

瀟州精舍讀蘇軾詩集卷八道三十年癸亥七月

對立的融通：蘇軾與宋徽宗的 詩畫理論及創作

鄧樂欣

香港大學附屬學院講師

※ 一、引言

蘇軾和宋徽宗俱主張詩畫融通，各為北宋士人藝術與宮廷藝術的典範，但二人的藝術風格和審美標準卻大相逕庭。兩相對照，可見北宋文藝風氣之鼎盛，融通詩畫的方式豐富多姿，蔚為大觀。



（傳）蘇軾：《枯木怪石圖》，水墨紙本手卷，2018 年佳士得香港秋季拍賣會，現私人收藏。

※ 二、蘇軾的繪畫理論與創作

蘇軾認為「形似」不是繪畫最重要的事，因為事物如「山石竹木，水波煙雲」等的外表時有變化而不同，它們只有「常理」而無「常形」，真正的畫家當能掌握事物內在真實常存的「常理」，而非「畫工」只能表現外在的形似。真正有識見才學的人可以越過事物表相千變萬化的「形」，直接把握內在真實常存的「理」，見蘇軾〈淨因院畫記〉（節錄）：

余嘗論畫，以為人禽宮室器用皆有常形。至於山石竹木，水波煙雲，雖無常形，而有常理。……常形之失，止於所失，而不能病其全，若常理之不當，則舉廢之矣。以其形之無常，是因其理不可不謹也。世之工人，或能曲盡其形，而至於其理，非高人逸才不能辨。¹

蘇軾強調了事物之間共通之「常理」，反對拘泥於膚淺的表相，主張要直透事物本質之理。因此，〈又跋漢傑畫山二首〉（其二）強調「意氣」：

觀士人畫，如閱天下馬，取其意氣所到。乃若畫工，往往只取鞭策皮毛槽枥芻秣，無一點俊發，看數尺許便倦。漢傑真士人畫也。²

作畫者有透達事物本質的眼光和智慧，能抓住關鍵之處發揮，不拘泥於表相，才能蘊發箇中豐富沉着的「意氣」。這種自然而為，平淡清新的風格，內裏飽含作者堅實的才情學養。如傳為蘇軾的畫作《枯木怪石圖》就純以水墨筆觸直接皴擦圖寫，除枯木、怪石及依附的小草外，並無其他描寫，但一點也不覺單調，因為有重量感的怪石置於左前方，感覺失去水分的枯木卻在右邊稍後位置向右上方傾斜延伸，拉開了畫面的空間。草草幾筆，便能勾劃出枯木及怪石的大概，而事實上，枯木和怪石的形體描摹並非繪畫欣賞的重點，讓觀畫者更在意的是筆墨線條的力量，以及枯木、怪石所予人怪異不平、蕭散沉鬱的氣氛。於是，枯木、怪石的形狀似與不似根本不重要，因為觀畫者早已越過景物的形似，感受到作畫者的情思。草草幾筆，自然地發自內心的表現，就是最真誠的藝術。

這種表面和創造過程都強調「平淡自然」的風格，其實內含蘇軾對於文藝傳統的深厚理解和個人道德修養的深入思考，糅合傳統與創新，道德學問的內容與作品形式的超越等等。他的「士人畫」觀有強烈的道德學問意識在其中，如無深厚的學問涵養，不能超越表相、透達傳統和事理的底蘊，則無法達至「外枯而中膏，似淡而實美」³這種蘇軾在詩、畫皆推崇備至的藝術風格和境界。

※ 三、宋徽宗的繪畫美學與畫院

蘇軾「不以形似」，逸筆草草，流露個人才氣；徽宗院畫則極盡形似，討厭放逸，要求畫面中每一個細節都要與現實相符，追求精緻而忠實的描繪，連孔雀升高先舉哪隻腳這種微末的細節都要講究，據《畫繼》記載：⁴

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

姜斐德博士（Alfreda Murck）認為「傳統對此事件的解釋是，皇帝天生敏銳，善於觀察，並崇尚繪畫作品的逼真性。但還有另一種解釋是：關於孔雀先舉哪隻腳的問題，與其說是體現了精細入微的觀察力，還不如說是體現了皇帝至高無上的權威，皇帝通過此事讓畫家們明白他們必須對皇帝的意願俯首貼耳。」⁵

因此，這種「寫實」不單指客觀上的描繪真實，更準確的應是指嚴格遵從徽宗的喜好和命令，「寫」徽宗心中的「實」。據《畫繼》記載：

圖畫院四方召試者源源而來，多有不合而去者。蓋一時所尚，專以形似，苟有自得，不免放逸，則謂不合法度，或無師承，故所作止眾工之事，不能高也。⁶

宋徽宗「專以形似」，畫院畫家如有自己的心得體會，描繪上稍稍放逸，與徽宗所想不符，即被認為「不合法度」只能做「眾工之事，不能高也」。這與蘇軾對於「畫工」的定義完全相反。徽宗要求宮廷畫師絕對服從皇權，「少不如意，即加漫墜，別令命思。」⁷

石慢教授（Peter Sturman）仔細研究《瑞鶴圖》的背景資料，如鶴的種類、習性，相關歷史記錄等，說明其虛構性。他指出徽宗朝有關瑞鶴來朝的歷史文獻記載，在 1099 年至 1120 年間至少有十三次，但並沒有一次是《瑞鶴圖》上所題記的「政和壬辰，上元之次夕」，而且有「千隻」、十隻、兩隻、二十四隻、四隻、十六隻和五隻的記載，卻沒有《瑞鶴圖》所畫二十隻的文字記錄，而且畫中鶴的飛行方向、季節、時間都與鶴的習性不符。⁸也許歷史記載有所散佚遺漏，數字也可能只是約數，但既然徽宗如此講究孔雀升高的細節，那何以《瑞鶴圖》上的鶴卻不符合其習性？石慢教授認為，《瑞鶴圖》作為徽宗名下院畫精緻畫風的代表，可見徽宗因為隱藏的政治目的而「挪用真實」（appropriation of reality），致力於以精緻寫實的物象虛構畫中的真實，模糊與現實世界的界線，因此提出「設想的真實」（presumed reality）與「被

發現的真實」(discovered reality)之分。⁹這恰恰與蘇軾主張詩畫要去除一切繁瑣雕琢，不以形似，直接抒發自己真實的感情完全相反。

王正華教授研究《聽琴圖》的風格與政治意涵，進一步指出「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、人為物品，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。」¹⁰徽宗精心構築這些精緻瑰麗的「視覺真實」，使觀者以為這些都是自然而然、確切發生過的「現實真實」，並在視覺享受中不知不覺地接納畫中隱藏的政治訊息。「如此一來，原物、原景是否真正存在過並不重要，圖作的存在已保證原物、原景的存在，圖作的『視覺真實』可以取代現實世界中的真實。」¹¹

徽宗畫院著名的詩題取士，也要求畫家能細緻、忠實、漂亮地把詩句中的各項物象具體「畫出」，構築「視覺真實」。據《畫繼》記載：

如進士科下題取士，復立博士考其藝能。……所試之題，如「野水無人渡，孤舟盡日橫」，自第二人以下，多繫空舟岸側，或拳鷺於舷間，或棲鴉於篷背。獨魁則不然，畫一舟人

臥於舟尾，橫一孤笛，其意以為非無舟人，止無行人耳，且以見舟子之甚閒也。又如「亂山藏古寺」，魁則畫荒山滿幅，上出幡竿以見藏意，餘人乃露塔尖或鷗吻，往往有見殿堂者，則無復藏意矣。¹²

戰德淳，本畫院人，因試「蝴蝶夢中家萬里」題，畫蘇武牧羊假寐以見萬里意，遂魁。¹³

從「中魁者」以舟人臥於舟尾甚閒來暗示「野水無人渡」、以荒山上的幡竿暗示古寺「藏」在山中，並以現實中人假寐來畫「夢」等等例子可見，徽宗要求畫院畫家在視覺平面上，以暗示、象徵、對比、襯托等等手法，以畫幅上可見的物象，以符合現實物理的方式，精細嚴謹地「畫出」見不到或不能明示的細節，特別是無形的感覺和意義。徽宗畫院著名的詩題取士，就是要求畫院畫家把文字和無形的詩意準確地轉化為視覺上具體的寫實物象，構築「視覺真實」。

因此，畫院畫家必須同時兼具繪畫和文學的才華，才能迎合徽宗的要求。於是，畫學中便設各類經書科目以教育眾「工」，提升他們作為「工匠」的能力和層次，繪出符合徽宗要求的圖畫。據《宋史·卷一五七·選舉志》所記：

畫學之業，曰佛道，曰人物，曰山水，曰鳥獸，曰花竹，曰屋木，以《說文》、《爾雅》、《方言》、《釋名》教授。《說文》則令書篆字、著音訓，餘書皆設問答，以所解義觀其能通畫意與否。¹⁴

徽宗要求畫學生從學習經書中通達畫意，並「設問答」考「其能通畫意否」。所謂「寫實」，除了客觀的物象描摹外，還要能準確無誤地畫出詩句的原意。徽宗不是藉經書教育來提高宮廷畫師的個人素養讓他們自由發揮，而只是希望他們能讀懂詩句的意思，以迎合徽宗個人的喜好。這與北宋文人談詩論畫以提升個人修養的目的和深度完全不同。

※ 四、蘇軾與友人的題畫詩創作

題畫詩在北宋文人眼中是獨立於繪畫的創作，可以獨立於畫來欣賞。北宋文人欣賞題畫詩，甚至創作題畫詩，都不一定需要相關畫作在旁比對，即使畫作亡佚了，也可以據相關的題畫詩描述來繼續詩、畫討論。¹⁵ 他們只是借助繪畫為題材來互相唱和，寄託己意和翻出新意。¹⁶ 一切皆以文學為主，以詩為主，繪畫只是一個次要的「引子」，甚或只是從屬於詩的「附庸」。

現藏上海博物館的北宋王詵水墨本《煙江疊嶂圖》及附於其後的蘇軾和王詵唱和詩就是屬於這樣形式的作品。王詵先作《煙江疊嶂圖》一畫贈王定國，蘇軾見後題〈書王定國所藏煙江疊嶂圖〉¹⁷一詩於接畫後；王詵緊接蘇詩之後題寫〈和詩〉¹⁸（墨跡上作〈和子瞻內翰見贈長韻〉）一首，和韻蘇詩。蘇軾見之再次韻一首〈王晉卿作煙江疊嶂圖僕賦詩晉卿和之復次韻〉，¹⁹並題寫於王詩之後，更在詩序中明言：「王晉卿作《煙江疊嶂圖》，僕賦詩十四韻，晉卿和之，語特奇麗。因復次韻，不獨紀其詩畫之美，亦為道其出處契闊之故，而終之不忘在莒之戒，亦朋友忠愛之義也。」²⁰ 他在篇末特意寫上「醉筆寫此」，可見真情流露。於是，王詵有感其深厚的情義，復又據此在蘇詩之後題寫〈再次韻〉，²¹「非惟格韻高絕，而語意鄭重，相與甚厚，因復用韻答謝之」。²²

除了蘇軾第一首詩〈書王定國所藏煙江疊嶂圖〉開首有十二句直述畫面之景象，餘者或綜論詩畫，或敘舊情，也許還在其中暗暗地抒發政治上的不滿，但都不粘畫上發論。從畫出發，卻愈說愈遠，愈後的詩愈不與原畫相關，到最後差不多純粹是蘇、王二人互勵互勉，敘昔日被流放之舊憶。對蘇、王二人而言，繪畫只是一個引子，最重要的還是詩作及飽含在詩中的情。

姜斐德博士認為蘇軾和王詵在《煙江疊嶂圖》的這一系列詩畫創作中暗用了杜甫〈秋日夔府詠懷〉的韻腳和喻意來隱晦地表達自己對時政的尖銳批評。「這四首暗藏玄機的詩歌，對幾位能夠讀懂其隱喻的友人而言是一種私人交流的方式。」²³筆者認為蘇軾和王詵暗用杜甫詩韻一說仍有待斟酌，事實上姜斐德博士也認為這些隱喻因其本身的私密性而無法完全被揭示，只有那些蘇、王的知音才能真正讀懂。但毋庸置疑的是，二人的確透過詩畫創作反覆運用多重典故，以淵博的文藝知識及深厚的文化底蘊來隱晦地抒發自己的情思，曲折地流露出自己被流放的痛苦和對現實的不滿，而現實政治上的種種也確實迫使他們不敢聲張。

※ 五、宋徽宗的畫上題詩

蘇軾、王詵等北宋文人視題畫詩為獨立的文學體裁，可以獨立欣賞而不從屬於畫。然而，徽宗卻視文字和詩句為構圖的一部分，常藉畫上題詩直接說明箇中涵義，唯恐觀畫者誤解他的意思，如《瑞鶴圖》中一再明言「故作詩以紀其實」、「故使懂懂庶俗知」，還強調這樣的景象難得，是祥瑞福兆，「似擬碧鸞棲寶閣，豈同赤雁集天池」，並非日常可見的鳥兒群聚。在《祥龍石圖》中也明確表示「為瑞應之狀，奇容巧態，莫能具絕妙而言之也。迺親繪縑素，聊以四韻紀之。」就連畫中唯一出現的石塊，也唯恐人不知這就是「祥龍石」而要在石塊上標明「祥龍」二字。徽宗往往藉題詩拓展畫內詩意空間的同時，更明確地在畫外投射訊息，刻意指導觀畫者的思想感情，體現皇權的力量。²⁴

蘇軾與王詵透過詩畫唱和隱晦地表達對現實的痛苦和不滿，徽宗與蔡京卻透過繪畫與畫上題詩放聲歌功頌德，君臣和樂。衣若芬教授指出《文會圖》上徽宗與蔡京的題詩，雖然在詩意上有所分歧，與蔡京一向順應徽宗詩意來阿諛奉承有所不同，但蔡京的詩意與徽宗不同的地方，在於徽宗讚賞唐代十八學士人才濟濟就與當時一樣，但蔡京則認為宋代更勝前代，古今並不相同。「徽宗自喻為伯樂，能用天下人材；蔡京則不但受人主賞識，把握被用的時機，藉徽宗之力以推動自己的主張，投其所好，而且要超群

絕倫。〈文會圖〉上蔡京題詩的洋洋自得，暴露了他在其他詩中罕見的抗衡心理。」²⁵ 這樣的「抗衡」，表面上反對徽宗，實際上是曲線地奉承了徽宗，較之順應詩意來歌頌徽宗更勝一籌，更見君臣和樂之熱鬧。

王正華教授分析徽宗命臣下於院畫上題詩，背後充滿政治目的，因為「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，而其題跋等於為徽宗主導的院畫意涵背書。」²⁶ 她分析《聽琴圖》上「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。」²⁷

《聽琴圖》上的蔡京題詩「既指徽宗琴藝高超，又誇聽琴的二位官員深諳音樂，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。」²⁸

※ 六、結語

北宋年間，並非只有蘇軾或文人圈子主張詩畫融通。徽宗院畫也以詩題取士及畫上題詩而聞名於世。可是，徽宗院畫極盡寫實的畫風，恣意張揚自己政治意涵的畫上題詩，跟蘇軾不以形似，平淡天真的詩畫理論和創作風格可說完全相反。

逸筆草草、不以形似的山水樹石，隱晦曲折地流露深厚的學問和真摯的情感，一筆千鈞，以俗為雅，兼之畫外題詩，詩文為主，書畫為副，透過題詠繪畫以寄託己意，相互唱和來翻出新意，這是蘇軾；精細嚴謹地鋪排畫面各個細節，極盡形似地描摹物象，配合優雅的瘦金體書法，題詩入畫，書畫為主，詩文為副，透過畫上題詩反覆說明繪畫意圖，直接外露地向觀畫者投射政治訊息，堆砌出一個表面上華麗逼真，內裏卻空洞虛假的江山，藉以粉飾太平、歌頌皇權、包裝自己，這是宋徽宗。詩畫雅俗之辨的標準，在這對君臣的眼中恰恰相反。在宋徽宗的眼中，蘇軾一類戲筆而為的枯木山水過於放逸，用筆簡陋，不夠高貴精緻，難登大雅之堂；相反，蘇軾也會覺得宋徽宗精緻的宮廷繪畫流於堆砌，內容空洞，虛情假意，膚淺庸俗。

蘇軾作為貶謫文人與宋徽宗作為皇帝畫家對「詩畫融通」的不同理解和取向，成就了兩種截然不同卻同時也嘆為觀止，對後世的

藝術表現影響極為深遠。北宋年間文藝融通方式豐富多元，帝王、貴族、文人、畫家等各自以自己的立場和喜好，思考詩畫文藝融合和突破的方向，或使審美的標準不一而足，也因而豐富多姿。

注釋

- 1 〔宋〕蘇軾：〈淨因院畫記〉，載張志烈、馬德富、周裕鍇主編：《蘇軾全集校注》（石家莊：河北人民出版社，2010），頁 1159-1162。
- 2 〔宋〕蘇軾：〈又跋漢傑畫山二首〉（其二），載張志烈、馬德富、周裕鍇主編：《蘇軾全集校注》，頁 7928。
- 3 〔宋〕蘇軾：〈評韓柳詩〉，載張志烈、馬德富、周裕鍇主編：《蘇軾全集校注》，頁 7549。
- 4 〔宋〕鄧椿：《畫繼》，《四庫全書》子部，第 813 冊（上海：上海古籍出版社，1987），頁 549。
- 5 姜斐德：《宋代詩畫中的政治隱情》（北京：中華書局，2009），頁 164；另見 Alfreda Murck, *Poetry and Painting in Song China: the Subtle Art of Dissent* (Cambridge, Mass.: Harvard University Asia Center for the Harvard-Yenching Institute: Distributed by Harvard University Press, 2000), p.193。
- 6 〔宋〕鄧椿：《畫繼》，《四庫全書》子部，第 813 冊，頁 550。
- 7 〔宋〕鄧椿：《畫繼》，《四庫全書》子部，第 813 冊，頁 507。
- 8 詳參 Peter C. Sturman, "Cranes above Kaifeng: The Auspicious Image at the Court of Huizong," *Ars Orientalis*, Vol. 20 (1990), pp. 38-39。
- 9 詳參 Peter C. Sturman, "Cranes above Kaifeng: The Auspicious Image at the Court of Huizong," *Ars Orientalis*, Vol. 20 (1990), pp. 33-68；另見王正華對此文的討論，載王正華：〈《聽琴圖》的政治意涵：徽宗朝院畫風格與意義網絡〉，《美術史研究集刊》第 5 期（1998），頁 80。
- 10 王正華：〈《聽琴圖》的政治意涵：徽宗朝院畫風格與意義網絡〉，《美術史研究集刊》第 5 期（1998），頁 98。
- 11 王正華：〈《聽琴圖》的政治意涵：徽宗朝院畫風格與意義網絡〉，《美術史研究集刊》第 5 期（1998），頁 98-99。
- 12 〔宋〕鄧椿：《畫繼》，《四庫全書》子部，第 813 冊，頁 506-507。
- 13 〔宋〕鄧椿：《畫繼》，《四庫全書》子部，第 813 冊，頁 536。
- 14 〔元〕脫脫等撰：《宋史》（上海：商務印書館，1937），卷一五七，頁 35。

- 15 衣若芬引張耒〈讀蘇子瞻韓幹馬圖詩〉：「我雖不見韓幹馬，一讀公詩如見者」，認為「至少顯示了宋人題畫的某個面向，既然題畫可能可以連畫作都未嘗觀賞，那麼就更為自由，後來許多『追和』的題畫詩文便是在這種情形之下創作，即使畫作已經亡佚，題寫依然源源不絕，宋代題畫文學之興盛其來有自。」載衣若芬：《蘇軾題畫文學研究》（臺北：文津出版社，1999），頁 47。
- 16 馬東瑤：「隨著繪畫成為元祐時期重要的文藝形式，尤其隨著文人畫的日益發展，在對畫的品評中寄托己意，成為蘇門唱和的重要特點之一。……『唱和』的形式又往往將不同的畫外之意勾連起來，使讀者在面對同一幅畫時因閱讀各寫己意而又互有關聯的一組詩而獲得更加豐富的藝術感與人生思考。」載馬東瑤：《蘇門六君子研究》（北京：北京大學出版社，2005），頁 54-56。
- 17 〔清〕王文浩輯注，孔凡禮點校：《蘇軾詩集》（北京：中華書局，1982），頁 1607-1609。
- 18 同上注，頁 1607。
- 19 同上注，頁 1609-1611。
- 20 同上注，頁 1609。並見《煙江疊嶂圖》卷後墨跡。
- 21 同上注，頁 1609。
- 22 同上注，頁 1609。並見《煙江疊嶂圖》卷後墨跡。
- 23 姜斐德：《宋代詩畫中的政治隱情》（北京：中華書局，2009），頁 126；另見 Alfreda Murck, *Poetry and Painting in Song China: the Subtle Art of Dissent* (Cambridge, Mass.: Harvard University Asia Center for the Harvard-Yenching Institute: Distributed by Harvard University Press, 2000), p. 150。
- 24 有關徽宗院畫的題詩與構圖相互融合的情況，詳參拙作。鄧樂欣：〈北宋院畫的詩、畫關係研究〉，香港科技大學人文學部碩士論文（2012），頁 108-125。
- 25 有關宋徽宗與蔡京二人在《文會圖》上題詩的討論，詳參衣若芬：〈天祿千秋——宋徽宗《文會圖》及其題詩〉，收入王耀庭主編：《開創典範：北宋的藝術與文化研討會論文集》（臺北：國立故宮博物院，2008），頁 358-366。
- 26 王正華：〈《聽琴圖》的政治意涵：徽宗朝院畫風格與意義網絡〉，《美術史研究集刊》第 5 期（1998），頁 107。
- 27 王正華：〈《聽琴圖》的政治意涵：徽宗朝院畫風格與意義網絡〉，《美術史研究集刊》第 5 期（1998），頁 91。
- 28 王正華：〈《聽琴圖》的政治意涵：徽宗朝院畫風格與意義網絡〉，《美術史研究集刊》第 5 期（1998），頁 90。