

令狐彪 著

宋代画院研究

人民美术出版社



令狐彪 著

宋代画院研究

人民美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

宋代画院研究/令狐彪著. —北京: 人民美术出版社,
2011.7

ISBN 978-7-102-05431-5

I. ①宋… II. ①令… III. ①画院—研究—中国—宋代
IV. ①J2-242

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第128243号

宋代画院研究

编辑出版 人民美术出版社

地 址 北京北总布胡同32号 100735

网 址 www.renmei.com.cn

电 话 发行部: (010) 65252847 65256181 邮购部: (010) 65229381

责任编辑 苏 滨

装帧设计 苏 滨

责任校对 冯 欣

责任印制 赵 丹

制版印刷 北京燕泰美术制版印刷有限责任公司

经 销 新华书店总店北京发行所

2011年8月 第1版 第1次印刷

开本: 889毫米×1194毫米 1/24 印张: 12.25

印数: 0001-3000

ISBN 978-7-102-05431-5

定价: 36.00元

版权所有 侵权必究

如有印装质量问题影响阅读, 请与我社联系调换。

序 一

令狐彪同志1978年考取中央美术学院美术史系的研究生班，在校三年，废寝忘餐，刻苦学习。他在来校前，就读于陕西师范大学历史系，专攻历史，品学兼优。考取研究生后，从研究宋代宫廷绘画入手，主攻宋元美术史，学以致用，取得了一定成果。

令狐彪十分注意古代作品的流传，从古代著述与流传的画迹中探索宋元美术的发展，编写了《历代著录宋代画院画家画目》。他认为：“画史的记载一般来讲是较客观地反映了绘画历史的面貌，但所载的内容不都一定符合史实。”在《对山水画成因新探的质疑》中，他强调指出：“要以能看到的可信的作品为依据来研究分析。”所以他在研究画史时，注意将绘画实践和史论结合起来考察。

20世纪，多种绘画史都谈到宋代画院，但多略而不详。由于研究者或只重视文献而忽略画迹，或者对常见画史记载信而不疑，乃致在论述上多有失误。令狐彪以求实的态度致力于美术史的辨析，对宋代画院的研究，首先着力于文献的使用。他利用自己的史学根底，努力寻求较早的记载，并与其他历史文献互证，纠正一般文章中记述的疏误。他重新考订了画院机构与制度的演变，扩大了对宋代画院画家的了解。他有关宋代画院的系列论文及资料，反映了当时美术史研究的新发展。

令狐彪研究宋代画院的同时，也探讨现代西安画派。他发表了《试论石鲁国画创新道路》和《石鲁学画录》，后来，还推出了《赵望云画集》、《何海霞画辑》、《方济众画辑》等。

令狐彪为人坚毅刚正，常常有出人意外的举动。为了扩大优秀作品的发表机会，曾出版《六届全国美展落选作品选》。这一活动，补充了全国美展而发挥了推动新人新作的积极作用。

在令狐彪《宋代画院研究》出版之际，为了怀念这位英年早逝的同志，谨述数语为之序。

金维诺

2008年4月

序 二

从古到今，画院都是中国的特色。在古代只有皇家画院，如今不仅有国家画院，而且还有许多省市画院。因此，研究古代的画院，考察画院制度的因革、画院创作与教学的关系、院内画家与院外画家的关系、院画与文人画的关系，根究画院盛衰的原因，不仅有助于了解中国画传统的形成，也是总结历史经验发展当代画院不可或缺的。

就古代画院而言，宋代的翰林图画院不仅在五代的基础上确立了画院制度，而且广泛吸收民间的优秀人才，极大改善宫廷画家的待遇，有效提高宫廷画家的学养，甚至还容纳了文人画的因素，导致了宫廷绘画的高度繁荣，形成了与民间画风、文人画风鼎立的院体画风，对中国绘画史的发展产生了极为深远的影响。其实，在民间画风、文人画风和院体画风之间，从来就存在着彼此的交流与融渗，而代表了皇家意识的院体，则按“鉴戒贤愚，怡悦性情”的需要，整合着民间画风与文人画风。尽管五四以来，志在振兴中国绘画的康有为等人，就在批判文人画的“简率荒略”、“拨弃形似”，提倡“以院体为正法”，但对画院和院体的研究却寥寥可数。

遍览20世纪80年代以前的美术史著作，多种中国绘画史都概述了宋代画院，也谈到了院体，但多为只言片语，略而不详。比较专门的文章，主要是滕固的《关于院体画和文人画之史的考察》（1931）、夏敬观的《历代御府画院之兴废》（1935）、潘天寿的《宋代画院考略》（1936）、徐书城的《马远、夏珪和南宋院体山水画》（1960）和罗忞子的《院体画的艺术特点和院内外的斗争》（1963）。唯其如此，在上世纪80年代之初，令狐彪陆续发表的《试论宋代画院兴盛的原因》、《宋代画院内外的艺术交流》、《院体画和宣和体》、《宋代画院画家政治地位和待遇》、《宋代画院与画学》、《宋代画院画家考略》等文，是20世纪以来集中研究宋代画院的重要成果。

我认识令狐彪在1978年，因为共同考取了中央美术学院美术史系的研究生，同窗三载。其后，又同在京城工作，时有往来。他给我的印象是箪食瓢饮，废寝忘餐，刻苦力学，成果累累，兼具史德、史识和史才。他那种对学业的虔诚，那种对工作的热忱，那种求实致用的学风，给我留下了不可磨灭的记忆。据知，令狐彪在学习美术史前，专攻历史，就读于陕西师范大学历史系，品学兼优，是孙达人教授的高足。考取研究生后，他在张安治先生指导下主攻宋元明清美术史，开始以历史学的方法从研究宋代宫廷绘画入手开拓学术领域。上述系列论文就是他步入美术史研究领域之初

的力作，但已形成了既尊重史实又寻求科学解释的治学风格，取得了超越前人的成果。

尽管历史事实是不以人们意志为转移的客观存在，但由于研究者或则只重视文献而忽略画迹，以致对真迹呈现的史实熟视无睹；或则对常见画史记载信而不疑乃至以讹传讹，每每在论述上多有失误。近年来的美术史研究，受西方新艺术史学的影响，认为历史的研究靠的是未免主观的记载，不大可能确切地把握历史的真实，于是致力于美术史的阐释，并为此引进新的理论和新的方法。其结果是一方面开拓了美术史研究，另一方面也忽视了美术史的研究首先必须尽可能地贴近历史真实，须知不如此便难以从具体丰富的史实中引出有见地的结论。因此，考辨史实，复原和重建历史仍然是美术史研究的基础工作。

令狐彪远在二十多年前，就以科学精神与求实态度致力于美术史实的辨析，尽可能地贴近历史的真实，全方位地把握历史的内在联系。把握美术史研究对象的内在联系，一般离不开三种资源：一是文献，二是作品，三是口述历史。令狐彪对宋代画院的研究，首先着力于对文献的使用。他利用自己的史学根底，又得益金维诺教授研究美术史籍追溯史料源流的方法，对于画史载记，总是努力寻求较早的记载，并以其他历史文献互证，力求纠正以往著作中史实记述的疏误。这一艰苦的努力，使他廓清了宋代画院与画学的联系和区别，重新考订了画院机构与制度的因革演变，扩大了对宋代画院画家的了解。这些研究成果，不但弄清了古代画史的疏误与遗漏，而且也校正了近代滕固、秦仲文、俞剑华各家的疏失。

美术史研究不同于历史研究之处，还在于留存至今的作品没有文献传抄翻刻中的失实问题，如果排除了断代的疏误和伪作，本身就是曾经处于固有历史联系中的原始资料。令狐彪清楚地认识到这一点，十分注意流传作品，认真编写了《历代著录宋代画院画家画目》，主张在古代著述与古代画迹的结合中辨明美术史实。他说：“画史的记载一般来讲是较客观地反映了绘画历史的面貌，但所载的内容不都一定符合史实”，所以“在研究画史时，应将绘画实践和史论总结结合起来考察”。当他谈到主张中国山水画科的确立始于宋代的论文时，便拈出作者使用文献的不审，强调指出“要以能看到的可信的作品为依据来研究分析”，写出了进行学术商讨的《对山水画成因新探的质疑》。

对古代美术史的研究，令狐彪并不满足于恢复历史的本来面貌，解决“是什么”的问题，而且，他尤致力于“为什么”的思考。在《宋代画院画家的政治地位和待遇》一文中，他说：“研究历史，包括绘画史在内，它的任务不但在于正确指出每个时代发生的各种历史现象及事物发展规律，更重要的是，要科学地解释为什么会产生这种现象。”他在《试论宋代画院兴隆的原因》中，便是以历史唯物主义的观点和方法对画史发展的因果关系进行解释的例证。这说明，令狐彪并不是为研究古人而研究古人，而是求其所以然，这正反映了总结历史经验以经世致用的苦心。

现代画院的成立，始于上世纪50年代政府设立的北京中国画院，其后又建成了南京中国画院和上海中国画院，这一复兴民族文化的有力举措，弥补了西式美术院校的不足，促进了画院与美术院校的互补，有力地推动了中国绘画的推陈出新。令狐彪攻读美术史研究生之际，正值文革结束拨乱反正时期，已有的画院在恢复，1981年成立的中国画研究院正处于酝酿中。他选择这一课题进行研究的本身，就反映了美术史学家的史识和总结历史经验经世致用的特点。他的系列论文发表之后，随着新时期艺术的发展，各省市纷纷成立画院，他的研究成果自然起到了应有的启发和参考作用。

令狐彪还在攻读研究生期间，研究宋代画院的同时，也开始了对现代当代西安画派史的探讨。这一方面是因为他工作以来长期生活在西安，对以石鲁、赵望云为代表的这一画派素有关心；另一方面也由于导师张安治素来史论并重，并引导弟子观古论今。记得1980年，石鲁还在世，大量研究介绍他的文章尚未发表，他就利用假期广泛收集资料，并与石鲁的家人学生深入接触，发表了研究评价石鲁的论文《试论石鲁国画创新道路》和《石鲁学画录》，推动了对石鲁和西安画派的研究。后来，他相继在人民美术出版社和陕西人民美术出版社工作的日子里，不仅与沈鹏合作主编了当时最有影响的美术史论学刊《美术论集》，而且与王靖宪合编了《现代国画家百人传》，还推出了《赵望云画集》、《何海霞画辑》、《方济众画辑》等。

尤其令人难忘的是，在他担任陕西人民美术出版社副社长与副总编不久，便值新时期首次全国美展亦（即六届全国美展）隆重举行，当时应征作品极多，而入选作品有限。为了扩大参选优秀的作品的发表机会，他以史家的胆识、雪中送炭的热肠和打破常规的勇气，采取有效措施，鼓励当

代创作探索，独立策划主持了《六届全国美展落选作品选》。他指出：“锦上添花容易较少受到非议，而对于年轻人、特别是无名小卒，要为他们雪中送炭，去办展览和发表作品。出版社改革，关键不是拼命赚钱，而是要提高出书质量，培养和发现人才”。他的这一创举有效地弥补了全国美展的缺憾，产生了推动新人新作的积极效应。

在令狐彪去世前，图文并茂的《宋代画院研究》就编出了，并已列入出版计划，亲自校对二稿样书。然而，由于出版社的改制，人事蹉跎，倏忽廿载，至今未能出版。为了纪念这位英年早逝的美术史论家和美术出版家，中国美术馆、令狐彪的师长和好友们给与了大力支持，人民美术出版社决定出版此书。作为他昔日的同窗学友，我感到无比欣慰。

令狐彪去世后，国内外对宋代画院的研究，已经在前辈和令狐彪奠定的基础上，有了更新的发展，其中以韩刚的《北宋翰林图画院制度渊源考论》、彭慧萍的《“南宋画院”省舍制与画史想象》和余成的《北宋图画院新探》最有代表性。然而令狐彪有关宋代画院与院画的系列论文及其整理的系统资料，不但反映了改革开放新时期之初美术史研究的新发展，而且无论研究方法还是研究结论都仍然具有重要的学术价值，适宜后学者研究参考。

年前，令狐彪的夫人李钦洁女士怀着深厚的感情，一一走访令狐彪的学友，报告出版遗著的消息，并且征求序言。同学们责成由我动笔，于是我写成了这篇序言，希望能告慰令狐彪的在天之灵，并警策自己。

薛永年
2008年3月

目 录

第一辑 综 论 篇	1
试论宋代画院兴隆的原因	3
宋代画院内外的艺术交流	18
宋代画院画家政治地位和待遇	34
第二辑 正 名 篇	45
“院体画”与“宣和体”	47
从“宣和体”看“院体画”的特点	48
宋代“画院”与“画学”	56
第三辑 考 据 篇	67
徐、黄二体之争辨析	69
宋代画院画家考略	77
第四辑 统 计 篇	91
宋代画院画家简明表	93
历代著录宋代画院画家画目	120
图 版	225
图版目录	277
后 记	278

第一辑

综 论 篇

试论宋代画院兴隆的原因

宋代的绘画艺术在中国美术史上，是一个光辉灿烂的时代。这个时期各种画科在成熟齐备的基础上蓬勃发展，花鸟、山水、人物诸科竞相争艳，不断突破旧的藩篱，创造出新的水平，绘画题材内容更加广泛开阔，风格技巧呈现出千姿百态的繁荣局面。总之，成就显著辉煌，在中国美术史上起着承先启后的作用，“所以，论述中国绘画史的，必当以宋代这个光荣的时代为中心”^[1]。而宋代的绘画活动又是围绕着翰林图画院为中心来进行的，画院对这一时期的绘画发展起着重要的推动作用。因此，要研究宋代绘画，又必须以画院为“中心”了。

宋代从一建国就设立翰林图画院，历时三百余年未曾间断。即便在“靖康之乱”金兵大举南下，高宗仓促继位、根基还未牢固的“绍兴”初年，他仍积极恢复画院。两宋画院的规模及画家人数，在中国绘画史上非常可观，名辈迭出，人材济济，艺术成就，彪炳百代。那么，宋代为什么设立画院，以及兴隆的原因究竟是什么呢？对此问题，过去学者都只顺便一提，说是宋初继承了西蜀和南唐的画院之制，但对为什么要继承的道理并未详细阐述，甚至有人仅仅归结为个别封建帝王的爱好所致。我们不否认封建帝王的爱好起一定作用，然而这决不是绘画艺术发展的最根本、最重要的原因。历史上喜好书画艺术的帝王何止宋代，南梁、隋、唐各朝都有酷好艺术的帝王，为什么没有形成完备的画院组织？而五代时期各封建割据政权如后梁、南唐、西蜀、契丹，乃至割据河西走廊瓜、沙二州的曹议金家族，又都有画院之设。金虽未名曰画院，但秘书监有书画局，少府监有图画局。就连苟且偏安一隅的钱越政权，也有号曰鸾手校尉的御用画工几十人。这难道都是帝王爱好的缘故吗？可见，帝王爱好并不能真正解释画院组织在这一历史时期建立健全及盛隆的原因。

为此，有必要对这一绘画史上的重大问题进行深入探讨。

[1]郑振铎：《宋人画册》序言，中国古典艺术出版社，1957年版。

社会前进的根本动力在于生产力的不断发展，上层建筑的变革以经济基础为依据。绘画艺术是属于社会意识形态的上层建筑，它的发展和繁荣，首先也必须以社会经济的发展为基础。中国封建社会生产力的发展，经过盛唐五代到宋朝，根据商品经济和雇佣劳动发展的情况看，已经孕育了资本主义萌芽。^[1] 为世界资本主义萌芽发展开拓了道路的中国自然科学几项重大发明也在此时出现，当时中国先进发达的科学文化走在世界的前列。^[2]

由于商品经济的繁荣和发展，使文化艺术也纳入商品的范畴，从而又刺激了艺术的普及和发展，绘画艺术亦不例外。早在唐末五代时，绘画已成为商贾们赚钱生财的商品。江南商人入蜀，贩卖杜子环父子的佛像罗汉；荆湖商人将西蜀画家阮惟德所画仕女“川样美人”贩运本地“以为奇物”，牟取暴利；就连黄筌父子的绘画作品，也流入市场。到了宋代，这种绘画商品化的现象更为普遍。在开封相国寺，便有与书籍并列的图画买卖及专门画肖像的生意。^[3] 有的画家每创作一种题材，必画数百本，然后才出货，唯恐他人传模。为了使绘画商品在市场上进行竞争获得销路，有的画家便专门画某一种题材。譬如，一位姓杜的专画儿童生活的画家，以“杜孩儿”闻名；一位专画宫室楼阁的姓赵画家，被传誉为“赵楼台”；有的画家还把开封一位名娼秦妙观的画像运往各地贩卖；山西绛州专画农乐田耕的画家杨威，也常将其画贩售到汴梁；由于绘画生意兴隆有厚利可图，画家赵彦在临安开市铺，专画扇面而不入画院；理宗时画家李东常在天街鬻画于慈庆六富，购其画者，必得善价；司马光死后，其画像在京师刻印，四方遣购，不少画工因此致富；为了图牟横财，甚至有的宗室以及文人士大夫专做倒卖书画的投机生意；就连文人士大夫的书画也被作为商品高价而沽，《洞天清录》中记载：“江西人得（杨）补之一幅梅，价不下百千金。”《瑞桂堂暇录》中记载：“崇宁间有人持徐熙《牡丹图》求钱二十万，当时虽贵家子弟二十万岂易得耶。”《圣朝名画评》中记载，“中岳天封观置百金以求名手”画壁，武宗元欣然就往。大中祥符中，

[1]关于中国资本主义萌芽的时期，我国学术界历来以明代为始。近來有學者經過深入研宄，認為應推至宋代。主要代表者是傅筑夫同志。他在其《中國經濟史論叢》一書及《唐宋時代商品經濟的發展與資本主義因素的萌芽》一文中有大量的史實和精辟的論述。言之成理，故從其說。前書由三聯書店出版，後文載《陝西師範大學學報》（哲學社會科學版）1979年第1期。

[2]據歷史記載，在北宋真宗咸平三年（公元1000年），唐福製造了火箭、火球、火蒺藜，火藥開始用於軍事上，使冷兵器向熱兵器發展。在宋仁宗慶历年間（公元1041——1048年）畢昇發明了活字印刷術。在宋徽宗宣和元年（公元1119）以前，航海用的羅盤已經開始使用。

[3]米芾《畫史》中記載：“劉子禮以五百千買錢樞密家畫五百軸，不來看，直交過，錢氏喜既交画。只一軸卢鴻自画《草堂图》已直百千矣，其他常笔固多也。”《画继》卷十載：“政和間，有外宅宗室不記名，多蓄珍图。往往王公貴人令其別識，于是遂与常交通。凡有奇迹，必用诡計勾致其家，即時臨摹，易其真者，其主莫能別也。复以真本厚价易之，至有循环三四者。故当时号曰‘便宜三’。”

丁朱崖为得到赵昌之笔，甚至奉白金五百万以求。当时酒楼茶肆，也悬挂书画装饰店堂招徕顾客。高益、燕文贵、许道宁等人售药，赠送自己所画鬼神山水犬马，以扩大销售量。这些事实，一方面说明绘画作品逐渐商品化，另一方面也说明绘画艺术欣赏的广泛普及。由于社会商品市场的活跃和需求，必然有人专门从事绘画来作为谋生的职业。《圣朝名画评》记载，宋真宗景德末年营玉清昭应宫，“募天下画流逾三千数”。《画继》载，宋徽宗时，“建五岳观，大集天下名手，应诏者数百人”。可见社会上职业画家之众，这就为宋代经营画院、选拔画手提供了可靠的来源。北宋画院中许多杰出的画家，就是在众多的职业画家中经过各种较试、比赛、考核、竞争中产生的。如果没有物质条件和社会基础，宋代画院的建立和兴隆将是不可能的事情。

二

虽然经济基础和社会现实决定上层建筑，但是上层建筑又有本身发展的内在规律。画院，实际上是我国古代封建王朝的宫廷绘画组织机构，是封建国家机器中的有机组成部分，属于上层建筑范畴。作为国家上层建筑各个部件的产生和健全，有一个历史发展过程。这个过程是以不断巩固和强化封建统治的政权需要而逐步完成的。

春秋战国以前的宫廷绘画组织机构，由于我们目前掌握历史资料缺乏，详细情况不可得知。但根据《庄子·外篇》记载，可知各诸侯国已有不少御用画工，称作“画史”。到了秦汉时期，汉武帝时有“黄门画者”，汉元帝又有“尚方画工”。魏晋南北朝时期，各国宫廷都有一大批御用画家。南齐设有“待诏秘阁”，梁设有讲直秘阁知画事，而北齐也设有“待诏文林院”。隋唐之际，朝廷中专门设有翰林待诏官职以供皇帝随时驱使。而我国绘画史上“画院”一词最早出现，可能为唐代。晚唐张彦远的《历代名画记》中，就有两处提到“画院”的记载，明确说“画院”是“集贤院”所属，但是其组织形式和规模尚缺乏更多的材料。到了五代，各封建割据政权，由于暂时冲破了中央集权的控制，或企图独

霸一方而称王享受，或雄心勃勃欲削平割据而重统四海，都需要发挥绘画的政治宣传及美化生活的作用。于是，在过去宫廷设翰林待诏专职画家的基础上，向前发展一步，首先扩大了宫廷专职画家的人数，随之而来便亟待需要一个管理机构。南唐政权首先尝试设立了宫廷画院，西蜀及其它割据政权也相继仿效，并有所扩展。这也可能就是承袭了唐代“集贤画院”的制度而又有所改革。当时画院的画家的等级有“翰林待诏”、“翰林祗候”、“翰林司艺”，“内供奉”、“学生”等，并且在赐绯、赐紫金鱼袋等荣誉上以示恩遇不同。到宋初，在五代宫廷画院的基础上得到进一步发展，规模更加庞大，制度愈趋健全。画院明确规定属宦官总机构内侍省管辖。到北宋末徽宗时，又成立“画学”，仿科举法录取画家在这个皇家美术学院经过严格专业训练培养，然后去充实画院的画家队伍。这种发展形成的过程，一方面说明了封建统治者在建设国家机器上的继承性，另一方面也说明在继承基础上的发展性。由此可见，宋代画院的设立和兴隆，不是个别帝王心血来潮的偶然创举，而是历史上宫廷专业绘画机构逐步发展的必然趋势。

三

但是，画院能在宋代初年成为规模宏大的完善机构并具备一系列健全的制度，又有具体的历史原因。

五代时期经过几十年的战争兼并，以柴氏在中原地区建立的后周政权势力较为强大，奠定了统一事业的基础。待到赵匡胤用政变推翻后周而建立的北宋政权，使中央集权制的封建政权得到加强，征服群雄、结束分裂割据的混乱局面将可能成为现实。然而，这又不是一件轻而易举的事情，它既要有强大雄厚的武力，又需要有能收买笼络各割据政权中文人士大夫的怀柔政策。所以，宋承唐制，以正统的身份出现，吸引各种文人士大夫集中到自己政权身边，就连各政权图画院的画家也是争取的对象。宋代初期画院的画家，大都是这样收罗来的。

据《圣朝名画评》记载，王霭“朱梁时以为翰林待诏，至石晋末耶律

德光犯阙时，鬻与焦著、王仁寿为德光掠，归至宋有天下，放鬻还国，复为待诏”。其它著名的画家如黄居寀、黄惟亮、夏候延祐、厉昭庆、董羽等辈，均是在西蜀、南唐亡后归宋，复其画院之职，并受到优遇。其目的是使这些人不至于产生离心作用，又能继续发挥他们的绘画技艺为朝廷服务。当然，网罗画院画家首先有鲜明的政治标准。这有两个明显的例子：一是西蜀的赵元长，他通晓天文，为西蜀宫廷的灵台官。因为善丹青，一切天文星宿纬象都由他来绘制。西蜀亡后，随孟昶到汴梁，而赵匡胤当时从唯心的讖纬之学出发，规定“伪署官属，凡学天文之类皆不赦”，认为搞天文的是为伪政权制造天命舆论，对自己的统一事业抱敌对态度，于是杀他。赵元长临刑前大声疾呼：“臣向仕昶，谓臣能画，所写者周天象耳，符讖之学非臣所知。”由于他没有参予带有政治色彩的符讖之学，得以免死，配文思院为匠人。后因画御座被皇帝赞赏，召入画院奉职。另一例是南唐的蔡润，随李煜到汴梁籍为八作司赤白匠。有一次宋太宗看到他进呈的舟车图非常精妙，问左右的人说是出自蔡润之手，“上（太宗）亦悟曰：‘首江南归命者耶’，遽诏入图画院为待诏”。太宗之所以能感悟，并马上破例诏其为画院待诏，主要原因是他“首江南归命者”。太宗给早归的人以优待，与后归顺的加以区别，是为了在政治上争取更多的人归顺宋朝。由此可见，宋代设立画院首先是为着本身政权的政治需要。

这种情况，从南宋初年积极恢复画院的措施中看得更加清楚。我们知道，靖康之役，金人按赵姓皇室的谱牒把皇室中男女老幼及宗室后宫数千人掳掠而尽。此举目的，是为了彻底消灭赵宋政权。但是，由于条件尚未成熟，在撤离汴梁时临时册立了自己的傀儡张邦昌为楚帝。此际唯有徽宗第九子康王赵构，因在出使金国途中，侥幸逃命，未沦为俘虏。他狼狈逃到应天府（商丘），在混乱中仓促登基，改元建炎，为南宋第一位皇帝。赵构继承帝位是应急而立，名不正、言不顺，唯恐人心不服。他为了巩固自己新建立的政权，必须制造各种政治舆论，企图笼络一大批旧臣文人来稳定天下民心。其中利用绘画宣传就是这种有力的政治手段之一。像画院画家李唐的《晋文公复国图》、《采薇图》，萧照的《中兴禎应图》、《光武渡河图》等有关此类题材的作品在这时大量出现，绝非偶然。这也是宋

高宗在干戈动乱、国势微弱之际，积极重建画院的重要原因之一。厉鹗在编撰《南宋院画录》序言中，就指出了这时绘画作品的意义是“托意规讽不一而足，庶几合于古画史之遗，不得与一切应奉玩好等”。由此可见，北宋初、南宋初建立和恢复画院的首要目的，是从封建统治阶级自己政权需要出发，绝不是帝王闲情雅致的个人爱好所致。

四

五代宋初大兴画院，既是政治斗争形势的需要，必然又要驱使这些画家为各自的政治斗争服务。在照相术发明之前，绘画就是纪录事物直观形象的最好工具，能起到文字所起不到的作用。因此，在各个割据政权之间以及统治阶级内部斗争中，经常发挥这种工具的特殊效能。据史载，五代后唐时太祖眇一目，淮南杨行密为了掌握他的身体健康的情报，常派画工以商贾身份写其貌。南唐后主李煜对他的近臣韩熙载产生了怀疑，派画院画家潜入其宅第窥写各种宴乐纵欲的私生活，以全面了解情况。到了宋初，更频繁利用画院画家去窃绘敌对政权君主及重要谋臣的形貌。《圣朝名画评》记载，长于肖像画的画院画家牟谷，“端拱中诏随专使往交趾，密令写安南王黎桓并臣佐真像”。画院写真高手王霭，因赵匡胤意欲讨伐南唐，奉命微服往钟陵写其谋臣宋齐丘、韩熙载、林仁肇等形貌。他巧妙而成功地完成了使命，使南唐君臣相互猜忌残杀，达到了政治上和军事上的离间目的。因此，王霭得到赵匡胤“加等”奖赏。^[1]王明清《挥麈后录》卷四记载，宋徽宗宣和初年有意征辽，派画学正陈尧臣使辽，并挟画学生二人俱行。因他偷偷描绘下所经道路的山川险易形势向背，以及辽主天祚（耶律延禧）肖像，而使徽宗大喜，于是“擢尧臣右司谏，赐予巨万”。

绘画为政治服务的另一表现，就是作为外交活动和文化交流的工具，同时在客观上真实形象地记录了历史事件。早在唐初，封建统治阶级已经认识到这种必要性和重要性，经常命宫廷画家把外交上的大事或活动的盛况描绘下来。《图画见闻志》记载，“时天下初定，异国来朝，诏（阎）立本画外国图”，如《职贡图》、《步辇图》等就是这种性质的作品。至

[1]《宋人轶事汇编》据《雁门野说》记载：“李后主令林仁肇镇武昌，宋（太）祖欲取上游，惮仁肇。未即，遣后主弟齐王达质于阙下。太祖密令往武昌僧院窃取仁肇全身真挂，于便殿召齐王视之，曰：‘卿识此人否？’答曰：‘臣不识，然有类江南林仁肇。’太祖曰：‘正是耳，近有表并进此像，言相次归朝，将遣使迎之。’齐王不省其谋，使人间行归白。由是君臣猜忌，仁肇不期而卒。”又《圣朝名画评》载：“艺祖（宋太祖）以区区江左未归疆土，有意于吊伐。命霭微服往钟陵写其谋臣宋齐丘、韩熙载、林仁肇等形状，如上意，受赏加等。”