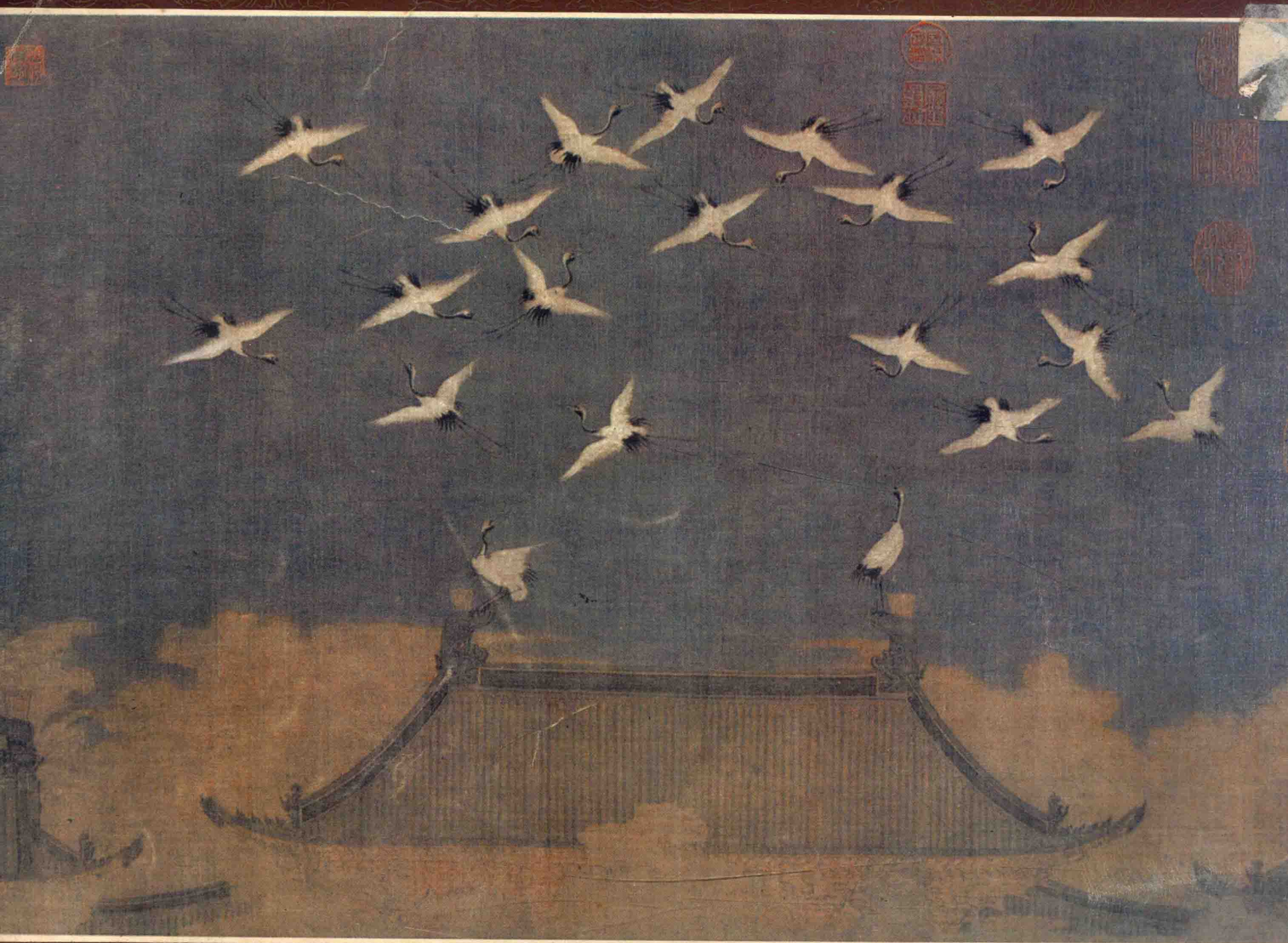




宋徽宗
赵佶全集

谢稚柳 编

前言

历史上的诗文学家，历代以来，都有全集。有的为生前自己所编订，有的为同时或后人所集辑。而绘画从未有以原作编过集子，有的只是历来收藏家的文字著录，这是完全可以想见的。因为诗文是文字，有文字原稿，可以传写刻印。由于过去只有石刻、木刻，可以施之文字，对绘画，势必牵强失真，违其情致，是无所施其技的。

而现在，为古代的一些名家收辑其传世原作，编印全集，使每一作家从事绘画的先后行程之迹，渊源流派的趋向，昭然聚于一书，奔凑于眼前，不仅已有可能，而是全然必要的了。

然而，古代作家的一生作品，当时不能聚集，后人的搜罗，东西南北，也很难归之于一。「物常聚于所好，而常得于有力之强」，若论全，历史证明，虽古代的帝王也是不可能的。至后人的文字著录，尽管限于各个个人的收藏与见闻，不免因时代的久远，天时人事的变迁，即著录所载的不仅是散漫不易收集，而又大半遭到毁灭，使绘画史上的一些主要作家，要认清他们的流派，艺术创造，仅仅依靠一些文字叙述，隐约迷茫，是很难得到确切的认识，从而有丧失确切论证的可能。这原是无奈何的客观事实。因此，不能如诗文集的流传那样，为文字史提供了有力的、系统的实证。并使人能以全面地、亲切地认识到各种风格与流派、渊源的关系及其演变，时代的风尚。

绘画，从较远的一些作家而言，他们的作品，到现在限于流传的稀少，而较近一些的，流传虽较多，又流散在各处，国内的，国外的，天涯海角，随处都有。一时既不易收集，有的甚至不能见到。因而要谋求编订全集，还要付与很大的努力和较长的时间，这就是研究绘画史所遇到的莫大困难。但是，尽量使一些散在国内外的某些主要作家的作品，能搜集无遗汇于一册，编成全集，以便于对某一作家作全面的研究，是完全必要的。

眼前，还有一个困惑之点，在于对一些传世的作品，产生了真与伪的问题，需要加以论证与鉴别，但有些只能见到缩小的印本而无法见到原作，有时就不免会产生真伪倒置的可能，使辨析误入歧途，因此，宁缺毋滥，先从可信而能搜集得到的开始。现藏国内国外的宋徽宗赵佶的作品，到眼前为止，可说是收集无遗了，但容许在哪一天，哪一处又发现了他的作品，这只有容后作补遗了。

目 录

前言	封二
叙论	一
图版	六
一 雪江归棹图卷	六
绢本，设色。纵三〇·三厘米，横一九〇·八厘米。	
见《弇州山人续稿》、《清河书画舫》、《清河书画表》、《珊瑚网画录》、《书画跋跋续》、《郁氏书画题跋记》、《诸家藏画簿》、《大观录》、《式古堂书画汇考》、《佩文斋书画谱》、《石渠宝笈续编》等著录。	
二 瑞鹤图卷	一九
绢本，设色。纵五一厘米，横一三八·二厘米。	
见《石渠宝笈续编》、《石渠随笔》等著录。	
三 御鹰图轴	二〇
绢本，设色。	
见《辛丑销夏记》、《墨缘汇观》等著录。	
四 竹禽图卷	二二
绢本，设色。	
见《珊瑚网画录》、《妮古录》、《式古堂书画汇考》、《佩文斋书画谱》等著录。	
五 柳鸦芦雁图卷	二三
纸本，设色。纵三四厘米，横二二三·二厘米。	
见《庚子销夏记》、《石渠宝笈续编》、《石渠随笔》等著录。	
六 金英秋禽图卷	二七
绢本，设色。	
见《石渠宝笈初编》著录。	
七 杏花鸚鵡图卷	三八
绢本，设色。	
见《石渠宝笈初编》著录。	
八 祥龙石图卷	四一
绢本，设色。纵五三·九厘米，横一二七·八厘米。	
见《辛丑销夏记》著录。	
九 六鹤图卷	四三
纸本，设色。	

一〇 四禽图卷·····	四六
纸本，墨笔。	
见《石渠宝笈初编》著录。	
一一 写生珍禽图卷·····	四八
纸本，墨笔。	
见《诸家藏画录》、《墨缘汇观》、《江村书画目》、《石渠宝笈初编》、《西清劄记》等著录。	
一二 桃柏双鸟图册页·····	五四
绢本，设色。纵二五·八厘米，横二六·一厘米。	
四川省博物馆	
一三 枇杷山鸟图扇页·····	五五
绢本，墨笔。纵二二·七厘米，横二四·七厘米。	
见《石渠宝笈续编》著录。	
故宫博物院	
御题画·····	五六
一 蜡梅山禽图轴·····	五六
绢本，设色。纵八三·三厘米，横五三·三厘米。	
见《大观录》、《石渠宝笈二编》等著录。	
台北	
二 芙蓉锦鸡图轴·····	五七
绢本，设色。纵八一·五厘米，横五三·六厘米。	
见《石渠宝笈初编》著录。	
故宫博物院	
三 文会图轴·····	五八
绢本，设色。纵一八四·四厘米，横一二三·九厘米。	
见《石渠宝笈续编》、《石渠随笔》等著录。	
台北	
四 听琴图轴·····	五九
绢本，设色。纵一四七·二厘米，横五一·三厘米。	
见《石渠宝笈三编》、《西清劄记》等著录。	
故宫博物院	
五 捣练图卷·····	六〇
绢本，设色。纵三六厘米，横一四五厘米。	
见《大观录》、《墨缘汇观》、《江村书画目》等著录。	
美国波士顿博物馆	
六 虢国夫人游春图卷·····	六二
绢本，设色。纵五一·八厘米，横一四〇·八厘米。	
见《大观录》、《庚子销夏记》、《墨缘汇观》、《石渠宝笈续编》、《石渠随笔》等著录。	
辽宁省博物馆	
瑞鹤图卷（部分）·····	封面
枇杷山鸟图扇页·····	封底

宋徽宗赵佶全集

谢稚柳 编

上海人民美术出版社出版发行

上海长乐路六七二弄三三三号

责任编辑：袁春荣 装帧设计：陆全根

印刷者：上海市美术印刷厂

发行者：全国新华书店经销

一九八九年十二月第一版第一次印刷

叙 论

当五季与北宋后期，有两位大文学艺术家，一是南唐后主李煜，一是北宋徽宗赵佶。这两位在当时身为帝王，一是见灭于宋，一是被金人掳去。

这位大文学家李煜，当他永别他的江南往北宋汴京时，曾赋过一阙破阵子词，词写道：

「四十年来家国，三千里地山河，凤阁龙楼连霄汉，玉树琼枝作烟萝，几曾识干戈。一旦归为臣虏，沈腰潘鬓消磨，最是仓皇辞庙日，教坊犹奏别离歌，垂泪对宫娥。」

北宋苏东坡读到这首回肠荡气的词时，有些反感，他说：「后主既为樊若水所卖，举国与人，故当恸哭于九庙之外，谢其民而后行，顾乃挥泪宫娥，听教坊离曲哉！」

而赵佶被金人掳去，在北行舟中，不胜悲伤地低吟着「孟婆，孟婆，你做些方便，吹过船儿倒转。」他的这种伤感懦弱的心怀，形于歌咏者，几百余首。亡国的下场，被掳的身世，所余的只是这些悲鸣了。

消沉的亡国之君，本无可足道，然而在文学艺术史上，为人所称说不休的，李煜的词，赵佶的书画，这二人都是承先启后，划时代开派的宗师，所以获得后人的称说不休，正不在彼而在此。

从文学史而言，李煜自有他的崇高地位，而这里所要论列的，则是绘画史上的赵佶。

从绘画史来论证赵佶，将是不朽的光辉一页，尤其，他于花鸟画，精巧深微，天机盎然。苏东坡尝论证「士人画」与「画工画」的分野在于：「观士人画如阅天下马，取其意气所到；乃若画工，往往只取鞭策皮毛槽枥刍秣，无一点俊发，看数尺许便倦。」

苏东坡的论证是绘画不在于形似而在于神，这无疑是对的。绘画不讲形象的神而单求形象的似，这不是「士人画」，而是「画工画」。正在于具形而不具神，但不是不要形似而单讲神。「皮之不存，毛将焉

附」。神正是要从对象的形上表现出来。

赵佶的花鸟画，工细入微，然而形神兼全的艺术妙境。使东坡复生，也不能斥之为画工，而要推许为士人画了。

当五季，花鸟画的主力在蜀与南唐，是新兴的阶段。蜀的代表为黄筌，而南唐是徐熙。当北宋开国后，建立起《翰林图画院》，图画院的风尚以黄筌的画派为主。他的表现形体是细笔轻色，号称写生。而南唐徐熙是落墨为格，杂彩副之的「落墨法」，也是写生，然而这一画派，没有被当时图画院所接受。徐熙之孙徐崇嗣，想进图画院，图画院审查他的画笔，认为「粗野」而被摒弃了。徐崇嗣无可奈何，舍弃了他的家传画格，改而为接近于黄筌的描绘形式。这才被通过，进入了图画院。

北宋有句谚语：「黄家富贵，徐熙野逸。」黄家已被图画院奉为绘画艺术的典范，而「徐熙野逸」的落墨画派，遂成「广陵散」。

北宋花鸟画，自黄家而后，史称至天圣、熙宁数十年间，演而为崔白、吴元瑜，再越三十年至赵佶之世，已从朴实真诚之趣，变而为精微灵动。黄筌号称写生，崔白、吴元瑜也是写生，赵佶也是写生，都出于写生，而艺术风调之变易，又飞越了一程。赵佶曾对他的臣下说：「朕万机余暇，惟好画耳。」南宋邓椿称说他「艺精于神」、「妙体众形，兼备六法，独于翎毛尤为注意」。

赵佶的画笔，从上面的这些论述，来查核今所流传的作品，不论是人、物、山水、花鸟，还有多幅，令人可以亲接他的艺术流风。然而，今天所能亲见他艺术的风貌，是多样的，而文字的记载，还有些不同的传说，即传世的这些画笔，是否都是出于赵佶亲手？久已成为一个议论的焦点。

有如下这些记载：

宋蔡绦《铁围山丛谈》：「……独丹青以上皇（赵佶）自擅其神逸，故凡名手多入内供奉，代御染写，是以无闻焉尔。」

这是说，当时所有名手，都是为赵佶代笔作画，所以连这些名手的名姓，都没有听说过。

元汤垕《画鉴》：「……《宣和睿览集》累至数百及千余册，度其万机

之余，安得暇至于此。要是当时画院诸人，仿效其作，特题印之耳。然徽宗亲作者，自可望而识之。」

元王恽题《宋徽宗石榴图》诗：「……写生若论丹青妙，金马门前待诏才。」

汤垕、王恽都是说赵佶的画，大都不是他自己画的，赵佶只是在画上加以自己的题印而已。

如上所引，不是说赵佶不精于绘事，而是大有捉刀人在。这与蔡绦所说的「代御染写」故一时名手连姓名都被埋没了的说法是一致的。

至于赵佶自己画笔的渊源所自，《铁围山丛谈》又记：「……时亦就端邸内知客吴元瑜弄丹青，元瑜者，画学崔白，书学薛稷而青出于蓝者也。后人不知，往往谓祐陵（赵佶）画本崔白，书学薛稷，凡斯失其源派矣。」

蔡绦是蔡京之子，与赵佶同时，当有许多亲见与亲闻。汤垕等都后了一代，似乎蔡绦的叙说，应该是可信的了。

研究赵佶的画笔，文字记载固然应当重视，但从他画笔的本身而言，在于今日所流传的作品中，一、它的有些创作时期，迷茫难考。二、笔的习性风貌不一，而这不一的习性风貌，也仍然迷茫哪一习性，哪一风貌是出于他哪一时期所创作。看来这便是引起「代御染写」的传说了。

但是赵佶的画笔，不论是他哪一个时期，它的风貌，不止只有一种，不是「代御染写」而确是亲笔。

如《竹禽图》、《柳鸦芦雁图》，柳是粗笔的，坡石与草也是粗笔的，以论笔势纯然一致出于一手，从这些笔势一致的坡石与柳、草，就不能如蔡绦所说与崔白毫无渊源关系。这不可以随便立说，崔白的画笔，著名的《双喜图》今天还流传于世，可以辨认其间笔性情致的连贯性。

从这一角度来看，上列二图，辨明它确是出于赵佶亲手。

从这两卷的柳鸦与芦雁、竹与禽，从内在到外形，有粗放与拙重之不同，也有质朴与细巧之别。柳粗放而鸦拙重，芦雁是拙重的双勾描笔，而竹是精工，禽细巧。至于坡石、草，《柳鸦》与《芦雁》中的是一致的，而《芦雁》中的蓼花，又与《竹禽图》中竹枝的表现技法

是一致的。从这两图而论，可以体会赵佶的画，既不是仅有一种笔势，也不是单纯的一种，从而产生了多样的体貌。若论它的创作时期，或者可以说是他的前期之作。

《御鹰图》，论它的艺术描绘，双勾谨细，羽毛洒然，形体生动而自然。鹰眼的神姿，尤为英发，显示着一种威猛之气。而艺术的格调，却是清新文雅，绝去了粗犷率野的情味。尽管双勾是历来的表现形式，而这种新颖的画风，是形神兼备的高妙写生，与崔白显示了一定的距离了。此图纪年为政和甲午（一一四），为政和四年，是时赵佶之年为三十三岁，是中期之笔了。

《金英秋禽图》却是又一种体制的描写，是一种雍容高雅的骨体。特别要提出的是一双喜鹊，笔与墨是细致的，但用的是俊放的笔势。所谓细致是指它无微不至的写生。以俊放的笔来表达细致的写生，可以说神妙直到秋毫颠了。后面的两只秋禽，则不用俊放的笔调，而是以工细的笔来作无微不至的描写。两禽的呼应，前后的神情，令人体会到在这寂静的秋园中野趣活泼的情景。不是对野禽动态的精深体会，岂能得此高妙的艺术风采。唐王维诗：「山林吾丧我。」正是对景物到了「吾丧我」的境地，而后勃然发之于毫端的。至于坡石和双勾的草，则仍是从崔白而来，迹象表明正是从此中演变而形成自己的习性的。

《枇杷山鸟》全用的墨笔，也是赵佶的真笔。除鸟与蝶之外，纯是没骨法，它所散发一种静穆的墨气，为北宋所独有。据历来的叙说，没骨法为徐崇嗣所创始，是着色的，但今天已见不到有他的一笔存世。赵佶的这一表现，与徐崇嗣的画派，有怎样的关系，已苦无足征。但说是赵佶画笔的性格、情意，则盎然于绢素之上，可以说是赵佶的别调。而蝶，与《金英秋禽图》中的是步趋一致的。此盖为其中后期之笔。

《图绘宝鉴》记：赵佶「尤擅墨花石，作墨竹紧细不分浓淡，一色焦墨，从密处微露白道，自成一派，不蹈袭古人轨辙」。现在传有赵佶的墨笔花鸟，除《枇杷山鸟》而外，尚有《四禽图卷》、《写生珍禽图卷》。《四禽图》为四段，《写生珍禽图》有十二段，其中有竹的《四禽图》有一段，《写生珍禽图》有四段，都是撇出的形体，全用焦墨，不分浓淡，竹叶的交加处，都空一白道，使两叶错杂不相混。正是如《图

绘宝鉴》所叙说的，「密处微露白道」。竹的细枝，形体大似崔白《双喜图》中的竹枝，只不过不是双勾而已。大抵崔的笔势强劲，而赵佶秀挺。艺术的风采，从某一传统来，从而表现自己情调。物体不变，同是写生，又各自发挥自己的艺术个性，中间夹着一些带有来历的迹象，这便是创作。借鉴、生活、创作，从文学、艺术而言，是自始至终贯穿在其中的。《南宋馆阁续录》记：「写生墨画十七幅，宣和乙巳仲春赐周淮，十六字。可能《四禽图卷》，抑《写生珍禽图卷》，正是赐周淮十七幅中所散失。两者笔墨一致，情调一致，显然是同一时期所作。宣和乙巳（二二五）为宣和七年，时赵佶四十四岁，明年丙午，即为钦宗靖康元年，是《四禽图卷》、《写生珍禽图卷》或并为赵佶被掳前二年之笔，亦显示其风调与其中期之作有所不同。」

《祥龙石图卷》，为湖石写生，玲珑奇崛，表现瘦皱透的清姿，情趣盎然。《瑞鹤图卷》，群鹤翻飞，姿态百变，无有同者，翱翔生动，笔调精英，各极其态。以鹤之大，演而为小，演而为飞翔的一群，而又灵动如生，描写的工夫，从形而入于神。以论绘事，是尤为难能的。其下所写官殿，或谓其非赵佶之所能为，其实细笔繁琐之图，俱先打稿，即所谓「粉本」，此图所作官殿，也必有粉本，即飞翔之群鹤，也非有粉本不可。若以为非赵佶所能写，凭此悬想，恐非实事求是之道。而《六鹤图》与《瑞鹤图》的鹤，两者画格是如出一辙的。

《杏花鸂鶒图卷》，色彩艳绝，细笔温婉俊俏，描写入微，真可谓写生绝调。上列《祥龙石》、《瑞鹤图》与此图，赵佶均自题「御制御画并书」。《瑞鹤图》并有纪年，为写政和壬辰上元之次夕所见，则此图创作之时，当不会与所记月日相距太远。壬辰为政和二年（二二二），时赵佶三十一岁，以视《御鹰图》又前二年。

此三图以画前后尚有题语并诗，所以题「御制御画并书」。御制是指文字，如《金英秋禽》、《御鹰图》只题「御笔写」。以画上无诗文题语，亦有仅署「天下一人」花押，如《枇杷山鸟》、《竹禽图》等。而《柳鸦芦雁》所签之押，颇疑为后来所勾填上者，或原未签押，或当时尚不止此两段，其题款在另一段上，殊不可知。而《四禽图》、《写生珍禽图》，并无题款，此二卷决非全璧可知。

赵佶曾画山水四卷，写四时景色。传世仅存其冬景一卷《雪江归棹图》，皴笔俱用剔括及短条子，形体严谨苍劲而气势纵放。它的习性，与《柳鸦芦雁》、《竹禽图》、《金英秋禽》等图中的坡石一同。赵佶传世的山水画真笔仅存此一卷，后有蔡京题，纪年为「大观庚寅季春朔」，庚寅为大观四年（一一一〇），这时赵佶年仅二十九岁。而此图之成，或又在蔡京题前。可笑的是明董其昌，对这一图的论证，硬说不是赵佶而是唐王维的手笔，始终对唐与宋的时代风格也混淆不清。

《芙蓉锦鸡图》与《蜡梅山禽图》虽有赵佶题诗与签押，并为赵佶传世名作，然而这两件名作，却值得提出问题了。那停在芙蓉上的锦鸡与并栖在梅枝上的白头鸟，我们看不出与上列赵佶亲笔的笔情墨意，其中含蕴着共同之处，这些只能说是追随赵佶的格调，是无可逃遁的。《芙蓉锦鸡图》下面的菊花，看来正是以《金英秋禽图》中的菊花为蓝本的。格调虽同，而笔致风度迥异，这是从两者艺术性格，艺术高低得出这样的评鉴。不仅如上所论列，即在文字记载上，也可以得出如上所评鉴的明证。如《南宋馆阁续录》记：「庆元五年十一月，秘书监杨王休札子：契勘本省见有图画，除准御前降下收藏……窃虑久后有换易之弊，欲乞从朝廷指挥，许会本省编定目本，赴都堂请印，庶几他日可以稽考。朝旨从之。」当时御府续行降付，为一百八十七轴，其中有两项，一项为徽宗「御画」十四轴、一册。一项为徽宗「御题画」三十一轴、一册。在御题画一项中，《芙蓉锦鸡》与《香梅山白头》（按即《蜡梅山禽》）二图，赫然在内。何以认为即上述传世的这两图呢？因为《南宋馆阁续录》记这两图，并把赵佶的题诗署款，一并记录了下来，与传世的两图上所题的是一致的。可见在南宋御府中，这两图是定为无名氏的御题画。这里也证明御题画与「代御染写」纯然是两回事。

《听琴图》与《文会图》那些人物与竹木等等，也与赵佶的亲笔有异，情况与上列的两幅御题画相等，这是从艺术角度的评鉴。

此外还可以证明这一点，《听琴图》与《文会图》上面都有蔡京题诗，《听琴图》题在画上面正中，清胡敬曾大骂蔡京，说是敢于在皇帝御笔上中正题诗，是「肆无忌惮」，而《文会图》，蔡京题诗在画的左上

面，赵佶的题诗，在画的右上面，两题遥遥相对，蔡京只是依韵和赵佶的诗，赵佶题的第一行是：「题《文会图》，接着是诗，诗的末两句为「多士作新知入彀，画图犹喜见文雄」。令人想到《文会图》如果为赵佶亲笔所画，怎么能用「画图犹喜见文雄」这样的语气呢？蔡京的诗，也只是颂扬宋朝统治的光明，绝无一字涉及到皇帝陛下的妙笔。这能说是「代御染写」之作吗？赵佶与蔡京分明只是题这一幅画而已。《听琴图》的蔡京的诗，也只是形容画中的情景。而《御鹰图》、《雪江归棹图》上蔡京也都有题，情况就完全不同了，却是左一个「皇帝陛下丹青妙笔，德动天地，仁及飞走……神笔之妙，无以复加」。右一个「皇帝陛下以丹青妙笔……盖神智与造化等也」。何以对《听琴图》、《文会图》的题，却无一字提到皇帝陛下的丹青妙笔呢？（前曾写《宋徽宗〈听琴图〉和他的真笔问题》一文，收在《鉴余杂稿》中）可见《听琴图》与《文会图》，均非赵佶所画，也都是御题画而已。

上列的《芙蓉锦鸡》、《蜡梅山禽》、《听琴图》、《文会图》，既已证明都不是赵佶所作，只是御题画，并不是如蔡条所说的「代御染写」之作，那么，赵佶因何在题字时不题出作者的名氏？而《南宋馆阁续录》御题画一项中，有些却都题作者的名氏，直到与他同时的吴元瑜。

有一个推想，这些画绝非「代御染写」，事实上赵佶的画并没有「代御染写」之作。那么，这些不提作者名氏的御题画，看来都是「三舍」学生的创作，或者是每月考试的作品，被赵佶入选了，才在画上为之题字。这已经显示了皇帝的恩宠。然而，被人说成是「代御染写」，这是这位善画的皇帝尊严，始料所不及的吧！

大体赵佶的艺术主旨，追求的在于写生，笔致秀挺温婉，形象俊俏生动。虽然也有雄健的格调，如《柳鸦芦雁图》，但大多数的创作，都是如上所论证的主旨从事描绘，以气韵奠定艺术高峰。那些御题画，正是缺乏这方面的深入成就，但已经不容易了，在北宋，不能数一，也是数二的高品。这些学生，努力追随赵佶的表现形式，必然要下一等。上列传世的那几幅御题画，都可以看出这方面的弱点。

赵佶即位以后，对图画院开始了一系列的改革。

之前，据《宋会要辑稿》所记：神宗「熙宁二年（一〇六九）十

一月三日，翰林图画院祇候杜用德等言，待诏等本不递迁，欲乞将本院学生四十人，立定第一等、第二等各十人为额，所有祇候，亦乞将今来四人为额，候有缺于学生内拔填。其艺学原额六人，今后有缺，亦于祇候内拔填。已曾蒙许立定为额，今后有缺，理为递迁，后来本院不以艺业高低，只以资次挨排，无以激励，乞自今将元额本院待诏以下至学生等，有缺即于依次等第内拣试艺业高低，进呈取旨，充填入额，续定夺到拣试规矩，每预令供报所工科目。各给与印绢口子，今待诏等供到名件，点定一般监试画造至了当，即待诏等定夺高下差错去处多少，即合与不合格格式，编类等第。从之。」

至徽宗崇宁变了。《宋会要辑稿》又记：「徽宗崇宁三年六月十一日，都省言：『窃以书用于世……朝廷图绘神象，与书一体，令附书学，为之校试约束，谨修成书画学教令格式一部，冠以崇宁国子监为名。』从之。」

把书画学属到国子监去了。《续资治通鉴长编拾补》记：崇宁五年正月丁巳，「诏：书、画、算、医四学并罢，更不修盖，书画学于国子监辇截屋宇充，每学置博士各一员，生员各以三十为额」。原来，崇宁三年定的算学学生员，命官子弟及庶人为之，公私试三舍法，略如太学上舍三等。到大观四年以算学生归之太史局，并书学生入翰林书艺局。画学生入翰林图画局。原来的算学生是命官与庶人为之。在书画学，则分士流、杂流。乞愿入学者三舍补试。所谓三舍，即上述之太学上舍三等，名为内舍、外舍、上舍。所谓士流与杂流，即朝官之子弟及无出身的庶人。到大观元年，所分之三舍，上舍为五十人，内舍十人，其外舍止各十人。据《宋会要辑稿》大观元年二月十七日，诏：「书画学、学正、学录、学直各置一名。」至大观四年，三月庚子，诏：「书学生入翰林书艺局，画学生入翰林图画局。」

至于画学、学正、学录、学直，看来，原有的博士也取消了，这些代替了以前祇候、艺学等，而且看来还要兼管行政职务，因为每一职称的各祇设一人。翰林图画局，近似一所学校，是以学生为主，实为赵佶直接领导，执行的是赵佶的艺术旨意。训练学生写生与摹古，考试用一种诗句为题，来考验学生们对诗与绘画结合的所谓「诗情画意」。

待诏、祗候、艺学，前朝有这些头衔的作家，是不是被赵佶抛在一旁，还是改组掉了，不得而知，看来已经没有了。《图绘宝鉴》列了好几位宣和待诏，如马贲、黄忠道、苏汉臣、朱锐、李端、张洙等等，不知他的根据从何而来。史称李唐曾入宣和画院。事实上，画院之名，早已不存在，看来画院只是成了一般通称。李唐应是入的翰林图画局。没有听说他在图画局里有过如「画学谕」之类的头衔，看来也不是学生。我们不知道，当时录取学生，有无年龄限制。云里烟村雨里滩，看之如易作之难，早知不入时人眼，多买胭脂画牡丹。可以看出，这首诗出自李唐肺腑。一腔的牢骚，显然没有受到赵佶的重视。从而也不会受到从画学谕等到同学的重视。「多买胭脂画牡丹」，正是赵佶所领导的写生艺术主旨。皇帝老官的声势之大，是不言而喻的。邓椿《画继》有这样一段记载：「凡取画院人，不专以笔法，往往以人物为先。盖召对不时，恐被顾问，故刘益以病赘异常，虽供御画，而未得见，终身为恨也。」因而这些人的作品，尽管被赵佶所认可，题名签押，是不会再题上作者的名氏的。从上述传世的几幅「御题画」，其风格应该说都是遵循赵佶的艺术旨意的作品。在赵佶的亲自教导之下，开始一系列的写生与临古。「每旬日蒙恩出御府图轴两匣，命中贵押送院以示学人，仍责军令状，以防遗失渍污。故一时作者，咸竭尽精力，以副上意」。《画继》的这段记载，很有意思，我们从时代艺术角度而论，《韩滉文苑图》，《韩幹牧马图》虽都是赵佶所亲题，但都不是唐人的画笔，看来都是学生们责军令状之下的摹本。这两图的确是高品，那幅韩幹的马，四蹄从形体到神态，灵动而有力，而衣褶已非唐人的形体，正是赵佶领导下艺术特有的风神体态。至于还有赵佶的《摹张萱捣练图》、《虢国夫人游春图》，也都不是赵佶所作。《捣练图》是金章宗题为赵佶画的，它的笔势较冗弱，殊不流畅，看来也是「责军状」之下摹笔。《虢国夫人游春图》的马的四蹄，呆滞无神，与赵佶的艺术精神殊不相类。

赵佶对写生物非常敏锐，如「孔雀升墩」、「日中月季花」，前者遭到赵佶的批评，而后者受到「赐绯」的恩宠。这些记载，都说明赵佶对写生的严格。他不是指扬补之画的梅花是村梅吗？扬补之并不是精工细笔的写生风貌。

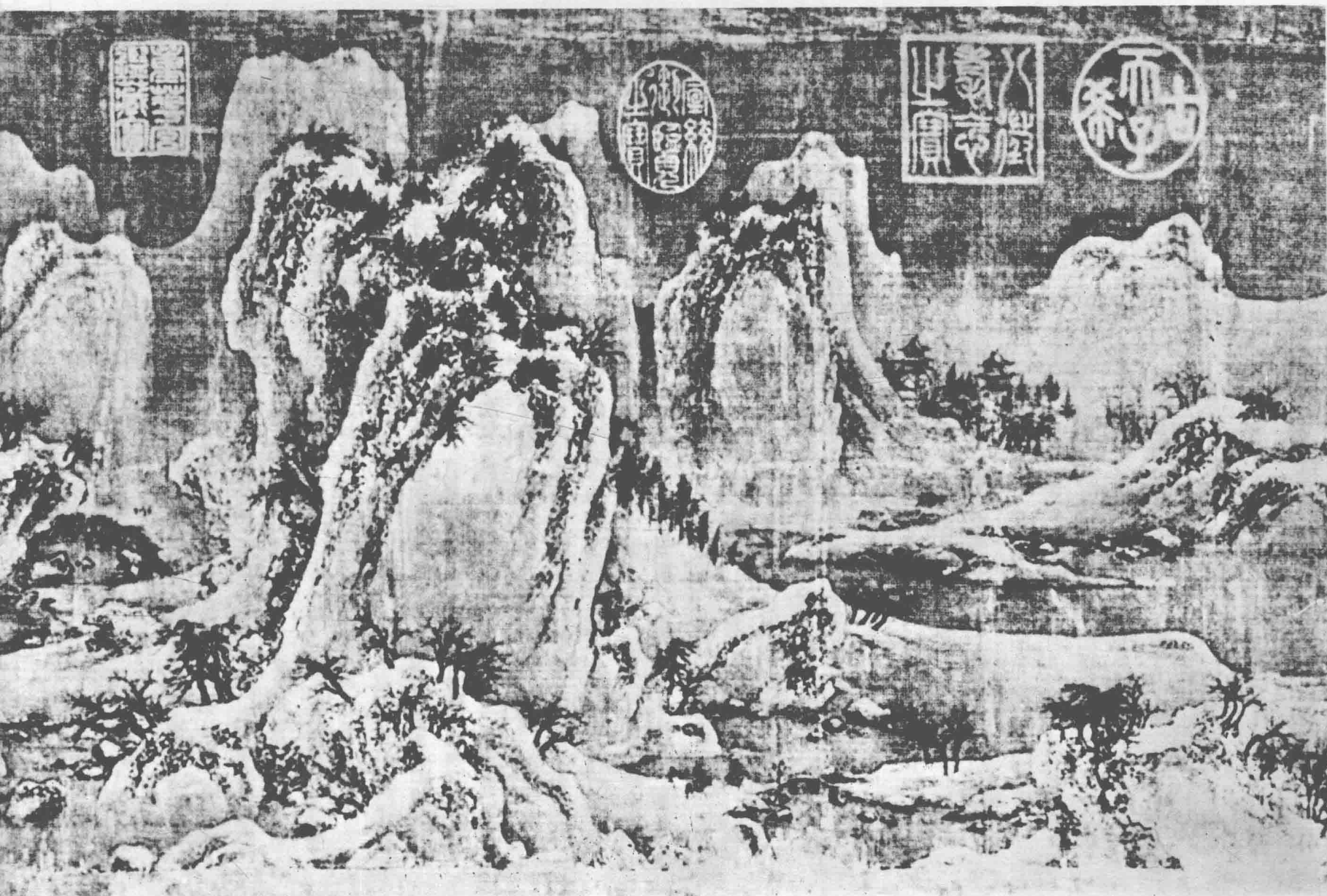
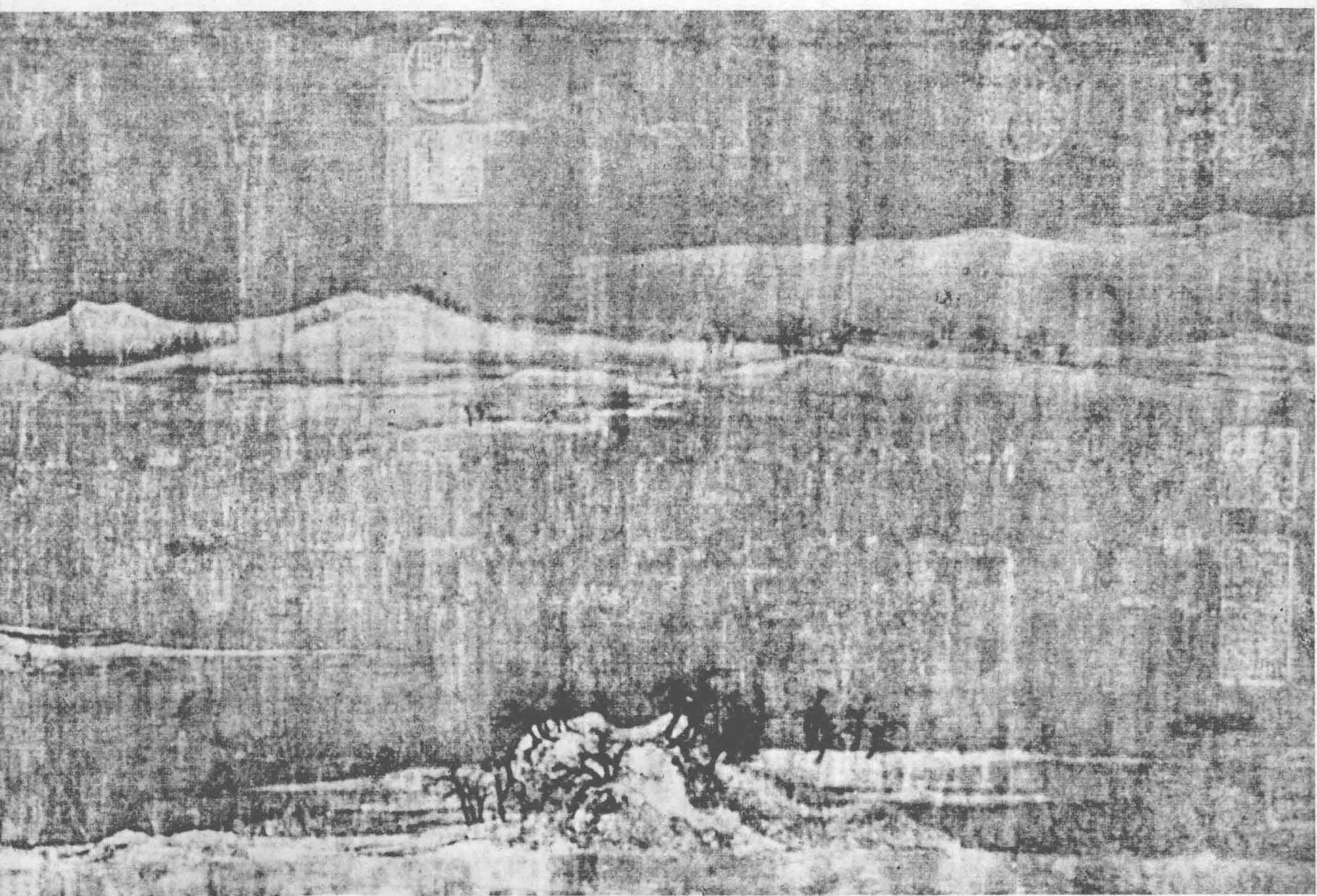
蔡绦说凡名手多入供奉，所以一个名氏都「无闻」。看来，蔡绦对当时的翰林图画局并不注意，所以一无所知。其实当时宋迪的犹子宋子房，工画，曾当过博士，是邓洵武所推荐的。张希颜，善画花，当过「画学谕」（见《画继》）。陈尧臣当过「画学正」（见王明清《挥麈后录》）。李唐在当时，却是「无闻」的，他擅赫的待诏之名，实始于南宋，并形成了南宋一代的画风。这时不用再去买胭脂画牡丹了。

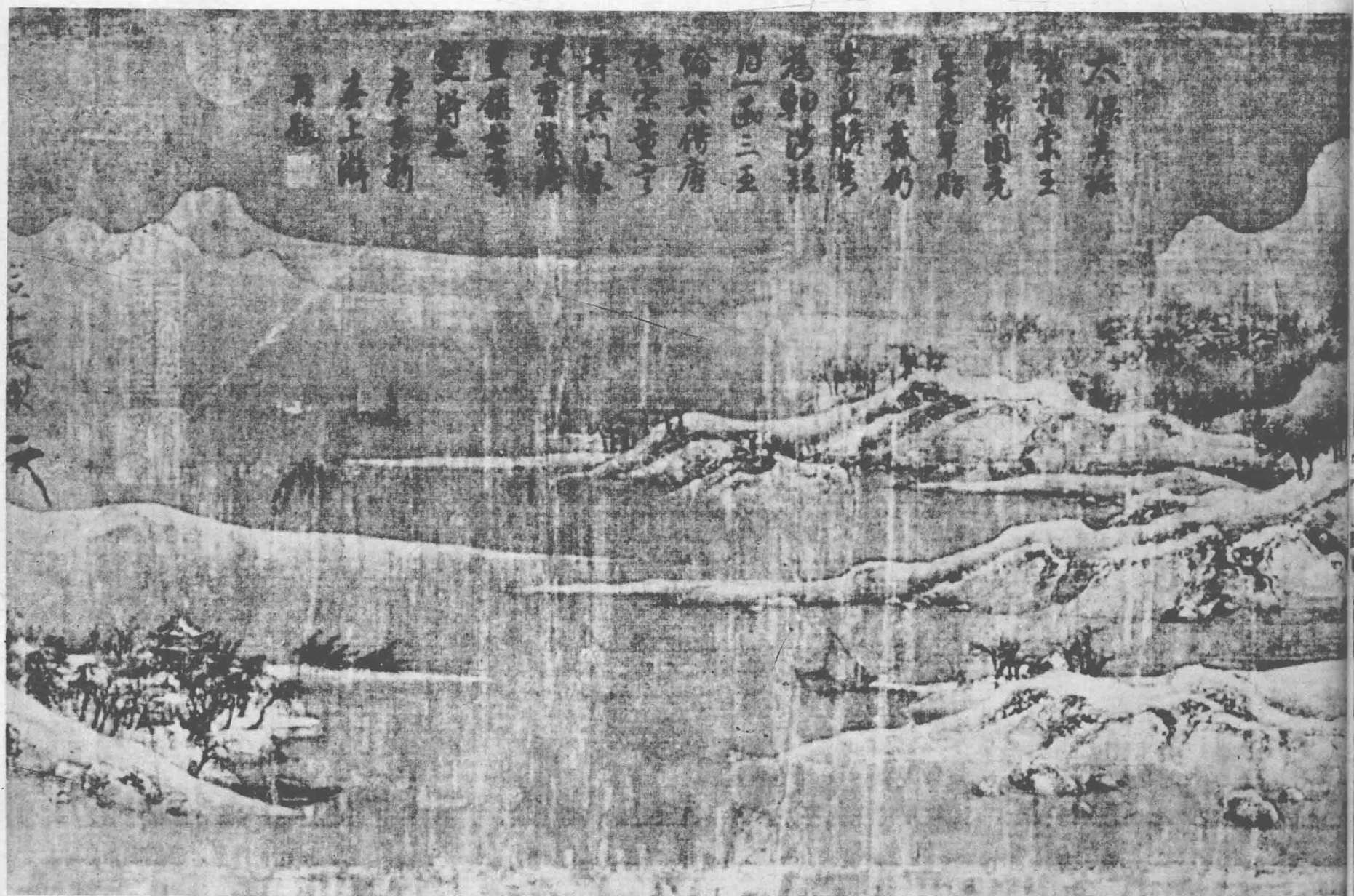
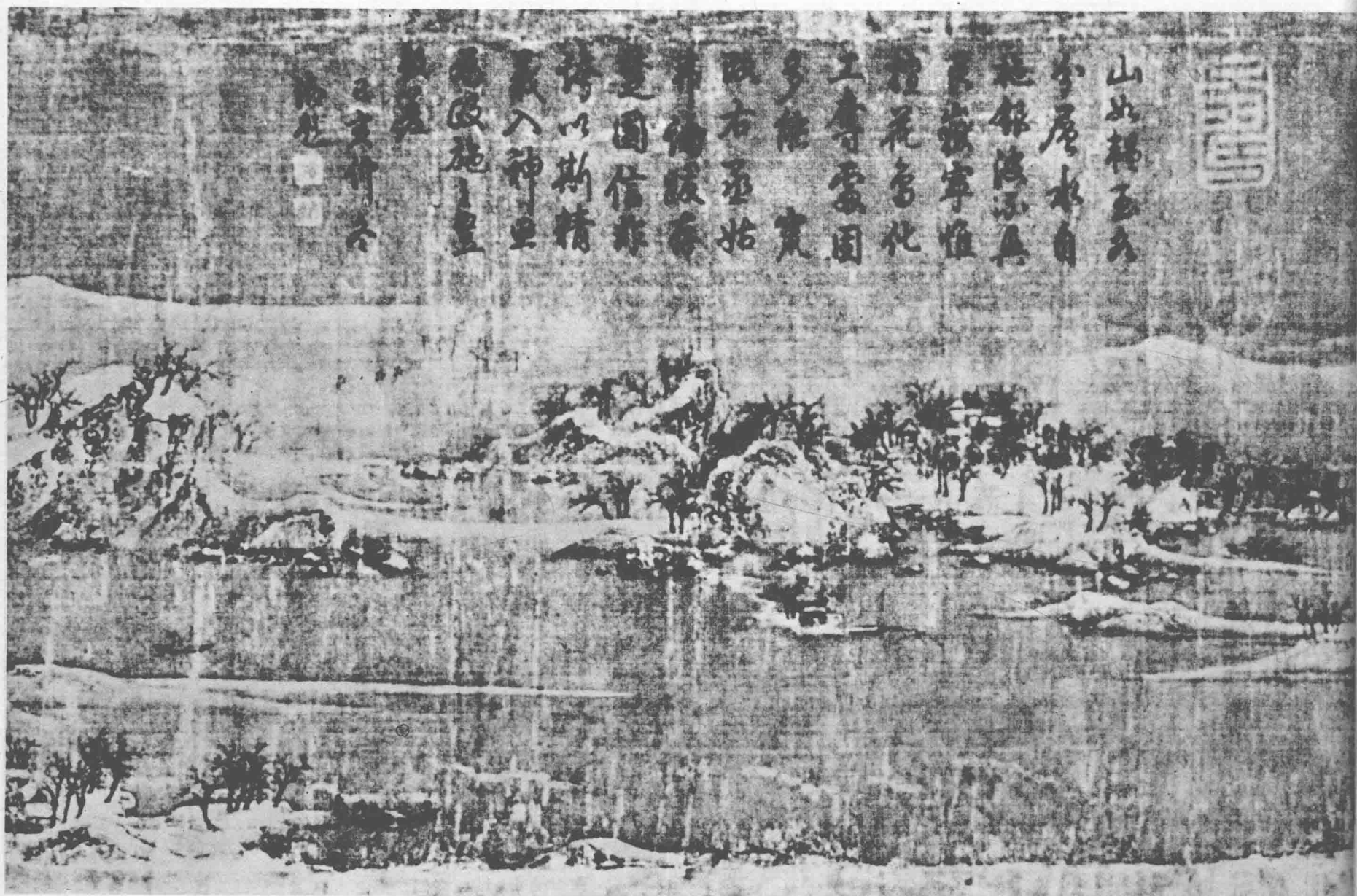
图画局除了几名画学谕等之外，都是学生。那些御题画，如上所列看来都出于学生的手笔。十七岁的王希孟，经过赵佶的亲自教导，画出了一卷大青绿《千里江山图》的精妙巨制。赵佶在上面一个字也没有题，因为他并图画局的学生也不是。这也足以说明「御题画」的用意所在。因此说「代御染写」（即代笔）这个说法是不可靠的。

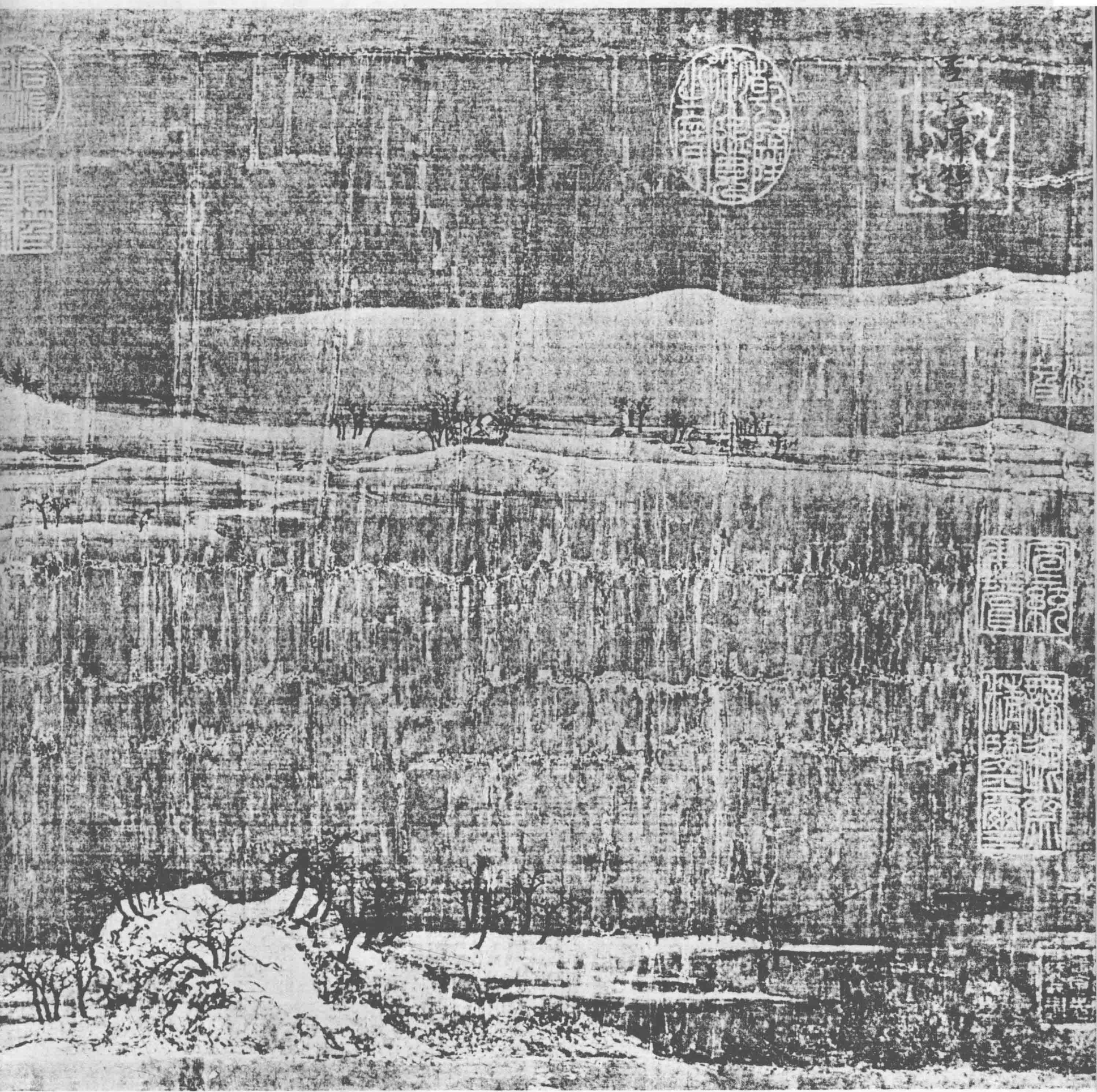
汤垕说：赵佶的亲笔画，他「自可望而识之」。但没有说明赵佶的亲笔又是什么样子，举出例子。不免有些自我吹嘘。史言混淆，因而在今日有必要加以深入的分析辨认，从他的笔势、风调、情趣，从而来认识对他的艺术心理。上述的哪些是亲笔画，哪些不是，加以推断，正是根据这些对赵佶纯客观的规律，作出论证，以补绘画史之缺。总之，赵佶的画，传世所见到的，没有一幅是「代御染写」的。从一些纪年来推算他的创作年月，以《雪江归棹图》为最早，而《四禽图》、《写生珍禽图》即从它风貌而言，已是他后期之作了。

文中所用的资料，大都是引自陈高华先生所辑《宋辽金画家史料》，并致谢忱！

谢稚柳 一九八六年三月





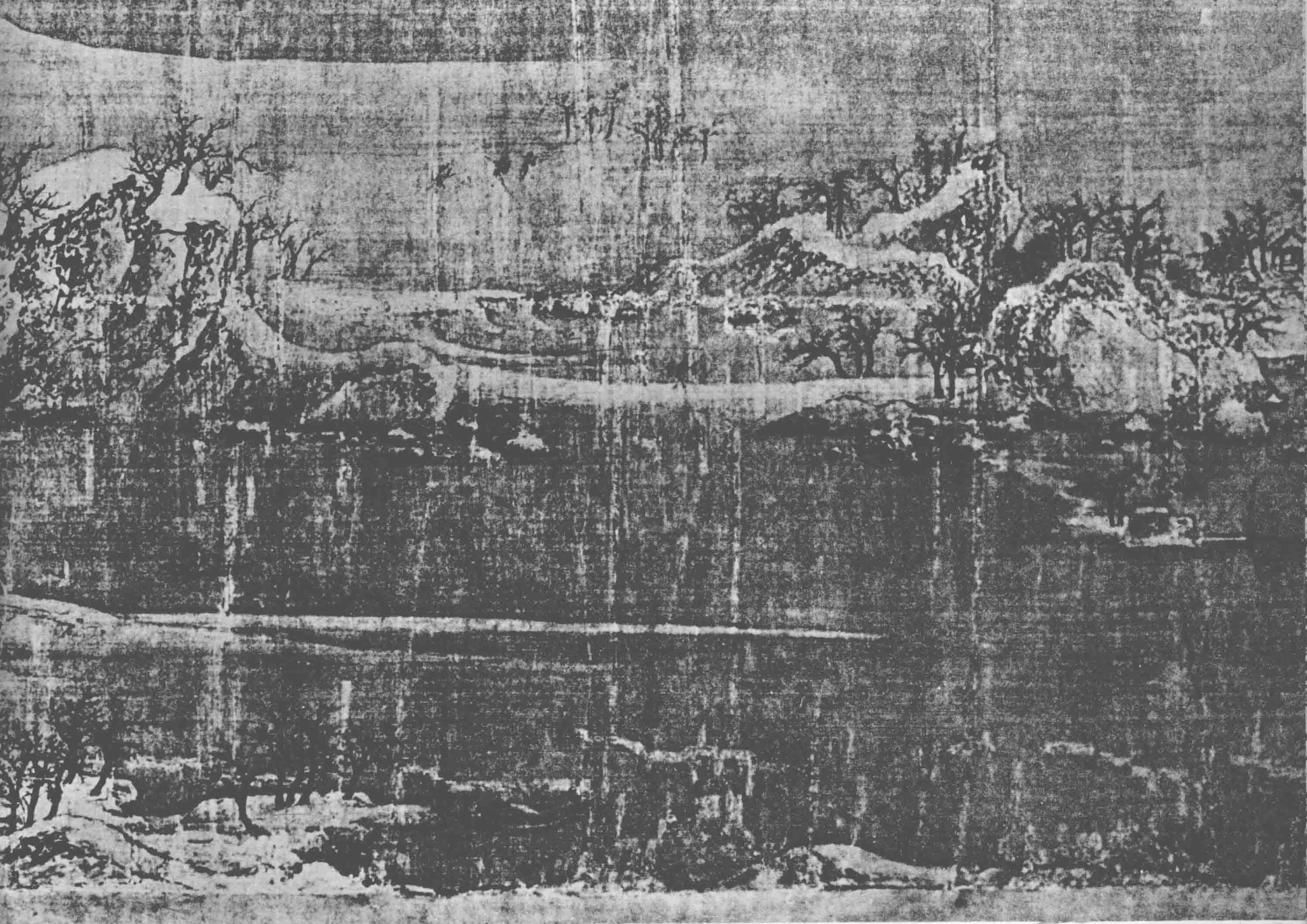


一 雪江归棹图卷（一）

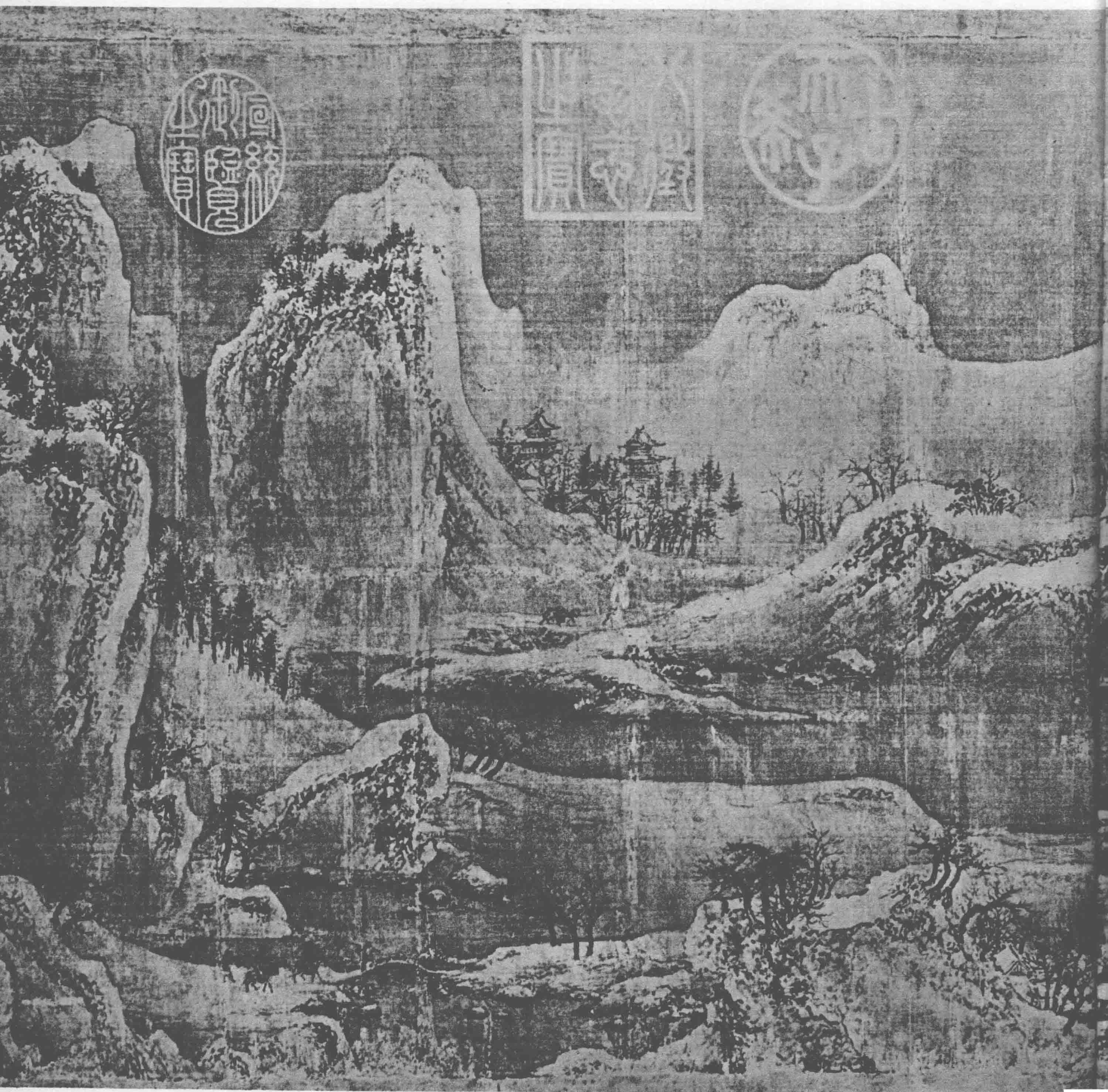


一 雪江归棹图卷（二）

持花雪化
工奪要固
多能寬
政右玉姑
弗倫跋存
楚國信非
誇以斯精
義入神思
為政施之
致差
己亥仲冬
張翥



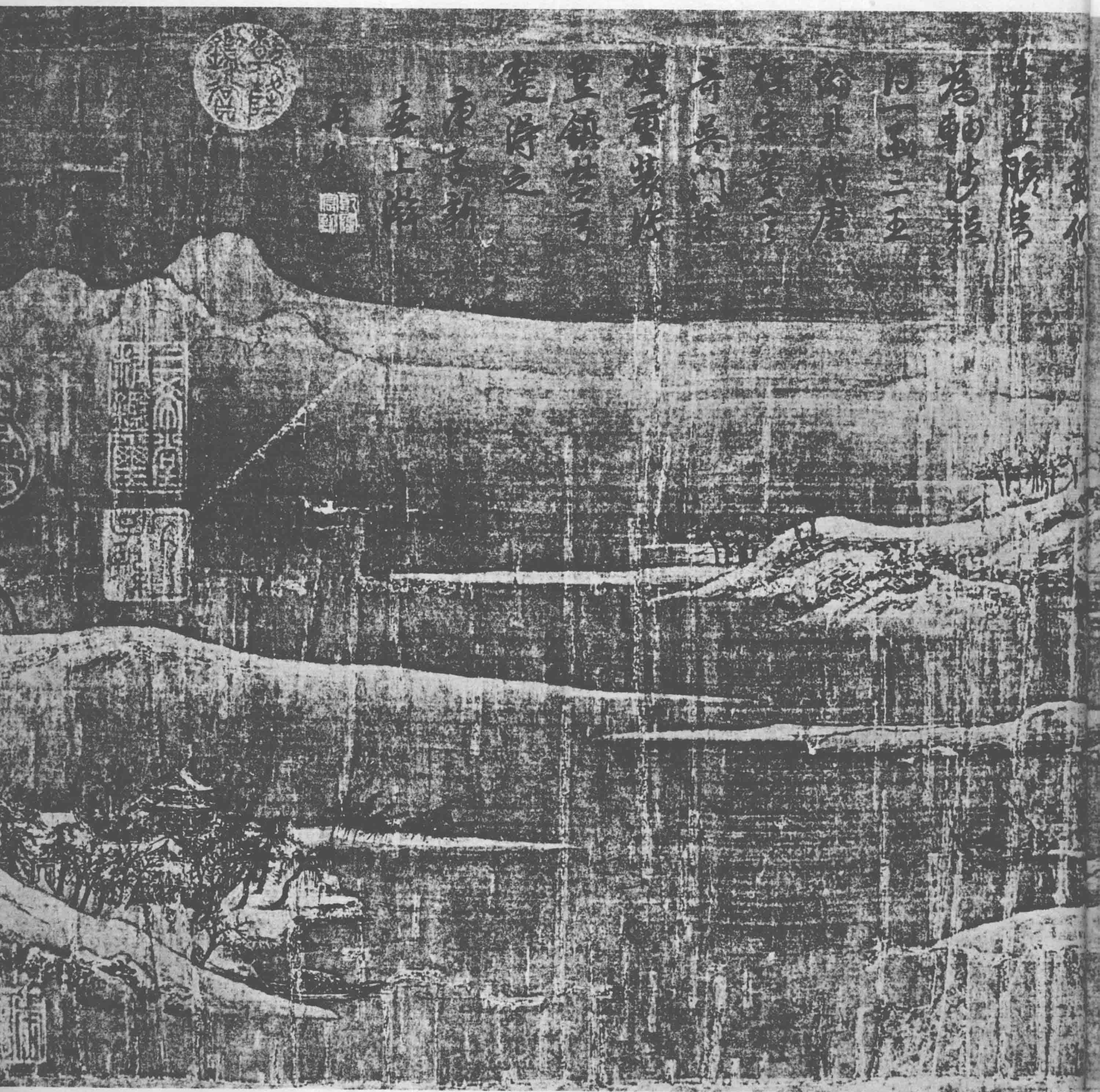
一 雪江归棹图卷（三）



一 雪江归棹图卷（四）



一 雪江归棹图卷（五）



一 雪江归棹图卷（六）