

元代江苏绘画研究

曹清著

 东南大学出版社
SOUTHEAST UNIVERSITY PRESS



元代常熟画家 黄公望《富春山居图》局部

图书在版编目(CIP)数据

元代江苏绘画研究/曹清著. —南京: 东南大学出版社, 2013. 3

ISBN 978-7-5641-4183-7

I. ①元… II. ①曹… III. ①中国画—绘画研究—江苏省—元代 IV. ①J212.092.47

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 081372 号

东南大学出版社出版发行
(南京四牌楼 2 号 邮编 210096)

出版人: 江建中

江苏省新华书店经销 扬州鑫华印刷有限公司印刷

开本: 960 mm × 652 mm 1/16 印张: 12.75 字数: 228 千字

2013 年 3 月第 1 版 2013 年 3 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5641-4183-7

定价: 42.00 元

(凡因印装质量问题,可直接向营销部调换。电话:025-83791830)

目 录

引 言	1
一 社会及人文概况	2
1 元朝的文化政策	4
2 皇室对书画的态度	7
3 江苏文化中心的确立	9
(1) 元初江浙文化圈	9
(2) 赵孟頫的影响	10
(3) 元代中后期文化中心向江苏的转移	16
二 元代江苏的绘画风貌	21
1 画家的分布与分期	21
2 画科的延续	22
三 元代江苏地域代表性画家和画派	26
1 早期画家代表	26
(1) 龚开(耆旧风骨)	26
(2) 任仁发(治水余暇,纵情图画)	30
附:任贤佐(家传教养,父画子传)	34
(3) 温日观(葡萄画僧)	36
2 中期画家代表	38
(1) 黄公望(大痴道人)	38
(2) 曹知白(贞素先生)	51
(3) 郭畀(京口郭髯)	56
(4) 朱德润(睢阳山人)	59

3	玉山草堂的欢歌·····	63
	(1) 玉山佳处·····	64
	(2) 玉山主人·····	65
	(3) 雅集之盛·····	67
4	玉山草堂与画家的集散·····	75
	(1) 玉山两画师·····	75
	(2) 张渥与《玉山雅集图》·····	78
	(3) 玉山藏画·····	84
	(4) 玉山的过往·····	100
	柯九思的鉴赏·····	100
	张雨的游踪·····	101
	友朋往来·····	103
	玉山交画僧·····	109
5	晚期主要画派及代表人物·····	110
	(1) 杨维桢引领的松江画家群·····	110
	杨维桢的气质·····	111
	杨维桢对画学的理解·····	115
	张中·····	118
	马琬·····	122
	邹氏兄弟·····	128
	(2) 吴地画家群·····	130
	谢庭芝·····	132
	朱叔重·····	132
	朱玉·····	133
	赵衷·····	134
	陆广·····	136
	徐贲·····	139
	(3) 倪瓒的交游·····	141
	倪瓒与痴翁忘年之交·····	142
	倪瓒与吴镇的诗唱·····	144
	倪瓒与王蒙的交谊·····	146
	虞堪的诗跋·····	146

柯九思留宿画竹	148
陈氏兄弟皆善画	149
神相德人,百福萃止	152
倒屣相迎僧方厓	153
倪瓚与杨维桢的二种性格	154
(4) 吴地多写竹	157
顾安风竹	157
张逊双钩竹	163
倪瓚写竹	164
(5) 晚元一枝独秀的倪瓚	165
高士生平	165
逸品图貌	169
四 元代江苏画史、画论、画评简介	183
1 汤垕《画鉴》	183
2 庄肃《画继余谱》	184
3 释普明《兰谱》	184
4 朱珪《名迹录》	185
5 夏文彦《图绘宝鉴》	185
6 陶宗仪的辑录	185
7 黄公望《写山水诀》	186
8 倪瓚论画	187
五 元代绘画总结	190
1 元画形式的改变	190
2 元四家的笔墨特色	191
3 笔墨语言的发展及形式的丰富	192
参考文献	195

引言

绘画进入元代，超凡脱俗的文人画集诗、书、画、印于一体，成为潮流而主宰画坛。元画逐渐摆脱了宋代理学陶冶下重形似、尚真实、求物理的风气，以书法的笔趣和动态画出主观的精神志气，并融合诗文意境，文人山水遂创造出中国画的另一生面。“萧条淡泊”、“闲和严静，趣远之心”，宋人难画之形在元人笔下被表现得淋漓尽致。清代恽南田所叹赏的“元人幽秀之笔如燕舞飞花，揣摸不得；又如美人横波微盼，光彩四射”；“元人幽亭秀木，自在化工之外，一种灵气。惟其品若天际冥鸿……非大地欢乐场中可得而拟议者也”，寰宇之内，岂可无此种境界。

元代山水的成熟阶段在元中后期，文化中心转来江苏之时。因为这里有玉山草堂近二十年不辍的文人宴集，有杨维桢的寓居，张雨的云游，元季四大家的合作与唱和，高人羽客游士、三教名流一时汇聚，清标雅韵，可谓盛况空前。这一时期的江苏地域人文荟萃，是一个绝对的中心。像是“逍遥游、乘云气、骑日月”，冲融雍和，百鸟追逐之鸣凤。它吸纳、融合、壮大、延续、发展，把文人写意山水推向极致。我们怀着十分崇敬的心情，去勘寻那座巅峰之上云雾缥缈中大师的身影、他们的行踪以及他们所留下的画学和创造精神。

一 社会及人文概况

元朝是中国历史上第一个由少数民族建立的大一统帝国，它对中国传统文化的影响大过对社会经济的影响。它在吸收中华文化的同时还兼顾西亚文化，并且提倡蒙古至上主义，尊崇藏传佛教，在政治结构上大量使用色目人，从而使得长期主宰中华文化的儒者的地位陡降，元代前期长时间没有进行科举选拔等形势造成了士大夫文化的式微，传统的社会秩序接近崩溃边缘。此时大多数的文人被社会鄙弃，精神上阴霾笼罩，他们地位低下，几与乞丐相类。地处江南，原是南宋旧域的江苏地区的“南人”身份尤为低贱，心理上承受着外族强权诸多不公平待遇所造成的抑郁和压迫。但是，另一方面，元朝的统治被史家认为在“诛心”方面并不严密，思想控制相对宽松。众多儒生在入仕无门、进阶无途的窘况下，纷纷沉潜书画，以此自娱遣兴、解忧消愁，纵情抒发自己的灵性，充分挥洒自然山水给予的快乐和美。这一意料之外的形态促成了元代文人绘画之繁荣局面，使得原本不是主流的文人画一跃而为正统、而为主流，它的贡献以及超凡脱俗是显而易见的。如果说元曲的兴盛是社会发生变化后一种庶民文化的踊跃体现，那么元代中后期文人画大行其道的文化格局意味着社会结构发生变动后的另一种反馈，是文人的隐逸心态和江南富庶的经济结合后内在动力的释放。元代中后期文化中心向江南的转移是与江南的经济没有遭遇重创密切相关，相反地，此地的经济进一步发展以及文化教育更为兴盛的局面为文化中心的建立提供了优越的条件。正如明人吴履震《五茸志逸随笔》中说：“胜国时，法网疏阔，征税极微。吾松僻处海上，颇称乐土。富民以豪奢相尚，云肩通裹之衣，足穿嵌金皂靴。而宫室用度，往往逾制。一家雄据一乡，小民慑服，称为野皇帝，其坟至今称为某王坟茔。名士逸民，都无心于仕进”^[1]。

蒙古人入主中原后,占有大片土地。在西北蒙古草原,奴隶制度在一些地区仍是社会主导的生产关系,故北方的经济相对落后。而南方,统治者委派了蒙古、色目官员进行治理,这些外族的官员只知道敛财求富,又不谙江南的情事,因此往往被南方的富豪们操纵。如松江的大地主曹梦炎,拥有“湖田数万亩,粮二百万石”,被蒙古人称为“富蛮子”。当时苏南的经济,不但没有遭受打击,却反而有所发展。另一方面,元代晚期政治制度腐败所导致的大规模农民起义多发生在北方,如1355年的红巾军在安徽起兵,将战线拉至河南、山东一带,之后扩展至湖北、江西,此时浙东黄岩人方国珍(1319~1374)起兵台州,张士诚(1321~1367)起兵高邮,苏南地区在战乱中相对处于平静区域。因张士诚攻下平江时“手不发矢,剑不发刃”,未有惨酷的杀戮,后又轻松地取下松江。从他占领平江到被朱元璋部下攻占的十余年内,苏南地区避免了战事的血火侵扰。而张士诚本人也做了许多有益于民生的好事,如疏浚常熟的白茆港,这一举动对发展农业、交通等都大有益处。江南遂成为当时全国的粮仓。1359年张士诚以十一万石粮食输送入京,可谓苏南经济富裕的明证。平江、昆山、常熟等苏昆一带都是当时十分繁荣的商业城市。昆山甚至有“六国码头”之美誉,在名城苏州,商人云集,各项手工业发达,而松江则已经是棉纺业的中心,光乌泥泾一隅就有千余家棉织业的家庭作坊,汇合成繁荣的棉织业盛况。

商品经济的发达也促进文化艺术的发展和变化。苏南本是文化发达地区,硕学者儒非他处可比。早在1343年杨维桢作的《昆山郡志序》中说:“吾闻昆山自县升州,户版与地利日增,租赋甲天下郡县。市甲之舶萃焉,海漕之艘出焉,庸田水道之利害在焉。忠臣烈女代不乏绝,鸿生硕士争为长雄。不有史才者出任笔削,何以为是州之信史哉?”^[2]他在写这个序的前面,已经用许多笔墨叙述了该处经济是如何发达,后面才简单扼要地说“鸿生硕士争为长雄”,这说明昆山一地文化繁盛,人才济济。郭翼(1305~1364)写给顾瑛(1310~1369)的一封信中列举了本土人文荟萃的境况,提到了当时许多乡贤名流的各种人物性格^[3]。昆山当时的书画爱好者也不少,名家如吴叟、朱珪、卢熊、陆仁、朱德润等一大批精英都出自昆

山。加上平江(苏州)的诗坛老将郑元祐、陈惟寅兄弟,以及苏大年、袁泰等一大批高手,可以说举国的书画高手大都集中在苏南。

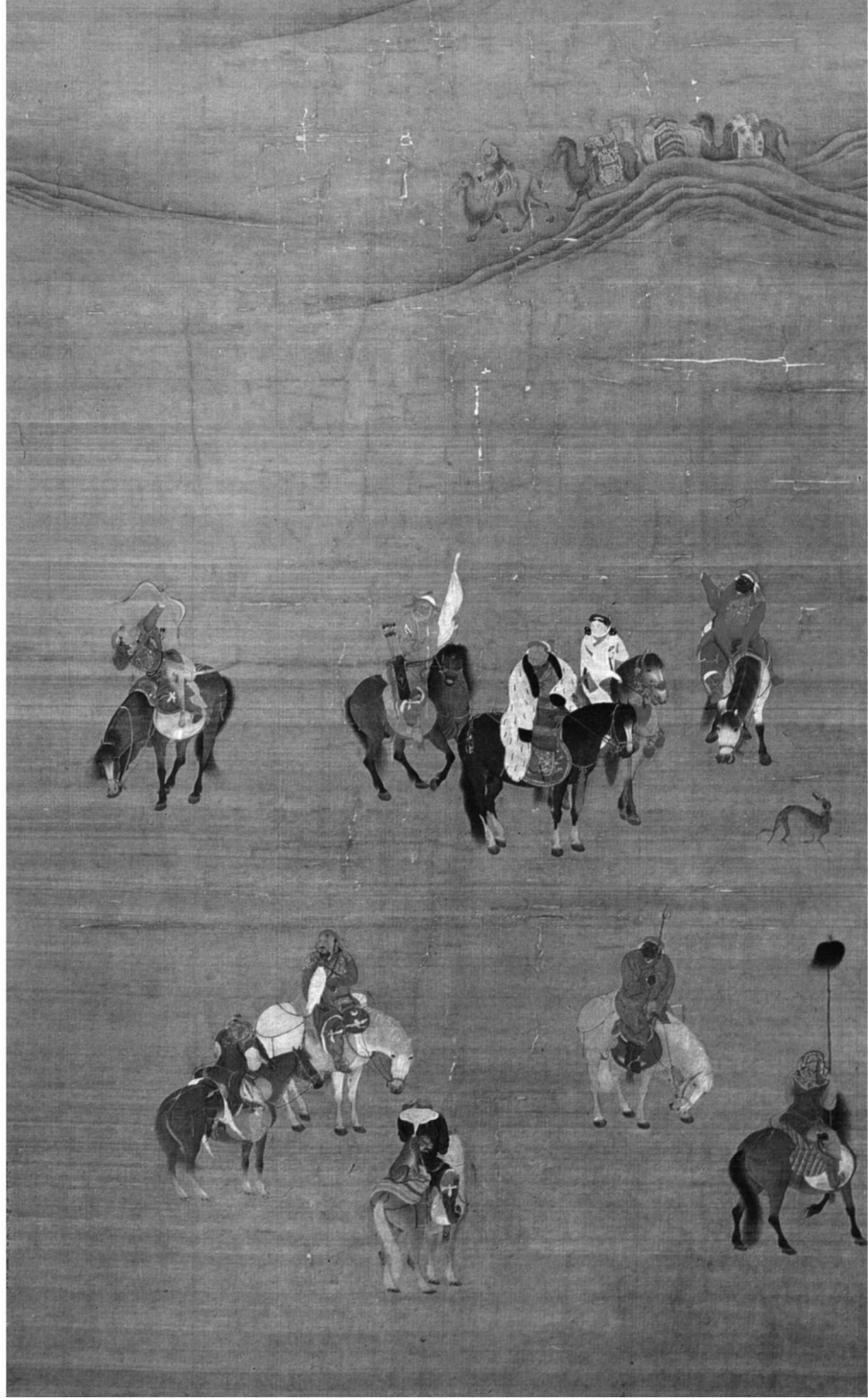
元代蒙古贵族虽然长期不开科举,但苏南人家的传统依然是重视自己子嗣的文化教育和诗文书画的传授。如松江的邵姓是大户之一,杨维桢为其写《邵氏享德堂记》称:“虽善理生致富饶,而绝去侈靡之习,敦行孝谨而仁及乎宗族姻友,里称为德人长者无间。尝建书院瑁湖^[4]上,祠先圣像其中,立义塾于乡,割己田若干亩,教养里中儿”^[5]。很好地反映了当时富裕人家的文化善举。而杨维桢本人于晚年寓居松江,教授诸生,则大大推动了这里的文化事业的发展。他的到来使四方学士纷纷投其门下。至正十年,松江吕辅之尝邀杨维桢在他的璜溪义塾中教授《春秋》学,创应奎文会,聘杨维桢作主评,东南文士以文投之者达七万余^[6]。仅此一例,足以说明杨维桢在当时的影响力以及文会的发达及文化的昌盛。杨维桢的周围长期活跃着很多富有才情的诗人、书家和画家。所以楚默先生在《杨维桢研究》一书中,将杨维桢看做是苏松书派及苏松画派的创始者不无道理。像这样的画派的首创是与当时实际的情况一致的,当时的书画家云集苏昆一带,绵延至松江。苏昆的画家有朱德润、张逊、顾安、陈植、陈汝言、赵原、僧方厓等。如果时光向前再推一点,还有从奎章阁南逃而来的奎章阁博士柯九思。王蒙其实也一直客居在苏州,而黄公望一住松江就是十年^[7],曹知白、任仁发是松江的老前辈,后起的画家如张中、马琬等还有一大批,这些年长或年少的画家都与杨维桢有着某些联系,杨维桢游走两地,与他们保持着紧密的联系,所以说,由于苏南发达的经济和宽松的文化环境,催生出一个个画家的集群,它便是吴门画派与松江画派的前身,以后将统领中国的画坛许多年。

1 元朝的文化政策

1271年,成吉思汗的嫡孙忽必烈,定自己的国号为元,君临中原之后,继续以其彪悍鸷猛的铁骑弓马践踏江南,以摧枯拉朽之势,剿灭了文弱偏安的南宋政权,于1279年江山一统,天下归一。作为中国史上伟大的君主,忽必烈在治世之初相对开明,深得饱经

战祸后人心思安的广大汉民之心。但是,由于“胡汉”之间民族性的差异,忽必烈总想着急取“以华治华”的实利,而那些在世祖潜邸时就跟随他的书生们考虑的则是“以华化夷”下的长治久安,在圣君贤臣的表象下,矛盾从未缓和。当王文统这位忽必烈冲破狭隘民族观念而重用的汉人宰相有了反叛之举后,忽必烈施行汉法,任用汉儒的政策决心开始动摇。他在震怒之余,断送了几乎所有汉族读书人“学而优则仕”的梦想前程,元朝御宇不到百年,不开科举却有八十年之久。而忽必烈以后元政府的文化政策相对南人更为严苛,可怜的“南人”文士,即使百年一遇考中进士“也不得任御史、尚书之职”,不得真正参与国政^[8]。这与南宋科举滥觞,《宋史·选举志》中炫诩的“绍兴二十一年,御试得正奏名四百人,特奏名五百三十一人”,单场就取士九百多人的局面已经是形同霄壤。“胡汉”间意识形态、思想观念、伦理道德的诸多碰撞,形成了元代社会文明与野蛮交相纠结的复杂局面。蒙古人带着草原上的质朴蛮勇冲塌了两宋沿袭下严密森备的封建纲常,“什么君臣父子、华夷之辩、名节操守、内圣外王,一切都拜倒在实力的威慑之下”^[9],社会上多数汉人文士地位低落,“九儒、十丐”宣告他们跌入阶级的底层。当然,这并非一二人、七八人所面临的现实困境,实际上是广大汉人相同的命运。因此,另一方面,原先封建正统的社会结构开始分化,理学缙绅出现隙裂,正是这有限的松懈,对处于民族压迫拘囿中的文人身心来说无疑是一种解脱,身心自由对书画创作亦有利有益。文人画占据主流似乎水到渠成,实际与元代社会的特殊形态,与这样“思想上的解放”不无关系。

既然讲到忽必烈,我们必须强调他于至元二十三年(1286)诏命在江南搜访遗佚的结果,程钜夫把赵孟頫带到了大皇帝的面前。青春年盛、才华出众、旧宋皇裔赵孟頫的入觐可说是大皇帝对元代画史,乃至整个中国绘画史的贡献。由于忽必烈的选拔和欣赏,赵孟頫名震朝野,于是他可以强调自己对古典传统的重新认识和重新定位,可以不断实践以指斥时蔽。当然赵孟頫给画坛所带来的生机和活力也许在当时并没有后世认识得这么深远,忽必烈之重用他首先是看重他政事处理方面的能力。



元 刘贯道《元世祖出猎图》轴 绢本 设色 纵 182.9 厘米 横 104.1 厘米 台北故宫博物院藏

2 皇室对书画的态度

由于意识形态的差距，自成吉思汗始，有元历代统治者对汉族文化均极崇尚仰慕。“辽、金、宋偏安后，南北隔绝者三百年，至元而门户洞开……所有中国之文明文物，一旦尽发无遗，西域人羡慕之余，不觉事事为之仿效，故儒学、文学盛极一时”（陈垣《元西域人华化考》）。蒙古人虽不如西域人之华化，他们以征服者的姿态，尽可强权霸悍，尽可蔑视汉人之武力弱小，但决不敢轻践汉儒的文化艺术。他们从比较低的社会形态而来，从不识汉字音韵到后来君主王储能赏鉴书画，乃至自己搦管挥洒，甚至“云乎工”，若不是浸润斯间，心仪神会，岂可得哉！

元虽无设画院，但有御衣局，如著名的人物画家刘贯道“写太子真金御容称旨，任御衣局使”（夏文彦《图绘宝鉴》）。《元世祖出猎图》即为刘贯道任职的次年所绘。文人画领袖赵孟頫更是南北畅通后一生宦达之南人中的第一号人物。自被世祖皇帝简拔后，历代君王都对他恩宠有加，至仁宗朝身份地位最为显赫，官至一品，还推恩三代，简直视他为唐李太白、宋苏子瞻一流人物而爱戴，夫人管仲姬也被一再加封，患病之后蒙“上遣太医络绎诊视”，而且管夫人“翰墨之工受知圣主”（赵孟頫《魏国夫人管氏墓志铭》），原来元代女画家管道昇独步闺阁，与她有着良好的外部环境不无关系。

元内府收藏虽不敌徽宗之盛，却也相当富饶，它将金国库藏与南宋内府所藏合二为一，金国库藏源自徽宗秘府部分珍品（有一部分已毁于战乱或流于民间），南宋内府所藏则被元政府全盘接受。忽必烈大军长驱南下时，在杭州不战而接受了南宋秘藏的全部，因皇帝的关心，这部分珍宝并未因兵燹而毁灭。至元十四年（1277），中书工部令裱工们重新装裱书籍图画，光画轴就有一千零九轴。成宗大德六年（1302）又令重裱手卷，光画卷就有六百四十六轴，可见其富，并专由秘书监来管理这批艺术珍品。赵孟頫则有幸成为能亲身鉴赏这批内府秘藏的为数不多的几人中的一位。他曾奉旨为那些书画卷轴上没有签贴的都一一题写。“延祐三年（1316）三月二十一日……叔固大学士对本监官

阔阔出少监传奉圣旨：“秘书监里有的书画，无签贴的，教赵子昂都写了者么道”^[10]。皇帝下诏之后，于是，内府所藏如展子虔、关仝、董源、赵干、李成、范宽等名家真品得以由这位天才艺术家常常目染心会。所以他五十岁左右坚定地提出“复古”理论原来有着如此得天独厚的条件作为基础和保障，他倡导的“书画同源”说之底气也无人可以比及。中国书画有“取法乎上得其中，取法乎中得其下”的说法，有如此多古代名家经典的指引，加上赵孟頫以极佳资质运天纵之才，造就了绘画史上难得的这位开元代书画风气之先的巨擘高手。当然，这与喜好书画的仁宗皇帝对他的“圣眷甚隆”是分不开的。另一位以精艺名世而受知于仁宗的乃王振鹏，他被任命为秘书监典簿，“得以遍观古图书，其识更进”（《道圆学古录·王知州墓志铭》）。如果仁宗的天祚再长些，那么有可能像朱德润这样的青年艺术家，命运会更好。

大长公主祥哥剌吉是武宗的妹妹，仁宗的姐姐，也许是受到兄弟们的影响，她也很爱好书画，并乐于收藏。每得佳作即招集文人雅士一同品评观赏。至治三年（1323）的一个春天，她兴致勃勃地主持了天庆寺雅集，“……酒阑出图画若干卷”，命到场的名流才俊“随其所考，俾识于后”，留下观后的感受。参与此次聚会的人次达二十多位，可谓人文荟萃之盛^[11]。

英宗服膺汉儒最深，对汉人中的文人艺术家也很赏识提拔，有意无意间则冷落了她的蒙古大臣，年仅二十一岁，嗣位第三年即被弑于卧所（《元史纪事本末卷二十一·晋邸之立》）。而受其提拔出仕的江南才俊朱德润继仁宗之后又遭厄运，只得非常沮丧地辞官归隐故地。

文宗皇帝善画，书法也训练有素。黄潘（1277~1357）在文宗所赐“永怀”二字卷边恭敬地写道：“文皇以万机之暇，游心艺事，神文圣笔，冠绝古今。”元代书画收藏至文宗朝最为鼎盛。天历二年（1329），文宗首建奎章阁，作品定书画的机构，另又放置部分书画精品，便于皇帝随时观览。还专设官吏如鉴书博士等，“阶正五品，置博士兼经筵参赞官二员，书吏一名，专一监辨书画”^[12]，来为他管理日常事务，与江苏画坛颇有渊源的柯九思就出就此任。

顺帝登基后，于至元六年（1340）又宣布成立宣文阁，代替了瀕

临瘫痪的奎章阁，继续保持着对书画的热情。元季时事不稳，战争与内乱，天灾与人祸交错未断，而于乱世中这唯一能让皇帝观赏书画的“燕闲之居”得以伴随元代一起消亡，也可见蒙古皇帝对书画的关爱程度。顺帝善书，陶宗仪《书史会要》里有对顺帝书法技艺的评价。伴于君侧的文臣、儒士、画家、书家既要承欢君主，又要在同行侪辈间挥洒自如，那么他们游刃有余的背后用功至勤也合乎情理。交游宴集时在野的文人则会受他们热情的感染，如此，元代皇室对书画的态度多少在客观上成全了文人士夫们书画活动欣欣向荣之局面。正如邓文原所说：“（皇帝）亲洒宸翰，昭示龙光，忝备臣僚，咸增鼓舞”。

3 江苏文化中心的确立

前面已经提到文化中心向苏南的转移。江苏的苏昆一带成为文化中心最早要到元朝的中后期，即至正年初才实现。其次，江浙乃南宋故地，以前正常的科举入仕机会既然已经几乎不存在，而“（南人）其抱才蕴者又往往不屑为吏”，这是元末官吏余阙（1303～1358）在《青阳先生文集》中发表的具有代表性的观点。大多数读书人只能走隐逸之路，过起清闲安逸的生活，兴会之余吟咏情性，抒毫濡墨，此为无奈之举，也是社会性的退避。

（1）元初江浙文化圈

元初的概念，这里指忽必烈一统后，至1322年左右的一段时间，元之“江浙”划分与今有所不同，它的范围比现在大，但又并不全，江苏地域的概念则包括1928年方建市的上海及其周边地区，如松江府、华亭、云间等地。^[13]由于亡宋不远，原钱塘故都、吴兴旧地的许多南宋遗民尚健在，诸如吴兴八俊之著名画家钱选、平江著名书画家龚开、侨居平江的闽人画兰大家郑思肖、画僧温日观等，基本都在杭州一带活动，他们是隐逸中的早期代表，诗文书画均堪称一流。

元初，南人基本无缘入仕，而北来游仕江南的名公巨卿很多，他们中像李衍（1244～1320），“喜吴越风土，所在兴学训士，暇则自放山水间”，致仕后寓居扬州；鲜于枢（1246～1302）多与江南耆老游，他的草书曾讨教过在钱塘做寺僧的温日观，并长期在江浙一带

任职，品评书画，提倡“复古”，并终老钱塘；高克恭（1248～1310）做江浙行省郎中时，不仅游艺江湖，多作绘事，还曾向朝廷举荐过这里的人才。元初四位大家都在这一片湖光山色间留下了踪迹，他们与这里的故老士子一起鉴赏法书名画，时作“竹石林峦”，相互间景慕引重，常常切磋，不断精进。那时，赵孟頫“解齐州归吴兴，颇亦来从诸君宴集”。这些著名的“北方来客”都是当时的书画大家，他们的身份地位吸引了许多追随者，他们往来斯地，活动频繁，以杭州为中心的江浙地域俨然处于全国文化中心的位置。

直至1320年左右，随着一大批遗老耆旧的相继谢世，浙地的文人兴会也渐趋平息。当柳贯（1270～1340）回想起年轻时所见识的吴越间四面八方文人盛会的时候，他正在欣赏鲜于枢的作品，他很伤感地写道：“……企音徽遂远，怅文会之寂寥，志其盛以悲其衰……”（《柳待制文集》卷十八），可见艺文活动已今非昔比，大不如前了。从元初始，江浙文化圈内偏重浙地为中心，作为文人兴会地，它具有文化的包容性，它“南北流畅”，这里的文人所耳闻目染的都是当时最先进的信息，最好的文字和图画，他们更有理由也更有可能会出类拔萃。

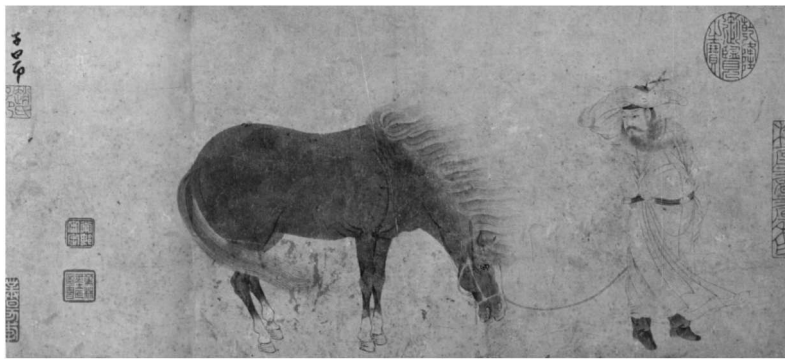
（2）赵孟頫的影响

赵孟頫（1254～1322）少年时代在他的故乡吴兴（今浙江的湖州）受到了良好的传统教育。他所拥有的一切都可谓完美，他之家庭、他之仕途、他之通才，甚至包括他“状貌昷昷”之长相风度。当他32岁被程钜夫^[14]带上大都见忽必烈时，这位清秀沉静的贵胄立刻“照耀殿庭”。他是那样“神采秀异，珠明玉润”，以至于什么人都见过的蒙古皇帝认为他是“神仙中人”。

赵宋是公认的中国古代文化的高山大岭，我们可以随便从博物馆拿一件宋瓷看看即可明白这一文化高岭广瀚精博的气质。如果再看宋以后的瓷器，那才是真正的“俗目驰骋”。有元一代绘画或者说中国画史的转折期由赵孟頫倡导并完成，应当看作是中国文化的正宗血脉未断。史家们至今也弄不明白，何以蒙古皇帝们会对这位赵氏宗室如此地“圣眷特隆”，如此地具有人文关怀。因为那时的蒙古人不仅轻贱南方人，对宋宗室也不宽待，赵太一等宋室宗戚还被“北上入质”（《元史·世祖本纪》中记载了这一事件）；

而对同样身份的赵孟頫的宽待只能说是特例，恐怕是天意使然吧。

“人生贵适意，要津何必据”，“吾生性坦率，与世无竞奔”，从赵孟頫这些诗文心声中表露了他有“无可无不可的通达”；“优游恬淡以求自适”与“乐而不淫，哀而不伤，怨而不怒”的儒家思想也不相忤。他对一切总是淡淡的，而且要求符合中和雅正的原则，这便是他参与“复古”的动力。元初，南北游仕以后，眼界开阔的赵孟頫首先切中了时弊。他说：“今人作画，但知用笔纤细，傅色浓丽；吾所画似简率，然识者知其近古”，前面是他对南宋画院遗风的批判，后面则是他“贵有古意”的自信。他为复古先验者们提出了强有力的论述，“书画同源一体”说这一文人画重要的理论建构，也许不是由赵孟頫首先提出，但经过他的提倡，成为风尚之先。在“石如飞白木如籀，写竹还与八法通”（赵孟頫题《秀石疏林图》跋语）的过程中，时弊得以扭转，而他本人的作品更是无可挑剔。他之人物、山水、花鸟、竹石、鞍马，无一不是“前元绝品”（明人张丑语），“清而不寒，高而不畏”（元人陆友语，陆友字友仁，号研北生），几乎画遍了古来所有成熟画种，且“风尚古俊，脱去凡迹”（元人虞集，1272～1348），“乃为一代之冠”（元人范椁，1270～1330）。他始终以“作画贵有古意”入手，勤于绘事，别人所画“精于此或劣于彼”，而“公悉造其微，穷其天趣，至得意处不减古人”（杨载《赵公行状》语，1271～1323）。作为赵氏族裔，陶宗仪在《辍耕录》卷七《赵魏公书画》中特为记载，大意是：世人称许公之画马只简单拿宋代李龙眠相比，熟悉的友朋则赞扬公之画马已经盖过了唐代曹霸、韩幹，陶九成说



元 赵孟頫 《调良图》册页 纸本 水墨 纵 22.7 厘米 横 49 厘米
台北故宫博物院藏

道：“曹韩固是过许，使龙眠无恙，当与之并驱耳。然往往阅公所画马及人物、山水、花竹、禽鸟等图，无虑数十百轴，又岂止龙眠并驱而已？”赵孟頫亲身实践所得的成功经验对于有待新生的元代画坛无疑非常宝贵，对后起的艺术家具有明确的指导性。他做到了对南宋画院“纤丽”与“粗率”两种极端流弊的纠正，恢复到北宋以前绘画上的最高成就。

从两卷赵孟頫重要的传世作品《鹊华秋色图》和《水村图》里可以体会他所一再提倡的“贵有古意”的宽博与包容。他改变了宋画那种“可居可游”的求理山水，而是挥洒自如，去繁就简，遗貌求神，于美妙想象中描摹胸中的绝佳丘壑，心手合一挥洒出自然清韵。两幅山水作品都是在书斋里创作而成的。《鹊华秋色图》乃山东济南的景色，稍后完成的《水村图》则是典型的南方山水景象。从画面看，《水村图》更像是真正的元代作品^[15]。赵孟頫富于情感的线性笔墨里融合了晋、唐、北宋而下的伟大传统。从“鹊华”到“水村”，用笔更具表现力，内心情韵表达更文雅，水墨运用也更加纯粹，这才是元画的特色。《水村图》所塑造的元代山水之雏形，受到了南方画家的普遍响应，他们全心全意把赵氏的画风深化、细化，从而把元代的文人山水推向极致，我们可以看到在松江夏文彦所著《图绘宝鉴》里记录过这种社会性的响应。“贵有古意”对文人画家的普遍适应，是由于赵孟頫找对了楔入点，找准了师法的对象。再以这两卷画为例，我们可以认清他“古意”的实质和内容：“鹊华”和“水村”是王维和董源的融合，董其昌也称文敏兼师二家法。王维是唐代著名隐逸派诗人，这对于元代南人的隐逸潮流首先就有心理上的共鸣，王维的山水作品其绘画理念远在唐代画坛就属于另类，据张彦远的评价是：“（王维）山水体涉今古……原野簇成，远树过于朴拙，复务细巧，翻更失真”，唐季的朱景玄评画只把王维列入二流“妙品中”，直到北宋末由苏轼、米芾的评价赞扬，王维得以脱颖而出。王维的画风对于北宋格物致知，求实风尚远比唐代来得谨严的画风，很是清新，他不求形似的风格被予以重新认识。赵孟頫在北方游历时曾买到了王维的山水作品，他说：“王摩诃能诗更能画，诗入圣而画入神”（周密《云烟过眼录》）。“自魏晋几三百年，惟君独振，至是画家蹊径，陶熔洗刷，无复余蕴矣”（赵孟頫《松