



圖一 元 趙孟頫 鵲華秋色 國立故宮博物院藏

# 趙孟頫〈鵲華秋色〉

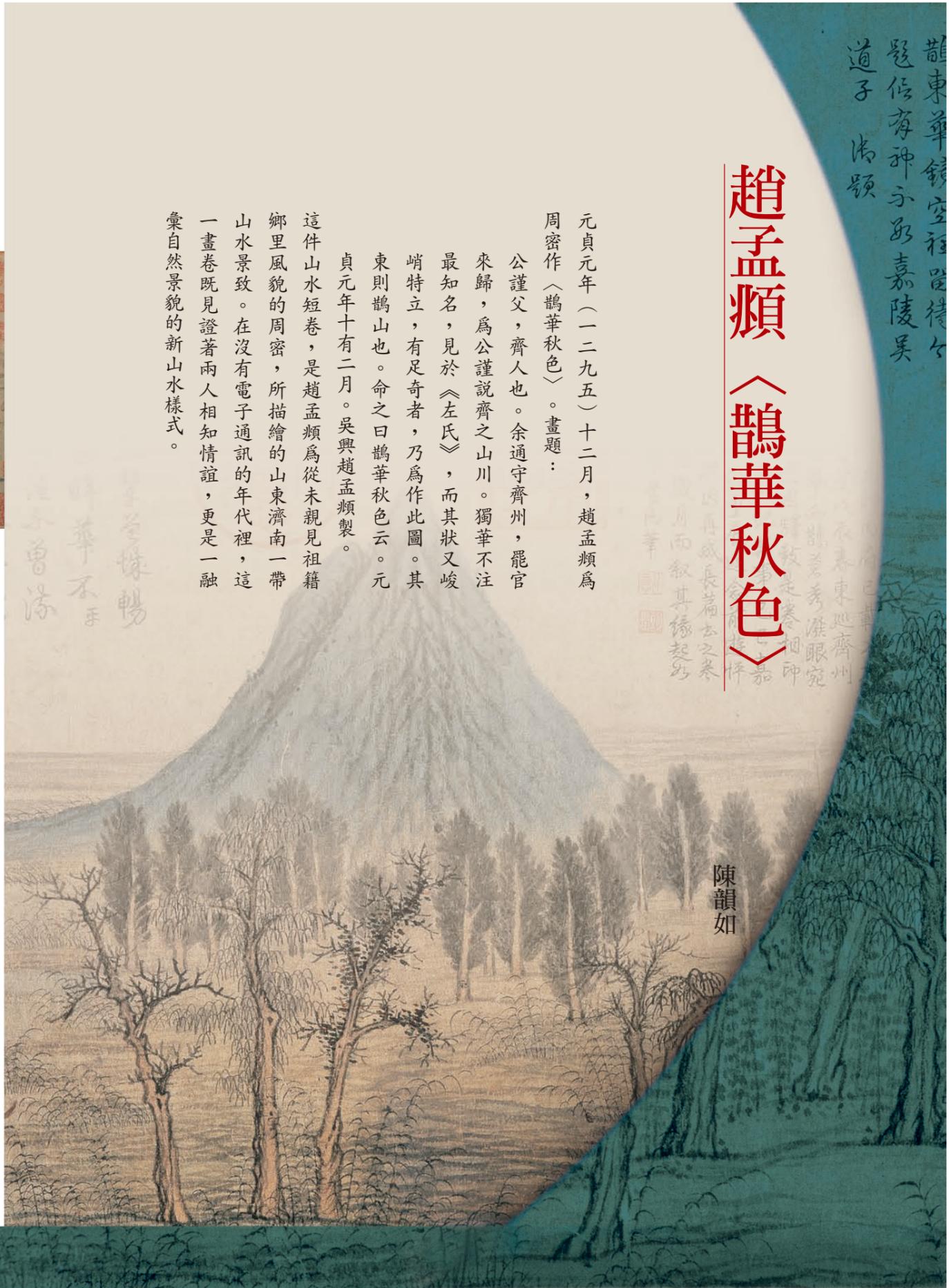
元貞元年（一二九五）十二月，趙孟頫為周密作〈鵲華秋色〉。畫題：

公謹父，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，見於《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。元貞元年十有二月。吳興趙孟頫製。

這件山水短卷，是趙孟頫為從未親見祖籍鄉里風貌的周密，所描繪的山東濟南一帶山水景致。在沒有電子通訊的年代裡，這一畫卷既見證著兩人相知情誼，更是一融彙自然景觀的新山水樣式。

鵲東華鏡空裡  
題位有神示  
嘉陵吳道子  
法頌

陳韻如



## 周密與趙孟頫

周密（一二三二～一二九八）字公謹，祖籍山東歷城華不注山附近，別號稱華不注山人。北宋末家族南移至吳興地區（浙江湖州），周密雖因隨父親宦旅而出生於富陽，但後則以湖州為家，終生未曾到過祖籍故里濟南。南宋寶祐年間（一二五三～一二五八）周密以門蔭進入仕途，南宋滅亡之後隱居，入元移居杭州，以讀書寫作終老。周密不僅有詩詞作品，其以筆記題材著述的南宋歷史更具有獨特價值。

趙孟頫（一二五四～一三二三）字子昂，號松雪道人，是宋太祖子秦王德芳一系後代，南宋以後世居湖州。趙孟頫雖試中國子監，但不久宋朝覆滅，並未出仕。至元二十三年（一二八六）程鉅夫（一二四九～一三一八）奉派南下訪求名士，趙孟頫於是以南宋宗室身分入仕元朝，期間歷任兵部郎中、集賢直學士，濟南府同知；元成宗元貞年間（一二九五～一二九六）與修《世祖實錄》，書寫藏經，事畢辭歸。大德三年

（一二九九）仍授集賢直學士，提舉江浙儒學，至大三年（一三二〇）拜翰林侍讀，辭歸。元仁宗即位，除集賢侍講，累遷翰林學士承旨，延祐六年（一三一九）請歸，卒於至治二年（一三三二），年六十九。追封魏國公，諡號文敏。

至元二十九年（一二九二）趙孟頫離開大都朝廷到山東出任濟南路總管府同知，一直到至元三十一年（一二九四）六月元成宗下令編修《世祖實錄》以後，趙孟頫才離開山東返回大都，但不久稱病辭官返回吳興。〈鵲華秋色〉（圖一）正是趙孟頫描繪任官所在山東濟南地景，贈予家鄉長輩周密的件作品。（註一）趙孟頫在《松雪齋集》仍收錄著一首趙孟頫入仕元朝初期，於兵部任官期間寫贈周密的詩作，顯示二人早已結識。

周密自移居杭州後，更積極參與文物鑑賞的活動。在他的《雲煙過眼錄》書中條列許多收藏內容，堪稱是南宋、元代文物收藏的重要文獻。（註二）周密在乙亥年（一二七五）見到

山水卷的表現，在宋代已經有許多成功作品。北宋王詵〈煙江疊嶂〉、王希孟〈千里江山〉、南宋舒城李氏〈瀟湘臥遊〉、米友仁〈雲山圖〉等，其構圖方式都是在全幅畫卷中，呈現出一個具有固定高度的地平線。（註三）〈鵲華秋色〉雖與這些山水橫卷結構模式相關，但藉著構圖的精鍊、設色的創意、筆墨的調整，以及畫中活動細節的安排等，已然調整

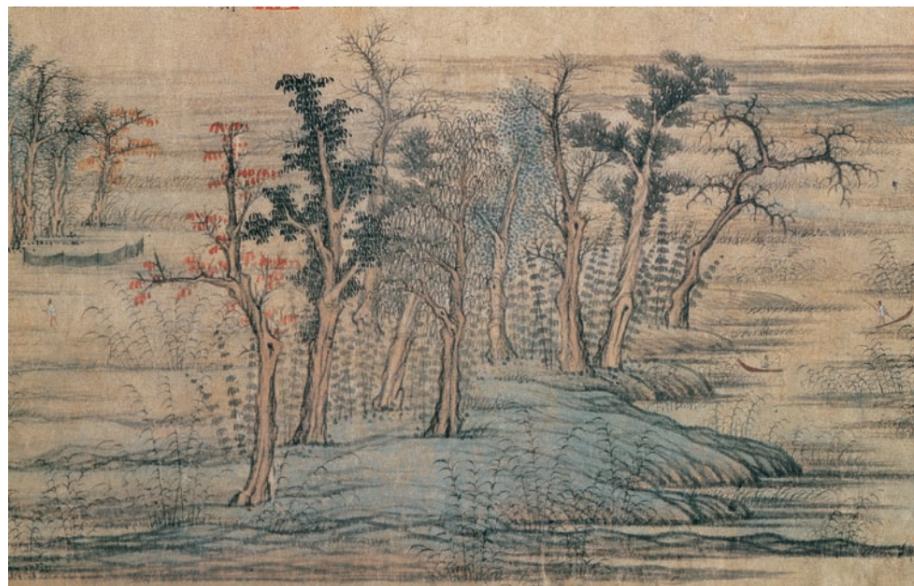
南宋祕閣部分收藏，詳細記載南宋內府收藏裝裱手法。而周密本人亦有收藏，為文藝鑒藏活動核心人物，戴表元（一二四四—一三一〇）記述丙戌年（一二八六）舉行的「楊氏池堂讌集」，說明周密家藏文物之盛。（戴表元《剡源文集》卷十）張先〈十詠圖〉曾屬其家藏；另外，元初龔開也曾為之作〈江磯圖卷〉。趙孟頫與周密都喜好書畫，趙孟頫也十分清楚周密對於書畫傳統的掌握精熟。就在趙孟頫為周密所作〈鵲華秋色〉當年（一二九五），周密即針對趙孟頫自大都帶回吳興之收藏品加以描述記錄。（周密《雲煙過眼錄》卷三）

### 〈鵲華秋色〉的古風與新樣

〈鵲華秋色〉畫幅橫寬不到一公尺，縱高約二十八公分，是一件不算大的手卷。畫面構圖分為三個段落安排，畫卷由右向左分別是尖聳的華不注山（圖二），中段叢樹生長的坡岸（圖三），最左側則是有如圓鼓狀的鵲山（圖四）。若將畫卷全幅展開，畫中是一遼闊的水澤坡岸，約在畫幅三分之二高處為地平高度，一左一右、一圓一尖的兩座山分別從地面而起。雖然李鑄晉教授曾指出，此畫乍看之下似乎是依真景畫成，但他更進一步強調，畫中安排已經畫家將眼見景象融入心中所想的山水之中。



圖二 元 趙孟頫 鵲華秋色 華不注山局部



圖三 元 趙孟頫 鵲華秋色 中段局部



圖四 元 趙孟頫 鵲華秋色 鵲山局部



圖五 元 錢選 煙江待渡 國立故宮博物院藏

舒朗溫潤的氣氛。特別值得注意〈鵲華秋色〉的筆墨線條，多是簡樸的橫向用筆，並沒有太多矯造的技巧。也正因此，畫面上顯示著自然平靜的效果。而穿插在畫中的人物活動（圖七），不論是行舟水上、捕魚河岸，或者守望著屋舍等，都是以微小的比例加以描繪。讓這件山水乍看平靜似無人煙，但實際上仔細觀察，就能發現穿梭之中的豐富活動細節，在畫中山水之間醞釀著豐富的生命動能。

雖然，現無資料可說明周密收到此畫的反應。但是，從具有書畫鑑賞能力的周密角度而言，趙孟頫如此調整古代風格、構圖面貌的企圖，理當有了解與認識的基礎。

**地景面貌與風格的融塑**

依據周密《雲煙過眼錄》的記載，趙孟頫當年從大都帶回的古畫中，有一件「董源山水」的描述與現存（傳）董源〈瀟湘圖卷〉（圖八）相近。〈瀟湘圖卷〉所設定出的地平線高度約在畫卷三分之二高處，畫中



圖八 元 董源 瀟湘圖 北京故宮博物院藏

出一個屬於元代的新成就。在〈鵲華秋色〉中，趙孟頫在構圖上捨棄過多細節，只保留了精鍊後的幾何造型山頭，將華不注山的三角形與鵲山的半橢圓形兩相比對。這兩個簡練後的山頭以濃重設色呈現出藍綠色調。青綠設色手法在山水圖繪傳統中，通常用以營造古意的成效，例如錢選的設色山水〈煙江待渡〉（圖五）就很可能說明這個傾向。不過，趙孟頫的古意之中顯然還帶有新

的活力。仔細觀察〈鵲華秋色〉畫中兩座山體，其山腳下有樹叢環繞，再又有留白雲氣瀰漫當中；讓人不禁察覺出，這兩座沒有清晰山腳實體描繪的山頭，竟如同兩塊璧玉一般浮在畫幅之上。兩山之間的平緩水岸，雖沒有太濃重的設色，但坡岸質面透過和緩、圓弧的墨筆線條一層一層地重疊交錯（圖六），使其流露著更多舒朗氣氛。正因如此，原本青綠傳統所具有的古老山水風情，在此反而展現出



圖六 元 趙孟頫 鵲華秋色 筆墨局部



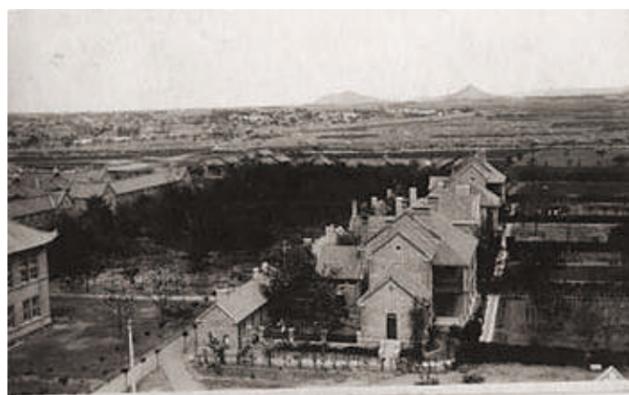
圖七 元 趙孟頫 鵲華秋色 人物活動局部



圖十 元 趙孟頫 水村圖 北京故宮博物院藏

從構圖的表現而言，在平緩水岸之間強調獨立的兩座山形，是一種承襲自描繪仙山的手法。例如王詵〈煙江疊嶂〉（上海博物館藏）後段獨立於水澤之中的山體，就充滿著描繪海中仙山的意圖。相對於王詵以郭熙傳統來表現山體本身的特色，趙孟頫則借用董源傳統作為風格表現手段。他讓講究平緩的坡岸成為畫面背景，再藉以突出主要山體的個別特色，將實景地貌與風格傳統巧妙融合於同一畫面之中。

如此融塑地景與董源風格傳統的手法，自〈鵲華秋色〉以後，仍可見於大德六年（一三〇二）趙孟頫為另一位朋友錢德鈞所作〈水村圖〉（圖十）。（註四）〈水村圖〉與〈鵲華秋色〉不同，此畫原非針對實景的描繪作品。但根據畫後題跋，錢氏後於延祐四年（一三一七）的隱居所在，竟然與〈水村圖〉景致相似。這也說明，趙孟頫融塑實景於傳統畫風之中的手法，確實對當時有著影響力。董源風格在趙孟頫的推動下，成為元代



圖九 民國 齊魯大學鳥瞰 濟南舊照片

山體與人物的比例與〈鵲華秋色〉的運用亦接近。經過更多畫中細節表現的比較，李鑄晉早已指出〈鵲華秋色〉，確實是與〈瀟湘圖卷〉、〈夏景山口待渡圖〉這類傳為董源作品的風格有密切關係。

在元代山水畫風發展中，董源傳統是非常重要的養分。此外，〈鵲華秋色〉也因描繪山東華不注山與鵲

山，藉由實景地貌而增加了風格表現的層次。把山水畫從風格的傳統中，因顧慮著寫景的需要後，反而調和出一個全新的繪畫發展途徑。

華不注山自古就是濟南地區名山，位於濟南城東北十里處；而鵲山則如一座屏障，位在城北二十里處。兩山的實際關係，因為觀察的角度不同，取得的對照關係未必能與畫中所繪模式相近。透過一張濟南舊照片（齊魯大學鳥瞰風貌），仍能觀察一些可能面貌。（圖九）〈鵲華秋色〉二山的位置關係確實引人注目。清代乾隆皇帝就對〈鵲華秋色〉畫中兩山關係有濃厚興趣，甚至在他巡經濟南之時，特意差人快遞從北京取來此畫，用為比對畫中景色的地理關係。為此，乾隆皇帝在〈鵲華秋色〉上留下數段題跋都屬環繞此事。乾隆皇帝比對實景的態度與清院畫山水發展有關，是一有待深入研究的有趣課題。至於趙孟頫在〈鵲華秋色〉中，綜合融塑畫風與地景的手法，則是不容忽視的重要成就。

畫家心目中的古老山水傳統，是畫家抒發心境、懷古超俗的憑藉。此一融塑自然與畫風傳統的手法，不僅建立後世「齋室山水」圖繪傳統的表现形式，更是開啓黃公望〈富春山居圖〉化自然景致為理想山水的最佳前例。

作者任職於本院書畫處

註釋

1. 李鑄晉，《鵲華秋色：趙孟頫的生平與畫藝》（臺北：石頭出版社，2003）。
2. Ankeny Weitz, *Zhou Mi's Record of Clouds and Mist Passing Before One's Eyes: an Annotated Translation*. Leiden: Brill, 2002.
3. 小川裕充，〈臥遊への誘い—山水畫の手法と原理〉，收入氏著《臥遊》（東京：中央公論美術，2008），頁139-186。
4. 石守謙，〈元代文人畫的正宗系統—由趙孟頫到王蒙的山水畫發展〉，收入氏著《從風格到畫意：反思中國美術史》（臺北：石頭出版社，2010），頁167-180。