

從成長的背景層面析探—— 宋徽宗的宮庭畫家養成教育理念之形成

黃冬富／作者現任國立屏東師範學院副教授



▲北宋 趙佶 《枇杷山鳥圖》

壹、前言

北宋徽宗朝的「畫學」，為我國古代最有名的國立繪畫學院，也是宋徽宗為改革翰林圖畫院（簡稱「畫院」）風格所設立的一個宮廷畫家養成

教育機構。在整個中國美術教育史的發展脈絡中，宮廷畫家養成教育制度到了宋徽宗時期才臻制度化的嚴謹體系。然而也基於前述之創校動機起見，畫學的運作導向，自始以來即深受宋徽宗之影響和支

配。

目前有關徽宗朝畫學之探討論文，多著重於其制度之規畫和運作之層面（註一）。但對於其內層之形成因素，尤其是其主導者宋徽宗所秉持的宮廷畫家養成教育理念的形



▲北宋 趙佶 《紅翠白鵞圖》

貳、繪畫教育理念形成之成長背景因素

任何一種藝術風格之形成，都不是天馬行空而無跡可尋的。固然，藝術家天賦的性格與才情，可以左右其風格導向之抉擇，而為影響藝術風格理念形成的重要因素之一；然而，我們也不宜忽略到：現成的藝術傳統成規，往往是藝術家在面對自然或進行構思之際，首先浮現的影像。正如西方藝術史學者貢布里奇(Ernst H. Gombrich)所指出的：畫家往往看到他所畫的（別人也這樣地畫），而不是畫他所看的（註三）。易言之，藝術家風格之形成，往往「選擇」於已用的傳統因子成為表現形式之基盤。因此，以下試從宋徽宗所處之時代背景，成長學習之環境，以至於其習畫過程中所較常接近和相互研討之師友等等層面，來分析其指導宮庭畫家養成教育風格導向的繪畫理念之形成背景。

一、家學淵源

宋徽宗趙佶(1082~1136 A.D.)，為神宗（頊）第十一子，哲宗（煦，神宗第六子）之弟，生於神宗元豐五年。1101年即位時，年方十九歲。1125年由於金兵南下，國勢岌岌可危之際，以四十四歲之齡倉惶傳位於欽宗（桓），在位計廿四年，論其政績和武略皆乏善可陳，是位極不稱職的亡國之君。然就其藝術造詣以及在我國古代美術教育史上的地位而論，確為歷代帝王之所無與倫匹者。身為北宋皇族的一員，徽宗皇帝在醞釀成長其繪畫風格理念的過程中，也順理成章地自幼涵泳於北宋歷朝帝王對於繪畫風氣和品質的經營成果。

北宋自太祖建國以來，次第征服西蜀與南唐，並羅致兩地之優秀院畫家於翰林院內，並於後苑太清樓、走馬樓下設六閣，收集典藏經、史、子、集、天文、圖畫（註四），為宋代宮庭繪畫儲備了良好的發展條件。

成，則尚未見專文探討。而英國藝術學者福萊（Roger Fry, 1864~1945）在評論烏佛林（Heinrich Wofflin, 1864~1945）的「藝術史的原則」（Principles of Art History）一書時，曾指出烏佛林和許多藝術史學者不同之處在於：「懷抱著對創作者的問題之瞭解來看藝術。他不僅止於觀察藝術品本身所呈現之視覺形目，而且還深入到作品所隱含的藝術家的心理狀態之層面。事實上，他工作的起點正是大多數藝術史學家的終點。人們滿足於某幅畫是某人某年某日所作的；而他卻企圖指出為什麼在那時及那種環境裡產生眼前的這幅畫。」（註二）基此，有關宋徽宗的宮庭畫家養成教育理念及其形成，則是接續其宮庭畫家教育制度的探討而作更進一步探研之必要工作，文本之研究動機與目的，亦肇因於此。

▼北宋 趙佶 《竹禽圖》



太宗即位以前即已在潛邸訪求名藝。即位後，詔天下郡縣搜訪前哲墨蹟圖畫，並敕待詔高文進、黃居寀搜訪民間圖畫，於崇文院中堂建秘閣，盡藏圖書，禁中圖書墨蹟數千軸藏於此（註五）。此外，更於雍熙元年（984 A.D.）於內苑東門置翰林圖畫院，院內置畫、裝鶯、捏塑之待詔、藝學、祇候、學生各無定員（註六）。並重修大相國寺，興建上清宮、太一宮等，動員畫院內外名手，共同參與壁畫藻飾，蔚為風氣。

真宗即位後，咸平元年（998 A.D.），移翰林圖畫院至右掖門外，始定額為待詔三人，藝學六人，祇候四人，學生四〇人，工匠六人（註七）。大中祥符初年（1008 A.D.）營玉清昭應宮時，曾募天下畫流逾三千人，選百人（註八）。成為畫史中結合畫院內外名手共同進行繪畫製作之最大工程，刺激了畫壇蓬勃熱絡之盛況。

仁宗書畫兼能，畫擅畜獸和道釋（註九），畫史載其伏聞齊國獻穆大長公主喪明之始，曾親畫龍樹菩薩，命待詔傳模，鏤版印施，傳為美談（註十）。

神宗為徽宗之父，宋代祠祿制度和對道教之信奉興於真宗朝而盛於神、徽宗兩朝，神宗熙寧年間（1068～1077 A.D.）單只增建於京內的宮、觀、嶽、廟就達十五座之多（註十一），其間參與圖繪藻飾等工作之畫數量必然相當可觀。元豐間（1078～1085 A.D.）修景靈宮，調天下畫工詣京師，選試其優者待詔翰林（臺亨名列第一）。這類的畫家考選，在神宗朝時曾舉辦過好幾次，而且郭熙曾被任命為試官（不止一次），曾以「堯民擊壤」為題，以考校天下畫生（註十二），為目前所見有關宋代遴選官用畫家之命題

作畫考選模式之最早記載。不但為徽宗朝早期遴選畫學生徒所效法（註十三），而且日後徽宗朝畫學外舍補試術科所採行之簡試詩題，也是由此進一步發展而來。此外，神宗熙寧五年（1072 A.D.）設立的武學和律學，以及元豐二年（1079 A.D.）十二月八日頒佈之「太學三舍選察升補之法」（註十四），都給予後來徽宗朝建立畫學制度時，提供了不少現成的參考架構。

哲宗（徽宗之六兄）紹聖二年（1095 A.D.）改圖畫院為圖畫局（然一般仍多習慣地沿用「圖畫院」或「畫院」之名）同年並廢止了元祐元年（時哲宗年僅十歲，詔令可能出自皇太后之授意）所詔「功力伎藝不得入宮」之規定（註十五）。對於伎藝官的出路不再硬生設限，在當時「學而優則仕」的價值導向之時代背景中，也大致相近於提高了伎藝為官的身份和地位了。

由於北宋歷任帝王不斷地獎勵和倡導，不但帶動了全國的藝術風氣，也使得畫院的制度和規模漸趨成熟，且皇族中也繪畫人才輩出，據南宋鄧椿「畫繼」所載，北宋皇帝之外的侯王貴戚擅畫而有名者，即達十三人之多（註十六），風氣之盛，誠屬空前。繼哲宗而入嗣大統的端王趙佶（徽宗），也是在這種世代翰墨家學之環境氣氛熏陶下而成長。此外，在古代公共博物館尚未出現的時代，身為皇族一員的他，也始終有著一般畫家所難企及的宮庭豐富收藏品的閱覽機會。凡此等等環境條件，除了誘導徽宗在書畫藝術方面的興趣之外，必然也提供給予他具備遠超過一般平民畫家對於古代繪畫傳統閱歷的開闊視野。

從發展心理學之觀點而論，家庭環境對於一個人的幼兒時期和兒童時期之人格發展，有著很大的影



▲北宋 趙佶 《聽琴圖》

響力。然而，隨著年齡之增加，其影響力則逐漸消退。到了青年時期，隨著逗留在家外時間之增加，而同儕對於他的行為、態度、興趣以至於價值觀等等層面之影響力，逐漸超越家庭（註十七）。因此，以下繼續從徽宗的師友情形進行探討。

二、師友之影響

據蔡京之子——蔡絛的「鐵圍山叢談」內載：

「國朝諸王弟多嗜富貴，獨祐陵（按：徽宗陸墓叫「永祐陵」故名之）在藩時，玩好不凡，所事者，惟筆墨丹青圖史射御而已。當紹聖、元符間，年始十六、七，於是盛名聖譽布在人間，識者已疑其當壁矣。初興王晉卿（訥）、宗室大年令穰（按：趙大年即令穰）往來，二人皆喜作詞，妙圖畫。而大年又善黃庭堅，故祐陵作庭堅書體，後自成一法也。時亦就端邸內知客吳元瑜弄丹青。元瑜者，畫學崔白，書學薛稷，而青出於藍者也。後人不知，往往謂祐陵畫本崔白，書學薛稷，凡斯失其源派矣。」（註十八）。

在正史未曾對於徽宗書畫藝術之淵源有任何記載之情形下，蔡絛由於生於徽宗之世，又為權相蔡京之子，因此其可信度應當很高。按他說法：在繪畫方面，徽宗畫風係從吳元瑜處間接學到崔白風格；此外，王晉卿和趙大年的兼擅文學、繪畫等素養對於徽宗也產生了某種程度的感染作用。至於書法方面，徽宗則一方面透過吳元瑜來間接師法薛稷；另一方面，也從趙大年處間接學得黃庭堅書風。以下試對蔡氏這項說法，追蹤其中有關人物之藝術風格及理念，以求證其對徽宗繪畫藝術理念所影響之層面和程度。

（一）崔白、吳元瑜

北宋末年、「宣和畫譜」曾以數度以宏觀的視野，回顧自宋初以來，院畫花鳥風格之發展大勢：

「……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、崔慤、吳元瑜既出，其格遂大變。」（註十九）



▲北宋 趙孟頫 《瑞鶴圖》（局部）

質言之，崔白兄弟和吳元瑜為北宋圖畫院花鳥風格轉變的分水嶺人物。自宋初以來，由於黃居寀（黃筌之子）受太宗眷遇而居圖畫院之要津，擔任詮選工作，使黃家畫風主導圖畫院而蔚成風尚；直到神宗朝崔氏兄弟和吳元瑜一出，方始扭轉這股潮流而使風格為之一變。

崔白，字子西，濠梁（按：今安徽鳳陽）人，生卒年不詳，高居翰（James Cahill）認為其活躍時期可能在 1050～1080 年之間（註廿），然而「式古堂書畫彙考」和「歷代名畫大觀」均有崔白於天聖二年（1024 A.D.）作「暄晴圖」之記載（註廿一），因此，其出道時期可能更早於高氏之說法。神宗熙寧初年與艾宣、丁貽、葛守昌共畫垂拱御展，獨白為諸人之冠，即補為圖畫院藝學（註廿二），然不久即升為待詔（註廿三）。是以畫史記載，僅詳於熙寧年間（1068～1077 A.D.）的活

躍於圖畫院之時期。在風格上，「圖畫見聞志」載其「工畫花竹翎毛，體製清贍，作用疏通，雖以敗荷鳬雁得名，然於佛道鬼神、山林人獸，無不精絕。凡臨素多不用朽，復能不假直尺界筆為長絃挺刃。」（註廿四），「宣和畫譜」所載亦大致相同，唯另加上一句「尤長於寫生」（註廿五）。

吳元瑜，字公器，京師（河南開封）人，為一武臣而非畫院中人。初為吳王（趙顯 1050～1096 A.D.）直省官，後官至武功大夫，合州團練使。郭若虛完成於 1074 年的「圖畫見聞誌」中未曾載及，其活躍於畫壇，當在十一世紀末期。「宣和畫譜」載其風格：「師崔白，能變世俗所謂院體者，而素為院體之人，亦因元瑜革去故態，稍稍放筆墨以出胸臆，畫手之盛，追蹤前輩，蓋元瑜之力也。故其畫特出眾工之上，自成一派，以此專門。」（註廿六）



▲五代後蜀 黃筌「寫生珍禽圖卷」

六)。從其後所附載之當時御府收藏吳氏作品的畫題中可以看出，其顯然以花鳥畫最為擅長。此外，由於他是崔白的弟子，加以如前所引述自蔡條「鐵圍山叢談」中所提到，時人將徽宗之學吳元瑜誤為師法崔白一則，可以想見其畫風與崔白近似之程度。

北宋末期對於崔、吳之畫風描述，大致如前所引。然則他們究竟在何種「黃家富貴」的風格之下，如何地變革黃氏體製呢？「宣和畫譜」裡面並未作具體的說明，甚至對黃居寶、居家兄弟之風格毫無描述，僅於其父黃筌之部分，沿襲了「圖畫見聞誌」內云其畫雉於八卦殿，鷹見之而連連掣臂之成說；並云「筆意豪贍，脫去格律過諸公（所師承）其多。」（註廿七）嚴格而論，不但未能顯示出與崔白、吳元瑜風格之迥異處，甚至在用筆的縱逸自然之形容上，反倒非常地近似。此外「繪畫見聞誌」中「黃筌」條載「全該六法」（註廿八），在「論黃徐體異」中謂黃氏父子「多寫禁籞所有珍禽瑞鳥，奇花怪石，……翎毛骨氣豐滿……。」等，並小字加注云：「大抵江南之藝（按：指

徐體），骨氣多不及蜀人（按：指黃體）」（註廿九）等描述之語，則頗能與目前被認為可靠性較高的黃筌「寫生珍禽圖卷」，黃居寶的「山鷓棘雀圖」（註卅）等，的形象準確，用筆設色精細的「黃家富貴」的鈎勒填彩風格相當符合。

至於崔、吳畫蹟之中，吳元瑜目前已未留下可靠作品，但在其風格源自崔白而且又酷似崔白之前提下（詳前），幸好有了可靠性極高的崔白「雙喜圖」（註卅一）之存在，可讓我們對崔氏畫風有一輪廓性之粗略瞭解。

相較於前舉之黃氏體畫風而言，崔白的「雙喜圖」中，其土坡用筆粗率瀟灑的飛掃動勢，頗不同於黃氏體的工細謹嚴，頗合於「宣和畫譜」中所描述崔、吳較為縱逸之畫風；其「野逸」之味，也與一般侷限於宮庭禁籞珍禽瑞鳥和奇花怪石描繪的「黃家富貴」之體有別。或許都是崔白畫風之所以能有「其格大變」之譽的重要原因。此外，值得注意的是，崔白在「雙喜圖」中，似乎以一種擬人化角度來描寫雙禽為一隻侵入地盤的不知情之野兔所驚起，轉而對其俯視噪聲示

威，遂引起野兔之回首仰視。這種對於特定環境裡，運動和變化之掌握，沒有對於動物的生態性，經過長時期的用心觀察者，不可能表現得如此傳神。而這種對於動物生態和習性的深入觀察之強調，不但頗能引起北宋末年的文人業餘書畫家之共鳴（詳後），而且對於後來徽宗皇帝興建畫學以進行畫家養成教育理念之導向，也產生了若干明顯的作用。

（二）王詵、趙令穰

王詵、趙令穰二人均屬北宋業餘的宗室山水畫家，而且在設色技法上，都有學習李思訓父子青綠山水之經驗，故趙希鵠的「洞天清祿集」中提到：

「唐大小李將軍始作金碧山水，其後王晉卿（詵）、趙大年（令穰），近日趙千里皆為之。」（註卅

▼北宋 崔白 《雙喜圖》



二)

王詵，字晉卿，本籍山西太原，後居汴京又為開封人。其生卒頗異說，據翁同文之考證，大約生於1048年前後，卒於1104年以後（註卅三）。尚英宗女，蜀國大長公主，官左衛將軍駙馬都尉，工詩文書畫，為貯藏所收古畫，於第內設「寶繪堂」。徽宗曾借所藏「碧檻蜀葵圖」命匠夫摹拓。又徽宗登位後所任用的待詔韓拙之進身，端賴於王詵之薦引（註卅四）；倖臣高俅，原為王詵使役，僅因偶然差遣，以蹴鞠技藝得徽宗賞識而得以進身（註卅五）。可見其與徽宗交情之深。此外，王詵與文人書畫家蘇東坡、黃庭堅、米芾、李公麟等人之交往也非常密切（註卅六）。

畫史中對於王詵畫風源流的說法似乎不太一致。北宋米芾的「畫

史」和南宋鄧椿的「畫繼」皆載其所畫山水：「學李成皴法，以金碌（綠）為之，似古今觀音寶陀山之狀。作小景亦墨作平遠，皆李成法也。」（註卅七）米芾是王詵的好友，也是搜集書畫的競爭對手，其對王詵風格的描述，可信度應當是很高才是。此外，元朝湯垕在「古今畫鑑」中提到：「王詵，字晉卿，學李成山水，清潤可愛。又作著色山水，師唐李將軍，不今不古自成一家（註卅八）。」綜合以上的說法，王詵的山水畫風應當不止於師法一家風格才是。在目前我們已無法看到王詵作品全貌之情形下，其好友米芾所說的師法李成而摻用金碧設色的說法應屬較為可靠。此外，當然也不能完全排除其中也有學自大小李將軍一路畫風之可能。

目前附在王詵名下的流傳畫蹟

也可分成兩大類。其一學自李郭畫派的，以「漁村小雪圖卷」為代表；其二則為學自大小李將軍的青綠山水，而以「煙江疊嶂圖卷」和「夢遊瀛山圖卷」為代表。雖然其可靠性都有人懷疑（註卅九），但是我們仍可從這些比較接近原作的摹本並佐以畫史記載，來互相參證，歸納出一些共通特徵來瞭解王詵之畫風。

通觀前述傳為王詵畫之共同特徵是：1.多為橫式手卷，2.佈局上不像一般北宋山水強調群山簇擁、峰巒集聚的密實氣勢（這類橫式手卷如燕文貴的「江山樓觀圖卷」）；而有轉向遠水平沙，空靈浩渺的曠遠空間感之追求。3.對於唐代金碧（青綠）設色之摻用，其青綠山水自不待言，甚至連師法李郭畫派的「漁村小雪圖卷」裡，在水墨畫法中，



▲五代後蜀 黃筌《嘉穗珍禽》



► 北宋 黃居寀
《山鷓鴣雀圖》



▲北宋 王詵 《漁村小雪圖卷》(局部)

也在坡岸、崖巔和樹上摻用王維的蛤粉渲染之用粉技巧；在溪邊柳梢和蘆尖上更以泥金勾畫，用墨、用粉和泥金融合運用，相輔相成而更顯清麗。同時也顯現出其設色層面之復古導向。4.轉益多師（私淑）：王詵風格學自李成和大小李將軍之說法，前引諸史料均有述及，從存世傳稱之王詵畫作中，則可以看到更為複雜的師承傳統。如「漁村小雪圖卷」以李成、郭熙風格為主；「煙江疊嶂圖卷」之山石造型略近於燕文貴「夢遊瀛山圖卷」，其樹、石型式已近乎錢選。雖然也有學者因其作品於多樣性而且風格差距過大而持疑（註四〇），然而至少其不侷限於一家師法應屬不容否認之事實。至於他對徽宗產生之感染層面，擬留待介紹過趙令穰之後再一併討論。

趙令穰，字大年，汴京（河南開封）人，北宋宗室，太祖五世孫，

麟、秦觀、李熊鷹、晁補之……等文人頗有往來（註四二），鄧椿的「畫繼」，對其學習歷鍊以至於風格之形成有比較完整之描述：「…

「煙江疊嶂圖卷」



（令穰）雅有美才高行，讀書能文。少年因誦杜甫詩，見唐人畢宏、韋偃，志求其蹟，師而寫之，不歲月間，便能逼真，時賢稱歎，以為貴人天質自異，意所專習，度越流俗也。其所作為小軸，甚清麗，雪景類世所收王維筆，汀渚水鳥，有江為神宗兄弟輩。其生卒年據王明淵之考證，上下限分別為 1061 A.D.（仁宗嘉祐六年）和 1117 A.D.（徽宗政和七年）（註四一）。官崇信節度觀察使留後，追封崇國公。擅詩文，與歐陽修、三蘇、米芾、李公湖意。又學東坡作小山叢竹，思致殊佳，但覺筆意柔嫩，實少好奇耳，若稍加豪壯，及有餘味，當不在小李將軍下也。每出一圖，必出新意，人或戲之曰：『此必朝陵一番回矣。』蓋譏其不能遠適，所見止京洛間景，不出五百里內故。」（註四三）此外，張邦基的「墨莊漫錄」更提及：「（趙大年）慕王維、李思

訓、畢宏、韋偃皆以畫得名，乃刻意學之。」（註四四）由於宗室之特殊身份，使得他擁有一般畫家所難以企盼的瀏覽皇室收藏的名畫珍品的機會。使得趙令穰能因個性之偏好所致，而能醉心於唐代畫家畢宏、韋偃、王維、李思訓等人之探討，甚至連同時期好友蘇東坡的小山竹叢也曾經學習過。按畢、韋二人在山水方面共同擅長的題材是松石，而王維更長於破墨山水（註四五），因此，如佐以前所引述「洞天清祿集」中，對於王詵、趙大年學大小李將軍金碧山水之說的話，則他的畫風也應當如同王詵之廣學幾家而甚至更多才是。而且，可能也涵蓋了水墨、淺設色以至於青綠（金碧）山水等多種面貌才是。目前附於趙令穰名下之作品達二十多件（註四六）其中較接近原蹟而且具有承先啟後的「新意」者，有「湖莊清夏圖卷」和「秋塘圖」等兩件作品，它們都不是金碧山水，卻與「宣和畫譜」所描述「…畫陂湖、林樾、煙雲、鶯雁之趣，荒遠閒暇，…所寫特於京城外坡阪河渚之景耳，……」（註四七）的記載非常契合。

值得注意的是，趙令穰在這兩件作品中，都摒棄了當時（北宋）山水畫家所流行的中峰鼎立，氣勢壓人眉宇的大觀式構圖，而採用較小景境而空靈清逸的「小景」，取景視點遠較其他北宋山水穩定，而與當場對景寫生的取景式非常接近。尤其「湖莊清夏圖卷」，以向後斜進的河流，配合著岸上近樹清晰而遠方迷濛且逐漸消失於煙霧之中的巧妙佈置，構成了非常成功的斜線推移的深度空間之表現，在佈局、空間餘白之運用以至於其詩情畫意，都與南宋的馬、夏一派山水畫有著相近的意趣，堪稱為南宋邊角構圖

山水畫之前驅。

在分析過王詵、趙令穰這兩位宗室畫家之後，筆者在此嘗試討論他們兩位與青少年時期的徽宗交篤之同儕角色，可能給宋徽宗無形之中潛移默化的繪畫理念層面之影響，進而導致他興建畫學以改革圖畫院的院體畫風之幾個層面：

1. 多元導向的風格理念：王詵、趙令穰都不是專學一家，而且其風格也都兼具了青綠和水墨淺設色兩種不同的風格。就這一點而論，在目前有徽宗款題的流傳畫蹟風格之多樣性可以看出（雖然其中有不少出於院畫家的代筆，但至少都是得到徽宗的認可後，方有可能予以題字）。此外，曾由宋徽宗親自指導並被認同的畫學生徒王希孟所作的「千里江山圖卷」，更採用了色彩

強明的大青綠設色法，而這種源自唐朝大小李將軍的青綠設色，在宋徽宗以前的山水畫家中，也惟有王詵、趙令穰等數人有這種畫風而已。因此，筆者認為徽宗皇帝多元導向的風格理念以至於對青綠山水之認同，可能源自於王詵、趙令穰之感染。

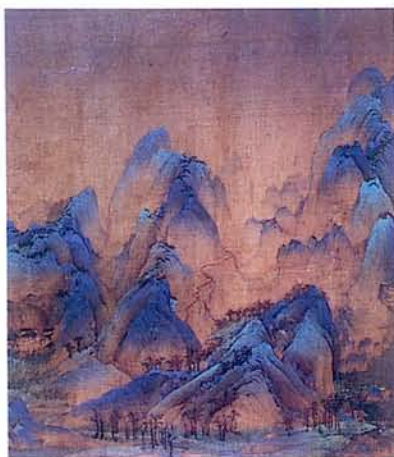
2. 對詩情畫意的小景風之鼓勵：王詵、趙令穰都兼長詩文書畫，融詩意於畫境之中（註四八）。如將宋燕文貴的「江山樓觀圖卷」，王詵的「煙江疊嶂圖卷」、趙令穰的「湖莊清夏圖卷」以至於南宋馬遠的「山徑春行」依序排列的話，則我們當不難理解從北宋中峰鼎立的大觀式密實山水畫風，發展到南宋邊角構圖的空靈詩情畫意小景畫風，其間的一種循序漸進之合理脈絡。筆者



▲北宋 燕文貴 《江山樓觀圖》



▼北宋 趙令穰 《湖莊清夏圖》（局部）



▲北宋 王希孟 《千里江山圖》(局部)

認為徽宗皇帝是催化南宋詩情畫意的邊角山水畫風的關鍵人物(註四九)，而這種風格理念之形成則當與王詵、趙令穰等人不無關聯。

3. 文人畫理念之感染：王詵、趙令穰與北宋文人畫家如蘇東坡、黃山谷、米芾、李公麟…等人頗有交情而且時相往來。而使得北宋末年，這股文人畫理念的新潮，經由王詵、趙令穰等人之媒介，而感染了徽宗。這種間接影響的作用，在書法方面，我們不難看出徽宗的「瘦金體」書法，與黃庭堅的「伯夷叔齊廟碑」和薛稷的「信行禪師碑」之間淵源關係。質言之，徽宗瘦金體書風，係從吳元瑜處學得薛稷書風，從趙大年處學得黃庭堅楷書，摻以自己意匠，揉合誇張而更作鋒出意露之態來。相同的道理，在繪畫方面，他也間接地方透過王詵、趙大年之管道，感染了當時的文人畫理念，而醞釀其改革院畫的畫家養成教育理念來。至於北宋末年的文人畫理念中，有那些層面對宋徽宗產生了作用，大致可從下列三點加以分析：

(1) 畫與詩的融合。詩文與繪畫之

結合，在型式上可分為兩種，其一乃文人據畫吟詠而成的「題畫詩」，其二則為畫家藉詩意來提昇畫境的「以詩入畫」。「題畫詩」源於戰國以來的「畫贊」；而至南北朝鮑子卿的「詠畫扇詩」和庾信的「詠畫屏風詩二十五首」則已正式出現「題畫詩」；到了中、晚唐更盛(註五〇)，尤其以杜甫的丹青引(贈曹將軍霸)等十八首更是膾炙人口。至於「以詩入畫」最晚在魏晉南北朝時期即已逐漸流行。如張彥遠「歷代名畫記」卷五，晉明帝條下小字即記彥遠曾親見其「毛詩圖」、「國詩七月圖」等(註五一)；此外，現存大英博物館的東晉顧愷之「女史箴圖」，則根據張華所撰的「女史箴」所繪之插圖。其重點多著眼於取資以為訓誡的教化功能，而不在其詩境之藝術性。到了唐末，方有段善贊畫鄭谷「雪詩」詩意，而能「曲盡瀟灑之思」；此外也有以李益「回樂峰前沙似雪，受降城外有如霜」的絕句入畫之記載(註五二)。到宋神宗朝的郭熙，更積極致力於「以詩入畫」之嘗試。據「林泉高致集」所載，郭熙「嘗所誦道古人清篇秀句，有發於佳思而可畫者」，其子郭思更將熙所認同宜以入畫之四首七言絕句和十二聯五言和七言對句(註五三)收入「林泉高致集」中，而有了「詩是無形畫，畫是有形詩(註五四)」之說法。值得注意的是，郭熙的「以詩入畫」之理念，在當時圖畫院內卻罕見共鳴者。倒是在院外，以蘇東坡為核心的文人業餘書畫家們也陸續有不少相近的論點相互呼應。如蘇東坡的「韓幹畫馬」詩謂：「少陵翰墨無形畫，韓幹丹青不語詩。」；黃庭堅自稱他「事詩如畫」，又有「李侯有句不肯吐，淡墨寫出無聲詩。」(註五五)等等名句，在北宋末年

的文人文集中，不難找出相近的論點。不但融詩意於畫境，而且更將詩、畫兩者等量齊觀的提升到了對等的地位。如此一來，使得繪畫的地位無形之中為之提升成為一種與詩文相近的高尚藝術之地位，而且也為之凸顯了畫家學養之重要性。

至於詩、畫之間，更為緊密的結合層面，則在於以作詩之法則來經營畫面。如蘇東坡那首論形似的名詩：

「論畫以形似，見與兒童鄰。賦詩必此詩，定非知詩人。詩畫本一律，天工與清新。」(註五六)

東坡先生認為作詩之章法可以不受限於主題，來類比作畫也可以同樣地不受形似的羈絆。此外，黃庭堅更從形式、題材之層面，挖掘到更為深層的弦外之音的引人入勝之處，而名之為「韻」。他在一首「題摹燕郭尚父圖」中云：

「凡書畫當觀韻。往時李伯時為余作李廣奪胡兒馬，挾兒南馳，取胡兒弓引滿以擬追騎；觀箭弦所直發之，人馬皆應弦也，伯時笑曰，使俗子為之，當作中箭追騎矣。余因此深悟畫格。此與文章同一關紐；但難得人人神會耳。」(註五七)

質言之，他認為書畫作品都不應止於一覽而盡，而更需如同文學般地更求能讓觀賞者運用想像更加積極地共同參與，而能歷久猶存綿綿無盡的弦外餘「韻」，此也是他所認為書畫作品所以引人入勝之處。值得玩味的是，在宋徽宗的畫學「簡試詩題」術科考試的遴選標準中，幾乎完全依照這種能否別出心裁而巧妙貼切地詮釋畫題意旨者，作為最後之決選標準，諸如以「踏花歸去馬蹄香」為題，應試者多直接描繪奔馬踐踏著落花之情狀，惟獨中魁者畫一群蜂蝶追逐馳馬之蹄，以描寫「香」字，因而格外獲得徽宗

之激賞與肯定(註五八)。筆者深以為宋徽宗「簡試詩題」的畫學考試之評審標準，與諸蘇軾、文同、黃庭堅等北宋末年文人業餘書畫家如此近似，絕非出於巧合。而且他既能向趙大年間接學得黃庭堅書風；自然蘇、黃一派之文人畫先驅之繪畫理念，也不無可能經由趙大年、王詵等同儕之管道而感染於徽宗才是。

(2) 物象生態的深入觀察——觀物而審

鄧椿的「畫繼」內，記載了兩條宋徽宗利用院畫家寫生時，進行機會教育之例子：

「宣和殿前植荔枝，既結實，喜動天顏。偶孔雀在其下，亟召畫院眾史圖之，各極其思，華彩爛然，但孔雀升藤墩，先舉右腳。上曰：『未也。』眾史愕然莫測。後數日再呼問之，不知所對，則降旨曰：『孔雀升高，必先舉左。』眾史駭服。」(註五九)

「徽宗建龍德宮成，命待詔圖宮中屏壁，皆極一時之選。上來幸，一無所稱，獨顧壺中殿前柱廊柱眼斜枝月季花，問畫者誰？實少年新進。上喜，賜緋，褒錫甚寵，皆莫測其故。近侍嘗請於上，上曰：『月季鮮有能畫者，蓋四時朝暮，花蕊葉不同。以作春時中日者，無毫髮差，故厚賞之。』」(註六〇)

由此二例中，可以看出，宋徽宗之繪畫理念，注重對於描寫對象之生態習性，以及不同時節、時辰、天候…之下，物象變化的一些微妙差異的掌握。簡言之，也是對於物象生態作深入的觀察。這般論點，在徽宗以前的畫論家論畫文字中，很少看到相近之主張。值得注意的是，在稍早於徽宗的文人書畫家蘇軾曾題黃筌的畫雀曰：

「黃筌畫飛鳥，頸足皆展。或曰：『飛鳥縮頸則展足，縮足則展

頸，無兩展者。』驗之信然。乃知觀物不審者，雖畫師且不能，況其大者乎？君子是以務學而好問也。

(註六一)

這種與元明以降之人文畫理念大異其趣的「觀物而審」之對於物象生態深入觀察態度，與徽宗之繪畫理念竟然是如此地相近。當然也是透過王詵、趙大年等同儕感染而非出自巧合。

(3) 對「士人畫」之認同

北宋末葉，雖然已經出現了文人畫的意識，但尚未使用「文人畫」一詞。相近的語詞，僅有蘇軾首先指出了「士人畫」一詞而與「畫工」作品相對。他在為好友宋迪的侄子宋子房(漢傑)的畫上題曰：

「觀士人畫，如閱天下馬，取其意氣所到，乃若畫工，往往只取鞭策皮毛，槽枥芻秣，無一點俊發，看數尺便卷(按：倦)。漢傑真士人畫也。」(註六二)

崇寧、大觀年間，宋徽宗興建畫學，其所任命之畫學博士，目前僅知有宋子房(漢傑)和米芾(南宮，書畫學博士)二人而已。而這兩位都是具有高度學養的士人畫家。由他們來主導畫學之風格導向(博士為畫學學官中職位最高者，頗相近於今日大學之正教授，甚至還多少帶有一點兒兼系主任之相近意味)，可見徽宗對於士人畫之認同程度，以及其改革畫院之理念了。

三、信奉道教之效應

北宋帝王之崇信道教，始於太宗而盛於真宗和徽宗。其出發點皆離不開政治上的考量。蓋太宗繼承其兄宋太祖趙匡胤之皇位，有「燭影斧聲」之說，為平息社會上的傳聞猜測，利用道教的神靈編織了個「翊聖」(神名)降臨的神話，以證

明自己繼承皇位是天上玉帝的旨意，是合理合法的，並建立其「君權神授」之政治輿論；真宗則因失意於澶州之役，為掩飾其心虛，君臣遂共同編導「天書」降臨，並策劃「封禪」崇道，以神道設教而大力推展道教，來轉移民間的失望心理，並企圖藉以攝服敬畏天命的遼人之南侵意圖，以收「鎮服四海，誇示戎狄」之效。至於宋徽宗，則於即位之前，即與道士頗有交情，甚至藉助道士之助而得到皇位。據「春渚紀聞」載：

「哲宗皇帝即位既久而皇嗣未位，密遣中貴往泰州天慶觀問徐神公(按：徐知常)，公但書『吉人』二字授之…而『吉人』二字合成潛藩之名。」(註六三)

按，「吉人」即趙佶的「佶」字。徐知常(神公)於徽宗奪得皇位時立了大功，是以在徽宗朝時地位也格外地崇高，而徽宗即位以後沈迷於道術，一方面由於其藉道術奪權成功之回饋，另一方面，也與他不切實際和好幻想的浪漫個性有很大的關係。

由於徽宗耽溺於道術，佞臣們也互相汲引，利用道士以阿附徽宗的宗教心理，是以徐知常外，魏漢津、劉混康、張繼元、王老志、張虛白、林靈素…等等道士均以號稱擅於奇能異術而見寵於徽宗。徽宗對道士的禮遇更為宋代歷任帝王之所不及，當時的道士曾一度享有新俸，而且晚年更命各地州縣仿照儒學、畫學的形式設立「道學」。重和元年(1118 A.D.)八月，下詔：「自今學道之士，許入州縣教養，所習經以『黃帝內經』、『道德經』為大經，『莊子』、『列子』為小經。外兼通儒書，俾合為一道，大經『周易』，小經『孟子』。」(註六四)每年有定期考試，按成績授予元士、高士、

大士…等不同之名號（相當於五品到九品的位階）。除此之外，他甚至親自導演讓群臣及道錄院士表冊封他為「教主道君皇帝」（註六五）。

徽宗耽溺於道術之餘，還動用了大量的人力財力，在全國各地增建和擴建道教宮觀。據南宋鄧椿的說法，「畫學」之創辦，亦肇因於徽宗對藻飾五嶽觀的畫家風格之不滿意而決心進行宮庭畫家養成教育的。「畫繼」云：

「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，教育眾工，如進士科下題士，復立博士，考其藝能。」（註六），然而更值得注意的是，前述「道學」中所習之道家經典，竟也同樣也納入「畫學」的入學考試科目以及入學後的研習課程之內（詳後）。為顯示其間之因果關係，以下再對徽宗朝畫學的規畫之有關部分作一分析。

參、從徽宗朝畫學規畫所顯示的繪畫教育理念

北宋徽宗朝畫學創立於崇寧三年（1104 A.D.），於大觀四年（1110 A.D.）併入翰林圖畫院為止，前後共計六年。畫學制度的規畫主要仿自太學，畫學之考試亦如國子太學分外舍、內舍、外舍等三舍，外舍之考試統稱為「補試」，宋代外舍考試始終定稱補試，蓋因限於經費、預算及校舍等條件，故學校人數依實際需要之人數決定名額，非遇缺額則不能遞補，故謂之「補試」。三舍考試之程序為先考外舍，外舍績優，乃能升入內舍；內舍得績優而後始能與試上舍；上舍行、藝俱優，考校通過，方釋褐而任官。故

畫學之補試亦由外舍先行。由於宋徽宗興建畫學，旨在改革畫院之風格，因此，在外舍補試之考試科目和錄取準上，可以看出其畫家養成教育之基本導向：

一、外舍補試科目和錄取標準

畫學外舍補試的範圍可包括學科和術科兩大項。先試學科，然後再考術科，與現今大學聯招考術科之情形有點兒類似。關於學科考試科目，「宋會要輯稿」「崇儒」的畫學條中載：

「諸補外舍，士流各試本經義二道（或論語、孟子義）；雜各誦小經三道，各及三十字已上，或讀律三板，附太學孟月和試院引試，次日本學量試畫，間略設色。諸補試外舍，士流試到經義卷，仍附太學私試，封彌謄錄送本學，考校限五日畢，其試到士流畫卷，封印，長貳同定高下。諸補試外舍取文理通者為合格，俱通者，以所習畫定高下，每二人取一人，餘分亦取一人……。」

所謂「本經」，指的是詩、書、易、周禮、禮記等五種經書（註六七），「小經」則為莊子和列子等兩種子書（註六八）。換句話說，士流學科考的是經學，其內容偏向於儒家經典之系統；而雜流卻考子學，莊子和列子皆屬道家經典，同時也是道教的經典，十餘年後，徽宗創設「道學」也將莊列納入研習課程之內（詳前），由這點可見出於徽宗個人信奉道教之效應。此外，雜流還須考以讀律，按北宋新黨執政時期均重經術而略詩賦，徽宗時期亦屬新黨得勢時期，照理說應該不考詩賦才是，何以在畫學雜流外舍補試之中考以「讀律三板」呢？就這一點而言，我們應當將它與後面即將提到的「簡試詩題」之術科考試作合併的思索。

士流和雜流之別，通常是從出身和教育程度上加以區分，其畢業後所分發任職之待遇也不太相同（註六九），在提名士流之生員時：先從學科的經義考試中選取「文理通」者，考生必須先通過這一關，然後才再依照術科成績而定高下。錄取的原則是從這些通過學科考試的考中生中遴選其半數，如果有奇數的情形時再增加一位名額。所謂「文理通」者，據「宋史」選舉志所載，於真宗景德四年（1107 A.D.）所訂定之親試進士條制裡面的第三等級，茲將其中所列舉的五種等級摘錄如下：

「其考第之制，凡五等：學識優良詞理精純為第一，才思該通文理周率為第二，文理俱通為第三，文理中平為第四，文理疏淺為第五。然後臨軒唱第，上二等曰及第，三等曰出身，四等、五等曰同出身（註七〇）。」

當然，畫學外舍補試之學科考試內容以及評量標準自然無法和科舉進士科相提並論，然而將學科經義考試成績訂為其基本的篩選標準，凡未過此關者盡皆淘汰的情形，已然大致可以看出：徽宗皇帝建設畫學的動機，絕對不止於僅為技巧精熟的普通畫家的養成，而是要進一步地培育出一批具有高度教養的士人畫家，來實踐其改革畫院風格之理想。這個動機在其術科考試裡面也不難看出。

學科考試之後，第二天緊接著便進行術科考試，其中有關「間略設色」一語，嶋田英誠解釋為缺乏色彩的水墨「白畫」（註七一），然而這種說法可能無法解釋畫工們面對著「嫩綠枝頭紅一點」之類的畫題時，所浮現的色彩意象之表達的問題。因此，個人認為，其比較合理的解釋，可能基於考試時間的限

制起見，術科繪畫考試作品僅略加設色（淺著色）即可。

有關徽宗朝畫學補試術科採前人詩句以命題的記載，絕大多數的有關史料都有述及。然而時間和部分細節上也互有出入。據南宋鄧椿的「畫繼」徽宗皇帝條中載：

「……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。自此之後，益興畫學，教育眾工，如進士科下題取士，復立博士，考其藝能。……所試之題，如『野水無人渡，孤舟盡日橫』，……。」

大村西崖的「中國美術史」裡面，採宣和中（1119～1125 A.D.）建五嶽觀的說法，並舉「野水無人渡，孤舟盡日橫」，亂山古寺藏「竹鎖橋邊賣酒家」，「踏花歸去馬蹄香」，「萬綠叢中紅一點」等試題為例，說明當時簡試詩題畫學考試的實施情形（註七二）。其中，「萬綠叢中紅一點」一題中，他提到劉松年畫一輪紅日於萬波海水之中，因是中選的例子。然劉松年於南宋孝宗朝（1163～1189 A. D.）時其身份為畫院學生，到了光宗朝（1190～1194 A.D.）時晉升為待詔。因此如果大村西崖的記載有可靠的根據的話，則簡試詩題的畫學考試就可能為南宋畫院所承襲而繼續採行。可惜大村西崖舉此例時並未註明其出處。此外，據南宋俞成的「螢雪叢說」所載：

「徽宗政和中建設畫學，用太學法補試四方畫工，以古人詩句命題，不知掄選幾許人也，嘗試『竹鎖橋邊賣酒家』…又試『踏花歸去馬蹄香』…（註七三）。」

鄭昶在其「中國畫學全史」裡面採用了政和中建設畫學的這項說法，然對於考選的方式卻提到：「於詩文論策外，兼試以畫，開從古未

有之局，其法倣太學之試目，以敕令公佈試題於天下，補試四方畫工。其課題多取陳詩為之……（註七四）。」然而徽宗朝畫學並未考論策，就詩文而言，雜流的學科考試也僅「讀律三板」與其有關，而且從畫學補試的嚴謹作業流程以及重視「畫意」的評選取向來加以考慮的話，應該不太可能會有事先「敕令公佈試題於天下」之情形的。至於簡試詩題之術科考試的評選標準方面，有關的記載頗多，茲舉數例說明如下：

（甲）「蝴蝶夢中家萬里，杜鵑枝頭月三更。」應試者多難描繪其意趣。此題蓋欲形容蘇武遠使匈奴，夢想歸漢之一段情景。王道亨應試畫蘇武牧羊於北海，被毆枕節而臥，雙蝶飛颺其上，又畫林木扶疏，上有子規，月正當中，木影在地，遂入首選（註七五）。此外，「畫繼」也載：戰德淳入畫院，亦因試「蝴蝶夢中家萬里」題，畫蘇武牧羊假寐以見萬里意，遂魁，官秩不

明（註七六）。

（乙）「竹鎖橋邊賣酒家。」應試者莫不向酒家上著工夫，惟李唐於橋頭竹外掛一酒帘，上喜得其得「鎖」字意。（註七七）。

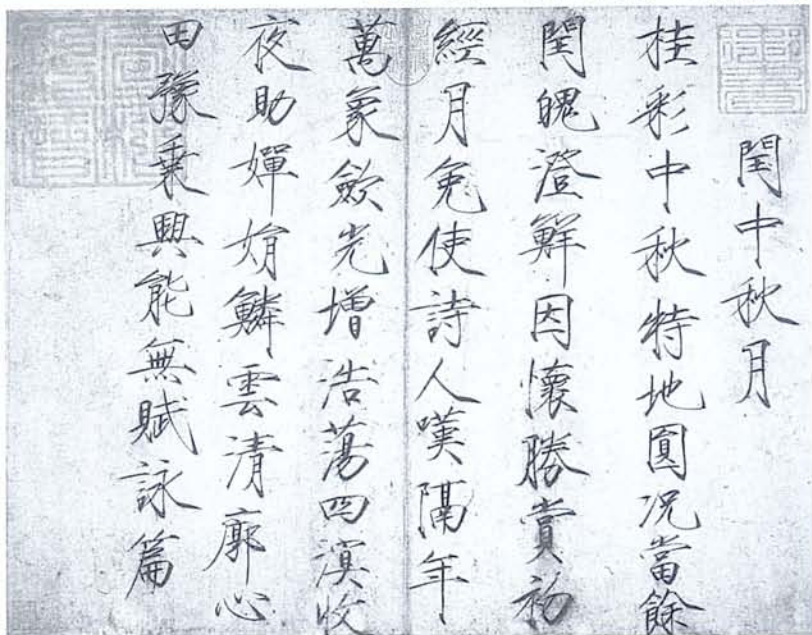
（丙）「踏花歸去馬蹄香。」中魁者畫一群蜂蝶追逐馳馬之蹄，以描寫「香」字（註七八）。

（丁）「午陰多處聽潺湲。」眾皆作清流激湍，而聽者坐其側，最後納卷者獨為藤蔓膠輻，樹影正中，而有人屬耳於崩崖亂石之間，上覽之以為真聽潺湲者，遂陳畫學錄。（註七九）。

（戊）「野水無人渡，孤舟盡日橫。」自第二人以下，多繫空一船在岸側，或拳鷺於舷間，或棲鴉於蓬背。獨魁者不然，畫一舟人臥於舟尾，橫一孤笛，其意以為非無舟人，上無行人耳，且以見舟子之甚閒也（註八〇）。

（己）「亂山藏古寺。」魁則畫荒山滿幅，上出幡竿，以見「藏」意。餘人乃露塔山鷗吻，往往有見

▲北宋 趙佶 〈閏中秋月詩帖〉—「瘦金體」書法



殿堂者，往往無復藏意。（註八一）

（庚）「嫩綠枝頭紅一點，惱人春色不在多。」其時畫手有畫花樹茂密以描寫盛春光景者，然不入選。惟一人畫危亭，美人依欄干而立，口脂點紅，傍有綠柳相映，遂入選（註八二）。

從這些簡試詩題的考選案例之中，可以很明顯地看出，評審者對於作品的評選標準並不在於畫技之成熟精鍊與否，而卻格外地著重於畫家如何地對於畫題詩境作一種別出心裁的巧妙詮釋，亦即從與眾不同的角度來含蓄而貼切地表達出畫題詩境來。此外，就技巧的層面而論，「宋史」選舉志和厲鶚的「南宋院畫錄」均提到：「考畫之等，以不做前人，而物之情態形色俱若自然，筆意高簡為工（註八三）。」

南宋趙彥衛所撰「雲麓漫鈔」卷二所載更詳：

「宣和書畫學之制，……諸畫筆意簡全，不模倣古人，而盡物之情態形色，俱若自然，意高韻古為上；模倣前人而能出古意，形色象其物宜，而設色細運巧思為中；傳模圖繪，不失其真為下。（註八四）。」

顯然，徽宗皇帝對於畫學生徒風格的要求，是期許他們能夠推陳出新而不泥於古法。如從整個考選過程而言，考生們於通過第一關的學科考試以後，在決選的術科評選時，基本上先按作品技巧表現分成三等分：

- 一、高等：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。
- 二、中等：模倣前人而能出古意，形色象其物宜，而設色細運巧思。
- 三、低等：傳模圖繪，不失其真。



▲北宋 黃居案〈蘆雁〉

然後再根據這些畫作之是否能別出心裁而巧妙貼切地詮釋畫題意旨，而作最後的決選。從前面所舉簡試詩題之案例中，有「『上』喜其得『鎖』字意」之記載，可見在決選之際，徽宗皇帝可能也有親自參與的時候。總而言之，作者的機智以及文學素養成為決定最後名次的關鍵。因此，徽宗皇帝建設畫學的目的，顯然不在於栽培徒具嚴謹技巧的畫家而已，而是要調教出一批令人觀感為之一新的高度教養之院畫家來。

二、課程——畫學之業

通過畫學外舍補試之學生，入學之後的受業課程設計仍分成術科和學科兩大項。「宋史」選舉志裡面所載最詳：

「畫學之業，曰佛道、曰人物、曰山水、曰鳥獸、曰花竹、曰屋木。以說文、爾雅、方言、釋名教授，說文則令書篆字，著音訓，餘書皆

設問答，以所解經義觀其能通畫意與否。仍分士流、雜流，別其齋以居之。士流兼習一大經或一小經；雜流則誦小經或讀律（註八五）。」

就術科所頒佈的「佛道」、「人物」、「山水」、「鳥獸」、「花竹」、「屋木」等六門專業創作課程而論，與十三年後（宣和二年，1120 A.D.）蔡京所主持編纂的「宣和畫譜」裡面對於北宋內府典藏畫蹟所作的十門分類（一、道釋，二、人物，三、宮室，四、蕃族，五、龍魚，六、山水，七、鳥獸，八、花木，九、墨竹，十、蔬果。）之分類方式雖略有不同，然其內容實大致相同。較諸今日國內大學院校美術學系國畫課程所安排修習的「花鳥」、「畜獸」、「人物」、「山水」等內容（註八六）亦具有相等之意義，其旨在於培養兼擅各類題材的通家。

在學科方面，又有共同必修和分組選修兩種課程之分。共同選修包括「說文」、「爾雅」、「方言」和「釋名」等四門科目。說文一科，令學生書寫篆字並著音訓，其餘各書皆設問答。按：這四科皆為文字學、聲韻學和訓詁學的重要基礎科目。文字學研究字形；聲韻學研究字音；訓詁學研究字義（形、音、義在古代三者合為一體，合稱為『小

▼北宋 米芾 〈春山瑞松圖〉（傳）



學』)。這項共同必修課程設計之意義，旨在藉由篆字的訓練以提升學生的筆墨功力；並從「小學」科目的訓練中，使學生對於字形、字音和字義有更深刻的認識，進而能洞澈詩文章句之玄奧旨意，使文學與繪畫作更緊密之結合。

學科分組選修課程的分組，係依照入學考試之際，按出身或學歷所區分的「士流」和「雜流」兩組，各別其齋以居住。他們不但於入學考試之學科科目有別，而且在學期間的待遇，以及選修科目甚至畢業之後的分發官職也有所不同。其中士流學生按規定需選習一門大經（黃帝內經、道德經，兩選其一）或一小經（莊子、列子，兩選其一）；雜流則誦小經或韻律。值得注意的是，雜流的學科分組選修科目與其參加畫學外舍補試之際所考的學科相同；至於士流須從內經、道德經、莊子、列子等道家經典裡面選習其中一科，不但與其畫學外舍補試所考的不同，而且也是算學生員所列為必選，書學生員自由選修的課程之一（算學兼習一小經，願習大經者聽其自便；書學如願習大經的聽其自便）（註八七）。相較於士流，雜流的學科員負擔顯然比較輕得多，這與士流學生畢業後具外放任官的廣闊出路可能有關。

肆、結語

古來院體畫多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。然而經過前面的探討，我們不難看出徽宗朝畫學，從入學考試學、術科兼重；「簡式詩題」之術科考試中，作者的機智和學養成為最後決定名

次的關鍵；以及考試和修習之學科中，包含了儒家和道家經典以至於小學（文字、聲韻、訓詁）等領域，可以看出徽宗希冀藉畫學來養成一批令人觀感為之一新的高度教養之畫家來，這種動機，在古代中國宮廷畫家養成教育的脈絡中，的確頗具創意。至於他的繪畫理念，以至於其整個宮庭畫家養成教育理念之蘊釀和形成，則主要肇端於其青少年時期與王詵、趙大年等具有文人氣質的宗室書畫家和吳元瑜等同儕，以及即位以後，信奉道教等等因素直接或間接的影響所致。當然，我們也不能否認徽宗個人具浪漫精神的特殊人格氣質所作的抉擇之重要性。

所謂「上行下效」，徽宗皇帝以其君主之尊而建立畫學，推行略含道教特質而且深具文人素養的宮廷畫家改革教育，其對民間之影響究竟如何？雖然仍有待進一步的畫蹟排比、印證之析探。然而，至少，對於北宋末、南宋初，亦即十二世紀前半葉，山水畫風格之劃時代大幅度變革的事實，當或多或少發揮了相當的作用才是。而且，其宗室同儕王詵、趙大年以至於繪畫老師吳元瑜等人，在古代美術教育史的這一段重要轉捩期間，所扮演之角色之重要，實亦不言而喻。

註釋

註一：國外著述以鈴木敬和嶋田英誠兩人之探討最為深入。詳見鈴木敬，「畫學としての徽宗畫院の改革の院體山水畫樣式の成立」，日本：東京大學東洋文化研究所紀要，第卅八冊，一九六五，頁145～184。嶋田英誠，「徽宗の畫學について」鈴木敬先生還曆紀念中國繪畫史論集，日本：東京，吉川弘文

館，一九八一，頁111～149。

國內學者的研究，則以蔡秋來和余城最具代表性，詳見蔡秋來，「兩宋畫院之研究」，台北：嘉新水泥，民國六十七年出版（中國文化學院博士論文）。

余城，「北宋圖畫院之新探」，台北：文史哲，民國七十七年初版。

此外，有關此一領域，筆者亦曾發表過四篇專文，分別如下：

黃冬富，「宋代畫院美術教育之初探」，屏東師專學報第四期，民國七十五年，頁225～250。

黃冬富，「北宋徽宗朝宮廷畫家養成教育之探討」，屏東師院學報第四期抽印本，民國八十年，頁1～53。

朝畫學入學考試制度之探討」，八十學年度師範學院教育學術論文發表會抽印本，民國八十一年五月，頁1～24。

黃冬富，「北宋徽宗朝的畫學與畫院」，收入「美育」月刊第廿五期，民國八十一年七月，頁1～11。

註二：引自Herbert Read, "Introduction" to Heinrich Wölfflin, *Classic Art: An Introduction to the Italian Renaissance*, P. VIII.

註三：E. H. Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Princeton: Princeton University Press (1969), pp. 84～86.

註四：鈴木敬著，著魏美月譯，「中國繪畫史」（上），臺北：故宮，民國七十六年初版，頁70。

註五：郭若虛，「圖畫見聞誌」卷一，敘國朝求訪，引自「畫史叢書」(一)，頁148。

註六：徐松，「宋會要輯稿」第七十九冊，職官三六，翰林院條。

註七：同前註。

註八：「宣和畫譜」卷四，武宗元條，「畫史叢書」(一)，頁420。

註九：同註五，卷三，頁179，仁宗皇帝

條，記載仁宗會畫御馬、小猿、天王菩薩等。

註十：同前註。

註十一：尹學瑜，「北宋畫院之研究」，台大歷史研究所碩士論文，民國六十五年，自印，頁99。

註十二：郭熙、郭思合撰「林泉高致集」，「畫記」中載及，神宗曾對內侍劉有方說：「郭熙畫鑒極精，每使考校天下畫生，皆有議論。」此外，「畫題」中又載，郭熙被任命為試官，曾出「堯民擊壤」為題，以試畫院學人的情形。詳見「林泉高致集」（欽定四庫全書本），「畫題」和「畫記」，收入臺北故宮博物院所出版之「郭熙早春圖」，民國六十八年初版，頁11~12。

註十三：詳見拙撰，「北宋徽宗朝畫學入學考試制度之探討」，同註一。

余十四：余城，「北宋圖畫院之新探」，臺北：文史哲，民國七十七年初版，頁99。

註十五：同註六，技術官條。

註十六：鄧椿，「畫繼」卷二，候王貴戚，「畫史叢書」(一)，頁275~279。

註十七：詳見赫洛克(Elizabeth B. Hurler)原著，胡海國編譯，「發展心理學」，臺北：桂冠，民國六十七年修訂再版，第四、五、八章。

註十八：蔡條，「鐵圍山叢談」卷一，景印文淵閣四庫全書，臺北：臺灣商務，頁103七冊，頁556。

註十九：「宣和畫譜」卷十七，黃居案條，此外，卷十八崔白、崔慤條和卷十九吳元瑜條均有如是之記載。

註二十：James Cahill, "Tsui PO", in Sung Biographies, Herbert Franke, Frang Steiner Verlag GmbH, Wiesbaden, 1976. PP.136~139.

註廿一：(郭味渠)，「宋元月清畫家年表」，臺北：文史哲，民國六十四年再版，頁15。

註廿二：同註五，卷四崔白條。

註廿三：劉克莊，「後村題跋」卷四，載崧(嵩)牛條元：「…崔白以工翎毛待詔熙寧等…」收入「宋人題跋」(下)，臺北：世界，(藝術叢編第一輯)，民國六十三年初版，文引頁192。

註廿四：同註廿二

註廿五：同註十九，卷十八崔白條，頁600。

註廿六：同前註，卷十九吳元瑜條，頁611~612。

註廿七：「宣和畫譜」卷十六，黃筌條，頁550。

註廿八：同註五，卷二，黃筌條，頁173。

註廿九：同前註，卷一，論黃徐體異，頁159。

註三十：本國學者對於黃筌的「寫生珍禽卷」以及黃居案的「山鶴棘雀圖」多肯定其可靠性。如：李霖燦的「中國美術史稿」，台北：雄獅，民國七十六年初版，頁131~132。高木森的「五代北宋的繪畫」，臺北：文史哲，民國七十一年初版，頁49、73等，均肯定兩幅皆為真蹟。汪兆申的「山鶴棘雀、春早春與文會——談故宮三張宋畫」(「故宮季刊」十一卷四期，民國六十六年夏，頁14~16)。則肯定「山鶴棘雀圖」之可靠性。外國學者高居翰，對於「寫生珍禽圖卷」，認為屬北宋以前之作品。詳見James Cahill, Index of Early Chinese Painters and Paintings, Tang, Sung, and Yuan. (Univ of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1980) PP.35.

此外，對於中國古畫真贋之鑑定向以嚴苛出名的日本學者鈴木敬，雖未確定其為真蹟，但卻也認為它們是「黃氏體」的好標本。

註卅一：就筆者目前所見有關之探討文獻幾乎完全一致地肯定崔白「雙喜圖」之可靠性，甚至連鈴木敬也不例外。

註卅二：趙希鵠「洞天清祿集」，收入「景印文淵閣四庫全書」第八七一冊，頁1~30，文引頁29。

註卅三：翁同文，「藝林叢考」，臺北：聯經，民國六十九年第二次印行，頁72~73。

註卅四：張懷瓘於宣和年間為韓拙的「山水純全集」所撰之後序曾提及：「公(韓拙)自紹聖間擔簦之都下進藝，為都尉王晉卿所愜，薦於今聖(徽宗)藩邸。繼而上登寶位，授翰林書藝局祇候，累遷為直長秘書待詔。今已授忠訓郎。」引自于樸，「中國畫論彙編」，民國五十一年初版，頁49。

註卅五：詳見王明清，「揮麈後錄」卷七。

註卅六：詳見翁同文，「王詵生平考略」，收入「藝林叢考」(同註卅)，頁71~104。並參見(沈邁士)，「王詵」，收入「中國名畫家叢書」，臺北：文史哲，民國七十三年初版，頁33~58。

註卅七：米芾，「畫史」，臺北：臺灣商務，民國六十六年臺二版，頁20~21。暨鄧椿，「畫繼」卷二，同註16。

註卅八：湯垕，「古今畫鑑」，收入黃賓虹、鄧實，「美術叢書」第三集第二輯，引自頁33。

註卅九：王詵的青綠山水目前已被認為無任何可靠真蹟留傳；而學自李、郭畫派的「漁村小雪圖卷」，雖然有不少學者認為可信度頗高，但鈴木敬卻從風格技法的層面否定其為真蹟之可能性。同註四，頁227。並參見高木森，「五代北宋繪」，臺北：文史哲，民國七十一年初版，頁88~90，惠孝同，「從『漁村小雪』談王詵的藝術才能」，收入「藝文叢輯」第十七輯，臺北：藝文，民國六十七年初版，頁111~115。

註四〇：同註四，頁221~229。

註四一：詳見王明淵，「趙令穰研究」，中國文化大學藝術研究所碩士論文，民國七十二年，頁14。

- 註四二：同前註，頁5~8。
- 註四三：同註十六，頁275~276。
- 註四四：張邦基，「墨莊漫錄」卷八。
- 註四五：詳見張參遠「歷代名畫記」，王維條、畢宏條和韋鸞條，「畫史叢書」(一)，頁121、124、125。
- 註四六：同註四一，頁9。
- 註四七：「宣和畫譜」卷二十，同註八，頁624。
- 註四八：單就「蘇東坡全集」中即有「題王晉卿畫詩」四首，「次韻王晉卿山水畫」二首，「題王晉卿畫後」一首…等。可見其畫之具有詩意和受到文人書畫家之認同；至於趙令穰空靈清逸的山水畫風，則更接近南宋山水畫詩情畫意之趣味。
- 註四九：鈴木敏在「試論李唐南渡後重入畫院及畫風之演變」(魏美月譯，刊於「故宮季刊」第十七卷第三、四期)一文中，也將宋徽宗列為這項大觀式風格瓦解的關鍵人物。但是筆者卻不贊同其文中幾點推論過程，有關此一問題，擬留待另文分析。
- 註五〇：有關我國古代「題畫詩」之淵源及其早期之發展，詳見李栖，「宋題畫詩研究」，私立東吳大學中文研究所博士論文，民國八十年五月，頁7~31。
- 註五一：張彥遠，「歷代名畫記」卷五，「畫史叢書」(一)，頁69。
- 註五二：郭若虛，「圖畫見聞誌」，卷五，雪詩圖李益附條，同註三，頁77。
- 註五三：同註十，頁10~11。
- 註五四：同前註，頁10。
- 註五五：黃庭堅，「次韻子瞻子由題憩寂圖(李公麟作)」二首。
- 註五六：蘇軾，「書鄧陵王主簿所畫折枝二首」，收入「蘇東坡全集」(上)，第十六卷，臺北：世界書局，民國七十四年五版，頁230。
- 註五七：引自「山谷題跋」卷三，「題摹燕郭尚父圖」條，收入「宋人題跋」(上)(藝術叢編第一集，臺北：世界，民國六十三年三版，頁25~26。)
- 註五八：與此相近之例頗多，詳見拙撰，「北宋徽朝入學考試制度之探討」，同註一。
- 註五九：同註十六，卷十，頁345。
- 註六〇：同前註。
- 註六一：引自「東坡題跋」卷五，「書黃筌畫雀」條，收入「宋人題跋」(上)，同註五五，頁97。
- 註六二：同前註，卷五，頁99。
- 註六三：「春渚紀聞」卷一，祐陵符兆條，收入景印文淵閣四庫全書第八六三冊，頁453。
- 註六四：詳見畢沅，「續資治通鑑」卷93。
- 註六五：有關宋徽宗信奉道教之情形，詳見。任繼愈主編，「中國道教史」(下)，臺北：桂冠，民國八〇年初版一刷，頁515~533。暨南懷瑾，「中國道教發展史略述」，臺北：老古文化，民國七十七年臺灣再版，頁81~88。
- 註六六：鄧椿，「畫繼」卷一，同註一六，頁二七三。
- 註六七：有關北宋「本經」的界說也並不僅止於一種說法，神宗熙寧時以詩、書、易、周禮、禮記為本經。哲宗元祐時以詩、禮記、周禮、左氏春秋為大經，易、書、公羊、穀梁、儀禮為中經，大、中經合稱本經。詳見陳青之，「中國教育史」，頁230~232。陳東原，「中國教育史」臺北：商務，民國六十九年台四版，頁249~265。按徽宗崇寧學制取法神宗新法，因此本經的說法亦從之。
- 註六八：徽宗朝以內經、道德經為大經；莊子和列子為小經。參見傅家勤，「中國道教史」，臺北：商務，民國六十九年台七版，頁178。
- 註六九：詳見拙撰，「北宋徽宗朝廷畫家養成教育之探討」，同註一。
- 註七〇：「宋史」，選舉志，卷155。
- 註七一：嶋田英誠，「徽宗朝の畫學について」，頁117。
- 註七二：大村西崖著，陳彬蘇譯，「中國美術史」，臺北：商務，民國六十二年台四版，頁136~137。
- 註七三：俞成，「螢雪叢說」卷上，收入陶宗儀「輟耕錄」卷十五(上)，景印文淵閣四庫全書，第八七六冊，頁743。
- 註七四：鄭昶，「中國畫學全史」，臺北：中華，民國五十五年台三版，頁239。此外，俞劍華雖未明確地指明興建畫學之時間(僅依照畫繼「始建五嶽觀……」之成說，而對於簡試詩題之方式也採鄭昶「以敕令公布課題於天下，以試畫工。」之說法，參見(俞劍華)，「中國繪畫史」，臺北：華正，民國六十四年台一版，頁166。
- 註七五：原出「成都府志」，文引史岩，「宋季翰林圖畫暨畫史實繫年」，頁345。
- 註七六：同註十六，卷六，頁320。
- 註七七：同註七三。
- 註七八：同前註。
- 註七九：俞松，「蘭亭續考」，景印文淵閣四庫全書，第六八二冊，頁175(下)。
- 註八〇：同註十六，頁275。
- 註八一：同前註。
- 註八二：原出陳善，「捫蝨新話」。
- 註八三：「宋史」(五)，卷一五七，選舉志，頁3688。暨厲鶚，「南宋院畫錄」，卷二，同註29。
- 註八四：趙彥衛，「雲麓漫鈔」卷二，詳見景印文淵閣四庫全書八六四冊，頁278(上)。
- 註八五：同註七三。
- 註八六：有關近年來我國各大學校之課程內容，張德文教授的「近三十年來我國大學院校之美術教育」一文所載甚詳，該文收入「教育資料集刊」第十一輯，國立教育資料館，民國七十五年六月，頁67~322。
- 註八七：同註八三。