

# 《重屏会棋图》背后的政治博弈

——兼析其艺术特性

The Political Game behind the Playing Go in Front of Double Screen:  
Plus an Artistic Analysis of the Painting

余 辉

*Yu Hui*

故宫博物院  
The Palace Museum

Journal of Gugong Studies 2015Vol.15

故宫学刊

二〇一五年 总第十五辑

故宫出版社 | The Forbidden City Publishing House

---

# 《重屏会棋图》背后的政治博弈

## ——兼析其艺术特性

The Political Game behind the Playing Go in Front of Double Screen:  
Plus an Artistic Analysis of the Painting

---

余 辉

Yu Hui

内容摘要:

故宫博物院藏五代南唐周文矩《重屏会棋图》卷，徐邦达先生鉴定为北宋摹本。笔者试图揭示出深藏于画中的宫闱秘辛：根据画中人物的年纪特别是幼弟的年纪，判定该图的原本系奉旨绘于南唐保大年间（943~957年）末；南唐中主李璟设定的皇位继承人序列与弈棋者的座次恰好一致，公开昭示了李家王朝的继位顺序。该图所表现的悌行思想在一定程度上影响了北宋文治思想的形成，也是产生该摹本的政治背景。画中的战笔描法和屏中屏的空间手法以及连续性的时间表述法均为周文矩的艺术新创。

关键词:

李璟 周文矩 《重屏会棋图》卷 北宋摹本 战笔描  
皇位继承

ABSTRACT:

The painting scroll, *Playing Go in Front of Double Screen*, by Zhou Wenju of Southern Tang, Five Dynasties, was appraised by Xu Bangda as a copy from the Northern Song dynasty. The writer tries to unveil the secrets hidden in the painting: Judged by the age of the figures in the painting, particularly of the youngest brother, this painting should have been drawn on imperial orders during the Baoda era (943-957) of Southern Tang; the sequence of the throne successors which the second ruler of Southern Tang, Li Jing, made, is right in accord with the seating order of the players, clearly showing the order of the succession to the throne of the royal family. The thought of fraternal love manifested in the painting influenced, to a certain degree, the formation of the "peaceful rule" thought in the Northern Song dynasty, and was also reflective of the political context in which the painting was created. Several innovations can be found in this painting: the technique of zigzag lines, the technique of creating the space of a screen within another screen, and the continuous time expression.

KEYWORDS:

Li Jing, Zhou Wenju, *Playing Go in Front of Double Screen*, Northern Song copy, zigzag-line technique, throne succession

《重屏会棋图》卷[图1]本无作者名款，其后有明代沈度、文徵明的跋文，《石渠宝笈初编》著录为五代南唐周文矩真迹。在上个世纪八十年代以前，它一直被作为周文矩的真迹。本文拟就该图的原作者周文矩与原图创作时间进行考辨，并对南唐宫廷与皇室传位、北宋摹本与政治背景以及该图的艺术特性等问题展开讨论。



图1 五代南唐周文矩《重屏会棋图》卷  
绢本设色 纵40.3厘米 横70.5厘米 故宫博物院藏

## 一 周文矩与《重屏会棋图》卷

在研究《重屏会棋图》卷之前，首先需要甄别与之相关史料的真实性。

史料问题最初错在北宋《宣和画谱》卷七：“周文矩，金陵句容人也，事伪主李煜为翰林待诏，善画，行笔瘦硬战掣，有煜笔法；工道释人物车服楼观、山水泉石，不堕吴曹之习，而成一家之学；独仕女近类周昉，而纤丽过之。昇元中煜命文矩画《南庄图》，览之叹其精备。开宝间煜进其图，藏于秘府。有《游春》、《捣衣》、《熨帛》、《绣女》等图传于世。今御府所藏七十有六……”<sup>1</sup>此有两处错误需要甄别，都与南唐后主李煜（937～978年）的年纪有关：其一，南唐昇元年间（937～942年），李煜尚在襁褓之中，他不可能命周文矩作现场纪实绘画《南庄图》，敕令者应是当朝者、其祖李昇（888～943年），时年约在五十余岁。在《宣和画谱》之前的北宋刘道醇《宋朝名画评》记述周文矩时只提及画《南庄图》在昇元年间，并未提及是何人命他作《南庄图》，显然是《宣和画谱》误记矣<sup>2</sup>；其二，周文矩在绘制《重屏会棋图》卷时，约在李璟登基不久（详见后文考证），周文矩已是人到中年的名师了，形成了成熟的“战笔描”法，恐怕当时的李煜还是髫龄之童，只有李煜向周文矩学习画法的可能<sup>3</sup>。此谬流传甚广，不可不察，如元代汤垕《画鉴》受此影响：“周文矩画人物宗周昉，但多颤制笔，是学其主李重光书法如此。至画仕女则无颤笔。”<sup>4</sup>元人夏文彦《图绘宝鉴》也是错在这里：周文矩“其行笔瘦硬战掣，盖学其主李重光画法。至画仕女，则无颤笔，大约体近周昉，而纤丽过之”<sup>5</sup>。李重光即李煜，此类谬误均源自《宣和画谱》卷七关于周文矩的记述。

更正此史料后，可得知南唐翰林待诏周文矩，以画艺侍奉李家三代王朝。李煜以周文矩的中年之作进贡宋廷，说明李煜和宋廷都青睐其画。975年，宋军攻入金陵（今江苏南京），年迈的周文矩必然是宋军所要

1 （北宋）《宣和画谱》卷七，第69页，《画史丛书》（二），上海人民美术出版社，1986年。

2 （北宋）刘道醇：《宋朝名画评》卷一《人物门》：“伪昇元中，命图《南庄》，最为精备。”云告译注：《宋人评画》，第28页，湖南美术出版社1999年。

3 笔者以为，从时间上看，李煜是受到周文矩“战笔描”的影响，如李煜后来形成的“金错刀”用笔，虬曲而颤动，用于书法，南唐唐希雅的书法和画竹的学李煜此法。

4 （元）汤垕：《古今画鉴》，刊于潘运告编著：《元代书画论》，第356～357页，湖南美术出版社，2002年。

5 （元）夏文彦：《图绘宝鉴》卷三，第45页，前揭《画史丛书》（二）。



图2 周文矩《琉璃堂人物图》卷(部分)  
旧作唐代韩晁《文苑图》卷,故宫博物院藏

查找的重点画家之一。此后已无周氏的活动记载,《宣和画谱》将周文矩归在宋代,位居第一,体现了北宋皇室特别是宋徽宗赵佶对其人物画的推崇程度。宋军将被征服国家的画家带到汴京,《宣和画谱》均将他们作为北宋画家,以壮声势,如西蜀的石恪、黄居冢和南唐的巨然、李煜及族叔景道、景游等。从这个角度来说,周文矩有可能入了北宋,也许生活时间较短。但至少可以确信,他的一大批绘画作品被宋军收缴,运至宋室,其中就有他的《重屏会棋图》卷,与其他的七十五件绘画被《宣和画谱》卷七著录。据此著录,可知周文矩除了擅长画仕女和表现皇室生活之外,还长于画界画(如《阿房宫》等)、山水画(如《春山图》)、佛像(如《卢舍那佛像》《慈氏菩萨像》等)、历史故事(如《李德裕见刘三复图》等),惜皆不存世,其中包括《重屏会棋图》卷。

八十年代,徐邦达先生撰文提出所谓周文矩的《重屏会棋图》卷是摹本:“人物衣冠、器皿都近唐代,

其画衣纹略作战(颤)笔,应是世传周文矩法派。但用笔比较柔弱,人物面相也呆板而少精神,显然出于临摹。绢地、色、墨气息尚古,应非南宋以后之物。”<sup>1</sup>他认为卷中北宋“宣和”骑缝章、元代柯九思的藏印、后纸明沈度、文徵明跋皆伪,但幅上边缘留有“可能是‘宣和’藏印的残痕,但所留太少,已经无法辨别其真伪了”<sup>2</sup>。根据徐先生的鉴定意见,此系北宋摹本。笔者依据南宋王明清《挥麈录》第三录提出补证,亦可得知此《重屏会棋图》卷绝非原本:《宣和画谱》卷七著录的周文矩《重屏会棋图》卷在南宋辗转到了楼钥的手里。楼钥(1137~1213年),字大防,官至吏部尚书兼翰林侍讲。他曾出示给王明清一阅,王明清看到有“祐陵(宋徽宗)亲题白乐天诗于上”,王明清还“因为跋其后。楼深以赏激”<sup>3</sup>。今之《重屏会棋图》卷皆不见此迹。

摹本是用手工复制的方法保留前朝绘画的手段,上乘摹本的原真性可完整地留住原件的形神。通常来说,一个画家的绘画能力是由构图、造型和笔墨三个基本要素协调构成的。如果一幅古画的构图、造型相当到位,但笔墨跟不上,或柔弱或粗糙,就有怀疑其是否为临摹本的理由,前两方面的绘画功力可以通过摹写获得,而后者需要临摹者自身的表现力去获取原件的笔墨。客观地说,比较周文矩的真迹《琉璃堂人物图》卷[图2],《重屏会棋图》卷摹者的功力不及原作者,画家在尽力忠于原作的艺术风格,只是有些力不从心而已。摹者未对画中的人和物进行更改,画中出现造型全然是五代南唐时期的衣冠服饰和生活环境,如《重屏会棋图》

1 徐邦达:《中国绘画史图录》(上),第68页,上海人民美术出版社,1981年。

2 同上注。

3 (南宋)王明清:《挥麈录》第三录卷之三,第206页,上海书店,2001年。

卷中阔边大屏风与南唐王齐翰的《勘书图》卷〔图3〕中的屏风样式和颜色几乎是出自同一作坊，其他家具如卧榻和长案的设计风格也十分相近，此外如棋盘已是五代兴起的十九条线，改变了过去十七条线的格局。

根据南唐宫廷政治的格局，从画中人物的排序和幼弟的年纪可以推断出周文矩绘制原图的大致时间。

图中所展现的陈设气派和生活气氛，画中的情节当发生于南唐内廷之后宫。该图绘中主李璟观诸弟弈棋的情景，画中四人具体是哪几位兄弟，依照其胡须的多寡可断定其长幼，居中戴高冠观棋者必是李中主璟，必须注意的是：与他同榻观棋者是二弟晋王景遂，其位置于“一字并肩王”，保大二年（944年），李璟力请景遂到朝廷主政，自己则退到宫中，一些大臣拼命劝阻才未果，保大五年（947年），李璟立景遂为太弟，被确定为中主的第一位继承者；李璟右侧对弈者为三弟齐王景达，其对手则是尚未留须的小弟江王景暹。

这种绘画布局应该是中主的要求，是李璟设定的诸弟继承王位的顺序。原件绘制的时间不可能在937年之前，其缘由是画中少了一人即李璟的大弟楚王景迁，他病故于937年。周文矩必定是奉旨绘于景遂被立为太弟之后，具体时间可从李璟的幼弟景暹身上得到答案，景暹（938～968年）享年31岁，画中景暹的年龄差不多是在弱冠之时，即保大年间（943～957年）末是绘制原作的大致时间，再晚就不可能了，原因有二：其一，交泰二年（959年）七月，景遂被杀，画中不可能出现景遂；其二，景暹到了留须的年龄了。

除了故宫摹本之外，当今还有一本《重屏会棋图》卷〔图4〕存世，笔者曾在2005年和2012年分别应邀张子宁先生和安明远先生之邀鉴定研究是图，过去看该图的印刷品觉得非常古朴，一看原件，古朴变成了稚拙，甚至家具线条画得都很不规整，其临摹的母本绝非真本，其摹写的时代不可能早于明代，这早已形成了鉴定界的共识。

可以说，假如没有北宋摹本，今人就难以赏析晋唐五代时期那些失传了的古画，明人摹唐五代之作，多属于临摹传本，其中难免有更改，必然会丢失许多历史信息，更无从得知该画背后的政治动机。南唐画院待诏周文矩创作《重屏会棋图》卷直接描绘了皇室私生活，绝非个人即兴之作；北宋宫廷画家临摹，除了通常的保存古画或练习技法的目的，其中是否还有一定的政治隐情，亦值得探讨。

## 二 南唐宫廷政治与《重屏会棋图》卷

唐末至五代，地方割据势力造成了国家分裂，大半个中国处在乱政之中，为获得政治权利和经济利益，



图3 南唐王齐翰的《勘书图》卷  
南京大学藏



图4 明人临《重屏会棋图》卷  
编本墨笔 纵31.3厘米 横50厘米 美国佛利尔美术馆藏



图 5-1 《南唐地理示意图》  
南京南唐二陵博物馆制



图 5-2 南唐李昇陵墓门外景

父子、兄弟相弑的血光事件屡屡发生。如后晋王李克用误以为其子李存孝要造反，当众杀子。朱温为灭口杀了养子友恭。乾化二年（912年）六月，朱友珪得知他未被立为太子，杀了父亲、梁帝朱温，朱友贞不服，杀兄友珪自立，为后梁末帝。后唐庄宗李克用被养子李嗣源所推翻，是为后唐明宗。又楚主马希范死后，马希广继位，其长兄马希萼不服，攻入潭州，希广被俘而亡……此类家族里亲人之间为争夺王权而自相残杀的事例，有的就发生在李璟当政之时的邻国，不可能不对南唐政权有所震动〔图 5-1〕。

南唐中主李璟（916～961年）是一个腐败加胆怯、却还有些谋略的国主，他系李昇长子，943～961年在位。他在位期间的内心是比较矛盾的，一方面沉溺于奢靡的帝王生活，另一方面又内忧政变、外患强敌，不敢有所作为，常常要做出不愿意当皇帝的姿态，给诸弟以希望。他虽有开疆扩土之志，但攻打闽、湘失利，国势已见衰微，北方后周的实力日益强大，对南唐政权构成了严重的威胁。李璟见状慌忙削去帝号，改称国主，又为避后周信祖（郭璟）讳而改名景。李璟对内部担心的是，元子弘冀尚小，六子煜才七岁，而自己三个弟弟的实力不断增强，其中四弟景达十分招人喜欢，为其父所宠爱。据陈葆真女士研究，李璟逐走宰相宋齐丘，那是“因为中主对宋齐丘当年为了支持景迁而阴谋阻挡他当嗣子的旧恨”<sup>1</sup>，尽管景迁已经在 937 年死了，但他还是要出这口恶气。这说明李璟的内心还是很想主政的，只是怕遇到血光之灾，显现出他十分胆怯的一面。

为防止诸弟谋反，李璟多施柔软之策，对他们不断封地提职。保大元年（943年），他改封其弟景遂为燕王（后改封齐王，拜诸道兵马大元帅等），景达改封鄂王（后改封燕王，拜副元帅等），改封景暹为保安王，他为了继续稳住几个兄弟，采用了特殊的政治手段：“宣告中外，以兄弟相传之意。”<sup>2</sup>还带着诸弟到李昇陵前立誓依次即位〔图 5-2〕。保大四年（946年），景遂官拜太傅，保大五年（947年）立景遂为太弟，并诏令自己的元子弘冀也不得继承景遂之位，景遂固辞不就。大臣萧俨觉得此非常态，上疏提出非议：“夏商之后，父子

1 陈葆真：《李后主和他的时代》，第 57 页，石头出版股份有限公司，2007 年。

2 （南宋）马令：《南唐书》卷二，《丛书集成新编本》第一一五册，第 246 页，新文丰出版公司。

相传，不易之典。惟仰循古道。以裕后昆。”<sup>1</sup>李璟压住了他的奏本。颇有战功的元子弘冀对其父中主这般的抬举二叔，心中一直忿忿不平。交泰二年（959年）七月，弘冀一怒之下毒杀了景遂，但于是年九月因惊恐而亡<sup>2</sup>。最终即位者，是在昏昏然中被推上后主宝座的李煜，他受到李璟欣赏的主要原因是他一心向佛、不贪念权位。中主采取兄弟行乐的方式和利用绘画进行宣教是为了营造宫中的和缓气氛。事实证明，李璟在继位问题上的策略并不完全成功，他只避免了兄弟为争位而杀戮自己的惨剧，没有考虑到叔侄之间权力过渡的时间太长有可能导致儿辈走极端，他临终前两年看到了“按下葫芦浮起瓢”的政治恶果。但纵观五代十国，南唐还算的上是一个比较优雅宁静的小朝廷。

中主李璟施展“弟继兄位”的政治手段，是原作者周文矩绘制《重屏会棋图》卷的历史背景。创作这类绘画的动机不会来自御用画家本人，而是来自画中人李中主自己。《重屏会棋图》卷画的是李璟与

其弟景遂观景达、景暹对弈的情景，从表面上看，表现出李璟平易待弟的德行。根据唐宋和明清座位“尚左尊东”的仪规<sup>3</sup>，他们四人十分有序地分坐在两张榻上，以观棋者为序，左为李璟即主位、右为景遂即次主位，弈棋者左为景达即第三位、右为景暹即第四位。不难看出，该图画的不是一般的对弈场景，暗示着四兄弟的政治博弈达到了平衡，其座次实为南唐李家王朝的传位序列，即：李璟→景遂→景达→景暹。

观棋和弈棋的座次正好是李家王朝继位顺序，这不会是偶然的巧合，而是中主李璟精心设计的结果，使之成为绘画构思的一部分〔图6〕。

值得进一步研究的是，会棋者的棋局如何？笔者曾请教围棋能手破解画中的棋局，均大惑不解，棋盘中没有一枚白子，只有8枚黑子，这种棋局是不存在的。执黑者景暹用一个黑子占桩，用另7个黑子摆出了一个形状近似北斗七星的勺状组合，北京大学教授李淞先生认定这就是北斗七星，这是苍穹中的最高星位〔图7〕。固然，这个细节不会是周文矩随意设计的，而是内廷有所嘱托。北斗七星正对着画中的主位者李中主，这里不需要明喻暗比，画中的三个弟弟认同李璟的最高统治地位，摆出星位的人正是让李璟最放心不下的小弟景暹。这样的博弈结局让李中主大为满意和放心。



图6 李璟、景遂、景达、景暹在图中的排序



图7 周文矩《重屏会棋图》（北宋摹本）卷中的棋局是“北斗七星”

1 同上。

2 据陈葆真女士用郑文宝《江表志》、陆游《南唐书》考证，李璟元子弘冀不满于景遂继位的安排，毒杀了叔父景遂。

3 “尚左”以主座方向为准，“尊东”即主人坐北朝南时，以东为尊，与“尚左”同理。

李家王朝非常注重纪实性绘画的现场感，李煜就曾令周文矩、顾闳中等潜入韩宅目识心记韩熙载的夜生活，绘成《韩熙载夜宴图》卷。因此，当时的周文矩很可能就在对弈现场，详察周围的环境和对弈的气氛，毕后，受命而绘。

周文矩《重屏会棋图》卷描绘皇室悌行的主题不是孤立的，据北宋郭若虚《图画见闻志》卷六载<sup>1</sup>，保大五年（947年）元旦，李璟与弟景遂、景达及李建勋、徐铉、张义方等大臣们登楼赏雪吟诗，御用画家们奉命记录了这一内廷盛事：高冲古画李中主像、周文矩画法部丝竹、朱澄画楼台宫殿、董源画雪竹寒林、徐崇嗣作池沼禽鱼，合为《赏雪图》，其中绘画难度最大、最受称誉的是周文矩。李中主不失时机地向朝臣们展示他与诸弟共享欢乐的情景。周文矩还曾作过《明皇会棋图》，表现唐明皇的宫中生活，台北故宫博物院的同名之作绝非周氏真迹，原迹是否也是画唐明皇与诸弟对弈，不得而知，但可知的是，周文矩还绘制了许多唐明皇与其兄弟的题材。据薄松年先生提示，有两处史料说明周文矩画过唐明皇的悌行。据郭若虚《图画见闻志》卷六《近事·玉堂故事》载：“太祖平江表，所得图画赐学士院，初有五十余轴……《五王饮酪图》两轴，周文矩笔，悉令重装背焉。”<sup>2</sup>根据《宣和画谱》卷七著录的周文矩画目，他至少画过四幅《五王避暑图》。五王是唐明皇兄弟五个，皆封王爵，时称“五王”。五王之间互以悌行相待，他们曾同帐而眠，成为美谈。周文矩笔下的这些绘画内容，很可能是来自宫中的御旨，特别是他反复画“五王”，是有所暗喻的，李中主有兄弟多人，其中如景道、景游等沉溺于绘画与游乐，无心于政治，最接近李中主是兄弟五人，只是大弟楚王景迁于937年故去。为了营造兄弟和好的气氛，描绘内廷悌行和历史典故，几乎成了周文矩的专项人物画题材。

画中表现出良好的弈棋气氛，显现出宫中的平和之象<sup>3</sup>。中主选择皇室兄弟对弈的题材，还会有另一个意愿，即重整南唐社会的棋德和棋风。由于当时周边国家多处乱局，影响到南唐社会的稳定，世风日下，棋手人品卑浊，败则以手乱棋局，使得围棋格调更加孱弱<sup>4</sup>。

### 三 北宋宫廷政治与摹本《重屏会棋图》卷

赵匡胤在“陈桥兵变”中建立大宋，是中国历史上难得的一次不流血的政变，“杯酒释兵权”又是一次极为顺利的集中皇权的手段。宋太祖立国之初的两次不流血的成功，使他回想起五代十国皇室家族中的残杀事例，促使他深刻体会宰相赵普“半部《论语》治天下”的政治含意，感悟出以“文治”的方式巩固政权的重要性，形成了“重文抑武”的治国之策和族规家训。以文治为主的宋朝政治，出现了一系列前所未有的保护敌国文化的举措，如宋朝破敌国都城，大都奉旨不屠城、不滥杀无辜，如太祖厚待周世宗的子孙，注重搜寻和保护前朝的文化财富等。在吏治方面，以“文臣代阙”、“文臣统兵”、“以文制武”、“文德致治”等观念主导朝政，不断加大文官在职官中的人数比例。在治国理念方面，北宋的文治思想是受到了被他推翻的南唐朝

1（北宋）郭若虚：《图画见闻志》卷六，第91页，前揭《画史丛书》（二）。

2 前揭（北宋）郭若虚《图画见闻志》卷六，第81页。

3 北宋初潘慎修作《棋说》呈宋太宗，概括棋道为：“在乎恬默，而取舍为急，仁则能全，义则能变，智则能兼，信则能克。”刊于《宋史·潘慎修传》。

4 《围棋史话·五代：低贱孱弱的围棋》。

廷的影响。此后的宋徽宗将这一条道引向了极端。

北宋“文治天下”的政治理念必然也有它的两面性。两宋多数帝王不能顺应当时社会历史的潮流，难以成功地采取符合时代发展的政治、经济和军事上的变革措施，北宋范仲淹、王安石等人两次政治改革都遭到了惨痛的失败。但是，两宋不少帝王在文化上培植出许多集大成的文化成果，或做出了符合文化发展趋势的艺术变革。两者反差之大，说明了两宋政权过于依赖“文治”的统治效益。

皇帝及其族亲涉足书画，不仅是一种文化现象，而且创造了一个独特的文化体系——皇家艺术。皇家艺术在宋代产生出弱化权力欲望的特殊作用，这不能不引起关注。

权力斗争是封建王朝宗室内部各种复杂矛盾的焦点，特别是围绕着皇权的继承问题，弑父、弑兄者比比皆是，更何况来自血缘、外戚、近臣的种种谗言和中伤。与历史上其他王朝不同的是，除赵光义弑兄夺位的传说有待于商榷外，两宋诸朝基本上是在相对平和的状态下完成了皇权的交接，诸王子之间没有为争夺皇位而展开喋血角逐。

两宋宗室出现这种政治现象值得研究，究其原因，这与宋代诸帝倡导“文治”的统治理论有关。更具体地说，在宋室内部，在儒家忠君、孝道和悌行思想的普照下，盛行着雅好诗文、书画的艺术风气会帮助缓解宗族之间的政治矛盾，弱化了因种种原因造成的对抗情绪。不妨说，宗室书画不佞是一种调节家族成员之间矛盾的润滑剂，如书画藏品的赠与、佳作赏阅与交换等，皇帝就皇室成员的书画之艺进行奖掖、展示，甚至宋徽宗企图以此作为选拔皇太子或高层官吏的依据之一，这在一定程度上，起到了各派政治势力的向心作用，在一定程度上改变了权力角逐的形式。在诸皇子面前，皇帝又多了一重身份——艺术上的师长，兄长也多了一个学长的身份，这种身份大大弥补了单纯的血亲辈份缺乏艺术情感交流的不足，严酷的封建宗法制度被蒙上了一层温柔的艺术之纱。

当宗室的绘画等文化艺术活动已不是一种简单的个人爱好，而是形成了有画理、有师承、有目的、有交往、有收藏的艺术活动和艺术成果时，则变成了一种自觉的艺术思维和主动的艺术行为，皇子们渐渐淡化了继承皇位的欲望，甚至还出现英宗赵曙惧怕当皇帝的异常现象：仁宗嘉佑七年（1062年），他被立为太子，次年（1063年），仁宗西归，赵曙嗣位，庙号英宗，建元治平，三十六岁而终，是宋朝最短命的皇帝，也是最不愿意当皇帝的皇帝。与其说赵曙继位，不如说是被逼上御座，众臣是在赵曙“某不敢为”的惊叫中将他推向御座，强行“黄袍加身”，这在中国历史上是极少的事例。赵曙是在惶恐之中掌理国政，一切皆按照仁宗朝的规矩办理。

因此，南唐周文矩的《重屏会棋图》卷中的主题思想十分符合北宋“文治”的治国方略，北宋的宫廷政治完全具备了临摹该卷的人文背景，同时也具备了临摹周文矩《重屏会棋图》卷的艺术条件，在《宣和画谱》卷七里所著录的周文矩七十六件绘画中，就有《重屏图》一帧，这就是今故宫博物院所藏《重屏会棋图》卷的祖本。雍熙元年（984年），宋太宗在内侍省之下设立了翰林图画院，更是为临摹该图创造了组织条件。鉴于该图存于宋内府，只有翰林图画院的画家有可能奉旨临摹该图，宋廷的祈望是显而易见的。

可测的是，赵光义继位早有“斧声烛影”之传闻，其实赵匡胤之死，很可能是其家族性的心脑血管疾病突发，其家族有多位在五十岁左右猝死者。赵光义在私底下成了一个残暴的弑君篡位者〔图8〕，在神宗熙



图8 北宋佚名《宋太宗像》轴  
台北故宫博物院藏

宁年间被一位法号叫文莹的僧人详细地写进了《续湘山野录》里，这不仅否认了赵光义继位的合法性，而且给一个个后继者蒙上了阴影……因为自宋太宗起，皇位的继承权被赵光义这一脉把握着，直到南宋绍兴三十二年（1162年），宋太祖七世孙、秀王子偁之子赵昚（1127～1194年）登基，庙号孝宗，皇位继承权才回到了赵匡胤这一脉。《重屏会棋图》卷中的政治含义对宋太宗这一支来说实在是太重要了，如果推断的话，摹制该图的时间很可能是宋太宗赵光义朝以后，以此证实赵光义继承兄位、承嗣天下的历史依据，他们通过摹者之手用艺术的手段继续营造平和的政治气氛。另外，宋太宗还是北宋棋坛的名手，他“留意艺文，而琴棋亦皆造极品。”<sup>1</sup>《宋史·艺文志六》记有《太宗棋图》一卷（今佚）。太宗极为关注他执政之初棋坛的棋德、棋风和棋道，以求重振棋风。摹本是否直接与他有关，尚难得知，但可以确信，凭赵光义的个人兴趣，一定会留意周文矩的《重屏会棋图》卷。

#### 四 关于《重屏会棋图》卷艺术分析

中主李璟比较注重文人政治和艺术享受，他好词翰，邀集了诸多画家汇集于内廷，其中包括前朝周文矩在内的一大批画家效命于他。他十分喜好利用宫廷画家记录他和诸弟及重臣的行乐活动，力图营造一个表面祥和的气氛，以便于维系朝政的统治秩序。有意味的是，唐代宫廷画家除了表现既有题材之外，还有许多奉旨描绘的国政大事和征战功臣，如阎立本作《凌烟阁二十四功臣像》和《秦府十八学士图》、《步辇图》等，太宗令将作造《破阵图》，吴道玄、韦无忝、陈闳同绘《金桥图》，陈闳还绘有《玄宗马射图》等，而南唐关注的是宫中的行乐活动，这一切均在李中主、后主时期发挥到了极致，如众多宫廷画家合绘《赏雪图》、周文矩作《南庄图》等，南唐的宫廷画家们奉旨远离表现武功，沉溺于描绘宫中的游赏和行乐。通过摹本，可以探知母本通过构思和构图表达出新的时空观念，以及其战笔描等绘画技法均达到了南唐乃至五代人物画艺术的巅峰。

论其人物造型。作品具有肖像画和早期行乐图的性质，精湛的写实能力在早期人物画中是相当罕见的。据《南唐书》载，李璟“美容止，器宇高迈，性宽仁，有文学。甫十岁，吟新竹诗云：‘栖凤枝梢犹软弱，化龙形状已依稀。’人皆奇之”<sup>2</sup>。据薄松年先生所引王明清《挥麈录》第三录，楼大防得周文矩《重屏会棋图》卷，指着李璟像问王明清“此何人邪”，王明清想起“顷岁大父牧九江，于庐山圆通寺樵江南李中主像藏于家，今

1 （北宋）叶梦得：《石林燕语》卷八，《景印文渊阁四库全书》第863册，第605页，台湾商务印书馆，1983年。

2 前揭（南宋）马令：《南唐书》卷二，《丛书集成新编本》第一一五册，第246页。

此绘容即其人”。王明清评曰：“面貌冠服无毫发之少异。”<sup>1</sup>足见其画艺之精。值得注意的是，画家领会了中主不是借绘画表现其威严，而是展现宫中平和的悌行，画家没有过多地扩张中主的体态，只是在构图上予以中心位置，四兄弟的头冠高低和外形有所不同，中主李璟戴方山巾，此乃唐宋时期隐士喜欢戴的冠式，表明主人公向往山林的思想，耸起的冠式也突出了主人公的形象；景遂、景邕和幼弟景达，都戴着十分普通的褙头，他们容貌端庄，眸子乌亮。画中的情节十分细腻而生动，画中的景邕执白，目视对手景达，其手势是在提醒对手，景达执黑子，神情专注，景遂和景达目视棋局，景遂的手背搭在景达的肩上，似乎是在鼓励小弟，显得十分



图9 周文矩《重屏会棋图》卷（北宋摹本）中的屏风



图10 周文矩《宫中图》卷（部分）  
宋摹本，分藏于美国克利夫兰美术馆、大都会博物馆和福格美术馆藏

友善。唯有李璟手执记谱册<sup>2</sup>，目视前方，若有所思。看得出来，他对棋局是十分满意的，他担心的是这种气氛能持续多久。画家把皇室活动描绘成生动有趣的文人雅集。画的左侧画一小身侍从，衬托出主要人物硕大的体态。他们身后有一屏风，画唐代诗人白居易《偶眠》的诗意：“放杯书案上，枕臂火炉前。老爱寻思事，慵多取次眠。妻教卸乌帽，婢与展青毡。便是屏风样，何劳古画贤。”其意在于追求淡泊、闲适的生活，正切合该图的主题。屏画中又画一座三折屏风，上画三幅山水，故此图得名为“重屏”〔图9〕。

论其人物画风。周文矩的人物画风有两类，其一是专绘仕女，北宋郭若虚《图画见闻志》卷三指出周文矩“尤精仕女，大约体近周昉，而更增纤丽”<sup>3</sup>。这类画迹由于是追仿周昉的“衣裳简劲，采色柔丽”<sup>4</sup>，不可能用战制笔，线条应该是十分流畅的，遗憾的是这类作品几乎不复存在，他的《宫中图》卷〔图10〕略有此类画风的线条特性，徐邦达先生认为大都会的本子“人物面相稍欠神彩，衣纹曲折颤动（亦即战笔），用笔颇见柔弱，赵佶书亦劣，应伪。‘内府’大印更显然是翻刻的。此卷定为后代摹本无疑。其临摹的时间，不能早到宋代”<sup>5</sup>。其二是表现帝王和文臣，周文矩的线描新创——战制描大多出现在这里，如《琉璃堂人物图》卷，经徐邦达先生考证，此卷系周文矩原迹，为《琉璃堂人物图》卷的后半段<sup>6</sup>。《琉璃堂人物图》卷绘唐代诗人王昌龄会友的故事，王昌龄在江宁（今属江苏南京）任县丞时，在县衙门旁建琉璃堂，以诗会友，应邀者有

1 前揭（南宋）王明清：《挥麈录》第三录卷之三，第206页。

2 据故宫博物院宫廷部专家严勇研究馆员推测，李璟手持的簿子很可能是用来记录对弈中的棋子，以供研究棋局之用。体现了李璟参与弈棋的程度是相当深的。

3（北宋）郭若虚：《图画见闻志》卷三，《画史丛书》（一），第42页，上海人民美术出版社，1986年。

4（唐）张彦远：《历代名画记》卷十，第123页，前揭《画史丛书》（一）。

5 徐邦达：《古书画伪讹考辨》上，第150页，江苏古籍出版社，1984年。

6 同上注。

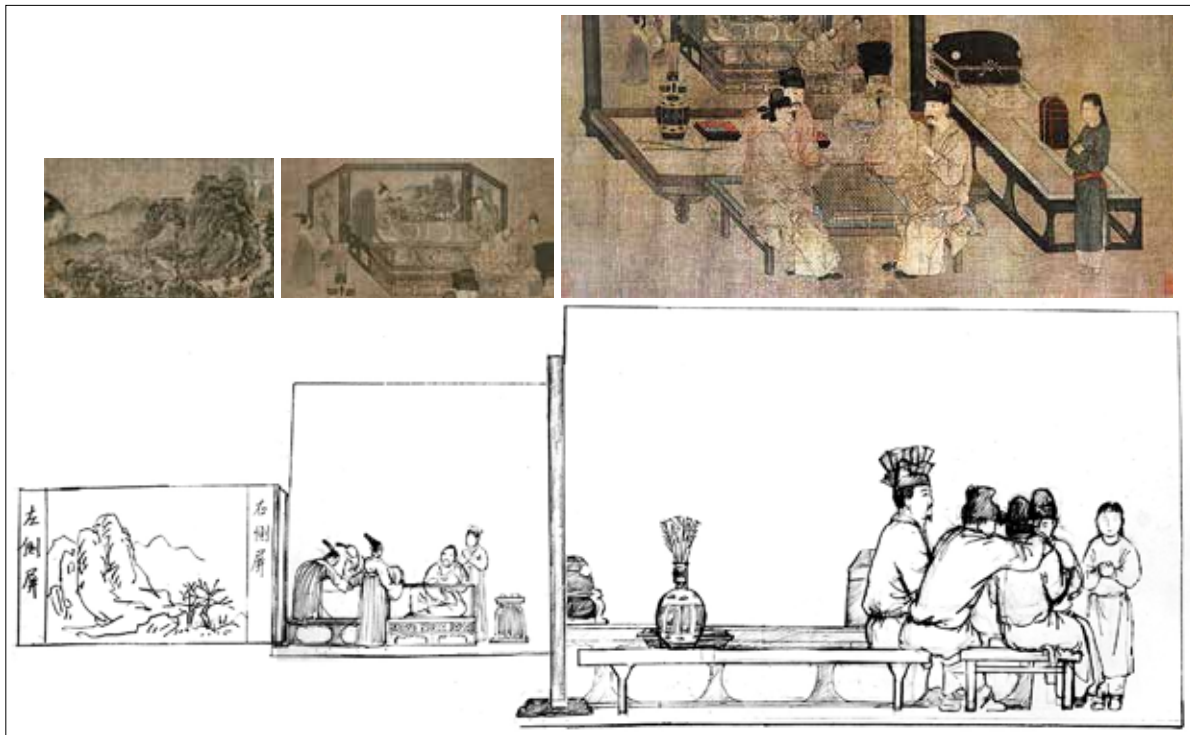


图 11 《重屏会棋图》三个空间分解图

其诗友岑参兄弟、刘昫虚等人，画中的人物正在斟酌诗句，情态逼真，再现了唐代文人雅集的情景。人物的衣纹行笔微微震颤，曲转顿挫，富于衣料的质感。还有一件传为周文矩的《文苑图》卷（绢本设色，纵 31.4 厘米、横 53.7 厘米，美国佛利尔美术馆藏）则系清代临本。美国大都会博物馆的藏本被后人借宋徽宗伪款定为“周文矩琉璃堂人物图”。

周文矩的人物画风上追唐代周昉，借这件《重屏会棋图》卷的摹本，能间接地看到周文矩的战掣笔，北宋米芾《画史》：“江南周文矩仕女，面一如昉。衣纹作战笔，此盖布文（纹）也，惟以此别；昉笔秀润匀细。”<sup>1</sup> 即用震颤之笔表现出布类服装的质感。由于该卷出现了朝官和屏风上的仕女，画家将自创的战笔描与周昉流畅的仕女线条相结合，各表其形，颇具面貌。画中人物面部渲染有度，眉目刻划精到、神情入微，墨色雅致，显现出中主朝崇尚素雅的审美观。透过此图，可扩展到认识整个南唐绘画的基本面貌和南唐文化发展的概况，如图中的各式家具、服饰、体育器械等，保留了许多中唐以后宫廷文化的物质形态，给文史学家提供了翔实的形象材料。

论其空间透视。鉴于古代绘画表现空间的方法皆为散点透视，该图的散点透视建立在平行透视的基础上，人物前后的关系是叠压的，画家采取巧妙错开的方式避免了过多的遮挡，画中将三个三维空间（弈棋场面、屏中偶眠诗意、屏中屏山水）巧妙地叠加在一起，三个三维空间由近及远，越来越空阔，显现出屏中屏深远的空间关系，这些说起来复杂、看起来却十分简洁明了的空间关系处理得相当成功〔图 11〕。现实中家具与屏风画中三折屏风和卧榻、座榻等家具的排列，现实物象透视与画幅中的透视方向也是一致的，巫鸿先生指

1 （北宋）米芾：《画史》，刊于《画品丛书》，第 205 页，上海人民美术出版社，1982 年。

出：“画家有意混淆视觉、迷惑观者，引诱他相信画中屏风里的家居景象是画中描绘的真实世界的一部分。”<sup>1</sup>这的确是画家扩大画面空间的手段，画家的构思何在？笔者以为，周文矩是想将现实生活中的景象通过家具的一条条看不见的透视线导向古代生活，特别是棋盘格上的线条直接导向屏风画，即白居易所描绘的《偶眠》诗意：卸了“乌帽”后，享受着没有任何纷争、唯有恬淡静谧的家庭生活。李璟早年在庐山时，



图 12 屏中屏上绘制的理想隐居地

曾“命于庐山瀑布前构书斋，为他日终焉计”<sup>2</sup>。而屏风中的三折山水屏风画所绘之景，反映了李璟潜藏着的隐逸思想，这很可能是应了李璟的构思要求，通向他的理想境地，这是该屏风画的主题〔图 12〕。根据其界画屏风的线条和屏风画中山水树石，再次证实记载中他还“工画人物车马、屋木山川”<sup>3</sup>是无误的。

论其时间序列。周文矩连续性的时间表述法一直未被注意，值得深究。这是由正在进行的单一情节加上若干个联想情节组成的，在联想情节中，画家给观众留下一个想象空间，即联想过去已经发生和将要发生的情节。如画家在《重屏会棋图》卷中通过道具一一呈现出人物活动的三个“蒙太奇”：观者可以联想已经发生过的投壶活动（左）、看到正在进行的对弈（中）和联想将要转入下一个用饌阶段（右）。榻上摆放着投壶等竞技体育用具，投壶是当时上层贵族和文人雅士们喜好的竞技活动<sup>4</sup>。榻上散乱的箭杆，说明兄弟几个刚才已经玩过投壶。画中的情节正是对弈的场景，投壶旁的漆器盒里放着记录棋局的谱册和李中主手里的棋谱册，说明他们的弈棋活动是经常性的，且相当“专业”。他们对弈后的享乐节目也已经展现出来了：在其身边的长条食案上摆放着一摞精美的漆器食盒，那是兄弟几个小憩时将要享用的点心，一位侍者叉手示敬，恭候一侧，等待对弈结束〔图 13〕。

同样，在屏风画里的白乐天《偶眠》诗意画也给观者一连串的联想情节：主人公的夫人正在帮他脱去纱帽，三个女仆在铺床；根据画中的道具，可知主人公此前曾啜茗读书，此后将进入梦乡，三个情节发生的位置分别是前、中、后，将空间引向纵深的屏风山水，与李璟等四人娱乐情节发生的位置左、中、右相交错。李璟等四人的活动与屏中画的情节均表现出人物活动的一个时间过程，两者的绘画构思呼应得十分得体，一千多年前的画家有如此匠心，令人感佩〔图 14〕。

周文矩在表现单一情节的基础上，通过相关的道具，在极为有限的画幅里扩大了观者的想象空间，读者可联想出一幅连续性情节的故事画，这无疑是在李煜朝画《韩熙载夜宴图》的艺术铺垫。

周文矩是将单一情节和联想情节相结合的开拓者。他在《琉璃堂人物图》卷里也是这样构思的。画中的

1 [美]巫鸿：《重屏——中国绘画中的媒材与再现》，第 72 页，上海人民出版社，1999 年。

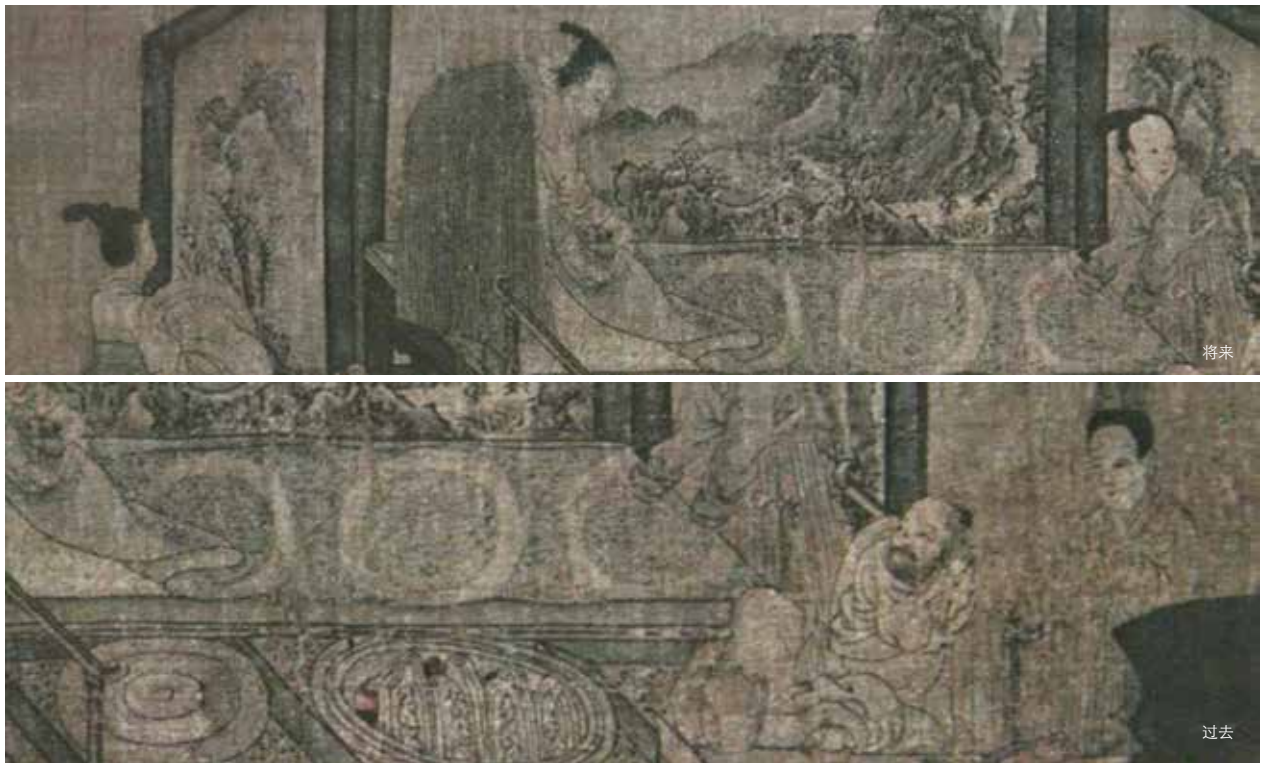
2（南宋）陆游：《南唐书》卷二，第 14～15 页，《四部丛刊广编》第 12 册。

3 前揭（北宋）郭若虚：《图画见闻志》卷三，第 42 页。

4 至北宋，投壶被文人士大夫作为培养居心中正、政治性格不偏不倚的手段，北宋司马光《投壶新格》有曰：“虽嬉戏之间，亦不忘于正也，此足以见公之志。”“倾斜险波不足为善”“纳民心于中正”。



图 13 画面人物活动的三个时间状态分解图



单一情节是：王昌龄和他的诗友们正在寻诗觅句，书童们忙着磨墨和准备文具。大案子上摆放着砚台等书写工具，联想情节均为未来要发生的两件事情：一、诸位文人完成诗句的构思之后，会依次在这个大案上书写出来；二、画幅左侧石凳上，依旧放着一笼点心，意味着众雅士们书写完毕后，照例会在这里小酌一场。画中只表现出一个情节，但预告了未来书写诗句、休憩小酌等两个情节，使得画面的欣赏内容丰富了起来〔图 15〕。在独幅画中体现一连串情节故事的构思，



图 14 屏风中人物活动的三个时间状态



图 15 五代周文矩《琉璃堂人物图》(局部)  
故宫博物院藏

也是南唐的其他人物画家孜孜以求的，大多用于描绘文人们的高雅生活。如王齐翰的《勘书图》卷所表现的单一情节是主人公在书房里即挑耳；联想情节是此前他曾在此摆弄过乐器，然后校勘书籍，表现了文人雅士一系列惬意的读书生活。又如卫贤《高士图》卷，画孟光“举案齐眉”的情景，在此之前，梁鸿已经伏案多时了〔图 16〕。这种刻意表现人物在室内连续性活动的时序，是非常注重描绘一连串道具和生活细节，否则观者难以感觉到人物在室内活动的连续性。不妨说，这是兴起于南唐的人物画坛的新时尚，周文矩是推动这个时尚的核心画家，也是表现时间和空间的最佳能手。

《重屏会棋图》卷表现的是一个富有前后时间联想的片段，比较此前出现的东晋顾恺之《洛神赋图》卷（故宫博物院藏），后者是根据文学脚本的情节，一一表现连续性的故事，包括南宋佚名《韩熙载夜宴图》卷（一作五代顾闳中，故宫博物院藏）等均是如此。

比较唐代阎立本《步辇图》卷（宋摹）〔图 17〕、李真《不空金刚像》轴（日本京都教王护国寺藏）和王维（传）《伏生授经图》轴（日本大阪市立美术馆藏）等表现单一情节的人物画，周文矩等南唐宫廷画家开始改变了前朝人物画环境简单化和情节单一性的创作手法，大大增强了人物画的叙事能力，影响了两宋人物画的构思技巧，这无疑是一个新的发展。如南宋苏汉臣的《秋庭戏婴图》轴更是娴熟地掌握了这种表现联想情节的时间关系，画中的儿童正静静地玩着小转磨，刚才他们还在庭院里追打，玩具散落一地，花枝似乎还在摇动〔图 18〕。比较《唐五代两宋人物画中人物活动时序表》，便可发现古代人物画史上这一重要的发展和变化：自五代南唐人物画兴起的联想情节，这种表现手段较多地运用到表现文人雅集的活动或其他故事性人物画中，可将绘画史上的这一微妙变化作为鉴别唐五代两宋人物画的佐证之一。



图 16 五代南唐卫贤《高士图》卷(局部)  
故宫博物院藏

《重屏会棋图》卷的艺术创新与五代以来山水画和界画的发展密切相关，也与五代南唐文学特别是冯延



图 17 唐代阎立本《步辇图》卷  
宋摹本



图 18 南宋苏汉臣《秋庭婴戏图》轴（局部）  
台北故宫博物院藏

己李璟等人宫词的新变颇有关联，讲求词韵雅致、追求感情细腻、寻求生活中富有情韵细节，在离愁别恨的感伤中回味和联想，兴起的也与要求审美对象细微化有着一定的艺术联系。如李璟的《摊破浣溪沙》：“细雨梦回鸡塞远，小楼吹彻玉笙寒。多少泪珠无限恨，倚阑干。”因此，画中的李璟没有任何得意和满足，只是暂时的喘息和无尽的忧郁……

通过对《重屏会棋图》卷的艺术研究，可以确信周文矩的人物画成就大体有三个方面：其一，是继承唐代周昉的画法，以简劲的铁线描表现宫中仕女的绰约风姿，如《宫中图》卷等，以战掣笔描法表现具有肖像性的皇室生活和文人雅集的活动，如《重屏会棋图》卷；其二，是他开创的多重空间构图扩展了画中的空间范围；其三，更则为突出，他通过单一情节和联想情节相结合的构思，形成了人物活动的时间序列，大大增强了人物画的叙事能力。可以说，周文矩的人物画线条和在画中开拓出的时间和空间范围，使他成为南唐宫廷人物画家中的引领者。

## 五 结语

古画鉴定是艺术史研究的一个部分，而不是全部；古画鉴定是研究的开始，而不是终结。确定了作品的时代和作者归属，接下来的问题就是：结合相关文献对一系列细节的深究进一步探索古画的精神内涵。古代内涵丰富的画作传至今天，因时过境迁，其中有的历史文化信息因后人的认识不完整而减弱，容易出现平面解读现象，最容易被忽略、也是最重要的是：古人作画的动机或意图。笔者反对过度解读古画，更反对泛政治式的解读，但是，当面临这件《重屏会棋图》卷独特的绘画题材，不能不让人记起五代南唐独特的继位法和一度平稳的王权继承史以及北宋崇尚文治的宫廷政治。

绘画活动来自创作动机，创作动机有社会因素和个人因素以及两者的结合，其中还包括操纵者和作者的动机。创作动机来自时代背景，不同的时代背景会产生不同的创作动机，不同的创作动机导致不同的绘画遗迹。由于时代背景涉及社会政治和历史文化等诸多方面，还有来自艺术发展自身的风格因素等，其创作动机也是多方面的，如政治、经济、文化和自娱等，古今绘画大多如此。如果探考出古人作画的动机或用意，则

会加深对该作品的本质认识，甚至匡正以往的误识；只有真正弄清古代画家的创作意图，才能发现古画背后的一切，也许那里深藏着一个不为人知的情感世界，或触目惊心的政治事件，或文人与社会、文人与文人之间的种种纠结，还有诸多的历史隐秘等，以求进一步深刻认识、完整掌握当时社会历史文化的本质内容。

附：唐五代两宋人物画中人物活动时序表

时代作者	作品	人物活动时序	收藏单位	备注
唐代韩幹	牧放图卷	单一情节	台北故宫博物院	
唐代张萱	虢国夫人游春图卷	单一情节	辽宁省博物馆	北宋摹本
唐代张萱	捣练图卷	单一情节	美国波士顿美术馆	北宋摹本
唐代佚名	宫乐图轴	单一情节	台北故宫博物院	一作五代人作
唐代王维	伏生授经图卷	单一情节	日本大阪市立美术馆	(传)
唐代李真	不空金刚像	单一情节	日本京都教王护国寺	
唐代周昉	调琴啜茗图卷	调琴、啜茗	美国纳尔逊美术馆	(传)
唐代周昉	簪花仕女图卷	单一情节	辽宁省博物馆	(传) 一作五代人作
五代周文矩	重屏会棋图卷	投壶、弈棋、美食	故宫博物院	北宋摹本
五代周文矩	琉璃堂人物图	觅句、书写、美食	故宫博物院、美国大都会博物馆	前为真迹，后为摹本
五代卫贤	高士图卷	读书、举案齐眉	故宫博物院藏	
五代王齐翰	勘书图卷	勘书、挖耳	南京大学	
五代赵岳	八达游春图轴	单一情节	台北故宫博物院	
北宋杨世昌	崆峒问道图卷	广成子寐、黄帝求道	故宫博物院	(传)
北宋佚名	文会图轴	听琴、宴飧	台北故宫博物院	一说赵佶作
北宋佚名	听琴图轴	单一情节	故宫博物院	一说赵佶作
宋佚名	盘车图轴	赶路、投宿	故宫博物院	
宋佚名	南唐鉴古图页	鉴古、观书	故宫博物院	
南宋李唐	灸艾图轴	手术、上药	台北故宫博物院	
南宋李唐	采薇图卷	采薇、对坐	故宫博物院	
南宋苏汉臣	秋庭戏婴图轴	玩转盘、玩大枣	台北故宫博物院	
南宋陈居中	文姬归汉图轴	夫妻辞别、母子分离、归途	台北故宫博物院	

注：黑体字为正在发生的情节，黑体字左为已经发生过的情节，黑体字右为将要发生的情节。

[作者单位：故宫博物院研究室]





