Viewer Interaction, the Development of Chinese Landscape Painting up until the Thirteenth Century," *New Perspectives on Chinese History, Volume of Art and Archaeology*, ed. Yen Chuan-ying, Taipei: Academia Sinica and Linking Books, pp. 379-475.

2010b "Cong Ma Lin *Xiyang Qiuse Tu* tan nansong de gongyuan shanshuihua (Examining Court Landscape Paintings in the Southern Song Dynasty through Ma Lin's *Sunset Landscape*)," *Masterpieces of Ancient Chinese Paintings: Paintings from the Tang to Yuan Dynasty in Japanese and Chinese Collections*, ed. Shanghai Museum, Beijing: Peking University Press, pp. 167-176.

2012 "Shengjing de huashen: Xiaoxiang bajing shanshuihua yu Dongya de fengjing guankan (Incarnations of Scenic Spots: Landscape Paintings on the Eight Views of Xiaoxiang and Landscape Viewing in East Asia)," *Yidong de taohuayuan: Dongya shijie zhong de shanshuihua* (Peach-Blossom Spring in Moving: Landscape Painting in East Asia), Taipei: Asian Culture, pp. 91-188.

北京大學考古學系、河北省文物研究所、邯鄲地區文物保管所編

1997 《觀台磁州窯址》，北京：文物出版社。

臺灣大學學術期刊資料庫

Department of Archaeology at Peking University, Institute of Cultural Relics in Hebei Province, and Cultural Relics Preservation Office in Handan, eds.

1997 *Guantai Cizhou yao zhi* (Cizhou Kiln Site at Guantai), Beijing: Cultural Relics Press.

古原宏伸、鈴木進等編

1977 《文人畫粹編・中國篇・2 董源巨然》，東京：中央公論社。

Kohara, Hironobu, eds.

1977 *Bunjinga suihen. chūgokuhen 2: Tōgen, Kyonen* (Essence of Literati Paintings, Chinese Paintings, Vol. 2: Dong Yuan and Juran), Tokyo: Chūōkōronsha.

任道斌

1984 《趙孟頫系年》，鄭州：河南人民出版社。

Ren, Dao-bin

1984 *Zhao Meng-fu xinian* (Chronicles of Zhao Meng-fu), Zhengzhou: Henan People's Publishing House.

李正民

1999 《元好問研究論略》，北京：社會科學文獻出版社。

Li, Zheng-min

1999 *Yuan Hao-wen yanjiu lunlue* (Monograph Review on Yuan Hao-wen Scholarship), Beijing: Social Science Academic Press.

余輝

2000 〈金代畫史初探〉，收入氏著，《畫史解疑》，臺北：東大圖書股份有限公司，頁179-214。

Yu, Hui

2000 "Jindai huashi chutan (A Preliminary Investigation into the History of Paintings of the Jin Dynasty)," *Hua shi jie yi* (Illuminating the History of Paintings), Taipei: Grand East Book, pp. 179-214.

余輝主編

2005 《故宮博物院藏文物珍品大系・9 元代繪畫》，上海：上海科學技術出版社；香港：商務印書館。

Yu, Hui, ed.

2005 *Paintings of the Yuan Dynasty*, *The Complete Collection of Treasures of the Palace Museum, Vol. 9*, Shanghai: Shanghai Scientific and Technical Publishers; Hong Kong: Commercial Press.

林柏亭主編

2006 《大觀：北宋書畫特展》，臺北：國立故宮博物院。

Lin, Bo-ting, ed.

2006 *Grand View: Special Exhibition of Northern Sung Painting and Calligraphy*, Taipei: National Palace Museum.

臺灣大學學術期刊資料庫

吳新雷

2003 〈也談馬致遠的神仙道化劇〉，收入吳國欽、李靜、張筱梅編，《元雜劇研究》，武漢：湖北教育出版社，頁234-247。

Wu, Xin-lei

2003 "Ye tan Ma Zhi-yuan de shenxian daohua ju (Also on Ma Zhi-yuan's Plays about Taoist Deities)," *Yuan zaju yanjiu* (Studies on Yuan Drama), eds. Wu Guo-qin, Li Jing, and Zhang Xiao-mei, Wuhan: Hubei Education Press, pp. 234-247.

商彤流、楊林中、李永杰

2003 〈長治市北郊安昌村出土金代墓葬〉，《文物世界》，第1期，頁3-7。

Shang, Tong-liu, Yang Lin-Zhong, and Li Yong-jie.

2003 "Changzhi shi beijiao Anchang cun chutu jindai muzang (Tombs of the Jin Dynasty Unearthed at Anchang Village in the Northern Suburb of Changzhi City)," *Wunwu Shijie* (World of Antiquity), no. 1, pp. 3-7.

張子英、張利亞

2002 《磁州窯》，天津：天津人民美術出版社。

Zhang, Zi-ying, and Zhang Li-ya

2002 *Cizhou yao* (Kilns in Cizhou), Tianjin: Tianjin People's Fine Arts Publishing House.

陶晉生

2013 〈金朝在中國歷史上的地位〉，收入氏著，《宋遼金史論叢》，臺北：中央研究院、聯經出版事業股份有限公司，頁417-438。

Tao, Jing-shen

2013 "Jinchao zai Zhongguo lishi shang de diwei (Status of the Jin Dynasty in the History of China)," *Song Liao Jin shi luncong* (Histories of the Song, Liao, and Jin Dynasties), Taipei: Academia Sinica and Linking Books, pp. 417-438.

陳韻如

2001 〈蒙元皇室的書畫藝術風尚與收藏〉，收入石守謙、葛婉章主編，《大汗的世紀——蒙元時代的多元文化與藝術》，臺北：國立故宮博物院，頁266-285。

2006 〈溪山暮雪圖解說〉，收入林柏亭主編，《大觀：北宋書畫特展》，頁121-123。

2011 〈趙孟頫〈鵲華秋色〉〉，《故宮文物月刊》，339期，頁92-99。

Chen, Yun-ru

2001 "Art and the Yüan Mongol Imperial Clan: Collecting of and Trends in Painting and Calligraphy," *Age of the Great Khan: Pluralism in Chinese Art and Culture Under the Mongols*, eds. Shih Shou-chien and Ko Wan-chang, Taipei: National Palace Museum, pp. 266-285.

2006 "Xishan muxue tu jieshuo (On the Painting *Snow at Dusk over Mountains and Streams*)," *Grand View: Special Exhibition of Northern Sung Painting and Calligraphy*, ed. Lin Bo-ting, pp. 121-123.

臺灣人文學術期刊資料庫

2011 "Zhao Meng-fu *que hua qiuse* (Zhao Meng-fu's *Autumn Colors on the Ch'iao and Hua Mountains*)," *National Palace Museum Quarterly*, no. 339, pp. 92-99.

傅海波（Herbert Franke）、崔瑞德（Denis Twitchett）編，史衛民等譯

1998 《劍橋中國遼西夏金元史：907-1368年》，北京：中國社會科學出版社。

Franke, Herbert, and Denis Twitchett, eds.; Shi, Wei-min, et al., trans.

1998 *Cambridge History of China. Vol. 6, Alien Regimes and Border States, 907-1368*, Beijing: China Social Sciences Press.

傅熹年

1999 《傅熹年書畫鑑定集》，鄭州：河南美術出版社。

Fu, Xi-nian

1999 *Fu Xi-nian shuhua jianding ji* (Fu Xi-nian's Essays on Painting and Calligraphy Connoisseurship), Zhengzhou: Henan Fine Arts Publishing House.

董新林

2006 〈蒙元時期墓葬壁畫題材及其相關問題〉，收入中國社會科學院考古研究所編，《二十一世紀的中國考古學：慶祝佟柱臣先生八十五華誕學術文集》，北京：文物出版社，頁856-885。

Dong, Xin-lin

2006 "Meng Yuan shiqi muzang bihua ticai ji qi xiangguan wenti (Themes and Relevant Topics of Tomb Murals in the Mongolian Yuan Dynasty)," *Chinese Archaeology in the 21st Century: Festschrift in Honor of Tong Zhu-Chen's 85th Birthday*, ed. Institute of Archaeology at the Chinese Academy of Social Sciences, Beijing: Cultural Relics Press, pp. 856-885.

趙琦

2004 《金元之際的儒士與漢文化》，北京：人民出版社。

Zhao, Qi

2004 *Jin Yuan zhi ji de rushi yu han wenhua* (Confucian Scholars and Chinese Han Culture in the Jin and Yuan Dynasties), Beijing: People's Publishing House.

鄭州市文物工作隊

1994 〈登封王上壁畫墓發掘簡報〉，《文物》，第10期，頁4-9。

Zhengzhou Municipal Working Team of Cultural Relics

1994 "Dengfeng Wangshang bihua mu fajue jianbao (A Brief Report on the Excavation of the Mural Tombs at Wangshan in Dengfeng)," *Cultural Relics*, no. 10, pp. 4-9.

鄭騫

1979 〈金代畫家武元直及其赤壁圖〉，《書目季刊》，13卷3期，頁3-12。

Zheng, Qian

1979 "Jindai huajia Wu Yuan-zhi ji qi *Chibi tu* (Jin Painter Wu Yuan-zhi and his Painting of *the Red Cliff*)," *Bibliography Quarterly*, no. 13: 3, pp. 3-12.

臺灣大學學術期刊資料庫

羅錦堂

2003 〈現存元人雜劇的題材〉，收入吳國欽、李靜、張筱梅編，《元雜劇研究》，頁171-180。

Luo, Jin-tang

2003 "Xiancun Yuan ren zaju de ticai (Topics in Existing Yuan Plays)," *Yuan zaju yanjiu* (Studies on Yuan Drama), eds. Wu Guo-qin, Li Jing, and Zhang Xiao-mei, pp. 171-180.

Barnhart, Richard M.

1977 〈宋金における山水畫の成立と展開〉，收入古原宏伸、鈴木進等編，《文人畫粹編・中國篇・2 董源巨然》，頁111-121。

Barnhart, Richard M.

1977 "Sō Kin ni okeru sansuiga no seiritsu to tenkai (The Establishment and Development of Song and Jin Painting)," *Bunjinga suihen. chūgokuhen 2: Tōgen, Kyonen* (Essence of Literati Paintings, Chinese Paintings, Vol. 2: Dong Yuan and Juran), eds. Kohara Hironobu, pp. 111-121.

Bush, Susan

1965 "*Clearing after Snow in the Min Mountains* and Chin Landscape Painting," *Oriental Art*, 11: 3, pp. 163-172.

1969 "Literati Culture under the Chin (1122-1234)," *Oriental Art*, 15: 2, pp. 103-112.

1986 "Chin Literati Painting and Landscape Traditions," *National Palace Museum Bulletin*, 21: 4-5, pp. 1-26.

1995 "Five Paintings of Animal Subjects or Narrative Themes and Their Relevance to Chin Culture," in Hoyt Cleveland Tillman and Stephen H. West, eds., *China under Jurchen Rule: Essays on Chin Intellectual and Cultural History*, Albany: State University of New York Press, pp. 183-215.

Fong, Wen C., et al.

1984 *Images of the Mind: Selections from the Edward Elliot Family and John B. Elliot Collection of Chinese Calligraphy and Painting at the Art Museum, Princeton University*, Princeton, N.J.: Art Museum, Princeton University.

Franke, Herbert and Denis Twitchett, eds.

1994 *The Cambridge History of China, Vol. 6: Alien Regimes and Border States, 907-1368*, Cambridge: Cambridge University Press.

Fu, Marilyn Wong

1981 "The Impact of the Reunification: Northern Elements in the Life and Art of Hsien-yü Shu (1257?-1302) and Their Relation to Early Yüan Literati Culture," in John D. Langlois, Jr., ed., *China under Mongol Rule*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, pp. 371-433.

臺灣大學學術期刊資料庫

Hay, Jonathan

2002 “He Ch’eng, Liu Kuan-tao and North-Chinese Wall-painting Traditions at the Yuan Court,”《故宮學術季刊》，20卷1期，頁49-92。

Hearn, Maxwell K.

2009 “Shifting Paradigms in Yuan Literati Art: The Case of the Li-Guo Tradition,” *Ars Orientalis*, 37, pp. 79-106.

Itakura, Masaaki

2008 “Text and Images: The Interrelationship of Su Shi’s Odes on the Red Cliff and Illustration of the Later Ode on the Red Cliff by Qiao Zhongchang,” in John Rosenfield, et al. eds., *The History of Painting in East Asia: Essays on Scholarly Method*, Taipei: Rock Publishing International, pp. 422-442.

Li, Chu-tsing

1965 *The Autumn Colors on the Ch’iao and Hua Mountains: A Landscape by Chao Meng-fu*, Ascona: Artibus Asiae Publishers.

McCausland, Shane

2011 *Zhao Mengfu: Calligraphy and Painting for Khubilai’s China*, Hong Kong: Hong Kong University Press.

Silbergeld, Jerome

1995 “Back to the Red Cliff: Reflections on the Narrative Mode in Early Literati Landscape Painting,” *Ars Orientalis*, 25, pp. 19-38.

2005 “The Evolution of a ‘Revolution’: Unsettled Reflections on the Chinese Art Historical Mission,” *Archives of Asian Art*, 55, pp. 39-52.

Vinograd, Richard

2009 “De-centering Yuan Painting,” *Ars Orientalis*, 37, pp. 195-212.

Watt, James C. Y., ed.

2010 *The World of Khubilai Khan: Chinese Art in the Yuan Dynasty*, New York: The Metropolitan Museum of Art.

臺灣大學學術期刊資料庫

圖版出處

圖1　趙孟頫，《鵲華秋色》，1296年，臺北，國立故宮博物院藏。取自海老根聰郎、西岡康宏編，《世界美術大全集．東洋編．7 元》（東京：小學館，1999），頁63-64。

圖2　趙孟頫，《趵突泉詩》，臺北，國立故宮博物院藏。取自國立故宮博物院編，《故宮歷代法書全集．三》（臺北：國立故宮博物院，1982再版），頁68-72。

圖3　郭熙，《樹色平遠》，The Metropolitan Museum of Art藏。取自小川裕充、弓場紀知編，《世界美術大全集．東洋編．5 五代．北宋．遼．西夏》（東京：小學館，1998），頁95。

圖4　趙孟頫，《雙松平遠》，The Metropolitan Museum of Art藏。取自海老根聰郎、西岡康宏編，《世界美術大全集．東洋編．7 元》，頁67-68。

圖5　董源，《河伯娶婦》（《夏景山口待渡圖》，部分），遼寧省博物館藏。取自小川裕充、弓場紀知編，《世界美術大全集．東洋編．5 五代．北宋．遼．西夏》，頁84。

圖6　武元直，《赤壁圖》及趙秉文跋，臺北，國立故宮博物院藏。取自李天鳴、林天人等編，《捲起千堆雪：赤壁文物特展》（臺北：國立故宮博物院，2009），頁74-75。

圖7　喬仲常，《後赤壁賦圖》，部分，The Nelson-Atkins Museum of Art藏。取自小川裕充、弓場紀知編，《世界美術大全集．東洋編．5 五代．北宋．遼．西夏》，頁54-55。

圖8　李山，《風雪杉松圖》，部分，及王庭筠跋詩，The Freer Gallery of Art藏。取自浙江大學中國古代書畫研究中心編，《宋畫全集．第6卷》（杭州：浙江大學出版社，2008），第6冊，圖17。

圖9　白瓷枕，金，中國山西省長治市北郊安昌村崔君墓出土。取自商彤流、楊林中、李永杰，〈長治市北郊安昌村出土金代墓葬〉，《文物世界》，2003年第1期，頁7。

圖10　《長方形白地黑花山水人物故事枕》，金，中國河北省磁縣觀台鎮出土，私人藏。取自張子英編著，《磁州窯瓷枕》（北京：人民美術出版社，2000），頁95。

圖11　山水人物故事枕，金，中國河北省磁縣觀台鎮出土，安陽市博物館藏。取自張子英編著，《磁州窯瓷枕》，頁87。

圖12　佚名，《疏林晚照》，中國山西省大同市馮道真墓出土。取自賀西林、李清泉著，《中國墓室壁畫史》（北京：高等教育出版社，2009），頁395。

圖13　劉貫道，《銷夏圖》，The Nelson-Atkins Museum of Art藏。取自海老根聰郎、西岡康宏編，《世界美術大全集．東洋編．7 元》，頁130-131。

圖14　佚名，墨繪山水團扇，部分，中國河南省登封王上村墓葬壁畫。取自中國墓室壁畫全集編輯委員會編，《中國墓室壁畫全集．3 宋遼金元》（石家莊：河北教育出版社，2011），頁140，圖192。

臺灣人文學術期刊資料庫

圖15　佚名，《趙適平南圖卷》，部分，The Nelson-Atkins Museum of Art藏。取自“Zhao Yu’s Pacification of the Barbarians,” Digital Scrolling Paintings Project, Retrieved 2 July 2015, from https://scrolls.uchicago.edu/scroll/zhao-yus-pacification-barbarians.

圖16　商琦，《春山圖》，北京，故宮博物院藏。取自海老根聰郎、西岡康宏編，《世界美術大全集・東洋編・7 元》，頁76-77。

圖17　佚名，《江山秋色》，北京，故宮博物院藏。取自袁杰主編，《故宮博物院藏品大系繪畫編・2 宋》（北京：紫禁城出版社，2008），頁272-277。

圖18　郭敏，《風雪杉松》，美國，景元齋藏。取自嶋田英誠、中澤富士雄編，《世界美術大全集・東洋編・6 南宋・金》（東京：小學館，2000），頁99。

圖19　趙孟頫，《水村圖》，1302年，北京，故宮博物院藏。取自海老根聰郎、西岡康宏編，《世界美術大全集・東洋編・7 元》，頁65-66。

圖20　王庭筠，《幽竹枯槎》及王氏自書，鮮于樞及趙孟頫跋，京都，藤井有鄰館藏。取自有鄰館學藝部編，《有鄰館精華》（京都：藤井齊成會，1992再改訂版），圖82；大阪市立美術館編，《海を渡った中國の書：エリオット・コレクションと宋元の名蹟》（東京：讀賣新聞社，2003），頁174-177。

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術
期刊資料庫

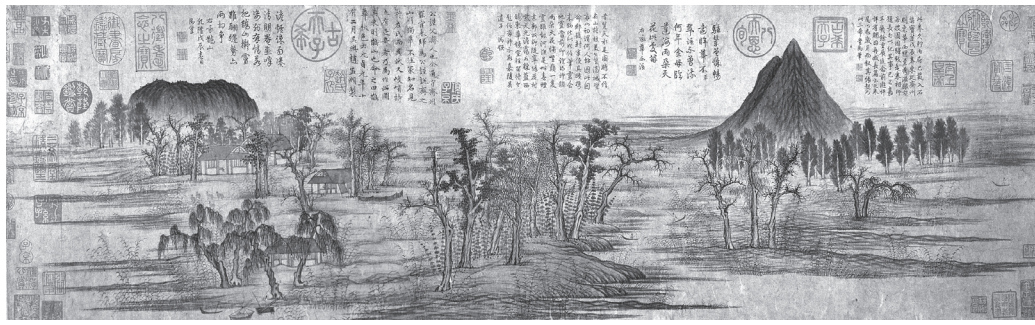


圖1　趙孟頫《鵲華秋色》 1296年 臺北 國立故宮博物院藏

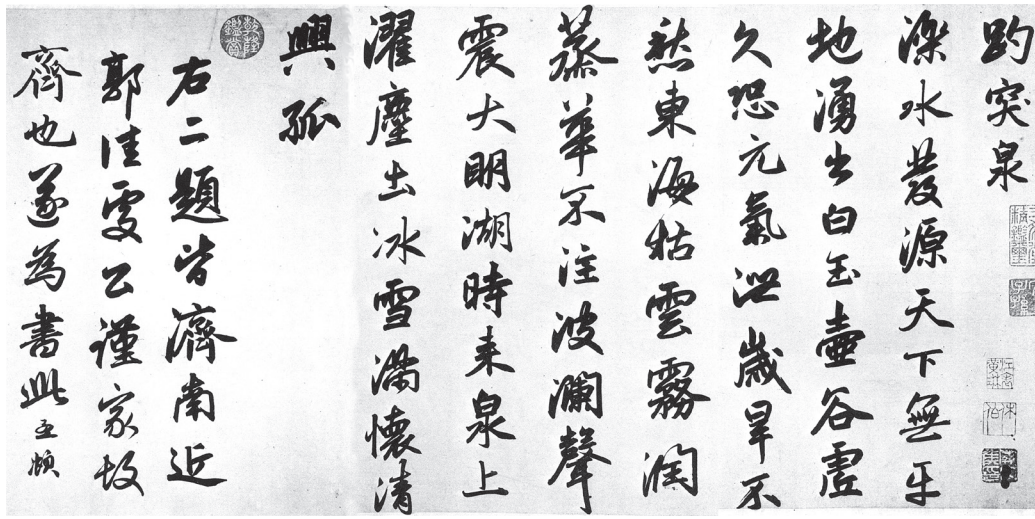


圖2　趙孟頫《趵突泉詩》 臺北 國立故宮博物院藏

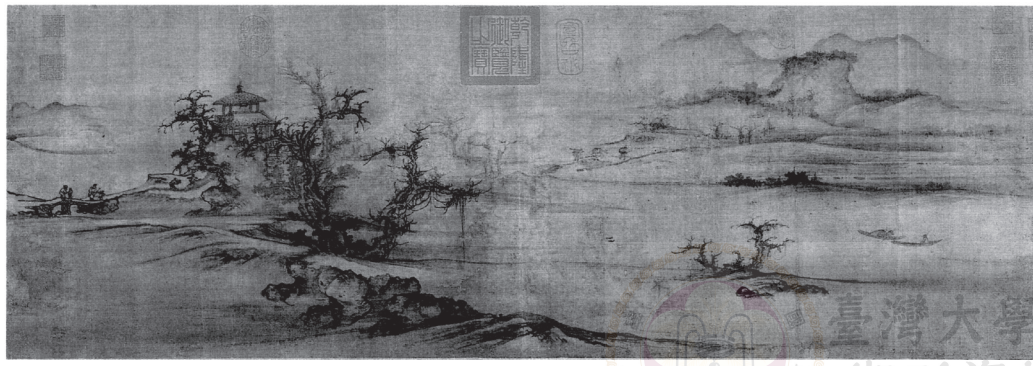


圖3　郭熙《樹色平遠》 The Metropolitan Museum of Art藏

臺灣大學學術期刊資料庫

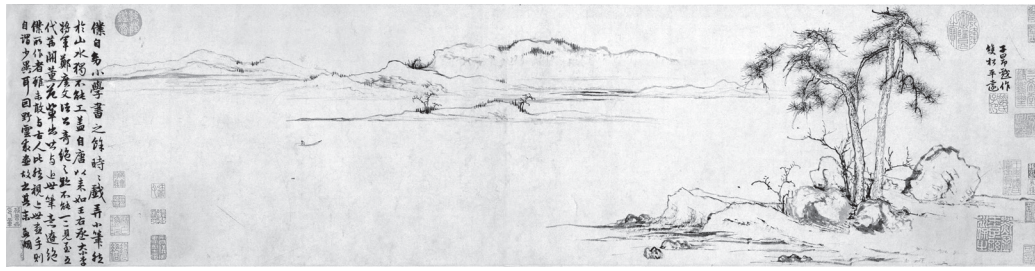


圖4 趙孟頫 《雙松平遠》 The Metropolitan Museum of Art藏



圖5 董源 《河伯娶婦》（《夏景山口待渡圖》 部分） 遼寧省博物館藏

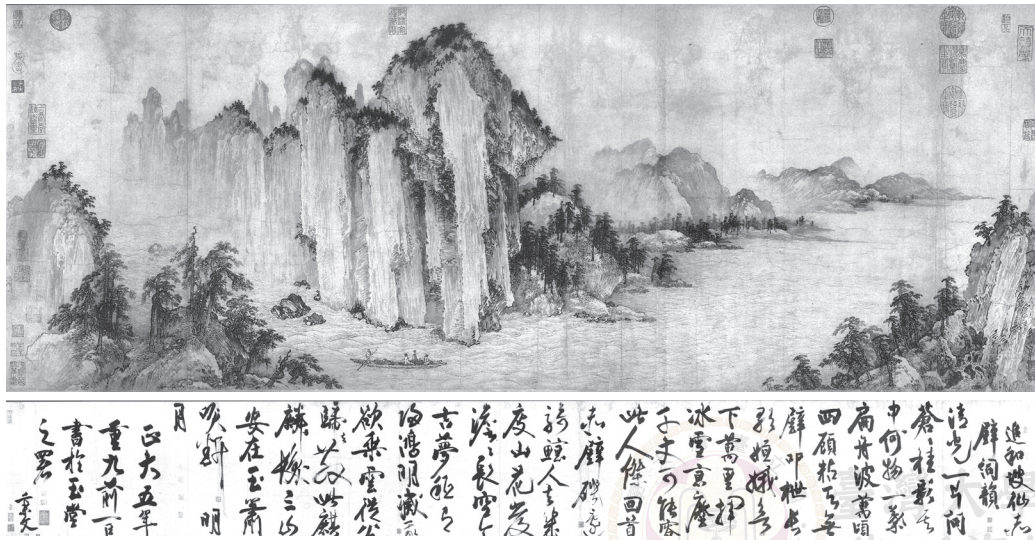


圖6 武元直 《赤壁圖》及趙秉文跋 臺北 國立故宮博物院藏

國家圖書館學術期刊資料庫

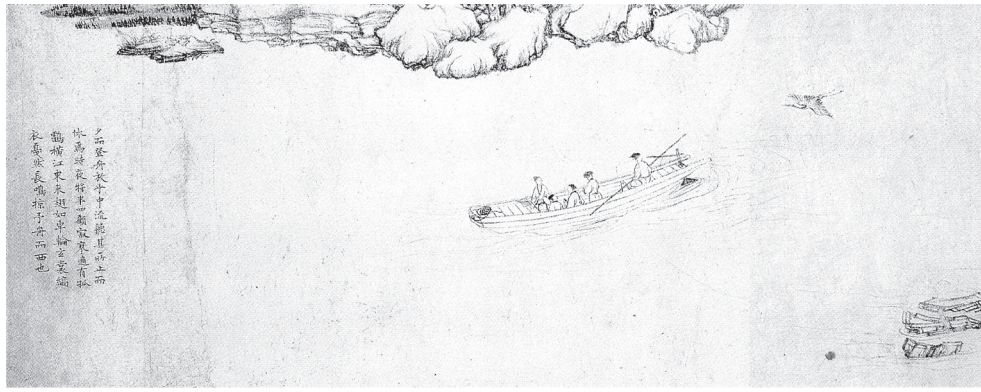


圖7　喬仲常 《後赤壁賦圖》 部分 The Nelson-Atkins Museum of Art藏

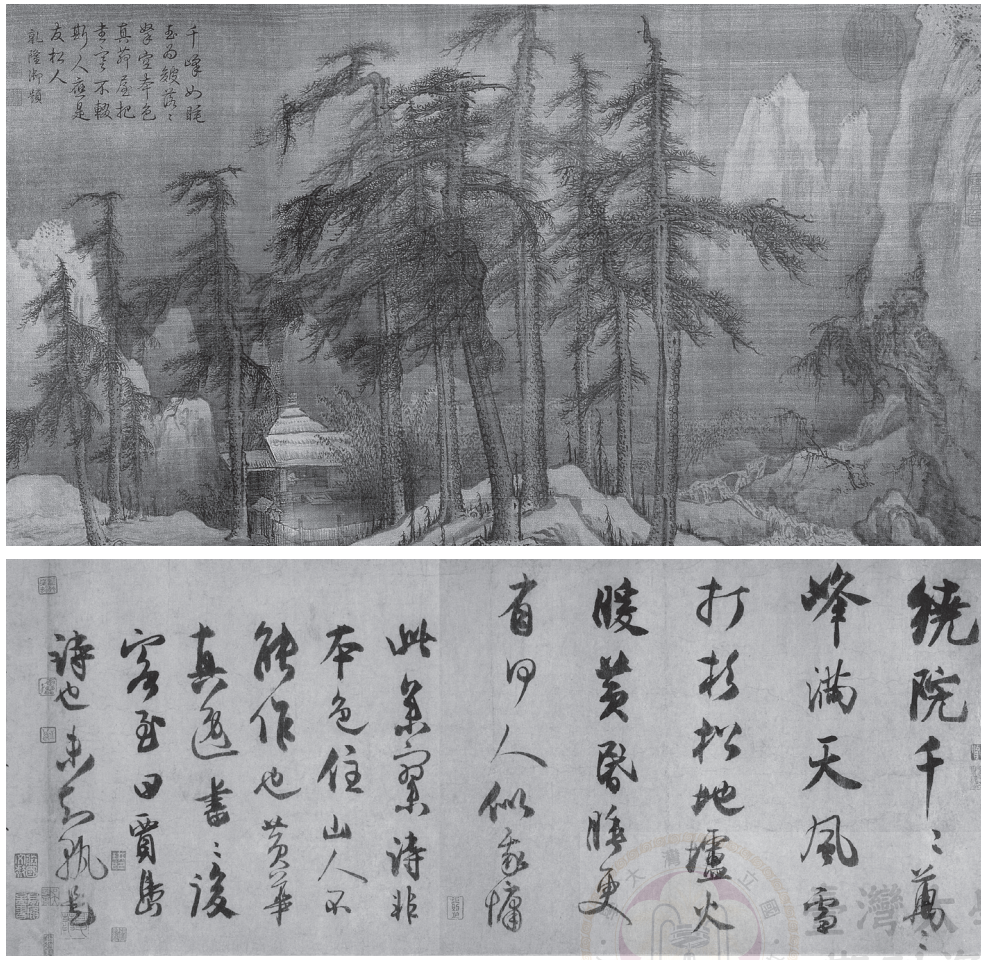


圖8　李山 《風雪杉松圖》 部分 及王庭筠跋詩 The Freer Gallery of Art藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖9 白瓷枕 金 中國山西省長治市北郊安昌村崔君墓出土

臺灣大學學術期刊資料庫



圖10　《長方形白地黑花山水人物故事枕》 金 中國河北省磁縣觀台鎮出土 私人藏



圖11　山水人物故事枕 金 中國河北省磁縣觀台鎮出土 安陽市博物館藏

臺灣人學學術期刊資料庫



圖12　佚名 《疏林晚照》 中國山西省大同市馮道真墓出土



圖13　劉貫道 《銷夏圖》 The Nelson-Atkins Museum of Art藏



圖14　佚名 墨繪山水團扇 部分
中國河南省登封王上村墓葬壁畫

臺灣大學學術期刊資料庫

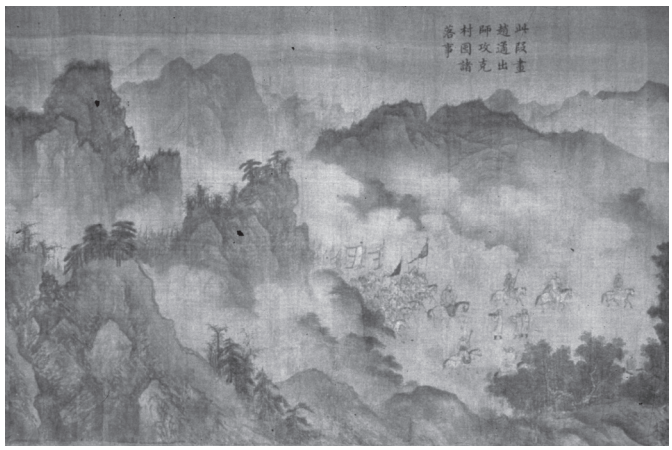


圖15　佚名 《趙遹平南圖卷》 部分
The Nelson-Atkins Museum of Art藏



圖18　郭敏 《風雪杉松》
美國 景元齋藏



圖16　商琦 《春山圖》 北京 故宮博物院藏



圖17　佚名 《江山秋色》 北京 故宮博物院藏

國家圖書館 學術期刊資料庫



圖19 趙孟頫 《水村圖》 1302年 北京 故宮博物院藏

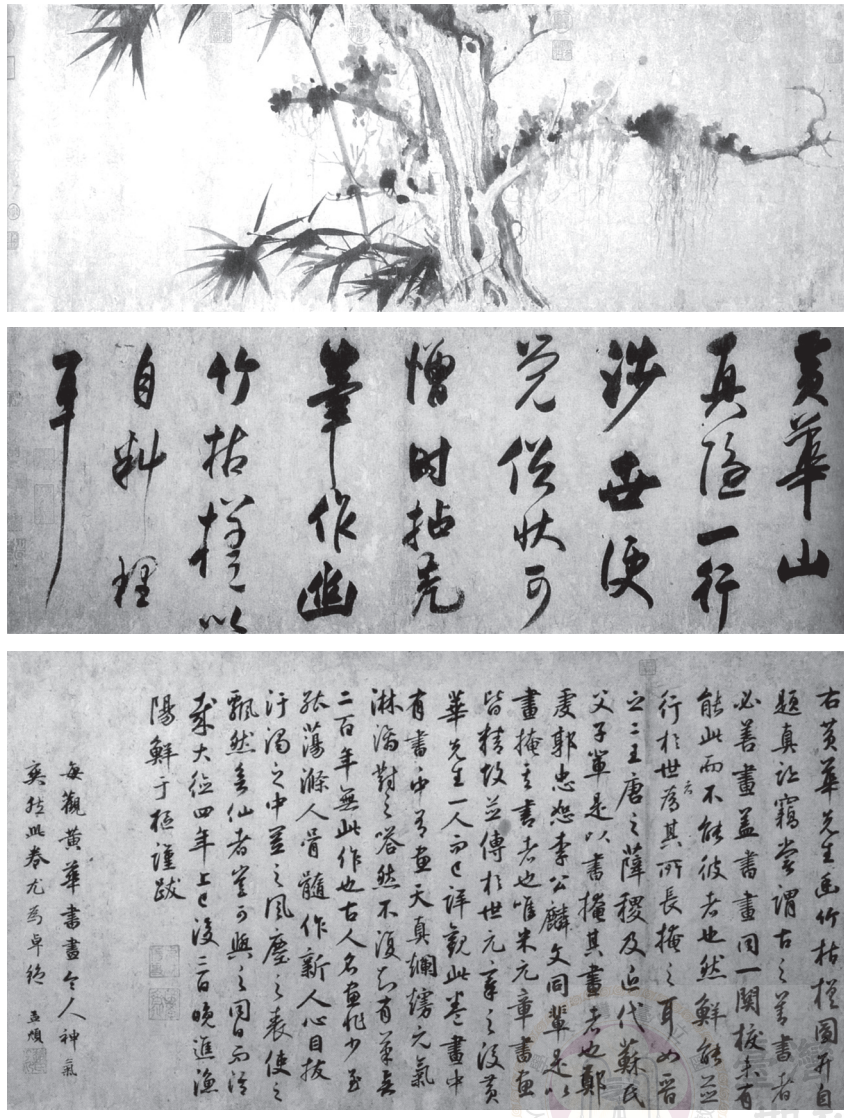


圖20 王庭筠 《幽竹枯槎》及王氏自書 鮮于樞及趙孟頫跋 京都 藤井有鄰館藏

大學學術期刊資料庫

Zhao Mengfu's Return to the South in 1295: The Early Yuan Literati Landscape Painting and the Jin Literati Culture

Shih, Shou-chien
Institute of History and Philology
Academia Sinica

Zhao Mengfu's *Autumn Colors on the Qiao and Hua Mountains* has been considered the most influential masterpiece that altered the direction of landscape painting for the following centuries; however, the cultural-artistic concern behind its making has never been fully explained. This study tries to reconstruct the social context when Zhao returned to his home in 1295 after his northern sojourn and completion of the landscape work to express the emotion of *huaigu*, a sentiment that could be traced back to Jin literati culture around 1200 in North China.

In his northern sojourn, Zhao not only collected ancient artistic works but also closely observed the situation of Jin literati culture and fully understood the *huaigu* practice in Wu Yuanzhi's and Li Shan's works around 1200, as well as Kuo Min's revival of the practice in the 1260s after the fall of the Jin dynasty. Zhao's *Autumn Colors* exhibits his *huaigu* concern at Jinan, and its pictorial structure reveals a close relationship with those of his Jin predecessors' works. Nevertheless, Zhao's response to Jin tradition is also critically oriented. His use of dry-brush idiom to incorporate an expression of antiquity is truly innovative and historically significant.

Keywords: Zhao Mengfu, Wu Yuanzhi, Li Shan, Jin literati culture

臺灣大學學術期刊資料庫