



金 武元直 赤壁圖 局部 國立故宮博物院藏

會心·共賞

神品至寶展書畫類展品選介

陳韻如

「會心處，不必在遠。」這是魏晉人的智慧與美學，宣揚以「心」領略，掬手咫尺皆可為悅目樂事。而這一體悟，雖是用來強調日常的生活近景也能怡人，但更關鍵的前提卻是觀賞者能否「會心」掌握。唐人杜甫就以「惟有會心侶，數能同釣船。」讚揚著會心同伴的重要，這一體悟顯然無關乎空間實質的距離，而在於心靈層次的交流。本博物院藏文物赴日展出，其中書畫部分以宋元作品為主要，對於同樣熟知筆墨藝術的日本觀眾們，或許正是這些文物的最佳「會心侶」。如此初次見面又彷彿熟識已久的共賞觀眾，幸運地，就在不遠之處。

一千一百二十年前，唐昭宗乾寧元年（八九四）日本正式中止了長達約二百六十年期間的遣唐使派遣。但是，中日雙方的文化互動亦已啟動、逐漸融會，此前傳入的唐朝文化已在日本生根，甚而成為日本國風文化的醞釀養分。經過九十年之後，北宋雍

熙元年（九八四）東大寺的僧人齋然到達汴京，得入宮廷並獲宋太宗賞賜，開始新一階段的交流活動。宋元時期，日本方面雖不再有類似遣唐使的大規模官方派遣，但透過這類隨海商往來的僧侶們，新一波的文化交流仍可說是日本中世文化的新活源。無

論是隋唐或宋元，日本透過交流所吸收的文化養分，早為一海之隔的中日兩地，建立起得以跨越國境的會心共賞機緣。

今年六月本院書畫文物赴日展出，所擊畫出的文化時空恰能跨越唐宋元至明初。此次展出一百餘件書畫



圖二 五代南唐 巨然 蕭翼賺蘭亭圖軸 國立故宮博物院藏

有許多北宋前中期山水特色。由此而言，關全〈秋山晚翠圖〉也可說是北宋山水中有待重新認識的重要作品。

〈秋山晚翠圖〉此幅畫面主要表現群峰間澗谷的景致，除了畫面上段的嶺峰高低環圍外，畫面中段也在表現山嶺。就在跨溪木橋的下方，幾道留白所代表的澗水一再於兩山之間分層折轉，既描述了山谷溪流，也凸顯著畫中不同山峰的高聳。其中，〈秋山晚翠〉最引人注目者，莫過於畫面中下方的突出巨岩，此一奇特的構圖安排與文獻所記錄的關全構圖

特色也有相符。北宋中期劉道醇《聖朝名畫評》稱「其疎擢之狀，突如湧出」，北宋晚期李薦《德隅齋畫品》則記錄一件關全〈仙游圖〉：「大石叢立，屹然萬仞，色若精鐵。上無塵埃，下無蕪穢，四面斬絕，不通人跡。而深岩委澗，有樓觀洞府鸞鶴花竹之勝。」無論此段描述與〈秋山晚翠圖〉是否直接有關，都已經能夠說明北宋晚期所認識的關全，與現今傳世之作風非常相近。關全的風格，雖自中國繪畫史學科於現代成立以來，多被學界論述所強調的「李郭」（李

成、郭熙之合稱）畫風所掩蓋，但實質上卻是一項當時能與李成並立的名蹟類型，猶如山水的正式經典之一。

相較於郭若虛眼中的山水經典，畫僧巨然山水被視為「筆墨秀潤」，則應可視為北宋山水的另一種重要面貌。曾有學者將董源、巨然山水畫風以「江南畫」為名，目的就在區別或強調此類與華北山水畫風不同的特色，赴日展出巨然〈蕭翼賺蘭亭圖軸〉（圖二）恰可為代表。此畫軸現今雖不若郭熙〈早春圖〉知名，但是畫中群峰環繞，高低造型秀麗的山

作品，多是歷經皇家內府收藏之作，其與日本舊藏中國書畫風格面貌之對照亦成學界焦點。日本學界曾以「請來繪畫」、「宋元畫」、「渡來繪畫」等用詞，凸顯一些江戶時代以前即已傳入日本的中國繪畫舊藏，與清宮舊藏之繪畫風格間存有差異。（註一）或許是鑑藏品味的選擇，或許是傳佈管道的結果，無論何者，在本院所藏歷朝內府書畫赴日展出之際，就如隔海仍得以心相會的觀眾一般，都值得吾人重新檢視這批中國原有舊藏書畫作品中的新意。（註二）

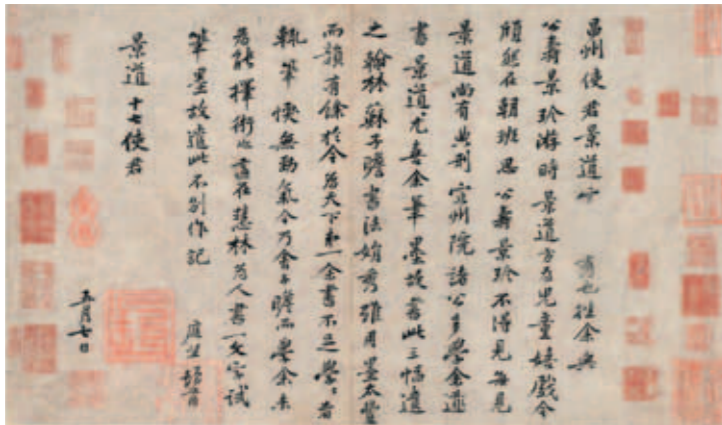
針對北宋山水畫的評估，北宋中期郭若虛《圖畫見聞志》曾以「三家山水」為論，將「營丘李成、長安關全、華原范寬」比擬為有如正經古籍的三家學派一般，強調他們的重要代表性。不過，雖然許多學者著眼於三家山水的地域特色，從「營丘、長安、華原」等畫家籍貫地名，試圖聯繫山東丘陵、華北高原等不同地貌的寫照，近期也有研究關注山水畫發展歷程中的「觀者」作用，強調山水畫風如何因觀者的評論文字而有演變。

除了地域風貌的影響，山水畫風發展的作用力仍十分複雜，而其中的畫風流派也不適合過度簡化。赴日展出的關全〈秋山晚翠圖〉（圖一）就是被忽視的重要作品之一。關全是五代山水名家荆浩的學生，有「晚年筆力過（荆）浩」之美譽。關於荆浩的山水面貌，本院雖收藏有〈匡廬圖〉，但顯然與近年發現的十世紀前後之考古資料，例如富平唐墓山水屏風、王處直墓的山水屏風等畫風有相當距離。相較之下，延續了荆浩部分風格的關全，在其〈秋山晚翠圖〉中反而更保

山水之正經



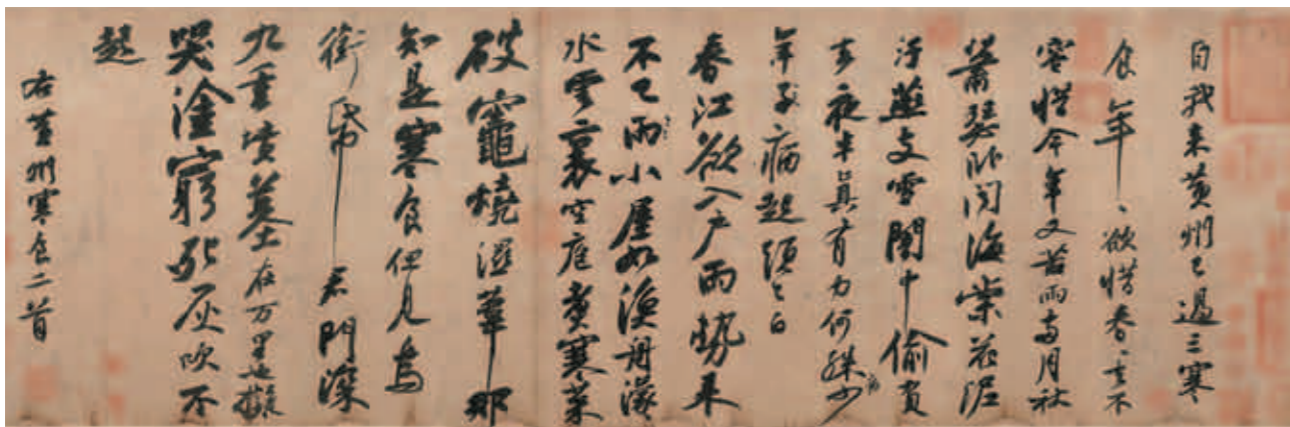
圖一 五代梁 關全 秋山晚翠圖 國立故宮博物院藏



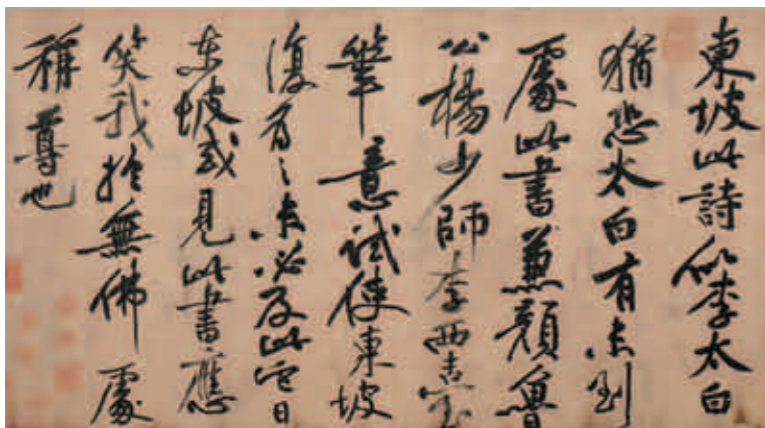
圖六 宋四家真蹟冊 黃庭堅 致景道十七使君尺牘並詩 國立故宮博物院藏



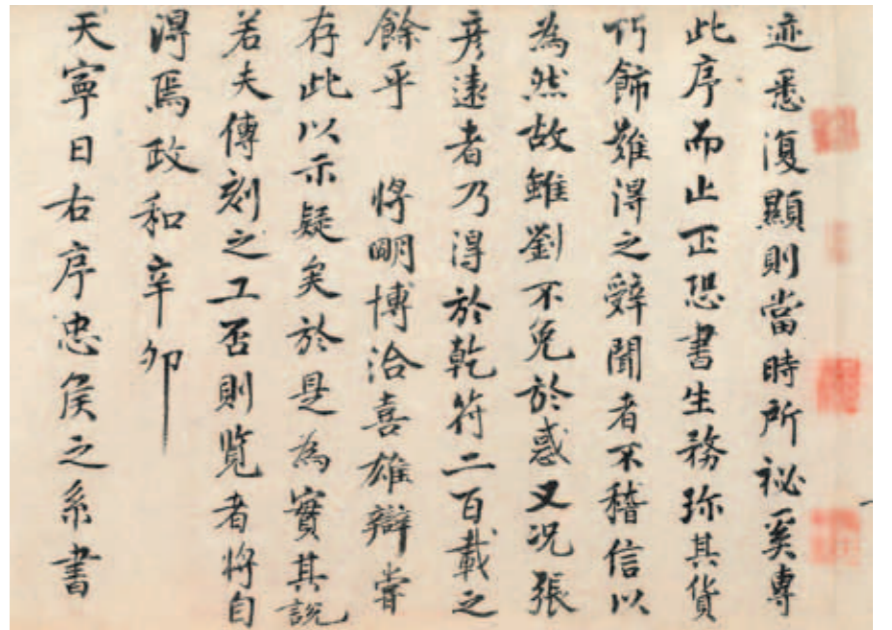
圖五 宋四家真蹟冊 蔡襄 尺牘 澄心堂牘 國立故宮博物院藏



圖七 北宋 蘇軾 寒食帖 國立故宮博物院藏



圖八 北宋 蘇軾 寒食帖 黃庭堅題跋 國立故宮博物院藏



圖三 定武蘭亭真本卷 宋人題跋 國立故宮博物院藏

頭，加以樹叢與層疊圓石營造出的峰頂光影效果，都能一再顯示出畫中對於大氣感與光影的講究，與郭熙所追求者雖有不同卻各有所成。據載，北宋學士院中曾有巨然畫「煙嵐曉

景」，或許正是能表達此類山中煙嵐氣象的「山川高曠之景」。(註三)

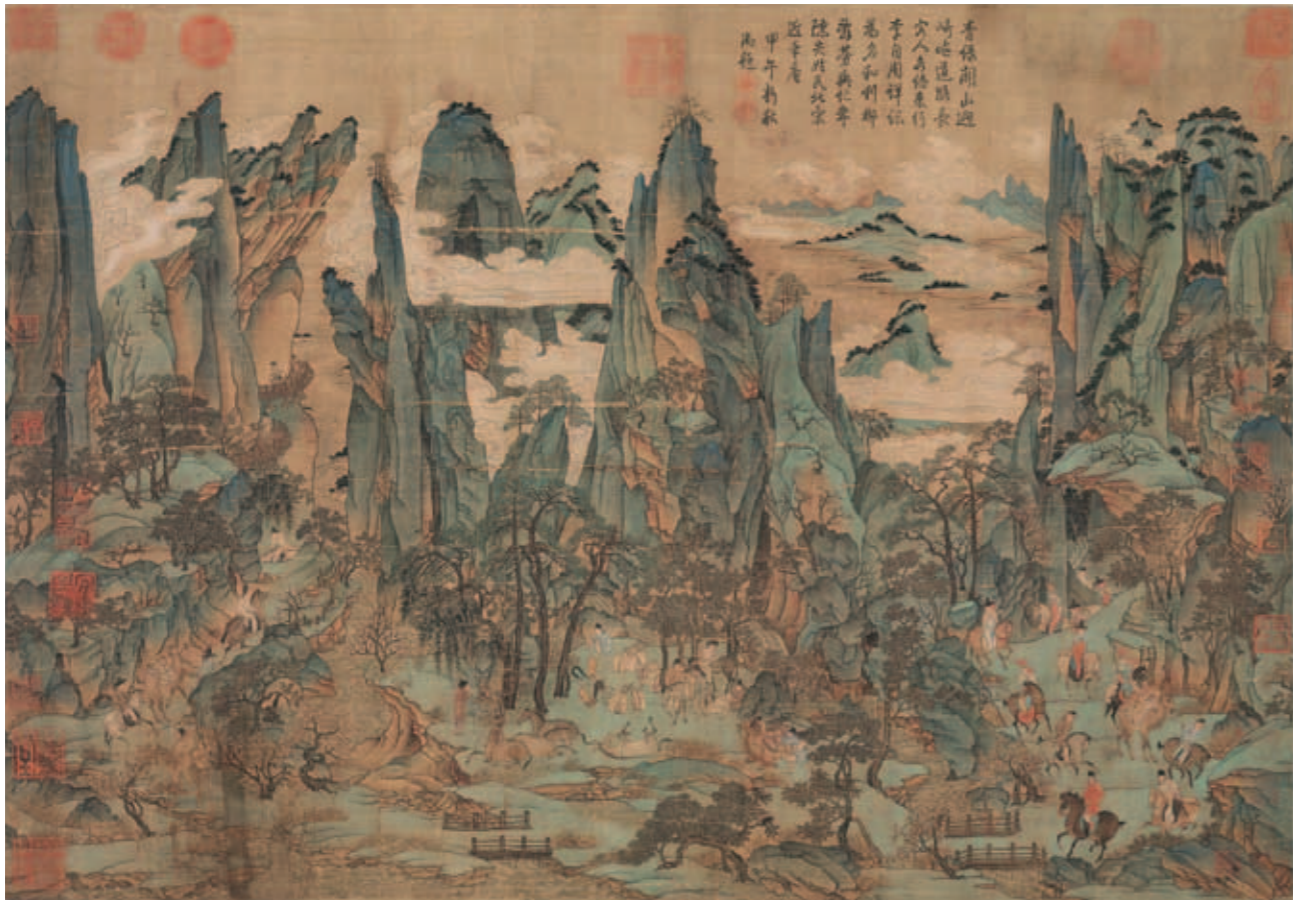
者據卷後題跋推測為王獻得自宋徽宗內府之拓本，搨墨呈現濃淡之別，其中「湍、帶、右、流、天」五字有缺損。當時士人除收藏前人書蹟外，摹寫者也多，例如(傳)王羲之《大道帖》(圖四)已經前人指出是北宋晚期書法名家米芾所摹。《大道帖》書風筆畫飽滿圓潤，「耶」字的最後一筆拉長、收筆增粗，與流傳王羲之書風並不相近，應是王羲之傳統在北宋透過當時士人(如米芾)所產生的新面貌。

文人與書畫
宋元時代的精采書畫成就，除有技藝超絕的畫家之外，文人群體從觀賞、評鑑到參與書畫創作活動也扮演著重要助力。北宋文人對於書法名蹟的推崇，當仍包括對二王書蹟拓本的搜羅。赴日展出的《定武蘭亭真本卷》可說是一在北宋流傳的石刻拓本，藉此卷後存的宋元人題跋(圖三)，也能鋪陳當時文人蒐集二王書蹟之景況。王羲之蘭亭序名蹟雖早已不存，但北宋人追求各種刻摹本風氣更盛。據載，宋神宗熙寧年間(一〇六八—一〇七七)薛紹彭曾在定州得《定武蘭亭》刻石，攜至汴京，後為宋徽宗取入宣和殿中。現存此卷，學

除了鑑藏、品題前人書蹟之外，北宋時期的士人書法亦有非凡成就。院藏就有多套以「宋四家」稱「蔡襄、蘇軾、黃庭堅、米芾」的書法合冊作品，舉如《宋四家真蹟冊》中的蔡襄《尺牘(澄心堂牘)》(圖五)、黃庭堅《致景道十七使君尺牘並詩》(圖六)、米芾《書論書》、《論景文隱公》等都是此次赴日展品。蔡襄對於澄心堂紙的描述記錄，更為其書法藝術增添價值。而黃庭堅寫給景道十七使君(即宗室趙令率)的書信與詩文，被學者評為其書風最顯「平和優雅情態」之作；此件作品共三開，寫成於黃庭堅仕途平順的元祐年間，用以回覆景道求書為作模範



圖四 (傳) 王羲之 大道帖 國立故宮博物院藏



圖十 (傳) 唐人 明皇幸蜀圖 國立故宮博物院藏

之馬為三鬃，符合蘇軾詩文〈書李將軍三鬃馬圖〉詩句「初見平陸，馬皆若驚，而帝馬見小橋作徘徊不進狀。」而又考證此詩所稱李思訓摘瓜圖，正是明皇幸蜀圖，並因畫中山水造型接近唐代古風山水形貌，而改稱今名。學者們雖多同意此件作品為摹唐代山水之作，至於何時所摹作卻仍未有定論。其摹作時間曾有宋人、元人、明人之說，而從其青綠設色與晚明仿古作風不同，亦非元代可見之青綠手法，刪除相關可能性後，目前有推測或出自宋人。若再由北宋晚期的摹製改造風氣論，這件〈明皇幸蜀圖〉或如米芾所記錄，是一件被當時人如劉涇，加以刮題改稱為李思訓的山水作品。蘇軾與劉涇相識，所見的「李將軍」畫作或許已經改題。以畫藝聞名的同時士人李公麟，則「凡古今名畫，得之則必摹臨，續其副本。」可謂當時風尚。〈明皇幸蜀圖〉山體構造的唐人古風，與經過後人筆意線條描繪而成的人、馬、植栽等，新舊融會之後，確實已成功營造一個有如古代卻又別具新意的新古典



圖九 名繪集珍 冊 韓幹 牧馬圖 國立故宮博物院藏

的要求。其中書寫內容提及對蘇軾書法的看法，稱「翰林蘇子瞻書法娟秀，雖用墨太豐而韻有餘」，後所抄錄的三則詩文也顯然是其得意作品。黃庭堅此作整體書風秀雅，存有蘇軾影響，但又可見二王行楷與唐楷風範之作。這類秀雅書風，若與另一件名蹟蘇軾〈寒食帖〉（圖七）卷後黃庭堅縱逸瀟灑的題跋（圖八）相比，確

實能感受到黃庭堅在蘇軾寒食詩後的較勁力作，多少能呼應著他於卷末所稱：「它日東坡或見此書，應笑我於無佛處稱尊。」蘇軾所書寒食詩二首，曾經元明清內府收藏，卻也於清末流入日本，後又因緣際會成為本院藏品。此次展覽，是其再度赴日機緣。（註四）

徽宗朝新製

除了士人參與之外，北宋晚期的書畫藝術活動，更因宋徽宗朝廷的多項舉措而益顯突出。其中又以記錄祥瑞的〈宣和睿覽冊〉，專門將動植異產圖繪成冊。如宋徽宗〈書牡丹詩〉所稱「牡丹一本同幹二花，其紅深淺不同，名品實是兩種也。」應該也屬此製作成果。另外，現今仍有《宣和畫譜》、《宣和書譜》等文獻資料，可從中推想內府書畫收藏之盛況，或由現今存世作品增補具體形貌，院藏傳為韓幹名下的〈牧馬圖〉（圖九）可為一例。此開方幅為絹本，現屬《名繪集珍》冊之一開，從該冊每開均見梁清標藏印看，或是清代梁清標

所收整之畫冊。〈牧馬圖〉畫幅左側有宋徽宗瘦金書風題寫「韓幹真蹟，丁亥（一一〇七）御筆」，並鈐蓋御書印。此畫右下方有一方「集賢院御書院」墨印，原稱為南唐內府藏印，但也有學者據米芾記錄，推測可能為趙令穰取古印鈐蓋所致。此開畫風因此有被認為是保有唐代特色，但也學者指為與李公麟畫馬線條有關，其創作年代意見分歧。但所保有的畫面鈐印御書等形制，即非徽宗朝一手真蹟，也是延續著徽宗朝新制畫作之樣式。關於院畫家的臨摹，鄧椿《畫繼》指出徽宗朝院畫家「在院時，每旬日蒙恩初御府圖軸兩匣，命中貴押送院，以示學人。」徽宗朝新制前代畫蹟的典型之作，應以美國波士頓美術館所藏〈摹張萱搗練圖〉為代表，畫中既保有古畫的人物型態與衣紋類型，於藝術表現上則充分展現出徽宗朝的精細繪繪傾向。

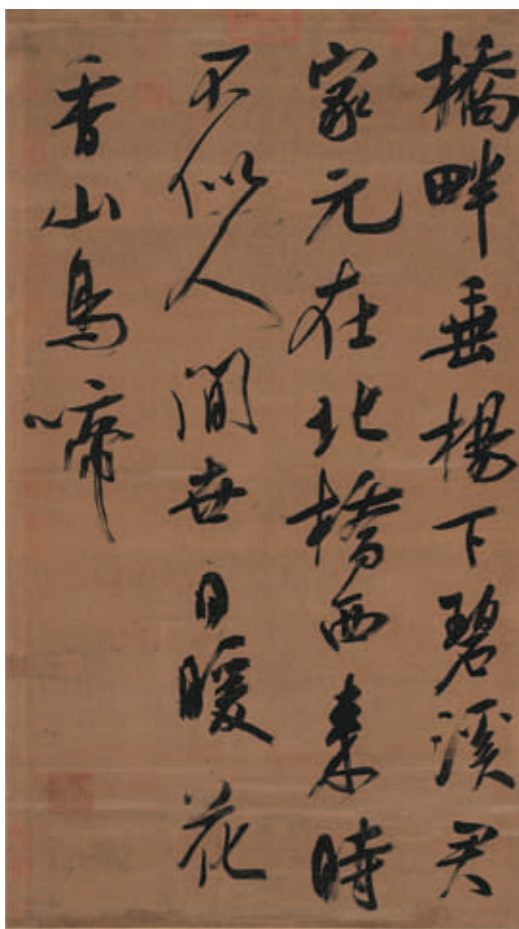
北宋晚期對於古風的再製興趣，並不僅止於宮廷。原有題籤「宋人關山行旅圖」的〈傳〉唐人〈明皇幸蜀圖〉（圖十），學者據畫中紅衣騎者



圖十三 歷代集繪 冊 無款 桃花 國立故宮博物院藏



圖十二 統屬畫冊 冊 宋 李嵩 月夜觀潮 國立故宮博物院藏



圖十四 宋 吳琚 書七言絕句 國立故宮博物院藏



圖十一 宋 馬遠 華燈侍宴 國立故宮博物院藏

樣式。(註五)

南宋寫逸韻

北宋南宋之際，政治上的政權更替對書畫藝術也造成相當影響。經過北宋徽宗朝的推動摹古之後，曾於宋神宗朝盛極一時的郭熙山水雖仍有傳人，但已少有名家。南宋初期山水的面貌，是由李唐扮演著轉承延續的角色。(傳)燕文貴〈奇峰萬木〉、(傳)李唐〈坐石看雲〉等小幅山水

作品，都可說是在北宋李唐畫風影響下於南宋新貌。〈坐石看雲〉畫中物象仍多，尚未如南宋山水半邊留白的模式。但隱約可見斜向對角的構圖手法，就在畫面右上角有瀑布流泉隱沒雲氣之後，順著對角方向，是以留白表現的雲氣。而依此斜向虛線，左上與右下半兩部呈現出有趣的對照關係。右下是兩位人物背向觀景，左上則是充滿著奇石、藤花、湧雲與流水的優雅景致所在。畫中人物坐石濯足

觀佳景，有研究指與唐代王維〈終南別業〉詩句「行到水窮處，坐看雲起時。」詩意相近。而其源頭樣式，或是與《宣和畫譜》記載李公麟「寫王維看雲圖」這類畫作有關，應是參考了北宋晚期可見的圖式構圖。畫家摻用李唐〈萬壑松風圖〉山石質面的表現，將著色岩塊與白雲、松樹、流水並呈，此畫冊原稱李唐，推測是其後繼者之佳作，畫中造景預示著南宋山水與詩意的結合新取向。(註六)

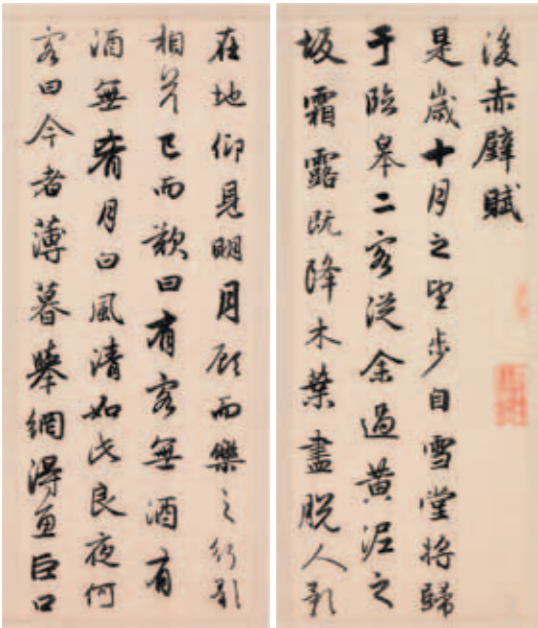
這一取向在南宋製作的宮苑山水，於寧宗、理宗時期成為最突出品類。馬遠〈華燈侍宴圖〉(圖十一)畫面中段有南宋常見的一抹遠山痕跡，畫軸的焦點在下半處，描繪著一處在山水雲霧之間的宮殿樓閣，殿閣之前有樂舞宮女列隊起舞。畫幅上方留白處題寫七言律詩，書風近似宋寧宗與其皇后楊妹子。學者依詩句「父子同班侍宴榮」，推測畫中景象或是描寫楊皇后父親楊次山，以及兩位兄弟楊谷、楊石，同朝受到皇帝賞賜陪同參與某次宴會之際遇。實際上，此軸畫中人物不及半吋，畫家顯然無意讓觀者辨識其中人物身分，而是要透

過畫面整體造景觸動超越宮苑實體的心靈感知。畫中瀟灑的雲氣、精緻筆法畫出的拖枝松樹、巧妙筆墨下的遠山輪廓等，都為畫面營造出一股獨特的細膩又沈靜，一種溫婉隱約的詩意情趣。

這種情調，也同樣可見於李嵩〈月夜看潮圖〉(圖十二)。錢塘觀潮是杭州入秋后盛事，農曆八月中旬的大潮景觀，至今仍吸引眾人爭觀。南宋宮廷內也有觀潮行事，此開小畫描繪宮中天開圖畫臺之觀潮景象。李嵩一方面以其精湛筆法描繪華美繁複的建築結構，一方面仍延續著宮苑山水所追求的詩意氣氛。畫中雖



圖十八 元 趙孟頫 行書赤壁二賦 趙孟頫畫蘇軾像 國立故宮博物院藏



圖十七 元 趙孟頫 行書赤壁二賦 國立故宮博物院藏

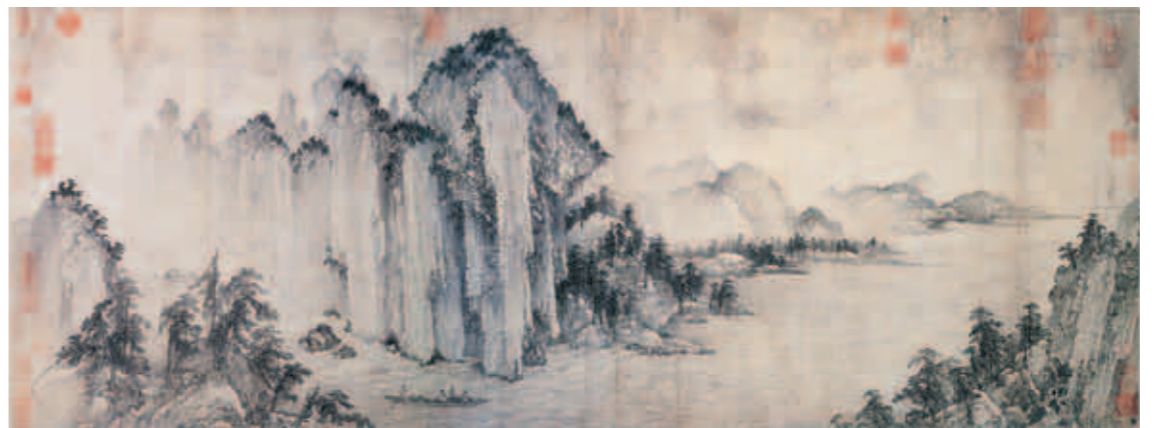
松年〈畫羅漢〉（圖十五）。紀年開禧丁卯（一二〇七）的〈畫羅漢〉院藏有三軸，學者認為是成組羅漢軸的部分存世品。此軸畫一尊者拄杖坐於屏風之前，屏風隱約可見汀渚水鳥圖繪，一位在家弟子正雙手執經問義。羅漢本應是高鼻濃眉的非世間形貌，此尊身著袈裟，已如修行高僧。而畫

也描繪直逼而來的江潮，但畫家並不經營人人爭觀動魄大潮的熱鬧時刻，反而挑選著一抹夕陽映照的黃昏近晚時刻，似乎選擇了一種不同於世俗的靜謐方式，品味著大潮景觀。這一有別眾俗的選擇，正能呼應著畫上引用的蘇軾詩句「寄語重門休上綸，夜潮留向月中看」，以圖繪為宮中游賞增添文雅情思。（註七）此一書題與無款〈桃花〉（圖十三）上「千年傳得種，二月始敷華」風格相近，皆有坤卦印，推測皆是楊皇后所題，是為南



圖十五 宋 劉松年 畫羅漢 國立故宮博物院藏

宋藝術活動不容忽視的重要推手。皇家成員已然與文人群體共享文藝傳統，並促成內斂雅緻的新流風。吳琚父親為高宗吳皇后之弟，身為外戚之後卻不驕矜，能詩詞、善書法，吳琚〈七言絕句軸〉（圖十四）詩文出自北宋蔡襄詩句，而風格則是北宋米芾的行書特色，與同時的南宋士人陸游、范成大等人書風都有類似表現，也能說明當時風尚。
精緻宮廷畫風，不僅見於宮苑山水，甚至可見於宗教人物畫作，如劉



圖十六 金 武元直 赤壁圖 國立故宮博物院藏

中藤椅與屏風，乃至所在的庭園一角等表現，既都是精細描繪的成果，也能用以說明親近俗世的傾向。

金元創新貌

相對於南宋的雅緻文藝風尚，與北方金朝所見的差別，確實值得深予考究。金武元直〈赤壁圖卷〉（圖十六）原被歸為「北宋朱銳」名下之作，現今可見其項元汴所寫籤題「北宋朱銳畫赤壁圖趙開道和坡仙詞真蹟」。經學者據趙秉文跋、元好問文集等資料，才考訂歸入金代畫家武元直名下。此圖雖曾被視為針對蘇

軾〈赤壁賦〉的圖繪之作，而武元直採用單一場景，且更加塑造了山體的高聳效果，畫中描繪被認為不再一一遷就蘇軾原有赤壁賦的文字情節，僅以舟遊赤壁之下的高潮段落作為表達的模式。但也有學者主張此圖與前後赤壁賦較無關係，而是蘇軾稱「大江東去浪濤盡」的赤壁懷古詞。無論何者，武元直在畫卷上營造出垂直巨大的峭壁，與江中小舟的懸殊比例，再與向遠方流去的滾滾江水，確實能引發觀者懷古情思。這一圖繪與卷後趙秉文所書追和坡仙赤壁詞，應可視為



圖十九 元 高克恭 雲橫秀嶺 國立故宮博物院藏

一)是盛年之作，用筆細膩講究，結體優雅自然，行氣流暢圓轉，流露著晉人古風。畫冊前，並有趙孟頫以白描筆法所繪蘇東坡像(圖十八)，更增添文人相惜，追慕前哲的用心。趙孟頫在文化傳承上的成就，或許是以復古的追求最能彰顯。在類似的目標下，高克恭〈雲橫秀嶺〉(圖十九)轉換的米氏山水樣式則提供了不同的成果。高克恭(一一二四—一三三〇)，字彥敬，西域回人，他的父親是著名的儒者，早受到忽必烈的重視，可說是具有西域與儒學雙重文化背景的士人。高克恭的繪畫活動，在四十多歲到南方任官后因為結識南方書畫家、收藏家才開始。在〈雲橫秀嶺〉上，高克恭把山體的量感凸顯，更加增量了山體的渾厚效果，幾乎也達到了有如北宋大觀山水的氣勢，獨特地創造了一種融合南北風格的山水新風貌。(註八)

而除了不同族屬的文藝參與者，在江南地區的文士們也在累積另一股能量。這些不再是政治中心角色的漢族文士，或隱山林或遁跡江湖，但在

書畫藝術上，卻成爲開啓明代畫藝的重要養分。隱士吳鎮〈漁父圖〉、〈中山圖〉(圖二十)漁隱山水都能自古人形象中，化出一份屬於個人的自適恬靜。〈中山圖〉的低矮緩和山丘，展現出極爲優雅的靜謐氣氛，正呼應著江南隱逸生活的魅力。而倪瓚〈容膝齋〉(圖二一)更是以乾筆皴

擦坡石，在枯淡簡略之中，構築一個超越世俗的理想所在。王蒙〈具區林屋〉(圖二二)畫奇矯山岩環繞，其中隱藏著王蒙在現實與理想間掙扎的矛盾情緒，在江南動亂之際，成爲王蒙山水中的充沛力量，猶如對理想仙境之殷殷企盼。^{註九}

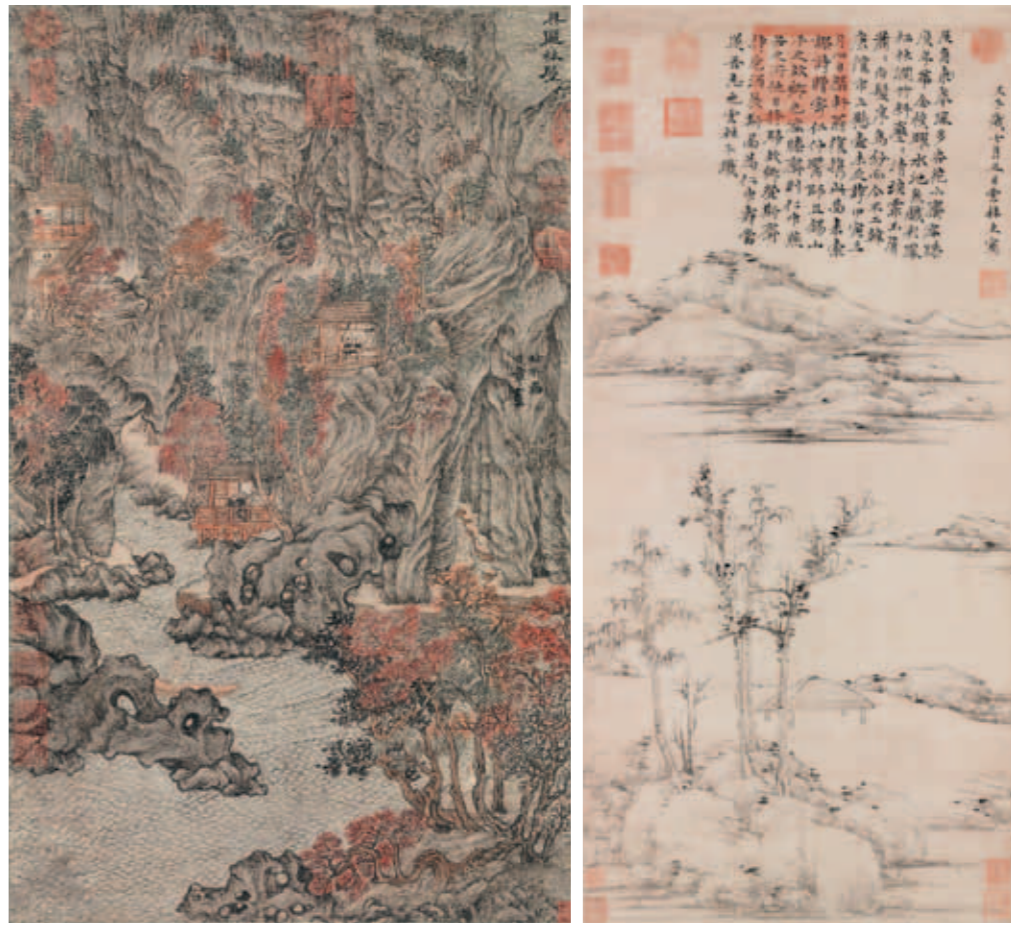
作者任職於本院書畫處

註釋

1. 關於日本舊傳中國書畫課題研究甚豐，其概要可參考湊信幸，〈宋元繪畫在日本的融入及與東亞的關係〉，收入上海博物館編，《千年丹青》，北京：北大出版社，二〇一〇，頁三七—五〇。
2. 本文關於院藏宋代書畫作品之討論意見，主要參引自以下三本相關圖錄各篇，限於篇幅不再分篇詳錄。《大觀：北宋書畫特展》，臺北：國立故宮博物院，二〇〇六，《文藝復興：南宋藝術與文化·書畫卷》，臺北：國立故宮博物院，二〇一〇，《晉唐法書名蹟》，臺北：國立故宮博物院，二〇〇八。相關作者除筆者本人外，另有王耀庭、何傳馨、李玉珉、何炎泉、林利娜、劉芳如、許文美、王競雄等。
3. 關於日本學者小川裕充對「學士院」與北宋山水研究，其中譯可見小川裕充，〈院中名畫——從董羽、巨然、燕肅到郭熙〉，《藝術學》一三期，二〇〇七，頁二九—三〇八。
4. 關於〈寒食帖〉之蘇軾黃庭堅書風問題，可參見石守謙，〈無佛處稱尊——談黃庭堅跋寒食帖的心理〉，《故宮文物月刊》八卷一期，一九九〇，頁一八一—二六。此書卷目曰傳回故宮經歷，見陳階晉，〈自我來江戶，已過六十五寒食〉，《典藏古美術》二二九期，二〇一一年十月，頁二二六—二二。
5. 北宋徽宗宮廷藝術收藏問題，參見伊沛霞，〈宮廷收藏對宮廷繪畫的影響：宋徽宗的個案研究〉，《故宮博物院院刊》二〇〇四年三期，頁一〇五—一三三。
6. 板倉聖哲，〈南宋·傳〉李唐〈坐石看雲圖冊頁〉的歷史位置〉，《故宮文物月刊》第二七四期，二〇〇六，頁六一—七九。
7. 關於南宋宮苑山水的討論，參見石守謙，〈山水之史：由畫家與觀衆互動角度考察中國山水畫至十三世紀的發展〉，收入顏娟英主編，《中國史新論·美術考古分冊》，臺北：中央研究院、聯經出版事業公司，二〇一〇，頁三七九—四七五。
8. 關於元代書畫與多族士人互動，參見《大汗的世紀：蒙元時代的多元文化與藝術》，臺北：國立故宮博物院，二〇一〇。



圖二十 元人集錦 卷 元 吳鎮 中山圖 國立故宮博物院藏



圖二一 元 倪瓚 容膝齋 國立故宮博物院藏



圖二二 元 王蒙 具區林屋 國立故宮博物院藏

之更替阻斷。蒙元帝國新局建立之後，以宗

室身分入仕元朝的趙孟頫，常被視爲傳統文化的護衛、宣揚者。趙孟頫兼善書畫，〈行書赤壁二賦〉冊(圖十七)冊寫於大德五年(一三〇

室身分入仕元朝的趙孟頫，常被視爲傳統文化的護衛、宣揚者。趙孟頫兼善書畫，〈行書赤壁二賦〉冊(圖十七)冊寫於大德五年(一三〇