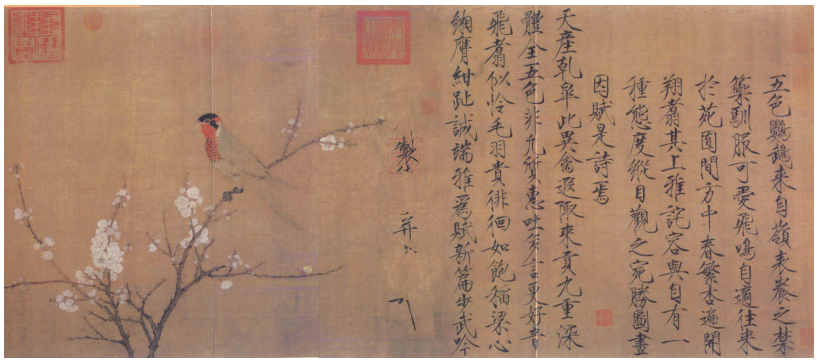


趙佶　祥龍石圖　北京 故宮博物院藏



趙佶　五色鸚鵡圖　波士頓 Museum of Fine Arts 藏

臺灣大學學術期刊資料庫



趙佶 蠟梅山禽圖 臺北 國立故宮博物院藏



趙佶 芙蓉錦雞圖 北京 故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫

DOI: 10.6541/TJAH.2015.09.39.03

盡物之情態—北宋題畫活動與徽宗朝花鳥的畫史意義

陳韻如*

【摘要】宋徽宗朝花鳥畫成就，長久以來一直是學界關注課題。其多數存世作品上詩畫二種藝術並呈，從詩畫關係切入的研究觀點也因此成為重要角色。不過，由於詩畫關係的論述容易因主觀作用招致批評，解讀圖像與文字之際，其二種藝術類型的互換過程如何取得共識，亦是此類研究的挑戰。本文的研究取徑，擬從「題畫文化」的視野進行修正，旨在留心題跋活動之歷史脈絡研究，從詩文、圖繪各別藝術型態的分析，更為深入其題詠創發活動之際的互動歷程。而透過這一脈絡研究的思考，冀能對徽宗花鳥中的詩畫成就提出新的解析，以能掌握其畫史意義。

全文首先將透過北宋中期士人論畫強調形意二元的新趨勢，觀察其對北宋徽宗朝階段之作用。其次，解析《宣和畫譜》敘論文字，釐清「形意」二元論畫趨勢的延續情況，而此趨勢也與徽宗畫學目標互有作用。再從《宋會要輯稿》重新掌握北宋瑞異活動以及其呈報瑞物流程，可知徽宗題詩是一新增程序，更成為確認瑞物的重要環節，顯示徽宗題詩與圖繪之間的緊密相輔程度。接著，本文將分別解析《祥龍石》、《五色鸚鵡》、《蠟梅山禽》與《芙蓉錦雞》之詩畫內容，由於並重「形意」進而說明這些徽宗朝花鳥畫並非可任意解讀詩文、圖繪的素材。其功能明確為朝廷畫院之製，既是聖人治世之績，也是君臣共覽之物，對其內容意義的解讀當限於此一政治架構內。

關鍵詞：宋徽宗、徽宗畫學、北宋花鳥畫、瑞異、祥瑞圖繪、題跋活動、題畫文化

前言

花鳥畫在北宋的發展歷程，常因山水畫的耀眼成果而被學界忽略。北宋神宗朝郭若虛《圖畫見聞志》稱「若論山水林石、花竹禽魚，則古不及近。」①

*國立故宮博物院書畫處 副研究員

① 郭若虛此段文字出自「論古今優劣」，見郭若虛，《圖畫見聞志》，收入《中國書畫全書》（上海：上海書畫出版社，1993，冊1），卷1，頁470。

臺灣大學學術期刊資料庫

對花鳥畫的成就雖未否定，但相較於他在北宋山水三家成就上以專篇著墨，② 其針對花鳥畫表現之描述確實不免讓人略覺不足。當然，實際狀況並非如此，雖無專篇加以記述，郭若虛在《圖畫見聞志》書中則已單獨列出花鳥一門，所收錄畫家人數還比山水門多。③ 若再從現存畫史文字記錄分析，其後在宋徽宗時期對花鳥畫論述與評價顯示的新轉折亦格外引人注目。例如成書於北宋晚期的《宣和畫譜》所收內府花鳥畫作數量居首，高達2786軸，超越了山水畫的1180軸藏品有一倍以上。④

具有如此空前的花鳥畫作收藏，北宋的花鳥畫成就何以給予今人略遜山水一籌之錯覺？

評估花鳥畫成就的標準，看似易於掌握實則存在許多偏見。原因之一在於花鳥畫的描繪對象，皆屬自然生態內可見之物，不少學界立論容易以畫中描繪與真實的關係進行評價。繪畫作品為二元平面，當與真實世界有別，若是著眼於其與真實的關係，究竟如何能拿捏其真實程度之多少？這類依「真實」進行評估的論點常因程度差異無法標準化，是以在判別上失去客觀立場後膠著不前。這一判別困境，近來又因晚唐五代考古資料大量出現而更為激化，⑤ 關鍵就在以真實概念評估這些晚唐花鳥畫成就時，無法與北宋花鳥畫成就作出有效

② 關於山水成就，郭若虛以「論三家山水」專篇討論李成、關仝、范寬。見郭若虛，《圖畫見聞志》，卷1，頁469-470。

③ 關於郭若虛《圖畫見聞志》收錄山水門畫家有24位，花鳥畫家則達39位。見郭若虛，《圖畫見聞志》，卷4，頁471-485。

④ 《宣和畫譜》花鳥與山水門的作品數量，參見不著撰者，《宣和畫譜》（臺北：國立故宮博物院藏景印元大德本，1971）目錄。

⑤ 針對晚唐花鳥題材之新出考古資料，以北京海淀王公淑墓壁畫最引人注目，特別是牡丹叢下蘆雁的姿態生動，已是花鳥畫史重要素材。羅世平，〈觀王公淑墓壁畫《牡丹蘆雁圖》小記〉，《文物》，1996年9期，頁78-83；鄭岩、李清泉，〈看時人步澀展處蝶爭來：談新發現的北京八里莊唐墓花鳥壁畫〉，《故宮文物月刊》，158（1996），頁126-133。其餘近年新出資料，可參見劉婕，《唐代花鳥畫研究》（北京：文化藝術出版社，2013）。至於晚唐至北宋花鳥畫發展研究成果豐富，其研究回顧與針對「寫實」概念的反思，見陳韻如，〈八至十一世紀的花鳥畫之變〉，收入石守謙、顏娟英主編，《藝術史中的漢晉與唐宋之變》（臺北：石頭出版股份有限公司，2014），頁345-350。

臺灣人文學術期刊資料庫

的差異區分。⑥ 北宋花鳥畫徒有文獻大量記錄，卻似乎不能被明確區辨其與晚唐五代成果之差異。

對此困境，筆者曾試圖回歸畫面構成進行探考。⑦ 該取徑針對繪畫畫面的構成，觀察花鳥畫如何於「單一畫面」上處理其表現成果，進以掌握花鳥畫在晚唐至北宋之間的發展進程。而就在析理北宋初期至晚期的花鳥畫史之際，觀察到一個從造景到立意的發展趨向；這一趨向，表明在中國花鳥畫發展中畫面形式與內容意義的關鍵二元要素，已在北宋中後期大幅高漲。然而，相關研究對此一進程在北宋中後期的發展仍顯簡略。⑧ 其中，又以針對宋徽宗朝花鳥畫意的掌握，尚有值得釐清的畫史脈絡。本文即是在此思考下，試從題畫活動層面提出思考，並藉宋徽宗朝花鳥畫作之分析，進以闡明北宋徽宗朝花鳥的畫史意義。

宋徽宗朝花鳥畫成就是一項久經關注的課題，相關論點不乏其數，從作者問題、畫風特色、畫作功能乃至製作脈絡等不同考察，皆已累積相當成果。⑨

---

⑥ 例如Ellen Johnston Laing注意到八世紀已有中軸構圖的花鳥題材考古資料，且延續至十三世紀；她指出遼墓出土的《竹雀圖》仍舊是中軸對稱的古風，再又加入「新自然主義手法」的成果，是一種趨近「真實」的調整。Ellen Johnston Laing, “The Development of Flower Depiction and the Origin of the Bird-and-Flower Genre in Chinese Art,” *The Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities*, 64 (1992), p. 194. 所謂趨近「真實」，或者講究「自然寫實」等描述用語，常見於唐宋花鳥畫成果的評述，不僅晚唐五代資料如此，北宋階段也仍一再援用。對於此段花鳥畫史之觀察，另亦可參見Ellen Johnston Laing, “Auspicious Motifs in Ninth- to Thirteenth- Century Chinese Tombs,” *Ars Orientalis*, 33 (2003), pp. 32-75.

⑦ 針對晚唐至北宋階段花鳥畫發展研究分析，參見陳韻如，〈八至十一世紀的花鳥畫之變〉，頁343-384。

⑧ 陳韻如，〈八至十一世紀的花鳥畫之變〉，頁375-377。

⑨ 關於宋徽宗朝花鳥畫研究成果，最早有Benjamin Rowland試圖在文獻資料與作品圖像雙方面取得理解的可能途徑，見Benjamin Rowland, “The Problem of Hui Tsung,” *Archives of the Chinese Art Society of America*, 5 (1951), pp. 5-22; 其所提出的“The Problem of Hui Tsung”實仍與風格鑑定有關。Tseng Yu-ho Ecke, *Emperor Hui Tsung, The Artist: 1082-1136* (Ph. D. Dissertation, New York University, 1972.) 延續於此關懷，試圖全面羅列宋徽宗作品與文獻，以從中判別出其真蹟、勾勒畫風特色。這一系針對徽宗名下作品之作者問題的討論，於徐邦達提出「代筆畫」概念後成為主要觀點，見徐邦達，〈宋徽宗親

臺灣大學學術期刊資料庫

其中，強調其「畫中詩意」之詩畫關係的研究取徑曾佔有相當比例。⑩ 但此研究關懷，近來與對於製作功能與政治意涵等更傾向文化歷史脈絡之研究關懷，

筆畫與代筆畫的考辨〉，《故宮博物院院刊》，1979年1期，頁62-67、50；而一些更進一步舉出徽宗親筆是為一些水墨畫作，見薄松年，〈宋徽宗墨筆花鳥畫初探〉，《故宮博物院院刊》，2004年3期，頁14-22。在擴大理解徽宗名下作品的作者問題後，關注北宋徽宗朝畫院活動者增多，如有李慧淑結合詩書畫與畫院教育重新梳理，見李慧淑，《宋院體花鳥畫之研究》（臺北：國立臺灣大學歷史研究所中國藝術史組碩士論文，1984）。再有由畫作功能加以突破者，如著眼與祥瑞事件之關連者，如Peter C. Sturman, “Cranes Above Kaifeng: the Auspicious Image at the Court of Huizong,” *Ars Orientalis*, 20 (1990), pp. 33-68。近年以Maggie Bickford研究最具代表性，其對徽宗之作者問題上，在承繼前人研究成果後，不再強調親筆、代筆之別，而以帝王授意「宮廷之製」來擴大理解。其相關研究多篇，有Maggie Bickford, “Huizong and the Aesthetic of Agency,” *Archives of Asian Art*, 53 (2002.3), pp. 71-104; Maggie Bickford, “Huizong’s Paintings: Art and the Art of Emperorship,” in Patricia Buckley Ebrey and Maggie Bickford eds., *Emperor Huizong and Late Northern Song China: the Politics of Culture and the Culture of Politics* (Cambridge and London: The Harvard University Press, 2006), pp. 453-513; Maggie Bickford, “Visual Evidence Is Evidence: Rehabilitating the Object,” in Jerome Silbergeld, Dora C. Y. Ching, Judith G. Smith & Alfreda Murck eds., *Bridges to Heaven: Essays on East Asian Art in Honor of Professor Wen C. Fong* (Princeton: Princeton University Press, 2011), pp. 77-85; Maggie Bickford, “Useful Pictures, Useless Art? Looking Again at Bird-And-Flower Painting,” *Orientations*, 44: 1 (2013), pp. 59-67. Maggie Bickford指出Benjamin Rowland原將宋徽宗視為一位藝術家或單一的創作個體已不再合適，其畫作既是朝廷之製（works of state）也是藝術之作（works of art）。前兩篇論文中，Bickford 從祥瑞圖繪傳統來解讀徽宗花鳥畫作品群，藉之以說明其簡明又崇尚寫實的畫風特色，應與圖寫瑞物之功能考慮有關。後兩篇文章論點則有延續，探討畫院繪製畫作的程序與手法，更為看重畫作素材的參考性。

⑩ 滕固將宋徽宗繪畫成果視為「繪畫文學化」可說是此類討論的先聲。另外，從「詩畫」關係討論宋徽宗藝術之研究，如前引Tseng Yu-ho Ecke, “Emperor Hui Tsung, The Artist: 1082-1136”、李慧淑《宋院體花鳥畫之研究》等論文皆有篇幅論及。另有陳葆真，〈宋徽宗繪畫的美學特質—兼論其淵源和影響〉，《國立臺灣大學文史哲學報》，40期（1993），頁293-344。

臺灣大學學術期刊資料庫

則互見消長。⑪ 實際上，整合「詩、畫」此一看似在脈絡研究風潮中略顯式微的研究取徑，仍有值得借鏡之處，特別是針對詩、畫二種素材並呈的宋徽宗朝花鳥作品。

不過，此前的詩畫關係的論述模式有其預設與進行步驟。⑫ 其一，必先將詩作與畫作視為二元藝術表現的前提；其次，研究者則由此二者進行分析，試著闡明二者之間如何能有「相通」、「共相」作用。然而，如何從詩與畫的二元藝術衍論為相通共相，不可避免地，也要透過研究者的論述文字進行鋪陳與聯繫。是以此故，無論是解詩或解畫，其論述上的主觀作用即易招致批評；更為難者，還在於解讀圖像之際，如何透過文字闡述其所要呼應的詩意，從視覺到文字之間的互換是否得到共識，也成為多數此類研究的挑戰。

本研究為避免在詩畫關係之討論上淪為主觀詮釋，將從「題畫文化」的關懷視野進行修正，對於題畫者對畫意之掌握情況另予以歷史脈絡上的關注。本文針對研究詩畫二種藝術之時，除了注意二者相互影響之現象，更將重心轉向此一現象之形塑進程與交互作用下的歷史軌跡。原來，詩畫關係論述中所關心的「意」與本研究所提出的「意」表面上似乎相通，但因研究取徑不同，實應加以辨別。前述研究皆需處理繪畫作品與題畫詩作，但其與本研究之關懷要旨則有不同重心。原有詩畫關係著眼於二類藝術之間的相互影響，更親近於文藝抽象思考層面之考察。本研究由題畫活動入手，從中掌握論畫態度的新趨向，目標在掌握歷史脈絡中的具體作用成果。文人間論畫風潮成就了大量題畫詩

⑪ 將宋徽宗畫作置於政治網絡中思考，如前引Peter C. Sturman, “Cranes Above Kaifeng: the Auspicious Image at the Court of Huizong,” (1990)；王正華，〈《聽琴圖》的政治意涵：徽宗朝畫院風格與意義網絡〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，5期（1998），頁77-122；Maggie Bickford, “Huizong’s Paintings: Art and the Art of Emperorship” (2006)等都有涉及相關議題。

⑫ 討論詩畫兩種藝術如何互動，參見Hai-kam Ho, “The Literary Concepts of “Picture-like” (*Ju-hua*) and “Picture-Idea” (*Hua-i*) in the Relationship between Poetry and Painting,” in Alfreda Murck and Wen C. Fong eds., *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy, and Painting* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1991), pp. 359-360 (359-404). Richard Edwards, “Painting and Poetry in Late Song,” in *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy, and Painting*, pp. 405-430.

臺灣大學學術期刊資料庫

作，不應僅是一些文學成果；其題畫、論畫，甚至也參與作畫等活動，這些文藝作為與繪畫創作之間的密切關連，亦屬重要文化活動。詩與畫二者是此趨勢中的重要呈現，應該被視為文化活動的一環，而非只是單純的兩項產物。

而這也意味著詩與畫這兩種藝術原有複雜相互影響與作用，但其關鍵的成就若以「詩中有畫、畫中有詩」概念視之，不免過於簡化。詩畫兩種藝術的激盪，其精采處正在兩者影響之後的個別新表現。從繪畫成果而言，其在大量題畫詩文作用下，繪畫於畫面構成、物象安排等皆有更豐富層次的考量與操作模式。至於其達成新表現的互動歷程，也能是一種關乎文化進程的歷史軌跡。這一考察取徑與題畫文學研究目標略有差別。關鍵差別在於題畫文學之研究主體在於文學本體表現，而歷史脈絡未必是其研究要項。本文所謂「題畫文化」，則在將題跋活動放入歷史研究視野，藉以與題畫文學研究的取徑相互輔證，進而在畫史進程中具體說明北宋題畫文化如何於該階段中發揮作用。

題畫文化中所牽涉的觀覽與題跋活動，自非源始於宋代。但從花鳥畫史的演進而言，題畫文化的蓬勃發展卻於宋代產生極大作用，堪稱是北宋中後期花鳥畫發展不可忽略的重要成因之一。本文擬先針對北宋中期士人論畫活動，分析其觀覽繪畫與題跋活動中所呈現的文藝風氣。北宋中期歐陽修至蘇軾等人的熱絡文藝活動，促成論畫之際所強調的「形、意」二元看法廣泛風行。這一文藝風潮雖於士人群體之間發展，但其影響則不僅屬於士人階層。從花鳥畫的發展而言，宋徽宗朝廷與繪畫活動相關的舉措，特別能觀察到相關概念的延續。本文將要說明其中有如畫學教育的內容、考評的標準等，都在呈現一個並重「形、意」的講究。但是，此一看似全由士人文藝風尚而來的進展，在徽宗朝的繪畫活動中面臨著更為複雜的變數。這些研究在近來重新評估宋徽宗角色之後，更需投入新的觀察討論。

宋徽宗，現已不再被視為一位於藝術家身分游移的皇帝，他的帝王角色與藝術活動彼此相互嵌接。宋徽宗名下畫作，也不再只是藝術範疇內的成果，還常被擴大解釋為政治範疇內的歷史物件。正因此，宋徽宗朝廷繪畫活動之中，與花鳥畫題材互為表裡的瑞物圖繪，就發揮著另一層面的重要作用。南宋人鄧椿《畫繼》筆下的《宣和睿覽冊》，⑬ 即是為一組大型瑞物圖繪製作成品，也

⑬ 鄧椿，《畫繼》，收入《中國書畫全書》（上海：上海書畫出版社，1993，冊2），卷1，頁704。

臺灣大學學術期刊資料庫

得以與現存幾件具宋徽宗書體題字的畫作加以聯繫，成為一些掌握宋徽宗朝花鳥畫風的重要實例。藉由題畫文化研究取徑，本文擬在以下針對這些宋徽宗朝花鳥畫作，試圖說明其成果應該如何被掌握理解，而其於花鳥畫史發展中所扮演的角色又該如何評估。

一、北宋士人論畫的新趨勢

北宋中期以來士人觀覽書畫文物的活動增多，士人之間因賞畫而產生的詩文唱和往來所促成的文藝風潮，其對文化進程的影響，未必低於皇家內廷收藏開放觀覽的成效。⑭ 宋代題畫詩文的數量與類型都遠遠超越前代，⑮ 這些大量的題畫詩文一向是文學研究的重要對象。只是從文學的角度論之，研究者除了關注文學形式問題外，內容方面則多著重於題畫詩題材與描述對象的變化。當然，部分學者更進一步結合畫史的研究視野，試圖掌握題畫詩文所闡述的繪畫風格等課題。⑯ 實際上，除了從詩作內容加以闡釋之外，透過詩文也能掌握題詩者的觀覽活動與其觀覽心得。本文接著將從詩、畫兩種藝術型態，思考其間的觀覽行為、觀覽心得，作為掌握北宋士人論畫的新趨勢。此一研究視野所要呈現的士人活動要點，可說是題畫文化活動中的重要面向之一。

歐陽修的文物收藏就經常是士人觀覽互動的對象，此外，其與士人間的

⑭ 關於北宋士人觀覽書畫活動研究雖多，但置之於山水畫風發展的研究成果有限，可參考石守謙，〈山水之史──由畫家與觀眾互動角度考察中國山水畫至13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，2010），頁379-475。

⑮ 南宋人孫邵遠編《聲畫集》八卷，收錄有南宋以前所得八百多首；另，清人陳邦彥集錄的《歷代題畫詩類編》，其中唐代題畫詩158首，宋代則達815首，實際數量應不在此限。衣若芬曾估計唐宋題畫詩作數量，指出唐代有264首，但北宋年間即達1368首。見衣若芬，〈寫真與寫意：從唐至北宋題畫詩的發展論宋人審美意識的形成〉，收入衣若芬，《觀看、敘述、審美：唐宋題畫文學論集》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2004），頁92（90-138）。

⑯ 題畫文學研究現況，參見衣若芬，〈題畫文學研究概述〉，收入衣若芬，《觀看、敘述、審美：唐宋題畫文學論集》，頁30-44。

臺灣大學學術期刊資料庫

題詠活動也屬此一風潮的重要事例。歐陽修本人留心繪事，他在學士院就有一段針對「院中名畫」的紀錄，小川裕充曾以之梳理北宋前中期山水與花鳥畫樣式。⑰ 歐陽修另有〈鑒畫〉一篇，表達了他鑒別繪畫的意見。文中稱「蕭條淡泊，此難畫之意，畫者得之，覽者未必識也。」⑱ 歐陽修將畫者與覽者分而視之，指出觀覽賞畫之際，觀者不容易掌握畫者所要經營的畫意。他進一步申論，「故飛走遲速，意淺之物易見，而閒和嚴靜，趣遠之心難形。若乃高下向背、 近重複，此畫工之藝爾，非精鑒者之事也。」⑲ 這些文字凸顯了繪畫之景物與意義兩方面表現，已是論畫的必要概念。而歐陽修的言下之意，更在期待精鑒者有掌握畫意的能力。

景與意的概念早已存在於文藝評論之中，自非始於歐陽修。不過，透過歐陽修的論說，卻能折射出當時的一股新文藝風潮正在形成，歐陽修的親近友人梅堯臣即有類似的思考。梅堯臣同樣有大量題畫詩作，其與歐陽修之間就曾針對相同作品進行題詠。他們一方面共享賞畫經驗，也透過題詩相互交換賞畫觀念。⑳ 依據歐陽修的意見，梅堯臣對於古畫的詩題似乎偏重於畫面形物景象的記述，稱「梅詩詠物無隱情」，而且能達到「不若見詩如見畫」的成效。這一論爭過程的意義，並不在區分歐陽修或梅堯臣是否有相同價值觀念，更進一步，我們可以注意到兩人都對於景與意的二元存在有清晰的掌握。

當梅堯臣與歐陽修論詩，一段梅堯臣的自評標準就特別值得摘引如下，「必能狀難寫之景，如在目前；含不盡之意，見於言外，然後為至也。」㉑ 梅

---

⑰ 歐陽修曾記述學士院中的屏風畫作，見歐陽修，《歐陽文忠公集》，收入臺灣商務印書館編，《四部叢刊初編》景上海涵芬樓藏元刊本，卷16。針對北宋學士院屏風畫作之研究，詳見小川裕充，〈「院中の名畫」－董源・巨然・燕肅か郭熙まで〉，《鈴木敬先生還曆記念：中國繪畫史論集》（東京：吉川弘文館，1981），頁23-85。

⑱ 歐陽修，《歐陽文忠公集》，卷130，頁1007。

⑲ 歐陽修，《歐陽文忠公集》，卷130，頁1007。

⑳ 歐陽修與梅堯臣都有針對楊子美所藏的《盤車圖》進行題詠，兩人都對於畫中描繪景物有清晰的描述，然並未藉之引申太多詩意。歐陽修，《歐陽文忠公集》，卷6，頁84；梅堯臣，《宛陵先生集》，收入臺灣商務印書館編，《四部叢刊初編》景上海涵芬樓藏明刊本，卷10，頁414。

㉑ 歐陽修摘引梅堯臣自評，見歐陽修，《歐陽文忠公集》，卷128，頁999。

臺灣大學學術期刊資料庫

堯臣講究詩作是否能同時掌握景與意，他的〈謝紫微以畫鷺二軸為寄〉詩中「白鷺畫雙素，粉毫幽趣多。翹沙依折葦，刷羽對衰荷。浦思懸秋壁，江情憶釣蓑。因君遠相寄，詩詠對滄波。」㉒ 就顯示對二者之拿捏。詩句中有對於畫面的描述，乃至對白鷺姿態的掌握，這是「景」的部分；另外，「刷羽對衰荷」以白鷺枯荷與秋江、漁人等進行聯繫，而這就是「意」的部份。無論歐陽修同意與否，梅堯臣透過詩文描述難寫之景的企圖，與其想要表達不盡之意的手法同等重要。至於這不盡之意的延伸程度，就成為下個世代文藝領袖－蘇軾的重要課題。

歐陽修與梅堯臣對於景與意二元並存的文藝觀點，是否為同時文人之共識仍待更多研究。但是得以確定，此二人議論詩畫的影響力不容小覷。㉓ 此後不久，蘇軾於〈書鄢陵王主簿所畫折枝二首〉就提出了「論畫以形似，見與兒童鄰」。㉔ 這段著名文字雖常被理解為蘇軾反對肖形的憑據，㉕ 但若細讀二詩稱「瘦竹如幽人，幽花如處女」，蘇軾將花竹比擬為人的描述手法，說明蘇軾並不執著於物者之「形似」，實已延伸至對物者之內涵，更而與其關注「畫意」的態度等同對待。蘇軾留意形似與畫意的二元看法，也能視為是一種延續自歐陽修、梅堯臣以來論詩評畫的文化態度。即使此後，蘇軾仍被推崇為強調內容意涵的旗手，甚而被賦予為反對形似的先驅；值得注意的是，經過蘇軾的議論之後，無論個別立場是否一致，將詩畫以「形、意」二元對比的態度已被更多詩人效倣，也逐漸將類似的觀念注入於此後的題畫詩文之中。晁說之對蘇軾另

㉒ 梅堯臣，《宛陵先生集》，卷5，頁47。

㉓ 關於歐陽修論詩之新藝評發展，另可參見Ronald Egan, *The Problem of Beauty: Aesthetic Thought and Pursuits in Northern Song Dynasty China* (Cambridge: Harvard University Asia Center, 2006), pp. 61-108.

㉔ 蘇軾，〈書鄢陵王主簿所畫折枝二首〉，《東坡全集》，收入《文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1983，冊1107），卷16，頁25。

㉕ 衣若芬透過蘇軾此詩，指出其反對執著於筆墨的模擬肖似。參見衣若芬，〈《宣和畫譜》與蘇軾繪畫思想〉，收入氏著，《赤壁漫游與西園雅集－蘇軾研究論集》（北京：線裝書局，2001），頁131。

臺灣人文學學術期刊資料庫

一首題畫詩，唱和「畫寫物外形，要物形不改。詩傳畫外意，貴有畫中態。」㉖除能注意其中探討詩畫兩種藝術形式的特點外，也有所謂的「形、意」二元對比觀念，可說是在蘇軾之後又有所發揮。

另外，在蘇軾的往來友人之中，同樣有大量題畫詩的黃庭堅對於蘇軾論畫觀念並不陌生。㉗ 黃庭堅的大量題畫詩作中，經常表達個人對於畫面內容意義的詮釋與掌握。作為一位觀畫者，黃庭堅的題畫詩文常見寫意，他的〈畫墨竹贊〉「人有歲寒心，乃有歲寒節。何能貌不枯，虛心聽霜雪。」㉘ 直寫竹節傲霜雪之意。但也不乏寫景寓意兼有者，例如〈戲詠子舟畫兩竹兩鸜鵒〉「風晴日暖搖雙竹，竹間對語兩鸜鵒。鸜鵒之肉不可食，人生不才果為福。子舟之筆利如錐，千變萬化皆天機。未知筆下鸜鵒語，何似夢中蝴蝶飛。」㉙ 黃庭堅的題詩作，同樣兼及景、意，但也顯露出對「意」層次的琢磨。黃庭堅這方面的進展，也能視為是在蘇軾倡議下所引發的文化成果之一。這一自北宋中期仁宗朝文人之間盛行的題畫行為，在歐陽修到蘇軾等人的推動中，接續不斷吸引多人參與討論的現象，直至北宋神宗朝階段已是一重要的文化成果。文人論畫的成果除能於士人的題畫詩文進行觀測，其於繪畫層面所產生的作用更是研究者必要處理的議題。

對於文人論畫活動對繪畫創作所造成的影響，已是藝術史學界長期耕耘項目，然而即如蘇軾雖有傳稱作品存世，但可堪討論的資料仍不充分。更且，近來對於畫家身分之區辨，是否能有效思考此風潮的歷史意義也有許多省思。以下，本文擬先針對此一風潮在徽宗朝之進展加以申論，經由析理《宣和畫譜》內容，指出其中如何採循調動一些論畫意見，試擬從一個新的研究視野重估該段畫史成就。

㉖ 晁補之，《濟北晁先生雞肋集》，收入臺灣商務印書館編，《四部叢刊初編》景上海涵芬樓藏明刊本，卷8，頁3。

㉗ 黃庭堅曾摘引蘇軾論畫意見，稱「情見於物雖近猶踈，神藏於形雖遠則密。」，參見黃庭堅，《豫章黃先生文集》，收入《四部叢刊初編》（臺北：臺灣商務印書館景嘉興沈氏藏宋刊本，1965，冊54），卷27，頁305。

㉘ 黃庭堅，《山谷集》，收入《四庫全書薈要》（臺北：世界書局景國立故宮博物院藏擷藻堂本），卷14，頁14。

㉙ 黃庭堅，《山谷集》，卷6，頁7。〈戲詠子舟畫兩竹兩鸜鵒〉。

臺灣大學學術期刊資料庫

二、徽宗朝的融匯與作為

《宣和畫譜》常被視為宋徽宗內府收藏繪畫作品清冊，其在中國畫論研究中原並未引起太多注目。Susan Bush曾指出《宣和畫譜》除了以題材分門別類的作法外，其他的論述內容影響力並不大。㉚ 近年才有學者注意書中敘論之後的各家作品條列清冊，並用以作為認識宋徽宗宮廷繪畫收藏的主要參照。㉛ 實際上，除了作品清冊之外，《宣和畫譜》各門類的敘論文字仍值得深入考察。㉜ 以花鳥敘論文字而言，由於在北宋以前專門討論花鳥畫的文獻不多，且多散見於各種史料，《宣和畫譜》的花鳥敘論對於花鳥繪畫之論述意見，堪稱首見較為完整的論說，並具有階段性的意義。㉝ 而在敘論文字以外，書中對多位北宋中後期畫家成就之陳述，亦屬難得的記錄，得能藉以掌握徽宗朝的花鳥畫發展。

針對花鳥畫史發展而言，《宣和畫譜》對北宋前期黃筌、徐熙兩者的評價態度，雖有提昇徐熙之地位，但未刻意壓低黃筌，而在使二者各居其位。但是，《宣和畫譜》接著指出北宋畫院花鳥畫風格發展段落，可以崔白為轉折點，約就是在神宗朝至哲宗朝期間。原文稱「祖宗以來，圖畫院之較藝者必以黃筌父子為程式，自白及吳元瑜出，其格遂變。」㉞ 針對這個畫史轉變的看

㉚ Susan Bush, and Hsio-yen Shih, eds., *Early Chinese Texts on Painting* (Cambridge: Harvard University Press, 1985), pp. 90-91.

㉛ Patricia Buckely Ebrey, *Accumulating Culture: The Collections of Emperor Huizong* (Seattle: University of Washington Press, 2008).

㉜ Heping Liu, "The Water Mill and northern Song Imperial Patronage of Art, Commerce, and Science," *Art Bulletin*, 84: 4 (2002), pp. 566-567. 另外，陳韻如曾討論《宣和畫譜》十門敘論文字內容與分類架構問題，見陳韻如，《畫亦藝也：重估宋徽宗朝的繪畫活動》（臺北：臺灣大學藝術史研究所博士論文，2009），第二章〈《宣和畫譜》十門分類架構及作用〉。

㉝ 在俞劍華蒐錄「花鳥畜獸梅蘭竹菊」的畫論文獻中僅有三條，但其中並沒有針對花鳥畫作的討論，而是馬、竹各一條，杜甫〈丹青引〉也針對馬。傅京生，《中國花鳥畫學》，收入張強編，《中國畫學叢書》（鄭州：河南美術出版社，2005），頁42-44、71-73。

㉞ 不著撰者，《宣和畫譜》，卷18，頁8。

臺灣大學學術期刊資料庫

法，在郭若虛《圖畫見聞志》中仍未見明確點出。郭若虛僅提到崔白畫風兼長各體，而其弟崔慤與崔白佈景相似，多有新意。㉟

《宣和畫譜》行文流露對崔白兄弟風格的看重，既非郭若虛之論，也實與當時米芾的鑑識標準大相逕庭；米芾在《畫史》中批評崔白畫作僅能勉強用於酒鋪遮壁。但是，米芾的意見實屬異數，一些士人如蘇軾、文同、黃庭堅等都相對肯定崔白的描寫物態能力。就此而論，《宣和畫譜》顯然並非單純採行或延續某一家說法，而是有其要提出的新準則。《宣和畫譜》提昇崔白地位的依據雖不明晰，但依據一段未見於《圖畫見聞志》的描述，稱讚崔白「非其好古博雅，而得古人之所以思致於筆端，未必有也。」㊱ 另外，在論崔慤文句中也有「凡於造景寫物，必放手鋪張而為圖，未嘗瑣碎。」㊲ 顯然《宣和畫譜》將崔氏畫風富含思致之效果視為關鍵成就，同時也肯定其對構圖造景的手法。

這類能夠表現「思致」的畫家紀錄文字，曾引起學者關注。例如，學者在《宣和畫譜》書中檢得多處與蘇軾詩文相關段落，說明編纂之際援用不少蘇軾的文藝見解。㊳ 然而，這一講究「用意、思致」的傾向，卻未必需過度強調蘇軾的角色。《宣和畫譜》以「思致」稱頌畫家的用法，常見於神宗朝以後的花鳥畫畫家條目中。而除了前舉崔白之外，如宗室孝穎、仲佺、士腆、士雷，乃至易元吉等都有相近的評價。㊴ 另外，如樂士宣能與「杜甫詩意相參」，㊵ 內臣李正臣則「亦見其胸次所致思」，㊶ 李仲宣則稱「以其寓意於燕雀之微」等，㊷ 這些描述也在強調這些畫家，相當擅於經營物形以外的畫中「用意」。從全書整體的編纂情況而言，這類與其說是在參酌蘇軾個人意見，或更應該說是一種繼承「形意」二元並重的文藝風潮之成果。顯然無論《宣和畫譜》是否

㉟ 郭若虛，《圖畫見聞志》，卷4，頁484。
㊱ 不著撰者，《宣和畫譜》，卷18，頁8。
㊲ 不著撰者，《宣和畫譜》，卷18，頁11。
㊳ 衣若芬由《宣和畫譜》檢出至少有9處與蘇軾詩文文句相仿，參見衣若芬，〈《宣和畫譜》與蘇軾繪畫思想〉，頁120-122。
㊴ 不著撰者，《宣和畫譜》，卷18，頁11。
㊵ 不著撰者，《宣和畫譜》，卷19，頁7。
㊶ 不著撰者，《宣和畫譜》，卷19，頁7。
㊷ 不著撰者，《宣和畫譜》，卷19，頁10。

臺灣大學學術期刊資料庫

能有明確的編纂者，書中對花鳥畫的意見顯然並未與當時一些士人論畫的態度有太大差距，或者，此書在某種程度而言，多少也可視為是北宋中期文人的新文藝風潮之一種延續。

從《宣和畫譜》花鳥畫門摘引詩文的情況而言，除了蘇軾以外，還能檢得李白、杜甫、白居易、王建、鄭谷、蘇舜卿、梅堯臣、黃庭堅、米芾等人詩文或意見。引文的運用當然可能各有不同目的，在這些引文之中，部分引文是直接針對畫作的題畫文字，也有一些引文僅是挪借詩文達意，而未必與畫家乃至作品有關。更值得注意的是，《宣和畫譜》將士人論畫的形意二元論說，展現出積極融匯二者的新企圖。

形與意的並存與講究，在宋徽宗朝的花鳥畫史發展中值得深入敘明。《宣和畫譜》花鳥敘論曾指出，對於牡丹、芍藥或鸞鳳、孔雀等花卉禽鳥的表現，應要能掌握其富貴樣貌；對於其他花鳥，則要能有不同效果的追求，如此之後才能「展張於圖繪，有以興起人之意者。」此一論述，表面雖是把「意」的層次提高，但實際流露對形意二者的同時看重。其接續還提到「率能奪造化而移精神遐想，若登臨覽物之有得也。」㊸「覽物有得」自然不是任意的聯想，而是能藉形象聯繫到特定的內容意義，因此可說「故花之於牡丹芍藥、禽之於鸞鳳孔翠，必使之富貴。」透過形的細膩掌握，並於畫面進行造景後，才能有效達成畫中之意。

此一評價準則，除在《宣和畫譜》書中倡議，在宋徽宗朝的畫學教育與考評方式，也都有所呼應。關於宋徽宗朝的畫學設置與其目標，雖曾被認為是宋徽宗對藝術的熱衷所致，學者亦試圖從制度與施行層面指其採行「士人教養」的趨向。㊹ 但是，若檢證現有文獻，不難發現「士人教養」的說法顯然會模糊了畫學施行的具體內容。畫學的學習內容，除了各種題材的繪畫技術外，還須「以《說文》、《爾雅》、《方言》、《釋名》教授」，另外，針對不同出身背景者有學習大小經的不同要求。這些規範，雖與士人教養不無關連，然《說

㊸ 不著撰者，《宣和畫譜》，卷15，頁1。

㊹ 關於徽宗畫學與士人教養之關連，見嶋田英誠，〈徽宗朝の畫學について〉，收錄於《鈴木敬先生還曆記念：中國繪畫史論集》（東京：吉川弘文館，1981），頁109-150。

臺灣大學學術期刊資料庫

文》等小學字書，僅可說是士人教育的初級教材；與其說是藉此進行「士人」教養，不若說是在積極培養畫家能有「通畫意」的能力。所謂「通畫意」不只是訓練掌握詩文的能力，還在於畫家能否具備辨名釋物的知識，《爾雅》等書效用即在於此。㊺

除了教育以外，宋徽宗朝畫學的考評另可透過《雲麓漫鈔》掌握其標準：「至諸畫，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、運思巧為中；傳模圖繪不失其真為下。」㊻ 所謂「盡物之情態」、「意高韻古」等講究，同時點明對物形與意韻二者的雙重要求。特別是將「傳模圖繪不失其真」列為下等的判別準則，表明學界將宋徽宗朝畫風逕稱為寫實風格的謬誤。

而這些文獻顯示出的制度規範與要求，並非僅是口號式的宣傳，在其相關畫作上實有所展現。以下將藉一些與宋徽宗朝廷製作相關的花鳥畫作，說明其在畫史上的進展與意義。㊼

三、圖寫瑞物的新模式

宋徽宗朝存世的一些花鳥畫常被視為與瑞物相關，據鄧椿《畫繼》指出當時各種祥瑞層出不窮，「乃取其尤異者凡十五種，寫之丹青，亦目曰宣和睿覽。」㊽ 如此增加不已，後竟累積到上千冊。現今存世《祥龍石》、《五色鸚鵡》、《瑞鶴圖》等作因形制與尺寸相近，皆有宋徽宗詩題提及祥瑞內涵，是以被認為與鄧椿記錄的《宣和睿覽冊》關係密切。過去，這些畫作因皆有宋徽

㊺ 近年針對徽宗畫學研究之梳理，見陳韻如，〈游於藝的理想：重估宋徽宗畫學之目的與成果〉，「傳承與創新：九至十四世紀中國史青年學者研討會」（臺北：中央研究院歷史語言研究所、年輕學者論文精進計畫、臺灣大學歷史系，2008年8月12-17日）。

㊻ 趙彥衛；傅根清點校，《雲麓漫鈔》（北京：中華書局點校本，1993），卷2，頁28。

㊼ 曾有論者引鄧椿《畫繼》「蓋一時所尚專以形似」，將追求「形似」視為徽宗畫院最高標準，應需再議。如王正華，〈《聽琴圖》的政治意涵：徽宗朝院畫風格與意義網絡〉，頁100-101。鄧椿所批評的「一時所尚」從上下文而言，應是只當時普遍的流行，並非徽宗畫院風尚。此正能與趙彥衛《雲麓漫鈔》所錄參合驗證。

㊽ 鄧椿，《畫繼》，卷1，頁704。

臺灣大學學術期刊資料庫

宗書體題字，不少研究著眼於詩書畫三種藝術並呈成果。這些研究自有貢獻，但整體而言此類思考近年受到不少挑戰。其一，是因此類研究常環繞於宋徽宗個人的藝術才情，觀察容易流入頌揚格套。另外，當是近年從政治文化脈絡的辨析對於宋徽宗角色的省思，在凸顯宋徽宗帝王角色的思辨理路中，宋徽宗的藝術作為與政治的相關性亦趨緊密。更為關鍵者，在針對畫作所顯示出的合作（workshop）跡象之研究，已然動搖宋徽宗個人與其作品間的直接聯繫，從而削弱以個人藝術才情主導的研究效度。㊾

若據朝廷繪畫活動性質判斷，這批作品是否由宋徽宗一人執筆實非要旨，關鍵在於其畫風與形制等藝術型態都是在一致的構想下達成，並已能取得宋徽宗授意認可。這些畫作的性質確實複雜，一方面屬於圖寫瑞物的成果，另一方面則仍屬花鳥畫範疇。正因如此，若將此一複雜的製作脈絡以更空泛的政治意圖加以統括，將會忽略宋徽宗朝花鳥畫史發展的豐富層次。

關於圖寫瑞物本有其傳統，在北宋一朝更多有所見，宋徽宗朝的新發展值得在此敘明。因存世資料有限的情況下，祥瑞圖繪的變化過程並不容易釐清。文獻記錄如《法書要錄》指出：「宗炳又造畫瑞應圖，千古卓絕，王元長頗加增定，乃有虞舜獬鷹、周穆狻猊、漢武神鳳、衛君舞鶴、五城九井、螺杯魚硯、金縢玉英、玄圭朱草等凡二百一十物。」㊿ 是為六朝宗炳、王融等繪製增訂「瑞應圖」的紀錄，然實際面貌難可判定。現能掌握的瑞應圖繪，可舉敦煌

㊾ 此部份討論，如前引Maggie Bickford, “Huizong and the Aesthetic of Agency ” (2002.3), 以及其“Huizong’s Paintings: Art and the Art of Emperorship,” (2006)等文。Maggie Bickford所倡言的徽宗與其畫院之集合體，在強調徽宗帝王角色的主導性。惟此一思考，將不免忽略在歷史脈絡中的其他作用角色。本文從題跋文化的研究取徑，試圖納入朝廷文化活動所可能牽涉的不同群體間的作用力量。此節以下所要探討的「瑞物」認定程序，或將能作為一個掌握多方作用力的視角。

㊿ 原文出自《法書要錄》「梁庾元威論書」引文，後提到「余經取其善草、嘉禾、靈禽、瑞獸、樓臺、器服可為翫對者，盈縮其形狀，參詳其動植，制一部焉。」似乎除了前論宗炳所創，王融（元長）增訂，又有新的「盈縮其形狀」的製作。張彥遠，《法書要錄》，卷2，收入《中國書畫全書》，冊1，頁43。

臺灣學術期刊資料庫

發現的《瑞應圖卷》殘卷（圖1，Bibliothéque Nationale de Paris藏），推測為中晚唐畫風。[51] 此件《瑞應圖卷》並非每段文字皆有配圖，再因部份殘損，現存僅有龍、鳳、龜三類瑞物以及淵潭的描繪。卷中瑞物的描繪都以明確的側向形象表現，而即使不同種類的龍，圖像卻顯得相當一致。表明這類瑞物圖繪多省略細節上的差異，試圖強調其間的共通象徵特色。[52]

此外，隨著朝廷禮儀中對瑞物的需求，以圖繪作為呈報瑞物的輔助文件也有發展。各地發現瑞物後，在無法直接運送至朝廷的情況下，利用描繪輔助驗證瑞物的作法於唐代甚至一度訂為定式，要求「若不可獲及木連理之類，有生即具圖書上進。」[53] 北宋之後，其間雖有宋太宗表示「天下人安樂上瑞，鳥獸草木之異何足尚」的態度，但多數延續唐以來傳統，圖寫瑞物的案例依舊盛行。《宋會要輯稿》「瑞異」記錄了230多項條目中，宋徽宗朝約有80餘項，遠超過宋真宗朝的30項，佔有北宋總數的三分之一。這一粗略的統計數字實已顯示宋徽宗朝對瑞異事件的關注，確為北宋之首。而除了數字顯示的熱衷情況外，宋徽宗朝的瑞異活動中的內涵差異，則與本文討論更為密切。

瑞異活動，表面上看似一些無稽的奇物記載。但此中牽涉了帝王態度、臣僚立場，有時亦與複雜的政治局勢密切相關。對於本文所要探討的此階段畫史發展而言，瑞異活動之中的一些運行機制的改變則更值得關注。

宋徽宗朝的瑞異活動不僅是數量上增加而已。透過分析瑞異條目內容（詳

---

[51] 此件《瑞應圖》為伯希和漢文文獻編號2683，松本榮一推論其內容與舊傳「梁孫柔之瑞應圖」內容相近，卷上更有自「孫氏瑞應圖」引用的注記字句，顯示此一《瑞應圖》與《孫氏瑞應圖》的關係密切，但採用著一種更為古老的樣式。最可能的相關畫家，松本榮一以為或許與「楊廷光、陳閎」。相關研究參見松本榮一，〈敦煌本瑞應圖卷〉，《美術研究》，184期（1956），頁113-130。饒宗頤，〈敦煌本《瑞應圖》跋〉，《敦煌研究》，1999年4期，頁152-153。圖版參見上海古籍出版社、法國國家圖書館編，《法國國家圖書館藏敦煌西域文獻》（上海：上海古籍，1995），冊17，頁235-241。

[52] 另外一件《白澤精怪圖》伯希和漢文文獻編號2682，也有類似的特色。其圖版參見上海古籍出版社、法國國家圖書館編，《法國國家圖書館藏敦煌西域文獻》（上海：上海古籍，1995），冊17，頁229-230。

[53] 王溥，《唐會要》（北京：中華書局，1990），卷28，頁531。

臺灣大學學術期刊資料庫

如下表），㊹ 不難注意到在宋徽宗朝一些經由朝臣建議或君臣唱和的瑞異活動大幅增加。

內容分項	宋太祖	宋太宗	宋真宗	宋仁宗	宋英宗	宋神宗	宋哲宗	宋徽宗
地方進獻	2	19	10	19	1	5	2	18
帝王下詔	0	2	11	11	0	3	1	8
朝臣建議	0	1	5	0	0	3	1	40
星見天象	0	3	3	23	5	12	4	27
雪	0	2	0	4	0	0	0	1
總計	2	27	30	57	6	23	8	84

實際上，宋徽宗即位初期就展現對於祥瑞判定的嚴謹態度，元符三年十一月「詔在法諸州軍應祥瑞不得輒以進獻，令圖其狀，申尚書禮部。可遍下州軍照會，遵依條令。」㊺ 詔令要求州軍等地方應依循法令，不得動輒進獻祥瑞，而需以圖繪先行向尚書禮部申核。祥瑞先以圖繪申核的作法，並非宋徽宗朝新制，透過一再重申對瑞物的查驗程序也常見於其他帝王。不過，宋徽宗朝的資料卻顯示了更多這類判定瑞物的協議過程，一段關於大觀三年十一月在朝廷官署多處發現甘露的事件，可作為思考之例。㊻ 這則詔令，主要在回覆尚書省關於柳樹上甘露之奏書，顯然是確認了這些在都省等外朝官廳前柳樹上的甘露可判定並稱為祥瑞，而宋徽宗最後則賦詩一首，用以賞賜執政以下官員。

㊹ 此一表格由筆者據《宋會要輯稿》瑞異，判別並歸納內容分項之後，再分析各帝當朝數量計算。

㊺ 徐松輯，《宋會要輯稿》（臺北：新文豐出版社，1976），瑞異1之18。

㊻ 原文稱：「大觀三年十一月十三日，詔：尚書省奏，都省門柳窠計二十九株，上降甘露；并左右僕射、左右丞廳前，并制敕院及兩過道柳竹窠子內，共二十四株，上各有甘露；尚書省洎六曹仲冬一日有甘露降于叢柳，計百三十本，翼旦未晞，映日晶瑩，甘若飴蜜。上賦七言詩一首賜執政以下，曰：中臺布政之所，天意昭格，致此嘉祥，因成四韻，以紀其實。『政成天地不相違，瑞應中臺贊萬機。夜浥垂珠濡綠葉，朝凝潤玉弄清輝。仙盤雲表秋難比，豐草霄零日未晞。本自君臣俱會合，更嘉報上美能歸。』」徐松輯，《宋會要輯稿》，瑞異1之18。

臺灣大學學術期刊資料庫

此一官廳叢柳上之甘露為祥瑞的呈報與查驗過程，可說是由尚書省官員發現並加以申奏，而大觀三年十一月的這道詔令不僅披露了宋徽宗已經認可此為祥瑞，甚且還以「四韻（七言律詩）」作為回覆並賞賜給相關官員。雖然官方記錄中，並未提及此一瑞異事件是否有圖繪記錄，但若從鄧椿《畫繼》對宣和睿覽冊的紀錄，有所謂「玉芝競秀於宮闥，甘露宵零於紫筦」等字句，[57] 確實曾有甘露被圖繪的記錄。

《宋會要輯稿》對叢柳甘露祥瑞的紀錄顯示，宋徽宗的詩文出現在祥瑞被認可之後，可說是祥瑞認證程序的總結。而這樣針對祥瑞核定後的題詩動作，少見於北宋其他帝王，很可能是宋徽宗時期獨特的作法。以甘露的事件而言，宋徽宗一方面指出「政成天地不相違，瑞應中臺贊萬機」，最後又總結「本自君臣俱會合，更嘉報上美能歸」，將此一祥瑞視為美政施行、君臣融洽之呼應。於是，宋徽宗不再只是消極被歌頌的對象，他透過詩文取得藉祥瑞詠政的主導權。由此進一步推想，這些現存具有宋徽宗題詩的祥瑞圖繪作品，很可能都是已完成祥瑞呈報程序後的成果。可說是審定後的祥瑞製作，而宋徽宗的詩題則是用以定調祥瑞象徵的功業。

朝廷圖寫瑞物的運作實況，除了牽涉制度方面的操作，其關乎本文題旨者，即在於此類案例中，詩文與圖繪之間的新聯繫模式。這種圖寫瑞物的新模式，其詩文與圖繪的製作已經很難區別孰者先後，透過圖繪的對於物象的掌握與畫面構圖造景的完成，詩文的意涵也同時於此得到適度的發揮。這個過程，與自北宋中期以來形意二元的文藝風潮，當有承繼關係。而更為重要者，亦即是宋徽宗對這一文藝風潮的融匯。針對宋徽宗在其間的角色，若僅從士人文化的發揚者來看，顯然無法充分說明此類圖繪的實質意圖。這些圖繪，不是用來展現個人藝術才情，其積極的目標仍是政治主導，但這樣的主導操作模式，已然融合了原有的藝文風潮，再又經由朝廷培訓畫家的過程，加以定調推行。以下針對這些朝廷圖繪作品，試以說明造景與立意的融匯所達到的重要成果。

[57] 鄧椿，《畫繼》，卷1，頁704。

臺灣大學學術期刊資料庫

四、賦寫物形－祥龍石

《祥龍石》（圖2，北京故宮博物院藏）縱51公分、橫約132公分，有多方藏印。[58] 畫卷先是圖繪一奇石，後續有宋徽宗瘦金體詩題，兩者幾乎各據畫卷一半。畫中奇石上下都被截去部分物象，[59] 呈現一種獨特的觀看角度，不僅予人貼近此一石塊的效果，更讓人幾乎忽略這是要貼近地面才能達成的視點。或可說經由此一角度，得以將描繪物象抽離原有安置空間，改置於畫面的視覺主要位置。此略呈正方的畫面頓時成為覽畫者的觀景窗，描繪的主體更因此而明晰、突出。

從奇石造型而言，此一奇石乍看並不起眼。整個石塊以墨黑青色調染而成，石塊上端一凹處長出兩種植物，就在凹處外側石面並有泥金題「祥龍」二字。此一奇石外型雖大致呈橢圓，但有多處水蝕凹洞與鏤空穿孔，內側則有多處穿透鏤空，右側上下兩段橫向延伸結構，則巧妙地似乎在將一球狀體含納其中。

畫面左側有宋徽宗瘦金書體的款題（圖3）：「祥龍石者，立於環碧池之南，芳洲橋之西，相對則勝瀛也。其勢騰湧若虬龍出，為瑞應之狀，奇容巧態莫能具絕妙而言之也，廼親繪縑素，聊以四韻紀之。」[60] 此段詩文先描述祥龍

---

[58] 畫面右上鈐有「宣和殿寶」大印、題詩上有「御書」印，另有元內府「天曆之寶」、明代晉府「晉國奎章」、「晉府書畫之印」等。徐邦達以為「宣和殿寶」印真偽待考，但仍可歸入《睿覽冊》之一。徐邦達，《古書畫偽訛考辨》（揚州：江蘇古籍出版社，1984），頁224。

[59] 根據觀察，在題詩部分也可見下段已有裁切，說明此畫卷下側整體已有殘損。然而即使如此，此一石塊的底部仍十分貼近畫卷下緣。

[60] 此作收入張丑《辛丑銷夏記》，且知有張大千題簽「道君皇帝祥龍石圖詠真迹神品。仁濤道翁珍祕。張爰拜觀。」參考香港藝術館編，《國之重寶—故宮博物院藏晉唐宋元書畫展》（香港：康樂及文化事務署，2007），頁265。

臺灣大學學術期刊資料庫

石位在宣和殿宮苑內的環碧池之南側，芳洲橋的西側，與勝瀛峰相對。[61] 接著指出祥龍石的造型「若虬龍出」具有「瑞應之狀」，但因為無法透過文字描述，故「親繪縑素」再以詩句記述此事。這首七言詩稱：「彼美蜿蜒勢若龍，挺然為瑞獨稱雄。雲凝好色來相借，水潤清輝更不同。常帶暝煙疑振鬣，每乘宵雨恐凌空。故憑彩筆親模寫，融結功深未易窮。」首聯再次強調祥龍石狀似虬龍，而被視為瑞物。至於頷聯、頸聯則描述祥龍石的外型，特別強調其有如雲之色，且有煙氣伴生，似乎會在天雨之際化龍凌空。尾聯提到雖以圖繪摹寫，但天地造化之力卻是「融結功深」難以完全掌握。

宋徽宗的序與詩文分成兩段書寫，使兩者明顯分為兩個敘述文本。這兩個敘述文本，本應有前後呼應的關係，但也有不同要旨。前段序言指出「奇容巧態，莫能具絕妙而言之也」，意指因文字無法掌握清晰樣貌，所以仰賴圖繪的作用。但後段七言詩文卻稱即使圖繪摹寫，依然是「融結功深未易窮」，難以真正窮盡造化之力。前後兩段詩文乍看矛盾，但從圖繪物象的目標而言，都顯示了同一種對於真實物象難以企及的感嘆。前者感嘆文字之無用，後者則流露對圖繪之技窮。在圖與詩的雙重作用下，倒是能凸顯出描寫對象的實質存在感。

再次比對畫面，以墨青色染畫而成的奇石雖有穿透鏤空型態，顯然未必如詩文所稱「蜿蜒勢若龍」，並不容易令人聯想到整隻騰空飛起的龍身。不過，此奇石外型所顯出一個內嵌的圓球體卻值得留意。這塊奇石和龍的外型關連，與其說是一整隻騰空飛龍，或許更像是龍口中含珠的「若龍」型態。至於詩文所稱頌的「雲凝好色來相借，水潤清輝更不同」，可能多少與畫中用色沈靜，以及石塊凹處的積水效果有關。這些含蓄的比擬物象手法，說明了此物雖是宋

[61] 關於祥龍石的位置，學者們多依據王明清《揮麈錄》所錄蔡京〈太清樓侍燕記〉指出在宣和殿後「有沼曰環碧」，見王明清，《揮麈錄》(北京：中華書局點校本，1961)，餘話卷1，頁274。另《祥龍石》詩題所謂「相對則勝瀛也」所謂「勝瀛」前人多未加註，案宋徽宗宮詞有「邃宇弘開巧石叢，擅名還有勝瀛峰。巫山未足為珍異，碧玉巉岏疊數重。」推測即為宮苑所營造的石山「勝瀛峰」，見毛晉輯，《二家宮詞》，收入《文淵閣四庫全書》(臺北：臺灣商務印書館，1983，冊1416)，卷上，頁14。

國家圖書館學術期刊資料庫

徽宗所認可的「瑞物」，但整體仍流露出貼近石塊外型的特質，充分傳達著圖繪寫物形的目標。

前已述及這類具有題詩的瑞物圖繪，如《祥龍石》上既已具有宋徽宗之詩題，應是在瑞物呈報程序中最後階段的成品。這樣的圖繪，十分接近於鄧椿《畫記》所描述的《宣和睿覽冊》的大型製作產物之一。這些看法雖有學者留意，但在此仍有進一步指出，就如《祥龍石》於此呈現了新的一種圖文關係，其與圖繪製作脈絡直接相關，非僅是圖繪的感想與心得。這些題詩具有更積極的互相參照作用。從詩畫關係而言，詩文部分，可以交代圖景的創作緣由與時地，甚至進一步提點畫意目標；畫作部分，則是直接用來強調物形特色與形式內涵。

文字上，《祥龍石》題詩中明確指出奇石所在位置在「環碧池」之南，「芳洲橋」之西，有強化此一瑞象實際存在宮苑之內的意圖。這些對於空間位置的界定與說明，不必然要顯現在圖繪之上。圖繪部分，《祥龍石》中仔細描繪的石頭凹處以及其中蓄水積石，甚至還長出植物的細節，《祥龍石》顯然先是捨棄了傳統對於瑞物的「不具細節」之描繪手法，次又放棄了勾勒「瑞物」出現場景的描繪，而將所有的圖繪重心放回「瑞物」本身的獨特性。

當然，從圖繪角度，《祥龍石》的奇石表現手法在原有圖繪奇石傳統也有新意，可藉曾經入宋徽宗內府收藏的（傳）孫位《高逸圖》（上海博物館藏，圖4）畫中奇石加以比較。[62] 該卷上，畫上兩塊奇石的處理顯然比《簪花仕女圖》的石塊更著重於深凹細節的交代，在前後段落上的兩塊石頭不僅有造型上的差異，一塊嶙峋，一塊則較渾圓，兩塊石頭都有清晰的鏤空孔洞，甚至有些孔洞還能約略地推敲孔洞內的質地。《祥龍石》對於石塊整體結構與質面的處理顯然更加細膩，不僅描繪孔洞的內側，還在石塊上方描繪出一個深凹處蓄水積石，並且有兩株植物從中生長而出；另外就在石塊中間位置，也另有一凹處可見有草叢長出。[63] 此外，隱約可見有如一球狀體鑲嵌在鏤空的石孔之間。這

---

[62]《高逸圖》卷首有宋徽宗簽題與內府收藏印。

[63] 司徒元傑指出《祥龍石》畫出奇石長出植物的圖繪安排顯得十分特殊。見司徒元傑，〈「一片石亦有深處」—從宋徽宗《祥龍石圖》看中國宋代文人的賞石文化〉，收入香港藝術館編，《國之重寶—故宮博物院藏晉唐宋元書畫展》，頁60。

臺灣人文學術期刊資料庫

些表現細節不僅是石塊種類品相不同，而在顯示《祥龍石》企圖脫離原有唐代以來的奇石表現格套，改以更能掌握物象個別特色的表現手法。

這些圖繪手法的調整，使《祥龍石》更強化了瑞物的本身形象。不難想像當觀者面對此一畫卷，自然能夠察覺這塊《祥龍石》的獨特性進而促成一種特別的「臨場」效果，而且是在瑞物已經被確認為「祥瑞」之後的臨場感。《祥龍石》的圖、文兩邊都在宣示，作為一項「瑞物」，不僅是一實際存在的奇特石頭而具「瑞應之狀」，還是文辭所無法描述的「奇容巧態」。其中包括對於石塊質面的墨染手法，全不見有線條區隔塊面，又或者在石頭當中安排凹洞，並且就在凹洞之中又有植物生長。這一植物自石頭凹洞中長出，似乎也可用以說明石頭豈是無所用處的結果，還能作為一處孕育生命的活力源頭。正因為這些迥別於前代奇石的畫法，依宋徽宗之詩文稱「常帶瞑煙疑振鬣，每乘宵雨恐凌空」，除了比擬如龍姿態之外，更是要表明其有孕化生命的活力，不僅充滿靈動效果，更有幻化的可能。依據《祥龍石》的圖繪手法，在此可說宋徽宗朝廷的畫院作品雖從描繪瑞物出發，但這些圖繪已非僅僅作為觀察、紀錄的對象而已；就在圖繪型態的細膩調整之後，這類圖繪的瑞物已經不只是一份靜態紀錄祥瑞的文件，一方面詳細描繪奇石本身，另方面借詩文字句而還原瑞物本身的靈動效果。《祥龍石》就在文字與圖繪的兩相作用下，達到「賦」寫物形之作用。

五、比擬人事—五色鸚鵡

相較於《祥龍石》對物形掌握上的講究，《五色鸚鵡》（圖5，Museum of Fine Arts, Boston藏）雖也具有類似處理，但若從詩畫兩者的作用而言，仍有值得再予申論的新角度。《五色鸚鵡》畫面寬為125.1公分，高為53.3公分，在宋徽宗詩文旁有「□製□□并□」以及殘損的「天下一人」花押。畫有鸚鵡的後半部份則有元代元文宗收藏印「天曆之寶」以及清高宗的「乾隆御覽之寶」兩方印 。

宋徽宗的題詩內容是理解畫作表現內容的重要參照（圖6）。其題「五色鸚鵡來自嶺表，養之禁籞馴服可愛。飛鳴自適往來於苑囿間，方中春繁杏遍開，

臺灣大學學術期刊資料庫

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：天產乾皋此異禽，遐陬來貢九重深，體全五色非凡質，惠吐多言更好音。飛翥似怜毛羽貴，徘徊如飽稻粱心，緗膺紺趾誠端雅，為賦新篇步武吟。」

在進入文義內容之前，可以先注意到其書寫佈排的方式與《祥龍石》相近，也將文字分為兩個段落，前半的序文，記述了畫作的背景資料，接著是所賦詩文；前一段落的序文並沒有齊頭於頂，而是空出三格留白，後段賦詩內容才提高齊頭，如此的書寫布局更有強調以賦詩為主體的意圖。序文說明了五色鸚鵡為嶺南所貢，現已養在宮廷內苑，適值春天杏樹盛開，五色鸚鵡或是自在飛翔、或是停在杏花上，無論動靜都自有一種姿態，「縱目觀之，宛勝圖畫」所以賦詩歌頌。

宋徽宗的詩文內容與《五色鸚鵡》畫面的關係，如果從「紀實」的角度來看，會產生以下幾項矛盾。首先，無論是序文或詩的部份，文字所描述的情景都非一個靜態的場面，例如「飛鳴自適，往來於苑囿間」又或者「翔翥其上，雅詫容與」，更有「飛翥似怜毛羽貴，徘徊如飽稻粱心」等字句，皆有意圖描述五色鸚鵡在宮苑內「飛鳴自適」地自在閒適生動樣貌。其次在詩文的描述裡，這隻「馴服可愛」的五色鸚鵡不只羽毛「體全五色」，還有「惠吐多言更好音」的能力，甚至讓宋徽宗感到有「為賦新篇步武吟」之態。但畫面上，卻僅畫了一隻五色鸚鵡停在杏枝條上，不僅翅膀收和在身體兩側，鳥嘴的部份也無張開跡象，這些都與詩文所描寫的生動樣貌不相符合。

設想詩文所直述的場景，應該是一隻能言五色鸚鵡在宮廷苑囿內的杏樹叢中或是飛翔或是棲停的景象。如果從詩文描述的宮苑杏花林來設想場景，畫家可以選擇畫出宮廷花園的一景，例如唐代章懷太子墓前室西壁南舖的壁畫（圖7），描寫了樹石、飛鳥與仕女官人等，正是宮廷園囿的一個角落。這類宮廷園林景觀，在北宋中期仍有進展。可舉如葉茂臺遼墓出土的《竹雀圖》（圖8，遼寧省物館藏）、黃居寀《山鷓棘雀圖》（圖9，國立故宮博物院藏）等都是以禽鳥與植物為主要描繪主體。《五色鸚鵡》與這類將禽鳥植物作為描繪主體的表現手法雖有延續卻不盡相同，《五色鸚鵡》在畫面上完全沒有處理杏花樹如何自地面生長，而只是畫出兩幹杏枝，再將鸚鵡畫在枝上。換言之，畫面場景並沒有描繪宮苑的佈置安排，而僅是畫出開著杏花的枝條。

臺灣大學學術期刊資料庫

針對五色鸚鵡的處理也有一些獨特選擇。詩文已表明鸚鵡「能言」，雖在二度的畫面上不能傳達出鸚鵡的聲音，但早已有北宋畫家藉由鳥的嘴部開合姿態來試圖描寫鳥禽正在發出聲音的姿態，而這樣的鳥雀姿態可以黃筌《寫生圖冊》（圖10，北京故宮博物院藏）為例。《五色鸚鵡》顯然並沒有採用表現鳥禽啼叫的張口姿態，對於這隻以接近正側面描繪的鸚鵡，其嘴部甚至明顯緊閉。在北宋花鳥描繪傳統中，對於禽鳥各種姿勢的講究，以神宗朝崔白所達到的圖繪成就最為人所稱道。崔白的《雙喜圖》（圖11，國立故宮博物院藏）掌握了山喜鵲的噪動姿態，兩隻都以側身描繪，一隻雖停在桐樹上但張嘴囂噪，另一隻也正張嘴由上方鼓翅加入。在崔白筆下，鳥禽的生動姿態乃至於發出聲響的效果都已有精彩圖繪。但是《五色鸚鵡》顯然捨棄了能表達禽鳥生機的姿態變化。這隻鸚鵡不僅沒有張嘴，就連停在枝頭上的姿態也十分「沉靜」。

總和上論，無論是景緻的安排或者對於鸚鵡的描繪，《五色鸚鵡》的畫面似乎都與詩文字面上所描寫的生動樣貌格格不入。在進一步追索《五色鸚鵡》畫面意涵之前，有必要針對宋徽宗題詩內容進行更進一步的意義考究，特別是被以抬頭書寫的詩文內容更堪玩味。詩文前兩聯寫五色鸚鵡的禽鳥外型與能力，「天產乾皋此異禽，遐陬來貢九重深，體全五色非凡質，惠吐多言更好音。」但接著的後兩聯，卻以獨特的譬喻手法描寫鸚鵡：「飛翥似怜毛羽貴，徘徊如飽稻粱心，緗膺紺趾誠端雅，為賦新篇步武吟。」不論是飛翔或棲止，都似因為掛念著毛羽的尊貴而有其姿態，甚至徘徊也如飽食稻粱般，並無汲營口腹之心意。這兩句獨特的譬喻，將前兩聯著重於鸚鵡的禽鳥外型之描寫，轉而強調了鸚鵡雖為禽鳥卻有自恃與遠利之心。而最後兩句更是直接將鸚鵡外型以「端雅」形容，甚至比擬其如詩人「為賦新篇步武吟」，更將禽鳥轉喻為沉吟詩句的文士。

將鸚鵡比喻為賦詩文士可以說是詠物詩的常見手法，漢代詩人禰衡所作〈鸚鵡賦〉最為著稱，[64] 其中最為精彩的手法被認為是「巧妙把握物象與托

[64] 現存以〈鸚鵡賦〉為題者自禰衡到蕭統止共有15篇，參考嚴可均，《全上古秦漢三國六朝文》，收入《續修四庫全書》（上海：上海古籍出版社，2002），冊1605。

臺灣大學學術期刊資料庫

意之間的關係，語含雙關，物情兼容」。[65] 自此而後更有劉宋顏延之（384－456）〈白鸚鵡賦〉，唐李伯藥（565－648）〈鸚鵡賦〉等都以鸚鵡藉能言之才進入宮廷，並感激皇恩為要旨。而王維（701－761）〈白鸚鵡賦〉描述鸚鵡來歷、型態，讚揚其聰明與集眾美一身，卻在最後表示對自由的渴望。從詩人的象徵，到藉鸚鵡轉喻是否出仕朝廷，在唐代已經成為議論的兩種對立的旨趣。而這般對立，在北宋詩文之中依舊可見延續。歐陽修曾於〈紅鸚鵡賦并序〉記述梅堯臣與其友人以鸚鵡討論「出處」命題。當梅堯臣與謝學士視鸚鵡為客體而各執一端，歐陽修則藉鸚鵡反觀人事，轉以鸚鵡為主體，反諷人「役聰與明，反為物使，用精既多，速老招累。」最後指出「知世之賢愚出處各有理也」。[66]

這些北宋文人對於鸚鵡的形象論爭，因出處的立場不同而各有所感。相對之下，從宋徽宗的文句中強調了鸚鵡在宮苑中的自適，比較接近「謝學士」所稱「復多鸚之才，故能去昆夷之賤，有金閨玉堂之安，飲泉啄實，自足為樂」的議論態度，此一態度可與宋徽宗筆下「為賦新篇步武吟」藉鸚鵡寫文士的轉喻相表裡。帝王所見的鸚鵡，有如朝廷內的多才文士，集眾美於一身，即便在宮廷內苑之中依舊自適。

宋徽宗的題詩顯然並不只停留在字面上對「宮苑內鸚鵡姿態」之描寫，而是透過鸚鵡形象的比賦而延伸出「朝廷美才文士」的不同層次意涵。在掌握了這層詩文意涵之後，才能重新掌握畫面所試圖表現的意涵。從構圖安排上看，畫中不擷取宮苑佈置景緻，而僅以開滿杏花的幾枝杏條代之，杏枝略成對稱左右延伸，而五色鸚鵡所棲停就在較高的右側杏枝上。如果從宋徽宗詩文將鸚鵡視為美才文士的角度看，鸚鵡棲停較高的杏枝，也能從唐代以後所發展出對杏

---

[65] 譚家健，〈六朝唐宋同題詠物賦蠡測〉，《南通師範學院學報（哲學社會科學版）》，18: 3（2002），頁49。

[66] 歐陽修，《歐陽修全集》（北京：中華書局點校本，2001），卷58，頁834。「聖俞作紅鸚鵡賦，以為禽鳥之性宜適於山林，今茲鸚徒事言語文章以招累，見囚樊中曾烏鳶雞雛之不若也。謝公學士復多鸚之才，故能去昆夷之賤，有金閨玉堂之安，飲泉啄實，自足為樂，作賦以反之。夫適物理窮天真，則聖俞之說勝。負才賢以取貴於世，而能自將所適皆安，不知籠檻之於山林，則謝公之說勝。某始得二賦讀之釋然，知世之賢愚出處各有理也，然猶疑夫茲禽之腹中或有未盡者，因拾二賦之餘棄也以代鸚畢其說。」

臺灣博碩士學術期刊資料庫

花與進士及第的關係理解。依據唐代科考後習俗，進士放榜後得在杏園宴集，在唐詩中多引用此一典故。[67] 到了北宋階段，隨著《太平廣記》中許多描寫新科進士宴於杏園的文字因此得能廣泛流傳，其中如唐代溫庭筠雖有文才卻因品格遭致批評，而未能考取進士，有人詠詩稱道「何事明時泣玉頻，長安不見杏園春。鳳凰詔下雖霑命，鸚鵡才高卻累身。」就是以「杏園」象徵科考功名，而以鸚鵡象徵多才的溫庭筠。至於《五色鸚鵡》描繪鸚鵡棲停杏枝，在科舉文化更為盛行的北宋時期，如果放入科舉取士與有才文士的對應關係中來理解，其描繪的最高杏枝，多少也能給人一種取得進士第一位的暗示。

如果以多才文士的意義來考慮棲停在最高杏枝上的鸚鵡姿態，那麼畫家不採取更具動態、生機的描繪模式，就有另一個理解的可能。上面已提過這隻五色鸚鵡的正側面姿態，顯然捨去崔白那種生動描繪鳥禽的手法，使得鸚鵡在枝上靜止不動，但也正因如此，卻更達到了為禽鳥「寫像」的效果。其所描寫的鸚鵡圖像，就是多才文士的寫照。

觀者在掌握《五色鸚鵡》多層畫意的過程，需要也掌握畫面與文字之間的互補作用。在藉助於具體理解畫面與文字兩方面之後，對於畫中各種層次的意義自能迎刃而解。前已說明《五色鸚鵡》的詩文內容所隱藏的「鸚鵡」與「文士」之間的轉譯，並從圖像安排布局中，也能理解此一畫面僅透過杏枝作為鸚鵡棲息所在的構成作用。接下來，將進一步理解畫中鸚鵡的描繪細節與意義。

《五色鸚鵡》畫上詩文稱「天產乾皋此異禽，遐陬來貢九重深」，直接點出明確的畫意：此一鸚鵡因其色彩斑斕而貢入內府，是為一種入貢「瑞物」。五色鸚鵡的現代學名為Trhioglossus Haematodus，俗稱「彩虹吸密小鸚鵡」（Rainbow Lorikeets）的鸚鵡種類，[68] 自 唐代以來，五色鸚鵡就是南方進貢物之

---

[67] 「大中元年（略）二月丁卯（略），當時以大中之政有貞觀之風焉。又敕：自今進士放牓後，杏園任依舊宴集，有司不得禁制。」劉昫，《舊唐書》（臺北：鼎文書局，1981），卷18，頁617。

[68] Steadman David W., *Extinction and Biogeography in Tropical Pacific Birds* (Chicago: University of Chicago Press, 2006). 目前被認出已有超過20多種亞種。這類吸密小鸚鵡體型不大，大約在20多公分，而主要毛羽色澤的特徵是在頭部為黑褐甚至為寶藍色澤，有些有灰色紋理，其頸部有些會具有黃色，至於胸部與下翼有些呈現紅色。有些品種的胸部會有麟紋，有黑色或黃色麟紋。嘴部多半是紅色，足部為灰黑色。背部多半是綠色，雄鳥在腹部會多有一些藍色。生長在南太平洋、澳洲等地區。

臺灣人文學術期刊資料庫

一，常見於文獻紀錄中。[69]《五色鸚鵡》畫面上的鸚鵡頭為黑中帶有藍色，胸部主要是紅色而有黑色麟紋，背部為一種特別的淡青綠色。這類鸚鵡的五彩羽毛特徵，正能符合宋徽宗所題「體全五色非凡質」。

但是就在這一針對鸚鵡毛色的說明文字之後，其他文句乍看之下卻不太能與畫面造型相連接。其稱「惠吐多言更好音」指出這類鸚鵡具有通人語的能力，當然不太能以圖繪呈現。但是，接著又稱「飛翥似怜毛羽貴，徘徊如飽稻粱心」，字面上是針對禽鳥的飛動面貌的描寫，但實際在畫面之中，卻以一隻靜停在枝幹上的鸚鵡為表達（圖5）。究竟如何「圖文」之間應如何進行解讀？實際上「飛翥似怜毛羽貴，徘徊如飽稻粱心」雖在字面上寫鳥禽飛動樣貌，但進一步解讀字義卻是：其飛動、靜止就如「憐惜」毛羽貴，徘徊往返的姿態更如同飽食稻粱之後的心境，都在說明其各種動態活動，都有自我矜持、不恣意於口腹的姿態。這些細節上的講究，將五色鸚鵡從靜止的姿態之中，更為提升到如同比擬人格品德高超的精神層次，進而流露出不求名利的閒適姿態。

這一姿態，絕非觀者的無端聯想。宋徽宗詩文稱「緗膺紺趾誠端雅，為賦新篇步武吟」其中的「端雅」，就是與禽鳥的「靈活」姿態有所區別，成為一種既靜止又具閒適之意的新形象。貢入的五色鸚鵡能夠自在飛翔，隨意停在杏枝之上的閑適模樣，才是在宋徽宗詩文中特別要強化的新層次。鸚鵡因能言而被關鎖以愉悅眾人的情境，原是當時常見的一般景象。[70] 而相對於關鎖，宋徽宗給予貢鳥廣大的宮苑作為棲息之處。《五色鸚鵡》畫中鸚鵡棲止姿態所傳達的閑適，更透過看似尋常情景的自在效果，用以呼應天下祥瑞景象。宮苑中的鸚鵡，朝廷內的文士，正因為天下治理協和，而有各自安分處所。《五色鸚鵡》同樣是結合著詩文與畫面傳達而促成的，畫面中借鸚鵡隱喻文士的處理，進而能「比」擬人事的效果。

---

[69] 鸚鵡的入貢，參見王溥，《唐會要》，卷98-100。

[70] 在黃庭堅所寫的〈演雅〉（七言古詩）中，對於能言的禽鳥有下列兩句：「伯勞饒舌世不問，鸚鵡才言便關鎖」，參見黃庭堅，《豫章黃先生文集》，收入《四部叢刊初編》，卷4，頁36。

國立臺灣大學學術期刊資料庫

六、興人之意—《蠟梅山禽》與《芙蓉錦雞》

除了前述幾件花鳥畫作外，與徽宗朝廷製作有關，且又具有宋徽宗題詩之作另有兩件存世作品值得說明，亦即《蠟梅山禽》縱53.3公分，寬83.3公分（國立故宮博物院藏）與《芙蓉錦雞》縱53.6公分，寬81.5公分（北京故宮博物院藏）。[71] 這兩件作品經現代學者們參考《中興館閣儲藏圖畫記》後，才引起矚目。[72] 由於在《中興館閣儲藏圖畫記》中所條列的宋徽宗御題作品中，有一件「香梅山白頭」，其所紀錄的詩文與《蠟梅山禽》幾近，而《芙蓉錦雞》畫上題詩也與《中興館閣儲藏圖畫記》所錄全然一致。[73]

---

[71] 分別存於兩個故宮博物院的《蠟梅山禽》與《芙蓉錦雞》同為清宮舊藏，於《石渠寶笈》皆有著錄。兩件作品都有相似的宋徽宗瘦金體書款，並都鈐有「御書」印，此外未見有其他宋代收藏印記。從「天曆之寶」、「奎章閣寶」兩方印看，曾入元文宗（1304－1332，1328－1332在位）收藏。並沒有明代收藏印記；此外在進入清宮內府之前，《蠟梅山禽》曾為梁清標（1620－1691）收藏。《蠟梅山禽》見於英和等輯，《石渠寶笈．三編》（臺北：國立故宮博物院，1969），頁1371。「絹本，縱二尺六寸橫一尺五寸五分。設色畫蠟梅上棲兩白頭翁，枝間有黃蜂，下蔭山礬一本。自題：山禽矜逸態，梅粉弄輕柔。已有丹青約，千秋指白頭。款：宣和殿御製並書。下有御押，鈐璽一。」《芙蓉錦雞》於《石渠寶笈．初編》，著錄為「錦雞芙蓉」，見張照等輯，《石渠寶笈．初編》（臺北：國立故宮博物院），卷31，頁1。

[72] 李霖燦推測《中興館閣儲藏圖畫記》內所著錄的八幅同具有「宣和殿御製並書」御題之作品「香梅山白頭」、「芙蓉錦雞」等，可能是一成組的作品。李霖燦，《中國美術史稿》（臺北：雄獅圖書股份有限公司，1990），頁136-138；Yu-Ho Tseng, *Emperor Hui Tsung, the Artist, 1082-1136* (PH. D. dissertation, New York University, 1972), pp. 158-164. Yu-Ho Tseng（曾佑和）指出《芙蓉錦雞》、《蠟梅山禽》應非宋徽宗之親筆作。並以為《芙蓉錦雞》題詩位置突兀、錦雞跳抓於芙蓉枝上，有違宋徽宗對寫實的要求，也有違其藝術家的細膩感知。後有譚怡令以為兩件作品的畫面安排接近，參見譚怡令，〈宋徽宗蠟梅山禽軸〉，收入《故宮書畫菁華特輯》（臺北：國立故宮博物院，1996），頁86-87；譚怡令，〈蠟梅山禽〉，收入林柏亭主編，《大觀：北宋書畫特展》（臺北：國立故宮博物院，2006），頁194-196。

[73] 《中興館閣儲藏圖畫記》是南宋楊王休（1130－1195）於慶元五年十一月見內府收藏所錄。其中錄《香梅山白頭》題詩為：「山禽矜逸態，梅紛弄輕柔；已有丹青約，千秋猜白頭。」至於《芙蓉錦雞》的題詩，為「秋勁拒霜盛，峨冠錦羽雞，已知全五德，安逸勝鳧鷖。」見楊王休，《中興館閣儲藏圖畫記》，收入《美術叢書》（南京：江蘇古籍出版社，1986），冊4，頁2369。

臺灣大學學術期刊資料庫

在此首先討論《蠟梅山禽》（圖12，國立故宮博物院藏）。此畫軸中開有白色花的木本植物一株，其主幹下段僅有兩條細枝抽出，主幹朝畫面左側橫彎，又有細枝向畫面上端、左側抽長。就在抽長向左的細枝上立有一對白頭翁鳥，木本樹後側有草本植物兩株。畫面右側為「宣和殿御製並書」款，上有「御書」印，下有「天下一人」花押。畫面題詩為「山禽矜逸態，梅粉弄輕柔，已有丹青約，千秋指白頭。」南宋曾紀錄之畫題為《香梅山白頭》，現稱《蠟梅山禽》則是清宮以來舊稱。⑭

因畫中物象並不複雜，乍看之下全畫絹狀況似乎除下沿外大都完好，但經仔細觀察後，不難注意到物象部份已有相當多的修補。⑮ 例如白頭翁之身體部份幾乎是後添墨線所勾畫而成，很難判讀出原有表現細節，僅頭部尖喙仍保有原來描繪。若從頭部所保留的細節看，畫家對於鳥毛參差起伏的掌握顯得十分講究，與翅膀部份屬後世添加的刻板線條區別很大。這類因補筆引起的不同畫面效果有待審慎釐清，其中又以畫中這棵木本植物的花卉部份亟待講究。

畫中植物的補筆問題非常關鍵，特別是花朵的樣貌，更關係著對於畫作題旨的掌握。補筆的問題首先關係到植物品種的判斷。對於這株木本開花植物的品種，有學者認為並非畫軸外簽題所稱之「蠟梅」，而是複瓣白梅。⑯《蠟梅山禽》畫中的花瓣呈尖形（圖13），由於經過歷代修補，雖有部份花朵仍可見黃色花蕊，但幾處花朵則明顯為尖狀花瓣叢生的樣貌，仔細觀察這些尖細花瓣重疊的局部，其白色花瓣下方實有修改的痕跡。這些不同的用筆痕跡，可能是

⑭ 關於此畫作題名「蠟」字寫法，其典藏單位國立故宮博物院至今採「蠟梅山禽」。然，陳葆真認為應作「臘梅山禽」，見陳葆真，〈宋徽宗繪畫的美學特質—兼論其淵源和影響〉，《國立臺灣大學文史哲學報》，40（1993），頁18。惟，此字寫法據本軸外題籤為「宋徽宗蠟梅山禽圖」，推測是清宮所定名稱。至於此畫軸原有名稱，筆者傾向採文獻依據改稱為「香梅山白頭」似較妥適。惟，為行文方便，本文目前仍採故宮舊稱。

⑮ 據臺北故宮修復專家林勝伴先生口頭告知，此畫畫絹相對而言比較薄，在描繪物象部份（如畫白頭翁處）皆早有現代以前的修補處理，惟處理手法十分細膩，肉眼不易判斷。

⑯ 譚怡令，〈蠟梅山禽〉，頁195-196。

臺灣大學學術期刊資料庫

現代以前修補所添改的結果。[77] 但是《蠟梅山禽》畫中花朵的重瓣特色十分明顯，與南宋初期文人范成大（1126－1193）《范村梅譜》稱「百葉緗梅」別名「黃香梅」、「千葉香」者很有關聯。[78] 若據此推測，其原在《中興館閣儲藏圖畫記》所稱「香梅」，應該就是指這類複瓣又充滿香氣的梅花品種。

此外，就在《蠟梅山禽》下部有兩株草本植物，葉片細長，兩株各有一花莖直挺生長，再各分出四花苞。其中僅一花已盛開，所開花為淡黃色，花瓣則分為內外兩層，外花瓣約六片，內花瓣略小而聚生，接近現代植物學分類中的石蒜科（Amaryllidaceae）雪花蓮屬（Galanthus），雪花蓮堪稱是春天最早開花的植物，甚至會從雪地中長出。只是雪花蓮屬的花瓣也是分為兩重，但卻各只有三瓣與畫中所繪植物仍有出入。這類花卉也與石蒜科的水仙屬（Narcissus）相近，同樣有在冬季開花的特質。現代水仙屬內的品種非常多，有重瓣型，其中心副冠非杯狀也為多瓣型態。另有一種，則為Narcissus papyraceus（paperwhite）的花瓣細長而中心副冠較小顏色也近淡黃色。由於水仙自唐代即有培育，在北宋的水仙型態不能排除有多種可能，《蠟梅山禽》上有此類耐寒的早開植物應相當合理。[79]

除了香梅、水仙之外，《蠟梅山禽》畫中還有兩隻鳥禽就棲息在梅枝上。從畫面的描繪看，這兩隻鳥禽的頭部有明顯一塊白斑，應該就是白頭翁鳥，與《中興館閣儲藏繪畫記》所稱「香梅山白頭」的「山白頭」題稱相符合。這兩隻白頭翁棲停在橫枝上的身體前後相簇，頭部則一致朝向畫面左側；後側略左的鳥姿態安穩，但前側的鳥，就將頭部轉動了超過九十度而朝向畫面左側。畫

[77] 這些添改的痕跡，早在近年修補以前的圖像中即已存在。透過早期出版品如《故宮藏畫大系》所見，即是修補以前的圖像。至於前次的揭裱時間，因其裱綾裝潢皆為清宮樣式，很可能進入清代收藏之後修整而成。

[78] 范成大在《范村梅譜》分有「百葉緗梅」、「蠟梅」等條目，表明二者為不同的品種。其中「百葉緗梅」別名「黃香梅」、「千葉香」，另針對「蠟梅」指出其「本非梅類，以其與梅同時，香又相近，色酷似蜜脾，故名蠟梅。」范成大，《范村梅譜》，收入《文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1983，冊845），頁5。

[79] 另外，譚怡令認為此一植物接近狹葉山苦菜，是一種菊科耐寒的植物。譚怡令，〈真實與理想的調色盤—宋徽宗蠟梅山禽〉，《故宮文物月刊》，285（2006.12），頁4-10。

臺灣大學學術期刊資料庫

面的左側，除了一枝向上生長並開有花蕊的細枝外並無他物，兩隻白頭翁都將頭朝向畫面左側的原因值得注意。

白頭翁在現代分類中屬雀形目鶇科，鳴聲嘹亮富有變化。北宋歐陽修的〈鶺鴒詞〉（仿王建作）寫宮闈之內鶺鴒啼明，取代了更漏聲、雞啼聲，可視為宮內的獨特報時鳥。[80]

《蠟梅山禽》兩隻白頭翁的相簇姿態（圖14），有點類似崔白《寒雀圖》[81]（圖15）左側枝幹上的兩隻麻雀前後相對依偎的樣貌，《寒雀圖》的其中一隻麻雀眼部瞇成一線，另一隻俯身低頭，兩隻都像是正在休憩的樣貌。而《蠟梅山禽》的這雙白頭翁也前後相挨，只有頭部轉動的姿態又別有「關注」的焦點。但奇妙的是，鳥禽所「關注」的方向是在畫面左側，畫中除了開了花的枝頭外別無他物，反倒是在畫面右側枝幹間則畫有一隻蜜蜂朝向右方飛去。白頭翁不去注意可以成為食物的蜜蜂昆蟲，卻是把頭轉向左側，顯示鳥禽所「關注」的對象或許正是散出濃郁香氣的香梅花吧。

畫面上對於禽鳥姿態的安排，還可從題詩文意中推敲其所要鋪陳的畫意。

第一句「山禽矜逸態」中的「山禽」通常是指山野間禽鳥，此句文義應是指山間禽鳥也能維持著「逸態」。「逸態」字面上解為超越凡俗的姿態，也用以讚喻神駒，如杜甫（712－770）〈驄馬行〉稱「雄姿逸態何嵯崒，顧影驕嘶自矜寵」，對於駿馬姿態與其神情的描寫十分傳神。根據宋人編《九家集注杜詩》稱其中「雄姿逸態，昔之言鷹與馬者皆用此字，惟其雄逸故可使矣。」[82]杜甫此句這一種以「逸態」描寫駿馬英姿的作法，已成宋人範例。例如，徐仁嗣（活動於九世紀後半）〈天驥呈材〉描寫駿馬之才為聖君主所賞識，也有詩

---

[80] 歐陽修〈鶺鴒詞〉「龍樓鳳闕鬱崢嶸，深宮不聞更漏聲。紅紗蠟燭愁夜短，綠窗鶺鴒催天明。一聲兩聲人漸起，金井轆轤聞汲水。三聲四聲促嚴粧，紅靴玉帶奉君王。萬年枝軟風露濕，上下枝間聲轉急。」，參見歐陽修，《歐陽文忠公集》，卷9，頁5。

[81] 北京故宮博物院所藏崔白《寒雀圖》之畫作之例。與創作年代雖有歧見，但從原作觀察，應仍能視為北宋中後期畫作之例。

[82] 杜甫，〈驄馬行〉「鄧公馬癖人共知，初得花驄大宛種。夙昔傳聞思一見，牽來左右神皆竦。雄姿逸態何嵯崒，顧影驕嘶自矜寵。」，見於郭知達編，《九家集注杜詩》，收入《文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1983，冊1068），卷2，頁35-36。

臺灣大學學術期刊資料庫

句稱「效材矜逸態，絕影表殊名。岐路寧辭遠，關山豈憚行。」[83] 徐仁嗣所使用的「矜逸態」一詞，很可能就是由杜甫的前一首詩意所衍發。

《蠟梅山禽》題詩稱「山禽矜逸態」，很奇特地借用描寫駿馬的詞彙來描寫禽鳥。從這一詞彙的使用脈絡而言，《蠟梅山禽》如此使用的脈絡可能是一方面稱頌畫中禽鳥的姿態，有如感神通靈的駿馬，另一層次也可能從中又引發了人才之為賞識的隱喻。這兩層隱喻並非無端想像，而是透過《蠟梅山禽》畫中鳥禽的姿態描繪得以為輔證。

從鳥姿之描繪看，《蠟梅山禽》中的兩隻鳥禽棲止定靜，與崔白筆下的生動禽鳥模樣區別很大。《蠟梅山禽》的雙禽具有正在「關注」某件事物的樣貌，顯得別具生動神情。詩中借「逸態」一詞，即使非有意地挪用詠馬的書寫傳統，在圖像上仍有意透過姿態的安排，強調禽鳥正在關注「某件事或物」而顯得不同於一般野外禽鳥。因此，題畫詩句中的「山禽」雖為山野鳥禽之意，但畫中的「山禽」姿態卻非無所關注的野生禽鳥。在《蠟梅山禽》中題畫詩與畫面表現的對比，並不能說是圖像與詩文之間的衝突，特別是在宋徽宗畫學內的追求目標下，不斷地透過詩文追求畫意的豐富層次，這類對畫意不同層次的追求，很可能正是《蠟梅山禽》畫中題詩與圖像間多種關聯的理由。

但是詩畫關聯的層次，並非可由觀者任意推想。對於《蠟梅山禽》所具有的寓意，向有以「夫妻情愛、白頭偕老」的慣用概念推想。曾有學者舉傳為卓文君之〈白頭吟〉一句「願得一心人，白頭不相離」，指出「白頭」一詞緣起於司馬相如與卓文君往返的詩文，是一種對夫婦之情的指稱。[84]「白頭」雖有

---

[83] 徐仁嗣〈天驥呈才〉原詩「至德符天道，龍媒應聖明。追風奇質異，噴玉彩毛輕。躞蹀形難狀，連拳勢乍呈。效材矜逸態，絕影表殊名。岐路寧辭遠，關山啟憚行。鹽車雖不駕，今日亦長鳴。」李昉，《文苑英華》，收入《文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1983，冊1334），卷185，頁5。

[84] Qianshen Bai, “Images as Word: A Study of Rebus Play in Song Painting (960-1279),” *Metropolitan Museum Journal*, 34 (1999), pp. 63-65. Qianshen Bai（白謙慎）透過卓文君〈白頭吟〉（或稱〈鑿如山上雪〉）對「白頭」詞語的使用，推論《蠟梅山禽》題畫詩中「千秋指白頭」應指夫婦情愛。但Qianshen Bai（白謙慎）同時指出有研究對〈白頭吟〉是否為卓文君之詩存疑，但未有其他申論。雖可說後世引用〈白頭吟〉無須膠著於作者何人之問題上，但關鍵在〈白頭吟〉的流傳，是否可以成為詩畫運用上的聯想參照。此一關鍵問題，似乎更需要處理。持類似意見者，如王耀庭則未明確指出

臺灣人文學術期刊資料庫

夫妻情義到白頭的用意，但引伸到君臣相待「心無二節」的用典也不少。[85] 簡言之，「白頭吟」這類樂府古題，後仍有藉之抒寫不得志心境的用法，其可能的寓意，顯然也不限於夫妻之情。

《蠟梅山禽》枝上兩隻白頭翁能否被視為一對象徵夫妻白頭相守的禽鳥，還必須與畫中其他物象放在同一脈絡中理解。前已提到畫中的蠟梅、水仙，兩者除可視為寒冬開花的植物之外，在北宋後期如黃庭堅等文人將「梅、水仙」等以「兄弟」比擬的手法，顯然也對宋徽宗朝廷具有感染力。由此一理路上看這雙白頭翁，亦不能排除是在呼應「蠟梅、水仙」所象徵的「手足情誼」。白頭翁鳥在已知的北宋文獻中鮮有夫妻情愛的寓意引申，不僅如此，在現存的宋徽宗詩詞中針對男女情愛的描述雖非全然不存，但相當罕見直接對於夫妻情愛的歌頌。[86] 詩句中稱「千秋指白頭」雖有千秋之約，但從畫中植物的配對組合而言，這個千秋約定也不能排除是同類手足的長久情誼。

關於《蠟梅山禽》的內涵意義，或許還必須與另一件可能成組的《芙蓉錦雞》一同考察。

《芙蓉錦雞》（圖16，北京故宮博物院藏）畫面右側有宋徽宗瘦金書體的詩題「秋勁拒霜盛，峨冠錦羽雞，已知全五德，安逸勝鳧鷖。」[87] 偏左側畫一隻五色錦雞以爪抓停於芙蓉枝上，回頭望向一雙空中飛舞的蝴蝶，下方是一叢白色菊花。除清宮收藏印記之外，《芙蓉錦雞》畫上有「奎章閣寶」、「天曆之寶」印等，顯示是元代的宮廷收藏。

針對《芙蓉錦雞》畫中所描繪的錦雞，有解釋為宋徽宗自我形象的投射。[88] 雖然花鳥畫的作用依《宣和畫譜》所言為「有以興起人之意者，率能奪造化而

推測依據。見Wang Yao-ting, “Images of the Hear: Chinese Painting on a Theme of Love,” *National Palace Museum Bulletin*, 12: 6 (1988), pp. 1-21.

[85] 例如鮑照有〈代白頭吟〉則是在譏諷「交道不終」。又杜甫是以〈又示二兒〉「令節成吾老，他時見汝心。……團圓思弟妹，行坐白頭吟。」

[86] 查對宋徽宗名下詩作，即使其宮詞內容也少見男女情愛之描述。

[87] 《石渠寶笈．初編》，卷39，頁1。

[88] 武金勇推論是以錦雞具五德，而宋徽宗因生辰為五月五日，基於同有數字「五」故而將自己比擬為錦雞，意在錦雞既能「全五德」亦更無所畏懼。見武金勇，〈《芙蓉錦雞圖》的圖像學研究〉，《美術界》，2007年4期，頁57。只是，這一說法論證略顯薄弱。

臺灣博碩士學術期刊資料庫

移精神，遐想若登臨覽物之有得也。」[89] 只是，花鳥畫中的物象在「興起人之意者」，卻未必能進而推論皇帝有自擬為禽鳥的意圖。在此要考察的要點是《芙蓉錦雞》所要「興起人之意者」為何？可從《芙蓉錦雞》畫中兩項主要母題的安排觀察一二。特別要將錦雞與芙蓉這兩個畫中母題的表現，與「秋勁拒霜盛，峨冠錦羽雞」的詩句一併考慮。

首先，可注意《芙蓉錦雞》畫中錦雞，是以一種少見於禽鳥的背向畫面姿態抓附在芙蓉枝上。背向畫面的錦雞頭部略向右側轉，頭頂上有金黃色羽冠披散到後頸。此一錦雞，應接近於今稱之紅腹錦雞，惟現所多見者在後頸為褐橙色並有黑色細邊的扇狀羽毛，畫中錦雞頸部卻是白色為主的黑色細邊羽毛。這樣以「背面」姿態為主的描繪模式，在習見的北宋花鳥畫中顯得十分突出。例如在《山鷓棘雀》（圖9，國立故宮博物院藏）下方的山鷓，其側面的立姿是較常見的例子，即使在描寫多種禽鳥的《寫生冊》（圖10，北京故宮藏）中也未見有這類背向姿勢。但是，就因此一錦雞姿態的獨到安排，更能強調其頭頸後的峨冠以及其翅背與尾部的華麗毛羽。

畫上題詩「已知全五德，安逸勝鳧鷖」，稱說錦雞因具有「五德」，而得安逸勝過「鳧鷖」。雞具五德之說早見於《韓詩外傳》，是田饒勸諫魯哀公忽視近處君子反崇遠來小人所用的比喻，藉以隱喻自身的遭遇。[90] 雞以其外觀與習性而被視為具有「文武勇仁信」五德，然卻因近在人的身側而被當作日常食用。田饒本人正是因魯哀公不予重用，所以離開魯國而轉至燕國，後協助燕王得成盛世。雞的五德「文武勇仁信」之中，最能從外觀上掌握的就是藉「頭戴冠者」、「足搏距者」來指稱其所具「文、武」兩項美德，正因如此《芙蓉錦雞》題詩所稱的「全五德」，在畫面上應該就是以錦雞之華美峨冠與強勁腳爪作為呼應，並且透過錦雞背向觀者之姿態來加強這些外在形象的視覺效果。

其次，可注意畫中芙蓉與其他附屬母題的表現。錦雞以背向姿勢抓附於

---

[89] 不著撰人，《宣和畫譜》，卷15，頁1。

[90] 此一《韓詩外傳》的引文常見唐宋類書「君不見夫雞，頭戴冠者，文也；足搏距者，武也；敵在前敢鬬者，勇也；見食相呼者，仁也；守夜不失時者，信也。雞雖有五德，君猶日淪而食之者，何也？以其所從來近也。」，此處引自李昉編，《太平御覽》，收入《文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1983，冊901），卷918，頁10。

臺灣大學學術期刊資料庫

芙蓉，畫面左側即可見有一隻錦雞爪子緊抓著一根芙蓉老枝。就《芙蓉錦雞》畫中芙蓉枝葉與畫中錦雞的比例看，其枝葉明顯略大，雖葉緣尖端些微焦黃，偌大的葉面與盛開的花朵，充分說明著芙蓉不畏秋霜開花的習性。畫中的芙蓉枝葉，顯比南宋《秋庭戲嬰》（圖17，國立故宮博物院藏）這類畫宮廷園囿的芙蓉之數量來得稀少，且《芙蓉錦雞》的芙蓉花更未以正面描繪出，反多以側面描繪。這樣的處理手法與南宋李迪的《紅白芙蓉》（圖18，東京國立博物館藏）差別甚多。《紅白芙蓉》以芙蓉的花瓣層疊為表現重點，而《芙蓉錦雞》卻是以整棵芙蓉為題，雖有數朵盛開芙蓉，但表現的重點更在芙蓉枝葉。即便有一些枝葉略向下彎，芙蓉仍能承受錦雞的重量，正在呼應詩句「秋勁拒霜盛」，意寓著寒秋中芙蓉的強盛生命力。

入秋後的降霜時節，除了芙蓉之外，還有菊花同為秋季耐寒花卉。在《芙蓉錦雞》下方就描繪著幾枝菊花，雖只有兩莖枝葉上方盛開花朵，但細看則可見其花朵叢生，並以不同角度盛開簇放著，藉此也顯示其旺盛之生命力。芙蓉、菊花這兩種秋天開花的植物，同被視為不畏霜寒的象徵，[91] 也能用來隱喻因事遠謫的受挫文士，菊花就因東晉陶潛名句「採菊東籬下，悠然見南山」而成高潔隱士之象徵。至如北宋蘇軾詩中更連接著芙蓉、菊花等花卉與士人節操，描寫了貧居士人衣食堪憂，但屋前芙蓉、菊花依舊於秋季盛開，既寫貧士高潔節操，又寫芙蓉、菊花等植物的不離不棄。[92]

這三項畫中主要母題，在《芙蓉錦雞》畫中彙整出的寓意可從不同層次進行解讀。第一個層次，當與描繪動、植物的自然生態相關。其顯而易見者，是由芙蓉與菊花所點出的入秋時序。在這樣的深秋時節，錦雞卻絲毫不因寒冬將至而有憂思，甚且還張望著一雙似因牠跳上芙蓉而受到驚擾的蝴蝶。再加以深

[91] 例如蘇軾〈和陳述古拒霜花〉「千株掃作一番黃，只有芙蓉獨自芳。喚作拒霜知未稱，細思卻是最宜霜。」蘇軾，《東坡詩集註》，收入《文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1983，冊1109），卷25，頁28。

[92] 蘇軾引用〈和貧士七首〉稱「芙蓉雜金菊，枝葉長闌干。遙憐退朝人，餼酒出太官。豈知江海上，落英亦可餐。典衣作重九，徂歲慘將寒。無衣粟我膚，無酒顰我顏。貧居真可嘆，二事長相關。」見蘇軾，《東坡全集》，收入《文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1983，冊1107），卷32，頁11。

臺灣博碩士學術期刊資料庫

究第二個層次，則可衍伸出芙蓉、菊花所象徵之不畏霜寒的精神，即在與錦雞全五德之品行呼應，藉著強調錦雞既全五德，當與芙蓉、菊花這些不畏寒霜的高潔花卉相友。此外，還可從文化傳統的層次考究，全五德之錦雞不僅是華美珍禽，正如《韓詩外傳》所示，還可象徵著具有才德的臣僚，這樣的士人臣子若能得用必將成就治世。這可以說是畫面與詩句「已知全五德，安逸勝鳧鷖」結合掌握後，才可達到的第三層次畫意。

在秋霜寒天中錦雞的安逸情態，並非僅從畫面進行無所憑據的推想，還在詩句中亦有著明確的呼應。關鍵在於詩句中的「安逸勝鳧鷖」，並非只單純地將錦雞與水邊鳧鷖作比較。「鳧鷖」一可追溯為《詩經》大雅篇章名稱，依據《毛詩正義》「作鳧鷖詩者，言保守成功不使失墜也。致大平之君子成王能執持其盈滿，守掌其成功，則神祇、祖考皆安寧而愛樂之矣，故作此詩以歌其事也。」[93] 因為有德之君能持盈守成，故能致天下太平、祖宗安樂。錦雞既是有德文士的象徵，又得以自在地悠遊於寒霜秋季裡，錦雞顯較鳧鷖更能得閑適境地，而其未言之旨不難推想，亦即在稱頌著「天下得治，聖人為君」。

《芙蓉錦雞》畫中寓意的多重層次，從花園的一景到因為詩文的添加之後促成的文化意象，其間有三個層次的畫意交互作用。表面上這是自然之景，其次，隨畫的詩文則點出錦雞為具有五德象徵的吉祥禽鳥，更進一步詩文延伸寓意又可以將錦雞比喻為具有才德的文士臣僚。畫中錦雞側頭注視著蝴蝶的姿態，更增添錦雞的安逸氣氛。而這樣的作用，就與《蠟梅山禽》中的一雙禽鳥的安適相似，其關注所在的焦點超乎鳥禽，既無覓食之心，更不必憂心成為桌上餐飧。宋徽宗朝廷所繪製兩件花鳥畫，雖是從「物」的描繪為起點，卻在「詩」的聯想、「畫」的安排中，彼此交互作用，讓一些能夠掌握這些文意傳統之觀者，得以興起與畫相對應的理解，這正可說是宋徽宗朝廷花鳥畫最能「興起人之意」的範例。

[93] 鄭玄箋、孔穎達等正義，《毛詩正義》，收入《十三經注疏》（上海：上海古籍出版社，1997），卷19之4，頁537。

臺灣大學學術期刊資料庫

結論

圖寫瑞物雖是宋徽宗朝廷參與花鳥畫製作的起點，卻非終點。特別是在北宋中後期的題跋活動高度發展的歷史環節中，這批與徽宗朝廷有關的花鳥畫，應被視為此段歷史進程中有力的視覺證據。

這些視覺證據的效用，實與北宋中後期士人對於書畫題跋活動的積極參現象息息相關。蘇軾、黃庭堅等士人群體的影響力確實仍在徽宗朝發揮相當作用，《宣和畫譜》雖未曾收入作品，但其相關論畫詩文與意見屢有所見。本文梳理其中議論態度，特別注意北宋中期以來士人議論詩畫之文藝風潮對「形意」二元並重的趨勢之影響力，至於宋徽宗朝花鳥畫在畫史上的成就，可說是此段文藝風潮延續發展的具象化成果。

宋徽宗朝廷君臣皆有參與的各式瑞物事件，則搭造出另一個新的競演平台。瑞物雖被認為是天人感應的成果，唯有聖人治世才有祥瑞現世。但是北宋朝廷建立的瑞物確認流程則增入更多人為檢視、議論空間。表面上，圖寫瑞物本來只是審定瑞物的輔助文件，用來舉報各地所見瑞物。但於宋徽宗朝的瑞物確認流程中，宋徽宗在祥瑞呈報後親題詩文，現有宋徽宗獨特書風題寫瑞物的作品，可說是審定後的祥瑞製作。這類圖作如《祥龍石》、《五色鸚鵡》、《芙蓉錦雞》等，現在多被視為宋徽宗朝花鳥成就代表作。而其與詩文之間的關連，經本文討論梳理，其文字與圖像間的緊密參照，也能說是形意二元文藝風潮發展極致的成果。

在此還須指出，本文針對這些作品與其詩文的解讀實有其明確參考脈絡之掌握，並不能只看成詩文與圖繪互換的解讀關係。由於這批宋徽宗朝花鳥於類型上明顯屬於圖繪瑞物之作，其功能明確，是一批必須提供公開觀覽，代表著瑞物事蹟之作品。正因如此，這些詩文與圖繪之間的聯繫脈絡，必已有一政治架構內的解讀傾向。宋徽宗與文臣間的觀覽活動的熱絡景象，經常可見於文臣記錄，如「并以萬幾餘暇所書千文十體與夫寫物賦形之妙，分賚羣臣。」[94] 觀

[94] 王安中，《初寮集》，收入《文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1983），卷1，頁17。

臺灣大學學術期刊資料庫

覽之後的賞賜文臣書畫，在南宋初期文人收藏記錄仍屢有所見。這類有明確功能的瑞物圖繪，其文字內容上的寓意不論再隱晦，也當從其相關脈絡範疇內尋求解讀。此一成就雖從形與意的二元論辯中產出，但所謂的「形」與「意」在宋徽宗朝廷中的製作成果中，並非任意延伸的自由解讀。北宋中期的文藝風潮原有突破傳統侷限的傾向，在朝廷參與製作瑞物圖繪後，對於圖文之解讀與其歷史脈絡之緊密連結，雖說是畫史一環，但更是文化史上不能忽視的重要提示。

後記：本文部分資料原出自筆者博士論文《畫亦藝也：重估宋徽宗朝的繪畫活動》第六章，惟全篇構成現已經增補。文中針對題跋文化之討論，受惠於科技部計畫《游於藝：十三至十四世紀士人活動與人際網絡》共同研究計畫成果，其中部分曾以「宋元士人的繪畫活動與題詠文化」發表於早稻田大學主辦之工作坊與2013年宋史研究會，獲與會學者指點良多。全文再經兩位匿名審查人細心指正，感銘在心，惟所有文責仍究屬筆者。

（責任編輯：陳卉秀）

臺灣大學學術期刊資料庫

引用書目

傳統文獻

王安中
《初寮集》，收入《文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1983。
王明清
《揮麈錄》，北京：中華書局點校本，1961。
王溥
《唐會要》，北京：中華書局，1990。
不著撰者
《宣和畫譜》，臺北：國立故宮博物院藏景印元大德本，1971。
毛晉輯
《二家宮詞》，收入《文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1983，冊1416。
李昉編
《太平御覽》，收入《文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1983，冊901。
李昉
《文苑英華》，收入《文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1983，冊1334。
范成大
《范村梅譜》，收入《文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1983，冊845。
英和等輯
《石渠寶笈．三編》，臺北：國立故宮博物院，1969。
徐松輯
《宋會要輯稿》，臺北：新文豐出版社，1976。
郭知達編
《九家集注杜詩》，收入《文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務印書館，1983，冊1068。
郭若虛
《圖畫見聞志》，收入《中國書畫全書》，上海：上海書畫出版社，1993，冊1。
晁補之
《濟北晁先生雞肋集》，收入臺灣商務印書館編，《四部叢刊初編》景上海涵芬樓藏明刊本。
梅堯臣
《宛陵先生集》，收入臺灣商務印書館編，《四部叢刊初編》景上海涵芬樓藏明刊本。
張彥遠
《法書要錄》，收入《中國書畫全書》，冊1。
張照等輯
《石渠寶笈．初編》，臺北：國立故宮博物院。

臺灣大學學術期刊資料庫

黃庭堅
《山谷集》，收入《四庫全書薈要》，臺北：世界書局景國立故宮博物院藏擷藻堂本。
《豫章黃先生文集》，收入《四部叢刊初編》，臺北：臺灣商務印書館景嘉興沈氏藏宋刊本，1965，冊54。
楊王休
《中興館閣儲藏圖畫記》，收入《美術叢書》，南京：江蘇古籍出版社，1986。
趙彥衛；傅根清點校
《雲麓漫鈔》，北京：中華書局點校本，1993。
劉昫
《舊唐書》，臺北：鼎文書局，1981。
歐陽修
《歐陽文忠公集》，收入臺灣商務印書館編，《四部叢刊初編》景上海涵芬樓藏元刊本。
《歐陽修全集》，北京：中華書局點校本，2001。
鄭玄箋、孔穎達等正義
《毛詩正義》，收入《十三經注疏》，上海：上海古籍出版社，1997。
鄧椿
《畫繼》，收入《中國書畫全書》，上海：上海書畫出版社，1993，冊2。
嚴可均
《全上古秦漢三國六朝文》，收入《續修四庫全書》，上海：上海古籍出版社，2002，冊1605。

近人論著

上海古籍出版社、法國國家圖書館編
1995《法國國家圖書館藏敦煌西域文獻》，上海：上海古籍出版社，冊17。
Shanghai guji chubanshe, Bibliothéque Nationale de France, eds.
1995 *Dunhuang and other Central Asian Manuscripts in the Bibliothéque Nationale de France*, Shanghai: Shanghai guji chubanshe, vol. 17.
小川裕充
1981 〈「院中の名畫」——董源・巨然・燕肅から郭熙まで〉，《鈴木敬先生還曆記念：中國繪畫史論集》，東京：吉川弘文館，頁23-85。
Ogawa, Hiromitsu
1981 "'Inchū no meiga': Tōgen, Kyonen, Tsubame Susumu ka Kaku ki made ("The Famous Paintings of Hanlin Academy": From Dong Yuan, Juran, Yan Su to Guo Xi)," *Suzuki Kei sensei kanreki kinen: Chūgoku kaigashi ronshū* (Collection of Essays on Chinese Painting History in Commemoration of the Sixtieth Birthday of Suzuki Kei), Tokyo: Yoshikawa Kobunkan, pp. 23-85.

臺灣大學學術期刊資料庫

王正華

1998 〈《聽琴圖》的政治意涵：徽宗朝畫院風格與意義網絡〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，5期，頁77-122。

Wang, Cheng-hua

1998 “Listening to Playing of Zither: Hui-tsung’s Academic Painting and Its Network of Signification,” *Taida Journal of Art History,* 5, pp. 77-122.

石守謙

2010 〈山水之史——由畫家與觀眾互動角度考察中國山水畫至13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，頁379-475。

2010 “The History of Landscape Painting—Examining from the Perspective of Artist and Viewer Interaction, the Development of Chinese Landscape Painting up until the Thirteenth Century,” in Yen Chuan-ying, ed., *New Perspectives on Chinese History, Volume of Art and Archaeology*, Taipei: Academia Sinica and Linking Books, pp. 379-475.

司徒元傑

2007 〈「一片石亦有深處」——從宋徽宗《祥龍石圖》看中國宋代文人的賞石文化〉，收入香港藝術館編，《國之重寶——故宮博物院藏晉唐宋元書畫展》，香港：康樂及文化事務署，頁58-63。

Situ, Yuan-jie

2007 “Profundity in A Piece of Rock: Appreciating Rocks by Song Literati as Seen from the Work Auspicious Dragon Rock by Emperor Huizong,” in Hong Kong Museum of Art, ed., *The Pride of China : Masterpieces of Chinese Painting and Calligraphy of the Jin, Tang, Song and Yuan Dynasties from the Palace Museum*, Hong Kong: Leisure and Cultural Services Department, pp. 58-63.

衣若芬

2001 〈《宣和畫譜》與蘇軾繪畫思想〉，收入衣若芬，《赤壁漫游與西園雅集——蘇軾研究論集》，北京：線裝書局，頁116-155。

2004 〈寫真與寫意：從唐至北宋題畫詩的發展論宋人審美意識的形成〉，收入衣若芬，《觀看、敘述、審美：唐宋題畫文學論集》，臺北：中央研究院中國文哲研究所，頁90-138。

2004 〈題畫文學研究概述〉，收入衣若芬，《觀看、敘述、審美：唐宋題畫文學論集》，臺北：中央研究院中國文哲研究所，頁30-44。

I, Lo-fen

2001 “Hsuan-ho Hua-p'u and Su Shih's Thought on Painting,” in I Lo-fen, *Wandering Under the Red Cliffs and Elegant Gathering in the Western Garden: Studies on Su Shi*, Beijing:

臺灣大學學術期刊資料庫

Xianzhuang shuju, pp. 116-155.

2004 “Verisimilitude and Abstraction: A Discussion of Sung aesthetics according to the Development of Poetry on Painting from the T’ang to Sung Dynasty,” in I Lo-fen, *Observation, Description, Appreciation: Studies of Tang-Song Writings on Painting*, Taipei: Institute of Chinese Literature and Philosophy, Academia Sinica, pp. 90-138.

2004 “Tihua wenxue yanjiu gaishu (An Overview of the Writings on Painting),” in I Lo-fen, *Observation, Description, Appreciation: Studies of Tang-Song Writings on Painting*, Taipei: Institute of Chinese Literature and Philosophy, Academia Sinica, pp. 30-44.

李慧淑

1984 〈宋院體花鳥畫之研究〉，臺北：國立臺灣大學歷史研究所中國藝術史組碩士論文。

Li, Hui-shu

1984 “Song yuanti huaniaohua zhi yanjiu (Studies on the Academic Bird-and-Flower Paintings of the Song Dynasty),” Taipei: MA thesis, Program in Chinese Art History, Graduate Institute of History, National Taiwan University.

李霖燦

1990 《中國美術史稿》，臺北：雄獅圖書股份有限公司。

Li, Lin-can

1990 *Zhongguo meishushi gao* (A History of Chinese Art), Taipei: Hsiung Shih Art Books Co., Ltd.

松本榮一

1956 〈敦煌本瑞應圖卷〉，《美術研究》，184期，頁113-130。

Matsumoto, Eiichi

1956 “Tonkō hon Zuiō zumaki (Auspicious Images: The Dunhuang Version),” *Bijutsu kenkyū* (Art Research), 184, pp. 113-130.

徐邦達

1979 〈宋徽宗趙佶親筆畫與代筆畫的考辨〉，《故宮博物院院刊》，1期，頁62-67、50。

1984 《古書畫偽訛考辨》，揚州：江蘇古籍出版社。

Xu, Bang-da

1979 “Song Huizong Zhao Ji qinbihua yu daibihua de kaobian (Textual Research on the Paintings by the Song Emperor Huizong in Person and the Paintings Executed on Behalf of Him),” *Palace Museum Journal*, 1, pp. 62-67, 50.

1984 *Gu shuhua wei’e kaobian* (Textual Research on the Authenticity of Ancient Books and Paintings), Yangzhou: Jiangsu guji chubanshe.

陳葆真

1993 〈宋徽宗繪畫的美學特質——兼論其淵源和影響〉，《國立臺灣大學文史哲學報》，40期，頁293-344。

Chen, Pao-chen

臺灣大學學術期刊資料庫

1993 “Song Huizong huihua de meixue tezhi: Jian lun qi yuanyuan he yingxiang (Aesthetic Characteristics of Paintings by the Song Emperor Huizong: Also on Their Origins and Influences),” *Humanitas Taiwanica*, 40, pp. 293-344.

陳韻如

2008 〈游於藝的理想：重估宋徽宗畫學之目的與成果〉,「傳承與創新：九至十四世紀中國史青年學者研討會」, 臺北：中央研究院歷史語言研究所、年輕學者論文精進計畫、臺灣大學歷史系，2008年8月12-17日。

2009 《畫亦藝也：重估宋徽宗朝的繪畫活動》, 臺北：國立臺灣大學藝術史研究所博士論文。

2014 〈八至十一世紀的花鳥畫之變〉, 收入石守謙、顏娟英主編,《藝術史中的漢晉與唐宋之變》, 臺北：石頭出版股份有限公司，頁343-384。

Chen, Yun-ru

2008 “You yu yi de lixiang: Chonggu Song Huizong huaxue zhi mudi yu chengguo (The Ideal of Immersion in the Arts: Reexamining the Objectives and Achievements of the Studies on the Paintings of the Song Emperor Huizong),” in Chuancheng yu chuangxin: Jiu zhi shisi shiji zhongguoshi qingnian xuezhe yantaohui (Legacy and Innovation: Conference for Junior Scholars of Ninth- to Fourteenth-Century Chinese History), Taipei: Institute of History and Philology at Academia Sinica, Junior Scholar Publications Project, and the Department of History at National Taiwan University, August 2008 12-17.

2009 *“Painting as Arts”: Re-examine the Painting Activities at Sung Huizong’s Court*, Taipei: Ph.D. dissertation, Graduate Institute of Art History, National Taiwan University.

2014 “Transformations in Bird-and-Flower Painting from the Eighth to Eleventh Centuries,” in Shih Shou-chien and Yen Chuan-ying, eds., *Yishushi zhong de Hanjin yu Tangsong zhi Bian* (Transitions in Chinese Art History: Han to Jin & Tang to Song), Taipei: Rock Publishing International, pp. 343-384.

傅京生

2005 《中國花鳥畫學》, 收入張強編,《中國畫學叢書》, 鄭州：河南美術出版社，頁42-44、71-73。

Fu, Jing-sheng

2005 *The Theory on Chinese Traditional Flower-Bird Painting*, in Zhang Qiang, ed., The Books on Chinese Painting Theory, Zhengzhou: He Nan Art Publishing, pp. 42-44, 71-73.

嶋田英誠

1981 〈徽宗朝の畫學について〉, 收錄於《鈴木敬先生還曆記念：中國繪畫史論集》, 東京：吉川弘文館，頁109-150。

臺灣大學學術期刊資料庫

Shimada, Hidemasa

1981 "On the 'Painting School' in the Reign of the Hui-tsung Emperor," *Suzuki Kei sensei kanreki kinen: Chūgoku kaigashi ronshū* (Collection of Essays on Chinese Painting History in Commemoration of the Sixtieth Birthday of Suzuki Kei), Tokyo:Yoshikawa Kobunkan, pp. 109-150.

鄭岩、李清泉

1996 〈看時人步澀展處蝶爭來：談新發現的北京八里莊唐墓花鳥壁畫〉,《故宮文物月刊》, 158期，頁126-133。

Zheng, Yan, and Li, Qing-quan

1996 "Kan shiren buse zhanchu die zhenglai: Tan xin faxian de Beijing Balizhuang tangmu huaniao bihua (On the Newly Found Bird-and-Flower Murals from the Tang Tomb at Balizhuang in Beijing)," *National Palace Museum Monthly of Chinese Art* , 158, pp. 126-133.

劉婕

2013 《唐代花鳥畫研究》, 北京：文化藝術出版社。

Liu, Jie

2013 *Tangdai huaniaohua yanjiu* (Studies on the Bird-and-Flower Paintings of the Tang Dynasty), Beijing: Wenhua yishu chubanshe.

譚怡令

1996 〈宋徽宗蠟梅山禽軸〉, 收入《故宮書畫菁華特輯》, 臺北：國立故宮博物院，頁86-87。

2006 〈蠟梅山禽〉, 收入林柏亭主編,《大觀：北宋書畫特展》, 臺北：國立故宮博物院，頁194-196。

2006 〈真實與理想的調色盤——宋徽宗蠟梅山禽〉,《故宮文物月刊》, 285期，頁4-10。

Tan, Yi-ling

1996 "Song Huizong lamei shanqin zhou ("Chimonanthus and Birds" by the Song Emperor Huizong)," *Catalogue to the Treasured Paintings and Calligraphic Works in the National Palace Museum*, Taipei: National Palace Museum, pp. 86-87.

2006 "Chimonanthus and Birds," in Lin Po-ting, ed., *Grand View: Painting and Calligraphy of the Northern Sung Dynasty*, Taipei: National Palace Museum, pp. 194-196.

2006 "Zhenshi yu lixiang de tiaosepan: Song Huizong lamei shanqin (Palette of the Real and the Ideal: "Chimonanthus and Birds" by the Song Emperor Huizong)," *National Palace Museum Monthly of Chinese Art*, 285, pp. 4-10.

譚家健

2002 〈六朝唐宋同題詠物賦蠡測〉,《南通師範學院學報（哲學社會科學版）》, 3，頁49-54。

臺灣大學學術期刊資料庫

Tan, Jia-jian
2002 “Understanding of Fu on the Same Subject during the Six Dynasties,Tang and Song Dynasty ,” *Journal of Nantong Teachers College (Social Science Edition*), 3, pp. 49-54.
薄松年
2004 〈宋徽宗墨筆花鳥畫初探〉,《故宮博物院院刊》,3期，頁14-22。
Bo, Song-nian
2004 “A Preliminary Investigation of the Ink Flower and Bird Paintings of Emperor Huizong of the Song Dynasty,” *Palace Museum Journal*, 3, pp. 14-22.
羅世平
1996 〈觀王公淑墓壁畫《牡丹蘆雁圖》小記〉,《文物》,8期，頁78-83。
Lue, Shi-ping
1996 “Some Notes on the Mural Painting of Wang Gongshu’s Tomb,” *Cultural Relics*, 8, pp. 78-83.
饒宗頤
1999 〈敦煌本《瑞應圖》跋〉,《敦煌研究》,4期，頁152-153。
Rao, Zong-yi
1999 “Dunhuang ben ruiyingtu ba (Postscript to the Dunhuang Version of *Auspicious Images)”, Dunhuang Research*, 4, pp. 152-153.
Bai, Qianshen
1999 “Images as Word: A Study of Rebus Play in Song Painting (960-1279),” *Metropolitan Museum Journal*, 34, pp. 57-72.
Bickford, Maggie
2002 “Huizong and the Aesthetic of Agency,” *Archives of Asian Art*, 53, pp. 71-104.
2006 “Huizong’s Paintings: Art and the Art of Emperorship,” in Patricia Buckley Ebrey and Maggie Bickford eds., *Emperor Huizong and Late Northern Song China: the Politics of Culture and the Culture of Politics*, Cambridge and London: The Harvard University Press, pp. 453-516.
2011 “Visual Evidence is Evidence: Rehabilitating the Object,” in Jerome Silbergeld, Dora C. Y. Ching, Judith G. Smith & Alfreda Murck eds., *Bridges to Heaven: Essays on East Asian Art in Honor of Professor Wen C. Fong*, Princeton: Princeton University Press, pp. 77-85.
2013 “Useful Pictures, Useless Art? Looking Again at Bird-And-Flower Painting,” *Orientations*, 44: 1, pp. 59-67.
Bush, Susan and Hsio-yen Shih, eds.
1985 *Early Chinese Texts on Painting*, Cambridge: Harvard University Press, pp. 90-91.
Edwards, Richard
1991 “Painting and Poetry in Late Song,” in *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy, and Painting*, New York: The Metropolitan Museum of Art, pp. 405-430.

臺灣大學學術期刊資料庫

Egan, Ronald
2006 *The Problem of Beauty: Aesthetic Thought and Pursuits in Northern Song Dynasty China*, Cambridge: Harvard University Asia Center, pp. 61-108.
Ebrey, Patricia Buckely
2008 *Accumulating Culture: The Collections of Emperor Huizong*, Seattle: University of Washington Press.
Ho, Hai-kam
1991 "The Literary Concepts of "Picture-like"(*Ju-hua*) and "Picture-Idea"(Hua-i) in the Relationship between Poetry and Painting," in Alfreda Murck and Wen C. Fong eds., *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy, and Painting*, New York: The Metropolitan Museum of Art, pp. 359-404.
Laing, Ellen Johnston
1992 "The Development of Flower Depiction and the Origin of the Bird-and-Flower Genre in Chinese Art," *The Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities*, 64, pp. 179-223.
2003 "Auspicious Motifs in Ninth- to Thirteenth- Century Chinese Tombs," *Ars Orientalis*, 33, pp. 32-75.
Liu, Heping
2002 ""The Water Mill" and northern Song Imperial Patronage of Art, Commerce, and Science," *The Art Bulletin*, 84, no. 4, pp. 566-595.
Steadman, David W.
2006 *Extinction and Biogeography in Tropical Pacific Birds*, Chicago: University of Chicago Press.
Sturman, Peter C.
1990 "Cranes Above Kaifeng: the Auspicious Image at the Court of Huizong," *Ars Orientalis*, 20, pp. 33-68.
Tseng, Yu-ho Ecke
1972 "Emperor Hui Tsung, The Artist: 1082-1136," Ph. D. Dissertation, New York University.
Rowland, Benjamin
1951 "The Problem of Hui Tsung," *Archives of the Chinese Art Society of America*, 5, pp. 5-22.
Wang, Yao-ting
1988 "Images of the Hear: Chinese Painting on a Theme of Love," *National Palace Museum Bulletin*, 12: 6, pp. 1-21.

臺灣大學學術期刊資料庫

圖版出處

圖1　敦煌殘卷《瑞應圖卷》，巴黎Bibliothéque Nationale藏。圖版參見上海古籍出版社、法國國家圖書館編，《法國國家圖書館藏敦煌西域文獻》（上海：上海古籍，1995），冊17，頁235-241。

圖2~3　趙佶《祥龍石圖》，北京故宮博物院藏。圖版參見浙江大學中國古代書畫研究中心編，《宋畫全集》（浙江：浙江大學出版社，2008-），第一卷，第二冊，圖22，頁66-73。

圖4　（傳）孫位《高逸圖》，上海博物館藏。圖版參見上海博物館編，《上海博物館中國歷代繪畫館》（上海：上海博物館出版，2000），頁6-7。

圖5~6　趙佶《五色鸚鵡圖》，波士頓Museum of Fine Arts藏。圖版參見浙江大學中國古代書畫研究中心編，《宋畫全集》，第六卷，第一冊，圖5，頁60-69。

圖7　章懷太子墓前室西壁南舖壁畫《觀鳥捕蟬圖》。圖版參見張銘洽、范淑英撰稿；陝西歷史博物館編，《章懷太子墓壁畫》（北京：文物出版社，2002），頁64。

圖8　葉茂臺遼墓出土《竹雀雙兔圖》，遼寧省博物館藏。圖版參見浙江大學中國古代書畫研究中心編，《宋畫全集》，第三卷，第二冊，圖38，頁250-255。

圖9　黃居寀《山鷓棘雀圖》，臺北國立故宮博物院藏。圖版參見何傳馨主編；蒲思棠（Donald E. Brix）英文譯校，《故宮藏畫大系一》（臺北：國立故宮博物院，2011），圖24，頁68。

圖10　黃筌《寫生珍禽圖》，北京故宮博物院藏。圖版參見浙江大學中國古代書畫研究中心編，《宋畫全集》，第一卷，第一冊，圖1，頁2-9。

圖11　崔白《雙喜圖》，臺北國立故宮博物院藏。圖版參見何傳馨主編；蒲思棠（Donald E. Brix）英文譯校，《故宮藏畫大系一》（臺北：國立故宮博物院，2011），圖35，頁85。

圖12~14 趙佶《蠟梅山禽圖》，臺北國立故宮博物院藏。圖版參見何傳馨主編；蒲思棠（Donald E. Brix）英文譯校，《故宮藏畫大系一》（臺北：國立故宮博物院，2011），圖46，頁126。

圖15　崔白《寒雀圖》，北京故宮博物院藏。圖版參見浙江大學中國古代書畫研究中心編，《宋畫全集》，第一卷，第一冊，圖12，頁116-123。

圖16　趙佶《芙蓉錦雞圖》，北京故宮博物院藏。圖版參見浙江大學中國古代書畫研究中心編，《宋畫全集》，第一卷，第二冊，圖24，頁86-90。

圖17　蘇漢臣《秋庭戲嬰圖》，臺北國立故宮博物院藏。圖版參見何傳馨主編；蒲思棠（Donald E. Brix）英文譯校，《故宮藏畫大系二》（臺北：國立故宮博物院，2011），圖55，頁44。

圖18　李迪《紅白芙蓉圖》，東京國立博物館藏。圖版參見浙江大學中國古代書畫研究中心編，《宋畫全集》，第七卷，第一冊，圖7，頁40-41。

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術
期刊資料庫

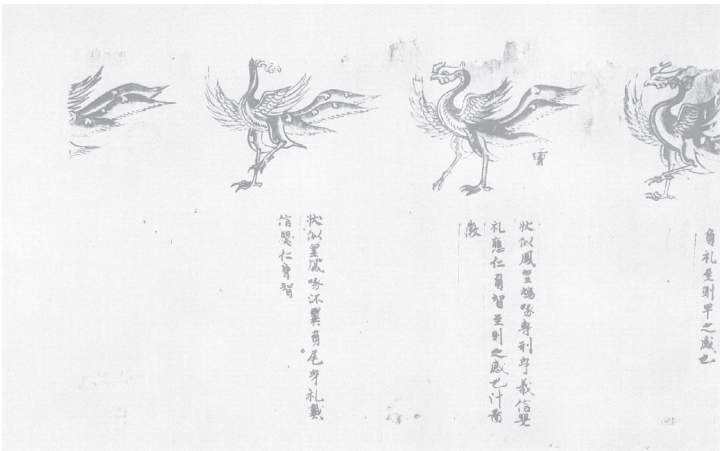


圖1　敦煌殘卷　瑞應圖卷　巴黎 Bibliothéque Nationale 藏

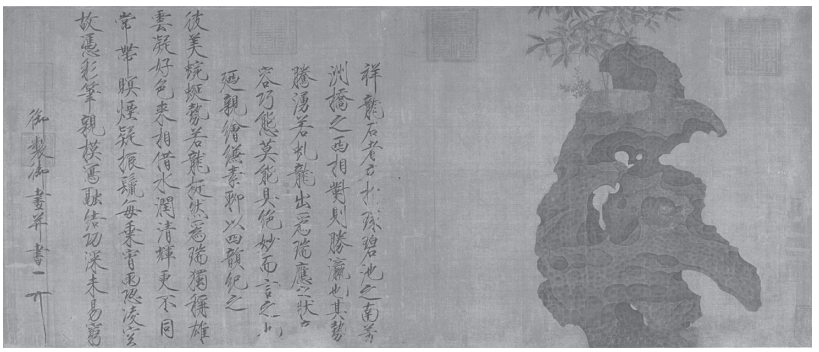


圖2　趙佶　祥龍石圖　北京　故宮博物院藏

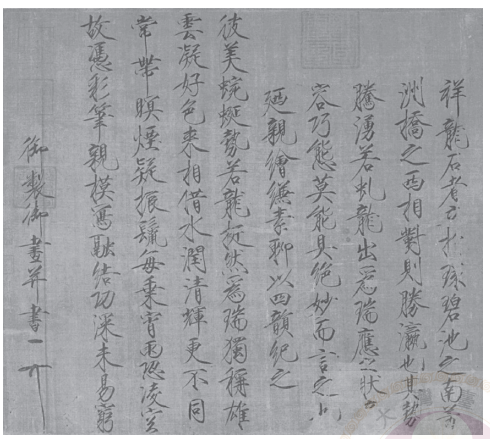


圖3　趙佶　祥龍石圖　局部　趙佶款題
北京　故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖4 傳 孫位 高逸圖 上海 上海博物館藏

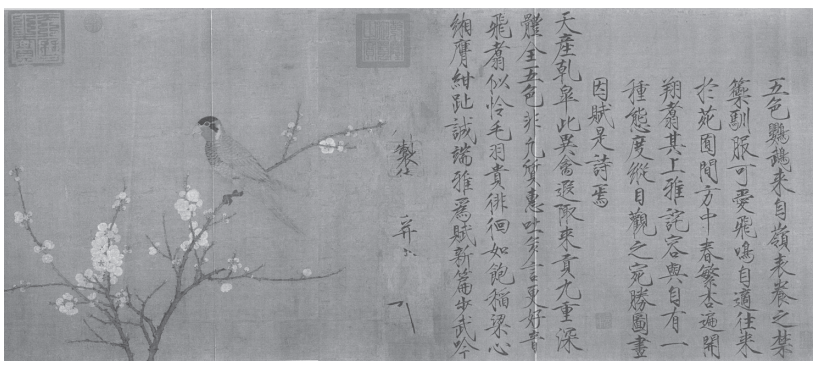


圖5 趙佶 五色鸚鵡圖 波士頓 Museum of Fine Arts 藏

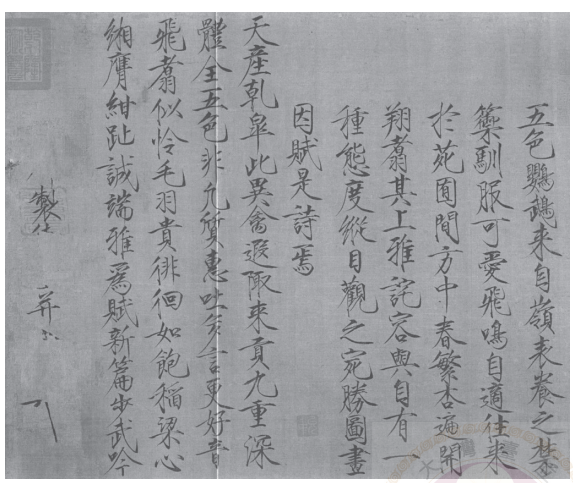


圖6 趙佶 五色鸚鵡圖 局部 趙佶題詩
波士頓 Museum of Fine Arts 藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖7　章懷太子墓前室西壁南舖壁畫　觀鳥捕蟬圖

臺灣大學學術期刊資料庫



圖8 葉茂臺遼墓出土 竹雀雙兔圖 遼寧 遼寧省博物館藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖9　黃居寀　山鷓棘雀圖　臺北　國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫

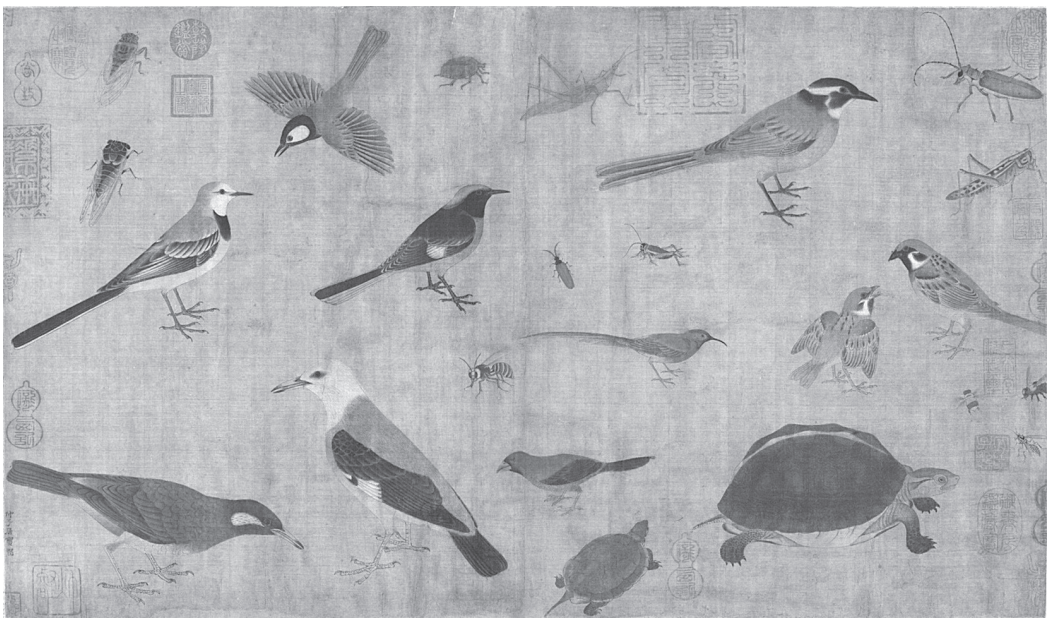


圖10 黃筌 寫生珍禽圖 北京 故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖11　崔白　雙喜圖　臺北　國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫

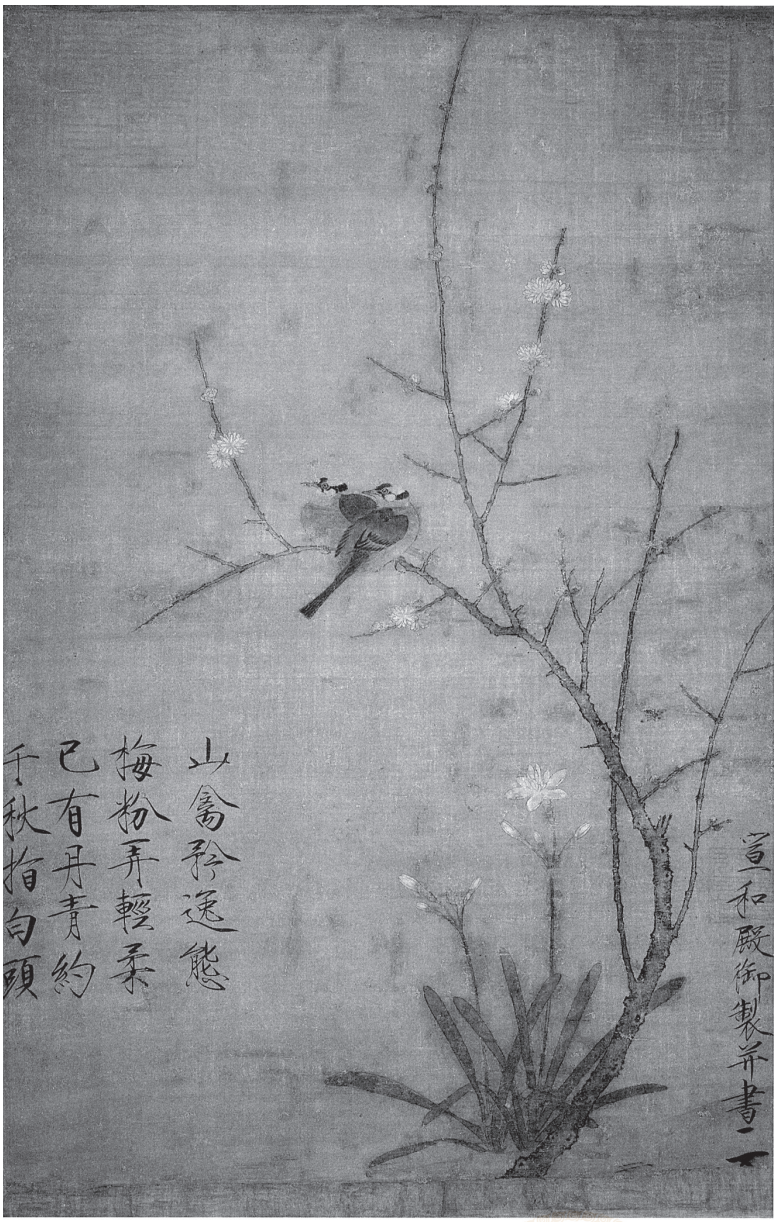


圖12 趙佶 蠟梅山禽圖 臺北 國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫

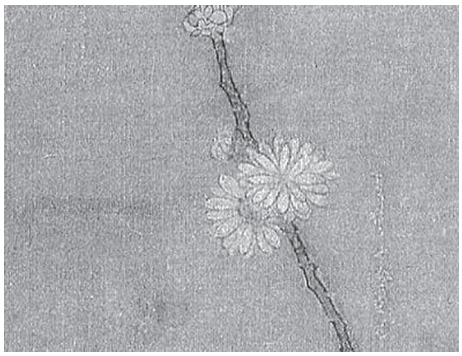


圖13　趙佶　蠟梅山禽圖　局部
花瓣　臺北　國立故宮博物院藏



圖14　趙佶　蠟梅山禽圖　局部　白頭翁
臺北　國立故宮博物院藏

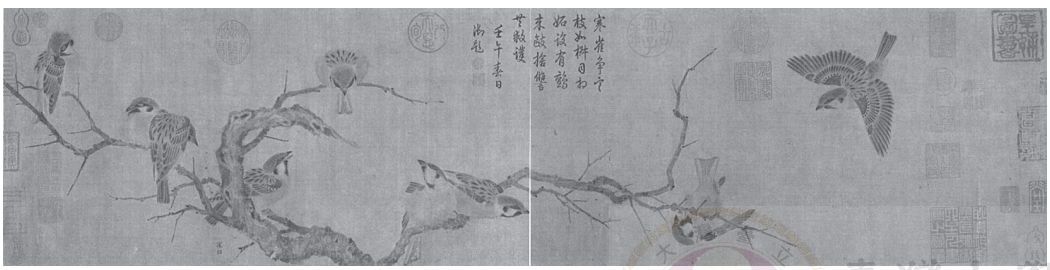


圖15　崔白　寒雀圖　北京　故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖16 趙佶 芙蓉錦雞圖 北京 故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖17　蘇漢臣　秋庭戲嬰圖　臺北　國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫

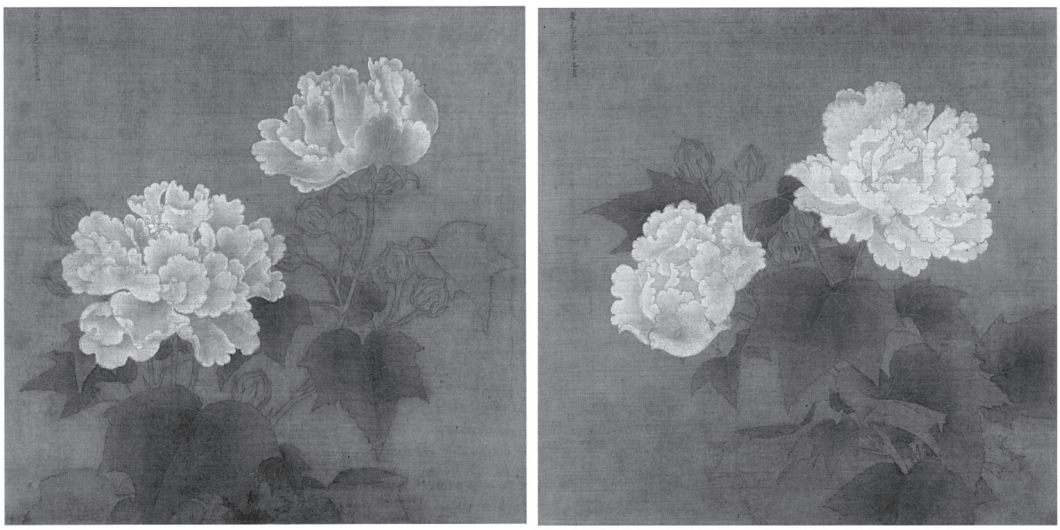


圖18 李迪 紅白芙蓉 東京 東京國立博物館藏

臺灣大學學術期刊資料庫

The Significance of Northern Song Dynasty Painting Inscriptions and Bird-and-Flower Paintings During the Huizong Reign

Chen, Yun-ru
Department of Painting and Calligraphy
National Palace Museum

Bird-and-flower paintings from the reign of Song Emperor Huizong have long been a popular area of research among scholars. As most extant bird-and-flower paintings from this period come with poems, the relationship between painting and poem occupies a significant position in the research on these paintings. However, this type of research is often criticized for its tendency to use subjective interpretation. While scholars seek to interpret the paintings' imagery and text, coming to a consensus about how the two art forms interact is a challenge that has yet to be overcome. The present study will take a different direction from the methods of previous research by investigating the culture of painting inscriptions and will focus on the historical context and development of inscriptions and analyze poems and images to deepen our understanding of how they interact. By examining this relationship from the perspective of the culture of painting inscriptions, it is hoped that this paper can shed new light on the bird-and-flower paintings of the Huizong reign and their significance in the history of Chinese painting.

This study will first discuss a new trend in the mid-Northern Song dynasty, in which literati focused on both form and meaning when evaluating paintings, and proceed to examine how this new trend influenced court paintings during the reign of Huizong. Next, we will analyze the texts in the *Xuanhe Huapu* [Xuanhe painting catalogue] to investigate the continuation of the trend, which influenced and was influenced by the court painting aesthetics of the Huizong reign. Third, the study will use the *Song Huiyao Jigao* [Song dynasty manuscript compendium] to examine the ruiyi (auspicious omens) recorded during the Northern Song dynasty and the approval process. It will be suggested that Huizong's writing poems to complement pictorial records of auspicious omens was a new and important part of the approval process. Last, the study will analyze the poems and images in the following four paintings: Auspicious Dragon Rock, Five-Colored Parakeet, Birds in a Blossoming Wax-Plum Tree, and Hibiscus and Golden Pheasant. Because of their equal emphasis on form and meaning, these bird-and-flower paintings produced during the Huizong reign were not subject to arbitrary image composition or interpretation; instead, they were produced by the imperial painting academy to record peaceful and prosperous times under the rule of sages and for the perusal of the emperor and his officials. Any interpretation of these paintings has to be effected with an understanding of this political framework.

Keywords: Song Emperor Huizong, Huizong's aesthetics, Northern Song dynasty bird-and-flower paintings, auspicious omens, auspicious paintings, colophons, painting inscriptions

臺灣人文學術期刊資料庫