

從〈幼輿丘壑圖〉談元趙孟頫之作畫精神

Exploring the Creative Spirit of Zhao Meng-Fu in Yuan Dynasty
through the work "The Mind Landscape of Xie Youyu"

徐嘉露

Hsu, Jia-Yin

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系博士生

摘要

本文根據畫作本身的「典故」與「畫面」兩層面進行分析，並探究趙孟頫在「作畫理念」與「形式表現」間相互映襯關係。而本文以〈幼輿丘壑圖〉一作探討趙孟頫「用典」之寄寓，並藉由對謝幼輿的「典故」分析，進一步了解趙孟頫「借」古「寓」今之情感寄託。《世說新語·巧藝》中記載：「顧長康畫謝幼輿在巖石妙，人問所以，顧云：一丘一壑，有謂過之，此子宜置巖壑中。」由此得知顧愷之因領會謝幼輿的精神追求，故特將其安排於丘壑中。而〈幼輿丘壑圖〉即以重現「此子宜置巖壑中」之情境為開端，又因謝幼輿與趙孟頫在性情及經歷上的諸多共通點，故推測趙孟頫在用典的同時，實際更進一步將自己比作謝幼輿，尤其謝幼輿曾言「一丘一壑，自謂過之」的性情，兩人皆相比廟堂之上的眾人，在有意退隱在野、心繫丘壑並寄情山水中，有著無人可及之胸懷，這也是趙孟頫一再於作品中表達「作畫貴有古意」之外欲透露的作畫精神。

【關鍵詞】 幼輿丘壑圖、趙孟頫、典故入畫、表現形式、作畫精神

一、前言

元人夏文彥（生卒年不詳）《圖繪寶鑑·製作楷模》：「或有逸品，皆高人勝士寄興寓意者，當求之筆墨之外，方為得法。」¹一句高人勝士有「寄興寓意」特質的正面評價，呈現元人重視精神層次之昇華。而歷史上，元代不乏有以典故入畫之繪畫作品，故欲讀懂元代繪畫，更需先懂得典故。而元書畫大家趙孟頫（1254–1322）的〈幼輿丘壑圖〉便是一件直接以典故為題的作品，又因趙孟頫的生平背景與具有爭議性之歷史觀感，使筆者觀看〈幼輿丘壑圖〉（圖1）時有所感嘆，因知謝幼輿之典故，便知此作品不只是景物的再現，是藉由晉代人物謝幼輿來借古寓今以寄託心中之胸懷，假若觀者對謝幼輿的典故不熟悉，則無法真正理解其畫中之寓意。

而筆者曾發表一篇創作論文《寓憶符碼·心視界—徐嘉露創作研究》²，文中闡述了筆者的創作思維與觀看作品時的解讀方式，並認為作品的內容呈現與作者的記憶有較深刻的關聯，故作品會因創作者在記憶中經歷不相同的感觸而被賦予不同的寓意。而此時對作品的解讀大多是以創作者的主觀記憶為主，但卻忽視了作品中可乘載的文化意義，故當筆者在觀看趙孟頫的〈幼輿丘壑圖〉時，特有感於其典故入畫的用意，使筆者對創作的理解疊加上了一層文化的厚度與線索，讓筆者能透過對典故的回溯而更深層地理解趙孟頫。故筆者試圖站在創作者的立場就趙孟頫的「用典寓意」及「形式表現」兩大層面，藉由〈幼輿丘壑圖〉再談趙孟頫之作畫精神，同時惕勵筆者或後學之創作可效仿與借鏡。



圖1 元代，趙孟頫，〈幼輿丘壑圖〉，絹本設色，27.4X 116.8cm，美國普林斯頓大學美術館藏

¹ 元，夏文彥著，《圖畫寶鑑》（臺北市：臺灣商務印書館，1956年4月初版），頁2。

² 徐嘉露著，《寓憶符碼·心視界—徐嘉露創作研究》（國立臺灣藝術大學美術學院書畫藝術學系碩士班碩士論文，2018年6月），未出版，新北市。

二、元趙孟頫與〈幼輿丘壑圖〉之研究現況

元趙孟頫於詩、文、書、畫上皆卓然有成，在文學與藝術史上佔有重要的地位，對元當代與後世的影響深遠，因此古今學者欲了解元代藝術精神，趙孟頫可謂是首要研究對象。故依筆者手中已蒐集之眾多資料呈現，可知古今中外已有諸多學者對趙孟頫之生平背景、詩、文、書、畫有完整且精闢之分析與統整，而對趙孟頫的流傳作品、畫風分析，以及其藝術觀皆有探討與定論。可知儘管趙孟頫因身為宋室皇孫而屈身仕元的問題上曾遭受非議，但直至今日對趙孟頫的藝術表現及藝術理念普遍皆認可其具有開創性的貢獻。

趙孟頫一改南宋以來流行的院體畫風，提倡「古意」以承襲北宋崇古之思想，此「古」之意更可上溯至五代甚至是唐代及魏晉、六朝的繪畫風格，〈幼輿丘壑圖〉則被認為是趙孟頫早期學習的古意之作。而他的〈幼輿秋壑圖〉卷則有古拙之意味，如北京故宮博物院研究員王連起（1948—）所撰《趙孟頫書畫真偽的考鑒問題》中便提及：「〈幼輿秋壑圖〉……簡直是六朝畫風，定是攀過六朝畫。如果不是卷後有其子趙雍及姚式、虎集、倪珊等元人題跋，甚至難以認為是元人畫。當然，仔細研究，還是能找到同後來的《吳興清遠圖》卷（也是較早期）這類古意較濃的作品有相通處的。」³可知畫中古意所展現的六朝風格，且將此圖與他作相比發現有相通之處，故多半學者認定此畫為真作。

而此圖所繪核心內容為晉代名士謝幼輿優游林下、寄情山水的故事，且後人皆認為趙孟頫選此題材非單純寫景畫境，實則有意表明其對魏晉精神的追懷以及暗示他本人渴望放情於丘壑的心理，以上是普遍對〈幼輿丘壑圖〉的認知。但此作品在著錄中的紀載其實存有「一畫兩本」：「現存本」及「佚失本」的問題，而歷來兩本多有混淆，且在引用及論述上產生頗多以訛傳訛的情況，此一說將於文後說明。而現存本藏於普林斯頓大學美術館（Princeton University Art Museum）中，故在筆者無法親眼觀看原作的情況下，僅能就普林斯頓大學美術館官方網站中之圖片，根據畫面的呈現進行畫作之形式分析，而在材質及線描等細節上無法

³ 王連起著，《趙孟頫書畫真偽的考鑒問題》（1996年2月）。北京故宮博物院：中國學術期刊電子出版社【電子期刊】，取自：<https://minghuaji.dpm.org.cn/article/detail?id=18401&author=9>，2022年4月20日讀取。

準確判斷及進一步地研究，為本文一大研究缺憾。

另外，在目前研究現況中對於〈幼輿丘壑圖〉的概括寓意，但卻尚不見有相關文獻對畫中人物謝幼輿之生平背景與趙孟頫用典之聯繫進行深入的探討，筆者試以比較趙孟頫與謝幼輿的生平記事及兩者之關聯後，論述〈幼輿丘壑圖〉為「趙孟頫有意自比謝幼輿」之作。其次，〈幼輿丘壑圖〉反映趙孟頫對山林的嚮往，也是趙孟頫藉由畫作自比謝幼輿的整个人生經歷與價值觀。

（一）「一存一佚問題」：〈幼輿丘壑圖〉之考辨情形

〈幼輿丘壑圖〉材質為絹本、青綠設色，尺寸長 27.4、寬 116.8 公分，作品具體年代不詳，現藏於美國普林斯頓大學美術館。至今談及〈幼輿丘壑圖〉時，必會提到趙孟頫在畫後之題跋：「余自少愛畫，得寸縑尺楮，未嘗不命比模寫。此圖初敷色時所作，所作雖筆力未至，而粗有古意。」以及其子趙雍（1289—1369）之題跋：「右先承旨早年所作幼輿丘壑圖真跡無疑，拜觀之余悲喜交集，不能去手，無言師其實之。雍謹書。」甚至還有元末明初文人楊維禎（1296—1370）跋云：「今觀趙文敏用六朝筆法作是圖，格力似弱，氣韻終勝。」而明朝政治家兼書術家之董其昌（1555—1636）也有稱：「此圖作披之，定為趙伯駒，觀元人題跋，知為鷗波比，猶是吳興刻劃前人時也。」

更因這些題跋使〈幼輿丘壑圖〉被認證為趙孟頫之真跡無誤，但其實這幅〈幼輿丘壑圖〉於著錄中存在著「一畫兩本」的情況，而畫作「一存一佚」的問題也加深了研究上的困難。而於 2021 年，北京故宮博物院在 5 月院刊中發表了一篇題為《兩件〈幼輿丘壑圖〉著錄及流傳考辨》的文章則是以畫面圖像之外的信息來對此作進行考辨並點出了此項問題，而所謂「一存」即現今普林斯頓大學美術館中之藏本（簡稱「現存本」），也是本文探討畫面時引用的圖像文本，而後本已佚（簡稱「佚失本」），但歷來兩本多有混淆：

在研究趙孟頫「古意論」思想時，多引「佚失本」後跋語為證：「予自少小愛畫……此圖是初傳色時所作，雖筆力未至，而粗有古意……」、「今觀趙

文敏用六朝筆法作是圖，格力似弱，氣韻終勝」，卻佐以「現存本」圖像做證，謬誤錯亂。⁴

所以可知趙孟頫及楊維禎之題跋實際上是記載於「佚失本」上而非「現存本」，故探討「現存本」之真偽時並不能以上述題跋為依據，僅可就「現存本」上趙雍的題跋「右先承旨早年所作幼輿丘壑圖真跡無疑」略以佐證。

就「現存本」之畫面精神來談，確實與趙孟頫許多詩文，如〈罪出〉中：「在山為遠志，出山為小草。……。平生獨往願，丘壑寄懷抱。」⁵所呈現的意境如出一轍。儘管《兩件〈幼輿丘壑圖〉著錄及流傳考辨》一文對歷代著錄進行了疑義及謬誤之考辨，但文中所統整的各本文獻記載，依然證實著〈幼輿丘壑圖〉與趙孟頫間密不可分之關聯，故〈幼輿丘壑圖〉依舊可視為研究「趙孟頫之作畫精神」的重要根據。如同〈兩件〈幼輿丘壑圖〉著錄及流傳考辨〉文中分析兩本多被混淆的情況來看：

……析其原因：一是兩本題名接近，「現存本」更容易「先入為主」；「佚失本」多經著錄，在文獻索引中極具引導性，尤其跋語中一些信息又恰能與「現存本」畫面圖像相吻合，所以造成「張冠李戴」。二是兩本遞藏複雜，真跡難見，若研究僅憑古籍為繩，轉抄之下極易以訛傳訛。⁶

故雖知題跋與作品存在著「張冠李戴」之現象，但又如文中所言「跋語中一些信息又恰能與『現存本』畫面圖像相吻合」。故就畫面本身來談論趙孟頫之精神，「佚失本」上之題跋依然可呼應「現存本」的圖像，且能透過趙孟頫所題「此圖初敷色時所作，所作雖筆力未至，而粗有古意。」見其對古意的追求，與《清河書畫舫》趙孟頫《自跋畫卷》有所照應：

⁴ 宮力著，〈兩件《幼輿丘壑圖》著錄及流傳考辨〉，《故宮博物院院刊》，第5期，總第229期（北京故宮博物院刊印，2021年），頁40。

⁵ 元，趙孟頫著，《松雪齋文集》，卷二（臺北市：學生書局，1970年）。

⁶ 宮力著，〈兩件《幼輿丘壑圖》著錄及流傳考辨〉，《故宮博物院院刊》，頁40。

作畫貴有古意，若無古意，雖工無益。今人但知用筆纖細，傅色濃艷，便自謂能手，殊不知古意既虧，百病橫生，豈可觀也？吾所作畫，似乎簡率，然識者知其近古，故以為佳。此可為知者道，不為不知者說也。⁷

故可見其思想之連貫，在此題跋中亦見其論畫之觀點，更從繪畫作品上見其精神之實踐，而現存本〈幼輿丘壑圖〉便是一件具有趙孟頫作畫精神的作品。

（二）「身在官場、心在丘壑」：趙孟頫之作畫心態

趙孟頫，字子昂，號松雪道人，於南宋理宗寶祐二年（1254年）秋季生於江南湖州郡（今浙江省吳興縣），宋太祖子秦王趙德芳（959—981）之後。自幼聰穎過人，早年在母親的督促下曾心懷大志，於《松雪齋文集·卷六·送吳幼清南懷序》中可見趙孟頫之初心：

士少而學之於家，蓋亦欲出而用之於國，使聖賢之澤沛然及於天下，此學者之初心。……然誠退而省吾之所學，於時為有用耶？為無用耶？可行耶？不可行耶？則吾出處之計，瞭然定於胸中矣，非苟為是棲也。⁸

文中一句「蓋亦欲出而用之於國……此學者之初心」便道出趙孟頫內心一部分的儒學思想，展現了如《論語·子張》中：「子夏日：『仕而優則學，學而優則仕。』」⁹ 這般鼓勵學子們學有所成應積極入世的心態，亦道出趙孟頫一開始也有「如不學以致用，為何學？」之心。而趙孟頫略詳之生平記事據《元史¹⁰·卷一百七十二·列傳第五十九》中得知一二，其中有記：

⁷ 余崑編，《中國畫論類編》（臺北市：華正書局，2003），頁92。

⁸ 元，趙孟頫著，《松雪齋文集》，卷六（臺北市：學生書局，1970年），頁248。

⁹ 春秋，孔子述；張艷國注評，《論語》（新北市：崇文書局，2015年），頁376。

¹⁰ 《元史》是明朝的宋濂（1310—1381）等奉明太祖之命編撰的紀傳體史書。至清末民初柯劭忞（1848—1933）歷經約三十年撰成《新元史》。1921年，中華民國大總統徐世昌下令將《新元史》列為「正史」，與舊有二十四史合稱二十五史。《元史》敘述文體簡潔，而《新元史》在文字修飾上略有提高，兩者皆有作為研究元代之原始史料之價值。

趙孟頫字子昂，宋太祖子秦王德芳之後也。五世祖秀安僖王子偁，四世祖崇憲靖王伯圭。高宗無子，立子偁之子，是為孝宗，伯圭，其兄也，賜第于湖州，故孟頫為湖州人。……。孟頫幼聰敏，讀書過目輒成誦，為文操筆立就。……。宋亡，家居，益自力於學。至元二十三年，行臺侍御史程鉅夫，奉詔搜訪遺逸于江南，得孟頫，以之入見。¹¹

同文於《新元史·卷一百九十·列傳第八十七》又記：

趙孟頫，字子昂，湖州歸安人。宋太祖裔孫秀王子稱五世孫也。幼聰敏，讀書目成誦。宋亡，益自力於學。吏部尚書夾谷之奇薦為翰林編修，不就。侍御史程鉅夫奉詔搜江南遺逸，又薦之。入見。……¹²

擷取以上兩段大致相同之內容，如文闡述趙孟頫年幼聰敏好學、富才氣，但早年卻適逢宋元交替，身為宋宗室後人的趙孟頫最後選擇出仕元朝的經歷。可知此結果於元代以來必遭許多非難和臆測，但若站在趙孟頫的立場思考，或能同理其矛盾且無奈之心境，已知趙孟頫本懷有一展長才之抱負，但卻身處元代，面對滅國的入侵者，該退隱或出仕便是一大抉擇，而本為宋人之趙孟頫最後卻選擇了出仕元朝，如何能心安理得？且如此聰慧之人怎不知此舉將背負上見利忘義之罵名？故趙孟頫的有苦難言則明示暗示地在其詩文書畫中緩緩道出。

再回溯元建國初期，1206年，成吉思汗鐵木真（1162–1227）統一漠北建立蒙古帝國。1260年時，忽必烈（1215–1294）即汗位，建元「中統」。1271年，忽必烈取《易經》「大哉乾元」之意改國號為「大元」，次年遷都燕京，稱大都（今北京市）。自此，蒙古大汗同時也被尊為中國皇帝。至元十六年（1279年）元軍在崖山海戰攻滅南宋殘餘勢力，至始改朝換代，元一統中國。¹³此時趙孟頫年26歲。

¹¹ 明，宋濂等人編，《廿五史（武英殿版）—元史》（臺北縣：德志出版社，1952年），頁1616。

¹² 清末民初，柯劭忞重編，《廿五史（武英殿版）—新元史》（臺北縣：德志出版社，1952年），頁1519。

¹³ 摘自 李凡生編著，《中國歷史傳奇人物之元朝—蒙古帝國時期》（臺北市：羅達文創出版社，

從民間謠傳的「八娼九儒十丐」¹⁴一說中便可概知元代在政治上，對曾在宋統治下的漢人有較不公平的對待，其意表明文人士大夫地位幾乎等同於妓女、乞丐般不入流，雖民間謠傳的說法並不靠譜，可是多少能反映當時的狀況。儘管如此，元世祖卻也有意攏絡前一代留下的知識份子以及漢文化之蹟業，故可見《元史》中至元二十三年（1286年）元世祖命行臺侍御史程鉅夫至江南搜訪「遺逸¹⁵」的記載，趙孟頫因其才氣於當時已名聲遠播（與老師錢選同為「吳興八俊¹⁶」之一），所以趙孟頫必為搜訪的人選之一，因此才有趙孟頫「入見」（入宮進見、入朝謁見）之事蹟，此時便是趙氏仕元開端，是年33歲。

但此段記事亦可在《新元史》中可見在程鉅夫搜訪之前，已有人推薦趙孟頫出仕：「吏部尚書夾谷之奇薦為翰林編修」，但趙孟頫「不就」，故可知趙孟頫一開始其實是不願意的，但為何最後還出仕？且偏不拒程鉅夫之薦？故另有一些學者就其「出仕問題」提出了趙孟頫「被逼仕元」一說，此觀點於戴麗珠《趙孟頫文學與藝術之研究》一著中，統整了學者們對此說之論證，此處選其引用之證明及結論說明如下：

據劉龍庭趙孟頫及其藝術云：「由此可知，趙孟頫的被荐登朝，實際上是帶強迫性的。所以他曾有『提來官府竟何補，還望故鄉心惘然。』的詩句。」因此，趙孟頫之仕元，乃是被逼而出，非出於意願。……孫克寬元代漢文化

2016年），頁3-4。

¹⁴ 無官方記載，唯有民間出處，如宋末榭枋得《疊山集》：「大元制典，人有十等，一官，二吏……七匠、八娼，九儒，十丐；介乎娼之下，丐之上者，今之儒也」；宋末鄭所南（後改名鄭思肖）《心史》：「一官、二吏、三僧、四道、五醫、六工、七獵、八娼、九儒、十丐。」

¹⁵ 遺逸，亦作「遺佚」、「遺軼」。指隱居，隱士；遺漏；遺失；散失；前一朝代留下來的人等。出自唐方幹《題懸溜巖隱者居》詩：「見說公卿訪遺逸，逢迎亦是戴烏紗。」摘自《學問齋》（2019年2月17日）。在線漢語辭典【線上辭典】，取自：

<https://xuewenzhai.com/hanzi/hanyu/gglrjj.html>，2022年4月6日讀取。

¹⁶ 宋末元初傑出的畫家、書法家、詩人，錢選、趙孟頫、王子中、牟應龍、尚子中、陳天逸、陳仲信、姚式並稱「吳興八俊」，錢選為「吳興八俊」之首。

之活動云：「趙氏宗族隨之北上，原是俘虜的身分，並非靦顏富貴。」可知學者略有所見。¹⁷

故戴麗珠統整了趙孟頫無法拒絕程鉅夫且最終仕元之主要原因：

一是至元二十三年，蒙元知統治勢力已經相當穩固，漢人反抗無力。二是此時，元朝政府決定從趙宗室中物色一個代表人物，作為蒙漢合作之象徵，這是一個既定之政策。……唯獨程鉅夫之選拒不得。¹⁸

而據《元史》載：「孟頫才氣英邁，神采煥發，如神仙中人，世祖顧之喜，使坐右丞葉李上，或言孟頫宋宗室子，不宜使近左右，帝不聽。……」¹⁹可知元世祖第一次見趙孟頫則如獲至寶，但又因趙孟頫為宋宗室子而受眾人忌憚，幸得皇帝不顧忌，但亦明瞭趙孟頫不時地處在既榮光又艱辛的為官歷程中。儘管如此，趙孟頫的仕途依然可算是平坦，至晚年甚至官居一品，且名滿天下。而趙孟頫為官清正，多有政績，任期時多次站在漢人及百姓的立場，給予元世祖許多良好之見地，儘管人微言輕難有所革新，但足可見其愛民之心。而他一生仕元五朝，官至翰林學士承旨、榮祿大夫，更使元朝皇帝「眷之甚厚」且「將其比作唐之李白、宋之蘇子瞻」，死後更追封為魏國公，諡文敏。²⁰

雖知趙孟頫受元世祖看重，但他卻也一再透露對出仕一舉的悔意，此心亦可從他給吳澄²¹（1249—1333）的《松雪齋文集·卷六·送吳幼清南懷序》後半段中得知：

¹⁷ 戴麗珠著，《趙孟頫文學與藝術之研究》（臺北市：學海出版社，1986年），頁16。

¹⁸ 戴麗珠著，《趙孟頫文學與藝術之研究》，頁16。

¹⁹ 明，宋濂等人編，《廿五史（武英殿版）—元史》，頁1616。

²⁰ 摘自明，宋濂等人編，《廿五史（武英殿版）—元史》，頁1616-1618。

²¹ 元，吳澄（1249年—1333年），字幼清，號草廬，撫州崇仁（今江西崇仁咸口）人。宋元之際理學家巨擘，也是元廷不斷爭取入朝的對象。同為至元二十三年，程鉅夫詔起遺逸於江南，吳澄則以母親年老為藉口（其實他母親11年後才去世），此年趙孟頫入見出仕。而從他的詩文中一再表明故國之思、民族觀念和地域偏見阻止他出仕。摘自勞延焯，〈元初南方知識份子—詩中所反映的片面〉，《中國文化研究學報》，第10卷上冊（香港中文大學中國文化研究所，1979

近年以來，天子遣使者巡行江左，搜求賢才，與圖治功。……程公思解天子渴賢之心，得臨川吳君澄與偕來。……而余亦濫在舉中。既至京師，吳君翻然有歸志。曰：「吾之學無用也，迂而不可行也。」賦淵明之詩至一章，朱子之詩二章而歸。吳君之心，余之心也。以余之不才，去吳君何啻百倍。吳君且往，則余當何如也。²²

趙孟頫提及天子搜才之事，也表明吳澄推辭了此次招攬並堅守「歸去來兮」之心，故趙孟頫一句「吳君之心，余之心也」，其實正說明他更願同吳澄般灑脫且歸隱，也因此於他的詩文書畫作品中才得以一再地感受到他「身在官場、心在丘壑」之精神。

（三）〈幼輿丘壑圖〉可能作畫時間推論

又再觀「現存本」上趙雍的題跋：「右先承旨早年所作幼輿丘壑圖真跡無疑，拜觀之余悲喜交集，不能去手，無言師其寶之。雍謹書。」從其中所述「早年所作幼輿丘壑圖」或可略為推斷此圖為趙孟頫早年的作品，但所謂「早年」究竟多早，如以 33 歲（1286 年）出仕元朝為分水嶺，此作品之繪製時間究竟為出仕前或出仕後所作？其實兩者皆有可能。

關於〈幼輿丘壑圖〉作畫年代問題，儘管高居翰曾記：「無款，但是有趙孟頫的一方印章，以及兒子趙雍的題跋，跋中指出這幅畫是他父親早年的創作，繪於 1286 年赴北京之前。」但於〈兩件《幼輿丘壑圖》著錄及流傳考辨〉中也點出幾個問題：

兩個疑問：第一，畫中印文模糊，不知高氏是否引自《古緣萃錄》；第二，高氏僅趙雍「早年」二字便認定此畫為是趙孟頫出任前所作，不知是否受到一些著錄的影響，如李日華「驗其為少筆」，又如《書畫記》記有趙孟頫早

年），頁 138-142。

²² 元，趙孟頫著，《松雪齋文集》，卷六，頁 248。

年筆，風格與此圖頗為相似……若僅憑「空鉤無皴」和「效於唐人」來考證趙氏畫作的時間是不可取的……。²³

故藉此一說反思其所謂「早年」之創作年代，是否假設此圖為「出仕」後之作更符合畫中之意境？如前文提及〈罪出〉一詩與「現存本」畫面之精神相仿一說，或可從其出仕後不久所作之〈罪出〉加以論斷其心態之轉變：

在山為遠志，出山為小草。古語已雲然，見事古不早。
平生獨往願，丘壑寄懷抱。圖書時自娛，野性期自保。
誰令墮塵網，婉轉受纏繞。昔為水上鷗，今為籠中鳥。
哀鳴誰復傾，毛羽日摧槁。向非親友贈，蔬食常不飽。
病妻抱弱子，遠去萬裏道。骨肉生別離，丘壑誰為掃。
愁深無一語，目斷南雲杳。慟哭悲風來，如何訴穹昊。²⁴

此詩約於 1289 年，趙孟頫 36 歲至大都出仕元廷約三年時所作，句句皆述說著其在歸隱與出仕間所作抉擇後之悔意，開頭「在山為遠志，出山為小草」即論斷二者格局之高低，且古書記載已了然可見，但明白時卻悔之晚矣；而「平生獨往願，丘壑寄懷抱」則表明其「歸隱」之所願與寄懷，只欲寄託理想於丘壑間，讀古書以保自然之本性；再以一句「昔為水上鷗，今為籠中鳥」說明其最終選擇「出仕」的悔意與哀慟，認清其無法彌補之過錯，儘管身處榮達但精神卻飽受苦楚。若以此詩輔以觀看〈幼輿丘壑圖〉所引用之典故寓意，更可見其畫中「此子宜置丘壑中」、「一丘一壑，有謂過之」之意境，如是借用謝幼輿之名以述說自己更「宜置丘壑中」且有著更勝於旁人之歸隱之心。而出仕前之趙孟頫，應尚未對「歸隱於丘壑中」有如此深刻之意念，更應無如此強烈之動機欲「借古寓今」作〈幼輿丘壑圖〉以明志，故因此詩與畫中相符之心境，加以判斷此圖頗有可能為其出仕後之作。

²³ 宮力著，〈兩件《幼輿丘壑圖》著錄及流傳考辨〉，《故宮博物院院刊》，頁 50。

²⁴ 元，趙孟頫著，《松雪齋文集》，卷二。

另外，如以畫作風格來推斷，可與其作品進行比較。首先，觀看約於 1295 年所作之〈鵲華秋色圖〉（圖 2），可見其畫風開始轉變為略為簡率的寫意筆法但與〈幼輿丘壑圖〉在構圖和部分筆意上還有共通性，而此時的趙孟頫已 41 歲；再看約 1299 年，趙孟頫 45 歲時所繪之〈秀石疏林圖〉（圖 3 -局部），其「書畫同源」之畫風才真正確立，且往後的作品皆多為此風格。故可知就趙孟頫的畫作風格之轉變觀看其繪畫歷程，趙孟頫出仕 33 歲時應尚可視為其畫作歷程之「早年」風格。故本文假定此圖創作時間為出仕後之觀點，回歸作品本身的「典故」及「畫面」來談論此畫作之選題圖像所展現的作畫精神。並站在趙孟頫出仕後之情境，談論趙孟頫用典之寓意以及自比謝幼輿之心態。



圖 2 元，趙孟頫，〈鵲華秋色圖〉，紙本設色，28.4 x 93.2 cm，臺北故宮博物院藏。



圖 3 元代，趙孟頫，〈秀石疏林圖〉(局部)，紙本水墨，27.5 X 62.8 cm，北京故宮博物院藏。

三、從〈幼輿丘壑圖〉見趙孟頫之類比

歷代繪畫不乏有以「典故入畫」欲借古寓今之作品，尤其發展至元代使作品多具有可探性，而〈幼輿丘壑圖〉便是一件直接以典故為題之作，使「典故」直接性地成為觀者探索作者寄寓之關鍵，而趙孟頫更因其生平及身分之映襯，使畫意在典故的襯托下使更為深厚。故以下觀趙孟頫典故之寓意見其用典之類比：

（一）〈幼輿丘壑圖〉之用典寓意

謝幼輿（約 281—323），本名謝鯤，字幼輿，陳郡陽夏（今河南太康）人。出身陳郡謝氏士族，東晉鎮西將軍謝尚（308—357）之父，太保謝安（320—385）的伯父，皆為兩晉名士。官至豫章太守，故有謝豫章之稱。而在《晉書》中記載同時代的顧愷之（約 348—409）：「又為謝鯤象在石巖裏云此子宜置丘壑中」²⁵可知其對謝幼輿之「傳神」有深刻的觀察。而這段文字記載也可從《世說新語·巧藝》中得知詳情：「顧長康畫謝幼輿在巖石妙，人問所以，顧云：一丘一壑，有謂過之，此子宜置巖壑中。」²⁶因顧愷之領會了謝幼輿的追求，故將其安排於丘壑中，使人物的精神與自然相互融合。

趙孟頫便是藉此典故繪製此幅〈幼輿丘壑圖〉，而趙孟頫主張在學習前人優秀傳統的基礎上，也注意對大自然的觀察和感受，主張師造化，且可在趙孟頫《題蒼林疊岫圖其一》的題畫詩中：「桑葦未成鴻漸隱，丹青聊作虎頭痴。久知圖畫非兒戲，到處雲山是我師。」得知他對歸隱之途的肯定以及對顧愷之的追隨。其中「鴻漸²⁷」指的是唐代文學家陸羽（約 733—804），陸羽成天閉門著書、鑽研茶事，著有《茶經》被奉為茶聖，且不願出仕；而「虎頭²⁸」指的便是被時人稱為「才絕、畫絕、痴絕」的顧愷之，所以可知趙孟頫雖沒有像有著「桑葦翁」之稱的陸羽一樣成為長年歸隱的居士，但卻期許自己要做一個像顧愷之一樣「癡絕」於繪畫的畫家，願能寄託精神於畫中。而筆者認為趙孟頫選擇此典故其中一部分原因便是藉由此典「自比謝幼輿」，尤其謝幼輿曾言「一丘一壑，自謂過之」此般心繫丘壑、寄情山水之性情，便是趙孟頫欲藉作品傳達之精神與嚮往。以下就其二人的生平事蹟進行說明。

²⁵ 唐，房玄齡等人撰，《廿五史（武英殿版）—晉書》（臺北縣：德志出版社，1952年），頁994。

²⁶ 南朝，劉慶義著；劉正浩等人注譯，《新譯世說新語》（臺北市：三民書局，2004年初版五刷），頁652。

²⁷ 唐，陸羽（約 733—804），字鴻漸，他的名字出自《易經·漸卦》：「鴻漸於陸，其羽可用為儀，吉」，可知趙孟頫題畫詩中鴻漸為陸羽。

²⁸ 東晉，顧愷之（約 348—405），字長康，《太平廣記》卷二百一十〈畫一·顧愷之〉中記：「晉顧愷之字長康，小字虎頭，晉陵人。」，可知趙孟頫題畫詩中虎頭為顧愷之。

（二）趙孟頫自比謝幼輿

謝幼輿的生平記事在魏晉《世說新語》以及唐《晉書·列傳第十九·謝鯤傳》中有較為詳細的記載，筆者將藉由此二書中的典故以分析謝幼輿之事蹟與趙孟頫間之關聯並推敲趙孟頫以此典故入畫之用意，兩人共通之處如下：

1. 由儒入玄且不忘國事

如本文第二章提到趙孟頫年少有志，曾抱有學以致用的儒家思想。且他曾拜當時吳興以老儒學問最高深之敖君善（生卒年不詳）為師，可知他以儒為奠基；而後他又稱道士南谷真人杜道堅（1239—1318）為老師，此時亦知趙孟頫也學道論道；更從他再將中鋒明本（1263—1323）禪師視為自己的老師中可知，其思想同時受儒、道、佛影響，且合儒釋道為一爐。²⁹而明代畫家文徵明（1470—1559）之子文彭（1498—1573）曾說：「松雪翁胸次瀟灑，每每喜弄筆於幽窗淨几間，時寫古人名言妙句以自適，其興致可想而見也…」³⁰更可知其瀟灑且雖仕則實隱之性情。而趙孟頫也一再展現其對魏晉時人風氣之崇拜，正是這些崇尚玄學之精神嚮往的名士們所表達出來的「曠達」之風，是因真率、逍遙而能自然的老、莊思想。

但儘管如此，趙孟頫思想心態雖「由儒入玄」但卻也「不忘國事」地盡其所能為百姓著想，可從《元史》中的許多記載中得知，其中一段便說道：

二十七年，桑哥遣忻都及王濟等理算天下錢糧，已徵入數百萬，未徵者尚數千萬，民不聊生，自殺者相屬。孟頫與阿剌渾撒里甚善，勸令奏帝赦天下，盡與蠲除。阿剌渾撒里入奏，如孟頫所言，帝從之。³¹

²⁹ 摘自 李鑄晉著，〈趙孟頫之研究二趙孟頫的師承〉，《故宮季刊》，第16卷，第3期（國立故宮博物院，1999年），頁3-7。

³⁰ 清，倪濤，《六藝之一錄》，卷355（中國哲學書電子化計劃）【線上古文辭典】取自：<https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=958235>，2022年4月10日讀取。

³¹ 明，宋濂等人編，《廿五史（武英殿版）—元史》，頁1616。

可知於至元二十七年，元朝宰相桑哥（？—1291）派遣忻都（生卒年不詳）以及王濟（生卒年不詳）等人清理計算國家的錢糧，但當時已徵收幾百萬，還有幾千萬沒有徵收。使這件事造成百姓極大地損害，更導致民不聊生，許多百姓自殺的事蹟不斷發生。趙孟頫和時任尚書右丞、平章政事的阿剌渾撒里（1245—1307）交情很深，他便勸阿剌渾撒里上奏皇帝赦免天下，免除百姓應繳納的全部錢糧。所幸阿剌渾撒里確實以趙孟頫的原話上奏，而皇帝也聽從了他的意見，而使百姓免除了一場災禍。便可知趙孟頫其實時刻關注著國事更不曾遺忘。

而從典故中也可知謝幼輿「由儒入玄」卻依然「不忘國事」的事蹟，如《晉書·謝鯤傳》中記載：

謝鯤，字幼輿，陳國陽夏人也。祖纘，典農中郎將。父衡，以儒素顯，仕至國子祭酒。鯤少知名，通簡有高識，不修威儀，好《老》《易》，能歌，善鼓琴，王衍、嵇紹並奇之。³²

可知謝家本來以素儒知名，而謝幼輿則更崇尚《老子》、《易經》，與趙孟頫相同的是他們皆在年輕時就成名，並富有高識，且同時能歌，善鼓琴，如趙孟頫也精通音樂有《萬壽曲》一作。而於文中亦可知於當時愛好「清談³³」的王衍（約256—311）、嵇紹（約253—304）都對謝幼輿感覺驚異。儘管謝幼輿改儒學為玄，雖然也如那些玄學家一般愛好清談且忘情於物外，但其實始終抱著「不忘國事」且「為民著想」的心，可從他對當時有名之青年才俊衛玠之死的不捨中得知。

如《世說新語·文學》中有一段記載：

³² 唐，房玄齡等人撰，《廿五史（武英殿版）—晉書》，頁565。

³³ 清談，又稱清言，流行於魏晉時期。漢末黃巾之亂，中央政權瓦解，地方勢力抬頭，儒家經典隨之衰落，亂世之中，老莊思想逐漸抬頭，一般文人不談俗事，不談民生，祖述老莊立論，大振玄風，最常談的是《周易》、《老子》、《莊子》稱為「三玄」。晉時期清談到了後期，與佛教思想結合，漸漸發展為儒、道、佛三位一體的新學，替後來宋朝融合三教、探討性命的理學奠定了基礎。

衛玠始度江，見王大將軍。因夜坐，大將軍命謝幼輿。玠見謝，甚說之，都不復顧王，遂達旦微言。王永夕不得豫。玠體素羸，恆為母所禁。爾夕忽極，於此病篤，遂不起。³⁴

衛玠（約 286—312）透過鎮守豫章郡的大將軍王敦（約 266—324），認識了當時在他手下擔任長史的是謝幼輿後「玠見謝，甚說之，都不復顧王」可知衛玠與謝幼輿後相談甚歡，連王敦都插不上話，則可見其二者志趣相投，能使謝幼輿惺惺相惜，但也因為衛玠身體本操勞而虛弱又徹夜談論，而讓病情加重最終過世。

在《晉書·卷三十六·列傳第六》又記當衛玠過世後：謝鯤哭之慟，人問曰：「子有何恤而致斯哀？」答曰：「棟樑折矣，不覺哀耳。」³⁵一句因為國家棟樑折損了所以哀慟，便道盡了謝幼輿雖「由儒入玄」但也「不忘國事」的事實，因他認為必須有良臣在世才能讓國家好而百姓更好之冀望，此心態或與趙孟頫的處世之心相符合，如同《幼輿丘壑圖》中的謝幼輿，雖獨自忘情於山水中，但對於國家之事卻從未忘懷過一般，趙孟頫無奈於元朝為官也有此份厚望。

2. 寄情山水且高遠暢達

可從《松雪齋文集》裡〈吳興賦〉及〈吳興山水清遠圖記〉中推斷趙孟頫好高逸，喜田園的性格，其實純屬天然，乃因其為江南人，以及其出生地之景緻使然，所以讓他出於天性地愛好田園山水，且知吳興位於太湖南岸，山澤逶迤且風光溫和清麗，更是產米、養蠶且民生富庶的魚米之鄉，故使趙孟頫對風景秀美的家鄉念念不忘，而常有歌詠田園自然之詩作，如詠逸民十一首、題歸去來圖詩等，皆遠托古人、自寫懷抱，顯現其愛田園、羨自然之胸襟。³⁶故又從其自曰：「我有泉山癖，甚愛山中居。」³⁷，可知其寄情於山水之性情。

³⁴ 南朝，劉慶義著；劉正浩等人注譯，《新譯世說新語》，頁 165。

³⁵ 唐，房玄齡等人撰，《廿五史（武英殿版）—晉書》，頁 437。

³⁶ 此等推斷讀取自戴麗珠之觀點。摘自 戴麗珠著，《趙孟頫文學與藝術之研究》，頁 29、75。

³⁷ 元，趙孟頫著，〈山石詩〉，《松雪齋文集》，卷五，頁 2043。

而關於謝幼輿，可在《世說新語·賞譽》中見：「謝公道豫章：『若遇七賢，必自把臂入林。』」³⁸，此段文字出於謝安在稱道時任豫章太守的謝幼輿時所說的話，其認為：「謝幼輿如果遇到竹林七賢，一定會跟他們一起手拉手地進入竹林。」因謝幼輿之性情豪爽，與不致力於政事之心與竹林七賢相同，故可見其將謝幼輿與竹林七賢相比擬。此等胸懷更與趙孟頫另一作〈自寫小像〉之畫境相符合，「〈幼輿丘壑圖〉無論其思想內容或是技藝風格，都可與〈自寫小像〉相互印證比較。……在構思、取景、形象的塑造各方面，在藝術的表現手法上，兩幅作品的許多特點如出一轍。」³⁹透過〈自寫小像〉（圖 4）更顯趙孟頫自比謝幼輿之深意。

另外，可從《晉書·謝鯤傳》的典故記載中得知：

敦有不臣之迹，顯於朝野。鯤知不可以道匡弼，乃優游寄遇，不屑政事，從容諷議，卒歲而已。每與畢卓、王尼、阮放、羊曼、桓彝、阮孚等縱酒，敦以其名高，雅相賓禮。⁴⁰

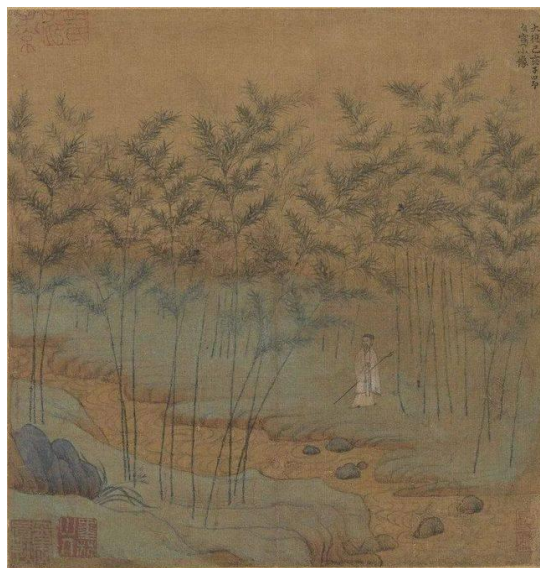


圖 4 元代，趙孟頫，〈自寫小像〉，絹本、設色，24x23cm，北京故宮博物院藏

³⁸ 南朝，劉慶義著；劉正浩等人注譯，《新譯世說新語》，頁 408

³⁹ 穆益勤著，《趙孟頫〈自寫小像〉》（1984 年 1 月）。北京故宮博物院：中國學術期刊電子出版社【電子期刊】，取自 <https://minghuaji.dpm.org.cn/article/detail?id=18398&paintId=20e3965eed7b4b449cccd674f99f64f>，2022 年 4 月 20 讀取。

⁴⁰ 唐，房玄齡等人撰，《廿五史（武英殿版）—晉書》，頁 566。

因王敦有不願做臣的行迹，且朝野皆知，而謝幼輿也知道自己不能用道來輔正王敦，所以擔任長史的期間，謝幼輿便悠閒自得地寄居於此，時常與同道中人、好友們縱情飲酒，從容不迫地諷議聊以消遣時光，表現出泰然自若之形貌，而「不屑政事」。但當王敦有心叛亂時也有所操守，且會極力勸阻。

而謝幼輿更自豪於其放情於山水間性情，當謝幼輿出使到京都時，明帝司馬紹在東宮會見他後十分親近並重視他。有次，明帝問謝幼輿：「論者以君方庾亮，自謂何如？」⁴¹此時謝幼輿便回答道：「端委廟堂，使百僚準則，鯤不如亮。一丘一壑，自謂過之。」⁴²可見當有人拿他與庾亮相比議論時，他則認為在廟堂之上讓百官有所準則這點他比不過庾亮；但在一丘一壑，願意退隱在野，同時寄情於山水間之胸懷是庾亮遠不及他的地方。所以溫嶠就曾經對謝幼輿的兒子謝尚說：「尊大君豈惟識量淹遠，至於神鑒沈深，雖諸葛瑾之喻孫權不過也。」⁴³他認為謝幼輿不只見識雅量長遠，而且還具有神鑒精深的鑑察力，如果用諸葛瑾對孫權的比喻也不算過分，對謝幼輿的評價甚高。

謝幼輿此等高遠壑達的性情，亦可從《晉書·謝鯤傳》的幾段記載中得知：

永興中，長沙王乂入輔政，時有疾鯤者，言其將出奔。乂欲鞭之，鯤解衣就罰，曾無忤容。既舍之，又無喜色。太傅東海王越聞其名，辟為掾，任達不拘，尋坐家僮取官稿除名。⁴⁴

可知在永興年間有嫉妒謝幼輿的人，說他將要出奔。長沙王便要鞭答他，謝幼輿便脫下衣服受罰沒有絲毫違背忤逆之容貌。而當釋放他時，他卻又無喜悅之色，可見他放任曠達、不拘泥之性情。

另又記載了以下這段典故：

⁴¹ 唐，房玄齡等人撰，《廿五史（武英殿版）—晉書》，頁 566。

⁴² 唐，房玄齡等人撰，《廿五史（武英殿版）—晉書》，頁 566。

⁴³ 唐，房玄齡等人撰，《廿五史（武英殿版）—晉書》，頁 566。

⁴⁴ 唐，房玄齡等人撰，《廿五史（武英殿版）—晉書》，頁 565。

于時名士王玄、阮修之徒，並以鯤初登宰府，便至黜辱，為之歎恨。鯤聞之，方清歌鼓琴，不以屑意，莫不服其遠暢，而恬於榮辱。⁴⁵

在謝幼輿剛入宰相府時便受黜辱，連當時的名士王玄（3世紀—313）、阮修（270—311）都為謝幼輿嘆息遺憾時，謝幼輿在聽說這件事後，反而唱清歌、鼓琴弦，思毫不在意，他的高遠暢達的性情不免讓人佩服。而趙孟頫或也有此自許，有如謝幼輿之胸懷，如其夫人管道昇（1262—1319）《漁父詞》中之意境：「人生貴極是王侯，浮名浮利不自由。爭得似，一扁舟，吟風弄月歸去休！」，而雖貴傾朝野的趙孟頫也與管夫人高度契合，亦作《漁父詞》與之呼應：「儂往東吳震澤州，煙波日日釣魚舟。山似翠，酒如油，醉眼看山百自由。」一再展現其寄情山水且高遠暢達之性情。

3. 安於常道且時進正言

據《趙文敏公行狀》：「公性持重，未嘗妄言，咲與人往，不立厓岸，明白坦夷，始終如一，有過輒面加質責，雖氣色沮喪，不少衰正，然直而不許，故罕有怨者，被過五朝，官登一品，名滿天下而為始有自矜之色，待故交無異布衣時。」⁴⁶足以見得趙孟頫沖澹之性情、心胸之寬厚、明白坦夷之性情，秉性公正而安於常道，在適當時機卻能時進正言。而此性情與謝幼輿極為相似，如《晉書》中所記載：

鯤不徇功名，無砥礪行，居身於可否之間，雖自處若穢，而動不累高。⁴⁷

可知謝幼輿並不謀求功名，似乎也沒有砥礪磨堅的品行，居身在可否之間，雖然自居好像穢濁，而行事不求積功高升。雖知謝幼輿忘情於山水間且性情豪放而不羈，但他卻在非玩世不恭、放浪形骸之徒，《世說新語·規箴》中記載了一段故事，是他給王敦的勸諭：

⁴⁵ 唐，房玄齡等人撰，《廿五史（武英殿版）—晉書》，頁 565。

⁴⁶ 元，趙孟頫著，《松學齋文集》，頁 509。

⁴⁷ 唐，房玄齡等人撰，《廿五史（武英殿版）—晉書》，頁 566。

謝鯤為豫章太守，從大將軍下至石頭。敦謂鯤曰：「余不得復為盛德之事矣。」鯤曰：「何為其然？但使自今已後，日亡日去耳！」敦又稱疾不朝，鯤諭敦曰：「近者，明公之舉，雖欲大存社稷，然四海之內，實懷未達。若能朝天子，使群臣釋然，萬物之心，於是乃服。仗民望以從眾懷，盡沖退以奉主上，如斯，則勳侔一匡，名垂千載。」時人以為名言。⁴⁸

這段文字記錄了謝幼輿擔任豫章太守跟隨王敦到石頭城後，王敦向其傳達了不願再輔佐君主之心時，謝幼輿不認同他反而勸諫王敦試著忘卻君臣之間的嫌隙，但王敦不聽又稱病不上朝，謝幼輿則諷勸王敦說：「近來，您的所作所為，雖然好像是為了國家社稷好，但四海之內的人們，卻不能理解您的行為。如果您能去朝見天子，讓群臣們釋然，您的心意才會使人民信服。如果您憑藉自己的威望以順從民意，且盡力謙虛、退讓並侍奉君主，如此勳業可與匡輔天下者相比，美名便可千載流傳了」當時的人們都認為謝幼輿的這段話是句名言。

當然，這段故事也被收錄進《晉書·謝鯤傳》中，而後故事的發展王敦依然不聽諫言，反而與謝幼輿產生了嫌隙：

是時朝望被害，皆為其憂。而鯤推理安常，時進正言。敦既不能用，內亦不悅。軍還，使之郡，涖政清肅，百姓愛之。尋卒官，時年四十三。⁴⁹

王敦誅害忠賢，這時朝廷中有威望的大臣被害，人們便開始為謝幼輿感到擔憂，因謝幼輿尊重禮義且安於常道，時常進獻清正之言論。而謝幼輿臨政清廉肅敬，百姓也愛戴他。不久死在官署，享年四十三歲。

在《元史》也有諸多記載趙孟頫「時進正言」之事蹟，在此則不一一舉例，但可從中的一句話：「每見必從容語及治道多所裨益⁵⁰」便知趙孟頫每次覲見都會從容地談論治道之術，時常令皇上很受啟發。而趙孟頫又在才氣英邁、神采煥

⁴⁸ 南朝，劉慶義著；劉正浩等人注譯，《新譯世說新語》，頁 511。

⁴⁹ 唐，房玄齡等人撰，《廿五史（武英殿版）—晉書》，頁 566。

⁵⁰ 明，宋濂等人編，《廿五史（武英殿版）—元史》，頁 1616。

發中顯現了其才學多聞、勇於諫言且知進退的身段，讓儘管為宋皇室之後代可能備受質疑的他依然受到皇帝們看重，如在《元史》中有記載元世祖初見趙孟頫時「或言孟頫宋宗室子，不宜使近左右，帝不聽時，方立尚書省命孟頫草詔頒天下，帝覽之喜，曰：得朕心之所欲言者矣。⁵¹」當皇帝命趙孟頫草擬詔命頒布天下時，趙孟頫能完全寫出皇帝的心聲，便知受元世祖喜愛卻有其道理，趙孟頫的學識與見識實為不凡。趙孟頫總能在提出建言時說出一番道理，便如謝幼輿勸諫王敦之謀時的剛正耿介，使趙孟頫能透過與謝幼輿一樣因內在的清正，而能在作品上一展清幽超然之面貌。

以上分別以「由儒入玄且不忘國事」、「寄情山水且高遠暢達」、「安於常道且時進正言」三個面向探討說明趙孟頫自比謝幼輿之人生觀，以及深受影響之創作觀，以下便就畫面之表現進一步探討趙孟頫之作畫特點。

四、從〈幼輿丘壑圖〉談趙孟頫之畫面表現

先從〈幼輿丘壑圖〉的內容上來觀看，可見在一個幽遠而沉靜的山巖丘壑裡，大石小石交疊成山狀，山石至畫面左側，山勢逐漸降低，與幾堆坡度較低的小山岩錯落交疊，而左方岩石後可見遠處江水與山川。前方貫穿一條溪流，流至左方畫外似乎作一小灣匯流於遠方。而溪中有碎石，一路連貫至畫面右前方平坦的岸邊，前岸獨繪一姿態向右傾倒的松樹，而對岸則有一片豐茂的長松包圍著丘壑。而畫裡唯有一人衣帶下垂、雙手撫席地側坐其中，此人應為謝幼輿，他的目光望著流水而神貌閒適，可感畫中清幽且高逸之氛圍。

而〈幼輿丘壑圖〉的視覺表現與趙孟頫的作畫精神相輔相成，尤其在「構圖」與「色彩」的表現上，可感畫面呈現出平衡與沉穩的視覺心理。雖從往後的作品中見趙孟頫在「技法」與「材質」的演變上有著顯著的變化，但趙孟頫的作畫精神卻始終不變，故可將〈幼輿丘壑圖〉視為了解趙孟頫的重要開端。而本文將針對〈幼輿丘壑圖〉中的「構圖」與「色彩」進行作品形式分析：

⁵¹ 明，宋濂等人編，《廿五史（武英殿版）—元史》，頁 1616。

（一）〈幼輿丘壑圖〉之構圖特色

以下分別以畫中「人物」之位置、「山水」之形式、「分布」之平衡與「視點」之轉移，此四部分探析〈幼輿丘壑圖〉之構圖特色：

1.人物：謝幼輿之位置

畫中山石錯落，唯有一地勢低且平坦空地藏身於丘壑中，使此空地成為畫面中最特殊之空間，因與其他山勢高且陡之土地產生視覺上之對比，故使此空間能成為畫面之目光焦點。而此地之右緣恰巧可從畫面正中間切分偏向畫面左側，其寬度佔地約畫面的六分之一，其中有一人物坐落在此地，此人即是〈幼輿丘壑圖〉之主角—謝幼輿，而若將此空地以垂直線切分成三等份，則此人物便落在此空地的三分之一位置上；另再觀畫面整體的比例，以水平線將畫面由上至下切成三等份，也可見畫中人物恰巧位於此線上，而構圖的「三分法則」（Rule of Third）多見於設計或攝影上，是將畫面分成「上」「中」「下」或「左」「中」「右」三等份，其原理是因人的目光總是會自然地落在一幅畫面三分之一或二處的位置上，故許多作品皆將主角安排於此處，使之能自然地成為畫面的視覺重點。

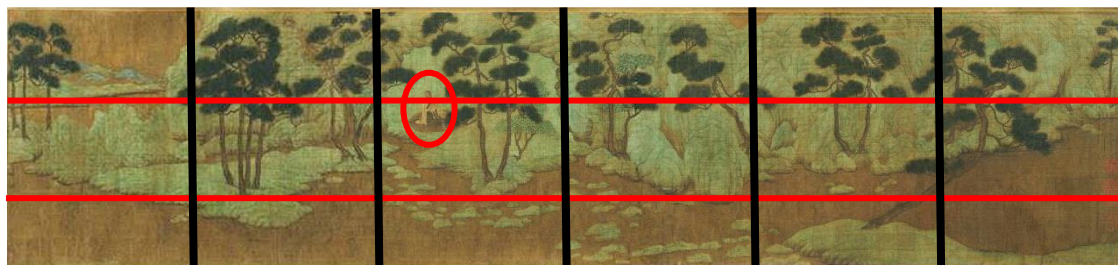


圖 5 〈幼輿丘壑圖〉中主角人物之位置安排

2.山水：微觀與包圍式山水



圖 7 五代 董源，〈瀟湘圖〉，絹本設色，50 x141.4cm，北京故宮博物院藏。

〈幼輿丘壑圖〉畫面有別於以呈現宏偉、壯麗的巨碑式構圖來表現北方雄渾壯闊之山水為主的李成（約 919—967）和范寬（約 950—1032）（圖 6）等北宋山水畫家，而是更貼近於如董源（約 934—962）（圖 7）、巨然（生卒年不詳）、米芾（1051—1107）一脈呈現南方山水其山勢低且山石棱角不鮮明的「輕嵐」山水。但〈幼輿丘壑圖〉皆不同於以上等人山水畫「巨觀」的視角，更像現代攝影鏡頭所謂改變鏡頭焦距（focal length）中把畫面拍攝體拉近（zoom in）而非推遠（zoom out）的方式以呈現較「微觀」的視角空間。



圖 6 北宋 范寬，〈谿山行旅圖〉，絹本設色，206.3 x 103.3cm，臺北故宮博物院藏。

雖趙孟頫在筆法上有意摒棄南宋流行之畫風習性，而以較為蒼潤且含蓄的筆調一改南宋劉、李、馬、夏等人多以斧劈皴、大墨塊所呈現出的挺拔、剛健之風格。然而這幅〈幼輿丘壑圖〉的構圖雖不同於馬遠（1160—1225）（圖 8）、夏圭（生卒年不詳）（圖 9）著名的「馬一角、夏半邊」⁵²，特意將山水之主體移至畫面之四周或半側，但構圖取景上卻也見類似於南宋馬遠、夏圭「取景不畫山之全貌」，使山水更具「微觀」的視角特色。



圖 8 馬遠，〈山徑春行圖〉，絹本設色，27.4x43.1cm，臺北故宮博物院藏。



圖 9 夏圭，〈溪山清遠〉局部，紙本墨畫，46.5x889.1cm，臺北故宮博物院藏。

⁵² 「馬一角」：馬遠開創了將山水畫的主體移到畫作四個角落的畫法，故有此名；「夏半邊」：夏圭則大多不畫山的全貌，反而將山水的局部置於畫面半邊示人，顧得此名。

而微觀式的群山眾石，搭配上畫中兩岸的松林，使〈幼輿丘壑圖〉在視覺上呈現了包圍式的園林山水，此視角亦如同唐代王維（約 699 或 701—761）的〈輞川圖〉（圖 10）。〈輞川圖〉呈現了王維山居生活的理想，此圖特別之處在於其中敘事性的連景處理法，符合了遊景山水的實際狀態，並且呈現了莊園生活的內在悟道歷程，與唐代一般流行的單幅平遠、高遠等山水樣式不同，也異於分景式冊頁，創造了一種新的山水畫形式。⁵³而「地理景觀在被另一種表徵方式包裹起來之後，其原有的景觀意義被不斷的放大」⁵⁴，就如這幅〈輞川圖〉，其在創作之初應不具備某種特定的文化意義，但因後代不斷流傳與演繹，才使此園林景觀逐漸傳承了某種精神，故就算畫中的景觀輞川別業已不存在，「但它所表徵的中國古代文人士大夫所特有的隱逸情節，通過〈輞川圖〉的流傳得以延續。」⁵⁵然而不只〈輞川圖〉，更使圖像本身俱備同樣構圖形式的〈幼輿丘壑圖〉延續了此等情節於畫中。



圖 10（傳）明 郭世元所刻郭忠恕摹本，《輞川圖》石刻拓片（局部），普林斯頓大學博物館藏。

3.分布：平衡與安定

上文說明了〈幼輿丘壑圖〉微觀視角下所呈現的包圍式山水，同時也因此使畫面達到平衡的視覺效果，觀看右前方的樹，其姿態向右上傾斜，於樹幹的一半處則往左回正至尾端才繼續往右斜，而此「回正」的動態使視覺被帶回畫中；而左方的山勢，如以水平線將畫作的中心切一半，可見左側上半部之山石由右上往左下，而下半部較平坦之地面則由小石塊從左上往右下組成，亦把視覺動線帶回畫面內，形成一個包圍式的形狀，為畫面貢獻部分平衡感。（圖 11）

⁵³ 石守謙、何傳馨、王文宜等著，《中國古代繪畫名品》（浙江大學出版社，2012 年），頁 18。

⁵⁴ 趙振宇，〈繪畫在景觀意義延續中的作用：以中國古代園林繪畫中《輞川圖》的流傳為例。〉《書畫藝術學刊》，第 18 期（國立臺灣藝術大學書畫藝術學系，2015 年），頁 201。

⁵⁵ 趙振宇，〈繪畫在景觀意義延續中的作用：以中國古代園林繪畫中《輞川圖》的流傳為例。〉《書畫藝術學刊》，頁 201。

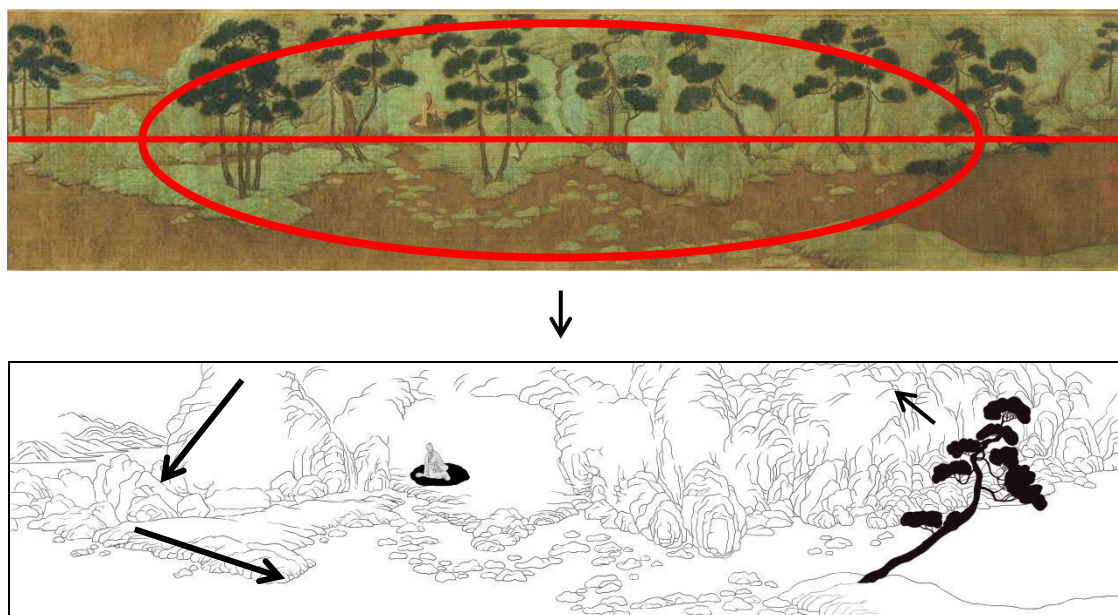


圖 11 〈幼輿丘壑圖〉包圍式山水的視覺動線示意

另外，在〈幼輿丘壑圖〉中樹木的安排也十分巧妙，如單純觀看溪流後岸的樹幹，可發現所有樹幹皆大致排列於畫面中央的水平橫切面上；如從樹根匯集處將樹叢區，分可見共有九叢。並從畫面中間垂直切分左右兩邊，可見畫面左半邊有四組樹叢，而右半邊則有五組樹叢，但左半邊四組樹叢整體比例皆大於右側五組，也因此平衡了畫面之重量感。而樹叢的間距皆大致相等，唯有在左右兩側各一處，如左 1 至左 2 間；右 4 至右 5 間加大了間距，如鏡像般的構圖也平衡了畫面的視覺（圖 12）。

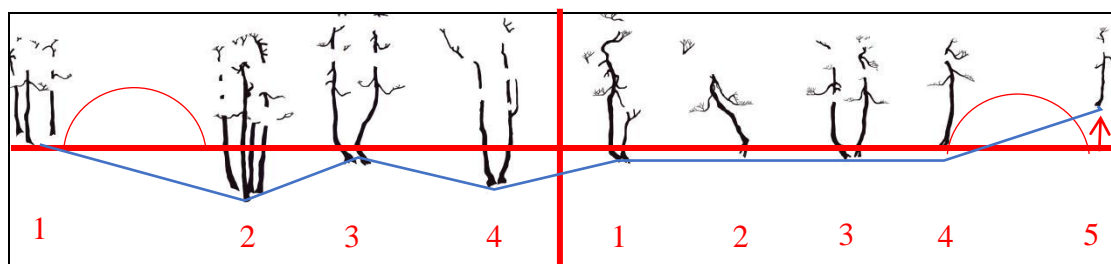


圖 12 〈幼輿丘壑圖〉中樹幹的安排示意

若觀看左方四組樹叢會發現其在動勢上安排為一上一下，在視覺上基本尚為平衡狀態；再觀右半邊的五組樹叢，右 1-4 皆平緩趨於正中間的位置，但右 5 卻刻意向上偏離了中線，此時的畫面因此向右上傾斜，產生了不平衡的狀態。如若再加上樹葉，更因左 2 樹叢的樹葉最多使在視覺重量感上最重的狀態下加強了畫

面左重右輕的局面（圖 13）。故可見圖 14，如將畫面前岸彎曲傾倒的松樹再放置回畫面中，便會使畫面回歸平衡的狀態，因其樹葉加重了右側整體的重量感，又因其姿態重心向下，讓整幅作品在樹木部分的力量又再次趨向於畫作中央的位置，使畫面再次達到平衡的安定狀態。另有一小巧思，在畫面正中央兩側的樹叢後方分別畫上了 A、B 兩棵闊葉樹，使畫面在平衡的狀態下增添了層次感。

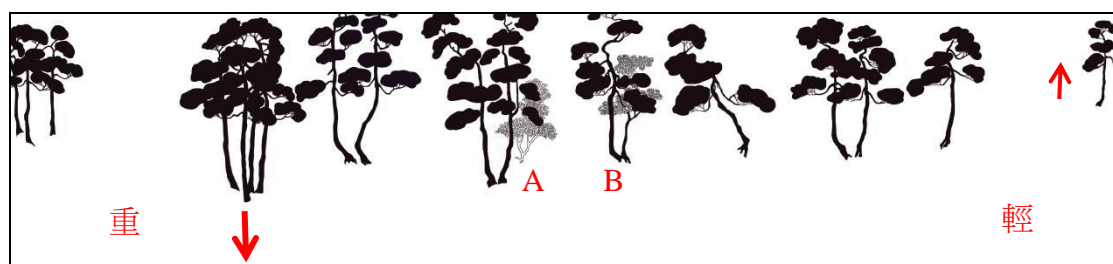


圖 13 〈幼輿丘壑圖〉部分樹林的「重量感」示意

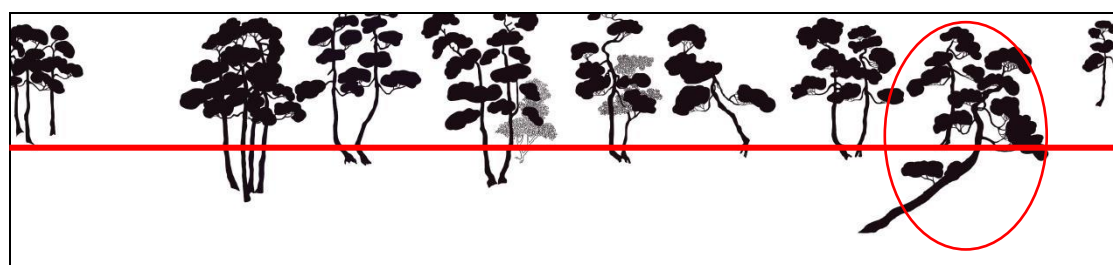


圖 14 〈幼輿丘壑圖〉全部樹林的「平衡感」示意

而上述提及構圖使用了「三分法則」，另外如圖 15 所示可將畫面切成三等份後見山石亦剛好集中在上方三分之二的範圍內。又如圖 16 中可見，再用電腦像素（pixel）⁵⁶計算其面積後，可得山石與其他背景的比例像素分別為 76140：38226，約分後大致 $\approx 2:1$ ，故可知〈幼輿丘壑圖〉的山石確實占了總畫面大約三分之二等份的面積，同時得知前岸與溪中小石塊的面積恰巧等同於左後方天空的面積，使畫面在左右重量的分配下巧妙地達到了平衡狀態。在古代科技尚且不發達的時代下，趙孟頫使用其敏銳的感知進行畫面的布局，使畫面在不知不覺中達到平衡感與協調性。

⁵⁶像素：數位影像的圖檔格式中組成點陣數位影像的最小單位，所以又稱作 Picture element。每一個小方格都有一個明確的位置與單一色彩，這個小方格就叫做像素。這些像素的位置與色彩便決定了一整張圖呈現的模樣。可藉像素的方格數換算面積以比較圖檔之比例。



圖 15 〈幼輿丘壑圖〉構圖中的「三分法則」

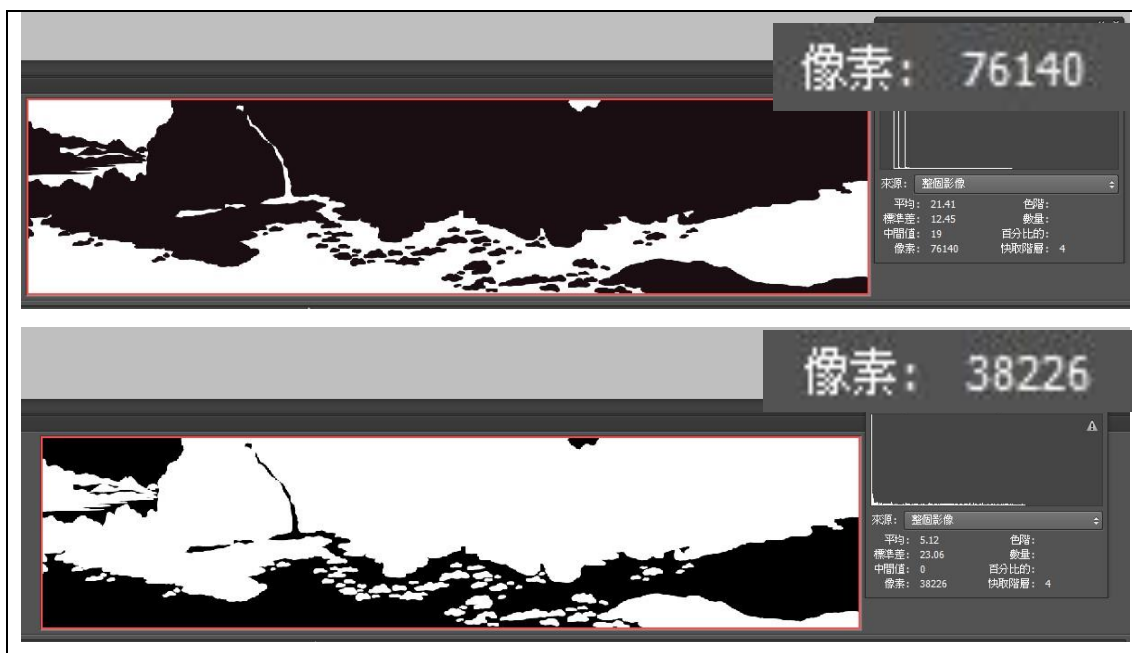


圖 16 〈幼輿丘壑圖〉中「山石」與「背景」之比例為 2 : 1

然而，「美的形式原則⁵⁷」其中之一便是「平衡」，意指人類會對於眼中事物在不同的型態但分量相等的情形下產生均衡感，而此均衡感因在心理上能感受到安定、平和、穩重及莊嚴感，便會帶給人們「美」的感受。而關於美的形式原理會發現人們對於「美」的觸發，基本皆具有某種協調、規律與秩序性，像極了人體的心跳與呼吸，亦相同於人們的精神意念：皆不斷在穩定和變化中求取平衡。

4.視點：散點與移動透視

中國山水畫不同於西方風景畫多以真實的景緻入畫，而更多地藉由畫中山水抒發內心之寄寓，故中國山水畫大多呈現了畫家內心之景致，如同北宋郭熙《林

⁵⁷ 美的形式原則，分別有：反覆、漸層、對稱、均衡、調和、對比、比例、節奏、單純、統調。意指人類對於物的形狀、結構，所感受到「美」之共通性，即探討一切事物的形狀和結構的原理，故也將這種共通性稱為「美的十大原理原則」。

泉高致》中所謂：「山水有可行者，有可望者，有可遊者，有可居者。」⁵⁸說明了山水畫似能使觀畫者隨畫中人物遊歷於其中，一方面表達了山水畫在視覺空間的合理性，而另一方面也暗示了山水畫中的透視法則，多半並非定睛於某一個瞬間畫面，而是讓觀者在畫家的章法布局下與虛實相間中移動著雙眼。所以更如同郭熙所說的：「山有三遠：自山下而仰山巔謂之高遠；自山前而窺山後謂之深遠；自近山而望遠山謂之平遠。」⁵⁹是以仰視、俯視、平視三種不同的視點來觀看畫中景物而被稱為「三遠法」，說明中國山水畫打破了定點透視而產生散狀的視點。

而〈幼輿丘壑圖〉也具備這樣的特性，如圖 17 筆者臨摹的線稿，移除了畫面中一部分的樹叢，便可較清楚看到在主角謝幼輿背後的空地（圖中 A 處）以及畫面左上方的遠山（圖中 B 處）這兩個空間的透視呈現了不同的視角。雖兩處皆為由上往下看的「俯視」視角，但卻非一個高度，就畫面來說如將眼睛所見的景物分成「上、中、下」的高度，在觀看空地 A 時的視角，眼睛位置會落在畫面的「上方」；而遠山 B 則落在「中偏上」的位置（圖 18）。

若將兩處簡化成兩個立方體來解釋，正確的透視應為圖 19 所示之視角，當眼睛觀看愈靠近水平線的物體時視線角度會愈平視；而觀看愈向下、遠離水平線的物體，視線則會愈俯視（頭也愈低），同時能看到立方體上方的面積也愈多。而〈幼輿丘壑圖〉的空地 A 卻向上移置近乎等同於遠山 B 的水平線上，使空地 A 超出了正確的地平線上，使觀者不斷隨畫中移動的透視，轉換著對空間的認知。

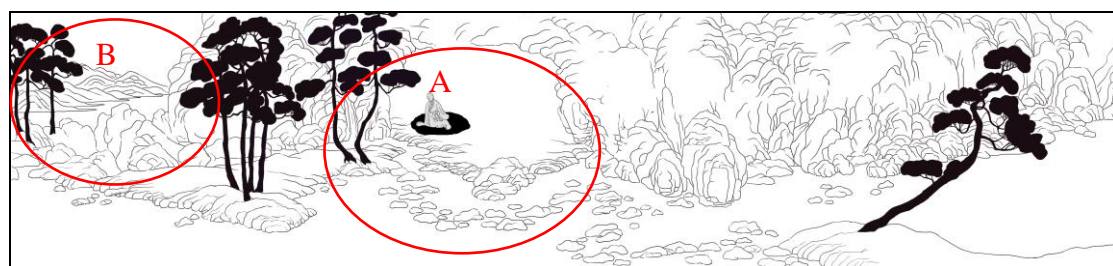


圖 17 〈幼輿丘壑圖〉散點之畫面位置：空地 A、遠山 B

⁵⁸ 余崑編著，《中國畫論類編》，頁 632。

⁵⁹ 余崑編著，《中國畫論類編》，頁 639。



圖 18 〈幼輿丘壑圖〉散點之視角位置：觀看空地 A、觀看遠山 B

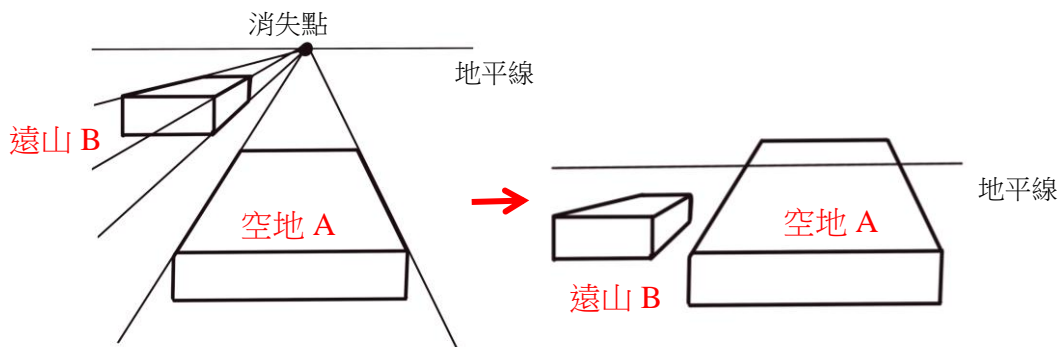


圖 19 〈幼輿丘壑圖〉中空地 A 及遠山 B 的合理透視與位移關係示意

但也隨著移動的視點，產生了畫作的閱讀動線：一開始從眼睛觀看到最高的角度進入畫面看到空地 A 再觀看到主角謝幼輿；之後跟隨著較為「平視」的松林逐漸降低了畫面中的視角，再繼續隨著溪流中的碎石來回穿梭於畫中兩岸；在逐步降低視角之後，則會看向畫作左上方遠山 B 處，並進一步地隨著左上方的留白，一同退出畫面。

而上述提及了溪水中的石塊，看似個別獨立，但其實卻是用許多「點」連成一條 S 形的「線」來帶領觀者閱讀著在畫家布局下所引導出的視覺動線，而畫家是運用了人的何種心理？或可用西方的理論—完形心理學（Gestalttheorie）來解釋，德文 Gestalt 的譯音使之又稱為「格式塔心理學」，指的是「動態的整體（dynamic wholes）」⁶⁰。而完形心理學家認為，學習是個體對整個刺激情境所做整體性的反應，而非向部分刺激去做分解式的反應。⁶⁰故如圖 20 所示，如觀看溪水中的石塊，則會引發如完形心理學中的「連續法則」（the principle of continuation），

⁶⁰ 李振濤、陳培林編著，《111 年心理學概要—嚴選題庫》（新北市：千華數位文化，2022 年），頁 21。

其概念是個別物件在刺激彼此後得以連續成為圖形，即使其間無連續關係，人們也會傾向於組合在一起看作一個整體。也因此能感受〈幼輿丘壑圖〉中石塊的連續性，而將畫面中 C 與 D 兩處自然地串聯，使畫中人物似可自由穿梭兩岸。



圖 20 〈幼輿丘壑圖〉溪中石塊形成的連續動線，串聯 C 與 D 兩岸土地

故總結〈幼輿丘壑圖〉在構圖上首先呈現畫中人物之焦點；再以「微觀—包圍式山水」表現文人士大夫的隱逸情節；並用「平衡—安定的重量感」之畫面穩定著畫中的氛圍；再以「散點—移動的透視」帶領觀眾隨著不同視角閱讀畫面並自由穿梭於趙孟頫的布局中。

（二）〈幼輿丘壑圖〉之色彩特色

1. 文人式青綠山水

趙孟頫透過構圖一步步帶領觀者感受著作品中脫俗、隱逸、穩重且自在的畫面；而畫中的色彩呈現，更讓觀者感受其樸素、寂靜、成熟而幽雅的文人氣息。〈幼輿丘壑圖〉在設色上屬於青綠山水，青綠山水多用礦物質石青、石綠作為主色，而青綠山水又分成：（1）多以勾勒輪廓、裝飾性強、少皴筆且著色濃重的「大青綠」；（2）主要在水墨淡彩的基礎上薄罩青綠設色，且多展現文人式古雅情趣的「小青綠」。而趙孟頫的青綠山水，兼併二者但更趨近於後者。

而青綠山水的發展，可追溯自隋代的展子虔〈游春圖〉（圖 21）起，在敦煌 285 窟的西魏壁畫（538—539）中，即出現以青綠兩色來施塗山石的裝飾手法（圖 22），然而這類青綠山石造形簡單，多用作為佛教故事畫的背景，以及區隔敘事之場景。到了唐代，敦煌壁畫、帛畫、寫經卷中的青綠山水仍多作為人物故事背景（圖 23），但山石結構已愈加複雜。自盛唐時期則在裝飾手法上進一步發展了泥金、描金、灑金等各種工藝，並運用於山水畫中以營造出金碧輝煌的

效果，而李思訓（約 653—716）、李昭道（約 675—758）父子則是使這種金碧山水風格自成一格的集大成者，故元代湯垕（生卒年不詳）說：「李思訓著色山水，用金碧輝映，自為一家法。」而使青綠山水成為山水畫重要體系之一。而後北宋有王希孟（1096—1119）的〈千里江山圖〉（圖 24）、南宋有趙伯驩（1124—1182）的〈萬松金闕〉（圖 25）具有代表性。⁶¹

至元代的青綠山水則當屬趙孟頫為代表人物之一，因趙孟頫吸取晉唐的古意，相較於二李的金碧山水，趙孟頫更將王維的水墨山水及董源、巨然畫中的「蕭散簡遠」融合於青綠山水中，故使〈幼輿丘壑圖〉有別於他者更多了份文人氣息。



圖 21（傳）隋 展子虔，〈遊春圖〉，絹本、青綠設色，43x80.5cm，北京故宮博物院藏。

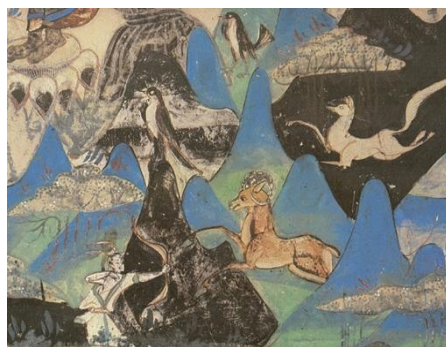


圖 22 西魏敦煌 285 窟（538~539）〈五百強盜成佛之得眼林〉局部。
圖／李如珊

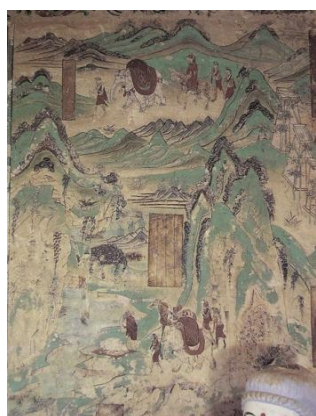


圖 23 盛唐莫高窟 103 窟南壁〈法華經變之化城喻品〉局部。圖／李如珊

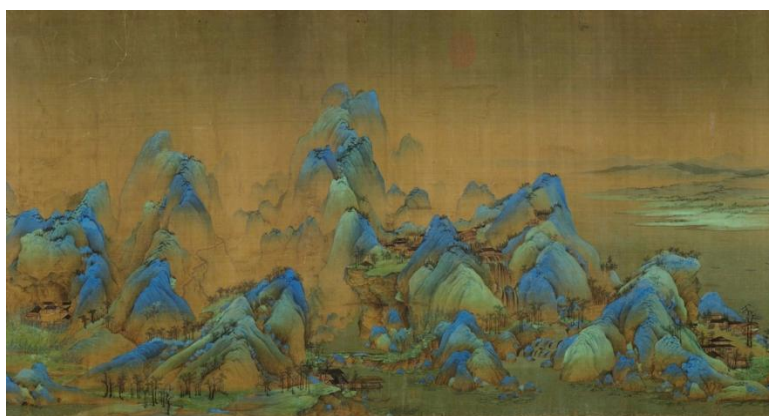


圖 24（傳）北宋 王希孟，〈千里江山圖〉（局部），絹本、青綠設色，51.5x1191.5cm，北京故宮博物院藏。

⁶¹ 摘自 李如珊著，《首部曲—唐宋青綠山水的多樣面貌》【線上論壇】，2017 年 10 月 23 日，ARTouch 典藏，取自：<https://artouch.com/views/content-4722.html>，2022 年 4 月 20 日讀取。



圖 25 (傳)南宋，趙伯驩作，《萬松金闕圖》，絹本，青綠設色，27.7x136cm，北京故宮博物院藏。

2.青綠色調的弱化

但〈幼輿丘壑圖〉因距今年代久遠，經歷時間的洗禮後，已無法確認畫作完成當下作品所呈現的色彩，且作品可能因受潮、蛀蟲的影響使現今觀看的作品可能有褪色、泛黃等問題，並非當年真實的風采。故欲探討〈幼輿丘壑圖〉之用色，單看現存之圖像文本已然不足，但若與傳世的其他青綠山水作品，如與(傳)唐李昭道〈明皇幸蜀圖〉(圖 26)及(傳)北宋王希孟〈千里江山圖〉(圖 27)的青綠色進行比較，儘管以上二圖的真實創作年代尚待考證，但從相對關係與條件下對比其整體色調之運用，亦能藉其對照出趙孟頫青綠之弱化現象。

首先，分別提取三幅畫作之平均色票，可得畫作整體色系如下圖 26-28 所示，再將所得之調色板(Palette)逐一對照日本學者小林重順(1925—2010)在《日本色彩設計研究所》中的色彩意象圖(圖 29、30)，而能得到此三幅作品的色彩意象對照結果，如表 1 所示。而此三幅作品之調色板實際無法準確對應到色彩意象圖中的某個絕對色板中，故將範圍擴大來觀看，就畫作整體所呈現之相對色彩進行對照，並將畫中相應色彩意象圖範圍內之色彩，逐一羅列其意象於表格中再進行比較。

而後再回頭觀看趙孟頫同樣以青綠設色所描繪之〈自寫小像〉(圖 4)，與〈幼輿丘壑圖〉相同之處在於其用筆工細且古樸，而在青綠用色上，雖皆以青綠敷染，但色彩都不甚濃郁故顯得清麗爽朗。且兩幅畫中主角皆穿著「白衣」⁶²，使他們在一片被弱化之青綠山水中更彰顯其純樸而閒適、欲歸隱而野逸之神貌。

⁶² 古時未做官的人穿著白色的衣服，後用來稱無功名的人或平民。《史記·卷一二一·儒林列傳·公孫弘·太史公曰》：「公孫弘以春秋白衣為天子三公，封以平津侯。」也作「白民」、「白丁」、「白身」。

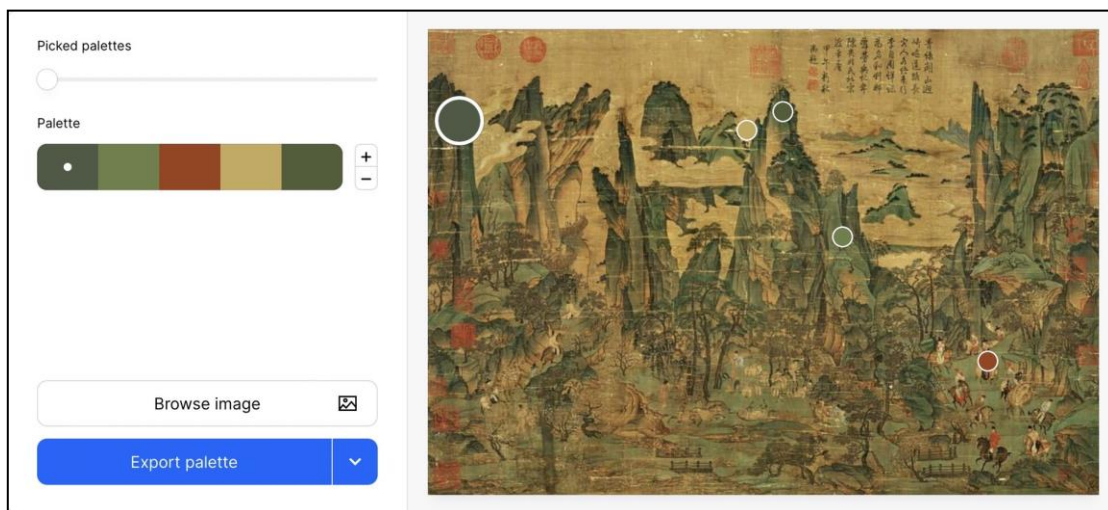


圖 26 提取 (傳) 唐 李昭道〈明皇幸蜀圖〉之平均色票

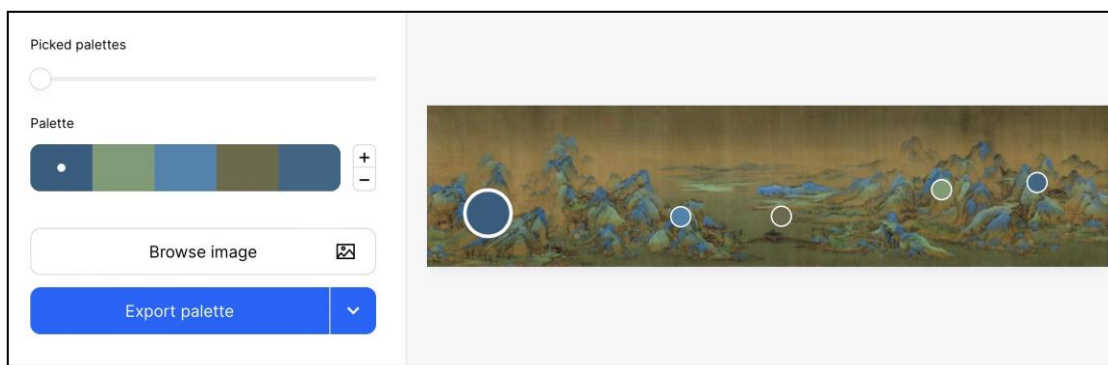


圖 27 提取 (傳) 北宋 王希孟〈千里江山圖〉之平均色票



圖 28 提取 元 趙孟頫〈幼輿丘壑圖〉之平均色票

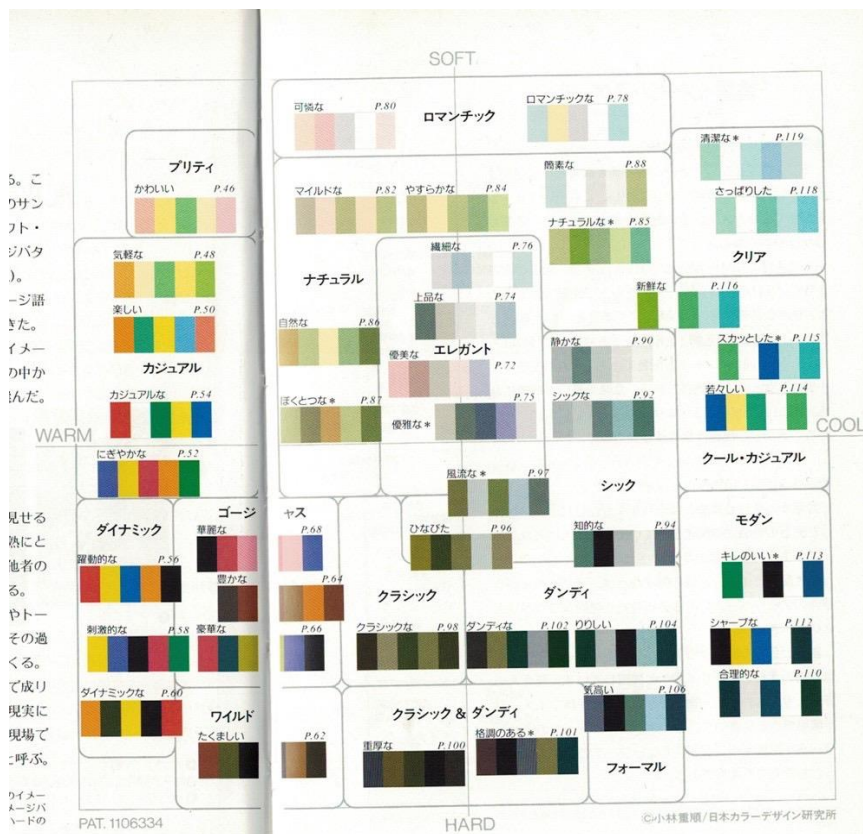


圖 29 小林重順 / 色彩調色尺度表，圖片來源：劉素真老師提供

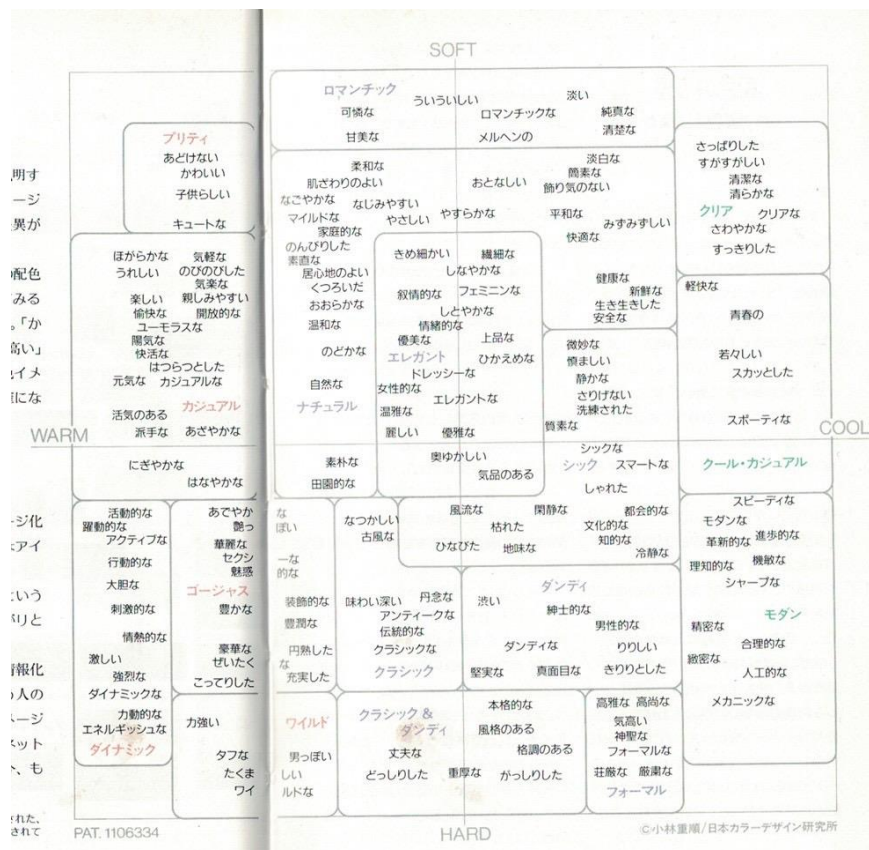

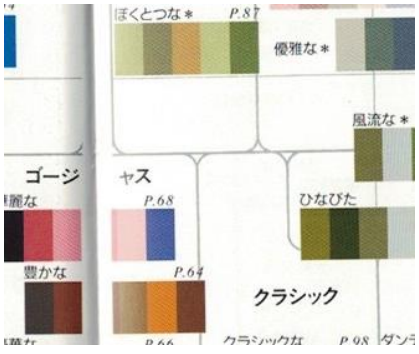

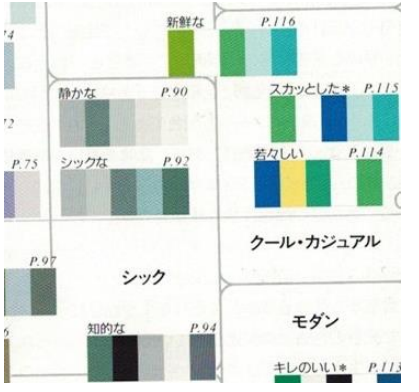



圖 30 小林重順 / 色語意意象形尺度表，圖片來源：劉素真老師提供

表 1 色彩意象對照表

<p>調 色 板</p>	<p>唐李昭道〈明皇幸蜀圖〉：</p> <div style="text-align: center;"> <p>Palette</p>  </div>	
<p>對 應 色 彩 意 象 圖</p>		<p>※色彩心理：原文</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. 自然な 2. 田園的な 3. 裝飾的な 4. 豊潤な 5. 豪華な 6. 丹念な（精心的） 7. 風流な（風趣的）
<p>調 色 板</p>	<p>北宋王希孟〈千里江山圖〉：</p> <div style="text-align: center;"> <p>Palette</p>  </div>	
<p>對 應 色 彩 意 象 圖</p>		<p>※色彩心理：原文</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. 軽快な（輕快的） 2. 青春の（青春的） 3. 若々しい（有朝氣） 4. 洗練された （簡練俐落的） 5. 微妙な（微妙的） 6. 閑静な（幽靜的） 7. シックな（瀟灑的）
<p>調 色 板</p>	<p>元趙孟頫〈幼輿丘壑圖〉：</p> <div style="text-align: center;"> <p>Palette</p>  </div>	

對應色彩意象圖			※色彩心理：原文 1. 素朴な（樸素的） 2. 田園的な（田園的） 3. 奥ゆかしい （幽雅的） 4. 気品のある （有品格的） 5. 閑静な（寂靜的） 6. 枯れた（成熟的） 7. 味わい深い （耐人尋味的）
---------	--	--	---

可從圖片中觀看〈幼輿丘壑圖〉在青綠色調上之弱化，且從以上表格中便可知，唐李昭道〈明皇幸蜀圖〉的色彩表現，對應小林重順的色彩意象圖，其色彩平均範圍落在以下：自然、田園、裝飾、豐潤、豪華而精心的心理感受中；而北宋王希孟〈千里江山圖〉的色彩表現則是：輕快、青春、有朝氣、簡練俐落、微妙、幽靜、瀟灑的；最後觀看元趙孟頫的〈幼輿丘壑圖〉，則會感到：樸素、田園、幽雅、有品格、寂靜、成熟、耐人尋味的視覺心理。

透過上述之分析，可藉由「色彩」的運用來感知作者的創作氣質，故可知〈幼輿丘壑圖〉雖承襲前人的青綠山水畫，但藉由青綠之弱化使得畫面之呈現更為細膩、優雅、成熟而耐人尋味，所以探看〈幼輿丘壑圖〉的色彩時，觀者能感受圖中呼應著「典故」的士大夫隱逸情節。且透過繪畫本質的表現分析來回溯趙孟頫對「古意」的追求，使趙孟頫筆下之青綠山水因色調而更顯文人氣息。

五、小結

本文主旨根據〈幼輿丘壑圖〉之「典故」與「畫面」進行分析，可得趙孟頫深受其本人的思想意念、本性情懷、生平背景，以及生處環境的影響，故能在〈幼輿丘壑圖〉中感受其「作畫理念」與「形式表現」之間相互映襯。趙孟頫引用顧愷之的典故重現「此子宜置丘壑中」的同時，其實也進一步地將自己比作謝

幼輿，可發現兩者在性情及經歷上有許多共通點，而趙孟頫更有著與謝幼輿相同「一丘一壑，自謂過之」的性情，無論與廟堂之上為官者的誰相比，這份願意退隱在野，且心繫丘壑、寄情於山水之胸懷，是別人不及他的，這是趙孟頫一再試圖於作品中表達之作畫精神。

而趙孟頫身為一承上啟下者，使書畫藝術的面貌在宋代過渡至元代有了一完美的銜接，對於宋代既「寫實」又「寫意」的發展，有著集大成與開創性的表現。可知趙孟頫在山水畫的創作上，提倡師法傳統和師法自然。自少學過唐李思訓、王維，也可見山水畫中繼承了五代董源、巨然以及北宋李成、郭熙等人的傳統；在繪畫內容上，他十分注意對自然的觀察，在繪畫技法上，追求秀麗、蒼潤、含蓄的表現形式，力圖改變南宋以來的劉、李、馬、夏等人以斧劈皴為特徵的剛健、挺拔畫風，為之後的元四大家之山水畫發展奠基了基礎。

相較於〈幼輿丘壑圖〉，在「技法」與「材質」運用的演變，可見另一件趙孟頫約 41 歲的作品〈鵲華秋色圖〉（圖 31）對青綠皴染的運用，更多了水墨皴染的筆觸並增添了一份稀疏迷離之感，且趙孟頫所提倡「書畫同源」之筆意也更趨明顯；另外到了 45 歲，可見〈秀石疏林圖〉（圖 32）中更多了書法用筆中飛白而蒼勁的筆意，與提跋：「石如飛白木如籀，寫竹還於八法通，若也有人能會此，方知書畫本來同。」相互應時，更使其「書畫用筆同源」的觀點更為確立。

而趙孟頫的作品在其復古與書畫同源之筆意的發展下，逐漸展現「文人寫意」的面貌，如約 45 歲時繪製的〈水村圖〉（圖 33），其中「筆意」的運用，在古意的承襲上對真實景物逐漸地概括取捨，使筆墨的運用更逐漸發展成元代山水畫更具代表性的寫意山水，使畫面的風貌更雅逸而簡遠。另外，約 50 歲的作品〈雙松平遠圖〉（圖 34）則可見趙孟頫運用秀勁有如行草書法的運筆技巧，在趙孟頫的筆意下使詩、書、畫更融為一體，使水墨文人畫的面貌更加清晰。而趙孟頫的山水畫在「古意」的追尋中，具開創性的面目，且憑藉著趙孟頫對唐及北宋理論之理解與繼承，使其成為真正的畫論實踐者。則如明人王世貞所說：「文人畫起自東坡，至松雪敞開大門。」

可惜本文的研究限制，因尚無機會能有幸觀看真跡而無法近距離研究，故在〈幼輿丘壑圖〉的「技法」與「材質」上不能有更為詳盡的查究與論述，期許有朝一日能一探究竟並對〈幼輿丘壑圖〉有更深刻且更真切地理解。儘管如此，但〈幼輿丘壑圖〉已藉由「典故入畫」使作品多了一份線索，讓筆者所幸如獲得一把鑰匙般，可藉由畫中之「典故」來打開一扇通往畫家內心的大門，並得知〈幼輿丘壑圖〉不只是景物的再現，而是藉由作品透露著作者的心靈訊息，使畫作蘊含著「寓意」等待觀者闡釋與探尋，亦為筆者日後於創作上可借鑒之處。



圖 31 元，趙孟頫，《鵲華秋色圖》，紙本設色，28.4 x 93.2 cm，臺北故宮博物院藏。
約 1295 年作（41 歲）



圖 32 元代，趙孟頫，《秀石疏林圖》，紙本水墨，27.5 X 62.8 cm，北京故宮博物院藏。
約 1299 年作（45 歲）



圖 33 元，趙孟頫，《水村圖卷》，水墨紙本，24.9x120.5cm，北京故宮博物院藏。
約 1304 年作（50 歲）

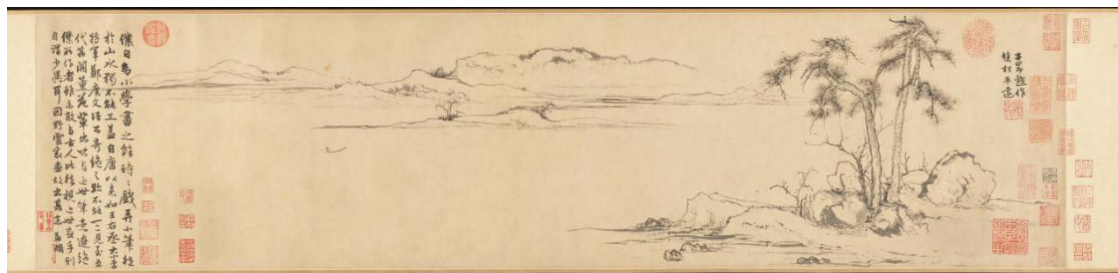


圖 34 元代，趙孟頫，《雙松平遠圖》，紙本水墨，26.7X 107.3cm，美國大都會藝術博物館藏。約 1310 年作（56 歲）

參考文獻

一、專書

- 孔子述；張艷國注評，《論語》（新北市：崇文書局，2015 年）。
- 石守謙、何傳馨、王文宜等著，《中國古代繪畫名品》（浙江大學出版社，2012 年）。
- 余崑編，《中國畫論類編》（臺北市：華正書局，2003 年）。
- 宋濂等人編，《廿五史（武英殿版）—元史》（臺北縣：德志出版社，1952 年）。
- 李凡生編著，《中國歷史傳奇人物之元朝—蒙古帝國時期》（臺北市：羅達文創出版社，2016 年）。
- 李振濤、陳培林編著，《111 年心理學概要—嚴選題庫》（新北市：千華數位文化，2022 年）。
- 房玄齡等人撰，《廿五史（武英殿版）—晉書》（臺北縣：德志出版社，1952 年）。
- 柯劭忞重編，《廿五史（武英殿版）—新元史》（臺北縣：德志出版社，1952 年）。
- 夏文彥著，《圖畫寶鑑》（臺北市：臺灣商務印書館，1956 年 4 月初版）。
- 趙孟頫著，《松雪齋文集》（臺北市：學生書局，1970 年）。
- 劉慶義著；劉正浩等人注譯，《新譯世說新語》（臺北市：三民書局，2004 年初版五刷）。
- 戴麗珠著，《趙孟頫文學與藝術之研究》（臺北市：學海出版社，1986 年）。

二、期刊論文

- 李鑄晉著，〈趙孟頫之研究二趙孟頫的師承〉，《故宮季刊》，第 16 卷，第 3 期（國立故宮博物院，1999 年）。
- 宮力著，〈兩件《幼輿丘壑圖》著錄及流傳考辨〉，《故宮博物院院刊》，第 5 期，總第 229 期（北京故宮博物院刊印，2021 年）。
- 徐嘉露著，《寓意符碼·心視界—徐嘉露創作研究》（國立臺灣藝術大學美術學院書畫藝術學系碩士班碩士論文，2018 年 6 月），未出版，新北市。
- 勞延煊，〈元初南方知識份子—詩中所反映的片面〉，《中國文化研究學報》，第 10 卷上冊（香港中文大學中國文化研究所，1979 年）。
- 趙振宇，〈繪畫在景觀意義延續中的作用：以中國古代園林繪畫中《輞川圖》的流傳為例。〉《書畫藝術學刊》，第 18 期（國立臺灣藝術大學書畫藝術學系，2015 年）。

三、網路資源

- 《學問齋》（2019 年 2 月 17 日）。在線漢語辭典【線上辭典】，取自：<https://xuewenzhai.com/hanzi/hanyu/gglrjj.html>，2022 年 4 月 6 日讀取。
- 王連起著，《趙孟頫書畫真偽的考鑒問題》（1996 年 2 月）。北京故宮博物院：中國學術期刊電子出版社【電子書】，取自：<https://minghuaji.dpm.org.cn/article/detail?id=18401&author=9>，2022 年 4 月 20 日讀取。
- 清，倪濤，《六藝之一錄》，卷三百五十五，（中國哲學書電子化計劃）【線上古文辭典】取自：<https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=958235>，2022 年 4 月 10 日讀取。
- 摘自 李如珊著，《首部曲—唐宋青綠山水的多樣面貌》（2017 年 10 月 23 日）。ARTouch 典藏【線上論壇】，取自：<https://artouch.com/views/content-4722.html>，2022 年 4 月 20 日讀取。
- 穆益勤著，《趙孟頫〈自寫小像〉》（1984 年 1 月）。北京故宮博物院：中國學術期刊電子出版社【電子期刊】，取自：<https://minghuaji.dpm.org.cn/article/detail?id=18398&paintId=20e3965eed7b4b449ccdb674f99f64f>，2022 年 4 月 20 日讀取。