

中國美術分類全集

中國繪畫全集

元 1



中國古代書畫鑑定組 編

中國美術分類全集

中國繪畫全集

7

元
1

中國美術分類全集

中國繪畫全集

第7卷

元1

中國古代書畫鑑定組 編

出版者 文物出版社

(北京五四大街二十九號)

浙江人民美術出版社

(杭州體育場路三四七號)

責任編輯 李紅

製版者 蛇口以琳彩印製版有限公司

印刷者 東莞新揚印刷有限公司

裝訂者 東莞新揚印刷有限公司

發行者 新華書店

一九九九年三月第一版第一次印刷

書號 ISBN 7-5010-1045-5/J·411

國內版定價 三八〇圓

版權所有

圖書在版編目(CIP)數據

中國繪畫全集 (7) : 元代 第1卷 / 中國古代書畫鑒定組編. —北京: 文物出版社, 1999.6

(中國美術分類全集)

ISBN 7-5010-1045-5

I . 中… II . 中… III . 繪畫—作品集—中國—元代
IV . J221

中國版本圖書館 CIP 數據核字 (1999) 第 19284 號

凡例

- 一 《中國繪畫全集》以中國古代書畫鑑定組在全國巡迴鑑定中遴選的繪畫精品為基礎，酌收大陸以外博物館所藏的部分重要作品編輯而成。
- 二 本書僅收錄以絹（含帛、綾）、紙為質地的中國古代繪畫作品，各個歷史時期的壁畫、石刻畫、版畫等將分別另編全集。
- 三 本書按中國的歷史朝代編排，各朝代中以作者的生存年代為序。凡屬出土或敦煌藏經洞發現的作品，均置于該時代傳世作品之前。同一作者的作品，按自署的創作年代先後排列。無名款的作品，按時代風格排在各該朝代的後部，并依山水、人物、花鳥、雜畫等不同題材編次，相同題材的作品大略據風格的早晚為序。為便于分卷，同一時代畫家的前後編排次序容略有調整。
- 四 許多流傳久遠，宋元明清以來一向被稱為真跡的著名繪畫，盡量沿用原題原名。對經研究、考訂重新確定時代、作者的作品，據歷代著錄在圖題後的括號內加注「舊題……」，以備檢閱。對少數鑑定意見不一致的作品，在圖版說明中加以注述，便于研究參考。
- 五 為反映各歷史時代的面貌，個別作品雖係摹本，亦仍置于底本所處的時代內，在作品圖題後的括號內注明為何時摹本。
- 六 合卷、合冊中的作品，分別編排于各自作者的作品中。合作的作品，僅列于諸作者中一人名下，其他作者在圖版說明中注明。
- 七 個別卷、冊或緣篇幅，或因收藏機構提供圖版所限，僅利用其中一部分。
- 八 本冊內容分三部分，一為概述，二為圖版，三為圖版說明。

中國古代書畫鑑定組成員

謝稚柳

原上海博物館顧問、書畫家

啓 功

北京師範大學教授、書法家

徐邦達

故宮博物院研究員、畫家

楊仁愷

遼寧省博物館名譽館長、研究員

劉九庵

故宮博物院研究員

傅熹年

建設部高級建築師、中國工程院院士

謝辰生

原國家文物局顧問

劉九庵、傅熹年先生受中國古代書畫鑑定組委托，主持本書全部作品的遴選審訂工作。

鑑定組專家助理

李 凱

王南訪

《中國繪畫全集》
編輯組成員

張國生

奚天鷹

俞建華

李 紅

符昂揚

元代繪畫序論

單國霖

元代繪畫就其主題意涵、形式表徵和審美取向來看，與前朝兩宋、遼、金的繪畫有着明顯的分野。繪畫從重視客觀性寫實向強調主觀性表意的轉變，從講理法格律向講氣韻筆墨的演化，是元代繪畫演進的總體趨勢。而文人畫的成熟以至粲然大盛，是元朝近百年間美術史上革命性的大事，它不但構成了元代繪畫的主體精神，而且由此引導了以後中國繪畫的發展方向。同時，元代還存在着體現帝王貴族審美好尚的宮廷繪畫，為統治者提倡也為廣大民眾所需要的宗教繪畫以及帶有更多傳統延續性的民間繪畫。這些非主流的繪畫脈系和占主流地位的士大夫文人畫系合在一起，構成了元代繪畫多元發展的局面。

元代繪畫的歷史性演變不單純是藝術風格和形式手法的自我遞變問題，還與當時的政治背景、經濟狀況、文化氛圍以及文人的境遇等有着密切的關聯，它是在特定社會中產生的特有的文化景觀。正如黑格爾所論述的：「藝術又好像出于一種較高的推動力，它所滿足的是一種較高的需要，有時甚至是最高的、絕對的需要。因為藝術是和整個時代與整個民族的一般世界觀和宗教旨趣聯繫在一起的。」^{〔一〕}黑格爾所提到的「宗教旨趣」是對於西方社會而言，對於中國社會則表現為思想信仰、精神歸向等方面。元代以文人畫為主流的時代畫風的形成有一個逐漸演進和完成的過程，若從創作思想、主題涵義、畫家核心力量的組成和風格趨向等角度來考察，可以將元畫的發展劃分為三個時期，即前期、中期和晚期，呈現階段性的特徵。前期自元初至趙孟頫逝世的英宗至治二年（公元一三三二年）為界；中期以黃公望、吳鎮去世的順帝至正十四年（公元一三五四年）為界；後期即元末動亂至元亡，并可延續到明初洪武十八年（公元一三八五年）王蒙去世為止。誠然，三個時期并非截然分明，而是互相交疊漸進，尤其中期和晚期的繪畫，有着更多的共同之點。

一 士大夫主盟畫壇

十三世紀初頃，中國漠北興起了一個強大的游牧民族——蒙古族，公元一二〇六年，蒙古族傑出的軍事首領鐵木真完成了統一漠南北大小蒙古部族的事業，建立大蒙古國，帝號爲成吉思汗。隨後，成吉思汗及其子孫們的軍事武力掃蕩歐亞大陸，在五十年內先後征服西夏，攻取金國，降服大理，進兵西亞、東歐，成爲地跨歐亞大陸，南接雲南、印度的强大帝國。公元一二六〇年，成吉思汗的孫子忽必烈在王室鬥爭中奪得大汗位，開始建立年號，建元爲中統元年，表示了統一全國的意志。蒙古國于公元一二三四年攻滅金朝取得中原領土後，不斷地進兵南宋，經過四十多年的征戰，在至元十三年（公元一二七六年）攻占臨安（今杭州），南宋滅亡。以後幾年，又陸續進攻南宋的殘餘部隊，至元十六年（公元一二七九年），元軍攻破廣東新會海中崖山，陸秀夫抱衛王趙昀投海死，宋軍抗元的烽火最後被撲滅，忽必烈終於完成了全國的統一。

元朝統一全國後，建立一整套治理國家的典章制度，但其推行的基本政策帶有濃重的民族歧視性質。元統治者將人民分爲蒙古、色目、漢人（指較早被征服的中原地區漢人）、南人（南宋轄區的人民）四等，在任用官吏、法律地位、科舉名額和待遇，以及其他權利和義務等方面，都有種種不平等的規定。各地大小政府機構的最高頭目達魯花赤一般由蒙古人擔任，漢人和南人只能擔任副職。中書省、樞密院、御史台等中央機構的最高官員非蒙古人不授，只有極少數建國勳臣和後來因科舉進身的漢族人士進入到省台中央機構。正如葉子奇所慨嘆的：「天下治平之時，台省要官皆北人爲之，漢人、南人萬中無一二。」^{〔二〕}

元世祖忽必烈在中統建元以後，推行「漢法」，重用了一批儒生，主要是劉秉忠、王文統類「尚霸術，要近利」的人物，還有郝經、許衡等策劃建立國家統治體制的謀士，許衡等舉辦學校的名儒。元朝開國（公元一二七一年改大蒙古國爲大元）之初，戰事頻繁，大量軍費開支使元政府面對嚴重的財政問題，朝廷任用阿合馬、桑哥等斂財大臣，遭到朝中儒臣的反對，由此加深了與儒臣的隔閡。元朝統一全國後，爲了籠絡南方漢族文士、緩和民族矛盾、

消弭南宋百姓的反元情緒，元廷採取了招撫政策。一是收用南宋的舊官員，二是多次派人到江南「訪賢」，搜求的人才包括僧、道、醫、儒各方面的代表人物。至元二十三年（公元一二八六年），忽必烈派遣行台治書侍御史程鉅夫到江南搜訪遺逸，重在搜求有名望的儒生，江南有名的文士趙孟頫、葉李、趙孟頫等二十餘人應詔赴京，「上皆擢居清要之職」^{〔三〕}。清要之職多為文學侍從和教育機構官職，部分人後來擔任地方官和監察官。

唐、宋、金歷朝實行的科舉制度被文人視為「進身之階」，而在元朝開國長達五十年的時間內，始終未曾恢復。忽必烈在位時，雖然多次詔議立科舉法，然而一直阻泥不行。元初朝廷以「理財助國」為施政中心，對於以「明經、詩賦」選取「真儒」的科舉制度不感興趣。再者蒙古國在建元以前長達半個世紀的統治中，已逐漸形成了一套經由蔭叙、推舉和由吏入仕的制度，由吏出身的官員比較精于經理錢糧、管理案牘和刑賞事務，更符合元政府理財治民的需要。長期培植的龐大吏員隊伍，對於科舉取士無疑是一股阻遏勢力。此外，科舉制度在長期推行的過程中，其自身的流弊日甚，南宋滅亡後，一部分儒生也痛切認識到：「以學術誤天下者，皆科舉程文之士，儒亦無辭以自解矣。」^{〔四〕}諸種原因交織在一起，造成蒙元統治者對科舉制度的冷淡，一直議而不決。科舉制度的長期停廢，加之元政府推行的民族歧視政策，使士階層尤其是江南文人普遍存在着一種心理上的壓抑感和失落感，大部分文人成了「時代的棄兒」，他們潦倒貧賤，沉淪下層，「隱于農、于工、于商、于醫卜、于屠釣，至于博徒、賣漿、抱關吏、酒家保，無所不在。」^{〔五〕}

元朝滅亡南宋，異族入主漢地，這一歷史性的變革對江南知識分子是巨大的衝擊。元廷實行招撫和壓制的雙重政策，造成士階層在政治態度上的分化。一部分士人懷着忠于舊王朝的民族感情，拒絕招撫，退隱城市和山林，如謝翱、鄭思肖、劉沂孫、錢選等，便是代表人物，但是為數不多。另有一部分人應詔出仕，為新朝效力，其中大多為有較高社會身份和學問藝文名氣的士階層上層人物，如趙宋王孫趙孟頫、趙孟頫和名士葉李、經學家吳澄等。除上述兩種人採取截然不同的政治態度外，大部分文士面對強大的元帝國一統中國的現實，又痛切地反思南宋政治腐朽以致亡國的教訓，無奈地順服元政權的統治。在科舉停廢和入仕無

門（受招撫入仕的只是少數人）的情勢下，懷着失望的情緒沉淪于下層。元初著名詩人馬臻以入道門隱居西湖為歸，他的詩就十分典型地反映出這種心態：「豈意野服朝明光，太平天子崇道德……惟皇上帝降百祥，煌煌大業垂無疆。」^{〔六〕}對元王朝一統宇內的「煌煌大業」抱着肯定頌揚的態度，但同時「窮居四十年，富貴浮雲輕。乳鳥喧高枝，壯心忽然驚。所憂聞道晚，德業將無成。言此向知己，欲語已忘情。」^{〔七〕}空懷才幹無法施展的失落感和嗟傷心緒又油然溢出。元前期士大夫文人的各種政治心態，對於繪畫的內容意涵和風格演化，起着潛在的制約作用。

至元四年（公元一二六七年），元政府于中都燕京之東北營建新城，並將首都從上都開平遷至中都。至元九年（公元一二七二年）中都改稱為大都（今北京），從此，大都成為全國的政治中心。全國統一後，大都集中了宋、金一批出仕新朝的士大夫，加之接受漢文化的蒙古、色目士大夫，自然地成為北方的文化中心。宋、金士大夫官員在政事之餘耽情翰墨丹青的風氣一直延續到元代。元前期的大都，繪畫高手和俊才麇集，其中不少為身居顯位的高官名宦，由于首都的重要地位和畫家顯貴的身份，他們在畫壇起着領導和影響全國繪畫風氣的作用。

元末王逢推舉趙孟頫、商琦、高克恭、李衍為元前期畫壇的巨擘，謂：「趙公、商公暨高、李，頡頏霄漢，嗟已矣。」^{〔八〕}其中三人為北籍官宦。出生于大都的色目人高克恭，以能幹的吏才步入官場，最後升官至刑部尚書和大名路總管（均為正三品）的顯位，他的山水和墨竹被推為當代第一「名筆」。另一位大都人李衍，二十幾歲在太常寺充當小吏，經過四十年的仕途遞升，官至集賢大學士、榮祿大夫（從一品），位高德尊，他擅畫枯木竹石。曹南（今山東曹縣南）人商琦，其父商挺是忽必烈朝「名臣」，他以勳貴子弟身份備「宿衛」，後來升至集賢侍講學士，最後位至秘書卿（正三品），他以畫山水著名。此外，河東太原人李倜，因祖、父為元朝統一立過軍功，得以進入仕途，歷任集賢侍讀學士（從三品）、階中奉大夫（從二品）等顯職，他以畫墨竹見長，與「息齋」（李衍）伯仲間^{〔九〕}。趙孟頫北上大都做官，與北方士大夫發生密切的聯繫，特別與雅好書畫的官員們情意相投，他們位高名重，自然地成為畫壇的領袖人物。

另外，元前期士大夫雅好書畫成風，還與皇帝的積極獎掖有很大的關係，皇帝對有書畫藝術才能的文士較之一般的儒生更為青睞。李衍畫竹名天下，深得仁宗賞識，時人記載：「李公今方以此（畫竹）上當天意，寵譽赫奕，抑榮矣。」^{〔一〇〕}他的兒子李士行以所畫《大明宮圖》入見，得到仁宗稱賞，立命中書授以五品官。商琦得以屢屢提升，也與精于繪事有關，「以世家高材，游藝筆墨，偏妙山水，尤被眷遇。」^{〔一一〕}這種情況在鍾情于繪事的仁宗、文宗兩朝尤為突出，朱德潤、唐棣等文人和宮廷畫家何澄、王振鵬、李肖巖等人，都由繪事而進身宦階。在某種程度上，繪畫成了獲取聲譽和官位的一種手段。另一方面，在皇帝的眼中，擅長書畫的官員也是為皇家服務的書手和畫師。例如仁宗曾命趙孟頫寫《千字文》十七卷，收貯秘書監，又命他題寫宮中收藏書畫的簽貼；李衍、商琦、趙雍等官位不低的士大夫，先後都曾奉召參加寺院壁畫的創作。士大夫畫家參與壁畫製作活動，也導致了士大夫畫家和宮廷畫家在畫風上的雙向交流和融合，同時，帝王貴族的審美品味不由地滲入了士大夫畫中。

南宋故都杭州，在元朝前期，因其深厚的歷史文化底蘊，依然是南方文人薈萃的中心城市。杭州附近的吳興也是文才濟濟，有以錢選、趙孟頫為首的「吳興八俊」。趙孟頫出仕後，多次辭官南返，在家鄉吳興和杭州一帶活動。例如大德二年（公元一二九八年）趙孟頫由吳興到杭州，二月廿三日，與霍肅、郭佑之、喬簣成、王芝、李衍、鄧文原等人，集于鮮于樞家，相聚品書論畫。北方官員畫家如高克恭、李衍都曾經在江南任官職，他們與江南文人有着密切的交往，使得南方和北方畫風雖然存在着差異，但也出現融合的趨勢。

元初南方還活動着一批遺民畫家，他們以隱居不仕的態度表示對新朝的抗拒，其中龔開、鄭思肖和錢選是代表人物。錢選雖然在政治上和趙孟頫分道揚鑣，但是趙十分敬重錢的為人，他有不少唱和錢的詩和題畫詩，表明兩人在藝術主張上有許多共同處，他們一起發起了一場提倡「古意」和標榜「士氣」的文人畫變革思潮，為文人畫的勃興奠定了理論基礎。錢選和趙孟頫實際上是江南畫壇的領袖人物。其他遺民畫家以繪畫寄寓自己的「故國之思」，藝術語言獨特，頗具個性，然而並沒有形成强有力的遺民畫風潮。

金代繪畫在很大程度上繼承了宋代文人畫傳統，元蘇天爵曾舉出金代影響最大的士大夫

畫家爲楊邦基、任詢、耶律履和王庭筠。他們推重蘇軾、文同、米芾和李公麟等文人畫家，熱衷于畫枯木竹石和李公麟風格的人物鞍馬，而且將詩書畫的結合進一步付之實踐。元初中原畫家不少直接或間接地師承金代士大夫畫風格，如高克恭和李衍的山水、枯槎竹石都師承金王庭筠、王曼慶父子，即是最好的例子。此外，金代山水畫以北宋李成、郭熙畫派爲主流，楊邦基和張瑀（金宮廷畫家）的山水，皆傳承李郭一派，李郭畫風在民間畫家中亦很流行。到了元初，李郭風格山水得到北籍權宦的有力支持，其外部的原因，固然在于北宋至金代中原地區李郭畫派有着深厚的歷史積澱和傳統慣力，而內在的原因，則因爲李郭風格在長期的歷史發展中，被賦予了特殊的政治意識和象徵意義。李郭式雄峻崇偉的山水圖式被認爲體現着理想王朝的恢宏秩序和「承明意象」，李郭的寒林平野則隱含着君子在野、小人在位的批判寓意，也可詮釋爲棟梁之材企望明主發掘的期待之意^{〔二〕}。被賦與政治意識的李郭派山水雄偉遒勁的風格形式，正適合元朝帝王和北籍權貴歌頌承平盛世和標榜政治清明的需要，因此從元初的李衍、商琦一直到中期的唐棣、朱德潤等人，無不以李郭風格爲根基而加以發揚，并由此獲得皇帝和貴族的賞識。

在北方畫家中，高克恭聲譽最高，影響至深，「世之圖青山白雲者，皆尚高房山」^{〔三〕}。高克恭的山水畫師承二米、董源、巨然。對董巨風格的重視是元初出現的新趨向，這可能與金末士大夫批評李郭派末流「筆意瑣碎，有畫史氣象」^{〔四〕}的理論主張有關。高克恭創作于大德四年（公元一三〇〇年）的《春雲曉靄圖》是一幅典型的董源風格之作，它十分接近傳爲董源的《洞天山堂圖》（近人考證爲金朝人畫）的圖式結構。山巒重疊渾厚，近處布置樹木、村舍、小舟、水車等江南的景物，山麓瀾漫的雲靄運用米氏勾雲法。全圖水墨滋潤，并在稠密的水墨勾皴點染後，敷染赭石、花青等色彩，風格雄渾而又明麗。董源早期擅長青綠山水見于畫史記載，很可能有實跡流傳在北方。高克恭取法董源青綠法，反映了他與趙孟頫「復古」思想是頗爲同調的。《雲橫秀嶺圖》是高克恭至大二年（公元一三〇九年）六十二歲時的創作，布景仍是大山堂堂、岡阜林壑相擁的宏闊圖式，并且加强了中景的鋪叙，景深過渡顯得自然。克服了中年之作《春雲曉靄圖》中主山過于龐大、近景逼仄的瑕疵，同時皴擦之筆



元李衍墨竹圖

粗放簡率，橫點靈活，融合董巨和米點山水技法更為和諧。故而李衍在題跋中評說：「予謂彥敬畫山水，秀潤有餘而頗乏筆力，常欲以此告之。宦遊南北不得會面者今十年矣。此軸樹老石蒼，明麗灑落，古所謂有筆有墨者，使人心降氣下，絕無可議者。」此圖是他風格成熟期的代表作。另一幅《秋山暮靄圖》，僅存大半殘卷，在筆墨的簡括流潤上更進一層，董源的勾皴和米氏的點染融會一氣，了無痕跡，應是他晚年「有筆有墨」發揮得更為自由灑落的作品。

李衍是蘇軾、文同枯木竹石派的傳燈者，以畫竹名天下。他曾經編著了一部《竹譜詳錄》，記述他游歷浙江、湖南、福建等地，甚至出使交趾（今越南）時，深入竹鄉，仔細觀察各種竹子的形色情狀和生聚榮枯、老稚優劣的特點，然後總結出一套畫竹的經驗，可見他是注重寫實的表現方法。在《竹譜詳錄》裡，他偏重褒揚文同，謂：「文湖州最後出，不昇杲日升堂，燭火俱息；黃鐘一振，瓦釜失聲，豪宏俊偉如蘇公（蘇軾），猶終身北面。」^{〔二五〕}他的畫竹實踐貫徹了其理論主張。他在延祐己未（公元一三一九年）六十五歲所畫的《新篁圖》和《竹石圖》，都採用淡墨勾幹、濃墨勾枝和竹葉濃墨為面、淡墨為背的畫法，深得文同墨竹派的法門，而在筆法上比文同更為清拔挺秀。李衍還擅畫雙勾竹，如《雙勾竹圖》和《沐雨竹圖》，竹幹、竹葉都是雙勾，筆法謹嚴，且用汁綠、墨綠敷染幹葉，濃淡深淺，或空勾無色，把竹叢青翠欲滴和前後掩映的形色及空間感表達得真實生動。他自稱「畫竹師李（即五代李頗）」，其實是繼承了北宋宮廷畫院周密不苟的寫生作風。再看《雙勾竹圖》中鋪襯的湖石，細膩的濃淡墨色暈染，玲瓏精巧，極其接近北宋趙佶所畫（實為宮廷畫師代筆）的《祥龍石圖》。《四清圖》是李衍六十三歲時的精心之作，圖前半畫慈竹和方竹各一叢，後半畫竹梧蘭石。竹叢的形態極具寫實的準確性，高下俯仰有致，葉叢稠密而層次分明。蘭花的畫筆飄逸秀勁，岩石的披麻皴蒼勁雄壯，梧桐葉子點染紛披。這種筆致率逸磊落的格調，正是蘇軾、王庭筠一派的筆墨精神。李衍的竹石畫風，可說是將宮廷畫之嚴謹和文人畫之放逸結合起來的新體。

李衍之子李士行，畫竹石秉承家學，他少年時隨父至江浙地，曾向趙孟頫、鮮于樞學習書畫，故除竹石外，兼長山水。他所畫的《古木叢篁圖》兼取郭熙寒林和董源岩石兩家法，

皴染蒼勁磊落，有別于其父的渴筆皴擦，故有「畫竹石得家學，而妙過之」^{〔一六〕}之評。他的《山水圖》渾圓多礬頭的山巒、細密柔和的披麻皴，顯示了與巨然更密切的淵源關係，于此可見南北山水畫風交融的趨勢。

商琦活動于成宗、仁宗、英宗朝（公元一二九五—一二三三年），據記載曾參加皇宮嘉禧殿壁畫製作。他流傳下來的作品僅一件《春山圖》，圖以平遠法布景，連綿起伏的山巒或圓渾、或峻峭，遠岫隱約，山脚多置平砦，山下流溪小橋、村舍行人。皴法則是屈曲的卷雲皴和短筆披麻皴交織一起，兼有李成和董源兩家之筆法。更為別致的是于水墨皴染後，復加青綠設色，人物并用白粉點染。這是一幅氣勢雄偉、畫法精麗、格調古雅的山水圖，似乎與相傳的董源《龍宿郊民圖》有着某種關聯。元人童冀評說：「天下幾人學董源，近代復數商集賢。」^{〔一七〕}商琦、高克恭等元初北方畫家有意識地選擇取法董源青綠設色古艷的一種畫格，反映出他們有趨合貴族階層崇尚妍麗的審美取向。

從南方進入北方官宦階層的趙孟頫，在繪畫藝術上出現較複雜的情況，他的藝術淵源是多方向的，而且經歷了遞變的過程。他在繪畫理論上的一系列見解，對整個元代繪畫起着綱領性的指導作用。

提倡「古意」是趙孟頫一個重要見解，他有幾段著名的論述：「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，殊不知古意既虧，百病橫生，豈可觀也？吾作畫似乎簡率，然識者知其近古，故以為佳。」^{〔一八〕}他所謂的「古意」，應是指唐及北宋繪畫的格調和技法兩個方面。在另外兩個自跋中，可窺其具體所指：「宋人畫人物，不及唐人遠甚。余刻意學唐人，殆欲盡去宋人筆墨。」^{〔一九〕}「僕自幼小學書之餘，時時戲弄小筆，然于山水，獨不能工。蓋自唐以來，如王右丞、李將軍、鄭廣文諸公奇絕之跡，不能一二見。五代荆、關、董、范出，皆與近世筆意遼絕。僕所作者，雖未敢與古人比，然視近世畫手，則自謂少異耳。」^{〔二〇〕}他所抨擊的「用筆纖細，傅色濃艷」的近世畫，主要針對南宋院體畫風，就像他批評李唐所說的「落筆老蒼，所恨乏古意耳」^{〔二一〕}。這種復古思潮就繪畫本體的發展規律而言，誠是南宋工細側艷畫風走到極致必然導致的反動，而從趙孟頫的政治心態來看，亦是對

南宋覆亡的痛切反思。正如他在《岳鄂王墓》詩中所寫的：「莫向西湖歌此曲，水光山色不勝悲。」^{〔三〕}南宋院體繪畫粉飾太平的精麗格調及強作英雄的刻露形式，猶成亡國之音的象徵，出仕新朝的舊國王孫對藝術同樣抱着「往事已非那可說」的心情，而以回歸更悠遠時代的古風來尋求藝術棄舊圖新的出路。這種復古思想，即使在不滿新朝社會現實的遺民畫家錢選那裡，也得到了共鳴。

趙孟頫于創作中貫徹復古的主張，這在傳世最早的《幼輿丘壑圖》中，有着明顯的反映。此圖畫于公元一二八六年他出仕元朝後不久，表現了晉代名士謝鯤隱居山林的故實，與他當時「仕」「隱」抉擇兩難中向往「朝隱」的心境頗為吻合。圖上丘壑橫列疊連，松樹等距離平列鋪陳，人物置于樹叢環圍的坡地，構成幽閉的空間環境。筆墨技法只用勾斫，絕去皴染，綫條似游絲，似鐵綫，然後敷染石綠、赭石。無論圖式和技法，都有意摺棄兩宋山水畫嫺熟的技法語言，回歸晉、六朝山水畫初創期的稚拙形態，造成高古感，從而與近世畫風拉開距離。另一幅大致創作于同一時期的《吳興清遠圖》，也同樣顯現出回歸晉唐古風的濃重形迹。

趙孟頫的人物鞍馬，主要繼承唐和北宋的傳統。他四十三歲所畫的《人騎圖》和《三世人馬圖》中自繪的一段，是趙氏刻意學唐人之作。綫描用勻細暢勁的鐵綫描，不見頓挫挑躍之筆。人馬造型準確生動，衣紋勾後微染，色彩鮮麗沉穩，氣格古雅。故而他在大德己亥（公元一二九九年）重題《人騎圖》時，自負地稱「若此圖自謂不愧唐人」。

趙孟頫五十一歲時所畫的《紅衣羅漢圖》，是借鑑唐盧楞伽羅漢像，又結合觀察大都藏教喇嘛的形貌，塑造出理想中的羅漢形象。筆法運用唐人的鐵綫描和游絲描，工謹流暢，不同于南宋的勁拔峻刻。樹木和岩石以乾筆皴勾，細密的雨點皴和小刮鐵皴取自宋初李成、范寬畫法。色彩鮮麗，採用平塗法，不求色調的複雜變化。這些形式因素結合起來，產生簡潔、樸拙、鮮明、古雅的藝術情調，由此與南宋偏于精巧、艷麗的畫風分道揚鑣，具有借古而開新的新意。

趙孟頫的人物鞍馬代表作品，還有五十九歲畫的《秋郊飲馬圖》和《浴馬圖》等，都為師法唐人之作，描繪衆馬的各種姿式動態，神情安詳溫馴，極為真實生動。人馬用筆纖細柔

和，樹石筆道渾重雄健，兼有唐人精細古艷和宋人暢利雄勁之長。郭佑之稱贊他：「世人但識李龍眠，那知已在曹（霸）韓（幹）上。」^{〔三〕}趙孟頫確可稱是繼李公麟之後畫馬的第一大家。趙孟頫偶爾畫過一幅《二羊圖》，自謂：「雖不能逼近古人，頗于氣韻有得。」此圖運用乾筆和濕筆，勾皴兼施，工謹中含婉和，有更濃的筆墨韻味。

在趙孟頫父親趙蘭坡的收藏中，山水畫古跡兼有董巨和李郭兩派的作品，如董源《溪岸圖》、范寬《雪山圖》、郭熙《溪山圖》、李唐《長夏江寺圖》等。趙孟頫三十三歲時北上大都，有機會觀摩更多的唐宋名跡。他在元貞元年（公元一二九五年）從燕地回歸南方，在收集的古畫中，就包括王維《山水》小本、李成《讀碑圖》、董源《河伯娶婦圖》（近有學者考證現存《瀟湘圖》即是其中的一部分）、王詵《連山絕壑圖》等。他宦游北方長達十年，自然受到北方士大夫畫風的感染，其師古的範圍也由唐宋轉向對李郭和董巨風格的追宗，並進行融合各派技法的積極探索。其中以皈依董巨畫風為主的有元貞二年（公元一二九六年）的《鵲華秋色圖》、大德六年（公元一二三〇二年）的《水村圖》和約同時的《洞庭東山圖》等；師承李郭風格為主的有大德七年（公元一二三〇三年）的《重江疊嶂圖》、《雙松平遠圖》和《江村漁樂圖》等。

《鵲華秋色圖》從畫題看，是一件記實之作，趙孟頫曾任同知濟南路總管府事，辭官南歸，為友人周密畫濟南鵲山和華不注山的景致，以慰藉周密（其祖籍濟南）的思鄉之情。畫面將真實景物作了幻化的藝術處理，峻峭特立的華不注山和圓拱弧形的鵲山左右對峙，兩山間一馬平川，布置叢樹、村舍、坡岸、沙渚、曲溪，點綴網罟、舟楫、羊群、村人，布局既非北宋式的重疊連綿，又非南宋式的突兀高曠，而是一種平淡均散的平遠造景法，將北方山巒之雄渾與江南水鄉之秀美合成一體，構築出幽靜平和的意境。這種圖式是前所未有的，透露出構景由繁趨簡、由緊聚向疏放的轉變，為元山水畫開闢了新途。此圖另一特色，是加強筆法的表現，源自董源的披麻皴運用得更為柔婉瀟灑，樹木的勾葉點葉形態多姿，且帶有規則化的裝飾意味。圖上少用水墨渲染，通過綫條的疏密、濃淡、乾濕的有序組織，造成前後的空間層次。在這裡，筆法的造型作用和表達磊逸情調的美感意義被明顯地體現出來，故而

董其昌在卷後贊嘆道：「吳興此圖，兼右丞北苑兩家法，有唐人之致去其纖，有北宋之雄去其獷。」此圖并用設色方法，花青、赭石色調變化微妙，色不掩墨，墨彩交融，將景物統一在一片中間色調中，可謂將唐宋以來「水墨」和「丹青」兩種不同的畫法進行了融合，為後來黃公望創立「淺絳山水」開了先河。《鵲華秋色圖》為趙孟頫突破古法建立自我的標志性作品，在畫史上也具有里程碑意義。

《洞庭東山圖》同樣為青綠山水，沿用北宋主山巍峨的構圖法則，但減弱了山巒重疊的層次，擴大了水域，構成一水兩岸式的結構雛形，對後繼者深有影響。圖中江面上很不顯眼地置一葉小舟，似乎暗示着「渺余懷兮風一葉」（圖上自題詩句）的情志，反映出他身居廟堂心馳隱居之樂的「朝隱」理想。圖中柔和隨意的披麻皴和疏密有序的點苔，是對董源筆法的新詮釋。

趙孟頫大德六年（公元一三〇二年）所畫的《水村圖》，平遠布局法運用得更為熟稔，消除了明顯的分段結構，水鄉、丘陵、疏柳、叢草、茅舍、橫向沙坡反復呼應，景物組合自然，傳導出清曠透人的情思。同時，以簡淡勾皴、乾筆皴擦，提高了「遠視以取其質」的審美效能，筆法較《鵲華秋色圖》更見疏放和自然，富有書法性的遒勁和靈動，《水村圖》在將山水推向「寫其意、得其韻」和筆墨簡率蒼秀方面更進了一層。董其昌題跋中稱贊：「獨此卷為子昂得意筆，在鵲華圖之上。此其蕭散荒率，脫盡董巨窠臼，直接右丞，故為難耳。」

趙孟頫追宗李郭風格也是為時甚早的，存世《山村漁樂圖》^{〔二四〕}上的題款可證該圖為他早年之作。前景高聳的松林和平頂的坡岸明顯取法于李郭派，遠景平緩的山丘和圓渾的岩石則取形于董源，深重的青綠設色直追唐法。然而，在各種畫法的結合上，不免有生硬之感。他五十歲所畫的《重江疊嶂圖》，是以李郭風格為主調的代表作品。方峻的山形，重疊深遠的空間布置，表達出雄偉壯闊的氣勢，頗得李郭派山水的精神，左下隅聳拔的長松，更見他學習李郭技法的精詣。皴法以曲折的卷雲皴為主，兼施披麻皴和側筆皴（折帶皴之雛型），乾筆的勾皴和濕筆的渲染交施互用，呈示秀峭和清潤的雙重韻味，脫出了早期法唐人求樸拙而不免板結的體貌，在筆墨的高古與精巧中取得了平衡。與北方畫家師法李郭派的作風相比，流露