

再造“唐画”：展子虔《游春图》新探

黄小峰

【摘要】本文对《游春图》的成画年代和图像主题做了新探讨。通过对基本材料的重新检视,认为此画并非周密所著录的作品,宋徽宗宣和诸印亦不可信。《游春图》亦非早期绘画的摹本,而是北宋文化语境中对于“唐画”的想象性再造。

【关键词】展子虔;《游春图》;《挟弹游骑图》;弹弓;马球;粘竿;“上巳”

【作者简介】黄小峰,博士,中央美术学院人文学院副院长、教授。

【原文出处】《美术大观》(沈阳),2021.6.46~60

传为隋代画家展子虔的《游春图》(图1)在中国艺术史中享有巨大声望,被认为是“山水画初兴时期的一张具有代表性的优秀作品”^①,是“存世最古之画迹”^②。不过,许多谜团有待解开。最大的谜团是模棱两可的时代与作者归属。我们该把它视为隋代绘画、唐代绘画还是宋代绘画?它究竟描绘了什么?本文希望通过对于这件作品的重新研究,来回应长久以来的讨论,并反思中国早期绘画研究中的一些关键问题。

一、学术史回顾

清宫旧藏的《游春图》在1946年出现于北京古玩市场,推测是从长春伪满政权流出。张伯驹重金购入后,于1948年10月在燕京大学进行公开展览。《游春图》自此声名鹊起,成为证实展子虔为“唐画之祖”的重要作品^③。但沈从文于1949年6月发表专文,对其年代和作者归属提出不同意见,认为其并非展子虔真迹,而是晚唐、五代后之作^④。

1952年,张伯驹将《游春图》让售于故宫博物院。在1953年9月故宫绘画馆开馆展中,《游春图》成为隋代绘画的唯一代表。但美术史家王逊于1953年发表简短看法,通过与敦煌壁画进行比较,认为其可能是盛唐时代的作品^⑤。约略同时,瑞典学者喜龙仁(Osvald Sirén)也提出此画为“唐风画作”^⑥。在特殊时代语境下,王逊的看法受到了批判。杨仁恺批评他“把早期的作品看成是晚期的制作,从而贬低了原作的历史价值和艺术价值”^⑦。很长一段时间,虽仍

有人持不同意见,但把这件作品视为隋代展子虔真迹成为统一认识^⑧。如秦仲文所言:“根据历代的著录以及流传过程中的鉴藏题识,不便怀疑是后代人的临摹作品或伪造出来的了。”^⑨

重大进展发生在1978年。傅熹年发表了对此画的新研究,从建筑物的样式和人物的幞头切入,注意到这些细节反映出晚唐至北宋的特征。因此,他主张此画为北宋徽宗时期的宫廷摹本,其祖本可能是一件北宋时期归在展子虔名下的作品^⑩。这项研究很快得到学术界的重视。徐邦达、高居翰(James Cahill)、铃木敬等学者都不同程度地接受了傅熹年的看法^⑪。不过旧藏者张伯驹对其研究方法提出了不同意见^⑫。美国学者罗樾(Max Loehr)也认为画中“缺乏清晰的宋代特点”,并非北宋摹本,而应是“7世纪后期或8世纪初”的作品^⑬。薛永年综合各方意见后提出,对照历代著录评论与隋唐考古资料,没有理由相



图1-《游春图》卷-绢本设色-43cm×80.5cm-展子虔(传)-隋-故宫博物院藏

信《游春图》是展子虔真迹,但“无疑是唐画的北宋摹本”。同时,他也认为,傅熹年“完全据已知考古发现中的古建或幞头形制断代是缺乏说服力的”,还需要与考古材料中的早期山水图像进行风格对比。他认为可以把《游春图》“看作在一定程度上反映了初唐青绿山水画风的作品仿本”^⑩。

傅熹年明确提出《游春图》是早期绘画“摹本”的观点,一定程度上调和了真迹说和非真迹说。促使他做出摹本说的主要原因,是画上瘦金书的六字题签“展子虔游春图”以及宋徽宗宣和诸印玺。宋徽宗在艺术史中的权威性,也曾是隋代真迹说的重要依据。但对这一关键证据,沈从文最早提出怀疑,认为徽宗题签“笔弱而墨浮,似不甚古”^⑪。詹前裕进一步提出徽宗题签和宣和印鉴均不可靠,认为画面构图含有南宋时代的定点透视观念,其年代要晚至南宋时期^⑫。

此后对《游春图》的研究依然在鉴定层面展开。既有人坚持隋代真迹说,亦有人认为是明代伪作,也有学者借助对画法的观察,认为其年代可能在五代至宋代前期^⑬。可以看到,对《游春图》的讨论较少与更广泛的历史与艺术史语境进行联系。本文希望在前辈学人的鉴定研究基础上,展开新的讨论。

二、徽宗印迹和早期史料的检讨

在《游春图》研究中,尚缺乏对其基本文献和图像材料的全面清理。有关此画的基本文献包括两个方面:一是文献著录,其中最重要的是宋末元初文人鉴赏家周密对于《游春图》的记载;二是作品上的收藏印迹,最重要的是宋徽宗“宣和七玺”。下面将一一讨论。

(一)周密是最早的著录者吗

学界一般认为,《游春图》最早的著录者是元初的周密。按照通行版本,他在《云烟过眼录》中两次记载了这幅画:

胡存斋泳所藏……展子虔春游图,徽宗题,一片上凡十余人。亦归之张子有。

马子卿绍号性斋所藏……展子虔春游图,今归曹和尚,或以为不真。^⑭

对此两条著录信息,有三种不同看法。第一种认为所记是同一幅画,即存世故宫本《游春图》。第

二种亦认为所记是同一幅画,但并非存世《游春图》。第三种认为所记并非同一幅画,从胡存斋处转到张子有手中的才是存世《游春图》。

持肯定观点(所记即《游春图》)的学者很少进行举证,而持否定观点(所记非《游春图》)的学者则有一条反驳证据。在《云烟过眼录》中,周密提及了南宋末权臣贾似道的不少旧藏品,甚至详细著录了作品中的“封”字印以及贾似道被查抄时的“台州官估官印”。而现存《游春图》前后隔水虽有“台州市房务抵当库记”(即周密所说的“台州官估官印”)和“封”字印,但周密没有提及贾似道^⑮。

在正反方僵持之下,我们是否能从周密的简单记录中找到更多信息以供进一步判断呢?

有一个细节常被研究者所忽略。周密所见的“展子虔春游图”,形制是“片”,即“一片上凡十余人”。“片”是对作品形制的描述。在《云烟过眼录》中,除了简单提及作品名,即“某某图”之外,有时还会提及作品形制,所用的词有卷(手卷)、轴(小轴)、幅(双幅、单幅、四幅)、册、便面等。有两处提及“片”,除了“展子虔春游图”,还有一处写道:“吴元瑜纸画翎毛四片,甚佳。”^⑯“片”在今天通常指“镜片”形式,也指画片、绫片,为简单托裱的画心,其形式是单片的画面,可装成挂屏或镜心^⑰。

《历代名画记》中曾用“片”来描述屏风:“吴道玄屏风一片,值金二万。”^⑱传为米芾的藏品目录《米南宫秘玩目》中也有“李煜翎毛四片”^⑲。明代的书画著录书中使用“片”字更频繁,指尺幅很小的独幅画片。詹景凤《东图玄览编》中的书画大量用“片”来描述,大多是团扇、斗方等以册页形式出现的独幅画片^⑳。

周密所记的北宋吴元瑜“纸画翎毛四片”,画在纸上,是四扇纸屏风的可能性很小,应是四件小型独幅画片。“展子虔春游图”也应如此,所以“一片上凡十余人”这一特征就显得特别。而存世《游春图》画心尺寸是43cm×80.5cm,不属于小幅。画后有元人所接的题跋纸,表明在大长公主收藏时已经是手卷了。而且从画后两个隔水之间的贾似道“封”字骑缝印推断,在贾似道收藏时应该也已经是手卷了。简言之,周密看到的“展子虔春游图”一片,并非存世故宫本。

(二)宣和玺印的疑点

存世古书画中,和《游春图》一样有宋徽宗题签、宣和玺印的还有不少,其形式也非一种。下文将重点考察《游春图》中的宣和玺印,计有双龙方玺、御书葫芦印、宣和、政和、“宣龢”“政龢”六印,接近所谓“宣和七玺”的形制,但缺失“内府图书之印”^⑤。

在牛克诚的研究中,存世书画作品上的宣和御府印可以确定为真印的是其分类中的“I式印”。代表性作品是陆机《平复帖》、王羲之《远宦帖》、孙过庭《书谱》、杜牧《张好好诗卷》等^⑥。对照他所做出的分类,《游春图》中的宣和诸印,与他所列出的“I式印”“II式印”直到“VII式印”等几种式样印鉴都不相同,但有明显模仿“I式印”的痕迹,显得很可疑。以下与“I式印”一一进行对比。

“宣龢”连珠印(前隔水与画心骑缝下部,图2)。相比“I式印”,《游春图》中印例的显著差异:1.篆文笔画粗细不均匀;2.“宣”字宝盖头的点与上边框距离远;3.“宣”字宝盖头的转折角度弧度更大;4.“龢”字中“禾”的短横位置更低。

“政咏”长玺(后隔水与画心骑缝上部,图3)。《游春图》中印例的显著差异:1.“政”字“正”的竖折呈直角而非钝角;2.“政”字“正”第一横右倾;3.“政”字“夂”旁整体靠下;4.“咏”的字形整体瘦长;5.“咏”的“禾”最后竖弯的弧形并不水平,而向左下倾斜。

“宣咏”长玺(后隔水与画心骑缝下部,图4)。《游春图》中印例的显著差异:1.“宣”字的“日”左下的弧度明显不足;2.“宣”“咏”二字间距较大;3.“咏”字中“禾”的竖笔弯曲弧度更大。

“政龢”连珠印(后隔水与跋纸骑缝中部,图5)。在《游春图》中仅能看到右边框的一部分与“龢”字“禾”的一部分,与“I式印”相比仍能看到明显差异:1.“政”“龢”二字方形边框之间有一明显的弧形连接

线;2.“龢”字“禾”的竖笔下方向右方倾斜。

“御书”葫芦印(前隔水右边沿中部)半印(图6)。《游春图》中印例的显著差异:1.葫芦上下两部分的圆弧夹角过大,导致葫芦的腰部缩紧不够;2.“御”字“彳”下部的弯曲具有方硬的转折,缺少弧度;3.“书”字最长的第三个横画长度更长,且弧度明显,缺少方硬转折。

最后,来比较一下钤盖在“展子虔游春图”六字题签上的“双龙方玺”(下页图7)。“双龙方玺”的“I式印”见于唐玄宗《鹤鸽颂》、宋徽宗《雪江归棹图》、梁师闵《芦汀密雪图》等书画。相形之下,《游春图》上的“双龙方玺”虽然龙头有残损,但仍足以看到显著的差异:1.左龙颈部弯曲弧度过大;2.左龙右后爪简化为V字形,缺少与身体相连处的短横线;3.左龙尾部与右龙相连处向上的弧度不足;4.右龙右前爪上部呈弯钩状;5.右龙右后爪脚趾向下弯曲,而非向上;6.右龙左后爪下部的弯钩弧度过大。

通过上述比较,可以看到《游春图》中的六枚宣和御府印全都与可靠的样本存在较大差距,因此有理由怀疑它们并非宋徽宗内府收藏品的真实标记。

(三)宋元收藏家的痕迹

《游春图》中,年代仅次于宣和御府诸印的早期收藏印是贾似道的藏印,再之后则是元代大长公主收藏印及元代文臣题跋。鉴于有学者提出过怀疑,因此也有必要对其进行检视^⑦。

贾似道收藏印为钤盖在画面左上边缘处的“悦生”葫芦印以及后隔水骑缝的“封”字印。对比可靠的印例,如黄庭坚《松风阁诗》中的同样两方印,可看到二者非常近似。通过电脑进行重叠对比的话,可以确定为同样的印。贾似道的伪印可见于王居正传《纺车图》中^⑧。

画中前隔水与画心处还有南宋官印“台州市房

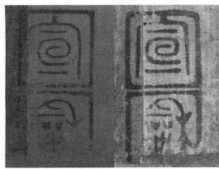


图2-“宣龢”连珠印-《游春图》(左)与《平复帖》(右)

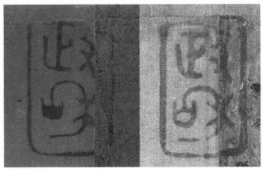


图3-“政咏”长玺《游春图》(左)与《平复帖》(右)

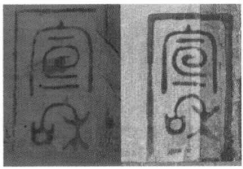


图4-“宣咏”长玺-《游春图》(左)与《平复帖》(右)

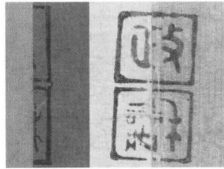


图5-“政龢”连珠印-《游春图》(左)与《平复帖》(右)

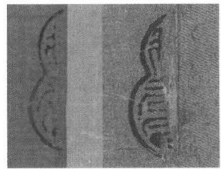


图6-“御书”葫芦印-《游春图》(左)与《张好好诗卷》(右)

岁抵当库记”骑缝印,一般认为是贾似道被籍没时的官方登记印。这方印也有多个可靠的样本,如传赵昌《写生蛱蝶图》、传崔白《寒雀图》等。虽然因为铃盖时常比较随意和模糊,但从印色和较为清晰的局部来观察的话,可以判断《游春图》中的是同样的印。元代“皇姊图书”印与冯子振等人题跋也都可以与可靠的样本进行对照从而确定其真实性^⑨。

以上考察显示,将《游春图》的年代下限定为北宋后期的证据并不充分,但可以确定不晚于南宋后期。

三、“上巳”燕游

图像是绘画的核心。《游春图》中丰富的图像究竟表现了什么?

回答这个问题,需要去理解画面的图像逻辑。先看画面描绘的时间。画中展现出不同的开花树木,花色有白色、粉红、紫红等,且多是花朵盛开、花叶稀少的状态,可推知是在表现桃花、梅花、梨花、杏花等早春至阳春的花木(图8)。同时,画中也描绘了不少枝叶茂密的乔木,但只可辨认出远景寺庙旁是松杉。其他树木按照树叶表现方法的不同区分为四种:第一种是枝叶繁茂、有明显树冠的高大树木,用绿色进行罩染;第二种是树叶呈“个”字的树木,在画面中有两棵;第三种与第二种类似,但树叶呈现倒过来的“个”字,在画中有一棵;第四种为画面远山点缀的深绿色树丛。这些树木的画法都比较模式化,很难辨认出具体树种,也很难判断是常绿乔木还是落叶乔木。不过,这些树叶蓬勃乃至茂盛的树木,与盛开的桃杏并置在一起,显示出画中的季节并非早春,而是草长莺飞的农历二三月间。这个时间段大致处于“清明节”前后,的确是游春踏青的时节。

画面有辽阔的空间表现,把大面积的水面与山地结合在一起。基本结构很清晰,为比例小的左岸、比例大的右岸与斜向河流的组合。画中地形地貌的表现层次也很清晰合理。左右两岸都有连绵清晰的

河岸线,右岸甚至画出了岸边的多处沙滩。紧靠河岸线的都是低矮的山坡,高大山峦安排在空间更加辽阔的右岸。低矮山坡主要是土质的丘陵,而高大的远山则主要是石质的山峰——画中对此做了清晰的区分:表现低矮土山时主要用绿色来晕染坡顶,而表明高大石山时主要用青色渲染。以青绿来区分土质与石质在画中贯彻得很彻底,近岸水中的礁石用青色渲染,而河岸因为是土质,所以以绿色渲染。

建筑物也大致按构图的比例关系分布在两岸,左岸一所,右岸四所。其中,右岸的四所又分为前后两个层次:远山间横向排列三所,近处河岸边有一所。近处这所恰好与左岸边一所形成呼应。这种左右岸的呼应关系通过建筑物性质与点景人物的表现得到加强。左岸近景处为一座带斗拱的大型院落,画出了两进院子(图9)。右岸中景处则是一所俭朴的乡村院落,有茅草覆顶,四周有篱笆,院门是衡门。这两座建筑有等级的不同,暗示出居住者身份的不同。右岸乡村院落门口站立着一位红衫白裙、绾着高髻的女性,正往左岸眺望(图10)。而离左岸大型院落不远的岸边则有两位男子,从身体姿态上看是一主一仆。仆人身穿紫袍,躬身侍立。主人身穿圆领白袍,戴深色幞头,正在往右岸眺望^⑩(下页图11)。两岸男女人物的面部并未有精细刻画,但他们的视线显现出呼应关系。从白袍男子头部略微抬起的角度来看,他的视线所及并非水面中央的游船,而是对岸的女子。

似乎在隔岸对望的男女,明显传达出一种浪漫情调。柴门中的红衣女子,令人想起晚唐诗人崔护传奇爱情故事中的女主角。在故事里,他在清明节时出城游玩,于一所乡村院落中邂逅一位美丽女子。第二年清明节再次寻找女子不遇,于是在女子院落的门扉题诗一首:“去年今日此门中,人面桃花相映红。人面不知何处去,桃花依旧笑春风。”此后

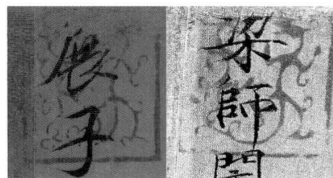


图7-“双龙方玺”-《游春图》(左) 与《芦汀密雪图》(右)

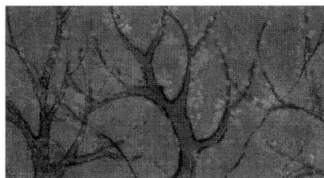


图8-《游春图》中对桃、杏类树木的表现

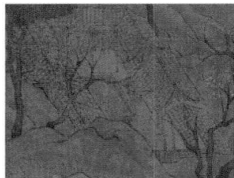


图9-《游春图》中的左岸院落



图10-《游春图》右岸的女子

经过波折,有情人终成眷属^③。

游春踏青时年轻男女隔水对望的浪漫情绪,有无特殊意义?

天气转暖的阳春,在农历二月下旬到三月初,一连串的节令前后相连,分别是“上巳”“寒食”和“清明”,三者共同构成了三月初的节令盛况。“寒食”与“清明”在冬至后第105天前后,一般会到三月初。“上巳”则是在农历三月初的第一个“巳”日,后来逐渐固定为三月初三。“寒食”和“清明”主要是祭祀先人,而“上巳节”的主要习俗是到水边盥洗、修楔以驱除不祥,并逐渐演变出“曲水流觞”等宴饮风俗。在唐代时,“上巳”和中和(二月二)、九日(重阳)同列“三令节”,皇家都会举行盛大的游宴活动。

上巳节的核心是水,因此“上巳”游宴都在水边。《游春图》中最重要的景物恰好就是水,整幅画是以水面为中心形成的构图。在上巳节的早期习俗中,除了水边祓楔之外,另一个重要主题是求子与求偶。青年男女纷纷在这时郊游踏青,进行浪漫的约会^④。尽管这一主题的重要性逐渐减弱,但上巳节一直是女性的重要节日^⑤。

在《游春图》中,隔岸对望的青年男女,与上巳节男女恋爱求偶的风俗相呼应。而画面中央的一艘游船则体现了上巳节作为女性重要节日的特点。这艘带有船篷的游船处于画面视觉中心点旁边,是画面最引人注意的景观^⑥。尤其特别的是,其乘客是三位女性(图12)。上巳节人们齐聚水滨进行修楔和燕游活动时,女性是重要的参与者,泛舟游览是最常见的休闲活动。唐宋时代的诗人都常以诗文描绘上巳节乘船游览的体验。如北宋强至《和司徒侍中上巳会兴庆池韵》中“红旆欲归珠履散,游人犹爱画船横”、苏轼《楔亭》诗“红粉翠蛾应不要,画船来往胜于人”都强调了“画船”在上巳节景观中的重要性。韩琦《上巳会兴庆池》中的描写与《游春图》的景观

更加契合:

元已开樽处,垂萝碧洞前。绮罗明浩渺,台榭插漪涟。曲水来如篆,轻桡去若仙。春寒芳意晚,未见柳飞绵。

兴庆池头三月三,柳如拖绶草如衫。褰觴临水筵相属,文鹢凌波尾竞衔。花雨乱飞红扑蔌,峰螺遥耸碧崭岩。芳辰况任游人乐,不必低将席帽换。^⑦

第一首诗中的“绮罗明浩渺”,指的就是身穿华服的女性乘游船在池水中游览。“轻桡去若仙”则是描写水面小船。第二首诗中“花雨乱飞红扑蔌,峰螺遥耸碧崭岩”也很符合《游春图》中近处桃杏绽放、远山峰峦高耸的景观。

唐宋时的上巳节还有盛大的彩舟竞渡、争夺锦标的风俗。北宋时期,每年上巳节在首都皇家园林琼林苑的金明池中会举行争标竞赛。张择端款的《金明池争标图》(天津博物馆藏)描绘的就是这一场景(图13)。画中的树木和《游春图》类似,既有开着红、白花朵的桃杏类树木,也有已经长出枝条的杨柳,还有枝叶繁茂的绿叶乔木,同时也有几棵树叶呈“个”字形的高大乔木。几种树木的并置,显示出三月阳春的景色。

《金明池争标图》中,下部是争标表演,上部则是若干大小游船(图14),既有带船篷的画船,也有无船篷的小艇。画船亦有大小之分。大的画船有屋顶式的大船篷,小的画船则是平顶船篷。画船的头尾都有船夫划桨。相形之下,《游春图》中同样画出了有篷画船和小艇。但有篷画船规模更小,船体狭长,为屋顶形船篷,上面蒙着青绿色的布幔,且只有一人在船尾撑篙,并不见《金明池争标图》那样的双人划桨。撑篙是浅水区使用的行船方式,除了特别小的船,一般的船只除了船篙,都会配备船桨或橹,以便在深水区中行船。而《游春图》中的这条游船,只能表明船行于浅水中。



图11 《游春图》左岸的男子



图12 《游春图》中央的游船

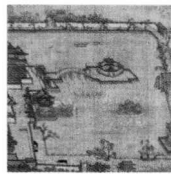


图13-《金明池争标图》页-绢本设色-28.5cm×28.6cm-张择端(款)-天津博物馆藏

上巳节时,年轻女性是游青人群的重要组成部分,被历代诗人广泛歌咏。最著名的是杜甫《两人行》中“三月三日天气新,长安水边多丽人”。唐代张登《上巳泛舟得迟字》中有“竹枝游女曲,桃叶渡江词”。^⑧其中所说的《竹枝曲》和《桃叶歌》都是上巳节时水滨出游或乘船渡水的年轻女性所唱的歌曲。

泛舟与渡水的主题在《游春图》中的重要性,还可以从另外两个细节来观察。除了水面中央那只游船外,在白袍男子所在的左岸边画出了一个小型码头,其标志是河岸向水中探出的一排桩子(图15)。不过这里的描绘有点模棱两可,从画中图像来看,这排桩子并非用来拴船只,而是作为木桩支撑起探向水中的一段栈桥。为了与左岸码头呼应,右岸前景处也画出了一个更简易的“码头”,标志物是靠在岸边的一条小艇。小艇被坡岸挡住了一半,只露出船头的前半部,后部只能看见竖立起的船篙,表示小艇无人,正拴在岸边,颇有“野渡无人舟自横”之意。设置这两个泊船码头是对画面景物综合考虑的结果。从距离上看,两个码头之间的连线是两岸最短的距离;从地形来看,两个码头都设置在坡岸的转弯处,坡度相对较低、较平整,附近也没有礁石。这些细致的考虑,愈加凸显出水在《游春图》中的重要性。

与水中三位泛舟女性相呼应的,是右岸四位骑马男子。他们沿着岸边行进,分布在前景与中景处,正在奔往画面最远处的高山。他们游玩的目标被一座有红漆栏杆的小型虹桥标志了出来,从桥上可以望见远处山谷中好几叠的瀑布。瀑布汇集成小河,穿过虹桥,汇入广阔的水面。画中的远山,以最高的山峰为中心,山谷间飘荡着用圆转线条勾勒出的白云,云头犹如如意形。云气有多元的暗示,既表示高山的高耸,也表示远离尘世的美景,同时也是对隐逸生活的暗示。这几种含义在画中都有,尤其是隐逸的含义,通过山谷间分布的三处建筑物展现出来。三处建筑物,比较显著的是虹桥右边的一座佛教寺庙和左边的一处乡村院落,而第三处建筑物少有人发现。在寺院右边,靠近画面右边缘处,有一

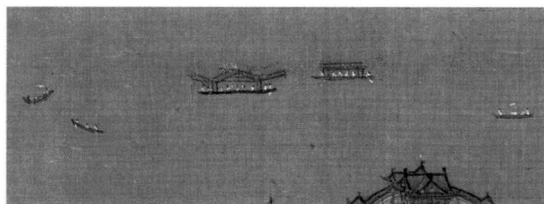


图14-《金明池争标图》中的游船

个“V”形山谷,里面隐约有几间不成院落的草堂和一个人。寺庙表示出世的生活,乡村院落是田园生活,深谷草堂暗示隐逸的生活。它们与画面近景和中景游春踏青甚至有浪漫情愫的世俗男女形成了对比和呼应。

通过对时间、空间和景物设置的分析,我们会看到《游春图》用一个完整的图像逻辑把多种图像因素连缀起来,清晰展现了画面主题——上巳节时青年男女游山玩水、踏青郊游。

四、弹弓与马球

上一节对于《游春图》的整体图像做了观察,本节将聚焦于画中骑马男性的几个细节,这将揭示出画面隐藏的一个重要母题。

画中绵延在右岸的四匹马(下页图16),并不是游人散客,而是一个游玩的团队,证据就是他们所携带的物品。最前方的一位骑手,即虹桥桥头处骑白马、穿赭红长袍、头戴深色幞头的男子(下页图17),右手拿着一个弓形物。弓的形状特别扁长,不是射箭的硬弓,而是一把弹弓^⑨。近景处的最后一位骑手,胳膊也夹着一个长条状的物品。这个物品用红色纺织品包裹着,尾端弯曲,这应是打马球的球杖^⑩(下页图18)。

与《游春图》中马队最相近的是传为唐人所作《游骑图》(故宫博物院藏)^⑪。画中描绘了7人,其中5人骑马,2人步行跟在第一位骑马者马后(下页图19)。《游春图》中则是6人,其中4人骑马,2人步行,同样跟在第一位骑马者马后。《游骑图》中紧随第一骑身后的两位随从,一位肩膀上背着一个软布袋子,另一人拿着一根长杆。而《游春图》中第一骑身后两位随从,也有一人肩膀上似乎背着袋子,另一人手持边缘有红色的茵褥,供席地而坐^⑫(下页图20)。《游骑图》中的马队,除了最后一匹是枣红色马之外,其他几匹都是浅色的马或青骢马。《游春图》亦是如此,最后一骑是红黄色的马,其他几匹则是浅色的马。《游



图15《游春图》左岸的码头

骑图》中人物身穿衣袍颜色有区别,除了白色,有一人是紫红色。而在《游春图》中,人物除了白袍之外,也有二人穿紫红袍。《游骑图》中人物骑马的动作,有三人是一手握住缰绳,另一手长袖甩下,露出马鞭的一段。在《游春图》中也有两人是如此动作。两幅画中,拿弹弓者与拿球杖者都位于头尾两骑,姿态很像。尤其是第一骑,与其他几骑的侧面不同,马和骑手都带有明显的从后向前的透视角度。

台北故宫博物院藏有一件清宫旧藏、旧传为唐人所作的《春郊游骑图》(图21),在画面结构上与《游骑图》和《游春图》也很相似。画中是春日山水背景中的7位骑手,缓辔行走在水边坡岸上。队尾4骑携带着各种游戏和娱乐用具:一人手持弹弓,紧随其后一人手持红色纺织品包裹的球杖,同时腰间还系着一个装在网兜里的蹴鞠;另有两人手持一张包裹着的琴,背着一个风头壶和碗。这幅画目前被台北故宫博物院鉴定为明代作品。

《游春图》《游骑图》和《春郊游骑图》,揭示出一种以弹弓和马球为核心的绘画母题的存在,也使得元代绘画中一种描绘挟弹骑马者的作品进入我们的视野。

元代赵雍有一幅《挟弹游骑图》(图22),画中有元人迺贤题跋,写出了画的名称^④。这是元代普遍接受的题名,由“游骑”和“挟弹”两个关键词组成。元末明初袁华有一首《赵仲穆游骑挟弹图》题画诗,就把“游骑”“挟弹”进行了反向组合^⑤。赵雍画中的人马

造型有浓郁的唐人风格。迺贤与袁华的题画诗中也明确指向唐代情景,如“长安少年豪侠者”(迺贤)、“开元少年意气雄”(袁华)。携带弹弓是为了打鸟,属于打猎的一种,场景是在暮春,因此迺贤描述画中“绿荫深沉鸟声绝,落花飞絮生愁端”。

“挟弹图”成了元人仿唐人画风的重要体现。元代诗歌中有不少描写“挟弹图”的题画诗^⑥。赵雍之父赵孟頫可能是最早尝试这个画题的元代画家。柯九思《题赵松雪画挟弹图》题画诗写道:

夜合花开昼漏迟,王孙游骑出平堤。

玉鞭缓策青林下,回首风前听子规。^⑦

根据诗意,所画是一位骑士,他在“夜合花开”的春末夏初时节骑马行在水岸边的“平堤”上,突然之间听到树上鸟声,于是停住马,回首看着树上,考虑弹弓是否可以出手。这景象,与赵雍的画十分相似。

赵孟頫对于挟弹游骑贵公子形象的了解,有其视觉图像的来源。在他从北京带回家乡的收藏品中,有一件“韩幹《五陵游侠图》”,上面有宋高宗题^⑧。与赵孟頫



图21-《春郊游骑图》轴-绢本设色-150.5cm×104.5cm-唐人(传)-台北故宫博物院藏



图16-《游春图》-人物关系线描图(笔者绘)

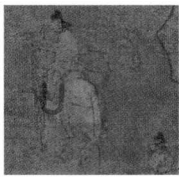


图17-《游春图》中携带弹弓的骑手



图18-《游春图》中携带马球杖的骑手



图20-《游春图》(局部)

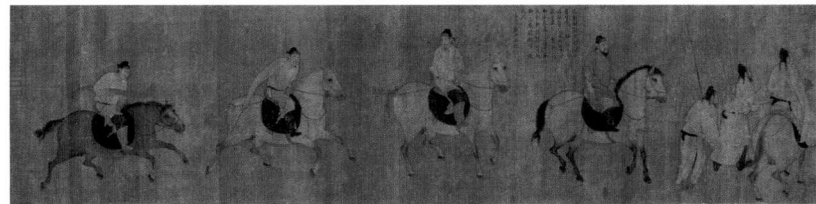


图19-《游骑图》卷-绢本设色-22.7cm×94.8cm-唐人(传)-故宫博物院藏



图22-《挟弹游骑图》轴-纸本设色-109cm×46.3cm-赵雍-元-故宫博物院藏

相识的汤屋也在大都见到过一件韩幹《五陵游侠图》^⑥。在南宋《中兴馆阁续录》中,还著录有一件南宋宫廷收藏的韩幹《五陵图》^⑦。

元人吕不用有一首《唐人马上挟弹图》题画诗:

长安公子好遨游,一匹骅骝狭丙骝。雕弓虎韞黄金弹,朱衣犀佩珊瑚钩。

松间好鸟莫相呼,马来非为适青刍。弦鸣一转青丝鞚,汝毛雪碎零平芜。^⑧

虽然号称是唐人之作,但可看到是单人独马的红袍骑手,与赵雍的画模式很像。明代人辑录的南宋吴柔胜诗文中也有《唐人挟弹图》诗:“啮膝嘶风径奔驷,花前挟弹回头看。一鸟不鸣春昼闲,野水清清绿阴暗。”^⑨诗中描写的也是单人独马,骑马者回头看向树上,也特别近似于赵雍的模式。这种单人独马的样式,很可能是元代人所接受的主要模式。例如元代张昱有《五陵游侠图》题画诗,与赵孟頫、汤屋所看到的韩幹作品同名。诗中描写道:

白雪肌肤白玉鞍,浑身俊气许人看。

若知稼穡艰难处,肯把黄金铸弹丸。^⑩

没有明确指出是什么时代的画家所作,根据诗意可推知画的也是一位骑手。

元代人看到的韩幹《五陵游侠图》可靠性如何?

“挟弹游骑”题材的绘画最早见于《宣和画谱》^⑪。展子虔名下就有一件《挟弹游骑图》。周昉和韩幹名下各有一件《五陵游侠图》,韩幹名下还有一件《游侠人马图》、两件《游骑图》、一件《五王出游图》。张萱名下有一件《挟弹宫骑图》^⑫。我们无法验证《宣和画谱》中这些画作的可靠性,但值得注意的是,《宣和画谱》中展子虔名下还有一件《摘瓜图》,而这个题材很可能是描绘唐代“安史之乱”中“明皇幸蜀”的故事,或者是武则天时期的典故,不可能是隋代展子虔可以创作出来的。这提醒我们对《宣和画谱》中作品的可靠性要保持谨慎^⑬。

在唐代的绘画文献中难以看到“挟弹游骑”题材,但弹弓和马球的形象,在唐代的图像中分别可以见到。弹弓形象见于懿德太子墓壁画、李邕墓石门、李寿墓石椁以及韦瑱墓石椁。打马球形象可见于章怀太子墓和李邕墓壁画。唐代陶俑、铜镜中还有女性打马球俑。除了地下的墓葬,在张彦远《历代名画

记》中也记载韩幹画有《宁王调马打球图》^⑭。不过,没有证据表明唐代时已经出现了把弹弓和马球并置在一起的绘画。

在初唐高等级的皇室墓葬壁画中,可以看到把打马球与狩猎并置的布局,但狩猎图像中并没有弹弓。目前已知两例,为章怀太子李贤墓和嗣虢王李邕墓。章怀太子墓中,辽阔的山林中打马球场面和打猎出行的队伍分别位于墓道两边,相互对称。出猎队伍中有鹰、犬、猎豹、弓箭手,没有携带弹弓的形象。李邕墓中,打马球场面和狩猎的景象也是对称地分布在前甬道两边。同样,狩猎形象是拉满弓箭准备射向山林中动物的骑马武士,而不是弹弓。根据李星明的看法,狩猎与打马球并列的图像属于一种“比较特殊的、具有偶然性的图像”,“反映皇室贵族生活内容,也具有象征墓主人身份地位的作用,是对唐墓在壁画中出行仪仗卤簿的一种补充或代用图像”^⑮。用马球和狩猎作为帝王(或统治者)的出行仪仗,敦煌莫高窟壁画中也有一个例子,即晚唐156窟中的《张议潮统军出行图》,在出行画面中就有打马球和狩猎^⑯。此外,内蒙古自治区敖汉旗皮匠沟1号辽墓中发现了马球图,与之相对的画面应是狩猎图,可以看到对于唐代这种配置的延续^⑰。

壁画中并置的马球和出猎景象,或可对应唐五代以来文献中所说的“球猎”。唐人郑紫《开天传信记》中描述唐玄宗与兄弟诸王的亲情时写道:

上与诸王靡日不会聚,或讲经义、论理道,间以球猎蒲博、赋诗饮食,欢笑戏谑,未尝怠惰。近古帝王友爱之道,无与比也。^⑱

在这里,“球猎”与博戏、诗歌、宴饮都属于贵族男性的娱乐,而且排在首位。这主要是因为“球猎”具有很强的宫廷礼仪性质。唐末五代的高彦休在《唐阙史》中记载唐文宗“自改元开成后,尝郁郁不乐,驾幸两军球猎宴会,十减六七”。^⑲“两军球猎宴会”就具有阅兵礼的性质。“球猎”是骑射技术的体现,具有浓厚的军事色彩。就像韩愈在《下邳侯革华传》中所说:“上将驾出游,畋猎驰骋,击球射御。”^⑳晚唐、五代时,马球甚至成为军事训练的手段之一^㉑。不过,作为军事性的娱乐活动,如果帝王过分沉迷“球猎”会有负面作用。唐代宦官仇士良曾向其他宦

官传授操控帝王的经验时说:“天子不可令闲暇,暇必观书,见儒臣……莫若殖财货,盛鹰马,日以球猎声色蛊其心。”^⑤唐敬宗即位之初,有人因为“主上昼夜球猎,多不在宫中”,从而发动了一场小型叛乱^⑥。

精于马球和射猎,必定是骑射技术超群之人,在唐代人眼里常常是具有豪侠之气的贵族青年。唐代雍陶有一首《少年行》写道:“不倚军功有侠名,可怜球猎少年情。”^⑦说明当时的游侠多参与军事,他们大体上就相当于唐墓壁画中打马球和狩猎场面中的年轻武士。李白有一首更为著名的《少年行》:

君不见淮南少年游侠客,白日球猎夜拥掷。呼卢百万终不惜,报仇千里如咫尺。少年游侠好经过,浑身装束皆绮罗。蕙兰相随喧妓女,风光去处满笙歌。骄矜自言不可有,侠士堂中养来久。好鞍好马乞与人,十千五千旋沽酒。^⑧

诗中描写的年轻游侠,白日球猎,夜晚赌博,挥金如土,放浪不羁,喜欢美女、美酒和宝马,也喜欢斗狠使气^⑨。这形象与唐玄宗兄弟经常在一起球猎、博戏、赋诗、宴饮何其相似。



图23-唐代李邕墓中的打马球壁画(局部)



图24-唐代李邕墓石门复原图(取自《唐嗣虢王李邕墓发掘报告》图11)

善于“球猎”的武士和少年游侠,通过弓箭和马术展现骑射本领。他们使用的弓箭与弹弓有显著区别。弓箭既是军队的重要武器装备,也是狩猎的主要工具。而弹弓虽然也属于打猎工具,但只用于打鸟,更多的时候是作为没有致命杀伤力的娱乐用具。

在唐墓壁画中可以看到弹弓确实是打猎工具。比如懿德太子墓过洞壁画,一位手持弹弓的侍从与训练猎豹、猎鹰、猎犬的宫廷侍从画在一起,处于最后位置。西安东郊东兴置业M23唐墓出土壁画也有手持弹弓的男侍,与架着猎鹰的男侍在一起。值得注意的是李邕墓。墓中前甬道有相互对称的打马球和狩猎壁画(图23),而墓门石门上刻有手持弹弓的内侍,应是一位宦官(图24)。这展现出弹弓与“球猎”图像具有不同的意义。墓门外甬道壁画的马球和狩猎景象,都发生在野外山林,暗示着作为嗣虢王的李邕遵照皇家礼仪进行的活动。而墓门上侍立的持弹弓的内侍线刻,暗示着李邕的内廷,说明弹弓是在宫廷内苑进行的游艺活动。在李寿墓石椁以及韦项墓石椁中,持弹弓的人一为宫女,一为由宫廷女子陪伴的儿童^⑩。她们也都属于墓主人的贴身随从。在唐代,宫廷女性也可以用弹弓来娱乐。而弹弓作为儿童玩具也完全是可以的。韦项墓石椁中刻画的儿童,所持的弹弓正对准空中的小鸟,弹弓则是与儿童身高相符合的小号弹弓,或为玩具弹弓。考古发掘的东汉彭城相缪宇墓画像石中,就有儿童拿着弹弓打鸟的图像^⑪。这都表明弹弓作为游艺用具的性质。日本正仓院藏有两把唐代弹弓实物,其中一把被称为“墨绘弹弓”,在弹弓的木制弓身上画有各种百戏杂技,与弹弓本身的属性是契合的。

相比游艺性质的弹弓打鸟,打马球属于意义重大的宫廷娱乐活动。从唐末、五代时开始直到宋代,球杖甚至成为帝王出行仪仗之一^⑫。不过还有一种“步打球”,使用与马球相似的球杖击球,但不需要骑术,是普通宫女、儿童也可以进行的游艺活动,与弹弓类似^⑬。唐朝“让皇帝”李宪墓石椁、西安唐安公主墓甬道壁画中都有身背或手持球杖的宫廷侍从或男装仕女,没有马匹,暗示为步打球,属于宫廷贵族的游艺娱乐之一。但即便如此,已知的唐代图像中也没有将弹弓与步打球两种游艺活动并置在一起的例子。

五、宋代的证据

弹弓与球杖的组合,在北宋有明确的例证。北宋文人梅尧臣有一首《观拽龙舟怀裴宋韩李》长诗,描绘的是他在三月三上巳节时在金明池观看龙舟争标和相关表演时的感受:

截春流,筑沙坻,拽龙舟,过天池。尾矫矫,角岐岐,千夫推,万鳞随,惊鸿鹄,沉鱼龟。春三月,轻服时,薄水殿,习水嬉。马特特,来者谁,魏公子,人不窥。车鳞鳞,集其涯,邯鄲倡,士交驰。银瓶索酒倾玻璃,用钱如水赠舞儿,却入上苑看斗鸡,击球弹金无不为。适闻天子降玉辇,当门虎脚看大旗,春风吹花入行幄,红锦百尺争蛟螭。云盖回,彩缆维,明年结客观未迟。^①

诗中除了描述龙舟入水的壮观景象,还描述了皇家园林中的其他表演,即“却入上苑看斗鸡,击球弹金无不为”。他提到的三种表演是斗鸡、马球和弹弓,都属于“百戏”。《东京梦华录》详细描绘了上巳节时金明池的各种活动。其中既有职业艺人的表演,即“殿上下回廊皆关扑钱物饮食,伎艺人作场”,也有军队中专门为皇帝表演的“百戏”,其中就以马术和马球为主要内容^②。梅尧臣此诗明显有模仿唐代诗歌的倾向。唐诗中《少年行》一类对少年游侠形象的描写也可以在梅尧臣的诗中看到。比如“银瓶索酒倾玻璃”的豪情,“用钱如水赠舞儿”的慷慨,“击球弹金无不为”的潇洒。这种上巳节纵情游乐的形象,就与“挟弹游骑”题材绘画的主旨十分接近。

在梅尧臣的时代,除了上巳节的娱乐表演,在六月份“二郎神生日”的庆祝活动里也可以看见弹弓与马球杖的组合:

六月……二十四日,州西灌口二郎生日,最为繁盛。庙在万胜门外一里许,敕赐神保观。二十三日,御前献送后苑作与书艺局等处制造戏玩,如球杖、弹弓、弋射之具,鞍辔、衔勒、樊笼之类。^③

皇家庆祝二郎神生日的方式之一是制造一系列物品献给二郎神的神庙,其中就有球杖和弹弓。从它们与骑马的装备以及出行打猎的“樊笼”搭配在一起,可知是为二郎神打马球和出猎所用。这些物品被称作“戏玩”,即游戏用具。

献给二郎神的弹弓和球杖,出自“后苑作”,即

“后苑造作所”,其成立于北宋初年,主要负责皇室所用的各种物品。按照所用物品的不同性质分为数十个作坊。马球杖出自“球杖作”,弹弓出自“弓稍作”和“打弦作”。^④这表明球杖与弹弓是宋代宫廷的必备器具,既是仪仗用具,也是游艺用具。北宋宫廷中,打马球之风依然流行,设有专门的“击鞠院”^⑤。而用弹弓打弹丸是宋代朝野“百戏”杂技的重要项目,称作“飞弹”“飞弹丸”或“打弹”^⑥。

弹弓与球杖的组合,作为一种游艺娱乐方式,在以宋代为背景的白话小说中也可以看到,通常用来描写纨绔子弟的游手好闲。比如《金瓶梅》中所说的一位县令的公子李衙内:

一生风流博浪,懒习诗书,专好鹰犬走马,打球蹴鞠,常在三瓦两巷中走,人称他为“李棍子”。那日穿着一弄儿轻罗软滑衣裳,头戴金项缠棕小帽,脚踏乾黄靴,同廊吏何不韦带领二三十好汉,拿弹弓、吹筒、球棒,在于杏花庄大酒楼下,看教师李贵走马卖解。^⑦

这里没有对骑马的描写,所以球棒应该用于步打球。这种组合有图像材料作为参照,可见于《明宪宗行乐图》(下页图25)。卷尾描绘宪宗皇帝行乐结束乘坐步辇回宫,辇后随从手持物品就有球杖和弹弓,持弹弓的宦官身旁有一人背着红色袋子,应是弹丸袋。在这里,球杖是步打球杖,而非马球杖。

从以上例子可以看出,年轻男子用弹弓和马球杖作为游艺用具,是在宋代才盛行开来的。下一节,我们将通过相关图像材料来观察这一点。

六、粘竿与吹筒:重观《游骑图》

20世纪80年代,国家文物鉴定小组重新鉴定了旧传为唐人所作《游骑图》,提出为唐代原作的宋人临摹本^⑧。这意味着这件作品被视为唐代图像的“复制”。这一观点的有效性需要进行讨论。

(一)鱼袋

画中有一件特殊的物品,透露出并非唐代绘画。画中手持弹弓的第一人,腰间系着装饰犀角的黑色腰带,上面有一个小拱形(下页图26)。这个物品所表现的是鱼袋。根据对于唐代鱼符、鱼袋的研究,这种样式最早出现于五代时期。唐代的鱼袋从鱼符发展而来。唐代鱼符形象通常是鱼形,也短暂出现过龟

形,称为“龟符”。盛装随身鱼符的小袋子就称作“鱼袋”,悬挂在腰间,上面通常会有金银装饰来区别佩戴者的等级和身份。五代开始,鱼袋成为纯粹的装饰,不再用于盛装鱼符,而逐渐演变成悬挂在腰带上的一根覆盖皮革的长条形薄木片,表面安装上拱形装饰,上面有鱼的图案,研究者称之为“底方顶拱形”鱼袋^⑦。依据鱼袋所装饰拱形的数量,可分为两种式样,一种为三拱形,另一种为双拱形。三拱形鱼袋见于五代时期的雕刻与绘画图像中,双拱形鱼袋多见于两宋图像,亦有实物(图27)。同时也可见于传为五代周文矩所作的《文苑图》(故宫博物院藏)。而在《文苑图》另一个更晚的版本《琉璃堂人物图》(大都会艺术博物馆藏)中,竟然出现了四拱形的鱼袋,显得十分古怪。

《游骑图》中的拱形鱼袋,显示出此画年代上限不超过五代。单拱形鱼袋应为不准确的表现,说明画的作者对官方鱼袋制度仅有部分了解。

(二)粘竿

《游骑图》中手持弹弓的骑马者身后有两人,其中一人肩扛一根长条状物品(图28)。虽然绢面有残破,但仍可判断是一根下粗上细的长竿,有轻微弧度。从这一特点来看,可以排除是仪仗用具,而接近天然的竹竿或木杆。这是什么物品?

最大的可能是“粘竿”,它和弹弓一样,都属于捕鸟工具,二者在北宋文献中常联袂出现。^⑧政府出于宗教与社会治理的双重目的,频频颁布对于捕鸟的禁令,明令禁止使用和买卖弹弓、粘竿、置网等捕鸟工具^⑨。《宋大诏令集》中保留了宋真宗、宋仁宗年间颁布的多个诏书,如《令粘竿、弹弓等不得携入宫观

寺院诏》(大中祥符二年十一月)和《禁粘竿、弹弓、置网猎捕之物诏》(大中祥符三年二月),对弹弓和粘竿有明确的限制。南宋时延续了北宋的禁令,形成了法律条文:

诸兽有孕而辄杀,及鸟兽雏卵之类,春夏之月(谓二月至四月终)辄采捕及制造采捕之具货卖者,各杖八十(谓罗网、弹弓、粘竿、弩子之类)。厢者巡察人纵容者,与同罪。^⑩

其实北宋立国之初就已经颁布了多道诏书,如宋太宗太平兴国三年(978)四月颁布的《二月至九月禁捕猎诏》:

方春阳和之时,鸟兽孳育,民或捕取以食,甚伤生理而逆时令。自宜禁民二月至九月无得捕猎,及持竿挟弹,探巢摘卵,州县吏严飭里胥,伺察擒捕,重置其罪。仍令州县于要害处粉壁,揭诏书示之。^⑪

所谓“持竿挟弹”,就是指携带粘竿和弹弓。在鸟兽孕育成长期采取保护措施,既有宗教信仰的意义,也有体现帝王仁政、加强皇权的含义。禁捕的法令也确实在地方被施行。大儒程颢在南京上元县做主簿时,“见人持竿道旁,以黏飞鸟,取其竿折之,教之使勿为”^⑫。《游骑图》中的长竿没有和任何网状物相搭配,并非罗网一类。在长竿一头套上网状物来捕鸟,在唐代墓葬壁画中有所表现,可见于懿德太子墓,被称作“毕罕”^⑬。这类网状捕猎用具的早期图像,可见于东汉繆宇墓的狩猎画像石中,描绘的是装在长竿上的网兜,用于套捕小型动物。

“粘竿”之名出现在宋代^⑭。不过晚唐时已有“鼯竿”之名,见于晚唐诗人薛能(817-880)《彭门解嘲》诗:“伤禽栖后意犹惊,偶向鼯竿脱此生。”^⑮“鼯”与



图25-《明宪宗行乐图》卷(局部)-绢本设色-佚名-故宫博物院藏

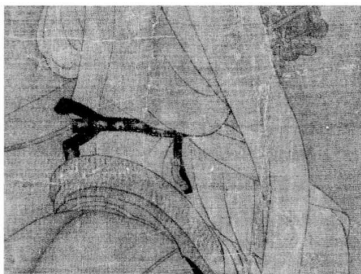


图27-《春游晚归图》页(局部)-绢本设色-佚名南宋-故宫博物院藏



“粘”同义,宋人认为是一种树胶。用涂有胶质液体的工具捕鸟在唐代应该并不少见。韩愈《寄崔二十六立之》中写道:“敦敦凭书案,譬彼鸟黏竊。”^⑧在长竿上涂上黏性物品来捕蝉,早在东汉缪宇墓画像石中就有所表现,这种长竿是儿童捕蝉的工具,它与捕鸟的弹弓同时出现,都是儿童游戏和娱乐的器具。竹子是制作粘蝉长杆的好材料。唐代杜荀鹤《赠元上人》中说“垂露竹粘蝉落壳,窈云松载鹤栖巢”,表明习惯用长直的竹竿来粘蝉。五代谭峭也曾提到过“执胶竿捕黄雀”,应是同一种捕鸟工具^⑨。

“粘竿”在宋代大行其道,其制作方法应是在长竿顶端涂上黏性物质,以黏住飞过的鸟雀、昆虫。轻便、细长的竹子是制作粘竿的最好材料。元代李衍《竹谱》中就记载了一种“寸金竹”,强调此种竹子“节节匀密,相去两寸许,从根至梢,圆正冲直,作钓竿、粘竿最妙”^⑩。到明代,粘竿有时也被称作“栖竿”。直到今天,这种制作简便的捕鸟工具依然在传承。

粘竿并非宋代的发明,把粘竿和弹弓配备在一起捕捉蝉雀,早在东汉就有了。但是这两种工具在宋代禁止捕猎的语境中被凸显出来,成了一个特殊现象。

捕鸟工具弹弓、粘竿、罗网,和猎鹰、猎犬同属于捕猎工具。宋代禁止捕鸟的诏令,其实也是禁猎诏令的一部分。宋代帝王虽然三番五次发布禁止捕猎的诏令,但也并不是为了杜绝一切捕猎行为。在南宋首都临安的小商品市场上,粘竿、弹弓依然是代表性的商品^⑪。这是因为弹弓与粘竿的组合带有很强的娱乐性质。捕鸟除了食用,也有娱乐目的。宋真宗天禧三年(1019)就曾专门颁布《禁采捕山鹧诏》,禁止捕捉山鹧,即“红嘴蓝鹊”用于斗鸟娱乐。另一方面,帝王出行狩猎是历史悠久的国家礼仪,彰显帝王对于武备的重视。因此,在帝王出行的仪仗中,用于狩猎的鹰、犬、豹等常常是不可或缺的。弹弓、粘竿等用具尽管不是为了大型狩猎所用,但总体上仍属于狩猎的范畴。在北宋初年,本着确立新的政治传统的目的,帝王逐渐废止畋猎活动。禁止捕杀动物、禽鸟的诏令,也是在这种语境下产生的。不过,宫廷贵族出行时携带狩猎工具的传统并不会立即消失。

宋真宗大中祥符四年二月祭祀汾阳后土庙的前

期准备清楚地展现了这一点。在前一年八月二十四日,“诏以将祀汾阳,沿路应有粘竿、弹弓并置网及诸般飞放猎捕禽兽并采取雏卵等,并令禁断”。这是在重申禁止百姓捕猎禽鸟的诏令。不久后的九月二十七日又下诏:“将来祀汾阴,百司并从驾臣僚等,应网罟、鹰鹞伤生之物,并不得将行。”这一条禁令针对的是皇帝出行时携带捕猎工具的传统。为此,在出行前的正月二十五,真宗专门召见宰相王钦若,命令他关注随行队伍中的捕猎行为:“已禁断采捕,尚虑随驾臣僚从人以鸷禽、网罟妄称于庙内献送,宜严戒约之。”^⑫从中可见,出行时携带捕猎工具,既是身份和地位的体现,也有为祭祀准备祭品的现实考虑。宋真宗约束皇家出行携带捕猎工具的诏令,也在宋仁宗时得到呼应。仁宗嘉祐六年(1061)二月八日,“诏宗室上陵坟,毋得以粘竿、弹弓、鹰犬随行”。^⑬

在这些禁令的约束之下,依然喜欢带着弹弓、粘竿打鸟捕猎,或者打球游戏的人,在人们眼里就逐渐成为负面人物,多是不务正业的纨绔子弟。元代官僚王结在教谕百姓的《善俗要义》中专门辟有“戒游情”一节:

颇闻人家子弟,多有不遵先业,游荡好闲。或蹴鞠击球,或射弹黏雀,或频游歌酒之肆,或常登优戏之楼,放恣日深,家产尽废。^⑭

他提醒青年不要沉迷于蹴鞠、马球(或步打球)、弹弓、粘竿,乃至酒色戏剧,似乎就是针对关汉卿杂剧《包待制智斩鲁斋郎》中反面人物所言,这位鲁斋郎:

花花太岁为第一,浪子丧门再没双。街市小民闻吾怕,则我是权豪势要鲁斋郎。小官鲁斋郎是也,随朝数载,谢圣恩可怜,除授今职。小官嫌官小不做,嫌马瘦不骑,但行处引的是花腿闲汉,弹弓粘竿,馘儿小鹞,每日飞鹰走犬,街市闲行。^⑮

元代高文秀的杂剧《黑旋风》中,纨绔子弟“白衙内”出行时也带着“馘儿小鹞,吹筒粘竿,有诸般摆设”^⑯。《水浒传》中描写高衙内调戏林冲妻子一段,高衙内的出行随从“数个人拿着弹弓、吹筒、粘竿,都立在栏杆边胡梯上”^⑰。另一个恶少殷天锡“骑着一匹撞行的马,将引闲汉三二十人,手执弹弓、川弩、吹筒、气球、粘竿、乐器,城外游玩了一遭”^⑱。这些纨绔

子弟、流氓恶少的负面形象在明代深入人心,恰如明末小说《梼杌闲评》中的描述:“个个手提淬筒,个个肩着粘竿,飞檐走线棒头拴,臂挽雕弓朱弹。架上苍鹰跳跃,索牵黄犬凶顽,寻花问柳过前湾,都是帮闲蠢汉。”^⑨

(三)吹筒

《水浒传》中所说的与粘竿、弹弓同时出现的捕鸟工具,还有一种“吹筒”,元代泰定二年(1325)《禁伐黄陵树木圣旨碑》中谴责“不畏公法之人,执把弹弓、吹筒辄入本宫,采打飞禽,掏取雀鸟”^⑩。“吹筒”在宋代绘画中有一个罕见的例子。

传为李公麟的《西岳降灵图》是一件很有趣的作品^⑪。画中描绘了道教神灵的出行仪仗,其中的第一组人物,就是一队狩猎出行的队伍。中心人物是骑马的男性神祇,前后簇拥着手拿狩猎用具的随从。除了骑马携带弓箭的武士,还有众多的飞鹰走犬(图29)。有8只各类鹰隼,3只猎犬。走在骑马男性神祇左侧的,是一位手持弹弓的男性侍从,肩上背着一个口袋。他的旁边是一位手持长竿的侍从,一手持竿,另一手停着一只小型猛禽^⑫。这应是一根粘竿,可以看得到从下往上的粗细变化(图30)。画中还有若干

位鬼神状的随从,各自手持竿状物,却都是武器。在画的后部出行队伍中还有作为旗杆的长杆。相形之下,唯有这位紧挨着持弹弓者的持竿侍从与众不同,与长杆相配的小型猛禽说明了其性质。

除了粘竿、弹弓,画中还有常见的捕猎工具“吹筒”。在骑马男性神祇身后的云头上,有一位骑甲马的侍从,手持一个长竹筒,正在用力吹,竹筒对着的是前一队人马中一位手持猎鹰者,看似在打闹。这应该就是“吹筒”(图31)。

吹筒用竹子制成,内藏微型短箭,对着一头用力吹,短箭便从另一头射出。元明小说《水浒传》《金瓶梅》中多有描写。值得注意的是,元代李衍《竹谱》中记载了一种用来制作吹筒的“射筒竹”:

射筒竹,《吴都赋》云“其竹射筒”。弋人有修竿,通其节,箭安其内,从本吹之,古人所谓箛筒,以射鸟者也。笋可食,谓此竹可作箭房者,非。吹筒之法始于武后,置马射、步射、手射、筒射,今番舶上多用射人,取中其面,非以箭力能伤人,盖有射筒,毒于箭鏃。南方此竹,其直如绳,以法去节,令中通,长二丈余,箭则以轻竹削成,几三尺,以鸟翎缠绕其上,欲以受气。人猛吹之,则著物最易。吴地之筒竹差劣

也。刘渊林云:“出交趾、九真。”^⑬

李衍简单描述了猎人所用吹筒的制作方式,他还注意到当时外国船只上有同样的吹筒,这与吹筒在亚洲许多地区的广泛流行相吻合。他认为吹筒就是文献中的“射筒”,来自西晋文学家左思《吴都赋》中所说的“其竹则筴簞篠簞,桂箭射筒”。因为唐人注释这段文字时说:“射筒竹,细小通长,长丈余,亦无节,可以为射筒……出于交趾九真。”^⑭北宋《太平御览》中也说:“《竹谱》曰:射筒



图29-《西岳降灵图》卷(局部)-绢本水墨-李公麟(传)-故宫博物院藏



图30-《西岳降灵图》卷(局部)

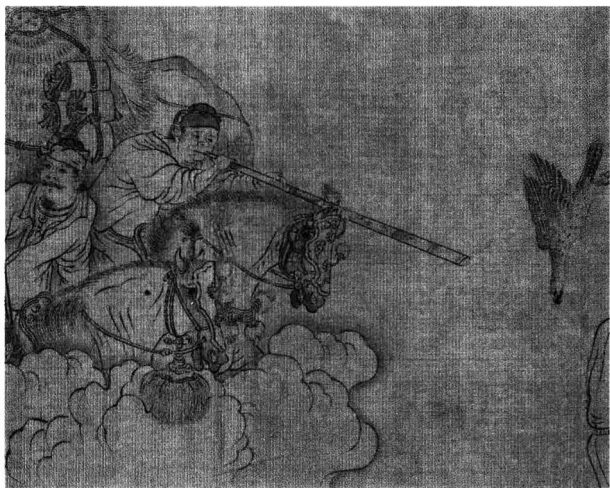


图31-《西岳降灵图》卷(局部)

竹,薄肌而长,中着箭,因以为名。”^⑧在此基础上,李衍认为吹筒就是筒射,出自唐朝的武举考试,把射箭分为平射、筒射两种。不过《大唐六典》中说,平射“谓善能令矢发平直”,筒射“谓善及远而中”,并没有讲得很清楚,只知道“筒射”比“平射”能射得更远。^⑨对“筒射”做出明确解释的是宋末元初的学者胡三省:

余按唐制,武举有筒射。今军中亦有之。筒射之箭,长才尺余,剖筒之半,长与常弓所用箭等,留二、三寸不剖,为箬以傅弦,内箭筒中,注箭弦上,筒旁为一窍,穿小绳系于腕,彀弓即发,豁筒向手,皆激矢射敌,中者洞贯,所谓筒射也。^⑩

可知唐宋军队中的“筒射”是用竹筒制作一个小弓弩,绑在一只手腕上,另一只手拉弓弦发射。筒射所用的竹筒长度比一支普通的箭长两寸而已,同时,是需要把竹筒的横截面剖开的。由此可知,筒射的射筒并不是李衍所说的用嘴吹动的“吹筒”。不过,亦有学者认为唐代已经有吹筒。因为晚唐方干《湖上言事寄长城喻明府》诗中有“吹箭落翠羽,垂丝牵锦鳞”两句^⑪。在诗句中,“吹箭”和“垂丝”相对,一个用来打鸟,一个用来钓鱼。所以“吹箭”可能就是宋代的吹筒。不过尚需更多材料去证实。

《西岳降灵图》中配备了弹弓、粘竿、吹筒,以及各种鹰隼、猎犬和弓箭人马的出行游猎场面,堪为宋代狩猎工具的大集合。可以看到,弹弓、粘竿、吹筒的组合在宋代是比较普遍的,在唐代图像和文献中则情况不明。这意味着我们应该以新的眼光来看待《游骑图》。

没有证据显示这是一件唐代绘画的“摹本”,其图像构成要比“祖本—摹本”的二元关系更复杂。从人物腰间的拱形鱼袋来看,反映的是五代以后的特点。弹弓、粘竿、球杖虽然早已有之,但三者的组合,却反映出鲜明的宋代特点。学界之所以认为此画有唐代祖本,主要是因为人物前倾的幞头和马鞍的“五鞘”是“典型盛唐开元、天宝年间式样”^⑫。不过,这些证据都值得商榷。人物的唐式幞头同样见于宋代。马鞍“五鞘”也并非仅见于唐代。已经有研究证明唐代的图像中马鞍三鞘至六鞘均有^⑬。辽金墓葬壁画和传世绘画中的马匹也有绘“五鞘”的例子。虽然宋

代有御马“六鞘”的规定,但是不是统一的制度也成疑问,如传李公麟《孝经图》(大都会艺术博物馆藏)中就有“五鞘”的马。

《游骑图》中还有一个有待辨识的细节。位于正中间的骑马者用右臂夹着一个浅色的物品,为防止骑马时掉落,还把这个物品绑在右臂上。从形状来看,最有可能是一顶倒着的帽子,帽子的两条系带就充当了绑在手臂上的绳子。在已知的唐代图像中未发现相近者,单从形状看,十分近似于传为杨邦基《聘金图》中被认为是女真士兵所戴的白毡笠。

这些未知与已知,都显示出此画并不指向一件唐代绘画,线性的“摹本”概念很难有效解释其中显示出的唐宋混合体的特点。

七、奇怪的屋瓦:再探《游春图》的时代

对《游骑图》的新定位,是否适用于《游春图》?

前辈学者对画中人物的幞头、建筑物样式,乃至山石画法、构图特点已经展开了多元的讨论,笔者发现画中建筑物中还有一个特点可以进行深入观察,即屋顶的描绘手法。

画中的5处建筑物,形式和性质都有所不同,但除了草堂之外,都覆盖瓦片。古代建筑的屋面结瓦有两种形式,即“甃瓦”(“甃”同“筒”)屋面和“瓴瓦”(“瓴”同“板”)屋面^⑭。“甃瓦”屋面用于等级高的殿阁、厅堂、亭榭等建筑物,画中的寺庙建筑即是如此。屋顶由甃瓦、瓴瓦组成。瓴瓦作为底瓦,甃瓦作为盖瓦。在画法上是以两条平行的长条弧线为一组,用若干组画成。两条平行弧线之间染以略深的颜色,表示两条凸出的甃瓦之间凹下去的瓦垄。这是一种十分常见的画法。

相比起来,画中其他建筑物的瓦屋顶画法完全不同,用网格状十字交叉线描绘,有如棋盘(下页图32)。这是在表现用于普通房屋的“瓴瓦”屋面。其完全用瓴瓦铺成,没有甃瓦,采取后世所说的“阴阳合瓦”的形式,即瓴瓦一仰一俯连接而成,向上弧的仰瓦作为底瓦,向下弧的合瓦作为盖瓦。这样一来,在瓴瓦的交合处,除了纵向的瓦垄,也出现了较为明显的横向连接线。一般来说,这种横向连接线往往并不很整齐,因为瓴瓦从上往下相互叠压,每一列的排布都会有些不同。比如在张择端《清明上河图》中,除了等

级比较高的屋顶是“瓴瓦”屋面,民居、酒楼等非官方建筑的屋顶都是使用阴阳合瓦的“瓴瓦”屋面。画家在表现“瓴瓦”屋顶时,画出了瓴瓦层层叠加的样子,但错落有致,没有在整个屋面上形成横向平行线。

反观《游春图》中的“瓴瓦”屋面,画得十分简单和模式化,十字交叉的线条显得屋面只有四到五层的瓦片覆盖。最使人感到奇怪的,是在十字交叉线形成的一个个方块内,在左上角或右上角总有一条短线,切分出一个涂上深色的三角形。这看起来像是在表现阴影,因为瓴瓦平面是梯形,有大、小头,所以当合瓦层层叠加在一起时,边缘会形成波折线,并形成阴影。如果整体来看,才会看到每个小方块内的深色三角纵向连接成一条深色的暗部,应是在表现凹下去的瓦垄。

这种画法十分罕见。在已知的图像材料中,只有上海博物馆所藏《闸口盘车图》与之类似(图33、图34)。后者同样采取了十字交叉线的形式在屋面上画出了棋盘状的方格,用以表现屋面阴阳合瓦,并同样在每个方格的左上角或右上角用短线切分出深色的三角形。只是相比《游春图》,《闸口盘车图》中屋面的十字交叉线更加密集,更接近真实屋顶瓦垄的密度。《游春图》中左下方的大型院落,有一处屋顶是八行瓦垄,在《闸口盘车图》中,好几处屋面都达到十三行瓦垄。用棋盘网格来表现“瓴瓦”屋面尚未见更多的例子,可以认为是特定时期的特定画法,与对瓦片大、小头叠压排列所出现的不整齐边缘的表现有关。在一些南宋绘画,比如《风檐展卷图》(图35)、《文姬归汉图》、《桐荫玩月图》以及作于1178-1188年间的《大德寺五百罗汉图》中,可以看到屋顶画出了“瓴瓦”屋面中不齐整的合瓦边缘线,但横向排列的瓦片错落有致,并未连成水平的平行线,与《闸口盘车图》《游春图》中以规整的棋盘状加斜线来表现瓦面的特

殊方式有所区别。

因此,可以认为《游春图》的时代与《闸口盘车图》最为接近。《闸口盘车图》旧传为五代卫贤所作,刘和平认为是北宋前期绘画,余辉则认为是北宋中后期绘画^⑩。以此为参照物,可以将《游春图》的年代划定在10世纪晚期至11世纪晚期之间。

八、“唐画”的再造

《游春图》的精确时代虽难以判断,但各项证据都指向它是一件北宋绘画。其含混的文化身份值得注意:没有证据表明它与某件早期绘画存在有机关联(比如是早期绘画的摹本),但它又不尽符合美术史中所认定的北宋绘画的一般特征。我们缺乏宋代人如何看待这幅画的具体资料,但至晚从元人冯子振开始,《游春图》就被视为隋唐画作^⑪。明清鉴赏家也普遍认为此画与唐代有关。明末王肯堂在画中看到了唐人衣冠,认为是唐代画家手笔。^⑫清代安岐则看到了“空勾无皴,惟色渲染”的“青绿重着色”手法,认为开创了“唐李将军一派”^⑬。现代学者也多在这两条思路看待《游春图》与唐代绘画的关系。我们还可以加上一条:画中携带弹弓和马球杖的游春马队,也符合《宣和画谱》中所著录的“挟弹游骑”“五陵游侠”的唐画母题。

如何看待《游春图》这种“唐宋混合体”的文化特征呢?

“祖本—摹本”曾经是美术史中定位这种身份模糊作品的主要思路,但因为缺乏实证,已无法应对《游春图》提出的挑战^⑭。另一种思路是从“复古”的角度看待后代与前代绘画图像的关系。“复古主义”是一种文化发展的模式。这种思路对于元代语境中的“挟弹游骑”图像具有效用。^⑮但对《游春图》的作用则不明显,因为缺乏显示画家个人艺术趣味的线索。尽管青绿山水的画法常常在宽泛意义上被视为



图32-《游春图》(局部)

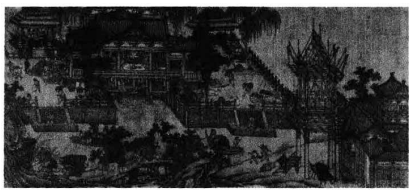


图33-《闸口盘车图》卷-绢本设色-53.3cm×119.2cm 卫贤(传)-五代-上海博物馆藏



图34-《闸口盘车图》卷(局部)



图35-《风檐展卷图》页(局部)绢本设色-佚名-南宋-台北故宫博物院藏

宋元时代复古思潮的表现,但过于笼统而难以针对具体作品^⑩。也许我们要追问:《游春图》是在北宋时代怎样的文化语境中创造出来的?

北宋时期是艺术品市场迅速发展的时期^⑪。米芾的《画史》是观察这个庞大艺术品流通体系的重要材料。蓬勃发展的艺术品市场,使得艺术品传播的深度和广度大大超越以往。米芾提出的著名概念“鉴赏家”“好事者”“伪好物”,以及“晋画”“六朝画”“唐画”这类蕴含时代风格与鉴定意识的新术语,都与艺术品市场有直接的关系。

米芾在《画史》中重点批评了时人盲目追求前代大画家作品而导致的胡乱指认的行为。“唐画”是重灾区,一方面是把无名的绘画指认为大画家作品,另一方面是把后代仿作指认为前代大师真迹。把批量生产的无名画作指认为唐代大画家作品的例子很多,如:

苏氏《种瓜图》,绝画故事,蜀人多作此等画,工甚……今人收得,便谓之李将军思训,皆非也。

世俗以蜀中画《骡纲图》《剑门关图》为王维甚众,又多以江南人所画《雪图》命为王维,但见笔清秀者,即命之。

今人以无名命为有名,不可胜数。谚云“牛即戴嵩,马即韩幹,鹤即杜荀,象即章得”也。

蜀画星神,便题为阎立本、王维、韩滉,皆可绝倒。其孙携韩滉《散牧图》至,乃双幅上驴二十余枚,不及崔白辈……诸人共笑其伪。^⑫

米芾很关注晚唐五代至北宋以来蜀地和江南(南唐)生产的画作被指认为唐代大画家作品之后所造成的混淆。他注意到知名鉴赏家也常在一些北宋人画作和“唐画”之间混淆不清:

艾宣、张洄、宝觉大师翎毛芦雁,不俗。宝觉画一鹤,王安上纯甫见以谓:“薛稷笔。”取去。

王士元山水,作渔村浦屿雪景,类江南画。王巩定国收四幅,后与王晋卿命为王右丞矣。赵叔盎伯充处有摹本。^⑬

我们或许可以把这些被混淆的绘画视为“唐宋混合体”。米芾甚至还明确指出过一些宋代人杜撰的唐代题材绘画,比如他说:“古人图画无非劝戒,今人撰《明皇幸兴庆图》,无非奢丽。”^⑭可想而知,在开

放的艺术品市场和各类人群蓬勃需求的刺激之下,各种各样的作品涌现出来。其中虽不乏有意混淆视听的伪作和仿作,也应有不少作品的制作本不是为了作伪,而是反映出特殊的风格、题材或趣味。正如米芾所作的观察,四川地区的某些绘画题材与王维、李思训、阎立本等唐代大师之间关系很模糊,当它们进入市场后就容易被视作或改造成伪作。

《画史》中的米芾是一个眼光锐利的鉴定家,但他也对一些特殊画作感到困惑,李思训名下的《明皇幸蜀图》就是如此:

苏泚浩然处,见寿州人摹《明皇幸蜀道图》,人物甚小,云是李思训本,与宗室仲忽本不同。^⑮

米芾显然是在祖本和摹本的框架下看问题。他见到了当时寿州(今安徽寿县)某位画家画的一件《明皇幸蜀图》,或者是画上明确有题记,或者是有人告诉他这是临摹本,所临唐代李思训原作。他顿时想起自己之前在宗室赵仲忽处看到的一件李思训同名画作,但却与这件不同。米芾考虑的是版本问题——摹本、原本、别本,却似乎并未怀疑过李思训画《明皇幸蜀图》的可能性——李思训(651-716)早在“安史之乱”前四十年就已经去世。

“祖本—摹本”是我们从米芾时代的绘画鉴赏中继承下来的重要方法。但当我们面对很多扑朔迷离的“唐宋混合体”的时候,也许需要跳出这一简化关系,来思考宋代的艺术品市场和艺术品传播对唐代绘画的“再造”。

《明皇幸蜀图》是托名唐人的绘画中最著名者。北宋人就困惑于多样的版本。现代美术史学者们试图梳理各种版本之间的关系,在摹本中寻找祖本,或者在更早的版本中甄别更晚的版本。但关于《明皇幸蜀图》年代的分歧和争论,使得这种版本关系越来越不清晰^⑯。

旧传为唐人所作的《宫苑图》也有近似的情况。这些宫苑题材绘画通常都托名李思训、李昭道,以故宫博物院所藏的两件《宫苑图》为代表。尽管如今已经没有人相信这种托名,但仍倾向于从祖本的角度讨论与唐代绘画之间的传承关系^⑰。傅熹年在对这些所谓的“金碧山水”的研究中,提出这类绘画都不早过南宋中后期,是对唐宋宫苑建筑均不熟悉的民

间画家的想象性描绘。这已经开始突破“祖本—摹本”的线性关系^⑩。

《游春图》虽然没有众多版本,但也应经过了北宋艺术品市场的淘洗。难以判断它以什么身份进入艺术品市场,是一种当时特殊的风格、题材,还是一件应对时人“唐画”需求的“伪好物”?不过我们可以设想,它应是面对具体的文化问题而产生的,画面呈现的就是对这个问题的解决方案。

绝大部分的北宋画家都会直接或间接面对艺术品市场。怎样使自己的绘画被艺术品市场所接受就成为普遍的问题。北宋艺术品市场青睐两类作品,一是名家之作,一是前代古画。对早期绘画尤其是“唐画”的追求是一个普遍现象。此外,不同的绘画题材在市场中受欢迎程度也是不同的,除了具有宗教功能和道德含义的佛教绘画、人物故事画以外,具有意趣的山水主题画也受人喜爱。米芾说:

鉴赏佛像故事图,有以劝戒为上。其次山水,有无穷之趣,尤是烟云雾景为佳。其次竹木水石,其次花草。至于士女翎毛,贵游戏阅,不入清玩。^⑪

可以把他的观点视为市场中对绘画题材的认识,这大致上也符合宋代对于绘画题材的分类顺序^⑫。

古画、唐画、有意趣的山水画——这会是《游春图》的画家需要面对的具体问题吗?从绘画图像作为最终解决方案来看,似乎与此很契合。《游春图》是一件着色较为浓重的山水画,而北宋人普遍认为浓重的着色与“唐画”有关联。米芾在《画史》中说:“蜀人有晋唐余风,国初已前多作之,人物不过一指,虽乏气格,亦秀整;林木皆用重色,清润可喜。今绝不复见矣!”^⑬“林木皆用重色”在这里体现出“晋唐余

风”。《游春图》中用颜色渲染出有高大树冠的树木,正可以说是“重色”。有几位北宋画家因为着色山水常被时人与唐代大小李将军联系起来。一位是赵令穰。李廌称赞赵令穰绘画时说:“大年用五色作山水、竹树、凫雁之类,有唐朝名画风调。”^⑭黄庭坚更是说:“(大年)今其得意,遂与小李将军争衡耶!”^⑮稍晚的邓椿在《画继》中说赵令穰:“若稍加豪壮,及有余味,当不在小李将军下也。”他还引用张舜民《谢大年江天晚景图》中的诗句:“神妙独数李将军,安知伯仲非前身。”称赞赵令穰与其弟赵令松:“兄弟俱能,且笔墨俱得思训格也。”^⑯另一位是王诜。黄庭坚说:“王晋卿画水石云林,飘渺风尘之外,他日当不愧小李将军。”^⑰他指的应该就是王诜《烟江叠嶂图》这类画作。王诜自己在图后说“将军色山自金碧”,显然也是在以大小李将军为模范。

不过,《烟江叠嶂图》和《游春图》相比,在着色画法上有明显不同。《烟江叠嶂图》的着色是在有基本的水墨皴法上展开的,可以看到米芾所说的“王诜学李成画法,以金碌为之”。而《游春图》的山峦、土坡几乎没有皴法作为基础,而是在勾勒山体结构之后,直接沿着轮廓线边缘上色。这一点也是学术界之所以长期以来争论《游春图》反映了唐代画风、有唐代祖本的重要原因。从敦煌壁画的唐代山水图像中确实可以看到不用皴法而用颜色平涂的手法^⑱。如何看待这种相似性?

我们需要在北宋的图像语境中来考察这个问题。尽管《游春图》着色山水画法与唐代山水图像有相似性,但它与宋代山水图像的相似性更多。比如,《游春图》中采取白粉加宛转勾勒的形式画出的山间白云被很多学者视为唐代样式的一个表现(图36)。

而在《烟江叠嶂图》中,有和《游春图》十分相似的山间白云,只不过没有《游春图》所敷白粉厚重(图37)。《游春图》中勾出树叶组成树冠再用颜色平涂的手法,也可以在《烟江叠嶂图》中看到。《烟江叠嶂图》中远处低矮山坡上的树木直接用青绿色涂出圆形



图36-《游春图》中的白云

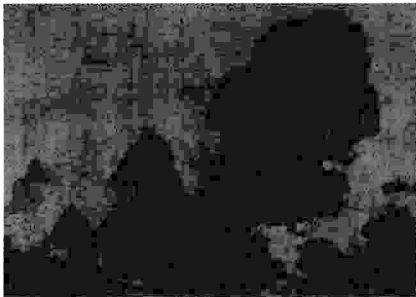


图37-《烟江叠嶂图》卷(局部)-绢本设色-王诜-上海博物馆藏

的树冠轮廓,与《游春图》远山上用颜色平涂出的灌木丛状的树木也有相似之处。

前文曾对《游春图》中特殊的青绿手法做过描述,观察到画中分别以青色和绿色来区分石质与土质。高山的主体都用青色显示石质,低矮的山坡和地面都用绿色显示土质。同时,地面和水边但凡属于石块也都用青色标示。这使得画中的青色和绿色显示出特殊的分布规律。这一点在敦煌壁画唐代山水图像中难以看到,却可在传王希孟《千里江山图》中找到相似处。《千里江山图》中浓重的青色与绿色形成有一定规律的交错。青色除了分布在画中连绵起伏的山脉上,也用于地面和水边的石块。尽管绿色也在画中山脉中有不少分布,但总体而言山脉的主体和尖峰都是青色,以表示坚硬的石质,较为平缓的山体、地面都用绿色,以表示土质。

用青色与绿色分别对应石质与土质,可以认为是北宋时代发展出来的表现方法。尽管未见其他北宋例子,但还是可以在南宋、元的一些传世画作中看到类似表现,比如传南宋《松阴策杖图》(故宫博物院藏)、元人《百尺梧桐轩图》(上海博物馆藏)等。我们在北宋后期的山水画论中,可以看到对于土质与石质的有意区分。《林泉高致》中说:“山有戴土,山有戴石。土山戴石,林木瘦耸。石山戴土,林木肥茂。”^⑤《山水纯全集》中说法类似:“石载土谓之崔嵬,石上有土也。土载石谓之砠,土上有石也。”^⑥这是对于山的土石组合关系的说明和表现,来自《尔雅·释山》中所说的“石戴土谓之崔嵬,土戴石为砠”^⑦。区分山的土石组合关系的观念在北宋绘画中发生的实质影响还需要具体评估,但《游春图》和《千里江山图》中以青与绿来区分土石的方式是值得注意的。

《游春图》中勾轮廓再填色、不用皴法的着色方法,放在北宋的语境中,并不只有传摹早期或唐代祖本这一种解释方式。首先,我们依据存世作品对北宋着色山水的了解可能是不全面的。即使如此,我们也还是可以在传世南宋绘画如《仙山楼阁图》团扇中看到不用皴法而直接用青绿渲染的例子。传为王齐翰所作《挑耳图》中大屏风上的着色山水也是如

此。其次,来自高丽和日本的着色山水在北宋也被不少人所熟识。在相当于北宋时代的日本绘画中就常见少有皴法而以青绿直接渲染的例子,如著名的11世纪后期《东寺山水屏风》(京都国立博物馆藏)。郭若虚在《图画见闻志》中专列有《高丽国》一则,讲到“钱忠懿家有着色山水四卷”。^⑧米芾也曾记载:“冯永功,字世绩,有日本着色山水,南唐亦名为李思训。”^⑨元代饶自然在《绘宗十二忌》中谈及设色与金碧山水“不可妄用朱金丹青之属”时,提到“如唐李将军父子,宋董源、王晋卿、赵大年诸家可法。日本国画常犯此病,前人已曾议之,不可不谨”。^⑩可见日本画从北宋开始一直受到关注。

虽然我们无法对《游春图》所参考的艺术资源进行精准推论,但它无疑利用了北宋时代有关着色山水的多种实践。我们在《游春图》中看到的“唐宋混合体”特征,就是在宋代的文化语境中,借助宋代的文化资源对“唐画”进行的重新思考,并在此基础上创造出的新图像。《游春图》的“新”体现在三个方面:主题上,表现了上巳节男女游春踏青的新景观;题材上,引入了新的“挟弹游骑”画题;画法上,体现出对着色山水的新诠释。这三点在存世的宋代绘画中都很特别,而又深深根植于北宋文化语境。作为北宋特定文化语境中的一次视觉艺术层面的实践,《游春图》对于我们重新思考唐代和宋代绘画以及二者的关系都提供了新的视角。如同画中景物,这幅画的命运也充满戏剧性。正如携带着弹弓的贵公子在元代艺术中得到再次呼应一样,《游春图》也在元代以后进入了主流的艺术鉴赏中,正式走上了它的经典之路。

注释:

①王逊:《展子虔〈游春图〉》,原刊《人民文学》1953年3月号载王逊著王涵编《王逊文集》第3卷,上海书画出版社,2017,第162页。

②丛碧(张伯驹):《隋展子虔〈游春图〉》,载张伯驹《春游琐谈》,中州古籍出版社1984年第16页。

③汤垕在《画鉴》中称“展子虔画山水大抵唐李将军父子多宗之……可为唐画之祖。汤垕:《画鉴》马采标点注释,人民

美术出版社, 1959, 第4页; 马宝山:《张伯驹与展子虔〈游春图〉》,载中国文物学会主编《新中国捐献文物精品全集,张伯驹、潘素卷(中)》,文津出版社,2015,第23—25页。《张伯驹来校展览书画》,《燕大双周刊》第64期(1948年10月16日),合订本第464页,容媛:《张伯驹氏书画展览会》,《燕京学报》第35期(1948年12月),第289—294页。张伯驹在1960年编订的《丛碧书画录》中著录《隋展子虔游春图卷》时认为:“证以敦煌石室六朝壁画山水,与是画卷画法相同……卷内人物画法皆如六朝之俑,更可断为隋画无疑。”《历代书画录辑刊·第8册》,北京图书馆出版社,2007,第164页。

④上官碧(沈从文):《读春游图有感》,《子曰丛刊》第六辑(《艺舟》创刊号),1949年6月,第21—26页。后改写为《读展子虔春游图》,《沈从文文集》第12卷花城出版社,1984。

⑤王逊:《展子虔〈游春图〉》,第162页。

⑥ Osvald Sirén. Chinese Painting: Leading Masters and Principles, Part I The First Millennium, Volume III Plates(New York The Ronald Press Company. 1956). PP. 79—80。

⑦杨仁恺:《论王逊对民族绘画问题的若干错误观点》,《美术》1956年第6期。

⑧岳松、王忱在《关于杨仁恺一些论断的商榷》(《美术》1956年第8期)中认为:“王逊的意见仍然是应该加以注意的……究竟《游春图》是什么时代的作品,还是一个值得研究的问题。沈从文在1968年12月所写的内部申诉材料《我为什么始终不离开历史博物馆》中也对《游春图》有进一步看法:“其实若懂得点历代服装冠巾衍变,马匹装备衍变,只从这占全画不到一寸大的地位上,即可提出不同怀疑,衣冠似晚唐,马似晚唐,不大可能出自展子虔之手。张新颖:《沈从文精读》:复旦大学出版社,2006,第262页。

⑨秦仲文:《我对几种古代艺术作品的意见——读画随笔》,《美术》1956年第10期。

⑩傅熹年:《关于展子虔〈游春图〉年代的探讨》《文物》1978年第11期。

⑪徐邦达在《古书画鉴定概论》(文物出版社1981,第26页)第三章第三节“绘画中建筑物和服饰用品形制的考订中引述了傅熹年对《游春图》建筑的考证,高居翰也参考傅熹年的观点把《游春图》定位为重要的早期作品。精良的摹本,约10—11世纪,唐代祖本”,见 James Cahill, Index of Early Chinese Painters & Paintings: T'ang, Sung, Yuan(Berkeley: University of California Press, 1980), p. 3 铃木敬接受《游春图》是北宋摹本,但认为其祖本是初唐绘画,参见氏著《中国绘画史》(上),日本吉川弘文馆,1981,第89—92页。

⑫张伯驹:《关于展子虔游春图年代的一点浅见》《文物》1979年第4期。

⑬ Max Loehr, The Great Painters of China(New York. Happer & Row. Icon editions, 1980), p. 62

⑭薛永年:《晋唐宋元卷轴画史》新华出版社1993第45—47页。

⑮上官碧:《读春游图有感》,第21页。

⑯詹前裕:《再谈展子虔游春图的真伪与年代问题》,《故宫学术季刊》第四卷第三期(1987年春季号),第33—75页。

⑰坚持真迹者为:叶子:《鉴识游春图:国宝真伪之谜》,浙江古籍出版社,2007;赵建中:《有关于展子虔〈游春图〉年代的再探讨》,《艺术探索》2008年第1期;袁有根:《就故宫本〈游春图〉鉴定问题与傅熹年先生商榷》,《艺术探索》2020年第2期。明代伪作说为王乃栋:《传世名作抑或民间高仿——展子虔〈游春图〉的鉴定》,《收藏》2008年第9期。认为画上所有早期收藏印和题跋都不可靠是明代的仿古作品甚至不排除是“苏州片”的可能性。五代宋初说为王耀庭:《江帆游春觅知几》,《大匠之门》第21辑(2018年9月)。

⑱周密:《云烟过眼录》,载中国书画全书编纂委员会编《中国书画全书》第二册,上海书画出版社,1993,第149—151页。周密:《志雅堂杂钞》中也可见与《云烟过眼录》第一条的相同信息“胡存斋……又有展子虔春游图,亦徽宗题签一片上凡十余人,后皆送与张子有。见周密:《志雅堂杂钞》黄宝虹邓实编《美术丛书》三集第三辑,神州国光社,1936,第197页。

⑲王乃栋:《传世名作抑或民间高仿——展子虔〈游春图〉的鉴定》第68页。《云烟过眼录》(第152页)记载一件《阎立本职贡狮子图》:“前有睿思东阁大印亦贾师宪物,有台州官估官印,后有封字印崔中丞物王德修为褙,丙申四月见之容斋。”

⑳《云烟过眼录》第143页。

㉑冯鹏生:《中国书画装裱技法》,北京工艺美术出版社2018,第36页。

㉒张彦远:《历代名画记》,辽宁教育出版社2001,第22页。

㉓张丑:《清河书画舫·点字号第九·米芾》上海古籍出版社2011第452页。

㉔詹景凤:《东图玄览编》(《中国书画全书》册四)中有35条都以“片来描述书画绝大多数是装裱成独幅册页的宋代团扇画和小斗方如”“樵李项元汴一册,聚宋元人画六十册合为一大部……内宋人画紫牡丹二片……项册内马远二小片,阔未逾四寸,高未及五寸(页7)。此条中提到“小片”,可大略推知

詹景凤对“片”的标准。一般宋代团扇或斗方为25厘米左右因此“阔未逾四寸高未及五寸(约13厘米×16厘米)是“小片”。既有“小片”也会有“大片”如“吴道子写蓝采和踏歌图一大片,绢写”(页20)。还有一些提及画中某些细节的尺寸,可推知全图大致尺寸。如“赵承旨小山水一片……不用墨描写,直以丹素点染而成。下为平坡两层平坡前为洲汀数层人衣白而坐小石人背后为绿竹……坡上画小枯木,长三寸者一,长寸余者一”(页19)。从枯木约10厘米看全图应与25厘米左右斗方大小相符。著录中还提及“横片”区别于长宽相近的斗方“赵千里纸画仿王右丞山水翎毛一横片殊佳元名人题咏凡三十家。”(页20)与若干小幅画片可以装裱成一套册页类似,若干“片”有时也可以装裱成一幅手卷,如“高房山竹枝二片为一卷。一晴竹……一雨竹”(页39)。

⑤詹前裕认为:“《游春图》的瘦金书题签结体较圆,用笔秀媚有余,挺峻锐利不足尤其展子二字过于软弱……题签的风格结体与用笔的习惯皆与徽宗的墨迹有出入显然并非徽宗所书”见《再谈展子虔游春图的真伪与年代问题》一文第63页。不过,考虑到宋徽宗书迹的复杂性真迹代笔伪作的可能性都存在所以《游春图》中的题签虽然与目前存留下来的一些书画作品中的徽宗题签有些差异并不能作为关键证据来判断是否与徽宗宫廷无关。

⑥牛克诚:《宣和御府印格式研究》,《故宫博物院院刊》2005年第1期。

⑦王乃栋:《传世名作抑或民间高仿——展子虔〈游春图〉的鉴定》。

⑧黄小峰:《编织家国理想的丝线:〈纺车图〉新探》,《故宫博物院院刊》2020年第11期。

⑨王乃栋质疑画后冯子振题跋中称呼皇姊大长公主为“皇姊大长主”暴露出作伪痕迹。其实,存世其他作品如传赵昌《写生蛱蝶图》后冯子振题也是如此。考察文献也可知“大长主”是公主的惯用称谓。

⑩画后赵岩题诗中称“两翁隔水俯晴绿”把岸边两人视为两位老翁这应是把躬身站立者当作了年老驼背的表现。

⑪崔护此诗及其衍生出的传奇故事,出自孟棻《本事诗情感》:“博陵崔护资质甚美,而孤洁寡合。举进士下第清明日独游都城南。得居人庄,一亩之宫而花木丛萃寂若无人。扣门久之。有女子自门隙窥之,问曰:谁耶?护以姓字对,曰‘寻春独行,酒渴求饮。女入,以杯水至开门设床命坐,独倚小桃斜柯伫立而意属殊厚妖姿媚态绰有余妍。崔以言挑之不对。彼此目注者久之。崔辞去送至门如不胜情而入。崔亦睇盼而归。嗣后绝不复至。及来岁清明日忽思之,情不可抑径往寻

之。门墙如故,而已锁扃之。因题诗于左扉曰去年今日此门中人面桃花相映红,人面不知何处去桃花依旧笑春风。后数日,偶至都城南复往寻之。闻其中有哭声扣门问之。有老父出曰,君非崔护耶?曰是也。又哭曰:君杀吾女!崔惊起莫知所答。老父曰,吾女笄年知书未适人。自去年以来常恍惚若有所失,比日与之出及归见左扉有字读之入门而病,遂绝食数日而死。吾老矣此女所以不嫁者,将求君子以托吾身。今不幸而殒得非君杀之耶?又特大哭。崔亦感恻请入哭之。尚俨然卧床。崔举其首枕其股哭而祝曰:某在斯,某在斯。须臾开目,半日复活矣。老父大喜,遂以女归之。孟棻等:《本事诗·本事词》古典文学出版社,1957,第12页。

⑫孙作云:《“诗经恋歌发微”及附录〈关于上巳节(三月三日)二三事〉》载孙作云《诗经与周代社会研究》,中华书局,1966。

⑬刘晓峰:《上巳节与日本的女儿节》《文史知识》2005年第4期,夏增民:《身体与空间汉魏六朝时期上巳节中的女性与女性活动》,《妇女研究论丛》2012年第6期;钟卓莹:《三月上巳风俗的原始系统与逻辑展开——兼论日本曲水宴“流觞”风俗的内在逻辑》,《节日研究》第十五辑(2020年1月)。

⑭画后赵岩题诗中称为“画船”,最早提及了此船的性质。现代学者中,王世襄最早提出是游艇而非渡船,参见王世襄:《谈展子虔〈游春图〉》,《中国画》创刊号,中国古典艺术出版社,1957。

⑮韩琦:《安阳集编年笺注》(上),李之亮、徐正英笺注,巴蜀书社,2000,第418—419页。

⑯王启兴主编《校编全唐诗》(上)湖北人民出版社,2001,第1568页。

⑰安岐在《墨缘汇观》中最早注意到了弹弓。王世襄的《谈展子虔〈游春图〉》在此基础上提出猜想认为《游春图》就是《宣和画谱》中记载的展子虔名下的《挟弹游骑图》宋徽宗题签时另换了名字。弹弓的研究参见唐明明:《唐宋弹弓的制作与使用研究》,硕士学位论文,暨南大学,2017。

⑱李金梅主编《中国马球史研究》,甘肃人民出版社,2002;程彤:《古代波斯与中国马球运动文献,文物之比较》,载程彤主编《丝绸之路上的照世杯:“中国与伊朗丝绸之路上的文化交流”国际研讨会论文集》,中西书局,2016。

⑲刘凌沧:《唐人〈游骑图〉》,《美术》1963年第3期。

⑳对“茵褥”的简要考察,可参见孙机《唐李寿石椁线刻〈侍女图〉〈乐舞图〉散记》(上),《文物》1996年第5期。

㉑台北故宫博物院藏有此画另一版本,亦有赵雍款,名为《春郊游骑图》。画为绢本立轴,红衣骑手手捻一个弹丸,上海龙美术馆藏有构图类似的赵雍款《策马江畔图》,亦为绢本立

轴,应为仿本。画中画有三位骑手,领头一位手持弹弓。

④袁华:《耕学斋诗集》卷五,载《中国国家图书馆藏文津阁四库全书》册411,商务印书馆影印,2006,第664页。

④如杨维桢《四马挟弹图》诗,杨维桢《杨维桢诗集》,邹志方点校,浙江古籍出版社,1994,第410页。

④顾瑛辑,张颐青等整理《草堂雅集》卷一,中华书局,2008,上册,第11页。

④《云烟过眼录》卷下《赵子昂孟頫乙未自燕回出所收书画古物》,载《中国书画全书》第二册,第152页。

④汤垕:《画鉴》,第11页。

④佚名:《中兴馆阁续录》卷三《储藏》页十一左,台北“中央图书馆”藏咸淳年间增补刊本。

④吕不用:《得月稿》卷五,《北京图书馆古籍珍本丛刊97集部·明别集类》,书目文献出版社,1999,第599页。

④梅鼎祚:《宛雅全编》(上),2018,第30页。

⑤张昱:《张光弼诗集》卷一,辛梦霞点校,北京师范大学出版社,2016,第327页。

⑤《宣和画谱》的成书年代与性质存在争论,参见韦宾《〈宣和画谱〉名出金元说——兼论〈宣和画谱〉与徽宗绘画思想无关》以及《〈宣和画谱〉对以前文献的点窜曲解》,收入氏著《宋元画学研究》,甘肃人民出版社,2009。

⑤《宣和画谱》(《中国书画全书》第二册)第64页(展子虔),77页(张萱)78页(周昉)101页(韩幹)。

⑤“摘瓜图”的含义,参见杨新:《胡廷晖作品的发现与〈明皇幸蜀图〉的时代探讨》,《文物》1999年第10期。

⑤张彦远:《历代名画记》,第86—87页。

⑤李星明:《唐代墓室壁画研究》,陕西人民美术出版社,2005,第143页。

⑤暨远志:《论唐代打马球:张议潮出行图研究之三》,《敦煌研究》1993年第2期。

⑤邱国彬:《内蒙古敖汉旗皮匠沟12号辽墓》,《文物》1998年第9期。与打马球相对的壁面残存有山峦形象和俯冲捕捉猎物的鹰,应是在表现狩猎场景。

⑤王仁裕等:《开元天宝遗事·外七种》,丁如明等校点,上海古籍出版社,2012,第75页。

⑤高彦休《唐阙史》卷上《周丞相对扬》,载王汝涛编校《全唐小说》第三卷,山东文艺出版社,1993,第2201页。

⑥屈守元、常思春主编《韩愈全集校注》(5),四川大学出版社,1996,第3034页。

⑥暨远志:《唐代马球运动的兴起与发展》载周天游主编《唐墓壁画研究文集》,三秦出版社,2006。

⑥欧阳修、宋祁撰:《新唐书》卷二〇七《仇士良传》,中华书局,1975,册19第5875页。

⑥司马光:《资治通鉴》,卷二四三《穆宗下》,岳麓书社,2016,第256页。

⑥周振甫主编《唐宋词元曲全集·全唐诗·第10册》,黄山书社,1999,卷五一八,第3865页。

⑥李白:《李白集》,远方出版社,2002,第49页。

⑥对唐代游侠与侠风的研究,参见汪聚应《唐代侠风与文学》,中国社会科学出版社,2007。

⑥孙机:《唐李寿石椁线刻〈侍女图〉〈乐舞图〉散记》(上)。

⑥尧振尧:陈永清周晓陆《东汉彭城相缪宇墓》,《文物》1984年第8期,郑岩,秦建萍《捕蝉画像辨识》,《民俗研究》1992年第2期。

⑥郑炳林、米德:《敦煌莫高窟第100窟研究》,甘肃教育出版社,2016,第306—307页。

⑦谢智学、耿彬:《敦煌壁画步打球考察》,《体育文化导刊》2014年第5期,胡同庆、王义芝《敦煌壁画中的养生》,甘肃人民美术出版社,2015,第201—202页。

⑦梅尧臣:《梅尧臣集编年校注》(中)卷二三,朱东润编年校注,上海古籍出版社,1980,第657页。

⑦参见孟元老:《东京梦华录》卷七《驾幸宝津楼宴殿》《驾登宝津楼诸军呈百戏》《驾幸殿射弓》《池苑内纵人关扑游戏》诸节,孟元老:《东京梦华录》注,邓之诚注,中华书局,1982,第193—199页。

⑦孟元老:《〈东京梦华录〉注》卷八《六月六日崔府君生日二十四日神保观神生日》第206页。

⑦龚延明:《中国历代职官别名大辞典》,上海辞书出版社,2006,第312页。官方与宫廷用具制造机构还有文思院。“后苑作”中包括“弓稍作”“打弦作”在内的10个作坊,后来划归了文思院,参见王菱菱:《宋代文思院的由来及其职能变化》,载姜锡东,李华瑞主编《宋史研究论丛》第9辑,河北大学出版社,2008。

⑦王应麟:《玉海》册五,卷一四五,《淳熙选德殿观击球》“淳化五年十二月九日,改‘打球务’为击鞠院”,广陵书社,2016,第3714页。

⑦陈旸:《乐书》点校,卷一八六,张国强点校,中州古籍出版社,2019,第965页“飞弹丸……百戏之属,皆隶左右军而散居焉,每大飧燕,宣徽院按籍召之。”卷一八七,第977页,“飞弹则置丸于地,反张其弓,飞丸以射之也。”《梦梁录》《都城纪胜》《武林旧事》等书都记载了“打弹”的技艺。

⑦兰陵笑笑生:《新刻绣像批评金瓶梅》第九十回,齐鲁书

社,1989,第852页。

⑦⑧中国古代书画鉴定组:《中国古代书画目录》第2册,文物出版社1985京1—216,唐无款《游骑图》,注解6,第2页:“宋无款。徐:临唐人本。”高居翰也认为可能是“精良的北宋画”,见James Cahill. Index of Early Chinese Painters & Paintings T'ang, Sung, Yuan, p. 52。

⑦⑨扬之水:《常州武进村前乡南宋墓出土器物丛考》,《常州文博论丛》第二辑,2017,高移东《鱼符鱼袋研究》,《文博月刊》2020年第2期。

⑧⑩刘凌沧:《唐人〈游骑图〉》中认为是钓竿,姜一鸣《〈游骑图〉考辨》(《中华文化画报》2018年第3期)中认为是草丛中驱赶野鸡野兔的长竿。

⑧⑪孙方圆:《北宋前期动物保护诏令中的政治文化意蕴——以〈宋大诏令集〉为考察中心》,《史学月刊》2012年第6期。

⑧⑫戴建国点校《中国珍稀法律典籍续编·庆元条法事类》卷七九“畜产门”,黑龙江人民出版社,2002,第893页。

⑧⑬《宋大诏令集》卷一九八,中华书局,1962,第731页。

⑧⑭程颢:《程伯淳行状》,吕祖谦编《宋朝文鉴》卷一三八,载四川大学古籍所编《宋集珍本丛刊·第93册》,线装书局,2004第184页。

⑧⑮秦建明:《唐墓壁画与毕罕》,载樊英峰主编《乾陵文化研究》(3),三秦出版社,2007。

⑧⑯华夫主编《中国古代名物大典》(上卷),济南出版社,1993年,第432页。

⑧⑰王启兴主编《校编全唐诗》(中),第2973页,张青松《〈正字通〉疑难字考释九则》,《中国文字研究》2013年第1期。

⑧⑱《韩愈全集校注》第593页。

⑧⑲谭峭:《化书》卷五《胶竿》,中华书局,1996,第56页。

⑧⑳李衍:《竹谱详录》卷五,山东画报出版社,2006,第91页。

⑧㉑周密:《武林旧事》卷六,浙江人民出版社,1984,第103页。

⑧㉒刘琳、刁忠民、舒大刚校点:《宋会要辑稿》(14),上海古籍出版社,2014第8388页。

⑧㉓王智勇、王蓉贵主编《宋代诏令全集》第3册,四川大学出版社,2012,第615页。

⑧㉔楼含松主编《中国历代家训集成》(2)浙江古籍出版社,2017,第1140页。

⑧㉕施绍文、沈树华:《关汉卿戏曲集》,中国国际广播出版社,2011,第145页。

⑧㉖高文秀:《黑旋风双献功杂剧》载徐征等主编《全元曲》第2卷,河北教育出版社,1998第925页。

⑧㉗施耐庵、罗贯中:《水浒传》第七回华文出版社,2019第

85页。

⑧㉘同上书,第五十二回,第626页。

⑧㉙李清:《柁机闲评》(上),时代文艺出版社2003,第40页。

⑧㉚陈国强主编《黄帝陵碑刻》,陕西人民出版社,2014,第11页。

⑧㉛曲康维:《〈西岳降灵图〉再考》(《美术》2019年第8期)中提出此画为南宋后期作品,可能是两宋之交某件作品的不完整摹本。

⑧㉜这只禽鸟身长为侍者手掌横宽的二倍有余,约相当于现实中30厘米以下,虽然相比画中其他鹰隼小很多,但从其弯曲的喙后颈与胸腹部的横斑以及站立于侍者手上的姿态可判断是捕猎的猛禽。这种体形的猛禽,最有可能是小型的隼类,可能就是“𪇧儿”。丁度等编《集韵》卷一(上册,上海古籍出版社,2017,第12页):“𪇧,隼属。”兰茂《韵略易通》卷下(民国初年云南丛书,第十八页左)“𪇧,似隼而小。”

⑧㉝李衍:《竹谱》卷五,第95页。

⑧㉞萧统编,李善注:《文选》(上)卷五太白文艺出版社,2010,第137页。

⑧㉟李昉:《太平御览》第八卷,孙雍长、熊毓兰校点,河北教育出版社,1994,第726页。

⑧㊱李隆基:《大唐六典》卷五“尚书兵部”,李林甫注,三秦出版社,1991,第123页。

⑧㊲胡三省:《通鉴释文辩误》卷十一,载司马光《资治通鉴》,中华书局,1956,第8190页。

⑧㊳王启兴主编《校编全唐诗》(下),第3385页。这句诗亦有另一个版本“熟苇蒸菰米,垂丝钓锦鳞”,与全诗诗意更为契合,林继富主编《中国民间游戏总汇·角力卷》,湖南文艺出版社,2016,第15—16页,亦有对吹箭的简短介绍。

⑧㊴沈从文:《中国古代服饰研究》上海书店出版社,2002,图六八《唐人游骑图》,第293—298页;孙机《唐代的马具与马饰》,氏著《中国古舆服论丛》文物出版社,2001。

⑧㊵申秦雁:《唐永泰公主墓壁画〈胡人备马图〉及相关问题》,载樊英峰主编《乾陵文化研究》(4),三秦出版社,2008,张鑫《乾陵石仗马与“御马六鞘”》,载樊英峰主编《乾陵文化研究》(7),三秦出版社,2012。

⑧㊶李诫:《营造法式》卷十三《瓦作制度》,重庆出版社,2018,第276页。

⑧㊷郑为:《〈闸口盘车图〉卷》,《文物》1966年第2期;Heping Liu, "The Water Mill and Northern Song Imperial Patronage of Art, Commerce, and Science" The Art Bulletin Vol. 84, No 4(Dec 2002), pp. 566—595。余辉:《地质学研究》与《闸口盘车图卷》,

载上海博物馆《千年丹青:细读中日藏唐宋元绘画珍品》北京大学出版社,2010,第123—130页,谢柏轲(Jerome Silbergeld)提出《闸口盘车图》为南宋晚期或元代的可能性,参见谢柏轲《一去百斜:复制变化,及中国界画研究中的若干基本问题》,载上海博物馆《千年丹青:细读中日藏唐宋元绘画珍品》第131—150页。

⑪冯子振在画后题诗中有“李唐岁月脚底参,杨隋能事笔不惭”一句。“李唐岁月”表明他认为此画具有唐代风格,而“杨隋能事”意为隋朝绘画可知此时《游春图》已被与隋代绘画联系起来,很可能已经被认定为展子虔手笔。

⑫王肯堂《郁冈斋笔麈》卷二,万历三十年王懋琨刻本,三十三页左“韩先生出示一卷,宋徽宗题云展子虔春游图。余谓是唐以后人笔,先生不怪问子何以知之曰:子虔北齐人何得作唐衣冠?先生乃服。今《宣和画谱》中亦未载。

⑬安岐:《墨缘汇观录》卷三,丛书集成初编本,商务印书馆,1937,1578册第124页。

⑭判断祖本与摹本的关系,需要找到相近似的绘画或图像。傅熹年提出《游春图》是早期绘画摹本的一个重要依据是认为画的左边景物与传为李思训《江帆楼阁图》相似。但是《江帆楼阁图》本身的时代并无定论,其文化属性亦相当模糊。

⑮“复古”是元代艺术研究中的重要思路,李铸晋比较早对此进行了讨论,近期学术界对中国艺术中“复古主义”的讨论可参见Wu Hung ed, Reinventing the Past Archaism and Antiquarianism in Chinese Art and Visual Culture (Chicago, University of Chicago Press, 2010)。

⑯如陈传席认为,北宋中后期山水画的总趋势是保守和复古,复古的“古”就是“著色山水或谓青绿山水”。氏著《中国山水画史》(修订本),天津人民美术出版社2001,第103—105页。

⑰相关研究很多,比如李华瑞:《宋代画市场初探》,载邓广铭等主编《宋史研究论文集》,河南大学出版社,1993。

⑱古原宏伸:《〈画史〉集注(一)》,《台大美术史研究集刊》第十二期(2002),第15条(86页)17条(90—93页)、27条(120页);古原宏伸:《〈画史〉集注(七)》,《台大美术史研究集刊》第十八期(2005),第188条(第104页)。

⑲古原宏伸:《〈画史〉集注(四)》,《台大美术史研究集刊》第十五期(2003)第98条(第100页);古原宏伸《〈画史〉集注(五)》,《台大美术史研究集刊》第十六期(2004),第143条(第201页)。

⑳古原宏伸:《〈画史〉集注(四)》,第86条(第44页)。

㉑古原宏伸:《〈画史〉集注(五)》,第118条(第130页)。

㉒自李霖灿1953年把台北故宫博物院藏旧题《宋人关山行旅图》改定为《明皇幸蜀图》开始此画持续引发讨论,相关学

术史可参见李如珊《台北故宫本〈明皇幸蜀图〉研究》,台湾大学文学院艺术史研究所硕士学位论文,2007;以及陈韵如对《明皇幸蜀图》的解说,见《大观:北宋书画特展图录》,台北故宫博物院,2006年12月,第147—151页。陈韵如提出猜想,台北故宫本可能是米芾《画史》中所说的五代、北宋以来蜀地画家的作品。谈晟广《“明皇幸蜀图”谈李思训的生平》(《画刊》2020年第45期)则认为并非画“明皇幸蜀”故事,而是明皇游春。

㉓张珩最早提出这类作品“皆宋代民间之笔,尚保存一部分唐人画法”见张珩:《木雁斋书画鉴赏笔记》册三《宋人九成宫避暑图》上海书画出版社,2015,第1768页;陈传席:《论故宫所藏几幅宫苑图的创作背景作者和在画史上的重大意义》,《文物》1986年第10期。

㉔傅熹年:《论几幅传为李思训画派金碧山水的绘制时代》,《文物》1983年第11期。高居翰认为是明代仿古画,见James Cahill, Index of Early Chinese Painters & Paintings, p. 14。

㉕古原宏伸:《〈画史〉集注(七)》,第171条(第75页)。

㉖米芾的分类是佛像故事、山水、竹木水石花草士女翎毛。《圣朝名画评》中对绘画的分类依次是鬼神人物屋木山水、林木、畜兽花卉翎毛。《画继》的分类依次是仙佛神鬼人物传写屋木舟车山水林石畜兽虫鱼花竹翎毛、蔬果药草小景杂画。

㉗古原宏伸:《〈画史〉集注(三)》,《台大美术史研究集刊》第十四期(2003)第60条(第63页)。

㉘李廌:《德隅斋画品·长带观音》,载于安澜编《画品丛书》,上海人民美术出版社,1982,第165页。

㉙陈高华:《宋辽金画家史料》文物出版社,1984年,第411页。

㉚同上书,第410页。

㉛同上书,第446页。

㉜赵声良:《从敦煌壁画看唐代青绿山水》,《故宫博物院院刊》2018年第5期。

㉝俞剑华:《中国画论类编》,人民美术出版社,1986,第643页。

㉞同上书第661页。

㉟郭璞注,王世伟校点《尔雅》,上海古籍出版社,2015,第116页。

㊱郭若虚:《图画见闻志》卷六,邓白注,四川美术出版社1986,第363页。

㊲古原宏伸:《〈画史〉集注(五)》,第118条(第130页)。

㊳同上。古原宏伸在对“日本著色山水”的讨论中提及了这一条记载。