

# 读有关宋徽宗画艺文著的点滴体会

——兼及《听琴图》为赵佶“真笔”说

郑珉中

**内容提要：**宋徽宗赵佶在绘画史中是一位承先启后的不朽人物。对于他的作品历来就有代笔之说，且流传至今的遗作为数有限，而其中精美之作亦往往被鉴定家定为“代笔和御题画”。故宫博物院珍藏的赵佶之作皆被视为非赵佶的“亲笔”。作者有感于此，乃重新学习有关文献记载及当代论画名著，略有体会，因而提出个人的不同认识，特别对于《听琴图》提出了为赵佶“真笔”的七条论据，为研究赵佶“真笔”提供参考意见。

**关键词：**鉴定标准 代笔 亲笔 代御染写 御画 御题画待诏

传世宋徽宗赵佶的绘画数量不多，故宫博物院所藏却不乏精品杰作。然而对赵佶的绘画，自北宋末开始就有人认为存在着代笔的问题，这种说法虽仅是片言只语，却代代相承，一直影响到今天。近来，因由日本回流的宋徽宗《写生珍禽图》之出现，又掀起了议论赵佶绘画的亲笔与代笔、是非与真伪问题的波澜。下愚自1953年随同徐邦达先生完成故宫绘画馆的建馆，一度从事绘画专业组的工作，之后由于工作需要，调整专业而改弦易辙，远离绘画史的学习，忽忽近50年。今面临议论赵佶绘画是非的高潮，忆及院藏珍品的被否定，不觉怦然心动，遂重新染指绘画，乃检出有关文献及当代名家的三篇专论，潜心阅读，反复体会，略有所思，

信笔记之，不揣鄙陋，谨献于专家之前，敬希大雅宏达有以教之。

## 邓椿笔下赵佶的绘事活动最可信

南宋邓椿所著《画继》一书，上起北宋熙宁，下至南宋乾道，记徽宗赵佶的“圣艺”是书中开宗明义的主要篇章。所记之事距邓椿不过50年左右，且乃祖乃父皆仕于徽宗朝，所记者多出自先辈之耳闻目睹，其可信自不待言。按赵佶生于元丰五年（1082年），19岁即位，建元为建中靖国（1101年）；翌年改元崇宁，计5年（1102—1106年）；25岁改元大观，计4年（1107—1110年）；29岁改元政和，计7年（1111—1117

年); 36 岁改元重和, 历时 4 个月 (1118 年); 37 岁改元宣和, 计 7 年 (1119 - 1125 年); 宣和七年逊位于钦宗, 在位共 25 年, 逊位时年 44 岁。

《画继·圣艺篇》载: “徽宗皇帝天纵将圣, 艺极于神, 即位未几, 因公宰奉清闲之宴, 顾谓之曰: 朕万几余暇, 别无他好, 惟好画耳……。取古今名人所画上自曹弗兴, 下至黄居采, 集为一百秩, 列十四门, 总一千五百件, 名之曰‘宣和睿览集’。……于是圣鉴周悉, 笔墨天成, 妙体众形, 兼备六法。独于翎毛尤为注意, 多以生漆点睛, 隐然豆许, 高出绢素, 几欲活动, 众史莫能也。”这里说徽宗即位不久, 集中宫中历代名画, 录其名为《宣和睿览集》, 通过观赏临摹, 画艺大进, 达到了笔墨天成, 妙体众形, 兼备六法, 尤擅长翎毛的妙境。约七八年后, “政和初, 尝写仙禽之形凡二十, 题曰《筠庄纵鹤图》, ……各极其妙, 而莫有同者焉。已而又制《奇峰散绮图》, 意匠天成, 工夺造化, 妙外之趣, 咫尺千里……。五年三月上巳, 赐宰臣以下宴于琼林……且以《龙翔池鹈鹕图》并题序宣示群臣, 凡预宴者, 皆起立环观, 无不仰圣文, 睹奎画, 赞叹乎天下之至神至精也”。这件附有长题序文的《龙翔池鹈鹕图》的记述, 证明传世的《祥龙石图》、《瑞鹤图》确是赵佶亲笔之作; 反之, 这两件图画也证明邓椿记述的翔实可信。看来, 以赵佶之才, 用七八年工夫观赏临摹历代名作, 是完全可以不必再依仗待诏的画来冒充已作了。其后又说: “以太平日久, 诸福之物, 可致之祥, 奏无虚日, 史不绝书。动物……植物……不可胜记, 乃取其尤异者凡十五种, 写之丹青, 亦目曰《宣和睿览册》, 复有素馨……种种异产, 究其方域, 穷其性类, 赋之于咏歌, 载之以图绘, 续为第二册。已而……作册第三, 又凡所得……作册第四, 增加不已, 至累千册。各命辅臣题跋其后, 实亦冠绝古今之美也。”

这里应该说明的是, 将这种奏无虚日, 史不绝书不可胜记的贡品绘成图册, 然后结合产地、性类作成诗歌题写其上, 如此工作量之巨自不待言。这个图册既是历史记载, 也是方物资料集, 还可以作为绘画的参考素材。但从事此项工作绝不等同于创作艺术品。因此这累至千册的《宣和睿览册》只能是赵佶所命作而非赵佶所绘制。犹如《宣和睿览集》是要经过选择、集中、分类、排列而后完成的。这些工作, 自然也是在徽宗指导下进行的, 但绝不是由他搬来、抱去、打开、收卷亲自操作来完成的。由于邓椿的文字简约, 这个《宣和睿览册》竟被后人视为赵佶假待诏之笔, 冒充己作之证, 此固文字叙述不清, 实亦读者的粗疏所致。其后又记述了一次君臣间的绘事活动, “宣和四年三月辛酉 (逊位之前 3 年), 驾幸秘书省, 乞事, 御提举厅事, 再宣三公、宰执、亲王、使相、从官, 观御府图画。既至, 上起就书案徙倚观之, 左右发篋出御书画。公宰、亲王、使相、执政, 人各赐书画两轴。于是上顾蔡攸分赐从官以下, 各得御画兼行书、草书一纸。又出祖宗御书及宸笔所模名画, 如展子虔作《北齐文宣幸晋阳》等图。灵台郎奏辰正, 宰执以下, 逡巡而退……”。这说明赏赐品的等级差别, 徽宗临摹的画是不赏赐的。同时还反映出赵佶自从编《宣和睿览集》后, 确是曾经下工夫进行过临摹与创作, 所以有些积蓄。下面是“始建五岳观, 大集天下名手, 应诏者数百人, 咸使图之, 多不称旨。自此之后益兴画学, 教育众工, 如进士科下题取士, 复立博士考其艺能。当时臣之先祖适在政府, 荐宋迪犹子子房以当博士之选, 是时子房笔墨妙出一时, 咸谓得人。所试之题如‘野水无人渡, 孤舟尽日横’”。集天下名手数百人尚多不称旨, 乃以开科取士, 以兴画学, 更立博士, 负责考绩。这说明当时名手的水平与圣艺的差距以及徽宗兴画学的历程。最后为“离乱后, 有

画院旧史流落于蜀者二三人，尝谓臣言：‘某在院时，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，以防遗坠渍污，故一时作者咸竭尽精力以副上意。其后宝篆宫成，绘事皆出画院，上时时临幸，少不如意，即加漫骂，别令命思。虽训督如此，而众史以人品之限，所作多泥绳墨，未脱卑凡，殊乖圣王教育之意也’。这里所说的“一时作者咸竭尽精力以副上意”，是努力临习，不负徽宗深造之意，不能理解为画史竭尽精力体会上意去作代笔画。宝篆宫画的问题，说明当时画院之作尚未能脱俗。

邓椿的圣艺篇中，概述了赵佶即位以来对绘画的集中、临写、创作与收集贡品中的创作资料，赏赐群臣御笔书画、兴学、考绩、临古的过程，最后指出众史所作不称上意，是因其未能脱俗。显然，这篇文章应该是作为认识、研究赵佶绘画的主要依据。倘论述赵佶绘画抛开了它，恐怕就不能得其正了。

在邓椿的《画继》杂说中还有数条关于赵佶绘画的记述。

首先，“徽宗建龙德宫成，命侍诏图画宫中屏壁，皆极一时之选。上来幸，一无所称，独顾壶中殿前廊柱栱眼斜枝月季花。问画者为谁？实少年新进，上喜，赐绯，褒锡甚宠，皆莫测其故。近侍尝请于上，上曰：‘月季鲜有能画者，盖四时朝暮，花蕊叶皆不同。此作春时日中者，无毫发差，故厚赏之’。”这说明赵佶与一时之选的侍诏在艺术水平上的差距；其次，“宣和殿前植荔枝，既结实，喜动天颜，偶孔雀在其下，亟召画院众史令图之，各极其思，华彩烂然，但孔雀欲升藤墩，先举右脚。上曰：‘未也’。众史愕然莫测。后数日，再呼问之，不知所对，则降旨曰：‘孔雀升高，必先举左。’众史骇服”。说明赵佶观察物象之细是异乎寻常的；其三，“政和间，每御画扇，则六宫

诸邸竞皆临仿一样，或至数百本。其间贵近，往往有求御宝者。”这说明当时对御画扇喜爱的人之多，皆临仿一样，有的亲贵还求盖上御宝；其四，“图画院四方召试者，源源而来，多有不合而去者。盖一时所尚，专以形似，苟有自得，不免放逸，则谓不合法度，或无师承，故所作止众工之事，不能高也。”此则指出画院的艺术特点，专尚形似故未能免俗。这几条资料没有纳入“圣艺”篇，可能因为来源不同，但对于表明赵佶的画艺还是很重要的。

### 蔡條、汤垕、董其昌之说对后世识别赵佶绘画的影响

历史上对赵佶之画提出异议的重要人物在宋、元、明各有一位，即蔡條、汤垕与董其昌。元代开始，应声附和者逐渐多了起来，不过主要是这三家，故不及其余。

蔡條在《铁围山丛谈》中曰：“上皇自擅其神逸，故凡名手多人内廷供奉，代御染写，是以无闻焉尔。”按宋徽宗在世仅53岁，在位才25年，如果进入内廷的供奉本来就是有名的画家，就不会因供奉内廷而无名。如果像王希孟，是十几岁进宫的生徒，到北宋覆亡，也不过才三十几岁，只要未遭金人的杀戮，到南宋或降金，依然会是一位名画家，如何因“代御染写”就永世被埋没了呢？如果是为了说明“代御染写”才如此说，那么，作为帝王的徽宗既不需要以卖画为生，又不需要一时间以大量的作品来展示，何至于找人来代御染写供奉一生？照蔡氏之说，供奉为赵佶代笔的画有着相当的数量，何以今日所见历代著录与传世赵佶之作又为数不多？如果所指仅是在内廷供奉期间，就王希孟来看，也不至于在内廷供奉就无闻焉了，蔡京得《千里江山图》卷不免不了夸耀于人，能说王希孟不为人所知吗？何况《画继》最后的一段，邓椿就是听当年画院

中人说的。可见蔡條之说是不足信的。

元代汤垕在《画鉴》中说：“当承平时，四方贡珍禽、异石、奇花、佳果无虚日，徽宗作册图写，每板二页，十五板为一册，名曰《宣和睿览集》，累至百及千余册。度其万几之余，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。”

汤垕此说前部取自《画继》，但被他篡改了。第一，邓椿没有说《宣和睿览册》是“徽宗作册图写”的。其次，邓椿所记图绘贡品的是“册”而不是《宣和睿览集》，在《宣和睿览集》之后接着写徽宗笔墨天成，妙体众形，兼备六法，是指徽宗动笔临写的作品。汤垕显然把“集”和“册”混淆了。其后部取自蔡條的“代御染写”，故有“要是当时画院诸人仿效其作，特题印之耳”。邓椿并没有说有两套册，仿效之作从何而来呢？邓椿也没有说《宣和睿览册》上有御题，这“特题印之耳”又是在什么上边加题印呢？显然是把“每御画扇”之事乱拉过来。

明董其昌在《雪江归棹图》卷的题跋中称：“宣和主人写生花鸟时出殿上捉刀，惟着瘦金小玺，真贋相错，十不一真，至于山水惟见此卷，观其行笔布置……其右丞本色，宋时安得其匹。以余妄意，当时天府收贮，惟画尚夥，或徽庙借名而楚公曲笔，君臣自相倡和，为翰墨场一段簸弄，未可知耳。”十分明显，这位宗伯学士对徽宗的看法，完全继承了蔡條和汤垕的衣钵，故有殿上捉刀、真贋相错、十不一真与徽庙借名、楚公曲笔之说。徽宗是以他人之画来冒充己作，而蔡京明知弄假犹觊颜吹捧。这个观点出自董宗伯的笔下，其根据是《铁围山丛谈》与《画鉴》，那还能错吗？于是竟代代相承下来，成为定论，数百年间说赵佶画为代笔皆缘于此。董氏对《雪江归棹图》卷之说业经谢稚柳先生予以否定，不复赘述。

## 现代名鉴赏家研究赵佶绘画的成果

随着我国社会的发展，各项事业皆取得突出进步，涌现出各方面的著名专家。书画鉴定、绘画史研究方面，出现了若干著名的大家，其中北京的徐邦达、上海的谢稚柳、香江的贺文略对宋徽宗的绘画卓有研究。三位先生都是极有声望的学者、画家、著名的研究员，特别徐、谢两位先生更是书画鉴定家中的泰山北斗，他们对宋徽宗赵佶的绘画都作过全面深入地研究，相继发表论文。徐邦达先生于 1979 年在《故宫博物院院刊》上发表《宋徽宗赵佶亲笔画与代笔画的考辨》、谢稚柳先生在 1979 年于上海出版的《宋徽宗赵佶全集》中的《叙论》、贺文略先生于 1992 年在香港出版《宋徽宗赵佶画迹真伪案例》专集。三篇文章表述了各家的见解，虽各有异同而对文物界的影响是巨大深远的。他们对传世赵佶的绘画既有认同的一致，又有不同的否定，研究方法不同，观察角度各异，议论引人深思，考据予人启发，确是当代研究赵佶绘画的重要著作。

徐邦达先生在文章中说：古代著名书画家中间，代笔画最多而年代最早的应推宋徽宗赵佶。传世赵佶之画十有七八是代笔，他不是因为应酬不过来，而是为了自赏、为了借以留名后世而自甘被“捉刀”的。赵佶存世画分为粗简拙朴和精细工丽两种风格，每种之中又各有不同的面貌。一个人的画不会千篇一律，但一般讲，工与拙的界限是不可调和逾越的，要辨明是非，必须用“真迹”作为鉴定的标准加以比较，“真迹”选错了，鉴定就不能得其正。并引用古人文献，证明其作品确有代笔，列举了 12 件代笔之画，皆属工丽之类，《听琴图》也在其中。在非工丽画作中，举出当年邓询武亲眼所见赵佶即席挥洒的《荷鹭惊鱼图》卷为真迹标准器。然后列举与之类似的包括《写生珍禽

图》在内的6件水墨花鸟为赵佶亲笔画。此外对《梅花绣眼图》小幅，因系漆点鸟睛，认为可暂定为早年亲笔作。认为《柳鸭芦雁图》的柳鸭真，而芦雁则伪。认为亲笔非院体，因为那些自视高于“众工”的人到文人画逐渐形成之时，一定不肯再追随院师之后为其法所拘。其后又论述了赵佶书法的变化特点，认为赵佶书少代笔，而画少亲笔。如此，久居幕后的那些宣和画院的名手之作也能表白于世了，虽然尚不知那些画家的姓名，但对画院的面貌总算有一些认识了。

徐先生是在全面研究了赵佶的传世作品之基础上进行分类排比，提出选定真迹作为标准器进行鉴定以及如何确定标准器的方法。比之明清鉴赏赵佶作品的人实在高明多了。虽然所定的标准器是否适宜尚可商榷，而方法是不成问题的。至于用比较的方法指出《芦雁图》为伪作，更是令人信服的。

谢稚柳先生在其所编的《宋徽宗赵佶全集》叙论中说：从画史来论证赵佶，将是不朽的光辉一页，尤其他于花鸟画，精巧深微，天机盎然。然后引苏东坡论证“士人画与画工画”在观感上的区别，肯定赵佶画来源于工笔写生，肯定邓椿对他的评价，肯定赵佶同李煜一样是承先启后划时代的宗师，认为赵佶画不论哪一时期的风貌都不止一种，确是亲笔。列举了《竹禽图》、《柳鸭芦雁图》、《写生珍禽图》、《雪江归棹图》等12幅俱系徽宗亲笔。认为《芙蓉锦鸡图》与《腊梅山禽图》的锦鸡与白头鸟看不出有上列赵佶亲笔的笔情墨意，其中与赵佶共同之处只能是追随赵画的格调，且两画俱在《南宋馆阁续录》的“御题画”中，可见南宋御府定两图为无名氏的“御题画”。《文会图》、《听琴图》的人物竹木等也与赵佶的亲笔有异，与上列两幅御题相等。《听琴图》、《文会图》两图上均有蔡京题诗，而绝无一字涉及皇帝陛下的妙笔，只是形容画中的情景，但在《御鹰图》、《雪江归棹图》上情况却不

同了，都是左一个皇帝陛下丹青妙笔，……右一个皇帝陛下丹青妙笔……盖神智与造化等也。可见《听琴图》、《文会图》两图均非赵佶所画，都是御题画而已……那些御题画，如上所论列，看来都出于画学生的手笔。17岁的王希孟经过教导画出一卷大青绿《千里江山图》的精妙巨制，而赵佶在上面却一个字也没有题，因为他连图画局的学生也不是。这足以说明“御题画”的用意所在，因此，“代御染写”（即代笔）是不可靠的。

谢先生对传世赵佶的画经过分析排比划分出早中晚期，都是属于御画，而《芙蓉锦鸡图》等两件花鸟与《听琴图》等两件人物都属于“御题画”而不是“代御染写”或代笔，赵佶是没有找过人来代笔的。显然，谢先生对赵佶绘画的观点，及对蔡絛、汤垕的记述的看法是与徐先生的看法完全对立的。谢先生为学术争鸣做出了表率。

贺文略先生在《宋徽宗赵佶画迹真伪案例》的文章中论及了宋代绘画的社会条件及徽宗领导的画院；徽宗的绘画风格和创作态度；一般著录对徽宗作品的怀疑；徽宗所署款识的研究；书真即画真之说不足据；代笔之说不能成立；并于徽宗所题古代画迹方式举例等方面进行了细致的研究，称得上是当代研究赵佶绘画的专家。对赵佶之作认识深刻，评价准确，对前辈的研究论述既能虚怀若谷加以接受，又能以求是的态度提出不同的见解，如对谢稚柳先生所否定的《腊梅山禽图》等两幅图画提出定为真迹的意见，而对《听琴图》则完全同意谢先生对蔡题的见解，同意是院人画笔，这种旗帜鲜明的治学态度是应该学习和发扬的。

宥于见闻，谨就以上三家对宋徽宗绘画的论述进行了反复阅读，从而体会到截止到现在，对于传世宋徽宗绘画中亲笔与代笔画的是非问题、御画与御题画的认识问题，在学术界尚未能取得一致的看法，所以还不能

以一家之言作为定论。然而三篇文章的作者既是学术界的名流学者，又是鉴定家中的权威人士，他们的文章无疑是影响深远而又极具启发性的，是文物工作者与画史研究人员应该认真阅读的。然而从认识论的角度来看，人们的认识总是有局限性的，所以有“智者千虑必有一失”之说。因此，三位作者在论述赵佶绘画中也不免有千虑之失。为了继承学习三位先生的治学方法与求是的态度，亦将一得之愚记录于后。

### 三位先生的千虑之失

在徐邦达先生的文章中对赵佶的绘画提出了一个基本论点，那就是“工与拙的界限是不可调和逾越”的问题。还有一个论据，那就是作为鉴定赵佶真迹的标准画《荷鹭惊鱼图》的问题，二者似乎都是值得商榷的。

对于前一个问题，谢稚柳先生的文中，在叙述赵画渊源与《竹禽图》、《柳鸭芦雁图》时，好象已经作出答案。不过用这两图还不能充分说明赵画比较粗简拙朴和极为精细工丽的两种风格，因为那只是把笔道放粗的工笔画，而并非简拙之作，是不够“放逸”的。像韩滉的《文苑图》与《五牛图》；唐、仇之于仕女；近人于非闇先生之于花鸟，既擅长工笔重彩又有巨幅写意墨荷图卷之作；张大千先生之于山水既精于唐李思训的金碧山水又擅长石涛的笔法，且开创了泼彩画才是逾越了粗简拙朴，精细工丽，堪为二美兼擅的画家中的代表。至于选择作为鉴定标准的真迹画，《荷鹭惊鱼图》固然是赵佶在众目睽睽之下的亲笔之作，但不足以代表赵佶绘画的全貌。因为这件放笔为之的水墨画，是在宴会上即席之作，在当时的环境气氛中不可能绘制出精细工丽之作品，而赵佶基本是工笔写生，所以用这件《荷鹭惊鱼图》为鉴定赵佶画的标准器，工细精丽之作自然就被划分出外了。

谢稚柳先生对《芙蓉锦鸡图》、《腊梅山禽图》虽根据《南宋馆阁续录》的记载才产生了否定的想法，又与《竹禽》和《柳鸭》二图比较后方确定下来，所以提出笔情墨意不同的问题。但他又说其中蕴含的共同之处是追随赵佶的格调。这两幅画既有与赵佶共同的格调，又明确写着宣和殿御制并书的款字，且“制”是包含诗与画在内的，那么这两幅画与《竹禽》、《柳鸭》二画相比较会不会是不同时期之作呢？再者，对于这两幅御题画，谢稚柳先生认定是南宋御府将其定为无名氏之作，其实南宋御府收录的 31 件御题画中，有 23 件为前代名贤之作，可见将徽宗画放进去是对他的尊崇，把他与历史上的名家同样看待，不能认为徽宗御题画为无名氏之作。对于《写生珍禽图》，谢、徐两先生的看法相同，都根据《南宋馆阁续录》认为它与《四禽图》的尺度大体相同，原是一卷中的，抑或正是赐周淮 17 幅中所散失者，到绍兴时才分开，或至少是一套中的东西，如对卷等。但就今天所见资料来看，两卷中所盖的“双龙印”似乎是不同的两方，而钤盖的位置也各不相同。因此，两件似乎不可能由一件分开来的，也不像是一套的对卷，本来就是两件东西。且其画意亦似与“独于翎毛尤为注意”之说相径庭。

贺文略先生在全面研究了传世赵佶的绘画与有关文献和著作、认真分析了所有赵佶的署款与签押之后，肯定了《芙蓉锦鸡图》、《腊梅山禽图》二图为赵佶的真迹，自然是说服力很强，令人信服的。然而对于《听琴图》则完全同意了谢稚柳先生在《宋徽宗“听琴图”和他的真笔问题》中的论点，并概述原文说：“文中指出了《听琴图》是院人的画笔，徽宗认为称意，乃命蔡京题诗于上，因此蔡京的诗意和语气，对画笔并没有赞扬，不过只就画的内容，铺叙辞藻。而对宋徽宗所作御鹰图的题识，则不但既颂扬皇帝陛下画笔的神妙，又备颂徽宗德动天地，

仁及飞走。从蔡京所题文字的区别，足以判断传世画是出自院人之手、抑出自徽宗亲笔的一个依据。谢氏之说，是具有一定的参考价值的”。如是，似乎就值得商榷了。

上述三篇文章都否定了《听琴图》。谢先生说它是出自院人的画笔，徽宗认为称意乃命蔡京题诗其上的论断是很难成立的。譬如王希孟的《千里江山图》，从蔡京的题跋中可以知道赵佶对这张画是称意的。今天把它与《听琴图》放在一起，其艺术水平很难分出高下，而徽宗既没有在上边题字署款，也没有让蔡京题诗，却赐给蔡京了。如果赵佶在上边题字并署款签押，再让蔡京题上诗，岂不又成为一件御题画了吗？而赵佶并没有这样做，这不令人费解吗？至于凭借蔡京的题句中有无颂扬皇帝陛下的画笔是否神妙之类的辞句，作为鉴别“御画”还是“御题画”的标准，似乎也是不能成立的。因为题跋是散文，字数不限，而七绝诗只有28字，如果左一个皇帝陛下，右一个皇帝陛下，怕就很难成诗了吧！

对于这件《听琴图》是否为赵佶之所作，当年书画界最著名的鉴定家张珩先生提出过独到的见解。他在《怎样鉴定书画》（此书原为讲稿，先生故后经人整理发表）中说：“赵佶的《听琴图》乍看起来令人生疑，……但细看此画的风格都是北宋，上面赵佶的瘦金书和蔡京的题诗更是确真无疑。”谢先生论《听琴图》的文章发表于1953年，当时张珩先生犹健在，对于上述谢先生的观点应是知道的。由于张先生的文章不是《听琴图》的专论，所以对它是否真笔的问题没有展开论述举证说明。今天看来，这件《听琴图》是赵佶真笔的有关论据尚不只一端，愿一一列举出来，试为张珩先生补充论据于后。

### 《听琴图》确系赵佶真笔的例证

关于用蔡京的题字来证明赵佶画是否为

真笔的问题，不能成立，已如上述。下面从7个方面来证明《听琴图》（图版一）确是赵佶的真笔。

#### 1. 从构图着色看赵佶绘画的格调

贺文略先生说赵佶的花卉是“受了文人画的影响，将……繁密变而为简净，将浓艳变而为清丽了。有时画面过简，则题句文字以补充之。他的瘦金书和画配合起来，又相得益彰，大有潇洒出尘之概。他作画态度至为严谨，意在笔先，预为布置，成竹在胸然后下笔，是以虽布置高简，而能格物于理，且力避与前人相袭。用色古雅，绝无尘俗之气，虽工致而无匠气，于简单中见韵足神传，文采风流，风姿秀逸……较之院人所作，真有天渊之别。”这里的确指出了赵佶绘画格调的特点。我们用上述各方面的特点来对照《听琴图》，又有哪一点不与之相合呢？既然《听琴图》在这些方面完全与赵佶绘画的特点相一致，又有什么根据说它不是赵佶的真笔呢？

#### 2. 华贵高雅的宫苑环境

今天可以看到的《听琴图》或《鼓琴图》，各时代都有一些，最早的一幅是南京西善桥南朝墓室线刻的七贤中嵇康鼓琴的画像。其后北齐和唐代的图画中也还可以看到些，这些弹琴图像的取景不是山林之中就是在殿堂之内。而赵佶画的这幅既非山林，亦非深堂，而取景于盘绕着盛开的凌霄花的长松与数竿修竹，前置四个供人对坐的天然石墩。凡高山窠石、杂树丛草、殿堂阶陛、直栏横槛一律芟除，只加上一盆珍稀的花卉与两件精美的家俱，一个由人工创造出来的幽美清静的自然环境，皇宫内苑一角的弹琴场所就被勾画出来了。画中背景仅用松竹显然是采取了“独坐幽篁里，弹琴复长啸”与“为我一挥手，如听万壑松”的唐人诗境。这种突出主题思想而又简洁明快、高雅华贵的弹琴环境岂是一般画院待诏所能想像出来的呢？

### 3. 画中主人并非赵佶而是赵佶选定者

《听琴图》中的主要人物是弹琴的人，一般弹琴图都画一位长者或文人学士，名之曰伯牙、司马相如与嵇康之类，而这幅《听琴图》画的却是一位道人。清朝的胡敬认为图中的弹琴人是道君皇帝赵佶本人，是行乐图或自画像。不错，据邓椿的《画继》中载，徽宗宫中曾有琴院之设，周密《云烟过眼录》中也记述了宣和朝有百琴堂，珍藏着为数甚多的传世古琴。赵佶确是擅琴之君，也曾自号为道君皇帝，但图中的道人不会是赵佶。用《历代帝王像》中赵佶的像来对照，赵佶的双目较平，双眉有略向下垂之势，而图中道人的眉目却是画的向上飞扬的（图版一）。为徽宗画像，眉目不似能通得过吗？若是徽宗自己画像走了样子，岂不授人笑柄？再者，倘若《听琴图》真是赵佶自画的弹琴图像或待诏们为他画的《行乐图》，他岂能舍弃至尊鼓琴的主题而不顾，反题上“听琴图”呢？显然《西清札记》中胡敬之说是不能成立的。至于他说穿红袍的听琴人是蔡京就更没有依据了。东晋时期的戴逵善琴，武陵王叫他去弹琴，他摔碎琴，对使者说：安道（戴逵字安道）不为王门的伶人，终不至。赵佶嗜琴，岂能不知道这个典故，不仅给蔡京弹琴听，且更为他画一个小像，赵佶昏庸亦当不致如此。

《听琴图》中弹琴的人是画中的中心人物，画三教九流中的什么人合适，不同的人会有不同的选择，普通人画可以随意选择历史上的名琴家，其位置的安排，既可坐在左方，也可以安排在右侧，不一定是居中的正座。而作为至尊的皇帝来画，图中为主的人就不能不有所选择。像楚之伯牙、汉之司马相如、晋之嵇康及所有的文人雅士，在徽宗眼中，都是不屑一画的臣民，只有为他所信仰的、超然世外的道家方是他可以描绘的对象。同时他也懂得，只有那些胸次超然、淡泊名利、虚怀若谷、了无机心的人，才能将

古琴弹奏出高雅的韵致，所以他画道人，而且以他平素正座的习惯将道人放在正中的位置上。至于两位衣冠齐楚的听琴之客，则不过是徽宗皇帝平常司空见惯的臣下之装束而已。从人物的选择与道人位置的安排上分析，这幅画也只能是徽宗的杰作。南宋赵希鹄在《洞天清录集》中说：“道人弹琴，琴不清亦清”，可以证明徽宗画道人弹琴是有用意的。

### 4. 只有写生高手才能画出如此的人物神态

《听琴图》的精髓处在于所画人的神情与物的形态。坐于松竹前石墩上的道人，形态雍容、气宇不凡，对面前琴桌上的古琴，出双手于袍袖之中，右手的食指作挑弦之势，左手用大指按弦，似方作进退吟揉之状。同时，双目直视前方，是采取了晋嵇康“目送归鸿，手择五弦”的诗意。图中将道人庄敬肃穆、专心致志地进行弹奏的神情描绘得极其准确生动，毫无扭曲之处。其左前方石墩上坐着的红袍听琴客，略微向右侧坐，左手执纨扇扶于膝上，以右手按石墩作支撑状，腰背挺直俯首听琴，表现出已经听了一段时间，仍在继续坚持倾听着的引人入胜的神态，右方穿绿袍之客向右侧坐，亦似久坐后的转侧，故袖双手置于腹前而翘首仰望，依然表现出聚精会神、倾耳而听的神态。其右手下一道童叉手而立，遥望道长挥手按弹，表现出听久呆立不觉的神往之状。所有听琴的人，虽然姿态各异，但都集中在一个“听”字上，好像是在听董大弹胡笳高潮叠起之际，大有“一声已动物皆静，四座无言星欲稀”之慨，真是神采奕奕，栩栩如生。如此绘形绘声的《听琴图》的确是前无古人的艺术杰作，至于图中器物，也都画得惟妙惟肖。

古琴，据周密《云烟过眼录》称：宋徽宗宣和殿有百琴堂，珍藏着传世名琴，其中有唐代雷氏之琴，安装白玉岳尾的有三张。



图中所绘为白玉岳山与龙龈，恰与记载相合。琴髹黑漆，项与腰皆作内收半圆形，正是《历代琴式》中所绘的“伶官式”琴。琴体半圆，头丰尾狭，双足置琴案之上，凡此种种都画得非常正确，丝毫不爽。独 13 粒金徽的位置殊欠准确，7 条琴弦不曾描绘。看来这张琴原来是用陶渊明徽弦不具的典故，画的是一张“无弦琴”，后来重装时补画金徽，故有此误。

桌案高可容膝，在五代的画图中尚未发现，图中所绘的家具都是宋代才有的。琴桌的尺寸较短，用材细小，具有音箱，显然是为了便于移动以供园林弹琴之用。桌面作攒边漆心，其下的音箱围板作浅雕缠枝莲纹饰，圆腿圆枱，是一件十分精致的细木器。其旁的香几造型空灵，挺拔稳定，是一件髹黑漆的制作，如此华贵的家具，自然是宋徽宗身边习见之物的写照。香几上的圆形铜盘中置白玉雕花高座圆形盖炉一件，炉内焚的香烟正从镂空盖中冉冉升起，表现出随风飘去之状。松前地面上固定的四个石墩，在坐人的三个上面都铺上一块长毛的厚皮褥，展现出徽宗的生活习惯。在与正面相对的空石墩上放了一件仿古的鼎式花盆，栽着一株瑞香类的花卉，与对面盘绕在松树上盛开的凌霄花相呼应，既加重了宫廷园林的气氛，也表现出赵佶自己好古的雅致情趣。

据邓椿的《画继·杂说》所述：“画院界作最工，专以新意相尚。尝见一轴甚可爱玩，画一殿廊金碧焜耀。朱门半开，一宫女露半身于户外，以箕贮果皮作弃掷状，如鸭脚、荔枝、胡桃、榧、栗、榛、芡之属，一一可辨，各不相因，笔墨精致，有如此者。”

然而像《听琴图》如此简净的构图，如此气宇不凡、生动传神的人物形象，十分正确的弹琴姿态，以及反映出赵佶生活情趣的各种器物，恐怕是画院界作之人画不出来的。工笔重彩画得如此高雅而又气韵生动，只有徽宗赵佶的“真笔”才有如此的精妙。

## 5. 数竿修竹流露出画家的习性

在徐邦达、谢稚柳两位先生的文中，讲到徽宗所画墨竹的特点时都引用了《图绘宝鉴》卷三《赵佶传》中的说法作为论据。书中说赵佶“作墨竹繁细不分浓淡，一色焦墨，丛密处微露白道，自成一家，不蹈袭前人轨迹”。在这幅《听琴图》上，松树之旁画的几竿修竹是将双钩的竹竿染成绿色，而竹叶仍为一色焦墨。微小的竹叶本应一笔一笔地画出，但在丛集处仍不时有白道显露，特别是道人头上的部分，犹有数处可见（图版一）。如果说这是画家习性的流露，以此再证明《听琴图》是赵佶的真笔恐怕是可以成立的。

## 6. 用题字补充构图也是画家的习性

贺文略先生评论赵佶的绘画：“有时画面过简，则题上诗句文字以补充之，使整个画面充足。他的瘦金书和画配合起来又相得益彰。”在《听琴图》上恰好有这个特点。从构图看，所有绘画的内容基本上都集中在当中的部位，仅有极少的翠竹贴近边侧。上面的空间宽逾下面，左右的空间大体相等，基本对称，为了突破画幅中满的局面，于是在左侧上部题上两寸多大的“听琴图”三个字，又在右下角签上了长约六寸的“天下一人”款，加盖了“御书”大方印，填满了上下两角的空白。又命蔡京在松树之上中间空处题一首七言绝句，解决了构图上的缺陷。与贺文略先生论述赵佶真笔的特点完全相合。至于赵佶在《听琴图》上不写“题”字，而在《文会图》上写“题”字，这两者的区别在于前者是为画命名，而后者是诗的题目。两者对象不同，故有如此的差别。蔡京的题诗，从“臣京谨题”的落款来看，分明为奉命之作，题字的位置也应该是同时限定的。可以设想，如果蔡京题的字是一段散文，或者偏于一边，或者完全题满，将会出现什么样的艺术效果呢？显然还是现在的格局才是上选。一般在手卷上写题跋、诗词、

骈散文都可以，文章的字数不限，内容允许随意展开，而诗词有格律的限制，字数不能任意增减。蔡京在《听琴图》上题的是一首七绝，只有 28 个字，还要受押韵与平仄的限制，在画的本幅上题诗一首与在手卷尾纸上作题跋，其文字内容是不可能完全一样的。蔡京这首七绝的第一句“吟徵调商灶下桐”，是说琴曲的主音和副主音是徵生商，灶下桐是指后汉蔡邕听到邻家灶中的火爆声，知为最好之琴材的典故，这里是指和谐美妙的琴音；第二句“松间疑有人松风”，既说明松树的生动，也比喻琴音的气概；第三句“仰窥低审含情客”，是描绘人们都听入了神的形态；第四句“似听无弦一弄中”，是用晋陶渊明无弦琴的典故，暗示图中的琴是没有画徽弦的琴，也说明演奏出了极高雅的琴趣。综合四句诗意，是盛赞这幅画为生动传神、绘形绘声之作。倘如此理解不错的話，蔡京这首诗的实质就是在颂扬皇帝陛下深谙琴理，且此画为高超的艺术杰作。

### 7. 从两题与钤印看赵佶对亲笔的珍重

《听琴图》本来的装潢原貌，据清嘉庆的《石渠宝笈·三编》所载：“本幅绢本、直幅横装”，又说：“前隔水，宣和瘦金书《听琴图》三字上盖双龙小玺，下钤缝印二，‘宣’、‘和’。后隔水钤缝印四，‘政和’、‘宣和’、‘政’、‘和’。”《听琴图》在嘉庆时曾一度被赏出宫，再入宫时已从手卷变成立

轴。而双龙小玺、缝印“宣”、“和”以及后隔水缝印“政和”、“宣和”、“政”、“和”诸印在改装为立轴时竟被取掉，仅存本幅上的题字与“御书”大印。从原装潢的题字钤印来看，此图与宣和内府所藏名画的规格相同，可见宋徽宗对自己这件作品是非常珍视的。今天看来，这件《听琴图》不仅书真，画也是真的。

根据张珩先生肯定这件《听琴图》为赵佶之作的论点，今谨为先生补充如上的论据。自知浅薄，而敢于冒昧的提出上述论据，是因为赵佶这件作品确是自古以来所有鼓琴图像中的一件无上杰作，说它是千古绝唱也并不过分。还因为在当前研究赵佶绘画的高潮声中，既不忍张先生独具只眼的高见被从此埋没，又不忍赵佶精心之作的无上妙品被人视为“金马门前待诏才”的伪作而加以贬低，故不揣鄙陋，大胆地提出上述认识，只不过聊尽一名故宫退休老人之心和琴界一名充数的琴人之力而已。

本文在收集资料与文字定稿时，得到琴友北京大学中文系王风讲师的帮助，特志谢忱。

(责任编辑：林 舒)

On Reading the Fragmentary Information Regarding Writings on the Art of Painting of the Song Dynasty Emperor Huizong (Zhao Ji), and a Discussion of the Theory that Ting qin tu (Listening to a performance on a lute) Is a “Genuine Work” by Zhao Ji .....

..... Zheng Minzhong

Abstract: Zhao Ji, the Song Emperor Huizong, occupies a pivotal role in the history of Chinese painting, but many works attributed to him have long been regarded as “daibi works”, i. e., works produced under his direction, and very few works attributed to him have been handed down to the present day. The finest of these are usually authenticated as “daibi works

bearing an imperial colophon or inscription” (daibi he yutihua). The masterpieces of Emperor Huizong in the Imperial Palace collection are all believed to not be works in Zhao Ji’s “own brush” (qinbi). Interested in the entire question of the authenticity of Zhao Ji’s works, the author has re-examined related documentation and three specialist works of the period, in light of the style of the writing, and has uncovered seven items of evidence that he believes demonstrate that Ting qin tu (Listening to a performance on a lute) is a “genuine work” (zhenbi) by Zhao Ji. The author’s research has bearing on the broader issues related to the authentication of paintings attributed to Zhao Ji, Song Emperor Huizong.

Key words: authentication criteria; daibi; qinbi; emperor’s paintings; the commissioning of imperial paintings.



宋赵信《听琴图》轴（上、右）  
 香木设色 纵147.2厘米 横113.5厘米



聽琴圖

吟傲詞高竈下相  
 松間更有入松風  
 仰觀低審含情寄  
 以聽無妨一弄中  
 日京詩題



《历代帝王像》中宋徽宗像