

# 宋徽宗的 宮廷畫家

## 養成教育之成效評價

### (下)

黃冬富 國立屏東師院美勞教育系教授

### 三、人物

最後，就人物部分而論，由於自古以來宮廷繪畫機構的院畫家，擔負著如同攝影般的傳神寫照之功能，為帝后御容、朝廷功臣、外邦君臣等等圖像傳神，又為朝廷的宗教信仰宮觀佛寺等圖繪神像，還要製作歷史故實的「訓鑒畫」等。因此，人物畫歷來為宮廷繪畫機構的主要任務。《宣和畫譜》將皇家收藏的古今名畫所作的十個門類之分，其中道釋列為第一，人物第二，番族第四。人物畫在宋代政府當局心目中的份量由此可見，徽宗崇寧三年都省上書建議設置「畫學」時，其理由亦提及：

……今欲效先王置設學官之制，考選簡拔，使人人自奮，有在今日所有圖畫之技，朝廷所以圖繪神像，與書一體，今附書學為之，校試約束，謹成書畫敕令格式一都……。(註卅九)

此外，再佐以鄧椿《畫繼》所說的：

徽宗皇帝……始建五嶽觀，大集天下名手，應詔者數百人，咸使圖之，多不稱旨，自是而後，益興畫學，教育衆工，如進士科下題取士，復立博士，考其藝能。

綜合前面之理由，可想而知，徽宗之興建畫學，應與他對於當時院畫家的道釋人物等表現樣式感到不滿有著非常密切的關係。這種現象，遠早於徽宗崇寧三年興建畫學

前三十年的郭若虛之《圖畫見聞誌》中，論古今優劣時即認為：「若論佛道人物、士女牛馬，則近不及古；若論山水林石，花竹禽魚，則古不及近。」質言之，郭若虛寫此書之當時，人物畫即已遠遜於山水和花鳥。

從風格之層面，綜論北宋人物畫之發展，基本上可以李公麟作為分水嶺人物而區分為前、後兩期。前期承自五代遺緒，以佛、道教壁畫為主要項目。畫風受吳道子之影響最大，如王瓘、高文進、勾龍爽、武宗元、王拙……等，主要都是師法吳道子而馳譽藝壇者，流傳下來的畫蹟，僅以太宗朝高文進一幅「彌勒菩薩像」版畫，以及真宗朝武宗元的「朝元仙仗圖」卷最具代表性及可靠性。其共同之特色在於：(一)均熟練地重複運用各組線條筆勢來營造



出畫面的律動感。(二)有刻意強調線條筆勢自身的審美機能之趨勢。(三)都受到吳道子很大的影響。這些共同特色也正是李公麟以前北宋人物畫(尤其道釋畫)的基本特徵,直到神宗朝士人畫家李公麟崛起畫壇之後,方始出現劃時代性之變革。

李公麟於神宗熙寧三年及進第,除了繪畫成就之外,也工書能詩,精於考訂古文字古器物,學術造詣頗高,是位典型的士人畫家。其畫風據《宣和畫譜》所載是:

始畫學顧、陸與僧繇、道玄,及前世名手佳本,至礪礪胸臆者甚富,乃集眾所善,以為己有,更自立意,專為一家,若不蹈襲前人,而實陰法其要。凡古今名畫,得之必摹臨,蓄其副本,故其家多得名畫,無所不有。尤工人物,能分別狀貌,使人望而知其廡廟館閣、山林草野、閭閻臧獲、臺與皂隸,至於動作態度,擲伸俯仰、大小美惡,與夫東西南北之人才,分點畫尊卑貴賤,咸有區別,若非世俗畫工,混為一律……。大抵公麟以立意為先,布置線飾為次,其成染精緻,俗工或可學焉,至率略間易處,則終不及近也。(註四〇)

《宣和畫譜》的觀點基本上可以代表徽宗宣和年間皇家審美標準的立場,由前引這段對於李公麟風格描述的文字中,透露出幾點值得注意的訊息:

(一)李公麟之畫風師承是「納百家而自化」的集大成法古之模式,而非如同北宋前朝人物畫家高文進、武宗元等,只侷限於對吳道子等少數巨匠之學習。

(二)李公麟對於描寫對象之身份、氣質、學養、個性……等等精微差異,以及各種動作態度都能把握得非常傳神,頗近於徽宗朝畫學指導理念中的「觀物而審」之精神。

(三)李公麟以「立意為先」,其率略簡易處非俗工可學,不但說明了李公麟畫中顯現了俗工所難企及的人品和學養,而且也符合了徽宗朝畫學外舍補試中,對於學科和術科所要求之最高標準之精神。

(四)《宣和畫譜》對於李公麟的高度認同感,加上前述李公麟畫風與徽宗朝畫學指導理念諸多契合之處,而且李公麟與徽宗即位前青少年時期的同儕好友如王洙、趙大年等人,均有非常深厚的交情。可想而知,徽宗的繪畫指導理念,在人物畫方面,可能受到李公麟等人之感染進而認同,且對於北宋前期高

文進、武宗元以降所產生的形式化末流產生之反感所致。

就目前存世的李公麟畫蹟而論,最可靠且具代表性的,當以「五馬圖」卷(圖十七)為最(註四一),該手卷以白描的手法繪寫哲宗元祐初年天駟監中的五匹名馬,相較於北宋前期的高文進、武宗元等人物畫家,其風格較為重要的轉變有下列幾點:

(一)對於人物個別特質(殊相),有更加寫實而且深刻地展現。

(二)身軀結構更為深入之觀察以及合理而真實之掌握。

(三)用筆簡鍊而形神兼具,線條凝斂沈著,不同於吳道子影響下的武宗元等的反複使用誇張折弧線,刻意拖長線條筆勢,以強調律動繁複之美的樣式。

這些轉變,的確與《宣和畫譜》

圖七 北宋 李公麟 「五馬圖」中的照夜白





對李公麟風格之描述頗相契合。至於徽宗朝院畫家的人物畫作，茲舉出徽宗「聽琴圖」、徽宗「文會圖」，以及蘇漢臣的「秋庭戲嬰圖」等幾件進行討論。

(一)宋徽宗「聽琴圖」(圖十八)北平故宮博物院藏。絹本設色，縱一四七·二公分，橫五一·三公分。

右上角有徽宗御書「聽琴圖」三字，左下有御押，上鈐「御書」一印，正上方有蔡京的七言詩題。

畫中松蔭下，一人端坐焚香撫琴，二人坐聽，傍侍一童。其中著道冠緇服撫琴者，歷來被認為即徽本人(註四二)，其五官特徵，的確與臺北故宮博物院所藏「南薰殿歷代帝王像」中的徽宗像極為酷似。徽宗彈琴的神態專注而入神，兩位坐聽者，一俯首諦聽，一仰首出神，神情姿態與松風琴韻呼應得非常妙絕，捨棄遠景的空靈佈局，更增音律迴盪之效果。蔡京臣字款所題七言絕句：「吟徵調商灶下桐，松間疑有入松風。仰窺低審含情客，似聽無弦一弄中。」與畫面頗為相契，但四句多寫景而未作「情景交融」，疑由院畫高手完成之後，徽宗再命蔡京據畫以吟七絕而題其上。人物身軀之實體感，合理的結構以及衣褶的形式等，與李公麟均有相近之趣味。

(二)宋徽宗「文會圖」(圖十九)，台北故宮博物院藏。絹本設色，縱一八四·四公分，橫一二三·九公分。

右上角徽宗親書「題文會圖」並賦七言絕句：「儒林華國論英雄，吟詠飛毫醒醉中。處士作新知入彀，畫圖猶喜見文雄。」畫面左側中上部位有御押，左上角有臣字款蔡京依韻和七絕一首。



圖六 宋徽宗「聽琴圖」北平故宮博物院藏

「文會圖」的佈局方式與「聽琴圖」極為接近，但人物場面却盛大得多。描寫一羣文人雅士於庭園樹蔭下酬酢雅集之情景，人物計達二十人，分成三組，動作和神態互相呼應，生動而有情。人物、林木等畫法與「聽琴圖」非常相似，當亦同屬

據畫吟詠(先有畫，後據畫以作詩)之製作型態。點景欄杆運用了「以界引線」的界畫技法。這類精工之作，相信也是出自宣和時期院畫高手之代筆。

(三)蘇漢臣「秋庭嬰戲圖」(圖二〇)，台北故宮博物院藏。絹本設色，縱一九七·五公分，橫一〇八·七公分。無款。

蘇漢臣是位活躍於北宋末年和南宋初年之院畫家，曾供職過北宋徽宗朝的宣和畫院，宋室南渡以後，又復職於高宗、孝宗兩朝畫院。因此其畫作究竟完成於北宋或南宋？實在不易分辨。藝術史學者李霖燦教授曾根據此圖姊弟二人聚精會神地玩著北方童玩的「推棗磨」之遊戲，推定這件作品完成於居住北宋汴梁時期(註四三)，誠屬卓識。

圖中右側湖石高聳成筍柱狀，其堅實的質感與周圍盛開的芙蓉花葉的柔美，形成強烈的視覺對照。右下側菊花吐芳，點出秋天節令，左下方一對姊弟全神專注於鏤空橈上玩「推棗磨」遊戲，姊姊開口伸手狀似指導小弟玩法，小弟則忙得外衫滑落肩背而無暇顧及，將玩興達到最高潮的刹那情景，把握得非常傳神。姊姊身後另有一橈，橈上以及附近地面散置許多玩具。透過這兩個橈子的對照，暗示了先後遊戲的時間延續。衣紋筆線的變化，也比較接近於李公麟之趣味。五官、服飾極具寫實感。也呈顯出徽宗畫學指導理念之中的「觀物而審」之精神。

綜合前舉諸宣和院畫人物作品，可作如下之歸結：(一)均已脫離武宗元之流所熟練地重複運用誇張翻折弧線，以強調律動感及仙帶飄





圖九 宋徽宗「文會圖」台北國立故宮博物院藏

舞的視覺效果之吳道子樣式。衣紋筆線更趨簡鍊而沈著，開相及身軀結構方面作更深入而真實之觀察和掌握。(二)注意人物神態的詮釋以及彼此之間的呼應關係，來烘托出全圖主題之所在的手法，逐漸成為畫家努力的目標，在詩畫相況的關係中，大大提昇了圖畫本身表現機能的自律成份。(三)點景精工之極，形神兼具，呈顯畫學「觀物而審」之指導理念。

### 參、徽宗繪畫指導理念之實現

經過前學諸具體畫蹟的分析，並佐以畫學規畫和運作的制度探討，我們可據以對徽宗朝畫學的畫家養成教育實施成效作番檢討和評價。以下先就徽宗個人理念貫徹之層面進行檢討，然後再從繪畫教育史的觀點評價其得失。

#### 一、就徽宗指導理念之貫徹層面而論

##### (一)兼容並蓄的復古變革：

徽宗即位之初，對於哲宗朝以來風格之疲態的變革理念之一，即藉追溯更為早期的傳統風格，並兼容並蓄地廣泛學習以推陳出新為主要途徑。這一點就史料層面，從《宣和畫譜》中對於李龍眠廣學古代大家眾法以納而自化的深表激賞之論點可以看出。但是對於這些古代畫風的消化和提煉，他期許的標準是必須要到達筆墨精簡而且意境高雅，甚至還須自具面貌而無明顯古人影子。正如畫學外舍補試術科評選標準中，列為最高等的「筆意簡全



不模倣古人，而盡物之情態形色，俱若自然，意高韻古。」之境地。

觀諸前舉徽宗朝存世畫蹟，的確青綠重彩與水墨清逸等等，以及神宗朝以降較少出現的各種風格技巧並陳，不但推陳出新，而且也顯現了多樣性的包容胸襟。不過，在「筆意簡全」之層面上，除了花鳥畫之徽宗「竹禽圖」、山水畫李安忠的「煙村秋靄」等幾幅尚符合標準之外，多數仍然屬精工嚴謹之作。似乎並未能完全貫徹徽宗的指導理念。揆其原因，則應當與其「觀物而審」的另一指導理念有相當關聯。

#### (二)「觀物而審」的寫生精神：

所謂「觀物而審」是指對於描寫對象生態習性深入觀察之要求。諸如鄧椿所記，徽宗要求院畫家須注意到「孔雀升高，必先舉左。」以及「月季四時朝暮，花蕊葉不同。」之微妙生態特徵。檢視現今存世的徽宗時期花鳥畫蹟中，徽宗的「芙蓉錦雞」，對於錦雞所棲息的芙蓉枝條，被壓得低垂而搖晃，而且飽蓄著一股隨時可能彈回原狀的彈性和動勢，詮釋得入木三分；徽宗的「五色鸚鵡」，對於杏花和枝桠生態以及空間之深刻把握；張擇端的「清明上河圖」卷，虹橋之描寫近於透視法，多達五、六百人而姿態各異的點景人物，以及船隻觀察描寫之仔細和準確；蘇漢臣的「秋庭嬰戲圖」五官、服飾之寫實感，以及姊、弟二人玩「推棗磨」遊戲時，聚精會神的神態……等等，也都可算得上符合「觀物而審」之精神。

為了達到「觀物而審」之標準，不少院畫家以及畫學生徒們從用心觀察物象並且進而精細描寫，以準確無誤地對於描寫對象作非常細膩



圖三 北宋 蘇漢臣「秋庭戲嬰圖」台北國立故宮博物院藏



地刻劃，譬如《畫繼》所載，宣和院畫家韓若拙，「每作一禽，自背(嘴)至足皆有名，而羽毛有數。」即其例。前學諸宣和院畫中，「梅竹聚禽圖」和徽宗的「桃鳩圖」等皆屬之。這種精工之極，甚至連竹枝末梢亦同雙勾畫法之工筆畫彩畫風，雖然未必符合徽宗對筆墨技法上「筆簡意全」之理念，然而它却趁著「觀物而審」的徽宗主要指導理念之便，而不知不覺中逐漸蔚成「宣和體」院畫的重要特徵。

### (三)「以詩入畫」的士人畫內涵

發軔於「道藝相通」的時代藝術思潮，徽宗於畫學入學考試裡面採古人詩句命題，術科之外又加考學科，入學後的課程安排將經學、子學、小學和讀律等等學科納入其中，其理念不外乎想藉著這種寓學科於畫藝教學的措施，來培育具有相當程度學養的院畫家，以創作出具有學養內涵的畫作來。因此其簡試詩題的畫學術科考試，最為著重之處，並非在於畫技之成熟精鍊與否，而是在於畫家如何對於畫題詩境作一種別出心裁的巧妙而貼切的詮釋。而存世畫蹟中，如徽宗御畫的「臘梅山禽」、「芙蓉錦雞」以及「聽琴圖」等等，也都能夠讓詩意和畫境相得益彰而倍增其畫面意境之深邃。也為院體畫的發展，開闢出一條更為寬廣之坦途來。

從存世徽宗時期畫蹟，檢討畫學運作成效，當屬「兼容並蓄的復古變革」一項，實踐得最為徹底；其次，則為「觀物而審的寫生精神」，雖然亦具相當成效，但是却有逐漸走向比較靜態的精工之極的細膩描寫之趨勢，不但未能確實貫徹徽宗「筆簡意全」之理想，而且宋徽宗所

最強調的生態。習性之觀察則反而不夠普遍；此外，就其「以詩入畫」的士人畫內涵之導向，則以歸於徽宗名下的一批作品較為普遍，然而其中就其詩意與畫境之間能夠遷想妙得者，似乎也並不多見，而且如果將款題文字也當作畫面造形要素之部份，而考慮其圖象與文字關係位置之設計時，則不難看出其題字過大，以及文字的排列型式欠缺變化等等缺陷，使得徽宗御題和御押的書法，在畫面上顯得有些太過於搶眼和突兀之感，對於整個畫面的效果難免會打了些折扣。

## 二、從繪畫教育史觀點之評價

(一)宋徽宗以帝王之尊，親自興辦「畫學」，親自規畫並主導宮廷畫家養成教育，建立一套相當完備的制度，也大幅度提昇了畫家的地位。所謂「上行下效」，其對畫藝的重視，對於當時繪畫風潮帶動和推廣之影響，自不待言。

(二)古來院體畫由於為迎合帝王宮廷需要之特殊機能所致，是以多予人以「注重形似、格法」以及「風格穠麗，缺乏書卷氣」之印象。北宋畫院在神宗朝郭熙、崔白等人締造高峯期之後，隨著郭、崔等人之致仕謝世，遽然形成二十多年的人才斷層，以致哲宗朝時期畫院活動之記載幾呈空白，風格亦漸呈了無新意之疲態。徽宗以其高深的藝術造詣和高瞻遠矚的藝術見解，力倡「兼容並蓄的復古變革」、「觀物而審」的寫生精神以及「以詩入畫」的士人內涵之導向等理念，不但致力於院體畫和士人畫間，所謂「工匠的身手」和「文人的靈感」的整合，使之相輔相成，為日後「繪畫文學化」(南宋以

降)作好了鋪路工作，同時也理出了一條「集大成」的推陳出新之途徑。對於當時院畫風格之瓶頸狀態的突破，產生了極大的動力，再度締造了北宋院畫的新高峯點。

(三)鄧椿《畫繼》中載：「寶錄宮成，繪事皆出畫院，上時時臨幸，少不如意，即加漫墜，別令命思。」(註四四)，明、文震亨的「長物志」亦載：「宋畫院眾工，凡作一畫，必呈稿，然後上真。」(註四五)。以今日美術教育之觀點而論，其以贊助者身份強勢主導之作風，似乎容易使院畫家喪失風格自主性。然而事實上這種現象也存在於大多數朝代的宮廷繪畫機構之中。以徽宗超俗拔羣的藝術造詣和識見，或許尚無可厚非，然這種權威式指導模式給予後代的影響，無寧是負面的成份居多，這也是徽宗朝繪畫教育美中不足的瑕疵。然而瑕不掩瑜，在中國古代繪畫教育史的脈絡中，徽宗朝畫學制度仍是最佳的典範。

## 肆、徽宗朝畫學之影響

### 一、制度的傳承

宋室南渡以後，高宗於臨安恢復了畫院的設置(註四六)，除了延續北宋畫院制度之外，也大量安置宣和流亡院畫家，如李唐、劉宗古、李安忠、李從訓、朱銳、閻仲、蘇漢臣、李端、焦錫、周儀、顧亮、張著、楊士賢……等十多位，成為南宋初期畫院之主幹。因此，南、北宋畫院基本上是一脈相承，性質上非常相近，然而却一直未曾再度出現如同徽宗朝畫學一類的宮廷畫



家養成學府之出現。不過，院畫家中仍然普遍存在著師徒傳習和父子傳承之情形，如同北宋畫學未存在期間的「聽諸生習學」之情況。畫學入學考試的模式，對於南宋畫院入院甄選的模式也提供了基本的參考架構。如前章所舉，史載光宗朝時劉松年進入畫院時之術科甄選考題為「萬綠叢中一點紅」即其一例。顯示出「簡試詩題」的術科考試模式之影響。因此之故，在畫風上對於南宋之啟發也非常地明顯，尤其在「以詩入畫」之層面格外地影響深遠。

## 二、理念的延續

南宋畫中，以眾所熟悉的詩詞為題以入畫的傑作頗為普遍。如馬遠的「寒江獨釣」冊頁(圖廿一)和李東的「寒江釣雪」(註四七)等，畫境頗切於柳宗元「江雪」詩所詠：「千山鳥飛絕，萬徑人蹤滅。孤舟蓑笠翁，獨釣寒江雪。」之詩境。馬麟其是南宋院畫家中「以詩入畫」的傑出人物之一，「芳春雨霽」則契合了蘇東坡題惠崇小景詩句所云：「竹外桃花三兩枝，春江水暖鴨先知。蒹葭滿地葦芽短，正是河豚欲上時。」之詩境；其「秉燭夜遊圖」則顯然針對蘇東坡海棠詩所畫，詩云：「東風嫋嫋泛崇光，香霧空濛月轉廊。只恐夜深花睡去，故燒高燭照紅粧。」不但詩境合於畫境，而李霖燦教授還認為這幅紈扇，是中國畫中把燈光柔美表達得最為充沛的好例證(註四八)；其「行到水窮處」，則寫王維有名的「行到水窮處，坐看雲起時」之詩意。李嵩的「赤壁賦」和金朝武元直的「赤壁圖」卷，則以蘇東坡的「赤壁賦」為題材，對於大江東去，江流有聲之氣氛掌握得非常傳

神，凡此等等，不勝枚舉。這些作品，如果撇開其與所描寫的詩文主題之關聯，而僅就畫面本身作形相直覺的鑑賞，也都堪稱為兼具詩情畫意之佳作。就圖象與詩文之關係而論，畫面本身已然超越了「以圖譯文」的詩文、繪畫間直接的形象轉譯之主從關係，而使得圖畫能夠對文字作完美形譯(兩者雖並列，分之亦無礙)的微妙之對等關係(光看圖畫亦能領略其詩意)之境地。南宋畫境之所以能有如此之進展而且蔚為風氣，當與徽宗之提昇院畫家學養，致力於「以詩入畫」，而且強調畫家對於畫題詩境能作別出心裁地巧妙而且貼切地詮釋，猶勝於畫技之成熟與精鍊與否，凡此等等繪畫指導理念，有著非常密切之因果關係。

「以詩入畫」的繪畫創作過程中，在綜合詩情畫意而使之渾成一

體時，全憑畫家本人心靈意匠的經營醞釀。徽宗朝畫學，在提倡「詩情畫意」的完美形譯，逐漸蔚為風氣並延續至南宋畫壇繼續發展之下，在面對大自然的經營態度上，無形中逐漸從「忠於自然」的寫實精神(觀物而審)，慢慢轉移到主觀意匠的「剪裁自然」之理想化經營方式。南宋畫的構圖章法往往將主題集中在畫面的一邊或一個角隅之上，並留下大片空靈的餘白，而大異於北宋時期流行的中峯鼎立、大山堂堂之格局。餘白能產生無盡的聯想，南宋邊角取景則是剪裁自然之重點。更增加了畫面敘情感和象徵性，提供予觀賞者更多發揮想像力之空間。雖然南宋繪畫構圖之變革因素頗為複雜(註四九)，然而個人深以為，徽宗「以詩入畫」的指導理念當亦產生不少的催化作用。而且更將



圖三 南宋 馬遠「寒江獨釣」日本東京博物館藏



這種理念推廣得更為普遍，詮釋的手法也愈趨成熟，為詩意和畫境之結合，締造了一個嶄新的里程碑。

次就「觀物而審」之層面而論，南宗初期花鳥畫，基本上延續北宋宣和體精工之極的謹嚴造形的寫生精神，而與宣和畫院風格不易區分。如李安忠的「鷹逐雉圖」，李迪的「紅白芙蓉」冊頁，李嵩的「花籃圖」冊頁(圖廿二)……等皆然。其後，逐漸受到「以詩入畫」風氣所醞釀出來的主觀意匠之「剪裁自然」的經營位置理念，以及徽宗朝畫學所謂「筆意簡全……而盡物之情態形色，俱若自然，意高韻古。」的風格導向最高期許的作用，這些理念經過南宋畫家之持續實踐，到了光、寧以後，逐漸成熟地整合並孕育出具有較趨簡鍊的筆墨情緻，命題富於詩境，並且依然保持其嚴謹造形的花鳥畫風來。如馬麟的「暮雪寒禽」冊頁(圖廿三)，范安仁的「魚藻圖」等皆屬之。至於對物象生態習性和微妙特質之深入觀察，在南宋山水畫方面可舉馬遠的「十二水圖」(圖廿四)最具代表性，這一系列十二幅的水面特寫，馬遠展現了對於不同地方和不同天候之下，水紋波浪微妙變化的精微差異，徹底實踐了徽宗畫學指導理念中的「觀物而審」之寫生精神。至於人物畫方面，則以馬麟的「靜聽松風」(圖廿五)表現得最為精彩。畫中坐於老松根幹之文士，斜睨其眼，全神專注作側耳傾聽之狀，其鬚、髮和束髮之巾帶，以至於松枝、松葉、藤蔓等等皆隨風飄舉搖曳，與主角文士全神傾聽的神情姿態搭配得妙絕無比，嗖嗖吹拂的松濤天籟之聲宛如脫畫而出。其「觀物而審」之境界，較諸



圖三

南宋

李嵩

「花籃圖」

台北國立故宮博物院藏



宣和院畫作品，實已青出於藍。

### 三、對元、明以後的影響

徽宗朝畫學所孕育而出的「宣和體」花鳥畫風，到了明朝初期，曾藉助於剛推翻元人統治，一切制度措施均有取法宋朝趨勢之時代氛圍，雙勾填彩，描繪精整工麗，佈局繁複的院體花鳥風格，再度盛行於明初至弘治年間。名家倍出，如邊文進、林良、呂紀等等，皆是這類畫風之代表人物。(圖廿六)乃邊文進的「三友百禽圖」，其風格以及

圖三

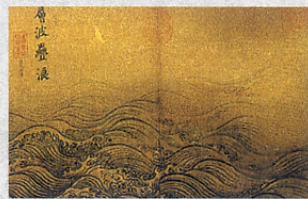
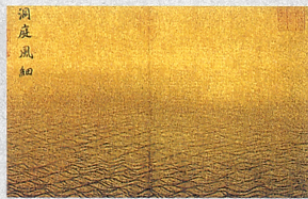
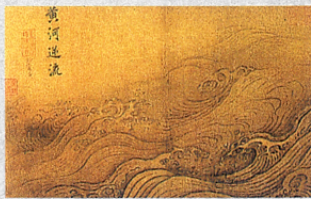
南宋

馬麟

「暮雪寒禽」

台北國立故宮博物院藏





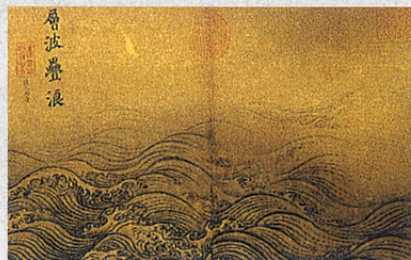
圖四 南宋 馬遠「十二水圖」(局部)  
北平故宮博物院藏



圖五 南宋 馬麟「靜聽松風」  
台北國立故宮博物院藏

經營理念均與「宣和體」代表作「梅竹聚禽圖」頗為相近，而畫中姿態各異的禽鳥竟達百隻左右，乍看之下，往往容易被誤認為是宋畫。惟點景的山石筆法，仍難掩浙派那種缺乏深入感受自然所習用的形式化粗放筆墨。明初畫院的這種「仿宣和體」工筆花鳥風格，不但蔚成一時主流而影響畫院內外，甚至還東傳日本，感染到十六世紀室町時代（一三九二～一五八五）末期的狩野派（圖廿七），對於其後狩野派工筆重彩花鳥基礎之奠定，發揮了不小之作用。

「簡試詩題」的畫學入學考試，以及學科教養之重視，不但為元、明以降的繪畫文學化，加入了相當的催化作用，而且也給予後世學校美術教育的繪畫術科考試模式，建立了基本的參考架構。舉清末癸卯學制（奏定學堂章程）下的師範學堂圖畫手工科之畢業考試為例：其繪畫術科考試係採命題作畫（想像畫而不寫生）的方式進行，每場二小時繳卷。畫題如下：（甲）、西畫題：「海面浮一巨艦，遠岸煙霧迷離，樓房隱約，作深夜之景。」（水彩畫）（乙）、國畫題：芍藥兩朵，一已開，一未開。（用宣紙和中國筆墨顏料）。（丙）、幾何畫題：試畫拋物線及雙曲線，並說明其原理。（用製圖儀器）。（註五一）雖然其畫題並非詩詞，但其命題作畫之精神，實亦相



去不遠，甚至連西畫部分也不例外，筆者深以為這種術科考試方式，主要仍然承自徽宗朝畫學之影響。甚至迄今，師大美術研究所的術科入學考試，圖畫部分依然採行簡試詩題之模式，顯示出其影響之綿綿不絕。

## 伍、結語

經過前面之探研，可以扼要地歸結出如下之要點：

（一）就現存徽宗時期的院畫作品之整體觀察，基本上與史料中對於徽宗之畫學規畫和運作的記載，所呈現的繪畫指導理念，頗能相互印證。不過相較於徽宗改革畫院的初衷，仍可比較出幾種不同的貫徹程度。整體而論，畫學運作的成效，以「兼容並蓄的復古變革」一項，實踐得最具績效；其次則為「觀物而審的寫生精神」，不過却因而逐漸由



對物象生態習性之深刻觀察，不知不覺地走向靜態而精工之極的細膩觀察和描寫；再次則為「以詩入畫的士人畫內涵導向」；最後則為技法意境上「筆簡意全的理想」，這方面的成效不彰，應該與大多數畫學生徒在對於「觀物而審」寫生精神的追求過程裡，無意中岔入了「靜態而精工細膩」之途有直接的關聯。

(二)徽宗朝畫學對於後世的影響，以南宋最為直接而明顯。在制度方面，「簡試詩題」的入學考試模式，對於南宋畫院影響很大。不過，就理念之延續方面而論：「以詩入畫」的理念，雖然在徽宗時期成效有限，然而到了南宋，却發展到成熟而且真正達到流行之境地。此外，在「觀物而審」之層面上，到了南宋馬麟等人的手中，也得到更上層樓之發展。

「簡試詩題」的畫學入學考試，不但對元明以降繪畫和文學之結合深遠影響，其制度也廣泛成為後世國畫術科考試的母型。其影響迄今仍然綿綿不絕。

### 註釋

- 註一〇 「宋史記事本末」卷一三五〇，暨「宋會要輯稿」崇儒三之一，畫學條。
- 註一一 同註廿二。
- 註一二 「五馬圖」為紙本水墨手卷，原藏於日本，第二次世界大戰以後即下落不明，據傳仍在日本。
- 註一三 參見陶啟勻對「聽琴圖」一畫之解說，收入《中國美術全集》繪畫編(三)，兩宋繪畫(上)，頁廿六。
- 註一四 李霖燦，《中國美術史稿》，頁一六七。
- 註一五 《畫繼》卷一，徽宗皇帝條。

註一六 文震亨《長物志》卷五院畫條。《美術叢書》三集第九輯，頁一七一。

註一七 關於南宋畫院復置的時間，元朝夏文彥《圖繪寶鑑》以下之史料，多據「李唐於建炎間(一一二七~一一三二年)太尉邵宏淵薦之，奉旨授成忠郎，畫院待詔，賜金帶，時年近八十。」一事認為南宋畫院復置於高宗建元年間。惟鈴木敏先生經過嚴謹之研究，指出了《圖繪寶鑑》裡面若干不足採信之疑點，並推論畫院的開設時間當在秦檜占政權的時期，亦即第一次宋金和約成立的紹興十一年(一一四一)十一月，到秦檜死亡的紹興廿五年(一一五五)十月之間的一段短暫的苟安時期較為適當。由於鈴木敏論證嚴謹，筆者對這項說法頗感認同。詳見鈴木敏，〈試李唐南渡後重入畫院及其畫風之演變(上)〉。

註一八 李東的「寒江釣雪」冊頁，其標籤原歸於范寬名下(故宮名繪集珍五)，晚近經李霖燦教授之研究，於其左側岩石上，發現了隱約掩藏的「李東」二字之簽名，筆者認為其論證過程嚴謹，故從之。詳見李霖燦著，《范寬畫蹟研究》，收入李霖燦著，《中國畫史研究論集》，臺北：臺灣商務，民國六十三年二版，詳見頁一八一~一八二。

註一九 李霖燦，《藝術欣賞與人生》，台北：雄獅，民國七十三年初版，頁五四。

註二〇 有關南、北宋山水畫構圖之轉變及其因素，李霖燦教授曾作過頗為深入之分析，詳見其〈南北宋的山水畫〉，收入李霖燦，《中國名畫研究》(上)，台北：藝文印書館，民國六十二年初版，頁二九三~二九七。

註二一 詳見姜丹書，〈我國五十年來藝術教育史料之一頁〉，美術研究，一九五九年第一期，三〇~四六。



圖二〇 明 邊文進「三友百禽圖」  
台北國立故宮博物院藏



圖二一 日本室町時代末期 雪邨「葛花竹蟹圖」  
日本群馬縣立近代美術館藏