



圖一 元 趙孟頫 鵲華秋色圖 國立故宮博物院藏

再訪鵲華秋色

談晟廣

十三、十四世紀之交，趙孟頫

（一二五四～一二三二）通過「變」的概念，從追求「形似」發展到表現性的自我表達，他將書法性的線條運用到作畫過程中，為後期中國繪畫引進了一種新的多元主義。（註一）一二九五年，趙孟頫熟地運用了他擅長的古風母題和書寫性的用筆創作出了拉開元代畫史新幕的〈鵲華秋色圖〉。（圖一）關於該畫，李鑄晉教授已有很多討論。（註二）如今，我們再訪〈鵲華秋色圖〉，在某種程度上力圖還原當年趙創作此圖時的歷史情境，謹以此小文，紀念這位偉大的藝術家逝世六百九十年。

術家逝世六百九十年。

至元二十九年（一二九二）正月，趙孟頫進朝列大夫、同知濟南路總管府事，兼管本路諸軍輿魯。元貞元年（一二九五），成宗即位，以修《世祖皇帝實錄》召孟頫至京師，未及，趙回到家鄉吳興。趙孟頫在濟南度過了近三年的光陰，期間他所住的東倉官舍，在今大明湖東南一帶。宋元時期，大明湖以北則是濟南城的北城牆所在，隔著城牆，在官舍位置看不到十幾裏之外的華山和鵲山。但是城西北約十里的地方，或曾經存在過一處趙的別業，是他經常進行藝術創

作的地方。那裏四面皆稻塍，與鵲、

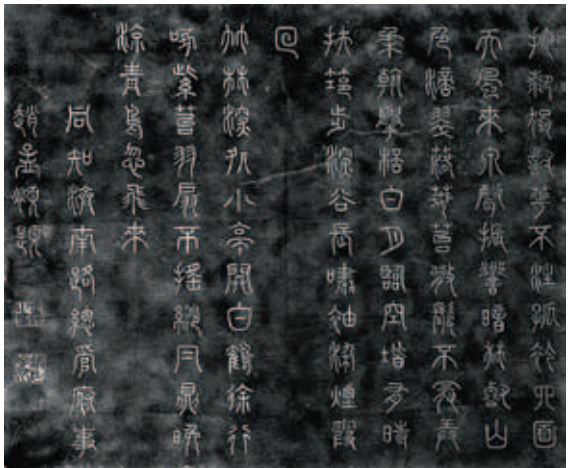
華兩山相望，圃中有泉，相傳是趙的洗硯泉。清代的時候，此處乃孫氏的別墅，有一天，園丁治蔬畦，在泥土中挖出一塊石碑，洗剔視之，居然是趙松雪篆書詩，試看：

抱膝獨對華不注，孤衿四面天風來；
泉聲振響暗林壑，山色滴翠落莓苔。
散發不冠弄柔翰，舉杯白月臨空階；
有時扶筇步深谷，長嘯袖染煙霞回。
竹林深處小亭開，白鶴徐行啄紫苔。
羽扇不搖紗帽側，晚涼青鳥忽飛來。

同知濟南路總管府事趙孟頫題（註三）

（圖二）

上述的記載見於清王士禎的《香祖筆記》，他說：「松雪篆不多見，此石刻缺處惜為石工以意修補，寢失古意。今其地名硯溪，在濼口之南。」濼口在今濟南市的西北，與黃河北岸一公里處的鵲山隔河相望，從濼口南一帶（今濟南動物園附近），也就是所謂「硯溪」（此地曾名硯溪村）這個地方，以約六十度的夾角，向北偏東方向望去，鵲山和華山就正好處在



圖二 元 趙孟頫 「抱膝獨對華不注」篆書詩碑 濟南市博物館藏

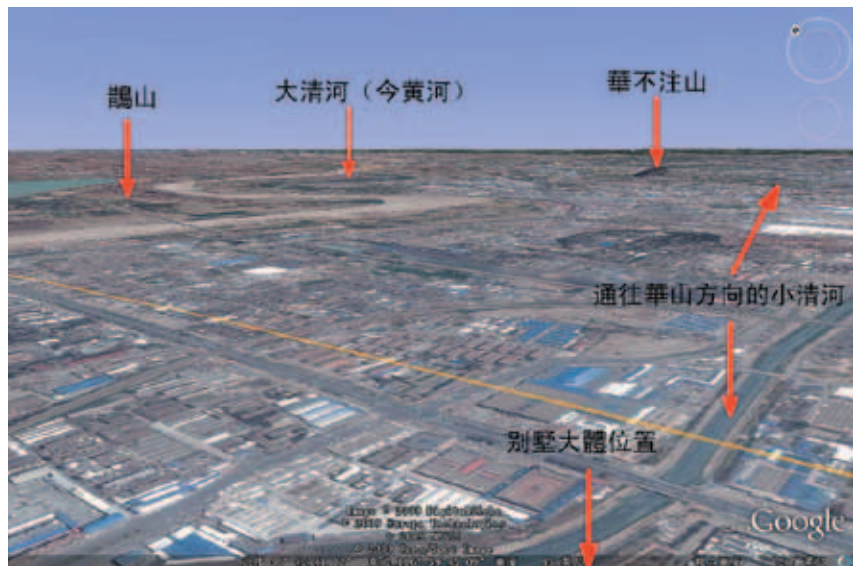
是有機會得見宮廷內藏的。這種特別適合表現江南太湖一帶平遠風貌的畫作，其圖式很容易在觀者的腦海裏留下深刻印象，趙孟頫這樣精於藝事的人更是如此，何況他從京師回吳興的時候，還攜帶著傅王維、董元的作品。（註四）也許正是有了相當的練習之後，掌握了董元的某種技法，他甚至一度有「丹青自比董北苑」的傳聞。（元張羽《靜居集》卷一《趙魏公竹枝歌》）

前面已經有說明，從硯溪村看華山，除了這個孤零零的錐狀山頭之外，卻是一馬平川，周圍只有田地和河流淺渚。要表現這樣的畫面，的確是十分困難的事情，極易導致畫面單調乏味。所以，或許他靈機一動，曾經所見的某類適合表現這種畫面的董元圖式（如《寒林重汀圖》）映入眼簾，在落筆之前，趙似乎就已經想要表現大片的漁村場景。

可能在《鵲華秋色圖》動筆之先，大約趙只是想畫一幅《華山秋色圖》，在起初的構思中並沒有鵲山，此由趙在這張畫中的自題可推測：

公謹父，齊人也。餘通守齊州，罷

視野範圍之內（圖三），目之所極，除了這兩座孤零零的山頭之外，便是淺渚和平野。事實上，從濼口出發實地考察，向北步行，越行所見則與《鵲華秋色圖》中所描繪之景越為接近，當抵達黃河岸邊時，發現畫面與



圖三 Google Earth 衛星圖顯示《鵲華秋色圖》的地理位置 作者提供



圖四 《鵲華秋色圖》今日之真實場景 談晟廣2009年5月攝於濟南黃河南岸

實景有著驚人的一致之處（圖四），彷彿七百餘年來，這裏的景致從來就沒有變化過。

從圖三中顯示的趙孟頫別墅大概位置（也就是硯溪村）可見，兩年的時間內，想必他每每就是在這個

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。

通篇自題，重在說明創作此作的意圖，也就是畫齊州最著名的華不注山給周密，因為周恰恰有「華不注山人」之號——送一張描繪華不注山的畫給周密，正可謂恰如其分且又富於內涵。簡短的文字中，對華山多有說明文字，可對鵲山只可謂一語帶過。老友周密祖籍山東，卻從未會到過故鄉，趙孟頫不僅作《鵲華秋色圖》相贈，還特寫詩卷相贈，以慰老友的思鄉之情。今國立故宮博物院仍藏有趙書《釣突泉詩》（圖五），曰：

釣突泉。灤水發源天下無，平地湧出白玉壺。穀虛久恐元氣泄，歲早不愁東海枯。雲霧潤蒸華不注，波瀾聲震大明湖。時來泉上濯塵土，冰雪滿懷清興孤。右二題皆濟南近郭佳處。公謹家故齊也，遂為書此。孟頫。

詩中特別提到發源於濼口的釣突泉和

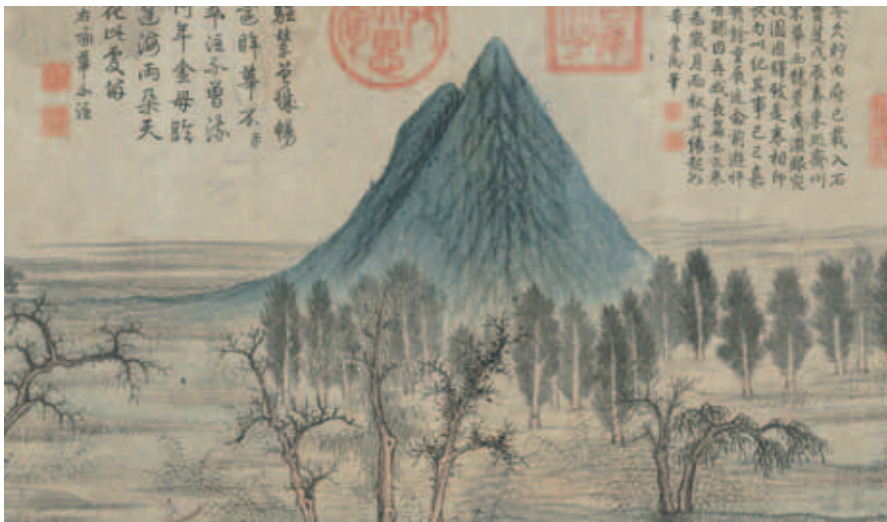
角度的風景中「抱膝獨對華不注」，以消磨閑暇時間的。一二九五年，趙孟頫從京師南歸，隨行帶回他在北方搜求的大量古代畫跡和古器物，如今藏北京故宮的唐韓滉《五牛圖》即是一例，還有一些山水畫，是所謂李思訓、王維、董元、孫知微、李成、王詵的作品，這在周密《雲煙過眼錄》卷三「趙孟頫乙未自燕回所收」條，記載甚詳，說明趙孟頫回到杭州後，曾經向周密展示其所得。其中的一部分藏品，在每日的觀瞻中可能會影響到趙孟頫將來的繪畫風格，這種影響，或許在當年年底為周密所作的《鵲華秋色圖》上，就已經顯現無疑。

非常明顯的是，趙孟頫在京期間，曾頻頻參與文人雅集活動。北方文人的文化思想多承自金，金則承自北宋，這無疑拓寬了趙孟頫的藝術視野。也許趙在北方的公私雅集中就會經得見從南宋宮廷流失到北方的傳董元《寒林重汀圖》（今藏日本黑川古文化研究所），該畫有南宋「緡熙殿寶」和元廷「宣文閣寶」二印，顯示其從南宋到元在宮廷的流向，趙在京師

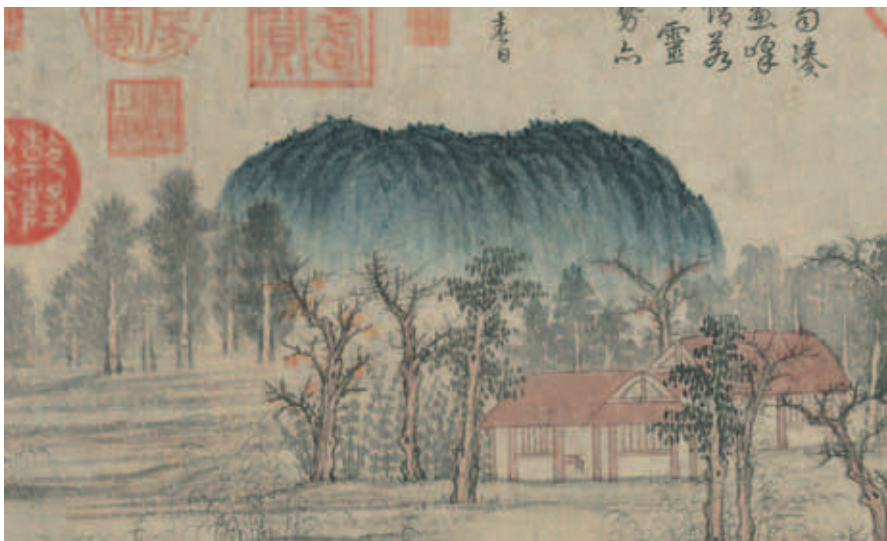
華不注山，遂為公謹書此，由此可見趙對於周密的友情是十分珍視的。

回到畫面，我們看華山和鵲山兩個山頭，有明顯的主次之分，前者實後者虛。從整個畫面來看，圖中的大片汀渚（包括房屋、人物、動物、樹木、蘆葦等）和華山可以確立一個整體的「形式關係」，如果將華山去掉，這個「形式關係」將顯空洞（圖六）；但若是將鵲山去掉，完全不影響畫面。（圖七）所以，畫面上的鵲山可能是後加上的一個山頭，是畫家在幾近完成該作的時候，發現左上角略顯空闊，為了平衡畫面，於是加上圓丘狀的鵲山，以成呼應之勢。鵲山與山下樹叢的空間關係也顯示，這裏本來應該是空闊一片的迷遠之景。（圖八）這個後來添加上去的山之母題，本來就不甚重要的，以至於趙本人在落款的時候都粗心地把本在華山之西的鵲山說成了東。

今日濟南鵲山和華山因黃河相隔，成隔河對望之勢（圖三），而在元初的時候，黃河雖然在開封南流入淮，實際上那條阻隔了鵲、華二山



圖六 〈鵲華秋色圖〉中的華山底部與周圍樹木的空間關係。



圖八 〈鵲華秋色圖〉中的鵲山底部與周圍樹木的空間關係。

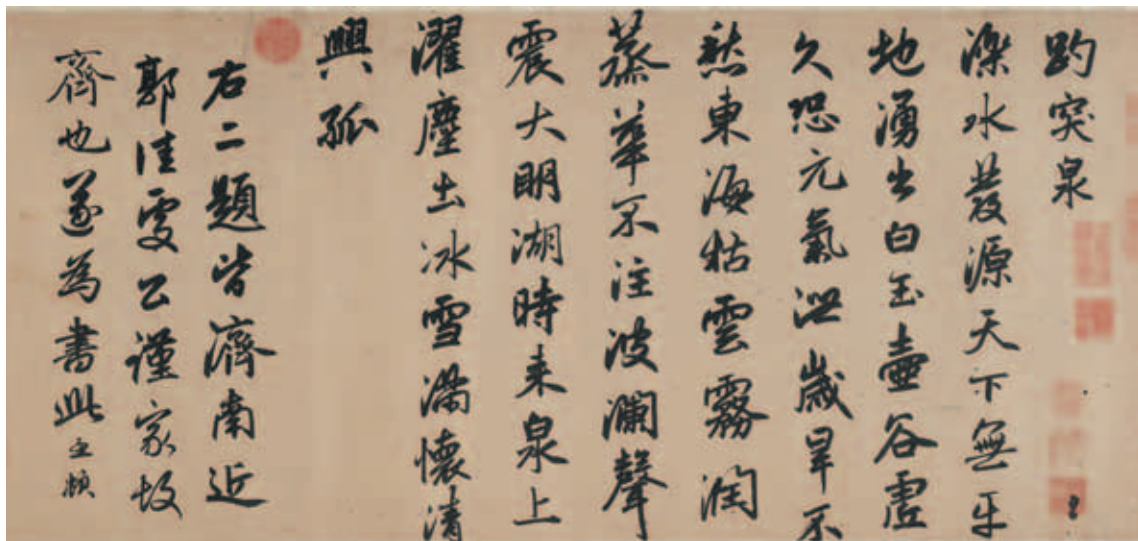
畫創作不是地理圖解，那也是一個多少可以真正反映鵲山和華山地理位置的畫面（註七），至少他也可以像七年之後創作的〈水村圖〉一樣來安排畫面，因為圖中同樣是錐型山體和

圓丘狀山體的組合（圖九），那才是一幅整體考慮佈局的畫作。酷愛〈鵲華秋色圖〉的清乾隆帝在卷上數次題跋，相傳他當初持圖對照實景時，曾認為此圖宜當封禁，因為圖中不實的

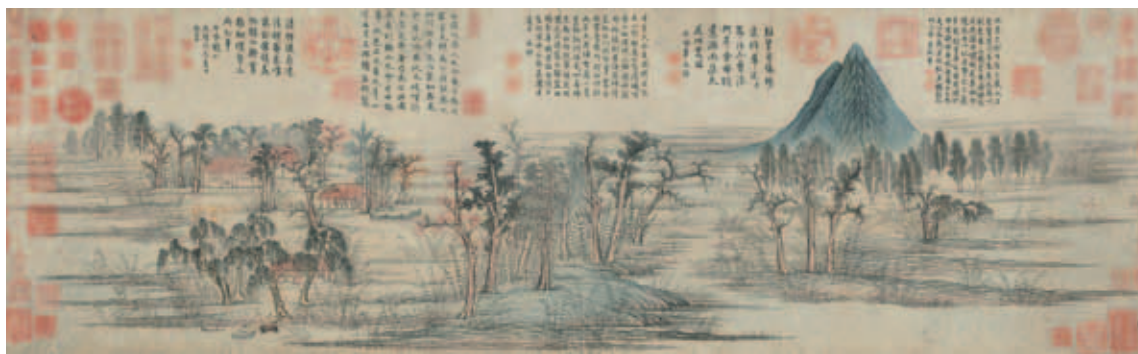
描繪，有可能延誤軍情。另外一張不知道是何許人仿作的〈鵲華秋色圖〉（圖十），可能已經意識到鵲山和華山隔河相望的實情，於是在仿作時畫面上作了適當修改。

這也讓我們明白，縱使是一種用書法性線條完成，接近於再現空間的畫面，主題也是可以隨意添加的。即使趙在創作之初構思的就是今日之〈鵲華秋色圖〉，也不能改變鵲山的確是最後添加以用來平衡畫面這一事實。表現型的元代山水畫與再現型的宋代山水畫在空間表達的區別在於：元畫，重在對於筆法的追求，由山、石、樹等母題元素組成的「形式關係」在空間上可以自由組合和分解，上下布置則成軸，左右布置則為卷；宋畫，任何母題的移動將導致畫面的空洞。

這種宋元之變的巧技，始於趙孟頫的同鄉師友錢選。錢選在南宋滅亡之前可能在權相賈似道處看到傳董元〈溪岸圖〉。入元，錢在王井西處再次看到此畫，他說：「董元事江南李主，為北苑副史……此卷今留王井西



圖五 元 趙孟頫書 趵突泉詩 國立故宮博物院藏



圖七 將〈鵲華秋色圖〉中的鵲山去掉，並不影響畫面的整體關係。

的大清河，在宋、金、元、明、清一直存在。（註五）據《元史》卷十八「成宗本紀」記載：「（一二九五年）六月戊申，濟南路之歷城縣大清河水溢，壞民居」；又《元史》卷五十一「志第三下」：「六月癸丑夜，濟南山水暴漲，沖東西……大清河漂沒上下民居千餘家，溺死者無算」。就是說，即使在趙孟頫創作此畫當年，大清河還數次氾濫成災，毀壞民居，被溺死的人無法計算——說明它根本就不是一般的小河。黃河原本在江蘇入黃海，只是到了清咸豐五年（一八五五）六月十九日，河南蘭陽（今蘭考）黃河北岸銅瓦廂決口（註六），從而侵佔大清河，改道為在山東入渤海，這是黃河距今最近的一次大改，大清河故道則至今一直是黃河的正道，也就是今日所見之景。大清河原本航運發達，黃河奪清後，河道迅速淤高，原比較發達的航運業漸廢。

所以，如果趙孟頫在構思之初想畫的是「鵲華秋色」而不是「華山秋色」圖的話，他完全可以用腦中固有的「一河兩岸」的圖式——儘管山水



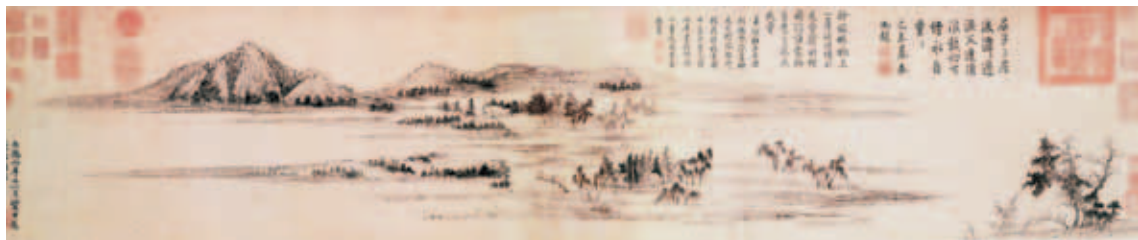
圖十一 董元 溪岸圖 紐約大都會藝術博物館藏



圖十二
溪岸圖題款「北」字復原

詩中有「昔我遊齊都，登華不注峰；茲山何峻拔，綠翠如芙蓉」之語。總的來看，華山山體陡峭，亂石橫互。鵲山，遠望如翠屏，山上怪石嶙峋，有的突兀矗立，有的壁立千仞，有的懸空欲飛。明劉敕詠《鵲山》詩贊曰：「西北開青嶂，無峰山自奇。」此二山雖皆不高，然怪石嶙峋，是毫無疑義的。（圖十四）

《鵲華秋色圖》所描繪的景致，在整體面貌上與元人王惲在《秋澗集》卷三十八《遊華不注山記》所說的大致相當：「自歷下亭登舟……東行約裏余……水漸彌漫，北際黃台，東連疊徑，悉為稻畦連蕩，水村漁舍，間錯煙際，真畫圖也……華不注之風煙勝賞，盡在吾前矣。」然畫中的二山，山體的描繪完全呈扁平狀，古風外形富於象徵性，簡單的三角形和半圓形母題近乎稚樸。圖中趙對稱之為披麻皴的皴法運用嫺熟，顯示其對這種技法研習已久，他為了符合畫面整體風格的要求，或許就是為了再現如傳董元《寒林重汀圖》、《夏景山口待渡圖》中的某些圖式和風格，全



圖九 元 趙孟頫 水村圖 北京故宮博物院藏



圖十 佚名 仿鵲華秋色圖 國立故宮博物院藏

處，乃趙蘭坡故物。餘取其一二，摹以自玩。今復再見，如隔世然……」錢選的說法符合周密在《雲烟過眼錄》中關於《溪岸圖》的記載，錢也是有史以來第一個將「北苑副使」、「董元」六字合稱，與今紐約大都會藝術博物館藏《溪岸圖》（圖十一）題款完全吻合的人，該圖左下角有一行「□苑副使臣董元畫」。首個殘缺的字，左偏旁的收尾處顯示的是這樣一個形狀：「𠂇」，這顯然不是「後」字左偏旁的「彳」，而是「北」字的左偏旁的殘留筆劃，也就是說題款應該被解讀為「北苑副使臣董元畫」。（圖十二）在錢選之前，公私記錄中「後苑副使」、「北苑使」、「董源」之稱呼十分混亂。錢選數次對《溪岸圖》「餘取其一二，摹以自玩」，將立軸解構成爲長卷，並且得到孟頫之弟趙孟頫、牟巖、鄧文原等元初文人的認可，認為其畫風來自董北苑，其中最重要的證據是元人張羽《題錢舜舉〈溪岸圖〉》詩（《靜庵集》卷四），直接將錢選一張仿北苑的山山水畫稱作《溪岸圖》，其中有「自云布置師北

苑」、「卷後更有魏公題」等句，明確說錢選解構北苑的《溪岸圖》並被趙孟頫看到作題。如今，錢選《浮玉山居圖》（上海博物館藏）即可能是脫胎於《溪岸圖》的一張「取其一二，摹以自玩」的作品，二圖山水母題多有吻合之處。倘若將《浮玉山居圖》回歸創作完成初始之畫面，這張錢選版的《溪岸圖》，其三段「形式關係」並列的圖式，突破了「三遠」，彷彿回歸了張彥遠《歷代名畫記》中所形容六朝時代「群峰之勢，若鈿飾犀櫛」的風貌。（圖十三）諸多證據表明，趙孟頫在錢選的基礎之上，山水的空間與圖式有了更多發揮，《鵲華秋色圖》即是其中一例。（註八）

我們再來看看實景中的鵲山和華山。華山古時稱「華不（夫音）注」，它曾是春秋時代的古戰場，《左傳》所記齊晉「鞍之戰」即發生於此，所以趙在題識中說「見於《左氏》」。北魏酈道元在《水經注》中描述此山：「單椒秀澤，不連丘陵以自高；虎牙桀立，孤峰特拔以刺天。」唐李白《古風五十首》第二十



圖十三 元 錢選 浮玉山居圖 上海博物館藏



圖十五 元 趙孟頫 重江疊嶂圖 局部 國立故宮博物院藏

與北方文人思想交流（如鮮于樞、李衍、高克恭等人）有很大關係。他後來的創作，正如趙的摯友戴表元所說的：「子昂作畫，初不經意，對客取紙墨，遊戲點染，欲樹則樹，欲石則

然不顧山體岩石真實的嶙峋面貌。可見此畫所謂華山、鵲山，是一種表現的圖繪，而非再現。這種皴法與所要表現的山體不一致的選擇，非趙不能為也，乃完全是在繪畫創作中的一個個人風格自我選擇的問題，因為在他作於大德七年（一三〇三）的〈重江疊嶂圖〉（圖十五）中，嶙峋山石表現的相當完美。所謂中國藝術之「師造化」的問題，終究只是裹著崇尚自然的外衣，實際創作則是在對古人之傳統的綜合、解析中實現一種風格的自我超越罷了。

趙孟頫崇尚「古意」，〈鵲華



圖十四 華山和鵲山實景，滿佈嶙峋山體和岩石。 作者攝

秋色圖〉的完成，是一種對「傳統」的智性承繼和超越，其演進的過程，是對「傳統」概念本身變革問題的再認識——畫面的觀念、圖式、語言、技法在唐、五代、兩宋以來中國畫所建立起來的成法與定式上突破，以求再興，將「傳統」的複雜與古老轉化為神奇，從這點來看，不啻為開啓宋元畫史之變的一把密鑰。一三〇〇年，趙的好友鮮于樞在後來成為趙孟頫親家翁的石民瞻所藏金人王庭筠之〈幽竹枯槎圖〉（日本京都藤井有鄰館藏）上題跋，談到「書」與「畫」的關係，趙緊隨其後作跋，並在之後所

創作的〈秀石疏林〉（北京故宮博物院藏）圖卷後上自題：「石如飛白木如籀，寫竹還與八法通。若也有人能會此，方知書畫本來同。」趙孟頫又在日漸成熟的「書畫同源」思想中，開始他完全將書寫性的線條融入藝術創作的新旅程。（註九）約在一三一〇年，趙孟頫創作〈雙松平遠圖〉，更用「中鋒圓筆」書寫性的表現語彙解構了再現性語彙，書寫性筆觸成為終極化的追求。他的這個理論的形成固然與其早年孜孜追求的「古風」相關，又與他在北方為官多年，期間接受宋金以來的蘇軾文人畫思想，並

石，然才得少許便足」。（《剡源文集》卷十八，〈題畫〉）這是繼北宋蘇軾、米芾、金朝王庭筠、元高克恭以來筆墨遊戲之風的延續和發展，開啓了中國藝術史一個嶄新的時代，更是因趙在

後來「榮際五朝，名滿四海」之巨大聲望和廣泛影響，而獨享元初藝術史所取得之成就的榮光。^{註十}

作者任職於浙江大學藝術史與考古研究中心

註釋

1. Wen C. Fong, *Beyond Representation: Early Chinese Painting and Calligraphy 8th to 14th Centuries*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1992.
2. Chu-ting Li, "The Autumn Colors on the Ch'iao and Hua Mountains: A Landscape by Chao Meng-fu," *Ascona, Switzerland: Atribus Asiae*, 1965, pp. 279-347.
3. 清王士禛《香祖筆記》卷五。又見清畢沅、阮元編《山左金石志》卷二一，詩同，唯「孤吟」作「孤襟」，附記曰：「此碑未見拓本，據朱朗齋所錄詩及題名詩，凡十一行，字徑一寸五分。」（見北京國家圖書館善本金石組編《遼金元石刻文獻全編》，北京圖書館出版社，二〇〇三，頁六九一。）按，此碑現藏山東省濟南市博物館，碑縱七二公分，橫八五公分，作「孤吟」。
4. 董元，一作董源。本文從「董元」，因與趙交往甚密的文人周密、錢選、鮮於樞、湯垕、方回等人以及趙孟頫本人現存文獻資料（如筆記、文集、詩集、書信）中，所有言及董的地方皆作「元」，而非「源」。周密、錢選、董元和湯垕都有明確的文字記載，見到〈溪岸圖〉，並呼其為「董元」。
5. 見中國社會科學院主辦、譚其驤主編，《中國歷史地圖集》（北京：中國地圖出版社，

- 一九八七）第六冊，頁四一—一五（宋），頁五四—五五（金）；第七冊，頁七—八（元），頁五〇—五一（明）；第八冊，頁二—一三（清）。按：此大清河非今流經山東東平的大清河。
6. 中國水利學會水利史研究會主編，《再續行水金鑑》卷九二，北京：中國書店，一九九一，頁三九一。
7. 〈鵲華秋色圖〉中華山的下方有一條小河，河內有漁夫，此河估計是今日流經濟南動物園北之小清河。元於欽《齊乘》卷二（頁二十）曰：「古渼水自華不注山東北入大清河，偽齊劉豫乃導之東行，為小清河。」明劉敕《曆乘》載：「小清河，水出大明湖，環城而東，合黑虎泉諸泉之水，東北繞華不注山，經章丘、鄒平、新城諸縣入海。」今日之小清河正是流向華山東北方向而入黃河（見圖二）。
8. 此段敘述詳細研究可參見拙著《浮玉山居：宋元畫史演變脈絡中的錢選》第五章「錢選與宋元時代董元圖式的流傳」第七章「宋元山水之變的密鑰：從錢選到趙孟頫」，北京：中華書局，二〇一一。
9. 趙孟頫是在與北方文人鮮于樞、高克恭和李衍互動中逐漸形成「書畫同源」觀念的，詳細研究可參見拙文《一三〇〇年：趙孟頫的「書畫同源」與文人畫的新轉向》，北京：《文藝研究》雜誌，二〇一二年第五期，頁一一—一二。