

《清明上河图 与清明上河学》* 评介

Comments on The Painting "By the River in Ching Ming" and the Study on It

汪 元 Wang Qi

北宋画家张择端创作的《清明上河图》描绘了其时都城东京（今河南开封）清明时节的繁华景象以及社会生活的各个场面，堪为中国艺术史上的不朽之作。同时，它也具有不容忽视的历史文献价值。自此图问世以来，影响所及，摹本、仿本纷至沓来，世人以之为宝而竞相争购，晚明李日华在《紫桃轩又缀》中提及“京师杂卖铺，每上河图一卷，定价壹金，所作大小繁简不同”，正是当时的记录。现今我们见到的、散落海内外的《清明上河图》便达数十本之多，仅2000年北京故宫博物院举办的“清明上河图”特展”上，就有7件藏品一同呈现在观众面前。在中国古代绘画史上，一幅图画能有如此众多衍生物的现象是极为罕见的。自宋至清，《清明上河图》各种本子层出不穷，该题材的绘画在社会上产生的轰动效应可见一斑。

毋庸置疑，对此图进行系统的、深入的研究是非常有必要的。这项工作自本世纪前半叶已启动，时至今日也取得了相当显著的成果。周宝珠先生撰著的《清明上河图 与清明上河学》是作者对该图十余年研究的总结，通过提要钩玄，精心别择，一部近20万字、全面论述《清明上河图》的力作终于面世了。历史学者的研究方向往往和他所在的地域或城市有着千丝万缕的关联，如西安几所高校的历史系为隋唐史的研究重镇，东北的学者多治明清史学。身居中原古都四十余年的作者，自然和宋史结下了不解之缘。在序言中，他言及为探讨问题，除翻阅史料、仔细查看画面之外，还不时到开封郊外做一些实地考察。凭借常年的观察所积累的经验，作者令人信服地指出开封市区清明前后的树木最符合《清明上河图》所绘，为反驳图中的季节绝非有些学者认为的秋天提供了有力的自然景观依据。就此而言，其“地利”之便是别处学者无法企及的。以往关于《清明上河图》的论述许多是从艺术角度出发，对艺术手法、构图布局等方面进行分析。其中，图上反映出的建筑、运输、经济等问题多未作出更为详尽的阐述，这是由于各个学科研究方向相异造成的，不能不说是小小的遗憾。作者于宋史用功甚勤，成绩斐然，曾先后出版《宋代文化史》（合著）、《宋代东京研究》等专著及发表诸多论文。他用宋代史实引导读者变换视角，以历史的眼光去看待图中每个场景，并为读者解释众多细节内容，使人恍若身处图内，亲临其境。作者正是挟其自身“地利”和史家的优势来完成对《清明上河图》研究的。

通览全书，特色有三，略陈如下：

一、以专题为线索，分析细致深入。该书的前三个章节就“东京开封府”、“清明上河”与“东京画院与张择端”三个专题详加叙述，读者从中能够对北宋时东京的城市情况、民间风俗、绘画风尚等诸多时代背景形成一个综合印象，以便进一步了解、认识《清明上河图》。随后，作者将画面内容分为树木、市郊菜园、船、车、虹桥、城楼及城墙、香药铺、饮子、酒店、税务、乞丐等二十一类，条分缕析，逐一考证。如对汴河两岸诸处种植的柳树缘何树身短粗而树头枝细叶嫩的考证，又如自“刘家上色沉檀诸香铺”为切入点，详尽描述了宋人用香和香料贸易的史实。虽然是针对某些场面分节论述，但合而观之却能使宋代城市居民的生活得以从图画的平面上凸现出来，带给人以立体、真实的感受。

二、不囿成说，创见良多。近世学人对《清明上河图》关注既久，论文、专著亦有应接不暇之势，其中多见论断之语。作者能够不拘泥于前人的观点，以文字史料为基础，结合实地考察得到的信息和考古发现的物质资料，形成自己独到的见解，是难能可贵的。有关张择端身世的记载仅见于金代张著的跋文，这与其创作的《清明上河图》在美术史上的重要地位有着强烈反差，究其原因，众说纷纭，莫衷一是。作者指出或许是画面多处表现的乞丐沿街乞讨等凄惨情景同宋徽宗一伙吹嘘的太平盛世颇多违戾的缘故，以致画史没有留下画家的文字资料，令人耳目一新。另外，书中就《清明上河图》本子真伪和画面所描绘的城市、部位与景色等关键问题探讨时，先将各家之说罗列于前，继而阐明自己的观点，有益于读者全方位、多角度地思考问题，的确值得称道。

三、资料翔实，言出有据。历史研究的目的之一在于求真，也就是通过各类资料分析使历史的本来面目尽量得以恢复。显然，掌握资料的丰富与否会直接影响到研究的深入程度和结论的可信程度。近人傅斯年先生曾经提出“史学便是史料学”的观点，虽然有以偏概全的一面，却明明白白指出史料的收集、梳理、研究对于史学的不容置疑的重要性。绘画史既然属于历史的范畴，其研究方法就无法游离于史学之外。他在《历史语言研究所工作之旨趣》一文中还强调“上穷碧落下黄泉，动手动脚找东西”，即更广泛地寻找各类史料，以完成历史研究。周先生对《清明上河图》的探讨便是在占有丰富史料的

基础上，融入客观分析而得出具体结论的。从正文的注释及所附的论著索引、参考文献的目录可以看出，作者为搜集资料是不遗余力的，浩如烟海的古籍中的正史、笔记、别集、方志无所不包，近人著述不论中外学者所著兼而收之，即使刊登在小型刊物上的文章也都网罗殆尽。正因为占有了大量的资料，作者发表观点才能持之有故，不发游根之谈，使自身的论点具有较强的说服力。在讨论扇子与清明节的关系时，作者用宋人关于寒食节（此节三天，包括清明节在内）前后，人们常以扇子作赌博彩物的记载，否定了部分学者因画卷里多处见到持扇的人物形象而作出图中所绘是秋天景色的判断，便为一例。

还应该提到的是，作者以旧籍同图中场景相互印证时，述及艺术创作是有其虚实的，过多的以图证史，把艺术的虚与实混为一谈，会给研究造成不必要的障碍。在分析画上城楼的定名和所绘场景究竟是东京城的什么部分时，将这一看法融入其中，作出的解释是合乎情理的。由是观之，适度得运用史料来缕析纪实性绘画的画面内容的主张确有见地。这是从事美术史相关方面研究的学者们应当借鉴的。

毋庸讳言，该书除去为研究《清明上河图》所作的贡献之外，还有可以商榷之处。作者书中提出了“清明上河学”这一概念，笔者认为将《清明上河图》的研究上升为一门独立的学科，就迄今为止的研究状况而言，似乎为时尚早。有极具研究价值的对象和又相对集中的学术力量对其进行系统、深入的研究是一门学科必须具备的两个要素。《清明上河图》自身的史料价值与艺术成就是不言而喻的，而就后一个要素来看，确是稍显薄弱的。纵观近几十年来的论文、专著，学者们分别从各自专业的角度，就某一专题阐明个人观点，澄清了图中的若干疑团。但若从学科的角度来看，对该图研究的“点”较为分散，研究力量并不集中，造成这种失衡的原因是多数学者的学术重心没有放在这张名迹上。关于此画的进一步研究，若能会同与图上内容相互关联的各类专家学者，申请国家的艺术研究课题，在一定的时间内，戮力同心，集中对此图所呈现的种种物象、风俗等诸多方面进行更为全面、深入、细致的探讨，岂非佳话？倘如今日，埋头各自为战，据守阵地，势必形如散沙，虽然各有所长，终归无法使力量汇聚一处，难以形成整合优势。平心而论，如《清明上河图 和清明上河学》这样系统且严谨的论著屈指可数，象作者一样常年不懈的研究《清明上河图》的专家、学者寥寥无几，如此状况，“清明上河学”的提法恐怕推迟一些时间会更为妥当。

值得提出的是，万众瞩目的《清明上河图》是事实，而若将其推为一项专门的学问

印度青铜器与中国青铜器

Indian and Chinese Bronze Vessels

胡玉康 焦长虹 Hu Yukang / Jiao Changhong

一、印度青铜器所处的时代

印度地处南亚次大陆,与我国毗邻,同属四大文明古国,有着悠久的历史 and 光辉灿烂的文化。印度河文明是印度河流域平原及其阿拉伯海沿岸延伸部分城市发展的最早体现。迄今所发掘的四个主要遗址所提供的材料,重现了这一文明的内容。两个遗址位于巴基斯坦,另外两个遗址则在西印度。“当青铜时代文化综合物的较早阶段在巴基斯坦和印度的不同地区展示出不同模式时,印度河文明在基本文化层面上已具有了一定程度的统一性,因此可以毫不费力地辨认出与之相联系的城市模式,这种模式分布在有限的地区内,主要属于印度河冲积平原,位于杰卢姆河之东”。由此看来,青铜在印度的使用非常古老,印度的青铜造像历史也非常悠久,实物可以追溯到公元前2500—1500年印度河文明时代的青铜小雕像《舞者》。

古代印度是神话之邦,宗教、哲学非常发达。所以,后来历史上的青铜器大都围绕着宗教内容而展开,公元前9—6世纪印度相继兴起的婆罗门教(印度教的前身)、佛教、耆那教,为古印度的青铜器造像提供了永恒的主题。到了波罗王朝(750—1150)与朱罗王朝(846—1279),是古印度佛教密宗和印度教诸神造像的两大重要时期。

波罗王朝(公元750—1150)信奉佛教,它是在金耳国基础上建立的,统治着北印度东部比哈尔和孟加拉地区。印度佛教的最高

学府——那烂陀寺(即中国唐代高僧玄奘留学之处),就座落在这一地区。在波罗王朝保护下的佛教十分繁荣,并呈现出富于希望和迷人的艺术的新生。波罗时期流行的金刚乘密宗佛教造像,或多或少地沿袭了笈多式佛像的古典遗风,更多濡染上了印度教艺术繁缛富丽的火焰式风格,出现了大量菩萨、多罗(度母)等女神和多面多臂的怪诞形象,如《降三世》和《摩利支》。前者是四面十二臂,以射箭式的姿势站在倒地的湿婆和帕尔瓦蒂的身上,神像端在胸前主要的那双手,作霹雳吼印。在这种佛教人物背后的观念围绕对婆罗门教的敌视。后者摩利支是佛教中的太阳神,又叫八臂神,其造型以射箭式的姿势站在莲花座上。八臂神有三张面孔,其中一张是母猪的头,造像与印度教神像趋同。

朱罗王朝(公元846—1279)与波罗王朝不同,它信奉印度教。印度教产生了有创造性的宗教艺术,印度艺术比其他任何艺术更是宗教的直接产物,朱罗王朝继帕拉瓦王朝之后统治了南印度全境。在十分强大的朱罗王朝统治下,半岛东部海岸成为另一个艺术兴旺发达的地点。约在公元1000年,在坦焦尔建成了早期朱罗最大的寺庙——祭祀湿婆神的巨大金字塔式的神龛,其塔近200英尺高,顶上有80吨装饰华丽的圆盖拱顶石。但在艺术上,朱罗王朝更钟情于青铜雕刻,他们赞助这一艺术形式,使它得以继续发展。朱罗王朝创作了印度教诸神的雕像,其尺寸从真人大



普薰维雕像

小到几英寸不等。但最著名的典型也许是描绘湿婆神作为美丽的“舞者”的雕像,摆出一腿翘起的姿势,周身均有光环。这种艺术的最盛时期也许是11世纪和12世纪,以后的几个世纪也创造了许多青铜雕刻作品,但其情调却不如这时的优雅了。这个时期的青铜艺术深深地影响了东南亚地区的艺术,南印度文化在东南亚地区,尤其是在锡兰、泰国和东爪哇王国产生了影响。就整个印度而言,印度教艺术的发展晚于佛教艺术。

二、中国青铜器所处的时代

中国青铜器的辉煌时期又被称为“青铜时代”。按张光直所说:“我们所谓的中国青铜时代,是指青铜器在考古记录中有显著的重要时期而言的。……中国青铜时代的开始不会迟于公元前2000年。它的结束则是一个

就需要冷静的思考。《清明上河图》在广大民众之间享有如此高的知名度,其源有自。首先,中学美术、历史课本中都有对它的介绍,凡是受过初中教育的百姓应该会有深刻的印象。其次,无论中国艺术的普及读物还是美术通史著作,只要涉及宋代绘画必然无法回避此图。其三,新闻传媒的震撼效应功不可没,笔者曾于2002年末在上海博物馆《晋唐宋元书画国宝展》的现场,亲眼目睹此图前排起宛若长龙的观众队伍,煞是壮观,若非媒体的大力宣传,如此盛况恐怕百年难见。但是大众对《清明上河图》关注焦点究竟在哪里?是其自身蕴藏的艺术价值还是历史价值?或是其他什么?只有一点可以肯定,他们与学者的视角不尽相同,或许“国宝”的帽子最是引人注目。好在真正的学术方向不会受到大众目光的左右,不会受到媒体制造的超强热度所摆布,真正的学人们也会保持

清醒的思维,坚持陈寅恪先生倡导的“独立之精神,自由之思想”,以使学术方向有其皈依,不去随波逐流。再多说一句,近来看到吴小如先生《追忆俞平伯先生的治学作文之道——为悼念平伯师而作》一文中提到,俞平伯先生曾说:“我做学问并不专主一门,怎么说我是‘红学家’?而且研究《红楼梦》是否能称‘红学’,还值得考虑和商榷。”对《红楼梦》研究有很大贡献的俞先生,对如火如荼的“红学”尚且保持着冷静的头脑,我们对《清明上河图》的研究是否也能有清晰的认识呢?

关于书中提及“清明上河学”的研究范围包括各种《清明上河图》的派生物,笔者以为诸如用绣绢、木雕、发雕来表现原画,甚至依据图中所绘修建仿古街道,就其本质,只是人们对《清明上河图》关注程度的侧面反映而已,其中经济利益的推动同样无法回

避。这些派生物是依附其图而生,虽然具有工艺价值、经济价值,但是就研究工作而言,它们仅为外部表象,并非研究重心。作者将种种派生物统统归到“清明上河学”提法的名下,也是值得斟酌的。

注释:

*《清明上河图 和清明上河学》,周宝珠著,河南大学出版社,1997年6月。

李日华:《紫桃轩又续》卷二,《紫桃轩杂续》下册52页,中央书店,1935年12月。/ 傅斯年:《历史语言研究所工作之旨趣》,《历史语言研究所集刊》第一册9页,中华书局影印本,1987年2月。/ 陈寅恪:《清华大学王观堂先生纪念碑铭》,《陈寅恪集·金明馆丛稿二编》246页,生活·读书·新知三联书店,2001年7月。/ 吴小如:《追忆俞平伯先生的治学作文之道——为悼念平伯师而作》,《书廊信步》182页,辽宁教育出版社,1995年10月。

(汪元 故宫博物院古书画部助理馆员)