《聽琴圖》的政治意涵：徽宗朝院畫風格與意義網絡*

王正華
美國耶魯大學藝術史系

一、研究史回顧與本文作旨

1970 年左右，左派西洋藝術史家 T. J. Clark 針對當時的 19 世紀藝術史研究有以下的評論：

> So far, nineteenth-century art history has usually been studied under two headings: the history of an heroic avant-garde, and the movement away from literary and historical subject-matter towards an art of pure sensation. . . . It is not that they are false in any simple sense–just that they are no more than fragments of the story. ①

時隔 20 餘年，Clark 所批評的兩種歷史論述架構已非藝術史學界對 19 世紀西洋藝術史習見的書寫角度；② 若轉換一種立場讀之，此段文字卻頗能比況今日中國藝術史領域中對宋徽宗（1082-1135，在位期間 1101-1125）及當朝院畫的研究。

---

* 本文之初稿曾於二個小型研討會上發表，一為1996年二月份之藝術史研討會，一為1996年十二月份由台大歷史研究所畢業生及在學研究生組成之史學研討會，感謝與會學界前輩、學友的諸多意見，使定稿遠比初稿完整。尤其十分感謝石守謙老師、陳葆真老師、羅青教授、嚴守智先生、陳雯怡小姐。論文修改期間並承巫鴻教授及祝平一博士的鼓勵，謹申謝意。

① See T. J. Clark, *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution* (Princeton: Princeton University Press, 1982), p. 18.

② 例如：T. J. Clark 以新馬克思主義觀點研究19世紀後半期馬內（Manet）繪畫中的現代性與巴黎布爾喬亞中產階級的現代生活。見*The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers* (Princeton: Princeton University Press, 1984). 另外Linda Nochlin及 Griselda Pollock 以女性主義的觀點研究19世紀繪畫，也呈現不同於以往的歷史論述，19世紀藝術史因而有更豐富的面貌及更具批判能力的歷史書寫角度。Linda Nochlin, *Women, Art and Power and Other Essays* (New York: Harper & Row, Publishers, 1988), and Griselda Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art* (London and New York: Routledge, 1988), pp. 1-154.

回顧前人專論，或對徽宗朝畫作的眞僞、編年及流傳經過作一整理，③ 或全面敘述徽宗身爲皇帝所贊助的藝術活動，④ 專研畫院制度改革者，則企圖爲徽宗朝院體風格的形成，尋求體制上的解釋。⑤ 這些研究各有其學術價值，無論著眼於畫作或文獻，均爲翔實之作，使用的資料及提出的論說也成爲日後研究者的起始點。然而 90 年代中期的今日，我們反省「徽宗及其綰結的藝術作品」此一重要課題時，不禁有感於歷來相關研究所運用的詮釋角度的侷限性，而其所形成的徽宗及院畫的形象亦失之單一與簡化。或因長期以來，徽宗研究雖有著重點的不同，敘史的模式及其背後的研究基本假設卻無重要改變。兩大敘史主軸一則描述徽宗雅好藝術而無心朝政，是一典型的浪漫、不適於主政的君主。再者，徽宗因其藝術愛好，致力畫院改革、提昇當朝院畫家水準，遂塑造一代寫實性高超、以詩入畫文學性強的絢爛院畫成就。⑥ 兩軸互爲因果，研究的視野遂框限於徽宗個人非常理想化的純藝術層面的貢獻，無法呈現多重角度的徽宗論述。此種跳脫具體藝術品生產及使用脈絡（context）的論述方式，只觸及藝術品超越時空的美感經驗，不能對徽宗朝院畫的具體風格及背後的意識形態有所了解，而院畫作品的某一具體意義或較全面性的意義產生網絡（the network of signification）也無從著手。本文嘗

③ Betty Tseng Yu-ho Ecke, "Emperor Hui Tsung, the Artist: 1082-1136," (Ph.D. dissertation, New York University, 1972), pp. 96-199. 徐邦達，〈宋徽宗趙佶親筆畫與代筆畫的考辨〉，《故宮博物院院刊》，1979年第1期，頁62-67及50。徐邦達，〈徽宗趙佶〉，收於氏著，《古書畫僞訛考辨》（江蘇：江蘇古籍出版社，1984），頁217-33。謝稚柳，〈宋徽宗全集敘論〉，《上海博物館集刊》，第4期（1987年9月），頁69-74。

④ 薄松年，〈宋徽宗時期的宮廷美術研究〉，《美術研究》，1981年第2期，頁74-77。李慧淑，〈宋代畫風轉變之契機--徽宗美術教育成功之實例〉，《故宮學術季刊》，第1卷第4期及第2卷第1期（1984年夏季及秋季），頁71-91及9-36。陳葆眞，〈宋徽宗繪畫的美學特質--兼論其淵源和影響〉，《文史哲學報》，第40期（1993年6月），頁295-324。

⑤ Betty Tseng Yu-ho Ecke, "Emperor Hui Tsung, the Artist: 1082-1136, " pp. 82-84, 224-30. 鈴木敬，〈畫學を中心とした徽宗畫院の改革と院體山水畫樣式の成立〉，《東洋文化研究所紀要》，第38號（1965），頁145-84。鳴田英誠，〈徽宗朝の畫學について〉，《鈴木敬先生還曆紀念中國繪畫史論集》（東京：吉川弘文館，1981），頁111-50。余城，〈北宋畫院制度與組織的探討〉，《故宮學術季刊》，第1卷第1期（1983年秋季），頁69-95。

⑥ 此種歷史敘述可見於上述若干專論中，就畫史通論著作而言，最清楚的例子見Wen C. Fong, *Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy 8th-14th Century* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1992), pp. 174-87.

試打破已然固定的論述徽宗及當朝院畫的方式，以《聽琴圖》爲中心，連結其它相關院畫，經由對單幅風格及意涵的詮釋，擴大至探究院畫的意義網絡，並試圖重新建立徽宗與院畫的關係。

徽宗與徽宗朝院畫研究的一個基本假設是「藝術」與「政治」爲分開且對立的兩個範疇，徽宗身爲帝王贊助者的角色，無涉甚至有害於其身爲皇帝所應扮演的其它角色。此一假設有其傳統，《宋史・徽宗本紀》末的贊中即指出「玩物而喪志」的徽宗，足爲後世君王引爲鑑戒。⑦ 失國的徽宗逃不出帶有道德色彩的傳統歷史觀的譴責，其所喜好的藝術成爲阻礙聖君的原因。自另一傳統觀之，西方現代主義式藝術批評及研究因爲堅持美學價值的自主性與藝術品質的至上性，認爲非藝術的其它領域無關於藝術，例如政治。⑧ 此種「藝術」與「政治」無涉或對立的觀點陷於將藝術創作純化的窠臼中，正因此，研究者無法掌握宮廷繪畫之所以存在的脈絡，也忽略徽宗身爲天子、有權運用所有資源及媒介（media）的事實，包括在所謂的實際政治上看似毫無作用的官方各式物品。「政治」的範疇除了「顯性」的外交、軍事及經世濟民政策外，象徵帝王及帝國身份、位階及形象的官方物品，如儀式用品或宮廷藝術品，既形塑帝王權力，又爲帝王權力展現的重要形式，自應爲「政治」的一環。⑨ 徽宗對於帝國國勢及理想性的象徵非常關注，致力於重建三代儀式用樂即是一例，⑩ 高宗祭太廟所用的頌詞中亦稱述徽宗朝「禮隆樂備」，爲他帝頌詞中所未見。⑪ 由此觀之，徽宗對藝術活動的用心，個人的喜好固爲原因，還有其政治意義；⑫ 在徽宗監督下生產與使用的院畫，被賦與具體的政治意

⑦ 脫脫等，《宋史》，第2冊（北京：中華書局，1977），頁418。

⑧ 見Charles Harrison, "Modernism," in Robert S. Nelson and Richard Shiff, eds., *Critical Terms for Art History* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1996), p.149.

⑨ 部份受到人類學研究象徵意義與權力結構的影響，年鑑學派的第三代歷史學者改變傳統政治史研究的對象與基本假設，留意於被忽視的官方儀式、象徵物及所其建構的政治權力。見Angela Rose Zito, "Grand Sacrifice as Text/Performance: Ritual and Writing in Eighteenth Century China," (Ph. D. dissertation, Chicago University, 1989), pp. 40-41. Peter Burke, *The French Historical Revolution: The* Annales *School, 1929-89* (Stanford: Stanford University Press, 1990), pp. 79-88.

⑩ 見Peter C. Sturman, "Cranes Above Kaifeng: The Auspicious Image at the Court of Huizong," *Ars Orientalis*, vol. 20 (1990), pp. 37-42. 另見《宋史》，第9冊，頁3001-27。

⑪ 見《宋史》，第10冊，頁3155。

⑫ 何惠鑑明言徽宗朝的藝術教育是徽宗欲建立的大宋帝國新秩序（a new imperial order under the

臺灣大學學術期刊資料庫

涵亦不難理解，而院畫在徽宗的帝國象徵中佔有的地位，更值得進一步討論。

貫穿不同年代徽宗朝院畫研究的另一基本假設則視「寫實性高、文學性強」爲該時期院畫不凡品質的來由，而將這些特定時空下所形成的繪畫特質自然化（naturalized），成爲評斷繪畫成就的超越歷史情境的標準。徽宗對院畫以詩入畫的要求是否造成文學性強的畫風，甚至如何探討繪畫中的文學性，均是值得再三思考的課題，但囿於作旨，暫且擱置，本文僅就寫實特質討論之。自 1951 年 Benjamin Rowland, Jr. 以「神奇寫實主義」(magic realism) 形容徽宗朝繪畫後，⑬ 歷來的研究者每觸及相關畫作時，均不免提及「寫實」一詞。「寫實」之說可能指稱當時畫作的再現效果在物象描寫及空間安排上均較前代符合視覺邏輯，⑭ 而各畫史書中盛載的徽宗極力要求院畫家仔細觀察自然的故事，⑮ 替此說提供了文獻證明。然而除了 Peter C. Sturman 的研究外，⑯ 研究的終點多半止於指出寫實風格，不論此風格在徽宗朝出現的文化意義，彷彿模擬自然是藝術創作的終極目的及意義所在，而畫家的任務在於運用所繼承的北宋風格傳統繪出比前代更逼近自然的作品。此一研

Great Sung）宏圖的一部份，但限於導言性質，並無具體研究。見Wai-kam Ho, "Introduction," in Chu-tsing Li, ed., *Artists and Patrons: Some Social and Economic Aspects of Chinese Painting* (Lawrence: University of Kansas, 1989), p. 24. 另徽宗藏畫目錄《宣和畫譜》的政治意涵見蕭百芳，〈《宣和畫譜》研究--宋徽宗御藏畫目的史學精神、道教背景與繪畫美學〉（國立成功大學歷史語言研究所碩士論文，1992），頁1-20，1-36，2-4，2-54，2-59至2-62。

⑬ Benjamin Rowland, Jr. "The Problem of Hui Tsung," *Archives of the Chinese Art Society of America*, vol. 5 (1951), p. 8.

⑭ 「寫實」（realistic）或「寫實主義」（realism）在西方文學與藝術的研究中均是備受爭議的用詞，有其歷史發展及多重指涉，而徽宗研究中所用之意是藝術史研究中一般的用法。關於相關用詞的歷史用法及當代的批判，見Raymond Williams, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society* (London: Fontana Paperbacks, 1983), pp. 257-62.

⑮ 例如：陳高華編，《宋遼金畫家史料》（北京：文物出版社，1984），頁615，624。

⑯ Peter C. Sturman 以《瑞鶴圖》爲中心，經由仔細的背景研究說明其虛構性，並點出「寫實風格」不只是單純的「寫實主義」，而有其特殊的成畫背景。然而Sturman 認爲徽宗著迷於虛構畫作中的眞實，反而遠離現實世界中的眞實。此一寫作立場將畫作中的眞實與現實世界中的眞實截然劃分，因此並未探究畫作塑造現實世界中眞實的積極性及其擁有的政治力量，與本文的寫作路徑不同。再者，〈瑞鶴〉一文最後論及「眞實之像」（Images of Reality）一節時，所提出的「設想的眞實」（presumed reality）及「被發現的眞實」（discovered reality）之分值得思考，但文中未釐清二者與繪畫風格的關連。見其"Cranes Above Kaifeng: The Auspicious Image at the Court of Huizong," pp. 33-56.

究假設普見於早期西洋藝術史的研究中，其中最重要的理論書籍是 E. H. Gombrich 出版於 1960 年的 *Art and Illusion*。此書運用 Karl Popper 對科學假設的理論，闡明藝術之所以有「歷史」可言，乃在於畫家以前代傳統爲母型，對照於視覺所見之自然，進行一種試驗與擬合（test and match）的過程，期望能創造出比前代更逼似自然的作品。⑰ 早在 1950 年，Gombrich 深具影響力的書籍 *The Story of Art* 即以此史觀爲本，通論西洋藝術史在印象主義之前的發展，只是複雜度及深刻性不及前書。⑱

這種視文字或視覺再現爲一模仿（mimetic）過程或反映現實世界的思考方式，在結構主義思潮強調人類意義的「建構性」(constructedness) 後，備受學界批評，尤其是來自文學理論及人類學。⑲ 就藝術史而言，出身於文學批評的 Norman Bryson 是最有名的代表。他針對 Gombrich 的理論，強力批評西洋藝術史研究中他所謂的「視覺本位主義」(Perceptualism)。簡言之，他批評在 Gombrich 的史觀中，藝術的歷史發展以酷似自然爲終極目的，重要的是畫家眼中的影像與自然的對話，因此將文化領域中，極其複雜的藝術品的生產過程化約爲全人類共有的視覺觀看過程，忽略了作品產生的特定時空及文化因素。⑳ Bryson 以文學理論批評藝術史的學科建構，並以 Gombrich 爲中心，適當性與否值得考慮，㉑ 而其語言中心的立場將藝術品等同於語言般的符號（sign）並全面簡化成象徵（symbol），忽視藝術品不同的物質屬

⑰ E. H. Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (London: Phaidon Press, 1960). Gombrich 曾在訪談中談及Karl Popper 對其之影響，見Ernst Gombrich and Didier Eribon, *Looking for Answers: Conversations on Art and Science* (New York: Harry N. Abrams, Inc., 1993), pp. 105-7, 121-24. 另可見Norman Bryson 的分析，*Vision and Painting: The Logic of the Gaze* (New Haven: Yale University Press, 1983), pp. 18-21.

⑱ 此書有中譯本，見雨芸譯，《藝術的故事》（台北：聯經出版事業公司，1980）。關於此書與*Art and Illusion* 的關係，見*Looking for Answers*, pp. 97-99.

⑲ 例如：Terry Eagleton 著，吳新發譯，《文學理論導讀》（台北：書林出版有限公司，1993），頁136-37，171-72。Clifford Geertz, "Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture," in his *The Interpretation of Cultures* (New York: Basic Books, Inc., 1973), pp. 3-30, especially pp. 15-16.

⑳ 見Norman Bryson, *Vision and Painting: The Logic of Gaze*, pp. 1-66. Norman Bryson, "Semiology and Visual Interpretation," in Norman Bryson, Michael Ann Holly and Keith Moxey, eds., *Visual Theory: Painting and Interpretation* (New York: Harper Collins, 1991), pp. 61-73.

㉑ 見Stephen Melville, "Reflections on Bryson," in Bryson, Holly and Moxey, eds., *ibid.*, pp. 74-78.

臺灣大學圖書館 期刊資料庫

性及相應的意義多元性，也爲受藝術品實物研究訓練的藝術史家所批評。㉒ 然而 Bryson 對 Gombrich 式歷史敘述的檢討，確有值得借鏡處，而視覺再現模仿論的有限，㉓ 無力處理藝術品的文化意義，亦是事實。就本文研究目的而言，寫實不再被視爲模仿自然而隨著時代進步至印象主義爲止的歷史過程，而是特定歷史時空下的文化建構，有其不同時空的內容及意義；圖像不再是畫家模擬自然的工具，而是具有物質性的文化物品。㉔ 如此一來，關於徽宗朝院畫的重要問題，例如：寫實畫風的內容及意義，徽宗要求寫實畫風的原因及院畫生產、使用的脈絡，可有重新思考的空間，或甚至達成一較有系統的解答。

二、《聽琴圖》的解讀

《聽琴圖》(圖 1)今藏北京故宮博物院，保存狀況良好，畫中用色及用金仍歷歷可見，只有香爐處稍見剝落痕。此畫爲徽宗時的作品，殆無懷疑，㉕ 畫上的徽宗花押、畫名題記及蔡京題詩就書風判斷，亦無疑問。因此學界所關心的問題在於此作是御筆或出自院畫家之手，根據謝稚柳及徐邦達的意見，應爲院畫。㉖ 今日所存徽宗朝院畫及文獻有限，無法追究畫家之名，但徽宗與此

㉒ David Summers, "On the Histories of Artifacts," *Art Bulletin*, vol. LXXVI, no. 4 (December 1994), pp. 590-91.

㉓ 就中國藝術史領域而言，David A. Sensabaugh 在其一篇評論文章中，曾指出此種「再現的模仿理論」(resemblance theory of representation)的有限，所評論的對象是Max Loehr 及Wen Fong 對漢代至宋代中國藝術發展的描述，並提出Wu Hung 及Martin Powers對漢代畫像石的研究爲新的研究範例。見其文 "Problems in the Interpretation of Chinese Art,"《東洋美術史研究上的諸問題》，京都，國際交流美術史研究會第13回(1994年)，頁40-41。

㉔ 著重藝術品的物質性及文化意義的思考角度並非本文獨創，類似的言論可見Keith Moxey, *The Practice of Theory: Poststructuralism, Cultural Politics and Art History* (Ithaca: Cornell University Press, 1994), p. 103. David Summers, "On the Histories of Artifacts," pp. 590-92.

㉕ Betty Tseng Yu-ho Ecke 在未見到《聽琴圖》原作的情況下，判斷此畫的製作年代不會早於18世紀。見其"Emperor Hui Tsung, the Artist: 1082-1136," p. 151. 今日大多數的學者接受此作爲徽宗時的作品，筆者曾有兩次機會觀看原作，肯定該圖畫法精緻，技法寫實，應爲高品質的徽宗朝院畫。

㉖ 謝稚柳以蔡京題詩的口氣推斷《聽琴圖》爲院畫，而《雪江歸棹》及《御鷹圖》爲徽宗親筆。見〈趙佶《聽琴圖》和他的眞筆問題〉，《文物參考資料》，1957年第3期，頁20-21。另徐邦達將有徽宗題款的畫作分成兩組，一組精緻且畫技高超，另一組較偏水墨風格，帶有文人氣息。他認爲前者是院畫，後者才是徽宗親筆畫，而《聽琴圖》屬於前者。〈宋徽宗趙佶親

畫的密切關係並未因畫者爲他人而減少。畫上「一大」花押及「聽琴圖」畫名題記說明徽宗有意宣稱此作爲己作，而畫作的意義依存於徽宗所題畫名及命令蔡京所題詩句，顯見徽宗是研究此畫之所以存在的關鍵，也是畫作意義的賦與者，而以徽宗爲中心的當代宮廷環境更是探討《聽琴圖》生產、使用脈絡的徵引架構。由此看來，畫者是否爲徽宗，並不重要。

畫中繪有四人，居北位者後有松樹高聳，樹上軟枝植物纏繞，樹旁修竹鮮綠可人，兩位分別著紅綠官袍的官員相對而坐，一僮子侍立於綠袍人側。居北位者正低首撫琴，旁設香案，薰爐中香煙裊裊而出。畫幅下方繪一頗具姿態的奇石，上置銅鬲，中插折枝花卉。畫中景物簡單，但描寫細緻，連微風拂煙、輕輕飄搖之姿也以細筆繪出，背景少見著墨，主題清晰突出。

歷來討論《聽琴圖》的文章，多提出畫中撫琴者所繪爲徽宗之說。此說始於清代胡敬的《西清箚記》，㉗ 胡氏於嘉慶己亥春(1815)奉召修纂《石渠寶笈三編》，《西清》一書是他在宮中校理名蹟時的筆記。㉘ 同時，嘉慶皇帝命將宮中南薰殿收藏之歷代帝王聖賢像一併編入《石渠三編》的著錄中，因此修纂官胡敬得以遍覽宮禁中所藏的帝王像，並著成《南薰殿圖像考》一書。㉙ 當時南薰殿藏有徽宗三像，二爲立軸全、半身像，一爲《宋代帝王像冊》所收之徽宗半身冊頁像；㉚ 由此看來，胡敬的說法並非無據，應來自其觀察、比對宮中徽宗畫像所得。今之學者在考慮胡敬的說法時，亦以今藏台北故宮博物院的南薰殿舊藏徽宗像與《聽琴圖》比較。贊成者認爲非常相似，甚至可說是同一人，㉛ 質疑者亦有。㉜ 相似與否的比對容易落於自由心證，無法得出完整的結論，在缺乏當代文字記錄的情況下，尚賴畫面其它資料的分析證明或反駁胡敬之說，但此處先自臉像的比對入手。台北故

筆畫與代筆畫的考辨〉，頁63。

㉗ 見胡敬，〈西清箚記〉，收於《胡氏書畫考三種》(台北：漢華出版公司，1971)，頁142。

㉘ 同上書，〈序〉，頁1。

㉙ 見胡敬，〈南薰殿圖像考序〉，《南薰殿圖像考》，《胡氏書畫考三種》，頁281。

㉚ 同上書，頁311-12，356-57。

㉛ 徐邦達，〈徽宗趙佶〉，頁226。楊新，〈《聽琴圖》裡畫的道士是誰〉，《楊新美術論文集》(北京：紫禁城出版社，1994)，頁244。

㉜ 王耀庭，〈宋冊頁繪畫研究〉，《宋代書畫冊頁名品特展》(台北：國立故宮博物院，1995)，頁30。

臺灣大學學術期刊資料庫

宮所藏的徽宗立軸全身像（圖 2）及冊頁半身像（圖 3）㉝ 對臉部特徵的描寫一致，均爲圓臉微髭，眉眼細長，鼻如懸膽，十足富貴公子像。相較於徽宗，其父神宗（圖 4）、兄哲宗、子欽宗諸像雖然相貌不一，或威嚴堂堂，或清臞瘦長，但皆未流露圓臉圓鼻者特有的公子氣息。而《聽琴圖》中撫琴者的氣質與徽宗像類似，只是鬍鬚較長，年歲稍長。根據徐邦達的研究，《聽琴圖》成畫於宣和年間（1119-25），㉞ 是徽宗朝晚期的作品，畫中徽宗若較顯年歲，亦屬自然。

胡敬在《西清箚記》中繼而提出著紅袍者爲蔡京畫像的說法，㉟ 經查《宋史》蔡京傳記，在徽宗朝時，蔡京雖四度去職，但自崇寧二年（1103）擢升爲一品官後，始終爲一品官的身份，㊱ 應著紫色官服。據《宋史・輿服志》，紫袍爲三品以上官服，紅色是四、五品官員服色，綠色則爲六、七品，八品以下官員服青袍。㊲ 《聽琴圖》中紅、綠官袍的對比在視覺上呈現顏色鮮明的效果，是紫、青二色所無法達成。除此之外，不同顏色的官服表明靜氣凝神、聆賞琴音的二位官員來自官僚系統不同的階層，可作爲全體文人官僚的代表，自特定的指稱轉換成全體的意義，以少數代表全部。㊳ 官員形象的出現更肯定撫琴者爲徽宗的假設，除了帝王外，誰能讓文人官僚靜坐如斯、恭聆琴音若此？

畫中三位主要人物所坐的獸毛墊，透露出所繪景象與皇家有關。細觀此物，條狀灰色與金色長毛相間，自墊心四向散出，畫家描繪所用之金線迄今仍十分耀目。此墊當時可能被稱爲戔座，據記載，係以產於四川大猴身上的脊毛製成，毛長而色如黃金，數十片方成一戔座，價格不貲。北宋朝廷曾屢

㉝ 原南薰殿所藏徽宗立軸半身像已不在台北故宮的收藏中，筆者不知其所在。

㉞ 徐邦達自書法風格判斷，徽宗書法稍肥，蔡京書法老勁，應是較晚的作品。見（宋徽宗趙佶親筆與代筆畫的考辨），頁63。

㉟ 見《西清箚記》，頁142。

㊱ 見《宋史》，第39冊，頁13721-28。

㊲ 同上書，第11冊，頁3561。

㊳ 當然也有可能這二位畫中官員是以其它著紅、綠官袍的四品至七品官爲對象所畫成的，但略查徽宗寵臣傳記，例如：蔡京的兒子們，並無相關的記載，故不作無意義的推測。況且即使所繪爲特定的官員，其特定指稱也可轉換成全體官員的全稱意義。

下禁令，限制使用者的階級，愈禁愈嚴。㊴ 中國畫中習見的座墊多是呈圓形斑點狀的虎皮墊，象徵畫中人物隱於山林中的高潔心志。㊵ 戔座的意義正與之相反，只有皇家或政府高級官員方可享用，是階級的象徵物。在畫史中，就筆者所知，僅見少數畫作繪有戔座，主題可能皆與帝王有關。例如：今藏台北故宮傳徽宗所繪的《十八學士圖》手卷，畫首三匹馬配有戔座，應是高級官員的坐騎。另一則是明宣宗朝宮廷畫家鄭文英的《山水人物圖》立軸，畫中配有戔座的一馬彷彿正等待有權勢的主人。㊶

《聽琴圖》中人物與物品的配置更彰顯出所繪與帝王有關，因爲它十足體現中國帝王的位階秩序（hierarchical order）。三位主要人物與奇石台座幾乎呈十字形四角對應，又與畫幅東南西北四方正方位嚴格相應，撫琴者位於正北方，南向而坐，面對著居南的奇石及折枝花卉，兩位官員居東西方位，紅衣官階高者居撫琴者左手方位，綠衣者在右。皇帝居北朝南，群臣列於其南而東西相對的秩序是傳統的帝王秩序，依慣例，東西相對的臣子以帝王左

㊴ 見宋晞，〈從科舉與與服制度看宋代商人政策〉，收於氏著，《宋史研究論叢》，第2冊（台北：文化大學出版，1980），頁49-50。另蔡絛的《鐵圍山叢談》中曾言及戔座的階級性，收於《文淵閣四庫全書》，第1037冊（台北：商務印書館，1983），頁562，577。除《鐵圍山叢談》外，包括葉夢得《石林燕語》等宋代書籍亦可見關於戔座及其使用制度的記載，見顧吉辰、吳以寧，《宋代事始考錄》（合肥：黃山書社，1994），頁196-97，335。

㊵ 關於虎皮墊出現於畫中的情形及其象徵意義，詳見 Shou-chien Shih, "The Mind Landscape of Hsieh Yo-yu by Chao Meng-fu," in Wen C. Fong et. al., *Images of the Mind* (Princeton: The Art Museum, Princeton University, 1984), pp. 244-48.

㊶ 《十八學士圖》全圖圖版見《畫馬特展名品圖錄》（台北：國立故宮博物院，1990），頁10-11。鄭文英《山水人物圖》見Richard M. Barnhart et. al., *Painters of the Great Ming: The Imperial Court and the Zhe School* (Dallas: The Dallas Museum of Art, 1993), p. 69.《十八學士圖》與《山水人物圖》成畫的時間相去不遠，畫中物象及構圖也有相近之處。前者的構圖似乎其來有自，最少可上溯至南宋初年，因爲南宋初曾敏行的《獨醒雜志》所記載的《十八學士圖》的構圖與之十分相符。見陳高華編，《隋唐畫家史料》（北京：文物出版社，1987），頁62-63。後者的年代確定，作於宣德九年（1434），構圖與《十八學士圖》的首段若合符節，也許是《十八學士圖》立軸組的首張。《十八學士圖》手卷的圖式在明代似乎流傳甚廣，其它例子爲台北後眞賞齋收藏的仇英《文人雅會圖卷》及出處不詳的一明人手卷。仇英之圖見鈴木敬編，《中國繪畫總合圖錄》，第2冊（東京：東京大學出版，1983），SI-18。值得注意的另一點是這三件手卷的中間偏後一段幾與台北故宮所藏的徽宗朝院畫《文會圖》完全一致，只是《文會圖》爲立軸。感謝古原宏伸教授提供《文人雅會圖卷》及明人手卷的幻燈片，並告知可能出處。

臺灣大學學術期刊資料庫

手側爲上位，《聽琴圖》中物象的安排完全符合此原則。帝王秩序除君臣朝會時遵循外，京城的設計是重要的展示。傳統國都理想的設計規劃原則至遲在漢代已大略確定，其後的京城若非地勢或其它現實因素限制，皆盡其所能符合傳統的理想原則。在此原則中，方形宮城依例建於京城內中線偏北處，民宅居南，宮城外各中央官署及祭祀壇廟以對稱方式東西排列，尊左爲上。㊷ 唐代的長安都城經過高度的設計，大致符合上述的原則。㊸ 北宋開封城中的宮城座落於全城中央偏西北方位，大致呈方形，自宮城中軸南向的大道是全京城最重要的交通要道（圖 5），㊹ 亦不離傳統的佈局。

就繪畫作品而言，《聽琴圖》所展現的帝王秩序與佛畫中的佛教位階秩序大不相同。佛畫中佛像雖常居畫幅上方中間，但多與脅侍菩薩呈半圓形排列；眾菩薩雖左右對稱，但不是嚴格的東西相向，而是與佛一齊朝南，其階級之分、階級與方位的結合不如帝王秩序嚴格（圖 6）。畢竟菩薩可成佛，但天子的唯一性不容懷疑。五代阮郜的《閻苑女仙圖卷》（圖 7）中，三組主要人物及一隻白孔雀亦呈四角對應，與《聽琴圖》相同。居北的四人中，站著的兩人爲侍女，坐著手拿紙筆的人物應是畫中最高位階的仙女，但她的唯一性並不清楚，與東側的另一坐著仙女的關係似乎是同伴多於主從。再者，位階最高的仙女側坐面向坐於東的另一仙女，並非朝向南方。三組人物的距離遠比《聽琴圖》近，且各有活動，或手弄三絃，或欣賞手卷書畫，或正欲提筆寫字、畫畫，彷彿一場才藝表現的聚會，輕鬆性遠勝《聽琴圖》。音樂於此扮演的是調劑眾仙聚會的角色，不需要旁人正坐危聽。其它主題涉及音樂的畫作，如元代王振鵬的《伯牙鼓琴圖卷》（圖 8），弄樂者伯牙與聆賞者鍾子期之間既是知音的關係，二人於畫中是平等對應。此畫的製作年代雖晚於《聽琴圖》，但可看出此類作品對畫中人物階級關係的處理。長卷的橫向形式較易表現伯牙與鍾子期二人親密且對等的關係，立軸的形式由於必須將物象分置於畫幅上下不同處，而且主題集中，不具橫向延伸性，所以較易彰顯畫中物象的階級性。

㊷ 見Arthur F. Wright, "The Cosmology of Chinese City," in G. William Skinner, ed., *The City in Late Imperial China* (Stanford: Stanford University Press, 1977), pp. 46-49.

㊸ 董鑒泓等編，《中國城市建設發展史》（台北：明文書局，1984），頁32-34。

㊹ 見周寶珠，《宋代東京研究》（開封：河南大學出版，1992），頁30，45。然而根據入矢義高、梅原郁的《宋代開封概略想定圖》，宮城似乎偏東北方位，而不是西北。見附圖5。

採立軸形式的《聽琴圖》在物象的安排上，展現中國畫中少見的帝王秩序，在此秩序中，唯一的巨樹彷彿是帝王的華蓋，受其烘托的彈琴者，顯然是全畫的中心，一如天子在帝國中的地位。進而論之，《聽琴圖》的背景除用少數筆墨描繪地表外，幾乎空白，景物亦單純，因此個別物象清晰分明，物象的分秩因紅、綠、黑三位主要人物用色濃重而更爲清楚，物象的相對位置及階級之分也因此更爲彰顯，一種森嚴、彷彿不容置疑的秩序感隱隱透出。由上述的討論可知，《聽琴圖》中撫琴者所繪爲徽宗的理由並不只是根據面相的相似性，畫中戲座表明所繪主題與帝王有關，再就全畫森嚴的帝王秩序及相對物象的關係網絡而言，彈琴者所在的位子當是帝王。在此一前提下，面相的資料及畫上徽宗、蔡京的題字是判斷此帝王爲當代帝王徽宗的理由。

無論就文字記載或今存畫作而言，圖繪帝王入畫有長遠的傳統，雖然多爲正式畫像，一像一人，正襟危坐，身著正式服制，例如前言之南薰殿所藏歷代帝王像，但亦可見帝王圖像以它種形式出現於畫作中。唐玄宗封禪泰山回程中，車駕過上黨金橋，玄宗見沿路旗纛、羽衛鮮明整齊，遂命諸位畫家同製《金橋圖》，其中陳閎畫御容及玄宗坐騎照夜白。㊺ 唐憲宗元和年間，高平公進陳閎所繪《玄宗馬射眞圖》，並上表：「玄宗天縱神武，藝冠前王，凡所游畋，必存繪事」。㊻ 有些畫作中的帝王像未如上述二例清楚顯示，反而如《聽琴圖》需要有胡敬般的識者解讀。北宋有名的人物畫家武宗元曾於洛陽上清宮畫三十六天帝，並潛以太宗御容圖繪赤明陽和天帝，因爲趙宋以火德王天下。後太宗子眞宗經西京洛陽時，遊覽上清宮，目睹繪像，驚曰：「此眞先帝也」。㊼ 宋眞宗御容也曾出現於一幅菩薩像中，手執香爐，成爲菩薩的隨侍，後眞宗去世，此畫流入民間，爲一認識眞宗御容的殿前武官買回，進於其子仁宗。㊽ 雖然未見關於徽宗像類似的記錄，但帝容入畫顯然並非禁忌，而畫中帝王未以帝王冠服、儀式排場顯示帝王之尊亦非不敬。

《聽琴圖》中徽宗所面對的盆景擺設看似平常，但若置於當時的文化脈絡及宮廷環境中考察，可知並非純裝飾，而是別有深意。《聽琴圖》中奇石

㊺ 見郭若虛，《圖畫見聞誌》，收於《畫史叢書》，第1冊（台北：文史哲出版社，1983），頁215-16。

㊻ 見張彥遠，《歷代名畫記》，收於《畫史叢書》，第1冊，頁10。

㊼ 見郭若虛，《圖畫見聞誌》，頁180-81。

㊽ 同上，頁230-31。

臺灣大學藝術 期刊資料庫

上蒔花藝卉的母題亦見於另一幅同時期院畫《祥龍石》(圖 9)中；祥龍石上所植花卉不知其名，但奇石的祥瑞意涵在徽宗寫於畫旁的文字中已明確指出：「其勢騰湧，若虯龍出，爲瑞應之狀」，可見該奇石因外形似龍，被目之爲祥瑞。《聽琴圖》中的奇石巧妙雖不及，或亦有祥瑞之意。奇石上置花卉似乎是當時宮廷所慣見，欲解讀二者組合的意涵必須先確定折枝花卉的品種。銅鬲中的花卉一枝入水，枝葉尚稱繁茂，數朵小白花於枝尖綻放。盛折枝花卉的銅鬲中銅綠滿佈，當爲古銅器。經查徽宗敕製《宣和博古圖錄》，並未發現一式一樣者，[49] 據造型看來，應爲西周晚期之物，因頸部突顯且折角鮮明。插於古銅器中的花卉，想必非泛泛品種，雖然外觀十分平凡。據畫中紅袍官員手執團扇及竹樹茂盛鮮綠之狀判斷，所繪應近夏日時節。攀繞松樹而生的軟枝花卉十分奇特，同株中紅白二色花並放，應是禁中特有的珍稀品種。胡敬推斷此卉爲女蘿，[50] 經查之，不可能是又名松蘿、菟絲的女蘿，應爲凌霄，夏日開花，[51] 徽宗宮廷中曾種植。[52] 依照畫中多種跡象研判，《聽琴圖》中的季節應以夏季爲宜。再就植物開花時節、小白花形狀及所生位置判斷，畫中折枝花卉或爲夏季開花的白色茉莉。[53]

西元三世紀的漢朝人已知茉莉的存在，但直到唐代時，茉莉始自域外傳入，廣植於嶺南地區。或許由於來自域外，且種植於中國的邊緣地帶，茉莉始終帶有異國風味，例如若干九世紀的文獻即記載茉莉傳自波斯，特別強調

[49] 見王黼，《重修宣和博古圖》，《文淵閣四庫全書》，第840冊，頁371-932。此書的版本問題甚多，但就記錄宋代皇室收藏銅器而言，今存的版本或部份爲眞，見Robert Poor, "Notes on the Sung Dynasty Archaeological Catalogs," *Archives of the Chinese Art Society of America*, vol. 19 (1965), pp. 33-44.

[50] 見《西清劄記》，頁142。

[51] 女蘿多附生於松樹上，呈絲狀下垂或纏繞樹體，與畫中所見羽狀對生葉、木本樹莖的植物不合。見《漢語大詞典》，第4冊(上海：漢語大詞典出版社，1991)，頁265，877，第9冊，頁447。圖見《中國本草圖錄》，卷2(台北：商務印書館，1988)，頁152。凌霄是另一種攀生於樹的植物，蔓性灌木，羽狀複葉，花多爲紅色，呈漏斗狀，花期夏季，爲中國原產。見H. L. Li, *The Garden Flowers of China* (New York: The Ronald Press Company, 1959), pp. 138-39; 薛聰賢編著，《家庭園藝》，第3輯(台北：自然科學文化事業股份有限公司，1978)，頁30。

[52] 據陸游《老學菴筆記》的記載，宣和初年，宮中景華苑落成，一株不依樹木而能獨立的稀有凌霄自洛陽移來苑中，並圖寫進御。收於《叢書集成初編》，第2766冊(上海：商務印書館，1936)，頁87。

[53] 關於茉莉花簡介，見薛聰賢，《家庭園藝》，第1輯，頁62。

其異國性。[54] 至 12 世紀的北宋末年，茉莉的異國性文化意味仍存在。根據記載，茉莉是徽宗宮廷收藏的遠方「異產」之一，與其它的奇花異卉、奇形怪石及珍禽異獸等，同爲太平天下的貢物，被視爲「諸福之物」、「可致之祥」，並繪入院畫《宣和睿覽冊》中。[55] 政和年間，瓊林苑東南隅新添「花縈鳳舸」美景，而茉莉等閩廣兩浙所進南方奇卉是主要構成花卉。[56] 在徽宗精心營構的御花園艮嶽中，茉莉是八種重要花卉之一。[57] 來自遠方、具有異國性的茉莉與奇石一樣皆爲祥瑞物，唯有身爲天下之君的徽宗有權擁有這些物品及其圖像，它們在徽宗宮廷的出現也象徵徽宗擁有統治天下四方的天命。與茉莉同樣來自嶺南的一隻鸚鵡，也曾圖寫成畫，即是今存於美國波士頓美術館(The Boston Museum of Fine Arts)的《五色鸚鵡圖》(圖 10)。徽宗於畫旁寫下跋文，強調鸚鵡是來自遠方的貢物，體全五色，婉轉好音，異質異禽。[58] 即使在南宋時期，士大夫所著嶺南兩廣地區風土志中，茉莉與鸚鵡仍被視爲當地異產，具有特殊風味。[59]

《聽琴圖》上的蔡京題詩是解讀作品不可忽略的資料，這首七言絕句寫道：「吟徵調商灶下桐，松間疑有入松風。仰窺低審含情客，似聽無絃一弄中」。「灶下桐」典出《後漢書・蔡邕傳》，即指有名的焦尾琴。[60] 蔡京以此

[54] 見*The Garden Flowers of China*, pp. 126-27、Edward H. Schafer, Jr., "Notes on a Chinese Word for Jasmine," *Journal of the American Oriental Society*, vol. 68 (1948), p. 61. Edward H. Schafer, *The Golden Peaches of Samarkand: A Study of T'ang Exotics* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1963), p. 173.

[55] 見鄧椿，《畫繼》，收於《畫史叢書》，第1冊，頁272。此處用的是「末利」二字。

[56] 瓊林苑是北宋御花園之一。見孟元老，《東京夢華錄》，《文淵閣四庫全書》，第589冊，頁157。

[57] 見宋徽宗，〈御製艮嶽記〉，收於王明清，《揮麈後錄》，《文淵閣四庫全書》，第1038冊，頁422。

[58] 徽宗的跋文節錄如下：「五色鸚鵡來自嶺表，養之禁禦，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，雅詭容與自有一種態度。縱目觀之，宛勝圖畫，因賦是詩焉。天產乾粟此異禽，遐陬來貢九重深。體全五色非凡質，惠吐多言更好音」。

[59] 見范成大，《桂海虞衡志》，《文淵閣四庫全書》，第589冊，頁376，380。周去非，《嶺外代答》，《文淵閣四庫全書》，第589冊，頁459，468-69。感謝中央研究院歷史語言研究所黃寬重先生提供宋代關於嶺南兩廣地區風土記述的書籍。

[60] 善鼓琴的蔡邕有一次聽見灶下燒桐的聲音，即知該桐木爲絶佳琴材，以餘木製成一琴，因尾部有火燒痕跡，名爲「焦尾琴」。見范曄等，《後漢書》，第7冊(北京：中華書局，1987)，

臺灣大學學術期刊資料庫

典一則指畫中琴爲名琴，更重要的是暗捧畫中彈琴的徽宗，識琴如蔡邕，彈琴如蔡邕般高明。第四句的「無絃」來自東晉陶淵明的故事，每當他酒後醺醺然時，總以撫無絃琴爲樂。⑹① 此事象徵陶淵明超脫俗世的心胸，能領會音樂的本質，不爲樂器形質所限。蔡京此詩點明音樂於此畫的重要性，二典的運用既指徽宗琴藝高超，又誇聽琴的二位官員深詣音樂，不比尋常俗人。詩畫合觀之，觀者彷彿能感覺細膩的琴音，如同松間若有似無的松風般，在畫中空間迴旋，彈琴者（徽宗）與聽琴者（官僚代表）共賞之，達到共鳴的境界。

在中文辭彙中，交心好友本以「知音」稱之，可知音樂被視爲人與人心靈溝通的最直接媒介。然而就《聽琴圖》而言，徽宗與二位官員雖共聆樂音，處於非常和諧的狀態，但主動製造琴音者爲徽宗，另二位處於被動的聆聽，皇帝的地位仍是獨一無二的，三人的地位並非眞如友朋間平等。一如前文所言，此畫中的禮秩分明且嚴整，身爲天子的徽宗所彈的「調」，臣下專心聆聽，在君王的主導下，君臣一片和諧。

《聽琴圖》的政治意涵可自另一角度論之。在中國文化的傳統中，以音樂比況政治起源久遠：孔子稱讚帝舜時的韶樂盡美盡善，而周武王時的音樂盡美未盡善，即是以帝舜、武王朝高下不同的政治狀況作爲評論該朝音樂的標準；⑹② 司馬遷的《史記》記載春秋時吳國公子季札能自一國儀式用樂中聽辨該國的政治概況。⑹③ 此種一朝儀式用樂品質高低與該朝朝政良窳等同的觀點正是促使徽宗費盡心思改進儀式用樂的原因，用樂愈接近三代聖王之樂，政治也愈符合三代聖王之治。然而音樂的形式多種多樣，《聽琴圖》選擇琴音，有其文化意涵及時代背景。在《宋史・樂志》中，對琴律的文化意義有所解析：

> 瞶天地之和者莫如樂，暢樂之趣者莫如琴。八音以絲爲君，絲以琴爲君。眾器之中，琴德最優。白虎通曰：「琴者，禁止於邪，以正人心也。」宜眾樂皆爲琴之臣妾。⑹④

由此可知，琴爲樂器之君，琴音最具道德價值，能匡正不正的行爲，它種樂器及樂音並無此種意涵。琴的起源很早，至遲在周代已有，與統治者的關係廣見於早期的文獻，不同的記載言及琴爲神農創制、帝堯賜帝舜琴、帝舜作五絃琴或周文王增二絃爲七絃琴等事。⑹⑤ 舜作五絃琴以歌南風之詩的記載，最具啓發，因爲根據東漢應劭《風俗通義》引《尚書》之文，隨著帝舜的琴音教化，天下翕然而治。⑹⑥ 這些早期的說法就琴的器樂史來說不一定正確，但無疑地顯示了深植於傳統中的琴與帝王政治教化的關係。或即因此，北宋宮廷歷來收有古琴，⑹⑦ 徽宗朝時最爲盛行，當時藏琴處甚至稱之爲「萬琴堂」，可想見收藏之富。⑹⑧ 徽宗本人的琴藝如何未見記載，但他顯然會彈琴。⑹⑨ 身爲君主的徽宗彈奏琴樂自是身份配合，相得益彰，而琴音所蘊含的政治教化力量賦與帝王撥弄琴絃無上的正當性。在《聽琴圖》中和諧的琴音共賞下，徽宗所彈的音樂不只是悅耳而已，它更是道德之音，能正人之非，徽宗題名「聽琴」，而非「彈琴」，即是強調所演奏的音樂有感化的對象，帝王的道德之音確實能夠被臣下接收而遵行。琴音之正就是政治之正，是君王所導而臣下所遵。

三、《聽琴圖》與徽宗朝院畫中「視覺眞實」的建構及政治意圖

檢閱當代文獻，《聽琴圖》中徽宗彈琴給二位四品至七品官員聆賞的軼事並未見記錄，因此該畫所繪是否爲實景或許無從追究。然而畫作的眞實性並不是完全建構於所繪景物的眞實性上，所繪景物也不是畫作意義的唯一來

頁2004。

⑹① 見楊勇，〈陶淵明傳彙訂〉，收於氏著，《陶淵明集校箋》（台北：正文書局，1976），頁386。

⑹② 見朱熹，《四書章句集注》（台北：大安出版社，1986），頁68-69。感謝王鎭華先生提醒《論語》中的相關資料可供引用。

⑹③ 司馬遷，《史記》，第5冊（北京：中華書局，1972），頁1452-53。

⑹④ 見《宋史》，第10冊，頁3341。

⑹⑤ 見薛宗明，《中國音樂史・樂器篇》（台北：商務印書館，1990），頁626-28。

⑹⑥ 應劭撰，王利器校注，《風俗通義校注》（台北：明文書局，1982），頁293。

⑹⑦ 見蔡絛，《鐵圍山叢談》，頁619。

⑹⑧ 見鄭珉中，〈宋宣和內府所藏“春雷”琴考析〉，《故宮博物院院刊》，1993年第2期，頁4-5。今日尚見數件唐代古琴，其中一件「春雷琴」更經徽宗收藏，經比對《聽琴圖》中的琴，並不相同。唐琴圖版見《中國樂器圖鑑》（台北：華一書局，1993），頁180-83。鄭珉中，〈記唐琴的特點及眞僞問題〉，《故宮博物院院刊》，1983年第3期，頁12-13，156-57。

⑹⑨ 徽宗曾於詩詞中，提及自己「數弄琴」。見《宣和御製宮詞》（台北：學生書局，1973），頁18。

臺灣大學學術期刊資料庫

源，即使是現場寫生的畫作，也必須轉換眼前之景成墨彩所形構的畫面，畫作完成、成爲物品後，爲各時代不同的人觀看、使用。畫作與現實經驗世界眼前所見之景屬於不同的範疇，有不同的意義，例如：巴黎鐵塔、關於巴黎鐵塔的畫作、巴黎鐵塔的照片及明信片各有其物質特性及文化生產、使用的脈絡，在研究巴黎鐵塔畫作之時，徵引巴黎鐵塔或許說明了主題的來源及可能具有的文化意義，但畫有巴黎鐵塔畫作之所以存在的理由、畫面的構成及如何在當代或後代被觀看及使用等問題，則必須自他處探究。畫作既爲具有物質性的文化物品，就是一種人爲文化建構，建構出有別於現實經驗世界中的眞實，故稱之爲「視覺眞實」。此種眞實並不是單純地反映出現實世界中實際有的景象或發生過的事，雖然現實世界中的實物及實事提供了若干形構畫面的資源。在此種論述中，畫作既是人爲建構，不是以往所認爲的現實世界的直接反映，則具有主動性，可以形塑或改變人們對於經驗世界中的眞實的認知。⑦⓪

「視覺眞實」雖然不等於經驗世界中的眞實，但二者並非全然無關，而視畫作風格的不同有不同的關連。不論具象與否，所有的畫作皆是眞實的建構，但建構出的眞實不只一種，某些作品由於特別的寫實手法，可以呈現逼近現實世界的效果；更甚者，寫實畫風使「視覺眞實」可以進而取代部份的現實世界中的眞實，例如《聽琴圖》即是其一。前一節的討論集中於解讀《聽琴圖》的政治意涵，至於此意涵如何被塑造成自然而然、彷彿眞實發生過的事件，使觀者以爲「視覺眞實」爲現實世界中的眞實，則有賴於對畫面視覺呈現的仔細研討。

《聽琴圖》中若干物象及主題取自當朝文化脈絡、宮廷環境，這是使觀者進入畫面狀況的一個手法。戔座、奇石、異卉是宮廷中常見物品，凌霄禁中亦有，琴的出現及徽宗彈琴的形象並不突兀，而鮮綠欲滴的翠竹是徽宗刻意在宮中栽培的植物。⑦① 著道袍、戴小冠的徽宗形象出現在《聽琴圖》中

⑦⓪ 在結構主義後的思潮中，藝術被賦與積極的意義，可以是人類認識現實的一種方法，更可以是對抗甚至改變現實的一種方法。見Terence Hawkes, *Structuralism and Semiotics* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1977), p. 143.

⑦① 徽宗刻意要在宮中營造江南水鄉的景致，竹子原產於南方，是不可少的植物。徽宗宮詞寫道：「棕櫚秀竹間行均，渾似江鄉景趣新」，可見竹子與江鄉景色的關連。《宣和御製宮詞》，頁41。江鄉多指江南水鄉，見《漢語大詞典》，第5冊，頁922。另蔡京的〈太清樓侍宴記〉中描寫徽宗燕居的宣和殿旁種有竹子，見王明清，《揮麈餘話》，《文淵閣四庫全書》，第1038

也有其現實依據，先就服飾的確認論之。⑦② 雖然道袍的使用在宋代並未侷限於道士身份，士大夫也可穿著，⑦③ 但據服飾史研究，圖像中著道袍的宋代文士均不戴冠，⑦④ 冠似乎是道士的專利，而《清明上河圖》中二位著道袍、戴冠的人物爲服飾史學者指稱爲「道士」(圖 11)。⑦⑤ 再者，徽宗所著衣冠與今存山東掖縣寒同山神仙洞石窟中的三清塑像十分接近，該石窟是宋德方（1183-1247）所開鑿，⑦⑥ 年代雖晚於徽宗朝，但可說明宋代的道教服飾。

徽宗自即位後，即迷信方術，大觀元年（1107）時，詔令道士序位在僧眾之上，這是他明白地崇信道教的開始。政和初年（1111）後，徽宗更大興道教；政和七年（1117）時，要求臣下表章冊己爲「教主道君皇帝」，約與之同時，徽宗感悟自己是上帝的長子長生大帝君（又名神霄玉清王）下降凡世，爲拯救受金狄之教影響的中華而來，並令天下之天寧萬壽觀改名爲神霄玉清萬壽宮，每一殿上設長生大帝君塑像。隔一年的政和八年（1118），詔令諸路提刑、廉訪、巡按，每至一地巡訪時，必躬詣該地之萬壽宮，考察宮內帝君像及其它崇拜設施是否如徽宗所令。⑦⑦ 雖然在徽宗自命爲長生大帝君前，已有該神之塑像，但自政和七年後，必有新設的神霄玉清萬壽宮及長生大帝君像，這些像可能依照徽宗相貌而作，前引太宗、眞宗像亦曾以神靈

臺灣大學藝術期刊資料庫

冊，頁573。

⑦② 據《西清筍記》的描述，徽宗著「方袍素履」，見頁142。按「方袍」是僧人所穿袈裟，不符畫中徽宗衣著。「方袍」之意見《漢語大詞典》，第6冊，頁1564。

⑦③ 關於宋代文士亦著道袍之事，見周錫保，《中國古代服飾史》(北京：中國戲劇出版社，1984)，頁263，278。

⑦④ 見周錫保，上引書，男圖26，28。

⑦⑤ 同上，男圖18。沈從文編著，《中國古代服飾研究》（香港：商務印書館，1980），圖115，第一列最右。

⑦⑥ 此三清像由於形貌相似，難以辨認神格。見蜂屋邦夫，《中國道教の現況》（東京：汲古書院，1990），本文冊，頁262-64，圖版冊，頁240。感謝台灣大學藝術史研究所余思穎同學告知此資料。

⑦⑦ 此段言及徽宗崇道史及設長生大帝君像等事，係參酌楊仲良編，《資治通鑑長編紀事本末》，收於趙鐵寒主編，《宋史資料萃編第二輯》（台北：文海出版社，1980），頁3817-23。金中樞，〈論北宋末年之崇尚道教〉，收於氏著，《宋代學術思想研究》（台北：幼獅文化事業公司，1989），頁425-27，448-50，485-86。

面目示人。可見自政和七年後，徽宗著道袍、戴小冠之像，恐不少見，或甚至深植人心。

《聽琴圖》中繪入徽宗像，而且可能是宣和年間慣見的徽宗形象，自然使該畫的「視覺眞實」更接近現實世界中的眞實。觀者或因見到徽宗置身於一場景中，以爲這場景是眞正發生過的事，而《聽琴圖》畫面是未經修飾的實景描繪，畫作的政治意涵遂被自然化成爲彷彿與生俱來、不容懷疑的事實。將現實世界中特定的實物仔細繪入畫作，並成爲一寫實性強畫作場景一部份的手法，早見於成畫於政和三年（1113）前的《千里江山圖卷》。此畫作者王希孟是徽宗朝畫院生徒，據卷後蔡京題跋，徽宗曾親授王希孟畫法，而《千里江山》即是徽宗授法後的成果，連徽宗本人都十分嘉許此畫。[78] 此一長卷的前半段中間處畫有一形制複雜的木構長橋，此橋描寫仔細，形構特別，橋中另起一座二層樓高的亭閣，予人印象深刻而聯想到現實世界中的某一眞橋。根據傅熹年的考證，此橋畫的是蘇州南面的吳江利往橋，橋臨太湖，圖中利往橋及其上垂虹亭的形象（圖 12）均與文字記載十分接近。橋建於慶曆八年（1048），代表北宋在工程技術上的高度成就。[79]

《千里江山》的山水畫法比較前代重彩山水寫實而複雜，個別山體有量感，隨著山勢深入的溪谷路徑的空間安排巧妙合理，絶妙的是重彩不僅未掩沒山體的立體感，反而因色彩的變化烘托出空間層次感。傅熹年因畫中大片竹林及江干平野之景，推斷所繪爲江南。[80] 徽宗喜愛江南景致，宮中種竹是爲了營構出江南景色，而水色也是江鄉景致不可少的因子，徽宗御製宮詞中曾言及一日在池邊飲酒，水景喚出心中的江南。[81] 北宋末年無論在宮中或士大夫間，均流行「江南風」，[82] 王希孟之畫或是在此一流風下所作迎合

[78] 蔡京跋文如下：「政和三年閏四月八日賜。希孟年十八歲，昔在畫院爲生徒，召入禁中文書庫，數以畫獻，未甚工。上知其性可教，遂誨諭之，親授其法。不踰半歲，乃以此圖進。上嘉之，因以賜臣京，謂天下士在作之而已」。可見此作最遲至政和三年已完成。希孟姓王是根據清初梁清標及宋犖的說法，二人之說的根據則不得而知。見楊新，〈關於《千里江山圖》〉，《故宮博物院院刊》，1979年第2期，頁62-63。

[79] 見傅熹年，〈王希孟《千里江山圖》中的北宋建築〉，《故宮博物院院刊》，1979年第2期，頁59。

[80] 同上，頁50。

[81] 《宣和御製宮詞》，頁35。

[82] 陳葆眞，〈宋徽宗繪畫的美學特質--兼論其淵源和影響〉，頁314-15。

徽宗的嘗試，[83] 無怪乎徽宗嘉許之。然而《千里江山》得到徽宗嘉許且賜蔡京的理由，或不止於此，而此畫即使描繪的眞是江南景色，其意義應不只在畫出利往橋太湖沿岸的湖光山色。畫中的利往橋令觀者想到當時工程技術的進步，伴隨著這進步的是大好的江南山河。在寫實技法逼眞的演出下，這一片泛著光亮、有如仙境的人間山水成爲徽宗統治下大好山河的代表，彷彿當時的天下即是如此。北宋的山水手卷多繪有屋宇、點景人物及船舶等物象，這些現實生活的場景點活了原本嚴肅的山水。但在《千里江山》中，雖不乏人物及船舶，強調的卻是各式各樣的建築物，其中有大、小型住宅、宮觀、水磨坊及各式橋樑等。畫中明顯省去軍事防禦用的堡、寨等設施，[84] 江山的美好不會因爲軍事武力景象的出現而減損，而其它的人爲建設是人類文明的成果，更可以顯示宋人江山的偉大。利往橋的出現無疑地加強原本寫實風格山水的特定性及眞實性，高度美化的山水變成實景描繪，而觀者就在視覺的潛移默化下，接受畫中的政治訊息。

《聽琴圖》中另一值得討論的特殊手法是畫琴及烏几的方法。除了琴柱及琴尾等處外，琴體漆黑，一片光滑，置香爐的高几亦是如此，完全沒有深淺的變化，几面邊緣轉折處不見線條勾勒出立體感。自側面觀之，琴體及几面二塊黑色凝結，全浮於絹面，與畫中其它無論是墨繪、彩繪的物象質感相去甚遠。即使自正面觀之，亦覺其表面光滑，質感不同。

《聽琴圖》畫面簡潔，但手法細膩，其中之一是色彩的變化，例如：畫琴及高几所用的質料顯然不同於畫官員紗帽、束帶，徽宗頭髮、鞋履及外衣邊緣的黑色顏料。就黑色而言，即因用料不同而有質感及視覺的變化。紗帽等處應以墨繪成，觀之原畫，其效果與一般用墨相似，而琴及高几的效果應是含膠或漆多的顏料所造成，因此遇光即微顯藍色，十分特殊。此種效果或是來自當時流行的名品墨：李廷珪父子擅造墨，爲南唐李後主服務，所造之墨據傳至宣和年間，貴逾黃金。[85] 徽宗另命張滋造墨入貢，張墨甚且勝過李墨。[86] 凡事講究的徽宗，重視墨的精窳，殆無懷疑，宮廷院畫使用名墨

[83] 根據張滋《畫錄廣遺》，徽宗曾親繪江鄉動植物，可見江南風物是當時流行的畫題。收於《宋人畫學編著》，《藝術叢編》，第1集第10冊（台北：世界書局，1962），頁174。

[84] 傅熹年，〈王希孟《千里江山圖》中的北宋建築〉，頁54。

[85] 見邵博，《聞見後錄》，《文淵閣四庫全書》，第1039冊，頁350。

[86] 見蔡絛，《鐵圍山叢談》，頁614。

臺灣大學學術期刊資料庫

入畫，也可想像。但無論張墨、李墨，其精妙處及具體效果今已無從確定。

存世徽宗朝院畫中，《梅花繡眼圖》及《竹禽圖》也採用特殊的顏料入畫。前者據徐邦達所述，鳥眼以漆點之，[87] 但未曾親見；《竹禽圖》(圖13)近觀原作，可確定鳥眼用漆。徽宗花鳥畫以漆點睛，早見當代記載。[88]《竹禽》鳥眼因用漆，立體突出且黝黑晶亮，宛如現實世界中眞實的鳥眼，《聽琴圖》中的琴與几有類似的效果。琴、几原物的表面本以黑漆製成，平滑光亮，質地緻密。《聽琴圖》於此除了視覺上呈現黝黑光滑、頗似原物的感覺外，也因絹面上不透明的一片黑亮，而不是被絹吸收的墨汁，更產生觸覺上彷彿撫摸原物表面的感覺。視覺加上觸覺，琴與几除了形象正確，質感亦正確，更加強"它就在那裡"的寫實效果。此一手法使原本視覺上的物品再現略帶立體性觸覺的物品感，製造畫中琴與几的物品性。這種對畫中物象物品性的效果營造，並未因顏料的不透明性，使畫作使用的質材突出而減低寫實的效果，反而加強眞實感。[89]

就文字記載而言，研究者論及徽宗朝繪畫著重寫實性時，最常引用的記載有二則：一爲徽宗強調畫月季花時，須注意四時朝暮不同的樣態，二爲徽宗指出院畫家畫孔雀登高時先舉右腳爲誤，應是先舉左腳。[90] 二則記載或顯示徽宗觀察自然細膩入微，已成生活習慣，但更重要的是探究徽宗要求正確呈現物象的原因及相應而生的畫風。徽宗要求畫家所繪動植物必須符合自然生理狀況，畫中物象的正確性若有閃失，與現實世界的現象不合，畫面的寫實效果必因而受損。再者，徽宗朝院畫以花鳥、人物畫爲多，不比山水畫中景物繁富，某一母題出錯勢必影響全局。而物體的正確呈現有賴於描繪仔細，例如：《聽琴圖》中一枝茉莉入水，剪口清楚，水中枝梗略斜，彷彿爲

[87] 見〈宋徽宗趙佶親筆畫與代筆畫的考辨〉，頁66。

[88] 見鄧椿，《畫繼》，頁271。

[89] 某些逼近現實世界中的眞實的效果是倚賴抹去所有寫實手法的痕跡而造成的，例如：西方文藝復興後至19世紀中期前主流的寫實主義傳統，在此傳統中，油畫作品刻意掩飾油彩的痕跡，使畫面平滑，觀者在欣賞畫中寫實情景時，不至於因意識到油彩的存在而想到眼前景物原只是畫作。此種手法視畫面爲透明，如鏡子或窗子直接反射、援引現實世界。然而某些具有眞實感的畫作，在另一方面又使觀者注意到達成眞實效果的手法，例如：15、16世紀德國畫家Dürer的作品，見Keith Moxey, *The Practice of Theory: Poststructuralism, Cultural Politics and Art History*, pp. 89-90. 可見眞實效果的呈現不一定要抹除所用手法的痕跡。

[90] 見鄧椿，《畫繼》，頁345。

折射效果。仔細描繪出的物象即使正確與否無法完全確定，也具有正確感，例如：《千里江山》中的木構長橋。《聽琴圖》中雙層琴桌的描寫極爲細緻，[91] 立面上的纏枝花卉紋樣以墨略畫陰影，以金突顯花朵凸出，顯示爲淺浮雕，不是平面。桌面可能是一塊玉石構成，上有水或雲紋線刻。此桌是否眞正存在或畫中所繪是否正確等問題難有確切答案，但因表面立體紋理及質材的處理如此仔細，使琴桌有實物感，彷彿徽宗宮中眞有此物，而《聽琴圖》所繪爲實物、實景。《祥龍石》中的物象也十分簡單，僅有奇石與植物，但對於石上大小深淺不同凹洞的描繪非常仔細，一層層帶出立體感，除了石頂凹洞中種有不知名植物外，近年發現中間偏右下方的凹洞中種有水仙。[92] 這些細節無疑地加強此圖所繪爲實物的感覺，彷彿畫中的祥瑞奇石眞的存在於徽宗的宮廷中。《五色鸚鵡》中的鸚鵡、杏花亦是如此。

實物感的來由除了細節多外，物象的清晰度也是原因。綜觀徽宗朝院畫，尤其是人物、花鳥畫，個別物象的輪廓十分清晰，邊緣性強，物象的物體感浮現，重要的是物象本身（包括內部細節、質感的描寫），而不是物象與環境的互相溶合。個別物象的清晰與主題的選取、背景的描寫有關：徽宗朝畫作中有許多爲小型作品，只畫一、二動植礦物，背景幾乎不處理，畫中物象與空白或單一著色背景形成對比，襯托出所繪物的存在。此類作品計有《祥龍石》、《五色鸚鵡》、《梅花繡眼》、《竹禽圖》、《瑞鶴圖》(圖14)、《桃鳩圖》、《芙蓉錦雞圖》等。較大型的畫作也有此一傾向，《聽琴圖》是最好的例子。即使如空間安排複雜、景物繁多的山水畫《千里江山》，畫中物象的清晰度也比北宋其它大型山水畫作高，各式人工建構物、樹木等物象歷歷可見。畫作背景幾近空白的作法爲唐代人物畫中所常見，今存二張傳徽宗摹唐代畫家張萱的作品即是如此。[93] 在歷經五代及北宋的畫作空間複雜化過程後，徽宗朝院畫出現類似唐代的畫風，徽宗個人的復古品味固是原因，但更積極的

[91] 畫中置琴的桌子是專爲彈琴所製，雙層且具共鳴效果。見王世襄的考訂，《明式家具研究》，文字篇（香港：三聯書局，1991），頁69。

[92] 見Peter C. Sturman, "Cranes Above Kaifeng: The Auspicious Image at the Court of Huizong," note 53.

[93]《摹張萱虢國夫人遊春圖卷》今藏遼寧省博物館，《摹張萱搗練圖》藏於波士頓美術館，二者應爲院畫，非徽宗親作。彩色圖版見薄松年，〈趙佶〉，《巨匠中國美術週刊》，第128期（1995年3月），頁24-25。

臺灣大學學術期刊資料庫

意義應自畫作的意涵尋出。

《聽琴圖》中茉莉、奇石及祥龍石、五色鸚鵡等物或因自遠方異域入貢，或因形狀奇特，原被視爲祥瑞物，象徵天命，傳達上天肯定徽宗王朝統治的訊息，形之爲圖繪時，爲了確保祥瑞訊息不會在繪製過程中模糊或扭曲，一點一滴地畫出原物的正確形貌似乎是唯一的方法。再者，個別物象正確的形貌不容其它物象或背景混淆，所繪物象既不宜多，又以集中於主題物象或祥瑞象徵物爲要，清晰度的要求也可想見。《瑞鶴圖》所繪雖非祥瑞物，而是群鶴舞空的祥瑞現象，[94] 但也具有類似風格。圖繪二十隻丹頂鶴在一建築物上方若合節拍地舞出賞心悅目的陣形，此建築描寫仔細，尤其是屋頂上的鴟吻、蹲獸及屋頂下斗拱，建築史學者甚至認爲可作爲北宋建築名著《營造法式》的補圖。[95] 白色鶴羽映於青空，屋脊掩於白雲中，物象的輪廓清晰。具有實物感的建築賦與《瑞鶴圖》實景感，若非學者深入研究，[96] 觀者不易察覺此一圖像的虛構性。《聽琴圖》中的戧座、琴、高几、琴桌，以及《梅花繡眼》中的繡眼、《桃鳩圖》中的鳩、《芙蓉錦雞》中的錦雞，雖然可能不是祥瑞象徵物，但本身或爲珍奇物，[97] 或描繪所用顏料珍貴，可象徵徽宗身爲天下之君的身份，只有天子才有權擁有、享用這些物品，因此圖像的實物感同樣重要。而《千里江山》中的木構長橋，或因象徵北宋最高的工程成就，形之於畫作時，唯有實物感才能讓觀者感受到其意義。

徽宗朝院畫的實物感及實物感帶出來的實景感是該朝院畫寫實畫風的特質，而實物感的所在對象--各個人物、動物、植物、礦物、人爲物品，均有其象徵意義，透過實物感強烈的寫實手法，這些畫中的「物」、「景」可類比現實經驗世界中的「物」、「景」，甚至保證現實世界中的「物」、「景」曾經存在過。徽宗題於圖作上的詩文更加強畫作的實物、實景感，以及保證畫中物象在現實世界中的確存在過。例如：《祥龍石》一文首句即言及該石「立於環碧池之南，芳洲橋之西，相對則勝瀛也」，環碧池應位於宣和

[94] 徽宗自題於畫旁詩文寫道：「感茲祥瑞，故作詩以紀其實」。

[95] 見祁英涛，〈中國古代建築的脊飾〉，《文物》，1978年第3期，頁64，圖5-8，10-5。

[96] 見前註[16]。

[97] 戧座、琴桌的名貴可自上文描述得知，畫中鳥禽類或眼部周圍紋飾奇特，或羽毛顏色鮮豔異常，或紋樣變化多。徽宗在《芙蓉錦雞》上題詩稱讚該錦雞「全五德」，應指其羽毛顏色多而美。

殿之後，[98] 藉著強調祥龍石在宮中的位置而說明畫中祥瑞象徵物是眞的存在徽宗的宮廷中，《五色鸚鵡》有類似的描寫。《瑞鶴圖》之文甚且指明瑞鶴舞空的祥瑞現象發生於「政和壬辰上元之次夕」、「端門」，時間、地點皆清楚詳細，彷彿畫作爲實景寫生。在圖與文的互讀下，畫作的實物、實景感證明詩文所述爲事實，而詩文的紀實性也證明畫中物像眞的存在過，二者達到互相證明的效果。另一方面，圖、文既然皆爲紀實之作也保證圖、文再現的背後必定有原物、原景存在。祥瑞象徵物、帝王階級象徵物、祥瑞現象等「物」、「景」原有其象徵力量，而畫中可類比於它們的「物」、「景」則因實物、實景感具有同樣的象徵力量。如此一來，原物、原景是否眞正存在過並不重要，圖作的存在已保證原物、原景的存在，圖作的「視覺眞實」可以取代現實世界中的眞實。

相較於徽宗朝院畫「類比實物式」的寫實風格，徽宗父親神宗朝院畫或可稱之爲「情境式」寫實。神宗朝最享盛名的畫家爲郭熙，受神宗眷寵近二十年，繪畫生涯幾與神宗之治相應相隨，當時宮廷、官府的屏障、壁面入眼盡是郭熙之作。[99] 今存郭熙代表作爲完成於神宗熙寧五年（1072）的《早春圖》（圖 15），畫作山水全景，山勢延長，石體扭動，水泉出谷，雲霧掩映，樹木彷彿自石間奮力而生，一片萬物蒸融、欣欣向榮的早春景象。《早春圖》的成畫因由已難詳究，但由畫中景象寓含生意及動勢推測，作爲神宗新政在視覺上的表徵十分適切。據記載，元豐五年（1082）郭熙奉神宗令，爲新完成的翰林學士院作一屏風，即以「春山」爲名。學士院的落成是元豐官制改革在硬體上的代表，而《春山》屏風繪「春情之融冶，物態之欣豫」，[100] 想必如《早春》般描寫春日宜人，令觀者深覺當朝政治新意十足、生機處處。

[98] 見蔡京，〈太清樓侍宴記〉，頁573。

[99] 見郭思，〈畫記〉，收於郭思編，《林泉高致集》，《文淵閣四庫全書》，第812冊，頁586-88。陳高華編，《宋遼金畫家史料》，頁345-47。

[100] 原文見郭思，〈畫記〉，頁588。關於郭熙畫作分佈於神宗朝官府的的情形，見曾布川寬，〈郭熙と《早春圖》〉，《東洋史研究》，第35卷4號（1977年3月），頁67-68。關於翰林學士院的落成及郭熙所繪屏風的可能形式及位置，見小川裕充，〈院中の名畫--董羽・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，1981），頁38-40，43-48。Scarlett Jang認爲郭熙《春山》屏風及《早春圖》可能象徵神宗以仁德滋育萬物，有如春天的力量。見"Realm of the Immortals: Paintings Decorating the Jade Hall of the Northern Song," *Ars Orientalis*, vol. XXII (1992), pp. 89-92.

臺灣大學藝術 期刊資料庫

《早春》爲一巨軸山水，適合懸掛於殿堂、官廳之上，有一種收攝觀者於畫中、使其身歷其境的寫實效果。這種天地氣象隨著新政而動的象徵意義，以全景山水的磅礴氣勢最能表達，而郭熙靈動的筆墨畫出具有擴散性的氛圍，使早春的情境瀰漫於四周，新意具有感染性。這種感染性強、重視氛圍的寫實風格亦可見於神宗朝著名的花鳥畫家崔白的《雙喜圖》(圖 16)，畫中秋意洋溢，描寫疾風吹過山坡，枯葉飄搖，草竹折腰，路過的褐兔聽見喜鵲的刮叫聲，回首望之。兔子與喜鵲的對話發生於大自然中，「物」的感覺不如整體秋意氛圍濃重。《雙喜圖》雖成畫於仁宗嘉祐六年(1061)，但可作爲崔白的代表作，也可能是神宗朝花鳥畫的主流風格。[101]

徽宗即位後，眾多的郭熙屏風、障壁畫自宮中移出，甚至大量賜給臣下，[102] 徽宗顯然並不欣賞郭熙作品。就崔白而言，雖見文獻記載徽宗於潛邸時，曾跟隨崔白弟子吳元瑜學畫，[103] 若以前言論及的徽宗相關花鳥畫作觀之，與崔白的畫風明顯不同。徽宗意欲建立新的畫院風格的企圖十分清楚，爲達成目的，遂強力控制院畫的生產。《畫繼》言及當時院畫家「咸竭盡心力，以副上意」，而徽宗時時臨幸畫院閱畫，「少不如意，即加漫垔，別令命思」。[104] 徽宗嚴格要求的是「形似」，《畫繼》明言「一時所尚，專以形似，苟有自得，不免放逸，則謂不合法度」。[105] 如前論所言，「形似」才能確保畫中物象可類比於原物，正確傳達原物的象徵意義，而此種要求已然形成當朝院畫的法度，畫家若有自己的風格，不能遵行徽宗對「形似」法度的嚴格要求，則視爲不合法度，不合而去者甚多。[106] 《早春圖》上飄渺的煙嵐、靈活的筆法，以及《雙喜圖》上大筆揮過的土坡，當然比《聽琴圖》中照顧妥貼、小心翼翼的物象放逸許多；而《早春》、《雙喜》生意盎然、充滿自然氣息的景象，雖然寫實，但不是徽宗要求的描

[101] 見曾布川寬，上引文，頁66-67。關於崔白的文獻記載，見陳高華，《宋遼金畫家史料》，頁309-10。

[102] 見鄧椿，《畫繼》，頁346。

[103] 見蔡絛，《鐵圍山叢談》，頁556。但徽宗官方畫史書籍《宣和畫譜》關於吳元瑜的記載中並無此事，蔡絛爲徽宗近臣，他的記載應可相信，《宣和畫譜》中的徽宗以收藏家、鑑賞家皇帝出現，不是畫家，關於其畫藝師承，或有意省略。

[104] 鄧椿，《畫繼》，頁273-74。

[105] 同上，頁347。

[106] 同上，頁339-40，347。

寫仔細、物象清晰的「形似」，也無法傳遞徽宗所要求的政治訊息。

《畫繼》對於徽宗的記載位列全書之首，以眾多篇幅敘述徽宗致力提昇畫家品質、要求以詩入畫、出示御府收藏古畫以教育院畫家等事。[107] 然而對於徽宗嚴格控制畫院「形似」風格而導致許多有自我風格的畫家離院求去的「負面」事蹟，僅於全文最後及全書末端以數十字輕筆提及，顯然不及正面記載令讀者印象深刻。今之研究者或受影響，集中討論徽宗提昇畫院畫家素質的用心，尤其是徽宗要求以詩入畫，促使畫院畫家讀書講文、培養文人學養。事實上，對於同一首詩詩意的描寫，可有多樣繪畫風格，畫中景象以詩文之意爲對象，也不預設某一風格，包括文人風格。徽宗所要求的描寫一絲不苟、物象清晰分明的「形似」風格、「類比實物式」寫實與文人繪畫風格相去甚遠，試以蘇軾之作爲例。蘇軾《古樹竹石圖》(圖 17)以墨筆速寫石、樹，石紋略成同心圓形，樹幹憑空扭轉，發枝奇怪，物象不確定，介於似與不似之間，觀者難以具體描繪所見之物。米芾描寫蘇軾同類畫作中的枯木枝幹「虬屈無端」，石皴「亦怪怪奇奇無端」，認爲這些物象有如蘇軾「胸中盤鬱」。[108] 在畫中物象與自然實物不確定的距離中，畫家個人私人性強烈的意涵得以自筆下源源而生，而「胸中盤鬱」具體意義的賦與者及擁有者，當然必須訴諸畫家本人。徽宗對《古樹竹石》一類文人畫作風格想必擯斥不顧，當朝院畫的政治意涵唯有透過正確的物象描寫才能傳達，而受徽宗強勢控制的畫院畫作，其畫風與意涵的賦與者及擁有者是徽宗，其它的可能必須去除。在徽宗的審視下，畫院畫家竭盡心思符合徽宗的要求，在此生產關係中，畫家是不需要名字，徽宗在許多院畫上題款、簽「一大」花押，彷彿皆爲己作，而今日除了「希孟」之名外，幾乎無法爲任一徽宗朝院畫考證出作者確切之名。徽宗之名與當朝院畫似乎合爲一體，在如此極致的控制下，徽宗朝院畫風格及意涵呈現統一性，而政治權力於此展現無疑。

[107] 同上，頁271-74。

[108] 見米芾，《畫史》，收於《叢書集成初編》，第1647冊，頁41。

臺灣大學藝術期刊資料庫

四、徽宗朝院畫的使用脈絡

由於文字資料有限，無法全面重建徽宗朝院畫在當時宮廷環境中的使用脈絡，但自各畫的裝裱情形、原藏地點及觀看場合推想，或可重構部份情況。一則對徽宗個人特殊的觀看、使用畫作的習慣有所瞭解，並嘗試推測此一習慣如何影響當朝院畫形制及風格。再者，試圖探究徽宗朝院畫建構的「視覺眞實」在當時的宮廷環境中，究竟爲誰而作，是否有特定的觀者，而畫作成品的能見度及流通性又是如何。

首言《聽琴圖》，今日所見爲立軸，除了畫幅上徽宗題畫名、花押、「御書」璽外，不見徽宗其它印璽題字。然而該圖在清代中期之前的狀況並非如此：《石渠寶笈三編》記錄其爲卷，而且是直幅橫裝，畫幅前後原有徽宗瘦金書題簽及雙龍小璽等多璽。[109] 《聽琴圖》原本的裝裱狀況，經與今存標準宣和裝畫作比對，頗爲一致，[110] 而原有的宣和裝橫卷改裝成軸，應是在《石渠三編》完成後的事。據徐邦達之文，傳聞此畫在清中期時曾賞賜某王府，光緒年間再入內廷時，已成現今立軸形制。[111] 《聽琴圖》今日保存狀況良好，幾乎不見歲月的痕跡，可能是長期以來以橫卷收藏，少有開展。卷與軸就形式而言，意義不同。卷適合近距離仔細的觀看，而平日多捲起收藏，觀賞時才舒卷開來。立軸適合長時間的展示，觀看的人較多，距離較遠，公眾性較強。徽宗將一原本採立軸形式長多於寬的畫作，裱成手卷，或反映當時畫作使用的某些慣例。

「宣和裝」是徽宗時裝裱書畫作品的定制，舉凡題簽、印璽及其所在位置、所用紙絹等畫作裝裱形制皆統一規定。[112] 今日所見的宣和裝畫作，多爲橫卷裱成宣和裝，但有二件作品如《聽琴圖》般，立軸被裝裱成橫卷宣和裝，分別是黃居寀的《山鷓棘雀圖》及傳爲衛賢的《高士圖》。[113] 今存宣和

[109] 見《石渠寶笈三編》，第3冊（台北：國立故宮博物院，1969），頁1370。

[110] Richard Barnhart 曾詳細研究宣和裝的裝裱方式，見其文"Wang Shen and Late Northern Sung Landscape Painting,"《アジアにおける山水表現について》，京都，國際交流美術史研究會第2回（1983），頁61-64。

[111] 徐邦達，〈徽宗趙佶〉，頁226。

[112] 除了Richard Barnhart 一文外，可參考王以坤，《書畫裝潢沿革考》（北京：紫禁城出版社，1993），頁20-21。

[113] Richard Barnhart, "Wang Shen and Late Northern Sung Landscape Painting," pp. 62-63. 徽宗御藏

裝畫作皆爲橫式，不見軸式宣和裝，當時是否有另一套宣和裝定制裝裱書畫作品成立軸，則不得而知。[114] 不論徽宗時軸式宣和裝存在與否，上述三件立軸作品裝裱成橫卷，想必有特殊的理由。手卷平日可當作物品收藏，欣賞時置於桌案上，獨自一人或數人共賞。這種特質恐怕較符合徽宗喜愛的觀看方式，他顯然不願意將《聽琴圖》、《山鷓棘雀》及《高士圖》以掛軸方式觀賞。根據《畫繼》，徽宗曾取古今名人繪畫，上自曹弗興，下至黃居寀，總共一千五百件，分爲一百秩，名爲《宣和睿覽集》。[115] 「睿覽」之意，即是「御覽」，名畫或以相同方式裝裱，再分類收藏，以供徽宗觀賞之便。黃居寀的《山鷓棘雀》極可能爲《宣和睿覽集》之一，《高士圖》或也是。

類似的情形可見於《宣和睿覽册》，以入貢之動植礦物及祥瑞現象爲畫題，一册十五張畫，各有中心主題，例如：第四册以純白奇禽異獸爲主。其後增加不已，累至千册，共計上萬張畫。[116] 據今人研究，《祥龍石》、《五色鸚鵡》及《瑞鶴》三圖尺寸略同，形制除了圖文位置有左右不同外，完全一致，應爲《睿覽册》中的三張畫。[117] 這三張畫尺寸不大，圖文之間並無接痕，應爲同一絹面；圖文篇幅並非各半，且二者之間迄今無摺痕，推測原來的狀況應是十五張形制相同的畫作相疊，成爲橫長直短一册收藏，徽宗若需觀賞，只要按主題取出即可。《睿覽册》有如小型手卷，適合近距離觀賞。

《宣和睿覽集》、《宣和睿覽册》等徽宗指定供皇帝御覽的作品，應置於徽宗生活起居之地，方能便於觀賞。徽宗宮詞言及「宣和庭廡四迴環，書畫金籯兩掖間」，[118] 可見宣和殿收有書畫作品，存放於特製箱櫃中。宣和殿建

畫目《宣和畫譜》中曾登錄這二幅畫，《山鷓棘雀》見《畫史叢書》，第1册，頁574。《高士圖》可能以《梁伯鸞圖》之名登錄於衛賢名下，因爲該圖所繪爲東漢梁鴻、孟光夫婦「相敬如賓，舉案齊眉」的故事，見頁457。

[114] 今無軸式宣和裝實物可供研究，在書畫裝裱史書籍中所列軸式宣和裝格式，據稱是後代模仿徽宗當時格式而成，在此情形下，難以判斷後代格式是否眞有所本。見王以坤，《書畫裝潢沿革考》，頁21。

[115] 見鄧椿，《畫繼》，頁271。

[116] 同上，頁272。

[117] 見徐邦達，〈宋徽宗趙佶親筆畫及代筆畫的考辨〉，頁63。這三張圖中，僅《五色鸚鵡》是文字在右，圖像在左。

[118] 見《宣和御製宮詞》，頁2。

臺灣大學藝術 期刊資料庫

於哲宗紹聖二年（1095），爲哲宗燕居處，位於神宗燕居地睿思殿之後，地狹殿小。徽宗即位初，向太后垂簾聽政，拆毀宣和殿。後徽宗親政，遵循其父神宗、兄哲宗慣例，白日不居寢殿，而睿思殿爲講禮進膳之所，於是仍以宣和殿爲燕居所在地，屢次修繕，並於重和元年（1118）增建後殿。⑲ 宣和殿位於宮城西北隅，此區原爲帝后起居宴游之地，包括太皇太后、皇太后、帝后寢殿，皇帝燕居殿閣及後苑等。⑳ 因地狹之故，徽宗遷延福宮於宮城外，於政和三年（1113）新建保和殿於延福宮舊址，是徽宗另一燕居地。保和殿建成時，徽宗自記一文紀念，詳述營造始末，該殿置有古今書畫。㉑ 宣和殿及保和殿相隔不遠，改元宣和（1119）後，因宣和殿名犯紀年，改稱保和殿，原保和殿爲避免混淆，有時稱之爲「保和新殿」。㉒ 除書畫外，宣和、保和二殿尚收藏寶玩、三代古銅器及琴阮、筆硯等物，徽宗於此二殿欣賞古物、書畫，並時而提筆揮毫。㉓ 今存若干徽宗朝院畫上，可見徽宗「宣和殿御製幷書」的題款，例如：《芙蓉錦雞》、台北故宮收藏的《臘梅山禽圖》，㉔ 而這些畫作由於有宣和殿之名，或作於宣和元年之前。

由上述討論可知，宣和殿及保和殿中收有前代及當朝畫作，《宣和睿覽集》、《宣和睿覽冊》及《聽琴圖》等作品或許收藏在二殿中。《睿覽冊》中畫作形制、裝裱格式一致，易於分冊分主題收藏，適合置於案上近距離翻閱，有如書冊般。《睿覽集》中的手卷也適合近距離展開觀賞，而原本爲懸掛觀賞而作的立軸，一改常規，裱成手卷，一則符合宣和裝定制，又可於案上近處觀賞。徽宗將喜愛的繪畫作品收於近身處，時而取出置於桌案上觀賞，畫作於他有如寶玩。「宣和裝」以高級的高麗箋紙、各色各式絲織品等質料裝裱，首創於畫心四周加鑲小邊保護畫心，裝潢精巧而富有變化。㉕ 有些畫

⑲ 見（清）徐松纂輯，《宋會要輯稿》（台北：新文豐出版公司，1976），方域1之19。

⑳ 見周寶珠，《宋代東京研究》，頁34-35，36-41。。

㉑ 見陳均，《皇朝編年綱目備要》，（東京：靜嘉堂文庫影印宋刻本，1936），卷38，頁6下-7上。延福宮原位於宮城西北隅，見同書，卷38，頁8上。

㉒ 蔡京〈保和殿曲燕記〉敘及自宣和殿至保和殿的經過，收於王明清，《揮麈餘話》，頁575。另見陳均，上引書，卷38，頁10下。

㉓ 蔡京，上引文，頁575。陳均，上引書，卷38，頁7上。

㉔ 《臘梅山禽》的圖版見《故宮書畫圖錄》，第1冊（台北：國立故宮博物院，1989），頁301。

㉕ 見王以坤，《書畫裝潢沿革考》，頁20-22。

作或眞如徽宗宮詞所言收藏於金籯中，即使不然，也小心待之，收藏妥當，並以珍貴質料保存。㉖ 徽宗對於畫作作爲物品的性質顯然別有興趣，平日畫作如其它珍玩般小心收藏於近身處，展閱時，也如珍玩般，以近距離爲上，而畫作總體表現包括裝裱方式、保存用品均爲賞玩對象，不只是畫面視覺上的呈現。

徽宗對待畫作的態度及使用方式或影響當朝院畫的形制及風格，顯示出與北宋前、中期不同的特點。無論就今存畫作或當時畫史記載看來，徽宗以前的北宋宮廷繪畫應以大型壁畫、屏風及立軸爲多，或見於壁面，或立於宮殿、官廳中。㉗ 這些畫作尺寸較大，置於一寬大空間中，以視覺觀看爲主，製造空間感及自然氛圍。在風格上，背景完備且視覺強烈的作品較爲適宜，例如：《早春圖》、《雙喜圖》。徽宗朝院畫雖有如李唐《萬壑松風圖》（圖 18）般巨軸山水，但大致說來，畫作尺寸比前代大爲縮小，增加許多卷、冊，某些立軸甚至裝裱成手卷。徽宗對繪畫作品物品性的喜好延伸至畫面，可見《聽琴圖》中琴、几的物品性感覺，而《睿覽冊》多爲一畫一物，畫中動植礦物的描寫具實物感，彷彿即爲實物。單一畫面畫單一物象，單一畫作可取代畫中所繪實物，而全體《睿覽冊》被視爲物品般收藏、使用，徽宗對畫作的態度於此表現得最爲清楚。小型畫作只集中畫少許動植礦物的作法自徽宗時流行，直至南宋時亦然。即使就視覺呈現而言，徽宗朝畫作棄視覺性強烈的風格而取描寫細緻，幾近一絲不苟，如此的畫風適合近距離細細品味，符合徽宗的要求。連大型山水如《萬壑松風》，畫中景象也較接近觀者，比《早春》適於近距離觀看。

徽宗朝御府藏畫處不只宣和、保和二殿，據北宋慣例，御藏畫作收藏地點可分爲二，一位於內廷，除了宣和、保和殿外，龍圖閣、太清樓及睿思東閣也有收藏。置於外廷的畫作主要在崇文院中的秘閣，該院可說是北宋皇家圖書館，除秘閣外，另有集賢館、昭文館及史館，三館後遭火災，神宗元豐

㉖ 蔡京曾記載徽宗收藏其表章字札的情況，先有橐子，橐內以朱隔隔開，隔內置小匣，匣內覆以繒綺。見〈保和殿曲燕記〉，頁575。徽宗如此厚待蔡京的字，想必更厚待古今名畫。

㉗ 關於北宋初中期若干院畫形式及功能，見小川裕充，〈院中の名畫--董羽・巨然・燕肅から郭熙まで--〉，頁25-85。Scarlett Jang, "Realm of the Immortals: Paintings Decorating the Jade Hall of the Northern Song," pp. 81-96.

臺灣大學藝術 期刊資料庫

官制改革時，廢崇文院，而改爲秘書省。[128] 龍圖閣位於宮城西北隅，建於眞宗大中祥符初年（約 1008 年），以奉太宗御集、御書，另有四殿、六閣，其中五閣儲有各類圖書，一閣置圖畫。[129] 太清樓位於宮城西北隅的後苑內，以藏書爲主，[130] 收藏於台北故宮的《景德四圖》卷中有一景爲《太清觀書》，描述景德四年（1007），眞宗在群臣隨侍下駕幸太清樓翻閱藏書一事。[131] 另徽宗曾賜宴太清樓，與宴的寵臣蔡京寫下〈太清樓侍宴記〉一文。根據蔡京之文，當時徽宗曾出內府寶器、瑪瑙、水晶等，並未提及畫作。[132] 睿思東閣可能是睿思殿一部份，位於東側。秘書省原位於宮城東南隅，政和五年（1115）時，徽宗以其地建明堂，遂將秘書省遷於宮城外，位於宮城南面城門宣德門外東側（宣德門位置見圖 5）。[133]

宣和、保和二殿是徽宗平日燕居所在地，觀賞繪畫應是常有的活動。徽宗曾於保和殿賜宴以蔡京爲首的大臣、貴戚及宦官，據蔡京〈保和殿曲燕記〉一文，當時臣下曾獲觀隋唐書畫，但未見記載徽宗賜閱當朝繪畫。[134] 政和五年置宣和殿學士（後改稱保和殿學士），未置前，以左右近侍官入值，自此之後，士大夫當值，以聽徽宗旨意。因地近皇帝，次年，宣和殿學士即立班敘位在諸殿學士之上，蔡京諸子及盛章等人相繼爲學士，[135] 這些學士或

[128] 見Wai-kam Ho, "Buddhist Retreat by Stream and Mountain," in *Eight Dynasties of Chinese Painting* (Cleveland: The Cleveland Museum of Art, 1980), p. 17. 但此處將宣和、保和二殿誤爲同一殿。另見周寶珠，《宋代東京研究》，頁32，34。

[129] 《宋會要輯稿》，方域1之5。關於龍圖閣的建造年代有各種說法，若根據《玉海》的記載，景德二年（1005）四月眞宗曾至龍圖閣觀太宗御書及諸閣圖書繪畫，並列出六閣之名及所藏數量。由此觀之，龍圖閣的規模及收藏似乎早在景德二年之前已完成。其它的說法見《宋代事始考錄》，頁143，151。再者，《玉海》根據不同的資料來源，記載龍圖閣中的圖畫閣藏有七百零一或一千四百二十一件卷、軸、冊各種形式的繪畫作品。《玉海》雖指出二者藏畫數目極大的差距，但未解釋原因。見王應麟，《玉海》（台北：華文書局據後至元三年慶元路儒學刊本，1964），卷27，頁10-12。

[130] 《宋會要輯稿》，方域1之7。此處寫作「大清樓」。另見周寶珠，《宋代東京研究》，頁37。

[131] 《太清觀書》的圖版及解說見*Beyond Representation*, p. 175.

[132] 見蔡京，〈太清樓侍宴記〉，頁572。

[133] 見周寶珠，《宋代東京研究》，頁32。《東京夢華錄》，頁131。《宋會要輯稿》，職官18之17至18之18。

[134] 見〈保和殿曲燕記〉，頁575。

[135] 見《宋會要輯稿》，職官7之10。朱彧，《萍洲可談》，《文淵閣四庫全書》，第1038冊，頁

有機會與徽宗同觀畫作。徽宗常令輔臣題跋於院畫上，[136] 這些大臣可說是院畫的當然觀者。就今存畫作而言，寵臣蔡京留下許多題跋，約有《聽琴圖》、《千里江山圖卷》、《文會圖》及《御鷹圖》[137] 等。大臣在提筆揮毫、寫詩記文前，必先試圖領會徽宗的要求及該院畫作旨，如此一來，畫中政治意涵自然傳遞至這群觀者，而其題跋等於爲徽宗主導的院畫意涵背書。

宣和四年（1122）三月二日徽宗駕幸秘書省，據《宋會要》的記載，此日的活動可說是一次十分戲劇化、具有儀式性的觀畫、賜畫事件。[138] 由這一大規模、參與人數眾多的事件，或可一窺當時院畫的能見度及傳遞其政治意涵的可及範圍。事件發生前的二月二十九日，徽宗已通知秘書省三月二日聖駕即將光臨，各大小官員也被通知出席，而前一日秘書省官員並預先演練接待皇帝的儀式。當日徽宗御駕入秘書省殿閣，包括蔡京等各官員致拜後，提舉三館及秘閣的徽宗寵宦梁師成以徽宗手詔授秘書少監致詞。徽宗先至秘閣與群臣同觀書籍及古器物，再次宣示手詔後，徽宗移幸右文殿，賜茶侍從官等人。過後，徽宗御提舉廳事，觀畫、賜畫的活動才正式開始；觀畫之前，徽宗因體恤臣僚，准許置笏於庭下，詔毋拜。在場的官員有三公、宰執、親王、使相、從官等，包括蔡京之子少保蔡攸及保和殿學士蔡儵。當時所觀爲御府收藏書畫，徽宗就書案斜倚觀之，案設於御榻前。隨後左右近侍出徽宗御書畫賞賜臣子，大臣獲賜御書畫各二軸、十體書一冊，從官以下亦得御畫、行書、草書各一紙。蔡攸另出歷代皇帝御書、徽宗所摹名畫、古畫與法書，從官等人聚而觀之，徽宗見部份官員因人多，無法看到畫作，詔左右多設書案，俾使下級官員皆能觀畫，「以示恩意」。當日觀畫、被賜御畫的臣子共六十五人，可謂人數眾多，包含貴戚及各級政府官員。在此一事件中，觀畫、賜畫成爲一種君臣之間的儀式，藉由書畫的集體被看、被賜、被接受，完成一種君臣之間的默契行爲，而畫作的內容也在此過程中，成爲宮廷、政府流通的共識及君臣默契的一部份。

276-77。

[136] 見《畫繼》，頁272。

[137] 《御鷹圖》見謝稚柳編，《唐五代宋元名跡》（上海：古典文學出版社，1957），圖版34。

[138] 見《宋會要輯稿》，職官18之22至18之23。

臺灣大學藝術 期刊資料庫

《聽琴圖》中所描繪的也是君臣之間透過具有文化意涵的活動達到一種對於當朝政治的默契，而相較之下，宣和四年秘書省觀看、賞賜書畫事件所援引的文化意涵更具多層次。觀賞古代書畫及歷代皇帝御書深具尊古懷遠、文化承續的象徵意義，觀賞當代繪畫及徽宗書畫則顯示徽宗及徽宗朝的文化素養及成就，而帝王賞賜臣下本是君臣恩義交換關係中較具帝王主控性及隨機性的一種，徽宗賞賜御筆書畫，遂將此關係連結至文化範疇。就在多重的文化脈絡中，徽宗朝畫作的政治意涵透過集體觀看、賞賜書畫的儀式在貴戚、朝臣中成爲可能的共同認知，達成徽宗主導的君臣默契。

在此一事件的記載中，唯一提及畫名的作品是徽宗所摹的隋代展子虔的《北齊文宣幸晉陽圖》。審度北齊文宣帝生平事蹟，徽宗選擇臨摹該圖及出示與臣下觀賞，應有特殊的政治考量。文宣帝高洋爲北齊開國之君，根據記載，即位之前已有多種跡象「命定」其未來必居於一國之尊；然而，身爲高歡次子，以韜光養晦自處，久居其兄高澄之下，世人皆以爲不如高澄。高澄忽然遇害身亡後，高洋入晉陽，穩固大局，世人方知其才。其後不久，高洋以禪讓爲名，奪東魏政權。⑬⑨ 一如文宣帝，徽宗也不是宗族禮法下命定接掌政治權力的長子，在向太后的力爭下，自諸王中被立爲帝，⑭⓪ 帝望的建立十分重要，對於文宣帝先伏後起的命運轉折、令人刮目相看的治國長才，想必頗有感受。徽宗賞賜臣下觀賞《北齊文宣幸晉陽圖》，或欲以委婉的方式昭告臣下：雖非帝位當然繼承人，但無論就命定或帝才而言，皆爲無可懷疑的人選。⑭①

除了《北齊文宣幸晉陽圖》之外，上述觀畫、賜畫事件中其它繪畫作品具體的政治意涵已難追究，僅能根據現存史料及畫作約略推想。徽宗朝御府書畫多數應記錄於《宣和畫譜》中，就秘閣所藏而言，《宋會要》有粗略的

⑬⑨ 關於北齊文宣帝的生平記載，見李百藥，《北齊書》，第1冊（北京：中華書局，1983），頁43-69。李延壽，《北史》，第1冊（北京：中華書局，1983），頁243-63。文宣帝生於晉陽，也曾多次入晉陽，然未有一次如上述般重要。再者，對照徽宗生平，上文勾勒出的文宣帝事蹟應是徽宗之所以與文宣帝產生關連的原因。

⑭⓪ 見《宋史》，第2冊，頁357-58。

⑭① 檢閱宋人雜記，關於徽宗即位前瑞象顯現的記載不少，例如：周煇的《清波雜志》提及徽宗身爲端王時，曾有算命師論斷其日後必登大寶。這些故事的流傳想必或多或少鞏固徽宗即位的正當性。《文淵閣四庫全書》，第1039冊，頁41。

記載：當太宗端拱年間（約 988 年）秘閣初建時，內廷出圖畫一百四十軸改藏於秘閣，其中有顧愷之、韓幹、薛稷、戴嵩及李贊華之畫。⑭② 徽宗御畫在宮廷環境中，並不陌生，而徽宗身旁寵宦等貴近甚至時而請求御寶。⑭③ 徽宗喜愛作畫寫字固爲事實，但所謂的徽宗御畫中，應有許多出自當朝院畫家之手。今存徽宗朝十餘件畫作中，只有極少數如《千里江山》可知畫家之名，其它的畫作幾乎皆有徽宗花押、題畫名或題詩文以示作者爲徽宗，學者如徐邦達已撰文企圖分辨孰爲親筆孰爲院畫家之作。⑭④ 姑且不論畫作風格是否如徐邦達所論，可分爲精緻重技法、水墨文人氣二類，而前文討論的徽宗朝畫作大多被歸類於院畫。即使以常理論之，徽宗朝眾多畫家卻無畫作流傳，而政務繁忙的徽宗以天下君主之尊卻有超乎比例的作品傳世，已是值得懷疑。因此，宣和四年三月二日貴戚與各級官員觀賞、被賜的「御畫」中，應有如前文討論的諸多院畫在內，而前文所論院畫的政治意涵及意義網絡或也在此事件中成爲流通於徽宗朝朝廷的共有意識。

在宋代宮廷中，君臣「觀賞」活動似乎不是崇尚風雅的個人隨性行爲，而是一種集體儀式。雖然並不是條文化的儀式，但《宋會要》中以專門章節簡錄宋代太宗、眞宗、仁宗、英宗、神宗、哲宗、高宗時君臣共觀各式物品的活動，並以「觀賞」標題統稱之，可見在某種狀況中，「看」一事已成宮廷儀式之一，透過帝王主導的「看」的行爲，君臣之間因共同經驗而形成某種共識。觀看的物品分爲多種，有地圖、書畫、外國朝貢物品、書籍、祥瑞動植物、前代帝王遺跡、宮中所種稻麥、三代古器等，但仍以觀看原本性質爲「看」而作的書籍及書畫最多。這些觀看的對象當然具有文化象徵意義及政治意涵，而觀看的臣子自少數大臣、宗室貴戚至各級官僚。⑭⑤ 在《宋會要》「觀賞」記錄中，眞宗大中祥符五年（1012）十二月二十四日所進行的

⑭② 《宋會要輯稿》，職官18之47。

⑭③ 《畫繼》記載徽宗畫扇及其仿作廣傳於宮禁、親王府中，頁346。

⑭④ 見徐邦達，〈徽宗趙佶親筆畫與代筆畫的考辨〉，頁62-67，50。

⑭⑤ 見《宋會要輯稿》，崇儒7之39至7之46。此一記載中未見關於徽宗朝的「觀賞」活動，或是纂輯當時，已經亡佚。另《玉海》中亦有一專門章節以「觀書」爲名記載宋代諸帝多種「觀看」儀式，以觀書爲主，亦有君臣共觀祥瑞物、書畫、稻子、前代帝王聖容等事例。以個別帝王而論，關於眞宗皇帝的記載最多；徽宗僅見一條，即是宣和四年三月一事，但《玉海》記載當時觀書及古器，未及繪畫，可見該書的選取標準以觀書爲主。《玉海》，卷27，頁4-18。

臺灣大學學術期刊資料庫

觀賞活動與徽宗宣和四年一事最爲接近：此日眞宗召宗室、輔臣、尚書丞郎、兩省給諫、三司副使及刺史以上官員於龍圖閣下觀看祥瑞畫作一百四十八件。⑯ 今存徽宗朝院畫中既然有許多祥瑞畫作，當時徽宗或也如眞宗般主動對臣下出示這些作品，要求觀賞，而徽宗賜畫一事則較眞宗更進一步地使這些畫作在朝廷相關人際網絡中流傳。祥瑞原是天命的象徵，藉著君臣共同觀看祥瑞圖像的儀式而使畫中祥瑞象徵的天命成爲朝廷共同的認知，而流傳於貴戚、官宦人際網絡中的祥瑞畫作具有類似的功能。再者，觀看行爲的對象原本爲書籍、畫作等物，而觀看行爲又反過來爲書籍、畫作所描繪；除了《宋會要》等文本書寫外，《太清觀》一畫以圖繪的方式表現，⑰ 而書籍與畫作在當時或後代又被觀看。就在此一連環的觀看行爲中，原本「觀賞」的儀式不但重演，而儀式的政治意涵也可能流傳更廣、更爲確定。

徽宗朝祥瑞畫作中的「視覺眞實」本是徽宗強勢控制畫院的結果，但徽宗在不同的觀畫狀況中，並非全然置身事外，站在一制高點上看著自己操縱畫作被觀看的情境，竭盡心思地教化貴戚及群臣，形成自己所要的政治認知。如《聽琴圖》、《宣和睿覽冊》等圖作在完成後，成爲徽宗平日賞玩的對象，院畫中的「視覺眞實」事實上反過來教化徽宗，使之相信自己的王朝眞如畫中所繪般正直美好、受天命庇佑。物與人的關係本爲雙向，徽宗在控制畫院的生產及院畫的使用時，展示了屬於徽宗個人特有的帝王權力形式，而另一方面，徽宗也在此生產及使用不斷的循環中，不斷肯定自己帝王的身份，並從而致力於此種象徵物（繪畫/政治）的建構。

五、餘論--「物」的欲求及多重象徵系統的建立

徽宗對於帝國國勢及理想性的象徵極盡心力，隨之而來的相關政治措施幾成當朝政治的基調，自《資治通鑑長編紀事本末》的分事記載中可見一斑。就現存卷帙觀之，計有〈明堂〉、〈八行取士〉、〈玄圭〉、〈九鼎〉、〈八寶〉、〈議禮局〉、〈禮制局〉及〈大晟樂〉等事涉及徽宗關注的帝國形象問題。⑱ 以

⑯ 《宋會要輯稿》，崇儒7之40。

⑰ 景德四年眞宗與臣下觀書太清樓一事，並未見於《宋會要輯稿》中，但類似的活動曾發生於眞宗天禧二年（1018），仁宗天聖七年（1029）、九年（1031）。同上，崇儒7之41，7之42。

⑱ 見楊仲良，《資治通鑑長編紀事本末》，頁3763-74，3858-61，3861-69，3869-76，4033-60，4061-90，4091-4103。

大晟樂爲例，徽宗爲重現聖王之樂而尋求異人，後因魏漢津之言以自己的中指爲度量構出黃鍾之律，並完成大晟樂。⑲ 徽宗對於帝國象徵的興趣亦清晰地顯現在畫作相關的範疇中，「宣和裝」上徽宗題簽、印璽及分別所在位置、紙絹裱接等一致的因子連結徽宗收藏畫作成一系統。對徽宗而言，此一象徵系統一則宣示「這是我的」，又具有易檢索翻閱、利於控制的特點。對當代及後代的觀者而言，「宣和裝」不但標示出徽宗朝龐大的文化資產，也象徵該朝對文化的盡心整理及保存。

《宣和睿覽冊》所牽涉的象徵意義更爲複雜，該冊包含上萬張畫作，主題涵蓋祥瑞物及祥瑞現象。祥瑞現象稍縱即逝，祥瑞動植物有生命期限，其它物品即使珍貴無比，未必如畫作般被視爲一朝文化的象徵，可歷經數朝或數百年而依然完好。縱使在當朝的宮廷環境中，繪畫作品本爲觀賞而作，其「可看性」、「能見度」應比各式象徵物爲高。更甚者，繪畫作爲藝術，可以自現實世界中選取相同性質的物象集中表現，原本分散、不成系統的現實，因繪畫而出現系統，出現集中的、可論述的意義。《宣和睿覽冊》中祥瑞物及現象在繪畫媒體集中、分類的表現下，成爲意義網絡，比分散而短暫的原物、原景更具象徵力量。

《宣和睿覽冊》作爲象徵系統的意義可由徽宗對於「物」的欲求再申論之。徽宗肆意蒐集「物」的事蹟可說史不絕書，這些物品形形色色，其中有三代鼎彝等家國重器，有玉牋、玉卮等奢侈用品，⑳ 更多的是包含動植礦物的祥瑞物。歷代帝王均喜祥瑞，然而在漢代以前，災異之象所蘊含的上天示警意涵遠比祥瑞現象或象徵物受到重視，祥瑞觀在漢代時取而代之，原本災異示警、君主戒慎的內涵轉換成祥瑞一出、天命與之。㉑ 即使傳統祥瑞觀自漢代已大致確定，歷代帝王喜愛祥瑞的程度不同，偏好的對象亦不同，徽宗顯然喜好祥瑞物多於現象，且喜好程度幾爲歷來之冠。在未即位前，徽

⑲ 徽宗視宮廷音樂爲帝國國勢的象徵，十分重視，甚至欲以聖王之樂的重現作爲宋朝超越漢、唐盛世的證明，見Peter C. Sturman, "Cranes Above Kaifeng: The Auspicious Image at the Court of Huizong," pp. 39-44.

⑳ 見周煇，《清波雜志》，《文淵閣四庫全書》，第1039冊，頁16。

㉑ 見Wu Hung, "A Sanpan Shan Chariot Ornament and the Xiangrui Design in Western Han Art," in *Archives of Asian Art*, vol. XXXVII (1984), pp. 39-43.

臺灣大學學術期刊資料庫

宗曾畜養多種珍禽異獸，[152] 喜歡的心理無可置疑。即位後，身爲天子的徽宗，毫無忌憚地致力蒐集各地珍奇動植礦物。[153] 審徽宗蒐集的動植礦祥瑞物，其中許多是各地特產，或用以爲進貢的方物。[154] 貢物來自天下，甚至外族，本是各地以己產供上用，有臣下供養天子之意。就象徵意義而言，貢物成爲皇權的象徵，因爲只有天子有權享用天下物；再者，貢物來自各地，即是各地風土的象徵，尤其是偏遠的帝國邊緣或納貢國，而擁有天下的貢物，即擁有天下。貢物的象徵意義類似於地圖，擁有該地的地圖，即擁有該地。[155]

各地來的珍奇動植礦物進入禁中，或成爲各宮苑的美化物。[156] 然而分散的動植礦物難以彰顯個別祥瑞物的象徵意義，更無法構成一象徵系統，具有可論述性。徽宗搜求「物」的目的顯然不止於美化環境，更重要的是必須齊集四方貢物，形構一個經過高度安排設計、具有象徵意義的整體--「艮嶽」即是答案。艮嶽的營造始自徽宗即位之初，根據記載，本因皇嗣未廣，方士建言加高京城東北隅地勢以利生男，此爲艮嶽工程之始。方士風水之說不久即應驗，然而艮嶽的工程卻未停止，政和（1111-1118）之後，甚且日益擴大，營建的目的顯然已非初衷可擬，終至宣和四年（1122）完成一周界超過五公里的巨型皇家苑囿。[157] 艮嶽完成後，徽宗親製一記紀念，並命李質、曹組二人各爲賦以進。[158] 除了這三篇文章外，另見僧祖秀的〈華陽宮記〉記述艮嶽的景況。[159] 由這些文章的寫作可知艮嶽可論述性，而徽宗積極地推動

[152] 見岳珂，《桯史》，《文淵閣四庫全書》，第1039冊，頁478。

[153] 見王稱，《東都事略》，收於趙鐵寒主編，《宋史資料萃編第一輯》（台北：文海出版社，1979），頁1620，1622-24。

[154] 例如朱勔的「花石綱」即以御前供奉爲名，見曾敏行，《獨醒雜志》，《文淵閣四庫全書》，第1039冊，頁583。

[155] 見吳繼明，《中國園學史》（武昌：華中理工大學出版社，1988），頁134-38。

[156] 見徽宗，〈御製延福宮記〉，《皇朝編年備要綱目》，卷38，頁8。蔡京，〈太清樓侍宴記〉，頁573。

[157] 關於艮嶽最詳細的研究可見James M. Hargett, "Huizong's Magic Marchmount: The Genyue Pleasure Park of Kaifeng," in *Monumenta Serica* , vol. 38 (1988-89), pp,1-48.

[158] 詳見《揮麈後錄》，頁421-36。

[159] 祖秀一文見王稱，《東都事略》，頁1626-32。另見一頌詞，作者不明，據稱奉徽宗之命而作，見《楓窗小牘》，《文淵閣四庫全書》，第1038冊，頁214-5。張淏〈艮嶽記〉一文係節取徽宗及祖秀二文而成，全文附於James M. Hargett前引文之後，pp. 43-48.

此一論述性的形成。再者，艮嶽今已無存，流傳至今的文章遂成爲今日研究艮嶽的來源，其中徽宗個人的文章最稱詳盡，其論述性尤爲清晰。

徽宗御製之文強調艮嶽的包羅萬象及天下性，爲它文所無。「包羅萬象」的性質顯示於眾多種類「物」的出現，包括各地來的奇石、果樹、異卉、藥草、穀物及樹木等。徽宗甚至不厭其煩地一一詳列其名，例如：果樹計有枇杷、橙柚、橘柑、荔枝等，異卉有金蛾、玉羞、虎耳、鳳尾、素馨、茉莉、含笑等。再者，徽宗之文一則特別提及貢物所來之地，例如：前述之果樹來自荊楚、江湘、南粵，又取姑蘇、武林、明越諸地之壤。再則是將艮嶽內多處景觀比擬爲天下勝景，如蜀道、天台、三峽、雲夢等。所提及的地方或區域雖未擴及宋朝統治下所有疆域，但已廣達長江流域沿岸及西南地區，徽宗文中對於艮嶽天下性的論述十分清楚。文中提及之「物」本爲貢物，也是祥瑞象徵物，來自靈壁山之奇石在艮嶽中成爲靈壁山的象徵，某些「物」在艮嶽中的位置甚且依照其所來之地的地理位置而安排，荔枝樹及太湖石即位於南方。[160] 經過重新設計安排，大略遵照宋朝天下的地理秩序，來自各地的個別祥瑞象徵物構成一有山有水有屋宇、花草樹木華茂的理想天下的象徵系統。

個別象徵物經過重新組合及設計所構成的象徵系統不止艮嶽，大部份的《宣和睿覽冊》亦是。《宣和睿覽冊》所繪之物與形構艮嶽的珍奇動植礦物性質相同，甚至可能爲同一物，[161] 而二者皆有其內部的構成秩序及各個象徵物互相連結而成的意義網絡。艮嶽在形式上是一皇家苑囿，由具體的「物」組成，代表徽宗統治的天下。《宣和睿覽冊》爲一圖冊，描繪各式各樣的「物」，並透過寫實的再現技法，達成與實物同樣的象徵意義。就「具體性」而言，艮嶽似乎勝於《宣和睿覽冊》，但如前所述，繪畫媒體在形構及傳達象徵意義上，較爲優越。再者，艮嶽作爲一具體物象，體積巨大，且位於徽宗生活區域之外。相對於此，可取代實物的《宣和睿覽冊》除了滿足徽宗喜好繪畫的心理及對於「物」的欲求，又是一可隨時翻閱，更具有擁有感覺的象徵系統。

[160] 見James M. Hargett, *ibid*., p. 30.

[161] 據記載，艮嶽中的巨石皆有圖爲譜。見（明）李濂，《汴京遺蹟志》（台北：新興書局原刻本，1983），卷4，頁12上。

臺灣大學學術期刊資料庫

《宣和睿覽册》册中對於祥瑞物的圖繪顯現徽宗除了搜求珍奇動植礦物外，對於圖繪這些貢物也有高度的興趣。傳統中國宮廷繪畫中有《職貢圖》的傳統，今存最早的可能是傳爲南朝梁蕭繹的同名作品（圖 19）。此圖雖未繪出貢物，但以條例式構圖繪出各朝貢國的特使，並加以文字註解該特使所代表的國家的位置及社會狀況。文字係引自《梁史》，[162] 雖然並無譏諷異國之意，但一如《宣和睿覽册》，只有代表天下的天子有權擁有這些圖像，它們是帝王權力的象徵。

在徽宗自己構成的重重象徵系統的「圍繞」中，徽宗既展示帝王的權力，又不斷認知自己身爲天子的身份。由此觀之，《聽琴圖》中出現奇石異卉爲當然，徽宗所樂於面對、同時也樂於呈現的即是其受上天庇護的天下。

臺灣大學學術期刊資料庫

[162] 據金維諾的研究，此畫應爲一作於北宋的忠實模本，見其文〈《職貢圖》的時代與作者〉，收於氏著，《中國美術史論集》（北京：人民美術出版社，1981），頁106-12。另見榎一雄，〈梁職貢圖について〉，《東方學》，第27輯（1964），頁31-46，〈職貢圖の起源〉，《東方學創立四十週年記念東方學論集》（東京：東方學會，1987），頁173-93。



圖 1　傳宋徽宗《聽琴圖》北京　故宮博物院



圖 2　《宋徽宗立軸坐像》部分 台北 故宮博物院



圖 3　《宋徽宗冊頁像》台北 故宮博物院



圖 4　《宋神宗立軸坐像》台北 故宮博物院



圖 5　《宋代開封概略想定圖》取自入矢義高・梅原郁譯註《東京夢華錄：宋代の都市と生活》



圖 6　《觀經變相圖》敦煌 217 窟北壁 初唐

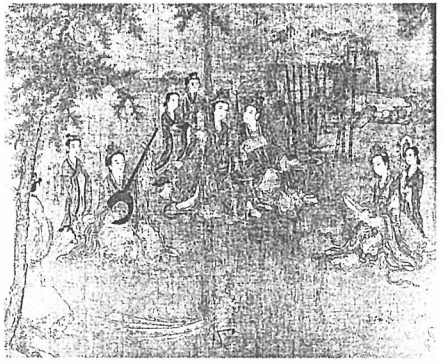


圖 7　阮郜《閒苑女仙圖》部分 北京 故宮博物院

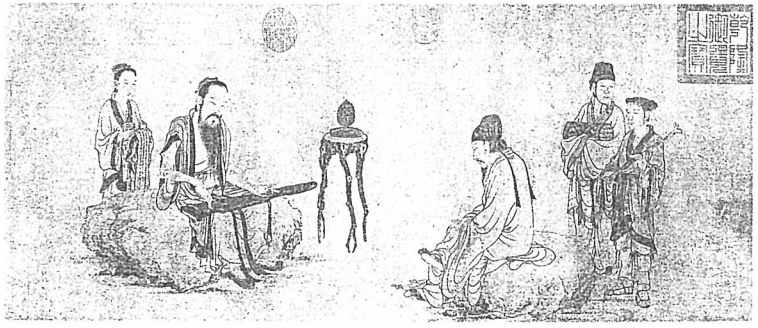


圖 8　王振鵬《伯牙鼓琴圖》北京 故宮博物院

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 9　傳宋徽宗《祥龍石圖》北京　故宮博物院



圖 10　傳宋徽宗《五色鸚鵡圖》The Museum of Fine Arts, Boston



圖 11　第一排最右二位道士《清明上河圖》中人物衣飾取自沈從文編著《中國古代服飾研究》



圖 12　王希孟《千里江山圖》部分 北京　故宮博物院

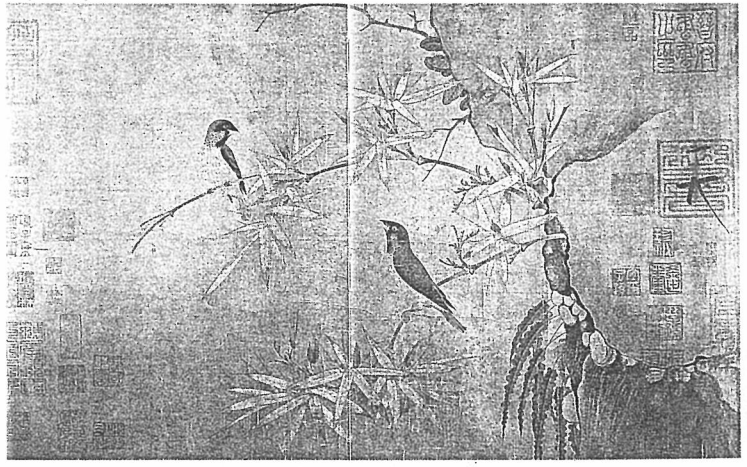


圖 13　傳宋徽宗《竹禽圖》The Metropolitan Museum of Art, New York

臺灣大學學術期刊資料庫

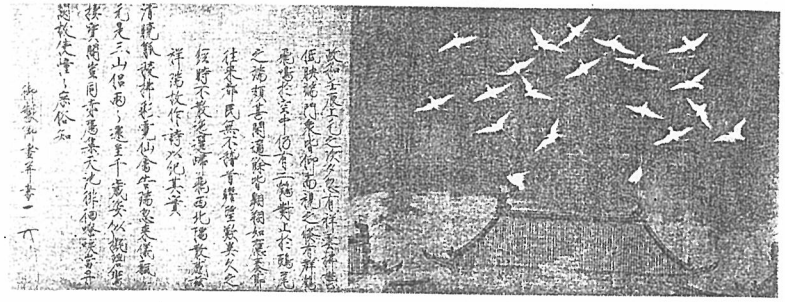


圖 14　傳宋徽宗《瑞鶴圖》遼寧省博物館



圖 15　郭熙《早春圖》1072 年
台北 故宮博物院



圖 16　崔白《雙喜圖》
1061 年　台北
故宮博物院

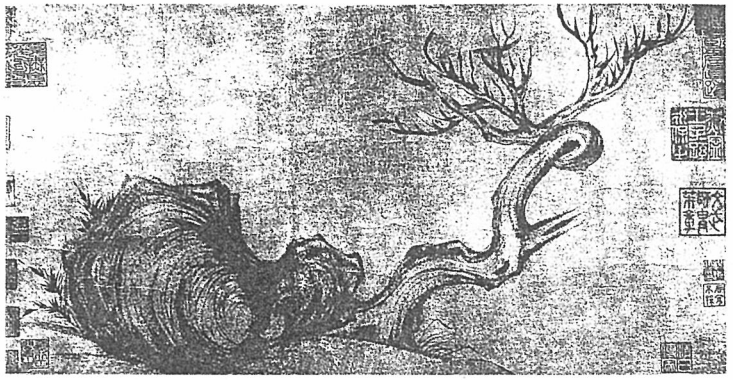


圖 17　蘇軾《枯木怪石圖》收藏地不詳

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 18　李唐《萬壑松風圖》1124 年 台北　故宮博物院

臺灣大學學術





圖 19　傳蕭繹《職貢圖》部分　北京中國歷史博物館