



古畫創作的政治動因

兼考幾件宋畫

余輝

古畫創作是在一定的歷史背景下完成的，或政治軍事、或商業經濟、或文化藝術、或兼而有之，由此產生出相關的創作內容。藝術內容與作畫動因是緊密聯繫在一起的，背景產生動因，動因選擇內容，內容反映動因。除了宗教題材繪畫之外，在通常情況下，古畫最基本的創作動機有兩大類型，其一，出於社會政治的需要；其二，出於個人情感的表露或發泄。兩者雖重心不同，但互有聯繫，其藝術內容分別是與之相關的世事、人情和心境。

這類古書畫的創作動因在當時是較為明朗的，明眼人皆知，但數百年之後，時過境遷，今人已在不同程度上淡漠了對該圖背景的认识，影響了對它的認知深度。本文分析如下幾幅古代名作，以證實古代繪畫創作普遍存在著這一基本規律，這一規律在古代書法創作中也同樣存在。

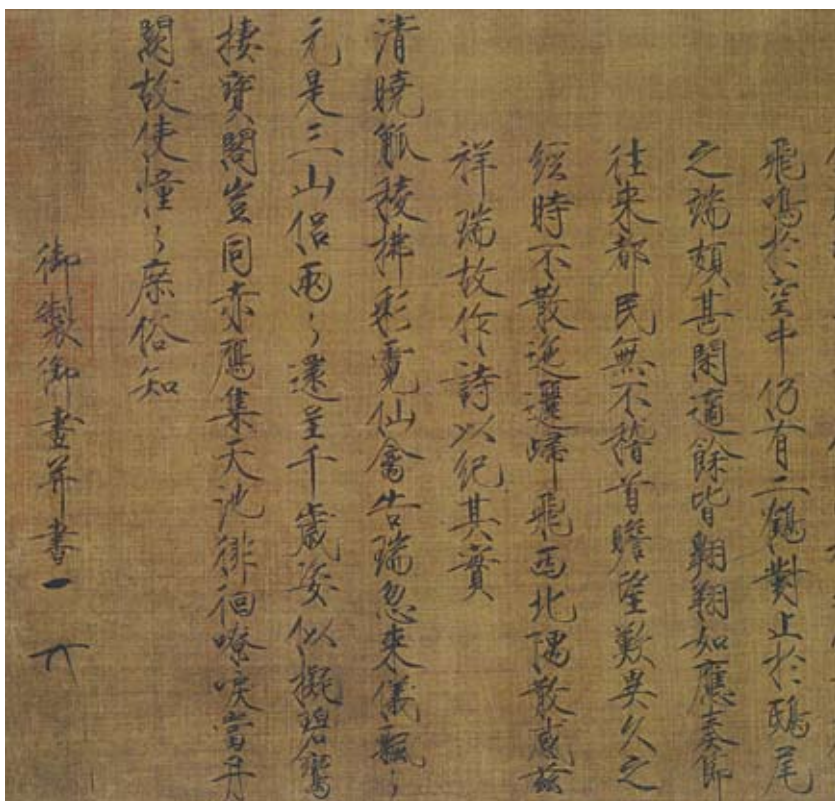
本文首先討論古畫創作的政治動因。古畫的創作動機多與社會政治歷史的發展和演化密切相關，甚至某件具體的歷史事件直接成為創作的政治性誘因，表現的形式比較直白，或直敘時事、或借古喻今，或明示在題跋裏，或是潛藏在畫幅裏。

宋徽宗為祈禱國運而繪

〈瑞鶴圖〉卷

關於〈瑞鶴圖〉卷

〈瑞鶴圖〉卷（絹本設色，縱五一、橫一三八·二分，遼寧省博物館藏），後半幅有徽宗題記及詩（後錄），



北宋 趙佶 瑞鶴圖 遼寧省博物館藏

款書「御製御畫並書」，鈐印「御書」（朱方），年款為政和二年（一一一一）元宵節的次日，草押「天下一人」。

這是一幅界畫與花鳥畫巧妙合一的佳構，可謂匠心獨運。畫中，白鶴在黛青色的天空中顯得格外鮮明，極富盤旋的動感，且多而不亂，體現了畫家表現大場面禽鳥的藝術能

力。畫中的界畫屋脊，工細不苟，時有雲氣瀟灑，隱去部分樓層，避免界畫建築過多的平行線條造成畫面呆板。

不過，藝術上刻意求真的徽宗也有失誤的時候，當時群鶴在端門上空迴旋時，徽宗未曾親眼見到，只是耳聞之。畫中丹頂鶴出現了三個常識性的錯誤，這已被動物學鳥類專家指出過。其一：丹頂鶴的尾羽有誤，長在翅膀外側的黑色長羽被畫在鶴尾上，這是因為徽宗所看到的都是籠養的立鶴，立鶴的翅羽在鶴尾交合，黑色的翅羽很像是從鶴尾長出。其二：鳥在飛翔時脖子與身體應成為一條直線。其三：丹頂鶴是候鳥，不可能在正月裏出現在華北。

儘管圖中出現了動物方面的某些造型錯誤，但這件作品依舊是宋徽宗藝術成熟期的代表作。〈瑞鶴圖〉卷對鑒定傳為徽宗的界畫、花鳥畫的真偽起到關鍵性的作用，特別是圖中勾、染、填色等技巧的嫺熟程度，是為當時一般畫家難以

企及。

值得注意的是，〈瑞鶴圖〉卷共繪製了二十隻丹頂鶴，徽宗的〈寫生珍禽圖〉卷（藏於歐洲私家）也描繪了二十隻鳥雀，又據鄧椿《畫繼》卷一載，徽宗還繪過《筠莊縱鶴圖》，依舊表現了二十隻鶴，這未必是偶然的巧合，很可能徽宗將二十作為吉數。

徽宗的道教觀念的形成與他的繪畫目的

趙匡胤以政治手段結束後周統治、建宋立國，促使他和繼位者趙光義對一系列「文治」手段的思索，制定出抑武揚文的統治策略，在內廷營造出崇尚文化藝術的儒雅氣氛，這成了趙氏後代發展書畫藝術的政治背景。趙光義深刻認識到開科取仕、完善內廷文職機構的重要性。趙光義授意編纂《太平御覽》和《文苑英華》兩部總集，將「文治」逐步變為現實，他完善了宋代的館閣機構，建立了昭文館、史館和集賢院，後又在登基次年

(九七七)新建三館，後苑還建有圖書庫等。

北宋的「文治」國策在徽宗那裏變成了道教治國的歧途，他深信崇仰道教將會給國運帶來轉機，可以說，他對道教神仙思想的迷戀程度超越了宋真宗，以至於甘當「教主道君皇帝」和「道君太上皇帝」，甚至在北宋滅亡後被擄往北方五國城的途中，他還依舊穿著道袍。他的許多治國之策大多來自於妖道們的囁語和妄言。如政和七年(一一一七)，一位道士向他獻計：將宮牆外東北部的地面增高，必有多子之福。於是，趙佶在那裏堆成一座萬歲山，是按照道教八卦所列的艮方疊土數仞而成，故更名艮嶽，耗時六年之久，靡費國資不計其數。艮嶽占地方圓十餘里，其間營建了許多亭臺樓閣之外，徽宗命蔡京、童貫等奸佞之臣設立花石綱，將從全國各地擄掠來的奇花異草、怪石巨木等置於其中，並豢養了許多珍禽異獸，大量的花石還濃縮了廬

山、天臺、雁蕩、三峽和雲夢等地的自然景觀，徽宗作《艮嶽記》讚賞不已：「凡天下之美，古今之勝在焉。」除此之外，他還營造、修建了規模與之相當的延福宮、寶真宮、龍德宮、九成宮和五嶽觀等道教宮觀等，用石累以萬計。這些巨大的營造工程為宋徽宗提供了行樂、賞玩和搜尋繪畫創作靈感的場所。

他處心積慮地尋找花石綱和各種祥瑞之物，其目的有三，首先是為了尋求國家的祥瑞所在，以此穩定朝廷、安撫民心。恰如鄧椿所云：「諸福之物，可致之祥」(註一)。其二是出於滿足帝王王的佔有欲。其三是為他提供藝術創作的素材。宋徽宗的大部分「政績」就是他精心繪製的諸多祥瑞瑞草。在充滿了道教神仙思想的宋徽宗看來，描繪祥瑞之物的繪畫活動不僅僅是單純的藝術創作，而且是祈禱國家和民族福祉的獨特形式，對此，他迷信至極。徽宗曾自謂道：「朕萬幾餘暇，別無他好，惟好畫

耳。」他「晝日不居寢殿，以睿思(殿)為講禮進膳之所，就宣和(殿)宴息。」他不但要在收藏品中尋求祥瑞之物的藝術形象，而且要在大自然中發現那些預示國家運兆的祥瑞草，並把他們圖繪下來，永世珍藏，他相信有靈性的動植物會預示他和國家的命運。這些被精心描繪下來的祥瑞會給他的統治帶來信心，也給他的臣屬們帶來希望，如飛越宮城端門上空的白鶴、玲瓏石上的瑞草、芙蓉枝上的錦雞等等，使徽宗和多少臣子們沈浸在這些繁花似錦的「國運」幻境裏。

要把徽宗的藝術創作與他一系列的道教活動結合起來進行分析，他的描繪祥瑞題材的花鳥畫與祈禱已合為一體。這件《瑞鶴圖》卷就是徽宗無數「政績」中的代表作，畫家記述了政和二年(一一一二)元宵節的次日(題中說是「一夕」，詩中說是「曉」)群鶴飛聚於端門的壯觀情景：

政和壬辰上元之次夕，忽

有祥雲拂鬱，低映端門，眾皆仰而視之，倏有群鶴飛鳴於空中，仍有二鶴對止於鴟尾之端，頗甚閑適，餘皆翱翔如應奏節。往來都民，無不稽首瞻望，歎異久之，經時不散，迺還歸飛西北隅，散。感茲祥瑞，故作詩以紀其實。

清曉觚稜拂彩霓，

仙禽告瑞忽來儀。

飄飄元是三山侶，

兩兩還呈千歲姿。

似擬碧鸞棲寶閣，

豈同赤鴈集天池。

徘徊嘹唳當丹闕，

故使憧憧庶俗知。

該圖是宋徽宗三十一歲之作，他剛過而立之年，在他的十二年統治時期裏，天下並不太平，天災人禍接踵而至，近幾年，河東連續地震，京畿蝗災、南方水災……他倚重蔡京等新黨、鎮壓元祐黨人已經搞得朝政動蕩不止。崇寧四年（一一〇五），朱勔奉敕在蘇州設立搜刮花石綱的應奉局，

也把整個江南弄得怨聲載道。尤其給京城帶來不安的是，崇寧五年（一一〇六）正月，彗星橫掃上空，以天人感應之說，徽宗的朝政闕失已觸怒了上蒼，彗星就是對他的嚴厲警示。徽宗慌忙向下臣垂詢失政之處，執政劉達勸告徽宗拆除立在端禮門外貶斥元祐黨人的誣碑，徽宗當即從之，並解除了黨禁。

徽宗一直等待著京城上空能夠出現吉兆，六年後的正月十六，祥兆終於來臨了。宋宮的正始之門端門上空出現群鶴盤旋，預兆國運臨門、國運長久。徽宗從「仙禽告瑞」中得知國運「千歲」的吉兆。古時認為鶴是長壽的仙禽，故《淮南子·說林訓》曰：「鶴壽千歲，以極其遊。」結合徽宗篤信道教和當時出現的諸多「天怒」凶兆，在他看來，他精心趕繪是圖對平定朝廷內外的人心、強化他的統治信念，實在是太重要了。徽宗在花鳥畫中刻意描繪祥瑞之物的創作宗旨，在後來的《宣和畫譜》裏

陳述得十分明瞭（註二）：「藝之為道，道之為藝」的觀點，「志道之士」不能忘藝，「畫亦藝，進乎妙」（註三），徽宗的哲學思想是建立在當時唯心主義道學家「二程」的基礎上，因而他所說的「道」，即「在天為命，在人為性，論其所主為心，是其實只一個道。」（註四）徽宗的「道」，也就是天的意志，這與他所信奉的道教思想完全彌合。《宣和畫譜》裏關於《花鳥敘論》很可能是徽宗親筆所作，他把禽鳥作為傳導上蒼意志的精靈，花鳥畫有著「粉飾大化，文明天下，亦所以觀眾目，協和氣焉」的特殊功用，「繪事之妙，多寓興於此，與詩人相表裏焉。」（註五）因而，在徽宗眼裏，花鳥畫是粉飾太平最好的工具。

北宋滅亡後，身處五國的徽宗停止了一切繪畫行為，面對筆墨紙張，他只是作一些詩文，這從反面證實了徽宗作畫的動機之一與祈禱國運有關，一旦失去了江山社稷，他的這種祈禱已告枉費。以往

認為徽宗貪戀書畫而導致亡國的觀點只是注意了事物的表面現象，徽宗祥瑞題材的繪畫是他以道教統治天下的一種政治手段，這恰恰又是他的藝術雅好。

宋高宗為蘇軾平反題馬和之〈後赤壁賦圖〉卷

政治與藝術相交織的複雜背景

北宋文學家蘇軾（一〇三七—一一〇一）聰穎早發，二十二歲時中進士榜，任職於史館。他在書畫藝術上是一位大膽的革新者，是文人畫藝術的開創者，也是變革北宋書風的「宋四家」之一。但是，蘇軾在政治上卻是一位保守者，屬於舊黨。在宋神宗朝，他是新黨首領王安石變法最強烈的反對者之一，最終成為新舊黨爭的犧牲品，他屢次受到遷貶，被逐出京師，相繼被貶在杭州、密州（今山東諸城）、徐州、湖州，後因詩中出現「謗詞」而被打入大牢，因為宋太宗曾定下法規：不得殺

戮持異議的士大夫，否則，蘇軾早就命喪黃泉了。曹皇后認為蘇軾遭難是「仇人中傷」，她對神宗說：「不可以冤濫致傷中和」，「軾由此得免」

（註六），他被安置在黃州任團練副使。一〇八六年，哲宗繼位，新黨捲土重來，蘇軾更是深陷逆境，他先被貶惠州、後又被謫瓊州。一一〇〇年，徽宗登基，對元祐黨人的態度可謂反覆無常，次年，徽宗赦免了蘇軾，令其北還，但不予重用。不幸的是，蘇軾在北行的途中，病亡於常州。崇甯元年（一一〇二），徽宗親筆書寫黨人碑，刻在端禮門的石碑上，內容是關於廢黜蘇軾等舊黨的詔令。崇寧二年（一一〇三），蔡京下令焚毀蘇軾、黃庭堅等人的文集，嚴禁生徒習讀、藏家寶之。徽宗雖然任用舊黨，但舊黨中富有個性的文人畫家蘇軾、黃庭堅等人在死後也未能得到徽宗的藝術認可，將他們書畫作品皆排除在《宣和畫譜》和《宣和書譜》之外。



至高宗朝，北宋的黨爭早已塵埃落定，擺在高宗面前的書學命題就是取誰舍誰的問題，因而高宗習字學誰的書風，帶有一定的政治化因素。金太宗以昭蘇軾、黃庭堅為忠烈、掃除逆黨為出師滅宋之名，北宋末的文人畫活動處於在野的地位，而在金朝，已越升為宮廷裏的正統藝術。南宋初年，宋高宗一方面為了不讓金軍找到南侵的口實，另一方面為了籠絡士大夫的人心，為蘇軾、黃庭堅昭雪，他們的書畫風格也為皇室所仿。

在這樣的政治與藝術交織在一起的複雜背景下，高宗從最初師法徽宗直接轉向黃庭堅，自此，「始為黃庭堅書，今〈戒石銘〉之類是也。」^{〔註七〕}老臣鄭億年悄悄稟報高宗，說偽齊傀儡皇帝劉豫也在學黃庭堅字，他擔心今後可能會與御筆「相亂」，高宗「遂改米芾字，皆奪其真。」^{〔註七〕}高宗特別優厚米芾子米友仁，官至兵部侍郎、敷文閣直學士，這是出於對米氏父子書畫

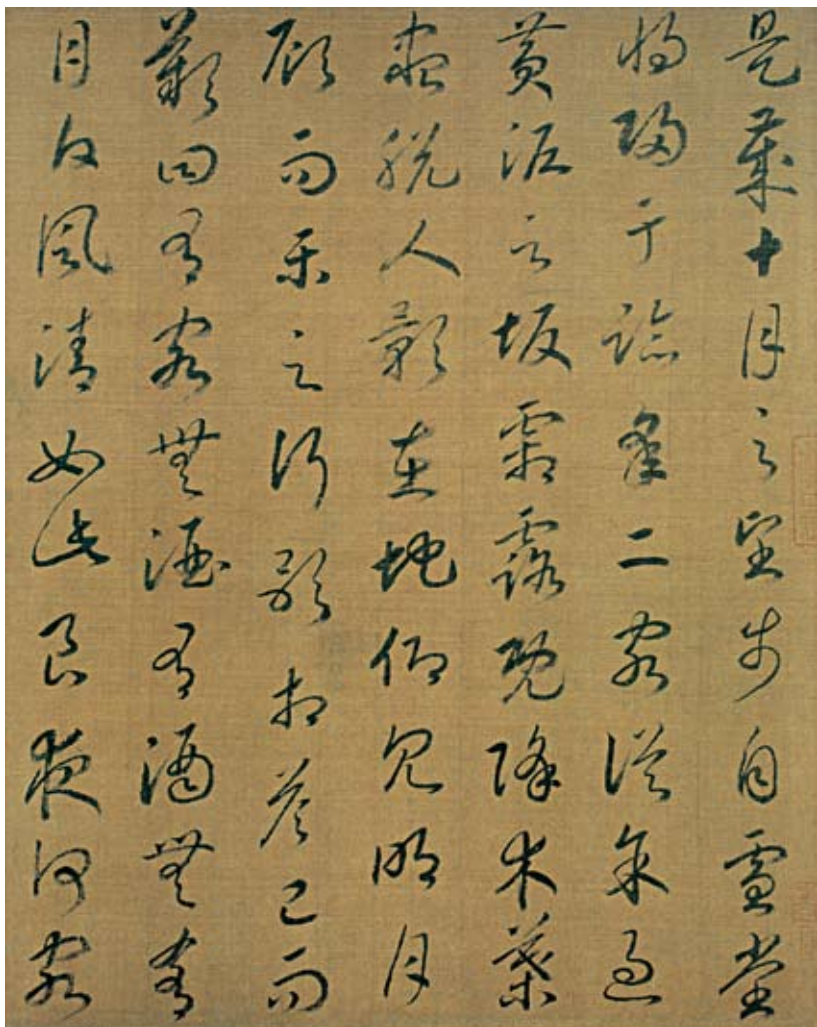
之藝的推崇。特別是紹興十一年（一一四一），高宗敕宮中刻《紹興米帖》，彙集了米芾的書迹。最後，高宗上追六朝，恰如其自謂：「余自魏晉以來至六朝筆法，無不臨摹。或瀟散，或枯瘦，或遒勁而不回，或秀異而特立，眾體備於筆下，意簡猶存於取捨。至若〈禊帖〉則測之益深，擬之益嚴。姿態橫生，莫造其原，詳觀點畫，以至成誦，不少去懷也。」^{〔註八〕}

南宋前期的書壇比其他任何朝代都要關注皇帝的書體變化，在某種程度上可以把握高宗對前朝舊臣的政治態度。「高宗初作黃字，天下翕然學黃；後作米字，天下翕然學米，最後作孫過庭字，故孝宗、太上（光宗）皆作孫字。」^{〔註九〕}甚至整個皇室、乃至南宋書壇崇尚高宗書風，南宋書法的書體演變就不足為怪了。

綜上所述，趙構的書學道路經歷了三個階段：其一，他早年師仿過徽宗的書迹，在他

南宋 馬和之畫、宋高宗題 後赤壁賦圖 局部 北京故宮博物院藏





南宋 趙構 草書後赤壁賦 局部 北京故宮博物院藏

的行筆裏，或多或少地保留了
一些徽宗尖峭的筆痕，即位後
學黃庭堅之體。其二，後來尊
崇米芾之迹。其三，最後，他
上追東晉「二王」筆蹤，手追
心摹，不下數年，書風幾近智
永。

宋高宗的政治意圖和偏安心態

南宋馬和之畫、宋高宗
題〈後赤壁賦圖〉卷（絹本
墨筆，縱二九·五、橫連圖
一四三公分），在該卷中，宋
高宗肯定了蘇軾及其北宋舊
黨的政治觀念和文學、藝術成

就，間接地表述了他甘守半壁
江山的消極心態。

〈草書後赤壁賦〉卷是
趙構書法歷程進入第三個階段
的代表作。這是趙構在馬和之
〈後赤壁賦圖〉卷後以草書抄
錄蘇軾〈後赤壁賦〉的全文，
全文的書法以「二王」為宗，
意味著晚年的趙構已不滿足於
學仿北宋米芾、黃庭堅的書
體，還宗法過唐代孫過庭的小
草，因而書中保留了一些孫過
庭的筆意。趙構敢於用枯筆，
以顯其功力老到，十分注重草
法規範和結字平穩，但行氣稍
欠貫通。幅上鈐宋高宗龍紋圓
印、「太上皇帝之寶」（朱
文），拖尾還有無名氏篆書
「後赤壁賦」，鈐有清代梁清
標、張若靄、安岐的收藏印和
乾隆帝、嘉慶帝和宣統帝的收
藏璽，未曾出宮，藏於北京故
宮博物院，《石渠寶笈重編·
乾清宮》著錄。

必須注意到，這不是一般的辭賦抄錄，在高宗書法的背後，深藏著今人不易察覺到的兩項政治意味。其一：它以藝

術的手段給蘇軾等舊黨平反昭雪，肯定了他在思想、文學和藝術方面的功業，這是一種特殊的、也是最好的平反形式。其二：這是歷史上第一個以帝

王身份感受蘇軾〈後赤壁賦〉的人，因而可以探究出趙構思想深處對南宋前途的認識，這個半國之君想必對蘇軾的這一段佳句獨有許多悲涼的感觸：



南宋 佚名 柳塘牧馬圖 北京故宮博物院藏

「江流有聲，斷岸千尺；山高月小，水落石出。曾日月之幾何，而江山不可復識矣。」紹興議和後，高宗已無心北伐，晚年的他已深深地感受到「江山不可復識」的時代內含。

馬和之所繪，恰恰是此景。傳為馬和之的繪畫頗多，但多有爭議，〈後赤壁賦圖〉卷因其後有宋高宗的書迹，被書畫鑒定界公認為是馬氏真迹。馬和之，錢塘（今浙江杭州）人，紹興年間（一一三一—一一六二）等進士第，官至工部侍郎。他活動于高宗朝和孝宗朝初年，在高宗朝御前的十位宮廷畫家中，他被排名第一。該圖必定是他奉旨而作，高宗選他繪製此圖，不是沒有道理的。馬和之的筆墨相當隨意，富有個性，頗有文人畫的逸氣，加上他擅畫山水、人物，由他來表現文人辭賦裏的意蘊，再恰當不過了。馬和之的線條取自唐代吳道子的「蘭葉描」並加以誇張，行筆短促，舒如水流、飄似雲展，人稱「螭螭描」、



南宋 佚名 女史箴圖卷(局部) 北京故宮博物院藏



南宋 佚名 女孝經圖卷 局部 北京故宮博物院藏

「柳葉描」，形成了獨特的意筆風格，更重要的是，這本是人物的線描，畫家將它擴展為表現樹木、花草、山石、舟船和流水等自然物像，大大增強了其描法的藝術表現力。

馬和之的歷史畫大多以《詩經》為內容，以此寓意收復失地、中興宋室之願望。其〈鬪風圖〉卷中的「鷓鴣」描寫周公輔佐成王的故事，「破斧」畫周公統帥眾將士東征的情景等，又如他的〈小雅·鹿鳴之什圖〉卷中的「出車」一段。描繪了中原軍隊抗擊北方獫狁告捷勞還的壯觀場景……周代詩人的北伐激情必然會感染南宋的馬和之，可知在北伐復宋的問題上，馬和之與高宗相比，頗有不同，馬和之的內心較為迫切和焦慮，只是身為臣子，只得經營圖畫以表良苦用心而已。

馬和之畫、宋高宗題〈後赤壁賦圖〉卷無論在政治上、還是藝術上，書與畫的配合十分默契，馬和之深諳高宗的政治意圖，精心繪製，該卷不僅



宋人 卻坐圖 國立故宮博物院藏

是馬和之山水畫和人物畫的代表作，而且是鑒定高宗書迹和馬和之繪畫的尺規性作品。

其他例證

具有社會政治性功用的創作動因可分為鮮明的和潛藏的，這類繪畫的主題以歷史題材居多，涉及到的畫科以人物畫居多，其次是山水畫和花鳥畫。

如具有鮮明軍事功利的繪畫是南宋佚名（舊作陳居

中）的〈柳塘牧馬圖〉頁（北京故宮博物院藏），其繪畫內容並不是通常所認為的是圍夫浴馬，而是畫女真將士策馬練習水戰和泅渡，其創作背景是南宋初年韓世忠的黃天蕩之戰和岳飛的建康之戰等利用金軍人馬不識水性而大獲全勝，為此女真人馬暗暗練習水戰。故該圖的創作動機是向本國提示金國軍情，畫中鮮明的南宋山水畫風表明畫家的來歷，在當時，只有畫家才有可能隨南

宋使團出使金國，暗中完成使命。

具有道德作用的事例為南宋宮廷畫家臨繪的〈女史箴圖〉卷，這是在母本（大英博物館藏）進貢金國朝廷之前所繪製的臨本，一方面是保留其繪畫風格，更重要的一方面是為宮闈教化留下圖像教本。類似這樣的繪畫在南宋尚有不少，如佚名的〈女孝經圖〉卷、〈孔子弟子像〉卷等，這與當時程朱理學的興起密切相關。

潛藏的創作動機也可分為兩類，其一是針對時事借古喻今，在南宋的一些冊頁裏也表達了畫家的愛國思想，如寓意思念故國的佚名〈蘇武牧羊圖〉頁、佚名的〈折檻圖〉軸、〈卻坐圖〉軸等（皆藏於臺北故宮博物院）借繪漢代忠臣諫上的典故祈望南宋忠臣能夠輔佐朝廷。其二是借繪民事諷諫國事。有的古畫過去曾作為風俗畫，實為古代最早的政治漫畫，畫意雖然頗為隱諱，但針砭時弊的力度十分強烈，

如南宋佚名〈柳蔭群盲圖〉軸畫鄉村裏三個爭鬥的盲人分別被另三個盲人拉勸開，還一位盲人正在算命。盲人打群架和勸架在現實生活中是極其偶然的現象，畫家編造出這一鬧劇非為通常的民俗畫，聯想南宋朝廷內部不顧北方強鄰壓境而盲目進行黨派爭鬥的歷史背景，就不難看出畫家在諷喻何人。李嵩是一位對當時社會有

著深刻認識的畫家，因而他的繪畫深藏著一定的思想性。他曾作宋江三十六人像、繪〈四迷圖〉鞭撻了當時臨安城裏酗酒、嫖娼、賭博、惡霸四種醜行。在掌握了李嵩繪畫的思想特性後，他的〈骷髏幻戲圖〉頁就不會是一般的嬰戲題材，畫中的一群嬰孩在觀看懸絲傀儡戲，大骷髏操縱小骷髏，以此圖解老子「齊生死」的道家

觀念，表達了作者對南宋政權的失望。
記述歷史事件和描繪歷史故實的繪畫可分為官繪和私繪兩類，對事務觀察的角度亦不同。
官繪者係奉旨之作，對歷史的判斷以皇室或以當時的社會公論為依據。如元末宮廷畫家周朗的〈拂郎國獻馬圖〉卷（現存明摹本）的創作背景



南宋 佚名 柳蔭群盲圖軸（局部） 北京故宮博物院藏



南宋 李嵩 骷髏幻戲圖 北京故宮博物院藏

見於《元史·順帝本紀》，至正二年（一三四二）七月，羅馬教廷委派天主教士佛羅倫薩人馬黎諾裏（Giovanni Dei Marinoli, 1290-1357）向元朝饋贈一匹拂郎國（今法國）的巨型大馬，朝野為之震撼，周朗奉旨記述這一盛事。唐代閻立本《步輦圖》卷（北宋摹本）、傳為五代顧闓中實為南

宋宮廷畫家的《韓熙載夜宴圖》卷以及明清時期宮廷畫家繪製的大量的紀實性繪畫均是如此。

私繪歷史故事或紀實性的繪畫的畫家往往將個人對歷史的判斷融入作品裏。歷史變遷最能引起創作動機，如北宋宣和翰林圖畫院的待詔朱銳和另一位朱姓畫家經歷了「靖康之

變」，朱口的《盤車圖》頁、朱銳的《溪山行旅圖》頁（均藏於上海博物館）分別在圖中繪有裝載火爐、家犬和炕桌的車輛，表現了北方難民的南逃情景，畫家的創作動因就是感歎那一段艱難的旅途生活。北宋滅亡也是「南宋四大家」之首李唐繪製《采薇圖》卷的原動力，該圖畫殷商遺民伯夷、



宋 朱銳 盤車圖 上海博物館藏



宋 朱口 溪山行旅圖 上海博物館藏



元代 宮素然 昭君出塞圖 (局部) 大阪市立美術館藏



元代 陳及之 便橋會盟圖 (局部) 北京故宮博物院藏



元代 陳及之 便橋會盟圖 (細部) 北京故宮博物院藏

叔齊義不食周粟餓死在首陽山的故事，表達了他的愛國之志，在人物畫中寄寓了深厚的民族情感。

又如金末畫家宮素然〈明妃出塞圖〉卷（日本大阪美術

館藏）中暗繪了蒙騎護送一懷抱琵琶的宮女情景，暗寓了當時金宣宗完顏珣以衛紹王之女嫁元太祖以解圍都之難，從畫家憂鬱的筆調裏，可以感受到畫家悲觀的心理狀態。

元代北方的民間畫家陳及之繪製了唐代秦王李世民的故事故事〈便橋會盟圖〉卷，圖中有回紇叛軍穿著著蒙古族的常服向身著元代漢裝的唐朝將士磕頭的情景，婉轉地表達了他的政治



清 王著 鳳台秋月圖(局部) 北京故宮博物院藏

注釋：

1. 南宋·鄧椿《畫繼》卷一、頁2，畫史叢書本，上海人民美術出版社1982年版。
2. 《宣和畫譜》無編者姓名，徽宗應該是《宣和畫譜》的主持者和審定者，體現了徽宗的作畫觀念。據《宣和畫譜》卷首《御制敘》徽宗的落款，該書完工于宣和二年（1120）夏至日之前，憑徽宗對書畫酷愛之極的事實，在其內府收藏著錄完畢之際，沒有任何論述，是不符合常理的。
3. 北宋《宣和畫譜·序目》頁5，畫史叢書本，版本下同。
4. 北宋·程頤《遺書》卷十八。
5. 《宣和畫譜》卷十五、頁163。
6. 事見《宋史》二百四十二《后妃上》頁8622。
7. 事見南宋·樓鑰《攻媿集》卷六十九《恭題高宗賜胡直孺御箭》，四部叢刊初編本。
8. 南宋·趙構《翰墨志》頁1，中國書畫全書（二），上海書畫出版社1993發行年10月第1版。
9. 轉引自民國·丁傳靖輯《宋人軼事彙編》上冊，卷二、頁75《誠齋詩話》。

願望：蒙漢和好應基於蒙古人臣服于漢人。

山水畫同樣也可以表達作者對世事變遷的政治取向：明末清初山水畫家陳卓的《天壇騎治麓幽棲圖》卷繪於丁卯（一六八七年），通常認為

該圖畫的是金陵（今屬江蘇南京）的天壇和棲霞山，陳卓本是北京人，明亡後不願與清王朝共居一地，來到明代的開國之都金陵賣畫為生，畫家在圖中恢復了明故宮南面正陽門外東南一側的天壇之景，表達

了對遜朝統治的懷念。這種借畫中地名抒發懷古思舊情緒的佳作在清初的遺民畫家中屢見不鮮的，如王著的《鳳台秋月圖》軸畫安徽鳳陽的古城垣一隅，畫家在此隱諱地表達了對明太祖朱元璋的追思。

