



六零学人文集

由图入史

李清泉自选集

李清泉 著



中西書局



六零學人文集

由圖入史

李清泉自選集

李清泉 著



中西書局

图书在版编目(CIP)数据

由图入史：李清泉自选集 / 李清泉著. —上海：
中西书局，2019

(六零学人文集)

ISBN 978-7-5475-1570-9

I. ①由… II. ①李… III. ①美术考古—中国—文集
IV. ①K879.04-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2019) 第 052932 号

本书出版得到上海文化发展基金会图书出版专项基金资助

由图入史

——李清泉自选集

李清泉 著

责任编辑 伍珺涵

装帧设计 梁业礼

出版发行 上海世纪出版集团

中西书局(www.zxpress.com.cn)

地址 上海市陕西北路 457 号(邮编 200040)

印刷 上海商务联西印刷有限公司

开本 700×1000 毫米 1/16

印张 28.25

字数 482 000

版次 2019 年 4 月第 1 版 2019 年 4 月第 1 次印刷

书号 ISBN 978-7-5475-1570-9 / K·295

定价 98.00 元

本书如有质量问题,请与承印厂联系。电话:021-56422511

编辑 则 例

1. “六零学人文集”遴选出生于 20 世纪 60 年代的人文科学研究者的自选集。
2. 作者自选的学术论文和学术批评结集，文责自负。
3. 入选文集经学者推荐、匿名评议产生。
4. 入选学者来自历史学、考古学、艺术史、科技史、文献学等领域，本丛书将向其他人文学科开放。
5. 本丛书不设主编，由作者自序，不强求体例统一。
6. 本丛书提倡学术的自主性、严肃性、多样性。

自序 图与史之间的爬行

2010年10月前后,承参与这套“六零学人文集”策划的学界朋友们厚爱,将我列入丛书候选者名单。

我将手头现有的成果清点过来,又清点过去。有心做到严格筛选,却恨文章数量太少。好不容易才凑出这长长短短、参差不齐的文章十余篇。又蒙李军兄为我审文度义,送我一个好听的书名,叫做“由图入史”。

古人说“左图右史”,那是说人家藏书多、用功狠。窃想李军兄所给的这个书名,其左边的“图”和右边的“史”,一是可指美术和历史两个不同的领域,二是可指历史学和美术史领域中的两类不同材料,绝非暗下想要置我于不堪的境地。我觉得这个书名给得好,寥寥四个字,一语切中了我的要害。想想自己半生的形迹,岂不正是一直行走在“图”与“史”之间?只不过,我走得磕磕绊绊,而且步子又十分缓慢——就像乌龟的爬行。

我是学绘画出身的,如果从十六岁上大学算起,算是起了个早朝;但正式入美术史这一行,我已到了三十岁的年纪,显然只能赶个晚集。可是尽管如此,多年以来,每当念及自己由“画”到“史”的这一行业转变,总不免会暗自庆幸。因为那毕竟是我人生当中渡过最难的一道难关,我居然没有在渡关中“夭折”。试想,一只本来生长在陆地上的成年乌龟,一朝不识水性地爬到了浩瀚无边的大海里,居然还幸运地存活了下来,岂不算是一个不小的奇迹?

进入美术史这一行,画图变成了看图,看图又伴随着读书。攻读硕士期间,恩师陈少丰先生的学术品格和师德风范,对我产生了终身难忘的深刻影响。我曾矢志学习恩师白首穷经治《中国雕塑史》的榜样,遍访全国各地的佛教雕塑遗迹,像温克尔曼和沃尔夫林那样,凭借着对作品风格的敏感,作一部无名艺术家的大艺术史。然而这样的一番抱负,却基本上止于《济南地区石窟、摩崖造像调查与初步研究》、《对北朝时期山东地区佛教造像的初步认识》等很有限的几篇文章。因为后来我很快发

现,以自己当时十分浅薄的历史文化修养,我只能停留在那表面化的形式与风格分析上,还远远无法将研究推向深入。现在再来回想一下那几篇文章的价值,恐怕除了调查材料自身的价值,无非只剩下我尝试结合艺术风格学与考古类型学方法来处理美术史材料的一点用心以及对青州龙兴寺窖藏佛教造像年代问题的一点早发认识了。就这样,一段以风格学方法来做宏观美术史叙述的梦想之舟,至此暂时搁浅了。我的兴趣开始转向个案研究。

1997年初,我的蒙学老师刘敦愿先生因病去世。就在那一年的夏天,我带着尚未散尽的哀痛,为他的纪念文集写了一篇《宣化辽墓壁画创作的有关问题》的文章(该文后来又经较大幅度删改,再刊于《美术与设计》2004年第1期,题为《粉本——从宣化辽墓壁画看古代画工的工作模式》)。不想文集出版后,很快得到了远在芝加哥的巫鸿教授的注意。1999年,我非常侥幸地叩开了中山大学历史系的大门,正跟从姜伯勤先生学习中古史与敦煌艺术,准备做敦煌纹样的博士论文。恰在这年冬季,巫鸿先生来北京大学讲学,期间与我和郑岩君有过两次会面。说是因为看过我那篇稚嫩的文章,其实更是因为有感于新公布的宣化辽代张氏家族墓群考古材料的重要价值,巫鸿先生建议我继续做宣化辽墓的个案研究,并且他还专门为此与姜伯勤先生通了电话,建议让我改换题目。姜先生是个性情中人,听了巫先生的建议非常激动,不仅欣然同意我改换题目,而且还很快为我准备了一份有关辽史的书单。由此便成就了我从佛教美术到墓葬美术的方向转变。论文写作期间,我自然更是不断得益于两位老师的启迪与指导。这就是我从事个案研究的开始。

应该说,早在我开始读硕士之前,刘敦愿先生就嘱咐我今后要注意寻求机会向历史学家和考古学家们学习。攻读硕士期间,我便脚踏着美术史这条船,不断尝试着向历史学和考古学“跨界”。我陆续接触到一些国内外有关历史学与考古学方面的重要著作,对法国年鉴派与新史学等西方史学潮流,一度倾心;对其所谓“问题史学”,尤其迷恋。进入中大历史系之后,姜伯勤、蔡鸿生等先生的历史学说教,以及各种各样的学术讲座与讨论,更是令我大开视界。那时我益加深切地感触到,自己以往的那种研究方式,只能使人们对美术史的认识趋于平面化和表面化。决定以宣化辽墓做博士论文后,受到阿诺德·豪瑟尔《艺术社会史》(Arnold Hauser, *The Social History of Art*)和巫鸿《武梁祠》等美术史著作的启迪,我首先确定将宣化辽墓放置在辽代社会经济与文化习俗的特定历史背景下进行讨论;并且期望循着年鉴派文化史家从文化的表层形式到整体形式、从社会精英文化到大众文化的研究倾向与路径,去揣摩辽代汉人社会物质与精神、知识与宗教的合力及其对人们思想和意识的作用。虽然做的是个案研究,但我并不十分在意它的个别性,相反却更关怀其所处时

代与所属社会阶层的共通性。也就是说,实际做法是通过当时的社会文化来理解宣化辽墓,最终目标则是希望通过宣化辽墓来理解同时异地的其他墓葬和丧葬文化。总之我相信,任何艺术作品、任何艺术形式,都不可能是艺术自身独立演进的结果,相反,它们作为伴生于不同时代思想和文化潮流的艺术现象,理应被放置在社会演进的范围内加以研究。

虽说历史学曾帮我打开了研究思维上的枷锁,但具体实施研究时,作为两类不同材料的“图”与“史”之间的关系,其时近时远、时紧时松的巨大张力,自始至终都在向我发出着严峻的挑战。站在“史”的立场上看,“图”只不过是史的一种材料,所以才有“图像证史”之说;而站在“图”的立场上看,“史”也是用来解释“图”的材料,因为图像本身也是一种历史——只不过是一种另类的历史。

我曾注意到,西方有部分学者不甚满意中国学者的美术史研究多用历史文献,理由较复杂,除了因为有的学者使用文献不够严格,再加上认为实证主义的考据方式使得对图像的解释支离破碎,似乎也是出于对图像作为一种特殊历史的尊重,还有对美术史独立学科方法的强调。这种看待文献的态度,也一定程度地影响到国内美术史界。可是现实又告诉我,图像本身并不说话。有时你越是想要读懂它,越是刻意要在其自身当中建立起某种叙事的结构,它就越是若真若幻,况且读来读去,总抹不掉有一个“我”字在其中。

以个人的体会与感悟,图像就像是古人留存下来的一场傀儡戏,傀儡本身有表情、有动作,只是不会说话;但古人演出傀儡戏时,背后自有他们的台词或脚本在。要理解傀儡的表情和动作话语,就必须找到古人的台词或脚本。因此,虽说我承认图像本身就是一种历史——一种特殊的历史,但我还是坚持认为,它只是这一特殊历史的精彩表皮。

历史学的目标在于求真、求实,强调透破现象看本质;所以美术史也在讲还原,不提倡拿着图像编故事。为了求真和还原,我便不得不时时注意训练自己用古人的眼光(亦即英国美术史家巴克桑戴尔所提倡的那种“时代的眼光”)看问题。而这种眼光,至少我个人认为,只有历史文献才能提供。就这样,教学与行政工作之余,除了看图像、琢磨图像,我的绝大部分时间都用在读文献、找材料上了——就像乌龟一样,在两者之间缓慢地爬将过来又爬将过去;光是一个宣化辽墓,就让我前后爬行了差不多五六年的时间。至于有朋友嫌我文章援引文献过多,我也不能强辩自己有理。其实那是因为我一直都有一个心结,即生怕自己的所谓“研究”,变成借着古人的“傀儡”自编自导的一出出现代版木偶戏,而与古人的实际意图相去千里。

我相信：图像与历史互为表里。每当我能穿过一组图像，我就能看到一道历史的风景线；而每当我能站在一道历史的风景线上，我才能真正看懂一组图像。过程中的体验令我感悟到：一个好的美术史问题，其背后必然连着一段历史事实。而我所要坚持的道路，就是要穿越到图像背后，从历史来看美术。

此外还要说，收在这里的四组文章，大体反映了我所关注的材料的类别及其时间的跨度。虽然文章长短不齐、水平不一，可是，它们标志着我曾经走过的每一段里程，而且也曾经是我认知思维中的一道道凭借。

路漫漫其修远兮……

抬头遥望眼前茫茫无边的原野，这只爬行的乌龟，恨不能将自己变成一匹奔马，或者，哪怕是变成一只腿脚麻利的兔子！

最后，请允许我借此机会一并感谢朱渊清、苏荣誉、李军、赖德霖等同道好友，没有他们的鼓励和督促，这部文集恐怕至今还羞于与学界和广大读者见面。还要感谢中西书局的领导以及李碧妍编辑等玉成了这部文集的出版；而且，特别要感谢本书的责任编辑伍琚涵女士所付出的辛勤劳动，她所做的严谨、耐心、一丝不苟的编辑工作，使书稿中的不少错误得以避免，实在为本书增色不少。

李清泉

2012年岁尾写于南海藏六书屋

2019年2月改订

目 录

“天门”三议

墓门与“天门”

——陕北东汉墓门画像主题考 ... 3

“天门”寻踪 ... 23

引魂升天,还是招魂入墓

——马王堆汉墓帛画的功能与汉代的死后招魂习俗 ... 52

壁画考辨

墓葬中的佛像

——长川 1 号壁画墓释读 ... 87

宣化辽墓壁画中的备茶图与备经图 ... 119

墓葬中的会棋图

——以辽墓中的《三教会棋图》和《深山会棋图》为例 ... 142

“装堂花”的身前身后

——兼论徐熙画格在北宋前期一度受阻的原因 ... 165

墓葬新释

真容偶像与多角形墓葬

——从宣化辽墓看中古丧葬礼仪美术的一次转变 ... 181

宣化辽代壁画墓中的时间与空间观念 ... 228

空间逻辑与视觉意味

——宋辽金墓“妇人启门”图新论 ... 250

“一堂家庆”的新意象

——宋金时期的墓主夫妇像与唐宋墓葬风气之变 ... 283

石窟寻真

济南地区石窟、摩崖造像调查与初步研究 ... 307

对北朝时期山东地区佛教造像的初步认识 ... 420



『天门』三议

墓门与“天门”

——陕北东汉墓门画像主题考

一、一套似曾相识的图像结构

20世纪50年代以来,在陕北绥德、米脂、榆林和山西离石一带,发现了一批画像石墓和部分画像石残件,^①因其画像题材和艺术风格十分类似,故被视为同一区系。陕北与晋西北地区的画像石墓,向来以其独特、鲜明的地方特色而引人注目。这种地方特色不仅表现在由剔地平面刻法而造成的剪影效果,更表现在画像装饰部位的一致:自始至终,该地区画像石墓的各种画像内容,基本上都集中出现于墓门区域。虽说其他地区的东汉画像石墓普遍都以墓门作为一个重要的装饰部位,但将所有装饰内容集中布置在墓门(包括后室入口周围)的做法,却以陕北和晋西北地区的东汉画像石墓最为显著。现在,让我们首先对部分材料和相关研究略作回顾。

到目前为止,陕北发现的东汉画像石已经超过700件,晋西北的汉画像石材料目前尚未完整公布,据大概的估计,约在300件。其中,拥有纪年的16座墓葬,时间上起永元二年(90),下迄熹平四年(175)。^②可见大约都在东汉中期前后。两地的画

① 陕西省博物馆与陕西省文物管理委员会合编的《陕北东汉画像石刻选集》,北京:文物出版社,1959年;《米脂东汉画像石墓发掘简报》,《文物》1972年第3期;《山西离石的汉代画像石》,《文物参考资料》1958年第4期;戴应新、魏遂志《陕西绥德黄家塔东汉画像石墓群发掘简报》,《考古与文物》1988年5、6期合刊;戴应新、李仲煊《陕西绥德延家岔东汉画像石墓》,《考古》1983年第3期;陕西省考古研究所泾水队《彬县雅店村清理一座东汉墓》,《文物》1961年第1期;陕西省考古研究所、榆林地区文物管理委员会《陕西神木大保当第11号、第23号汉画像石墓发掘简报》,《文物》1997年第9期;山西省考古研究所、吕梁地区文物管理处、离石县文物管理所《山西离石再次发现东汉画像石墓》,《文物》1996年第4期,等等。

② 参见李淞《从“永元模式”到“永和模式”》,《考古与文物》2000年第5期;康兰英、朱青生主编《汉画总录》,桂林:广西师范大学出版社,2012年。

像题材,有与山东、河南南阳等地类似的楼阁人物、车马行列、乐舞人物、铺首、门吏、西王母、东王公、羽人、四神以及祥鸟瑞兽等,但缺乏大型车马出行和历史故事画面,且因常见所谓“与现实社会生活相关”的牛耕、嘉禾、狩猎、牧放等内容,故被认为富于浓郁的乡土生活气息。^①

现存纪年墓葬中图像最称完整者,有位于陕北的永元八年(96)杨孟元墓^②、永元十二年(100)王得元墓^③、永初元年(107)牛文明墓^④,位于晋西北的熹平四年(175)牛产墓^⑤等。李淞先生曾以上述纪年墓葬材料为基本参照,结合大量无纪年的墓葬材料,归纳出陕北地区画像石的基本图像母题及其在墓门建筑表面的分布规律。如图1所示(图1),其一般安排是:第1区为流云边饰(两个顶角或有日、月);第2区为墓主出行或瑞兽;第3区、第4区为西王母(及东王公);第5区、第6区为门吏;第7区、第8区为门扇石,有朱雀和铺首图等;第9区、第10区为玄武。^⑥



图1 陕北东汉墓门画像内容分布图(李淞制图)

① 高炜《汉代的画像石墓》，中国社会科学院考古研究所编《新中国的考古发现和研究》，北京：文物出版社，1984年，第456页。

② 绥德县博物馆《陕西绥德汉画像石墓》，《文物》1983年第5期。

③ 李林、康兰英、赵力光编著《陕北汉代画像石》，西安：陕西人民出版社，1995年，第24页图75。

④ 陕西省博物馆、陕西省文管会写作小组《米脂东汉画像石墓发掘简报》，《文物》1972年第3期；并参看李淞《从“永元模式”到“永和模式”》，《考古与文物》2000年第5期。

⑤ 山西省考古研究所、吕梁地区文物管理处、离石县文物管理所《山西离石再次发现东汉画像石墓》，《文物》1996年第4期。

⑥ 李淞《从“永元模式”到“永和模式”》，《考古与文物》2000年第5期。

以著名的绥德王得元墓、米脂牛文明墓为例,其墓门画像(图2、3)内容完整,而且墓门结构与画像题材的组合,即是李淞所归纳的那种一般格式的一个典型。正如李淞所言,这种布置和搭配贯穿于陕北画像石的主要阶段,而且基本保持着稳定不变的状态。我们在晚于王得元墓75年的牛产墓墓门画像(参见图6)中,即可以看到同样题材和同一种分布规律的存在。

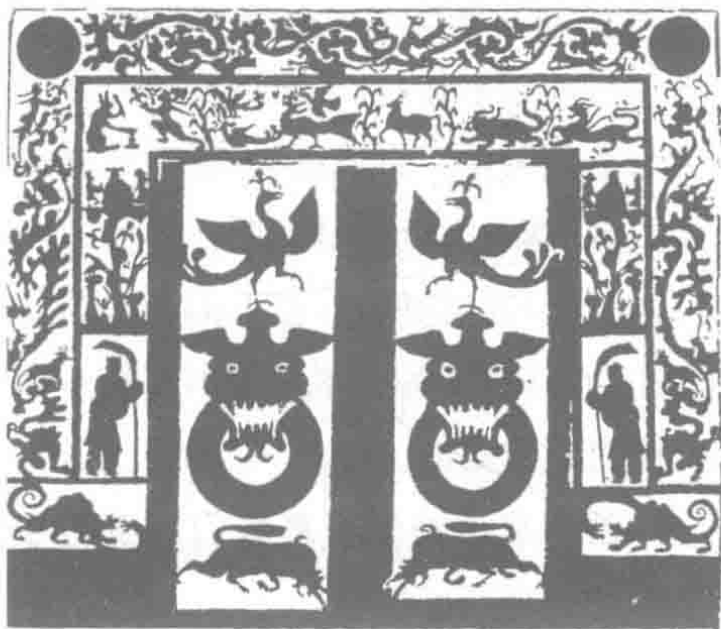


图2 陕西绥德王得元墓墓门画像

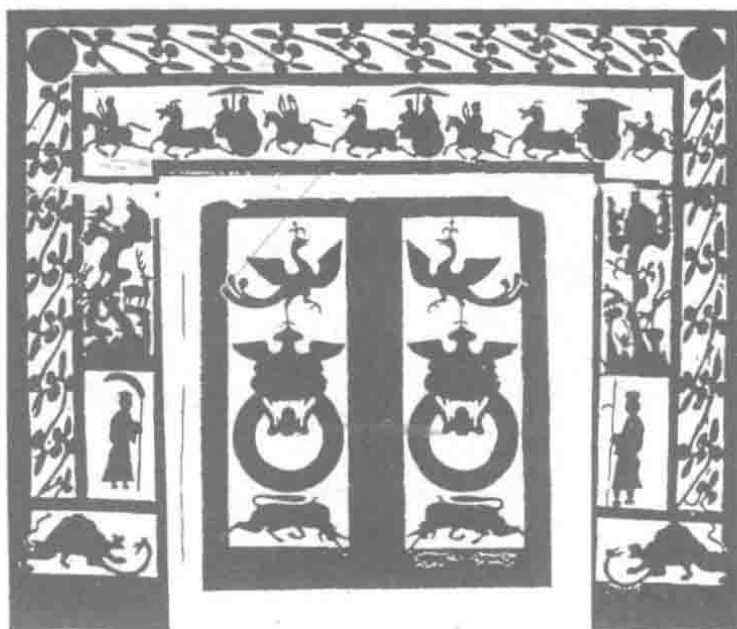


图3 陕西米脂牛文明墓墓门画像

陕北地区画像石的图像母题及其在墓门建筑表面的分布规律,表明这套装饰题材显然是专为墓门设计的;而这套设计之所以能在其发展的前后过程中基本保持稳定不变,表明其背后极有可能存在着一套广为人知的设计理念。这一点,诱使我们对上述图像内容的分布规律及其可能的渊源,再做进一步观察和分析。

在李淞先生绘制的陕北东汉墓门画像石分区图中,有两个规律显然可见:首先,横向地观察,各种图像内容,基本上总是依墓门建筑结构,左右成对对称布列的。如,左右门扉(即编号为“7”、“8”的区域)皆为朱雀、铺首等;左右门柱上半部分(编号为“3”、“4”的区域)总是分别表现东王公和西王母,下半部分(编号为“5”、“6”的区域)皆作门吏;左右门柱基石(即编号之“9”与“10”)上多刻绘一对玄武(或灵龟),也有不少是刻绘一对“博山”图像的。其次,纵向地观察,每对图像内容之间的上下位置关系也十分稳定。如分区图所示:最下方的门柱基石上多是刻一对玄武,仿佛是表现地下的事物;^①门柱下半部分刻门吏,虽然是现实中人的形象,但由于他们是墓

① 虽说玄武在四神的系统中代表玄黑的北方,但由于这里的玄武缺乏与其他三种方位神的对应关系,似乎称作灵龟更为妥当,人们通常认为灵龟活动于地下,而且具有通天的神性。在马王堆1号墓和2号墓的两幅帛画中,龟的形象皆位于表现地下的部分。有关龟与水和大地的关系问题,可以参见饶宗颐的《论龟为水母及有关问题》,《文物》1999年第10期。

主人来世居所的守护者,因而仿佛首先应该具有象征墓主人死后存在的意义;门柱上半部分的西王母与东王公,自然是表现天地之间的一个不死世界;而门楣上方的日、月等图像,显然都是天和宇宙之间阴阳秩序的象征。即便是门扉上的图像,也将

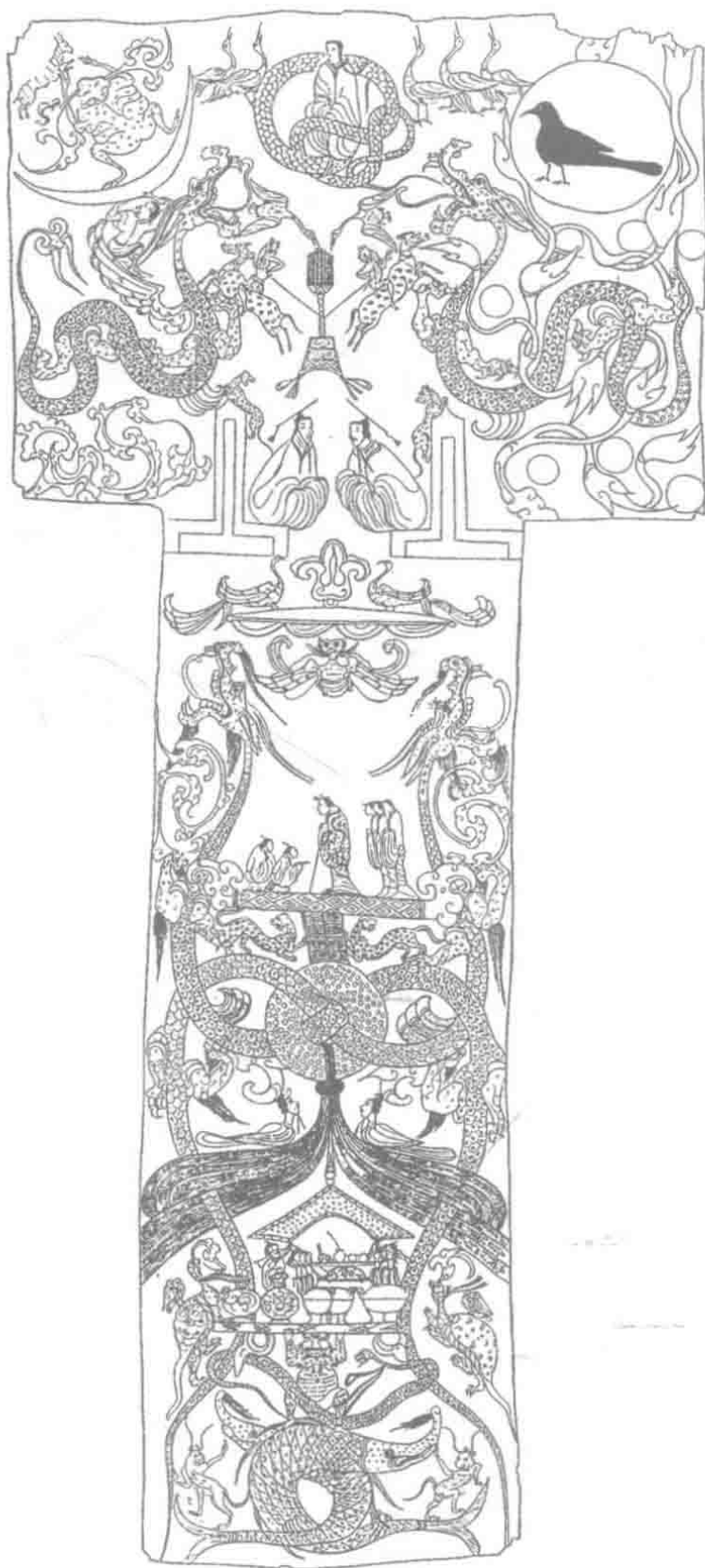


图4 湖南长沙马王堆1号墓
西汉帛画线图

展翅升腾的朱雀形象置于上端,中间是兽首衔环的铺首,而门扉的最下方,通常还有一对李淞所没有提到的牛形怪兽作扬蹄奔走状,似乎在暗示着从地到天的空间关系。也就是说,所有这些画像内容,基本上全都是按照一种宇宙空间的逻辑和结构模式,自下而上分层排列的,而且上下各层图像基本都是左右两两对称布局的。

陕北东汉画像石墓墓门图像分布规律的上述两种特征,与长沙马王堆出土的两幅西汉帛画的基本结构十分相似。这两幅著名的帛画,从横向上看,上方有太阳和月亮相对,中部有向上升腾的双龙相对,下部又有两个玄武、两条大鱼等神兽分别相对;而且,正如许多学者一致认为的那样,马王堆帛画(图4)正包含着上、中、下三个部分,分别代表天上、人间和地府。按巫鸿先生的解释,这幅帛画实际可按画中出现三个“地平面”细分为四个部分^①——从天上到地下的四种不同存在空间:最上方的一段,其底部为一对象征着天庭的门阙,门阙由两个门侍和一对豹子把守,门阙之上为一对翼龙,顶部的中

① Wu Hung, "Art in a Ritual Context: Rethinking Mawangdui", *Early China*, No.17(1992); pp.111-143. 另见巫鸿《礼仪中的美术:马王堆再思》,《礼仪中的美术——巫鸿中国古代美术史文编》(上),北京:生活·读书·新知三联书店,2005年,第107—110页。

央有一人身蛇尾的不明主神^①，主神两旁分别作“日”轮与“月”轮；第二部分表现有侍者护从陪伴的墓主人；第三部分描绘灵堂当中的献祭场面；该场面的下端，中间部位描绘脚踩两条大鱼（水的象征）、双手承托着大地的禺彊，^②禺彊图像的两侧则绘有从地下向上攀爬的灵龟以及蛇和土羊。总之，最下端的图像内容大抵都与“地府”有关。

很明显，陕北东汉墓墓门画像的基本结构，与巫鸿先生所概括的长沙马王堆西汉帛画中的那种在纵、横两个方向上都相互关联的“对子”——从横向上看，画面左右两边的图像内容往往是以中轴对称方式布置的一对“镜像”（mirror images）；从纵向上看，又大体都包含有从现世到来生、从地下到天上的两对相互关联的空间范畴——模式基本一致。

那么，两者在空间结构形式上的相似，是否意味着其内容或主题也存有某种内在关联呢？在回答这一问题之前，让我们先来对陕北东汉墓墓门画像的内容及其表达的空间逻辑略做考察与分析。

二、陕北东汉墓门画像的内容与空间逻辑

如果说，陕北东汉墓墓门画像横向上的对称特征，是由建筑结构的对称性和传统的对偶观念所决定的，那么，其上下层的分布关系，则体现了当时人们对宇宙中不同空间及其与人的关系的基本认识。^③ 故，通过分析各种图像内容及其所处位置之间的内在逻辑，我们完全有可能复原这些墓门装饰设计的基本理念。

据陕北地区东汉画像石墓的现有材料观察，墓门门扉部位的朱雀、铺首等画像

① 关于这个人身蛇尾的主神形象，学界认识颇不一致，有的认为是烛龙，有的认为是句芒，也有认为是伏羲或女娲的。最近，贺西林先生根据此神高居天庭之上，推定其应为天庭的主神“太一”神。这一认识似乎更为合乎画面结构所包含的整套宇宙空间逻辑。可参看贺西林《从长沙楚墓帛画到马王堆一号汉墓漆棺画与帛画——早期中国墓葬绘画的图像理路》，《艺术史研究》第5辑，广州：中山大学出版社，2003年，第143—168页。

② 根据汪悦进教授的最新研究，这个脚踩阴阳鱼的形象，才是真正的“太一”神。详见 Eugene Yuejin Wang, “Ascend to Heaven or Stay in the Tomb? Paintings in Mawangdui Tomb 1 and the Virtual Ritual of Revival in Second-Century B.C.E. China”, *Mortality in Traditional Chinese Thought*, edited by Amy Olberding and Philip J. Ivanhoe, State University of New York Press, 2011, pp.37-84.

③ 巫鸿在其武梁祠研究中即已发现，武梁祠天顶刻绘各种祥瑞，东西山墙上分别描绘东王公与西王母，而最下方的三个壁面则用于表现人类历史，将建筑装饰成一个微型宇宙空间。这种按上下位置关系表达宇宙空间概念的做法，显然是汉代人的一个通识。见 Wu Hung, *The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art*, Stanford University Press, pp.73-217.