

关于“展子虔《游春图》”年代的探讨

傅熹年

故宫博物院藏“展子虔《游春图》”是数百年来颇负盛名的一幅古代绘画，著录于元周密《云烟过眼录》、明文嘉《严氏书画记》、詹景凤《玄览编》、张丑《清河书画舫》、清吴升《大观录》、安岐《墨缘汇观》和《石渠宝笈续编》等重要书画著录书籍中。在画前隔水上有宋赵佶（徽宗）题“展子虔游春图”六字。八百年来这幅画历经宋赵佶、贾似道，元仁宗鲁国大长公主祥哥剌吉，明严嵩、严世蕃父子、韩世能、韩朝廷父子，清安岐、弘历（乾隆帝）等人递藏。用书画鉴定常用的术语来说，堪称“屡见著录、流传有绪”的名画。过去，在研究古代绘画时，它常常被做为隋代绘画的相当重要的参考资料。

一件传世绘画作品，当我们利用它来说明绘画史上的一定问题时，首先要从多方面来考核验证其时代和真伪。因为传世文物不像出土文物那样有可信的时代依据，只有经过鉴定，才能正确地认识和利用这些文物，得出实事求是的科学结论。

对这一件《游春图》的看法，在古代就是有分歧的。元周密在《云烟过眼录》中两次提到这幅画。第一次只是说，“展子虔《春游图》，徽宗题，一片上凡十余人。亦归之张子有”，未加评论。第二次则说：“展子虔《春游图》，今归曹和尚。或以为不真。”他对这幅画的真伪提出了怀疑，但行文简略，没有说明具体疑点，也没有说明是哪些人的看

法。明代以后人对这幅画都是正面赞赏。文嘉称之为“精妙绝伦”。詹景凤赞之为：“奇宝也，……大抵涉于拙，未入于巧，盖创体而未大就时也。”张丑说它有十条优点，韩朝廷甚至誉之为“天下画卷第一”，连清代以精于鉴赏著称的安岐也说它“甚为奇古，真六朝人笔也”。这些赞赏它的人也没有说出多少具体的理由，而只是着眼于画法质朴和风格古拙。在这许多记载和评论中，虽然对这幅画提出怀疑的只有周密一人，但是他生活在宋末元初，比文嘉等人要早三百年左右，那时宋以前的古画所存尚多，他的意见应该比文嘉、詹景凤等人更有分量，更值得我们认真考虑。

周密所说的“或以为不真”该怎么理解呢？我们现在议论明清和近代书画时，所说的真和假，一般是指是否作者的亲笔而言。但宋元人却不完全是这样理解的。当时的人在评论书画，特别是流传很久的古书画时，往往是把一些有根据的传摹品也划入真的范围的（这点我们在下面还要谈到）。所以，分析起来，周密所说的不真，不外包括下面三种意思，即：一、不是展子虔亲笔，二、不是展子虔作品的传摹品，三、不是隋代作品。现在要解决前二点已经不可能了。因为已经没有其他的展子虔的作品及其摹本乃至属于展子虔画风的画可作比较。目前所能做到的，应当是设法判明它是不是隋代的绘画。

《游春图》是山水画，画中又有人物、鞍马、建筑物。如果仅仅从山水画的风格特点来分析，目前可资比较的只有敦煌石窟中一些隋代壁画。但二者除了地域上的悬隔之外，还有壁画与绢素画的差别，论者可以各执一词，不容易取得一致意见。如果从画中所表现出的人物服饰和建筑物的特点来分析，则较易达到目的。因为前代人不能穿后代人的衣冠，不能住后代人建的房子，这是十分浅显的道理。唐张彦远《历代名画记》中说：“详辨古今之物，商较土风之宜，指事绘形，可验时代。”这说明我国自古以来就有利用画中所反映出的衣冠宫室制度、风俗习惯、地区特色等来验证绘画的时代和地域特点的传统。现在我们就采用这种方法，从分析《游春图》中所画人物头上的幞头和建筑物的斗栱、鸱尾的形制来验证一下，看它是否符合隋代特点。

幞头

《游春图》中所画人物戴幞头。其特点是：巾子直立，不分瓣，脑后二脚纤长，微弯，斜翘向外（图一）。

幞头形制，在唐宋史料如唐杜佑《通典》、唐封演《封氏闻见记》、五代王溥《唐会要》、宋米芾《画史》、宋赵彦卫《云麓漫钞》中有相当详细的记载。择要摘



图一 展子虔《游春图》中之幞头

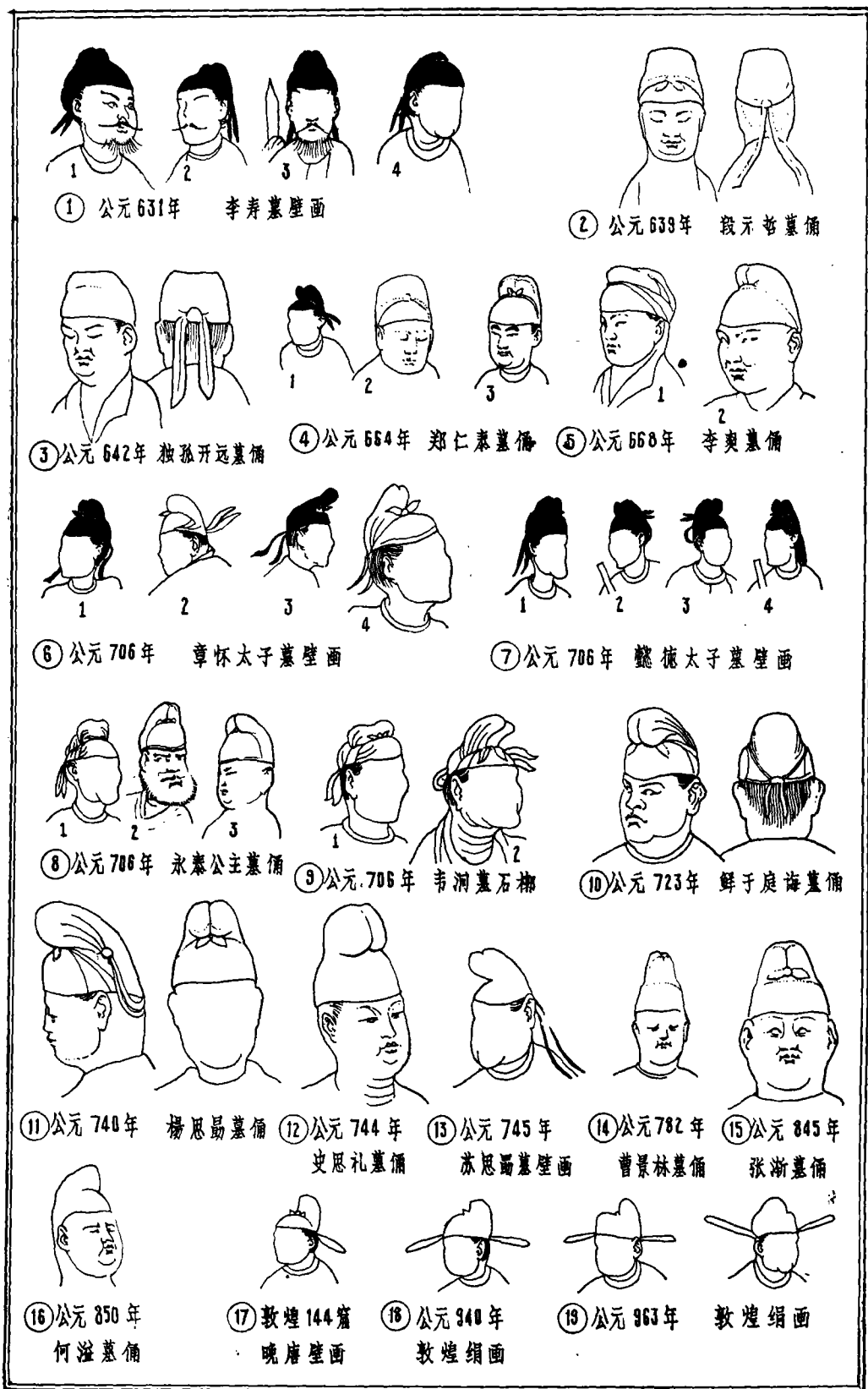
引如下：

“近古用幅巾，周武帝裁出脚，后幞发，故俗谓之幞头。……幞头之下别施巾，象古冠下之幘也。巾子制顶皆方平，仗内即头小而圆锐，谓之内样。……先时吏部尚书刘宴裹头至幔，每裹，但擎前后脚掀两翅，都不抽挽。……兵部尚书严武裹头至紧，将裹，先以幞头曳于盘水之上，然后裹之，名为水裹，掀两翅皆有褊数，流俗多效焉。”（《封氏闻见记》卷五）

“巾子：武德初始用之，初尚平头小样者。天授二年则天内宴，赐群臣高头巾子，呼为武家诸王样。景龙四年三月内宴，赐宰臣以下内样巾子，其样高而踏，皇帝在藩时所冠，故时人号为英王踏样。开元十九年十月，赐供奉及诸司长官罗头巾及官样圆头巾子。”（《唐会要》卷三十一，《通典》卷五十七同）

“幞头之制，本曰巾，古亦曰折，以三尺皂绢向后裹发，晋宋曰幕。周武帝遂裁出四脚，名曰幞头，逐日就头裹之。……二脚系于上前，……二脚垂于后，两边各为三摺，……又加巾子，制度不一。隋大业十年吏部尚书牛弘上疏曰：‘裹头者，内宜著巾子，以桐木为，内外黑漆。’……自唐中叶以后，诸帝改制，其垂二脚或圆或阔，用丝弦为骨，稍翘翘矣。臣庶多效之，然亦不妨就枕。……唐末丧乱，宫娥宦官皆用木围头，以纸绢为衬，用铜铁为骨，就其上制成而戴之，取其缓急之便，不暇如平时对镜系裹也。五代帝王多裹朝天幞头，二脚上翘，至刘汉祖……裹幞头，左右长尺余，横直之，不复上翘。迄今不改。国初时脚不甚长，巾子势颇向前。今两脚加长，而巾势反仰向后矣。”（《云麓漫钞》卷三）

上引文献记载，在近年考古发掘工



图二 唐墓壁画人物和唐俑的巾子

作中基本上得到了证实。简单说来,就是中唐以前是临时缠裹的,唐末发展为定型的帽子。这两类幞头的差别和演变过程,在巾子和脑后二脚的形式上有所反映。

综合文献所述,可知最初的幞头只是一块黑色绢罗做的包头帕。北周时加长帕的四脚,前二脚包过前额向后系在脑后,并压住后二脚。后二脚自压处翻起上折,向前系在发髻前。隋末开始,在幞头之下加一个“巾子”,扣在发髻上,其作用相当于一个假发髻,以保证能裹出固定的幞头外形。巾子的质地有桐木、丝葛、纱罗、藤草、皮革等。初唐至开元间巾子的形式,据前引文献,可分四型,即平头小样、武家诸王样、英王踏样、开元内样。

把文献中所记载的四种巾子形式和解放以来出土的大量唐墓壁画和唐俑中所反映出的巾子形象相对照(图二),可以看出:贞观五年李寿墓(图二:①—4)、十三年段元哲墓(图二:②)、十六年独孤开远墓(图二:③)、麟德元年郑仁泰墓(图二:④—2)、总章三年李爽墓(图二:⑤—1)中壁画和陶俑所裹顶上巾子很低,甚至平顶的幞头,应即是“平头小样”。李寿墓中除平头小样外,还开始出现巾子稍高,分两瓣的幞头形象(图二:①—1,2,3)。到郑仁泰墓(图二:④—1,3)和神龙二年章怀、懿德二太子墓(图二:⑥、⑦)、永泰公主墓(图二:⑧—2,3)、韦洞墓(图二:⑨—2)中的壁画、石刻和俑,巾子更显著加高,分瓣更明显,可能属于“武家诸王样”。但这时“平头小样”仍然存在(图二:⑨—1)。到玄宗时期,在鲜于庭海墓俑(图二:⑩)、杨思勳墓俑(图二:⑪)、史思礼墓俑(图二:⑫)、苏思勳墓壁画(图二:⑬)中出现了巾子顶部大而圆,分两瓣,俯向前额的形象,与“高而踏”的特点相符,应即是“英王踏样”。此外,在建中三年曹景林墓和会昌五年张渐墓中的陶俑,裹一种巾子更高、前倾不太明显,头上缩小呈

尖圆头的幞头,应即是“开元内样”。综观这四种巾子,可知它的变化是,贞观时低平;高宗以后加高,分两瓣,有不同程度的前俯;以后又变为小而高,前俯减弱。这时期的幞头是临时缠裹的,为了裹紧些,甚至可以沾水。质地是柔软的绢罗,故称“软裹”。

“软裹”幞头脑后二脚的形式有很多种,贞观时只是两条下垂的带子(图二:①—⑤),高宗以后长短阔狭无一定规律。中宗时有下垂少许再翻上搭在脑后的(图二:⑦—2,3,⑨—2)。这些幞头的后二脚有的并拢下垂,有的屈盘反搭,有的随人的动作飘起(图二:⑥—1,2,3),表明它是用很软的绢做的,也有个别例子二脚微微分开,表示它多少有些弹性(图二:④—1、⑥—4),可能是用罗、纱等稍厚硬些的材料做成的。

唐中晚期至五代的幞头,除前引曹景林、张渐墓所见外,还可从大中四年何溢墓出土陶俑中看到(图二:⑭),此外在敦煌壁画中也有所反映(图二:⑰)。从这几例可以看到它由头小而圆锐的“内样巾子”逐渐变为巾子由前倾到直立,再到微微后仰,分瓣越来越不明显。有的前额垫高。两脚除软脚外,还发展出翘得稍高的半软脚(图二:⑱)。到五代则发展为两脚平伸的硬脚(图二:⑲、⑳)。额头垫高和硬脚是幞头由“软裹”发展为加木围头、糊绢罗、涂黑漆的预先制成的帽子的标志。

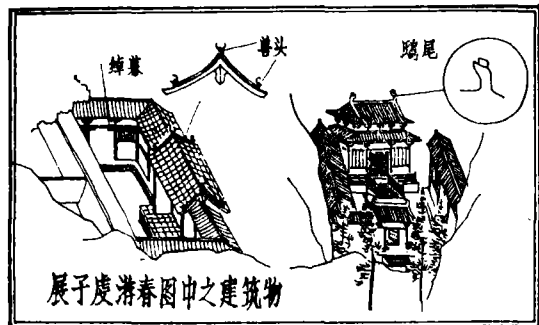
隋代幞头的形象,目前还没有看到,但从上述唐代幞头发展情况看,它应当近似于“平头小样”,甚至于只是一幅罗帕,下无巾子,比“平头小样”还要更矮、更简单。所以,仅就《游春图》中所画幞头为高而直立,不分瓣的巾子而言,已可确定其不合隋及初唐形制。把《游春图》中所画巾幞形象和图二所列唐代巾幞演变举例相比较,就可以发现它比较近于晚唐的特点,与敦煌144窟晚唐供养人像的幞头较近似(图二:⑳)。

这样，就巾幘形制而论，《游春图》的时代上限恐难超过晚唐。

斗 拱

《游春图》在右上角画有一所殿宇，前有面阔一间的大门，门左右有廊，东西有面阔各三间的配殿，正中是一座重檐歇山屋顶的正殿，下檐面阔三间，明间挂簾，次间设直槛窗。下檐三间四柱上均有斗拱。明间的斗拱在檐柱上，叫柱头铺作，次间的斗拱在角柱上，叫转角铺作。在二柱间的闾额上没有斗拱，即没有补间铺作。正殿的上檐共画了五朵斗拱。因为所画正殿尺度很小，上下檐斗拱都是仅表示出拱的轮廓，可以把它视为柱上用一横拱，梁与拱十字相交，伸出梁头，做成一跳向外挑出的华拱承托檐檁（这在宋式叫“斗口跳”）；也可以视为是柱上只用一个横拱，上加三个小斗（即通常说的“一斗三升”，宋式叫“把头拱”，如果用在柱头上，梁和横拱十字相交，伸出梁头，做成耍头形，叫“把头绞项”）；还可以视为在大斗上仅用一根横拱承檐檁，其上不加小斗（宋式叫“单斗支替”）。总之，图中所表现的是最简单的斗拱（图三）。

重檐建筑的构造特点就是上檐柱子必须比下檐柱退进一圈。一般是每面退进一间，至少也要退入半间。从所绘正殿外形轮廓看，可能是每面退入半间。这样，上檐所绘五朵斗拱中，最外侧两朵在上檐角柱上，是转角铺作，其次二朵在上檐明间柱上，是柱



图三 展子虔《游春图》中之建筑物

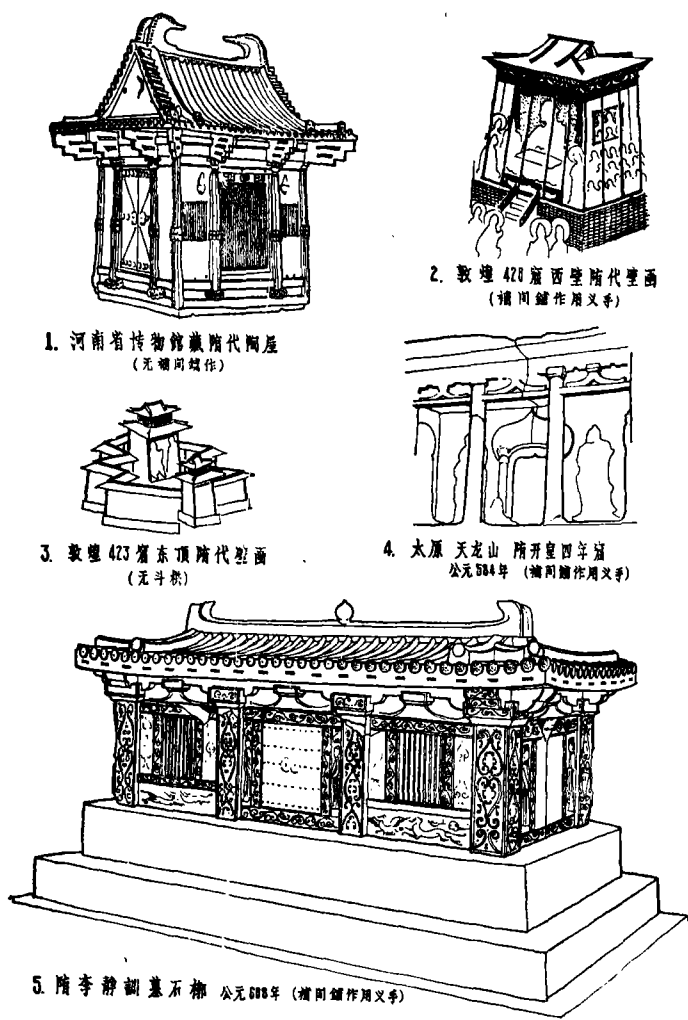
头铺作，正中间的一朵，在明间闾额上，是补间铺作。当然，也不能完全排除上檐每面退入一间的可能，如是这样，则中间三朵斗拱都是补间铺作。不论上檐是退入半间还是一间，从上檐所画斗拱分析，其中都有用于闾额上的补间铺作，而这补间铺作的斗拱形式和柱头上所用的斗拱是完全一样的。

下面我们就来探索隋到初唐间补间铺作的一些特点，用它来核对一下《游春图》中所绘，看它是否符合隋制。

隋代木构建筑实物现在已经没有了，我们只能从一些隋代的石刻、明器和壁画中了解其大致形象（图四）。隋唐时期补间铺作做法上的演变也只能主要从同期的壁画、石刻中探索其基本情况（图五）。

从上二图中可以看到，南北朝时旧的斗拱做法在隋代仍然存在。其形式是在柱顶上放一个栌斗，斗上托一根横楣。楣上，在二柱之间可以只用一个叉手，也可以间隔着连续使用几个一斗三升斗拱和叉手，在柱中线位置上一般用一个一斗三升的斗拱，但有时也可偏离柱中线一些；在这排斗拱、叉手之上承一根撩檐枋。这做法的最大特点是上下两道横木和其间所夹斗拱、叉手实际上是一个整体，是一道类似近代平行弦桁架的纵向构架，下有柱列承托，上承屋顶之重。这种构架的细节目前还不很清楚，但从云岗、龙门、敦煌、麦积山、天龙山等处石刻和壁画中所见，南北朝时木构建筑绝大部分都这样做，隋代也在继续使用（图五：1、2、3）。当然，这种做法在隋代已成余波，我们并不能仅仅因为《游春图》中斗拱不是这样就认为它不合隋制。

约在隋或稍早一些时候，斗拱的做法发生了较大的改变，其主要特点是横楣由原来在大斗之上的位置降低到二柱柱头之间，宋式称之为“闾额”。柱头栌斗上直接放斗拱组，上承屋梁和檐檁，构成“柱头铺作”，最简单的柱头铺作可以只用栌斗托一个替木，上



图四 隋代建筑形象举例

承檐栿(图四:4、5)或用一斗三升斗栱(图四:2,图五:4),个别也有用几层下昂的(图四:1);不管柱头铺作挑出几层,在二柱之间,只用一个叉手,放在阑额的中点上,上托替木(图五:4)或檐栿(图五:2),成为独立的“补间铺作”,不再像南北朝那样使用多个,也不用横栿,更不向外挑出。这种做法出现后,南北朝以来的旧法很快绝迹。图四、五所引隋代诸例中,仅图五:1、2、3是旧式,图四:1是新旧式间的过渡,其余都是此式。以后唐宋各代斗栱都是在这基础上发展起来的。《游春图》中殿宇的斗栱就属

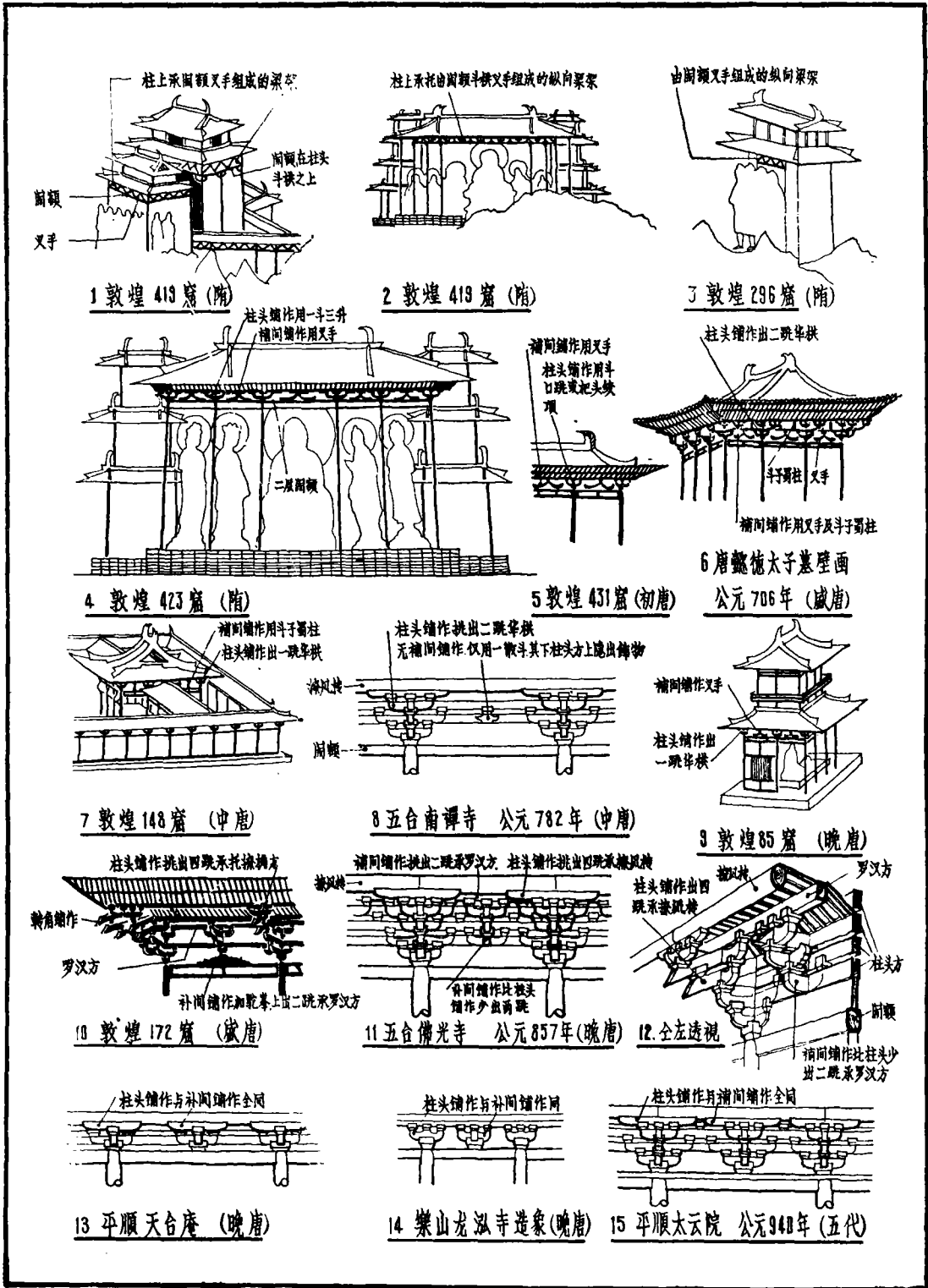
于此式。

从现有材料看,隋至唐宋,近三百年间,补间铺作做法的变化大致可分三个阶段:

第一阶段。特点已如上述,即只用叉手,不用栿,不向外挑出,小建筑或不用补间铺作。到初唐时,出现只用一短柱上托一斗的形式,比叉手更简化,这在宋式中称为“斗子蜀柱”。当柱头斗栱挑出层数多时,则下用叉手,上用斗子蜀柱。(图五:6)这种做法历盛唐、中唐直至晚唐(图五:7、8、9)。我国现存最古木构建筑五台南禅寺大殿柱头铺作挑出两层华栿,补间铺作省去不用,只在柱头枋上刻出一个饰物(图五:8),就仍属此阶段做法。

第二阶段。约在高宗武后之际,唐代建筑技术有较大发展,一些大的建筑物结构复杂,斗栱挑出层数也相应增多,开始需要在挑出的栿、昂之间加一根纵向木枋,以加强连系,保持出跳栿的稳定。这条木枋宋式叫“罗汉枋”。它一般只是单材,当建

筑开间较大时,中间易下垂,需要在中间托它一下,于是开始把补间铺作改成也向外挑出,托在罗汉枋下,这种做法现在看到的最早的形象资料是敦煌172窟盛唐壁画(图五:10)。估计在西安地区,它的出现可能还会稍早些。它的柱头和转角铺作都是挑出二栿二昂,共出四层,在宋式叫“双抄双下昂”。在挑出的第二层华栿上加一个横栿,栿上架罗汉枋。其补间铺作是在阑额中点上放一个驼峰(即由叉手演化而来),上承二层挑出的华栿,托在罗汉枋的中点上。这种做法一直延续到晚唐,建于公元857年的五台佛光



图五 隋唐壁画中的补间铺作

寺大殿，其柱头和补间铺作的做法几乎与上述壁画所示全同（图五：11、12）。这阶段补间铺作的特点是已开始向外挑出华栱，但它比柱头铺作挑出的层数少，也不是从最下一层向外挑，它比柱头铺作要简单些，小些，二者的外形轮廓是不一样的（参阅图五：11所示柱头和补间铺作立面图的不同）。

第三阶段。大约从晚唐开始，建筑物的面阔发生变化，由初唐以来的各间面阔相等，变为明间最宽、次梢间递减。但是，根据外观上一致的要求，明、次梢间所用檐檩和罗汉枋的断面又还得相同，这就更需要明间加中间支承，以防檐、枋下垂。于是补间铺作的挑出层数就再次增加，一直托到挑檐檩（宋式叫“撩檐枋”或“撩风枋”）下。这时补间铺作的挑出层数和外形轮廓就和柱头铺作全一样了。这样的例子目前所知最早为四川乐山龙泓寺净土变石刻（图五：14），据辜其一教授研究，它是晚唐作品，现存实物则以山西平顺天台庵为最早，它也是唐末的建筑（图五：13）。另一较典型的实例是平顺大云院大殿，它建于公元940年。如果把它和五台南禅寺大殿的斗栱做个比较（图五：8），二者柱头铺作做法完全相同，但南禅寺不用补间铺作，大云院则把补间铺作做得与柱头铺作完全相同。从这里，可以清楚地看出中晚唐时期补间铺作在做法和外形上的不同。

把《游春图》中殿宇的斗栱特点和上述三个阶段相比较，可以很清楚的看出：它的补间铺作与柱头铺作做法相同，与第一、二阶段的特点不合，而与第三阶段相同。尤其是第三阶段中平顺天台庵的斗栱（图五：13），与它更是十分近似。因此，就斗栱特点来说，《游春图》的时代不能早于晚唐，与隋制相差甚远。

鸱尾

在上述那组殿宇中，正殿和门在屋顶正

脊两端都用了鸱尾。值得注意的是，在正殿的鸱尾上画有一块矩形突起（图三）。

鸱尾象征一种传说中的海生动物的尾，它的背上有两道突起的鳍。从图六：1—21中可以看到北魏至晚唐时鸱尾的外形特点。这两道薄而突起的鳍比较适于鸟类停落，很容易弄得鸱尾上鸟粪狼藉，影响美观，甚至有的鸟类在上面做了巢。为此，就逐渐采取措施，在鸱尾背上插一些铁针，阻止鸟类栖止。其形式可以从图六一15中看到。在黑龙江宁安县渤海上京宫殿和寺庙遗址中发现的鸱尾，其背上有许多方形小孔，孔中有锈痕，就是插针的痕迹。这种方孔，在新发现的唐昭陵献殿鸱尾和建于公元759年的日本奈良唐招提寺金堂鸱尾中还没有，证明它可能是在中唐以后开始采用的。从图中还可以看到，从北魏到宋，鸱尾的形式在不断的变化。它与脊的结合，由平接无装饰逐渐变为龙口含脊，向鸱吻的形式过渡。目前看到的最早的形象是乐山凌云寺刻石，时间约在中唐（图六一13）。随着由鸱尾向鸱吻的演化，作为尾的特徵的鳍也日见退化，变得越来越矮。现存实物中如五台山佛光寺大殿鸱吻（明代仿制）和蓟县独乐寺山门鸱吻，鳍却突起很少。再到晚五十余年的大同下华严寺薄伽教藏殿和殿内天宫壁藏的鸱吻，其鳍已不再突起，而呈平背或圆背了。这种光背的琉璃鸱吻，顶上又圆又滑，鸟类不便于在上停落，所以背上的铁针就失去了原有的作用，仅作为习惯做法保留下来。这样，渐渐地，它由散插变为三五根一束，呈叉形，安在鸱吻背上一个特殊的座上，成为装饰品。从图六一16、24、25、26看，至迟到北宋时就已出现这种构件。其中图六一16为大足北山245龕石刻，呈丁字形突起。大足北山自晚唐至南宋均有兴建，较为复杂，未能目验，难以悬断。如确属唐凿，未经宋代加工，则这构件的出现还可上溯至唐末。

这种构件的名称，在宋李诫《营造法

式》中有记载，其书卷13《瓦作制度》“鸱尾”条说：

“凡用鸱尾，若高三尺以上者，于鸱尾上用铁脚子及铁束子，安抢铁。其抢铁之上施五叉拒鹊子。（三尺以下不用……。）或龙尾，唯不用抢铁拒鹊，加脊脊铁索。”

同书卷26还有更具体的记录，文繁不录。据此可知，图六一—24、25、26、28中鸱尾背上突起的矩形物叫抢铁，其上插的三、五个一束的针叫拒鹊子，用于高三尺以上的鸱尾。

抢铁、拒鹊子成为装饰物后，还继续演变。一些高大建筑物，其鸱尾高度往往在一丈以上，加了拒鹊，遇到大风易被吹掉，损毁鸱尾，于是也不加拒鹊。《宋会要辑稿》

“礼”二四载有北宋徽宗崇宁四年讨论明堂制度时蔡攸的建议。他说：

“（明堂）合用鸱尾，然屋大脊高，鸱尾崇必踰丈。若更施拒鹊，或恐太高，风雨易损。欲乞明堂鸱尾不施拒鹊，其门廊即随宜施用。”

这个建议得到了批准。这证明到北宋末，高三尺以下及一丈以上的鸱尾，其抢铁都不加拒鹊子，只在三尺以上，一丈以下的鸱尾上“随宜施用”。辽宁省博物馆所藏题为宋赵佶画《瑞鹤图》和北宋铜钟（图六一—24、28）所表现的都是北宋汴梁宫殿的正门宣德门，其鸱尾有抢铁无拒鹊，所反映的正是北宋的特点。

在明清官式建筑中，抢铁连名字也变了。后人因为它插在吻兽上，像个剑靶，即以之命名。仔细分析“剑靶”上的装饰线脚，可以看到它还明显地保留有拒鹊蜕化的痕迹，其上的“五股云”，就是从五叉拒鹊演化来的。

根据上述鸱尾的演变过程来衡量，《游春图》中的鸱尾与北魏至唐中期的鸱尾特点不合，却和《瑞鹤图》中的鸱尾很近似，也与《宋会要辑稿》和《营造法式》中所载情

况一致，具有典型的北宋鸱尾特点。就此而论，《游春图》的上限恐难超过北宋。

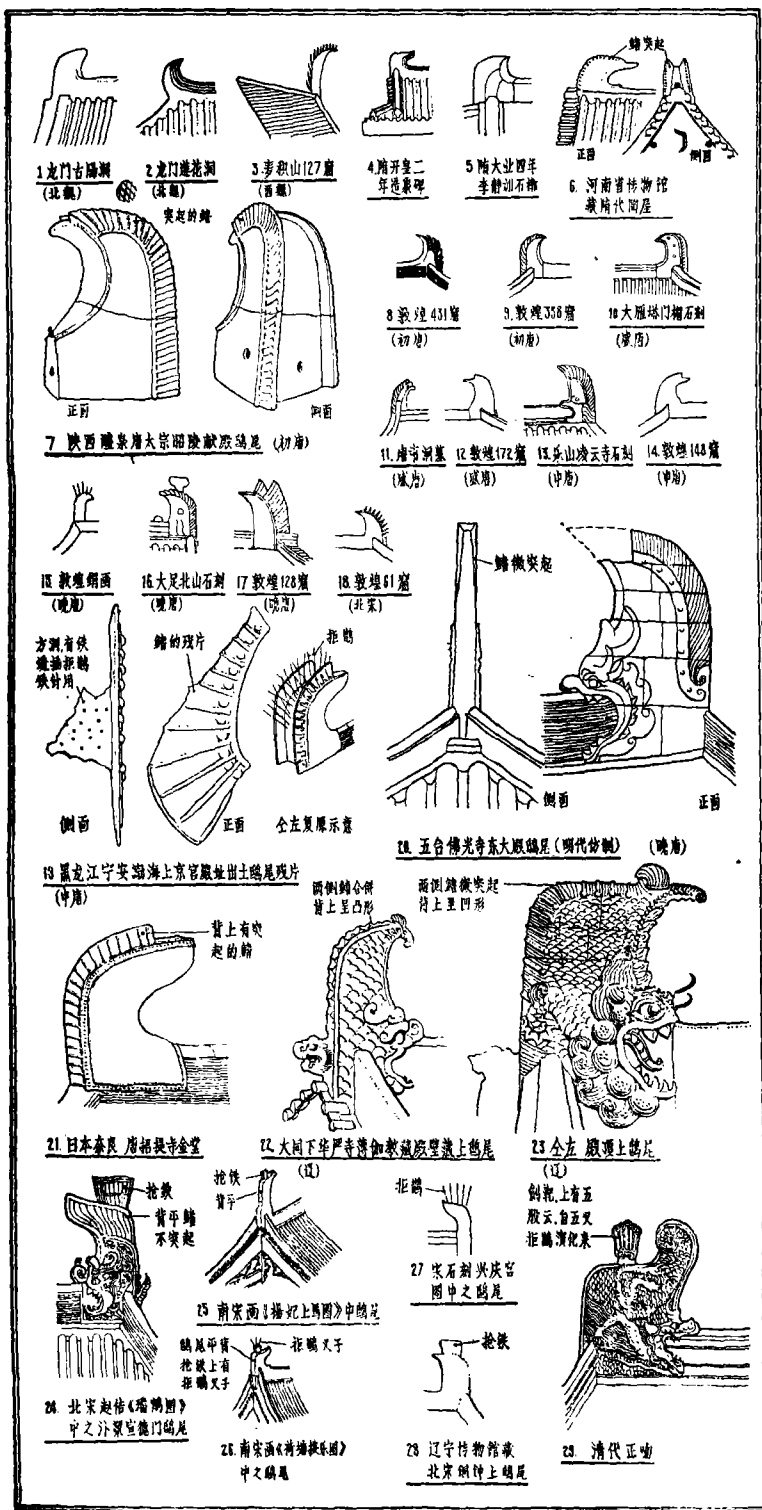
上面探讨了《游春图》中所绘幞头、斗拱、鸱尾三项的时代特点。限于笔者的水平，难免会有不妥甚至错误之处，特别是各项制度的时代上限，由于资料掌握不全，尤其可能有偏早偏迟，难于十分准确。但是，据此来证明《游春图》中这些部分不合隋制，却已经足够了。上述三项中，其时代特点略有先后，决定此图时代上限的应是其中最晚者。鸱尾有抢铁无拒鹊子一条，有《营造法式》、《宋会要辑稿》和大量宋画为证，时代特点较明确。据此，我们现在看到的这一幅《游春图》的具体绘制年代恐难早于北宋中期。

那么我们应该怎样看待《游春图》中赵佶的一行题识呢？

流传至今的北宋以前的古画，绝大多数没有款识，又往往是孤本，无从比较。它们究竟是何代何人的作品，常常不易确定。在这种情况下，历代流传的说法就具有重要参考价值。例如这幅《游春图》，它本身无款无题，我们只是据前隔水上赵佶的一行题字和骑缝印才知道它叫做《展子虔游春图》。但是严格的说，赵佶这行题署只能告诉我们两点，即：一、它是赵佶收藏过的，二、赵佶称它为《展子虔游春图》。至于赵佶这六个字包含什么意思，是专指展氏亲笔，还是也包括摹本，他鉴定得准确不准确，这幅画在赵佶收藏以前存在情况如何，凡此种种，题署本身都不能解决，还需要我们从多方面进行分析和探索。

传世宋以前的古画有一个共同的突出的问题，即是原作还是摹搨复制本问题。究竟把这一行赵佶题署理解为专指原作，还是也包括摹本呢？

古画由于自然和人为的损坏，能流传下来的原作总是很少的，因而是极珍贵的。那时满足更多人需求的办法是摹搨或复制。所



图六 北魏至晚唐的鸱尾

以古代名画名书往往有多种摹本流传于世，这在当时是正常现象，不是作伪，其性质近似于今天的高级印刷品。

张彦远《历代名画记》说：“古时好搨画十得七八，不失神采笔踪。亦有御府搨本，谓之官搨。国朝内库、翰林、集贤、秘阁搨写不辍。……故有非常好本搨得之者，所宜宝之，既可希其真踪，又可留为证验。”可知古代是以相当规模公开地进行摹搨复制的，古人对于从“非常好本”搨得的能体现原作“真踪”的“好搨画”是相当重视的。

另一种情况是由于古画损坏到不能再修补装裱时，只好复制。原本毁后，即以复制品充替。元周密《齐东野语》引《绍兴御府书画式》说：“应搜访到古画内有破损不堪补背(裱)者，命书房依元样对本临摹。进呈讫，降付庄宗古依元样染古、植破、用印、装造，膳刘娘子位。并马兴祖画。”这是南宋初用复制品代替已毁原作的记录。元夏文彦《图绘宝鉴》卷四说：“周仪，宣和画院待诏，善画人物，谨守法度，清秀入格，承应摹唐画，有可观。”可证在赵佶时，宫廷画院也在复制古画。

在赵佶所处的时期，对于这种摹搨复制本的看法，可以从米芾《画史》中看

到。《画史》中说：

“王维画小辋川，摹本，笔细。在长安李氏。人物好。此定是真，若比世俗所谓王维全不类。或传宜兴王氏本上摹得。”

这里说得很清楚，此画是件摹本，从可以指出摹自“宜兴王氏本”来看，还可能是件较新的摹本，但标题仍称之为“王维小辋川”，并且因为是从有根据的本子上摹得，能反映出王维画的真实面貌，还说“此定是真”。相反，对那些无根据的“世俗所谓王维画”，则认为伪。同书又说：

“余昔购丁氏蜀人李昇山水一帧，……小字题松身曰‘蜀人李昇’，以易刘泾古帖。刘刮去字，题曰李思训，易与赵叔盎。今人好伪不好真，使人叹息。”

真李昇画，经刘泾刮款改题为李思训则是伪。这两段文字说明那时对真伪的概念是：凡从原作或有根据的摹本复制出来，能体现原作“真踪”者，不论何时、何人复制，均属于真的范围，逕可以原作名称称之。反之，凡无根据的伪造品，或指鹿为马的顶替品，

即使是旧画（如李昇山水）也属于伪的范围。据此，我们对赵佶的这类题署就不能拘泥理解为所指一定是原作，它是连复制品也包括在内的。《图绘宝鉴》说：

“御题画真伪相杂，往往有当时名笔临摹之作，故秘府所藏临摹本皆题为真迹，惟明昌所题最多，具眼自能识也。”

夏氏这段话表明元代的真伪概念已不同于宋，把临摹本划入“伪”的范围了。但它对宋代临摹本标署原题的情况还是说得很清楚的。

考虑到上述情况，尽管《游春图》有赵佶的题署，却并不能据以排除它是摹本的可能性。因为那时是把他们认为是根据的摹本也划入“真”的范围，逕以原名名之的。

除原作与复制品问题外，传世书画还存在作伪问题，这就牵涉到赵佶的鉴定是否精确了。古画是珍贵文物，在阶级社会中是商品，这就必然会发生作伪骗人的情况。在赵佶所处的时代，书画作伪的情况就相当严重。米芾《画史》说：

“大抵画今时人眼生者，即以古人向上名差配之。……置锦囊玉轴以为珍秘，开之或笑倒，余辄抚案大叫曰：‘慙惶杀人！’……大抵近世人所收多可赠此语也。”

那时作伪办法颇多，除去凭空伪造者外，较常见的就是米氏所说的这类以近人充古人，以小名家充大名家。翻开《宣和画谱》就可以看到，在赵佶的藏品中确有这类情况。《宣和画



图七 江帆楼阁图



图八 展子虔《游春图》后四分之一段

谱》卷六记赵佶所藏三十六件唐代韩滉画，其第一件为《李德裕见客图》。按李德裕唐文、武宗时宰相，生于公元785年。韩滉德宗朝宰相，死于公元789年。这就是说，韩滉死时，李德裕只四岁，他怎么能预画数十年后李氏见客图呢？此图故宫博物院有清人摹本，画中李氏长须坐椅子上。人物服饰属晚唐特点，所坐椅子结合处用斗，符合唐后期椅子刚出现时的特点。据摹者题识说原画前有赵佶瘦金书题署。这显然是宋人以晚唐无名画师作品冒作韩滉以求高价，赵佶不察，因而上当受骗。赵佶宫廷中大量搜罗书画，那时收进的伪画，如米芾所说“开之或笑倒”、大叫“惭愧杀人”者，应当不是个别现象。

考虑到上述情况，尽管《游春图》有赵佶的题署，也并不能据以完全排除它是伪本的可能性，因为他也会收进伪物，他和他身边那些文学侍从之臣的鉴定也会有失误。

那么《游春图》属于那一种情况呢？

事情很凑巧。故宫博物院曾藏有另一幅与《游春图》同出于一个稿本的绘画，为研究《游春图》在宋以前的渊源提供了重要线索。

故宫博物院旧藏现已被蒋帮劫往台湾的绘画中有一幅《江帆楼阁图》，曾被著录于清安岐《墨缘汇观》中，题为唐李思训作。就发表的印刷品初步观察，此画山水树石风格与敦煌中晚唐画近似，画中人物戴中唐以后幞头，建筑物上脊兽出钩形双角，装修用直棂格子门。这基本上表明了这幅画是晚唐的作品。

试把《江帆楼阁图》和《游春图》的卷尾部分相比，就会发现，尽管二图的简繁程度和树石风格不同，其构图和树石位置姿态都有惊人的相似（图七、八）。例如《游春图》的卷尾景物，与《江帆楼阁图》一样，却是山形自左上角倾斜向下方；左下角都有一所院落，院落的方向、轮廓都相同；画中

部都有一个山脚突入水中，山脚下都立有二人，山脚前水中都有两组巨石，每组二块，等等。二图中，树的品种和树形繁简尽管不同，但其位置和由树冠所构成的轮廓线都非常近似。如山巅同有两丛树冠，山脚人物后同有几株大树；院落前右角同有三棵树；左下角同有两棵树，等等。这绝不是偶然巧合，它证明二图出于一个共同的底本。《江帆楼阁图》是挂幅，景物恰为《游春图》的四分之一，证明它是四扇屏风的最末一幅。

既然《江帆楼阁图》可能是晚唐的作品，而它又与《游春图》出于一个共同底本，可证这个底本在晚唐时就已存在了。这也就证明了《游春图》中虽然反映出一些北宋的特点，却不是北宋时凭空捏造的伪本，它是从唐代已存在的一个旧本传摹复制的。而在传摹中掺入了后代的某些服饰、建筑等形象特点，这种例子也并不少见。

问题还不止于此。如果把二图的山水树石风格和简繁程度相比，就会发现一个更为有趣的现象，即《游春图》较简单质朴，而《江帆楼阁图》较华丽繁复，好象是在《游春图》的基础上铺张繁衍、添枝加叶而成的。试看《游春图》中院落右前角上的三棵树，其中、右两棵树的中间出现一个菱形空隙。这部分在《江帆楼阁图》中改画成三株老松，互相交搭，中间的菱形空隙依然存在，但加工得更完美更成熟了。《游春图》左下角的两株小树，在《江帆楼阁图》中改画成两棵盘根错结的老树，景物更为繁复，但外形轮廓基本未变。二者之间演变的迹象很清楚。这种现象初看起来是很矛盾的。晚唐画的《江帆楼阁图》怎么可能是从具有北宋特点的《游春图》演化加工而来的呢？其实不然，这恰恰表明《游春图》的具体绘制年代虽在北宋，却是更多的保留了它们共同底本的面貌；《江帆楼阁图》的绘制年代虽然早些，却因为做了过多的整理加工，尽管画面更完整、更丰富，和底本的距离却反而

加大，呈现一幅典型的晚唐山水画的面貌。

通过上述比较，不仅证实《游春图》的底本在晚唐时就存在，而且可以推知这底本的风格要早于晚唐。从《游春图》中所反映出的树石画法和山水人物的比例关系，和敦煌壁画相比，可以看到它和隋代壁画（如敦煌419、420、423窟）距离较大，而与盛唐壁画（如敦煌172、217等窟）有更多的类似之处。在传世卷轴画中，就保存盛唐前后的山水画面貌而论，《游春图》要比晚唐画的《江帆楼阁图》更多些，这正是《游春图》的可贵之处。

综括上述，根据《游春图》的底本在唐时即已存在的事实，根据画中出现晚唐至北宋的服饰和建筑特点，考虑到唐宋时代大规模传摹复制古画的情况和北宋时人对复制品的习惯看法，我认为《游春图》是北宋的复制品，也可能就是徽宗画院的复制品。因为其底本历来相传它与展子虔及其画风有关，赵信就沿用传说旧名，题作《展子虔游春图》。它在山水树石画法上，较多地保存了底本的面貌，但在服饰和建筑上不够谨严。这可能是因为这些部分尺寸太小，底本稍有损坏即模糊难辨，复制时做了补充和加

工，稍稍出以己意，因而掺入晚唐至北宋的特点。至于周密所说的“或以为不真”，可能即是指这些细部不合古制，怀疑它是个伪本；也可能是按元代真伪划分的习惯范围，指它是摹本而非原作而言。

说《游春图》是摹本，是否就贬低了它的文物价值呢？我认为不然。

古书画由于自然损坏，传世品历时千年以上者实在寥寥无几，绝大多数要靠不断传摹，才能流传下来。在原作不存的情况下，这些有一定来历的古代复制品是极为宝贵的。如最负盛名的顾恺之《女史箴图》，目前中外美术史界已公认款为后加，题字为隋或唐初人所书，是件隋唐时摹本；又如王羲之、王献之父子的法书，现在传世诸帖，鉴定家们都公认是唐或唐以后摹本。但是我们今天了解和评价顾恺之画和二王法书仍然要依靠这些文物。顾画王书，过去都曾被认为是真迹的，现在经过研究，澄清真相，就可以更确切更恰当地理解和利用它。这样，作为历史文物，它的科学性不是减弱反而是增强了。我们提出《游春图》的绘制年代问题来探讨，目的也是这样。

（上接第82页）

- ⑨ 服虔：《春秋左氏传解》（据《骈字类编》卷150）。
- ⑩ 如覃保霖《陶针疗法》（1959年版）所介绍，现在广西壮族自治区少数民族仍用碎瓷片代砭石治病，就是其中一例。
- ⑪ 如元代的齐德之《外科精义》卷上《砭镰法》及清代的《医宗金鉴·外科心法要诀》卷81《痈疽砭法歌》等都是。
- ⑫ 安志敏《陕西朝邑大荔沙苑地区的细石器时代遗存》图二，25，《考古学报》1957年第3期。
- ⑬⑭ 见《黄帝内经·太素》卷19“知针石”杨上善注。
- ⑮⑯ 砭道人：《砭经》，福建图书馆藏本。
- ⑰ 在马王堆汉墓帛书《五十二病方》中就有这类的记载，“燻小隋石，淬醢（醋）中以熨。”
- ⑱ 薛尧：《江西出土的几件古铜器》图六、七，《考古》1963年第8期。
- ⑲⑳㉑㉒ 实物均存湖南省博物馆。
- ㉓ 周世荣《长沙东郊两汉墓简介》图三：2，《考

古》1963年第12期。

- ㉔ 《灵枢·九针十二原》：“员针者，针如卵形，揩摩分间，不得伤肌肉，以写分气。”
- ㉕ 实物现存云南省博物馆。
- ㉖ 河南省文化局文物工作队：《郑州商代遗址的发掘》图一一：5，《考古学报》1957年第1期。
- ㉗ 《本草纲目》卷10砭石条。
- ㉘ 周世荣：《湖南益阳鹿角山发现新石器时代遗址》图一：5，《考古》1965年第10期。
- ㉙ 江苏省文物工作队：《江苏吴江梅堰新石器时代遗址》图版肆：17，《考古》1963年第6期。中国科学院考古研究所安阳工作队：《1972年春安阳后冈发掘简报》图五：7—8，《考古》1972年第5期。
- ㉚ 周世荣：《湖南石门县皂市发现的商殷遗址》，《考古》1962年第3期。
- ㉛ 史树青：《古代科技事物四考》，《文物》1962年第3期。