

13

元代文人畫與遺民政治

1271年忽必烈統一全國，定北京為大都，建國號元，開始了高壓統治。1279年蒙古騎兵南下，南宋基本滅亡，但尚有掙扎勢力。

南宋文人對是否為蒙古政權服務，產生了兩極化的取態，或如趙孟頫（音：俯）出仕，或如倪瓚（音：讚）歸隱。他們的選擇反映在藝術創作中，因此本文將以文人畫為媒介，審視漢文人在元代的政治參與。

元代畫作知多些

元代藝術蓬勃的因由

蒙古政府傾向任用蒙古、色目兩類族群，而漢人及南人則處於下風¹。「民分四等說」並無在元代典籍明文標示，但仍可視為一種普遍的社會現象²。

1. 國人（蒙古人）
2. 色目人（西域及中亞各族人）
3. 漢人（金朝管轄區的漢、女真、契丹人）
4. 南人（南宋區域的漢人）

社會等級擬定了政治和法律權利，蒙古政權的安排是偏向邊族而低貶南人。南人有意出仕，也只能擔任副職或低下的職位³；即使犯法，邊族的懲罰遠低於南人所受。這個等級制度加深漢蒙矛盾，令兩者處於對立面，導致日後元政府需要吸納漢人入仕時，南方的知識份子態度冷淡，多為拒絕。

中國傳統的科舉制度在元代崩潰，斷絕了士人的出路。元代初期停止科舉，或久有科舉，官職份額側重於邊族，中斷了漢民族學而優則仕的傳統。漢文人失去向上流動的機會，在民族情思上對蒙古政權產生抵觸，為了生計或抒發幽思，便轉投藝術創作的懷抱。是以元曲、雜劇和書畫蓬勃發展起來。

元畫能作史料嗎？

繪畫是抒發情感的手段，或喜或愁都可以寄情畫中。為免以言入罪，畫畫便成為了一個表達內心想法的媒介⁴，以畫作為史料大體有以下兩個原因：

1. 畫作是一手資料，多有清晰作畫時間及原因；
2. 畫作出自畫家之手，可側面反映他的性格與境遇。

中國藝術含蓄，品畫需要專業的技巧，也需要結合畫家的生平與當時社會的發展，甚至需要個人的想像，因此以畫來證史可說是既主觀又客觀的做法。元代是個特別的時代，元畫除了表面的視覺效果外，也有更深一層的暗喻色彩。這些暗喻直指當時社會狀態，所以是研究該時代的上佳史料。

¹ 洪麗珠：〈寓制衡於參用：元代基層州縣官員的族群結構分析〉，《中國文化研究所學報》，2016年1月刊，頁83

² 同上註

³ 趙盼超：《元代畫學研究》（北京：中央民族大學出版社，2014），頁2

⁴ 楊新：《中國繪畫三千年》（北京：外文出版社，1997），頁140

元代畫的風格是怎樣？

中國畫派有兩大分支：宮廷畫和文人畫。前者稱為院派畫，由御用畫師描繪貴族生活，題材有侍女圖和出遊等，以工整逼真著名；後者是文人自發繪畫，題材更為多樣，有山水、花鳥等與自然相關的題材，兼有書法題詞，強調雅韻。

宋代設翰林圖畫院，宋徽宗對畫院的支持，使北宋的宮廷畫踏入前所未有的高位。然而，蒙古統治者不重書畫，甚至把宮廷畫院解散，致使大量宮廷畫師流入市井，以畫畫營生⁵。元代的宮廷畫遂退下神壇，再無發展，畫院的復興要待明清時期。從另一個角度卻是帶動民間繪畫高雅化⁶，解放了畫家的創作框架，令畫作更能展現畫家的個性。

宋開國以來實施重文輕武的策略，南宋偏安江淮，有大批文士聚居，所以亡國後，江浙一帶漢文化保留較為完整。他們對漢文化有很深的依戀，但同時對宋宮廷畫的鋪張奢華甚是排斥，故此文人畫成為畫壇的主流趨勢。元代的文人畫不重形而重意⁷，線條較為簡樸，少有濃墨重彩，而求超脫。

文人，有些如趙孟頫一般長期處於在朝、在野的角力，有些則如倪瓚因為政治黑暗，不願為蒙古服務而有避世的心理。因此無論是仕是隱，文人的內心都是不平靜的，憑畫寄意，令他們的作品多有政治含義。下文將以馬和竹為題材加以解釋。

文人入仕與歸隱的抉擇

(一) 趙孟頫生平簡介與畫作解讀

趙孟頫（1254-1322年），字子昂，元文人畫集大成者，也是探討元代南方遺民仕元的代表人物。趙乃是宋王室之後，為宋太祖第十一世孫⁸，祖父和父親都在南宋政府為官。至元二十三年（1286年），元世祖忽必烈邀請二十多位漢文人上京任官，趙孟頫在列並接受委任。趙氏頗得元統治者的恩寵，曾侍世祖、成宗、武宗、仁宗及英宗⁹，位居兵部郎中、翰林學士承旨榮祿大夫等職¹⁰。

鞍馬與元畫

趙孟頫自幼愛馬，但仕元後才專心為之¹¹，有《人騎圖》、《浴馬圖》、《秋郊飲馬圖》等眾多鞍馬題材，在朝中享有盛名¹²。受父親影響，兒子趙雍、趙麟也好畫馬，傳世之作有《趙氏三世人馬圖》。以下以《人騎圖》軸和《浴馬圖》為例進行解說。

《人騎圖》軸



趙孟頫《人騎圖》
（圖片來源：Wikimedia Commons）

⁵ 趙盼超：《元代畫學研究》，頁8

⁶ 同上註

⁷ 同上註，頁18

⁸ 趙孟頫乃宋太祖第四子秦王趙德芳的後代

⁹ 岑其：《趙孟頫研究》（杭州：西泠印社出版社，2006），頁4

¹⁰ 王發國、戴麗松：〈張大千臨撫趙子昂《馬上封侯圖》之題識詩文考論（三）趙子昂款識考論〉，《內江師範學院學報》，2017年07期，頁15-18

¹¹ 趙盼超：《元代畫學研究》，頁147

¹² 同上註

大小：全軸縱30厘米，橫52厘米。

館藏：現藏於北京故宮博物院

1292年，趙孟頫因感常伴帝側，必為人忌，所以申請外調，遠離政治中心，任濟南路總管府事¹³。1294年元世祖忽必烈逝世，鐵木兒即位¹⁴，趙仍在舊職。1296年休病期間作《人騎圖》。

畫中有一朱袍頭戴冠帽的男子騎在馬背，神態怡然自得。圖中男子應是趙氏本人，朱袍、冠帽是官服，暗示趙孟頫入仕的意氣風發，相當入世。除此之外畫中背景空白，附有文字題跋，其內容與畫像的意境是剛好相反的：

元貞丙申歲作／子昂／

畫固難／識畫尤難／吾好畫馬／蓋得之於天／故頗盡其能事／若此圖／自謂不愧唐人／世有識者／許渠具眼／大德己亥子昂重題／

吾自少年便愛畫馬／爾來得見韓幹真跡三卷／乃始得其意云

解畫：

元貞丙申歲即1296年，子昂是趙孟頫的字。趙氏及後抒發畫畫與品畫均非易事，後者比前者更難，自己喜好畫馬，又有天賦，所以才能畫出好馬，但與唐人畫馬相比自己仍然有所不及，不過喜歡這幅畫的人是具有慧眼的。一語相關，或說蒙古統治者，或回應了社會文人群體——暗諷前者不識自己的才能予以重用，感慨仕元從中改變政局，從根本作出有利漢人的措施不被了解。

大德己亥（1299年）趙孟頫再次題詞，指出自己自小愛馬，觀唐人韓幹的鞍馬圖才明白當中的意涵，此處推測趙氏的負面情緒漸漸消除，一切了然於心。

《浴馬圖》卷



趙孟頫《浴馬圖》卷

（圖片來源：Wikimedia Commons）

大小：縱28.1厘米，橫155.5厘米。

館藏：藏於北京故宮博物院

解畫：

《浴馬圖》描畫湖邊洗馬的景象，有鞍馬十四匹、馬倌九人，人馬形態各異，相處和諧。有的馬神態活躍昂首嘶叫，有的臥在地上休息，有的吃草、喝水，有被馬倌牽著、騎著或正在洗澡。從外貌和裝束來看，圖中九人均為男性，馬倌身份，八個漢人，一個胡人。有馬倌完成工作便在岸邊樹蔭休息穿戴衣物，有一剛牽馬到湖邊，有三人正在洗馬，有的已經完成工作騎馬往相反方向，準備離開。最值得留意的是湖中洗馬的三人，他們動作輕柔，與馬關係友好。圖中的馬是在休息的狀態，而漢人淪為從事馬倌這般低下的職業，其實暗示了在蒙古人的統治下，趙孟頫自己因為漢人身份不受重用。

元畫的鞍馬有甚麼意象？

駿馬是士大夫品格的象徵，文人大多自比馬陳其境遇¹⁵。趙孟頫筆下效法唐代駿馬的豐腴體態，馬體如球狀¹⁶，且意氣風發，自然閒適，可視馬為趙孟頫入仕的進取心態。另一方面，因為蒙古是馬上民族，所以馬是蒙古政權的象徵，趙孟頫畫中人物與馬相處融洽，或化用伯樂與千里馬的意象，表面上好像訴說自己得到賞識、為官的欣然，以及對蒙古統治者無排斥之感。實際上悲從中來，千里馬不能馳騁，反而淪為宮廷的寵物，恰似自己有才但不被重用。

¹³ 《元史·卷一百七十二·列傳五十九》：「孟頫自念久在上側，必為人忌，力請補外。二十九年，出同知濟南路總管府事。時總管闕，孟頫獨署府事，官事清簡。」

¹⁴ 《元史·本紀第十七·世祖十四》：「庚午，帝大漸。癸酉，帝崩於紫微殿。在位三十五年，壽八十。親王、諸大臣發使告哀於皇孫……夏四月，皇孫至上都。甲午，即皇帝位。」

¹⁵ 趙盼超：《元代畫學研究》，頁147

¹⁶ 同上註



龔開《瘦馬圖》
(圖片來源：Wikimedia Commons)

趙孟頫尚且「官運亨通」，但始終只是少數，許多文人，如龔開不仕，留在南方以賣畫為生。龔開《瘦馬圖》的馬與趙氏所畫的馬外形、神態都有巨大的分別。《瘦馬圖》顧名思義是一隻瘦馬，馬頭低垂，神態萎靡，身體骨感明顯，似皮包骨的狀態，展示該馬長期飢餓，處於壓迫中。畫中的馬是龔開的自況，寓意自己在蒙古族的統治下生活困苦，且壯志未酬¹⁷，有如畫中瘦馬一般。然而，龔開顯然並不後悔自己的決定，這點也寄語在畫中，馬是意志堅定的動物，無論生活多麼殘酷，自己也不會改變初衷，為生計而受當時朝廷的奴役。

竹與元畫

人的內心是複雜的，更何況是心理敏感的文人。在元這個邊疆民族當權的時代，竹成了文人畫常見題材，不少大家如趙孟頫、柯九思¹⁸、倪瓚、吳鎮¹⁹等都有傳世名作。李衍（音：看）更著有《竹譜詳錄》七卷，講述養竹、品竹和畫竹的技巧。

從鞍馬我們看到了趙孟頫仕元的躊躇滿志，但趙氏的竹就代表了他內心的失意。趙孟頫有《秀石疏林圖卷》、《窠（音：窩）木竹石圖》、《趙氏一門三竹圖卷》等竹畫。以下將抽取《窠木竹石圖》以作解釋。

《窠木竹石圖》



趙孟頫《窠木竹石圖》
(圖片來源：台北的故宮博物院公開資源)

大小：縱99.4厘米，橫48.2厘米。
館藏：現藏於台北的故宮博物院

¹⁷ 鄭詩琴：〈馬在傳統中國畫中的象徵意義〉，《銅陵學院學報》，2014年01期，頁104-105

¹⁸ 柯九思（1290-1343年），字敬仲，號丹丘生，別號五雲閣吏，元代畫家

¹⁹ 吳鎮（1280-1354年），字仲圭，號梅花道人、梅沙彌等，是元畫四大家之一

解畫：

趙孟頫提倡「書畫同源」，這可見於竹枝乃楷書的筆法²⁰。畫中的竹置中，下有白石，畫面最左邊有一樹。竹枝顏色較深，蒼勁凌厲，與淺淡的白石和樹成對比。再加上背景留白，竹的形象就更為突出。

趙孟頫出仕而且在官場有所成就，在朝致力變革，提倡重開科舉²¹。可是如趙孟頫這樣的漢人只屬少數。竹長在石上意象，暗示自己身處的惡劣環境，但是竹向上生長，又有自強的象徵，不難想像這是趙孟頫的自我勉勵。

事實上，「宗室子」的身份是趙孟頫仕元的負擔，因為這將趙氏置於輿論和唾罵。在元代的政治氣氛下，趙孟頫的官職是德位不稱。前朝漢人在朝廷是主流，最高可以拜相，元代只能淪為翰林，一個邊緣官職，無法進入政府的中心。縱有滿腔熱血，也無處發揮。對內對外，趙孟頫都處處為難，人前春風得意，但背後的嘆息沒人聽見，心中不平只好宣洩在畫中。

小結

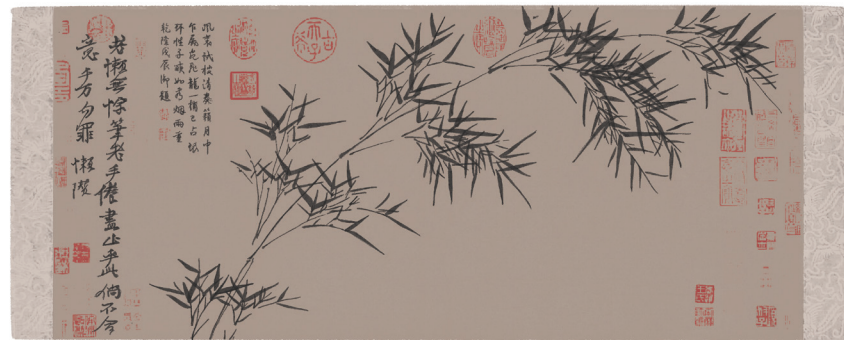
從鞍馬，我們能想到趙孟頫出仕的進取，但也有自嘲和諷刺意味；而竹則象徵著畫家內心的苦悶和不被理解。兩個題材交織，充分反映趙氏內心的衝突。南方文人只有少數如趙孟頫一般進取出仕，而大部分選擇歸隱，倪瓚就是一例。

(二) 倪瓚生平簡介與竹畫解讀

倪瓚（1301-1374年），元中後期人，元畫四大家之一，尤工山水畫及竹畫²²。倪瓚祖上是漢朝御史之後裔²³，遷居至無錫，家境富裕，因此得以留居江南，收藏書畫古董，與高雅之士結交，過著閒適的生活²⁴。不過元中期以後多有自然災難，即使是富庶的江南也出現饑荒，引起農民起事，社會動盪不安²⁵。在此之後，倪瓚便散盡家財與家人漂泊二十年，直到1368年元朝滅亡，他才回到故鄉，病死在一個親戚家中²⁶。值得注意的是倪瓚一生未仕，無論是紅巾軍領袖張士誠，還是明太祖朱元璋的邀請，倪氏均未接受²⁷。

倪瓚以竹為題材的畫有《琪樹秋風圖》、《竹枝圖》、《墨竹》、《水竹居圖》等。下抽取《竹枝圖》及《墨竹》以作解釋。

《竹枝圖》



倪瓚《竹枝圖》（重繪圖，圖片來源：故宮博物院）

大小：縱34厘米，橫76.4厘米。

館藏：現存於北京故宮博物院

解畫：

畫中有新竹一枝，從左上方斜向伸展，貫穿畫面²⁸，而背景大面積留白。倪瓚個人題辭「老懶無驚／筆老手倦／畫止乎此／倘不合意／千萬勿罪／懶瓚」，倪瓚自認「老懶」，所以只畫一枝便停筆，可見其率性。

²² 楊新：《中國繪畫三千年》，頁169指出有學者考證倪瓚應生於1306年

²³ 高波：《蒼幽虛靜——倪瓚風格及其形成》，《泰山學院學報》，2017年01期，頁31-35引元代周南老《元處士雲林先生墓誌銘》

²⁴ 楊新：《中國繪畫三千年》，頁169

²⁵ 同上註

²⁶ 同上註

²⁷ 同上註及高波：《蒼幽虛靜——倪瓚風格及其形成》，頁31-35

²⁸ 倪瓚：《倪瓚竹枝圖》，《紫禁城》，2007年06期，頁196-199

²⁰ 楊新：《中國繪畫三千年》，頁188

²¹ 元代1315年才重開科舉，是時趙孟頫已經62歲

《墨竹》

創作時間：作於1364年，此時倪瓚尚在漂泊途中。

解畫：

畫中有墨竹一枝，枝淡而葉濃，從左下角往上伸展，竹約佔畫面一半，背景為空白。左上方附有倪瓚自題：

隱士江陰許士雍／鈿山湖裡泊煙篷／秋來鱸膾蓴羹美／亦欲東乘萬里風／
從善道契過笠澤／以士雍高士此紙求寫竹枝／畫已並賦絕句奉贈／
甲辰八月廿一日，倪瓚

因為許士雍求畫，所以倪瓚畫此卷附上一絕句，化用張翰鱸魚堪膾²⁹，及〈逍遙遊〉的大鵬高飛的典故³⁰，陳歸隱之事。雖然倪瓚沒有明說自己歸隱，但是從他與隱士相交及其詩句的環境描寫、意像的運用，種種跡象都反映他歸隱的事實。

分析：

倪瓚曾自言畫竹對自己來說只是無事時用以抒發胸中的「逸氣」，因此他並不求形似，也不計較竹的數量、枝葉的繁密，是斜是直，甚至看起來像竹³¹。這種不在意反而令倪畫的竹增加了灑脫、飄逸的意味。

倪畫的一大特點就是大面積的空白³²，如《竹枝圖》和《墨竹》，留白處有的佔畫面二分之一，甚至佔三分之二。學者認為此似有弦外之音³³，是倪畫的「絕對空間」，「無空間方位的存在，縱目一望，不知何居」，也不存在人³⁴，好似一個寂寞的世界³⁵。

為甚麼文人畫多以竹為題材？

竹是水墨畫中文人最鍾愛的題材³⁶，竹中通外直，「象徵著孤傲、堅貞的人格和高雅、脫俗的情趣」³⁷，「虛空代表著虛懷若谷、竹節則代表著骨氣與氣節」³⁸，所以是君子和隱士的代名詞。

把元文人畫與現實結合起來，令人想像到政治混亂，南方文士寧願放棄學而優則仕的傳統，不再追求虛名，有出世的傾向，如倪瓚般在家與友相聚，潛心藝術，在書畫間抒發內心的鬱悶；或如趙孟頫畫竹自我勉勵，祈求在藝術上能擺脫時代暗沉的氛圍。

繪畫不但是抒發個人情感，也是南方文人交流的媒介，竹有自強不息的寄意，是文人互相祝福傳遞感情的符號³⁹，故多以竹入畫。比如倪瓚的《墨竹》就是贈送友人的作品。

總結

從上可見元代文人畫的暗喻色彩，畫是一種既反映畫家性格也是時代的產物。無論是鞍馬，還是竹的畫作，彷彿都映射出趙孟頫積極、進取的個性。但事實真的如此嗎？這是一個可能，但我們也能從另一角度作詮釋：趙孟頫的藝術創作數量驚人，傳世畫作也是元代文人之首，雖然未列入「四大家」，其在畫界的地位及影響力是無冕之王。

我們不妨採取邏輯分析，藝術創作需要時間和感悟，假如趙孟頫真如時人所想生活那麼順利，他便不會有時間和心力投入畫作。再加上畫畫是表達畫家性格的途徑，所以趙孟頫的積極也許只是他追求的一種理想狀態，或是精神超越，在此其實就已經暗示了現實生活的不快。這種矛盾並非趙孟頫一人獨有，我們更可歸納和推斷到整個文人群體在元代社會複雜的文化氛圍下的感嘆。

同理，倪瓚竹畫的孤寂其實也能代表背後的一眾隱世文人。他們不願仕元，所以百無聊賴，滿腔熱血和無奈又不能消化，只好以畫寄情中。畫竹是因為它的文化特性，或自勉自強，或述己不願同流合污。

²⁹ 張翰，字季鷹，西晉人，張良的後裔。291年，西晉發生八王之亂，張翰不願做官也不想捲入紛爭，便以思念家鄉美食而辭官。見《晉書·列傳第六十二·文苑·張翰》：「翰因見秋風起，乃思吳中菰菜、蓴羹、鱸魚膾，曰：『人生貴適志，何能羈宦數千里以要名爵乎！』遂命駕而歸。」

³⁰ 《莊子·逍遙遊》：「鵬之背，不知其幾千里也；怒而飛，其翼若垂天之雲。是鳥也，海運則將徙於南冥。南冥者，天池也。齊諧者，志怪者也。諧之言曰：『鵬之徙於南冥也，水擊三千里，搏扶搖而上者九萬里，去以六月息者也。』」

³¹ 倪瓚：《清閨全集》卷九《跋畫竹》：「余之竹聊以寫胸中逸氣耳，豈復較其似與非、葉之繁與疏、枝之斜與直哉！或塗抹久之，他人視以為麻為蘆，僕亦不能強辯為竹」

³² 術語為留白

³³ 陳思惠：〈倪雲林中國山水畫的思想內涵〉，《藝術百家》，2005年05期，頁73-75

³⁴ 朱良志：〈論倪瓚繪畫的絕對空間〉，《北京大學學報》（哲學社會科學版），2017年03期，頁63

³⁵ 同上註，頁68

³⁶ 趙盼超：《元代畫學研究》，頁187

³⁷ 高雲龍：〈試析松竹梅的象徵意象〉，《藝術教育》，2007年05期，頁100-101

³⁸ 趙雪：〈淺談中國畫中梅蘭竹菊的意蘊與衰落〉，《藝術品鑒》，2015年04期，頁146

³⁹ 楊新：《中國繪畫三千年》，頁140