

趙孟頫的書畫藝術境界

■ 唯 偉

長沙有點藝思教育諮詢有限公司

摘要：本文的目的主要是想探討趙孟頫在藝術上的具體成就，對其做出一個公允的評判，再由這個評判，回顧中西方藝術的脈絡。因此本文採用對比的方法，在西方藝術史上找到一個對應的人物來反觀他的藝術上所作所為的歷史意義，最後再回到中華文脈的傳承上解讀他的思想內核的成就意義。由此完成對東西方藝術關鍵轉折點的解讀。

關鍵詞：趙孟頫；書法入畫；觀看角度；程朱理學；傳承；現代主義

孟頫是一個非常偉大的藝術家。一個藝術家之所以偉大，通常是因為他解決了時代的問題。要理解趙孟頫的書畫，首先就要看懂他當時面臨著怎樣的時代問題？

我們先從繪畫說起：趙孟頫是元朝人，而他要解決的自然是宋朝繪畫遺留的問題。南宋末期的繪畫問題是：繪畫不追求寫實了，像不像沒那麼重要，書法筆觸更重要了，但是書法筆觸適合畫什麼呢？書法入畫的好壞標準是什麼？這個問題和19世紀歐洲繪畫留給塞尚的問題，某種程度上來說是一樣的。

為了讓大家理解清楚宋朝繪畫的遺留問題，接下來我將把宋朝和歐洲的19世紀繪畫做一個粗糙的類比梳理，讓大家初步理解這個問題是怎麼來的。宋朝建國前五代末的繪畫就和19世紀初期古典主義繪畫一樣，都是以宮廷政治繪畫為主。



左：梅索尼埃：拿破崙出征

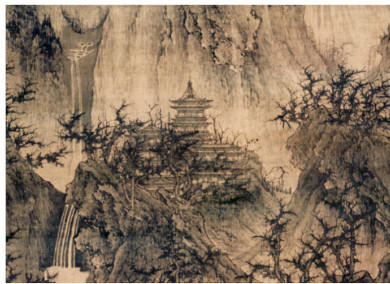


右：五代·趙鼎：八達遊春圖（最清晰版，絹本161x103）

仔細對比中國和歐洲，在宋朝和19世紀以前，雙方絕大部分繪畫作品的內容都和政治、貴族以及宗教有強關聯。到了五代末期北宋初期，水墨山水畫崛起。這和19世紀初法國巴比松畫派開始畫鄉村風景一樣。繪畫的政治屬性淡化，個人審美情趣屬性開始強化。



左：盧梭（法國的巴比松畫派（École de Barbizon）的代素畫家）



右：北宋·李成：晴巒蕭寺圖（絹本56x111.8美國納爾遜美術館）

而北宋末期文人畫的出現，就和法國19世紀末印象派的出現一樣。反對官方學院派的寫實主義，強調繪畫要表現自己的個人風格和情緒。前者的理由是書法入畫，後者的理由重新認識顏色。

觸已經成為了一個審美主流。我們看下面這兩張畫，線條筆觸很明顯，雖然不像米芾和修拉那樣把形狀也模糊了，但是他們已經不會在細節上進行過多的暈染和雕刻了。能感覺出來這些花草樹木幾乎是一遍完成的。



全圖 ↑

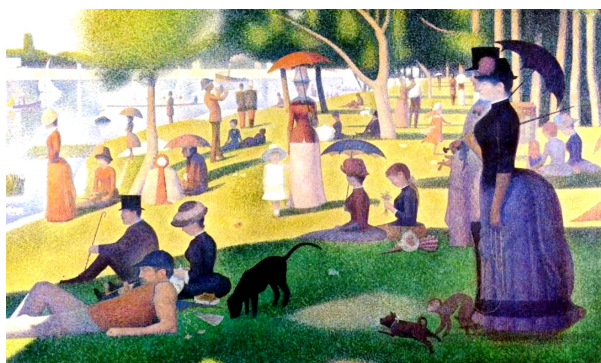


南宋 米友仁(傳) 雲山圖卷(全卷)紙本21.4x195.8克利夫蘭美術館藏/北宋文人畫代表作之一

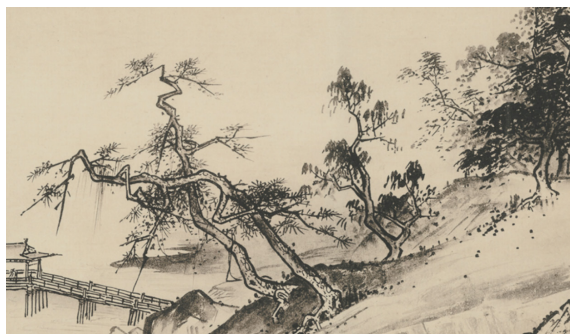


南宋·馬和之：詩經·小雅·節南山之什圖卷 (局部，絹本26.2x857.6)

← 局部

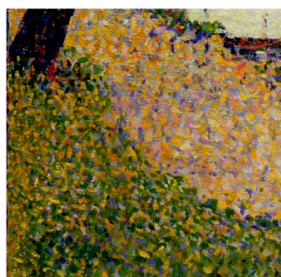


大碗島的星期天下午(修拉/印象派代表作之一)



南宋·夏圭：溪山清遠圖(局部，紙本46.5x889.1)

我們再看上面這張北宋《溪山行旅圖》裡的石頭，跟前面兩張南宋的畫作不一樣，他刻畫得非常仔細，這要畫很多層才能出來這樣的效果，就像古典油畫一樣，一層層反復上色疊加細節。



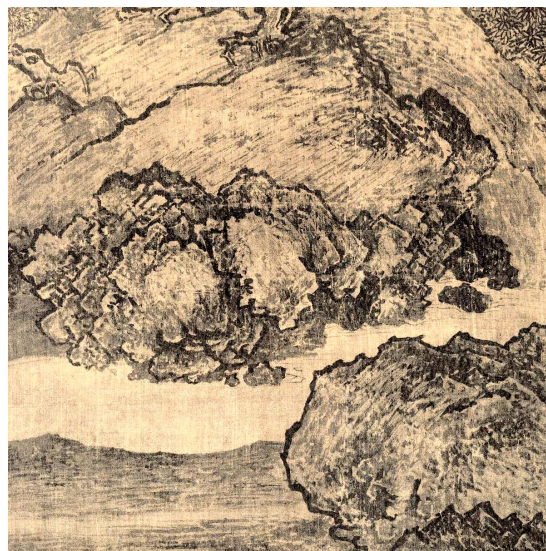
左：喬治·修拉：大碗島的星期天下午(局部)



右：南宋·米友仁(傳)：雲山圖卷(局部)

我們看，米友仁(米芾的兒子，也是著名書畫家)的國畫和修拉的油畫在筆觸表現上異曲同工，都是點出來的。他們都模糊了形狀，強化筆觸感，這樣的做法是不被宋朝畫院人士和法國學院派所認可的。

到南宋末，就和19世紀末印象派一樣，文人畫開始產生了較大的影響力。在繪畫中欣賞書法筆



北宋·范寬：溪山行旅圖(局部)

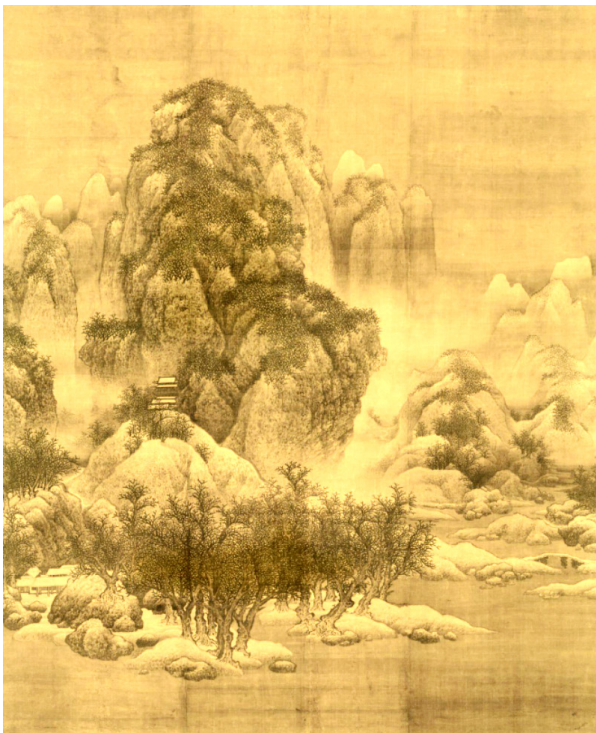
這就說明時代的風氣確實發生了變化：畫得瀟灑簡潔比畫得嚴謹精細要更好，筆觸的美感開始凌駕於形式的美感之上。簡單來說就是：畫畫可以不像了，大家也不追求像了。而趙孟頫和塞尚，正是處在這樣風氣裡的畫家。

那麼問題來了，如果畫得不像，那麼畫畫究竟是在畫什麼？「畫什麼」意味著：繪畫必須有一個需要描繪的主體對象，畫家則是把那個對象記錄下來的人。這是當時絕大部分畫家默認的事實：不管我們畫什麼，我們總有一個要描繪的對象。

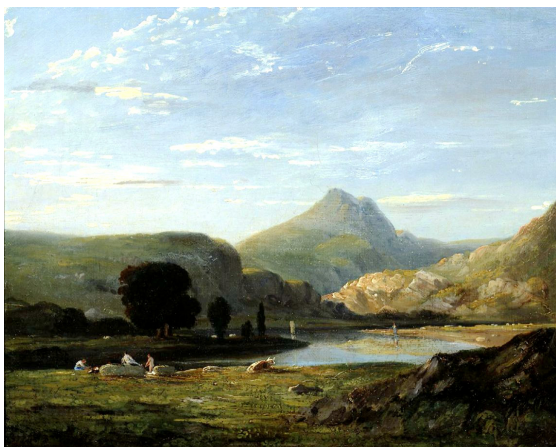
趙孟頫和塞尚意識到了這一點，他倆幾番思索，又明白了一個道理：畫成什麼樣子取決於觀察者用什麼樣的方法去看。他們決定把目光從同時代的畫家中抽離出來，看看歷朝歷代的畫家們是用什麼方法去看的：

這一看，就抓住了整個問題的關鍵——空間。

空間的本質，在繪畫過程上來看，其實就是從什麼角度去看物體。接下來我們一起來看幾張畫，請大家帶著「他們是從什麼角度去看的？」這個問題來看：



宋·范寬：雪景寒林圖(128x103)



理查德·威爾遜：在懷中／On the Wye



南宋·林椿：枇杷山鳥圖



歐仁·布丹：落有鸚鵡的水果和蔬菜/
Fruit and Vegetables with a Parrot (1863)



南宋·佚名：瓦雀栖枝圖頁（故宮博物院）



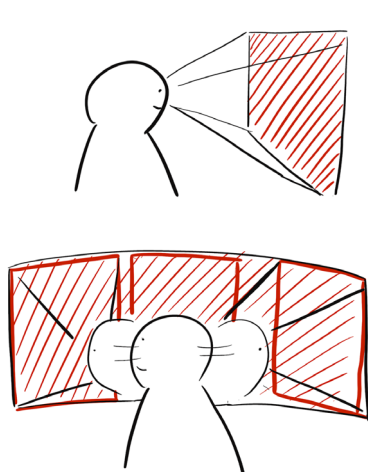
梅爾基奧·洪德庫特：天鵝和孔雀/Swans and Peacocks

不管是歐洲的古典主義油畫，還是宋朝的院派山水花鳥。以上畫作的角度，無非是仰視，平視或者俯視。這些觀察方式的共性，就是都是站在一個固定的角度去看的。這非常像我們站在某個角落裡用照相機拍下眼前的景色。大衛·霍克尼有一個很形象的比喻「這都是在鑰匙孔裡偷窺，是一種靜態的觀察。」而中國南宋時期流行的橫卷繪畫，打破了固定觀察的視角。

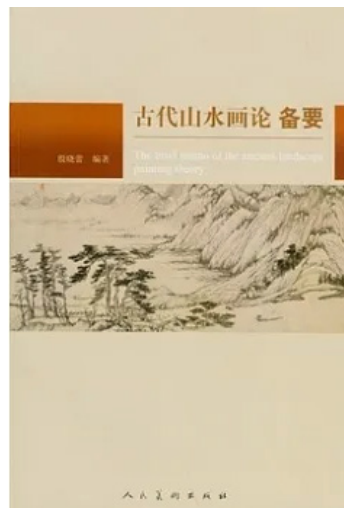


宋·趙昌：寫生蛺蝶圖（全卷紙本27.7x242）

我們想要看到如此寬的如橫卷一樣的長方形視覺。我們需要左右搖頭，才能夠捕捉。



在手機裡面，需要打開全景攝影這個功能，才能拍攝出如此長的一個畫面。



這就意味著這個畫面不是一次性成像的，而是拼接起來的。我們把不同時刻觀察到的圖像拼接在了一起。這也使得趙孟頫意識到，繪畫是可以脫離固定視角，超越時空局限的。

而印象派這邊，晚年的莫奈和塞尚都意識到了這個問題：莫奈晚年所畫的睡蓮，很多都是超大型作品。其實是在不同的角度，不同時刻完成的。這和中國

的橫卷繪畫異曲同工，打破了固定視角的限制。



巴黎橘園博物館



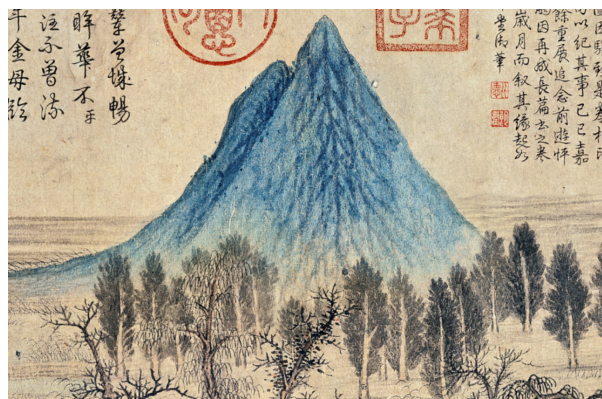
但是塞尚和趙孟頫意識得更徹底，他們都不約而同的決定：要徹底打破繪畫的時空限制。憑什麼繪畫只能從一個角度去看呢？為什麼不同角度的東西不能安裝到一個畫面中呢？不同時間，不同視角的畫面按照自己的意願拼貼在同一個畫面中，繪畫會變成怎樣呢？我們來看看他倆的答卷：



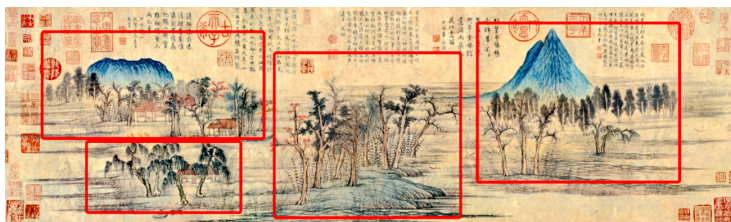
趙孟頫：鵲華秋色圖



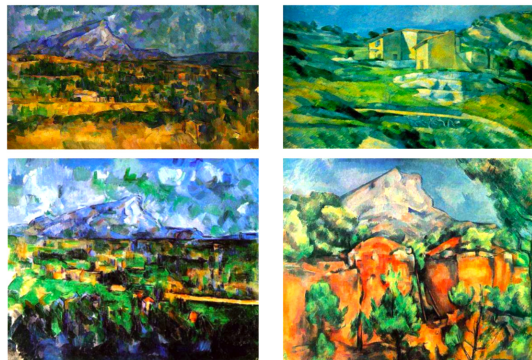
樹葉的形狀和種類基本上是各種雜糅，長相明顯脫離真實感，有些童趣。



山體的脈絡如同葉脈，扁平，看出正側之分我們來看趙孟頫的畫，會發現它的山和樹都長得不正常。不同季節，不同角度的樹，都出現在了同一個畫面。



而整個畫面就像把四組不同的景色拼貼在了一起一樣，它們之間基本靠地面的橫向紋路來連接。我們再來看塞尚的，乍的一看，會感覺筆觸凌亂，不知道畫的是什麼。其實和趙孟頫是極其相似的邏輯。



保羅·塞尚：鄰近聖維克多山小路

他是把不同角度的山，不同角度的樹，融合到了一個畫面中。這些山和樹，其中一部分是正面，一部分又是側面，他們都被粘貼到了同一個本體中。事實上，他的作畫過程是這樣的，站在一個遠處的山坡中，畫一部分就移動一點位置，這樣畫下來當然不是正常模樣。這樣的作畫重新定義了觀看的方式，解放了繪畫寫實枷鎖。

以前的畫家改變的是繪畫的技巧或者風格，而趙孟頫和塞尚改變的是整個觀察的方式。二者相差了幾百年的年紀，如果他們能夠在現代同時復活，說不定是知己。他們都很清醒地知道自己在幹什麼，畢加索說塞尚是現代主義之父，他教會了人們怎麼去看這個世界。畢加索在他中年時覺醒的那一刻所畫的畫，和趙孟頫塞尚所考慮的事情是一樣的。



這是畢加索頓悟的關鍵手稿，畫面右邊這幅肖像，眼睛其實是正面的，鼻子是3/4側面的。

我們看他把不同角度的五官安在了同一張臉上，他也意識到了，是觀察方法限制了繪畫的方法。

有人可能會問：「他們這麼幹是為什麼呢？這樣畫畫多難看啊！」其實，趙孟頫、塞尚和畢加索並不是吃撐

了，這樣的觀察方法也不是他們獨創的，而是我們每個人本來就有的。是我們還處於兒童般赤子心狀態時的本能觀察方法：



在百度上隨便找的兒童作品

我們看上面這張作品，左下角的小女孩，側面的臉上長了一個正面的眼睛，小女孩上方的小男孩甚至和畫面不處於一個平面之中，牛的大小和形狀也全都不合常理。這是因為，兒童的觀察邏輯很簡單：把腦海中重要的印象拼貼在畫面中。所以很多兒童畫裡的媽媽眼睛很大，嘴巴很紅，甚至沒有脖子，那是因為剛才這些化了妝的部分對大部分兒童而言都更引人注目。

兒童在一開始觀察這個世界的時候，便是天然不被固定角度所束縛的，他們的觀察邏輯和這趙孟頫他們三個人是一樣的。這也是畢加索為什麼會說：「我花了一輩子的時間去學習如何像兒童一樣繪畫。」

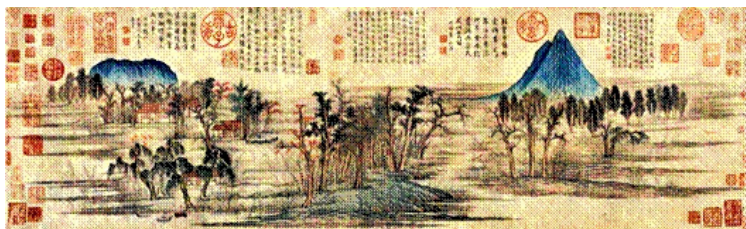
但是仔細看我們還是會發現，趙孟頫的山水並沒有像塞尚那樣樸素生猛，筆觸沒有那麼亂，還是看得出來，更精緻一點。其實趙孟頫山水的形狀和構圖他是有古法可依的，他借鑒的正是東晉顧愷之的《洛神賦》。



東晉·顧愷之：洛神賦



洛神賦（局部）



趙孟頫：鵲華秋色圖

二者一對比，我們就會發現，這樹木的形狀、山丘的狀態、構圖，在氣質上高度的相似。

那麼多古人繪畫，為什麼挑選東晉的顧愷之？這就不得不說趙孟頫的書法了。因為趙孟頫的書法也非常崇尚晉人的筆法，他推崇王羲之，是歷史上正式把王羲之列為書聖的人。

在趙孟頫的心裡，魏晉風流是他嚮往的文人模樣。他甚至堅定地認為王羲之的書法用筆千古不易，聽上去好像有點古板守舊，其實這是中國人的老套路了，喜歡托古言志。他的書法主張和他的繪畫一樣，只是借著古人的幌子在開創當下的新意，解決時代的問題。

那麼書法的時代問題是什麼呢？這次我們不妨把視角再拉高一些，說一說元代文人面臨的時代問題吧。宋朝其實是中國文人階層最輝煌的時代，中國文人的地位在宋朝是歷史以來最高的。但是元朝統治者直接把南宋的文人劃到了最低等級，以趙孟頫為首的中國文人，一下子從社會階層的頂端掉落到了底端。

等級	名稱	民族
第一等	蒙古人	蒙古族
第二等	色目人	包括原西夏人和畏兀兒人等
第三等	漢人	原金統治區的漢族和契丹、女真族等
第四等	南人	原南宋統治區的漢族和其他各族

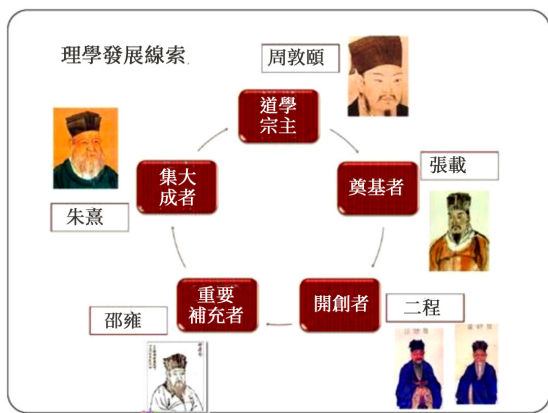
元朝的四等人制度

據說宋朝統治者的頭顱甚至被製作成了尿壺，元朝蒙古統治者的許多喜好對中國文人來說都是巨大衝擊，他們在心底裡難以認可。在這個極端的輕蔑和壓迫的統治下，漢人的文化傳承，不可能在政治層面上受到鼓勵。教科書裡的孔孟之道是別想了，必然是受到統治者排斥的。

所以文化傳承的重任被壓縮到了狹小的藝術領域裡。只有藝術作品這種模糊的地帶才不會輕易的被統治者打壓。那些鬱鬱不得志的中國文人們，政治上沒了去處。一腔熱血只好傾注到藝術領域。這也是元朝的藝術領域全面開花的一個重要政治原因。無論是書畫還是戲曲，元朝都創造了中國歷史上的一個高峰。

現在我們回到趙孟頫身上，對趙而言，他當時要在書法裡傳承的文化是什麼呢？其實就是程朱理學，這是宋代儒家文化的精華。要看懂趙孟頫等中國文人的藝術追求，其實把程朱理學的核心思想看明白就很容易懂了。

理學：存天理，滅人欲



程朱理學的核心主張就是那句著名的：存天理、滅人欲。但是程朱的天理其實指向的是古代聖人在書籍中論述的道理，而他們要滅掉的人欲是人性中不夠偉大、光榮、正確的陰暗面。存天理、滅人欲的目的，是為了成聖——就是成為像孔孟那樣的聖人。而讀書的本質目的就是為了修身成聖，讀書是成聖的手段。

這一整套思想，是當時中國文人的普遍追求，也是他們安身立命的精神支柱。而趙孟頫想把這

一整套思想精髓遷徙到書法裡面，這不是他一個人的追求，這是那個時代的中國文人的追求。他們心裡無法接受，傳承了千年的孔孟之道，竟比不上蒙古人相對野蠻的文化。

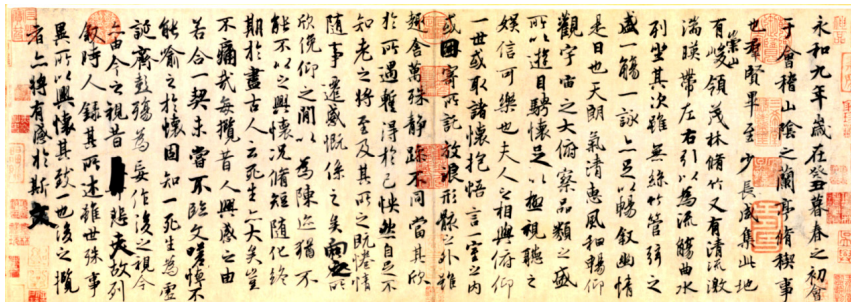
要把這一整套思想，遷徙到書法裡面，趙孟頫必須回答兩個問題：第一，書法界的聖人是誰？第二，如何成聖？

趙孟頫經過自己的苦心鑽研，得出了令人信服的答案，他認為書法界的聖人就是王羲之。

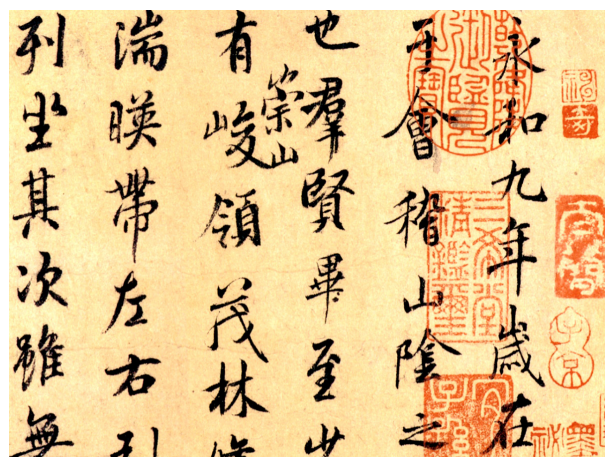
但是憑什麼王羲之就是書聖呢？部分學者如康有為和石川九楊等人，甚至認為王羲之的書法是不是真的都值得懷疑，他們這書法帖子傳了那麼多年，遠不如從土裡出土的石碑來的可靠。

其實，王羲之是不是書聖不重要，存不存在也不重要，關鍵是在中國元朝時期，歷史需要一個書聖。

接下來我們來看看趙孟頫是如何說服元朝文人認可王羲之的吧：首先他認為王羲之在歷史上就一直備受推崇，在唐朝有無數頂尖書法家臨摹他的作品，史書上唐太宗也對王羲之推崇備至：



唐·馮承素：摹蘭亭序



唐·褚遂良：摹蘭亭序

而元人對王羲之書法境界的想像主要體現在「中庸」之道和「從心所欲不逾矩」的境界。

「中庸」之道是程朱理學極為看重的，過和不及皆有背「中庸」之道。趙孟頫認為：王羲之書法出於神奇而復歸於正，出於天然而古法工夫（宋明理學所謂的「工夫」，是指道德實踐和精神修養的具體方法，不同於今天「工夫」一詞的語義）兼備，這些都符合理學家對中庸之道的想像。在程朱理學觀念中，聖人「從心所欲不逾矩」的境界就是「天理自然流行」的體現。無論是學聖人之道還是自身的行為要求，皆主張要使內在的仁德自然呈現出來。乃至文章日用諸藝的最高境界也是不雜私偽的人性的自然呈現，這就是天理的自然呈現。在元代，「天然」成為各類文藝在境界層面上的最高標準。趙孟頫認為王羲之的書法是按照書法之勢而為之，「無不如志」。可見，他對王羲之書法境界的詮釋，和理學家推崇的工夫境界是一致的，這是儒生追求的「從心所欲不逾矩」的境界在書論中的體現。

其次，在中國文人這個作品既是人品的思想裡，王羲之的人品也是無可挑剔的完美。趙孟頫曾說：「右軍人品甚高，故書入神品。」郝經也評價說：「羲之則造其極，羲之正直，有識鑒，風度高遠，觀其遺殷浩及道子諸人，書不附桓溫，自放山水間，與物無競。江左高人勝士鮮能及之，故其書法韻勝道婉，出奇入神，不失其正，高風絕跡，邈不可及，為古今第一。」

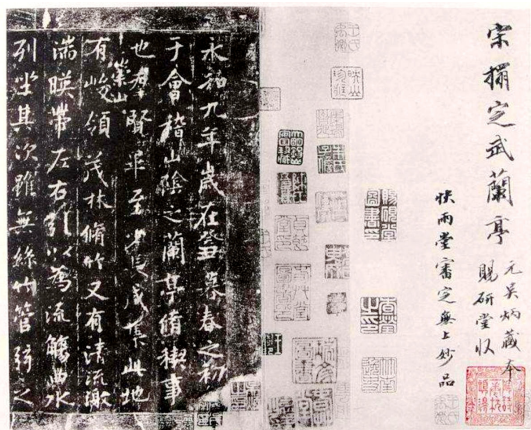
在以趙孟頫為首的這些文人看來，王羲之正直、有識鑒、風度高遠、不附權勢，自放山水間，與物無競，這些品格都符合理學家的人品理想。正是因為王羲之人品高尚，其書法才能「造其極」而入神品。總之，在趙孟頫的詮釋下，王羲之合理合法地成為了中國的書聖。

而關於如何成聖的道路，趙孟頫也說清楚了，那就是「惟精惟一」。既然王羲之是書聖，那麼他的書法用筆就是千古不易的真理。照著王羲之的用筆拼命的臨摹學習就對了。

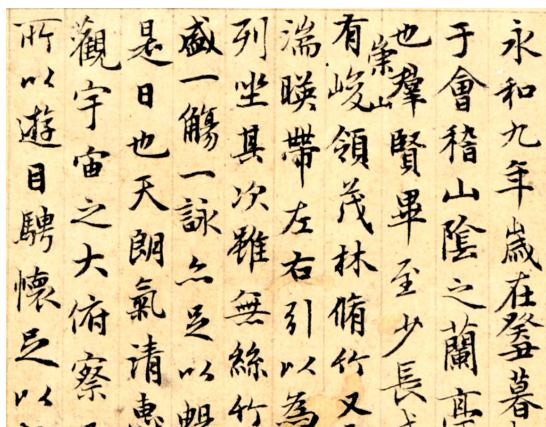


定武蘭亭序，是趙孟頫認定的最佳範本

學習要專心、要誠心。不要朝三暮四，對著王羲之的作品，一條路幹到底。和熟讀四書五經那樣「書讀百遍、其義自見」，趙孟頫也決定認真臨摹蘭亭序：

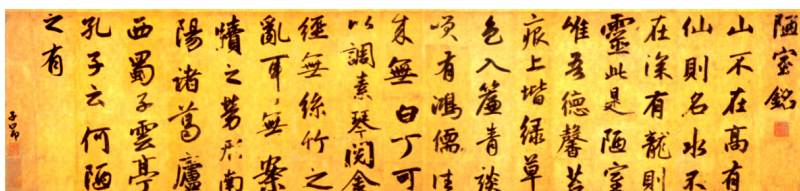


定武蘭亭序拓本（局部）

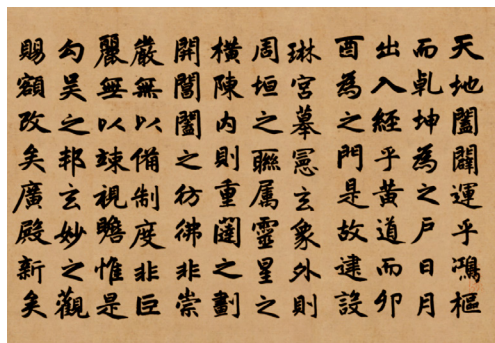


元·趙孟頫：玉枕蘭亭序

趙孟頫學王羲之的字是學的非常好的，歷史公認。這是趙體字的功力起點。而人活到最後的最高境界，就是孔子所說的「從心所欲不逾距」。



元·趙孟頫：陋室銘（紙本49×131廣東省博物館藏）



元·趙孟頫：玄妙觀重修三門記楷書

趙孟頫從王羲之那裡得到了規則和法度，經過大量的實踐，逐漸寫出了自己從心所欲的狀態。

作為後期大家公認的四大楷書書法家，在唐人已經把楷書寫到極致的情況下，他是後人中唯一一個以元人的身份上位的。

趙孟頫將宋朝理學思想引入書法之中，是對理學的一次意義重大的擴展，他使得讀書不再成為唯一的至高的修身手段，既然書法也可以成為修身的手段，那麼為什麼其他的東西不可以呢？

宋明理學傳入日本之後，日本也深受其影響，趙孟頫的做法為日本「道」的藝術開啟了先河和借鑒。日本的茶道，劍道，武士道，從根源上來說，也是一種對理學思想修煉途徑的擴展。趙孟頫是把書法上升為書道的關鍵人物，也是「以技入道」的開拓者。對整個東亞文化的影響十分深遠。

弄懂了趙孟頫的書法主張，我們再回過頭看他的繪畫就明白他為什麼要學習顧愷之的《洛神賦》。因為他同樣要把理學的這個思想傳承到繪畫中。不僅如此，他徹底的把書法筆觸，融入到了繪畫的筆觸中。



趙孟頫：枯木竹石圖

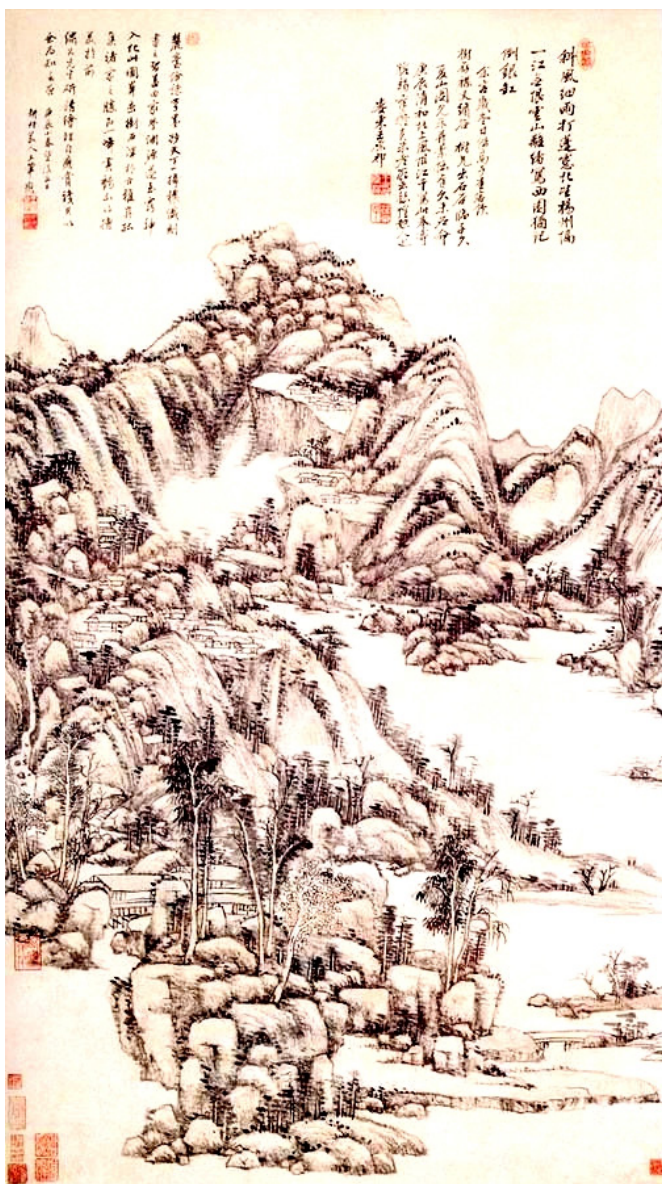
在這個竹石枯木中，已經完全說清楚了他的繪畫筆法思想：石如飛白木如榴，寫竹還應八法通。若也有人能會此，方知書畫本來同。

趙孟頫具體說出：畫奇石用了書法上的「飛白」皴擦，畫枯木用了篆字的筆觸，畫墨竹需要了解精通寫字的「永字八法」。書畫同源的思想雖然晉唐時期已有，但是在趙孟頫這裡，書畫同源才終於從理論層面變成了操作技術層面。從此以後，中國的繪畫就不是畫出來的了，而是寫出來的了。

文人畫的思想在趙孟頫這裡被確立了標準格式，詩書畫正式一體。空間的瓦解，為隨心所欲作畫鋪墊了基礎，毛筆的筆觸之美最後束縛枷鎖也被打破了，同時還有了可以依據的法度——書法用筆。

如果說塞尚是西方繪畫的現代主義之父，開始了西方繪畫的下半場。那趙孟頫也完全配得上中國繪畫的現代主義之父名號。如從塞尚一樣，他直接開啟了中國繪畫的下半場，為中國的書畫打開了抽象的大門。所以韋曦說：「中國的上半場結束得快，下半場持續得很久，而歐洲的下半場來得很晚。」

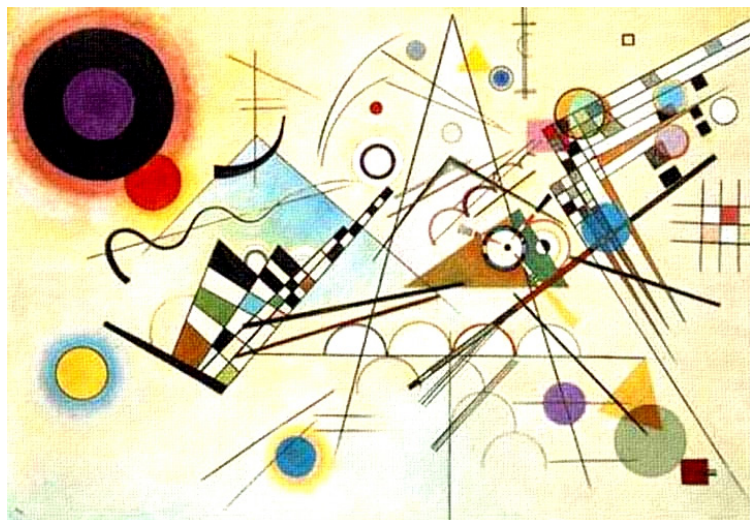
雖然塞尚和趙孟頫都瓦解了空間，但是二者打開的抽象主義大門卻不一樣。西方在19世紀下半葉之後，進入了形式主義的抽象。



王原祁：夏山圖軸

這也是中國宋元以後，很多繪畫看起來不太容易理解和欣賞的根本原因。元明清的許多國畫正如歐洲20世紀初的許多繪畫一樣，都已經進入了抽象領域。王季遷所說的：「中國人很早就意識到了筆墨的抽象」大致就是這個意思。

最後給趙孟頫來個總結吧，歷史上有不少人批評他，做了元人的走狗。不過從整個中國文化傳承的角度上來看，趙孟頫是解決了中國文化傳承危機的關鍵人物。不是每一個亂世都會有人來傳承文化的，比如歐洲那漫長



康定斯基：點線面

而中國在元朝之後，進入了筆觸表現的抽象。

的中世紀，多少古希臘古羅馬的文化遺失，幾乎斷檔。而元朝卻沒有，這是因為有不少傑出的文人，在努力地傳承文化。而趙孟頫是元朝時期當之無愧的最強的那一個。

他當了大官以後並沒有幹出很卑劣的表忠心的事情，我們要知道歷史上許多賣國賊唾棄自己的文化和族人比外人更兇狠。但趙孟頫不是，他是一個在夾縫中傳承文化的勇者。

他並沒有忘記自己是誰，他網羅民間遺留的文人志士，給予他們寬厚的待遇，真誠的傳授書畫之道。中國繪畫史上的元朝四大家都是他的學生，這已經很說明問題了。即使拋去以上一切政治歷史意義，他的書畫作品本身也是當之無愧的傑出作品。以上就是我關於趙孟頫的藝術成就評價。

參考書目：

- 1.[日]岡田武彥著，錢明譯：《簡素：日本文化的根本（插圖增訂版）》（社科文獻出版社，2016年）。
- 2.蔣勳：《漢字書法之美》（遠流出版事業股份有限公司，2009年）。
- 3.韋義：《照夜白：山水、折疊、循環、拼貼、時

空的詩學》（台海出版社，2017年）。

- 4.徐小虎：《畫語錄：聽王季遷談中國書畫的筆墨》（上海：三聯書店，2022年）。
- 5.施錫斌：《書法：不為人知的修身世界》。（中信出版集團股份有限公司，2019年）。

How to Evaluate Zhao Mengfu's Painting and Calligraphy Art and Ideological Realm

Wei Wei (Changsha Youdian Yisi Education Consultancy Co. Ltd.)

Abstract: The main purpose of this paper is to discuss Zhao Mengfu's concrete achievements in art, make a fair judgment on it, and then review the context of Chinese and Western art from this judgment. Therefore, this paper adopts the method of comparison to find a corresponding figure in the history of western art to reflect on the historical significance of his artistic actions, and finally return to the inheritance of Chinese context to interpret the achievement significance of his ideological core. Therefore, the key turning point of eastern and western art is interpreted.

Key Words: Zhao Mengfu, calligraphy into painting, viewing angle, Cheng Zhu Neo-Confucianism, inheritance, modernism.



彩色文本，參閱「文化更新研究中心」網頁：

<https://crrs.org/category/cultural-china/>

《文化中國》· 第116期