

一次朝圣之旅

——广义图像语境下的《清明上河图》

「美」胡素馨
李杨译

传为张择端（一〇八五—一一四五年）所绘的《清明上河图》，至今仍困扰着艺术史学家，诸多与此图相关的问题至今尚未最后解决，取得定论。尽管这一画作被公认为北宋时代的杰作，但学者们对它的很多基本特征仍在争论不已，比如作品名称和内容之间的联系，画中是否描绘和清明有关的活动？所绘的城市是否就是北宋都城汴梁（今开封）？若是汴梁的话，那画中所绘的情景是否始于河东道山门和城墙内外？^一 尽管作品的主题、场景以及创作过程仍众说纷纭，有宋一代却再没有一幅画卷能在线条变换、细节处理、整体构图，以及尺幅与视觉焦点的平衡各方面与《清明上河图》同日而语。这幅作品在图像表现上的多重成就依然是艺术史学家们研究和争论的焦点。画家既成功地表现了如许丰富的细节，吸引观者近距离细细观赏，又为整幅作品营造了一个气势恢宏的规模。更有甚者，画家使「大」与「小」并行不悖地实现着各自独立的图像意义。观者不但惊叹那些细致的细节刻画，如在河边的小吃摊匆匆填饱肚子的食客和码头上卸船的工人；同时也为绘画的整体连贯性，亦即视觉效果的一致性，拍案叫绝。

……《清明上河图》的构图（熙攘繁华的城市及其所引起的对盛世帝国的联想）以及该作品超然物外而又俯察万象的视角都屡次被后世画家所仿效与复制^二。模仿《清明上河图》的立意与构图并非难事。在明清两代，皇家便赞助了不少以《清明上河图》为基础的再创作作品。这些临摹作品的成就虽不能超越原作，但笔者以为这些

一

Valerie Hansen, "The mystery of the Qingming scroll and its subject: the case against Kaifeng", Journal of Sung-Yuan Studies 26, 1996, pp. 183-200. 刘渊临, 《汴京城图与〈清明上河图〉》, 辽宁省博物馆编, 《〈清明上河图〉研究文献汇编》, 沈阳: 万卷出版公司, 二〇〇七年, 第六五四—六五六页。杨立武, 《〈清明上河图〉所反映的东京地理位置》, 辽宁省博物馆编, 《〈清明上河图〉研究文献汇编》, 沈阳: 万卷出版公司, 二〇〇七年, 第六六〇—六六四页。

二 杨新, 《〈清明上河图〉公案》, 辽宁省博物馆编, 《〈清明上河图〉研究文献汇编》, 沈阳: 万卷出版公司, 二〇〇七年, 第七七—八四页。

摹品正反映了宋代作品对后世画家的影响力。仇英（约一五〇五—一五五二年）借鉴此图为明代宫廷创作了《清明上河图》卷。在画中，他保留了原作大部分的核心特征，只是把地点设在江南地区富庶的文化和经济中心——苏州^三。他保留了原作中最基本的要素——俯视的视角、城内四通八达的水道、以及喧闹城市的蓬勃经济景象，并以带有江南一带地方风情的细节做为点缀。此后，到了清代，在徐扬（活跃于十八世纪）的带领下，宫廷画家们将仇英的《清明上河图》卷进行改造，于一七五九年（乾隆二十四年）完成了题为《姑苏繁华图》卷的作品，画中的地点仍设在苏州，但该画卷长度增加了很多，而规模也更加宏大^四。

《清明上河图》对满清宫廷的的吸引力贯穿乾隆一朝（一七三六—一七九五年）。除了徐扬等人的摹本之外，早在一七三六年（乾隆元年）陈枚（约一六九四—一七四三年）就与他人合作完成了《清明上河图》卷的精摹本。十八世纪末，清廷以张择端的杰作为依据，制作了木刻版画《八旬万寿盛典》以庆祝乾隆的八十大寿^五。这幅未设色的木板印刷手卷完成于一七九二年，重点表现了城门、城墙、庙宇和屋脊连绵的城市鸟瞰图景。这些内容暗示此作品描绘的是北京的中心城区。由于这些由皇家赞助的「清明」摹本反复出现，我们可以想见这一内容主题契合了满清统治阶层的利益，即证明他们对扩大了的领土范围的绝对统治权。这些成于清代的摹本或再创作，不但增大了鸟瞰的幅度，还结合了原作中使用的界画技法和由欧洲传入的透视技法，以象征满清皇权对广阔疆域稳固的统治^六。透视技法最初取自欧洲绘画，在十八世纪的中国宫廷中被广泛采用。

尽管没有人能够十分有把握地确认这幅十二世纪的作品描绘的就是北宋都城汴梁，并系张择端亲手所绘（画家的名字是在后来的一段题注中提到的），但可以肯定的是，《清明上河图》问世后不久其构图模式就被公认为经典，并被竞相模仿达千年之久^七。如同孟元老所著的《东京梦华录》专注于描述都市风情，《清明上河图》开创了一个专门描绘繁华城市景象的绘画门类，在后来的八个世纪中，此图一直作为所有这一类绘画作品的楷模^八。

鉴于这幅画在此后中国的几个朝代里甚为流行，我们有必要检视一番产生于宋代前后的与之相类似的其他作品以便解释它的源流。尽管至今我们仍然不能十分有把握地断定《清明上河图》的确切原型——这幅画中复杂的构图布局 and 密集的线条运用都标新立异，鲜有同样风格的绘画和类别可以充当其原型，有四类画作显示出与《清明上河图》在风格、笔法和主题内容三方面有一定的关联。下文，我将以这四类画的作品为例，大略分析以下几个问题：一·《清明上河图》的工致画风；二·占据画面中心位置的蜿蜒水景；三·图中对生产活动和货物集散的重点表现，在本文后半部我们会探讨；四·《清明上河图》中大量出现的对活动和移动性的表现，以及画卷与旅行和朝圣题材绘画的联系。

三

陈燮君主编，《世貌风情——中国古代人物画》，香港：文汇出版社，二〇〇八年，第二一—三七页。

四

聂崇正主编，《清代宫廷绘画》，《故宫博物院藏文物珍品大系》卷一四，香港：商务印书馆，一九九九年，第二四八—二五八页；陈燮君，《世貌风情——中国古代人物画》，第四六—六九页。

五

这件作品基本上是模仿康熙时期的《万寿盛典初集》一图。陈浩星主编，《永乐文渊——清代宫廷典籍文化艺术》，澳门：澳门艺术博物馆，二〇〇八年，第三八六—三九一页。Anita Chung, Drawing Boundaries: Architectural Images in Qing China, Honolulu: University of Hawaii Press, 2004, pp. 98—99.

六

七

不论是学者还是普通大众，仍然对这幅作品兴趣盎然。二〇〇二年十二月，《清明上河图》的真迹在封存了多年之后首次在上海博物馆公开亮相，观者甚众，有人甚至等了七个小时，但参观的时间只有几分钟。

八

（南宋）孟元老撰，邓之诚注，《东京梦华录注》，北京：中华书局，一九八二年。Stephen H. West, 「The Interpretation of a Dream. The Sources, Evaluation, and Influence of the Dongjing Meng Hua Lu.」, T'oung Pao, Second Series, Vol. 71, 1/3, 1985, pp. 63—64.

一 屋宇楼阁、水景和货物集散

《清明上河图》是一幅经典界画作品。画家运用精细均匀的线条，勾勒出密集的船舶、高大的楼阁以及复杂的桥梁的结构。对细节的描绘显示了画家高超的图像描述能力：屋顶、曲道、高阁和敞开的货摊内景——各个场景均主题鲜明而自成一体。这幅作品吸引着观众反复品味这些细节。画家对微小细部的精确描绘使我们不得不予以密切关注。密集的画面细节挑战观看者的眼力、考验他们的辨识经验。此画中有如许多的情节与信息，仿佛要抓住观众的注意力。早期的类似作品比这幅画简单得多，至少值得注意的焦点没那么多和复杂，只是集中在几个物体上。台北故宫博物院所藏郭忠恕（约九一〇—九七七年）的《雪霁江行图》可称为此类作品的典型，描绘了雪后两艘靠岸停泊的货船^九，放置在甲板上的货物被皑皑白雪覆盖，船只靠在岸边，背后以水面作为衬托，画面中无其他游客，孤寂的气氛习习而来。比起《清明上河图》中大大小小合共二十余条船，这两艘体积显得更大，并被置于画图的前景，让观者可以近距离观察船只、货物及船工。然而在《清明上河图》中，船只被安排在中景，使观众与景物总保持着一定的距离。

「界画」技法在唐代被广泛采用，它使用界尺引线，因此被认为是索然无味的绘画门类^十。在唐代，绘画的主要形式是壁画，通常用界尺测量以保证宽阔空间里多幅绘画的对称（界尺和规矩是测量直线和几何图形的标准工具）。但唐代时，「即兴发挥」在美学理论界备受推崇，这种偏好部分地受到东晋书法审美观的影响。然而这种对界画的贬低态度到了宋代有所转变，那时的绘画著录编纂者将屋宇楼阁绘画列为较高级的品类^{十一}。换句话说，到宋代时界画已不单指一项技法，而是成为了一个独立的绘画门类。时人对精准工细的绘画风格的喜爱甚至敬重，为《清明上河图》的出现造就了必要的条件。对宋人来说，此图所表现的是一个通过观察而获取知识的过程，这种认知的过程在宋代被广为推重。元代王振鹏（约活动于一二八〇—一三二九年之间）的《金明池争标图》^{十二}，是一幅详细刻画船只和楼阁的界画^{十三}。此画中，画家运用传统界画手法，在绵长的前景中重复地呈现了楼阁、船只和长廊。在界画刚刚成为一个独立绘画门类的时候，它常常被用来表现市中心和楼阁，就像在地图上标注地标性建筑一样。其实这种工笔画很适合描绘动态的事物（如运送货物过程中的场景，即把它们从画中某个部分移动到另外一个部分），以表现动态中的繁华世界。界画也与十二世纪蓬勃发展的经济和经济中心的发展息息相关。界画的产生伴随着描绘经济生产的风俗画的发展，五代时期的《闸口盘车图》卷（佚名）与其元代的仿作《山溪

九

Heping Liu, 「The Water Mill and Northern Song Imperial Patronage of Art, Commerce, and Science」, The Art Bulletin, Vol. 84, no. 4, Dec., 2002, p.270.

十

Sarah E. Fraser, Performing the Visual The Practice of Buddhist Wall Painting in China and Central Asia, 618—960, Stanford, CA: Stanford University Press, 2004, 9—11, pp.197—229; 胡素馨：《敦煌的粉本和壁画之间的关系》，《唐研究》第三卷，一九九七年十二月，第四三七—四四三页。

十一

汤屋（约一二六一—约一二三二年）认为，到了元代，建筑题材的绘画已成为明日黄花。刘和平，「The Water Mill and Northern Song Imperial Patronage of Art, Commerce, and Science」, The Art Bulletin, Vol.84, no.4, Dec., 2002, pp.570,579; Chung, Drawing Boundaries, pp.10—13.

水磨图》轴正可为例。《闸口盘车图》卷保留了《清明上河图》中的核心元素：动态的构图和精细的笔划。尽管后者的画面中并没有「水车」这一物象，但是两幅画都描绘了引人注目的「彩楼」——在酒肆的正面搭出的高高的棚架，以招揽顾客^二。五代的那幅绘画着重描画谷物的卸载、碾磨和接下来的面粉包装。有人甚至指出，《闸口盘车图》卷中彩楼的结构比《清明上河图》的更加复杂。另外，到十二世纪，画家将画作的构图复杂化，不但包括多个焦点，还将经济活动的内容扩展得更多元化。与《闸口盘车图》卷的三段式构图形式不同，张择端至少创建了七个主要的视觉焦点（若不是这幅画的首尾都已散失或损坏，也许还会有更多）。相比于前者密集但单一的视觉焦点（即谷物的运进磨坊和运离磨坊），《清明上河图》徐徐展开的是一系列相互间紧密联系的部分：从城郊开始，依次进入市中心，乘船游河、货船卸载、虹桥和潜在的碰撞事故、蜿蜒流入城区的河道、岸边的买卖、城门和游人以及下一个店肆群。但即使在《清明上河图》中呈现了这么多有活力的生产或生活的场景，画家却把观众拒于一段距离之外。而与此相反，《闸口盘车图》卷却为观者提供了一个更亲近的角度，使他们能够真切地观赏每一焦点的细节。在稍晚些的《清明上河图》中，各种活动交织在一起，每段画面都得到相等的空间。

第三类与《清明上河图》在构图上相似的画作则是「水景图」。最合适的一个例子是赵幹（活动于九六一—九七五年之间）于十世纪下半叶创作的《江行初雪图》（现藏于台北故宫博物院）。这幅画以河水作为构图的主要元素，就像《清明上河图》中的河道一样。赵幹对空间的处理与五代同时期的画家们颇有异曲同工之妙：沙嘴上在寒冷中缩瑟的渔家、正向水中撒网的渔人、簇簇水草边飘摇的小船，以及光秃秃的树木。赵幹将这些景物置于暗色的背景之上，充满空间的同时突出了此卷自下至上的地域延伸感。跟张择端相同，赵幹也设计了七处焦点。《江行初雪图》之所以可被视为《清明上河图》的先导，最关键一点是因为赵幹在河边的场景里加入了人物活动。画家热衷于描绘本身并无足轻重的日常活动：像傍晚煮一餐家常便饭，或是等鱼上钩。

大体上说来，这三类绘画：屋宇楼阁绘画（《雪霁江行图》、《金明池争标图》），关于单一生产活动场景的绘画（《闸口盘车图》卷）和借蜿蜒的水道组织构图的「水景图」（《江行初雪图》），在构图和风格上都和《清明上河图》有着联系，虽然在内容上，张择端的作品和其他几幅绘画甚少相似之处。以上所述的几幅绘画只不过有助于了解《清明上河图》的图像来源以及北宋时期的视觉语言。那么，这类绘画中对在都市中旅行和生活的描绘又来源于何处呢？有没有类似的绘画原型能让我们理解《清明上河图》当中人物的活动性？《清明上河图》必定有着这方面的原形范本。虽然界画这种形式常被画家用来描画密集的活动，《清明上河图》所独具的文学报导似的功能——为观者提供关于感官和视觉经历的图像式的散文的功能——仍旧有待解答。

二 按照美国纽约大都会艺术博物馆学报上的说法，这幅画系画家继一二一〇年为皇帝创作此画后，在一二一三年的重复创作。Fong Chow, 「A Dragon—Boat Regatta」, The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series, Vol.26, no.9, May, 1968, pp.389—398; James Cahill, An Index of Early Chinese Painters and Paintings, Berkeley: University of California Press, 1980, p.335.

三 「凡京师酒店门首，皆缚彩楼欢门，唯任店入其门」。引自孟元老撰，邓之诚注，《东京梦华录注》，第七一页。

二 旅行和朝圣：《五台山壁画》中的车驾、骆驼和城门

本文的这部分将首先分析另外一幅应归类为地形图或行旅图的作品。这幅作品构想方面之宏大足可和《清明上河图》相埒。和《清明上河图》一样，这亦是一幅由达官贵人所赞助的全景式构图的作品，它在地理风貌和人物经历的表现上也同样丰富多彩。这幅与《清明上河图》在上述几方面可以相提并论的作品就是绘制于九四七至九五一年的位于敦煌六十一窟内的《五台山壁画》（图一）。鉴于这两幅画都与旅行和朝圣主题的口述传统有所联系，我们可以对它们提出大致类似的问题；而这两幅画又都分别可寻到基于「生活经验」的文字记述。虽然这两件作品在格式和功用上并不相同，但它们动感和旅行的表现手法有着十分明显的相似性：在广阔地域之中的穿越、对具体地标的精确标注、对移动目的地的强调，以及众多的移动形式——包括车驾、骆驼、马匹、船舶、门道、桥梁等等。两幅画不同的受众、功用和观看环境虽然不能被忽视，但是这两件作品对移动的图像表现的类似性促使我们将两者纳入同一个范畴。

同《清明上河图》一样，《五台山壁画》的主题也是关于旅行的。这幅画占据文殊堂大洞中的一部分（图二）。九四七至九五一年间，敦煌统治者曹元忠（统治期九四四或九四五—九七四年）的妻子翟氏委托工匠修建此堂。翟氏的家乡在山西太原五台山一带。修建这座洞窟祠堂的目的，既是为纪念翟氏的故乡，也是为供奉道场在五台山的文殊菩萨。洞窟的西墙上，在大约宽十四米高六米的面积上，一幅巨大的壁画描绘了五台山五峰和两条通往山中寺庙朝拜的路线、四十七座大大小小的寺庙以及十个大型寺庙群。

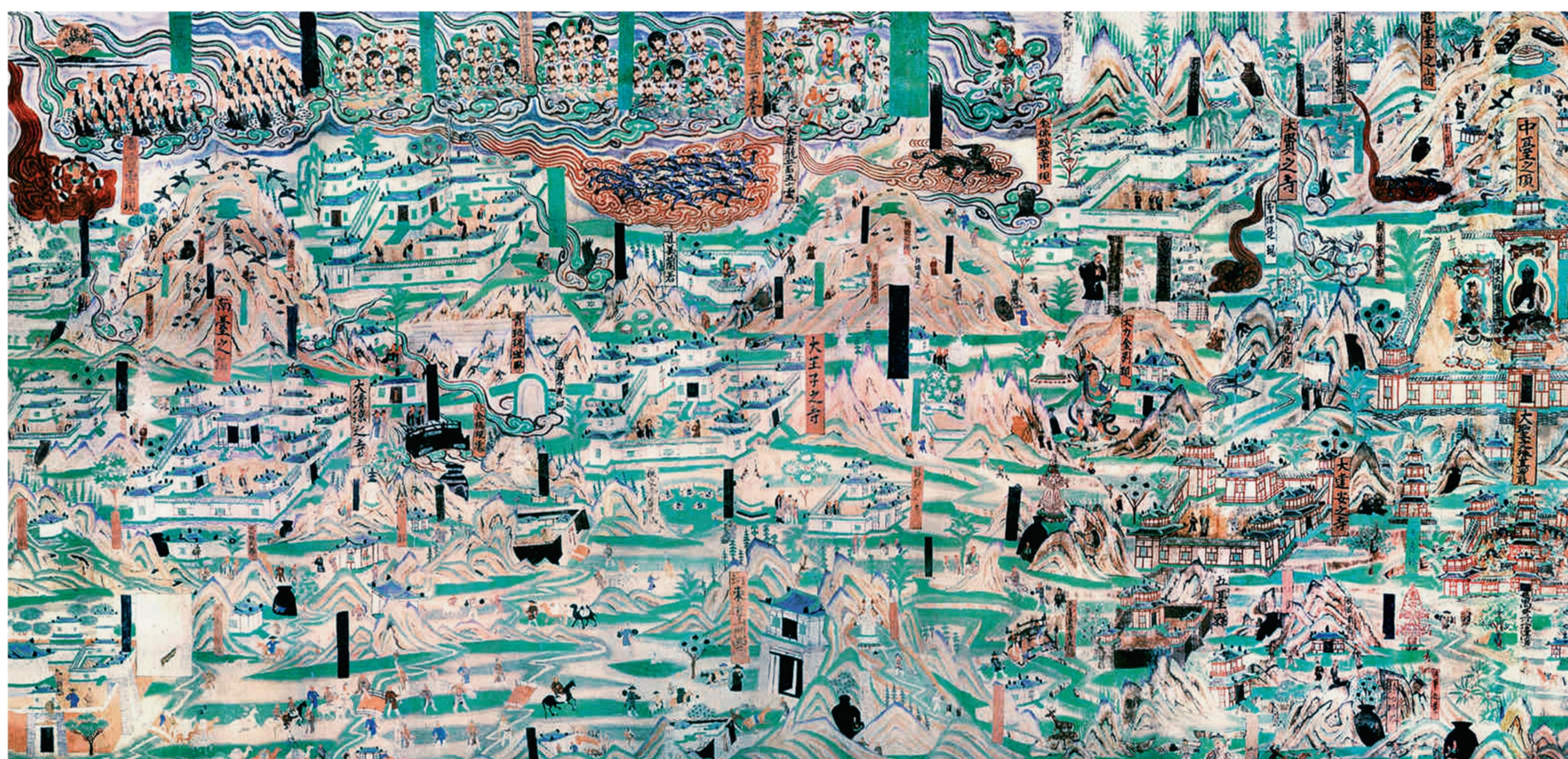
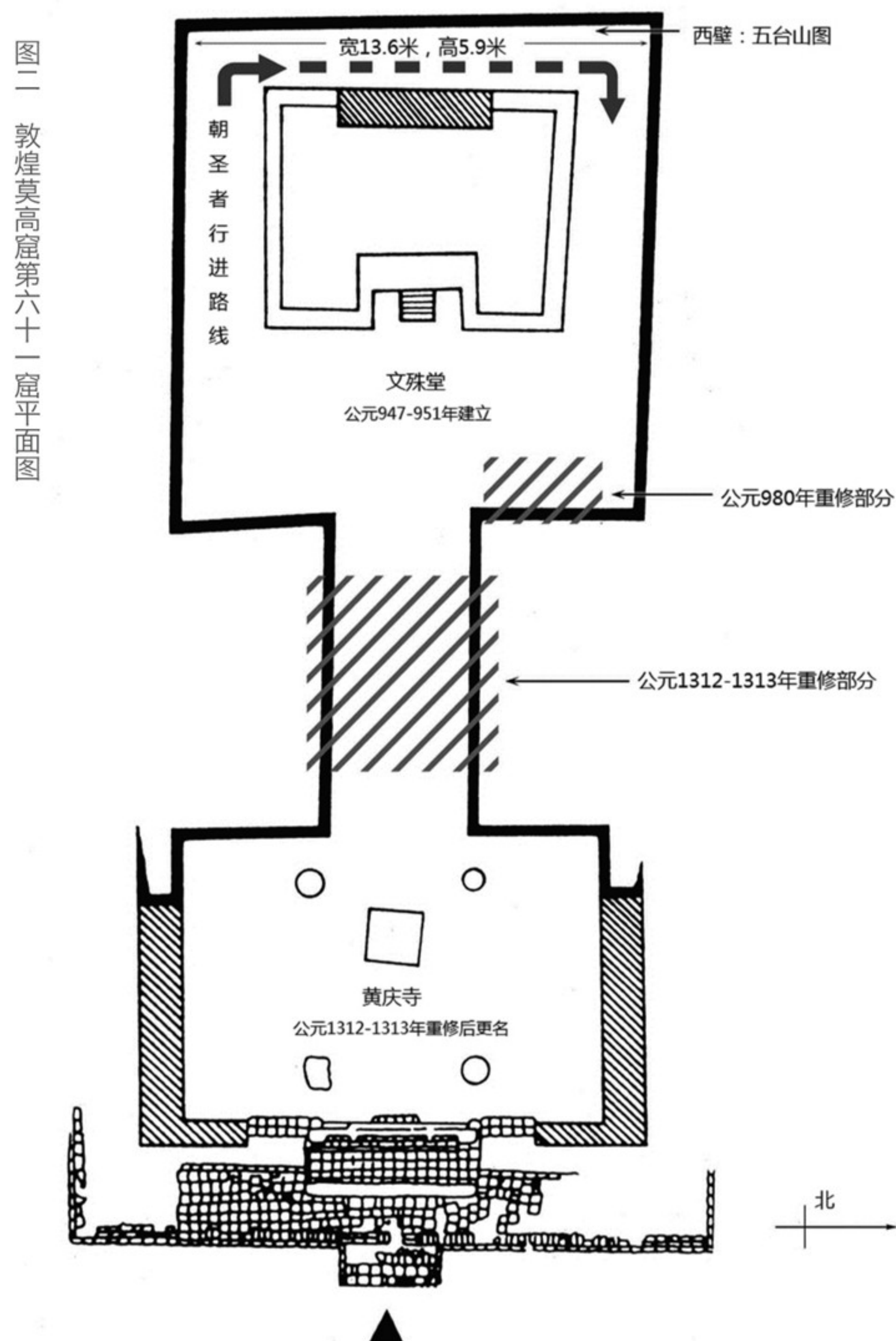
……这幅提及她祖籍地的壁画，占据了洞内回字形信道后部最显著的位置。而《清明上河图》只是在一张〇·二二五米宽、五·三米长的纸上画成——还不足这幅壁画长度的三分之一。张择端明确地将视点集中在物质文化和享乐生活上，而壁



图一 《五台山壁画》，敦煌莫高窟第六十一窟

画里，焦点则落在目的地和对精神经历的求索上。尽管主题不同，但是两件作品都紧紧抓住旅行的细节，比如：驮着货物的牲畜，各种交通方式，数量惊人、内部空间宽敞深邃的楼阁和建筑群。

这幅《五台山壁画》大概是中国北方现存最早的一幅地形图（图三）。虽然被设置在甘肃的寺庙环境当中，但是它表现的是山西和河北之间跨越几百英里的广阔地域。那些图中精确标注的长方形题签，说明《五台山壁画》的创作意图，即要描绘在这一地区内闻名胜地的游历经验。这一点暗示我们可视它为《清明上河图》在主



河东城门外迂回的道路上，旅人们驾着马和骆驼正赶到，他们肩上挑着一袋袋的货物。一位马倌正鞭答着他的牲口。在《清明上河图》中，入口或城门的设置也同样成功地表现出时间和空间的转移。与《五台山壁画》中四面八方的行旅很相似的是，《清明上河图》中，在市中心附近一队骆驼队正从城门下穿过。城门的尺度反映出画中城市的巨大规模^{一四}。不远处，骑马的旅客正往另外的方向赶路；毛驴被拴在商店门前，装载着货物的马车步履艰难地朝左边缓缓行进。除了对城门的安排，张择端还运用了其他手法来表现旅行者跋涉的广阔地域。在城门和虹桥之间，河道拐向右方。观众并不知道它的终点在哪里，但是，观众的视线仍旧能够继续顺着陆地穿过城门，并经过一间间铺子。两位艺术家都利用建筑和自然风景表现纵横交错的道路。

在壁画中，河东的路线始于邻近位于黄河以东的城市太原，然后穿越五台县以及南来的道路。在这条路上，有一站叫做「太原新店」^{（图五）}。这一站以及另外一些被着重标记的地理位置，都在一段描述中得到说明^{一五}。十

一四

Linda Johnson 经过考证后，将这座城门定名为「新郑门」，位于城西侧。『The place of 『Qingming shanghe tu』 in the historical geography of Song dynasty Dongjing』, Journal of Sung-Yuan Studies 26, 1996, pp. 155—158, 160.

一五

河东太原（左下角）、太原白杨店、石岭关、忻州定襄县、河东道山门西南、五台县、五台山。或河东太原（左下角）、太原新店、太原三桥店、忻州定襄县、河东道山门西南、五台县、五台山。

图三 《五台山壁画》（局部）



图四 《五台山壁画》中的「河东道」



图五 《五台山壁画》中的「太原新店」



图六 《五台山壁画》中的「南台之顶」



世纪有三本旅行日志记录了多达一百九十五条与壁画上长方形题框相对应的数据^{一六}。在壁画右下角的，是另一条迂回的道路——镇州路线^{一七}。它起始于现在的河北省正定县（河北镇州）。从两个方向赶来的旅客，从相对的方向出发，跋山涉水，汇聚在台山五峰：壁画中从左至右依次标为南台山、西台山、中台山、北台山和东台山^{一八}，使画面构图完整、对称^{一九}。两条路上的旅人，与《清明上河图》中密布的成分百的人群不无相似之处，构成了熙熙攘攘的动态场面。

位于山脚下的，是五台山十大寺院之一的「大清凉之寺」^{二〇}。全幅壁画包含了四十七个庙宇区，以及十七座「兰若」（*arāṇya*，小规模、偏远的修道者静居之所）和二十一座静修处。这些建筑有很多都在旅行日志中得到描述，如七世纪的《清凉山三传》。大量的建筑对画面结构的影响是壁画与《清明上河图》手卷的又一惊人相似之处。比起界画形式为主的《清明上河图》来，《五台山壁画》的笔触略显晕散且敷色更多样。褪色导致壁画中不少部分失去了清晰的轮廓。但是两幅画中众多的楼阁建筑揭示了建筑绘画和以室内及室外结构来表现空间的方式在这一时期十分盛行。五台山各山峦之间的建筑与《清明上河图》中沿河两岸的地标建筑以同样的形式被表现出来。在和手卷同时代的文字记载《东京梦华录》中，我们可以领略当时画坛对桥梁结构、水闸和航道的着迷^{二一}。其中也提到十三座虹桥——为保证船舶通行顺畅，这些虹桥采用无支柱悬臂结构。其中一座被染成绛红色，好似一道彩虹^{二二}。如果手卷果真为北宋都城汴梁的写照，那么我们也许就能断定，其中的虹桥就是城西的横桥^{二三}。我们也注意到这一时期的旅行日志中也有对著名场所和地点的介绍与描绘。这不仅仅是即兴所为，而是反映了艺术家和旅行日志作家都钟情于记录由一地到另一地的动态。

作为一幅以皇室为观众，反映热闹街市的世俗作品，《清明上河图》手卷所表现的动态从画面一端开始，跨越了整个地区之广。当然，这比起壁画中从河南和山西到五台山的距离要短，但无可否认，《清明上河图》也覆盖了从城外平坦的郊区到市中心这一整块区域。观众的视线离开茅草屋之后，跟随一队不甚起眼的驴车穿过一片寂静的树林来到大都会——这里的商品应有尽有，而各色人等也混杂其中^{二四}。各式的车驾，如富家太太小姐们乘坐的密不透风的轿子，酒肆进货用的四围通透的牛车等，三三两两的集中在手卷的过渡部分，一方面引领着观者的视线，而另一方面也寓意着从乡村到不甚奢华的郊区，再由郊区到物质富裕的大都市的游移^{二五}。

……

一六 T.2098—2100，伯464%，见杜斗城《敦煌五台山文献校录研究》，太原：山西人民出版社，一九九一年，第一四〇—一四四页。

一七 两路线的第二条，从河北镇州起的路线为：河北镇州（右下角）、柳泉店、龙泉店、永昌之县、石嘴关镇、石嘴关门、青阳之岭、河北道山门东南路、五台山。

一八 请参考段文杰主编《敦煌石窟艺术》第六十一窟，南京：江苏美术出版社，一九九五年。敦煌文物研究所编，《敦煌莫高窟》中国石窟，北京：文物出版社，一九八七年，第五卷。

一九 大清凉之寺、大金阁之寺、大建安之寺、大王子之寺、大贤之寺、大竹林之寺、大福圣之寺、大佛光之寺、大华严之寺、和大法华之寺。前揭《东京梦华录注》，一九八二年，第二七一—二八页。

二〇 前揭《东京梦华录注》，一九八二年，第二七一—二八页。

二一 前揭《东京梦华录注》，一九八二年，第二七一—二八页。「从东水门外七里，曰虹桥，其桥无柱，皆以巨木虚架，饰以丹雘，宛如飞虹」。Johnson 在论述中曾反对将此桥断定为虹桥，因为虹桥距城市七里远，而横桥只于城中的新郑门相隔一里。按地理线索判断，后者更接近实际情况。「The place of『Qingning shanghe tu』」，pp.175—180。

二二 前揭《东京梦华录注》卷二「州桥夜市」，第六四—六五页；「饮食果子」，第七三—七四页；卷三「诸色杂卖」，第一一九页；卷四「食店」，第一二七—一二九页；卷七「清明节」，第一七八页。

二三 其次有平头车，亦如太平车而小，两轮前出长木作轆，木梢横一木，以独牛在轆内项负横木，人在一边，以手牵牛鼻绳驾之。酒店多以此载酒梢桶矣」。引自前揭《东京梦华录注》卷三「般载杂卖」，第一一三—一一四页。

二四

二五

二六

二七

二八

二九

三〇

三 现实？叙述？

现在让我们来探讨这种客观的风格以及它与「现实」、与画中提到的地点的关联。这两幅画都基于这样一种常规的再现方式，即：以图表和地名标识构成的地图和导游著作。北宋时期，界画（或楼阁绘画）传统的形成是旅行绘画的一个必要组成部分。它的形式正迎合了宋人对名山胜地日益增长的兴趣。除此之外，它还是五代至北宋时期「现实主义」的基石。这个时期，绘画的精细风格被注入到各个细节，画家以同样的手法给画中每一部分同样的注意。《五台山壁画》和《清明上河图》两幅画都代表了这一传统在李唐、夏圭等南宋画家引入现象论的画法——例如用迷蒙的雾模糊观者的视线——之前的最高成就。两幅作品采用全景的角度来表现世界，同时运用工笔画的逼真特性。即使能将整个世界以这样连贯的方式再现出来，但是问题依旧存在：这些绘画是对某个特定地点在某一特定时间的描绘么？

答案是这两幅画都是对主题理想化的表现。它们都力图提供大量的视觉信息，以及关于描绘的地点的其他数据。尽管两幅作品都为很多地点提供了具体的数据，包括各类细致的场景，但是它们都不能理解为对瞬间场景的描绘。两幅画都应归为旅行绘画类别（或主题）。每一幅画的主题都是那些经过精心挑选的具有代表性的细节。北宋时，界画由绘画技术跃升为独立的绘画门类，楼阁图画变为记述建筑的工具，但这却并不意味着界画作品就是对某个确切地点的描画。旅行和移动的主题本身才是主要的^{二五}。这两幅画是风俗类绘画，而不是叙述性绘画。

那些三画中的情景和片段并非在讲述某一个具体的故事，而是各自保持独立，相互间没有因果关系。两幅画中，各部分都不是相互关联着的，也不存在什么故事的结局。它们都同样的欠缺一种图述机制。唯一例外的可能就是虹桥一段中那即将要发生的船、桥相撞事件。在这一段中存在着因果关联：船舶正在改变航向，而桥上和屋顶上的人们都急迫地向下观望。这也许是两幅画中唯一一个对事件进行讲述的部分了。

然而，这并不是说它们都缺少移动感，或者说缺乏意义。两幅画，《清明上河图》和《五台山壁画》，都让观者生出一种期望，即它们会呈现出重要的目的地。而观众们赋予这两幅画的暗含叙述，则存在于观看的角度从画的起始处移动到另外一处了，具体说来，就是北宋时的一个城市的范围内，和从五台山的寺院到位于北边的某一地区^{二六}。而绘画也在继续鼓励着观众做更深一步的工作：在画面空间中想象活动，并且在有标识、题签和吸引人的形象的地方停下来细致品味——举个例子，比如行走在城市和山路上的满载货物的骆驼队（见图一、图三）。

二五

Julia K. Murray, 「What is Chinese Narrative Illustration?」, *The Art Bulletin*, Vol. 80, no. 4, 1998, pp. 602—615; John Hay, 「Along the River during Winter's First Snow: A Tenth—Century Handscroll and Early Chinese Narrative」, *Burlington Magazine*, v. 114, no. 830, 1972, pp. 292—303.

二六

考虑到这篇文章的目的，我将假设这幅画表现的是北宋的都城汴梁。但我的论述却不是针对这一点的。不论画中的城市是否是都城，这个讨论依旧成立，即使它只是一个北宋年间繁华的商业中心。

我们的目光游走于画卷中，就像马背上带着大帽子的游客。可是却没有一系列的活动与任何一个五台山的故事有关。

同样，《清明上河图》也没有刻画任何故事情节。我们看到的是一个个独立成立的事件。从画卷开始处寒冷的郊外的旅人，到将货物搬到船上堆了几层高的装卸工人，到朝冲着行人如织的天桥倾斜着冲过去的满载货船大喊的路人，到在城门外贩卖射箭工具的小贩。在画卷开头描述的事件并没有对末尾处的事件构成影响。从城门经过的人（见图一）并不需要再出现在郊外。换句话说，观众并不需要借助于出现在卷首某个活动中的人物来理解出现在卷末的画面内容。画中有两处描绘人们吃饭的场景，但是这两处并无任何因果联系。那个船桥相遇的情景可能最接近于时间先后的要求，对撞击的预测暗示了一系列相联系的事件。我们甚至可以想象当船撞上拱形桥的桥基的瞬间，接下来会发生什么。可是，除了场景给我们带来的这些刺激和预测以外，我们对结果是一无所知的。观众并没有亲眼看见到底是船桥相撞了还是船勉通过并继续向前行驶。

在《五台山壁画》中，画家使用的同步叙述方式，远比《清明上河图》的「叙述」性弱。画家描绘的两条主要路线：南线和北线，引领人们从广阔的庙宇山区进入台山五峰。画中人物探访寺庙，在迂回的路途中行进，但是并不存在任何先后顺序。现实中，参观洞窟的人们是沿着自左至右的路线行进的，壁画的尺寸如此之大，以致参观者在这种宏大面前显得十分渺小。在黑暗的洞窟里，壁画中很多细节都看不清楚。但是如果光线充足的话，是没有必要按照行进的顺序先看左边再看右边的。有一个极其重要的、并与文殊菩萨相关的细节，在壁画的左上方以概括式的瞬间性叙述呈现出来。这是印度和尚佛陀波利经由克什米尔到五台山寻找文殊菩萨的故事（图七），文殊菩萨化身为一位老者接近他^{二七}。文本中叙述了二人的相遇^{二八}。这一场景要求观者用已知的故事来补画图所未表达的部分，同时要明白壁画这一部分的故事，观者须知道后来那位文殊化身的老者告诉印度和尚：若想要见到文殊菩萨，必须先回国取来佛顶遵圣陀罗尼经。

这两幅画都反映了五代至北宋时期风俗画经历的一个过程。在这个过程中，观众观看画作的愉悦主要来自于对笔法的品味和大量的视觉信息。但是与《清明上河图》其他工细风格的界画类原型不同的是，《五台山壁画》提供了另外一个欣赏张择端作品的角度。它使观众的注意力集中在十二世纪绘画中描述移动和动态的重要性上。北宋时期，旅行的意义在深广的社会和经济变革中更加突出，这一时期，在科举制度下应运而生的霸权主义文化将遥远地域联结成一个共同的小区。旅行日志、图志、绘画和指南，都凸显了游历某一地点并将其面貌特性描述出来的重要性——即使这种描述带有理想和想象的色彩。

（本文摘编自故宫出版社《〈清明上河图〉新论》一书，原文名称《旅行、视角、朝圣——广义图像语境下的〈清明上河图〉》）



图七 《五台山壁画》中的「文殊化身老人」

二七 T.19, 967, 《佛顶尊胜陀罗尼经》。
二八 「弗（佛）陀波利自罽宾国来寻台峰，遂见文殊菩萨化老人身，路问其由」。