

由宋徽宗的五張花鳥畫看圖像與文字結合的兩種形態

國立台灣藝術大學造型藝術研究所 林順得 shun-te lin

摘要

「宋徽宗諸事皆能，獨不能為君耳！」這是元代脫脫於《宋史》中對徽宗的感嘆，但從另一個角度來看，也正由於他是一位皇帝，他才能創辦畫學為我們帶來豐富精緻的北宋繪畫。貴為一個帝王，徽宗有絕對的權力去掌握他所要的藝術美學，畫學中的學生教育養成，徽宗很明確的是要培養允文、允詩、又能作畫的畫工，這當然與自己的喜好有相對的關係，由故宮的「北宋大觀」網站中，將徽宗的書畫歸類在「新風尚」之類別，他的繪畫風格之新穎足以用「新風尚」稱之，足見與當時畫風的不同。那麼「新風尚」代表著甚麼？就宋初一百年間，黃荃與黃居寀當道的「黃體富貴」之「花鳥畫」風格與徽宗的「花鳥畫」風格有什麼不同？與爾後崔白的「花鳥畫」異同之處何在？然而文字介入徽宗的「花鳥畫」是一個很大的關鍵，本文的核心將探究徽宗「花鳥畫」中，如何以文字介入「花鳥畫」，並了解徽宗如何運用文字與圖像的關係，去描繪一個他所感知的花鳥世界。

【關鍵字】：詩題取士、圖文並置、祥兆畫、宣和睿覽冊

前言

宋徽宗(趙佶, 1082—1136)個人傳世的作品二十餘件居北宋之冠, 這與他貴為帝王又身兼藝術家的身分有關。¹ 在他名下的繪畫雖多, 但卻多為「代筆」。² 雖然這些代筆的畫院畫家, 繪畫的技法表現不同, 但繪畫的形式與編排頗為一致。尤其是他圖文並置的繪畫, 和諧精準的空間編排, 加上他自創的勁瘦孤挺的「瘦金體」。在北宋花鳥畫繼黃荃畫風與崔白畫風大行其道以後, 另闢一條幽徑。本文以《臘梅山禽》(圖一)、《芙蓉錦雞》(圖二)、《瑞鶴圖》(圖三)、《祥龍石》(圖四)、《五色鸚鵡》(圖五)這五張畫作為討論對象, 將就它們(此五圖)編排形式、文本、圖文共鳴的效應、這三方面做為深入了解徽宗「圖文並置」的繪畫理念。

一、別立畫學言徽宗「以詩題考取畫士」

崇寧三年(西元 1104 年), 徽宗設立畫學, 《畫繼》記載:「始建五嶽觀, 大集天下名手。應詔者數百人, 咸使圖之, 多不稱旨。自此之後, 益興畫學, 教育衆工。如進士科, 下題取士, 複立博士, 考其藝能」。³ 徽宗有感於「翰林圖畫院」無法滿足他日益增多的藝術需求及他所要的藝術美學, 他別立畫學, 期望能以教育提升符合他所要的藝術美學, 學生的教育與考試, 參考仿效太學三舍法。《宋史》記載:“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, 着音訓。餘書皆設問答, 以所解義觀其能通畫意與否……士流兼習一大經或一小經, 雜流則誦小經或讀律。考畫之等, 以不仿前人而物之情態形色俱若自然, 筆韻高簡為工。”⁴ 可知徽宗訓練畫學學生的方針, 不是一昧的技法傳授更是以人文及文學

¹ 薄松年, 〈宋徽宗墨筆花鳥畫初探〉《故宮博物院院刊》, 2004 第三期, 頁 14。

² 徐邦達, 〈宋徽宗趙佶親筆與代筆畫的考辨〉《故宮博物院院刊》, 1979 第一期, 頁 62。

³ 鄧椿, 《畫繼》, 收錄於《畫史叢書》(一)(台北:文史哲出版社, 1974), 卷一, 頁 273。

⁴ 《宋史》〈選舉志〉, 卷一五七。參閱余城〈北宋畫院制度與組織的探討〉《故宮學術季刊》,

為輔。由當時的考題如「亂山藏古寺」，或「野水無人渡，孤舟盡日橫」可知這樣的題目無疑的是要讓畫中可以表達詩意，所以學生本身需兼備文學素養，如此我們可以得知徽宗對於繪畫上的所要求的美學及精神。

然而我們好像沒有見到徽宗的繪畫作品中有如此的表現，以本文要討論的五張畫《臘梅山禽》、《芙蓉錦雞》、《瑞鶴圖》、《祥龍石》、《五色鸚鵡》，只有具體的詩句與繪畫結合，除去介入的文字，很難感受畫面有詩意的存在，那麼這不是與他當時創立畫學的精神相違背了嗎？還是這些畫另有其目的或用途？如果把徽宗的題詩連同畫面一起欣賞，畫面中隱藏的詩意及內涵是否就會出現？徽宗巧妙的創造了繪畫裡的圖像與文字之互動，值得我們細細的品味與發掘。

二、詩書畫三絕：《臘梅山禽》與《芙蓉錦雞》

目前傳世最早之一表現詩書畫的作品《臘梅山禽》(圖一)係於徽宗名下。⁵ 此畫展現圖文編排上的匠心獨具。畫面中的梅樹由右下角以拉長的S形向上延伸，居於梅樹的之中心處，有另一旁枝往左呈現圓弧的彎曲伸展，兩隻山禽依偎停留其上，身體交錯不同的方向，但目光卻同時望向左方，其中一隻山禽的尾巴，像箭頭般的指向徽宗所提的五言絕句：山禽矜逸態，梅粉弄輕柔；已有丹青約，千秋指白頭。以現代圖文編排的眼光來看這幅畫，還是非常的具有現代性，留白的背景使它看起來更像是現在的海報或雜誌內頁的廣告，圖像與文字清楚的告知讀者它所想表達的。然而這詩句的內容，可以是徽宗內心的獨白，向世人宣告他對繪畫的熱愛，與丹青的千年盟約。在這張畫作中，圖像本身就有自己的意涵，雙棲依偎的白頭翁，是愛情，是一份幽閒，由觀者決定。而文字原本是徽宗一段表明對繪畫的熱愛，但在圖像與文字雜揉之後，它衍生出建構在兩者之間的相互呼

1998 第一卷第一期，頁 69-96。

⁵ 江兆申認為「宋以前畫名款外，絕無題字，而不屬名款居多。北宋惟徽宗自題畫幅……」江兆申，《吳派畫九十年展》，(臺北故宮博物院，1975)，頁 299。

應的另一層意義，那麼此刻我們再看山禽，已經不是我們當初第一眼所見的山禽，牠們好像開口說著，徽宗對繪畫的熱愛，是如此的堅定不移，一如我們。

《芙蓉錦雞》的構圖形式與《臘梅山禽》相似，主題同樣以 S 形的結構座落於畫面中，只是一幅偏左，而另一幅偏右。徽宗所題的五言絕句，同樣被框架在主題所包圍的空間中，錦雞的頭部指向題詩：秋勁拒霜盛，峨冠錦羽雞，已知全五德，安逸勝鳧鷖。詩句中所提及的五德寓意頗多，但由畫面中錦雞的出現，《韓詩外傳》中五德的典故最貼近此畫的精神。「伊尹去夏入殷，田饒去魯適燕，介之推去晉入山。田饒事魯哀公而不見察，田饒謂哀公曰：「臣將去君，黃鵠舉矣。」哀公曰：「何謂也？」曰：「君獨不見夫雞乎！首戴冠者，文也，足搏距者，武也，敵在前敢鬥者，勇也，得食相告，仁也，守夜不失時，信也。雞有此五德，君猶日淪而食之者，何也？則以其所從來者近也。夫黃鵠一舉千里，止君園池，食君魚鱉，啄君黍粱，無此五者，君猶貴之，以其所從來者遠矣。臣將去君，黃鵠舉矣！」⁶ 春秋時代，田饒曾向不重用他的魯哀公自喻為雞，稱雞有五德，公雞頭上帶朱冠（“冠”與“官”諧音），是文，雞的腳後面突出的似足趾的尖骨，令雞有趾高氣揚之狀，故曰武，雞有善戰精神，面對敵人勇於應戰，是勇，有食物時招呼同伴，是仁，守夜時從不輕忽職守，是信，有此五德。然魯哀公卻看不見身邊了臣相身具五德，反而重用有如黃鵠外來的政客，之後田饒離開魯國去了燕國當宰相。

以此做為典故的延伸，徽宗貴為帝王，沒有把自己喻為五德之雞的道理，或許他自許魯哀公需惟才是用，以此訓勉自己，以五德告誡臣下。這與《臘梅山禽》暗喻的手法如出一轍，“山禽與丹青”、“錦雞與五德”，圖像與文字都可以是獨立觀賞的對象，但在文字賦與圖像另一層的意義時，圖像有了新的變化，是建構在文字所附於的新的意義上。《臘梅山禽》與《芙蓉錦雞》以「花鳥畫」的形

⁶ 漢 韓嬰，《韓詩外傳》，見賴炎光註譯《韓詩外傳今註今議》（台北：台灣商務，1972），頁 70。

象出現，但卻畫中有「話」。表面上《臘梅山禽》一圖所見的是花與鳥，但真正所言的應該是丹青一事。《芙蓉錦雞》一圖所見的也是花與鳥，但其所言的卻是仁君能否重用人才。何以徽宗重複使用花鳥的母題，去暗喻他所想陳述的事，在《宣和畫譜》卷十五中提及：「繪畫之妙多寓興于此語詩人相表禮焉，故花之於牡丹芍藥，禽之於鸞鳳孔雀必使之富貴，而松竹梅菊鷗鷺鷹鷂必見之幽閒，至於鶴之軒昂鷹隼之擊搏，楊柳吳桐之扶疏風流，喬松古柏之歲寒磊落，展張於圖繪有以興起人之意者率能奪造化，而精神遐想若登臨覽物之有得也」。⁷ 此二幅徽宗的花鳥畫有別於神宗朝崔白的《雙喜圖》(圖六)，不再只是呈現生動活潑大自然的一角，更多的是具有人文思維在畫中，這不再只是作為裝飾宮殿的一角，卻是寓有教化意義，花鳥畫之新風情。

若將《臘梅山禽》與《芙蓉錦雞》兩幅畫上下放置，我們可以看出兩者幾乎完全對稱，由此我們可以歸類這兩幅畫三個相同的構圖屬性，其一、S形的構圖法則(偏左或偏右)，其二、文字被母題所包圍置其角落，其三、主角指向文字。顯然這些「代筆」的畫家，是有章法可循。這可否意味著有更多像這樣的畫被製造？在宋楊王休《宋中興館閣儲藏圖畫記》中，「徽宗皇帝御題畫三十一軸一冊」條下，內有「香梅山白頭」，「御書詩云：『山禽矜逸態，梅紛弄輕柔；已有丹青約，千秋猜白頭。』」以上八軸，於御書詩後，並有「宣和殿御製并書」七字。⁸ 拿這首詩和《臘梅山禽》中的題詩相比，僅「梅粉」的「粉」字書中錄為「紛」，「指白頭」的「指」字錄為「猜」，若從文意上來看，沒有問題該為同一人所作，然此「二字」鑿校不精可能是所謂的手民之誤。且畫幅上確有徽宗的款題「宣和殿御製并書」，因此《臘梅山禽》應是《香梅山白頭》於原來的畫名失傳之時，為後人所誤標的名稱。著錄中又云：「以上八軸」，故《臘梅山禽》與《芙蓉錦雞》

⁷ 宋《宣和畫譜》卷15，收錄於《藝術叢編》(臺北:世界書局，2009.02)，第9冊，頁392-393。

⁸ 宋 楊王休編，《宋中興館閣儲藏圖畫記》，收錄於《美術叢書》(臺北藝文印書館，1975)，第18冊，頁204。

這二件作品當原屬同一組畫作」。⁹ 意謂著還有六件風格相同作品存在，只是今日已不知去向。

《芙蓉錦雞》裡，所談的五德之典故，作為贈余臣下之禮，頗為合適，收下此物為禮的臣子，必然感受到皇帝對他的器重，了解他的付出與貢獻。¹⁰ 「宣和四年三月辛酉，駕幸秘書省。訖事，禦提舉廳事，再宣三公、宰執、親王、使相、從官觀禦府圖畫。既至，上起就書案，徙倚觀之。左右發篋，出禦書畫。公宰、親王、使相、執政，人各賜書畫兩軸。於是上顧蔡攸分賜從官以下，各得禦畫兼行書、草書一紙。又出祖宗禦書，及宸筆所摸名畫，如展子虔作《北齊文宣幸晉陽》等圖。靈台郎奏辰正，宰執以下，逡巡而退。是時既恩許分賜，群臣皆斷佩折巾以爭先，帝為之笑」。¹¹ 徽宗的繪畫並非是秘而不宣，反而大方的賞賜給眾臣，像《芙蓉錦雞》這樣優雅的畫，替代了“說教題材”陳重的道德包袱，讓收畫的人賞心悅目。

三、祥兆紀實：《瑞鶴圖》、《祥龍石》、《五色鸚鵡》

《瑞鶴圖》、《祥龍石》、《五色鸚鵡》這三張畫尺寸略同，除了圖文編排的位置左右不同之外，形式上完全一致。畫風延續黃派院體，題材都是鄧椿在《畫繼》中所說的：“諸福之物，可致之祥”，“鸚鵡”，“盤螭翥鳳，萬歲之石”等等。所以徐邦達認為此三幅畫全部是《宣和睿覽冊》中的一部分。¹² 只是以今日的眼光來看三幅畫中所出現的圖象，稱有吉兆之象或許有點勉強，除了《瑞鶴圖》群鶴飛翔於宮殿上，畢竟不是常有機會見此場景，寓意為吉兆尚可接受，但鸚鵡與太湖石被喻為吉兆之象，令人不得其解，所幸的是我們有徽宗的文字為圖做為註

⁹ 李霖燦，〈從蠟梅山禽談起—故宮讀書劄記〉，《故宮文物月刊》，一卷九期（1983年12月），頁50。

¹⁰ Maggie Bickford, "Emperor Huizong and the Aesthetic of Agency" (Archives of asian art 2002-2003 L IV), P.88.

¹¹ 鄧椿，《畫繼》，畫史叢書（台北：文史哲出版社，1974），第一冊，卷一，頁272-273。

¹² 徐邦達，〈宋徽宗趙佶親筆與代筆畫的考辨〉《故宮博物院院刊》，1979第一期，頁63。

解。三張畫的主角，在《祥龍石》、《五色鸚鵡》畫中所呈現的是一個有形的物象（鸚鵡與太湖石），而《瑞鶴圖》的畫面卻是一個景象。

西元 1112 年正月十六日，北宋政和二年上元之次夕，當汴京還沉溺於元宵節的歡樂中，忽有祥雲降於宮中，眾人皆昂首觀之，倏然鶴群飛翔且鳴叫於空中，其中兩隻特別棲息於宮殿的屋脊上，看來頗為閑適，其餘飛翔的節奏如有音樂伴之。而這樣的現象維持了有一些時間，眾人無不驚嘆。爲了回應這項“祥瑞”，徽宗乃賦詩爲此發生的經過紀錄於《瑞鶴圖》之卷後：『輕曉觚稜拂彩霓，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，豈同赤隄集天池，徘徊嘹唳當丹闕，故使憧憧庶俗知』。在詩後徽宗題上“三重主張”的“御製御畫並書”再加上“天下一人”的御押，再蓋上“御書”之印。其態度之嚴謹可以想見。徽宗在此所題的詩，以敘事的口吻描述了《瑞鶴圖》所呈現的畫面，圖文之間的互動看來並不密切，相較於《臘梅山禽》或《芙蓉錦雞》表現圖文相互輝映，寓含文學典故於其中，是《瑞鶴圖》所缺乏的。由圖像與文字的編排來看，《臘梅山禽》與《芙蓉錦雞》視文字爲整體圖畫的一部分，文字可以有機的與圖案相結合，雖有法度依尋，但可視圖像的編排做調整，不僅如此文字還爲我們埋下閱讀圖像的伏筆。相對的我們看《瑞鶴圖》、《祥龍石》、《五色鸚鵡》圖文的放置像是書打開時一邊是圖一邊是文字，圖案置於畫面的左方或右方，以居中的方式穩定的放置於圖中，感覺上十分制式。

見《祥龍石》、《五色鸚鵡》二圖，總是不免讓人聯想起徽宗於艮嶽中的奇石異禽，只是艮嶽裡的奇石異禽總有一日會隨著時間的流逝與徽宗相離，但畫中的它們，徽宗攤開手卷見的永遠是最美的一刻，或許這是徽宗大費氣力於《宣和睿覽冊》諸福之物，紀錄著他所想保有的一切。¹³ 徽宗於《祥龍石》題文：「祥龍

¹³ 「其後以太平日久，諸福之物，可致之祥，湊無虛日，史不絕書。動物則赤鳥、白鶴、天鹿、文禽之屬，擾於禁籞；植物則檜芝、珠蓮、金柑、駢竹、瓜花、來禽之類，連理並蒂，不可

石者，立於環碧池之南，芳洲橋之西。相對，則勝滬也。其勢騰湧，若虯龍出為瑞應之狀。奇容巧態，莫能具絕妙而言之也。乃親繪縑素，聊以四韻紀之；彼美蜿蜒勢若龍，挺然為瑞獨稱雄；雲凝好色來相借，水潤清輝更不同。常常暝煙疑振鬣，每乘雷雨恐凌空；故憑彩筆親模寫，融結功興未易窮」。此文首句便道出祥龍石的地理位置，這與《瑞鶴圖》首句「政和壬辰，上元之次夕」，明確的表態時間的意圖相同，一樣的用語也出現在《五色鸚鵡》一文的起頭：「五色鸚鵡來自嶺表」註明鳥禽的出處，文中「往來於苑囿間」道出鸚鵡所活動的地點。這三張畫有了正確的時間、地點，詩文的紀實性，加上清晰的圖像，證明了畫中的物象與景象是真的存在過，此刻圖像與文字結合的意義沒有了像《臘梅山禽》與《芙蓉錦雞》做為暗喻的手法，反而呈現如證據般詳實紀錄。這三張畫作有了皇帝的親筆撰文紀實，物象與景象有了時間與地點的佐證，不管這些景象、物象是否存在過，當三幅畫的手卷展開，圖像與文字的存在也間接證明了原物、原景的存在，加上徽宗題上“三重主張”的“御製御畫並書“，再加上”天下一人“的御押，再蓋上”御書“之印。圖作裡的視覺證據足以證實現實世界中徽宗所目睹的一切。¹⁴

四、結論

在宣和畫譜中有 6396 幅畫，花鳥畫就佔了 2786 幅，幾乎佔了百分之三十以上，可見徽宗對花鳥畫的喜愛情有獨鍾，五張畫裡的鳥禽與奇石身具不同的任務，意義的轉化隨著徽宗的文字，化身為丹青抒情、五德為鏡、祥瑞之兆，但他們卻以「花鳥畫」清新優雅的形象，為徽宗身陷險惡的政治中服務。徽宗在這五

勝紀。乃取其尤異者，凡十五種，寫之丹青，亦目曰《宣和睿覽冊》。復有素馨、末利、天竺、娑羅，種種異產，究其方域，窮其性類，賦之於詠歌，載之於圖繪，續為第二冊。已而玉芝競秀於宮闈，甘露宵零於紫葢。陽鳥、丹兔、鸚鵡、雪鷹，越裳之雉，玉質皎潔，鸞鷲之雛，金色煥爛。六日七星，巢蓮之龜；盤螭羣鳳，萬歲之石；並榦雙葉，連理之蕉。亦十五物，作冊第三。又凡所得純白禽獸，一一寫形，作冊第四。增加不已，至累千冊。各命輔臣題跋其後，實亦冠絕古今之美也。鄧椿，《畫繼》，畫史叢書(台北:文史哲出版社，1974)，第一冊，卷一，頁 272。

¹⁴ 王正華，〈《聽琴圖》的政治意涵：徽宗朝院畫風格與意義網路〉《國立台灣大學美術史研究集刊》，1979 第五期。頁 98-99。

張畫中運用了兩個類型不同的圖文編排形式。法度與準繩雖然是需要被遵行的，但卻可依據法則，有所變化。而文本運用了暗喻及紀實不同手法呈現，在圖文的互動上出於功能及用途的考量，以能清楚表達畫面中所要傳達的訊息為目的。由此我們可以看出徽宗對圖像與文字的用心經營，及他對題材美感的選擇。

《宣和畫譜》卷十七中載：「黃筌、黃居案畫法，自祖宗以來，圖畫院為一時之標準，較藝者視黃氏體製為優劣去取，自崔白、崔慤、吳元瑜既出，其格遂大變」。¹⁵ 文中說明著影響且主宰著北宋初期的花鳥畫，莫過於黃筌、黃居案父子。黃居案的作品《山鷓棘雀圖》(圖七)，畫風寫實主題以居中的構圖呈現，畫中的山鷓與麻雀沒有太多互動，氣氛祥和平靜，相較於崔白《雙喜圖》中闖入的野兔與山喜鵲的戲劇效果大異其趣。而《雙喜圖》與《臘梅山禽》構圖相近，都以S形的結構處理畫面，只是《雙喜圖》中闖入的野兔，在《臘梅山禽》中卻易位成徽宗的文字。《臘梅山禽》雖欲言心中如何熱愛丹青一事，但畫面中沒有任何與丹青相關的物件出現，然文字的介入，於前兩句中：山禽矜逸態，梅粉弄輕柔，我們還沉醉在畫面中的安祥氛圍，直至已有丹青約，千秋指白頭，我們豁然開朗明白徽宗自抒胸臆，卻找來依偎的山禽代言。徽宗讓文字與圖像互動，也為「花鳥畫」注入人文的精神，「花鳥畫」變格為自抒胸臆的另一途徑。

《芙蓉錦雞》跟隨著《臘梅山禽》的腳步以文字跟圖像互動，這一張看似與一般「花鳥畫」無異的作品，卻以文學的典故出發，運用「五德」的隱喻手法談君臣之道，畫面中美麗的錦雞與《山鷓棘雀圖》的山鷓，同樣置身於北宋的「花鳥畫」中，同樣的為時代的繪畫風格作證，但錦雞卻背負著另一項更重要的任務，還原文學裡君臣之道的教化意義。

¹⁵ 宋《宣和畫譜》卷15，收錄於《藝術叢編》(臺北:世界書局，2009.02)，第9冊，頁462-463。



圖一 北宋 趙佶《臘梅山禽》
絹本設色 83.3x53.3 cm
台北故宮博物院藏



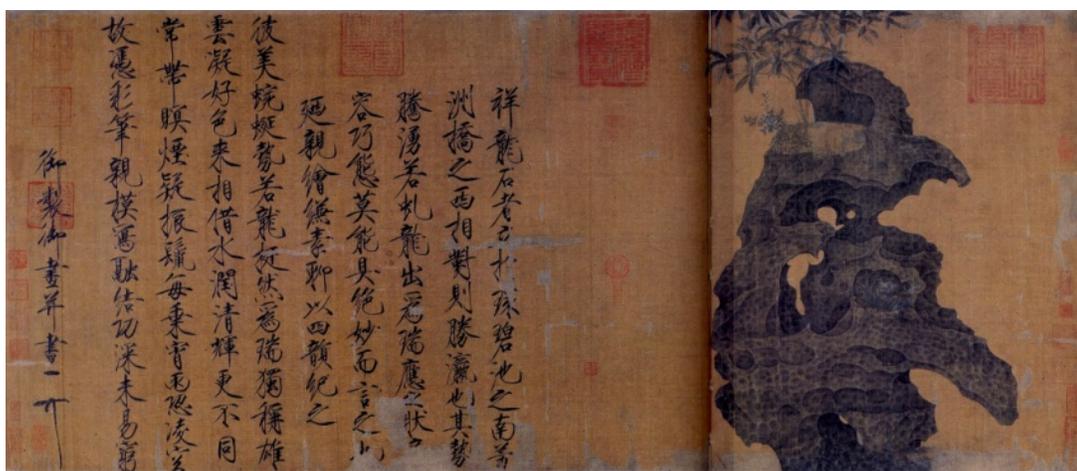
圖二 北宋 趙佶《芙蓉錦雞》
絹本設色 81.5x53.6 cm
北京故宮博物院藏



圖三 北宋 趙佶《瑞鶴圖》
絹本設色 138x51 cm
遼寧博物院藏

《瑞鶴圖》題跋：

「政和壬辰上元之次夕，忽有祥雲拂郁低映端門，眾皆仰而視之。倏有群鶴飛鳴于空中，仍有二鶴對止于鷗尾之端，頗甚閑適，余皆翱翔如應奏節往來，都民無不稽首瞻望，嘆異久之，經時不散，迤歸飛西北隅，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。似擬碧鷺栖寶閣，豈同赤雁集天池。徘徊嘹唳當舟闕，故使憧憧庶俗知」。



祥龍石圖 卷 趙佶 中國美術全集3 兩宋繪畫

圖四 北宋 趙佶《祥龍石》
絹本設色 127.5x53.8 cm
北京故宮博物院藏

《祥龍石》題跋:

「祥龍石者，立於環碧池之南，芳洲橋之西。相對，則勝滬也。其勢騰湧，若虬龍出為瑞應之狀。奇容巧態，莫能具絕妙而言之也。乃親繪縑素，聊以四韻紀之；彼美蜿蜒勢若龍，挺然為瑞獨稱雄；雲凝好色來相借，水潤清輝更不同。常常暝煙疑振鬣，每乘霄雨恐凌空；故憑彩筆親模寫，融結功興未易窮」。



圖五 北宋 趙佶《五色鸚鵡》
絹本設色 125.1x53.3 cm
遼寧博物院藏

《五色鸚鵡》題跋:

「五色鸚鵡來自嶺表，養之禁籞，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，雅詫容與，自有一種態度。縱目觀之，宛勝圖畫，因賦是詩焉：「天產乾皋此異禽，遐陬來貢九重深，體全五色非凡質，惠吐多言更好音，飛翥似憐毛羽貴，徘徊如飽稻梁心，緗膺紺趾誠端雅，為賦新篇步吟」。



圖六 北宋 崔白《雙喜圖》
絹本設色 193.7x103.4cm
台北故宮博物院藏



圖七 北宋 黃居寀《山鷓棘雀圖》
絹本設色 97x53.6cm
台北故宮博物院藏

