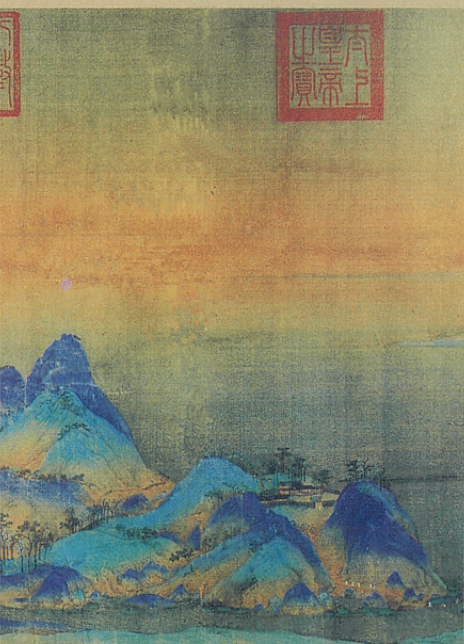


宋徽宗的宮廷畫家
養成教育之
成效評價(上)



黃冬富



圖一

北宋 王希孟 千里江山圖卷(局部)，北平故宮博物院藏

「早春圖」在中峯鼎立的大觀式中堂格局方面，基本上延續了北宋范寬一系的華北畫派章法；在樹石技法上則顯然受到李成的明顯影響，尤其在(傳)李成的「喬松平遠」(日本澄懷堂文庫收藏)和「讀碑窠石圖」(日本大阪市立美術館所藏)兩幅中，更容易看出其間密切之師承關係。除此之外，「早春圖」值得注意的突破性成就有兩點：其一，在空間結構方面，結合高遠、深遠、平遠於一畫，並巧妙地將主峯稜線蜿蜒轉折成S狀脈系，造成前所未有之連綿不斷的空間連繫感之效果。其二，則是墨韻的變幻和雲氣暈染之巧妙搭配，將其《林泉高致集》中所說的「早春曉煙；驕陽初蒸，晨光欲動，曉山如翠，曉煙交碧，乍合乍離，或聚或散，變態不定……。」(註四)之畫格，詮釋得淋漓盡致，也為以往畫家之所未曾見。

郭熙是神宗朝時期最受皇帝禮遇的院畫家，據鄧椿《畫繼》所載：「昔神宗好熙筆，一殿專背熙作。」(註五)；此外，據熙子郭思所證，神宗也不止一次任命郭熙主持「考校天下畫生」，並詳定內廷秘閣所藏漢晉以來名畫之品目，……等重責(註六)。其受到神宗之眷顧和在神宗朝院畫山水風格之領袖地位，由此不難看出。按郭熙在宮廷畫院的活動，大致隨著神宗朝之結束(一一〇八五)而告一段落，從神宗朝結束至徽宗興建畫學的崇寧三年(一一〇四)，其間不過十九年而已。檢視北宋宮廷繪畫史料，從神宗朝以迄徽宗朝崇寧年間興建畫學以前，擅長山水的院畫家裡面，除了郭熙之外，並未再出現過舉足輕重的重量

級人物。因此，以郭熙畫風作為徽宗崇寧興畫學以前，院畫山水所流行的時代樣式之基本芻型，應該不成問題。

至於代表北宋徽宗朝崇寧三年以後的院畫山水作品，除了王希孟的「千里江山圖」卷，李唐的「萬壑松風」，以及李安忠的「煙村秋靄」冊頁之外，由於宋徽宗對畫學和畫院的風格指導之特殊地位，以及「每御畫扇，六宮諸邸競皆臨倣一樣，或至數百本。(註七)」之情形所致，因此還可包括目前歸於宋徽宗名下的徽宗真蹟以及院畫家代筆作品等(註八)，因為它們基本上都是這時期的院畫作品，而且只要獲得徽宗的劃押簽字，都可代表徽宗的肯定態度。職是之故，歸於徽宗名下的「雪江歸棹圖」卷、「溪山秋色」等幾幅也可以合併討論：

(一)王希孟「千里江山圖」卷(圖一)，北平故宮博物院藏。絹本設色，縱五一·五公分，橫一一九一·五公分。無款。

王希孟，畫史原無傳，據卷末蔡京於政和三年(一一一三)所題的跋指出，「希孟」曾為畫學生徒，其後召入禁中文書庫任職，曾數度以作品呈獻徽宗，但「未甚工」。其後蒙徽宗親授其法，不到半年即完成此圖，時年僅十八歲，頗受肯定。遂由徽宗用來賞賜蔡京收藏。此卷在南宋以後曾入內府，故有宋理宗「緝熙殿寶」印，清初曾一度為梁清標所得，除了鈐以數枚收藏印之外，更指出「希孟」原姓王，而簽題為王希孟作。

全卷以大青綠設色，石青和石綠多集中在山頭，極具富麗典雅的宮廷裝飾趣味，為北宋徽宗朝以前

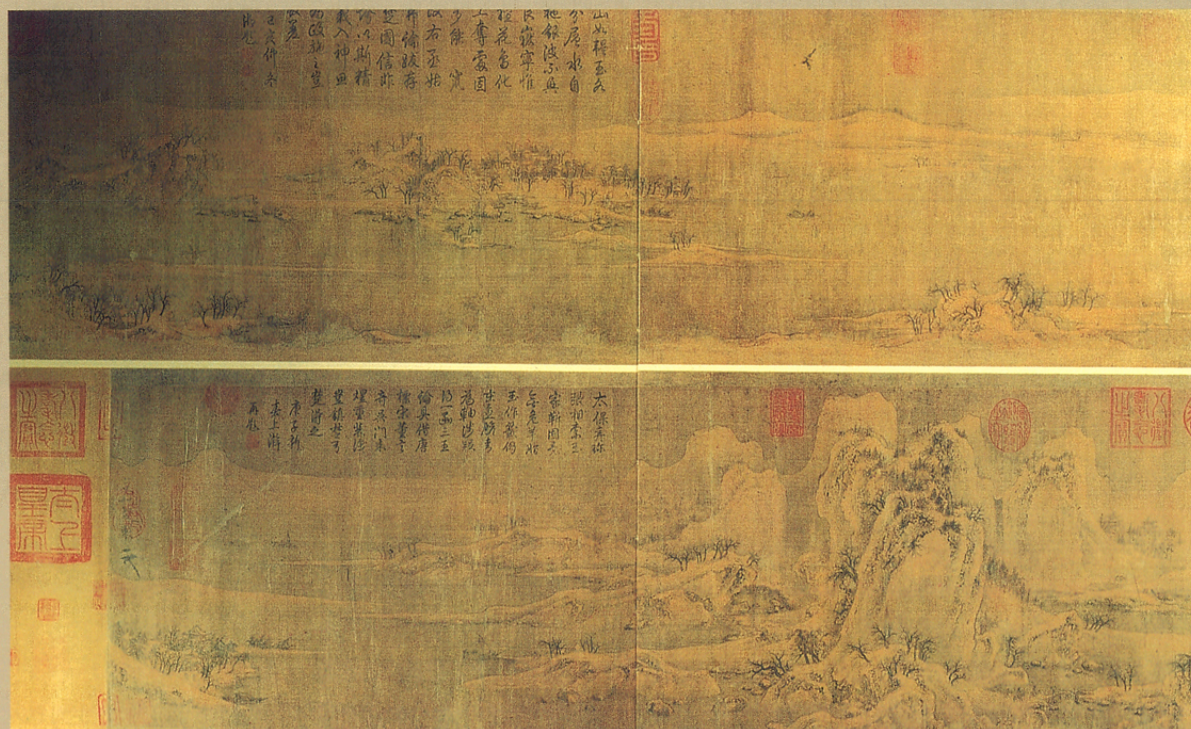
的院畫山水之所罕見，而近於盛唐李思訓父子所建立的青綠山水之復古設色樣式。在佈局方面，仍採用大山堂堂的全境山水之樣式，各段山海迤邐交錯，也類似於郭熙「早春圖」之交替摻用了「平遠」、「深遠」、「高遠」等三遠法則於一畫。山頭稜線連綿交錯，蜿蜒轉折成連續的S型脈系之空間推移手法，較「早春圖」更加成熟。點景刻劃雖然仔細，但遠山以淡青沒骨表現，為郭熙等徽宗朝以前的北宋院畫山水之所未見。除此之外，其山的造型結構和皴法方面，却捨華北畫派的陽剛畫風，也不傳習郭熙的雲頭皴法，而直接去追溯更早期的五代江南畫派之董、巨披麻皴系統，以及唐、五代的青綠山水畫風。除了呈顯出相當程度復古精神之外，更值得注意的是，這類江南畫風正巧也符合了崇寧年間建設畫學之初，領導畫學的首任書畫學博士米芾的審美標準（註九）。從蔡京的題跋可以獲知，王希孟曾為畫學生徒，而此圖是經過徽宗親自調教近半年之後，方被認可之佳作，因此頗能代表宋徽宗的繪畫指導理念之特徵，證諸米芾對於江南畫派之好感，徽宗皇帝對於山水畫風之指導理念，實已不言而喻了。

(二)李唐「萬壑松風」(圖二)，臺北故宮博物院藏。絹本設色，縱一八八·七公分，橫一三九·八公分。款：皇宋宣和甲辰春河陽李唐筆。

李唐(晞古)於徽宗政和年間(一一一一~一一一七)，以「竹鎖橋邊賣酒家」為題的院畫家入院補試時，不同於一般應試者之向酒家上下功夫，而獨自於橋頭外掛一酒帘，上喜其得「鎖」字意，遂魁，官



圖二 北宋 李唐 萬壑松風 台北國立故宮博物院藏



圖三
宋徽宗
雪江歸棹圖卷
北平故宮博物院藏

秩不明。此畫款題中顯示出完成於徽宗宣和六年（甲辰，一一二四），距畫學開辦之時，已過了二十年，亦即畫學併入翰林圖畫局（畫院）以後又過十四年，理應當也頗能反映出徽宗院畫風格的指導理念才是。

此圖亦屬大山堂堂之全境山水格局，以小斧劈皴法雋刻山岩肌理，與范寬的「谿山行旅」之用筆非常相近，在立體感、重量感和質感硬度的表現方面更為強調，極盡密實而厚重的陽剛氣勢。在佈局上，採高遠取景，強調近景和中景，中峯鼎立，嚴肅剛直的磅礴氣象亦近於范寬，而有別於郭熙之樣式。惟縮小主峯，運用烘染之明暗對比來強調山巖景境的空間深度和秩序，

較「谿山行旅」具有比較合理的空間結構。畫面有磨損的跡象，尤其在近景松林的松葉部份尤甚。值得注意的是，在前景松林葉叢部份，仍然隱約殘留了些許較為深色的石綠敷彩之痕迹，因此在北宋當時其原貌可能是一種比較深色的青綠山水之型態（註十）。元朝夏文彥的《圖繪寶鑑》載，宋高宗雅愛李唐畫，嘗題「長夏江寺卷」上云：「李唐可比李思訓」（註十一），宜當從兩家同姓李，而且皆作青綠山水之方面來體會。至於技法上，李唐則立基於華北畫派中却有避開當時所流行的李、郭畫派之儀式，而去銜接較早的荆、關畫派之范寬，仍顯現出某種不走時尚的「復古」意圖。

(三)宋徽宗「雪江歸棹圖」卷，(圖三)，北平故宮博物院藏。絹本淺設色，縱三〇·三公分，橫一九〇·八公分。款：右上角有徽宗書「雪江歸棹圖」，左下角書「宣和殿御製」和「天下一人」畫押，拖尾有蔡京和明代王世貞、王世懋、董其昌、朱煜等人題跋，鈐有「內府圖書之印」、「蕉林梁氏書畫之印」、「乾隆御覽之寶」等多枚收藏印記。

全卷佈局大致以平淡蕭疏的平遠取景為主，頗具江南畫派的空靈章法。乾隆皇帝的兩段題詞中曾懷疑它是「竄改右丞」、「借唐標宋」，然筆者就其筆法和空間結構而論，都看不出唐畫之迹象。山石造型略近於范寬，但却無范寬堅實厚重而沈穩的質感和量感，筆墨清潤，用筆細碎，不同於其他北宋山水。近卷尾處聳立之山巖亦無華北畫派之氣勢，不過却較富業餘的文人氣質，也頗能印證其以詩入畫之基本理念。

(四)(傳)宋徽宗「溪山秋色」(圖四)臺北故宮博物院藏。紙本設色，縱九七公分，橫五三公分。上方有徽宗押字，上鈐「御書」一璽。

從視野之開闊而論，此圖應屬全境山水的格局，然主山瑣碎而小巧，宛如人造之假山，毫無北宋山水畫的雄健氣勢。筆墨技法似受李郭畫派之影響，尚稱清潤巧秀。旅美學者高木森博士認為「溪山秋色」畫的是徽宗費時五年(一一一七~一一二二)所營建的艮嶽(萬歲山)之東側景致；此外，現藏日本大阪博物館的另一幅風格類似的「晴麓橫雲」，則表現艮嶽之全景(註十二)。高氏之考證甚詳，可謂持之有故而言之成理。有趣的是，徽宗這



圖四 宋徽宗 溪山秋色 台北國立故宮博物院藏



圖五
北宋
李安忠
煙村秋靄
美國克利夫蘭博物館藏

類「景觀山水」，與畫史中對其青少年時期同儕畫友王詵山水畫「學李成，……似古今觀音寶陀山狀，……小景亦墨作平遠……」之形容頗為接近。因此，筆者懷疑，這種瑣碎而小巧的主山造型，或許也受到王詵「觀音寶陀山」類型山水之相當程度的感染，再加上艮嶽的人造山水景致之描寫，所孕育而成的特殊風格。

(五) 李安忠「煙村秋靄」冊頁(圖五)，美國克里夫蘭博物館藏。絹本設色，縱二四·二公分，橫二六·三公分，款：丁酉李字忠筆。

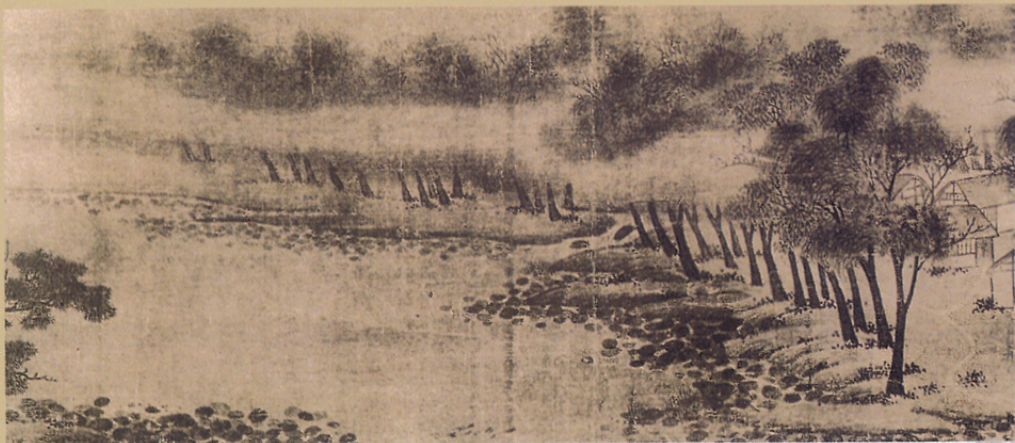
此圖左下角以楷隸作「丁酉李安忠筆」之款，其字體及款題方式都與美國西雅圖美術館所藏的「鷹逐雉圖」之冊頁相似。據《圖繪寶鑑》所載：

李安忠，居宣和畫院，歷

官成忠郎。紹興間復職，
賜金帶，工花鳥走獸，差
高於(李)迪，尤工捉勒，
山水平平。(註十三)

李安忠既以花鳥走獸名世，作偽者不太可能選擇山水題材造假，而且此圖風格技法也具宋畫之特徵，因此可靠性極高。「丁酉年」為徽宗政和七年(一一一七)，時李安忠官成忠郎(兼待詔)，晚近河南鞏縣出土的哲宗朝元符三年(一一〇〇)，李安忠為楊國公主和宗室士諱所書的兩塊墓誌銘「蔡京撰，李安中(忠)書」，李氏自署其當時之職銜為「翰林書藝局藝學，兼講筵應奉御書」和「御書官」(註十四)，可見李安忠活動於宮廷書畫機構的時間比完成此畫至少還要早十七年以上。因此，「畫學」之有關活動以及宋徽宗之指導理念，李安忠至少也必然會感受到這種「時代氛圍」而多少受其影響才是。

「煙村秋靄」之母題頗近於一一〇〇年趙令穰所作之「湖莊清夏圖」卷(圖六)，甚至構圖上有從其中截取一段，獨立而成冊頁之意味。畫中未作崇山峻嶺，僅以比較穩定的視點，略作俯視為近距離林屋掩映之小景取材。下方一條向後斜迤的小河，將煙霧迷濛的林渚之空間深度推得更遠，背景大片的餘白使得畫面更加空靈，與瀰漫於林渚之煙霧自然滲化，營造出一種夢幻般地清雅詩情。或即徽宗朝「簡試詩題」之風氣感染的具體呈現。該圖如從右上角向左下角作一分割斜線，畫面主題完全集中在左上部份，因此也似乎開南宋馬、夏一派「邊角取景」之先河。樹木畫法有些放不開，正應了「山水平平」之畫史記載。土



圖六
北宋
趙令穰
湖莊清夏圖卷(局部)
美國波士頓美術館藏

岸上淋漓豪邁的淡墨掃染，以及銜接水面之土岸側面的短斧劈之垂直切面的表現，也都成為北宋華北畫風過渡到南宋馬、夏風格之間的好樣本。

次就「屋木」一門而論，歷來也有很多不同的稱呼，如：「臺閣」（張彥遠，《歷代名畫記》等）「宮室」（《宣和畫譜》等）、「屋木」（劉道醇，《聖朝名畫評》等）、「界畫」（湯垕，《畫鑑》等）「宮室」（《宣和畫譜》等）、「屋木」（劉道醇，《聖朝名畫評》等）、「界畫」（湯垕《畫鑑》等……等。其特質多以建築物為主要描寫題材，而技法上則多用「以界引線」的手法為之。由於它精準筆直的線條，不同於一般徒手繪寫的作品，易於表現畫家的個性和情緒，因此自古以來，很少受到撰寫畫史的文人之重視。如張彥遠的《歷代名畫記》就引用顧愷之所說：「畫，人最難，次山水，次狗馬，其臺閣一定器耳，差易為也。（註十五）」。此外論吳道子時，又讚賞他「鸞弧挺刃，植柱構樑，不假界筆直尺（註十

六）。」的功力。或許基於上述之理由所致，古來單獨描寫屋木宮室的作品很少出現，而多與山水畫或人物畫相結合，藉以活絡其意趣。到了北宋末年徽宗朝時，由官方編纂的《宣和畫譜》才對它挹以較大的關注。

《宣和畫譜》將皇家收藏之古今名畫分為十門，依次分別如下：道釋門、人物門、宮室門、番族門、龍魚門、山水門、畜獸門、花鳥門、墨竹門、蔬果門等（註十七）。在其序目之中，對其排列之順位也解釋其理由，其中對於「宮室門」列居第三順位，其說法如下：

「……上古上世，營窟槽巢以為居；後世聖人，立以制度，上棟下宇，以待風雨，而宮室臺樹之參差，民廬邑屋之眾，與夫工拙奢儉，率見風俗，故以宮室次之。……」（註十八）

顯然，「宮室門」受《宣和畫譜》的重視，是著眼於教化功能之層面。此外在《宮室敘論》中又補充說明：

「……故宮室有量，臺門有制，而山節藻梲，雖文仲不得以濫也。畫者取此而備之形容，豈徒為是臺樹戶牖之壯觀者哉？雖一點一筆，必求諸繩矩，比他畫為難工，故自晉、宋（按：六朝）迄於梁、隋，未聞其工者；粵三百年之唐，歷五代以還，僅得衛賢以畫宮室得名。本朝郭忠恕既出，視衛賢輩，其餘不足數也……。」（註十九）

據《宣和畫譜》編纂者之看法，由於古來居處之宮室，往往依照其使用之功能以及使用者之位階，而在規格形制上有種種嚴格的禮制規定，其中自然也包含了隨著朝代更替所帶來之形制變革。從事這類繪畫製作者，事前必得先作番嚴謹的考證功夫，不得率爾操觚而有壞體制。由於吃力不討好的緣故，因此自魏晉以來，長於此道者寥寥無幾。隨後並介紹長於此門的唐朝尹繼昭，五代胡翼、衛賢，以及宋初的郭忠恕等四位名家。值得討論的是，《宣和畫譜》一書係奉徽宗敕命所編纂而成的皇家藏畫目，因此也



圖七 宋徽宗 瑞鶴圖 遼寧博物館藏

頗能顯示出宋徽宗個人的基本理念。基於這樣之前提下，我們也不難由此加以揣摩徽宗皇帝將「屋木」一科納入「畫學之業」的六科之一的動機。

蓋基於前述禮制教化之功能的重要性，加以最後一位屋木名家郭忠恕（據《宋史》所載，歿於太宗太平興國二年，西元九七七年）又是宋初太宗朝時期人物。而郭忠恕之後百年以來未曾再出現過長於此門之傑出人才。是以將它列入「畫學之業」則一方面有「繼往聖絕學」之類的正當理由；另一方面，實際上它卻很適合於為政府製作如同真宗朝「景德四圖」（契丹使朝聘圖、北寨宴射圖、輿駕觀汴張圖、太清觀畫圖，現藏臺北國立故宮博物院）等之類，比較具有實用功能的紀錄性製作。此外當然也適合於基於粉飾太

平的動機而為宮廷的歌舞昇平作生活化的描寫。

至於徽宗創辦畫學以後的院畫屋木作品，可以舉出（傳）徽宗御畫的「瑞鶴圖」卷和張擇端的「清明上河圖」卷為代表。

（六）（傳）宋徽宗，「瑞鶴圖」卷（圖七），遼寧省博物館藏。絹本設色，縱五一公分，橫一三八·二公分。款：御製御畫並書。下有御押。

此圖原屬冊頁形式，今與題辭裱成橫卷。徽宗作序其賦詩題曰：

政和王辰（按：一一二二年），上元之次夕，忽有祥雲拂鬱，抵映端門，衆皆仰而視之。倏有羣鶴飛鳴於空中，仍有二鶴對止於鸚尾之端，頗甚閑適，餘皆翔翔如應奏節。往來都民無不稽首瞻望歎異久

之，經時不散，迤麗歸飛西北隅散。感茲祥瑞，故作詩以紀其時：「清曉觚稜拂彩霓，仙禽告瑞忽來儀；飄飄元是三山侶，兩兩還呈千歲姿。似擬碧鸞棲寶閣，豈同赤雁集天池；徘徊嘹唳當丹闕，故使憧憧庶俗之。」

從題辭中可以獲知，這幅畫是基於宮內「感茲祥瑞」的異象所作的記錄畫。畫面佈局比較平面化，下方以工謹的界畫型式作正面對稱的宮殿屋頂，周圍紫雲瀾漫。屋脊兩端的鸚尾各立一丹頂白鶴，姿態互相呼應之外，也翹首與盤旋於藍空的十八隻姿態互異的白鶴彼此呼應。按說這羣代表祥瑞的鶴羣才是主題之所在，至於下方的界畫宮殿屋頂，雖屬陪襯的地位，但卻是交待此「祥瑞」異象地點之所不可或缺。從如意型的紫雲雲朵以及象徵著仙禽的丹頂鶴等母題，以至於徽宗題辭中對於此祥瑞應之興奮心情等等，均顯現出徽宗沈溺於道教信仰之深。宮殿界畫筆線勻整精工之甚，或許基於「以界引線」的習慣畫法，還是由於太過注意姿態各異的丹頂白鶴之描寫，以致卻忽略了殿瓦隨著殿頂起伏延伸之空間描寫，此圖完成於畫學併入圖畫局的兩年之後，據此可以看出，徽宗對於畫學生徒「觀物而審」的指導理念，顯然比較著重在以花鳥為主的生物描寫之層面，對於屋木方面的要求，則可能主要在於如同《宣和畫譜》所云「宮宣有量，臺門有制」的禮制層面之繩矩規格的要求。

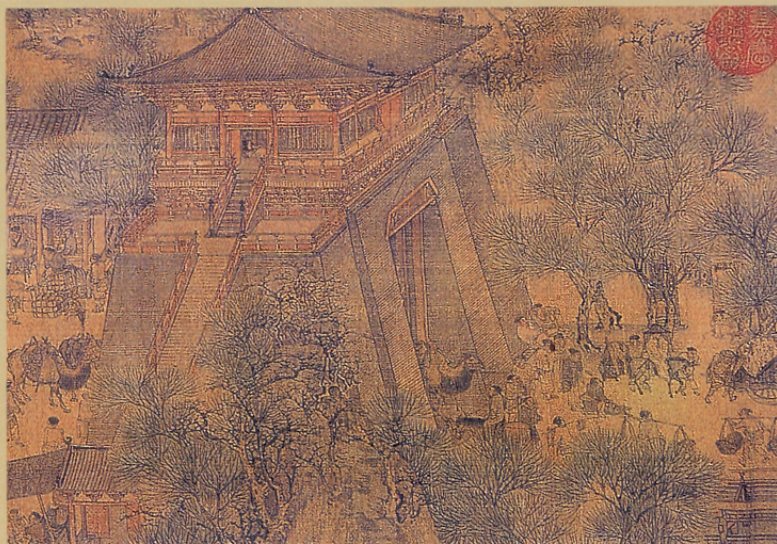
至於比較成功的徽宗朝屋木作品，則當推張擇端的「清明上河圖」

卷。

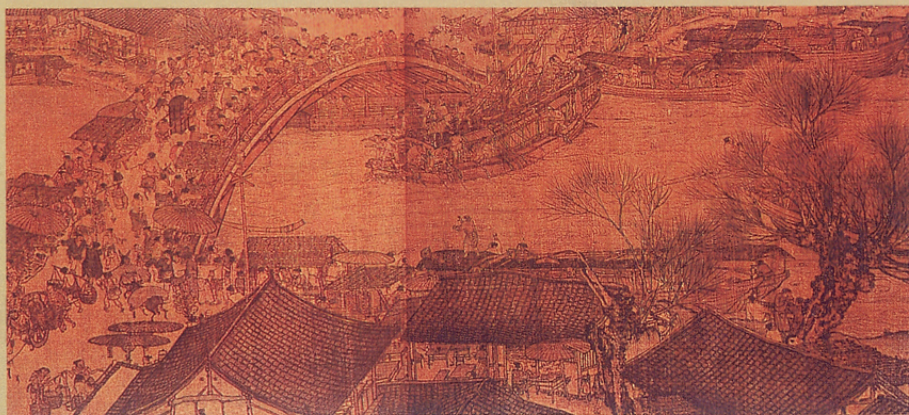
(七)(傳)張擇端「清明上河圖」卷，北平故宮博物院藏。絹本設色，縱二四·八公分，橫五二八·七公分。無款，拖尾有金朝張著等十三家題跋，並有「李賢」、「婁東畢沅」等六十七方收藏印。

傳世畫名為「清明上河圖」之手卷極多，就目前所知，即有廿二種，單就臺北故宮博物院就達七個本子之多(註廿)，傳世的諸多清明上河圖本子中，凡是題作「宋清明上河圖」的，其作者則一律題為「張擇端」。關於張擇端，宋代畫史未載，卷後的幾位金人之題跋也未明確地指出其活動年代，故明朝以來即有 1. 完成於北宋徽宗朝宣和年間。2. 完成於金人佔據汴京時期，3. 南宋人追憶故京之盛而作等三種說法(註廿一)。在諸多(傳)「宋本」清明上河圖中，目前以北平故宮博物院的「寶笈三編」本最受重視。其完成年代，目前大陸學者及部分國外學者，將它定位在北宋徽宗宣和年間(註廿二)，筆者也認為北平故宮博物院的「寶笈三編」本，除了筆墨風格最接近宋畫之外，也頗符合於北宋末年徽宗朝畫學的教育方針，故擇此卷進行討論。

此圖或謂描寫北宋宣和年間汴京(開封)清明時節繁盛景況。全卷大致以中段的虹、橋為中心而分成三大段。卷首以李、郭畫派山水風格描寫早春城外郊原之景，愈接近中段則愈顯熱鬧。從蟹爪枯枝、平遠寒林之李、郭畫派荒寒意境，逐漸轉換成枝芽茂密的新綠老楊樹；從錯落老舊的田家，到櫛比鄰次而氣氛熱絡的店家。從虹橋開始一直到卷末入城以後，更是行人絡繹不



圖八 北宋 張擇端 清明上河圖卷之城樓 局部，北平故宮博物院藏



圖九 北宋 張擇端 清明上河圖卷之虹橋 局部 北平故宮博物院藏

絕而且商店雲集，更為畫家所特別著力之處。

就建築部分而論，此卷摻用了兩種不同的線描技法；對於茅屋和比較老舊的屋舍，往往以略帶拙趣的線條徒手寫之；至於較新的店家以及城樓部分，則採「以界引線」的界畫之工整型式。其中較具特色之

處，除了城樓屋簷與墩臺頂部之間的不平行，且有向後會聚的消失點(圖八)，以及虹橋(圖九)之描寫，都有接近透視法的感覺之外；瓦屋之屋頂多以淡墨隨坡度起伏作水槽，間以筒瓦排列，明暗凹凸虛實相間的厚實感；以至於成千上百熙攘往來而姿態各異的點景人物和船

隻觀察之仔細，描寫之精確等等，都非常地接近於宋徽宗所要求的「觀物而審」之寫生精神。

綜觀前述存世的徽宗朝院畫山水風格，不但出現了以往北宋院畫山水所罕見的青綠山水之復古設色樣式；而且技法上也跨越神宗朝以降所流行的李郭畫風而上溯更早期

的荆、關、董、巨等畫風，頗具「復古」之意味。然而青綠重彩和水墨設色，以至於各種樣式技法之同時並存；顯示了宋徽宗多元導向的繪畫指導理念之包容胸襟。這種復古兼具包容的精神，可見諸《宣和畫譜》對於李公麟之讚語：

始畫學顧、陸與僧繇、道

玄、及前世名手佳本，至磅礴胸臆者甚富，乃集衆所善，以為己有，更自立意，專為一家，若不蹈襲前人，而實陰法其要。……（註廿三）

意即廣泛學習古代名家，納眾家而自化，推陳出新，塑造出自我

【附表】

關於徽宗朝畫學畫家成員風格之史料記載一覽表

姓名	職銜	風格記載	資料出處
米芾	書畫學博士	所作山水，其源出董源，天真發露，怪怪奇奇，枯木松石，時出新意。以山水古今相師，少有出塵格，因信筆為之，多以煙雲掩映，樹木不取工細。作畫不專用筆，或以紙筋，或以蔗滓，或以蓮房，皆可為畫。紙不用膠礬，不肯畫絹，然妙於薰染縑素，能以古為今。……不作大圖，無一筆李成、關仝俗氣。	《畫繼》，〈宋史〉本傳，《洞天清祿集》
宋子房	畫學博士	蘇軾跋其畫：「不古不今，稍出新意，若為之不已，當作者色山也。」又云：「漢傑真士人畫也。」	《畫繼》、《圖繪寶鑑》
陳堯臣	畫學正	曾奉命使遼，挾畫學生二員俱行，繪天祚像以歸，並圖其山川險易以上，徽宗大喜，擢右司諫。	《揮塵後錄》
張希顏	畫學諭	始師趙昌，後到京師，稍變從院體。	《畫繼》
劉堅	畫學學生	善山水、頗柔媚，師范寬，樓閣人物，種種皆工，多作小圖，無豪放之氣，時時作竹石，甚有風致。	《畫繼》、《圖繪寶鑑》。
石珣	畫學學生	父、祖並能界畫，珣兼畫山水，意欲步趨古人。	《滋溪集》，《中國美術家人名辭典》
王希孟	畫學學生	初充畫院（學）學生，徽宗指示筆墨蹊徑，畫遂超越矩度，秀出天表，人間罕有其迹，所作青綠山水，有蔡京長題，備載其知遇之隆。按即「千里江山圖卷」。	《墨緣彙觀錄》

面貌。就這一點而論，也與徽宗朝畫學評選術科評選標準頗能互相會通。【附表】為筆者從各種文字記載中，彙整出目前所能考知的幾位徽宗朝畫學學官及畫學生徒之風格記載。除了王希孟之外，其他幾位目前都已無可靠畫蹟之流傳，這些風格記載也可對徽宗朝畫學風格之瞭解作一佐證。

其中尤其值得注意的是，擔任如同今日大學美術科系教授兼系主任職務的書畫學博士米芾和畫學博士宋子房，兩人均擅山水，其風格都符合了前述「推陳出新」之特質，而且甚至都還帶有一些「文人畫」之意趣。由於「博士」一職在畫學中具帶頭作用的特殊角色地位所致，因此也顯示出宋徽宗畫學之繪畫指導理念中，也有意藉畫學之運作來整合院畫的法度嚴謹以及文人畫詩情畫意之趣味，來形成符合徽宗個人品味的徽宗朝新樣式來，而這種理念對於山水一科的期許尤甚。

二、花鳥

我國的花鳥畫，雖然遲至唐代方始獨立分科，然而緊接著五代和北宋時期，隨即發展至鼎盛之局面與山水畫並立為畫壇之主流。就其水平而論，北宋末年郭若虛在其《圖畫見聞誌》裡，就曾以當時之視野對「古今」各科之優劣作番比較，他認為：

……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。……（註廿四）

就數量論，據《宣和畫譜》所載，徽宗朝御府所藏花鳥畫之數目，甚至多於人物畫和山水畫之總

和（註廿五）。花鳥畫在北宋時期的盛況，由此可略見其一般了。徽宗精擅花鳥，故其宮廷畫家指導理念在花鳥方面也頗能見其用心。由於受道教之影響太深，加以其浪漫之個性，使得徽宗經常沈溺於種種「瑞應」之期待和滿足。對於各種奇異之物或現象，往往目之為足祥瑞，並寫之丹青。據鄧椿《畫繼》所載：

其後以太平日久，諸福之物，可致之詳，奏無虛日……乃取其尤異者凡十五種，寫之丹青，亦曰《宣和睿覽冊》。復有素馨、末利、天竺、娑羅，種種異產，窮其性類，賦之於詠歌，載之於圖繪，繪為第二，……增加不已，至累千冊。各命輔臣題跋其後，實亦冠古今之美也。（註廿六）

千冊的《宣和睿覽冊》，其作品當在萬幅以上。如此龐大數量的畫中，就現今廣義使用的「花鳥」一門而言，其數量至少當在八、九成以上。從《畫繼》的遣詞用句中，並未明確地指出《宣和睿覽冊》是否全出於徽宗之手，如以常理判斷，當然絕無任何畫家能在短短的六、七年之內（宣和年間）完成萬幅以上的畫作，而且多屬工緻的花鳥畫，更何況職需日理萬機的徽宗了。因此，很自然的，這些工作當然是分配給諸院畫家們，在徽宗的親自監督之下，來共同完成。正如元朝湯垕所云：

余度其萬幾之餘，安得工暇至於此，要是當時畫院諸人做其作，特題之耳。（註廿七）

湯垕的懷疑，的確不是沒有道理。然而可想而知，這些徽宗御題的大量畫作，自然也是在徽宗指導理念的影響之下。

次就風格之層面而論，北宋末年，《宣和畫譜》曾屢次以宏觀視野來回顧宋初以來院畫花鳥之風格發展大勢：

……自祖宗以來，圖畫院為一時之標準，較藝者視黃氏體製為優劣去取，自崔白、崔懿、吳元瑜既出，其格遂大變。（註廿八）

質言之，崔白兄弟和吳元瑜為北宋圖畫院花鳥風格之分水嶺人物。崔白活躍於畫院時期約與郭熙相近，而據《宣和畫譜》所載，崔懿、吳元瑜也是師法崔白，蔡條的《鐵圍山叢談》更指出宋徽宗曾從吳元瑜處間接習得崔白之畫風，甚至讓人誤以為徽宗直接師法崔白，可以想見徽宗對於崔白畫風之認同程度了。關於崔白之畫風特質，其變革黃氏體製之處主要有三點：（一）以擬人化的「觀物而審」之態度來掌握花鳥之生態和習性；（二）突破黃氏體侷限於宮廷篆籀珍禽瑞鳥和奇花怪石之描寫，而導入郊野的「野逸」之味；（三）點景坡土用筆粗率瀟灑，而不同於黃氏體的工整嚴謹。至於受他感染下的徽宗朝花鳥畫風，在徽宗皇帝的指導理念之引導下，作了如何之承繼和發展？以下，再選出宋人「梅竹聚禽圖」、徽宗「竹禽圖」、「蠟梅山禽圖」、「芙蓉錦雞圖」、「五色鸚鵡圖」、「桃鳩圖」等幾件較具代表性的作品進行分析。

（一）宋人「梅竹聚禽圖」（圖十），台北故宮博物院藏。絹本設色，二五八·四公分，橫一〇八·四公分。



無款。

此圖畫幅巨大，用筆工緻之極而且深具韻味，畫中老梅一株，植於近中心位置，枝幹呈連續「S」型彎曲轉折，構成畫面主幹。後襯以翠竹棘條，繁密不亂，「梅樹上棲蠟嘴二、鶉鴉二、伯勞二。梅根草叢中鶉鴉一。」（註廿九）林柏亭先生根據（一）左側伯勞尾部不完整，大半遺在畫外，（二）左下角「緡熙殿寶」的宋理宗殿名印之左側及下方都被切去一部分，（三）畫幅比例過於狹長等三點，推測該畫的左右兩側曾遭裁切過，其裁切較多的部分是左側（註卅），這項推論頗為合理。不少學者在討論宋畫時，都將它當成徽宗朝宣和畫院大型院畫作品之樣本（註卅一）。甚特色有二：

1. 所有的鳥類均作靜止棲息狀態，與連續「S」型的彎曲主幹，和左下角坡陀強烈扭轉的線條趣味之動態感，形成頗為強烈之視覺對照。

2. 用筆精工之極，連竹子小枝末節亦作雙勾畫法，不但深入觀察到竹枝如何地抽枝生葉，而且對於各種不同鳥類的羽毛造型、結構之特色也作深入之觀察和描繪。很容易令我們聯想到《畫繼》所載，宣和時期院畫家韓若拙，「每作一禽，自嘴（嘴）至足皆有名，而羽毛有數。」（註卅二）之風格記載，這類「時代風尚」頗能呼應宋徽宗的繪畫指導理念中，對於物象生態習性深入觀察之基本要求。

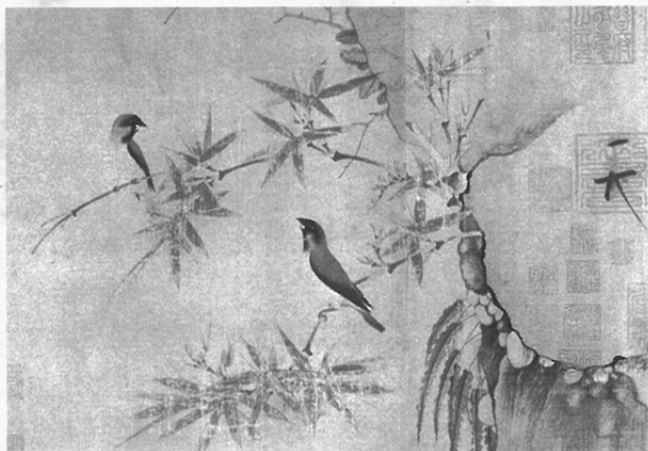
圖十 宋人 梅竹聚禽圖 台北國立故宮博物院藏

(二)宋徽宗「竹禽圖」卷(圖十一)，美國紐約大都會博物館藏。絹本設色，縱三〇公分，橫四五·七公分。右緣有徽宗花押及「御書」、「宣和」二璽。

畫面右側崖石向左斜出兩枝綠竹，竹枝上各棲一鳥，一仰首，一回顧，顧盼對視，彼此呼應。神情姿態，宛若情之互動交流，靜中寓動，頗為傳神。竹枝以單筆中鋒運寫，竹葉以雙勾法為之，並填以妍麗的石綠，在其他大部份為水墨淺彩之對比襯下，益發醒目而倍覺生機盎然。崖石用筆極其簡鍊，僅略施勾染而近乎沒骨，在當時而言，可謂之頗具「新意」，佈局亦巧，合於徽宗朝畫學術科評選「高等」標準之所謂：「筆意簡全，不模倣古人，而盡物之情態形色，俱若自然。」的條件。二鳥皆用生漆點眼(註卅三)，浮凸絹上，符合鄧椿所云，徽宗作翎毛「多以生漆點睛，隱然豆許，高出紙素，幾欲活動(註卅四)。而且南宋楊王休的〈宋中興館閣藏圖畫記〉中，也將其列入「徽宗皇帝御畫」之內(註卅五)，筆者認為此圖應屬徽宗之真蹟精品，而且也是宋徽宗畫學指導理念之具體範例。

(三)宋徽宗「臘梅山禽圖」(圖十二)，台北故宮博物院藏。絹本設色，縱八三·三公分，橫五三·三公分。款署：宣和殿御製並書，下有御押，並鈐「御書」一璽。自題詩：山禽矜逸態，梅粉弄輕柔，已有丹青約，千秋指白頭。

此圖之題詩與「宋中興館閣儲藏圖畫記」所載，徽宗「御題畫」目內的「香梅山白頭」一畫完全一樣，而且畫中那對白頭翁所棲息的開花植物亦非臘梅，因此「臘梅山禽」之題



圖十一

宋徽宗

竹禽圖卷

美國紐約大都會博物館藏

簽顯然毫不切題，而其原始的題名應是「香梅山白頭」才是。畫面絹地殘破多處，兩隻白頭翁也有很明顯的多處補筆，左、右側御題和御署均太近邊緣，顯然曾遭切損過。「宋中興館閣儲藏圖畫記」在南宋時即已將它歸類為「御題畫」，顯然出於宣和院畫家所畫，獲宋徽宗所賞識而題之以詩，並御署、御押而成為代徽宗捉刀之作品。

在創作意念上，此圖與「梅竹聚禽圖」頗有相近之處，如所畫之鳥均作靜止棲息狀態，而與樹的主幹作S型之彎曲動勢形成一種明顯的對比；對於遠景甚至中景部份之空間深度感均不太在意，一任留以虛白，與精工寫實的近景主題搭配起來，顯得空間方面不太「真實」，透露了「經營位置」層面主觀剪裁自然之時代風氣的存在。

純就佈局而論，此畫或許並無多大特出之處，然其詩、畫之間的「遷想妙得」之處，卻頗值得玩味。諸如主題用枝上一對棲息依偎的白

頭翁之諧音，來巧妙地轉譯出「白頭」終身之意，與諸徽宗朝畫學外舍補試之簡試詩題如「嫩綠枝頭紅一點，惱人春色不須多」，獲首選者畫美人依欄而立以表「春色」二字，以其紅唇來點出「紅一點」三字，頗有異曲同工之妙。此外，枝間黃蜂飛舞，點出花香，也頗切原題「香梅山白頭」之「香」字。此畫應屬依詩作畫(先有詩，後有畫)之作，這種別出心裁的詮釋詩境之手法，應該才是蒙獲徽宗眷顧的主要原因。

(四)宋徽宗「芙蓉錦雞圖」(圖十三)，北平故宮博物院藏。絹本設色，縱八一·五公分，橫五三·六公分。款署：宣和殿御製並書。下有御押，並鈐「御書」一璽。

自題詩：秋勁拒霜盛，歲冠錦羽雞，已知全五德，安逸勝鳧鷖。

此幅尺寸與「臘梅山禽」(香梅山白頭)非常接近，據畫史所載，它們係屬於同一組八幅徽宗「御題」作品中的兩幅(註卅六)，因此也是宣和時期院畫家的代筆之作。



圖三 宋徽宗 臘梅山禽圖 台北國立故宮博物院藏

圖三 宋徽宗 芙蓉錦雞圖 北平故宮博物院藏

就形式結構而論，此圖從右上角之雙蝶飛舞，順著上株芙蓉和錦雞的頭、軀幹、尾，然後再轉接到左下角的菊花，恰好形成一種巨大的「S」型的佈局，而與「臘梅山禽圖」、「梅竹聚禽圖」等之佈局樣式頗有相通之處。錦雞和雙蝶之呼應關係，以及畫面對角線的分割樣式等方面，則更接近於崔白「雙喜圖」的經營位置之理念。芙蓉葉的俯、仰、向、背觀察得非常仔細。棲息在芙蓉枝上的錦雞，其碩大的身軀，將芙蓉柔嫩的枝條壓得低重而搖晃，似乎只待它一飛離，即可彈回如同上株高度之原狀。作者將這種隨時可能彈回的枝條彈性及動勢，觀察得非常深刻，也詮釋得非常傳神。

非常符合宋徽宗對於畫學生徒「觀物而審」的繪畫指導理念之要求。

這件作品應該也是「依詩作畫」之作。從詩中可以看出徽宗對此「錦羽雞」有擬人化的深切認同感，據高木森博士之探討認為，徽宗真正的生日是五月五日，又篤信道教五行之說，因此對於「五」這個數目字特別地敏感，而徽宗自比為「全五德」，是於金、木、水、火、土諸德無所缺，而此「五德」正是道教的語彙（註卅七），這種說法驗證了徽宗耽溺於道教之心境。右上角翩翩飛舞的雙蝶，很容易讓我們聯想到莊周萬夢蝶的典故以及徽宗為畫學外舍補試所出的試題：「蝴蝶夢中家萬里」，對於「安逸」二字頗有畫龍點

睛之醒提作用。

(五)宋徽宗「五色鸚鵡圖」卷(圖十四)，波士頓美術館藏。絹本設色，縱五三·三公分，橫一二·五公分。

徽宗題記賦詩：五色鸚鵡，來自嶺表，養之禁符，馴服可愛，飛鳴自適，往來於苑囿間，方中春，繁杏遍開，翔翥其上，雅詫容與，自有一種態度。縱目觀之，宛勝圖畫，因賦是詩焉：「天產軋臯此異禽，遐陬來貢九重深，體全五色非凡質，惠吐多言更好音，飛翥似伶毛羽貴，徘徊如飽稻梁心，絳膺紺趾誠端雅，為賦新篇步武吟。」款署：御製御口並書。下有御押。

此圖畫在左，徽宗的題記賦詩和署款在右，書和畫截然分成兩部

分，相近的規格和尺寸的徽宗署款之畫蹟尚有「瑞鶴圖」卷、和「翔龍石」等，大陸學者薄松年據其規格尺寸、款題型式以及描寫奇物瑞應等題材之相近性，而認為這三件作品都可能是《宣和睿覽冊》之存世畫蹟(註卅八)，由於持之有故，因此言之成理，筆者也同意這項看法。圖中寫一鸚鵡棲息於杏花枝上，用筆工而有韻，水準極高。盛開的杏花從枝樞間長出之情狀，以及成簇杏花的正、側、向、背和大小之觀察變化，枝樞交互穿插伸展的空間感之營造等等，都可以看出徽宗繪畫指導理念中「觀物而審」精神之實踐，很可能是出自大觀時期畫學所培訓而出的院畫高手之作。由於其寫生記錄之性質，因此此圖的完成順序應是先畫後詩。

(六)宋徽宗「桃鳩圖」(圖十五)，日本京都美術館藏。絹本設色，縱二八·二公分，橫二六公分。款署：大觀丁亥御筆，「御書」一璽。

此圖之款題文字顯得生硬而不够肯定，遠不如徽宗同於大觀丁亥年為韓幹「牧馬圖」以及韓滉的「文苑圖」所題的瘦金書之流利丰采之韻味，甚至連金章宗(書學徽宗瘦金體)的水準也仍相去甚遠。因此，其署款和畫押都可能是後人所上去的。雖然款字可疑，但其風格仍屬宣和時期院體畫之樣式。

畫中一鳩靜棲於桃枝上，靜謐得彷彿標本一般。全幅主要以沒骨法為之，墨線輪廓淺淡纖細而幾乎隱去，鳩鳥羽毛顏色內層層傳染，細細絲出。不論鳩鳥之羽毛或者緊抓桃枝的爪，以至於桃枝、桃花的造型和結構等等，都顯示出作者之觀察入微，顯現了徽宗朝畫學「觀物



圖十五 宋徽宗 五色鸚鵡圖卷 美國波士頓美術館藏

而審」之精神。

此外，台北國立故宮博物院裡面，也有一幅構圖相近而鳩鳥之造型、姿態和畫法幾乎完全一式，尺寸也非常接近的(傳)唐希雅「古木錦鳩」冊頁(圖十六)，其差異處僅是將鳩鳥棲息在「V」字型交叉的枯枝之上，層次及厚重感稍遜，也更為形式化。左下角「希雅」二字當屬偽款，其完成年代自然晚於「桃鳩圖」，可能是據「桃鳩圖」所作的仿本。

綜合前述幾件宣和時期院畫花鳥作品之觀察，其共同之特色有幾點：(一)對於物象之生態習性觀察入微，因此之故，形神俱備，而在技法上出現精工之極(如竹子的細枝末節亦作雙勾畫法)，但是却工而有韻之特質來；或許由於翎毛之類靜棲時較易寫生，而且比較不會出現如同「孔雀升高必定先舉左脚」之類

的觀察不夠入微之毛病，因此，也有不少以靜棲狀態入畫。縱管如此，徽宗皇帝要求的「觀物而審」的寫生精神，在花鳥畫部份仍然表現得最為可圈可點。(二)風格、技法之多樣性，不但證實了徽宗作品多由院畫家所代筆的傳說之外，也說明了徽宗繪畫指導理念中，兼容並蓄的包容氣度。(三)「臘梅山禽」和「芙蓉錦雞」諸作，圖畫部份將徽宗款題的詩作遷想妙得，詮釋得別具心裁，頗能呼應徽宗之要求。(四)不少別具新意的「新」表現方式出現，如「竹禽圖」的沒骨石崖畫法以及和竹禽之工、寫兼具巧妙搭配，「桃鳩圖」的純以顏色層層傳染，細細絲出之鳩鳥畫法等等，說明徽宗崇尚新意的繪畫指導理念之實踐。



圖五 宋徽宗 桃鳩圖 日本京都美術館藏



圖六 (傳)南唐 唐希雅「古木錦鳩」 國立故宮博物院藏

註釋

- 註一 「畫學」是北宋徽宗朝時期的一種國立繪畫學院，創於崇寧三年(一一〇四)，原隸屬於國子監，大觀四年(一一一〇)後曾併入翰林圖畫局(畫院)之內，但其後曾又再復校，其功能旨在於培養層次較高的院畫家。詳見拙撰，《北宋徽宗朝宮廷畫家養成教育新探》，高雄：復文，民國八十三年出版。
- 註二 參見James Cahill(高居翰)原著，李渝譯，《中國繪畫史》，台北：雄獅，民國七十三年初版，頁六一。此外(俞劍華)之《中國畫論類編》(台北：河洛，民國六十四年臺影印初版)。亦按此法分類。
- 註三 引自郭熙、郭思，《林泉高致集》山水訓。
- 註四 同前註，畫格拾遺。
- 註五 鄧椿，《畫繼》卷十，雜說，論近。《畫史叢書》(一)，頁三四六。
- 註六 同註三，畫記。
- 註七 同註五。
- 註八 歷來學者對於歸在徽宗名下的畫作之真贋，頗多議論。如南宋楊王休之《宋中興館閣儲藏圖書記》已明確地將徽宗的畫蹟分成「御畫」十四軸一冊，和「御題畫」卅一軸一冊等兩大類，而其後者之數量顯然加倍於前者。且元朝湯壘的《古今畫鑑》更指出，以徽宗御畫為名義的《宣和睿覽集》千餘冊，多出自當時院畫家之倣作。而鄧椿的《畫繼》更指出徽宗真蹟的翎毛作品多以「生漆點眼」的辨識要領。凡此等等，皆足顯示宋徽宗作品真贋的複雜性。然而本研究的重點只在於探討受宋徽宗理念影響之下的徽宗朝院畫風格。因此，只要有徽宗劃押簽字而且可靠的話，至少可以代替當時為徽宗所指導或認可之院畫作品，至於是否為徽宗真蹟之問

題，則非本研究之重點。

- 註九 米芾對於古來各大家的批評極為嚴苛，在山水畫方面，甚至連李成的作品也被他評為「多巧少真意」。但他對於江南董、巨畫風，每每給予很高的評價。例如：「董源平淡天真多，唐無此品，在畢宏上。近世神品，格高無與比也……。」類此之論點，在其《畫史》一書中曾多次出現過。引自米芾，《畫史》，台北：台灣商務，民國六十六年台二版。
- 註十 鈴木敬先生據該畫前景松樹樹叢的石綠敷彩之殘迹，並考量整體畫面的經營，曾作如是之推測，筆者也認同這項推測。參見其〈試論李唐南渡後重入畫院及其畫風之演變〉一文。
- 註十一 夏文彥，《圖繪寶鑑》卷四，李唐條，引自《畫史叢書》(二)、頁七七二。
- 註十二 高木森，〈道教與宋徽宗的藝術〉(二)，收入《故宮文物》七四期，民國七十八年五月，頁卅四～四三。
- 註十三 同註九。
- 註十四 均收入《鞏縣志》卷十七，台北：成文出版社，頁一五。
- 註十五 張彥遠，《歷代名畫記》卷一，論畫六法。引自《畫史叢書》(一)，頁十九。
- 註十六 同前註，卷二，論顧陸張吳用筆，頁廿六。
- 註十七 《宣和畫譜》序目，引自《畫史叢書》(一)，頁三六二～三六三。
- 註十八 同前註，頁三六一。
- 註十九 同前註，卷八，頁四五五。
- 註二十 這七個本子分別是：
宋、張擇端，「清明上河圖」一卷。
宋、張擇端「清明簡易圖」一卷。
明、仇英，「清明上河圖」三卷。
清、沈源，「清明上河圖」一卷。
「清院本清明上河圖」一卷。
- 註二十一 詳見那志良，「清明上河圖」，臺北，故宮博物院，民國七十三年出版，頁二～廿五。暨宋龍飛，「張擇端的清明上河圖」，載於《藝術家》第七十四期，民七〇年七月，頁一一八～一二五。
- 註二十二 同前註，並參見沈柔堅主編，《中國美術辭典》，台北：雄獅，民國七十八年初版，頁一二八～一二九。《中國美術全集》繪畫編(三)，兩宋繪畫(上)，一九八八(民七十七年)第一版第二刷，圖版說明，頁三十。Micheal Sullivan(蘇立文)著，曾培，王寶蓮編譯，《中國藝術史》，台北：南天，民國七十四年初版，頁一八五～一八六。等……。
- 註二十三 《宣和畫譜》卷七，李公麟條。
- 註二十四 郭若虛，《圖畫見聞誌》卷一，《論古今優劣》，《畫史叢書》(一)，頁一六〇。
- 註二十五 據林柏亭之統計：徽宗御府所藏北宋之道釋畫有二八七幅，人物畫二三二幅，山水畫七二七幅，花鳥畫二〇一六幅。詳見林柏亭，〈中國書畫一翎毛篇〉，台北：光復書局，民國七〇年出版，頁一四四。
- 註二十六 《畫繼》卷一，徽宗皇帝條。
- 註二十七 湯垕，《古今畫鑑》宋畫，徽宗條。引自黃賓虹、鄧實輯《美術叢書》三集第二輯，頁卅六。
- 註二十八 見《宣和畫譜》卷十七，黃居寀條。此外，卷十八崔白，崔懿條和卷十九吳元瑜條均有如是之記載。
- 註二十九 引自江兆申主編，《故宮宋畫精華》(上)，日本：東京學研，一九七五年出版，頁一八。
- 註三十 林柏亭，〈宋人梅竹聚禽圖〉，收入《故宮月刊》一卷一期，民七十二年四月，頁七四～七八。
- 註三十一 參見江兆申，《故宮宋畫精華》(上)，同註廿八；高居翰，《中國繪畫史》，頁六十八。
- 註三十二 《畫繼》卷六，韓若拙條。
- 註三十三 據美國班宗華(Richard Barnhart)教授之考察。詳見Richard Barnhart, Peach-Blossom Spring Gardens and Flowers in Chinese Paintings(The Metropolitan Museum of Art, New York, 1983), 頁卅一。
- 註三十四 《畫繼》卷六。
- 註三十五 楊王休，《宋中興館閣儲藏圖畫記》、《徽宗皇帝御畫》部分、「早春小禽」目下有「竹禽圖」之記載。
- 註三十六 同前註。
- 註三十七 詳見高木森，〈道教與宋徽宗的藝術〉(三)，《故宮文物》七十五期，民國七十八年六月，頁四〇～四一。
- 註三十八 薄松年，「宋徽宗時期的宮廷美術活動」，收入「美術研究」，一九八一年，二期，頁七十五。

著者 國立屏東師院美術教育學系教授