

巫鸿美术史文集

第二辑

(1999—2019)

无形之神

残碑何在

比较场所



文景

Horizon

巫鸿美术史文集

第二辑 (1999—2019)

无形之神

残碑何在

比较场所



文景

Horizon



目 录

[巫鸿中国古代美术史论文集（第四辑）：无形之神](#)

[巫鸿中国古代美术史论文集（第五辑）：残碑何在](#)

[巫鸿中国古代美术史论文集（第六辑）：比较场所](#)

巫鸿作品集

A DEITY
WITHOUT FORM
Collected Works on Art
History by Wu Hung Vol. IV

巫鸿美术史文集 卷四
无形之神

〔美〕巫鸿 著
郑岩 编



文景

上海人民出版社

Horizon

巫鸿作品集

A DEITY
WITHOUT FORM

Collected Works on Art
History by Wu Hung Vol. IV

巫鸿美术史文集 卷四
〔美〕巫鸿 著
郑岩 编

无形之神

图书在版编目（CIP）数据

无形之神 / （美）巫鸿著；郑岩编. --上海：上海人民出版社，2019

ISBN 978-7-208-16141-2

I. ①无… II. ①巫…②郑… III. ①美术史—中国—古代—文集

IV. ①J120.92-53

中国版本图书馆CIP数据核字（2019）第275156号

书 名：无形之神

作 者：【美】巫鸿

出 品 人：姚映然

责任编辑：苗雨

转 码：欣博友

ISBN：978-7-208-16141-2 / J·555

本书版权，为北京世纪文景文化传播有限责任公司所有，非经书面授权，不得在任何地区以任何方式进行编辑、翻印、仿制或节录。

文
景

Horizon

豆瓣小站：世纪文景

新浪微博：@世纪文景

微信号：shijiwenjing2002

发邮件至wenjingduzhe@126.com订阅文景每月书情

目 录

- [43 汉代道教美术试探（1999）](#)
 - [44 战国时代的美术和建筑（1999）](#)
 - [45 汉画读法（2000）](#)
 - [46 《汉唐之间的宗教艺术与考古》前言（2000）](#)
 - [47 地域考古与对“五斗米道”美术传统的重构（2000）](#)
 - [48 战国城市研究中的方法问题（2001）](#)
 - [49 敦煌323窟与道宣（2001）](#)
 - [50 “华化”与“复古”——房形椁的启示（2002）](#)
 - [51 无形之神——中国古代视觉文化中的“位”与对老子的非偶像表现（2002）](#)
 - [52 《礼仪中的美术》序](#)
 - [53 何为敦煌艺术（2002）](#)
 - [54 说“拓片”：一种图像再现方式的物质性和历史性（2003）](#)
 - [55 时间的纪念碑：巨型计时器、鼓楼和自鸣钟楼（2003）](#)
 - [56 重访《女史箴图》：图像、叙事、风格、时代（2003）](#)
 - [57 神话传说所反映的三种典型中国艺术传统（2003）](#)
- [本卷所收论文出处](#)

43 汉代道教美术试探 (1999)

道教的起源和早期发展一直是道教史研究中的一个重要问题，古今中外学者多有论述。限于文献记载之不详，自宋代以来学者就不断以考古资料补史，如洪适在其《隶释》和《隶续》中记载“老子铭”“祭酒张普刻辞”“仙人唐公房碑”。⁽¹⁾清代金石学家亦不断收集与道教有关的资料，如王昶《金石萃编》载“仙集留题”等铭文。⁽²⁾

考古资料在近年尤为道教史学者所重视，其主要原因是更多与早期道教有关的证据随中国田野考古的迅猛发展而见天日。这类考古材料中最有名的例子是大家所熟知的“墓券”与“镇墓文”。虽然以往学者如罗振玉等对此已有著述，但往往着重于其文字学或社会学的意义，而近几十年来这些文字材料在墓葬中的大量发现则大大突出了其宗教学的意义。若干学者甚至以此作为研究汉代原始道教（proto-Daoism）最可信的证据。⁽³⁾除汉代“墓券”、“镇墓文”、碑记以外，有的学者在出土的东周文献中也发现了与早期道教信仰有关材料。如夏德安（Donald Harper）认为放马滩1号墓出土秦简中即包含有对“还魂”信仰的明确记载，这为研究尸解概念的起源提供了重要证据。⁽⁴⁾

在不断发现整理这类出土文献的同时，一些学者也开始注意到非文献考古材料与早期道教美术的关系。到目前为止这类研究多集中于对汉代画像中特定形象图像学的考察，如某像为东王公或西王母，某像为太一，某像为天帝使者，等等，不一而足。但这种研究最终总是面临一个问题，即这些图像究竟是否可认定为道教图像或与道教究竟有何种关系。众所周知，道教在其形成过程中大量汲取了种种非道教文化因素，包括儒、佛，以及大量方技巫术和民间信仰。如果根据晚

出道教文献中的说法而认为被汲取之因素均为道教艺术，那就不免本末倒置了。我因此不同意某些文章把西王母之类图像笼统称为道教图像的说法。

但在采取谨慎态度的同时，我们也决不能认为汉代美术中不存在道教因素。实际上，我们甚至可以假定汉代美术中肯定存在道教因素。这一假定的主要根据是东汉中期以后道教和墓葬艺术的发展显示出在内容、时间和地域上的重合性。首先从内容上说，道教的基本目的是成仙，不但追求不死，并且宣传死后也可升仙。而墓葬画像的基本目的是为死者布置一个理想化的死后世界。画像内容自2世纪以降尤其以神仙题材为大宗，其他流行的画像题材如避邪、驱鬼等也与早期道教的功能有关。再从发展的地域和时代看，据文献记载道教至迟自2世纪中叶已在朝野内外有相当大的影响。桓帝事黄老道，宫中立黄老之祠。⁽⁵⁾张角亦奉黄老道，“众徒数十万，连结郡国，自青、徐、幽、冀、荆、杨、兖、豫八州之人，莫不毕应”。⁽⁶⁾

蜀中的五斗米道在张陵创教的时候已有“弟子户至数万”。其孙张鲁更是独霸一方，割据汉中近30年，从2世纪末至3世纪初在四川盆地建立了中国历史上第一个政教合一的道教政权。除中原的太平道和四川的五斗米道之外，史书所记的“妖贼”还有“黄帝子长平陈景”“真人南顿管伯”等。⁽⁷⁾虽语焉不详，但“黄帝子”“真人”等称谓显示出其与早期道教的关系。再来看一看墓葬艺术的发展，值得注意的是2世纪，特别是2世纪后半叶也正是汉代墓葬画像艺术的黄金时代。而文献所载早期道教门派最活跃的地区如山东、江苏北部、河南东部（青、兖、徐、豫）和四川（蜀）也正是汉代墓葬艺术最为兴盛的地区。这些墓葬属于各个社会阶层，墓主既有官吏也有平民。可以想见，迅猛发展的道教崇拜很有可能对当地的墓葬艺术产生影响。亦可以想见山东、河南、四川等地众多的画像墓中必有属于道教信徒者。而这些信徒很有可能在其墓葬中表达自己的宗教信仰。除墓葬画

像和墓葬器具外，道教信仰也可能在其他艺术形式如铜镜及道观石刻中得到表现。

如果这一假定可以成立，下一步的问题就是如何把汉代美术中的道教因素分辨出来。如上所说，在没有铭文辅助的情况下进行这项工作很不容易，主要是因为早期道教图像很可能与传统的神仙、祥瑞及阴阳五行图像没有截然区别。换言之，由于早期道教艺术大量吸收了传统的神仙、祥瑞及阴阳五行图像，其“道教”特质就不能只根据单个图像符号来决定，而需要考虑多种图像符号之组成以及图像学以外的因素。举一个例子来说，我们很难证明一个孤立的西王母像是否为道教图像，但如果这个图像属于一大型构图并和其他画像和器物共同出现的话，我们就有较多线索去研究这个图像的特殊历史性和宗教含义。进而考虑其所属墓葬和地域，我们就有更多可能推测这一西王母像是否与道教信仰有直接关系。我举这个例子的目的是想说明一个对研究早期道教艺术至关重要的问题，即研究者不仅需要不断地丰富研究资料，而且需要不断完善研究方法和释读方法。研究方法的缺陷既可能导致把非道教图像断定成道教图像，也可能导致对丰富的道教因素视而不见。本文题为《汉代道教美术试探》，主要目的是对断定早期道教美术的方法做初步探讨，并非得出最后结论。但我也希望事先说明：美术史研究方法总是多种并存，从没有一种方法是万能的。对方法的讨论因此总是必须结合具体历史情况，兼采各学术传统之长，以解决实际问题为目的。这可以说是本文的总体意向。

既要讨论早期道教美术，就必须对“早期道教”和“美术”这两个基本概念有所界定。学界对“什么是道教”这个问题的回答可说是太多了。一个常见的倾向是把这个问题转化为另一个问题，即“什么是道教与民间宗教信仰（popular religion and beliefs）的区别”。⁽⁸⁾可以想见，这一问题在道教刚刚出现尚未系统化的时期尤为关键，但也尤为不易回答。文献记载的东汉道教多与方术杂技有不可分割的关系。王充说“方术，仙者之业”⁽⁹⁾，其《论衡·道虚篇》中

把种种方士和神仙家都称为“道士”“道人”或“道术之人”。汉末的道教虽然已逐渐组织化，但其所行之术如驱鬼、疗病、房中等与民间方术少有区别。因此以正统自居的道派总要和这些民间道教划清界限，称之为“伪伎诈称道”。魏晋南北朝时期的道教大师如葛洪（？—343年？）、寇谦之（365—448年）、陆修静（406—473年）、陶弘景（456—563年）等力争把道教的理论和组织系统化的时候，更是攻击早期道教为“妖道”“淫祀”“三张鬼道”等。⁽¹⁰⁾以此观之，无论是东汉的儒家还是后代的正统道士都把汉代道教与方术及神仙信仰差不多同等看待，而汉代的道教徒也还没有为自己树立一个明确的宗教系统。考虑到这种情况，本文不准备把汉代道教和民间宗教信仰作为两种对立范畴截然分开，也不急于马上为汉代道教立界说。一个更需要避免的倾向是采取某种特定晚近道家的立场，以正统自居，否定道教发展中的复杂性，将与己不同的道教宗派均斥为非道教。我所采用的方法是把和早期道教有关的人物及事件依照其宗教和社会性质归入两大系统四种类型，进而考虑这些不同类型的思想和行为在美术考古中的体现。

第一个系统的人物及事件均以个人性宗教行为为基础。这些人物又可分为两类，一类属于“方仙道”范畴，另一类则自认为道教中人，称道家、道士或真人。⁽¹¹⁾“方仙道”这个名词在西汉时已有了，《史记·封禅书》称宋毋忌、正伯侨、羡门高等人“为方仙道，形解销化，依于鬼神之事”⁽¹²⁾。这里“方”指方术，“仙”指行方术的目的，“方仙道”因此是用各种方法以求成仙的道术。成仙之术大略可分两类，其大宗为长生术以求不死。郑樵把宋代有关长生术的书籍分为吐纳、胎息、内视、导引、辟谷、内丹、外丹、金石药、服饵、房中和修养各类。⁽¹³⁾近人洼德忠将长生术归纳为辟谷、服饵、调息、导引、房中五项，⁽¹⁴⁾比较接近汉代的状况。但“方仙道”不仅追求不死，其道术也包括追求死后成仙的“尸解”或“形解”之法术，即《封禅书》所说“形解销化，依于鬼神之事”。行“方仙道”的人也

叫“方士”“道士”或“神仙家”⁽¹⁵⁾。其最重要的特点一是对“术”的重视，二是私相传授，独立行道，因此与有组织的宗教集团有根本性质上的区别。由于“方仙道”基本是个人性的和流动性的，其活动范围就可能极广，发源于特定地区，随后即流入各地，渗入各个社会阶层。一般说来，在汉代不管所行何术，只要是为了成仙的个人性行为就都可以归入“方仙道”。⁽¹⁶⁾

这些早期的方士在行为模式上与后期的独立道士有密切关系，二者均采取个人修炼、私相传授的方法，因此和大规模的宗教组织不同。但二者之间也有重大区别，其一大区别是某些晚近道教真人对宗教教义和理论的阐述开始具有强烈兴趣，其传授内容也就逐渐从“传术”转移到“传经”。承继方士和神仙家的传统，他们的著作多假托来自神仙，尤其是常常托言老君相传。这一倾向至少在西汉末就已出现了，如成帝时齐人甘忠可作《天宫历包元太平经》，自称“天帝使真人赤精子下教我此道”。又如大约顺帝时出现的《太平经》说为老君授帛和，帛和授于吉，于吉授宫崇，而后传之于世。虽然《太平经》（或其不同版本）随后成为汉末道教组织的神书，这部书的最初出现似与这种组织并无直接关系。宫崇向顺帝献这本书，随后襄楷又将此书献给桓帝。这类举动都和早期方士依附王室权贵以张大势力的做法很相似，但其所上的“秘密”已不是神丹仙药，而是道教的神书。东汉时期造作的道书远远不止《太平经》一部。葛洪《抱朴子·遐览篇》中著录道经670卷，符箓500余卷。其中不少应是汉代产生的作品。葛洪本人可说是汉以后这类独立道士的最大代表。他受《金丹之经》《三皇内文》《枕中五行记》于郑隐，又师事鲍靓，至晚年至罗浮山炼丹，“在山积年，优游闲养，著述不辍”。

第二个系统的人物及事件均以集体性宗教行为为基础，又可分为两类：一类属于正式道教集团出现以前的民间宗教组织，另一类则为太平道和五斗米道这类早期道教组织。道教集团出现以前的民间宗教组织常具有强烈的反政府倾向，在官方的文献中被称为“妖贼”或

“妖道”。史书所记载的“妖贼”造反多在社会混乱、民不聊生的情况下出现。如建平四年（公元前3年）关东庶民“为西王母筹”之乱就是在“大旱”“民相惊动”的背景下发生的。⁽¹⁷⁾虽然研究道教史的著作对此事件鲜有议论，我希望特别强调其与早期道教有关的几个特点，包括偶像崇拜（“聚祠西王母”）、组织联络（“传行诏筹”）、占卜仪式（“设张博具，歌舞祠西王母”）、使用符篆（“母告百姓，佩此书者不死”）、异人降临（“纵目人当来”）、神示应验（“不信我言，视门枢下，当有白发”）等六项。我也曾提出，这一以西王母崇拜为中心的平民造反或许与《易林》这本书中多达24条涉及西王母的占卜验词有关。⁽¹⁸⁾而《易林》和早期道教似乎又有渊源。据《后汉书·方士传》，方士许曼之祖父许峻“行遇道士张巨君授以方术，所著《易林》至今行于世”⁽¹⁹⁾。

“妖贼”造反在东汉一代从未间断。光武帝建武年间有卷人维汜造反，“妖言称神，有弟子数百人”。维汜被诛后其弟子“妖巫”李广、单臣、傅镇等“称其不死”，持续造反若干年。⁽²⁰⁾据卿希泰统计，称为“妖贼”“贼”或“妖言相署”的起义在安帝、顺帝时有11起，在冲帝和质帝时也有11起，在桓帝时有20起。⁽²¹⁾贺昌群认为“东汉史籍中，凡称‘妖贼’的地方，多半是指与太平道思想体系有关的宗教，并以之作为号召的农民起义”。⁽²²⁾虽然此说尚需证明，但顺帝时兴起的五斗米道和灵帝时兴起的太平道绝不是偶然的现象，而是反映了早期自发性组织的进一步宗教化和规范化。其结果是五斗米道和太平道这两个道教教会组织的产生。索安（Anna Seidel）曾总结道教组织和民间宗教的四个主要区别：一是道教组织具有明确的等级制度、训练步骤、入道程序、宗教仪轨，二是道教组织崇奉某种道教经典并把该经典之传授看成是至关重要的大事，三是道士与知识阶层之认同以及与书法、文学、音乐、哲学的关系，四是道教组织对正统性和异端性的高度自觉。⁽²³⁾这些特性虽然在东汉晚期尚不完善，但在太平道和五斗米道中已经出现则无可置疑。以组织而论，太平道置三十

六方，五斗米道设二十四治。以神职人员而论，太平道有“师持九节杖为符祝，教病人叩头思过”；五斗米道有师君，师君属下有祭酒，“主以《老子》五千文，使都习”⁽²⁴⁾。以经书而论，张角奉《太平清领书》（即《太平经》），张陵或张鲁作《老子想尔注》。以建立正统的自觉性而论，五斗米道对“托黄帝、玄女、龚子、容成之文相教”的民间道士大肆攻击，称之为“伪伎诈称道”。⁽²⁵⁾这些特点都凸显了初期道教组织与自发性的民间宗教组织之区别。

可以认为，这两大系统四种类型的思想和行为都与早期道教的出现和发展有关。进而考虑汉代美术中的道教因素时，我们希望发现的也就是汉代考古和美术资料中所反映的这些不同类型的宗教思想和行为。这里所说的“美术”必须从更广泛的意义上理解，不但包括单独的画像和器物，而且包括图像程序（pictorial program）与器物组合，其建筑环境和礼仪功能，其制作者、赞助人及使用者，其地理分布和时代特性，等等。这里所用的“美术”一词因此接近“视觉文化”（visual culture）概念，包括所有可反映某种文化内涵的视觉资料。

研究汉代美术中道教因素最丰富的原始材料是大量与神仙信仰有关的图像和器物，但是最棘手的也是这批材料。其原因是上面所说的各类宗教思想和行为都和神仙说有密切关系，某种神仙图像既可能属于个人性“方仙道”的范畴，也可能与大众信仰甚至与早期道教组织有关。那么怎样才能把某种图像和某类特定思想和行为较为确切地联系起来呢？在我看来，在没有直接铭文证据的情况下，唯一的方法是细致观察这种图像的分布和演变并把这种分布演变的规律和历史文献联系起来进行研究。以下的讨论就是沿这个方向的初步探索。

一、方仙道之流行和对神仙信仰象征符号的创造

中国美术史在汉代的一个重要发展是创造了一大批与神仙信仰有关的象征符号 (symbols of immortality)，包括仙人、仙境、仙草、仙兽等。公元前2世纪前期马王堆1号墓所出红地内棺上的画像可说是汉初表现仙境的代表性作品，内容不但包括祥云、瑞兽（龙、虎、鹿）和羽人，而且棺首和棺侧的画面均以三峰的昆仑山为中心 [图43.1]。⁽²⁶⁾河北定县三盘山中山王墓所出错金银车饰是公元前1世纪初的一件工艺杰作，所镶嵌的128个人物及动物图像中包括天马行空等 [图43.2]。⁽²⁷⁾汉元帝渭陵附近出土的“羽人驭马”属同类形象，但以圆雕形式表现。这件微雕作品使用的玉料洁白纯净 [图43.3]。大约同时，同样的高质量白玉被用来制作仙人的形象 [图43.4]，盛放尸体的玉衣也在王公贵戚中大为流行。我曾分析公元前2世纪满城汉墓所使用材料的象征意义 [图43.5]，⁽²⁸⁾指出此墓的两个耳室（一为储藏室，一为车库）和前室（祭祀或宴会的所在）均为瓦木结构，其中发现的俑多为陶制。而后室（即墓室）则完全用石板筑成，其中的俑也均为石制。玉器多在棺中发现，包括两棺之间所置双龙玉璧和仙人玉像，棺内壁所覆玉片（见于窦绾墓），以及大量的殓玉。这些殓玉包括堵塞九窍（眼、耳、鼻、口、阴、肛门）的玉塞 [图43.6]，包裹胸背的镶璧敛衣，和最后罩在尸体上的“玉衣” [图43.7]。满城汉墓使用材料从木 / 陶到石 / 玉的过渡具有明显的象征意义，在这个象征系统中“玉”之使用与死后成仙的思想有密切关系。检查文献，汉武帝以甘露和玉末为长生不老之药。汉镜铭文中常有“上有仙人不知老，渴饮玉泉饥食枣”之语（“玉泉”即用玉屑制成的玉液）。《神农本草经·卷一》中说玉泉“主五藏百病，柔筋强骨，安魂魄，长肌肉，益气，久服耐寒暑，不饥渴，不老神仙。人临死服五斤，死三年色不变”。⁽²⁹⁾《太平经》形容得道成仙的人为“身中照白，上下若玉，无有瑕也”⁽³⁰⁾。葛洪《抱朴子》载：“金玉在九窍，则死人为之不朽。”⁽³¹⁾道教文献多有称仙人为“玉女”“玉

人”者。以满城汉墓和其他汉代考古材料证之，公元前2世纪时这些思想在社会上层中已相当流行了。



图43.1 湖南长沙马王堆1号西汉墓第三套棺前部及左侧面装饰



图43.2 河北定县三盘山西汉中山王墓出土错金银铜车饰（线图）



图43.3 陕西西安北郊汉元帝渭陵附近出土羽人驭马玉雕



图43.4 河北满城西汉刘胜墓出土玉人

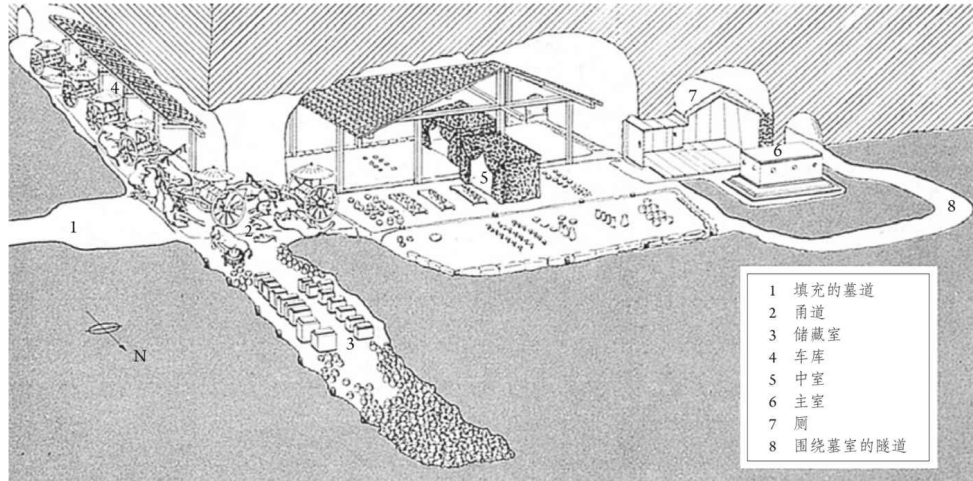


图43.5 河北满城西汉刘胜墓复原图

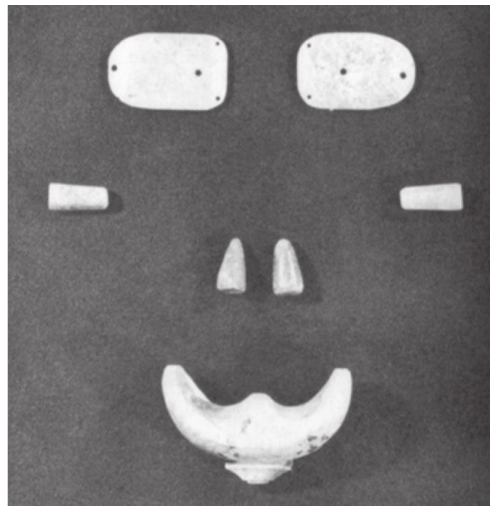


图43.6 河北满城西汉刘胜墓出土玉九窍塞（局部）

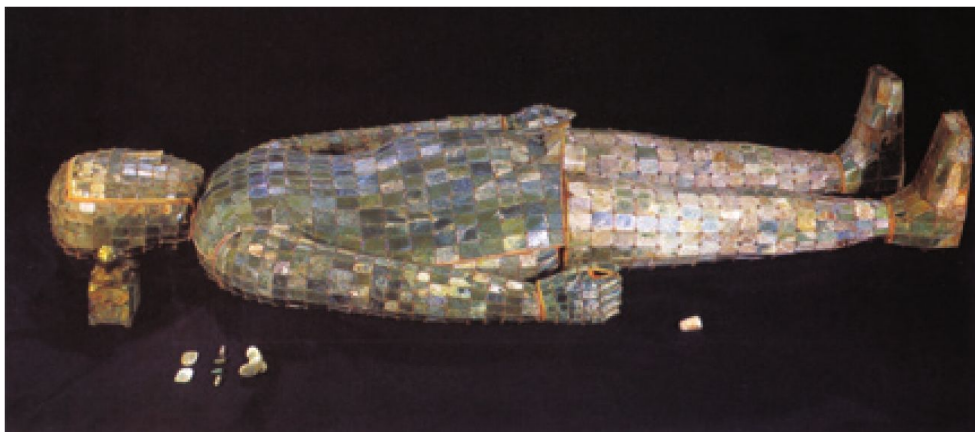


图43.7 河北满城西汉刘胜墓出土玉衣

大体说来，前汉时期是中国美术创造神仙信仰象征符号的时代，这个艺术创造过程与当时“方仙道”流行的过程完全一致。除上举仙人仙兽以外，西汉美术一个重要的发展是对“仙山”或“仙境”的表现。西汉仙山形象大致可分为东方仙山与西方昆仑两大系统。公元前2世纪开始流行的博山炉明显表现的是海中仙山。⁽³²⁾以刘胜墓所出之九层错金银博山炉为例，其下部表现波涛汹涌的大海，上部表现奇峰耸立的仙山〔图43.8〕。这类器物生动地反映了当时方士对海上仙山的幻想。《史记·封禅书》记蓬莱、方丈、瀛洲三神山：“诸仙人及不死之药皆在焉。其物禽兽尽白，而黄金银为宫阙。未至，望之如云。及到，三神山反居水下。临之，风辄引去，终莫能至云。”⁽³³⁾一些博山炉的底部为水盘，其整体造型因此象征出没于海中的仙山幻境。因为博山炉一名为后人附加，⁽³⁴⁾这些西汉香炉表现的很可能就是蓬莱或其他当时方士所宣传的东方海中仙山。此外，著名的泰山也逐渐成为求仙的归宿，如王莽时期的一面规矩镜有如此铭文：“驾蜚龙，乘浮云，上太山，见神人，食玉英，饵黄金……”明显是神仙家的思想。与此同时，对西方昆仑山的信仰也逐渐高涨，且有超越东方仙山之倾向。目前所知昆仑山图像的最早实例是马王堆1号墓红地内棺和山东临沂金雀山出土汉初明旌上的画像〔图43.9〕。⁽³⁵⁾这些早期昆仑山图像虽然均只具简单的三峰形轮廓，但已显示出两个极重要的特点：一是均为墓葬画像以象征人死后希望归属的仙界；二是都出现在构图中心，已具有“偶像式”图像（iconic image）的特征。这两个特点在昆仑山图像的进一步发展起到了主导作用。



图43.8 河北满城西汉刘胜墓出土错金银青铜博山炉

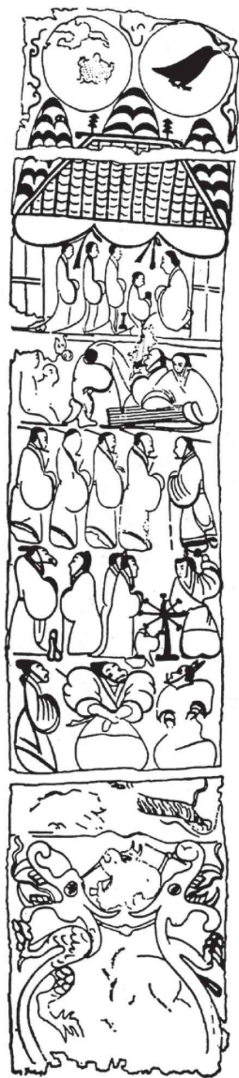


图43.9 山东临沂金雀山9号西汉墓出土西汉明旌（线图）

东汉艺术中蓬莱形象甚为有限，⁽³⁶⁾但昆仑图像则得到长足发展。两个仙山图像系统的消长反映了神仙信仰的内部变化。昆仑图像的一大发展是和西王母图像的结合。我曾撰文探讨二者结合的复杂历史过程。⁽³⁷⁾简而言之，昆仑山神话和西王母神话原来是两个独立的神话系统，二者在时代有据的先秦文献中（如《庄子》《荀子》《楚辞》等）毫无关系。西汉时这两个系统开始逐渐靠拢，都和西方以及神仙思想发生了联系，但在文献中基本上还是分立的。无论是《史记》和《淮南子》，还是《大人赋》和《易林》，都没有把昆仑山当作西王母的住所。这种情况和西汉美术中对昆仑山和西王母的描绘是一致

的，如上文所述几个早期昆仑山图像就都是单独出现的，与西王母无关。（实际上，西汉时期人们想象中的海中仙山也并不由一个主神统领，而是群仙居住的地方。）公元前1世纪西王母图像刚刚出现的时候，也没有马上和昆仑联系在一起。如公元前1世纪中期洛阳卜千秋墓中的西王母出现在云气之上〔图43.10〕，徐州沛县栖山2号墓石椁上所刻西王母正襟危坐于室内〔图43.11〕。[\(38\)](#)目前所知最早的西王母居于昆仑山上的图像可能是乐浪出土永平十二年（公元69年）漆盘上的画像〔图43.12〕。图中西王母仍是凭几正襟危坐，其环境则变成一“中狭上广”的蘑菇形神山。此山据《十洲记》可定为昆仑。值得注意的是记载这种形状的昆仑的文献均出现较晚，但“中狭上广”之昆仑在东汉美术中则远较三峰形昆仑更为流行，此亦可作为考古材料补充文献记载不足之一例。这种蘑菇形昆仑山与佛教传说中的须弥山形状接近，可能反映了佛教美术的影响，但乐浪画像亦证明其可能取形于灵芝草。很可能因为灵芝是公认的不死药和成仙象征，它的形状也就成为创造超现实仙山的蓝本。蘑菇形昆仑取形于灵芝的另一证据是四川西昌出土的一铜质摇钱树残片〔图43.13〕。虽然可能是2世纪后叶的作品，此钱树上西王母所居的“中狭上广”的神山上仍饰有一灵芝图样。

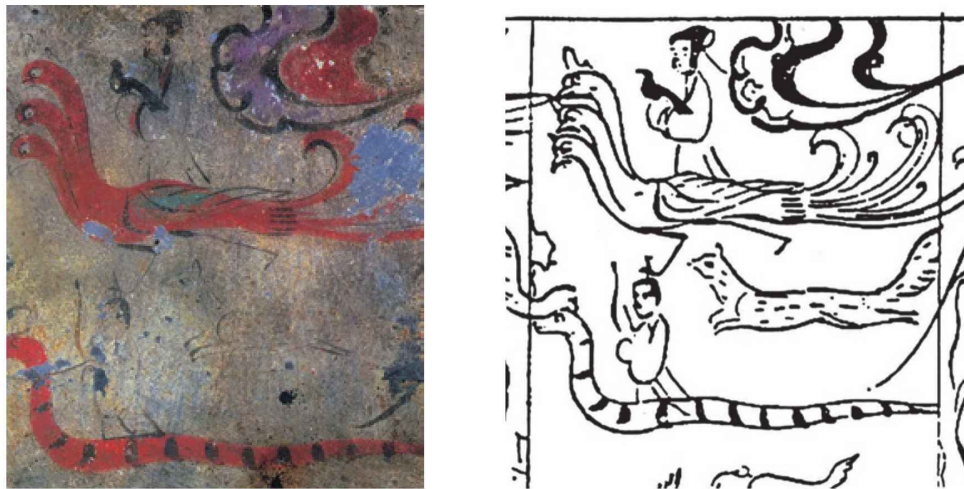


图43.10 河南洛阳西汉卜千秋墓墓顶壁画局部及线图



图43.11 江苏徐州沛县栖山2号汉墓石椁西王母画像



图43.12 朝鲜乐浪汉墓出土漆器上的西王母和灵芝形昆仑山画像



图43.13 四川西昌出土东汉青铜摇钱树残片上的西王母画像

二、西王母图像的发展与群众性宗教组织活动

虽然西王母的图像出现了，并和昆仑图像相结合，但卜千秋墓中或乐浪漆盘上的西王母仍可说是个人成仙的象征，因而仍不脱离“方仙道”的范畴——至少我们没有证据说明这些图像已经超越了个人性“方仙道”的范畴而成为群众膜拜的对象。但是汉代美术考古是不是也提供了反映早期群众宗教组织活动的证据呢？我认为是有。如山东东汉时期画像中所绘的西王母常作为崇拜的中心出现，两边跪拜的崇拜者及奔跑之羽人手持稻草或树枝[图43.14、图43.15]。我们可以把这些图像和文献中关东民“为西王母筹”的记载对读。《汉书·五行志》载：“哀帝建平四年正月，民惊走，持稿或楸一枚，传相付与，曰行诏筹。道中相过逢多至千数，或被发徒跣。或夜折关，或逾墙入。或乘车骑奔驰，以置驿传行，经历郡国二十六，至京师。其夏，京师郡国民聚会里巷仟佰，设祭张博具，歌舞祠西王母。又传书

曰：‘母告百姓，佩此书者不死。不信我言，视门枢下，当有白发。’”⁽³⁹⁾这一以崇拜西王母为核心的平民宗教运动中极为重要的一个因素是教民通过传递信物的方法进行串联。其所传信物“稿”或“椶”均为植物类——前者为干稻草，后者为麻秆。我以为画像中西王母两旁崇拜者所持之物即为此类宗教信物。⁽⁴⁰⁾另外，文献中提到祭祀西王母时所设之“博具”应是用于占卜的六博，在汉画中或摇钱树上常常与西王母图像共出〔图43.16〕。西王母和“六博”图像又常与歌舞杂伎的图像并存，此类图像即可能表现“歌舞祠西王母”等宗教仪式〔见图43.11〕。但这里我需要强调一点：这些画像和文献的联系并不证明画像是建平四年事件的图解或记录，而是说明早期群众宗教组织的活动和道具逐渐被神话化并成为西王母图像系统的内涵。这些画像和器物均为1世纪或2世纪的作品，其中持西王母信物的人物往往已不是“被发徒跣”的一般老百姓，而是幻想出的西王母天庭中肩生双翼的仙人。



图43.14 山东嘉祥宋山出土东汉石祠西王母画像

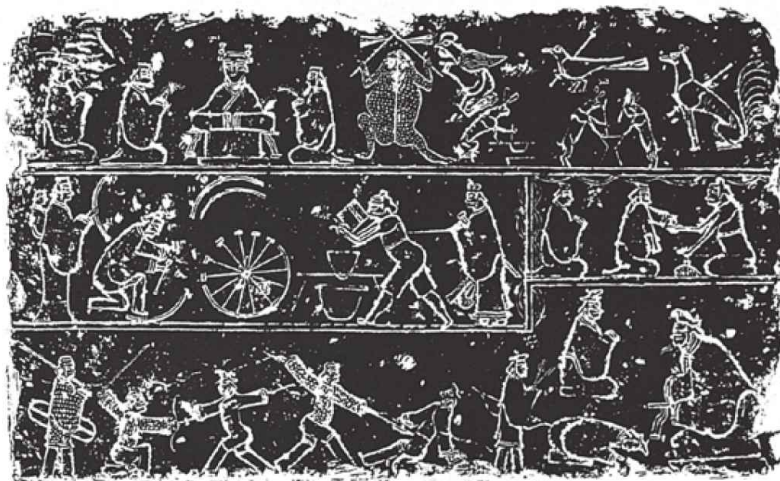


图43.15 山东嘉祥洪山出土东汉西王母画像

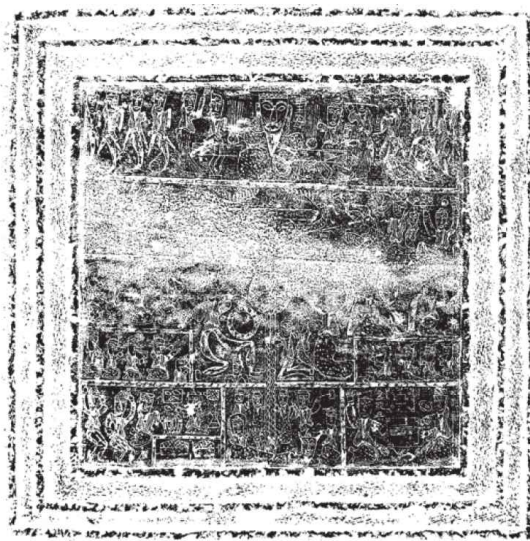


图43.16 山东滕县西户口出土东汉西王母及六博画像

大体说来，西王母在两汉之际至东汉初经历了一个从个人成仙之象征向集体崇拜之偶像的转化。除上举文献记载中群众性崇拜西王母的宗教活动以外，西王母图像内容和风格的演变也反映了这一转化。从内容来看，围绕着西王母逐渐形成了一个“仙界”的图像系统〔图43.14—图43.17〕。这个图像系统的相对程序化及其在广大地域内的分布指示出2世纪内对西王母崇拜的广泛传布。从构图风格来看，西王母像虽然在不同地区如山东、河南、陕西和四川有不同面貌，但总体来说都是按照宗教美术中的“偶像”式构图（iconic composition）

来设计的。这种构图有两个基本形式因素和相应的宗教涵义：一、西王母是画面中唯一的正面像并位于画面中心，其他人物和动物则均为侧面，向她行礼膜拜；二、西王母无视这些环绕的随从，而只是面向画面外的观者（即现实中的信徒）。这种构图因此是“开放式”的，其意义不仅限于画面内部，而且必须依赖于偶像与观者（或信徒）之间的关系。正如世界其他宗教美术体系中的偶像形象，这种构图风格与作品的宗教内容和功能不可分。事实上，多种证据说明西王母的偶像式表现形式很可能是受到了印度佛教美术的影响。[\(41\)](#)



图43.17 四川成都出土东汉西王母画像砖

三、道教信仰和对“主神”与“群神”的图像表现

这里所谓“主神”是指超越和统领其他神祇的至上神，而“群神”则是指某种神仙系统中主神以及主神之下的神祇。道教的神仙谱系是在魏晋时期才最后形成的。陶弘景在其《真灵位业图》中把神仙分为七级，自元始天尊等而下之。但主神和群神的概念在这种等级森严的道教谱系出现以前很久就产生了。汉末道教的神仙系统很可能是在吸收并改造原来“方仙道”和群众宗教派别所崇奉神祇的基础上发展出来的，虽然文献所记不详，但大略可知太平道把“中黄太一”（太一或太乙）[\(42\)](#)作为主神来崇拜。研究汉代主神和群神发展演变的最丰富的材料并不是文献，而是大量美术考古资料中的图像。这是因

为在宗教艺术中主神和群神的概念与其表现形式不可分。换言之，根据某种神像的位置和与其他神像的相互关系，我们就可以大致断定它是主神还是主神属下群神之一员。如马王堆1号墓出土帛画上方中心的人首蛇身像，虽论者对其所表现对象有不同意见，但根据这个神祇在天界中协和日月（阴阳）的中心位置，其作为宇宙主神的地位应是不容怀疑的〔图43.18〕。



图43.18 湖南长沙马王堆1号西汉墓出土明旌上部

近年汉代美术研究中的一个重要突破是对太一神像的断定。太一在西汉时已成为统率阴阳四方的一个中央主神，也称为“帝”或“泰帝”。⁽⁴³⁾汉武帝时方士谬忌奏《祠太一方》，曰：“天神贵者太一，太一佐为五帝。”汉武帝听信此言，在长安东南郊立坛，又在甘泉宫“画天、地、太一诸鬼神”。⁽⁴⁴⁾可见当时太一是有图像的。近年若干学者考证马王堆3号墓出土的一张帛画为《太一避兵图》〔图43.19〕，据铭文断定图中正上方的神祇即为太一。⁽⁴⁵⁾太一的基本形状为一反“Y”形，旁边是“雨师”“雷公”和“武弟子”，其下方的三条龙象征与太一有关的三个星座。沿此线索，李零又发现陕西户县朱家堡东汉墓出土镇墓瓶上所书道符中亦有类似“Y”形符号，旁边铭文为：“大天一（即太一），主逐□恶鬼□□。”⁽⁴⁶⁾〔图43.20〕此

铭为阳嘉二年（133年）所题，明显反映了“除墓”礼仪对早期太一信仰的吸收和利用。太一神像亦在墓葬中发现。据李建报道，汉代画像石中“对泰一神最明了的雕刻，见于1988年7月在南阳市西郊麒麟岗发掘的一座大型汉代画像石墓的墓顶石上。该墓顶图，正中为头戴‘山’形冠冕的泰一神。泰一神上下、左右四周为朱雀、玄武、苍龙、白虎四象；之外，左雕伏羲捧日，右刻女娲抱月；石刻两端分别为北斗七星与南斗六星”。⁽⁴⁷⁾虽然因为此墓画像尚未完全发表而无从进一步研究，但如此庞大精密的天界构图确是闻所未闻，应当与墓主的身份和信仰有关。值得注意的是，自2世纪中叶太一成为早期道教组织和道教经典的重要因素。如上所说，张角的太平道信奉“中黄太一”。《太平经》把这个神祇和“道”联系起来，称：“然天地之道所以能长且久者，以其守气而不绝也……乃上从天太一也，朝于中极，受符而行。周流洞达六方八远，无穷时也。”⁽⁴⁸⁾



图43.19 湖南长沙马王堆3号西汉墓出土帛画《太一避兵图》



图43.20 陕西户县朱家堡东汉墓出土镇墓瓶上所书道符

东汉画像中的一个重要现象是西王母图像在不同地区具有不同神格，或作为超越阴阳的一元神，或仅仅象征阴阳对立中“阴”的一方。前者是四川画像的特性，后者则常见于山东和中原2世纪的画像。以四川新繁县清白乡汉墓出土著名的西王母画像砖为例，该画像镶在西侧室前壁正中上方，两旁镶嵌两块画像砖表现日神和月神，胁侍辅佐王母〔图43.21〕。⁽⁴⁹⁾四川地区所出的东汉墓葬中及石棺上亦常有伏羲女娲像，有时与日月结合形成复合性的阴阳象征〔图43.22〕。⁽⁵⁰⁾但不论是在墓中和石棺上还是在石阙和摇钱树上，西王母总是独自出现，正面端坐于龙虎座上，从不与其他神祇配对。这些现象都反映了这类通常称作“西王母”的形象在四川是被当作超越阴阳的宇宙主神来崇拜的，甚至很可能是被当作道教的主神来崇拜的（见下文）。对比之下山东的情况就相当不同。虽然在单幅画像中西王母似乎也以超越阴阳的主神形态出现——如在一些画像石上西王母端坐于画像最上一层中央，旁边是人首蛇身的伏羲女娲以及众多神仙灵兽，前面是乐舞、六博等场面〔图43.23—图43.25〕，但这种画像不是独立的，而是刻在小祠堂的侧壁上。另一侧壁的主要形象是东王公或东王父。⁽⁵¹⁾两壁之间的后壁则往往表现一个楼阁中的王者形象，论者或认为是死者的象征，或认为是脱胎于汉代王室祠庙中的画像。⁽⁵²⁾在一些较大型的祠堂中（如山东嘉祥武氏祠），西王母和东王公出现在祠堂的左

右山墙上。祠堂顶部的图像则代表“天”——或以祥瑞图像表现天命（如武梁祠，图43.26），或以雷公电母、北斗星君等神祇表现天界（如武班祠）。在这种图像组合中，西王母明显不是宗教崇拜的主要对象，也明显不具有至上神的神格。其意义一是象征仙界，一是象征阴阳中“阴”之一方，因此在一些情况下可以被儒家意识结构吸收利用。⁽⁵³⁾西王母和东王公成对出现的情况也可以在陕西北部 and 山西西北部的画像石墓中见到，它们常刻在墓门的左右门柱上以象征阴阳对立的结构。⁽⁵⁴⁾



图43.21 四川新繁县清白乡东汉墓西王母画像砖与日神月神画像砖并列

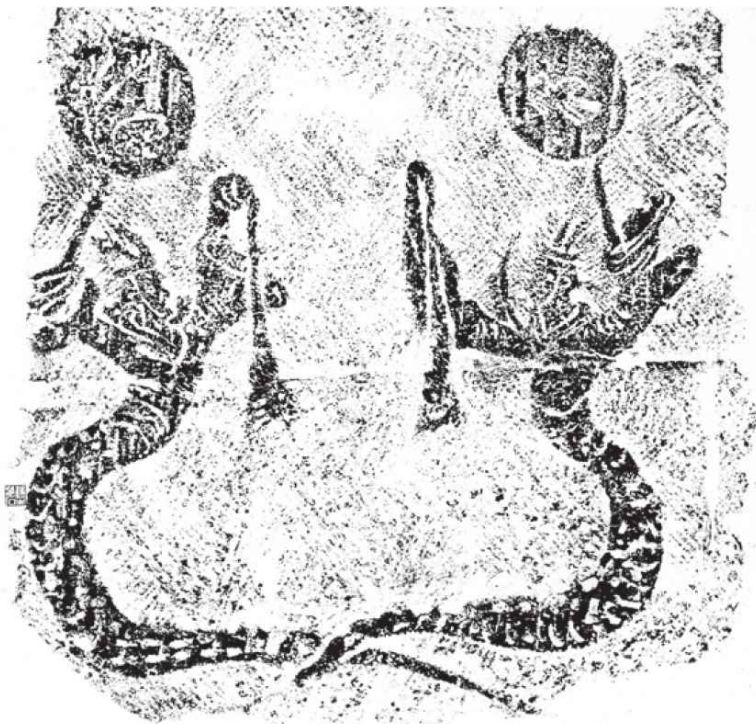


图43.22 四川东汉墓石棺上的伏羲女娲画像



图43.23 山东滕县出土东汉西王母画像

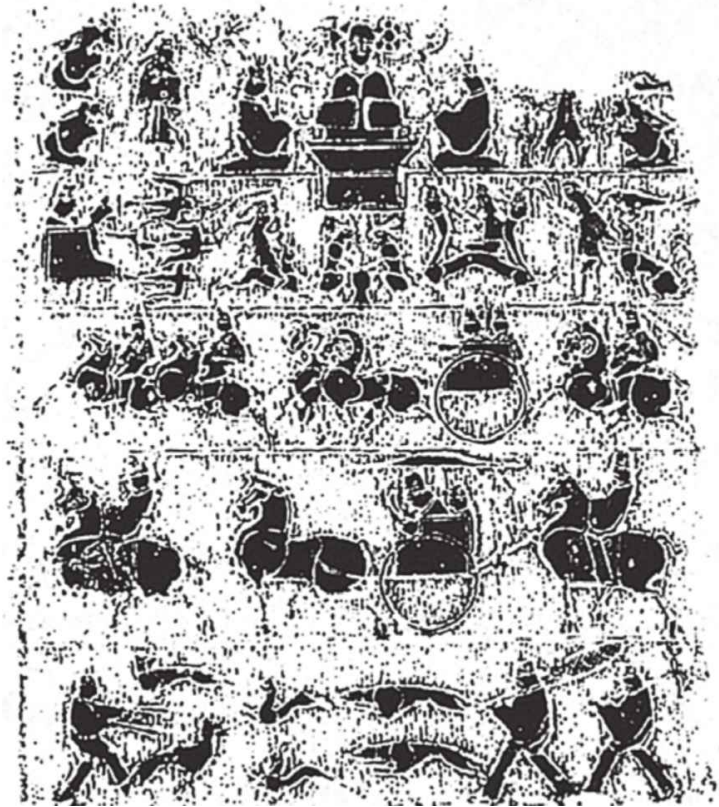


图43.24 山东嘉祥出土东汉西王母画像



图43.25 山东微山两城出土东汉西王母画像

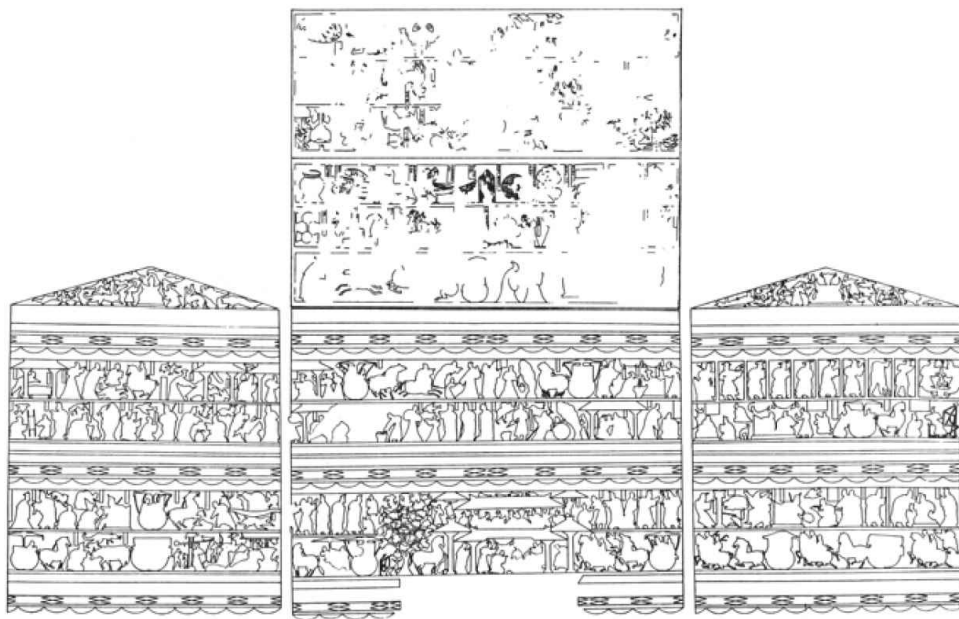


图43.26 山东嘉祥东汉武梁祠画像分布图（线图）

值得注意的是，虽然西王母在山东和中原多不作为至上神出现，但早在西汉末年以后这一带的画像石中就已经出现了一个涵盖阴阳的神祇形象，如在河南唐河县针织厂汉墓和另一块南阳画像石中，此神作男性巨人形象，手揽伏羲女娲之蛇尾 [图43.27、图43.28]。类似图像在其他河南和山东画像石中也可见到，但形态有所区别 [图43.29、图43.30]。在沂南北寨汉墓中，此神居中，一手拥伏羲一手拥女娲。研究者对这个形象的内容有不同意见，或称其为盘古，或称其为高媒、天帝或太一。虽然目前尚难对其定名下结论，但是这类“三元”图像似乎反映了一种与《易经》所说“太极生两仪，两仪生四象，四象生八卦”的二分系统有区别的宗教和哲学概念。汉末道教经典中常宣传“三一为宗”的思想，如《太平经·甲部第一》说：“一以化三：左无上，右玄老，中太上。太上统和，无上摄阳，玄老总阴。”^[55]《乙部·和三气兴帝王法》又说：“元气有三名：太阳、太阴、中和。……此三者常当腹心，不失铢分，使同一忧，合成一家，立致太平，延年不疑矣。”汤一介指出，在《太平经》中，“三

一为宗”这个概念不但为“治国至太平”提供了理论基础，而且是成仙不死的关键。⁽⁵⁶⁾再回过头看一看美术考古材料，有些东汉晚期的山东画像石墓似乎是按这种“三一为宗”的原理设计的。如济宁县南张东汉晚期墓出土的一块画像石上两面刻一系列“三分”图像，包括伏羲女娲及中央神祇、龙虎鹿“三躡”、三神骑玄武、三人奔月、三首怪兽，等等[图43.31]。这座墓葬似乎对研究早期道教美术有特殊的重要意义，原因是其画像包括不少其他墓葬所不见的题材。虽然内容意义尚无法尽知，但有些题材与道教信仰有密切联系是不容置疑的。如《抱朴子》载：“若能乘躡者，可以周流天下，不拘山河。凡乘躡道有三法：一曰龙躡，二曰虎躡，三曰鹿卢躡。”⁽⁵⁷⁾墓中所刻仙人骑龙虎鹿升天的图像与葛洪所说的次序完全一致，证明“三躡”的思想在汉代就已产生了。



图43.27 河南唐河县针织厂东汉墓巨人及伏羲女娲画像



图43. 28 河南南阳出土东汉墓巨人及伏羲女娲画像



图43. 29 山东东汉画像石巨人及伏羲女娲画像



图43.30 山东沂南北寨东汉墓巨人及伏羲女娲画像

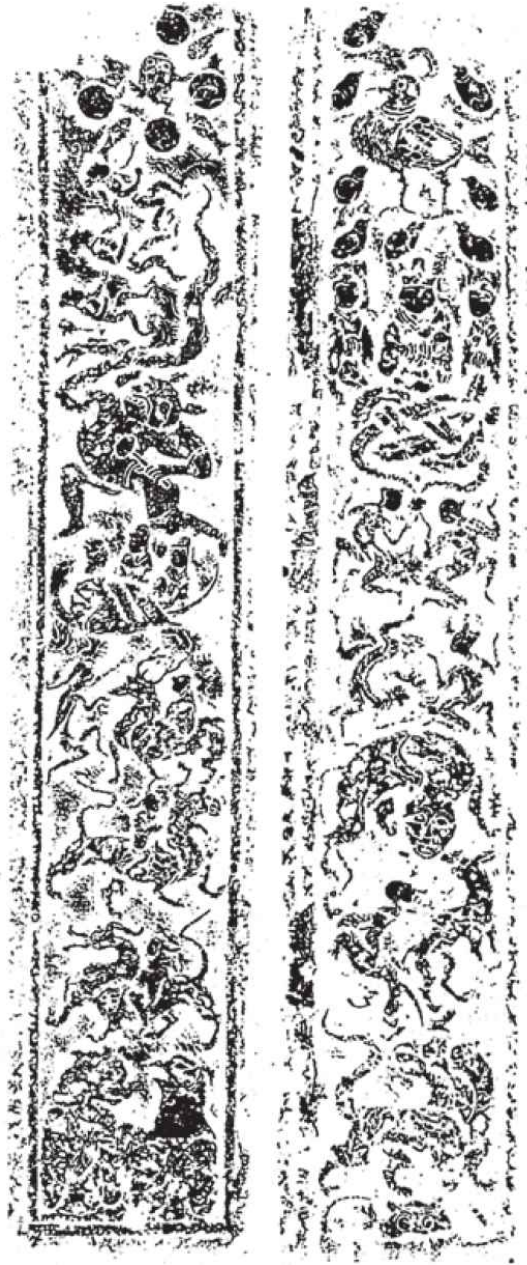


图43.31 山东济宁南张东汉墓出土画像石

汉画中神怪形象众多而庞杂，其名称和象征意义多待考，但某些可以确定的神祇似与道教信仰有直接关系。如林巴奈夫所考定的“天帝使者”形象，其特征是兽首，持五兵，以四神环绕 [图43.32]。
[\(58\)](#)考古发现的汉代镇墓文中多次提到“天帝使者”或“天帝神师”，

索安根据这些材料提出其为某种“天帝教”中的重要神祇，与早期道教组织如天师道等有密切联系。⁽⁵⁹⁾但总的来说，虽然学者在汉代画像石和画像砖上已发现了一些与道教有关的单独神像，到目前为止还没有发现道教群神谱系的图像表现。其原因一是系统化的群神图像可能在东汉道教中尚未出现；二是墓葬非举行宗教崇拜的公共场地，即使道教群神的偶像系统存在，也未必会出现在埋藏死者的坟墓中。不管是何种原因，对这种偶像系统有所追求的明确证据是在汉末、三国时期的三段镜、重列镜上发现的[图43.33、图43.34]。这些铜镜对研究道教美术的发展极为重要，虽然林巳奈夫及柯素芝（Suzanne Cahill）等学者已有论述，但仍值得进一步研究。⁽⁶⁰⁾这是一个大题目，本文由于篇幅限制就不对此详细讨论了。

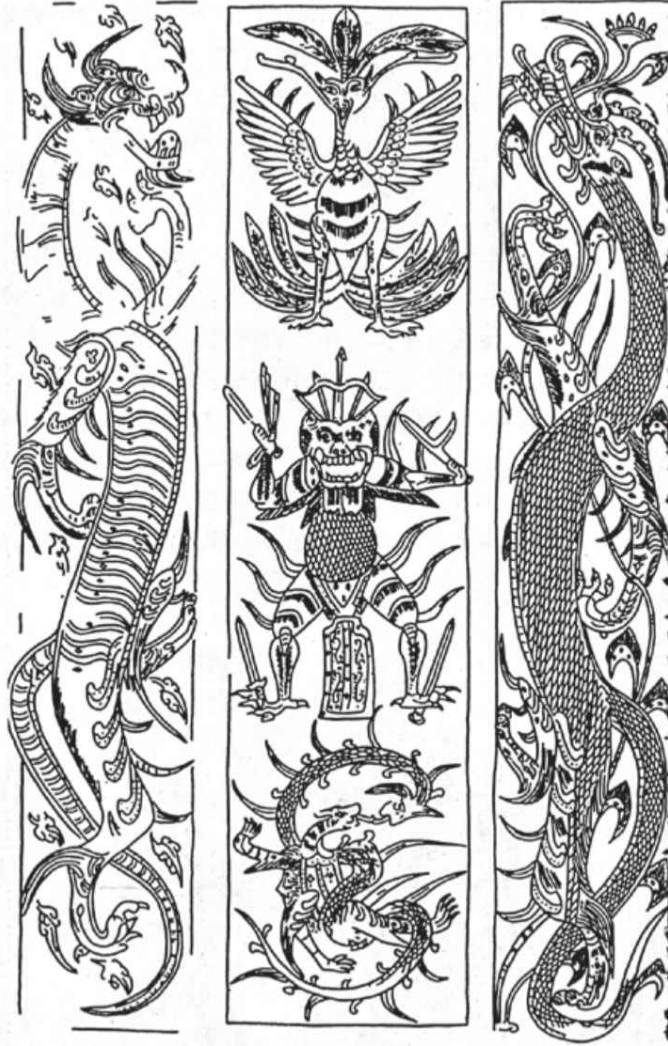


图43.32 山东沂南北寨东汉墓天帝使者及四神画像（线图）



图43.33 美国西雅图美术馆藏东汉至三国三段式神仙镜（背面装饰线图）



图43.34 三国重列神兽镜（背面装饰线图）

四、“求仙”的考古美术证据

人类希望不死的欲望是极其古老的，职业化的方士或神仙家在东周时期已相当活跃，至秦汉时进而渗入宫廷，对最高统治者的思想行

为发生了重要影响。⁽⁶¹⁾近年的田野考古为了解先秦至西汉早期的求仙方术提供了重要证据。从文献方面说，阜阳双古堆出土汉简《万物》是一部早期的本草、方术书。李零已注意到其中与神仙服食有关的简文“大抵皆在《抱朴子·内篇》之《杂应》和《登涉》两篇所述的范围内”。⁽⁶²⁾马王堆3号墓出土的《五十二病方》记载了丹砂、水银、硝石等炼丹常用的药物。⁽⁶³⁾并且这两个汉墓都出土了教导如何“辟谷行气”的文献。饶宗颐认为马王堆《辟谷食气》所述食六气之法为《陵阳子明经》佚说，而陵阳子则是《神仙传》中楚地的仙人。⁽⁶⁴⁾葛洪《抱朴子·遐览》亦载《食六气经》。出土文献中导引养生一类的书包括张家山汉简中的《引书》和马王堆《导引图》。二者又均与房中术和道家的内丹有密切关系。⁽⁶⁵⁾据李零研究，马王堆3号墓中与房中术有关的文献多达七种。⁽⁶⁶⁾从出土实物方面说，马王堆汉墓中有医疗器具。西汉南越王墓中发现“五色药石”，包括紫水晶、绿松石、赭石、雄黄、硫磺，出土时这些药物位于铜铁杵臼旁边，显然是准备服用的。⁽⁶⁷⁾《史记·仓公传》载齐王“自炼五石食之”，《汉书》载王莽以五色药石及铜作威斗。葛洪《抱朴子》中所记五石虽然与南越王墓出土的五石成分不同，但明显继承了这个汉代传统。综合这些材料，我们可以说后世道家所行之辟谷、服饵、调息、导引、房中各术都可以追溯至汉代。

然而，如上所说，“方仙道”不但追求不死，而且也追求死后成仙。虽然后者是不得已而求其次的求仙途径，但因为人无不死，白日飞升终不过是梦想，因此在实践中，追求死后成仙反而是对一般人来说最可行的手段。王充因此在《论衡·道虚篇》中说：“世学道之人，无少君之寿，年未至百，与众俱死。愚夫无知之人，尚谓之尸解而去。”⁽⁶⁸⁾幻想死后成仙的主要方法是通过对坟墓的营造装饰，所以这种幻想对墓葬艺术的影响也最大。汉代的墓葬常布置成一理想化尘世，其道理在《太平经》中说得十分清楚：“今天上有官舍邮亭以候舍等，地上有官舍邮亭以候舍等，八表中央皆有之。天上官舍，舍神

仙人。地上官舍，舍圣贤人。地下官舍，舍太阴善神善鬼。”⁽⁶⁹⁾《太平经》中的这个“三界说”可以和《仙经》中对三类神仙的定义联系起来：“上士举形升虚，谓之天仙。中士游于名山，谓之地仙。下士先死后蜕，谓之尸解仙。”⁽⁷⁰⁾尸解仙必须先死后仙，因此需要坟墓。这也就是墓葬中不但描绘理想尘世而且要表现灵魂成仙的原因。

概括起来说，对死后成仙的美术表现至少从东周晚期就已出现了，见于长沙出土的两幅帛画，一幅描绘站在新月上的一个女性，一幅描绘驾驭游龙的一个男性，二者均是死者肖像。⁽⁷¹⁾但通过画像把葬具或整个墓葬建筑转化成一处仙境的努力似乎是从汉代才出现的。汉代以前的墓葬还主要是为死者安排一个象生的环境。秦始皇的骊山陵虽极尽奢华之能事，但据《史记》其墓室仍是布置成一个微观宇宙，上有天文，下有地理，尚不具仙境或仙人内容。目前所知最早带有这类内容的葬具是马王堆1号墓中的红色内棺，上绘昆仑、神兽和羽人[见图43.1]。当西汉末年竖穴土坑墓逐渐被横穴砖石墓取代，葬具上的仙人和仙境形象就自然而然地转移到墓室壁面特别是墓室顶部，如卜千秋墓所饰天界中的西王母像。至东汉，棺槨画像只在四川等西南地区继续流行，中原地区则流行墓室壁画或石刻，但神仙题材则是二者共同的元素。以东汉晚期的几座大型墓葬为例：河南密县打虎亭2号墓中室山墙上绘有三株巨树和无数红衣仙人，⁽⁷²⁾内蒙古和林格尔汉墓前室顶部绘有仙人骑象，⁽⁷³⁾后室北壁有月宫桂树，山东沂南北寨汉墓前室中心柱上刻有东王公、西王母，以及仙人、佛像等[图43.35]。

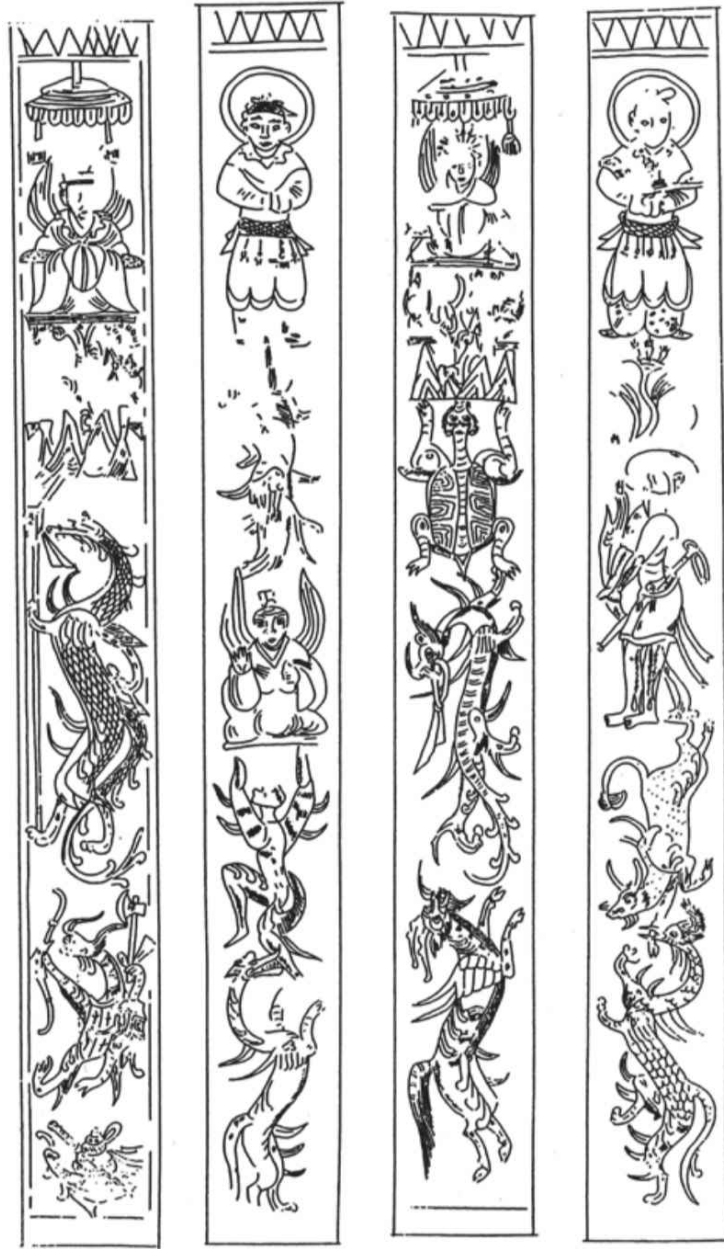


图43.35 山东沂南北寨汉墓前室中心柱上的画像（线图）

但仅仅把墓室安排成一个静止的理想世界并不能就此满足死后成仙的愿望，更重要的是如何通过艺术形象表现一个“死而不亡”的境界，即灵魂可以脱离死去的躯壳继续生存甚至进入仙境的过程。据最新考古资料，人死后可以还魂的思想在先秦时期就肯定出现了。^[74]西汉前期的方士们已在大肆宣传“形皆销化，依于鬼神之事”的尸解奇迹。值得注意的是，大约同时的墓葬中也反映出灵魂可脱离尸体四处

遨游的幻想。我曾撰文讨论东汉画像中的车马，指出其中有两类形象表现死者的“旅行”，一类描绘把死者的尸体和灵魂送到坟墓的送葬行列，另一类描绘死者埋葬以后其灵魂离开坟墓的出游行列。⁽⁷⁵⁾这个传统可以追溯到西汉时期。在满城汉墓和大葆台汉墓这类诸侯王墓中，墓室门外的甬道尽头都安置有一套最华丽的车马仪仗。但这些车马并非朝向墓室内部，而是朝向外界〔图43.5、图43.36〕。到了东汉，实际的车马被刻画的车马取代，人造的艺术形象更能表达“灵魂出游”的幻想。如武氏祠某石室顶部的一块画像石描绘三个吊丧男子刚从车马上下来，手执魂幡，走向一个由坟冢、阙门和祠堂组成的墓地〔图43.37〕。最前一人仰首举手，顺着他的手势，我们看见一缕云气从坟顶冒出。随此迂回盘绕的云气，两辆生翼天马所驾的辎车在众多仙人的迎候下越升越高，最后到达东王公和西王母的面前。

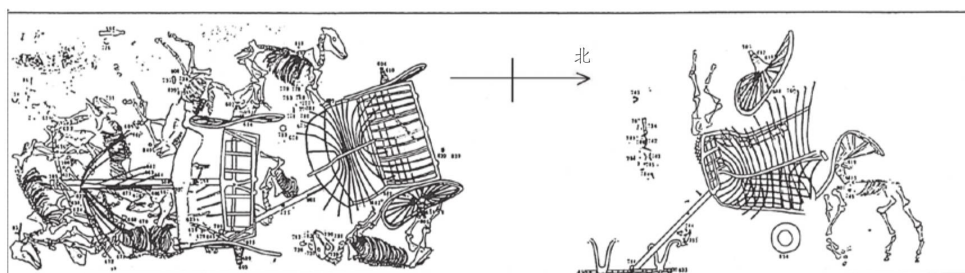


图43.36 北京大葆台西汉刘建墓随葬马车

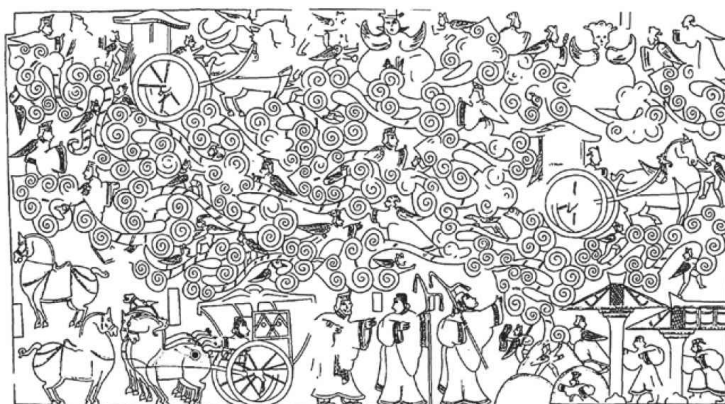


图43.37 山东嘉祥东汉武氏祠左石室顶部画像（线图）

汉代画像中最能说明车马行列的象征意义的是山东苍山元嘉元年（公元151年）墓。此墓中画像石的安排十分严密，而且还出土了汉代刻石中绝无仅有的一方对画像逐一解释的题记。主室东西壁上方的两块画像表现一个连续的送葬过程。西壁画像表现一队车马过桥，东壁画像则描绘死者亲属将其送至坟墓〔图43.38〕。象征死者灵柩的是一辆“羊车”，象征坟墓的则是一个门户半掩的“都亭”。墓中题记描述出丧行列过桥时有功曹、主簿、亭长等官员陪从，到达墓地时又有“游徼候见”。我曾专文讨论此墓的画像和题记及所反映的宗教思想，但当时没有联系其他墓葬铭文做比较研究。⁽⁷⁶⁾近日把苍山墓题记与东汉镇墓文对读，才恍然发现题记中的“亭长”“游徼”等均为地下的阴官，清清楚楚地写在镇墓文中。如1935年修建同浦铁路时发现的一个瓦盆上所书219字丹书是天帝使者告诫一系列主管死者家墓的地下官吏的文书。其所告的冥吏就包括“魂门亭长，冢中游击（即游徼）”等。⁽⁷⁷⁾（由此我们也可知道画像中都亭半开半掩的大门叫作“魂门”。）苍山题记中的其他一些思想也和镇墓文很接近，如题记末说：“长就幽冥则决绝，闭圹之后不复发。”而同浦铁路出土镇墓文说：“生人筑高台，死人归，深自埋。”⁽⁷⁸⁾苍山墓与镇墓文的这些联系的意义是不可低估的，由于这些联系，我们第一次有可能把一个2世纪中期墓葬和当时某种宗教体系的思想行为联系起来。由于学者公认这种宗教体系的思想行为与当时的道教或前道教（proto-Daoism）有关，⁽⁷⁹⁾苍山墓画像和题记中的思想亦可能和当时的道教或前道教有关。



图43.38 山东苍山东汉墓前室东壁送葬画像

但是苍山墓画像与镇墓文中的思想也有一个重要的不同点，即画像除了表现为死者安宅以外，接下去就表现了死者灵魂成仙以及在死后世界中的享乐。在描绘死者亲属将灵柩送至坟墓以后，下一幅石刻中就出现了死者的理想化肖像，在窈窕“玉女”（即仙女）的陪伴下进食〔图43.39〕。随后两幅的内容是歌舞伎乐和车马出行。最后一幅出游图与主室中的两幅送葬出行图在内容上有根本区别。这个队列刻在墓门上方门楣上，从左向右行进，其目标是刻在右门柱上的西王母〔图43.40〕。⁽⁸⁰⁾结合文献观察，我们可以认为镇墓文是为一般去世“俗人”安宅的，因此天帝使者所告诫者均为地下冥吏。而苍山墓画像则代表了一个更高的得道理想。《老子》说：“死而不亡者寿。”《想尔注》的解释为：“道人行备，道神归之，避世托死过太阴中，复生去为不亡，故寿也。俗人无善功，死者属地官，便为亡矣。”⁽⁸¹⁾可以说是把汉末道教徒眼中“送死安魂”与“死后成仙”的区别解释得再清楚不过了。



图43.39 山东苍山东汉墓前室东壁小龕内墓主画像

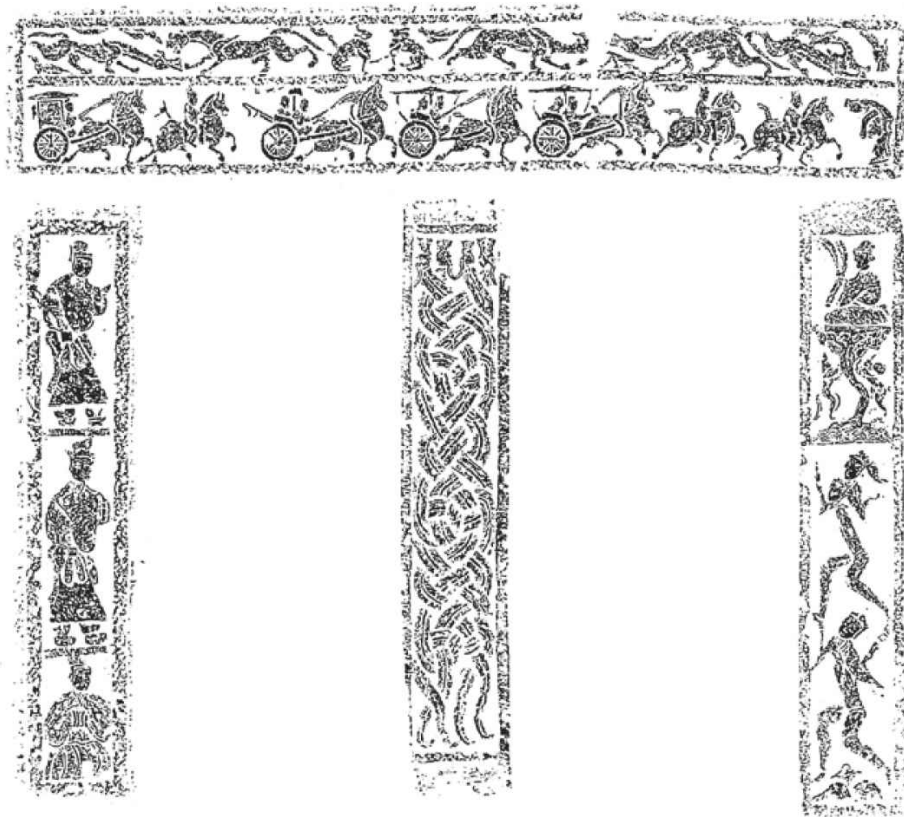


图43.40 山东苍山东汉墓墓门画像

通过对以上考古美术材料的分析，可以看到某些西汉时期的形象和器物（如博山炉、玉衣、早期昆仑图像等）是道教出现前神仙家思想的产物，某些东汉新出的形象则可能与早期道教信仰和组织有关（如三躄、天地使者、地下冥吏等）。但得出这些结论所使用的分析方法仍是以建立图像和文献（包括铭文）之间的联系为主，结论虽可反映历史发展的大致趋势，但很难断定某一特例是否确实是道教图像，为道教徒所设所用。这种局限性引导我们提出下一个问题：有没有可能对汉代的“道教美术”做更严谨的界定呢？我认为是可能的，但这就需要我们扩充现有的研究方法。本卷另一篇文章《地域考古与对“五斗米道”美术传统的重构》提出的地域美术考古方法可说是为达此目的的一个尝试，通过分析特定建筑、器物和图像类型的地域性分布和发展，对四川地区五斗米道的美术传统进行初步重构。这两篇

文章因此在内容上是互相衔接的，可以看成是一个综合研究计划中的组成部分。

-
- (1) 洪适，《隶释》，卷三，《隶续》，卷三，载陈垣，《道家金石略》，北京：文物出版社，1988年，第3—4页。
 - (2) 王昶，《金石萃编》，卷十九，载陈垣，《道家金石略》，第5—6页。
 - (3) 对“墓券”与“镇墓文”的研究甚多。其中具有代表性的论文包括吴荣曾，《镇墓文中所见到的东汉道巫关系》，载《文物》，1981年，第3期，第56—63页。
 - (4) Donald Harper, “Resurrection in Warring States Popular Religion”, *Taoist Resources*, 5.2 (December, 1994), pp. 13-28. Anna Seidel, “Tokens of Immortality in Han Graves”, *Numen*, 24, pp. 79-122. “Traces of Han Religion”, 秋月观映, 『道教と宗教文化』(东京, 1987年), 第578—614页。 “Post-mortem Immortality, on the Taoist Resurrection of the Body”, *Gilgul: Essays on Transformation, Revolution and Permanence in the History of Religions* (Leiden, 1987), pp. 223-237. Terry F. Kleeman, “Land Contract and Related Documents”, 『中国の宗教・思想と科学: 牧尾良海博士頌寿記念論集』(东京, 1984年)。Peter Nickerson, “Shamans, Demons, Diviners, and Taosits, Conflict and Assimilation in Medieval Chinese Ritual Practice (C. A. D. 100-1000)”, *Taoist Resources*, 5.1 (August 1994), pp. 41-55.
 - (5) 范晔，《后汉书》之《襄楷传》《王涣传》，北京：中华书局，1965年。
 - (6) 范晔，《后汉书·皇甫嵩传》，第2299页。
 - (7) 范晔，《后汉书·桓帝纪》，第293页。有关其他东汉时期“妖贼”的记载见司马光，《资治通鉴》，卷五十一、卷五十三、卷五十七，北京：中华书局，1956年。
 - (8) 对于这个问题代表性的讨论包括宫川尚志，「道教の概念」，载『東方宗教』，(16)，1960；酒井忠夫、福井文雅，《什么是道教》，载福井康顺等，《道教》，卷一，朱越利译，上海：上海古籍出版社，1990年，第1—24页；Anna Seidel, “Chronicles of Taoist Studies in the West 1950-1990”, *Cahier d'Extrême-Asie* 5 (1989-1990), pp. 223-347, 尤其是pp. 283-287. Rolf Stein, “Religious Taoism and Popular Religion from the Second to Seventh Centuries”, in Holmes Welch and Anna Seidel, eds., *Facets of Taoism: Essays in Chinese Religion* (New Haven and London, 1979), pp. 53-82.
 - (9) 刘盼遂，《论衡校释》，第2册，北京：中华书局，1990年，第316页。
 - (10) 这也说明了学者们对道教与民间宗教之区别的关注实际上很接近道教徒在为自己定位时所采取的态度。Anna Seidel, “Chronicles of Taoist Studies in the West

1950-1990”， p. 283. 这种态度正好说明了正统道教自知其与民间宗教的密切关系而对于后者的混淆极为敏感。

(11) 近年的考古发掘也为研究这类道士在汉代的情况提供了重要资料，如新发现的《肥致碑》生动地描写了一个“真人”的行迹。但是因为这类人物与汉代艺术的关系不大，本文就不专门对这些材料进行讨论了。

(12) 司马迁，《史记·封禅书》，北京：中华书局，1982年，第1368—1369页。

(13) 郑樵，《通志》。

(14) 洼德忠，『道教史』（东京，1977年），第30页。坂出祥伸，《长生术》，载福井康顺等，《道教》，卷一，第195—231页。

(15) 如《后汉书·方士传》中费长房、甘始、东郭延年、封君达等亦属神仙家。费长房即称：“我，神仙中人。”

(16) 参见卿希泰，《中国道教史》，第一卷，成都：四川人民出版社，1988年，第75页。

(17) 对此事的记录见《汉书》之《哀帝纪》《天文志》《五行志》，北京：中华书局，1962年，第342、1311—1312、1476页。学者对于这一事件及其与汉代西王母崇拜关系的探讨包括 H. H. Dubs, “An Ancient Chinese Mystery Cult”, *Harvard Theological Review*, 35 (1942), pp. 221-240; M. Loewe, *Ways to Paradise: The Chinese Quest for Immortality* (London, 1979), pp. 98-99; Wu Hung, *The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art*, (Stanford, 1989), pp. 126-132, 中译本见巫鸿，《武梁祠：中国古代画像艺术的思想性》，柳扬、岑河译，北京：生活·读书·新知三联书店，2015年，第142—149页。

(18) Wu Hung, *The Wu Liang Shrine*, pp. 130-131. 中译本见巫鸿，《武梁祠》，第146—148页。

(19) 范晔，《后汉书·方士传》。现存之《易林》旧题为汉焦延寿撰。但顾炎武《日知录》中指出焦氏为昭宣时人，而此书多引昭宣后事。按《易林》的撰者应是另外一个焦延寿，即费直在其《焦氏易林序》中提到的“六十四卦变占者，王莽时建信天水焦延寿之撰也”。参见钱世明，《易林通说》，北京：华夏出版社，1990年，第9页。

(20) 范晔，《后汉书》之《马援传》《光武帝纪》《臧宫传》。

(21) 卿希泰，《中国道教史》，第一卷，第197页。

(22) 贺昌群，《论黄巾农民起义的口号》，载《历史研究》，1959年，第6期，第33—40页。

(23) Anna Seidel, “Chronicles of Taoist Studies in the West 1950-1990”, pp. 283-284.

(24) 《后汉书·刘焉传》及《三国志·魏书·张鲁传》注引《典略》。

(25) 饶宗颐，《老子想尔注校释》，选堂丛书本，第12页。

- (26) Wu Hung, “Art in a Ritual Context: Rethinking Mawangdui”, *Early China*, 17 (1992), pp. 131-133. 译文见巫鸿, 《礼仪中的美术——马王堆再思》, 载《超越大限——巫鸿美术史文集卷二》, 上海: 上海人民出版社, 2019年。
- (27) Wu Hung, “A Sanpanshan Chariot Ornament and the Xiangrui Design in Western Han Art”, *Archives of Asian Art*, XXXVLL (1984), pp. 39-85. 译文见巫鸿, 《三盘山出土车饰与西汉美术中的“祥瑞”图像》, 载《传统革新——巫鸿美术史文集卷一》, 上海: 上海人民出版社, 2019年。
- (28) Wu Hung, “The Prince of Jade Revisited: Material Symbolism of Jade as Observed in the Mancheng Tombs”, in Rosemary E. Scott, ed., *Chinese Jades, Colloquies on Art and Archaeology in Asia*, no. 18, (London, 1997), pp. 147-170. 译文见巫鸿, 《“玉衣”抑或“玉人”——满城汉墓与汉代墓葬艺术中的质料象征意义》, 载《陈规再造——巫鸿美术史文集卷三》, 上海: 上海人民出版社, 2020年。
- (29) 引自李零, 《中国方术概观·服食卷》, 北京: 人民中国出版社, 第298页。
- (30) 《太平经·戊部之三》“真道九首得失文诀”, 引自王明, 《太平经合校》, 北京: 中华书局, 1960年, 第282页。
- (31) 《抱朴子·对俗》, 第10页, 见《诸子集成》, 卷八, 上海: 上海书店, 1986年。
- (32) 关于对博山炉的系统研究, 见Susan Erickson, “Boshanlu-Mountain Censers of the Western Han Period: A Typological and Iconographical Analysis”, *Archives of Asian Art*, XLV (1992), pp. 6-28.
- (33) 司马迁, 《史记·封禅书》, 第1370页。
- (34) “博山炉”一名不见于汉代文献, 而始见于六朝时期的《西京杂记》以及刘绘和沈约的诗中。
- (35) 曾布川宽, 「崑崙山と昇仙図」, 载『東方學報』, (51), 1979, 第83—186页。
- (36) 东汉“蓬莱”图像的一个例子见四川郫县2号石棺画像。见高文、高成刚, 《中国画像石棺艺术》, 太原: 山西人民出版社, 1996年, 第79页。关于此画像的讨论见Wu Hung, “Myth and Legend in Han Pictorial Art: A Structural Analysis of Bas-reliefs from Sichuan”, in *Stories From China's Past* (San Francisco, 1987), pp. 72-81. 译文见巫鸿, 《四川石棺画像的象征结构》, 载《传统革新——巫鸿美术史文集卷一》。
- (37) Wu Hung, *The Wu Liang Shrine*, pp. 177-226. 中译本见巫鸿, 《武梁祠》, 第135—142页。
- (38) 关于此画像的讨论见信立祥, 『中国漢代画像石の研究』(东京, 1996年), 第173—181页。

- (39) 班固，《汉书·五行志》，第1476页。
- (40) 有的学者将这类植物均称为芝草，不确。见王仁湘，《汉代芝草小识》，载《四川考古论文集》，北京：文物出版社，1996年，第201—221页。
- (41) Wu Hung, “Buddhist Elements in Early Chinese Art (2nd and 3rd century AD)”, *Artibus Asiae*, 47, 3/4 (1986), pp. 263-347. 译文见巫鸿，《早期中国艺术中的佛教因素（2—3世纪）》，载《传统革新——巫鸿美术史文集卷一》。
- (42) 汤一介，《魏晋南北朝时期的道教》，西安：陕西师范大学出版社，1988年，第84—85页。
- (43) 关于对太一的研究，见钱宝琮，《太一考》，载《燕京学报》，1932年，第12期，第2449—2478页。Li Ling, “An Archaeological Study of Taiyi (Grand One) Worship”, *Early Medieval China*, 2(1995-1996), pp. 1-39.
- (44) 司马迁，《史记·封禅书》，第1386、1388页。
- (45) Li Ling, “An Archaeological Study of Taiyi (Grand One) Worship”, pp. 14-15, 19.
- (46) Li Ling, “An Archaeological Study of Taiyi (Grand One) Worship”, p. 17.
- (47) 李建，《楚文化对南阳汉代画像石艺术发展的影响》，载《中原文物》，1995年，第3期，第22页。此材料为夏德安所提供，特此致谢。
- (48) 王明，《太平经合校》，第450页。
- (49) 陈建中、袁明森、李复华，《四川新繁清白乡东汉画像砖墓清理简报》，载《文物参考资料》，1956年，第6期，第37—38页。
- (50) Wu Hung, “Xiwang Mu, the Queen Mother of the West”, *Orientalia* (April 1987), pp. 24-33. 译文见巫鸿，《汉代艺术中的西王母》，载《传统革新——巫鸿美术史文集卷一》。
- (51) 蒋英炬和曾布川宽对这种建筑作了一些复原。蒋英炬，《汉代的小祠堂——嘉祥宋山汉画像石的建筑复原》，载《考古》，1983年，第8期，第745—751页；曾布川宽，「漢代画像石における昇仙図の系譜」，载『東方學報』，(65)，1993，第162—174页。虽然研究者多把画像石笼统看成是为死者建立的坟墓或享堂之组成部分，但我们也必须考虑到相当一部分画像石原来很可能属于崇拜神仙的地方性宗教建筑。如应邵《风俗通》载汉代山东地区流行对城阳景王的信仰，多立祠崇拜。文献中亦多有对“西王母石室”的记载，《太平御览·礼仪部》甚至引《汉旧仪》说：“祭西王母于石室，皆在所二千石令长奉祀。”（孙星衍，《汉官六种》，北京：中华书局，1990年，第100页。）虽然此类记载似有夸张，但大概还是有根据的。图43.14这类图像与文献所记载建平元年群众崇拜西王母运动的很多类似之处（二者均“设祭张博具，歌舞祠西王母”）也可说明二者的关系。这些图像中值得注意的一个细节是，西王母像有时和“传经”的

图像画在一起。如山东滕县西户口村出土的一块画像石上，西王母像下即为一幅讲经图。汉代“纬书”描写西王母是一个“传经”的神仙。如《尚书帝验期》载：“王母之国在西荒，凡得道受书者，皆朝王母于昆仑之阙。”刘向《列仙传·茅盈传》中详载西王母授经事。文献中还有关于王褒和茅盈从西王母得经的传说：“王褒字子登，斋戒三月，王母授以《琼花宝曜七晨素经》。茅盈从西城王君，诣白玉龟台，朝诣王母，求长生之道。王母授以《玄真之经》，又授宝书童散四方。”

(52) 对“中央楼阁”这个图像的讨论很多。我在*The Wu Liang Shrine*一书中总结了这些不同意见并提出了我的看法。见pp. 186-213，中译本见巫鸿，《武梁祠》，第201—227页。

(53) Wu Hung, *The Wu Liang Shrine*, pp. 116-117. 中译本见巫鸿，《武梁祠》，第132—135页。

(54) 陈鸿琦，《西王母——汉代民间信仰举隅》，载《历史文物》，1996年，第6卷，第4期，第38页。

(55) 《老子想尔注》和《太平经》同样强调神秘的“一”以连结道和气、阴和阳。

(56) 汤一介，《魏晋南北朝时期的道教》，第35—42页。

(57) 葛洪，《抱朴子·杂应》，载《诸子集成》，卷八，第70页。

(58) 林巳奈夫，「汉代鬼神の世界」，载『東方學報』，(46)，1974，第223—306页。

(59) Anna Seidel, “Traces of Han Religion”; 秋月观暎，『道教と宗教文化』，第678—714页。

(60) 林巳奈夫，「漢鏡の図柄二，三について」，载『東方學報』，(44)，1973；Susanne Cahill, “The Word Made Bronze: Inscriptions on Medieval Chinese Bronze Mirrors”, *Archives of Asian Art*, 39 (1986), pp. 34-70; “Bo Ya Plays the Zither: Taoism and Literati Ideal in Two Types of Chinese Bronze Mirrors in the Collection of Donal H. Gram Jr.”, *Taoist Resources*, 5.1(1994), pp. 25-40.

(61) 顾颉刚，《汉代学术史略》，上海：亚细亚书局，1935年。Wu Hung, *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture*, (Stanford, 1995), pp. 165-176, 中译本见巫鸿，《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》，李清泉、郑岩等译，上海：上海人民出版社，2017年。

(62) 李零，《中国方术考》，北京：东方出版社，2001年，第303—306页。

(63) 李零，《中国方术考》，北京：东方出版社，2001年，第309页。

(64) 饶宗颐，《马王堆医书所见“陵阳子明经”佚说》，载《文史》，第20辑，北京：中华书局，1983年；李零，《中国方术考》，第324—330页。

(65) 李零，《中国方术考》，第335—355页。

- (66) 李零,《中国方术考》,第386—399、435—463页。
- (67) 广州市文物管理委员会,《西汉南越王墓》,北京:文物出版社,1991年,第141页。
- (68) 刘盼遂,《论衡校释》,第331页。
- (69) 王明,《太平经合校》,第698页。
- (70) 葛洪,《抱朴子·论仙》引。
- (71) 关于这两幅帛画在中国绘画史上的位置,见Wu Hung,“The Origins of Chinese Painting: Paleolithic Period to Tang Dynasty”, in *Three Thousand Years of Chinese Painting* (New Haven, 1997), pp. 21-22。中译本见巫鸿等,《中国绘画三千年》,北京:外文出版社,纽黑文:耶鲁大学出版社,1997年,第22—23页。
- (72) 河南省文物研究所,《密县打虎亭汉墓》,北京:文物出版社,1993年,第294—295页。
- (73) 内蒙古自治区博物馆文物工作队,《和林格尔汉墓壁画》,北京:文物出版社,1978年,第118、144页。
- (74) Donald Harper, “Resurrection in Warring States Popular Religion”, *Taoist Resources*, 5.2 (December, 1994), pp. 13-28.
- (75) Wu Hung, “Where Are They Going? Where Did They Come From? Chariots in Ancient Chinese Tomb Art”, *Orientalia*, 29.6 (1998), pp. 22-31。译文见巫鸿,《从哪里来?到哪里去?——汉代丧葬艺术中的“柩车”与“魂车”》,载《陈规再造——巫鸿美术史文集卷三》。
- (76) Wu Hung, “Beyond the Great Boundary: Funerary Narrative in Early Chinese Art”, in John Hay ed., *Boundaries in China* (London, 1994), pp. 81-104。译文见巫鸿,《超越“大限”——苍山石刻与墓葬叙事画像》,载《超越大限——巫鸿美术史文集卷二》。在该文发表以前我在宾州大学就此题目作报告时,祁泰履(Terry Kleeman)就曾问到此题记与镇墓文的关系。
- (77) 郭沫若,《奴隶制时代》,北京:人民出版社,1973年,第94页。
- (78) 以下镇墓文也反映了同样的思想:“死人归阴,生人归阳。(生人有)里,死人有乡。生人属西长安,死人归东太山。乐无相念,苦无相思。”(胥文台镇墓文)“生人上就阳,死人下归阴。生人上就高台,死人(深)自藏。生人南,死人北,生死各自异路。”(陈叔敬解殃瓶)
- (79) 道安指责“解除墓门”为“三张伪法”之一端。见《二教论》,载高楠顺次郎、渡边海旭,『大正新脩大藏經』(东京,1922—1933年),第52册,2103号,第140c页。“解除墓门”是早期正一道的方术之一,《正一法文经章官品》中有记载。

[\(80\)](#) 发掘报告称西王母像在左门柱上，是采取了面向墓门外的方向。确切位置见该报告图一（四）。张其海，《山东苍山元嘉元年画像石墓》，载《考古》，1975年，第2期，第124—134页。

[\(81\)](#) 饶宗颐，《老子想尔注校笺》，第46页。

44 战国时代的美术和建筑 (1999)

在中国历史上，战国时代激发了壮丽的美术创新和革命。及至春秋末期，传统的礼仪美术和建筑已经走向变革的临界点。在接下来的几个世纪里，美术与建筑领域里诞生了多种崭新的形式、风格和门类，视觉艺术的整体面貌为之改观。在建筑方面，城市形态出现了重要变化并且发生了内部结构的重组。高台和楼阁赢得政治主宰者的青睐，占据了城市或宫城的中心，在政治意义上取代了原先封闭、深邃的祠庙和宫殿格局。这些新建筑样式通过雄伟的外观和富丽的装饰造成强烈的视觉象征，迎合了新兴权贵的需求。在美术层面，对商至西周时期最重要的艺术品类型青铜礼器的反叛继续推进。尽管具有仪式功能的器物 and 工具从未消失，但它们为之服务的礼仪环境却发生了根本性的世俗化转折。礼器上的纪念性铭文随之进一步减少，错综复杂的图案以及对人物活动的刻画使青铜器转而成为几何纹样或图绘表现的载体。纯朴的器物风格已经过时，漆饰与金银错工艺广为流行，反映出追求流畅画面和色彩魅力的社会风尚。装饰精美的镜子、带钩等私人物品成为其中的典型代表，灯盏、屏风、桌案等日用器具被打造为精美艺术作品，而贵重的材质、细致的做工和具有异域情调的形象也融汇在一起，充分透露出使用者的物质欲望和奢侈品位。人们对图像的兴趣进而促进了雕塑和绘画的发展，这两种美术形式伴随礼器统治地位的削弱而崛起。

宫廷成为世俗美术生产和消费的中心，而另一个艺术品生产和使用的中心则是陵墓。墓葬日益重要的地位与社会和政治的时代转折息息相关。战国时期，周王室式微，“天下”即使在观念上也不再凝聚为一种等级森严的结构。掌握了经济资源和军事力量的强大宗族或个

人不断挑起政权斗争。古老的宗教结构和信条不再拥有政治话语权，最终为新生势力取代和补充。以血缘为基础的宗庙体系随之衰落，家族和个人的陵墓开始代表新型社会精英的权力和身份。⁽¹⁾我们因此明白了为什么在这一时期建筑和美术中的两个最重要的变化体现为修筑雄伟的墓葬和制作日益流行的明器——即专门为墓葬陈设而制作的随葬品。战国王室陵园的规划图提供了目前所知中国最早的建筑设计方案。根据这种规划，位于地表的墓葬建筑变得引人注目，矗立在墓坑之上的高大封土和多层楼阁彰显了它们非凡的意义。墓葬的地下空间也得到相应的拓展，被营造成一系列具有不同功能的空间，其中陈放着大量器物。有时，埋藏在墓中的“遣册”记录了随葬品的情况。这些随葬品往往包括礼器等物品的替代物“明器”，木质和陶质的人俑，以及画在丝织旌幡上的逝者肖像。

本文将概述并分析以上材料和相关现象。为了重新建构一个宏观的视觉语境，笔者将摆脱两种常见的讨论战国美术和建筑的方式：一种按照方国的分野介绍考古发现和遗存，另一种则根据青铜器、玉器、漆器、绘画等独立艺术门类将艺术品组合入单独章节。⁽²⁾本文中的两节“‘现世’的美术和建筑”和“墓葬美术和建筑”与战国美术创造的两个关键领域相对应。在这个以功能（function）和原境（context）为基础建立起来的基本框架中，不同类型的视觉材料将被联系起来考虑。换言之，不可移动的建筑与可移动物品，包括青铜器、漆器、雕塑与绘画，将被联系起来分析。笔者希望在这个结构的基础上，借由所选择的案例突出战国美术的主流趋势与特点，并探讨战国美术与当时社会、政治和宗教的关系。本章的讨论重点将聚焦于中原地区美术和建筑传统的宏观脉络、核心特征以及地域差别，而不过多地涉及位处边疆地带或者一般认为体现了域外文化性质的美术和建筑形式。

“现世”的美术和建筑

建筑：城市与宫殿

战国时代的城市或县邑通常有作为政治或经济中心使用的长期历史，不少在公元前5世纪以前就已存在。即使那些号称建立稍晚的城市，在考古发掘的过程中也时常暴露出更早的居址遗迹。这些案例显示出城市的实体形态在历史中持续地演变，从而对刻板的城市类型学研究提出了挑战。这种分类学的误导性在于将城市按照绝对静态且标准的设计进行区分，并往往过于依赖在现实中难以体察的二维平面图。这种分类尤其干扰了战国建筑史的研究。这是因为战国时期爆发了中国历史上最为波澜壮阔的城市建设浪潮之一，大量新的建筑形式和观念得以萌发。各种新兴宫殿建筑类型，包括台、榭、阙、观等，成为了城市的标志。由于都具有突出的高度和宏伟的视觉印象，这些建筑深刻地改变了当时城市的面貌。

转化中的城市

城市数量和规模的快速增长与当时政治和经济的状况密切相关。文献和考古材料显示，自春秋中期开始，各国统治者都投身于巩固既有城墙，增建多层城圈、屏障和强化卫星城的蓬勃运动中。根据历史记载，这些工程最直接的目的是军事防御。⁽³⁾事实上，在众多封国迅速削减为少数列强的时代，任何雄心壮志都必须首先以政权的存续为前提，诸侯国的统治者自然而然地将大量精力用于保全其立命之基。

“自守”⁽⁴⁾因此成为城市的一个新要素。战国时期的军事著作时常论及增强城市防御能力以防范侵略的具体做法。⁽⁵⁾

国都的频繁迁移是城市持续营建的另一个原因。尽管徙都是中国历史上的常见现象，在公元前4至前3世纪诸侯国之间的竞争进入白热化阶段的时候，这一行为也达到高潮。秦国在公元前350年将都城迁至咸阳，很大程度缘于商鞅的变法运动，而这一政治改革最终使秦国得以统一天下。此外，楚国确立于公元前7世纪的郢都在公元前278年被

秦军占领后，短短约五十年间竟然被迫迁都五次。其他国家中，韩国在公元前375年把都城从阳翟迁到了郑，魏国王室于公元前361年自安邑徙居大梁，赵国在公元前425年将都城从晋阳转移到中牟，并最终于公元前386年定都邯郸。在大多数的例子中，新都城的建立均伴随着城墙和宫殿的营建或修葺。旧都也并不完全废弃，例如在燕国将宫廷搬到位于今天河北易县的武阳之后，旧都蓟仍然是重要的政治舞台。这两个城市被称为国家的下都和上都。⁽⁶⁾

战国城市大规模发展的最重要的原因应当归结于经济的飞跃和技术的创新。在公元前4至前3世纪这一时期，中国社会的经济和科技发展达到新的高度。铁制工具的广泛应用、灌溉设施的进步和农业技术的更新促进了人口的激增和财富的聚拢，贸易和手工业活动的全面展开更催生了商人阶层的兴起。国都不再只是政治力量的所在地，同时也聚集了经济功能而成为商业和制造业的中心。由于变法运动在多个国家得以推行，新设置的郡、县等行政单元越来越多，纷纷建造起城垣，有的还逐渐发展成为著名的商业城市。

战国时期的撰述者常常将早期城市与自己时代的都市进行比较，后者显然在物质形态和人口、财富的聚集程度上更加震撼人心。在一段文献中，赵国的一位官员谈到古时城市的周长从未超过三百丈，人口也未曾达到三百户以上。然而在他身处的时代则是“千丈之城，万户之邑相望也”。⁽⁷⁾虽然我们不能在字面上全然相信这些描述，但它们确实反映了当时社会的大致状况。战国的城市不再受到传统建筑模式的制约，故而其规模也不再按照周代社会和政治系统下的等级制度来确定。⁽⁸⁾我们之所以了解古代都城的情况在一定程度上得益于祭仲在公元前772年的陈述：“先王之制，大都不过参国之一，中五之一，小九之一。”⁽⁹⁾但是到了公元前4至前3世纪这个时期，这种严格的等级制度在城市规划中已成为遥远的记忆。当时最具活力的繁华都会并不是周王城，而是一些欣欣向荣的地方城市，如齐国的临淄和楚国的郢。一段富于修辞色彩的描述声称临淄有7万户人家和至少21万名成

年男子，街道上十分拥挤，以至于“车毂击，人肩摩，连衽成帷，举袂成幕，挥汗成雨”，“家殷人足，志高气扬”。⁽¹⁰⁾

从大型的都市到小规模县邑，已有超过五十座考古发现的战国城市证明上述记载并非完全是古代作家的奇想。⁽¹¹⁾关键的一点是，这些城邑中没有一座遵循了祭仲所描述的周代礼制，其中一些在体量和奢华程度上甚至超越了东周的都城。根据考古发掘，洛阳周王城平面大致呈方形，留存比较完整的北墙长2890米，整座城墙的周长约为12500米。与之形成对比的是，临淄城墙的总长超过15000米，新郑的外城周长大约是16000米，而武阳城墙全长超过27000米。⁽¹²⁾战国时代的城市变得如此庞大，实际上是经过了长时间的扩展，我们需要深入剖析这些城市建设的积累过程，才能重构它们形成的历史。⁽¹³⁾

壮丽的宫殿体系

日益独立的宫殿体系为战国时期出现的理想化城市平面图做了历史的铺垫。[图44.1]《考工记》中记载的这种平面规划将宫殿置于国都中心，祭祀祖宗和社稷的祠庙配置于两侧，传统都城中原来的这两个核心元素因此在新型城市中降为二级成分。⁽¹⁴⁾然而这种平面图只是在二维的层面展现了理想化的都城，却没有凸显战国城市迈出的重要的另一步——即向第三维度的极速开拓。以临淄为例，位处宫城中心的是高大的桓公台，设有通向顶端的台阶。甚至在两千多年后的今天，这座椭圆形的夯土台基仍然长约86米，高达14米。围绕着高台分布着大量建筑遗迹，表明它不是孤立的楼阁而是宫室群落的中心。在武阳城的东城内外，若干高达20米的大型夯土台基依旧矗立于地表。

[图44.2] 姥姆台附近发现的精致铜构件和华丽的屋瓦，使我们得以想象曾经坐落在高台之上的辉煌宫馆[图44.3]。⁽¹⁵⁾同样重要的是，武阳城中的高台建筑构成了一道南北方向的轴线。武阳台作为城市的标志处于中央，其北侧是望景台、张公台和姥姆台，而南侧是老爷庙台和杨家台。其他地方也发现了一些夯土基础，有的位于高台建筑遗

址的侧翼。综合来看，这些遗存揭示出以高台群落为核心的系统化的城市建筑设计。

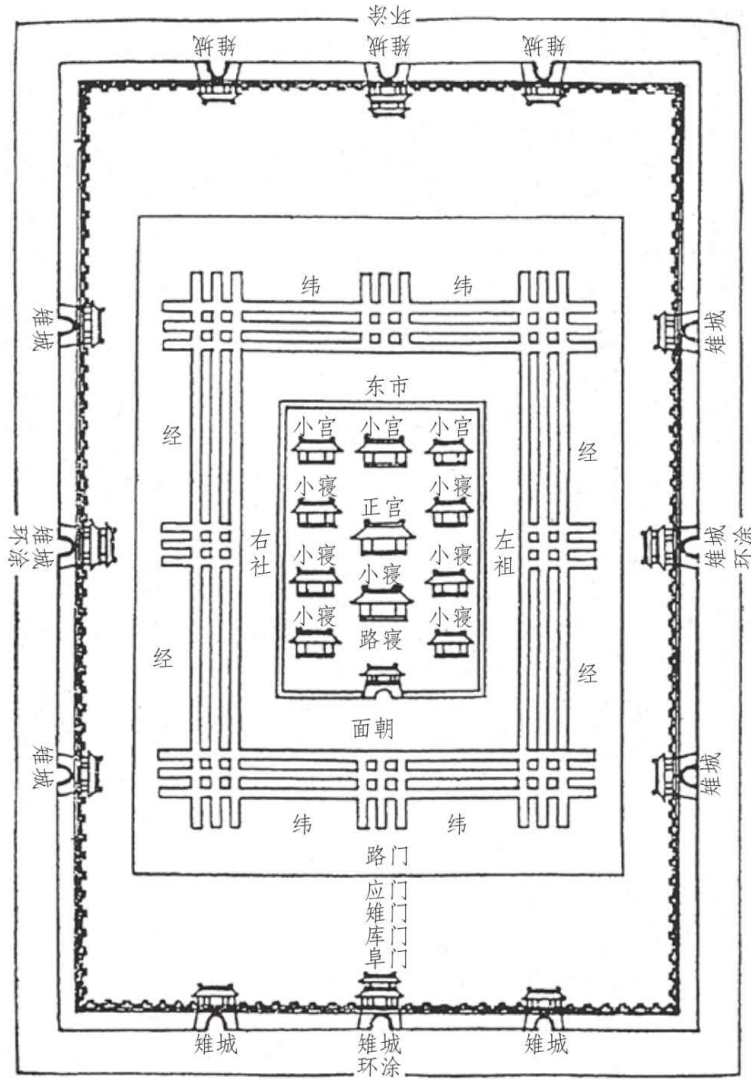


图44.1 《考工记》中理想化的东周都城



图44.2 武阳姥姆台遗址

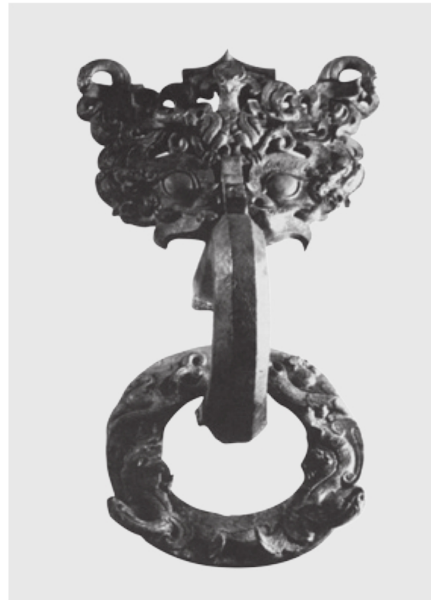


图44.3 青铜铺首门环。1966年武阳姥姆台出土。河北省文物研究所藏

邯郸为我们理解这样的建筑体系提供了又一个鲜明的案例 [图 44.4]。这座城市是拥有三道城圈的双城，一般认为位于西南的西城是赵国都城中王宫的所在地，宫殿区中心以西城南部的龙台为标志。这处高台遗址占据80000平方米的面积，至今仍有16.3米高，至少由八重夯土基座构成。从这处建筑出发，一系列高台以200米左右的间隔次第出现，将城市的中轴线向北推进。相邻的东城内同样存在众多宫殿建筑，其中两组主要的建筑分别坐落于巨大的台基之上，形成平行于西城轴线的另一道南北轴线。



图44.4 赵国邯郸故城示意图

虽然传世文献记载了一些商和西周时代的高台⁽¹⁶⁾，但事实上这种建筑类型自公元前6世纪以后才得以流行，随即赢得了列国君主的一致青睐。高台的营建频繁见载于史籍，不仅因为其建筑形象的壮丽，也在于其营建带来的经济和人力浪费。例如《左传》记载，在公元前556年，宋平公倾心于建造一座高台，无视建筑工程给季节性农业工作造成的干扰。⁽¹⁷⁾另一案例发生在晋国：晋平公在公元前534年启动了一项工程，花费六年的时间修建了鹿祁台。这两件事都引起主张节俭政策的官员的强烈反对。据说鹿祁台由于“宫室崇侈”和建造引起的“民力雕尽”，招致了各种不满和抱怨。⁽¹⁸⁾然而这些批评的声音并未对建设高台建筑的狂热以及迅速增加的高度与奢华装饰产生明显的影响。

这种外观惊人的高台建筑最能体现两周宫室建筑之间的差异。如陕西凤雏发现的著名宫庙遗址所反映的那样，西周王室院落由围在墙内的各种房间和前后庭院构成。这种结构隐藏了内部的建筑元素和其

间举行的礼仪活动，它的设计体现出对称、纵深和时间上的运动，而非雄伟突兀的形象。⁽¹⁹⁾属于春秋时期秦国宫殿的一处时代稍晚的遗址，标志着传统建筑形式向平面扩展的进一步发展。这个发现于秦都雍城的遗址包含位于中轴线上的五个院落，构成了一个纵向序列，总长度达到326.5米。⁽²⁰⁾这类宫庙建筑所表现的是平面化的特征和空间的自足性。凤雏遗址在正门前甚至树立有一座土筑的屏墙，通过阻挡外界的目光而实现了墙圈的完整。这种建筑结构让人联想到的是封闭、广阔、神圣、庄严和神秘，就像我们在《诗经·鲁颂》里读到的那样。⁽²¹⁾而战国的宫室则以高台为中心，所强调的是三维的形象和令人震撼的直观视觉效果。在已发掘的高台遗址中，晋都侯马的一处建筑提供了关于这类结构的标准设计 [图44.5]。⁽²²⁾此处，6米宽的道路通向一个矩形的广场，后方是一组上升的阶梯，土坡的顶层是南北宽35米、东西长45米的木质楼阁的基础。这类建筑的形象还出现于大约同时的东周画像青铜器装饰，其中描绘了以阶梯从平地通向顶部的高台，并在台上的建筑里表现了人物活动 [图44.6]。这些证据都说明此时人们所关注的不再是宫庙的深邃，而是台榭的垂直高度。

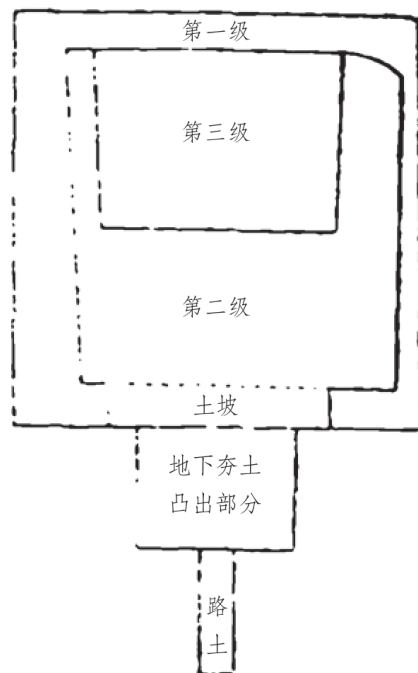
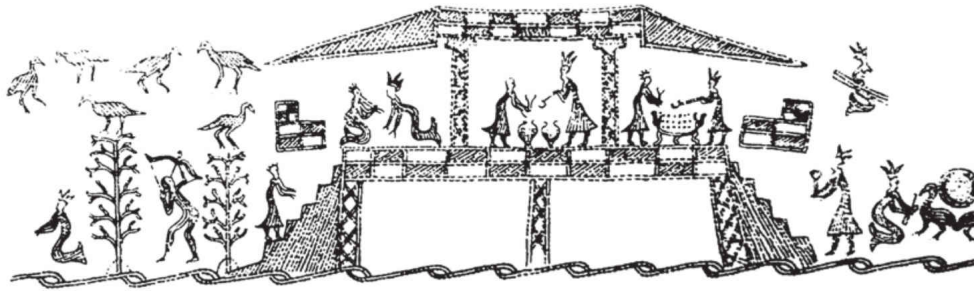


图44.5 晋都侯马平望古堆高台建筑遗址平面图



a



b

图44.6

(a) 内壁刻有画像的青铜器。东周中期，约前5世纪

(b) 该器物上的台阁建筑（线图）

我们在相关的文学叙述中也能够读到类似的描写：战国建筑的高度震撼了当时的作家，并激发了他们夸张的想象。在一个例子中，楚国的一座高台被说成有百仞（约合160米）之高，甚至上及浮云。⁽²³⁾ 这些文字虽然不尽真实，但却清楚地表明了战国宫室建筑的象征意义——一座台越高，它的拥有者就越能感觉到他在当时政治舞台上的强势。在东方的齐国，齐景公登上柏寝台观望他的国都时，踌躇满志地感叹道：“美哉焕乎！后世将孰有之？”⁽²⁴⁾ 在北方，赵武灵王建造了一座极高的台，能够俯瞰相邻的齐国。这座建筑因此昭示了他的权势，并对敌国造成了威慑。⁽²⁵⁾ 在南方，一位楚王修建了动人心魄的高台，并将其作为会见其他君主的场所。他的客人们不由得被震慑，因

此与楚结盟并立下誓言：“将将之台，宦宦其谋，我言而不当，诸侯伐之。”⁽²⁶⁾在西部地区，秦缪公意欲通过建造一座宫殿来折服别国使节，据称该建筑“使鬼为之，则劳神矣”。⁽²⁷⁾而在中原地区的魏国，一座台阁由于其异常的高峻而被命名为“中天台”。⁽²⁸⁾

同样的政治象征意义也催生了其他垂直类型建筑的普及。其中一类是门阙，在战国时期逐渐脱离其原来从属的建筑环境，成为独立的身份标志物。⁽²⁹⁾有的撰述者认为只有天子才能享用阙门与附带的观，⁽³⁰⁾其他人则认为观的高度以及翼的数目标志着社会权力的强弱。⁽³¹⁾观，作为处在宫殿门庭前方的多层建筑，吸引它的主人登上眺望，观看位置的提升使得君主可以俯瞰他的国家和臣民。⁽³²⁾作为彰显身份的一种实物，观同时也是被观看的对象，它的壮丽外表和繁复设计往往令人惊叹。⁽³³⁾与宫殿建筑相似的是，门阙也出现在陵墓建筑中用以标识入口。⁽³⁴⁾

另一种在战国时期快速发展起来的高大建筑是多层楼阁。围绕夯土核心搭建起层层叠叠的大量房间和走廊，形成具有庞大体量和多层结构的宏伟形象。比起商和西周宫殿的低矮台基（一般不超过1米高）⁽³⁵⁾，战国建筑师设计的夯土台不仅为整体建筑提供水平基础，而且还服务于向第三维度抬升建筑体的目的。它扮演的角色并非是功能性的，而主要是视觉和象征层面上的。在建造真实多层建筑的技术尚未发展出来的时代，这种围绕夯土台建造的楼阁使得一座建筑更容易被看到，因此加强了其作为“纪念碑”的意义，尽管楼阁的实际居住空间比之单层建筑并未增加，甚至还可能有所缩减。虽然从建筑技术的角度上看，商和西周宫室建筑的夯土台基已经预示了后来出现的楼阁的夯土核心，但后者的目的却全然不同。和当时的高台一样，楼阁作为战国时代的“纪念碑”型建筑蕴含着双重意义，既标志着对传统礼制的反叛又意味着对当下政治的主宰。位于咸阳的冀阙就充分体现出这种双向的象征性。

从战国中期开始，位于西陲的秦国成为中原霸业强有力的竞争者。该国实力的迅速增强主要归功于商鞅，他从公元前356年到公元前338年主持了一系列政治变法，为将秦国从守旧的诸侯国改革为一个新型政体而献出一生精力。商鞅最主要的提议之一，也是保障其他新政得以实行的制度框架，便是把秦的都城从雍迁至咸阳。后者由于靠近大河流和交通要道的交汇处而占据战略性位置，赋予秦从列强之间的争斗中脱颖而出的政治影响力。⁽³⁶⁾并非巧合的是，商鞅筹建新都的时候，完全舍弃了传统建筑的基本准则。按照古老的规则，贵族在他所建的城市必须首先设立祭祀祖先的宗庙⁽³⁷⁾，而商鞅最早着手的却是一座宫殿。可能是由于其左右对称的形状，司马迁称之为“冀阙”⁽³⁸⁾。商鞅重视“阙”这个建筑类型，不仅由于它的壮丽外观，还在于附加在阙之上的政治象征性：宫殿前的阙门是政府颁布法律文件和官方声明的场所。形状如阙一样的秦宫因此可以被视作商鞅力图实现的新法和君主身份的建筑表现。⁽³⁹⁾这个解释也可以从这个宫殿的名称得到印证：“冀”意为“记事”，同时又有高大震撼的含义。⁽⁴⁰⁾

经过数年的工作，中国考古工作者于1976年发表了这座位于秦始皇时代巨大宫殿群中心的宏伟建筑的发掘报告。⁽⁴¹⁾它遗留下来的基址东西长60米，南北宽45米，保留在地表的部分约有6米高，坐落在今天咸阳附近的渭河北岸。根据报告及复原平面图 [图44.7]，宫殿原本带有对称布局的两翼。翼的基础保存良好，清楚地反映了楼阁的建筑结构和建造技术。它的土心周围被木构宫室层层环绕，营造出规模可观的三层建筑图景。它还有一个成熟的水源系统，水通过地下管道被引导进来。室内空间与曲折的走廊和露台相连，并且装饰着精致的青铜构件和彩绘壁画。屋檐上带有图案的瓦当勾勒出每一层的轮廓，而第一层建筑外围的一圈柱子更赋予整个结构以稳定的外观。这座建筑的性质最终被确定为秦始皇的咸阳宫，但是残留下来的情况清楚地显示出修复和重建的痕迹，表明其最初营建于战国时期而后被纳入秦始

皇的宫室体系。它仿照阙和观的独特建筑形式，进一步导致一些学者认为它就是商鞅在公元前4世纪建造的冀阙。[\(42\)](#)

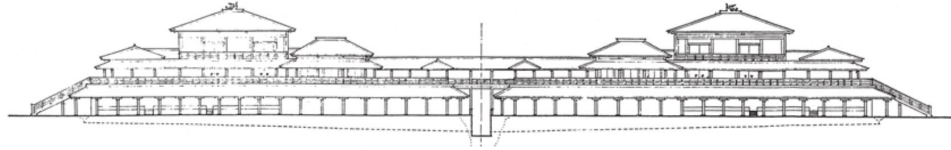


图44.7 冀阙宫复原图

艺术品：器物、装饰、绘画和雕塑

与城市和宫殿的发展类似，东周美术的一个主要发展首先体现在传统类型的礼器方面。古老的兽面纹经过持续演变成为抽象的装饰图案，对于青铜艺术相互关联的变革中的这一现象，美术史家早有论及。春秋中晚期以来的其他重要变化包括：铭文的进一步减少，失蜡铸造技术和镶嵌装饰的应用，以及器物表面出现的写实动物形象和图画构图等。中国的一个传统表述——“文胜于质”很好地概括了这些变化，同时也意味着青铜艺术正在迅速失去其原本依靠象征图案或纪念性铭文而承载的政治和宗教意义。[\(43\)](#)

传统与创新的冲突在东周后半叶进入了新的阶段。战国早期的美术作品，例如曾侯乙墓出土的一万多件具有各种形状、材质和功能的惊人的器物组合，为研究此时期美术发展的诸多层面提供了极富价值的材料。本节对于战国的主要美术形式，包括铜器、雕塑、装饰、漆器和画像艺术的讨论，都可以从这个墓葬提供的材料开始。

青铜艺术

位于湖北省随县的擂鼓墩一号墓，即曾侯乙的墓葬，被断代于公元前433年或稍晚。[\(44\)](#)该墓出土了114件青铜器，包括由一套64件铜钟组成的精美编钟和许多其他青铜器物。这些青铜器可能是在曾侯乙去

世之前专门为他制作的。证据之一是它们大都刻有一行独特的铭文“曾侯乙作持用终”，对器物的归属作出了直接的宣示。与早期青铜器及春秋时期的曾国青铜器不同⁽⁴⁵⁾，这些器物没有记录重要的历史事件，也不再像往常一样装盛祭祀祖先的牺牲，而应该是专为东周时期发展起来的奢侈的宫廷生活和新的礼仪规范而制作的。⁽⁴⁶⁾在这个时期，宫廷宴乐、弋射比赛、婚礼迎宾等一系列礼仪活动为维系社会关系而非礼敬祖宗而设定。与之相对应，画像铜器在公元前6到前5世纪间出现了，记录了这些礼仪和相关的社会活动。图像的中心通常是一座多层的殿堂，其中贵族人士手执礼器。配合着他们的行动，舞者和乐者进行表演[见图44.6]。这些场景生动地再现了当时礼器和乐器的使用方式，而且将本节两个主题——建筑和器物——统摄到一个整体的情境当中。

尽管如此，画像中的场景仍然从属于青铜器的物理外表和整体艺术风格。擂鼓墩一号墓出土器物的惊人之处首先是它们的整体重量和容量，似乎与生产它们的这个小国的规模不成比例。且不说64件编钟将2500公斤铜、锡原料转化为考古发现的最为精美的一组乐器，两件巨大的酒器也足有1.3米高，1.1米宽，因此不得不分成上下两部分分别铸造。从美术史的角度来看，随县青铜礼器和乐器的价值主要在于极度夸张的装饰细节。正是在这一时期，人们对装饰纹样的执着达到了巅峰。前一个世纪发展起来的紧凑而密集的交织图案已经占据了青铜艺术的主流，至此更衍生出包括三维和雕塑形式在内的诸多新类型。有的时候，例如制作一个铜质鼓座时，传统的分铸法仍然得到充分应用，被用来塑造运动中的龙蛇群体[图44.8]，而在其他时候，就如编钟所体现的那样，大量卷曲的细小装饰元素形成了密集、重复、表面带刺的质感。随县青铜艺术的成就不仅在于技术层面，还在于其艺术性。例如一组配套铜器——一只深腹盘和放在盘中的尊[图44.9]所显示的，它们的边缘由数以百计扭动并相互交缠和重叠的细小蟠龙构成。龙蛇形象也装饰在尊的颈部、腹部和基座上，但在这些

位置上它们的体量有所扩大，并具有更明显的身体器官特征，脱离器物表面而成为醒目的浮雕和三维形象，与颈部和柄部的镂空设计融合到一起。



图44.8 随县曾侯乙墓出土青铜鼓座



图44.9 随县曾侯乙墓出土青铜尊盘

从技术角度看，这件尊表明从公元前6世纪早期或更早开始应用的失蜡法铸造技术已在中国臻于成熟。⁽⁴⁷⁾这种新技术的引入服务于该时代的艺术旨趣。⁽⁴⁸⁾就像其他的随县青铜器一样，我们在这件尊上观察到的是装饰的独立化。浮雕和镂空的装饰不再是传统意义上的表面纹样，它们繁密、深邃且广泛，几乎覆盖了整件铜尊。换句话说，礼器

的形状被掩盖并转化为图案。同时，坚韧的青铜竟被塑造成蜂窝状，显得无比复杂和奇幻。通过纵深、弯曲，以及形态丰富的体量和质地属性的强化，这些青铜器体现了一种奢华的艺术风格。⁽⁴⁹⁾它们的外表看起来令人惊叹，但是只需要略动脑筋就能够理解其中的信息，因为这些器物异常华丽的装饰都不外乎是对图案拼接和图像变形的极致运用。用贡布里希的话来说：“它们都是出资的竞赛势在必行之后的产物。”⁽⁵⁰⁾用中国的传统表述对此进行解释，那就是“文”最终战胜了“质”。

漆器与镶嵌工艺

如果说曾侯乙墓中的这件尊诠释了以单纯的青铜材质追求奢华艺术风格的方式⁽⁵¹⁾，那么同一座墓葬中的其他一些物品则代表了器物造型和装饰走向混合媒材的起点。代表这第二种艺术风格的器物一般被称为“金银错铜器”，起源于公元前6世纪或更早。当时以红铜制作的风格化的动物图案已经普及并被嵌置在器壁上，绿松石和黄金也偶尔被用来装点青铜器的表面。⁽⁵²⁾擂鼓墩一号墓一共出土了65件带有镶嵌装饰的铜器，数量超过墓葬中发现的礼器总数的一半，因此证明镶嵌装饰在此时达到了前所未有的流行程度。其中一些作品继续承载着红铜铸嵌图案，其他的则镶嵌了绿松石、黄金以及一些不知名的材料，以求获得更为丰富的色彩组合。早期镶嵌铜器上孤立的图案此时被重组为一系列杂缀着弯勾和涡卷的螺旋形式，并覆盖了器物表面更大的面积。这种充满节奏的设计的进一步发展，以湖北包山以及广东肇庆出土的一些特殊器物为代表。它们表面的波浪状图案由各种镶嵌物质所填充，最后以金或银线进行勾勒，达到了高度清晰的视觉效果 [图 44.10]。

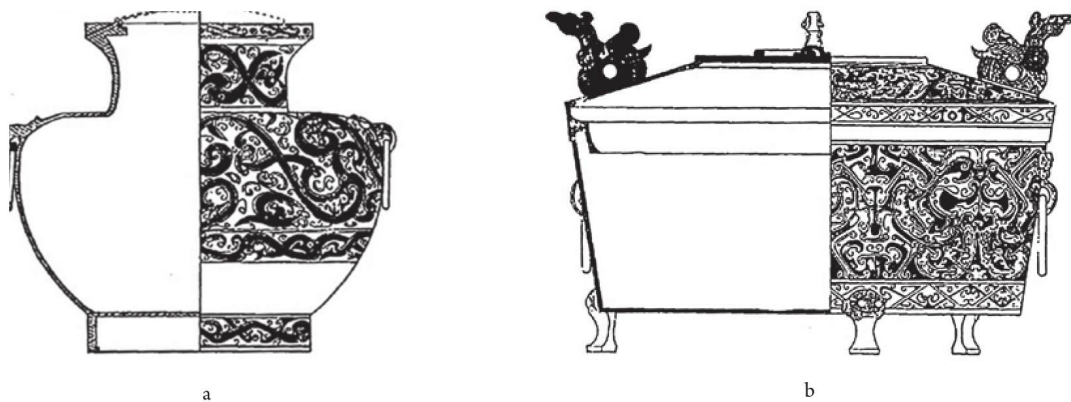


图44.10 南方出土错金银铜器（线图）

(a) 广东肇庆出土

(b) 湖北荆门出土

这种曲线风格的嵌饰以及多姿多彩的镶嵌在战国时期的整体进步，表现出与同时期漆器强烈的交互影响，而后者在该时代蔚然风行。⁽⁵³⁾根据1986年的统计数据，楚地发现超过3000件漆器，大部分制作于战国时期。不同于只出现在高等级权贵墓葬中的青铜器，漆器在楚墓中几乎无所不在。⁽⁵⁴⁾即使是小型墓葬也可能包含数十件，而像擂鼓墩一号墓这样的大型墓葬则通常放置有两百多件华贵的漆器。战国中期墓葬里漆器剧增的事实对一个时常被提及的观点提出了质疑，即认为漆器颇为昂贵，甚至超过青铜器。⁽⁵⁵⁾更有可能的是，只有一小部分被赋予特殊意义的漆器，例如王室陵墓中非比寻常的名器或者体量出众的物品，才算得上真正的珍宝。⁽⁵⁶⁾商业化的漆器实际上在南方已经变得越来越廉价，以至一般家庭也能拥有。⁽⁵⁷⁾

漆器的盛行伴随着一种新装饰风格的来临。早期战国漆器衍生出多种装饰图案，通常包括类似青铜艺术的交织纹样。这种趋势的典型案例之一是擂鼓墩一号墓出土的有盖漆豆〔图44.11〕。优美的刻绘蛇纹亦步亦趋地模仿了同一座墓葬出土的青铜尊上所见的雕刻和镂空图案〔图44.9〕。战国中期出现了许多新的漆饰图案，包括兽类、鸟类、云气和流畅的几何纹样。曲线型的纹饰逐渐在南方传播开来，而

且笔触日趋自由。与此同时，配色效果也受到热情的追逐，包含红、黑、黄、蓝、棕、金和银七种颜色的完整组合只在战国中期的漆器上才能看到。⁽⁵⁸⁾这种风格的流行必然会强烈地影响其他美术形式。并非巧合的是，镶嵌艺术在公元前4世纪也达到了成熟。



图44. 11 随县曾侯乙墓出土彩绘带盖漆豆

南方发展起来的镶嵌装饰风格与流畅的漆饰纹样看起来极其相似 [图44. 10]，而与发现在黄河以北的一些镶嵌铜器存在明显的差异。北方风格可能是从公元前6世纪的铸嵌铜器的装饰演变而来的。到了公元前5世纪初，有证据表明人们开始尝试更广泛的镶嵌材料，具体反映在山西太原附近金胜村墓葬出土的青铜器和带钩，其上镶嵌着黄金和性质不明的填充物质。⁽⁵⁹⁾在同一省份的长治地区发现的公元前5世纪晚期至前4世纪早期的豆 [图44. 12]，则体现了更为进步的装饰风格。⁽⁶⁰⁾它的整体形状类似于浑源出土的一种更早的豆，但是用金线描绘的抽象龙纹取代了红铜镶嵌的人和动物。这些铜器以及其他北方器物的装饰更加几何化，并被约束在水平的框架中，与南方镶嵌铜器螺旋式的有机图像完全不同。



图44.12 山西长治分水岭出土战国错金银铜豆

琉璃阁一号墓出土的一件令人印象深刻的壶代表了这种风格的下一个发展阶段。这只壶超过半米高，表面分成七个条框，每个框内都填满了被组织成三角形或者矩形的抽象线条。横向的图案进而转变为斜线形式的网格。公元前4世纪中期和晚期由此产生了一组绚烂的镶嵌铜器，包括来自周王城和中山王陵的器物，它们的表面都布满了迷宫一样令人眼花缭乱的斜线镶嵌图案 [图44.13]。[\(61\)](#)



图44.13 战国中山王墓出土错金银铜方壶

这两种镶嵌风格的共存反映了战国美术的一个共同趋向。一方面，一种独特的艺术风格往往是特殊区域文化的突出特征。另一方面，在当时具有深远影响的艺术运动中，它也与其他区域的样式呼应和对话。因此尽管来自南方和北方的镶嵌铜器呈现出对装饰图案和规则的不同喜好，但是它们共同催生了一种艺术新风——混合媒材艺术。在这两个地区内，器物上的镶嵌装饰都变得越来越受人瞩目，而且纹样越来越趋于繁复和丰富。铜器由此逐渐获得金、银、绿松石和漆的外观。以传统方式将这样的器物称为“青铜器”实在不够准确，因为不仅它们的视觉外观决定于镶嵌而成的表面，而非作为基础材料的青铜，而且承载嵌饰的基础材料也有可能不是青铜而是铁、木，等等。镶嵌工艺虽然原先与青铜器装饰有关，但最终发展成为一种单独的美术类别。事实上，公元前4世纪的镶嵌器物普遍具有平滑流畅的表面和对比鲜明的色彩，更像是缤纷多彩的漆器。二者之间的主要区别在于这件器物不是以笔绘成的，而是通过镶错加工所得。

将中山王陵出土的金银错铜虎 [图44. 19] 与擂鼓墩一号墓的青铜尊 [图44. 9] 进行比较会是件很有意思的事。这两件时隔一百多年的器物的差别极大。事实上，虽然两器都是东周“奢侈艺术”的产物，它们却代表了该传统的两个阶段和两种本质不同的态度。公元前5世纪的擂鼓墩一号墓所出的尊以夸张的细节装饰追求极尽奢靡的品质，但它仍由纯铜制成，通过省去叙事性文字和扭曲的象征性意象达到了反叛传统青铜艺术的目的。这种近乎痛苦的反传统的挣扎在公元前4世纪的中山国铜虎上消失了，青铜的庄严肃穆在此时最后让位于对华丽镶嵌装饰的感官享受。奢侈的艺术风格之所以能够赢得自己的地位，正因为不再局限于青铜艺术的门类壁垒。一旦这种风格获得自由，传统规范的压力和负担即被解除，随之出现的是一门具有和谐的形态、图案及色彩的新的辉煌艺术。

雕塑与装饰

擂鼓墩一号墓同样为雕塑这门艺术在战国早期取得的成就提供了典型的例证。追求精美装饰的倾向在此时促成了多种铸造技术的发明和频繁使用。从出自山西侯马铸铜遗址的陶范可以看出，无论是弯曲的器物柄部还是龙形的底座，一个作为配件的三维结构需要预先单独铸造，然后再合铸到更大的器物上。这些独立部件的制作，从塑造黏土或蜡模到最终铸成青铜版本，所使用的所有技术和步骤都致力于创造一个立体形态。与之相应，擂鼓墩青铜器的一些配件也开始体现雕塑的特征。这些形象虽然还没有达到完全的自给自足，但已经表现出独立于所依附器物的审美价值，通过三维的人物或神话动物的形式感染观者。

有意思的是，该类青铜形象中的最重要的三件都与乐器有关，它们分别是人形钟虞，承托磬架的两只有翼怪物，以及可能用作鼓架的融合了禽鸟身体与鹿角的怪兽。⁽⁶²⁾以编钟作为我们讨论的第一个例子，它的价值不仅在于其上铭刻的深奥的音乐系统，还在于奇特的形

态和每件钟上的装饰。悬挂铜钟的三层梁架本身就是一件卓越的艺术品。水平的木梁上镶有精巧的铜质饰件，并由六个直立的青铜人像举起。这些人像与早期青铜礼器上出现的小型人像（通常作为鼎或盘的支脚）相比堪称巨人：最下一层的三个人像大约身高1米，脚下踩着0.35米高的半球形底座，每件重达359公斤 [图44.14]；第二层的三件人像略矮一些，高约0.8米，上方和下方延伸出来的榫头将这些人像与木梁固定。铜像的服饰证明它们表现的应当是具有某种身份的宫廷人员：身穿样式一致的贴身外衣和长裙，都先行涂上了一层黑漆，然后再点缀以红色的花纹条带。六个人都佩着剑，因此一些学者将其视为“武士”或“宫廷卫士”。



图44.14 随县曾侯乙墓出土青铜钟人形钟座

这些人像的塑造显示出深入的艺术思考。尽管它们的直接功用是支撑编钟，但是艺术家所创造出的这些人物似乎毫不费力地用两只略微弯曲的手臂托起沉重的梁架。人物的脑袋都略大，但远比更早的以及当时的一些其他案例协调。使这些青铜人像真正具有雕塑性质的是

他们的面容，呈现出对人体结构的充分理解。每个人像直视的双目和紧闭的嘴唇具有清晰锐利的外形，与宽阔的前额、凸起的颧骨和细狭下颌之间流畅而微妙的过渡形成明显的对比。这种自然主义的雕刻风格一定是有意而为的，因为半球状的人像底座显示出一种完全不同的装饰风格。这些器座覆盖以由龙纹演变而来的密集而流动的涡卷与螺旋，与同墓出土的许多铜礼器风格一致。然而它们满布尖刺的外表在此反衬出其所支撑的人像的写实风格。

擂鼓墩一号墓所显示的两个主要战国雕塑类型——人像和神话动物——在风格发展上形成了两条独立的线索。人像柱的写实风格与另一组战国人像相似，考古学家在著名的侯马遗址中发现了铸造这些人像时使用的复杂模具的残片。用类似模具制成的成品在公元前6世纪晚期和公元前5世纪早期山西地区的其他遗址中出土。⁽⁶³⁾与擂鼓墩的钟虞人像相似，这些人形配件通常伸出双臂托举某一器物。其他一些青铜人像配件，不管是跪坐、蹲踞还是站立，则伸手举起或两手紧握管状物 [图44.15]，河南金村出土了若干件这类形象。另一些考古发掘所见的例子有时在人物手举的铜管上方安放灯盘。⁽⁶⁴⁾所有这些人像都保持着僵硬的正面姿势，延伸的弯臂仿佛是曲折的圆柱。但他们的服饰，尤其是头饰，往往得到细致的刻画，反映出对现实对象的再现性模仿。



图44.15 河南洛阳金村出土战国人形铜座

表现神话动物的雕塑强调一套非常不同的特性。正如擂鼓墩1号墓出土的混杂动物形象，这些作品并不意在表现真实动物。它们产生于幻想，目的也在于引起人们的丰富想象。据说从武阳城外的姥姆台出土的一尊著名的青铜龙原本可能安装在矗立于高台之上的宫殿里〔图44.16〕。这条似兽又似爬行动物的龙背部长有尖鳍和翅膀，身上装饰着布满小点的线形涡卷。它锋利的翅、角和鳍呈现出强烈的三维特征。这些凸起部分的夸张曲线甚至营造出一种运动的感觉：这种长着弯曲的圆柱形颈部并且绷紧筋骨和肌肉的神秘动物，似乎正准备向空中腾跃。



图44.16 战国武阳古城青铜龙形建筑饰件

同时包含人和神异动物形象的战国中晚期大规模雕塑组合目前仅见于河北平山的中山国王室陵墓。正如公元前5世纪的曾国一样，中山国在公元前4世纪是于强邻之间谋求生存的一个小国。曾国大概在曾侯乙去世后不久就灭亡了，而中山国最终为赵国吞并的时间是公元前296年，即国都灵寿附近最后一座重要陵墓（一号墓）落成之后约十年。自1974年至1978年，经过艰辛的发掘，考古学家在灵寿遗址共发现了三十余座东周时期的墓葬。⁽⁶⁵⁾其中位于灵寿城西的一号墓的主人是中山王𪔐，而位于城内西区的六号墓则可能属于他的父亲。这两座墓出土的青铜雕塑包括两件带有人和动物造型的铜灯，一件由龙凤承托的金银错铜案，一对有翼神兽，以及一架屏风的构件。这座屏风原本立在犀牛、水牛和虎形基座上，同时这些动物形基座又被赋予了独立雕塑的意义。

这些作品具有三个关键特征，分别是突出的三维立体性、生动的造型和绚烂的装饰。它们不再仅仅呈现人和动物的僵硬正面，而是提供了从各种角度欣赏的可能。它们还创造了新鲜的题材，例如一号墓中的一盏铜灯被表现成一株摩天大树，树的十五根枝杈各托一个灯座 [图44. 17]。一条沿树干盘旋而上的龙可能就是神话中的“烛龙”。⁽⁶⁶⁾这件树形灯上的其他图像则来自现实世界：禽鸟栖息在树枝上鸣叫，而两只猴子将手臂伸向站在树下饲喂它们的男子。艺术家在此捕捉到生活中的瞬间，由此创造出一种活泼愉快的气氛。六号墓出土的铜灯则采用了另一种视觉策略 [图44. 18]：它所强调的不是人与动物的戏剧性互动，而是以一个单独站立的男子形象吸引观者的眼睛。灯的双盏由男子双手操握的长蛇承托。具有装饰性和再现性的金银错纹样进一步使这件作品与先前讨论过的人像配件区别开来：该男子拥有一张银质的面庞和黑石做成的眼睛，金银错还构成了蛇的鳞片和人物袍服的华美图案。



图44.17 战国中山王墓出土树形铜灯



图44.18 战国中山王墓出土错金银人形铜灯

中山王陵出土的其他一些雕塑作品，尤其是动物雕塑，拥有同样精致的镶嵌图案但表现出特殊的异域情调。一件铜案由四条龙和四只凤支撑起来，它们的身体、翅膀和角相互缠绕，形成了中国自古以来最为巧妙的交织设计之一。一号墓出土的一对神兽与铜案上的四条龙类似，而与其他三件更为写实的动物雕塑不同。它们长有带角的方脑壳，嘴巴咧开，身体类兽但生有翅膀，在一定程度上表现出草原艺术的影响。三件构成屏风基座的动物雕塑被设计成一个组合：水牛和犀牛配合着一只撕咬幼鹿的老虎〔图44.19〕。这件老虎形的基座透露了这些动物形象的来源：我们知道动物搏斗的主题和对生活场景的关注都是草原艺术的特点。这种风格上的联系应该有其历史原因：人们普遍认为中山人是白狄的后裔，这是一个大约在公元前8世纪迁徙至陕北

和晋西北等区域的游牧民族。⁽⁶⁷⁾不过，将这个虎形座仅仅看作草原艺术的翻版却是一种错误，因为这件创造于公元前4世纪中原地区的作品，把草原艺术小型铜牌饰上的野兽搏斗场面转变成了一个长约0.5米、重达26公斤的立体雕塑。搏斗形象原有的二维画面被塑造成精彩的三维形态。这件作品所反映的文化和艺术的融合还体现在它对金银错装饰的创造性使用：与抽象的设计相反，金、银嵌饰被用来表现动物的毛皮纹理。



图44.19 战国中山王墓出土错金银铜虎屏风座

中山王陵同样为战国晚期艺术中传统与创新的共存与互动提供了证据。与华美的铜灯和器座形成鲜明对比的是单纯以青铜制成的礼器。后者既没有镶嵌装饰，也没有绘画图案，而且形状也显示出与传统礼器的明显联系。例如铜斧一直是王权的象征，这种象征意义可以追溯到大汶口和良渚等史前遗址出土的玉斧。来自𤟝墓的一件鼎和两只壶铭刻着记载重要政治事件和颂扬国王功绩的长篇文字〔图44.20〕。铭文的典雅文风以及在铜器上铭刻纪念性铭文的做法本身，都意味着中山君主对西周制度的有意复兴。这两组中山国器物判然有别的外观进而与它们的不同功能具有密切的联系。我们回顾一下可以发现：前一类里所有带有金银错纹饰的雕塑形态都是实用物品的零件或单独的装饰雕像；它们的陈列地点是富丽堂皇的皇宫，而非祭祀祖先的宗庙；它们所表现的动物与人的形象反映了对传统的叛离和追求梦幻般的异国风情的愿望。中山国器物的这两种造型风格进一步显示出了不同的艺术自由度：礼器的设计仍然受到传统的严格限制，而实用器物和装饰品则可以没有阻碍地接受创新元素，包括域外图像、配色效果和写实风格。



图44.20 战国中山王墓出土刻铭青铜方壶

从这个角度，我们也可以理解铜镜和带钩这两种实用物品在战国时代的快速发展，以及所引起的广泛关注。铜镜虽然在中原地区的晚商墓葬中就已经出现了，但在公元前6到前5世纪前并没有得到广泛应用——我们仅知道少量通过科学发掘所得的春秋铜镜。⁽⁶⁸⁾然而战国铜镜已经出土了超过一千件，它们的巨大数量和精美装饰与早期案例的匮乏和相对粗糙形成鲜明对比。这些镜子中的大多数来自楚地，特别是长沙地区——这里发掘的2000座墓葬中大约有四分之一出土了镜子。与之相对，中国中部和北部的墓葬只出土了数量有限的铜镜。郑州二里岗的212座战国墓中仅发现两件，西安半坡的112座墓中仅发现五件，洛阳烧沟的59座墓只出土了一件，河北邯郸的49座墓中也只发现了一件。⁽⁶⁹⁾

学者们基于考古证据对战国铜镜进行了分类，最新的研究包括了13种型和31种式，但仍不能囊括战国铜镜设计的所有样式。⁽⁷⁰⁾以严格的类型学方法对这些战国铜镜进行分析的挑战来自材料本身：虽然一些流行的装饰母题的确存在，如梯形、花卉和枝叶、羽毛和鳞纹、曲线和菱形以及交错的龙纹 [图44.21]，但是战国铜镜装饰的基本倾向是不断地变化而非规范化。这些母题的集合不断被扩充和复杂化，加之新的装饰技术如镂空、镶嵌与绘画的应用，不断发挥其装饰潜能。

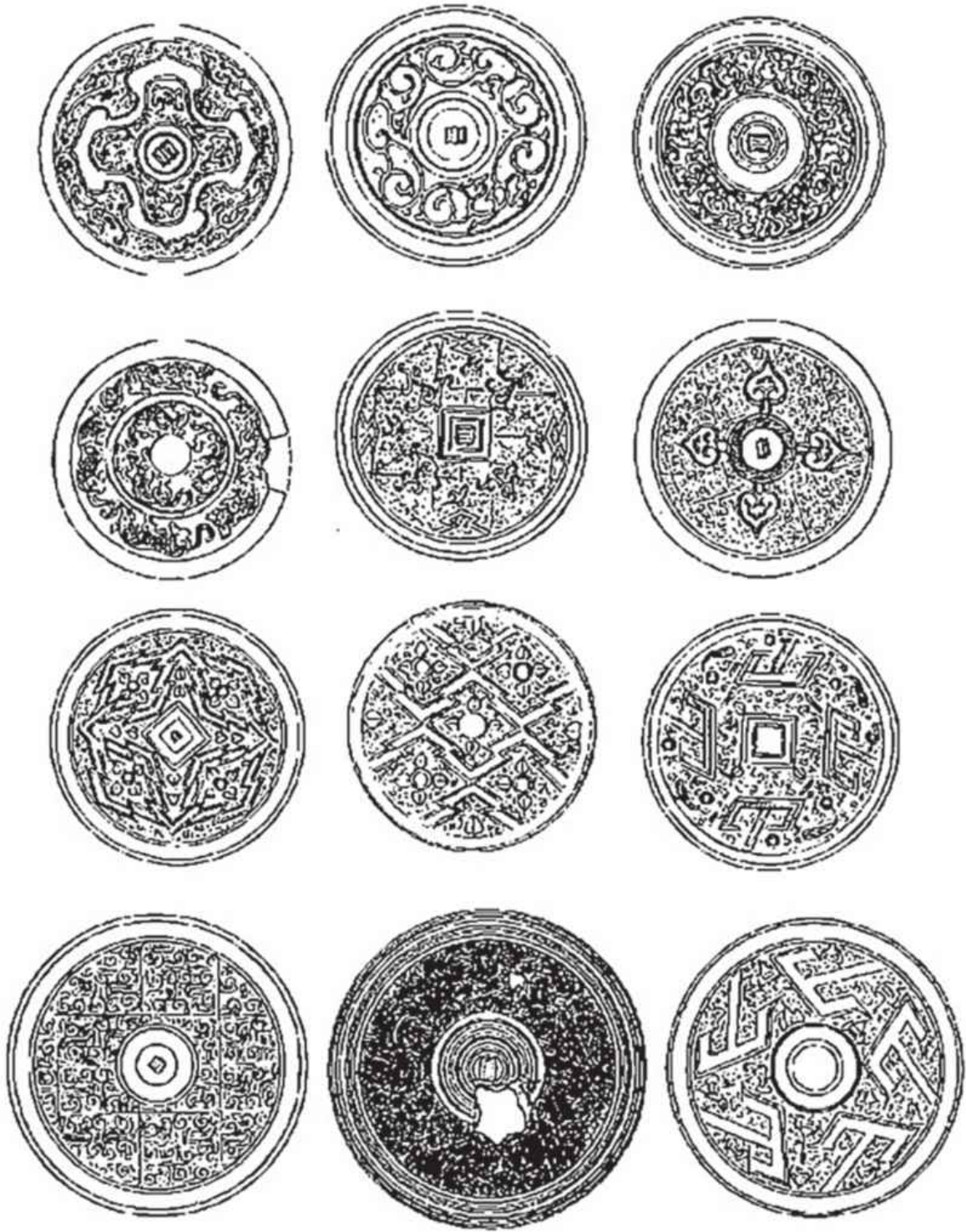


图44. 21 战国铜镜背面典型图案

有趣的是，北方墓葬出土的少量铜镜的设计通常巧妙而独特，这或许意味着它们的主人非同寻常。在这些例子中，齐国首都临淄出土

的一面铜镜是至今发现的最大的战国镜，直径达到30厘米，并且边缘带有三个挂环。⁽⁷¹⁾在其背面，金线构成了云气纹样，间杂着银和绿松石嵌饰。其他三面据称出自金村的铜镜则反映了三种迥然不同的装饰风格。第一面镜是双层的，可供映照的镜面被嵌装在背面的边槽内，镜背以六条金银错的龙纹组成交缠的序列，形成一个运动的圆环。⁽⁷²⁾在第二面镜子上，金线将装饰区域分为三个同心圆，其间填满了以蓝色玻璃和白玉镶嵌而成的图案。⁽⁷³⁾而在第三面镜子的背面，精致的金、银线条和圆点勾画出三组图像 [图44.22]，分别为凤、怪兽以及一位与猛虎作战的骑士。搏斗的主题和老虎扭转的躯干再一次表明草原艺术的明显影响。就像中山王陵园出土的金银错铜器一样，华丽的镜子显然被当时最富有的人拥有，同时也反映出这些人对名贵材质和异域图像的喜爱。



图44.22 传河南洛阳金村出土战国铜镜及背面图案线图

虽然学界提出带钩是战国时期自草原地区引进的，但事实上有些带钩可以追溯到东周中期，并主要出土于中原地域。⁽⁷⁴⁾例如在侯马的晋国铜器作坊中就发现了铸造带钩的大量模具，这表明春秋末期至战国初期已经大规模生产带钩。⁽⁷⁵⁾除了服务于本地的主顾，这些作坊所生产的带钩也可能远销至其他地区。这或许是晋国带钩在楚辞《招魂》中倍受赞美的原因。⁽⁷⁶⁾带钩在战国以前的应用也由出土案例证实。⁽⁷⁷⁾最有说服力的是洛阳中州路发掘的260座东周墓葬，它们被分为七个连续的时间段落，其中发现的一批青铜带钩被定在春秋中晚期。⁽⁷⁸⁾但是，这些带钩的形状特点包括一端翘起的细小弯钩和另一端反面有纽扣状的突起，这对有关带钩功能的传统认识提出了挑战。上述带钩，尤其是中州路发现的早期案例，有时发现于死者的头部旁边，被用于固定发饰，而其他的小型带钩很可能原本用于悬挂剑、刀、袋子或其他个人用具。⁽⁷⁹⁾因此，它们更准确的名称应该是“服饰挂钩”，其中也包含带钩这一类型。⁽⁸⁰⁾

就如铜镜一样，服饰挂钩从战国时期的个人实用物品发展成为美丽的装饰物。早期的钩很小，也没有太多的表面纹饰。这种情况在公元前4至前3世纪发生了引人注目的改变：服饰挂钩被赋予各种形状和颜色，使用各种原料和技术制作。由于以珍贵的金属和宝石作为镶嵌材料，这些物品可以被视为战国中后期奢侈艺术传统发展状态的最佳例证。最精美的服饰挂钩据称出土于位于金村的东周首都洛阳遗址。⁽⁸¹⁾这个说法由最近在同一地点发现的精彩绝伦的鎏金铜钩印证。⁽⁸²⁾其他地区发现的华美的服饰带钩包括河南辉县固围村五号墓的一件，其上有交错的动物形象和青铜铸造的镂空图案，环绕着嵌在其中的三枚玉环。该物品的圆形尾端被设计成一个动物的正面脸庞，而另一端则是修长的玉质兽首〔图44.23〕。⁽⁸³⁾尤为吸引人的是一些从晚期楚墓中出土的大型钩子，其中包括河南信阳长台关一号墓和江陵望山一号墓出土的嵌饰铁钩（分别为46.2厘米和22.4厘米长）。这些大型挂钩很可能原本用于室内陈设（如窗帘挂钩），而非服饰装饰。⁽⁸⁴⁾

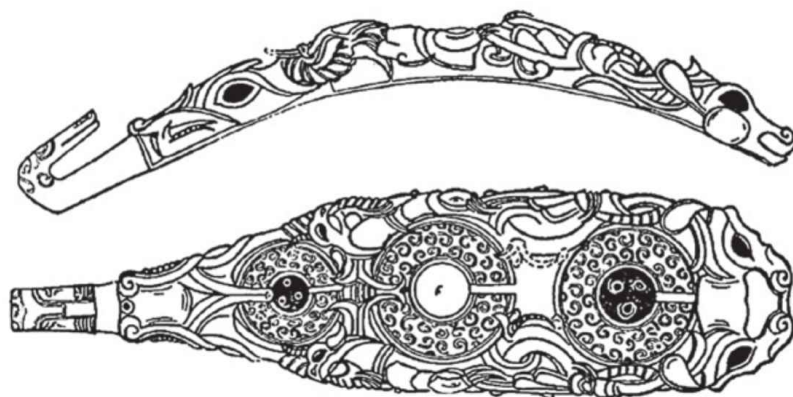
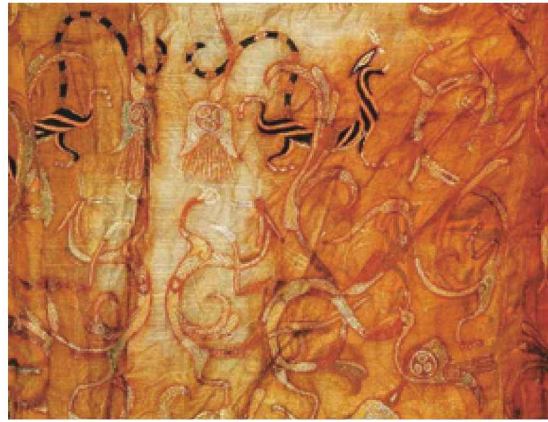


图44. 23 河南辉县固围村出土战国镶玉铜带钩

战国时代人们对个人装饰的浓厚兴趣也促进了纺织艺术和玉石雕刻的发展。已发现的丝织品遗迹虽然数量较为有限，却体现了惊人复杂的设计与技术。⁽⁸⁵⁾最著名的战国织物发现于湖北江陵马山的一座小型墓葬里。⁽⁸⁶⁾这座墓中出土的丝织品包括棺罩、帛画、装器具的袋子、木俑的衣服，以及用来包裹遗体的十九层衣服和被褥。这些材料被分成三组，平绢（具有每平方厘米50乘30到160乘70根线的密度）、锦和纱。一些锦缎织出人物、龙和鸟的图案〔图44. 24a〕。其他的刺绣织物则饰有表现交错动物的流畅曲线图案〔图44. 24b〕。两种风格都呼应着漆器和金银错铜器上的纹饰。



a



b

图44. 24 湖北江陵马山战国墓出土丝织物图案

起源于史前时代的玉雕艺术在历史发展中经历了形式和功能的重
大变革。一些传统礼仪用玉，如圆形的玉璧，到战国时期仍在广泛生
产，但覆盖表面的细小涡纹反映了当时的装饰趣味。玉器的发展关系
到玉器功能的一个重要变化，即从礼玉愈益成为个人饰物。总的来
说，装饰玉的生产已经取代了以往仪式用玉的主导地位，这一现象不
仅表现在数量上，更重要的是其中所凝聚的创造力。最能体现装饰玉
超凡工艺的战国早期例子依然来自擂鼓墩一号墓 [图44. 25]。一套48
厘米长的带状饰物包含通过活动配件和青铜钩子连接在一起的16个镂
空段落。它发现于死者头部的旁侧，很可能是精心制作的头饰的一部
分。战国时期的其他玉器包括佩玉、服饰挂钩、玉环以及匕首和宝剑
的配件。各种各样的龙形佩饰展示出优雅而舒展的线条，在公元前4世
纪蔚然风行。⁽⁸⁷⁾金村发现的一件著名的佩饰上有三条这样的龙以及一

对玉舞者。〔图44.26〕琢磨光滑的两位白玉舞者显示了人像在个人装饰中日益常见的使用，与在室内陈设的青铜器上所见情形基本一致。
〔见图44.14〕



图44.25 随县曾侯乙墓出土玉饰



图44. 26 河南洛阳金村出土玉佩

绘画艺术

东周时期最伟大的艺术成就之一是图绘性表现的长足发展，最早见于铜器表面，然后是在漆器的表面和殿堂的墙壁上。画像铜器萌生于公元前6世纪并持续发展了一两个世纪。⁽⁸⁸⁾虽然这些器物与同一时期装饰华丽的青铜器有着本质不同 [图44. 10、图44. 12、图44. 13]，但是它们都反映出装饰脱离器物的自主性倾向。在这两种情况中，青铜器都提供了展示二维图像的表面，使图绘成为器物的主要视觉特征。

铸造、篆刻和镶嵌等各种技术都被调动到青铜器的制作中来展现这种器表的画像，结果是至少出现了三种主流的构图风格。一种组合方式是在多个矩形框架中安排红铜镶嵌的鸟兽图像和搏斗场面 [图44. 27a]。第二种组合不见这种有序的设计，而代之以兽、鸟和人物

纷杂争斗的杂乱阵列。这里没有对地面的表现，分散布列的人和动物占据了器物的大部分表面 [图44. 27b]。第三个也是最后一种组合表现了具有明确意义的大型社会活动图景，往往聚焦于一座多层建筑 [图44. 27c]。该风格画像的常见场面包括弋射比赛、采桑、祭祀和乐舞表演等，或许代表了当时流行的一些礼仪行为。另外的场景则描绘了激烈的战争场面，士兵攻击城池或在船上进行水战。关于这些青铜器及其图像素材的原生地，学界持有不同的意见，它们在地域上的广泛分布使得人们难以得出明确的结论。但无论结论是什么，上述的画像器物都代表着图像艺术发展过程中的一个过渡阶段：青铜器作为绘画媒介必然存在着明显的限制，很快就为彩绘漆器所取代，后者为艺术家提供了更大的自由以创造更为生动的画面。



图44. 27 战国画像铜器的三种类型

擂鼓墩一号墓的彩绘漆器标志了这个新时代的开始。这些例子之中，一个鸭形盒的两侧呈现了两幅微型绘画——一幅舞蹈场景和一幅奏乐场景 [图44. 28]。这件作品显示出艺术家对于绘画和装饰的不同功能与视觉效果的关注：他布置了两个画框，在其中的空白背景上绘制了这两幅图绘性的画面，环绕以覆盖器表的密集图案。每幅画都仿

佛是透过一扇窗户看到的宫廷娱乐情景。从更广义的层面上说，这件作品综合了南方楚地东周漆画的两个图像原则——对神怪形象的兴趣和多种艺术风格的交融。值得注意的是漆盒上的两位奏乐人员并不是人的形象，而是鸟和兽。类似的奇怪形象和场景在其他许多楚国的工艺品上可以看到，例如信阳长台关一号墓出土的一件瑟，已有学者将其与屈原的文学作品中所反映的强烈的楚文化的巫术传统联系起来。不同性别的神明以及传说中的人物和奇异的生物，均在楚辞中有着生动的叙述。



图44.28 随县曾侯乙墓出土鸭形画像漆盒

(a) 左侧撞钟图

(b) 右侧击鼓图

从这个角度看，绘画艺术中的奇幻意象似乎与同时期表现神秘动物的雕塑存在着联系，而与另一类画像有别。这另一类画像通常出现于南方，表现出行和宴乐等日常生活场景。这个传统最突出的例子是湖北荆门包山二号墓出土的一件彩绘漆奩 [图44.29]。⁽⁸⁹⁾和来自擂鼓墩的鸭形漆器一样，它的装饰兼具了几何纹样与图绘画面。在奩盖的侧面，一组生动的人物形象构建起一个在已知材料中前所未有的复杂空间系统。画中包含坐在马车上的男性主人公和站成一列注视着主人从面前经过的仆从。人物有的从侧面进行表现，有的从背后进行描绘，后者被安排在靠近观者的位置。通过图像的重叠、大小关系以及被分解的平面，艺术家得以表现画中场面的景深。这幅画面长87.4厘米，但高仅5.2厘米。它由五棵形状优美的树木分隔成五个段落，可能构成了一个连续的叙事序列。唯一一处并生的两棵树似乎标志着构图的开始和结束。当视线从此处向左移动，我们看到身穿白色袍服的官员正驾车巡游，马儿迈开步子，侍者奔跑在他们的前方。然后车辆减慢了速度，朝向一个跪姿人物驶去。同时，一位身穿深色长袍的士人走过来迎接这位官员。在画面的最后，官员已经走下车来，与迎接他的主人相见了。然而不知何故，此时的他却和穿白袍的迎接者互换了位置。



图44. 29 湖北包山2号战国楚墓出土彩绘人物漆盒画像展开图

这幅作品体现了绘画表现在空间和时间两个层面上的令人印象深刻的进步。它必须按次序逐节观看，因此类似后来的卷轴画。事实上，包括上面提出的解读在内的各种看法，在很大程度上都基于其横向画面和顺时的阅读——这两个特点引导观者将人物和场景作为连续的叙事序列来理解。在此之前，类似的组合方式及图像主题已见于画像铜器上描绘的礼仪活动 [图44. 27c]。在这两个例子中，观者的目

光都跟随着圆形器物弧形表面上的水平基线移动，因此也更加深了画中人物身体律动的感觉。

再现性的图绘壁画可能直到东周时期才出现。根据考古出土的例子，商代和西周的一些礼仪建筑中装饰有类似于当时礼器表面的兽形图案或几何纹样。⁽⁹⁰⁾秦咸阳宫的发掘使我们第一次认识到战国末期秦国绘画的灿烂辉煌。除了一号宫殿残存的零散壁画，大型绘画组合在三号宫殿的走廊里也被发现。保存下来的画面显示了行进中的七辆战车，每一辆车的前面画有四匹奔驰的骏马〔图44.30〕。另一个片段则描绘了一位穿着带有宽阔下摆长裙的宫廷贵族女性。这些丰富多彩的图像没有使用墨线勾勒轮廓，因此被认为是中国绘画中“没骨”技法的最早例证。



图44.30 陕西咸阳3号秦代宫殿壁画残迹

墓葬美术和建筑

战国和汉代早期编纂的礼仪规则中出现了“吉礼”和“凶礼”的基本区分，二者一起构成了祭祀祖先和死者的常规程序。⁽⁹¹⁾吉礼在城市中的宗庙里进行，敬献给生者群体所供奉的祖先神明。后者则发生在墓地，与之相连的是死亡和悲伤。这种对仪式的区分进一步决定了

祭祀建筑和物品的分类。宗庙祭祖中使用的器物被称为“祭器”或“人器”，而为墓葬制作的特殊器物则被称为“明器”或“鬼器”。

[\(92\)](#)

在商代和西周时期，庙和墓作为崇拜家族祖先的双重中心而并存。但文献记载和考古资料表明，宗庙中举行的礼仪远比墓地中的祭祀重要。这一情况在东周时期发生了颠覆性的变化。丧葬礼仪和墓葬陈设得到越来越多的关注，这一变化充分地体现在对丧葬仪式的愈益详细的规定，以及墓地中大型建筑的出现以及明器这种专门为墓葬设计和生产的物品的日益突显的重要性。由于这些变化，东周时期，特别是战国时期的中国美术和建筑经历了一个重要的历史过渡，表现为礼仪美术的重点从宗族祠庙向家庭墓地的转移。这个转变最终导致墓葬美术在秦汉时期取得了全面主导地位，这也正是下文将要讨论的核心。[\(93\)](#)

建筑：墓葬和墓园

据《周礼》记载，周代存在两种墓园。第一种称为“公墓”，是埋葬王室及其后裔的地点。第二种叫作“邦墓”，属于宗族或世系。有人可能会认为公墓不过是一类特殊的邦墓，因为它也属于宗族，而且根据礼制规定它的结构也应该反映家族的谱系。[\(94\)](#)考古学家已经发现了一些东周时期的大型邦墓。这些墓地的共同之处是系统化，一个墓园中的诸多墓葬形成了相互关联的时间序列并表现出一致的空间取向。例如，江陵雨台山的558座墓葬密集地分布在长1050米、宽80米的狭窄墓园里。有时两个墓坑是如此靠近，以至于只有30厘米宽的土墙将其隔开。类似的现象在其他地方也可以观察到，如河南三门峡上村岭、陕西凤翔八旗屯和河南郑州二里岗等地。[\(95\)](#)这些墓地的内部规律性显然是某些礼仪专业人士工作的结果，他们或许就是《周礼》里所称的“墓大夫”。[\(96\)](#)

然而，大规模的宗族或世家的墓地在战国时期似乎遭受了严重的冲击。它们的衰落主要表现为“核心家庭”的小规模墓群在宗族墓地里日渐独立。⁽⁹⁷⁾最明显的表征是诸侯墓地在此时变得越来越支离破碎。在秦、燕、齐等国，都城位置的变化或非正常的权力交替导致了新的王室陵区的建立。在中山和魏等国，某些国君的陵墓完全与王室其他成员的墓葬脱离开来，或者仅保持着松散的关系。埋葬方式的变化也对墓葬建筑产生了深远影响。建筑设计的基本单位变得越来越小，个人陵墓和容纳陵墓的陵园开始备受重视。对个人墓葬的强烈关注主要表现在墓葬的三个基本方面：地上建筑的外观、地下墓室的设计与随葬品的选择和安排。

王陵的规划

《礼记》记载“古者墓而不坟”，这一点已经得到考古发掘的验证。⁽⁹⁸⁾除了东南地区的某些地方习俗⁽⁹⁹⁾，商和西周时期的墓葬普遍不设封土，并且地上建筑也非常有限。尽管墓坑之上有时或许建有木结构的享堂，但是这些建筑不过是立于地平面或低矮台基上的小型房室。⁽¹⁰⁰⁾这种基本的设计传统在春秋至战国早期的秦国延续了下来。十三处墓园中的三十二座秦公陵墓均坐落在位处今天陕西凤翔的首都雍城。⁽¹⁰¹⁾这些墓园具有一个标准化的建筑规划。以最大的陵园（一号陵园）为例，它占据了20万平方米的面积，被局部深达7米的连续壕沟所环绕。在这个墓园里，一组墓葬和祭祀坑聚集在一座巨大陵墓（一号墓）的周围，主墓的地下墓室长60米，宽40米，深24米，东面和西面延伸出两条斜坡墓道。墓葬上没有发现丝毫封土。相反的是，柱洞等痕迹表明墓坑口沿的前方曾经存在过大型木构建筑。

1950年在河南辉县固围村发掘的一处时代稍晚的墓地，通常被认为属于战国中期去世的某位魏王。⁽¹⁰²⁾其陵园每边垣墙长600米，地面上也许原本建有围绕夯土台基的内墙。墓上台基南北长135米，东西长150米，曾经承载了三座位于墓坑上方的单体殿堂。中央的堂最大，每

边长27.5米，应该属于死去的魏王。这是一座瓦顶的木构建筑，一排柱子将立面分为七个开间。另外两个堂大概属于两位王后。二者平面都呈正方形，但面积略有差别，一个每边长19米，另一个每边长17.7米。与王堂呈七开间不同，它们的立面仅有五开间。显然死者的社会地位与其墓祠的尺寸和形状相对应。

尽管存在一些区别，秦和魏的这两组陵墓都沿袭了旧制，即只在地面上构造木构殿堂，因此延续了传统的墓地外观。然而，当时的许多墓葬已经在墓坑之上筑起高大的封土或楼阁，从而形成一派更为震撼人心的景象。据说孔子在旅行中看到的墓丘形态，有的像隆起的殿堂或堤岸，有的像带有屋顶的斧形建筑。⁽¹⁰³⁾在墓葬上方建立楼阁的考古实例见于平山中山王陵，属于公元前4世纪后期的中山王𦉳，为几个女性小墓和一组藏物坑所环绕〔图44.31〕。类似于辉县的魏国墓葬，一座精心营造的建筑曾出现在王墓的上方，但是它并不是立于平地或台基之上，而是包裹着一个南北长110米、东西长92米的夯土核心。虽然这个木构建筑早已消失，但是散落在15米高的残存夯土心周围的卵石和零散瓦片宣示着它过往的辉煌。

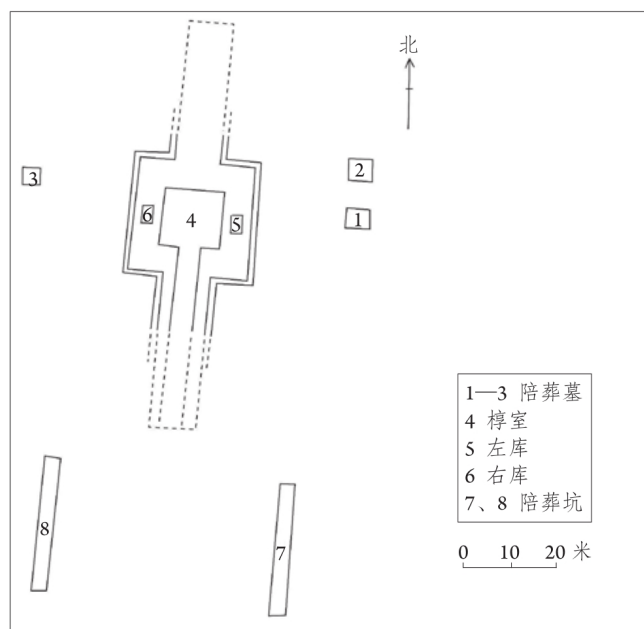


图44.31 河北平山中山王𦉳墓墓地平面图

響的陵园未及竣工，中山国在其完成之前即已覆灭。我们从此墓出土的一件刻铭铜板可以得知陵园的设计思想 [图44.32]，另一副本保存于宫中。大约1米长、0.5米宽的这块镶嵌铜板是目前所知最早的中国古代建筑规划图。它详细地记录了墓地及其各个组成部分的位置和尺寸。刻在铜板上的一条法令警告说，如果有人不遵循这个设计方案就将被处以极刑。这种墓葬营建计划的出现和诏文的严厉口气都标志着一个重要的心理变化：统治者的主要关注点已经转移到了他们自己的坟墓，而不再是祭祀已故祖先的宗族祠庙。由国王颁布的这则严峻法令，生动地反映出他为自己建造宏大陵墓的雄心和对子孙不孝的隐忧。

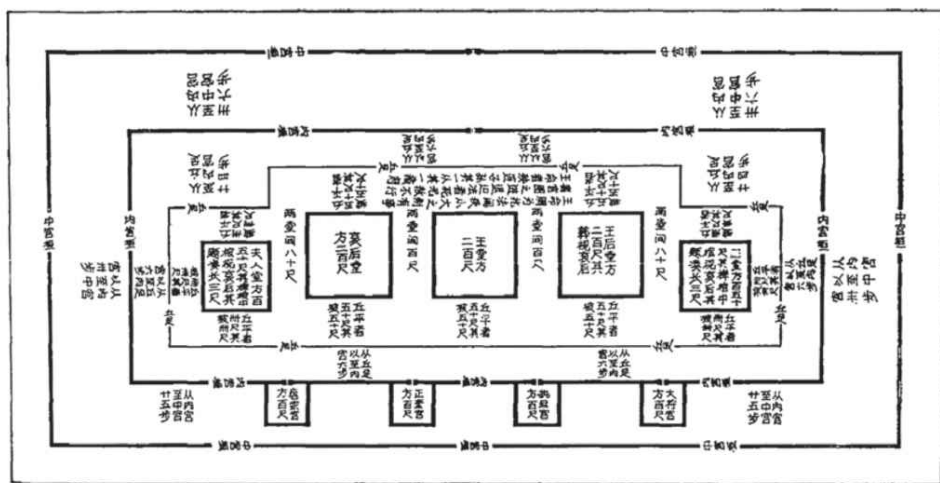
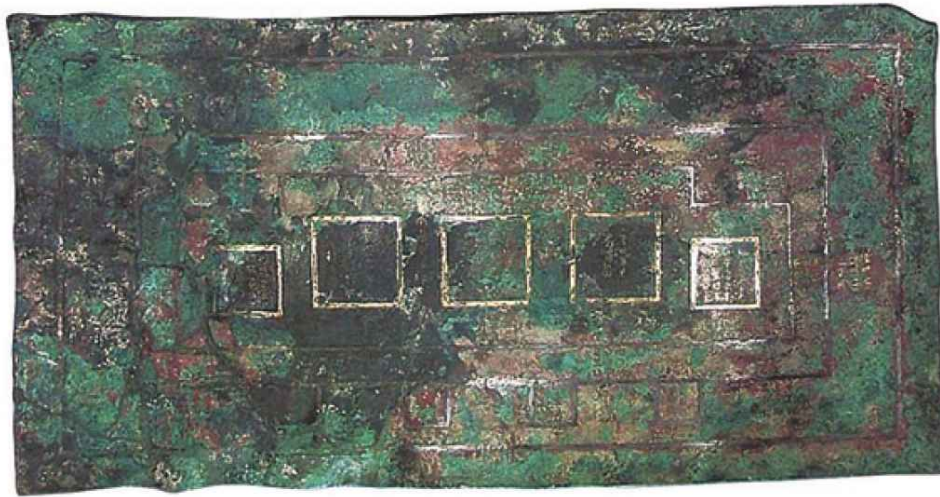


图44. 32 河北平山中山王𦉑墓出土兆域图及释文

以这张设计图和相关考古发掘为基础，建筑史家对于陵园初始的规划进行了复原 [图44. 33]。⁽¹⁰⁴⁾所有的复原方案都显示墓地原本计划建造五座墓葬，王墓位于中央，两侧是两座王后墓，再外侧是两座夫人墓。每座墓葬都覆盖以独立的楼阁式礼仪殿堂。王堂的基底大约有200平方米，建造在一个三层的土心之上。从土心的最底层开始，环绕着它建筑回廊，在这个“金字塔”的顶端坐落着规模较大的方形厅堂。这五座堂位于陵园的中心区，作为内宫的重要组成部分被双重垣墙包围。外墙长410米，宽176米，容纳了整个陵园；内墙长340米，宽105米。在五座墓葬后方的两道垣墙之间建有四座方形建筑，其名称表明它们是礼制管理机构。上述营建展示出战国王室陵园的三个主要特征：一是每位国王享有他与其配偶墓葬的独立陵园；二是陵园模仿宫殿，设有双重墙垣以界定国王的私人空间和他的“王廷”；三是陵园中的每座坟墓以地面上的礼仪建筑为可见标志。

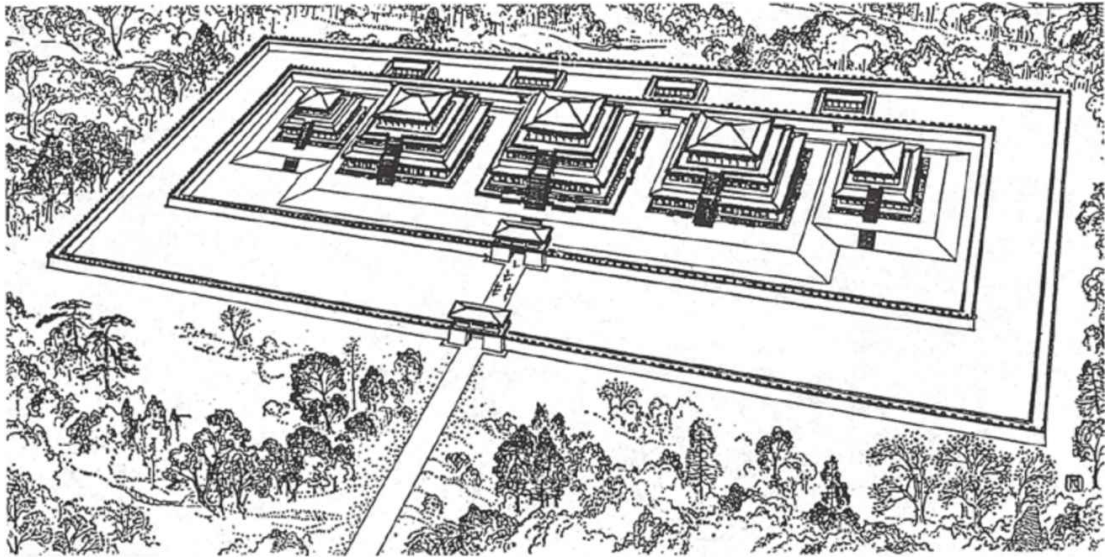


图44. 33 河北平山中山王𦉑墓建筑复原图

固然凤翔和固围村的秦、魏王陵也符合上述建筑规律，但是中山王陵反映了战国时期墓葬建筑走向垂直维度的关键一步：通过建立墓

上的楼阁而使陵墓变得更加受人瞩目。其他两组战国陵园，一处位于齐国临淄城外，另一处分布在赵都邯郸附近，都构建在天然的丘陵之上，因此实现了营造更大规模的墓葬纪念碑的愿望。拥有了这样的自然环境，这些墓葬堪称“山陵”。这个词的原意是山地和丘陵，但在战国时期却成为一个指称高级墓葬的术语。

邯郸西北部的五处陵园被认为是赵王及其后妃的墓葬。⁽¹⁰⁵⁾所有墓葬都建造在小山顶部，有阔大的矩形陵台，长度从181米到340米不等 [图44.34]。三号陵园中曾经建造了带围墙的建筑群。陵台筑于陡峭的山坡之上，中央耸立的长方形冢墓指向天空。封土的特殊形状让我们联想到孔子在旅途中看到的堤状封土⁽¹⁰⁶⁾，但是散落在地表的瓦片表明这里原本也有围绕夯土核心的楼阁。同样，临淄东南方的六个大型墓葬也依附于山岗，每座墓都有坐落在矩形平台上的庞大封土，有的至今仍超过10米高。这些墓葬的墓主初步被判定为六位田齐统治者。⁽¹⁰⁷⁾



图44.34 河北邯郸赵王陵遗址

一种观点认为，东周时期中原人向北方草原游牧民族学会了建造陵墓坟丘，因为后者中的库尔干人至少从公元前6世纪开始就筑造坟墓。⁽¹⁰⁸⁾该观点可以由已知最早竖穴墓上坟丘的时代印证。这种建筑

特征出现在公元前5世纪建造的诸多宏大墓葬中，包括河南固始侯古堆的超大规模墓葬以及其他几座建于燕都武阳城内的墓葬。⁽¹⁰⁹⁾在这些例子中，武阳城的十六号墓上的封土是最好的证明。基座长32米，宽38米，高达8米的墓葬封土由8到22厘米厚的层层夯土筑成，具有带圆角的矩形平面和水平的顶部。北方地区还发现了其他几座具有相似形状的古墓，也用相同的技术建成。在南方，一些楚王的墓丘没有采用夯筑的方法，而且呈半圆形。⁽¹¹⁰⁾虽然这些情况可能反映了一定的地域差异，但是封土作为墓葬建筑类型已成为战国时期各个地区越来越普遍的现象。“陵”这个词的字面意思是“高大的土山”，在文献中首次被用来称呼公元前335年去世的赵肃侯的陵墓⁽¹¹¹⁾，随后即成了战国王室陵墓的标准名称。秦惠文王（去世于公元前311年）是第一位称王的诸侯，他的墓在秦国王室墓葬中最先称陵因此也非偶然。⁽¹¹²⁾

作为秦惠文王和他的儿子武王的长眠之地，公陵和永陵并不属于雍城王陵区的一部分。在秦国迁都咸阳之后，这两位秦王被埋葬在新都城附近。大型封土使得他们的陵墓与凤翔的早期王陵具有了不同的外观。紧随其后的例子是秦始皇以前的三代王。⁽¹¹³⁾这三位统治者——秦昭襄王（公元前325—前251年）、孝文王（公元前302—前250年）和庄襄王（公元前281—前247年）被葬在芷阳，即今日的临潼。根据考古调查，他们的陵墓延续了凤翔墓葬的两个传统特点，即每座陵园为壕沟所围绕，并含有一座礼仪建筑。然而不同的是，芷阳陵区的墓葬均具有高大的坟丘。⁽¹¹⁴⁾考虑到墓冢在秦国王室陵区出现的时间，这种建筑形式很可能与商鞅的政治改革存在密切的联系，说明用来规范墓葬设计的等级制度的出现。根据这一制度，墓冢的高度以及种植的树木数量象征着死者级别，而“级别”的含义不仅与死者承袭的地位有关，也与他在政治舞台上取得的功绩对应。⁽¹¹⁵⁾

如同当时的宫殿一样，墓葬日益增长的政治意义和实体外表与东周时期发生的社会和宗教改革息息相关。我们在前面已经讨论过，这一时期内周王室迅速式微，社会不再统一为层级式的宗族结构。政治

斗争的对手往往是掌握经济资源和军事力量而攫取了权力的家庭或个人，而非以往的宗族世家。旧的宗教机构和符号不再能够传达原来的政治信息，因而被更换或补充。宗族祠庙的体系在崩塌之中，属于家庭和个人的陵墓成为新兴社会精英阶层的象征。在这个意义上，秦国的墓葬建筑体系最明显地反映了战国墓葬和传统祠庙之间的本质区别——庙堂代表一个人的家族遗产，陵墓则展示了他的个人成就。当个人的野心和权势不断膨胀，陵园的规模也随之剧增。战国末期编纂的《吕氏春秋》生动地描述了这种发展趋势的结果：“世之为丘垄也，其高大若山，其树之若林，其设阙庭、为宫室、造宾阼也若都邑。以此观世示富则可矣，以此为死则不可也。”⁽¹¹⁶⁾陵墓建筑不断扩大的巅峰之作，就是位于骊山脚下的秦始皇的雄伟陵墓。

地下墓葬结构

与战国墓葬保存的地面遗迹相比，可资研究地下建筑的材料更容易获得。据报道已有超过6000座大大小小的东周墓葬得到发掘。但是对理解一般规律和丧葬习俗的演变来说，时间跨度较长的大型墓地提供了最有价值的材料。在这些材料中，洛阳中州路一带发现的建于春秋至战国末期的260座墓葬，使考古学家得以建立起东周都城地区墓葬结构和陈设的发展序列。⁽¹¹⁷⁾离洛阳不远的魏国境内大约发现了600座墓葬，包括辉县、汲县、陕县和郑州的一些大型墓地。⁽¹¹⁸⁾可与这些魏国墓葬比较的是邯郸百家村和齐村发现的81座战国中晚期的赵国墓葬，以及长治分水岭发现的大约30座春秋晚期到战国后期的韩国墓葬。⁽¹¹⁹⁾在西部地区，陕西境内发掘了超过500座秦墓。除了凤翔和临潼的王室墓地外，重要的发现还包括八旗屯和凤翔附近高庄的90座墓葬以及西安和宝鸡地区客省庄、半坡、北寨子与李家崖的219座墓葬。⁽¹²⁰⁾基于这些材料，学界已经尝试进行了秦墓的分期研究。⁽¹²¹⁾

在东部和东北部地区，齐、燕首都临淄和武阳的城内城外都建有大面积的墓地，然而仅有少数墓葬经过了科学发掘。在位于山东、河

北的发掘的墓群中，平度东岳石、唐山贾各庄、天津张贵庄和北京怀柔的材料更加突出，每个地点均含有20到30座中小型墓葬。⁽¹²²⁾相比之下，墓葬考古在湖北和湖南等南方省份取得了更大的成功，这些地区一共出土了占东周墓葬总数百分之七十的墓葬。⁽¹²³⁾其中，江陵雨台山有554座，当阳赵家湖有297座。⁽¹²⁴⁾这两个墓地都位于楚国都城地区。发现于湖南长沙的1800座墓葬则进一步提供了关于楚文化中心地域之一的葬俗最重要的材料。⁽¹²⁵⁾

考虑到出土墓葬如此之多且分布如此之广，它们的建筑方式上的共同性可说是相当令人惊讶。绝大部分战国墓葬的建筑方式沿袭着竖穴土坑墓的传统，这种设计自从商至西周以来在中国已是根深蒂固。诚然由于区域、时间或社会等因素存在很多的细部区别，竖穴墓可说是前帝国时代中国文化体共同享有的一项重要礼仪规则。迥然不同的墓葬形式，如石棚墓、船棺墓和悬棺葬等，通常发现于边缘地区或被不同族属使用。⁽¹²⁶⁾

虽然竖穴墓是战国墓葬建筑的主体，但这一时期也出现了两种新的墓葬类型，一种是洞室墓，另一种是空心砖墓。这两种类型均可以视为竖穴墓的变体。空心砖墓保留了垂直的墓穴，只是以砖取代原本的木材，而洞室墓的水平棺室则可能是从竖穴墓的壁龛发展而来的。⁽¹²⁷⁾越来越多的考古资料显示，战国晚期的空心砖墓主要分布在豫东，而战国中期前后的洞室墓则首先出现在陕南。⁽¹²⁸⁾洞室墓刚刚在秦国发展成为占主导地位墓葬结构，便向东传播到了河南，但仍难以撼动传统竖穴墓在那里的主导地位。⁽¹²⁹⁾因此在战国时期，这两种新的墓葬类型是相当清晰的区域现象。从它们相对较小的规模和少量的随葬品来看，这两种类型主要流行于平民阶层。

竖穴土坑墓有多种形态。其矩形墓穴的立壁有时是平滑的，有时则被建造成阶梯状，间或配置有放置随葬品的壁龛。墓葬的大小明显取决于死者的身份。社会因素同时也决定着墓葬的其他礼制和建筑属

性，如棺槨组合的层数以及墓道和墓外祭祀坑的数量。⁽¹³⁰⁾ 战国竖穴墓的一个突出的现象是它们的规模和陈设的巨大差别。特别是在公元前4至前3世纪这一时期中，一处墓地里的大部分墓葬都建造粗略，并且随葬品也很简单。例如洛阳中州路发掘的260座墓葬中，包含青铜器和车马配件的大部分属于春秋时期，唯一例外的是公元前5世纪早期的墓葬。这个地区的88座战国墓葬中的绝大多数没有显著的随葬品，有的墓葬极为狭小，另外一些甚至没有棺木。

墓葬结构和陈设中的这些变化被解释为与周王室的衰落有关。⁽¹³¹⁾ 但是这种解释忽视了同时期洛阳地区具有奢华装饰的巨大陵墓。1957年发现于洛阳王城东北角的几座竖穴式墓葬的时代被确定在战国中期至晚期。其中一座墓穴开口达到9米乘10米的规模，南面延伸有40米长的斜坡墓道。墓室和墓道的壁面上装饰有彩色的漆绘图案，棺槨以卵石和木炭包裹和保护。虽然墓葬已遭数次盗掘，发掘者仍然收集到一些物品：除了精巧的玉人和饰物，最重要的是发现了一块写有墨书“天子”二字的石牌。⁽¹³²⁾

即便如此，这座墓仍逊色于著名的金村墓群。1928年在洛阳发现的这批墓葬出土了具有惊人艺术水准的诸多物品 [图44.22、图44.26]。⁽¹³³⁾ 金村的八座大墓编号为I到VIII，均有一个长方形的墓穴和位于南侧的斜坡墓道。I、V和VII三座墓葬拥有更多靠近墓道的殉马坑。怀履光 (William Charles White) 对大致可以定为战国中期的墓V进行了比较详细的说明，它的墓道有76.2米长，方形墓穴的开口有12.2米。⁽¹³⁴⁾ 坑中设有一个八角形的木制墓室，前面辟有一扇门，外围筑有一层厚实的石板并被卵石和木炭所包裹。室内被涂成褐色，青铜盘和玻璃饰品装点于墙壁的顶部边缘。这些装潢富丽的陵墓与中州路的小型墓葬形成鲜明的对比，揭示了公元前4至前3世纪前后墓葬配置两极分化的加剧。类似的情况也可以在其他地区观察到。例如，陕西客省庄、半坡、北寨子和李家崖的219座墓葬延续了春秋至战国早期建立的秦墓传统，仅在规模和随葬品的数量方面体现出明显的差异。

出人意料的是，这些墓葬中没有出土任何青铜礼器、兵器、乐器或者车马器。许多墓葬无随葬品可言，或者仅有几件陶器和小饰件。

这些墓葬以及各地发现的其他小型竖穴墓都是按照最低的埋葬要求建成的。形成鲜明对照的是，大型墓葬在建筑结构和随葬陈设方面表现出更多的创造和革新。这些墓葬尽管仍然属于竖穴土坑墓类型，但都经过专门设计以满足墓主对来世的特别期许。战国墓葬最重要的技术、建筑和艺术创新因此毋庸置疑地首先反映在这些大墓中。在施工技术方面，它们的墙壁和地基不仅夯筑牢固，有时甚至还进行了火烧或涂刷。从公元前5世纪开始，木结构的墓室经常以石头、木炭、黏土等材料密封。被称为棺和椁的多层木质建筑和葬具变得越来越复杂，有时发展成一系列房间的形式以满足不同目的。大型墓葬还成为人殉和牺牲等墓葬辅助礼仪的焦点。

这一时期的大墓中，保存良好且得到科学发掘和完整记录的仅有少数几座，随县擂鼓墩一号墓，即曾侯乙墓，是一个特别珍贵的案例。该墓不仅出土了大量艺术品，而且提供了关于整体墓葬环境的富有价值的信息。⁽¹³⁵⁾前文述及的一些墓中出土物，实际上属于一套巨大的随葬品系列 [图44.9、图44.25、图44.28]，它们与墓葬结构之间的关系为我们理解当时特定的死后观念提供了重要线索。这座墓建造在一座小山丘之上。在深掘于地面以下13米的竖穴墓坑底部建构了一组木质的庞大椁箱，周围包裹着木炭，然后再围绕以一层膏泥。椁箱的组合方式与典型战国墓葬的形式有所不同。它的四个椁箱不是相互嵌套的一组“木盒子”，而是被设计成四个独立墓室 [图44.35]。这些3米多高的墓室足够成年人进入，固定在墙上的成排挂钩暗示着墓室中原来可能悬有作为壁挂的丝织品。每个墓室的功能由其中的物品所定义。中央的墓室长9.75米，宽4.75米，象征了王宫中的主要殿堂。这是四个墓室中最大的一间，其中陈设着数量最多的青铜礼器，以及一套大型青铜编钟与一组配套的石磬。这两组乐器是大型礼仪活动的必备设施。北边的墓室是个武器库，4500件随葬品中的绝大多数

是兵器，包括盾牌、护甲和车马器等。西室可能提供了一个地下的后宫，安放着十三位年轻女性的尸体和她们各自的漆棺。另外八位殉葬女性和一只狗发现于东墓室，在这间核心墓室内放置着曾侯乙的巨大漆棺 [图44. 36a]。此处随葬的乐器包括五件大型的瑟、两件小型的琴、两只箫以及一件扁鼓。与中央墓室的钟磬不同，这些放置在棺室中的乐器可能是在非正式场合使用的，也可能原来还伴有歌唱。[\(136\)](#)

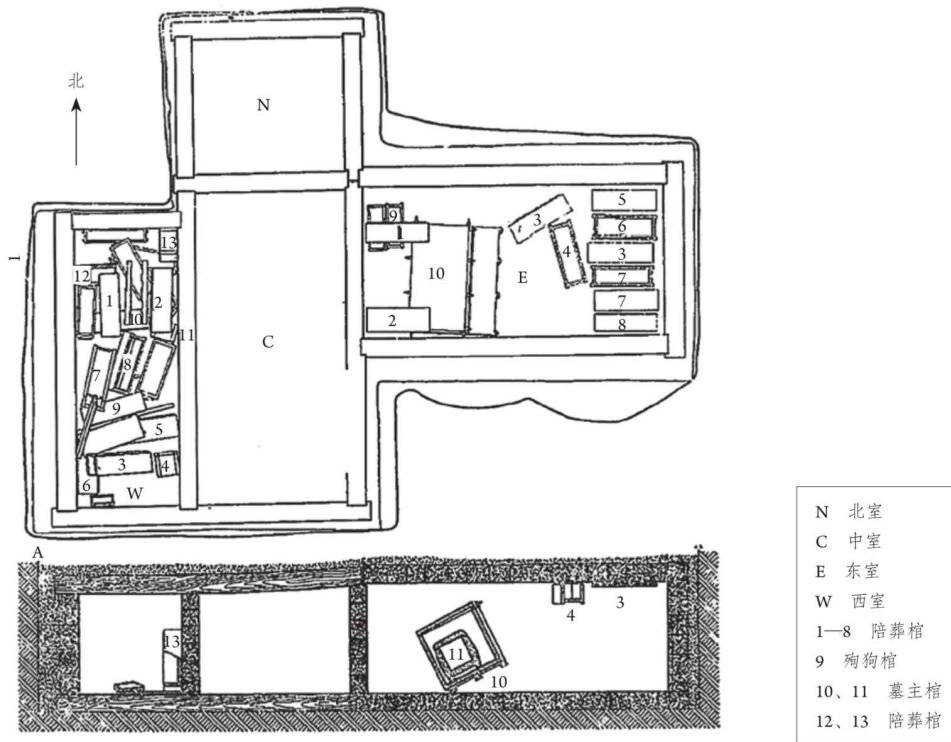
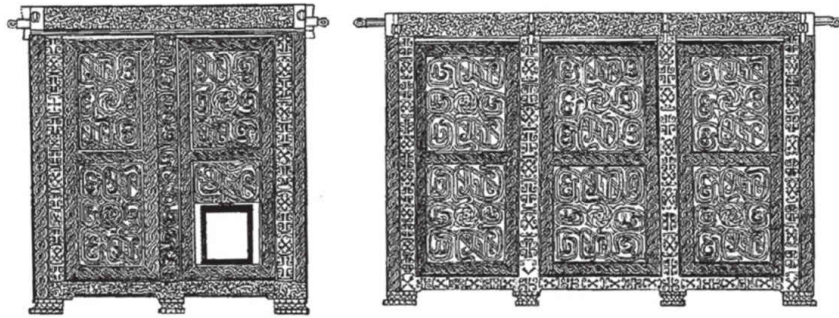
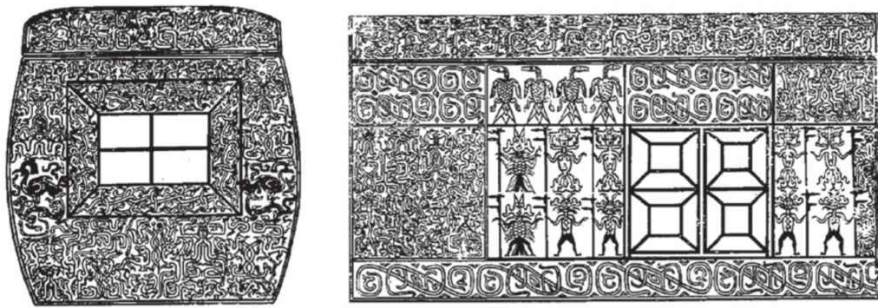


图44. 35 随县曾侯乙墓墓室结构平、剖面图



a



b

图44.36 随县曾侯乙墓漆棺

(a) 外棺

(b) 内棺

虽然曾侯乙墓地下墓室的结构反映了地上宫室的内部组成，但是它们并没有严格地模仿现世对象。例如，墓中隔墙底部所开象征通道的小口并没有依照门道的真实尺度。当时必然存在一种观念，在想象中以这些孔洞连接墓葬内的空间。这些孔洞不仅穿透所有四个房间之间的隔断墙，就连墓主的外棺上也留有一个34厘米乘25厘米的矩形洞口，此外他的内棺表面也画着格状的门窗[图44.36b]。至少十二座其他楚地墓葬中也发现了相似的孔洞，既有以建筑形式出现的，也有以绘画形式表现的。⁽¹³⁷⁾这些墓葬都建于公元前4世纪到前2世纪，比擂鼓墩墓要晚。战国和汉代早期墓葬中设置象征性通道的现象可能和对死后灵魂的信仰有关。根据这种信仰，当一个人死去，他的“魂”会飞升而“魄”将附着在埋葬在墓中的尸体上。⁽¹³⁸⁾擂鼓墩一号墓中的这组孔洞似乎暗示了“魄”在墓葬空间里的移动。

继擂鼓墩一号墓之后在河南、湖北和湖南发现的一系列大型楚墓都有巨大的封土和墓穴，有些墓穴开口达到每边20米。⁽¹³⁹⁾通常整体呈矩形的墓椁被划分为若干“房”或“室”。楚幽王（公元前237—前228年在位）的陵墓设有九间椁室，代表了最高的级别。稍微逊色的格局以信阳长台关和江陵天星观发现的墓葬为代表，都有七间椁室。其他楚墓，包括一些早期的汉代案例，由五间或者更少的椁室组成。很可能在当时的楚地，椁室的数量明确表示了墓主人的等级。⁽¹⁴⁰⁾如同擂鼓墩一号墓，随葬品指示出不同椁室的象征性功能。另外，至少七座以上的楚墓中埋有遣册，这些写在竹简上的文字不仅帮助我们认识墓葬的内部区分，同时也指引我们辨认一些个性化的私人物品。

举例来说，27枚发现于包山二号墓中的竹简（公元前316年）记载了墓葬中的随葬品。⁽¹⁴¹⁾它们并没有构成一个单独连续篇章，而是分为四个系列，分别储藏在中央棺室周围的四个空间里。东室中的竹

简标记这个空间为“飠室”，记载了其中的铜器（“飠室之金”）与食物（“飠室之食”）。西室中的竹筒上有“厢尾之器所以行”的字样，在此发现的物品象征了旅途中携带和使用的用具。来自南面空间的青铜器和漆器则是在棺木入葬前使用于“大兆”仪式中的器具。同样出于南室的另一份遣册记录了用于丧葬行列的马和战车。似乎南室中放置的器物都是直接用在葬礼中的，而不像其他墓室中的物品大都为墓主死后的起居而准备。

类似的陪葬品记录尚未见于北方墓葬。而且，北方地区发现的许多大型墓葬在发掘前就已被盗，详细的建筑考察和象征性研究变得非常困难。不过，如两座位于河北平山的中山王陵这样的相对保存较完好的案例，仍为探索墓葬设计提供了重要材料。这两座陵墓（一号墓和六号墓）属于现存中国古代最大的竖穴墓。[\(142\)](#)就像之前提到过的，它们不像南方墓葬那样筑有圆形封土，而是在墓穴上建有多层楼阁[图44.33]。它们的地下结构也显示出区别于南方墓葬的空间划分。每座陵墓都是一个大型建筑群体，位于中心的主墓伴以两类附属葬坑，一类中埋葬人殉，另一类则容纳随葬品。在𡈼墓（一号墓）的案例中，主墓穴的北半侧围绕以一组五座小墓，其墓主头部均朝向位居中央的王墓[图44.31]。由于这五座墓葬都有相对高档的陈设，发掘者推断它们应属于𡈼的后妃。按照这个假设，我们可以认为第六座陪葬墓属于一个女性仆从——它离主墓更远而且仅埋藏有粗糙的陶器。

第二类陪葬坑由一系列长方形坑穴组成，在主墓南侧形成了一个横列。两个最长的地下木结构建筑模仿王室的厩库，每个坑中大约都埋有十二匹马和四辆车，此外还有一些兵器。厩库附近稍短的坑内也搭建有地下梁柱结构，其中放置着中山王的狩猎工具，包括两只戴有金银项圈的猎狗。一个“船坑”设在更西的位置，三艘大船和两条小船发现于坑的南部，它们可能象征着宫廷船队的组成部分。一道长壕沟向北延伸，或许可以将水引入这个地下的港口。

两座中山王陵都有沿南北中轴线向外伸延的墓道。在鬲墓中，木结构的椁室南北长14.9米，东西长13.5米，被1.5米到2.1米厚的石块从四面包裹，顶部又覆压着90厘米厚的石块层。但是这个坚固的石结构并没有阻挡住盗墓者：他们不仅将墓葬的中心洗劫一空，而且纵火焚烧了这个空间。幸运的是，主墓穴两侧的两个库室得以幸存，保存了大量的随葬品〔见图44.13、图44.17、图44.18、图44.19、图44.20〕。另一座中山王陵（六号墓）同样遭到盗扰，但保留下的更多有关建筑的信息透露出它所模拟的是一座殿堂。特别值得注意的是，土筑的列柱排列在墓道和墓室的墙壁上。这些泥柱并没有实际的结构功能，其主要意义应是象征性的，把这座墓葬转化为一座“拟木结构”的地下宫殿。

美术：墓葬陈设

战国美术中最重要的现象之一是“明器”的长足发展——这是专为墓葬设计和制作的器物。明器的发展可以在两个意义上理解。首先，虽然为墓葬准备的随葬品远在公元前5世纪以前就出现了，但是直到战国以后明器才得到大量生产和普遍应用。其次，随着明器的大规模生产，出现了将这种器物作为一种独立类别的礼器加以定义的尝试，其他两种并非为墓葬专门制作，而是来自死者生前所有的随葬品是“生器”和“祭器”。

哲学家荀子使用“明器”和“生器”这两个概念来区分两类陪葬用的器物。⁽¹⁴³⁾同样的区分也出现在葬礼前一天举行的仪式中，所有即将被放入墓葬的随葬品在这一天被公开展示。据《仪礼》记载，这些物品包括明器和生器，后者又包括日用器、娱乐时使用的燕乐器、兵器、役器及模仿斗笠、手杖、竹席等死者用品的燕器。⁽¹⁴⁴⁾这是《仪礼》中记载的为“士”一级男性举行的丧葬礼仪中使用的器物。如果死者是大夫或更高的级别，墓葬中陈放的就不仅有明器和生器，

还会包括生前在其宗庙中使用过的祭器。⁽¹⁴⁵⁾这就是为什么有时候明器也被叫作“鬼器”，与被称为“人器”的祭器相对。⁽¹⁴⁶⁾

因此，明器或鬼器一方面从日常使用的“器”中分离出来，另一方面也与宗庙中的礼器有别，尽管这三类物品都可以被埋藏在墓中。这种关于随葬品的分类可能在战国以前还没有形成，因为战国早期墓葬中仍缺乏可以明确确定为明器的器物，甚至连前面提到的擂鼓墩一号墓也是这样。重新审视之下，我们发现这座墓的北、中、东墓室分别放置有兵器和役器、祭器和礼仪乐器，以及死者的生活用具。这些物品使用于死者生前参与的三类活动，即仪式、享乐和战争，最后被带进坟墓，用来象征死后世界里的相同活动。其中很少甚至没有物品能够被确定为是专门为了埋葬而制作的明器。因此这座墓中的随葬品的分类和组织遵从的是一个较为传统的对人造物品的分类模式，其中的三个主要类别分为礼器、戎器和用器。⁽¹⁴⁷⁾但是从公元前5世纪开始，一些墓葬开始包括大组明器，标志着战国美术中的一个新方向。

明器

这种新型墓葬的最佳代表武阳十六号墓是处于武阳城西北角的墓垣间的十三座大墓之一。⁽¹⁴⁸⁾这座墓的方位、高大的封土和两条墓道、加固夯土墙壁的特殊火烧措施，都显示着其特殊的地位。然而发掘者在棺木周围的平台上发现的不是青铜器，而是一整套135件模仿青铜礼器制作的彩绘陶器，包括在礼乐仪式中使用的一套编钟〔图44.37〕。类似的彩绘明器在北京附近的昌平和河北承德滦河镇的其他燕国墓葬中也有发现。⁽¹⁴⁹⁾

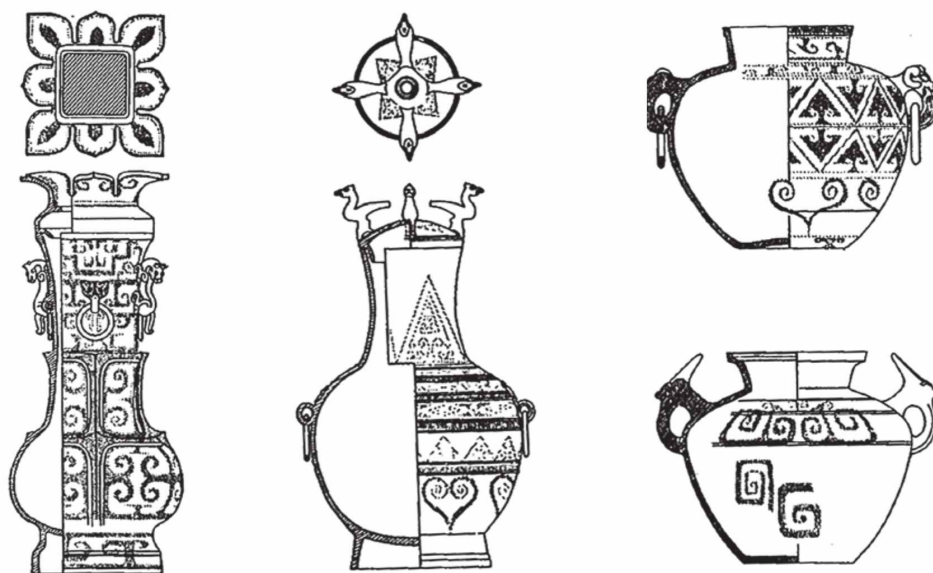


图44.37 河北易县燕下都遗址16号墓出土彩绘明器（线图）

这些精心模仿青铜礼器的陶制品表明当时的贵族阶层已经接受了明器。在更常见的情况下，陶明器也替代了之前墓葬中用于陪葬的真正的陶器。正如学者们指出的，西周和东周早期墓葬中的陶器是高温烧制的坚硬的实用器，但是从公元前5到前3世纪，大部分墓葬中的陶器变成了低温烧制的松软器物，明显不同于同时期居址中发现的实用陶器。这两类陶器在视觉效果方面也有所不同。陶制明器通常模仿青铜礼器和仪式中使用的乐器，而不采用陶器原本的造型。⁽¹⁵⁰⁾将这些物品简单地视为昂贵而具有实际功能的物品的廉价替代物是一种误读。一些出土的陶制明器具有复杂的形状和华丽的装饰，凝聚了大量的劳动和特殊的技艺。这些器物反映出一个重要的思想转变：此时的人们相信作为死人的物品，“鬼器”必须与生器有所区别。荀子在他关于丧礼的讨论中将这种观点总结为“明器貌而不用”。⁽¹⁵¹⁾换言之，明器所保存的是生器的形态，但是摒弃了它们原有的功能及质地。

擂鼓墩一号墓和武阳十六号墓反映了公元前5世纪的两种趋向：一座墓中配有大量青铜礼器，另一座里使用了明器替代品。随后一个世

纪里的大型墓葬多数反映出对明器、祭器及实用器皿的有意混用。中山王𡈼的陵墓又一次为我们提供了一个佳例。前文提及这座墓中的两组器物具有截然不同的风格和功能：一组是青铜礼器，其中一些刻有长篇铭文 [见图44. 20]；另一组包括日用器物和装饰性雕塑，常常带有精妙的镶嵌装饰或异国风格的动物形象。 [见图44. 17、图44. 19] 我们可以断定前者为祭器，后者系生器。除此之外这座墓葬中还陪葬了外观完全不同的另一组器物，即装饰着简约刮刻图案的闪亮的黑陶器 [图44. 38]。这些器物尽管具有十分悦目的视觉效果，实际上却是低温烧制的，有着松软的质地，其黑色表面源于一道特殊的烧制工序。⁽¹⁵²⁾它们的形状和造型表明其性质属于明器。一件鸭形尊有着转折生硬的颈部，实际上不能向外倒水。一个陶盘的中央升起一根圆柱，柱顶塑有一鸟。其功能尚不明确，但造型明显取自铜质礼器，如同墓出土的一件青铜鸟柱盘。



图44. 38 河北平山中山王墓出土黑陶鸟柱盆

洛阳附近的烧沟及辉县的几处墓葬也出土了类似的黑陶器，为这种明器的流行提供了更多的证据。辉县固围村一号墓可能属于一位魏王，其中出土了另一件黑陶鸟柱盘。⁽¹⁵³⁾这些单色明器可能从彩绘陶器演变而来。一个证据是战国早期薛国都城一座墓葬中出土的一件彩绘鸟柱盘。⁽¹⁵⁴⁾武阳东斗城二十九号墓出土的一批黑色随葬器的形状，也与不远处十六号墓中的彩绘物品十分相似。⁽¹⁵⁵⁾

明器并不局限于这些类型。有的陶制明器涂有漆饰。⁽¹⁵⁶⁾在一些墓葬中，我们甚至发现了与青铜祭器并置的青铜明器。一个案例是公

元前316年的江陵包山二号墓的两组鼎，每组包括七件形状相似的带盖铜鼎。⁽¹⁵⁷⁾每一组都包括规模递减的三对鼎，外加一个带有环状把手的最小的鼎。这两组鼎形式上的相似显而易见，但在铸造技术和功能上却有所不同：一组鼎厚实沉重，底部因为炊煮而呈现黑色；另一组鼎单薄轻巧，制作粗糙且没有使用的痕迹。事实上，这座墓葬中的许多青铜器与第二组明器鼎具有同样的特点。发掘者据此推断这座墓中的五十九件青铜器大多为明器。⁽¹⁵⁸⁾两组铜鼎之间的关系，似乎体现了丧礼组织者为使该墓葬拥有两套既类似又有区别的器物而做出的特殊努力。

墓俑与绘画

明器的概念在战国时期逐渐扩展到更大的范围，涉及不同材质和形式的器物。例如为死者制作的衣服被称为“明衣裳”。⁽¹⁵⁹⁾一个可能的例证是江陵马山砖厂一号墓。该墓的主人身穿多层衣服，首先是一条织锦制成的裤子，然后是一条裙子和三件袍子，接着裹在身体上的还有数层服饰和锦被，并以九条丝带紧紧地束缚起来。最后覆盖上一件丝织长袍和绣着龙凤图案的衾 [图44.24]。⁽¹⁶⁰⁾《礼记》对于各类明器有这样的总结：“（是故）竹不成用，瓦不成味，木不成斫，琴瑟张而不平，竽笙备而不和，有钟磬而无簋虞。”⁽¹⁶¹⁾根据这些说法，明器的概念是由其礼仪功能及象征意义所决定的，而非基于媒材或形式。

在随后的秦汉时期，墓俑发展成为一项极其重要的美术传统。虽然人像雕塑在商代、西周甚至史前墓葬中已有发现，但这些早期人像的制作是否出于丧葬目的尚不明确，它们的偶然出现与礼仪的要求似乎并无必然联系。直到春秋晚期和战国早期，墓俑才成为一种习俗。虽然此时的例证仍然不多，但是在南北方的墓葬陈设中都已经持续地出现。例如，发现于长沙的属于这一时期的209座墓葬中就出土了14件俑。⁽¹⁶²⁾墓俑在其他楚国墓葬中的出现则要晚一些。如在常德德山发

掘的84座战国早期墓葬中，没有一座包含人像。两座战国中期墓葬中的7件俑，是这类墓葬陈设在德山地区的开端。同一墓地中的5座战国晚期墓葬中总计发现了23件俑，则表明这种艺术在公元前3世纪变得非常流行。[\(163\)](#)

墓俑的出现经常被解释为是对更早的人殉习俗的替代。考古材料普遍支持这个观点。首先，在战国墓葬中，俑常常放在靠近或围绕死者的位置，这种安排遵循了以生人殉葬的制度。其次，春秋晚期的山西长子牛家坡七号墓中有3个靠近东墙和南墙的殉人，以及4个靠近西墙和北墙的木俑。这七“人”一同围绕和保护着位于墓葬中心的死者。[\(164\)](#)第三，望山二号墓出土的遣册将人俑称为“亡童”，陪伴谢世的主人去往黄泉世界。[\(165\)](#)第四，与墓俑的出现并行，以丧葬为目的的生人殉葬明显减少。

除了长子墓以外，考古发掘还提供了另一种人殉和俑同时存在的复杂情形。例如山东临淄附近郎家庄的一座公元前5世纪的墓葬，在主墓室之外一共发现了26具骨架。[\(166\)](#)其中以木棺盛敛的17具属于年轻女性，围绕着被单独埋葬在墓葬中央的一名男性。这些女性佩戴首饰并享有随葬的个人物品，其中两位还伴有各自的人殉，六位拥有小型陶俑。另一座近年发掘于山东章丘的战国中期齐墓也呈现了类似的情况。[\(167\)](#)这种现象的反复出现，似乎表明位高权重的贵族死后仍需人殉，而地位稍低的人则可以使用墓俑作为替代。

郎家庄墓葬也对人殉的种类提供了可贵证据。与陪葬坑中的17位年轻女性不同，这座墓中的其他9位受害者有男有女，均为暴力致死或被活埋。学者将这两种陪葬者区分为人殉和人牲。[\(168\)](#)大多数墓俑表现了仆从、御者和乐手，因而是人殉的替代品；而少量案例则带有特定礼仪和巫术功能的特征。例如，长台关一号墓的前室横陈，与墓室同宽，其后有五间椁室围绕着中心棺室[图44.39]。[\(169\)](#)就像在擂鼓墩一号墓中见到的那样，随葬品在这里暗示了每间椁室的功能以及其

中俑的不同身份。前室代表的是一座殿堂，摆放着为举行仪式而准备的青铜礼器和乐器。在其后方的中室或棺室里，死者佩戴着玉饰和嵌金带钩，被安放在两重棺木当中。棺室左侧是车马库，右侧是庖厨。前者配有两位御者，后者配有两位厨师。车马库后方的左侧椁室可能代表一间起居室，里面放有一张床榻和装有书写工具和竹简的盒子。这间椁室中放置的两件精美人像可能代表着书记官。他们头顶安有发髻，下颌缀有胡子，黑色的衣料上描绘着精美的图案 [图44.40a]。在棺室右侧即庖厨的后方，是一间储藏室，其中跪着的仆人正守护着大型的瓶罐。最神秘的一个空间是位于椁室正后方的后室，其中出土的长着鹿角的长嘴生物一般被称为“镇墓兽”。 [图44.41] 它立于屋子中间，四角环绕着四件俑。与墓中的其他俑像不同，这四个人没有穿袍服，身体也是粗略刻成的。其中一俑胸部穿刺着一根竹签。我们不清楚这种陈设的意图或象征性，但这些俑很有可能是奉献给代表神明的中心雕像的牺牲。

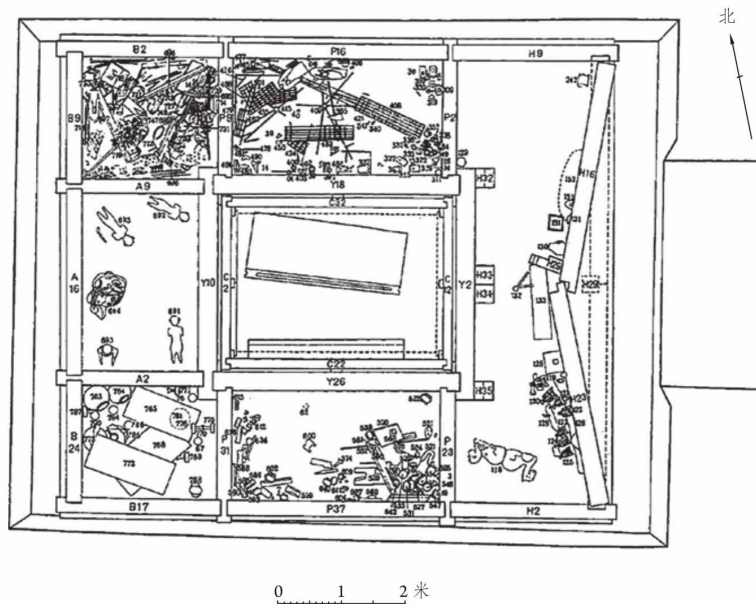


图44.39 河南信阳长台关一号墓平面图



图44.40 楚国墓葬出土的不同类型木俑



图44.41 河南信阳长台关一号墓出土彩绘“镇墓兽”

战国墓俑大致可以分为南方楚俑和北方俑两大系统。绝大多数楚俑为木质，而北方各国墓葬出土的则大多是陶俑。长台关一号墓的11件雕像体现了楚俑的三种主要类型之一。它们都以木材刻削而成，但一些人物的臂膀和双手是单独制作的，然后用销钉安装在身体上。它们的面部特征不是使用雕刻的方式表现，而是画上去的，相同的绘画方法还被用来描绘衣服上的图案。一些人像的设计尤为精细，显示出匀称的身体比例、处理巧妙的圆润肩部、服饰的垂坠感、绘制精美的织锦图案，以及不同寻常的身姿。[图44.40a]一种更加风格化的风格见于长沙的墓俑。这些人像通常更高也更接近圆柱体，脸呈盾形，有宽阔的额头和微微凸出的尖下巴，还有与斜肩相连的有意延长的脖

子，袍服的前襟在胸前重叠。〔图44.40b〕长沙出土的这些风格化的形象与力求模仿真人的第三种楚地人俑形成了鲜明对比。以包山二号墓出土的两个大型人像为代表，这后一种墓俑的高度可以超过一米。

〔图44.40c〕不仅手臂由单独的木材制成，而且耳朵与手脚都是分别雕刻然后拼接起来的，因此实现了更加逼真灵活的姿态。然而它们的身体在颈部以下仅仅进行了粗略的雕刻，原因是这部分原来被丝绸袍服覆盖。因此只有露出的头部和面容得到最为精心的雕琢和涂绘，胡子和发辫甚至使用了真实的头发制作。

一种全然不同的艺术风格见于大多数的北方墓俑。它们一般用柔软的黏土经手工制作而成，然后涂上鲜艳的红色、黄色和棕色，抑或像一些陶明器那样全部涂黑〔图44.38〕。许多人像十分小巧：山东章丘郎家庄一号墓的墓俑仅有约10厘米高，类似体量的例子也发现于山西长治分水岭、河南的辉县和洛阳及山东的几个地方。⁽¹⁷⁰⁾这些人像的脸部仅有基本的刻画，其特别之处在于人物戏剧性的姿态和手势，使我们知道他们的身份是表演者。这种类型的墓俑中特别重要的一批是1990年出土于山东章丘女郎山大墓的塑像群。⁽¹⁷¹⁾正如前面所提到的，这座墓的墓主同时享有人殉和俑，一位女性人殉陪葬有38件墓俑——这是由表现26位人物、5件乐器和8只鸟的微型雕塑构成的俑群所呈现的一场舞乐表演〔图44.42〕。其中10件女性舞俑的高度从7.7到7.9厘米不等，不同的服饰和姿态表明她们分属于不同的舞蹈队形。两位男性乐者充当了鼓手，而其他三位则分别在敲钟、击磬和弹奏琴瑟。另外还有两手交叉在胸前的10件人俑，发掘者根据姿势猜测他们应是正在欣赏乐舞表演的观众。



图44.42 山东章丘战国早期墓出土舞乐陶俑

南方和北方的墓俑体现出对艺术和宗教迥然不同的理解。多数楚俑表现的是黄泉世界里的仆从、厨师、御者和书记官等家庭中的角色，很少形成更大规模的组群，而是与其他随葬品——日用器物、马和车辆、庖厨用具或书写工具——相关联，并被安置在特定的墓室里。因此我们可以将这些俑视为各种模仿人间居室场景中活动的个体。而以章丘陶俑为代表的北方墓俑则没有表现出与其他随葬品的固定关系。这些做工粗糙的微小模型自成一个庞大而自足的群体，表现着舞蹈和音乐表演。这些雕塑在墓葬的环境中拥有各自的明确定义，或为演员，或为道具和观众，它们所表现的是墓主来世生活的一个侧面。从这个意义上讲，一座秦墓出土的泥制人像和这些齐国的例子既相似又有不尽相同的侧重点：通过表现牛车和粮仓，它们显示出对经济生活的特殊兴趣，而这种兴趣可能与这座小型墓葬墓主的社会地位有关。[\(172\)](#)

一般而言，这些风格和类型都反映出墓葬雕塑这一艺术门类中的区域和文化差异，不过这里也还存在着更为严格的地域雕塑类型。其中最为人熟知的一种便是镇墓兽，这种雕刻形象的身份和意义素来是学者们激烈争论的焦点，至今仍没有公认的解释。虽然镇墓兽在湖南和河南也有发现，但是该类型的雕像在湖北江陵地区的战国墓葬中最

为盛行，单在雨台山的一个墓地中就出土多达156例。⁽¹⁷³⁾由于缺乏直接的文献旁证，对这些形象材料的研究只能依赖于对其形式和考古层面的考证。它们反复出现的特征包括长舌、鹿角以及抓握或吞食蛇的动作，似乎带有某种巫术色彩 [图44. 41]。⁽¹⁷⁴⁾考古发掘显示这些雕像与高级别的墓葬关系密切，因为它们只出现在具有木椁和礼器的墓葬中，而且每座墓仅陈放一件镇墓兽。它们往往与木鼓同出，且位于墓中的前室或后室。⁽¹⁷⁵⁾这些情境特征有的（如与鼓共存）可能证明这些雕像与巫术的联系，有的则暗示了这些雕像作为社会地位的象征以及家庭崇拜的神明所具有的社会和宗教的意义。

如同雕塑发展所反映的情况，随着墓葬在社会宗教生活中的重要性逐渐增长，绘画创作也受到了很大刺激。许多为丧葬服务的物品需要进行彩绘涂饰。除了明器和墓俑，为绘画提供更为理想的平面载体的物件还有棺槨和旌幡。根据《礼记》的描述：“君即位而为椁，岁一漆之，藏焉。”⁽¹⁷⁶⁾虽然这段话没有指出棺的颜色或装饰情况，但是战国墓葬出土的漆棺，特别是那些属于贵族成员的案例都饰有丰富的图像和装饰性图案。事实上，在考古发掘中还没有发现过两具战国漆棺具有同样的装饰。有的作品运用有限的几何母题创造出不同的纹样配置。而在其他一些情况下，人们会为了一具特殊的棺材专门设计出非比寻常的图像和纹样。第一种情况的最佳案例又一次来自擂鼓墩一号墓：尽管是为跟从主人赴死的年轻妇女置备的，该墓出土的21具小棺依然被赋予各种样式的彩绘纹饰，其中12具棺材上的窗户各自拥有独特的网格设计。第二种情况，即为特定棺木定制具有高度创造力的装饰图像，则以曾侯乙的双重棺木为代表 [见图44. 36]。考虑到就连他的姬妾甚至爱犬的小型棺材也费了不少心思，他自己的棺木消耗了更多的精力和想象来完成髹饰装饰便也不足为奇了。长3.2米、宽2.1米、高2.19米的巨大外棺有着坚实的铜框得以加固。在棺的表面，曲线和波浪状的装饰条带构成了一系列长方形的装饰单元，其中填满交织的“S”形图案，以六种基本纹样的重复和变化营造出既规整又有

变化的视觉效果。与这种几何风格形成显著对比的是内棺装饰的设计，更加繁杂而具有动势。设计者不仅利用了几何图案，还调动了神兽和拟人化的形象。无论是画出的门窗还是站在“门”边把守的人兽混合的形象，都是整幅画面中不可或缺的元素。这些图像在墓葬语境中具有某种神秘或象征性的意义，而非纯粹的装饰。⁽¹⁷⁷⁾

在擂鼓墩一号墓之后，包括包山二号墓的华美内棺在内的一系列彩绘漆棺在战国中后期出现了〔图44.43〕。⁽¹⁷⁸⁾考古发掘还为棺画和其他类型的建筑装饰之间的关系提供了线索，例证包括天星观一号墓出土的11处几何元素组成的“壁画”。⁽¹⁷⁹⁾然而公元前5世纪以后最重要的一项美术发展还是以长沙地区出土的两件公元前3世纪的帛画为代表——这两幅作品毫无疑问可被称为中国历史上最早的独立画作〔图44.44〕。尽管关于这些帛画的礼仪功能和名称还有不同的意见，多数学者认为它们是丧礼中使用的“铭旌”的一种表现形式。据礼仪制度，写有逝者姓名的铭旌在殡礼仪式期间悬挂在棺木旁边。⁽¹⁸⁰⁾宾客在此寄托对死者的哀悼，家庭成员则表示出他们的万般悲恸。在这一致敬仪式中，铭旌成为哀思的焦点，使得生者可以辨识亡灵的所在并表达他们的思念。⁽¹⁸¹⁾铭旌最终将被埋进墓葬里，用来象征超越了大限的死者 在黄泉世界中的存在。学者认为，写在铭旌上的死者姓名由死者肖像替代应是合乎情理的，因为这可以同样地象征他的存在。



图44.43 湖北荆门包山二号墓出土漆棺



a



b

图44.44 战国晚期帛画

(a) 湖南长沙陈家大山出土

(b) 湖南长沙子弹库出土

据考古报告，湖北江陵马山砖厂一号墓的棺板之上曾发现一幅小型帛画⁽¹⁸²⁾，然而我们掌握的信息仅限于此。现有两幅发表的战国帛画中，陈家大山楚墓的女性画像〔图44.44a〕据说是盗墓者在遗体旁边的竹箱上找到的，另一说发现于陶器或箱子中。⁽¹⁸³⁾子弹库出土的男性画像〔图44.44b〕的位置较为明确。根据发掘报告，它正面朝上放在内棺的顶部。⁽¹⁸⁴⁾在这个位置上它与棺内的死者形成了呼应。两个额外证据进一步证明了这幅绘画是墓主的肖像：第一，科学鉴定告

诉我们死者和画中表现的士人一样，是一名中年男性；第二，棺中发现的死者身旁的青铜剑与画中人物所佩之剑非常相似。固定在帛画上缘的细竹竿和系在竿中间的丝带也使我们推断这幅画在随葬之前曾在丧葬仪式中张挂使用，由此再次印证了其作为铭旌的性质。

但是这两幅绘画不仅仅是表现了死者的容貌。画中的人物形象都定格在更为宏大的构图之中，画中的其他形象构成了特定的场景。关于两幅画的意义，学界莫衷一是，但一个主流观点是这些图像都寓意着灵魂的转化。支持该判断的有力证据是两个人物似乎都在旅行。女性人物站在新月之上，男性人物则驾乘着一条龙或一艘龙舟。另有动物和禽鸟陪伴着这两位中心人物。第一幅画中，一只凤凰与一个蛇形动物相向，似乎在搏斗。另一幅画中，一条鲤鱼在贵族男子所乘的龙舟旁游弋，一只仙鹤站立在船尾。有的讨论者认为这些灵异动物可以协助死者进入不朽的境界。⁽¹⁸⁵⁾这两幅帛画有着同样的绘制技法和表现风格：轮廓皆由墨线勾勒，主体人物呈全侧面。两件作品之间的主要区别是艺术水平的高下。女性人物的身影缺乏体量，看起来如同平面剪影，轮廓线也稍显粗糙，显然出自一位手法不够成熟的画手。与之对比，男性士人的绘制者则有着远远胜出的艺术造诣，对画笔的驾驭尤其优秀，在表现主题时能够应对困难造型的挑战，通过明晰而流畅的线条刻画出人物圆润的肩膀、精致的帽子，以及平和内敛的面部表情。我们甚至可以说这些线条表现出了一种独立审美价值，流露出耐人寻味的连贯、流动、活力与和谐。在笔墨风格上，该幅帛画可以作为以后被称为“游丝描”的画法的一个佳例，而这种风格又被后世评论家加以“高古”的称号。

帛画不同于漆饰的一个主要特点是每幅画作由一位画师独立完成。根据《考工记》记载，漆器的制作在一般情况下分成五个步骤进行，从画出轮廓到填充色彩，均由不同专业的匠师操作。⁽¹⁸⁶⁾子弹库楚墓帛画的精湛技法为高水平艺术家的存在提供了证据。由于这类独立艺术家的存在，当时出现了对他们的文学描写。我们在《庄子》中

读到：宋元公曾经下令创作一幅画，许多画师前来领受这项任务。
[\(187\)](#)他们向君主行礼后毕恭毕敬地施展他们的才能。最后到场的一位画师却不向君主施礼，还旁若无人地解开了上衣。他因此被认为是“真画家”而受到了任命。

（王磊 译）

-
- [\(1\)](#) 有关对祖先祭祀中心从庙到墓的迁移过程的讨论，详见Wu Hung, *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture* (Stanford, 1995), pp. 110-117. 中译本见巫鸿, 《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》, 李清泉、郑岩等译, 上海: 上海人民出版社, 2017年, 第191—207页。关于古代中国氏族和世系的讨论见K. C. Chang, *Art, Myth, and Ritual: The Path to Political Authority in Ancient China* (Cambridge, Mass., 1983), pp. 9-32, 中译本见张光直, 《美术、神话与祭祀》, 郭净译, 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2013年, 第1—20页。
 - [\(2\)](#) 前一种叙述方式的代表见李学勤, 《东周与秦代文明》, 北京: 文物出版社, 1984年; 后一种方式的例子见Thomas Lawton, *Chinese Art of the Warring States Period: Change and Continuity, 480-222 B. C.* (Washington D. C., 1982).
 - [\(3\)](#) 顾栋高(1679—1759年)辑录过有关春秋时期城市建设的记载。见《春秋大事表·城筑表》, 北京: 中华书局, 1993年。
 - [\(4\)](#) 见《墨子·七患》, 《四部备要》本。
 - [\(5\)](#) 例如《墨子》, 卷十四《备城门》至《杂守》; 《孙臆兵法·雄牝城》, 见徐培根、魏汝霖, 《孙臆兵法注释》, 台北: 黎明文化事业股份有限公司, 1967年, 第195—198页; 《尉缭子·武议》, 《丛书集成》本。
 - [\(6\)](#) 也有可能燕国从未将都城迁移到武阳, 而只是将其作为第二个首都。见瓯燕, 《试论燕下都城址的年代》, 载《考古》, 1988年, 第7期, 第648—649页。
 - [\(7\)](#) 《战国策·赵策三》, 《丛书集成》本。
 - [\(8\)](#) 对西周城市规划的控制参见贺业钜, 《试论周代两次城市建设高潮》, 载李润海, 《中国建筑史论文选集》, 台北: 明文书局, 1983年, 第200—201页。
 - [\(9\)](#) 孔颖达, 《春秋左传正义·隐公元年》, 载阮元, 《十三经注疏》, 北京: 中华书局, 1980年, 第1716页。
 - [\(10\)](#) 司马迁, 《史记·苏秦列传》, 北京: 中华书局, 1959年, 第2257页。
 - [\(11\)](#) 有关这些考古发掘的概述见Nancy S. Steinhardt, *Chinese Imperial City Planning* (Honolulu, 1990), pp. 46-53.
 - [\(12\)](#) 参见叶骁军, 《中国都城发展史》, 西安: 陕西人民出版社, 1988年, 第61—76页。

- (13) 原文下一部分根据考古资料对战国城市的发展模式进行了探讨和分类。由于这部分基本与本卷《战国城市研究中的方法问题》一文重合，此处删去。有兴趣的读者请参考该文。
- (14) 《周礼·冬官考工记·匠人》，见孙诒让，《周礼正义》，北京：中华书局，1987年，第3423—3428页。相关阐释见戴震，《考工记图》，上海：商务印书馆，1955年，第102页；Nancy S. Steinhardt, *Chinese Imperial City Planning*, p. 33。
- (15) 武阳城高台建筑遗迹的报告见李晓东，《河北易县燕下都故城勘察和试掘》，载《考古学报》，1965年，第1期，第88—95页；媯姆台出土的青铜门环和其他建筑遗存见河北省博物馆、文物管理处，《河北省出土文物选集》，北京：文物出版社，1980年，第115页；梅原末治，『戰國式銅器の研究』（京都，1936年），pl. 7a；驹井和爱，「燕国の双龍文瓦」，载『中国考古学論叢』（东京，1974年），pp. 323-327。
- (16) 如商纣王的鹿台和周文王的灵台等。前者在汉代文献中有载，后者据称在几天之内建成。见司马迁，《史记·殷本纪》，第105页；《诗·大雅·灵台》，见郑玄注，孔颖达疏，《毛诗正义》，载阮元，《十三经注疏》，第524—525页。
- (17) 《春秋左传正义·襄公十七年》，第1964页。
- (18) 《春秋左传正义·昭公八年》，第2052页。
- (19) 关于该设计所反映的社会和礼仪象征见Wu Hung, *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture*, pp. 85-92，中译本见巫鸿，《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》，第156—165页。
- (20) 韩伟、尚志儒、马振智、赵丛苍、焦南峰，《凤翔马家庄一号建筑群遗址发掘简报》，载《文物》，1985年，第2期，第14—17页。
- (21) 《诗·鲁颂·閟宫》，见《毛诗正义》，第614—618页。
- (22) 畅文斋，《侯马地区古城址的新发现》，载《文物参考资料》，1958年，第12期，第32—33页。
- (23) 陆贾，《新语》，见王利器，《新语校注》，北京：中华书局，1986年，第134页。
- (24) 《韩非子》，转引自李昉，《太平御览·居处部五》。
- (25) 司马迁，《史记·赵世家》，第1805页。
- (26) 刘向，《说苑·权谋》，《四部丛刊》本。
- (27) 司马迁，《史记·秦本纪》，第192页。
- (28) 刘向，《新序·刺奢》，《四部丛刊》本。
- (29) 两周门阙的差异见Wu Hung, *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture*, p. 277。中译本见巫鸿，《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》，第441—443页。

- (30) 何休注、徐彦疏，《春秋公羊传注疏·昭公二十五年》，载阮元，《十三经注疏》，第2428页。
- (31) 郑玄注、孔颖达疏，《礼记正义·礼器》，载阮元，《十三经注疏》，第1433页。
- (32) 刘熙，《释名》：“观者，于上观望也。”见王先谦，《释名疏证补》，卷五，上海古籍出版社，1984年，第190页。关于《释名》的成书年代和作者，参见Michael Loewe, ed. *Early Chinese Texts: A Bibliographical Guide* (Berkeley, 1993), pp. 424-428. 又见《礼记·礼运》：“昔者仲尼与于蜡宾，事毕，出游于观之上，喟然而叹。仲尼之叹，盖叹鲁也。”郑玄注：“观，阙也。”《礼记正义》，第1413页。
- (33) 见《礼记·礼运》孔颖达疏，第1413—1414页。
- (34) 《春秋左传正义》，《庄公十九年》《宣公十四年》，第1773、1886页。
- (35) 根据杨鸿勋的复原，二里头的商代宗庙和凤雏的西周宗庙都只有一米左右高的台基。见杨鸿勋，《杨鸿勋建筑考古学论文集》，北京：文物出版社，1987年，第72、100页。
- (36) 《史记·商君列传》，第2232页。
- (37) 《礼记·曲礼下》，第1258页。
- (38) 《史记·商君列传》，第2232页。
- (39) 见王学理，《秦都咸阳》，西安：陕西人民出版社，1985年，第18—20页。
- (40) 《史记·商君列传》司马贞索引，第2232页；《周礼正义·天官冢宰》。
- (41) 刘庆柱、陈国英，《秦都咸阳第一号宫殿建筑遗址简报》，载《文物》，1976年，第11期，第12—24、41页。
- (42) 王学理等，《秦都咸阳发掘报道的若干修正意见》，载《文物》，1979年，第2期，第85—86页；王学理，《“秦都咸阳”与“咸阳市”辨正》，载《考古与文物》，1982年，第2期，第67—71页；杨鸿勋（陶复），《秦咸阳市第一号遗址复原问题的初步探讨》，载《文物》，1976年，第11期，第31—41页。
- (43) 关于商和西周礼仪美术中象征图案和纪念铭文的功能参见Wu Hung, *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture*, pp. 48-61, 中译本见巫鸿，《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》，第94—115页。
- (44) 分歧来自对该墓出土的一件大型铜钟上纪年（对应于公元前433年）的不同理解。这件铜钟是楚惠王的赠礼。一些学者认为曾侯乙死于该年，铜钟是邻国君主送来的丧葬礼品。其他学者则认为这件铜钟在乙在世的时候铸成，因此他的死亡时间应该晚于此年。参见裘锡圭，《谈谈随县曾侯乙墓的文字资料》，载《文物》，1979年，第7期，第25—31页；湖北省博物馆，《曾侯乙墓》，北京：文物出版社，1989年，第461页。

- (45) 曾国青铜器的材料见周永珍,《曾国与曾国铜器》,载《考古》,1980年,第5期,第436—443页;曾昭岷、李瑾,《曾国和曾国铜器综考》,载《江汉考古》,1989年,第1期,第69—84页。
- (46) 有关这些礼仪的讨论见杨宽,《古史新探》,北京:中华书局,1965年,第218—370页。
- (47) 关于这件尊的铸造技术参见华觉明、郭德维,《曾侯乙墓青铜器群的铸焊技术和失蜡法》,载《文物》,1979年,第7期,第46—48页。关于失蜡法的早期应用参见张剑、赵世刚,《河南省淅川县下寺春秋楚墓》,载《文物》,1980年,第10期,第13—20页;谭德睿,《灿烂的中国古代失蜡铸造》,上海:上海科学技术出版社,1989年。
- (48) 正如苏芳淑(Jenny So)指出的那样,整个战国和汉代,失蜡法都是一种辅助性的技术,主要用于制造镂空与雕塑形式。Jenny So, *Eastern Zhou Ritual Bronzes from the Arthur M. Sackler Collections* (Washington D. C., 1995), pp. 54-55.
- (49) 关于“奢华艺术风格”的定义参见Martin Powers, “Artistic Taste, the Economy and the Social Order in Former Han China”, *Art History*, 9, 3(1986), pp. 285-289。又见E. T. Cook and A. Wedderburn, eds. *The Works of John Ruskin*, 39 vols. (London, 1904), vol. 6, pp. 6-7; E. H. Gombrich, *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art* (Ithaca, N. Y., 1979), pp. 42-46。
- (50) Gombrich, *The Sense of Order*, p. 44.
- (51) 曾侯乙青铜器显示出的动能和创造性不再见于同一个墓地稍晚的墓葬(二号墓)出土的物品。见曾侯乙编钟复制研究组,《多学科协作攻关的成果——曾侯乙编钟复制的研究与试制基本成功》,载《江汉考古》,1981年,第1期,第1—2页;湖北省博物馆,《湖北随州擂鼓墩出土文物》,香港:中国文物展览馆,1984年,第14—17、66—67页。总的来说,即使失蜡法技术持续(或偶尔)应用于生产错综复杂的交织图案和镂空设计,随县的尊仍然为该风格的艺术提供了非比寻常的案例。
- (52) 对东周时代镶嵌铜器的讨论见Jenny So, “The Inlaid Bronzes of the Warring States Period”, in Wen Fong, ed. *The Great Bronzes Age of China* (New York, 1980), pp. 305-320; Jenny So, *Eastern Zhou Ritual Bronzes*, pp. 33-35, 46-50; 贾峨,《关于东周错金镶嵌铜器的几个问题的探讨》,载《江汉考古》,1986年,第4期,第34—38页。
- (53) Jenny So, *Eastern Zhou Ritual Bronzes*, p. 52.
- (54) 陈振裕,《试论战国时期楚国的漆器手工业》,载《考古与文物》,1986年,第4期,第77—85页。这篇文章的作者认为楚地已经发现超过3000座墓葬,关键的是这个数据少于1984年估计的4000余座。中国社会科学院考古研究所,《新中国的考古发现和研究所》,北京:文物出版社,1984年,第304页。

- (55) 这个讨论基于汉代文献《盐铁论》卷二十九《散不足》中的一段文字。大约在公元前50年，桓宽描述了他所处时代的镶嵌漆器，而不是战国时期的早期漆器。见王利器，《盐铁论校注》，北京：中华书局，1992年，第351页。
- (56) 镶嵌漆器的遗迹发现于金村东周墓和平山中山王陵。一个大型的漆鉴据说发现于固围村魏国王室墓。李学勤，《东周与秦代文明》，第357—358页。
- (57) 战国中后期秦和巴蜀地区的几处墓地已经出土了数量可观的漆器。见陈振裕，《试论湖北战国秦汉漆器的年代分期》，载《江汉考古》，1980年，第2期，第37—50、114页；李昭和，《巴蜀与楚漆器初探》，载中国考古学会，《中国考古学会第二次年会论文集》，北京：文物出版社，1980年，第93—99页。
- (58) 早期楚国漆器缺乏蓝、金和银等色彩，后期的漆器则缺少黄颜色。见陈振裕，《试论战国时期楚国的漆器手工业》，第81—82页。
- (59) 金胜村墓的考古报告见侯毅、渠川福，《太原金胜村251号春秋大墓及车马坑发掘简报》，载《文物》，1989年，第9期，第59—86页。公元前5世纪的北方镶嵌铜器见Jenny So, *Eastern Zhou Ritual Bronzes*, pp. 41-42。
- (60) 边成修，《山西长治分水岭126号墓发掘简报》，载《文物》，1972年，第4期，第38—46页。发掘者认为出土该豆的分水岭126号墓建于公元前3世纪中期。但是Lawton认为豆的制作更早，它被放置进这座墓时已经成为某种遗产。见*Chinese Art of the Warring States Period*, p. 42。
- (61) 这些镶嵌铜器包括金村的两对敦和一对壶（其中一只是制作于公元前314年之前的陈璋壶）以及中山王𪔐墓的一只壶，相关论述见Jenny So, *Eastern Zhou Ritual Bronzes*, p. 56。
- (62) 见祝建华，《楚俗探秘——鹿角立鹤悬鼓、鹿鼓、虎座鸟架鼓考》，载《江汉考古》，1991年，第4期，第83—86页。
- (63) 山西省文物工作委员会，《山西出土文物》，太原：山西人民出版社，第87—89、98、103页；又见Jenny So, *Eastern Zhou Ritual Bronzes*, p. 65。
- (64) 两个发掘案例见河南省博物馆，《河南三门峡市上村岭出土的几件战国铜器》，载《文物》，1976年，第3期，图版三；湖北省荆沙铁路考古队，《包山楚墓》，北京：文物出版社，1991年，第189—194页。
- (65) 发掘报告见张守中、郑名桢、刘来成，《河北省平山县战国时期中山国墓葬发掘简报》，载《文物》，1979年，第1期，第1—13页。中山国器物的展览图录包括『中山王国文物展：中国戦国時代の雄』（东京，1981年）和*Zhongshan: Tombs des Rois Oublies* (Paris, 1985)。
- (66) 关于神话中对烛龙的描写，见Michael Loewe, *Ways to Paradise: The Chinese Quest for Immortality*(London, 1979), p. 58。

- (67) 关于中山国史，参阅刘来成、李晓东，《试谈战国时期中山国历史上的几个问题》，载《文物》，1979年，第1期，第32—36页；李学勤、李零，《平山三器与中山国史的若干问题》，载《考古学报》，1979年，第2期，第147—170页。中山国疆域内发掘的积石墓和出土的金耳环、铜匕首表明至少到战国时期这里生活的人仍然沿循狄的习俗。见河北省文物研究所，《河北平山三汲古城调查与墓葬发掘》，载《考古学集刊》，第5辑，北京：中国社会科学出版社，1987年，第157—193页；高英民，《河北新乐县中同村战国墓》，载《考古》，1984年，第11期，第971—973页；文启明，《河北灵寿县西岔头村战国墓》，载《文物》，1986年，第6期，第20—24页。
- (68) 河南上村岭发掘所得的三件铜镜时间上属于公元前8世纪到前7世纪，其中两件没有装饰，另一件镌有以笨拙的线刻表现的动物图像。见中国科学院考古研究所，《上村岭虢国墓地》，北京：科学出版社，1959年，图版二十七。春秋晚期的案例有侯马作坊遗址的一些铸铜陶模具和发现于山西侯马、新绛的完成品。见山西省考古研究所，《侯马铸铜遗址》，北京：文物出版社，1993年，第194页；王金平，《侯马、新绛出土两面东周铜镜》，载《文物季刊》，1995年，第2期，第81页，彩版1—2。
- (69) 见孔祥星、刘一曼，《中国古代铜镜》，北京：文物出版社，1984年，第53—54页。
- (70) 中国早期铜镜的研究见Bernard Karlgren, “Early Chinese Mirrors”, *BMFEA*, 40 (1968), pp. 79-98; 梅原末治, 『漢以前の古鏡の研究』(京都, 1936年); 梁上椿, 《岩窟藏鏡》一至四, 北京: 大业印刷局, 1938—1942年; 湖南省博物馆, 《湖南出土铜镜图录》, 北京: 文物出版社, 1960年; 雷从云, 《楚式镜的类型与分期》, 载《江汉考古》, 1982年, 第2期, 第20—23页; 孔祥星、刘一曼, 《中国古代铜镜》。
- (71) 群力, 《临淄齐国故城勘探纪要》, 载《文物》, 1972年, 第5期, 第14—15页, 图版一。
- (72) 见Lawton, *Chinese Art of the Warring States Period*, pp. 83-84.
- (73) 见Grenville, L. *Winthrop: Retrospective for a Collector* (Cambridge, Mass., 1969), no. 55.
- (74) 王仁湘, 《古代带钩用途考释》, 载《文物》, 1982年, 第10期, 第75—76页; Jenny F. So and Emma C. Bunker, *Traders and Raiders on China's Northern Frontier* (Washington, D. C. and Seattle, 1995), pp. 81-84.
- (75) 侯马市考古发掘委员会, 《侯马牛村古城南东周遗址发掘简报》, 载《考古》, 1962年, 第2期, 第55—62页; 《侯马铸铜遗址》, 第159—174页; 关于已发现的晋国春秋带钩见杨富斗、张守中, 《侯马地区东周、两汉、唐、元墓葬发掘简报》, 载《文物》, 1959年, 第6期, 第49页。
- (76) 见朱熹, 《楚辞集注》, 上海: 上海古籍出版社, 1979年, 第142页; David Hawkes, *Songs of the South: An Ancient Chinese Anthology of Poems by Qu Yuan and Other Poets*, 2nd ed. (Harmondsworth, 1985), p. 228.

- (77) 包含带钩的春秋墓见王仁湘,《古代带钩用途考释》,第76页。
- (78) 中国科学院考古研究所,《洛阳中州路》,北京:科学出版社,1959年,第128—130页。
- (79) 杨桦,《湖南常德德山楚墓发掘报告》,载《考古》,1963年,第9期,第469页;湖北省博物馆发掘小组、荆州地区博物馆发掘小组、江陵县文物工作组发掘小组,《湖北江陵拍马山楚墓发掘简报》,载《考古》,1973年,第3期,第157页。
- (80) 这部分讨论参阅Thomas Lawton, *Chinese Art of the Warring States Period*, pp. 89-94。关于各种服饰挂钩的讨论参阅王仁襄,《古代带钩用途考释》,第77—81页。
- (81) 梅原末治,『洛陽金村古墓聚英』(京都,1937年), pls. 69—75。
- (82) 洛阳文物工作队,《洛阳出土文物集粹》,北京:朝华出版社,1990年,第34页。
- (83) 见中国科学院考古研究所,《辉县发掘报告》,北京:科学出版社,1956年,第104页,图123,图版七十四。
- (84) 见河南省文物研究所,《信阳楚墓》,北京:文物出版社,1986年,第63页,图版六十四、六十五。湖北省文化局文物工作队,《湖北江陵三座楚墓出土大批重要文物》,载《文物》,1966年,第5期,第36页;Lawton认为超大型的钩子可能是一种“价值得到认可的华贵奢侈品的案例”。见*Chinese Art of the Warring States Period*, p. 90。
- (85) 这些发现的概述见李学勤,《东周与秦代文明》,第359—370页。
- (86) 彭浩,《湖北江陵马山砖厂一号墓出土大批战国时期丝织品》,载《文物》,1982年,第10期,第1—8页。陈跃钧、张绪球,《江陵马山一号墓出土的战国丝织品》,载《文物》,1982年,第10期,第9—11页。
- (87) 有关东周玉器雕刻的发展,见Jessica Rawson, *Chinese Jade from the Neolithic to the Qing* (London, 1995), pp. 53-75。
- (88) Charles D. Weber将这些器物的年代确定在从公元前6世纪下半叶到5世纪中叶之间。Charles D. Weber, *Chinese Pictorial Vessels of the Late Chou Period* (Ascona, 1968)。其他围绕这些器物的研究包括Mary H. Fong, “The Origin of Chinese Pictorial Representation of the Human Figure”, *Artibus Asiae*, 51 (1989), pp. 5-38; Esther Jacobson, “The Structure of Narrative in Early Chinese Pictorial Vessels”, *Representations*, 8 (Fall 1984), pp. 61-83。
- (89) 《包山楚墓》,第144—146, 501—503页。又见崔仁义,《荆门市包山二号墓出土的〈迎宾出行图〉初论》,载《江汉考古》,1988年,第2期,第72—79页;陈振裕,《楚国车马出行图初论》,载《江汉考古》,1989年,第4期,第54—63页。

- (90) 商和西周墓的发掘案例见Wu Hung et al., *3000 Years of Chinese Paintings*, pp. 18-19; 中译本见巫鸿等, 《中国绘画三千年》, 北京: 外文出版社, 纽黑文: 耶鲁大学出版社, 1997年, 第18—19页。
- (91) 《周礼·春官宗伯·大宗伯》, 第1296—1379页。
- (92) 《礼记·檀弓上》, 第1290页; 关于古代祭祀物品的分类可能与灵魂观念有关。《礼记》的一段文字解释说鬼意味着在人死之后保留于地下的魄, 而魂则飞升成为神圣的生命。“二端既立, 报以二礼。建设朝事, 燔燎膋芗, 见以萧光, 以报气也。此教众反始也。荐黍稷, 羞肝肺首心, 见间以侠颺, 加以郁鬯, 以报魄也。”《礼记·祭义》, 第1595—1596页。又见Wu Hung, *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture*, pp. 111-112; 中译本见巫鸿, 《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》, 第192—194页。
- (93) 在古代和早期帝国时代的宗教语境下关于美术和建筑的一种宏观观察见Wu Hung, *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture*, pp. 77-142; 中译本见巫鸿, 《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》, 第141—238页。
- (94) 《周礼·春官宗伯·冢人》, 第1694—1705页。
- (95) 荆州博物馆, 《江陵雨台山楚墓发掘简报》, 载《考古》, 1980年, 第5期, 第391—402页。
- (96) 《周礼·春官宗伯·墓大夫》, 第1705—1710页。
- (97) 见瓯燕, 《战国时期的墓葬》, 载《北方文物》, 1989年, 第3期, 第35页。
- (98) 《礼记·檀弓上》, 第1275页。
- (99) 卵石和泥土建造的封土发现于江苏和安徽的一些西周中期墓葬。但是这些墓葬没有墓坑, 随葬品放置于经过处理的地表。它们因此与竖穴墓有所不同而属于一种本地的传统。发掘报告见殷非涂, 《安徽屯溪西周墓葬发掘报告》, 载《考古学报》, 1959年, 第4期, 第59—90页; 宁结, 《江苏句容县浮山果园西周墓》, 载《考古》, 1977年, 第5期, 第292—297页; 镇江市博物馆浮山果园古墓发掘组, 《江苏句容浮山果园土墩墓》, 载《考古》, 1979年, 第2期, 第107—118页; 刘兴、吴大林, 《江苏溧水发现西周墓》, 载《考古》, 1976年, 第4期, 第274页; 镇江市博物馆、溧水县文化馆, 《江苏溧水乌山二号墓清理简报》, 载《文物资料丛刊》, 1978年, 第2辑, 第66—69页; 镇江市博物馆、金坛县文化馆, 《江苏金坛鳌墩西周墓》, 载《考古》, 1978年, 第3期, 第151—154页。
- (100) 例如, 妇好墓上的建筑每边长只有5米, 并且建筑周边没有发现墙体或其他建筑的遗迹。中国社会科学院考古研究所, 《殷墟妇好墓》, 北京: 文物出版社, 1980年, 第4—6页。类似的商代晚期墓葬地表小型建筑也发现于大司空村, 见马得志、周永珍、张云鹏, 《1953年安阳大司空村发掘报告》, 载《考古学报》, 1953年, 第9期, 第20页。

- (101) 韩伟,《凤翔秦公陵园钻探与试掘简报》,载《文物》,1983年,第7期,第30—37页;陕西省考古研究所、临潼县文管会,《秦东陵第一号陵园勘察记》,载《考古与文物》,1987年,第4期,第19—28页。
- (102) 见《辉县发掘报告》。
- (103) 《礼记·檀弓上》,第1292页。
- (104) 兆域图所反映的即为一个典型案例。中山王陵的营建计划参阅杨鸿勋,《战国中山王陵及兆域图研究》,载《考古学报》,1980年,第1期,第119—137页;傅熹年,《战国中山王𣪠墓出土的〈兆域图〉及其陵园规制的研究》,载《考古学报》,1980年,第1期,第97—119页。
- (105) 罗平,《河北邯郸赵王陵》,载《考古》,1982年,第6期,第597—605页。
- (106) 《礼记·檀弓》。
- (107) 张学海,《田齐六陵考》,载《文物》,1984年,第9期,第20—22页。
- (108) 见关野雄,「中國における墳丘の生成」,载『中國考古學研究』(东京,1963年),第563—591页;Robert L. Thorp,“Burial Practices of Bronze Age China”,in Wen Fong ed.,*The Great Bronze Age of China*,pp. 58-59。
- (109) 考古报告见固始侯古堆一号墓发掘组,《河南固始侯古堆一号墓发掘简报》,载《文物》,1981年,第1期,第1—8页;孙德海,《河北易县燕下都第十六号墓发掘》,载《考古学报》,1965年,第2期,第79—102页。同一时代的其他封土发现于安徽淮南、山东莒南等地,见马道阔,《安徽淮南市蔡家岗赵家孤堆战国墓》,载《考古》,1963年,第4期,第204—212页;吴文祺、张其海,《莒南大店春秋时期莒国殉人墓》,载《考古学报》,1978年,第3期,第317—336页。
- (110) 这些及其他考古发掘的调查报告见王世民,《中国春秋战国时代的冢墓》,载《考古》,1981年,第5期,第459—466页。
- (111) 司马迁,《史记·赵世家》,第1802页。
- (112) 司马迁,《史记·秦始皇本纪》,第288—289页。
- (113) 司马迁,《史记·秦始皇本纪》,第289页;骊山学会,《秦东陵探查初议》,载《考古学报》,1987年,第4期,第86—88页。
- (114) 陕西省考古研究所、临潼县文管会,《秦东陵第一号陵园勘查记》。
- (115) 《商君书·境内》,《四部备要》本;根据《周礼·春官宗伯》,“冢人”作为管理墓葬的人员“以爵等为丘封之度,与其树数”,见《周礼正义》,卷四十一,第1694—1705页。关于秦代的墓葬系统参阅马振智,《试论秦国陵寝制度的特点》,载《考古与文物》,1989年,第5期,第110—117页。
- (116) 《吕氏春秋·孟冬纪》。见陈奇猷,《吕氏春秋校注》,台北:华正出版社,1988年,第535—536页。

[\(117\)](#) 《洛阳中州路》，第128—130页。

[\(118\)](#) 关于这些遗址的报告见郭宝钧，《山彪镇与琉璃阁》，北京：科学出版社，1959年；《辉县发掘报告》；河南省文化局文物工作队，《郑州二里岗》，北京：科学出版社，1959年；牟永杭，《郑州岗杜附近古墓葬发掘简报》，载《文物参考资料》，1955年，第10期，第3—24页；黄河水库考古工作队，《1957年河南陕县发掘简报》，载《考古》，1958年，第11期，第74页。

[\(119\)](#) 这些遗址的报告见北京大学、河北省文化局邯郸考古发掘队，《1957年邯郸发掘简报》，载《考古》，1959年，第10期，第535—536页；孙德海，《河北邯郸百家村战国墓》，载《考古》，1962年，第12期，第613—634页；边成修、叶学明、沈振中，《山西长治分水岭战国墓第二次发掘》，载《考古》，1964年，第3期，第37页；畅文斋，《山西长治市分水岭古墓的清理》，载《考古学报》，1957年，第1期，第103—118页；边成修、李奉山，《长治分水岭269、270号东周墓》，载《考古学报》，1974年，第2期，第63—86页；边成修，《山西长治分水岭126号墓发掘简报》，载《文物》，1972年，第4期，第38—46页。

[\(120\)](#) 这些遗址的报告见陕西省博物馆、文管会岐山工作队，《陕西岐山礼村附近周遗址的调查和试掘》，载《文物资料丛刊》，第2辑，1978年，第75—91页；吴镇烽、尚志儒，《陕西凤翔八旗屯秦国墓葬发掘简报》，载《文物资料丛刊》，第3辑，1980年，第67—85页；李鉴昭，《宝鸡和西安附近考古发掘简报》，载《考古》，1955年，第2期，第34—37页；尚志儒，《凤翔县高庄战国秦墓发掘简报》，载《文物》，1980年，第9期，第10—14页；吴镇烽、尚志儒，《陕西凤翔高庄秦墓地发掘简报》，载《考古与文物》，1981年，第1期，第12—38页；中国科学院考古研究所，《沔西发掘报告》，北京：文物出版社，1963年；金学山，《西安半坡的战国墓葬》，载《考古学报》，1957年，第3期，第63—92页。

[\(121\)](#) 韩伟，《略论陕西春秋战国秦墓》，载《考古与文物》，1981年，第1期，第83—93页。

[\(122\)](#) 这些遗址的发掘报告见中国科学院考古研究所山东发掘队，《山东平度东岳石村新石器时代遗址与战国墓》，载《考古》，1962年，第10期，第513—518页；云希正、韩嘉谷，《天津东郊张贵庄战国墓第二次发掘》，载《考古》，1965年，第2期，第96—98页；安志敏，《河北省唐山市贾各庄发掘报告》，载《考古学报》，1953年，第21期，第62—65页；云希正，《天津东郊发现战国墓简报》，载《文物参考资料》，1957年，第3期，第66—69页。

[\(123\)](#) 见《新中国的考古发现和研究》，北京：文物出版社，1984年，第304页。

[\(124\)](#) 该遗址的报告见荆州博物馆，《江陵雨台山楚墓发掘简报》；高应勤、王光镐，《当阳赵家湖楚墓的分类、分期和年代》，载《中国考古学会第二次年会论文集》，第41—50页。

- (125) 考古报告见中国科学院考古研究所，《长沙发掘报告》，北京：科学出版社，1957年；湖南省博物馆，《长沙楚墓》，载《考古学报》，1959年，第1期，第41—60页。
- (126) 有关这些不同类型墓葬的介绍见K. C. Chang, *The Archaeology of Ancient China*, 3d ed. (New Haven, Conn., 1977), pp. 387-470; 李玉洁，《先秦丧葬制度研究》，洛阳：中州古籍出版社，1991年，第201—236页。
- (127) 中国科学院考古研究所，《考古学报》，第9册，北京：科学出版社，1955年，第109—110页；K. C. Chang, *The Archaeology of Ancient China*, pp. 359-361。
- (128) 瓠燕，《战国时期的墓葬》，载《北方文物》，1989年，第3期；滕铭予，《关中秦墓研究》，载《考古学报》，1992年，第3期，第281—300页。
- (129) 例如，洛阳中州路发掘的超过29座战国晚期墓葬中只有3座属于洞室墓，烧沟的59座战国晚期墓中只有16座洞室墓。见叶小燕，《秦墓初探》，载《考古》，1982年，第1期，第65—73页；又见韩伟，《略论陕西春秋战国秦墓》，载《考古与文物》，1981年，第1期，第83—93页。
- (130) 墓葬建筑与墓主身份之间存在呼应的证据见《墨子·节葬》《荀子·礼论》。
- (131) 见《新中国的考古发现和研究》，第281页。
- (132) 发掘报告见陈久恒，《洛阳西郊一号战国墓发掘记》，载《考古》，1959年，第12期，第653—657页。
- (133) 金村的材料见梅原末治，『洛陽金村古墓聚英』；William Charles White, *Tombs of Old Loyang* (Shanghai, 1934)。
- (134) 这一断代基于洛阳地区的相似墓葬。见李学勤，《东周与秦代文明》，第33页。
- (135) 虽然这座墓葬被曾经被盗掘过，但是盗墓者仅仅潜入了中心墓室的东北角并且可能仅取走了极少量的物品。考古报告见《曾侯乙墓》。
- (136) Lothar von Falkenhausen, “Chu Ritual Music”, in Thomas Lawton ed., *New Perspectives on Chu Culture During the Eastern Zhou Period* (Washington D.C., 1991), p. 82.
- (137) Alain Thote, “The Double Coffin of Leigudun Tomb No. 1: Iconographic Sources and Related Problems”, in Thomas Lawton, *New Perspective on Chu Culture*, pp. 26-27.
- (138) 《礼记·檀弓上》，(Legge, *Li Chi*, vol. I, p. 151, 96)。祖先祭祀中的这种分类可能与一种灵魂的理论相关。《礼记·祭义》中的一段文字 (*Li Chi*, 47, 14b-15a) 对“鬼”的解释说，“魄”将在人死后留在地下，而“神”则高飞成为一种神明。“二端既立，报以二礼。”见Wu Hung, *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture*, pp. 111-112. 中译本见巫鸿，《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》，第191—194页。

- (139) 这些大墓发现于湖北江陵藤店、天星观和望山，湖南湘乡牛形山，以及河南信阳长台关。整体介绍见彭浩，《楚墓葬制初论》，载《中国考古学会第二次年会论文集》，第33—40页；《新中国的考古发现和研究》，第308—310页。
- (140) 郭德维，《楚墓分类问题探讨》，载《考古》，1983年，第3期，第251—254页。
- (141) 《包山楚墓》，第369—371页。
- (142) 考古报告见张守中、郑名楨、刘来成，《河北省平山县战国时期中山国墓葬发掘简报》，载《文物》，1979年，第1期，第1—13页。
- (143) 《荀子·礼论》。
- (144) 郑玄注、贾公彦疏，《仪礼注疏·既夕礼》，载阮元，《十三经注疏》，北京：中华书局，1980年，第1148—1149页。
- (145) 郑玄注、贾公彦疏，《仪礼注疏·既夕礼》，载阮元，《十三经注疏》，北京：中华书局，1980年，第1149页。
- (146) 《礼记·檀弓上》，第1290页。关于祖先宗庙之于生人社会的意义，见Wu Hung, *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture*, pp. 49-99, 中译本见巫鸿，《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》，第95—176页。
- (147) Wu Hung, *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture*, pp. 18-24. 中译本见巫鸿，《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》，第49—61页。
- (148) 发掘报告见孙德海，《河北易县燕下都第十六号墓发掘》，载《考古学报》，1965年，第2期，第79—102页。
- (149) 有关这些发现的报告见北京市文化局文物调查研究组，《近年来的北京文物工作》，载《文物》，1959年，第9期，第53—55页；曾凡、黄炳元，《承德市滦河镇的一座战国墓》，载《考古》，1961年，第5期，第244页。
- (150) 《洛阳中州路》，第78、129页；Robert L. Thorp, “The Mortuary Art and Architecture of Early Imperial China”, Ph.D. dissertation, University of Kansas, 1979, pp. 54-58.
- (151) 《荀子·礼论》。
- (152) 李知宴，《中山王墓出土的陶器》，载《故宫博物院院刊》，1979年，第2期，第93—94页。
- (153) 王仲殊，《洛阳烧沟附近的战国墓葬》，载《考古学报》，1954年，第2期，第139—144页；《辉县发掘报告》。
- (154) 宫衍兴、解华英、胡新立，《薛国故城勘查和墓葬发掘报告》，载《考古学报》，1991年，第4期，第449—496页。

- (155) 陈惠,《1964—1965年燕下都墓葬发掘报告》,载《考古》,1965年,第11期,第550—553页。
- (156) 苏天钧,《北京昌平区松园村战国墓葬发掘记略》,载《文物》,1959年,第9期,第53—55页。
- (157) 《包山楚墓》,第330—333页。
- (158) 《包山楚墓》,第96页。
- (159) 《仪礼注疏·士丧礼》,第1130—1134页。这些衣服可能包括为丧葬目的制作的小型袍服。例如彭浩,《湖北江陵马山砖厂一号墓出土大批战国时期丝织品》,载《文物》,1982年,第10期,第5页,图版二、三。
- (160) 发掘报告见《文物》,1982年,第10期,第1—8页;又见彭浩,《江陵马砖一号墓所见葬俗略述》,载《文物》,1982年,第10期,第12—15页。
- (161) 《礼记正义·檀弓上》,第1289页。
- (162) 湖南省博物馆,《长沙楚墓》,载《考古学报》,1959年,第1期,第54页。
- (163) 杨桦,《湖南常德德山楚墓发掘报告》,载《考古》,1963年,第9期,第461—473页。
- (164) 陶正刚、李奉山,《山西长子县东周墓》,载《考古学报》,1984年,第4期,第504—507页。
- (165) 湖北省文化局文物工作队,《湖北江陵三座楚墓出土大批重要文物》,载《文物》,1966年,第5期,第33—55页;李学勤,《东周与秦代文明》,第422页。
- (166) 山东省博物馆,《临淄郎家庄一号东周殉人墓》,载《考古学报》,1977年,第1期,第73—104页。
- (167) 李曰训,《山东章丘女郎山战国墓出土乐舞陶俑及有关问题》,载《文物》,1993年,第3期,第1—7页。
- (168) 见黄展岳,《中国古代的人牲人殉》,北京:文物出版社,1990年,第1—12页。
- (169) 《信阳楚墓》,第18—20页。
- (170) 见《考古学报》,1957年,第1期,第116页;陈久恒,《洛阳西郊一号战国墓发掘记》,载《考古》,1959年,第12期,第656页;张静安,《河南林县发现春秋战国墓葬》,载《考古》,1960年,第7期,第71页;中国科学院考古研究所山东发掘队,《山东平度东岳石村新石器时代遗址与战国墓》,载《考古》,1962年,第10期,第516页。
- (171) 《信阳楚墓》,第18—20页。
- (172) 陕西省雍城考古工作队,《陕西凤翔八旗屯秦国墓葬发掘简报》,载文物编辑委员会,《文物资料丛刊》第3辑,北京:文物出版社,1980年,第67—85页。

- (173) 关于该类器物的类型学研究见陈跃均、院文清，《“镇墓兽”略考》，载《江汉考古》，1980年，第3期，第63—67页。
- (174) 邱东联，《“镇墓兽”辨考》，载《江汉考古》，1994年，第2期，第54—59页；关于这件雕像的一个早期研究见Albert Salmony, *Antler and Tongue: An Essay on Ancient Chinese Symbolism*(Ascona, 1954)。
- (175) 见湖北省文化局文物工作队，《湖北江陵三座楚墓出土大批重要文物》，载《文物》，1966年，第5期，第33—55页。
- (176) 《礼记·檀弓上》，第1292页。
- (177) 关于这两处漆棺装饰的讨论见Thote, “The Double Coffin of Leigudun Tomb No. 1”。
- (178) 见《包山楚墓》，第61—63页，彩版四—四三，图45a、b。
- (179) 湖北省荆州地区博物馆，《江陵天星观1号楚墓》，载《考古学报》，1982年，第1期，第76—77页。
- (180) 关于将马王堆一号墓出土的类似帛画辨认为铭旌的讨论参阅安志敏，《长沙新发现的西汉帛画试探》，载《考古》，1973年，第1期，第43—45页；马雍，《论长沙马王堆一号汉墓出土帛画的名称和作用》，载《考古》，1973年，第2期，第118—125页。
- (181) 《仪礼·士丧礼》，见阮元，《十三经注疏》，第1130页。有关铭旌礼仪功能和礼制意义的讨论见Wu Hung, “Art in Its Ritual Context: Rethinking Mawangdui”, *Early China*, 17 (1992), pp. 111-145。译文见巫鸿，《礼仪中的美术——马王堆再思》，载《超越大限——巫鸿美术史文集卷二》，上海：上海人民出版社，2019年。
- (182) 《文物》，1982年，第10期，第3页。
- (183) 李学勤，《东周与秦代文明》，第443页。
- (184) 湖南省博物馆，《新发现的长沙战国楚墓帛画》，载《文物》，1973年，第7期，第3—4页。
- (185) 黄宏信，《楚帛画琐考》，载《江汉考古》，1991年，第2期，第45—49页。
- (186) 《周礼·冬官考工记》，见孙诒让，《周礼正义》，第3124页。
- (187) 《庄子·田子方》，见郭庆藩，《庄子集释》，《四部备要》本。

45 汉画读法 (2000)

汉代画像（包括石刻、模印砖和壁画）是研究当时文化艺术以及社会政治、宗教思想的重要材料。但既为“材料”，就存在着对其进行学术审视的问题。美术史领域内的一项重要工作是对画像的内容进行分析与解释。解读需要方法。本文的目的是对汉画解读方法的演进和现状略加探讨⁽¹⁾。

对汉画的学术兴趣随宋代金石学之兴起而高涨，但北宋学者对石刻的研究多限于铭文的史料价值，对画像的著录和解释始于洪适《隶续》。由宋至清，对汉画的研究基本沿循“图像志”（iconography）解读法，即把单一图像作为研究对象，根据榜题或文献断定画像中的人物或故事。一旦某种图像内容得以确定，便可作为断定同类图像的依据。

这种方法可说是一种文学性的解读法，其立论非有文献根据而不得成立。但自20世纪始，学者受现代考古学影响而把注意力逐渐移至坟墓、享堂等完整遗址，汉画的解读对象也逐渐从单一图像转为某一特定建筑遗址中的“图像程序”（pictorial program）。虽然“图像程序”与单一图像不可分割，但“程序”解读的对象是画面之间的联系而非孤立的画面。根据这种方法，研究者所致力发现的不是一堆散乱的艺术语汇，而是一件具有内在逻辑的完整“作品”（work）。

近年国外在汉画研究上较有成绩的著作均与对“图像程序”的研究有关。一个重要的原因是这种研究是开放性的，其主要效用是为汉画的研究打下新的基础。笔者曾提出，以往对汉画的分析多在高、低两个层面上进行。低层分析为对单一图像的考释，高层分析则宏观考察汉画的发展及与社会、宗教、意识形态的一般性关系。而对特定遗

址“图像程序”的解读可说是一种“中层”研究，其主要目的是揭示一座墓葬或享堂所饰画像的象征结构、叙事模式、设计者的意图，以及“赞助人”（patron）的文化背景和动机。随着这种研究的发展，学术界可以逐渐积累一批经过仔细分析处理的“作品”。每个“作品”都具有特定的时代、地域与社会思想特征。作为“中层”研究的成果，这些处理过的资料可以为进一步的比较和综合打下坚实的基础。

笔者近十年来逐步对一些墓葬和享堂的画像作了这种“中层”分析。这里我仅举一个例子来说明这种分析方法，这就是著名的山东嘉祥武梁祠。我举这个例子是因为武梁祠画像众所周知，中国人已研究了近一千年，外国人也研究了一百来年。但我想说明的是，通过对其“画像程序”的仔细解读，我们仍可有大发现、大突破。这项工作是我十多年前做的⁽²⁾，但因从未以中文发表，在此稍事总结以求教于诸位。

对武梁祠的研究大致可分为三个阶段。自宋至容庚先生《汉武梁祠画像录》（1936年）是第一阶段，论者多集中于对单一图像的考证，特别是对历史故事文献依据的研究。第二阶段以费慰梅（Wilma Fairbank）《汉武梁祠建筑原形考》（1941年）与蒋英炬、吴文祺《武氏祠画像石建筑配置考》（1981年）为代表，其研究对象从单一画面移至建筑本身以及画像在建筑空间中的配置和相互关系。第三个阶段是从20世纪80年代末到现在，论者在建筑复原的基础上进一步把武梁祠画像与东汉末期的社会状态及武梁本人的生平和思想结合起来进行研究，以期达到对整个祠堂“画像程序”更完整和深入的理解。

据武梁碑铭，武梁是今文经学者，治韩《诗》，兼通“河图”“洛书”及讖纬之学。在2世纪中叶政治混乱、宦官外戚专政的时刻，他隐居乡里，讲学传道，“州郡请召，辞疾不就”。武梁死于元嘉元年（151年），碑志感其“大位不济，为众所伤”，可见其政治抱负。

根据同一碑文，他的祠堂为子孙所修，但其画像则很可能是秉承了武梁本人的旨意。这一推论的根据一是武梁祠画像与武梁本人思想的一致性，二是这些画像的独特性。汉代画像已发现成千累万，但如武梁祠这样结构严谨、内容博大精深的成组作品尚无旁例。

武梁祠画像据内容和装饰部位可分为三大部分 [图45.1]：一是祠堂内顶上所刻“祥瑞”图像，其中心思想是“天”以及儒家政治理想；二是左右山墙上的西王母、东王公形象，其中心思想是“仙”或东汉人心目中的永恒境界；第三也是最大的部分是绘在三面墙上的44个带有榜题的人像和情节性图画，共同组成一部规模浩大的“中国史”。

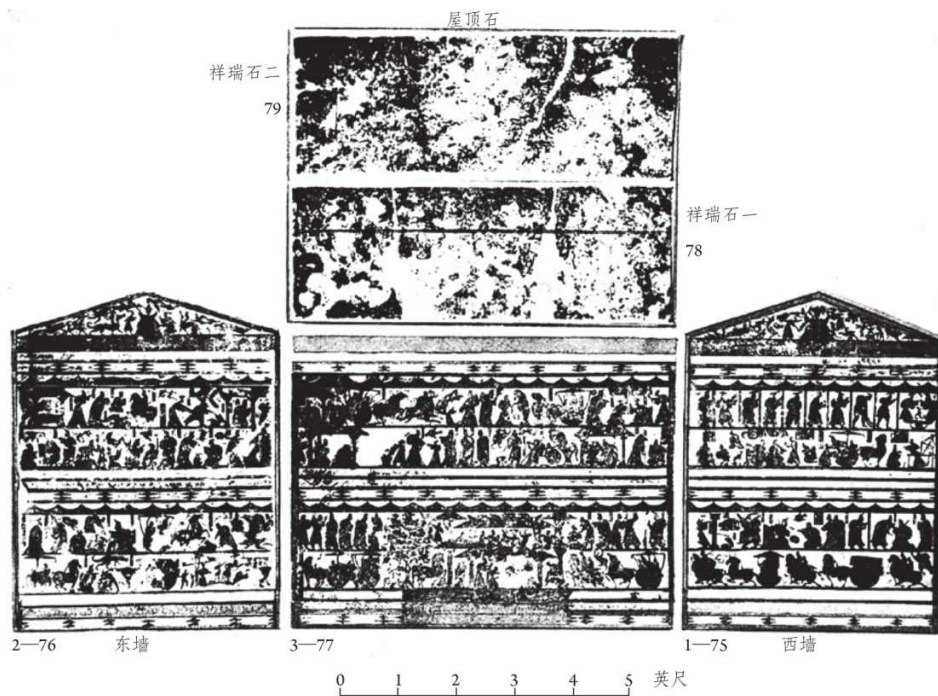


图45.1 武梁祠内壁画像（出自费慰梅《汉武梁祠建筑原形考》）

先从顶部看起，汉代祠堂和墓葬顶部常饰有天文或天神形象以象征天空。但武梁祠顶部图像取自《瑞图》，印证了武梁本人善于图讖的记载 [图45.2]。《瑞图》原本包括更多的祥瑞类别，武梁祠所选择的类别则反映出某种特定的思想倾向。其主题一是中国历史上证明

“王命天授”的祥瑞，如夏禹神鼎和武王渡孟津所获赤字白鱼之类。二是直接反映东汉儒家政治思想的祥瑞，如“玉马，王者清明尊贤者则至”，“比翼鸟，王者德及高远则至”，等等。考虑到2世纪中期的政治形势和武梁本人的政治态度，这些图像绝不是对当时朝廷的颂扬，而是反映了一种一般性的儒家政治理想和儒生对当时朝政的批判态度。

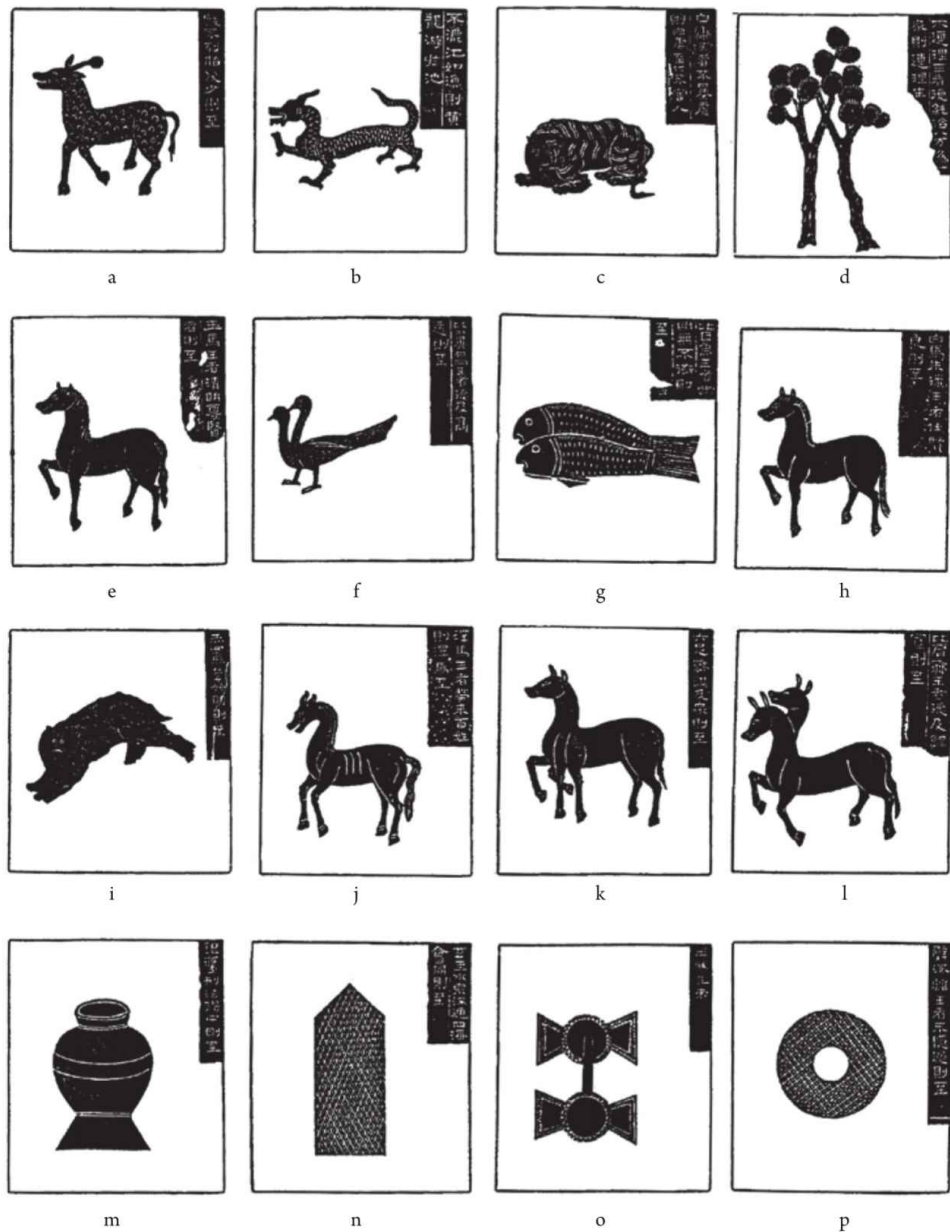


图45.2 武梁祠屋顶祥瑞画像拓片（出自冯云鹏、冯云鹗，《金石索》）

武梁祠山墙上的西王母、东王公图像和汉代神仙信仰有密切的关系 [图45.3]。学者对此多有所论，此处不再赘述。但值得注意的是这两个图像在武梁祠中的位置反映了“天”与“仙界”分立的思想结构和特殊的图像语汇。在这个思想和语言系统中，“天”与“人界”上下对应以表达“天人感应”思想。“天”不可见，人们通过对其迹象——祥瑞或灾异——的观察而知其意愿。与“天”不同，蓬莱、昆仑等“仙界”则处于东西方之极域。与无形的“天”有别，西王母是一个具体的“偶像”（idol或icon）。自西汉末以降，对西王母的信仰具有越来越强的偶像崇拜的意味，深入了各个阶层。武梁祠中西王母、东王公东西相向的构图进而反映了2世纪山东地区的一个重要发展：可能是受到了当地浓厚儒家传统的影响，东王公作为西王母的配偶出现，二者被纳入传统的阴阳模式，成为完整的“天、仙、人”宇宙模式的一个组成部分。

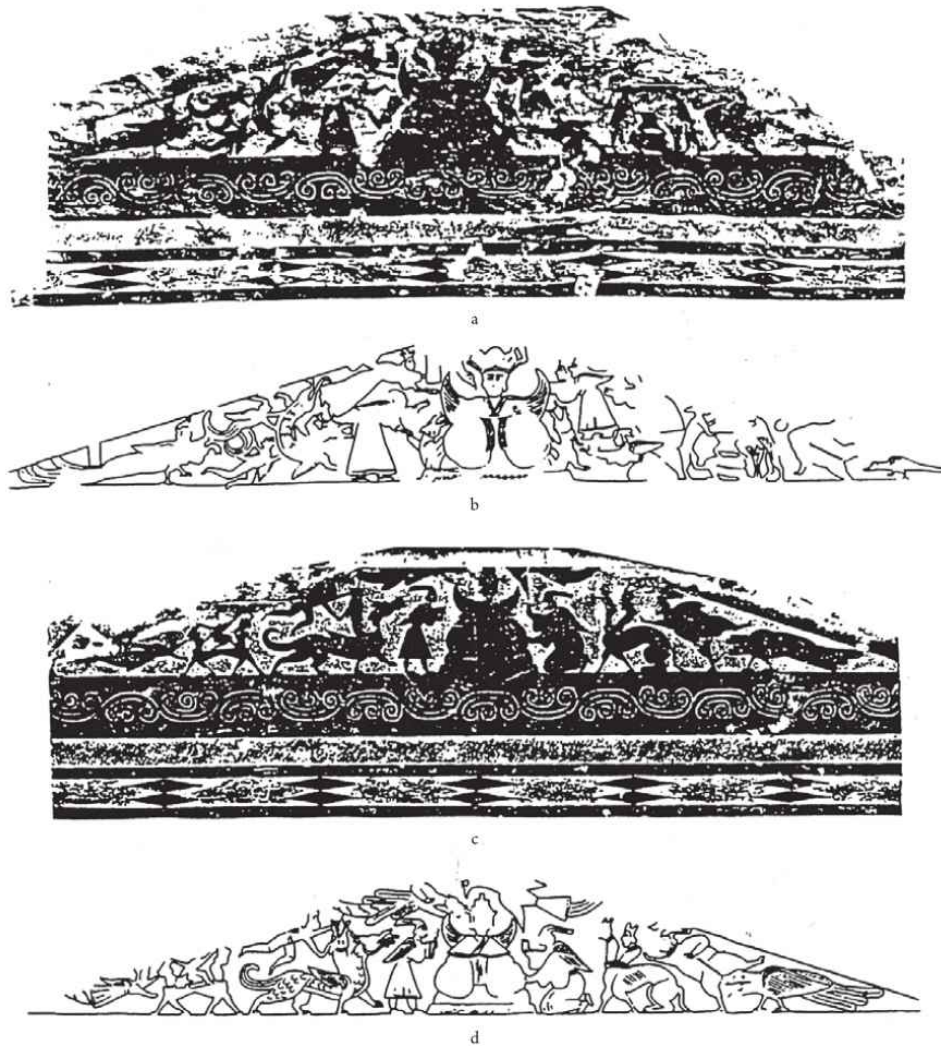


图45.3 武梁祠山墙“西王母”“东王公”画像拓片及线图

对武梁祠“画像程序”分析的最大发现是对其墙壁上画像内容的确定：三面墙上所表现的“人界”实际上是一部东汉人眼里的中国通史，其结构与司马迁《史记》有密切关系，但具体内容则反映出东汉时期社会伦理的新发展。壁面浮雕以一条宽阔的装饰带分成两大部分。上部画像又分两层，观赏顺序自右向左，如长幅手卷画。下部则有一个鲜明的构图中心，左右画像对称排列 [图45.4]。

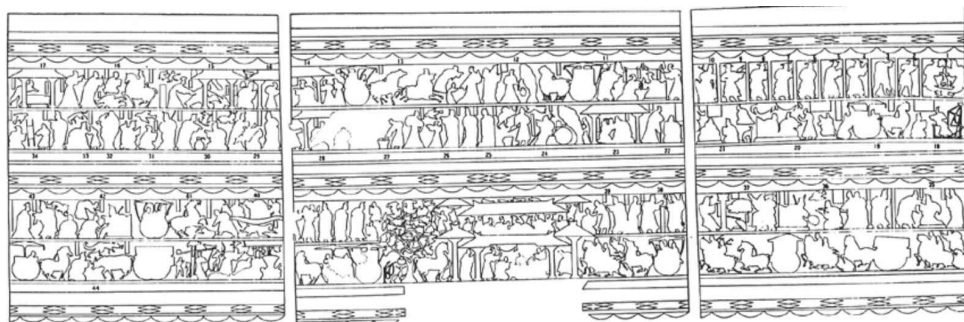


图45.4 武梁祠墙壁画像线图

与《史记》之“本纪”呼应，这部图像中国史以一系列古帝王像开始，每像各有榜题述其历史含义。其中三个帝王（伏羲、黄帝、夏禹）面向左转，把整个系列分为三段〔图45.5〕。第一段为“三皇”，伏羲女娲人首蛇身，祝融和神农则粗服短褐，表现“大同”世界“无为而治”的概念。相比之下，随后的“五帝”则长袍华冕，是制礼作乐、“垂衣裳而天下治”的形象写照。五帝以后，禅让制为世袭制所取代，随着朝代史的开始，中国历史的发展显示出一种螺旋式规律：每一朝代以一创业贤君开启，而以一亡国昏君而告终。武梁祠中禹和桀的形象象征性地总结了这种历史结构：夏禹如一普通劳动者，戴笠执耒；夏桀则华服执戟，坐于二妇人背上。画像省略了商周二代，是因为夏代之例已足以表现朝代兴衰的一般规律。这也显示出画像设计者对历史基本结构而非历史细节的兴趣。



图45.5 武梁祠“古帝王”画像拓片

这种对历史结构的兴趣也反映在帝王像之后的一系列画像中。这些画像或可称为“列传”画像。继承《史记》的传统，每一图像描绘一个著名历史人物的事迹，而若干历史人物又形成一组，共同证明某种基本社会规范或道德标准。武梁祠“列传”画像明显受到了东汉时

期的道德观的影响，包括三大组人物，一是列女，二是孝子及其他烈士，三是忠臣、刺客和贤后。前两组人物集中表现家庭伦理，包括女子的贞节和男子的孝悌等，被安排在墙壁上部。第三组人物反映的是政治关系，其核心是“忠”和“信”，因而被安排在墙壁下部，围绕着一个理想君主的形象。

有的“列传”画像（如荆轲、蔺相如等）明显来自《史记》，但大部分人物故事则出自刘向的著作，包括《列女传》《烈士传》（或称《孝子传》）和《说苑》。和“祥瑞”画像一样，武梁祠对历史人物的取舍有一定的标准，从而揭示出画像设计者的特殊考虑。如“列女”一组中的人物均选自《列女传》“贞顺”和“节义”两卷中的普通民间妇女，特别强调寡妇守贞抚孤的义务〔图45.6〕。“孝子”画像则集中宣传儿孙对亡父的奉祀和对寡母的敬养〔图45.7〕。这些规律亦可证明武梁祠画像很可能是武梁本人设计的。但支持这一论点最有力的证据是武梁祠画像中的最后一幅。这幅画位于左壁的左下角，描绘的是武梁生平最突出的事迹，即朝廷请他做官而他辞而不就〔图45.8〕。汉代著史的通例是在史书的最后一章叙述史家本人的家学渊源及学问抱负，因此《史记》以“太史公自序”告终，《汉书》亦循此例。这类“自序”因此确定了一个特殊的历史观察点，亦说明所著“历史”为一家之言，渗透着史家本人的特殊倾向。很明显，武梁也继承了这个史学传统，把自己的生平事迹作为图像中国史的最后一幅。



图45.6 武梁祠“梁节姑姊”画像拓片



图45.7 武梁祠“伯榆”画像拓片及《金石索》中的复原图



图45.8 武梁祠“处士”画像拓片

武梁祠画像的内容极其丰富，这里匆匆所谈的不过是为汉画“画像程序”的读法提供一个例证。同样的读法也可用于分析其他画像墓和享堂。这类“画像程序”例证不断积累，必然会相互联系，显示出历史发展的一般性和特殊性。以武梁祠而论，这座祠堂不过是武氏家族墓地的一个组成部分，其他的武氏祠虽然和它属于同一家族并由同一作坊雕刻，但画像的内容和安排则与它大相径庭，这种不同或与死者的身份和政治背景有关（如武梁之弟武开明曾在内宫任职，而武开明之子武斑为武将，曾任敦煌长史）。我们也可以把武梁祠与同时的其他山东画像比较。如近年发掘的苍山画像石墓，是与武梁祠同年所建，但其“画像程序”则反映出与武梁祠截然不同的思想体系和象征结构。简而言之，苍山墓中的一组12幅画像表现的是死者灵魂的转化，毫无儒家色彩，亦无政治、历史及伦理的特殊倾向。这种差别的原因就很值得研究。应该考虑的一个方面是地上享堂和地下墓葬在礼仪功能、服务对象诸方面的不同，另一个则是不同的设计者和“赞助

人”。以苍山墓而论，墓中所出之长篇题记应为造墓工匠所书。其中不载墓主姓名事迹，不引经据典，但以三、四、七言的韵文反映了大量的民间信仰。（比较而言，武梁祠上的铭文则多为四言的“赞”体，且多引儒家经典。）其他的墓葬享堂画像肯定又具有其他类型的“图像程序”，因而反映了不同的社会属性和设计意图。随着对越来越多的实例的分析和综合，我们对某一时代地区汉画的丰富性和复杂性就会有更深刻的理解。这也说明对“图像程序”的分析并不是钻牛角尖式的“细读”（close reading），其最终目的还是在于加深对整个汉画历史发展的理解。

最后我希望再补充说明两点。一是虽然本文所举的武梁祠和苍山画像石墓都带有题记，对“画像程序”的分析也可应用于没有题记的画像墓和享堂，但在完全没有文字证据的情况下，所分析出的“程序”很难归结于某位特殊设计者或“赞助人”的考虑和意图，而可能更多的是反映某些流行的样式。第二点是强调对“画像程序”的分析，并不等于认为所有汉墓和享堂的画像都包含详细和自觉的设计意图，不少墓葬建筑的画像装饰具有很大的随意性，甚至一些大墓也不例外。如河南南阳新莽时期的冯君孺人墓和东汉山东安丘董家庄墓均规模浩大，但其中只有一部分画像（如冯君孺人墓的墓门部分及安丘墓中之列柱）反映了规划性和一定的设计意图，其他大量石刻则相当零乱，甚至有可能是用画像石的“下脚料”充数的。但话又说回来，对这种“无程序”的认识也是分析“画像程序”的一项结论吧。

[\(1\)](#) 笔者另有详文对汉画研究史加以介绍，见《国外百年汉画像研究之回顾》，载《中原文物》，1994年，第1期。

[\(2\)](#) Wu Hung, *The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art* (Stanford, 1989). 中译本见巫鸿，《武梁祠：中国古代画像艺术的思想性》，柳扬、岑河译，北京：生活·读书·新知三联书店，2015年。

46 《汉唐之间的宗教艺术与考古》前言
言
(2000)



这是《汉唐之间的艺术与考古》三卷论文集集中的第一卷，主题为宗教艺术与考古。汉唐之间的四个世纪，或称三国两晋南北朝和隋，是中国历史和美术史上极为重要的一个时期。诸种历史因素，包括地方自治、民族混合和大规模人口迁徙等，因统一帝国的分裂而在文化和艺术的发展中起到领先作用。许多新的文化和艺术现象出现了，开创了唐代文化艺术高峰之先河。

这些新现象中之三项尤为重要，可说是代表了这一时期文化艺术中的几个主要趋势。一是因国家分裂而形成的文化传播的新模式：本时期内中国文化和艺术发展的主要形式不再是中央文化通过统一行政系统辐射式的扩散，而更多地是通过地方和中心、本土与外域多元文化传统的互动。这种互动极大地影响了各种艺术和视觉形式，如建筑、绘画、雕塑、服饰及丧葬艺术等等。

第二，作为这一广泛文化互动现象的一个重要组成部分，佛教大规模地传入中国。佛教艺术被统治阶层和一般百姓接受和推崇，随之而发生的是中国宗教和宗教艺术中的一个根本转变：与以家族为单位的祖先崇拜和以个人为单位的求仙长生不同，以宗教社团为基础的佛教信仰激发了人们修造寺庙和偶像的巨大热情。佛教也刺激了对新建筑形式如塔刹和石窟寺的创造，作为这些宗教建筑有机组成部分的壁画和雕塑亦得到长足的发展。这些佛教建筑、美术形式及有关的宗教仪轨和视觉模式又强烈地影响了道教寺观艺术在这一时期内的建立。

第三，以绘画和书法而论，这一时期中的一个极为重要的现象是独立艺术家的产生，其作品越来越多地采取了可供个人欣赏和收集的卷轴形式，其观众也更多是有文化艺术修养的上层人士。这种精英艺术与以往无名工匠所创造的宗教和实用美术判然有别。随着收藏书画兴趣的高涨，在这一时期内也出现了鉴定学及品评书画、概述书画历史和美学的著作，其写作方式和提出的美学原则强烈地影响了中国书画艺术在随后一千五百年内的发展。

这三卷论文集是一个大型学术合作研究项目的成果。这一研究项目由芝加哥大学发起，其他四个主办单位包括北京大学考古文博学院、中国社会科学院考古研究所、中央美术学院美术史系及哈佛大学建筑和美术史系。我们的一个主要目的是通过中外学者的合作，为这一复杂历史时期中美术和考古的研究打下一个新的基础。这个基础的一个因素是对新考古材料的介绍、使用和不断综合，另一个因素是对新的研究方法的讨论和在考古材料基础上对习用历史概念的反思。

三卷论文集分别以这一时期中美术和物质文化的三个重要方面为主题。本卷的主题是宗教艺术与考古；第二卷将集中讨论地区间文化和艺术的互动和影响；第三卷的主题是各种“世俗”艺术和物质文化形式，包括器物、书画、城市、墓葬等。每卷计划收入二十篇左右具有新材料或新观点的论文，其作者来自不同国家的文物和学术机构。论文的选题由来自以上所列五个大学和研究所的八名学者组成的编辑委员会推荐审核。这些论文首先由其作者在本计划所组织的三次国际学术会议上宣读并由与会学者讨论，经修改后收入文集。

根据这一程序，本卷论文集可说是于1999年11月在芝加哥大学召开的第一次“汉唐之间的艺术与考古”国际学术会议的成果。文集中所收的十八篇论文归入四个部分，每一部分反映了这一时期宗教美术和考古研究的一个主要方面或方向。第一部分中的论文是对若干省份和地区内中、小型石窟及石刻、摩崖的调查和研究。论文作者的调查范围超出如云冈、龙门和敦煌等著名大型石窟，所提供的材料对研究本时期的宗教艺术有特殊价值，其意义在于把学者的注意力从孤立的遗址，引导到广大地域内宗教设施的网状联系及特殊艺术风格和图像的地理分布。

这一地域观念在论文集的第二部分中得到进一步发展。这个部分的四篇论文均以新疆与河西地区的佛教美术为题，其研究范围的一致突出了其研究方法上的侧重。论文作者或以考古学分类方法对库车地

区石窟作整体调查，或探讨克孜尔石窟与古代交通要道的关系，或研究印度和新疆壁画图像学之渊源，或重新考虑河西地区早期石窟的建造者和年代。

第三部分的主题是佛教寺院和造像。近年来对洛阳永宁寺遗址的发掘使学者得以确定6世纪初北魏皇室推崇的一种特殊雕塑风格，并思考其对当时宗教和墓葬雕塑一般发展的影响。山东和四川出土的大量造像又为研究南朝宗教艺术、南北艺术交流及其所反映的教派思想提供了极丰富的材料。比较这些基于考古新材料的讨论，文集中这一部分的其他论文则重新考察熟知的佛教美术材料。这些考察多反映了作者在方法论上的思考，或尝试解释某一石窟装饰设计的内在逻辑，或对如龙门古阳洞这样复杂石窟的建造过程作研究方法上的讨论。

对解释方法的重视在文集第四部分中尤为突出，成为这一部分所收论文最主要的特点。文章作者集中对赞助人在宗教艺术创作中的作用进行了考察。所讨论之赞助人包括具有强烈政治企图的外族统治者、不同等级和阶层的女施主及地方宗教社团的成员等等。在综合分析考古和文献材料的基础上，这些作者得以确定这些赞助人的身份和他们支持宗教艺术的意图。与此同时，他们探讨了建造佛寺和制作造像的若干特殊历史背景，也对早期道教美术的地域性及佛、道艺术的复杂关系提出了自己的看法。

总的来说，这些论文的目的不是下结论，而是希望为这一时期宗教艺术和考古的研究提供新的材料和开拓新的路径。读者可以发现这些文章反映了多种研究方法、观点和解释。本卷的内容和编辑因此都反映了一定的历史和史学观念。以内容而论，本卷的研究重心从中国艺术的某些“巅峰”时刻转移到混乱时期中重要历史潮流的产生和初期发展。以编辑思想而论，编辑委员会的主导观念不是强求方法和论点的一致，而是鼓励不同方法和立场间的讨论与合作，从而把这个研究领域推向一个新的阶段。

《汉唐之间的艺术与考古》合作研究项目及三次国际会议由美国路思基金会（Luce Fellow）提供经费，本论文集由唐研究基金会资助出版。我们在此表示谢意。同时感谢文物出版社对出版论文集的全力支持。

47 地域考古与对“五斗米道”美术传统的重构 (2000)

近年来对早期道教美术的研究有很大的发展，不少有关的实物和图像得到披露和关注，不少有见地的论文也出现了，这个以往少有人重视的领域逐渐有可能发展成为中国美术史中的一个重要领域。⁽¹⁾但从另一方面看，目前对早期道教美术的研究时段主要还是集中在5世纪以降，老子和原始天尊等道教造像出现后。虽然一些学者有时也把汉代画像中的西王母或太一称为道教神祇，但这种说法还有待推敲。我们都知道对西王母和太一的崇拜在道教产生以前早已出现。虽然这些神祇最终被吸收到道教信仰中去，但从其晚近的发展来推定其早期的属性，不免是本末倒置了。因此，尽管很少有人怀疑道教美术在汉代的的存在，具体确定这一艺术传统的产生过程和在各地区的发展流变还是一个有待解决的问题。

解决这个问题的前提是要认识到，无论是道教还是道教美术，在中国历史上都发生了极大的变化，因此早期道教美术的面貌必然与晚期道教偶像有巨大区别。一般说来，对道教美术的任何界说都必须是历史的和能动的，既要考虑到这个艺术传统的持续性，又要考虑到其在不同时期和地区的特殊表现。在探讨早期道教美术概念时固然需要参照道教徒本身的看法，但这种看法并不直接等同于宗教史或美术史上对道教美术的定义。特别是由于本文研究的对象是寺观道教图像系统产生前的道教美术，我们就更需要避免以晚近正统道派立场自居、斥不同宗派或早期流派为“异端”或“非道教”的倾向，而特别需要提倡对道教文化内在的复杂性、模糊性做细致的研究和观察。

根据这些考虑，本文的目的是重构一个特定的早期道教美术传统。这里“美术”一词的概念接近“视觉文化”，指某一文化体所创造使用的各种视觉形象以及创作使用这些形象的机制和环境，不但包括图像、器物、建筑，也包括艺术家、赞助人和使用者的问题，宗教与礼仪的功能和环境问题，等等。这一文化体的成员具有共同的视觉模式、习惯和语汇，并通过这些视觉模式和语汇形成认同。本文所希望重构的道教美术传统属于早期“天师道”一支，在2、3世纪流传于四川和陕南一带，历史记载中也称作“五斗米道”“正一道”或“鬼道”。天师道后来成为正统道教中的大宗，其前身“五斗米道”被认为是道教起源，而创立五斗米道的第一代“天师”张陵（或称张道陵）也就被视为天师道的创始者。这一意义使得五斗米道备受研究者重视。道教史学者不断地从传世和考古发现的文献中发掘关于这一早期道教传统的史料，本文则希望从传世和考古发现的器物 and 图像中发掘有关这个早期道教传统的视觉材料。

要实现这个目的，我们就要对研究方法加以完善。因为关于五斗米道的文献对该教所使用的器物 and 偶像语焉不详，我们无法根据文献去断定这些器物 and 图像。但是这些文献对研究五斗米道艺术并非毫无意义：它们的关系不是图像描述的关系，而是在其他层面上展开的。一个重要的层面是文化地理：通过比较某些建筑类型、器物 and 图像在一定时期的分布与文献记载中五斗米道在同一时期内的分布，我们就有可能发现二者的历史关系。换言之，这种宏观的研究方法可能帮助我们断定的不是一两件物品 or 图像，而是一个波澜壮阔的地方性宗教艺术传统。

进行这一研究的基础是早期道教组织鲜明的地域性。太平道主要分布在青、徐、幽、冀、荆、杨、兖、豫各州，五斗米道主要在四川 and 汉中。如果这两个教派真如史书所说在民众中流传甚广，我们可以假设其思想行为必然会在这些地区的物质文化——特别是与宗教信仰 and 礼仪崇拜有关的物质文化——遗存中反映出来。

证实这一假设的最合适的例子是四川和陕南地区，因为五斗米道在这一地区存在了很多年，在汉末三国初甚至取得了统治地位。这里需要指出的是，早期道教研究特别是对五斗米道的研究中长期存在一个错误认知，即认为早期道教组织是平民或下层群众的组织。⁽²⁾实际上文献记载，东汉一代很多上层人士甚至帝王受道教思想吸引以至对道教的发展起了重大作用。以四川地区为例，章帝时益州太守王阜是蜀郡成都人，著《老子圣母碑》宣传道教思想。⁽³⁾而五斗米道从创始就是与巴蜀地方的官僚阶层紧密结合的。该教创始人张陵出身世家，25岁就官拜江州令。其子五斗米道“嗣师”张衡官拜郎中。其孙五斗米道“系师”张鲁更“自号师君”，以五斗米道“祭酒”代替地方长官，在现今四川中部和陕西南部建立了中国历史上第一个政教合一的道教政权。汉代中央政府“力不能征，遂就宠鲁为镇民（或作‘镇夷’）中郎将，领汉宁太守，通贡献而已”⁽⁴⁾。张鲁的下属甚至建议他正式称王。在此期间，五斗米道在当地拥有极大权威，“民夷信向”，即便是“流移寄在其地者（亦）不敢不奉”。⁽⁵⁾综合这些记载，可知道教在这一地区拥有：（一）时间和地域上的相对稳定性；（二）地方统治者的支持和在社会上的广泛流行。这两个条件为从地域考古学角度研究四川地区的早期道教美术提供了基础。

我这里说的地域考古主要是指以考古发掘资料为基础研究特定建筑、器物和图像的地域性分布和发展的方法。“从地域考古角度研究早期道教美术”就是比较研究这些建筑、器物和图像的分布与文献所记载道教的地方性。本节涉及的几种美术、考古材料包括：（一）建筑，主要是画像崖墓和画像石棺；（二）器物，主要是钱树和铜镜；（三）图像，主要是各种神像。关于汉末四川道教地方性组织的主要资料是五斗米道的“二十四治”。学者多根据《无上秘要》卷二十三引“正一气治图”等文献确定二十四治及以后所增加的“复治”和“游治”的地点[图47.1]。⁽⁶⁾整体看来，这些五斗米道的据点分布在一条南起西昌、北至汉中的广阔的带状地区，其中心是从乐山到绵

阳的川西平原。这些“治”大多建于岷江、沱江、涪江中上游河流沿岸，是汉代人口密集的地区。虽然汉末至三国时期五斗米道在西南的传布范围可能远远超出这个地带，但这里明显是该教影响最大的地区。

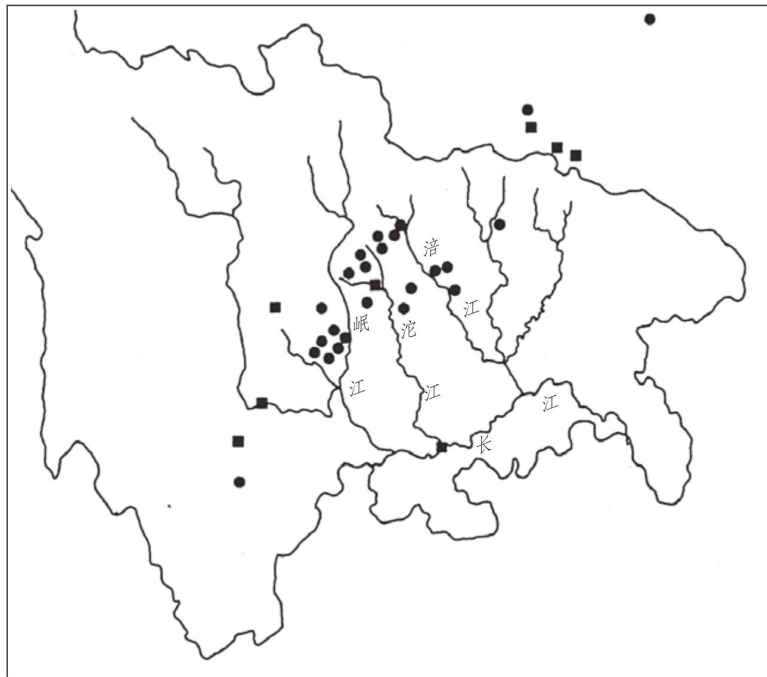


图47.1 巴蜀地区五斗米道二十四治分布图（圆形为其他“附治”和“陪治”）

画像崖墓和石棺

东汉至南朝时期的崖墓主要分布在西南地区，包括现在四川、云南昭通和贵州遵义地区（后两个地区在汉代属于犍为郡，历史上与四川关系极为密切）。根据罗二虎调查，现知崖墓有数万之多，但有纪年的只有40座，最早是东汉永平八年（65年），最晚是刘宋元嘉十九年（442年）。⁽⁷⁾虽然如图47.2所示，崖墓似乎遍及整个四川地区，但其起源地则限于三江（岷江、沱江、涪江）上游的川西平原，至东汉晚期才逐渐发展到其他区域。另一值得注意的现象是并非所有地区和时期的崖墓都有画像。从时间上说，大部分装饰有画像的墓葬属

于晚期。⁽⁸⁾从地域上说，只有川西平原地区，特别是在乐山、彭山、三台一带的崖墓有丰富的画像，其他地区的崖墓则或无雕刻或只有极简单雕刻 [图47.21]。⁽⁹⁾但即使在川西地区，有画像的崖墓也是少数。据唐长寿统计，乐山地区现存崖墓约万座，但有画像的只有一百多座。⁽¹⁰⁾他将乐山和彭山的画像崖墓分为：（一）发生期（安帝至质帝时期），（二）发展期（桓帝至黄巾起义前后），（三）鼎盛期（黄巾起义至蜀汉时期）。⁽¹¹⁾后两期的崖墓有时储有画像石棺。据高文研究，这类石棺基本上全部分布在长江、岷江、沱江、涪江流域 [图47.3]。⁽¹²⁾总结这些调查和研究，我们可以说画像崖墓和画像石棺流行的时期和地区也正是五斗米道流行的时期和地区。

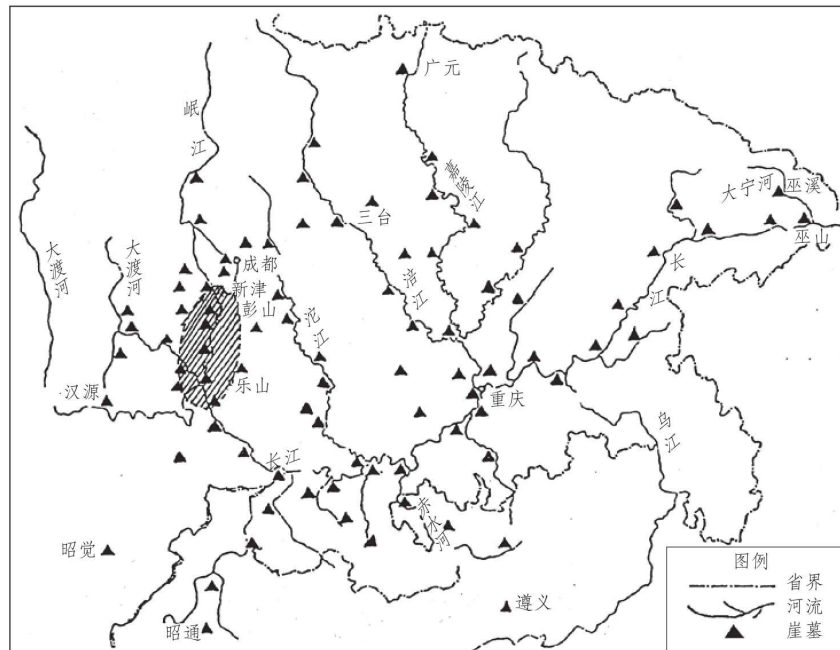


图47.2 巴蜀地区崖墓分布图（斜线所示为画像崖墓集中发现的地区）

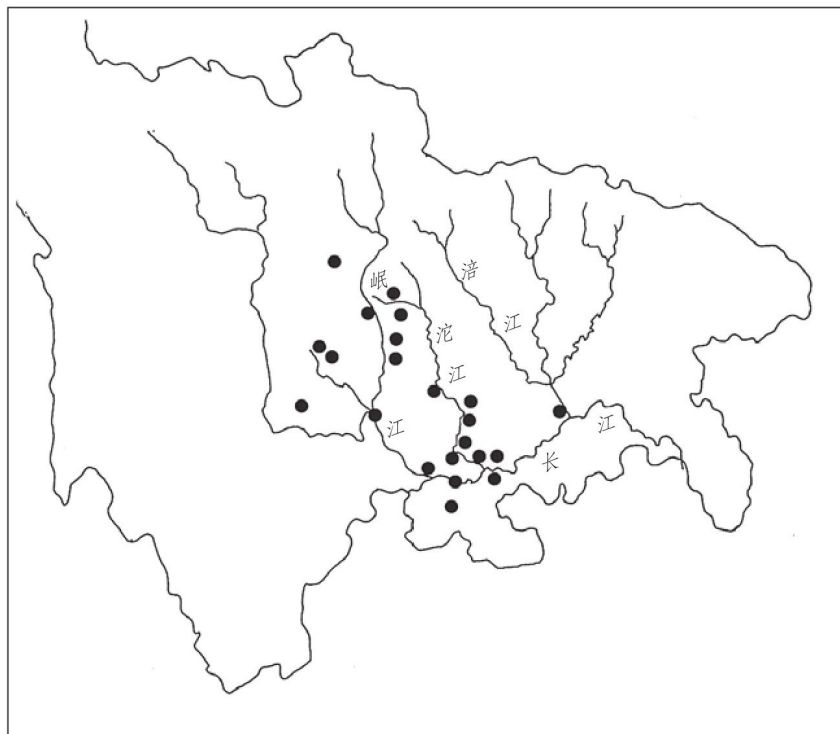


图47.3 巴蜀地区画像石棺发现地点

唐长寿、高文和其他学者都已谈到，崖墓和石棺画像的内容以升仙为大宗。日本学者小南一郎近来更对四川出土石棺画像题材的配置规律做了颇有价值的研究，认为这些画像的构图反映了死者灵魂穿越天门到达神仙境界的旅程，因此也反映了死者的宗教信仰。^[13]这类画像的内容自然可以和早期道教的教旨联系起来，但除了这种一般性的联系以外，一系列考古材料更指出某些崖墓和五斗米道的特殊且直接的联系。这些材料包括两类，一类是墓中所刻的符号、题记和图像，另一类是所埋葬的器物。以符号而言，彭山和乐山的一些崖墓在墓门或后室门楣中雕刻“胜”的符号（如彭山M45、M166、M169、M530）[图47.4]。“胜”是西王母所佩的重要象征物，把“胜”作为一个象征符号雕刻在墓门上方似乎是为了标明墓主的宗教信仰。另外也有一些墓在同样的位置上雕刻龙虎衔璧（乐山三区M99、彭山M355）或龙虎衔钱（双塘三区M26）之类的图像。四川画像中的神祇常坐在龙虎座上。龙虎也是道教的重要象征，并且和五斗米道有特殊的关系，如

《神仙传》等书说张陵得道时见天人“金车羽盖，骖龙驾虎”。“龙虎”又为道教内、外丹文献中的重要术语。天师道后来建立“正一玄坛”的龙虎山，也是因为传说张陵在此修炼成功出现龙虎而得名。由此，在门楣上标识龙虎似乎也和墓主的道教信仰有关。如此说成立，则石棺上所刻的大量“胜”和龙虎的形象也应有同样意义 [图47.5]。

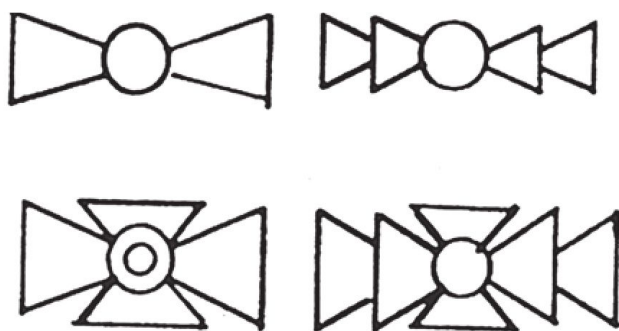


图47.4 乐山和彭山崖墓门框上方所刻不同形状的“胜”



图47.5 合江张家沟崖墓出土石棺上所刻“龙虎”画像

就画像而言，麻浩一区1号墓中刻一人像，据唐长寿描述“头戴异形高冠，身着长袍，左手持节杖，右手持药袋……画像位于后室甬道门侧位，与死者关系更密切” [图47.6]。唐长寿认为此像描绘的是一个方士，并引《史记·封禅书》和《汉武内传》证明沟通神人的方士均持节杖。⁽¹⁴⁾唐氏此说甚有道理，但我亦想指出，据《典略》，东汉太平道和五斗米道神职人员“师”亦“持九节杖为符祝”。⁽¹⁵⁾考虑到该墓所在地为五斗米道主要传播范围的中心，此像所描绘的可能不只是一般意义上的方士，也可能就是五斗米道的“师”或“祭酒”。手持类似节杖的形象也出现在石棺上，如南溪3号石棺侧面中间刻一半

开半掩的门（称“魂门”或“天门”）。门外一人似乎刚刚乘仙鹿至此，正执杖下跪作谒见状。其谒见的对象在门内，为正面端坐于龙虎座上的一个神人〔图47.7〕。长宁2号石棺亦刻有一人随鹿前往仙境的图画，但这里代表仙境的不是一个主神，而是“仙人六博”的场面〔图47.8〕。⁽¹⁶⁾另外，这个形象又见于四川雅安的高颐阙，也站在一个半开半合的“天门”旁边。《小校经阁金文拓本》卷十六著录的一面带铭“三段神仙镜”很可能产于蜀地，其上有两个这种持节杖的人物，分别站在“先人”和“神女”面前。⁽¹⁷⁾因此，虽然这些画面不同，但此“持节”形象都处于神人之间的位置。



图47.6 乐山麻浩一区1号墓中所刻人像（线图）



图47.7 南溪出土3号石棺画像



图47.8 长宁出土2号石棺画像

就题辞而言，简阳东汉崖墓中有“汉安元年（142年）四月十八日会仙友”的石刻题记 [图47.9]。⁽¹⁸⁾研究者一般认为是五斗米道信徒所题，此崖墓是道徒聚会或试图遇仙的所在。另重庆渝北区龙王洞崖墓中的阳嘉四年（135年）刻辞称该墓为“延年石室”，也明显反映了神仙家或道教的思想 [图47.10]。著名的《祭酒张普题字》记五斗米道祭酒张普和几个教徒授“微经”事。全文为：“熹平二年（173年）三月一日，天表鬼兵胡九□□□仙，历道成玄，施延命道正一，元 [其] 布于伯气。定召祭酒张普、萌生、赵广、王盛、黄长、杨奉等，诣受微经十二卷。祭酒约施天师道法无极才。”此题记证实文献中称五斗米道为“鬼道”“天师道”“正一道”，以及关于“鬼卒”“祭酒”等教职的记载，也肯定了五斗米道有经典行世的事实。“伯气”即“魄气”，谓阴气之魂。⁽¹⁹⁾以此观之，此题记实为五斗米道信徒胡九墓葬刻辞，“历道成玄”即谓其死后升仙，而刻辞的目的是记载诸位祭酒前来施法事。洪适说此题字“字划放纵，剖斜略无典则，乃群小所书”⁽²⁰⁾。虽名为碑，实为崖墓刻辞。

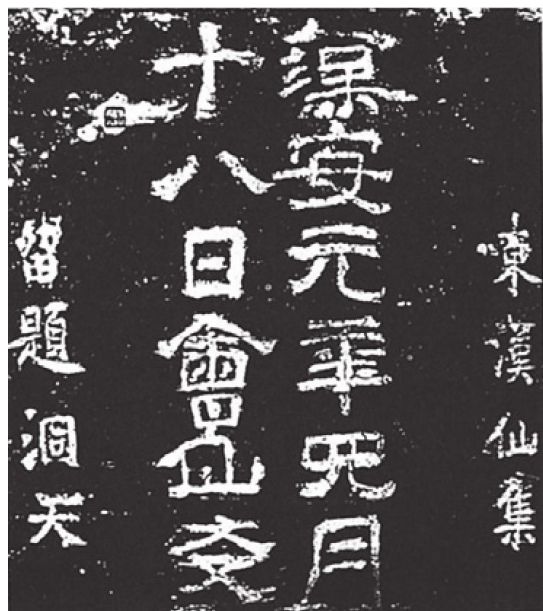


图47.9 简阳逍遥山崖墓刻辞（拓片）



图47.10 重庆渝北区龙王洞崖墓刻辞（拓片）

再看墓中出土物品，考古学者曾在—座乐山崖墓（麻浩三区99号墓）前室发现地面掘有坑，坑中陶罐，内盛云母和其他矿石。⁽²¹⁾陆游《藏丹洞记》也记载了同样现象：“石室圪立，室之前地中获瓦缶，矧矮，贮丹砂、云母、奇石，或灿然类黄金，意其金丹之余也。”⁽²²⁾

由于这些矿物均为炼丹药物，又由于崖墓中的前室犹如享堂，是举行祭祀的地方，在这里埋葬这些药物应与道教仪式有关，从而说明了死者和祭祀者的宗教信仰。《云笈七签》中收集了整整一卷以云母为仙药的服方。⁽²³⁾另外，罗二虎认为崖墓中盛行的石灶可能是用来炼丹砂的。⁽²⁴⁾此说如果成立，则可作为崖墓与道教关系的另一证据。

1973年资阳县城南乡崖墓出土一铜印，上面的文字非篆非隶，冯广宏和王家祐认为与道教符文似属一类。据统计，目前所知有类似印文的铜印至少已有六例 [图47.11]，其中一枚为1992年都江堰市出土，一枚藏于四川省博物馆，看来都是四川出土的。⁽²⁵⁾据文献记载，天师道向来有用印章的传统。据恽敬《真人府印》一文，“其道数千年止用阳平印”，印文“有阴阳变化之理，乃鬼道符号也”。⁽²⁶⁾虽然年代难以确定，但考虑到资阳崖墓的时代和五斗米道用印的传统，这些铜印很有可能为五斗米道遗物。这类铜印在崖墓中发现可证明死者为道教徒。另外，1989年绵阳何家山一号崖墓出土两面铜镜，其中一面为三段式神仙镜。⁽²⁷⁾霍巍近日撰文力证这种镜不但为当地所造，而且很可能与五斗米道（或称“鬼道”）有密切关系。⁽²⁸⁾该墓还出土了钱树和钱树座，可能也是当地道教遗物。



图47.11 巴蜀地区出土印章上的道符

- (a) 古印谱之一
- (b) 古印谱之二
- (c) 都江堰西河乡红梅村1992年出土
- (d) 四川省博物馆藏
- (e) 资阳城南乡崖墓1973年出土
- (f) 传世某印

钱树和三段式神仙镜

钱树是汉代西南地区特有的一种随葬器物。树座多为陶制，偶尔石刻。树身植于树座上，均以青铜铸成〔图47.12〕。由于铜质树枝上常饰有钱币纹样而获“钱树”或“摇钱树”之名，但这个名称不见于汉代文献，亦不能概括铜树的全部装饰内容和意义。实际上，有些树上虽铜钱繁多，但都作为树叶出现。每一树枝所烘托的主要形象则为端坐在龙虎座上的神人，周围辅以羽人、舞乐、六博、天马、玉兔等人兽形象。另一些树上的神人形象更为突出，几具中心偶像的意味。类似的神人神兽形象也常常出现在树座上。因此，如果一定要给这种器物起一个名字的话，“神树”可能是更恰当的称呼。[\(29\)](#)



图47.12 四川广汉出土东汉摇钱树

据美国学者艾素珊（Susan Erickson）统计，已发表的钱树和树座达到八十余件。除少数为东汉中期以及三国和晋代的以外，绝大部分为东汉下半叶墓葬所出。其发现地点主要在川西平原，少数在川东、贵州、陕南和其他邻近省份 [图47.13]。⁽³⁰⁾中国学者鲜明总结出土摇钱树的中心分布区为：“北起陕南汉中附近，经广元、绵阳、三台、广汉、彭县、成都、新津、彭山、庐山，南至西昌、昭通……其主要分布呈带状，与二十四治的分布基本相合。”⁽³¹⁾五斗米道二十四治的总部为阳平治，上治在彭县，下治在新都，张鲁时迁至陕南汉中勉县。⁽³²⁾据鲜明研究，这三地都有相当数量的摇钱树出土，阳平治

所在地阳平山（天回山）即有三件。⁽³³⁾总结这些调查和研究，这种器物的存在时间和流行地区也与道教在四川产生发展的时期和地区相吻合。

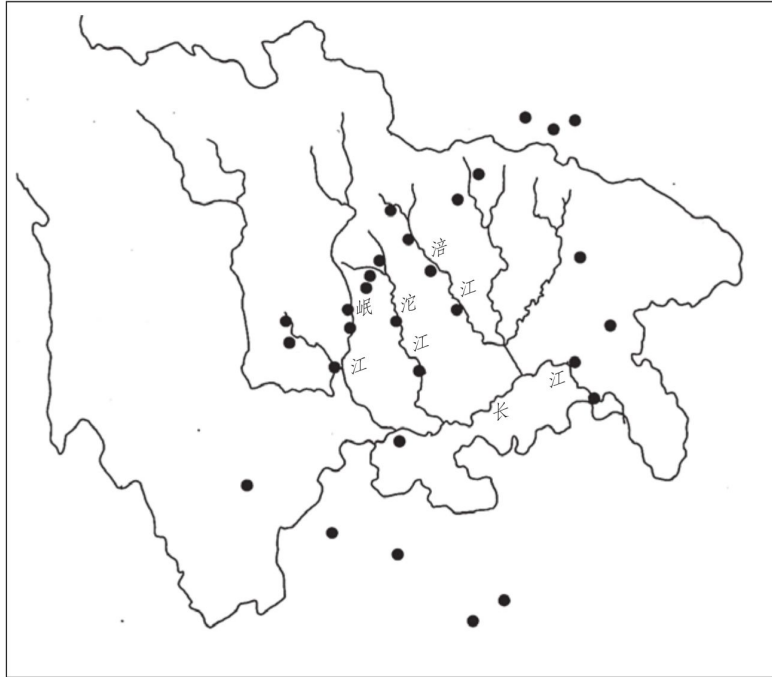


图47.13 巴蜀地区出土钱树和钱树座的地点

钱树和钱树座上的神人神兽图像基本与崖墓和石棺的画像一致，应该是同一宗教艺术的产品。但陶塑的树座则给艺术家提供了更大的自由去创造生动的形象。汉代艺术中对“求仙”这一概念最成功的表现可说是四川成都市郊出土的一件陶钱树座 [图47.14]。整个座的形状是一座高耸入云的圆柱形山峰。若干行人正在登山，先行者已达到接近山顶的第三层，后随者仍在第一、二层上艰苦跋涉。这件作品可说是2世纪四川道教徒对《淮南子·墜形训》中一段话的创造性图释：“昆仑之丘，或上倍之，是谓阊风之山，登之而不死。或上倍之，是谓悬圃，登之乃灵，能使风雨。或上倍之，乃维上天，登之乃神，是谓太帝之居。”这件雕塑作品除了对仙山的结构和求仙的过程有极生动的表现外，以我所知这是目前发现的最早表现“洞天”的作品：座

上每重山都有一洞穴，穿越过去就达到一个新的境界，而最高的境界则是山顶上的天界。

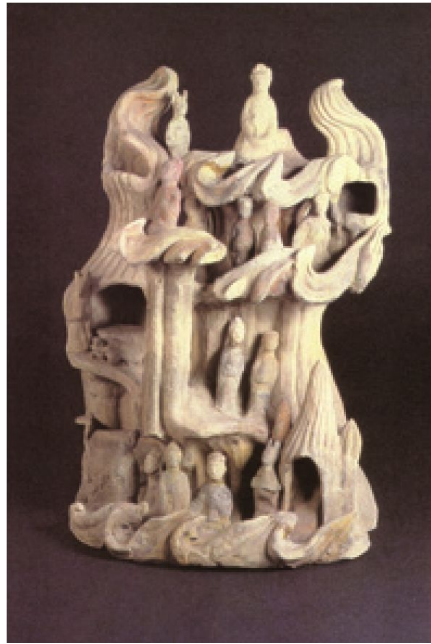


图47.14 成都郊区出土陶钱树座

在讨论钱树的宗教含义时，我们应该注意《云笈七签·二十八治》所记载的一个关于阳平治的传说：当地富人张守珪领养了一无家少年，后与一无家少女结为夫妇。“一旦山水泛滥，市井路绝，盐酪既阙，守珪甚忧。新妇曰：‘此可买耳。’取钱出门十数步，置钱树下，以杖扣树，得盐酪而归。后或有所要，但令扣树取之，无不得者。其夫术亦如此。……守珪请问其术受于何人，少年曰：‘我阳平洞中仙人耳，因有小过，谪于人间，不久当去。’……旬日之间，忽然夫妇俱去。”⁽³⁴⁾不论是否与钱树信仰的起源有关或者是钱树信仰的流变，这个传说都说明了这种器物与阳平山道教仙人的关系。

“钱树”以外，另一种与五斗米道有密切关系的器物是“三段式神仙镜”。这种铜镜背中心部分的构图以两条水平线划分为三部分，每部分饰以不同形象[图47.15、图47.16]。从上至下，第一部分的中心图像是一个伞盖或“华盖”，旁立若干人作鞠躬礼拜状。侧方坐

一形体较大、肩生双翼之神人；第二部分或中部以镜钮为中心，由两个对称图像组成，多为西王母和东王公，但有时也为龙虎或神兽；第三部分或下部的中心是一个曲线形“8”字图像，可能是“连理树”母题的变形，旁边也有仙人围绕。这种镜子的发源地历来有不同说法，但近年来将其定为“蜀镜”的看法得到越来越多考古材料的支持。俞伟超首倡此说，霍巍近日又撰专文加以证明。⁽³⁵⁾其最有力之论据为四川绵阳何家山一号崖墓中出土的一面典型“三段式神仙镜”。⁽³⁶⁾此外，类似的铜镜也在陕西南部地区出土，出土地点包括西安郊区等地。⁽³⁷⁾如前所述，五斗米道在2世纪末3世纪初已将势力扩展至陕西南部，张鲁的活动中心实际上在汉中，因此蜀镜在陕西出现是完全合理的。



图47.15 美国西雅图美术馆藏三段式神仙镜及背面图案线图



图47.16 故宫博物院藏三段式神仙镜及背面图案线图

由于这种蜀镜在日本也有发现，霍巍将其传播和五斗米道的流传联系起来。据《三国志·张鲁传》，张鲁在汉中以“鬼道教民，自号师君”⁽³⁸⁾。又据同书《刘焉传》，张鲁的母亲亦“以鬼道教民”⁽³⁹⁾。“鬼道”指五斗米道，因此该教信徒也叫“鬼卒”或“鬼兵”。有意思的是《三国志·倭人传》中载“鬼道”在当时传入日本，其女王“卑弥呼事鬼道能惑众”⁽⁴⁰⁾。日本群馬县等地发现的“三段式神仙镜”因此可能是“鬼道”遗物。按霍巍此说很有道理，上述刘体智《小校经阁金文拓本》中所载的铜镜进一步提供了对“三段镜”为蜀镜及与五斗米道关系的双重证明。此镜装饰图案的整体构图为三段式，但细部图像特殊且有铭文如“太君”“先人”“大王”“胡考”“王吏”“神女”等⁽⁴¹⁾。值得注意的是上下两段中都有一个手执节杖的人，似正在对“先人”和“神女”行礼膜拜。我在上文谈到这种图像见于四川画像石棺，而执节杖的人很可能是被称为“师”的五斗米道道士。

再看大部分“三段镜”上的纹饰，学者一致同意中段的神人是西王母和东王公。林巳奈夫提出下段中部的“8”形图像为传说中的“建木”，可从。⁽⁴²⁾“建木”是古代神话中的一棵巨树，《山海经·海内经》说它在“南海之内，黑水、青水之间”，语焉不详，⁽⁴³⁾而《淮南

子·墜形訓》不但舉出其具體所在地，而且賦予其作為宇宙中心的重大意義：“建木在都廣……蓋天地之中。”高誘由此進一步發揮：

“建木在都廣南方，眾帝所自上下。”⁽⁴⁴⁾但“都廣”在哪裡呢？漢代文獻均未指明確切地點，只有漢以後的文獻對此有明確的說法。根據這些文獻，“都廣”也叫作“廣都”。《華陽國志·蜀志》載：“廣都縣，（成都）郡西三十里。”⁽⁴⁵⁾但成都西在漢末到魏晉時期是什麼地方呢？恰恰是五斗米道活動的中心地區，屬陽平治。五斗米道很可能利用了古代的“建木”神話，把自己的宗教聖地定為“天地之中”“眾帝所自上下”的地點。再看“三段鏡”上的紋飾，“建木”兩旁的形象明顯是各種神仙，或老或少，有的似乎還拿着通天地的節杖。這種枝干回旋盤繞的神樹形象也出現在四川出土的石棺和錢樹座上。如上述長寧2號石棺上刻有若干與神仙傳說有關的圖像，其中就有這樣一棵大樹，一個男子在樹下正與一女子告別，似乎就要沿此樹升天[見圖47.8]。同樣的一棵大樹也出現在廣漢出土的一個彩繪錢樹座上，其枝干聳入天界，覆蓋着西王母及其僕從。⁽⁴⁶⁾這個錢樹座把傳說中的“建木”與名稱不詳的“錢樹”聯繫起來。我在上文談到“錢樹”和五斗米道的關係以及在陽平治等地的發現情況。再考慮到樹上裝飾的神像和樹枝回旋盤繞的形態，也可能所謂的“錢樹”就是“建木”吧！

一旦明確了“三段鏡”和五斗米道的關係，我們就可以進一步解釋頂段中的圖像。林巳奈夫認為該段中的有翼神人是天皇大帝，居天之北極，而“華蓋”圖像則表示北極星側方的華蓋星座，以九顆星組成，“所以覆蓋大帝之座也”⁽⁴⁷⁾。學者對此說提出不少質疑，如樋口隆康認為把天皇大帝畫在側面而覆蓋大帝的華蓋畫在正中不合情理⁽⁴⁸⁾。我很同意這個意見，但希望對這段畫面的內容提出新的解釋。在我看來，畫面中的“華蓋”圖像是關鍵，任何對此圖像的解釋都必須考慮到它的三個特點：（一）它的位置說明它是整個銅鏡裝飾圖案中最重要圖像；（二）它是周圍神、人敬禮崇拜的對象；（三）其傘

柄总是立在一个乌龟或龟蛇合体的“玄武”背上。把这些特点与文献进行综合研究，我认为这个图像表现的是早期道教仪式中对老子的崇拜。

随着道教的发展，老子逐渐被神化，不但成为“道”的化身，而且被当作道教的祖师来崇拜。老子神化的过程大约是在1世纪和2世纪中完成的。但对老子具体祭祀的最早记载则是关于汉桓帝刘志延熹八年和九年（165年和166年）两年中的宗教活动。据《后汉书》，桓帝于延熹八年正月和十一月两次遣中长侍到老子的故乡苦县立庙祠老子，[\(49\)](#)并让边韶撰《老子铭》，其中说桓帝梦见老子因此“尊而祀之”[\(50\)](#)。次年这位皇帝“亲祠老子于濯龙（宫），文罽为坛，饰淳金扣器，设华盖之坐，用郊天乐也”[\(51\)](#)。这里所说的“文罽”是有织绣纹饰的毡毯，“淳金扣器”即“纯金扣器”，是口沿上镶金的祭器。而“华盖之坐”则是为老子所设的在祭祀时接受供品和礼拜的“位”。根据这个记载，桓帝在祭祀中并没有使用老子的偶像，所设之“华盖之坐”就是老子的象征。这种不设偶像的做法完全符合早期道教中祭祀老子的仪轨，理由是老子为“道”之化身，因此不可也不应描绘成人形。这种做法直到南北朝时期仍然流行，如法琳在其《辩正论》中说：

考梁陈齐魏之前，唯以瓠卢盛经，本无天尊形像。案任子《道论》及杜氏《幽求》并云：道无形质，盖阴阳之精也。《陶隐居内传》云：在茅山中立佛道二堂，隔日朝礼。佛堂有像，道堂无像。王淳《三教论》云：近世道士，取活无方，欲人归信，乃学佛家，制立形像，假号天尊及左右二真人，置之道堂，以凭衣食。梁陆修敬之为此形也。[\(52\)](#)

根据这一记载，早期道教中只崇拜经书而无偶像，直到陶弘景的时候仍沿袭这种崇拜方式。因此，对持这种观念的汉代道教徒来说，

对老子的表现只能是象征性而非写实式的。值得注意的是，不少材料说明四川地区的道教传统特别推崇对老子的象征性表现。如早在1世纪下半叶，益州太守、蜀郡人王阜撰《老子圣母碑》称“老子者，道也，乃生于无形之先，起于太初之前，行于太素之元，浮游六虚，出入幽冥”⁽⁵³⁾。这种超自然的老子肯定是无法具体描绘的。至2、3世纪之交，五斗米道中的正统派特别反对某些道教徒实行的偶像崇拜。传张鲁所著的《老子想尔注》中说：“道至尊，微而隐，无状貌形像也。但可从其诚，不可见知也。”⁽⁵⁴⁾并因此大肆攻击对“道”或老子的造像崇拜：“今世间伪伎指形名道，令有服色名字，状貌长短，非也，悉邪伪耳！”⁽⁵⁵⁾

绵阳何家山崖墓出土“三段镜”上的铭文也支持这一解释。虽然此铭多有残损而不可尽读，但其中叙述画像内容的词句包括“翠羽秘盖”一语，明显是指镜上的“华盖”图像。而“秘盖”一词特别突出了这个图像的宗教神秘意义。镜铭最后一句祝词是“其师命长”。史载五斗米道的一种教职人员叫作“师”，或为此镜的所有者和使用者。

“三段镜”上伞盖为老子象征的另一项证据是承载此盖的龟座。葛洪在《抱朴子》一书中记载了以一面或多面铜镜“观想”神仙的方法。根据他的记载，最值得道教徒“观想”的神仙莫过于太上老君或老子，一旦得见其“真形”就可以“年命久长，心如日月，无事不知”。葛洪所描写的老子的真形不是画在镜上的，而必须通过修道者“谛念”得到。值得注意的是葛洪说老子“以神龟为床”⁽⁵⁶⁾。此处“床”指坐榻。因此以伞盖和龟座二图像组成老子的“华盖之坐”可说是再贴切不过了。考虑到道教修炼中用铜镜的习惯以及“三段镜”和五斗米道的关系，这种镜也可能就是用来“观想”老子真形的宗教器具吧。

神像

《老子想尔注》以“指形名道”为“邪伪”，所反对的可能只是对老子而非对所有神仙的偶像崇拜。四川画像中有很多正面端坐在龙虎座上的神像，论者均称之为西王母像。但这里我想提出一个大胆的问题，即这些图像所表现的是否真的都是西王母？这个问题的提出基于三个因素：

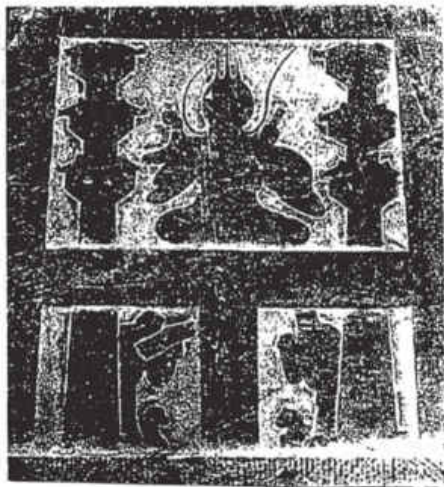
第一，随着考古资料的不断增加，我们开始注意到这些图像中的差异。学者都同意西王母最重要的一个象征物是她头上所戴的“胜”。但不少发掘出来的四川“西王母”像并不戴胜。有的戴冠冕，有的戴三峰突起的尖顶帽，有的戴加鹖羽的平顶冠，有的戴如后代道士所戴之小冠 [图47.17a—d]。值得注意的是，这几种冠都是男性所戴，而“胜”则是汉代女性装饰。⁽⁵⁷⁾由于这些图像都表现的是中心神祇，很难设想他们的冠戴可以由画者随意处置，甚至男女不分。更有可能的是这些不同的冠戴象征不同的神祇。类似的情形在佛教艺术和其他宗教艺术中屡见不鲜：不同神祇的基本形态往往非常相似，只是某些服饰特点标明其不同身份。很可能因为西王母画像出现最早，其基本形态（如正面端坐的形态和龙虎宝座等）就为描绘多种道教偶像提供了一个蓝本，但随后产生的神祇则以图像学的细微特征加以区分。



a



b



c



d

图47.17 巴蜀画像石中戴不同冠饰的神像

第二，据道教学者研究，五斗米道是一种具有主神崇拜特征的多神教，并已开始发展一个神祇谱系。其根据是《正一法文经章官品》等天师道文献中所说的“百二十官”，包括玉女君、无上天君、盖天大考将军等，每个神灵各有所治所主。⁽⁵⁸⁾如果此说可信的话，则可以想见五斗米道信徒会根据不同性别、地位、场合及所求来选择膜拜的神祇。不同墓葬中或石棺上出现不同的神祇形象是十分自然的。虽然我们目前还无法为四川画像中的各种神像定名，但可以认为这一“造神运动”已是当地东汉中晚期至三国时期宗教艺术的一个重要特点。

第三，四川画像中的西王母与“秘戏图”共出而似乎具有某种特殊意义。这一地区目前发现的与“性”有关的图像可分为两种，一种是或与“桑间濮下”传统有关的“野合图”，一种是与成仙思想有关的男女拥抱亲吻像，或称“秘戏图”。⁽⁵⁹⁾我认为后一种形象与成仙思想有关是因为其或与西王母像共同出现或装饰于崖墓内显著位置。如1972年荣经发现的一具画像石棺，侧面中部浮雕一半开半掩的“魂门”或“天门”，门内右部帷帐内是头戴胜、凭几端坐的西王母，门内左方是一对拥抱亲吻的男女〔图47.18〕。类似的亲吻像也雕在崖墓内，最著名的一个例子是北京故宫博物院所藏的男女亲吻像。此像原来位于彭山M550墓门上方第三层门楣上。与荣经石棺上的着衣男女有别，此处男女二人半裸并坐，男子以手握女子乳部〔图47.19〕。⁽⁶⁰⁾其他类似的例子亦见于乐山麻浩一区1号墓和三区22号墓。更有甚者，1995年广汉出土一个陶质供案。案座正面饰一浮雕戴胜的西王母像，拱手端坐于龙虎座上。案顶中央供一直立的“且”（即阳具模型）。案两端各坐一半人半兽形象，均暴露其勃起之阳物〔图47.20〕。⁽⁶¹⁾这里需要回答的一个问题是：为什么这些和“性”有关的图像常与西王母像共出？一个可能的解释是随着五斗米道所崇拜的神祇逐渐增多，每一神仙就被赋予更具体的职能和象征意义。在这个趋势下西王母就越来越紧密地与“性”和生殖崇拜联系起来。这一发展和西王母在汉以后中国文学中的意义也是一致的。我们也可以考虑四川亲吻图

像与道教“房中术”的关系。茱经石棺画像明显为升仙题材，故宫藏的男女亲吻像在墓门上方的位置也反映了同样的思想。学者认为《老子想尔注》为蜀中“天师道一家之学”。虽然该书反对“伪伎”一派的房中术，但仍教导“精结为神，欲令神不死，当结精自守”，“男女阴阳孔也，男当法地似女”，“能用此道，应得仙寿”。^[62]对“正统”的房中术仍持鼓励态度。



图47.18 茱经出土石棺画像



图47.19 故宫博物院藏原彭山550号墓入口上方雕刻



图47.20 广汉出土陶供案

对五斗米道艺术进行研究也使我们重新考虑四川发现的所谓佛像的宗教意义，这些材料是近年通过考古发掘而不断增多的中国早期佛像中的一部分实例。不少学者对这些材料做了收集整理工作，为继续研究其来源、传播、性质等问题打下基础。⁽⁶³⁾ 一个重要的问题牵涉到这些所谓“佛像”的文化内涵和宗教功能。它们来源于印度佛教美术无可非议，但在汉代美术中的文化内涵和宗教功能是不是也是佛教的呢？这个问题引导我们去考察这些“佛像”的建筑环境和使用、其所装饰物品的性质，以及与其他图像的关系。大约十几年前我曾撰文讨论这些问题，注意到目前所知汉代美术中的佛教因素，包括佛像和其他来源于佛教艺术的题材，大都发现于墓葬或道教寺观遗址。这些形象的引进是因为它们被用来宣传传统的神仙观念或为萌芽中的道教美术提供了材料。⁽⁶⁴⁾ 本文为这一观点提供了更具体的宗教文化环境。根据不断增加的考古材料，我们基本上可以认为四川所发现的2世纪至3世纪的“佛像”实际上是当地道教美术的一个组成部分，与其把它们叫作早期佛教图像，不如称为早期道教图像。

在各地发现的早期“佛像”中，四川的几件可以说是在地域上最集中、在形态上也最接近印度佛像原型的。但根据文献记载，在这些

形象出现的2世纪末至3世纪初这一时期内，佛教并没有在四川一带流行，相反倒是道教在这里占有统治地位。但是这个矛盾并不难解决，因为种种证据说明了这些“佛像”新的宗教文化内容。仔细观察一下，我们发现这些外来神像往往与传统神仙家或道教题材混杂，多用来装饰与四川道教信仰大有关系的崖墓、钱树和钱树座，而且目前只在五斗米道中心地区的川西平原发现。

墓葬中的早期佛像包括著名的四川乐山麻浩和柿子湾崖墓内以及山东沂南汉墓前室中心柱上的“佛像”。四川各像明显更接近印度佛像原型，顶有肉髻，头后有圆光，着圆领通肩大衣，右手作施无畏印，左手持衣角〔图47.21〕。但比较起来，柿子湾像则有所蜕变，如吴焯注意到的“肉髻高耸似冠，不如麻浩佛像符合造像仪轨”^{〔65〕}。沂南墓中“佛像”的修改痕迹就更为明显，与印度原型相去极远，一个坐像虽手作施无畏印，头上的肉髻居然被画成了一顶小冠。从与其他图像的搭配来看，这些“佛像”从不是独立的，而是属于神仙家或道教图像体系的。如沂南“佛像”所饰之中心柱上又有西王母、东王公像和其他种种传统神仙题材。类似的配置也发现于内蒙古和林格尔汉墓，其前室顶东西侧画东王公和西王母，南北侧画两个来源于印度佛教美术的题材：“仙人骑白象”和“舍利”。麻浩墓中的“佛像”刻于前室正壁门楣，而门楣上的另一个浮雕形象是一个龙头，二者遥相呼应。从建筑功能来看，这些图像均装饰私人墓葬以表达死后升仙的幻想，与在寺院中作为僧侣和公共崇拜对象的印度佛像之功能大相径庭。再从发现地点来看，四川和山东均为早期道教中心。沂南墓中还发现了“天帝使者”这类道教图像，^{〔66〕}前文我们也讨论了乐山崖墓与五斗米道的密切关系。



图47. 21 乐山麻浩崖墓前室浮雕佛像

不少带有佛像的器物是随葬的明器，因此也应该把它们看作墓葬的一部分，与死后成仙的思想联系起来解释。大部分2世纪末至3世纪的这类标本出于五斗米道盛行的川西平原，包括陶俑与钱树，后者据其出土地点和制作特点也应该定为明器。铜质钱树上的佛像见于绵阳何家山崖墓中，残存的摇钱树树枝上饰有一连串佛像。每个佛像都有头光、肉髻，穿圆领通肩大衣，唇上有髭，保存了相当浓厚的犍陀罗风格。值得注意的是，该墓中的陪葬器物还包括一面“三段式神仙镜”。另一组发现于忠县涂井的几座相邻的崖墓中。各像头后均有圆光，右手作施无畏印，左手持衣角，与乐山崖墓中的浮雕“佛像”形态一致。⁽⁶⁷⁾但值得注意的是，其肉髻也常常变化为其他形状，或扁圆长大，或平如盘状。何家山崖墓出土的其他钱树残片上有仙人、龙、璧等，和该墓所出“佛像”一起组成一个统一的装饰图案系统。

钱树座上的“佛像”以1942年彭县崖墓中出土的一件最为著名，其姿态同于崖墓中和钱树上“佛像”，而且也与其他神仙或道教图像相配。吴焯注意到佛像基座上原定为“二龙戏珠”的一组图像实际上是一龙一虎，这个钱树座上“佛像”的位置因此和龙虎座上的西王母及其他四川神像相似。⁽⁶⁸⁾从形态上看，这一对龙虎与上文讨论过的四

川崖墓和石棺上的龙虎完全一致 [图47.5]。此外，他还注意到这件雕塑的两个特点：一是佛像的肉髻竖立有如冠帽；二是佛像两旁的侍者并非菩萨，而是一汉一夷。这些特点都反映了对印度佛像的改造。除钱树外，论者也发现四川的一些陶俑具有佛像因素，如乐山西湖塘出土的一件立俑，冠饰莲花，右手作施无畏印，又如忠县崖墓中的11件坐俑“额前眉际有类似佛教的白毫相”，等等。⁽⁶⁹⁾

这些考古材料所反映的佛、道混杂的情况完全可以从宗教史中得到证明。就佛和神仙说的关系而言，汉代关于佛陀的文献多把他当作一个“西方仙人”，甚至早期佛教文献如《四十二章经》《理惑论》等也不例外。就佛和道教崇拜的关系而言，东汉历史上道教的产生和佛教的传入不可分割，自1世纪开始就常作为同一个事件提到。如《后汉书·楚王英传》记载“楚王诵黄老之言，尚浮屠之仁祠。”⁽⁷⁰⁾桓帝主要崇拜老子但兼崇佛，“宫中立黄老、浮屠之祠”⁽⁷¹⁾。这种风尚在南北朝时期仍然流行，如《南齐书·张融传》记张“病卒，遗令入殓左手执《孝经》《老子》，右手执小品《法华经》”⁽⁷²⁾。甚至连一代道教大师陶弘景亦佛道兼信。前边提到他在茅山立佛道二堂，隔日朝礼。《南史·陶弘景传》又说他“曾梦佛授其菩提记云名为胜力菩萨，乃诣鄮县阿育王塔，自誓受五大戒”。他临终留下遗言，要求丧礼由和尚道士共同举行，而丧服既要有冠巾又要有袈裟。⁽⁷³⁾根据这些记载，我们很容易理解在墓葬和道教崇拜中使用佛教形象的现象。

与早期道教使用佛像有密切关系的一个道家理论是所谓的“老子化胡”说。根据这个传说最早的一个版本，老子在西出函谷关后入夷狄之境，变成了佛陀。此说至少在2世纪下半叶就已开始流传，首先见于《后汉书·襄楷传》襄楷在166年所上的奏议，然后载于3世纪作者鱼豢的《魏略·西戎传》和皇甫谧的《高士传》中。⁽⁷⁴⁾因此，汉末和魏晋时期的不少道教徒认为佛陀就是老子或老子的化身。又由于当时不少道教徒认为与“道”等同的老子是不可描画的（见上文），佛陀的形象就有可能成为表现老子或其他道教神仙的替代。从这点出发，

甚至佛陀的形象也被说成是老子发明的。僧顺在其《答道士假称张融三破论》中逐条辩驳道士提出的十九条理论，其中一条是：“论云：胡人不信虚无，老子入关，故作形像之化也。”⁽⁷⁵⁾据此说，佛像是老子为了传播道教而创造的，按现在的说法也就是道教艺术的一部分。

结论

从地域考古角度研究早期道教美术是一个大题目，本文的目的只在于发现一些线索，为进一步研究提出一个方向。以上讨论可总结为几个基本论点或假说：（一）崖墓和石棺画像的主要内容为成仙，因此与早期道教的目的一致；（二）崖墓和石棺画像中的一些特殊象征图案，如刻在墓门上方的“胜”和龙虎形象可能标识死者为五斗米道信徒；（三）崖墓中所发现的道教铜印、题记、炼丹药物及神仙镜等材料也多说明死者的宗教身份为五斗米道信徒；（四）崖墓和石棺画像中大量正面端坐神像可能代表五斗米道信奉的神祇，其不同冠戴和陪从者象征其不同身份；（五）“三段式神仙镜”上的“华盖”图像表现早期道教中对老子的非偶像崇拜，而“建木”形象则反映了五斗米道对传统神话的改造利用；（六）五斗米道流行地区发现的“佛像”应理解为道教造像；（七）画像崖墓、石棺、钱树集中在五斗米道中心地区的川西平原，其鼎盛时期亦与五斗米道的鼎盛时期重合；（八）我们所常称道的“四川汉代画像”实际上主要流行在五斗米道地区和时期，其与东部画像的共同因素（如西王母、六博、舞乐、“魂门”或“天门”等形象）说明艺术题材的传播及两地思想和宗教的联系。其与东部画像的不同因素（如主神的特殊形象和对“秘戏”题材的兴趣等）则说明地方文化的差异及思想和宗教的侧重。五斗米道所奉经典来自东部，其创教人张陵亦来自汉代画像最发达的山东西南部。学者认为四川画像的产生和发展远比东部要晚，大约从2世纪末至3世纪初才达到繁盛时期。而这一时期恰恰是道教从东部传入四川后

长足发展的时期。种种证据都表明，四川画像艺术的出现和发展与道教的传播有密切关系。

本文所论早期道教偶像（包括早期“佛像”）的产生和发展或可为重新理解南北朝时期道教偶像打下一个新的基础。论者多以《隋书·经籍志》所载北魏太武帝为寇谦之“于代都东南起坛宇……刻天尊及诸仙之像而供养焉”为根据，把道教造像的开始定为5世纪上半叶。⁽⁷⁶⁾这个结论值得重新考虑。本文的讨论证明道教偶像的起源远早于5世纪，但这类偶像长期以来带有很大的地方性和随意性，老子的形象或被禁止或以其他象征性图像代替。5世纪道教艺术的两大变化，一是以佛像为蓝本直接描绘老子，二是当权者对道教和道教偶像崇拜给以大力支持。这两个发展无疑对道教艺术的规范化和普及化起了重要作用。但无论是道教和上层的结合还是道教美术对佛教美术的吸收，都是汉代以来的长期现象，所以这些变化应该被解释为历史的延续和演变，而不是突然的变革和创新。

“地域考古”方法仍可用于研究道教美术在南北朝时期的发展演变。如目前大部分南北朝道教造像集中在陕西和四川，这应该不是偶然的现象。⁽⁷⁷⁾这两个地区在历史上是五斗米道的据点，尤其汉中在张鲁时期成为了统治中心。张鲁于215年投降曹操以后，大批五斗米道信徒北迁，或定居长安一带的渭北，或移居洛阳和邺城，在这些地区形成新的教团和道教文化据点。后来受北魏太武帝重用“重整天师道”的寇谦之祖上就是在这一时期由汉中徙居长安的五斗米道世家，后来又迁至洛阳。和寇谦之大约同时的“楼观派”成为北方道教的重要宗派，领袖多来自长安地区，其中心在陕西周至县，和道教造像最集中出现的耀县接近。楼观派尊尹喜为祖师，而尹喜据传说原是函谷关的关令，在老子出关时成为老子的弟子并请老子写下《道德经》五千言。晋代编写的《化胡经》“言喜与聃化胡作佛”⁽⁷⁸⁾。据此说，变成佛的道教圣人不但有老子，还有尹喜。楼观派典籍中对道教神仙真人的描述常混合佛、道因素，如《关尹内传》说尹喜随老子入罽宾国

后，“坐莲花之上，执《道德经》咏之”⁽⁷⁹⁾。《无上真人内传》中对道教三圣——太上、老子、太一元君的描写是“太上头并自然髻，项映天光，着九色锦绣华文之帔，衣天衣。二圣七色之帔。各坐莲华之上”⁽⁸⁰⁾。把这些描写和当地道教造像比较，共同点是很清楚的。⁽⁸¹⁾同样，天师道在东南沿海一带的流传发展和汉代以后当地艺术的发展大有关系。沿着这些线索追寻下去，我们对魏晋南北朝时期中国艺术的理解可能会增加一个角度。

(1) 近年对道教美术的综合研究包括王宜娥，《道教美术史话》，北京：燕山出版社，1994年；Stephen Little, *Realm of the Immortals: Daoism in the Arts of China* (Cleveland, 1988)。

(2) 如卿希泰，《中国道教的产生、发展和演变》，第65—66页；楼宇烈，《原始道教——五斗米道和太平道》，第69页。均载《文史知识》编辑部，《道教与传统文化》，北京：中华书局，1992年。

(3) 碑文载《全汉文·全后汉文》，卷三十二。

(4) 陈寿，《三国志·魏志·张鲁传》，北京：中华书局，1959年，第263—264页。

(5) 见范晔，《后汉书·刘焉传》及所引《典略》，北京：中华书局，1959年，第2436页。

(6) 近年对此问题的一项综合研究是王纯五所编的《天师道二十四治考》，成都：四川大学出版社，1996年。

(7) 罗二虎，《四川崖墓的初步研究》，载《考古学报》，1988年，第2期，第142页。

(8) 罗二虎，《四川崖墓的初步研究》，载《考古学报》，1988年，第2期，第151页。

(9) 高文，《四川汉代画像石》，成都：巴蜀书社，1987年，第5页。

(10) 唐长寿，《乐山崖墓与彭山崖墓》，成都：电子科技大学出版社，1993年，第3页。

(11) 唐长寿，《乐山崖墓与彭山崖墓》，成都：电子科技大学出版社，1993年，第57—58页。

(12) 高文，《四川汉代画像概论》，载《四川文物》，1997年，第4期，第21—27页。对这些画像石棺和石函最详尽的论著是高文、高成刚，《中国画像石棺艺术》，太原：山西人民出版社，1996年，第1—78页。

(13) 小南一郎，《平成七年度—平成八年度科学研究费补助金成果报告书》，课题番号：07610014，1997年3月。

(14) 唐长寿，《乐山崖墓与彭山崖墓》，第122页。

- (15) 范晔，《后汉书·刘焉传》及所引《典略》，第2436页。
- (16) 高文、高成刚，《中国画像石棺艺术》，9号，第27页。
- (17) 刘体智，《小校经阁金文拓本》，北京：庐江刘氏小校经阁影印本，1935年，卷十六、卷三十八。关于“三段镜”为蜀镜的讨论，见下文。
- (18) 邓少琴，《益部汉隶集录》，1949年。
- (19) 饶宗颐，《老子想尔注校证》，上海：上海古籍出版社，1991年，第160页。
- (20) 洪适，《隶续》，卷三；陈垣，《道家金石录》，北京：文物出版社，1988年，第4页。
- (21) 唐长寿，《乐山崖墓与彭山崖墓》，第122页。
- (22) 唐长寿，《乐山崖墓与彭山崖墓》，第122页引。
- (23) 张君房辑，《云笈七签》，卷七十五。见蒋力生等校注，《云笈七签》，北京：华夏出版社，1996年，第464—470页。
- (24) 罗二虎，《四川崖墓的初步研究》，第162页。
- (25) 冯广宏、王家祐，《四川道教古印与神秘文字》，载《四川文物》，1996年，第1期，第17—19页。
- (26) 傅勤家，《中国道教史》引，北京：商务印书馆，1998年。
- (27) 何志国，《四川绵阳何家山1号东汉崖墓清理简报》，载《文物》，1991年，第3期。
- (28) 霍巍，「三段式神仙鏡とその相關問題についての研究：その日中文化交流史における位置づけを考える」，载『日本研究：国際日本文化研究センター紀要』，19，1999，第35—52页。
- (29) 陈显丹已提出这种看法，见Chen Xiandan, “On the Designation ‘Money Tree’ ”, *Orientalism*, 28, 8 (September 1997), pp. 67-71.
- (30) Susan N. Erickson, “Money Trees of the Eastern Han Dynasty, *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities*, 66 (1994), pp. 5-115.
- (31) 鲜明，《论早期道教遗物摇钱树》，载《四川文物》，1995年，第5期，第10页。
- (32) 王纯五，《天师道二十四治考》，第87—100页。
- (33) 鲜明，《论早期道教遗物摇钱树》，第10页。
- (34) 张君房，《云笈七签·二十八治部》。见蒋力生等，《云笈七签》，北京：华夏出版社，1996年，第158页。
- (35) 湖北省博物馆，《鄂城汉三国六朝铜镜》，第10—16页；霍巍，「三段式神仙鏡とその相關問題についての研究」，第35—52页。
- (36) 绵阳博物馆，《四川绵阳何家山1号东汉崖墓清理简报》。

- (37) 陕西省文物管理委员会，《陕西省出土铜镜》，西安：陕西人民出版社，1958年，图75、图76。
- (38) 陈寿，《三国志·魏书·张鲁传》。
- (39) 陈寿，《三国志·蜀书·刘焉传》
- (40) 陈寿，《三国志·魏书·倭人传》。
- (41) 刘体智，《小校经阁金文拓本》，卷十六、卷四十八。
- (42) 林巳奈夫，「漢鏡の図柄二，三について」，载『東方學報』，（44），1973。
- (43) 《山海经·海内经》。
- (44) 《淮南子·墜形训》，《吕氏春秋》高诱注。
- (45) 《华阳国志·蜀志》。明代杨慎在《山海经补注》中说得更为直截了当：“黑水广都。今之成都也。”
- (46) Chen Xiandan, “On the Designation ‘Money Tree’ ”.
- (47) 房玄龄等，《晋书·天文志》；林巳奈夫，「漢鏡の図柄二，三について」。
- (48) 樋口隆康，『古鏡』（東京，1979），第227页。
- (49) 范晔，《后汉书·桓帝纪》，第316页。
- (50) 范晔，《后汉书·边韶传》，第2624页。
- (51) 范晔，《后汉书·祭祀志》，第3188页。
- (52) 高楠顺次郎、渡边海旭，『大正新脩大藏經』（东京，1922—1933年），第52册，2110号，第535a页。参见陈国符，《道藏源流考》，北京：中华书局，1963年，第268—269页。
- (53) 《全汉文》，第11册；《全后汉文》，卷三十二。
- (54) 饶宗颐，《老子想尔注校证》，第17页。
- (55) 饶宗颐，《老子想尔注校证》，第17、19页。
- (56) 葛洪，《抱朴子·杂应》，见王明，《抱朴子内篇校释》，第273—274页。
- (57) 孙机，《汉代物质文化资料图说》，北京：文物出版社，1991年，第246—247页。
- (58) 卿希泰，《中国道教史》，第一卷，成都：四川人民出版社，1998年，第62—164页。
- (59) 关于四川发现的“野合图”，见高文，《野合图考》，载《四川文物》，1995年，第1期，第19—20页。
- (60) 南京博物院，《四川彭山汉代崖墓》，北京：文物出版社，1991年，第16页。

- (61) Chen Xiandan, “On the Designation ‘Money Tree’”. 与此有联系的雕刻包括彭山县双江崖墓门楣上的兽身人面像以及彭山M951中的“蹲熊像”，二者均暴露其生殖器。论者或引《诗经·斯干》中“维熊维罴，男子之祥”一语解释这些形象为男性生殖力之象征，见唐长寿，《乐山崖墓与彭山崖墓》，第70页。
- (62) 见饶宗颐，《老子想尔注校证》，第9、13页。
- (63) 如俞伟超，《东汉佛教图像考》，载《考古》，1981年，第4期，第346—358页；吴焯，《四川早期佛教遗物及其年代与传播途径的考察》，载《文物》，1992年，第11期，第40—51、67页；拙文“Buddhist Elements in Early Chinese Art (2nd and 3rd century AD)”，*Artibus Asiae*, 47.3/4 (1986), pp. 263-347, 译文见巫鸿，《早期中国艺术中的佛教因素（2—3世纪）》，载《传统革新——巫鸿美术史文集卷一》，上海：上海人民出版社，2019年。
- (64) 巫鸿，《早期中国艺术中的佛教因素（2—3世纪）》。
- (65) 吴焯，《四川早期佛教遗物及其年代与传播途径的考察》，第45页。
- (66) 林巳奈夫，「漢代鬼神の世界」，载『東方學報』，（46），1974，第223—306页。
- (67) 赵殿增、袁曙光，《四川忠县三国铜佛像及研究》，载《东南文化》，1991年，第5期。
- (68) 吴焯，《四川早期佛教遗物及其年代与传播途径的考察》，第40页。
- (69) 吴焯，《四川早期佛教遗物及其年代与传播途径的考察》，第40—42页。
- (70) 范晔，《后汉书·楚王英传》。
- (71) 范晔，《后汉书·襄楷传》。
- (72) 萧子显，《南齐书·张融传》，北京：中华书局，1972年。
- (73) 李延寿，《南史·陶弘景传》，北京：中华书局，1975年。
- (74) 范晔，《后汉书·襄楷传》，第1082页：“或云老子入夷狄为浮屠。”鱼豢《魏略·西戎传》中所说为裴松之注《三国志》所引，第859—960页。皇甫谧《高士传》中所说为法琳《辩正论》所引。
- (75) 僧祐，《弘明集》，卷八。高楠顺次郎、渡边海旭，『大正新脩大藏經』，第52册，2102号。
- (76) 如卿希泰说“根据文献记载，道教造像大约起始于南北朝初年”。见《中国道教史》，第一册，第460页。
- (77) 神塚淑子，「南北朝時代の道教造像—宗教思想史の考察を中心に—」，载砺波护编，『中國中世の文物』（京都，1993年）。除此文所统计者外，近日成都市内又发现一尊梁代道教造像。关于南北朝时期道教造像的研究很多。在此不一一列举。
- (78) 法琳《辩正论》引晋末竺道祖《晋世杂录》。估计此说出自己佚的王浮《化胡经》。

[\(79\)](#) 《三洞珠囊》卷九《文始先生无上真人关令内传》，《正统道藏》，第42册，第33893页。

[\(80\)](#) 《一切道经音义妙门由起》引《无上真人内传》，《正统道藏》，第41册，第33039页。

[\(81\)](#) 见卿希泰，《中国道教史》，第一册，第461页。

48 战国城市研究中的方法问题 (2001)

随着20世纪30年代以来有组织的调查与发掘的展开，有关战国城市的考古资料日益增多，从而使人们得以尝试构建这些城市的类型学。两种主要的趋向决定了这一尝试的特性。第一种趋向为大多数学者所遵循，即依据城墙所显示的平面布局对战国城市进行分类。譬如，夏南悉（Nancy S. Steinhardt）写道：“关于东周都城，令人惊奇的是，在已发掘的20座左右的城市中，只发现有三种布局模式。”根据她的分类，⁽¹⁾第一种布局是长方形的“集聚型城”（concentric city），在大城中筑有小规模的宫城；第二种布局是“双城”（double city），由两座或相连或分离的长方形城垣组成；第三种布局的主要特点为“宫城的位置在外城的北部正中，北墙的一部分为二者所共用”。⁽²⁾与这种分类法相反，第二种研究趋向的目的在于确定先秦城市布局的正统。如杨宽在其近作《中国古代都城制度史研究》一书中，主张战国中原地区主要的城市都是效仿西周时期成周的城郭相连的结构，即由东部大郭和西部小城组成的“双城”。依照他的说法，唯一的例外是像楚和秦这样的“边地”诸侯国。⁽³⁾

这些研究及其他的有关讨论一方面为进一步研究战国城市打下了一个基础，但另一方面也反映了一个共同的问题，即它们均认为战国城市是某些相互独立的公式化的“规划”（plans）或“模式”（models）的体现或外化；对这些城市进行历史研究是为了证明这些“规划”或“模式”的存在。建立于这一前提下的分类自然会有静止的、形式主义的倾向；而各个城市间的不同则要么被忽略，要么被绝对化。本文对战国城市的分析拟放弃这一前提，从一个常识入手，即这些城市一般在较长的一段时期内担负着政治和经济中心的职能，其

中不少在公元前5世纪以前即已存在。虽然据记载另有一些战国城市是在此后兴建的，然而考古发掘往往发现有更早的居住遗存。无论是哪一种情况，城市的物质形式都处于不断的变化之中。对城市形态的研究不能与这一历史事实相脱离。

严格的类型学方法可以说尤其不适用于战国时期建筑史的研究，因为这一时期是中国历史上城市建设最为集中和强化的阶段之一。城市在数量和规模上的急速发展与这一时代的政治和经济状况密切相关。文献和考古材料表明，自春秋中期起，各诸侯国的统治者即狂热地加固已有城墙，增筑围墙和栅栏，营建附城。史书常将这类举措归因于军事防御。⁽⁴⁾确实，在众多诸侯国相互兼并、弱肉强食的时代，任何取得政治支配地位的抱负都首先取决于自我生存的能力，而极尽所能加固自己的营垒就是很自然的事了。因此，城市在这时有了一个新的定义——“自守”。⁽⁵⁾兵家的著作中往往包含详细的关于在遭受侵犯时如何加固城池的训导。⁽⁶⁾

国都的频繁迁移是持续不断的城市建设的另一个要因。尽管迁都是三代的一个普遍性特征，但随着公元前4世纪和前3世纪各国间战争的白热化，这一趋势也急剧增强。公元前350年秦迁都咸阳，大规模实施商鞅的政治改革，最终统一了中国。以其他国而言，楚国公元前7世纪以来的旧都郢于公元前278年为秦军攻破，之后约50年的时间里，楚国被迫五次迁都。韩于公元前375年将国都自阳翟迁至郑。魏于公元前361年将其宫室自安邑迁于大梁。赵在公元前425年由晋阳迁都于中牟后，又于公元前386年在邯郸建起了其最后一座都城。在大多数情况下，新都城的建造总要伴随着城垣、宫室的筑建或改建。然而旧都常常并未废毁。如燕迁其宫廷于易县附近的武阳后，其旧都蓟城仍不失为政治活动的一处重要舞台，两座城市分别以该国的下都和上都而著称。⁽⁷⁾

然而，战国城市大规模建设的重要原因，还在于从公元前4至前3世纪中国的经济高涨和技术革新进入一个新阶段。广泛应用的铁器、先进的灌溉设施、新的耕作技术带来了人口的急速增长和财富的大量积累。商业和手工业的长足发展导致新的商人阶层的出现。各国的都城不再仅仅是政治权力的中心，而且与重要的经济职能相结合而成为商业和制造业中心。随着政治改革在各国的贯彻实行，筑有城墙、被称为郡或县的城邑逐渐成为基层行政单位，其中的一些还发展成为著名的商业城市。

战国时期的作家经常将古代城市和他们自己时代的城市相比较。对他们来说，后者无论是建筑规模还是人口和财富的集中都给人以更为深刻的印象。例如，赵国的一个大臣就曾说过，古代城市周长不过三百丈，所能容纳的人口也不过三千家；而对他所处的时代来说，则“千丈之城、万家之邑相望”的景观也并不稀奇。⁽⁸⁾尽管不能完全按照字面上的意义去理解这类叙述，但它们应反映了一种普遍的现象，即以周代宗法等级规定城市规模的传统规制（codes）已被突破，战国城市已不再受这种规制的约束。⁽⁹⁾我们所知这类传统规制的一例，是公元前722年祭仲的一句话：“先王之制，大都不过叁国之一，中五之一，小九之一。”⁽¹⁰⁾然而在公元前4至前3世纪，城市规划上的严格等级制度已成为遥远的回忆。那个时代最具活力和富有魅力的城市并非东周的王城，而是繁荣的地方都市，如齐之临淄、楚之郢等。据说临淄有7万户居民，其中至少有21万名成年男子。其街道上“车毂击，人肩摩，连衽成帷，举袂成幕，挥汗如雨，家殷人足，志高气扬”。⁽¹¹⁾

考古发现的五十多座战国城市遗址，既有主要的中心城市也有较小的县城，证明上述记载并非当时作家的想象。⁽¹²⁾更重要的现象是，这些城市或城邑中没有一座遵循祭仲所列举的周代的规制，其中一些城甚至在规模和气势上超过了东周王城。根据考古资料，洛阳周王城平面近方形，其北垣长2890米，城垣全长约12500米 [图48.1]。而临淄城的城垣绵延达一万五千余米 [图48.2]，新郑外城城垣的周长则

在16000米左右 [图48.3] (13)。但这些战国城市都是在长期的扩张之后才达到如此巨大的规模的，为了重构其历史，我们应对其建筑的累积过程进行探究。

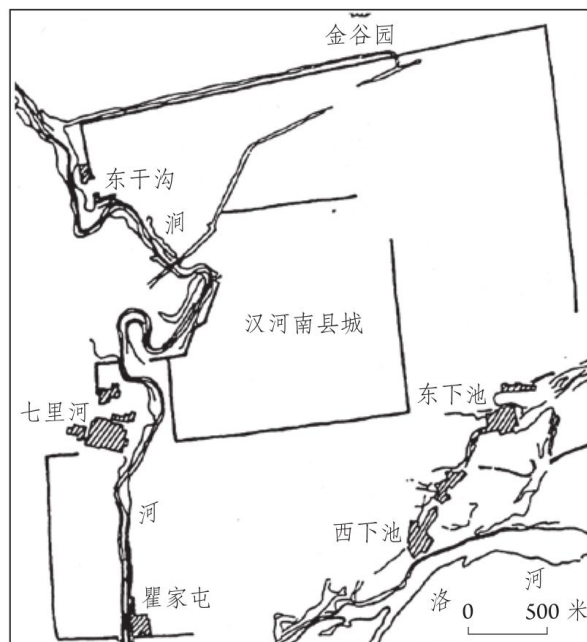


图48.1 洛阳王城平面图

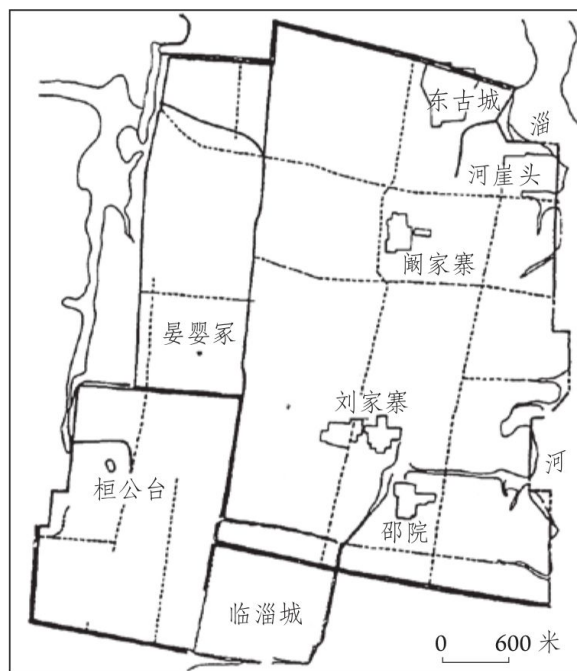


图48.2 齐国临淄平面图

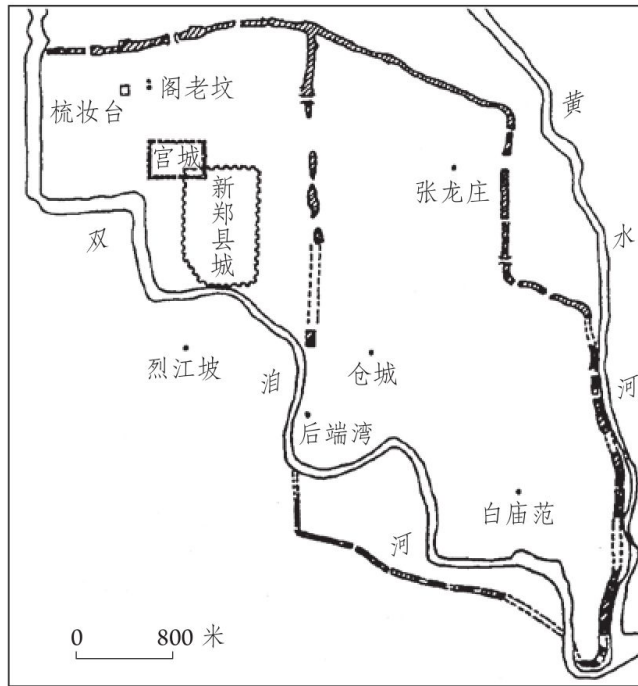


图48.3 郑韩故城平面图

位于今山东滕州的薛国都城薛，规模与庞大的临淄和武阳相比当然略逊一筹。但它提供了一个说明中国古代城市连续不断的营建和演变的最具启发意义的范例。1964—1993年，对薛城的考古调查和发掘发现了在近两千年的时间里层叠建造的四座城址 [图48.4]。⁽¹⁴⁾四座城址中最早的一座是龙山城（1号），其东西长170米，南北宽150米，城垣系以坚实的夯土筑成。当这一古城在商代末期被重新修缮时，在其东面又兴建了一座与其规模和形状相同的城址（2号）。这种成对的组合与发现于商都安阳的一对一对的建筑非常相似。⁽¹⁵⁾西周时期，这里又建起了一座环绕这两座城址的稍大的城圈（3号），其东西约900米，南北约700米，1号小城恰好位于其正中。因此，如发掘者所推测的那样，这一始建于先商和商代的古城在周代有可能是作为周城中的“宫城”存在的。发现于城外的墓葬和有铭铜器有助于确认该城即西周和春秋时期薛国的都城。最后，一座更大的城市（4号）兴建于战国

时期。其东西约5000米，南北约3500米。4号城将西周城并入了一个比它大28倍的、环绕以城垣的巨大空间。这一战国城市沿用至汉代。

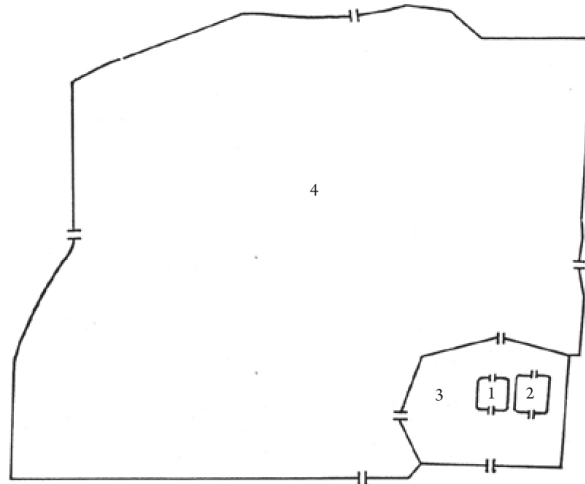


图48.4 薛国故城平面图

古代文献进而为解释这一考古学现象提供了信息。《左传》记载夏朝的一位名叫奚仲的大臣最先居于薛城。商克夏以后，商王汤的左相仲虺接管该地，以其作为居所。⁽¹⁶⁾后来，薛成了周王朝的众多封国之一，其君定期朝见周王。⁽¹⁷⁾薛于战国时期最终被其强大的邻国齐吞并，其新主人之一恰恰是著名的贵族孟尝君，“乃改筑之，其城坚厚无比”。⁽¹⁸⁾佐以这些文献材料，薛城的考古发掘昭示了中国古代城市发展的两个重要方面。首先，它证明一座城市在扩展过程中会不断地改变其形状和功能。因此，单独的一座龙山城（奚仲所建？）为商代的“双城”（仲虺所建？）所并，而后又变成西周时期薛的“宫城”。同样，西周和春秋时期薛的外城（郭）到了战国时期则成了薛的内城（城）。其次，它暗示了“集聚型城”和“双城”这两种以往学者所确认的战国城市主要类型，实际上是三代时期中国城市发展过程中的两种显著的时代风格。⁽¹⁹⁾第一种布局类型——即拥有一个统一的城圈和位于其内的宫殿区的城市（如西周薛城所见）——是西周和东周早期城市的主要形式。第二种布局类型——即由两个或分离或相

连接的城圈组成的城市（如孟尝君的薛邑所见）——是早期城市在战国时期的变化形式。

当然，并非所有的集聚型城都变成了双城。几个主要战国城市，如鲁之曲阜〔图48.5〕、楚之纪南城，⁽²⁰⁾可能还包括秦之雍城，⁽²¹⁾都是在没有改变其总体形制的情况下沿用至新历史时期的旧城。它们都被限定于连绵的城垣之内。尽管宫殿和礼仪性建筑的位置可能有所变动，但这些建筑均位于城内，有时还围以内垣，因而形成与外城相套合的“宫城”。对理解这些城市最重要的一点是，这些城市均始建于战国以前——约在春秋时期或更早——而其设计的基本原则早在商代即已确立。⁽²²⁾在这些城市中，曲阜是西周初年鲁国封君所建的都城，城址已经过全面的考古勘查。曲阜的发掘自20世纪40年代前期起断续进行至今。考古学家已经断定，尽管该城从周代至汉代曾经多次营建与改建，但其布局却基本上没有改变。⁽²³⁾目前仅发现了极少量的西周早期遗存。城圈略呈长方形，城垣周长约14公里，可能建于西周晚期并在东周时期不断地被修缮加固。已探出11座城门，其中南垣2座，其余三面城垣各3座，与贯穿城内的大路相通。集聚式的城市布局也体现在宗庙和宫室的选址上。曲阜的中心部位是东西延展约1000米的夯筑基址群，或许是一个大型宫殿区之所在。这一区域的东北部为一轮廓分明的围垣院落所占据，其基础部分仍高出地面10米左右，当地人称其为周公庙，其名称暗示了最早兴建于此的建筑的性质。这一庙址是否沿用至战国时代尚不清楚，但考古学家已在那里发现了包括著名的灵光殿在内的汉代建筑所叠压的东周基址。在曲阜，宫殿区位于中心部位，周围则分布着居住区和生产青铜器、铁器、陶器和骨制品的作坊。这些作坊位于宫殿区附近位置，暗示了它们可能在官府的直接控制下。包括一些大型战国墓在内的东周墓葬则发现于城的西部和西北部。

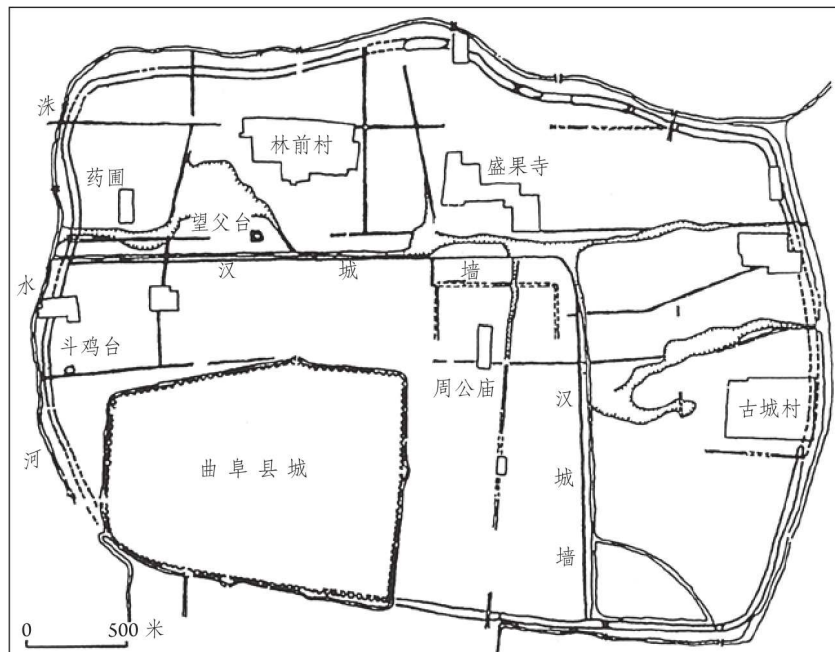


图48.5 鲁国曲阜平面图

战国城市的第二种类型，即“双城”，包括齐之临淄、燕之武阳、郑和韩之新郑、赵之邯郸，⁽²⁴⁾以及魏之安邑。⁽²⁵⁾它们中的大部分由两个城圈组成，或以一堵共用的墙相隔，或彼此完全分离。在大多数情况下（如临淄、邯郸、安邑和新郑），包容宫殿区的小城位于大城的西部或西南部。尽管杨宽相信“双城”有久远的渊源，并且代表了西周城市的正统，但丰富的考古资料已可使我们约略地重构这些城市的形成过程，并认识到它们双城的结构并非原始设计思想的反映，而是城市渐次扩展的结果。换言之，在战国时期以前，这类双城中的大部分只有一个城圈，因此与集聚型城相类；只是到了后来，当一个新的城区被附加于已有的城市时，双城才形成了。这类城中的旧城往往继续作为行政中心而存在，新城则建于其近旁，具有某种经济和军事方面的功能。在另外一些场合，新增区域是“宫城”，它的营建反映了政治权力结构上的重要变化。

代表上述第一种情况的新郑，是公元前375年以前郑国的都城，此后成为韩国都城 [见图48.3]。⁽²⁶⁾与薛的情况相同，该城早在战国之

前即已存在。当郑国的统治者在公元前8世纪将都城从陕西迁至该地时，新郑是一座仅有一个城圈的城市。形状略呈长方形，规模较大，北垣长约2400米，东垣长约4300米。有1000多处夯土基址分布于城的北部和中部，有些面积达6000平方米。在该区域发现的一座地下建筑中出土的陶器为宫廷厨房用具，因此，这一夯土分布区尽管地处城址中部的围垣区域以外，也应是宫殿区的一部分。中部围垣区域东西长约500米，南北宽约320米，可能容纳了最重要的礼仪性建筑和（或）统治者的宅第。新郑是在东周时期被扩建为双城的，系于城东加筑城垣，圈围出一片比原城更大的区域。东城中宫殿基址、居住址和墓地均较少见，进一步说明其年代相对较晚。从中发现许多东周时期的作坊遗存，包括一处大型青铜冶铸遗址和一处铁器铸造遗址。新郑之东城的兴建很可能是为了保护这些作坊，它们不仅提供奢侈品，更重要的是制造武器和农具。支持这一论点的一条证据是，东城墙的不规则的形状似乎是为了把已有的青铜冶铸作坊容纳进去。

齐之临淄为双城中的第二种情况提供了例证，其宫城系后建，成为新政权所在地〔见图48.2〕。对中国历史上这一著名城市的考古调查自20世纪30年代起即已开始。关野雄在1940年和1941年就确认了它的基本布局，随后由中国学者进行的发掘不仅获得了更多的有关其不同组成部分的信息，而且还提供了极为宝贵的关于该城营建过程的证据。⁽²⁷⁾简言之，这一双城结构中的大城，其总体规模达到东西宽3300米、南北长5200米之巨，而且比增建于其西南角的小城的始建年代要早得多。尽管考古学家尚未确认大城中宫殿区的位置，但丰富的发现昭示了它在西周和春秋时期的壮观气势。宽约20米、长4000余米的7条大道纵横交错，略呈棋盘格式的布局。4条主要大道会合于城的东北部。并非巧合的是，这一区域的西周至汉代的文化遗存最为丰富。⁽²⁸⁾1965年，这里发现了包括若干礼器在内的成组青铜器，暗示附近应有贵族的府第或宗庙。⁽²⁹⁾也就是在这一区域，有大约30座西周至东周早期的大型墓被探出。其中，1972至1973年发掘的一座大墓虽已不幸

被盗掘，但石砌椁室以及墓周围令人惊叹地埋有六百余匹马的殉葬坑，显示了墓主人不同寻常的身份。综合各方面的要素，发掘者推断该墓应是公元前6世纪的齐景公之墓。⁽³⁰⁾

确凿的考古学材料证明，临淄西南角的小城直到战国时期才兴建起来。小城倚大城而建，打破了已有的城垣；其北墙则包住了大城西墙的南端。而且，小城中最重要的宫殿建筑桓公台，其始建年代也不早于战国中期。⁽³¹⁾这一考古学信息暗示了小城的兴建与一个重要政治事件间可能存在的关联。公元前386年，齐国最具实力的田氏家族从西周初期以来一直统治齐国的姜氏手中夺取了政权。这一事件将齐国的历史划分为两个阶段，即通常所称的姜齐和田齐。或许当田齐开始执政时，其宗族的寓所即被扩建为“宫城”，并建起了高耸的台基和精致的厅堂，以显示其地位的转变。⁽³²⁾然而这座新城的重要性却并不仅仅在于它的象征意义。其宽厚的城垣（基槽宽28—38米）和环绕的沟壕显现出对治安的极度关注。值得注意的是，沿着与旧城的连接线修筑的北垣与东垣以外的护城壕要比南垣和西垣以外的护城壕宽得多——前者宽25米，后者则仅宽13米。似乎对于这一新城的主人来说，主要的威胁并非来自城外，而是来自临淄旧城区。新城还得益于生产的便利和知识阶层的集中。其中的作坊生产铁工具和青铜铸币，城内还有著名的稷下学宫。在桓公（公元前374—前355年在位）、威王（公元前356—前317年）和宣王（公元前318—前282年）等田齐诸君主的支持下，该学宫曾吸引了不少有影响的思想家，如邹衍、淳于髡和慎到。⁽³³⁾

燕都武阳的营建代表了一种更复杂的情况 [图48.6]。尽管传统的看法认为该城为公元前4世纪晚期的昭王所“城”，⁽³⁴⁾但考古发掘证明至少该城的一部分早在此期之前即已存在：这里发现的遗存包括属于前代燕王的青铜武器、春秋时期的居住址和墓地，甚至堆积很厚的西周文化层。⁽³⁵⁾另一个颇有问题的说法是该城由东西两城构成。实际上它有三个用墙围起的区域：除一般所说的东城和西城外，一道隔

墙又将所谓的东城分隔为南北两区。这两项修正为重构该城的历史奠定了新的基础。所有的考古学证据都支持武阳东城之南区早在昭王之前即已存在。除了这一区域发现的春秋和战国早期的遗址外，最有说服力的证据是坐落于西北角的一组共10座大型墓葬。(36)其中的一座(16号墓)已经发掘，其庞大的规模和不同寻常的建筑技术证明该墓的主人具有较高的社会地位。墓中发现的一套135件明器具有战国早期的形制和装饰风格。(37)这处位于东城南区的墓地与位于东城北区的另一处墓地被前述的隔墙所分隔。第二组墓共13座，也是有高大坟丘的大型陵墓，根据考古调查和发掘的结果，这组墓葬的年代约当战国中晚期。(38)东城北区的另外一些遗址，包括宫殿建筑和武器作坊，也被认为大体属于这一时期。(39)这些发掘表明昭王所“城”之地应系东城北区，以此作为他的新宫城。这或许是武阳台这一该城最为重要的建筑紧靠着将城市的两部分连为一体的隔墙的缘故。然而这并非该城扩建的终结：一座庞大的西城在战国末期贴东城而建。这两个城区形成鲜明对比，东城中遍布着宫殿基址、墓葬、作坊和居住址，而在新建的西城里仅有极少量的遗存被发现。或许燕在西城建成后不久即告亡国。

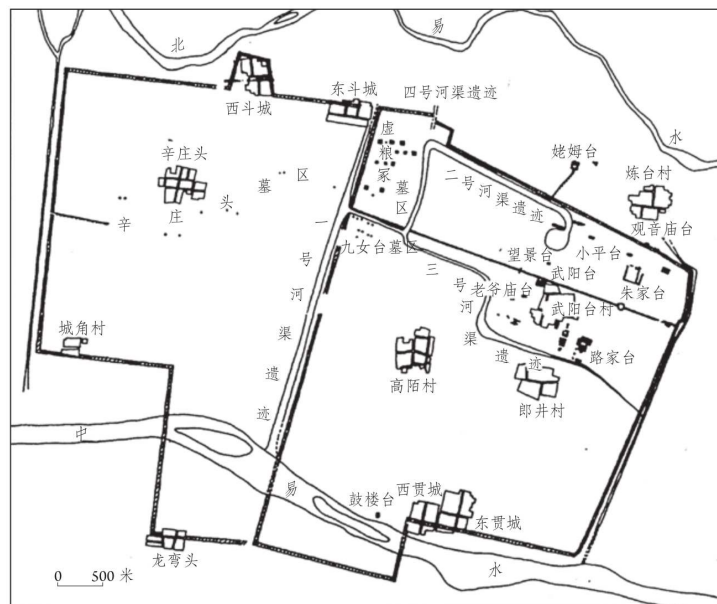


图48.6 燕国武阳故城平面图

因此，战国之双城结构最清楚地反映了设防的趋势：我们在临淄、邯郸和武阳所发现的是行政中心日益加强的独立性及与城市的其他区域分离开来的趋势。这里还有一个问题：东周王城是否有悖于这一趋势？如图48.1所示，王城现存的城垣似乎属于两个相互关联的长方形：一个定位更为明确的小城圈建于主城圈的西南角。这一布局与临淄等双城的相似似乎并非偶然：根据发掘报告，西南部的小城城垣也建于战国时期，晚于其他部分的城垣。⁽⁴⁰⁾

上述关于战国城市的再检讨也引导我们重新解释《考工记》中记述的著名的都城规制 [图48.7]：“匠人营国，方九里，旁三门，国中九经九纬，经涂九轨，左祖右社，面朝后市。”⁽⁴¹⁾学者们或认为这是对周代都城的真实记录，或认为是东周晚期儒家提出的一种理想化的城市模式。本文从两方面的观察结果证实了第二种观点。首先，《考工记》城市的基本布局遵循的是战国之前中国都城的主要模式；对这一传统的“集聚型”模式的推崇，表明了儒家“复”周之正统的思想观念。其次，《考工记》城市宫城居中的模式又不同于传统的西周都城。西周城市最重要的特征是宗庙：作为城市的政治和宗教中心，宗庙的兴建先于其他所有建筑。⁽⁴²⁾而据《考工记》，宫城居于理想化的东周城市之正中，宗庙却被放在了一边，成了隶属于宫室的次要组成部分。本文中的讨论为这一变化提供了历史依据：所有已发掘的战国城市都包含着一个特殊的“宫殿区”。尽管这一区域在各个都城中所处的位置不同，但其围墙都把统治者与国民居住区划分开来，其内部保存至今的大型基址表明了它的支配地位。宫室地位的突出在双城中表现得最为明显，其中宫城成为一个自固其身的单元，与城市的其他区域仅保持着松散的联系。权力中心从宗庙到宫殿的转换与当时中国的变革密切相关。关于这一变革，谢和耐（Jacques Gernet）叙述道：“政治权力试图将自己从其母体中解放出来，……随着它的逐渐挣脱，它作为一个特殊的因素也就越来越清晰地被感知。”⁽⁴³⁾当

《考工记》中理想化的城市模式试图把一个更为传统的形象加于新的战国城市时，它所证实的恰恰是这一变革。

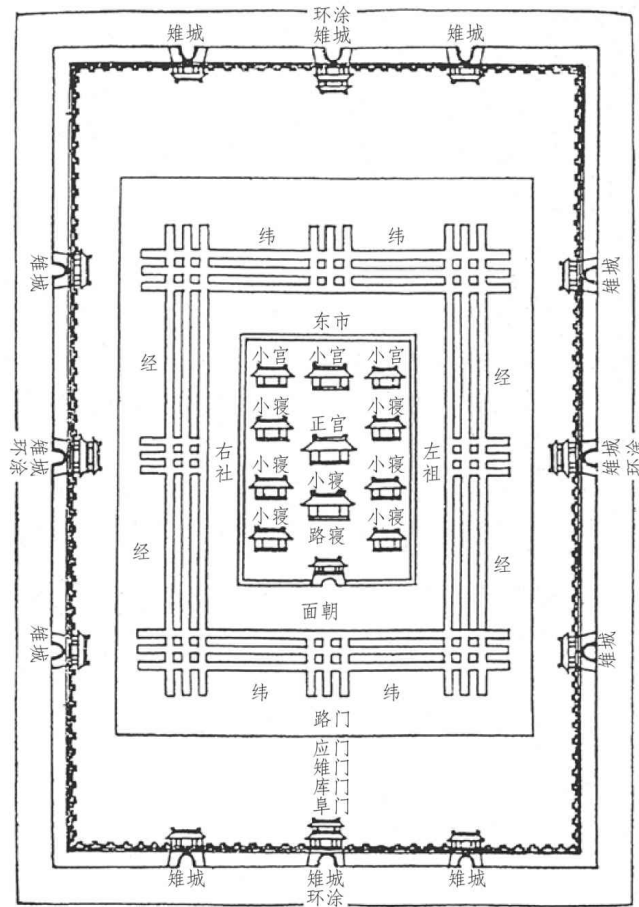


图48.7 《考工记》中理想化的东周都城

(许宏 译)

- (1) Nancy S. Steinhardt, *Chinese Imperial City Planning* (Honolulu, 1990), p. 43.
- (2) Nancy S. Steinhardt, "Why Were Chang'an and Beijing So Different?", *Journal of the Society of Architectural Historians*, 45.4, 1986, pp. 339-357; *Chinese Imperial City Planning*, p. 47.
- (3) 杨宽, 《中国古代都城制度史研究》, 上海: 上海古籍出版社, 1993年, 第66—67、88—91页。

- (4) 顾栋高,《春秋大事表》,载王先谦,《皇清经解续编》,卷三十四,南京:南京书院,1888年。
- (5) 孙诒让,《墨子闲诂》,载《诸子集成》,卷四,北京:中华书局,1986年,第17页。
- (6) 孙诒让,《墨子闲诂》,载《诸子集成》,卷四,北京:中华书局,1986年,第297—374页;徐培根、魏汝霖,《孙臆兵法注释》,台北:黎明文化事业公司,1967年,第195—198页;《尉缭子》,载《丛书集成》,第937册,长沙:商务印书馆,1936年,第19—24页。
- (7) 或许燕国并未“徙”都于武阳,而只是在武阳建立第二座都城。瓠燕,《试论燕下都城址的年代》,载《考古》,1988年,第7期,第645—649页。
- (8) 《战国策》,《四部丛刊》本,上海:商务印书馆,1937年,第68页。
- (9) 贺业钜,《试论周代两次城市建设高潮》,载李润海,《中国建筑史论文选集》,台北:明文书局,1983年。
- (10) 孔颖达,《春秋左传正义》,载阮元,《十三经注疏》,北京:中华书局,1980年,第1716页。
- (11) 司马迁,《史记》,北京:中华书局,1959年,第2257页。
- (12) 关于发掘概要,参见Nancy S. Steinhardt, *Chinese Imperial City Planning*, pp. 46-53.
- (13) 叶骁军,《中国都城发展史》,西安:陕西人民出版社,1988年,第61—76页。
- (14) 任式楠、胡秉华,《山东邹县滕县古城址调查》,载《考古》,1965年,第12期,第622—635页。宫衍兴、解华英、胡新立,《薛国故城勘查和墓葬发掘报告》,载《考古学报》,1991年,第4期,第449—496页。山东省文物考古研究所,《薛故城勘探试掘获重大成果》,载《中国文物报》,1994年,6月26日。
- (15) K. C. Chang, *Shang Civilization* (New Haven and London, 1980), pp. 90-95.
- (16) 孔颖达,《春秋左传正义》,第2131页。
- (17) 孔颖达,《春秋左传正义》,第1735页。
- (18) 顾祖禹,《读史方輿纪要》,卷二,台北:洪氏出版社,1981年,第1418页。
- (19) 夏南悉所述第三种类型,即位于城址内的宫城附着于外城北墙上的情况,仅见于山西襄汾发现的春秋城,该城可能是晋国的聚或绛。(Nancy S. Steinhardt, *Chinese Imperial City Planning*, p. 47.) 这一类型应是“集聚型城市”的一种变体。
- (20) 湖北省博物馆,《楚都纪南城的勘查与发掘》,载《考古学报》,1982年,第3期,第326—350页;第4期,第477—508页。

- (21) 陕西省雍城考古队，《秦都雍城钻探试掘简报》，载《考古与文物》，1985年，第2期，第7—20页。
- (22) 关于这一基本原则，参见Wu Hung, “From Temple to Tomb: Ancient Chinese Art and Religion in Transition”, *Early China*, 13 (1988), pp. 78-115, 特别见p. 80。译文见巫鸿，《从“庙”至“墓”——中国古代美术发展中的一个关键问题》，载《超越大限——巫鸿美术史文集卷二》，上海：上海人民出版社，2019年。
- (23) 驹井和爱，『曲阜魯城の遺蹟』（东京，1951年）；高广仁、孔繁银、薛金度，《山东曲阜考古调查试掘简报》，载《考古》，1965年，第12期，第599—613页；D. Buck ed. and tran., “Archaeological Explorations at the Ancient Capital of Lu at Qufu in Shandong Province”, *Chinese Sociology and Anthropology*, 19.1(1986), pp. 1-76。
- (24) 驹井和爱、关野雄，『邯鄲：戰國時代趙都城址の發掘』（东方考古学丛刊，乙种第7册，1954年）；北京大学、河北省文化局邯鄲考古发掘队，《1957年邯鄲发掘简报》，载《考古》，1959年，第10期，第531—536页；邯鄲市文物保管所，《河北邯鄲市区古遗址调查简报》，载《考古》，1980年，第2期，第142—146页。
- (25) 陶正刚、叶学明，《古魏城和禹王古城调查简报》，载《文物》，1962年，第4、5期合刊，第59—64页。张彦煌、徐殿魁，《山西夏县禹王城调查》，载《考古》，1963年，第9期，第474—479页。
- (26) 河南省博物馆新郑工作站等，《河南新郑郑韩故城的钻探与试掘》，载《文物资料丛刊》，1980年，第3辑，第56—66页。
- (27) 王献唐，《临淄封泥文字序目》，济南：山东省立图书馆，1936年；关野雄，『中國考古學研究』（东京，1956年）；山东省文物管理处，《山东临淄齐故城试掘简报》，载《考古》，1961年，第6期，第289—297页。
- (28) 群力，《临淄齐国故城勘探纪要》，载《文物》，1972年，第5期，第45—54页。
- (29) 齐文涛，《概述近年来山东出土的商周青铜器》，载《文物》，1972年，第5期，第3—18页。
- (30) 张学海、罗勋章，《齐故城五号东周墓及大型殉马坑的发掘》，载《文物》，1984年，第9期，第14—19页。
- (31) 因此，把该建筑归于齐桓公应是出于怀旧，或许由于“桓”和“怀”属同音字，后者才是这一台基的本名。
- (32) 曲英杰，《先秦都城复原研究》，哈尔滨：黑龙江人民出版社，1991年，第236页。
- (33) 司马迁，《史记》，第1895页；关于稷下学宫的位置，参见曲英杰，《先秦都城复原研究》，第250页。
- (34) 酈道元，《水经注》，卷十一，上海：商务印书馆，1929年，第104页。

- (35) 石永士,《河北易县燕下都第13号遗址第一次发掘》,载《考古》,1987年,第5期,第414—428页。
- (36) 李晓东,《河北易县燕下都故城勘察和试掘》,载《考古学报》,1965年,第1期,第83—106页。
- (37) 孙德海,《河北易县燕下都第十六号墓发掘》,载《考古学报》,1965年,第2期,第79—102页。
- (38) 曲英杰,《先秦都城复原研究》,第310页。
- (39) 陈应祺,《燕下都第22号遗址发掘报告》,载《考古》,1965年,第11期,第562—570页。石永士,《燕下都第23号遗址出土一批铜戈》,载《文物》,1982年,第8期。
- (40) 中国科学院考古研究所洛阳发掘队,《洛阳涧滨东周城址发掘报告》,载《考古学报》,1959年,第2期,第15—36页。
- (41) 《周礼》,第927页; Nancy S. Steinhardt, *Chinese Imperial City Planning*, p. 33。
- (42) Wu Hung, “From Temple to Tomb: Ancient Chinese Art and Religion in Transition”, pp. 79-96. 译文见巫鸿,《从“庙”至“墓”——中国古代宗教美术发展中的一个关键问题》,载《超越大限——巫鸿美术史文集卷二》,上海:上海人民出版社,2019年。
- (43) J. Gernet, *A History of Chinese Civilization*(Cambridge, 1972), p. 62.

49 敦煌323窟与道宣 (2001)

这篇文章的目的是通过对一个历史实例的分析提倡一种研究佛教艺术的方法。

这种方法可概括为对“建筑和图像程序”（architectural and pictorial program）的研究。我对这种方法的目的和手段进行过说明。^[1]简而言之，其基本前提是以特定的宗教、礼仪建筑实体为研究单位，目的是解释这个建筑空间的构成以及所装饰的绘画和雕塑的内在逻辑。虽然“图像程序”与单独图像不可分割，但“程序”解读的是画面间的联系而非孤立的画面。根据这种方法，研究者希望发现的不是孤立的艺术语汇，而是一件具有历史意义的完整作品。

大部分装饰有绘画和雕塑的敦煌石窟都可以看作这样的“作品”（work）。每一个石窟均经过统一设计：哪个墙面画什么题材，作什么雕塑，在建造时肯定都是有所考虑的。这种内在而具体的“考虑”是这些石窟的“历史性”（historicity）的所在。但是如果把石窟的建筑空间打乱，以单独图像为基本单位做研究的话，石窟的这种历史性就消失了。说得具体一点，我们自然可以继续写文章专论敦煌艺术中某种特殊形象或经变的发展。但我们应该意识到这种研究有其特殊学术意义和局限：其意义主要在于帮助美术史家整理出一部部图像谱系；其局限在于这种谱系基本是我们现代人对历史材料重新分类综合的结果，对理解石窟设计者和赞助人的原有意图，以及图像的原有宗教功能和政治隐喻则帮助不大。

由于中外学者已对敦煌艺术中差不多所有的重要题材进行了细致的研究，积累了大量图像学资料和成果，我感到我们可以转而鼓励和从事更多对完整石窟的研究和解释。虽然以往不是没有这种解释，但

我们需要把这类工作做得更系统和深入，在解释方法上下功夫。我曾把这类研究称作“中层研究”。相对于考释单独图像的“低层研究”和探究宏观艺术与社会、宗教、意识形态一般性关系的“高层分析”来说，“中层研究”的目的是揭示一个石窟寺（或墓葬、享堂以及其他礼仪建筑）及所饰画像和雕塑的象征结构、叙事模式、设计意图，及“赞助人”（patron）的文化背景和动机。随着这种研究的发展，学术界可以逐渐积累一批经过仔细分析处理的“作品”。每一“作品”具有特定的时代、地域和社会思想特征。这些处理过的资料就可以为进一步的、更高层的比较研究和综合研究打下一个新的基础。

但是具体说来，历史遗迹浩如烟海，仅敦煌莫高窟一地就有490多个带有绘画和雕塑的石窟，在逐一研究以前必然需要经过筛选，挑出一批具有“原创性”（originality）的石窟作为首要研究对象。所谓“原创性”，是指这些石窟的设计和装饰引进了以往不见的新样式。这些样式有的是昙花一现，未能推广，有的则成为广泛模拟的对象。一旦把这类石窟大体挑选出来，我们就可以进而确定其所体现的特殊建筑和图像程序（或称“样式”）的特点和内涵，并思考这种样式产生的原因或传入敦煌的社会、政治、宗教背景。

敦煌323窟无可置疑地是这样—个“原创性”石窟。实际上，正是由于它具有在敦煌艺术中非常特殊的壁画内容，才使得一些学者对这些绘画及其榜题进行了详尽的研究。这些学者中，金维诺先生在1958年首先对照文献对此窟中的“佛教事迹画”进行了探讨。⁽²⁾马世长先生对整窟的壁画和榜题进行了细致调查，在此基础上于1982年发表了《莫高窟第323窟佛教感应故事画》，文中对金文不载的东壁“戒律画”做了详细的著录和考证。⁽³⁾以后，史苇湘、孙修身等先生也在对“瑞像”题材的研究中不断提到此窟，并有新的见解。⁽⁴⁾这些研究为本文所讨论的323窟图像程序打下了不可或缺的基础。

323窟（伯希和编号104窟，张大千编号128窟）是一个位于莫高窟北段下层唐代窟群中的中型洞窟，历来定为初唐或盛唐早期开凿。⁽⁵⁾窟分前后两室，中以甬道相接〔图49.1〕。前室平顶，室中及两室间甬道壁画为西夏时期重绘。后室平面呈方形，覆斗顶，四披绘千佛。正壁（西壁）方形龕中的佛像为后世改塑，但其他三壁上的壁画尚多为初唐原作，包括（一）南北两壁下部各画等身高菩萨立像七身，⁽⁶⁾（二）南北两壁上所画佛教历史故事、传说，（三）东壁窟门南北两侧所画有关戒律的图画〔图49.2〕。西夏时期加绘的佛像分布在西壁龕沿下方及东壁上下部。

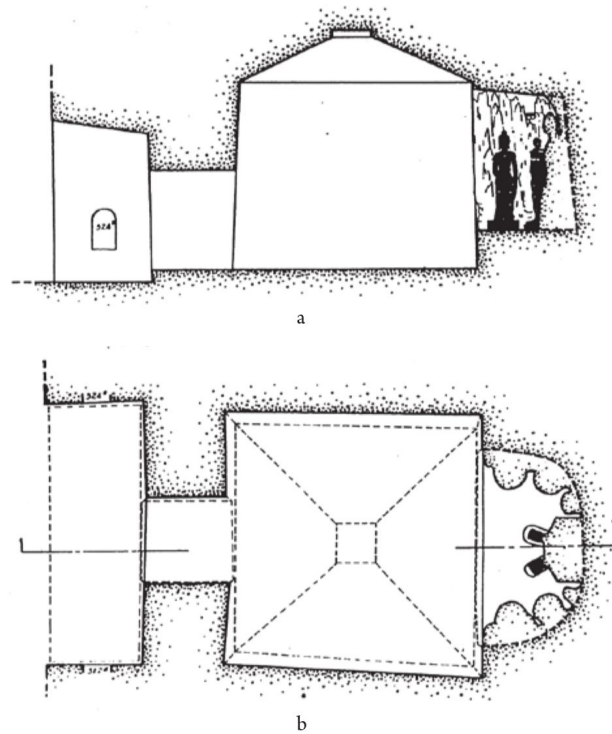


图49.1 敦煌唐323窟示意图

(a) 剖面图

(b) 平面图

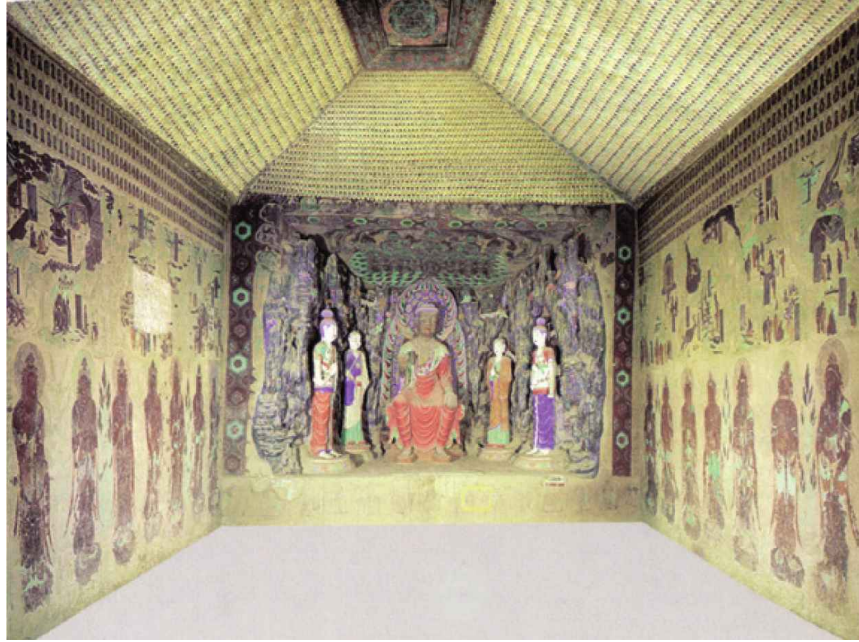


图49.2 敦煌唐323窟立体图（电脑重构，据《敦煌石窟全集·12 佛教东传故事画卷》，第122页）

学者一般把南北两壁上层的壁画称为“佛教史迹画”或“感应故事画”，这两个不同的名称实际上反映了壁画中两个平行发展、此起彼伏的主题。一方面，这组绘画的整个叙事结构明显是以朝代史为蓝本，所绘人物也多为史传中有记载的真实历史人物。另一方面，壁画中的八个故事又多表现感应和灵迹，带有强烈的宗教神秘主义的意味。这种对“历史”和“超历史”事迹的混合陈述体现的应该是当时的一种特殊的观念和叙事模式。由于以往学者已经对壁画中每个故事情节及相关榜题做了详细考证，在此从略。以下分析的对象是整套壁画观念和叙事模式的内涵，首先是八幅情节画的关系和程序结构，然后是这一系列绘画与正壁主尊佛像以及东壁“戒律画”的关系。

从建筑设计上看，这个石窟寺是一个中轴对称结构。但南北壁上的绘画并没有受到这个对称结构的约束。八幅情节画组成篇幅浩大的全景图，在一个统一的山水背景上逐渐展开，从北壁西部发展到东部，再接着从南壁西部发展到东部。这组壁画因此可以看成一幅分成两段的巨大横卷〔图49.3〕。绘画设计者显然非常重视整组绘画的历

史连贯性和阶段性，为此选择了特定题材并往往在榜题中注明所绘事件的年代。八幅中六幅与中国直接有关，从汉代开始，经后赵、吴、西晋、东晋至隋，所绘人物和事件恰恰涵盖了从佛教传入中国到唐代之前近一千年的历史阶段 [图49.4]。因此，虽然这些情节画各有其不同的时代和主角，也各有不同的历史文献依据，但在这个石窟寺中它们被用作建构一个新的“图像叙事” (pictorial narrative) 的素材。整个“图像叙事”的主题则是八幅情节画主题的综合与升华，包括以下因素：

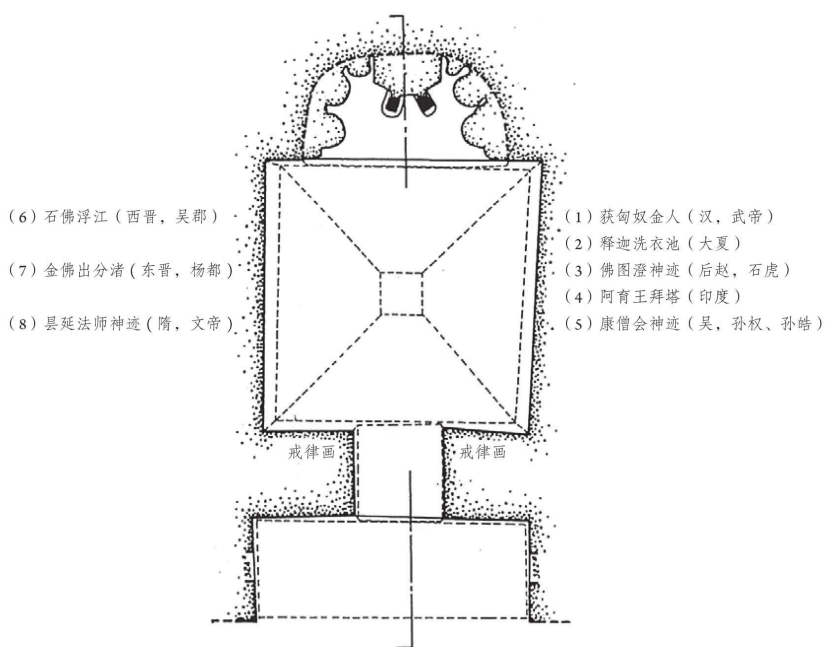


图49.3 敦煌唐323窟壁画内容



图49.4 敦煌唐323窟北壁东部壁画

（一）高僧显圣。八幅中的三幅描绘了著名高僧的圣迹，包括后赵佛图澄洗肠、听铃声断吉凶、以酒变雨灭火等应验，东吴康僧会获舍利、造建初寺等事迹，以及隋代昙延法师祈雨和为皇帝讲经、感舍利塔放光等神迹。

（二）明主皈依佛。八幅中四幅描绘了国君皈依佛法、为民造福事。八幅中的第一幅绘汉武帝获匈奴金人，置之於甘泉宫拜谒时的情景，开宗明义地表现了整套绘画中的这个主题。其他三幅也都包括君王听法、观看高僧显圣等情景。特别值得注意的是这些图画中所表现的君王与高僧的关系：吴主孙皓与隋文帝分别跪在康僧会和昙延面前，明显地表达出神权高于君权的思想。考虑到中国佛教史上“沙门是否拜王者”的争论，这些绘画明显地反映了佛教僧侣的立场。另一值得注意的现象是这些绘画中所表现的高僧劝服君主信佛的事迹，以及君主信佛后给国家带来的好处。如一条榜题特别说明吴主孙权和孙皓原“疑神佛法”，经康僧会显示灵迹后“乃立佛信之”，为造建初寺。另一榜题载隋文帝受戒后天降大雨，因此结束了持续数年的干旱，使“天下并足”。

（三）佛国弘法。八幅情节画的内容并不以中国为限，而包括了西方佛国如印度和大夏，反映的地理概念因此超越了政治疆域。对壁画设计者来说，宗教的普遍性比国界更重要；这些绘画因此特别重视佛教的超逾国界的传布。以传布机制而论，壁画描绘的并非是现实生活中的“取经求法”，而是具有特殊灵验的“瑞像”的神秘东来，这就联系到这组绘画中的下一个突出主题。

（四）瑞像东来。在传统中国佛教史中，佛教进入中国的首要标志并不是佛教经典的输入，而是佛像的传入，史书所载的“汉武帝获金人”“明帝感梦”等事迹都是明证。⁽⁷⁾323窟绘画的设计者明显地沿袭了这一传统，不但把“汉武帝获匈奴金人”作为首幅情节画的主

题，而且在南壁上以巨大篇幅描绘了“石佛浮江”和“金像出渚”这两个历史故事。前者所表现的是西晋末吴淞江口渔人见到两个石像浮至江口。他们先延请了当地的巫祝和道教徒祷祝设醮，但风浪随即大作，不得而返。最后，当地奉佛居士朱应设素斋，请僧尼及其他佛教徒一起到江口迎接。于是风浪调静，石像浮江而至，背后的铭文说明他们是维卫佛和迦叶佛。随后的“金像出渚”画像描绘东晋咸和年间，丹阳的地方官高悝于张侯桥下得一金像。上边的梵文铭文说此像为阿育王第四女所造（或阿育王为其第四女所造）。悝载像至长干巷口，拉车的牛拒绝前行。因此就在当地造了长干寺。一年后，一个渔人发现金像失落的莲花座漂浮在海面上，随后一个交州的采珠人又在海底发现了金像失落的背光。这些情节都在323窟壁画中非常详尽地表现出来。

由于后代的重塑和重绘，学者在讨论323窟时一般忽略西壁的龕像。但史苇湘先生在1983年提出了一个重要见解，即龕中影塑的山峦与南、北、东三壁上的绘画应该是一个一气呵成的整体。⁽⁸⁾受此见解启发，我在敦煌对这些影塑山峦进行了仔细观察，并将其与其他唐代雕塑和绘画中的山形进行了对比，证实史先生的看法是正确的（这些研究将在另文中讨论）。这一结论的重要性在于323窟中的影塑山峦为推测原来龕中的佛像提供了重要线索。参照敦煌同期或稍早的其他石窟，唯一以雕塑山峦为背景的佛像是所谓的“凉州瑞像”。在初唐的203窟中，这一瑞像也是西壁龕中的主尊，身光周围充满了上部影塑、下部彩绘的山峦[图49.5]。同样的构图也见于300窟。史苇湘也注意到323窟与其他两个石窟在主龕设计上的相似之处，但他谨慎地认为：由于323窟现存主尊为倚坐像，“看来既非‘凉州瑞像’又非‘弥勒’，究为何种‘瑞像’尚待考证”。⁽⁹⁾但我经过观察323窟的现存龕像，仍然认为原来的主尊甚有可能是“凉州瑞像”，原因有三。一是如上所说，在初唐至盛唐初期的石窟中，这是唯一以影塑山峦环绕的佛像。二是323窟现存倚坐像比例失调，头大腿细，上体过长；身光

下部突然截止，有可能原来是通身背光。这些情形都说明现存主尊离原状甚远，可能在早期就已做了相当大的改动。主尊两旁的菩萨弟子则全部为清代或民国初年重塑。三是由于南、北两壁绘画中有明显的“瑞像”主题，在西壁主龕中塑造凉州瑞像不但有可能，而且极其合理。但为了说明这一点，我们就需要对这个瑞像的历史和它在初唐时期的意义有所了解。



图49.5 敦煌初唐203窟主尊佛像和背景山峦

根据唐初道宣所撰《集神州三宝感通录》和其他文献，高僧刘萨诃（慧达）在北魏太延元年路经凉州西北番和县御谷山，向山遥拜，预言一尊瑞像将会在山崖上出现：“灵相具者则世乐时平，如其有缺则世乱人苦。”这尊佛像果然在87年后出现了，但时值北魏末年，国

道陵迟，佛像有身无首。佛头的发现是在北周立国的第一年，似乎新朝代的建立有可能带来和平安乐。但随后的历史进程却并非如此，因此佛头又屡屡失落。这尊佛像如此灵验，名气越来越大。隋代统一中国后，弘扬佛法，重修当地瑞像寺。隋炀帝于大业五年亲往观看行礼。佛像至此身首合一，到初唐时更为有名，“依图拟者非一”。⁽¹⁰⁾

我们现代人自然可以把这些记载看成神话传说，但即便是神话传说也有它的逻辑和象征性。凉州瑞像的象征性可以概括为两方面。一方面，这是一尊具有极强烈政治意义的佛像，它的形象的完整和受到的尊崇就意味着国家的统一和人民的安居乐业，因此与三代时期的“九鼎”很相似，也是统一国家中央政权的象征。另一方面，与吴淞江上的石佛和杨都水中出现的金像不同，凉州瑞像不是外来的，而是一尊“北方”本地的瑞像，预言它将出现的刘萨诃也是北方人；这尊瑞像的出现因此象征了一个强大的政治力量在中国北方的崛起。基于这两方面意义，我们完全可以理解为什么这尊像在隋和初唐时期受到如此崇奉，因为它所代表的正是隋、唐的中央政权和统一国家。反思323窟的设计，也许现在更可以理解为什么我说在西壁主龕中塑造这尊瑞像是极其合理的。上文说到南北两壁上的“图像叙事”具有明确的历史结构，从汉代开始到隋代终止。对生活在7世纪的唐代人说来，这些画面所描绘的是“过去”和“历史”；而中央的凉州瑞像则象征着统一唐帝国的现实。

敦煌323窟为初唐至盛唐早期开凿，其内容应与当时的佛教信仰有关。但初唐佛教宗派繁多，是不是有可能从这个窟的绘画和雕塑中找到和某一特殊宗派甚至个人的关系呢？我的结论是肯定的：虽然窟中没有留下有关造窟者的题记，壁画和雕塑中大量证据表明这个窟与道宣的写作以及他创立的“律宗”有深厚的关系。

道宣生于596年，死于667年，是初唐时期影响极大的僧人。他的影响是通过三个途径实现的。首先，他在高宗显庆三年（657年）成为

权力极大的西明寺上座。西明寺为皇帝所建，“凡有十院屋四千余间，庄严之盛，虽梁之同泰、魏之永宁，所不能及也”，该寺之上座以及寺主、维那由皇帝亲自任命。居于这样的位置，道宣得以直接参与最高级的宗教事务决策。如高宗在662年下令僧道必须敬养父母，为了维护僧侣的独立地位，道宣率二百余人至宫中争辩，并撰《白朝宰群公启》向朝廷权贵求助。又于同年五月在皇帝召开的大会上代表僧侣方面论争，致使高宗于六月下诏废除要求僧侣敬养父母的原案。

道宣发挥影响的第二个途径是创立“律宗”。佛教史学者同意中国佛教在道宣以前只有“律学”而无“律宗”。这是因为道宣以大乘解释《四分律》，并对传、受戒法做出了各种规定，使以后研究律藏的佛徒都要以他的解释和规定为依据。

但道宣对后世最大的影响还是通过第三个途径，即写作。在整个中国佛教史中，道宣可能是著述最丰的一位。他的作品中的一大部分是关于律学的，包括《四分律删繁补阙行事钞》等。另一大部分是属于佛教史传类的，包括《广弘明集》和《续高僧传》等。第三个部分记述历史上的各种“感应”事迹以及他自己与天人交往的神秘经验，包括《集神州三宝感通录》与《道宣律师感通录》等。宋代赞宁为他所写的传记中因此评道：“宣之持律，声振乾坤；宣之编修，美流天下。”可说是总结了他对中国佛教的主要贡献。

对照道宣的生平和著作，我们不难在敦煌323窟中发现很多共同点。尤其值得注意的是，虽然其他敦煌洞窟中有时也表现了类似内容，如史迹、神异、瑞像、守律，及僧侣与帝王的关系等，但却没有一个洞窟表现所有这些方面。由于这些方面是道宣思想体系中的要素，我们因此可以认为他的思想体系为设计323窟的壁画和雕塑提供了一个完整的理论基础。现解释如下：

首先从大的方面说，窟中绘画特别强调帝王对佛教的支持，也特别突出僧侣的崇高地位。画中对佛图澄与石虎，康僧会与孙权、孙

皓，县延与隋文帝的关系的描绘都反映了这个立场。我在上面提到，这也是道宣一生身体力行为之奋斗的目的。他一方面竭力争取皇室和权贵对佛教教团的支持，另一方面也坚决地保护佛教教团的独立地位，这种二重努力在关于“僧道敬养父母”的论争中得到明确的表现。323窟壁画中对数代高僧与皇帝关系的表现也可以看成是道宣等唐代僧侣对皇室的劝谕。实际上，与不少历史上的皇帝一样，唐代开国君王也经历了一个从怀疑和反对佛教到支持佛教的过程，如唐高祖李渊下有《沙汰僧道诏》，但唐太宗李世民就已自称佛门弟子，以护教者的身份出现。道宣时代的国君唐高宗更为“媚佛”。323窟壁画中所绘的前代帝王一方面为现实提供了历史依据，一方面也是佛教徒心目中理想君主的具体实现。

上文介绍道宣是一个佛教史籍编纂大家，但他的编纂工作并不是纯技术性的，而具有强烈的宗教目的。他的《广弘明集》收集了历史上130余位作者的作品，其目的如他在序言中所说是“博访前叙，广综弘明”。为了“广综弘明”，他为收录的每篇文章都作了序，“叙述及辩论列代王臣对佛法兴废等事”。⁽¹¹⁾他所编《续高僧传》中包括自梁迄唐贞观十九年492位僧人的“正传”及“附见”215人。⁽¹²⁾值得注意的是，道宣对这些僧人的分类反映了他自己的思想。如全书所分的十大类中的《感应》就不见于慧皎《高僧传》的分类，但这一部分竟包括了117人的“正传”，几乎占到全书的四分之一。再看323窟，其两壁绘画同样采取了这种“编纂”方法，选择历史上的事例编成一个“图像叙事”以阐述编辑者自己的观点。这种方法在中国美术史中也有先例，如汉代的武梁祠画像就博采各种“典故”，编出一部武梁眼中的中国历史。⁽¹³⁾与《续高僧传》和道宣其他作品中的侧重点相同，323窟壁画和雕塑也以“感应”为重要主题，“感”“感应”“感通”和“感圣”等词语在壁画榜题中屡屡出现。

道宣对“感应”的兴趣在他的《集神州三宝感通录》中得到最集中的表现。他所记录的各种“感应”中的一大类是“瑞像”，共50

例，道宣称之为“本像”，与以后模拟之作相区别。其中32例为非人工所造的佛像。⁽¹⁴⁾我们在上文已经讨论过，323窟的壁画和雕塑也反映出对神秘“瑞像”的强烈兴趣。特别值得重视的是，窟中绘塑的“瑞像”均可在道宣的编著中找到根据。⁽¹⁵⁾除《集神州三宝感通录》和《广弘明集》中有对“汉武帝获金人”“石佛浮江”和“金佛出渚”诸事的详细记载以外，道宣可说是对“凉州瑞像”最不遗余力的宣传者，他对此像的记录既频繁又详细，在《集神州三宝感通录》《广弘明集》《续高僧传》中都可以看到。⁽¹⁶⁾这种态度与他自身的经历有关，在《续高僧传·慧达传》中，道宣特别记载了他对此像的实地调查：“余以贞观之初，历游关表，故谒达之本庙。图像俨肃，日有隆敬。自石、隰、慈、丹、延、绥、威、岚等州，并图写其形，所在供养，号为刘师佛焉。”⁽¹⁷⁾在《道宣律师感通录》中，他又记述了自己与天人讨论此像的神秘经验。当他问道为什么凉州番合县山裂像出以及此像为何代所作，天人告诉他此像为迦叶佛时的利宾菩萨和大梵天王造，以神力“令此像如真佛不异，游步说法教化”，以救世人。了解道宣对凉州瑞像的这种不同寻常的重视，我们不难想象他的追随者也会在敦煌“图写其形，所在供养”，将其奉为323窟中的至尊。

但是，最能支持道宣学派和323窟关系的还不是以上这些方面，而是窟中东壁上的多幅“戒律画”[图49.6]。每幅画面均配有榜题。虽然题记文字多已漫漶不清，经马世长先生仔细观察、反复揣摩，所抄录的部分基本可以解释画像的内容。经过比对，这些文字均出于北梁昙无讖译的《大般涅槃经》和宋慧观等译的《大般涅槃经》。⁽¹⁸⁾如一幅画面表现的是“宁以利刀割裂其舌，不以染心贪著美味”。又一幅描绘了“宁卧此身大热铁上，终不敢以破戒之身受于信心檀越床敷卧具”。其他榜题包括“宁以热铁挑其两目，不以染心视他好色”“菩萨宁身投大火海中，终不破戒受女”，等等。在整个敦煌艺术中，以如此篇幅详尽描绘“戒律”的壁画只此一见，一定有特殊的原

因。我的解释是这个窟是由道宣派的“律宗”僧侣设计和建造的，因此它的绘画内容不但表现了道宣对僧统、感应及瑞像的重视，而且集中表现了对戒律的强调。



图49.6 敦煌唐323窟中戒律画及局部

据记载，道宣生前“受法传教弟子可千百人”。⁽¹⁹⁾他于乾封二年（667年）去世，死前在终南山建灵感戒坛，举行传戒法会，天下明德皆至。去世后，高宗下诏追悼，并且命令全国寺院图形塑像，以为模范。后来在玄宗天宝（742—755年）、代宗大历（766—778年）、武宗会昌（841—846年）、懿宗咸通（860—873年）年间，唐代的皇帝大臣仍对道宣不断颂扬纪念。⁽²⁰⁾敦煌遗书中有多项“律宗”文献，说明河西一带肯定有他的追随者。⁽²¹⁾考虑到这种种历史条件，不难设想河西的追随者会根据道宣的学说和教导在他死后二三十年内在敦煌建造石窟，以发扬本派学说。

323窟是一个极为重要的敦煌石窟，其壁画和雕塑对研究中国美术史和佛教史都有重要意义。本文的目的是在以往学者研究的基础上对它的意义做进一步探索，同时也提出一些尚需调查和解决的问题，作为下一步研究的课题。这些问题中的一个是关于主尊佛像及背光，需要从考古、艺术史和科学化验等各个角度加以分析，以确定其年代或重修的过程。另一个问题关系到西壁主龕中的影塑山峦，这是唐代一种重要艺术形式的珍贵例证，对它的进一步研究可以导向对这种艺术形式的更详尽认识。第三个问题牵涉南、北壁下部所画的14尊菩萨像的宗教学意义和功能。这些菩萨像绘制精制，规模宏大，是窟中壁画的重要组成部分，应与此窟的特殊意义和功能有关。一个可能性是，这个窟即为律宗授“菩萨戒”的戒坛。但证实这种可能性尚需进一步的研究。

补记：

2004年夏，我以本文的课题在敦煌研究院做了一个讲座，会后与该院研究人员一起调查了323窟龕内雕塑，发现了现存主尊为后加的确凿证据。根据目前遗留在该像身后后墙上的痕迹，原来的佛像为一立像，头部以墙内伸出的木橛固定。这一发现为本文所提出的原来主尊甚有可能是“凉州瑞像”的假设提供了有力支持。

- (1) Wu Hung, *The Wu Liang Shrine: Ideology of Early Chinese Pictorial Art* (Stanford, 1995), pp. 68–70, 中译本见巫鸿,《武梁祠:中国古代画像艺术的思想性》,柳扬、岑河译,北京:生活·读书·新知三联书店,2015年,第79—82页;本卷《汉画读法》。
- (2) 金维诺,《敦煌壁画中的中国佛教故事》,载《美术研究》,1958年,第1期。
- (3) 马世长,《莫高窟第323窟佛教感应故事画》,载《敦煌研究》,试刊第1期,1982年。
- (4) 这些文章和书籍包括:史苇湘,《刘萨诃与敦煌莫高窟》,载《文物》,1983年,第6期,第5—13页;孙修身,《莫高窟佛教史迹故事画介绍》,载《敦煌研究》,1982年,第2期,第101—105页;孙修身,《刘萨诃和尚事迹考》,载敦煌研究院,《1983年全国敦煌学术讨论会文集》,第272—309页,兰州:甘肃人民出版社,1985年;孙修身,《敦煌石窟全集·12 佛教东传故事画卷》,香港:商务印书馆,1999年。
- (5) 《敦煌莫高窟》5卷本定为初唐。史苇湘认为此窟时代为盛唐早期,中宗神龙与景龙年间(705—709年)。见《刘萨诃与敦煌莫高窟》,第8页。
- (6) 《敦煌莫高窟内容总录》载“画菩萨八身”,误。见《敦煌莫高窟内容总录》,北京:文物出版社,1982年,第119页。
- (7) 《魏书·释老志》中称汉武帝获金人为“此则佛道流通之渐也”。
- (8) 史苇湘,《刘萨诃与敦煌莫高窟》,第8页。
- (9) 史苇湘,《刘萨诃与敦煌莫高窟》,第8页。
- (10) 道宣,《集神州三宝感通录》。
- (11) 陈垣,《中国佛教史籍概论》,北京:中华书局,1962年,第53页。
- (12) 此数目与陈垣所说不同,见郭朋,《隋唐佛教》,济南:齐鲁书社,1981年,第637—638页。
- (13) 详论见Wu Hung, *The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art*, pp. 142–232; 中译本见巫鸿,《武梁祠》,第165—250页。中英文总结分别见本卷《汉画读法》及Wu Hung, *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture* (Stanford, 1995), pp. 224–238, 中译本见巫鸿,《中国古代艺术与建筑的“纪念性”》,李清泉、郑岩等译,上海:上海人民出版社,2017年,第289—307页。
- (14) 此项统计为我的研究生王玉冬所作,特此表示感谢。
- (15) 窟中其他一些绘画的内容也可以在道宣的著作中找到根据,如康僧会事迹见于《集古今佛道论衡》卷甲与《集神州三宝感通录》;昙延事迹见《续高僧传》卷八。
- (16) 《集神州三宝感通录》,卷中;《广弘明集》,卷十五;《续高僧传》,卷十四。

- [\(17\)](#) 《续高僧传》，卷十四。
- [\(18\)](#) 本文中无法展开对这些经典与道宣派律学的研究，拟另文讨论。
- [\(19\)](#) 赞宁，《宋高僧传》，上册，北京：中华书局，1987年，第329页。
- [\(20\)](#) 赞宁，《宋高僧传》，上册，北京：中华书局，1987年，第330页。参见范文澜，《唐代佛教》，北京：人民出版社，1971年，第147页。
- [\(21\)](#) 讨论见土桥秀高，『戒律の研究』（京都，1980年）。

50 “华化”与“复古”——房形椁的 启示 (2002)

山西太原隋虞弘墓石椁和陕西西安北周安伽墓石棺床是近年来两项重要的考古发现，⁽¹⁾这些新资料引起了研究者对北朝至隋代入华中亚人墓葬艺术的极大兴趣。据墓志可知，虞弘和安伽都与粟特“萨宝”有关，这是一个由中央任命的在中国主要城市中主管粟特聚落事务的官职。还有材料证明他们都信奉祆教：两套葬具上都装饰有祆教的图像，安伽墓的发掘者还发现该墓中有祆教葬俗的痕迹。这两项发现引导研究者进一步重新检讨国外博物馆收藏的一些著名石刻，肯定了某些学者提出的一种观点，即以往发现的这些石刻也是由入华的粟特人创造的。

这些研究中的一部分，包括姜伯勤、张庆捷和荣新江的论文，已经收录在新近出版的一本会议论文集中。⁽²⁾同一文集中郑岩的文章中提出了一个新问题，即这些葬具的建筑形式及其在丧葬中的功能。⁽³⁾他对于这个问题的讨论虽然比较简短，但是极为重要。本文将继续沿着这一研究方向，集中探讨一种笔者称之为“房形椁”的丧葬结构。这种石椁（或造型相似的石棺）可能起源于汉代西南地区的四川，5至6世纪重新出现于中国北方和西北地区，进而流行于唐代贵族墓中。但我所讨论的中心问题不仅是这种葬具的历史，更重要的是一种早期艺术形式如何得以在后来的艺术中重新流行，以及这种“复古”现象作为文化互动的一种特殊模式的可能性。

目前已有八具房形石椁见诸考古报道，国外博物馆收藏的一具完整石椁也属于这一形式。我首先按照年代顺序简要介绍这些材料。

科学发掘的此类石椁中年代最早的是一个小型石屋，出土于477年去世的北魏官员宋绍祖的墓葬〔图50.1〕。该墓是一座带长甬道的单室墓，位于山西大同市区东南3.5公里处，在石椁顶部和天井中出土的墓砖上有“太和元年”的纪年。发掘者称之为“椁”的这一雕刻精美的石质房屋高2.4米，宽3.48米，由上百个构件组成，占据了墓室的大部分空间〔图50.2a、b〕。其外形模仿木构建筑，设有四柱前廊，上承横枋和斗栱，但没有窗子〔图50.2c、e〕。室内有一高起的U形平台；房屋正面设一约1米高的石门；门扉和房屋外墙上装饰22个铺首和大约100个圆形门钉，均为浮雕。其内壁原有彩绘壁画，但只有北壁上的部分形象还能看清。残存壁画中有两人分别弹琴和阮，乐器和服饰均为典型汉式，但是围绕石椁放置的117件陶俑则皆着鲜卑式服装。

[\(4\)](#)



图50.1 山西大同近郊公元477年宋绍祖墓及石椁

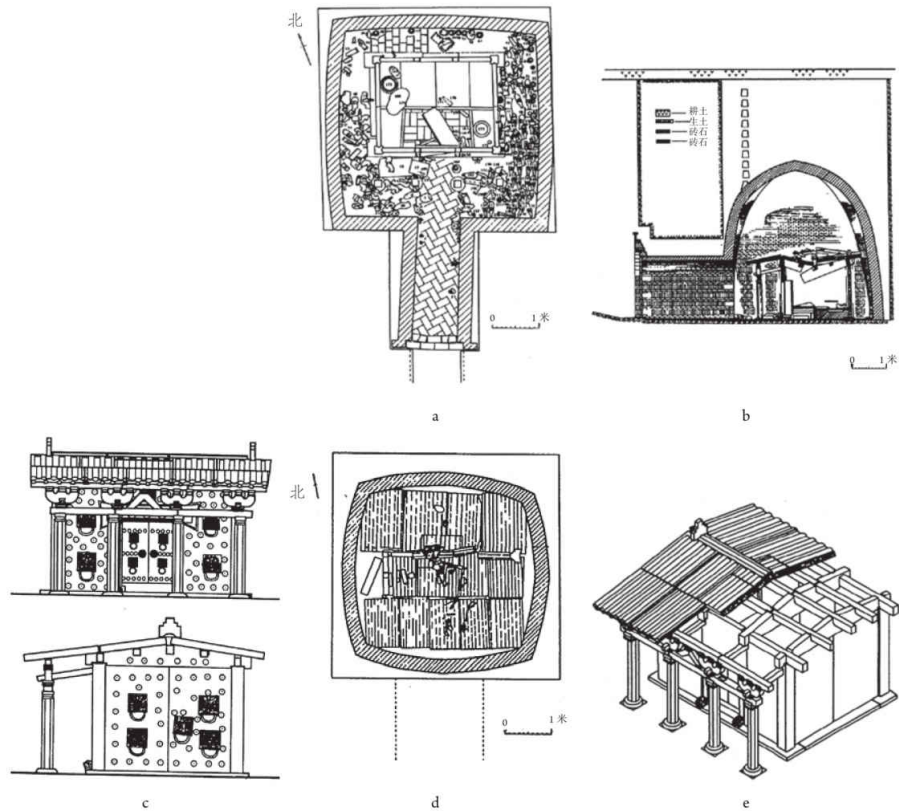


图50.2 山西大同近郊公元477年宋绍祖墓复原图

- (a) 平面图
- (b) 剖面图
- (c) 石椁正面和侧面透视图
- (d) 放有死者遗骨的石椁顶部
- (e) 石椁结构图

第2至5例为大同南部智家堡村附近发现的四座“石椁墓”。其中一座绘有大量壁画，有关报道比较详细〔图50.3〕。该墓中没有发现任何纪年材料，但是通过与附近云冈石窟相似的花纹进行比较，发掘者将墓葬的年代确定在太和八年（484年）到十三年（489年）之间，略晚于宋绍祖墓。^⑤该墓的石椁形制比宋绍祖墓石椁简单。在石椁和墓室墙壁之间没有空间，壁画只绘在石椁内壁和门扉内面，因此这个石椁甚至可以被看作墓室本身。其后壁中央正对墓门处，画一对身着鲜卑装的夫妇，坐在一斗帐中的榻上，帐的两侧和后面有多名男女侍

者 [图50.4]。两侧壁绘有更多的侍者，根据性别分为两组，上部是手中执幡的仙人。门两侧内壁分别绘牛车和一匹没有骑者的鞍马。门以一石板封堵，内面绘两女子立于莲花下。同样形式的莲花亦见于房顶内面。

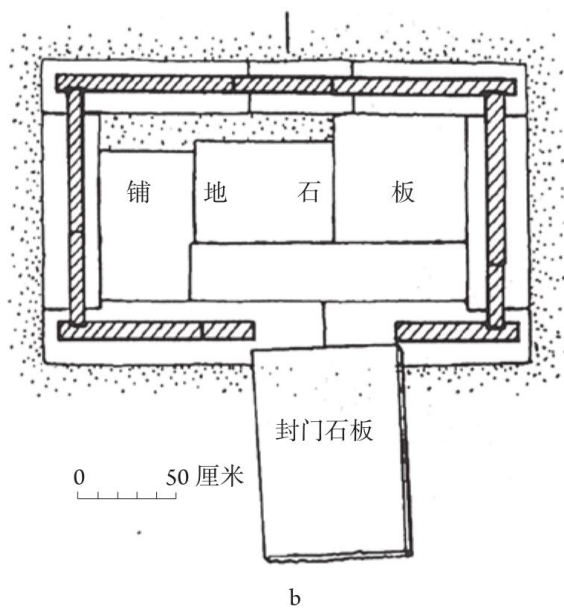
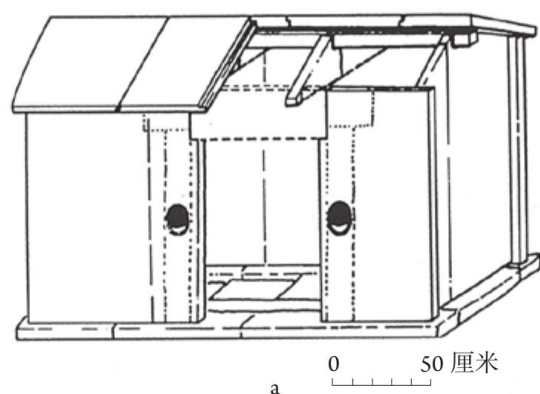


图50.3 山西大同智家堡北魏墓石椁

(a) 复原图

(b) 平面图



图50.4 山西大同智家堡石椁正壁所绘墓主夫妇及侍者像（线图）

该石椁一个值得注意的现象是其内壁下部没有装饰，甚至后壁以朱砂绘制的外框也截止在距离底部约30厘米处。这说明石椁内原设有像宋绍祖石椁中那样高起的棺床或榻，但此处的棺床应为木制，现已全部腐朽。这一特征也见于下一个例子，即著名的宁懋石椁 [图50.5]。



图50.5 河南洛阳出土公元527年宁懋石椁。波士顿美术馆藏

波士顿美术馆收藏的这一珍品是一石质建筑，以前被包括笔者在内的研究者称作“享堂”（shrine）或“石室”。但是由于有上文介

绍的两个例子和下文要介绍的虞弘墓“房形椁”相比照，我们现在应当放弃这一名称而改称它为“石椁”。宁懋石椁长2米，高1.38米，进深0.97米，体量与智家堡石椁相当，后者长2.11米，进深1.13米（虞弘石椁略宽）。众所周知，该石椁早年出土于洛阳，同墓中还发现一墓志；虞弘墓中也有同样的组合。此外，像智家堡石椁一样，宁懋石椁内壁也装饰有牛车和鞍马的图像。

许多学者都讨论过宁懋石椁上的精美画像，⁽⁶⁾但大都忽略了它们的两个特别之处。其一，石椁内壁下部没有装饰[图50.6]。根据新的考古发现，特别是智家堡石椁的材料，我们可以推测石椁内原应有一高起的木构棺床，将其底部遮挡，因此没有必要装饰所遮住的墙壁部分。其二，尤其令人费解的是，石椁虽然内外满饰画像，最重要的部位——正壁的焦点位置——却是空白的，上面没有发现任何刻画痕迹。要解释这一现象，笔者可以提出两种假设。第一种可能是，这一部位原来曾绘有某种图像，最有可能的是像智家堡石椁那样绘有死者夫妇的肖像，但是这些绘画形象未能保存下来。在这一时期同时运用绘画和雕刻的手段装饰同一物品的现象并不少见，虞弘石椁就是一个典型例子。但是为什么这一部位采用了绘画，而其他部位则采用雕刻的形式呢？要回答这一问题，今朝鲜平壤附近的德兴里墓或可提供一些线索。在这座5世纪的高句丽墓葬中，后室正壁只绘有丈夫的肖像，而左侧应绘妻子肖像的位置却是空白的[图50.7]。⁽⁷⁾一种通行的解释是，因为在墓葬中绘生者的肖像被视为一种禁忌，当丈夫先去世并被埋葬时，妻子还在世，肖像没有同时被画在墓中。而出于某种与其家庭或墓葬本身有关的原因，妻子的肖像后来也没有加上。⁽⁸⁾

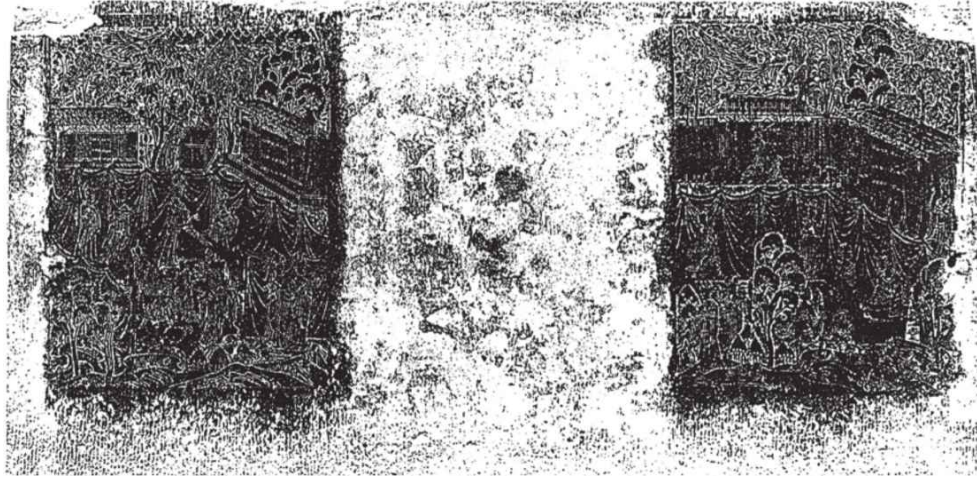


图50.6 河南洛阳出土公元527年宁懋石椁后壁内面画像拓片



图50.7 朝鲜德兴里公元408年墓后室正壁壁画

如果将这种解释用在宁懋石椁上，我们可以假定宁懋夫妇在世时就制作了这一石椁，这一部位在他们去世后添加了彩绘的肖像。1500年后石椁被再次发现时，那些形象已无影无踪。笔者的第二种假设是，这一被有意留下的空白象征着宁懋夫妇的“位”，即他们灵魂的“空间”。敦煌佛爷庙湾西晋墓中空白的帷帐就是这种艺术规范的显著体现。[\(9\)](#)

以上介绍的这些石椁都刻意模仿了木构建筑的形式，因此我们可以推测当时应有木制的“房形椁”存在。这一推测得到考古材料的确证：在山西寿阳的北齐贵族庾狄迴洛墓中出土了一具木椁的残迹，[\(10\)](#)

可惜的是这一木构已难以复原，但所遗留五十多块残件足以说明原榑是一座十分讲究的建筑，其细部经过了精心的装饰 [图50.8]。这一木榑长3.82米，进深3.04米，原位于墓室的中央，其位置与上文讨论的宋绍祖石榑和下文要讨论的虞弘石榑十分相似。

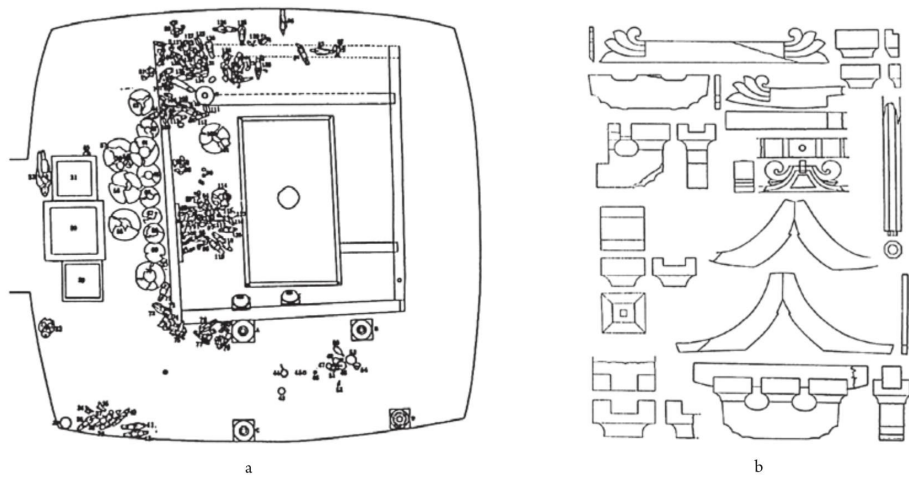


图50.8 山西寿阳公元562年库狄回洛墓

(a) 平面图

(b) 残存墓榑构件（线描）

著名的虞弘石榑1999年发现于山西太原 [图50.9]。如上所述，虞弘可能是一个粟特移民，墓志记述了他不平凡的经历：他在到达中国之前，曾受蠕蠕国王之命出使波斯和吐谷浑。大约在6世纪中叶他出使北齐，随后便留在中国，成为北齐、北周和隋朝的官员。虞弘死于592年，墓志罗列的他生前曾担任的官衔至少有14个。⁽¹¹⁾虞弘石榑也放置在墓室中央，由一长方形高台（包括兽形的支脚在内高57厘米）、前面辟门的“室”和用一块整石雕成的厚重的典型中国式屋顶组成。石榑长2.46米，宽1.37米，体量与宁懋石榑和智家堡石榑差不多。该石榑上有许多非中国题材的装饰图像，因此它的发现为研究中国与中西亚艺术传统的关系提供了重要的资料。这些令人惊异的雕刻与绘画使得这一石榑成为隋代艺术的杰作。张庆捷和姜伯勤等学者已对这些图像进行了研究。⁽¹²⁾

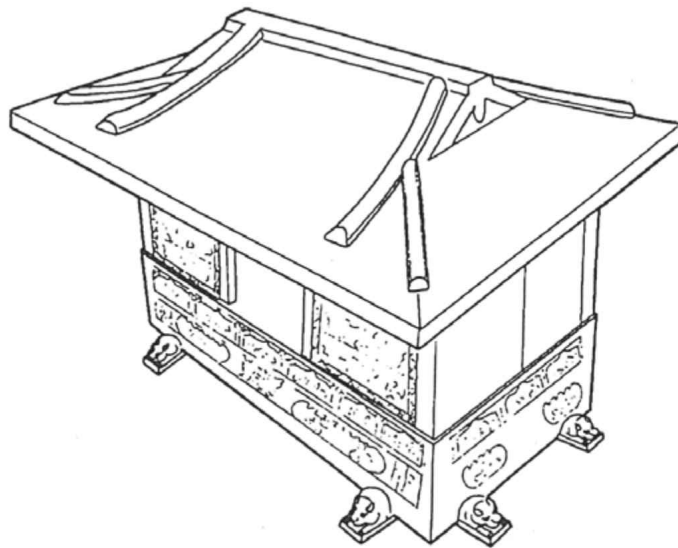


图50.9 山西太原附近出土公元592年虞弘石槨及复原图

二

上文概述的八具石槨的制作年代在公元477年至592年之间，跨越115年。我们可以从三个方面讨论它们在中国美术史上的地位和意义。第一个方面关系到这种丧葬结构的起源：尽管人们都认为以虞弘石槨为代表的这种房形槨遵循了“中国样式”，我们仍希望知道这种样式

的确切来源。在回答这一问题时，我们必须兼顾它们的建筑形式和礼仪功能两个方面，也必须考虑造成八例之间差异的多种因素。

这些房形椁与同时期及以前的四种丧葬结构在形制上或功能上似有共同之处。第一种是以公元前2世纪西汉中山王刘胜墓及刘胜妻窦绾墓为代表的崖洞墓中所建造的石室。该石室位于墓葬后部以保护死者的尸体。这种石室的功能虽与房形椁相近，但不能称为椁，因为它们是整个丧葬建筑的一部分，并且包括了厕所等其他建筑部分。⁽¹³⁾第二种丧葬用具是较早的“画像石棺”，与北朝和隋代的房形椁在形式和功能上有很强的一致性。这种石棺早在公元前1世纪就见于中国东部的山东-江苏地区，但在公元1世纪后只在四川保存下来，并发展成为西南地区一种流行的丧葬用具。值得注意的是，根据目前掌握的考古材料，最早的“房形石棺”也正是在同时期的四川地区出现的，如乐山出土的一具石棺，外形像一独立的建筑，顶盖模仿覆瓦的四阿屋顶 [图50.10]。其他许多2至3世纪的四川石棺在侧面中部刻有象征性的门；有的表现为⁽¹⁴⁾我们在北朝和隋代的房形椁上都可以看到相似的特征。

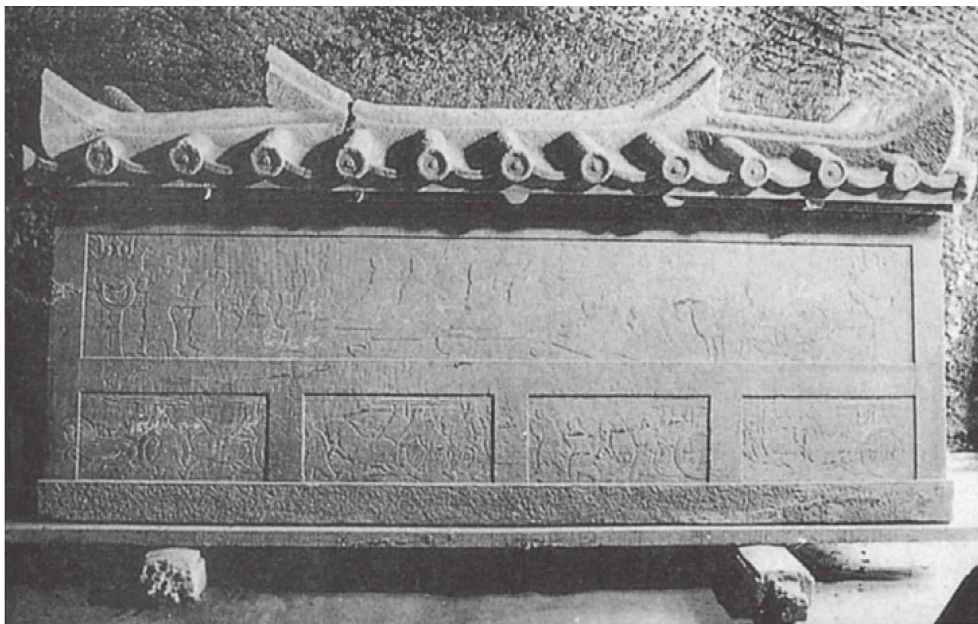


图50.10 四川乐山肖壩出土公元2世纪末至3世纪初石棺

第三种可能影响北朝和隋代房形石椁的丧葬建筑是汉代墓园中的石祠堂。正如郑岩所指出，这两种建筑虽然功能不同，建筑风格和装饰主题却十分相似。以宁懋石椁和山东金乡汉代“朱鲔石室”相比较，或以智家堡石椁与山东长清孝堂山东汉祠堂 [图50.11] 相比较，似乎都可以支持这一论点。但是为什么北齐的石椁会受到四五百年前的祠堂建筑形式的影响呢？郑岩的解释是，许多汉代的祠堂在5至6世纪仍留存着，并被当时的人们注意到。北魏地理学家酈道元在《水经注》一书中就记载了这类汉代祠堂；有些北朝的参观者还在这些祠堂上留下了题记。⁽¹⁵⁾



图50.11 山东长清孝堂山东汉石祠堂

最后，北朝时期还有一种木构“棺亭”，可能会被复制为墓中的房形椁。纳尔逊-阿特金斯美术馆（Nelson-Atkins Museum of Art）收藏的一具6世纪的石棺上描绘了这种“棺亭”的形象，其主要功能为蔽棺 [图50.12]。⁽¹⁶⁾上文介绍的库狄迴洛墓中的木制房形椁也是一座围绕棺而精心修造的木构建筑，与这种“棺亭”十分相似 [见图50.8]。

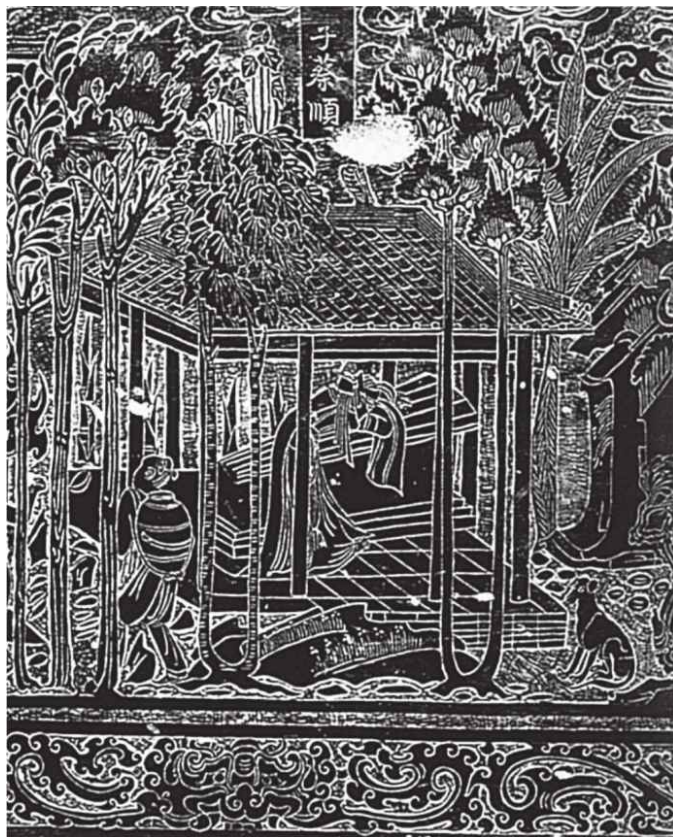


图50.12 美国纳尔逊-阿特金斯美术馆藏北魏石棺画像局部

但是在这四种结构中，只有四川出土的房形石棺可以被看作北朝和隋代房形石椁的原型。其他三种并非棺椁，尽管它们也对房形椁的设计和装饰有所影响，但这种影响是次要的和局部的。耐人寻味的是，四川房形石棺在北朝的复兴和发展不是一个孤立的现象，另一种形式的汉代石棺也按照同样的文化传播途径得到复兴。这是一种顶部平直或略拱的匣形石棺，在北魏时期曾经十分流行，京畿洛阳地区最为多见，其最为接近的原型也发现于四川。这些证据表明，许多北朝贵族在采纳中国式丧葬习俗时，似乎受到了这一特殊地区丧葬观念和形式的启发。

但是为什么是四川？为什么一种早期的地域性艺术传统能够再现于较晚的时期和不同的地区？这里的原因可能很复杂，但最根本的是，我认为这种跨越时空文化传播的媒介是早期道教中叫作天师道或五斗米道的这一宗派，这一教派在2至3世纪时即以四川为基地。我曾在另文中指出汉代这一地区流行的许多丧葬艺术形式，包括各种石棺，都与这一教派有密切关系。⁽¹⁷⁾然而，从3世纪早期开始，这一教团的成员逐渐迁徙到陕西和山西，并在那里建立了新的基地。在寇谦之强有力的领导下，天师道得到了北魏皇室的支持，并影响到北魏高层的精英人物。我们因此可以理解为什么北魏石棺不仅继承了四川石棺的形式特征，同时还继承了诸如青龙、白虎和天门等许多道教题材。房形椁的改造和利用应被看作这种广泛的文化互动的一部分。

由此就引导出我的第二个问题：谁是这种丧葬结构的使用者和赞助人？尽管目前的材料有限，但值得注意的是所有房形椁都出自北方和西北地区，七具出土于山西，一具出土于洛阳。这八座墓葬的墓主多数不是汉人。虞弘为鱼国人，可能属于粟特民族。库狄迴洛可能是鲜卑人。智家堡北魏墓没有出土任何有关死者生平的材料。但是我们可以有把握地说该墓的墓主为鲜卑人，因为石椁中所有的形象，包括死者夫妇和男女侍从，皆身着典型的鲜卑服装 [见图50.4]。

宁懋的问题比较复杂。墓志将其家族的来源追溯到山东，但是也指出其祖先早在“秦（秦）汉之际”就迁至西域，只是在大约700年后才迁回中国北方，在北魏朝廷为官。赵万里和郭建邦都认为宁懋的早期家世是伪造的。⁽¹⁸⁾郭建邦进一步指出，宁懋的字“阿念”很清楚地说明宁懋非汉人血统。在这八个例子中，只有宋绍祖为汉人，但是墓铭砖上的文字记载他是敦煌人。张庆捷和刘俊喜将他和敦煌宋氏家族联系起来，推测他可能是在439年北魏占据敦煌后迁徙到北魏京城的。⁽¹⁹⁾因此宋绍祖尽管有汉人血统，也仍是来自边远地区的移民。

所以，这些发现说明，5至6世纪的房形椁并不是世代居于中原和南方的汉人所使用的传统葬具，而是受到鲜卑、粟特和其他从西域迁徙到中国北方的汉人和胡人的喜爱。我们必须思考他们使用这种旧有的地域性汉文化丧葬器具背后的心理因素。一种可能是，这些移民在寻找一种“汉式”葬具以慰死者的时候，与当地流行的道教传统有关的房形椁满足了这种需要。

我要讨论的最后一个方面是房形椁的功能。这个看来似乎简单的问题实际上并不容易解决。我们所讨论的这些例子中，宁懋和智家堡石椁不是科学发掘的，缺乏准确判断其功能的材料；库狄迴洛墓中的木构房屋可以认为是中国传统意义上的“椁”，内置存放死者遗体的棺；宋绍祖和虞弘的石椁中未发现木棺痕迹，因此一种可能性是尸体直接放在石椁内。但是这一假设亦受到考古资料的质疑。在宋绍祖墓中，死者夫妇的大部分遗骨并不在石椁内，而是放置在石椁顶部〔图50.2d〕。一种可能的解释是，由于该墓早年被盗，尸体被盗墓者搬动移位。但是我很难想象盗墓者会费力将尸体或骨架搬到高达2.4米的石椁顶部，却没有取走死者佩戴的银质和琥珀装饰品。

虞弘墓中的遗骨散布在不同的位置，不仅石椁内外都有，而且见于石椁基座内部。尽管仍旧可以推测这种散乱是墓葬被盗的结果，我们仍然难以解释一部分骨骼如何到了石椁的基座内，而这个基座在发掘前一直是封闭的。面对这些难以解释的现象，我认为不能急于根据汉文化的一般性规范对房形椁的功能下结论，重要的是要注意到这一时期不同民族融合的过程中习俗和礼仪的极端复杂性。2000年在西安郊区发现的安伽墓再次提醒我们要重视这一问题。安伽是一位粟特人，信奉祆教，在其墓葬的门楣上刻有祆教的火坛。其石棺床安放在墓室中，但其上却空无一物，既没有棺也没有尸骨。在靠近墓门放置的墓志附近发现人骨遗存，但只有头骨和一段股骨，后者被火烧过。文献记载和考古资料均证实粟特文化有以火焚烧死者骨骼的习俗。正如发掘者所指出，因为安伽墓未曾被盗，我们有理由认为安伽的葬礼

中使用了这种粟特式礼仪。⁽²⁰⁾但是这里又出现了另外一个问题：墓葬中央如此华美的一具石棺床有什么用途？沿着这条线索我们还可以问：虞弘和宋绍祖墓中的房形石椁如果不是用来安放死者，那么又有什么别的用途和含义？

我把这个问题留给将来的研究者。我们现在可以肯定的是，北朝时期和隋代的这种较为特殊、非正统的房形椁在随后的一个世纪中逐渐进入主流，越来越多的唐代贵族和皇室采用了这种葬具。虞弘死后16年，李静训墓中使用了一具雕刻精美的房形石椁 [图50.13] ⁽²¹⁾。又过了22年，唐朝贵族李寿也被安葬在一具规模宏大的房形石椁中，这具石椁现存西安碑林博物馆⁽²²⁾。但这些唐代房形椁的画像装饰中不再具有明显的粟特或祆教内容。我们可以说，至此，房形椁又重新恢复了其安葬死者遗体的中国传统功能。这种葬具在北朝时期的复兴因此可以看成当时外来移民“华化”努力的结果，通过这种努力，他们利用和发展了一种旧有的中国地域美术传统，同时自己也由“圈外人”（outsiders）变成了“圈内人”（insiders）。

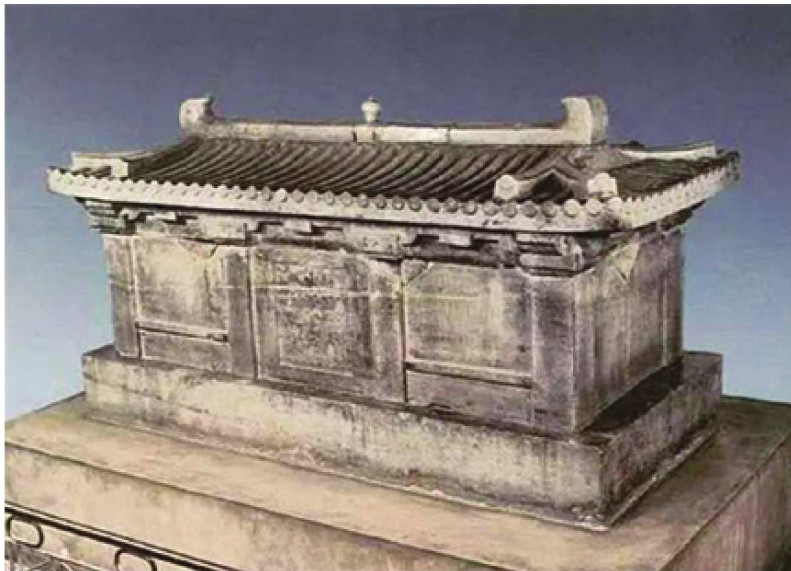


图50.13 陕西西安梁家庄出土公元608年李静训墓石椁

（郑岩 译）

- (1) 张庆捷、畅红霞、张兴民，《太原隋代虞弘墓清理简报》，载《文物》，2001年，第1期，第27—52页；尹申平、邢福来、李明，《西安北郊北周安伽墓发掘简报》，载《考古与文物》，2000年，第6期，第28—35页；尹申平、邢福来、李明，《西安发现的北周安伽墓》，载《文物》，2001年，第1期，第4—26页。
- (2) 见巫鸿，《汉唐之间文化艺术的互动与交融》，北京：文物出版社，2001年，第3—72页。
- (3) 郑岩，《青州北齐画像石与入华粟特人美术》，载巫鸿，《汉唐之间文化艺术的互动与交融》，第81—84页；又载郑岩，《魏晋南北朝壁画墓研究》，北京：文物出版社，2002年，第236—284页。
- (4) 刘俊喜、张志忠、左雁，《大同市北魏宋绍祖墓发掘简报》，载《文物》，2001年，第7期，第19—39页。
- (5) 王银田、刘俊喜，《大同智家堡北魏墓石椁壁画》，载《文物》，2001年，第7期，第50页。
- (6) Kojiro Tomita, “A Chinese Sacrificial Stone House of the Sixth Century A. D.”, *Bulletin of the Museum of Fine Arts*, vol. XL, no. 242 (1942), pp. 98-110.
- (7) 朝鲜民主主义人民共和国社会科学院，朝鲜画报社，『德興里高句麗壁画古墳』（东京，1986年）。
- (8) 郑岩，《墓主画像研究》，载山东大学考古学系编，《刘敦愿先生纪念文集》，济南：山东大学出版社，1998年，第455页。
- (9) 甘肃省文物考古研究所戴春阳主编，《敦煌佛爷庙湾西晋画像砖墓》，北京：文物出版社，1998年，图版五、一二。
- (10) 王克林，《北齐库狄迴洛墓》，载《考古学报》，1979年，第3期，第377—402页。
- (11) 张庆捷、畅红霞、张兴民，《太原隋代虞弘墓清理简报》；张庆捷，《虞弘墓志中的几个问题》，载《文物》，2001年，第1期，第102—108页。
- (12) 巫鸿，《汉唐之间文化艺术的互动与交融》，第3—50页。
- (13) 中国社会科学院考古研究所、河北省文物管理处，《满城汉墓发掘报告》，北京：文物出版社，1980年。开启状态，象征可以由此进入这一建筑。
- (14) 高文，《四川汉代石棺画像集》，北京：人民美术出版社，1998年，图版15、48、89、90、93、97—98、105—107、136、141—142、145—146、149。
- (15) 郑岩，《青州北齐画像石与入华粟特人美术》，载巫鸿，《汉唐之间文化艺术的互动与交融》，第82—83页。
- (16) 黄明兰，《洛阳北魏世俗石刻线画集》，北京：人民美术出版社，1987年，第4页。

- [\(17\)](#) Wu Hung, “Mapping Early Taoist Art: The Visual Culture of Wudoumi Dao”, in S. Little ed., *Taoism and the Arts of China*(Chicago, 2000), pp. 77-93. 译文见本卷《地域考古与对“五斗米道”美术传统的重构》。
- [\(18\)](#) 赵万里,《汉魏南北朝墓志集释》,第2册,北京:科学出版社,1956年,第56页;郭建邦,《北魏宁懋石室和墓志》,载《河南文博通讯》,1980年,第11期,第39页。
- [\(19\)](#) 张庆捷、刘俊喜,《北魏宋绍祖墓两处铭记析》,载《文物》,2001年,第7期,第61页。
- [\(20\)](#) 尹申平、邢福来、李明,《西安发现的北周安伽墓》,第25页。
- [\(21\)](#) 成建正,《西安碑林博物馆》,西安:陕西人民出版社,2000年,第84页。
- [\(22\)](#) 陕西省博物馆、陕西省文管会,《唐李寿墓发掘简报》,载《文物》,1974年,第9期,第71—86页。

51 无形之神——中国古代视觉文化中的“位”与对老子的非偶像表现 (2002)

本文考察对道教神祇老子的早期象征性表现形式。其中心议题是：在老子偶像出现之前，道教礼仪中是如何去表现这一最重要的道教尊圣的？这个问题的产生是因为我们对早期道教实践的理解中似乎存在一个矛盾。一方面，学者们一致认为，随着道教在2世纪作为一种宗教信仰出现，老子由一个具体历史人物——东周文献《道德经》的作者——逐渐变成了宗教崇拜中的超自然神祇。⁽¹⁾这种变化的一个确切迹象是，一些文献证实，至少在2世纪中期左右，老子在一些特殊的建筑场所中得到供奉并接受固定的享祀。

但另一方面，学者们也都同意，在5世纪以前，中国人并没有制作老子的偶像以接受这类供奉。法琳《辩正论》中的一段文字是支持这一观点的著名证据，几乎被所有讨论道教艺术和老子偶像产生问题的学者所援引。⁽²⁾法琳是生活在唐代的一个佛教僧侣，出于攻击道教的目的，他反而给了我们留下了有关他所攻击的对象的宗教实践的重要信息。他的大致论点是，根据道教自己的说法，“道”是超越形、体的概念，不可能成为艺术描绘的对象，更不可以用人的形象来表现。因此中古道士开始制作人形道教神像的时候，实际是在模仿佛教的偶像。在法琳看来，这种模仿说明了道教的伪劣。

为了支持他的观点，法琳征引了道教大师陶弘景（457—536年）的事迹：据记载，陶弘景在南京附近的茅山创立他的宗教社团的时候，同时建了两个“堂”，一个是为了礼拜道家的神，另一个是为了礼拜佛教的神。这段文字中关键的一句话是：“佛堂有像，道堂无像。”但是因为道教偶像在陶弘景以前已经出现，所以这种安排可能

并非陶弘景的创造，而是延续了一个较为古老的传统。作为道教偶像在此以前出现的证明，法琳在同一篇文章中提出，早于陶弘景约半个世纪的陆修静（406—477年）已经制造了人形的老子像。

《魏书》等历史文献支持法琳将道教偶像的创制年代确定为5世纪的说法，该书记载寇谦之（365—448年）在大约430年前后模刻天尊和其他道教神祇像之事。这些文献记载进一步被实物遗存所证实。中国、日本和西方的一些学者对现存的早期道教雕像已经作了相当透彻的研究，其中，神冢淑子编订了一份目录，记录了南北朝时期的49件实物遗存。⁽³⁾这些雕像大多造于6世纪，只有4件可上推到5世纪；但最早的一件，即著名的魏文朗碑，其制作年代至今仍有争议。

因此，虽然自2世纪中期以降在道教信众中间已存在广泛的老子崇拜，但老子像却仅仅在250至300年之后才出现 [图51.1]。在老子像出现之前的这3个世纪里，这位尊神是如何被表现的呢？这个问题或可以从另一个角度提出：尽管这一时期不存在老子的人形偶像，但必然存在对老子的某种象征性表现，在礼仪建筑中确定其作为供奉和尊崇的主体身份。那么，这种象征形式是什么呢？



图51.1 北魏延昌四年（515年）盖氏造道像，日本大阪市立美术馆藏

要回答这一问题，有必要重读《后汉书》中对老子祭祀崇拜的最早记载。虽然这些记载已经反复为研究早期道教史的文章所援引，但我相信如果深入细致地阅读这段史料，仍能发现被忽略了的重要信息。对于这一事件的记载散见于《后汉书》的“桓帝本纪”“襄楷传”“西域传”“祭祀志”四章中，所记的是发生于165年和166年的一系列事件。⁽⁴⁾根据这些文献以及酈道元《水经注·渥水》中的记载，165年汉桓帝遣中常侍左绾和管霸为使节前往老子的出生地苦县，立祠供祭老子。同时又命令当地的官员兼作家边韶作《老子铭》，勒石立碑于老子祠堂旁。这篇文章后来被宋代金石学家洪适收入他所著的《隶释》中。文中将老子说成是宇宙的创造者，至高无上。次年，桓帝又将老子祭仪搬入皇宫，使这一宗教活动进一步升级。《后汉

书》和《续汉志》均记载了桓帝于洛阳濯龙宫设祭坛拜老子和黄帝事。⁽⁵⁾

许多学者已指出这一系列事件是老子由一位历史人物变为宇宙之神的转折点，但我所感兴趣的是这一转变中的一个细节，即桓帝在166年所立祭台的形式和意义。下面的文字是《后汉书》对这个礼仪场所的描述：“（桓帝）亲祠老子于濯龙。文罽为坛，饰淳金扣器，设华盖之坐（座），用郊天乐也。”⁽⁶⁾值得注意的是，这里并没有提到老子的像，这个至高无上的道教神祇是以“华盖之坐”来象征的。是这个神奇的“坐”表示了老子的存在和神性。在古代中国，这种“坐”所标志的是一种“位”，其作用不在于表现一个神灵的外在形貌，而在于界定他在一个礼仪环境中的主体位置。

这里，我需要放大讨论的范围，谈一谈“位”这个概念及其来源。这一方面是因为这个概念对于理解老子的早期象征性表现至关重要，另一方面也能帮助我们发现道教崇拜和其他汉代礼仪间的联系。大致说来，“位”是一种特殊的视觉技术（visual technology），通过“标记”（marking）而非“描绘”（describing）的方法以表现主体。我之所以称之为一种“技术”，是因为它给一个完整的视觉表现系统提供了基本概念和方法。如我在另文中曾说明过的，许多文本和图像都是基于“位”的概念而产生的。⁽⁷⁾一个例子是收于《礼记》中的先秦文献“明堂位”，在界定统治者的权威性时依靠的并不是对他的实际权力的描述，而是要确立他被朝臣、诸侯、蛮夷首领层层环绕的中央位置。

在宗教领域，在祖庙中祭祖时，祖先的神灵当以牌位示之。现藏纽约大都会博物馆、传李公麟作的《孝经图》中即有对这种场面的精彩描绘[图51.2]。图中的牌位并不是要描绘祖先形貌，而是作为其处所的表记。而祖先的形貌则需要礼拜者在为期三天的过程中来努力唤出，这种形貌因此是生者对死者的一个心理影像。所以《礼记·祭

义》教导：“齐三日，思其居处，思其笑语，思其志意，思其所乐，思其所嗜。齐三日，乃见其所为齐者。”

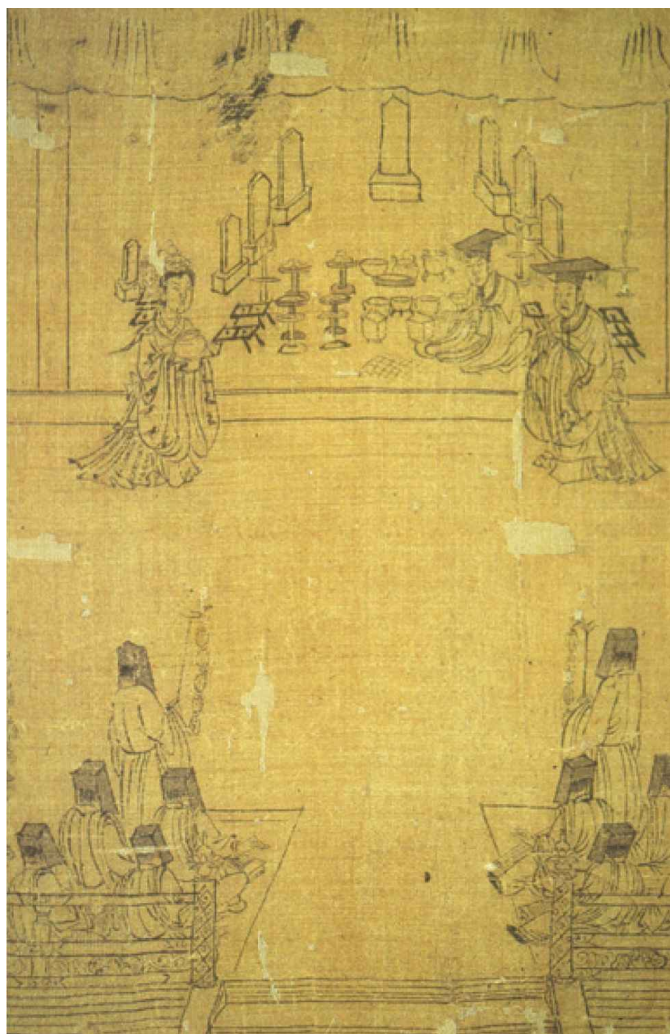


图51.2 传李公麟《孝经图》局部。纽约大都会艺术博物馆藏

这种思想同样反映在马王堆3号墓出土的一件西汉早期绘画中 [图51.3]。该画绘于一矩形锦帛之上，从题识和形象来看应该是表示“丧服”制度中亲属关系的一幅“图”，其中黑色和红色的方块代表同一家族中的不同成员，其谱系关系由他们的相对位置以及缔结他们的连接线表示。值得注意的是，这个“抽象”的图表上方画有一个红色华盖，其意义应与这幅图特殊的宗教和礼仪性质有关。



图51.3 湖南长沙马王堆3号西汉墓出土帛画

此外，《汉旧仪》中有一段对东汉皇室宗庙内部空间安排的很有价值的记载。⁽⁸⁾宗庙中主要的供奉对象是汉代开国皇帝高祖，由帐盖下面的一个“座”象征。文中特别说明这个帐为一个“华盖”，而且祭器上还镶有金边——同样的用语也见于濯龙宫中对老子的祭祀。虽然汉代的宗庙早已不复存在，但与之类似的灵座在许多汉墓中可以看到。这类人为建构的空间在考古文献中鲜有提及，主要原因是“位”并不是一种可以归类定名的实际物件，而是由多种器物构成的空间。考古学者在发掘报告中通常将这些器物分别归入不同的“材料种类”（诸如金属、木制、纺织品）；而艺术史家常常以这些工艺品为例证，去分析某个单一艺术传统的历史演进。在这两种研究中，“位”这个空间都消失了。

这里我希望说明的是，这种“位”虽然看起来空洞，但可说是墓葬中的一个最关键的组成部分，因为它是为墓主人的不可见的灵魂而专设的。例如在著名的长沙马王堆1号墓中，软侯夫人的棺箱为四个“边箱”围绕[图51.4]。与东、西、南三个装满随葬物的边箱不同，位于棺箱北方的头箱相当空，布置得像是一个舞台。墙上挂着丝织的帷帐，地上铺着竹席，精美的器物陈列在一张无人的坐榻前方；坐榻配有厚厚的垫子，其后方又衬以彩绘屏风，明显是给一个无形的主人而准备的一个“座”。⁽⁹⁾座周围所摆放的物品透露了主人的身份：坐榻前方是两双丝鞋，榻旁有一根拐杖和两个装有化妆品和假发的奁。这些物件都是已故女主人的私有品。（学者们已注意到，发现于同一墓葬中的彩绘铭旌上面所绘的软侯夫人也拄着一根拐杖，似乎与坐榻旁的拐杖有某种联系。）与这些实物一起构成软侯夫人灵魂之位的还有几组俑，其中八个歌舞者在五个乐师的伴奏下表演节目[图51.5]。这场表演安排在头箱的东端，与西端的坐榻遥遥相对。我们很容易想象，那位不可见的软侯夫人在坐榻上一边享用饮食，一边观看表演。

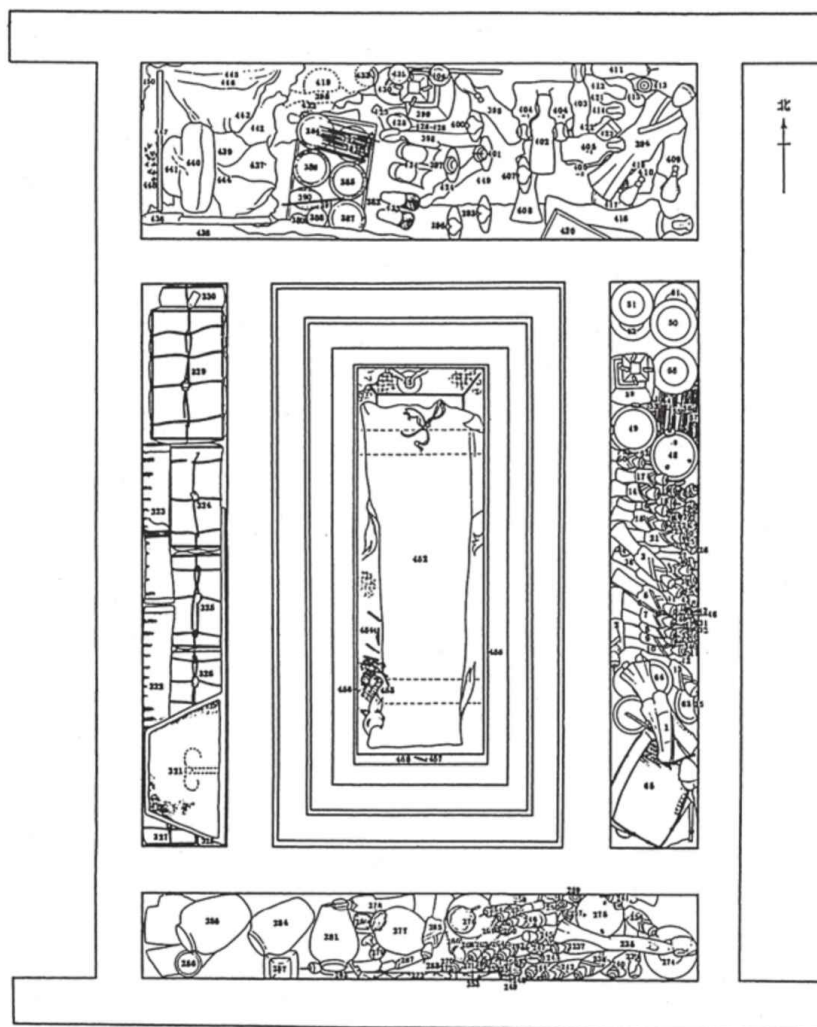


图51.4 湖南长沙马王堆1号西汉墓棺槨平面图



图51.5 湖南长沙马王堆1号西汉墓出土奏乐木俑

类似的位也出现在满城1号墓即中山王刘胜的墓中，他的“玉衣”已经闻名世界。该墓建于山崖之内，主要部分是一个布置得像个殿堂的大墓室，其中心是两个空座，原以帷帐覆盖 [图51.6]。排列整齐的器物和俑分列于中央座位的前方和两旁，显然在模拟一个礼仪性的供奉环境。因为附近的刘胜夫人窦绾的墓葬（满城2号墓）中没有发现这类的“座”，所以我曾推测刘胜墓中的两个座位有可能是为他们夫妇二人的灵魂而准备的。⁽¹⁰⁾换言之，尽管窦绾有自己的墓葬，但她的灵魂在她丈夫的墓中“陪祭”。这对夫妇在祭祀中的不同地位反映在他们座位的安排上：一个（可能是刘胜的“位”）坐落在中轴线上，而另一个（可能是窦绾的“位”）被置于它的旁边略靠后处。这两个座位的共存，令人回想起刘胜同父异母的兄弟汉武帝生前的一段轶事。汉武帝的宠妃李夫人不幸早亡，汉武帝非常渴望再见到她，方士少翁承诺为武帝召回李夫人的亡魂。据《汉书》记载：

（少翁）乃夜张灯烛，设帟帐，陈酒肉，而令上居他帐，遥望见好女如李夫人之貌，还幄坐而步。又不得就视，上愈益相思悲感，为作诗曰：“是邪，非邪？立而望之，偏何姗姗其来迟！”⁽¹¹⁾

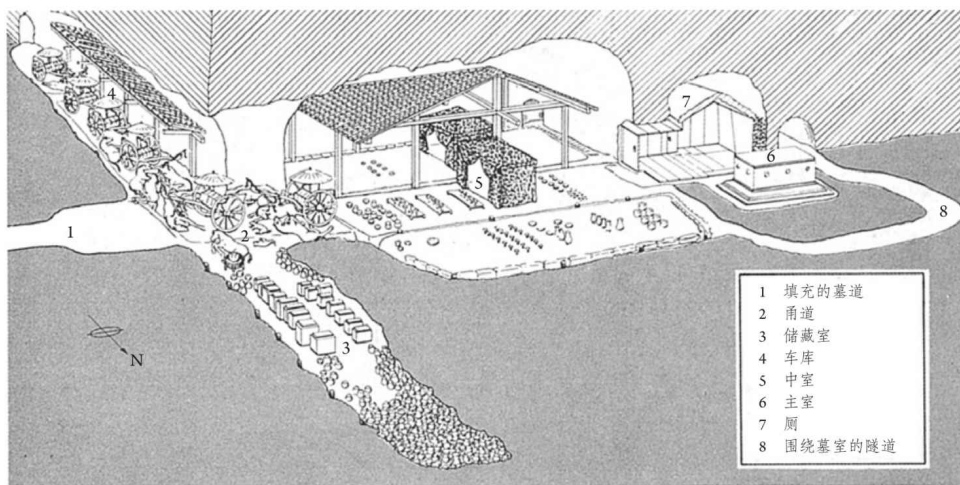


图51.6 河北满城西汉刘胜墓复原图

武帝还写过一长篇赋文表达自己的哀伤，以这几句结尾：“去彼昭昭，就冥冥兮，既下新宫，不复故庭兮。呜呼哀哉，想魂灵兮！”

[\(12\)](#)

因此，在这个故事中也有两个相向的帟帐，分属汉武帝和李夫人，而李夫人的帐也与亡魂联系起来。无独有偶，满城墓中的死去的王室夫妇似乎也各有一个覆有帷帐的座。但这种“座”并非社会上层的专利，一些考古遗迹表明，在汉代和汉代以后，这一丧葬礼俗同样也为低层官吏乃至平民阶层所享有。这段时期的许多中、小型墓葬中都在前室建有一个特别的“台”或“坛”，其上的祭品和陶制器皿往往围绕一块空地，因此构成死者的“位”。如在洛阳附近七里河发现的一座2世纪砖室墓中，其前室西部为特别修造的平台所据（图51.7中C标识的区域），台上一块空位的前方设有一个几案，其上摆着碟子、盘子、耳杯和筷子，几案的外部是舞蹈、杂技陶俑。根据这一安排，倪克鲁（Lukas Nickel）因此得出这样的结论：“几乎可以肯定这个空位是为墓主人预留的。”[\(13\)](#)甚至当有些墓葬开始在墓室中绘制墓主像以后（如河北安平和山东苍山的两座东汉壁画墓），这种葬俗仍然持续。如敦煌佛爷庙湾的一座3世纪晚期墓葬，主室中的一个壁龛中绘有帷帐，下有覆盖竹席的台状坐榻，有饮食器具和一盏灯置于榻前 [图51.8]。无论是榻上还是帷帐内却都不见有主人的像：这个空位明显是留给一个无形的灵魂的。

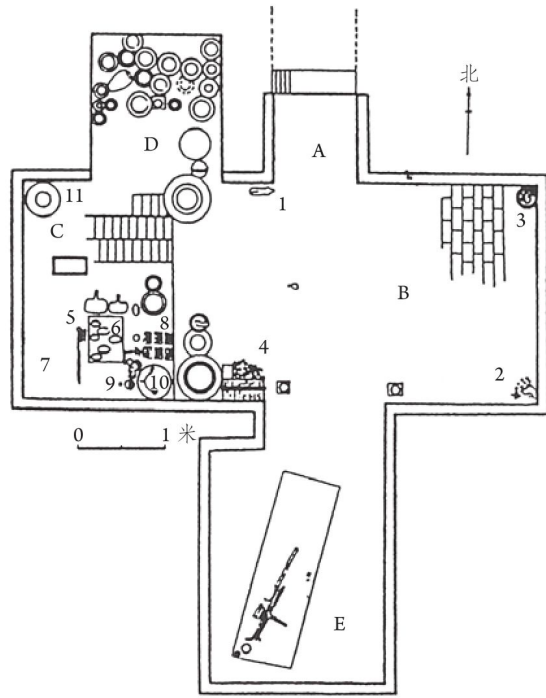


图51.7 河南洛阳七里河东汉墓



图51.8 敦煌佛爷庙湾西晋墓壁龛

我们所讨论的这些文献和考古遗迹揭示了汉代的礼仪传统：一个祭祀场合中的空位代表着该场合中所供奉的对象，同时也意味着供奉者精神集中的焦点。古代世界的其他宗教传统中礼拜者所崇奉的人形偶像不属于这种宗教、礼制传统。这种以座位隐喻主体的形式促使礼拜者对礼拜对象做形象化的想象。很显然，桓帝在濯龙宫为老子设立的“华盖之坐”是这个视觉传统的产物。

濯龙宫已不复存在，我们只能据文献资料对其作些推测。但幸运的是，汉代及其后出现了一类铜镜，上面所装饰的一种图像或许正表现了老子的这种“位”。这类铜镜通常被称为“三段式神仙镜”，顶段的中心是一个象征性的图像。正如分别藏于西雅图美术馆和故宫博物院的两件铜镜所显示的那样 [图51.9、图51.10]，这个象征性图像由竖立在龟背上的一个开敞的伞盖构成，几个人物，包括一个“玉女”，站立在旁边向着伞盖致敬。伞盖的另一方一般饰有一个有翼神人。



图51.9 美国西雅图美术馆藏三段式神仙镜



图51.10 故宫博物院藏三段式神仙镜

学者们对这些形象提出了不同解释。例如，林已奈夫认为伞旁的那个有翼神人代表位于天之北极的天皇大帝，伞象征着靠近北极、由九颗星组成的华盖星座。⁽¹⁴⁾林已奈夫的观点受到樋口隆康和霍巍的质疑，樋口隆康认为将华盖星置于中央而将天帝置于一旁不合逻辑。我同意这一异议，并希望对这个伞盖的图像作出一种新的解释。在我看来，对这个图像的任何解说都必须考虑到三个重要因素：（一）在“三段”镜的装饰程序中，它被安排在最显要的位置；（二）它的构成形式是立在龟背上（在某种意义上是由龟和蛇组成的玄武身上）；（三）它是周围人物尊奉、崇拜的主体。将这三种特征与文献材料联系起来考证，我认为这个形象实际上是对神化的老子的象征性表现。

简言之，它所表现的是“华盖之坐”——《后汉书》中提及皇室祭祀中为老子设位时所用的术语。这个概念能够解释为什么伞的形象在铜镜的纹饰中占据着最显著的位置，也能解释它为什么被表现为一个被尊奉、被崇拜的对象。而其他因素进一步支持这一判断。

其一，4世纪初，葛洪（283—363年）曾在《抱朴子》内篇中教授如何以镜化出老子的“真形”。根据他的教示，一个道教徒可以用一面、两面或多至四面镜子去幻化道家的神圣。当老子的“真形”出现时，信徒应站起来打躬行礼。别有意味的是，葛洪特别提到老子以一

“神龟”为座。这与“三段式”铜镜中所表现的由神龟支撑的“华盖”不可能是一种巧合。稍后我还将提出“三段式”铜镜与五斗米道之间的密切联系，那是2世纪至3世纪初四川和陕西南部的一个强大的道教社团。这类铜镜也可能正是为了进行葛洪所描述的那种“观象”活动而设计的。正如前面提到的那样，老子的隐喻形式将能激发信徒对该神祇的内在感悟力。

其二，“三段镜”中的所有其他装饰母题均反映了道教信仰，而且这些母题为老子的“位”构造了一个图画式的上下文背景。中段的图像总是对称的一对。在多数“三段”镜中，这对形象都是西王母与东王公这两个神话人物，他们在东汉时期被搬进了道教的众神榜中[见图51.9]。在另外一些“三段”镜中，这对图像由一龙一虎组成，龙虎是最重要的道教象征物之一，在有关内丹和外丹的道教著述中被当作主要象征物[见图51.10]。最下段的图像以两棵盘结在一起的奇特大树为中心。林巴奈夫将其考定为古代典籍中描写的生于天地中央、天神可沿其在天地间往返的神树“建木”。我认为这个意见是可信的。四川学者霍巍进而发现文献中提到这棵树生长在西去成都约30里的都广或广都。极有意义的是，这地方离五斗米道的总部阳平治非常近，很有可能是五斗米道的信众们引用建木的神话，来证明阳平治为“天地之中”。这也暗示出五斗米道与“三段式”铜镜之间的密切联系。

其三，这类铜镜与五斗米道之间的联系进一步为它们重叠的地理分布所证明。2世纪初，张陵创立五斗米道时，在南到西昌、北到汉中的一个广阔地带设立了一系列道教中心，称为“二十四治”，其核心区域是岷江和沱江上游的成都平原[图51.11]。到了张陵之孙张鲁手中，五斗米道不仅成为当地最有权威的宗教教派，而且建立了中国历史上最早的一个道教政权。据《三国志》记载，张鲁以称作“祭酒”的道士取代地方官吏，这一改革深受当地民众的欢迎。据该书《张鲁传》，张鲁据有汉中（今陕西南部）之后，“以鬼道（即五斗米道）

教民，自号师君。雄据巴（郡）、汉（中）垂三十年。汉末，力不能征，遂就宠鲁为镇民中郎将，领汉宁太守，通贡献而已”。215年张鲁失败后，许多道教信徒由四川和汉中徙往西安地区，对以后道教在中国北方地区的发展起了重要的作用。考古发现的“三段式”铜镜均出自这一地区——至少有三件是出自陕西南部的几个地点（457号墓在靠近西安的灞桥，1号墓在西安韩森寨，还有一座墓在乾县），第四件出自靠近成都的何家山崖墓中。这最后的一件由于带有铭文，特别值得注意。根据发掘报告，铭文已经残损，但可识的部分有一个不寻常的词语“翠羽秘盖”，所指显然是铜镜装饰中的伞盖。该词语与《后汉书》中描写老子座位上方伞盖时使用的“华盖”一词很接近。铭文最后一句为“其师命长”，令我们想起五斗米道道士的称谓“师”，而该教的主要传教者们自诩为“天师”“师君”或“五斗米师”。

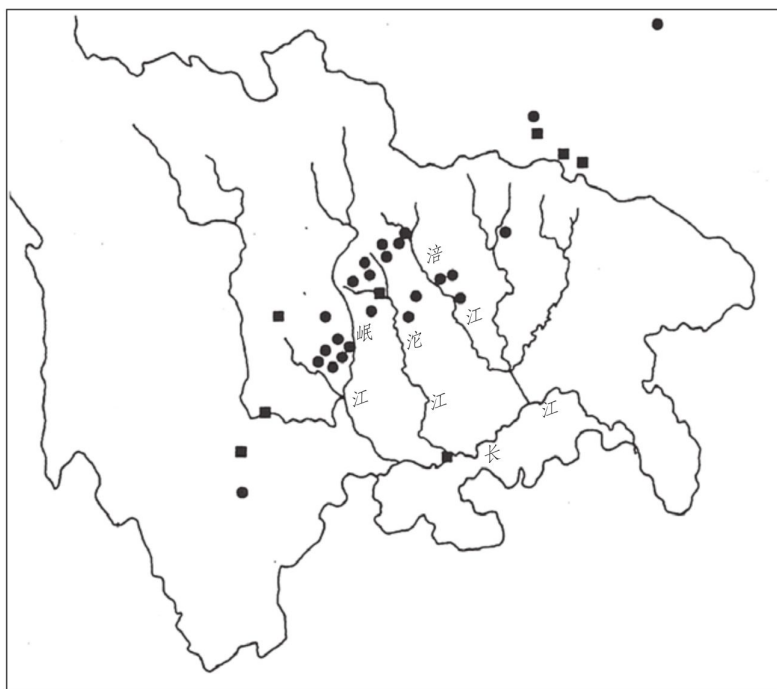


图51.11 巴蜀地区五斗米道二十四治分布图

最后，作为一种隐喻的表达，这个“伞盖”图像合乎五斗米道经典《老子想尔注》中所宣扬的反偶像的教义。传为张鲁所著的这部书

将老子视为无形的“道”的化身：“道至尊，微而隐，无状貌形像也。但可从其诚，不可见知也。”根据这一观念，他将所有对老子或“道”的形象化表现都指斥为“伪”：“今世间伪伎指形名道，令有服色、名字、状貌、长短，非也，悉耶（邪）伪耳。”这一言辞激烈的批评或许代表了五斗米道内部的“正统”立场。根据这种立场，老子应当只能用象征的方式表现，并且要特别强调“道”的无形性和隐密性。

不过，当制作老子和其他道教诸神的有形偶像从5世纪开始普及时，被《想尔注》指斥的“伪伎”终于在这本书成书二三百年之后广泛流行。这个转变的主要原因，正像法琳早在一千多年前指出的，是佛教的强烈影响。这一影响既意义深远又有讽刺意味。众所周知，在印度，早期对佛陀的表现也采用隐喻的方式，佛陀的人形图像的出现，部分地归因于更远的西方的影响。而在道教艺术开始发展自己的偶像系统时，是佛教为其提供了必要的刺激。如果从这个角度来观察，我们或许可以把人形化的老子像看作古代世界中全球文化和地方文化互动的结果，这一互动逐渐以人形偶像同化了原本尚用隐喻图像表现崇拜对象的区域性视觉传统。

但是，这一同化过程不是完全或绝对的。新的视觉形式出现之后，旧有的形式仍然可以持续很久，这在传统中国文化中尤其司空见惯。在祖先崇拜这一领域，隐喻性的牌位甚至在祖先肖像广泛应用之后仍然流行。同样，在道教的礼仪活动中，有形的老子像也从来没有取代对这一神祇的隐喻表现。正如史蒂芬·博坎卡姆（Stephen Bokankam）提醒我注意的华盛顿赛克勒美术馆所藏的一幅绢画，它是“道教与中国艺术”大展中的一件展品。这幅清朝宫廷绘画描绘了一个道教的礼仪场面。画中一道士站在高坛之上，正在为一跪拜于小祭坛前方的俗家礼拜者举行斋仪 [图51.12]。所拜的对象（可能即是老子）并非以雕像或画像的形式出现，而是用摆在小祭坛上的一个木牌

位来表示。对本文最有意义的是，牌位的上方的是一顶用多色锦缎和孔雀羽毛制成的“华盖”。



图51.12 华盛顿赛克勒美术馆所藏描绘道教礼仪场面的清代绘画

(李清泉 译)

[\(1\)](#) Vivia Kohn, *God of the Dao: Lord Lao in History and Myth* (Ann Arbor, 1998), pp. 39-41.

[\(2\)](#) 高楠顺次郎、渡边海旭，『大正新脩大藏經』（东京：1922—1933年），第52册，2110号，第535a页。

- (3) Kamitsuka Yoshiko, “Lao-tzu in Six Dynasties Daoist Sculpture”, in L. Kohn and M. LaFargue eds., *Lao-tzi and the Tao-te-ching*(Albany, 1998), pp. 63-85, 69.
- (4) 范晔, 《后汉书》, 北京: 中华书局, 1965年, 第331、316—317、1082、3188页。
- (5) 范晔, 《后汉书》, 第3188页。《续汉志》, 引自《后汉书》, 第320页。
- (6) 范晔, 《后汉书》, 第3188页。
- (7) 见巫鸿, 《“图”“画”天地》, 载《陈规再造——巫鸿美术史文集卷三》, 上海: 上海人民出版社, 2020年。
- (8) 范晔, 《后汉书》, 第3195页。
- (9) 对此墓的综合分析, 见Wu Hung, “Art in Its Ritual Context: Rethinking Mawangdui”, *Early China*, 17(1992), pp. 111-145。译文见巫鸿, 《礼仪中的美术——马王堆再思》, 载《超越大限——巫鸿美术史文集卷二》, 上海: 上海人民出版社, 2019年。
- (10) Wu Hung, “The Prince of Jade Revisited: Material Symbolism of Jade as Observed in the Mancheng Tombs”, in Rosemary E. Scott ed., *Chinese Jades, Colloquies on Art and Archaeology in Asia*, no. 18(London, 1997), pp. 147-170。译文见巫鸿, 《“玉衣”抑或“玉人”? ——满城汉墓与汉代墓葬中的质料象征意义》, 载《陈规再造——巫鸿美术史文集卷三》。
- (11) 班固, 《汉书》, 北京: 中华书局, 1962年, 第3952页。
- (12) 班固, 《汉书》, 北京: 中华书局, 1962年, 第3955页。
- (13) Lukas Nickel, “Some Han Dynasty Paintings in the British Museum”, *Artibus Asiae*, LX:1 (2000), p. 73.
- (14) 樋口隆康, 『古鏡』(东京, 1979年), 第226页。

52 《礼仪中的美术》序



郑岩、王睿等年轻学者翻译和编辑了这个集子，并嘱我写一篇序。我很感谢他们的盛意，也希望用这个机会谈一谈文集所收文章的大致内容及相关的一些治学心得，或许对读者了解这些文章的背景有所裨益。

文集对所收入文章的选择有两个大致原则。第一，这些文章都是我在1980年出国后写的。在这以前，我自1973至1978年在故宫博物院任职，1978年大专院校恢复招生以后回到母校中央美术学院美术史系读研究生。这期间虽然也发表过一些文章，但内容比较散乱，对研究方法的思考也很有限，因此就没有收入这个集子。第二，文集所收的绝大部分文章是关于上古和中古时期的中国美术，更精确地说是关于中国古代的“礼仪美术”（ritual art），包括史前至三代的陶、玉和青铜礼器，东周以降的墓葬艺术，以及佛教、道教美术的产生和初期发展。有关卷轴画和其他晚近艺术形式的文章没有收，更没有包括对现代和当代美术的讨论。这样做的一个基本原因是考虑到中国古代礼仪美术的特殊性质和发展线索，以及这种特殊性所要求的特定研究方法和解释方法。简言之，礼仪美术一方面与日常生活中使用的视觉和物质形式不同，另一方面又有别于魏晋以后产生的“艺术家的艺术”，后者以作为独立艺术品创作和欣赏的绘画和书法为主。礼仪美术大多是无名工匠的创造，所反映的是集体的文化意识而非个人的艺术想象。它从属于各种礼仪场合和空间，包括为崇拜祖先所建的宗庙和墓葬，或是佛教和道教的寺观道场。不同种类的礼仪艺术品和建筑装饰不但在这些场合和空间中被使用，而且它们特殊的视觉因素和表现——包括其质料、形状、图像和铭文题记——往往也反映了各种礼仪和宗教的内在逻辑和视觉习惯。礼仪美术是中国美术在魏晋以前的主要传统，在此之后也一直没有消失。这个集子把有关这个艺术传统的文章收在一起，可以有一个比较统一的主题。

这些文章对礼仪艺术的讨论大体反映在两个方面上：一是对这种艺术的特例（包括器物、图像和建筑）以及它的地区传统和时代发展进行历史性的分析和解释，二是通过这种个案分析对研究方法进行探索和反思。我对礼仪艺术的这种兴趣在很大程度上可以追溯到人类学的影响。因为我在哈佛大学研究院所修的是美术史和人类学双学位，当时就要读不少人类学的书，特别是要研习该学科的学术史和方法

论。人类学的种类和学派当然非常多，但是总的目的不外乎是解释人类群体的行为和思维的基本模式。结合到对古代美术的研究中来，所考虑的主要问题就不再是孤立的、作为客体存在的艺术图像和风格，而是艺术品与作为主体的人类行为及思维之间的有机关系。人类学、美术史又进而与另外两个学科结合。一个是考古学，考古学在美国大学中实际上是人类学的一个分支。由于礼仪艺术主要研究的是礼仪活动的空间而非单独的艺术品，其基本研究材料必然来源于对考古遗址的系统发掘，而非传世的收藏品。另一个需要结合的学科是历史学。由于人类总是在不同的时间、地点存在和活动，礼仪艺术必然是具体的历史现象，礼仪艺术品与人类行为和思维的关系也必然是特殊的历史关系。此外，对礼仪艺术的研究必须使用大量历史文献，以复原它的社会、政治和宗教环境。

因此，虽然本集中的文章都是关于具体历史问题的，但它们的目的不仅仅是为了解决这些具体问题，同时也希望扩充对中国古代美术的一般研究方法。换言之，对我来说，研究方法不是抽象的，而必须和对具体案例的分析结合。方法论之所以重要，一方面是因为对它的关注可以引导研究者不断对史料的性质和内涵进行反思，不断扩大史料的定义和范围，建构更广阔的研究基础，从而达到新的结论。另一方面，这种关注也可以加强研究的层次和深度，把历史研究从对“史实”的单纯考据引申到对文化机制、时空关系、历史沿革的更复杂与多元的解释上来。因此，对方法的思考不在于马上达到某种“说一不二”的结论，而更多地在于丰富历史观察的角度和解释的可能性，提出新的概念和理论架构，推动学术研究中思辨性的发展。我在这里特别希望说明这一点，是因为本集中所收的文章不少是在一二十年前写的，必然受到当时考古材料的限制。但是它们所提出的分析和解释材料的方法对研究古代美术可能仍然有着一定意义。

如果按照方法论的线索检阅一下这些文章，它们大致反映了以下几种探索。首先，一部分文章的目的是对中国古代礼仪艺术的内涵、

定义及沿革作一般性的界定。这种讨论的出发点可以说是对传统艺术分类法的解构。也就是说，以铜、玉、陶器等类别作为主线叙述古代美术发展的做法本身是一种较为晚近的历史现象，其渊源在于宋以后古物学家对于古代遗存的重新分类。（欧洲美术史中的类似叙述同样是基于古物学家的分类系统。）这种分类所反映的不是器物的原始功能和意义，而是后世收藏者本人的兴趣和特长。把“礼仪美术”作为讨论中心的目的正是为了把历史研究的重点还原到古代美术品的原始功能、意义和环境上去。从这个角度进而探讨不同类型礼器和礼制建筑之间的关系和历史沿革，其结果可以从根本上调整中国古代美术史的叙事结构。

在这些文章中，《“大始”——中国古代玉器与礼器艺术之起源》所分析的是中国古代“礼器”的概念和它在美术中的反映。《九鼎传说与中国古代美术中的“纪念碑性”》通过讨论传说中最具权威性的一组礼器，提出中国古代美术中的一种特殊的“纪念碑性”（monumentality）：与建造了巨型纪念建筑的其他古代文明不同，中国古代美术对世界的贡献是创造具有同等意义的“重器”。从个体器物转移到放置和使用这些器物的礼制建筑，《从“庙”至“墓”——中国古代宗教美术发展中的一个关键问题》一文以这两种礼制建筑为中心，提出其变化一方面与中国古代的社会、宗教和礼制的发展密切相关，另一方面又决定了各种特殊形态的礼仪艺术品——铜器、壁画、墓俑等——的出现和盛衰。《汉明、魏文的礼制改革与汉代画像艺术之盛衰》进而以一个历史特例说明礼仪艺术的进程不但和社会、宗教的一般发展有关，而且在一定情况下会被特殊的历史事件和当权者的欲望所左右。最后，《透明之石——中古艺术中的“反观”与二元图像》把注意力的焦点集中到魏晋南北朝这个过渡时期：独立艺术家开始出现，他们把传统的礼仪艺术转化为对个人思想和情感的表达。

另一类文章在更具体的层次上分析中国古代艺术和建筑的发展。其中一些论文强调空间形式的时间性，如《战国城市研究中的方法问题》针对古代城市研究中流行的形态学分类，提出这种静态的研究方法不免忽略了城市在漫长时期内的层累发展，常常从一种类型演化为另一种类型；《五岳的冲突——历史与政治的纪念碑》以泰山和嵩山为焦点，讨论它们在古代历史中不断变化着的政治和礼制意义，以及整个“五岳”系统的产生、发展及内部矛盾。另外一些论文则强调地域因素在研究古代艺术和文化中的意义。《从地形变化和地理分布观察山东地区古文化的发展》提醒大家注意历史研究中往往被忽略的一个因素，即地形和地貌的变化与人类活动的密切关系。由于山东地区经历了一个“沧海桑田”的巨大变化，地形和地理对解释这一地区的古代文化分布和互动尤其具有关键意义。《徐州古代美术与地域美术考古观念》是对这个讨论的继续，但是把讨论的重点放在徐州这个特定地点：它的地形特点和地理位置使它成为自远古以来东、西、南、北不同文化和艺术传统相互联系、相互影响的枢纽。《地域考古与对“五斗米道”美术传统的重构》试图在缺乏文献记载的情况下确定一种地区性宗教艺术传统，所使用的研究方法——我称之为“地域美术考古方法”——是把考古发现的若干种特殊的建筑和艺术形式（如崖墓、石棺、摇钱树以及特定图像）的地域分布与记载中“五斗米道”二十四治的方位进行对比，提出这些形式可能与这个在东汉时期占据西南一方、在当地影响极大的早期道教流派有关。

这组文章中的第三类研究综合时间和地域因素以重构一种视觉形式的发展，如在《说“俑”——一种视觉文化传统的开端》中，我所考虑的不但是墓俑在不同时期的变化，也包括在各个地区的变体及其相互关系。《“华化”与“复古”——房形椁的启示》所研究的是北朝时期出现的一种新型葬具，但它的来源可以追溯到汉代的四川地区。这种对一个古老艺术样式跨越时空的重新使用，对艺术史的叙事和解释提出了新的课题。

我的另一个研究重点是不同种类礼器和礼制建筑上的装饰和画像。这些论文可以说是在美术史“图像学”范围内的研究，但是又希望在不同方向上突破狭义图像学以文献解释图像的传统方法。

《“图”“画”天地》这篇短文所讨论的是古代中国艺术中并存的两种符号系统，往往以不同方式表现或象征相同观念。比如“天”“地”这一对概念既可以用具象的神仙、山水、动植物来表现，也可以用抽象的形状、方位、色彩来象征。这些不同的符号系统属于不同的视觉传统，被使用在不同的礼仪器具和建筑上。《东夷艺术中的鸟图像》希望解决的是图像学研究中的一个棘手的问题，即如何在研究史前艺术时使用神话传说材料。通过对一系列史前礼器上的鸟图像的讨论，本文提出研究者可以通过发现考古和传说材料之间的“平行结构”（structural parallels）来建立图像学的证据。比如说，如果考古材料反复显示了鸟、礼器和东方这几种元素的联系，而同样的联系也在古代神话传说中重复出现，后者就可以被比较可靠地用作解释前者文化内涵的图像学依据。这组文章中的其他几篇有的发掘动植物图像中的政治含义（《三盘山出土车饰与西汉美术中的“祥瑞”图像》），有的追溯宗教中“想象空间”的视觉表现（《汉代艺术中的“天堂”图像和“天堂”观念》），有的探讨叙事艺术的产生及其与文学的关系（《汉代艺术中的“白猿传”画像——兼谈叙事画与叙事文学之关系》），有的通过探索墓葬画像中的特定道德观念，寻找到代表这种观念的艺术赞助人（《“私爱”与“公义”——汉代画像中的儿童形象》）。另两篇和“礼仪”直接有关的论文是《眼睛就是一切——三星堆艺术与芝加哥石人像》和《从哪里来？到哪里去？——汉代丧葬艺术中的“枢车”与“魂车”》。前者通过对比三星堆文化的两类雕刻，指出对眼睛的不同表现方法反映了三星堆礼仪艺术内部的一套固有规律。后者提出汉画像中的车马行列常常具有礼仪中的象征意义，或运载灵柩，或输送死者不可见的灵魂。奔向天堂的“魂车”进而又被寄予了死后超凡升仙的愿望。

以上这些文章虽然主题不同，但都以“图像”为主要研究对象，目的也都是发掘这些图像的历史含义。与此不同的另一类文章所研究的是完整的礼制建筑结构，或是一个包括有多层棺椁、众多随葬品乃至死者尸体的竖穴墓（《礼仪中的美术——马王堆再思》），或是一个刻有多幅画像的横穴墓或石棺（《超越“大限”——苍山石刻与墓葬叙事画像》《四川石棺画像的象征结构》），或是一个既有壁画又有雕塑的佛教石窟寺（《敦煌323窟与道宣》）。“程序”（program）是这些研究中的一个关键概念。发现每个结构的“程序”也就是去了解它的内在逻辑是什么，它的各种内涵是怎样互相联系的，这些内涵的各自功能和集合意义如何，等等。对我说来，这种研究对理解古代的礼仪艺术具有尤其重要的意义，原因如上文所说，礼仪艺术的功能并不在于创造可供独立欣赏的艺术品，而在于构造不同的礼仪场合和空间。每个场合和空间往往结合了多种视觉因素，包括建筑、器物、雕塑、绘画，等等。因此对这种空间或结构的分析必须结合多种方法，既包括美术史风格分析和图像考证的方法，也包括考古学和文献学的方法。所发现的内在逻辑或“程序”可以是图像的、象征的或叙事性结构，也可以是建筑材料和空间的转移（《“玉衣”抑或“玉人”？——满城汉墓与汉代墓葬艺术中的物质象征意义》），或是所有这些以及其他因素的结合。我曾把这种讨论称为“中间层次”的美术史研究：它既不同于“低层”的对个别器物或图像的考证，也不同于“高层”的对整个艺术传统的宏观思辨。由于属于这个“中间层次”的礼制结构与一个时代的社会体制和宗教思想具有最直接的关系，对它的研究也最能使我们了解一个时代的体制和思想。

最后，这个集子还收了几篇关于佛教与道教美术的文章，是以上所谈到的各种研究方法在这个特殊范围内的具体运用。如《早期中国艺术中的佛教因素（2—3世纪）》和《汉代道教美术试探》主要讨论这两种宗教艺术在其萌发时期的混杂内涵；对它们历史性的研究因此

不应该基于后世的观念强求其“纯粹性”，而应该把“模糊性”当作它们的主要特征。《敦煌172窟〈观无量寿经变〉及其宗教、礼仪和美术的关系》和《无形之神——中国古代视觉文化中的“位”与对老子的非偶像表现》讨论艺术表现与特殊宗教礼仪和视觉模式的关系；前者还涉及宗教艺术中不同风格和门派共存和竞争的情况。《何为“变相”？——兼论敦煌艺术与敦煌文学之关系》提出，即使同一主题的艺术和文学作品，在表现这一主题时也必然沿循不同的逻辑，因此对它们的研究必须使用不同的方法，同时又必须考虑到二者之间的持续相互影响。《再论刘萨诃——圣僧的创造与瑞像的发生》可以和上面提到的《九鼎传说与中国古代美术中的“纪念碑性”》一文相联系：佛教文献中的“瑞像”同样被想象成为一种具有灵性和历史意识的“神器”，因此代表了一个新的历史时期中礼仪艺术的理想。

我曾经谈到，每个历史研究者都面对着“两个历史”：一个是他所研究的过去的历史，是他所希望重构和解释的对象；另一个是他所属于的学术史，他所做的历史重构和解释不可避免地是这个还在持续着的历史的一部分。有价值的历史研究应该对这两个历史都做出贡献。同时，这两个历史也都永远不会结束：正如学术研究将不断深入，人们对已经消失了的的历史的重构和理解也将更细致具体。作为这篇序言的总结，我在这里重新提出这个观念，希望和这本文集的读者共勉。

这本集子所收英文文章的中译基本保持了原文的面貌。但我在校阅译稿时，根据中文的写作和阅读习惯对文字作了一些变动，因此有时和英文本不完全对应。个别文章加了后记，对新的考古发现及所导致的对原文论点的修改作了补充。最后，我希望在此感谢所有参加翻译和编辑这本集子的朋友和同仁。特别是两位编者，他们为把这些文章介绍给国内的读者付出了大量的劳动，他们为学术奉献的精神令我钦佩。

53 何为敦煌艺术 (2002)

虽然许多内容丰富的学术专著与文章已经对敦煌艺术进行了讨论，但它们研究的基本都是敦煌艺术中的一个特殊现象，即莫高窟千佛洞中留存下来的佛教艺术品，而非作为一种整体视觉文化的“敦煌艺术”。换言之，对于敦煌艺术的研究，我们更多地注意到的是我们之所见，而非古人之所见。我们是否能更好地利用历史遗留下来的资料，来重构敦煌艺术的历史视角？这一重构需要如何进一步努力，又面临着何种方法论的挑战？本文将通过探索敦煌艺术的内容与其地理空间的复杂性来回答这些问题。

我们通常不加思考地把敦煌艺术等同于敦煌的佛教艺术。这个概念上的模糊是可以理解的，因为我们心甘情愿地被莫高窟中辉煌的壁画与雕塑所吸引和震撼 [图53.1]。但是这个概念上的模糊有着相当严重的后果，它阻碍了我们理解敦煌艺术的全部内容，也因此暗中遮蔽了敦煌佛教艺术的历史原境。很重要的一点是，我们需要认识到敦煌是一个实际的文化地理环境，而莫高窟——一个位于敦煌南端25公里处的佛教建筑群——只是这个文化地理环境的一部分。在中古时期，敦煌城内城外有着多处宗庙和礼仪建筑，不仅有授习佛教和礼拜佛陀的场所，也有道教、儒教、袄教以及地方宗教和祖先祭拜的地点。我们需要理解这种多中心视觉文化的社会条件：中古时期的敦煌是一个移民城镇，居住着来自不同地区、具有不同宗教信仰与文化传统的人。因此敦煌的佛教艺术从来都不是一个孤立的艺术传统，要理解它的历史意义，就必须把它和彼时彼地发展起来的其他文化和视觉传统联系起来。



图53.1 莫高窟第428窟主室

今天，从敦煌城前往建于三危山崖面上的莫高窟参观，先要穿过一片广袤的沙漠。实际上，这个区域从3世纪开始就一直被当地居民作为墓地 [图53.2]。通过过去60年的考古工作，人们已经在这里发现了约1000座西晋至唐代的墓葬，而更多的墓仍被沙漠掩埋。这些墓葬的断代十分重要，因为它们的时代意味着这处墓地的存在与邻近的莫高窟几乎是平行的。莫高窟中最早设立的佛教圣像与墓地中的早期墓葬的时代相近，而这些墓葬中发现的是道教的镇墓文和为死者无形的灵魂设立的空帐 [图53.3、图53.4]。我们希望知道：为什么敦煌石窟和墓葬的装饰使用了两种截然不同的视觉语言？这两种视觉语言之间的关系又是什么？这种关系对理解作为整体的敦煌艺术极为重要，特别是由于越来越多的莫高窟石窟是被作为“家窟”——即一种家庙或家族祠堂——来修建的，其中栩栩如生的壁画把已故的家族成员描绘成来世崇拜佛祖的信徒 [图53.5]。传统祖先崇拜中长期存在的二元论——集合性的家族宗庙和家族成员个人墓葬的并存和互补——仍然为敦煌地区佛窟与墓葬的相对关系提供了一个总体的框架：修建在

居住区域附近的墓葬为人们提供了死后的居所，而三危山上的“家窟”则在佛陀的祝福下庆祝家族的永远繁盛。



图53.2 敦煌市与敦煌石窟所在地三危山相对位置图

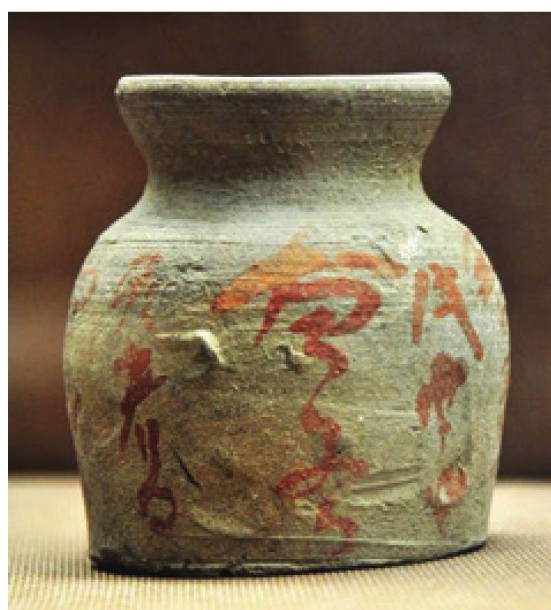


图53.3 敦煌地区墓葬中发现的解注瓶。北凉，4—5世纪



图53.4 佛爷庙湾西晋墓中的“位”。4—5世纪



图53.5 敦煌220窟（翟家窟）中绘制的包括家族死者的供养人。五代，10世纪

因此，理解敦煌艺术内容及其地理空间之复杂性的方法，首先是确定这一地理空间内的多种宗教和礼仪中心。在中古时期，这些中心也是最重要的公众活动与艺术传播的场所。虽然除莫高窟外这些宗教和礼仪中心无一幸存，但敦煌“藏经洞”中发现的遗书提供了有关它

们过去留存状况的珍贵记录。研究者可以通过这些集中于8世纪至10世纪的文献记载，识别出大约20处敦煌的佛教寺院〔图53.6〕。城中的大型寺院在佛教活动的组织中扮演了主要角色。敦煌遗书中的寺院财产账目列有相当多的雕塑与绘画作品，小型寺庙经常则由个人赞助。大英图书馆收藏的一份珍贵的敦煌遗书（编号S. 3929）赞美敦煌画家董保德将自己在城中的居所改造成精致的佛寺，这份文献还记录了董保德和其他供养人合资兴建五座石窟的功德。



图53.6 《僧院图》，敦煌遗书P. t. 993。吐蕃时期（786—848年）。法国国家图书馆藏

董保德是敦煌当地画行中的一名“都料”（主管设计、施工的人员）。10世纪的敦煌遗书也记录了一个敦煌官府画院的情况，其中的画师被分成不同的等级，包括画院师、知画手、院生等。这些官方和民间的画师和被称作“画匠”的一般画工不仅负责装饰佛教寺庙，也绘制祖先画像以及儒家圣贤、道教与祆教的神像。董保德就以擅长绘制肖像画而负盛名。第4640号敦煌遗书中还记载了专业画师被指派去绘制钟馗像的事例。

从敦煌遗书中我们还可以知道至少11座唐代敦煌道观的名字。其中的紫极宫建于公元739至741年间，正是唐玄宗颁布诏令在首都和各郡县建造供奉老子的道观的时期。郡府所在地的这种道观被称为紫极

宫，其中设有官方下令建造的老子的“真容” [图53.7]。道教在敦煌的流行至少持续到10世纪以后。敦煌遗书中包括至少649篇道经，另外还有400多篇是道教的曲子、诗歌、医药、天文和各种占卜方法。



图53.7 老子真容像。唐，8世纪。上海博物馆藏

敦煌遗书还包括若干件地方地理文献，其中记载了供奉黄帝、风伯、雨师等神灵的祠堂和祭坛，供奉孔子和颜回像的儒家学宫，还有城东约500米处的一座袄庙 [图53.8]。这座袄庙每边长35米左右，中有供奉袄教神祇的20个壁龛。此外，敦煌S. 0367号遗书记载了伊吾的一座袄庙，中有“素书形象无数”。敦煌当地政府为袄教的节日“赛袄”提供了“画纸”、酒、油和其他材料。姜伯勤认为P. 4518号敦煌遗书是一幅幸存下来的袄教绘画 [图53.9]。画上仍保留有悬挂用的条带，有可能是“赛袄”活动时在袄教宗庙中使用的。

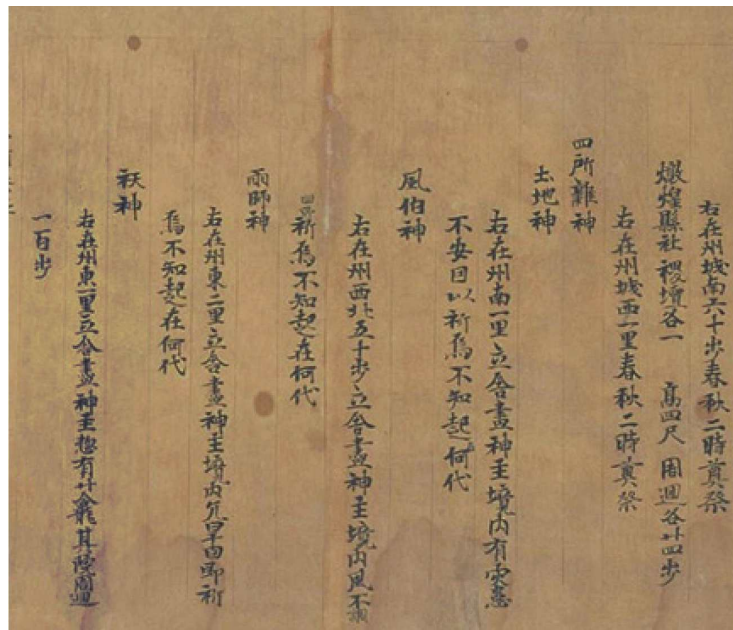


图53.8 《沙洲都督府图经》部分，敦煌遗书P. 2005、2695号。法国国家图书馆藏



图53.9 袄教神祇。敦煌遗书P. 4518号。法国国家图书馆藏

这些情况启发我们去考虑敦煌视觉文化的一个重要的方面，即当地不同宗教团体和地方政府一年到头组织的各类节日和礼仪活动。这些活动对于艺术史家来说非常重要，因为它们都是制作和展示图像的

重要时机，也因为这些礼仪活动和节日的一个重要目的就是创造视觉的盛宴。例如祆教的“赛祆”就是一个狂热的节日，其中的活动包括祭祀、宴饮、歌舞、幻术和化装游行等。信徒们相信这一活动能够带来甘霖，一年至少要在四个不同的月份举行，有时连续四个月之久。可能由于与“大雉”的一些类似之处，“赛祆”的一些元素被吸收进这个传统的汉地礼仪活动，在一年的最后一天举行，以辟邪除鬼。戴着面具的表演者把头发染成红色，拿着盾和戟在街上大声叫喊，迎接钟馗和白泽神兽前来驱魔。后者的图像见于P. 2682和P. 6261号敦煌遗书。

而道教的“斋醮”仪式则每年按时举行，每次持续十天。特殊的祭坛为举行“斋醮”而建造，用以召请各路道教神仙到来。道教和祆教的礼仪活动时间进而与佛教节日相重叠。敦煌遗书中记载了至少25种佛教节日与礼仪活动，其中3个最重要的是元月十五的元宵节、二月八日的行像日和七月十五的盂兰盆节。

这些节日和礼仪活动以丰富的视觉效果吸引了大量人群。元宵节燃起的油灯照亮了整个莫高窟。P. 3497号敦煌遗书包括一篇“燃灯文”，其中写道：“每岁初阳，灯轮不绝。于是灯花焰散，若空里之分星；习炬流晖，似高天之布月。”[图53.10、图53.11]“行像日”的游行则是为了纪念释迦牟尼的诞生。游行的队伍在黎明前整队聚集，抬着城中最珍贵的佛像走遍城内的主要寺院。在盂兰盆节到来之时，人们以香花饮食供奉七代祖先。普通民众在此时也会聆听《盂兰盆经》的授讲和目连救母的变文故事。S. 2614号敦煌遗书记载了这篇变文，据其标题，这个在七月十五上演的变文有图画作为辅助。一个有意思的问题是：为何这个中古时期最流行的故事从未在莫高窟中的壁画中出现？其原因应该是，这些窟庙不是举行“鬼节”礼仪的合适场所。

正月十五日窟上供养
 三元之首必燃燈以求恩正旦三長
 蓋緣幡之佳第宮象千寔是羅漢
 之指蹤危嶺三峯宴聖人之遺迹
 所以燉煌歸教通俗飲心年此妙供
 於仙前大設香於石室振和鍾於筍
 簾聲撤三天磬高車輪照谷中之
 萬樹仙聲接曉梵響以簫管同
 音實釋絃歌唯談仙德觀音妙
 旨薦我皇之徽猷獨魚將軍化
 天兵於有道

图53.10 燃灯文“正月十五窟上供养”



图53.11 敦煌壁画中的“燃灯”图像

盂兰盆节是为追悼亡灵而举行的，相同的动机也促进了当地肖像画的发展。通过敦煌遗书中大量的“邈真赞” [图53.12]，我们可以知道肖像画在敦煌的流行。这些文本资料可以与现存的“邈真”像联系起来研究 [图53.13]。从赞文中可知，死者的真容、真形或真仪也被称为“影”“貌”或“像”。这些肖像通常是在生前预写，但其目

的是在该人死后的祭奠活动中使用。“邈真”像通常被安置在祠堂中或家宅中特辟的房间里，这个房间因此被称为“影堂”或“真堂”。莫高窟第17号窟是高僧洪誓的影堂，一直保存至今。这个小小的窟室有可能是洪誓生前坐禅的地方，在他于862年死后被改建成纪念他的影堂 [图53.14] 。

晉故歸義軍節度使兼都頭銀青光祿大夫行左散
 騎常侍兼御史大夫上柱國南陽辰州君張真贊
 并序
 相亮 撰
 奇內外都孔目官檢校左散常侍兼都頭
 府君諱女信字寧忠珣珽珪彩珪璧極姿用傳明
 闕之勳族毓龍黃苗之貴身公乃天假 威自神姿英
 靈懷武藝以女息物雄才而定世故得在朝

图53.12 “张府君逸真赞”开头部分。敦煌遗书P.2482(5)。法国国家图书馆藏



图53.13 敦煌藏经洞中发现的死者肖像。《引路菩萨图》局部。五代，10世纪。大英博物馆藏



图53.14 敦煌莫高窟第17号窟，即高僧洪誓的影堂。唐代，9世纪

综上所述，敦煌佛教艺术应该被放置在一个更大的视觉环境下，作为“敦煌艺术”中不可分割的一部分来进行研究和理解。敦煌艺术

所遗留下来的例证显示出不同宗教与宗教文化之间不间断的、强烈的交融。正是这种交融，而非某种文化或艺术传统的纯粹性，使得敦煌艺术获得了生生不息的力量，在近千年的时光中不断更新。

（李珊珊 译）

54 说“拓片”：一种图像再现方式的物质性和历史性 (2003)

何谓拓片？如同木版印刷，制作拓片的目的是把符号——或是文字或是图像——从承载它的物体直接转移到纸上。然而与木版印刷不同的是，拓片上形成的不是镜面反像。印刷的时候，工人给印版上墨，将纸面朝下覆于版上，木版上所刻的反文或反像于是被再次反转，成为白地上的黑色正文。但是在制作拓片的时候，纸面向上覆于被拓物体之上，然后在纸上上墨记录该物体的整个表面。下凹的刻字或图像并未反转，呈现为黑地上的白文。如果说印刷是以刻版复制文字的话，那么拓片复制的则是承载刻文的整个器物，将其从三维实物转化为二维影像。

作为一种二维再现，拓片通过与客体的实际接触，而非艺术家的观察和想象实现再现的目的。它并不像写实主义绘画那样“描绘”一个器物，而更接近于直接从物体摄取图像的另一种再现方式——摄影。罗兰·巴特（Roland Barthes）关于摄影的名言也可以用来概括拓片：“不管在比例、透视还是在色彩上，当客体转化为摄影图像（或拓片）时显然存在着简化，但这种简化绝非数学意义上的变换（transformation）；从现实转移到照片（或拓片），全无必要将这个现实分解为单元并将这些单元组成与其所再现的器物完全不同的符号。在此器物及其图像之间，不必设置一个传递，即符码。当然，图像不是现实，但却是它完美的类比（analogon）。而且根据常识，正是这种类似的完美性定义了照片（或拓片）。”⁽¹⁾

如下文所示，拓片的这种类比功能乃是它被用作“实物”替代品的关键——它在一个静止的形象中“凝固”了历史时间中的某个瞬

间。然而与照片不同的是，拓片将器物及其图像的实际距离缩小到极致，它不啻从器物上剥离的一层人造表皮。照片从不在现场完成，而是在一个与照片内容无关的暗室中神秘浮现。不仅如此，与机械复制的观念不同（这种复制以摄影为典型），拓片的制作耗时费力，所预期的产品也不尽相同。在拓片鉴赏家看来，“甚至从同一版上拓出的（拓片）也绝不雷同，手工制作使得每一张拓片都成为原创的艺术品”⁽²⁾。于是我们可以在摹拓、印刷和照相之间建立一个观念性的三角关系。虽然摹拓与其余二者有局部交叉，但是绝不能等量齐观。

至今为止，有关拓片的研究大都集中于它在推进传统学问——包括经学、史学、金石学，特别是书法艺术——中的作用。本文将专注于拓片本身的物质性和历史性问题。

两种拓片：碑和帖

摹拓技术在西方直至19世纪才得以流行，当时古物鉴赏者开始用一种类似炭笔的媒介来记录墓碑和其他古物上的铭文或图像。但是在中国，石刻铭文的墨拓至少在6世纪就已经出现。在随后的数百年中，这一技术逐渐发展为保存古代摹刻和流布法帖的一种主要方式，同时也造就了一门独特的艺术形式。拓片的制作越来越精细，收藏也渐渐如火如荼。讨论拓片的史学价值和艺术品质的文献汗牛充栋。20世纪初的古物学家赵汝珍就用这样的类比来描述拓片对理解传统中国文化的意义：“士人而不知碑帖而不明碑帖，直如农夫不辨菽粟、工匠不识绳墨。”⁽³⁾

拓片的学问需要从讨论术语开始：“碑帖”这个传统的说法体现了一个基本的二重分类。⁽⁴⁾“碑”的本意是石碑，但在此处系指从早先存在的各种摹刻上拓印下来的拓片。“帖”则特指从传布书法名作[图54.1a]的刻版上拓下来的拓片[图54.1b]。⁽⁵⁾碑帖的这个基本定义暗示了二者之间的诸多差异，涉及它们不同的起源、发展、目的

和使用者。“帖”的出现比“碑”要晚很多，它在10世纪的发明可被解释为来自印刷的影响。作为书法名作的副本，“帖”成了学书法者的必备教材。而“碑”则更多地得到好古之徒和金石学家的青睐。

“帖”通常只保存了刻版上的书法用笔，“碑”则对那些有意无意留在物体上的痕迹更为敏感。“帖”可以非常容易地以书籍的形式印刷推广，而要用印刷术来复现碑拓上所有的损毁痕迹则是难乎其难。这些差异提供了思索碑、帖关系的有用线索，但是要想完整地讨论二者之间的关系则需要单独的研究。本文的讨论集中在一个较为狭窄的问题上，即拓片和被拓物体之间的关系。这一关系在碑和帖上有截然不同的体现。



图54.1 王羲之，《行穰帖》。东晋

(a) 普林斯顿大学博物馆藏唐响拓本

(b) 1614年明拓唐本

从南唐（923—935年）或宋初开始，大量的帖被有组织地制造出来。例如，宋太宗（976—997年在位）下令将皇家收藏中的419件书法名作雕刻成版，将其拓片分送给朝中大臣。这些刻版甚至未及北宋灭亡就龟裂报废了。⁽⁶⁾取而代之的《淳化阁帖》（或简称为《阁帖》）随即成为新刻的来源。在宋代形成的数十种此类刻版中，有些翻刻了

《阁帖》并且沿袭其旧名，另一些则糅合了其他作品而被冠以新题，潘思旦的《绛帖》和刘次庄的《戏鱼堂帖》就是后一种中的佼佼者。这些第二代拓片进而又成为新刻和新拓的蓝本。⁽⁷⁾《淳化阁帖》的循环复制直至今日仍在继续。

因此，如果概括名帖的历史，与其说是从原刻产生拓片，毋宁说是不断地从旧拓片产生刻版。帖版的伪伪相因与其特殊的物质性息息相关。帖版常常是木质或石质的矩形薄版。这些造型朴素的刻版不是被当成艺术品制造的：它们的意义仅仅是为了传布版上所刻的书法。⁽⁸⁾实际上古代鉴赏家也从不把这些刻版看成立体的艺术品，而仅仅对拓片所体现的雕刻质量有兴趣。因此在帖的流传中，这些实物的刻版成了法书真迹和拓片之间不露面的信息传递者，继而成为早期帖拓和晚期帖拓之间的隐形中介。这种物质性的缺失也可以解释为何即便在极其崇拜宋代文物的明清时期，宋代刻版也从未成为收藏品中的重要一类。人们孜孜不倦收藏的是帖的拓片而不是它们的源头。清代学者吴云（1811—1883年）拥有两百多种不同版本的书圣王羲之（约303—约361年）的《兰亭序》，因此骄傲地将其书斋名为“二百兰亭斋”。正如白谦慎指出的，这“二百兰亭”皆为拓片：“因为对吴云而言，每一张拓片都足以取代已经亡佚在遥远过去的原作。”⁽⁹⁾这些拓片构成了它们自身的集体历史。它们无疑来自两百多种不同的刻版，但是吴云和其他人对这些刻版的状况和下落则大多未置一词。

所以我们必须把帖版和“碑”类拓片的来源——包括青铜器、古镜、玉雕、漆器、砚台，特别是石碑——加以区别。这种种器物唯一的共性是它们在成为拓片来源之前就都已经存在了。与帖版不同，这些器物并非为了生产拓片而制作，而且它们的年代经常比它们最早的拓片要早得多。与帖版不同的另一点是，即使在变成拓片对象后，这些器物的物质性仍然非常突出。实际上，它们作为重要纪念物和礼器的名气不但未被拓片所削弱，反而由于拓片的流传而加强了。与此同时，拓片也成了它们的对应物和“克星”：拓片把所拓器物的某个历

史瞬间“凝固”在了纸上，而器物本身却继续不断地经受着岁月的腐蚀，一张旧拓片比现存实物记录了更可靠的过去。虽然来源于实物，它却不断地挑战实物的历史真实性和权威性。

虽然任何一种先前存在的铭文、花纹或摩刻都可以成为此类拓片的来源，但是最典型的例子则是石碑 [图54.2]。从公元1世纪起石碑开始成为纪念（commemoration）和定制（standardization）的主要手段。⁽¹⁰⁾为逝者树立的石碑要么纪念他在公务中的功绩，要么从后世的角度记录死者的生平概况，对其“盖棺定论”。⁽¹¹⁾朝廷立碑刊刻儒家经典的权威版本，或者载录历史意义重大的事件。⁽¹²⁾一言以蔽之，石碑定义了一个合法的场所，其中公认——尽管不脱党派窠臼——的历史得到确立和呈现。对于历史学家而言，石碑是历史学的一项主要来源，上面的铭文为复原昔日提供了第一手证据。



a



b

图54.2 西安碑林

(a) 展厅一角

(b) 孟宪达碑拓片

当宋代的“好古主义”（antiquarianism）成为一股颇具影响的思想潮流时，对古代史实的重构就成为学者的一项重要任务。⁽¹³⁾新出现的古物研究被称为“金石学”，因为“金”（青铜器）和“石”（石刻）几乎涵盖了当时古物学的全部材料。现代学者对金石学的历史意义——特别是它和宋代史学史、考古学、铭文学和文人艺术的新潮的关系——已经给予了充分重视。⁽¹⁴⁾但是这些讨论大多忽略了宋代古物学的一个方面，即在史料搜集、转换和驾驭中的特殊的“技术性”（technology）。这种“技术性”对理解宋人心目中的“碑”的观念尤其重要，因为金石学家们尽管对石碑非常看重，但是并不像收藏古代青铜器、玉器、绘画或书籍那样去收藏它们。换言之，他们更感兴趣的是以拓片形式出现的铭刻的“文本”（以及后来以拓片形式出现的石刻二维图像）。

拓片在北宋文人的笔下是一种重要的商品。⁽¹⁵⁾据《清波杂志》记载，南宋（1127—1279年）时期拓片的需求量很大，因古碑绝大部分落入金人控制的北方地区，故南渡的商人以高价将拓片贩卖到江南。⁽¹⁶⁾通过这些及其他渠道，金石学家得以编撰出关于古代铭文的皇皇巨制。据载，宋代碑铭的首位主要收藏者及编目者欧阳修（1007—1072年）搜集了1000多卷墨拓。⁽¹⁷⁾他编于1060年的《集古录》收录了他对400多篇拓片的跋语。稍后赵明诚（1081—1129年）的《金石录》所收更为广博，囊括了1900幅石刻铭文拓片以及赵明诚本人的502篇按语。欧阳修和赵明诚虽然确实曾经现场访碑，但是这种情况比较少，并且经常限于其任职地区。他们真正的热情是在市场上觅得新出石碑的拓片。赵明诚之妻、著名的女词人李清照回忆他们新婚燕尔访拓的经历：“每朔望谒告出，质衣取半千钱，步入相国寺，市碑文果实归，相对展玩咀嚼，自谓葛天氏之民也。”⁽¹⁸⁾

这些搜访活动意义深刻。拓片虽然忠实地复制了碑铭，但是却把石碑转换为类似印刷文本的物质形态。成百上千的摹拓汇集到一本目录中，进一步抹去了原碑参差不齐的地域性和物理语境。这些拓片原

本拓自全国各地祠庙或墓地的碑石，如今却常常以年代顺序并排在同一本目录中。《西岳华山庙碑》（或称《华山碑》）就是一块这样的“无根之碑”（floating stele）。至少三位北宋的著名金石学家〔欧阳修、赵明诚和洪适（1117—1184年）〕在各自的目录中记载了它的铭文并题写了跋语。欧阳修的跋始发其轶，为日后对此碑的著录和讨论打下基础，也为我在本文第二部分对此碑的论述提供了不可或缺的历史信息。

欧阳修在他的跋里首先概述了这篇铭文并介绍了西岳华山以及此碑的历史。据碑文记载，汉高祖（前206—前195年在位）在建立西汉之后确立了一套新的国家祭祀制度。汉惠帝（公元前194—前187年在位）承父业，下令各诸侯王在各自辖区内时祭山川。汉武帝（公元前140—前87年在位）在五岳建造祠庙，派遣官员时祭。但到了西汉末年，时祭废弛，至王莽（9—23年在位）上台后则被彻底废止。东汉建立后，华山的祭祀得以恢复。当时已有石碑立于庙中，但到2世纪中叶其铭文已经漫漶。延熹四年（165年）弘农太守袁逢决定修葺旧址，并恢复庙内中断的祭祀。但此事未果他便升任京兆尹，由继任者孙璆终其余业。

随后欧阳修简短地赞扬了《华山碑》铭文的史料价值。他举例指出，只有这篇文献记载了汉武帝立在华山的祠庙的名称，其他传世文献均无。对欧阳修而言，其隐含的意义是不言而喻的：“则余于集录可谓广闻之益矣。”⁽¹⁹⁾ 欧阳修这篇跋可以说是宋代碑学的典范，它所进行的归根到底是一个文本研究：作者一心扑在铭文之上，仔细地爬梳碑铭中的史料信息并将此作为讨论的主要对象，对碑的质地、形状、装饰和状况则不置一词。这种文本研究随即引起了一场生动的学术讨论。例如赵明诚反驳欧阳修的论点，指出华山上祠庙的名称实际上见于酈道元（卒于537年）的《水经注》，而传世文献未载的仅仅是庙门和庙堂的名称。⁽²⁰⁾ 洪适则专注于考证碑文的作者。⁽²¹⁾ 后代学者要么继续有关这些话题的辩论，要么引进新的话题。阮元（1764—

1849年)在一篇题为《汉延熹西岳华山碑考》的长文中罗列了19世纪20年代之前几乎所有的说法。⁽²²⁾

值得思考的一个问题是：金石学的产生和发展对于拓片和原物的关系产生了何种影响？具有反讽意义的是，一方面，碑的知名度往往反映了学者对其拓片的关注；另一方面，制造拓片时的捶拓又不可避免地损坏了碑石。更有甚者，因为摹拓者不停的捶击，久而久之碑刻完全毁蚀，几乎每一个古代石刻鉴赏家都发出类似的悲叹。正如叶昌炽（1849—1917年）诗意地描述的：“又如成团白蝴蝶，此则虽凝神审谛，无一笔可见，一字能释。”⁽²³⁾他所描写的情况是：由于摹拓者总是关注铭文，字周围的石头常常完好无损，而字本身却已磨灭，留下一个光滑的凹坑。

除了战火和动物所造成的损害以外，叶昌炽还列举了可导致石碑不幸的“七厄”，包括（1）洪水和地震，（2）以石碑为建筑材料，（3）在碑铭上涂鸦，（4）磨光碑面重刻，（5）毁坏政敌之碑，（6）为熟人和上级摹拓，（7）士大夫和鉴赏家搜集拓片。其中以末两项最为严重，因为它们广为流行并且很难遏制：“友人自关中来者，为言碑林中拓石声当昼夜不绝，碑安得不亡！贞石虽坚，其如此拓者何也！”⁽²⁴⁾

碑石之亡非一日之功，而是日积月累的结果。叶昌炽极为传神地写道：“初仅字口平漫，锋颖刑弊，朝渐夕摩，驯至无字，甚至其形已蜕，而映日视之，遗魄犹如轻烟一缕，荡漾可见。”⁽²⁵⁾具有反讽意味的是：叶昌炽虽然如此悲叹，但他本人也是一个重要的拓片搜集者。他在《语石》的开篇中回忆自己早年对此的兴趣：“每得模糊之拓本，辄赅赅辨其跟肘，虽学徒亦腹诽而揶揄之。”后来他中了进士到北京做官，却仍然热衷于寻访珍拓。用他自己的话说：“访求逾二十年，藏碑至八千余通。朝夕摩挲，不自知其毫。”⁽²⁶⁾很难相信他意识不到这种对拓片的热情和制作这些拓片导致的碑石之“亡”之间的

冲突。真正的情况可能是，这一矛盾对像他这样两面操心的人来说是无法调和的。

根据叶昌炽及其他学者的记载可知，大部分古碑从宋代到清代基本还留在原地。虽然越来越多的碑被移到诸如孔庙之类的公共场所，但绝大多数还是无人照管。这种情况在宋代尤其明显。论者把著名碑林的历史追溯到北宋晚期，即吕大忠在1087年把一批唐代石经和其他古碑移至西安的府学。⁽²⁷⁾然而当时的碑林仅有43块石碑，绝大部分和儒学及府学有关。⁽²⁸⁾换言之，这一收集并非为了笼统地保护古碑，而是在某一特殊历史情境下服务于推广儒学的特别目的。因此不难理解，为何欧阳修《集古录》中收录的400条碑文中只有4条、赵明诚收藏的1900件石刻中仅有22条来自碑林。⁽²⁹⁾

如上所述，与“帖”不同的是，古碑在吸引金石家的注意力之前早已有着自己的生命，在被摹拓之后也仍保留了很强的物质性。但石碑的历史绝非一帆风顺。如叶昌炽所述，它的物质性必然成为它终将损毁的先决条件。实际上，沉重的石碑较之纸上的墨拓更加短命——这个事实似乎难以置信但千真万确。拓片有着确定的时间性：它上面的印迹见证了石碑在历史中的一个瞬间——一个不可复现的石碑的历史特殊状况。⁽³⁰⁾一张拓片因此总是比石碑更为真实，因为它的寿命总是比现存的碑刻更长。鉴赏家因此总是试图在旧拓中找到更早因而也更真的碑的原来风貌。⁽³¹⁾

石碑的“客体性”（objecthood）因此从不在单个图像中显示，而是在碑本身的生存和毁坏的斗争中得到体现。石碑的最终毁坏并不必然终结这种斗争，因为其客体性可以被转移到“替身”上面：很多新碑被制作出来取代那些已经湮没无闻的旧碑。⁽³²⁾这些新碑所延续的不仅仅是旧碑的物质性，而且也是其从生到死到再生的循环。《华山碑》再次提供了有关这种循环的例证。据碑文所载，此碑立于165年，当时就是为了取代一方“文字磨灭”的旧碑。900多年后，这块2世纪

的石碑被宋代的金石家发现。尽管欧阳修收藏的拓片仍然“尚完可读”，碑上必定已经布满由自然因素和人为损坏造成的痕迹。如下文将要论述的，那时所拓的拓片仍有一幅存世，但另外两幅著名拓片则指向此碑的不同的、更晚的瞬间。

《华山碑》最终毁于明嘉靖三十四年的一次地震。⁽³³⁾然而这次悲剧并未终结此碑的生命轮回。不少“替身”根据留存的拓片被制作出来。例如，被称作“四明本”[图54.3]的一幅早期拓片在19世纪初被阮元收藏。阮元依据拓片造出他自己的《华山碑》，并将其树立在阮氏家学之中，与之并排的是依据其收藏的珍拓重刊的另两座替代石碑。⁽³⁴⁾阮元的新《华山碑》忠实地复制了“四明本”，包括拓片上所有的损伤。但是又以另一种字体在碑上刻下了欧阳修的跋语[图54.4]。在阮元的鼓励下，他的两个学生卢坤和钱宝甫又在陕西的西岳华山庙原址中另立了一块《华山碑》[图54.5]。此碑省略了所有后来的损伤，以还原其2世纪的原貌。作为“替身”（surrogate）或“化身”（impersonator），这块19世纪的石碑立于华山庙中。游览者观赏它，一如观赏那块曾经存在的2世纪的石碑。游客在留题中无一例外地缅怀逝去的原作。阮元就是这些人之一：1834年随同一些著名的文人士大夫凭吊原址时，他下令在石碑上增刻了一段文字，包括金钊和梁章矩的诗句：“碑中碑，知古今。”



图54.3 西岳华山庙碑“四明本”拓片



图54.4 西岳华山庙碑的一块复制碑的拓片。阮元1809年立于其扬州家学

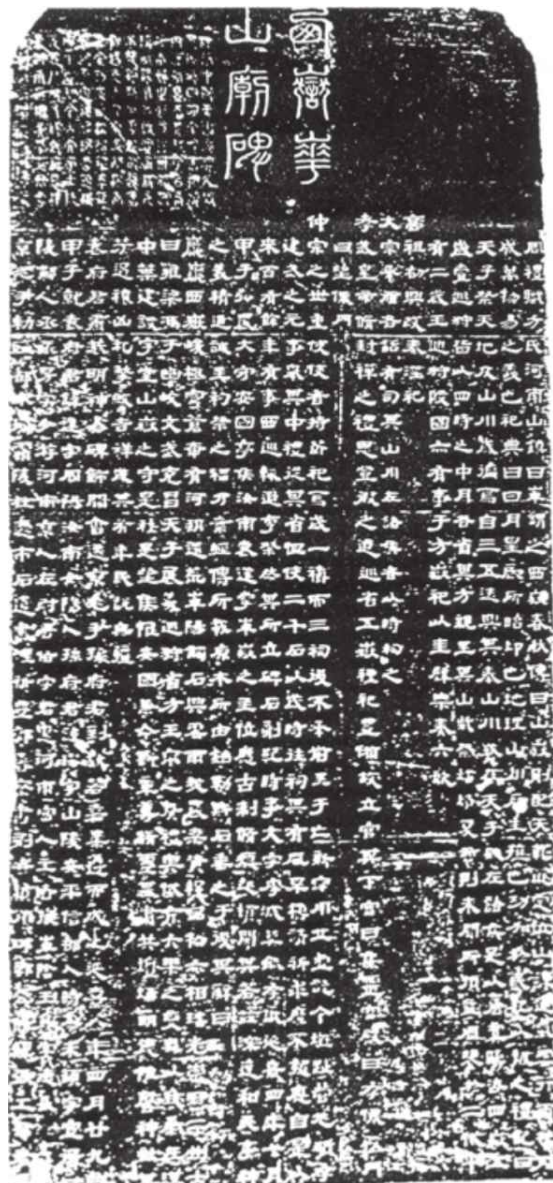


图54.5 西岳华山庙碑的一块复制碑的拓片。卢坤、钱宝甫于19世纪初立于西岳华山庙

我们因此很难给予《华山碑》一个固定的形象。很多石碑共有这个名称，甚至165年立的那块通常被认为是原作的碑也是替代品，而这块碑如今也只能通过三幅不同的拓片为人所知。通过这个特例，《华山碑》体现出作为拓片来源的众多古碑所共有的矛盾和冲突。一方面，以耐久的石材制成的石碑具有震撼的宏伟外表；但另一方面，在自然因素和人为损坏的影响下，石碑必然在不断变化。一方面，石碑可被定义为特殊材质制成的一个客体；但另一方面，其客体性却常常

由多重事件构成，包括对杳邈的原作的认识以及后代替代品的出现。石碑因其铭文而成为历史知识的重要来源，然而以拓片复制铭文的做法又不可避免地毁坏了石碑的物质完整性并破坏了其历史权威性。这些矛盾和拓片的确定历史瞬间的功能相冲突——如前文所述，这种功能来源于拓片对石碑铭文的一个特殊而清晰的时刻的记录。正如下文所述，对拓片的这种理解使它成为史学反思的一个独特题目。随后，我将从拓片的物质属性出发检验它作为历史证据的价值，论述重点因此从石碑的物质性和历史性转移到拓片的物质性和历史性。

拓片的属性

拓片的物质和视觉属性不仅包括它上面的印迹，而且包括它的材料、装裱风格、题跋和印章，以及旧拓片在流传过程中发生的物理变化。为了研究这些属性，我们必须准确地了解拓片的制作过程。一般说来，拓片制作包括四个基本步骤。⁽³⁵⁾第一步是准备摹拓的对象。如果是一块旧石碑，那么拓工首先会除掉表面的污垢和苔藓，清洁的重点当然是碑文和刻纹。为此目的，拓工常用削尖的竹签清理刻痕，但他绝不应该在碑面上留下任何痕迹，也不能过度地修复。一般的准则是尽量保存石头的现状及其“自然”状况，包括残损和岁月的痕迹。

在把石碑清洗和晾干之后，拓工常常用一种轻质胶水（白芨水、薄浆水或水蜡）将纸张附着在碑面上。⁽³⁶⁾要么将胶水涂在石碑表面然后将纸覆于碑上，要么用胶水将纸涂湿然后将其贴在碑上。无论使用哪种方法，都要以“棕刷”或“椎包”平整纸面，去除褶皱和折缝 [图54.6]，进而使用小刷子反复敲打，使得潮湿的纸面陷入石头上的每一个凹痕，无论是刻线还是自然裂纹。为了不让纸受损破裂，敲打的动作必须轻柔连贯。理想的拓片应该捕捉到碑面上的每一个细微的凹凸。



图54.6 临潼博物馆的工作人员在制作一块古碑的拓片

下一步是上墨。拓工用墨汁将大大小小的拓包打湿，并用它们轻轻地拍打纸面，逐渐累加墨层，直到墨色够黑为止。拓工通常从石碑边缘或其他空白处开始，逐渐移向刻画的部分。一个谨慎的拓工绝不追求速度，因为如果拓包蘸了太多的墨就会形成难看的痕迹，甚至会模糊文字或图像的边缘。上完墨后，拓片立即被揭取下来。因为纸张在晾干后会起皱和变硬。最后一步就是把它装裱为可供观赏的样式，要么是一幅卷轴，要么是一帧册页，或是一张以薄纸衬垫的、可以装框的单页。

这些拓片制作步骤尽管是必需的，实际施行却情况各异，因此拓片的质量可能天差地别。如叶昌炽在《语石》中所述：“陕、豫间庙碑墓碣，皆在旷野之中，苔藓斑驳，风高日熏，又以粗纸烟煤，拓声

当当，日可数十通，安有佳本。若先洗剔莹洁，用上料硃宣纸，再以绵包熨帖使平，轻椎缓敲，苟有字画可辨，虽极浅细处，亦必随其凹凸而轻取之，自然勾魂摄魄，全神都见。”⁽³⁷⁾

对叶昌炽和其他传统石刻学者而言，拓片并不是靠材质和技术来区分的，最为要紧的是拓文的质量，要求准确精妙，足以为被拓之器物“传神”。这些收藏家和鉴赏家经常在拓片旁甚至拓片上题写关于原作的渊源、历史、状况和意义的跋语。如同传统手卷或立轴绘画的题跋一样，这些文字成了拓片的一个有机组成部分，改变了拓片的外观并形成了沟通拓片和观者的解释性纽带。⁽³⁸⁾除了这种有预谋的介入，拓片也可以被自然因素和意外事件所改变。结果是一张旧拓通常不仅反映了原石的朽蚀，而且记录了拓片本身在漫长流传过程中所受到的损坏。

对一个外行人来说，所有这些来自原碑和日后累加的符号和痕迹都不加区别地混杂于一幅拓片之中。但对一个有经验的拓片鉴赏家而言，这些成分属于井井有条的历史层面并以特殊方式发生互动。为了阐述此点，我将集中讨论一件作品，即《华山碑》的“四明本”。⁽³⁹⁾如前所述，宋代金石学家搜集和研究了这方碑的拓片。四明本在19世纪被阮元收藏以后，随即成为不少新制《华山碑》的蓝本。

四明本是一幅装裱成立轴形式的硕大的长方形拓片（174厘米×85厘米），在过去的三百年中为书家和金石学家所熟知。拓片四周的裱绢上题写着大量的跋语。拓片显示为原碑的“负片”，碑铭呈现为黑地白文。拓片上因此载有两种铭文：一种来自于原碑，另一种是卷轴上的附文。原碑文包括碑额和下面的长篇碑铭。碑额由六个篆体大字组成，正文则以优雅的隶书写成，叙述了此碑立于东汉延熹八年（165年）。这篇碑文在汉碑中的独特之处在于它交代了造碑过程中的若干负责人：包括一个买石的官员、一个撰写或监督文案的掾吏，以及一到两个刻字的石匠。⁽⁴⁰⁾除了这篇2世纪的文本，拓片上还有几段用汉

代以后出现的楷体刻写的铭文。其中包括碑额两侧的短文，记载了829年和830年间几位唐代士大夫的造访。另一篇文章压缩在正文的前两段之间，刻于1085年，作者是在那一年代表宋朝皇帝前往祭祀华山的一个大臣。

无论是原作还是后来的添加，这些铭文都是具有具体含义的文本。它们与拓片上其他的痕迹不同，后者来源于碑石在漫长岁月中受到的损伤并记录了时间的历程。拓片上有些不规则的“空白”，表明了明代中期进行摹拓之时，此碑已经缺损了右端的一大块以及中部的若干小块。⁽⁴¹⁾除此之外的微小损伤和刮痕触目皆是，特别是在石碑边缘附近。但是这种“拓片中的损伤”不等于“拓片的损伤”。这后一种损伤的例子是均匀分布的两列六个白点。这说明该拓片显然在正式装裱之前被折叠成60厘米长、40厘米宽的长方形并如此存放了很久，长方形的四角在这些年里发生磨损，形成了这些距离均匀的白点。有趣的是，某些白点以及拓片的其他空白处被红色的收藏印“填补”：收藏者有意把印章钤印在这里，因为这可以避免那些机智的作伪者通过“修复”这些白点给拓片加上一个更早的年代（以及更高的商业价值）。这些印章保护了拓片的历史可信度，但同时也改变了拓片的面貌。

最后，超过30位收藏家、鉴定家和学者在拓片四周的裱绢上题写了跋语并钤上了他们的印章。依照年代顺序阅读这些题跋，也就等于复原了这幅拓片的收藏和观赏史。这些文字表明此拓片在明中叶后频易其手。⁽⁴²⁾阮元于1808年在杭州购得此拓片并把它装裱成一个立轴。这解释了何以卷上的题跋的年代大都为1810到1814年之间：它们是阮元将这件新获之宝展示给当时的重要学者和鉴赏家并邀请他们作跋的结果。⁽⁴³⁾这些早先的题跋离拓片很近，题写在已经明显发黑的裱绢上。新加绢上所题的跋语时间均为1826年后，添加在卷轴的顶部和两侧。可见这个卷轴在首次装裱之后不久又被装裱了一次。阮元的一段题跋解释了这一似乎多此一举的行为。据这段题跋记载，1826年他携

带这件珍贵的拓片前往西南。在旅行中拓片落水，其后发霉。于是他只好让当地工匠立即修复这个卷轴。

概而言之，这件拓片上所载的符号（signs）和记号（marks）记录了分属两个范畴的四种信息。这两个范畴可称为“铭文”和“损坏”：

铭文：

（1）165年的原碑铭文；

（2）829、830和1085年的附加铭文；

（3）1810年以后在各种有纪年的场合添加到拓片（及其装裱）上的各种题跋和印章。

损坏：

（1）从立碑到明中叶前摹拓之前碑的损坏；

（2）拓片在1810年第一次装裱之前的损坏；

（3）装裱了的拓片在1810年之后的损坏和老化。

如上所述，铭文都是人们有意为之的，大部分损坏则来自风云莫测的自然原因，它们所体现的是时间的历程（passage of time）。于是我们在拓片中发现了一个双重过程：一方面，“铭文”的层面见证了一种把碑带回当下的持续努力——复活其意义并将其重新植入当下的文化潮流中；另一方面，“损坏”的层面总是指向过去并总是令铭文模糊不清——从而把碑界定为历史的遗迹。同时把这两种符号和记号作为研究主题的史学分支就是“碑帖鉴定”。

碑帖鉴定

本节进一步论述前文的一个论点：碑既是永恒的，也是不断变化的；与之相比，拓片则具有确定的时间性，因为它记录了碑的历史中的一个独一无二的时刻。这种历史确定性构成了碑帖鉴定的基础。一个碑帖鉴定家的水平取决于他对具体碑拓的物质性和历史性的熟悉程度。

但何谓碑帖鉴定？首先，它和另外三种学术活动相关，但同时又存在本质区别。这三者都使用拓片，但在使用中都强调其资料性的一面。以金石学在宋代的肇兴为开端，这三种活动与史学、古文字学和书法有关。欧阳修关于《华山碑》的跋语明示出对历史的浓厚兴趣。他详细描述了历史上对华山的崇拜并把此碑文作为史学研究的独特材料。拓片亦可帮助学者探究古代汉字的多种风格和形态。例如赵明诚在对华山碑的按语中讨论了古文字中职、识和志三个字的通用。⁽⁴⁴⁾在洪适的按语中也能找到类似有关“假借字”的讨论。⁽⁴⁵⁾在其他例子中，宋代金石家也进而品评古代铭文的审美价值。例子之一是史子坚关于武梁祠的看法。他认为祠堂上的著名石刻“质朴可笑”，但它们附带的铭文则是“笔法精隐，可为楷式”。⁽⁴⁶⁾清初学者朱彝尊（1629—1709年）则坚实地奠定了《华山碑》在书法史上的崇高地位。1700年，他在比较了汉代书法的诸家风格之后这样总结道：“惟延熹华山碑正变乖合，靡所不有，兼三者之长，当为汉隶第一品。予生平仅见一本，漫漶已甚，今睹西陂先生所藏，文特完好，并额具存，披览再三，不自禁其惊心动魄也。”⁽⁴⁷⁾

不难看出，这些对拓片的诸多讨论确实可以丰富广泛的学科探究——包括一般史学、被称为“小学”的铭文研究及书法史等。但是碑帖鉴定却是一门特殊的学问。尽管对这些其他学科的议题有很大用场，它自己则有着不应被忽视的特殊目的和内容。⁽⁴⁸⁾简单地说，这门学问的最纯粹的形式是研究拓片本身，而与原石或镌刻的文字图像内容无关。换言之，碑帖鉴定是一门把拓片作为自己唯一的主题和范围的分支学科。

碑帖鉴定的这一自我封闭性暗示了它所发现或构造的历史与一个更广阔的外部现实——无论是社会、宗教、语言或艺术——全无干系。同时，碑帖鉴定家也不试图书写拓片这种复制技术的通史，他们所专注的是一系列源自同一件器物的拓片，以此勾画出无数的“微观历史”。通过判定这些拓片的相对关系，他将它们整理排列成一个时间序列。（在此过程中他也筛除了仿作和伪作。）这个目的驱使他从拓片本身——如纸张、墨、印章和题跋等——获得证据。但最重要的还是拓印的痕迹本身——这种痕迹与其他可资比较的拓片间的微妙差异显示了原始器物的外观变化。从这些差异中，他观察到器物的缓慢风化、磨蚀或突然的开裂、崩颓。因此他的发现提供了历史叙述所不可或缺的事件。所以，碑帖鉴定的基本技法是甄别毁坏（ruination）的痕迹，其主要成就是构造毁坏的序列。

我最初对碑帖鉴定产生了这样的认识，是通过观看和我坐在一个办公室里但年长于我42岁的北京故宫博物院金石组的马子云先生（1903—1986年）的工作实践。那是“文革”末期的20世纪70年代，马先生被认为是当时在世的最好的拓工，也是国内对旧拓知识最为渊博的鉴定家。作为拓工，他以制作“全形拓”而著称。这种方式不是以绘画或摄影，而是以颇费功夫的摹拓立体器物的方式来获得一个青铜器或石雕的三维图像。⁽⁴⁹⁾作为一个旧拓的鉴定专家，马先生的主要方法是通过比较同一器物在不同时代的拓片来诊断器物上具体而微的物理变化。他寻找的变化迹象包括剥落的表面、缺失的文字或笔画、裂痕和磨损的痕迹，以及不断变化和增大的石花（即石刻表面缓慢生成的钙盐花纹）。比如有一天，他指着乾隆时期的一件《祀三公山碑》拓本上的石花告诉我们：同碑的另一钤有康熙时期印章的拓片上并无这么大的石花。因此，从17世纪80年代到18世纪70年代的90年内，这块碑上的这朵石花长了大约两寸。他的学生施安昌在他去世后用了7年时间汇编和出版的《碑帖鉴定》一书，根据的就是这些和其他

类似的观察。在这本收录了1200多个条目的大作中，每一条目都提供了一系列拓片的一个微观历史。[\(50\)](#)

马先生对《华山碑》的讨论详细地比较了此碑的三种拓片，被视为其学术研究的里程碑。[\(51\)](#)第一种为“长垣本”，因其最早的收藏者是长垣（今河南商丘）王文荪。第二种叫作“华阴本”或“关中本”，因其最早的收藏者是陕西华阴的东云驹、东云雏兄弟。第三个版本就是我们已经详细讨论过的四明本〔图54.7〕。长垣本毋庸置疑是三本中的最早一本，因为它的拓文和洪适在1166年《隶释》中转写的165年碑文一字不差。但是马先生还是发现此拓中58个字有受损的痕迹，大约拓于12世纪中叶的这一拓片记载了石碑从2世纪开始的一千年之内的物理变化〔图54.8a〕。



图54.7 西岳华山庙碑四明本拓片的现状



图54.8 西岳华山庙碑的三种早期拓片的局部

- (a) 宋长垣本
- (b) 晚元或明初的华阴本
- (c) 明中期的四明本

马先生的另一重要发现涉及华阴本 [图54.8b] 和四明本 [图54.8c] 之间的关系。他反驳了这两种拓片约拓于同时的流行看法，有力地阐明了它们在时代上存在着很大的鸿沟。与长垣本相比，二者均显示出石碑的中右部有了很大残损，导致一百多个字的缺失 [图54.7]。但是马先生发现与华阴本相比，四明本至少有60个字的额外残损。例如在两种拓本的碑题“西岳华山庙碑”中：“华阴本：完好。四明本：西字左边损连及其下，岳字右边犬字末笔损，山字笔画损，庙字左撇末损，碑字右上两边损甚。”⁽⁵²⁾

这两件拓片之间的这些和其他的不同之处使马子云确信二者一定出自不同时代——因为这些区别所体现的也就是同一方碑在两个相差甚远的历史时刻的状态。二者均非出于阮元所认定的宋代：华阴本应被断到元明之间，四明本最有可能出自明代中叶。⁽⁵³⁾然而新的断代并非碑帖鉴定活动的唯一成果。马先生的纯技术分析对前人断代的动机提出了疑问。考之历史，宋代的说法最早是四明本在19世纪初的藏主

阮元提出的，并得到当时华阴本主人朱锡庚的认同。⁽⁵⁴⁾很明显，阮元是为了抬高四明本在其收藏中的地位，而朱锡庚出于阮元的权势也不敢持有异议。

这个案例对碑帖鉴定的纯技术本质提出了质疑，显示出对这一学术传统进行社会学考察的必要。但这是另外一个题目，这里我的讨论对象仍是碑拓鉴定家的一般性学术风格。马先生对拓片的研究有一个方面令人十分惊诧，即他对石刻铭文的内容全无兴趣。实际上他从不把铭文理解和描述为一个可以读懂的文本。他眼里只有个别的文字和笔画，而不是它们所组合成的文句。而且他对文字和笔画的兴趣与它们的原始形态毫无干系，更不用说它们的字面意思或美学价值。他的微观视野被文字或笔画的残损部分所吸引。于是他的解读对象从来不是作为文化现象的书写，而仅仅是非文字的符号——裂纹、断口、破碎、石花等所体现的人类或自然对书写的破坏。

但他把视线转移到拓片上的题跋时，突然改变了解读方法，把它们当作有着内在意义的历史文献。这些先后出自不同收藏者和观赏者之手的题跋跨越了漫长的历史时期，常常包含了有关拓片制作和流传的宝贵信息。有些题跋洋洋洒洒地将一幅拓片和其他相关拓片进行比较。所以，尽管宋代以后的金石书籍中有大量对石刻的著录和考证，但这些题跋与拓片本身的联系更为直接，构成了碑拓鉴定的重要文献。例如《华山碑》的三种拓本上共有145条题跋（长垣本64条，华阴本48条，四明本33条）。前两种拓本被裱成类似书本的形式，格外方便地使明初到清末的鉴赏家把他们的题跋——有些是手写的长篇宏论——附加到拓片后边。马子云对每种拓片的历史讨论在很大程度上依赖了这些文献。而且他对拓片的断代也回应了诸多题跋者的看法。因此，对他而言，这些题跋既提供了历史信息，也构成了他所追随和对话的学术传统。

我们或许可以把马子云先生的学术概括为同时复原三种不同的历史：第一种是那不断磨损朽蚀的器物的历史；第二种是作为一个文化生产过程的摹拓器物的历史；第三种是作为一个延续的知识传统的碑拓鉴定的历史。然而，研究第一种历史不是他的目的，他的目的只隐含在后二者中。细读他的著作会发现，他其实只专注于他能从拓片中找到的东西。这也是我对他的记忆。日复一日，他被一堆堆裱好和未裱的拓片所包围。我不记得他曾经作为一个碑帖鉴定家探访过古代遗迹。访问古迹时，他的身份是拓本制作者。

这似乎令人困惑。因为正如前文所述，碑帖鉴定完全基于对器物变化中的物质性的敏锐体察，但是对马先生而言，这些变化仅仅是他评估拓片的无言的前提。他从未尝试将一张珍贵的拓片变成研究器物的证据。反之，他的《碑帖鉴定》一书中的1200个个案研究全部都是拓片的微观历史，而不是石刻的微观历史。我们因此可以借用“档案”（archive）这个观念来概括拓片在形成这三种微观历史时所起的主要作用。首先，和档案一样，一个拓片系列构成了一个由个人或机构建造和保管的“文献有机体”。其次，拓片系列为“历史、叙事和论点”提供了实物证明或证据。第三，和档案一样，拓片和实物分离，取得了独立的客体性。⁽⁵⁵⁾这最后一点暗示着文献和古迹的分离。保罗·利科（Paul Ricoeur）在对欧洲史的研究中注意到类似的情形：“19世纪末20世纪初，实证主义史学的发展使得文献战胜了纪念碑。使纪念碑变得可疑的——尽管它们身在原地——是它们那种终结性，它们所纪念的事件是其同时代人——特别是那些最有权势的人——认为有价值进入集体记忆的事件。相反，即使文献是收集而不是直接传承的，它似乎具有一种与纪念碑的教育意图相对立的客观性。档案文字于是可被理解为更像是文献而非纪念碑。”⁽⁵⁶⁾

尽管历史情景和意图有别，类似的“文献对古迹的胜利”在中国始于宋代金石学的兴起，碑帖鉴定系其最佳体现。利科对档案独立于纪念碑之客观性的分析也有助于我们理解马子云先生碑拓研究的一个

看似古怪的特点：他对所拓的石刻保持沉默，尽管这些石刻很多仍然存在，而且不少就在马先生工作的故宫博物院内。原因可能很简单：与拓片相比，石刻既太新又太旧。太旧是因为它已经失去了原初的面貌，不能够再被当作经验科学的观察对象；太新则是因为它仍在变化着，人们必须假定它比上次捶拓的时候又损坏了一些。因此，作为历史证据，石刻总是比它的拓片要“次要”一些。

可以预测，这种有关拓片的观念推动了其客观性的形成。在本章的前文中，我讨论了拓片的物理特征：由特殊的纸张和墨构成，并被装裱成可供观看和保存的特殊形式。这些拓片的物理特征构成马先生观察拓片印文之外的另一兴趣：看到高质量的拓片时他的眼睛为之一亮；他的手指开始对拓片轻轻摩挲，有时候还要把它放到面前闻一闻；他会称赞拓片的质感、墨的质量，以及装裱的工艺。他会进而将他的观察进行总结，因此我们不断地听到诸如“蝉翼拓”“乌金拓”之类的词汇。后来我们得知这些名称来自碑帖鉴定的规范术语库，其中每一种都指代着一种特殊的风格、技术和捶拓的传统。比如“蝉翼拓”是指将淡墨敷在一种略显黄色的极薄的丝质一样的纸上，它精致的材质和意象体现了文人微妙的审美趣味。“乌金拓”源于清初宫廷，发亮的黑墨印文印在纯白的“桃花纸”上，产生了赏心悦目的视觉效果。

拓片因此又不仅是铭文或刻文的文献类“指代”（reference），而具有自身的物质存在、艺术风格和审美传统。通过被装裱成具体形式，拓片的物质性得到进一步加强。例如《华山碑》的三种现存拓本中，只有四明本是一个“整装本”，即把碑面所有的铭文都展现出来 [图54.7]。另外两种是“剪装本”，即把碑文重新整理为书籍形式的册页 [图54.8a、b]。为了达到这个目的，裱工首先在拓片后面衬上一张垫纸，然后将其剪成若干竖条，每一条构成文本的一段。然后他把这些竖条进一步剪短并将它们安置到册页的每一行中，省去碑上因残缺磨损而造成的“空白”部分。⁽⁵⁷⁾因此剪装本是再编辑和再设计

的结果，传递了远少于原作的信息。面对华阴本，观者根本不会意识到原来的石碑已经严重损毁，而且碑上的文字是残缺的，因为碑上所有的缺损都已经被省略，拓片中的文字排列连贯，衔接流畅。换言之，这幅拓片以完整的书本构图重组了残缺的文本。也正是因其“精妙绝伦”的视觉效果，这个版本得到了马子云先生和其他鉴定家的最高赞誉。[\(58\)](#)

拓片在获得了自身的物质性和客体性之后便成为了一个“物件”，并进一步和“遗物”的观念联系起来。在古汉语中，遗物一词常常表示死者或前朝所遗留下来的东西。但概括言之，任何往昔的遗留皆可称为遗物，因为它是一个消逝的整体尚存的一息，有意或无意地从原始的语境中割裂开来，成为当代文化的一部分。遗物因此同时具有过去性（pastness）和当下性（presentness）：它植根于过去，但又属于此时此地。遗物常常带有使用和磨损的痕迹，它的不完整确保了它的真实性，并成为诗意哀悼或历史复原的催化剂。

拓片不仅构成了一种特殊的遗物，而且浓缩了遗物的精华。一片拓片可以是：（1）一件独立物品，（2）一个拓片收藏之一部分，以及（3）一个昔日存在的残余。因而它可以三次肯定自己作为遗物的属性。说起来，根据它们自身的定义，任何碑拓都是碑的“残余”——犹如从碑身剥离下来的一层表皮，因此总是记录了一个磨灭了的过去，而与此同时又肯定了正在进行中的艺术的、脑力的活动和趣味。大而言之，孜孜不倦的金石学家积累起来的一大堆拓片总是被视为一整套东西。从宋代到清代积累起来的庞大拓片收藏中的任何一张均非完好无损，皆遭遇过家国之变。拓片不断地流失和毁坏，幸存者成了收藏家所珍视的遗物，又被想象着遗留到后世。拓片能否百世留存因此成为许多收藏家忧心忡忡的问题：他们眼睁睁地看着心爱的收藏毁于一旦。例如叶昌炽就记述了他在1900年因义和团运动而逃离北京时，被迫抛弃二十年来收集的8000多张拓片时的绝望心情。[\(59\)](#)但这种

经历中最感人的莫过于李清照为她丈夫赵明诚的拓片目录所撰写的后记。

前文中我已摘录了这篇文字中的一部分，描述李清照和赵明诚收集古代碑拓伊始时共享的快乐。然而这种欢乐很快被收集之物的负担所取代。丰富的收藏要求耗费很多精力关照，因此“不复向时之坦夷也”。宋金之间的战争随即爆发。赵明诚得知此事，“四顾茫然，盈箱溢篋，且恋恋且怅怅，知其必不为己物矣”。不幸或幸运的是，他在他的收藏彻底散失之前就已辞世。李清照受托照管这些遗物，包括2000多件青铜器和石刻的拓片。然而她终于没有保住这些拓片——它们在火灾、劫掠和盗窃下逐渐消失，最后只剩下“一二残零不成部帙书册，三数种平平书帖”。她手中剩下的实在是往日巨大收藏的“废墟”。

作为废墟，这些遗留唤起回忆和感伤。正如李清照在后记的末尾所写的：“今日忽阅此书，如见故人。因忆侯在东莱静治堂，装卷初就，芸笈缥带，束十卷作一帙，每日晚吏散，辄校勘二卷，跋题一卷，此二千卷有题跋者五百二卷耳，今手泽如新，而墓木已拱。”⁽⁶⁰⁾

赵明诚收藏的拓片没有一张流传至今。其他宋代拓片中凤毛麟角的残存已经化作昔日自我的废墟。它们因此体现了拓片作为“遗物”的第三层意义。图54.9中被焚毁的拓片——大名鼎鼎的武梁祠的唯一宋拓——记录了多层的历史，包括汉代雕刻的图像、宋代留下的拓痕、晚清的焚毁痕迹，以及被焚前后的题跋。马子云发表于1960年的文章叙述了这套拓片的历史。⁽⁶¹⁾这一次，他不仅研究了拓片显示的石刻的损毁，也研究了焚烧所显示的拓片自身的损坏。根据焚毁前的最后一篇题跋，他将火灾的年代定于1849年后。⁽⁶²⁾今天这份拓片已经被定为国宝——尽管它在焚烧前也只记录了武梁祠画像的极小部分，尽管这极小一部分画像已被严重损坏。⁽⁶³⁾



图54.9 武梁祠石刻宋拓本的残片

拓片由薄脆的纸制成，无力抵抗各种损毁——撕裂、涂抹、发霉、火焚和虫蛀。拓片的物质性因此能够敏感地展示图像“再现”在

自然和人为破坏之前的脆弱：在一张“毁坏”的拓片中，已经被磨蚀的石碑遭到了再一次损毁。

（施杰 译）

-
- [\(1\)](#) Roland Barthes, trans. Richard Howard, *The Responsibility of Form* (New York, 1986), p. 5.
 - [\(2\)](#) Qianshen Bai, “The Artistic and Intellectual Dimensions of Chinese Calligraphy Rubbings: Some Examples from the Collection of Robert Hartfield Ellsworth”, *Orientalism*, 30, no.3 (March 1999), p. 83.
 - [\(3\)](#) 赵汝珍, 《古玩指南》, 北京: 中国书店, 1984年, 第6页。
 - [\(4\)](#) 例如赵汝珍解释道: “惟现在一般所谓之碑帖, 非指竖石之碑、刻石之帖, 乃碑帖上文字之拓本也。” 赵汝珍, 《古玩指南》, 北京: 中国书店, 1984年, 卷十二, 第1页。
 - [\(5\)](#) 对帖的新近研究, 参见Amy McNair, “The Engraved Model-Letters Compendia of the Song Dynasty”, *Journal of the American Oriental Society*, 114, no.2 (Apr.-Jun. 1994), pp. 209-225, 及其“Engraved Calligraphy in China: Recession and Reception”, *Art Bulletin*, 160, no.1 (1995), pp. 106-114, 以及Bai, “Artistic and Intellectual Dimensions of Chinese Calligraphy Rubbings”。
 - [\(6\)](#) 据说宋徽宗(1101—1126年在位)因旧拓版毁裂而做了一套宫藏法书的拓片。有传说原版后来重现于明代宫廷中, 被一个姓孙的人偷盗出宫, 随后便用这些拓版做了几套拓片。参见赵汝珍, 《古董辨疑》, 北京: 中国书店, 1989年, 卷三, 第8b—9a页。但是这个故事漏洞百出, 它更可能出自后代一个伪造《淳化阁帖》的人, 他声称其拓片来自“重现”的原版。
 - [\(7\)](#) 关于《淳化阁帖》的这些及其他复制品, 参见赵汝珍, 《古董辨疑》, 卷三。
 - [\(8\)](#) 即使在少数情况下, 刊版被镶嵌到墙壁上供人参观, 看似书籍上的扁平的书页。刊版不是作为独立的艺术品展示, 而是作为摹刻的书法。
 - [\(9\)](#) Bai, “The Artistic and Intellectual Dimensions of Chinese Calligraphy Rubbings”, p. 83.
 - [\(10\)](#) 传统学者对碑的起源众说纷纭。然而根据大量考古材料, 我们可以比较肯定地将最早的碑断到公元1世纪, 并可将其出现和石头纪念物的起源联系起来。参见Wu Hung, *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture* (Stanford, 1995), pp. 121-142, 中译本见巫鸿, 《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》, 李清泉、郑岩等译, 上海: 上海人民出版社, 2017年, 第284—289页; 并参见赵超, 《中国古代石刻概论》, 北京: 文物出版社, 1997年, 第11—13页。

- (11) 此类称之为“铭末”的刻铭的简要概述，参见Wu Hung, *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture*, p. 222, 巫鸿, 《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》, 第286—289页。对碑铭及其社会角色的分析, 参见Wu Hung, *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture*, pp. 217-223, 巫鸿, 《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》, 第358—366页。以及Patricia B. Ebrey, “Later Han Stone Inscriptions”, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 40, no.2 (1980), pp. 325-353。
- (12) 历代朝廷颁布的儒家经典的标准版本的石经堪称此类石碑的更重要的例子。对石经的研究汗牛充栋, 简要的介绍参见赵超, 《中国古代石刻概论》, 第20—25页。
- (13) 把碑铭当作有价值的历史材料的现象甚至早在北宋之前已经存在。例如酈道元在其《水经注》中记录了一百多条汉代石刻和差不多20条北魏石刻。杨衒之在其《洛阳伽蓝记》中引用了20多条佛教碑文题记。南北朝时期的很多其他学者, 比如颜之推等人在他们的著作中也从碑文中汲取历史信息。然而系统的碑铭研究要到北宋才开始。
- (14) R. C. Rudolph, “Preliminary Notes on Sung Archaeology”, *Journal of Asian Studies*, 22 (1963), pp. 167-177. Kwang-chih Chang, “Archaeology and Chinese Historiography”, *World Archaeology*, 13, no.2 (1968), pp.156-169. Wu Hung, *The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art* (Stanford, 1989), pp. 38-49, 中译本见巫鸿, 《武梁祠: 中国古代画像艺术的思想性》, 柳扬、岑河译, 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2015年, 第49—57页。夏超雄, 《宋代金石学的主要贡献及其兴起的原因》, 载《北京大学学报》, 1982年, 第1期, 第66—76页。Robert E. Harrist, Jr., “The Artist as Antiquarian: Li Gonglin and His Study of Early Chinese Art”, *Artibus Asiae*, 55, no.3/4 (1995), pp. 237-280.
- (15) 参见全汉升, 《北宋汴梁的输入输出贸易》, 载《中研院历史语言研究所集刊》, 1939年, 第8期, 第189—301页。
- (16) 周焯, 《清波杂志》, 参见Rudolph, “Preliminary Notes on Sung Archaeology”, p. 175。
- (17) 收集和汇编碑铭的工作早在宋之前就已经出现了。例如梁元帝(553—554年在位)编纂了一部巨著《碑英》。五代时亦有人收集了超过3000张石刻的拓片并编纂了一部目录。但是这两部著作早已亡佚了, 我们对它们所知甚少。
- (18) 关于这一重要文献的精彩讨论, 参见Stephen Owen, *Remembrance: The Experience of the Past in Classical Chinese Literature* (Cambridge, Mass., 1985)。
- (19) 欧阳修, 《集古录跋尾》, 载《石刻史料新编》, 台北: 新文丰出版公司, 1957年, “华山”。

- (20) 赵明诚，《金石录》，载《丛书集成》，卷二百一十二。长沙：商务印书馆，1937年。
- (21) 洪适引述欧阳修之子欧阳棐的话称铭文出自郭香察之手。洪适印证他书证明此人名字当作郭香，他并未撰写，而只是监督（察）了此文的撰写。洪适在比较了碑文和正史之后，发现与史载袁逢的仕途生涯有所出入。
- (22) 《丛书集成新编》，卷五十二，第113—129页。洪适，《隶续 隶释》，北京：中华书局，1985年，第25—27页。
- (23) 叶昌炽，《语石》，沈阳：辽宁教育出版社，1999年，第264页。
- (24) 叶昌炽，《语石》，沈阳：辽宁教育出版社，1999年，第251页。
- (25) 叶昌炽，《语石》，沈阳：辽宁教育出版社，1999年，第251页。
- (26) 叶昌炽，《语石》，沈阳：辽宁教育出版社，1999年，第11页。
- (27) 路远，《西安碑林史》，第67—106页。
- (28) 路远，《西安碑林史》，第71页。
- (29) 碑林的起源实际上要早得多。参见路远，《西汉碑林史》，西安：西安出版社，1998年，第71页。
- (30) 武梁祠或许可以算一个例外。宋代金石学家通过捶摹拓片来研究这些石刻，但是直到1786年被黄易重新发现为止，这些石刻并没有离开原地。黄易在摹拓这些再次发现的石刻时宣称石刻在这些年间没有变化（参见黄易，《小蓬莱阁金石文字》，1834年，石墨轩本）。但是马子云在《谈武梁祠画像的宋拓与黄易拓本》（《故宫博物院院刊》，1960年，第2期，第170—177页）中论证了黄易拓片上的拓迹和故宫收藏的宋拓武梁祠画像不同。可能石刻直到元代才被重新掩埋，因为据载1344年的洪水摧毁了武梁祠以及武氏的其他祠堂。参见Wu, *The Wu Liang Shrine*, p. 329, 中译本见巫鸿，《武梁祠》，第337页。
- (31) 拓片和碑的关系使我想起罗兰·巴特对他的照片和他自己之间的关系的讨论：“简而言之，我需要的是我的（动态的）图像与1000张随着处境和年龄而变动的照片搏斗，必须总是和我（深处的）自己一致。但是我必须反过来说：‘我自己’从不和我的图像一致，因为图像是沉重的、不动的和顽固的（这是为何社会维护它的理由），而‘我自己’是轻捷的、分割的和分散的。好像瓶中怪（bottle imp）一样，‘我自己’并不老实，在我的瓶子里咯咯笑。除非照相可以给我一个中和的、解剖的、没有任何意义的身体。”（Barthes, *Camera Lucida*, p. 12）如果把自己设想为一块“静止的”和“顽固的”石碑，将颇有趣味。
- (32) 后代“复制”的名碑列表，可参见马子云、施安昌，《碑帖鉴定》，附录二，桂林：广西师范大学出版社，1993年，第477—482页。

- (33) 关于此碑的损毁有不同的解释，此处我依顾炎武之说。这些解释参见施安昌，《汉华山碑题跋年表》，北京：文物出版社，1997年，第37页。
- (34) 有一天，阮元找到了一幅王原祁（1642—1715年）作于百年之前的山水画，以为画中的景致看似石碑的原址。受此启发，他请一位画家将三块石碑加入画中，并在画上题写了一首长诗来纪念这一事件。参见阮元，《汉延熹西岳华山庙碑考》，载《丛书集成新编》，卷五十二，台北：新文丰出版公司，1985年，第121页。
- (35) 对拓片技法更仔细的英文介绍，见Gulik, *Chinese Pictorial Art*, pp. 86-101。
- (36) 传统上把最主要的两种摹拓方法称为“湿法”和“干法”。但是今日中国的大部分拓工只采用湿法。最常用的胶水是将白芨根浸泡在清水中制成的。关于“干法”的介绍，见Gulik, *Chinese Pictorial Art*。
- (37) 叶昌炽，《语石》，第264页。
- (38) 关于文本意义和绘画之间的关系，以及绘画的题跋构成一个内在的文本区域，参见Wu Hung, *Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting* (London, 1996), pp. 29-48, 中译本见巫鸿，《重屏：中国绘画中的媒材与再现》，文丹译，上海：上海人民出版社，2017年，第30—50页。
- (39) 参见《故宫博物院50年入藏文物精品集》，北京：紫禁城出版社，1999年，第342页，图390。
- (40) 关于碑铭的作者，铭文中的“郭香察书”产生了歧义，是“郭香察”书还是“郭香”察书，学者对此有三种不同的意见。对此铭文的详细研究，参见马子云，《谈西岳华山庙碑的三本宋拓》，载《文物》，1961年，第8期，第31—35页；以及同作者的《西岳华山庙碑》，北京：中国书店，1992年。
- (41) 此拓片被不同人断为南宋、元和明。马子云最初将其断为南宋末年或元初，但后来改定为明代中叶。我在这里依其后说。参见马子云，《谈西岳华山庙碑的三本宋拓》，第31页；马子云、施安昌，《碑帖鉴定》，第50页。
- (42) 早先，此拓先后落入了三位宁波收藏者之手：丰熙、全谢山以及范氏天一阁。1787年钱大昕之子钱东璧得之。
- (43) 这些事件的概要参见施安昌，《汉华山碑题跋年表》。
- (44) 赵明诚，《金石录》。
- (45) 洪适，《隶续 隶释》，第25—27页。
- (46) 史绳祖，《学斋占毕》引，载《丛书集成初编》，第313册，第47—48页。
- (47) 朱彝尊“长垣本”跋文。
- (48) 碑帖鉴定对这些学问的最大贡献是对旧拓的断代和真伪鉴定。

- (49) 将三维器物转化为二维图像一定对他格外有吸引力。据说他在年轻时曾独自旅行数百里去寻访霍去病墓的石雕，并拓了十一幅巨大的全形拓。后来，他回忆，他刚刚入行时，没人愿意向他透露制作全形拓的秘诀。所以他自学成材，并以虢季子白盘（该青铜盘长约5英尺，现代学者判定其铸于公元前8世纪）为例，演示了他的精湛技法。此拓他花费了两年时间才完成。见马子云、施安昌，《碑帖鉴定》序，第1页。
- (50) 这种微观历史的另一例是他对东汉《孔宙碑》的研究。我全文摘录如下，因为它代表了马子云的学术风格：“泰山都尉孔宙碑，隶书，碑阳十五行，行二十八字，碑阴上题五字篆书，下三列各二十一行。额篆书阴文十字。延熹七年七月。在山东曲阜。此碑额为‘汉泰山都尉孔君之铭’九字。明初拓本‘凡百印高’之‘高’字下‘口’部未划未损。字外尚有余石五分许。明中期拓则‘高’字之‘口’部外之石花距离不到分许。明晚期拓，十行‘其辞曰’之‘辞’字尚存大半，十四行‘口歿’字之‘口’字头尚可见。至清康乾间，则首行‘家训’之‘训’字‘川’旁下未与石花连。‘辞’字存上半‘歿’字头尚存，惟左半稍损。至嘉道后，不但以上各字损甚，其他字也漫漶无神。”（《碑帖鉴定》，第46页）
- (51) 马子云，《谈西岳华山庙碑的三本宋拓》。此文的缩略版参见马子云、施安昌，《碑帖鉴定》，第49—52页。但是此处的断代不同。此碑还有另一种旧拓，叫作“顺德本”，马先生并未多加留意。
- (52) 马子云，《谈西岳华山庙碑的三本宋拓》，第33页。
- (53) 马子云、施安昌，《碑帖鉴定》，第50页。但是他在早年的文章中将四明本定为南宋末年或元初。参见马子云，《谈西岳华山庙碑的三本宋拓》，第32页。
- (54) 1808年阮元获得四明本，1810年他约见了华阴本的主人朱锡庚，在北京龙泉寺比较两个拓本。根据阮元在四明本后的题跋，二本“字迹、字数皆合，同时拓本也”。朱锡庚赞成其说，并且于1811年在他的华阴本上作跋证实此说。在后来的150年中，这个观点被所有碑帖鉴定者重复。但是这个看法十分可疑，因为如马子云先生在其1961年的文章中令人信服的论述，这两幅拓片的差异非常明显。不管怎样，二人对拓片的比较使得阮元把四明本的地位提升为三种幸存拓片中的次席。这个排定成为他的长文《汉延熹西岳华山庙碑考》的基础。
- (55) 参见 Paul Ricoeur, trans., K. Blamey and D. Pellauer, *Time and Narrative* (Chicago, 1985), 3, pp. 116-119, 此段中所有的引文均出自利科这本极富创意的书。
- (56) Ricoeur, *Time and Narrative*, p. 118.
- (57) 有关对这两种拓法的详细介绍，参见 Gulik, *Chinese Pictorial Art*, pp. 94-95.
- (58) 马子云，《谈西岳华山庙碑的三本宋拓》，第32页。
- (59) 叶昌炽，《语石》序，第11页。

[\(60\)](#) 李清照，《金石录后序》。

[\(61\)](#) 马子云，《谈武梁祠画像的宋拓与黄易拓本》。

[\(62\)](#) 马子云，《谈武梁祠画像的宋拓与黄易拓本》，第171页。

[\(63\)](#) 武梁祠系18世纪晚期由黄易再次发现。但是黄易从未发表任何石刻本身的图像，相反他非常激动地发表了他对宋拓（他认为的唐拓）的响拓（实应为“向拓”，碑帖术语，复制法书的一种方法。法书墨迹因年代久远，纸色沉暗，字迹难辨，故在模制时，须向光照明，以纸覆贴，勾勒原字笔画，再以墨笔填充。亦称“影书”“影覆”）。该响拓成为故宫博物院中华人民共和国建国50周年纪念展中令人瞩目的展品之一。

55 时间的纪念碑：巨型计时器、鼓楼 和自鸣钟楼 (2003)

本文探讨的两个基本问题与时间的规范和呈示相关：第一个问题关系到计时（time keeping）与报时（time telling）之间的关系；第二个问题关系到计时、报时的场所和设施。讨论所涉及的时期是中国历史上公共时间（public time）与纪念碑性（monumentality）的观念紧密结合的时期——也就是通过设计和使用巨型计时器将政治权威合法化，通过在城市中心建设雄伟建筑向民众报时的时期。其结果是，这些或深藏于皇宫之内或展露于公共场所的计时器给国家带来秩序，并协助建构了不同的社会空间和政治身份。

本文所讨论的三种机械和建筑，包括传统鼓楼（常与钟楼相伴）、西式自鸣钟楼与巨型计时器，分别代表了不同的科学技术、空间概念和政治权力。设计制造大型计时仪是历代帝王的传统，象征着皇权对时间和空间的大一统政治控制。这些仪器有时安置于皇宫之中，与位于市井中的鼓楼遥相呼应，标志着传统都城的两个中心点。鼓楼既属于官方，又扮演了公共角色，因而在维持帝王统治权威及建构大众社区两方面都发挥了作用。鼓楼的“纪念碑性”源自其建筑和声音，其意义在官方所立的碑铭和私人的回忆录中都有记载。但是到了20世纪初，传统的鼓楼终归沉寂，为西式自鸣钟楼所取代。这个变化意味着一种新的“纪念碑性”的出现，与之紧密相关的是中国从传统帝国向现代国家转变的过程中历史时间观的变迁。

传统中国的计时与报时

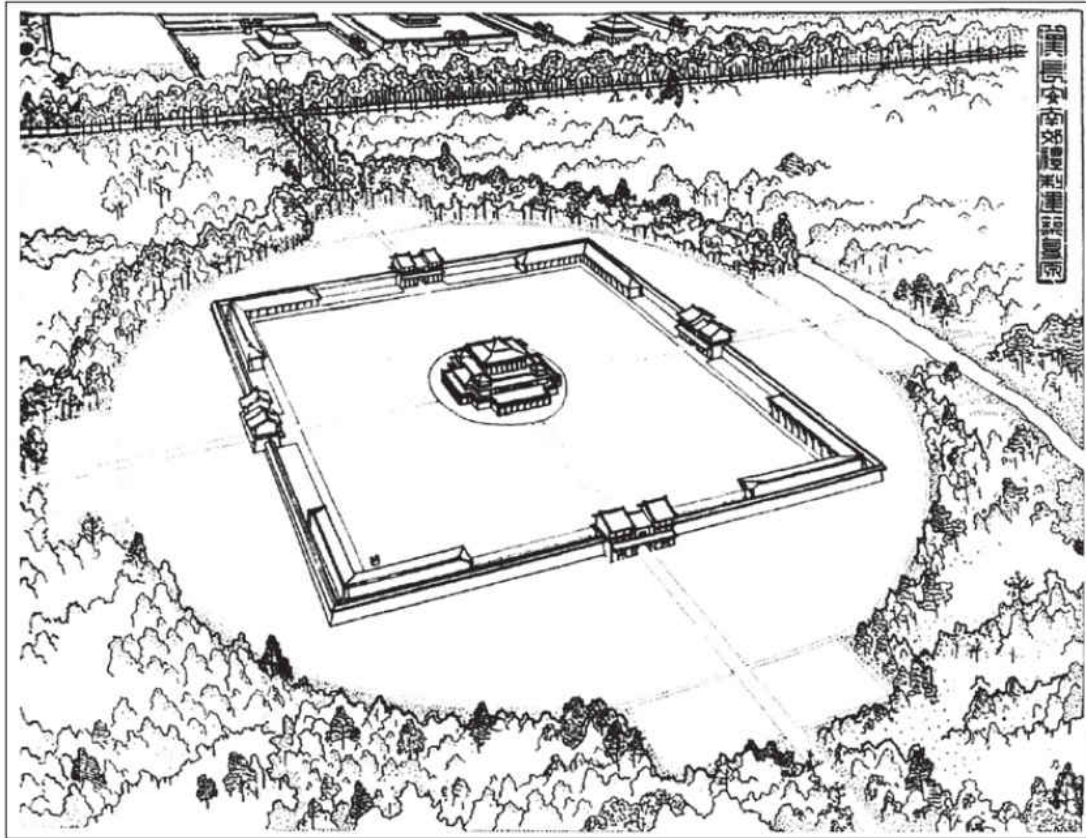
我们必须把传统中国的公共报时和伦敦议院大本钟（Big Ben）所代表的状况加以严格区别，因为自转自鸣的大本钟同时兼任着计时与报时两种职能，而这两种职能在古代中国是通过分属于不同空间的两套设备实现的。计时依赖于测时法和天文学，朝廷通过对这两种技术的掌握规定时、日、月和季节的长短。李约瑟（Joseph Needham）在其《中国科学技术史》一书中反复强调“计时”对中国帝王在政治上的重要性；⁽¹⁾卫德明（Hellmut Wilhelm）认为古代中国的天文学和测时法类似于由祭司暨君主掌握的秘密科学。⁽²⁾报时的作用则是将标准化的官方时间传达给平民百姓，服务于这一目的的主要工具是鼓楼。鼓楼本身并不是一个计时器，因为它并不计算时间，也并不记录时间的推移。它只是在特定的时刻被激活，把从官方计时器传来的信号放大，传输给大众。因此它向公众所呈现的不是连贯、均匀和单向性的时间运动，而是一个周期性和事件性的官方时刻表（schedule）。⁽³⁾

我曾在别处讨论过，史前时期及上古时代的中国人并没有追求大型的纪念碑式建筑物。在社会和政治意义上，他们在此时期所创造的“礼器”可与其他早期文明中出现的大型建筑纪念碑相媲美。⁽⁴⁾与古埃及人建造金字塔相似，古代中国人把他们最先进的技术及大量的人力投入于制作为礼仪服务的玉雕和青铜祭器。有些青铜器虽然体量可观，但终究是可以搬动的器物，在形状上也与实际生活中使用的物品保持着密切联系。人们把宗庙礼器称为“重器”，主要并不是因为它们的尺寸和重量，而是由于它们政治上的重要性和心理上的威慑力。这些器物并不暴露在公众的目光之下，而是深藏于宗庙之中，唯有宗族成员在特别的祭祀场合中才能见到。这个礼制艺术和建筑传统因此具有一个内在的政治原则：权力唯有通过将其神秘化才能持久。⁽⁵⁾中国进入秦汉帝国时代以后，建筑性纪念碑开始流行：高大的宫殿和巨型雕像被用来彰显皇权的永恒性，巍峨的坟丘象征着帝王的永垂不朽。⁽⁶⁾但是早期的礼器传统并未消亡，其结果是两种象征性的艺术和

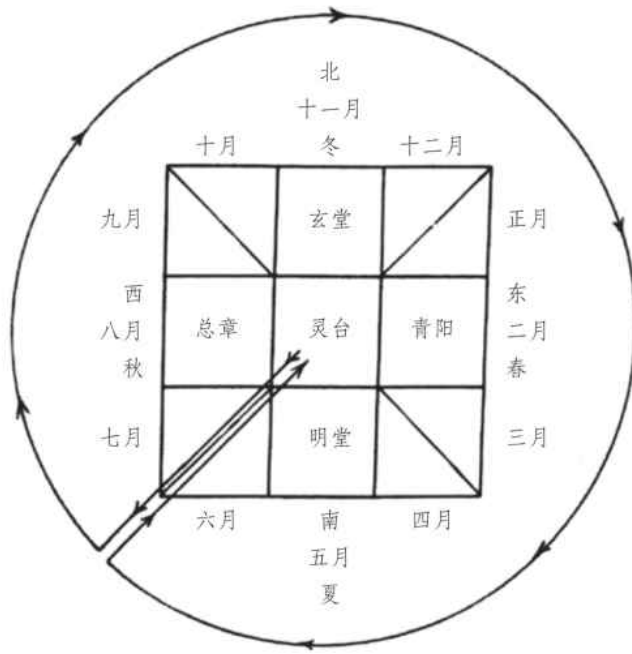
建筑传统平行发展：一种用来隐藏权力，一种用来展示权力。这两个传统相互作用，贯穿于整个帝国时代（公元前3世纪至20世纪初），共同建构出日益复杂的社会和政治空间。

将计时与报时置于这个艺术和建筑传统的历史语境之中，我们可以更深入地研究与之相关的空间观念以及为之建立的机构和设施。计时一直为确定政治权力的中心地位而服务，为此目的所制作的器具因此可归入礼器的范畴。中国三千年的政治观始终认为时空的和谐是统治国家的基础。成书于三代时期的儒家经典《尚书》已确立了这一观点。其开篇的《尧典》记载了“协和万邦”的帝尧建立了一套天文计时系统，以“历象日月星辰，敬授人时”。⁽⁷⁾在这套系统里，时间是在“四表”的框架之中被创构的，神化的君王因此能够在这个被称作“中国”的时、空结构中确定其中心的地位。⁽⁸⁾

到了公元前3世纪左右，时间、空间和政治权威所构成的三角关系变得更为复杂和有机。新出现的“月令”时空模式被转译到称为“明堂”的建筑结构中 [图55. 1a]。明堂可以说是古代中国创造的最复杂的皇家礼仪建筑。⁽⁹⁾根据一种说法，其顶部是称为“通天屋”的观象台，底层围绕四周的十二间屋室代表着十二个月，中央的屋室“灵台”代表年中 [图55. 1b]。君王将这个静态的空间转化为一个时空的统一体：每年皇帝从东北角的第一间屋（阳气源起之处）开始，按顺时针方向在所有的屋宇轮转一遍。每月他在对应的房间里临朝，吃的、穿的、演奏的音乐、祭祀的神祇、参政的内容都需配合时宜。君王因此表现出他是顺应天地而动，其统治与宇宙的运动达成完满和谐。从另一个角度看，在这种运动中君王仿佛化作了一座大钟上的指针，完成了明堂这个礼仪建筑作为宇宙秩序的象征意义。



a



b

图55.1

(a) 王莽所建明堂复原图

(b) 明堂十二室及十二个月中的皇帝所处之位

能够精密划分并记录时间的新型计时器出现之后，具有上述象征意义的明堂及相关的礼仪建筑理所当然地成为放置这些仪器的最佳场所。并非巧合的是，史书中记载的最早的“机械钟”——7世纪海州工匠所造的“十二辰车”——正充当了这个角色。史载十二辰车于692年被呈献给武则天。这个中国历史上唯一的女皇帝并没有将其用于任何实际目的，而是把它安置在紧邻明堂的天堂之中，以表征她的天赋皇权。⁽¹⁰⁾

这个唐代的案例代表了以后中国历史上的一个悠久传统：形形色色的先进计时器，包括一些极为精密复杂的水运仪，经常都是在皇家的授意下发明制作的，其中的一个重要目的在于象征政治权威的合法性。其中最具创造性的一例是北宋苏颂于1088年造成的水运仪象台 [图55.2]。⁽¹¹⁾靠着底部的巨大水轮提供动力，这个仪象台是高达三丈五尺余的一座“纪念碑式”大型计时装置，能够模拟日、月、星“三辰”的运转，对计算历法及星象都极为重要。随着天体的运转，它上面的司辰木偶按照固定的速度旋转，按时出现在窗口报时，所报有时、刻（每刻相当于14分24秒）和夜漏三种。⁽¹²⁾ 13世纪的郭守敬承续了苏颂的探索。据《元史》记载，郭守敬于1262年所制的有金属构架的刻漏通高一丈七尺，名为“宝山漏”，上饰日、月、云珠、龙首等。龙首张吻转目，可以审平水之缓急。灯球又饰有各色金宝，包括执时牌的众神及龙、虎、鸟、龟之象，所有这些装饰都与报时的钟鼓钲铙之声相伴而动作。⁽¹³⁾

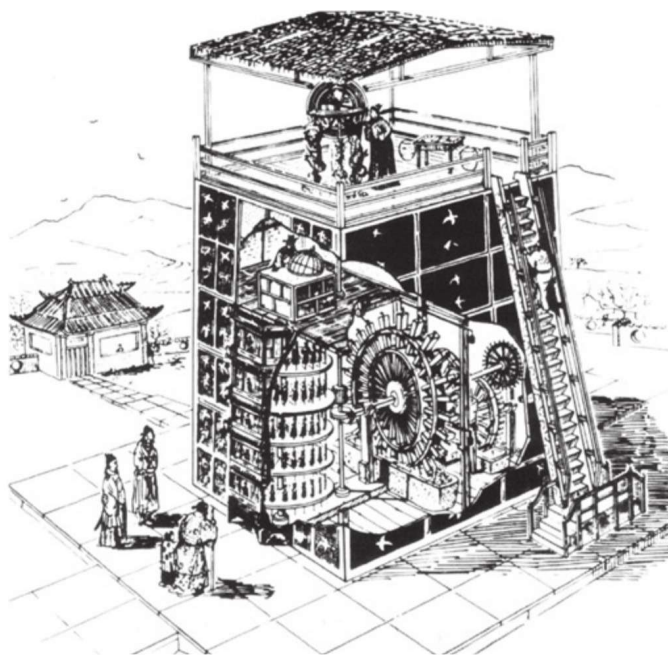


图55.2 北宋苏颂1088年造于开封的水运仪象台复原图

对科学史家来说，这些文字记载的价值在于它们记录了当时世界上最先进的计时器。但艺术史家在这些记录中所看到的同时也是对某种特殊视觉景观（visual spectacle）的热衷追求。这些尺寸超大、高度自动化、装饰繁复的装置看起来更像“宇宙剧场”而非实用科学仪器，因此引发了一些令人思考的问题：这种对特殊视觉景观的追求意味着什么？为什么这些计时器要造得如此庞大、壮观和炫目？一个可信的答案是这些仪器的重要性不仅在于其作为计时器或宇宙模型的功用，甚至也不仅仅在于作为天人合一的政治象征。当这些仪器把夸张的尺寸、精密的技术与视觉上的新巧结合在一起时，它们就成为其皇室赞助人超乎凡人的有力证据，因为唯有他们能拥有如此精巧、壮丽之物。

巨型计时器与政治权威之间的联系贯穿中国的整个帝国时期。即便是17、18世纪耶稣会传教士引进的欧洲机械钟的技术也很快被纳入这个传统之中：一架大型的广造西式钟即被安放在清朝皇帝的宝座边。今天参观紫禁城的观众仍可见到陈列在交泰殿里的这座钟。交泰殿以安置于其中的两组器物象征皇权：一组是盛于金匣中的25枚御

玺，另一组是置于宝座两侧的两个巨大的计时器——左侧是一个传统的铜壶滴漏，右侧就是那架巨大的西式机械钟 [图55.3]。这两个计时器之所以陈列于此并非是因为它们的计时功用，而主要在于其象征意义。它们所展现的观念和我们在《尚书·尧典》及明堂中所发现的思想是一致的：通过掌控一个时代最新的计时技术知识，皇帝可以内化宇宙间的固有运动；一旦达到这个境界，他就能够自然而然地统治世界。明白了这一点，我们也就不难理解为何交泰殿中的宝座上方高悬“无为”二字 [图55.4]。有意思的是，来自西方的科技在此提供了实现这种传统政治哲学的手段。



图55.3 紫禁城交泰殿的刻漏钟和机械钟



图55.4 紫禁城交泰殿宝座和“无为”匾额

交泰殿西式机械钟高约18英尺，在清宫版刻的《皇朝礼器图式》中有一幅图释〔图55.5〕。这套奉敕编纂的图录意在规范并更新宫廷礼器，其编纂始于1759年，历时7年而完成。编者将这座钟称为“自鸣钟”，并仔细标注了其非同寻常的尺寸：“一丈六尺六寸。”此书由此将这座钟以及其他类似的御制大型钟表归入了“礼器”的行列。



图55.5 清《皇朝礼器图式》中的自鸣钟

*

比起中国古代记载计时技术和计时哲学的卷帙浩繁的文献，有关公共报时的文字记录则相当稀少和笼统。这个差异本身已经反映了极为重要的一个现象：与计时不同，报时在传统中国甚少牵涉技术的创新或哲学的思考。2世纪晚期儒家学者蔡邕的简单概括“夜漏尽，鼓鸣则起；昼漏尽，钟鸣则息也”可算是有关报时的最早记录，⁽¹⁴⁾同时也总结了此后1700年内公共报时的基本技术、时刻和功能。当然在这漫长时期中的报时方式不可能没有变化，但是主要的变化多与报时器的地点有关，亦即放置钟、鼓的建筑物类型及其在城市里的位置。在发展中扮演主要角色的是钟楼和鼓楼这两个建筑，其高耸的形象、中心的位置、复杂的建筑形式以及重要的公共职能共同展示出它们的“纪念碑性”。

以上所引的蔡邕的文字表明，到3世纪以前，钟楼和鼓楼已经被建在住宅区的中间或附近以便于向民众报时。新发现的一幅2世纪的墓葬壁画为这一记录提供了图像证据。壁画中的一座塔楼高耸于看似一座村落或市镇的住宅群之上，塔楼中唯一清晰可见的物件是一口红色的大鼓 [图55.6]。⁽¹⁵⁾此外，我们从文献中得知，在秦汉统一以后，公共时间也在市集上被通报，而管理这些市集的所在是居于中心位置的“市楼”。这两种报时传统在汉代以后都得到延续。如西晋（263—317年）洛阳城中的著名集市即为高台上的一座二层建筑所控制：其中“悬鼓击之以罢市。”⁽¹⁶⁾

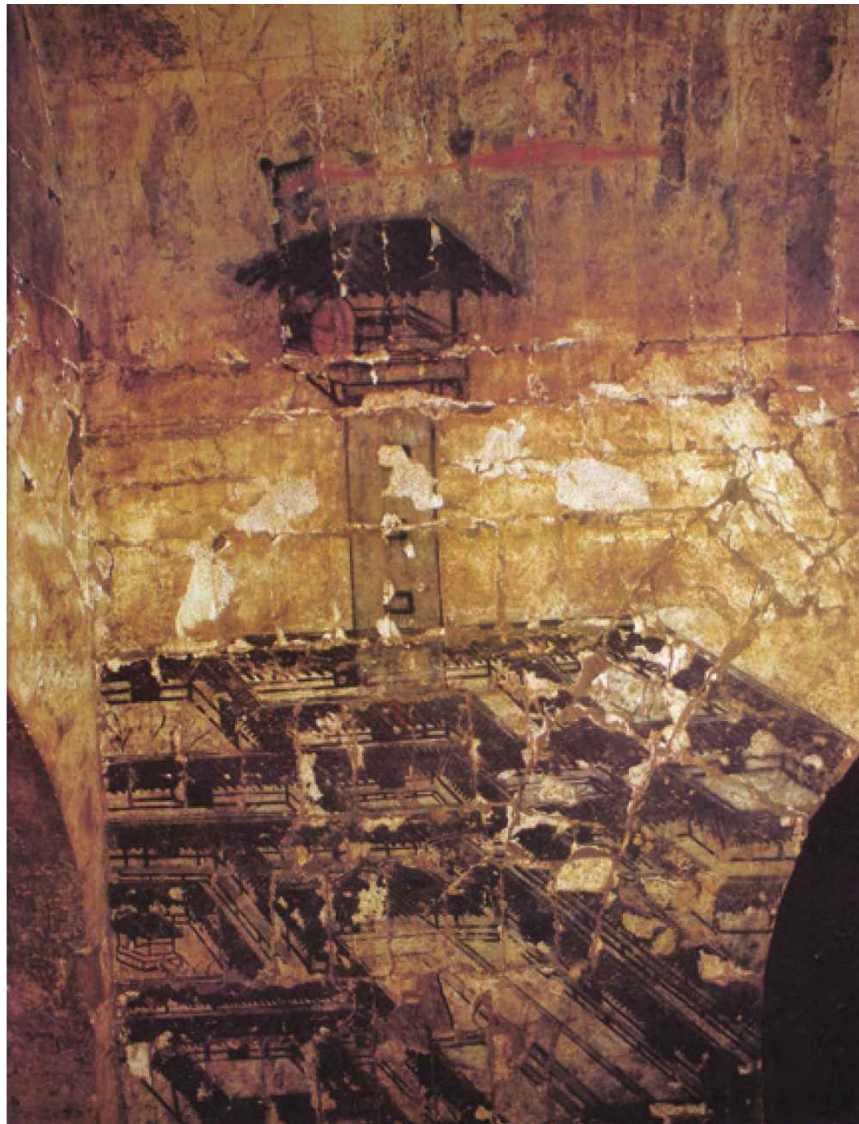
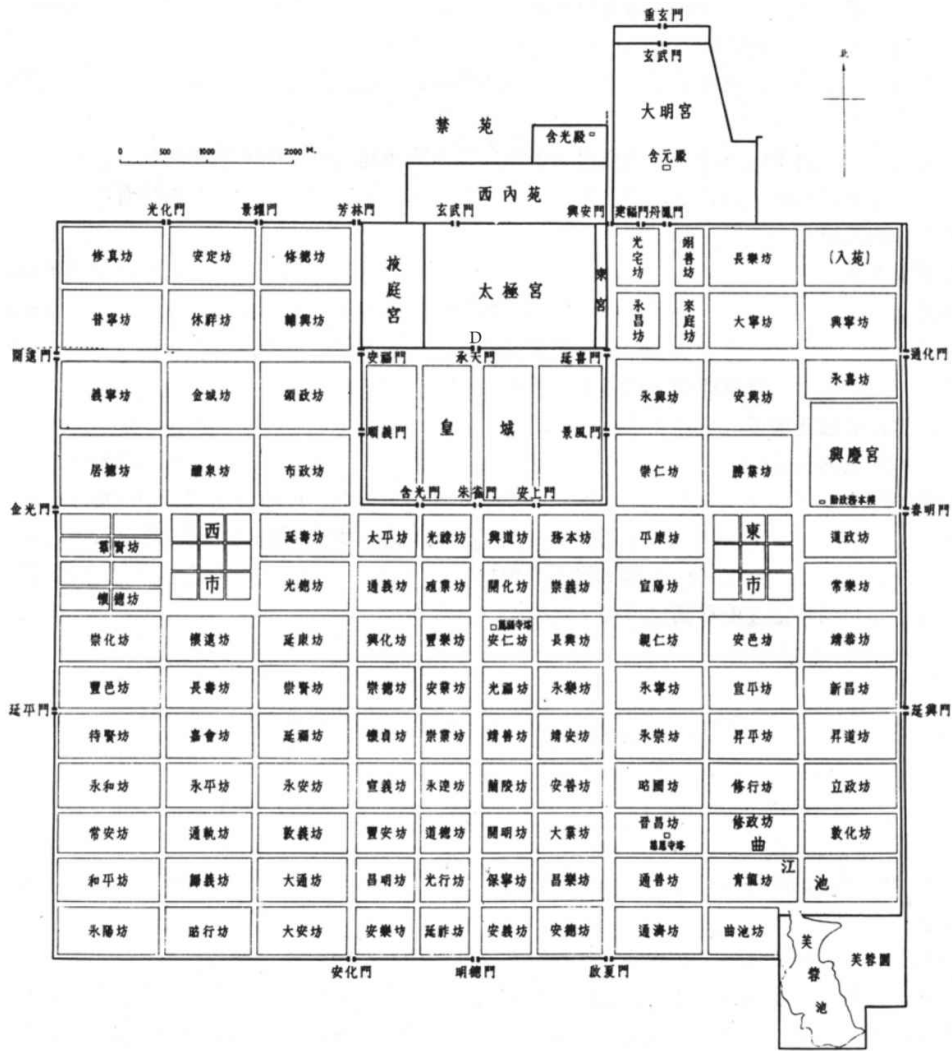
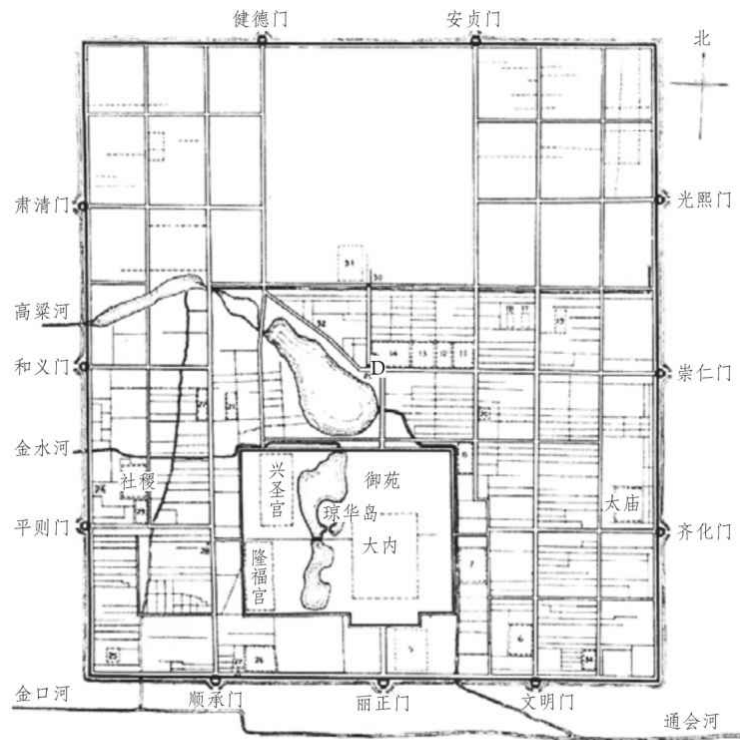


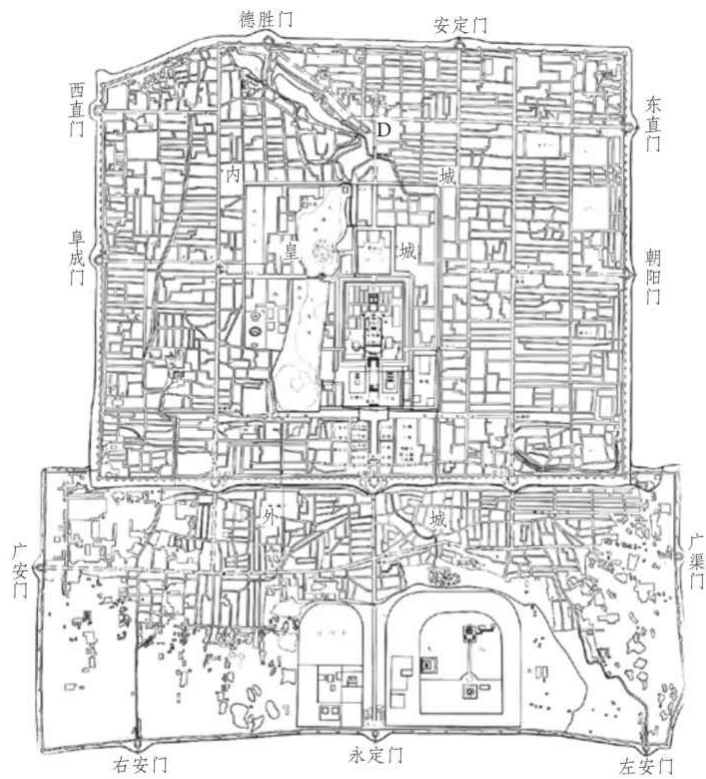
图55.6 河北安平东汉墓壁画中的东汉鼓楼

不过可能直到唐代，由中央政府直接控制的公共报时系统才在主要城市如都城长安中建立起来。我们之所以得出这样的结论不仅是因为相关的记录首次出现于当时的官方文献及游记中，[\(17\)](#)还因为以里坊制度为基础的城市规划在当时达到了巅峰，而中央报时系统的建立与这一发展有密切的联系。虽然唐代以前的政治家和行政官员肯定已经意识到了公共报时在维护村镇安全中的重要性，[\(18\)](#)但直到唐代这一概念才被应用到整个城市中。长安是当时世界上最大的都会，夯土外墙约3—4.5米厚，10.5米高，南北长8公里，东西长9.6公里。其规划为棋盘形，呈现出严格的对称格局 [图55.7a]。宫城位于矩形城市的中心北部，面向紧接其南端的皇城。108个城坊整齐地排列在宫殿的东、南、西三边。每个城坊都呈长方形，四面围墙呼应着东、南、西、北四个方向。坊门朝启晚闭，指示其开闭的则是来自皇城的鼓声信号。[\(19\)](#)





b



c

图55.7 鼓楼 (D) 在历史上三个都城中的位置

- (a) 唐代长安
- (b) 元代大都
- (c) 明、清北京

由于当时还不存在城市中心的独立的鼓楼，这些信号从宫城的南门承天门传出。公元636年之前，承天门上的大鼓于每天黎明和黄昏时各敲一次。一听到鼓声，骑在马上上的守卫立即向街市呼喊，指示坊门的开闭。636年时，唐太宗在中书令马周（601—648年）的建议下实施了一项改革，在城中街道安置大鼓，以传达来自宫城的时间信号，里坊守卫则专注于巡夜职责。《新唐书》中对这一措施的结果有如下记载：“日暮，鼓八百声而门闭。乙夜，街使以骑卒循行嚣褫，武官暗探。五更二点，鼓自内发，诸街鼓承振，坊市门皆启。”⁽²⁰⁾

这套系统的一个特别用途在于辅助宵禁。⁽²¹⁾不过更广义地说，它也完全实现了政府对城市公共报时的督控。集市和寺庙里的钟鼓虽然仍定时击打，但这些报时系统的用途变得更为专门化和局部化，⁽²²⁾而通过从宫城向街市传递信号的方式，由中央政府正式规定的击鼓报时控制了整个都城及其居民的起居和行动。这种控制方式几乎贯穿了整个唐代。不过里坊系统在宋代渐渐衰亡，都城里的民宅、店家纷纷把门开在街上，前代未有的夜生活也得到蓬勃发展，⁽²³⁾宵禁和“街鼓”也逐渐被废止，地方上的寺庙如今起到的是早晚报时的作用。

这个宋代的传统在随后的元代又被打破了。元朝承袭金制，恢复了唐代的中央报时系统。12世纪早期，由女真族建立的金朝很快成为北方的主要军事力量，并于1126年征服了北宋都城开封。金代统治者在修建开封（更名为南京）及首都中都（今北京）时有意回归唐代的城市设计。宵禁制度被重新建立，报时信号于早晚从三层高的钟鼓楼发出。不过，金代并不仅仅止于恢复唐制，而是更进一步将鼓楼和钟楼由宫城内移至宫城外，位于宫城南门两侧。这一改革在开封城得以

完成：此处的鼓楼和钟楼建于宫城南端，靠近城市的主要商业区，位于城市的主要水路交汇处。[\(24\)](#)

中都及开封的鼓楼被称作“武楼”，对应的钟楼则被称为“文楼”。元代的钟鼓楼沿用了这两个名称，也位于都城中心，矗立于民宅、商店之间 [图55.7b]。这种种证据都说明了元代无疑承袭了金代的公共报时系统及城市建筑规划。当马可·波罗到达元朝首都大都（今北京），他注意到两座塔楼上的钟、鼓于每天晚上鸣响以通报宵禁的开始，宵禁后行人只有在极其特殊的情况下才能在街市上行走。30至40名骑马的军士在城中巡夜，随时逮捕违犯法令之人，违令之人将被棒笞。[\(25\)](#)

元大都钟鼓楼的中心位置为当时及后代的城市布局提供了蓝图。直至今日，相当一部分尚存的古城仍在中心路口保留着钟鼓楼。[\(26\)](#)明、清北京的设计者也采用了同一模式，以更新的结构取代了元代的塔楼 [图55.7c]。另一方面，尽管北京的钟鼓楼多次重建并越建越高，在这些建筑中用以计时的方法则保持着旧日传统甚至倒退到更原始的方式。元、明时期，驻楼官员继续使用老式的宋代滴漏计时器来测定击鼓撞钟的时辰。这个滴漏在明代遗失了，清代则使用时辰香以定更次。此种计时器是将压制的熏香置于金属盘上，熏香被盘成繁复的图案，类似于印章上的刻字。点着后的熏香顺着轨迹燃烧，通过一个个标志时段的记号，每个时段通常为一个夜更。[\(27\)](#)在中华帝国最后的300年中，北京城的钟鼓楼正是用这种原始的设备来调控公共报时的。与皇位两侧安置的复杂的时钟不同，钟鼓楼的报时与计时法和钟表术的尖端科学毫无关系。我在下一节中将要讨论到，钟鼓楼的力量在于其无声之形象和无形之声音，这两个彼此分离的特征分别将其与都城中的不同社会领域连接在一起。

北京的钟鼓楼

中国建筑史学家习惯于从平面布局来研究传统北京城（图55.7中的地图即代表了这种学术兴趣）。其结果是，相关讨论大多疏忽了北京城的一个重要特征：在明清的五个半世纪（1368—1911年）中，钟鼓楼是北京城中轴线上最高的两座建筑，比紫禁城中的正殿太和殿还要高10来米〔图55.8〕。但钟鼓楼和紫禁城中宫殿的真正差别还不在于它们的高度，而在于其是否能被大众看见：太和殿深藏于紫禁城的重重围墙之中，而钟鼓楼则暴露在公共视野里。事实上，在明清北京的所有皇家建筑中，唯有这两座塔楼可以称为“公共纪念碑”（public monuments）。直至现代，它们仍然高耸于周边的商铺和民宅之上，也仍然带给人一种强烈的建筑巨障的印象〔图55.9〕。

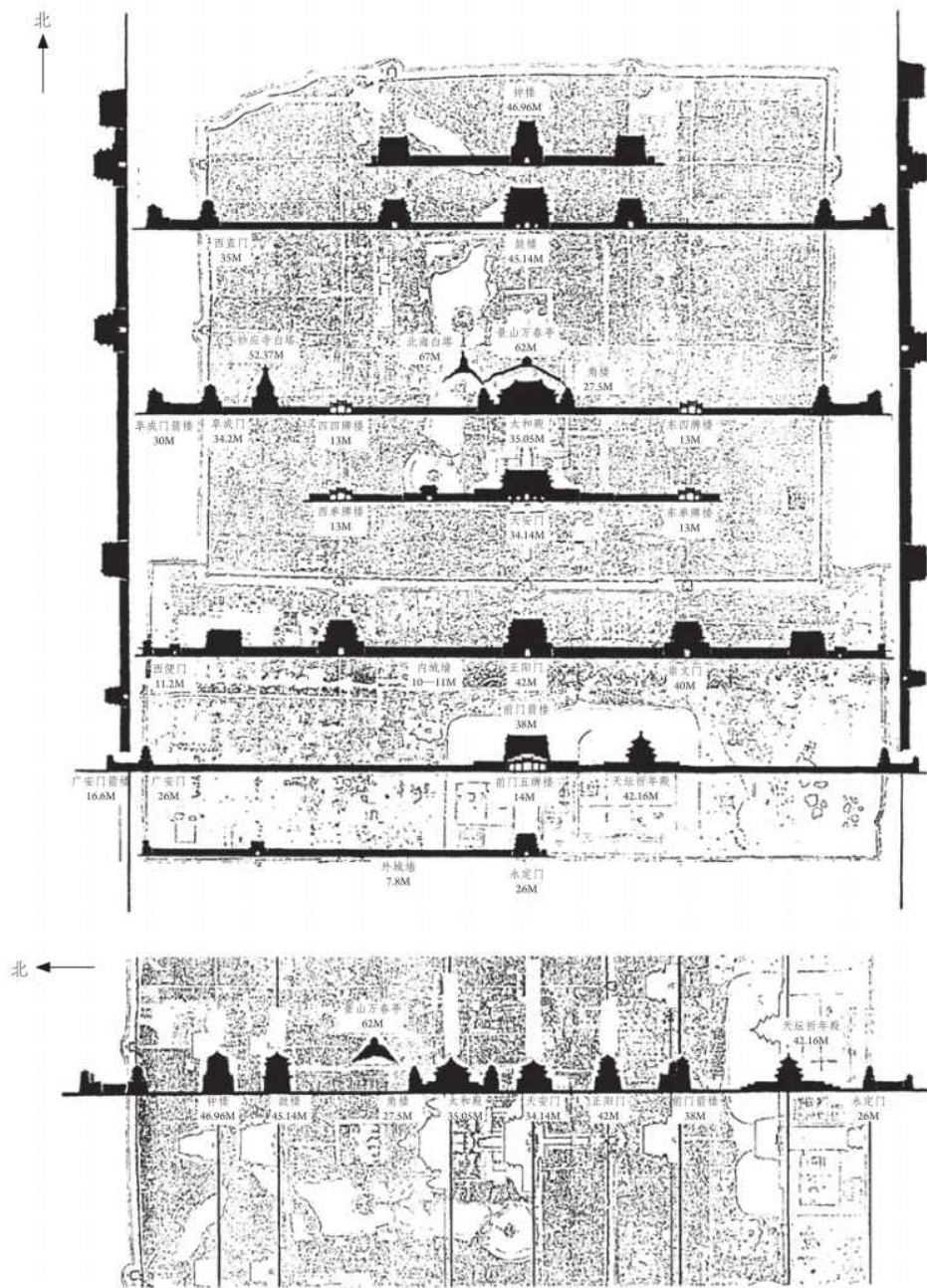


图55.8 清代北京重要建筑高度示意图



图55.9 20世纪初期的北京钟鼓楼

北京的钟鼓楼是很多文字作品所描写的对象，这些作品包括官方文献、纪念性题刻、政府档案、游记、回忆录以及民间传说，等等。检读这些作品，我们发现私人回忆录和民间故事甚少谈及这两座建筑的宏伟外观，而往往栩栩如生地传达出写作者对其声响——塔楼上的25面鼓和一方巨钟的敲击声——的高度敏感性。⁽²⁸⁾与此成为鲜明对照的是，官方文献和题刻极少提到这些声音，而大多关注于两座塔楼作为宇宙和政治象征的含义。⁽²⁹⁾我们不禁疑惑：为什么会有这样的分歧？这个分歧又意味着什么？最简单可能也最可信的答案是：官方文献是由修建塔楼以控制公共报时的人所书写，而回忆录与民间传说则多为在日常生活中直接受钟鼓声影响的人所撰。前者的陈述通常将修建钟鼓楼的意图（intention）与其外观相连，而后者则通常显示出对钟鼓楼报时声音的接受（reception）。这两类作品相异的内容和关注点表明了钟鼓楼含义的两个反差的方面。

比如说，我所能找到的最为流行的描述鼓声节奏的文字是北京当地的一句民谚：“紧十八，慢十八，不紧不慢又十八。”⁽³⁰⁾另一个著名的北京民间传说也是从非同寻常的钟声得到的灵感。⁽³¹⁾这个故事讲的是明永乐皇帝敕令铸一口新钟，但铸匠试铸多次也未能使之满意。

皇帝龙颜大怒，威胁要惩罚铸匠。铸匠的女儿听说后，为了救父一命，跳入正在浇注金属溶液的铸模中，永远地化作大钟的一部分。父亲虽然在最后一刻极力抓住女儿，但只救出了她的一只鞋子。这次铸成的大钟十分完满，但在北京居民的耳里，每次撞钟时钟声总听起来像“鞋”的声音，好似铸匠的女儿总在寻索着她丢掉的那只鞋。

我对钟鼓楼的讨论从这些记忆和传说起始，而不是从皇帝的布告或朝廷公文出发，是因为这些非官方的文献保存了钟鼓楼消失了一个方面，亦是它们在相关研究中经常被忽视的一个方面——如今这两座建筑尽管外观完好，却已经完全沉寂。在一个现代观者的眼里，它们的意义似乎全然寓于形制和装饰当中。换句话说，当听觉不复存在，视觉就成为其历史价值的最主要和明显的证据。的确，艺术史家或建筑史家似乎可以满足于对钟鼓楼的建筑特征进行观察和分析，或依据其屡次修缮的相关文献重建其历史。但这种满足的危险性在于我们实际上将自己置于钟鼓楼修建人及设计者的立场上——我们对建筑设计及其预设象征性的强调过于密切地呼应了这些人的立场。而在这种强调中所缺失的是：钟鼓楼到底如何真正发挥作用？尤其是从其台阁传出的声音引发了怎样的经验与想象？

如今无声无息、死气沉沉的钟鼓楼提醒我们注意到这个缺失。对这个问题的思考促使我提出一个双重的方法论来讨论钟鼓楼。第一，我们不能仅仅依赖钟鼓楼的物质实体及文献档案来理解其历史上的“纪念碑性”，而必须尝试着“聆听”并复苏钟鼓楼消失的声音，并由此想象这些声音所带动的社会交流和空间转换。第二，复苏这些声音的唯一方法是激活“历史上的听众”的记忆——那些在私人回忆录和民间传说中保存的普通北京人的记忆。实际上，“找回消失的声音”可能是对“记忆”最好的比喻了。但北京钟鼓楼传出的不是一般的声音，而是一种特殊的、具有“纪念碑性”的、在数百年间支配了千百万民众日常生活的声响。

*

1272年元世祖忽必烈在元大都首建的鼓楼已被多次重建和修缮，[\(32\)](#)现存鼓楼的形制和地点大抵保存了明初永乐皇帝于1421年迁都时敕建的风貌：楼高46.7米，占地面积约7000平方米，是一座相当壮观的木构建筑。绿瓦顶的重檐下饰以彩色装饰带，其余部分全部涂以朱漆 [图55.10]。由厚砖墙加固的塔楼底层实际上形成整座建筑的高台基座，将木构的楼体举起离地30米高。在鼓楼顶层向四方眺望，老北京城尽收眼底。顶层的大通间里原来安置有25面鼓，每面以牛皮绷面，其中的一面大鼓直径1.5米。如今唯有这面鼓得以幸存，朝廷官员原来用以测定击鼓时辰的铜刻漏和其他计时器都已遗失。



图55.10 20世纪初期的北京鼓楼

北京的钟楼位于鼓楼北面，二者相距很近 [图55.11]。这座钟楼的历史也可追溯到明初——元世祖时期的钟楼位置略微偏东，如今已无迹可寻。现存的钟楼不像鼓楼那样仍然保持着原来的木构建筑，而是早在1745年就已改建为砖石结构——原来的木结构钟楼毁于大火，清乾隆皇帝遂做出了这个决定。乾隆还在钟楼前竖立了一方大石碑，

上面所刻的铭记记录了他希望通过重建钟楼达到“亿万斯年，扬我人风”的目的。乾隆皇帝对艺术鉴赏涉猎颇深，因而新建钟楼的设计也很可能含有美学和象征的意义：这座建筑外观凝重典雅，与富贵华丽的鼓楼既形成鲜明对照又相辅相成。鼓楼庞大而雄伟，钟楼则纤瘦而雅致。钟楼通高47.9米，甚至比鼓楼还要高，是修建者刻意追求挺立效果的有力佐证。鼓楼象征着雄性之阳，钟楼则代表了雌性之阴。



图55.11 20世纪初期的北京钟楼

与鼓楼一样，钟楼也是两层建筑，底层为其高基。一口高5.5米、重6.3吨的巨钟悬挂于顶层开放式穹窿内室的中心 [图55.12]。室四面不设门，钟声的传扬因而没有丝毫阻碍。就鼓楼而言，虽然顶层四周设有门窗，但定点击鼓的时候总是门户大开，使鼓声得以传至都城的各个角落。



图55.12 永乐大钟

击鼓撞钟的时刻表如下：每日戌时（晚7点）开始敲击大鼓，铜钟紧随其后。钟、鼓声富有节奏，以不同的速度分段进行。前文所引的民谚作了很好的概括：每一小节以18声快速撞击开始，接着是慢速的18声，最后以中速的18声结束。小节重复两次，共达到108声。回应钟鼓声，驻扎在北京内城九个城门的守卫开始敲打位于城门门楼内的钟或云牌。⁽³³⁾内城的九座城门随之一一关闭，巡查关上“街门”，民居亦闭户锁门。次日寅时（早5点），又以同样的程序撞击钟鼓：夜晚正式结束，城市苏醒的时刻到来。随着新一轮的敲击、回应，城门慢慢打开，集市开张，官员上朝。戌时与寅时之间（亦即晚7点至早5点之间），鼓楼保持沉寂，唯有钟楼鸣夜更。

现代读者可能会觉得这个时刻表有些奇怪：钟鼓只在晚间鸣响，而且只在居民应该返家、睡眠的时间里报时。但是一旦理解了 this 看似奇特的风俗，我们就能理解钟鼓楼是怎样发挥它们的作用的，也就能了解传统中国公共报时的最主要的系统。在前面一节里我已经概述了这个系统的历史，通过这里所讨论的北京的例子，我们可以总结出

这个系统的两个基本职能。第一，联合的钟鼓撞击通过调动京城城门的开闭来控制城市的空间。这些门不仅包括主要城门，还包括皇城内的各种门。有一类已不复存在的门是1219个“街门”，将城市的交通路线划分为短暂、可分割的部分。1793年英国马卡尼（Macartney）外交使团的几位成员在报告及回忆录中都提到了这种街门。马卡尼伯爵本人写道，“一到晚上，路的两头就设以路障，将马路封锁住，守卫在中间不停地巡逻。”⁽³⁴⁾北京城里各种门、障的统一开闭意味着城市空间结构的规定性的日常转换：当所有的门呼应傍晚的钟鼓声而关上的时候，不仅城墙内的城市与外界被隔离开，而且墙内的空间——包括皇宫、朝廷、集市、寺庙、私宅等等——全都变成了关闭的、互不相连的独立单位。⁽³⁵⁾大小街道被清空，不再将城市的各个部门连成一个活动性的整体。

老北京城因此每日都会经过一次仪式性的休眠，钟鼓声联合起来划分并强调了休眠期中的各个阶段。这种公共报时系统主要起到了提示宵禁起止的作用，同时还有另一种辅助功能，即将每夜分隔为均等的五个夜更——这个角色由钟楼独自完成。黄昏时分联合的钟鼓敲击为“定更”，意为“夜更的开始”。接下来每两个钟头一次的鸣钟分别标志着“初更”“二更”等，直至次日早晨钟鼓再次合鸣通报“五更”。在“定更”和“五更”（又名“亮更”）之间，市府派出的守夜人手执带铁环的长棍，两三人一组在街上巡逻。⁽³⁶⁾

传统中国的这种钟楼和鼓楼保证着长夜的平安，而中世纪欧洲公共场合里的大钟则被认为是“行动的驱动者”和“高效多产劳力的刺激物”。⁽³⁷⁾中国钟鼓楼的特殊功能也引发了对其建筑形象之角色的思考。我在前文提到，明、清时代钟楼和鼓楼是北京中轴线上最高的两座建筑。不过，它们引人注目的视觉景观对增强报时的公共功能几乎没有作用。事实上，考虑到钟鼓楼只在薄暮和夜间鸣响，其声音和建筑景观在很大程度上是互相排斥的：它们在晚间被听到，而在日间被看到。白日里，钟鼓楼雄壮但寂静的存在实现了对时间的政治控制。

从统治者的角度来看，钟楼和鼓楼之所以能实现这样的控制，是因为它们聚集了公众的视觉感知，并带来一种统一化与标准化的效应。

对钟鼓楼这一特殊的“纪念碑”角色，钟楼前1747年的御制石碑上乾隆皇帝的题刻有着清晰的表述 [图55.13]：



图55.13 北京钟楼前的乾隆御制碑

朕惟神京陆海，地大物博，通鬲别隧，黎庶阜殷。夫物庞则识纷，非有器齐一之，无以示晨昏之节。器钜则用广，非藉楼表式之，无以肃远近之观。且二楼相望，为紫禁后护。⁽³⁸⁾

这段话中的最后一句指的是钟鼓楼之于皇城的相对位置。明、清时代北京由好几个“城”组成，包括外城、内城、皇城和紫禁城 [图 55.7c]。紫禁城深深套在重层的长方形外墙内，是天子的私人领域。

紫禁城外的第二重城——皇城——包括皇家花园、卫队营、王府、宰相府、太监府等建筑，对紫禁城起着藩护的作用。这两重处于北京中心的城有着厚厚的城墙及防守森严的城门，阻挡了内城三分之二以上的东西交通途径。一个普通的北京居民若要从城东走到城西，或者从北端的地安门外绕行，或者从内城南端的前门后绕道通过。若选择第一条路线，就必须穿过鼓楼脚下商铺云集的街市。

这个虚拟的路线有助于阐明钟鼓楼位置的两个重要意义，而这两点意义将更进一步表明这两座塔楼的社会职能及政治象征性。首先，与北京城里其他的皇家建筑不同，钟鼓楼位于皇城之外，城里的居民或外地的旅客都可接近。其次，以这两座塔楼为中心的地区是城里最繁华的商业区之一。有关老北京的许多文献都详尽地记载了此处的酒家和商铺。这些文献也几乎异口同声地强调此处吸引了各类职业、各种阶层的人士。钟鼓楼西南方宁静的人工湖多为文人墨客雅集、消遣之处，而茶馆和露天表演则吸引了平民、妇女和儿童。

很重要的一点是，钟鼓楼作为北京城大众文化的中心地位已经隐含在城市本身的象征性结构中。京城的设计者将钟鼓楼置于地安门外，有意将其与“地”相连，而与“天”相对。如前文提到的，地安门为皇城北门，也叫作后门 [图55.14]。皇城的南门则是著名的天安门。这两座城门形成一组遥遥相对的建筑，分别与阴、阳两极呼应：地安门外的区域是臣民所处的公共空间，而天安门则象征着统治万民的君主。作为北京大众生活的特定区域，钟鼓楼既与紫禁城相抗衡，又从属于紫禁城的统率之下。将钟鼓楼定位于北京中轴线的北端这一设计最清晰地表明了紫禁城对于钟鼓楼的统治地位：这条中轴线的象征性中心是紫禁城内的大殿，因此钟鼓楼可以被看成是皇权从大殿向公共领域的远程投射。



图55.14 20世纪50年代从景山上向北遥望地安门和鼓楼

我们由此可以更加完整地理解钟鼓楼和紫禁城中的皇家计时器之间的关系，也了解这一关系决定了它们不同形式的“纪念性”。我在前文中提到，交泰殿里的两座大钟（一个传统刻漏和一个西式机械钟）位于皇帝宝座两侧。我们也讨论过钟鼓楼和这两座大钟之间的对应和联系。一方面，二者由于不同的地点、可接近性、可视性以及不同的技术含量而有着明显区别。另一方面，二者属于同一个象征系统，实际上也共同构成了这个系统。皇帝私人领域里的大钟象征着皇权对计时的控制，而公共空间的钟鼓楼则通过它们的音响表征了皇权对报时的控制。由于钟鼓楼只在晚间鸣响，它们每日都经过一次转变，从沉寂的建筑性纪念碑变为一种“声音性纪念碑”。作为“建筑性纪念碑”，钟鼓楼的政治象征性来自它们与皇城和紫禁城的并列。而作为“声音性纪念碑”，它们通过无形的声音信号占据了皇城和紫禁城以外的北京。

尾声：西式钟楼

在几百年的漫长时间里，钟鼓楼上发出的声音指示着北京居民的作息、城门的开合和返家的时间：这个时刻表属于被城墙紧紧围起的居民。钟鼓声所代表的是永久的重复，而这种重复成为了时间本身的形态，它所纪念的历史既无事件和场合，也没有日期和名字。它所唤起的回忆，用皮埃尔·诺哈（Pierre Nora）的话来说，是“一种整体化的记忆——全能、彻底、无意识、与生俱来地作为现在时存在。这种记忆没有过去，而是将传统永久地循环”。[\(39\)](#)

当西方的军事及经济侵入古老的中国，北京的这种报时和认知时间的传统方式终于受到了严峻的挑战。这种入侵给公共报时带来了两个变化。第一，鼓楼终于被迫沉默了：1900年镇压义和团运动时，八国联军占领了这座建筑，用刺刀将鼓面划破 [图55.15]。[\(40\)](#) 中华民国成立以后，鼓楼被更名为“明耻楼”，在底层还建立了京兆通俗教育馆。[\(41\)](#) 这座建筑因而添加了一重身份，成了外国侵略者恶行和中华民族国耻的见证人。鼓楼意义的这个变化因此与中国从帝国向现代民族国家的转变息息相关。作为这个转变的一部分，鼓楼与其他类似的建筑遗址一起，激起国人对近在眼前的亡国之灾的意识。[\(42\)](#) 强加于鼓楼的缄默使之成为了一个“现代”纪念碑：它不仅被用来为当今的政治议程服务，它转变了的“纪念碑性”还意味着它不再是传统式的“整体化记忆”的媒介，而成为了以“事件”为核心的历史陈述的载体。[\(43\)](#)



图55.15 被八国联军毁坏鼓楼上的大鼓

第二，与此同时，西式公共建筑上的机械钟开始在北京城报时。⁽⁴⁴⁾这些机械钟多半安置在银行、海关、火车站、学校及政府机构的建筑上，成为西方科技、教育、社会和政治系统之先进性的最具体和最有说服力的证明。但是我们不能说这些新型建筑物因此“取代”了钟鼓楼，因为它们从来没有真正形成一个公共报时的实践系统。对这些钟楼的地点进行研究，我们可以看到它们并不设在城市居民的居住区，而通常出现在富有象征意义的场所和与政治、经济权威相关的地点。最引人注目的是，北京城内显眼的三座钟楼（一座在前门火车站大楼上，另两座位于东、西郊民巷的两座高大建筑上）恰恰位于天安门广场的东、西、南三侧 [图55.16、图55.17]。在当时的人看来，这些高耸的钟楼和上面先进的计时器实在令人惊叹。它们不仅环绕着传统中国最重要的政治中心，而且俯瞰这个场地，显示出它们的政治威慑力。但是对城市的居民来说，这些公共领域里突出的现代性标志并没有对改变他们的日常生活起到重要作用。



图55.16 天安门广场南北京火车站钟楼



图55.17 天安门广场西原日本大东银行钟楼

可以说这些西式钟楼本身就是对传统中国城市的入侵者。作为一个陌生时空系统的有形参照物，它们超越了这座城市的界限，将北京与一个更广大的殖民网络相连——这个网络的标志之一正是分布在伦敦、新加坡、上海、香港的一系列类似的钟楼 [图55.18]。这个社会网络实现了启蒙计划所试图达到的普遍时空：如果说17世纪中国人最

早看到西洋机械钟和地图之时，还把它们当作新奇的玩物，20世纪初的中国人则发现自己处于这些西式时钟、地图的控制之下——它们以科学的名义，理直气壮地将这个“中央王国”重新分配为全球时空体系中陌生的一分子。



图55.18 19世纪末香港维多利亚湾的钟楼

因此，将这些新式钟楼的纪念碑性与传统钟鼓楼区别开来的是一种新式的技术性。用罗伯特·M. 亚当斯（Robert M. Adams）的话来说，技术性从来就应该被看成是一种社会因素和技术因素联合的双重体系：“技术性体系的基础和支持一部分属于机构性的，一部分属于技术性的，一部分根植于物质发展之潜力和可能性，一部分根植于人类社会之联合、价值及目标。”⁽⁴⁵⁾当公共时钟似乎可以自己行走、敲响之时，传统的二元计时—报时系统就被废除了。当神奇的自动钟将时间从封建帝国的控制中解放出来，它也将公共报时的性质改变了：它所发布的不再是一份官方时刻表，而是去呈示“客观”时间——即“同一”和“普遍”的时间。不过，作为被迫沉寂了的建筑残存，鼓楼——此时已更名为“明耻楼”——必然质疑这种“科学”和“客

观”的意义：确立这种“普遍”纪念碑性的一个先决条件是摧毁“地方”的纪念碑性。

（肖铁 译）

-
- (1) Joseph Needham, *Science and Civilization in China*, vol. 3 (London, 1959), p. 189.
 - (2) Hellmut Wilhelm, *Chinas Geschichte; zehn einführende Vorträge* (Beijing, Vetch, 1942), p. 16.
 - (3) 《韦氏大学词典》（*Webster's New Collegiate Dictionary*, 7th ed.）中 schedule 辞条的一项释义为：“有关计划好的活动、周期性的事件、火车出发、到达时刻等的时间列表，例如课程表。”
 - (4) 参见 Wu Hung, *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture* (Stanford, 1989), pp. 1-4; 中译本见巫鸿，《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》，李清泉、郑岩等译，上海：上海人民出版社，2017年，第23—28页。
 - (5) Wu Hung, *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture*, pp. 4-24; Wu Hung, “Tian'anmen Square: A Political History of Monuments”, *Representations*, 35 (summer 1991), pp. 86-88.
 - (6) 有关建筑性纪念碑的讨论，见Wu Hung, *Monumentality*, pp. 99-115, 中译本见巫鸿，《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》，第175—200页。
 - (7) 《尚书·尧典》，载阮元，《十三经注疏》，北京：中华书局，1980年，第119页。传统经学家认为这些文字为尧帝所写，但当代学者认为，此篇成书年代约在公元前6—前5世纪。
 - (8) 基于出土卜辞所做的关于时间、空间和政治权力的精彩研究，参见David N. Keightley, *The Ancestral Landscape: Time, Space, and Community in Late Shang China (ca. 1200-1045 B.C.)* (Berkeley, 2000)。
 - (9) 有关明堂建筑形式和象征意义的讨论，参见Wu Hung, *Monumentality*, pp. 176-187, 中译本见巫鸿，《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》，第297—316页。
 - (10) 李昉，《太平广记》，第2册，台北：新兴书局，1969年，第880页，4a。
 - (11) 李约瑟等在《浑天仪：中古中国的天文仪器》 [*Heavenly Clockwork: The Great Astronomical Clocks of Medieval China*, 2nd ed. (Cambridge, 1986)] 一书中，对苏颂的水运仪象台有详细讨论。
 - (12) David S. Landes, *Revolution in Time* (Cambridge, 1983), pp. 17-18. 作者还注意到，这些水运仪也充当宇宙模型，见p. 29。

- (13) 宋濂，《元史》，北京：中华书局，1977年，第82页。参见Catherine Pagani, “*Eastern Magnificence and European Ingenuity*”: *Clocks of Late Imperial China* (Ann Arbor, 2001), pp. 13-14。
- (14) 蔡邕，《独断》，卷下，载许翰，《杨刻蔡中郎集校勘记》，济南：齐鲁书社，1985年，第86页。
- (15) 对此图及墓葬内容的描述，参见Wu Hung, “The Origins of Chinese Painting”, in Richard Barnhart et al., *Three Thousand Years of Chinese Painting* (New Haven, 1997), pp. 31-33, 中译本见巫鸿等，《中国绘画三千年》，北京：外文出版社；纽黑文：耶鲁大学出版社，1997年，第31—33页。
- (16) 杨銜之，《洛阳伽蓝记》，上海：上海古籍出版社，1958年，第75页。
- (17) 9世纪中期阿拉伯旅行家Sulaiman al-Tajir提到大唐的一个城市城门上有十只鼓，官员定时击鼓。见李约瑟等，《浑天仪：中古中国的天文仪器》，第93页，注1。
- (18) 例如，成书于公元前3世纪的《管子》记载：“置闾有司，以时开闭。闾有司观出入者，以复于里尉。”见《管子集解》，上海：上海广益书局，1936年，第14页。
- (19) 有许多论著讨论长安的里坊制度。近期的著作如Victor C. Xiong, *Sui-Tang Chang’an: A Study in the Urban History of Medieval China* (Ann Arbor, 2000), pp. 208-213。
- (20) 欧阳修，《新唐书》，北京：中华书局，1975年，第1283页。
- (21) 关于唐代宵禁制度，见《唐律疏议·杂律犯夜条》，见长孙无忌，《唐律疏议》，北京：中华书局，1983年，第489—490页，以及《唐会要》，卷八六“街巷”，上海：上海古籍出版社，1991年，第1867页。
- (22) 唐都长安有东市、西市两个官方集市。承旧制，两市于中午三百点鼓声后开集，于黄昏三百点锣声后闭市，见Victor C. Xiong, *Sui-Tang Chang’an*, pp. 173-174。有关寺庙报时的介绍，参见于弢，《中国古钟史话》，北京：中国旅游出版社，1999年，第138—141页。
- (23) 加藤繁，「宋代に於ける都市の発達に就いて」，载『支那經濟史考證』（东京，1952—1953年），卷1，第299—346页。杨宽，《中国古代都城制度史研究》，上海：上海古籍出版社，1993年，第248—426页。
- (24) 杨奂，《汴故宫记》，引自杨宽，《中国古代都城制度史研究》，第450页。
- (25) 《马可·波罗游记》，见Ronald Latham trans., *The Travels* (Harmondsworth, 1958), pp. 220-221, 130。
- (26) 这些城市包括：陕西西安，山东聊城，河北宣化，山西太谷、介休、平遥，甘肃酒泉、武威。见萧默，《中国建筑艺术史》，卷二，北京：文物出版社，1999年，第695—697页。

- (27) 耶稣会士安文思 (Gabriel Magalhaens) 在17世纪访问中国时观察到时辰香有“区分夜里五更的五个标记”。见 Joseph Needham, *Science and Civilization in China*, vol. 3, p. 330。
- (28) 一种说法为鼓楼上的24面小鼓象征一年中的24个节气。参见罗哲文,《北京钟楼、鼓楼》,载北京什刹海研究会,《京华胜地什刹海》,北京:北京出版社,1993年,第139—149页。
- (29) 我在后文还会提到,乾隆皇帝所写的一份公文也提到了钟声,但所用的文字华丽而刻板。它并不意在表达一个听众的真实经验,而意在赋予钟声某种政治象征性。这段文字刻在乾隆皇帝用以铭记其在位期间重建钟楼的石碑之上。
- (30) 《北京钟楼文物杂记》,载《文史资料选编》,第36册,第213页。
- (31) 这个故事的出处之一为张江裁所撰《燕京访古录》,影印本收于《京津风土丛书》系列,台北:古亭书屋,1969年,第79页。这个故事被反复讲述,也被加工成现代版的“民间文学”,载金受申,《北京的传说》,北京:通俗文艺出版社,1957年,第40—44页。
- (32) 元代灭亡之前,鼓楼毁于大火。明成宗于1297年重建。明初和清初分别有两次重建,1800年、1894年、1984年又有三次大修。
- (33) 据说,除崇文门门楼内设有钟,其他的八个城门都使用称为“点”的云牌。见胡玉远等,《燕都说故》,北京:燕山出版社,1996年,第40、75页。
- (34) J. L. Cranmer Byng ed., George Macartney, *An Embassy to China: Being the Journal Kept by Lord Macartney during His Embassy to the Emperor Ch'ien-ling (1793—1794)* (Hamden, Conn. Archon, 1963), p. 158. 使团的其他成员包括George Staunton, Jone Barrow, Aeneas Anderson等也有类似的记录。参见Alison Dray-Novey, “Spatial Order and Police in Imperial Beijing”, *Journal of Asian Studies*, 52, no. 4 (1993), p. 894。
- (35) 因宵禁的缘故,清代北京外城的公共戏院只在日间演戏,保证内城的观众能在城门等关闭之前回家。
- (36) 见《北京钟鼓楼文物杂记》,第213页。对老北京城市警卫及安全设施的详细研究,参见Dray-Novey, “Spatial Order and Police in Imperial Beijing”。
- (37) David Landes, *Revolution in Time: Clocks and the Making of the Modern World* (Cambridge, Mass, 2000), p. 69.
- (38) 此石碑立于北京钟楼前。碑文见罗哲文,《北京钟楼、鼓楼》,第142—143页。
- (39) Pierre Nora ed., *Realms of Memory: The Construction of the French Past*, trans. Arthur Goldhammer, 3 vols (New York, 1996—1998), vol. 1, p. 3.

- [\(40\)](#) 我们并不清楚究竟哪个国家的军队应对破坏鼓楼负责。当代中国学者认为或者是俄国，或者是日本。不过由于并没有提供证据，这些论断可能只是反映了中国和这些国家之间关系的变化。
- [\(41\)](#) 这两项变更于1924年、1925年在当时的北京市市长薛笃弼的倡议下实现。见《北京钟楼文物杂记》，第214页。
- [\(42\)](#) 并非巧合，20世纪初，英法联军1860年毁坏的圆明园遗址在最终从战争废墟变为国耻纪念物之前，也广泛吸引了公众的注意力。
- [\(43\)](#) 不过，在中华人民共和国成立之后，鼓楼作为战争废墟和国耻纪念碑的意义在很大程度上消失了。20世纪50年代到20世纪80年代的30多年间，鼓楼被用作工人文化宫。20世纪90年代以后鼓楼顶层的重新开放吸引了很多关注。此后，鼓楼建筑经过翻修，还配备了一套新鼓。但这些新鼓只是无声的复制品，用来展示消亡的历史，以配合蓬勃发展的旅游业。如今，鼓楼成了北京的一个主要景点，底层是很大的纪念品商场。
- [\(44\)](#) 西式钟楼最早于18世纪在北京出现，但只是清代皇帝为私人目的所定制的。其中之一位于城外的颐和园，完全没有公共功能。另一种临时性的西式钟楼，为乾隆母后寿辰所制，见故宫博物院所藏描绘寿礼的画幅。
- [\(45\)](#) Robert M. Adams, *Paths of Fire: An Anthropologist's Inquiry into Western Technology* (Princeton, 1996), p. 23.

56 重访《女史箴图》：图像、叙事、风格、时代 (2003)

传为顾恺之手笔的名画《女史箴图》已经被众多学者深入地分析过了，甚至可以说已经形成了中国书画研究中的一个亚学科。对这张画的再一次考察似乎难以获得惊天动地的发现。尽管如此，本文所作的“重访”将以三种不同方式来综合讨论《女史箴图》。

第一种方式是对历史证据进行更全面的综合：虽然旧的文献考证和实例比较的方法仍需要继续使用并被重新评价，新的信息——尤其是考古发现的图像和铭文——往往对先前的结论提出质疑，也往往引进了新的假定。

第二种方式是对不同角度的讨论进行整合。对此画的物质及艺术形式的专题性研究——如绢本和颜料、题跋和印章、构图和表现等——无疑将继续进行，但对研究者来说有一点是很清楚的：虽然这些专题性研究往往自成体系，但有关此画的年代、流传、画家身份及历史意义的可信论断则有赖于对所有这些因素的分析。

我所进行的“重访”的第三种方式涉及研究方法。我提倡对不同方法和有关学术关注点进行综合。这些学术关注点包括作品的形式、图像、品鉴、赞助人、社会及思想背景、历史物质性等方面。各种关注的内在研究方法并不相互矛盾，如果能够综合使用的话，实际上可以相辅相成，共同解决有关此画的历史问题。在这些问题中，成画年代是最基本的一个。仅仅以图像和书法的风格为依据所作的年代断定五花八门，莫衷一是。在我看来，要断定此画的历史位置，也应考虑

到其他因素，如观念、品味及视觉感知（visual perception）的变化等。

下文我将尝试以这三种方法来综合讨论《女史箴图》，这同时也是对我的个人学术研究的一项综合：我已在多处讨论过这幅作品，但从未将其作为专项研究的对象。⁽¹⁾写作本文给我提供了一个机会，使我可以发展先前的讨论，并将它们综合成一个连贯完整的阐释。

图像志、图像学（Iconography, iconology）

在潘诺夫斯基（Erwin Panofsky, 1892—1968年）的论述中，图像志研究（iconographic study）通过参考文献及（或）传统视觉艺术的表现形式来揭示图像的传统含义（conventional meanings）。而图像学解释（iconological interpretation）的目的则是发掘特定主题、形象、故事及寓言所蕴含的象征内涵（symbolic value）。⁽²⁾图像志和图像学都是以文本为基础的美术史研究方法，因此对讨论作为文本插图而创作的《女史箴图》尤其合适。

张华（232—300年）所作的《女史箴》是《女史箴图》的文本依据，此文的英文翻译和对该画卷的逐幅描述都不难获得。⁽³⁾此处我想要强调的是，为对应张华文中变化的语言形式和论述重心，绘制《女史箴图》的画家创作了不同类型的图像，以不同的视觉形式来联系图和文。其中的一种图像可称为“叙述性”（narrative）或“传记性”

（biographical）类型：画卷的头四幅（包括现存画卷中已遗失但在故宫博物院所藏的宋代摹本中留存下来的头两幅⁽⁴⁾）以传统的《列女传》插图原型，描绘历史人物或事件。卷中尚存的两幅中，图56.1表现的是冯昭仪以身挡熊、保护汉元帝的故事，图56.2描绘的是班婕妤请辞汉成帝驾辇以全清白的情节。故宫宋摹本中的头两幅所画的是樊姬、卫女的故事：樊姬为劝谏楚庄王停止狩猎，不食鲜禽之肉 [图56.3]；卫女为劝诫齐桓公，拒绝听其所好之淫乐 [图56.4]。



图56.1 (传)顾恺之,《女史箴图》局部:冯媛故事。东晋。大英博物馆藏



图56.2 (传)顾恺之,《女史箴图》局部:班姬故事。东晋。大英博物馆藏



图56.3 (传)李公麟,《女史箴图》摹本局部:樊姬故事。北宋。故宫博物院藏



图56.4 (传)李公麟,《女史箴图》摹本局部:卫女故事。北宋。故宫博物院藏

因为这四个故事都出自刘向（前77—6年）所著的《列女传》，也因为史载《列女传》自刘向的时代就已经被绘制成屏风上的图像，我们可以推论在描绘这些题材时，《女史箴图》的作者一定掌握了可以参照的标准图像原型。北魏司马金龙（484年去世）墓出土的彩绘漆屏证实了这一假设：这件漆屏上也有一幅描绘班婕妤故事的图像，尽管绘画风格比《女史箴图》粗糙很多，但构图却一模一样〔图56.2、图

56.5]。这个漆屏可以说是继承了刘向为皇帝所制的《列女传》屏风的传统。刘向的屏风上必定绘有班婕妤等后妃的形象，《女史箴图》及司马金龙漆屏上的班婕妤故事像证实了这种标准化的、很可能传自刘向原作的构图模式的存在。



图56.5 司马金龙彩绘漆屏局部：班姬故事。北魏。山西大同出土

不过，在描绘接下来的六段场景时，《女史箴图》的画家不再有标准构图做原型：在没有先例的状况下，他必须自己想出解决方法来完成张华文字带来的新任务。在引用《列女传》中四位后妃的故事之后，张华对妇德的阐释变得越来越抽象，其文字脱离了直接的形象描写和历史印证，而趋于对道德哲学进行抽象的论述。在将这些论述转化为图像的尝试中，《女史箴图》的作者努力寻找一切具有形象性的文字以作为构图灵感。例如画中第5段表现的是有关“言辞得体”的问题：“出其言善，千里应之；苟违斯义，同衾以疑。”这四句中的后两句（“苟违斯义，同衾以疑”）引发画家想象一对在卧室里交谈的夫妇——这个被用作图画主题的形象于是成了对文章内容的暗喻 [图 56.6]。



图56.6 大英博物馆藏《女史箴图》局部：“同衾以疑”场景

在另外一些例子里，画家将文字中的形象比喻提取出来，转变成图像。如第3段画所对应的文字为：“道罔隆而不杀，物无盛而不衰。日中则昃，月满则微。崇犹尘积，替若骇机。”画家把此段文字中所有可以找到的形象因素，包括日、月、崇山峻岭以及弯弓射箭者，都一一描绘出来。此图因此将文学意象当作真实现象进行了集体描绘[图56.7]，其结果是文学形象从原来的文本语境中脱离出来，重新组成视觉图像，文学表述由于这种改动而成为图画的主题。



图56.7 大英博物馆藏《女史箴图》局部：“射猎”场景

有趣的是，由于这种种转化，《女史箴图》中的这些场景所引起的观者的反应往往与它们本应加强的道德教诲互相矛盾。如“卧房”一景 [图56.6]，观众如不参照文字，几乎完全想不到坐在床沿的男子实际上正被同床女子的话语所困扰——对他们来说这幅画可能更容易使人联想到亲密夫妻间的闺房私事。又如“射猎”一景 [图56.7] 描绘了一个愉快的射猎场面，并显示出对山石、树木进行写实描绘的兴趣。这些例子反映出这个画卷的一个重要特点：这些文本以外的“多余”的兴趣——如对私密场景的喜好、对写实手法的追求等——恰恰显示了绘图的真正目的。这并不是说画家有意识地推崇这些兴趣并将其置于画卷的教化功能之上，而是说图像所公开声称的目的与它们实际上激起的反应有所不同。用潘诺夫斯基的话来说，这种“不同”也即图像“指示出其他方面的征兆”，而发现这些“其他方面”正是美术研究中图像学（iconology）的目的。^[5]

《女史箴图》中最复杂的一景是“修容”场面 [图56.8]，其所描绘的文字书于图像右侧：“人咸知修其容，莫知饰其性。性之不饰，或愆礼正。斧之凿之，克念作圣。”画家再次将注意力集中在这段文字中最富形象性的词句上——即第一句的“人咸知修其容”，因

此在画中描绘了两位正在对镜梳妆的优雅仕女。其中一位正由女仆绾起长发，另一位发髻已经梳好，正在描画眉毛。尽管张华的文字旨在警诫只注重表面美丽而放松内在性格修养的行为，但是面对着这个熟悉而抒情的日常生活图景，我相信没有一个观众会感到画中仕女的修容有何危害，而必须“斧之凿之，克念作圣”。（实际上这幅画通常被作为中国古代美术中的杰出仕女形象来分析和讨论。）从另一个方面看，此画的中心图像——镜子——在中国传统文化中寓意丰富，在此也引发观众思考图像背后的深刻含义。



图56.8 大英博物馆藏《女史箴图》局部：“修容”场景

镜子在古代中国始终是种种自我反观的意象。如对汉儒李尤来说，照镜关系到一个人的公共形象与行为，因此他写道，“铸铜为鉴，整饰容颜。修尔法服，正尔衣冠。”⁽⁶⁾司马迁（约前145—前86年）和韩婴（约活跃于前150年）则将反观历史比喻为照镜，因为研究历史的意义在于以古鉴今。⁽⁷⁾不过，镜子的这种正面的象征意义在魏晋时期似乎衰落了：镜影渐渐被赋予了事物“外表”的含义，从而与

更本质的人类属性——如性格、情感、思想——形成对比。上引张华《女史箴》中的文字就反映了这一转变。与张华同时代的傅元（傅玄）也写道：“人徒鉴于镜，止于见形，鉴人可以见情。”⁽⁸⁾

这种怀疑主义的论调很可能与镜子在汉代以后的另一个新的发展方向有关：镜子在这一时期很快地被女性化了，并成为闺房中赏玩的艺术品。《玉台新咏》中所收的宫体诗频繁地使用了这个含义，如梁朝诗人何逊（卒于约517年）在所作《咏照镜》中写道：“珠帘旦初卷，绮机朝未织。玉匣开鉴形，宝台临净饰。对影独含笑，看花空转侧。聊为出茧眉，试染夭桃色。羽钗如可间，金钿畏相逼。荡子行未归，啼妆坐沾臆。”此即其中的一个例子。⁽⁹⁾

何逊在这里描写的当然是男性文人艺术家想象中美化了的女性偶像。《女史箴图》中的“修容”图景也是如此，是视觉艺术领域里对女性理想化的结果。观赏这幅绘画，我们觉察不到画家对画中仕女的道德有何忧虑，感到的反而是他成功地表现了这种静谧、慵懒的宫廷女性美。换言之，这一场景所表现的不但是张华文中批评的对象，而且显露出画家反其道而行之的兴趣。我们前面的例子因此是一幅对其所据之文本进行了反叛的文本插图。这也意味着我们不能通过传统的、借助于文献的图像学分析方法去确定这些图像的实际含义，而必须在更宽广的范围内，在那个时代的文化、思想的转变潮流中来理解这幅绘画。

风格、手法 (Style, technique)

在形形色色的有关“风格”概念的艺术史论述中，詹姆士·阿克曼 (James S. Ackerman) 所下的定义比较简明实用。对他而言，风格与艺术表现形式有关，而艺术表现形式同时受到历史稳定性与历史变化性的影响。亦即，艺术表现形式是一整套可辨识的特征，它们“或多或少具有稳定性，出现在同一艺术家、时代或地区所制造的其他作

品之中；但它们同时又具有灵活性，当从跨度足够大的时间和地理范围内抽样来看时，可以发现这些特征依据某种可定义的模式在变化”。⁽¹⁰⁾尽管阿克曼的这个论述很明显地受到了历史进化论的影响，但是我们必须同意他的一个根本观点，即“风格”是与特定历史时刻相连的整体性现象。因而，对《女史箴图》艺术风格的讨论必须与其他展现相似表现形式的中国绘画联系起来，这些表现形式体现在以下方面：（1）叙事结构，（2）构图模式，（3）人物类型，（4）线描及设色方法。

《女史箴图》在两层意义上可以被看作一幅“叙事画”（narrative painting）：首先，画中的某些场景表现了具体的历史事件或故事；再者，画卷分段描绘了张华的文章，观者打开画卷与观赏画卷的行为按时间顺序进行。这第二层意义进而被两个因素所加强：第一是手卷的形式，它使此画实际上成为一张“活动的画”（moving picture）；⁽¹¹⁾第二是女史的形象，它不仅位于整幅画卷之尾，还给画卷提供了一个特定的叙事框架：画中的女史正奋笔而书 [图56.9]，所配合的文字为：“女史司箴，敢告庶姬。”她正题写的内容因此是画卷前部所分段描绘的教诲箴言，她的形象所代表的因此是一幅叙事画中的叙述者。



图56.9 大英博物馆藏《女史箴图》局部：“女史”形象

但为什么画家要把女史形象放在这幅画的结尾处呢？把叙述人放在全卷的开头似乎更符合现代人的逻辑，如时代稍晚的插图经卷所示[图56.10]。实际上，《女史箴图》的叙事模式与佛教传入以前的中国史书的叙事传统一致。这个传统以汉代的两部史学巨著为代表：司马迁的《史记》开古通今，以“太史公自序”一章作结，而《汉书》的最后一章同样也是作者班固（32—92年）的自传。这种文体结构反映出历史家赋予自己的神圣使命：他在纵览前代兴衰之后，在其著作结尾处以自己“终结”历史。



图56.10 金代大般若波罗蜜多经卷卷首

如我曾讨论过的，这种回顾式的历史叙事模式在汉代并不局限于文本写作，著名的武梁祠画像就以同样的模式作为历史画的框架。⁽¹²⁾武梁祠上的画像很可能由儒生武梁（78—151年）本人设计。祠中三面墙上描绘的一部中国通史以人类的肇始开始，以武梁自己的形象终结。其间的画像描绘了古代明君、忠臣、孝子、节妇等儒家推崇的历史人物。这些图像均属于儒家文本插图的传统，很可能直接从画卷上复制而来。《女史箴图》亦出自同样的艺术传统，所以画家采用内在于这个传统的“回顾式”的叙事形式是很合逻辑的。还有我们不应忽略的一点是：“女史”这一称谓表明她是与司马迁、班固等历史家类似的宫廷女官。

但是，这幅成于汉代以后的作品不但继承了传统的叙事手法，而且有所更新。武梁祠画像中的武梁形象仍是通过其生活中的一个具体事件表达出来的，而《女史箴图》中的女史则被描绘成一个独立的个体形象——实际上这是中国美术史中第一个“作者”（author）的形象。置于画卷末尾，这个形象还扮演了另一重要角色，即将收起这幅卷轴画的动作转化为观看画卷的新经验。也即，当观画者看完此画，他恰从画卷末端的女史图像开始把画卷徐徐卷起。在卷画的过程中他

以相反的顺序一一回顾刚刚看过的图景，这些图景仿佛在描绘女史正在书写的卷中的文字。我们在《洛神赋图》中也可以看到相似的叙述手法。此图以曹植（192—232年）的《洛神赋》为文本，描绘曹植与洛神宓妃在洛水边的浪漫相遇。曹植的形象同样也画在画卷的结尾：乘马车离去的他依依不舍地回头顾望——这一姿势让观画者不禁想起曹植消逝的美好梦境 [图56.11]。



图56.11 宋摹（传）顾恺之《洛神赋图》局部（末段）

下面，让我们把关注的角度从画卷的叙述结构转到它的构图风格，来探讨每段图景的图像构成。前文我已谈到，画中各段图景反映出不同程度的创新。有些场景（如班婕妤故事）以现存的图像原型为构图依据；其他一些场景则为画家自己的创造。但即便是属于前者的图景，在构图上也反映出新的发展。值得注意的是，卷首的四幅“叙事性”图景（包括故宫博物院宋代摹本中保存的两幅）使用了两种构图模式。班姬、卫女两段，每段只有一幅画；这两段的构图因此遵循着汉代画像艺术中常见的“片断式”（episodic）或“独幅式”

(monocentric) 的构图模式 [图56.2、图56.4]。⁽¹³⁾ 樊姬故事则与此有异，包括了两幅图画，共同构成一个“序列”(sequential) 的叙事图像：樊姬在第一幅中面朝夫君，似乎正在向他进谏；在接下来的一幅中，她独坐在空荡荡的案台前 [图56.3]。冯媛的故事也可以归入此种类型：主图后紧接着一个向左行进的仕女 [图56.1]。尽管学者对这个仕女的身份有不同意见，大家都同意这个人物属于其右侧的冯媛一段。⁽¹⁴⁾

“片断式”与“序列式”的混用也见于司马金龙墓出土的漆屏。现存的屏风残片上尚存20多段儒家故事画，大部分都是单幅片断式构图。在少数的几幅连续式构图中，最繁复的是描绘帝舜孝行的一段 [图56.12]。帝舜堪称古代孝子中地位最高的一位。这段画始于一个肖像式的“标题场景”(title scene)，其中帝舜与娥皇、女英二妃相向而立，接下来的各景描绘帝舜生平中的特定事件。这一顺序与故宫藏《女史箴图》中的樊姬故事一段相像，后者也是从樊姬和楚庄王的立姿图像开始 [图56.3]。不过不同于只有两幅图像的樊姬故事，屏风上的帝舜故事虽然受损，仍含有三幅图像。更有甚者，宁夏固原出土的一口漆棺上所绘的帝舜故事共包含八幅图画 [图56.13]。这口漆棺的年代约为470至480年，这表明复杂的组合型儒家叙事图像在5世纪晚期无疑已经存在。但当时这种连环画式的故事画在叙事性美术中尚不占主导地位。同期的司马金龙漆屏（早于484年）证明，5世纪晚期的艺术家仍然在一件作品中混用不同的叙事模式。另一种折中的方式是使用最简化的连续式构图来讲述一个故事，如纳尔逊-阿特金斯艺术博物馆 (Nelson-Atkins Museum of Art) 所藏的6世纪石棺上一共描绘了六个儒家故事，每个故事以两个场景表现。并且这些叙事性场景被非常巧妙地融合到连贯的山水背景之中 [图56.14]。



图56.12 司马金龙墓彩绘漆屏局部：帝舜故事

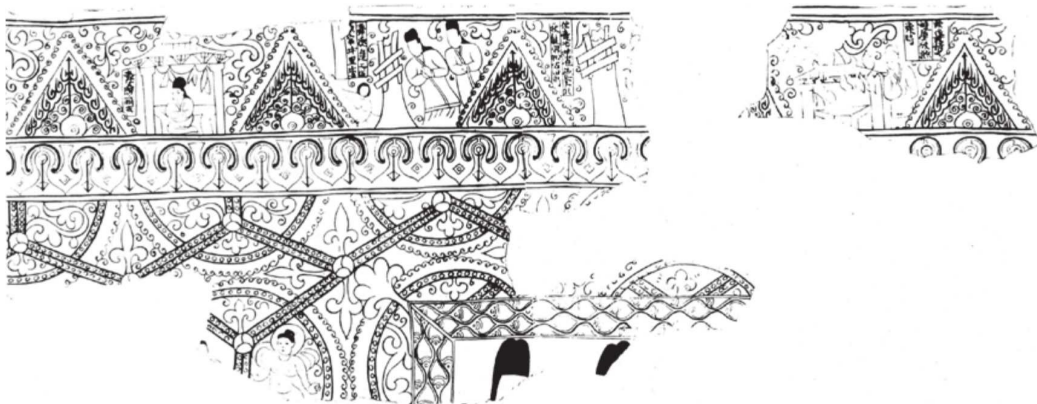


图56.13 宁夏固原出土北魏漆棺侧板上所绘的帝舜故事



图56.14 纳尔逊-阿特金斯美术馆藏石棺上所刻的孝子故事，从右至左为：原穀、郭巨、舜

与叙事性的图景不同，《女史箴图》中非叙事性画面都以单幅图像出现。前文中我已提到，这些构图很可能均为该画画家所独创，而非源自前人之原型。这些图像较叙事性的图景表现出更强的立体感和更多样化的新式构图风格，当非巧合。如在“同衾以疑”一段中[图56.6]，一个庞大的厢式床占据了整个画面，其纵深的透视为谈话中的夫妇提供了一个立体的环境。在随后的一幅画中，三组人物被安排成一个金字塔形[图56.15]，此种结构在汉代美术中从未见过。塔形的底部是一对夫妇，注视着由两位年轻女子（很可能是主人的妾）照顾的孩子。在塔形的顶部，一位男性师长正在辅导两个少年读书。喜龙仁（Oswald Sirén, 1879—1966年）观察到，由于后一组人物画得比前面小，整幅图具有一种线性透视近大远小的效果。⁽¹⁵⁾不过，后一组人物尺寸的变化也可能与绘画对象的时间顺序有关：“远处”的两个少年所代表的是两个男童的“未来”。我们可以看到，这两组少年和儿童连姿势都很相似，似乎是有意的呼应。



图56.15 大英博物馆藏《女史箴图》局部：家庭场景

从风格的角度再来看一看“修容”场景 [图56.8]，我们发现它表现了汉代之后图像艺术最显著的创新之一。这幅图分为对等的左右两部分，每部分各有一位仕女在照镜梳妆。右边的仕女面朝里，背对观众，她的脸庞反射在镜中。左边的仕女则面朝外，我们看不见她在镜中的形象。在这个构图中“镜像”的概念在好几个层次上表现出来：每部分的图像里各含一对镜像，两图并置又互相为对方的反照。

我曾把这种构图方式称为“前后式”（front-and-back）构图，并提出它的发明标志着一种对图像空间的特殊认知与描绘系统的开端。这个认知 / 构图模式完全是中国艺术中土生土长的，其有年代可考的例子可追溯到5世纪晚期和6世纪早期，[\(16\)](#)如纳尔逊-阿特金斯美术馆藏石棺上所表现的儒家典范人物王琳从强盗手下勇救兄长的故事 [图56.16]。这幅图也分为左右两边。在左边的场景中，人物自山谷深处走出来，面向观众；而在右半边，人物则走入山谷深处，离观众远去。完美的对称将这两个图像联结成为一个“前后式”结构。



图56.16 北魏洛阳石棺石刻上的王琳故事。纳尔逊-阿特金斯美术馆藏

汉代美术中没有这样的构图。汉代纪念碑上的画像大都是表现剪影式的、“附着”在石头表面的图像。即便是4世纪的画像也还没有从实质上改变这种传统的表现模式。[虽然南京西善桥出土的“竹林七贤”画像砖的确显现了一些新元素，如更为悠闲和更富变化的人物姿势、以树木构成的“空间单位”（spatial cells）、对流畅线条的强调，等等，但这些图像在很大程度上仍附着于二维的平面之上，并不能引导观众的视线穿透这个平面。]在这个意义上，《女史箴图》中的“修容”场景和纳尔逊-阿特金斯美术馆石棺上的王琳故事画标志着中国画像艺术的一个新阶段，因为它们显示了当时视觉表现中的新意图，艺术家希望描绘之前从未如此被观看和表现过的事物。

现在让我们再转换一个角度，看一看《女史箴图》中的单个人物，包括他们的身形结构、面部特征、衣着服饰、姿势动作，等等。与这些人物的表现风格相关的是线描和设色的风格，后者涉及的问题是：这些人物是怎么画的？

在此卷中出现最频繁的人物形象是徐徐右行的仕女。这个类型的人像共出现了七次，包括以身挡熊的冯媛、拒绝乘辇的班姬、撰写书卷的女史，以及其他四个场合里的无名侍女。这个优美的形体有着一个细削的身躯，大多以三分脸的半侧面出现[图56.17a]。其上身在腰腹处微微前挺——这个优雅的姿态显示她正在行进当中。挺立的上身随着雍容的衣饰形成流动的弧线：垂坠的广袖、飘荡的裙裾，以及大大加宽了的拖地长裙。最有表现力的衣饰元素是长长的飘带，在她身后随风缓缓舒卷。这些仕女正以如此优雅平衡的姿态轻盈无声地游步。



图56.17 仕女形象

(a) 《女史箴图》

(b) 《列女仁智图》

- (c) 《洛神赋图》
- (d) 司马金龙屏风
- (e) 纳尔逊石棺
- (f) 邓县墓

类似的女性人物图像也出现在其他五件大约同时期的作品中，包括（1）《列女仁智图》[图56.17b]，（2）《洛神赋图》[图56.17c]，（3）司马金龙漆屏[图56.17d]，（4）纳尔逊-阿特金斯美术馆石棺[图56.17e]，和（5）邓县墓砖雕[图56.17f]。学者常把《女史箴图》和头两件作品一起讨论以用来确定顾恺之的人物风格。但是因为这两幅画都是后代的摹本，对断定《女史箴图》的年代所起的作用不大。与之相反，其他三件是考古出土的真正的南北朝时期的原作，它们的年代可以精确地指示出这个人物形态所属的历史阶段。

司马金龙漆屏上至少有六个人物形象属于这种类型。学者们常常将这个屏风与《女史箴图》对比以显示后者在风格上的提升。但是事实上，绘制漆屏的画家可能不止一个，各人的水平也不尽相同。如启母涂山的形象[图56.18]就比其他同类人物要画得好，其流畅、精确的线条表明画家颇深的造诣。与此对照，班姬的形象则画得较为拙朴简略，飘带僵硬，裙裾仅以平行的线条勾出[图56.5]。不过，屏风上的这些图像不管艺术水平如何，都属于同一种人物形态，有着相似的服饰、姿态和动作。并且，与《女史箴图》中的仕女一样，这些人物形象都戴有簪花头饰。



图56.18 司马金龙彩绘漆屏局部：启母涂山

从另一方面看，与《女史箴图》相比，漆屏上的人物形象带有更为明显的模式化、样板化的痕迹，即便是那些笔法娴熟的人物也是如此。其中一些人物站成一行，显示出毫无变化的三分脸；飘带的尾端常常僵硬、突兀地卷起。这种风格化的倾向在6世纪早期的纳尔逊石棺上和邓县墓砖雕中更为明显。⁽¹⁷⁾在这两处我们再次看到这个身着雍容华裳的瘦削仕女形象，但她的特征被进一步夸张化，开始失掉真实的人物属性。如纳尔逊石棺上董永妻的形象 [图56.17e] 几乎没有实体感，只剩下一套华丽的衣服。邓县墓画像中郭巨妻的衣饰消解于三角形与锥形的图形之中，裙摆则变成尾端呈锐利尖角的长飘带 [图56.17f]。

所有这些细节都为推定《女史箴图》的年代提供了信息。在本文的结尾部分我将讨论此画的年代问题。在这之前，有必要将此卷的线描风格与年代确凿的作品进行比较。学者们早已注意到此卷中高超的线描水平。用喜龙仁的话来说：“艺术家用很细的毛笔，将线条画得如铁线一般工整有致，但同时又非常柔韧、富有弹性。”⁽¹⁸⁾这些线条

有一种美感，独立于其所表现的人物和故事内容。它们实际上消解了具体的形象，将描绘的对象变成有韵律的结构，几近于抽象的设计。4至6世纪的许多作品都具有类似的线条风格，如南京西善桥“竹林七贤”画像、司马金龙漆屏、纳尔逊-阿特金斯美术馆藏石棺、波士顿美术馆藏宁懋石室、朝鲜安岳冬寿墓、山东临朐崔芬墓、山西太原娄睿墓，等等。⁽¹⁹⁾

不过《女史箴图》并非白描图，而是敷有色彩的。到目前为止对作者的设色风格和手法的讨论甚少，其原因以喜龙仁的话来说，是因为此画的“艺术表现力主要在于线描，色彩则是次要的”。⁽²⁰⁾这个说法固然不错，但同时我们也应该看到，这幅画上的十分含蓄的设色是经过精心设计的，显示出某种明确的规则。画家所用的颜色有好几种，但砖红色显然是他最喜欢的，在整幅画卷中以三种不同的方式出现。第一种是将仕女衣服和物件的一部分整块涂红，如飘带、坐垫、妆盒、袖口、裙边及少数情况下的整件裙衫等。其效果呈现为一系列互不相连的红色“板块”，在画卷中凸现出来。这些红色块与仕女的黑发形成一种平衡，进而与线条感极强的整体结构形成视觉上的张力。其他两种红颜料的设色方式则是为了加强衣襟的立体感。二者的不同之处在于：一种方式将淡红色薄薄地沿墨线晕染阴影，以强调衣褶的体积感；另一种则将淡红色施于墨线之间，制造凹陷的空间感（尤其是图56.1，冯媛挡熊故事中元帝的形象）。

考察公元前1世纪至公元10世纪的墓葬壁画，我们发现《女史箴图》中第一种设色手法——散布的“红色板块”——在这个漫长的时期内始终很流行。如洛阳附近的西汉卜千秋墓及河北安平东汉墓壁画，人物的一部分平涂红色，与流畅的线条形成对比。在后期的墓葬里，如河北湾漳6世纪北齐皇家墓葬及河北曲阳10世纪王处直墓等，这种手法的使用更趋成熟。⁽²¹⁾第二种设色手法——沿墨线施红色——则在汉以后才多见，如甘肃酒泉4世纪的墓葬。⁽²²⁾由于墓葬壁画的绘制通常较为快速、潦草，这些阴影常以宽笔涂成。宁夏固原李贤墓（569

年)的壁画则是例外。此墓中墨线边缘的红色晕染非常精巧细致,将衣褶描绘得十分饱满。[\(23\)](#)

第三种手法——在墨线之间设色——比较特殊,只见于少数几个出土实例。其中之一是2000年发掘的位于山西大同的一座北魏墓葬,墓中的两处铭文标明墓主人是死于477年的幽州刺史宋绍祖。墓中出土精美石椁,四壁原有壁画。现在只有北壁上残存的几幅图像依稀可辨,包括两位弹琴拨阮的艺人[图56.19]。图像的构图虽然比较简略,但可以看出用以勾画人物面部、手、衣着的线条相当精确,富有表现力。更重要的是可以清楚看到在墨线之间涂有红色,用以表现衣褶。该画提供了此种设色技法的一个有确切纪年的例子。



图56.19 宋绍祖墓壁画局部。北魏。山西大同出土

年代

对一件艺术作品的年代的断定也就是判定它的历史地位。要判定如《女史箴图》这样复杂的绘画作品的历史地位,我们应该考虑多方面因素,包括其艺术类型、图像志、叙述结构、构图、线描与设色,

以及题跋，等等。我在以上的讨论中触及这些因素中的大部分。以下简要总结一下讨论中所获得的有关断代的证据：

(1) 从大类上说，《女史箴图》属于文本图绘的传统；从细类上分，它属于儒家典籍的视觉表现，其内容和风格标志着此种艺术类型的一个特殊的发展阶段。从一方面看，此画保留了汉代列女图的许多特征；从另一方面看，它也显示了汉代以后的一些新趋向——包括对“仁智”类型列女的重视和对独立作者的兴趣、对手卷形式更圆熟的使用，以及对视觉表现形式的极度关注。通过以女史的形象作为图卷的结尾，画家以传统的历史叙述模式为结构，将一系列单独的场景串联成一个连贯性的构图。

(2) 画卷开始的几幅“叙述性”画面很可能以传统《列女传》的标准插图为基础，其他图像则反映了画家对张华文章的创造性解读。这种解读的独特关注点显示出特定的历史时间性。首先是对文学意象的强烈兴趣，将这些意象转译、重组成为图像。其次，画家对人物的心理状态也十分关注。⁽²⁴⁾他的第三个关注点是私人生活，尤其是仕女的闺房情景。我们可以在六朝文学，特别是在5世纪晚期至6世纪早期臻于鼎盛的南朝“宫体诗”中，发现相似的兴趣。尤其值得注意的是，在此一时期的宫体诗中，镜子和某种特殊的女性气质开始发生密切关系。

(3) 考古证据表明，到5世纪后半叶，多幅的“连续式”儒家故事叙事画已经出现；这些图像有时与传统的单幅“片段式”构图同用，如我们在司马金龙漆屏上所见。《女史箴图》也混合了这两种表现形式，但此卷中的“连续式”叙事只用于两个场景之中，因此比司马金龙漆屏和固原漆棺要简单（后二者约为5世纪70至80年代的作品）。6世纪的纳尔逊石棺上的叙述性图像虽然很简洁，却将人物置于颇为复杂的山水背景之中，在这一点上与《洛神赋图》相似（据研究，已佚的《洛神赋图》原作约成于560—570年左右⁽²⁵⁾）。

(4) 《女史箴图》中的部分场景反映了对表现立体空间日益增长的兴趣。用以实现这个目标的视觉表现手法反映出中国美术的新发展。在这些新手法中，“前后式”构图使艺术家得以在画幅中创造出一个独立的图像空间。这种视觉模式即便在4世纪晚期和5世纪早期最精美的图像艺术中（如南京西善桥“竹林七贤”像）也还未见端倪，直到5世纪晚期至6世纪早期才在其他艺术作品中获得表现。

(5) 就人物表现风格来看，《女史箴图》与司马金龙漆屏很相似。但与图卷相比，漆屏上的人物更趋于模式化和类型化。6世纪早期的同类艺术表现，如邓县墓及纳尔逊石棺上所见的人物，则更为风格化，因此标志着此类图像更晚的一个发展阶段。

(6) 此画的线描风格显示出早期中国人物画的一般性特征，因而在断定年代上作用较小。“板块式”设色手法在西汉至五代的许多墓葬壁画中也都可见到。但在衣褶中施以红色这一手法则有更为确切的年代。这种画法在出土壁画中最早的一个例子是477年的宋绍祖墓。但与《女史箴图》精湛细致的施色相比，此壁画的手法较为粗略，仅在墨线之间填充，形成色条。

(7) 除图像以外，此卷上的书法对年代断定也相当重要。本文基本上忽略了这个问题，其原因一是因为篇幅的限制，二是由于好几位学者已有专文讨论这个问题。虽然一些学者根据画上题字的书法风格将此画断为唐代作品，但以我所见，题字的字体和用笔带有5世纪晚期至6世纪早期的典型风格，如同时期的萧澹、高贞、曹望禧碑铭上所见。

以上概述的这些方面都不能单独用来断定《女史箴图》的成画年代，但将它们互相联系、综合考虑，各个因素就能够相辅相成，提供一批相互关联的证据。本文的研究显示出，此画将传统的观念和表现模式与新的概念、品味和艺术创造融合在一起。这种多样化、变迁中的特征是3至6世纪中国艺术的总体特征。此一时期的中国社会正历经

着深刻的变化，而绘画艺术也正在脱离传统的角色，从礼仪、教化的工具转变为独立的艺术创作。在这个大背景下，将《女史箴图》与可信的考古材料相比照，将可以进一步帮助我们缩小此画的年代范围。就叙述与构图风格来看，它比4世纪晚期至5世纪早期的图像更为复杂，但比5世纪70至80年代的作品简单。就人物风格和线描风格来看，它和5世纪70至80年代的作品有许多共同点，但后者更加模式化与类型化；6世纪早期的作品则变得更加风格化。综合以上这些证据，我认为此画应该是5世纪的一位杰出的无名画家所绘。这幅画不可能直接基于顾恺之的原作，因为如前面谈到的，画中的许多形象和表现手法是在顾恺之之后才出现的。由于我们没有足够的证据来证明此画为摹本，我把它定为产生于400至480年之间的一幅原作，很可能是5世纪下半叶早期的作品。

（梅玫 译）

(1) “Transparent Stone: Inverted Vision and Binary Imagery in Medieval Chinese Art”, *Representations*, no. 46 (Spring 1994), pp. 58-86, 尤其是pp. 74-78, 译文见《透明之石——中古艺术的“反观”与二元图像》，载《超越大限——巫鸿美术史文集卷二》，上海：上海人民出版社，2019年；“Three Famous Stone Monuments from Luoyang: ‘Binary’ Imagery in Early Sixth Century Chinese Pictorial Art”, *Orientalizations*, vol. 25, no. 5 (May 1994), pp. 51-60, 尤其是pp. 55-57; *Monumentality of Early Chinese Art and Architecture*, (Stanford, 1995), pp. 265-276, 中译本见《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》，李清泉、郑岩等译，上海：上海人民出版社，2017年，第430—440页；*The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting* (London, Chicago, 1996), pp. 62-68, 中译本见《重屏：中国绘画中的媒材与再现》，文丹译，上海：上海人民出版社，2017年，第58—66页；“The Origins of Chinese Painting (Paleolithic Period to Tang Dynasty)”, in James Cahill et al., *Three Thousand Years of Chinese Painting*, (New Haven, 1997), 尤其是pp. 47-56, 中译本见巫鸿等，《中国绘画三千年》，北京：外文出版社；纽黑文：耶鲁大学出版社，1997年，第47—56页。

(2) Erwin Panofsky, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of Renaissance* (New York, 1939). 此书第一章“图像解读法与图像学：文艺复兴艺术研究入门”（“Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of

Renaissance Art”) 的删节版见于Panofsky, *Meaning in the Visual Art* (Garden City, N.Y., 1955)。

- (3) Basil Gray, *Admonitions of the Instructress of the Ladies in the Palace – A Painting Attributed to Ku K’ aichih* (London, 1966), pp. 3-5; Arthur Waley, *Chinese Painting* (London & New York, 1923), pp. 50-52; Shih Hsio-yen, “Poetry Illustration and the Works of Ku K’ ai-chih”, in James C. Y. Watt ed., *The Translation of Art: Essays on Chinese Painting and Poetry*, Rendition, no.6 (Hong Kong, 1976), pp. 6-29.
- (4) 有关故宫藏宋代摹本的讨论, 参见Yu Hui, “The Admonition Scroll: A Song Version”, *Orientalism*, vol. 32, no. 6 (June 2001), pp. 41-51。尽管此本很可能保存了《女史箴图》的完整构图, 但临摹者一定作了很多修改。比如说, 头两幅中的古铜器和乐器就反映出宋代对古物的理解。
- (5) Panofsky, *Meaning in the Visual Art*, p. 33.
- (6) 见《古今图书集成》, 卷七百九十八, 第43页。
- (7) Wu Hung, *The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art* (Stanford, 1989), pp. 153-154. 中译本见巫鸿, 《武梁祠: 中国古代画像艺术的思想性》, 柳扬、岑河译, 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2015年, 第171—173页。
- (8) 《古今图书集成》, 卷七百九十八, 第43页。
- (9) 《玉台新咏集》, 卷五, 四部丛刊单行本, 上海涵芬楼影印, 1929年。
- (10) James S. Ackerman & Rhys Carpenter, *Art and Archaeology* (Englewood Cliffs, N. J., 1963), p. 164.
- (11) 对手卷这种绘画介质的讨论, 参见Wu Hung, *The Double Screen*, pp. 7-68, 中译本见巫鸿, 《重屏》, 第1—66页。
- (12) Wu Hung, *The Wu Liang Shrine*, pp. 217, 148-156. 中译本见巫鸿, 《武梁祠》, 第230—231、167—174页。
- (13) 对这种构图模式的讨论, 参见Wu Hung, *The Wu Liang Shrine*, pp. 133-134, 中译本见巫鸿, 《武梁祠》, 第149—151页。
- (14) 在这些学者当中, 时学颜认为这个人物是女史, 见《顾恺之作品中的诗歌插图》, 第14页。古原宏伸则认为她是班昭的侍女(古原把故宫藏卷作为更可靠的版本, 此卷中这个人物与班昭的场景同在一组), 见「女史箴图卷-上-」, 载『國華』, (908), 1967, 第30页。另一种可能性为这个人物是第二次出现的冯媛, 正如故宫藏卷中樊姬出现了两次。

- (15) Osvald Sirén, *Chinese Painting: Leading Masters and Principles*, vol. 1 (London, Lund Humphire & New York, 1956), p. 32.
- (16) Wu Hung, “Transparent Stone: Inverted Vision and Binary Imagery in Medieval Chinese Art”. 译文见巫鸿, 《透明之石》。
- (17) 朱安诺 (Annette L. Juliano) 将邓县墓定为5世纪晚期或6世纪早期。我认为6世纪早期更可信。见 Juliano, *Teng-hsien: An Important Six Dynasties Tomb* (Ascona, Switzerland, 1980), p. 74。
- (18) Sirén, *Chinese Painting: Leading Masters and Principles*, 1956, vol. 1, p. 32.
- (19) 这些作品的图像及相关讨论, 见巫鸿等, 《中国绘画三千年》, 第34—58页。
- (20) Sirén, *Chinese Painting: Leading Masters and Principles*, 1956, vol. 1, p. 33.
- (21) 这两处墓葬的彩色图录见河北省文物研究所, 《河北古代墓葬壁画》, 北京: 文物出版社, 2000年。
- (22) 此墓的彩色图录见甘肃省文物考古研究所, 《酒泉十六国墓壁画》, 北京: 文物出版社, 1989年。典型的例子包括墓主人像和东墙上的弹琴者。
- (23) 彩图见张安治等, 《中国美术全集 12 绘画编》, 北京: 人民出版社, 1986年, 图版 60、61。
- (24) 如喜龙仁即认为这种对人物心理的兴趣是绘画“真正的灵魂”和“这些图景魅力之所在”, *Chinese Painting: Leading Masters and Principles*, vol. 1, p. 33。
- (25) Chen Pao-chen (陈葆真), “The Goddess of the Lo River: A Study of Early Chinese Narrative Handscrolls”, Ph. D. Dis, Princeton University, 1987.

57 神话传说所反映的三种典型中国艺术传统 (2003)

此篇讲话带有一种实验性：我将把神话传说用作艺术史文本，探讨它们在有关艺术传统的概念中作为“模式”的作用。我将讨论三种类型的材料。第一种所关注的是某些神秘、自为的器物 and 图像，其所象征的常常是历史的法则、上天的命令，以及宗教和政治的权威。处于第二种类型中心的是某种“造物神祇”（fashioning deity）和“技艺神工”（divine artisan）。第三类材料反映的是将艺术与自己表达及私密感知相联系的企图，进而印证个人化审美及艺术鉴赏的出现。虽然这些神话传说的原型产生于不同时间和地点，但是它们在历史过程中反复出现并不断被加工和改造。它们所反映的因此不是某个特定时空中的历史现象，而是一些非常根本的，关于中国艺术的功能、生产和作者的“原型性”（archetypal）观念。

*

我首先要谈的是有关“神物”和“瑞像”的传说，最早的一种是夏禹铸神鼎的故事。这个传说最早的完整版本出自《左传》，记载的是春秋时期周王手下的大臣王孙满于宣公三年（前606年）与楚庄王的对话：

楚子问鼎之大小轻重焉。对曰：“在德不在鼎。昔夏之方有德也，远方图物，贡金九牧，铸鼎象物，百物而为之备，使民知神、奸。故民入川泽山林，不逢不若。螭魅罔两，莫能逢之，用能协于上下，以承天休。桀有昏德，鼎迁于商，载祀六百。商纣

暴虐，鼎迁于周。德之休明，虽小，重也。其奸回昏乱，虽大，轻也。天祚明德，有所底止。成王定鼎于郊廓，卜世三十，卜年七百，天所命也。周德虽衰，天命未改，鼎之轻重，未可问也。”⁽¹⁾

王孙满这番雄辩中最重要的几句是：由于这个（或这套）鼎是夏禹用各方朝贡之铜铸成的，因此具有让世人辨识“神、奸”的能力，也因此能使整个社会稳定，得到上天的保佑。但是到了夏代末年，该朝代的最后一个国君桀丧失了道德权威，神鼎就移到了商代的首都，在那里一下子待了六百年。到了残忍暴虐的商纣王时，神鼎再一次搬家，这次去的是周代的首都。周成王在郊廓这个地方“定鼎”，占卜询问神灵多少年后神鼎将再一次迁移，得到的答案是三十代。因此王孙满告诉前来“问鼎”的楚庄王：神鼎离开周朝（即周代覆亡）的时间还没有到呢，你还是听从上天的意旨吧！

很显然，这个传说中的神鼎是中国古代政治权力的至高无上的象征：其铸造是为了纪念历史上第一个朝代夏朝之建立，其迁移标志着三代时期的改朝换代。但最有意思的是：人们相信此鼎作为“神器”能够自己移动。如果这一点在《左传》中还不是绝对明确的话，那在《墨子·耕柱篇》中就毫无疑问了。《耕柱篇》说：

昔者夏后开使蜚廉折金于山川，而陶铸之于昆吾；是使翁雉乙卜于白若之龟，曰：“鼎成三足而方，不炊而自烹，不举而自臧，不迁而自行。以祭于昆吾之虚，上乡！”乙又言兆之由曰：“飡矣！逢逢白云，一南一北，一西一东，九鼎既成，迁于三国。”夏后氏失之，殷人受之。殷人失之，周人受之。⁽²⁾

神鼎的这种“运动性”（animated quality）在汉代得到进一步发展：汉人认为这些神秘的器物不但能够“不炊而自烹，不举而自

臧，不迁而自行”，而且竟然具有意识。东汉武梁祠（151年造）祥瑞图石刻的一则榜题“神鼎：不炊自熟，五味自生”[图57.1]，很可能是当时流行的《瑞图》中一段更长的文字的节录。这种书籍在汉代以后的文献中保存了下来，如《宋书·祥瑞志》和孙柔之《瑞应图》。二书都强调神鼎的一项特异功能是“能知吉凶”。《瑞应图》中的有关文字为：



图57.1 东汉武梁祠祥瑞图石刻中的神鼎

神鼎者，质文精也，知吉凶存亡，能轻能重，能息能行，不灼而沸，不汲自盈，中生五味。昔黄帝作鼎象太一。禹治水，收天下美铜，以为九鼎，象九州。王者兴则出，衰则去。⁽³⁾

这些文字相当重要，因为它们所代表的模式进而被用来描述其他类型的“神器”。这些神器包括了中国的第一尊佛像。据说，1世纪时期的汉明帝夜梦金人飞入殿庭。第二天他询问群臣这是何方神圣，通人傅毅回答说，这应该就是天竺国“飞行虚空、身有日光”的佛。⁽⁴⁾他的说法在《后汉纪》《牟子理惑论》等书中有着更详细的表达，如《牟子理惑论》中说：

佛者，谥号也。犹名三皇神、五帝圣也。佛乃道德之元祖，神明之宗绪。佛之言觉也。恍惚变化，分身散体，或存或亡，能小能大，能圆能方，能老能少，能隐能彰，蹈火不烧，履刃不伤。在污不辱，在祸无殃。欲行则飞，坐则扬光，故号为佛也。

[\(5\)](#)



图57.2 北魏鎏金佛像。纽约大都会艺术博物馆藏

这里有两点值得注意。一是其用语和形容“神鼎”的用词十分相似，明显是从前者发展出来的“套话”。二是明帝所梦见的神人身为金色，项后有头光，明明是一尊金质佛像 [图57.2]。这一金人形象，或者更准确地说，是个“偶像之幻影”，实为中国宗教艺术中“瑞像”传统之肇始。此类“瑞像”中的一大部分，正如明帝所梦的金人一般，来自印度；其他的则源于中国本土。著名的番和瑞像即为中国本土产生的这种“活偶像”（living icon）中的重要案例。6至10世纪的文献和绘画多将这种瑞像与北朝至唐代的政治史相连。《续高僧传》中的《魏文成沙门释慧达传》中说：

尔后八十七年，至正光初，忽大风雨，雷震山裂，挺出石像。举身丈八，形相端严，惟无有首。登即选石命工雕镌别头。安讫还落，因遂任之。魏道陵迟，其言验矣。逮周元年（676年），治凉州城东七里涧，忽有光现，彻照幽显，观者异之，乃像首也。便奉至山岩安之，宛然符合。仪容雕缺四十余年，身首异所二百余里，相好还备。太平斯在。保定元年（561年），置为瑞像寺焉。乃有灯光流照钟声飞响，相续不断，莫测其由。建德初年（572—578年），像首频落，大冢宰及齐王，躬往看之，乃令安处，夜落如故。乃经数十，更以余物为头，终坠于地。后周灭佛法，仅得四年，邻国殄丧，识者察之，方知先鉴。虽遭废除，像犹特立。开皇之始，经像大弘，庄饰尊仪，更崇寺宇。大业五年（609年），炀帝躬往礼敬厚施，重增荣丽，因改旧额为感通寺焉。故令模写传形量不可测，约指丈八临度终异。^[6]

根据这个记载，北魏正光初年（519年）时，这个佛像自己从甘肃番和县的一座山崖上挺身而出。它身長丈八，形相端严，却没有头。尽管地方上的人曾多次雕镌佛头安于像上，每次总是“安讫还落”。文献所给的原因是当时“魏道陵迟”——无头的佛像标志着北魏不具备统一中国的能力和天命。这个情况在北周开国时似乎有所改变，因此佛像的首级突然出现了，而且大放光彩，更为神异的是，像首与像身居然“安然符合”。但当北周朝政渐趋混乱，自建德初年（572年）开始，佛像的头就开始“频落”[图57.3]。后人意识到这实际是北周灭佛法所致之凶兆。此后四年，北周果然灭国。后来，隋、唐统一中国，番和瑞像终于得以完整和安定。两朝的帝王对这个本土瑞像“礼敬厚施，重增荣丽”，并施令在全国内“模写传形”。

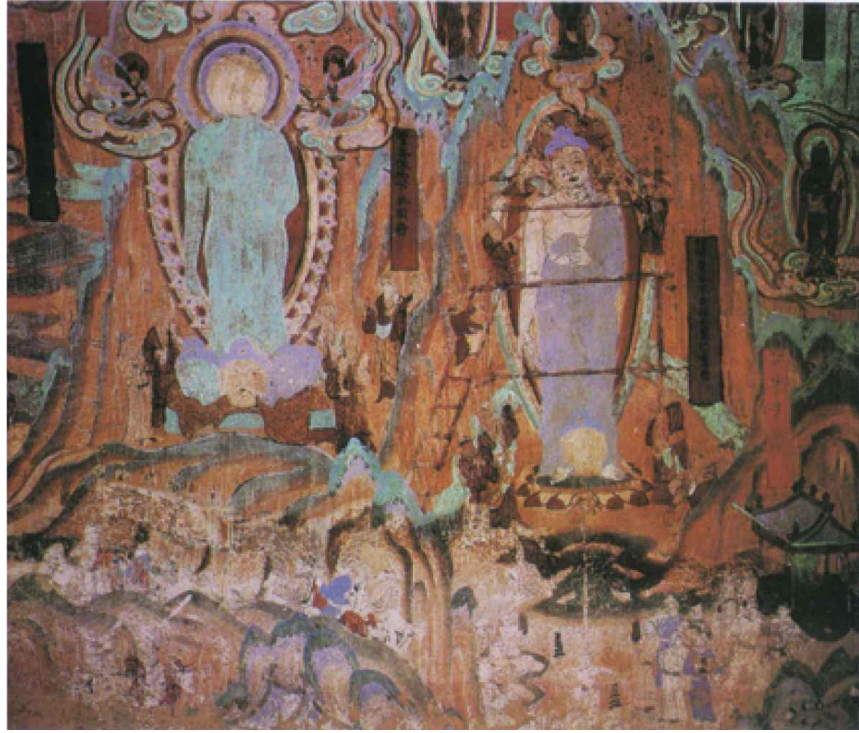


图57.3 敦煌72窟晚唐至五代壁画中的番和瑞像

检查古代文献，许多器物与图像具有类似的政治预示性（近日为纪念香港回归而在北京圆明园安置的“回归鼎”可说是这个传统的最新例证）。诸如此类的器物无一例外地担负了政治史中的象征作用，它们所强调的是礼制和宗教艺术与政权和神权之间的关系，我们对其创造者及创造过程则一无所知。这种缺失把我们引向第二组神话材料：与神鼎和瑞像的故事不同，这组材料以创造者和艺术家为故事中心，描述了与大众性的手工艺及建筑业相关的一种特别的创造力。

*

普明（Michael Puett）讨论了东周文献中的一些发明了陶器、木作、建筑等文明现象的“造物神祇”。⁽⁷⁾我在这里对这些文献不再重复，但希望聚焦于中国文学中的造人神话。一个原因是对艺术史家来说这种神话尤其值得注意，因为它提到了艺术创造的一种特殊目的和

手段。这个神话的中心人物是女娲。东汉应邵在《风俗通义》中记载了有关她的一个民间神话故事：

俗说天地开辟，未有人民，女娲抟黄土作人，剧务，力不暇供，乃引绳于絙泥中，举以为人。故富贵者黄土人也，贫贱凡庸者絙人也。⁽⁸⁾

用现代的话说，就是在天地开辟的时候还不存在人类，是女娲用黄土捏成了一个个人形。她的目的显然是要一次性地创造整个的人类社会，因此当感到这种制作方法过于费时耗力时，她就用一条绳子蘸上泥浆，甩成人形。后人以这两种不同的材料和制作方法解释社会阶层的存在：富人和有权势的人就是黄土造的，而贫贱者和一般百姓则是泥浆甩出来的。

无可置疑，这个神话所使用的形象来源于艺术制作：女娲造人的方式明显取自陶工塑造土俑。并非巧合的是，正是在此神话产生的汉代，大量的俑被制作出来，用以营造墓葬中的虚构性宇宙。除了使用土、木、石、铅等不同材料和不同技法以外，汉俑也显示出工匠对人类身体的前所未有的兴趣。著名的汉景帝阳陵出土的裸体人俑〔图57.4〕原来是穿着衣服的。但如果这些俑最后必须着装的话，那么为什么要花这么大的力气精心塑造其身体呢？为什么它们要被一一穿上衣服，并放入一个个模拟现实生活环境的建筑空间〔图57.5、图57.6〕？答案只能是：这样做的目的并不仅仅是要表现人的外在形状，而是要模拟造人的过程，正如女娲造人神话所显示的那样。因而，这个神话对艺术史的重要性，在于它展现了一种独特的感知艺术、描述艺术的方式：器物和图像不再被置于政治史的框架中理解，叙述的重心转移到艺术的创造性，以及“造物神祇”或“技艺神工”在这种创造中所扮演的角色上。



图57.4 汉景帝阳陵出土裸体人俑（外有着衣）



图57.5 制作阳陵着衣俑想象图

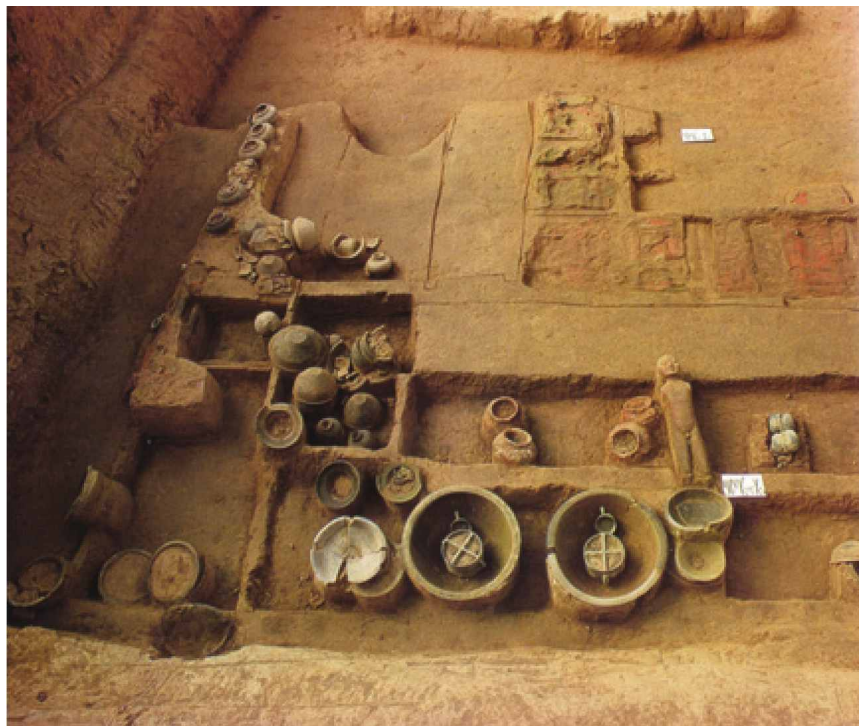


图57.6 汉景帝阳陵陶俑出土现场

与“造物神祇”不同，“技艺神工”往往本是凡人，但是由于他们掌握了神妙的技能而被后世尊崇为行业神。这种人物中最著名的两个是鲁班和吴道子。直至现代，二者仍被木工和画工当作神祇崇拜。我称吴道子为“艺匠”（craftsman），是因为他的许多作品都是公共场所中的宗教画——朱景玄即称吴道子于“寺观之中，图画墙壁，凡三百余间”[图57.7]。⁽⁹⁾称他为“艺匠”的另一个原因是，在创作寺观壁画时他的身份很像是一个“画行”的师傅，画出稿子以后由学徒相助敷色和装饰。而且，与唐代著名文人或贵胄画家如王维、李思训等不同，吴道子的盛名在普通老百姓中口口相传，所传的故事着重于其近乎神异的技法、令人瞠目结舌的“表演”，以及这些图像对观众所产生的威慑力量[图57.8]。⁽¹⁰⁾朱景玄在《唐朝名画录》中记载的一则自己实地访查的故事就是最好的证明：



图57.7 吴道子风格盛唐敦煌壁画



图57.8 河北曲阳北岳庙中题名吴道子的鬼伯像

景玄元和初应举，住龙兴寺，犹有尹老者年八十余，尝云：“吴生画兴善寺中门内神圆光时，长安市肆老幼士庶竞至，观者如堵。其圆光立笔挥扫，势若风旋，人皆谓之神助。”又尝闻景云寺老僧传云：“吴生画此寺地狱变相时，京都屠沽渔罟之辈，见之而惧罪改业者，往往有之，率皆修善。”所画并为后代之人规式也。[\(11\)](#)

这些故事广为流传，无须多述。这里我想强调的是，它们所蕴含的是艺术及艺术史中一种特别的观念，与女娲造人传说中所体现出的观念息息相通。

*

现在我们来看第三组神话传说。在我看来，这组传说代表着一种个人化的文人美学思想及鉴赏观念的出现。这些故事的中心人物不再具有鲁班、吴道子那样的半神性；相反，他们多为“反英雄”（anti-hero）式的人物，在社会中怀才不遇或因特殊才能而遭受苦难，唯有在少数“知音”身上他们才能得到慰藉 [图57.9]。晚期中国历史中此类人物甚多，尤其在改朝换代之际的遗民中更常见。这类人物最早的例子，可能是韩非子于东周末年所描述的楚国玉器专家和氏：



图57.9 明代画家唐寅所绘士人

楚人和氏得玉璞楚山中，奉而献之厉王。厉王使玉人相之，玉人曰：“石也。”王以和为诳，而刖其左足。及厉王薨，武王即位。和又奉其璞而献之武王。武王使玉人相之，又曰：“石也。”王又以和为诳，而刖其右足。武王薨，文王即位。和乃抱其璞而哭于楚山之下，三日三夜，泪尽而继之以血。王闻之，使人问其故，曰：“天下之刖者多矣，子奚哭之悲也？”和曰：“吾非悲刖也，悲夫宝玉而题之以石，贞士而名之以诳，此吾所以悲也。” [\(12\)](#)

前面讨论过的神鼎象征着朝代之命运，而此处和氏的玉璞则影射他自己。很重要的一点是，在这个由法家韩非子讲述的政治寓言中，作为一块“至美”的宝玉的发现者与守护者，和氏不仅被置于统治者的反面，更直接地与工匠（即“玉人”）相对立。工匠所能够看到的只是器物或图像的外在形态，因此在他们眼里，藏有宝玉的玉璞不过是一块普通的石头。而和氏所代表的“鉴赏力”则着眼于深藏不露的美，这种美唯有真正有眼光之人才能识别。这个故事很自然地联系到

另一个早期的著名传说，即中国历史上最著名的一对“知音”的故事。下文所引文献是蔡邕在《琴操》中记载的一个汉代版本：

伯牙善鼓琴，钟子期善听。伯牙志在高山，钟子期曰：“巍巍乎若泰山。”伯牙志在流水，钟子期曰：“洋洋乎若江海。”伯牙所念，子期心明。伯牙曰：“善哉，子之心而与吾心同。”子期既死，伯牙绝弦，终身不复鼓也。

有趣的是，四川芦山高颐阙上的一幅画像为这个故事注入了新的意义：在这方墓葬石刻中，伯牙与子期都在掩面哀泣 [图57.10]。这个附加的情节可能是为了丧葬环境设计的，也可能雕刻家希望预示子期之死及二人艺术联系之终结。但不管是什么原因，这种表现加深了这个悲剧故事中的“知音”主题和感伤之情。



图57.10 东汉晚期四川雅安高颐阙上的俞伯牙与钟子期画像

*

列维-斯特劳斯（Levi-Strauss）认为正如孤立的语言元素毫无疑问一般，神话元素也唯有在表现出某种内在结构时才具备意义。这篇讲话基本上采用了这种结构主义的解释方法，希望以此凸显三种古代神话中所代表的三种有关艺术和艺术家的普遍叙事模式。读者也许已经意识到，这三种模式与中国艺术中的三个主要传统——即政治艺术、大众艺术和文人艺术——息息相关，或者更准确地说，与如何感知、定义和书写这三种传统相关。倘若这些联系确实存在，我希望郑重地提出：在我们研究中国艺术史，尤其是探讨古代艺术及艺术家的观念时，应该考虑将这些传统因素和其他类型的神话传说包括进来，作为发掘中国古代艺术概念的材料。

（梅玫 译）

-
- (1) 阮元，《十三经注疏》，北京：中华书局，1980年，第1868页。
 - (2) 王焕镛，《墨子集诂·耕柱》，上海：上海古籍出版社，2005年，第993—1001页。
 - (3) 孙柔之，《瑞应图记》，载叶德辉，《观古堂所著书》，湘潭叶氏刊本，第10页上。
 - (4) 僧祐，『弘明集』，载高楠顺次郎、渡边海旭，『大正新脩大藏經』（东京，1922—1933年），第52册，2102号。
 - (5) 僧祐，『弘明集』。
 - (6) 道宣，『統高僧伝』，高楠顺次郎、渡边海旭，『大正新脩大藏經』（东京，1922—1933年），第50册，2060号。
 - (7) Michael Puett, *The Ambivalence of Creation: Debates Concerning Innovation and Artifice in Early China* (Stanford, 2001).
 - (8) 李昉，《太平御览》，卷七八引，台北：台湾商务印书馆，1968年，第494页。
 - (9) 朱景玄，《唐朝名画录》，引自陈高华，《隋唐画家史料》，北京：文物出版社，1987年，第182页。
 - (10) 朱景玄，《唐朝名画录》，引自陈高华，《隋唐画家史料》，北京：文物出版社，1987年，第180—220页。
 - (11) 朱景玄，《唐朝名画录》，引自陈高华，《隋唐画家史料》，第182—183页。
 - (12) 《韩非子集解》，载《诸子集成》，卷五，北京：中华书局，1954年，第66页。

本卷所收论文出处

43. 《汉代道教美术试探》

学术演讲「漢代考古と美術にみる道教の側面」，国际日本文化研究中心第13次国际研究集会，『道教と東アジア文化』，1999年。

《汉代考古美术中的道教因素》，载千田稔，国际日本文化研究中心编，『道教と東アジア文化』（京都，2000年），第9—39页。

44. 《战国时代的美术和建筑》

“The Art and Architecture of the Warring States Period”，in Michael Loewe and Edward Shaughnessy eds., *Cambridge History of Ancient China: From the Origins of Civilization to 221 B. C.* (Cambridge, 1999), pp. 651-744.

45. 《汉画读法》

北京大学中国传统文化研究中心编，《文化的馈赠：汉学研究国际会议论文集·考古学卷》，北京：北京大学出版社，2000年，第189—191页。

46. 《〈汉唐之间的宗教艺术与考古〉前言》

巫鸿编，《汉唐之间的宗教艺术与考古》，北京：文物出版社，2000年，第1—3页。

47. 《地域考古与对“五斗米道”美术传统的重构》

巫鸿编，《汉唐之间的宗教艺术与考古》，北京：文物出版社，2000年，第431—455页。

48. 《战国城市研究中的方法问题》

“Rethinking Warring States Cities: A Historical and Methodological Proposal”, *Journal of East Asian Archaeology*, vol. 3, no. 1-2 (2001), pp. 237-258.

49. 《敦煌323窟与道宣》

原名《敦煌323窟与初唐佛教》，“唐宋的佛教与社会——寺院财富与世俗供养”国际学术研讨会发言，北京，2001年。

后改名为《敦煌323窟与道宣》，载胡素馨编，《佛教物质文化——寺院财富与世俗供养国际学术研讨会论文集》，上海：上海书画出版社，2003年，第333—348页。

50. 《“华化”与“复古”——房形椁的启示》

“A Case of Cultural Interaction: House-shaped Sarcophagi of the Northern Dynasties”, *Orientalia*, vol. 34, no. 5 (2002), pp. 34-41.

51. 《无形之神——中国古代视觉文化中的“位”与对老子的非偶像表现》

“A Deity without Form: The Earliest Representation of Laozi and the Concept of Wei in Chinese Ritual Art”, *Orientalia*, vol. 34, no. 4 (2002), pp. 38-45.

52. 《〈礼仪中的美术〉序》

写于2002年12月，载巫鸿著，郑岩、王睿编，《礼仪中的美术——巫鸿中国古代美术史文编》，北京：生活·读书·新知三联书店，2005年，第1—8页。

53. 《何为敦煌艺术》

“What is Dunhuang Art?” , in Annette L. Juliano and Judith A. Lerner eds., *Nomads, Traders and Holy Men Along China's Silk Road, Silk Road Studies VII* (Turnhout, 2002), pp. 7-10.

54. 《说“拓片”：一种图像再现方式的物质性和历史性》

“On Rubbings—Their Materiality and Historicity” , in Judith Zeitlin and Lydia Liu eds., *Writing and Materiality in China* (Cambridge, Mass., 2003), pp. 29-72.

55. 《时间的纪念碑：巨型计时器、鼓楼和自鸣钟楼》

“Monumentality of Time: Giant Clocks, the Drum Tower, the Clock Tower” , in Robert S. Nelson and Margaret Olin eds., *Monuments and Memory: Made and Unmade* (Chicago, 2003), pp. 107-132.

56. 《重访〈女史箴图〉：图像、叙事、风格、时代》

“The Admonitions Scroll Revisited: Iconology, Narratology, Style, Dating” , in Shane McCausland ed., *Gu Kaizhi and the Admonitions Scroll* (London, 2003), pp. 89-99.

57. 《神话传说所反映的三种典型中国艺术传统》

“Ideas of Art and Artists in Myth and Legend”, lecture at the “Art in China: Collections and Concepts” symposium, Bonn, 2003.

巫鸿作品集

WHERE IS THE
BROKEN STELE

Collected Works on Art
History by Wu Hung Vol. V

残碑何在
巫鸿美术史文集 卷五

〔美〕巫鸿 著
郑岩 编



文景

上海人民出版社

Horizon



巫鸿作品集

WHERE IS THE
BROKEN STELE

Collected Works on Art
History by Wu Hung Vol. V

巫鸿美术史文集 卷五

〔美〕巫鸿 著
郑岩 编

残碑何在

图书在版编目（CIP）数据

残碑何在 / （美）巫鸿著；郑岩编. --上海：上海人民出版社，2019

ISBN 978-7-208-16140-5

I. ①残… II. ①巫…②郑… III. ①美术史-中国-古代-文集
IV. ①J120.92-53

中国版本图书馆CIP数据核字（2019）第227763号

书名：残碑何在

作者：【美】巫鸿

排版：欣博友

ISBN：978-7-208-16140-5/J·554

本书版权，为北京世纪文景文化传播有限责任公司所有，非经书面授权，不得在任何地区以任何方式进行编辑、翻印、仿制或节录。

文
景

Horizon

豆瓣小站：世纪文景

新浪微博：@世纪文景

微信号：shijiwenjing2002

发邮件至wenjingduzhe@126.com订阅文景每月书情

目 录

- [58 玉骨冰心——中国艺术中的仙山概念和形象](#)
 - [59 说“俑”——一种视觉文化传统的开端](#)
 - [60 动物、祖先和人：再思早期中国艺术中的意义](#)
 - [61 明器的理论和实践——战国时期礼仪美术中的观念化倾向](#)
 - [62 镜与枕：主体与客体之间](#)
 - [63 东亚墓葬艺术反思——一个有关方法论的提案](#)
 - [64 墓中的“活者”：中国古代墓葬艺术对主体的表现](#)
 - [65 “生器”的概念与实践](#)
 - [66 中国艺术和视觉文化中的“复古”模式](#)
 - [67 石涛和中国古代的“废墟”观念](#)
 - [68 1644：残碑何在？](#)
 - [69 引魂灵璧](#)
 - [70 北齐艺术之再思](#)
 - [71 关于“不可移动文物”](#)
- [本卷所收论文出处](#)

58 玉骨冰心 ——中国艺术中的仙山概念和形象 (2005)

“玉骨冰心”一词常被用来形容出尘不染、遗世独立的仙子，但石涛（1642—1707年）用这四个字来形容黄山。在他描绘其黄山之旅的《黄山八胜图》册页中，一帧帧画面记录了画家观览胜境、探索这座名山奥秘的过程^[1]。其中一帧画的是他攀游老人峰的情景 [图 58.1]。层层叠叠的山石在画面中心部位堆成人形岩壁，石涛在岩壁脚下题上了这样的词句：“玉骨冰心，铁石为人。黄山之主，轩辕之臣。”“轩辕”指的是传说中中华民族的人文始祖黄帝，据说他数千年前曾到黄山采集百草以炼制长生不老的仙药。有趣的是，在这张画中石涛把自己以同样的姿势画在人形岩石之下，有如微缩版的“黄山之主”。



图58.1 石涛，《黄山八胜图》之“老人峰”。纸本设色。清代。京都泉屋博古馆藏

双层的联系激活了这幅绘画：一方面黄山被比作仙子，一方面它又与画家的自我相连。石涛并不是这些联系的发明者，也不是最后一位从此种角度来描绘黄山的画家——当代摄影家汪芜生的黄山图像就明显地延续着这个传统。本文的目的是对这个传统作一大体的勾勒和阐释，为此我们必须先从汉代艺术中“仙山”之开创着手，接着讨论这类图像在中国山水画中的发展。

一、中国艺术中“仙山”的开创

汪芜生二十多年前拍摄的一组摄影作品细致入微地捕捉了黄山七十二峰的神韵。⁽²⁾以图58.2为例，这张照片宛如光与影、虚与实的交响曲。耸立的奇峰从深不可测的迷雾中钻出；前景中的树木轮廓衬托出中景峰峦惊人的高度，然而与远景中若隐若现的峭壁相比它又显得极其渺小。此幅作品几乎包含了传统艺术中“仙山”的所有基本特征，包括它的特定图像志因素，烟障云雾所扮演的重要角色，被强化了的神秘氛围，以及宏观与微观双重表现所引发的无限苍茫之感。



图58.2 汪芜生，《黄山·W37》。银盐照片。1997年

东周楚国诗人屈原（约前340—前278年）是中国历史上以长篇文章描写仙山的第一人。昆仑三峰——悬圃、閼风、樊桐——是他在诗中所描写的最重要的仙境。在《离骚》中他记述了自己魂游昆仑的想象旅程：

朝发轫于苍梧兮，夕余至乎悬圃。
欲少留此灵琐兮，日忽忽其将暮。
吾令羲和弭节兮，望崦嵫而勿迫。
路漫漫其修远兮，吾将上下而求索。

但是他的求索终究是一场泡影：

时暧暧其将罢兮，结幽兰而延伫。

世溷浊而不分兮，好蔽美而嫉妒。
朝吾将济于白水兮，登阆风而继马。
忽反顾以流涕兮，哀高丘之无女。⁽³⁾

身处乱世的屈原最终没能找到他理想中的仙境，存世的东周艺术中也还没有发现表现仙山的图像。不过，自公元前3世纪末汉代建朝以来，描绘仙山的意图突然变得积极而明显了，丰富的存世文献也显示出仙山观念在这一时期的精细化。在此之前，屈原在《天问》中曾提出一系列关于昆仑的问题：“昆仑悬圃，其尻（居）安在？增城九重，其高几里？四方之门，其谁从焉？西北辟启，何气通焉？”⁽⁴⁾诗人本人和他的同代没能回答这些问题，最后是公元前2世纪的《淮南子》给出了精确的答案：“（昆仑）有增城九重，其高万一千里百一十四步二尺六寸。……旁有四百四十门，门间四里，……北门开以内（纳）不周之风。”⁽⁵⁾

我们应该认识到这并不是一个简单的数学游戏，屈原的提问和《淮南子》的回答都反映出对界定仙山（即长生不老秘密之所在）的认真企图，但汉代的文字显示出远为积极的态度。与习于思辨的东周哲人有别，汉代人的思维更为实际和具体。他们不满足于对仙界的冥想，而是希望确实找到这个地方——如果最终无能为力，至少也要在人间造出模拟的仙境。汉武帝多次派遣方士和军队东寻蓬莱，西觅昆仑，全都无获而归。当然，失败的根本原因是这些探寻的矛盾前提——仙境只能够在想象中存在，一旦被找到就魅力顿失。仙山图像的创作也面临着同样的两难：如何根据人们熟悉的、尘世中的原型来塑造仙境的形象？

汉代艺术家找到了解决办法：他们从三种不同的源头发展出一整套视觉语汇以表现仙山，即图形文字、长生象征物，以及对汉代以前装饰纹样的重新阐释。

中文“山”字本来是一个图形——三座山峰组成的一座山峦 [图 58.3]。根据罗丽 (George Rowley) 的定义, 此种图像形式是“思辨性”的 (ideational), 即一种压缩到最本质层次的、表示某种观念的心理图像。⁽⁶⁾ 试着想象抽象的“山”, 我们脑子中显现的将是一个简单的山峰轮廓, 而非林木葱郁的复杂山水。“山”字的三峰形象给古人提供了将仙山视觉化的基本框架。因此我们发现, 在他们的概念里, 东海里有“三”座仙山, 而昆仑也有“三”座主峰。这个“三位一体”的形式也被用在装饰及图画艺术中, 比如马王堆1号墓出土的漆棺 [图58.4]、山东金雀山出土的帛画、山东沂南北寨墓出土的画像石等, 都具有这样的山形图像, 而所有这些三峰图像指涉的都是昆仑。⁽⁷⁾



图58.3 “山”的现代汉字及古代象形文字



图58.4 长沙马王堆1号墓漆棺上的昆仑仙山

不过，古代文献有时也将昆仑山描述成“形如偃盆，下狭上广”的样子。⁽⁸⁾这种仙山形式在汉代艺术中经常见到，例如四川出土的一件石刻描绘了一对平顶的山峰，一峰上两位带翼羽人正在玩“六博”之戏，而另一峰上乐圣俞伯牙正在鼓琴。⁽⁹⁾山东嘉祥出土的一块画像石上描画了一个类似的昆仑图案：被众神环绕的西王母端坐在宛若一朵曲柄灵芝的山峰上[图58.5]。朝鲜乐浪汉墓出土的漆器上可见到此种特殊的昆仑山图像原型：此处所画确为一朵大灵芝，而非灵芝形的山岩。⁽¹⁰⁾究其含义，灵芝本身被认为是长生不老药之基本。昆仑与灵芝形状相通，正因为二者都象征长生不老。



图58.5 山东嘉祥出土东汉后期石刻中的昆仑山和西王母

仙山图像的第三个来源是装饰艺术。公元前1000年左右中国艺术的一个重要发展是青铜及其他材质器物的装饰主题逐渐图案化和抽象化，至东周时期在富有动感的盘旋曲线纹饰中发展到极致。这一新的艺术风格标志着从动物纹饰到几何图案的转变过程到达最后阶段，而引发了新一轮的艺术发展——汉代人开始给抽象的设计赋予具体的文学含义。在他们眼里，繁复的图案如同几何形的迷宫，其中流动着云、山、植物、人兽等无数形象。当时广为流传的“气”的观念极大地促进了此种想象的发展。

在汉代以前，“气”大致被理解成宇宙及人体内在生力的一种抽象哲学概念，汉代人则希望将此种观念解释得更为生动有形。“气”因此逐渐变成可观察的现象，据汉代官方文献记载，“气”有若云雾，幻化成亭阁、旌旗、舟船、山峦、动物等各种形状出现。更重要的是，汉代人认为寻索仙境的途径必须始于寻索仙境之“气”。司马迁在《史记》中写道，汉武帝（前141—前87年在位）遣方士入海求蓬莱，方士归来“言蓬莱不远，而不能至者，殆不见其气。上（武帝）乃遣望气佐候其气云”。⁽¹¹⁾与此类似，《山海经》中也记载了昆仑之气的具体形状：“南望昆仑，其光熊熊，其气魂魂。”⁽¹²⁾

汉代人创造的最为细致复杂的仙山图像当数“博山炉”这种器物。虽然号为“博山”，此种香炉表现的常常是东海中时隐时现的蓬莱仙岛。图58.6所示为公元前2世纪河北满城中山王刘胜墓出土的九层香炉。香炉上部重重叠叠呈手指状的奇形凸起代表仙山之峰峦，下部的盘旋错金纹描绘了大海中的波涛。考古学家已经发现了各种形态的山形香炉，显示出它们在汉代极度流行。我们可以想象当熏香在炉中燃起，氤氲馥郁的烟气从香炉上部隐蔽的孔洞中喷出，在奇峰之间绕旋。可以说再也没有比这更生动的仙山景观了。这个形象融合了这一时期发展出的仙山图像的两重要素——奇峰和云气。



图58.6 河北满城汉墓1号墓出土的博山炉

二、仙山绘画及其发展

如果说汉代视觉艺术为仙山的表现奠定了基本的图像志基础，南北朝时期（3—6世纪）仙山则进一步与绘画实践、宗教冥思及士人画家联系起来。此一时期佛教在中国广泛流传，道教亦迅速发展，二者给幻想中的仙山提供了新的概念及认知框架。宗炳（375—443年）是这一进程中的重要人物，他将儒、道、佛三者结合，发展出有关描绘仙山或圣山的论述。⁽¹³⁾与追求长生不老的汉代人不同，宗炳不仅向往仙山，而且把仙山作为偶像加以崇拜。对他来说，仙山蕴含着深刻的“道”，一个人的心灵与仙山会通，便可达到悟道的境界。他的《画山水序》很具体地描述了此种宗教性的体悟：

……独应无人之野。峰岫峣嶷，云林森眇。圣贤暎于绝代，万趣融其神思。余复何为哉，畅神而已。神之所畅，孰有先焉。

⁽¹⁴⁾

当宗炳年老体弱，无法到山水实地应会感神，他便对着山水画神游冥思。《宋书·宗炳传》载：“凡所游履，皆图之于室，谓人曰：‘抚琴动操，欲令众山皆响。’”⁽¹⁵⁾

宗炳未有存世之画作，但敦煌249窟的壁画可以给我们提供想象其山水图像的些许线索。此壁画绘于6世纪早期，据宗炳去世的年份不算太远。该窟窟壁上画的是禅坐的千佛，其上是在宛如洞窟的壁龛里奏乐的天人，再上边是一带山峦〔图58.7〕。山峦的画法明显受到汉代仙山形制的影响：以不同颜色绘出的山峰呈手指状，起伏荡漾，连绵不断。窟顶的天空中也有类似的山峦，但是在这里，这些没有基底的山峰在空气中飘浮，宛若海市蜃楼。在这些浮游的山峦之间，飞翔的仙人和异兽环绕着乘坐绚丽风车的主神。我们发现这幅壁画与《宗炳传》中描述的山水壁画有一个重要的共同点：二者都把山水与精神之升华联系起来。观看敦煌壁画，我们几乎可以想象宗炳在他描绘的仙山之间畅神抚琴、聆听众山回响的情景。在这回响之中，他通过山水——或者说画中的山水——得以悟道。



图58.7 敦煌249窟西魏壁画

雷德侯（Lothar Ledderose）曾经提出，在传统中国艺术的发展过程中，“纯粹”的山水画是从宗教艺术的山水画中演变出来的，但是仍然保持着升华的观念。他写道：“在这个复杂的渐变过程中，宗教价值逐渐转变成美学价值，但前者并没有完全消失。宗教概念和含义仍然存在，在不同程度上持续影响美学的感知。”⁽¹⁶⁾在我看来，雷德侯所谈的变化也正是郭熙《林泉高致》的美学基础。与宗炳的写作相仿，郭熙及其子郭思在12世纪撰写的这部画论著作标志着中国山水艺术进入一个新阶段。虽然郭熙没有用严格意义上的佛教或道教语汇界定山水画的主体，但他将其看作是偶像以及宇宙本身。分析一下他创作于1072年的名作《早春图》，我们可以看到这种观念是如何以具体图像形式表现出来的 [图58.8]。



图58.8 郭熙，《早春图》。北宋。台北故宫博物院藏

《早春图》在构图上以一座巨障式的奇峰为主体，从山脚到峰峦一览无余。如果观画者在画前驻足长久，他的印象将逐渐发生变化。他将发现这不仅是一座独立的山峰，而且是一个包罗万象的宇宙。其中的细节几乎无穷无尽：各种各样的树，大大小小的峡谷，深藏的楼阁栈道，此起彼伏的林泉山瀑，以及从事各种活动的人物。每当观者注意到一个新的细节，整座山似乎就又扩展了它的维度和意义，变得更加庄严莫测。

这座山也不是一个静止和固定的图像，而是处在不断的运动和变幻之中。观者的视线随其不断升高的走势而上行，前景中的山石聚集成团，两株老松本身就是对比性与互补性节奏的绝佳之作。观者的目光随着山峦的起伏继续向上，两个洞穴般的山谷位于中景处的山峰两侧。右侧的山谷含有雕栏画栋的楼阁，而左侧的山谷毫无人工气象，开放的空洞将观者视线导向无限的远方。这两个山谷在构图上互相平衡，在内容上却互相对照。它们象征的乃是宇宙的两个基本元素：无修饰的自然和人工的雕饰。一座巨峰随之耸立于两座山谷之上，山林渐渐缩小其尺度以示其距离。但不管它们有多远，仍历历在目。郭熙画论中的语句准确地形容了这个山水图像：

大山堂堂为众山之主，所以分布以次冈阜林壑为远近大小之宗主也。其象若大君赫然当阳，而百辟奔走朝会，无偃蹇背却之势也。长松亭亭为众木之表，所以分布以次藤萝草木为振契依附之师帅也，其势若君子轩然得时，而众小人为之役使。[\(17\)](#)

郭熙的比喻意味着《早春图》这样的山水画蕴含着一个严格的等级结构。在整个构图中占主导地位的主峰和长松是中心图像，其他的从属图像加强了它们的主导性。于此，我们可以理解此类山水画的一个主要特征：中央的主峰象征着“宗主”，其中央性既与周边的存在形态相对照，又被这些形象所强化。不过《早春图》之力量并不仅仅

得自这一构图要旨。观看此画，观者似乎感到自己同时面对着宏观与微观之景象。他似乎在飞翔，忽高忽低。所看到的一切似乎都印在他的心中，随之重组为连贯的整体。此种效果归功于郭熙创作此画时所用的技法，在其画论中有详述：

山近看如此，远数里看又如此，远十数里看又如此，每远每异，所谓“山形步步移”也。山正面如此，侧面又如此，背面又如此，每看每异，所谓“山形面面看”也。如此是一山而兼数十百山之形状，可得不悉乎！山春夏看如此，秋冬看又如此，所谓“四时之景不同”也。山朝看如此，暮看又如此，阴晴看又如此，所谓“朝暮之变态不同”也。如此是一山而兼数十百山之意态，可得不究乎！[\(18\)](#)

这里，郭熙提出了画山的第二个要旨，也可能是最重要的一个要旨：图像不应是视觉经验的直接记录，而应综合艺术家从不同角度、距离、时间观察山水各方面的经验。艺术家随后下笔创造的山水是将这些经验重组再造的结果，用郭熙的话来说，即“一山而兼数十百山之意态”。

但是此种综合的目的是什么？对郭熙来说，其意义不单是形态上或物质上的——任何物质性的存在都是暂时的，都不可能真正达到精神上的升华。他提出的再造过程意在创造一个有机整体的“活”山。与人类相似，此山由不同部分组成，甚至具有感官和意识。郭熙写道：“山以水为血脉，以草木为毛发，以烟云为神彩，故山得水而活，得草木而华，得烟云而秀媚。”[\(19\)](#)我们或可把这种观念称作诗意的万物有灵论，在《早春图》中有最佳的表现。在这幅画中，写实性图像如楼台、舟船、人物等，被融合在由抽象的明暗虚实营造的一个更广大的戏剧性氛围之中。画中主峰有着强烈的动感，有若一条飞龙正在升空，而绕山烟云更造成幻化无穷的意境。从某种意义上来说，

这种山水是有“灵气”或“生气”的。它们不再是土石之构，而被赋予了内在的生命和力量。

郭熙所讨论的一系列要旨对理解后世的黄山绘画至关重要。黄山绘画自17世纪以来成为中国山水画的重要分支。近年来，中外学者追溯了黄山绘画的历史，确定了它们与同时代版刻、当地社会网络以及政治事件之间的关系。⁽²⁰⁾不过我希望说明的一点是，就风格及文化意义而言，这些绘画最明确地延续了中国艺术中表现仙山的悠久传统。⁽²¹⁾

三、仙山在中国绘画中的“个性化”

位于安徽省东南的黄山于747年获得此名，以纪念传说中曾在此处炼制长生不老药的黄帝。自此，尤其是16世纪之后，黄山从相对无名之地变为海内名胜。⁽²²⁾它作为“人间仙境”的名声越来越大，所有与其相关的人类活动，如佛寺道观的修建、政治退隐甚至闲游登临，也都以此作为基调。这个观念在《黄山志定本》中被反复强调：黄山提供了一处人间天堂，使人们可以逃离尘世。这也是所谓“黄山文学”的中心基调，从早期李白（701—762年）的游仙诗到17世纪钱谦益（1582—1664年）所写的广为传诵的《游黄山记》都不出其外。钱谦益的游记作于明亡后其投水自尽前两年，高居翰对其有以下讨论：

他（钱谦益）对黄山的礼赞始于壮丽的风水观。他指出河流源自黄山，流向四面八方。都城的建筑都有特定方位，以便从中央（皇宫）流出的河流能涤荡一切邪魅。黄山正是如此。它以天都峰为中心，用其水流涤荡了一切毒素。钱谦益告诉其同伴，这确乎为天之都城，神明之所居。在文殊台，晦暗与寂静使他感到出离人世之外。在老人峰，他有尽收造化于眼底的感觉。他仿佛身处他世，恍若再生。他好像蝉蜕了肉身而神游四野。与庄周梦

蝶遥相呼应，他迷离于真实和虚幻之间，不知这些山峰究竟是立于大地之上，还是在自己的想象之中。他已然进入了一个仙境，如何能不忧虑：自己是否还能回到人间？⁽²³⁾

自16世纪以来，有关黄山的绘画和插画大抵遵循一致的逻辑，尽管目的与形式不尽相同，它们都源自早期表现仙山的基本视觉模式。⁽²⁴⁾就内容而言，这些作品类别众多，从舆地图和幻想山水到旅游即兴和怀古忆旧不一而足。就形式而言，则有类书和方志中的版刻插画、表现黄山著名景点的多帧册页、模拟观览之旅的长卷以及构图雄伟的巨幅立轴。所有这些作品都可以称作广义上的“黄山图像”，但只有极少一部分是对黄山实景的忠实表现——甚至连大部分舆地图也不在其中。总体的趋势是将黄山的某些自然特征与汉代发展出来的仙山视觉模式进行创造性的结合。

晚明类书《三才图会》（1607年出版）中的一幅版刻画明确地显示了“当代”黄山图像与传统仙山形象的紧密关联。此幅版刻画含有两页，表现的是从想象的鸟瞰的角度看到的黄山〔图58.9〕。从这个角度看，黄山显示为一系列垂直峰峦的组合。一些峰峦甚至细若钢针，从云海中刺出。云雾环绕着直达画面顶端、有如锯齿般的峰尖。画中全无人物，画家遵循传统，全心全意地描绘神秘仙山中的奇特峰峦〔图58.5、图58.6〕。

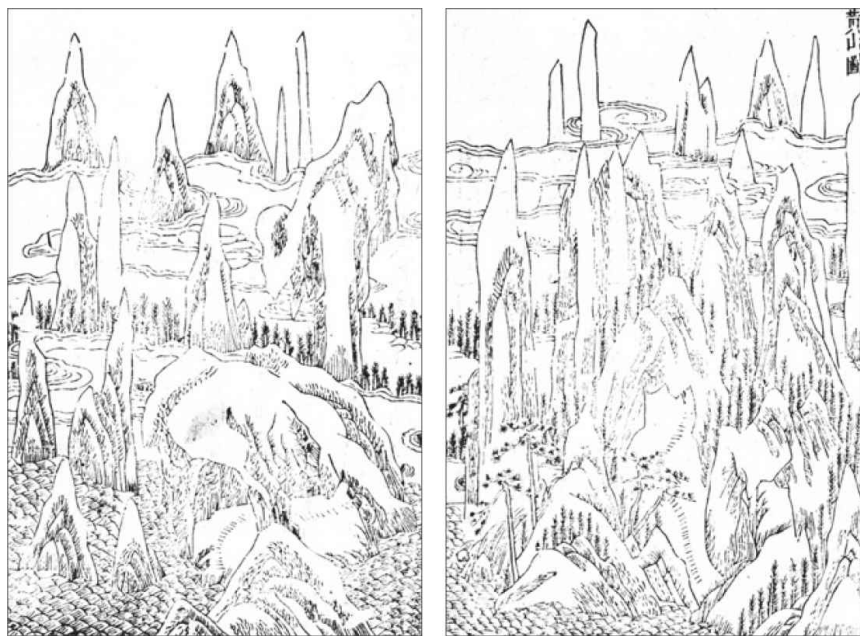


图58.9 明代版刻《黄山图》

在另外一些作品中，一系列版刻插图构成一幅连续的全景图，在构图形式上与手卷相仿。⁽²⁵⁾现存最早的黄山图绘画是一幅手卷 [图 58.10]，因此可能并非巧合。此卷作于16世纪上半叶，现存波士顿美术馆，它将流行的舆地图、仙山景象与晚近的文人黄山画这三种传统熔于一炉。⁽²⁶⁾和舆地图的做法相似，此卷中的景点被一一标出。继承着仙山图像的传统，画家将险峰的直立感加以夸张，将其画成一个个幽暗的巨人。这些诡异的奇峰或竖立于前景，或从峡谷中现身，引发强烈的超现实感。位于画面焦点的景象更进一步示意此山为通天之径——在一个岩洞之外，几个人物正向天宫靠近。和舆地图及仙山绘画相比，此画显现出对人类活动的更多关注：画中描绘了访问寺观及其他胜景的游客，而对这些活动的描绘是后期文人黄山画的一个主要特征，将在下文讨论。



图58.10 佚名，《黄山图》，明代。波士顿美术馆藏

有的研究者提出，17世纪的文人画家将黄山“世俗化”了，因为这些文人游览黄山并不是为了朝圣，他们对黄山的表现纯粹是为了描绘山水。[\(27\)](#)这一论断值得探讨。如我在前面已经谈到的，山水画的“宗教性”（religiosity）并不仅仅在于作品的宗教功能，同时也存在于作品的图像语言及画家的自我认同之中。17世纪一些最著名的“黄山画家”，如弘仁、石涛等，都曾经是出家的僧人。其他文人画家则在旅途中或寓居于黄山的寺观，或在其诗文中谈佛论道。如图58.11及图58.12所示，这两幅文人作品很明显地深受“黄山为人间天堂”这一流行观念的影响。我认为，这些文人画家引入黄山艺术的最重要的一个变化并不是对黄山的世俗化，而是对黄山的个性化（individualization）。他们不再将黄山表现为普遍性信仰的载体，而是在他们的绘画中注入个人经验，将仙山艺术传统与个人绘画风格联系起来。



图58.11 弘仁，《秋景山水图》。清代。火奴鲁鲁檀香山艺术学院藏



图58.12 梅清，《黄山松谷庵图》。清代。重庆博物馆藏

这一论点意味着，在讨论这些绘画时，我们不应将其看成总括性观念的代表。正相反，每个画家通过自己的努力构成与黄山的独立联结——我们甚至可以说，这些画家创造了若干个性化的黄山。弘仁（1610—1661年）、石涛和梅清（1623—1697年）是黄山画家中最著

名的三位。对这三位画家的简要介绍将有助于讨论文人画家如何将流行文化中的胜地“个性化”。

弘仁籍贯安徽，自幼习儒学，后举诸生。⁽²⁸⁾1644年明亡引发了其人生中的重大转折。有关弘仁在改换朝代之际的经历并无资料记载，我们只知道他出家为僧，隐居于黄山之畔，直至辞世。他与黄山的长期渊源催生出各种各样的作品，如《黄山图》册描绘了60处黄山胜景。受到舆地图传统的影响，图中各个景点都以文字标出。⁽²⁹⁾弘仁成熟期的作品展示出更加鲜明的个人风格，其特征是以线性的渴笔和极简的皴法勾画出近乎几何形的瘦削山崖 [图58.11]。这种平淡、近乎“透明”的图像似乎隐含着难以言表的孤独感。学者发现弘仁在画上落款时常将自己的名字替换为黄山山峰的名号，表明画家对这“玉洁冰清”的神山的认同。⁽³⁰⁾

与弘仁的超然态度不同，梅清和石涛描绘的黄山更显示出他们对自然、神话和历史的多元卷入。他们并不使用弘仁式的干笔及硬性轮廓，而是常以多种笔触和渲染模糊山峰、地界及云雾的界限，赋予自然之形以某种生动之气。与弘仁不同的另一点是，这两位后辈画家未曾受到朝代变迁的直接冲击。尤其是梅清，他享受着乡绅之舒适生活，并于1654年中举人。虽然之后颇为受挫，但他从没有远离世俗社会。他的作品也从不显露苦闷之情，而是表达出对超凡脱俗的清淡向往。其《黄山松谷图》 [图58.12] 描绘了一位文士（很可能就是他自己）正在凝视云雾氤氲的深谷，迷雾后升起高耸之山峰。山峰及迷雾都用淡淡的湿笔勾染，夹带寥寥几笔轮廓线及皴法。梅清在画上的题诗点出了作品主旨：“投足仙源入，回看世路迷。”诗后又写道：“从仙源入黄山必先宿松谷，松谷乃黄山后海门户也，幽静清远，皆非人世。”⁽³¹⁾

石涛生于明亡覆前两年。他是明室胄裔，幼年习佛，后出家为僧。但他并未在隐居生涯中得到慰藉，而是四处巡游，寻求社会承认

以及艺术创作上的刺激。除了南京、北京和苏州这三个重要的都市及商业中心以外，石涛1666至1680年寓居安徽。此一时期他创作力极为旺盛，大量作品在风格和内容上变化多端，显示出对既有绘画模式的反叛——这种倾向也显示在他的画论著作及多处题跋中。石涛的黄山画囊括了册页、手卷和挂轴三种主要绘画媒介，并在形式上的复杂性和感情上的强烈性两方面超越了先前所有黄山绘画。

本文开头时谈到的《黄山八胜图》可以说是中国画中最优秀的行旅画之一。在短短一套八幅图中，石涛引领我们从山脚穿游至山顶。⁽³²⁾我们感受到的“提升”不仅仅是地形上的意义。册页表现了画家对旅程最初的期待，他的一路探索以至最终与“黄山之主”相遇——这种“提升”来源于画家与黄山之间不断深化的关系 [见图58.1]。石涛的另一本较早的黄山册页更具想象力和愉悦性，此册共二十一景，题材包括端坐树顶的仙人、化作山峰的古塔等，描绘了黄山的种种奇观和传奇。⁽³³⁾一些构图反映出他从流行版刻中借鉴构图因素，进而用极富变化的浓淡笔墨将传统仙山图像描绘得活灵活现 [图58.13，可与图58.9比较]。



图58.13 石涛，《黄山图册》之一。清代。故宫博物院藏

石涛绘于1700年他58岁时的一幅手卷可算他所画的最美的黄山画。他在画卷末端的跋中写道：“昨与苏易门先生论黄澗诸峰之奇，想象写此三十年前面目，笔游神往，易翁叫绝，索此纸以为他日游山导引云。”这种回忆的产物是对其与黄山三十年渊源的表现。画中的某些山峰可以辨识，但如乔迅（Jonathan Hay）所说，石涛创作的这类黄山画是“改编成手卷形式的景观蒙太奇”。⁽³⁴⁾这令我们联想起郭熙之雄心：将一座名山的千形百面、四时朝暮全部融汇在一幅画中。不过，郭熙绘画的主旨仍在于描绘山之形态，而石涛画卷表现的是“记忆”，旨在将自己心中的黄山激活。

四、黄山摄影

石涛于1707年逝世。此后画黄山的画家不计其数，但无人能及石涛的想象力和艺术创造力。唯一在概念上给“黄山艺术”带来新角度的是19世纪后半叶从西方引进的照相术。业余及商业摄影师很快发现了黄山非凡的上镜潜力。上海商务印书馆发行了一套早期山水摄影丛书《中国名胜》，1910年的第1期全部为黄山摄影，其“绘画般的”视觉效果震惊了观众。事实上，摄影图像很多都根据传统水墨画的模式构图，把“如画”作为卖点。当这些摄影作品登在广告、导游册甚至纸钞上的时候，高雅艺术与大众视觉文化之间的界限就消失了。但也正因如此，恢复“黄山艺术”之精英地位的逆向运动随之出现——著名摄影家郎静山于1930年末到1940年初所进行的一系列实验即致力于此。

郎静山于1892年生于江苏，12岁时师从国画家李靖兰学摄影——李氏当时对新鲜的摄影术颇为入迷。⁽³⁵⁾1911年郎静山19岁时开始以摄影为生，1928年入上海时报馆工作，成为中国第一位新闻摄影记者。同年他与几位好友成立了摄影协会“华社”，以推进艺术摄影、保护传统中国文化为己任。这两重目标驱使他发明了所谓的“集锦摄影”，并以黄山作为其艺术试验的中心题材。

据郎静山所言，集锦摄影与摄影蒙太奇相近，是将图像片断补缀成一幅作品。与后者不同的是，集锦摄影纯为艺术而作并表现自然主义风格。在1942年提交给大英摄影学会的论文《集锦摄影与中国艺术》中，郎静山详尽描述了这一技法，并阐释了为何他将之看作融会现代摄影技术与传统中国画美学的最佳手法。以类似郭熙画论的方式，郎静山将传统山水画解析成对视觉印象的再现，并将之看作集锦照相法的样板：

故吾国历来画家之作画，虽写一地之实景，而未尝作刻板之描摹，类皆取其所好，而弃其所恶者，以为其理想之境界，不违大自然之正常现象耳。摄影则受机械之限制，于摄底片时不能于

全景中而去其局部，且往往以地位不得其宜，则不能得适当角度，如近景太近则远景被其掩蔽，远景太远则不足以衬托近景，常因局部之不佳，而致全面破坏，殊为遗憾。今摄影集锦适足以补救之，亦即吾国画家之描摹自然景物，随意取舍移置，而使成一完美之画幅也。且取景镜头，实甚呆板，不能与吾人所视觉之印象相比，故每摄一景，多为平视透视，而吾国绘画则兼有鸟瞰透视，虽于画法中未有显明之记述，而实与人目见之印象同。故其远近清晰，层次井然，摄影集锦亦本此理，于尺幅中可布前景、中景、远景，使其错综复杂，一往幽深，匪独意趣横溢，且可得较优之章法也。[\(36\)](#)

如同传统中国文人画，集锦摄影可称为一种“后图像”（postimage）。它并不是某一固定瞬间的客观影像，而是在数幅影像的基础上进行的虚构创作，旨在表现照相者的“印象”或视觉记忆。以郎静山的作品《春树奇峰》为例，他用不同场合拍的两幅黄山照片重组构图 [图58.14a]。在完成的作品中 [图58.14b]，前景的树木与背景的山峰形成鲜明对照，造成寥廓茫远的距离感，中景弥漫的迷雾加深了这一印象——而这也正是传统山水画的一个标准特征。郎静山提示观众不要将此类图像单纯看作视觉游戏，而应该将其与传统画论的中心概念“气韵”相联系：



图58.14 郎静山，《春树奇峰》。1983年

(a) 集锦前原图

(b) 集锦照片

中国绘画中最重要者为气韵，气韵之说，虽未十分显著，实在使绘画能精神活泼，出神入妙，有生命表现，……绘画逼真，若无生气，则貌似神离，摄影亦然。[\(37\)](#)

自郎静山开始，许多知名中国摄影家开始拍摄黄山，有人一生沉迷于此。虽然他们也常用“气韵”来形容自己的作品，实际上更多的情况是拘泥于“如画”的艺术摄影层面。这些常常在旅游杂志、全国影展中出现的作品多突出山崖之险峭、巨石之奇幻、云海之缭绕，云

上峰尖之孤高；往往表现岩壁裂缝中盘根错节的黄山松，以及峰间烟云的流光溢彩。

汪芜生的作品则以其独特的形象以及与传统美学和绘画风格更为深厚的渊源，与这个总体的风潮区别开来。与大部分黄山摄影家不同，他无意凸显某个景点之特征，实际上也从来不在作品中标明山峰或瀑布的名字。他对黄山奇幻的地理细节——如裂开的山石表面、象形的山峰轮廓、险要的山径、标志佛祖瑞象的彩虹等——并无太大兴趣。虽然他的作品非常优美雄壮，但这种美并不直接来自对自然景象的复制。他并非复制作为艺术品的黄山，而是通过对黑白摄影媒介之执着、对动态及幻化图像之追求、对所摄景物之深情及暗房技术的完善，将黄山的自然景观升华成摄影中的艺术景观。

汪芜生作品中的黄山山峰常常是浓黑的——天鹅绒质感的浓黑，但又充满了色彩感。唐代张彦远在《历代名画记》中说出了“墨分五色”这句名言。⁽³⁸⁾意思是水墨可以产生无穷无尽的层次与微妙细腻的明暗，暗示而不是表现出多样的颜色。水墨艺术家所捕捉的不应该是景物的外观，而应该是其意味，即画家对大千世界的印象和理解。因此张彦远总结道：“是故运墨而五色具，谓之得意。意在五色，则物象乖矣。”⁽³⁹⁾

汪芜生的图像表现出同样的观念，只不过将水墨画换成了黑白摄影。其暗影般的山峰并不是静态、二维的剪影，而是动态的实体，与其他自然现象——云雾、风雨、光影——交相辉映，处于无尽的运动之中。他认为东方艺术的本质是“写意”，⁽⁴⁰⁾认为这些作品反映的只是他心目中的黄山。他写道：“不同文化背景、教育、生活经验、个性和个人爱好造成人们对世界的不同反应。因此每个人都形成了自己独特的、主观的‘黄山’，我在过去三十年中希望拍摄下来的黄山只存在于我自己的内心中。”⁽⁴¹⁾

不过，这并不意味着汪芜生的摄影作品是人造的假象。恰恰相反，他坚信摄影应该忠实于实景。基于这一观点，他反对郎静山的集锦摄影法。对他而言，好的摄影作品必须表现摄影家的印象和个性，但绝不应该违背摄影术即时记录的本质。在他看来，任何形式的照片处理或电脑合成都扰乱了摄影术与其他艺术形式之间的界限，损害了它的独立性。为了创作出一件理想的作品，汪芜生需要长期的试验。从寻找合适的底片到决定最佳的构图与色调，一张满意的作品常常要经过几周甚至数月的时间才能完成。⁽⁴²⁾因此有意思的是，尽管他抛弃了郎静山的集锦法，却认同郎氏的基本看法，即认为作为一件艺术品，一幅完成的摄影作品从本质上说是精心制作出来的“后图像”。

与郎静山相隔半个世纪，汪芜生的摄影作品代表了新一代中国当代摄影家的可观成就。这一新浪潮始于1979年。1979年北京出现的第一个民间摄影俱乐部和展览从根本上改变了此前出版物和展览会上摄影作品受到严格控制、为政治宣传服务的状况。那是由“四月影会”组织、于1979年4月1日在北京中山公园开幕的“自然·社会·人”影展，它在社会上引起了相当大的轰动。影展前言提倡“艺术为艺术”是展览会目标之所在：

新闻图片不能代替摄影艺术。内容不等于形式。摄影作为一种艺术有它本身特有的语言。是时候了，正像应该用经济手段管理经济一样，也应该用艺术语言来研究艺术。摄影艺术的美存在于自然的韵律之中，存在于社会的真实之中，存在于人的情趣之中，而往往并不一定存在于“重大题材”或“长官意识”里。⁽⁴³⁾

从“四月影展”开始，当代中国摄影走过了一段相当长的道路。20世纪80年代晚期、90年代初期出现的纪实摄影运动为90年代中期以来实验摄影家的大规模艺术实验铺平了道路。⁽⁴⁴⁾不过，这一发展并不意味着艺术摄影消失了或完全丧失了其生命力。“四月影会”所倡导

的“艺术为艺术”的确将艺术引向了某种程度的形式主义，甚至在最糟的情况下产生出某种矫饰化和风格化的沙龙风格。但正如汪芜生的黄山图像所展示的，艺术摄影仍然富有生命力，艺术家全心投入的时候，仍能源源不断创作出重要的作品。

汪芜生1945年出生于安徽，“文革”开始时刚刚进入大学学习。他的专业领域——物理——未能使他免于政治运动的冲击。1968年他被送去军垦农场接受“再教育”。经过两年的艰苦劳动，他开始在当地的文化站工作，并爱上了摄影。1974年汪芜生首次登上黄山。二十年后他回忆起当年的经历，在他登上山顶的一刹那，他开始以一种崭新的眼光看待世界：

我登上一千八百多米高的峰巅，感到自己似乎远离喧嚣的尘世，来到宇宙的中心。这里的一切没有受到世间丝毫的污染，一切都是纯洁清新和谐的。我感到宇宙天地之大之壮美；与之相比人世间的争斗、贪欲和自私，则显得多么渺小可怜，微不足道。我感到历史之久长之永恒，无论是百岁长寿的人生，还是三十岁夭折之短命，与其相比都是转瞬即逝的一刹那。我感到自己的灵魂此刻也似乎变得纯洁宁静，一切烦恼和痛苦都顷刻间化为乌有，烟消云散。冥冥之中我似乎听到一个声音：“这儿就是你艺术的源泉，这儿就是你终生事业的所在。”⁽⁴⁵⁾

汪芜生无意之中似乎重复了宗炳的感觉。那位5世纪的僧人画家曾深信“道”可以通过在圣山上的畅神冥想获得。17世纪的文人钱谦益在游览黄山以后也说过类似的话，思索在达到如此“天界”之后如何重回尘世。这些相似是否因为汪芜生的经历与宗炳和钱谦益有相近之处？两位历史前辈也在动荡年代里经历过无常的命运，但汪芜生的黄山摄影作品本身并不需要通过此种背景解读，正如各国观众看了他的影展之后对他说的：“你的图像是永恒的。”

-
- (1) 石涛原名朱若极，又以道济、原济等名行世。有关此册页的年代说法不一。艾瑞慈 (Richard Edwards) 将其定为1670年，当时石涛30岁左右，但艾瑞慈也指出，石涛常常在旅行之后很久才挥毫记之。参见Richard Edwards, *The Painting of Tao-chi, 1641-ca. 1720* (Ann Arbor, 1967), pp. 31-32, 45-46。也有学者根据绘画风格将此册页的创作时间定为17世纪80年代。
- (2) 唐代诗人李白首先提到黄山“三十二峰”，见闵麟嗣编《黄山志定本》所收李白诗作（1679年），合肥：黄山书社，1990年，第367页。唐代以后，攀游黄山日渐容易，有更多的景点被定名，出现了“三十六峰”和“七十二峰”两套系统。
- (3) 金开诚、董洪利、高路明，《屈原集校注》，北京：中华书局，1996年，第81、98页。
- (4) 金开诚、董洪利、高路明，《屈原集校注》，第318—319页。
- (5) 《淮南子·墜形训》，见《诸子集成》，第7卷，北京：中华书局，1954年，第56页。
- (6) Georgy Rowley, *Principles of Chinese Painting*, rev ed. (Princeton, 1974), p. 27.
- (7) 有关早期仙山形式的讨论，参见Wu Hung, *The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art* (Stanford, 1989), pp. 119-126。中译本见巫鸿，《武梁祠：中国古代画像艺术的思想性》，柳扬、岑河译，北京：生活·读书·新知三联书店，2015年，第136—142页。
- (8) 酈道元引东方朔《十洲记》，卷一“河水”，见陈桥驿，《水经注校释》，杭州：杭州大学出版社，1999年，第10页。
- (9) Richard C. Rudolph, Wen Yu, *Han Tomb Art of West China: A Collection of First- and Second-Century Reliefs* (Berkeley, 1951), pl. 56.
- (10) Michael Sullivan, *The Birth of Landscape Painting in China* (London, 1962), pl. 21.
- (11) 司马迁，《史记·孝武本纪》，北京：中华书局，1959年，第467页。
- (12) 袁珂，《山海经校注》，上海：上海古籍出版社，1980年，第45页。
- (13) 有关宗炳山水画论的论述，参见Susan Bush, “Tsung Ping’s Essay on Painting Landscape and the ‘Landscape Buddhist’ Mount Lu”, in S. Bush and C. Murck eds., *Theories of the Arts in China* (Princeton, 1983), pp. 132-164.
- (14) 宗炳，《画山水序》，见于安澜，《画论丛刊》，北京：人民美术出版社，1989年，第1页。

- (15) 沈约, 《宋书·宗炳传》, 北京: 中华书局, 1974年, 第2279页。
- (16) Lothar Ledderose, “The Earthly Paradise: Religious Elements in Chinese Landscape Art”, in Bush and Murck eds., *Theories of the Arts in China*, pp. 165–183. 引文见p.165。
- (17) 郭熙, 《林泉高致》, 见卢辅圣, 《中国书画全书》, 上海: 上海书画出版社, 1992—1999年, 第1册, 第498页。
- (18) 郭熙, 《林泉高致》, 第498页。
- (19) 郭熙, 《林泉高致》, 第499页。
- (20) 与此相关的众多讨论中, 有三种论著最密切地关注黄山的绘画表现: Joseph McDermott, “The Making of a Chinese Mountain, Huangshan: Politics and Wealth in Chinese Art”, *Asian Cultural Studies* (Tokyo) 17 (Mar.1989); James Cahill ed., *Shadows of Mt. Huang: Chinese Painting and Printing of the Anhui School* (Berkeley, 1981); James Cahill, “Huang Shan Painting as Pilgrimage Pictures”, Susan Naquin and Chün-fang Yü eds., *Pilgrims and Sacred Sites in China* (Berkeley, 1992), pp.246–292。
- (21) 许多仙山图像创作于11至17世纪中, 参见Kiyohiko Munakata, *Sacred Mountains in Chinese Art* (Urbana-Champaign, 1990)。
- (22) 黄山历史上的一个转折点是1606年僧普门在山上修建寺院。此后黄山愈渐容易接近。到17世纪下半叶, 黄山周边地区充分开发, 景点的数目也迅速增多。
- (23) Cahill, “Huang Shan Painting as Pilgrimage Pictures”, p. 278. 施杰译。
- (24) 虽然文献记载了12至15世纪的黄山绘画和壁画, 但是这些作品都没有流传下来。参见 Joseph McDermott, “The Making of a Chinese Mountain, Huangshan: Politics and Wealth in Chinese Art”, p.154; James Cahill, “Huang Shan Painting as Pilgrimage Pictures”, p.273。现存最早描绘黄山的绘画作品是1534年陆治所作的册页, 作于他游历黄山钵盂峰以后。黄山绘画直到17世纪才变得普遍起来。
- (25) 参见《黄山志定本》插画。
- (26) 此画有徐贲(约于1378年去世)题款, 纪年为1376年。但高居翰基于风格分析, 将此画断代为16世纪下半叶, 见James Cahill, “Huang Shan Painting as Pilgrimage Pictures”, p.273。
- (27) James Cahill, “Huang Shan Painting as Pilgrimage Pictures”, pp. 274–275。
- (28) 弘仁本名江韬, 号渐江。

- (29) 此图册现藏于北京故宫博物院。有关介绍参见Wai-kam Ho, *The Century of Tung Ch' i-ch' ang*, 2 vols. (Kansas City, 1992), vol.1, p. 128。
- (30) Ginger Hsu, “Hongren”, in *Shadows of Mt. Huang: Chinese Painting and Printing of the Anhui School*, p. 80.
- (31) Liu Yang, *Fantastic Mountains: Chinese Landscape Painting from the Shanghai Museum* (Sydney, 2004), p. 158.
- (32) 有关《黄山八胜图》的描述, 参见Richard Edwards, *The Painting of Tao-chi, 1641-ca. 1720*, pp. 30-32。
- (33) 关于此册页, 参见Wai-kam Ho, *The Century of Tung Ch' i-ch' ang*, vol.1, pp. 177-178, vol. 2, pl. 158。
- (34) Jonathan Hay, “Shitao’s late work (1697-1707): a thematic map”, Ph.D. dissertation, Yale University, 1989, p. 348.
- (35) 陈申, 《郎静山和集锦摄影》, 见郎静山, 《摄影大师郎静山》, 北京: 中国摄影出版社, 2003年, 第96—102页。
- (36) 郎静山原文以英文写成。此处的引文为他后来所写的中文稿, 意思基本一致, 见《静山集锦作法》, 台北: 中华丛书委员会, 1958年。
- (37) 郎静山, 《静山集锦作法》。
- (38) 张彦远, 《历代名画记》, 见卢辅圣《中国书画全书》, 第1册, 第127页。
- (39) 张彦远, 《历代名画记》, 见卢辅圣《中国书画全书》, 第1册, 第127页。
- (40) 汪芜生, 《黄山写意: 汪芜生山水摄影艺术》, 北京: 中国青年出版社, 1994年, “前言”。
- (41) 见汪芜生于2004年4月20日写给苏珊·科斯特洛 (Susan Costello) 的信函。
- (42) 见汪芜生于2004年4月20日写给苏珊·科斯特洛 (Susan Costello) 的信函。
- (43) “自然·社会·人”影展前言, 引自《永远的四月》, 香港: 中国书局, 1999年, 第88—89页。
- (44) 有关中国摄影从20世纪60年代到当代的演变的讨论, 参见巫鸿, 《过去与将来之间: 当代中国摄影简史》, 载《作品与展场: 巫鸿论中国当代艺术》, 广州: 岭南美术出版社, 2005年, 第119—160页。
- (45) 汪芜生, 《黄山: 我永远眷恋你》, 载《人民日报》, 1994年11月12日。

59 说“俑” ——一种视觉文化传统的开端 (2005)

中国人从很早就开始制作小型人像，考古工作者在很多史前遗址中发现了数目可观的泥质和石质的这类作品。⁽¹⁾然而这些早期的小型人像不论从功能上还是从年代上看，都不属于本文讨论的“墓俑”之列。许多早期人像并非出自墓葬，而“俑”或“墓俑”的基本定义是专门用于随葬的一种雕塑作品。再者，早期人像的传统似乎在墓俑出现之前已经中断，⁽²⁾所以公元前6世纪的孔子谈到“俑”的时候把它看成一种晚近的现象，因此责备了那些“始作俑者”⁽³⁾。丰富的考古材料证实了这一文献记载，墓俑的大量出现确实是在孔子前后的时代。

孔子反对用俑是因为俑模仿人形，意味着在丧礼中使用人殉。然而他的反对没能阻挡墓俑这一艺术传统的发生和发展。这一传统起自东周，贯穿秦汉，成为一场浩大的艺术运动的一个核心组成部分。这场运动可说是再造了中国艺术：作为早期礼仪美术主流的青铜礼器走向没落并为各种奢侈品所取代；祖先崇拜的中心逐渐由祖庙向家族墓地转移，刺激了新的礼仪的产生和新的礼仪用品的制造。⁽⁴⁾在丧葬艺术中，现成的随葬品逐渐被复制品（copies）和各种“再现形象”（representations）所替代，以为死者建构一个理想的来世生活环境。在这些复制品和再现形象中，墓俑形成了一个专门的类别，其对形体的模仿提出了特殊的宗教和美学的问题。因此，孔子尽管通常主张以“明器”随葬，但还是将俑与包括“刍灵”在内的非人形随葬物区别开来。在他看来，葬礼应该使用“刍灵”是因为这种草扎的丧具只是象征了人，而没有模仿人形。⁽⁵⁾对于现代美术史家来说，孔子对

墓俑的批评很值得思考。特别是这一批评牵涉的似乎主要是一个视觉的问题：孔子对俑的反对并不针对葬礼本身，而是针对随葬品的形式。如上所述，对他来说，“始作俑者，其无后乎”是因为俑在外观上拟人，他因此主张因循传统使用非象形的器物随葬。

大量考古发掘证明的情况却与孔子的愿望相反。东周到汉代的大多数中国人抱有的是一种与孔子不同的态度，他们热衷于尝试使用“拟人”墓俑的各种可能性。这些尝试意味着当肖形的墓俑被逐渐纳入丧葬习俗的时候，具体“纳入”的方式并没有马上定型，而是不断地刺激人们进行哲学思考和艺术实验。何种墓俑最为理想？这些随葬的人像是否应以特殊材料制作？是否应该根据俑的功能而采用不同形式？各种俑像应在多大程度上拟人？应该小于真人还是与真人等大？是否应该施以彩绘、穿上丝衣、粘上真人头发？俑在墓葬中应该如何陈列？是单独摆放还是与其他形象物品组成一宏大场面？对此类的问题的回答不仅取决于区域传统和风格趋势，也常常反映出墓葬的营造者和赞助人的个人决定。

再进一步说，孔子对墓俑的反对标志着中国美术史进入一个特别的时刻。此时，对人像的表现首次成为一种强烈的艺术追求，也首次受到强烈的质疑。宏观中国古代美术史，尽管公元前6世纪之前的商周美术中也有表现人形的作品，但这种例子相对来说较少，所表现的“人像”也往往具有非人的特征。甚至在公元前6世纪之后，当人的形象越来越多地出现在装饰艺术中，作为器物附件的人像也没有发展成一种独立的雕塑传统。我们可以很有信心地说，是墓俑最先构成了中国美术中人像雕塑传统的主流，其独尊的地位保持了约500年之久，直到公元前1世纪地上纪念石雕产生。从那以后，小型的俑便和这种大型石雕一起充当装饰墓葬的角色。

虽然对墓俑的著录早已有之，但把它当作严肃的艺术品认真研究是近年才开始的。⁽⁶⁾这些研究已经显示了这一课题的丰富潜力：每一

件俑都是对人像的“体”（body）和“面”（face）的一个特殊表现；每一件俑都从属于为死者建立的一个特殊象征空间。因此对墓俑的研究不但应该探讨作品本身的各种形式要素，而且应该关注它们与死者的联系，以及所从属的象征空间系统。本文试图解释的就是这些构成墓俑内涵的本质因素。“代替品”和“角色”两节主要考虑的是墓俑的功能及其与人类主体的关系，接下来的“场面”与“框定”两节讨论的是俑在墓室中的布置及其与死者的关系。第五、第六节“象征性材料”和“体与面”涉及俑的物质属性及视觉表现。我不准备在纯粹理论的层面上阐述这些问题，而希望用具体的考古实例来支持提出的观点。这一讨论因此将勾勒出公元前6世纪至公元前1世纪这500年内中国墓俑发展的概况。

一、代替品（Substitution）

孔子在墓俑和人殉之间所做的联系导致了一个理论的产生，即认为俑的发明是为了替代丧葬礼仪中殉葬的真人。⁽⁷⁾这一理论最先在《孟子》和《礼记》等儒家经典的注疏文字中概括地提出，基本上得到了现代考古发现的支持。最重要的一个证据是，墓俑的出现恰恰伴随着人殉的衰落。在中国，人殉习俗在商代晚期达到顶峰，仅在河南安阳商代王室墓地中就有大约4000具殉葬者的遗骨出土，商代卜辞中也有关于人殉的大量记载。⁽⁸⁾这种习俗在周代仍延续，但人殉的数量与使用频度都大幅度地下降，特别在公元前6世纪到前5世纪之后，有超过10个殉人的墓葬已经极其罕见，某些统治者墓葬甚至不用或只用一两人殉葬。⁽⁹⁾墓俑正是在这样一个背景下出现的，尽管数量仍较少，但俑逐渐成为墓葬中的一个固定组成部分。在北方的山东和山西等地，公元前6世纪和前5世纪的墓葬中已经发现了木质和泥质的俑。⁽¹⁰⁾在南方，湖南长沙同时期的209座墓葬中发掘出14件木俑。⁽¹¹⁾对常德德山一个东周墓群中84座墓的发掘进一步证实了墓俑在随后几百年

中逐渐出现和普及的情况。该墓地中不见战国早期的俑，7件俑发现于两座战国中期墓。规模最大的一批俑，共计23件，出自建于公元前3世纪的5座战国晚期墓。[\(12\)](#)

俑在墓葬中的空间排列进一步证明了它们与人殉的关系。东周墓葬中的俑常常摆在死者周围或紧靠死者的位置，这一安排显然是仿效较早甚至是当时的人殉葬式。一个非常重要的例子是山西长子的牛家坡7号墓，其中以真人和俑同时殉葬。墓中3个殉人沿东壁和南壁摆放，4件俑则沿西壁和北壁摆放 [图59.1]。似乎这7个“人”共同环绕和守护着中央的死者。[\(13\)](#)从另一方面看，这个例子引导我们更加仔细地考察墓俑的“替代”功能。长子墓中的3个殉人均有棺椁及青铜和玉器装饰品，显然不是奴隶或者一般的平民。4件盛装打扮的俑所表现和“取代”的似乎也是这种具有一定身份和社会地位的人物。

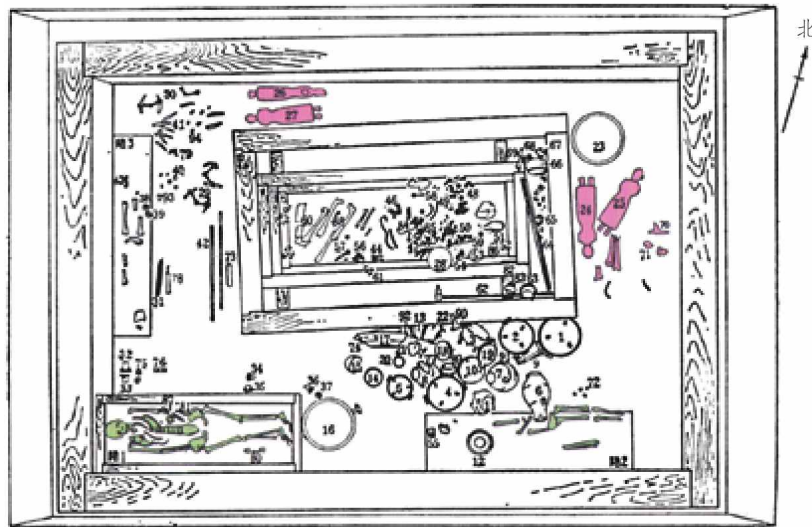


图59.1 山西长子牛家坡7号东周墓平面图

大量考古发现已使学者分辨出中国早期以人为牺牲的两种主要类型：“人殉”和“人牲”。[\(14\)](#)“人殉”包括亲属、配偶、下属、守卫和仆从。尽管这类人被处死以便跟从他们死去的主子，但他们的尸体依然被完整保存并予以装饰。而“人牲”被当作一种特殊的“牲”或

动物，遭到的是残忍的斩首、断肢等。安阳1001号商王墓发现了90人的人殉队伍，由卫士、妻妾、侍从和一小队王室禁卫军组成。这些人分别埋在主墓内部和外部一些单独的墓坑中，并陪葬有兵器、礼器和装饰品，有时还有他们自己的“人殉”。相比之下，73具头骨和一些无头的骨架组成了该墓的“人牲”，当墓葬封土掩埋时，这些人被杀戮、肢解，残损的尸体被混于土中，充填墓坑和墓道。

大多数早期俑表现的是卫士、仆从和伎乐，代表的显然是人殉而非人牲。⁽¹⁵⁾这一解释在东周墓葬中出土的“遣册”中得到进一步证实。这些文献称同墓中的俑为“亡童（僮）”或“冥童（僮）”，⁽¹⁶⁾说明这些俑被看作仆人的角色，在冥间侍奉死去的主人。这些案例也揭示了墓俑的一个新的意义层面：尽管被贴上了“亡”的标签，这些俑仍展示出操持各自行业用具的仆从们生动活泼的形象。因而这些墓俑不仅取代了人殉，同时实现了人殉被期望的功能。也就是说，俑表现的是“殉人”实体及其在冥界功能的综合。这样，墓俑就把写实和想象结合成凝固的视觉形式。

但是俑对“活的”形象和状态的表现并没有令它们完全取代人殉。只要仍旧是代替品，这些人工形象就只能被看作低于“原本”的模拟。这也就是为什么在墓俑出现很长一段时间以后，真人仍然与墓俑一起用于大墓作为殉葬。前面提到的牛家坡7号墓就是这样一个例子[见图59.1]。更复杂的一个案例是山东临淄郎家庄一座公元前5世纪的墓葬，它不仅具有人殉和人牲，同时随葬有俑。⁽¹⁷⁾延续商代1001号墓所使用的礼俗，6个人牲的碎尸被混进此墓填土。17个殉人，全是年轻女性，分别被装棺埋入不同的小型墓坑，围绕着躺在中间的一个男性死者。她们或许是男性死者的妻妾，都佩戴首饰珠宝并随身携带自己的私有物品，其中两人还配有殉人，显然是她们自己的女仆。另外15位女性中，有6位以小型陶俑陪葬。类似的情形也见于新近在山东章丘发掘的一座东周中期墓葬。⁽¹⁸⁾这一现象在山东的重复出现，意味着在公元前4、前5世纪的齐国，一个拥有特权的男性贵族仍然可以使用

真人殉葬。俑则由身份较低的人使用，作为真人的替代品。人和俑一起殉葬的做法在东周之后仍未消失，我在下文将论及，这两种类型的随葬均被用于骊山秦始皇陵。

二、角色 (Role)

在戏剧艺术中，“角色”意味着戏中人物，是一出戏的关键组成部分。在视觉艺术中，“角色”这个词指的是大型构图中的特殊人物形象——它的功能、表现及其从属的叙事性或象征性的“上下文”。文学和戏剧中的角色常常是独立的个人，但中国古代的墓俑极少（如果不是根本没有的话）表现有名有姓的个体，它们“取代”的是某些被认为是死者来世生活中不可缺少的一般性社会成员。不同墓俑的穿着及陪葬的家具、乐器和日用器具进一步强调它们的这种象征功能。这些物件或者是真的，或者是代用品，协助墓俑扮演它们被派定的角色。

河南信阳长台关东周1号墓为说明俑的“角色”问题提供了一个极佳的范例。⁽¹⁹⁾该墓被分成7个隔箱或椁室 [图59.2]。中间的椁室以两重棺装殓死者，其外围的6个边箱中随葬有俑。这些俑的形态及伴随的物品揭示了它们的特定功能和“角色”。如横置于前部的边箱中陈列着青铜礼器、乐器和一件“侍者”俑，共同表现一个举行礼仪活动的厅堂。棺箱两侧的边箱，左边表现车马库，右边表现庖厨，左室中发现的两个御者俑应与两辆车驾有关，而厨房中配有厨具、食物，还有两个厨俑。左后方的隔箱表现的是一个书斋，其中配有一张床榻、一件文具箱和一些竹简，此箱中两件举止文雅的俑可能是书吏。厨房的后方是一个储藏室，一件侍者俑正在那里守护着储物的箱罐。⁽²⁰⁾

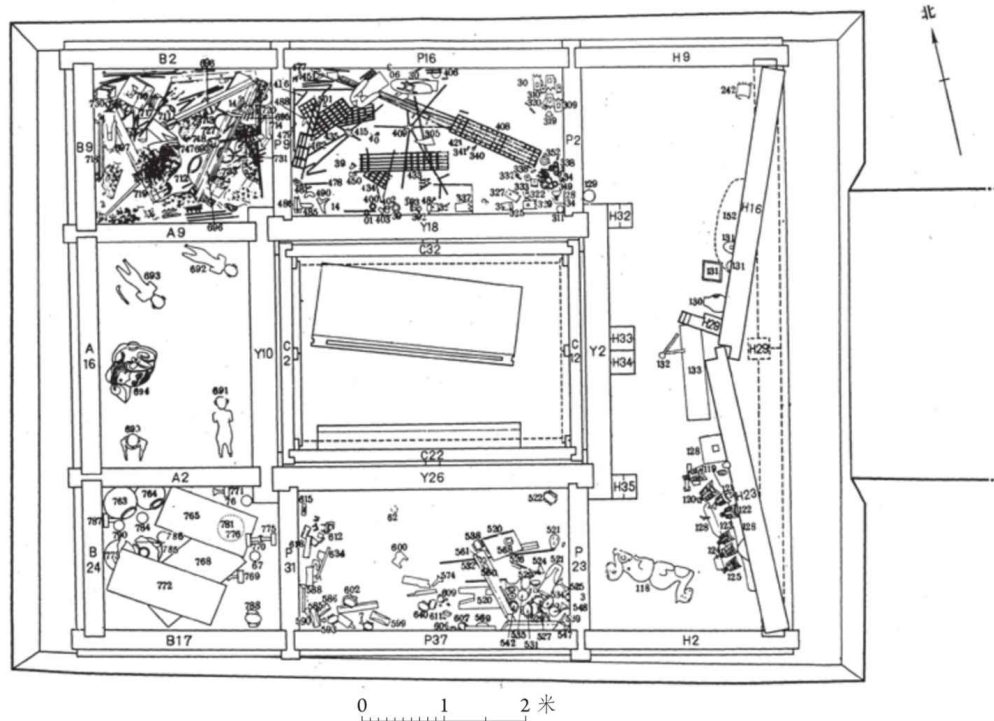


图59.2 河南信阳长台关1号东周墓平面图

因此，这座墓葬中的各室表现的是一组家居的空间，容纳了贵族在家居生活中役使的各种角色，包括厨役、侍童、仆从、御者和书吏。这些角色是为墓主的来世生活准备的一套特定的组合。由于不同地区，不同性别、职业和社会阶层的人对来世的想象各有不同，人们也就创造了各种不同角色的俑以建构不同的来世景象。值得注意的是长台关墓中没有出现乐舞俑，而在包括郎家庄墓、章丘墓和山西长治分水岭墓在内的一些同时期的墓葬中，伎乐人物却常常是墓俑的最重要的甚至是唯一的角色。位于陕西咸阳的一座秦墓反映的则是另外一种兴趣：这座墓中埋有两个目前所知最早的骑士俑 [图59.3]，可能与死者生前的军事生涯有关。⁽²¹⁾离此墓不远的另一座秦墓中出土了一驾牛车和一座谷仓的泥塑模型，反映的是对经济生活的特别关注。⁽²²⁾



图59.3 陕西咸阳塔尔坡战国晚期秦墓出土骑马武士俑

秦始皇也对自己墓中的俑做了明确的选择，陪葬于骊山陵的大量与真人等大或接近真人大小的红陶人俑有至少四种角色：禁卫军、文官、杂技、马夫与管理宠物的役者。其中以禁卫军的组合最为庞大。尽管比例缩小了许多，汉代早期的两支“地下军队”仍仿效了秦始皇陵的先例。⁽²³⁾其中一例发现于西安附近的杨家湾，其位置紧靠着汉代早期著名将领周勃、周亚夫父子的两座墓葬，⁽²⁴⁾死者的身份可以说明墓俑为什么专尚军事。一般说来，绝大多数的汉代早期墓俑是家居角色，如侍童、从仆、卫士、伎乐等。追随皇室树立的典范，这些角色很快主导了全国范围内的墓俑生产。在南方，建于公元前168年前的马王堆1号墓葬有131件俑，其中126件表现从事家务劳动的角色。⁽²⁵⁾在东部，徐州北洞山的一座由55米长的墓道和19个墓室组成的大型崖墓中，422件彩绘陶俑陈列于墓葬内的不同位置。其中，沿墓道而设的浅龕中配有武士俑，仆役俑表现男女仆从们服侍于各个墓室，而“舞乐厅”中的伎乐俑展示的是一场正在进行的演出。⁽²⁶⁾

西汉早期对家庭角色的强烈兴趣，导致作为此期新文化偶像的一些特别优美的形象出现。如北洞山和其他一些同期墓葬中的一种俑，取态于秀雅的舞女〔图59.4〕。⁽²⁷⁾她上身微向前倾，右袖抛举过肩，左袖自然垂下，其身态在紧束的衣裙和垂袖的映衬下显得格外柔丽动

人。可以说，在西汉时期，最能代表当时墓俑发展艺术成就的是这种“室内”角色而非杨家湾的那种缩微的士兵形象。



图59.4 江苏徐州北洞山西汉墓出土舞女俑

三、场面 (Tableaux)

墓葬中的“场面”指的是一组俑及其辅助物品的集体呈现，它们被安排在一个单一空间框架中，并且都服从于统一的比例。根据这一定义，尽管长台关1号墓每个隔箱中的俑和随葬物组成了一个聚合群组，但它们尚未构成一个“场景”，因为每个群组中，大约真人三分之一大小的俑与直接取自现实生活的实用物品混在一起，这种集合缺少连贯性视觉经验所不可或缺的统一比例。而且，这些物品中的一些是更大物件的象征符号，如以车的零件代表整车。另有一些物品，如“书斋”中的床榻，是被拆散后埋葬的。

解决尺寸不协调的办法只有两个。一个是缩小辅助物品的比例，使之与微型的俑相适应。另一个是将俑放大到真人的比例。第一种做法在东周时期以中国北方的俑为代表。与发现于南方的木俑不同，北方俑系以黏土手制而成，或以红、黄、赭色彩绘，或完全涂黑。许多俑的体型相当小，如郎家庄墓的俑高约10厘米。类似尺寸的俑在山西

分水岭、河南辉县和洛阳、陕西凤翔以及山东的几处地点也有发现。[\(28\)](#)这些微型人像的面目和身体都很简略，令人赞叹的往往是它们组成的大型场面。这类陶俑中最有意味的一组于1990年发现于前文所提到的山东章丘大墓，墓中既有人殉也有人牲，还有陪伴一个女性人殉的一套38件小型陶俑。26件俑、5件乐器和8只鸟构成了一个规模可观的乐舞队伍。其中，10个女性舞者的高度在7.7—7.9厘米之间，其不同的服饰和姿态表明舞蹈队列经过精心的编排。两个男性乐师司鼓，余下的3个人分别敲钟、击磬、抚琴。另外还有10个袖手人物，发掘者根据他们的姿态将其确定为这场舞乐表演的观众。这种微型舞乐俑的传统在汉初的山东地区继续发展。例如在济南出土的公元前2世纪的一个陶俑组合中，乐队在为一名歌唱者、几个舞者和一群杂技表演者伴奏，一群显达分立两列，正在观看表演 [图59.5]。[\(29\)](#)与章丘的例子不同的是，这里有一个方台为这些俑提供了一个公共的活动场地，反映了将一场演出连贯成一个有机整体的意图。



图59.5 山东济南无影山西汉墓出土乐舞杂技俑

第二种制造场景的方法只有一例。在中国美术史上，只有秦始皇授意将自己的墓俑做得与真人等大。与先秦的微型俑相比，这支庞大的地下军队 [图59.6] 反映的是秦始皇对“巨大” (gigantic) 的渴望。“巨大”的概念在这里可以从两方面理解：一方面是秦俑与前代陶俑相比在体量的宏大 [图59.7]；另一方面，“巨大”也可以是一

个假想的观者对地下军队不寻常的规模的反应。关于后者，任何观者面对秦俑坑都会感到自己被这支军队包围环绕，处于它的威慑之下，为它的阴影所笼罩。



图59.6 秦始皇陵1号兵马俑坑



图59.7 陕西临潼秦始皇陵陶俑（左）与战国陶俑（右）体量比较

值得玩味的是，汉代早期的统治者舍弃了秦始皇这种对“巨大”的追求，返回到微型式的场景陈列。汉景帝阳陵中的俑在汉代早期属于较大的一类，其高度也不过秦俑的三分之一左右；而出自徐州后楼山等地的俑的高度不过是秦俑的九分之一。虽说这些俑比秦代以前的东周北方陶俑大一些，但它们仍可被称为“微型”俑，一个原因是它们的体量远小于所模拟的对象，另一个原因是它们的尺寸应是有意识缩小的。说其尺寸缩小是有意为之，是因为这些俑的制作地和时间都距秦兵马俑不远，汉初长安附近的人们对二三十年前制造数千件与真人等大陶俑的壮举必然还记忆犹新。

那为什么汉代帝王不仿效秦代的做法，用与真人等大的俑装饰他们自己的墓葬？有些学者从节俭和经济的角度去解释，但这很难说明为什么在汉代初期之后已经积累了大量财富的情况下，也没有哪一个帝王尝试使用与真人等大的俑。汉景帝向以节俭著称，但近年来对他的陵墓阳陵的发掘，显示出一个在概念上并不亚于骊山陵的宏大计划。该陵南部至少有24个大型随葬坑，其中埋有各式各样的俑和随葬物。⁽³⁰⁾这些随葬坑的长度从25米至291米不等，紧凑地排列在一个精心规划的区域内。其一致的方向和平行式排列显示出它们是作为一个整体来设计的，其内容也的确再现了汉代皇室生活的各个方面。例如第17号坑的南段装有谷物，可以看作一个地下粮仓，北段马车后面的70件红陶军士俑或许是保护这一重要食物资源的士兵。第21号方形坑分为三段，分别埋葬各种家畜俑，包括牛、狗、羊、猪和鸡，塑绘精细逼真；该坑中还摆放着灶具和炊具，伴有仆从俑 [图59.8]。该坑的第三个组成部分是士兵俑，身佩长短兵器，守卫于这一地下建筑的四隅。



图59.8 陕西咸阳汉景帝阳陵第21号丛葬坑

这里我希望强调说明的一点，我们不应把这些汉俑仅仅看成秦俑的缩小和简化版，而应该认为它们构成的“场面”具有不同的艺术目的，其意图是造成一个微型的而非巨型的世界。这个意图在阳陵中表露得最为清晰，俑坑中的每一件东西——不仅俑和家畜，而且包括建筑、马车、兵器、锅、灶、斗、升，等等——都是现实事物的微型翻版。现代的观者往往感到难以理解，为什么这些仿制品被那么精心地按比例缩小。我感到答案必须从“微型化”（miniaturization）艺术表现的特殊目的中去寻找。已有学者提出，微型的表现目的在于为一个虚幻的世界创造一个内在的时空系统，⁽³¹⁾它与企图将艺术等同于现实的原大雕塑形象不同，比喻性的微型世界扭曲了现实世界的时空关系。从这个角度说，阳陵和其他汉墓中的微型俑不仅“取代”了人间世界，更重要的是它们构制了一个不受人间自然规律约束的地下世界，以象征生命的无限延续以至永恒。

四、框定 (Framing)

墓俑组成“场面”的功能应该与它们为死者建构象征空间的功能合并起来研究。之所以说是死者的象征空间，因为他是那些模型妻妾和奴仆的假定主人，是那些模型车马和牲畜的假定所有者，也是那些模型乐舞表演的假定观看者。认识到这种关系非常重要，因为在这个时期里，死者很少以画像或雕塑的形象出现在墓葬中。⁽³²⁾在多数情况下，他（她）在另一个世界的存在是通过“框定”的方法暗示出来的，即人们以墓俑和其他随葬品为死者界定一个或多个的“位”，甚至在墓中确有死者画像的情况下，“框定”仍对强调画像的中心地位及界定死者在墓中的其他“位置”具有重要作用。从这一观念出发，我们可以再回头看一看长台关1号墓的设计。该墓中唯一不含有俑的建筑单元是中部的棺箱，它被六个边箱所表现的家庭空间系列所环绕，棺箱中的死者通过这种“框定”确立了阴宅主人的地位。

此外，我们还发现此墓的一些边箱中可能有为死者设定的特殊私人空间。如安置车马的椁室中只有御者而没有乘车人，“书斋”中紧靠着墙壁的床榻也显然不是给那两件书僮俑准备的。这两个场面是否是为死者不可见的灵魂而设置的呢？马王堆1号墓的发掘为这一问题提供了答案。该墓墓主是汉初长沙国第一代软侯利仓的夫人。⁽³³⁾和长台关墓一样，这座墓葬的中心也是由几个边箱围绕的棺室〔图59.9〕。和长台关墓不同的是，此墓中棺室东侧、西侧和南侧的三个边箱装满一层层的生活用品，包括48箱衣物、食品、药物，还有泥制的家庭用品。鉴于每个边箱都充塞得满满实实，这些物品不可能不是为了视觉观感陈列的。更恰当地说，它们应是利仓夫人带往来世的物质财产。与这些物品堆积在一起的有103件“童仆”俑，可说是她来世居所中的一种特殊财产。但是棺箱北部头箱的陈设全然不同，如我在《无形之神——中国古代视觉文化中的“位”与对老子的非偶像表现》一文中所说，这里的器物和俑分别排列于地面上的不同位置。室东部有着为某种不可见的主体设置的一个“位”，而一场歌舞表演被安排在室东

端。我们可以想象墓主的灵魂在坐榻上一边享用食物，一边观看表演的情形。[\(34\)](#)

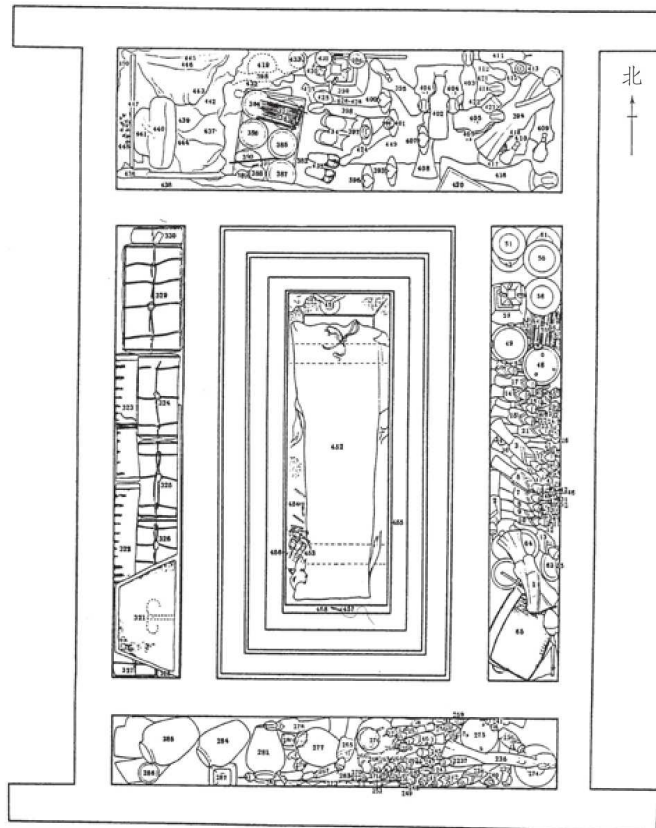


图59.9 湖南长沙马王堆1号西汉墓棺槨平面图

“框定”在著名的满城1号墓 [图59.10] 的设计中起着更为关键的作用。该墓墓主刘胜于公元前154年至前113年统治今天河北境内的中山国。墓葬主室中原有两个空座，其上覆以丝质帷帐。器皿、灯盏、香炉和18件俑分列于座位的前方和两旁。这些俑表现的都是随从，摆放在器皿的旁边，仿佛在服侍不可见的宾客。我在另文中已经提出，这两个帷帐中的座位，极有可能是为刘胜及其夫人窦绾的灵魂设置的。原因之一是窦绾葬于同一墓地，但她自己的墓葬中没有这样的座。[\(35\)](#)如果这一设想可靠的话，那么我们可以说满城1号墓里的“框定”特别强调丈夫的主导地位：他的“座”位于中心，被俑和其他相关器物所环绕。

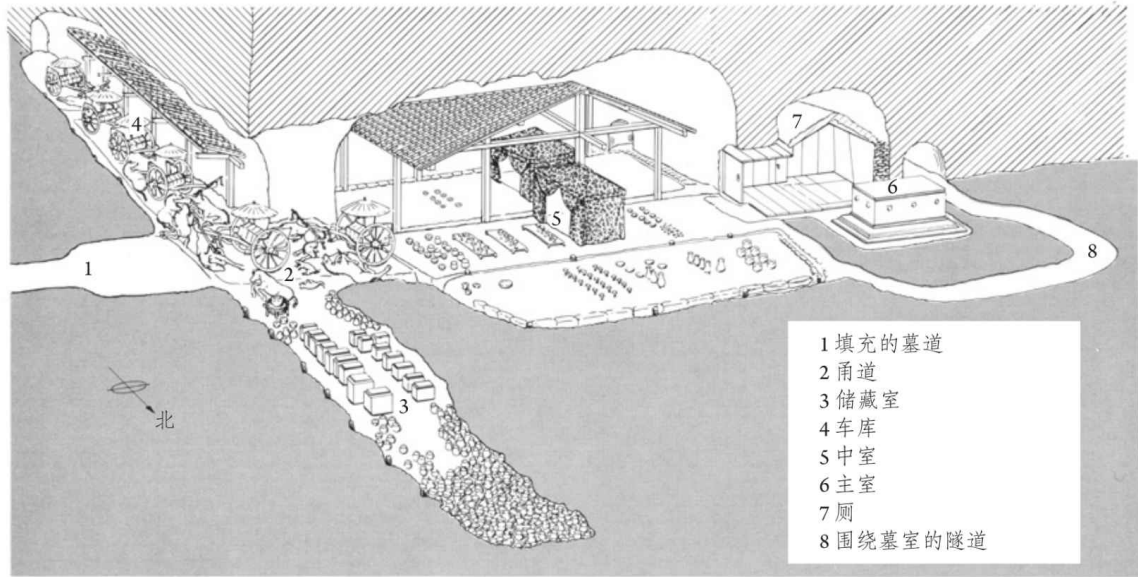


图59.10 河北满城西汉刘胜墓复原图

因此，这些案例中的俑是为死者建构“位”（或“位置”）的重要工具。“位”是古代中国视觉文化中的一个极其重要的概念，为非表现性的主体再现提供了可能。这一概念隐含于一套完整的视觉语言中，为多种政治和礼仪目的服务。例如，《礼记》中的《明堂位》这篇政治文献在界定王权时并非描写他实际拥有的权力，而是通过在四方朝臣、诸侯、蛮夷首领等层层框架之中为之确立一个中央的位置。在佛教进入中国之前，祖先崇拜在宗教领域占据主导地位。有关拜祖的礼书教导人们，拜祖庙时，祖先神灵应以“牌位”象征，不需有肖形的表现。顾名思义，牌位的功能是标记“位”。其意义在于确定供奉对象的中心位置，而不在于具体描绘这个对象。⁽³⁶⁾牌位立于家庙之中，墓葬中的死者灵魂往往以空位来象征，依靠“框定”获得位的视觉意义。由此我们可以理解为什么中国人创作了那么多的俑而较少（如果有的话）在墓葬中刻画死者的肖像，这些俑之所以做得那么考究，是因为它们有助于建构死者的位，使死者无形的灵魂有所寄托。

“框定”的基本方式有“凝驻”（arrest）和“运动”（movement）两种，以标示灵魂存在的两种不同状态。“凝驻”意味

着让灵魂固定于一个特定位置，多是在马王堆和满城墓的那种空座或空榻的帮助下完成的。而“运动”意味着为灵魂创造一个移动中的位置，多是以一辆空车或一匹无人乘骑的马作为象征。古代礼书中说，送葬的行列中应该有一辆空车，供死者离去的灵魂乘坐。这种车被称为“魂车”。⁽³⁷⁾然而，当这种车被埋藏或描绘于墓中时，它的功能随之转变，进而象征死者灵魂前往仙界的旅程。⁽³⁸⁾这种信仰最早出现的时间尚不清楚，但长台关1号墓中的车马可能反映了这种观念。下文将讨论的始皇陵道旁的青铜马车，或许是这一传统的延续。满城1号墓中有两辆极精致的马车，停于主室前的甬道中，面朝墓外。根据其方向及其他一些迹象，我曾推测第一辆车为“导车”，第二辆为中山王的“魂车”。⁽³⁹⁾东汉时期，甘肃武威雷台的一个2世纪晚期的墓葬出土了上百件铜马、铜车、仆从和仪卫俑，构成了一个庞大的车马行列。值得注意的是有几辆车无人乘坐，上面刻有死者妻妾的名字。死者本人在车马行列中的位置则由一匹无人乘骑但备有鞍套的最高大的马来体现。这匹马缓步前行，墓中出土的另一匹同样无人乘骑的马却飞驰于空中，一只马蹄轻踏于展翅的飞燕之上，暗示着一场超凡的旅行。它象征的很可能是死者无形的灵魂正驾驭此马飞往天堂。

五、象征性材料 (Material Symbolism)

“象征性材料”是指制作墓俑的材料具有超乎自然雕塑媒材的文化价值，雕塑者对材料的选择反映了这种文化意义。考查考古资料，我们可以看到对这种意义的自觉意识逐渐产生和发展的迹象。这种自觉性在墓俑刚刚出现时尚不明显。据目前所知，在公元前5世纪至前3世纪的两百年间，墓俑的材料大体由南北地域所决定，因此是取决于广泛的文化传统，而非基于个人的选择。具体地说，南方楚地的俑以木料制成，而北方诸国的俑大部分是陶制的。⁽⁴⁰⁾从这一点说，建于公元前3世纪末的秦始皇陵可能是最早有意使用各种材料来制作俑的：墓

中多数的俑以陶土制作，但又用青铜和石材制作了墓室附近的车马和甲冑。墓俑设计中复杂的材料象征系统可能直到公元前2世纪晚期才逐渐定型，满城1号墓是这个系统的一个极好例证。⁽⁴¹⁾

该墓的建造不晚于公元前113年，墓在山中凿筑，由一系列内部连通的墓室组成，因此属于当时新出现的“横穴墓”类型[见图59.10]。与长台关1号墓和马王堆1号墓那种“竖穴墓”[见图59.2、58.9]不同，“横穴墓”更着意模仿现世住宅，以中轴线将多个建筑单位连成一个连续空间。⁽⁴²⁾刘胜墓的隧道长达50米，隧道终点处有两个耳室，右耳室是一个“储藏室”，左耳室是一个“车库”，甬道之后是前文讨论过的中央墓室，其中坐落着两个帷帐中的“灵座”或“神座”。后室与主室由两扇厚重的石门隔开，成为这一墓葬空间系列的结尾，其中躺着身穿玉衣的中山王刘胜。墓中发现有俑的地方至少有5处[见图59.9]⁽⁴³⁾：（1）主室中的中央“灵座”的前方和两边，（2）帷帐之下“灵座”的近旁，（3）灵座与后室石门之间，（4）石门之内通向后室的甬道两侧，（5）后室中的棺槨之内。耐人寻味的是，五组俑是由五类不同材料做成的。这五组俑可以根据其陈设地点分为两大单元：陶、木和铜用于制作主室中的俑，而石俑和玉俑发现于后室。这一初步观察结果引导我们在三个不同层面上考察该墓葬的材料象征问题。

第一，在前室或后室每一单元中，不同材质的俑表现不同对象，反映了这些对象和死者的不同社会关系。在主室中，陶土与青铜形成对照。18件陶俑表现的是在死者“灵座”周围服役的仆从。两件错金的青铜俑放置在帷帐之下，其材料之昂贵和工艺之精湛均表明它们是刘胜的私人所有物，摆在紧靠“灵座”的地方，为的是协助“框定”刘胜无形的灵魂的存在。在中央灵座的后面，11辆木制马车模型组成一个象征性的礼仪行列。这些模型大部分已经朽坏，但遗留下来的203件青铜车马饰上全部有繁缛的错金纹饰，可见这一车马行列是给墓主准备的，其作用可能是从后墓室中接刘胜的灵魂去“灵座”接受供

奉。在安放尸体的后室中，石和玉形成了对照。4件石俑，两男两女，表现的是侍立于门侧的仆从；而置于棺中陪伴刘胜尸体的是一件由纯白玉制成的极其精致的俑 [图59.11]，表现了一个坐姿端庄、双手凭几的男子，其底部的铭文说明这是一个仙人的形象。



图59.11 河北满城西汉刘胜墓出土玉人

其二，俑的不同材质从属于它们所处的建筑单元。置有陶俑和木制车辆的主室本身是盖瓦顶的木构建筑。主室中置有错金铜俑的“灵座”帷帐具有错金的青铜框架。石俑守护着石质的墓室。连棺内的那个玉人也不是单独存在的，玉材也被用于制作死者的寿衣和刘胜夫人内棺中的衬里。

其三，墓葬的整体设计基于土木和石头的二元性（dualism）。同时，贵金属和玉又进一步标示出死者在这两个“二元”区域中的位置。实际上，发现于该墓中的石俑，是中国古代石雕的最早例子之一。公元前2世纪以前，中国人极少以石头来制作人和动物的形象，即便是不可一世的秦始皇，似乎也颇满足于他的陶土兵俑和青铜车马。[\(44\)](#)一旦石质材料在墓葬艺术中使用，就与传统材料形成对比而生发了

新的意义。石头与土木相对立，它的所有特性——坚强、素朴，特别是持久——成为“永恒”的象征。相对而言，脆弱且易受损的陶器和木器与临时性的、终将磨灭的存在状态相关联。这种材料的“二元论”解释了当时用不同材料建造建筑和雕塑。木构建筑供生者使用，而石庙和祠堂献给死者、神灵和仙人。⁽⁴⁵⁾石与“死亡”和“成仙”的双重联系加强了“死亡”和“成仙”之间的联系。正如我在别处讨论过的，这一联系为建构来生准备了新的土壤，同时也是东汉时期石质丧葬纪念建筑和雕刻广泛流行的根本原因。⁽⁴⁶⁾

满城1号墓采用了土木和石头的“二元”设计，象征性地表达了两种不同的长生观念。一种是之前早已出现而在汉代仍然流行的观念，想象来生是此生的继续。另一种观念可能是汉代的发明，幻想将死者的灵魂送到一个仙境，或是通过将死者的身体变成不朽之身来达到长生的目的。这两种理想在满城1号墓中得到综合的运用，并且通过不同的雕塑、建筑材料做出了象征性的表达。墓葬的前半部分——包括盖有瓦顶的木构建筑、陶俑和木制车马行列的模型——模仿墓主生前的生活。而后半部分——包括石室、石俑、玉俑和“玉衣”——不再是现世的自然延伸，而是死者化为仙人的地方。⁽⁴⁷⁾

六、体与面 (Body and Face)

墓俑的发明强化了中国美术“体”和“面”表现之间的对话。从一开始，一个俑的面部和身体，就在不断的“互动”中构成了两个各自不同而又相互关联的表现领域。暴露在外的面部成为形象创作的持续主题，形象之不同主要反映了艺术风格的差别。身体的处理则较为复杂，至少有三种基本表达方式。⁽⁴⁸⁾第一种表现生活中的可见形象，艺术家所关注的是人物的外表和随身物品——服装、装饰、兵器、乐器等，从而有效地表现人物的性别、地位和社会角色。这种类型的俑数量很多，南方和北方都有。在南方的楚国，这种形象常由一块木头

刻成，伸开的双臂有时分别做好后用榫卯固定在躯体上。这种俑的两个引人注目的例子发现于湖北江陵义地6号墓 [图59.12]，二俑具有同样的面容和装束，但姿态不同，一个双手平伸似乎奉献某物，另一个双手合于胸前作侍立状。这类俑的写实目的也可以解释艺术家为何以雕刻和绘画结合的方式去实现其表现功能。稍晚的秦始皇陵的俑虽说是用泥做成的，体量也大得多，采用了类似的表现手段，同样是力求模仿人物的外在特征。



图59.12 湖北江陵义地6号东周墓出土木俑

表现人体的第二种模式是把它做得像个木偶一样，具有可以活动的肢体。古代文献中称这种俑为“象生”，但其之所以“象生”不是因为模仿了人物的衣饰外貌，而是因为模仿了人体的结构。⁽⁴⁹⁾以常山墓出土的一件士兵俑为例，这个俑有着一张程式化的盾形面孔，艺术家着重表现的是其复杂的身体，它的手、臂均可以活动，手中还握着一件兵器。⁽⁵⁰⁾湖北的包山2号墓中出土了两个大型木俑，高度均在1米以上，不仅胳膊是分开制作的，而且耳朵、手和脚也是单独刻好了之后拼装在一起的，目的在于获得更加复杂的动态和姿势 [图59.13]。

然而，这种木雕的人体仅仅是用于着装的“躯架”，因此脖子以下的身体部分刻得相当粗糙，而暴露在外的部分处理得很细心。头面部分刻绘得极为精致，还粘有胡须和发辫。这种对面部和身体的不同处理反映了二者的不同表现功能：暴露在外的面部以其自身特征来表现，而身体是盖在衣服里面的，故而做成了可以活动的骨架。

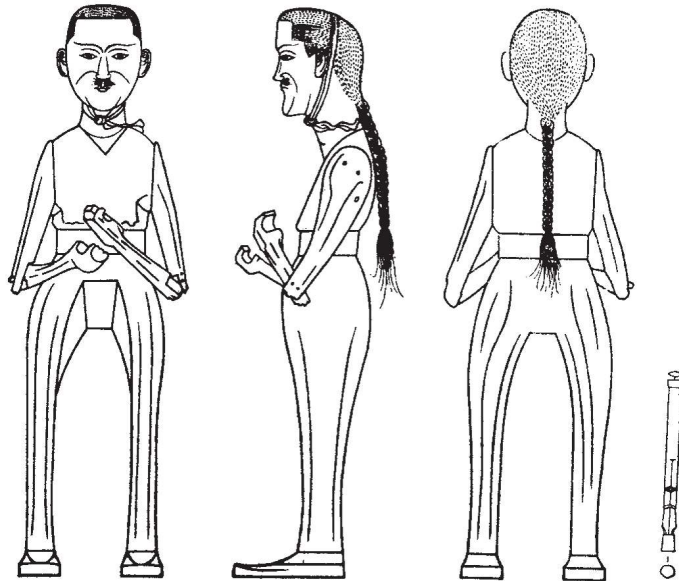


图59.13 湖北包山2号东周墓出土木俑

包山楚墓的这两尊木俑原本穿有丝织的衣服，因此兼有第三种俑的特征，古代文献中形容这类着衣木俑为“桐人衣紈绋”。⁽⁵¹⁾包山俑的衣饰在出土之前已经朽烂，但是从东周至汉代，有相当数量的着衣俑幸存至今。鉴于同一墓葬中伴有彩绘俑出土，这些穿着打扮华丽的俑所表现的角色，对其拥有者来说似乎特别重要。例如，发现于湖北马山的一座东周晚期墓葬属于一位40岁出头的贵族妇女。该墓保存十分完好，墓中发现的8件俑当中，4件是放在棺箱上方的头箱里的，高度均在60厘米上下，皆身穿绣有诡谲图案的丝衣。这些女性俑与边箱里的那些绘制粗糙、高度仅有30厘米左右的俑有着显著的不同。头箱当中的其他物品包括铜镜、梳子、鞋子、内衣，还有铜器和漆盒之类

的私人用品。从它们所处的不同环境考虑，头箱中的这些俑表现的极有可能是死者的私人随从，而边箱中的那些代表一般家仆。

晚于马山墓约一个世纪的马王堆1号墓，为俑的分类研究提供了一个更加复杂的案例。如前所述，墓中的131件俑多发现于各个边箱，分别表现软侯夫人的私人侍从、歌舞伎乐和仆人。这最后的一组——103件仆人俑，刻绘都很简单。和这些仆人俑摆放在一起的是两个头戴高冠、身穿丝袍的大俑 [图59.14]，其高度几乎是仆人俑的两倍，其中一件上面书有“冠人”名衔，可见这两件俑表现的皆为软侯夫人的管家。[\(52\)](#)



图59.14 湖南长沙马王堆1号西汉墓出土“冠人”俑

需要强调的是，给俑穿衣服不仅是加强其角色重要性的一种便捷方式。“着衣”俑形成一个层叠式表现结构，尽管身体最终被遮盖了，但它仍然是人体表现的一个核心部分。而且这类俑的发展也的确显现出对被遮蔽的身体的逐渐重视。包山俑的身体仍是粗糙的木头骨架，而马王堆的一些“着衣”俑已经有很明显的躯干、圆润的肩膀和

宽阔的臀部。这个发展最终导致一个关键性的历史转折——公元前2世纪中期，一种“裸体”俑被大量制作 [图59.15]。⁽⁵³⁾与在此前后的所有墓俑不同，这些裸体的形象消除了脸部和身体的不协调与对立，将二者统一到一体化的表现之中。艺术家不再以雕塑和绘画手段模拟人物的衣饰外表，而是从衣服所覆盖的身体开始，去创造一个自然的人类形象。⁽⁵⁴⁾最引人注意的是，这些俑的形象反映了中国艺术中罕见的对身体物质性的强烈兴趣。每个形象都塑造得很细心，其胸部微微凸起的肌肉、稍稍突出的锁骨、浑圆的双臀，还有诸如肚脐和性器官等通常较为隐秘的身体特征，都得到细致的表现。身体的表面打磨光滑，再涂上橙色以仿效皮肤颜色。有些俑的表面遗有丝织品残迹，表明原本穿有衣服。



图59.15 陕西咸阳汉景帝阳陵丛葬坑出土陶俑

这些俑也提出了一个难于回答的问题：如果它们最终是要穿上衣服的，为什么要如此精心地塑造和绘制它们的身体？在我看来，问题的答案只能是，对其制造者来说，俑的衣服和身体是同等重要的表现对象。必须首先做出裸体的人物然后再给它穿上衣服，因为现实生活

中的情况就是如此。因此，制作这样的俑意味着一种特殊的现实主义意图，这种现实主义不在于逼真地再现形象，而在于仿效一个“创造过程”，其艺术目标因此在人的创造力和神的创造力之间画上了等号。让人饶有兴味的是，大约正是在这段时间内，中国出现了一个造人的神话，其中心人物是女娲——一个在东周末至汉代被赋予“造物主”地位的上古女神。女娲的主要功绩是创造人类，如成书于2世纪的《风俗通》记载：“传说天地开裂，尚未有人，女娲抟土造人。”⁽⁵⁵⁾“抟土造人”的意向显然取之于当时的艺术生产，但这个神话同时也将无名匠人的造俑活动比附为天神造人。

七、个案研究：秦始皇陵陶俑

自从1976年秦始皇的“地下军团”重见天日，这支大军成了各种著述的主题。本节无意提供有关这批雕塑的额外信息，也不是要对它们的身份作新的考证。我希望拓宽观察的范围，把兵马俑和同一陵园中出土的其他群组的俑联系起来观察和解释。因此我们的问题不限于每件兵俑的图像学和风格问题，甚至也不限于地下军团的身份及其礼仪功能。我们更想知道的是：为什么在这座陵墓的不同部位发现的俑的大小、材质及组织方式不同？这些俑和陵园中所埋葬的真人、动物以及各种物品的关系如何？更为重要的是，这些俑如何象征秦始皇在来世的存在？这一节的目标是通过提出和回答这些问题，将前面各节讨论的墓俑的各个方面纳入一项个案中做综合考察。

对于骊山始皇陵的考古调查和发掘已经显示出这座陵园的大体结构 [图59.16]。⁽⁵⁶⁾始皇的坟墓坐落于陵园的中心，陵园有两重围墙，巨大的方锥形坟丘占据了陵园中央部分的南半。位于这座人造山陵之下的墓室至今尚未发掘，据司马迁的记载，这个隐秘的空间被设计成一个微型宇宙。⁽⁵⁷⁾墓葬封土的北面原有一大型建筑，可能是陈设祭供的享殿。环绕着封土堆有许多独立的陪葬坑，有的设有地下通道

与墓室相接。两辆青铜马车和几辆木制马车的残迹发现于封土西边墓道的近旁。陵园内园的东北角有几排中小型墓，可能是秦始皇妾妃的墓葬，她们没有给秦始皇留下子嗣，因而被逼令殉葬秦陵。陵园的两重围墙之间发现了几组礼官和宫人的居住建筑基址。这一环形区域东西侧的地下储藏尤其丰富，包括两个很大的皇家“马厩”、一个宫廷“动物园”，以及文官和百戏陶俑。

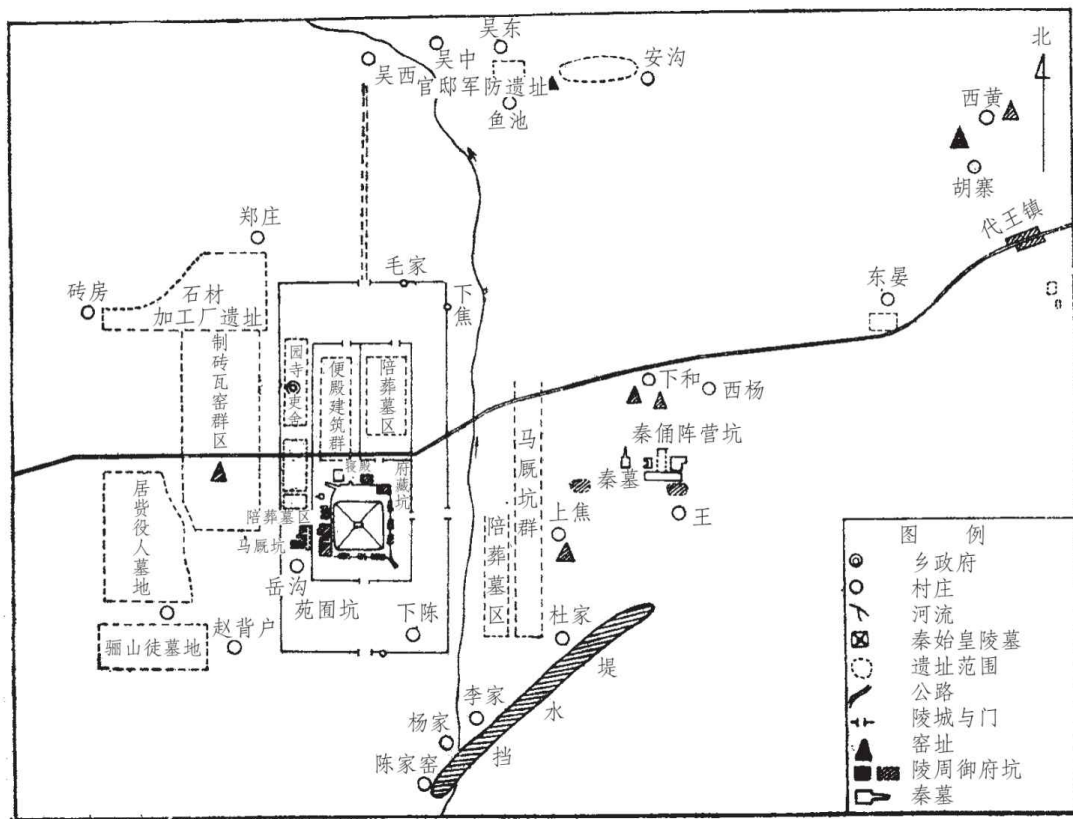


图59.16 陕西临潼秦始皇陵园平面布局示意图

综合陵园内的这些发现，我们可以清楚地看到，两重围墙之内的中央区域是秦始皇的私人领地，两重围墙之间代表他的宫囿。⁽⁵⁸⁾ 围墙外面的广大地区象征着秦帝国，那里埋葬的朝臣、奴隶和仿制的地下军队反映了秦代的国家机构。陵园东侧约350米处整齐地排列着17座规模可观的墓葬，其墓主皆属于贵族阶层，但从部分死者的尸骨被斩成多段来看，他们显然死于非命。根据史料，学者们猜测死者可能是公

元前208年于秦始皇死后被处死的一批王公大臣。他们可被看作一种特殊的人牲。17座墓葬稍往东是另外一个大型车马厩，再往东是著名的兵马俑坑，两处皆出土了大量的陶俑雕塑，这一点俟后还会谈及。陵园西侧与东侧的17座墓和车马厩大约对称的位置埋有大量囚徒遗骸，其中不少死于非命。

根据骊山陵的大体结构，我们可以勾画出各组俑的分布情况并设法去理解它们的意义。我在前面的讨论中已经阐述了研究这些形象的几种角度，其中包括其在陵墓中所处的特定位置及与始皇墓室的距离，俑和其他随葬动物或器物之间的关系，俑的材质、尺寸和结构方式。根据这些特征，我们可以把骊山陵出土的俑分成三类：（1）可能是为了秦始皇在另一个世界的旅行而制作的，包括两驾铜车马；（2）代表供职于皇家车马库和宫室园囿的圉官和侍从的陶俑，也包括伎乐俑；（3）代表秦朝帝国卫队的文武官员和士兵的陶俑。以下分别加以说明。

每一辆铜车皆有四匹马和一个御者，但车的类型不同。⁽⁵⁹⁾前面一辆长225厘米、高152厘米，带有一个伞盖和一个较浅的车厢，可看成一辆“导车”。后面一辆长317厘米、高106.2厘米，密封的车厢上面有一个微呈弧形的宽敞顶盖。两车的御者都是用青铜做成的，高度约当真人一半。制作者显然意图做出高度写实的同代人形象，不仅将御者的面孔和衣着细节刻画得极为细致，而且还给他们戴上了玉饰，加以彩绘。两车的另一个显著特征是其组合式结构。与通常所见的一体铸造的雕塑不同，每辆车都由许多单独的部件组成，先分别铸好之后再组装在一起。这样，两车的制作程序实际模仿了真车的制造。特别是第二辆车，可说是青铜制作的奇迹：3462个组合部件，用铜1241千克，把装备齐全、长度约真车一半的车辆表现得惊人的精确 [图 59.17]。⁽⁶⁰⁾

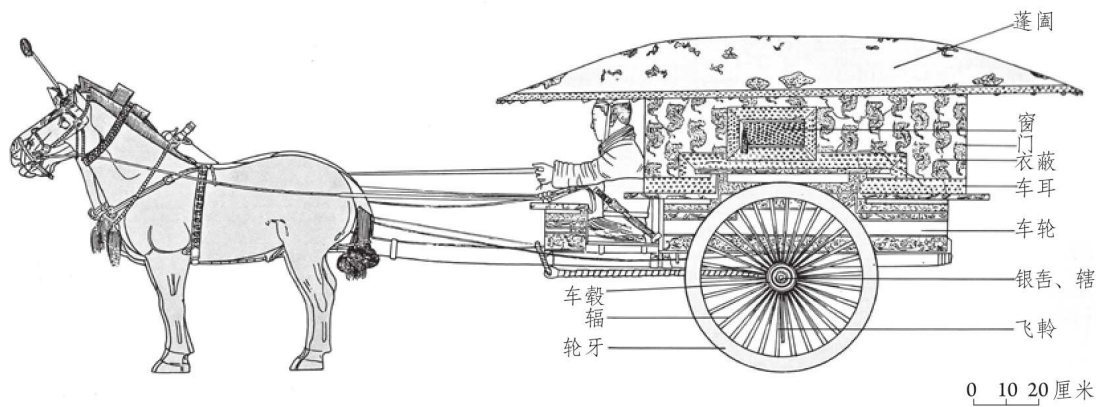


图59.17 陕西临潼秦始皇陵封土西侧出土彩绘铜车马

由于其异常奢华的结构和装饰，许多学者认为这第二辆铜车复制的是秦始皇的私人用车，或称温凉车。令人不解的是车中并无乘车人。⁽⁶¹⁾为了解释这一现象，我首先要提请大家注意的是，和另外两类俑不同，这两驾铜车马和御者被埋在陵园最靠中心的地带 [见图 59.15]。停放两辆铜车的木室附于西墓道之侧，因而与皇陵实际相连。从制作材料看，两辆车不仅不同于兵马俑坑中的木构战车，也有异于其毗邻墓室中的车，尽管那里面的车装饰得也很精致，却是木车。其实，这两辆铜车与毗邻墓室中的木车很有可能共同组成一个特殊的礼仪行列，停靠在皇陵的外面。如前面提到的，古代中国葬礼中往往给死者配备一辆“魂车”，考古发现的这种车辆均朝向墓外，象征着死者灵魂去往仙界的旅行。始皇陵中的这两辆铜车都面朝西方，作离开皇陵状。因此二车及其御者极有可能属于一个象征性礼仪行列的一部分，其中的屋状轿车即秦始皇的“魂车”。这个推想可以解释这两车的特殊地点、方向、类型、材料和装饰，也能回答为什么车中没有乘车人的问题。考古学家最近又报道了该墓封土北面发现第二组青铜和木制车辆的情况。⁽⁶²⁾或许当时造有多辆“魂车”，停放于陵墓的四边，以便秦始皇灵魂向任何方向旅行。

第二种类型的俑包含呈站立和跪坐姿态的男性红陶人物俑。除了近日发现的文官俑和百戏俑 [见图59.18] 外，⁽⁶³⁾其他陶人都是和真

实动物埋在一起的。这些动物不是殉葬于地下马厩中的马，就是地下动物园中的兽类和禽鸟。如上所说，两个巨大马厩和一个动物园坐落在陵墓西侧的两重围墙之间，其中一个马厩长117米，是一个木构长廊，里面容纳了几百匹在埋葬之前被屠宰的马，该马厩中的11躯陶俑全与真人等高，表现的是不同品级的职官。靠近这个马厩之处有排成三列的51个殉葬坑，共同组成那个地下动物园。中间一列的葬坑中各有一只兽类或禽鸟，随葬有一个陶盆，继续给动物提供水和食物。两旁各有14个两米深的方形葬坑，每坑中埋有一陶人，衣着较简朴，既不戴冠也不持兵器，表现的是动物饲养者或驯兽人。每个俑的近旁陪葬一个陶罐，仿佛提醒他们在阴间仍须恪尽职责喂养皇家动物。

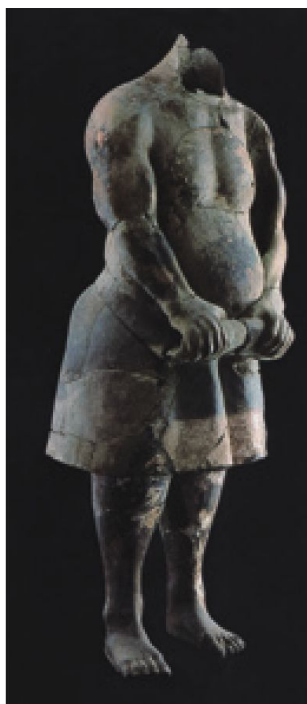


图59.18 陕西临潼秦始皇陵出土百戏俑

与近旁马厩中的站立官吏不同，这些动物饲养人体量较小，且全部呈跪坐姿态。⁽⁶⁴⁾同样姿态和大小的陶人也被发现于陵园东墙之外的马厩中，表现的应是正在工作的马夫。这些俑之所以身量较小，可能因为其身份较低。据估计，这个马厩可能表现的是一个政府马厩，而

非皇家马厩，其中共有300到400个独立葬坑，每坑中埋有一匹真马或一个马夫俑，有的埋有一马一俑。这里的马匹都陪葬有陶盆和陶罐，马夫的身旁有油灯和铁器工具，暗示这些牲畜和人员要在冥间继续为秦始皇役使。

第三类俑即那支众所周知的地下军队，其与于前两类俑不同的主要特征包括：（1）他们在陵区的外围形成了一个相对独立的单位，（2）不仅人像是陶制的，马也是陶制的，（3）他们装配有青铜兵器和实战用的战车。学者对于这支军队及其各部的功能和定名提出了不同的推想，中国考古学家的一个主流观点是四个俑坑共同组成了秦朝的皇室禁卫军：1号坑、2号坑及未完成的4号坑表现的是左、右、中三军，较小的3号坑是整个大军的总指挥部 [图59.19]。^[65]这支大军拥有实际大小的人马形象约8000躯，堪称人类历史上最大的墓俑“场面”。

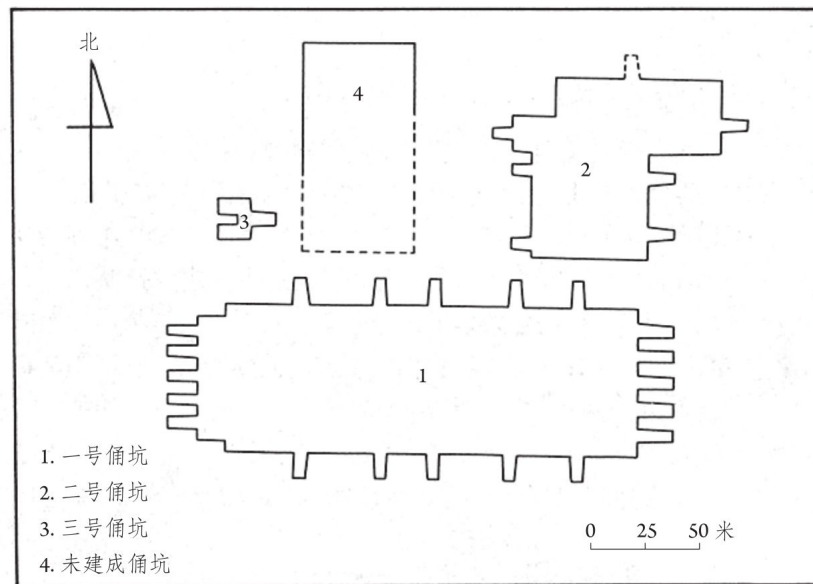


图59.19 陕西临潼秦始皇陵兵马俑坑分布图

规模最大的1号坑为长方形，东西宽210米，南北长62米，四围环绕以连续的长廊。坑内东西平行排列的9个廊室中容纳了约6000名士兵和160匹马组成的陶俑军团。这支主要由步兵组成的兵团，与2号坑中

的战车和骑兵兵团相得益彰。[\(66\)](#)2号坑位于1号坑北约20米，呈L形，内置939躯士兵和472匹战马。这些兵马被分成四组：跪射俑方队在东，战车方队据南半部，步兵和战车合并的方队据中央，骑兵方队则占有北半部。[\(67\)](#)

第4号坑未完成，目前猜想其为秦帝国禁卫军的一个核心组成部分。最小的3号俑坑明显模仿一个军事指挥部，里面驻扎着整个大军的主帅。[\(68\)](#)的确，这个主帅的战车套有4匹马，占据着这个形状不规则的地下空间的中心[图59.20]。车上原有伞盖，车箱饰有富丽的漆绘纹样，还有4个高大的护从亲兵和68位夹持军士。可是，那个主帅不在俑坑之中。有的学者猜测他可能是俑坑西侧15米处的一座秦代大墓的墓主，但我认为更大的可能是这个未出现的主帅就是秦始皇本人。正像皇陵旁边的那辆铜车那样，秦始皇在冥间的存在是不能以肖像来实际表现的，只能以空虚的“位”来象征。



图59.20 陕西临潼秦始皇陵3号俑坑

许多文章致力于探讨这些陶俑的制作程序。大体上说，每个俑都分成三个部分来制作和连接：一个是头，一个是手臂，再一个是躯干。躯干为手塑，另两部分采用模制。但无论是手塑还是模制，都是首先做出每个部件的大概形状，然后上一层细泥浆，以便刻画头发、胡须、眼睛、嘴巴、肌肉和筋腱、衣领、衣褶、腰带和带钩、绑腿和铠甲等细节。对各种发型、铠甲的甲片、连接甲片的带子，以及鞋底上密密麻麻的针辙的细致模仿反映出工匠们的极大耐心。他们首先关注的显然是标志着武士战争功能和等级的形态特点。所以，尽管每个俑表现的似乎是单独的个体，它们的基本功能仍然是塑造某种类型的人物或角色。通过对身体部件的组装和对面部特征的手工修饰，塑造者也可以在一定程度上赋予每个俑不同的外貌。事实上，尽管我们可以根据这些兵俑的服装、姿态和手中所持的兵器将其归入几种不同军事编制，但它们面部的微妙变化不可能以固定类型来区分。因此我同意柯思纳（Ladislav Kesner）的说法：这些俑“既不是个体形象的真实写照，也不是理想化的概念样板”，它们反映的是“创造一种特殊需要所要求的那种真实的动机”。⁽⁶⁹⁾

这个动机，以及俑的材料和使用环境，可说是综合了先秦时期不同地区的墓俑传统。如前面所讨论的，楚墓中的俑通常和其他随葬物——包括以各种材料制成的实用器物——埋在一起以再现社会生活，比如组成一个车马厩或者厨房等。秦代的陶俑继承了这一传统，也和真实的动物、马车、兵器以及其实用器具合理在一起。正如柯思纳在其关于秦俑的一篇优秀论文中提出的，这些陶制人像只是骊山陵中可见的几种艺术表现方式的一种。每种方式——无论是殉葬的真人和真动物、陶人和陶马，还是铜人铜马——都表明了不同的构想。这些真实的和人造的形象共同构成了“一个适于秦始皇的地下长眠的真实”。⁽⁷⁰⁾但我希望指出的是，在这一来世的“真实”当中，与秦始皇关系最密切的人——他的妻妾、臣僚和亲属——是以人殉的形式出现的，而普通的行政和军事角色以陶俑的形式出现。这一传统可以追溯

到前文讨论过的东周墓葬，其中人殉和陶俑出现于同一埋葬环境但暗示着某种社会等级差别。如果说这些早期陶俑仅仅构制了一些小型场面，那么秦代这项计划的威力首先体现于其巨大的规模。到现在为止我们接触到的可能仍然只是这座旷世陵墓的表面，但是重现人世的俑和其他随葬物品已经开始揭示其设计的一套复杂的象征系统。

（李清泉 译）

-
- (1) 这些考古发现的大概情况介绍，见巫鸿等，《中国绘画三千年》，北京：外文出版社，纽黑文：耶鲁大学出版社，1997年。
 - (2) 有的学者倾向于将前后两组连为统一的一体，如王仁波指出：“最近的考古发现表明，商周以后的陶俑必定是从新石器时期的黑陶和红陶器皿发展而来的。”但是并没提出具体的根据。见“General Comments on Chinese Funerary Sculpture”，in G. Kuwayama ed., *The Quest for Eternity* (Los Angeles, 1987), p. 39, 但早期俑和晚期俑在时间和空间上的巨大差异，提醒我们不能过早地下牵强的结论。
 - (3) 英译文见“The Work of Mencius”，James Legge trans., in *The Chinese Classics, vol. 2* (Oxford, 1865-1872), pp. 133-134。
 - (4) 有关中国艺术的这一转移，见Wu Hung, *Monumentality in Chinese Art and Architecture* (Stanford, 1995), pp. 77-121。中译本见巫鸿，《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》，李清泉、郑岩等译，上海：上海人民出版社，2017年，第141—208页。
 - (5) 见孙希旦校注，《礼记集解》，卷一，北京：中华书局，1989年，第265页；James Legge, *Li Chi: Book of Rites, 2 vols.* (New York, 1967), vol. 1, pp. 1, 172-173。
 - (6) 上述研究包括Ladislav Kasner, “Likeness of No One (Re) presenting the First Emperor’s Army”, *Art Bulletin*, vol. LXXVII, no.1 (March 1995), pp. 151-232; “Portrait Aspects and Social Functions of Chinese Ceramic Tomb Sculpture”, *Orientalia*, 22.8 (1991), pp. 33-42; Jessica Rawson, “Changes in the Representation of Life and Afterlife as Illustrated by the Content of the Tang and Song Period”, in *Arts of the Sung and Yuan* (New York, 1996)。
 - (7) 这一传统理论为执历史唯物论的学者所采纳，用以证实中国社会制度从商和西周的奴隶制社会到东周至秦汉封建社会的变革。根据这些学者的观点，俑的出现和流行意味和象

征着奴隶制社会的结束。如李玉杰，《先秦丧葬制度研究》，郑州：中州古籍出版社，1991年，第169页。

- (8) 详细的介绍见黄展岳，《中国古代的人牲和人殉》，北京：文物出版社，1990年，第53—132页。
- (9) 例如，发现于河南固围村的魏王室墓葬中埋有一个殉人，河北邯郸的一座赵王室墓葬中埋有两个儿童人殉，但在河南陕县发现的一座虢国王子一级的墓葬中没有发现殉人。从另一方面看，人殉的传统似乎是在宋、齐、秦这样一些强国中持续着。
- (10) 这些北方墓葬包括山东临淄的郎家庄1号墓、山西长子的牛家坡7号墓、山西长治分水岭14号墓。
- (11) 见湖南省博物馆，《长沙楚墓》，载《考古学报》，1959年，第1期，第41—60页，特别是第54页。
- (12) 湖南省博物馆，《湖南常德德山楚墓发掘报告》，载《考古》，1963年，第9期，第461—473页。
- (13) 山西省考古研究所，《山西长子县东周墓》，载《考古学报》，1984年，第4期，第504—507页。
- (14) 黄展岳，《中国古代的人牲和人殉》，第1—12页。
- (15) 这并不是说所有早期俑都是表现“殉人”，少数例子中似有特殊的礼仪或巫术功能，正如我将在注释20和注释48中介绍的那样，长台关1号墓中有一件俑胸前插着一根竹针，马王堆1号墓中有一些俑发现于两重内棺之间，可能也有辟邪功能。
- (16) 湖北省文物考古研究所，《江陵望山沙塚楚墓》，北京：文物出版社，1996年，第278页。类似的文书也发现于信阳楚墓和西汉马王堆3号墓中。
- (17) 山东省博物馆，《临淄郎家庄一号东周殉人墓》，载《考古学报》，1977年，第1期，第73—103页。
- (18) 李曰训，《山东章丘女郎山战国墓出土乐舞陶俑及有关问题》，载《文物》，1993年，第3期，第1—7页。
- (19) 河南省文物研究所，《信阳楚墓》，北京：文物出版社，1986年，第18—20页。发掘者将这座墓葬的年代确定在战国早期，约公元前5世纪中晚期。
- (20) 需要说明的是，在四个边箱的世俗家庭景象之外，还有一个神秘的场面：棺箱后方的那个边箱里装着一件雕塑，表现的是一个长有鹿角的长舌兽，通常称为“镇墓兽”，它被置于棺箱的中央，为四个角落里的俑所包围。与墓中的其他俑不同，这四个俑没有穿衣服，身体刻得也很粗糙，更奇怪的是其中一个胸前插着一根竹针，这一特征表明这四件俑代表仪式所镇压的恶魔，不代表在阴间起一定作用的殉人。
- (21) 见咸阳市文物考古研究所，《咸阳石油钢管钢绳厂秦墓清理简报》，载《考古与文物》，1996年，第5期，第1—8页；Li Jian ed., *Eternal China: Splendors from*

the First Dynasties (Dayton, 1998), pp. 68-69.

- (22) 陕西雍城考古工作队, 《陕西凤翔八旗屯秦国墓葬发掘简报》, 载《文物资料丛刊》, 1980年, 第3期, 第67—85页。
- (23) 杨家湾的“地下军团”之外, 还有一支与之相似的超过6000人马的“部队”发现于徐州狮子山楚王陵附近的陪葬坑。见Wang Kai, “Han Terra-cotta Army in Xu Zhou”, *Orientalism*, 21, 10 (October 1990), pp. 62-66.
- (24) 陕西省文管会、博物馆, 咸阳市博物馆杨家湾汉墓发掘小组, 《咸阳杨家湾汉墓发掘简报》, 载《文物》, 1977年, 第10期, 第10—21页。
- (25) 发掘报告记录该墓中有162件俑, 其中的33件是捆绑起来作为一件的木质镇墓俑。
- (26) 徐州博物馆、南京大学历史系考古专业, 《徐州北洞山西汉墓发掘简报》, 载《文物》, 1988年, 第2期, 第2—18页; Li Yinde, “The ‘Underground Palace’ of a Chu Prince at Beidongshan”, *Orientalism*, 21, 10 (October 1990), pp. 57-61.
- (27) 发现于西安附近白家口的几例, 与大都会博物馆所藏的一例非常相似, 有关这件作品的图文介绍, 见Jessica Rawson ed., *Mysteries of Ancient China* (New York, 1996), p. 206.
- (28) 山西省文物管理委员会, 《山西长治市分水岭古墓的清理》, 载《考古学报》, 1957年, 第1期, 第116页。中国科学院考古研究所, 《辉县发掘报告》, 北京: 科学出版社, 1956年, 第45页。考古研究所洛阳发掘队, 《洛阳西郊一号战国墓发掘记》, 载《考古》, 1959年, 第12期, 第656页; 张静安, 《河南林县发现春秋战国墓葬》, 载《考古》, 1960年, 第7期, 第71页; 中国科学院考古研究所山东发掘队, 《山东平度东岳石材新石器时代遗址与战国墓》, 载《考古》, 1962年, 第10期, 第516页。
- (29) 济南市博物馆, 《试谈济南无影山出土的西汉乐舞、杂技、宴饮陶俑》, 载《文物》, 1972年, 第5期, 第19—23页。
- (30) Wang Xueli, “The Pottery Figurines in Yangling Mausoleum of the Han Dynasty: Melodic Beauty of Pottery Sculpture”, in Archaeological Team of Han Mausoleums and Archaeological Institute of Shaanxi Province, *The Colored Figurines in Yang Ling Mausoleum of Han in China*, in Chinese, English and Japanese, (西安: 陕西旅游出版社, 1992年), pp. 8-13.
- (31) Susan Stewart, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Giantic, the Souvenir, the Collection* (Durham, 1993), p. 65.
- (32) 到目前为止, 只有湖南和山东两地发现了5幅带有死者肖像的帛画, 2幅为公元前3世纪作品, 3幅为西汉早期作品。
- (33) 记录这次发掘的最完整的报告材料是两卷本的《长沙马王堆一号汉墓》, 北京: 文物出版社, 1973年。考古迹象表明, 马王堆1号墓的年代晚于3号墓, 利辛死于公元前168

年。见中国科学院考古研究所、湖南省博物馆写作小组，《马王堆二、三号汉墓发掘的主要收获》，载《考古》，1975年，第1期，第47页。利仓死于公元前186年。

(34) 值得注意的是，置于内棺上的这幅著名的铭旌帛画描绘了年老的软侯夫人拄着一根拐杖，这根拐杖似乎与床榻旁边的那根拐杖有关。

(35) Wu Hung, “The Prince of Jade Revisited: Material Symbolism of Jade as Observed in the Mancheng Tombs”, in Rosemary E. Scott. ed., *Chinese Jades, Colloquies on Art and Archaeology in Asia* no. 18 (London, 1997), pp. 147-170. 译文见巫鸿《“玉衣”抑或“玉人”？——满城汉墓与汉代墓葬艺术中的质料象征意义》，载《陈规再造——巫鸿美术史文集卷三》，上海：上海人民出版社，2020年。

(36) 《礼记·祭义》。

(37) 阮元，《十三经注疏·礼记正义》，北京：中华书局，1980年，第1253页。

(38) Wu Hung, “Where Are They Going? Where Did They Come From? — Chariots in Ancient Chinese Tomb Art”, *Orientalisms*, 29.6 (June, 1998), pp. 22-31. 中译本见巫鸿，《从哪里来？到哪里去？——汉代丧葬艺术中的“柩车”与“魂车”》，载《陈规再造》。

(39) Wu Hung, “Where Are They Going? Where Did They Come From? — Chariots in Ancient Chinese Tomb Art”, *Orientalisms*, 29.6 (June, 1998), pp. 22-31. 中译本见巫鸿，《从哪里来？到哪里去？——汉代丧葬艺术中的“柩车”与“魂车”》，载《陈规再造》。

(40) 长子牛家坡7号墓的俑是一个例外，它们是些体量相当大的墓俑（67厘米高），外表涂以黑漆，再绘以衣饰等细节，面部本为泥土做成，后泥土脱落。见本篇注释13。

(41) 这一部分是对我先前论文中一种诠释的详细说明，见Wu Hung, “The Prince of Jade Revisited: Material Symbolism of Jade as Observed in the Mancheng Tombs”。译文见巫鸿，《“玉衣”抑或“玉人”？》。

(42) 有关这两种墓葬类型的介绍，见Wang Zhongshu, *Han Civilization*, trans. K. C. Chang (New Haven and London, 1982), pp. 175-176。

(43) 我说“至少”是因为在这五处之外，主室南面的“灵座”附近还有一件石俑。我已经谈到这个座位很可能是为葬于满城2号墓的刘胜夫人准备的。这一猜测也能解释为什么这件俑是主室中唯一的石俑，选这种材料是为了把这个座和埋在别的墓葬中的刘胜夫人联系起来。

(44) 这并不等于说中国古人从不用石头做雕塑，商王墓和先秦王墓中就发现有石俑。但这些作品稀少，并且也没有形成一种特殊的艺术传统。

(45) 司马迁在《史记》（北京：中华书局，1959年，第3163—3164页）中记载了西王母石室。现存的献给神仙的石构建筑有河南登封的两对石阙，一对作为少室山的入口，另一

对属于启母庙。见陈明达，《汉代的石阙》，载《文物》，1961年，第12期，第10—11页。

(46) Wu Hung, *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture*, pp. 121-142.

(47) 关于对这一转变的详细讨论，见Wu Hung, “The Prince of Jade Revisited: Material Symbolism of Jade as Observed in the Mancheng Tombs”，译文见巫鸿，《“玉衣”抑或“玉人”？》。

(48) 这三种表达方式中不包括古代文献中称作“符”的一类形象。马王堆1号墓中的36件这种像，表现出拒绝对人的自然描绘的倾向。这些像全以木片制成，略具面目。有6件简略具备四肢，身穿粗布衫，另外33块木片只在一端绘有眼睛。这类俑的拙劣外形和粗糙制作，显然是由有涉其宗教功能之特殊风格的选择造成的。该墓发掘者已正确断言这些半写实的像是用作“符”的，当时人认为它们有保护死者的法力。然而重要的是要了解这些像的法力恰好来自它们的非人形貌，这一特征与同墓中的人形俑形成了鲜明的对比。

(49) 古代文献中称述这种俑的真实性时说：“俑，偶人也，有面目机发，有似于生。”见《礼记·檀弓下》郑玄注。

(50) 这件俑的图片，见《中国美术五千年》卷3，《雕塑·上》，北京：人民美术出版社，1991年，第49页。

(51) 《盐铁论·散不足》。

(52) 高明考证这两个男性形象是软侯夫人家中的宦官头领。见高明，《长沙马王堆一号汉墓“冠人”俑》，载《考古》，1973年，第4期，第255—257页。

(53) 到目前为止，这类大部分为男性少数为女性的裸体俑发现于几座皇室成员墓葬中。西汉都城长安外一组21所官窑中还发现了一些未曾完工就废弃的同类俑。从出土此类俑的墓葬和窑址的年代来看，这类俑有可能发明于公元前2世纪中叶，如出土于阳陵的俑所证实的，又如宣帝（前73—前48年在位）杜陵附近的随葬坑俑所证明的，这类俑在一定范围内持续使用至公元前1世纪中叶。

(54) 所有这些裸俑都没有手臂，每个肩膀旁是一个扁平的圆形平面，其中间的圆洞通到胸部。学者认为，这个洞是用来安装可活动手臂的，由于使用容易被腐蚀的原材料，它们已完全朽坏。

(55) 应劭，《风俗通义通检》，上册，北京：中法汉学研究中心，1943年，第83页。

(56) 这些考古发掘的英文摘要包括Arthur Cotterell, *The First Emperor of China* (London, 1981), pp. 16-53; Robert Thorp, “An Archaeological Reconstruction of the Lishan Necropolis”, in G. Kuwayama ed., *The Great Bronze Age of China: A Symposium* (Los Angeles, 1983), pp. 72-83. 关于这

些考古发掘的最新总结见王学理，《秦始皇陵研究》，上海：上海人民出版社，1994年。

- (57) 司马迁，《史记·秦始皇本纪》，第265页。
- (58) 见陕西省考古研究所，《秦始皇陵园考古报告》，北京：科学出版社，2000年。这种结构可以与战国时期中山国皇家陵园的设计相比较。根据这种设计，中山陵园也由两重墙围绕。两重墙内的中心部分称作“内宫”，两重墙之间的空间称作“中宫”，见Wu Hung, *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture*, pp. 113-114, 中译本见巫鸿，《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》，第194—197页。
- (59) 关于这些车马的发掘情况，见秦始皇兵马俑博物馆、陕西考古研究所，《秦始皇陵铜车马发掘报告》，北京：文物出版社，1998年。
- (60) 关于这一铜车马的全面介绍，见陕西省秦俑考古队、秦始皇兵马俑博物馆，《秦陵二号铜车马》，载《考古与文物丛刊》，第1号，1983年，第3—61页。
- (61) 关于这一铜车马的全面介绍，见陕西省秦俑考古队、秦始皇兵马俑博物馆，《秦陵二号铜车马》，载《考古与文物丛刊》，第1号，1983年，第46—49页。
- (62) 王学理，《秦始皇陵研究》，第110页。
- (63) 段清波，《武俑之后是文俑——秦始皇陵园文官俑百戏俑发掘记》，载《文物天地》，2001年，第6期，第17—19页。
- (64) 这些跪坐的像高约65厘米，是非真人大小的雕像。身高1.85米的真人以这种姿势跪坐，会高出地面约1米。
- (65) Wang Renbo, “General Comments on Chinese Funerary Sculpture”, in George Kuwayama ed., *The Quest for Eternity*, pp. 39-61, especially pp. 41-44.
- (66) 关于这一俑坑的发掘，见陕西省考古研究所、始皇陵秦俑坑考古发掘队，《秦始皇陵兵马俑坑一号坑发掘报告（1974—1984）》，北京：文物出版社，1988年。
- (67) 有关这一俑坑的发掘，见始皇陵秦俑坑考古发掘队，《秦始皇陵东侧第二号兵马俑坑钻探试掘简报》，载《文物》，1978年，第5期，第1—19页。
- (68) 关于这一俑坑的发掘，见秦俑坑考古队，《秦始皇陵东侧第三号兵马俑坑清理简报》，载《文物》，1979年，第12期，第1—12页。
- (69) Ladislav Kesner, “Likeness of No One: (Re) presenting the First Emperor’s Army”, pp. 126, 129.
- (70) Ladislav Kesner, “Likeness of No One: (Re) presenting the First Emperor’s Army”, p. 126.

60 动物、祖先和人：再思早期中国艺术中的意义⁽¹⁾

(2006)

一、阐释的条件

古代中国艺术的研究者面临一个永久的挑战，即少有同期文献用以寻求古代艺术的初始意义。虽然中国以历史悠久和典籍浩瀚闻名于世，但是古代的书写者似乎很清楚什么应该记录，什么不宜诉诸文字。他们不断回避的一个题目就是为死者建造的居所和制作的器物，包括布满随葬品的墓葬设计和为祭祀祖先制作的礼器装饰。也许有人会说，关于它们的写作曾经存在，只不过已经消逝于历史过程之中，又或者它们仍然隐藏在某处，正等待人们去发现。我对此表示怀疑。中国文化中存在一项避谈死亡之事的共识，由此导致相关记述的缺失，因知古代礼书虽备载丧葬仪节，却仅限于下葬之前的步骤。⁽²⁾与此相似，东周和汉代的文献也少有对当时墓葬设计的详细记载。需要强调的是，文献的缺失并不意味着时人对墓葬缺乏兴趣。恰恰相反，他们耗费了大量的心思、精力和财货营造自己和亲属的死后家园。他们在丧葬建筑、器物和葬具上的众多发明，使得这一时期成为中国墓葬艺术的黄金时代。⁽³⁾因此我们又一次回到了刚刚提到的文化模式：当时的记录者对于墓葬建筑 and 艺术的集体沉默，暗示出他们自愿接受的书写限制。从孔子与其弟子的一段著名对话中我们同样可以感受到这种理念的约束。当弟子问及怎样才称得上“智”，孔子回答说一个智者应该“敬鬼神而远之”。⁽⁴⁾对哲学家和历史学家来说，需要“敬而远之”的题目就是那些不适于写下来的与宗教信仰和艺术想象有关的东西。

我之所以在本文开篇引用孔子的这句话，是因为同样的沉默也笼罩在商周青铜器的装饰上，甚至当《吕氏春秋》的作者在公元前3世纪首次说到它们的时候就已经不知其含义。⁽⁵⁾这位作者没有从古代记录中征引论据，而是杂糅了传说与道德寓言以解释装饰在古代青铜器上的五种动物，包括象、鼠、窃曲、倮和饕餮。⁽⁶⁾《吕氏春秋》成书于商朝灭国千年、西周亡国数百年之后，书中的解释却为后世古器物学家提供了解释商周青铜器的“历史文献”。从公元11世纪开始，“饕餮”和“窃曲”在古物著录中用以指称装饰青铜器的两种纹饰，尽管它们从未在已知的青铜器铭文中出现过。⁽⁷⁾当甲骨文在19世纪末至20世纪初被发现时，学者们满心期望从这些商王的占卜记录中找到有关青铜器的珍贵信息，有人甚至期待从中寻获不同动物图像的专名。考虑到青铜器对商代贵族的重要性，这种期待似乎合情合理。然而，对大约20万片甲骨长达一百多年的研究，并没有发现此类信息。吉德炜（David N. Keightley）在《商代的史料：中国青铜时代的甲骨卜辞》一书中，就古代礼仪美术的这种令人费解的沉默，写下了这段话：“曾经有一位同事问我，是否知道装饰在众多商代青铜器上的被称作‘饕餮’的‘魔面’（monster mask）的意义。我当然不知道。我被告知：‘如果你不懂饕餮，你就不能理解商代。’我还是不了解饕餮的意义。它是甲骨文所未解决的众多谜团之一，就让它成为对我们的无知的警示吧。”⁽⁸⁾

吉德炜的忠告可能十分明智，但与古代中国艺术与文化研究的目标相悖，因为这种研究的目的就在于破除对过去的无知，包括神秘的饕餮。正因为如此，古代文献证据的匮乏反而激起了关于商周青铜器上动物纹意义的热烈讨论。多种解释被提出，它们的争议往往反映了学者相异的学科背景和学术兴趣。⁽⁹⁾解释者经常通过推翻先前的学说以阐释饕餮的意义（或无意义）。不断地向基础问题回归创造出层累的解释，用新的解释不断覆盖和抹去旧的。这种学术工作的一个积极

意义是迫使学者们提炼和说明各自的研究方法和解释策略。但从另一方面看，需要反复讨论基本问题说明这些问题仍未解决或无从解决。

是否能够摆脱这种不断否定和更新的阐释模式？能否以先前的研究为基础——而非简单地否定它们——去发展一套更细致且具有延续性的解释？是否应该放弃对一种普适学说的追求，放弃以一种宏观理论解释青铜器上众多兽形和鸟形纹饰的企望？须知这些青铜器制造于现在统称为“中国”，但几千年前分属于不同文化的地理区域。这些问题引导我采用一种不同的方法撰写这篇文章。简单地说，我不打算演绎出一套解释饕餮纹及其他动物纹饰的具有普遍适用性的理论，也不把否定以往的解释作为立论的前提。相反地，假如早期研究中的观点和证据仍有启发意义，我会将其纳入我的讨论。我的讨论将从概述早期中国动物图像的四个基本特征开始。这些特征如此普通，以至于显得有些老生常谈，但是我希望以下的概述能被大部分人接受，从而为进一步的研究奠定基础。对不太了解早期中国艺术的读者来说，这些概述也为他们提供了一个基本的知识背景。

这四个基本特征如下：

一、至少从公元前三千纪开始，兽面和鸟就已经成为中国东部地区视觉表现的主导性题材。尽管在泛东部地区的新石器时代文化共同体中，不同的文化分支（如以今日辽宁为中心的红山文化、以浙江和江苏为中心的良渚文化，以及以山东半岛为中心的山东龙山文化）发展出了不同的图像系统 [图60.1、图60.2]，但它们对非人形表现（non-figural representation）的共同兴趣，将其与古代世界中其他主要艺术传统区分开来——那些艺术传统大多以人和人的活动作为主要的表现对象。新石器时代的这个艺术传统被商和西周继承并加以发展，虽然继承的机制和过程我们还不太清楚。人形图像在其后的东周时期逐渐增多，最终成为秦汉艺术的重要主题。但是古代的动物艺术传统并未绝迹，而是继续发展——尤其在装饰艺术领域中——并在

这种发展中获得了新的意义。回顾过去三十多年积累的考古材料，我们可以清晰地看到早期中国艺术研究的一个基本方向，即对早期中国艺术传统做任何解释，都必须严肃地对待其创造的兽形和鸟形图像。在这层意义上讲，吉德炜同事的断言——如果不懂饕餮，就无法理解商代——并没有什么错。我们或许可以将它改写成另一个设论：如果不懂得兽形和鸟形图像，就不可能理解早期中国艺术。



图60.1 良渚兽面纹



图60.2 新石器时代鸟纹

二、这些兽形和鸟形图像的主要表现模式不是写实的，事实上，它们很少被直接以自然形态加以描绘。⁽¹⁰⁾相反地，它们显示出人们将自然物象转化为具有无限变体之人造图像的恒久兴趣，这些变体包括从相对具象到高度抽象或复合的设计。在大部分情况下，所谓的“兽面”（zoomorphic masks）并非直接取材于现实中的某种生物，而是融合了不同兽和鸟的特征，有时还将动物和人体结合，抑或从丰富的想象中获取灵感 [图60.3]。虽然研究者将某些图像识别为某种特定的兽或鸟，但它们实际上常常带有变形的成分，或者结合了其他生物的特征。把这类复合图像称为“虎”或“象”或许提供了一个基本的图像志辨识，但也不可避免地错失了这些设计的真正含义。同样重要的是，我们需要意识到，这个以动物为核心的艺术传统的动力，并非追求标准化的符号或图腾，而在于寻求无休无止的变体。良渚“玉殓葬”和商王室陵墓中发现的玉器和青铜器装饰着众多变化无穷的图像。这也是我将之称为“zoomorphic images”（动物形图像）而非“animal images”（动物图像）的原因。作为学术术语，“动物图像”暗含真实原型的存在，而按照《牛津词典》的诠释，“动物形图像”不必如此，它可以是任何具有动物特征或被表现为具有动物特征的图像。⁽¹¹⁾



图60.3 商代兽面纹

三、同样发端于公元前三千纪，兽形和鸟形图像经常用于装饰以贵重材料——主要是玉石和青铜——制作的器物。这类器物的主要特点——包括其材料的稀少和珍贵、制作之精细，以及创造它们所耗费的大量劳动力——都暗示着它们为社会上层委托制作并占有。基于这种认识，同时考虑到这些器物的非实用性功能，学者将它们认定为“礼器”。虽然我们还不清楚人们如何在具体的礼仪场合中使用这些器物⁽¹²⁾，但一个明显的事实是它们大多服务于祖先崇拜。装饰着兽形和鸟形纹饰的众多史前玉器陪伴着墓中的死者，而许多商代和西周的青铜器上不仅有这些装饰，还铭刻着纪念先祖的文字。这类铭文在西周以后急剧减少，表明青铜器与祖先崇拜的分离。

四、商代和西周的青铜器多为祭器并协助营造祭祀的视觉环境，由此可以推想装饰其上的兽形和鸟形纹饰必定蕴含某种宗教和社会意

义，但这并不意味着这些形象具有明确“成文”的意义（explicit literary meaning），也不代表它们的意义在不同时期和不同地域相仍不变。事实上，有三项证据表明这些形象的功能和含义必然因时空的转换发生变化。第一，历史学家业已证明，贯穿于商代和西周的祖先崇拜本身在形式与内容上都经历了重大变化。⁽¹³⁾第二，考古发掘揭示了青铜器在中国南方与北方的不同埋藏方式，暗示其在不同地区的功能差异。⁽¹⁴⁾第三，也是最重要的一点，青铜器纹饰本身不断发生变化，从半抽象图形到生动的动物形纹饰，再转变成抽象图案。这些不同的形式证实了它们的设计与感知中存在着不同的逻辑。商代早期铜器上几乎无法辨识的动物形图案可能仅仅指涉器物的“礼器”身份，而商代晚期铜器上突起的、偶像式的“饕餮”咄咄逼视着观者，被赋予了附加的含义和威力。再者，这些图像的意义从来不是自足的，而必须倚赖观者的感知和反馈。⁽¹⁵⁾从文献中我们得知祭器只能被所属的家族拥有，与外人无关。⁽¹⁶⁾

因此，说礼器上的兽形与鸟形纹饰“没有意义”显然是不正确的，但是把这些纹饰的意义简化为某种名称、定义或一成不变的功能也是不对的。正确理解这些图像的方式是把它们的意义看作特定的历史、社会和宗教问题。柯思纳（Ladislav Kesner）写于1991年的文章《饕餮再思》已经提出了这一研究方向。他探讨饕餮何以从半抽象图案转化为具有强烈视觉和心理震慑力的特定形象，认为这一商代晚期的变化与同时发生的社会政治变革密切相关，同一变革也反映在其他若干现象中，包括大型“亚”字形王室陵墓、夯土台筑的宫殿建筑及占卜用的甲骨刻辞。⁽¹⁷⁾虽然这些现象间的联系在柯氏的讨论中依然模糊，但重要的是，他已经把晚商的新型饕餮纹视为一个特殊的历史现象，并且试图将其放在当时的社会和宗教语境中理解。




总结以上讨论，有足够的证据表明，早期中国的礼仪美术与兽形和鸟形图像之间存在一种持续的联系。这种联系必须通过历史化和语境化的方式予以揭示。这一基本命题构成了接下来三个主题的讨论基

础。第一个主题是在祖先崇拜中，青铜器纹饰与远古记忆之间可能存在某种潜在联系。第二个主题是“物”的古代概念，这个概念把不同的主体和客体——神灵、朝代、人群、地域、牺牲和图像——纳入一个意义的网络。第三个主题的焦点是人物图像的出现和发展。这种新型图像的产生伴随着早期青铜礼器的衰落，它可能为理解商周礼器上的兽形和鸟形纹饰的历史意义提供一个“反向基点”。

二、“古人之象”

第一部成文的商史与商人对自身历史的认识相当不同。在公元前2世纪司马迁撰写的商史中，商王室的世系以成汤建国为界被划分成先王和王朝两个时期，⁽¹⁸⁾但商代卜辞展现出更为复杂的历史观念，揭示出司马迁的“二分”框架之外的第三时空。具体来说，这些占卜记录表明，晚商人心中有一个比先王更遥远的时代。这个时代尚未成为“历史”的一部分，是凭借保存在神话传说中的零星记忆被呼唤出来的。属于这段神秘往昔的人物具有与先王和王朝时期统治者明显不同的性格。后者遵循着严格的传承顺序，而神话中的人物可以超越年代学或任何既有系统的时空秩序。这些人物在商代晚期思想体系中具有超历史身份的一个重要证据是，他们不像晚期统治者那样在甲骨文中被冠以庙号，因此在商代晚期的祭祀历法中不具有预设的位置。现代历史学家把这些人物统称为“先公”，但事实上他们既缺乏一致的属性，也没有相同的渊源。其中一些原来可能是自然神或英雄人物。另一些所具有的图形名字，暗示出与神话动物的关联。第三类被晚期商王称为“高祖”，并置于最早的先王上甲微之前，因此可能与商王室的祖先祭祀有关。⁽¹⁹⁾

亥是一位受优待的“高祖”。⁽²⁰⁾在所有先公之中，他不仅受到最频繁的祭祀，而且是唯一被晚期商王同时尊奉为高祖和先王的一位。甲骨文之外的文献使陈梦家和其他一些学者相信，亥正是商王室世系

的建立者——契。陈梦家于1956年发表了这个观点。[\(21\)](#)八年之后，另一位甲骨文研究的先驱胡厚宣发表了一篇专文研究商人对亥的崇拜。我认为这篇文章为理解商代艺术中的兽形和鸟形图像提供了重要线索。[\(22\)](#)在这篇文章中，胡厚宣指出，作为祭祀品的受享者，亥的名字的甲骨文字形经常包括一个鸟的图形（pictograph），写作、或。他认为这些象形符号肯定具有某种意义，进而探讨商与鸟之间的关系并很快地找到了答案。不止一篇古代文献将商朝的起源——更准确地说，是建立商朝的子姓氏族的起源——和一只“玄鸟”联系在一起。

最早建立这个联系的文献是《诗经·商颂》。[\(23\)](#)这首可能源于商代的祭祖颂歌于东周中期左右在宋国的宗庙中被发现，而宋国是商人后裔在西周初期所建立的封家。史载周武王灭商之后，命令商王子武庚和禄父接续商的祖先祭祀（古代中国人相信征服者不应废止被征服者的祖先祭祀），但是这二人在武王死后就反叛了。周成王平息叛乱后将另一位商室苗裔微子启封于宋地以继商祀，但是微子已经不了解原本在商宗庙中表演的庄严颂歌了，于是，“微子至于戴公，其间礼乐废坏”。[\(24\)](#)这种情形直到宋国大臣仲山甫从周廷乐官处获得十二首商朝庙歌后才得到改善。如今仅有四首保存在《诗经》中。第二首名为《玄鸟》，开篇两句是“天命玄鸟，降而生商”。[\(25\)](#)

这个传说在东周时期有几个不同的版本。[\(26\)](#)司马迁着手撰写中国的第一部通史时，将这首颂歌与其他材料加以融合，叙述了商朝建立以前商人的历史。据他说，契的母亲名叫简狄，是一个有娥氏女子，也是帝喾的次妃。有一次她和两个女伴一起行浴，看见一个黑鸟下的蛋。她把它吃了，于是怀孕生下了契。契长大以后辅佐大禹治水有功。帝舜让他担任司徒，宣传五教。契随后因政绩卓越而被封在商地，获得“子”这个姓氏。最后，他的十四代孙汤战胜夏桀建立了商朝。[\(27\)](#)

我们不知道司马迁的这段叙事在多大程度上基于他看到的文献材料。⁽²⁸⁾不过“玄鸟生商”应该是一个非常古老的故事，胡厚宣因此将这个感孕神话与甲骨文中亥的鸟形名字联系起来，追溯了其在商代祖先崇拜中的起源，但是他的解释受制于当时流行的两种理论。首先，与20世纪50至70年代的许多大陆学者一样，他用这个发现去证明商代的“图腾”往昔。其次，与同时代的大陆学者类似，他通过对亥和其他传奇人物的研究以拓展商朝的历史。第一个论点主要基于恩格斯对摩尔根（Lewis H. Morgan）图腾社会理论的介绍，⁽²⁹⁾但是这种理论难以解释古代中国复杂的信仰和政治体系。第二个论点假定传说中的人物含有历史真实性并可以被纳入线性历史叙事之中。正如我们在司马迁对商史的重构中所看到的，这种线性历史叙事必然导致叙事者取消“历史之前”（time before history）这一概念和神话人物对这个概念的指涉意义。

但是实际上，中国古代祭祖礼仪的一个重要目的是不断唤起对这段神秘往昔的记忆，去追溯称作“始”的原点，即生者所属的家族和宗族的神秘起源。《礼记》的作者反复强调宗庙祭祀应该引导人们“复古复始，不忘其所由生”。⁽³⁰⁾除了《玄鸟》之外，其他这类“复古复始”的颂歌也在商周时期的其他宗庙中被咏唱。遵循同一种模式，它们将氏族的起源追溯到天人之际模糊地带中的神话英雄。⁽³¹⁾祭祖礼仪为保存和唤起古代记忆提供了一个主要载体，而这些记忆的具体性甚至令现代人类学家大吃一惊：“昔者先王未有宫室，冬则居营窟，夏则居橧巢。未有火化，食草木之实，鸟兽之肉，饮其血，茹其毛。未有麻丝，衣其羽皮。”⁽³²⁾

更常见的是，“始”的概念是由神秘的祖先呈现出来的。这些半人半神的祖先常常被想象成自然界的一部分，或具有兽和鸟的特征，或由兽和鸟随护。亥或契只是古代中国众多神话祖先中的一个。一条甲骨刻辞记录了商王为祭祀“帝史凤”准备的牺牲——“凤”的名字图形显示的是一只鸟⁽³³⁾ [图60.4]。在其他与商代往昔有关的人物

中，少皞格外引人注目。据说他的名字是鸷，曾统治山东半岛（这里可能是商的发源地）上的一个“鸟之王国”。其属下的10位大臣或部门均以鸟为名。公元前524年，自称少皞后代的郟子讲述了这则故事。孔子听后赞许道：“吾闻之，天子失官，学在四夷，犹信。”⁽³⁴⁾

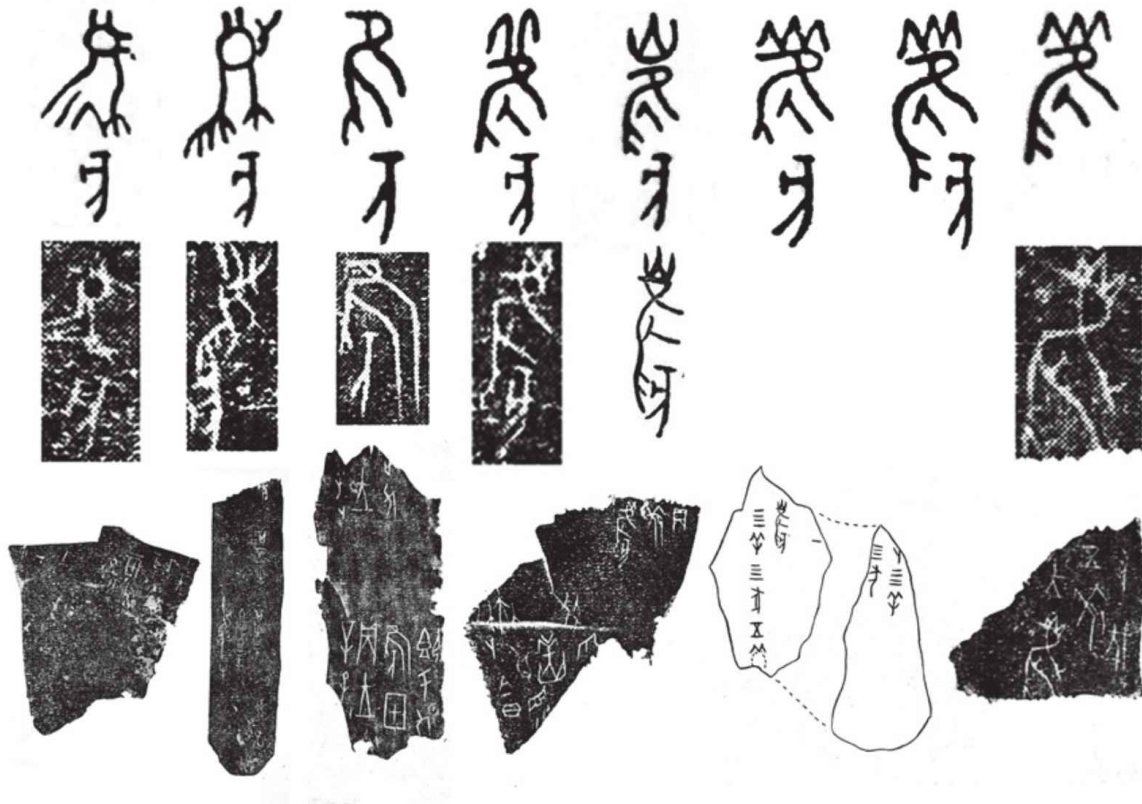


图60.4 商代晚期甲骨卜辞中“亥”的演变

除了和鸟的联系以外，这些“历史之前”的人物也和多种神话或现实中的动物有关，或乘龙凌空，或以虎豹熊罴为友。他们之间的冲突也常被描述成动物军队之间的激战。当这类人物死后被葬于灵山时，许多鸟兽会出现并守护这块埋葬之地。⁽³⁵⁾我随后将论及，这些祖先被奉作神明受到崇拜时，会通过与自己有关的兽或鸟与生者沟通。

含有这些神话的文献都是后代编纂的，但是甲骨卜辞揭示出商代晚期的信仰体系中的确存在一个相似的神话历史观念。与对“始”的信仰密切相关，这个神话历史由先祖及他们的兽形和鸟形象征物指示


[图60.5]。除了亥（他还被认为发明了牛耕）以外，甲骨文中另一位重要的高祖是俊，他的名字像是单足站立的一只有角兽。[\(36\)](#)我们不应该把这种象形符号视为对祖先的“再现”（representation）。同样，亥的称谓中的鸟形符号既不“表现”这位神秘的祖先，也不是在描绘一只特殊禽鸟。毋宁说，亥的名字中的鸟形符号指示着亥的传奇身份，以及与“始”的关系。这些观察将我们引向商和西周礼器上的一般性的兽形和鸟形纹饰，引导我们认识以下两点：



图60.5 “玄鸟妇”壶铭文拓片。商

第一，与甲骨文中神话祖先的兽形和鸟形称谓相似，青铜器装饰上的兽形和鸟形图像通常也不是特定生物再现，而且，符号和图像这两个系统都受到风格演变的制约。胡厚宣收集到甲骨文中更多亥的鸟名实例之后，于1977年发表了有关这个题目的第二篇文章。[\(37\)](#)材料的增加使他得以观察鸟形符号的一系列形体变化：祖庚到祖甲时期（大约公元前12世纪早期）的鸟形相对简单和朴素，在康丁时期（约公元前12世纪中期）被加上了精致的顶饰或王冠，后者在商末的武乙时期（约公元前11世纪早期）又被极度简化的鸟形所取代。我们可以将甲骨文先公名字中的这一连串鸟形与商代晚期青铜器上的鸟形纹饰加以比较。陈公柔和张长寿对这种纹饰的发展做过详尽的研究。[\(38\)](#)根据他们的结论，在鸟形纹饰的发展中，安阳早期的鸟形纹饰简单无冠，但从安阳中期开始被加上似角形、三山状、S形或王冠形的头饰[图60.6]。这两个发展序列之间的平行，暗示甲骨卜辞中的鸟形符号和青铜器上的鸟形纹饰受到一个广泛的变化中的图谱系列的支配，

也暗示这些符号和图像可能有相通的含义：它们不代表特定的神或者祖先，但也并非单纯的装饰纹样。

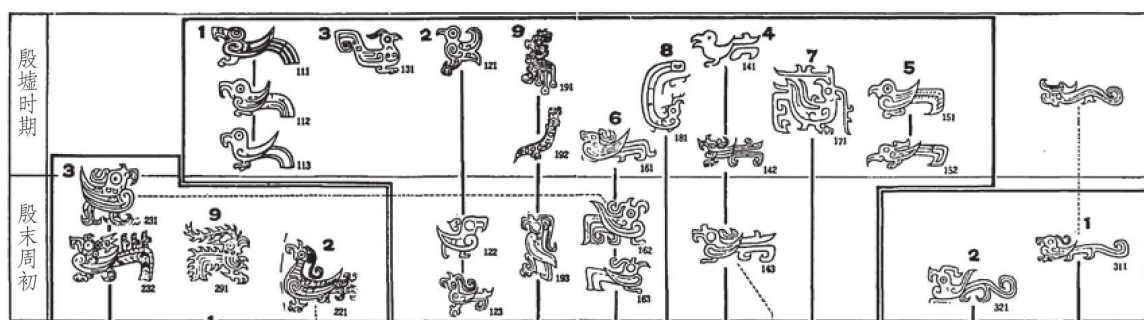


图60.6 商代青铜器上的鸟纹演变

第二，正如前文所述，礼器上的兽形和鸟形纹饰有一段史前史。虽然商代青铜器的装饰并非直接由新石器时代的玉器、象牙雕刻和陶制礼器上的兽面和鸟类图案发展而来，但它们从属于互相联系的礼仪美术传统，而这种传统可以追溯到公元前4000至前3000年。⁽³⁹⁾商王室成员对这段往昔并非一无所知，⁽⁴⁰⁾他们赞助的艺术类型也非常明显地对更早期的礼仪美术传统进行了创造性继承。我们可以尝试想象一下早期礼器对他们有什么意义。《尚书·益稷》中的一句话为这种想象提供了一个契机。当夏禹询问帝舜如何做一个好的统治者时，舜说：“予欲观古人之象，日月星辰、山龙华虫，作会（绘）宗彝。”⁽⁴¹⁾由于夏禹位于朝代史的起点，这里提到的“古人”应属于更为古老的史前时代，而舜说的“宗彝”应是传递了“古人之象”的当代制作。这条信息呼应了《礼记》中祭祖礼仪“复始”的核心思想，并且暗示祭器上的纹饰发挥着连接当下与往昔的作用。作为“古人之象”，它们指涉的是一个渺远的神话时代，即“始”的概念。礼器上的兽形和鸟形纹饰可以不通过表现特定实体而传达这层意思，甚至商代早期青铜器上那些简易的、符号式的兽面纹也可以有效地唤起对过去的感知，但是，当一种新的装饰风格突然变得流行，或是人们开始为特定礼器设计强有力的、偶像式的装饰图像的时候，这种新的风格和图像就很可能被赋予某种特定的宗教、社会或政治的意义。例如，装饰在一件

特殊的青铜鼓 [图60.7] 上的一个具有人面、鸟爪和牛角的大型正面图像，表现的可能是某位特定的尊神或高祖；王室成员委托制作器盖上站着大鸟的铜罍 [图60.8] 时，他（或她）也可能希望唤起人们对商代创始神话的记忆。但这些独特的形式连同它们的特殊意义，仍是在作为“古人之象”的兽形和鸟形图像的一般意义范围内发挥作用的，传达的仍然是“复古复始，不忘其所由生”的意愿。



图60.7 人面纹鼓。日本泉屋博古馆藏



图60.8 饰有华丽大鸟的青铜罍

三、从“物”到征兆

刚才提到的两个例子——那件独特的鼓和饰有鸟形附件的罍——表明，在解释某些特殊的兽形或鸟形图案的时候，我们需要考虑它们可能超出暗喻“神话往昔”（a mythical past）的更具体的含义。换言之，虽然商和西周青铜器上的装饰通常不指向明确的对象，但这并不意味着人们不能出于特殊目的“再造”流行图式。事实上，考古和文献证据表明，在许多情况下，青铜礼器上的纹饰可能确实传达了某种特殊信息或被视为特殊象征物。虽然以个别实例作为讨论商周艺术的一般性通例在我看来不足为据，这类解释往往妨碍了以往对青铜器纹饰的讨论，但是也不应该只因有些例子较为独特就置于不顾，特别是对这类例证的关注暗含着美术史研究的一个基本前提，即每个器物或图像都是特定时空的历史产物。所以，纵然同期文献的缺乏导致对

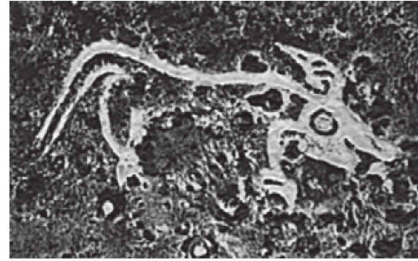
单件商代或西周青铜器进行历史研究有困难，我们仍须探寻揭示这些特定图像意义的可能性。

为了探寻这种可能性，我将从几项可以引起“语境思考”（contextual thinking）的考古发现入手。这些实例并不直接提供辨识单个图像的线索，它们的意义在于展现青铜艺术中三种基本的视觉和表意符号——纹饰、器形与铭文——之间的关系。为了理解这种关联，我将求助于“物”的概念，在古代它的含义包括礼器上的纹饰。对这一术语的文献爬梳，引导我提出“物”的主要作用是将动物、神、人纳入一个彼此联系的识别网络。

20世纪30年代商代考古的一项重要收获，是在商代晚期都城安阳附近发掘出殷王陵区。其中的1004号大墓发现一对超大的青铜方鼎，出土时并排伫立在墓圻南部的平台上。它们高60余厘米，宽度超过50厘米。⁽⁴²⁾其中一件外壁装饰着带牛角的兽面，被称为牛方鼎 [图60.9a]。这些浮雕般的威武兽面重复出现在器身四面和柱形鼎足的上部，构成了方鼎装饰的主要内容。它们与“牛”的联系由器内底一个形如牛身侧面像的图形铭文确证 [图60.9b]。不过，与外壁上浮雕的兽面不同，牛的侧面像以内凹的轮廓线简单勾画，并被孤立地置于方鼎内底。



a



b

图60.9 牛方鼎

(a) 纹饰

(b) 铭文

另一件鼎通常被称为鹿方鼎，装饰策略与牛方鼎相同，器表的主要兽面是生有一对精致多岔鹿角的鹿首正面 [图60.10a]。鼎内也铸有一个图形文字，是一只鹿的侧面像 [图60.10b]。很多学者认为鼎上的图形文字分别标示了它们在祭祀中盛装牛肉和鹿肉的作用。艾兰 (Sarah Ellan) 进一步推测：“两件鼎的体量如此之大，说明它们可能用来盛放整只动物。”⁽⁴³⁾但如果这两个图形文字明确指示了所盛放的动物牺牲，器表上兽面的意义则与它们既有联系又有区别。最重要的是，这些兽面并不是为阅读而设计的独立表意符号，而是与商代装饰艺术中的兽面类图形有密切的联系，在器表上重复地出现以吸引观者的视线。环绕以夔龙和凤鸟（陈公柔和张长寿认为装饰在牛方鼎上的鸟属于商代艺术中最华丽的“凤鸟”图案⁽⁴⁴⁾），这些正面的、偶像式的兽面属于罗越 (Max Loehr) 分类系统中的V式兽面纹风格，是商代晚期青铜器装饰中的一种流行样式。⁽⁴⁵⁾其结果是我们在每件鼎上都

能看到同一动物的两种表现，一为铭文，另一为装饰纹样，二者既相互呼应又彼此有别。它们的差异暗示着相异的观念，它们的一致之处则表明这些观念在商代的祖先崇拜中是同质和相关的。



图60.10 鹿方鼎

(a) 纹饰

(b) 铭文

牛、鹿二方鼎大概制作于公元前1200年前后的安阳中期。但与其相似的纹饰与铭文之间的关联，已显示在另一组制作可能早于它们二百年的安阳早期青铜器上。与牛鼎和鹿鼎不同的是，这组例证中的相关动物母题被装饰在属于同一人的不同铜器之上。这组铜器出自北京刘家河的一座商墓，包括一件精美的盘、一口三足鼎和一套牌饰。盘中央装饰着一个硕大的龟鳖图案，器沿两侧铸有两只站立侧面的鸟形 [图60.11a]。龟的图案再次出现在同墓出土的三足鼎中，只不过以简化的细阳文表现 [图60.11b]。三足鼎中的龟图案外形简单，尺寸较小，位于器内深处，这些特征表明它是一个图形铭文。除此之外，墓中出土的四件完全相同的铜饰件也都具有龟的基本形态，与铜盘和

三足鼎中的龟形图像类似，圆头而四足伸展 [图60.11c]。这些长7厘米、宽约5厘米的扁平牌饰原来可能装饰在死者的衣服上或附着于某种易腐材料制成的物品。其他商代中晚期的青铜器上也发现了类似的龟形铭文，学者通常称这类动物形铭文为“族徽”。⁽⁴⁶⁾虽然这种解读仍停留在假设层面，但毋庸置疑的是，刘家河商墓中反复出现的龟图像对墓主来说应有特殊的意义。



图60.11 刘家河出土铜器上的纹饰和铭文

(a) 铜盘

(b) 铜鼎

(c) 铜泡 (线图)

另一组青铜器反映了器形与纹饰之间的第三种联系。北京保利艺术博物馆藏有一件西周早期的铜尊，令人印象深刻的是，它被设计成了鸟的样子 [图60.12a]。⁽⁴⁷⁾器盖位于鸟形尊的背部，其上的把手是一只微小的鸟。两只鸟各戴有一顶独特的立式王冠，不过大鸟的翅膀、尾巴和双耳的三维效果被有意突出——绚丽的龙形图案装饰着鸟

的两侧。在韵动的羽式纹样的美化下，龙形图案被转化成鸟之双翼。与保利艺术博物馆的鸟形尊相似，纽约里昂·布莱克的藏品中有一件外形与其相同但体量较小的鸟尊 [图60.12b]。两尊都铸有相同的铭文“匭季乍祖考宝尊彝”，说明它们应是同一个人委托制作的。同组礼器还包括现存里昂·布莱克处的另一件铜尊，其上也铸有上述铭文。两个因素使这件尊成为西周早期艺术研究的一个重要例证。其一，发现时它依旧盛放着小型玉器——这是商周时期的一种特殊祭品。其二，带有龙纹翼的鸟又一次构成了器身装饰的主要内容，以浮雕形式布满主要装饰带，说明匭季和他的家族特别看重凤鸟。



图60.12 匭鸟尊

(a) 北京保利艺术博物馆藏较大匭鸟尊

(b) 纽约里昂·布莱克藏较小匭鸟尊

以上三组实例的意义都不能不证自明，但它们都指示出在礼器的纹饰、铭文与器形之间动物主题的相关性。这些关联极为重要，因为它们将视觉和文字符号纳入同一意义系统中，并且提供了在古代语境中将图像与观念联系起来的线索。在这些观念中，“物”可能是最为重要的一个。汉学家们对这个术语并不陌生。事实上，从20世纪30年

代开始，许多重要学者就已撰写专文讨论了“物”的早期含义——这个字最后在汉代被赋予了一个无限广博的抽象定义，意指天下的每个事物和所有的事物（anything and everything）。⁽⁴⁸⁾两个颇有影响的解释是，“物”最初意指“动物图腾”或“动物牺牲”。⁽⁴⁹⁾但是在我看来，这两种解释都基于经过拣选的文献材料，过分强调了该词的某种特定指涉。事实上，“物”最吸引人的方面是它呈现出的动态联系而非稳定的认同。我们发现在先秦语境中，“物”用于表示各种自然和社会现象，包括动物、神灵、地域、朝代、侯国、人群、祭品及图像。它们的意义在于指示文化与精神体系之中的不同主客体间的相互关系。

《左传》中的一节特别显示出“物”的这种功能。这节文字记录的是公元前661年之秋，有神降临于虢国境内的莘地。惠王向内史咨询这一奇异事件的意义。内史回答说神的降临预示一个国家的兴亡，国君会因之受益或罹难，先前的朝代都经历过这种事。当惠王问他如何左右结局时，他说：“用神的物来供奉他。当神来（接受祭品）时，那也是他的物。”（以其物享焉，其至之日，亦其物也。）⁽⁵⁰⁾遵循这一指导，惠王差遣两位大臣去准备合宜的牺牲。结果，神在虢国停留了六个月，并且许诺给惠王以新的领地。⁽⁵¹⁾

这段对话透露出三个有助于理解古代中国宗教和礼仪美术的观念。第一，人们相信神的降临对于一个国家或朝代具有重要的政治影响，国君可以通过提供适当的牺牲改变神的介入所造成的结果。第二，某种特定供品被称为神的“物”。第三，神通过同样被称为“物”的代理人接受祭祀的“物”。以下的一些文献辅助证明了这些观念，进而帮助我们吧“物”与社会和政治机构、地域和人群，以及青铜纹饰联系起来。

（1）“物”作为特定动物牺牲

对这种意义最明确的陈述出自《尚书·洛诰》。在这篇可信为西周早期的文献中，周公教导年轻的成王：

己！汝惟冲子，惟终。汝其敬识百辟享，亦识其有不享。⁽⁵²⁾享多仪，仪不及物，惟曰不享。（“啊！你尚为年轻人，应该完成先王未竟之事业。你应该认真地识别供献给先王的牺牲，也要识别哪些祭物是先王不接受的。即使某些供献具有繁缛的仪式，如果这些仪式和“物”没有关系的话，那还是不能被享用的祭物。）⁽⁵³⁾

这段陈述可以解释王室为什么豢养“物”作为祭祀的供品。《周礼》中规定，牧人“掌牧六牲而阜蕃其物，以共祭祀之牲牷”。⁽⁵⁴⁾在甲骨文中，许多奉献给祖先神的牛被称为“物牛”。胡司德（Roel Sterckx）在他研究商代动物的文章里列举了与此有关的丰富材料，以论证这是经过严格选择的动物牺牲的种类。⁽⁵⁵⁾值得注意的是，根据一些传世文献，某些占卜的目的是为了确保祖先对人们选择的动物牺牲的认可。⁽⁵⁶⁾这意味着神灵本身，而非献祭者，对供品是否合宜具有最终的发言权，他们会确认挑选出来的动物牺牲是否真是他们的“物”。

需要指出的是，这些文献大多成文于东周，它们所谈的是往昔的祭祀制度。作为证据，《国语》的作者将“物享”——即用“物”来献祭——与邈远的过去联系起来，因此说上古时代“民以物享，祸灾不至，……及少皞之衰也，九黎乱德，民神杂糅，不可方物”⁽⁵⁷⁾。这种说法为我们提供了用以反思惠王与内史对话的原境（context）。实际上，内史推荐的方法——为神准备合宜的“物享”——是一种古代的祭祀礼俗。

（2）“物”作为神的助手和信使

中国古代神话中的一些杰出人物既是伟大的领袖又是威力强大的神灵。半神半人的他们由兽和鸟陪伴，并且让兽和鸟作为使者与地上的生人沟通。例如，传说中的太皞有一个神物，鸟身人面，名曰句芒。⁽⁵⁸⁾帝俊——他在甲骨文中是商代的一名高祖——有五色鸟作为他的“友”，管理他在地上的两座神坛。⁽⁵⁹⁾我在前文提到，俊和其他一些神话中的祖先去世时，大批兽和鸟出现并守护埋葬他们之地。其中与颛顼相关的是成群的“大物小物”，包括各类野兽、不同颜色的鸟及大蛇。⁽⁶⁰⁾

胡厚宣在甲骨卜辞中发现了商王室向“帝史凤”供献牺牲的记载。⁽⁶¹⁾另一条甲骨卜辞则记录了卜官应商王要求进行占卜，以解释“鸣鸟”的含义。⁽⁶²⁾《尚书·高宗彤日》以类似的一个事件开篇，说：“高宗彤日，越有雉雉。祖己曰：‘惟先格王，正厥事。’乃训于王，曰：‘惟天监下民，典厥义。降年有永有不永。’”⁽⁶³⁾与之相似，《国语》也记载了对鸟的征兆的信奉。当周祖勃兴将取代商朝的统治时，一只凤鸟在周的发源地岐山发出了响亮的叫声。⁽⁶⁴⁾在所有这些例证中，神与祖先都通过兽或鸟与生人沟通。⁽⁶⁵⁾

(3) “物”作为朝代、地区和方国的象征

《左传》记录了中国古史中的一个片段：寒浞杀了夏代后裔相，相的妻子后缙氏幸而逃脱并生下了少康。少康长大后成为一位强大的领导者，最终“复禹之绩，祀夏配天，不失旧物”。⁽⁶⁶⁾这段文字明确说明夏和它的开创者拥有特殊之“物”（即引文中的“旧物”）。这种信仰与另一指示地域或国家的“物”相关。在先秦文献中，“方”和“物”两个字常常连用，如“方物”“物土方”等。⁽⁶⁷⁾在中国现存最古老的地理文献《禹贡》中，“方”指特定的地域。该词也经常出现在甲骨卜辞之中，通常指“国”。“多方”一词因此可以被解释为“众国”。⁽⁶⁸⁾此外，“方”与“物”之间的联系也是“夏初铸九鼎”

这则著名传说的基础。据《左传》，“昔夏之方有德也，远方图物，贡金九牧，铸鼎象物，百物而为之备，使民知神奸”。⁽⁶⁹⁾这则文献的一个特别的重要性在于，不同的“物”象征着不同的“方”或国，当这些“物”被有秩序地铸造在这些鼎上，这组礼器也就成了合法政治权力的最高象征。

(4) “物”作为图像

“夏铸九鼎”的传说来自东周大臣王孙满在公元前605年所说的一段话，它是最著名但非唯一把青铜器纹饰与“物”联系起来的文献。另一个例证是《诗经·烝民》开篇的诗句：“天生烝民，有物有则。民之秉彝，好是懿德。”据刘节《说彝》的阐释，这里的三个关键词——“彝”“物”和“则”——分别指礼器、纹饰和铭文。⁽⁷⁰⁾

此外，《左传》中有一段话述及盔甲上所饰的称作“物”的图像，并将其与特定宗族联系起来。据说，在叔孙成子去世后，侯犯封锁了郈城。当他失败并打算逃走时，当地人请他将叔孙氏的盔甲带在身边，这些盔甲是他在政治活动中使用过的。侯犯拒绝了这个请求，理由是“叔孙氏之甲有物”，他不能带走这副盔甲。⁽⁷¹⁾正如学者们指出的那样，侯犯提到的这种“物”可以在现存的商周青铜盔甲上看到 [图60.13]。



图60.13 带兽面的铜盔。商周

以上的文献证据支持我先前对“物”的意义的解释，即它并非对某一特定主体或客体的再现和认定，而是指涉多种自然与社会现象之间的相互关系，这些现象包括动物、地域、朝代、方国、氏族、神灵、祭品和图像。简单地说，王朝、方国及氏族有其特定的“物”，某王朝、方国或氏族的人通过供奉合宜的“物”以祭祀他们的神和祖先，他们的神和祖先也通过“物”与生人交流。在不同情况下，“物”可以是神灵（spirit）、象征物（symbol）或者特殊的兽和鸟。当它们以图像出现的时候，这些图像也作为“物”被识读。

以上对“物”的讨论使我们得以重新审视这一节开头时介绍的三组青铜器 [见图60.7—图60.10]。我们仍然无法准确地解释它们的纹饰和器形，但开始理解某个兽形或鸟形主题以不同形式装饰于单个或成组礼器之上的原因。这些形式很可能反映了祖先祭祀中彼此有别但又互相联系的概念，从神灵到它们的信使，从族徽到动物牺牲。这些形式的相互关系并非遵循严格的规则，应该具体问题具体分析。例如，铸于刘家河三足鼎内的小型龟形符号可能指明了器主的族属，而同墓出土的青铜盘中心的大号龟形图像可能在祭祀时具有协助沟通祖先的作用。⁽⁷²⁾在侯家庄1004号墓出土的牛鼎和鹿鼎上，图形文字与装饰纹样是两种表达方式，但二者的一致性反映了祭品与受享者之间的

关系。⁽⁷³⁾精美的鸟纹在西周时期的流行可能与“鸞鷖鸣于岐山”的传奇预言有关，三件卣季尊的制作者可能有意识地征引了这个传说。不过，这些解释仍处于假说层面。需要提醒读者的是，像牛、鹿二鼎这样的例子十分少见，不应被视作商周青铜艺术的常规，但这些实例值得我们充分关注，因为它们提供了将某件青铜器的礼仪功能和它的铭文及纹饰联系起来的具体线索，并允许我们突破简单的概括，进入对具体联系的考虑。

四、从祖先到人

在本文开篇处，我概述了早期中国艺术的四个主要特征，其中之一是兽形和鸟形主题较人形图像更具优势。众所周知，古埃及、中东和希腊的大量雕塑和浮雕——许多是大型纪念碑式的——都显示出对人体的浓厚兴趣，但在中国，特别是从新石器时代晚期至商和西周时期，同一水准的原创艺术专注于创造复合的，甚至常常是幻想的兽和鸟的形象。这个特点在该时期礼仪美术的两个主要领域——青铜器和玉雕——中表现得尤为显著。一个简单但可信的解释是，制作这些艺术品的主要目的是协助完成祖先崇拜。而祖先崇拜所强调的，正如吉德炜颇具洞见的总结，“是秩序和结构，而非自然主义的、特殊的和个性化的细节”。⁽⁷⁴⁾

那么，什么是“祖先”？虽然古代中国人从未以书面形式发展出对这个观念的话语讨论，但他们的祭祀活动明显将祖先置于人间与神域相接的模糊地带。实际上，一些现代学者已经注意到，商周时期祖先信仰观念中存在一个潜在的悖论。一方面，死者的家庭成员继续供奉某位父辈、祖辈或者曾祖辈祖先——人们认为原来的宗亲关系没有随着祖先的去世而改变。另一方面，死亡把一个人转化为更高的存在，他（或她）被赋予了生前所没有的更高的地位和能力。⁽⁷⁵⁾《尚书》和《诗经》中的不少段落显示了死者这种新的、强化了的身份。

正如劳伦斯·汤普森（Laurence G. Thompson）指出的，在这些文献中，“祖先的居所被描绘成在天界中，靠近并从属于天上的最高神明。他们强于其后代的能力似乎正来源于此。换句话说，他们能够向‘上帝’或‘天’请求施福或降灾给他们的后代”。⁽⁷⁶⁾这些基于传世文献的一般性认识，已经被包括卜辞和礼仪建筑在内的考古学研究证实。⁽⁷⁷⁾

商和西周的贵族如何构想他们半人半神祖先的形象，是一个有趣的题目，但我们不能期望获得一个明确的解答，因为据我所知，商和西周艺术中尚无可以确认为男性或女性祖先的形象，而甲骨卜辞也没有提供对死者死后状况的详细记录。实际上，基于过去80多年积累的考古证据，我们可以相当有信心地推断，商和西周的贵族成员从未以写实形式描绘他们的祖先，这种情况直到死者肖像在东周末期出现才得以改变。⁽⁷⁸⁾这类图像在商和西周时期的缺席不是由于诉诸文字的禁忌，而是由于在宗教行为中，“非人格化”（impersonalization）为死者向祖先的转化以及赋予其超人能力提供了一套关键性机制。吉德炜首先强调了 this 机制在商人祖先崇拜中的重要性。对他来说，成为一位祖先神事实上等于丧失个性：商王室的某位成员一旦去世，他（或她）就不再拥有个人的名字而是被给予一个非专有的“庙号”。加入早期祖先之列以后，他（或她）将与其他祖先神一同定期接受祭祀。到了商代晚期，“祖先崇拜的祭仪不再有不可预测之处。它高度地结构化和非个性化了。甲骨文中没有迹象表明在祭司的观念中，祖先有对某类祭仪、供品、人殉的选择或其他个人偏好……最重要的东西是由祖先所代表的良好秩序，而非他们的个体人格”。⁽⁷⁹⁾

对吉德炜而言，这种高度结构化的、非个性的祖先崇拜机制解释了商代艺术的“非个体性”（non-individualism）。在我看来，他的这一颇有价值的观察引出了一个新的问题：“非个体性”及“非人格化”（impersonalization）如何通过视觉和建筑的形式表现？换句话说，祖先崇拜从来不是一种抽象的理念，它总是在人构建的空间中实

行，也总是需要使用人造的器物 and 图像。如果说“非个体性”和“非人格化”在商代信仰中具有特殊的重要性，那么它必然会在祖先崇拜中获得视觉或建筑的表现。那么，它是如何被表现的呢？

在一项早前的研究中，我分析了周朝宗庙的建筑形制，认为它的空间布局强调了祖先的集体性和一种旨在“复古复始”的仪式程序。⁽⁸⁰⁾比如，在王室宗庙里，后稷——他是周代的姬姓始祖——的祠堂坐落于合祭庙堂的最深处，晚近的王室祖先则在宗庙前部靠近外界的地点接受祭祀。这种建筑形制提供了王室系谱的一个镜像，暗示祭祀者行进顺序是由近亲至远祖。正是这样，宗庙通过自身的空间设计体现出祖先崇拜中的“结构化和非个人的”特征。在对宗庙中个体祖先的祭祀方面，传世文献说明他们不是被用肖像代表，而是以木质牌位显示其作为祭品受享者的存在。⁽⁸¹⁾近年的一系列考古发掘进一步揭示出这种抽象的牌位并非祖先的唯一象征形式。这些发掘表明一些周代贵族死后，人们会给他（她）戴上一副面具，以协助其向祖先神转化。

从1992年到2000年，考古工作者在山西省南部的天马 - 曲村勘探发掘了晋国的王室墓地。此地发现的九组十九座陵墓，被认定是生活于公元前11世纪末至前8世纪的晋国世代国君及其配偶的墓葬。在众多随葬品中，有一类特殊的玉雕总是发现于死者头部附近。它们每套由40、50或80片玉质构件组成。玉件的背面或侧面钻有细孔，意味着它们最初被缝在一块织物上组成一个复合形象。⁽⁸²⁾复原之后，每套玉件都构成一副面具 [图60.14]。发掘者据文献确定其为死者的“覆面”。⁽⁸³⁾



图60.14 玉覆面。晋。山西天马 - 曲村晋王室墓出土

晋国墓地出土的这些覆面虽然在结构和加工程度上不尽相同，但没有一副真实地再现人的面容。它们共同的特征是用几何形玉片——三角形、四边形、弧形和梯形——构成一张半抽象的脸，令人联想起商和西周早期青铜器上的兽面 [见图60.3]。一些玉片表现为微型动物，类似的情况也见于商和西周铜器上的兽面纹。这种丧玉在陕西、河南、江苏等地都有发现，说明这类仪规并不限于晋国。⁽⁸⁴⁾在葬礼期间，放置在死者脸上的覆面不仅遮蔽了死者的面容，更重要的是通过改变死者的外观而将其转化为一个不同寻常的、神秘的存在。有意思的是，古代文献记载了一些重要人物在去世时发生的类似转化。如《山海经》中记载，大禹的父亲鲧去世后，化为了一条黄龙或一只三足龟。⁽⁸⁵⁾

这种转化意味着什么？覆面是否象征着死者新获得的半神祖先的身份？它们是否“表现”了一位男性或女性祖先的超人容貌？这些非个人化（un-individualized）形象的覆面是否意味着祖先的“非人格性”（impersonality）及其与其他去世家族成员的共同性？无论对这些问题的回答是什么，将这类覆面置于西周中期至东周早期艺术发展的两个总体脉络中进行语境化思考是十分重要的。第一，当传统动物纹饰逐渐从青铜器装饰中消失并被抽象纹样取代，使用这类面具的丧

葬礼仪继续存在 [参看图60.18]。第二，有别于天马 - 曲村出土覆面反映的视觉逻辑，同期甚至同墓出土的另一类人物形象表现出明显的自然主义风格。在第一种语境中，古代流传下来的“覆面”礼仪可以被看成《益稷》所说的“古人之象”。第二种语境则引导我们去探寻写实性人物的艺术表现——通过这个发展历程，人像在中国出现并最终成为主要的艺术表现对象。

值得注意的是，写实性的人物形象也见于天马 - 曲村的晋国墓地。与盖在死者脸上的覆面截然不同，它们不表现“变形”或“转化”。而且，这种写实人物形象表现的并非社会精英，而总是地位低下的仆人或奴隶。他们通常赤身裸体，以跪或蹲的姿势承托某件器皿 [图60.15]。⁽⁸⁶⁾ 天马 - 曲村出土的带有此类形象的青铜器是一些缩微的容器或作为玩具的“弄器”；类似的器物在陕西南部 and 山西的其他贵族墓中也有发现，说明它们在西周中晚期一度流行。此类随葬品中有一件出土于闻喜县上郭村的有轮箱形器 [图60.16]。⁽⁸⁷⁾ 它通高仅9.1厘米，但器身带有15件兽形和鸟形附件装饰。一名裸身男性奴隶看守着前门，他的左小腿被砍掉了。在周朝都城地区发现的青铜器上也有断肢看守者的形象。⁽⁸⁸⁾ 根据《周礼》中“刖者使守圜”⁽⁸⁹⁾ 的记载，可知这些形象应取材于现实生活。



图60.15 铜器上的人形。山西天马 - 曲村晋王室墓出土



图60.16 有轮箱形器。山西闻喜县上郭村出土

因此我们在天马 - 曲村看到的是风格与功能双重意义上的一个二元现象 (dualism)：一边是祖先和国君的神秘面具，另一边是仆人或奴隶的自然主义表现。这种二元现象可以上溯到更为久远的时代。生动的泥塑人像在新石器时代就与陶器同时出现了，然而从新石器时代末期开始，这种“廉价”的写实形象与玉雕上图案化的兽面拉开了距离。湖北省石家河的新石器时代晚期遗址已经兼有这两种表现形式。在发现于此的人工制品中，我们看到装饰着兽面的精巧玉雕、玉鹰和玉“猪龙”，⁽⁹⁰⁾同时也有随意制作的陶人和陶质动物。⁽⁹¹⁾这种写实和随意的泥塑传统在商代得以延续。⁽⁹²⁾台北“中研院”历史语言研究所存有河南安阳出土的若干泥塑，表现了囚犯或俘虏的形象，他们的双手被绑于身前或身后，脖子上戴着牢固的枷锁 [图60.17]。这种写实性风格在青铜礼器艺术中基本缺席。少数商代青铜器上刻画的人形图像也总是混合着兽和鸟的特征。湖南省宁乡县出土的人面方鼎 [图60.18] 即是一个例子。虽然不乏文章赞誉其人面的“写实性”，但近距离观察就会发现人面上下的兽角和爪子，说明它并非真实的人，而是某种超自然主体。



图60.17 河南安阳出土囚犯或俘虏泥塑



图60.18 湖南省宁乡县出土的一件人面方鼎

从商代晚期至西周早期，人们也用石料制作写实性的人物形象。在四川中部三星堆文化的不同遗址中，至少发现了11件这类实例。⁽⁹³⁾它们呈现同一种形态——跪姿，身体裸露，双手反绑于身后〔图60.19〕。与安阳出土的泥塑相似，这些雕像表现的也是俘虏或奴隶。表现对象的低下身份似乎使雕塑家免于将这些人物神秘化。这些石人的比例惊人地准确，雕像表面的圆转平滑似乎反映出制作者对其身体柔软性的有意追求。从这些方面来看，它们与三星堆文化内为数众多且体量巨大的青铜人（神）像大相径庭。这组青铜人（神）像超过百件，它们的鼻子、嘴和耳朵十分夸张，而眼睛更是奇异突出〔图60.20〕。⁽⁹⁴⁾学者们将这些铸像与四川古蜀国的统治者蚕丛联系起来，文献称这位国君“其目纵，始称王”。⁽⁹⁵⁾



图60.19 四川中部三星堆文化石人



图60.20 三星堆文化铜面具

因此，似乎有一种恒久的二元现象贯穿于商和西周及更早的时期：地位低下的一般人以泥土或石头写实地表现，而超自然的存在则以青铜和玉石作非现实的刻画。天马 - 曲村出土的两类人物形象承继了艺术表现中的这种二元性。不过，当晋国墓地中的这些人像被制作时，中国艺术的发展已迎来一个关键的转折点。前文提及早期青铜礼器上的兽面形象到西周中晚期逐渐衰落，而三维的写实人物形象则在青铜装饰中不断增多，经常为素朴常见的器物增添一些视觉趣味。它们仍被设计为器物附件，但这些小型雕塑形象预示着在接下来的几个世纪里，雕塑形象将发展成独立的艺术传统，最终在秦汉艺术中占据一个相当重要的位置。我们可以将这种新兴艺术形式从公元前6世纪到前3世纪的发展，概括为以下四个方面：

第一，人形附件的体量与精美程度不断增长，逐渐发展为雕塑般的大型三维形象。一组这样的人像发现于擂鼓墩1号墓，该墓墓主是死于公元前5世纪晚期的曾侯乙。^[96]墓中出土的编钟架上有六个青铜人，作为立柱支撑着编钟架的横梁 [图60.21]。与早期青铜器上的小型人像相比，这些立像不但远为高大，而且表情和衣着都被更为具体地刻画。编钟下层的三个人像站在半圆形基座上，每像高约1米，重359千克。第二层的三个人像稍矮，约80厘米高。这些人像不再表现为

裸体的奴隶或断肢的仆从，他们所穿的紧身上衣及长裙先被髹涂黑漆再饰以红色图案，显然等级更高。一些学者根据他们佩带的宝剑将他们认定为武士或宫殿守卫。



图60.21 湖北随县曾侯乙墓出土钟架上的铜人

这种写实风格并非个例，东周中晚期的许多立体青铜人像拥有同样的特征。在著名的侯马铸铜遗址中，考古学家发现了为铸造此类人像而生产的复杂构件，其成品已从公元前6世纪晚期至前5世纪早期的遗址中发掘了出来。⁽⁹⁷⁾其中的一些人像抬起手臂支撑着某类物体（因而与擂鼓墩人形柱相似）；其他呈跪、蹲或站姿的人像则伸出双臂托举或以双手紧握着一根管子。⁽⁹⁸⁾作为灯座，这些人像总是被塑造成僵硬的正面姿态。不过，对它们的衣服，特别是头饰的细致表现，透露出艺术家为达到写实效果做出的努力。

第二，大约同在公元前6世纪至前5世纪，一种“图绘式青铜器”（pictorial bronze）出现了。制作者在这些器物的光滑表面上以铸、刻或镶嵌的方法表现成组的人物，人物从事的活动包括习射、采桑、备享、狩猎及水陆攻战。有些活动很可能代表了新型的社会礼仪，其他的如水陆攻战则反映了当时的政治搏斗 [图60.22]。⁽⁹⁹⁾ 这些画面往往安排在器表上的横向环带形装饰区中，观者随圆形器表沿水平方向移动观看，画面中人物的韵动感因而得到加强。青铜器上的这种新型装饰可能受到了当时绘画的影响。一个显著的例子是荆门包山2号楚墓中出土的一件彩绘漆奩，器盖外壁绘有一系列生动的人物形象。整幅漆画长87.4厘米，但高仅5.2厘米。画者用摇曳的柳树图像将画面分成五段，其中人物、车马的活动可能图解了“士相见礼”的过程。⁽¹⁰⁰⁾



图60.22 水陆攻战铜壶线描图

另一种常见于图绘式青铜器的装饰主题是人兽格斗。一些铜壶的器表被分成若干矩形框架，其中装饰着弓箭手射鸟或武士搏击虎豹的场景 [图60.23]。这些受到草原艺术“格斗主题”（combat motifs）启发的场景传达出一股强烈的紧张感：野兽是被猎取的对象，同时也向狩猎者发动进攻；狩猎者有力的姿态及动物猛烈的动作传递出斗争的惨烈。在一篇关于古代中国神话和艺术中人兽关系转变的文章中，张光直将这些搏斗场景解读成人对动物的一种新态度的表现——商周青铜器上的动物形图像似乎具有一种神秘的控制力，而东周艺术中的人主宰着动物。⁽¹⁰¹⁾正如当时一位政治家所宣示的，此时出现的一个新的观念是“天道远，人道迩”。处于这个历史新时期的人们开始把人作为思考的起点。描绘在图绘式青铜器上的人类活动有力地反映了这一深刻变革。



图60.23 “格斗主题”铜壶（局部）

新式的铸造和装饰技术促进了图绘和雕刻两种形式的人物表现。在战国时期，为满足新兴社会精英对奢侈的竞尚，大量混合不同材料的器物被制作了出来。这些颜色丰富、设计繁缛的实用和装饰器物，包括雕像、灯、镜子、带钩和器皿，在各个方面都有别于庄重肃穆的早期青铜礼器。很多这类作品整合了繁复的表现手段。河北平山中山王陵发现的一组非凡的雕塑即跻身其间。其中一件十五连盏灯综合了古代神话和现实中的人类活动。另一件灯具的设计则运用了别样的视觉策略，将一名男性的铸像置于视觉中心，男像双手持蛇承托两只灯盘 [图60.24]。这件作品的与众不同之处还在于其丰富的镶嵌材料，男像的面部为银制，眼睛则用黑石镶嵌。嵌饰工艺也用于表现蛇身的鳞片和人像所着的优雅长袍。与中山王陵出土的其他雕塑作品一起，它所展现的不仅是鲜明的形象和强烈的三维效果，还包括绚丽的色彩和一种新的装饰风格。



图60.24 河北平山中山王陵出土铜灯具

最后，墓俑在战国时期发展成造型艺术的一种重要形式。此类小型人像随着墓葬重要性的增强而渐趋流行，同时也映射出整个社会和政治的变革。周王室在这一时期进一步衰微，诸侯忙于政治争雄，他们通过对经济资源和军事力量的控制扩大势力，并借助纪念碑式的陵墓表现自己的权力和地位。⁽¹⁰²⁾高大的封土和富丽的建筑矗立于坟墓之上，为葬礼而特意制作的明器数量和品种迅速增加。作为明器的一个重要品类，墓俑从公元前5世纪至前3世纪迅速发展成颇具影响力的艺术形式。⁽¹⁰³⁾这一发展的高峰是秦始皇陵中的“地下军团”和其他真人大小的陶质人俑，它们再现了秦始皇指挥的帝国军队、百官和仆役 [图60.25]。值得注意的是，始皇陵出土的塑像中没有一尊表现始皇本人，所有写实塑像都仅仅是他的臣属。为始皇制作的青铜马车鬼斧神工，极尽华丽之能事，但车厢内空无一人。秦始皇形象在陵墓中的缺席透露出古代礼仪美术的遗风，正如商周王室的祖先，始皇帝超越了视觉再现的可能性。他是否在人们的想象中转化成了一种不同的存在？这个问题使我想到司马迁记载的一则轶事：在秦始皇去世的前一年，也就是公元前211年的秋天，一名秦朝官员在夜里被一个陌生人拦住并告知“今年祖龙死”，那人说完就消失了。⁽¹⁰⁴⁾“祖龙”即始皇，也隐喻一个神奇的动物。



图60.25 秦始皇陵中的地下军队

（赵燕刚、苟欢 译）

-
- (1) 本文是为计划在纽约亚洲协会美术馆 (Asia Society and Museum) 举行的《烛龙：里昂·布莱克 (Leon Black) 藏中国青铜器》展览图录所写的主题文章，但展览因故未能举行。
- (2) 《仪礼》和《礼记》是两部最重要的礼书。关于这两个文本的内容和年代，见Michael Loewe, *Early Chinese Texts: A Bibliographical Guide* (Berkeley, 1993), pp. 234-243, 293-297。中译本见鲁惟一，《中国古代典籍导读》，李学勤等译，沈阳：辽宁教育出版社，1997年，第247—257、310—315页。
- (3) 东周和汉代人墓葬兴趣的与日俱增，见Wu Hung, “From Temple to Tomb: Ancient Chinese Art and Religion in Transition”, *Early China*, 13 (1988), pp. 78-115。中译本见巫鸿，《从“庙”至“墓”——中国古代宗教美术发展中的一个关键问题》，载《超越大限——巫鸿美术史文集卷二》，上海：上海人民出版社，2019年。

- (4) 孔子，《论语·雍也》。不同的译本，见Arthur Waley, trans., *The Analects of Confucius* (New York, 1938), p. 120。中文本见阮元，《十三经注疏·论语注疏》，北京：中华书局，1980年，第2479页。
- (5) 此书虽然通常被归于公元前3世纪的秦国宰相吕不韦名下，但是并不清楚他参加了哪一部分的编纂，也许是他指导别人写了这部著作的大部分。见Loewe ed., *Early Chinese Texts*, p. 324。中译本见鲁惟一，《中国古代典籍导读》，第344页。
- (6) 相关信息分布于《吕氏春秋》的不同章节。参见容希白，《商周彝器通考》，上册，北京：哈佛燕京学社，1941年，第99页。
- (7) 更多例证，参见《商周彝器通考》，上册，第100—105、132—135页。
- (8) David N. Keightley, *Sources of Shang History: The Oracle-Bone Inscriptions of Bronze Age China* (Berkeley:, 1978), p. 137.
- (9) 20世纪90年代的两篇文章，从不同视角重新检讨了关于“饕餮”的一些流行解释。见Ladislav Kesner, “The *Taotie* Reconsidered: Meanings and Functions of Shang Theriomorphic Imagery”, *Artibus Asiae*, 51: 1/2 (1991), pp. 29-53; Elizabeth Childs-Johnson, “The Metamorphic Image: A Predominant Theme in the Ritual Art of Shang China”, *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities*, 70 (1998), pp. 5-171。这场辩论的另一份记录是由韦陀 (Roderick Whitfield) 编辑的论文集*The Problem of Meaning in Early Chinese Ritual Bronzes* (London, 1993)。
- (10) 在一些特例中，有一件出土于陕西眉县的驹尊值得一提。该器由生活于公元前10世纪的高级官员盩委托制作，象征周王赏赐给他的一匹真马。见陕西省考古研究所等，《陕西出土商周青铜器·3》，北京：文物出版社，1980年，图一九四，第185—186页。
- (11) *The Shorter Oxford English Dictionary* (Oxford, 1973), p. 2597.
- (12) 一些学者已试图构建这种礼仪场合。例如江伊丽 (Elizabeth Childs-Johnson) 发现，一些甲骨刻辞中记录了特殊祭典中对“爵”的使用。详见“The Jue and Its Ceremonial Use in the Ancestor Cult of China”, *Artibus Asiae*, XLVIII, 3 and 4 (1987), pp. 171-196。
- (13) 例如，系统化的祭祀体系直到商末才发展成熟。西周时期，为了适应王室氏族谱系的不断变化，王室祖先崇拜也一直被调整。参见David N. Keightley, “The Shang: China’s First Historical Dynasty”, in Michael Loewe and Edward Shaughnessy eds., *Cambridge History of Ancient China* (Cambridge, 1999), pp. 232-291, especially pp. 252-262; idem., *The Ancestral Landscape: Time, Space, and Community in Late Shang China, ca. 1200-1045 B.C.* (Berkeley, 2000), pp. 37-54; Wu Hung, *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture* (stanford, 1995), pp. 79-88。中译本见巫鸿，《中国古

代艺术与建筑中的“纪念碑性”》，李清泉、郑岩等译，上海：上海人民出版社，2017年，第143—159页。

(14) 例如，在中国南方地区，青铜礼器经常发现于靠近河流或位于山顶的墓圻之中。这表明了人们对某种自然神的信仰。

(15) 用柯思纳的话来说：“我们应该意识到，那时的饕餮或者其他图像符号都没有任何普遍性的意义。对于它们的理解也必然因商代社会内部阶层和利益集团的不同而有所差异。”见“The *Taotie* Reconsidered”，pp. 48-49。不过柯思纳假设不同的人都可以接近青铜礼器，这个观点令人怀疑，因为非宗族成员是不能进入祖庙的。

(16) 镌刻于许多西周礼器上的一种句式明确表达了这种观念，即某件礼器将为某个家族“子子孙孙永宝用”。

(17) Kesner, “The *Taotie* Reconsidered”，pp. 45-46.

(18) 司马迁，《史记·殷本纪》，北京：中华书局，1959年，第91—93页。张光直(K. C. Chang)已指出这种二分结构，见*Shang Civilization* (New Haven and London, 1980), p. 4, 中译本见张光直，《商文明》，张良仁、岳红彬、丁晓雷译，北京：生活·读书·新知三联书店，2013年，第4页。

(19) 商代信仰体系中的这些群体，见Keightley, “The Shang: China’s First Historical Dynasty”，pp. 253-256.

(20) 在传世文献中，他的名字也被写成该、核、骸和振。见王国维，《观堂集林》，第2册，北京：中华书局，1959年，第409—410页；陈梦家，《殷虚卜辞综述》，北京：科学出版社，1956年，第338页。

(21) 陈梦家，《殷虚卜辞综述》，第339页。

(22) 参见胡厚宣，《甲骨文商族鸟图腾的遗迹》，载中国社会科学院历史研究所，《历史论丛》，第1辑，北京：中华书局，1964年，第131—159页。他随后发表了更多的证据，见《甲骨文所见商族鸟图腾的新证据》，载《文物》，1977年，第2期，第84—87页。

(23) 包括《史记》和《国语·鲁语》在内的一些晚期文献，将《玄鸟》及其他商朝颂歌归于春秋初年的正考父（甫）名下。但是，一些现代学者认为它们应是源于商代的颂歌。见杨公骥、张松如，《论商颂》，载《文学遗产》编辑部，《文学遗产增刊·二辑》，北京：作家出版社，1956年，第9—15页。

(24) James Legge trans., “The She King”, in *The Chinese Classics*, vol. 4, (Oxford, 1872), p. 81. 中文本见阮元，《十三经注疏·毛诗正义》，第620页。

(25) 据魏礼(Arthur Waley)的译本*The Book of Songs* (New York, 1978), p. 275. 中文本见阮元，《十三经注疏·毛诗正义》，第622页。

- (26) 这些版本散见于《天问》《离骚》及《吕氏春秋·音初》。见孙作云，《〈天问〉研究》，北京：中华书局，1989年，第226页。据司马迁记载，秦之先由其母女修吞食玄鸟卵所生。见司马迁，《史记·秦本纪》，第173页。
- (27) 司马迁，《史记·殷本纪》，第93—96页。英译本见“The Basic Annals of Pre-Han China”，in William H. Nienhauser Jr.（倪豪士）ed.，《The Grand Scribe's Records》，vol. 1（Bloomington and Indianapolis, 1994），pp. 41-44。
- (28) 太史公曰：“余以颂次契之事，自成汤以来，采于书诗。”见《史记·殷本纪》，第109页。
- (29) Frederick Engels, *The Origin of the Family, Private Property and the State: in the Light of the Researches of Lewis H. Morgan* (London, 1940). 中译本见恩格斯，《家庭、私有制和国家的起源：就路易斯·亨·摩尔根的研究成果而作》，载《马克思恩格斯选集》，第4卷，北京：人民出版社，1972年。
- (30) 见阮元，《十三经注疏·礼记正义》，第1439、1441、1595页。与宗庙建筑有关的这些文献，讨论见Wu Hung, *Monumentality*, pp. 84-88. 中译本见巫鸿，《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》，第154—159页。
- (31) Waley, *The Book of Songs*, pp. 239-280; K. C. Chang, *Art, Myth, and Ritual* (Cambridge, 1983), pp. 10-15. 中译本见张光直，《氏族、城邑与政治景观》，郭净译，载张光直，《美术、神话与祭祀》，北京：生活·读书·新知三联书店，第2—5页。
- (32) 见阮元，《十三经注疏·礼记正义》，第1416页；英译本据James Legge, *Li Chi: Book of Rites*, 2 vols. (New York, 1967), vol. 1, pp. 369-370。
- (33) 罗振玉，《殷虚书契前编》（1913），4.17.5，见胡厚宣，《甲骨文商族鸟图腾的遗迹》，第152—153页。
- (34) 这段非常有趣的文字写道：“秋，郟子来朝，公与之宴。昭子问焉，曰：‘少皞氏鸟名官，何故也？’郟子曰：‘吾祖也，我知之。……我高祖少皞摯之立也，凤鸟适至，故纪于鸟，为鸟师而鸟名。凤鸟氏历正也；玄鸟氏，司分者也；伯赵氏，司至者也；青鸟氏，司启者也；丹鸟氏，司闭者也；祝鸠氏，司徒也；睢鸠氏，司马也；鸛鸠氏，司空也；爽鸠氏，司寇也；鹁鸠氏，司事也；五鸠，鸠民者也。五雉为五工正，利器用，正度量，夷民者也。九扈，为九农正，扈民无淫者也。’”英译据Legge, *The Chinese Classics*, vol. 5, “The Ch' un Ts' ew with the Tso Chuen”, p. 667, with modifications, 中文本见阮元，《十三经注疏·春秋左传正义》，第2083—2084页。
- (35) 依据同一种模式，《山海经》的作者描述了著名的神话人物的丧葬场面，包括帝誉、帝颛顼、帝舜及黄帝。见袁珂，《山海经校注》，上海：上海古籍出版社，1980年，第244—245、364—365页等。

- (36) 对这一形象的考释，见王国维，《观堂集林》，第2册，北京：中华书局，1959年，第411—413页；另参Sarah Allan, *The Shape of the Turtle: Myth, Art, and Cosmos in Early China* (Albany, 1991), pp. 51-52, 中译本见艾兰，《龟之谜——商代神话、祭祀、艺术和宇宙观研究》，北京：商务印书馆，2010年，第60—62页。
- (37) 胡厚宣，《甲骨文所见商族鸟图腾的新证据》，载《文物》，1977年，第2期，第84—87页。
- (38) 陈公柔、张长寿，《殷周青铜容器上鸟纹的断代研究》，载《考古学报》，1984年，第3期，第265—286页。
- (39) 用柯思纳的话来讲，我们应该“将商代第一件青铜器的纹饰视为兽面图像的一部分，它们存在于所有的媒材之上”。“The *Taotie* Reconsidered”，p. 36.
- (40) 杰西卡·罗森 (Jessica Rawson) 认为从妇好墓中出土的一些玉器“早于妇好所处时代，它们的制作时间多则上追千年，少则迄妇好所处时代也有几个世纪之久”。*Chinese Jades from the Neolithic to the Qing* (London, 1995), p. 23.
- (41) 此处基于对这段话的新解释：“吾欲观古人之象，日月星辰，山龙华虫，作会（绘）宗彝。”传统的解释将“作会”和“宗彝”误解为两种图像。
- (42) 牛方鼎高73.3厘米，宽64.1厘米；鹿方鼎高60.0厘米，宽51.4厘米。
- (43) Sarah Allan, “Art and Meaning”, in Whitfield ed., *The Problem of Meaning in Early Chinese Ritual Bronzes*, pp. 9-33; quotation from p. 20. 中译本见艾兰，《饕餮纹及其含义》，载《早期中国历史、思想与文化》，江涛译，北京：商务印书馆，2011年，第221页。
- (44) 陈公柔、张长寿，《殷周青铜容器上鸟纹的断代研究》，载《考古学报》，1984年，第3期，第272页。
- (45) 罗越认为，V式装饰风格的特征是浮雕兽面图案从地纹上凸起。*Ritual Vessels of Bronze Age China* (New York, 1968), p. 13.
- (46) 一件商代早期的青铜罍上镌刻有一个龟形族徽，见《河南出土商周青铜器》编辑组编，《河南出土商周青铜器》，北京：文物出版社，1981年，图二三，第30页。对商代青铜器上的这类族徽的研究，可参见林巳奈夫，「殷周青铜彝器の名稱と用途」，载《东方学报》，34 (1964), pp. 1-117；丁山，《殷商氏族方国志》，载《甲骨文所见氏族及其制度》，北京：科学出版社，1956年。
- (47) 关于这件器物的简要报道，见钱治，《柶季凤鸟大尊入藏保利艺术博物馆》，载《文物天地》，2004年，第6期，第5—6页。
- (48) “物”的定义首次出现在许慎的《说文解字》一书中。见段玉裁，《说文解字注》，上海：上海古籍出版社，1981年，第53页。

- (49) “图腾”理论由两位著名学者分别于1936年和1941年提出。傅斯年，《跋陈槃君〈春秋公矢鱼于棠说〉》，载《傅斯年全集》，第3卷，长沙：湖南教育出版社，2003年，第276—279页；刘节，《说彝》，载《古史考存》，北京：人民出版社，1958年，第163—173页；尤为重要的是第165—166页。“物”为动物牺牲的理论由张光直提出，见K. C. Chang, *Art, Myth, and Ritual*, pp. 63-65. 中译本见张光直，《艺术：攫取权力的手段》，载《美术、神话与祭祀》，郭净译，北京：生活·读书·新知三联书店，第55—57页。
- (50) 这段文字中的最后一句话“其至之日，亦其物也”有不同的解释。此处提供的今译基于对这句话的逐字解读。
- (51) 《左传·庄公三十二年》，见阮元，《十三经注疏·春秋左传正义》，第1783页。
- (52) 此处的“辟”字一般被解释为“诸侯”。但是，在《尚书·洪范》和《诗经·文王有声》中，这个字意指“君主”或者“王”。考虑到引文中问题讨论的语境，第二种解释似乎更为合理。不过，即使是把“辟”解释为诸侯，也不影响“物”作为合宜的动物牺牲的意义。
- (53) 阮元，《十三经注疏·尚书正义》，第215页。
- (54) 阮元，《十三经注疏·周礼注疏》，第237页。
- (55) Roel Sterckx, *The Animal and the Daemon in Early China* (Albany, 2002); Roel Sterckx, “Zoomorphism and Early Chinese Sacrificial Religion”, *Chinese Studies*, 4(2012), pp. 305-334.
- (56) 见阮元，《十三经注疏·毛诗正义》。英译本见Arthur Waley, *The Book of Songs* (New York, 1996)。
- (57) 上海师范大学古籍整理研究所，《国语·下》，上海：上海古籍出版社，1988年，第560—562页。
- (58) 《吕氏春秋·孟春纪第一》：“其帝，太皞。其神句芒。”高诱注：“太皞，伏羲氏，以木德王天下之号。死祀于东方，为木德之帝。”“句芒少皞氏之裔子，曰重。佐木德之帝，死为木官之神。”见《诸子集成》，第6册，北京：中华书局，1954年，第1页。另见袁珂，《山海经校注》，第265—266页。
- (59) 袁珂，《山海经校注》，第355、357页。
- (60) 袁珂，《山海经校注》，第419页。
- (61) 参见胡厚宣，《甲骨文商族鸟图腾的遗迹》，第151页；又郭沫若，《卜辞通纂·附考释索引全》，台北：台湾大通书局，1976年，编号398，第376—378页。
- (62) 饶宗颐，《海外甲骨录遗》，载《饶宗颐二十世纪学术文集·第4册·2卷·甲骨·下》，台北：新文丰出版股份有限公司，2003年，第1763—1765页；董作宾，《小屯·

第二本·殷虚文字：甲编》，南京：中央研究院历史语言研究所，1948年，编号1400+1415，第161、164页；胡厚宣，《甲骨文商族鸟图腾的遗迹》，第153—154页。

(63) 阮元，《十三经注疏·尚书正义》，第176页。

(64) “周之兴也，鸞鷖鸣于岐山。”上海师范大学古籍整理研究所，《国语·下》，第30页。

(65) 同样值得注意的是，在很早以前，古代中国人常使用动物骨骼对上帝或神的意愿进行占卜。吉德炜研究发现，新石器时期的占卜者常使用不同动物的骨骼，而商晚期贞人则依靠牛（黄牛和水牛）和龟甲。见David N. Keightley, *Sources of Shang History: The Oracle-Bone Inscriptions of Bronze Age China*, pp. 6-9.

(66) 《左传·哀公元年》，见阮元，《十三经注疏·春秋左传正义》，第2154页。

(67) 阮元，《十三经注疏·春秋左传正义》，第1798、2128页。

(68) 上海师范大学古籍整理研究所，《国语·下》，第562页；阮元，《十三经注疏·春秋左传正义》，第2035页。有关“方”的讨论，见Chang, *Shang Civilization*, pp. 248-259。中译本见张光直，《商文明》，张良仁、岳红彬、丁晓雷译，北京：生活·读书·新知三联书店，2013年，第275—287页。

(69) 《左传·宣公三年》，见阮元，《十三经注疏·春秋左传正义》，第1868页。关于九鼎象征意义的讨论，见Wu Hung, *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture* (Stanford, 1995), pp. 4-11；中译本见巫鸿，《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》，第5—15页；Wu Hung, *The Wu Liang Shrine: Ideology of Early Chinese Pictorial Art* (Stanford, 1989), pp. 92-96。中译本见巫鸿，《武梁祠：中国古代画像艺术的思想性》，柳扬、岑河译，北京：生活·读书·新知三联书店，2006年，第109—112页。

(70) 刘节，《说彝》，载《古史考存》，北京：人民出版社，1958年，第163—173页。

(71) 《左传·定公十年》：“侯犯殿，每出一门，郈人闭之。及郭门，止之曰：‘子以叔孙氏之甲出，有司若诛之。群臣惧死。’驷赤曰：‘叔孙氏之甲有物，吾未敢以出。’”见阮元，《十三经注疏·春秋左传正义》，第2149页。

(72) 有关乌龟在宗教沟通中的象征意义，参见Sarah Allan, *The Shape of the Turtle: Myth, Art, and Cosmos in Early China*, pp. 103-111，中译本见艾兰，《龟之谜——商代神话、祭祀、艺术和宇宙观研究》，第117—123页。

(73) 这两件鼎上的铭文与纹饰的相关性使人联想到《左传》中的一段话：“以其物享焉。其至之日，亦其物也。”见阮元，《十三经注疏·春秋左传正义》，第1783页。

(74) David N. Keightley, *The Making of the Ancestors: Late Shang Religion and Its Legacy*, in John Lagerwey, ed., *Religion and Chinese Society*, 2 vols. (Hong Kong, 2004), vol. 1, pp. 3-64; quotation from p. 36.

- (75) Laurence G. Thompson, *Chinese Religion: An Introduction* (Belmont, 1969), pp. 42-46.
- (76) Laurence G. Thompson, *Chinese Religion: An Introduction* (Belmont, 1969), pp. 43-44.
- (77) 通过对商代甲骨文的研究, 吉德炜认为商王通过赋予祖先以半神的身份, 获得维护其统治的强大的精神和思想支持。详见David N. Keightley, “The Religious Commitment: Shang Theology and the Genesis of Chinese Political Culture”, *History of Religions*, vol. 17, nos. 3 and 4, 1978, pp. 211-225。有关商周宗庙象征意义的讨论, 见Wu Hung, *From Temple to Tomb*, pp. 78-115。中译本见巫鸿, 《从“庙”至“墓”——中国古代宗教美术发展中的一个关键问题》。
- (78) 湖南长沙附近的战国楚墓中已发现这类肖像的两个实例。对于它们的讨论, 见Wu Hung, “The Origins of Chinese Painting”, in Richard N. Barnhart, et al., *Three Thousand Years of Chinese Painting* (New Haven, 1997), pp. 15-85, especially pp. 22-23, 中译本见巫鸿等, 《中国绘画三千年》, 第15—85页。特别是第22—23页。
- (79) Keightley, “The Making of the Ancestors”, pp. 26-29, quotation from pp. 26-27.
- (80) Wu Hung, *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture* (Stanford, 1995), pp. 79-88。中译本见巫鸿, 《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》, 第143—159页。
- (81) 这类象征物产生于周以前。临近安阳的后岗3号墓出土有若干石片和玉片, 其上朱书一些祖先的庙号。见刘钊, 《安阳后岗殷墓所出“柄形器”用途考》, 载《考古》, 1995年, 第7期, 第623—625页。又Keightley, “The Making of the Ancestors”, pp. 37-38。
- (82) 部分墓葬在考古发掘之前既已被盗。仍有“玉覆面”出土的墓穴包括M8、M31、M62、M64、M91、M92和M93。其中, 8号墓墓主有两副“玉覆面”。关于这些发现的概述, 见Wang Tao and Liu Yu, “The Face of the Other World: Jade Face-Covers from Ancient Tombs”, in *Chinese Jades, Colloquies on Art and Archaeology in Asia*, no. 18, ed. Rosemary E. Scott (London, 1997), pp. 133-146。
- (83) “覆面”这个术语出现于郑玄对《仪礼·士丧礼》的注解中, 详见阮元, 《十三经注疏·仪礼注疏》, 第1131页。
- (84) 发现有“玉覆面”的墓葬包括长安张家坡157号墓和303号墓, 三门峡上村岭2001号墓和2006号墓, 以及临近苏州的真山东周墓地1号墓。见张长寿, 《西周的葬玉——1983—1986年沔西发掘资料之八》, 载《文物》, 1993年, 第9期, 第55—59页; 河南省文

物考古研究所、三门峡文物工作队，《上村岭虢国墓地M2006的清理》，载《文物》，1995年，第1期，第4—31页；河南省文物研究所、三门峡市文物工作队，《三门峡上村岭虢国墓地M2001发掘简报》，载《华夏考古》，1992年，第3期，第104—113页；苏州博物馆，《真山东周墓地——吴楚贵族墓地的发掘与研究》，北京：文物出版社，1999年。有关张家坡及上村岭发现的英文摘要，可参考Wang and Liu, “The Face of the Other World”, pp. 134-135。

(85) 郭璞在对《山海经》的注解中引用了《归藏》。见袁珂，《山海经校注》，第473页。在这则传说的另一个版本中，鲧在死后变成了熊。这是因为“龙”和“熊”的字形和发音非常接近。第二个版本可能起因于文献传抄过程中的讹误。关于这个传说的讨论，见Allan, *The Shape of the Turtle*, pp. 69-70。

(86) 这类实例包括一件带有两裸体人形足的盃，一件四裸体跪姿人形足的鼎形方盒，以及一件四蹲姿人形足的方座筒形器。详见山西省考古研究所、北京大学考古学系，《天马-曲村遗址：北赵晋侯墓地第三次发掘》，载《文物》，1994年第8期，图4.4，第22—33页；山西省考古研究所、北京大学考古学系，《天马-曲村遗址：北赵晋侯墓地第四次发掘》，载《文物》，1994年，第8期，图24.2—图24.4，第4—21页。

(87) 山西省文物考古研究所，《闻喜上郭村古墓群试掘》，载《三晋考古》，第一辑，太原：山西人民出版社，1994年，第139—153页。Lothar von Falkenhausen, “The Waning of the Bronze Age”, in M. Loewe and E. Shaughnessy, eds., *The Cambridge History of Ancient China* (Cambridge, 1999), pp. 482-483.

(88) 这类器物的两个实例分别出土于扶风和宝鸡。它们都是矩形鼎上的一个变体，作为小型炉膛的垂直构件。陕西省考古研究所等，《陕西出土商周青铜器·2》，北京：文物出版社，1980年，图七七，第110页；高次若、刘明科，《宝鸡茹家庄新发现铜器窖藏》，载《考古与文物》，1990年，第4期，第11—16页。

(89) 《周礼》的注解进一步指出这种职务意指看守周王室的园囿。见阮元，《十三经注疏·周礼注疏》，第883页。

(90) 湖北省文物考古研究所等，《湖北石家河罗家柏岭新石器时代遗址》，载《考古学报》，1994年，第2期，第191—229页。

(91) 若干实例的讨论，见Jessica Rawson ed., *Mysteries of Ancient China* (New York, 1996), nos. 12a-12h.

(92) 对这些以及其他商代泥塑的讨论，见杨晓能，《中国夏商雕塑艺术》，香港：大道文化有限公司，1988年，pl. 2, figs. 58-61, 65-67, 86-93。

(93) 迄今为止，所有科学发掘而得的这类雕塑实例都来自四川中部三星堆遗址：三星堆发现两例，成都一例，金沙村八例。参见陈显丹，《广汉三星堆遗址发掘概况、初步分期——兼论“早蜀文化”的特征及其发展》，载《南方民族考古》，1989年，第2辑，第213—231页；吴怡，《成都方池街出土石雕人像及相关问题》，载《四川文物》，1988

年，第6期，第18—22页；徐鹏章，《我市方池街发现古文化遗址》，载《成都文物》，1984年，第2期，第89—91页。

(94) 这类雕塑大多发现于1986年，出土地为四川三星堆的两座祭祀坑。成都金沙遗址中也发现了一些实例。三星堆遗址的考古发掘，参见敖天照、刘雨涛，《广汉三星堆考古记略》，载李绍明等，《巴蜀历史·民族·考古·文化》，成都：巴蜀书社，1991年，第331—338页。《广汉三星堆遗址一号祭祀坑发掘简报》，载《文物》，1987年，第10期，第1—15页；四川文物管理委员会等，《广汉三星堆遗址二号祭祀坑发掘简报》，载《文物》，1989年，第5期，第1—20页。

(95) 赵殿增，《三星堆考古发现与巴蜀古史研究》，载《四川文物》，1992年，“三星堆古蜀文化研究专辑”，第3—12页。

(96) 湖北省博物馆，《曾侯乙墓》，下册，北京：文物出版社，1989年。

(97) 山西省文物工作委员会，《山西出土文物》，太原：山西人民出版社，图87—89、98、103。J. So, *Eastern Zhou Ritual Bronzes from the Arthur M. Sackler Collection* (Washington D. C., 1995), p. 65.

(98) 考古发现的可资比较的实例，参见河南省博物馆，《河南三门峡市上村岭出土的几件战国铜器》，载《文物》，1976年，第3期，第54页，图四；湖北省荆沙铁路考古队，《包山楚墓》，上册，北京：文物出版社，第189—194页。

(99) 有关这些新型社会礼仪的讨论，见杨宽，《古史新探》，北京：中华书局，1965年，第218—370页。

(100) 最初的考古报告，见湖北省荆沙铁路考古队包山墓地整理小组，《荆门市包山楚墓发掘简报》，载《文物》，1988年，第5期，第1—14页。对这幅漆画的详尽分析，见Wu Hung, “Origins of Chinese Painting”, pp. 20-21, 中译本见巫鸿等，《中国绘画三千年》，第20—21页。

(101) K. C. Chang, “Changing Relationship of Man and Animal in Shang and Chou Myths and Art”, reprinted in idem, *Early Chinese Civilization: Anthropological Perspectives* (Cambridge, Mass., 1976), pp. 175-196; especially pp. 176-184. 中译本见张光直，《商周神话与美术中所见人与动物关系之演变》，载《中国青铜时代》，北京：生活·读书·新知三联书店，2013年，第409—435页。

(102) 关于祖先祭祀的中心由庙到墓的转变，见Wu Hung, “From Temple to Tomb”, 中译本见巫鸿，《从“庙”至“墓”——中国古代宗教美术发展中的一个关键问题》。关于三代氏族和世系系统的讨论，见Chang, *Art, Myth, and Ritual*, pp. 9-32, 中译本见张光直，《氏族、城邑与政治景观》，载《美术、神话与祭祀》，第1—22页。

(103) 对小型人像之早期发展的讨论较为详尽者，见Wu Hung, “The Art and Architecture of the Warring States Period”, in M. Loewe and E.

Shaughnessy, eds. , *The Cambridge History of Ancient China*, pp.651-744;
especially, pp. 732-740.

[\(104\)](#) 司马迁, 《史记·秦始皇本纪》, 第259页。英译本见Yang and Yang, *Selections from Records of the Historians*, p. 182。

61 明器的理论和实践 ——战国时期礼仪美术中的观念化倾向 (2006)

《周易·系辞》中有一句话：“形而上者谓之道，形而下者谓之器。”这可以说是中国古人对于“器”这个概念的最广泛的定义。对这句话有很多不同的解释，联系同一篇文章中“制器”等说法，“器”在这里指的是由人类所创造、有特定的形式和功能、可以被体验和使用的具体事物，与抽象、不可见的“道”对立而共存。根据这个基本定义，任何对人造器物的分类和诠释都必然在“器”的范畴里进行，而实际上中国古人没有停留在“形而下”这个广泛的概念层次上，而是对许多器物的类别和象征意义进行了相当深入的思考，发展出一套古代世界罕见的器物学的阐释理论。

这套理论既为现代的考古学和美术史研究提供了有用的概念，也提出了一个严肃的学术课题。一方面，考古学和美术史这两个学科考虑的问题和使用的方法不尽相同，但其研究对象首先都是具体的实物，在一定程度上可以说是延续了古代对“器”的思考。在判定和解释考古和历史材料的时候，论者很自然地会参照和使用传统文献中对各种器物的分类和定义。但另一方面，这些传统的分类和说法不是一直都存在的，也不是对现实的客观记录。它们出现于一定时期和地点，有着自身的历史性和目的性，因此必须作为历史研究的对象来看待。举一个实际的例子来说，分析西周和春秋墓葬中铜器和陶器的文章常称某些对实用器或礼器的仿制品为“明器”，认为这些器物“貌而不用”，是为死者制作的特殊物品。这种结论可能并没有错，但是科学研究不能如此简单、不加分析地得出结论。主要原因是“明器”这个词并不见于西周和春秋时期的文献和铭文，而最早出现于战国时

期，因此应该反映了战国时期的一种特殊观念。这种观念是什么？代表了什么人的思想？其背后是不是存在一个更大的“器”的分类和解释系统？这个系统产生的原因是什么？它和现代考古、美术史中的分类和解释系统有着什么样的关系？

这些问题指向考古和美术史研究中的一个新课题，即在考察具体器物的同时，我们需要对古代的器物观念进行历史分析。这种研究有着它的独立性，其基础主要是文献材料，其目的是探索古代文化中“话语”（discourse）系统的形成和发展，因此和思想史、礼制史等领域密切相关。由于古代的器物观念在两种意义上和实际器物相关，对它的分析与考古和美术史中对实物的研究有着非常密切的关系。首先，古代思想家和礼家所讨论的“器”是当时社会中活生生的东西，既非抽象的原理也非纯然的历史遗迹。因此他们的观念往往是对约定俗成的社会行为的阐释和升华。有时这些社会行为渊源久远，因此这些观念又是他们对中国文化中某种根深蒂固传统的综括说明。再者，作为一种理论，“器”的话语必然含有理想化和概念化的倾向，但是一旦出现，它便会对现实发生作用，甚至被当作礼仪中的“正统”加以崇奉。在这种影响下，考古材料本身可能反映出某种与文献刻意对应的痕迹。本文的目的是以“明器”为例，探讨中国古代的器物观念与考古材料之间的这些关系。虽然使用的是大家很熟悉的材料，但是希望能够从一个新的角度发掘它们的历史意义。

*

“明器”作为丧葬专用器具的意义至迟在战国中期以前已经出现，但是对这种意义的系统阐释则见于战国晚期的《荀子》和战国至汉代写作编纂的《礼记》。荀子在《礼论》这篇文章中举出丧礼中陈列的一系列器具，其中几项是为这种礼仪场合特别制造、徒有其貌而不能在现实生活中使用的器具，包括“不成斲”的木器，“不成物”

的陶器，以及“不成内”（即仅有外形）的竹苇器。根据他的说法，在丧礼中陈放这些器具是为了“饰哀”“饰终”和“明死生之义”。

在把这个理论作为战国中晚期的文化现象进行讨论以前，我们必须看到荀子所说的这个习俗有着极其深远的现实依据，考古发现甚至提供了史前时代的实例。如论者注意到山东龙山文化中晚期大墓常随葬不同类型的陶器，其中一些与居住遗址所出的实用器相同，但其余很多是特殊的礼器，既包括蛋壳陶一类制作极其精美但不实用的器物，也包括一些制作粗糙、低温烧制的小型陶器。西朱封墓地203号墓内外椁之间西南角上的一组器皿可以作为后者的实例。这组泥质黑陶器共25件，放置时互相套叠，烧制温度很低，而且都是微缩模型，发掘者认为“显然是一批非实用的冥器”。⁽¹⁾

但是这些上古的实物已经对“明器”（或“冥器”）这个笼统的概念提出挑战。如一些学者认为由于蛋壳陶仅见于墓葬，这些精美的礼器可能是为丧礼或墓葬专门设计制作的。⁽²⁾虽然它们和粗糙的低温陶器判然有别，但其特殊的器形（如高足、平敞口沿）和脆弱的质地也可以说是“貌而不用”这一原理的具体表现。如果把粗糙的低温陶器称为明器的话，那么这种“高级”葬器又应该叫什么呢？这种困难在讨论历史时期的丧葬器物时变得更加明显，主要是由于墓葬中非实用器和仿实用器的种类不断增多，艺术风格和技术手段的跨度加大，在各个时期和地区又有着不同的表现。通过对这些器物的初步分析，我们可以发现丧葬器物在造型、装饰和制作上具有若干基本倾向。试以西周末期到战国中期的一些发现为例，大约有以下几种情况⁽³⁾：

（1）微缩。西周晚期已经出现的小型丧葬器物主要包含铜、陶两种，⁽⁴⁾它们在墓中的出现似与死者的身份地位有关。如天马 - 曲村晋侯墓晚期墓葬（如62、63和93号墓）和三门峡上村岭虢国墓中的几个大墓（如2001、2006和2009号墓）都出土了成套的微型铜器。⁽⁵⁾虢国墓中超过一半的小型墓葬仅有模仿日用陶器的小型低温陶器。⁽⁶⁾丧葬

器物微型化的另一个典型例子是春秋至战国早期秦墓中出土的青铜仿制品。虽然其基本形态始终模仿西周晚期礼器，但体量逐渐缩小，直至原来器物的三分之一左右。⁽⁷⁾值得注意的是，并非所有微型器物都是为丧葬制作的。浚县辛村5号墓、辉县琉璃阁1号墓、曲村2010号墓等都出有制作精美的小型铜器，根据其在墓中的特殊位置和伴出物，一些学者提出，这种器物应该是一种特殊的生活用具。⁽⁸⁾

(2) 拟古。这种丧葬器物并不是对古代礼器的忠实模仿，而常常是在某种“古意”基础上的创造性发挥，因而经常给人稚拙粗糙的印象。曲村93号墓出土的一组八件小型铜器包括鼎、簋、尊、爵、觥、盘、方彝、壶各一件，形制多古拙，特别是爵、尊、觥和方彝模仿当时已不流行的商末周初的酒器而又加以简化〔图61.1〕。三门峡虢国墓几座大墓中出土的铜器也表现出同样的倾向。⁽⁹⁾在这些和其他的发现中，早期礼器常常被微缩或变形，以强调与流行礼器或用器的区别。但是其设计样式并不严格遵循仿古的规制，反而很随意，也常结合晚期的形制和装饰纹样，形成混合型风格。丧葬用具“拟古”的风尚在战国中晚期依旧流行，比如4世纪末的包山楚墓中就备有一套“古式”丧葬铜器。⁽¹⁰⁾

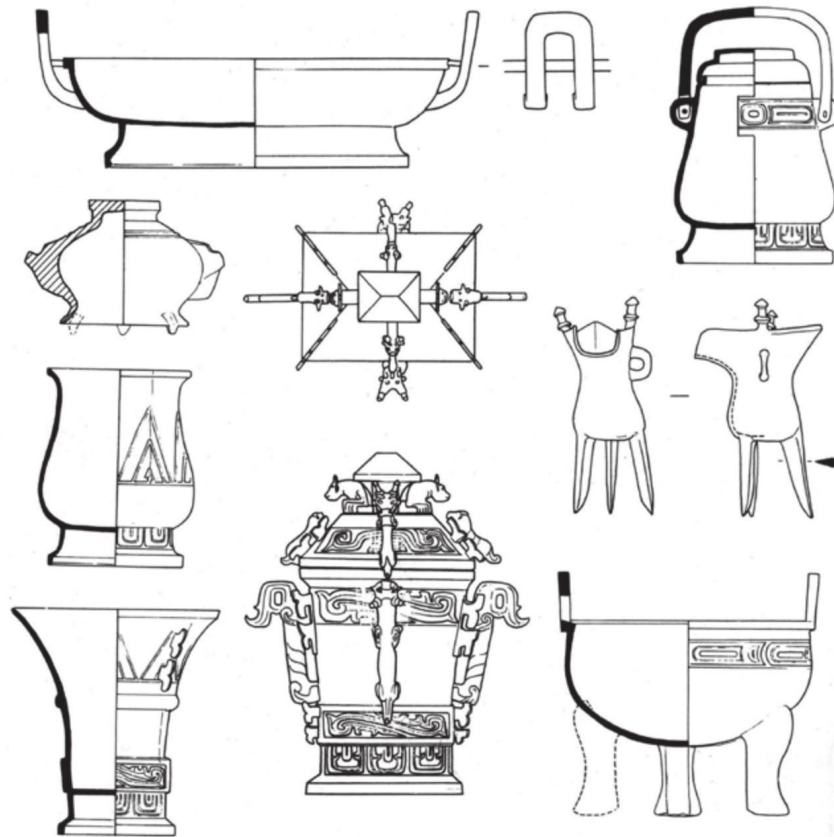


图61.1 山西天马 - 曲村93号墓出土东周早期丧葬铜器（线图）

（3）变形。伴随着微缩和拟古的倾向，一些丧葬铜器的器形被故意简化和改变，甚至被改变了整体机制。如曲村等地出土的丧葬铜器有时器、盖铸成一体，无法打开，有时则在体内留有陶范。⁽¹¹⁾同样的现象也见于东周秦墓中的丧葬铜器，有的器皿甚至连底也没有，明显无法实际使用。

（4）粗制。墓葬中的一些铜器虽然没有微缩，但制作粗糙。这种情况在西周中期就已出现，如河北元氏一座穆王时期的墓葬中出土的甗、盃、盘等器，制作粗糙，铸痕明显，和同墓中出土的带铭礼器判然有别。⁽¹²⁾降至战国，包山2号墓中共出土59件礼器。据发掘者观察，其中“多数器物是专为下葬用的明器，少数为实用器。明器表面的制造痕迹略加处理或不予处理，器表不光洁和气孔较多，器底气孔和空气洞不予补铸，器口或圈足内多残留铸沙”。⁽¹³⁾一些学者注意

到，春秋和战国早期大墓中的所谓“实用”礼器和乐器实际上也常常制作草率。如晋侯墓地出土的礼器，虽然器形很大，但其质地与铸造精美的庙堂之器有明显区别。⁽¹⁴⁾曾侯乙墓中出土的很多铜器，虽然器形和装饰极为复杂，且底部有烟炱痕迹，但是往往留有铸造和焊接的痕迹。这些礼器是否为丧礼专门制作，是一个需要研究的问题。

除铜器以外，其他材质的丧葬器物，如陶、木、漆器，也常常制作草率，装饰简略。一个例子是包山2号墓出土的“大兆”礼中所用的25件木器，其中只有一件是比较考究的实用器，“其余诸器均制作粗糙，不髹漆，是为明器”。⁽¹⁵⁾

(5) 素面。许多丧葬铜器朴素无文，应该反映了一种对形式的特殊考虑。比如曲村晋侯墓葬93号墓出土两件铜盘，属于实用礼器组的一件在器身和圈足上装饰有窃曲纹，属于丧葬器组的一件则没有任何表面装饰〔图61.1〕。丧葬器组里的其他各器也都没有或很少有装饰，与实用礼器组形成明显对比。有些丧葬铜器虽然不是完全没有装饰，但其风格和繁简程度与当时的实用铜器判然有别。如论者注意到，上马晋国墓地虽然与侯马铸铜遗址非常接近，但是出土的铜器不但器形单薄，制作草率，而且上面的纹饰常作阴文，与同期侯马陶范的精美浮雕花纹判然有别，应该是反映了纹饰和器物丧葬功能的关系。⁽¹⁶⁾

(6) 仿铜。考古发现的仿铜丧葬器物主要是陶器，也包括一些漆、木、铅器〔图61.2〕。由于漆木器难于保存，原来随葬的数量应该远远超过实际发现。仿铜陶礼器在西周时期已经存在，到春秋中期以后变得相当普及，器形常模拟西周晚期礼器。大墓中出土的这类器物多数形态复杂，饰以精致的彩画，与中小型墓葬中的简陋仿制品截然不同。以燕下都九女墩16号墓为例，这座可能属于燕国王室的墓葬上有高大的封土，墓室北部平台上陈放了135件绘有精美彩画纹样的仿铜陶器〔图61.3〕。⁽¹⁷⁾燕下都辛庄头30号墓也出土了大量同类器物，

器形有鼎、簋、豆、壶、盘、匜、鉴、仓、盆、编钟、纽钟、甬钟、句鑊、编磬等，众多的陶乐器有力地说明了这些器物的不可用性。

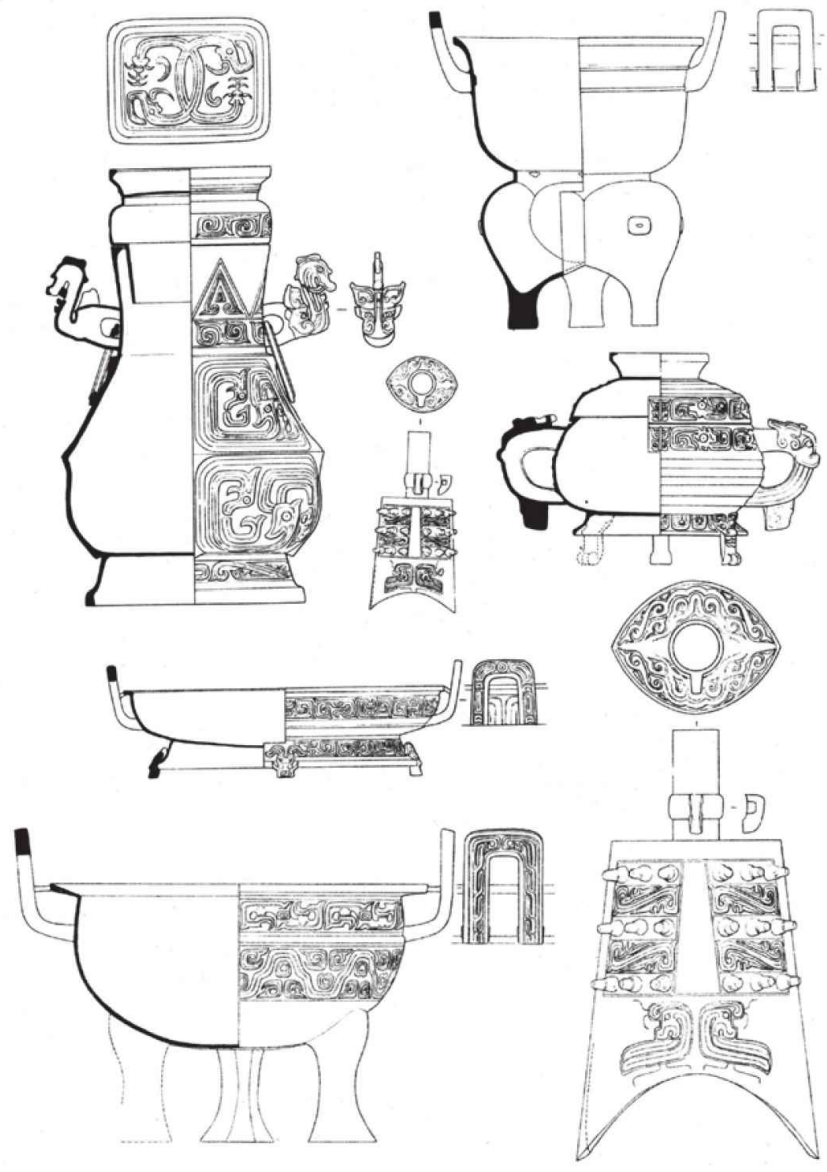
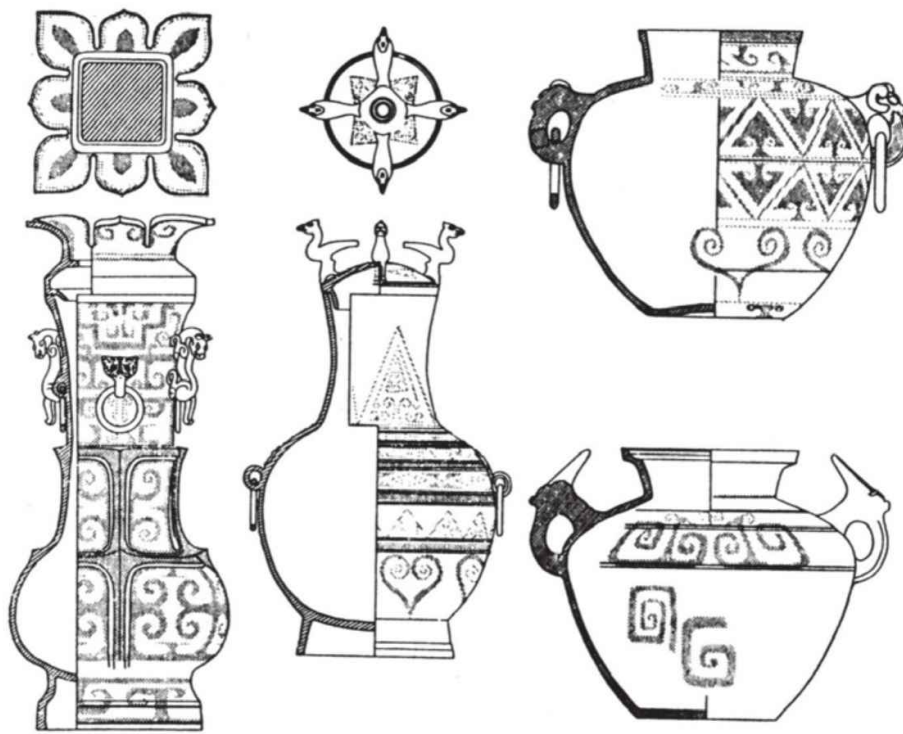


图61.2 湖北当阳赵巷4号墓出土东周中期仿铜漆簋和漆壶（线描图）



a

b



c

图61.3 河北燕下都九女墩16号墓出土东周中期仿铜彩画陶器

(7) 重套。大墓中常有相互对应的成套丧葬器物与实用礼器，两者在材质、大小、形状、花纹、制作等方面的异同应当具有特殊的礼仪意义。上文所举的不少例子都属于这种“重套”现象。比如曲村晋

侯墓地中的62号、93号等墓各有一套礼器和一套小型仿古铜器。包山2号墓出土的19件青铜鼎中，一套“古式”鼎和一套“今式”鼎相对应。⁽¹⁸⁾另一些墓葬中的“重套”则以仿铜陶器与铜礼器构成，如战国中期的望山1、2号墓就属于这种情况。⁽¹⁹⁾值得注意的是，不管两套器物均为铜质还是一铜一陶，它们总是既相互呼应而又不完全重合。这也意味着有些器形可能具有特殊的丧葬含义。以望山1号墓为例，该墓共出土14件陶鼎和9件铜鼎。铜鼎分两型，在陶鼎中都有对应物。但是为墓葬专门制作的这套陶器还包括铜鼎中没有的类型，特别是体型特大的一件素面鼎和通体装饰蟠虺纹的一件升鼎。⁽²⁰⁾

这个简要的综述远非详细的分析，但大约可以反映战国中晚期以前制作丧葬器物的一些基本倾向。换言之，当战国中晚期的礼学家和思想家提出“明器”这个概念并加以阐释的时候，这也就是他们的历史背景和思考基础。

*

“明器”一词首见于《左传》，但在该书中并不指丧葬器物，而是指周王分封诸侯时赏赐的宗庙重器。⁽²¹⁾《仪礼·既夕礼》中始以明器指示丧礼所陈器物，“陈明器于乘车之西”这句话以后，描述了葬日在祖庙举行的大遣奠仪式中陈放的一组器物。⁽²²⁾其中包括苇草编的苞，菅草编的盛放黍、稷、麦的笥，盛放醢、醢和姜葱末的陶瓮、装醴和酒的陶甗，以及死者生前用过的器物，包括兵器、农具和盘、匜等器皿。文中特别注明这组器物不应包括祭祖的礼器，但是可以包括死者生前待客时用的乐器（燕乐器）、服役时用的铠甲等军器（役器）和闲暇时用的杖、扇、斗笠等随身用具（燕器）。这组物品（可能还包括其他器物）在下葬前将再次陈列于墓道东西两边，随后一一被放入墓穴。

分析一下这条记载，我们发现《仪礼》中的明器概念具有以下四个值得注意的特点：

（一）明器与祭器严格分开；

（二）明器中的几种容器均非铜器，而是以芦苇、菅草和陶土制作的；

（三）明器并不专指为葬礼制造的器物，还包括死者生前用的燕乐器、役器和燕器；

（四）记载的重点不在于器皿形态及其象征性，而在于它们盛放的食物和饮料。

把这些特点和《荀子》及《礼记》中有关明器的文字加以比较，可以明显看出后者的两个重要的发展，一是关注的重点从明器作为容器的实际功能转移到这些器物本身的象征意义，二是对明器进行哲理和道德的解释，结合其他类别的礼仪用具综合讨论，逐渐形成一套对丧葬用具的系统阐释。

荀子对明器的重新定义是他的丧礼学说的一个重要部分。⁽²³⁾在他看来，丧礼的本质在于“以生者饰死者”，以表示生者对死者始终如一的态度。这个道理贯穿丧礼的所有步骤，从对死者沐浴更衣到为他（她）饭啥设祭，从建造“象宫室”的墓穴棺槨到准备随葬器物，无一不是为了表达“大象其生以送其死”的中心思想。和《仪礼》一致，荀子记载的“荐器”只包括明器和生器而不含祭器，但与《仪礼》不同的是，他把明器和生器这两个词相提并论，作为两个相辅相成的概念使用。⁽²⁴⁾因此，明器在这个新的解释系统里不再包括生器，而是指为丧礼特别制造的器物，即他所说的“木器不成斲，陶器不成物，薄器不成内”。生器指的仍是死者生前的衣饰、乐器和起居用具，但荀子特别强调它们的陈放方式必须显示出“明不用”的含义：“冠有鍪而毋緦，瓮庑虚而不实，有簟席而无床第，[……]笙竽具

而不和，琴瑟张而不均，舆藏而马反，告不用也。”综合起来看，荀子的侧重点不再是丧葬器物的具体用途，而是它们“不可用”的意义。这种意义必须通过视觉形象表达出来，因此不管是“不成物”的陶器还是“无床第”的簟席，明器和生器都是“不完整”的只有形式而无实际功能的器物，用荀子自己的话来说，就是“略而不尽，貌而不功”。在这段文字的结尾处，荀子攻击了墨家的薄葬主张和“杀生送死”的殉葬方式。其结论是：“大象其生以送其死，使死生终始莫不称宜而好善，是礼义之法式也，儒者是矣。”

我们因此可以理解明器对儒家礼制学说的重要意义，这个概念一方面支持儒家的仁义观念，另一方面也为具体的丧葬礼仪提供了基本手段。荀子强调的可以说是明器的象征含义：通过使用这种象征物，儒家的丧礼得以用“比喻”的方式传达生者对死者的感情，因此可以避免同样强调物质性的薄葬和杀殉这两个极端。《礼记》进一步对明器的象征意义加以发挥。由于篇幅所限，本文不可能对《荀子》与《礼记》的关系进行详细论证。需要指出的是，二者对明器的讨论明显属于同一个体系，但较《荀子》而言，《礼记》中的有关记载要详尽得多，观念化的倾向也更为强烈，并且往往通过孔子或孔门弟子之口说出一些关键的道理，如：

孔子曰：“之死而致死之，不仁而不可为也；之死而致生之，不知而不可为也。是故竹不成用，瓦不成味，木不成斲，琴瑟张而不平，竽笙备而不和，有钟磬而无簠虞。其曰明器，神明之也。”（《檀弓上》）

孔子谓：“为明器者，知丧道矣，备物而不可用也。哀哉！死者而用生者之器也。不殆于用殉乎哉？其曰明器，神明之也。涂车刍灵，自古有之，明器之道也。”（《檀弓下》）

仲宪言于曾子曰：“夏后氏用明器，示民无知也；殷人用祭器，示民有知也；周人兼用之，示民疑也。”曾子曰：“其不然乎！其不然乎！夫明器，鬼器也；祭器，人器也。夫古之人，胡为而死其亲乎？”（《檀弓上》）

这最后一段对话引入两个新的观念，一是解释明器的历史框架，二是“明器 - 祭器”与“鬼器 - 人器”的对应。实际上，正是通过这两个渠道，明器成为一个更为广泛的“器”的话语中的关键成分。先看第一点，《礼记·檀弓》中屡屡引证古史，几乎是在解说当代丧礼的同时构建一部中国古代的礼仪史：

有虞氏瓦棺，夏后氏壘周，殷人棺槨，周人墙置翣。周人以殷人之棺槨葬长殤，以夏后氏之壘周葬中殤、下殤，以有虞氏之瓦棺葬无服之殤。

夏后氏尚黑，大事敛用昏，戎事乘骊，牲用玄。殷人尚白，大事敛用日中，戎事乘翰，牲用白。周人尚赤，大事敛用日出，戎事乘騂，牲用骍。

夏后氏殡于东阶之上，则犹在阼也。殷人殡于两楹之间，则与宾主夹之也。周人殡于西阶之上，则犹宾之也。

周人弁而葬，殷人鬐而葬……殷既封而吊，周反哭而吊……殷练而祔，周卒哭而祔……殷朝而殡于祖，周朝而遂葬。

这些不同的习俗为儒家确定礼仪标准提供了历史根据。如孔子采纳周人之礼“反哭而吊”，但又同意殷商之礼“练而祔”。孔子死后，孔门弟子公西赤为其操办丧事时，使用周代的方式装饰灵柩，商代的方式陈设旌旗，夏代的方式设置魂幡。原宪和曾子谈论明器的时

候，也试图从类似的历史系统中寻找证据。曾子并不反对这个系统，但是不同意原宪对三代送死之器不同的解释。

《礼记》中所说的前代丧礼并非全然虚构，有不少可以在考古发现中找到对应的依据。如“拟古”的倾向、有关“素器”的记载等，都可以和上文所举的考古实例相印证。⁽²⁵⁾但是如此界限分明的历史框架应该是战国中晚期以降儒家礼仪专家的创造。我们可以推测，他们试图对葬礼（以及其他礼仪）做系统整理和说明的时候，把所知的不同丧葬习俗折射为迭代发生的历史进化。实际上，如果我们这样理解原宪的话，就可以发现它的现实根据，如上文所说，考古发现的周代墓葬确实有只随葬明器或礼器的，也有二者兼备的。

关于原宪所说周人在丧葬中兼用明器和祭器的制度，郑玄在该条文字的注释中作了一个补充说明：“然周惟大夫以上兼用耳，士惟用鬼器，不用人器也。”以往的讨论有时把人器等同于生器，这是一个误解。⁽²⁶⁾人器是祭祀祖先的礼器，生器是日常生活用品，这个区别在《仪礼》中已经很清楚。郑玄的话说得明白一点就是，士的丧礼只用鬼器（明器）和生器（这和《士丧礼》一致），大夫以上的丧礼则可以用鬼器（明器）、生器和祭器（人器）三种。此说不见于《荀子》，它可能代表了战国至汉代礼学家进一步严格规划丧礼的企图。值得注意的是，这种企图似乎在战国晚期高级墓葬中有明确体现，一个突出的例子就是河北平山中山王墓。⁽²⁷⁾

这座4世纪末期的大墓以丰富精美的随葬器物而闻名于世。仔细观察，这些器物实际上属于三大类别，分别埋藏于墓中的不同地点。第一大类是青铜礼乐器，包括铜鼎10件，壶7件，豆、簠、鬲各4件，纽钟一套14件，均出于西库。其中两件刻有长铭的铜器是王𦉑在世时铸造的重要礼器。中山王𦉑升鼎 [图61.4] 铭文77行469字，为目前发现战国铜器铭文字数最多者。在铭文中，王𦉑告诫嗣子记取历史教训，不要忘记敌国时刻威胁本国安全的政治现实。同时所铸的中山王𦉑方

壶 [图61.5] 铭文长450字，其中有“钊（铸）为彝壶，节于醴（禋）醑（齐），可法可尚，吕（以）乡（飨）上帝，吕（以）祀先王”等语句。可知此壶及同出器物是用于祭祀的宗庙礼器。



图61.4 河北平山中山王譽墓出土东周晚期中山王譽鼎



图61.5 河北平山中山王譽墓出土刻铭青铜方壶

该墓出土的第二大类器物是生活用具，均出于墓室另一侧的东库。除了南部成排放置的铜壶、鸟柱盆、筒形器等青铜用器以外，这个库房中最值得注意的是一套厅堂陈设，包括一件以错金银虎噬鹿、犀牛为插座的漆屏风〔图61.6〕，屏风北端放置的错金银龙凤铜方案，方案东北处的方形小帐，库北部的一对双翼铜神兽及西北角的树形十五连盏铜灯〔图61.7〕。所有这些器物都是鬼斧神工之作，代表了战国晚期最高的艺术成就。它们令人目眩的色彩、生动的形象及取自域外的风格和母题，与西库中肃穆的青铜礼器形成极为鲜明的对照。



图61.6 河北平山中山王𡈼墓出土东周晚期错金银虎噬鹿屏风座



图61.7 河北平山中山王譽墓出土树形铜灯

和青铜礼器同出于西库的还有一套压划纹磨光黑陶器，包括鼎、甗、釜、盘、匜、豆、碗、圆壶、球腹壶、鸭形尊、筒形器、鸟柱盆等器形。这些器物虽然构思巧妙、造型雅致，但实际上都是烧制温度较低、质地松软的丧葬专用器。鸭形尊〔图61.8〕的流作曲折的鸭颈形，根本无法在现实生活中使用。值得注意的是这组器物中的一部分，如鼎〔图61.9〕、鸟柱盆〔图61.10〕等，器形和同墓所出的青铜器相呼应（比较图61.4和图61.11），而其他一些器形则不见于青铜器。



图61.8 河北平山中山王譽墓出土鸭形磨光黑陶尊



图61.9 河北平山中山王譽墓出土东周晚期压划纹黑陶鼎



图61.10 河北平山中山王墓出土黑陶鸟柱盆



图61.11 河北平山中山王墓出土青铜鸟柱盆

因此，这座墓中的随葬器物似乎忠实地体现了大夫以上丧礼包括明器、祭器和生器三种器物的规定。这种安排肯定是有意的，有制可循的——这座大墓的6座陪葬墓虽然出土了相当数量的黑陶明器，却基本没有青铜祭器，因此合乎大夫以下“惟用鬼器，不用人器”的记

载。⁽²⁸⁾发掘者在考古报告中还提醒我们注意，𦣻墓中的色彩似乎反映了特殊的礼仪考虑，如墓室涂成白色，许多青铜礼器表面涂朱，而明器又为纯黑色。这种设计的根据有可能是《礼记·檀弓》中的“夏后氏尚黑”“殷人尚白”“周人尚赤”。⁽²⁹⁾有意思的是，《檀弓》也提供了丧礼综合古法的例子，除了公西赤以三代礼仪为孔子办丧事以外，另一个记载是周人以虞、夏和商代的习俗设计和制造棺槨。⁽³⁰⁾联系到𦣻墓中礼器的复古倾向和铭文反映的儒家思想，以及史籍中有关中山国“专行仁义，贵儒学”的记载，⁽³¹⁾𦣻的丧礼和随葬器物的选择完全有可能采用当时儒家的礼制规定。

*

总的说来，战国时期“器”的理论是儒家在“器以藏礼”这一原理上发展出来的一种关于器物象征性的学说。⁽³²⁾其他学派不是反对礼仪就是否定对器的执着，如墨家主张节葬，道家的社会理想是“小国寡民，使有什伯之器而不用”⁽³³⁾，因此不太可能发展出有关器的话语。而儒家学者是现实生活中实行礼仪的专家，对器的重视既和他们的职业有关，也符合他们对社会和人伦的关注。到了战国中晚期以后，儒家对器的论述已与不同学派结合，深入到各个层面。在哲理、抽象的层次上，《系辞》推论道、器、象的关系，可能与孔门易学有关。在五行家的《月令》中，不同类型的器指示宇宙的构造和五行、四时的循环往返。⁽³⁴⁾《礼记》中《檀弓》《曲礼》《郊特牲》《礼器》等章则包含了礼家对器的解释，其中不但把明器作为一个新出现的重要概念加以说明，而且反复强调传统礼制文化中宗庙祭器和日常用器（或称“养器”）的区别，并加以系统化：

君子将营宫室。宗庙为先，厩库为次，居室为后。凡家造，祭器为先，牺赋为次，养器为后。无田禄者不设祭器；有田禄

者，先为祭服。君子虽贫，不鬻祭器；虽寒，不衣祭服；为宫室，不斫于丘木。（《礼记·曲礼下》）

先王之荐，可食也，而不可耆也。卷冕路车，可陈也，而不可好也。武壮，而不可乐也。宗庙之威，而不可安也。宗庙之器，可用也，而不可便其利也。所以交于神明者，不可以同于所安乐之义也。（《礼记·郊特牲》）

我们不难看出，在这个关于器的话语系统中，祭器和明器的定义共同遵循着“不可用”的基本逻辑。众所周知的是，中国宗教在这个时期的一个关键变化是传统宗庙位置的急速下降和丧礼及墓地重要性的迅速提高。⁽³⁵⁾考虑到这一背景，这个话语系统对祭器和明器的双重强调既表达了儒家制礼者对周代的眷恋，也包含了他们对新兴潮流的回应。

书籍分享公 號：Q L S F 6 8

-
- (1) 山东省文物考古研究所，《临朐县西朱封龙山文化重椁墓的清理》，载《海岱考古》，济南：山东大学出版社，1989年。参见于海广，《山东龙山文化大型墓葬分析》，载《考古》，2000年，第1期。
 - (2) Anne Underhill, *Craft Production and Social Change in Northern China* (New York, 2002), p. 158.
 - (3) 讨论这个时期明器的文章包括：蔡永华，《随葬明器管窥》，载《考古与文物》，1986年，第2期；罗泰和笔者在《剑桥古代中国史》中的章节：Lothar von Falkenhausen, “The Waning of the Bronze Age: Material Culture and Social Developments, 770-481 B.C.”, in Michael Loewe and Edward L. Shaughnessy, eds., *The Cambridge History of Ancient China: From the Origins of Civilization to 221 B.C.* (Cambridge, 1999), pp. 470-544; Wu Hung, “The Art and Architecture of the Warring States Period”, Anne Underhill, *Craft Production and Social Change in Northern China* (New York, 2002), pp. 727-744; 以及贝君仪 (Joy Beckman) 的博士论文 “Layers of Being: Bodies, Objects and Spaces in Warring States Burials”, University of Chicago, 2006.

- (4) 实例见中国科学院考古研究所，《沅西发掘报告》，北京：文物出版社，1962年，图版73。
- (5) 山西省考古研究所、北京大学考古系，《天马 - 曲村遗址北赵晋侯墓地第四次发掘》，载《文物》，1994年，第8期；山西省考古研究所、北京大学考古系，《天马 - 曲村遗址北赵晋侯墓地第五次发掘》，载《文物》，1995年，第7期；河南省文物考古研究所、三门峡市文物工作队，《三门峡虢国墓》，北京：文物出版社，1999年。
- (6) 中国科学院考古研究所，《上村岭虢国墓地》，北京：科学出版社，1959年。
- (7) Lothar von Falkenhausen, “The Waning of the Bronze Age”, p. 489. 罗泰在该文中对春秋墓葬出土的明器做了比较详细的描述。
- (8) 陈耘，《三门峡虢季夫人墓出土青铜罐》，载《典藏古美术》，2006年，第2期，第84—88页。
- (9) 山西省考古研究所、北京大学考古系，《天马 - 曲村遗址北赵晋侯墓地第五次发掘》，第25—26页，图43—47。讨论见Jessica Rawson, “Western Zhou Archaeology”, in Michael Loewe and Edward L. Shaughnessy, *The Cambridge History of Ancient China*, pp. 440-441; 河南省文物考古研究所、三门峡市文物工作队，《三门峡虢国墓》，图版19—20 (M2001)，95—99 (M2012)。
- (10) 王红星、胡雅丽，《由包山二号楚墓看楚系高级贵族墓的用鼎制度——兼论周代鼎制的发展》，载湖北省荆沙铁路考古队，《包山楚墓》，第2卷，北京：文物出版社，1991年，上册，第96页。
- (11) 除了曲村出土的这类器物以外，洛阳白马寺墓葬中出土的一件铜壶口是实的，不能实用。见《全国基本建设工程中出土文物展览图录》，图146。
- (12) 河北省文物管理处，《河北元氏县西张村的西周遗址和墓葬》，载《考古》，1979年，第1期。此外，《文博》1987年第4期载扶风强家村出土类似西周铜器。这两条材料为李峰提供，特此致谢。
- (13) 湖北省荆沙铁路考古队，《包山楚墓》，上册，第96页。
- (14) Lothar von Falkenhausen, “The Waning of the Bronze Age”, p. 489.
- (15) 王红星，《包山二号楚墓漆器群研究》，载湖北省荆沙铁路考古队，《包山楚墓》，上册，第488页。
- (16) Lothar von Falkenhausen, “The Waning of the Bronze Age”, p. 485.
- (17) 孙德海，《河北易县燕下都第十六号墓发掘》，载《考古学报》，1965年，第2期。
- (18) 王红星、胡雅丽，《由包山二号楚墓看楚系高级贵族墓的用鼎制度》，第96页。
- (19) 湖北省文物考古研究所，《江陵望山沙冢楚墓》，北京：文物出版社，1996年。
- (20) 湖北省文物考古研究所，《江陵望山沙冢楚墓》，北京：文物出版社，1996年。

- (21) 《左传·昭公十五年》。原文为：“诸侯之封也，皆受明器于王室，以镇抚其社稷。”甚疑“明”应为“命”，这段话因此可以读成：“诸侯之封也，皆受命、器于王室，以镇抚其社稷。”
- (22) 《仪礼·既夕礼》。
- (23) 《荀子·礼论》。
- (24) 如他说：“故生器文而不功，明器貌而不用。”
- (25) 参见陈公柔对《仪礼》中记载与考古发现的对照考察。陈公柔，《士丧礼、既夕礼中所记载的丧葬制度》，载《考古学报》，1956年，第4期。
- (26) 如陈公柔认为：“祭器、人器、生器意义相同，皆与明器、鬼器相对而言；前者是实用器，后者则专为随葬而准备的。”参见陈公柔对《仪礼》中记载与考古发现的对照考察。陈公柔，《士丧礼、既夕礼中所记载的丧葬制度》，载《考古学报》，1956年，第4期。
- (27) 河北省文物研究所，《鬲墓——战国中山国国王之墓》，北京：文物出版社，1995年。
- (28) 1号陪葬墓出土17件磨光黑陶明器，无铜礼器。2号陪葬墓出土1件铜鼎，3件陶器；3号陪葬墓发掘前被破坏，残留6件黑陶明器。4号和5号陪葬墓均出39件黑陶明器，无铜器。6号陪葬墓级别更低。同本篇注释27，第445—499页。
- (29) 河北省文物研究所，《鬲墓》，第505页。
- (30) 《礼记·檀弓上》：“周人以殷人之棺椁葬长殇，以夏后氏之塋周葬中殇、下殇，以有虞氏之瓦棺葬无服之殇。”
- (31) 《太平寰宇记》卷62引《战国策》。见何晋，《战国策佚文考辨》，载《文献》，1999年，第1期（总第79期），第108—135页。
- (32) 《左传·成公二年》孔子语。关于有关这一原理和中国古代礼仪美术的关系的讨论，参阅 Wu Hung, *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture* (Stanford, 1995), pp. 18-24, 中译本见巫鸿，《中国古代美术和建筑中的“纪念碑性”》，李清泉、郑岩等译，上海人民出版社，2017年。
- (33) 《道德经》第80章。
- (34) 根据《礼记·月令》，与春天和东方对应的器“疏以达”，与夏天和南方对应的器“高以粗”，与中央对应的器“圜以闳”，与秋天和西方对应的器“廉以深”，与冬天和北方对应的器“闳以奄”。
- (35) 巫鸿，《从“庙”至“墓”——中国古代宗教美术发展中的一个关键问题》，载《超越大限——巫鸿美术史文集卷二》，上海：上海人民出版社，2019年。

62 镜与枕：主体与客体之间 (2007)

铜镜和瓷枕不属于同类器物。把它们放在一起讨论是因为在我看来，这两类物品的一个共同之处是都有意识地暗示主体的缺席。这种缺席常常通过设计表现出来，这两种器物常常主动地吸引观者通过观看、接触和想象参与进来。其有意而为的“空洞”（hollowness）尤其刺激了梦境和幻象，为奇迹般的邂逅或转化提供了叙事的语境。一类习见的叙事描述镜与枕的使用者如何“进入”这些物件从而发现一个不同的世界。另一类故事则描述这些物件本身的经历，仿佛它们是拥有意志和情感的活体。

为了说明镜与枕及其设计的特别之处，我计划从与之不同的一般性物品开始我的讨论。屏幕上的这只瓷碗是这类一般性物品的一个例子 [图62.1]。它出土于11世纪的一座墓葬中，这是一件上好的宋代定窑标本，以其简洁优雅为人所重，但它出众的美学品质几乎不能显示该物品与原拥有者之间的关系。这种关系是由它的埋葬方式透露出来的——它与些许其他私人物品作为随葬品放在死者身旁。我们或许希望知道这件器物为什么从家族财产中被挑选出来埋进墓葬，一个可能的回答是它承载了某种记忆——曾属于死者并被她（或她）使用，这种曾经的归属关系使家族后代决定将其纳入死者将要进入的黄泉世界。把碗放在棺椁旁边的做法显示出它被看作死者身体的延伸，这使我想起了《礼记》里的一句话：“母歿而杯圈不能飲焉，口澤之氣存焉爾。”⁽¹⁾虽然人们看不见亡母的“口泽之气”，但想象中母亲气息的遗存把她的杯盏变成一件神圣的遗物和禁物。



图62.1 定窑白瓷葵口碗。北宋。陕西蓝田吕义山墓出土

承载亡母气息的杯盏营造出一个美丽而感人的画面。我们可以跟随加斯东·巴什拉（Gaston Bachelard）将之称为一个“诗化的形象”（poetic image）。“在诗化形象的层面上，”巴什拉写道，“主体和客体的二重性斑斓而迷离，在其相向的变换中不间断地运动。”“诗化形象”中想象而短暂的主体性拒绝历史的语境化，而且在巴什拉看来“不需要学术说明”。⁽²⁾凝视从墓葬中取回的这只瓷碗，我们可以想象曾经出现过的复杂情感——爱、丧失、怀念和恐惧——导致它被埋葬，但这些感情无一被记录在瓷碗优美自足的形式中。因此我们所达到的是一个完美物品的不完整性，我们感到有些什么东西永远地逝去了，但找不到接触这个已逝主体的路径。

这种不完整性——主体的缺席——是否可以启发视觉上的想象？换言之，一件作为艺术品的客体是否可以通过它的形式和设计有意影射缺失的主体？这个问题引导我转向镜与枕，二者既有与那只瓷碗意味深长的相似性，也展现出与后者至关重要的区别。就像那只碗一样，镜与枕可以与它们的所有者和使用者发生类似的私密关系。《礼记》的作者在另一段文字里声称，作为一项准则，儿子和儿媳不应该触碰父母的私人物品——不仅是杯子和碗，还有“衣、衾、簟、席、枕”⁽³⁾。之所以形成这个准则，是由于这些物体与父母在日常生活中有着直接的身体接触。它们已经成为父母身体的一部分，触碰它们意味着亵渎先辈。

不论是古代还是现代，枕头是人所能具有的最私密的物品之一，而对镜子来说，其便携的体量使人能够拿着它观看自己的面容。铜镜是墓葬中最常见的随葬品之一，经常放在死者头侧。有时镜子图像甚至可以代表死者的存在，例如近年在中国北方出土的一座10世纪墓葬中，两幅对称的壁画分别展示了死去夫妇的帽子和镜架上覆盖的镜子 [图62.2]。⁽⁴⁾ 这些物品以其相互区别而互补的形状暗示了夫妻之间的性别差异，而不是表现死者的个人形象或性格。



图62.2 河北曲阳五代王处直墓侧室壁画

但镜、枕与那只瓷碗之间有一个重要不同点：瓷碗并未传达任何缺失的感觉，而镜与枕不断暗示着主体不在场。这两种器物在博物馆的陈列中总是流露出一种微妙的不完整性——镜子显示为空空如也的铜碟 [图62.3]，枕头类似雕塑却从不完整，其光滑而凹陷的顶部总在暗示着缺席的睡者 [图62.4]。因此在镜与枕这两种器物中，主体和客体之间的张力不再是易逝和迷离的，而变得永恒与确定。这种张力成为艺术创造的前提，激发了设计者的匠心，他们的设计往往意在通过视觉形象隐喻和述说主体的缺失。

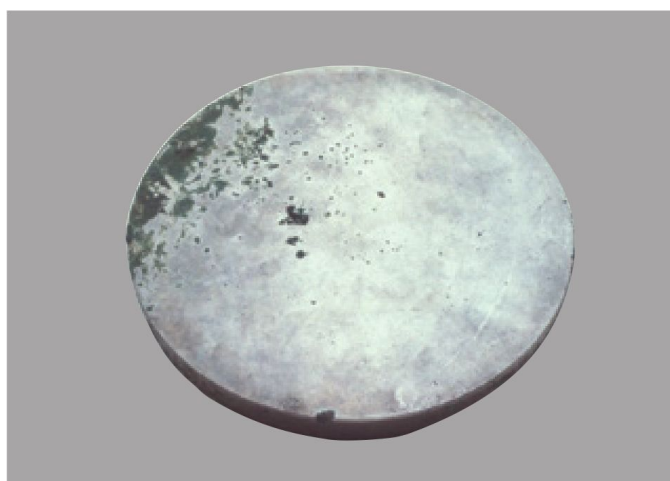


图62.3 一面汉代铜镜的正面



图62.4 钧窑天蓝斑如意枕。元代。台北故宫博物院藏

图62.5是上海博物馆收藏的一件五代瓷枕。一个微缩房屋模型支撑着它平滑而略微弯曲的顶部。屋子的窗户是关闭的，门半掩。几级台阶通向门口，门旁站着一名侍者，看起来刚刚打开一扇门以迎接或送出某人。“半启门”的图像早在汉代就已出现，通常被刻绘在石棺上或墓室里。瓷枕在宋代成为一种展示绘画和书法的通俗艺术形式，人们不仅利用这种传统图像表现灵魂的死后生活，而且也使用它表现梦境中的体验。一个平行现象也出现在文学中，唐代传奇小说《枕中记》讲述了一个道士使用一只有魔力的枕头教导一名青年士人看破红尘的故事。故事里讲道：“其枕青瓷，而窍其两端，生俯首就之，见其窍渐大，明朗。乃举身而入。”⁽⁵⁾这显然是一个类似图62.5的两端有孔的青瓷枕。接着，士人发现自己回到了老家，娶了一位美丽的妻子。他成功通过科举考试后，因为才干过人而成为官员和将领，后来由于政敌的嫉妒而被陷害。他最终重获官职时已是风烛残年，梦中的死亡使他重新回到人间。关于最后这段情节，故事写道：“卢生欠伸而悟，见其身方偃于邸舍，吕翁坐其傍，主人蒸黍未熟，触类如故。”这则故事意在说明俗世所有的诱惑都是短暂和虚幻的，并不新奇。作者的创意在于使用枕头作为叙述媒介，巧妙地建构了一个属于不同时空的梦境。



图62.5 白釉镂雕殿宇人物枕。五代。上海博物馆藏

回过来看宋代真实的枕头，很多都刻意与“梦”的概念联系起来。最直白的莫过于以下这只白瓷枕上的书法：“欲作高堂（唐）梦，须凭妙枕欹。”[图62.6]通过题字，这只枕头把自身定义为一个能够诱发春梦的魔幻之物。另一种表现方式是在枕头上装饰神异的画面，在下面的这个例子里，枕头的一端画有一道门，一个貌似道士的长须男子从门中现身，遇见云端中的两个仙子[图62.7]。不少瓷枕是为随葬制作的，有的上面写有感慨人生不永的诗句[图62.8]，有的画出离别或旅行的图像[图62.9]。当死者躺在这样的枕头上，他（她）好像是进入了枕头，或越桥进入另一个未知的世界，或正行走在通往仙境的路上。我们甚至可以把这些图像看成一种视觉的叙事，因为类似的情节——如入山问道之类——也常在文学作品中出现。在另一些应是为丧葬制造的瓷枕上，一座华美的缩微舞台被安置在死者的头下[图62.10]。虽然我们难以确定所演戏剧的性质，但它足以显示枕头如何提供一个连接死亡、梦境和戏剧的视觉模型。



图62.6 白釉黑绘诗文瓷枕。北宋。邯郸市博物馆藏



图62.7 白釉黑绘人物瓷枕。元代。邯郸市博物馆藏



图62.8 白釉黑绘元曲瓷枕。元代。邯郸市博物馆藏



图62.9 白釉黑绘山水人物瓷枕。元代。河南博物院藏



图62.10 青白瓷透雕戏台式枕。元代。岳西县博物馆藏

枕的中空刺激了“进入”它的幻想。但铜镜最基本的特征不在于它的形体而在于它的两面性。《红楼梦》里描写了一面叫“风月宝鉴”的镜子，据说两面都可以映照出形象。一名道士把它交给为女色所魅的年轻男子贾瑞，郑重地告诉他：“这物出自太虚幻境空灵殿上，警幻仙子所制，专治邪思妄动之症，有济世保生之功。”接着告诫他：“所以带他到世上来，单与那些聪明杰俊、风雅王孙等看照。千万不可照正面，只照他的背面，要紧，要紧！”⁽⁶⁾贾瑞在镜子背面看到的是一个骷髅。他没有听从道士的忠告，翻过来看另一面。他看到他日思梦想的凤姐正招手邀请他进入镜中。故事的结尾是这样的：

贾瑞心中一喜，荡悠悠的觉得进了镜子，与凤姐云雨一番，凤姐仍送他出来。到了床上，暖哟了一声，一睁眼，镜子从手里掉过来，仍是反面立着一个骷髅。贾瑞自觉汗津津的，底下已遗了一滩精。心中到底不足，又翻过正面来，只见凤姐还招手叫他，他又进去。如此三四次。到了这次，刚要出镜子来，只见两个人走来，拿铁锁把他套住，拉了就走。贾瑞叫道：“让我拿了镜子再走。”——只说了这句，就再不能说话了。⁽⁷⁾

我在这里摘录这段话，因为这是一段相当罕见的文字，讲述了镜子两面所具有的不同象征意义。“风月宝鉴”的正面所显示的是贾瑞希望看到的形象，代表的是贾瑞的欲望。而镜子背面显示的是真相，

旨在警示一个误入歧途的灵魂。（有趣的是，他忘了自己身在镜里，尚记着要带着镜子上路。）小说讲述的这个双面镜当然是一个虚构的物件，但它对我们理解真实的镜子及其装饰意义很有启发。铜镜抛光的一面通常被称为“正面”，明显是由于使用者与其映像之间的对应关系。镜子的另一面（或背面）中间有镜钮，环以装饰图像。《红楼梦》中贾瑞的故事说明镜的正面不仅显示自然视像，同时也反映了主体的欲念。有趣的是，中国艺术史上第一幅表现对镜女子的绘画也有相近的寓意。这是传顾恺之所作的《女史箴图》中“修容饰性”一段 [图62.11]。不了解这段画内容的人可能以为它单纯表现了女性的美，实际上，旁边书写的《女史箴》原文才是画面的真正寓意：批评那些只知道如何修饰容貌而不知道修养品行的人。



图62.11 传顾恺之，《女史箴图》“修容饰性”一段之局部。伦敦大英博物馆藏

有关镜子的传统话语常常把它的两面进行对照，传顾恺之所绘的这段图画也包括了两名女子：一个背对着画外，作为观者的我们看到了她在镜子里的面容；而另一个面对观者，我们看到的是她身前镜子的背面 [图62.12]。当代的艺术史家常常只关注镜子背面的图像并非因为我们认为镜子正面的映像是虚幻的，而是美术史的专业兴趣使我们习惯处理镜子背面的具象和稳定的图像。这些图像被展示在美术馆

中 [图62.13]，复制在图录里 [图62.14]。因此研究铜镜的主流学术传统，是通过收集不同的装饰和设计，将其分类分期，书写一部关于镜子“背面”的历史。另一种学术传统则采用标准的图像志方法，致力于确定不同图像的内容和意义。



图62.12 传顾恺之，《女史箴图》“修容饰性”一段。伦敦大英博物馆藏



图62.13 博物馆中的铜镜陈列



图62.14 周世荣《古铜镜》(台北, 1995年, 第49页)中不同类型铜镜的背面及其分类

这两类研究各有功用。但是我们应该意识到, 在采纳它们的研究目的和研究方法时, 有一些东西丢失了。最明显的被忽略的因素是镜子的正面, 它几乎完全从印刷品、展览和学术讨论中消失了。与这个“正面”一同丢失的还有它曾映照的“历史面容”(historical face), 以及这些面容与铜镜背面图像之间的关系。这些图像可以是道教仙山、儒家典范或鸳鸯戏水。镜子可以是纯铜, 也可能精心镶嵌了金、银、玉和珠贝等名贵材料。每种设计和材料都与照镜人的特定身份及自我想象相联系, 某些设计可能暗喻私密的幻想甚至透露出个人的欲望 [图62.15]。一旦镜子不加装饰的正面被排除在美术史图像

的领域之外，艺术史家便不能再想象镜中人的独特面貌和情感，因此被抹去的是镜子所隐含的主体性。



图62.15 铜镜背面三种

在结束这篇文章的时候，我希望提出，使镜子和枕头成为富于深意的艺术品的，正是它们所隐含的这种主体性。称之为“隐含”，是因为镜与枕自身的存在成为对缺席主体的永久提示。它们总是在等待与主体相遇，这种相遇又总是短暂而不留痕迹的。它们的装饰没有记录这些相遇的瞬间，而只是把欲望转译成象征性的意象。因此我将这种人造物件的性质界定为“位于主体与客体之间”——纯粹的实证研究永远无法锁定它们的这种意义与魅力。

（王磊 译）

-
- [\(1\)](#) 《礼记·玉藻》，见阮元，《十三经注疏·礼记正义》，北京：中华书局，1980年，第1484页。
 - [\(2\)](#) Gaston Bachelard, *The Poetics of Space* (Boston, 1964), xv.
 - [\(3\)](#) 《礼记·内则》，见阮元，《十三经注疏·礼记正义》，第1462页。
 - [\(4\)](#) 河北省文物研究所，《五代王处直墓》，北京：文物出版社，1998年。
 - [\(5\)](#) 鲁迅，《唐宋传奇集》，北京：文学古籍刊行社，1956年，第30页。
 - [\(6\)](#) 曹雪芹、高鹗，《红楼梦》，北京：人民文学出版社，1982年，第171页。
 - [\(7\)](#) 曹雪芹、高鹗，《红楼梦》，第172页。

63 东亚墓葬艺术反思

——一个有关方法论的提案

(2009)

引言

传统东亚墓葬具备哪些最基本的属性和模式？首先，一座墓葬是包括地上和地下两部分的综合建筑体。将这两部分看成该墓葬的“内部”和“外部”空间，它们共同形成一个完整的建筑方案，无疑是一种很吸引人的想法，但是我们需要注意，这两个部分不论在空间上还是在认知（perception）上都存在着明显的不连贯性。它们处于不同的物质环境中，有着不同的设计，也具备不同的礼仪功能，体现不同的社会关系。一座高级墓葬的外部空间通常包括墓冢、一座或多座礼仪建筑，以及雕塑和墓碑，这是供众人观瞻，举行例行礼仪的场所；而墓葬的内部，虽然往往装饰更为华丽，却只能通过盗墓或考古发掘才能被后世人看到。[图63.1] 基于这个原因，也由于很多古代墓葬的地面建筑已经消失（这些建筑通常为木结构），对东亚墓葬艺术的研究主要集中于墓室的内部结构及其内涵 [图63.2]。⁽¹⁾ 顺应这个学术传统，本文在方法论上的探讨也侧重于墓葬的地下部分。

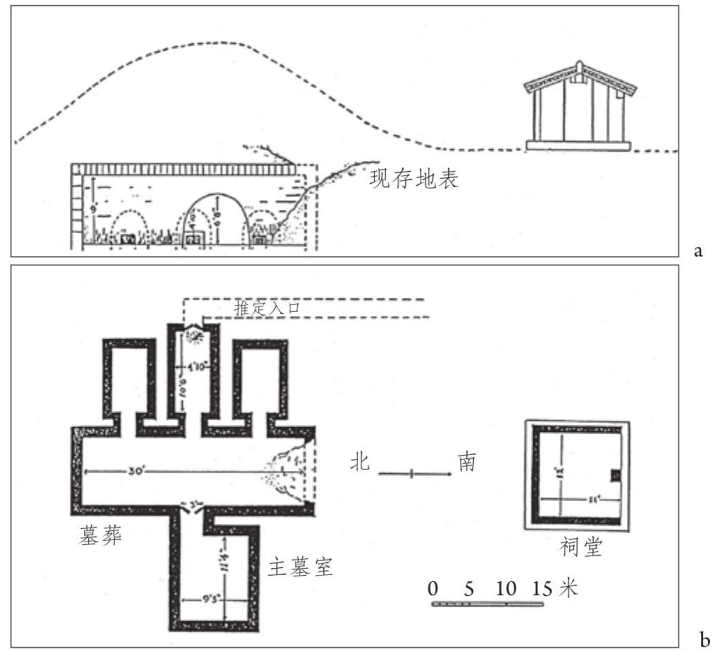


图63.1 复原的山东省金乡县东汉朱鲔墓室及祠堂

(a) 剖面图

(b) 平面图

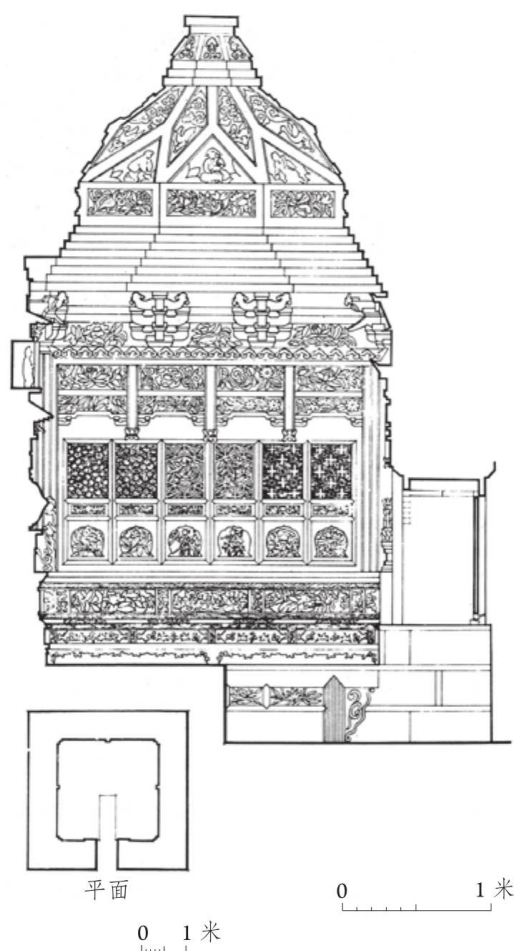


图63.2 山西省侯马金代董家墓地地下墓室之一（线描图）

根据文献记载，陪葬的器物在入墓前会在葬礼过程中加以展示，有时人们还会在墓室内举行一个简短的仪式，让生者与死去的亲属做最后的告别。⁽²⁾一旦墓葬封闭，人们将不能再进入墓室去一窥其貌。

“入葬”（entombment）因此标志了墓室及其内容在性质和意义上的一个根本转变——在此之前它们属于这个世界并经历了生者的检阅，在此之后它们只为亡魂所独享。在此之前，主顾、造墓人及各类工匠共同协作设计、建造和装饰了一座墓葬；在此之后，墓葬的内部空间及其随葬器物 and 图像，包括壁画、雕刻、墓俑、建筑模型，以及由不同材质制作的其他随葬品，按照原定的计划都将永不现世。因此，如果说古代东亚人创造出了极高质量的墓葬画像和器物以表现他们的艺

术想象力，他们也自愿将这些图像和物品埋入地下去陪伴死者，而不是让其流行于世。正是在这个意义上，中国古典文献通常将墓葬的功能解释为“藏”。⁽³⁾

因此研究墓葬艺术有两种基本方法。一种以丧礼和埋葬过程为主要研究对象，研究建墓前的准备、建墓终始，尤其是从死者过世到最后入葬之间举行的一系列葬礼仪式。在这些仪式中亲属给死者穿上特定的衣衾，将其置入棺槨，为其陈设祭祀物和随葬品，举行礼仪的地点也逐渐从死者的家中转移到墓地。这种研究可以说是基于对礼仪过程的重构，其关注点是葬礼的时间性，其主旨在于揭示葬礼过程反映的复杂社会关系及其作为艺术展示场合的意义。第二种研究方向更侧重于墓葬内部的空间性，其主要目的是发现墓葬设计、装饰和陈设中隐含的逻辑和理念，阐释这些人造物和图像折射出的社会关系、历史和记忆、宇宙观、宗教信仰等更深层面的问题。

鉴于我曾对葬礼和墓葬的关系进行了系统的探讨，⁽⁴⁾也由于作为东亚墓葬基础的“藏”的概念尚未得到应有的注意，本文将着重探讨第二种研究角度在方法论上的潜力。“藏”在墓葬中的表现可以一直追溯到东亚的史前时代。这个概念在中国墓葬艺术传统中的作用尤其突出，至少从公元前4000年前开始，人们便已花费大量的人力和物力营建地下墓葬，并配以精美的装饰和随葬品。这个传统一直延续到20世纪早期，其历久不衰的原因主要在于传统中国的社会结构和相应的伦理思想：众所周知，前现代中国社会的基本单位是父系家庭，而孝道是社会伦理的支柱。在这种社会和思想环境中，为死去亲属提供黄泉之下永久家园的愿望，成为墓葬艺术中无穷无尽的创造和技术创新的基本动力。高级墓葬从不成批生产，它们的设计和修建通常经过众多参与者的长时间磋商和合作才完成。传统墓葬中的许多陪葬品是为墓主死后使用而专门制作的“明器”（亦称“冥器”），墓葬绘画和雕塑也往往为了死者的需要而特殊设计制作，或是为了镇墓辟邪，或是为了满足幻想中的死后欲望。由于其埋葬死者的实际功能，墓葬在

东亚文化中一直被视为不祥之物。绝大多数古代著作避讳这个话题，对其内部的结构经营鲜有记述。其结果是不论在现实中还是在文献里，墓葬都被“藏”于目光不及之处。

随着19世纪晚期到20世纪初期现代考古学在东亚的出现，这种局面发生了显著的改观。从那以后，不论是在中国还是在日本、韩国和朝鲜，不计其数的墓葬被发掘，激发起众多学术领域中的大量研究。这些领域包括考古学、艺术史、历史学、人类学、文字学、宗教史和科技史等。在艺术史中，墓葬往往被当作提供各种分类研究资料的宝库，青铜、玉器、绘画、雕塑、陶瓷和书法等方面的研究者都从墓葬中获取以往所不知道的历史证据，以此丰富、完善甚至改写各自专业领域的历史。这种对古代墓葬的使用可以被视为艺术史作为一门人文学科在一个特定发展时期中的产物，从19世纪始，艺术史成为一个综合性学科，聚合了若干以艺术媒材划分的亚学科（如青铜、玉器、书画、雕塑、陶瓷等）。这些亚学科发展出各自的专门性收藏、展览和出版物，也积累了各自的研究方法和历史叙事。有鉴于此，20世纪艺术史家关注墓葬主要是为了撰写特定媒材艺术品的专史——如青铜器史、玉器史等，而这些专史又成为建构中国、日本和朝鲜半岛宏观艺术发展史的基础材料。

需要指出的是，传统墓葬的这种学术功能是以破坏其作为实物存在和分析对象的整体性为代价的，当一座墓葬的内容被分类为不同的媒材进行研究，它的完整性就自然地消失了。这种“消解原境”

（decontextualization）的研究方式成为西方过去几十年来研究东亚艺术的主流，一个重要的原因是研究者的资料主要来自不同渠道的收藏，包括甚多盗墓发掘的器物。即便在今天，欧美博物馆仍然习惯性地 将东亚墓葬中的出土器物按照不同媒材陈列，如玉器、青铜器、雕塑和绘画等，很少将墓葬看成一个整体，将同一墓中出土的器物放在一个特定的礼仪和建筑空间中展示。一旦墓葬艺术品被置入这种分类的展览模式，和并非为墓葬制作的器物混杂在一起，它们就丧失了

设计和制作上区别于其他器物的特殊含义。其结果是西方有关东亚墓葬器物的研究中，很少有人从这些器物的礼仪功能和象征意义出发来解释其材质、色彩、尺寸、比例、风格或形制。具有讽刺意味的是，虽然“消解原境”的艺术收藏导致了形式主义学派（formalist scholarship）研究的流行，但同时也阻碍了对“形式”（form）作为特定文化和艺术表现的真正理解。

近年来东亚艺术史研究中的两个变化对这种传统的研究方法提出了挑战，使人们越来越深刻地认识到把墓葬作为一种综合性建筑和艺术创作物来研究的重要性。第一个变化是出现以考古遗址为基地的综合性的现场保护和考古展览，突出地表现为近年来东亚地区建立的许多古代墓葬博物馆及新型的学术研究。这些博物馆一般位于重要墓葬所在地，与发掘出的地下墓室相互呼应。馆中展出出土的器物 and 画像，并提供墓主及墓葬历史背景的详细信息。有些博物馆更使用高科技的数码技术重现墓葬的内部空间，使参观者和研究者对墓葬的最初设计和装饰有更加直观的感受。⁽⁵⁾

第二个变化发生在艺术史内部，起源于西方艺术史中的一些专案分析，各种各样的“原境研究”（contextual study）把艺术史家的注意力从单独的艺术品转移到特定历史条件下对作品的制作、消费和认知。近年来学者们对视觉文化（visual culture）和物质文化（material culture）的兴趣更进一步模糊了艺术史的边界，使这个学科向更广阔的有关“表现”和“再现”的诸多问题开放。不难想见，这些新的研究方向和大量涌现的墓葬博物馆必然对艺术史研究者起到深远的影响，使他们在思想上摆脱传统器物学的束缚，把整个墓葬作为历史重构和解释的对象。从20世纪80年代起，数量激增的研究单独墓葬的著作——包括数篇大部头的博士论文在内——正反映了这个新趋势。⁽⁶⁾这些著作虽然研究对象不同，但在方法论上基本遵循一个共同的前提，即一座墓葬是作为一个有机的整体被设计、建造和装饰的，因此也应该作为一个整体被描述、分析和解释。研究的基本宗

旨和策略是把墓葬整体——而非它的个别部分——作为观察和阐释的中心。

本文的讨论也沿着这个思路进行，但是将把研究方法而非具体专案作为关注的焦点。正如上文提到的，以往对墓葬艺术的研究多将墓葬支解，在不同专业领域中处理那些被取消了原境的图像和器物。研究者往往不自觉地采用晚近的概念，将这些图像和器物作为具有特殊视觉和美学价值的艺术品。问题在于，这些晚近概念是否能够帮助我们理解古人为死者创造的空间和器物？或者说，如果不加思考地挪用，这些概念是否实际上会阻碍我们认识古代墓葬空间和器物的独特性？这个基本的质疑把我们的注意力引向许多具体的问题。比如说，我们通常使用现代的建筑术语来描述和分析墓葬空间，经常忽略这些地下建筑往往通过把外部空间转化为内部空间的方式“反转”地上建筑⁽⁷⁾。我们常常在讨论墓葬壁画和雕塑时不加思索地使用“观看”（viewing）这个现代艺术史中的基本词语。如果考虑到这些壁画的“观者”可能并非活人，那么这个概念的含义势必需要重新界定。东亚墓葬艺术的另一个持久的特点是把墓俑甚至整个墓室做成实物的微缩形式，这更促使我们思考这种设计隐含的观者身份。至于墓中出土的物品，目前的器物学研究仍然倾向于把它们同那些不同社会、宗教和艺术背景下创造的作品放在一起研究，以说明风格、图像学和品位上的一般性嬗变。但是古代文献屡屡提及明器是专为死者制作的器物，应该在材质、尺寸、颜色、功能和技术等方面与为生者制作的器物有别。

所有这些都说明，如果希望把墓葬作为一个有机的内在空间进行研究，我们必须着手发展出一套基于墓葬本身特殊性的方法论框架。本文的目的即在于提出这样一个框架，它的三个基本概念——空间性（spatiality）、时间性（temporality）和物质性（materiality）——基于墓葬的三个最本质的方面。在有关“空间性”的一节中，我将着重探讨墓中营造的各种象征性环境（symbolic environments），

以及专为死者灵魂布置的“主体空间”（subject space）。在有关“物质性”的一节中，我将着重考察墓葬的建筑和装饰如何及为何选定特殊的材质、尺寸、形制和颜色。本文的最后一节将把“时间性”作为讨论中心，基于之前两部分的分析，这一节将展现建筑空间、随葬器物 and 装饰图像如何相互配合，在封闭的墓室中显示出过去、未来和永恒等不同的时间性并创造出运动的感觉。由于篇幅所限，本文仅能触及这些复杂问题的冰山一角，但是我希望通过对典型实例的分析为东亚墓葬研究提出一些方法论上的基本概念。这些概念一方面可以帮助我们进行更深入的分析研究，一方面也促使我们反思一些似乎已经成为定式的艺术史研究方法。

一、空间性

并非所有的古代文献都对墓葬避而不谈。有关墓室内部的记载虽然有限，但仍然保存了古人如何看待墓葬的珍贵信息。需要说明的是，这些“记载”并不一定是对历史情况的如实记录，它们的意义主要在于揭示对墓葬内在空间的两种理解方式。第一种方式以司马迁对秦始皇骊山陵地宫的描述为代表，这是中国历史上最早的对于地下墓室的记录。在骊山陵开凿大约一个世纪以后，这位西汉的历史学家描写了秦始皇穷全国七十万劳力，为一己建造死后家园的盛况：“穿三泉，下铜而致椁，宫观百官奇器珍怪徙臧满之。……以水银为百川江河大海，机相灌输，上具天文，下具地理。”⁽⁸⁾因为骊山陵地宫尚未发掘，太史公的文字还无法得到验证。目前这段话的意义在于，它明确地告诉我们，司马迁把始皇陵的内部想象为一个人造的微型宇宙，其基本组成部分——包括天体、大地景观和人间世界——被表现在这个封闭空间内的不同方位。

第二种描述和理解墓葬的方式以西晋诗人陆机（261—303年）所作《挽歌》中的第三首为代表。之前的两首描述了一支送葬队伍护卫

着死者的灵车，将其从生前的居所送至坟茔所在。在第三首诗中，诗人将自己比拟为死者，设想自己被埋入墓中，置身“重阜”（即冢）内的“玄庐”（即地下墓室）中央，重新获得了视觉和听觉。诗人以第一人称的口吻，将所视所闻写了下来：

重阜何崔嵬，玄庐竄其间。
旁薄立四极，穹隆放苍天。
侧听阴沟涌，卧观天井悬。
广宵何寥廓，大暮安可晨！[\(9\)](#)

如同我们在司马迁对始皇陵的描述中所看到的，陆机诗中描写的墓葬内部也是一个象征性的宇宙：苍天在上，后土在下，环绕以四极。唯一的区别在于挽歌中的观者和叙述者同为死者本人。通过描述墓葬的内部，诗人重构了墓主人或者他的灵魂的感知。这种叙事方式的基础是古代中国一种根深蒂固的信仰，即认为人死后灵魂会保留感觉和意识。[\(10\)](#)

这两种墓葬概念构成本节对东亚墓葬“空间性”进行分析的基础。我将首先探讨墓葬艺术中的若干“象征性框架”（symbolic framework），它往往存显于墓葬壁画或雕刻的图像程序之中。接下来我将着重考察“位”这个概念，也就是墓葬中专为死者灵魂设置的位置。我将试图说明，虽然每个墓中的象征性框架可能不同——或是理想的幸福家园，或是长生不老的仙境，或是永恒的宇宙——但都是生者为死者创造的黄泉之下的幻想的生活环境；而“位”象征了死者在墓中的存在和他的视点。“位”尽管常常空而无形，却确定了墓葬的主体和中心。“象征性框架”和“位”因此蕴含着两个互补的基本动机：一个是为死者创造具象或抽象的环境，另一个是在此环境中赋予死者以主体性（subjectivity）。每个动机都激发了墓葬艺术创作的

巨大动能。当这两种目的结合在一起的时候，为死者在黄泉之下建造象征性永恒家园的欲望就具备了无限的可能性。

象征性环境

司马迁将秦始皇陵地宫描述成一个“上具天文，下具地理”的内部空间，陆机在《挽歌》中将死者置于苍天之下、四极之中。我们很容易把这些文字描述与发现于中国、朝鲜半岛和日本的一些墓葬装饰联系起来。在中国，自公元前1世纪以降，在墓室顶部绘制天象图的做法几成定式。⁽¹¹⁾日本的高松冢古坟四壁上绘有象征四方的四神图像，墓顶用金箔制出北斗和其他星象。⁽¹²⁾许多研究者认为此墓的设计源自高句丽古墓，而高句丽古墓的装饰又受到稍早或同时代的中国墓葬壁画的影响。因此，这种墓顶上的天象图实际上构成了一种泛东亚的墓葬图像程序，在这个大传统中每个地区又发展出各自不同的特色。例如，6至7世纪高句丽墓葬中的星象图极其繁复多样，一些墓与四方对应的墙壁上还绘有巨大的四神⁽¹³⁾ [图63.3]。类似表现宇宙空间的手法在很多东亚墓葬中都能看到，但是中国的例子往往具有更丰富的图像元素，以至包括仙人、祥瑞和传说中的英雄。这种将不同来源的图像杂糅在一起的做法，反映出表现宇宙多面性的持久渴望。一个反复被学者举作印证的例子是河北宣化辽墓的墓顶上所绘的结合了中国传统二十八宿和古巴比伦黄道十二宫的天文图，可说是这种综合性宇宙图像的最佳佐证⁽¹⁴⁾ [图63.4]。

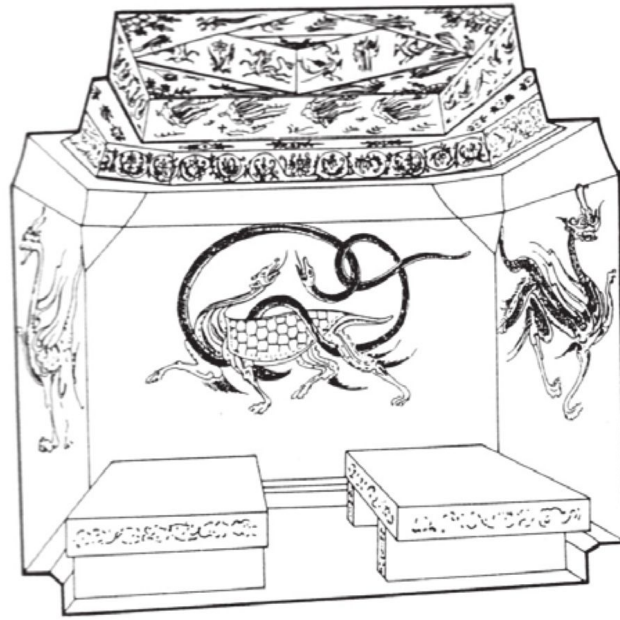


图63.3 朝鲜的一座6世纪高句丽墓的纵截面线图

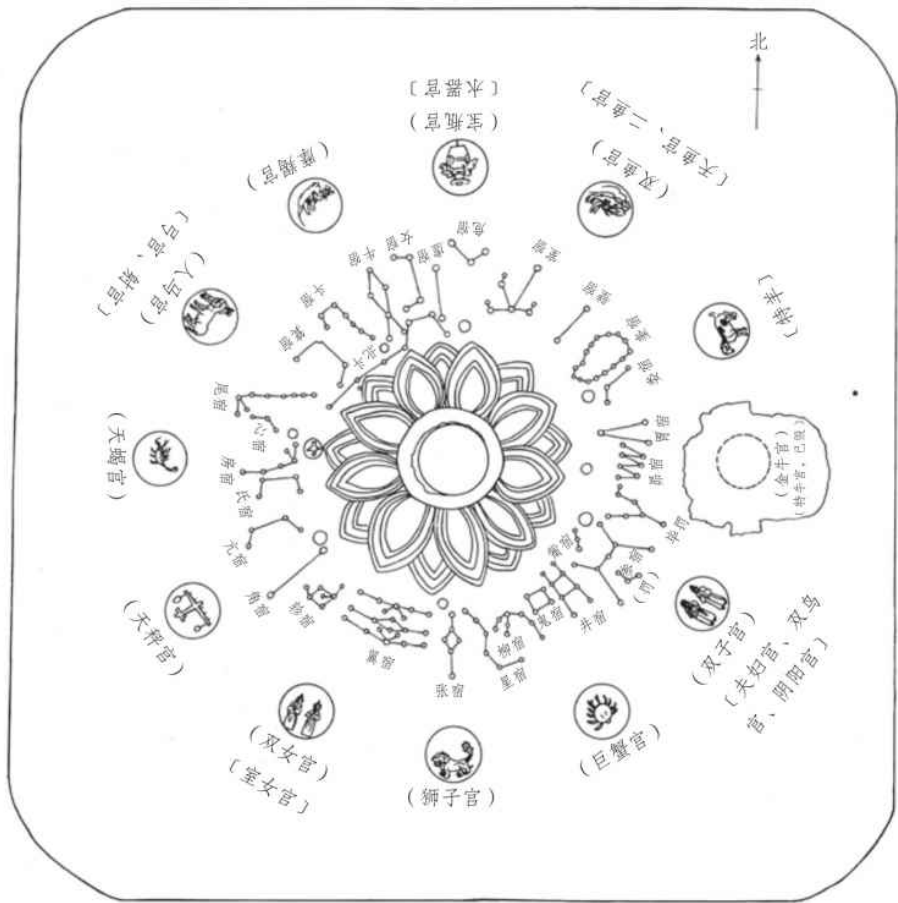
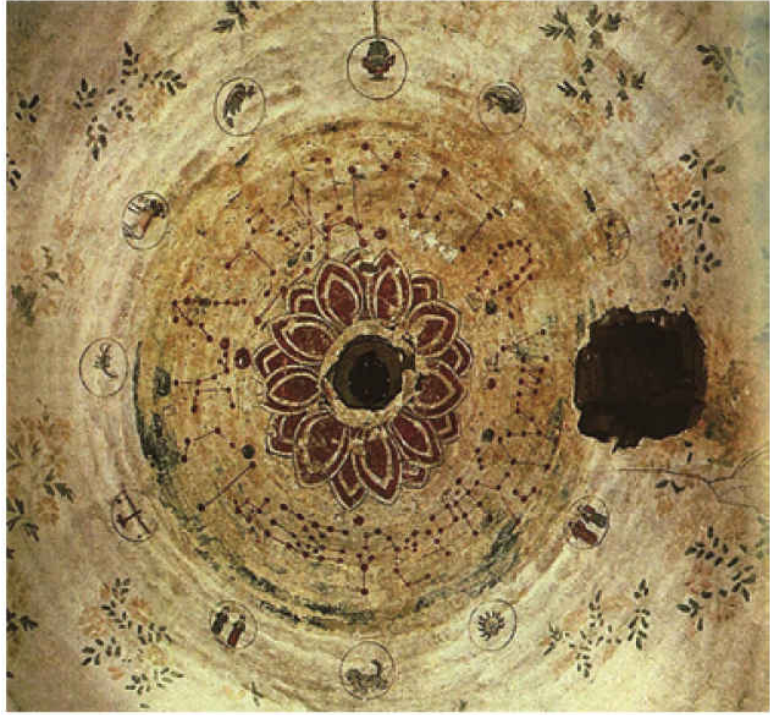


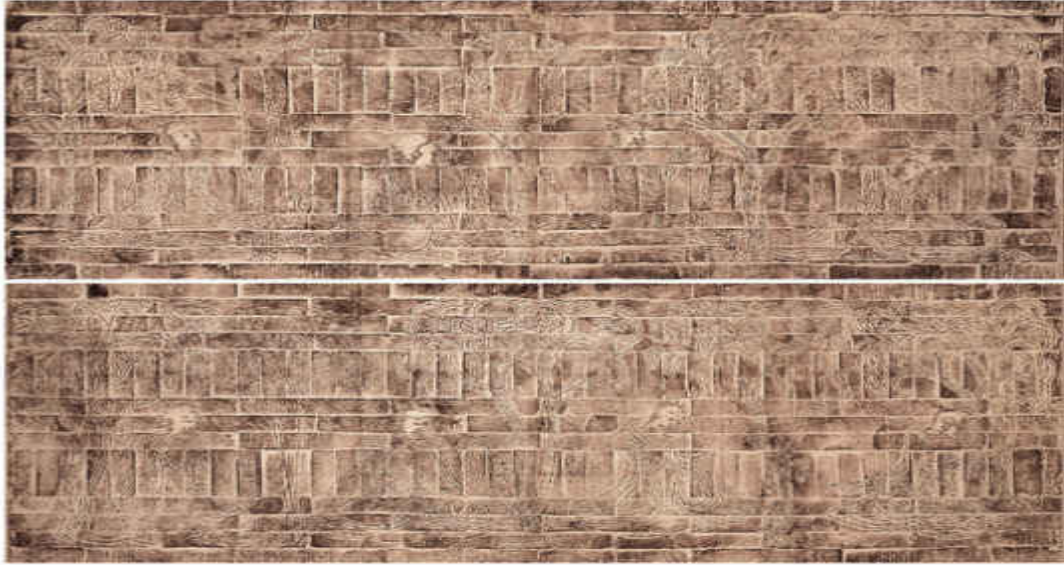
图63.4 河北省宣化辽张世卿墓墓顶壁画及线描图

需要说明的是，地下墓室内描绘的宇宙景观并不仅仅是某种现存的宇宙画像的简单位移。许多例证说明，在创作墓葬壁画或浮雕时，设计者经常使用“镜像”的方式来表现一种逆转了的宇宙秩序。比如在现实生活中，青龙代表东方，白虎代表西方，但是二者在汉墓中的位置常常被反转。⁽¹⁵⁾这种改动似乎暗示死亡之域使用的是一种与现实世界相反的认知模式，通过对生者逻辑的反转，造墓者为死者创造一个镜像般的地下世界。⁽¹⁶⁾

同样值得注意的是，图绘天象只是一种将地下墓室转化成象征性空间的特殊方式，另一种流行的方式是以不同的图像程序将墓葬转化为仙境或天堂。西王母和东王公，以及中国传统文化中的其他仙人首先成为这类想象空间的主角，佛教的传入又带来了表现天堂的新的图像符号。例如若干座高句丽墓的墙壁上都饰有莲花，反映了希望死者魂灵往生于西方净土的佛教信仰的影响。⁽¹⁷⁾道教徒则更倾向于选择白鹤而非莲花来表现永生的境界。由于白鹤在道教经典中象征长生，将其绘于墓门或墓顶就可以把一座黑暗的墓葬转化为超越俗世的洞天仙界。⁽¹⁸⁾

墓葬中的象征性空间也可以被赋予历史意义或道德教化的功能，这是创造墓葬中象征性框架的第三种主要方式。例如《后汉书》记载了赵岐“先自为寿藏，图季札、子产、晏婴、叔向四像居宾位，又自画其像居主位，皆为赞颂”⁽¹⁹⁾。这种将死者与著名历史人物绘制在一起的做法一直延续到后代，只是根据不同的文化环境和风尚改换所选择的历史人物。当儒家思想在东汉和宋代盛行之时，不计其数的墓葬选用了儒家教化的题材作为壁画和雕刻的主题，尤其以孝子形象为盛。在道教盛行的六朝时期，“竹林七贤”成为流行的墓葬装饰。这七位3世纪时的著名诗人、思想家和音乐家与传说中的仙人荣启期一同

出现在墓室两壁，表达了当时人们意欲脱离世间政治，希望忘情于山水、终列仙篆的旨趣 [图63.5] 。



a



b



c

图63.5 江苏省南京西善桥南朝墓出土“竹林七贤与荣启期”砖雕

(a) 全图

(b) 线图

(c) 局部

但墓葬中最普遍的象征性空间莫过于对“幸福家园”这一理念的艺术表现。早在史前时代，墓葬就成为生者为死者在地下建造的理想化的居所。最初的方式是在墓葬中放置食物、饮料以及日常和礼仪用品，后来发展成以墓葬建筑和内部装饰模拟现实中“家”的原型。有些大型汉代墓葬（如内蒙古和林格尔墓）进而以大幅壁画描绘死者生前担任的官职，更多的墓葬以程式化的图像来满足死者对财富和感官享受的渴望。在这种图像（如酒泉丁家闸十六国墓壁画）中，我们看到死者坐在华盖之下，一边享用美食一边观看歌舞和杂技表演。众多仆人和侍从环绕左右，四周是千顷良田和满圈家畜。这些理想化的世俗景象通常出现于墓室四壁，与绘在墓顶和山墙上的天界和仙境相辅相成。

以上是我对四种不同的象征性框架的大致总结。一般说来，这种分析属于图像志（iconography）和图像学（iconology）的研究范围，但这些图像在墓室建筑中的方位也具有重要的意义。因此我认为应该从两个方面对东亚墓葬艺术中的象征性框架进行研究：一方面，发掘一些具有特殊象征意义的基本图像程序，进而探讨这些程序的起源、发展，以及它们在不同地域的差异，将这些图像与当时的宗教信仰、时空观念和意识形态等因素联系起来，考虑墓葬设计者选择特定图像的原因和目的，并解读源于不同传统的图像如何被整合入一个复杂的程序结构中；另一方面，我们也需要考虑这些图像的建筑环境并将它们与墓葬的其他构成因素（如建筑、明器、家具和其他随葬器物）联系起来。一个非常能说明问题的例子就是上文提到的“位”。它不用图像直接表现天象、天堂或幸福家园，而是用一种间接的方式界定了墓葬象征性空间的主体。

为灵魂设位

作为死者灵魂在墓中存在的标志，“位”可以用墓主形象或无形空间表现。一种类型的“位”使用图像，我们看到墓主人坐在屏风前的榻上，侍从环绕其左右。另一种类型则是删除了墓主肖像，代以其他形象“界框”的无形空间。第三种形式是以非再现（non-representational）形象——如木制牌位——象征死者。在公元前3世纪墓主肖像出现之前，第二种类型是最主要的表现死者的视觉模式。即便在墓主人肖像画出现以后，这种非再现的表现方式也经久不衰。

[\(20\)](#)

“位”这个概念可以解释很多墓葬中特殊安排的“空”间。例如著名的公元前2世纪早期的马王堆1号墓中，软侯夫人的尸体被放置在于由四个边箱环绕的棺箱之中。[\(21\)](#)与位于东、西、南方的三个装满随葬品的边箱不同，位于棺箱北边的头箱被布置得犹如一个舞台：四壁上挂着丝质的帷帐，地板上铺着竹席，精美的漆器陈列在一张无人的坐榻前方，坐榻上铺了厚厚的垫子，后面衬以微型的彩绘屏风。这个坐榻显然是为一个不可见的主人准备的，而摆放在坐榻周围的器物则明显地透露了这个人的身份——坐榻前方是两双丝履，榻旁有一根拐杖和两个装有化妆品和假发的装饰华丽的漆奁——这些都是已故女主人的私人用品。与这些器物一起构成软侯夫人灵位的还有一台正在表演的歌舞俑和乐师俑。这场表演被设置于头箱的东端，与西边的坐榻遥相呼应。我们很容易想象那位不可见的软侯夫人正倚坐在坐榻之上，一边享用美食一边观看歌舞。

这个例子也可以帮助我们确定陆机《挽歌》中叙述者（narrator）的身份。当诗中的叙述者描述他在坟墓之中的所闻所见时，他多半是采取了死者灵魂——而非尸体——的角度。马王堆1号墓属于一种早期的墓葬式样，就是考古学家所说的“竖穴墓”。当“横穴墓”出现以后，在类似居室的墓室中为灵魂设位的做法就更常见

了。公元2世纪以后，即便是中小型墓葬也又专门摆放祭品的平台。有时人们还在平台后面的墙上画出一个帷帐或屏风，用以暗示不可见的受祭对象 [图63.6] 。



图63.6 甘肃省敦煌市佛爷庙湾133号西晋墓的彩绘壁龛

当肖像成为绘画的一个门类，死者有时会以人物的形象出现在墓中。这种新兴的图像并没有否定“位”的观念，实际上加强了对死者在墓中存在的表现。这里只举一个例子，即5世纪初高句丽的德兴里墓。由于其丰富的壁画和题记，这座墓引起了学者们的广泛关注。⁽²²⁾特别值得注意的是，名为“镇”的墓主被图绘在前室中祭坛的上方，正在接受幽州境内十三个地方官员的觐见。同一前室的顶上绘有极其丰富的天象图，而死者夫妇的尸体被放置在后室之中 [图63.7] 。



图63.7 朝鲜德兴里镇墓前室向死者致敬图

以上的分析揭示出“位”在方法论上的三层意义。首先，因为指示“位”的空间往往是通过周围的其他器物框定（framing）的，在这种情况下“位”本身只表现为一个虚空的中心，因此考古报告对这样的空间从来不进行记录，分类记录的是那些具有框定功能的单独物品。因此我们需要通过艺术史的研究来重构这一关键的空间。其次，对“位”的还原可以帮助我们从一个死者灵魂的角度来“观看”墓葬的内部。如果说以往的美术史研究专注于对墓葬壁画和雕刻进行纯客观的图像学分析，那么通过对“位”的重构我们可以将关注的焦点转移到这些图像和想象中观者之间的互动关系。再者，“位”的表现在东亚墓葬艺术中持续了至少两千年，这种表现在每个时代都有变化，我们因此可以开始研究和重构这个特殊的历史。例如，五代时期地方节度使王处直墓的发掘，使我们看到在墓中不同地点出现的“位”更趋复杂的表现。⁽²³⁾王处直的墓志发现于主室中部，其后是一铺屏风式通景山水壁画。墓志和屏风的位置，以及两侧墙壁上以“奉侍”和“散乐”为题材的两大块浮雕，都指明了墓志作为王处直灵魂主要所在的象征意义。这种安排延续了马王堆汉墓的传统，但是王处直墓中又增益了另外的对墓主人及其妻妾的“位”的表现。这种新增益的“位”

处于前室旁的东西耳室中。虽然耳室的壁画中并没有墓主人及其妻妾的肖像，但是画中的男女日常生活用品——包括不同样式的冠帽、镜子、分别绘有山水和花鸟的屏风以及一圆一方的妆奁，都传达出有意的对称，以泾渭分明的性别空间来暗示墓主人及其妻妾死后灵魂之所居 [图63.8]。

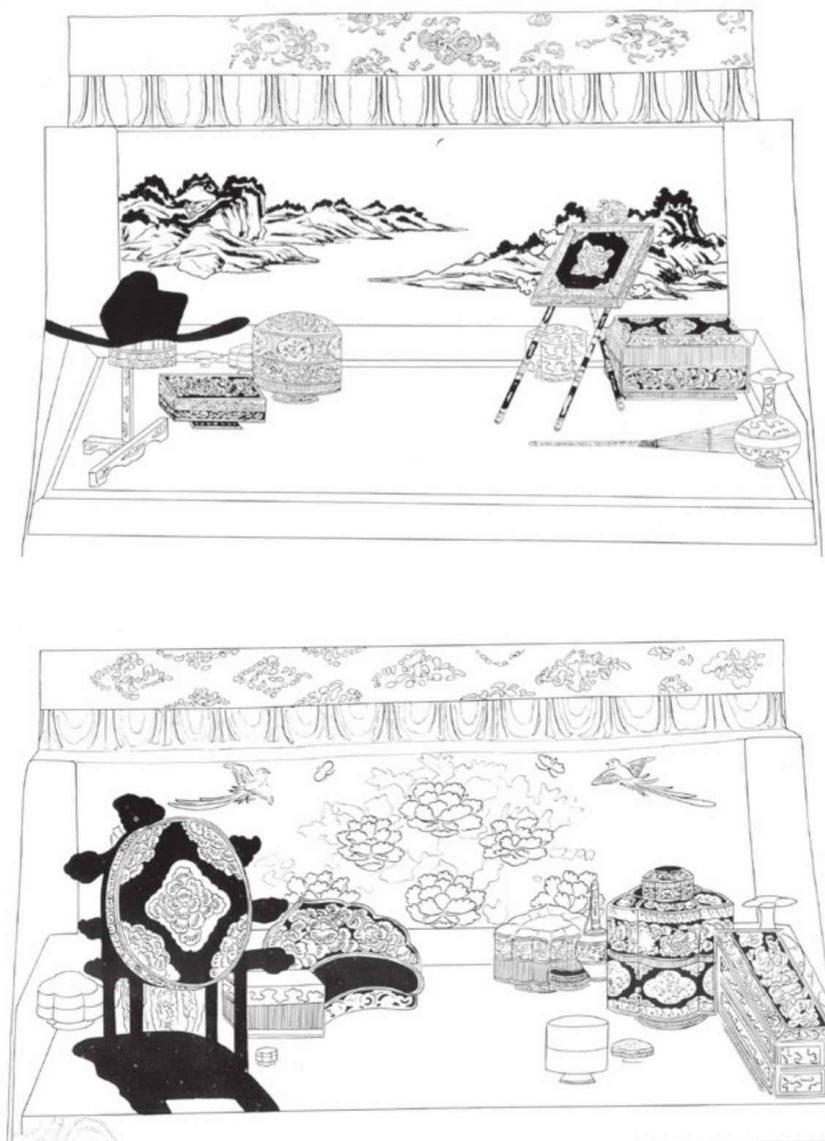


图63.8 河北省曲阳县五代王处直墓耳室壁画线描图

二、物质性

在讨论了东亚墓葬艺术中有关“空间性”的几个主要问题之后，本节将把焦点转移到各种随葬品的“物质性”上，以探讨建墓者为何以及如何选择特定的材质、尺寸、形制和颜色等因素制作相关的器物。与传统的艺术鉴定和形式分析不同，这里采用的研究方法无意勾勒单独器物类型的历史发展或探讨其美学价值，而意在发掘器物与死亡及死后世界之间的联系。这种研究方向的基础是，在墓葬艺术中，与死亡的联系最直接地激发了对新材料、新形式、新风格持久不衰的试验和创新。

明（冥）器

墓葬“物质性”研究中的一个关键概念是“明器”。⁽²⁴⁾从功能上说，明器是专门为死者制作的器物（包括墓俑），但是它与死亡之间的关系必须通过其特殊的物质性来理解。查阅古籍，我们发现东周晚期文献中对明器的记载大大增加。一些文献把随葬品分为三大类，分别称为生器、祭器和明器，例如荀子就以明器和生器来指代两种不同类型的随葬品。⁽²⁵⁾随葬品的划分及在埋葬前的陈列因葬礼等级的不同而有区别。根据《仪礼》，士的丧礼只能使用明器和生器，其中的生器包括日常用品、乐器、武器，以及死者的私人物品如冠、杖和竹席。⁽²⁶⁾大夫或大夫以上死者的丧礼则不仅可以使使用明器和生器，还可以使用其以往用的祭器。⁽²⁷⁾《礼记》的作者因此将明器称为“鬼器”，以区别于称为“人器”的祭器。⁽²⁸⁾

那么明器（或鬼器）是如何区别于生器和祭器的呢？一种回答的途径是从东周哲学家和礼学家的著作中寻找线索。荀子给明器下的定义是“貌而不用”。⁽²⁹⁾也就是说，明器所保留的仅仅是日常器物的外在形式，而摒弃了原物的实用功能。在视觉文化和物质文化的领域内，这种对功能的拒斥可以通过使用不同的材质、形状、色彩和装饰来达到。

对于东亚墓葬艺术的研究者来说，古文献中有关随葬器物的传统话语体系具有两方面的方法论意义。首先，它引导我们通过研究器物的物质和视觉属性更加准确地辨认出明器，并追溯这类器物的历史发展和地区差异。其次，它引导我们探寻一座墓中的明器和其他种类的随葬器物之间的关系。循着第一种途径，我们可以将明器的历史上溯至相当早的时代，因为早在东亚的史前时代，某些最精美的器物就是专门为葬礼制作的 [图63.9]。⁽³⁰⁾我们还可以将明器的发展史划分成几个重要时期。比如，学者们注意到公元前5世纪到前3世纪的中国墓葬艺术发生了重大变化，而这个时期恰恰与文献和考古发现中明器的大量出现相吻合。在此阶段，墓葬出土的绝大多数陶器都是低温烧制的，与同时期生活遗址中出土的实用陶器相差甚远。⁽³¹⁾一些墓葬还出土了大量的仿铜陶器——我们不应将这种器物视为贵重青铜器物的廉价替代品，因为它们通常具有繁复的造型和精美的装饰，并且出现于最高等级的墓葬之中。⁽³²⁾制作和使用这些特殊陶器的原因只能通过先前提到的文献中对于“明器”的解释来理解——它们是只有形式而无实际功能的专门为死者制作的器物。



a



b



c

图63.9 东亚早期的明器

(a) 山东龙山文化黑陶杯

(b) 韩国磨光红陶罐

(c) 日本弥生时代的一组磨光随葬陶器

循着第二个思路，我们发现有意将明器和其他类型的器物搭配使用的企图。河北平山发掘的中山王墓提供了一个重要例证。⁽³³⁾这座公元前4世纪的大墓中出土的大部分器物可根据不同的表面装饰和礼仪功能分为三类：第一类是青铜礼乐器，有的上面还刻有很长的铭文；第二类是精美的生活用具，包括银首男子铜灯、龙凤方案、铜牛和铜犀屏风座等，全都以鬼斧神工的错金银工艺铸造而成，并具有写实或异域风格的图像；第三类器物是一套有着磨光压划纹的黑陶器，其色彩

和装饰方法与前两类器物形成鲜明对比。这些黑陶器虽然具有很好的视觉效果，但都是质地松软、低温烧制的器物，无法在现实生活中使用。它们光滑的黑色表面是一种特殊烧制技术的结果，而非长期使用所致。⁽³⁴⁾除了其质地以外，可以证明这些黑陶器是专为此墓所制作的明器的另一个根据是，一些器物的特殊形态使它们根本无法实际使用。例如一件鸟柱盘造型奇特，其中央的立柱可能具有象征而非实用的意义。另有两件鸭形尊的“流”转折生硬，无法倒出水或酒。

这两个途径可以引导我们反思很多似乎已有定论的器物的形式意义。这种研究最终将我们带回到它们所置身的原始环境——墓葬。根据这个逻辑，下文的讨论将把焦点从明器的物质性扩展至整个墓葬的结构和装饰，特别是“材质”“尺寸”和“媒材”这三个墓葬艺术和建筑的基本方面。

材质、尺寸和媒材

早期的古代东亚墓葬绝大多数为木构，因此，人们大量使用石料来建造坟墓和棺槨，这应该是一种有特殊目的的选择。⁽³⁵⁾这种石质结构大约从公元前2世纪至6世纪在中国、日本和朝鲜半岛获得了长足的发展，形成不同的墓葬建筑系统。根据中国的古典文献和考古发现，我们可以获知这个变化与当时宗教信仰的变化有关。⁽³⁶⁾简言之，当石质坟墓和棺槨在公元前2世纪开始在中国出现，石与木这两种材质被赋予了相互对立的象征意义：石料的基本特性，包括坚固、持久和抗拒变化的能力，使之成为“永恒”这个概念的比喻；而易于损坏的木料就成为“暂时”和“现世”的代名词。在这种二元对立的基础上出现了两种不同的建筑——木质结构往往供生者使用，而石质结构往往为死者、神灵和仙人建造。⁽³⁷⁾其结果是石料一方面与死亡相联系，另一方面又与不朽发生关系，这两种关系进而隐含了死亡和成仙之间的第三种联系。⁽³⁸⁾

虽然石料有时也被用来制作随葬器物，但是为贵族制作的丧葬器物不仅要求材料的持久性，还需要强调其稀有和美观。金、铜和玉就理所当然地成为贵族墓葬中表现永恒和来世享受的最重要的材料。根据文献记载，古代朝鲜的统治者使用了“玉棺”，⁽³⁹⁾类似的做法见于中国汉代诸侯王墓出土的诸多“玉衣”，这些例子说明以玉敛尸的观念和做法在古代东亚十分流行。⁽⁴⁰⁾三国时代新罗和百济的王室和贵族墓中还发现了大量金或镀金的饰物，比如百济的武宁王陵中出土了近五千件这样的器物。其中一双造型奇特的金履底部伸出多枚铜钉，根本无法在现实生活中穿着[图63.10]。这个例子说明该墓中发现的成套金制品和光彩夺目的金冠都是为去世的武宁王专门制作的明器。⁽⁴¹⁾类似的物品在朝鲜半岛和日本的其他古墓中也多有发现，意味着有一种超越地理疆域，在整个东亚地区延伸、普及的礼制传统和思想观念。⁽⁴²⁾



图63.10 韩国公州百济国武宁王陵出土丧葬用鎏金青铜鞋

铜镜是另一个可以为东亚各国文化传播的研究提供很多线索的例子。与石料一样，青铜也因其材质的持久性而在汉代被视为永恒的象征。⁽⁴³⁾但是随葬用的青铜镜在汉墓中一般不成批出现，我们还不清楚这些铜镜究竟是作为明器制造的还是死者生前的用器。⁽⁴⁴⁾对比起来，

日本古墓出土的铜镜有所不同。传说中3世纪邪马台国女王卑弥呼从魏国获赐铜镜百枚之后（见《三国志·魏志·倭人传》），不论是从中国进口的还是本地仿制的铜镜都成为随葬的贵重器物，而且数量往往十分惊人，有时一个墓中会发现30枚之多。⁽⁴⁵⁾随葬的日式铜镜也逐渐形成了自己的风格，主要的特征是一种叫直弧文的纹饰〔图63.11〕。这种纹饰也见于墓室和棺槨的装饰中，可证明这种铜镜与死后世界的关系是极为密切的。



图63.11 日本奈良县新山古坟出土的带有直弧文的4世纪铜镜

“尺度”是研究东亚墓葬艺术和建筑的物质性的另一个重要因素。宋代著名思想家朱熹（1130—1200年）所著的《家礼》中有“造明器”一节，其中明言说道：“刻木为车马、仆从、侍女，各执奉养之物，象平生而小。”⁽⁴⁶⁾这最后一句话一方面遵循了“明器貌而不用”的旧仪，一方面也总结了中国历代墓俑的一个基本特征。问题是为什么绝大多数墓俑和其他随葬品要制成正常器物的缩微模型呢？甚至在皇帝或王室成员墓葬中也遵循着这个惯例？〔图63.12〕⁽⁴⁷⁾（需要说明的是，虽然秦始皇墓出土的如真人大小的墓俑举世闻名，但实际上它只是中国历史中的一个孤例。）



图63.12 陕西省西安市永泰公主墓中的缩微俑

要解答这个问题，我们应该把这些随葬物品和墓葬本身看成一个整体的“缩微世界”，而不应该将其作为单独的物件来研究。以发现于西安附近的汉景帝阳陵的明器坑为例，坑中的每件器物都是实物的微型翻版，包括人物、家畜、车马、兵器、炉灶、量器、衣物等。我们不仅要问：为什么造墓者花费这么大的精力将这种种器物制成统一的缩小尺度呢？答案必须从缩微模型的特殊意义中寻找。正如苏珊·司徒华特（Susan Stewart）提出的，复制原物尺度的雕塑将艺术等同于现实，而缩微模型构筑了一个比喻性的世界，以扭曲现实世界中的时空关系。⁽⁴⁸⁾从这个意义上说，阳陵和其他古代墓葬中的微型俑的作用不仅是表现真实的人间，更重要的是构筑了一个不受人间自然规律约束的地下世界，由此无限地延伸了生命的维度以至于永恒。

“媒材”是东亚墓葬艺术物质性的第三个主要方面，在不同时期经历了一系列的变化，变得越来越丰富和精致。明器的出现代表了墓葬艺术表现系统的第一个重大的步骤——通过模仿和转化实物，象征生、死之间既相连又分离的关系。当墓俑在东周中期出现的时候，它们起到的是与明器类似的作用，但又通过取代人殉实现了更加明确的

再现功能。明器和墓俑这类三维的立体作品随之被平面的绘画所补充和取代。马王堆3号墓为这个发展提供了一个绝佳的例证。根据该墓出土的遣策，676个男性仆役和180个侍女被埋入墓中以侍奉墓主。但是考古发掘只出土了104个木俑，其他的随葬者很可能是以绘画的形式表现在墓中的帛画中。⁽⁴⁹⁾与三维雕塑作品相比，二维绘画能够表现出更加复杂的场面和更生动的表情和动作。当横穴墓从公元前1世纪流行之后，墓室内的墙壁和顶部为绘画提供了大量的创作空间。同时，绘画题材也获得了长足的扩展，包括了历史故事、天界和仙境等。

尽管明器、墓俑和墓室绘画出现于历史上的不同时期，但它们并不构成一个单一的线形进化过程，后出现的艺术形式并没有完全取代之前的艺术形式和媒材，而是增加和补充了墓葬艺术的表现方式。公元前1世纪以后，我们经常可以看到壁画、雕塑和器物被混合应用于墓葬之中。上文引用过的位于敦煌佛爷庙湾的一座3世纪晚期的墓葬为例，它的建筑形式（壁龛和平台）、壁画（帷帐）和祭祀用具一起界定了死者的灵位 [见图63.6]。⁽⁵⁰⁾而在6至8世纪中国北方的贵族墓中，墙壁上精美的壁画与墓室和甬道中陈设的大量墓俑交相呼应，共同构成了墓葬中的一个完整的象征性空间。⁽⁵¹⁾虽然目前还没有一种公认的理论可以说明这些二维和三维作品在墓葬中的关系，但是一些墓葬反映出它们构成了一个壮观的送葬行列进入和离开墓室的礼仪过程，从而象征性地表现了死者灵魂从此生到彼世的转移。这个解释把本文的议题引向我要关注的墓葬艺术和建筑的第三个层面，即对“时间性”的表现。

三、时间性

“时间性”的基本定义是时间的基本属性和状态，这种属性和状态使川流不息的日常时间得到秩序化和概念化。保罗·利科（Paul Ricoeur）在其经典著作《时间与叙事》中提出了20种以上不同类型的

时间。⁽⁵²⁾他的阐释中有一个中心议题是个体经验的时间和宇宙时间的互动。根据利科的观点，这种既紧张又协作的互动关系直接导致了历史性叙事和虚构式想象的产生。虽然我并不希望把利科的理论直接套用在东亚墓葬的研究上，但他的概念对我们思考古代东亚的礼仪结构确实有很好的参照作用。

宇宙时间、个人历史、“生器”

本文第二节中谈及东亚墓葬中的宇宙空间，列举了朝鲜半岛三国时代的高句丽墓葬和百济墓葬，早期日本的高松冢古坟，以及公元前2世纪以后数不胜数的中国横穴墓。在所有这些例子中，墓室的内部空间都被转化为一个上具天文、下具地理的微型宇宙。这种空间的转化同时为墓葬艺术中时间的表现提供了一个重要模式，因为墓葬中所描绘的宇宙也可以被看作动态时间的空间化。从这个角度看，洛阳附近1世纪早期的一座墓葬顶部的抽象五行图案 [图63.13] 已经具备了这种双重含义。根据中国古代的五行理论，其前室墓顶上的五个凸起既在空间上象征了宇宙的五个分野，又在时间上代表了宇宙变化中循环不已的五个阶段。我们由此可以将此类图像定义为对时、空系统的双重表现，并将其与利科的“宇宙时间”的概念加以联系。

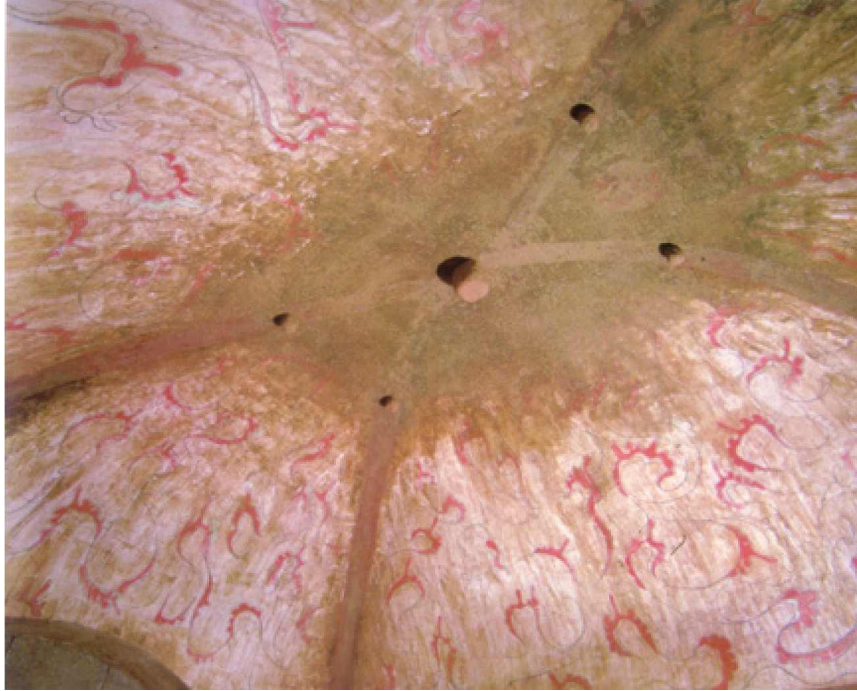


图63.13 河南省洛阳金谷园新莽墓中的天顶

饰有这类图像的墓葬反映出图绘时间的持续渴望，其目的是在黑暗的墓室中表现生命的动态。这种图像程序从公元前1世纪开始基本形成，在以后的历史发展中改变不大，但这并不意味着它是一成不变的。实际上，它在历史发展中不断地吸收了新的表现形式。一个很重要的发展是表现十二地支的生肖像的出现。在中国古代历法中，十二地支与十天干相互配合形成六十甲子的循环周期。在单独使用时，十二地支又与十二辰相对，将黄道周天自西向东十二等分。十二地支因此具有时间性和空间性的双重涵义。6世纪以降，十二地支在中国和朝鲜半岛的墓葬中被表现为各种形式，从动物形的图像转变为半人形或全人形的俑和雕刻 [图63.14]。它们在墓中的位置也逐渐系统化，最终形成环绕墓室的一个严密序列。⁽⁵³⁾这个序列在金元时期的著作《大汉原陵秘葬经》中有明确规定，图63.15即显示了该书中从皇帝到平民不同等级墓葬内部的俑的配置。由于其等级不同，这些墓中使用的俑不论在数量上还是在种类上都相差悬殊，但其反映的基本时空模式是

一致的，四种图都将棺槨置于一个由十二地支构成的整体框架的中心。



图63.14 出土于西安韩森寨的两个唐陶质生肖动物俑

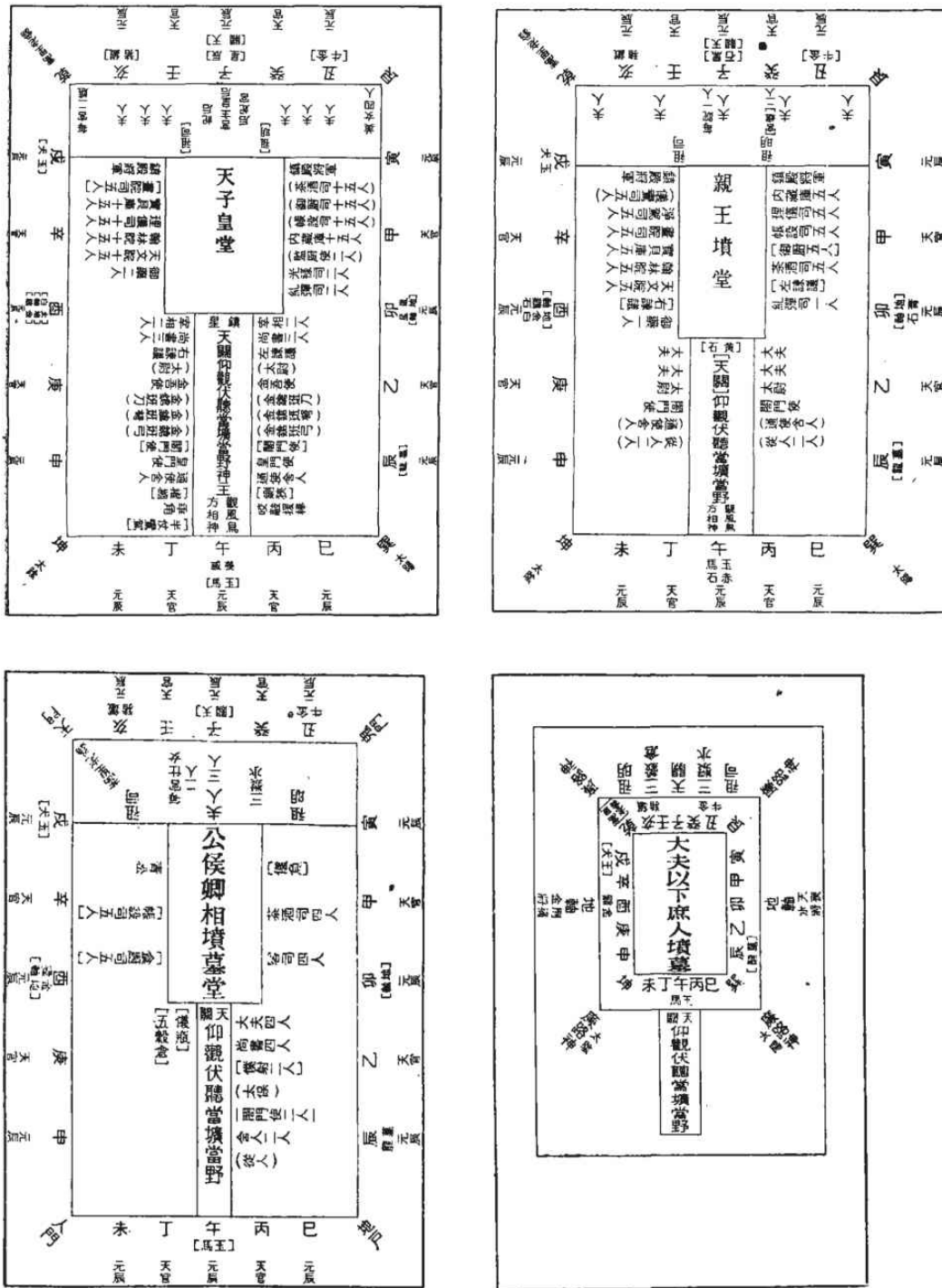


图63.15 张景文《大汉原陵秘葬经》中记录的不同级别墓葬的设计

墓葬中“时间性”表现的另一重要发展是墓志的出现和其不断丰富的设计。墓志在6世纪以后逐渐成为中国贵族墓不可或缺的组成部

分，其设计浓缩了传统墓葬对宇宙时、空的表现。一合墓志通常包括两个部分：下半部铭刻墓主的传记，顶部展示墓主的名讳和官职尊号，四周往往装饰有象征宇宙的时空图式。如946年的一合墓志上刻有综合了四个象征系统的图像，从里至外分别是八卦、十二生肖、二十八星宿和四神 [图63.16]。由考古发掘可以得知当墓志被埋入墓中，它的上下两部分是紧紧地固定在一起的。我们可以把这个结合看作一个“墓中之墓”：如同特定的图画形象能够以视觉形式在墓室中表现死者，“埋藏”在墓志中的墓主传记是对死者的文字性表现。墓志盖上的宇宙图像覆盖着墓志铭，正如死者的身体和“位”被置于绘有星象的象征性宇宙空间之中。⁽⁵⁴⁾墓志因此成为整个墓葬的缩影。

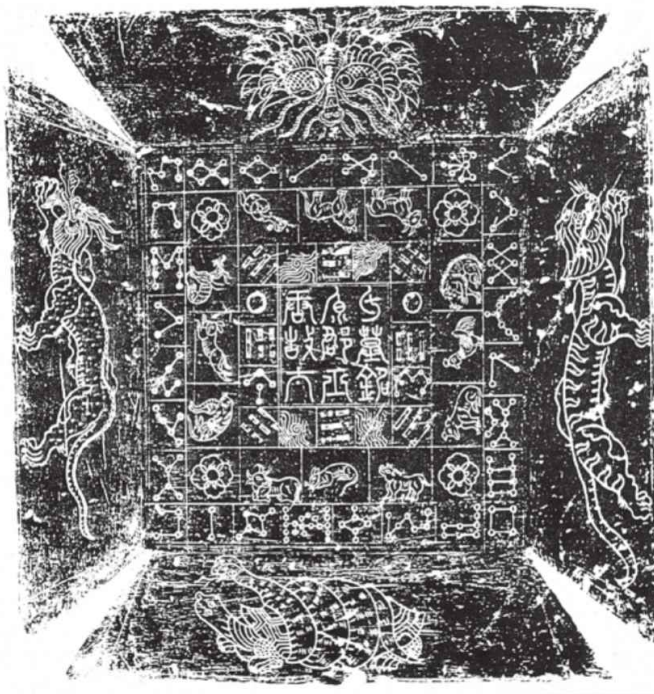


图63.16 江苏出土五代墓志盖拓片

不论是文字的墓志铭还是图绘的叙事画，这些对墓主生平的回顾往往强调其“公共形象”（public image）。如果死者生前是一个官员，被强调的往往是他的卓越政绩。如果他是一个学者，被强调的会是他的渊博学识。如果她是一位女性，被强调的往往是她作为妻子的

贤良贞顺。当这些程式化的美德被程式化的视觉和文字语言表现出来的时候，私人历史的特殊性就在这些再现中消失了，结果是这类“公共形象”的文字和绘画表现在一些墓葬中与另一种对死者的表现互为补充。这后一种表现往往以传达死者的私人经验为目的，其最基本的方式是在墓中埋入死者生前使用过的器物，或称“生器”。正如我在上文提到的，生器与专为亡魂制作的明器之最根本的区别，就在于它是墓主生前拥有并使用过的器物。借用利科的概念，我们可以将生器定义为一种将个体经历过的时间具体化的器物。⁽⁵⁵⁾

尽管考古报告经常忽略这类器物的属性，但许多东亚墓葬都含有它们。它们常常出现在棺中或“位”的周围，寄托着墓主人的生活经验。在马王堆1号墓中，这类器物可能包括两双丝鞋、两个细致地包以丝绸的妆奁，里面的梳妆用具包括用真人头发制成的一顶假发、一面铜镜和磨镜用具、一个使用过的针线盒及一枚私人印章。这些器物和一根拐杖都被放置在墓主的坐榻旁，明确地显示出它们是软侯夫人生前的私有物品，因为墓中出土帛画中的软侯夫人拄着一根同样的拐杖[图63.17]。



图63.17 湖南长沙马王堆1号墓帛画软侯夫人画像细部

与“明器”一样，“生器”也为重新思考东亚墓葬艺术提供了一个基本的概念。这种“使用过的器物”可以是一个鉴赏家生前收藏的绘画和玉器，可以是一个学者个人收藏的书籍和手稿，可以是一个官员生前管理的法律文书，也可以是一个僧人或道士生前使用的法器。如果放置在尸体之侧，它们所表现的是墓主人生前的身份。如果用来框定“位”的话，它们则暗示着死者灵魂在墓室中的存在。因此生器的意义既在于指涉“过去”（past-ness）也在于指涉“现在”（present-ness）。虽然来源于过去，但它们在黄泉之下象征着坟墓中永恒不变的现在时态。这种双重的时间性是荀子提出在葬礼中展示生器的理论基础，因为这些器物最有力地显示出生、死之间的延续。⁽⁵⁶⁾在埋入墓中之后，生器将这种延续性扩展至死后。也就是说，此时这些器物的意义发生了一个根本变化，它们不再为生者所看到，因此也就不再引起生者对死者的记忆。它们现在所起的作用是界定死者在地下世界中的双重身份：一方面他已经死去了，另一方面他的灵魂仍然“活着”而且存在于墓中。由于生器与“过去”和“现在”的这种双重联系隐喻了时间的延展和变化，它们促使我们对墓葬艺术中的“叙事再现”（narrative representation）进行研究。

时空之旅

以上所述的三种时间表现，包括宇宙的时空程序、强调公共形象的个人历史，和死者生前的用物或收藏，都是对特殊时间秩序的自足的视觉表现系统，它们所体现的时间性是不能相互置换的。但是通过“空间上的并置”和“叙事上的连接”这两种结构方法，墓葬设计师和建筑者可以把这三个系统纳入一个更复杂的建筑和图像程序中去。比如说上文列举了许多“上”和“下”、“中心”与“边界”、“尸”和“位”并存的例子。尽管这一对对概念体现的是一个基本的二元结构，但它们都把对立的空间和时间连接成有机的结构或过程。

表现这种连续性的努力在东亚墓葬艺术的早期就已经开始，其中最重要的视觉表现是模拟的“旅行”。

死亡是生命转化中的一个阶段，这是古代东亚非常普遍的信仰。与此信仰相应，墓葬常被视为死后旅程的座驾。从考古材料看，马车（或象征马车的零件）在一千多年以前就成为贵族墓葬中的常见陪葬器物，有些西周墓本身就被设计成马车的样子，在墓室墙壁上放置成套的车轮。马饰也是朝鲜半岛三国时代墓葬的重要内容，发现于新罗王陵的两套马具使得韩国学者确信殉葬马匹的作用是驮着墓主人夫妇升天。⁽⁵⁷⁾在日本则有船形棺的传统，也揭示了死后旅行的意念。

当横穴墓和墓室壁画大行其道的时候，这种死后旅行的想法激发了许多新图像的创造。在日本古坟时代晚期的“壁画墓”中，船只和航行成为突出的主题，被认为“与运送死者灵魂到一个世界的观念相关”[图63.18]。⁽⁵⁸⁾但是只有大型行进场面才有可能在最大程度上表现连续的隐喻性的旅行——死亡在这种旅行中被认为是一种临界的经验（liminal experience）。发现于山东苍山的2世纪中期汉墓的画像最有代表性地构成了表达此种观念的图像程序。在这个程序中，整个旅程由两部分画像组成：第一部分是前往墓地的送葬过程，第二部分是在死后世界中想象的旅行。特别重要的是，这座墓葬中还出土了一条很长的题记，将整套画像解释成一个连贯的叙事。⁽⁵⁹⁾

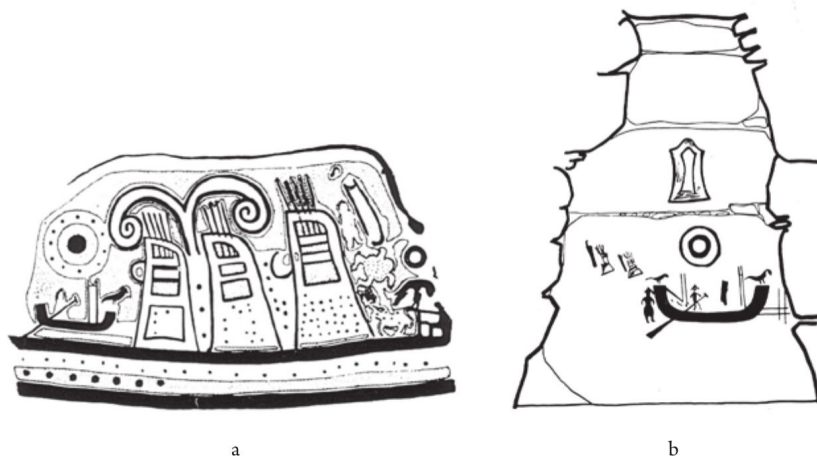
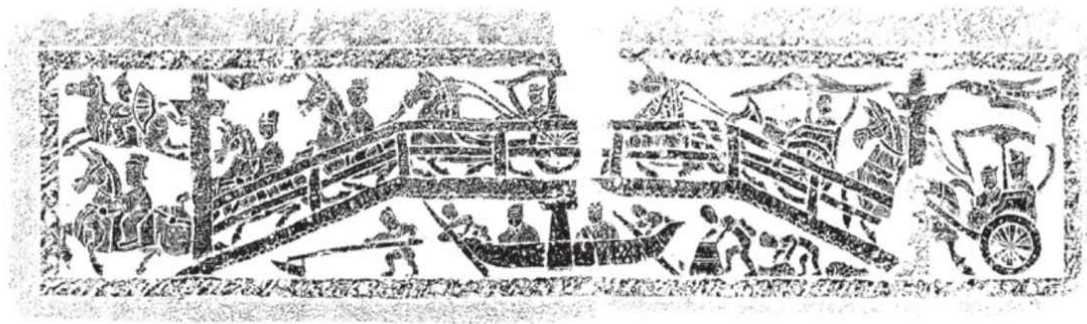


图63.18 日本装饰古坟中的航海图像线描图

(a) 福冈县珍敷冢古坟，最内侧墙壁

(b) 鸟船冢古坟，最内侧墙壁

这篇题记对墓中画像的叙述从放置棺槨的后室开始。所有在这个位置的画像都属于神话题材，包括四神、奇异动物和仙人。题记接下来描述了前室的设计，人物形象成为这一部分的主题。一个送葬行列被分别刻在东西两壁上：西壁上的画像表现了一队车马从象征生死界限的卫（渭）水上通过 [图63.19]，东壁上的画像明显继续着西壁的叙事，题材变得更加私人化。此时死者的妻妾成为葬礼的主导人物，护送着她们丈夫的灵柩前往坟地。送葬队伍最终停在一个门扉半启的“亭”前。在这里，半启的门扉和具有驿站功能的亭是“坟墓”的强烈象征性暗示。通过半开的门也就意味着死者进入墓葬，将永远生活在地下的家园里。因此，紧挨着这幅画像的龕中放置了一幅理想化的墓主人肖像。正如我们在前文提到的，这幅刻在壁龕中的肖像界定了墓主灵魂的“位”。与马王堆1号汉墓一样，画面中的墓主人或他的灵魂正陶醉于音乐、歌舞表演的感官享受之中。整个图像程序中的最后一个场景又一次表现了车马出行，题记告诉我们这次出行是由死者灵魂主导的一次死后旅程。这可以解释为什么这个出行图刻在墓门横梁的正面，以及为什么它的方向是从左到右，与前一出行图从右到左的方向刚好相反——这个引导灵魂的车马行列的最终目的地是刻在墓门横梁右柱上的西王母仙境。



a



b

图63.19 山东省苍山画像石墓的画像石拓片。东汉中期（151年）

(a) 中室西壁的过桥图

(b) 中室东壁的迎宾图

结论

基于两个基本前提，本文提出了一个研究东亚墓葬艺术的概念性框架。第一个前提是古代墓葬的“藏”的观念。这个观念从根本上代表了东亚墓葬文化的一个宏大传统，决定了这个传统中墓葬礼仪的设计以及墓葬内部装饰的基本倾向。第二个前提是墓葬的有机和多面的性质，将不同的视觉形式——包括建筑、器物和绘画等——组合进一个复杂而互相协作的整体。这种理解有别于以单独媒材为导向的传统墓葬研究，针对这种研究中经常使用的一些概念，如类型学、观看和狭义的图像志研究，提出了重新思考的必要。

这篇文章首先讨论了墓中为死者布置的几种象征性环境，以及专门为亡魂所设的“位”，后者的设立同时界定了封闭墓室中的假想观者。有关物质性的一节随即对“明器”的概念进行了讨论，认为它是东亚墓葬艺术中的另一奠基石。这个概念导致了一种特殊的艺术传统的出现和发展，不断激发人们创造新的艺术形式的兴趣。在关于时间性的一节中我提出，将死后世界与不同种类的运动及生命经验相结合的愿望不断激发表现时间的不同形式出现。其中，以“旅行”为主题的图像程序将相关但又分离的不同界域组合在一起，象征着灵魂的持续转化。

这些对方法论的思考肯定不是放之四海而皆准的理论，但它可能使研究者处理复杂的历史情况、不同的思想体系和地区差异时有路可循。以辽、宋、金时期的情况为例，我们可以看到这种概念性框架在分析截然不同的埋葬方式和图像模式中的作用。在这一时期，内部装饰有模拟性建筑结构和“幻视式”图像（*illusionistic images*）的墓葬大量涌现，它们反映的多是商人和地主阶层的趣味。当时的士大夫阶层极力反对这种繁缛华丽的墓葬，推崇的是远为简朴的传统式墓葬。受到当时儒家领袖的大力推崇，传统式墓葬不仅成为中国明、清时期的主流，也影响了同时期朝鲜半岛的墓葬艺术。高丽王朝的禡王在1390年颁布条例，要求全国的墓葬规格必须严格遵照朱熹的《家礼》。对这两种墓葬进行综合分析，我们可以看到它们体现了截然不同的空间性、物质性和时间性的概念，揭示出东亚墓葬艺术复杂多彩又不断互动的亚传统。

最后需要说明的是，我之所以提出这个概念性框架，一个重要的目的是希望将墓葬艺术建成东亚艺术史研究的一个亚学科。如上所说，在以往的美术史研究中，作为整体创造的墓葬被拆散，变成研究诸种艺术史亚学科——如绘画史、雕塑史、青铜器史、玉器史、陶器史和建筑史等——的资料库。现在是将墓葬作为整体来仔细研究的时候了。因为只有这样做，我们才能发现古代墓葬建造的内在逻辑，才

能重构墓葬的历史发展，也才能理解墓葬对于整个东亚艺术视觉形式和视觉标准起到的重要作用。

(刘聪 译)

-
- (1) 英文著作中的一个例外是Ann Paludan, *The Chinese Spirit Road: The Classical Tradition of Stone Tomb Statuary* (New Haven and London, 1991)。在此书中，作者对自汉迄宋的墓葬地上部分的雕塑进行了系统考察。
 - (2) 在陕西省旬邑县百子村的东汉邠王墓中，墓门外侧壁上有一条墨书：“欲观者当解履乃得入。”这表明哀悼者可能可以在最后封墓之前入墓参观。见Susanne Greife and Yin Senping, *Das Grab des Bin Wang: Wandmalereien der Östlichen Han-zeit in China* (Mainz, 2001), p. 81。有关在墓中举行葬礼的记载见范晔,《后汉书》,北京:中华书局,1965年,第3152页;Karl A. Wittfogel and Chia-sheng Feng, *History of Chinese Society: Liao (907-1125)*, *Transaction of the American Philosophical Society*, n. s., vol. 36 (Philadelphia, 1949), pp. 278-283。
 - (3) 《吕氏春秋》和《礼记》都记载了这个概念：“葬者，藏也，欲人之不得见也。”见《诸子集成》，第4册，北京：中华书局，1986年，第96页。考古材料也为解读这个概念提供了宝贵的信息，如在河南唐河新莽时期冯孺人的墓中，在门柱上刻有“藏阁”，象征了前室的功能和意义。另有一条题记表达了希望墓葬“千岁不发”的愿望。见韩玉祥、李陈广，《南阳汉代画像石墓》，郑州：河南美术出版社，1998年，第70页。
 - (4) 巫鸿，《礼仪中的美术——马王堆再思》，载《超越大限——巫鸿美术史文集卷二》，上海：上海人民出版社，2019年，第223—250页。另外，贝君仪（Joy Beckman）在其博士论文中也以这种方法对东周墓葬进行了分析。见“Layers of Being: Bodies, Objects and Spaces in Warring States Burials”，芝加哥大学博士论文，2006。
 - (5) 如广州西汉南越王墓博物馆、韩国光州百济王国的武宁王陵博物馆，还有日本奈良县高松冢古坟博物馆等。
 - (6) 这类博士论文中的几篇代表作为Jean James, “An Iconographic Study of Two Late Han funerary Monuments: The Offering Shrines of the Wu Family and the Multichamber Tomb at Holingor”, Iowa University, 1983; Lydia D. Thompson, “The Yi’nan Tomb: Narrative and Ritual in Pictorial Art of the Eastern Han (25-220 C.E.)”, New York University, 1998; 李清泉,《辽代汉人壁画墓研究——以宣化张氏家族壁画墓为中心》，中山大学，2003年。研究论文包括Wu Hung, “Art in its Ritual Context: Rethinking Mawangdui”, *Early China*, 17 (1992), pp. 111-145; Wu Hung, “The Prince of Jade Revisited: Material Symbolism of Jade as Observed in the Mancheng Tomb”, in

Rosemary E. Scott ed., *Chinese Jade, Colloquies on Art and Archaeology in Asia*, 18 (London, 1997), pp. 147-170.

- (7) 我在芝加哥大学艺术史系的一门研究生的讨论课上曾经阐述过这一论点，当时课上的学生林伟正由此发展出一篇优秀的硕士论文“Wooden Architectural Structure in Brick: A Case Study of Northern Song Cupola-like Corbelled Dome Tombs”（待发表）。
- (8) 司马迁，《史记·秦始皇本纪》，北京：中华书局，1959年，第265页。
- (9) 陆机，《陆机集》，金涛声点校，北京：中华书局，1982年，第82—83页。
- (10) 关于对这一信仰的介绍，参见Ying-shih Yu, “‘O Soul, Come Back!’ —A Study in the Changing Conceptions of the Soul and Afterlife in Pre-Buddhist China”, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 47, no.2 (1987), pp. 363-395.
- (11) 这种类型的汉代墓葬大多发现于西安和洛阳附近，参见贺西林，《古墓丹青：汉代墓室壁画的发现与研究》，西安：陕西人民出版社，2001年，第18—41页。
- (12) 参见末永雅雄、井上光贞，『高松塚壁の古墳』（东京，1972）。
- (13) 对于高句丽墓葬的介绍，见Kim Lena ed., *Koguryo Tomb Murals* (Seoul, 2004)。
- (14) 张家口市文物事业管理所、张家口市宣化区文物保管所，《河北宣化下八里辽金壁画墓》，载《文物》，1990年，第10期，第1—19页。Nancy Steinhardt, *Liao Architecture* (Honolulu, 1997), p. 344.
- (15) 参见Winston Kyan, “Dragons and Tigers at the Gate: Representing Passage and Boundary in Han Pictorial Tombs”，提交给芝加哥大学艺术史系的研究论文，2001年，待发表。
- (16) 本篇注释7的文章也持相同的观点。
- (17) 参见魏存成，《高句丽遗迹》，北京：文物出版社，2002年，第172—203页。
- (18) 山西省大同市的冯道真墓中的壁画就是一个很好的例子。根据墓中出土的墓志铭，冯道真是当地全真教的道官、龙翔万寿宫的宗主。见大同市文物陈列馆、山西云冈文物管理所，《山西省大同市元代冯道真、王青墓清理简报》，载《文物》，1962年，第10期，第34—46页。
- (19) 范曄，《后汉书·赵岐传》，北京：中华书局，1965年，第2124页。
- (20) 我在另文中讨论了墓葬艺术之外对“位”的视觉表现，提出许多文字和图像，包括所有的“图”（diagram），都是基于这一概念而制作的。见Wu Hung, “A Deity without Form: The Earliest Representation of Laozi and the Concept of *Wei* in Chinese Ritual Art”, *Orientalia*, 34, no.4 (April 2002), pp.

38-45, 译文见《无形之神——中国古代视觉文化中的“位”与对老子的非偶像表现》，载《无形之神——巫鸿美术史文集卷四》，上海：上海人民出版社，2020年。

- (21) 该墓详细的考古报告，见湖南省博物馆和湖南省考古所，《长沙马王堆一号汉墓》，北京：文物出版社，1973年。
- (22) 对于该墓最详细的报告，见共同通信社，《高句丽壁画古坟》（东京，2005）。
- (23) 河北省文物研究所、保定市文物管理处，《五代王处直墓》，北京：文物出版社，1998年。
- (24) 对于明器这个概念在东周时期的产生以及当时的相关讨论，参见本卷《明器的理论和实践：战国时期礼仪美术的观念化倾向》。
- (25) 《荀子》，见《诸子集成》，第2册，北京：中华书局，1986年，第245页。
- (26) 阮元，《十三经注疏·仪礼注疏》，北京：中华书局，1980年，第1148—1149页。
- (27) 阮元，《十三经注疏·仪礼注疏》，北京：中华书局，1980年，第1149页。
- (28) 阮元，《十三经注疏·礼记正义》，第1290页。
- (29) 《荀子》，第245页。
- (30) 这类器物包括从公元前3000年到前2000年流行于山东半岛的龙山文化的代表器物——蛋壳陶。朝鲜半岛和日本也从早期就开始使用特殊的陶器来装饰墓葬。韩国考古学家将一种表面光亮的红橙色的陶器认定为墓葬用器，类似的陶器也发现于日本史前时期的绳纹时代和后期的弥生时代。参见Anne Underhill, *Craft Production and Social Change in Northern China* (New York, 2002), p. 158; Sarah M. Nelson, *The Archaeology of Korea* (Cambridge, U.K., 1993), pp. 121-123。
- (31) 参见中国科学院考古研究所，《洛阳中州路（西工段）》，北京：科学出版社，1959年，第78、129页；以及Robert L. Thorp, “The Mortuary Art and Architecture of Early Imperial China”, Ph. D. dissertation, University of Kansas, 1979, pp. 54-58。
- (32) 在古代燕国的都城遗址发掘的一座大型墓中出土了大量此类模仿整套青铜礼器的陶器，包括用于乐礼的编钟。参见河北省文化局文物工作队，《河北易县燕下都第十六号墓发掘简报》，载《考古学报》，1965年，第2期，第79—102页。
- (33) 该墓完整的考古报告参见河北省文物研究所，《鬲墓——战国中山国国王之墓》，北京：文物出版社，1995年。
- (34) 参见李知宴，《中山王墓出土的陶器》，载《故宫博物院院刊》，1979年，第2期，第93—94页。
- (35) 以中国为例，我在拙作《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》中对这种选择进行了讨论，第208—238页。

- (36) 以中国为例，我在拙作《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》中对这种选择进行了讨论，第208—238页。
- (37) 司马迁在《史记》中曾经提到西王母“石室”，第3163—3164页。现存的为神灵和仙人所建的石质结构包括河南登封的少室阙和启母阙。见陈明达，《汉代的石阙》，载《文物》，1961年，第2期，第9—23页。
- (38) 关于“不朽”这个概念的嬗变，参见Wu Hung, “Beyond the Great Boundary: Funerary Narrative in the Cangshan Tomb”, in John Hayed., *Boundaries in China* (London, 1994), pp. 81-104. 译文见巫鸿，《超越“大限”——苍山石刻与墓葬叙事画像》，载《超越大限——巫鸿美术史文集卷二》，第295—320页。
- (39) Nelson, *The Archaeology of Korea*, p. 169.
- (40) Robert Thorp, “Mount Tombs and Jade Burial Suits: Preparations for Eternity in the Western Han”, in George Kuwayama ed., *Ancient Mortuary Traditions of China* (Los Angeles, 1991), pp. 26-39.
- (41) 关于该墓的详细发掘报告，参见大韩民国文化财管理局，『武宁王陵』（东京，1974年）。
- (42) 关于武宁王陵出土的这双金鞋，参见*Paekche: t ūkpyŏlchŏn* (Soul, 1999), pl. 234. 此书的图207是堪与这双金鞋相比较的一个日本个案。
- (43) Ken E. Brasier, “Longevity Like Metal and Stone: The Role of the Mirror in Han Burials”, *T’oung Pao*, 43 (1995), pp. 201-229.
- (44) 考古工作者也曾发现使用多个铜镜保护尸体的情况，但是这种例子很少。
- (45) 比如，京都附近的大冢山古坟出土了36枚铜镜，其中32枚是神兽纹铜镜。日本学者小林行雄认为这些铜镜都是专门为丧葬制作的礼物，献给受畿内政权领导的地方官员。
- (46) 朱熹，《朱子家礼》，见王燕均、王光照，《朱子全书》，上海：上海古籍出版社，合肥：安徽教育出版社，2002年。
- (47) 这种传统的一个特例就是秦始皇陵兵马俑，它打破了随葬微型俑的传统。我在一篇文章中将这种做法归因于秦始皇个人对于“巨大”的喜好。见Wu Hung, “On Tomb Figures: The Beginning of a Visual Tradition”, in Wu Hung and Katherine R. Tsiang eds., *Body and Face in Chinese Visual Culture* (Cambridge Mass., 2005), pp. 46-47. 译文见本卷《说“俑”——一种视觉文化传统的开端》。实际上骊山陵的随葬品也并非全都是对实物的忠实复制。目前为止从该陵出土的最有价值的一件随葬品——始皇陵旁边的一驾铜车马——就比实物大小缩小了一半。它极有可能是载着秦始皇的灵魂踏向死后旅程的座驾。由此看来，秦始皇也不得不遵守制作明器的传统规则。
- (48) Susan Stewart, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection* (Durham, 1993), p. 65.

- (49) 金维诺, 《谈长沙马王堆三号汉墓帛画》, 载《文物》, 1974年, 第11期, 第40—44页。
- (50) 关于该墓详细的考古发掘报告, 参见甘肃省文物考古研究所, 《敦煌佛爷庙湾西晋画像砖墓》, 北京: 文物出版社, 1998年, 第31—39页。
- (51) 一个典型的例子是北齐娄叡墓, 参见山西省考古研究所、太原市文物管理委员会, 《太原市北齐娄叡墓发掘简报》, 载《文物》, 1983年, 第10期, 第1—21页。
- (52) Paul Ricoeur, *Time and Narrative*, vol. 3 (Chicago, 1988).
- (53) 这个序列在五代王处直墓中有非常直观的表现, 参见本篇注释23。另一种方法是以十二生肖构成外圈围绕墓园或墓冢, 在唐代帝陵和新罗统一时代的王陵中都有发现。
- (54) 用何重华 (Judy Ho) 的话来说: “墓志可被看成一个墓葬的缩微版本, 隆起的盖和方形的底与墓葬的建筑结构都是一致的。”参见Judy Ho, “The Twelve Calendrical Animals in Tang Tombs”, in George Kuwayama ed., *Ancient Mortuary Tradition of China: Papers on Chinese Ceramic Funerary Sculptures* (Honolulu, 1991), p. 71.
- (55) Ricoeur, *Time and Narrative*.
- (56) 《荀子》, 见《诸子集成》, 第2册, 第245页。
- (57) Won-yonh Kim, “Three Royal Tombs: New Discoveries in Korean Archaeology”, *Archaeology*, 30(1977), pp. 303-313.
- (58) J. Edward Kiddle, *Japan before Buddhism* (New York, 1959), p.164.
- (59) 对该墓的详细分析, 参见巫鸿, 《超越“大限”——苍山石刻与墓葬叙事画像》。

64 墓中的“活者”：中国古代墓葬艺术对主体的表现⁽¹⁾ (2009)

对中国古代肖像画 (portraiture) 的研究援引了许多墓葬中的图像。事实上，这些研究引用的公元前3世纪到公元6世纪的例子都毫无例外地具有丧葬性质，或是葬礼上使用的葬具，或是特意为墓葬所作的图绘⁽²⁾。这种研究的贡献是它识别出肖像艺术在表现真实或理想化个体时使用的某些视觉手段，即肖像艺术的基本定义⁽³⁾。但它存在两个内在的方法论问题：一是当墓葬肖像从它们的物质原境中被分离出来并与其他类型的作品整合成一组更广泛的材料时，它们特定的礼仪含义和视觉逻辑必定会为学术讨论所忽略；二是当“肖像”成为美术史研究的对象和框架时，研究者自然集中于具象的人形表现而否定了其他可能再现逝者的方式。这两个问题决定了这篇论文的两个方向：一是将墓葬肖像重新安放到其最初的原境中去，二是探索对逝者的其他表现手段。

为什么古代中国人和世界上的其他许多古老民族一样，对逝者的描绘始于墓葬？这些图像在并无人类视线的空间中是如何被“观看”的？肖像和尸体是逝者在墓中的两种不同存在形式，处于同一地下空间而界定了逝者来世的居所。它们之间的关系是怎样的？逝者的存在必须用具象方式进行再现吗？

以前对中国肖像艺术的讨论没有涉及这些问题。这篇论文的目的不在于对逝者的所有表现形式进行全面概括，而是专注于中国传统墓葬中的“灵魂的空间” (space of the soul)。通过具象和非具象两种表现手法，这种空间使逝去的家庭成员在黄泉中再次恢复视觉、听觉和味觉。

灵座

上文《东亚墓葬艺术反思——一个有关方法论的提案》中谈到3世纪的诗人陆机（261—303年）撰写的三首《挽歌》，在第三首诗中葬于墓中的逝者重新获得了视觉和听觉，并以第一人称的口吻述说着他看到和听到的一切。诗人将墓中的内部空间分为两个部分，一是含有天、地和四极的宇宙框架，一是逝者的视角——他将自己想象成墓中的逝者，在黄泉之下重新获得了意识。也可以说，这首诗展现了构建墓葬的两种相辅相成的不同冲动：一是对宇宙进行微观再现，从而为墓主构建一个来世的“环境”；另一是在这个环境中赋予逝者以特定的位置和主体的声音。第一种冲动激发了墓葬中大型壁画和雕塑的创作，第二种冲动导致以建筑和图画形式对死后灵魂进行表现。我们发现特殊的空间和图像在墓葬中被创造出来以表达死者的存在——重新唤起他的感觉，保存他的形象，展示他的社会地位和官阶，颂扬他的道德和精神成就。这些空间和图像的焦点就是为逝者准备的“灵座”。

鉴于灵座是这一节的主题，在讨论它的形式和象征意义之前，我们有必要简要地回顾一下关于中国古代灵魂观念的学术研究。余英时在1987年开创性地纵览了佛教传入以前灵魂概念在中国的一般性发展。⁽⁴⁾根据他的研究，古代中国人始终相信独立灵魂的存在，认为这是人类生命和智慧的来源。公元前6世纪中期以前，他们把这一不可见的物质比作“魄”——此字原意为月光，暗示了人的生老病死与月的周期性圆缺类同。“魂”的概念在公元前6世纪左右被引入，与“魄”一起使用。随之而生的是礼仪家们开始相信每个人都拥有两个灵魂，一个成熟的二元灵魂理论在东周晚期到汉代被他们发展起来。根据此说，纯气态的魂移动自如，掌控了人的思想和精神；而较为重浊的魄则与肉体相连，仅有有限的移动能力。人在世时这两个灵魂在体内和谐共存，死后则相互分离，魂飞升至天界，而魄与尸体留存在一起。

余英时的研究主要从传世文献中获取证据，自1987年开始，学者使用其他信息和分析手段检视和扩大了他的理论。白瑞旭（Ken E. Brashier）在1996年做出了一个突破：他将注意力从传世的礼仪和哲学著作转向出土的墓志铭和其他类型的丧葬铭文。根据这些材料，他质疑了余英时提出的汉代仍流行二元灵魂概念的说法，⁽⁵⁾他发现“魂魄”二字在当时成了一个广泛使用的合成词，可在丧葬铭文中互相替换。这些材料显示出当时的一种流行观念，即灵魂与逝者一起居住在墓中。

我个人对于这个题目的研究采取了第三种路径，关注的是祖先祭拜中心从西周到秦汉时期的转变。⁽⁶⁾根据文献和考古证据，我提出西周祭祀逝者的系统同时存在两个中心，分别是城中的庙和城外的墓地。由于祖先的灵魂在这两个位置都接受祭拜，这种祭祀系统可被认为是二元灵魂观念的理论基础。

这种系统在东周时期发生了重要变化，当时周王室以及周代社会和宗教所依据的整个宗族血缘结构均已衰落，地方诸侯政权日益膨胀。其结果是祖先祭拜中心从氏族宗庙转移到势力强大的地方统治者的墓地，他们新获得的地位和权力由纪念碑式的巨大墓葬建筑来象征。这一发展一直延续至秦汉时期，此时祖先祭拜的中心终于转移到家族和个人的坟墓。尽管王室祖先仍在都城的宗庙中接受供奉，但这些礼仪只是形式，主要的祭祀活动实际上在全国各处的墓地中举行。这一情况推动中国墓葬艺术进入了黄金时代。一个关于灵魂的新概念开始盛行，认为坟墓才是人死后灵魂的合理归宿。魂不再飞到庙中去接受供奉，而是在地下找到长眠之所。宗庙建筑和礼仪的各种组成部分被逐渐转移到墓地和地下。这些新的宗教概念和礼仪习俗都能在汉代墓葬中找到具体表现。⁽⁷⁾

按照《汉旧仪》中的记载，东汉首都洛阳的王室宗庙中央安放着一个空座，代表着庙中最重要的崇拜对象——汉代建立者汉高祖。座

位上方张挂着锦绣帷帐，配有几案和错金器皿。每逢重大祭祀活动人们都会在座前供奉酒食，当朝皇帝率领文武百官跪拜在前，向开创者表达自己的敬意。⁽⁸⁾这样的礼仪建筑今日已经不存，可是相似的空座尚能在汉墓中见到。考古学文献很少提到这种灵座，主要的原因是构造这种座位的不同元素在发掘过程中被拆散，发掘报告按其类别和质料（如金属、木材和纺织品）进行登记和描述。笔者希望强调的是，这种在古文献中被称为“神座”或“灵座”的空位对于理解墓葬来说至关重要，其原因是它象征着墓主不可见灵魂的在场。⁽⁹⁾为了辨识它们的存在，我们需要把考古报告中支离破碎的信息进行重组，以重构和界定这一空间。

著名的湖南长沙马王堆1号墓为我们提供了一个早期例证⁽¹⁰⁾，上文已经谈及，在此不赘述。简括地说，头箱的西端为一位不可见的主体准备了一个座位，旁边随葬的私人物品揭示了这个主体的身份，墓室东头安置的歌舞俑和演奏俑暗示不可见的软侯夫人正在空榻上一边享用饮食，一边观赏表演。座位的“空”暗示着在想象中重构灵魂的必要性，而这种重构实际上是祖先崇拜的实质，正如中国权威礼书之一《礼记》中清晰地教授的：

思其（即所祭祀的祖先）居处，思其笑语，思其志意，思其所乐，思其所嗜。齐三日，乃见其所为齐者。祭之日，入室，僂然必有见乎其位；周还出户，肃然必有闻乎其容声；出户而听，忼然必有闻乎其叹息之声。⁽¹¹⁾

这种对逝去家族成员的心理重构解释了马王堆墓的设计和装备。尽管头箱中的灵座上没有人形肖像，但这个空间里似乎充满了音乐的声音、食物的气味，以及纺织品、器皿、绘画和舞蹈所带来的视觉美感。墓主软侯夫人实在形象的缺失，反而触动了对于她的习惯、喜好和生活方式的回忆和想象。从墓葬的整体来看，灵座的构建造成了逝

者的“双重存在”：棺中盛放着的是被仔细保存的遗体，而空荡灵座暗示的是她不可见的灵魂。在墓中对逝者的这种双重再现，可以用当时祖先祭拜中发生的变化来解释。如我们之前提到的，汉代人们普遍相信一个人死后的灵魂会而且应该居住在坟墓中，而不是飞去庙中接受供奉。许多宗庙建筑和礼仪的组成部分被转移到墓葬中。这些新的宗教概念和实践在马王堆1号墓中有具体的体现。

随着“室墓”在公元前2世纪到前1世纪的发明和普及，⁽¹²⁾逝者的灵座被赋予了更为显著的位置，通常出现在墓中前室以定义“祭祀区域”的中心。这种布局的一个重要例子是中山靖王刘胜的满城1号墓，他身着玉衣的遗体被隐藏在石构的后室里。⁽¹³⁾刘胜于公元前113年去世，这座位于现今河北满城一座石山中的墓葬建于他去世前，内有墓室、两间库房和一个安排成祭堂的巨型前室[图64.1]。堂中原有覆盖着丝质帷帐的两个空座，器皿和陶俑在中央帐座的前方和近旁排列成行，模仿着祭祀的场景。由于附近的刘胜夫人窦绾墓（满城2号墓）中未发现这种座位，笔者曾提出刘胜墓中的这两个座位可能是为中山王夫妇二人的灵魂准备的⁽¹⁴⁾。也就是说，尽管窦绾独享一座墓葬，她死后的灵魂仍要回到她丈夫的身旁接受“配祭”。两个座位的位置也传达了夫妻间的等级关系：一个摆放在中轴线上，另一个在其一旁并稍稍向后。这两个座位使人想起有关汉武帝（前156—前87年）的一段著名轶闻——他是刘胜同父异母的兄弟。据《汉书》记载，这位皇帝对其早逝的爱妃李夫人思念不已，方士少翁向汉武帝保证可为其召回李夫人的灵魂：

乃夜张灯烛，设帷帐，陈酒肉，而令上居他帐，遥望见好女如李夫人之貌，还幄坐而步。又不得就视，上愈益相思悲感，为作诗曰：“是邪，非邪？立而望之，偏何姗姗其来迟！”⁽¹⁵⁾

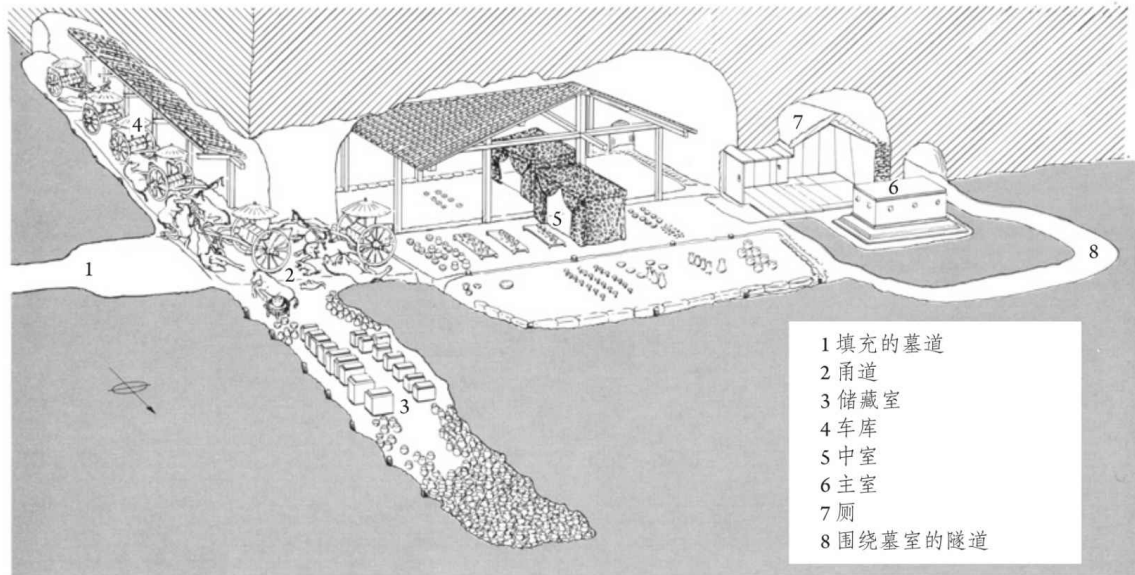


图64.1 河北满城1号刘胜墓复原图。西汉，前113年

这位皇帝还写了一篇长赋以抒发自己的哀伤。这篇同样保存在《汉书》中的赋以这样的语句结尾：“去彼昭昭，就冥冥兮，既下新宫，不复故庭兮。呜呼哀哉，想魂灵兮！”^[16]

我们可以将这则轶闻与满城墓联系起来，墓中的两个帐座象征了这对王室夫妇死后的灵魂。其他考古证据显示，不仅贵族墓中设置有灵座和祭祀场所，低级官员甚至平民墓也是如此。这一时期许多中小型墓葬中的前室都设有平台式的祭坛，摆放在上面的祭祀容器和陶土模型构造出作为墓主灵座的一个特殊空间。相似的灵座还能在敦煌佛爷庙湾的一座3世纪墓葬中看到^[17]，墓中与主室相接的壁龛后壁绘有帷帐[见图63.6]。尽管帷帐前的台子上放着器皿和灯盏，但帷帐中空空如也。这一“空”的空间又一次使人感受到无形魂魄的存在。

死后画像

我们不应当把这种空座混淆于宗教艺术中的“反偶像”（anionic）禁忌。实际上，东汉早期已开始出现用逝者画像——有时

画在祭坛背后的墙上——加强灵座意义的非传统方式。⁽¹⁸⁾我称之为“非传统方式”，是因为它从来没有取代将逝者表现为不可见主体的传统方式。更确切地说，这是在表现逝者时可供选择的两种方式。例如河南打虎亭1号墓的赞助人遵从了传统的方法，将一座空石坛建造在主室的右方尽头（根据面向墓葬入口的方向）。石坛正面刻有装饰图案，上面原本摆放着覆有帷帐的几。⁽¹⁹⁾这个2世纪中期的墓葬与河北安平的一座大墓属于同一时期，具有相似的建筑布局，而且墓主的社会地位也相当。但是在安平墓中，逝者的形象出现在主室右边的房间中，被描绘为由下属陪同的主人肖像 [图64.2]。



图64.2 河北安平墓中的逝者画像。东汉，176年

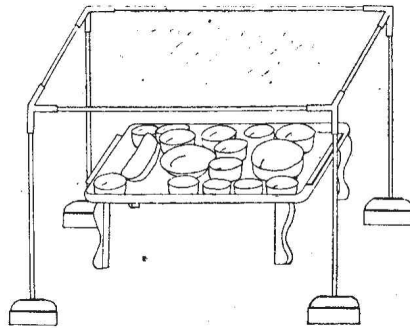
一旦这两种方式——对灵座的具象和非具象的再现——成为表现死后灵魂的两个范式，对它们的选择，反映的就不仅是个人的偏好，还有墓葬艺术的广泛地域传统和时代风格。考古证据表明，具象的表现方式在汉代之后的三个时期，在三个地区尤为流行：一是从2世纪末至5世纪初，从西北的甘肃至东北辽阳和朝鲜半岛的北方地区；二是6

世纪中晚期，北齐和隋朝统治下的北方地区；三是从11世纪至13世纪，宋、辽、金时期的中原、西北和西南地区。

第一组墓葬中处于西北地区的一个著名例子，是建于4世纪或5世纪初的甘肃丁家湾5号墓。⁽²⁰⁾而在东北的辽宁半岛，除了几座画有逝者画像的汉代和后汉代的墓葬以外，⁽²¹⁾朝阳袁台子的一座可追溯至4世纪前半期的壁画墓也有这类肖像。⁽²²⁾与上文讨论过的佛爷庙湾墓一样，此墓前部建有一个专门用于祭拜的壁龛。然而这个壁龛的背景不再是无人的帷帐，而是逝者的画像 [图64.3a]。壁龛前摆设的漆案进一步表明了这一空间作为死者灵座的含义。漆案上方原来覆有一座高约0.8米的微型帷帐，案上设置了盛放着各种酒食的漆器 [图64.3b]。



a



b

图64.3 辽宁朝阳袁台子墓中壁画及随葬器物。东晋，4世纪前半叶

(a) 逝者画像

(b) 画像前供奉的祭品

已有学者指出，这幅画像与今日中国东北和朝鲜的其他高句丽墓葬中的墓主肖像惊人地相似，这种相似必定指向一个共同的图像范式。⁽²³⁾司白乐 (Audrey Spiro) 就是持此说的一位学者，她认为冬寿墓 [图64.4] 与袁台子墓 [图64.3a] 中的死者画像“几乎一模一样”，“完全可以互相替换”。她写道：“两人都交叉双腿，正面端

坐于帷帐之下、背屏之前的坐榻上。鹅蛋形的脸上都绘有粗黑的眉毛、杏仁状的眼睛、长鼻子……身着的袍子宽领博袖，每个人的右手都持有一柄在报告中被称为麈尾的物件，朝上举于右肩前。”⁽²⁴⁾除此之外，两幅肖像中的人皆蓄须戴冠，且冠式相同。司白乐对于这种相似的解释是，这些所谓的“肖像”表现的实际上是墓主向往的一种理想化的官吏形象。在不排除这种可能性的情况下，我们也可以从这些画像的基本礼仪功能去理解它们的个性缺失：这些隐藏在黝黑墓室中的图像被用来标记已故者的灵座，而不是用于唤起对过世者的生动记忆。



图64.4 平壤高句丽安岳3号墓冬寿画像。357年

这组中与冬寿像十分相似的另一重要画像，位于朝鲜平壤附近德兴里的一座墓葬中 [见图63.7]。该图像旁的长篇铭文显示它是一名于408年去世的高句丽高官“镇”的肖像。肖像显示出司白乐在袁台子和冬寿肖像中发现的所有程式化特点，然而协助构建的灵座与另外两个例子有所不同：它没有局限在一个壁龛或一间侧室中，而是被绘在一个通向后室的甬道旁的平台之上。在这个位置上，这幅肖像面朝前室的开放空间，与室内的其他图像互相呼应。特别值得注意的是，毗

邻西壁上的两排官员正在向镇致敬，在一名通事史的引导下庄重地行礼拜见。陪伴的铭文表明镇生前任幽州刺史，这批官员是他管辖内的十三郡太守。⁽²⁵⁾每人旁边的铭文遵循着统一格式，或为“某郡太守来报镇时”，或为“某郡太守来朝镇时”。这些图像和文字使我们想起东汉之初明帝（57—75年在位）创立的皇家葬礼仪式“元会议”。明帝将这个最重要的宫廷典礼转移到皇家陵园举行，命令全国的官员向他去世的父亲、东汉创始人光武帝（25—57年在位）的神座汇报。⁽²⁶⁾

正如洪知希（Jee-hee Hong）提出的，三个基本元素——偶像型肖像、致敬场景和石质祭坛——在德兴里墓的前室中为镇构建了一个特殊的祭拜空间。⁽²⁷⁾另外，与其他例子不同的一点是，这座墓葬的后室后壁上还绘有镇的另一幅画像。⁽²⁸⁾这幅图像的位置及内容将我们引向汉代以降的第二组死者肖像。这些肖像来自带长墓道的单室墓——这是6世纪中国北方流行的一种新型墓葬 [图64.5]。它们大都属于北朝晚期、特别是北齐（550—577年）的胡人贵族。⁽²⁹⁾绘于墓室后壁上的逝者——无论是男人、女人还是夫妻——都正面端坐、面朝入口，在精美的帷帐中由侍从服侍享用酒食 [图64.6]。

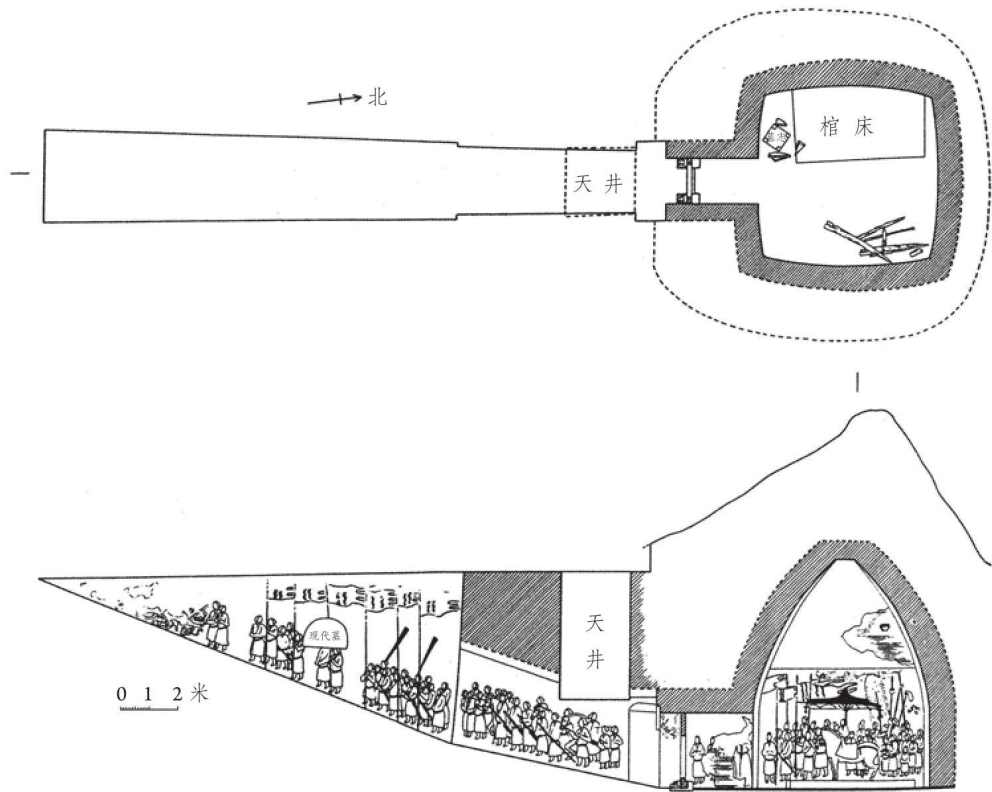


图64.5 山西太原徐显秀墓平、剖面图。北齐，571年



图64.6 徐显秀墓中后墙壁画，描绘徐显秀夫妻坐于帷帐下。北齐，571年

就图像风格而言，这些6世纪的墓主画像使人回忆起辽宁半岛和朝鲜半岛的4世纪壁画墓 [图64.3、图64.4]，进而追溯到2世纪的河北安平墓 [图64.2]。郑岩在其讨论墓主画像的文章中提出，这些在许多特征上相互吻合的墓主形象再次表明它们是理想化的“丧葬偶像”（mortuary icons），而非对真实个人的如实表现，⁽³⁰⁾然而，四个因素将这些肖像与早先的墓主画像区别开来，使之自成一统。一是它们都绘于棺床旁的墓室后壁，而之前的画像大部分出现在前室，与尸体分开。这种新的布局意味着逝者灵魂和身体“二元存在”观念的瓦解或调和，这一发展持续到随后的唐宋两代。二是这类墓葬大都将棺木置于靠西壁的棺床上，⁽³¹⁾后壁上的肖像因此界定了礼仪空间的绝对中心。三是这些画像中的一些表现出非传统的特点，暗示着一定程度的个性化。例如新发现的太原附近徐显秀墓中的男性墓主像身着裘皮大

斝，这在其他墓主画像中没有出现过；画中墓主与妻子中间放着一个堆叠着肉食的大盘，表现的似乎是一种异族食物〔图64.6〕。四是这组墓主画像被纳入了一个更大的图像程序中，左右两侧常分别绘有牛车和鞍马。由车马左右相伴的这种墓主画像具有开启死后之旅的附加功能。⁽³²⁾

德兴里墓室画像可说是这类图像的先声，早于北齐例子一个半世纪之久，它绘于后壁上的墓主像左右已经由一驾牛车和一匹鞍马相伴。很有可能是鲜卑人将这类图像于5世纪传播到北魏都城平城地区——这些来自北方的鲜卑人在386年到534年建立了北魏。不久前在北魏都城大同南面的智家堡村发现了一座石室墓，提供了建立这种历史联系的关键性一环。⁽³³⁾将此墓装饰图案与附近云冈石窟中的花卉纹样进行比较，发掘者将其确定为5世纪80年代早期所建，时间上恰处于德兴里墓和北齐墓的中间点。尽管这座墓的规模不大且没有长墓道，但四面墙上绘满壁画〔图64.7〕。一对身着鲜卑服饰的夫妇被描绘在后壁中心，面朝入口。他们坐在帷帐之下的长榻上，男女侍从分立于长榻两旁。两侧墙壁上绘有更多侍从画像，再次根据性别分为两组，上方是手持巾幡的飞仙。墓室入口两边竖直的石板上绘有牛车与鞍马，而莲花图案装饰着墓门和天顶。墓室内壁下端没有装饰，就连构成后壁边框的垂直朱红色线条也在距离底部约30厘米的地方中断，显示这里之前曾建有木质平台，现已腐烂。所有这些特征——棺台后的正面肖像、牛车和鞍马图像、按性别划分的侍从，以及荷花图案——都能在德兴里墓后室中找到。这也表明德兴里墓的过渡特性：镇在前室的画像延续了汉代表现逝者的手法，而后室中的画像发起了一个最终盛行于6世纪中国北方的新传统。

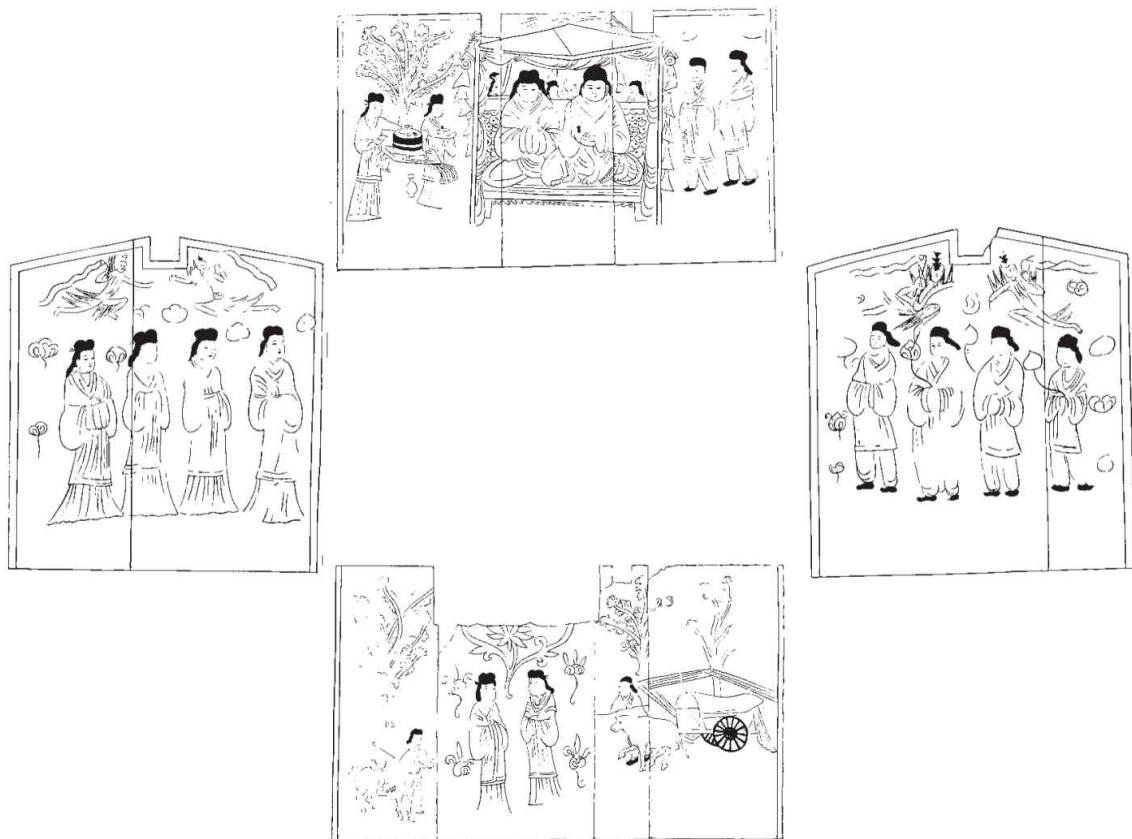


图64.7 山西大同智家堡石墓壁画线描图。北魏，前5世纪晚期

这种北方传统没有被当时的南朝统治者采用，他们继续遵循非具象表现墓主的惯例，从不在墓中绘制死者肖像。唐朝在7世纪早期统一中国后继承了北方墓葬的结构，但废止了对逝者的具象表现。墓葬肖像不复存在于唐朝贵族的墓葬中。⁽³⁴⁾多扇屏风的图像开始流行于墓室，用以界定逝者的存在。

屏风自古承担着界定主体的特殊角色：在皇宫中它围绕御座，在住宅中它划定会客区域，在寝室中它维护隐私。⁽³⁵⁾这种家具从墓葬画像发明之初就不可或缺，从东汉到北齐，墓葬画像总是强调死者的中心位置 [见图64.2、图64.4、图64.5]；而到了唐朝，多幅屏风的图像被移置到棺床周围，屏风前的人像也被省略。⁽³⁶⁾在很多这样的例子中，西安附近的苏思勗墓别具意味。⁽³⁷⁾苏思勗是一名死于745年的唐代官员，同年葬于一座单室墓中。他的棺木原来摆放在靠西壁的砖砌

平台上，发掘时已完全腐朽。平台后画着一架六扇屏风，界定了室内的“主位”，对面墙上的壁画则表现了一场舞乐表演 [图64.8]。我们对于这种并置并不陌生，马王堆1号墓的设计者早在一千年前就安排了类似的表演和观看。这两个例子之间也有着重要的不同之处：马王堆墓中的歌舞者是在软侯夫人不可见的灵魂前表演，而这座唐墓中的表演则直接呈现给殓在棺内的苏思勗的尸体。



图64.8 陕西西安苏思勗墓壁画。唐，745年

这个变化表明关于死后灵魂的一个新概念：灵魂不再与逝者的身体分离，也不再需要在墓中具有独立的祭拜场所。这个潮流的开端见于北魏和北齐时期，当时的墓主画像出现在墓室的后壁上，与靠西壁而建的棺床毗邻 [见图64.5、图64.8]。建造这些墓葬的胡人贵族可能认为不必践行灵魂和身体分居这一令人迷惑的传统。唐代继承了这种心态，最终将逝者的身体和灵魂——相应地还有棺材和屏风——合并为墓中的一个单元。⁽³⁸⁾

然而这种新的惯例在唐朝灭亡后失去了其支配地位。五代时期（907—960年）的墓葬展示出丰富多彩的布局和内部陈设，但大型墓葬一般都重新采用汉代多室墓的传统。同时发生的另一个变化，是一些多室墓重新确立了对逝者的双重再现，例如这个时期壁画墓中最为精美的一例，卒于923年的地方军阀王处直之墓。⁽³⁹⁾这座位于河北北

部、发掘于1995年的墓葬，由后方的一个封闭墓室和前方的一个带双耳室的“堂”组成。堂后壁上的一扇巨大的山水屏风和前方的墓志界定出墓中的“主位” [图64.9]。堂内的其他图像包括墓顶的详细星图和门旁的男性侍从图。堂后面的棺室被布置成一个女性空间，令人印象最深刻的是两块镶入两侧墙壁中的大理石浮雕，每块136厘米长、82厘米高，表现了一支女子乐队和一组手持酒食和日常用品列队行进的侍女 [图64.10]。这些敷以五彩的精美浮雕分列棺床两旁，接受着王处直死后的注视。我们可以将这个墓葬的两个主要特点——祭拜空间与棺室分离，以及逝者与歌舞表演并置——追溯到公元前2世纪的满城1号墓和马王堆1号墓 [见图64.1]，但这座10世纪墓葬展现出一个新元素——互相平衡的两个耳室象征着王处直和他的妻子。这两个空间仍然不包括这对夫妻的画像，二者的在场由绘制在房间中的两组对应物品揭示出来。这些物品包括两扇屏风，一扇绘有山水，一扇则是花鸟，各自与男用和女用的帽、镜等物件归置成组 [见图64.8]。因此在主室的祭拜空间外，为王处直灵魂准备的第二个场所将其置于家庭的性别关系之中。

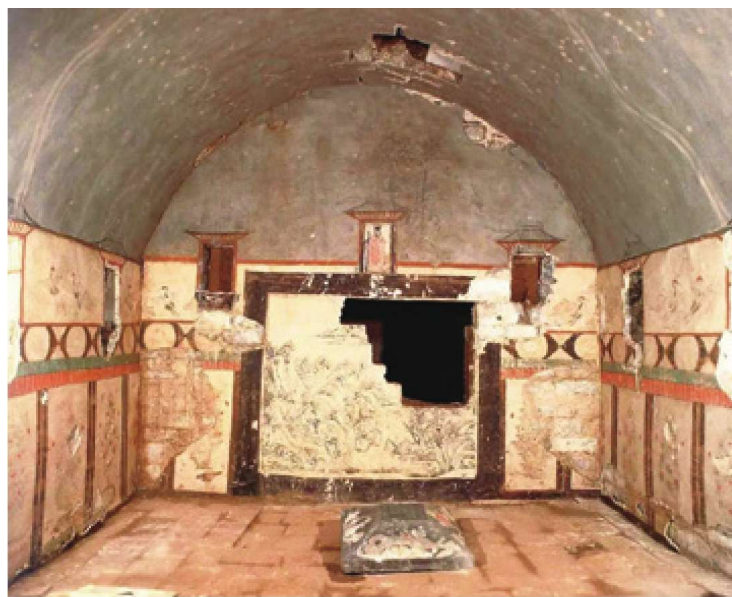


图64.9 河北曲阳王处直墓主室。五代，924年



a



b

图64.10 河北曲阳五代王处直墓彩绘大理石刻。五代，924年

(a) 女子乐队 (b) 侍女列队

这两种模式——唐式的单室墓和对逝者进行双重再现的双室墓——在辽（907—1125年）、北宋（960—1127年）、晋（1115—1234年）和南宋（1127—1279年）时期并行不悖。⁽⁴⁰⁾这期间出现的一个重要现象是墓葬肖像的复兴。河南白沙的一组北宋墓葬包括了两种类型。1号墓是组中最大的墓葬，为双室结构 [图64.11]。棺木原本安放在六角形后室中一个凸起的平台上，室内发现的石质买地券上显示此墓建于1099年。一扇左门微启的假门位于棺木后方的后壁中央，一位砖雕的妇女似乎正启门而入。在墓室的其他几面墙壁上，假窗与描绘日常生活场景的壁画交错。矩形的前室是一个地下的“影堂”，西壁上绘有背靠屏风的逝者夫妇 [图64.12]。他们双手敛于袖中，对坐于一张小桌两侧，表情庄重，相敬如宾。但他们的目光并不交流，注意力放在对面墙壁的场景上——一位女舞者在十位男女乐者的伴奏下翩翩起舞。根据宿白的说法，这两幅图画一起表现了一种叫作“开芳宴”的家庭娱乐活动。这种宴会在私人住宅以舞乐形式举行，被视为夫妻间恩爱和睦的标志。⁽⁴¹⁾

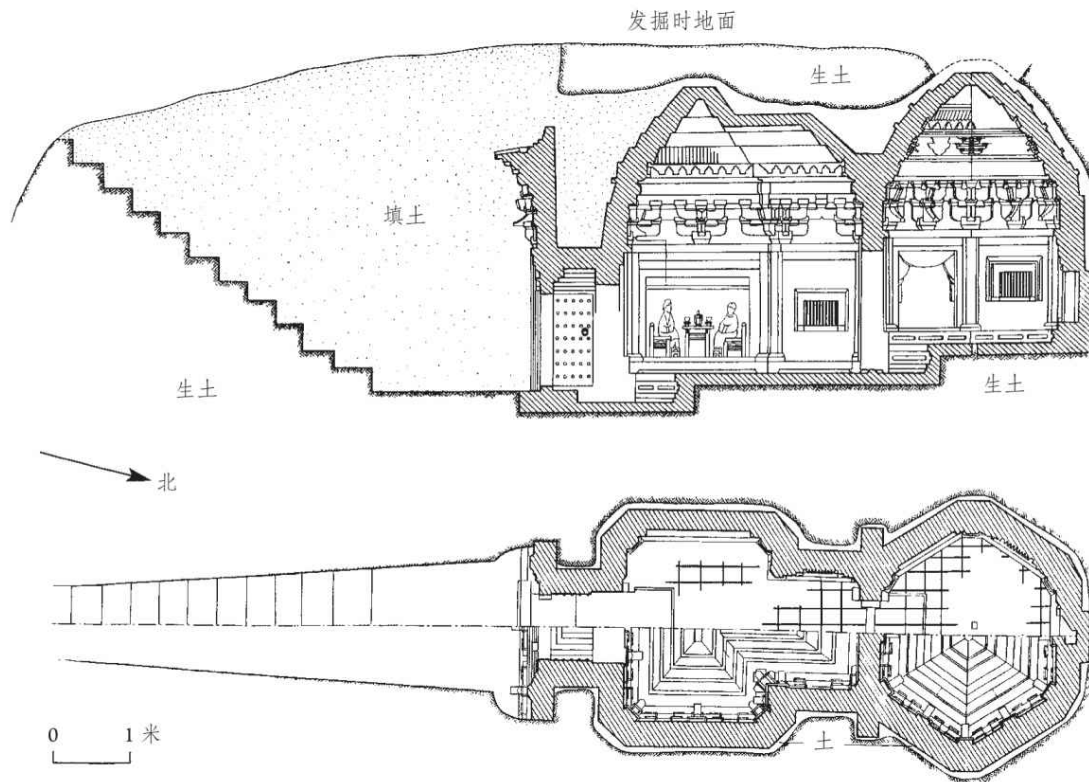


图64.11 河南禹县白沙1号宋墓剖、平面图。北宋，1099年



图64.12 河南禹县白沙1号宋墓墓主画像。北宋，1099年

年代稍晚的另外两座白沙宋墓（2号墓和3号墓）将1号墓中的双室结构浓缩为单一的建筑物和图像空间。这两座墓葬一方面复制了较早的1号墓中的六角形棺室，另一方面在西南壁上展示了逝者夫妇的画像。这种单室结构在1127年后成为主流，那年女真人将宋人向南驱逐，把金国版图扩张至整个中国北方。山西南部发掘的属于这一时期的三十几座金墓大多为单室墓，绘有表现逝者夫妇和戏剧表演的多彩壁画[图64.13]。⁽⁴²⁾如今这两种源于宋代墓葬艺术的母题进一步结合了日益多样的图像，包括家庭活动、历史故事、道德说教、家具器皿、花卉植物以及丰富的建筑细节。其结果是一间有限的狭小墓室被给予了想象来世的无穷潜力。这诚然是中国墓葬装饰的最后一个“黄金时代”，其特征是画像题材的不断增益，以及对建筑细节和图像幻视效果的加强。



图64.13 山西侯马董明墓中有五名演员的微型戏台。金，1210年

虽然我们尚不能完全解释为什么墓主画像在这些宋金墓葬中得到复兴，但这可以在一些富于影响力的宋儒著述中找到线索。例如司马光（1019—1086年）和朱熹（1130—1200年）都谴责这种对逝者的表现方法，认为这是一种被“世俗”拥戴的逾礼之举。司马光在其《书仪》中强调，在向逝者致敬时，祭拜的对象应当由覆以白色“魂帛”的空座来象征。在他看来，只有不通礼法的俗人才会使用画像或其他具象形式，因此批评道：

世俗或用冠帽衣履装饰如人状，此尤鄙俚，不可从也。又世俗皆画影，置于魂帛之后。……此殊为非礼。⁽⁴³⁾

根据这些言论，死者画像的流行与不入这些礼学家法眼的世俗群体视觉文化有关。有趣的是，考古证据支持这种解读。到目前为止，大部分出土有墓主画像的宋墓都可以通过墓中的“买地券”或其他文字将墓主的身份确定为内地的地主或商人。对比之下，当时的士大夫——他们的仕途和教育背景都记载在墓志中——通常不在墓中设这种画像，而且他们的墓葬一般较小，结构也相对简单，⁽⁴⁴⁾一个典型例子是徐的墓。徐的卒于1045年，葬于江苏江宁，其墓坑长仅3.22米、宽仅0.88米，只够容纳棺木 [图64.14]。⁽⁴⁵⁾墓坑一端的壁龛里放了几件陶瓷器、两件铅质明器、一个漆盒，盒中有一方砚台。墓中最重要的物品是长达1800字的墓志，详细地记录了徐的的仕途和成就。具有这种特征的墓葬属于司马光和朱熹所推崇的“薄葬”。值得注意的是，徐的和他的儒学同仁为了抵制地主和商人的“鄙俚”和奢华的墓葬，自动回归了椁墓的古老传统。他们的墓葬“穿地直下为圻，置柩以土实之者”，见证了被司马光认可的一种复古转向。⁽⁴⁶⁾

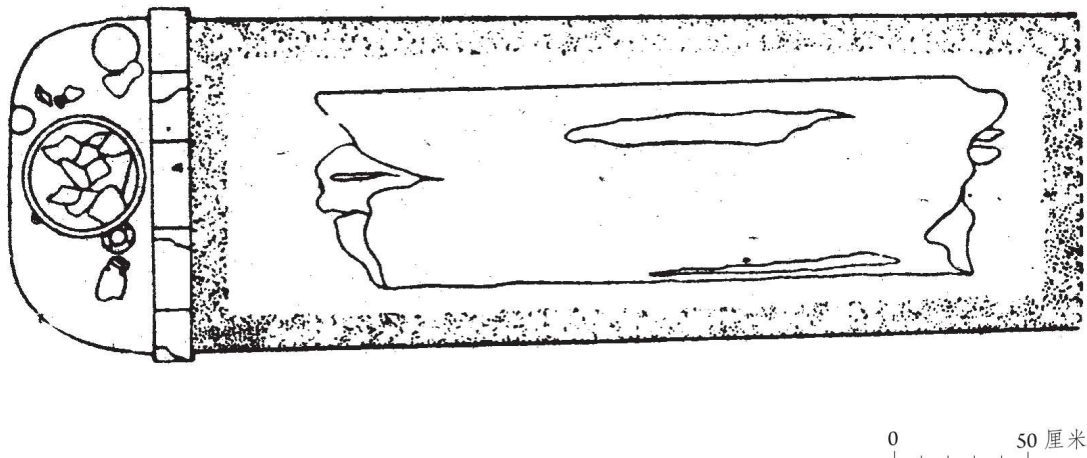


图64.14 江苏江宁徐的墓平面图。北宋，1045年

徐的墓提醒我们，椁墓到室墓的发展并不是一个直线的进化过程。事实上，形制简单的竖穴墓在传统中国反复出现。颇有意味的是，这种不含墓主画像的墓葬结构的复兴，也成为中国墓葬史的最终篇章——当宋代儒学家对礼法的解读成为正统，他们对薄葬的倡导进而影响了一般的礼仪习俗和社会心理。至此墓葬的历史似乎走向了一个轮回，精美“室墓”的时代落下帷幕，“椁墓”重获主导地位成为最为流行的墓葬类型。尽管皇帝和藩王仍为自己修建大型墓葬，却再也不能唤回早期墓葬艺术中的创造力，而且这些大型墓葬中也不再绘有逝者肖像。因此当考古学家打开北京附近的一座明代帝陵，在一组硕大石室中发现的是一排为去世的皇帝及其嫔妃所设的大理石空座 [图64.15]。⁽⁴⁷⁾虽然陵墓的规模惊人，精细的建筑构造也无懈可击，但空荡的墙面和充满回声的墓室已无法唤起对于来世的想象。

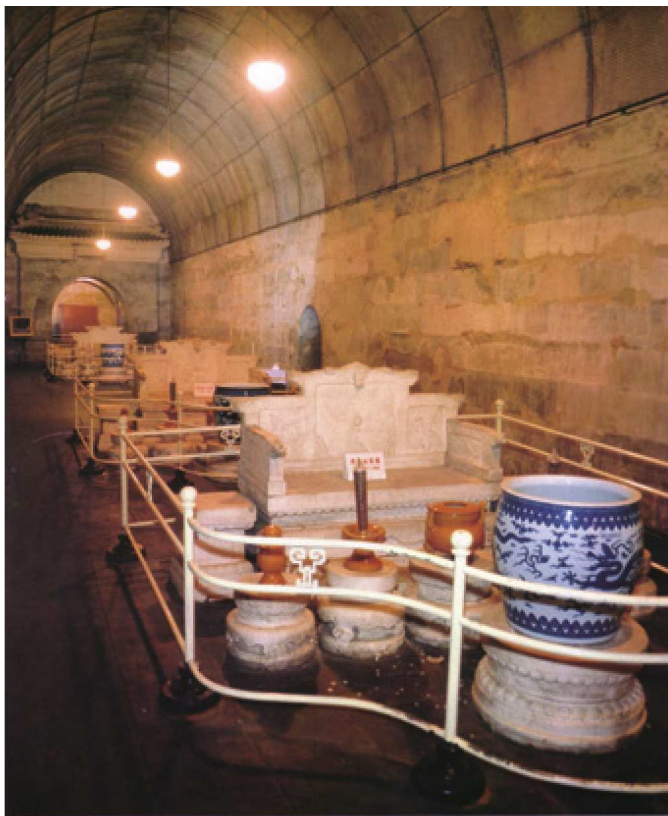


图64.15 北京定陵明朝万历皇帝神座。明朝，16世纪晚期

（蒋理 译）

(1) 此译文略有删节以避免与前文重复。

(2) 中国艺术中最早的可辨认画像是公元前3世纪至前2世纪的一组帛画。它们中的大多数都是在棺盖上发现的。参见Wu Hung, “The Origins of Chinese Painting”, in *Three Thousand Years of Chinese Painting*, ed. Richard M. Barnhart et al. (New Haven and Beijing, 1997), pp. 22-27, 中译本见巫鸿, 《中国绘画起源: 旧石器时代至唐代》, 载巫鸿等, 《中国绘画三千年》, 北京: 外文出版社, 纽黑文: 耶鲁大学出版社, 2000年; 刘晓璐, 《中国帛画》, 北京: 中国书店, 1994年。近年来对于中国画像艺术的两个杰出研究包括: 郑岩, 《墓主画像研究》, 载《刘敦愿先生纪念文集》, 济南: 山东大学出版社, 1997年, 第450—468页; Jan Stuart and Evelyn S. Rawski, *Worshipping the Ancestors: Chinese Commemorative Portraits* (Washington, D. C., 2001)。

(3) 关于肖像的大致定义, 见Richard Brilliant, *Portraiture* (London, 1991), p. 8。

(4) Ying-shih Yü, “‘O Soul, Come Back!’ —A Study in the Changing Conceptions of the Soul and Afterlife in Pre-Buddhist China”, *Harvard*

Journal of Asiatic Studies, 27 (1987), pp. 363-395.

- (5) Ken E. Brashier, “Han Thanatology and the Division of ‘Souls’”, *Early China*, 16 (1996), pp. 1-35.
- (6) Wu Hung, “From Temple to Tomb”, *Early China*, 13 (1988), pp. 78-115; and *Monumentality of Chinese Art and Architecture* (Stanford, 1995), pp. 110-121. 译文参见巫鸿, 《从“庙”至“墓”——中国古代宗教美术发展中的一个关键问题》, 载《超越大限——巫鸿美术史文集卷二》, 上海: 上海人民出版社, 2019年, 第9—30页; 巫鸿, 《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》, 李清泉、郑岩等译, 上海: 上海人民出版社, 2017年。
- (7) 应当指出的是, 这里描述的现象与灵魂概念的其他一些新发展共存, 例如Anna Seidel, “Tokens of Immortality in Han Graves”, *Numen*, 29 (1982), pp. 79-122. 关于汉代佛教对于灵魂概念的影响, 参见W. Pachow, “The Controversy over the Immortality of the Soul in Chinese Buddhism”, *Journal of Oriental Studies*, 16 (1978), pp. 12-38; Albert E. Dien, “Chinese Beliefs in the Afterworld”, in G. Kuwayama ed., *The Quest for Eternity: Chinese Ceramic Sculptures from the People’s Republic of China* (Los Angeles, 1987), pp. 9-14.
- (8) 范晔, 《后汉书》, 北京: 中华书局, 1965年, 第3195页。
- (9) 杜佑, 《通典》, 北京: 中华书局, 1988年, 第2346页, 第2701—2704页。
- (10) 关于此墓的发掘报告, 见湖南省博物馆和考古研究所、中国社会科学院, 《长沙马王堆一号汉墓》, 第2卷, 北京: 文物出版社, 1973年。英文概要参见David Buck, “The Han Dynasty Tomb at Mawangdui”, *World Archaeology*, 7, no. 1 (1975), pp. 30-45.
- (11) 《礼记·祭义》, 译文参见“The meaning of sacrifice”, in *Li Chi: Book of Rites*, trans. James Legge (New York, 1967), vol. 1, p. 211.
- (12) 关于中国墓葬建筑的这一重要变化, 参见董新林, 《中国古代陵墓考古研究》, 福州: 福建人民出版社, 2005年。
- (13) 关于此墓的出土报告, 参见《满城汉墓发掘报告》, 第2卷, 北京: 文物出版社, 1980年。关于墓葬建筑象征意义的分析, 见Wu Hung, *Monumentality*, pp. 130-133, 中译本见巫鸿, 《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》, 第222—227页。
- (14) Wu Hung, “The Prince of Jade Revisited: Material Symbolism of Jade as Observed in the Mencheng Tombs”, in Rosemary E. Scott ed., *Chinese Jades*, *Colloquies on Art and Archaeology in Asia*, no. 18 (London, 1997), pp. 147-170, especially p. 152. 译文见巫鸿, 《“玉衣”抑或“玉

人”？——满城汉墓与汉代墓葬艺术中的质料象征意义》，载《陈规再造——巫鸿美术史文集卷三》，上海：上海人民出版社，2020年，第171—196页。

(15) 班固，《汉书·外戚传》，北京：中华书局，1962年，第3952页。

(16) 班固，《汉书·外戚传》，第3955页。

(17) 出土报告见甘肃省文物考古研究所，《敦煌佛爷庙湾西晋画像砖墓》，北京：文物出版社，1998年，第31—38页。

(18) 河南新安铁塔山的一座东汉早期壁画墓的后壁上就绘有逝者的正面画像。关于这座墓葬的报告，参见黄明兰、郭引强，《洛阳汉墓壁画》，北京：文物出版社，1996年，第181—186页。

(19) 这座墓葬在考古发掘之前已被盗墓者闯入，但发掘者仍在祭坛上发现两张石桌，并在祭坛周围发现石残片。参见河南省文物研究所，《密县打虎亭汉墓》，北京：文物出版社，1993年，第16页。

(20) 关于这座墓葬发掘的详细报告，参见甘肃省文物队、甘肃省博物馆、嘉峪关文物管理所，《嘉峪关壁画墓发掘报告》，北京：文物出版社，1985年。

(21) 关于这些墓葬的大致介绍，参见郑岩，《魏晋南北朝壁画墓研究》，北京：文物出版社，2002年，第22—23页。

(22) 发掘报告参见《文物》，1984年，第6期，第29—45页。一些学者认为这并不是一座东晋墓葬，而是一座燕墓。

(23) 郑岩，《墓主画像研究》，济南：山东大学出版社，1997年，第450—468页，特别是第465页。

(24) Andrey Spiro, *Contemplating the Ancients: Aesthetic and Social Issues in Early Chinese Portraiture* (Berkeley, 1990), pp. 39–41.

(25) 这篇题记中的一段写道：“幽州十三郡，县七十五。”

(26) 范晔，《后汉书·显宗孝明帝纪》，第99页。

(27) Jee-hee Hong, “Path to the Other World: A Funerary Narrative Rendered in Tokhungri Tomb Murals”, MA thesis, University of Chicago, 2001, p. 17.

(28) 这一组中的第四个图像在辽阳附近上王家村的一座4世纪墓葬中被发现。与冬寿墓画像一样，它被绘于墓中侧室。关于这幅画像的线描，参见《文物》，1959年，第7期，第61页。

(29) 至少六座建于550年到576年的大型墓葬包含这样的死后画像，包括（1）茹茹公主墓（卒于550年），（2）娄叡墓（卒于570年），（3）道贵墓（卒于571年），（4）徐显秀墓（卒于571年）；（5）高润墓（卒于576年），（6）一座位于太原第一发电厂的年代不详的北齐墓。

- (30) 郑岩,《魏晋南北朝壁画墓研究》,第190页。
- (31) 位于太原第一发电厂的北齐墓是一个例外,墓中棺床倚靠后壁。这与德兴里墓的后室结构相似。
- (32) Jee-hee Hong,“Path to the Other World: A Funerary Narrative Rendered in Tokhungri Tomb Murals”, p. 17.
- (33) 王银田、刘俊喜,《大同智家堡北魏墓石椁壁画》,载《文物》,2001年,第7期,第40—51页。另一座于1997年发现的位于北京附近的小型石墓在后壁上同样绘有一幅死者的正面画像,死者两侧各有侍女两名,所戴头饰与德兴里壁画墓相似。发掘者将此墓初步断定为魏晋时期所建,也就是3世纪到4世纪。这一断代似乎过早。考虑到它与4世纪到5世纪的高句丽墓葬之间的共同点,它更有可能建于4世纪晚期的北魏境内。发掘报告参见《文物》,2001年,第4期,第54—59页。
- (34) 据我所知,唯一的例外是高元珪(卒于756年)墓,其中逝者的画像绘于后壁。参见贺梓城,《唐墓壁画》,载《文物》,1959年,第8期,第31页。
- (35) 关于对屏风在中国艺术和文学中的象征意义和再现的详细讨论,参见Wu Hung, *The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting* (London, 1996), 中译本见巫鸿,《重屏:中国绘画中的媒材与再现》,文丹译,上海:上海人民出版社,2017年。
- (36) 关于唐朝墓葬中屏风图像的大致概述,见张建林,《唐墓壁画中的屏风画》,载周天游,《唐墓壁画研究文集》,西安:三秦出版社,2001年,第227—239页;李星明,《唐代墓室壁画研究》,西安:陕西人民美术出版社,2005年,第162—167页。
- (37) 发掘报告见《考古》,1960年,第1期,第30—36页。一个类似的例子是建于742年的李宪墓,见陕西省考古研究所,《唐李宪墓发掘报告》,北京:科学出版社,2005年。
- (38) 需要说明的是唐代墓葬的情况非常复杂,此处只是一个概况的叙述,并不否认有特例和不同传统的存在。
- (39) 河北省文物研究所,《五代王处直墓》,北京:文物出版社,1998年,第33—57页彩图。
- (40) 山西大同附近的许多辽墓中都有一架三面屏风绘于逝者遗骸后的后壁上。有关发掘报告见《考古》,1960年,第10期,第37—42页;1963年,第8期,第432—436页。在河北宣化的一组墓葬中,逝者夫妇由屏风前摆放着不同物件的桌子象征。参见李清泉,《论宣化辽墓壁画创作的有关问题》,载《刘敦愿先生纪念文集》,第489—502页,特别是配图4、11、13、16。
- (41) 宿白,《白沙宋墓》,北京:文物出版社,1957年,第48—49页。
- (42) 发掘报告参见《文物》,1983年,第1期,第45—63页。
- (43) 司马光,《司马氏书仪》,见《丛书集成》,上海:商务印书馆,1936年,第54页。

[\(44\)](#) Dieter Kuhn, *A Place for the Dead: An Archaeological Documentary on Graves and Tombs of the Song Dynasty (960-1279)* (Heidelberg, 1996), 特别是一、二两章。

[\(45\)](#) 关于此墓的发掘报告, 见《考古》, 1959年, 第9期, 第485—487页。

[\(46\)](#) 司马光, 《司马氏书仪》, 第78页。

[\(47\)](#) 发掘报告参见中国社会科学院考古研究所、定陵博物馆、北京市文物工作队, 《定陵》, 北京: 文物出版社, 1990年。

65 “生器”的概念与实践 (2010)

一

“生器”指的是随葬品中原属于死者的私人物件。提出这个概念的是荀子，其《礼论》中有一段著名的话，明确地表达了这位战国思想家对丧礼本质的看法和对丧礼过程的解释。在这段话里他首先提出：“丧礼者，以生者饰死者也，大象其生以送其死也。故如死如生，如亡如存，终始一也。”⁽¹⁾根据这个原理，他认为丧礼开始后的一系列步骤，包括为死者沐浴、束发、喂饭、穿衣等，都是摹拟对死者生前的供养。随后设立的铭旌是将死者的姓名敬传后世。至于随葬器物，在他看来设置的目的并非实际使用，而是为了体现活人“送死如生”的孝心——下葬就好像是给死去的亲人搬家一样。用他的话说，也就是“具生器以适墓，象徙道也”。

在这篇文章的另一处，荀子进而说明陪葬物中的“生器”和“明器”都必须制作和陈放成不可以真正使用的样子，以突出它们“送死”的象征意义。因此死者的冠鞶不能带有包发的緌，可随葬甕缶但其中必须空洞无物，木器不能加工，陶器应是半成品，竹芦制的器具徒有外形而无法盛物、琴瑟上弦而不须调音等。总的来说就是“生器文而不功，明器貌而不用”。对于这句话，清代学者王先谦解释说：“生器：生时所用之器。《士丧礼》（实际应为《既夕礼》）曰‘用器’，弓矢、耒耜、两敦、两桴、盘、匱之属。明器，鬼器，木不成斲，竹不成用，瓦不成沫之属。”⁽²⁾因此在他看来，荀子所说的“生器”也就是《仪礼》记载的“用器”。

王先谦在这里使用的是清儒解经的典型方式，即在古代文献——特别是儒家经典中——找到相关的词语以进行互证。这种解释方式有其合理的一面，但也有忽略上下文和跨越年代关系的危险。以“生器”和“用器”这两个概念来说，它们确实都指陪葬品中的死者“生时所用之器”，把它们联系起来是不无道理的，但是这种断章取义的联系忽略了二词和原文的关系及其特殊的历史性。熟悉《仪礼》的人都知道，这本书中的《丧服》《士丧礼》《既夕礼》和《士虞礼》四篇共同记述了士级贵族丧礼的全过程，其中《士丧礼》和《既夕礼》两篇更专门记载了从死亡到埋葬的一系列仪节。此书的性质如学者所论，是东周中期儒生中的礼家编纂的一部职业手册，其目编纂的在于对繁缛复杂的仪节进行整齐厘定，以便在实际生活中按规范操作。在这种基本目的之下，《既夕礼》中对“用器”的描写是陈述式和规定性的，直接说明了这种器类的内涵和在丧礼中的陈放位置。而荀子的《礼论》是一篇深刻的哲学探讨文章，总结了他有关“礼”的理论。上文说到的“丧礼者，以生者饰死者也”是这个理论的一个内在组成部分。他谈“生器”的目的并不在于对这种器物的细节做出规定，而在于强调他认为的“礼”的本质，即其隐含的“事生送死”的大义。

而且，细读《既夕礼》和《礼论》，我们发现二者所说的“生器”（或“用器”）与“明器”的关系是很不一样的。当荀子说“生器文而不功，明器貌而不用”的时候，他明确地把二者作为两个相互对应的范畴。前者是死者生时所用之器，虽然其形状和装饰已无法改变，但在葬礼中可以通过取消其实际功能而突出“送死”的象征性。后者是为死者特地制造的器具，需要在形制、材料和装饰上表明其“不可用”的意义。这种明确的划分在此前二百多年成书的《仪礼》中是不存在的。实际上，《既夕礼》中记载的“用器”尚是“明器”的一部分。也就是说，此处的“明器”指的是一个更大的范畴，包括祭器以外的所有陪葬器物。这个意义在汉代还非常清楚，因此郑玄在注释《既夕礼》的“陈明器于乘车之西”时就写道：“明器，藏器

也。”唐代的贾公彦进一步解释说：“则自苞、笱以下，总曰藏器，以其俱入圻也。”⁽³⁾“苞”指的是包裹着羊肉和猪肉的苇草，“笱”是装粮食的竹器。《既夕礼》在这两项下列的入圻藏器还包括：盛放醋、酱和姜桂的瓮，装醴和酒的瓦坛，属于“用器”的弓箭、耒耜和敦、盃、盘、匱，属于“役器”的铠甲、头盔、盾牌和箭囊，属于“燕器”的手杖、竹笠和扇子，此外还可以有宴饮和奏乐所使用的器具，称为“燕乐器”。文中所列“役器”、“燕器”和“燕乐器”都可以被涵盖在荀子的“生器”中。由此看来，《既夕礼》中的“用器”和《礼论》中的“生器”并不是严格的同义语，需要看成同一概念在两个历史阶段的发展。

荀子对“生器”和“明器”的区分反映了东周末期的一个趋势，即“明器”的定义愈趋明了，被清晰地界定为供丧礼和墓葬专用的“鬼器”⁽⁴⁾。值得注意的是，荀子对“生器”的强调并不代表儒生的共同看法，其更可能代表的是他自己一派的礼学理论。与之分歧的另一派说法见于《礼记·檀弓》，其核心观念是反对用死者生前的物品作为陪葬。这个立场在托名孔子所说的一段话中得到了最明确的表达：

孔子谓：为明器者，知丧道矣，备物而不可用也。哀哉！死者而用生者之器也，不殆于用殉乎哉。其曰明器，神明之也。涂车刍灵，自古有之，明器之道也。

用现代汉语解释一下，就是说在孔子看来，用明器随葬才算真正懂得办丧事的道理。至于那些用“生者之器”随葬的，就太让人感到悲哀了，他们所做的不就像是活人殉葬吗？把随葬品称为“明器”就是尊奉死者为神明的意思。明器的实例——包括陶土做的车、草扎的人形和马形——古时就有了，这才是今人在设计随葬器物时应该尊奉的范例。

不难看出，此处对随葬“生者之器”的批判似乎直指荀子的“生器”说。与荀子不同的另外一点是，《檀弓》反映出一种希望恢复古礼或综合古礼的强烈愿望。出于这个目的，文中反复征引夏、商、周以及更遥远时代的礼节，涉及有关丧礼的方面包括棺的质料和装饰、举行“殡礼”的地点、丧礼中的穿戴及随葬器物的种类等。关于这最后一项，《檀弓》记载了夏代用明器随葬，殷人用祭器随葬，周人二者兼用的情况，却仍然不提古代丧葬中使用“用器”或“生器”的先例。根据《既夕礼》和郑玄、孔颖达为《檀弓》所作的注疏，“祭器”指大夫级别以上的贵族所拥有的宗庙用器，和日常生活中使用的“用器”“生器”或“养器”在性质上是不一样的⁽⁵⁾。这种区别见于荀子的著述：他为生器提供的例证同样不包括祭器，而只是“冠有璠而毋紕，簠虚而不实，有簟席而无床第。[……]笙竽具而不和，琴瑟张而不均”，都是日常生活用器。

不论是《檀弓》对生器的反对还是荀子对生器的接纳，这两种意见有一个共同之处，即随葬品的制作和陈列必须强调它们“不可用”的特质。对于《檀弓》的作者，“不可用”的目的在于证明人鬼殊途，死者不应使用生人之器。对荀子来说，通过随葬生器同时取消其实际功用，生者可以更加突出“如亡如存”和“大象其生以送其死”的丧礼本质。《檀弓》在谈论古今丧葬制度时基本忽略了“情”的概念，而“情”是荀子礼学理论的一个核心，这个字在《荀子》一书中出现了119次，被看成道德修养的基础：“夫礼义文理之所以养情也”（《礼论》），“故圣人之所以治人七情，修十义，讲信修睦，尚辞让，去争夺，舍礼何以治之”（《礼运》）。对于荀子来说，情和礼是不可分割、相互联系的，而对死者的“哀”是他所说的“七情”之一。为死者服丧因此是“称情而立文，所以为至痛极也”，而送死的目的是“饰哀也”。理解荀子思想系统中的“情”的重要性，我们更可以懂得他强调随葬生器的原因。

二

和明器一样，“生器”一词产生于东周时期，反映了当时哲学家和礼学家对“器”的概念和分类的兴趣，与当时思想和社会的变化有着密切关系⁽⁶⁾。因此“生器”概念的文本化需要作为一个与思想史有关的特殊历史现象来研究。虽则这个词是新的，以生者之器随葬的实践却不是东周的发明，而是从古代就渊源有自。“生器”“用器”等说法一方面是对以往约定俗成的丧葬实践的概括和升华，另一方面也对同时期及以后的丧葬实践产生了影响，因此对于我们观察和分析考古发掘的实际墓葬具有重要意义。从上文的讨论中，我们看到《既夕礼》《檀弓》和《礼论》在谈论“用器”“生器”和“生者之器”时有着不同的角度或看法。如果延循它们提供的角度去反观墓葬考古材料，我们大体可以归纳出三个基本方向：一是有如《既夕礼》指示的那样，去判定出土随葬品中属于用器的种类和实物；二是考虑到《檀弓》的立场，去检验是否特定墓葬反映出独尊明器、反对使用生器的倾向；三是根据荀子的学说，在判别生器的基础上进一步考虑选择这些器物的特殊场合、意愿及包含的感情因素。这些都是大题目，也是通过对墓葬和出土实物进行仔细观察和研究才能回答的题目。本文讨论了生器的概念之后，下面将对其历史实践做一初步浏览，以启发更深入的研究。

如果把生器广义地定义为随葬品中的“生者之器”，那么这种器物的明确证据应该在商代末年就存在了。众所周知，1976年发掘的殷墟5号墓是一座未被盗掘的商代王室墓。其墓主妇好是商王武丁的配偶，也是商朝军队的一位显赫统帅，曾经率领大军征服邻国。她的墓中出土了大量青铜礼器、兵器和玉器。在210件青铜礼器中，109件铸有“妇好”二字[图65.1]。由于商代贵族在死后被给予以日为名的“庙号”，以标识其作为祖先神的身份，学者推断这109件器物“当系作器者自名，以示其所有”。⁽⁷⁾墓中还出土了5件带有“母辛”铭文

的大型铜礼器，发掘者根据殷墟卜辞判定其为妇好的死后称号：“妇好是生称，即‘名’；‘辛’是庙号。”⁽⁸⁾虽然有学者提出不同看法，但都不反对生称和庙号的区别⁽⁹⁾。妇好带入墓中的当然不止这109件铜器，殷墟5号墓出土的755件玉器中含有一组来自龙山、良渚、红山和石家河文化的史前玉雕，学者提出这可能是妇好在征战中聚敛起来的珍贵古董收藏，在她去世时成为她的陪葬⁽¹⁰⁾。



图65.1 殷墟5号墓出土铜鼎和铭文“妇好”

以私人用具随葬的风俗到东周中后期逐渐成为一种普遍现象。法国学者杜德兰 (Alain Thote) 认为，战国时期楚墓中常见的私人物品，如梳子、镜子、带钩、随身武器、乐器、竹箱、席子、枕头、扇子和酒食用具等，构成了陪葬品的一个新门类⁽¹¹⁾。我们也在考古材料中发现了随葬生器的明确证据，可以和荀子的著述相互联系。如长沙仰天湖东周墓出土遣册中的一支竹简上写着：“一新智缕（履），□（旧）智缕（履）。”朱德熙和裘锡圭解释为“一双新鞋和一双旧鞋”⁽¹²⁾。来国龙认为简文中缺少“双”字，似乎更可能表示一只新鞋

和一只旧鞋被配成一对⁽¹³⁾。对本文来说，由于遣册特别注明鞋之新、旧并且将二者写在一处，说明这种随葬方式必定是有意为之。类似的情况还见于马王堆3号汉墓出土遣册，中有“素绢二，其一故”字样 [图65.2a] ⁽¹⁴⁾。此处“绢”指手套，“故”即“故旧”之意，因此与仰天湖的情况十分相像。同一遣册还记有“白縠裘二，素里，其一故” [图65.2b] ⁽¹⁵⁾，也是以新、旧各一件的同种衣物一齐下葬。

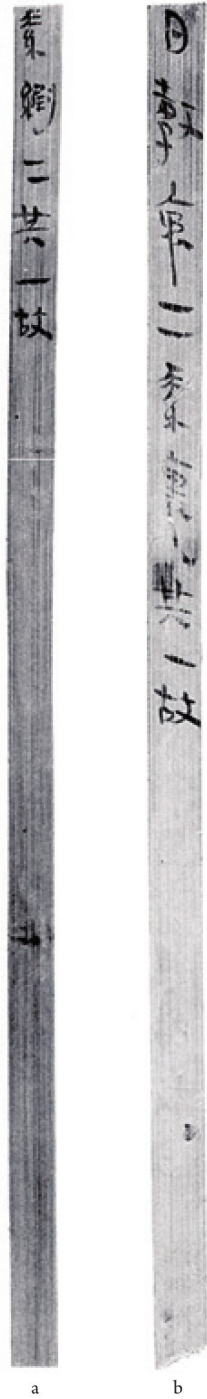


图65.2 马王堆3号汉墓遣册中的两支竹简

对于帝王而言，他们带到墓中的就不仅是往日的旧鞋和旧衣服了，可能还包括他们收藏的稀世古玩和艺术珍品。他们希望在死后继续拥有这些特殊的生器，其后代或臣下往往也以这类器物为其殉葬。

这种事迹随后成为志怪和小说的材料，在民间广为流传。例如，《汉武帝内传》和《异苑》都记载了有关汉武帝的一则轶事：在所有来自邻国的贡品中，武帝最珍爱的是西胡康渠王所献的一个玉盒和一支瑶杖，因而在去世的时候“入梓宫中”⁽¹⁶⁾。再如脍炙人口的唐太宗和《兰亭序》的故事。据唐何延之在其《兰亭记》中所记，太宗对“二王”书法极为倾心，尽力收集，但是王羲之书法的神品《兰亭序》保存在僧人辩才手中。唐太宗执意要得到这件杰作，就派大臣萧翼扮成书生，去往庙中和辩才谈诗论字，骗取辩才的信任。在发现《兰亭序》的隐藏之处后，萧翼设法将它盗出并带回首都。唐太宗获得这件宝物后与之形影不离，将其置于御座之侧，临摹再三。据刘餗《隋唐嘉话》，太宗逝世的时候，“中书令褚遂良奏：‘《兰亭》，先帝所重，不可留。’遂秘于昭陵”。《旧五代史》又记载，在10世纪的战乱中，一个名叫温韬的军阀将“唐诸陵在内者悉发之，取所藏金宝，而昭陵最固，悉藏前世图书，钟、王纸墨，笔迹如新”。⁽¹⁷⁾

虽然这类记载不可作为信史看待，但是以艺术收藏随葬的例子确实反复被考古发掘证实。妇好墓出土的玉器已经显露这种实践的滥觞，春秋时期黄国国君孟及其夫人的玉器收藏反映了这种实践的进一步发展，并透露了生器可能传递的感情因素。二人的合葬墓于1983年在河南光山被发现⁽¹⁸⁾，与同时代大部分墓葬不同，这座墓圻内有两座并排独立的椁墓，似乎证实了这一时期出现“同穴而葬”的说法，或许表达了男女之间至死不渝的爱情。如《诗·王风·大车》描述了一位女子对一位君子的单恋，诗结尾处以第一人称口吻诉说誓言：“穀则异室，死则同穴。谓予不信，有如皦日！”

根据棺椁衬木的叠压关系，可知黄君夫人先丈夫而逝。她的墓葬应是在丈夫的监督下修建而成的，其随葬品中包含了黄君为她制作的22件同铭铜器。（黄君棺中发现的他“自作”的同类铜器只有10件。）两人棺中都随葬有大量玉器，其不同凡响的数量和精美品质表明了这对夫妇对这种艺术形式的热衷⁽¹⁹⁾。但是妻子的所有再次超过了

丈夫：她的棺中出土了多达131件精美玉器，几乎是丈夫棺中所出的两倍。一些玉器发现于她的头部附近或是胸前和腰际，应是其私人配饰。其中之一是来自史前时期的一件带珥人头形古玉 [图65.3a]。有意思的是，一对属于黄君的玉珥以东周风格“复制”了这个古代玉雕 [图65.3b]。这两组玉器分别葬于丈夫和妻子棺中，似乎有意识地彼此呼应，被赋予了感情的价值。即使没有这层意义，黄君夫人佩戴的古玉也毫无疑问是一件生器，在她死后继续装饰她的身体。



图65.3 黄君孟夫妇墓出土玉器

大约500年后，西汉中山王刘胜和他的妻子窦绾在公元前2世纪晚期分别葬于满城1号和2号墓中。两墓中确实可证属于他们的私人所有物中，有一件鎏金青铜灯 [图65.4] 被公认为汉代雕塑艺术的杰作，一般被称为“长信宫灯”，上面所刻的九条铭文揭示出它在汉王室不同成员手中流传的历史⁽²⁰⁾。根据这些铭文，这件铜灯最初是由阳信夷侯刘揭或其子中意所造，中意于公元前151年“有罪国除”后它被没收充公，进入窦太后的长信宫，归尚浴府使用。窦太后是汉景帝的母亲，是一位强势的政治人物。这位太后不仅是刘胜的祖母，也可能是刘胜之妻窦绾的亲属（从她们的同姓可以看出）。可能她将这件铜灯赠给了本家中也嫁入王室的窦绾。而窦绾去世时把它带入墓中。



图65.4 满城2号墓出土鎏金青铜灯

由于绘画和书法的脆弱性，这类物品在地下墓室中保存下来的概率微乎其微。一个例外出现在1970年发现的山东省邹县的明鲁荒王朱檀墓⁽²¹⁾。朱檀是明太祖的第十子。其墓的地宫由前、后两墓室构成。前室后部中央设红御案，案上放置“鲁王之宝”印，案前为432个彩绘木雕墓俑组成的庞大俑群。后室中部砌有砖质棺台，上置朱漆金丝楠木棺槨。棺两边放置死者的私人物件：东侧的两个戗金漆箱内装有冠、冕、袍、靴和玉圭、玉带等，西边桌上放着文房四宝和琴棋书画。发掘者因此认为这体现了“事死如事生”的思想。出土的绘画和珍稀书籍中包括一件宋高宗题诗的南宋宫廷扇面，元代著名画家钱选的精美作品《白莲图》[图65.5]，一把极其珍贵的“天风海涛”唐琴，一批元版图书和一套围棋。如学者所释，所有这些器物应该都属于鲁王内府的收藏。



图65.5 山东邹县明鲁荒王朱檀墓出土钱选《白莲图》

三

对这些例子的考察引导我们注意到四个问题：一是不同地区和时期流行的特定“生器”种类、组合及随葬方式，二是某种流行种类和组合中可能存在的男女、长幼间的细微分别，三是对陪葬生器做出决定的人及其目的，四是生器在墓中的安置地点和可能具有的象征意义。

关于生器的流行种类，战国楚墓中屡屡发现的梳、镜、席、枕和弓箭之类可能代表了当时的一种约定俗成的组合。上文提到的以新、旧两件衣物一同下葬的记录，也反映出战国到汉代随葬生器的一种方式。墓葬中生器的内容自然会随历史发展和习俗改变而不断发生变化。例如到了明代，江南地区高级墓葬中最常见的生器可能是死者手中拿着的折扇。虽然纸和竹木制作的折扇不易在地下保存，但在王公大臣及士大夫的墓中仍然多有发现，有时一座墓中随葬七八柄甚至二十余柄，其工艺均为当时的流行样式，有的还系有“熟坑”所出的玉坠。出土23把折扇的上海宝山朱守城夫妇合葬墓同时随葬了笔筒、插屏、砚台、镇纸、印盒、香熏等十多件文房用品，体现出死者“文人雅士”的形象⁽²²⁾。1973年发现于江苏省吴县的许裕甫墓中出土了三柄

折扇⁽²³⁾。其中一柄两面题诗，落款说明是万历朝宰相申时行在许裕甫还活着的时候书写并赠给他的。另一柄乌木扇上有文徵明所画的山水和题诗。由于文徵明去世时许裕甫不过14岁，这把扇子不太可能是画家的赠物，而更可能是许裕甫心爱的艺术藏品或生前用品⁽²⁴⁾。值得注意的是，和这两柄扇子放在一起的还有一把不能使用的明器扇子，使我们联想到战国、汉墓中以新、旧衣物同时下葬的情况。

有些保护良好而且有详细发掘记录的墓葬——如湖南长沙的马王堆1号墓和3号墓——允许我们对流行生器种类的细微区别进行观察。这两座保存完好的西汉墓分别属于轪侯夫人和她的儿子，两墓北椁室的西端各出土了一组极其精美的多层漆奁 [图65.6]，里面装着死者的贴身用品⁽²⁵⁾。1号墓的两个漆奁以昂贵的丝织物精心包裹，奁中盛放着各种化妆品、假发、铜镜和镜擦、手套、絮巾、组带、针线盒、两把梳子、发笄，以及篋、镊等化妆工具。一个小盒里放着一枚印章，上刻轪侯夫人的私名“辛追”，证明这些器物都是她生前所用之物。这些物品中的一些，如铜镜、镜擦、梳、篋等，也出现在3号墓的漆奁中。但3号墓没有女性使用的化妆品，代以男性的漆冠和木骰 [图65.7]。3号墓北椁室中与漆奁同出的器物包括琴、棋盘及随身武器，都指涉着墓主的男性身份。此外该墓东椁箱内的一件漆盒盛放着不下40篇帛书，内容涉及哲学、军事、术数、方技和军事，很像是公元前2世纪一位博学之士的私人藏书⁽²⁶⁾。通过对两墓进行比较，可以推测陪葬装有私人用品的漆奁可能是当时贵族墓葬的惯例，具体随葬的器物则根据墓主的性别而有所不同。



图65.6 马王堆1号墓出土漆奁



图65.7 马王堆3号墓出土漆冠

我们可以假设在大部分情况下，是主持葬礼的专职礼仪人员承担了选择、安置生器和明器的责任。但是在一些特殊情况下，历史文献透露出家庭成员甚至死者本人也可能为了特殊的目的对生器做出选择。这类文献中的一种是人之将死时写的遗书，其中表达了用其亲密之物殉葬的心愿。一件相当感人的材料发现于敦煌藏经洞，记录了10世纪前后一位妇女康氏以诗文形式留给她丈夫的遗言：

日落西山昏，孤男流（留）一群。

剪刀并柳尺，贱接（妾）口随身。

合今残妆粉，流（留）且与后人。

有情怜男女，无情亦任君。

黄钱（泉）无用时，徒劳作微尘。

君但努力，康大娘遗书一道。吾闻时光运转，春秋有生煞之斯（期）；人命无常，夭老鬼（归？）亡之路。[\(27\)](#)

看来写此遗书的康氏是个初通文墨的普通妇女。在所有的私人物品中，与她最亲近的是女红所用的剪刀和量衣尺。通过挑选这两件物品“随身”带入坟墓，她强调了自己劳动女性的身份。

与此有别，考古发掘也提供了家庭成员为死者选择生器的例子。一个例子是不久以前陕西蓝田吕氏家族墓地出土的一方砚台，底部以工整楷体刻写的铭文中“政和元年（1111年）十一月壬申，承议郎吕君子功葬，以尝所用歙石研纳诸圻，从弟锡山谨铭”语。该家族的吕大忠、吕大防、吕大钧和吕大临均为北宋名臣，吕大临更是著名的金石学家。虽然我们对这方砚台的所有者吕子功不太了解，但出土的随葬物包括汉唐文物甚至西周铜器，表明墓主是一位喜爱收藏古物的文人。以其生前所用的砚台陪葬正突出了他的身份。

家庭成员为死者选择生器的情况还见于一件晋代的衣物券，1954年出土于长沙桂花园的一座晋墓[\(28\)](#)。墓主潘氏是当地武官周芳命的妻子。衣物券以滑石制成，长23厘米，宽12厘米，上面所记录的51项随葬物均以“故”字开头[图65.8]。其中不但有大量衣服，还有“故铜镜一枚，衣具一”，“故剪刀尺一具”等，使我们想起马王堆汉墓和敦煌康大娘的先例。清单后面有一段刻辞，记载了潘氏的岁数和卒日，并特别说明：“其随身衣物皆潘生时所服饰。他人不得妄认诋债。”[\(29\)](#)



图65.8 长沙桂花园晋墓出土潘氏衣物券（拓片）

最后，上面所谈到的若干墓葬反映出生器在墓中的两个通常位置，一是靠近尸体，二是围绕着死者在墓中的“灵座”。前一种情况见于黄君夫妻墓、窦绾墓、潘氏墓、朱檀墓和许裕甫墓，死者生前使用的物品或由自己手拿或佩带，或放置在棺槨旁边。后一种情况的突出代表是马王堆1号墓和3号墓。前文谈到这两个墓中盛放墓主贴身用品的漆奁，都是在槨室头箱的西端发现的。我在另文中讨论过这个特殊部位的意义，指出它是墓主“灵座”的所在⁽³⁰⁾。简言之，与堆满随葬品的东、西、南三个槨室不同，北方的头箱被布置成发掘者所说的“模拟墓主生前居室的前堂”⁽³¹⁾。堂中的墙上挂着丝织帐幕，地上铺着竹席，食品、饮料及两双鞋子摆在一张无人的坐榻前方。这个坐榻上有厚厚的垫子和丝枕，其后方是一扇彩绘屏风，明显是给无形的主人准备的座位。墓主的灵魂可以在这里一边安闲地享用美酒佳肴，一边观赏槨室东部由舞乐俑上演的歌舞。放在这个环境中观察，盛放着

墓主用具的漆奁和环绕坐榻的手杖、鞋子、兵器、棋盘等物品，都起到了建构墓主灵座的作用。

这两个位置具有不同的意义。放在尸体旁边时，生器指涉着死者过去的存在；用来围绕灵座时，它们象征着墓主持续存在的灵魂。生器的这种双重意义说明它们在埋葬时发生了象征功能的改变。当生器陈列在葬礼上的时候，它们有效地象征了生死之间的连续性，寄托了生者对死者的哀思。在这种意义上它们可以被视为“遗迹”。哲学家保罗·利科（Paul Ricoeur）认为遗迹具有两种不同又互补的功能：一方面是现实中的可见可触之物，属于此时；另一方面又凝聚着已逝者的过往经历，属于过去^[32]。一般而言，生器承载着逝者的生活经验，通过自身的留存使过去不会被彻底抹去。但是一旦墓门关闭，这些器物不再为生人所见，也就不再传递生人对死者的记忆。它们在黄泉之下的象征功能转为指示死者的多种时态，构造死亡和再生之间的桥梁。中国人相信死者的灵魂具有意识而且“生活”在墓中。墓葬中生器的意义既在于它们的“过去性”又在于它们的“现时性”：它们来源于过去，但又象征着一个永恒的现在。

[1] 《荀子集解》，见《诸子集成》，第2册，北京：中华书局，1954年，第245页。

[2] 《荀子集解》，第245页。

[3] 阮元，《十三经注疏·仪礼注疏》，北京：中华书局，1980年，第1148页。

[4] 有关这个发展，可参阅本卷《明器的理论和实践——战国时期礼仪美术中的观念化倾向》。

[5] 《既夕礼》中“陈明器于乘车之西”以下的一段话中包括了使用“用器”和“燕器”的规定，但特别说明“无祭器”。郑玄注《礼记》：“然周惟大夫以上兼用（明器、祭器）耳，士惟用鬼器（即明器），不用人器（即祭器）。”见阮元，《十三经注疏·礼记正义》，第1290页。另《礼记·曲礼下》载：“凡家造，祭器为先，牺赋为次，养器为后。”孔颖达疏：“养器，供养人之饮食器也。”

[6] 阮元，《十三经注疏·仪礼注疏》，第1148页。

[7] 中国社会科学院考古研究所，《殷虚妇好墓》，北京：文物出版社，1980年，第95页。

- (8) 中国社会科学院考古研究所，《殷虚妇好墓》，北京：文物出版社，1980年，第96页。
- (9) 如吉德炜认为此处的“母辛”未必是妇好本人的庙号，而可能属于更早的一位商代先妣。David N. Keightley, “The Quest for Eternity in Ancient China: The Dead, Their Gifts, Their Names”, in George Kuwayama ed., *Ancient Mortuary Traditions of China* (Los Angeles, 1991), pp. 12-25.
- (10) 参见林巴奈夫，《中国古玉研究》，杨美莉译，台北：台北艺术图书公司，1997年，第35—97页。英国学者杰西卡·罗森 (Jessica Rawson) 也持有这个意见。
- (11) Alain Thote, “Continuities and Discontinuities: Chu Burials during the Eastern Zhou Period”, in R. Whitfield and Wang Tao eds., *Exploring China's Past: New Discoveries and Studies in Archaeology and Art* (Saffron International Series in Chinese Archaeology and Art, 2000), pp. 189-204.
- (12) 此为15号简，见湖南省博物馆，《长沙楚墓》，上册，北京：文物出版社，2000年，第422页。朱德熙和裘锡圭的解释见《战国文字研究六种》，载《考古学报》，1972年，第1期。
- (13) Guolong Lai (来国龙), “The Baoshan Tomb: Religious Transitions in Art, Ritual, and Text During the Warring States Period (480-221 BCE)”, Ph.D. dissertation, UCLA, 2002, p. 85.
- (14) 此为第345号简，见湖南省博物馆、湖南省文物考古研究所，《长沙马王堆二、三号汉墓》，北京：文物出版社，2004年，第69页。
- (15) 此为第388号简，见湖南省博物馆、湖南省文物考古研究所，《长沙马王堆二、三号汉墓》，北京：文物出版社，2004年，第72页。
- (16) 刘敬叔，《异苑》，北京：中华书局，1996年，第65页。
- (17) 薛居正，《旧五代史·温韬传》，北京：中华书局，1974年。
- (18) 河南信阳地区文管会、光山县文管会，《春秋早期黄君孟夫妇墓发掘报告》，载《考古》，1984年，第4期，第302—348页。
- (19) 参见林继来，《论春秋黄君孟夫妇墓出土的玉器》，载《考古与文物》，2001年，第6期。
- (20) 中国社会科学院考古研究所、河北省文物管理处，《满城汉墓发掘报告》，上册，北京：文物出版社，1980年，第255—261页。
- (21) 朱檀墓的清理简报见《文物》，1972年，第5期。
- (22) 上海市文物管理委员会，《上海明墓》，北京：文物出版社，2009年。

- (23) 南京博物院，《江苏吴县洞庭山发掘清理明许裕甫墓》，载《文物》，1977年，第3期。
- (24) 苏华萍，《吴县洞庭山明墓出土的文徵明书画》，载《文物》，1977年，第3期。该墓还出土了琢玉名匠陆子冈款玉簪，也应是墓主生前所有物。
- (25) 据湖南省博物馆研究员聂菲女士告知，马王堆1号墓双层九子奁中的角质梳、篦表面十分光滑，可能使用过。同墓出土的君幸酒耳杯有明显磨损痕迹，可能为墓主生前用品。马王堆3号墓出土七弦琴的“面板上有明显三处磨损痕迹，漆已脱落，露出木质。磨损最重的是岳山内侧，木质都已凹陷成沟，看来是经过长期使用”。特此致谢。
- (26) 曹砚农以马王堆3号墓和其他考古发现为证据，认为汉墓中随葬的文献常是墓主自己的手抄或定本。《从马王堆汉墓帛书看汉代葬书习俗》，载《中国文物报》，1997年11月23日，第3版。
- (27) 敦煌文书S. 5381号，现存大英博物馆。此条材料为中国社会科学院宗教研究所张总先生提供。特此致谢。
- (28) 李正光，《长沙北门桂花园发现晋墓》，载《文物参考资料》，1955年，第11期。
- (29) 史树青，《晋周芳命妻潘氏衣物券考释》，载《考古通讯》，1956年，第2期。
- (30) 见巫鸿，《礼仪中的美术——马王堆再思》，载《超越大限——巫鸿美术史文集卷二》，上海：上海人民出版社，2019年；《无形之神——中国古代视觉文化中的“位”与对老子的非偶像表现》，载《无形之神——巫鸿美术史文集卷四》，上海：上海人民出版社。2020年。
- (31) 湖南省博物馆、湖南省文物考古研究所，《长沙马王堆二、三号汉墓》，第42页。
- (32) K. Blamey and D. Pellauer, trans., Paul Ricoeur, *Time and Narrative*, vol. 3 (Chicago, 1985), pp. 119-120.

66 中国艺术和视觉文化中的“复古”模式 (2010)

这篇文章是我为《再造往昔：中国艺术与视觉文化中的拟古和鉴古》⁽¹⁾所写的前言的一部分，而“复古”是这部论文集集中反复出现的一个概念。这个词有几种英文翻译，每种都反映出对中国文化、艺术及美学理论的逻辑基础及机制的特殊理解。大部分学者把“复”译成“回归”（returning to），其他学者如牟复礼（Frederick W. Mote）主张译为“重获（过往）” [recovering (the past)]。⁽²⁾这两种翻译都把“复”看成一种把现在与过去连接起来的自觉尝试，但尝试的方向性和目的性则有不同。“回归”暗示着离开此时此地，向以往的某个时空移动，而“重获”强调往日遗存的信息和资料的失而复得（retrieval），将过去与现在整合为一。这两种理解都点到了“复”在某种特定历史语境下的重要含义，但都没有覆盖其全部内涵。

对主张把“复”译成“回归”的学者来说，“古”的含义虽不免抽象但通常有具体所指。在这种理解下，“复古”一词至少有三种较普遍的英文翻译：“回归古人”（returning to ancients）、“回归古代”（returning to antiquity）和“回归古典”（returning to the archaic）。每种翻译点明了作为自觉回归目的地的“古”的一个方面——三种理解中的“古”的内涵依次是某些历史或神话人物、中国早期文明中的某个“黄金时代”，以及某种文学或艺术风格的体现。由于中文“复古”的词义及概念实际上包含了所有这些方面，每种英文翻译实际上是以“复古”观念及实践的某一方面为指涉而将其

词义及概念历史化。换句话说，这些翻译已经开始为“复古”的历史模式提出说明。

这里我想谈的并不是哪种英译更准确，更应该被汉英字典采用。恰恰相反，我以为正是这些不同的翻译超越了单一呆板的字典定义，把它们放在一起来看才格外有启发性。作为一种有着广阔内涵的文化、艺术实践，“复古”正是由其变化多端又不断重复的观念、形式及语境所定义的。英文语境中的不同理解恰能促使我们考察复古的模式及变化。之所以说“不断重复”（recurrent），是因为这些观念、形式和语境有着相似的逻辑、主张及目标，在此我把它们统称为“复古的模式”。所谓“模式”（pattern）通常有两种理解，一种是能够生发出新形态、新事件的已有范式，另一种是能够从既有事物中辨识出来的潜在样板。在这两种逻辑和方法下，可见这样的模式在本质上不同于重建连续的历史性论述。历史性论述（风格演变或图像学发展的论述均属于此类）是把历史描述、阐释成一个不间断的过程（process）；而“模式的认知”（pattern recognition）（借用科学术语）则试图辨识出某种概念/感知的原型，并观察其在貌似脱节的情境下的种种表现。

一、“复古”的源起

架构“复古”概念和感知的三个元素在上文提到的三种英译中都已得到暗示：第一个是从现在向过往的回眸，第二个为标明回归目标而将过去历史化，第三个是隔开现在和某个特定过去的“间隔”。任何“复古”的尝试都必须跨越年代和心理上的距离来重新亲近“古”的价值与品位，并将己身融入其中。

是什么样的宗教、社会及意识形态系统最先把这三个元素融入到一个整体性的概念/感知框架中去，并为往后的“复古”探索提供了一个基础？最初的“复古”范式很可能在三代或更早时期的祖先崇拜的

信仰与礼仪中就已建立。而且，由于祖先崇拜在以后的中国社会中至关重要，人人履行，并不断地通过文字被标准化，它以两种方式在前现代中国历史中持续地巩固了“复古”的模式：祖先崇拜不但为“复古”实践提供了直接的场合，而且也在普遍意义上规定了中国文化中“现在”和“往昔”之间的关系。

对研究中国艺术和视觉文化的人来说，尤其重要的一点是，祖先崇拜通过文字和图像两方面建立了第一个“复古”的范式。由于早期中国绝大多数民众不识字或仅识一点字，在他们反复参与的拜祭祖先的宗教礼仪活动中，具体的视觉形式（包括建筑、仪式表演、器物、图画、装饰等）肯定会比文献起到更大的规范和引导的作用。[图66.1]所示为传世文献所记载的周代王室庙制，标识出若干祖先在宗庙中特定的供奉位置⁽³⁾：

第一组：（1）始祖（后稷）

第二组：（2）祧1：文王 （3）祧2：武王

第三组：（穆） （昭）

（4）显考 （5）皇考

（6）王考 （7）考

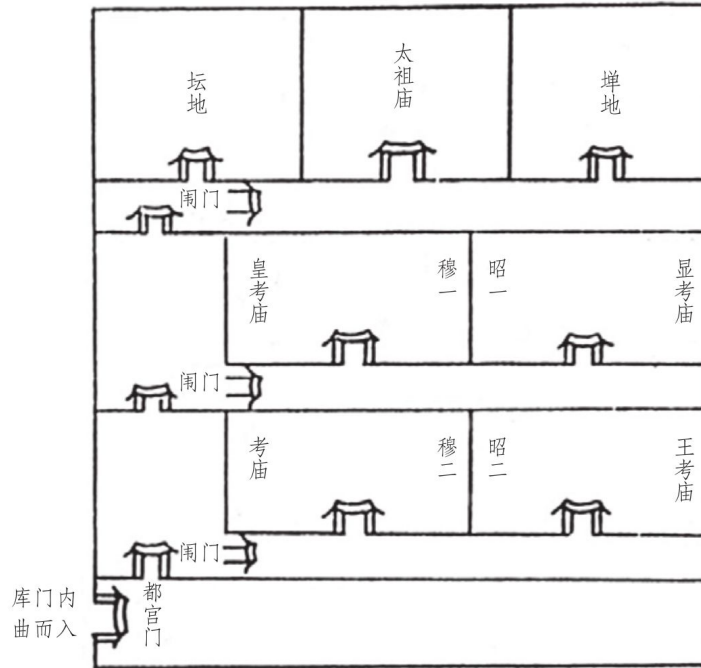


图66.1 根据传世文献复原的周天子宗庙图

这里我们可以看到周代庙制中的一个很重要的特点，即并非所有的先王都在宗庙里有庙，唯有三组祖先享有此独特地位。这三组是：

（1）后稷，（2）文王和武王，（3）当今君王的四位直系祖先，又分为昭、穆二系。后稷的始祖庙和文王、武王的祧是永久性的，昭、穆四庙则随新王的登基而更换庙主。（即当一个君王驾崩，其曾曾祖父将不再占据显考庙，其牌位将移至文王或武王之祧。）这种做法值得注意的一个结果是，随着年代的推移和王系的延伸，“近祖”与“远祖”的间距不断加大。同样应该注意的是，属于第一组先王的始祖后稷与属于第二组的文武二王之间也存在一个时代的间隔。

作为周代历史的一种表述体系，这种庙制有两个基本元素：第一个是回溯的视点，第二个是对往昔的分层。实际上，这个表述体系中的每位祖先都有双重身份，既是个体的历史人物，又代表了某个历史层次。就后者而言，三个永久性的庙主代表两个相距甚远却都至关重要的历史时刻：后稷是姬氏周族的始祖，代表了先周时代；文王、武

王建立了周朝，象征了周族领导下的政治统一。⁽⁴⁾这三个祖先在宗庙的深处被祭祀，这种布局的功能在于不断引导生者在祖先崇拜的过程中“复古复始”——向古人回归。《礼记》中反复重申：祖先崇拜的主要作用在于“复古复始，不忘其所由生也”。⁽⁵⁾虽然这部书的成书年代在三代以后，但其表达的这个思想无疑反映了一种古老的观念。

《诗经·大雅》中保存下来的商、周宗庙颂歌可以为证，无一例外地，这些颂歌都将不同氏族的始祖追溯到混沌时代的某个神话英雄。

⁽⁶⁾

我们可以推测导引宗庙祭祀“复古复始”礼仪的因素不仅有颂歌和庙堂建筑结构，还有庙坛里展示的器物与图像。[图66.2]所示是研究早期中国的人都很熟悉的四组祭祀铜器，发现于西周王畿地区的庄白1号窖藏中。根据这些器皿上的铭文可知它们是微氏家族的四代家长所作。学者们基本同意这批铜器——以及出土于类似窖藏的其他铜器——是从西周贵族的宗庙中迁出的。庄白村铜器的确切纪年及变化的装饰风格为艺术史家提供了极宝贵的材料，使他们得以追溯西周铜器纹饰的演变。我在这里需要补充的是，这些器皿也使我们得以从微氏家族后裔的角度，重建“倒叙式”的视觉经验。我们可以想象，在宗庙祭祀的礼仪中，这些后裔将从靠近宗庙入口的近祖之庙开始，逐渐移向隐于宗庙后端的远祖之庙。仿佛时光倒流，沿途中形态各异的礼器纷纷映入他们的眼帘。对他们来说，那些年代久远、形状陌生的器物代表的即为“古人之象”。



图66.2 陕西扶风庄白1号窖藏所出部分青铜器（线图），西周微氏家族四代定制

二、再造“古人之象”

“古人之象”一语出自《尚书·益稷》。这篇文献记载了帝舜教诲未来的夏王大禹如何治国为君的一系列言辞，包括：“予欲观古人之象，……以五采彰施于五色，作服。”他提到的“古人之象”包括日、月、星辰、山龙、华虫等图像。⁽⁷⁾

舜的话表达了一种新的“复古”观念：他不仅想要“观”古人之象，更试图“作服”，即将之重塑（refashion）。不过，《益稷》的

成书不会早于公元前3世纪，⁽⁸⁾不能作为讨论早期思想的可信例证。是出土文物为我们提供了最具有说服力的证据，显示了收集和重塑“古人之象”在远早于公元前3世纪的时期就已成为中国礼仪艺术的一个重要方面。

商代晚期出现的一种铜器类型提供一个很好的“重塑”例证。根据美国学者罗越（Max Loehner）最先提出的假设，在青铜器纹饰的发展过程中，早商的线性饕餮纹（I型和II型风格）逐渐演变为晚商的雕塑性的兽面（IV型和V型风格）。⁽⁹⁾妇好墓出土的大量铜器证实这一转变在公元前13世纪就已完成。不过，正如胡伯（Louisa G. Fitzgerald Huber）早就指出的，在IV、V型风格之后，商代青器艺术的发展并未停滞。在她认定的商晚期礼器的几种新的纹饰系统中，有一种明显地使人联想起商早期I、II型的“古风”（archaic）纹饰。⁽¹⁰⁾近期的考古发掘使学者进一步把这现象的出现前溯至武丁时期。正如杰西卡·罗森（Jessica Rawson）在刊于这本论文集集中的文章所证明的，出土于安阳商都附近的三组重要青铜礼器——小屯郭家庄106号墓、安阳54号墓和妇好墓——都“包含有仿古的标记”。⁽¹¹⁾

这些发现之所以重要，是因为它们允许我们把一种商代铜器定义为“仿古”（archaistic），而非简单的“古风”（archaic）。英文词“archaic”可以仅仅表示“古老”，因此被用来指称古希腊艺术的一个发展阶段。而“仿古”指的是自觉地重新使用古老形式的行为，和对进化式的风格演变过程的刻意逆转。胡伯提到的晚商铜器属于“仿古”风格，是因为它们的设计者刻意使之偏离了当时占主导地位的视觉习惯，也因其不只是复制古代传统，更将传统与当代的创新相结合。很重要的一点是，这些器皿上常铸有早期铜器所没有的叙述性铭文，记述的内容多为器主生涯中的重大事件，亦即制作这些器物的缘由。仿古风格因而与当时宗教思想的新变化联系起来。学者指出这种新趋势反映了从“神话传统”向“历史系统”的转变。⁽¹²⁾汉学家吉德炜（David Keightley）这样描述商代甲骨文所透露的这种新变化：

占卜的整个过程变得更造作和更加程式化，随机性和戏剧性则变得不太重要……到第五期（即最后两代商王帝乙、帝辛时期），占卜的范围实际上已大大缩小。第一期（即武丁时期）占卜的诸多内容如天气、疾病、梦境、祖先祥咒、年成等到第五期已极少出现，或完全消失。此期的占卜主要关心三个问题：祭祀日程的严格执行，十日祭祀周期，以及国王田猎……新的变化不再预告超人神力对人的作用。这些卜辞似乎轻声诵念着魔咒和祷祝，以及一连串程式化的谏语。这些声音构成末代商王祷问、乞灵日常生活的公式化背景。它们听起来更像是喃喃自语，而不是和超人神力的对话。乐观主义的礼仪程式取代了（对神力）的信仰……与先帝或祖先相比，人越来越认为自己更能掌控自我的命运。[\(13\)](#)

我花了不少篇幅讨论这种新型商代铜器，是因为它们反映了中国艺术史上一个极为重要的现象，即“复古”与艺术创作发生了联系。这些器物说明“复古复始”不仅通过礼仪表演和回忆得以实现，还能通过将古典风格重塑为当代的艺术形式而实现。这些以当代面貌出现的、经翻新再生的古典风格被重新定义为“仿古”，它们改头换面之后在新的视觉环境里出现，与其他类型的当代风格形成对照。我们尚不清楚这种实践是从什么时候开始的，将来的考古发现和研究肯定会提出新的证据。不过，罗森、罗泰（Lothar von Falkenhausen）、林已奈夫、苏芳淑（Jenny So）、李零等许多学者已经可信地证实，现有的考古发掘材料足以显示各种材质、形式的“复古”器物确实在商周艺术品中广泛存在。[\(14\)](#)这里我将不再重复这些学者的发现和讨论，但希望强调早期仿古性器物的两种主要语境。这两种情境的重要性在三代时期就已显现，在中国进入秦汉帝国时代之后变得更为明显。

三、复古的语境

复古的第一种语境（context）是礼仪。到现在为止，考古发现的所有“向古看齐”（ancient-looking）的商周青铜礼器都出土于墓葬。这些器物很可能先是为宗庙祭祀制作的，我们还不太清楚是什么原因驱使商周贵族让这些器具与其他随葬品一起随逝者下葬。根据林已奈夫的假设，这是因为死者的灵魂在地下世界仍需要崇拜他们的祖先，为了完成这些想象性的活动，随葬铜器把礼仪用具（ritual paraphernalia）的功能永恒化了。⁽¹⁵⁾根据这个逻辑，墓葬中的仿古铜器有可能是用于祭祀远古的先祖。

这个假设仍需要更直接的证明，大量考古发现证实，从西周晚期开始，特别是在东周时期，许多仿古性器物是专为葬礼特制的“明器”。正像罗泰的文章所证明的，这些专用于陪葬的“明器”——包括表现古代器物风格特征的微型礼器，用不同材质相对忠实地复制的某种特殊青铜礼器，以及对不同历史时期的礼器充满想象性的重制——常常模仿或影射早已过时的器形。一个很重要的现象是，这些被考古学家称为“古式”的器皿常在墓葬中与“今式”器皿并置以突出其仿古特征。例如天马-曲村晋侯墓群中的62号墓、93号墓各自有一套常规礼器和一套微型的仿古风格礼器。⁽¹⁶⁾湖北的包山2号楚墓（公元前4世纪晚期）葬有一套“古式”鼎和一套“今式”鼎。⁽¹⁷⁾其他墓葬中还发现常规的铜器与模仿古铜器的陶器组成对应的一套。⁽¹⁸⁾虽然这些例子似乎并不遵循固定的模式，但它们都显示出相似的意图——用相异的器形及装饰在墓葬中标识出“过去”与“现在”两种不同的时间性。

复古性礼器的第二个语境是收藏。作为唯一未经盗掘的商代王室墓葬，安阳妇好墓的发现使学者得以将中国的古董收藏史推至公元前13世纪。这座墓葬出土的755件玉饰不仅包括当时的玉器，还有来源不一的史前玉雕。⁽¹⁹⁾罗森更进一步指出，此墓中出土的另外一些物件虽制作于商晚期，其形式则效仿那之前2000多年以前的新石器时代原型。⁽²⁰⁾这个发现很重要，因为它意味着早在商晚期，古物收藏已为新

艺术品的创作提供了参照与灵感。⁽²¹⁾这一传统在此后的周代一直延续下去。⁽²²⁾古玉在许多西周、东周的墓葬中被发现，有时装在特别的匣中与当代的器物区分开来。公元前7世纪黄国的一座墓葬的发掘更进一步证实了某些仿古风格玉器直接模仿其所有者的古玉藏品制成。此墓墓主黄君孟夫妇无疑深好玉器，陪葬的精美玉器共计185件。⁽²³⁾这批玉器中包括若干件史前、商及西周时代的玉器。值得注意的是，黄君孟墓室中的两件当代玉珥〔图66.3a〕，正是以埋葬于夫人墓室的一件新石器晚期玉雕人头〔图66.3b〕为原型设计的。



图66.3 河南潢川黄国黄君孟夫妇墓出土的两组雕刻玉器

(a) 前700年

(b) 前2000年

在之后的中国历史中，礼仪和收藏一直是创作和使用仿古器物的重要语境。一个著名的例子是宋徽宗再造古代祭器和乐器的尝试，以求重建三代礼仪。这一举动和当时寻觅、收藏古物的风尚密不可分。此外，在葬礼中制作和使用复古形态“明器”的方式自周代之后从未过时，被后代的帝王贵族不断仿效。1983年河北省磁县湾漳发掘了一座大墓，可能属于北齐文宣帝高洋（550—559年在位）。其中出土了一组具有东周风格的陶明器，包括20件鼎、33件钟、21件磬〔图66.4〕。⁽²⁴⁾翻检史籍，我们发现高洋夺得帝位后，在政治宣传中常以古代贤王为自己的榜样。他倡导学习礼仪经典，并在太学中设立“石

经”。驾崩前他立遗诏告诫臣子，其丧事应该依照西汉文帝的榜样，“凶事一依俭约”。⁽²⁵⁾

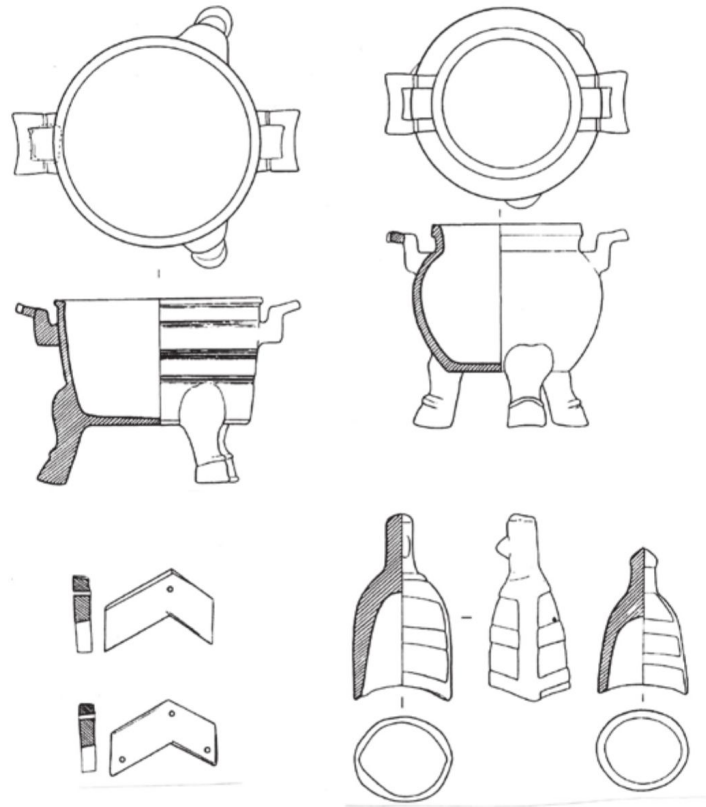


图66.4 河北磁县湾漳墓出土的北齐陶明器（线图）

金石学在宋朝正式出现以后，古物研究不仅成为历史学的一个新的分支，而且进一步激发了为丧葬制造仿古器物的尝试。我们有两个方面的证据支持这个观察。首先，仿古器物的数量在南宋士大夫墓中不断增加。随着司马光（1019—1086年）和朱熹（1130—1200年）对薄葬的倡导，11世纪中叶以后的士大夫墓大多规模较小，以特殊选择的物品随葬。墓主的社会地位主要由墓志铭及随葬品显示，这些随葬品中就有仿古的钟、鼎和其他器物。⁽²⁶⁾证明金石学和复古器物之关系的第二个证据是，宋代之后的一座重要墓葬中出土了依据古器物研究著作而非实际古物制作的仿古明器。这是位于河南洛阳的元代学者赛因赤答忽（死于1365年）的墓，出土了58件黑色仿古明器 [图66.5]。

[\(27\)](#) 台湾学者许雅惠通过仔细的比较，确认了这些明器的设计源自朱熹于1194年编汇的《绍熙州县释奠仪图》。[\(28\)](#)

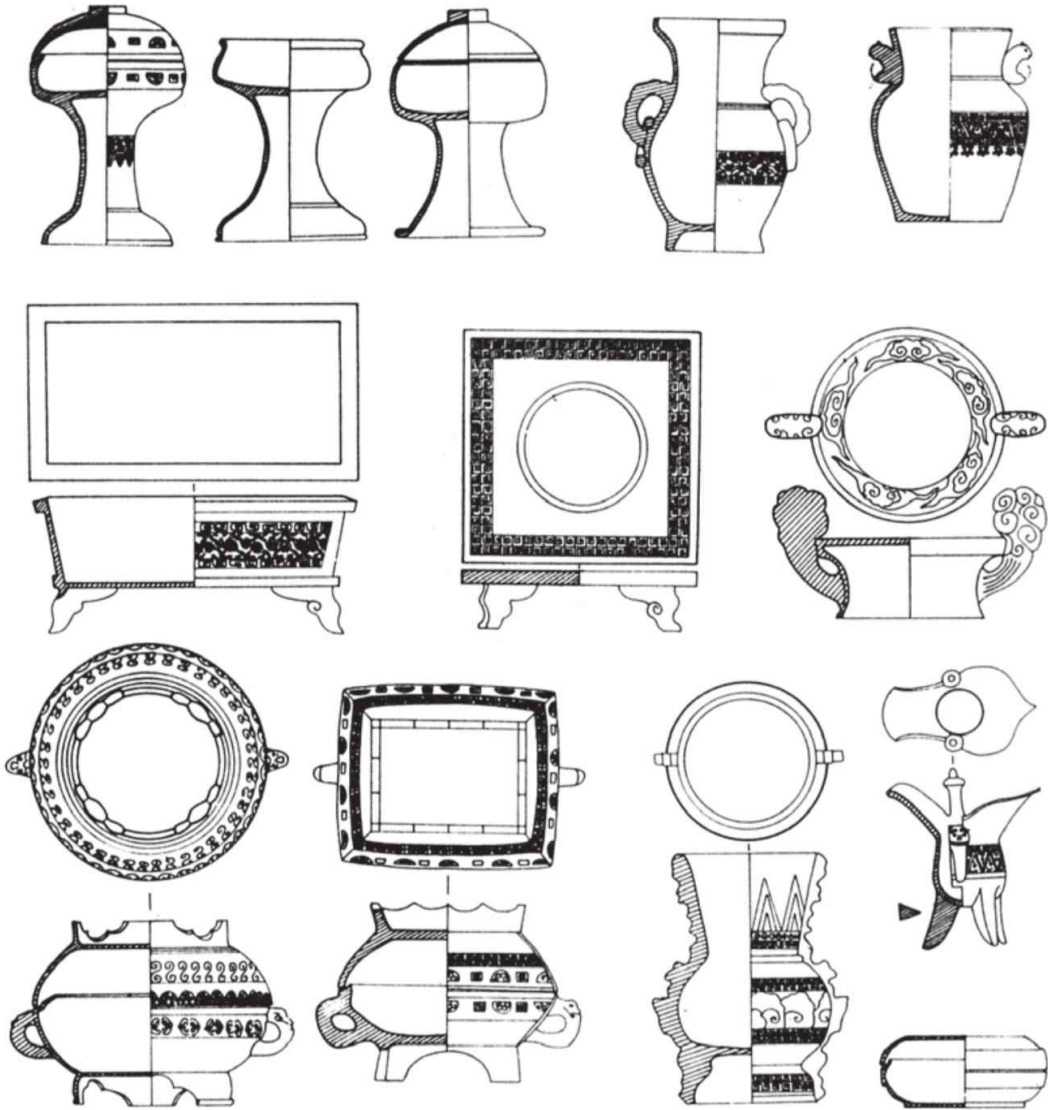


图66.5 河南洛阳元代赛因赤答忽墓出土的黑陶明器（线图）

金石学对艺术生产不断加深的影响也预示了仿古器物开始超越礼仪的限制，而越来越成为文人品位的表现并最终变成大众通俗文化的一部分。这个转变在宋代已经开始发生。四川遂宁的一个大型窖藏里发现了一千多件瓷器，可能属于当地一个贸易进口中介。陈云倩（Yun-Chiahn Chen Sena）注意到这些瓷器的两个重要特点：首先，

特定古代青铜礼器被用作设计商业产品的流行模本；另外，这些仿古器物在人们的生活中履行新的功能，如鼎、鬲、簋被改造为香炉，插花的盛器模仿古代玉琮的造型。这些转变表明仿古器物有了新的环境，包括文人的书斋和其他室内空间。⁽²⁹⁾

四、对往昔的“历史化”

重新回到东周，我们发现这一时期的礼书揭示了一种试图将丧葬仪式和陪葬物“历史化”的显著倾向。《礼记》中多处提到不同形式的葬仪及墓葬用品的材料、颜色、类型等产生于不同朝代。⁽³⁰⁾这些历史性的重建为周代晚期的儒学礼家提供了实践的标准和指导。⁽³¹⁾有了这种标准，他们就可以将另外的仪式排斥为“非古”，而“非古”一词确实在《礼记》中反复出现。他们也可以由此择取特定的古代礼仪以配合特殊的场合或主题，如《礼记·檀弓》载，孔子去世后，弟子公西赤布置丧礼，“饰棺墙、置翣、设披，周也；设崇，殷也；绸练设旒；夏也”。⁽³²⁾唐代孔颖达解释说，这种对三代礼仪的综合使用表明了孔子门徒对自己老师最高的尊敬⁽³³⁾。这些文字记录肯定不是完全虚构的，因为我们通过战国中山王（公元前4世纪）之墓的发掘找到了物证。在发掘的过程中考古学家们惊奇地发现，墓的内部原来有相当复杂的色彩设计：墓墙为白色，铜器的表面覆以红色，而陶质明器为闪光的黑色。⁽³⁴⁾这种设色观念可以在《礼记·檀弓》中找到依据：“夏后氏尚黑，……殷人尚白，……周人尚赤。”⁽³⁵⁾

《礼记》中的这些文字值得我们注意，因为它们揭示出“复古”模式中一些新的重要维度。首先，我们看到“复古”开始被一批对历史有自觉意识的“专业人员”所推崇，并与某种特殊的知识传统相连接。其次，这些“专业人员”所缅怀、重建的过去不再局限于单个家族的祖先崇拜，而开始充当更具普遍性的礼法和礼器历史的一部分。再者，这部关于礼仪的历史借用了王朝更替的框架，因此其结构是线

性的，由一个个相继的、独立的时间单位所组成，每个单位都有特定的政治、道德及艺术内涵。最后，这部礼仪史同时为两种实践目的服务：既为礼仪活动提供具体的指导，包括如何陈设礼器、安排仪式等，又使得儒学礼家能在“非古”的基础上排斥其他的礼仪传统。

上述四种新维度可以被称为复古的“历史化”（historicizing）模式，它们为复古的观念、实践及潮流在汉代以后的发展提供了一个新平台。东周以来各类将往昔历史化的努力不胜枚举，这些努力都以当下为出发点对古史进行整理和重修。对本文比较重要的一点是，其中有些意在将古代艺术及物质文化的发展理论化，并明确表达艺术鉴赏的观念和标准。如东汉袁康所撰《越绝书》（公元1世纪）提出了一个着重于古代物质性（materiality）的理论。该书《外传记》记载楚王向风胡子询问宝剑的威力所在，风胡子答道：“轩辕、神农、赫胥之时，以石为兵，……至黄帝之时，以玉为兵，……禹穴之时，以铜为兵，……当此之时，作铁兵。”⁽³⁶⁾据风胡子的理论，玉是神物而铁为贱陋之质，宝剑材质的变迁实际上构成了一种从象征性到实用性的反向演变，在这个演变过程中，宝剑的功能与其精神和美学价值是互逆的。

与此类似，唐代张怀瓘在其书法理论著作《书断》（成书于727年）中将早期书法的发展概念化为“三古”：在上古时代，黄帝史仓颉创造了古文；中古时代，周宣王太史史籀创造了大篆；近古时代，秦丞相李斯创造了小篆。张怀瓘又以艺术特征为标准来品评历代书法，将其分为“神”“妙”“能”三品。值得注意的是，这两套系统显示了若即若离的联系：“神品”中的前二人为创造大篆、小篆的史籀、李斯，其余23人均出自晋以前，早于张怀瓘的时代约500年。正如索柏（Alexander Soper）所说，张氏的分期法“对传统的崇尚显而易见”。⁽³⁷⁾

索柏还指出，张怀瓘的“三古”书论为张彦远《历代名画记》（成书于9世纪中叶）中提出的“三古”画论提供了蓝图。不过，由于绘画作为艺术形式的历史要短于书法，张彦远概念中的上古不再是神秘的鸿蒙开辟的时代，而是历史上的汉、魏以至晋及南朝的刘宋。张彦远还建立了品评历代名画的各式标准，并高度评价初唐画家（他称为“近代”）的成就。尽管如此，在张彦远眼中，初唐画家之所以有价值，还是因为当下的绘画已沦为“错乱无旨”的“众工之迹”。如他所说：“上古之画，迹简意澹而雅正，顾陆之流是也；中古之画，细密精致而臻丽，展郑之流是也；近代之画，灿烂而求备；今人之画，错乱而无旨，众工之迹是也。”⁽³⁸⁾

此处张彦远提出了一个唐宋画论中非常典型的论点。一方面，这些画论的著者花费了大量精力辑录、评论真实存在的画家和传世作品。绘画史研究的重心因此渐渐从远古转至晚近，发展成以考据式的方法来撰写画史。另一方面，这些论著仍一如既往地推重古代作品的道德与艺术权威，其整体框架甚少动摇“复古”的逻辑。很多画家在理解自己所处时代的艺术环境时也接受这一价值观。如北宋画家郭熙（1020—1090年）一方面沉迷于山水画中的新尝试，另一方面批评同时期画家不成熟，认为狭隘的训练和经验使他们失去了曾造就古代大师的那种伟大的艺术情操。⁽³⁹⁾在这个大背景下，我们不难理解为什么北宋末年兴起的金石学研究并未引发历史书写中的概念性突破，而表现为复古框架中的“历史化”惯性的发展和更新。

五、“意图”的模式

不管是“回归古代”还是“重获过往”，复古都表现出一种刻意脱离当下的意图（intention）。事实上，正如本卷中的每一篇论文所揭示的，对复古现象的指认必然要求研究者挖掘这些现象背后的动机。比如罗森区分“古式”与“今式”铜器之后，立刻追问这种墓葬

中古今并置做法的含义：“商周贵族们一定注意到了这些器物在造型上的区别，但他们是否意识到不同风格的器物与过去的联系呢？青铜器纹饰对过去的指涉是仪式性还是意识形态交流的特殊形式？”⁽⁴⁰⁾同样，罗泰指认出东周墓葬仿古器物后，根据它们可能具有的功能和目的将它们分为四类，命名为“区分性的”“纪念性的”“联合性的”和“玩笑性的”器物。⁽⁴¹⁾其他论文中的历史研究和解释也都经过相似的路径——从指认复古现象到揭露背后的目的。

“意图”是任何复古设计的必然成分——这个设论在方法论的层次上对艺术史研究有着重要的意义。换言之，虽说任何艺术作品都具有某种“意图性”（intentionality）⁽⁴²⁾，与其产生的历史背景及资源相连，但仿古器物——不论是一件铜器、一方石刻、一幅卷轴画、还是一座礼仪建筑——更为集中地反映了对自身政治、社会及艺术目的强烈的自我意识。这是仿古的一个强烈特征。拥有这些器物的主人或制作它们的艺术家常常自觉而主动地阐明他们的意图，而这些意图反映出一些持续更新、超越特殊历史语境的共同模式。本节将讨论四种这样的模式，不排除还有其他模式的可能。

第一种模式体现在复古主义与儒家学说的紧密关联中。中国历史中这种例子举不胜举：孔子“尊古”的教诲被尊为权威信条，左右了多次政治、社会 and 礼仪改革。这些例子——包括目前中国的尊孔运动——毫无例外地为制作仿古器物 and 图像提供了目的与背景。李零在其近著《铄古铸今》中把这种传统追溯至王莽（前45年到23年）。身为一个儒家学者，王莽最终在公元9年建立了新朝并进行了一系列复古改革。⁽⁴³⁾但正如上文所言，这个传统可能来源更早，东周晚期的儒学礼家已经致力于复古，并根据古代的模型设计丧葬仪式和随葬品。

这一传统延续到后代。包华石（Martin Powers）的研究表明，公元1至2世纪出现了一种以风格简练、平面性和经典题材为特征的“古典风格”的画像石〔图66.6〕，与当时流行的崇尚复杂视觉性、错觉

效果和表现日常题材的“描述性风格” [图66.7] 大相径庭。以往学者多把这两种不同风格的图像归为艺术风格演变中的两个阶段，但包华石认为它们实际上反映出不同的艺术品位、经济地位和政治观念。古典风格的出现和流行有赖于一群关注政治的儒家士人，他们对朝廷多有批评，自我标榜为传统价值的保护者和倡导人。⁽⁴⁴⁾因此，所谓古典风格的出现不应被视为艺术形式“自然”发展的结果，而应被视为随着儒生的社会、政治、文化地位的提高而出现的复古运动的一种表现。现存的一些具有这种风格的东汉墓葬建筑明确地表达了儒家的古史观。如武梁祠（公元151年）墙上的一组古帝王的肖像表达了一种宏观的历史叙述：我们首先看到历史之初的三皇 [图66.6a]，接着是文明初期的五帝 [图66.6b]，最后是夏代的开朝和末代君王，二者分别代表了每个朝代的开国明君和亡国昏君 [图66.6c]。墙上石刻中的最后一幅表现武梁本人，身为一个博学的儒士，武梁很可能亲自设计了这座纪念祠堂。从儒家的角度，武梁大跨度地回顾并评价了古史。他眼中的历史被浓缩在古代君王的画像中，这些君王共同代表了“三古”时代的历史进程，其间技术的进步与道德的衰落并驾齐驱。⁽⁴⁵⁾



a



b



c

图66.6 山东嘉祥东汉武梁祠石刻古代帝王像

- (a) 三皇
- (b) 五帝
- (c) 夏禹和桀



图66.7 河北望都2号东汉墓中的壁画

第二种体现复古意图的模式是不断出现的复古与“华化”的联系。在社会科学中一般意义上说，“华化”指非汉族华人的同化过程，但在历史学中，这个词更常指非汉族统治者的一种特殊政治策略，通过接受中国文化、哲学及官僚体制来提升自己统治的合法性。从这些外族统治者的角度看，到底哪些元素最集中地标志着“中国文化”？这是一个重要但没有被充分研究的问题。蒋人和（Katherine Tsiang）在论文里触及了这个问题。历史学家一般把北魏孝文帝（471—499年）的汉化理解为对同时代南朝的模仿。蒋人和没有排除这种可能性，但提出了一个新的论点，为孝文帝的汉化工程勾勒出一个不同

的轮廓：“北魏晚期官方支持的汉化并非仅仅照抄南方模式，而是意在展示与过去帝国时期的连续性。这种对传统的聚焦同样延伸至非官方艺术。”⁽⁴⁶⁾

这个思路引导我们从两方面思考复古主义与华化的关系：一方面引导我们在不同时期寻找类似的情况，另一方面引导我们去揭示政府政策对非官方艺术的影响。沿着第一条线索，我们发现复古主义在元、清两个分别由蒙古族和满族建立的朝代中得到政府的大力支持。实际上，我们甚至可以把这种现象追溯至先秦时期。据文献记载，今天河北地区的战国中山国系东周早期进入华北的游牧部落白狄所建。⁽⁴⁷⁾令人颇有兴味的是，中山王陵出土的几件铜礼器不仅采用古代的形式，更刻有典型周代风格的长篇铭文〔图66.8〕。正如李学勤所指出，这些铭文大量引用经典，特别是《诗经》，并反复称颂古代圣王，因此在东周后期十分独特。⁽⁴⁸⁾我在前面也提到中山王的陵墓可能是依据当时儒学礼家观念里三代的葬俗设计的。这些似乎都表明中山统治者积极地吸收了复古思想以图巩固他们在华北的统治。



图66.8 河北定县东周晚期中山国王墓出土的带有长铭文的青铜壶

沿着第二条线索，我们发现，不仅有些外族统治者以复古主义为一种华化方式，也有非汉族移民在民族融合时期奉行复古主义。除元、清两代以外，更早的例子是北朝时汉代葬俗的复兴。我曾撰文讨论中国北部和西北部发现的从477年到592年这115年间制造的八具石棺〔图66.9〕。结论是这类丧葬器具的形态特征均取自汉代原型〔图66.10〕。值得注意的是这些原型并不为当时南朝的汉人袭用，却为鲜卑、粟特和其他从西部迁入华北的民族所继承。⁽⁴⁹⁾究其原因，很可能是汉代文化在这些人的心目中象征了真正的中国文化传统，因此他们在制作葬具时利用汉代的物质文化遗产以求死后的永生。

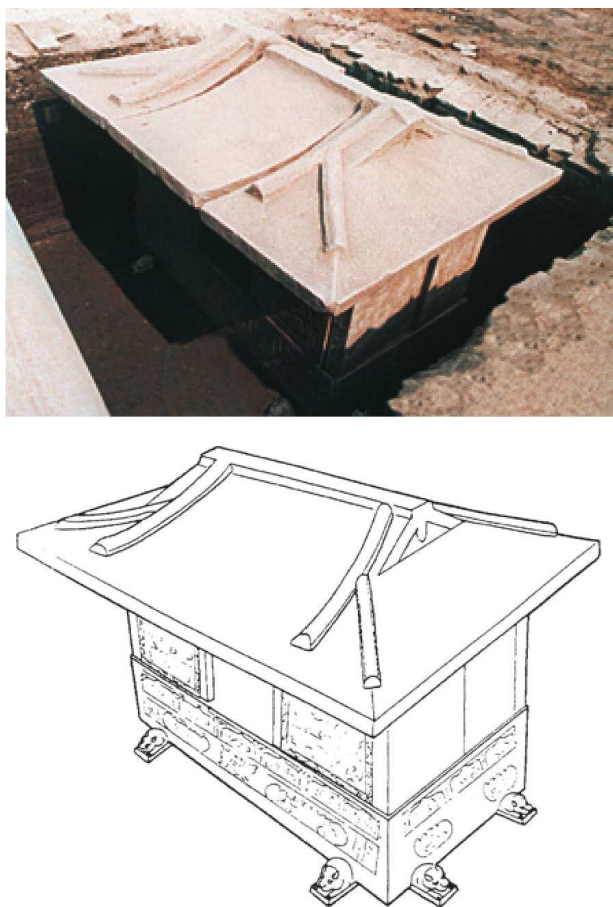


图66.9 山西太原隋虞弘墓出土的石棺

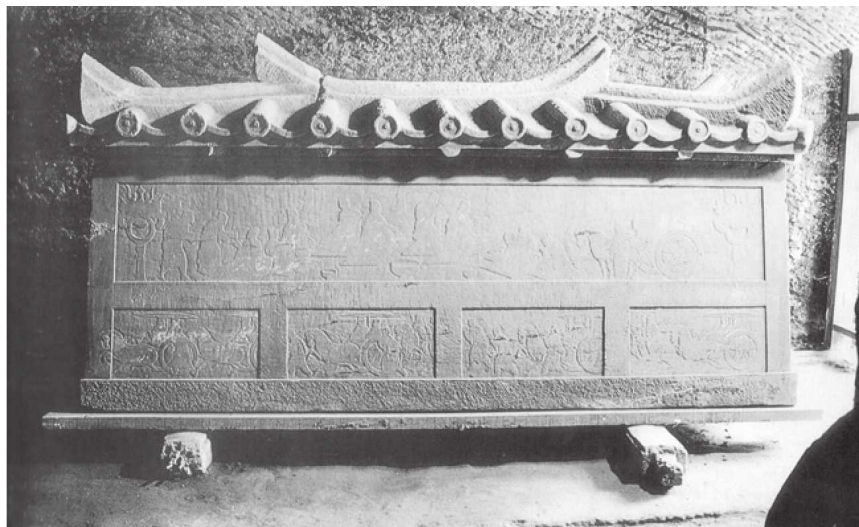


图66.10 四川肖坝出土东汉石棺

复古意图的第三种模式反映在文人画家和书法家持续不断地再造古典风格的努力中。与前两种模式不同，这种努力源于个人的诉求，而非官方行为或流行文化。艺术史家已经做了许多研究去阐释这类努力的动机及后果。包括包华石的论文在内的一些理论推测进一步发掘这类努力背后的观念性前提。在这里我不准备重复他们的论点，而希望强调那些师法古人的艺术家的三个普遍特征。

首先，在文人艺术里，复古主义常和作为史料研究的金石学紧密相连。（由于这两种文化实践常在不同的学科中被研究——前者属于艺术史研究，后者属于考古和历史研究——这种联系往往被忽视了。）事实上，我们可以说北宋后期出现的文人艺术中的古典主义倾向和金石学的兴盛，是作为当时复古运动的两个重要方面交织在一起的。李公麟（1049—1106年）是一个突出的例子，他不但是—位重要的金石学家，其艺术创作上的追求得益于他对古物方面的知识 [图 66.11]。另一位有影响力的人物是著名的收藏家、鉴赏家、画家和书法家米芾（1051—1107年）。米芾描述和评价当代绘画时明确地使用了复古的概念。比如他以所师的“高古”画家将自己区别于师从唐人的李公麟：“以李尝师吴生，终不能去其气，余乃取顾高古，不使一笔入吴生。”⁽⁵⁰⁾值得注意的是，他这里所说的“高古”不仅是一种艺

术史上的概念，而且具有艺术批评和艺术实践上的重要意义，因为师法高古能够使当代画家掌握一种更高超的画风。



图66.11 李公麟，《孝经图》之一。宋代

复古文人艺术的第二个特征依据的古代原型十分多样。正如包华石的论文指出，在这种艺术中，“往昔”的概念总是复数的。不同艺术家为不同的目的唤起不同的过去，同一个艺术家也可以在某一个时期模仿不止一位的古代大师。我们可以找到无数例子来展示这两种多样性。比如，班宗华（Richard Barnhart）在他讨论李公麟运用古代艺术风格的论文里，开篇就列举了我们在宋代文献中找到的李公麟的师承：顾恺之、陆探微、张僧繇、吴道子、李思训（651—716年）、王维（卒于761年）、卢鸿（8世纪）、韩幹（8世纪）和韩滉（723—787年）。⁽⁵¹⁾古原宏伸在讨论董其昌对古画的研究时也采取了类似的

开篇：“对于董其昌的鉴赏来说，唐朝的王维、宋朝的董源（10世纪），和元朝的黄公望（1269—1354年）都是很重要的古代大师。”⁽⁵²⁾当然这仅仅是冰山之一角。董其昌在无数画作上写下自己效法的前人风格，而他师法的大师遍及文人画的整个历史 [图66.12]。同一时期的画家触发不同的往昔也司空见惯，如晚明的董其昌把自己的艺术源流追溯至王维和董源，而和他同时期的陈洪绶（1598—1652年）则在六朝（220—589年）艺术里找到自我表达的灵感 [图66.13]。⁽⁵³⁾



图66.12 董其昌，《婉孌草堂图》。明代



图66.13 陈洪绶，《归去来图》（局部）。明代。檀香山火奴鲁鲁艺术学院藏

董源和陈洪绶都不是照抄古人。这种阐释的自由是文人复古绘画的第三个特点。董其昌反复强调了研习古代大师作品的绝对重要性：“要须酝酿古法，落笔之顷，各有师承。”⁽⁵⁴⁾但他也批评了那些囿于古画桎梏的艺术家：“学古人不能变，便是篱堵间物，去之转远，乃由绝似耳。”⁽⁵⁵⁾与之相似，高居翰（James Cahill）这样描述陈洪绶的复古画作：“在大部分情况下……（陈）都是在对他所知的古画的自由效仿过程中，发明出自己的艺术形式。”⁽⁵⁶⁾可以说，这种“自由效仿”使艺术家既可亲近历史，又能自由地和历史对话，根据自己的意图各取所需。

最后，第四种复古意图的模式可以在那些使中国加速转变为现代民族国家的艺术和建筑项目里找到。王正华和胡素馨（Sarah

Fraser) 的论文对故宫古物收藏的形成和安阳的考古发掘进行了研究，探讨古代遗物的发掘和分类如何在20世纪上半叶促进了中国的现代化进程。一个平行的例子是梁思成对古建筑的巡礼，以及他在设计公共纪念性建筑时对传统建筑的借用。如赖德霖提醒我们的，虽然民国初期的公共建筑设计中已经出现了对“有独特纪念性的古典中国风格”的热切追求，但对于何种古代建筑可作为最好的范本尚不明确，即便是吕彦直（1894—1929年）设计的于1926年到1929年建成的南京中山陵，仍旧采用了清朝皇家建筑作为体现中国特色的主要参照。⁽⁵⁷⁾

梁思成1932年开始对古代建筑做田野调查 [图66. 14]。在随后数年里，他和他的同事们发现了一系列传统建筑杰作的遗存，包括唐代的佛光寺、宋代的独乐寺以及辽朝的善化寺和华严寺等。在这些个例的基础上他得以建构出一部中国建筑的进化史，并将其三个发展阶段命名为唐、辽、北宋的“豪劲时期” [图66. 15]，北宋后期到元的“醇和时期”和明、清两代的“羁直时期”。梁思成毫不掩饰自己对这个发展系列中最古老的建筑风格的喜爱，并将其特色运用在他的现代公共建筑设计中，例如南京中央博物院的主厅（1935年完成，他的身份是顾问） [图66. 16] 和扬州的鉴真纪念堂（1973年完成）。正如赖德霖所说，梁思成发现并推崇的“豪劲”风格体现了“中国知识分子把自己的祖国发展为一个现代民族国家的社会抱负”。⁽⁵⁸⁾但是如果从更广阔的历史视角来看，梁思成对古代建筑的研究和运用无疑延续了中国文化中源远流长的复古主义和古典主义传统。⁽⁵⁹⁾具有讽刺性的——同时也不难预见的是，当苏式社会主义建筑风格在20世纪50年代被强行推广的时候，梁思成的复古尝试受到了尖锐的批判。

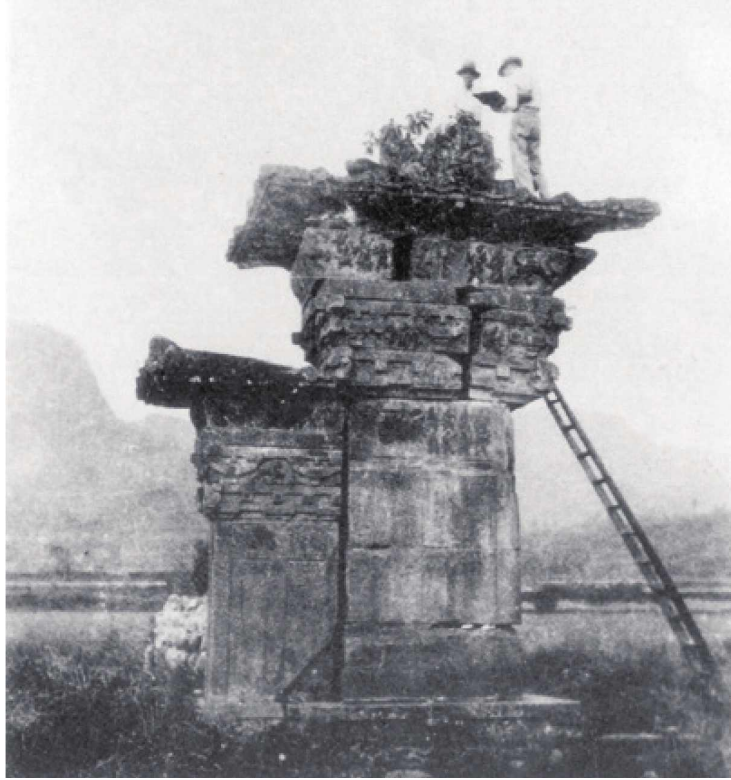


图66.14 1939年梁思成调查四川雅安东汉高颐阙



图66.15 天津蓟州区独乐寺辽代山门



图66.16 南京博物院主厅（原中央博物院）

六、尾声：复古和历史叙事

梁思成的历史研究和建筑设计呈现出处理中国建筑史两种不同路径。第一种路径体现在他写于1944年的《中国图像建筑史》中。这种叙事建立在实践考察的基础上，旨在揭示“中国建筑结构系统的发展，即风格的演变”。⁽⁶⁰⁾为实现这个目标，此书主要叙述了中国木构建筑从唐以前直至19世纪的演变，也涉及佛塔、墓葬、桥梁、亭台及宫阙等建筑类型的历史发展。此书的基本结构是类型式和时段性的。

当梁思成改换自己的身份，从一个建筑史学家变成一个建筑师时，这种进化论的历史叙述就被他自己所否定。身为一个有创造力的建筑师，他把自己对中国现代建筑的理想与一个更古老的历史阶段（即他的“豪劲”时期）相联系，有意识地排斥二者之间的中间阶段的建筑风格。比如他出任首席顾问的南京中央博物馆的设计就包含了辽、宋两代的结构元素。⁽⁶¹⁾这个现代建筑与历史前例的关系因此不再是线性的或发展式的，而是以对遥远历史阶段的回眸为特征，这种回眸创造并跨越了年代的断沟——而这正是我在前文中讨论的“复古”

的一个基本概念和感知模式。从美术史研究的角度说，这种回眸性的历史联系，需要一种不同于线性发展观的历史叙述与之相配。

耶鲁大学艺术史学者和人类学家乔治·库布勒（George Kubler）曾在其著作《时间的形状》里建议用“相关解答”（linked solutions）的序列取代艺术史写作里的“生物学模式”（biological model）。后者借用生命周期为比喻，惯于将某一艺术风格或传统的发展阐释为从发轫、成熟到衰落的三个阶段：“一个物种（specie）的所有成员，虽然在不同环境中可以显示出某种属性的变异，但都被同一种静止的组织原则所统领。”⁽⁶²⁾库布勒认为，这种看法的主要问题在于它没有为意图性（intentionality）的研究留下任何余地，而历史缺少了目的便毫无意义。他写道：

历史学家的研究方法中残存了很多早期运用生物学观念解释历史事件的影响，但是在这种移植中，类型学（即对种类及变种的研究）和形态学（即对形态的研究）都被误解了。由于生物学描述的方式无法解释意图，运用生物学概念的历史学界便游离了历史学的首要目标，即指认并重构特定的历史问题，而任何活动和事物都必将是针对这种问题的解答。⁽⁶³⁾

库布勒希望把“意图性”带回艺术史研究，他建议艺术史家应该将艺术品视为艺术问题的解决方案。换句话说，艺术品反映的是人们对历史中恒常问题的连续解答，而不应构成一个受普遍法则统辖的毫无个性的进化过程。这些解答并非对相关问题做出的静止和被动的反应，因为它们也在修改和重新定义问题本身。因此一个艺术家的主观介入——其目的性和创造性——不断地移动并改变着历史发展的方向。由于艺术家在不同的时刻“进入”历史，他们影响历史的机遇必然不同。库布勒告诫我们：线性历史观依靠历史中的“第一次”来解

释现象，但是历史是一个不断被发现、并持续地改变人类感知能力与认识过程的过程。

库布勒的著作出版于近半个世纪以前，在那时的学术环境中他仍然希望发展出一种对艺术史的综合性叙述，他提出的“相关解答”理论仍把历史展示为一种本质上相互衔接的序列。但他对艺术史家工作的重新定义预示了艺术史研究的新方向。在他看来，艺术史家不应把历史描绘成毫无个性的风格进化，而应该去揭露那些特殊的意图。在我看来，这种方法对本文中有关复古现象的讨论格外适用。很明显，这些现象不能用生物学模式解读为发轫、繁荣到衰落的过程，也就是说我们不能把这些现象整合为一个连贯的进化论式的历史序列。实际的情况恰恰相反，每一个“复古”实例都发生在不同时期和地点，都受到特定愿望和目的的驱动。

从另一方面看，这些现象也不是完全没有关系的。虽然每一个复古现象就其动机和背景而言是独特的，但当我们把它们放在一起来看，会发现某些深层的、超越了每个独立实例的模式。这些模式包括跨越时间断沟，以今观古的基本概念和感知方式；包括把“往昔”系统地分割为独立时间单位，赋予其不同政治、道德和艺术价值的尝试；也包括重新发现、回归并重获某一特殊历史时刻的执着愿望。将董其昌和梁思成做比较，可以为理解这些抽象的共通点提供一个具体的历史对照。虽然二人生活在不同的时期，而且一个是画家一个是建筑学家，但二人都致力于研究历史并在各自的艺术回溯中重构了历史。董其昌总结出著名的中国画史“南北宗”理论，但是在艺术实践里独尊“南宗”。梁思成写出了第一本中国建筑发展史，但作为一个建筑学家他的实践只效法唐、宋、辽的古典建筑，力图为现代中国塑造出一种纪念性风格。两人都以一种深刻的责任感面对各自的时代，都以往昔的辉煌历史时刻作为艺术革命的参照，并试图以此解答各自面对的历史问题。把他们连在一起的不是进化或连续的历史发展，而是一个有关意图与解答的模式——即复古的模式。

-
- (1) Wu Hung ed., *Reinventing the Past: Archaism and Antiquarianism in Chinese Art and Visual Culture* (Chicago, 2010), pp. 9-46. 此书收录了发表于“东亚艺术与视觉文化中的复古主义”学术研讨会的12篇论文。该研讨会由芝加哥大学东亚艺术中心举办，第一部分“现在中的往昔”举行于2006年5月12日和13日，第二部分“往昔的重生”举行于2006年11月3日至5日。
- (2) Frederick W. Mote, “The Art and the ‘Theorizing Mode’ of Civilization”, in C.F. Murck ed., *Artist and Traditions: Uses of the Past in Chinese Culture* (Princeton, 1976), p. 7.
- (3) 《礼记》“祭法”载：“是故王立七庙，……曰考庙，曰王考庙，曰皇考庙，曰显考庙，曰祖考庙，皆月祭之。远庙为祧，有二祧，享尝乃止。”见阮元，《十三经注疏·礼记正义》，北京：中华书局，1980年，第1589页。郑玄认定此“二祧”为文王、武王，见阮元，《十三经注疏·周礼注疏》，第753、784页。七庙制度当定于周恭王（公元前10世纪）之后，因为唯有此时昭、穆四庙才能完全被先王占满（成王、康王、昭王、穆王）。
- (4) 《礼记》郑玄注：“先公之迁主，藏于后稷之庙。先王之迁主，藏于文武之庙。”见阮元，《十三经注疏·礼记正义》，第784页。
- (5) 《礼记》郑玄注：“先公之迁主，藏于后稷之庙。先王之迁主，藏于文武之庙。”见阮元，《十三经注疏·礼记正义》，第1439、1441、1595页。
- (6) A. Waley, *The Book of Songs* (New York, 1978), pp. 239-280; K. C. Chang, *Art, Myth, and Ritual* (Cambridge, Mass., 1983), pp. 10-15. 更多的证据可以从商代甲骨卜辞中看到，这些卜辞显示，在后期商王的意识中已经有一个建朝之前的远古时代。属于这个神秘远古时代的先人没有庙号，在商代晚期的礼仪制度中也没有系统的固定位置，他们因此超越了编年史的规范和任何系统性的时空秩序。现代学者把这些传说祖先笼统称为“先公”，他们有的可能源自自然神祇或人类英雄，有的则有图像化的名字，似是影射某种神话动物。
- (7) 《尚书·益稷》，见阮元，《十三经注疏·尚书正义》，第141页。
- (8) 有关《益稷》及相关的《皋陶谟》篇成书年代的讨论，参见蒋善国，《尚书综述》，上海：上海古籍出版社，1988年，第169—172页。蒋氏将《益稷》年代定为公元前3世纪晚期，约相当于秦代建立前后。
- (9) Max Loehner, *Ritual Bronzes of Bronze Age China* (New York, 1968), p. 13.
- (10) 以胡伯 (Huber) 的原话说，这些新型铜器“具有细带、纯几何图案的纹饰，铜器表面无装饰花纹”。Louisa G. Fitzgerald Huber, “Some Anyang Royal Bronzes:

Remarks on Shang Bronze Décor” , in G. Kuwayama ed. , *The Great Bronze Age of China* (Los Angeles, 1981) , p. 37.

(11) Jessica Rawson, “Reviving Ancient Ornament and the Presence of the Past” , in Wu Hung ed. , *Reinventing the Past: Archaism and Antiquarianism in Chinese Art and Visual Culture*, p. 57.

(12) Sarah Allan, *The Shape of the Turtle: Myth, Art, and Cosmos in Early China* (Albany, 1991).

(13) 转引自Huber , “Some Anyang Royal Bronzes : Remarks on Shang Bronze Décor” , p. 33。

(14) 这些学术著作有李零, 《铄古铸今: 考古发现和复古艺术》, 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2007年; 罗森和罗泰在*Reinventing the Past*中的论文; Jenny So, “Revising Antiquity in Late Bronze Age China” , IP Yee Memorial Lecture, November 6, 2001。

(15) Hayashi Minao, “Concerning the Inscription ‘May Sons and Grandsons Eternally Use this [Vessel]’ ” , *Artibus Asiae*, vol. 53, no. 1/2 (1993), pp. 51-58; Rawson, “Reviving Ancient Ornament and the Presence of the Past” .

(16) 北京大学考古系等, 《天马 - 曲村遗址北赵晋侯墓地第五次发掘》, 载《文物》, 1995年, 第7期, 第25—26页, 图43—图47。罗森的文章《西周考古》对这一现象有所讨论, 收入 Michael Loewe and Edward Shaughnessy eds. , *The Cambridge History of Ancient China* (Cambridge, 1999) , pp. 440-441。

(17) 湖北省荆沙铁路考古队, 《包山楚墓》, 上册, 北京: 文物出版社, 1991年, 第96页。

(18) 例见湖北望山楚墓1号、2号。湖北省文物考古研究所, 《江陵望山沙塚楚墓》, 北京: 文物出版社, 1996年。

(19) 参见林巳奈夫, 《中国古玉研究》, 杨美莉译, 台北: 台北艺术图书公司, 1997年, 第36—97页。

(20) Jessica Rawson, *Chinese Jade: From the Neolithic to the Qing* (London, 1995), p. 43.

(21) 罗森写道: “在某个时期, 人们似乎不单从晚近 (的玉器中) 继承形式和装饰风格, 也从远古或远处找来灵感, 如 (妇好墓玉器中的) 蟠龙及刻口圆盘。如果确实如此, 当时的人在采用这些古老、陌生的风格时, 一定会意识到他们刻意移用了属于另一遥远时空的风格, 而这些因素也必将影响这些器物的使用。” Jessica Rawson, *Chinese Jade: From the Neolithic to the Qing* (London, 1995) , p. 27.

- (22) Jessica Rawson, *Chinese Jade: From the Neolithic to the Qing* (London, 1995), pp. 23—27.
- (23) 河南信阳地区文管会、光山县文管会, 《春秋早期黄君孟夫妇墓发掘报告》, 载《考古》, 1984年, 第4期, 第302—322页。
- (24) 中国社会科学院考古研究所, 《磁县湾漳北朝壁画墓》, 北京: 科学出版社, 2003年。感谢该墓发掘者之一赵永洪先生使我注意到该墓中这些器物的仿古特征。
- (25) 李百药, 《北齐书》, 北京: 中华书局, 1973年, 第50、53、67页。
- (26) Yun-Chiahn Chen Sena, “Pursuing Antiquity: Chinese Antiquarianism from the Tenth to the Thirteenth Century”, Ph. D. dissertation, University of Chicago, 2007, pp. 176-181. 浙江平阳黄石墓是一个这样的例子。
- (27) 洛阳市铁路北站编组站联合考古发掘队, 《元赛因赤答忽墓的发掘》, 载《文物》, 1986年, 第2期, 第22—33页。
- (28) 许雅惠, 《〈宣和博古图〉的“间接”流传——以元代赛因赤答忽墓出土的陶器与〈绍熙州县释奠仪图〉为例》, 载《美术史研究集刊》, 2003年, 第14期, 第1—26页。
- (29) Sena, “Pursuing Antiquity: Chinese Antiquarianism from the Tenth to the Thirteenth Century”, pp. 182-192.
- (30) 如《礼记·檀弓》载: “有虞氏瓦棺。夏后氏剋周。殷人棺槨。周人墙置窆。”见阮元, 《十三经注疏·礼记正义》, 第1275—1276页。
- (31) 见本卷《明器的理论和实践——战国时期礼仪美术中的观念化倾向》。
- (32) 《礼记·檀弓》, 见阮元, 《十三经注疏·礼记正义》, 第1284页。
- (33) 《礼记·檀弓》, 见阮元, 《十三经注疏·礼记正义》, 第1284页。
- (34) 河北省文物研究所, 《鬲墓——战国中山国国王之墓》, 北京: 文物出版社, 1995年, 第505页。
- (35) 《礼记·檀弓》, 见阮元, 《十三经注疏·礼记正义》, 第1276页。
- (36) 袁康, 《越绝书》, 见《四部丛刊》, 第1辑, 第64种, 第50页。
- (37) Alexander C. Soper, “The Relationship of Early Chinese Painting to Its Own Past”, in Christian F. Murck ed., *Artists and Traditions: Uses of the Past in Chinese Culture* (Princeton, 1976), p. 27.
- (38) 张彦远, 《历代名画记》, 见卢辅圣, 《中国书画全书》, 卷一, 上海: 上海书画出版社, 1992年, 第124页。
- (39) 郭熙、郭思, 《林泉高致》, 见卢辅圣, 《中国书画全书》, 卷一, 第497—498页。

- (40) Rawson, “Reviving Ancient Ornament and the Presence of the Past: Examples from Shang and Zhou Bronze Vessels”, in Wu Hung ed., *Reinventing the Past: Archaism and Antiquarianism in Chinese Art and Visual Culture*, p. 49.
- (41) Von Falkenhausen, “Antiquarianism in Eastern Zhou Bronzes and Its Significance”, in Wu Hung ed., *Reinventing the Past: Archaism and Antiquarianism in Chinese Art and Visual Culture*, pp. 92-96.
- (42) Michael Baxandall, *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures* (New Haven, 1985), pp. 41-42.
- (43) 李零, 《铄古铸今: 考古发现和复古艺术》, 第31—43页。
- (44) Martin Powers, *Art and Political Expression in Early China* (New Haven, 1991).
- (45) Wu Hung, *The Wu Liang Shrine: Ideology in Early Chinese Pictorial Art* (Stanford, 1989), pp. 156-167, 244-252. 中译本见巫鸿, 《武梁祠: 中国古代画像艺术的思想性》, 柳扬、岑河译, 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2006年, 第173—184、263—270页。
- (46) Katherine Tsiang, “Antiquarianism and Re-envisioning Empire in the Late Northern Wei”, in Wu Hung ed., *Reinventing the Past: Archaism and Antiquarianism in Chinese Art and Visual Culture*, p. 144.
- (47) 学者大多同意《左传·昭公十二年》中的相关记载。参见刘来成、李晓东, 《试谈战国时期中山国历史上的几个问题》, 载《文物》, 1977年, 第1期, 第32—36页; 李学勤, 《平山墓葬与中山国的文化》, 载《文物》, 1977年, 第1期, 第37—41页。
- (48) 李学勤, 《平山墓葬与中山国的文化》, 第39—41页。
- (49) Wu Hung, “A Case of Cultural Interaction: House-shaped Sarcophagi of the Northern Dynasties”, *Orientalism*, 34.5 (May 2002), pp. 34-41. 译文见巫鸿, 《“华化”与“复古”——房形椁的启示》, 载《无形之神——巫鸿美术史文集卷四》, 上海: 上海人民出版社, 2020年。这八位墓主大多属于非汉民族: 虞弘来自鱼国, 可能是粟特人。库狄迴洛可能是鲜卑突厥人。智家堡的北魏墓虽没有任何墓主信息, 但我们可以确定墓主是鲜卑人, 因为石椁里有死去夫妇和他们的后代的画像, 所穿为典型的鲜卑服饰。宁懋的情况比较复杂, 他的墓志铭把他的家族追溯到山东, 但说他的先祖在公元前3世纪移居到西部。学者认为宁懋墓志铭中所载的汉族源流不过是一个虚构, 而且宁懋字阿念, 明显不是汉族。八个墓主中只有宋绍祖是汉族。但根据他墓志中的一段可知, 他本是敦煌人, 439年迁入北魏首都地区, 所以也是一个外来客。
- (50) 米芾, 《画史》, 见卢辅圣, 《中国书画全书》, 卷一, 第981页。

- (51) Richard Barnhart, “Li Kung-lin’s Use of Past Styles”, in Murck, *Artists and Traditions* (Princeton, N.J., 1976), p. 51.
- (52) Kohara Hironobu, “Tung Ch’ i-ch’ ang’s Connoisseurship in T’ ang and Sung Painting”, in Wai-kam Ho, *The Century of T’ ung Ch’ ing-ch’ ang, 1555-1636* (Kansas City, 1992), p. 81.
- (53) 关于这两位画家与古代的关系, 见James Cahill, *The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting* (Cambridge, Mass., 1982), pp. 59-69, 129-145.
- (54) 语出波士顿美术馆收藏的一件册页上的高士奇题词。Wai-kam Ho ed., *The Century of T’ ung Ch’ ing-ch’ ang* (Kansas City and Seattle, 1992), p. 19.
- (55) 董其昌, 《容台别集》, 卷4, 明刻本, 第1933、1974页。
- (56) James Cahill, *The Compelling Image*, p. 132.
- (57) 赖德霖, 《中国近代建筑史研究》, 北京: 清华大学出版社, 2007年, 第318—319页。
- (58) 赖德霖, 《中国近代建筑史研究》, 第332页。
- (59) 巫鸿, 《美术史十议》, 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2008年, 第102—105页。
- (60) Liang Ssu-ch’ eng, *A Pictorial History of Chinese Architecture*, Wilma Fairbank ed. (Cambridge, Mass., 1984), “Preface”. 中文版《中国图像建筑史》1985年由中国建筑出版社出版。
- (61) 赖德霖, 《设计一座理想的中国风格的现代建筑——梁思成中国建筑史叙述与南京国立中央博物院辽宋风格设计再思》, 见《中国近代建筑史研究》, 第331—352页。
- (62) George Kubler, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things* (New Haven, 1962), p. 9.
- (63) George Kubler, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things* (New Haven, 1962), p. 9.

67 石涛和中国古代的“废墟”观念 (2010)

石涛（1642—1707年）是中国美术史上最著名的画家之一。⁽¹⁾他出生于明代覆亡前两年，与这个“前朝”的关系更多是精神上而非政治上的，而他不断变化的宗教身份——从儒教、佛教到道教——让他作为“遗民”的认同更加复杂化。除了客居北京的一段时间，他常住长江下游的江南地区，同时频繁去往名山古迹旅行凭吊。他在其著作《画语录》里，围绕着近乎神秘的“一画”概念发展出一套理论，一个超越绘画方法和风格、与“道”合一的超验境界。精神与自然的会合并非中国美学中的新题目，石涛对此的追求催生出原创性的自发视觉表达。正如一位现代观察者所说：无论他画什么，是山水、人物还是静物，“形式和色彩都非常鲜艳，精神轻快无穷无尽的创意和智慧洋溢于画面之中”。⁽²⁾

为什么我把石涛和“废墟”概念联系在一起？这种联系在有关他的大量学术研究中并不是一个常见的题目。⁽³⁾简短地回答这个问题，这是因为在我断断续续进行了大约十五年的一个研究课题中，这个联系变得越来越清晰。这个课题始于20世纪90年代中期，我开始探寻中国艺术和视觉文化中的“废墟”观念。那时我读了傅汉思（Hans H. Frankel）和宇文所安（Stephen Owen）关于中国怀古类诗作的论著⁽⁴⁾，决定考察一下中国绘画对废墟的表现。当时的想法很简单，既然废墟的形象常常出现在怀古诗里，在与诗歌具有密切关系的绘画中也应受到类似的重视。出乎意料的是，在我检查的从公元前15世纪到19世纪中叶的无数个案中，只有五六件作品描绘了荒废颓败的建筑物。⁽⁵⁾更为典型的情况是，即便艺术家本人在题诗里描述了残垣断壁的景象，画中的建筑物也没有丝毫坍塌的痕迹。一个典型例子是石涛的

《清凉台》[图67.1]。他在画上的题诗说：“故垒鸦归宵寂寂，废园花发思悠悠”，但是画面中心的建筑物——诗中所说的“废院”和“故垒”——全无残损。



图67.1 石涛，《清凉台》。立轴，纸本设色。约1700年。南京博物馆藏

同样让我吃惊的是，在20世纪以前，中国人竟然没有如李格尔（Alois Riegl）提倡的那样，将古建筑的破败遗迹有意加以保存。如李氏所说，这种建筑残存凝聚了人造物的“时间价值”（age value）。⁽⁶⁾虽然中国不乏号称建于古代の木构建筑，但它们大多被反复修复甚至彻底重建〔图67.2〕。每次修复或重建都是为了重现建筑物本来的辉煌，但也常常自由地融合了当下流行的建筑和装饰元素。

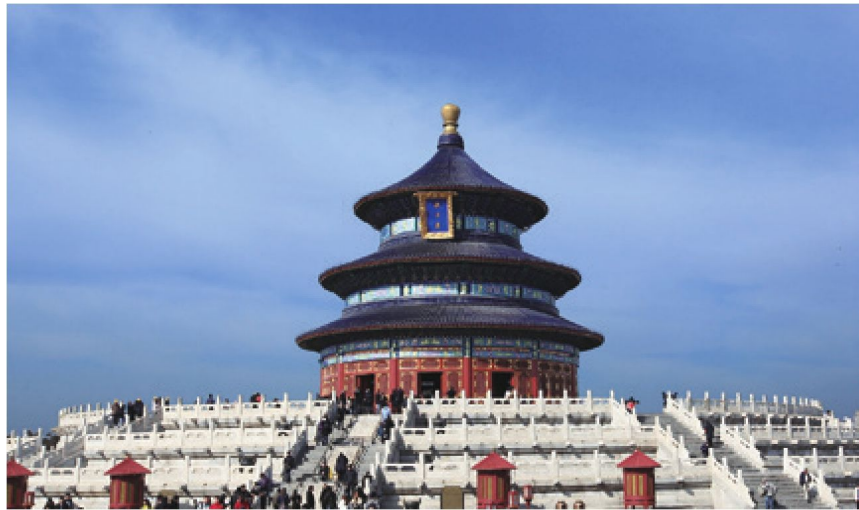


图67.2 天坛。北京。建于1406—1420年

虽然我可以继续寻找废墟的图像和遗址，但这些初步发现已经足够有力，促使我去思考它们的意义。首先我需要问的是：为什么这些发现让我吃惊？很显然，吃惊的原因是，我像许多人一样已经不自觉地假设了建筑废墟是中国传统视觉再现中不可或缺的一部分，它不但存在于文学里，应该也存在于建筑和图像之中。同样明显的是，采取这种假设的时候，我已经无意识地遵循一种与中国传统中表现废墟的方式相悖的文化和艺术成规。这一理解引发两个方向的反思，一个是去探究这种误解的源头，另一个是去探究中国本土关于废墟的观念和再现模式。

于是我开始阅读关于欧洲废墟图像和废墟建筑的西方学术著作，这个巨大而触及全球的西方艺术系统很可能左右了现代中国人对传统中国废墟的想象。我也开始考虑中国文化中的特有视觉模式，特别是以非建筑语汇体现废墟美学的可能性。这第二条路引导我发现了一些很有意思的例证，同时也促使我以一种不同的范式重新观看熟悉的艺术作品。当我最后就此题目开始写作，我很自然地选择了我认为最能够证实我的发现的例子。只是在那时我才发现，我选择的例子中的许多都来自同一个人——石涛。

由此，本文的讨论有两个主要目标，一是以石涛的有关作品为基础，尝试界定中国传统艺术中表现废墟的一些基本模式，二是在这个过程中发掘石涛作品中一些尚未被充分注意的方面，从而证明古代废墟概念确实可以帮助我们以新的眼光看待这些熟知的作品。

丘：荒芜之墩

中文里最早表达废墟的词汇是“丘”，本义为自然形成的土墩或小丘，也指乡村、城镇或国都的遗址。我们不知道这第二种语义是从何时开始使用的，但是它在公元前3世纪一首题为《哀郢》的诗歌中已经表达得十分明确。这首诗的作者是屈原（前340—前278年），他在自投汨罗江前写下了这一动人诗篇：

登大坟以远望兮，聊以舒吾忧心，
哀州土之平乐兮，悲江介之遗风，
当陵阳之焉至兮，（淼）南渡之焉如？
曾不知夏（厦）之为丘兮，孰两东门之可芜！⁽⁷⁾

很多对此诗的诠释尝试断定屈原抒怀的对象，本文的兴趣有所不同，集中在“丘”作为前代宫殿遗迹的意义，即“厦之为丘”所描述

的现象。与石质的西方古典废墟或中世纪废墟不同，这类中国宫殿遗迹不再显示原来建筑的壮丽：它们的木质结构已经消失不见，只有建筑的夯土基址以“荒芜之墩”（mounds of rubble）的形式遗留下来。因此，“丘”虽然指示着往昔建筑的所在但不保存它的外观。它所隐含的废墟观念基于“消除”和“抹去”（erasure），经常是消失的木质结构所留下的“空无”（void）引发了对往昔的哀伤。同样重要的是，“丘”除了指涉自然形成或人为造成的土墩以外还有另一种含义。中国最早的百科词典《广雅》说：“丘，空也。”⁽⁸⁾丘的这两个含义——作为建筑物的遗存和作为空的能指（signifier）——一起建构起一种中国本土的废墟概念。

这是一个极其富于生命力的概念。近两千年后，我们仍可以在石涛的两幅“记忆绘画”（memory painting）中看到它的存在。⁽⁹⁾1644年明朝为清朝取代，身为皇室遗宗的石涛面对往昔，产生了一种既怀念又想摆脱的复杂心理。⁽¹⁰⁾这里所说的两幅画分别来自他画于17世纪90年代末的两本册页，内容都是他早年在金陵（今日南京）的游览。金陵是明初都城的所在地，石涛从1680年到1687年生活在那里。第一幅画来自《秦淮忆旧》图册。即使在石涛本人的作品里，这幅画的构图也可说是十分奇特：没有广阔的山川作为背景，也没有行人的踪迹，一座荒丘占据了整幅画页，碎石上荆棘丛生[图67.3]。美术史家乔迅（Jonathan Hay）把此画与当时遗民对明代宫廷废墟的描述联系在一起。⁽¹¹⁾废墟之一是南京宫城中的大本堂，有意思的是石涛的一个号也是“大本”。17世纪的余宾硕在追溯了大本堂的历史与辉煌往昔后，把目光投向了宫殿当下的状况：“今者故宫禾黍，吊古之士过荒烟白露、鼯鼠荆榛之墟，同一唏嘘感叹。”⁽¹²⁾这些文字与屈原《哀郢》文字的相似显而易见。



图67.3 石涛，《秦淮忆旧》册之“荆棘峦石”。纸本设色。1695—1696年。克利夫兰艺术博物馆藏

第二幅画描绘了石涛当年生活在南京时走访雨花台的情景。比起前一张画，这幅画的政治色彩很强烈，却是被石涛自己确认的一幅“废墟绘画”[图67.4]。据传说，雨花台从公元3世纪就是一个流行景点。507年高僧韞光在此搭台说法，花从天降，因此得名。在这幅画上，石涛描绘自己站在一个硕大的锥形土丘之上，遥望远方。土丘的形状相当奇特，轮廓柔和而寸草不生，与周围的风景形成了鲜明对比。很显然，画家试图表现的不是一座自然形成的山丘，而是一个人造的土墩。石涛题诗的开头两行确证了这种印象：“郭外荒丘一古

台，至今传说雨花来。”诗后更有一段叙事说明他和这个古台的关系：“雨花台，予居家秦淮时，每夕阳人散，多登此台，吟罢时复写之。”这幅画显示的他所登的“台”是一处不再具有人造建筑痕迹的秃丘，而正是它的贫瘠和荒芜——“空”和“无”——引发了画家和诗人石涛的怀古之思。



图67.4 石涛，《江南八景》册之“雨花台”。17世纪90年代晚期。伦敦大英博物馆藏

墟：虚空之境

正如这两幅画显示的，“丘”作为一种独特的废墟概念和形象，从未在传统中国文化和艺术中消逝。不过，早在东周时期就出现了一个重要变化，极大地丰富了人们对废墟的想象——在这一时期，“墟”字开始成为表示废墟的主要词汇。这个变化的原因相当复杂，

主要因素是“丘”和“墟”这两个字的不同本义。虽然这两个字在字典里的解释有雷同，且经常互换使用，但“丘”首先意味着一种具体的地形特征，而“墟”的基本含义是“空”。⁽¹³⁾引进“墟”作为表示废墟的第二个词汇——它最终变成了最主要的用词——标志着废墟概念和对其理解的微妙转向。我们可以把这个转向解释为废墟的“内化”（internalizing）过程。通过这个过程，对废墟的表现日益从外在的和表面的迹象中解放出来，而愈发依赖观者对特定地点的主观反应。

没有任何东周时期的图画以“墟”为表现对象，但是若干古诗十分清晰地透露了这类地点在人们脑子中的意象。相对于作为“荒废之墩”的丘——就像我们在屈原的《哀郢》中读到的那样——墟被想象为前朝都城于此存在过的“虚空之境”。作为空虚的场地，墟并不通过具体的建筑遗迹唤起访问者的心智和感情上的反应——是“空场”自身，而非废弃的宫观或遗存的台榭，把历史记忆凝结成文字。这进一步意味着“墟”不由外在符号表现，而是一种主观的真实，是访问者对于一个场所作为“墟”的意义的认知激起了他的感情和思想。

《礼记·檀弓下》因此记载贤人周丰说：“墟墓之间，未施哀于民而民哀。”⁽¹²⁾

这种特殊的废墟观念蕴含在两首最早的怀古诗之中。第一首据说是箕子所作，被司马迁收录于《史记》中。箕子是灭亡了的商代的王子。据司马迁记载，周代初年箕子路过殷墟，“感宫室毁坏，生禾黍，箕子伤之，欲哭，则不可，欲泣，为其近妇人，乃作《麦秀》之诗以歌咏之”。⁽¹⁴⁾《麦秀》中没有提及任何废弃的建筑，唯一的意象是遍地野生的禾黍，它们茂盛的枝叶掩蔽了故都的焦土。同样的景象也出现在著名的《诗·黍离》中：

彼黍离离，彼稷之苗。
行迈靡靡，中心摇摇。

知我者谓我心忧，不知我者谓我何求。
悠悠苍天，此何人哉。[\(15\)](#)

这节诗在全诗中重复了三遍，只是第一句和第二句略有变化：“苗”变成了“穗”，又生出了“实”，而过客的忧伤变得愈发深重，从“摇摇”变成“如醉”“如噎”。和《麦秀》一样，这首诗没有指出明确的地点和过客悲伤的原因。我们得知这些消息是因为汉代的注者毛亨为这首诗加上了解释性的序言：“（此诗）闵宗周也。周大夫行役至于宗周，过故宗庙宫室，尽为禾黍，闵周之颠覆，彷徨不忍去，而作是诗也。”

宇文所安认为，毛亨通过撰写这一序言，在这首诗中“发现了怀古”。[\(16\)](#)对毛亨来说，过客的悲伤是由他直接面对过往历史所引起的，触动他的并非满地的禾黍，而是那从视野中消失了的都城。在我看来，毛亨在此诗中对怀古的“发现”实际上是把那片禾黍覆盖之地指认为一处“墟”，也就是“故宗庙宫室，尽为禾黍”的现场。换句话说，汉代的注家通过他的序建构了一个叙事框架，以明确作诗的情境，挑明原诗中隐含的信息。司马迁为《麦秀》提供的是一个类似的上下文，我们依靠他的说明才把此诗看作一首悲叹商都毁败的怀古之作。

我们可以在视觉艺术中发现类似的情况：很多传统中国绘画作品都富于感情地描绘了旅途中的过客 [图67.5]，如果画上没有文字说明其内容的话，我们就无法辨识旅客和风景的特定含义。在某些作品里，虽然画家未对具体历史废墟做照本宣科式的描绘，但是他通过文字把画面置于一个叙述性的框架中。在这种情况下，观者才能够将画中风景识别为“墟”，把画面定义为“发思古之幽情”的图像表达。



a



b

图67.5 王蒙，《青卞隐居图》。纸本墨笔。1366年。上海博物馆藏

(a) 整幅 (b) 细部

我们再次在石涛的《秦淮忆旧》册中发现这类再现废墟情景的典型例子。学者一般认为这本册页是石涛于1695年应友人之邀而作，其中回忆了十年前与友人同游秦淮赏梅的情景。⁽¹⁷⁾我们无法确定画册里的八幅画是否描绘了一段连贯的旅程，但从石涛在最后一页上的题词看，这张画明显是在表达画家对一次早年畅游的追忆 [图67.6]。从此诗我们也得知那次旅行的目的是访古和怀古，所访所怀的对象是定都于南京的六朝（220—589年）遗迹。由于这个画册是石涛对自己先前怀古经历的追念，我们可以借用宇文所安的话，将其主题定位为“对记忆者本身的记忆”。⁽¹⁸⁾石涛在最后一页上写道：

沿谿四十九回折，搜尽秦淮六代奇。
雪霁东山谁着屐，风高西壑自成诗。
应怜孤琴长无伴，具剩槎牙只几枝。
满地落花春未了，酸心如豆耐人思。⁽¹⁹⁾



图67.6 石涛，《秦淮忆旧》册之一。纸本设色。1695—1696年。克利夫兰艺术博物馆藏

如同《麦秀》和《黍离》，这首诗没有描述任何六朝遗迹的具体形貌，而用一种植物——此处是梅花——象征了时间的流逝。承载此诗的画面采用了同样的策略，塑造出画家暨诗人与一个空虚现场的相遇。画中的石涛站在透迤溪水中的一叶扁舟之上，抬头仰望。回应他目光的是如同巨型羽翼般突然下折的一脉山峦，山顶上的瘦削梅树倒挂悬垂，向他伸出锋利的枝杈。我们看到的并非石涛对自己探访古迹

的直接记录，而是他与古人自然而然的“神会”——这些古人在千年之前也曾游览至此，赋诗抒怀。

枯树：活者的废墟

一个有意思的现象是，两首最早的怀古诗中使用的“麦秀”和“黍离”意象，以及石涛画中“槎牙”的梅树，都不是简单的自然植物，而是被赋予了丰富文化意义的象征，为营造独特的废墟美学起了重要作用。直至今日，作为“活着的废墟”的古树仍在许多庭园和庙宇中受人崇敬，同时人们也在不断修复和更新建筑遗迹。在许多地点，一个寺院的年龄只能由院中的古树估算，建筑本身已被重修了太多次以至无法作为历史时间的指示 [图67.7]。



图67.7 故宫御花园中的古树和维修一新的清代建筑

这个文化传统催生了中国绘画中的一种重要图像——或被泛泛地称为“古木”，或被稍微具体地称为“枯树”。传许道宁（1000—

1066年后)的《乔木图》[图67.8]是这种图像的一个早期例子。五株虬屈的松树植根于崩裂的石缝中,伸展到画面上沿的逶迤枝条占据了整个画面空间。在美术史家罗越(Max Loehr)看来,“这些树有着一种神秘又悲伤的气韵,它们那沧桑古旧的体态所具有的优雅形式不是削弱而是增强了这种气韵”。⁽²⁰⁾本文的简短篇幅不允许笔者对这类图像的发展过程做哪怕只是提纲挈领的介绍,对此有兴趣的读者可以参考韩庄(John Hay)、班宗华(Richard Barnhart)等学者的研究。⁽²¹⁾此处我希望提出的一个看法牵涉到这些古木和“记忆”之间的关系。枯木之所以与记忆有关,是因为它隐含了衰败、死亡和复生的经验,而这种经验很少受制于对历史进程的目的论建构。



图67.8 (传)许道宁,《乔木图》。立轴,绢本墨笔。宋代。台北故宫博物院藏

早在宋代以前，中国文人就已经对“枯树”产生强烈的兴趣，早期的一例见于庾信（513—581年）的《枯树赋》。庾信看到庭院中一棵生意已尽的大槐树，回想起处于鼎盛时期的婆娑多姿的树木，它们的枝干如“熊彪顾盼，鱼龙起伏”，甚至连能工巧匠也自叹不如。它们的“片片真花”如“重重碎锦”，被皇家尊为将军大夫。但随着时间的流逝，它们“莫不苔埋菌压，鸟剥虫穿；或低垂于霜露，或撼顿于风烟”。最终成为怀念和祭祀的对象，为此，“东海有白木之庙，西河有枯桑之社”。⁽²²⁾

庾信的《枯树赋》与鲍照的《芜城赋》所代表的两种“废墟诗”——这是我对这类诗歌性质的理解——在结构上十分相似，诗人都是首先追忆某地或某物过去的辉煌，然后为它的毁灭和破败怅惘。而枯树是一种特殊的废墟，因为它只是枯萎了，未必完全死去。确实，枯树的力量和它的吸引力正是根植于一种视觉和概念上的模糊性，它那废墟般的形体同时拥有非凡的能量和精神。⁽²³⁾枯树虽显现了死亡和萧衰的征象，但也为复苏和重返青春带来希望。它远不是一个“终结”的形象，而是构成了永恒变化中的链条。借用法国历史家皮埃尔·诺阿（Pierre Nora）对于“记忆”的论述，枯树“永恒演变，受制于铭记与遗忘的辩证法，无法意识到自己逐次的蜕变，易受操纵侵犯，并容易长期沉眠，定期复苏”。⁽²⁴⁾

石涛对枯树有着极大兴趣，他与别人不同之处在于给予这类图像一种特殊的“自传体”含义，特别强调其有关“重生”的象征意义。这里我只准备讨论他的两组作品。第一组大约作于1695到1696年间，那时石涛55岁左右。其中最重要的一个形象见于《清湘书画稿》，在这幅相当复杂的卷轴画的最后一个场景。⁽²⁵⁾用文以诚（Richard Vinograd）的话说，这一形象是对一系列自传性画面和诗歌的总结，呈现出“一个颓败但恬静的人物，肋骨凸出，面颈布满褶皱，身着一袭僧服，在一段掏空的树干中冥思含笑” [图67.9]。⁽²⁶⁾在这个形象旁边，石涛用隶书大字题写了“老树空山，一坐四十小劫”。后边另

有一段小字：“图中之人可呼之为瞎尊者后身可也。呵呵！”因为石涛晚年自号瞎尊者，所以我们知道古树中打坐的僧人是画家的假想自画像（pseudo-self-portrait），表现的是1696年（他画这幅画的时间）后又过了671920000年的自己——在佛教算法中，一小劫相当于16798000年。



图67.9 石涛，《清湘书画稿》卷轴的最后部分。纸本设色。1696年。故宫博物院藏

就图像学而言，石涛这幅假想自画像和那之前几百年晚唐五代著名诗人画家贯休（832—912年）创造的一类罗汉图有关。在现存的几组传为贯休所作的罗汉图中，形貌怪诞的高僧或在洞穴里或在枯树下静坐沉思。他们枯涩的身体和周围的环境好像都随着时间流逝而干枯 [图67.10]。有的学者认为这些画是宋人的摹本。在我看来南宋林庭珪、周季常完成于1178年的《天台山五百罗汉》组画中的一张显示了这一视觉传统的进一步发展 [图67.11]。它的构图分为上下两半。下半是一组身着鲜亮服饰的人物，包括四位僧人和一个护法金刚。其中二僧举头上望，随着他们的目光，我们看到一株枯树从水雾中升起，一位老僧坐在树干中静思。他不寻常的处所和体形，包括凸出的肋骨和布满褶皱的脸颊，都让我们想起石涛的画作，并把石涛的自我想象

同“罗汉”的观念连在一起——佛教中的阿罗汉已达到六根清静、脱生死、证入涅槃的境界。



图67.10 (传)贯休,《十六罗汉图》之一。绢本设色,可能是12世纪的摹本。
日本宫内厅藏



图67.11 周季常、林庭珪，《天台山五百罗汉图》之一“树中坐禅”。立轴，绢本设色。1178年。京都大德寺藏

石涛的这幅画可以和他的另外两件作品一起研究。一幅是1695年作的一幅通开册页。画中也有一人坐在树干之中 [图67.12]。我对这张画的真伪有所怀疑，此处我只讨论另外一幅——一本八开大册页中的一开。此册未标日期，但“瞎尊者”的落款说明它是1697年以前的

作品，因为石涛在此年放弃了他的僧人身份，正式把自己看作一个道人。初看之下这张画似乎表现的是一个颇为寻常的山景，中景处散布着一些高高矮矮的树木〔图67.13〕。细看则会发现一个特殊的形象——处于画面焦点处的一棵光秃秃、发育不良的小树，其僵硬的姿态和裸露的枝干与画中其他树木大相径庭。而它在画面纵轴中心的位置使这一貌似卑微的形象具有了一种偶像地位，石涛在画上的题字指示出它的特殊含义：“此吾前身也。”

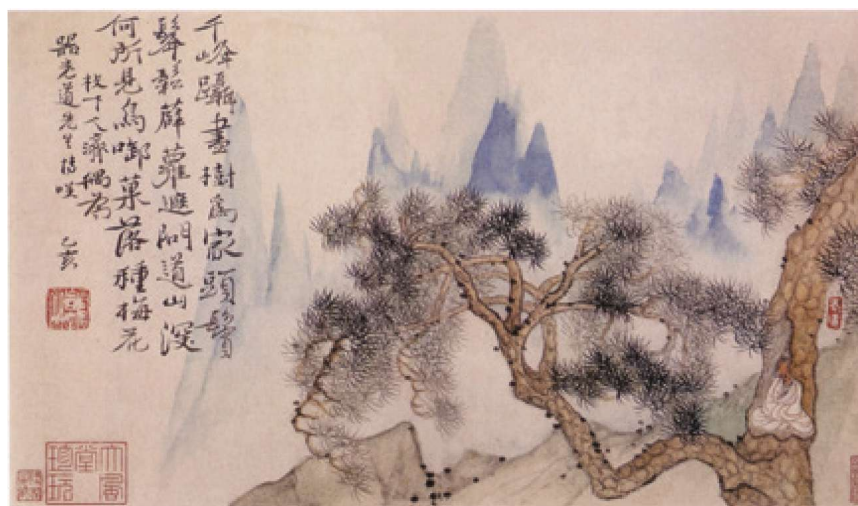


图67.12 石涛，《为器老作书画册》之一。纸本设色。1695年。四川省博物馆藏



图67.13 石涛，《山水册页》之一。纸本水墨。17世纪90年代。

虽然我们尚不能确定这两幅画之间的确切联系，但不容忽视的是，它们的出现都与石涛生命中的一个重要变化相关——从都城北京回到南方以后，石涛很快就放弃了自己长期以来的僧人身份。文以诚以这一变化为参照，把其1696年的假想自画像解读为：“渴望最终放

弃长期维持的角色与身份，过去那种精神诉求被推延至将来可能的化身之上。”⁽²⁷⁾不过，我在这里希望讨论的与这些作品的宗教含义关系不大，而是注重树的意象在石涛自我身份构想中的作用。从一棵发育不良的小树到一株树干已空但仍旧活力充沛的老柏，从神仙境界里茂盛的松树到高僧坐禅的空心树洞，这些树包含了想象中生命轮回的千万亿年，以及冲突之中的宗教观和知识分子身份。

十年之后，石涛创作了另一组关于树的作品，其“重生”的主题更为深化。这是一套作于1705年至1707年的册页，描绘的全是梅花。在此之前，我们在中国绘画中从未见过对死亡与重生如此精粹又戏剧化的表现——打开册页，我们看到一株梅树虽已断折为几段，却仍旧繁花怒放 [图67.14]。这个形象造成的视觉震撼既来自断梅传达出的焦虑和挫败感，也来自梅树重获新生的欢愉和解脱。断裂与绽放之间不同寻常的并置，再现的焦点从外在世界转入画家的主观反应，并将废墟的观念从图像志元素转换为结构性因素。一首绝妙的题画诗将这株梅树指认为仍然充满生机的往昔的遗迹：

古花如见古遗民，谁遣花枝照古人？
阅历六朝惟隐逸，支离残腊倍精神。
天青地白容疎放，水拥山空任屈伸。
拟欲将诗对明月，尽驱怀抱入清新。⁽²⁸⁾



图67.14 石涛，《梅花诗画册》之“宝城梅花”。纸本水墨。1705—1707年

在此之后，石涛1707年的《金陵怀古》册中又包括一幅对一株古银杏树的特写，其断裂空洞的枝干明确显示了作为“废墟”的存在状态 [图67.15]。石涛把这个饱经沧桑的形体塑造成为一个顶天立地的支柱，从而赋予它一种特殊的纪念碑性。据石涛本人的题诗，这株银杏生长在南京附近的青龙山顶，六朝时期为雷电所击，但抗拒死亡，又发新芽。⁽²⁹⁾很明显，这一死亡与复生的传说使艺术家着迷。在以画笔凸显树木外部损伤的同时，石涛在一条低枝和断干上面画出了初生的新叶。值得注意的是他作此画时已病入膏肓，不到年底就过世了。画中对“复生”的渴望是如此清晰，我们很难找到比这更强有力的例证，以说明艺术家石涛对生命和艺术的执着和深情。



图67.15 石涛，《金陵怀古》册页之“青龙山古银杏”。纸本设色。1707年。华盛顿弗利尔美术馆藏

奇迹：作为奇异现象的废墟

我们可以总结一下至此讨论到的三个废墟再现模式，每个都和石涛对“往昔”的观念有关。他画的明代宫殿遗迹表现了覆亡不久的前朝遗留下来的痕迹，与他的遗民身份互为表里。他把自己描绘成南京附近古迹中的吊念者，遥远的六朝曾在那里建立了它们的首都。他所画的古树反映出佛教对于无限生命循环的信念，认为人的生命可以延伸到无限的过去和将来。在所有这些模式中，废墟从未被当作具有固定历史和美学价值的外在存在，而总是被内化为特定的绘画样式，以表达艺术家的个人经验、感受和思绪。

这个简短总结为我们讨论最后一组石涛的废墟图像奠定基础。初看之下，这些图像似乎与上文谈到的各种废墟表现都不同。我在本文开始处提到，在中国传统绘画中，我只找到不超过五幅表现建筑废墟

的作品。有意思的是，其中最明确的两幅都出于石涛之手。这两张画属于同一本黄山册页，分别表现了年代古远、已化为废墟的石拱门和石舍利塔 [图67.16]。[\(30\)](#)



a



b

图67.16 石涛，《黄山图册》。纸本设色。约1669年，故宫博物院藏

(a) 石门

(b) 舍利塔

对于能接触到各种废墟图像的现代人来说，石涛的这两张画可能并不使人惊奇，它们只不过再现了画家在黄山旅游时看到的两座古代建筑，但我相信，对于17世纪的观者来说，它们一定会被认为表现了某种“奇观”。不仅因为这两幅描绘建筑废墟的图像在中国传统绘画中几乎绝无仅有，更因为石涛创作这本册页时的意图就是表现黄山的“奇”：和这两幅看似写实风格的画面交错在一起的是各种奇峰、怪石、异树，还有仙人的传说 [图67.17a—d]。细心的观者会发现舍利塔上有一个圆窗，其中的身影似乎把观者的视线带到废毁建筑物之内的神奇世界 [图67.16b]。总之，这本册页把黄山表现成一个自然与超自然之间的奇境，在那里大自然与人类文明、往昔与当下、凡人与神仙相遇，同时也都离开了它们约定俗成的定义。[\(31\)](#)



a



b



c



d

图67.17 石涛，《黄山图册》中的四叶。纸本设色。约1669年。故宫博物院藏

作为奇迹，石涛笔下的石拱门和舍利塔废墟也是“古迹”和“神迹”。我们可以用他的另一幅黄山画来理解这种多重意义，从而结束这篇文章。此画出于石涛记录自己黄山之游的另一本册页。[\(32\)](#)其中的八幅画分别表现了画家在黄山各处寻幽览胜的情景，最后一页描绘他登上了天都峰 [图67.18]。靠近画面中心的一组岩石巨砾构成了一个貌似巨人的形象。石涛在旁边写道：

玉骨冰心，铁石为人。
黄山之主，轩辕之臣。



图67.18 石涛，《黄山八胜图》之“老人峰”。纸本设色。清代。京都泉屋博古馆藏

轩辕即黄帝，传说几千年前在黄山采药炼丹。在这幅图中，石头巨人的头和肩膀被植被覆盖，身躯上的裂缝和腐蚀，暗示出时间的流

逝，这确是一个远古留下来的“废墟”。有意思的是，在这个石头巨人之下，石涛把自己描绘成一个与巨人同样姿态的旅客，从而把自己变成了这神山之主的人间化身。

（肖铁 译）

-
- (1) 石涛本名朱若极，后更名为道济、原济等。
 - (2) Michael Sullivan, *The Arts of China*, 5th edn. (Berkeley, CA, 2008), p. 269. 中译本见迈克尔·苏立文，《中国艺术史》，徐坚译，上海：上海人民出版社，2014年，第282页。
 - (3) 据我所知，对石涛作品中的“朝代时间”的唯一讨论见于乔迅（Jonathan Hay）的文章“Ming Palace and Tomb in Early Qing Nanjing: a Study in the Poetics of Dynastic Memory”，*Late Imperial China*, 20 (1999), pp. 1-48。这篇文章聚焦于具体作品，本文则专注于美学范畴的“废墟”。
 - (4) Hans H. Frankel, *The Flowering Plum and the Palace Lady: Interpretations of Chinese Poetry* (New Haven, 1976), especially the chapter “Contemplation of the Past”, pp. 104-127; Stephen Owen, *Remembrances: The Experience of the Past in Classical Chinese Literature* (Cambridge, Mass., 1986).
 - (5) 除了本文将讨论的石涛《黄山册页》里描绘石拱和“月塔”的两幅画之外，藏于故宫博物院的吴宏（1615—1680年）的扇面《秋林读书图》，还有他的长卷《莫愁湖》，也包含一些建筑废墟图像。纽约大都会艺术博物馆藏范圻（1616—1694年）于1646年创作的《清凉僧舍》册页画有一个略带破损的寺门，图见Marilyn Fu and Shen Fu, *Studies in Connoisseurship: Chinese Paintings from the Arthur M. Sackler Collections in New York, Princeton and Washington, D. C.* (Princeton, 1973), pl. XV., pl. H。有意思的是，一些美术史家认为范圻的画反映了某些欧洲艺术的影响。此外，西湖十景之一——荒废的雷峰塔有时会出现在明清木刻里，比如杨尔曾于1609年编纂的《海内奇观》，图见《中国古代版画丛刊二编》，上海：上海古籍出版社，1994年，卷8，第269页。
 - (6) Alois Riegl, “The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin” (1903), trans. K. W. Forster and D. Chirardo, in W. W. Forster ed., *Monument/Memory, Oppositions* special issue, 25 (1982), pp. 20-51; especially pp. 31-34.
 - (7) 姜亮夫，《重订屈原赋校注》，天津：天津古籍出版社，1987年，第455—456页。
 - (8) 王念孙，《广雅疏证》，南京：江苏古籍出版社，1984年，第9页。

- (9) 石涛还创作了其他相似作品，比如一本1694年的册页（藏于洛杉矶美术馆）就含有一幅意味类似的画，图见Stephanie Barron et al., *Los Angeles County Museum of Art* (New York, 2003), p. 66。
- (10) 关于石涛对于往昔与现时的心态，见Jonathan Hay, *Shitao: Painting and Modernity in Early Qing China* (Cambridge, 2001)。
- (11) Jonathan Hay, *Shitao*, p. 120; Jonathan Hay, “Ming Palace and Tomb in Early Qing Jiangnan: Dynastic Memory and the Openness of History”, *Late Imperial China*, 20.1 (June 1999), pp. 1-48, especially pp. 41-42.
- (12) 余宾硕，《金陵览古》，上海：上海古籍出版社，1983年，第58a页。
- (13) 定义见《尔雅》。参见徐朝华，《尔雅今注》，天津：南开大学出版社，1987年，第34、48页。《说文》定义“墟”为“大丘”。见段玉裁，《说文解字注》，上海：上海古籍出版社，1981年，第386页。
- (14) 司马迁，《史记·宋微子世家》，北京：中华书局，1959年，第1620—1621页。
- (15) 《诗经》，见阮元，《十三经注疏·毛诗正义》，北京：中华书局，1980年，第330页。
- (16) Stephen Owen, *Remembrances: The Experience of Past in Classical Chinese Literature* (Cambridge, Mass., 1986), p. 21.
- (17) Richard Vinograd, “Reminiscences of Ch’ in-huai: Tao-chi and the Nanking School”, *Archives of Asian Art*, XXXI (1977-1978), pp. 6-31.
- (18) Stephen Owen, *Remembrances: The Experience of Past in Classical Chinese Literature*, p. 19.
- (19) Ho Wai-kam ed., *Eight Dynasties of Chinese Painting: the Collections of the Nelson Gallery-Atkins Museum, Kansas City, and the Cleveland Museum of Art* (Cleveland, 1980), p. 323.
- (20) Max Loehr, *The Great Painters of China* (New York, 1980), p. 142.
- (21) John Hay, “Pine and Rock, Wintry Tree, Old Tree and Bamboo and Rock—The Development of a Theme”, *National Palace Museum Bulletin*, 4.6 (1970), pp. 8-11; Richard Barnhart, *Wintry Forests, Old Trees: Some Landscape Themes in Chinese Painting* (New York, 1972)。后一书特别讨论了这一特殊山水画类型的历史和图像语言。此外，蔡涵墨 (Charles Hartman) 研究了枯树作为文人自我想象的寓意。见“Literary and Visual Interactions in Lo Chih-ch’ uan’ s Crows in Old Trees”, *Metropolitan Museum Journal*, 28 (1993), pp. 129-162, especially pp. 137-144。不少学者继续了蔡涵墨的研究方向。其中石慢 (Peter Sturman) 考察了“枯树”主题与一种特殊的文人诗学的关联，见“When is a Landscape Like a Body? ”, in Yeh Xin Liu ed.,

Landscape, Culture, and Power (Berkeley, 1998), pp. 1-21。姜斐德 (Alfreda Murk) 对宋代山水画政治含义的研究里也包括了对这类图像的细读。见 *The Subtle Art of Dissent: Poetry and Painting in Song China* (Cambridge, Mass., 2000), pp. 117-120, 163-176。

- (22) 庾信, 《枯树赋》, 见许逸民, 《庾子山集注》, 上册, 北京: 中华书局, 1980年, 第47—55页。
- (23) 关于中国哲学、宗教、艺术中的“枯树”形象, 参见朱良志, 《曲院风荷——中国艺术论十讲》, 合肥: 安徽教育出版社, 2004年, 第113—142页。
- (24) Pierre Nora, “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire”, *Representations*, 20 (Spring 1989), pp. 7-26, 引文见pp. 8-9。
- (25) 关于此画卷, 详见Jonathan Hay, *Shitao*, pp. 122-123。
- (26) Richard Vinograd, *Boundaries of the Self: Chinese Portraits, 1600-1900* (Cambridge, 1992), p. 62.
- (27) Richard Vinograd, *Boundaries of the Self: Chinese Portraits, 1600 — 1900*, p. 62.
- (28) Marilyn and Shen Fu, *Studies in Connoisseurship: Chinese Paintings from the Arthur M. Sackler Collection in New York and Princeton* (Princeton, 1987), p. 299.
- (29) Marilyn and Shen Fu, *Studies in Connoisseurship*, p. 311.
- (30) Wai-kam Ho ed., *The Century of Tung Ch' i-ch' ang 1555-1636* (Kansas City, 1992), vol. 2, pp. 177-179.
- (31) 很多学者讨论过中国绘画中的黄山题材。James Cahill ed., *Shadows of Mt. Huang: Painting and Printing of the Anhui School* (Berkeley, CA, 1981); id, “Huang Shan paintings as pilgrimage pictures”, in Susan Naquin and Chunfang Yu eds., *Pilgrims and Sacred Sites in China* (Berkeley, CA, 1992), pp. 246-292; Flora Fu, *Framing Famous Mountains: Grand Tour and Mingshan Paintings in Sixteenth-century China* (Hong Kong, 2009) .
- (32) 关于此画册的创作日期学者有不同观点。艾瑞慈 (Richard Edwards) 认为此画册作于1670年, 那时石涛30岁。他提醒大家石涛常在旅行结束后很久才作画。Richard Edwards, *The Painting of Tao-chi, 1641-ca. 1720* (Ann Arbor, 1967), pp. 31-32, 45-46. 其他学者根据画作的风格特征, 推测此册页作于17世纪80年代。

68 1644：残碑何在？ (2014)

在开始这一系列讲座之前，我首先要宽泛地谈一谈我所说的“缺席”（absence）意味着什么，以及我们如何“阅读”某种不存在之物。我很清楚地意识到这一主题蕴含着丰富的哲学意涵。雅克·德里达（Jacques Derrida）认为与缺席、书写和标记（markings）相比，在场（presence）和实在（the real）在传统中有着明显的优势地位，我对此深有同感。然而我不是一个哲学家，哲学也不是我开启这一系列讲座计划的起点。缺席之所以让我产生兴趣，是因为一旦我开始阅读艺术中的缺席，一片广阔的图像天地就开启了。许多图像的共通视觉逻辑表明了一个事实，即迷恋于表现消失（disappearance）、擦除（erasure）和忘却（effacement）的作品比比皆是，超越时空和文化的边界。随手举几个例子：图68.1所示是公元前2世纪印度巴尔胡特（Bhārhut）的一个石雕，它描绘了人们在一个封闭场所中对佛祖的崇拜。但我们无法看到释迦，因为构图的中心只留了一个空座。图68.2所示是公元6世纪叙利亚的一方大理石浮雕，描绘的是耶稣之墓。透过浮雕中间的横向空口可以看到陵墓内部，那里在耶稣复活之后已经空无一物。耶稣复活的神迹一定是刚刚显现，因为原先封住陵墓入口的石板仍然在半空中坠落。图68.3所示是德克·赖纳茨（Dirk Reinartz）的摄影系列《死寂：集中营照片》中的一张。在讨论这张表现二战中屠戮之地的照片时，艺术史家乌尔里希·贝尔（Ulrich Baer）问道：“为何前面的沙地之上无物生长？”⁽¹⁾最后，图68.4所示即安迪·沃霍尔的《小电椅》，可能是绘画、摄影以及装置中出现过的最阴森的一把空椅。尽管椅子都是用来承受假想的身体，但很多出现在绘画或装置中的旧椅不可避免地象征着缺失的主体。面对沃霍尔的这件作品观众也许会问：这把纽约州新新监狱（Sing Sing）的电

椅截至1963年报废，到底有多少男女在它上面度过了自己人生的最后几分钟？答案是614个。



图68.1 《礼佛图》。巴尔胡特。公元前2世纪



图68.2 圣坛围屏（局部）。公元6世纪。耶路撒冷圣墓教堂藏



图68.3 德克·赖纳茨，《索比堡集中营》，1995年

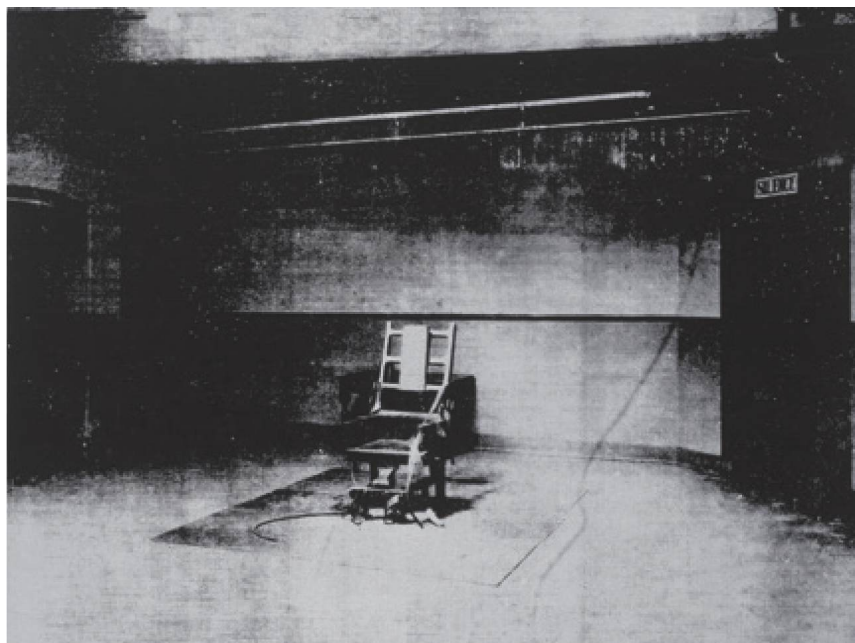


图68.4 安迪·沃霍尔，《小电椅》。1964年

学者曾经反偶像论（aniconism）、视觉叙事（visual narrative）、创伤（trauma）以及死亡迷恋（fascination with death）等视角讨论这些作品。但是，对“缺席”在整个世界艺术史中同时作为再现主体和一般视觉策略这一问题，我们仍讨论得很少——虽然它事关根本。我之所以说缺席是一种“视觉策略”，主要是因为以上这些例子中，对省略（omission）和失去（loss）的传达仍然是通过图像以及视觉结构来实现的。换句话说，图像在这里同时服务于两种看似对立的目的，即表现某种真实可感之物，但这种表现是通

过省略该物实现的，因此逃脱了传统的风格分析（stylistic analysis）或图像学认同（iconographic identification）。一些学者注意到这一悖论并试图进行解释。比如朱利安（François Jullien）在其2003年的著作《大象无形：或论绘画之非客体》（*The Great Image Has No Form, or On the Nonobject through Painting*）中，对中国传统绘画理论的特殊类别进行了哲学反思，并提出最优秀的那些绘画作品往往让在场与缺席在统一的视觉场域内融为一体。对朱利安来说，这种自发的呈现与湮没、凸显与消退超越了“（在场的）奇迹和（缺席的）悲怆”之间的疆界，⁽²⁾也使图像与再现中的“去本体论”（deontology）成为可能。循着另一条思路，弗兰西斯科·贝利齐（Francesco Pellizzi）、乔迅（Jonathan Hay）和我本人在2009年推出了*RES*杂志特刊，以“逃匿”（absconding）作为该期主题。其中的文章列举了视觉场域中广泛多样的关于隐藏和放弃的实践。正如我们在那期杂志的前言中提出的，问题变成艺术史和艺术人类学与这些现象有何关联？是否艺术史已经彻底认同了视觉性的统领（the regime of visibility），以至被简化为可见的瞬间或可供观看的某一部分？⁽³⁾

我的这个系列讲演意在引入这两条研究线索之外的第三个维度。由于我关注的仍然是视觉呈现与再现的问题，因此“逃匿”（absconding）将不是我的主题。我的兴趣会从图像呈现之物转为图像缺失之物，更具体地说，就是去关注“描绘”（depicting）与“去描绘”（de-picting）之间的辩证关系。我的主要的论点是：一些特定的图像、装置以及行为艺术作品中并没有提供表现之物视觉信息的意图，而是有意地省略或隐瞒了这些信息。如果这个论点成立的话，接下来我们需要去探索这些作为“空白符号”（empty signs）的作品背后的逻辑，以及它们所期待的解读方式。因此我的研究思路与朱利安有很大区别，他希望创造出一种将缺席与在场完美融合于传统的理想化文人美学之中的艺术哲学。从我的研究角度，“阅读缺席”一方

面为艺术作品的形式分析规范了一个特别的视角，另一方面这种阅读又会延伸到语境与历史阐释。

这三场讲座旨在通过一系列个案研究考察“阅读缺席”在美术史方法论意义上的潜力。今天的讲座将注目于中国的17世纪，这一时期被乔迅与别的研究者界定为中国历史进程中的早期近代。通过分析“石碑”这一图像在绘画与文学中的再现，我希望显示在这一历史时期，通过把石碑的图像在时间性和文学性上表达成“空”的，画家和作家得以传达极其复杂的政治与心理学意涵。第二讲将探讨1860年至1861年，第二次鸦片战争及之后的一段时间，两位西方摄影家拍摄的两组照片。这些图像是对中国和中国人前所未见的直接写实记录，它们以不同方式展示了死亡，它们描绘屠杀、焚烧留下的空地，以及死者遗像般的无名氏肖像。第三讲的主题是中国20世纪80年代和90年代的当代艺术。我认为“阅读缺席”可以帮助解释这一时期的多元艺术实验背后的主要冲动，即不断消除作品的共识（consensual），从而为新的艺术提供一种被压制的能量（frustrated energy）。三个讲座的副标题中注明的三个时间点——1644年、1860年和1985年——见证了中国现当代历史中对知识和艺术进行反思的重大事件，也将我的讨论固定在这三个历史节点上。

那么，现在我就开始第一讲。

*

1644年一般被认为是明朝灭亡的年份，但是有历史学家提出，这一年只是整个灭亡进程的开始。明朝的灭亡旷日持久，随后由北方满洲人建立的清政权耗费数年才巩固了其对广阔帝国的控制。这一论述是正确的，但它并不能削弱1644年非同寻常的政治意涵以及对国人的心理冲击。对那些仍然效忠于明朝的人来说，该年首都的陷落和崇祯皇帝的自杀永远意味着一种无法言说的痛楚、暴力和灾难。这些效忠

明代的人将自己称为前朝遗民（remnant subjects），他们把满洲人的征服看作文化、传统及自己种族的危机。

被迫改变服饰和发型的经历尤为惨痛，被看成向野蛮的倒退。的确，对很多汉人来说，1644年不仅仅代表着明朝的灭亡，他们自己的生命也在那一刻骤然中断，之后的时间仅仅是苟存于世。方以智拒绝为新政权效力，出家为僧，在一篇自祭文中自问自答道：“汝以今日乃死耶？甲申（1644年）死矣！”这种自我殉道的表现是一种象征的姿态与行为。其他明朝遗民如朱耷以失语和佯作疯癫的方式演出了死亡，而归庄和巢鸣盛则将自己囚禁在墓园中，与活死人无异。这种象征性的死亡或“缓死”（delayed dying）的一个作用是保存对前朝的记忆。很多明朝遗民心知肚明：他们在1644年之后成了孤儿。在表达这种遗民心态的诸多方式中，“访碑”的行动尤为意义深远，因为碑作为一个象征物将历史、传统以及死亡结为一体。

自从创造之初，石碑或碑就一直是中国文化中表达纪念的一个主要载体 [图68.5]。如果为个人而立，碑上的铭文往往他人是在其死后撰写的简要生平，特别关注重要人物对江山社稷的贡献。⁽⁴⁾竖立在寺庙或祭坛门前的石碑记载了该建筑的历史渊源。因此，石碑赋予了某个地点建构历史与记忆并将其昭示天下的合法性。当人们回望过去，石碑很自然地其他的建筑形式中突显出来，去回应人们反观的目光（retrospective gaze）。因此，我们可以理解为什么明朝遗民在17世纪50年代到80年代之间如此频繁地去查访古代的石碑，以及为什么“残碑”（broken steles）在遗民的写作中成了一个意义非凡的修辞手段。



图68.5 一座典型的石碑，河北易县龙兴观

白谦慎曾在其著作中就这一主题进行过讨论。⁽⁵⁾在他所举的例子中，明遗民的领袖人物顾炎武曾数次拜谒明代皇帝位于南京和北京的陵墓，并瞻仰“巍然当御路”的“穹碑”（《孝陵图》）。顾炎武还查访了山西汾阳的一座古碑。他在此次旅途中创作的一首诗如此结尾：“相与读残碑，含愁吊今古。”（《与胡处士庭访北齐碑》）另一位著名的明遗民傅山甚至梦到过刻有“模糊字迹”的古代石碑。正如白谦慎注意到的，上述这些和其他相似的诗文创作，刻意地回应了13世纪历史中的一幕：在蒙古军队攻陷南宋都城临安（今杭州）三年之后，诗人张炎（1248—1320年）游览了城内著名的西湖。面对着一通废弃的石碑，他写下了这样的诗句：“故园已是愁如许，抚残碑、却又伤今。”（《高阳台》）

正是在这一点上，我想提出此讲标题中提出的问题：残碑何在？我之所以提这个问题，是因为据我所知，尽管石碑的形象确实出现在明朝遗民的画作中，但是没有一个是“残碑”的形象。这些画作中的一幅由来自南京的遗民画家张风（卒于1662年）所作。他曾经在清人入主中原之后游历北方，瞻仰明朝皇家陵墓 [图68.6]。⁽⁶⁾张风的这幅扇面画创作于1659年，画中一个身着明代服饰的士人站在一通巨大

的石碑前。考虑到画家的政治倾向，这幅画可能具有自传的意味。石碑的纪念碑性（monumentality）和周遭荒凉环境之间的对比被绘画上方的题词进一步强调：“寒烟衰草，古木遥岑，丰碑特立，四无行迹，观此使人有古今之感。”⁽⁷⁾如果说石碑的巨大尺寸暗示着来自往昔的一个厚重宏大之物，但它却毫无磨损或毁坏的迹象。而且，尽管画中人似乎是在专注地阅读碑文，但是我们看到的石碑表面空空如也，没有任何字迹。因此我们可以说，这个石碑在内容和时间上都是“空”的。



图68.6 张风，《读碑图》。1659年。苏州博物馆藏

张风这幅小小的扇面画是一件私人性的绘画小品，而吴历（1632—1718年）的《云白山青》[图68.7]则是一幅充满压抑情感的恢宏严肃之作。吴历被认为是清初绘画大家。他年轻时曾追随著名遗民学者研习文学、哲学与音乐，最后自己也逐渐成长为一名忠诚的明朝遗民。⁽⁸⁾在一首诗中，他将自己比作已故主人一匹忠诚的“病马”。⁽⁹⁾大幅长卷《云白山青》创作于1668年，现藏于台北故宫博物院。这幅画与张风的扇面画表达了同样的悲情与无助之感，但较前者多了反讽的意味。有的研究者曾提出画中使用的“青绿”（green-blue）风格可以追溯至道家的仙岛或陶渊明的“桃花源”（Peach Blossom Spring）。⁽¹⁰⁾与“桃花源”的关联明确地体现在此画的构图中：展开

长卷，我们看到一片茂盛的花木半掩着一个敞开的山洞 [图68.7a]。类似的桃花源图像在明清绘画中频频出现。《桃花源记》讲述了一个渔民进入一个隐藏在桃花丛中的山洞，进而到达一个太平世界的净土。村民们告诉渔民，他们的先祖在公元前3世纪的秦朝因避难来到这片与世隔绝之地，自此与外界不相往来。在吴历生活的时代很久之前，这个故事就成为中国最知名的乌托邦寓言。



图68.7 吴历，《云白山青》。清代，1668年。台北故宫博物院藏

“桃花源”在明末清初成了画家最为喜爱的主题，吴历曾就这一主题创作了数幅作品。美术史家林小平认为，这些关于“桃花源”的绘画“可以被解读为一种图像存在 (pictorial presence)，昭示了明朝遗民对他们梦想中的遥不可及之土的幻想”。⁽¹¹⁾但是在1688年的《云白山青》中，原先的这个寓言故事转变成一个噩梦。刚才已经提到，这幅画的前半部分似乎遵循了传统的“桃花源”图像程式，山洞将把观众引领到藏在大山彼侧的乌托邦之地。然而当这幅画卷继续展开，绘画的后半部分 [图68.7b] 使观众感到震惊。这部分画面中没有快乐的农民或神仙，只有一座纯白的石头制成的纪念碑，静静地矗立在一棵老树下面。这里既没有春天也没有花朵，只有光秃秃的树木。数以百计的乌鸦盘旋在一片寒林之上，遮云蔽日。吴历在卷尾题诗的第一句中如此描述这一令人恐怖的景象：“雨歇遥天海气腥。”⁽¹²⁾

联想到当时的政治语境，画中的石碑毫无疑问象征着覆灭的明朝。吴历以死亡的象征替换了“桃花源”的乌托邦梦境，以此宣告了他痛苦的觉醒——一时到此时，复辟前朝的一切希望都已经幻灭。《云

《白山青》的一个显著特点是没有任何人物出现在石碑前，因此似乎与张风的作品有所区别。然而我的看法是，在这幅画中，游人的形象被画作手卷形式体现出的凝视（gaze）所置换。⁽¹³⁾当观者逐渐展开长卷，从茂盛的树木和山洞到萧索风景的移动图像造成一种强烈的运动感，推动着我们去与石碑“相会”。观看此幅长卷的高潮出现在观者目光与石碑相会之时，但是这通石碑并没有直白展现自身的意义。与张风的石碑一样，它没有标识出时间的流逝，它那白色的碑面上也没有任何符号或铭文。它被枯树与群鸦包围，在一个充满了煎熬与折磨的氛围中标识出一个空洞的中心。

为什么这些画家没有像遗民作家在文学作品中那样，描绘出残碑的形象呢？一个可能的解释是张风与吴历在创作中遵循了一个历史上流传下来的图像传统。但是这个解释没有真正回答问题，而是使这个问题变得更加广泛，它让我们进一步去想：为什么沉默的“无字碑”会成为如此流行的绘画主题？通过爬梳历史文献，我们发现拜谒石碑是中国绘画中一个非常古老的主题。举例来说，12世纪的《宣和画谱》记录了数幅这个主题的作品，并将其起源追溯至公元6—10世纪。虽然这些作品大都佚失了，但是有一幅类似的仍可以在大阪市市立美术馆中看到[图68.8a]。这幅画尺寸巨大——高达1.25米，宽1米——其中几个图像交织成紧密的一群，一座硕大的石碑立在画面中心附近，被秃木与岩石环绕。一个骑驴的游客停驻在石碑前，沉默地观察着荒野中这壮观的纪念物。他身旁的侍童一边拉着缰绳，一边专心地看着主人。在这一片天寒地冻的风景中，没有任何移动之物，静止的人物沉浸在一片静默之中。但与此同时，这幅画又显得如此不平静，如此生气勃勃。画面中的枯树、波浪石乃至水墨的浓淡变化都赋予这幅画一种内在的生命力。



a

b

图68.8 (传)李成,《读碑窠石图》。13—14世纪。大阪市立美术馆藏

(a) 全图

(b) 局部: 石碑

这幅画旧题为公元10世纪的画家李成(919—967年)所作,但不少中国绘画史家认为它实际作于13世纪到14世纪之间的元代。关于它的主题众说纷纭,有几位学者将画中的石碑看作某个特定的历史古迹,把游人看成某个具体的历史人物。但细细品读这幅画,我们有理由怀疑它是否真的是要展现某个具体时间或人物。画家似乎恰恰是怀着一种相反的冲动,去表现一块“无名的”石碑。碑文的缺席一定是有意为之的,因为画面中螭首和龟趺的装饰细节都是精心描绘的。这幅画应该意在表现一种笼统的情境:游人感到自己与一个不具名的“过往”不期而遇。⁽¹⁴⁾石碑的匿名性进一步被其一般性状态所强化。

尽管这幅画的每一个解读者都把这块石碑当作一处古代遗迹，但细致观察可知它并不是一处通常意义上的遗迹。在实地考察过这幅作品之后，我发现石碑的形象并没有显露出一丝的磨损或毁坏，画家以技法精巧的流畅线条描绘了它的雕刻装饰 [图68.8b]。这个形象因此被抹去了任何特定的历史性，使观者有更加广阔的心理空间去重塑它的意义。

张风的扇面和大阪美术馆藏《读碑图》的相似性显而易见。当张采用这个传统图像程式的时候，他赋予了匿名的石碑以一种当时的遗民语境中的特定政治意涵。但是如“无字碑”形象的这样一个空的能指，如何唤起对前朝的记忆乃至对崇祯皇帝自尽的回忆呢？要回答这个问题，我们需要考察另一幅古画，即现藏于纽约大都会艺术博物馆（Metropolitan Museum of Art）的李公麟的《孝经图》中的一幅 [图68.9]。这幅画描绘了在传统庙堂中祭祀先祖的情形：家族的后裔们已经在祖先的灵牌（形似小型石碑）前摆好了祭品，正谦恭地等待神灵的降临。与张风或吴历画中的无字石碑相似，这些灵牌上面没有任何铭文。《礼记》——古代中国指导人们进行祖先祭祀的一部经典文献——中的一段话说明了灵牌上面空空如也的原因。根据这段话，我们得以知道灵牌的作用并不是显出祖宗的模样，而是标识方位——它唯一的意义就在于指出祭拜对象的位置。在漫长的祭祀仪式中，祭拜者的责任是努力地在脑中忆起故人的形象。我将这段话引用如下：

齐之日，思其居处，思其笑语，思其志意，思其所乐，思其所嗜。齐三日，乃见其所为齐者。祭之日：入室，僊然必有见乎其位，周还出户，肃然必有闻乎其容声，出户而听，忼然必有闻乎其叹息之声。（祭祀那天，进入放置灵位的庙室，仿佛看到了亲人的面容。祭祀以后，转身出门，心情肃穆得像是听到亲人说话的声音。出门之后，耳边好似听到亲人叹息的声音。）（《礼记·祭义》）

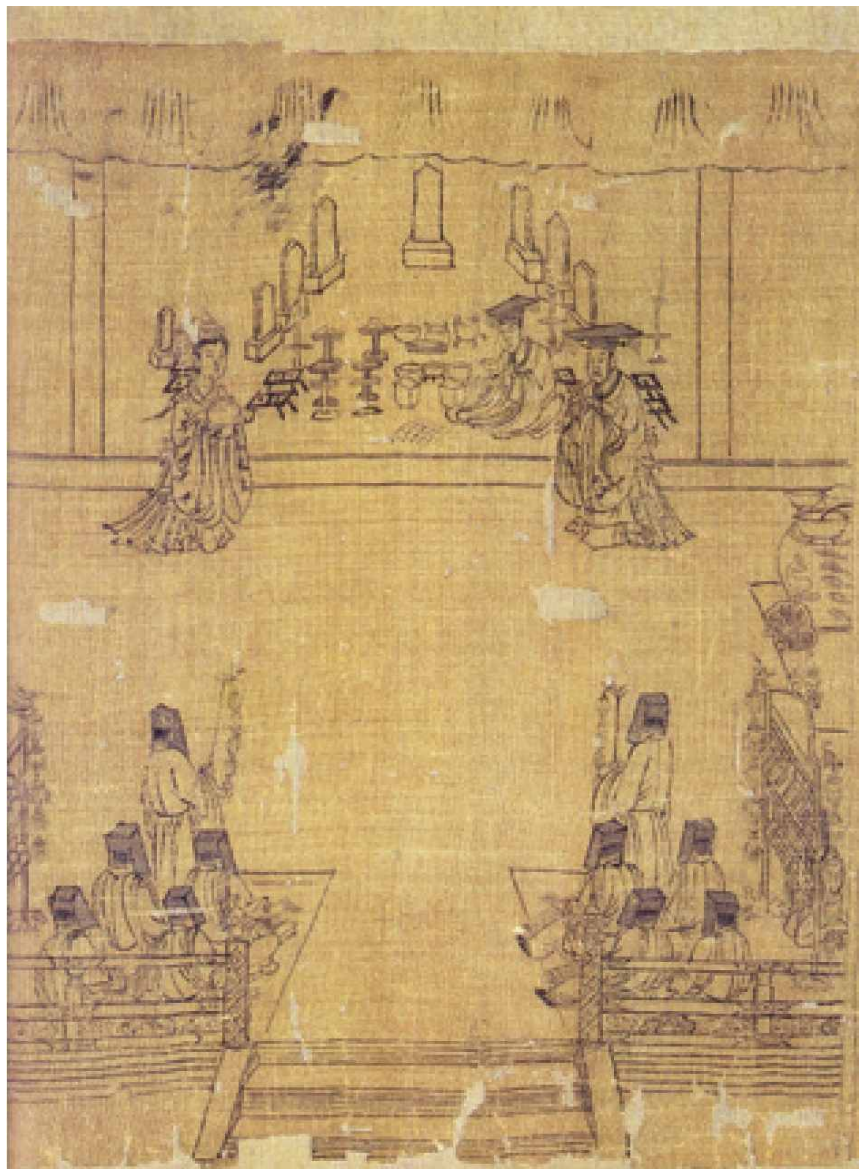


图68.9 李公麟，《孝经图》。约1085年

放在《礼记》描述的礼仪语境中理解，虽然这些空白的灵牌或石碑在视觉上表面空无一物，但它们能使观者集中精神去追忆先人，在这一点上比具体的祖先肖像更有力量。也许这就是张风和吴历没有像别的遗民画家——比如吴宏和樊圻——那样去描绘废墟的原因。吴宏在1664年创作了一幅扇面，画面中一个文人坐在一辆漏了顶的破茅屋中 [图68.10]，他的另一幅长卷则描绘了一座衰败的墓园 [图68.11]，这属于很少在中国传统绘画中出现的主题。姜斐德

(Alfreda Murck) 将这些意象与吴宏的政治身份联系起来解读，认为它们表现了一种遗民心态。^[15] 吴宏和樊圻的作品说明废墟的图像在这一时期已经出现了，而石涛的两幅描绘黄山残塔和石门的图册则提供了更具说服力的证据 [图68. 12]。这证明，张风和吴历绘画中的石碑形象——它们既没有毁灭的痕迹，也不显示时间的流逝——应该是画家本人的刻意选择。这种选择的基础是：对这些绘画的理想观者来说，视觉匮乏的图像能更有力地促使他们完成哀悼逝者的祭祀礼仪。对这样一个潜在观者 (implied viewer) 来说，空白的灵牌和石碑其实并不空洞，而是充满了记忆中的图像与声音。

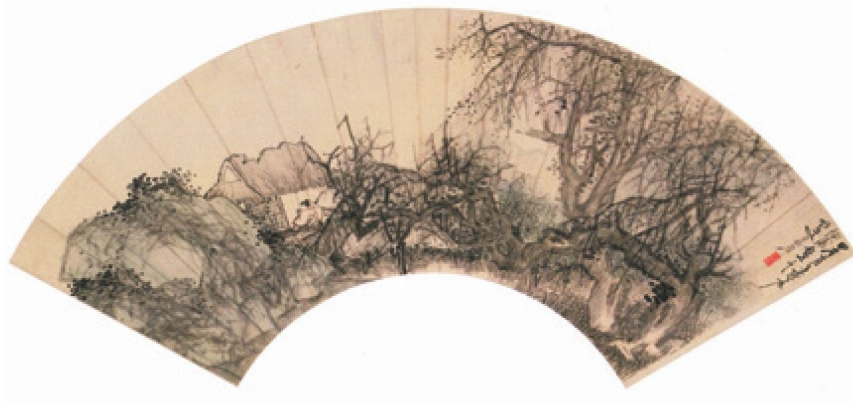


图68. 10 吴宏，《秋林读书图扇》。1664年。故宫博物院藏



图68. 11 吴宏，《江山行旅图》（局部）。1683年。故宫博物院藏



图68.12 石涛，《黄山八胜图》之二幅。1669年

这一理解还可以解释明代遗民画家创作的其他图像，这些图像和空白的石碑一起展现了当时一种特殊的视觉性。一幅令人印象深刻的作品由吴宏和樊圻创作于1651年，是江南名妓寇湄的遗像 [图 68.13]。寇湄因其不同寻常的行为，在南京的遗民圈子中获得了“女侠”的声誉。这幅画在中国肖像画的传统中也可说是相当不寻常，画中人物的脸部特征被有意模糊化处理，微弱的线条以及稀释的水墨造成一种鬼魅般的气氛——这是一幅强调“缺席”而非“在场”的空的图像。寇湄身后的参天巨树提供了一个阴森有力的背景，进一步强化了这种鬼魅氛围。另一组例子位于南京钟山的明孝陵，乔迅曾经就这一主题做过深入研究。对此我希望补充的一点是，这些画反映了图像再现 (pictorial representation) 与现实状况之间的断裂。这座陵墓在17世纪80年代之前遭受了破坏和损毁。顾炎武在1653年拜访此陵墓时对此进行了记录，包括大门旁倒在地上的巨大的一块巨大的石碑。遗民画家们对这座陵墓的描绘完全没有涉及这些损毁和破坏。恰恰相反，就像我们在寇湄遗像中发现的那样，这些遗民画家致力于用浓墨重笔描绘出极具冲击力的风景，并在其中构建出一个空洞的中心 [图 68.14]。这些图像与张风和吴历绘画中的石碑具有共同的视觉逻辑。在所有这些例子当中，画家们通过固定某幅画面的焦点，将这种再现

呈现为超验的表达。这些图像将观者置于创伤（trauma）事件关联中，而这种创伤事件抵制浮于表面的再现性描绘。画家们不仅反对时光可以倒流的观念，甚至使观者直接面对“无形的在场里深刻的缺席”（the intangible presence of a profound absence）。最终，他们呈现出了一种空无（void），这种空无“激起了这样的回应：关于再现创伤的难度，以及关于目睹的诗学”。[\(16\)](#)



图68.13 吴宏、樊圻，《寇湄遗像》。1651年。南京博物院藏



图68.14 高岑，《山水册》。1682年。纽约大都会艺术博物馆藏

但是我们仍然没有触碰到问题的核心：残碑何在？难道这个形象真的从视觉再现中消逝，仅仅作为文学修辞被保留了下来？我的回答是，损毁石碑的视觉再现实际上大量存在着，但不是以图画再现，而是以碑帖的形式存在〔图68.15〕。中国的碑帖拓印技术在世界上可说是独一无二的，在17世纪以前早已成为复制石碑的主要手段，最迟在公元6世纪就成了一种备受推崇的艺术形式。在随后的数个世纪中，这一技术逐渐发展为保存古代雕刻、传承书法经典的主要方式。制作碑帖需要高度的注意力。中国历史中也积累了大量关于碑帖历史和美学的文献。20世纪早期中国古玩收藏家赵汝珍谈到碑帖对理解中国文化的重大作用时曾经做过一个类比：“士人而不知碑帖，而不明碑帖，直如农夫不辨菽粟，工匠不识绳墨。”⁽¹⁷⁾我曾经就碑帖的本质写过一

篇长文，在此不再赘述。对我们当前的讨论尤为重要的一点是，碑帖，或简称“碑”，所复制保存的是雕刻和残蚀的痕迹，因此恰恰呈现了画中“无字碑”所缺乏的东西。由于这种特性，它成了特定的物质和历史存在的石碑的替代品。 [图68. 16]



图68. 15 拓印碑帖

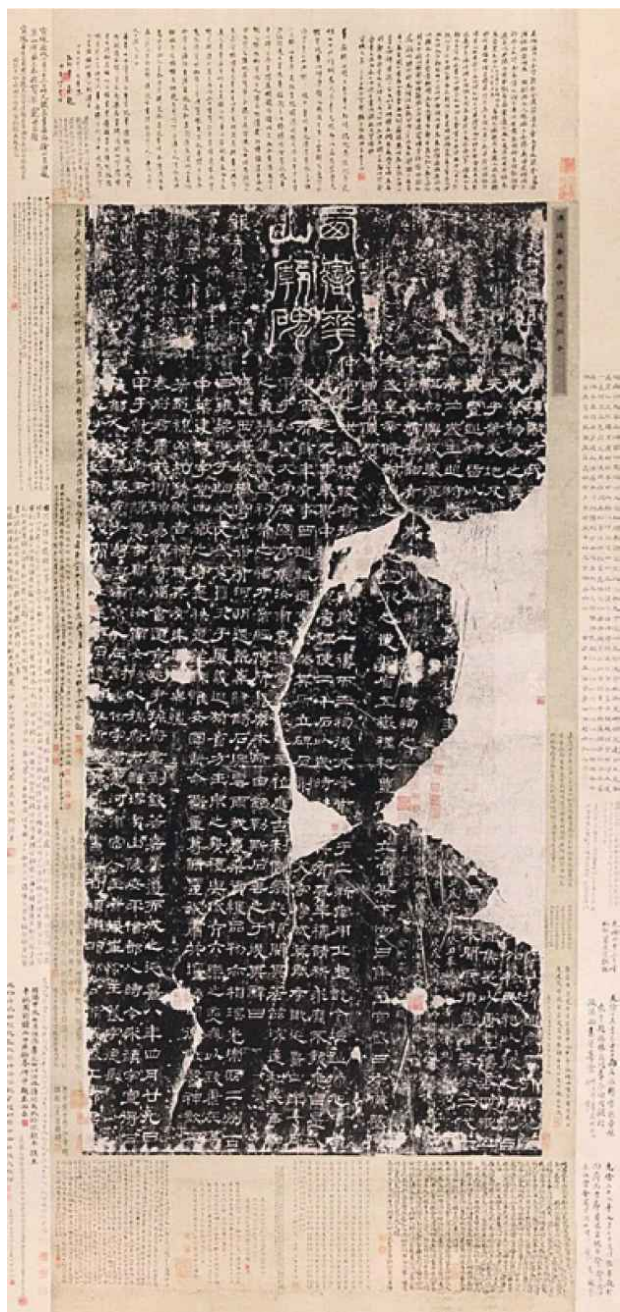


图68.16 《西岳华山庙碑》拓片“四明本”

很多明代遗民都是有名的古物收藏家，他们对古物的研究不过是以另一种途径来表达对已经断裂的文化之根的无限向往。如顾炎武不仅多次访碑，甚至编撰了一本名为《金石文字记》的书，辑录了众多从古代石碑上拓印而成的碑帖。仿照宋代的实践经验，顾炎武和同代古董收藏家并不收藏石碑原物，而是收藏拓印的碑帖，将之装裱为卷

轴或册页，在同道学者之间流传。这一搜集和记录的方法造成了“碑”的一个特定概念：学者们在书斋中钻研碑帖的历史意涵，荒野中的石碑则变成整体的历史之象征。似乎石碑沉默而不朽的图像赋予了历史一种总体的轮廓和普遍的意义——石碑象征着历史知识的起源，因此也体现着历史的权威。再回到张风和吴历的绘画，我们发现其中的无字碑图像反映着相同的理想和抽象情感。这些石碑的表面上没有任何雕刻的痕迹，所以它们可以是任何一座石碑，也可以是所有的石碑。它们象征着过去，然而不为时间所影响，因此超越了时间。拓印的碑帖恰恰相反，它有着明确的时间性，因为碑文的拓印总是记载着碑帖制作之时的那个历史时刻——那个特殊的状态永远不会再次出现。

我想用自己的一次亲身体验来结束这第一场讲座。尽管与石碑或者碑帖不直接相关，但这个经历或许可以为我们理解这二者之间的关系提供一些启发。那是我去五岳之一嵩山的一次旅行。这座山位于古都洛阳附近。嵩山中岳庙里的一位老僧接待了我，向我讲述了他对该寺庙的认识。这位老僧人用一段话结束了他的故事，对此我永远也不会忘记：“要想知道一座庙，你先得看庙里的房子和树。如果房子是刚刷的，佛像闪金光，你就知道这座庙香火兴旺。如果院子里的树特别老，不管是死是活，你就知道这座庙是有来历的，不是新建的。”他的话透露了一种文化当事人的看法，把某个历史遗迹看作互补时间性的合成表达。从这个角度去思考的话，粉刷一新的建筑也不一定就是“新的”，而古老的、甚至枯死的树木仍然是不断变化的当下的一部分。与之类似，我们可以把张风和吴历创作的无字碑形象与清初残碑的碑帖放在一起看，它们都表达出特定的缺席与在场。画中的壮观石碑呈现出理想化的过去，却并不指涉任何特殊的时间性或物质性。而那些碑帖就像是 从石碑表面剥落下来的伤痕累累的皮肤，人们只有通过空白、消极的印记才能认知它们的历史意味。[图68.17] 也许我

们只有将这二者放在一起，才能获得残碑的意象。这也就是我对“残碑何在”这一问题的回答。

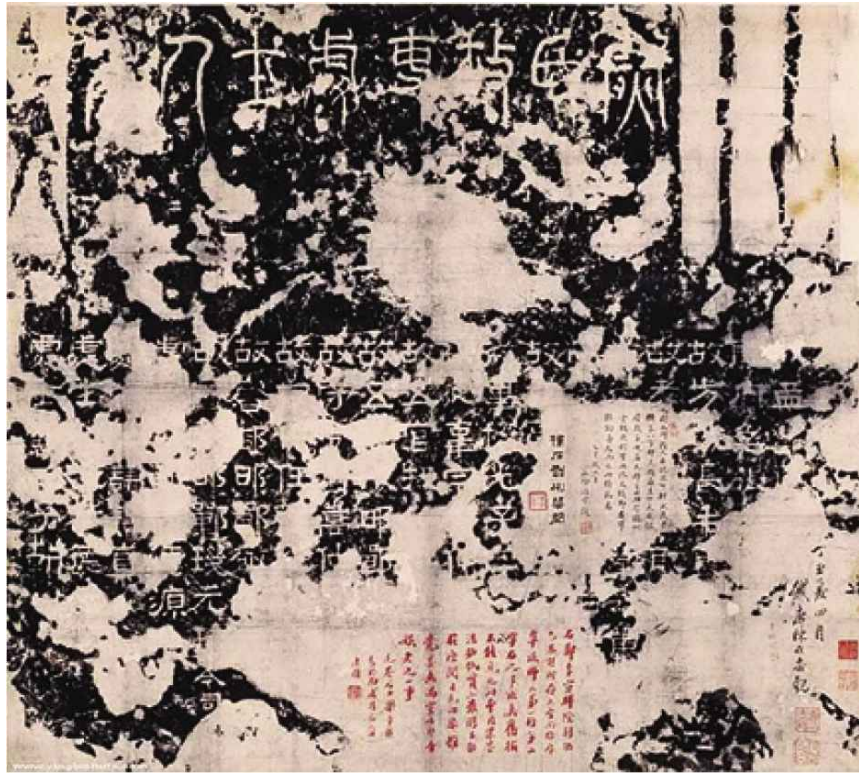


图68.17 郑季宣碑拓片

(胡默然、马博 译)

-
- (1) Ulrich Baer, “To Give Memory a Place: Holocaust Photography and the Landscape Tradition”, *Representations*, no. 69, Special Issue: Grounds for Remembering (winter, 2000), pp. 38-62.
 - (2) François Jullien, *The Great Image Has No Form, or On the Nonobject through Painting* (Chicago, 2009), p. 7.
 - (3) Francesco Pellizzi, Jonathan Hay, and Wu Hung, eds., *RES: Anthropology and Aesthetics*, 55/56 (Absconding, 2010), p. 1.
 - (4) 对这一类被称为铭诔的碑文的简介，见Wu Hung, *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture* (Stanford, 1996), pp. 221-223, 中译本见巫鸿, 《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》, 李清泉、郑岩等译, 上海: 上海人民出版社, 2017年, 第362—365页。

- (5) Qianshen Bai, *Fu Shan's World: The Transformation of Chinese Calligraphy in the Seventeenth Century* (Cambridge, Mass., 2003), pp. 172-184. 中译本见白谦慎,《傅山的世界:十七世纪中国书法的嬗变》,北京:生活·读书·新知三联书店,2006年,第215—227页。
- (6) 周亮工,《读画录》,见卢辅圣,《中国书画全书》,第7卷,上海:上海书画出版社,1992—1998年,第955页。张风生平,参见Hongnam Kim, *Chou Liang-kung and his Tu-Hua-Lu*, Ph.D. dissertation, Yale University, 1985。
- (7) Qianshen Bai, *Fu Shan's World: The Transformation of Chinese Calligraphy in the Seventeenth Century*, p.182. 中译本见白谦慎,《傅山的世界:十七世纪中国书法的嬗变》,第227页。
- (8) Laurence C. S. Tam, *Six Masters of Early Qing and Wu Li* (Hong Kong, 1986), pp. 34-58.
- (9) Laurence C. S. Tam, *Six Masters of Early Qing and Wu Li* (Hong Kong, 1986), p. 34.
- (10) Wen Fang et al. ed., *Possessing the Past: Treasures from National Palace Museum, Taiwan* (New York, 1996), pp. 488-489.
- (11) Lin Xiaoping, "Wu Li: His Life, his Paintings", Ph. D. dissertation, Yale University, 1993, pp. 113-119.
- (12) 吴历,《题画诗之二》,见《丛书集成续编·墨井诗钞》,第174卷,上海:上海书店,1994年,第13页。
- (13) 对长卷中这一凝视的讨论,参见Wu Hung, *The Double Screen: Medium and Representation in Chinese Painting* (Chicago, 1997), pp. 57-61, 68-71, 中译本见巫鸿,《重屏:中国绘画中的媒材与再现》,文丹译,上海:上海人民出版社,2017年,第53—58、65—69页。
- (14) 这个结论并不适用于此亚流派的所有绘画。在现藏于台北故宫博物院的《读碑窠石图》明代仿本中,两个在石碑前交谈的士绅取代了骑驴人。这一改动很明显地将这幅作品变成了曹操故事的一张插图。那么原画就被改为了一幅叙述性的作品,“遭遇过往”的主题也被削弱了。
- (15) Alfreda Murck, "Responses to the Manchu Conquest: Wu Hong and Kong Shanren", *Orientalia*, 36, 8/9 (2005), pp. 56-62.
- (16) Ulrich Baer, *Spectral Evidence: The Photography of Trauma* (Cambridge, MA., 2002), p. 70.
- (17) 赵汝珍,《古玩指南》,北京:中国书店,1984年,第6页。

69 引魂灵璧 (2011)

“璧”可说是中国古代使用时间最长和传播最广的一种玉器 [图 69.1]，其用途有多种，据文献记载包括祭祀和馈赠时使用的礼器、活人佩戴的饰玉和装殓死者的葬玉等，其象征意义也由于使用场合有别而不同⁽¹⁾。进而言之，在礼器、佩玉和葬玉这些范畴中，特定玉璧（或玉璧的仿制品及图像）的意义又会根据其具体的用途而有着更细致的区别。面对这种情况，我们难于根据文献记载或尺寸纹样来确定某件玉璧（或仿制品及图像）的特殊用途和象征性。要想得到合理的判断，必须依靠科学考古发掘提供的细微证据。

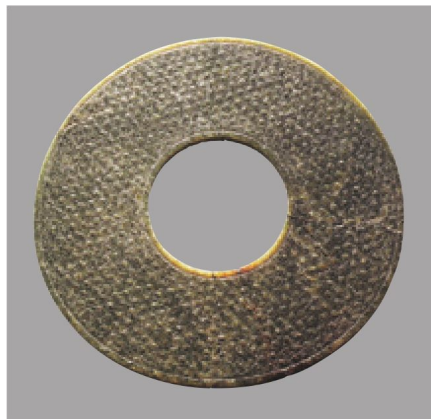


图69.1 璧

以葬玉而言，其起源至少可以追溯到新石器晚期的东部沿海文化。特别是良渚文化的“玉殓葬”，其中常包含大量玉璧，其放置方式为推测其宗教意义提供了重要线索。如江苏武进寺墩3号墓中，死者的身体原本为众多玉琮环绕，身上覆以玉璧，这似乎有保护尸体的意味。[图69.2]葬玉的这种意义延续到数千年之后。根据学者古方的研究，以“玄璧”殓尸的制度在战国和西汉十分流行，见于山东曲阜

鲁国故城乙组52号墓和58号墓、山东临淄商王墓地战国晚期1号墓和2号墓、安徽长丰杨公楚墓、湖北江陵望山沙冢楚墓和荆门市四冢1号楚墓、西汉南越王墓、满城1号汉墓和巨野红土山汉墓等。这些墓经常以多件玉璧保护死者前胸后背，或围绕玉衣及棺椁放置玉璧，大体是为了使尸体保存精气，不受邪气侵犯⁽²⁾。



图69.2 江苏武进寺墩良渚文化“玉殓葬”墓葬

这种起源古老的“保护”功能只是随葬玉璧的一种意义，而非全部意义。根据大量考古资料，我们发现汉墓中的玉璧还有其他的用途和象征性。比如说，璧出现在“温明”这种特殊葬器中，有时也作为死者的私人装饰物。本文讨论的是陪葬玉璧中特殊的一类。此处所说的“一类”其实包含了真实的器物 and 图像，在材质和艺术表现方法上也大有差别。我之所以把它们看成一类，是由于四个原因：一是这类玉璧一般都是单个放置或描绘的，因此和护尸或护棺的成组“玄璧”有别；二是它们往往放在离死者头部不远的地方，因此显现出和死者

的特殊关系；三是它们大多系有组绶，即《礼记》中所说的“束帛加璧”⁽³⁾；四是它们的年代有很强的连续性，从战国到东汉这一段时间中持续流行。

我的解释是：这种璧的象征和礼仪功能很可能是为死者魂魄提供特殊通道，引导魂魄在墓中活动甚至上升天堂。因此，汉代的玉衣——实际上是玉做的“身体”——在头顶处都装有一件玉璧 [图 69.3]。有意思的是，虽然死者的七窍被刻意堵塞以保存其精气，但玉璧中心的开敞孔洞又为死者提供了灵魂进出躯壳的路径。一些研究者已经注意到这种玉璧（或其璧孔）的特殊象征意义。本文的目的是沿着这个思路进一步讨论这种玉璧（与玉璧图像）和汉代墓葬艺术的关系，证明以玉璧“引魂”的信仰在这一时期非常普及，它成为棺槨装饰和墓室壁画的一个主导型因素。



图69.3 河北满城2号西汉墓玉衣头顶

在开始这一讨论以前，我们有必要简单地回顾一下中国古代的灵魂观念及其在墓葬中的表现。众所周知，同其他许多古代民族一样，中国人相信死亡是灵魂和肉体的分离；死亡意味着人的身体丧失了意识和感觉，但是魂魄仍然保持着它们的行动能力，成为接受祭祀的主体。这种观念的起源肯定极为古老，公元前4000多年的一具仰韶文

化陶瓮棺上就钻有一个浑圆的小孔，明显是为使死者的灵魂能够自由出入。〔图69.4〕同样的观念也显示在公元前5世纪湖北擂鼓墩1号墓出土的曾侯乙漆棺的设计和装饰上：巨大、装饰华丽的外棺前挡上竟然留有一个长方形的孔洞，而内棺上彩绘了神灵把守着的门窗。而且该墓中各墓室之间也以墙壁上的孔洞相连，死者的灵魂因此可以在墓中游弋，享受丰富的祭品和舞乐。东周晚期楚墓中棺槨之间常有绘画的或可以实际开阖的小门，隐含的应该是同样的概念。



图69.4 仰韶文化陶瓮棺

“门”的符号在汉代墓葬艺术中得到继续发展，被赋予多种多样的形式和意义（下文将简单提及这些形态中的一种——天门）。同时，作为灵魂通道的特殊玉璧和玉璧图像也在西汉早中期达到了相当的普及。一种放置方式是上文谈到的将玉璧放在死者头部附近。另一个常见的方式是将其悬挂在内棺外。后面的做法在战国时代就已经出现，如湖北荆门包山2号楚墓内棺东挡板上用组带悬挂有一件玉璧，江陵望山沙冢3号楚墓在内棺和外棺头挡的正中部位卡有一璧，湖北钟祥冢十包5号楚墓的头部残留一石璧。汉代的例子就更多，如马王堆2号汉墓出土的唯一一件玉璧发现于两层套棺之间，发掘者认为“原来可能悬挂在内棺头挡”^{〔4〕}。同样情况也出现在马王堆3号墓中。满城1号

汉墓内外棺之间也发现一件精美的玉璧，上有双凤纹样。高邮神居山西汉广陵王刘胥墓的内棺顶板外面正中镶嵌了一件玄璧，中孔用铜泡钉固定，泡钉内纽上有三股绢带，表明是用泡钉和丝带捆绑在内棺挡板上的。第三种不是真正的玉璧，而是以绘画方式在棺上表现的玉璧图像，见于长沙马王堆1号墓和砂子塘1号墓。以后者为例，出土的彩绘漆棺头挡正中绘有一个绥带悬挂的巨大玉璧，璧下垂着流苏，两只戴冠鹤鸟以长颈穿过璧孔，因此特别突出了玉璧作为“通道”的含义。〔图69.5〕由于这三种放置和绘画的主题都是单独的玉璧且与死者尸体有密切的关系，它们很可能有着相同的礼仪和象征含义。



图69.5 湖南长沙砂子塘1号西汉墓漆棺头挡漆画（复原图）

马王堆1号墓为我们探讨这种象征含义提供了最丰富的资料。这座著名墓葬已经被研究者反复讨论过了，但据笔者所知，墓中的“璧”的意义尚未得到足够重视。仔细观察一下该墓中一件真实的璧和三个玉璧图像，我们不难看到它们是相互关联的一套设置，其相对位置和 在墓中的地点都反映了特殊的意图。从墓的中心向外观察，发掘者在轂侯夫人内棺的顶部发现了一件漆质的仿造玉璧，上饰谷纹。此处有两个现象特别值得重视。一是这件玉璧是在内棺外放置的唯一礼器

（此处发现的另外两项物品一为著名的帛画，一为一组具有庆胜功能的人形桃符），因此一定具有特殊的礼仪或巫术的意义。二是它被悬挂在死者头上，与砂子塘棺画和刘胜玉衣头顶上的璧的位置相近，都显示出与作为“灵府”的头部的密切关系。

虽然发掘报告没有记载这面璧的悬挂方式，但是仔细观察报告中所载的照片，我们可以看到系璧的组绶从内棺和下一道棺的夹缝中伸出，可能一端固定在内棺前挡之上〔图69.6a〕。这面璧因此属于棺饰，而那幅名闻遐迩的帛画则应该是其后覆盖在内棺棺盖上的〔图69.6b、图69.6c〕。在讨论这幅帛画的礼仪功能的时候，论者（包括笔者本人）多集中于它在埋葬前举行的丧礼中的使用方式，或认为是招魂用的幡，或认为是象征死者的铭旌〔图69.7a〕。但是考虑到它与内棺几乎同样的长度（帛画全长205厘米，内棺长202厘米）及其特殊的位置（隔棺盖与死者遗体相对），它的设计和制作也可能延续了周代以降用织绣或绘画的“荒”覆盖棺材的习俗⁽⁵⁾。在分析马王堆帛画画面的时候，我曾提出画者十分明确地用三个水平分隔将“T”形画面划分为四部分，从下到上分别为地下、人间、轱侯夫人像和天界。

〔图69.7b〕在第二、三段之间是一个巨大的玉璧〔图69.7c〕。我也曾提出玉璧下面的“人间”画面所表现的是丧礼中的祭祀：在一个鼎、壶交错的礼仪场合中，6人肃穆地排成两排，拱手面对着陈放在中间的死者的尸⁽⁶⁾。〔图69.7d〕我还提出我们应该用当时的宗教观念理解玉璧上方的轱侯夫人像。与一般意义上的“肖像画”不同，这个形象表现的是死者的永恒存在，而非生前的暂时形态⁽⁷⁾。实际上，我们甚至可以把它看作轱侯夫人魂魄的肖像，因为在中国古代宗教思想中，只有魂魄——而非肉体——才代表一个人超越死亡的存在。我在原来所写的文章中没有提到的一点是，这两个描绘轱侯夫人不同存在形态的画面——一个描绘对她遗体的祭祀，另一个描绘她的永恒存在或灵魂——实际上是同一绘画单元中紧密联系着的两个部分。这个绘画单元是由穿过中心玉璧的两条交龙构成的。交龙的尾部夹持着祭祀

场面，颈部和头部则界框着软侯夫人灵魂的形象。双龙垂直向上的运动明确地界定了这两个画面的时间系列和阅读顺序。和砂子塘棺画中的双鹤相似，此处的双龙在升腾之际交缠着穿过璧孔，表现出玉璧在促成软侯夫人从暂时存在（尸）到永恒存在（灵魂）这一转化中起到的关键作用。画中的另一个细节——一个连接玉璧和软侯夫人所站平台的梯状斜板——进一步强调了转化的方向性和连接性（同样的图像也出现在马王堆3号墓出土的帛画中，但向上升腾的不是两条龙，而是四条）。

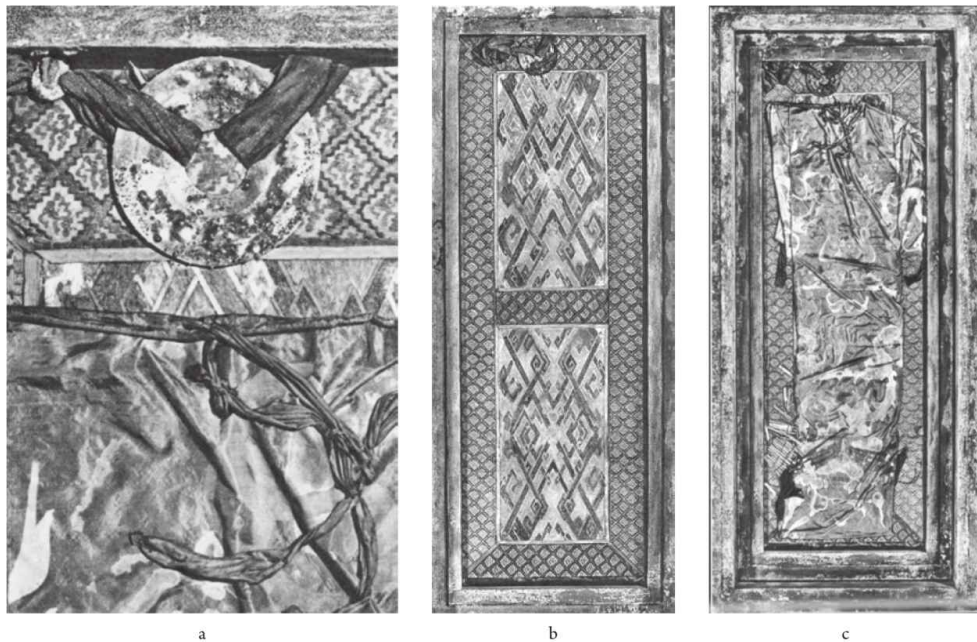


图69.6 湖南长沙马王堆1号西汉墓内棺顶部

- (a) 组绶系挂的漆壁
- (b) 内棺盖
- (c) 覆盖的帛画原状



图69.7 湖南长沙马王堆1号西汉墓帛画

(a) 全图

- (b) 线描示意图
- (c) 软侯夫人像
- (d) 人间

紧接着这张帛画，马王堆1号墓中的第三个玉璧（或玉璧图像）出现在从里向外数的第二道棺上。如我曾经讨论过的，这个棺的装饰色彩和主题（红色和昆仑、羽人、龙、虎、鹿、凤鸟等形象）都和升仙思想有关⁽⁸⁾ [图69.8]。但在前文中我没有提到棺一端（发掘报告称为后挡）所画的双龙穿璧的图像。这个图像和帛画上的璧-龙组合图像非常类似，甚至可以看成帛画图像的延续 [图69.9]。但是在这里，玉璧图像和棺另一端的昆仑图像相对，后者辅以一对生翼的神鹿，象征了汉代人想象的仙境 [图69.10]。红色漆棺上的双龙穿璧图像因此象征了灵魂的进一步转化和升仙旅程。



图69.8 湖南长沙马王堆1号西汉墓红色漆棺侧面彩画及线图



图69.9 湖南长沙马王堆1号西汉墓红色漆棺后挡彩画及线图



图69.10 湖南长沙马王堆1号西汉墓红色漆棺前挡彩画及线图

马王堆1号墓中的第四个玉璧（或玉璧图像）出现在椁室的头箱内 [图69.11]。我曾经提出这个空间被布置成软侯夫人的内寝，其中西端的“灵座”代表着她的无形存在，灵座前面是丰盛的饮食、侍奉的奴婢，以及歌者和舞者。我没有提到灵座的后边立着一扇为这个墓葬特殊制作的微型屏风，屏风两面所画的恰恰又是玉璧和云中飞舞的一条龙 [图69.12]。璧、龙的复合形象在墓中的三次出现（帛画、红色漆棺、屏风）肯定不是偶然的，而是持续地承担了一个基本的宗教功能，即指示死者灵魂的存在、运动和转化。由于这三个形象出现在不同的位置和环境里，它们所标识的是灵魂的所在，以及运动和转化的特殊方向。总结一下以上的讨论，我们可以做出以下推测：安置在内棺外、接近死者头部处的漆璧引导魂魄离开尸体；帛画中的璧、龙组

合随即促成了死者从肉体存在到永恒灵魂、由此世到彼世的转化。以后的两个壁——龙图像——一个在红色漆棺一端、另一个在椁室头箱中的屏风上——显示了脱离尸体的灵魂的两个去处，一个是依据墓中设立的灵座，在此享受墓中的饮食和声色之娱；另一个去处是遥远的、幻想中的昆仑仙界，那里充满神奇的羽人和祥瑞异兽。这两个去处是不相衔接的，二者在马王堆1号墓中的共存和分立与古代有关“魂”“魄”在人死后一升天一入地的理论相符⁽⁹⁾。

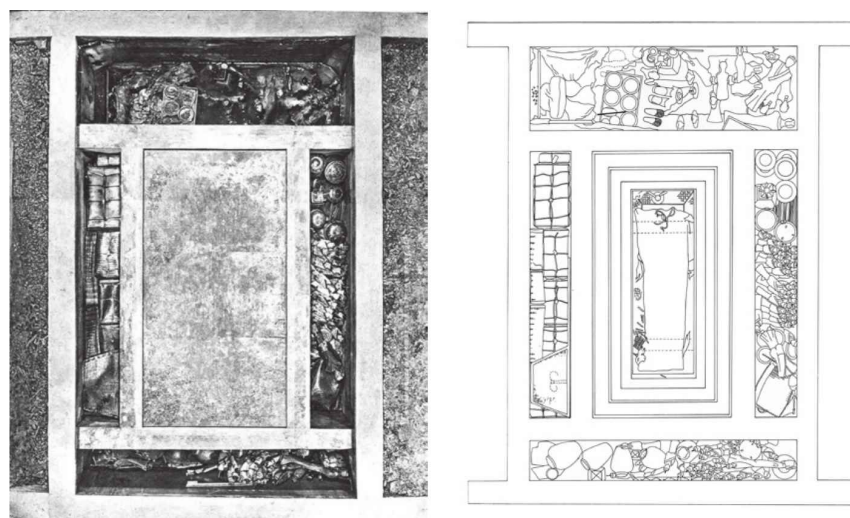


图69.11 湖南长沙马王堆1号西汉墓构造



图69.12 湖南长沙马王堆1号西汉墓头厢屏风

(a) 正面 (b) 背面

模仿屋室的横穴墓和画像艺术在西汉以后开始兴盛，给墓葬艺术中的璧类图像带来了新的发展（我说“璧类”图像，是因为此时璧纹、环纹和圆圈纹的界限并不是很清晰，常常在画像和建筑装饰中被混用）。其中的一个重要发展是这类图像与门阙的形象往往同时出现，或对称或结合，表达相互接近但又互补的含义。如江苏徐州沛县栖山1号墓西椁的头部挡板上刻有兽首衔环，两侍者在旁牵引；而在尾部挡板上刻有双阙，有一人在阙前迎接 [图69.13]。二者表现的似乎都是灵魂的入口，但是参照马王堆1号墓的例子，玉璧或玉环可能带有更多的“引魂”和“转化”的含义。山东平阴新屯2号墓西椁两端刻有门阙，旁有侍者迎接。两侧的画像各分成两部分，一部分刻圆形的环纹或璧纹，另一部分刻房屋、人物和车马。值得注意的是西侧画像中，一条蜿蜒的游龙越过这两部分，似乎正要穿过环纹所指示的“灵魂的通道”，进入另一世界 [图69.14]。在稍晚一些的四川画像石棺上，“龙虎衔环”和门阙成了最常见的两类装饰图像。泸州洞宾亭崖墓所出石棺的一端刻有双阙，阙间是一个硕大的玉环，围绕以四神和仙人形象 [图69.15]。同样的组合出现在著名的王晖石棺上：棺首下方的石刻表现一个生翼仙人半启门扇，迎接亡灵的到来；上方是兽首衔环 [图69.16]。石棺的其他三面上刻画了四神中的龙、虎和玄武，把整个石棺转化为一个微型宇宙。



图69.13 江苏徐州沛县栖山1号西汉墓石椁两端挡板画像（拓片）

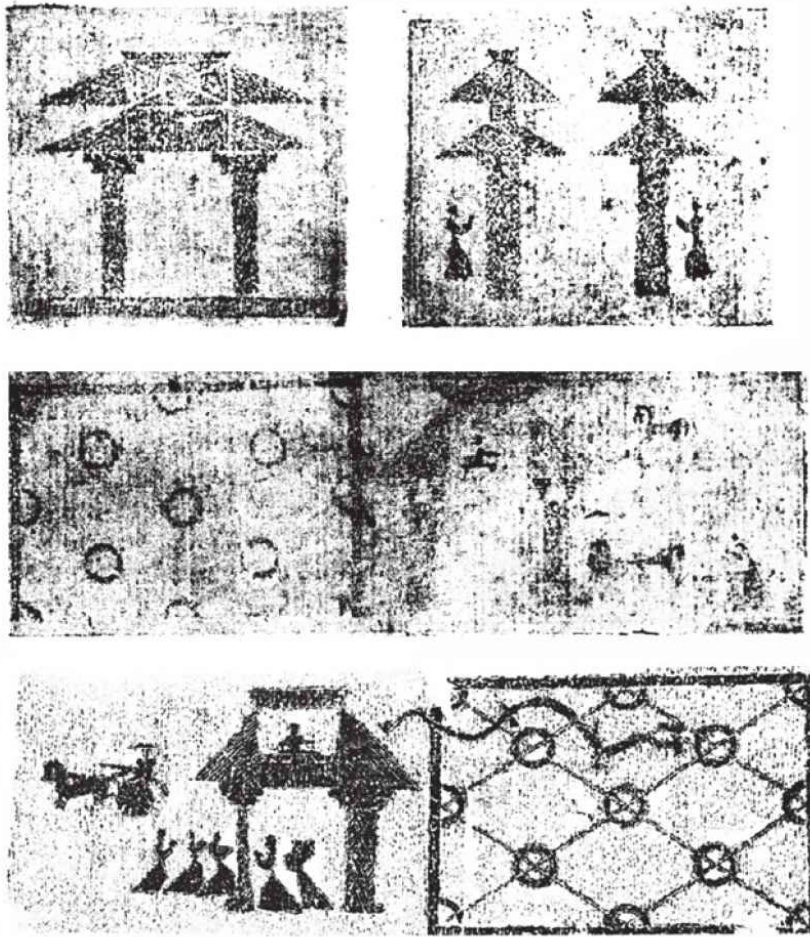


图69.14 山东平阴新屯2号西汉墓石椁四面画像（拓片）

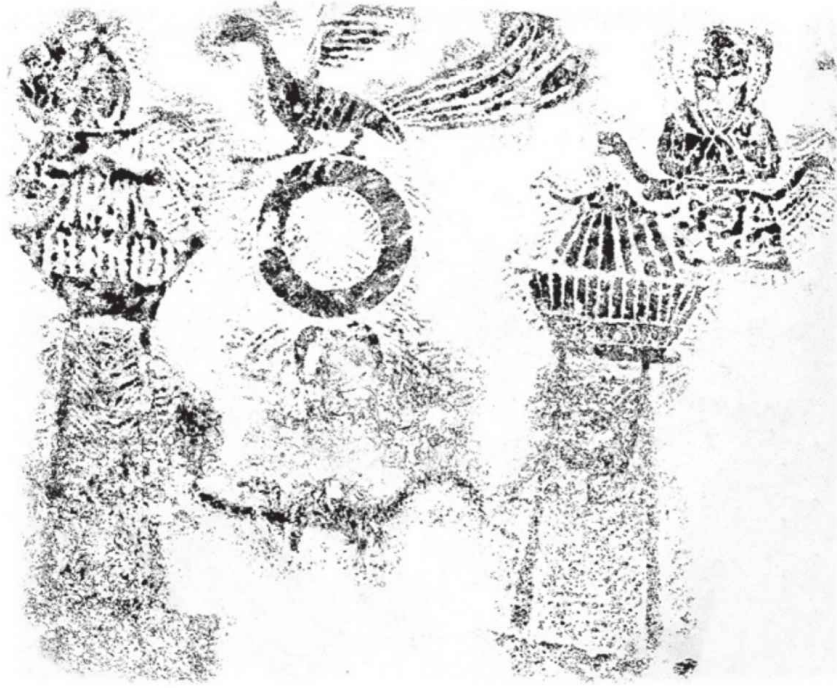


图69.15 四川泸州洞宾亭汉代崖墓石棺头挡画像（拓片）



图69.16 四川泸州东汉王晖石棺

在洛阳烧沟61号墓中，门与璧又以另一种方式结合。这个墓的年代一般定在西汉晚期，由墓道、墓门、耳室、前室、后室组成〔图69.17〕。前室顶部有天象图，前室和后室之间有三角形隔梁，两面雕绘不同形象。在面向前室的一面，透雕的双龙夹持着一个半启小门，上有透雕的窗棂和圆圈。隔梁的另一面是透雕的四神、天马、天鹿和其他神兽，簇拥着以绶带悬挂的玉璧，题材的组合与马王堆1号墓红色漆棺相当一致〔图69.18〕。设立在前后两室之间、靠近顶部天象图的隔梁上，门（此处应为“天门”）和璧的象征意义在这里得到了最大的强化，明确地表现出灵魂通过这些“通道”转化而上升天界的意味。这个解释被更新的考古发现所证实：近年四川三峡地区汉墓出土了一些鎏金铜璧，一些为标准的璧形，另一些则结合了东王公、西王母以及双阙图像，有的还铸有“天门”字样，表明这组图像在汉代人心目中的含义⁽¹⁰⁾〔图69.19〕。综合了天门、神祇和璧的形象，这些固定在木棺之上的牌饰无可争辩地标识出死者灵魂升天的路径⁽¹¹⁾。

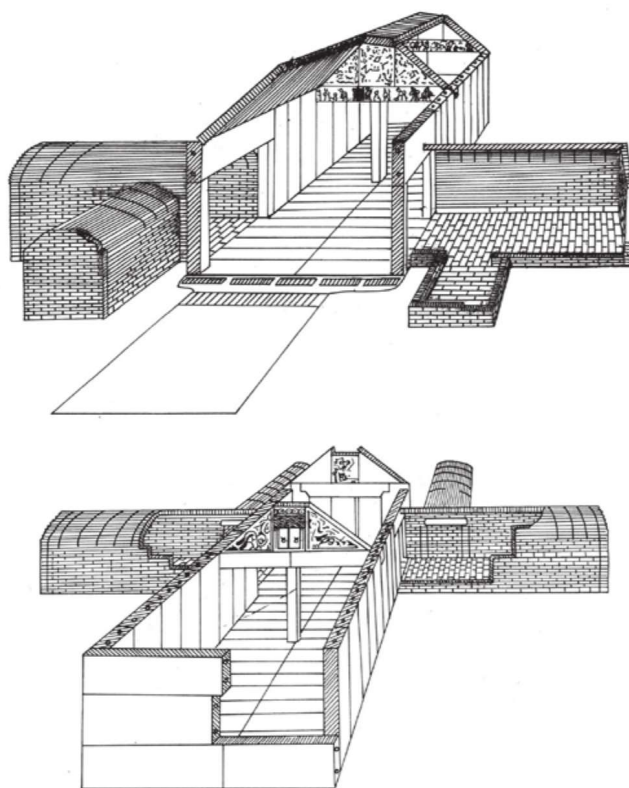


图69.17 河南洛阳烧沟61号西汉墓构造示意图



a



b

图69.18 河南洛阳烧沟61号西汉墓三角形隔梁

(a) 背面 (b) 正面



a



b

图69.19 四川巫山地区东汉鎏金铜璧（线描）

(a) 巫山县北新城出土

(b) 巫山县土城坡南东井坎出土

(1) 如《周礼·春官宗伯》：“以玉作六器，以礼天地四方。以苍璧礼天……”《周礼·典瑞》：“疏璧琮以敛尸。”郑玄注：“疏璧、琮者，通于天地。”《周礼·考工记》：“璧琮九寸，诸侯以享天子。”见阮元，《十三经注疏·周礼注疏》，北京：中华书局，1980年，第762、778、922页；《荀子·大略》：“问士以璧，召人以瑗。”见王先谦，《荀子集解》，北京：中华书局，1988年，第487页。

- (2) 古方，《从南越王墓出土的玉璧谈汉代的玄璧》，载中国秦汉史研究会，《南越国史迹研讨会论文选集》，北京：文物出版社，2005年。玉璧保护尸体的功能在广州南越王墓中最为明显。据报道该墓共出陪葬用的璧43件，全部出自主棺室中。玉衣内外共铺垫玄璧29件，其中10件铺放在玉衣的胸腹上，14件在玉衣里面，5件垫在底下。玉衣上的10件璧集中在腹部至下肢的范围，作有规律的排列。正中是6件大玄璧，分成3对，用丝带连系成个呈“十”字形的组玉璧。另外，还用4件小玄璧分别压在这串玄璧的四角之上。在玉衣里面贴身排列14件玄璧。其中有2件放在头罩处，分别夹在两耳间。4件纵列于胸腹位置。其余8件纵列两侧，每边各4件。玉衣之下铺垫5件大玄璧，位置自头部至腿间纵向排列。上述铺垫在玉衣里外的三层玄璧，璧的两面多数残留有丝带的痕迹，说明在入葬时这些璧可能是分组用丝带系起来的。
- (3) 《礼记·礼器》，见阮元，《十三经注疏·礼记正义》，第1442页。
- (4) 湖南省博物馆、湖南省文物考古研究所，《长沙马王堆二、三号汉墓》，第一卷《田野考古发掘报告》，北京：文物出版社，2004年，第11页。
- (5) 《礼记·丧大记》：“饰棺，君龙帷……黼荒。”“大夫画帷……画荒。”“士布帷，布荒。”见阮元，《十三经注疏·礼记正义》，第1584页。
- (6) 巫鸿，《礼仪中的美术——马王堆再思》，载《超越大限——巫鸿美术史文集卷二》，上海：上海人民出版社，2019年，第107—108页。
- (7) 巫鸿，《礼仪中的美术——马王堆再思》。
- (8) 巫鸿，《礼仪中的美术——马王堆再思》，第113—114页。
- (9) 如《礼记·祭义》载：“气也者，神之盛也；魂也者，鬼之盛也；合鬼与神，教之至也。众生必死，死必归土，此之谓鬼。骨肉毙于下，阴为野土。其气发扬于上，为昭明，焄蒿，凄怆，此百物之精也，神之著也。”见阮元，《十三经注疏·礼记正义》，第1595页。
- (10) 重庆巫山县文物管理所、中国社会科学院考古研究所三峡工作队，《重庆巫山县东汉鎏金铜牌饰的发现与研究》，载《考古》，1998年，第12期，第77—86页。同类器物在三峡地区、重庆甚至甘肃、贵州等地也有发现。参见蒋晓春，《有关鎏金棺饰铜牌的几个问题》，载《考古》，2007年，第5期，第74—83页。加拿大安大略美术馆近年也收集到类似的璧形饰件。
- (11) 参见赵殿增、袁曙光，《“天门考”——兼论四川汉画像砖（石）的组合与主题》，载《四川文物》，1990年，第6期，第3—11页；牛天伟，《略论“天门悬璧”图中璧的象征意义》，载《四川文物》，2009年，第1期，第92—94页。

70 北齐艺术之再思 (2011)

我想首先衷心祝贺弗利尔美术馆 (Freer Gallery of Art) 和斯马特美术馆 (Smart Museum of Art) 组织了这次鼓舞人心的展览。毫无疑问，这是一次视觉的盛宴，从未有过如此众多的响堂山石窟雕像一次性地陈列于同一屋檐下。同时，这次展览呈现了两个方向上的概念性挑战。一方面，由于数字扫描技术的发展，我们得以使用全新的手段收集和存储3D视觉数据，寻回了那些美妙但流落各处的头颅、手臂和身躯久已遗失的组合关系 [图70.1]。另一方面，艺术与科学、作品实体与虚拟空间的交汇，也产生出一种张力，引领我们去想象教学、研究和展览艺术中各种各样全新的可能性。



图70.1 响堂山石窟三维数字复原展示。“往昔回响”展览

我们也要感谢卫其知 (Keith Wilson) 组织了这次讨论会。通过与他的书信往来，我了解到他做事有着异乎寻常的精确性，是一位事必躬亲的组织者。例如，在最近的一封电子邮件中，他为我这次演讲

确定了主题。他的原话是：“巫鸿，你这一个小时的主旨演讲，应该为整个周末的讨论搭建一个重要议题的架构。”遵照这项指令，我的演讲题拟为《北齐艺术之再思》。这并不意味着我要为北齐（550—577年）艺术提出一种全新的解释，因为短短的一个小时实在无法实现如此巨大的抱负。实际上，这个讲话的目的在于从不同角度观察和解读北齐艺术，正如其知建议的那样，希望为接下来的讨论提供一个基础。

任何历史反思都必须立足于新的证据，而不能是某种纯理论的聪明注脚。所以，当我们今天重新考察北齐艺术时，我第一个问题是：和前人相比，我们拥有多少新的材料？例如，我们可以把今日与索柏（Alexander Soper）撰写那篇极有影响的论文《六朝时期佛教艺术中的南方因素》（*South Chinese Influence on the Buddhist Art of the Six Dynasties Period*）的1960年相比。答案是“非常多”。在漫长的中国历史中，北齐国祚短暂，领地狭小，仅仅延续了27年，统治范围局限于中国北方的东部。考虑到这一事实，有关北齐艺术的视觉、铭刻和考古材料，无论数量还是质量都令人惊异。大多数材料出土于地下，主要是墓葬和佛教窖藏。但是也有此前研究者不了解的为数众多的地上建筑、雕像和铭刻。每一项发现都需要单独进行研究。由于我今天的题目是对于北齐艺术进行总体评述，所以我关心的主要问题是，在研究北齐艺术时，如何综合性地运用这些新的发现。换句话说，我们如何把这些新发现与已有的材料结合起来，重构北齐艺术被创作、观看和传播时的各种原境。为了实现这个想法，我将集中讨论与北齐艺术三种不同原境相关的三组例子。第一组是都城附近的几处佛教石窟遗址，包括南北响堂山石窟，即这次展览的主题。许多学者讨论过这些石窟，如曾布川宽、颜娟英和蒋人和（Katherine Tsiang）。在他们的基础上，我希望这种综合性的研究可以进一步揭示其宗教功能、创作流程，以及其各项彼此不同而又密切关联的特征。我的第二组例子包括几座发现在北齐境内不同地区的大型墓葬，

其中的壁画显示出北齐墓葬美术中两个彼此矛盾的倾向：其一是在皇室赞助下发展出的标准化的墓葬形制和图像志程序；其二是在政治中心邺城和晋阳以外地区不断产生的灵活的一面。这种区域差别将进一步引导出第三组例子，即粟特移民或受其文化影响的石刻画像。这些分布在公元6世纪中国北部城市周围的雕刻构成了多种宗教和艺术的网络，它们超越了北齐，甚至超越了中国的边界。

好，我现在开始。

一、京畿地区的佛教窟龕

高洋在公元550年创建北齐政权，他是高欢的次子。而高欢是公元530至547年东魏（534—550年）政权的政治强人，也是事实上的统治者。这两个王朝均定都于今河北南部的邺，北齐的创建者在京畿地区建造佛寺和石窟的热情更为高涨。其中一项工程是水浴寺石窟，今天也称作“小响堂”，因为其地点处在鼓山东麓寺后坡村南，距离两处大型的响堂山石窟群不远。后二者位于同一座山峦的西麓和南麓〔图70.2〕。响堂山石窟从20世纪初开始吸引史学家们的关注。与之不同，水浴寺遗址迟至1982年才进行了考古调查。五年后刊发的调查报告集中报道了两个窟，根据其相对位置分别称之为西窟和东窟〔图70.3〕。其中，规模较大的西窟〔图70.4〕是一个中心柱窟，壁面上雕刻有大量供养人形象〔图70.5〕。简短的题记表明，这些供养人属于当地的佛教义社。然而，1982年的报告并不完备，因为报告很大程度上忽略了遗址东西两端两个小型“瘞窟”，其对称布局说明它们与中央两个窟有着结构性联系。报告提到了西端瘞窟入口上方长篇的题记，但录文只有包含人名的最后一句。1999年，日本学者吉村怜首次发表了全部的题记，但其录文存在很多问题。最近，通过与马世长、李崇峰和罗炤等多位中国学者讨论，龙梅若（Kate Lingley）制作了新的录文，发表于2006年的《亚洲艺术档案》（*Archives of Asian*

Art)。她同一时期完成的博士论文试图在当地社团组织的语境中重新认识水浴寺石窟的结构。她将两处瘞窟纳入讨论范围，力图探究佛教赞助行为和中国传统丧葬礼仪之间的张力与交汇关系。



图70.2 南北响堂山石窟与水浴寺石窟地理位置及相互关系

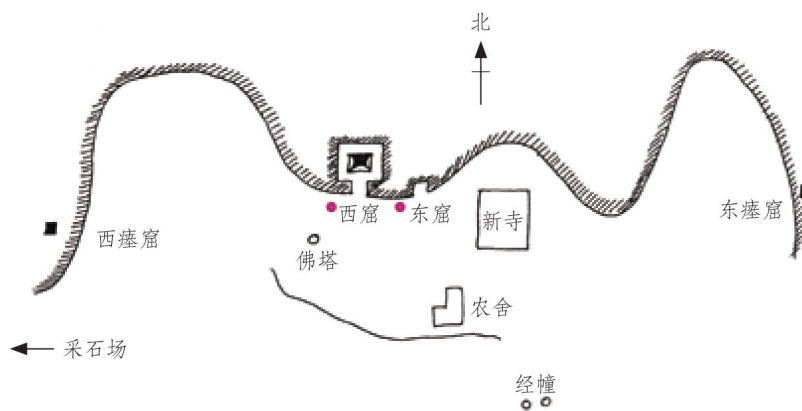


图70.3 水浴寺石窟示意图，龙梅若绘制

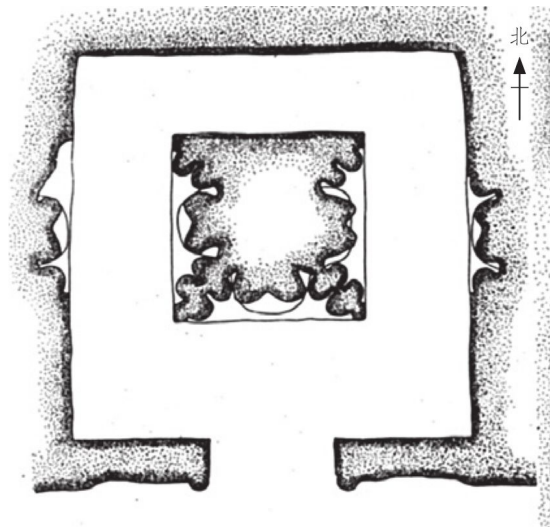


图70.4 水浴寺石窟西窟平面图



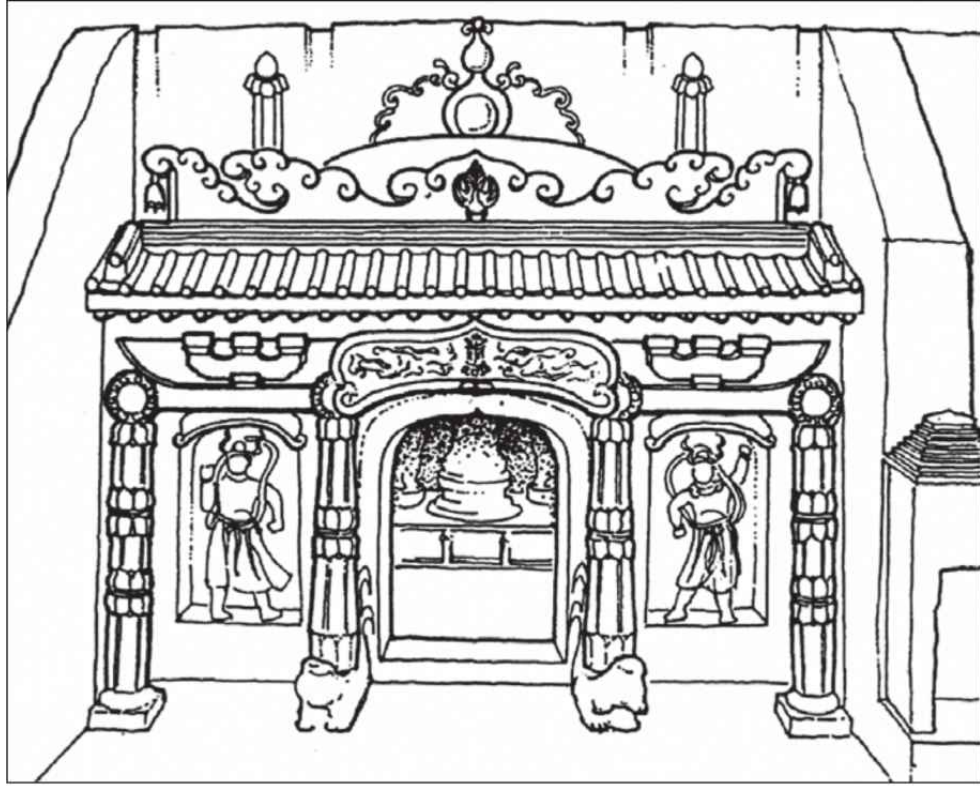
图70.5 水浴寺西窟南壁供养人形象

水浴寺石窟本身是一处重要的佛教遗址，我在这里提到它的另一个原因是它可以与旧有的材料联系在一起，引导我们为这一地区的北齐佛教艺术提出更为综合性的历史阐释。水浴寺地理位置十分重要，因为它恰好位于鼓山东坡，这座山既将北齐皇室和社会精英分别开凿的两处响堂山石窟联系在一起，又对其做了划分 [见图70.2]。这些工程之间的关系是什么？皇室和国家的工程通过何种渠道影响到义社的工程？这些石窟不同的赞助者身份如何反映在石窟设计和造像程序

中？要回答全部问题我们需要进行更为深入的研究，但是初步的观察已带来一些线索。从时间关系上来看，水浴寺石窟题记表明义社工程的时代为6世纪70年代早期，即皇室的北响堂刚刚完工，而南响堂正在建造的时期。几个特征说明，水浴寺西窟是对皇室和国家工程的模仿，这绝非偶然。首先，尽管该窟的立面已经残毁，仍有足够的线索显示其门洞上部原雕刻有低矮的窠堵坡拱形塔顶，两侧的浅龕中雕刻守门武士〔图70.6〕。这两个特征在南响堂第7窟中都可以见到〔图70.7〕。其次，水浴寺石窟内部中心柱上雕刻三组尊像〔见图70.8〕，这种设计与北响堂北窟一致〔图70.9、图70.10〕，而后者是这一地区最早和最大的皇家石窟。



图70.6 水浴寺石窟西窟正面立面及线图



a



b



c

图70.7 南响堂石窟第7窟

(a) 正面立面线图 (b) 前廓覆钵顶 (c) 守门力士像



图70.8 水浴寺石窟西窟中心立柱龕上的尊像



图70.9 南响堂石窟北窟中心柱南侧尊像

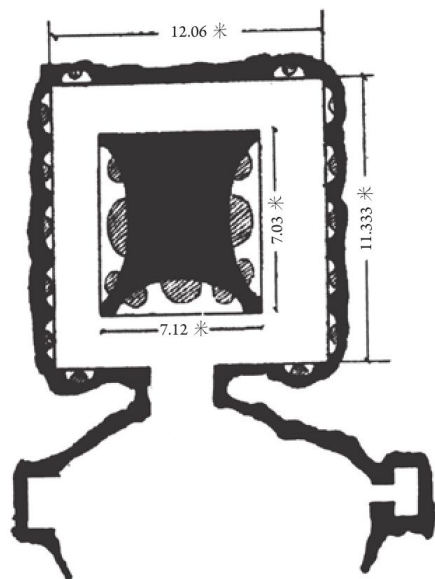


图70.10 北响堂石窟北窟平面图

这些工程之间的关联也引导我们重新思考原有的一些困惑，即北响堂山石窟的礼仪功能。从初唐开始，许多文献和碑铭都将这组石窟与丧葬功能联系起来。据说北齐政权的创始人高欢（或北齐的开国者高洋）就安葬在这处石窟中。一些现代学者由此认定北响堂的北大窟就是这处瘞窟，部分的原因是靠近其中心柱顶部的位置，曾发现一个秘龕。对于美术史家而言，这一论断的另一个证据是洞窟内无处不在的佛塔形象，这一母题象征着佛的寂灭，在中古时代中国人的想象中与死亡相关。水浴寺的发现似乎为这一假说增加了新的论据。最为重要的是，这处石窟包括两处瘞窟，而且小型的佛塔浮雕在洞窟上方 [见图70.11]。此外，西窟旁边一组浮雕以涅槃为中心，也包含其他一些与死亡有关的象征，相关的题记说明其主题为佛的寂灭 [图70.12]。这些特征以及其他线索均表明石窟的功能为瘞葬和纪念，也就是说，当地的义社成员开凿这处石窟的目的是为死者带来荣耀，并祝愿他们往生净土。如前所述，义社石窟通过其他方式模仿皇家石窟，其礼仪功能和象征意义可能反映了皇室工程的特征。



图70.11 北响堂石窟北窟中的佛塔浮雕



图70.12 水浴寺石窟与涅槃有关的浮雕及线图

再进一步说，水浴寺石窟也引导我们考量宗教社团在石窟建设中扮演的角色。西窟前壁刻有一列供养人像，其前方有几位僧人引导。整个行列中最前方的一位僧人看上去是一位非常重要的神职人员，题记表明其身份为“大统定禅师”[图70.13]，这是北齐僧侣中最高的职位。研究者注意到，这位僧人也出现于南响堂第2窟中。他在不同的

工程中现身，说明僧侣的活动具有相当大的机动性，可以通过参与石窟的建造游走于不同的社会阶层。



图70.13 水浴寺石窟西窟中的“大统定禅师”像

石窟营建和宗教社团之间的关联进一步引领我们步入北齐京畿地区的另一处重要佛教遗址。名为小南海石窟的这处遗址在响堂山石窟以南大约25英里（约40.2公里）[图70.14]。与水浴寺石窟相似，此处石窟直到20世纪80年代才首次为研究者调查。1988年发表的报告立刻引起了学者们的注意，其原因有二：其一，石窟内有丰富的图像和题记；其二，此处石窟与著名僧人僧稠相关。僧稠在公元551年被北齐第一位皇帝封为国师。我没有时间综述学者们对这一遗址的研究成果，我想指出的是，小南海的若干特征表明，这一地点与水浴寺和响堂山石窟有着许多关联。第一，根据小南海中窟上部的一条题记，这一工程最早的赞助者是一位在僧团中居于高级职位的僧人[图70.15]，我们再次看到一处佛教石窟产生于多个社会阶层的合作。第二，从传世文献可知，在成为大统定禅师之后，僧稠曾被任命为“石

窟大寺主”。由于这一身份，他必然参与了南北响堂山的工程。小南海的题记显示，从555年起，他也参与了小南海石窟的再次营建。僧稠因此将皇室和宗教社团的石窟联系在一起。他对三处工程的参与也可以解释为何这些石窟具有相同的特征，例如小南海和南北响堂山都有刻经。第三，小南海石窟刻有大量供养人像，这一特征也见于水浴寺。560年僧稠去世以后，他的弟子将小南海中窟改建为乃师的纪念堂，此处遗址因而再次将死亡和纪念联系在一起。

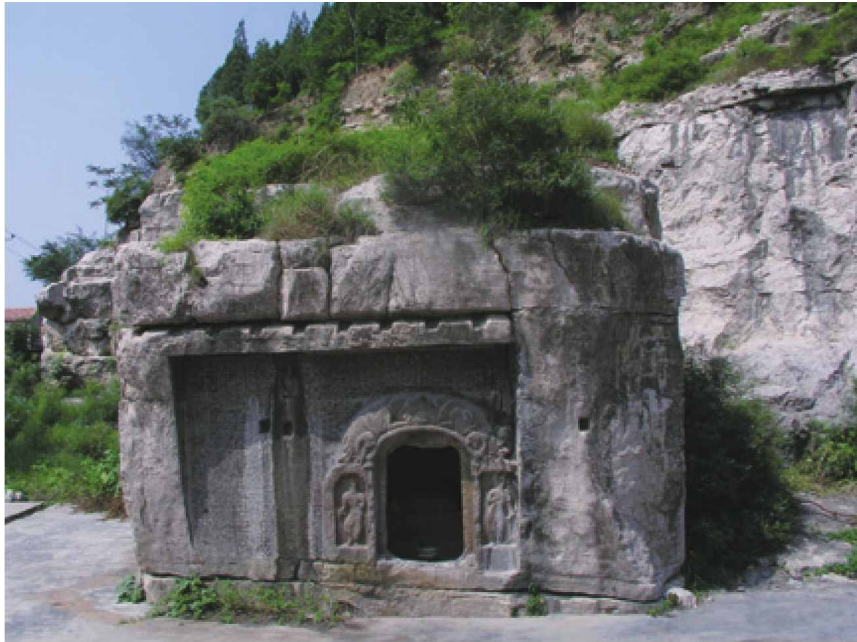


图70.14 小南海石窟



图70.15 小南海石窟中窟上部题记部分

二、北齐墓葬美术的标准化与多样性

自20世纪70年代以来已发现20座北齐壁画墓。这些墓葬的主人包括一位皇帝、两位皇帝的配偶、七位高级官员和将军，其余的人也属于社会精英阶层。这些壁画丰富程度的不平衡性，显示出这一时期墓葬美术的一个重要的方向性变化。如果我们将北齐墓葬与其他北朝墓葬进行比较，这种变化会一目了然。属于西魏时期（535—557年）的壁画墓只在陕西发现过一座。东魏时期（537—550年）的壁画墓发现7座。其最大的一座墓主为茹茹公主閼叱地连，她后来成为北齐太子年幼的配偶。北周壁画墓有所发现，但其内容与同时期的北齐墓葬相比显得十分简单，只有一些孤立的人物形象。有些学者如郑如珀（Bonnie Cheng）认为，北周壁画显示了视觉文化与政府制度之间的冲突，当壁画在北周贵族阶层墓葬中不断增多，这种艺术形式受到官方法令的控制，这些法令的目的在于限制厚葬。

这种张力不见于北齐。相反，我们看到的是从最高阶层开始的对于墓葬壁画的支持，这导致墓葬装饰迅速标准化，产生了郑岩所称的“邺城规制”，即北齐墓葬美术的一种京畿模式。总体上来说，一座这种模式的墓葬在建筑/装饰上由三个部分组成，包括一条长斜坡墓道、一段短的甬道和石门后面单独的墓室 [图70.16]。墓室的后壁通常绘制墓主肖像，顶部绘制天象图。图70.17所示是徐显秀及其夫人并坐在帷帐中的画像。这些所谓的肖像可能并未真实地反映墓主富有个性的容貌，而是遵循了描绘墓主像的流程序式。将徐显秀夫妇像和朔州一座北齐墓发现的墓主夫妇像 [图70.18] 比较，我们可以看到相似的面容和姿势。回到徐显秀墓，我们还可以看到两侧壁分别以两种标准化的图像为中心，显示无骑乘者的鞍马和牛车。早在6世纪初，这两种题材就成为死者夫妇的主要象征符号。在徐显秀墓中，鞍马之后有男性随从 [图70.19]，而牛车后有侍女跟从 [图70.20]，这表明不同的性别与这两种图式密切相关。一个微妙的细节可进一步说明三壁图像之间的关系：在后壁上，死者夫妇旁边两张黑色的伞盖闭合，但东西两壁的鞍马、牛车之上的伞盖是完全撑开的。这组壁画可以被解读为一种连续性的叙事：在接受了祭奠之后，夫妇二人，或者其看不见的灵魂，开启了一个精神性的旅程，而其方向朝向墓葬之外 [图70.21]。

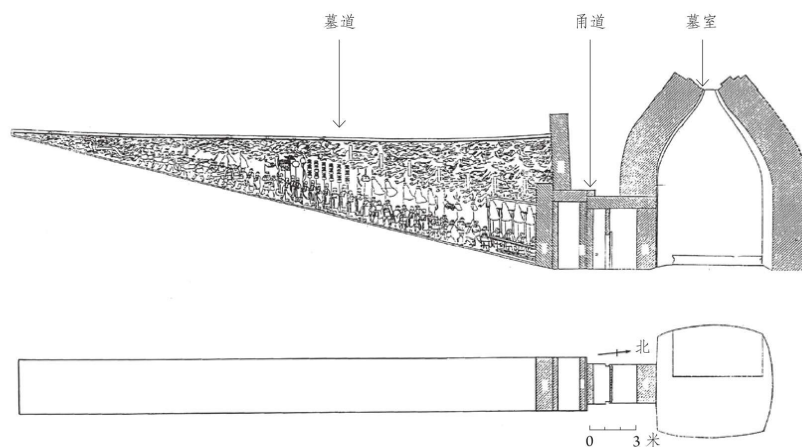


图70.16 河北磁县湾漳大墓平面及立面图



图70.17 徐显秀墓中的墓主夫妇像



图70.18 朔州北齐墓中的墓主夫妇像



图70.19 徐显秀墓中的鞍马及随从



图70.20 徐显秀墓中的牛车及随从



图70.21 徐显秀墓壁画全景展开图

“邺城规制”的另一个重要特征是画满壁画的长斜坡墓道。我在其他论述中曾提出，这一特征是人们长期以来在墓葬外创造一种“展示空间”的热情的继续发展。磁县湾漳墓可能是目前所发掘的唯一北齐帝陵，我们以此为例来观察一下北齐墓道的情况（见图70.16）。该墓墓道长37米，最深处近9米。两壁的壁画规模巨大，在中国墓葬美术的历史上前所未见。内容丰富的画面以富有活力的墨线勾勒，色彩艳丽。墓道最前端三角形部分绘了腾跃的青龙、白虎〔图70.22〕。二者朝向墓外，跟随其后的是在天空中飞翔奔走的41只奇禽异兽。在这些超自然的形象之下，是106人组成的仪仗，这些人物手持各种器具，构成了包括22个部分的连续的礼仪行列〔图70.23〕。

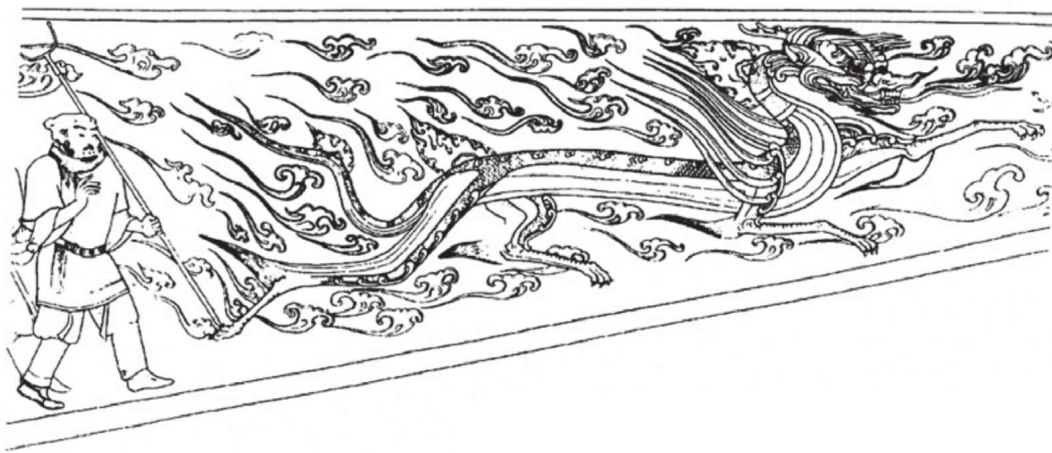


图70.22 磁县湾漳墓墓道前部壁画线图



图70.23 磁县湾漳墓墓道壁画中的仪仗图线图

邺和晋阳是北齐的两处政治文化中心，分别位于今天河北南部和山西中部。这两个中心享有同样的政治声威，皇帝和大臣频繁地往来于二者之间。并非偶然的是，两地发现的大型墓葬有这种新规制的共同特征，例如墓葬皆由墓室、甬道、墓道三部分组成。两地之间的差别在这些例子中也显而易见，尤其是墓道两壁的壁画。我刚才谈到湾漳墓墓道青龙白虎引导的仪仗行列。同类题材也见于邺城地区的其他墓葬。但是在山西，赞助人和艺术家似乎偏爱以更为自由的方式装饰墓葬的这个部分。例如，娄叡墓墓道壁画之精彩前所未见，三角形的

两壁没有描绘神禽异兽和仪卫人物，而绘制了大量骑吏和步卒，一出一入，方向相反 [图70.24] 。

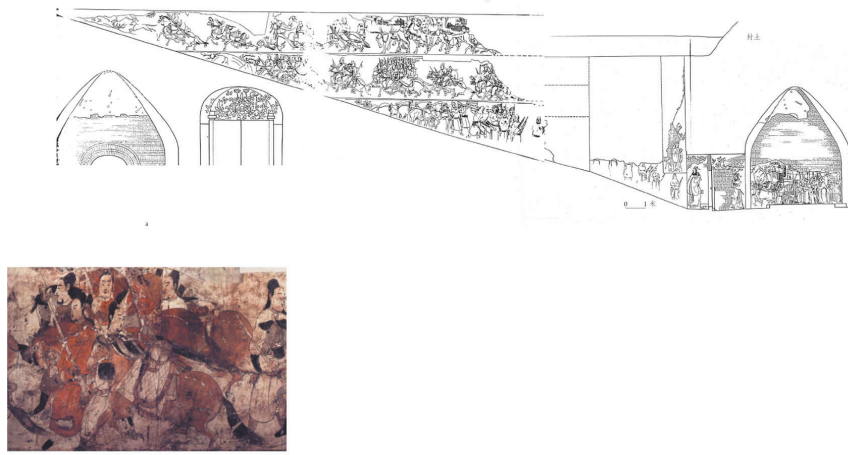


图70.24 娄叡墓墓道壁画

(a) 全景线图 (b) 壁画局部

当我们离开这些政治中心，北齐墓葬美术中地域性的差异就更为明显了。在这个政权统治下的东部地区，即今天的山东省，考古学家已发掘了数座壁画墓。这些墓葬未见带壁画的长斜坡墓道，墓室均以石材构筑。最有意思的是，其壁画看上去受到南方地区而不是西边京畿地区的强烈影响。以威烈将军崔芬的墓为例，我们可以看到墓室内的壁画均模仿屏风画，环绕着这个私密的空间。其中几扇屏风表现了奇石大树下的高士 [图70.25]，让我们联想到在南朝皇室墓葬中所见的竹林七贤壁画 [图70.26]。西壁的一个小龕之上，以横向的构图绘制了墓主画像 [图70.27]。它与京畿模式严格的正面像全然不同 [见图70.17、图70.18]，这幅画像中的崔芬以闲适的姿态在众多侍者的护拥下向左行进。这种风格的直接图式并非来自北齐皇室，而与传为顾恺之所绘的著名手卷《洛神赋图》中曹植的形象很接近 [图70.28] 。



图70.25 山东临朐崔芬墓中的高士壁画



图70.26 南京西善桥南朝大墓中的“竹林七贤与荣启期”砖画局部



图70.27 崔芬墓中的墓主画像



图70.28 传顾恺之《洛神赋图》中的曹植形象。宋摹本。故宫博物院藏

北齐墓葬中发现的这些精彩的壁画使学者们可以借此研究这一时期的中国绘画艺术。的确，在传统绘画史中，北齐是一个艺术创作极其繁盛的时代。正如蒋人和在这次展览图录中的文章指出的，当张彦远在8世纪编写第一部中国绘画通史时，他所著录的北齐画像的名字远

远多于此前国祚更长的北魏，也超过同时期的北周和陈。我想补充的是，尽管传世文献包含了很多有用的信息，这些出土壁画仍然提供了很多张彦远未曾道出的信息，包括艺术家的不同志向和影响的区域性差异。这种影响将我们引向最后一类考古新发现，即与粟特移民相关的墓葬画像石及其视觉文化。

三、粟特移民墓葬的画像石

近年来，多组具有异域风格的石葬具见于报道，包括房形石椁和带有围屏的石棺床。学者们将这些发现与粟特移民联系起来，依据有多个方面，包括葬具的类型学特征、图像内容、画像风格和同时出土的墓志等。根据文献和考古材料，学者们认为，在粟特商人移居中国北方之初，他们往往定居在自己飞地式的聚落（enclaves）中。后来这些外来社区逐步融入了当地的行政系统，他们名为萨保的首领也成为由官方任命的长官。这种文化的滋浸同样反映在他们的墓葬中。这些墓葬融合了中国式的建筑特征、墓志和外来图像，形成一种杂合式的墓葬美术。相关研究十分激动人心，已经成为这一时期美术史研究中一个特殊的分支。但是，我在这里谈的问题更为综合，涉及北齐艺术的复杂性和驱动力。例如，我会这样提问：我们如何运用这些新发现去理解整个北齐艺术，而不仅仅是粟特移民的视觉文化？我们如何在北齐艺术的整体中安置这种杂合式的入华粟特人美术？要回答这些问题需要深入细致的研究。我在这里希望提出的是一些一般性的思考框架。

首先，就地域而言，这些石椁和石棺床分布在西起甘肃、东至山东的广大地区，跨越了6世纪下半叶北齐与北周的界限 [图70.29]。我前面提到了北齐和北周墓葬的显著差别，如北齐壁画显示出十分精致的图像程序和绘画水准，而北周壁画由于官方对“厚葬”的压制而较为简单和粗率。但是，在北齐和北周境内发现的粟特移民墓葬画像

石均十分精妙，看上去超越了这种差异。其中有的明确展现出琐罗亚斯德教的主题，如火坛和长着鸟腿的祭司，揭示出墓葬主人的宗教归属。这种一致性说明，各个城市的粟特移民迅速融入当地行政系统的同时，仍保持着不为中原政权所局限的网络和联系，他们在中国北部跨地域的墓葬美术创作，对于保持其血统和宗教身份至为重要。

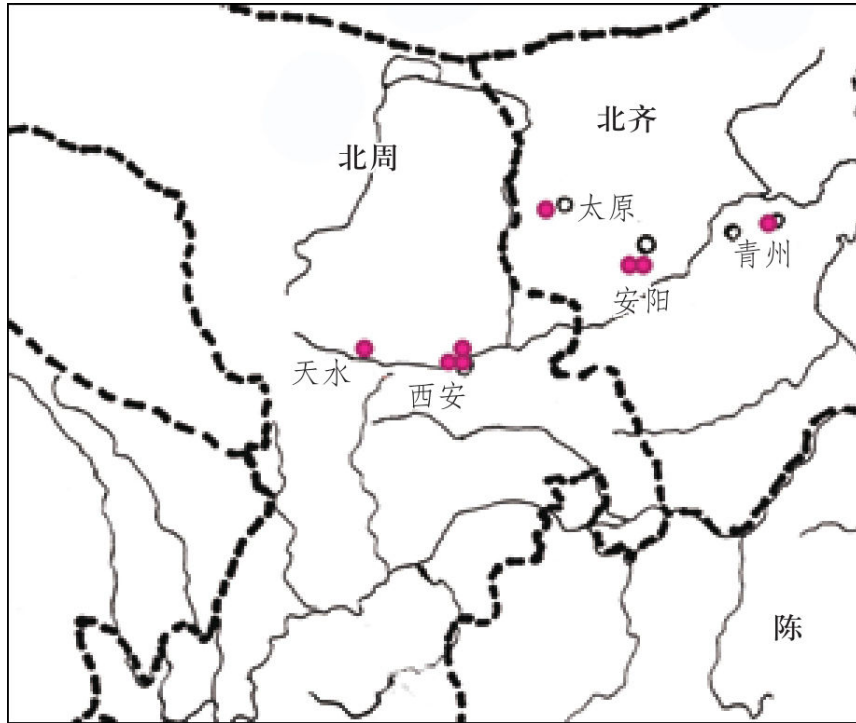


图70.29 具有粟特风格的石椁和石棺床出土地点示意图

其次，这些画像展现出确定无疑的外来题材和风格的同时，也在不同程度上显示出华化的一面。我们以三组画像为例。传出于都城安阳的一具石棺床上有着最为“外国”风格的画像，这些画像石现存于四家博物馆。大量的植物和葡萄藤、联珠纹边框、物象密集的宴饮和出行场景，处处反映出来自印度 - 伊朗语族美术的深刻影响 [图70.30]。另一个例子是今藏于日本美秀博物馆 (Miho Museum) 的一具石棺床 [图70.31]。这具石棺床被认定为北齐作品，与安阳石棺床有许多共性，但又包括了无人骑乘的鞍马、牛车这些引人注目的题材 [图70.32]。我前面提到，这两种题材从6世纪初就已成为中国墓葬

标准的死亡象征。第三个例子是山东青州傅家出土的一组画像〔图70.33〕。郑岩首先注意到这些线刻画像与粟特墓葬美术有许多共性。例如，在山西太原虞弘墓石椁画像中，一位具有中亚特征的宫廷人物坐在一个高足坐具上，一条腿置于另一条腿之上。他正举杯喝酒，旁边一位较矮小的人物向他进献盛在碗中的水果（图70.34a）。在傅家画像中，一位中原长相的男子以同样的姿势坐在相同的坐具上，手中的酒杯与前者相同，其身旁也刻画一人进献物品（图70.34b）。基于这些共性，郑岩认为傅家画像使用了某种受粟特美术影响的“粉本”，同时将外来的艺术“转化”为中国的视觉文化。我们从这两幅画像可以看到，原有的中亚式人物已替换为中原的人物形象，原有的浅浮雕在傅家的画像石上转变为流畅的阴刻线条，后者也许更合乎当地人的趣味。

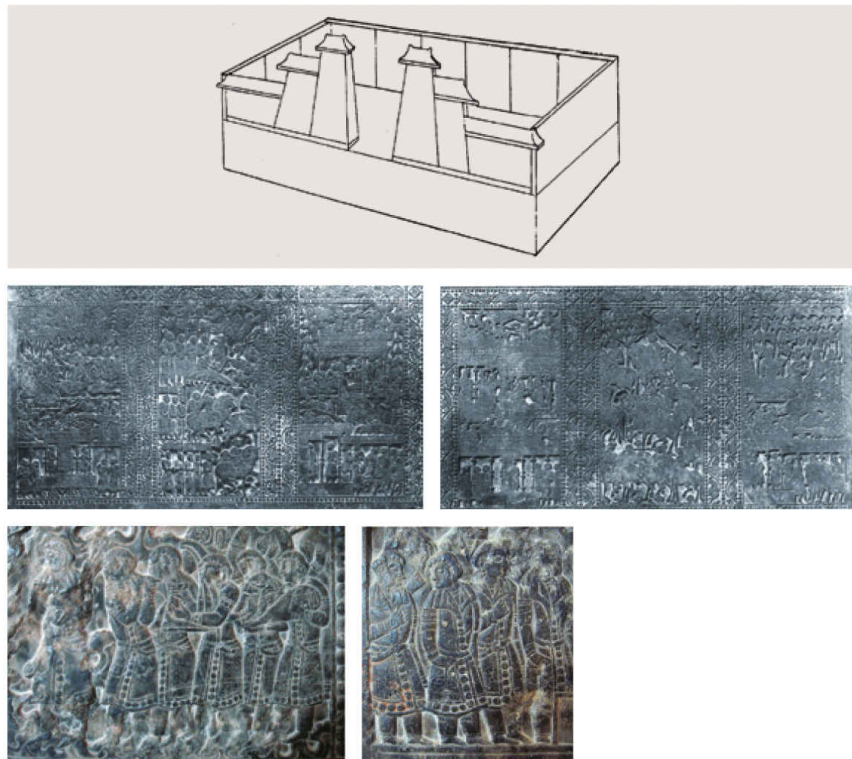


图70.30 传出于安阳地区的石棺床画像



图70.31 日本美秀博物馆藏石棺床



图70.32 日本美秀博物馆藏石棺床上的鞍马、牛车图像



图70.33 山东青州傅家出土的一组画像石线描图



图70.34 山西太原虞弘墓石椁画像（左）与山东青州傅家出土画像（右）中相似图像的比较

再次，傅家画像以及其他发现，对于人们惯用的粟特和中国墓葬美术的定义提出了挑战。这些材料似乎在不停地彼此渗透和影响，而不是建立封闭的自身体系。中国的器具和图像为外来者采纳的同时，具有外来风格的器具和图像同样可以为当地人所使用。傅家北齐墓的

墓志早年被砌入一座水坝底部，我们无从得知这些画像石为何人制作。在另外一些情况下，我们有足够的材料了解死者的背景，令我们惊异的是其墓葬的装饰和葬具的形式并不完全符合死者的种族身份。例如从2004年在西安附近发现的康业墓墓志可以知道，死者是中亚康居国王室的后裔。563年其父亲去世后，他继承了大天主一职，可能是索罗亚斯德教的教团首领。他的墓葬被打开时，考古学家发现其尸骨暴露在石棺床上，周围并无棺的痕迹 [图70.35]。这种独特的安葬方式被认为是其外来身份的表征。但奇特的是，石床屏风上是极其精致的典型的中国式阴线刻画像 [图70.36]，这些画像表现了以山水为背景的各种男女贵族形象，康业本人也以褒衣博带的中国士大夫形象登场 [图70.37]。很显然，他故意与那些粟特移民所喜爱的外来形象拉开了距离。



图70.35 康业墓中的石床和墓主遗存

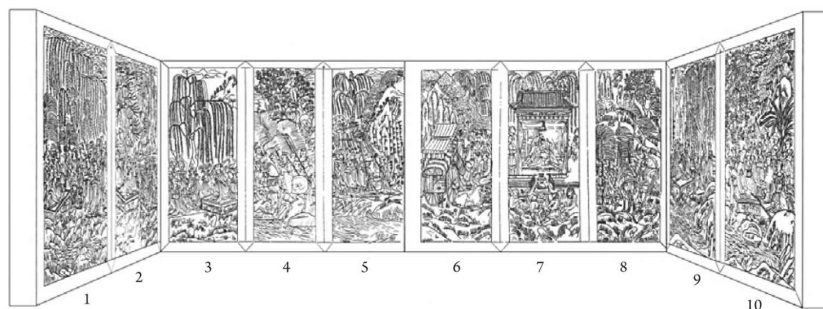


图70.36 康业墓石床（线图）



图70.37 康业墓石床背屏上的墓主画像（线图）

2005至2007年考古学家在安阳固岸发掘的一处大型墓地，使问题变得更为复杂。该墓地内清理出142座东魏和北齐时期的墓葬，其中一座墓葬与康业墓的结构和埋葬方式十分相似：死者——这一次是一对夫妇——的遗骨也暴露在没有棺的石床上，石床以阴线刻画像装饰[图70.38]。但砖志中的文字表明，死者为冯僧暉和夫人谢氏（或其中的女子谢氏名冯僧暉）。没有证据表明他们是粟特人。从这一考古材料可以获知，我们需要重新检视所谓的入华粟特人美术的特征。附录中所列的使用此类葬具的12个墓例中，只有5例的墓志可以证明死者为粟特人。青州和固岸的葬具、画像石可能是中原人制作的。这种材

料中复杂的关系说明不能以简单的分类方法来处理，不同的视觉、文化和宗教系统之间持续不断的互动有待我们更为深入地研究。



图70.38 安阳固岸冯僧晖墓中的石床和墓主遗骸

*

现在让我们简单总结一下。当这个展览在芝加哥大学斯马特美术馆展出的时候，我们组织了一次为期一天的学术研讨，探讨响堂山石窟和北齐艺术的问题。作为主持人，我在会议最后提出一个问题：在经过如此多关于单体石窟、雕像、墓葬壁画和器物的讨论之后，我们是否了解北齐艺术作为一个整体如此繁荣的原因？作为如此短暂的一个王朝，北齐对中国艺术的贡献无疑是非凡的。我们有必要假定某些因素或者力量激发了艺术家蓬勃的创造力，在他们实际运用这种创造力时，这些力量扮演了重要的角色。

在过去几个月中，我不断地思考这一问题。这个演讲为这个问题的答案勾画出了初步的轮廓。从根本上说，尽管宫廷的确启动了一些大型的艺术工程，但北齐艺术的发展并非纯粹是官方政令的结果。北齐宫廷极不稳定，曾接连不断地更换过六个皇帝；更重要的原因是北

齐艺术异乎寻常的复杂和成熟，显现出不同的艺术趣味和影响。为解释北齐艺术内在的逻辑，我们需要基于实际的视觉和考古材料，重构其具体的历史原境。如这次演讲所显示，这些原境中之一种与一个界限明确的较小区域相关，如京畿地区。在这里，我们发现有一些特殊的个人或群体与特定艺术工程有着密切的关系 [图70.39]。但是，即使在这种有限的区域内，北齐艺术仍然不是铁板一块，其内容和风格从一个场所到另一个场所都在变化。对于综合性的研究而言，这种地域模式可以用来分析任何视觉材料丰富的区域。山东青州地区就是一个可能的选项。在这一地区，考古学家不仅发现了墓葬壁画和受粟特美术影响的画像石，而且在寺院遗址发现了大量佛教造像 [图70.40]。第二种原境可说是“跨地域”的。这种分析模式可以用来识别北齐境内不同区域艺术创作的共性和差异。在这次演讲中，我比较了邺城、晋阳和济南的墓葬壁画 [图70.41]。运用这一模式，我们可以对不同艺术流派的作品进行比较。例如，山西娄叟墓和磁县湾漳墓出土的彩绘武士俑，与响堂山的佛教雕刻有着同样的面部特征，这可能说明一种特定的艺术风格在几个大型都邑之间传播 [图70.42]。最后，第三种原境是一种跨政权和国际化的网络。除了墓葬中的画像石受到粟特视觉文化和索罗亚斯德教深刻的影响 [图70.43]，山东地区的北齐佛教造像同样反映出一种政权之间和国际化的联系 [图70.44]。这些精美的造像对于身体、感官和透明有着显著的兴趣，学者们将这些特征与多种来源联系起来，包括印度笈多王朝、中国南朝和以“曹衣出水”风格著称的粟特画家曹仲达。尽管目前仍存在争议，所有这些推测都将北齐艺术与这个王朝统治范围之外的区域联系了起来，与外来形式和审美趣味的驱动力联系起来。

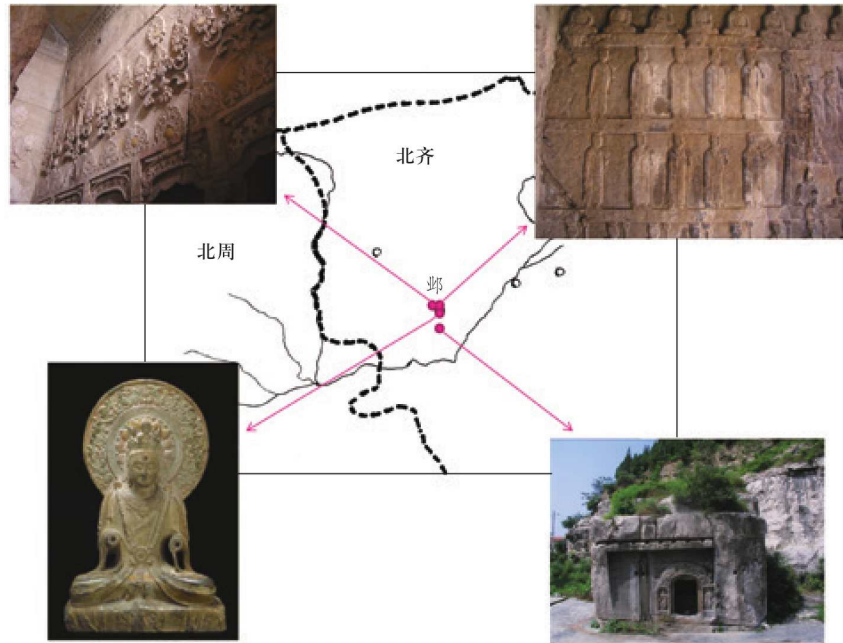


图70.39 北齐京畿地区艺术创作示意图

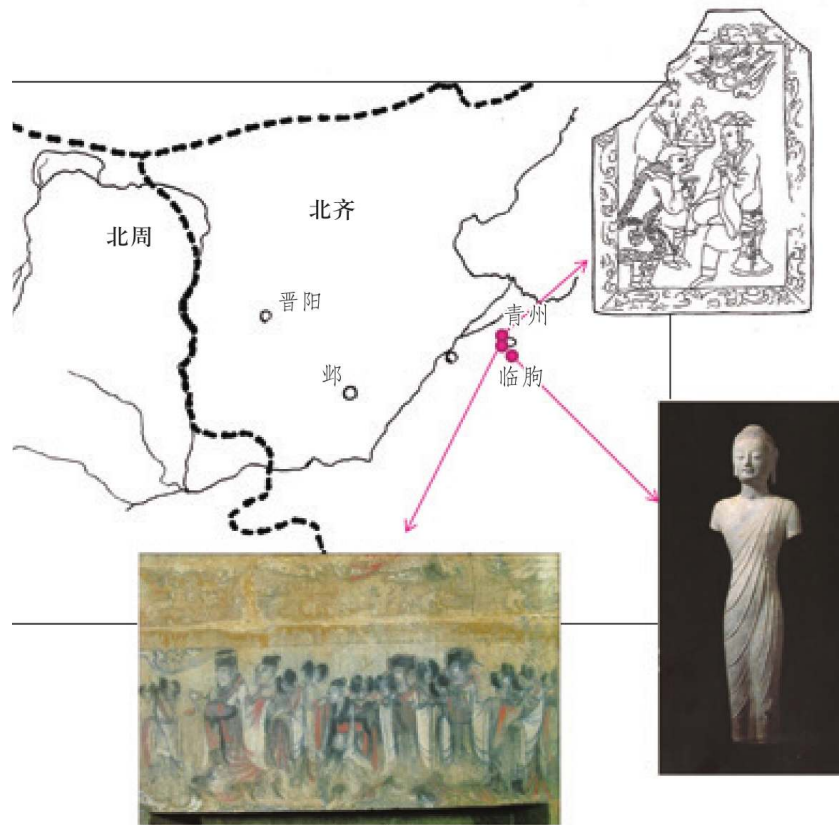


图70.40 北齐山东青州地区艺术创作示意图

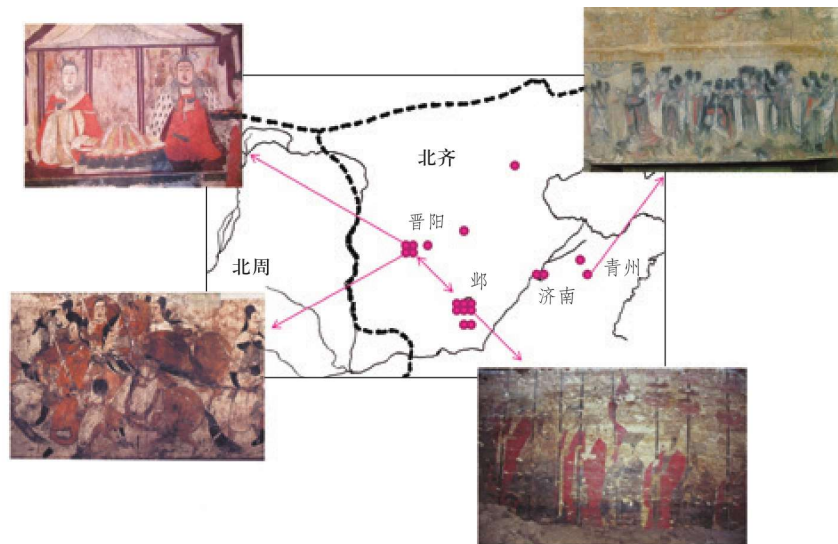


图70.41 北齐境内墓葬壁画地域模式示意图



图70.42 北齐境内人像艺术风格交互影响示意图

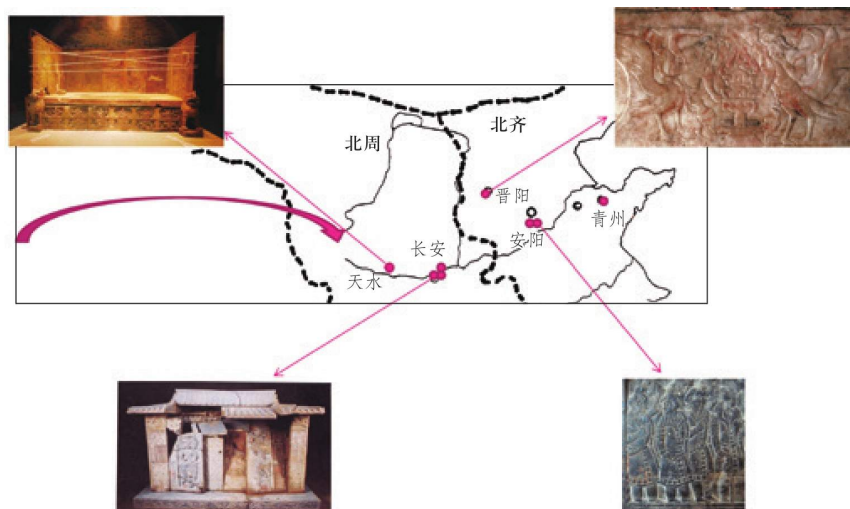


图70.43 墓葬画像石反映的粟特视觉文化和索罗亚斯德教旨影响示意图

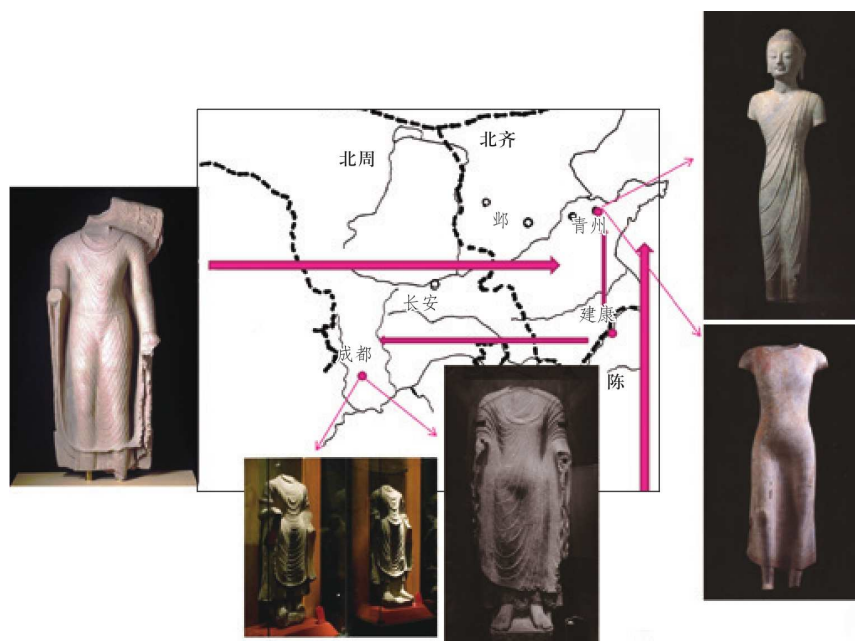


图70.44 南北朝时期中国境内与境外佛教艺术联系示意图

(郑岩 译)

附录：相关考古发现和图像材料

一、北朝石葬具

1. 冯僧暉和谢氏石棺床，河南安阳出土。东魏，548年
2. 康业石棺床，西安出土。北周，571年
3. 傅家石棺床画像石，山东青州出土。北齐，573年⁽¹⁾
4. 安伽石棺床，西安出土。北周，579年
5. 史君石堂，西安出土。北周，579年
6. 安备石棺床，河南出土。隋，589年
7. 虞弘石椁，山西太原出土。隋，592年
8. 石棺床，波士顿美术馆（Museum of Fine Arts, Boston）、巴黎集美博物馆（Musée Guimet, Paris）、科隆东亚艺术博物馆（Museum für Ostasiatische Kunst, Cologne）和华盛顿弗利尔美术馆（Freer Gallery, Washington, D. C.）藏，传出土于河南安阳。可能为北齐遗物
9. 石棺床构件，日本美秀博物馆（Miho Museum, Koga）藏。可能为北齐遗物
10. 石棺床，甘肃天水出土。北周至隋
11. 石棺床构件，纽约大都会艺术博物馆（Metropolitan Museum of Art, New York）。年代和出土地不详
12. 石棺床，来源于私人藏品。弗吉尼亚美术馆（Virginia Museum of Fine Arts）。年代和出土地不详

二、西魏壁画墓

陕西咸阳侯义墓，544年，1984—1985年发掘

三、东魏壁画墓

1. 河北磁县元祜墓，537年，2006—2007年发掘
2. 河北吴桥封柔墓，544年，1956年发掘
3. 河北赞皇李希宗墓，544年，1976年发掘
4. 河北景县高长命墓，547年，1973年发掘
5. 河北磁县赵胡仁墓，547年，1974年发掘
6. 河北磁县阎叱地连（茹茹公主）墓，550年，1978—1979年发掘
7. 河北磁县元氏墓，2007年发掘

四、北齐壁画墓

1. 山东临朐崔芬墓，551年，1986年发掘
2. 河北磁县比丘尼垣墓，562年，1957年发掘
3. 山西寿阳庾狄迴洛墓，562年，1973年发掘
4. 河北平山崔昂墓，566年，1971年发掘
5. 河北磁县尧峻墓，567年，1975年发掘
6. 河北磁县李难胜墓，570年，1978年发掘
7. 山西太原娄叡墓，570年，1979—1981年发掘
8. 山东济南口道贵墓，571年，1984年发掘
9. 山西太原徐显秀墓，571年，2000—2002年发掘
10. 山西太原口愷墓，572年，2001年发掘
11. 山东临淄崔博墓，573年，1973年发掘
12. 河南安阳范粹墓，575年，1971年发掘

13. 河南安阳颜玉光墓，576，1971年发掘
14. 河北磁县高润墓，576年，1975年发掘
15. 北京（墓主不详）墓，纪年不详，1973年发掘
16. 山东济南（墓主不详）墓，纪年不详，1986年发掘
17. 河北磁县高洋（？）墓，纪年不详，1987—1989年发掘
18. 河北磁县（墓主不详）墓，纪年不详，1957年发掘
29. 山西太原（墓主不详）墓，纪年不详，1987年发掘
20. 山西朔州（墓主不详）墓，纪年不详，2008年发掘
21. 河北磁县高孝绪墓，纪年不详，2009年发掘

五、北周壁画墓

1. 宁夏固原宇文猛墓，565年，1993年发掘
2. 宁夏固原李贤墓，569年，1983年发掘
3. 陕西咸阳宇文通墓，571年，1999—2000年发掘
4. 陕西西安康业墓，571年，2004年发掘
5. 陕西咸阳（墓主不详）墓，572年，20世纪50年代发掘
6. 陕西咸阳叱罗协墓，575年，1979—1990年发掘
7. 宁夏固原田弘墓，575年，1996年发掘
8. 陕西咸阳王德衡墓，576年，1988年发掘
9. 陕西咸阳独孤藏墓，578年，1988年发掘
10. 陕西咸阳尉迟运墓，579年，1988年发掘

11. 陕西西安安伽墓，579年，2000年发掘
12. 陕西西安史君墓，580年，2003年发掘
13. 陕西咸阳王士良和董荣晖合葬墓，纪年不详，1988年发掘
14. 陕西华县（墓主不详）墓（58H. C. M4），纪年不详，1958年发掘

[\(1\)](#) 译者注：多位学者将20世纪70年代收集的青州傅家北齐9件画像石确定为石棺床的构件，主要是根据我在十多年前发表的一篇文章（郑岩，《青州北齐画像石与入华粟特人美术——虞弘墓等考古新发现的启示》，载巫鸿，《汉唐之间文化艺术的互动与交融》，北京：文物出版社，2001年，第73—109页）。这些画像石长期以来砌在博物馆展厅的墙壁内，我们无法了解其背面的情况。2004年，当我有机会观察到其中2件画像石粗糙的背面，我对自己的判断产生了怀疑。最早报道这组石刻的夏名采先生认为它们属于墓葬的墙壁，这个判断可能更为可信。我曾借旧文重刊的机会补写了一个“附记”，对此加以说明（郑岩，《逝者的面具——汉唐墓葬艺术研究》，北京：北京大学出版社，2013年，第305—306页）。2014年，青州市博物馆编写的《山东青州傅家庄北齐线刻画像石》（济南：齐鲁书社，2014年）再次补充了此前遗漏的一块残石，证明可能还有第10石存在。

71 关于“不可移动文物” (2011)

顾名思义，“不可移动文物”就是不应该、不允许从其原属地点搬动和转移的人类文化遗产，有关定义在联合国教科文组织第17届会议于1972年11月16日通过的《保护世界文化和自然遗产公约》（Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage）（以下简称《公约》）中有明确陈述。该公约将这种文化遗产归纳为三类：一是“古迹”，即“从历史、艺术或科学角度看具有突出的普遍价值的建筑物、碑雕和碑画、具有考古性质的成分或构造物、铭文、窟洞以及景观的联合体”。二是“建筑群”，即“从历史、艺术或科学角度看在建筑式样、分布均匀或与环境景色结合方面具有突出的普遍价值的单立或连接的建筑群”。三是“遗址”，即“从历史、审美、人种学或人类学角度看具有突出的普遍价值的人类工程或自然与人的联合工程以及包括有考古地址的区域”。这个公约在1985年11月22日由中华人民共和国全国人民代表大会常务委员会批准，写入该年公报，成为中国参与执行的一项国际公约。

对于文物保护、收藏和交易来说，这个公约的制定及中国政府的参与是件大事，因为它至少在概念上明确了哪些文物是不能随意移动、流通和买卖的，哪些文物是必须留在当地保护和展示的。但正如所有的法律和准法律的条款一样，这个公约的简约语言只可能界定基础的概念和原则，不可能为无数复杂的实际情况提供解决指南。对于在工作和生活中天天和文物打交道的人来说——不管这些人是收藏家、考古人员、美术史家、博物馆工作者、画廊经营者还是一般文物爱好者——复杂的个案总是作为不可避免的实际问题不断出现，每一

次都要求当事人根据具体情况做仔细和缜密的思考和判断。我鼓励大家注意这些实际问题，并将其提升到理论的层次上去思考，因为这种思考不仅会给抽象的条款加入真实的历史内容和实践意义，也可以让我们从学术角度反思公约及其翻译本对文化遗产所作定义的准确性和实用性，其目的是在美术史、考古研究和法律话语之间架起一道桥梁。

比如，我们可以考虑：按照《公约》人们应该即刻停止对以上所说各类文物的随意移动，但我们如何处理《公约》制定以前——甚至很久以前——就已经被移动了的碑刻、雕塑、壁画甚至整个建筑呢？这个问题会变得复杂和具有挑战性，许多被移动的文物已经被赋予第二甚至第三次生命，成为迭次出现的“具有突出的普遍价值的”建筑、艺术综合体的组成部分。这种例子在实际生活中随处可见：西安碑林中的碑刻大都是从别的地方搬过来的，威尼斯圣马可大教堂入口处上方青铜驯马的原件掠自君士坦丁堡 [图71.1]，美国堪萨斯城纳尔逊-阿特金斯美术馆的著名中国古代美术收藏包括了来自山西洪洞广胜寺的炽盛光佛壁画 [图71.2]、北京智化寺如来殿万佛阁的藻井，以及一尊来处不明但极为精美的南海观音雕像。虽然来自不同渠道，这些原本“不可移动”却被移动了的建筑、壁画和雕塑在这个现代美术馆中营造了一个新的中国佛教美术空间，每天吸引着当地的居民、学生和来自世界各地的瞻仰者。由于碑林、圣马可大教堂和许多类似的文化/建筑体已经是目前受法律保护的著名世界文化遗产，那么我们是否可以做一大胆推论：在1972年前的漫长历史中尚有可能通过移动“不可移动文物”造就新的“不可移动文物”，而这种可能性在1972年后消失了或应该被断然拒绝。



图71.1 威尼斯圣马可大教堂的青铜驹马原件



图71.2 敦煌莫高窟第61窟炽盛光佛壁画。五代。堪萨斯纳尔逊-阿特金斯艺术博物馆藏

情况并不是这么简单。在我看来，1972年后到今天，世界上大量的美术馆、博物馆和私人收藏仍然相当自由地吸收着《公约》中所规定的不可移动的文化遗产，以造就当代世界中的具有纪念碑意义的艺术/建筑综合体。这里的一个关键问题是理解“不可移动文物”中的一个普遍偏差：许多人把概念意义上的“不可移动”理解为物质意义上的“不可搬动”，因此文化遗产的现场保护聚焦于“建筑”和“遗址”两项之上，具体说来就是独立建筑体、建筑群、建筑环境和考古遗址。似乎除了这些和土地有实际接触的人造结构，其他文物都是可以移动和收藏的东西。这里我需要首先说明，对古代建筑和遗址的保护观念逐渐增强绝对是件好事，应该大大鼓励。但我同样希望提出，

《保护世界文化和自然遗产公约》强调的并非只是单独的建筑或建筑群，同时包括所有“具有考古性质的成分或构造物”（elements or structures of an archaeological nature）。这个条款非常重要，因为它体现了当代美术史和考古学研究中的一个重要学理，即真正具有历史和文化意义的并非孤立的文物，甚至不是那些硕大的纪念碑和建筑群，而是它们的历史状况和这种状况作为历史信息的意义。一座佛塔的“纪念碑性”并不仅仅在于它的高大雄伟，使它真正“有灵”的是其地宫中埋藏的层层舍利函中的佛骨。[图71.3]一座墓葬的定义并不在于它的建筑类型和装饰，而且包括其中所有的随葬物品甚至棺槨和对尸身的处理。这些都是“具有考古性质的成分或构造物”，对研究历史文化、思想和艺术有关键性的意义。从学理上讲它们都是不可移动的，一旦移动就再也不可能恢复原样。



图71.3 陕西扶风法门寺地宫发掘现场

那么怎么办呢？既然连考古发掘都必然是对原境的破坏，我们还有什么可能去谈论“不可移动”的文物和对它们的保护呢？这确实不是个容易回答的问题，如果希望认真讨论一下的话，我们应该从“艺术品”的基本性质着手考虑。简言之，我们今天称为“艺术品”的东西大略可以从创作意图和使用功能上分为两大类别：一类是非特定地点、单一或成组、为了流通（包括馈赠、买卖和传承）的作品；另一类是具有特殊地点和固定环境，往往结合了多种艺术形式的空间综合

体。前一类的代表物有卷轴、架上绘画、瓷器、玉器、小型雕塑、摆设等；后一类使人马上想到建筑、墓葬、纪念碑这些大型建筑，但实际上不少绘画、陈设和雕塑也都有着明确的地点和使用范围，属于特殊的建筑空间。这两种造物都可以被称为艺术“作品”，因为它们的设计和制作具有统一的意图，其意义和功能首先通过其视觉性和物质性得到体现。如果这个基本分野可以确立的话——其中当然会有许多复杂的情况——那么我们对“不可移动文物”的讨论就有了一个理论的基础：“不可移动”不等于“不可搬动”，虽然建筑和墓葬中的物品和陈设具有可以移动的物质形态，但是如果脱离了它们所处的特殊地点和原始环境，我们就无法了解其创作意图和实际功能，从而也无法获知它们的形式选择和装饰原则。同时，如果这些“具有考古性质的成分或构造物”被抽走，一座建筑或墓葬也就变成了没有历史灵魂的盒子。

一旦弄清这一点，往下的问题就变得相当实际。虽然从原理上讲任何“特殊地点”的艺术品和建筑装饰都是不可移动的，但现实的社会情况和现存的技术条件不允许我们完全实现这个理想，我们能够做的是尽量靠近这个理想。一个装满器物、木俑、图绘甚至文献的古墓被发现了，地下水位不断上升，新鲜的空气一下子涌入，所有文物都需要尽快取出进行妥善保护。这个时刻是对考古发掘者的最大考验，因为他们观察、记录、整理和最后发表的文献和绘图将取代墓葬消失了的原境，它将成为未来所有对这座墓葬和其中文物进行研究的唯一的信息来源。如果没有这份科学记录，考古发掘不过是对历史的另一种形式的人为破坏。但话说回来，即使是“科学记录”也必然受到此时此刻人们知识和思想水平的限制——我们看到的总是我们能够看到的，我们找到的往往是我们希望找到的。“理想国”中的考古报告应该不受时间限制，它应该为现在和将来的所有研究者最大限度地提供原始信息——不但为考古学家和美术史家，而且为科学、医学、建筑学、生物学、环境科学和其他一切学科的研究者提供信息。这当然又

是个不切实的理想，但“理想”使我们不断认识到现实之不完善，让我们不断思考如何扩大眼界，为未来记载下眼前消失的景观。

一座精美的壁画墓被发现了，按照“不可移动文物”的原则，壁画当然应该留在墓内，使观众得以在原有的建筑环境中观看和欣赏。但是暴露在无情的光线和污浊的空气里，画面的颜色将迅速黯淡以至消失，暗藏的盗墓贼也随时威胁着原地保存的壁画、雕塑和器物的安全。唯一的方法是把它们“移动”取出以便善加保护，或忍痛将墓葬回填。使人高兴的是，一些在原地建造的“遗址美术馆”已经在世界各国越来越多地出现。在这些美术馆里观众可以参观墓葬的原始建筑，也可以在旁边的陈列室中鉴赏墓中所出的珍贵物品，有的陈列室中还配备有墓葬原状的详细图解和说明，进一步帮助观众了解由于移动墓中物品而消失了的历史信息。另一种折中的做法是在大型城市美术馆中设立结合原物、建筑模型和原始考古状态的综合陈列。在所有这些情况中，实物已被移动，博物馆人员尝试的是将“原境”和“信息”同步移动。

大洋彼岸，一些美术史家和博物馆人员正从事着另外一种抵抗或修正“文物移动”的努力。他们面对的是历史遗留下来的现实：许多西方美术馆中陈列着来自埃及、玛雅、印度、中国的陵墓、神庙和石窟中的精美雕刻和壁画；遗留在这些国家原地的是有如大屠杀之后的战场——无头无臂的佛陀和菩萨、被切割胶粘的壁画、令人目不忍睹的残缺肢体。这类文物的归还问题已经是一个长久的话题，由于近200年以来世界历史的复杂以及不断变化中的全球政治环境，这个话题在绝大多数情况下仍不过是话题而已。但一些学者和机构已经开始从脚下做起，通过学术研究、双边合作以及使用新的电子记录和显像技术将历史中“移动”了的碎片和被破坏了的原址进行影像的缀合。[图71.4]芝加哥大学东亚艺术中心完成的“响堂山石窟项目”和目前正在进行的“天龙山石窟项目”最清晰地体现了这种努力。通过若干年的工作，他们造就了中外学者可以自由使用的三维影像数据库，其中

包括了目前所知流散于世界各地的响堂山石窟和天龙山石窟雕塑。

[图71.5] 几年前在华盛顿弗利尔美术馆和芝加哥大学斯马特美术馆举行的“往昔回声”大型展览既包括了流传在外的佛头、佛手，也包含了一个石窟的电脑复原。犹如时光倒流，被支解了的佛头和佛手在银幕上回归于它们失去的身体。OCAT研究中心的展览“遗址和图像”进而将“天龙山石窟项目”做了大规模呈现，对整个遗址的历史变迁进行了回顾，也对若干残损的石窟和石刻进行了电脑组合复原。



图71.4 北京大学小组在北响堂山南洞进行3D扫描



图71.5 北响堂山南洞佛坛“密铺”三维数字模型的线框图片

因此，当我们反思“不可移动文物”这个概念和《保护世界文化和自然遗产公约》，对我来说它们提供的与其说是马上可以付诸施行的规章条款，不如说是一个考古美术的理想。回顾历史的进程，自从艺术收藏作为一种社会现象出现，不可移动文物的移动就从来没有停止过。而且，由于古董市场的繁荣和基本建设的热潮，这种现象在今日愈演愈烈。这也可能是我们为什么要在这个时候专门谈文物的“不可移动”的原因。

本卷所收论文出处

58. 玉骨冰心——中国艺术中的仙山概念和形象

“Immortal Mountains in Chinese Art”, in Wang Wusheng, *Celestial Realm: The Yellow Mountains of China* (New York, 2005), pp. 17-39.

59. 说“俑”——一种视觉文化传统的开端

“On Tomb Figurines: The Beginning of a Visual Tradition”, in Wu Hung and Katherine Mino eds., *Body and Face in Chinese Visual Culture* (Cambridge, Mass., 2005), pp. 13-47.

60. 动物、祖先和人：再思早期中国艺术中的意义

“Rethinking Meaning in Early Chinese Art: Animal, Ancestor, and Man”, *Critical Inquiry*, 43.1 (autumn 2016), pp. 139-190.

61. 明器的理论和实践——战国时期礼仪美术中的观念化倾向

载《文物》，2006年，第6期，第72—81页。

62. 镜与枕：主体与客体之间

“Mirror and Pillow: Between Subject and Object”，未刊稿。

63. 东亚墓葬艺术反思——一个有关方法论的提案

“Rethinking East Asian Tombs: A Methodological Proposal”，in Elizabeth Cropper ed., *Dialogues in Art History, from*

Mesopotamian to Modern (Washington, D. C., 2009), pp. 139-166.

64. 墓中的“活者”：中国古代墓葬艺术对主体的表现

“Enlivening the Soul in Chinese Tombs”, in Francesco Pellizzi, Jonathan Hay, and Wu Hung, eds., *RES: Anthropology and Aesthetics*, 55/56 (Absconding, 2009), pp. 21-41.

65. “生器”的概念与实践

载《文物》，2010年，第1期，第87—96页。

66. 中国艺术和视觉文化中的“复古”模式

“Patterns of Fu gu (Returning to the Ancient) in Chinese Art and Visual Culture”, in Wu Hung ed., *Reinventing the Past: Archaism and Antiquarianism in Chinese Art and Visual Culture* (Chicago, 2010), pp. 9-46.

67. 石涛和中国古代的“废墟”观念

“Shitao (1642—1707) and the Traditional Chinese Conception of Ruins”, *Proceedings of the British Academy*, no. 167 (London, 2010), pp. 263-294.

68. 1644：残碑何在？

节选自巫鸿，《阅读“缺席”：中国艺术史中的三个时刻》，载黄专主编，《世界3：作为观念的艺术史》，广州：岭南美术出版社，2014年，第28—45页。

69. 引魂灵璧

巫鸿、郑岩编，《古代墓葬美术研究》，第1辑，北京：文物出版社，2011年，第55—64页。

70. 北齐艺术之再思

“Rethinking Northern Qi Art”，未刊稿。

71. 关于“不可移动文物”

载《华夏地理》，第113期，2011年11月，第70—72页。

巫鸿作品集

LOCATIONS OF COMPARISONS

Collected Works on Art
History by Wu Hung Vol. VI

比较场所

巫鸿美术史文集 卷六

〔美〕巫鸿 著
郑岩 编



文景

上海人民出版社

Horizon



巫鸿作品集

LOCATIONS OF
COMPARISONS

Collected Works on Art
History by Wu Hung Vol. VI

巫鸿美术史文集 卷六
〔美〕巫鸿 著
郑岩 编

比较场所

图书在版编目（CIP）数据

比较场所 / （美）巫鸿著；郑岩编. --上海：上海人民出版社，2022

ISBN 978-7-208-17700-0

I. ①比… II. ①巫…②郑… III. ①美术史-中国-古代-文集
IV. ①J120.92-53

中国版本图书馆CIP数据核字（2022）第104164号

书 名：比较场所

作 者：[美] 巫鸿

出 品 人：姚映然

责任编辑：刘奕辰

转 码：欣博友

ISBN：978-7-208-17700-0/J·642

本书版权，为北京世纪文景文化传播有限责任公司所有，非经书面授权，不得在任何地区以任何方式进行编辑、翻印、仿制或节录。

文
景

Horizon

豆瓣小站：世纪文景

新浪微博：@世纪文景

微信号：shijiwenjing2002

发邮件至wenjingduzhe@126.com订阅文景每月书情

文
景
Horizon



阅 读 未 来

豆瓣douban



bilibili



远而近的阅读
一起做个有趣的书呆子！

关注“世纪文景”



目 录

- [72 比较场所：纪念碑性、废墟、时间性（2012）](#)
 - [73 汉代石棺：外观、深度与原境（2012）](#)
 - [74 宝山辽墓的释读和启示（2013）](#)
 - [75 超细读：马王堆1号汉墓中的龙、璧图像（2015）](#)
 - [76 礼器的艺术：话语与实践（2015）](#)
 - [77 无形的微型：中国艺术和建筑中对灵魂的界框（2015）](#)
 - [78 墓葬考古与绘画史研究（2017）](#)
 - [79 中国墓葬和绘画中的“画中画”（2017）](#)
 - [80 “黑画”小史：中国绘画中的一个反传统（2018）](#)
 - [81 墓葬中的通道：对“不可视性”的阅读（2019）](#)
 - [82 实践与话语：中山王譽墓中器物的安置与象征意义（2019）](#)
 - [83 死亡之为纽带：佛教礼拜与祖先尊崇（2019）](#)
 - [84 六朝时代的艺术与视觉文化（2019）](#)
 - [85 画屏的世界（2019）](#)
 - [86 全球视野中的美术史研究：变动的格局与未来的展望（2019）](#)
- [本卷所收论文出处](#)

72 比较场所：纪念碑性、废墟、时间性（2012）

马克·吐温有名言道：比较乃乐趣之终结。然而艺术史家们的工作却少不了比较，因为比较是一切对艺术风格与特征的陈述的基础，也使探讨不同时空中的艺术作品成为可能。这层含义下的“比较主义”作为艺术史评述与分析中的关键技术是此卷大部分章节的主题，但这篇短文将着眼于作为比较者的艺术史家。这些艺术史家难免散落在世界各地进行着各自的教学、写作与研究工作的，那么他们的居住地、从属的机构和所处的文化语境如何决定他们的比较方法呢？而当他们改换环境时，其比较的手段与范围是否也跟着变化？因此那些做比较的人或许也应该成为比较的对象，不光与他人进行比较，也需要和自己进行比较。在此卷的编辑雅希·埃尔斯纳（Jaś Elsner）的鼓励下，我决定以我的个人经历来回答以上两个问题。我个人的经历或许不具有代表性，但我希望它能引发人们对“比较”这一美术史实践的条件与状况进行反思。

历史内部的比较

故宫博物院坐落于北京城中心的紫禁城内。这个博物院建于1925年国民政府统治期间，整体架构以卢浮宫为参照，是由皇帝旧居改造而成的保护与展示艺术的公共场所。虽然历经20世纪30至40年代的战火和力争破除“旧思想、旧文化、旧风俗、旧习惯”（当时合称为“破四旧”）的“无产阶级文化大革命”（1966—1976年），宫殿时至今日仍保持完好，不可不谓一个奇迹。然而，北京的其他地方却经历了不可逆转的剧变。环绕着内城、外城与皇城的壮丽高墙消失了，同样消失不见的还有无数古老的街区和隐匿其中的院落。取而代之的

则是宽阔的大街与盒子似的摩天大楼，使这个城市看起来现代却无特色。1972年我初入故宫博物院任职时，北京的“四城”中只有紫禁城还留有围墙和高耸的城楼 [图72.1]。由于房屋短缺，我们被分配住在城中破败不堪的平房里，办公室、藏品库房、修复厂和图书馆也都坐落在这围墙所封闭的空间之内。“文革”期间，这里是中国为数不多仍然持续进行常规文物（“文物”是涵括考古发现、重要历史物品与艺术品的概括性词汇）研究的地方之一。



图72.1 故宫博物院正门。北京

故宫博物院虽然不能代表一个普遍情况，但却凸显了艺术史研究中的一种常见状况。在这种状况下进行的“比较”是在源于同一文化的、相对均质（homogeneous）的材料群中展开的。博物院的馆藏文物大约百万，其中60万件原为宫廷所有，其余则来自购买、捐赠和没收。无论来源何处，这些文物都被认定是“中国的”，至少官方的看法如此。1966至1971年期间，博物院停止对外开放，随后在1971至1976年期间举办过一些展览。但在这整个时期博物馆仍保留了一队常规工作人员，对藏品进行管理和研究。这些人员按照艺术的媒介和形式编入五个部门，分别是书画、金石、陶瓷、工艺和古建。我在书画组中工作了一年，然后主动请调到金石组——那里的人与博物院中最

古老的东西打交道，似乎也与外面的“文革”离得最远。由于每一部门的基本工作都是为本部门保管的浩瀚收藏编撰目录，以此为目的的研究工作自然而然地落入以媒介区分的各个领域里。很少出现跨越部门的分野，对文物进行比较的需求和支持。

那是一个计算机尚未出现的时代，目录编纂要靠填写小卡片完成，在上面记录下藏品的尺寸、材料、状况、真伪、作者、年代和出处。这之中的后四项（真伪、作者、年代、出处）需要对案例进行具体研究，主要依靠与其他文物进行比对。证据都隐藏在细节当中。当徐邦达（1911—2012年）和刘九庵（1915—1999年）那样老到的书画鉴赏专家审视一幅画时，通过仔细观察作品上的署名、钤印和笔法，他们便能即刻在心中将其与储存在浩瀚记忆中可与之相比的例子进行比较。通过这种思维过程，他们便可分辨真伪、认出作者。如果直觉告诉他们有什么不确定和不对劲的地方，我这个级别的年轻研究人员就会协助去查看钤印目录，或者将这幅有疑问的作品与同一艺术家的可确定的作品进行比较。

金石组的马子云先生（1903—1986年）被认为是中国最有经验的碑帖鉴定专家。他鉴定的主要方法是通过比较不同历史时期的拓片来诊断一件碑刻作品的细微物理变化。这些变化可能是石皮的剥落、笔画的缺损、裂痕的增大、磨损的出现，或是“石花”（钙化合物在石刻表面积累形成的结晶）形状与大小的改变。某一天他会指着《祀三公山碑》乾隆年间（1735—1795年）拓片上的一朵石花，告诉我们它在康熙年间（1662—1722年）的拓片上还不存在，因此它肯定是在17世纪80年代到18世纪70年代的九十多年里长到大约五厘米的宽度。这类观察成为马先生的大著《碑帖鉴定》的基础，由他的学生施安昌在他去世七年后结集出版。这本书内容极为丰富，包括1200个条目，每一条目都讲述了一件石刻的微观历史。这段历史由一连串拓片构成，每张拓片都记录了该石刻在其生命历程中的某个特定瞬间 [图 72.2]。



图72.2 三幅《西岳华山庙碑》早期拓片（局部）

- (a) 宋长垣本
- (b) 晚元或明初的华阴本
- (c) 明中期的四明本

看着马先生俯身于那些古老的拓片之上细细察看它们的不同，有如从历史反观自己所遗留下的痕迹。的确，马子云、徐邦达和刘九庵的研究都脱胎于一个成型已久的本地艺术史传统，这个传统与他们所审视的艺术品的制作密切相关。他们的论述中没有“透视”“空间”和“体积”这些从西方或日本舶来的词汇。指引他们的比较性观察的是百年前（甚至千年前）中国文化自身产生的观念与方法。在“文革”期间，这种囿于历史的学术传统也帮助保护了历史。“文革”过后，虽然中国新出现的研究与写作类型拓宽了艺术史比较的范围，将考古材料与民族志也纳入佐证的范围，但是很少质疑文化同质性（cultural homogeneity）这一潜在理念。我写于20世纪70年代末的文章，诸如《一组早期的玉石雕刻》《秦权研究》《谈几件中山国器物的造型与装饰》和《商代人像考》，它们的标题已然反映了这一趋势。

历史之间的比较

当早期西方学者开始思考中国艺术的总体发展模式，东西方之间跨度宽泛的比较必要地成为他们的起点。路德维希·巴贺霍夫（1894—1976年）于1931年写道：“许多个世纪的努力为15世纪的欧洲绘画铺平了道路，使它能把空间表现为一个包罗万象、无所限制的统一体……在远东也是一样，现实主义数世纪以来一步步发展，才达到了一个初级目标。”并不是每个人都同意这一说法。艺术评论家马利（M. R. Marguerye）已预想了一种全然不同的策略：

如果希望正确地欣赏中国艺术，西方人必须忘记他内心的先入之见，而且必须抛开他所受过的艺术教育、批判传统，以及所有自文艺复兴至今积累下来的美学包袱。他尤其要克制自己，避免将中国画家的作品与任何一幅欧洲名画做比较。

马利认为人们应该就中国艺术自身的逻辑对它展开分析，因此暗示或明言中国艺术不能与非中国艺术比较。然而，他的观点明显是不可行的：一个西方艺术史学家怎么能“抛开他所受过的艺术教育”呢？更何况他从这种艺术教育中获得了他的观看与思维逻辑。事实上，随着20世纪40年代西方对中国艺术的研究趋于成熟，学者们在继续从西方艺术研究中汲取历史与理论模型的同时，也更加注重其研究对象的独特性。比起在中西方艺术间勾画出生硬严格的平行关系，他们更多将这两个艺术传统在概念或方法的层面上联系起来。例如在解读早期中国画像艺术时 [图72.3]，亚历山大·索柏（Alexander Soper，1904—1993年）引入了“都会风格与地方风格”（metropolitan and provincial style）的概念；罗丽（George Rowley，1893—1962年）以西方“记忆图像”（memory picture）的理论为基础研究汉画像的视觉性；费慰梅（Wilma Fairbank，1910—2002年）将这类画像与它们的建筑载体结合起来分析——这是西方中

世纪和文艺复兴艺术研究中常见的方法。其他学者突破这些形式的和技术的研究手段，在象征、图像学、社会学和符号学的层面提出对汉代艺术的解读，他们的研究与西方艺术史20世纪60年代以后的潮流遥相呼应。



图72.3 “洒水捞鼎”。2世纪中期。山东嘉祥武梁祠画像拓本

这些例子显示，在很长一段时期中，西方对中国艺术的研究完全基于比较的方法。这是因为研究者们早已内化了西方艺术史中发展出来的概念和方法。这一状况随着中国艺术史学家的到来而变得更加复杂。后者中的许多人曾在中西两个系统中接受训练，之后也到西方的博物馆和大学中工作。这些学者的教育和学术研究常常涉及一种双重的比较过程。首先，他们自然而然地将以往接受的艺术史教育与新的环境相互衔接。在这个新环境中，无论是在展览场所里还是在艺术史研究方法论的层面上，非西方艺术与其他艺术传统共存于同一个跨国架构之中。其次，使用英语教授和写作中国艺术，这些中国艺术史家的学术实践在深层意义上必然是“跨语际的”（translingual），运用外来的词汇和句法表达中国本土的历史经验，以及语言中的微妙差别和文化特殊性。

我在1980年作为博士生来到哈佛大学后不久就开始了这种双重比较。从我到那里的第一天开始，我就和别的领域的同学们在“理论与方法”这样的课上并肩而坐，我被要求选修自己专业之外的课程，我的博士资格考试也涉及专业之外的其他领域，而我的博士论文也被专攻不同领域和学科的教授阅读和评论。后来，当我开始在同一系里任教时，我是这个由16名教授组成的美术史系中唯一的中国艺术专家。我的办公室位于一个收藏了世界各地艺术品的美术馆中 [图72.4]，而上我本科课程的学生对中国历史基本上一无所知。这里与紫禁城（它已变得遥不可及）不仅在地理上天各一方，在学科概念上也大相径庭。哈佛大学福格美术馆（Fogg Museum）中形制各异的艺术品、特殊的思想氛围以及课堂中来自各地的学生，都激发出新的比较方式，带来新的学术研究路径。我第一本用英语写作的书，即《武梁祠：中国古代画像艺术的思想性》（1989），以一章文献综述作为开篇：中国的金石学家（或称古器物学家）早在一千年前便开始研究这座2世纪的古迹，而西方学者在19世纪晚期加入了他们的行列。这本书旨在将这处古迹置于历史和史学史的连接点上进行研究，所讨论的史学史则包括了在不同地点发展起来的学术传统。



图72.4 哈佛大学赛克勒美术馆（Arthur M. Sackler Museum）。马萨诸塞州剑桥市

当我在紫禁城的高墙内研究商周青铜器时，那里并没有将这些古物与外界文物进行比较的必要。但当我在哈佛大学教授题为“中国与礼仪”的通识课程时，一个学生提问：“为什么古代中国人对这些锅碗瓢盆如此痴迷？他们为什么没有纪念碑？”这是合理的问题，也是难以回答的问题。关键在于：若想认真地回答这类问题，就必须得走出紫禁城在人心中筑起的围墙，成为一个比较主义者。对我而言，这类的问题成为我第二本书《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》的出发点。我在书中的一个观点是：在公元前4、5世纪之前，中国人一般不建造大型纪念碑式建筑，而是使用特制的可携带器物象征政治和宗教权力、构建历史共识、传达文化记忆 [图72.5]。一件玉雕或一尊青铜祭器就好比一座埃及金字塔，二者都使用了当时最先进的技术，耗费了巨大的人力。这些器物将人类劳动浓缩进它们可被携带的体量中，随着王朝的沉浮被移动或更换主人。纪念碑式建筑的出现、对石材的运用，以及拟人化偶像式图像的兴起，指示出中国艺术中的一个深刻变化。通过和亚欧大陆其他视觉传统直接或间接的接触，中国艺术开始享有与这些传统相似的视觉元素。“参与”（engagement）成了新的艺术形式和概念出现的主要动力和机制。这种机制最重要的一个成果是佛教艺术作为一个跨地域艺术传统的出现。佛教艺术的图像与视觉语言从印度一直延伸至地中海沿岸，从东南亚一路绵延到日本列岛。我们可以从图像、语境和功能等方面将各地的佛教艺术加以比较。

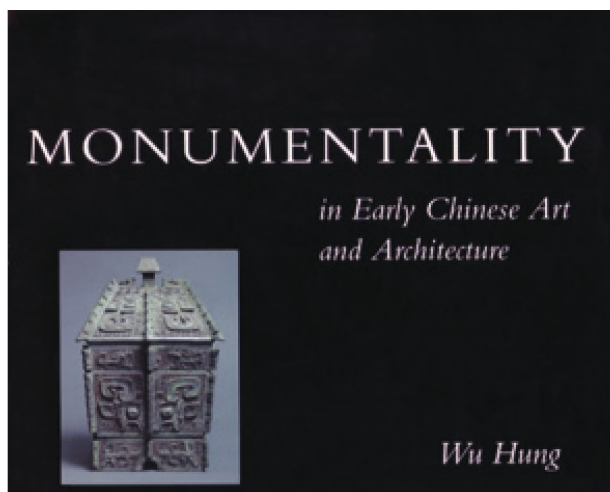


图72.5 英文版《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》封面，展示了一件约公元前13世纪的商代青铜方彝

《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》一书正是这样将不同类型的比较性观察与分析置入一个历史叙述之中。其中的一种比较帮助我们看到形式间的差异，也帮助我们发现重要古代艺术传统之间共享的概念，两者都提供了在全球语境下理解一个特定地域艺术传统的入口。另一种比较则是为发现人群、思想和形式之间的历史交流寻找线索。如果我们将这两种比较结合起来运用，便可以在诸多的地域艺术史和全球艺术史之间建立联系。

我最近出版的《废墟的故事：中国美术和视觉文化中的“在场”与“缺席”》对如何从全球视角思考中国艺术做出了更具自我意识的尝试。我为此书所做的研究工作包括“概念”和“历史”这两个相关联的方面。从概念上说，研究中国艺术中的“废墟”必须承认视觉文化中的非传统（alternative）历史叙述，也必须承认不同建筑传统中存在着异质（heterogeneous）的废墟观念和再现形式。试想，“废墟”的概念在一个崇尚木构建筑的文化中何以成型？这种建筑需要不断装饰与修复，任何地震、火灾乃至人们单纯的忽视都能让它们几乎完全解体。再试想，如果一种绘画传统极少表现古典建筑，而是致力

于创造变化无穷的山峦树木形象，那么这种绘画传统又何以体现光阴的流逝？

但是《废墟的故事》一书的目的并不局限于寻回本土的废墟概念或是时间意象，而在于通过这一初步研究提供一个观察中西方之间复杂历史互动的起点。这种互动自18世纪以来便主导着中国社会、政治与艺术的发展，在这个过程中出现了“中国废墟”的绘画图像；摄影随之成为记录废墟和战争破坏的新手段；一个特定的战争废墟被作为国家纪念碑保存下来 [图72.6]；近期的城市化运动更激发了许多与废墟相关的当代艺术项目。一方面，“废墟”这个涵盖性术语将这些片段联结为一个历史叙事；另一方面，废墟的不同图像和观念又为这个叙事的分段和分期提供了内在证据。通过这个方法，《废墟的故事》试图从一个具体的地域角度观察全球艺术史，而这个角度的基础是一系列“历史内部”和“历史之间”的比较。



图72.6 北京圆明园遗址公园。圆明园主要建于18世纪，毁于1860年

对比较架构的反思

将“历史内部的比较”和“历史之间的比较”这两种比较方法进行结合需要建立新的分析架构。我们可以从多种角度设想这样的新架构，但是我认为不论从哪个角度都必须将时间和地理因素作为艺术史中两个具有内在联系的维度来思考。一般而言，传统艺术史叙事是基于线性的时间概念，而这种时间概念往往同时具有一个预设的地缘政治地点。当这种时间观念被应用到多个地点时，便形成了多条并行的历史脉络（*multilinear histories*），其中每条历史脉络都有自身的前现代和现代、传统与当代的区别。这正是我们现今在各国首都的国家博物馆和百科全书式的艺术博物馆里看到的情况。虽然这些地方历史都遵循着历史演化的基本概念，它们的时间点、上下文和主体性则不相同。将它们统一起来的企图总是迅速地走进死胡同。这种情况促使我们去考虑能体现真实历史经验，亦能帮助我们更好地进行文化比较和对话的非线性时间概念。这里我尝试提出三个这样的概念，或许可以在不同区域的艺术史之间和在古代与现当代的分野之间架起桥梁。第一个概念——这是一个相当熟悉的概念——是跨越时间差距，向往昔的不断回归 [图72.7a]。这一概念在传统艺术史中被称为“古典主义”（*classicism*）或“拟古主义”（*archaism*），实际上是一种典型的表达当代性的方式，因为任何回归总是暗含着当下的心态与目光。复古现象存在于不同时期和不同文化中，我们可以设想如何围绕这个概念筹划研究项目，在过去和当代的艺术之间、在世界上的不同文化之间建立起重要的联系。

第二个概念是社会史和艺术史中的“断裂”（*rupture*）。传统艺术史通常被构想为一个连续的历史进程。在这个过程中，不同的再现方式或作为宽泛发展模式的前提或作为其后果，此起彼伏地出现。这一发展观念在艺术史研究中仍然具有很大影响力，即使在我们这个“后现代”或“后后现代”的时代也不例外。然而真实的历史，尤其是像中国这类国家的历史，总是充满了缺口和断裂。我们甚至可以说“断裂的模式”是许多国家中艺术创造的基本条件。纵观人类历史，

自然灾害、内战、侵略、大规模人口迁移，以及意识形态、宗教、政治的冲突，造成了一系列的深层断裂 [图72.7b]。每一断裂都迫使艺术家和知识分子对自己进行重新评价与定位。经过每一次断裂，他们的艺术创作不会回到一个曾经存在过的时空，而常常是见证了一套不同的参数和一种不同的时间与空间性的诞生。在全球范围内比较这些断裂带来的经历和冲击，将是非常有意思的研究项目。

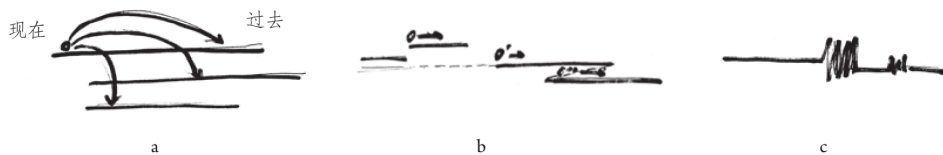


图72.7 三种非线性时间概念图解。巫鸿绘

第三个概念是“速度”（speed）和“时间压缩”（temporal compression） [图72.7c]。艺术史中的加速变化常常带来一种双重强化作用的结果或副产品：一方面，艺术回应着社会、经济、政治中的爆炸性变化；另一方面，艺术又激化了这些外界变化中的不确定感与戏剧性。诞生于这种历史时刻的作品，其力量不仅仅依赖于艺术语言在一个漫长时段中的自我完善，给予它们力度和意义的更是艺术家对周遭翻天覆地变化的内化——这些变化在短时间内改变了整个经济结构，改变了人们的生活方式和自我认同，并且重新定义了全球语境中某个区域的意义。近30年来的中国当代艺术便是在此种时刻诞生的。类似的历史转变曾经发生于世界的其他地区，也许此刻也仍在发生，但是中国宣扬的雄心壮志是在十年或二十年内取得西方一个世纪中的发展。这种时常混合着自我怀疑和不确定性的热望和紧迫感也可以在其他非西方社会的当代艺术中看到。这些特质赋予这些艺术以一种特殊的、在和平与“正常”环境中诞生的作品不具有的当代性。

“比较”的方法是艺术史家从来就熟悉的。但正如此卷所示，由于艺术史作为一个领域的状况与目标都在改变，比较方法目前在艺术史的实践与话语中吸引了新的兴趣。两个经常被提到的原因是教育领域向多元文化主义靠拢，以及当代艺术发展成为一个全球互联的子学科。然而，还有一个较少被提及但却十分重要的原因：当今参与全球艺术史和比较主义讨论的人不再局限于有着欧洲艺术史教育背景的学者，还包括了许多在非西方艺术传统中工作的历史学家。他们为这些讨论带来的知识、视角和经验正在帮助我们克服一个古老却难以破除的假设，即仅凭一个头脑便可创造出一个涵盖所有时期和所有民族的艺术的理论或历史体系。

当西方与非西方艺术间的严格界限日益瓦解，随之出现的是为艺术史科目建立一个新型三维架构的尝试。在这个三维架构中，“纵向”的国家艺术史与层叠的“横向”世界艺术史交叉——全球古代艺术和全球当代艺术可以作为这种横向衔接的两个例子。在不抛弃既有艺术史学史的前提下，这一结构有望建立跨地域的纽带，重塑艺术史知识，并改造包括院系、研究所和博物馆在内的种种机构。显而易见，比较研究在这一架构的确立中将扮演关键角色。在这个意义上，比较主义对艺术史学科的影响需要同时发生在认识论和组织结构两个层面上。比较主义意味着“全球艺术”并不是附加在既有知识上的，也不是对现有知识的重新包装。比较主义根植于艺术史学科的发展本身，并且注定要改写我们对艺术历史的认识。

（许逸帆 译）

73 汉代石棺：外观、深度与原境 (2012)

对于公元前一千纪的中国人而言，棺的发明标志着制度化丧礼的开端。因此，《易》云：“古之葬者，厚衣之以薪，藏之中野，不封不树，丧期无数。后世圣人，易之以棺槨。”⁽¹⁾史书对于丧葬建筑的首次记述也强调了同样的观念：公元前2世纪的赵咨将棺的发明视作墓葬历史上唯一最重要的事件，墓葬后来的发展不过是使得棺在名和形上踵事增华。而就其名和形而言，棺在最基础的也是最高的概念层面上，首次使得属于死者的一个特定空间物质化和稳定化。⁽²⁾赵咨将棺的发明归功于传说中上古的黄帝。在汉代的文献中，黄帝也被描绘为礼制和治国之道的创立者。⁽³⁾赵咨谈到，在黄帝之后，西周王室（公元前11—前8世纪）将棺发展为多重，并增加了外表华丽的装饰。东周（公元前8—前3世纪）强大的诸侯为自己营建了宏伟奢华的陵墓，“国赙糜于三泉”⁽⁴⁾。赵咨对于历史的描述基本上为现代考古学所证实。根据科学发掘，我们现在知道，公元前4000年前后的新石器时代晚期已出现了木棺，⁽⁵⁾西周贵族的棺饰有“荒帷”，东周时期，一些装饰性和象征性的图像则直接加于棺的表面。

杜德兰（Alain Thote）对棺的历史的概述起自大约公元前1000年，他还分析了一些装饰的象征意义。在其后的两千年中，木棺仍是葬具的主流，同时在特定的时期和地区，如汉代（公元前202—公元220年）的东部沿海和四川地区，以及从北朝到盛唐（大约6—8世纪）的中国北部，也出现了石棺。数量可观的石棺装饰有丰富的神话性和叙事性画面，这些内容总体上说很少见于木棺。着眼于宏观历史的角度，我们可以看到两种棺的传统彼此互动，在发展中呈现出两种鲜明的图景。石棺有着独特的材质、装饰和建筑性的形制，是一种特殊的

礼制用具，这些特性对于木棺的支配性和普遍性地位偶尔会构成一种挑战。就使用者而言，石棺所具有的这些自觉性特征反过来也包含着特定的习俗、身份和意图。⁽⁶⁾换言之，尽管石棺从未像木棺那些构成一种连续的历史性形式，其间断性的爆发呈现出一种全然不同的历史逻辑，吸引着我们去探索促成这种现象的特定历史动力。

本文集中讨论石棺最初在中国出现的历史。从公元前2世纪到公元3世纪初，石棺见于两个地区，首先是东部沿海的山东—江苏地区，然后在西南的四川地区。与西方的例子相似，一些汉代石棺上雕刻有画像。这种联系可能并非偶然——我下文将谈到，在制作石棺和其他石质葬具时，汉人受到了他们所说的“西域”石雕作品的影响。新媒材和舶来图像并没有保留外来作品原有的意义，而是成为本土死亡观念、灵魂意识和不朽思想的载体。从这个角度来看，汉代的石棺是文化融合的结果：在承续礼仪行为中木棺功能的同时，石棺中新的时代元素也使得这种行为得以更新。

我所讨论的第二个重点是汉代石棺内在的一致性与变化。为什么石棺兴盛于汉代两个在空间上彼此分离的地域？石棺的装饰、图像程序、宗教组织等方面与这两个地域传统之间的关系是什么？它们属于单一的发展系统，抑或殊途相望？我们的研究也许无法确切地回答这些问题。但是，通过提出这些问题，我希望能为今后的研究提供一些建设性的意见。

肉体与灵魂，表面与纵深

在古代中国，棺的功能存在着一种持续影响其设计和装饰的基本性悖论，这种悖论植根于有关“遗骸”（remains）的矛盾观念，而棺正是为容纳遗骸而营作。一方面，棺名正言顺的功能是为了封存和保护死者的肉身。所以，古代文献对于墓葬有一种标准化的定义：“葬不可不藏也。”“葬也者，藏也。藏也者，欲人弗得见也。是故衣足

以饰身，棺周于衣，椁周于棺，土周于椁，反壤树之哉。”⁽⁷⁾这种理解自然地促使人们开始营作墓葬与棺，作为容纳遗骸的，尽可能坚固、不透明的独立单元。正是在这种观念下，汉文帝在公元前2世纪早期前往其墓地视察，当看到建于山岩中的墓穴时，他感叹道：“嗟乎！以北山石为椁，用纆絮斫陈，蓊漆其间，岂可动哉！”⁽⁸⁾这也是史书上对皇陵修建的首次记录。

另一方面，古代中国人也认为，人死后的遗骸不仅包括物质性的肉体，也包括不可见的灵魂。按照这个思路，生者的灵魂与肉体合而为一，为后者提供智慧、情感、感觉及行动力。而死亡导致灵魂从肉体分离，使人从一个生命体转化为一个无生命的躯壳。⁽⁹⁾东周时期这种信仰则被赋予了更为合理的形式，此时儒家的礼官们发展出一套“二元灵魂”（twin souls）的理论，称为魂与魄。当人死之时，只有“天上的”魂飞散而去，而作为“尘世的”或“肉体的”魄则与尸体一起留在墓中。⁽¹⁰⁾魂与魄的存亡通常取决于死者世代的家族成员在墓葬内外以祭品的形式为死者所提供的滋养。作为这些祭品的接受者，死后的灵魂被想象成具备移动能力的自主存在（autonomous entities）。即使是更重的、不甚活跃的魄，也能够在墓葬中游动以享受祭品，占据着模仿死者生前住宅的墓室的不同部分。因此，为了便于魄运动，坚固的棺材被重新定义为灵活的、可穿透的实体，而且成为一个封闭的空间。但内部与外部空间的隔离不可能是绝对的，死者灵魂的运动沟通了棺的内外。这种沟通（negotiation）随即也成为棺表面各类设计与装饰背后的核心动力。

对于棺的双重功能，最早却绝不是最理想的解决方式表现为一种被迫的妥协。公元前六千纪到公元前五千纪一些新石器时代的陶瓮棺上钻有圆孔，⁽¹¹⁾由于孔洞的存在，灵魂得以在棺内外出入，同时棺封存与保护死者肉身的功能相对减弱。这个矛盾亦通过为死者配备设计不同的重棺来解决，如著名的湖北随县擂鼓墩1号墓。⁽¹²⁾在墓葬东椁室中，曾侯乙的遗骸位于一组两重的棺内。曾侯乙卒于公元前5世纪

末，根据所发现的随葬品，研究者认定墓葬的四个椁室分别对应着墓主地上的住宅，包括正式的堂、私密的室、宫闱和武库。位于棺内壁的开口（openings）将这些分开的室连为相统一的整体。这些开口很可能是为曾侯的灵魂能够在其墓内自由运动而设置。这种假设也正由墓葬内的重棺设计得到印证。外棺体量巨大，超过7吨重，由嵌在青铜框架内的厚硬木板构成。尽管如此坚实牢固，在其头板底部附近，人们惊奇地发现有一个长方形的门洞（高34厘米、宽25厘米）。类似的通道同样出现于内棺。但在这里，真实的门洞被设计者绘于侧板的假门取而代之。门两侧有各类超自然的守护者，与绘于头板的窗户一起，将整个棺转化为一个房屋状的结构。

在更广泛的意义上，这些绘画形式的门窗标志着棺在设计与装饰方面至关重要的发展。如果外棺是延续先前的传统，为死后的灵魂提供实际的出口，内棺则是以具有幻觉性的图像来实现这层目的。与细密的动物纹和几何纹相对比，门与窗被表现为空的、阴性的空间，凹入棺的内部。从这个角度讲，表面与纵深之间的对话持续不断地支配着棺的装饰。此处，“表面”指木棺或石棺承载图像的装饰面，表现为在三维结构上的一系列二维的绘画作品。“纵深”则指在这些物质性的、绘画性的表面之后的空间。这个内部空间可能由棺表面图像的三维结构来界定，从而将棺变成一个带有象征性的住宅，或是一个宇宙的微观模型。另外，它也可以通过如前所述的具有象征性“通道”作用的特殊图像来暗指。曾侯乙内棺上彩绘的门与窗仍然暗示着这样的内部空间。然而，在一些后来的例子中，在门洞或门的另一边的想象性图景也经常用绘画来表现。因此，表面与纵深的对话被转换为今生与来世、人间世界与不朽天界的图像。

汉代石棺的知觉性 / 概念性模式

表面与纵深之间的对话不仅有助于理解刻在单个石棺上的各种图像间的动态关系，也为理解石棺整体图像程序的不同特点、个别石棺的概念架构提供了钥匙。本节提出了汉代石棺装饰中四种基本的知觉性/概念性模式，而没有发展出严格的类型学。每一种模式都揭示了石棺作为艺术媒介与礼制用具的一种特殊概念。这些模式或单独表示出整个石棺的设计、装饰特点，或与其他的模式相结合，形成更加复杂的图像程序、象征程序。

在第一种模式中，艺术家主要将石棺看作一种绘画媒介，为他描绘神话传说、儒家故事及人类活动提供了表面。人物在一个统一连贯的环境中相互作用，这样的场景通常出现于石棺较长的一面。一些作品由于其时间性的发展与戏剧性的表现进一步产生强烈的“叙事”特征。

第二种可以称为“图标性”（iconic）模式，指各种天神地祇、仙人瑞兽、吉草祥木等独立图像。它们面对空的背景形成独立的实体，没有任何时间、空间环境。它们多是图解式（schematic）的、正面的，有时附有榜题。这些特征进一步增强了其作为与惯常的文学定义相关联的图标的重要性。

从曾侯乙内棺门窗图像发展而来的第三种模式指不同类型的象征性通道。这种通道方便灵魂进入假想的来世。虽然这种图像经常以独立的符号出现，但它们也可以作为来世场景的“界框”（frame），成为礼仪转化的“界阈”（liminal space）。

第四种石棺装饰的模式即象征性通道与假想的来世的组合。这种模式是2至3世纪早期四川石棺的突出特点，既描绘了通向来世的旅程，也将石棺转换成一个微观宇宙、地下的“幸福家园”（happy home）及死去灵魂的不朽仙界。以下通过实例来具体描述这四种模式。

绘画作品

山东微山的一座石棺上刻有中国最早的叙事性画面之一 [图 73.1]，其年代可追溯至公元前1世纪到公元1世纪。这具石棺及其他带有装饰的石头均采自东部沿海地区，为理解中国丧葬雕刻的早期发展提供了新的证据。石棺的长边分为三个长方形的画面，并由一个巨大的边框统一起来。左侧的画面中一位长者正向童子呈递一卷丝绸。虽然这个场景与孔子拜见神童项橐的流行题材存在一定的相似性，但它更有可能表现的是一个重要的丧葬仪式：宾客拜访死者的家，并向死者的子孙献上礼物。接下来的画面可以支持这种解释。它表现了一队以巨大的四轮灵车为中心的葬礼行列。十人拉车，四男四女跟随其后，这些人物很有可能是死者的家属或故知。⁽¹³⁾第三幅画面表现了送葬队伍向墓地行进的场景。三座很可能属于家族祖先的坟丘前设有一个规整的长方形墓圪，人物在墓旁或坐或立，祭拜并献酒。

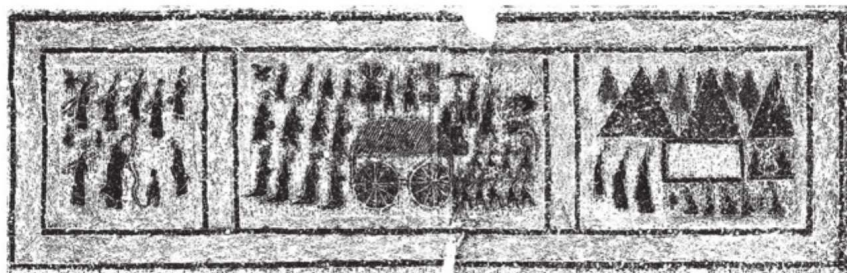


图73.1 山东微山西汉晚期至东汉早期石棺葬礼画像

这些创作于偏远地区的早期画像石在雕刻技法与图像风格方面还略显稚拙。但确定无疑的是，设计者的意图在于表现连续的丧葬活动。并置的三个画面隐含着从生者的世界到死后世界的时间顺序，两界的过渡由一辆车建立。我们也在后来四川地区的石棺中发现了类似的礼仪序列 (ritual sequences)。然而，四川地区的雕刻在主题方面更加复杂，并且包含了叙事性的神话传说图像。成都附近新津地区的一组画像，人物风格生动鲜明，雕刻技术娴熟，画面富有戏剧性的

效果。不幸的是，新津石棺雕刻多为残片。据闻宥的介绍，许多此地发现的石棺在1949年之前被古董商切分后售往成都。⁽¹⁴⁾其中一块画像石两端均已残，但在其左侧仍可见一座山峰曲折的结构，剩余部分则描绘了四个极为生动的人物〔图73.2a〕。巨大的猿猴裸露胳膊与下肢，向山峰奔去。它身背一人，人物的长袍与袖子显示出其女性身份。女子的头向后转，嘴巴张开好像在大声呼救。猿猴一边飞跑，一边伸出手臂抵挡来自后方的攻击。攻击者是两个男子，均右手握剑。其中紧随猿猴者正使出致命一击，在后方的男子拿着一个带有斜纹的物体——很可能是狩猎用的一种竹笼。

第二幅新津画像石与第一幅类似，但看起来表现的是故事下一段的情节〔图73.2b〕。此处的猿猴没有背着女子逃窜，而是被攻击者的剑刺中左眼，动物戏剧性的姿态显示出它正在拼死一搏。一位女子（其发型与装束风格更为清楚地显示了她的性别）正坐在一个桃形洞穴里目睹这一幕。这件画像石可以与四川内江地区发现的一座完整石棺上的画像〔图73.2c〕一起解读。虽然在图像表现上更加粗率，内江画像却提供了许多新津画像不具备的细节：一只逃窜的猿猴正奔向一座房屋，其中两名女子对坐，好像在闲谈或喝酒。



图73.2 东汉石棺上的白猿传画像。（a、b）新津；（c）内江

在之前的研究中，我已经讨论过这些雕刻，认为它们共同表现了《白猿传》故事的早期版本，后来成为了唐代传奇的著名主题。⁽¹⁵⁾在故事中，一个叫作欧阳纥的将军被派遣到南方前线打仗。一天晚上，他待在上锁的房屋中的妻子被诱拐而去，没有留下丝毫痕迹。欧阳纥悲痛欲绝，花费数月去寻找他的妻子。最后，他进入一片树木茂盛的地区，在一处险峻的悬崖上发现了一个神秘的花园，有数十名女子居住于此。这些女子告诉欧阳纥，她们都是被一只巨大的白猿诱拐而来，他的妻子则正在生病。这个故事最终以猿猴被杀死结尾：被拐的女子们告诉了欧阳纥猿猴隐秘的弱点，让他用剑将猿猴消灭。

画像中对于这个故事生动的描述不仅具有其自身的艺术性和叙事价值，同时也传递出通过辟邪祛魅以保护死者的愿望。

图标（icons）

一种非常不同的视觉逻辑将“图标”从上述叙事性场景中分离出来。这些独立的图像不追求时间顺序与戏剧效果，它们描绘的主题超越时空。如我们在公元2世纪四川简阳鬼头山石棺中发现的那样，刻工有时用榜题来说明这些图像 [图73.3、图73.11]。⁽¹⁶⁾在这座石棺上的许多形象中，门阙的榜题为“天门”。其他的一些形象被看作宇宙的象征，包括日月、方位神（玄武、青龙和白虎）以及伏羲和女娲。还有升仙的象征——两个对弈的羽人（榜题为“先[仙]人博”）和骑马的仙人（榜题为“先[仙]人骑”）。第四组图像象征财富：二层楼的建筑“太仓”供给死者无尽的食物，“白雉”“离利”“柱[桂]铢”代表三种基本的瑞兆，分别来自飞禽、走兽和植物的王国。



图73.3 四川简阳鬼头山3号棺画像

在鬼头山石棺的“图标”之中，伏羲与女娲的组合在公元2世纪的四川地区特别突出，经常出现于棺的后挡。这两个形象近乎对于阴阳（汉代宇宙观中的两种无所不在的力量）的图解〔图73.4〕。这种象征意义不仅由两位神明的不同性别来表现，也通过伏羲右手所持的日和女娲左手所持的月来暗示。月中有玉兔，日中则有金乌。根据中国古代的神话，这些动物居住在作为宇宙性象征的日与月之中。这些图像的高度对称显示出阴与阳的对立，伏羲与女娲的交尾更进一步暗指这两种宇宙力量间的作用与转化。



图73.4 新津宝子山石棺伏羲女娲画像

四川石棺上另一种经常被描绘的神明是西王母。然而，她并不像伏羲与女娲一样将石棺转化为一个微观的宇宙，而是象征着仙境中永

恒的幸福。西王母的故事很可能从上古发展而来。在西汉时期，她进一步与西方的神山昆仑联系在一起。在公元前1世纪，西王母成为宗教膜拜的对象，并在公元2世纪被新兴的道教吸收。⁽¹⁷⁾在四川石棺较长一侧的画像中，她坐在龙虎座上，九尾狐、三足乌、捣药玉兔、仙蟾等奇异的动物相伴在侧。在四川彭山双河崖出土的石棺中 [图73.5]，出现了另外一位女性形象，她进入西王母所在的天庭并奉上祭品。这一女子的形象很可能是死者的肖像，她已实现了死后永生。



图73.5 四川彭山双河崖墓1号石棺西王母画像

通道 (passages)

当石棺首次出现在东部沿海地区时，“通道”图像成为这种葬具的主要题材。这种题材延续了东周墓葬彩绘或营作门窗的传统，郑岩的文章对这些早期的实例做出了总体介绍。简而言之，发现于今山东省及江苏省北部的石棺作为这种遗物在中国的最早实例，始于公元前2世纪早期到公元1世纪，没有任何两具石棺重复同样的装饰，但它们都使用了门、出入口及穿壁的图像，并以日益复杂的方式加强表面与纵深、阴阳空间之间的张力。

这组石棺中相对简单的例子发现于江苏沛县栖山1号墓，在该墓一石棺的两端呈现了两组画像 [图73.6]。第一组画像描绘了一个带有双阙的门，这是古代中国较正式的建筑出入口的一对标志物。门两侧的男子躬身低首，好像正在对进入门内的人致敬。第三个人物站在门

前，手持一物迎候来宾。另一幅作品以一个圆形的璧为中心，与兽面一起组合成铺首的形象，立在璧左右两端的男子似乎正在用横带将璧托起。

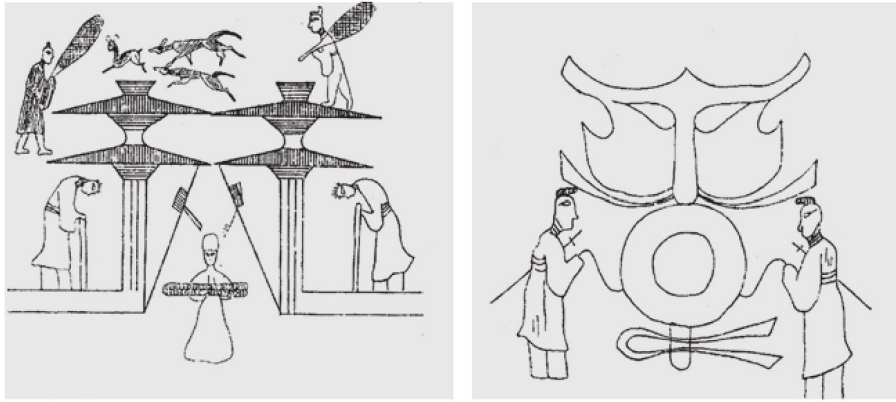


图73.6 江苏沛县栖山1号墓石棺两侧挡板画像

汉代墓葬大量的证据显示，放置或绘于死者身旁的玉璧象征着死者死后灵魂的通道。⁽¹⁸⁾更具体地说，玉璧中圆形的孔洞使礼器或其图像拥有神奇的魔力，能够引导灵魂离开尸体进入更加崇高的境界。这种信仰通过公元前2世纪诸侯王大量的玉衣——实际被当作玉人（jade body）制作——更清楚地显露出来。璧不可避免地被设置在死者的头顶上方，使灵魂得以离开肉身。⁽¹⁹⁾马王堆1号墓著名的帛画也创作于公元前2世纪，为灵魂在死后的转化提供了更生动的图像解释。画面中部由交龙穿璧构成两个场景。在璧环下方及交龙尾部两侧，祭祀者在为死者守夜，并以酒食祭献死者的尸体。在璧的上方及交龙上部头身两侧，女性死者以鲜活的形象再次出现。我认为第二个形象实际上描绘了女墓主的灵魂，它摆脱了时间性、物质性的形态。⁽²⁰⁾玉璧与升龙使灵魂转化为无形的、永恒的存在，分离而不是连接她的肉体与灵魂。

四川地区的一些木棺上原本安装了钻有孔洞的璧形铜牌，在这里璧与门洞的图像相结合，有的题记为“天门”[图73.7]。其他的神仙图像进一步扭转了璧与门这一图像组合的含义，成为天界的入口。

然而，这个地区更多的石棺仅在前挡刻有门洞。这个门洞由一对阙来表现，同时标志着汉代墓地的入口，双阙之间的路被称为“神道” [图73.8]。文献记载，在皇室葬礼中，送葬队伍运载着死去的皇帝的棺木沿神道通过这道门，并将死者埋葬于道路尽头的墓葬。在每月祭祀期间，队伍护送皇帝的衣冠通过这道门到达宗庙。毫无疑问，刻于石棺的门阙具有同样的功能，象征灵魂进入精神世界的通道。这种看法也解释了为什么门阙与迎谒的人物必须出现于石棺的前挡，为什么有时会增加手执旌幡的骑者（他引导灵魂进入敞开的大门） [图73.9]。



图73.7 刻有“天门”和西王母形象的铜牌。镀金青铜。公元2世纪—3世纪早期。出土于重庆市巫山县

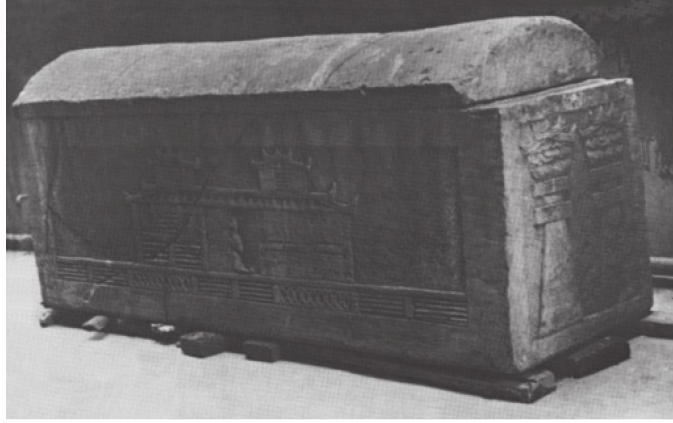


图73.8 出土于四川宜宾的石棺。东汉末期。公元2世纪

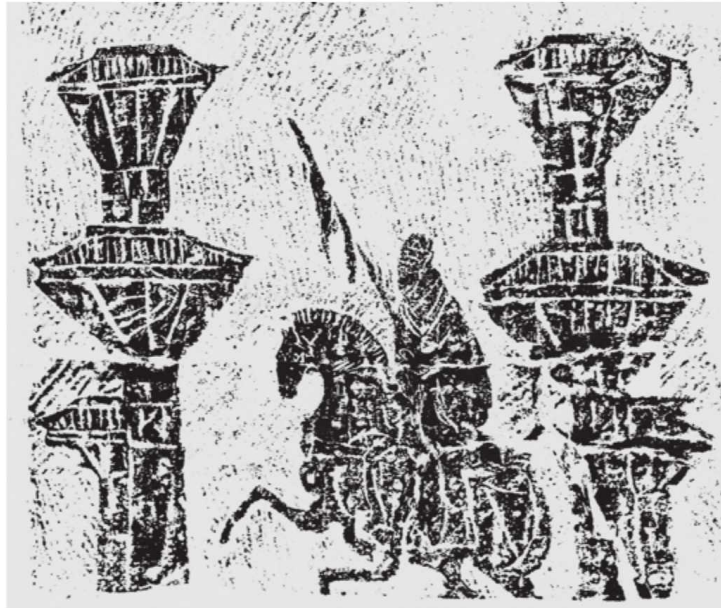


图73.9 新津宝子山石棺阙门画像

死后之境

如前所述，第四种石棺装饰的知觉/概念模式以象征性通道与假想的来世场景相结合为特点。因此，这种模式既表现了灵魂通向来世的旅程，也将石棺转化成一个微观宇宙、幸福家园以及死去灵魂的不朽仙境。一个简单的方式可以达到这个效果：将有界阙的门重构为一个画框。在彭山县（今眉山市彭山区）双河崖的石棺中可以看到这样的

例子，我曾讨论过刻于这座棺一侧的西王母形象 [见图73.5]。与它相对的另一面，表现了一系列门阙内的形象，包括两个带翼的动物、一只凤鸟、一匹没有骑者的马与一棵盘根错节的树 [图73.10]。我们可以将这个场景与鬼头山石棺画像相比较。双河崖石棺上的门阙呈现出框架（frame）的作用，将分离的图标合并成单一的空间，而鬼头山石棺呈现出的是一系列单个的图标，包括一对独立的门阙 [图73.11]。为了完成这幅画像作为空间表现的意义，双河崖石棺的设计者还描绘了两个正在门内漫步的男子——罗二虎认为这两个人物为“仙友”，引导死者进入不死之土。⁽²¹⁾

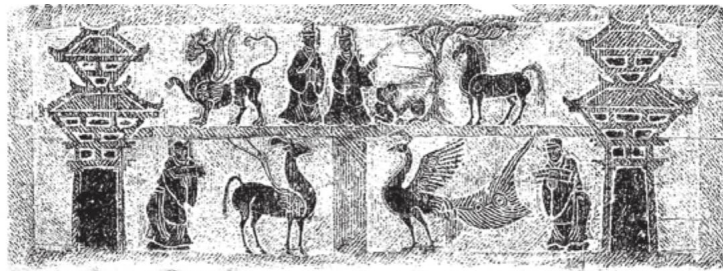


图73.10 四川彭山双河崖墓1号石棺拓片。东汉。公元2世纪

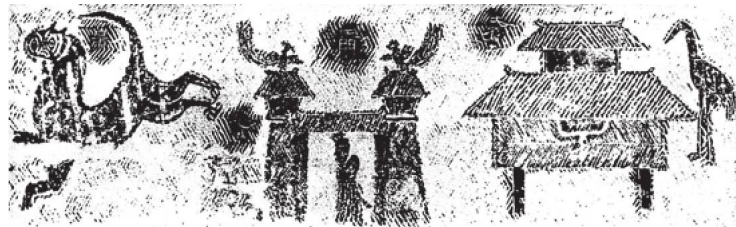


图73.11 四川简阳鬼头山崖墓3号棺“天门”“太仓”图像

在一些公元2世纪的石棺中，一种有趣的图像进一步增强了这样一个复合作品的空间特性。这是一扇半启的门，一个人物从它的后方出现。他/她扶着仍旧关闭的门扇，似乎将要为死者开启。在四川荣经出土的一具石棺上，这扇门被安排在石棺一侧的中部，呈现为一座复杂建筑的入口 [图73.12]。几根立柱之间的部分使得设计者能够描绘超越门阙的空间：右侧可以看到象征不朽的西王母，左侧为一对互相拥抱的夫妇。学者们对这些图像的具体含义提出了不同的看法。然而，

在更广泛的层面上，将它们视为个人欲望在来世的表达似乎更为合适。



图73.12 四川荥经出土石棺侧面拓片。东汉末期。公元2世纪

荥经石棺的前挡仍然表现了门阙，但在这里门阙的主题与半启的门共存，因此暗示了两者在意义上存在一定的分歧。考虑到每种通道的图像原境，阙门可能主要象征通向死后世界的入口，因为照惯例它常与位于石棺后挡的伏羲女娲组合，或者在某些情况下，阙门甚至插在这两位神明之间。⁽²²⁾另一方面，半开的门与进入死后仙境的想法密切相关。除了荥经石棺，四川南溪地区的其他石棺以另一种方式表达了这种观念。该棺一侧的画像中有三组人物，似乎以时间的顺序描述了一系列活动 [图73.13]。右部是一个离别的场景，一个男子正在向朋友道别。在中间，一位男子跪在半启的门前，其身后有一鹿，此时一个人探出身来接应他。左部的最后一幕描绘了王座上的西王母，一个人从半开的门走向她。



图73.13 四川南溪出土石棺侧面拓片。东汉末期。公元2世纪

然而，在公元3世纪初，阙门与半开的门之间的细微差别已经基本消失。这种变化最好的实例来源于四川芦山地区一具有纪年的石棺

[图73.14]。这具石棺于1940年发现在一座砖室墓中，其上的铭文曰：“故上计使王暉伯昭，以建安拾六岁在辛卯（211年）九月下旬卒，其拾七年六月甲戌葬，呜呼哀哉！”



图73.14 王暉石棺。212年。四川芦山

相较于一些早期石棺中复杂的叙事场景，这具石棺的装饰明显地被故意简化，由一些高浮雕的独立图面组成。在其前挡，一个人从半启的门后探出身来。半启的门在这个位置上取代了门阙，表现通向死后世界的入口。这种新含义由棺上其他的图像揭露出来：青龙与白虎以对称的方式刻在棺两侧，两者有等长的身体和同样卷起的尾部。在汉代的宇宙观中，这两种动物分别象征着东方和西方。石棺后挡由龟蛇组成的玄武则是北方的象征。这些有方位意义的动物组成了一种三维的象征结构，将葬具转换为一个微观的宇宙模型。

但是，这座石棺上半启的门仍巧妙地保留了它与升仙思想传统的联系：我们可以发现门内的人物肩上生有羽翼，而且腿部也被刻画成羽状的图案。由这些特征可以确定他是一个仙人。所以，这个宇宙的空间允许死者进入，同时也具有不朽仙境的含义。

中国汉代石棺的原境

从广义上讲，石棺在汉代的产生及发展与东周末到汉初三个重要的变化相联系：死后灵魂概念的转变；死后成仙（postmortem immortality）新思想的出现；中外互动的加强，包括佛教艺术与物质文化的引进。

第一，在这段时期内，死后灵魂的概念经历了重要的转变。正如先前提到的，关于死亡的传统理论基于魂魄二元论：当人死之时，魂飞扬而去，而魄与尸体一起留在墓中。这种灵魂的二分又与传统祭祖中庙与墓的二分密切相关。⁽²³⁾《礼记》中一篇非常重要的文章记载了孔子与其学生宰我之间的对话。在回答宰我关于鬼神本质的问题时，孔子解释：鬼表示死后留在墓中的魄，魂则飞向高处变为神明。孔子又曰：“二端既立，报以二礼，建设朝事。”⁽²⁴⁾墓祭是向祖先尘世的存在致敬，而庙祭的对象则是祖先天上的存在。

在汉代，这两种灵魂及其相关礼制仪式之间的差异越发模糊，或者只存在于理论之中。伴随着集体性宗庙的衰落与废弃，魂与魄得以在墓葬重聚。许多的汉代文献，包括发现于墓葬与祠堂的题记都揭示出死后灵魂的新概念。如白瑞旭（Kenneth Brashier）所述，汉代多数文献中的“魂魄”是一个单表示灵魂的合成词，而墓则被想象为它的居所。⁽²⁵⁾因此，墓葬被重新构想为灵魂来世的居所，导致“室墓”（模仿生前住宅的结构）的产生。大约在同一时期，石棺出现。石棺的出现同样受到为魂魄营建永恒家园的愿望的启示。正如我们所见，石棺上的图像雕刻不仅描绘了尘世的快乐（如宴饮），同时将葬具转化为一个微观的宇宙或天界。

第二，在汉代之前，仙与成仙（immortality）的思想与逃避死亡的愿望有关。然而，从汉代开始，一种新的信仰“死后成仙”占据了上风。⁽²⁶⁾升仙的图像越来越多地出现于墓葬装饰上。流传于世的神奇故事描述了古先圣贤（如皇帝）如何在埋葬后升仙。仙境的标准使神仙进一步被划分为不同的等级：高等级的神仙（上士）有对抗死亡的

能力，低等级的神仙（下士）“先死后蜕”。⁽²⁷⁾根据这种信仰，死亡无法阻止一个人成仙，实际上它为到达仙界提供了另一条路径。这种思想很快就吸引了来自不同阶层的人们，主要是因为它最终保证了成仙的实现，并且不需要付出艰辛的努力。无须外部的证据来证明这种神奇的转化发生在墓葬之中。或者，我们可以通过艺术来证明。那些墓葬与棺经过美化，变成了奇异的仙境。

第三，随着汉代政权的建立，领土向西快速地扩张并从根本上改变了中国与世界其他地区的关系。这种历史进程在汉初已经开始，⁽²⁸⁾并在武帝统治时期（公元前141—前87年）达到顶峰。汉武帝利用早年积聚的实力使帝国的规模翻了一番。通过抗击匈奴的一系列战争，中国军队越过中亚，并不断向西推进，最终直面罗马帝国。两条线路使丝绸之路得以贯通：一条线从天山北部穿过戈壁沙漠到达巴尔干半岛，另一条从山南部的塔里木盆地到喀什、和田地区。“穿过这两条道路，西方的思想与艺术题材进入中国，但从未统治中国的审美标准。”⁽²⁹⁾另外两条国际线路从中国的东海岸及西南地区出发，分别穿过浩瀚的海洋与深山峡谷，将汉帝国与印度相连接。

汉代石棺的多个方面（材料、年代序列、地域分布及赞助人）都很可能与这一深刻的历史进程有关。我已经撰文广泛讨论过公元前2世纪到公元1世纪“中国人对石头的发现”，并将这个现象与汉代宗教的新趋势、人们对神秘“西方”的迷恋联系起来。⁽³⁰⁾简而言之，正是在汉帝国向西扩张达到顶峰的时候，中国开始使用石材制作雕塑、墓碑及棺槨。⁽³¹⁾与此同时，在汉代的宗教与宗教艺术中，升仙、西方、石材、死亡，这四个基本的要素常常被联系在一起。为了寻找永恒的快乐，包括统治汉代思想的死后成仙观念，人们越来越注重自身的欲望，向沙漠、高山之外的空间探索。对他们来说，不仅神山昆仑与西王母位于此地，来自西方的“天马”及“贡象”（“神的使者”）也居于此地。⁽³²⁾这两种动物被描绘在河北定县（今河北省定州市）公元前1世纪制作的一件车饰上 [图73.15]。⁽³³⁾它们与发现于巴基斯坦地

区的图像 [图73.16] 具有相似性，这说明在公元前1世纪之前，一些印度艺术的主题已经被带到中国并在这里复制。石碑、石雕、石窟寺、崖墓的知识也可能在同一时期传入中国，激发了当地的创作。汉代人仅将这种材料用于宗教性的建筑与雕塑，奉献给神明与死者，通过制作石墓或石棺来确认石头与死亡、不朽、西方的联系。



图73.15 河北定州市三盘山出土汉代车饰纹样



图73.16 巴基斯坦拉瓦尔品第出土银盘。2世纪。大英博物馆藏

石棺大约在公元前2世纪到公元前1世纪，首次出现于山东南部及江苏北部。与此同时，这个地区的诸侯还为自己建造崖墓。这些巨大的墓葬建造于山内，有时超过30米长，并由许多墓室组成。这种墓葬结构以及石棺的起源都不在中国，而是可以追溯到汉帝国以西的地

区。有趣的是，当石棺于公元2世纪在四川地区再次出现时，也伴随着本地崖墓的流行 [图73.17]。在四川及东部沿海地区，崖墓与石棺一再产生共存关系，这种关系引导我们探索这两个地区共有的一些重要背景。文献与考古证据表明，在汉帝国，四川及东部海沿地区都受到佛教的巨大影响，这种影响反过来又促成道教在这两个地区兴起。

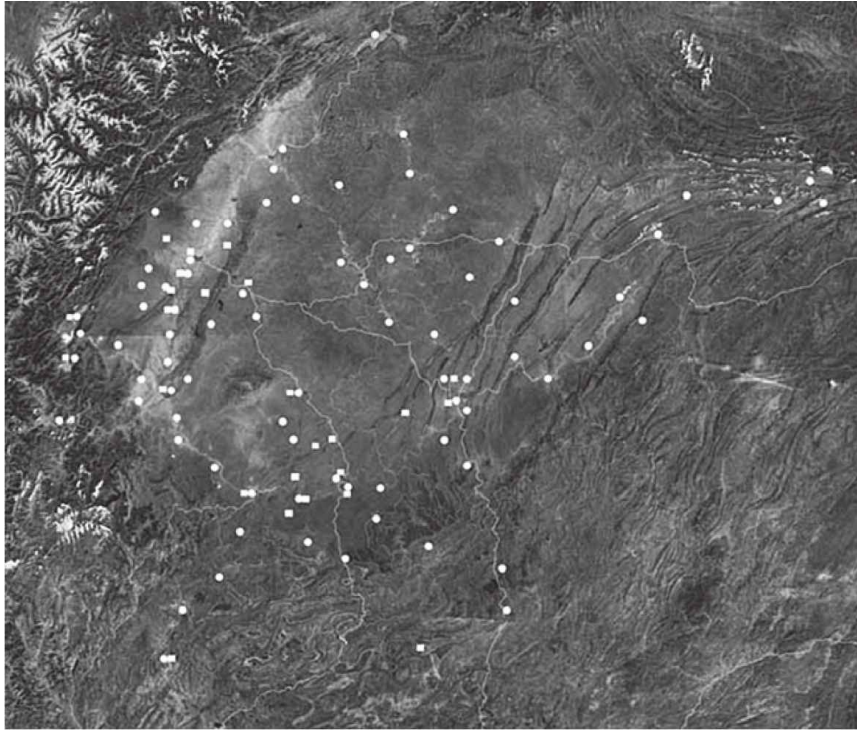


图73.17 公元2世纪四川地区崖墓分布示意图

虽然我们至今无法确定早期的佛教是如何传到中国的，但我们知道，楚王刘英（称王于今江苏北部的彭城地区）在公元1世纪“洁斋三月，与神为誓”⁽³⁴⁾。根据这些记录和其他材料，许理和（Eric Zürcher）认为：“大约在公元前1世纪中期，佛教已经渗入淮北地区、河南东部、山东南部 and 江苏北部。”⁽³⁵⁾

这是本文一个重要的观点，因为许理和概述的这些地区与最早的一组石棺及崖墓发现的地区正好重合。这并不是说这些丧葬现象与佛教具有直接的关系，但却表明了佛教的传入不是一个孤立的事件，而是与其他文化现象的引入，以及佛教对当地礼仪实践的影响息息相

关。与佛教及印度文化有关特定的建筑形式（例如石质圣殿及石舍利函），很可能在刘英正式接受外来宗教之前就影响了东部沿海地区的居民。正如郑岩在他的文章中指出，山东及江苏地区最早的石棺通常属于小型或中型墓葬，说明这种外来形式对平民富有吸引力。

同样，在汉代后期，四川也与佛教艺术存在密切的联系。事实上，虽然佛教主题在汉代中国的不同地区被发现，但佛的形象以更巨大的数量、更真实的形式出现于西南地区。⁽³⁶⁾例如，这些形象包括乐山麻浩、柿子湾崖墓上的两件浮雕 [图73.18]，青铜钱树上的小像。这些形象的图像特征（手印、项光、肉髻）直接将它们与印度原型联系起来，即创作于公元2世纪的马图拉与犍陀罗地区的佛像，⁽³⁷⁾这些形象频繁地出现于2至3世纪早期的四川地区。然而奇怪的是，在文献中却缺乏关于这一时期四川地区佛教的记载。相反，丰富的文献将四川描述为2世纪中期后的一个道教的中心。道教的创始人张陵从东部沿海地区到达这里，建立了道教中称为“天师道”或“五斗米道”的宗派。接下来，他的孙子张鲁成为了道教的领袖，在四川及陕西南部的活动长达30年之久，其间道教成为了西南地区占主导地位的宗教。



图73.18 四川乐山麻浩崖墓中的“佛像”。2—3世纪

张陵与东部沿海地区（在2世纪，这里也发展成为道教的一个大本营）的联系也许是石棺重新出现于四川的原因。虽然这两个地区制作石棺的传统有时间上的差异，但两者石棺装饰上许多相似的因素（包括单个的主题与整体的图像程序）可以显示出一种单线的发展关系。道教在四川兴盛的史实，也可以解释发现于此地的那些佛像的本质。当道教最早出现于公元2世纪时，它利用了许多源于佛教的因素（从佛传故事到偶像制作）。四川佛像的兴盛并没有导致佛寺的产生，反而常见于墓葬与钱树（当地的一种礼器，很可能与道教相关）的装饰。在所有情况下，这些图像都旨在强化对升仙的追求，或者是为了丰富新兴的道教宫观。事实上，如果东部沿海地区的石棺反映了中外文化交流的初级阶段，四川石棺则很可能属于道教视觉与物质文化的一部分。在之前的文章中，我对文献所见天师道的中心位置与四川艺术中宗教图像、各种物质遗存（包括崖墓、石棺、钱树、西王母的形象及佛像）的分布格局进行了比较。这种比较展示了两张文化地图，一个

是地区宗教传统，另一个是礼仪美术传统。很明显，二者是彼此重合的。仔细观察该文所选择的几具石棺上特有的图像，如道教中的“师”或“祭酒”，以及“胜”的符号等，更进一步证实了这些石棺使用者的道教身份。[\(38\)](#)

结论

综上所述，本文从三个不同但相互关联的角度检视了汉代石棺艺术。首先，将这些实例与东周时期的彩绘木棺相联系。早在公元前5世纪，一些木棺的设计已经反映了表面与纵深之间的张力，这一点在石棺的装饰中得以延续。植根于中国死后灵魂自主的观念，这种张力通过棺表面上开辟的通道，更清楚地表现出来。这些特殊的图像或是一个空的通道，或是一个中间有孔的玉璧，将固体的石棺“透明化”，以方便灵魂的进出。与此同时，三维的石棺也被构想为死者永恒的家园，并因此转化为一个隐喻的空间，以保证死者的安全、富裕与不朽。

在这种理解的基础上，我对石棺装饰上的一些知觉/概念模式进行了区分。不同于类型学、图像学和风格学分类，这些模式强调观者的视觉经验和对石棺上图像的文化理解。例如，一幅绘画作品生动地表现了“白猿传”的故事，同时它又在更加抽象、象征的层面上帮助死者祛除所有不祥。阙门可以作为一种独立的标志，划分出今生与来世的界限，但同时也被用于框定其他图像，使后者对于死后世界的描绘彰彰在目。知觉/概念的模式焦点不在于图像本身，而是将观者与石棺的含义联系起来。它既是一种文化产品，也是文化经验的体现。

这篇文章使我得以在思想和历史两种原境下对汉代石棺进行阐释。第一种原境关系到汉代宗教思想的重要发展，尤其是死后灵魂及升仙概念的转变。这是理解汉代石棺的发明与其图像程序的基础。另一种原境是汉帝国向西部的扩张，带来了西方的新知识，包括石碑、

石雕、拟人化的神以及佛教。这两种原境展现出汉代石棺产生与发展的一般历史、文化和宗教条件，也展现出那些服务于特殊用途的石棺的区域性特征。

(李文蕾、郑岩 译)

-
- (1) 《周易正义》，载阮元校刻，《十三经注疏》，北京：中华书局，1980年，第87页。
 - (2) 范晔，《后汉书》，北京：中华书局，1965年，第1314—1315页。
 - (3) 关于公元前2世纪黄帝的观念及其在古代中国历史中地位的讨论，见Wu Hung, *The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art* (Stanford: Stanford University Press, 1989), pp. 156 - 167。中译本见巫鸿，《武梁祠：中国古代画像艺术的思想性》，柳杨、岑河译，北京：生活·读书·新知三联书店，2006年，第174—184页。
 - (4) 范晔，《后汉书》，第1315页。
 - (5) 陈华文，《丧葬史》，上海：上海文艺出版社，1999年，第137—138页。
 - (6) 关于这类实例的研究，见Wu Hung, “A Case of Cultural Interaction: House-shaped Sarcophagi of the Northern Dynasties,” *Orientalism* 34, no. 5 (2002): 34 - 41。译文见巫鸿，《“华化”与“复古”——房形椁的启示》，载《无形之神——巫鸿美术史文集卷四》，上海：上海人民出版社，2020年，第189—204页。
 - (7) 《吕氏春秋》，载《诸子集成》，卷四，北京：中华书局，1986年，第96页。《礼记正义》，载阮元校刻，《十三经注疏》，第1292页，英文据James Legge (理雅各), *Li Chi: Book of Rites*, 2 vols. (New York: University Books, 1967), vol. 1, pp. 155 - 156。《吕氏春秋》成书于公元前239年，《礼记》虽最终编纂成书于汉，但其中许多篇章来源于东周。
 - (8) 司马迁，《史记》，北京：中华书局，1959年，第2753页。
 - (9) 关于中国传统观念中的灵魂的讨论，见Yü Ying-shih (余英时), “‘O Soul, Come Back!’: A Study in the Changing Conceptions of the Soul and Afterlife in Pre-Buddhist China,” *Harvard journal of Asiatic Studies* 27 (1987): 363 - 395。
 - (10) 见Yü Ying-shih, “‘O Soul, Come Back!’: A Study in the Changing Conceptions of the Soul and Afterlife in Pre-Buddhist China”，也见于M. Loewe (鲁惟一), “The Religious and Intellectual Background,” in D. Twitchett and M. Loewe eds., *The Cambridge History of China, vol. 1, The Ch’ in and Han Empires, 221 B.C. - A.D. 220* (Cambridge: Cambridge

University Press, 1986), p. 718。上述两位作者采用《礼记·郊特牲》中的篇章作为中国古代普遍信仰的证据。然而，在笔者看来，这部分文字描述的是先秦中国的特殊信仰。

(11) 这类瓮棺的最早例子发现于内蒙古赤峰兴隆沟的一座房址内。中国社会科学院考古研究所内蒙古第一工作队，《内蒙古赤峰市兴隆沟聚落遗址2002—2003年的发掘》，载《考古》，2004年第7期，第3—8页。

(12) 对于这部分棺细节的讨论，见A. Thote (杜德兰)，“The Double Coffin of Leigudun Tomb No.1: Iconographic Sources and Related Problems,” in *New Perspectives on Chu Culture during the Eastern Zhou Period*, ed. T. Lawton (Washington, DC: Smithsonian Institution, 1991), pp. 23 - 46。

(13) 王思礼等，《山东微山县汉代画像石调查报告》，载《考古》，1989年第8期，第699—709页，特别见第707页。

(14) 见闻宥，《四川汉代画像选集》，上海：群联出版社，1955年，图丁的解说。

(15) Wu Hung, “The Earliest Pictorial Representations of Ape Tales: An Interdisciplinary Study of Early Chinese Narrative Art and Literature,” *T'oung Pao* LXXIIL, vols. 1 - 3 (1987): 86 - 111. 译文见巫鸿，《汉代艺术中的“白猿传”画像——兼谈叙事绘画与叙事文学之关系》，载《传统革新——巫鸿美术史文集卷一》，上海：上海人民出版社，2019年，第243—265页。

(16) 雷建金，《简阳县鬼头山发现榜题画像石棺》，载《四川文物》，1988年第6期，第65页。内江市文管所、简阳县文化馆，《四川简阳县鬼头山东汉崖墓》，载《文物》，1991年第3期，第20—25页。赵殿增、袁曙光，《“天门”考——兼论四川汉画像砖(石)的组合和主题》，载《四川文物》，1990年第6期，第3—11页。

(17) 关于西王母的历史，见巫鸿，《武梁祠：中国古代画像艺术的思想性》，第125—160页。

(18) 我已经在《引魂灵璧》一文中讨论过汉代墓葬美术中璧环的这种象征意义，见巫鸿，《引魂灵璧》，载《残碑何在——巫鸿美术史文集卷五》，上海：上海人民出版社，2021年，第291—306页。

(19) 对汉代这些玉人的讨论，见Wu Hung, “The Prince of Jade Revisited: Material Symbolism of Jade as Observed in the Mancheng Tombs,” in *Chinese Jades: Colloquies on Art and Archaeology in Asia* no. 18, ed. R.E. Scott (London: Percival David Foundation, 1997), pp. 147 - 170。译文见巫鸿，《“玉衣”抑或“玉人”？——满城汉墓与汉代墓葬艺术中的质料象征意义》，载《陈规再造——巫鸿美术史文集卷三》，上海：上海人民出版社，2020年，第171—196页。

(20) Wu Hung, “Art in its Ritual Context: Rethinking Mawangdui,” *Early China* 17 (1992): 111 - 145。译文见巫鸿，《礼仪中的美术——马王堆再思》，载

《超越大限——巫鸿美术史文集卷二》，上海：上海人民出版社，2019年，第223—249页。

(21) 罗二虎，《汉代画像石棺》，成都：巴蜀书社，2002年，第46页。

(22) 举一个例子，见罗二虎，《汉代画像石棺》，第91页，图84。

(23) Wu Hung, “From Temple to Tomb,” *Early China* 13 (1988): 78-115, esp. 83-90. 译文见巫鸿，《从“庙”至“墓”——中国古代宗教美术发展中的一个关键问题》，载《超越大限——巫鸿美术史文集卷二》，上海：上海人民出版社，2019年，第9—30页。

(24) 《礼记正义》，第1595—1596页。

(25) K. E. Brashier (白瑞旭), “Han Thanatology and the Division of Souls,” *Early China* 16 (1996): 1-35. 其他的文本证据见索安 (Anna Seidel) 与蒲慕州的讨论。见 A. Seidel, “Tokens of Immortality in Han Graves,” *Numen* 29 (1982): 107; A. Seidel, “Traces of Han Religion in Funerary Texts Found in Tombs,” 载秋月观英编，《道教と宗教文化》，东京：平河出版社，1987年，第21—57页；蒲慕州，《墓葬与生死——中国古代宗教之省思》，台北：联经出版公司，1993年，第216页。

(26) Isabelle Robinet (贺碧来), “Metamorphosis and Deliverance from the Corpse in Taoism,” *History of Religions* 19, no. 1 (1979): 57-70; A. Seidel, “Post-Mortem Immortality or: The Taoist Resurrection of the Body,” in *Gilgul: Essays on Transformation, Revolution and Permanence in the History of Religions*, ed. S. D. Shulman and G. G. Strousma (Leiden: E. J. Brill, 1987), pp. 223-237.

(27) 王明，《抱朴子内篇校释》，北京：中华书局，1980年，第18页。

(28) 司马迁，《史记》，北京：中华书局，1959年，第3166页。

(29) L. Sickman (史克门) and A. Soper (索柏), *The Art and Architecture of China* (London: Yale University Press, 1956), p. 21.

(30) Wu Hung, *Monumentality of Early Chinese Art and Architecture* (Stanford: Stanford University Press, 1995), pp. 121-142. 中译本见巫鸿，《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》，李清泉、郑岩等译，上海：上海人民出版社，2017年，第209—238页。

(31) 对这些石雕的介绍，包括对著名的霍去病墓石雕的介绍，见 Wu Hung, “From the Neolithic to Han,” in A. F. Howard, et al., *Chinese Sculpture* (New Haven and Beijing: Yale University Press, 2006), pp. 82-97. 中文版见巫鸿，《新石器时代至汉代雕塑》，载李松、安吉拉·法尔科·霍沃等，《中国古代雕塑》，北京：外文出版社，2003年，第17—104页。根据蒋英炬与杨爱国的解释，石棺

也出现于此时。见蒋英炬、杨爱国，《汉代画像石与画像砖》，北京：文物出版社，2001年，第73—74页。

(32) 据说带翼的天马首次出现于元狩三年（公元前120年），并在太初四年（公元前101年）再次出现。为了庆祝这些活动，武帝作诗曰：“天马徕，开远门，竦予身，逝昆仑。”“天马徕，龙之媒，游阖闾，观玉台。”见班固，《汉书》，北京：中华书局，1962年，第176、202、1067页。同样，皇帝也作诗给贡象：“象载瑜，白集西……神所见，施福祉。”同上，第176、1069页。

(33) 对于这件器物及其装饰的研究，见Wu Hung, “A Sanpan Shan Chariot Ornament and the Xiangrui Design in Western Han Art,” *Archives of Asian Art*, XXXVLL (1984): 38 - 59. 译文见巫鸿，《三盘山出土车饰与西汉美术中的“祥瑞”图像》，载《传统革新——巫鸿美术史文集卷一》，上海：上海人民出版社，2019年，第67—92页。

(34) 范晔，《后汉书》，第1428—1429页。刘英敬佛的证据也见于明帝发布的诏书中：“楚王诵黄老之微言，尚浮屠之仁祠，洁斋三月，与神为誓，何嫌何疑，当有悔吝？其还赎，以助伊蒲塞桑门之盛饌。”转引自E. Zürcher (许理和), *The Buddhist Conquest of China* (Leiden: E. J. Brill, 1959), vol. 1, p. 27.

(35) 译文据Zürcher, *The Buddhist Conquest of China*, no. 34, vol. 1, p. 27.

(36) Wu Hung, “Buddhist Elements in Early Chinese Art (2nd and 3rd century A.D.),” *Artibus Asiae* 47, nos. 3/4(1986): 263 - 347, especially 266 - 267. 译文见巫鸿，《早期中国艺术中的佛教因素（2—3世纪）》，载《传统革新——巫鸿美术史文集卷一》，上海：上海人民出版社，2019年，第115—177页。

(37) 关于这些印度实例，见巫鸿，《早期中国艺术中的佛教因素（2—3世纪）》，第120页，图2、图3。

(38) Wu Hung, “Mapping Early Daoist Art: The Visual Culture of Wudoumi Dao,” in *Taoism and the Arts of China*, ed. S. Little (Chicago: University of California Press, 2000), pp. 77 - 93. 译文见巫鸿，《地域考古与对“五斗米道”美术传统的重构》，载《无形之神——巫鸿美术史文集卷四》，上海：上海人民出版社，2020年，第129—157页。

74 宝山辽墓的释读和启示（2013）

在越来越多的辽代墓葬被发现以前，人们对“辽”或“契丹”丧葬习俗的理解主要是通过文献，特别是通过一些似乎是基于实地观察的记述。美国学者夏南悉（Nancy S. Steinhardt）因此把这类文献材料中隐含的直观记述者称为“准人类学家”⁽¹⁾。最常被引用的两条文献出自《旧唐书》和《虏廷事实》。前书卷一百九十九下《契丹传》载：“其俗死者不得作冢墓，以马驾车送入大山，置之树上，亦无服纪。子孙死，父母晨夕哭之；父母死，子孙不哭。”实际上这个说法不仅见于《旧唐书》，唐初编写的《北史》（卷九十四《契丹传》）和《隋书》（卷八十四《北狄·契丹传》）里已经有类似说法：“父母死而悲哭者，以为不壮，但以其尸置于山树之上，经三年之后，乃收其骨而焚之。”⁽²⁾但是，这个观察最先是由谁提出来的？所记述的习俗是往旧或当时的情况？各书编者对于这些问题就都语焉不详了，初唐以后大抵是转相传抄而已。比较起来，虽然《虏廷事实》的作者南宋人文惟简没有留下什么生平事迹可考，但是从这部笔记的书名和所记内容来看，他所谈到的各种契丹风俗应该是亲自在辽地看到或听到的（下面引文中有关对耶律德光遗体的处理，应该属于“听到”一类）。书中“丧葬”条下所记的契丹葬式相当具体，而且已经得到了考古材料的证实：

北人丧葬之礼，盖各不同……惟契丹一种，特有异焉。富贵之家，人有亡者，以刃破腹，取其肠胃，涤之实以香药盐矾，五彩缝之，又以尖苇筒刺于皮肉，沥其膏血且尽，用金银为面具，铜丝络其手足。耶律德光之死，盖用此法，时人目为帝羝，信有之也。⁽³⁾

不管这些文献记载的细致程度和可信程度如何，它们作为历史材料都存在一个共同的问题，即它们都是从当时中原汉人的角度去观察和记述的。由于观察者采取了“外在者”的身份，他们在观察和记述的时候也就不可避免地集中在契丹文化之“异”上。而这种“华夷之辨”的立场又往往混杂着相当强的文化优越感：《北史》和《隋书》因此在记载契丹葬俗之后特别加上一句：“其无礼顽嚚，于诸夷最甚。”⁽⁴⁾在这种视角下，契丹和中原文化之间的“同”以及交流、融汇的现象也就不可避免地被忽视和排斥了，以这种视角所写的现场观察也就自然无法为研究文化之间的互动和融合提供可靠的原始材料。换句话说，如果说这些历史记载隐含了“准人类学”的直观记述的话，那么这种直观观察的焦点、方向和范围已被记录者的自我身份所限定。

从这里我们就可以理解辽代墓葬对历史研究的一个最重要的意义：这些墓葬的发掘和分析终于使研究者得以跳出传统文献所隐含的“华夷”身份设定，直接面对历史。这些墓葬的建造和使用者的有的是契丹人，有的是在辽任职或身居辽地的汉人。在这个基本分类之下，还有身份地位、职业、时期、地域等诸种不同。因此每一座辽墓所反映的不是抽象的和普遍的文化异同，而是多元历史和文化互动的具体现象。对这些墓葬进行研究的出发点应该是发掘它们自身的历史特殊性和主体性，而不是以考古成果去证明往旧文献中的相当贫瘠的记载。这个新的、以考古资料作为研究基础的方法在近年已经催生出相当可观的学术成果，使我们对辽代文化艺术的丰富性以及周边文化——包括中原文化——的关系有了不断更新的理解。⁽⁵⁾但是由于发掘资料之迅速积累以及研究力量和方法的相对滞后，墓葬所提供的许多原始材料尚未得到仔细的分析、消化和综合。要想充分发挥它们作为美术史证据的价值，尚需要做大量的基础性研究工作，以每个墓葬为单位对它的建筑、壁画、随葬品和葬俗进行整合性的分析。

这种“中层研究”的方法也决定了这篇绪论的基本方向，⁽⁶⁾其讨论对象是位于内蒙古赤峰阿鲁科尔沁旗宝山县的1号、2号辽墓。这两座墓葬的建造时间约为10世纪20年代，属于目前所知最早的辽代壁画墓。自1998年发掘报告发表以来，⁽⁷⁾其精美的壁画引起美术史家的强烈兴趣，成为一系列专题论文的主题。这些研究主要聚焦于2号墓中两幅仕女画的内容和来源，因此基本上属于“图像志”的范畴。本文的研究并不完全摆脱这个学术传统，但是希望能够扩展宝山墓研究的内涵和范围，把建筑形制、画像程序、当时的政治环境以及画者的身世情感纳入思考对象之中。文章分三部分。第一部分讨论两座宝山墓葬的建筑形制，追溯其与中原墓葬及早期鲜卑墓葬的双向关系。第二部分结合建筑形制探讨二墓的画像程序，提出每座墓含有“内”“外”两个既分割又有联系的图像空间，其中绘制了在内容、风格和象征功能上都十分不同但又相辅相成的两组图像。通过观察两墓壁画的细致差异，进而考虑选材和墓主性别的关系以及“主顾”的作用。绘画的实际创作者随即成为第三部分所考虑的重点：从2号墓壁画题诗中的“征辽”一语出发，我们提出宝山墓的壁画在其特殊的政治环境中可能具有多层复杂含义，而墓中“内”“外”图像空间所使用的不同题材和艺术风格也显示出这些壁画是中原和契丹画家共同创作的结果。

墓葬

这两座辽墓位于辽上京以南30公里的一座墓园内。长方形的墓园纵约200米，宽约170米。墓园东墙和南墙上原来各设门楼，建有瓮城。南门宽9米，较东门宽阔，旁设屋宇，应为正门。墓地正中在不久以前还有一高土堆，散布于地表的砖瓦和其他建筑遗存说明此处原设有礼仪性建筑。总体看来，这个墓园的规格相当高，绝非一般官宦家庭所能拥有，而宝山1号墓中的一通墨书题记则提供了这一规格的确切

理由。题记曰：“天赞二年癸未岁，大少君次子勤德年十四，五月廿日亡。当年八月十一日于此殓。故记。” [图74.1]



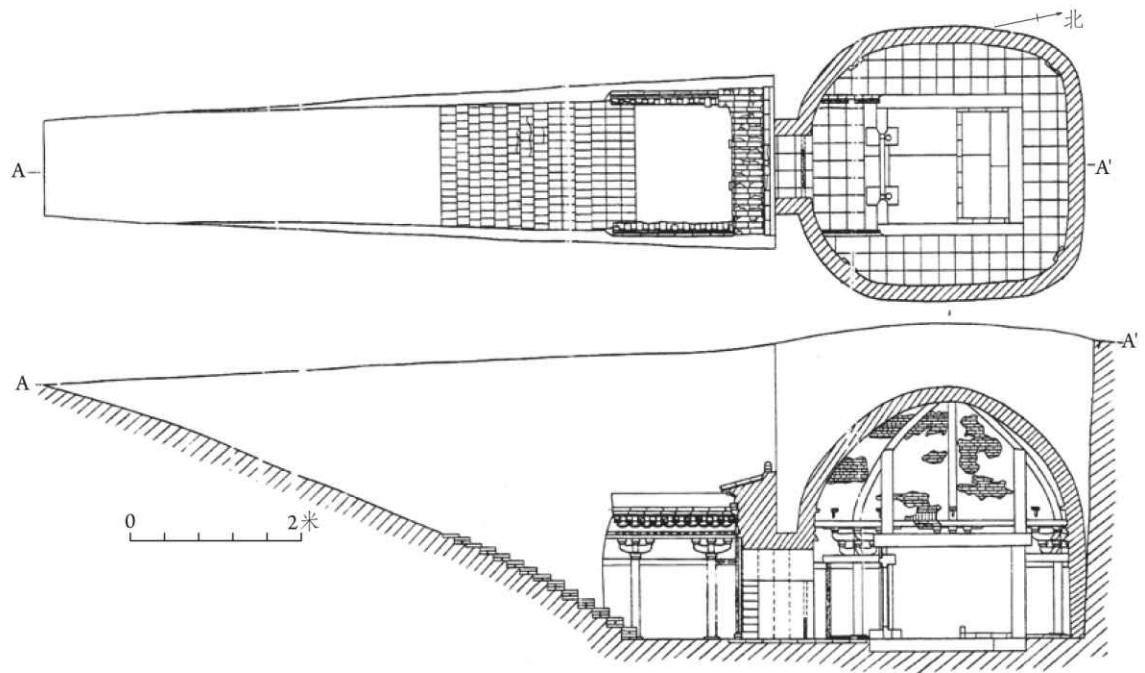
图74.1 宝山1号辽墓石室西壁上的墨书题记

天赞二年是公元923年，也就是辽建国后的第16年，耶律阿保机称帝后的第6年。《旧五代史》和《契丹国志》均记载阿保机有三个儿子，幼子安端在当时被称为“少君”。⁽⁸⁾据此，墓主勤德有可能是安端之子、阿保机之孙。但有些历史学家对此尚抱有不同意见，一种看法是“少君”实际上是阿保机的末弟而非幼子；另一种看法是“少君”或“大少君”是泛称而非专名，可指皇子一级的其他人物，宝山1号墓的墓主可能是契丹钦德可汗的嫡子。⁽⁹⁾但不管是哪种说法，都认为这座墓葬属于辽代或契丹皇族的重要成员。从考古和美术史的角度看，支持这一推测的证据还包括了该墓建筑之奢华以及在遗物中发现的、曾经用来装殓勤德尸体的银丝网络残片。

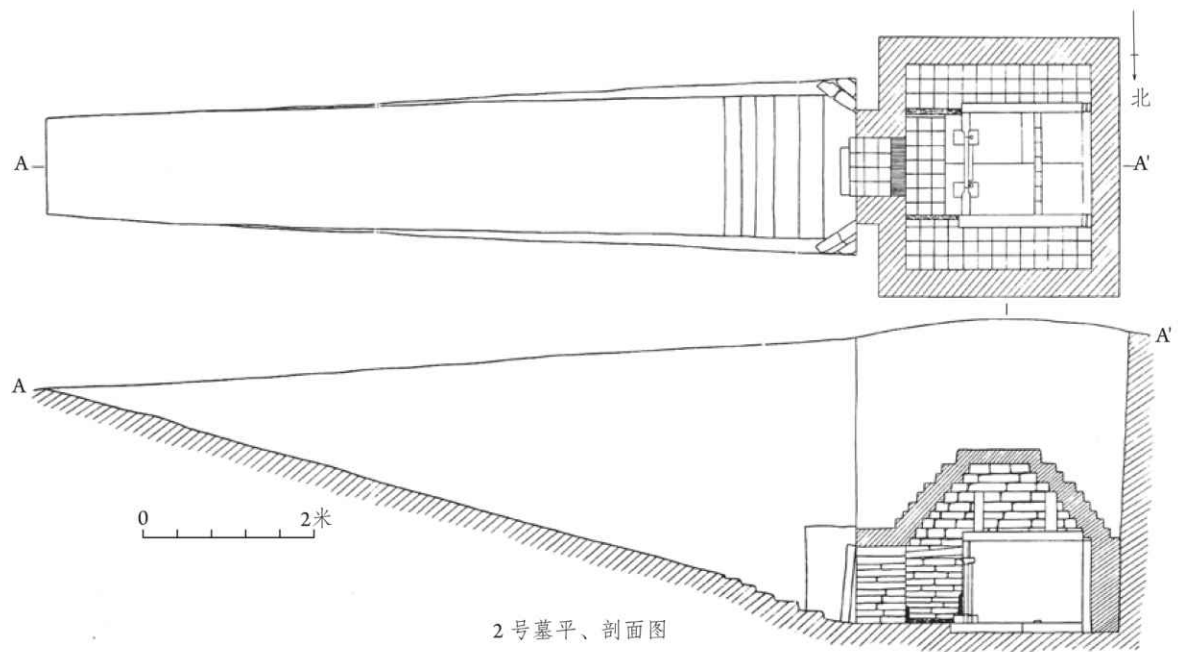
2号墓死者的身份不详，但遗骨由科学化验得知属于一位成年女性。由于墓中出土了一块写有“契丹小字”题记的石头，而这种文字是在920年代中叶创制的，因此墓葬的建造年代应该比1号墓稍晚。但因为两座墓在建筑形制、画像安排和绘画风格等方面存在许多联系，2

号墓也不可能比1号墓晚很多，估计建于930年之前，也属于辽代初期。发掘者根据2号墓在墓园里更靠中心的位置，推测其墓主可能是“大少君的夫人之一”[\(10\)](#)。与1号墓相同，2号墓的装饰极其奢华，甚至在壁画中使用了更多的金箔。绘于1号墓东壁上的鞍马，以及绘于该墓石室北壁上的家具与武器，其金属构件均以金箔装潢。同样的材料不但用来装饰2号墓石室壁画中的女性形象，而且还大量用于室顶团花图案中，千余年之后仍灼灼生光 [见图74. 28、图74. 30、图74. 31]。这种超级豪华的装饰风格即便在目前所知历代最高级别的墓葬当中，也是罕见的。两墓虽然在发掘前已被盗掘，但是发掘者在残存遗物中仍然发现了金丝和鎏金鍍花饰物以及金环等物件，说明原来一定使用了相当数量的纯金和鎏金器物陪葬。这些证据都进一步证实了死者的身份不同凡响。根据这些证据和推论，这个墓园可以被初步断定为属于辽代皇室成员，可能是安端一支的茔地。

虽然这两座墓葬的建筑结构相当一致，但是如果仔细比较，我们仍可以发现在规格和葬制上的四个明显差异 [图74. 2]：



1号墓平、剖面图



2号墓平、剖面图

图74.2 宝山1号和2号墓平、剖面图

(1) 方向不同：1号墓南向、2号墓东向。

(2) 大小有别：1号墓全长为22.5米，墓室宽5.42米，深5.84米；而2号墓与1号墓相比小了一号，全长19.25米，墓室宽4.9米，深4.45米。

(3) 墓室形状不同：1号墓为抹角方形，靠近墓门的两角更形成流畅的弧线，整个墓室是介于方、圆之间的形状；而2号墓墓室则为规整矩形，四角均作90°直角。

(4) 建筑细节繁简有异：1号墓具有更为精致的墓门，上筑歇山顶门楼，两侧有仿木结构的翼墙；而2号墓的门楼则相对简化，且无构造细致的翼墙。

这些不同之中的若干方面，如尺寸和墓门构造的不同，都反映出有意识的等级区别，应该和墓主的性别和身份有关，而这种刻意的区别进一步反映出墓地的整体计划遵照了某种特定的礼制规定。但另一些区别，如墓室形状和方向的差异，则似乎另有所据，其原因尚有待进一步研究。

这两座墓葬相当一致的建筑设计，所反映的应该是辽代初期高级贵族使用的一种葬制。墓前均有一条铺砖的墓道，墓道尽头处为门庭和仿木结构的墓门。门内为一短短甬道，与券顶墓室相接。两座墓最特殊之处是墓室内所建的“棺室”，其中设有紧靠后壁的砖砌棺床。棺床上原有木制葬具，发掘者根据其遗存提出可能是“木雕彩绘小帐”⁽¹¹⁾。但小帐是否在10世纪20—30年代已经产生和流行，则还是一个有待研究的问题。两墓整体以砖营造，但是中央棺室的材料则是整块的石板。1号墓石室建在墓室正中，与后壁分离。宽1.73米的室门正对着甬道和墓门，有门额、门柱、门槛、门墩和两扇带锁的石门扇。室内空间深2.76米，宽2.6米，高2.6米。⁽¹²⁾ 2号墓的石室稍小而且与墓室后壁连接，其室内空间深2.7米，宽2.45米，高1.96米。⁽¹³⁾ 为了保证不致倾倒，两墓在石室和墓顶及墓壁之间都以石柱和过梁固定。石室的外观和支撑梁架进而施以仿木结构的彩画 [图74.3]，石

室门楣也画有木纹。其目的似乎是既要采用远比木材坚固的石材来建造棺室，又要留木构建筑的形态和观感。2号墓石室的两扇门遍涂红色，上方以贴金楷书写“朱门”“永固”四字，十分明确地点出了这两个似乎相悖的希望。



图74.3 宝山1号辽墓墓室西壁与石室西侧外立面上的仿木构彩绘装饰

追溯这两座墓葬的建筑原型，不难发现它们和中原北部晚唐墓葬风格有着密切关系。将宝山1号墓和位于北京海淀区八里庄的王公淑墓[图74.4]做一比较，我们可以看到同一类型的斜坡墓道，砖雕影作仿木墓门和墓门两侧的门墙，弧角方形墓室，还有类似的雕砖仿木结构。⁽¹⁴⁾与宝山辽墓相同，王公淑墓中的棺床也位于北墙之前，因此与棺床常置于西墙前的关中唐墓有所区别。王公淑墓建于846年，早于宝山辽墓80年左右。可以相当肯定地说，这座墓所代表的晚唐河北一带的墓葬建筑风格为宝山辽墓提供了一个中原的先例。此外，宝山2号墓棺床后面的墙壁上画有一幅牡丹图，发掘报告形容为“全图以绿叶簇拥的牡丹为主体，白色花蕊，浅红色花蕾及花朵。左右上角以对称形

式绘黄鹂、彩蝶、蜻蜓” [图74.5]。而王公淑墓的棺台后是一幅题材完全相同的绘画：一株硕大的牡丹立于中央，右上角是两只飞动的蝴蝶，残毁的左上角原来应有对称的黄鹂或蜻蜓图像 [图74.6]。⁽¹⁵⁾ 类似的牡丹花图又见于位于河北曲阳的王处直墓，位置也是在棺床之后，表现的也同样是蜂蝶禽鸟飞翔围绕着一簇茂盛的牡丹 [图74.7]。王处直墓的年代是924年，比宝山2号墓可能只略早几年。王处直是10世纪初以河北定州为统治中心的一个重要北方军阀，其头衔包括义武军节度使、太原王、北平王。他的墓中棺台后的牡丹图与宝山2号墓棺台后的牡丹图在题材和绘画风格上均极为相似，证明在当时墓葬艺术中，特别是在高级墓葬的装饰中，漠北和中原间存在着非常密切的联系。我在后文中将谈到，宝山1号墓石室中的壁画，包括两壁的大幅叙事画和这幅牡丹图，很可能是由中原来的画家制作的。

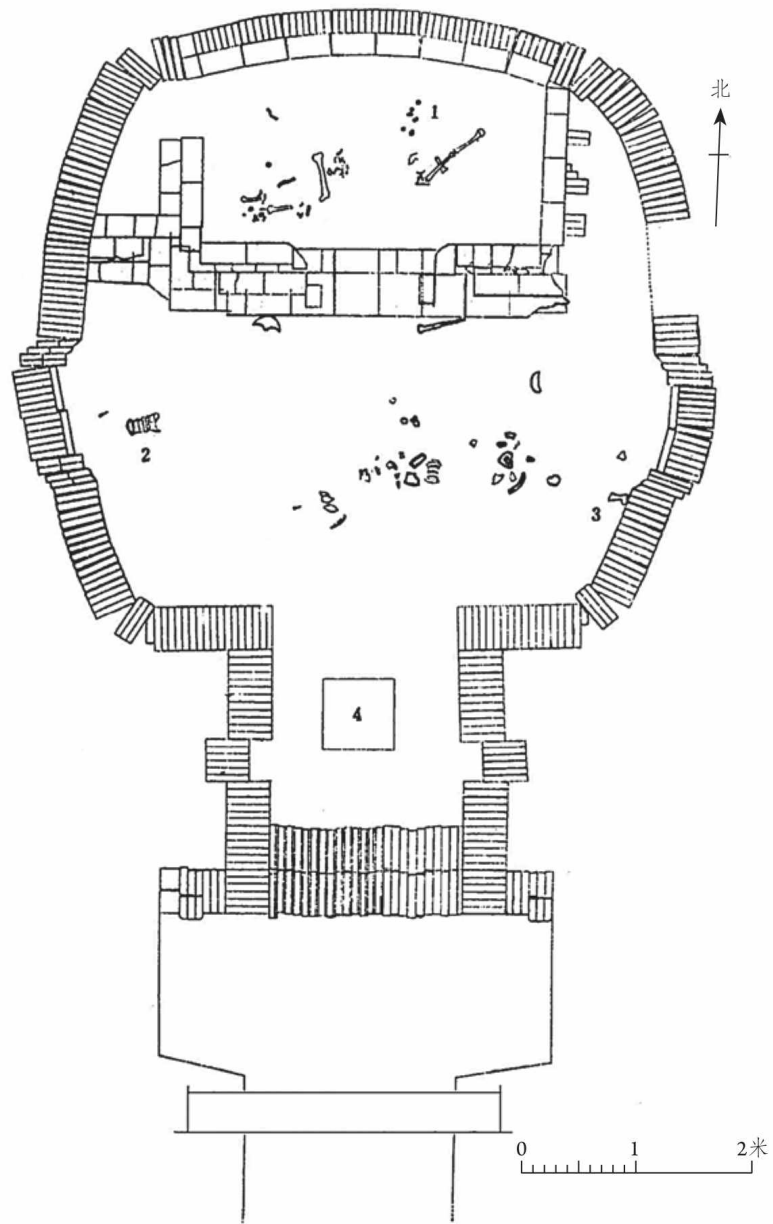


图74.4 北京海淀区八里庄王公淑夫妇墓平面图



图74.5 宝山2号辽墓石室内后壁（西壁）“牡丹图”

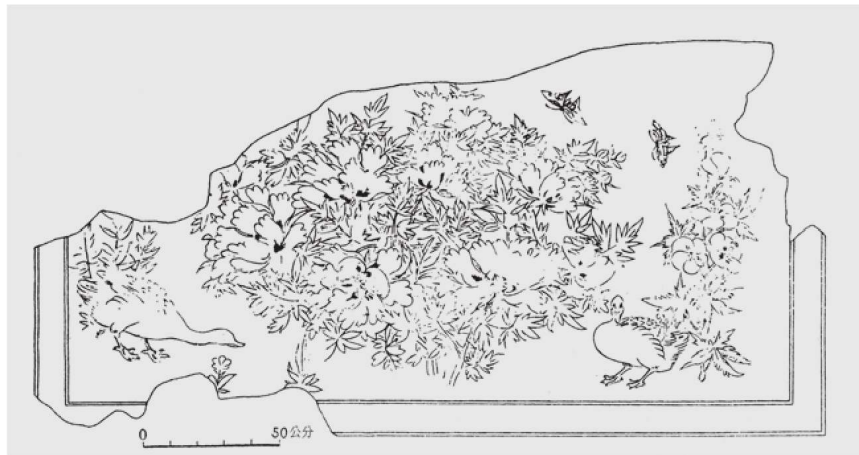


图74.6 北京八里庄唐王公淑墓背屏“花鸟图”线描



图74.7 河北曲阳五代王处直墓后室北壁“牡丹图”线描

但是宝山辽墓和晚唐五代的中原墓葬又有着一个非常不同的地方，即多出了一个后者所没有的石棺房。这种位于墓葬中心的石室看来是宝山墓地的一个共同特征——除了1号、2号墓以外，1950年代在同一墓园中发现和勘察过的另一座墓葬也具备同样的建筑结构。⁽¹⁶⁾但是值得注意的是，这种石室既不见于早一些的契丹墓葬，而且也不是10世纪中期及以后高级辽墓的特征。⁽¹⁷⁾那为什么在辽初的这个特定时期，在这个可能是属于辽代皇室的墓园中出现了这种特殊的石室呢？而且为什么建墓者又把这个建筑因素与来自中原汉文化的墓葬结构结合在一起呢？这些问题引导我们追寻历史上的例子，看看是否能够找到这种石室的渊源。

在进行这个调查以前，我们需要明确宝山墓中石室的两个主要特征，一是它在正面中央安装有可以开合的门扇，二是室内棺台前具有足够的空间陈放祭品甚至容人站立。这两个特点应该与它们的礼仪功能有着直接的联系，其前身因此既不可能是汉代至北魏的容积有限、仅可容尸的石棺，也不可能是唐代的用作“套棺”的庑殿式石槨。与之最接近的例子是发现于北魏墓葬中的一种室内建筑，我曾将之称为“房形槨”。⁽¹⁸⁾目前至少有9个这样的例子被发现，建造时代都在5世纪晚期到6世纪初期之间。其中8座为石质，一座为木构。大部分的例

子发现于北魏首都平城附近，墓主为鲜卑人或任职于北魏朝廷的官员。具有确定纪年的最早一例是尉迟定州墓中的石室。尉迟是北魏时期地位很高的鲜卑大姓，死者身前官职为“莫堤”，死于457年。⁽¹⁹⁾北魏迁都后的一例是在洛阳附近发现的宁懋石室。宁懋字阿念，据墓志载其祖先来自西域，很可能也不是汉人。8座石室中构造最复杂的一例出于477年的宋绍祖墓。宋绍祖为北魏官员，该墓是一座带有长甬道的方形单室墓，左、右、后壁略微弧出〔图74.8〕。石室立于墓室中央，高2.40米，宽3.48米。其外形模仿木构建筑，设有四柱前廊，上承横枋和斗拱。室内有一高起的U形平台，围绕着一块空地。房正面设石门，门扉和房屋外墙上装饰有22个浮雕铺首和大约100个圆形乳钉〔图74.9〕。内壁原有彩绘壁画，但只有北壁上的部分形象尚能看清，描绘的是弹琴和奏阮的乐者。

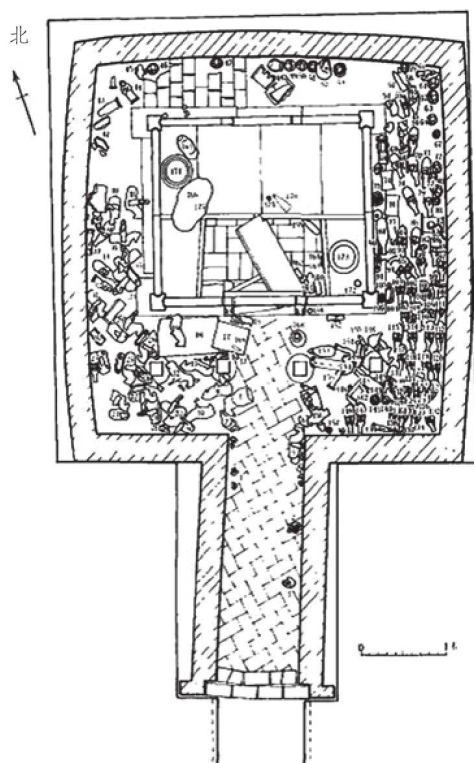
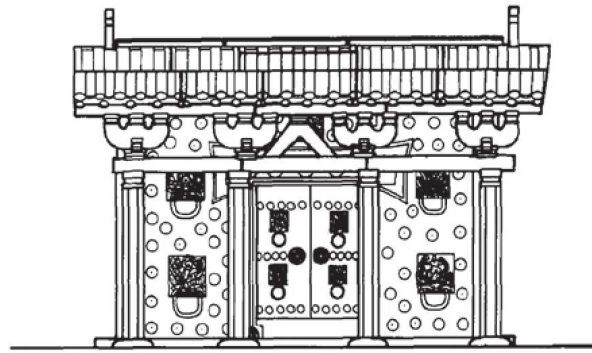
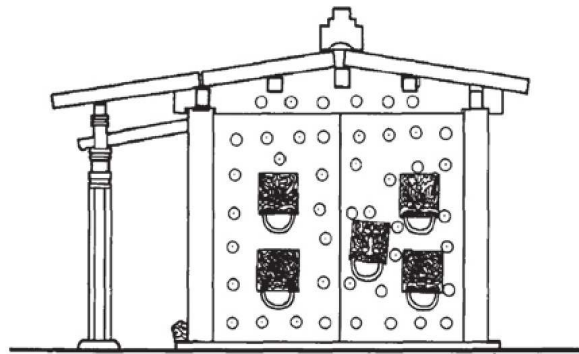


图74.8 大同市北魏宋绍祖墓（M5）墓葬平面图及器物分布情况



石椁正面



石椁东侧面

图74.9 大同市北魏宋绍祖墓石椁正、侧面图

虽然这个石室和宝山墓中的石室并不完全等同，但是它们的许多方面，包括在墓中的位置、大小、仿木结构以及可能具有的盛尸和陈放祭祀品的双重礼仪功能，都有着相当大的一致性。宝山墓中用来支撑石室的彩画过梁也使人想起宋绍祖石室的仿木梁枋。其他一些北魏“房形椁”用整块石板搭建 [图74.10]，这也是宝山墓采用的建筑方式。这些联系究竟是纯属偶然还是具有某种历史的原因？换言之，在辽建国的时刻，契丹皇室中的某些人是否有过一种回归北魏礼仪的企图，把数百年前由拓跋鲜卑所建的这个朝代的墓葬文化中的某种因素吸取到自己的礼制建筑中去？



图74.10 山西大同阳高北魏尉迟定州墓石椁结构

在回答这个问题的时候，我们应该考虑到两方面的历史情况：一是鲜卑与契丹之间的历史关系，二是辽代契丹皇室对于自己起源和世系的建构。这两个方面既有联系又有本质的区别，前者关注的是民族沿革的史实，后者考虑的是特定民族政权对自己历史的书写。关于第一点，大部分学者根据《辽史》中的记载，认为鲜卑和契丹有着极其密切的关系，契丹应出于鲜卑的一支。关于第二点，“契丹出于鲜卑”这个说法实际上是辽代的官方理论。据载，辽开国以后就着意编修自己的历史。太祖阿保机设“监修国史”的官职，圣宗时又编修了实录，至辽末天祚帝时，监修国史的耶律俨进而编订了太祖诸帝的实录。现存元代编纂的《辽史》在追溯辽代世系时参考了辽代史官及以往《（北）周书》中的说法，把契丹的缘起上溯到鲜卑，进而推至华夏中原的遥远神话时代。如《世表》中说：

庖牺氏降，炎帝氏、黄帝氏子孙众多，王畿之封建有限，王政之布无穷，故君四方者，多二帝子孙，而自服土中者本同出也。考之宇文周之书，辽本炎帝之后，而耶律俨称辽为轩辕后。俨志晚出，盖从《周书》。盖炎帝之裔曰葛乌菟者，世雄朔陲，

后为冒顿可汗所袭，保鲜卑山以居，号鲜卑氏。既而慕容燕破之，析其部曰宇文，曰库莫奚，曰契丹。契丹之名，见于此。[\(20\)](#)

同书《帝统·契丹先世》包括了有关契丹与鲜卑历史关系的更详细的记录：

汉冒顿可汗以兵袭东胡，灭之。余众保鲜卑山，因号鲜卑。魏青龙中，部长比能稍桀骜，为幽州刺史王雄所害，散徙潢水之南，黄龙之北。晋鲜卑葛乌菟之后曰普回。普回有子莫那，自阴山南徙，始居辽西。九世为慕容晃所灭，鲜卑众散为宇文氏，或为库莫奚，或为契丹。元魏契丹国在库莫奚东，异族同类，东部鲜卑之别支也，至是始自号契丹。[\(21\)](#)

根据这些历史信息，我们可以推想宝山皇室成员墓地中出现与时代隔绝的北魏墓葬十分相像的因素，应该不是偶然的现象，而很可能是一种有意为之的行动，目的在于建构和确立其族属来源和文化遗产。根据同一道理，既然辽代皇室把自己的世系上溯到鲜卑和炎帝或黄帝，他们的墓葬也自然应该混合鲜卑文化和中原汉文化的不同因素。也就是说，宝山墓所显示的与中原及鲜卑墓葬建筑的双向关系，与辽代自身历史建构的两个方向是完全吻合的。

与此有关的是，宝山墓石室以及辽代皇族对其历史的着意建构，也可能和当时的一种特定礼制建筑并进而与辽代的祖先崇拜及丧葬礼仪有关。自20世纪上半叶起，位于内蒙古赤峰市巴林左旗的一个著名的“石房子”就成了辽代研究者之间的讨论热点[图74.11]。关于他们的不同论点在这里不加详述，有兴趣的读者可以参阅中外研究者对这些论点所做的总结。[\(22\)](#)值得在此提出的是与本文有关系的三个方面。第一，这座石房子在形态和建筑方法上与宝山墓中的石室似有类似之处：石房由七块花岗岩拼成，前面留有一门，房内有石床。第

二，这个建筑的功能与祖先崇拜礼仪有关。根据张松柏和冯雷的研究，它原来所处的地点是祖州城内西北角的一个高台上 [图74. 12]。祖州在辽上京西南，是阿保机建立的祭祀先祖的地方。夏南悉因此认为这个石房子实际上是辽代皇室的祖庙。⁽²³⁾葛华廷不全然反对这个看法，但是认为石房子首先是停放阿保机的灵柩的“权丧之所”，随后才成了辽代皇室祭祀祖先的“神帐”。⁽²⁴⁾第三，一些学者注意到古代鲜卑族也曾以“石房”祭祀祖先，因此提出契丹石屋可能是延续了这一传统。⁽²⁵⁾这三个方面都对思考宝山墓葬中石室的来源和意义有所启发。



图74. 11 辽上京祖陵附近的石房子

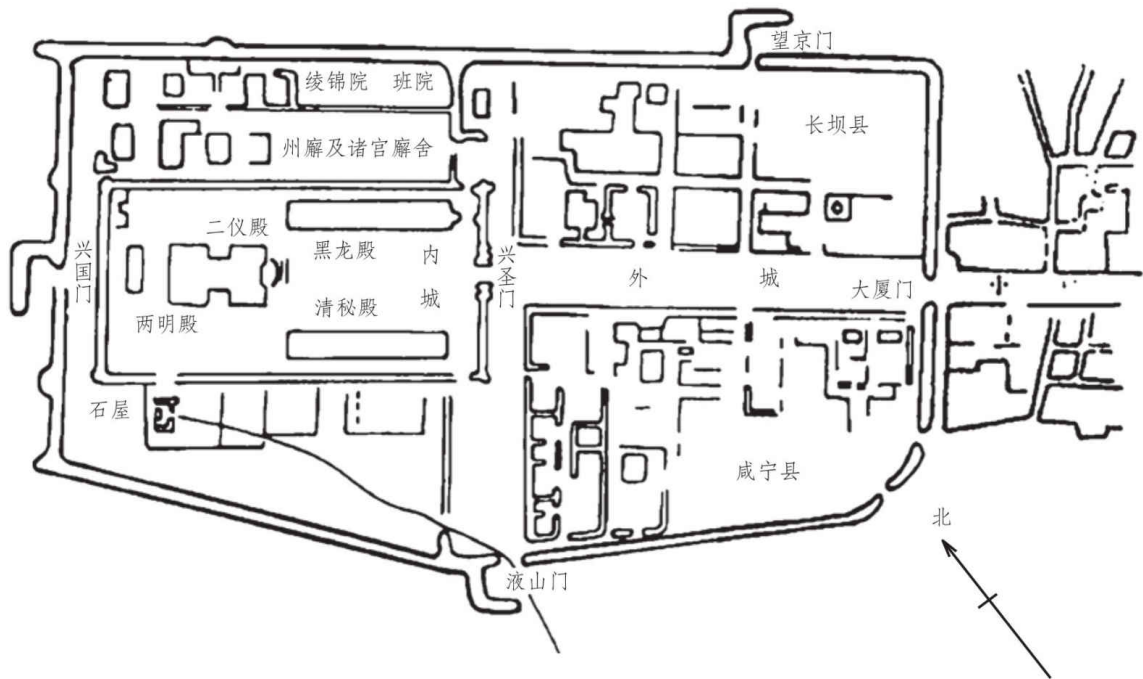


图74.12 辽祖州城遗址平面示意图

近期发表的位于辽宁朝阳市姑营子的耿氏家族莹地的考古材料进一步提供了宝山墓石棺室在辽代中期延续的例子。⁽²⁶⁾据发掘报告，发现于2002年的耿氏家族4号墓有一个墙面微弧的近方形主室〔图74.13〕。室内后部四分之三的面积以砖砌平台，台上原来立着一座由五块石板拼接而成的石室，正壁设有0.72米宽的门。由于发现的石材中缺乏顶部，根据平台上遗存的木构件，发掘者估计原来的室顶应为木制。发掘报告没有给出石室的尺寸，但是根据石板的尺寸（北壁石板1.62米高、3.7宽，东、西壁石板各1.62米高、2.36米宽，均0.09米厚），石室外围应为1.62米高、南北5.72米长、东西3.7米宽，内部应为1.62米高、南北5.54米深、东西3.52米宽。该石室整体比宝山1、2号墓中的石室要小一些，但仍可容人。根据出土的墓志，墓主耿崇美死于辽天禄二年（948年），但是这座墓是在他的妻子卫国夫人耶律氏在保宁二年（970年）死后，于当年“重移旧墓，别筑新坟，公与夫人合葬焉”的结果。从建筑结构上看，这座石室不具有宝山1、2号墓中支撑石室的过梁，而是由转角处刻有凹槽的方形石角座固定，在建筑

技术上更为成熟。但它与宝山石棺室之间的姻缘关系是十分明显的：三者均为平顶，正面有门和门槛，门侧画侍者立像，室内后、左、右三壁均画有大幅壁画。据报道，耿氏家族4号墓石室中的后壁以赭黄打底，红色边框中画有太湖石和枝叶茂盛的花卉，上方和两侧是飞翔的禽鸟〔图74.14〕。这幅画和宝山2号墓石室（以及王公淑墓、王处直墓）同一地点的壁画如出一辙〔见图74.5—图74.7〕。发掘简报中还记载了这个石室的“西侧石板中部绘有八个人物，人物四坐四立，周围绘山水树木。东侧石板中部绘七个人物，周边绘山水树木及楼阁”〔27〕。虽然内容尚不明确，但与宝山1、2号墓石室两壁人物画十分相似。

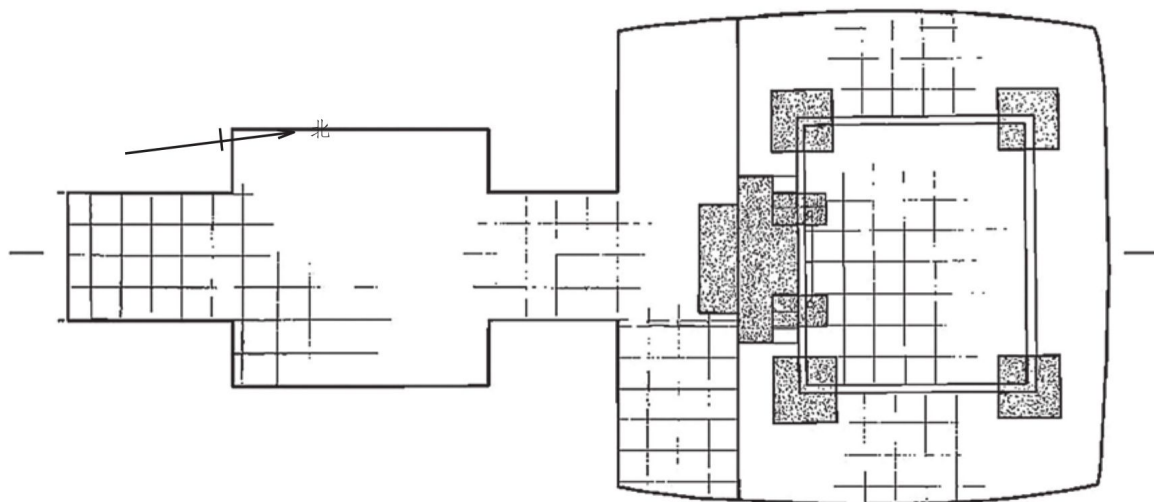


图74.13 辽宁朝阳市姑营子辽代耿氏家族4号墓平面图

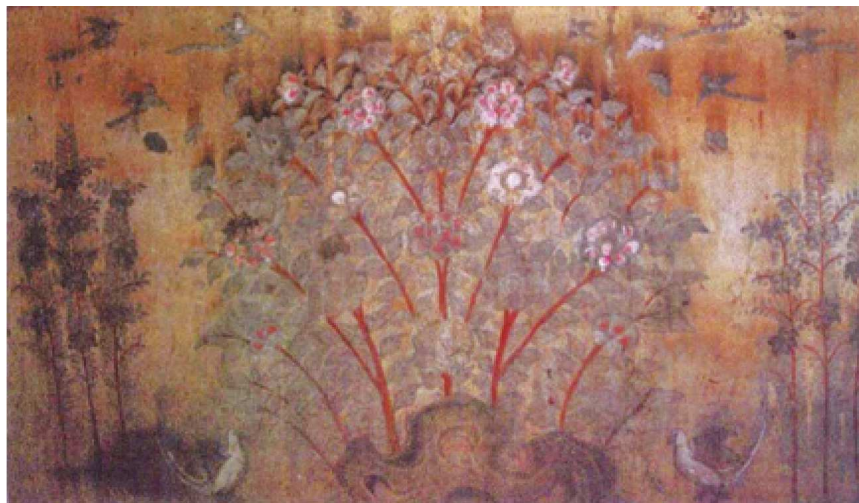


图74.14 辽宁朝阳市姑营子辽代耿氏家族4号墓石棺室北侧石板壁画

耿氏家族4号墓建于宝山墓的数十年之后，其石、木混用的棺室似乎结合了木质小帐的因素。实际上小帐在耿氏家族墓地也有发现。迄今为止，这个墓地中的四座墓葬已被发掘，除了耿崇美夫妻合葬墓（4号墓）和墓主不详的3号墓以外，其他两座墓葬分属死于1019年的耿延毅（1号墓）和死于1026年的耿知新（2号墓）。⁽²⁸⁾石棺室只见于4号墓，其他三墓中设置的都只是木结构的小帐。⁽²⁹⁾考虑到4号墓的建造时期已经处于小帐的流行阶段，⁽³⁰⁾它之所以采用石棺室可能是有意地延续一种较为早期的辽代墓葬习俗。其原因可能是由于耿延毅死于948年，死后曾经正式埋葬，在二十余年又“别筑新坟”。所筑之新坟非常可能有意地保留了原来墓葬的一些因素——墓志铭中的“重移旧墓”一语明确地透露了这个信息。但是在“重移”时也不免结合970年代的技术和葬式，因此将棺室的部分材料改换为木质。如果这个推测能够成立的话，那么这座石、木混用的棺室就不一定完全代表了970年的一种标准样式，而只能作为一个特例看待。有关壁画石棺室在辽代流行时间的问题，因此也仍然是一个有待更多考古材料证明的悬案。

图像程序

如上所述，宝山1号墓中的石室位于墓室正中。但它不是一个孤立的建筑，而被纳入一系列以门户相分割的空间之内 [见图74.2]。进入墓葬正门，短短甬道（1.62米长）的对面是一道木门，其作用是界定墓室的起点。这道门的后面是一个四面都是门的长方形过渡空间。面前朝南的门是石质的，也就是石棺室的门，通向石室中的“内部空间”。左右两边的门是木制，通到围绕石室的一个“外部空间”。我们因此可以把整个墓葬的空间划分为三个既关联又分隔的部分：一是从墓门到石室门，沿着中轴线建构的门道和过渡空间 [图74.15, A空间]；二是围绕石室的环形外部空间 [图74.15, B空间]；三是石室中的近方形内部空间 [图74.15, C空间]。这些空间中所饰的壁画为理解其象征意义提供了进一步的线索。

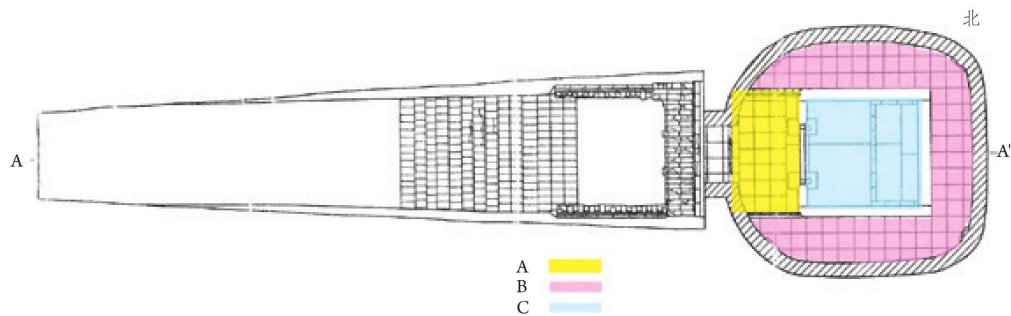


图74.15 宝山1号辽墓平面分区图

绝非偶然的是，这三个空间中的绘画形象属于三个不同的类型。A空间中的是第一类形象，包括三对近人高的男女门吏和侍者。他们沿着中轴线站立，胁侍于墓葬和石室的门侧。第一对立像出现在进入墓门后的两侧墙壁上。东侧为戴黑色幞头、着褐色团花锦袍、行叉手礼的男吏。其深目钩鼻的瘦削面孔明显为非汉族特征 [图74.16]。发掘报告将西侧人像定为“女仆”，但根据其所着的短袍和腰间所悬短匕，这应该是一个年轻的男吏 [图74.17]。第二和第三对人像分别胁侍于石室入口的内外两侧。石室外部是两个男性，石室内部则是一男一女。每一组合中的左方人物均为着黑袍、戴幞头的男侍。女像绘于

门西侧，长发垂肩、身穿团花长袍 [图74.18]。她在此处的出现应该与石室内部空间的私密性质有关。



图74.16 宝山1号辽墓墓室南壁墓门东侧的男性侍者形象（局部）



图74.17 宝山1号辽墓墓室南壁墓门西侧的男性侍者形象



图74.18 宝山1号辽墓石室内部门扉西侧的女性侍者形象

第二类形象为B空间内的日常生活图像。墓室西壁上一组七人一字排开。除了一个面带皱纹的中年人以外大都是年轻人。他们身穿简朴无饰的衣服。或恭谨地行叉手礼，或端着饮食及日用器具〔图74.19〕。考古报告将其中的短发形象称作“女仆”，不一定正确。这7人的服饰基本相同，而且6个短发年轻人和对面墙上所画的驭者在面型和发式上也完全一致，表现的应该是墓主的男性贴身侍者。对面的东墙上绘有三匹马及牵马驭者。为首一匹马的辔头和鞍具尤其华丽，以金箔装饰金属构件。很明显，所表现的是墓主人的珍贵坐骑〔图74.20〕。墓室后壁西侧绘有一个放有杯盘饮食的黄色方形矮桌，与东、西两壁上的画面一起将B空间定义为墓主的生活起居之处〔图74.21〕。但是在后壁正中的半启的门户则可能具有另外的象征意义，引导人们想象门后所隐含的空间。学者对于汉代到金、元时期墓葬中

的“半启门”图像已经做了相当多的研究，难以在这里就此题目展开进一步的讨论。⁽³¹⁾但是需要说明的两点是：宝山墓是在墓室后壁上描绘这种图像的一个较早的例子，因此格外值得注意。此外，在这座墓的“半启门”图像旁边有一犬一羊。发掘报告说：“黄犬项系悬铃，头探向门外，似作迎候状。西侧（原报告所言之‘西侧’，应为‘东侧’之误）一山羊尾随其后。”⁽³²⁾这一组合的意义也有待进一步考证。



图74.19 宝山1号辽墓墓室西壁侍者图

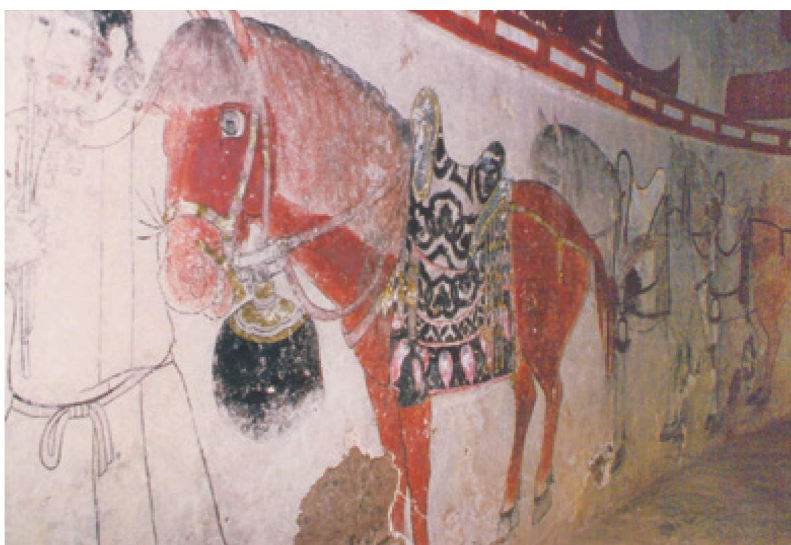


图74.20 宝山1号辽墓墓室东壁驭者牵马图



图74. 21 宝山1号辽墓墓室北壁西侧宴桌图

总体来说，B空间内所绘的人像均为具有强烈写实风格的当代契丹人物。他们穿着典型的契丹服装并留有契丹发式，一些男女侍者的面容富于个性，有若真人肖像 [见图74. 16、图74. 18]，使得这个空间作为“生活空间”的含义更为明确。与此形成强烈的对照，石室内部的C空间则以相当不同的线描赋彩的绘画手法描绘了来自中原的历史和神话故事。东墙上的大幅壁画上橘黄色界框中书有“降真图”三字，应是该壁画的题目 [图74. 22]。画面中的人物亦各有榜题。左下方是长髯束发、面如冠玉的“汉武帝”，身前的几案陈放着三足鼎和托盘等物。他坐在方形矮榻上，正在迎候着乘云而来的一列仙女。起首的一位仙女是高髻华妆的“西王母”。她手持的蟠桃是准备赠给武帝的礼物。人物周围点缀树木竹篁，右上方是一带绵延起伏的山峦，画面空旷辽阔，蕴含着对仙人的期待和对这一愿望的许诺。这幅壁画的内容无疑是《汉武帝内传》中的一则著名故事：

至四月戊辰，帝夜闲居承华殿，东方朔、董仲舒侍。忽见一女子，著青衣，美丽非常。帝愕然问之，女对曰：“我墉宫玉女王子登也，向为王母所使，从昆仑山来。”

.....

帝于是登延灵之台，盛斋存道，其四方之事，权委于冢宰焉.....

至二唱之后，忽天西南如白云起，郁然直来，径趋宫庭间。须臾转近，闻云中有箫鼓之声，人马之响。复半食顷，王母至也.....王母上殿，东向坐，著黄锦袷襪，文采鲜明，光仪淑穆。带灵飞大绶，腰分头之剑。头上大华结，戴太真晨婴之冠，履元琼凤文之舄。视之可年卅许，修短得中，天姿掩蔼，容颜绝世，真灵人也。[\(33\)](#)



图74.22 宝山1号辽墓石室东壁“降真图”壁画

故事讲述西王母由两位仙女搀扶登上承华殿，与汉武帝相谈移时，赠送给武帝《五岳真形图》及四个蟠桃。负责装饰宝山1号墓石室的画师将“降真”和“赠桃”这两个情节浓缩在了一起，构成一幅完整的图画。值得注意的是，图中西王母身后还跟随了另外三个仙女。虽然所附榜题中的姓名或称谓已经残损或被破坏，但榜题的存在说明她们应是有名有姓的历史或神话人物 [图74.23]。紧随着西王母的仙

女身形稍矮，发髻的形状也较为简单，榜题中的第一字似是“董”。这个仙女因此应该是董双成。随后两个高髻仙女残存榜题中的最后一字均为“后”。这两个人因此可能是古代的著名后妃，随同西王母一同前来与武帝会面。唐代的《周秦行纪》记述了一个幸运男子与历代美人相见的故事。在这篇假托为牛僧孺所写的传奇里，作者以特有的机遇得与汉文帝薄太后及戚夫人、王昭君、杨贵妃、石崇园中的绿珠、东昏侯宫中的潘淑妃等美女相会，并依薄太后安排由昭君侍寝。⁽³⁴⁾宝山1号墓“降真图”所表达的是一个类似的男性幻想。



图74.23 宝山1号辽墓石室东壁“降真图”（局部）

与这幅画相对的石室西墙上的壁画损害比较严重，看得出来的部分包括几名面朝画面内部围坐的男子，包括一个秃顶僧人，一名戴方巾的道者，和一个榜题为“刘楚”的戴黑色展脚幞头的文士〔图74.24〕。这些人坐在木墩或石座上，有的似乎正在高谈阔论，有的则似乎在洗耳恭听。发掘报告将其称为“高逸图”，可能是因为感到这些人物以及周围的高树湖石显示出与“竹林七贤图”这类传统绘画题材之间的某种联系。⁽³⁵⁾但最近李清泉先生向我提出：这幅画集中了儒、道、释的人物形象，可能在内容和性质上与宣化辽墓中发现的

“三教会棋图”有关 [图74.25]，而且宝山1号墓中也出土了盗墓者遗留下来的蚌质围棋子。我感到这是一个很有见地的看法。但是由于这幅壁画残缺过甚，也因为“刘楚”的名字不见于文献记载，欲得出最后的结论还需要更多的证据和比较材料。



图74.24 宝山1号辽墓石室西壁“高逸图”



图74.25 河北宣化7号辽墓后室门楣上方的“三教会棋图”

如果把B区和C区中的绘画——也就是石室内、外两个空间中的画像——联系起来观察的话，我们可以看到它们在内容和绘画风格上的区别指示出这两个空间的不同象征意义。石室外的空间延续了现时态中的人类饮食起居的活动，而石室内的画像则是把这个由石板封闭的空间转化为一个虚幻的、超越现实生活的历史和神话的领域。这一观念的区分通过不同的艺术手段得到实现：中国古典的文学题材和绘画形象充满了石室内的空间，而现实生活中的契丹形象则被用来建构石室外的空间。宝山1号墓中的这个基本的画像程序延续到2号墓的壁画设计——这个墓的石棺室里也装饰了以中国古典文学题材为题的大幅绘画。至于棺室外B区的画面，虽然此墓中这部分的墙面大部分脱落了，但根据残片中发现的痕迹，发掘者认为“其题材类似于1号墓所描绘的生活场景”⁽³⁶⁾。

因此，这两座墓葬的画像程序都以“日常生活”和“历史/传说”这个二元构架为基础。虽然如此，两墓在具体画面的选择和安排上又反映出一些重要的不同。造成其区别的首要原因是死者的性别。两墓石室前门的内外两侧各绘有一对站立的门吏或侍者。墓门人像均为男性，但石室内侍者则性别不同：1号墓中是一男一女[见图74.18]，2号墓是一对女性[图74.26]。这也就是说：在1号墓中心的私密空间中，男墓主仍有女侍或姬妾服侍，但2号墓中的女性内部空间则不能有男性的存在。同样非常明确的是，由于1号墓的墓主是男性，石室内左右壁上的两张大幅绘画也都以男性人物为主人公。2号墓的墓主是女性，位于对应地点的两幅壁画因此以女性历史人物为中心。



a
b
图74.26 宝山2号辽墓石室内部门扉侍女

- (a) 左侧侍女
- (b) 右侧侍女

同样的原因也决定了石室后壁图像的选择。由于1号墓中的这幅画包括了家具和陈设等图像，发掘者把它定名为“厅堂图”[图74.27]。这当然是可以的，但需要指出的是：这张画所表现的并不是一个简单的室内景象，而是象征墓主灵魂所在的“位”。这个象征意义是由画的位置和内容两个因素决定的。以位置而论，它位于尸床的后方，紧邻棺台，实际上与棺台上陈放的棺柩及墓主遗体形成了一个处于“主位”的共同体。以内容而论，画中的两个主要形象是放置在华丽地毯上的一把短腿座椅和椅前的桌几。两件家具的装饰均极其富丽堂皇，角、腿处贴金，椅面和靠背上绘有精致繁复的团花和禽鸟图案。无论是色彩之绚丽还是描绘之入微，都显示了座椅所有者的高贵身份。而红面黑腿的桌几上所摆放的盘、碗、筷和高足盏，又暗示这个座椅并不是“空”的，而承载着墓主的灵魂，暗示着他正在享用着永不竭尽的供奉。在中国墓葬艺术中，这种表现“位”的图像源远流长，甚至可以追溯到千年以前。[\(37\)](#)



图74.27 宝山1号墓石室后壁壁画

这幅画中的其他两组形象也象征着墓主的身份及其灵魂的在场。一组图像出现在几案左侧，包括悬挂在墙上的弓囊、箭筒和宝剑，均装饰华丽。值得注意的是这把红带黑鞘的宝剑为传统汉式，有云纹剑格，似非实用器，而是贵族身份的象征。另一组图像出现在座椅后侧的一个矮几上，包括一把拂尘、一张弓和三支羽箭。弓箭的频频出现一方面突出了契丹贵族好猎尚武的习俗，另一方面也指示出墓主的男性身份。与之对照，属于女性墓主的2号墓的石室后壁上则描绘了一大簇蜂蝶围绕的牡丹花〔图74.28〕。同一石室的顶部也被花卉覆盖：中间是由缠枝花组成的大型花环，花茎和花蕊贴金，盛开的鲜花由层次鲜明的绿叶簇拥扶护着〔图74.29〕。此外，这座墓中，在石室上方的圆形封顶石上是另一个大型团花图案，由七朵宝相花围绕着中央的莲花〔见图74.35〕。鲜花的形象因此在属于女性的2号墓中的不同部位上反复出现、相互影映。比较起来，虽然团花图案也装饰着1号墓石室顶部的中心，但它不但被大大缩小，而且由一幅生动的“云鹤图”所环绕：四只白鹤首尾相顾，在白色的云朵间翱翔〔图74.30〕。这种与道家思想有关的图像从唐代起就被作为升仙的象征，用来装饰高级墓葬。



图74.28 宝山2号墓石室内后壁（西壁）“牡丹图”（局部）



图74.29 宝山2号辽墓石室顶部装饰



图74.30 宝山1号墓石室内顶部“云鹤图”

与1号墓石室左右壁上的简单榜题有别，2号墓石室两侧的壁画各有一首题诗，而且保存相当完整。若干学者已经结合这份珍贵资料对两幅画的内容进行了详细的考证，我在这里不再重复他们的精彩讨论。⁽³⁸⁾简言之，2号墓石室北壁画面的中心是一名坐在案前的贵妇，正在阅读一个展开的写着文字的卷子〔图74.31〕。一只洁白的鹦鹉立在卷旁，正在聆听。贵妇前立四人，当前二人是向女主人拱手恭立的侍女。后二人头戴展脚幘头，发掘报告认为是“男吏”，但也可能是男装的宫廷女官。另两个女侍站立于贵妇身后，一执扇，一捧金光闪耀的净盆。周围的场景包括了棕榈、芭蕉、竹子等北方不常见的草木，前景中是盛开的鲜花和嶙峋的太湖石。所描绘的季节因此在盛夏，而地点则应该是位于南方的一处皇家园囿。画面右上角长方形界框中题诗一首：



图74.31 宝山2号辽墓石室北壁“颂经图”（局部）

雪衣丹嘴陇山禽
每受宫闱指教深。
不向人间出凡语，
声声皆〔是〕念经音。

根据这首题诗以及画中的形象，吴玉贵认为画中贵妇是著名的杨贵妃，而全画所表现的则是《明皇杂录》中记载的一则传说。该书为生活在唐朝中叶的郑处海所著，包括杨贵妃教习一只名叫“雪衣娘”的神奇鹦鹉背诵《多心经》的故事。原文为：

开元中，岭南献白鹦鹉，养之宫中，岁久，颇聪慧，洞晓言词。上及贵妃皆呼为雪衣女〔娘〕。性既驯扰，常纵其饮啄飞鸣，然亦不离屏帟间。上令以近代词臣诗篇授之，数遍便可讽诵。上每与贵妃〔嫔御？〕及诸王博戏，上稍不胜，左右呼雪衣娘，必飞入局中鼓舞，以乱其行列，或啄嫔御及诸王手，使不能争道。忽一日，飞上贵妃镜台，语曰：“雪衣娘昨夜梦为鸞鸟所搏，将尽于此乎？”上使贵妃授以《多心经》，记诵颇精熟，日

夜不息，若惧祸难，有所禳者。上与贵妃出于别殿，贵妃置雪衣娘于步辇竿上，与之同去。既至，上命从官校猎于殿下，鹦鹉方戏于殿上，忽有鹰搏之而毙。上与贵妃叹息久之，遂命瘞于苑中，为立冢，呼为鹦鹉冢。⁽³⁹⁾

旅日学者漆红最近提出了一个新的观点。漆红不同意吴玉贵所作的图像学判定，认为这幅画所描绘的实际是武则天和名叫雪衣女的一只鹦鹉的故事。⁽⁴⁰⁾其主要根据来自明代李诩所著的《戒庵老人漫笔》，书中记载了这样一则传说：

唐武后畜一白鹦鹉，名雪衣，性灵慧，能诵《心经》。厚爱之，贮以金丝笼，不离左右。一日戏曰：“能作偈求解脱，当放出笼。”雪衣若喜悦状，须臾朗吟曰：“憔悴秋翎似颓衿，别来陇树岁时深。开笼若放雪衣女，常念南无观世音。”后喜，即为启笼。居数日，立化于玉球纽上。后悲恸，以紫檀做棺，葬于后苑。⁽⁴¹⁾

漆红的一个证据是故事中雪衣女（娘）所吟的诗和宝山2号墓壁画中的题诗，在用词和句法上都有相似之处。比如“岁时”（或“岁月”）、“雪衣”、“陇山”（或“陇树”）等语出现在两首诗中，而题诗中的“声声皆（是）念经音”和武则天轶事中的“常念南无观世音”也显示出某种平行关系。我感到虽然这些观察都很有意思，但尚不足证明这个创作于辽代的墓室壁画所表现的竟是一个写作于明代的故事。实际上，有关鹦鹉的传奇在唐代非常流行，不下十数个例子，⁽⁴²⁾武则天和鹦鹉的关系也不止于一种轶事。⁽⁴³⁾晚出的《戒庵老人漫笔》中的故事应该是综合了若干早期传说的因素而成，这也可以解释为什么所引诗句与宝山辽墓中题诗有相似之处。我因此仍然倾向于接受吴玉贵的看法，认为宝山壁画表现的是《明皇杂录》中的杨贵妃故事。实际上，支持这个论点的最主要证据是由画面本身提供的：

如前所述，画面中心场景表现坐在案前的贵妇正在阅读一个展开的经卷，而洁白的鹦鹉立在卷旁，正在专心聆听。这个场面不存在于武则天故事中，但却是《明皇杂录》故事的一个核心情节：“上使贵妃授以《多心经》，记诵颇精熟，日夜不息，若惧祸难，有所禳者。”

在这幅“颂经图”的对面，也就是宝山2号墓石室南壁上的壁画，描绘了四名束着高髻的女性拥簇着一位盛装贵妇，向左方移动〔图74.32〕。虽然也是高髻若云，这四名女性的衣饰较贵妇所着的锦袍为简朴，手里还捧着不同的器物 and 书写用具，应该是贵妇的随从。贵妇本人则左手拿着一方锦帛，右手前指，似乎正在嘱咐面前的男僮什么事情〔图74.33〕。男僮恭谨地站在她面前，躬身拱手，旁边地上放着的担子指示出他即将出门远行〔图74.34〕。另一位高髻女性，可能也是贵妇的侍女之一，右手拿着一个小卷轴，将要递给男僮，一边回首看着女主人，等待她的指示。正如吴玉贵所提出的，此画的中心贵妇是创造“回文诗”——或称“璇玑图”——的苏蕙（或称苏若兰）。画中的她手持刚刚织成的载有回文诗的锦帛，让男僮转交给她在边疆服役的丈夫窦滔，以表达自己的相思之情。



图74.32 宝山2号辽墓石室南壁“寄锦图”（局部）



图74.33 宝山2号辽墓石室南壁“寄锦图”（局部）



图74.34 宝山2号辽墓石室南壁“寄锦图”（局部）

这两幅壁画构成了位于宝山2号墓中心的一个精心构造的“女性空间”。在这个空间中，繁茂的花卉装饰着尸床后的正壁和石室天顶，两名契丹装饰的女侍守护在石门两旁，而杨贵妃和苏蕙这两个中国历史上的著名女性永恒地陪伴着去世的辽代皇室贵妇。与这个空间相对应，1号墓壁画中的汉武帝、“三教”以及鞍马、弓箭等题材，明显地构造出一个属于男性墓主的空间。但是这个解读随后引出一个问题：如果说性别决定了壁画和墓主之间在一般概念上的对应关系，那么每座墓中的具体壁画题材是谁来策划和决定的呢？墓主本人或其家属是否能够对壁画的特殊内容施加影响呢？在没有文献证据的情况下，这个问题只能够根据每座墓的具体情况加以猜测。比如说，考虑到1号墓中的死者是一个14岁的男孩，由他自己选择墓室装饰主题的可能性微乎其微。但是这座墓中的壁画似乎仍然反映出某种特殊的兴趣和关注：棺室东壁的大幅“降真图”和室顶的云间白鹤都明确地反映了“升仙”的希望。可能这座墓的壁画是由死者家人、礼仪官员或专业墓葬建造者选择的，应该在某种程度上反映了这些人的观念和爱好。

“升仙”图像在2号墓中没有出现。而且，根据尸骨分析，墓主是个成年女性，因此有可能对自己未来坟墓中的图像加以关注并施加影响。对石室内壁画的细读显示出三种可能的“意图”。首先，比较容易确定的一种含义是苏蕙的事迹体现了一个妻子对丈夫的忠贞不贰的感情，因此可以作为女性道德的楷模，也可以用来暗喻墓主的崇高品性。这种对历史人物的“借用”是中国古代墓葬艺术中的一个根深蒂固的传统，一直可以追溯到汉代。在一些情况下，墓中表现的历史人物为墓主本人所选，作为对自己生平和志向的“自喻”。⁽⁴⁴⁾虽然没有直接证据推测这是宝山2号墓的情况，但是也没有必然的理由抛弃这种可能性。

但是这种道德或“自喻”的解释无法说明另一幅壁画“颂经图”的含义。图中描绘的杨贵妃虽然是个著名美人，但并不是可以作为楷模、名列《列女传》中的历史人物。这里，值得考虑的一个因素是壁

画所可能隐含的宗教意义：杨贵妃正在专心阅读并且教习“雪衣娘”背诵的并不是一个普通的文学作品，而是对中古佛教徒来说具有极大威力的《多心经》，全称《摩诃般若波罗蜜多心经》。这部只有260字的经文在唐代和辽代具有极大影响，不但被看作是对“空”的佛教教义的最精练阐释，而且被认为能够帮助人们避免灾难、逢凶化吉。宝山壁画所据的《明皇杂录》故事中的一段话特别说明了这后一种意义：“上使贵妃授以《多心经》，记诵颇精熟，日夜不息，若惧祸难，有所禳者。”由于这些原因，这篇经文在辽代墓葬中也有出现，比如被抄写在宣化辽墓木棺的前挡上。⁽⁴⁵⁾因此，可能的情况是：由于这幅画所据的原稿描绘了一名贵妇诵读《多心经》的场面，因此被选用作为宝山2号墓中壁画的范本。在这个解读中，该壁画的“意图”不在于建立墓主和杨贵妃之间的个人联系，而在于壁画中所表现的读经的行为。作为这一解释的附证，在同一墓葬的顶部画有七朵宝相花围绕着位于中央的巨大莲花〔图74.35〕，有可能说明埋葬在这个墓中的贵妇是一个佛教信徒。



图74.35 宝山2号辽墓墓顶藻井壁画

最后，我们还应该注意到两幅壁画的一个共同点，即中心人物都被描绘成最高社会阶层的贵妇。这种描绘与原来的故事并不一致，因

为苏蕙的社会地位要比杨贵妃低很多。但是在绘画中，她被表现成一个装饰华丽的贵族女子，为若干盛装的侍女所簇拥。如上文所说，宝山墓地很可能属于辽代皇族的一支。如果这个推测不误的话，那么宝山2号墓的墓主应该也具有皇室身份。两幅壁画的中心人物被描绘成贵族女性是与墓主的社会身份一致的。换言之，这两幅画描绘的是与墓主在等级和身份上相对应的女性形象。这个解释进一步说明了为什么这两张壁画都着意描绘想象中的时尚女性和她们的神奇世界。实际上，我们很少在墓葬中看到着装如此华丽、如此美丽诱人的女性形象。她们仿佛自身就是珍贵的艺术品：高耸的云髻上装点着花钿和金珠，精致的服装展示着不同色彩和图案的组合。伴随和穿插于这些宫廷女性之间的是大丛的茂密植物，包括棕榈、芭蕉和竹子。宝山壁画墓的契丹赞助人或许从未见过这些生长在南方的植物。但这也可能恰恰是这些奇特的自然景观被画在这座墓里，而且是以如此夸张、偶像式的手法画在这里的原因。这些观察引导我们想象这个墓室中所表现的并不是一个一般的、概念的女性空间，而是一个含有特殊想象力，反映了特殊的趣味，糅合了时尚、奢侈和浪漫幻想的私人化的女性空间。

画者、手笔、情思

以上对图像的讨论帮助我们发掘每座墓中壁画设计的内在逻辑和“主顾”的意图。但这些画面的意义是不是尽在于此了呢？在思考这个问题的时候，我们注意到苏蕙壁画中的题诗中似乎含着一个隐语，指示出画面更深层的含义，使我们进一步考虑创作这些画面的艺术家以及和他们与壁画“主顾”之间的复杂关系。

根据画史中的记载，吴玉贵、罗世平等学者已证明宝山2号墓中的“苏蕙寄锦图”和“杨贵妃调鹦鹉图”（“颂经图”）是唐代流行的绘画题材，特别是与张萱、周昉一脉有着密切的联系。^[46] 《宣和画

谱》载有5件题为《织锦回文图》的作品，归于张萱名下的有3件，周昉名下的1件。⁽⁴⁷⁾同书又载张萱画有《写太真教鹦鹉图》，而列在周昉名下的画作则包括了《妃子教鹦鹉图》。宝山2号墓中的两幅壁画虽然在女性发式和衣着等方面有所不同，但都属于中原绘画传统，“寄锦图”更是保留了浓厚的唐代绘画样式。⁽⁴⁸⁾如果我们把这两幅壁画与同墓中发现的契丹人物图像进行对比，就可以看到不但二者所绘人物的形象和衣着有着明显的区别，而且在用笔设色的方式上也截然不同。“寄锦图”和“颂经图”以墨线为主要造型因素，随线晕染。色彩多为平涂，对比强烈。服装上的细腻纹样以平面方式展开，造成一种二维的装饰效果。而契丹人像虽然也使用墨线，但其目的则在于塑造人物面形和身体的立体感，所注重的是“绘画性”而非“装饰性”。在这些人像里，任何装饰因素都从属于整体的造型，有的面容甚至显示出类似肖像画的个性塑造 [见图74.16—图74.18]。这两种绘画的风格和目的如此不同，绝不可能出于同一手笔。以往论者已经提出“寄锦图”和“颂经图”是以唐人传统题材绘画为粉本临摹的作品。这里我希望在风格比较的基础上进一步提出：这两幅画实际上是由中原画家制作的，和描绘同墓中契丹人像的画家属于渊源有别的两个风格体系。如果我们把它们与宋徽宗摹张萱《捣练图》《虢国夫人游春图》以及传周昉《簪花仕女图》《挥扇仕女图》和《调琴啜茗图》等作品放在一起观察，就完全可以明白画者的师承和风格来源 [图74.36、图74.37]。



图74.36 宋摹张萱《捣练图》（局部）



图74.37 （传）周昉《簪花仕女图》（局部）

虽然这两幅壁画的作者没有留下他们的姓名，他们的历史存在是不是就完全无迹可寻了呢？换言之，作为千年之后的观者，我们是不是仍然有可能探知他们在创作这些壁画时的感情和心态？由于能够支持这种思考的历史资料极为罕见，对无名画匠思想和心态的探索往往是美术史研究中的盲区。但是宝山辽墓很可能为我们提供了一个不可多得的证据。这首2号墓石室南壁“寄锦图”上的墨书题诗，位于该图的左上角的一个黄地竖框内 [图74.38]。诗云：



图74.38 宝山2号辽墓石室南壁“寄锦图”墨书题诗

□□征辽岁月深，
 苏娘憔悴□难任。
 丁宁织寄回[文][锦]，
 表妾平生缱绻心。

这首诗很明白易懂，表达的是苏蕙思念夫君的缱绻之情。难于理解的是第一句中的“征辽”一语。句中残缺的第一、二字根据上下文应该是“夫君”或类似的字眼，“夫君征辽”这个表述之所以难于理解，首先是因为它与苏蕙的故事不合。这个故事比较完整的版本见于房玄龄等编撰的《晋书》，依据南朝王隐的简短记载补充了名字和籍贯。《晋书·列女传》载：“窦滔妻苏氏，名蕙，字若兰，善属文。窦滔，苻坚时为秦州刺史，被徙流沙，苏氏思之，织锦为回文璇玑诗以赠滔。”⁽⁴⁹⁾秦州即今甘肃天水，流沙指的是今武威、敦煌一带。因此窦滔任官和放逐的地点都在遥远的西北方。这个说法是从南朝到唐代的一致看法。如梁元帝《寒闺诗》云：“愿织回文锦，因君寄武威。”庾信的《荡子赋》也说：“合欢回文锦，因君寄武威。”不一

而足。隋唐以降，咏及织锦回文和苏蕙的诗更多，基本延续了南朝的传统。较为特殊的是传武则天为《璇玑图》所写的一篇序，其中说到窦滔被放逐到流沙以后，苻坚企图灭亡东晋，想到窦滔文武才略，起用他为安南将军，镇守襄阳。苏蕙因嫉妒丈夫有新欢，没有跟随前去，但随即后悔，寄去回文锦，希望重归于好。据此文，苏蕙寄锦时窦滔的位置是湖北襄阳。但是据《四库全书总目》，这篇序很可能是后人伪托，难以作为可靠的唐代文献使用。⁽⁵⁰⁾

所以，在10世纪初叶以前，所有可靠的文献都明确地把苏蕙寄送回文诗的目的地——也就是她的夫君窦滔所在的地点——确定为西北地区的武威—敦煌一带，没有一种文献将其置于东北方的辽地。即便是疑伪的武则天序，也不过是在窦滔放逐流沙之后加上了一个南方的襄阳。那么，宝山2号墓“寄锦图”题诗为什么说窦滔是因为“征辽”而离家呢？尤其使人困惑的是，这幅壁画属于一个辽代贵妇的墓葬，而这个墓葬又是位于辽的腹心之地。看来身在辽地的制作这幅画的中原画家——应该也就是画上的题诗者——是借用了苏蕙的历史故事来影射一个当下的现实。

这个现实是什么呢？我们不能马上把“征辽”中的“辽”字解释为大辽或辽国，因为大辽作为契丹王朝名号的正式确立是在938年或947年，⁽⁵¹⁾比大家所认同的宝山2号墓的时代要晚。为了解决这个问题，我们可以考虑四种“征辽”的可能含义：

一、“辽”指辽河区域，“征辽”可指阿保机建国后对这个地区用兵的举动。

二、“征辽”指某一中原政权与“大辽”国的武装冲突，但是这种解释需要把宝山2号墓的时间定在938年或947年以后。

三、由于契丹族起源于辽河流域，题诗中的“辽”可能指北方的契丹，甚至可能泛指北方的异族政权。也就是说，“征辽”一语不必

特指一个具体事件，而可以用来形容中原与契丹或其他北方政权之间持续的军事冲突。[\(52\)](#)

四、如吴玉贵已经注意到的，“征辽”是唐诗中的一个惯用词，常用于描述闺阁女性怀念前往边疆征战的丈夫或情人。[\(53\)](#)

在这四个可能性中，第一个基本上无法成立，因为辽史中没有记载这个时期内阿保机对辽河流域用兵的事件。唯一的东方战事是辽与渤海国的战争，但是渤海国位于辽河以东，这场由辽发动的战争不可能被称作“征辽”。第二个假设看来也不太可能：宝山2号墓和1号墓在建筑结构和壁画风格上如此接近，很难设想二者的修建年代相隔了15甚至25年之久。在我看来，第三和第四个可能性一起为这首题诗提供了一个合理的解释。在这个解释里，唐诗中习见的“征辽”一语被壁画作者借用以表达对自己身陷北地的怨愤。换言之，在辽代京城附近作画的这个中原画师有意地把原来苏蕙故事中的“被徙流沙”改换成了“征辽”，因而在一个传统的绘画和文学主题中加入了他的切身生活经验。这个经验的核心是他与家人的分离。当他在诗中以苏蕙的口吻叙述对夫君的思念时，他实际上是在想象着他的妻子或爱人对自己的怀念。这种男性诗人采用女子第一人称，将自己的感情折射给对方的做法是中国传统诗歌中的一个惯用手法，但这个习用的格套在宝山墓中被赋予了真实的感情和特定的目的。

我们还应该注意到：在宝山2号墓中，这首诗的题写位置是在石室内南壁的左上角，因此位于一个极其隐蔽的地点，从石室的门口处完全无法看到。能够读到它的人必定置身于这个勉强容身的石屋里，秉烛照明被双层地下墓室所隔绝的这个黑暗空间。题诗的目的因此不在于公众阅读，而在于个人抒怀。考虑到这首题诗的特殊位置、角度和采光条件，它的假想读者并不是任何实际存在的读者或观者，而是不在现场的、画家心中思念着的万里之外的亲人。

有意思的是，我们从刘道醇和郭若虚这些重要的宋代书画著录家那里得知，一些颇有名气的中原画师在10世纪中被辽兵掳至北地，在那里参与了若干艺术项目。见于画史的这类画师包括王霭、王仁寿和焦著等人，其中王霭和王仁寿以其宗教壁画和肖像画著称。⁽⁵⁴⁾虽然据刘道醇，这三位画家是在947年被辽兵劫走的，事件的发生晚于宝山辽墓20年左右，但是宝山辽墓中带有汉文题诗的典型中原风格壁画的发现，证明了在此以前已有类似的情况发生。这也就是说，根据这个考古新发现，我们可以断定至少在10世纪20年代已有一批中原画师在契丹宫廷中服务。这一结论在历史文献中也可以找到支持。如胡峤在其《陷北记》（亦作《陷虏记》）中记述了他所观察到的契丹境内的状况。胡峤在被掳以前是郃阳县令，当他一路北上，最后到达辽的都城时，他所看到的情况是：

又行三日，遂至上京，所谓西楼也。西楼有邑屋市肆，交易无钱而用布。有绫、锦诸工作，宦者、翰林、伎术、教坊、角觝、秀才、僧尼、道士等，皆中国人，而并、汾、幽、蓟之人尤多。⁽⁵⁵⁾

虽然胡峤记述的是他于947年被掳时的事情，但是如此众多的中原人在辽上京居住和谋生，肯定不是一个短期内形成的情况。特别值得注意的是宝山墓葬就在上京附近，而胡峤提到这些“中国人”中有文人和技术人才。我们因此可以想见他所遇到的人中，就包括了创作宝山墓葬壁画、书写诗词题记的汉族画师和文吏，或是他们的子弟和门徒。另外值得注意的一点是，胡峤特别指明这些人才多来自“并、汾、幽、蓟”四州，也就是今日的山西和河北北部一带。这使我们想起宝山墓葬与这个地区墓葬文化的密切关系，表现在1号墓的建筑结构和位于北京郊区的王公淑墓的相似，以及2号墓中“牡丹图”亦见于位于河北曲阳的王处直墓中。很可能设计和装饰宝山墓的工匠和画匠就包括了从这一带来的汉人。

历史文献也记载了在同一时期内，涌现了一批出色的契丹画家，其佼佼者有耶律倍和胡瓌。耶律倍——其汉文名字是李赞华——是耶律阿保机的长子，因此可能是宝山1号墓墓主勤德的大伯父。我们不太知道胡瓌的身世，但一些书画著录谓其为“山后契丹人”。对于本文最重要的一点是，这两个契丹艺术家都以描绘当代契丹人物和“番马”见长。如郭若虚说：耶律倍“善画本国人物鞍马，多写贵人酋长，胡服鞍勒，率皆珍华”⁽⁵⁶⁾。《宣和画谱》卷八载：“李赞华……尤好画，多写贵人酋长，至于袖戈挟弹，牵黄臂苍，服用皆纓胡之纓，鞍马率皆瑰奇，不作中国衣冠。”同书记录了北宋内府收藏的胡瓌的65件作品，基本都和鞍马、番骑、射猎有关。这两位画家的传世绘画也明确地反映出这些特点。⁽⁵⁷⁾比如，现存最可靠的耶律倍的作品是题为《射骑图》的一幅绢本设色画页，现存台北故宫博物院〔图74.39〕。图中描绘的是一个手持弓箭、立于战马前面的契丹武士。类似的构图也见于胡瓌的《卓歇图》〔图74.40〕。把这些作品与宝山1号墓东壁上的鞍马和驭者〔见图74.20〕做比较，我们发现它们在题材和构图上有诸多相似之处。耶律倍和胡瓌的绘画创作有着深厚的契丹艺术基础。9世纪初期以后，这种“胡人牵马”构图一方面继续保存在辽代墓葬中——如北三家子1号辽墓、白塔子辽墓以及库伦3号和7号辽墓中都发现了这样的图像，而且也进入宋代艺术收藏，被中原画家所吸取。李公麟所画的《五马图》就是其中一例。



图74.39 李赞华《射骑图》。台北故宫博物院藏



图74.40 (传)胡瓌《卓歇图》(局部)

上文谈到宝山墓中的一些契丹人像具有鲜明的体质和性格特征，使观者感到几乎是特定人物的肖像。一个例子是1号墓南墙上的一对人像。门东侧的男吏是个留着络腮胡子的瘦削中年人，身着团花锦袍、深目钩鼻。画家综合使用色彩和墨线，勾画出他面颊上的肌肉纹理 [见图74.16]。而西侧的人像则是一个少壮的男侍，其丰腴的面颊、全素的袍服与前者形成鲜明对比 [见图74.17]。我们可以把东侧人像与传耶律倍所作《东丹王出行图》（或称《人骑图卷》） [图74.41] 中的最后一名骑者做一对比。这幅画卷末有墨书题字：“世传东丹王是也。”论者认为书法有南宋高宗赵构的体势架构。这里所说的“东丹王”指的就是这名骑者。此人身穿团花黄袍，戴冠，面容瘦削，留络腮胡子，深目钩鼻。无论是相貌还是半侧面的描绘角度，都和宝山墓中的人像相当一致。



图74.41 (传)李赞华《东丹王出行图》(局部)

因此，这两座宝山墓葬提供了足够的证据，使我们得以判定墓中的契丹人像是由契丹画家创绘的，而以中原历史和文学为题材的叙事画是由中原画家绘制。这就解释了为什么这两组图画具有如此不同的内容和绘画风格。上文说到这两组壁画构成了墓葬中“内”“外”二元画像程序。我们在这里可以进一步提出：这个画像程序是中原和契丹两组画家的成功合作，反映出他们的艺术特色和互动。

结语

虽然位于宝山的这两座墓葬不幸在发掘前已被盗掘，我们无法结合随葬品对其进行综合、完整的分析，但是墓葬建筑和墓中遗留下来的宝贵壁画仍然为了解10世纪初的辽代和中原艺术提供了极其宝贵的材料。1号墓中发现的墨书题记包含了墓葬的年代和墓主姓名，不但为断定这两座墓的时代以及整个宝山墓园的皇室背景提供了证明，而且为研究这一时期的建筑和绘画艺术建立了一个年代学和风格的标尺。

通过对两座墓建筑的比较研究，我们发现它们的规模和装饰有着严格的等级规定，应该和墓主的身份直接有关。两墓的基本结构与中原北部晚唐时期墓葬类同，但是其中的石室则反映出墓葬建筑者的特

殊文化和政治背景。据《辽史》，辽代统治阶层认为自己本为炎黄后裔，与“服土中者本同出也”。炎帝子孙的一支为鲜卑氏，建立了北魏帝国，其后一部成为契丹。宝山墓葬融合了中原汉族和北方鲜卑族的墓葬特点，有可能与辽代立国时对其“双向”历史渊源的着意建构有直接关系。

本文结合建筑和壁画两个元素，讨论了两座墓葬的内部象征性空间和图像程序。我们发现每座墓葬包含了内、外两个空间。这一观念的区分通过不同的艺术手段得到实现：现实生活中的契丹形象被用来建构石室外的空间，而中国古典的文学题材和绘画形象则充满了石室内的空间。石室外的空间延续了现时态中的人类饮食起居的活动，而石室内的画像则把这个由石板封闭的空间转化为一个虚幻的、超越现实生活的历史和神话的领域。

比较两墓的壁画，我们发现虽然它们从属于同一象征性图像程序，但是对具体绘画题材的选择则明显根据墓主的不同性别：1号墓石室中的壁画包括了表现汉武帝见西王母的“降真图”、有关儒释道“三教合一”的题材、弓箭和宝剑、男仆及云间仙鹤；2号墓里则是以杨贵妃和苏蕙为主角的“颂经图”和“寄锦图”，女侍和无所不在的鲜花、蜂蝶和禽鸟。其结果是两墓石室的内部分别被塑造成为男性和女性空间。前者具有浓厚的升仙意味，后者则包含了道德教诲和可能的佛教思想。2号墓石室中壁画所反映的特定趣味以及对时尚、奢侈和浪漫幻想的糅合，进而指示出它作为私人化的隐秘空间的性质。

如果说壁画的图像程序和题材选择主要是反映了“主顾”的趣味和愿望，本文也希望能够思考创作这些壁画的艺术家的身份、风格渊源和思想感情。通过对图像绘画风格的细致比较，我们可以断定每座墓葬的壁画并非由一个或一组画家创作，而是契丹画家和中原画家的集体手笔。前者绘制了石室外和夹门的契丹人像，后者的作品则主要是石室中以汉族历史和传说为题材的大幅故事画。整个画像程

序因此反映了具有不同文化背景及思想情感的中原和契丹两组画家的合作和互动。

在古代美术史研究上，由于研究材料的限制，美术史家往往无法讨论无名画匠的思想和心态。宝山2号墓“寄锦图”题诗中的“征辽”一语为思考这个问题提供了一个可能的切入点。通过对苏蕙故事源流及10世纪初政治形势的讨论，本文提出一个大胆的假设：制作这幅画的、身在辽地的中原画家借用了苏蕙的历史故事来影射自己与家人的分离。这幅画的意义因此不仅仅在于作为墓葬图像程序的一部分，也不仅仅在于体现了墓葬所有者的意图和愿望，而同时也隐含着画者的私人情感和生活悲剧。这幅画及其题诗因此为美术史研究提供了一个难能可贵的、探讨这种“多重意义”的实例。

(1) 见Nancy S. Steinhardt (夏南悉), *Liao Architecture* (Honolulu: University of Hawaii Press, 1997), p. 242。

(2) 李延寿,《契丹传》,载《北史》,卷九十四,北京:中华书局,1974年。李延寿,唐初相州(今河南安阳)人。他也参与了修撰《隋书》,因此可以说明二书中这个记载的相同。

(3) 文惟简,《虜廷事实》,载陶宗仪编,《说郛》,卷三,上海:上海古籍出版社,2018年。又见《旧唐书》,北京:中华书局,1975年,第5350页。

(4) 李延寿,《北史》,卷八十二。

(5) 除了相当多的展览图录,对辽代艺术的专题研究包括Shen Hsüeh-man (沈雪曼),“Body Matters: Manikin Burials in the Liao Tombs of Xuanhua, Hebei Province,” *Artibus Asiae*, vol. LXV, no. 1(2005): 99 - 141; 李清泉,《宣化辽墓:墓葬艺术与辽代社会》,北京:文物出版社,2008年;张鹏,《辽墓壁画研究》,天津:天津人民美术出版社,2008年。

(6) 关于美术史中“中层研究”方法的讨论,见巫鸿,《国外百年汉画研究之回顾》,载《中原文物》,1994年第1期,第48—49页。

(7) 内蒙古文物考古研究所、阿鲁科尔沁旗文物管理所,《内蒙古赤峰宝山辽壁画墓发掘简报》,载《文物》,1998年第1期,第73—95页。

(8) 《外国列传》,载薛居正,《旧五代史》,卷一百三十七,北京:中华书局,1976年;《东丹王传》,载叶隆礼,《契丹国志》,贾敬颜、林荣贵点校,上海:上海古籍出版社,1985年,第150页。

- (9) 见《内蒙古赤峰宝山辽壁画墓发掘简报》，第94页。
- (10) 见《内蒙古赤峰宝山辽壁画墓发掘简报》，第94页。
- (11) 见《内蒙古赤峰宝山辽壁画墓发掘简报》，第76页。
- (12) 发掘报告说该石房“南北长3.7米，东西宽3.16米，高2.36米”。与内部尺寸难以调和，似乎有误。见《内蒙古赤峰宝山辽壁画墓发掘简报》，第75页。
- (13) 发掘报告说该石房“东西长3.2米，南北宽2.97米，高2.18米”。见《内蒙古赤峰宝山辽壁画墓发掘简报》，第83页。
- (14) 北京市海淀区文物管理所，《北京海淀区八里庄唐墓》，载《文物》，1995年第11期，第45—53页。
- (15) 《北京海淀区八里庄唐墓》，第46页。亦见罗世平，《观王公淑墓壁画〈牡丹芦雁图〉小记》，载《文物》，1996年第8期，第77—83页。
- (16) 李逸友，《阿鲁科尔沁旗水泉沟辽代壁画墓》，载《文物参考资料》，1958年第2期，第72页。
- (17) 比宝山墓稍晚的辽代高级墓葬以会同五年（942年）东丹国左相耶律羽墓和应历九年（959年）驸马卫国王萧沙姑墓为代表。二者均没有这种石室。发掘报告见齐小光等，《辽耶律月之墓发掘简报》，载《文物》，1996年第1期；郑绍宗，《赤峰县大营子辽墓发掘报告》，载《考古学报》，1956年第3期。参见刘未，《辽代契丹墓葬研究》，载《考古学报》，2009年第4期。但需要说明的是，石棺室在10世纪中期以后并没有绝迹。如下文将要讨论到的，近日在位于辽宁朝阳市姑营子的耿崇美及其妻耶律夫人合葬墓（4号墓）中发掘出一个石、木混用的石室，可以看作是宝山墓石室的遗殇。
- (18) 对这几个北魏墓及其石室的讨论，见巫鸿，《“华化”与“复古”——房形椁的启示》，载《无形之神——巫鸿美术史文集卷四》，上海：上海人民出版社，2020年，第189—204页。关于新发现的尉迟定州墓，见大同市考古研究所，《山西大同阳高北魏尉迟定州墓发掘简报》，载《文物》，2011年12期，第4—12、51页。
- (19) 参见殷宪、刘俊喜，《北魏尉迟定州墓石椁封门石铭文》，载《文物》，2011年第12期，第47—54页。
- (20) 《世表》，载脱脱等，《辽史》，卷六十三。
- (21) 《帝统》，载脱脱等，《辽史》，卷六十八。
- (22) 参见葛华廷，《辽祖州石室考》，载《北方文物》，1996年第1期，第30—35页。
Steinhardt, *Liao Architecture*, pp. 247 - 250.
- (23) 见Steinhardt, *Liao Architecture*, p. 250.
- (24) 见葛华廷，《辽祖州石室考》，第32页。

- (25) 张松柏，《辽祖州石室之谜》，载《赤峰日报》，1992年3月7日第4版。但是需要提到：鲜卑的“石房”并非人造建筑，而可能是利用天然岩洞造成。
- (26) 朝阳博物馆、朝阳市城区博物馆，《辽宁朝阳市姑营子辽代耿氏家族3、4号墓发掘简报》，载《考古》，2011年第8期，第31—45页。
- (27) 《辽宁朝阳市姑营子辽代耿氏家族3、4号墓发掘简报》，第42页。
- (28) 朱子方、徐基，《辽宁朝阳姑营子耿氏墓发掘报告》，载《考古学集刊》第3期，北京：中国社会科学出版社，1983年。
- (29) 3号墓棺床上出土大量朽烂木板，发掘者估计部分为小帐遗存。见《辽宁朝阳市姑营子辽代耿氏家族3、4号墓发掘简报》。
- (30) 出土小帐的辽墓包括辽宁北票泉巨涌墓、辽宁法库叶茂台墓、耶律延宁墓等，其年代为10世纪中晚期以后。见张洪波、李智，《北票泉巨涌辽墓发掘简报》，载《辽海文物学刊》，1990年第2期；辽宁省博物馆、辽宁铁岭地区文物发掘小组，《法库叶茂台辽墓纪略》，载《文物》，1975年第2期；辽宁省博物馆文物工作队，《辽代耶律延宁墓发掘简报》，载《文物》，1975年第7期。
- (31) 对于这个图像的最新研究，见李清泉，《空间逻辑与视觉意味——宋辽金墓“妇人启门”图新论》，载巫鸿、郑岩编，《古代墓葬美术研究》（第一辑），北京：文物出版社，2011年，第329—362页；郑岩，《论“半启门”》，载《故宫博物院院刊》，2012年第3期，第16—36页。
- (32) 《内蒙古赤峰宝山辽壁画墓发掘简报》，第80页。
- (33) 《汉武帝内传》，载《汉魏六朝笔记小说大观》，王根林等点校，上海：上海古籍出版社，1999年，第140—142页。
- (34) 牛僧孺，《周秦行纪》，载李昉编，《太平广记》，卷四百八十九。
- (35) 《内蒙古赤峰宝山辽壁画墓发掘简报》，第82页。这个意见被罗世平所肯定，见《辽墓壁画试读》，载《文物》，1999年第1期，第82—85页。
- (36) 《内蒙古赤峰宝山辽壁画墓发掘简报》，第86页。
- (37) 有关这一图像传统的讨论，见巫鸿，《黄泉下的美术：宏观中国古代墓葬》，施杰译，北京：生活·读书·新知三联书店，2010年，第66—88页。
- (38) 吴王贵，《内蒙古赤峰宝山辽壁画墓“颂经图”略考》，载《文物》，1999年第2期；及吴玉贵，《内蒙古赤峰宝山辽墓壁画“寄锦图”考》，载《文物》，2001年第3期。
- (39) 转引自吴玉贵，《内蒙古赤峰宝山辽壁画墓“颂经图”略考》，第81—83页。
- (40) 漆红，「織錦回文図——宝山二号遼墓壁画の画題、その絵画史的意義について」，载『美術史論叢』，2001年17期，第111—131页。

- (41) 李诩，《鹦鹉事相同》，载《戒庵老人漫笔》，卷七，魏连科点校，北京：中华书局，1982年。
- (42) 如唐人李肇，《圣渠庐》，卷四百二十二“鸟部四”载：“东都有人养鹦鹉，以其慧甚，施于僧。僧教之，能诵经。往往架上不言不动。问其故。对曰：‘身心俱不动，为求无上道。’及其死，焚之有舍利。”其他版本的记载见于《法苑珠林》《酉阳杂俎》《全唐文》《渊鉴类函》等书。参见李娟，《唐代鹦鹉故事的佛教因缘》，载《五台山研究》，2009年第1期。
- (43) 如司马光，《资治通鉴》，卷二百零六“圣历元年二月”条载：“则天曾梦一鹦鹉，羽毛甚伟，两翅俱折。以问宰臣，群公默然。内使狄仁杰曰：‘鹉者，陛下姓也；两翅折者，陛下二子庐陵、相王也。陛下起此二子，两翅全也。’……后契丹反，围幽州，檄朝廷曰：‘还我庐陵、相王来！’则天乃忆狄公之言，谓之曰：‘卿曾为我占梦，今乃应矣。’”北京：中华书局，1982年，第6528页。
- (44) 一个著名的例子是汉代的赵岐。他在死前设计了自己的墓葬，将几位古代贤人画在自己肖像的两侧，用以象征在他患难时帮助过他的朋友。原记载见《后汉书·赵岐传》；酈道元，《水经注》。讨论见巫鸿，《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》，李清泉、郑岩等译，上海：上海人民出版社，2017年，第366—367页。
- (45) 参见巫鸿，《黄泉下的美术：宏观中国古代墓葬》，施杰译，北京：生活·读书·新知三联书店，2010年，第153—154页。
- (46) 见《北京海淀区八里庄唐墓》；以及罗世平，《织锦回文：宝山辽墓壁画与唐画的对读》，载《书画艺术学刊》，2006年第1期，第15—23页。
- (47) 另一件归于李公麟名下。此外，同书也记载了郭忠恕绘的一幅《织锦璇玑图》。
- (48) 如发掘报告的作者指出，图中女子的“面容与发髻亦为唐式”。见《内蒙古赤峰宝山辽壁画墓发掘简报》，第94页。
- (49) 房玄龄编，《晋书·列女·窦滔妻苏氏》，北京：中华书局，1974年，第2523页。
- (50) 永瑢、纪昀等，《四库全书总目》，卷一百四十八，上海：大东书局，1927年，第8页下。
- (51) 关于契丹王朝采用“辽”作为朝代名称的时间，参见刘浦江，《辽朝国号考释》，载《历史研究》，2001年第6期，第33页。
- (52) 据传统史书记载，武则天时期唐军曾四次出战契丹，三次败绩，只有第四次才取得胜利。《资治通鉴》，卷二百零六“神功元年”条载：“以二十万唐军击契丹。”
- (53) 其例证包括：“辽阳在何处，妾欲随君去。义合齐死生，本不夸机杼。谁能守空闺，虚问辽阳路。”（于濂，《辽阳行》）、“此夜不堪肠断绝，愿随流影到辽东。”（权德舆，《秋闺月》）、“朦胧残梦里，犹自在辽西。”（令狐楚，《闺人赠远》）、“辽阳春尽无消息，夜合花前日又西。”（白居易，《闺妇》）、“佳人持锦字，无雁寄辽西。”（崔道融，《春闺》）、“妾家临渭北，春梦著辽西。何苦朝鲜郡，年年事鼓

鞞。”（沈佺期）、“荡子戍辽东，连年信不通。”（郑遂初）等。吴玉贵，《内蒙古赤峰宝山辽墓壁画“寄锦图”考》，载《文物》，2001年第3期，第94页。

(54) 郭若虚，《图画见闻志》，卷三，九龙：南通图书公司，1973年，第64、79页；刘道醇，《圣朝名画评·五代名画补遗》，“人物门第一”，台北：汉华文化，1974年，第1—2、4—5页。

(55) 胡峤，《胡峤陷北记》，载叶隆礼，《契丹国志》，卷二十五，第237—240页。

(56) 郭若虚，《图画见闻志》，第43页。

(57) 关于耶律倍的身份和绘画，见陆毅（François Louis）的论文“The Cultured and Martial Prince: Notes on Li Zanhua’s Biographical Record,” in Wu Hung ed., *Tenth-Century China and Beyond: Art and Visual Culture in a Multi-Centered Age* (Chicago: University of Chicago Art Media Resources, 2012), pp. 319 - 349.

75 超细读：马王堆1号汉墓中的龙、璧图像（2015）

近年来，对于古代美术遗址和作品的释读越来越有意识地在不同层面上展开。有的研究以不同时期和地区的类型与风格为对象；有的则致力于发现个体墓葬和石窟的建筑结构和图像程序；更有的通过聚焦于单件艺术品，以期揭示其特殊的视觉性和设计意图。这些不同的研究层面不必相互排斥。恰恰相反，每种观察都可以看到别种观察所看不到的东西，因此可以相互补充，达到宏观与微观的结合，对历史发展的普遍性和特殊性产生更为复杂和丰富的理解。沿着这个思路，本文希望提出一种“超细读”的分析角度，进一步扩充学术观察的视野。虽然“细读”（close reading）这种分析方法在文学批评中已是昨日新闻，在美术史研究中也不乏佳例。⁽¹⁾但是总的看来，对艺术品的细读，不论是从图像志方面还是形式分析方面，一般仍着眼于较大的单位，或是整幅图画，或是完整的建筑或物件。“超细读”则把细读朝着更为精微和敏锐的方向推进，把审视和分析的目光集中到一些能够反映出艺术家特殊意图的细节上。这个目的同时也规定了这种研究方法的前提，即研究对象必须显示出足够证据，表明其设计和创作确实可能具有特殊的意图和含义，而非对常规的简单重复。在我看来，湖南长沙马王堆1号墓中的若干龙、璧图像为这种分析方法提供了一组佳例，而通过“超细读”我们也可以对这批在中国美术史中知名度极高的图像达到新的理解。

自从这座著名墓葬于1972年发掘以来，中外学者对它的构造、装饰及出土物品进行了大量研究，获得了许多成果。但是正如人类文明所创造的所有重要作品，对它们的研究和解释总是无止境的，研究的本身也就是提出新问题、引进新观念的过程。我对于这座墓葬进行过

多次讨论，以往提出的三个论点和本篇文章有直接关系，需要简单总结一下。⁽²⁾第一，我认为这座墓葬的设计者不但安置了层层棺槨以保护死者的遗体，而且在北槨室西端专门设计了一个“灵座”，使死者的灵魂可以在黄泉世界中如生人般享受饮食和乐舞〔图75.1〕。第二，我认为这座墓中的四层套棺和“T”形帛画构成了一个复杂的象征性图像系统，其中“红棺”上的图像表达了对于仙界的想象。第三，我认为这座墓里在一些关键地点上安置了一系列的璧，描绘了一系列璧的图像。从墓的中心向外，一面以黑色玳瑁甲壳制成的璧以丝带系在内棺的前端顶部。⁽³⁾下一件玉璧——实际是一个玉璧图像——出现在盖在内棺上的帛画里，位于一幅“祭祀”图和死者软侯夫人的肖像之间〔图75.2〕。第三件玉璧（图像）出现在套在帛画上的棺上〔图75.3b〕。如我刚刚提到的，这具棺的色彩和装饰主题，包括通体的红色和昆仑山、羽人、龙、虎、鹿、凤鸟等形象，都和升仙思想有关〔图75.3a〕。最后一个玉璧图像出现在槨室头箱内，位于设于软侯夫人“灵座”背后的屏风上〔图75.4a〕。把这些璧放在当时的宗教思想和礼仪环境中去理解，我提出玉璧中心的圆孔使这种古老礼器在战国和汉代的墓葬中具有了“灵魂通道”的意义。

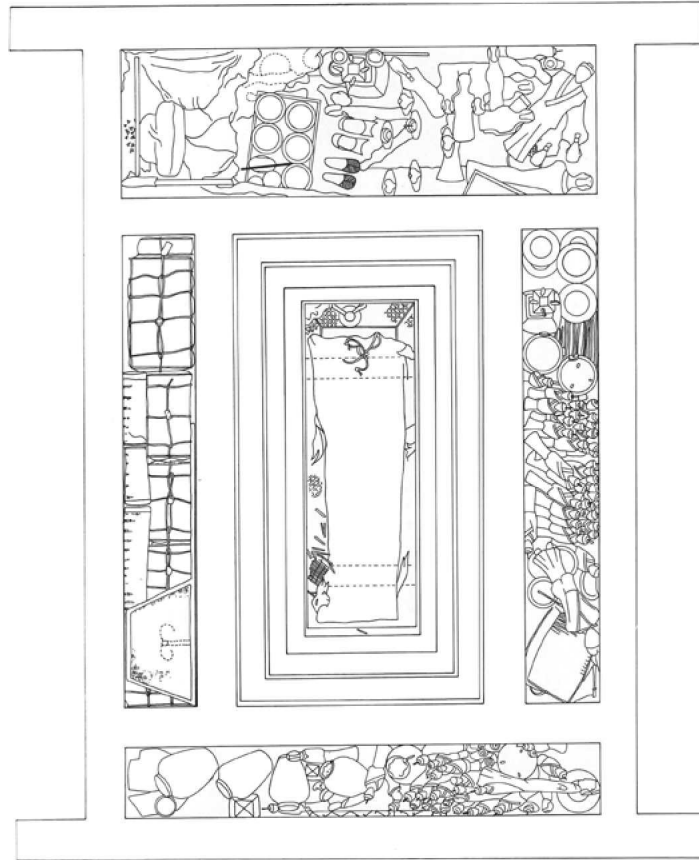


图75.1 马王堆1号墓椁室俯视图



图75.2 马王堆1号墓出土帛画示意图

(a) 全貌

(b) 局部



a



b

图75.3 马王堆1号墓出土第三重棺

(a) 侧面

(b) 足挡



a



b

图75.4 马王堆1号墓出土微型画屏

(a) 正面

(b) 背面

对这个基本论点我目前还不准备修改，但是当我写完前文之后，我对马王堆1号墓中的这几件璧和璧的图像进行了一番更为仔细的观察，发现玉璧的引魂作用比我原来设想的更为复杂，我在前文中的一些说法也需要修正。比如，我在分析帛画上的璧的时候说：“此处的双龙在升腾之际交缠着穿过璧孔，表现出玉璧在促成软侯夫人从其暂时存在（尸）到永恒存在（灵魂）这一转化中所起到的关键作用。”⁽⁴⁾“双龙穿璧”的这个说法不是我发明的，实际上，从这幅著名的绘画被发现以来，这个说法就不断地被发掘者和讨论者用来形容龙、璧之间的关系。如该墓的考古报告中写道：“帛画下部的图像，最显著的是两条青色和赤色的龙分列左右，而交互穿过画面中部的谷纹巨璧。”⁽⁵⁾但是如果我们以“超细读”的方式仔细地观察一下这个图像，我们会发现这两条龙并不“穿过”玉璧中心的孔洞，而是以一种特殊的方式和这只璧纠结在一起。图中的青龙⁽⁶⁾身处于璧的后面，而赤龙则是在璧的前面。这两条龙在璧孔处反转叠压：璧后青龙的身体压在璧前赤龙的上面，璧前的赤龙则被压在璧后青龙的下面[图75.2、图75.5]。因此这两条龙并不是穿过璧孔，而是和中间的玉璧形成了一个“结”，被玉璧牢牢锁住，无法向前移动。

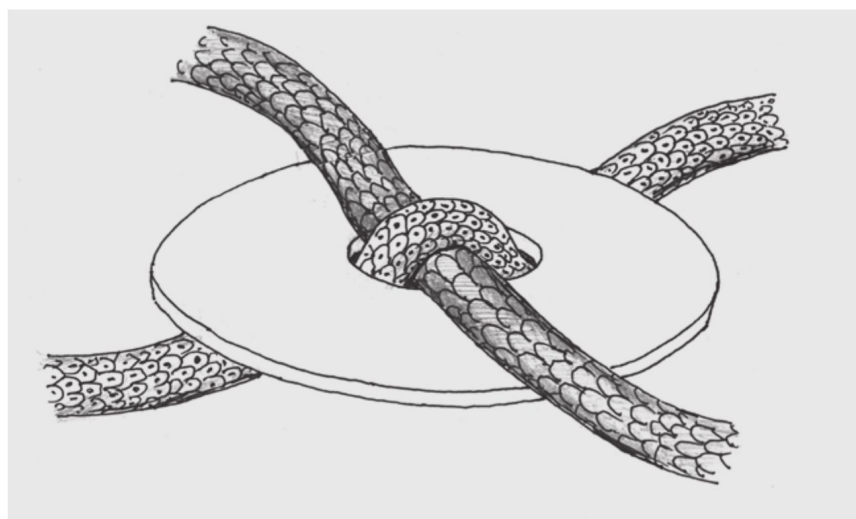


图75.5 马王堆1号墓出土帛画中龙、璧关系示意图。巫鸿绘

为什么画家要如此表现龙和璧的关系？在思考这个问题之前，我们需要继续观察一下这座墓葬中的另外两件玉璧图像，看看绘画者是否采用了现成的定式，抑或使用了不同的方法。当我们转向“红棺”上的龙、璧图像的时候，我们很清楚地看到它所表现的是另一种状态 [图75. 3b]。如果要给这幅画起个标题的话，我们确实可以称它为“双龙穿璧图”——这里的两条龙并不交叠纠缠，而是分别从谷纹玉璧中心的孔中轻松穿过。它们曲折的身体显示出飞腾之势，随之上扬的云气更加强了运动的感觉。画家似乎致力捕捉瞬间的一个幻象：这两只神兽即将穿越玉璧，飞向画面之外的一个神秘领域。

椁室头箱中屏风上所画的玉璧和龙的形象又显示出新的情况。龙和璧在这里分离了：谷纹玉璧画在屏风的正面（即朝向灵座的一面），而龙则出现在屏风的背面 [图75. 4b]。两条笔直的宽带在璧孔处交叉。仔细观察一下它们交叉的状况，我们发现它们重复着帛画上龙、璧的关系：一条宽带处于璧的后面，另一条则在璧的前面。两条带子在璧孔处相互叠压，璧后的带子压在璧前带子的上面，璧前的带子则被压在璧后带子的下面。与帛画上的情况一样，这两条带子并不穿过璧孔，而是把这个孔洞关闭，同时把玉璧固定在屏风的中心。

以上的分析引导我们做出两个初步结论。第一，在设计和装饰这个墓葬的时候，设计者（不一定是一个人，也可能是制作丧礼和墓葬用具的作坊或礼仪专家与制作者组成的班子）并没有采用某种通用的定式来处理墓中的璧和描绘璧的图像，而是根据不同的位置及不同的礼仪需要采用了不同的方式。图像之间的微妙区别反映出设计者对其特殊象征意义的缜密思考。第二，对这些璧的不同处理和描绘方式基本可以归结为两种：我把第一种称为“运动模式”（mode of movement），第二种称为“锁定模式”（mode of arrest）。“运动模式”以“红棺”上的双龙穿璧图为代表，也包括系在内棺棺头上的玳瑁璧。在这两个情况中，璧中心的孔洞是开放的，允许并鼓励某种无形物质从中穿过（古人所说的“空穴来风”有着相似的寓意）。

“锁定模式”的案例包括帛画和屏风上的玉璧图像，其中心孔洞都被封住，而玉璧本身则被牢牢地固定在构图的中心位置。在一个较为抽象的层面上看，这两种模式所表达是两种不同的时间性，前者体现的是流动时间中一瞬即逝的发生，后者体现的则是一个凝固不变的永恒状态。

这两个初步结论为本文下一步的讨论提供了一个新的基础，引导我们把“超细读”的范围向外扩展，进一步去探究璧与周围图像或物体之间的关系，从而在“上下文”中探索这两种模式可能具有的表述意义。首先值得注意的一个现象是：属于“运动模式”的璧或璧的图像都和“棺”直接有关，或挂在或镶在棺头，或画在棺的一端。这种情况不仅见于马王堆1号墓，也见于汉代和汉代以前的许多其他墓葬。⁽⁷⁾当画在棺的一端的时候，画者特别清楚地描绘出璧上方的系带，以显示璧是“挂”在棺上的。璧与棺的这种关系实际上表达了璧与死者尸体之间的密切关系。我在前文中谈到这种或悬或镶在棺头的璧，和汉代玉衣头顶上安装的玉璧具有相似的象征意义，都为死者的灵魂提供了进出躯壳的路径[图75.6]。⁽⁸⁾当安置在尸体头顶或内棺上的时候，一件立体的璧通过它的开敞孔洞自然地暗示出这种意义。当使用绘画方式表现这种引魂玉璧的时候，人们则可以使用更加丰富的图画语汇虚构想象中的情景，以龙或禽鸟穿越璧孔的形象表现灵魂的运动。⁽⁹⁾这意味着在这些图绘形象中，特定的神话动物被当作死者灵魂的载体，象征着无形灵魂的在场和运动。这种想象并不仅仅存在于美术作品中，《史记·封禅书》中所记载的黄帝乘龙升天的传说应该是出于同一信仰。

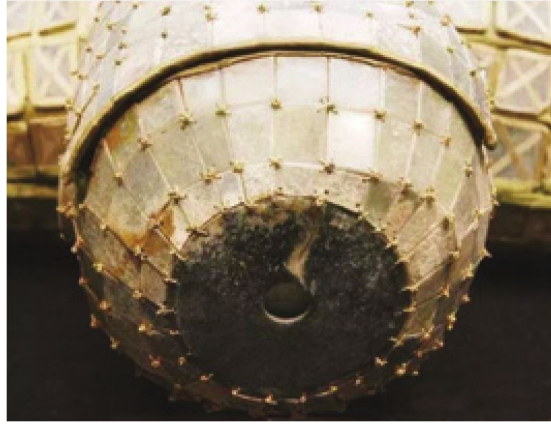


图75.6 满城2号汉墓出土玉衣头顶的玉璧

但是这种“引魂”理论无法用于解释“锁定模式”的玉璧图像——因为这些玉璧的中心孔洞被封闭甚至堵死，图像的含义因此不在于暗示灵魂的进出路径。那么这类图像的目的何在呢？为了回答这个问题，我们需要对马王堆1号墓帛画和屏风做进一步的细读。关于这幅帛画，我曾提出其构图中含有三个水平分隔，将画面划分为四段，从下至上分别为地下、人间、轪侯夫人像和天界。⁽¹⁰⁾我感到这个说法还是成立的，但是从经营布局的角度来看，我们也可以把整幅作品分为两大部分，即“T”形画面上部的水平部分和下部的垂直部分，每一部分具有自身内部的构图规律和形式逻辑 [图75.2a]。由于这篇文章所讨论的是龙和璧的图像，我们把注意力集中在帛画下部的垂直部分。

绝非偶然的是，巨大的谷纹玉璧被画在这部分的正中，显示出它的绝对重要性。这个形象进而把垂直的长方形画面分为上下两个空间：玉璧上方是轪侯夫人肖像，我曾将其解释为死者的“永恒形象”；⁽¹¹⁾下方是人间的祭祀场面及地下世界。左右相交的双龙把这三个图像单元纳入一个统一的框架：它们的尾部夹持着黄泉世界和祭祀场面，颈部和头部则界框着轪侯夫人肖像。一些学者注意到这两条龙向上升腾的动感，直觉地认为它们应该是升仙的辅助，携带着轪侯夫人飞往上方的天界。⁽¹²⁾这种感觉并非没有根据：两条龙延伸的头颈和曲折的身躯确实造成一种向上的动感。但是考虑到它们的身体被中间

的玉璧锁住，画面所表现的实际上是一种矛盾的张力：一方面双龙处于从地下升向天界的过程中，但另一方面它们的运动又被强制性地阻止。一方面它们大张的巨口和伸出的长舌显示出延伸向上的努力，另一方面它们又必须屈服于在此处被锁定的状况。“张力”于是成为这个中心图像的主旨：蜿蜒的龙身在这里相互交叠又与玉璧缠绕，造成充满动感的静止。

为什么绘画者花费如此巧思，设计了如此复杂的画面来表现这个静止和锁定的复杂状态？我的回答是：这是因为这幅帛画的基本功能和象征意义均有赖于对于这个状态的成功塑造。目前对这幅画的解释有很多种，但是所有学者都同意它的核心形象是死者的肖像。几乎每一本中国古代美术史都少不了这幅图，但是很少有人提到一个重要的事实，就是这幅肖像在帛画里并不是孤立的，而是被一个长方形状斜板将其与下方的玉璧连在一起，构成一组更为复杂的图像 [图 75.2b]。斜板上以墨线画出方格，格内绘回纹，描画得非常精细。我们尚不能确定这个物件的功能和定名，⁽¹³⁾但帛画本身为思考其象征意义提供了一些内在证据。最值得注意的是这个斜板两旁各有一只花豹。《楚辞·招魂》中说虎豹是九层天门的守卫者，⁽¹⁴⁾论者常以此解释同一帛画中的另一对伏在天阙上的豹子形象。以此反观玉璧上方的双豹，它们应该也具有守卫门户或通道的作用，由此间接地说明了中间斜板的象征含义。两只豹子都用前腿扶持这个斜板，更强调出这个形象的重要性。

目前关于这幅帛画的用途和定名有两种主要意见，一些学者认为它是招魂礼中使用的魂幡，另一些学者认为它是葬礼中象征死者的铭旌。⁽¹⁵⁾这两种说法实际上在一个基本点是共同的，即都认为帛画的主要功能是寄托死者的存在。中国人相信魂魄在人死亡后继续保持着它们的行动能力，因此可以接受祭祀或升往天界。以这种信仰来解释马王堆汉墓“红棺”和帛画上表现龙和璧的不同绘画方式，则“运动模式”表现了作为灵魂载体的龙正穿过玉璧，飞向其他去处；“锁

定模式”中的龙则处于静止状态，它所承载的死者灵魂通过玉璧及双豹夹持的阶梯或通道，上传至软侯夫人的肖像并与之合为一体。

马王堆汉墓中的另一个“锁定模式”的例子，即椁室头箱中屏风上的璧、龙形象，可以进一步支持这个解释。上文中提到这只壁画于屏风正面，出土时前面放有绣枕、漆几、绣花夹袍等物品。我曾提出这些物品构成了软侯夫人的灵座，座位上的主体应该是她的无形的灵魂。因此，在灵座之后的屏风上描绘一个被“锁定”的玉璧就变得非常合理：这位汉代贵妇的灵魂将永远位于此处，享受着奉献给她的饮食和乐舞。如果我们更仔细地观察一下这幅屏风画，我们会发现画家毫不隐藏这种“锁定”的企图：固定玉璧的两条带子在四个方向上被钩子一样的形状绷直和卡紧，使得玉璧丝毫不能移动。但是这里存在着一个难以回答的问题：为什么画者在这个屏风上使用了几何形状，而不是用双龙来锁定玉璧？而且为什么屏风的背后只画了一条龙，似乎相当闲适地俯仰悠游于云气之间？是不是屏风正面的几何图像带有某种“终点”的意味？这使我们想到盛放软侯夫人尸体的内棺，上面装饰的也是几何图案，而不是如前两层棺上以图画方式描绘的动物和云气。

根据以上讨论，马王堆1号墓中的璧和璧的图像确定了四个特定的时间点和死者灵魂的不同状态。（1）棺头上的玳瑁璧引导魂魄离开尸体。（2）帛画中的璧、龙组合将游离的灵魂锁定，进而将其导向画中的死者肖像。（3）“红棺”上的双龙携带着灵魂从璧孔中自由穿过，它们的旅行终点很可能如曾蓝莹指出的，是画在同一漆棺侧面的昆仑仙界。⁽¹⁶⁾（4）椁室屏风上的璧确定了软侯夫人灵魂在其墓葬中的供奉位置，与她在内棺中的物质身体形成一个完满的对称结构。

但是，为什么一个墓葬里需要如此反复地使用“运动”和“锁定”这两种不同的模式呢？更为简单地在棺头上放一块璧以象征灵魂的游离，再在墓中给灵魂布置一个燕居的场地，不就可以相当完满地

达到引魂和安魂的目的了吗？实际上，不管使不使用玉璧，大多数汉墓的布置确实采取了这种比较简单的二元逻辑。马王堆1号墓这座内容如此复杂的墓葬代表了一个特殊的案例，不但反映出死者家庭的财富地位以及对葬礼的大量投入，而且也透露出墓葬设计者对于一系列宗教和礼制问题的细致思考。我曾提出这个墓的背后有一种“把不同信仰融入一座墓葬的愿望”⁽¹⁷⁾。因此，虽然在墓中为灵魂建构一个“理想家园”的做法似乎与把灵魂送往昆仑仙界的希望相互矛盾，但是为了死者的利益，墓葬设计者宁愿二者兼顾而不愿有所遗失。因此在这个墓葬里，我们首次看到了双龙穿璧、飞向仙境的这种新颖的图像。由于在此之前已经有了在内棺棺头上放置引魂玉璧的习俗，把这个新式图像画在下层棺的一端可以说是一个很巧妙的决定。

帛画的情况比较复杂，因为它不属于墓葬结构本身，而是一个可以单独使用的物件。从材料和形制上看，它由三幅绢帛拼成，出土时顶部裹有一根竹竿，竿中部系有丝带以便悬挂。根据这些特点，学者们确认它曾在入葬以前的某种仪式中被悬挂使用，或为魂幡，或为铭旌。作为葬前礼仪中的一件个体道具，这张画构成了一个独立的阅读语境。其中心部位的龙、璧与死者肖像的组合表明它不仅仅是一张普通的画作，而且是一件依附了轪侯夫人灵魂的有灵之物。但是当这幅画被埋入墓中的时候，它的礼仪功能发生了重要变化：它现在成为墓葬的一个有机构成部分，通过其特殊的位置和放置方法与墓葬的其他部分发生联系，其结果是构成了这幅画的新的阅读语境和变化了的象征意义。⁽¹⁸⁾

不少迹象说明这幅画的设计者考虑到了这两个不同的功能和环境，而不仅仅是将其作为单幅绘画制作。比如，它的长度是2.05米，而它所覆盖的内棺长2.02米，二者如此相近不应该是偶然的。将这幅画和“红棺”上的龙、璧及其他形象进行比较，其图像和风格的相似也说明它们很可能出于同一作坊（虽然不一定是同一人所画）。此外还有一个未曾被提到过，但可能富有深意的细节，也可以把帛画和墓

葬整体联系起来。我们已经注意到帛画中“锁定”玉璧的双龙是一青一赤。有意思的是，同一幅画中“天界”里的两条龙，虽然形象与前者非常类似，但却都作青白色。为什么这里不画一条赤龙呢？这一改变是纯粹基于对颜色的偏爱还是具有某种象征含义？更发人深省的是，当我们转向套在这张帛画上的“红棺”，我们发现“穿璧”的双龙也都作青白色，赤龙也不见于此。而这两条青白龙再次出现在该棺侧面的仙界中，与羽人和其他神兽一起夹持着三峰的昆仑。但是龙的颜色在椁室头箱的屏风上再次发生了变化：屏风背面所画的独龙有着红色的鳞甲。

考虑到这个墓葬的缜密设计和精心布置，我们必须认为对龙的颜色的这种不同选择应该含有特殊的意图。但同时我们也必须承认，目前所掌握的材料还不允许我们对这种意图提出一个可以被确切证明的解释。这可能是我们继续解读这个中国古代重要墓葬时需要注意的一个题目。在目前的观察和研究水平上，我只能提出一个值得考虑的线索：在上面谈到的这几个情况中，青龙都出现在天界或仙界里，而赤龙都和死者在墓中的存在有关——或是她的肖像，或是她的灵座。战国到汉代编纂的礼书中说人死之后，他的“魂”上升于天，而“魄”则归于地下。由于魂是可以飞扬的精气，因此被称为“魂气”，而魄附于身体，因此被称为“形魄”。⁽¹⁹⁾用这个理论解释马王堆1号墓中龙的不同颜色，可以想象软侯夫人的魂和魄分别由青、赤二龙所象征，在帛画下方被玉璧锁定。在此之后魂和魄就分离了：代表“魂”的青龙出现在天界和仙界里；象征“魄”的赤龙则留居墓中，以单独的存在形式附于软侯夫人的灵座之上。

(1) 郑岩，《关于墓葬壁画起源问题的思考——以河南永城柿园汉墓为中心》，载《故宫博物院院刊》，2005年第3期。改定本见郑岩，《逝者的面具：汉唐墓葬艺术研究》，北京：北京大学出版社，2012年，第55—75页。

(2) 这些讨论主要见于巫鸿，《礼仪中的美术——马王堆再思》，载《超越大限——巫鸿美术史文集卷二》，上海：上海人民出版社，2019年，第223—249页；巫鸿，《黄泉下的美术：宏观中国古代墓葬》，施杰译，北京：生活·读书·新知三联书店，2010年；巫

鸿，《引魂灵璧》，载《残碑何在——巫鸿美术史文集卷五》，上海：上海人民出版社，2021年，第291—306页。

(3)我在前文中根据马王堆1号墓发掘报告中的说法称其为“漆璧”。最近收到湖南省博物馆提供的检测报告，证明质地为玳瑁壳。见湖南省博物馆，《玳瑁璧的无损检测报告》，待发表。

(4)巫鸿，《引魂灵璧》，第296页。

(5)湖南省博物馆、中国科学院考古研究所，《长沙马王堆一号汉墓》，第42页，北京：文物出版社，1973年。

(6)根据该画出土不久就临摹过它的刘炳森记述，龙体绘画的材料是“蛤粉”并有晕染，“形成两种颜色的过渡”。见刘炳森，《临摹马王堆西汉帛画的点滴体会》，载《文物》，1973年第9期。

(7)巫鸿，《引魂灵璧》，第294、301—303页。

(8)巫鸿，《引魂灵璧》，第292—293页。

(9)以禽鸟穿越玉璧孔洞的例子见于湖南长沙砂子塘1号西汉墓出土漆棺棺画。图见巫鸿，《引魂灵璧》，第294页，图69.5。但与马王堆“红棺”上的龙、璧图有所不同，这幅画似乎综合了“运动”和“锁定”两种模式。

(10)巫鸿，《礼仪中的美术——马王堆再思》，第231页。

(11)巫鸿，《礼仪中的美术——马王堆再思》，第231页。

(12)孙作云对这幅帛画的解释可以作为这种说法的代表，见孙作云，《长沙马王堆一号汉墓出土画幡考释》，载《考古》，1973年第1期。

(13)我曾在讲话中提到它可能和楚墓中垫尸用的几何纹雕花木板（或称“笊床”）有关。但这只是一种推测，尚无确切证据。

(14)《楚辞·招魂》：“虎豹九关，啄害下人些。”王逸注：“天门凡有九重，使神虎豹执其关闭。”见王逸，《楚辞补注》，北京：中华书局，1957年。

(15)关于这两种解释，见巫鸿，《礼仪中的美术——马王堆再思》，第227—231页。

(16)Lillian Lan-ying Tseng（曾蓝莹），*Picturing Heaven in Early China*（Cambridge: Harvard University Asia Center for the Harvard-Yenching Institute, 2011），pp. 189 - 192.

(17)见巫鸿，《礼仪中的美术——马王堆再思》，第245—249页。

(18)对于这个语境和象征意义的讨论，见巫鸿，《礼仪中的美术——马王堆再思》，第231—236页。我提出在该墓中，这幅帛画与内棺和轪侯夫人的遗体组成一个核心单元，在古代礼书中称为“柩”。

[\(19\)](#) 见《礼记·郊特牲》，载孙希旦，《礼记集解》，北京：中华书局，1989年，第714页。

76 礼器的艺术：话语与实践（2015）

大量考古发现使我们无法回避一个事实，即早期中国艺术的核心是以特殊的材料制作具有特殊形态、纹样和功能的可移动物件。汗牛充栋的美术史著作不断地重述和丰富这个事实。阅读这些著作，我们看到从公元前四千纪到公元前一千纪中期的这个漫长的时期内——也就是从新石器时期晚期跨越整个的青铜时代——中国美术的杰出例证大多是这样的作品，包括精致的史前陶器、玉器以及成百上千的商周青铜器。虽然这些美术史著作偶尔也使用“雕塑”和“绘画”这类词汇，但所指的大多是动物形状的容器或器物表面上的画像装饰。真正的大型人形雕塑，比如红山文化“女神庙”中的陶质偶像和三星堆遗址中发现的青铜立雕，仅仅出现在遥远的东北和西南。至于建筑，一些商周的宫室和礼仪结构已根据其遗留的基座被想象性地复原。复原结果是一些覆以草、泥筑成的四阿顶的长方形木构建筑。其中最大一座是位于安阳殷墟的B20遗址，长度大约在55米。大约在同一历史发展阶段，古代埃及人建造了卡纳克（Karnak）和卢克索（Luxor）等规模庞大的神庙，这类巨型的石质建筑在商周时期的中国从未出现。

这一事实如此明显，我们因此可以相当有信心地直接提出以下设论（在我看来，这是古代中国美术史研究中最为核心的一个设论）：如果我们希望理解这个漫长时期中的中国艺术，我们就必须了解这些“特殊物件”的语汇、功能、意义以及美学素质。它们有着什么样的体质上和视觉上的特征，对于它们的定制者和使用者来说有着什么意义？它们如何辅助社会和宗教行为，又如何表达当时的思想意识？更广义地说，这些器物产生于中国历史长河中的一个关键阶段，当复杂的社会结构正在形成，而书写的历史也正在产生，它们是如何和它们所属的时代接轨的？本文在探索这些问题时将采用一个二元角度，把对考古材料的分析与对历史话语的研究相结合，目的是既考虑这些

“特殊器物”的形式特征，同时也思考这些形式特征背后的思想意识。

因此，本文首先要做的是初步思考历史上的一个有关“礼器”的历史话语。这个文本话语出现在东周中期和晚期。那时，传统的礼器制度已经衰落，但是它的衰落同时也刺激了回忆历史的欲望和对其进行理想化重构的计划。这个历史话语值得我们注意，首先是因为在我看来，这个话语是汉语文献中对视觉文化和物质文化的首次系统解释。更具体地说，它也正面回答了我在上面对于中国古代“特殊器物”所提出的问题——虽然它所代表的是一个东周的特殊观点。这些问题同样是本文第二部分的中心，但是讨论的中心不再是发掘文献中的话语，而是从考古材料中探寻礼器的特征和发展脉络，同时也反思对这种器物的艺术史研究方法。本文结尾处简述这个古老艺术传统在以后中国历史中的延续和发展，以及东周的礼器话语对晚期中国艺术和视觉文化的影响。

东周礼器话语

东周儒家学说的一大重点在于对“礼”的解释，在这个过程中“礼器”的概念也就得到了最早的阐释。⁽¹⁾以往学者已经提出，儒家对“礼”的重视与其操作祭祀、治丧仪式的职业背景有关。自春秋末至战国时期，儒家成为百家中的一个主要派别，它有关“礼”的著述基本上沿着两个方向进行，一是将其作为政治、道德和美学的中心概念，另一个是把“礼”看作是各种日常仪式和礼节中的规程和编码。这两个方向各自延伸出许多广阔而复杂的领域和方面，其结果是“礼”几乎可以说是无所不包、无所不及。当19世纪法国汉学家范尚人（Joseph Marie Callery）试图解释中国古文献中的“礼”字的时候，他发现他必须用不下27个外文词语来说明它的含义：

我尽可能地将“礼”字译为“rite”，其含义十分广泛；但必须指出，根据其使用的环境，这个字可以指礼仪（ceremonial）、仪式（ceremonies）、典礼（ceremonial practices）、礼节（etiquette）、彬彬有礼（politeness）、文雅（urbanity）、谦恭（courtesy）、诚实（honesty）、良好的举止（good manners）、尊敬（respect）、有学识（good education）、有教养（good breeding）、礼节（proprieties）、常规（convention）、有礼貌（*savoir-vivre*）、高雅（decorum）、体面（decency）、个人尊严（personal dignity）、德行（moral conduct）、社会法则（social laws）、义务（duties）、权利（rights）、道德（morality）、等级规范（law of hierarchy）、祭祀（sacrifice）、习俗（mores）和风俗（customs）等。⁽²⁾

范尚人所开的这个单子不能说是一个简洁的定义，但它指出了“礼”在人类生活中运用的两个主要方面：一是仪式和与仪式有关的行为，二是制约着社会运行的普遍社会规范——主要指法律、道德和礼节。这两个方面在三代的礼制社会中彼此交叉。礼仪反映和规范着人际关系，因此也决定了法律和道德的标准。虽然涵盖如此广泛，“礼”并不对所有的社会成员开放，它最基本的社会功能实际上是营造等级的分野。《礼记》明确指出：“刑不上大夫，礼不下庶人。”⁽³⁾礼只有在这个两极结构中才有其意义和作用。“礼”是君王之所以为君王、贵族之所以为贵族的理由之所在，也规定了每个人根据其身份所应履行的社会责任。它要求贵族阶层中个人的行为必须与其世袭的和被授予的身份相一致，否则将被指责为“非礼”——这一严厉的谴责意味着“非法”和“无德”。因此，“礼”成为了统治机器的主干，其基本前提和主要功能是实行“分别”。儒家文献中对“礼”的这个基本功能和性质有着极其清晰的认识：“夫礼者，所以章疑别

微，以为民坊者也。故贵贱有等，衣服有别，朝廷有位，则民有所让。”⁽⁴⁾在这个认识论的基础上，《礼记》中的一段华美的文字更把“礼”抬高到如同主宰神一样的地位：

民之所由生，礼为大。非礼，无以节事天地之神也。非礼，无以辨君臣上下长幼之位也。非礼，无以别男女父子兄弟之亲、昏姻疏数之教也。⁽⁵⁾

但是“礼”并非抽象的教义，而必须通过礼仪活动来实现，这些活动包括肢体的运动和物质的呈现。从这层意义上来说，“礼”在英语中被翻译为“礼仪活动”。郝大维（David Hall）和安乐哲（Roger Ames）认为这一词语背后蕴含着三个相异的但又互补的词根含义：正式的礼仪程序、礼仪的展示和仪式化的表演。⁽⁶⁾最后一个含义将“礼”与“体”联系起来，“体”在汉字中象征“身体”。事实上，彼得·布鲁德伯格（Peter Broodberg）注意到，在汉字中只有“礼（禮）”和“体（體）”是共同拥有“豊”这个部分的。“豊”的含义是“礼器”。⁽⁷⁾“豊”这个偏旁的含义则有字面的（礼器这一物体）和隐喻的（作为“礼器”的人的身体）两种含义。无论在哪一种含义中，作为实体形式的器皿或人体都被赋予同样的意义，即体现道德和宗教准则。在东周儒家文献中，这种表达逻辑在“器”这一概念中找到了最为明确和精准的表达。

“器”狭义上指的是“容器”，《说文解字》云：“器，皿也。”⁽⁸⁾但是它常在更广泛的意义上使用，用来指器物的类别，像容器、工具和徽志（insignia）等。⁽⁹⁾“器”的概念有时更为宽广，例如，《礼记》中“礼器”这一章将儒家学者也认定为一种传达礼的工具。最终器又承担了“形”的含义：“形而上者谓之道，形而下者谓之器。”⁽¹⁰⁾和“豊”字相似，“器”这个词在儒家著录中也有字面上和隐含的两种含义。在前一种意义上，它是一种“容纳”抽象含义和

典型的实体。《礼记》中的两篇短文以天衣无缝的过渡将这两个方面衔接起来。第一篇是：“簠簋俎豆，制度文章，礼之器也。”⁽¹¹⁾第二篇很可能出自孔子本人之口：“器以藏礼。”⁽¹²⁾这句话以明确而简洁的陈述将“礼”和“器”从内在关系上紧紧联结在一起。

为了顺应“礼不下庶人”的规定，东周时期的儒家将生产出来的物品大体分为两个相互对立的类别：一些实用性器皿——用器、养器或燕器是用于人们日常生活的，并可以通过贸易流通；而体现着政治权力和社会礼仪意义的礼器只属于有特权的家族，是不能出售或赠与他人的。⁽¹³⁾从另一方面上讲，礼器作为“器物”中不可分割的一个种类，是礼仪用品的一个集合概念，即包含了所有类别和阶层的礼仪用具。据说礼器包括“《经礼》三百，《曲礼》三千”⁽¹⁴⁾。这种儒学式的陈述当然不能按字面的意思理解，但这解释了在东周时期儒家学者们为什么会付出如此多的努力去给礼器分类。他们中有很多人可能依然是“礼”的执行者，他们把礼器分为不同类型，并根据礼器被赋予的象征意义和其在礼仪中的功能对其进行分组。《周礼》是一部对周王朝统治进行假想的陈述的著作，编撰于东周王朝末期。在这部书中，礼玉被归纳为象征不同级别的“六瑞”，以及在祭祀中用于祭祀天地、四时的“六器”——璧、琮、圭、琥、璋、璜。这些礼玉是由理想政府的首席礼官——大小宗伯来掌管的，他们同时也监督六尊（六种陈列祭祀食物的青铜器皿）和六彝（祭祀中六种盛放酒的青铜器皿）是否被正确地使用。⁽¹⁵⁾《周礼》中记载的“国礼”是天子所特有的职责和特权，另外两部儒家礼书《仪礼》和《礼记》编撰稍晚，但包含相当多的早期材料，为五种基本礼仪（祭祖、凶礼、宾礼、军礼和吉礼，其中祭祖最为重要）提供了规程和话语。与之对应，祭祖活动中使用的器皿称为“祭器”或“彝器”，是礼器中最重要的一类。在儒家的礼书中有两段格外有趣的文字，清楚地证明了祭器的绝对重要性。一段是：“君子……凡家造，祭器为先，牺赋为次，养器为后。”⁽¹⁶⁾另一段是：“大夫……祭器未成，不造燕器。”⁽¹⁷⁾

这些对祭器的写作解释了一个困扰现代人的现象：为什么古代中国象征政治和宗教的最重要形式是食器和酒器，而不是纪念碑式的建筑抑或是神明或统治者的雕像。儒家礼书中给出的答案是：祭祀能最大程度地完成一个人对拜祭祖先应尽的职责，因而是古代中国礼仪活动中占统治地位的一种宗教形式。这种拜祭祖先的主题不是出于超绝的神或活着的统治者，而是出于神圣祖先的意志。当时的人们认为这些祖先依然保留着常人的欲望，尤其是对食物的欲望。这种对世间的依恋透露出一种超乎政治算计的亲情。而后人根据祖先这种出于世俗依恋的指示而例行公事地准备祭品。祭祀祖先具有维持社会结构和政治权力的功用，因此它也为更新历史记忆提供机会。后人回忆着其远祖所经历的磨难，其记忆的准确程度可以让一个现代人类学家吃惊：

昔者先王未有宫室。冬则居营窟，夏则居橧巢。未有火化，食草木之实、鸟兽之肉，饮其血，茹其毛。未有麻丝，衣其羽皮。

后圣有作，然后修火之利。范金，合土，以为台榭宫室牖户，以炮，以燔，以亨，以炙，以为醴酪。治其麻丝以为布帛，以养生送死，以事鬼神上帝，皆从其朔。[\(18\)](#)

这些儒家礼书记载的一个了不起之处是它们所具有的明显的历史意识，与希望建立礼仪用具和礼仪程序的“朝代史”的努力有关。《礼记》中《檀弓》一章有几个例证：

有虞氏瓦棺，夏后氏烝周，殷人棺槨，周人墙置翣。周人以殷人之棺槨葬长殇，以夏后氏之烝周葬中殇下殇，以有虞氏之瓦棺葬无服之殇。

夏后氏尚黑……殷人尚白……周人尚赤……[\(19\)](#)

夏后氏殡于东阶之上，则犹在阼也；殷人殡于两楹之间，则与宾主夹之也；周人殡于西阶之上，则犹宾之也。[\(20\)](#)

周人弁而葬，殷人鬲而葬。……殷朝而殡于祖，周朝而遂葬。反哭之吊也，哀之至也。反而亡焉，失之矣，于是为甚。殷既封而吊，周反哭而吊。[\(21\)](#)

值得注意的是，这些关于“礼”的目的和程序的简短历史记录都围绕着一个中心：死亡。虽然在宗庙中举行的祭祖仪式是当时最重要的宗教活动，但《仪礼》和《周礼》里的更多篇幅针对着近期死亡者的丧葬礼仪。因此，为这些场合制造和使用的礼器也受到特别的重视，被分为明器、生器和祭器三类。明器是特意为死者设计和生产的随葬品，而生器和祭器则来自墓主生前的所有物。[\(22\)](#)儒家礼学的重要理论家荀子（约公元前310—前237年）将墓葬中的器物分为“明器”和“生器”两类。[\(23\)](#)《仪礼》中对“士”的葬礼规定也由此支撑。在后书中，葬礼中所展示的随葬器物也分为明器和生器两种，后者进而包含日常用品、燕乐器、邑器，以及死者的私人物品，如冠冕、手杖、竹垫等“燕器”。[\(24\)](#)此书早期的权威解释者郑玄（127—200年）对此补充道：高级官员的葬礼不仅可以有“明器”和“生器”，还可以有“祭器”。[\(25\)](#)由于祭器是家族和家庙祭祀使用之物，用以确定社会生活的中心，[\(26\)](#)《礼记》中将其称为“人器”，[\(27\)](#)与“明器”或“鬼器”相对立。

那么如何将“鬼器”与“生器”和“祭器”区分开呢？在东周礼家给出的答案中，据说孔子用这样的话来教导他的门生：

之死而致死之，不仁而不可为也；之死而致生之，不知而不可为也。是故竹不成用，瓦不成味，木不成斫，琴瑟张而不平，竽笙备而不和，有钟磬而无簋虞，其曰明器，神明之也。[\(28\)](#)

荀子将这一教导的原理归纳为一句话：“明器貌而不用。”⁽²⁹⁾换言之，明器必须在形式上与实用器一致，但却消解了后者的实用性。在视觉领域中，这种对实用性的否定是通过对器物的形状、材质、颜色、装饰进行巧妙处理而实现的。这里我们发现儒家话语中关于“礼器”（包括明器、祭器等其他礼器）的一个内在的悖论：一方面，作为一种象征物，礼器必须在材质、形状、装饰和铭文等物质形态上和实用器区别开来，人们因此可以清楚地识别和认识它所代表的概念；另一方面，礼器仍是“器”，在类型上与日常用器一致。换言之，礼器是一把斧头、一只壶、一个碗，但它不是一个“普通的”斧头、壶或碗。的确，这个看似矛盾的特征实际上是礼器艺术的核心，《礼记》中可列举出相关例证：

先王之荐，可食也，而不可耆也。卷冕路车，可陈也，而不可好也。武壮，而不可乐也。宗庙之威，而不可安也。宗庙之器，可用也，而不可使其利也。所以交于神明者，不可以同于所安乐之义也。⁽³⁰⁾

礼器的时代

这些关于礼器的传统话语对研究早期中国艺术有着双重意义。首先，它为研究古器物提供了本土的概念框架和术语。尽管我们不能用东周礼书直接去解释比其早上几百年的礼器的制造，但这些文献为我们了解生产礼器的古代艺术传统提供了重要的“内在视点”（intrinsic approach）。这是因为这些文字的作者认同于“礼”的传统，并试图通过著述和实际行动来恢复这些传统。在孔子的教导之下，处于社会和政治剧烈变革时期的这些儒家学者把自己看作“礼”的忠诚卫士，认为自己古代习俗有着权威的解释权。因此，和宋代以来的古物学、考古学和艺术史学对古代艺术和文化的经验主义研究

相比，这些东周著作在年代和思想体系上都更接近于制造和使用这些古代艺术品的西周、商以及商以前的时期。对于后世的古物学、考古学和艺术史学学者来说，东周的礼器话语使他们得以探索其所属的这些现代学科之外的另一种解释途径。

其次，就像之前提及的，儒家学派的创始人曾为礼官，他们中的一部分人甚至在东周晚期和汉代依然从事着这一职业。作为礼仪实践的操作指南，《仪礼》一书和《礼记》中的某些章节有可能是当时实际礼仪活动的反映，因而可以与东周时期的考古材料一起进行考察。更重要的是，由于这些文本提供了对礼仪程序原理的详细说明，通过它们我们也许能从操作者的角度来理解考古资料。作为这种潜在可能性的一个例证，学者已把明器这种特殊的墓葬陈设从众多考古材料中识别出来，考察它们的材料和视觉特性，探寻其地域差异和历史发展，推测它们的礼仪和社会意义。⁽³¹⁾

基于这两个基本的方法论前提，本节中首先对公元前四千纪晚期到一千纪早期的礼器艺术的基本特征和发展进行概述，并总结东周礼器艺术中出现的一些新现象。这些现象所反映出的特定趋势在儒家文献中也可以找到相应的话语。由于本文关注的长时段和地域文化的高度复杂性，下文提供的思考只可能是一个粗略的概括。但笔者认为，即便细致的个案研究是艺术史研究的基础，我们依然可以通过反思特定历史进展中的历史模式而受益。吉德炜早在25年前就使用了类似的阐述方法，通过研究新石器时代各种不同的器物以洞察“器”中隐含的当时人的意识结构（mentality）。⁽³²⁾事实上，对于艺术史家，吉德炜的研究至少从某种程度上已经是礼仪艺术研究的开端。

吉德炜将大多数现代中国版图内发现的新石器时代文化分为两个广阔的文化综合体，他称之为西北传统和东部沿海传统，以此展开讨论。东部沿海传统的陶器外形锐利生硬，犹如建筑结构，暗示着制造者的深思熟虑和控制力，同时也反映出一种改造自然的意志〔见图

76.1]。⁽³³⁾这与西北传统的那种接受自然形态的圆形陶罐非常不同：那些陶罐器型整齐划一、设计强调实用功能性、以简洁的绘画装饰。而东部沿海地区生产的器物则反映出更为精心的人工设计和高度的象征意义，执行力的准确性也十分惊人。西北方的陶罐以转轮一次性制成，因此具有鲜明的整体性，东部沿海的陶器则是由多个提前制作好的构件组合而成，⁽³⁴⁾显示出生产者的精心策划、对时间的合理应用，以及高度的协作和专业技术性。

从美术史学的角度看，吉德炜描述的现象揭示出一个历史进程，这一类特殊的器物在形式上以及技术上都和日常用器发生了分离。虽然东部沿海地区出土的器物在器型和生产要求上并非同样复杂，但大多数被精心制作并清楚地呈现出同一种风格特征：它们大多为单色（绝大多数为白色或黑色），具有复杂的外形和某种脆弱之感。对这种风格的持久追求从公元前4000年持续到公元前2000年，山东半岛大汶口文化和龙山文化遗址出土的器物是其完美的例证。如大汶口文化出土的一只白陶鬶有着尖细的三足，弧形的把手，器口上部盖有一个镂空的帽形装饰。由于外形复杂、器壁薄巧，这件器物看上去像是用纸做的而不是用陶制的。这件鬶所代表的特殊审美观在随后的龙山文化中达到顶点，一组器壁极薄的黑陶器“代表了当时陶器制造的最高水平”⁽³⁵⁾。[图76.1]通过分析这些器物的自身的和语境的特征，中国考古学家吴汝祚将它们认定为“礼器”。这些特征包括：（1）它们只出土于墓葬，而不见于居址中。（2）它们只见于随葬品丰富的墓葬，而不见于小型甚至是中型墓葬。（3）在墓葬中这些器物放置在死者身旁，与日用器皿分开，但与玉铲等其他礼仪象征物成为一组。（4）从它们特别的形状和极薄的器壁来看，这些器物不可能用于日常生活。⁽³⁶⁾



图76.1 山东龙山文化陶杯。公元前三千纪。1969年山东潍坊姚官庄出土

这些物件反映出一个趋势：通过把普通用具转化为“昂贵”样式，制作者得以创造某种特殊的、具有象征意义的人工制品。脆弱的大汶口或龙山文化的器物之所以“昂贵”，不仅因为制作它们需要高超的技术和复杂的生产程序，也因为在制作过程中会经历许多失败的尝试。尽管毫无用处，这种“蛋壳”杯仍被制造了出来——虽然它依然是以廉价的陶土制成的。相比之下，来自同一文化类型地区的玉雕之所以昂贵，不仅因为是以精湛的制作工艺制成，而且其材料也是十分罕见并且难以处理。例如大汶口文化的玉斧大致呈长方形，一端有刃，除质地外与同时代的石斧几乎完全相同，但这种坚硬玉材的打磨却需要技术熟练的玉匠的数月劳作。玉斧与石斧的相似因此成为了一种“辩术”：它看似普通但实际上却并不寻常，对于那些了解攻玉之难的人们来说，这些小器物实际上凝聚了巨量的人工。因此，这些玉

器意味着其所有者拥有“浪费”这些人工的能力。简单的外形结合以珍贵的材料，大汶口玉斧于是成为权力的象征。并非巧合的是，公元前三四千年也正是东部沿海地区出现了社会分层的时期。发掘出玉斧的大汶口墓地包括两种截然不同的墓葬：大多数墓葬只有少量的随葬品，而少数大型墓葬中随葬有大量精美的器物。毫无例外，玉斧均发现于规模较大的男性墓葬中。

到了公元前3000年左右，一些不同的玉器类型出现于长江下游的良渚文化地区。与较早的大汶口文化玉斧不同，良渚文化玉器并不直接模仿石工具的外形。另一个现象是高等级墓葬中的玉器数量显著增加，研究者将这种墓葬类型称为“玉殓葬”。江苏武进寺墩发掘的一座规模不大但极其奢华的墓葬中出土了超过70件玉器，包括24件玉璧、14件玉斧、33个玉琮。璧或许是从装饰性的环状物发展而来的，但良渚文化的玉璧既大又重，不可能有装饰人体的实际功能。同样，玉斧或玉钺的器身越来越宽和薄，也不可能具有实际用途。这两种类型的玉器因此可以被看作是第二代模仿形式。与之不同，良渚文化的管状玉琮没有任何作为工具或装饰物的特征，它的宗教或礼仪的意义被表面的兽面纹所强化。浙江瑶山墓地——这是一个重要的良渚考古遗址——出土的玉器反映出玉器类型与性别的联系。这个墓地中的12座墓葬从东至西排成两列，所有墓葬都出有玉器，但数量与类型却不尽相同。南部序列的墓主应为男性，出土了玉钺、琮和三齿冠状器。这些类型在属于他们配偶的北部序列墓葬中则不曾寻见，取而代之的是圆形与半圆形的玉器——璜、璧和玉纺轮。

兽面纹是良渚玉器中一种普遍存在的装饰母题，可能起源于公元前五千纪的河姆渡文化。⁽³⁷⁾从一开始，这种图像就反映出一种“反再现”的倾向，通过对人类与动物特征的同时扭曲、抽象和混合创造一种人为的形象[图76.2]。这种人为形象并非是标准化的偶像，而是以其形状的多样性和非固定性为主要特征。例如瑶山墓地出土的700件玉器上没有任何两个兽面纹完全相同。这种多样性不应被看成是艺术

风格或图像志逐渐演变的结果。一个更为合理的推测是这种多样性是有意造成的。形象的变异实际上是良渚文化礼仪美术的一个基本目标，在以后的青铜器装饰中被持续下去。变化的兽面图像都与器物的形制密切结合，因此可以被称为“装饰”。它们因此从本质上有别于良渚文化玉器上的第二种雕刻——一种微小的、刻制的、孤立的、标准化的“图形徽志”，它代表了原始形式的“铭文”的出现。[\(38\)](#)



图76.2 良渚文化玉琮。115公元前三千纪。1982年江苏寺墩4号墓出土

到了公元前三千纪晚期，一整套规范的象征性艺术特征已经形成。这些特征包括：人们有意识地将礼器与日常用器加以区分，使用高超的技术、珍贵的材料以及熟练技工的大量劳动去制造礼器，并开始在其表面装饰非再现性的图像并刻画初期的铭文。这一象征性艺术伴随着东部沿海文化的扩张而向西发展。在公元前4000年至公元前3000年之前，东部地区文化的形式已渗透中国北方地区，那里夏、商、周三代将接续建立政权。中国的“青铜时代”正是在这个背景下出现了。

我将“青铜时代”加上引号，是因为它的含义不同于欧洲考古学中流行的一个关于青铜时代的定义，即以石、铜、铁依次作为劳动工具是“生产力”发展过程的体现。具体来说，戈登·柴尔德（Gordon Childe）对此构建了一个完整的理论，认为青铜时代最先进阶段的“特征为金属工具在农业和重体力劳动中得到应用”。⁽³⁹⁾然而古代中国的事实却是，尽管中国青铜器被公认为是古代世界技术最为高超的青铜作品，古代中国人却并未使用青铜制造农业工具，而只是制造了少量的青铜手工工具。⁽⁴⁰⁾在青铜制造术被发明后，这种新的金属主要服务于非生产性目的。这些非生产性青铜分作两大类，一是礼仪中使用的容器和乐器，二是武器和车器。有些武器和马车或许用于战争，但由于相当数量带有象征性的图案或者形体巨大，很可能主要也是在礼仪中使用的。

考古发现表明，青铜时代内的一个相当长的时期，劳动者使用的农业工具主要仍是用石头制作的。⁽⁴¹⁾确实，与其说反映出单线条进化过程，古代中国对不同材料的发现和使用似乎跟随着一个双线条的平行模式。在公元1世纪的文本《越绝书》中，不同材料依据发明与使用的情况被分为两个并行的序列。书中提到“以石为兵”是上古乌托邦式的三皇时代特征，玉器（他称为“神器”）则是创建了国家、规范了社会等级的黄帝的发明，青铜器的使用与第一个王朝夏相联系，接着便是三代以后的铁器时代。⁽⁴²⁾在这个系统中，玉比石高贵，铜与铁有别。因此，“石”与“金”两大类质料又分别包含了两个亚类（“石”包括普通的石头和玉，“金”包括青铜和铁）。在其他古代文献中，普通的石和铁被看作“丑陋”或“粗劣”（恶）的材料，而玉和青铜则被看作“美丽”或“优良”（美）的材料。⁽⁴³⁾材料本身的属性与社会发展及经济水平联系在一起，随后被转换成道德与审美的评价。

目前所知最早的青铜器——偃师二里头出土的若干铜爵——表面只有少量装饰，但造型则极为复杂精巧。一些铜爵的壁极薄，造成一

种精致的审美意味。从类型和视觉特征来看，这些器物都继承了东部沿海地区龙山文化的陶器传统。然而到了商代早期，青铜器表面的装饰变得越来越重要，大量兽面纹母题揭示出其与良渚文化及龙山文化玉器之间的联系。虽然这几种装饰风格之间联系和互动的方式尚无法确定，研究仍在继续，但可以确定的是，商代的青铜礼器将微弱与变形的动物符号逐渐发展成为强有力的视觉形象。安阳5号墓——目前发现的唯一未被盗掘的商王室墓葬——的墓主为商王武丁（公元前1200—前1181年）的配偶妇好。墓中出土了数以百计装饰有大型兽面纹的青铜器，其中许多带有从细密地纹上突起的鲜明浮雕形象 [图 76.3]。在这些富有立体感的形象出现的同时，从器表上突起的扉棱也被广泛采用。这种设计背后的视觉心理显然是要制作一种“画框”以突出兽面形象。至此，青铜器已经成为动物形象的载体，有时整个器物都被塑造为三维动物形象。



图76.3 商代青铜方鼎。公元前两千纪末期。殷墟妇好墓出土

许多青铜礼器上铸有铭文，但商代青铜器上的大多数铭文尚是徽志、名字和简短的赞辞。一种“叙事性铭文”出现于晚商时期，记录了制作青铜礼器的原因和历史情境。结合仿古的外观，这类铭文暗示着青铜艺术进入重新定位的过程。到此为止，青铜艺术的三个基本要素——材料、形状和装饰——依次扮演了重要的角色，铭文开始成为另一主要因素。从西周早期至中期，象征性兽面形象逐渐衰落，而青铜礼器的文学价值则不断提高。第四个要素——铭文——成为了礼仪美术的推动力。许多西周时期的长篇铭文记载了周王室宗庙中举行的

“册命”仪式，以及官员被王授予封号、财物以及身份象征物的实况。尽管这些青铜器仍被奉献给死去的祖先，但是也证明了奉献本身成为其在世子孙们生活中的重要事件。礼器的意义与功能因此发生了一个重大变化。另一些重要改变发生于西周中期：青铜礼器中出现了新的类型、形状、装饰与配置方式。杰西卡·罗森（Jessica Rawson）因此认为青铜礼器在公元前9世纪上半叶被赋予新的象征意义与功能，并因此认为此时发生了一个至关重要的“礼制改革”。⁽⁴⁴⁾

铸有“册命”铭文的铜器应被陈列于贵族宗庙中。虽然这些宗庙无一留存至今，但西周政权中心区域所出土的青铜礼器往往是由数代贵族家庭成员制作的。发现于窖穴中的这些青铜礼器有可能是从祖先宗庙中移出并匆忙埋藏的。西周墓葬中随葬的青铜礼器常常刻有“子子孙孙永宝用”的铭文，这一“规律性”现象的原因尚未查明。⁽⁴⁵⁾一个明显的事实是，为墓葬所制造的明器逐渐成为从西周开始的礼仪青铜器中十分重要的一类。⁽⁴⁶⁾商周青铜器从未自名为“明器”，而是通过若干方式显示出其明器的性质。这些方式包括（1）微型化，（2）扭曲变形，（3）刻意的粗糙，（4）装饰的平面化与简化，（5）复古倾向。这些青铜明器有时与常规青铜礼器共同出现在大型墓葬中，有时则与陶制明器并列。这些陶制明器由低温烧制，且装饰精美，模仿着青铜器的样式却没有资格盛放祭祀的酒食。

在这个节点上本文的两个叙事线索——一是关于出现于东周的礼器话语，一是自史前时代以来礼仪美术的发展——开始发生融合。事实上，荀子对明器的定义“貌而不用”非常恰当地总结了西周及东周墓葬中的青铜和陶制明器的特征。这些考古发现的器物允许我们识别两种可被称为“死亡之视觉象征”的基本取向和冲动。一个取向是通过切断其与世间的传统联系来重新界定器物的定义，包括日常可用性及其在庙祭中的宗教功能。我们可以将这一倾向称为“反偶像”性，因为它通过否定、变形和取消诸种机制以实现它的目的。另一种取向

将这一否定态度变换为对视觉形式和艺术风格积极的再创造，赋予明器独立的审美价值。

通过研究考古发掘和现存的东周器物，我们可以发现东周礼仪活动的一些其他倾向也在儒家文献中有着相应的概念解释和描述。其中一个倾向是“世俗”和“礼仪”器物的明确划分。如果说西周青铜器通常把自身称作宝尊彝，东周时期则将青铜器分为媵器、飨器、行器、弄器等。与宗庙中的祭器不同，这些铜器是诸侯为自己以及家庭成员准备的。墓葬中的随葬品配置也反映出当时人们对青铜器分类的关注。例如在湖北荆门包山2号墓中，四套竹简分别标示了每间墓室不同类别的随葬品，分别为“飨室之金”、出行的用具、礼仪活动中的马匹与车辆，以及“大兆”仪中用具。⁽⁴⁷⁾整体的配置使人想起《仪礼》和《礼记》中所描述的葬仪用品。

如上文所述，《仪礼》和《礼记》等礼书有可能反映了当时的礼仪实践。兹举一例：据说孔子去世之后，他的学生之一公孙赤为其主持葬礼，融合了三代的礼仪制度。⁽⁴⁸⁾考古证据表明这类记载并非完全出于杜撰。例如，有的学者已经注意到了武阳16号墓中出土的陶明器“表现了各个时期的器型，包括商、周初、西周晚期、春秋晚期和战国早期”⁽⁴⁹⁾。另一个例子是位于河北平山的公元前4世纪末的中山王𦉑墓。此墓所出器物可被归为三大类型，在功能和风格上都截然不同：第一类包括宗庙中使用的青铜祭器，其中一些刻有长篇纪念性铭文；第二类是宫廷中的实用器具，包括灯、几和屏风，皆镶嵌繁复，刻画了自然的或奇幻的形象；第三类的器物是一些打磨光洁、低温烧制的黑陶明器，其饰有线刻或刮纹的黑色表面唤起了一种“幽灵般”的印象。⁽⁵⁰⁾中山王𦉑墓如此清晰地陪葬了这三类截然不同的器物，似乎直接受到当时新兴的丧礼制度的指导，即高级贵族墓葬不仅应该随葬“明器”和死者生前拥有的“生器”，而且应该随葬家族宗庙中的“祭器”。⁽⁵¹⁾特别值得重视的是，这三组器物具有不同的“时代风格”：黑色明器复兴了龙山陶器的特征，祭器和奢侈品的生器则从西

周的宗庙彝器和异域器物中获得灵感。⁽⁵²⁾而且，当考古学家打开这座墓时，他们惊讶地发现墓葬内部具有复杂的色彩模式：墙壁被刷成白色，青铜器的表面赋以红色颜料，而陶制明器具有磨光的黑色表面。⁽⁵³⁾《礼记》中的一条记载提供了这一模式可能的出处：“夏后氏尚黑……殷人尚白……周人尚赤。”⁽⁵⁴⁾

在东周时期出现的这些现象背后是丧葬礼仪“历史化”的倾向。通过将礼器变为对历史的“重构”和“再现”，这一发展宣告了这个古典礼器时代的结束。同时，一种“画像铜器”在东周中期出现，上面的图像描绘着当时的流行礼仪活动，如聘礼、相见礼、献祭、射礼、采桑等。这些刻铸在铜器的光滑表面上的图像最清晰地体现了“礼”在此时的转化，从内在性质和行为外化为系统化的礼仪程序与再现形象。

尾声：礼器的遗赠

礼器时代终结于东周，但是制造、使用以及编录礼器的实践在之后的王朝历史中仍然持续着。由于“三礼”成为公认的儒家经典文献，后世的礼仪活动也就不可避免地受到东周时期儒家有关“礼”的学说影响，特别是当人们以复古心态去重新审视、恢复与重建古代礼仪规范的时刻。⁽⁵⁵⁾

新型仿古礼器的使用环境仍然是丧葬礼仪与祖先祭祀，这种艺术实践从未消失。不同朝代史书中的《礼乐志》不断强调“遵循古制”的观念。实物证据来自墓葬考古，1983年发掘的河北磁县湾漳大墓就是一个例子。这个可能属于北齐皇帝高洋（550—559年在位）的墓葬中出土了一组东周风格的陶制明器，包括20件陶鼎、33件编钟和21件编磬。⁽⁵⁶⁾历史文献显示，取代了北魏自立为帝的高洋频繁引用典籍，将古代贤王作为榜样，并支持学习儒家礼仪，在明堂辟雍处安放了汉

代“石经”。他在去世前下达了一项谕旨，要求仿照汉文帝（公元前179—前157年）对他进行“薄葬”。⁽⁵⁷⁾

“真正的”儒家丧葬仪式也被学者们推崇。司马光（1019—1086年）和朱熹（1130—1200年）这两位宋儒的代表，在东周儒家礼仪文典的基础上制定了详尽的“家礼”。当时的许多士大夫效仿汉以前的“竖穴墓”，只选择一些简单的器件作为随葬品，譬如编钟、编磬以及仿古瓶罐等，以贯彻“薄葬”的观念。⁽⁵⁸⁾值得注意的一点是，宋代以及宋代以后墓葬中出现的仿古明器，其模仿的原型往往来源于印刷品中的插图而非实际器物。这个现象反映了10至12世纪出现的在礼仪美术与两种学术实践之间的互动。以聂崇义《三礼图》为代表的一种学术实践，在儒家经典文本与想象的基础上将礼器进行了“图像化”；另一实践则建立在以实证为基础的金石学之上。参与这个潮流的学者从宋代至清代编制了大量古器物图录。这两类出版物中的图像都影响了礼仪用品的制造。譬如，河南洛阳元代学者赛因赤答忽（死于1365年）墓葬当中发掘出的58件黑色陶质仿古明器，就混合了真实的古代礼器形制与当代的新样式。⁽⁵⁹⁾台湾学者许雅惠发现这些器物的设计来源于朱熹在1194年编纂的《绍熙州县释奠仪图》。⁽⁶⁰⁾

从政府的层面上说，编制礼典与制造礼器通常是将政治权力合法化的手段。跟随着贤君舜和名臣周公的榜样，⁽⁶¹⁾历代君王制造了各式各样的古代礼器——无论是真实的或是虚构的——以宣扬自己的儒家道德，证明自己君临天下的“天命”。譬如王莽这位短暂的新朝的建立者，作为一个忠诚的儒家信徒，他进行了一系列政治与经济改革，试图将汉朝转化为周朝的一个镜像。他创造的铜嘉量——一个将长度、重量和体积的标准值集于一身的礼器——一直流传至后世。清代皇帝认为这是一个十分重要的礼器，因而命人制造了复制品，永远地展示于紫禁城的太和殿前。

类似的例子举不胜举。人们都知道宋徽宗（1100—1125年在位）不遗余力地收集和重造古代礼器，但是近期研究表明这一做法始于更早的仁宗（1022—1063年在位）时期。围绕着一套礼仪编钟的制作，不同的观念、方法和准则被提出来，以恢复汉代以后消失了的古典礼仪规范。⁽⁶²⁾最近的研究还注意到，甚至是由外族建立的北周也在6世纪发起了一次仿古运动。吴瑞满指出：“为了依据《礼记》来恢复周代制度，北周统治者基于古代原型制作了玉礼器，并再次宣称玉璧是祭拜天神的象征性器物。”⁽⁶³⁾

所有这些例子都显示出礼器艺术中存在的一个内在悖论：它一方面推崇“恪守古代准则”，但另一方面又不断吸收新的观念、材料、形式、类型与技术。王莽的嘉量并未以任何古代器物为原型，宋代以后的礼器也反映了当时印刷文化的影响，我们可以认为这个悖论实际上是礼器的一个基本特征。因为从一方面看，这门艺术从本质上是极端保守的，其目的总是“克己复礼”，但是为了在现实生活中产生效应，它又必须应对当代的社会实践以及变化的历史情境、社会习俗与视觉文化。换句话说，这一艺术从不是为其自身的完善而创造的，它总是为了某种目的服务的。

说到这里，有史以来最为雄心勃勃地将古旧与崭新的材料纳入一个“当代”礼器系统中的尝试，是由清代皇帝乾隆（1735—1795年在位）在18世纪进行的。乾隆登基不久就颁布了一道谕旨，重申“礼”在治国当中的重要作用：“朕闻三代圣王，缘人情而制礼，依人性而作仪，所以总一海内，整齐万民，而防其淫侈，救其雕敝也。”⁽⁶⁴⁾但他马上接着说鉴于时代发生了变化，旧的系统不再适应当下的社会状况，因此必须编制一本新的礼器目录。如他所言，此书须“萃集历代礼书，并本朝会典……务期明白简易，俾士民易守”⁽⁶⁵⁾。

这个计划的结果是庞大的《皇朝礼器图式》，于1766年完成。它包括了1300个词条，分为祭器、仪器、冠服、乐器、卤簿、武备6个部

分。⁽⁶⁶⁾历史学家刘澍指出，尽管这本书在宗旨上遵循了儒家关于“礼”的理论，但它的整体结构实际上是基于1759年新制定的礼仪类型的序列。其中包括的许多非汉族的器物反映了清代统治者的民族起源、宗教信仰以及对西方科学的嗜好。⁽⁶⁷⁾特别体现出这最后一种兴趣的是“仪器”一章，其中记录了50种欧洲的天文、地理和光学仪器，包括一个巨大的西式时钟 [图76.4]。人们可能会问为什么这个时钟会作为国家礼器出现于书中？这个问题可以从它在紫禁城中所处的位置——交泰殿——得到解释。这个大殿通过两组物件体现出它的重要性以及与国家权力的联系。其一是二十五宝玺，其二是皇座两旁的两个巨大时钟：左边是一个传统的水钟，右边的就是《皇朝礼器图式》中所绘的西式机械时钟。置于此处的这两座钟具有深刻的象征意义：作为礼器，它们意味着皇帝一旦控制了时间的运作，不需要动用武力也能统治世界。这也就是为什么皇座上方的匾上写着“无为”两个大字。古老的政治哲学在这里得到了西方科技的支持——载入《皇朝礼器图式》的自鸣钟更新了古老的礼器系统，又一次使这个系统新旧共存，不断自我更新。

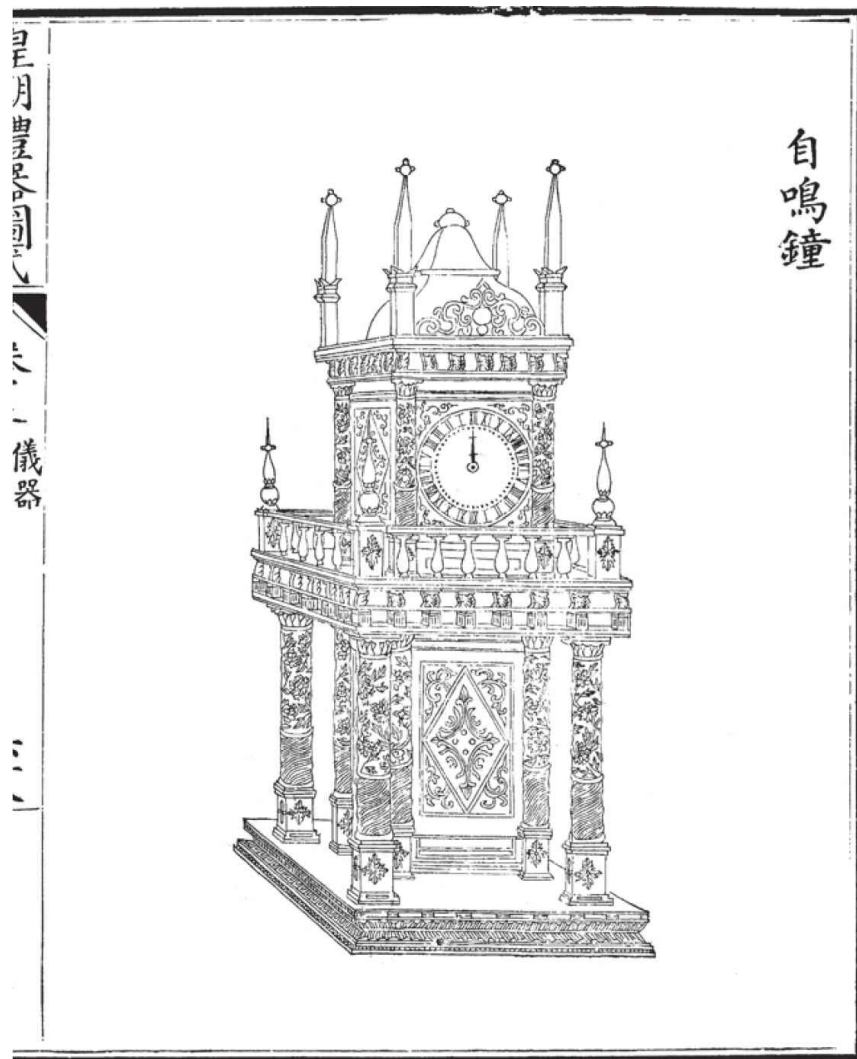


图76.4 清代《皇朝礼器图式》中的自鸣钟

(杜世茹、李珊珊 译)

(1)很可能东周时期不止一个哲学派别都对“礼”和“礼器”有着自己的话语。见Jeffery Riegel, “Do Not Serve the Dead as You Serve the Living: The Lüshi Chunqiu Treatises on Moderation in Burial,” *Early China* 20 (1995): 301 - 330。但对“礼”和“礼器”的系统讨论只见于儒家著作中。儒家关于“礼”的著述文集主要由“三礼”组成：《周礼》《仪礼》《礼记》。这三本书的成书时间是持续争论的焦点。大多数学者相信，《周礼》和《仪礼》写于东周晚期，可能在公元前5世纪到前3世纪之间。《礼记》编著于西汉，但收录了著于战国时期的某些章节。关于这三本书的时期、历史和内容，可见于Michael Loewe (鲁惟一), *Early Chinese Texts: A Bibliographical Guide* (Berkeley: Institute of East Asian Studies, University of California, 1993); Michael Nylan (戴梅可), *The Five*

Confucian Classics (New Haven: Yale University Press, 2001), pp. 168 - 201。对《礼记》的详细研究可见于王锸，《礼记成书考》，北京：中华书局，2007年。

(2) 转引自James Legge (理雅各), *Li Chi: Book of Rites* (New York: University Books, 1967), vol. 1, p. 11。

(3) 《礼记正义》，载阮元校刻，《十三经注疏》，北京：中华书局，1980年，第1249页。

(4) 《礼记正义》，第1619页。

(5) 《礼记·哀公问》，译文见Legge, *Li Chi*, vol. 2, p. 261。

(6) David Hall and Roger Ames, *Thinking Through Confucius* (Albany: State University of New York Press, 1987), pp. 87 - 88。

(7) Peter Boodberg, “The Semasiology of Some Primary Confucian Concepts,” *Philosophy East and West* 2 (1953): 317 - 332。他对此问题的相关讨论见第326—327页。

(8) 许慎，《说文解字》，上海：上海古籍出版社，1981年，第86页。

(9) 清代儒家礼学大家段玉裁认为“器”一词是所有制造器物的统称。许慎，《说文解字》，第86页。

(10) 《仪礼注疏》，载阮元校刻，《十三经注疏》，北京：中华书局，1980年，第83页。

(11) 《礼记正义》，第1530页。

(12) 原文为：“唯器与名，不可以假人，君之所司也。名以出信，信以守器，器以藏礼，礼以行义，义以生利，利以平民，政之大节也。”《春秋左传正义·成公二年》，载阮元校刻，《十三经注疏》，北京：中华书局，第1894页。

(13) 儒家许多礼书都禁止礼器的买卖。礼器只能在贵族家族内代代相传以及由君王赐予。一则文献记载道：“有圭璧金璋，不粥于市。命服命车，不粥于市。宗庙之器，不粥于市。”见《礼记正义》，第1344页。

(14) 儒家许多礼书都禁止礼器的买卖。礼器只能在贵族家族内代代相传以及由君王赐予。一则文献记载道：“有圭璧金璋，不粥于市。命服命车，不粥于市。宗庙之器，不粥于市。”见《礼记正义》，第1435页。

(15) 《周礼注疏》，载阮元校刻，《十三经注疏》，北京：中华书局，1980年，第757—771页。

(16) 《礼记正义》，第1258页。

(17) 《礼记正义》，第1347页。

(18) 《礼记正义》，第1416页。

(19) 《礼记正义》，第1276页。

- (20) 《礼记正义》，第1283页。
- (21) 《礼记正义》，第1302—1303页。
- (22) 参见巫鸿，《明器的理论和实践——战国时期时礼仪美术中的观念化倾向》，载《残碑何在——巫鸿美术史文集卷五》，上海：上海人民出版社，2021年，第103—120页。
- (23) 《荀子集解》，载《诸子集成》，北京：中华书局，1963年，第104页。
- (24) 《仪礼注疏》，第1148—1149页。
- (25) 《仪礼注疏》，第1148—1149页。
- (26) 关于宗庙和祭祀的这种社会作用，见Wu Hung, *Monumentality in Ancient Chinese Art and Architecture* (Stanford: Stanford University Press, 1995), pp. 79 - 88。中译本见巫鸿，《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》，李清泉、郑岩等译，上海：上海人民出版社，2017年，第143—159页。
- (27) 《礼记正义》，第1290页。
- (28) 《礼记正义》，第1289页。
- (29) 《荀子集解》，第245页。
- (30) 《礼记正义》，第1455页。
- (31) 关于东周明器的讨论，见Wu Hung, “The Art and Architecture of the Warring State Period,” in M. Loewe and E. Shaughnessy eds., *The Cambridge History of Ancient China* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), pp. 651 - 744, 特别是第729 —740页，译文见《战国时代的美术与建筑》，载《无形之神——巫鸿美术史文集卷四》，上海：上海人民出版社，2020年，第39 —114页；Lothar von Falkenhausen(罗泰), *Chinese Society in the Age of Confucius (1000 - 250 BC): The Archaeological Evidence* (Los Angeles: Cotsen Institute of Archaeology, University of California, 2006), pp. 302 - 306; 巫鸿，《明器的理论和实践》。
- (32) 吉德炜 (David N. Keightley) 这样评判两种文化的分野：“虽然我们必须认识到，自始至终，中国的新石器时代文化都呈现出一种犬牙交错的分布状态，其边际模糊而交叠。尽管如此，我相信，从分析的目的来看，如果我们粗线条地概括，我们就可以认为中国新石器时代至少有两个主要的文化系统：一个在中国西北和中原西部地区，另一个在东部沿海和中原东部地区。” David N. Keightley, “Archaeology and Mentality: The Making of China,” *Representations* 18 (1987):91 - 128, 引文出自第94页。
- (33) 吉德炜 (David N. Keightley) 这样评判两种文化的分野：“虽然我们必须认识到，自始至终，中国的新石器时代文化都呈现出一种犬牙交错的分布状态，其边际模糊而交叠。尽管如此，我相信，从分析的目的来看，如果我们粗线条地概括，我们就可以认为

中国新石器时代至少有两个主要的文化系统:一个在中国西北和中原西部地区,另一个在东部沿海和中原东部地区。” David N. Keightley, “Archaeology and Mentality: The Making of China,” *Representations* 18 (1987):91 - 128, 引文出自第95—97页。

(34) 吉德炜 (David N. Keightley) 这样评判两种文化的分野: “虽然我们必须认识到, 自始至终, 中国的新石器时代文化都呈现出一种犬牙交错的分布状态, 其边际模糊而交叠。尽管如此, 我相信, 从分析的目的来看, 如果我们粗线条地概括, 我们就可以认为中国新石器时代至少有两个主要的文化系统: 一个在中国西北和中原西部地区, 另一个在东部沿海和中原东部地区。” David N. Keightley, “Archaeology and Mentality: The Making of China,” *Representations* 18 (1987):91 - 128, 引文出自第97页。

(35) 吴汝祚, 《从黑陶杯看大汶口——龙山文化发展的阶段性及其中心范围》, 载苏秉琦编, 《考古学文化论集》, 第二辑, 1989年, 第40页。

(36) 吴汝祚, 《从黑陶杯看大汶口——龙山文化发展的阶段性及其中心范围》, 载苏秉琦编, 《考古学文化论集》, 第二辑, 1989年, 第39—41页。

(37) 出土器物插图见巫鸿, 《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》, 第74页, 图1.11。

(38) 对保罗·埃克曼 (Paul Ekman) 和瓦列斯·弗里森 (Wallace V. Friesen) 来说, “徽志是具有一种直接的语译或词典式定义功能的非文字行为。一个群体、阶级或文化中的所有成员均熟悉这种语译或词典式定义功能”。见 “The Repertoire of Nonverbal Behavior: Categories, Origins, Usage, and Coding,” *Semiotica* 1.1: 55。有关良渚文化中“徽志”的例子, 参见巫鸿, 《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》, 第78—88页。

(39) 引自 K. C. Chang (张光直), “The Chinese Bronze Age: A Modern Synthesis,” in W. Fong ed., *The Great Bronze Age of China* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1980), pp. 35 - 36。值得注意的是, 这种理论成为“历史唯物主义”学说的一个重要组成部分和新中国的主流意识形态。关于柴尔德的思想与马克思历史唯物主义之间的关系, 参见 B. McNairn, *The Method and Theory of V. Gordon Childe* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1988), chapter 6; N. Thomas, “Childe, Marxism, and Archaeology,” *Dialectical Anthropology* 6.3 (1982): 245 - 252。

(40) 许多中国学者, 包括雷海宗、于省吾、陈梦家等, 在1950年代就指出了这一史实。被称为“手工工具”的青铜器出土于安阳, 比如青铜钻。但这些钻头也有可能是用于制作甲骨文和其他一些与宗教有关的礼仪活动。

(41) 二里头遗址的发掘证明, 在青铜器被发明以后, 人们继续使用石质的农业生产工具。关于这些发现的综述, 见中国社会科学院考古研究所, 《新中国的考古发现和研究所》, 北京: 文物出版社, 1984年, 第218页。在晚商的例子当中, 1928至1937年间在安阳晚商

都城出土了3640件石刀或石镰，见石璋如，《第七次殷墟发掘》，载《安阳发掘报告》第四期，台北：“中央研究院”历史语言研究所，1996年，第709—728页；安志敏，《殷墟的石刀》，载《燕京学报》第33期，1947年，第77—94页。

(42) 袁康，《越绝书》，载《四部丛刊》，上海：商务印书馆，1937年第1版，第50、64页。

(43) 《国语·齐语》，上海：上海古籍出版社，1988年；《管子》，载《诸子集成》，卷五，第156页。

(44) Jessica Rawson, “Western Zhou Archaeology,” in Loewe and Shaughnessy eds., *The Cambridge History of Ancient China*, pp. 352 - 449; especially, pp. 414 - 440. 参阅Lothar von Falkenhausen, *Chinese Society in the Age of Confucius (1000 - 250 BC): The Archaeological Evidence*, pp. 48 - 64.

(45) 林已奈夫认为这一做法暗示了一种当时的信仰，即贵族家庭的已故成员需要在死后世界中继续履行祖先崇拜的礼仪职责。参见Hayashi Minao, “Concerning the Inscription ‘May Sons and Grandsons Eternally Use This [Vessel]’,” *Artibus Asiae* 53.1/2 (1993): 51 - 58。但是由于缺乏西周的文本支撑，这种解释仍是一种假设。

(46) 蔡永华，《随葬明器管窥》，载《考古与文物》，1986年第2期，第74—78页。

(47) 湖北省荆沙铁路考古队，《包山楚墓》，北京：文物出版社，1991年，第369—371页。

(48) 《礼记·檀弓上》，译文见Legge, *Li Chi*, vol. 1, pp. 139 - 140.

(49) Falkenhausen, *Chinese Society in the Age of Confucius (1000 - 250 BC): The Archaeological Evidence*, p. 304.

(50) 李知宴，《中山王𦘔墓出土的陶器》，载《故宫博物院院刊》，1979年第2期，第93—94页。

(51) 参见郑玄的《仪礼注疏》注，第1149页。

(52) 参见Wu Hung, “From the Neolithic to the Han,” in Angela F. Howard et al., *Chinese Sculpture* (New Haven and Beijing: Yale University Press, 2006), pp. 40 - 41。中文版见巫鸿，《新石器时代至汉代雕塑》，载李松、安吉拉·法尔科·霍沃等，《中国古代雕塑》，北京：外文出版社，2003年，第17—104页。

(53) 河北省文物研究所，《𦘔墓——战国中山国国王之墓》，北京：文物出版社，1996年，上卷，第505页。

(54) 《礼记正义》，第1276页。

(55) 关于复古观念的讨论，参见Wu Hung, “Introduction: Patterns of Returning to the Ancients in Chinese Art and Visual Culture,” in idem, ed.,

Reinventing the Past: Archaism and Antiquarianism in Chinese Art and Visual Culture (Chicago: Art Media Resources, 2010), pp. 16-17, 译文见《中国艺术和视觉文化中的“复古”模式》，载《残碑何在——巫鸿美术史文集卷五》，上海：上海人民出版社，2021年，第211—242页。

(56) 中国社会科学院考古研究所、河北省文物研究所，《磁县湾漳北朝壁画墓》，北京：科学出版社，2003年，图101及图103。感谢此墓发掘者之一赵永红使我注意到该墓的随葬品。

(57) 李百药，《北齐书》，北京：中华书局，1973年，第50、53、67页。

(58) 见 Yun-Chiahn Chen Sena (陈云倩), “Pursuing Antiquity: Chinese Antiquarianism from the Tenth to the Thirteenth Century,” Ph.D. dissertation, University of Chicago, 2007, pp. 176-181. 该墓的墓主为黄石，一位浙江平阳的知名学者。

(59) 洛阳市铁路北站编组站联合考古发掘队，《元赛因赤答忽墓的发掘》，载《文物》，1986年第2期，第22—23页。

(60) 许雅惠，《〈宣和博古图〉的间接流传——以元代赛因赤答忽墓出土的陶器与〈绍熙州县释奠仪图〉为例》，载《美术史研究集刊》，2003年第14期，第1—26页。

(61) 《尚书·益稷》中记载了舜的一番话，教导未来夏朝的创始者禹如何成为一个贤君。其中说到他希望能够见到“古人之象”，用五色将它们重新描绘在礼服之上。蒋善国认为，《益稷》在公元前3世纪晚期著成，于秦代编制出版。见蒋善国，《尚书综述》，上海：上海古籍出版社，1988年，第167—172页。

(62) 参阅 Patricia B. Ebrey (伊佩霞), “Replicating Zhou Bells at the Northern Song Court,” in Wu Hung ed., *Reinventing the Past*, pp. 179-199.

(63) Mandy Jui-Man Wu (吴瑞满), “Legitimizing Power and Constructing Identity: Cultural Crossovers in Mortuary Art in Sixth Century Northern China,” Ph.D. dissertation, University of Pittsburgh, 2010, p. 49. Also see Scott Pearce, “Form and Matter: Archaizing Reform in Sixth-Century China,” in Scott Pearce, Audrey G. Spiro, and Patricia B. Ebrey eds., *Culture and Power in the Reconstitution of the Chinese Realm, 200-600* (Cambridge: Harvard University Asia Center, 2001), pp. 149-180.

(64) 《大清通礼》，载《四库全书·史部》，卷一，第413页。

(65) 《大清通礼》，载《四库全书·史部》，卷一，第413页。

(66) 《皇朝礼器图式》，1766年，重刊本，扬州：广陵书社，2003年。

(67) 刘潞，《一部规范清代社会成员行为的图谱——有关〈皇朝礼器图式〉的几个问题》，载《故宫博物院院刊》，2004年第4期，第130—144页。

77 无形的微型：中国艺术和建筑中对灵魂的界框（2015）

魂曰：“凡得道者，形不可得而见，名不可得而扬。今汝已有形名矣，何道之所能乎？”魄曰：“言者独何为者？”[魂曰：]“吾将反吾宗矣。”魄反顾魂，忽然不见，反而自存，亦以沦于无形矣。⁽¹⁾

这段有趣的对话取自《淮南子》，该书在西汉淮南王刘安（公元前179—前122年）主持下编成，成书于公元前2世纪早期。两个虚构的对话者是灵魂的两部分。根据儒家礼家在公元前4世纪左右提出的一个理论，每个人都拥有两个灵魂——魂和魄。二者在人活着的时候结合在人的身体里，当人死时则相互分离。⁽²⁾轻盈的魂飞上天空，沉漫的魄则留在墓中。《淮南子》中的这段对话似乎正是发生于魂魄分离的瞬间。而也正是在此刻，它们踏上了不同的死后之旅，魂气升天而魂魄入地。尽管魄待在墓中陪伴死者——因此在魂的眼中“有形名矣”。但是魄已不再与人体完全相连而是具有了半自主状态，成为一个非物质性的主体。

学者们对这个灵魂二元论对礼仪实践的影响持有多种观点。一些人认为魂与庙堂中举行的祖先祭祀有关，而魄则和墓葬中的陈设和仪式相连。⁽³⁾有些学者注意到，汉代墓葬中的铭文和图画中对魂与魄并未做出明确区分，并且通常将之合为一个词——魂魄——以表示死后的灵魂。⁽⁴⁾然而这些研究有着一个不言的共同之处，即其所引文献都认为死后离体的灵魂是无形的。如此难以捉摸的主体似乎很不适合美术史研究，因为美术史一般以分析具体图像和实际客体为手段。但是本文希望做此建议：除非我们将不可见的灵魂纳入考虑，否则无法理

解中国艺术长河中出现的数不胜数的微型作品。其中绝大多数，无论是器物、雕塑还是建筑模型，都是为墓葬而制。它们的象征功能包括为死后世界中的灵魂构筑休憩场所，方便其行动并为其提供侍奉。虽说这一功能性的解释是本文立论的基础，但以下讨论的主要目的并不在此，而是希望对所有这些微型墓葬用具的设计和制作做一个根本性的探究与解释。克劳德·列维-斯特劳斯（Claude Lévi-Strauss）认为微型化必然意味着一定程度上的抽象化和概念化：“它通过引入理性尺度而补偿了对感性尺度的放弃。”⁽⁵⁾确实，我们可以认为中国墓葬中的微型模型并无其自身的独立价值，因为它们总是在指涉、构建和隐喻作为人之本质的灵魂，将其定义为地下礼仪空间中的一个“无形的微型”。

微型化的通道

不仅在中国，世界各地都有关于微型化的故事。这些故事通常设想一个收缩的过程，在这个过程中主体或客体无须改变原有外形和比例，只是通过缩小尺寸，就能够像变魔术一样建构出一个虚幻空间或引出一段想象中的佳旅。一个耳熟能详的例子是《爱丽丝梦游仙境》。爱丽丝突然缩小的身体使她得以穿过一道小门和随后的狭窄通道，进入彼岸的一个微型世界。中国文学中也可以发现类似的转化过程，唐代沈既济（约750—800年）著的《枕中记》就是一例。⁽⁶⁾在这个著名的传奇故事里，一位道士把一只神奇的枕头给了一个年轻书生，从而告诉他俗世的名利荣誉全是过眼烟云，毫无真实意义。故事提到这个枕头是由青瓷做的，两端都有开孔。当书生将头靠在上面打盹的时候，他看到这个孔逐渐变大变亮，便举身进入。（“其枕青瓷，而窍其两端。生俯首就之，见其窍渐大明朗，乃举身而入。”）他随即发现自己回到了家乡，娶了一个漂亮的媳妇。顺利通过科考之后，无论在文官还是武将的职位上他都充分展示出了自己的卓群才

华。然而他被嫉妒陷害，遭遇坎坷不幸。最后尽管官复原职，但已垂垂老矣。死亡最终将他带回了真实世界：他醒来后发现自己仍旧躺在路边的旅店里，道士吕翁就坐在他身边，而店主做的米饭还未煮熟，一切宛如他打盹之前一样。（“见其身方偃于邸舍，吕翁坐其傍，主人蒸黍未熟，触类如故。”）这个故事所宣传的哲理，即世俗荣辱如同梦一般短暂虚幻，并不见得如何新颖深刻。吸引美术史家的是瓷枕上小孔被给予的象征作用：它既分隔又连通了不同的时空界域。

现存许多唐、宋和金代（7—13世纪）的瓷枕两端都有圆形小孔 [图77.1]，其他一些枕则将这种原始孔道转换成了具有特殊造型的门和门道。这类作品中的一个精品是一个被设计成小型房屋的瓷枕，房顶微弧以承首 [图77.2]。房子的窗户紧闭但门半开，级级台阶通向门口。一男子立于门前，似乎正在迎接某人。⁽⁷⁾ 《枕中记》使我们猜测这个“某人”即为头倚枕头的眠者。但是这个人如何能够穿越窄门并进入小屋呢？很明显，欲想达到这个目的，他必须将身体缩小到门前男子的尺寸。在《爱丽丝梦游仙境》中，作者细致地描述了爱丽丝能够穿过那道小门的原因。她在喝了一种“混合了樱桃馅饼、奶油、菠萝、烤火鸡、太妃糖、热奶油面包的味道”的神奇药水之后，身体迅速缩到了仅有10英寸高。《枕中记》中没有讲述书生的变形，似乎作者认为没有必要去解释他如何通过小孔进入枕中。



图77.1 宋代瓷枕。私人藏品



图77.2 宋代瓷枕。上海博物馆藏

但是这个缺环并没有影响中国古人对这个传奇的阅读，因为读者马上就会领悟到进入枕中的并非书生的真实身体，而是他的无形灵魂。从公元前2世纪起，许多文学和哲学文本将做梦解释为灵魂在身体之外的游历。《楚辞·惜诵》首次将梦与灵魂的旅程联系在一起：“昔余梦登天兮，魂中道而无杭。”⁽⁸⁾王充（公元27年—约100年）在其《论衡》中也提及了一个类似的流行观念：“梦见帝，是魂之上天也。”⁽⁹⁾在同一本书中，他还将做梦和昏迷（殄）联系起来，而二者又都与死亡有关。王充写道：

人之死也，其犹梦也。梦者，殄之次也；殄者，死之比也。人殄不悟则死矣。案人殄复悟，死从来者……与梦相似，然则梦、殄、死，一实也。⁽¹⁰⁾

这些文献描述了两对关系，一个把梦与灵魂之旅联系起来，另一个把梦与死亡进行比拟和替换。这两个叠压的关系使人们得以运用类似的视觉象征和文学比喻来表现梦与死亡。这个视觉传统由来已久。正如唐宋时期带孔的瓷枕，史前墓地中出土的一些盛放尸体的陶瓮，在其器壁和底部水囊也钻有圆形小孔 [图77.3]。⁽¹¹⁾根据民族志证据，考古学家将这类孔洞解释为死者灵魂进出的通道。⁽¹²⁾同样，宋代瓷枕上的“半启门”图像 [见图77.2] 也可在几百年前的汉代石棺上见到。如公元2世纪四川茱萸出土一方石棺的长方形侧面酷似一座建筑的正面，其中央是一扇半启的门，一名侍女站在门槛上，一手扶着关着的门扉，似乎要把死者的灵魂引入棺中的神秘世界 [图77.4]。设计者巧妙地将石棺表面转化成一个可被视线穿透的平面，展示出室内的空间。其中西王母端坐于两根粗壮的柱子之间，在帷幔之下直面前方，似乎在迎接佳客。而在另一隔间内，一对男女亲密地拥抱着在一起亲吻。与其营造丧葬的悲痛氛围，这些图像通过展现灵魂可能面对的诱人前景，而重新定义了死亡的含义。

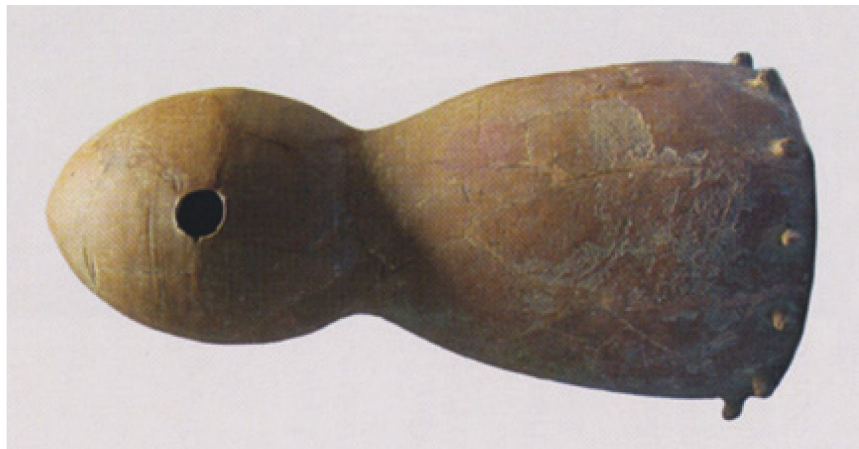


图77.3 新石器时代仰韶文化儿童瓮棺



图77.4 四川荣经东汉石棺画像

汉代的一种随葬品组合包括了特制的棺槨、玉衣和玉枕，三者的关系进一步模糊了死与梦之间的边界。玉衣是为王室死者专门制作的，其盔甲式的外壳由成百上千坚硬玉片组成，包裹在尸体外部，将死者遗体转化为玉体而永葆青春，不再受到时间的腐蚀。⁽¹³⁾玉衣的设计有不同方式：有些表现人体，有的甚至配有玉眼和玉嘴。但它们都有一个共同特点，即都在头罩的顶部镶嵌一块玉璧，中部的圆孔为灵魂准备了进出的通道。⁽¹⁴⁾ [图77.5]所示玉衣的所有者是死于公元前2世纪末的中山靖王刘胜的夫人窦绾。当这件玉衣在河北满城2号墓中被发现时，玉衣头下有一玉枕，前部雕刻玉璧图案，与玉衣头顶的璧相互呼应。在汉代墓葬艺术中，玉璧又与“门”的图像结合以构建灵魂通道。这种结合的一个佳例是江苏后楼山1号墓（同样制作于公元前2世纪）出土的一个极其精美的镶玉铜枕 [图77.6]。⁽¹⁵⁾该枕为矩形，鎏金铜框长37.1厘米、宽16厘米、高11.4厘米，两端都装饰有玉璧图案。枕正面形似房屋，其微型门户使人想起宋代瓷枕和荣经石棺上相似的门道 [见图77.2、图77.4]，但在时间上比这二者都要早得多。这些作品显示出葬具和枕头使用了共同设计形式，从而证实了王充有关梦与死相通的概念。



图77.5 河北满城西汉2号墓窦绾玉衣顶部



图77.6 江苏徐州后楼山1号西汉墓出土镶玉铜枕

在所有这些案例中，灵魂的存在都是隐含的，而没有被实际描绘。小孔和小门暗示出灵魂的微型和可塑性，但灵魂本身并不可见。与此相似，中国人经常使用非拟人的方式对灵魂进行想象和描述。“魄”一词起源于月光的亏盈。⁽¹⁶⁾更常见的则是把灵魂（特别是魂）想象成云气般的形态。史书记载540年西魏文帝乙弗皇后葬礼中出现了一个异常现象：“凿麦积崖为龕而葬，神柩将入，有二丛云先入龕中，顷之一灭一出，后号寂陵。”⁽¹⁷⁾这里所说的这两丛云明显暗示着死去皇后的魂与魄。葬仪结束后，她的魄留于墓中，而魂气则腾空而去。

从表面上看，死后灵魂的这种难以捉摸的存在方式避免了视觉呈现的需求。但正如葬具和葬枕上的孔和门所显示，灵魂从不是一个完全抽象的概念，它总是需要在具体的空间中存在和移动。这一观察表明无形的灵魂实际上控制着人们对于死后世界的想象，而这种想象进而决定了墓葬的形制和规模。反过来说，当一座地下家宅或微观宇宙在墓穴中被构建起来的时候，它也不仅仅只是为灵魂提供一个象征性的居所——其缩微的尺寸同时也将灵魂界框为一个小而不可见的主体，即本文题目中所说的“无形的微型”。

魂瓶所映射的微型宇宙

1936年，原浙江省图书馆馆员张拯亢被告知绍兴地区的一座古墓中出土了一批陶瓷明器。他随即对该遗址进行了实地考察并撰写了一份报告，其中对一件被他称为“五壶樽”的器物进行了这样的描述：

“又有上堆牌楼碑亭人物鸟兽；所堆之花，皆以手捻成，为神亭之变相作品。所堆之物，取子孙繁衍，六畜繁息之意，以安死者之魂，慰生者之望。”他还指出直到20世纪，类似的叫“魂瓶”的器物仍然在浙江处州（今浙江省丽水市）地区使用。⁽¹⁸⁾其他学者对这类瓷器做了不同命名，如“堆塑罐”“谷仓罐”“神亭壶”等，⁽¹⁹⁾但最常见的还是“魂瓶”一词。张氏的简短描述概括了这种器物的基本形制：在罐身上部，众多手塑的微缩形象组成了一个复杂的三维结构。这种罐子既不是具有实际功能的容器，也不是通常意义上的雕塑作品，而是结合了二者，形成了一种独特而令人费解的艺术形式。

继张拯亢的调查之后，长江下游地区发现了至少70多个类似的罐子，出土地点集中在江苏南部和浙江北部。沿循张氏的看法，学者们将这种罐子的起源追溯到五联罐。这是汉代随葬陶器中的一种，在一个大罐上部塑造五个小罐，一个位于中心，其余环绕四周。⁽²⁰⁾学者们尚未找到解释这种形式的直接文本证据。但是由于这种罐子出现于流

行五行说的汉代，其设计很可能和这个理论有着密切关系。五行说提供了一个描绘宇宙的精简的时空模式，以木、火、土、金、水五个基本元素组成一个宇宙模型，将天地间的所有现象和观念都归纳到这个体系之中，并运用“相生”“相克”的理论来解释自然和社会的变化规律。在皇室的推崇之下，五行说成为汉代官方意识形态的基础，对当时的视觉文化和物质文化产生了强烈的影响。⁽²¹⁾至公元前1世纪末，五行的时空模式已经成为重要礼仪建筑乃至铜镜等日常生活用品的设计蓝图，⁽²²⁾同时也对墓葬艺术产生了重大影响。例如公元1世纪早期洛阳金谷园新莽墓前室的穹顶上就安置有五个圆形的突起，并在周围绘卷云纹。我曾在《黄泉下的美术》一书中设想，当时的观者会毫不迟疑地把这个图案看成是五行的图解。⁽²³⁾大约同时期中国南方墓葬中出现的五联罐使用了类似的五行结构，应该具有相同的宇宙学意义。⁽²⁴⁾但如果说金谷园墓的穹顶装饰将一个地下墓室转变成宇宙空间的话，那么五联罐则是使用五行观念把一个可移动器物转化为宇宙模型。这个意义随即引发出该器物发展为“魂瓶”的一系列变化——罐上的雕饰日益繁密，反映出将之塑造为死者灵魂居所的愿望。

这个进化在公元2世纪变得越发明显。此时，不拘一格的动物、禽鸟乃至人物形象开始进入五联罐的装饰方案，出现在大罐的顶部[图77.7]。但是器皿作为一个整体仍然保留着五联罐的基本形式，五个小罐也仍然直接连在大罐之上。⁽²⁵⁾随即在东汉覆亡之后的60年内，也就是220到280年之间，几个关键的变化推动了由五联罐到典型魂瓶的转化。其中最重要的一个是主罐和顶部之间出现了明确的分割。器物的下半部形如瓮状罐子，罐口有明确的轮缘。尽管这个主罐有时会带有浅浮雕贴塑装饰，但罐身基本平整，与顶部繁复拥挤的微型塑像形成鲜明对比。这些塑像构成一个雕塑综合体，占据了罐身上部并覆盖了罐口，使器物丧失了作为容器的实际功能。五个小罐也不再主宰这个部位，而是渐渐被湮没在各式各样的禽鸟、动物、乐人、外域和佛教人物以及华丽的建筑结构之中。然而五个小罐的继续存在仍然暗指

着五行宇宙结构，与新增加的建筑结构——包括碑、阙和多层楼阁——共同组成一个理想的境界。特别值得注意的一个新元素是楼阁前面的微型石碑，上面的铭文指明这种器物是灵魂休憩的场所（见下文讨论）。



图77.7 浙江出土东汉晚期五联罐

魂瓶的这种象征意义也可以说明其设计中的另一元素：不少这类器物的主罐上钻有小孔 [图77.8、图77.10]。基于上文的讨论，我们可以推断这些孔洞也是为死者灵魂准备的通道。有趣的是，在3世纪晚期江苏吴县（今江苏省苏州市）狮子山西晋墓中出土的一个魂瓶上，一条浮雕的蛇蜿蜒从一个洞爬进罐里又从对面的一个洞中爬出。⁽²⁶⁾其他魂瓶上又有表现鱼或龟向孔洞游动的形象。这些地下或水生的动物因此将主罐与“黄泉”的概念联系在一起，暗示着孔洞内的空间是死者之魄所归宿的地下国度。⁽²⁷⁾这一意义也由竖立于罐顶或肩上的阙楼进一步得到证明。众所周知，汉代的许多墓地以双阙作为入口标志，通常题有“某某之神道”的铭文，将其后的墓地空间定义为死者神灵的居所。魂瓶上的微型石碑所题的文字具有类似含义，因此把罐顶的雕塑建筑群定义成“魂”的理想居所是合理的。



图77.8 浙江绍兴出土西晋魂瓶

对几件魂瓶个案做更细致的观察可以进一步证明这一概括性的解释。现存北京故宫博物院的一件相对早期的魂瓶制作于260年。该器高46.4厘米，由明确划分的上部雕塑群和下部主罐两部分组成 [图77.8]。主罐中部钻有圆形小孔，一条鱼似乎正要游入。在孔的正上方，即主罐膨胀的肩上，竖着一方圭形尖顶石碑，碑身置于龟趺之上，辅以狗和其他动物形象。碑上所题的断续句子似乎浓缩了真实墓碑上的碑文：“永安三年时，富且洋，宜公卿，多子孙，寿命长，千亿万岁未见央。”石碑之后立有双阙。一座多层建筑进而占据了阙后的空间，间隔点缀着按五行方位布置的五个小罐。大群飞鸟充满着这个空间，一些盘旋于楼阁之上，一些则栖息于小罐边沿。山东苍山一座2世纪汉墓中的铭文中有“百鸟共持至钱财”一语，为这些形象的含义提供了依据。⁽²⁸⁾与其他动物及楼阁周围的舞乐杂技者一起，这些飞翔的禽鸟营造出一种蓬勃的生机，与石碑上祈求好运的吉语相互呼应。

这件魂瓶是1939年在浙江绍兴被偶然发现的，它的墓葬环境和出土信息因此不得而知。然而，随着近年科学发掘出土魂瓶实例的增多，相关的考古信息变得日益丰富。这些实例中的一组是江苏吴县狮子山东侧四座相邻墓葬中出土的五个魂瓶。⁽²⁹⁾这四座墓排成一排，应该是属于同一家族的墓葬。墓室中的题记和魂瓶上的文字使发掘者得以将这些墓葬的年代确定为292至295年之间，其魂瓶因而代表了该类型器物的晚期发展形态。根据1号墓（这是唯一出土有两件魂瓶的墓）中的砖铭，这座墓的主人生前是一名亭长。⁽³⁰⁾

4号墓的发掘和报告做得最为仔细。这是一座由前室、甬道和后室组成的砖室墓 [图77.9]。前室的一个角落里放置着一件甚至比故宫博物院那件魂瓶还要华丽的同类器物，此外还有一件未加雕饰的罐子。而其他大部随葬品则陈列在后室和甬道中。这件魂瓶不仅在墓葬中占据了特殊位置，而且也是该墓中唯一一件带有铭的器物，铭中使用了一个专用词为其“自名”。这个短铭出现在立在主罐口沿上方的两座微型石碑上：“元康，出始宁，用此霤，宜子孙，作吏高，其乐无极。”“霤”字由上下两部分构成，上部的“霤”是“靈”的变体，下部的“缶”则指圆形陶瓮。因此，该字在字面上可以被理解为“神灵之罐”，与“魂瓶”同义。⁽³¹⁾与故宫博物院的那件魂瓶相比，此罐上部的建筑元素变得更加夸张，同时以各式各样的人和动物充斥其中，显得格外拥挤 [图77.10]。下面是考古报告中对这一部分的描述：

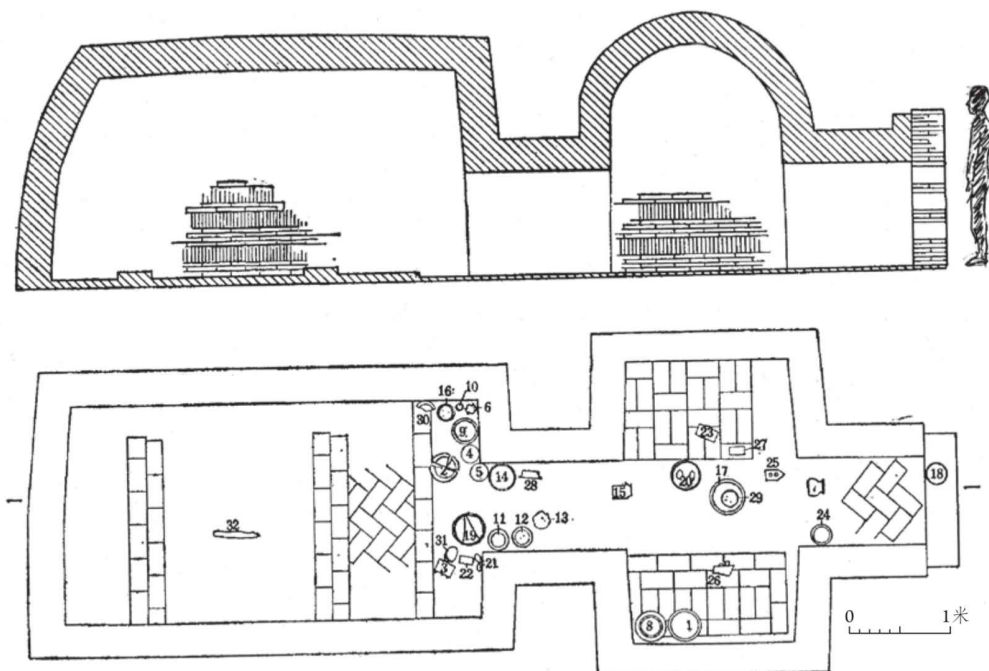


图77.9 江苏苏州狮子山4号西晋墓平面图



图77.10 江苏苏州狮子山4号西晋墓出土魂瓶

上层为罐口，略呈四方形，四面各带一个“凸”字形镂孔，四周栖息着飞鸟，口上覆盖着一个四出攒尖宫殿顶式盖，与罐口合为一体。中层塑有四个伸出的“玄武”头，头上各项一四方形小角楼。下层的前、后各有一座三层楼阁，廊柱上分别饰有仙人

骑神兽、跪而示敬的奴仆等形象。前面楼阁的两边，各有门阙一座。后面阁楼两侧，各有龟趺驮碑一座……在门阙与龟趺碑之间，各有三尊跪地的人像，头戴冠，身着短衣，均两手握于胸前作“拱手示敬”状。人像的外边，还饰有鹿、狗等走兽。⁽³²⁾

通过将越来越多的形象容纳进这样的微型宇宙空间，魂瓶的高度也不免稍稍增长，从3世纪早中期的约40厘米变为3世纪末至4世纪初的45厘米左右。⁽³³⁾正如美国学者丁爱博（Albert E. Dien）所观察的，在魂瓶发展阶段的晚期，“这里有如此众多的细节和形式的变化，以至于任何系统的分类方案都无法尽善尽美地实行。这些罐子为工匠或手艺人的肆意想象力提供了一个极佳的表达途径，结果是没有哪两件作品完全相同”⁽³⁴⁾。然而，主罐上的小孔和微型石碑上的题记提醒我们这种丰富艺术想象力源自为死者灵魂创造一个微型理想世界的愿望，并希望死者的家族在未来永远繁荣昌盛。

作为微型建筑的墓葬

出土上述魂瓶的狮子山4号墓是该墓地中规模最大的。虽则如此，它的甬道也只有1.07米高、0.9米宽。要想进入墓室，一个成年人必须弯腰侧身才能挤过这狭窄的通道〔见图77.9〕。虽然人在前室中央基本可以直立，但急剧下降的券顶与有限的建筑面积使他几乎无法在内移动。因此，尽管人们通常认为这种“室墓”或“横穴墓”是对活人地上建筑的模仿，但它并非一比一的复制，而是通过压缩尺寸和减少细节对现实居所进行转换。与此呼应，陈列于这个地下空间中的家居器物多为微型复制品。墓中出土的28件陶瓷器大部是为墓葬特制的“明器”，其中一件三足器模仿比它大很多的青铜釜斗，一个带托盘和耳柄的杯子也只有实物近一半大小。两件微型炉灶（分别为19.6和20.6厘米）上摆放着更微小的炊具。还有两个长13.1厘米、宽8.4厘米

的陶瓷鸡笼，里面蹲窝着小鸡仔。通过这些物品进行微缩处理，墓的建筑和随葬品独立于其原型之外，被一种新的空间顺序组合在一起。深埋于地下，墓葬在填土之后便与世隔绝。作为一种建筑类型，它的根本特点可以总结为以隐蔽的微型形式存在的一种独立内部空间。

在中国历史上，墓葬的发展进入到这个自觉的微型结构阶段与墓葬礼仪中的一个重要变化密切相关，即俑代替了人殉成为墓中的常规陈设。人殉的做法在商晚期至公元前两千纪晚期达到顶峰。在河南安阳的商代王室墓地中发现了接近4000具殉葬遗骸；单只一座1001号王室大墓就包含有164具殉葬尸体，殉人的身份包括卫士、侍者、仆人和奴隶。他们被处死，从而在死后世界继续为墓主服务。人殉在商朝之后迅速衰减。特别是公元前6至公元前5世纪以后，人殉超过十人的墓葬已经变得相当稀少。也正是在这段时间，木俑和陶俑出现了，并逐渐成为随葬品中的固定组成部分。山西长子牛家坡7号墓是一个体现这个过渡的稀有案例，因为其中俑葬和人殉的方式并存。在长方形椁室里，三个殉葬者沿着东壁和南壁依次安葬，而四个木俑则被成对地放置在接近西壁和北壁的位置，因而形成了七个“人”一同围绕位于中心的墓主的形式 [图77.11]。三位殉葬者都各有棺材和青铜及玉器随葬品，他们可能是死者的侍从。而木俑也穿着长袍，扎着画有图案的腰带，看来是代表了具有相似社会地位的人物。

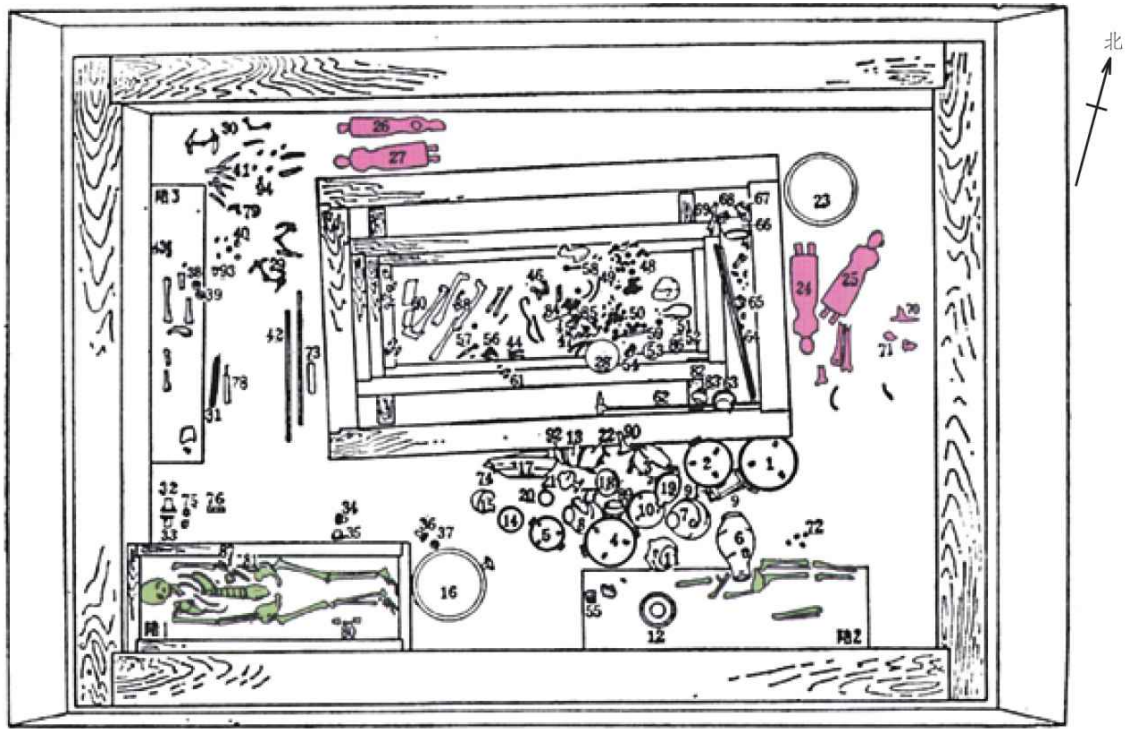


图77.11 山西长子牛家坡7号春秋墓

在该墓中，殉葬者和俑的一个最主要的区别是他们的尺寸。俑高约67厘米，因此在椁室中占据了远比殉葬人狭小的空间。当俑葬最终在丧葬中代替了人殉后，墓葬的规模也自然地相应缩小，但仍然保存其象征功能，为死者提供一个设备齐全的死后世界。将公元前5世纪晚期和公元前4世纪的两座东周椁墓进行比较，我们可以清晰地看出这一微型化的过程。[\(35\)](#)

这两座墓中较早的一座是湖北省随县擂鼓墩1号墓，是曾侯乙的墓葬——曾国是周朝的诸侯国之一，位于长江中部地区。[\(36\)](#)墓的地下部分是一座巨大的木结构建筑，南北宽15.72米、东西长19.7米，建于地下13米处，由四部分相邻接的椁室组成。每一椁室都超过3米高，且具有不同的象征性功能 [图77.12]。中室宽4.75米、长9.75米，是四室中最大的椁室。它所表现的似乎是一个正式场合的礼仪空间，不但囊括了这座墓葬中大部分的青铜礼器，而且出土了一套巨型编钟和一套

石磬，二者是礼乐典礼中使用的主要乐器类型。北室是兵器库，储藏了4500多件真实兵器，还有盾、铠甲以及马和辂车的配件。西室是一个地下“后宫”，其中一具具漆棺中藏匿着十三位年轻少女的尸体。她们可能是曾侯乙的女侍、乐师或舞姬。另外八位女性和一只狗被安葬在东室中，而这间屋子也是安置墓主曾侯乙双重漆棺的主椁室。这间椁室中的年轻殉葬妇女身边发现的古琴和古筝均为实物。与中室出土的正式礼仪场合中使用的打击乐器不同，东室出土的这些管弦乐器可能是用于非正式场合下的私人演奏。此外，椁室之间厚壁的底部开有狭小的通道，将四间椁室连接成为一个连续的空间，使曾侯乙的灵魂得以在其地下宫殿中自在地巡弋。[\(37\)](#)

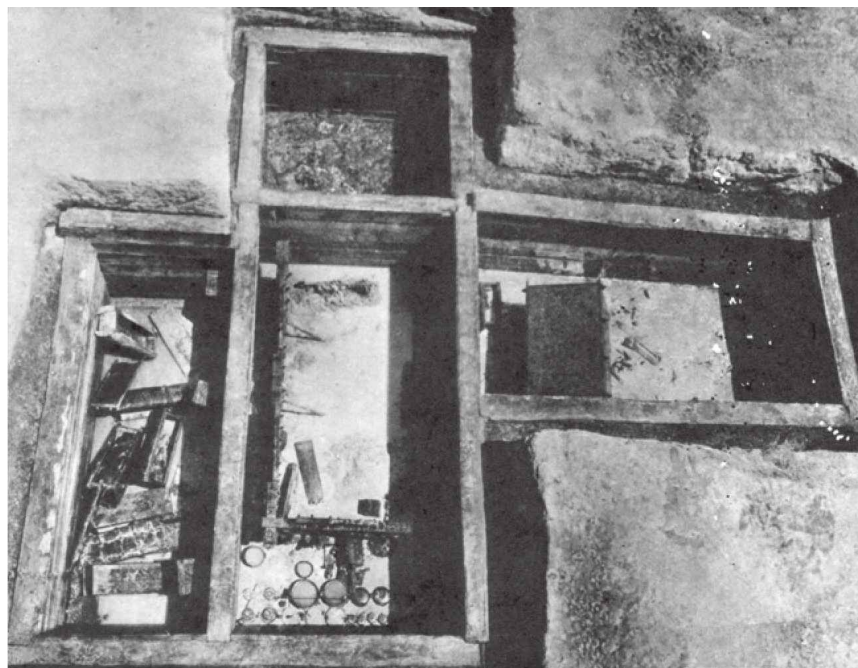


图77.12 湖北随县擂鼓墩战国曾侯乙墓

河南省信阳市长台关1号墓比擂鼓墩1号墓的建成年代只晚大约半个世纪。此墓的设计和陈设同样体现了为死者灵魂构建造地下家园的意图，但它反映出微型化主导下的一种新式样：墓的木质椁室被设计成规整的矩形盒子，长宽各为8.95米和7.60米，比擂鼓墩墓的占地面积缩减了88%。[\(38\)](#)但是它作为死后灵魂居所的象征功能并未因此减

低，反而因为俑和明器的使用而被加强。与擂鼓墩1号墓一样，这个墓中随葬品的安置强调出不同椁室的功用。但长台关墓中出现了七个椁室，而非四个 [图77.13]。最前面的横向椁室中陈设祭器和乐器，代表礼仪厅。它后面是环绕着中心棺室的五个空间。建在左边的“马厩”中出土了一架拆解的辘车和两个驭者俑，而建在右边的“厨房”则配备有陶、漆厨具和两个厨者俑。马厩后方的左后椁室可能象征书房，里面放有一张榻及书写用具。两个穿着精美的俑人均为68厘米高，黑色长衣上画着精美图案，头发和布质的袖子是粘上去的 [图77.14]。他们所表现的可能是书记官。厨房背后的右后椁室应表现储藏室，其中一位跪坐的侍者看守着器皿用具。棺室的正后方是第七间椁室，四个木俑围绕着一只鹿角长舌的“镇墓兽”摆放，似乎具有某种神秘的宗教意义。

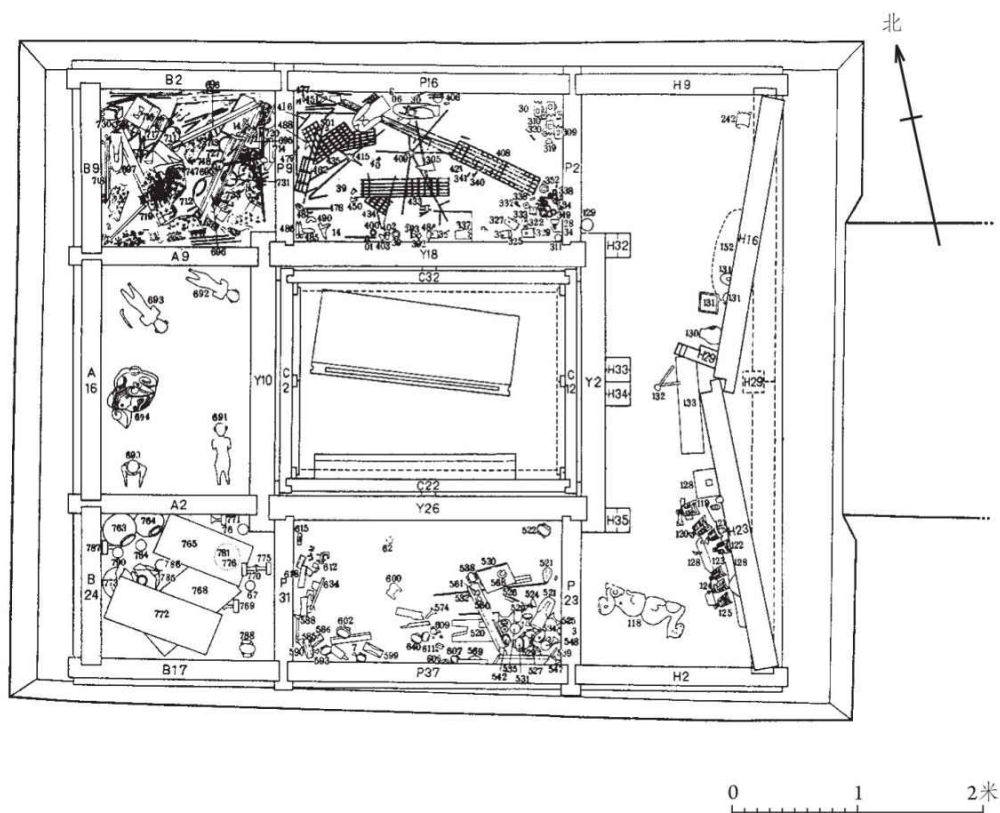


图77.13 河南信阳长台关1号战国墓



图77.14 河南信阳长台关1号战国墓出土木俑

当椁墓在公元前2世纪发展到它最后的辉煌阶段的时候，墓中开始出现一个专门安置死后灵魂的椁室。该室与棺室及尸体分开，显示出除了建构灵魂在墓中行动的通道之外，造墓者还需要给灵魂提供一个独立的居住或礼拜空间。这种新式椁墓的最佳例子是湖南省长沙市马王堆1号墓。我对这个墓葬进行过多次讨论，这里只需要指出作为灵魂的居室的北椁室十分狭小，只有0.92米宽、2.96米长、1.44米高，一扇特制的微型屏风立于为墓主灵魂所设的座位后面 [见图75.1]。

当横穴墓在公元前2世纪至公元前1世纪成为主导性的墓葬形式，中国的墓葬艺术和墓葬建筑中发生了一个根本的变化。但是墓葬建筑的微型化则仍然持续。事实上，尽管流行出版物常把某些奢华墓葬称作“地下宫殿”，但是绝大部分墓葬证明它们有意地建造得很小，观者只有亲身进入其中才能真正了解它们作为微型建筑的规模和含义。例如，山东沂南北寨的一座曾被称为“地下宫殿”的东汉画像石墓里配备有一个厕坑，其规模只有真实厕坑的三分之一大小。看来它在阴

间的使用者按照同等比例缩小了体积，从而反映出墓葬修建者对死者“微型灵魂”的想象和物质化。⁽³⁹⁾

地下墓葬建筑的微型化过程在11至13世纪之际达到巅峰。此时出现了一种新型的精美墓葬，在现今中国北部的山西、陕西、河北和河南等地区流行。与自汉代以来建造的室墓相比，这类砖室墓反映出墓葬建筑空间微型化中更明显的理性主义，以及效仿华丽的地上木构建筑的更强烈的渴望。⁽⁴⁰⁾其结果是在有限的空间里填充了似乎无穷无尽的装饰细节。河南白沙1号墓是这类新型墓葬中的一个早期代表，墓中题记将该墓年代确定为1099年。十一级台阶构成通往墓室的陡峭墓道，墓本身则如同是建在地下的一座微型房屋，由矩形前室和六边形后室组成 [图77.15]。⁽⁴¹⁾前来参观的人们常会惊讶于这座著名的宋墓竟然如此窄小：它的正门只有约1米高，以至于位成年人几乎很难通过。前室和后室也都相当狭窄：前室1.84米宽、2.28米长，后室与墙间的距离只有2米。但如此尺寸上的局促必定不是出于节俭，因为墓室内部被装饰得异常绚丽多彩，如同一个熠熠生辉的珠宝箱子。建造者尽力在这个砖室墓里营造出一种视觉幻象，煞费苦心地将其转化为一座雕梁画柱的木构建筑。他们以雕、绘结合的方式达到这种效果。首先用雕砖装配成柱子、斗拱、椽子和假窗，然后在上面以鲜亮的颜色图绘出复杂精美的图案 [图77.16]。

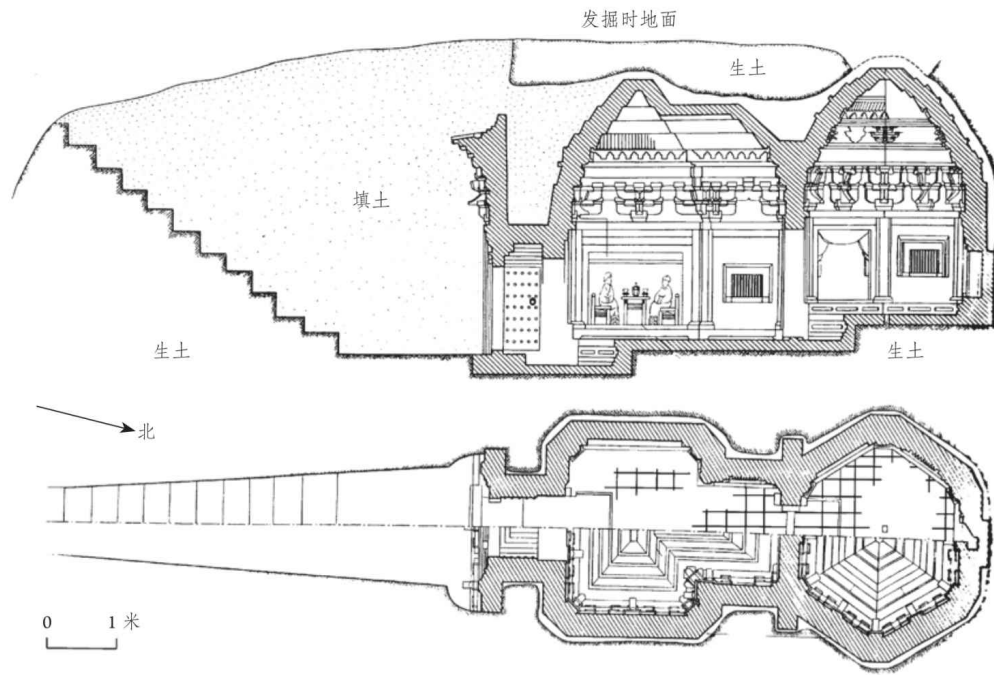


图77.15 河南白沙1号宋墓剖面、平面图



图77.16 河南白沙1号宋墓砖雕局部

对本文的讨论来说，最值得我们注意的是这座墓葬的设计体现出一个三级渐进的“微缩”过程。上面提到的墓门尺寸反映了建筑微型化的第一个阶段，第二个阶段则通过前、后室的规模递减完成。二室都模仿木构厅堂。前室里支撑横梁的立柱高约1.5米，而到了后室里却因升高的地面而缩短了大约30厘米。与这个改变相应，两个厅堂里的所有仿木部位——包括横梁、斗拱和墙面——都做了尺寸和比例的调整，结果是两个建筑空间在结构上相同但在体积上却明显有别。我们或可以二室的不同礼仪功能来解释这个精心计划并付之实行的建筑设计。有的学者提出前室是对家族“影堂”的重现，而影堂在宋代成为祭祀祖先的标准场所。⁽⁴²⁾在白沙宋墓的前室中，过世夫妇的肖像被描绘在西墙上〔图77.17〕。二人在小桌两边相向而坐，都将手插在袖口中，表情端肃。两人没有交谈，而是将注意力集中于对面墙上图绘的场景，其中一名舞者在十数人组成的乐队伴奏之下翩翩起舞〔图77.18〕。宿白认为这两幅画面共同表现了“开芳宴”这一题材：这是私人场所中举行的一种表演，在宋代成为一种家庭娱乐形式，也象征了夫妻之间的和睦。⁽⁴³⁾



图77.17 河南白沙1号宋墓前室墓主夫妇像



图77.18 河南白沙1号宋墓前室杂剧壁画

这种肖像不见于六边形的后室中，其中凸起平台上放置的是盛放墓主遗体的棺材。前部的墙上绘有表现日常生活景象的图像。后部棺台两边是占据了东北和西北墙的两个假窗，窗上雕刻的菱形窗格暗示出空间在墓室之外的延伸。这一空间被北壁中央的“半启门”图像再

次暗示 [图77. 19a]。这个在浅壁龛中雕造的假门位于墓葬中轴线的终点和棺材后边，表现出墓葬微型化的第三个，也是最后一个阶段。这个门不超过60厘米高，比位于同一轴线上的前、后室墓门都要小得多。它嵌套在层层门框中并略微凹进，营造出一种向其内部导入的强烈视觉幻象。这种幻觉被一个人物形象进一步加强：一个高仅40厘米，以近乎圆雕的手法雕造的女侍出现在两扇门扉之间的缝隙处，似乎正在开门 [图77. 19b]。李清泉近日通过对相关案例的分析，提出假门之后的隐蔽空间应是称作“寝”的家宅中的私人居室。⁽⁴⁴⁾这个解释有其考古根据——在一些案例中，墓葬修建者有意让观者看到这个空间中的挂着帘子的床和展开的被子 [图77. 20]。⁽⁴⁵⁾对本文来说，李清泉的观点有助于我们解释白沙宋墓中的规模递减：墓葬建筑空间的三个微型化阶段分别对应于前室、棺室以及假门后的“寝”。这个“收缩”的过程很有可能与死者的三种不同呈现形态有关——首先是在家族影堂中的公众肖像，然后是棺木中的尸体遗骸，最后则是无形的灵魂。隐藏在假门之后，非物质性的灵魂超越了墓室建筑材料的局限，它的存在只能够诉诸人们的想象空间中。



a



b

图77.19 河南白沙1号宋墓后室

- (a) 半启的门
- (b) 半启门的女子

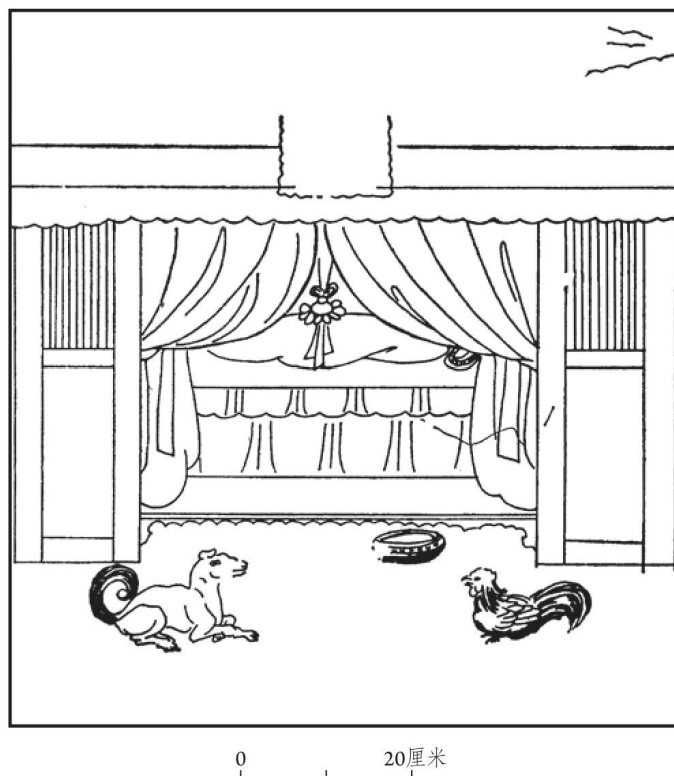


图77.20 福建尤溪一中宋墓后壁描绘门后“寝”的壁画

(张柏寒 译)

[\(1\)](#)刘安等，《淮南子·说山训》，长沙：岳麓书社，2015年，第161页。英译见John S. Major等译，《The Huinanzi: A Guide to the Theory and Practice of Government in Early Han China》(New York: Columbia University Press, 2010)，第625页。

[\(2\)](#)有关灵魂二元论最精练的表述见于《礼记》：“魂气归于天，形魄归于地，故祭求诸阴阳之重义。”见《礼记正义》，载阮元校刻，《十三经注疏》，北京：中华书局，1980年，第1595页。有关中国古代灵魂理论的讨论见Yingshi Yü (余英时)，“‘O Soul, Come Back!’ A Study in the Changing Conceptions of the Soul and Afterlife in Pre-Buddhist China,” *Harvard Journal of Asiatic Studies* 47.2 (1987): 363 - 395，特别是pp. 369 - 378。

- (3) 巫鸿, 《从“庙”至“墓”: 中国古代宗教美术发展中的一个关键问题》, 载《超越大限——巫鸿美术史文集卷二》, 上海: 上海人民出版社, 2019年, 第9—30页。
- (4) 见 K. E. Brashier (白瑞旭), “Han Thanatology and the Division of ‘Souls’,” *Early China* 21 (1996):125-158.
- (5) Claude Levi-Strauss, *The Savage Mind* (Chicago: University of Chicago Press, 1966), p. 24.
- (6) 英译见 Chi-chen Wang (王际真) trans., *Traditional Chinese Tales* (New York: Greenwood Press, 1976), p. 23.
- (7) 这个瓷枕应是墓葬中用的明器。半启门的图像在许多宋、金墓中都有发现。
- (8) 《楚辞·惜诵》。英译见 David Hawkes, *The Songs of the South: An Ancient Chinese Anthology of Poems by Qu Yuan and Other Poets* (Harmondsworth: Penguin Books, 1985), p. 157.
- (9) 王充, 《论衡·纪妖篇》, 见黄晖, 《论衡校释》(附刘盼遂集解), 北京: 中华书局, 1990年, 第918页。
- (10) 黄晖, 《论衡校释》, 第876页。英译见 Alfred Forke, *Lun-heng* (New York: Paragon, 1962), vol. 1, p. 195.
- (11) 许宏, 《略论我国史前时期瓮棺葬》, 载《考古》, 1989年第4期, 第334页。
- (12) 许宏, 《略论我国史前时期瓮棺葬》, 载《考古》, 1989年第4期, 第336页; 李仰松, 《谈谈仰韶文化的瓮棺葬》, 载《考古》, 1976年第6期, 第356—360页。
- (13) 见 Wu Hung, *The Art of the Yellow Springs: Understanding Chinese Tombs* (Honolulu: University of Hawaii Press, 2010), 第132—134页。中译本见巫鸿, 《黄泉下的美术: 宏观中国古代墓葬》, 施杰译, 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2010年, 第137—145页。
- (14) 有关讨论见巫鸿, 《引魂灵璧》, 载《残碑何在——巫鸿美术史文集卷五》, 上海: 上海人民出版社, 2021年, 第137—145、291—306页。
- (15) 有关该枕的发掘报告见徐州博物馆, 《徐州后楼山西汉墓发掘报告》, 载《文物》, 1993年第4期, 第29—49页。亦见 James C. S. Lin (林政升) ed., *The Search for Immortality: Tomb Treasures of Han China* (Cambridge: Fitzwilliam Museum, 2012), pp. 209-212.
- (16) Hu Shih (胡适), “The Concept of Immortality in Chinese Thought,” *Harvard Divinity School Bulletin*(1945-46): 30, from Ying-shih Yü (余英时), “O Soul, Come Back!”
- (17) 李延寿, 《北史》, 北京: 中华书局, 1974年, 第507页。
- (18) 张拯亢, 《绍兴出土古物调查记》, 载《文澜学报》第三卷第二期, 1937年, 第15页。

- (19) 对这类器物的综合研究见谢明良,《六朝谷仓罐综述》,载《故宫文物月刊》,1992年;丁爱博(Albert Dien),《从堆塑罐或“人物罐”论六朝墓葬仪式的发展》,载巫鸿编,《汉唐之间:文化艺术的互动与交融》,北京:文物出版社,2001年,第509—546页。
- (20) 在这种早期五联罐上,中间的小罐实际上和底下的大罐相通,其他四个小罐位于大罐的肩部并环绕着中心的小罐。见前引丁爱博与和谢明良论文。
- (21) 有关五行理论及其对汉代视觉文化的影响的资料,参见Aihe Wang(王爱和),*Cosmology and Political Theory in Early China*(Cambridge: Cambridge University Press, 2006); Te-k' un Cheng(郑德坤),“Yin-Yang Hu-Hsing and Han Art,” *Harvard Journal of Asiatic Studies* XX/1-2 (1957): 162-186。
- (22) 见巫鸿,《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》,李清泉、郑岩等译,上海:上海人民出版社,2017年,第297—316页。
- (23) 巫鸿,《黄泉下的美术》,第157—162页。
- (24) 日本学者小南一郎提出了类似的解释,尽管他更明确地将五个小罐与五岳联系起来。见小南一郎,「神亭壺と東吳の文化」,载『東方学報』,第65册,1993年,第223—312页。
- (25) 此处对于这个发展序列的概括主要依据丁爱博,《从堆塑罐或“人物罐”论六朝墓葬仪式的发展》一文。
- (26) 张志新,《江苏吴县狮子山西晋墓清理简报》,载《文物资料丛刊》,1980年第3辑,第130—138页。
- (27) 有关黄泉的概念,见巫鸿,《黄泉下的美术》,第1页。
- (28) 该铭文出于山东苍山的一座墓中。翻译和讨论见巫鸿,《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》,第386—404页。
- (29) 张志新,《江苏吴县狮子山西晋墓清理简报》,第136页;吴县文物管理委员会,《江苏吴县狮子山四号西晋墓》,载《考古》,1983年第8期,第707—713页。
- (30) 张志新,《江苏吴县狮子山西晋墓清理简报》,第136—137页。
- (31) 这件罐子及其上的题记和3号墓中发现的一件几乎相同。见张志新,《江苏吴县狮子山西晋墓清理简报》,图16.1;吴县文物管理委员会,《江苏吴县狮子山四号西晋墓》,图8.1—8.3。
- (32) 吴县文物管理委员会,《江苏吴县狮子山四号西晋墓》,第708页。
- (33) 丁爱博,《从堆塑罐或“人物罐”论六朝墓葬仪式的发展》,第518页。
- (34) 丁爱博,《从堆塑罐或“人物罐”论六朝墓葬仪式的发展》,第517页。
- (35) 有关这一墓葬形制的讨论见巫鸿,《黄泉下的美术》,第35—38页。

- (36) 该墓的发掘报告见湖北省博物馆，《曾侯乙墓》，北京：文物出版社，1989年；该墓的英文介绍见Robert L. Thorp（杜朴），“The Sui Xian Tomb: Re-thinking the Fifth Century,” *Artibus Asiae* 43.5 (1981): 67-92。
- (37) Wu Hung, “The Archaeology of Passage: Reading Invisibility in Chinese Tombs,” in Richard Neer ed., *Conditions of Visibility* (Oxford: Oxford University Press, 2019), pp. 111-145. 译文见本卷《墓葬中的通道：对“不可视性”的阅读》。
- (38) 擂鼓墩1号墓的占地面积是562.6平方米，长台关1号墓的占地面积是68.02平方米。
- (39) 这是山东省沂南县北寨村汉墓，以其丰富的画像石雕刻而著称。见曾昭燏等，《沂南古画像石墓发掘报告》，北京：文物管理局，1956年。
- (40) 对这一现象的讨论见Wei-cheng Lin（林伟正），“Wooden Architectural Structure in Brick: A Changed Perspective from Life to Death in 10th-13th Century China,” *Archives of Asian Art* 61 (2011): 3-36。
- (41) 宿白，《白沙宋墓》，北京：文物出版社，1957年。
- (42) 见李清泉，《“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》，载巫鸿、朱青生、郑岩编，《古代墓葬美术研究》（第二辑），长沙：湖南美术出版社，2013年，第322—324页。
- (43) 宿白，《白沙宋墓》，第48—49页。
- (44) 李清泉，《空间逻辑与视觉意味——宋辽金墓“妇人启门”图新论》，载巫鸿、郑岩编，《古代墓葬美术研究》（第一辑），北京：文物出版社，2011年，第329—362页。
- (45) 这类图像在河南登封和福建尤溪的两座宋墓以及山西平定的一座金墓和辽宁凌源的一座元墓中都有发现。参见李清泉，《空间逻辑与视觉意味》引文。

78 墓葬考古与绘画史研究⁽¹⁾ (2017)

引言

墓葬是集中保存中国古代文化艺术遗产的重要资源，对研究各种美术形式的历史都具有关键性作用。随着中国考古事业在最近半个世纪的长足发展，美术史研究也越来越多地使用了墓葬考古材料。而对于这类历史证据不断增多的使用，又进一步促使美术史学者考虑有关方法论的问题，如埋藏于墓中的艺术品和视觉形象有何特殊性质，这些考古材料在美术史的研究中具有哪些方面的价值，在使用它们的时候应该特别注意什么，如何把考古材料与传世作品结合使用，等等。七八年前薛永年已经著文讨论过这些问题，但其主要着眼点在于书画鉴定。⁽²⁾本文希望把问题展得更开一些，就绘画史研究的整体来谈一谈墓葬考古材料的重要性和使用方式。由于材料极端丰富，这里不可能一一介绍。本文的主要目的在于对资料的种类和性质做一整体性的概览。

在开始讨论具体资料以前，需要简单提一下中国古代绘画的特殊物质性以及传世古画作为历史研究材料的局限。本文所谈的“绘画”所根据的是这个词的狭义定义，即可移动或可携带的“画”，英文为movable painting或portable painting。不可移动的建筑绘画不属于本文讨论范围。⁽³⁾画屏和画幛可说是属于二者之间，既可以被看成是独立绘画，又构成建筑空间的一部分。由于屏幛画的创作、装裱和流传与单幅绘画密切相关，我们也需要将其包括在所讨论的“绘画”范围之内。一旦确定了这个观察范围，我们就可以看到中国古代绘画虽然包括一些画在木板上的屏风画，但绝大部分是在薄而脆弱的绢或纸上画的。由于这些材质的易损性，唐以前流传至今日的绘画作

品可说是凤毛麟角，宋以前的原作也相当稀少。此外，由于早期画作往往是装在墙壁或屏风上的，当建筑被改造或毁坏，很多这类绘画也就随着消失了。少量屏风画被改装为独幅挂轴，但其构图和观赏方式也都随之改变。此外，很重要的一点是：从很早时候起，临仿在中国就成了学习和保存古代绘画的一个重要方法。南朝谢赫（约479—502年）提出的“六法”之一即为“传模移写”。传顾恺之（约345—406年）撰的《论画》所讨论的也是临摹的问题。许多著名的国宝古画，如传顾恺之的《洛神赋图》、张萱（约713—755年）的《捣练图》、顾闳中（约910—980年）的《韩熙载夜宴图》等，实际上都是带有创造性的临摹品。在研究绘画史的时候，如何确定它们的历史性，合理地将其作为历史资料使用，也就成了一个相当棘手的问题。

由于这些原因，对中国古代绘画的研究可说是美术史研究中最困难的。特别是对宋代以前绘画的研究，往往缺少直接和可靠的证据。在这种情况下，墓葬出土的绘画资料就成为非常可贵的历史证据。这种资料最可贵之处首先在于其“真”：有发掘记录或确切出处的随葬绘画几乎不存在假造的问题。即使随葬的书画收藏中可能有个别赝品，但这些画作对于了解墓主所属时代的书画市场和收藏习惯仍具有历史价值。⁽⁴⁾而且，由于在很多情况下我们可以根据墓志和其他考古信息物判定墓葬的准确年代或大致时代，因此墓葬绘画资料常常具有其本身并不具备的年代学依据，这是许多传世绘画所不能比拟的。再者，墓葬中的绘画不但反映了特定时期的绘画技法和风格，它们在墓中的位置还能进而提供两种重要信息：一是绘画与建筑空间的关系，二是特定绘画形象的礼仪和象征意义。

那么与绘画有关的墓葬考古材料都有哪几种呢？每种又有什么特殊的价值和意义呢？我把这些材料分成四个基本类别，即：

- (1) 作为随葬品下葬的真实绘画作品；
- (2) 为葬礼或墓葬制作的丧葬绘画；

(3) 墓葬中模拟现实中可移动绘画的壁画；

(4) 一般性的墓室壁画和葬具上的画像装饰。

在以往的研究中，这些材料往往被综合使用，作为讨论“墓葬画像艺术”的实物根据。我之所以把前三类资料独立出来，一方面是由于这些资料与一般性墓葬壁画（即第四类）在性质和功能上有所区别，值得特殊重视；另一方面也是因为它们对于研究绘画史有着更为直接的作用和意义。由于篇幅的限制，本文以这三类资料作为讨论的主要对象。

作为随葬品下葬的真实书画作品

这种作品目前发现的数量很少，但非常重要。我们还不知道唐代之前以书画作为珍贵艺术品入葬的例子。一些现成画作被埋入坟墓很可能主要是由于其教喻意义或出于墓葬空间的营造目的。这种作品的一个重要形式是绘有图画的风扇，其绘画主题包括圣贤、孝子、列女等。通过文献我们知道这种风扇在现实生活中被广泛使用并被安置在皇座之后。如西汉末年的刘向（公元前77—前6年）在完成《列女传》的编纂后将之绘于“风扇四堵”。⁽⁵⁾而东汉光武帝刘秀也以列女风扇环绕其座，接见臣下时“数顾视之”。⁽⁶⁾1965至1966年在山西省大同市石家寨司马金龙墓中发现的“人物故事画风扇”，以图文相辅的形式表现了若干列女、孝子和贤士，明确地反映了这个传统在南北朝时期的延续。⁽⁷⁾但如下文将要谈到的，这架风扇有可能原来是该墓中棺床的一部分，因此可能是模仿现实中画屏的特制葬具，不应不加辨别地将其直接看作是生活中使用和观赏的真实绘画作品。近日江西省南昌市西汉海昏侯刘贺墓中发现的背面画有孔子像的铜镜，很可能是目前所知最早的在墓葬中发现的“非葬具”的绘画作品。据发掘者介绍，该物放置在主椁室西室中，初步拼接后大约宽50至60厘米，高80至90厘米，上有彩绘人像和长篇文字，记录了孔子生平和《论语》中

的某些章节。虽然全面的发掘报告尚未发表，我们因此无从知道它的详细情况，但从其放置的地点和图文内容来看，它应该是一件现实生活中使用的器物，最终作为海昏侯地下宫室的一部分被埋入坟墓。有人也提出它在这个诸侯王墓中的出现反映了当时统治阶层崇尚儒术的倾向。⁽⁸⁾此外，在吐鲁番唐墓中发现的画屏中，虽然大部分尺寸较小，应是为丧葬目的特殊制作的明器（见下文讨论），但少数例子与实用屏风尺寸接近，如东京国立博物馆藏的《树下人物图》纵149厘米、横57厘米，静冈县MOA美术馆藏的《树下美人图》纵139.2厘米、横52.9厘米，也有可能是“挪用”实用器物装饰墓室。

我们从历史文献中知道，某些皇帝把自己收藏的稀世古玩和艺术珍品带到坟墓中，希望在死后继续拥有这些文物。有的时候其后代或臣下也用这类器物为其殉葬。这类记载中最著名的是唐太宗（626—649年在位）与《兰亭序》的故事。据唐何延之在其《兰亭始末记》中所述，太宗对二王书法极为倾心，尽力收集。⁽⁹⁾但是王羲之书法中的明珠《兰亭序》却仍保存在一个名叫辩才的僧人手中。唐太宗执意要得到这件杰作，就派了一个名叫萧翼的机智大臣装扮成热诚的书生，去往庙中和辩才谈诗论字，骗取了辩才的信任。在发现《兰亭序》的隐藏之处后，萧翼终于设法将它盗了出来带回首都。唐太宗在获得这件宝物后与之形影不离，将其置于御座之侧，临摹再三。据刘餗《隋唐嘉话》，当太宗逝世的时候，“中书令褚遂良奏：‘《兰亭》，先帝所重，不可留。’遂秘于昭陵”⁽¹⁰⁾。《旧五代史》又记载在10世纪的战乱中，一个名叫温韬的军阀将“唐诸陵在境者悉发之，取所藏金宝，而昭陵最固，悉藏前世图书，钟、王纸墨，笔迹如新”⁽¹¹⁾。

由于绘画和书法的脆弱性，这类物品在地下墓室中经千年保存下来的概率微乎其微。一个例外是1970年发现的山东省邹县的明鲁荒王朱檀墓。朱檀是明太祖第十子。其墓中地宫由前、后两个墓室构成。前室后部中央设红御案，案上放置“鲁王之宝”印，案前为432个彩绘木雕墓俑组成的庞大俑群。后室中部砌有砖质棺台，上置朱漆金丝楠

木棺椁。棺两边原来放置死者的私人物件：东侧的两个戗金漆箱内装有冠、冕、袍、靴和玉圭、玉带等，西边地上放着文房四宝和琴棋书画。发掘者认为这种安排体现了“事死如事生”的思想。出土的绘画和珍稀书籍包括一件有宋高宗题诗的《葵花峡蝶》扇面、宋人无款《金碧山水图》和元代著名画家钱选的《白莲图》 [图78.1]，一把极其珍贵的“天风海涛”唐琴，一批元版图书和一套围棋。所有这些器物应该都属于鲁荒王内府的收藏。[\(12\)](#)



图78.1 钱选《白莲图》。元代。山东省邹县明鲁荒王朱檀墓出土

到目前为止，墓中发现的最大一宗书画也是由于墓主的特殊爱好而被下葬的。这个墓位于江苏淮安，墓主的名字叫王镇（1424—1495年），是明代永乐至甲辰年间的一个“儒商”。其墓志特别强调了他对绘画的爱好，说他：“古今图画墨迹，最为心所钟爱，终日披览玩赏不替。不啻好色之悦目，美味之悦口。尤善识其真伪，收藏之顷，不计价值。”[\(13\)](#)他的棺椁均以檀香木制作，之间填塞用桐油与石灰搅拌成的油灰，椁外又浇灌石灰糯米浆。如此不遗余力的封闭措施确实起到了持久隔绝空气的作用，使得死者的尸体、衣物和随葬品得以完好保存近500年之久。随葬品中最为引人瞩目的是两卷书画，入葬时放在王镇两腋之下。一卷镶水晶轴头，上裱字画8幅，发掘者将其定名为《人马图》（任仁发款）、《江城送别图》（无款）、《松屋读书图》（无款）、《霜林白虎图》（无款）、《溪山游赏图》（“希穀”款）、《秋塘图》（王渊款）、《太白骑鲸图》（徐良款）、

《萱花图》（李在款）〔图78.2〕。另一卷镶花梨木轴头，上裱字画17幅，画者依次为李政、戴浩、李在、丁文暹、夏芷、夏昶、九阳道人、胡端正、高鼎、樊晖、马轼、陈录（2件）、何澄〔图78.3〕、李政、谢环和殷善。研究者认为第一卷中的书画为王镇自己收罗集结，而第二卷中的作品则先是由一个叫作郑均的人收集的，后归王镇所有。如上面提到的，这总共25幅画中除了题为任仁发和王渊的两幅为赝品，其余皆为真迹，时代均为明代前期。17位有署名的画者中有的颇有声名的宫廷画家，有的少有画作传世，有几位则画史完全失载。这些出土作品因此可以从不同方面补充我们对于明代早期绘画和绘画收藏的了解。⁽¹⁴⁾通过分析其中李在、谢环、马轼等宫廷画家的“米家云山”风格的戏笔山水，薛永年和尹吉男指出明代绘画中以往不为人知的复杂性和多样性，进而提出绘画史研究应该加强对画史中主体和非主体风格的认识。⁽¹⁵⁾甚至那两件被认为是赝品的画卷，也为了解当时的书画市场提供了难得的证据，杨仁恺因此称其为“明初时的好伪物”⁽¹⁶⁾。



图78.2 李在《萱花图》。明。纸本水墨。淮安王镇墓出土



图78.3 何澄《云山墨戏图》。明。纸本水墨。淮安王镇墓出土

按照东周大儒荀子的说法，这类墓中陪葬的物品应该被看成是“生器”的一种，即死者生前拥有而在其死后用来殉葬的物件。⁽¹⁷⁾唐太宗、鲁荒王和王镇墓中埋藏的古代书画作品是极为特殊的个案。但是在有的地区和时期，某种书画作品会成为随葬品中的通行形式。例如在明代，折扇成了江南地区高级墓葬中最常见的随葬器物之一，往往由死者拿在手中，有的带有绘画和题字。虽然这种纸和竹木制作的折扇不易在地下保存，但在显贵的墓葬中仍多有发现，有时一座墓中随葬七八柄甚至20余柄，其装潢多为当时流行样式，有的还系有玉坠。如上海宝山朱守城夫妇合葬墓出土了23把折扇，同出物还包括笔筒、插屏、砚台、镇纸、印盒、香熏等文房用品，体现出死者“文人雅士”的形象。⁽¹⁸⁾1973年发掘的位于江苏省吴县的许裕甫墓中发现了三柄折扇。⁽¹⁹⁾其中一柄两面题诗，落款说明是万历朝宰相申时行在许裕甫还活着的时候书写并赠给他的。另一柄乌木扇上有文徵明所画的山水和题诗[图78.4]。由于文徵明去世时许裕甫不过14岁，这把扇子不太可能是画家的赠物，而更可能是许裕甫心爱的艺术藏品或实际用品。⁽²⁰⁾



图78.4 文徵明诗画扇。江苏省吴县许裕甫墓出土

另一些绘画遗迹的出土状况不明，有些出于墓葬，有些则可能出于佛寺遗址。前者或属于墓主私人所有，也有可能是偶然进入墓葬的。虽然由于发掘情况不详而难于下结论，但为研究绘画史增添了十分宝贵的材料。这类材料中的非常有意思的一个例子是画在纸上的一幅仕女图，早年出土于新疆吐鲁番的一座墓葬中，现藏于瑞典斯德哥尔摩人种学博物馆（Museum of Ethnography, Sweden）[图78.5]。⁽²¹⁾图中是一个相当典型的体态丰腴的唐代仕女，常见于张萱、周昉一派的传世画作和敦煌盛唐时期壁画中。但是旁边的一行墨书题识却使它具有了个人肖像的性质。这行文字可以读为：“九娘语四姊：‘儿初学画，四姊忆念儿，即看。’”⁽²²⁾据此我们知道这是一幅“九娘”的自画像，赠给称作“四姊”的一位亲戚或闺阁挚友作为留念，以慰相思之苦。那么，是不是这张画有可能是九娘在四姊过世时制作的？是不是自谦为“初学画”的她把自己的像赠给了死者，希望死者灵魂有知，在想起她的时候可以通过这幅画看到她？这个可能性使一个流行的典型图像具有了特殊的环境和感情色彩。虽然这是一个无法被最后证明的假设，但是这张画肯定具有的一个意义是：它显示出这类女

性形象在盛唐时期的流行程度，甚至可以出于一个普通妇女之手，以表达自我想象和感情。



图78.5 《九娘自画像》。唐。纸本淡彩。新疆吐鲁番出土

虽然出土于佛寺遗址的绘画材料不属于本文的讨论范围，但是其中一例，由于其对研究唐代绘画具有重要价值但较少为人所知，在此顺便提一下。这是吐鲁番木头沟早年发现的一幅绢画的残片，上边画有一株苍劲的老松，以纯水墨绘成，笔势矫健、变化多端，极具表现力 [图78.6]。这些残片首次发表于1915年出版的香川默识编《西域考古图录》中。⁽²³⁾虽然整个画幡已不存在，但是这棵松树的风格非常特殊，使人想起朱景玄（活跃于8世纪中下叶）在《唐朝名画录》中描写的唐代画家张璪笔下的松树：“气傲烟霞，势凌风雨，槎枒之形，鳞皴之状，随意纵横，应手间出。”⁽²⁴⁾英国学者苏立文（Michael Sullivan）在其研究隋唐时期山水画的著作中将之作为9世纪水墨画的重要根据。⁽²⁵⁾此外由于画上的残存款识，我们可以知道这些松树原属

一幅佛教画幡的背景部分，画的主体形象是十六罗汉中的第二尊者迦诺迦伐蹉。从松树的画法我们可以想见画家描绘人物时所用的健劲笔法，因此也为思考唐代吴道子画派的风格提供了一项实物材料。



图78.6 松树佛教画幡残片。吐鲁番阿斯塔那古墓出土。载香川默识编《西域考古图录》，1915年，46号

特制的丧葬绘画

这类墓葬考古材料虽然也以可移动绘画的形式出现，但其来源不是死者的生活环境或艺术收藏，而是由专门制造丧葬用具的工匠或作坊为了墓室或葬礼这种特殊场合制作的。它们的特殊礼仪功能决定了其图像、构图和使用方式的特殊性和目的性。我们因此不能简单地把它们与现实中的绘画作品同等看待，不加区分地放到“中国绘画史”中去作为艺术观赏的对象。

现存最古老的几幅中国独幅绘画实际上都属于这种作品，出土地点主要在湖南长沙和山东南部。⁽²⁶⁾由于这两个地方在战国和西汉初期

属于楚文化区，在丧礼和墓葬中使用帛画可能与这一地域文化有着密切关系。这些出土帛画中较早的两幅均为战国中晚期作品，创作时间在公元前4世纪左右。两画均为长方形，在尺寸、长宽比例与绘画技法等方面都非常相似，图像均以墨线画于丝帛之上。出于长沙东郊陈家大山的一幅长31厘米，宽22.5厘米。画面中心为一全侧面的年轻女性，双手合掌立于新月之上，面对似作搏斗状的一夔一凤。第二幅出于长沙子弹库，长37.5厘米，宽28厘米，上缘裹有一根细竹条，竹条中央系棕色细绳，右缘和下缘未经缝纫。出土时放置于椁盖板下，隔板之上。画中描绘一名手执缰绳的御龙士人，头戴高冠，身佩长剑，立于伞盖之下。所驭之龙作舟形，其下有鱼，龙尾上有一立鹤 [图 78.7]。[\(27\)](#)



图78.7 人物御龙帛画。战国。长沙子弹库楚墓出土

这两幅出土帛画在绘画史上的意义可以总结为四个方面。第一，反映了肖像画在这一时期的长足发展。经科学分析，子弹库墓的墓主是一位40岁左右的中年男子，身边放置一柄青铜长剑，与画中人物一致。由此可以认为这张画以及陈家大山帛画都是所出墓葬的墓主画像。但这些以写实风格描绘的肖像被置于神话或幻想的环境中，画面整体表现的应是死后的境界。第二，这两幅画证明了在战国甚至更早时期，流畅的墨线已经是中国绘画的最主要的造型方式和视觉因素，不但用来勾画轮廓而且用以表现三维形体（如士人饱满的衣袖和旋转成8字形的高冠）和传达运动感（如士人颈后飘动的系带和伞盖下飘动的流苏）。第三，二图虽然具有相同的材料和绘画风格，但同时也反映出艺术水平的明显差距。陈家大山出土女像的线条粗细不均、面部轮廓转折生硬。而子弹库出土的男像则线条流畅而富有韵律感，接近于后世所说的“游丝描”，在塑造形象和传达运动感等方面都达到相当高的水平。两画在艺术造诣上的这种区别，见证了文献中对这一时期出现的技术高超的“画者”的记述。《庄子·外篇·田子方》篇载：“宋元君将画图，众史皆至，受揖而立，舐笔和墨，在外者半。有一史后至者，僮僮然不趋，受揖不立，因之舍，公使人视之，则解衣般礴，裸。君曰：‘可矣，是真画者也。’”⁽²⁸⁾在这个故事里，宋元君将“真画者”区别于一般的画匠，而这位画者也对自己的特殊身份十分自觉和自负。我们在这里看到的是独立“画家”身份和概念的出现，而子弹库帛画为绘画史上的这个重要现象提供了有力的证明。

这种绘有死者肖像的帛画很可能是礼书所记载的“铭旌”的变体，流行于战国和汉初的楚地。⁽²⁹⁾西汉时期这类丧葬绘画中最著名的例子是马王堆汉墓出土的两幅帛画，一幅出自长沙国轪侯夫人墓（马王堆1号墓）中〔图78.8〕，另一幅出自她的儿子的墓（马王堆3号墓）中。此外还有一幅出于山东临沂金雀山9号墓。与前面讨论的战国帛画相似，它们仍以死者肖像为中心，但是构图远为复杂，并且使用了多种颜色。两幅马王堆帛画的T形画面被三个水平“地面”分为四部

分，从上到下分别是天界、死者肖像、祭祀场面和地下世界。[\(30\)](#)两张画的形制、构图非常接近，说明这是当时的一种流行的丧葬绘画的式样。



图78.8 长沙国轅侯夫人肖像。西汉初年。设色帛画。长沙马王堆1号墓出土

在中国绘画史出版物中，这些出土帛画经常被当作中国绘画的早期代表作。自然，在绘画风格和技术上它们无疑提供了研究战国和西

汉绘画的重要证据，但是在内容和体裁上我们不能直接地把它作为观赏性绘画来看待。⁽³¹⁾不管认为它们是招魂仪式中用的魂幡还是丧礼中用的铭旌，学者们都同意这些帛画的基本目的并不在于观赏，而是为某种礼仪服务。在丧礼之后它们被放入墓中陪伴死者。绘有轺侯夫人的帛画被放在马王堆1号墓中的内棺顶上，夹在内棺和第二层套棺之间。它的长度为2米左右，与内棺长度非常接近，应该不是偶然的。我们因此不能根据某些形态上的类似，就把这幅画看作是最早的立轴画。我下面会说到为观赏而创作的立轴画是在唐末以后才出现的，其作为艺术品的性质与战国和西汉的丧葬帛画全然有别。

属于为墓葬特别制作的绘画还包括许多单幅的伏羲女娲像，其所出墓葬多位于唐代的高昌国和西州。最早发现这种绘画并加以记述的是英国考古学家斯坦因（Marc Aurel Stein, 1862—1943年），他在其出版于1928年的《亚洲腹地：中亚、甘肃与东部伊朗探险详细报告》（*Innermost Asia: Detailed Report of Explorations in Central Asia, Kan-su and Eastern Iran*）一书中的《阿斯塔那的古墓》一章里，对发现这类绘画的情况作了相当详细的报告〔图78.9〕。⁽³²⁾在斯坦因之后，更多的伏羲女娲墓葬挂画在吐鲁番地区被发现，目前总数在六十件以上。⁽³³⁾这些画大部分绘于麻布上，一般用木钉钉在墓顶，画面朝下。画面象征着天界，而画中的伏羲女娲则象征着宇宙中的阴阳二端。此外，斯坦因在《亚洲腹地》一书中还说到，他在阿斯塔那墓葬中发现的悬挂在墙上的绘画，有的表现了墓主的所有物和娱乐场面。但据我所知他并没有发表图片。⁽³⁴⁾这类绘画的一个发表了实例是出土于阿斯塔那13号墓的一幅纸画。墓主人坐于中央的华盖之下，两侧绘庖厨和鞍马，上方两端分别绘出日、月。构图与阿斯塔那408号墓中的一幅仿挂画的壁画接近〔见图78.29〕。



图78.9 伏羲女娲像。唐。布本设色。斯坦因于1928年在吐鲁番阿斯塔那古墓中发现。现藏印度国家博物馆

在为丧礼或墓葬专门创作的绘画作品中，铭旌帛画、伏羲女娲像和墓主像可说是具有明确的丧葬礼仪功能和象征意义的。另外一些为墓葬制作的绘画则不一定具有这种特殊含义，其更主要的目的是给死者布置一个黄泉之下的家宅，因此常常模仿现实生活中的绘画作品。上面提到的司马金龙墓出土的“人物故事图”屏风可能就属于这个类型 [图78.10]。韦正近日参考大量考古证据，提出这架屏风是“在石质的高足床榻上，直接放置或嵌置木质漆画的三面围屏；每一屏面用

小木板组成大木板，然后在上面作画；围屏有边框”⁽³⁵⁾。由于石质棺床是特制的葬具，那么作为这个棺床之组成部分的屏风也应该是为墓葬专门制作的了。但是从绘画的内容和风格来看，它可能和活人使用的屏风相当接近。



图78.10 “人物故事图”屏风。北魏。木板漆画。山西大同司马金龙墓出土，中国国家博物馆、山西博物院藏

新疆阿斯塔那唐代墓葬中发现的若干图画屏风也属于这个传统，但其中形制较小者应该是作为“饰而不用”的明器设计制作的。明器画屏实际上在西汉墓中就已存在，以马王堆1号墓和3号墓所出者为代表。1号墓出土画屏一面绘云龙，另一面绘玉璧和几何图案。出土时安置在头箱中，竖立在为死者灵魂准备的“位”的后方。⁽³⁶⁾唐代墓葬中画屏遗物较早为人所知者有两组，一是斯坦因发现的“园中贵妇”（Ladies in a Garden）绢画残片，现存新德里印度国家博物馆。⁽³⁷⁾

另一组包括惯称为《树下人物图》和《树下美人图》的纸本长条形绘画，现在分别藏于东京国立博物馆和静冈县MOA美术馆。这两幅保存相对较好，由于尺寸相近被一些学者认为是一个屏风上的两幅，但并无考古证据的支持。⁽³⁸⁾二者的来源也不同：《树下美人图》由大谷光瑞（1876—1948年）率领的“大谷探险队”在阿斯塔那墓中获得，《树下人物图》则为新疆布政王树柁收藏。⁽³⁹⁾具有明确墓葬信息的例子见于更为晚近的发现中，多为色彩鲜艳的绢画，裱在六扇或八扇的木框上，出土时位于象征卧榻的土台上或旁边。⁽⁴⁰⁾张礼臣（死于702年，葬于703年）墓中的六扇屏风在木框上裱绛紫色绫边，每扇描绘一名乐舞女性，一共是两名舞伎和四名乐伎〔图78.11〕。虽然这架屏风是具体而微的明器，每扇仅22厘米宽、47厘米高，但制作十分精美，从仕女图像到重彩描绘的方式都体现出当时的一种流行绘画题材和风格，学者认为具有很高的艺术和历史价值。出于阿斯塔那187号墓的一座8世纪中期屏风，经复原后似乎呈现了一个“通屏”的完整画面，中心是对弈的两名贵妇，身后为侍女和树下嬉戏的儿童〔图78.12〕。⁽⁴¹⁾遗憾的是由于原物破碎严重，很难了解这架“木框联屏”的原来形状。相对而言，阿斯塔那188号墓中出土的一架八扇屏保存更好一些，而且呈现了仕女之外的另一种题材。这架屏风更加明显是为墓葬制作的明器，不但把实际屏风有意缩小（每扇宽22.3厘米，高53.5厘米），而且图绘墨点以模仿钉眼。在绘画题材上，由于这架画屏的每扇上画一人牵一马，后面是茂密的大树，人们一般称之为“牧马屏风”。值得注意的是每匹马虽然鞍辔齐全但均无骑者〔图78.13〕。熟悉中国墓葬美术的人都知道，这种无骑者的备鞍骏马形象自南北朝以来就常常出现在墓葬中，往往象征着死者灵魂。考虑到这一点，也可以认为这架屏风的图像具有某种特殊丧葬意义。与这些微型屏风有关而对绘画史研究颇为重要的另一项材料，是1969年于吐鲁番哈拉和卓50号墓出土的一幅纸本三联屏式花鸟画，以赭色线条模拟屏风界框，应是一架模拟画屏的一半〔图78.14〕。⁽⁴²⁾每扇屏上都相当生动地描

绘了展翅飞翔于花草树石之间的禽鸟，内容和构图与日本正仓院收藏的绢本“夹缬屏风”相当接近。而后者是实际生活中使用的屏风，每幅高141.3厘米、宽48.2厘米，是阿斯塔那出土的明器屏风的二倍以上。



图78.11 仕女屏风绢画残片。唐（8世纪初）。绢本设色。吐鲁番阿斯塔那张礼臣墓出土，新疆维吾尔自治区博物馆藏

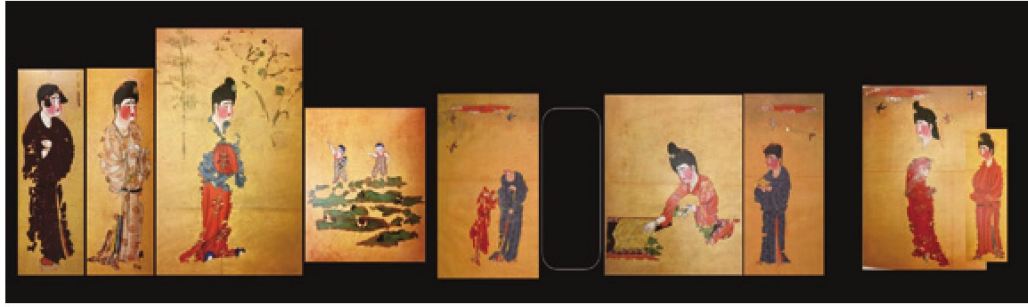


图78.12 仕女屏风画。唐（8世纪中期）。绢本设色。阿斯塔那187号墓出土，新疆维吾尔自治区博物馆藏



图78.13 牵马图屏风。唐（8世纪中期）。绢本设色。阿斯塔那188号墓出土，新疆维吾尔自治区博物馆藏



图78.14 三联屏式花鸟画。唐。纸本设色。吐鲁番哈拉和卓50号墓出土，新疆维吾尔自治区博物馆藏

墓葬中出土的另一些独立画作的性质还有待于进一步研究。这些作品有可能是特地制作的丧葬绘画，但也有可能是为装饰墓葬空间而“挪用”的现成作品。如上面谈到，东京国立博物馆藏的《树下人物图》与MOA美术馆藏的《树下美人图》尺寸比一般的明器屏风大，可能是用于装饰墓室的实用物。《九娘自画像》也属于性质不能确定的例子。另一组类似的性质不宜确定的例子是辽宁叶茂台7号辽墓中发现的两幅立轴画，一幅画的是山水〔图78.15〕，另一幅画白兔和花卉〔图78.16〕。这两幅画原来挂在该墓中木制“小帐”的东西两壁上。⁽⁴³⁾小帐是盛放棺材的，被设计成一个木构厅堂样式，坐落在外有围栏的须弥座式木棺床上。小帐内东墙上挂的画被称为《深山会棋图》或《山弈候约图》，所表现的是道家的“洞天”仙境。画上部峭峰陡起，白云掩映其间。中部山崖间显露出松林和楼阁，楼阁前两人对坐下棋。山崖下有一隧道，前方辟门，门外另一隐士正携琴前来赴会。由于其明显的道家题材和成仙意味，有的学者将其解释为一张为墓葬特别制作的“冥画”，认为对面悬挂的白兔图含有长生不老意义，因

此也属同类。⁽⁴⁴⁾但有的学者不同意这种看法，认为这两张画是真实的绘画作品，甚至可能是当时已有上百年历史的唐代晚期古画。⁽⁴⁵⁾在我看来，虽然我们尚不能完全排除两画事先存在的可能性，但即使它们不是特别为丧葬制作的，当它们被用来装饰墓葬，其性质和意义也都发生了根本的变化，即从活人世界中的画作变成死者世界中的摆设。另外值得注意的一点是，这两张画在墓中的位置和悬挂方式无疑是在模拟生人房屋里悬挂图画的情况，因此对研究绘画史，特别是对研究立轴形式的出现时间，有着重要的意义。



图78.15 《深山会棋图》。辽。绢本设色。辽宁叶茂台7号墓出土，辽宁省博物馆藏



图78.16 《竹雀双兔图》。辽。绢本设色。辽宁省叶茂台7号辽墓出土，辽宁省博物馆藏

墓葬中模仿现实绘画的画面

与上面讨论的两类考古资料不同，本节中考虑的不是可以移动的绘画或屏风，而是葬具和墓室墙壁上的画面。由于这些画面明显地模仿着现实生活中的绘画样式（formats），它们又和一般性的墓室建筑壁画或器物装饰不同，其图像内容、形式和位置为探索当时绘画的使用和分科提供了重要信息。我把这类考古资料分为四种，所模拟的绘画形式分别为手卷、画屏、画幛和挂轴。

手卷

据文献记载，独幅的手卷画在汉代肯定已经存在了。如《后汉书》中说，汉顺帝（129—144年在位）时的顺烈梁皇后——妣，小的时候即很贤惠，入宫以前，“常以列女图画置于左右，以自鉴戒”⁽⁴⁶⁾。唐代美术史家张彦远（生活于9世纪中下叶）也提到东汉著名儒家学者蔡邕（133—192年）曾经画过一幅名叫《小列女图》的画。⁽⁴⁷⁾虽然这些作品都不存在了，但是我们在汉墓画像石中可以发现模仿手卷画的痕迹。如位于山东嘉祥武氏家族墓茔中，立于151年的武梁祠上刻有七个列女故事，在后墙和左墙的最上一层从右向左横向展开〔图78.17〕，在构图上与传世绘画《列女仁智图》及《女史箴图》的前半段非常相似。虽然这两幅卷轴画的年代晚于汉代，但根据武梁祠石刻，我们可以将这种绘画形式至少追溯到2世纪早中期，即顺帝时代。同时，我们也可以想象用来制作武梁祠列女石刻的底本应是一幅可携带的狭长画稿。可以证明这个假设的一个细节是，表现“楚昭贞姜”的一段画面，被分刻在祠堂左后方交角处的两面墙壁上〔图78.18〕。武梁祠墙面画像的第一段也显示出与后代手卷画极为密切的关系：这段长幅石刻从右到左描绘了一系列古代帝王，从伏羲女娲起到夏桀止，每幅肖像以榜题隔开〔图78.19〕。传顾恺之撰的《论画》中记载了名为“伏羲、神农”和“汉本纪”的绘画，应是这类作品。直到唐代，阎立本（约601—673年）的《历代帝王图卷》仍旧沿袭了非常相似的手卷构图形式。

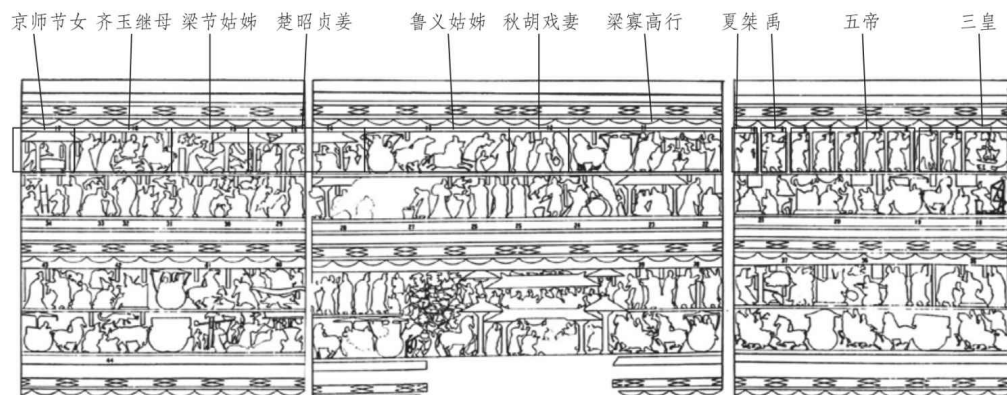


图78.17 武梁祠故事位置示意图。东汉（151年）。山东嘉祥



图78.18 “楚昭贞姜”故事。武梁祠石刻画像。东汉（151年）。山东嘉祥



图78.19 古代帝王图，武梁祠石刻画像。东汉（151年）。山东嘉祥

南京西善桥南朝大墓所出的《竹林七贤与荣启期》图，为我们提供了一个较为复杂的研究墓葬画像与手卷关系的例子。⁽⁴⁸⁾根据文献记载以及这两幅砖印画的狭长构图，一些学者提出两图是根据一幅手卷画翻制的，其原始作者甚至可能是顾恺之本人。但如果我们仔细分析一下这两幅画的构图和细节，我们会发现二者在构图和绘画空间概念上存在着相当值得重视的差异。北壁上的四位高士分成两组，每组中两名高士相互呼应，似乎在对话 [图78.20a]。而南壁四人则是各自专心于自己的活动，或弹琴，或独饮，或沉溺于“坐忘”当中 [图78.20b]。两图所反映的绘画空间 (pictorial space) 的概念也相当不同。北壁上的树干与人物衣裾及身下席垫叠压，以此显示画面中的立体空间，人物之间的器皿也暗示着向内伸延的地面 [图78.20a]；南壁的构图则将树木和人物水平排列，相互分隔，很少显示对于纵深空间的关心 [图78.20b]。这些观念和视觉习惯上的区别指示出，这两幅图出于不同画家之手。虽然它们相同的尺寸和基本一致的布局说

明二者从属于统一的建筑设计，而且都反映出卷轴画的影响，但是它们对绘画空间的不同处理要求我们对南朝时期绘画的复杂性和多样性有更深入的理解。



a



b

图78.20 《竹林七贤与荣启期》。南朝，模印砖画。江苏南京西善桥宫山大墓出土。

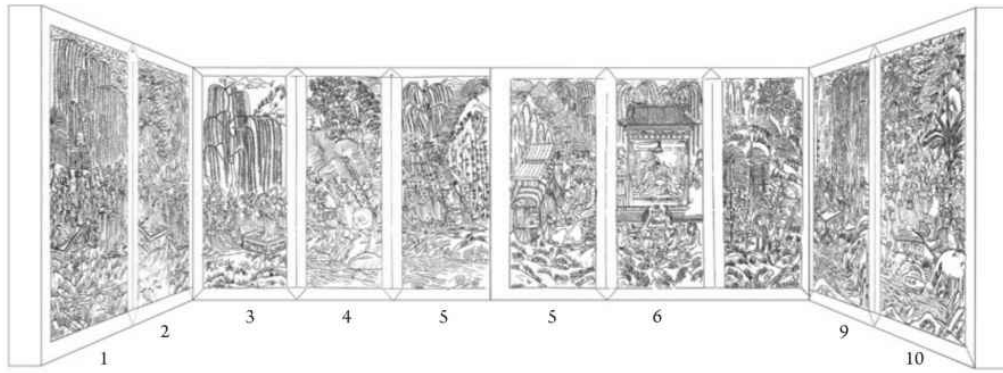
(a) 北壁

(b) 南壁

屏风

上文中说到，在一些情况下，生活中使用的画屏被转化为墓葬中的明器，但仍然保持了原来的绘画媒材和形态。另一种情况则是现实中的画屏被转化成为丧葬特制的石屏或墓葬画像中的形象。墓葬石屏一般与石榻（或石床）组合，可以被视为司马金龙墓出土的木屏一石

榻组合的进一步礼仪化和去功能化。一个典型的例子发现于西安北郊炕底寨村的北周天和六年（571年）康业墓中。其中的石榻以十扇竖幅石画屏环立于榻的三面〔图78.21a〕。[\(49\)](#)有意思的是，其中一扇屏上，描绘了墓主人康业坐在一具带围屏的榻上，围屏上画的是山水图像。可见山水屏风画在唐以前就已流行〔图78.21b〕。另一个例子是1982年出土于甘肃天水的一个形制类似的围屏石榻，时代略晚，大约在隋唐之际。该榻通高1.23米、宽1.15米、长2.18米，应与实际生活中的床榻尺寸相当。其围屏由11块石雕组成，每块画面内容相对独立，分别表现狩猎、宴饮、酿造、祭祀、出行、泛舟、建筑桥涵、亭台楼阁、山水日月、人物车马等情景。[\(50\)](#)此外，还有若干北朝墓葬于墓主肖像的背后刻绘围屏，围屏上面还有简率的山水、高士等形象。具体实例见于济南马家庄道贵墓和东八里洼北朝墓、磁县东魏元祐墓、孟津北陈村王温墓等。[\(51\)](#)这些例子为我们想象绘画屏风在当时室内陈设中的实际情形提供了形象的材料。



a



b

图78.21 屏风石榻。北周（571年）。石刻。西安北郊炕底寨村康业墓出土

(a) 全貌

(b) 康业像

在唐代，屏风图像进而成为墓葬艺术中的一个相当流行的主题，从7世纪中期以后，不断出现在京畿地区的壁画墓中。画在壁画中的屏风幅数，从独扇到二十二扇不等，有的以四扇、五扇或六扇的联屏组成更大的组合。较早的例子包括位于陕西礼泉的李勣墓（670年）和燕妃墓（671年）。前者绘六曲仕女屏风，后者绘十二曲人物屏风，屏上表现的是高士、贤人、仕女之类。⁽⁵²⁾位于富平县的节愍太子墓（710年）在墓室的西壁、北壁和南壁上均绘有屏风，围绕棺床三面而立，显示出与北朝时期屏一榻组合的延续关系。⁽⁵³⁾屏风上画的是当时流行的“树下美人”题材。值得注意的是画者在北壁屏风图像旁又绘出几位在墓室中侍奉死者的“真实”侍女，通过与屏风上的缩小的美人形象之间的对比，强调出屏风图作为“表现绘画之画像”的意义 [图 78.22]。



图78.22 仕女与屏风。唐（710年）。陕西西安富平县节愍太子墓墓室北壁彩墨壁画线图

唐墓壁画中屏风图像的多种内容，也为了解当时的流行绘画题材提供了最真实的参照。据李星明总结，这些内容包括“人物、花鸟、

山水、畜兽、十二生肖等，其中以人物与花鸟最多。人物画屏风多见于天宝年间以前的壁画墓中，而且具有古韵的、身着褒衣的高士和蜚纤垂髻的仕女形象占有相当大的比例。天宝年间以后人物屏风画减少，这种褒衣人物屏风画更是少见，而花鸟屏风画则大为流行”⁽⁵⁴⁾。这些仿制画屏的某些内容可以和画史中的记载建立直接关系。如张彦远在《历代名画记》中说：“屏风六扇鹤样，自（薛）稷始。”⁽⁵⁵⁾其他唐宋绘画专著如《唐朝名画录》《宣和画谱》等也都有关于薛稷所画鹤屏的记载。⁽⁵⁶⁾唐墓壁画证明薛稷创造的这个样式在他于713年去世之后变得愈加流行，出现在不少9世纪乃至唐代以后的墓葬中。其原因应该是仙鹤图像传达了道家的长生不老观念，因此在墓葬中获得了另一层意义。

除了多曲画屏以外，唐墓中的一些画有边框的独幅画面所表现的可能是单扇立屏，但也有可能是裱或挂在墙上的绘画（见后文讨论）。一个比较清楚表现单幅画屏的例子见于今富平县朱家道村唐墓。虽然此墓尚未正式发掘，⁽⁵⁷⁾但是根据实际观察过此墓内部的考古工作者的介绍，其西壁棺台上方绘一组山水六曲屏风，东壁绘乐舞，北壁并排绘两幅有框的横向长方形单幅画，分别是“昆仑奴馭牛图”和“双鹤图”。南壁西段也绘有一幅带框独幅画，中绘卧狮〔图78.23〕。⁽⁵⁸⁾两个证据表明这几面有边框的单幅画所表现的是生活中使用的画屏。一是北壁上的两幅横长形单幅画之间站着一人，根据服装和发式来看是个侍女，正手持一管笔尖上蘸了墨的毛笔，面向外似乎注视着刚刚完成工作的画师〔图78.24〕。郑岩注意到虽然这个侍女手部画面损伤了，但是“幸存的笔尖打破了青牛屏风东侧的边框。与之形成对比的是，她身后衣服的一角恰好与双鹤屏风西侧的边框‘相切’”⁽⁵⁹⁾。这些有意设计的重叠关系，意味着这个侍者左右两方的带框画面是立体的屏风而非挂或裱在墙上的画幅。另一个证据见于西壁，这里所画的六曲山水屏风的画框被明显地表现为立体的木框，而非软质的镶边〔图78.25〕。单幅画面的边框虽然没有显示出同样的立

体感，但是宽窄和颜色都与山水屏风画框一致，所表现的应当也是立屏的外框。

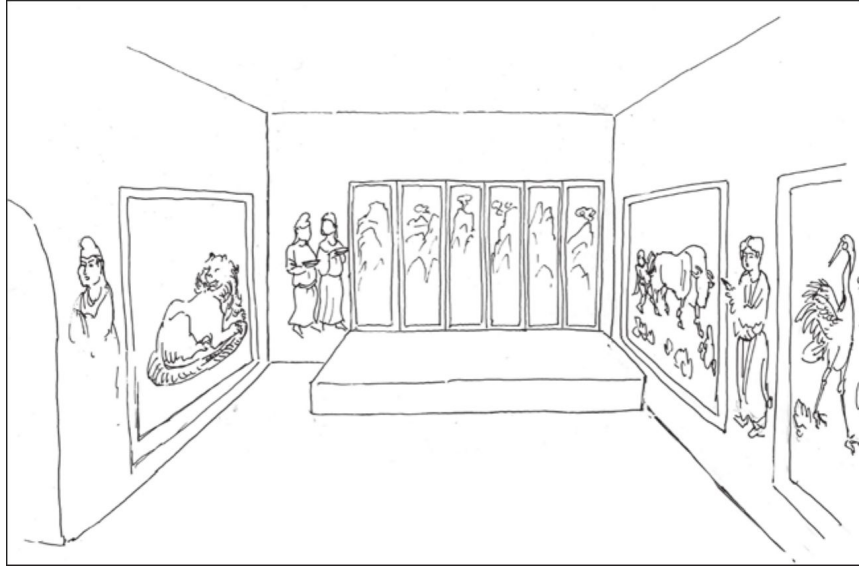


图78.23 朱家道村墓唐墓示意图。唐（8世纪中期）。富平县朱家道村。郑岩绘



图78.24 拿着毛笔的女侍。唐（8世纪中期）。富平县朱家道村唐墓壁画



图78.25 男侍和山水屏风。唐（8世纪中期）。富平县朱家道村唐墓壁画

2014年发掘的韩休墓为研究唐代山水画提供了又一重要材料。此墓位于西安市长安区郭新庄村，墓主是唐代著名画家韩滉的父母。墓室内装饰了两组模仿画屏的壁画，一是棺床上方的六曲高士屏风，一是北壁东部的独幅山水画，粗重的赭色边框明显模拟画屏的木框〔图78.26〕。⁽⁶⁰⁾唐覆亡之后，五代时期的各地统治者和北方的辽的皇室成员都建筑了大型墓葬，其中不少含有重要的绘画证据。最值得一提的两个墓是河北曲阳王处直墓（924年）和内蒙古自治区赤峰宝山1号和2号辽墓（923年及稍后）。王处直墓中几处都饰有模仿画屏的壁画，如主室正壁上的大型单幅山水屏风〔图78.27〕，两耳室正壁上的扁长形山水和花鸟屏，以及后室中棺床上方的花鸟屏风。最后这种花鸟画屏也出现于宝山2号辽墓的棺床之上，棺床两侧则以历史题材绘制了两幅大型绘画，从其界框看可能是模仿大型立屏或画幛。一幅画描绘的是杨贵妃教习名为“雪衣娘”的一只白鹦鹉念诵《心经》的传奇故事，另一幅画的是才女苏蕙（即苏若兰）为戍边的丈夫寄送手制

《璇玑图》的情节 [图78.28]。据画史记载，唐代著名人物画家张萱和周昉都创作过有关这两个主题的画作。宝山壁画很可能是根据张萱和周昉的构图制作的，因此为研究盛唐绘画及其流传提供了极为宝贵的材料。[\(61\)](#)



图78.26 山水屏风壁画。唐（8世纪中期）。陕西省西安市长安区郭新庄村韩休墓棺室，陕西省历史博物馆藏



图78.27 山水屏风壁画。五代（924年）。河北省曲阳王处直墓前室，河北省博物馆藏



图78.28 “寄锦图”。辽代早期（10世纪20年代）。内蒙古自治区赤峰宝山2号辽墓出土

画幛

“画幛”又称“图幛”，也就是画有图画的“幛子”或“障子”。唐代文学作品中“幛”（障）和“屏”有时语义接近，不易分清，但其实际所指应是两种不同的绘画形态。如写于8世纪初的唐代传奇《游仙窟》在形容女主人公十娘的卧处时说：“屏风十二扇，画障五三张。”就很清楚地道明了两者的分别。⁽⁶²⁾依照学者扬之水的说法，由于幛子又称软幛，因此“未有使其屏立之骨架也”⁽⁶³⁾。换言之就是更具有可携性和移动功能的绘画，既可以在特殊场合中张挂，也可以作为半永久性的室内装饰。“画幛”这个词是在隋唐之际才出现的：张彦远在《历代名画记》中记录绘画价格的时候，特别对所使用的“屏风”一词做了个注释，说：“自隋已前多画屏风，未知有画幛，故以屏风为准也。”⁽⁶⁴⁾与画屏一样，画幛也有独幅和多幅之分。上面所引的“画障五三张”一语所指的估计就是各自独立的单幅形式。扬之水也发现，《南宋馆阁录》在记述省舍内山堂布置情况时说道：“软背山水图一，有会集则设之。”⁽⁶⁵⁾多幅者，则如《历代名画记》卷十记载的盛唐画家张璪所画“八幅山水障”⁽⁶⁶⁾。需要说明的是，虽然图幛或画幛是唐代的一种非常重要的绘画展示形式，但对它的研究比起对于屏风画的讨论来说还相当不够。⁽⁶⁷⁾以下的介绍也主要是起到抛砖引玉的作用，详细讨论尚需要在更大篇幅中进行。

如果将“画障”一词广义地理解为软质、不加木框的画幅，那么这种形式实际上在唐代以前就已经出现了。这个结论的一项根据出自2004年在新疆阿斯塔那发掘的408号墓。⁽⁶⁸⁾根据该墓出土的衣物疏，墓主是一对夫妇，丈夫叫吝尊锺，妻子的名字是令狐阿婢。墓室后壁上的一幅壁画几乎占满整个墙壁，从右到左描绘了大树、庄园田地、鞍马牛车、帷帐下的墓主像、劳作等场面[图78.29]。许多因素和甘肃酒泉丁家闸墓中的壁画接近。⁽⁶⁹⁾我们知道这幅壁画是对独立绘画的模仿，是因为壁画四角上都画有三角形的木钉，明显意在模仿悬挂绢画的方式。实际上，多年前斯坦因在阿斯塔那墓葬中也发现了悬挂在墙上的独幅绘画，表现墓主的所有物和娱乐场面的，很可能是阿斯塔

那408号墓中壁画的模仿对象。关于这个墓的年代，发掘报告将其定在十六国时期。丁家闸墓原定为后凉至北凉之间，即4世纪末至5世纪中叶。⁽⁷⁰⁾近日韦正著文将其修正到魏晋时期，在考虑这幅“仿挂画”壁画的年代时可以参考。⁽⁷¹⁾值得注意的是这张画上所画的木钉与唐代吐鲁番地区墓葬中挂画用的真实木钉形状非常相像，说明这种展示绘画的方式在此地从魏晋一直延续到唐代。

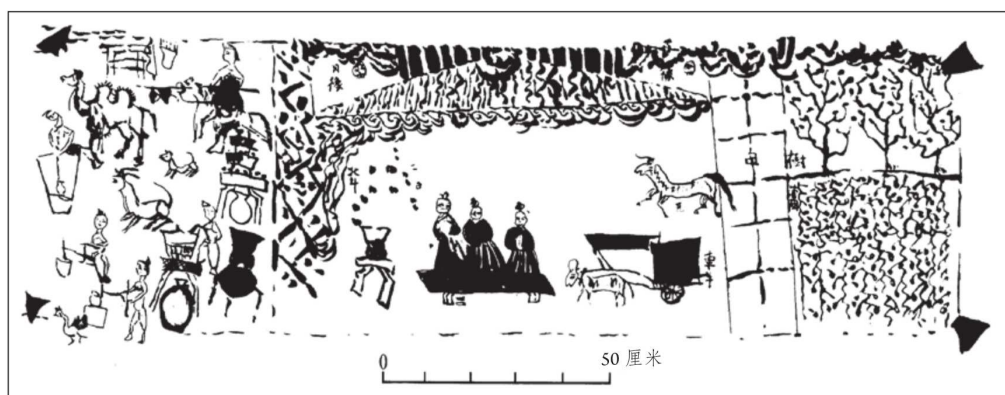


图78.29 墓主像及庄园图。十六国（4—5世纪）。新疆阿斯塔那408号墓壁画线图

唐宋时期的诗人们常常说到一种多幅的悬挂的软质绘画，画布的质地多为“生绢”，悬挂的地点常是厅堂内的正壁，最常见的形式是6幅一组。如韩愈（768—827年）在《桃源图》这首著名长诗中开头就说：“流水盘回山百转，生绢数幅垂中堂。”⁽⁷²⁾方干（809—888年）在《题画建溪图》中写道：“六幅轻绢画建溪。”⁽⁷³⁾10世纪的刘鳌对一套李成的山水图“爱之不己”，作诗称赞说：“六幅冰绢挂翠庭，危峰叠嶂斗峥嵘。”⁽⁷⁴⁾直到北宋末期，王安石（1021—1086年）仍在《学士院燕侍郎画图》一诗中说：“六幅生绢四五峰，暮云楼阁有无中。”⁽⁷⁵⁾我们今天已经没有这种在唐、五代和宋代流行的绘画的实例了，但是能不能在墓葬壁画中找到它们的踪迹呢？这里我提出一个可能性：唐玄宗武惠妃（699—737年）敬陵中的一套六幅山水壁画很可能表现的就是这种挂幅。

该墓在2008年得到抢救性发掘，隔年《文博》杂志上的一篇文章对其进行了初步介绍。⁽⁷⁶⁾根据照片和所了解的情况，这六幅山水画位于棺台上方的西壁上，一字排开，在原来位置中被石椁挡住。左边的三幅有赭红色边框，右边的三幅没有画边框，但有以界尺打的轻微墨线界格〔图78.30〕。六幅画的内容均为高山流水，构图和笔法富于变化，为研究盛唐时期山水画的发展提供了不可多得的证据。在一些介绍这个墓葬的文字中，这组壁画被称为屏风画。⁽⁷⁷⁾确实，它与唐墓中发现的屏风画有相同之处，均以多幅竖长的画面构成。但是在两点上它又和一般见到的仿屏风壁画有分别。一是它的六幅画面之间，特别是左边三幅画了边框的画幅之间，有明显的空隙，而仿屏风壁画一般是六幅的边框紧密连接，有的在边框上画出装饰。二是屏风画一般是坐落在棺台上或地面上。而这六幅画面却是“悬空”的，和棺床顶部不相接。为什么会出现这个情况呢？我的解释是这六幅画并不是在模仿立在地上的屏风，而是在模仿文献中所说的那种画于生绢并悬挂在墙上的山水挂幅。实际上，如果我们把这组壁画和以上所引的诗文对读，会感到这些诗句有如在描写这组画面。我们甚至可以进一步设想这组画所描绘的就是刘鹗所说的“昆峰”或杜甫所说的“壮哉昆仑方壶图，挂君高堂之素壁”。自古以来昆仑就是人们想象中的仙境，而壁画在墓室西墙上的位置也和昆仑的方位一致。隐藏在石椁的背后，这组画的最终目的并不在于被观赏，而是为石椁中的死者造就一个理想的境界。⁽⁷⁸⁾



图78.30 山水图。唐（737年）。水墨淡彩。西安市长安区大兆乡武惠妃敬陵墓室壁画

挂轴

前面说到，辽宁叶茂台7号辽墓中出土的两幅立轴画原来是挂在该墓中“小帐”东西两壁上的〔见图78.15、图78.16〕。不论这两幅画是否为墓葬制作，它们的一个重要作用是把小帐内部转化为一个有如居室般的空间。就像墓葬中的屏风从生活中的绘画作品转化为墓葬中的壁画形象一样，挂轴在10世纪之后逐渐被表现为墓葬装饰程序中的一个图像因素。这个情况也间接地证明了挂轴是在唐末以后出现的，到宋代以后逐渐流行。1990年发掘的河南洛阳邙山宋墓是一个比较早期的例子。^[79]这是一座仿木结构的砖室墓，四边形的墓室中南壁上以砖雕表现高桌和两侧的靠背椅，应是为墓主准备的灵位。东、西两侧耳室内绘女侍和砖雕的灯台，每室壁面上各绘两幅挂轴画，内容都是植物花草，包括垂柳、牡丹、莲花、竹子、梅花等〔图78.31〕。

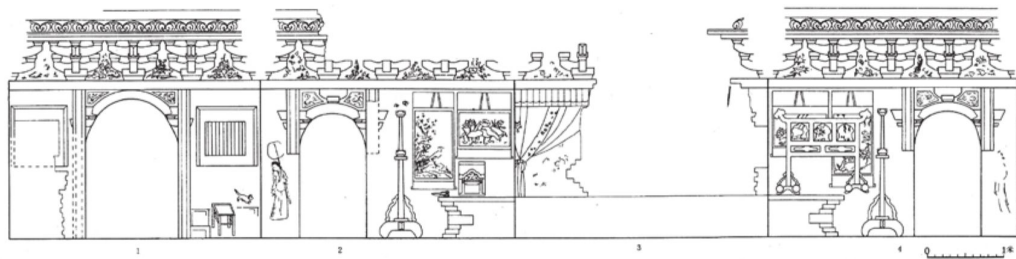


图78.31 墓室四壁展开图。宋。河南洛阳邙山宋墓壁画

挂轴图像在金元墓葬中出现的例子就更多了，也更加强调形象的虚拟性。⁽⁸⁰⁾在山西壶关县上好牢1号墓中，附于主室西、北两壁的耳室中均绘有表现挂轴的壁画，上面所绘的人物从服饰和举止来看多属神仙道释之类〔图78.32〕。⁽⁸¹⁾对这种“虚拟”挂轴最突出的运用见于山西兴县康宁镇红峪村元墓。⁽⁸²⁾这座墓的年代据题记为至大二年（1309年），墓主是武庆与夫人景氏。八角形墓室中的所有壁画都被处理成“挂”在墙上的形式。其中七面主壁上的方形画面“均画有上台、下台和牙子，状似五幅大的挂幅”⁽⁸³⁾。而墙间倚柱上的六幅壁画更明显地表现成典型的狭长挂轴，画幅上下用黑色画出天头和地头，天头上还精细地画出M形的“惊燕”〔图78.33〕。六幅中的两幅位于正壁墓主像两旁，分别描绘墓主后代和主持丧礼的僧人。其他四幅表现历史上的孝子。这两个例子已经有学者详细讨论过了，此处不再多述。⁽⁸⁴⁾对于绘画史研究说来，这些宋、元墓葬中的“虚拟”挂轴的意义主要在于它们承续了唐代在墓中绘画屏风和画幛的传统，以新出的绘画形式持续地在墓葬中建立模仿艺术品的空间。同时它们所模拟的画面也透露了当时挂轴画复杂而丰富的内容，从历史人物、道释、仕女、祖先肖像到山水、花鸟和牛马，所反映的绘画类别与宋代美术史家郭若虚（活动于11世纪后叶）等人的写作具有相当程度的可比性。

⁽⁸⁵⁾



图8.32 仿挂轴仙人像。金。彩墨壁画。山西壶关县上好牢1号墓



图8.33 仿挂轴墓主及孝子、僧人像。元（1309年）。彩墨壁画。山西兴县康宁镇红峪村武庆墓

如我在一开始提出的，这篇文章总的目的是对墓葬考古材料中有关绘画史的实物证据做一个基础性的检索和总结，同时也提出使用这些材料时应该注意的一些方法上的问题。限于文章长度，遗漏和不完善之处肯定存在。而且随着考古事业的不断发展，新的材料也在不断出现。就在此文将要完稿的时候，学术界的朋友告知在山西平山县王母村的一座晚唐墓葬中又发现了一幅重要的仿画屏山水画，时间比王处直墓早上20年左右。我希望本文可以为继续收集这类材料提供一个基础，也希望有同好的美术史研究者参加对这些基础资料的收集和分析工作。

(1) 本文的基础是我应杨志刚先生邀请，于2015年10月15日在上海博物馆作的讲话。成文后由李清泉教授和郑岩教授过目，做了一些修饰和改正。中国人民大学艺术学院博士生周天宇对我的研究工作提供了帮助。在此一并感谢。

(2) 薛永年，《文物出土与书画鉴定》，载《文物》，1998年第2期，第64—71页。

(3) 需要说明的是这种划分也是一种特殊的历史概念，在中国出现于唐代以后。张彦远在谈唐代绘画时尚把两京寺庙中的壁画包括在内。

(4) 目前所知的唯一这类情况是1983年发掘的位于江苏淮安的明代王镇夫妇墓。据中国古代书画鉴定组鉴定，其中出土的25幅画作中题为任仁发和王渊的两幅为贗品，其余皆为真迹。见江苏省淮安县博物馆、中国古代书画鉴定组编，《淮安明墓出土书画》，北京：文物出版社，1988年。

(5) 原载于刘向的《七略别录》，此书已佚，留存的篇章收入李昉等撰《太平御览》，北京：中华书局，1960年，第3128页。

(6) 范曄，《后汉书·宋弘传》，北京：中华书局，1965年，第904页。

(7) 山西省大同市博物馆、山西省文物工作委员会，《山西大同石家寨北魏司马金龙墓》，载《文物》，1972年第3期，第20—33、64、89—92页。

(8) 肖易，《海昏侯墓》，载《中国国家地理》，2016年第3期，第26—27页。

(9) 何延之，《兰亭始末记》，载周绍良主编，《全唐文新编》，第2部，长春：吉林文史出版社，2000年，第3423—3425页。

(10) 刘餗，《隋唐嘉话》，北京：中华书局，1979年，第54页。

(11) 薛居正，《旧五代史·温韬传》，北京：中华书局，1976年，第961页。

(12) 朱檀墓清理简报见《发掘明朱檀墓纪实》，载《文物》，1972年第5期，第27—38页。正式发掘报告见山东博物馆、山东省文物考古研究所，《鲁荒王墓》，北京：文物出版

社，2014年。

- (13) 韦曾泽、刘桂山，《淮安县明代王镇夫妇合葬墓清理简报》，载《文物》，1987年第3期，第1—15页，引文出自第3页。
- (14) 有关讨论见杨仁恺，《淮安明王镇墓出土古画考》，载《杨仁恺书画鉴定集》，郑州：河南美术出版社，1999年，第143—147页；徐邦达，《淮安明墓出土书画简析》，载《文物》，1987年，第3期，第16—19页；顾工，《淮安王镇墓出土书画简论》，载《中国书画》，2010年第3期，第56—59页。
- (15) 薛永年，《文物出土与书画鉴定》，载《文物》，1998年第2期，第64—71页；尹吉男，《关于淮安王镇墓出土书画的初步认识》，《文物》，1988年第1期，第65—72、92页。
- (16) 杨仁恺，《淮安明王镇墓出土古画考》，第143—147页，引文见第143页。
- (17) 关于“生器”的概念，见巫鸿，《“生器”的概念与实践》，载《残碑何在——巫鸿美术史文集卷五》，上海：上海人民出版社，2021年，第195—210页。
- (18) 上海市文物管理委员会，《上海宝山明朱守城夫妇合葬墓》，载《文物》，1992年第5期，第61—69页。
- (19) 南京博物院，《江苏吴县洞庭山发掘清理明许裕甫墓》，载《文物》，1977年第3期，第78—79页。
- (20) 苏华萍，《吴县洞庭山明墓出土的文徵明书画》，载《文物》，1977年第3期，第65—68页。该墓还出土了当时琢玉名匠陆子冈款玉簪，也应是墓主生前所有物。
- (21) 穆舜英主编，《中国新疆古代艺术》，乌鲁木齐：新疆美术摄影出版社，1994年，图211。第86页上的图版解释中将这幅画的年代定为7世纪，偏早，应为8世纪盛唐时期作品。有关此画的详细介绍，见张弓，《瑞典藏唐纸本水墨淡彩〈仕女图〉初探》，载《文物》，2003年第7期，第85—91页。
- (22) 这里根据的是宋远的读法。见宋远，《关于唐纸本〈仕女图〉墨书题识的解读》，载《文物》，2003年第9期，第35页。另一种不同的读法见张弓，《瑞典藏唐代纸本水墨淡彩〈仕女图〉初探》引文。
- (23) 此项材料为芝加哥大学美术史系博士生赵梦查到，特此致谢。
- (24) 朱景玄，《唐朝名画录》，成都：四川美术出版社，1985年，第11页。
- (25) Michael Sullivan, *Chinese Landscape Painting: in the Sui and Tang Dynasties* (Berkeley: University of California Press, 1980), R. 20.
- (26) 关于对这些画作的介绍，见陈隍，《古代帛画》，北京：文物出版社，2005年。
- (27) 何介钧、周世荣、熊传新，《长沙子弹库战国木椁墓》，载《文物》，1974年第2期，第36—43页。

- (28) 王先谦,《庄子集解》,北京:中华书局,1987年,第219—220页。
- (29) 巫鸿,《礼仪中的美术——马王堆再思》,载《超越大限——巫鸿美术史文集卷二》,上海:上海人民出版社,2019年,第223—249页。
- (30) 详细讨论见上文。
- (31) 郑岩在一些文章中发表了同样的看法。见郑岩《关于汉代丧葬画像观者问题的思考》,载朱青生主编《中国汉画研究》,第二卷,桂林:广西师范大学出版社,2006年,第39—55页。
- (32) M. A. Stein, *Innermost Asia: Detailed Report of Explorations in Central Asia, Kan-su and Eastern Iran*(Oxford: Clarendon Press, 1928), vol. 2, ch. XIX: The Ancient Cemeteries of Astana, pp. 664, 666, 669. 这幅图现藏于新德里的印度国家博物馆,编号为Ast.ix.2.054。
- (33) 冯华,《记新疆新发现的绢画伏羲女娲像》,载《文物》,1962年第7—8期,第86—87页;刘凤君,《试释吐鲁番地区出土的绢画伏羲女娲像》,载《新疆大学学报(哲学·人文社会科学版)》,1983年第3期,第72—76页。
- (34) Stein, *Innermost Asia*, vol. 2, pp. 664, 666, 669.
- (35) 韦正,《北朝高足围屏床榻的形成》,载《文物》,2015年第1期,第60页。
- (36) 有关讨论见巫鸿,《礼仪中的美术——马王堆再思》。
- (37) 见<http://depts.washington.edu/silkroad/museums/delhi/stein/astana.html>。编号为Ast.iii.4.010a, 4.010b-j。
- (38) 《树下人物图》里侧贴有吐鲁番柳中县高宁郡开元四年(716年)的户籍,《树下美人图》背后有开元四年纪年。
- (39) 参见张乐,《中日美术关联性研究——正仓院藏〈鸟毛立女屏风〉新解》,北京:中国文史出版社,2014年,第138页。
- (40) 金维诺、卫边,《唐代西州墓中的绢画》,载《文物》,1975年第10期,第36—44页;陈霞,《唐代的屏风——兼谈吐鲁番出土的屏风画》,载《西域研究》,2002年第2期,第86—93页。
- (41) 此墓墓主为安西都护府官员,墓中有“天宝三载”(744年)纪年文书出土,提供了断代的根据。
- (42) 见新疆维吾尔自治区博物馆编,《新疆维吾尔自治区博物馆》,北京:文物出版社,1991年,图版143,说明见第221页。
- (43) 辽宁省博物馆、辽宁铁岭地区文物组发掘小组,《法库叶茂台辽墓记略》,载《文物》,1975年第12期,第26—37页;杨仁恺,《叶茂台第七号辽墓出土古画的综合研究》,载《中国书画研究》,上海:上海古籍出版社,2006年,第113—135页。

- (44) 李清泉,《叶茂台辽墓出土〈深山会棋图〉再认识》,载《美术研究》,2004年第1期,第62—68页。
- (45) 美国学者乔迅(Jonathan Hay)在2015年于纽约大学艺术研究所(Institute of Fine Arts, New York University)作的一个讲演里提出了这个看法。
- (46) 范晔,《后汉书·皇后纪·顺烈梁皇后》,北京:中华书局,1965年,第438页。
- (47) 张彦远,《历代名画记》,上海:上海人民美术出版社,1964年,第86页。
- (48) 周保华、祁海宁,《南京市雨花台区西善桥南朝刘宋墓》,载《考古》,2013年第4期,第33—42页。
- (49) 寇小石等,《西安北周康业墓发掘简报》,载《文物》,2008年第6期,第14—35页。
- (50) 天水市博物馆,《天水市发现隋唐屏风石棺床墓》,载《考古》,1992年第1期,第46—54页。
- (51) 有关这些墓的发掘报告,见韦正《北朝高足围屏床榻的形成》中的《北朝高足围屏床榻主要墓例列表》,载《文物》,2015年第7期,第62页。
- (52) 昭陵博物馆,《唐昭陵李勣(徐懋功)墓清理简报》,载《考古与文物》,2000年第3期,第3—15页;昭陵博物馆编,《昭陵唐墓壁画》,北京:文物出版社,2006年,第172—177页。
- (53) 陕西省考古研究所、富平县文物管理委员会,《唐节愍太子墓发掘报告》,北京:科学出版社,2004年。
- (54) 李星明,《唐代墓室壁画研究》,西安:陕西人民美术出版社,2005年,第166页。
- (55) 张彦远,《历代名画记》,第182页。
- (56) 李星明,《唐代墓室壁画研究》,第378—379页。
- (57) 该墓已于2016年发掘。——编者注
- (58) 井增利、王小蒙,《富平县新发现的唐墓壁画》,载《考古与文物》,1997年第4期,第8—12页;张建林,《唐墓壁画中的屏风画》,载《远望集——陕西省考古研究所华诞四十周年纪念文集》,下卷,西安:陕西人民美术出版社,1998年,第720—729页。
- (59) 郑岩,《压在“画框”上的笔尖——试论墓葬壁画与传统绘画史的关联》,载《新美术》,2009年第1期,第39—51页,引文见第41页。
- (60) 讨论见郑岩,《唐韩休墓壁画山水图刍议》,载《故宫博物院院刊》,2015年第5期,第87—109页。
- (61) 吴玉贵、罗世平等学者对于这两幅壁画都做了仔细的研究。见巫鸿、李清泉编,《宝山辽墓:材料与释读》,上海:上海书画出版社,2013年。
- (62) 张文成撰,李时人、詹绪左校注,《游仙窟校注》,北京:中华书局,2010年,第28页。

- (63) 扬之水, 《行障与挂轴》, 载《中国历史文物》, 2005年第5期, 第65—72页。
- (64) 张彦远, 《历代名画记》, 第44页。
- (65) 扬之水, 《行障与挂轴》。
- (66) 张彦远, 《历代名画记》, 第201页。
- (67) 扬之水, 《行障与挂轴》一文对于“幛”(或障)的起源做了相当仔细的研究。
- (68) 吐鲁番地区文物局, 《新疆吐鲁番地区阿斯塔那古墓群西区408、409号墓》, 载《考古》, 2006年第2期, 第3—11页。另外, 2006年发掘的阿斯塔那前凉605号墓正壁也绘有与之类似的仿挂画的墓主及庄园画像。见鲁礼鹏, 《吐鲁番市阿斯塔那晋唐墓葬》, 载《中国考古学年鉴2007》, 北京: 文物出版社, 2008年, 第481页; 徐光冀主编, 《中国出土壁画全集》, 北京: 科学出版社, 2012年, 第8卷, 第210—211页。此两项材料分别由韦正和郑岩教授告知, 特此致谢。
- (69) 甘肃省文物考古研究所, 《酒泉十六国墓壁画》, 北京: 文物出版社, 1989年。
- (70) 甘肃省文物考古研究所, 《酒泉十六国墓壁画》, 北京: 文物出版社, 1989年, 第11页。
- (71) 韦正, 《试谈酒泉丁家湾5号壁画墓的时代》, 载《文物》, 2011年第4期, 第41—48页。
- (72) 韩愈, 《桃源图》, 载《全唐文》, 卷三三八, 北京: 中华书局, 1960年, 第3787页。
- (73) 方干, 《题画建溪图》, 载《全唐文》, 卷七五三, 北京: 中华书局, 1960年, 第7504页。
- (74) 刘鳌, 《赠李营丘》, 载《全宋诗》, 第1册, 北京: 北京大学出版社, 1991年, 第308页。
- (75) 王安石, 《学士院燕侍郎画图》, 载《全宋诗》, 第10册, 北京: 北京大学出版社, 1991年, 第6708页。
- (76) 屈利军, 《新发现庞留唐墓壁画初探》, 载《文博》, 2009年第5期, 第25—29页。
- (77) 屈利军, 《新发现庞留唐墓壁画初探》, 载《文博》, 2009年第5期, 第25页。
- (78) 详细讨论见巫鸿, 《唐代的挂画和仿挂画墓葬壁画——兼谈挂轴的起源》, 第四届古代墓葬美术研究国际学术会议论文, 芝加哥大学北京中心, 2015年。
- (79) 洛阳市第二文物工作队, 《洛阳邙山宋代壁画墓》, 载《文物》, 1992年第12期, 第37—52页。
- (80) 代表例子有长治郝家庄元墓(绘有影屏及山水画挂轴)等。见王进先、朱晓芳, 《山西省长治县郝家庄元墓》, 载《文物》, 1987年第7期, 第88—93页。
- (81) 杨林中等, 《山西壶关县上好牢村宋金时期墓葬》, 载《考古》, 2012年第4期, 第48—55、109、102—108页; 李清泉, 《墓葬与死者之间——叩问壶关上好牢1号墓的话语

逻辑》（稿本），第四届古代墓葬美术研究国际学术会议，芝加哥大学北京中心，2015年9月7日—9日。

[\(82\)](#) 韩炳华、霍宝强，《山西兴县红峪村元至大二年壁画墓》，载《文物》，2011年第2期，第40—46页。

[\(83\)](#) 王玉冬，《蒙元时期墓室的“装饰化”趋势与中国古代壁画的衰落》，载巫鸿等编，《古代墓葬美术研究》（第二辑），长沙：湖南美术出版社，2013年，第339—358页，引文见第346—347页。

[\(84\)](#) 见王玉冬，《蒙元时期墓室的“装饰化”趋势与中国古代壁画的衰落》；郑岩，《夕阳西下——读兴县红峪村元代武庆夫妇墓壁画札记》，载巫鸿等编，《古代墓葬美术研究》（第三辑），长沙：湖南美术出版社，2015年，第253—272页；李清泉，《“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》，载巫鸿等编，《古代墓葬美术研究》（第二辑），长沙：湖南美术出版社，2013年，第319—338页。

[\(85\)](#) 如郭若虚在《图画见闻志》中提到佛道、人物、仕女、牛马、山水、林石、花竹、禽鱼等画科。参见郭若虚，《图画见闻志》，俞建华注释，南京：江苏美术出版社，2007年。

79 中国墓葬和绘画中的“画中画” (2017)

引言

“画中画”是世界上许多艺术传统中都存在的现象。其基本含义是画家在构思和创作作品的时候，有意让画面中包括了装在画框中或裱在画轴上的绘画作品。“画”因此成为“被画”的对象 [图79.1、图79.2]。



图79.1 加布里埃尔·梅特苏 (Gabriel Metsu, 1664—1666年) 《女子读信》。爱尔兰国立美术馆藏。此处这个女子正在读一封丈夫或情人的远方来信。女佣拉开墙上画的帘幕，窗

外有一艘船在波涛汹涌的海上航行

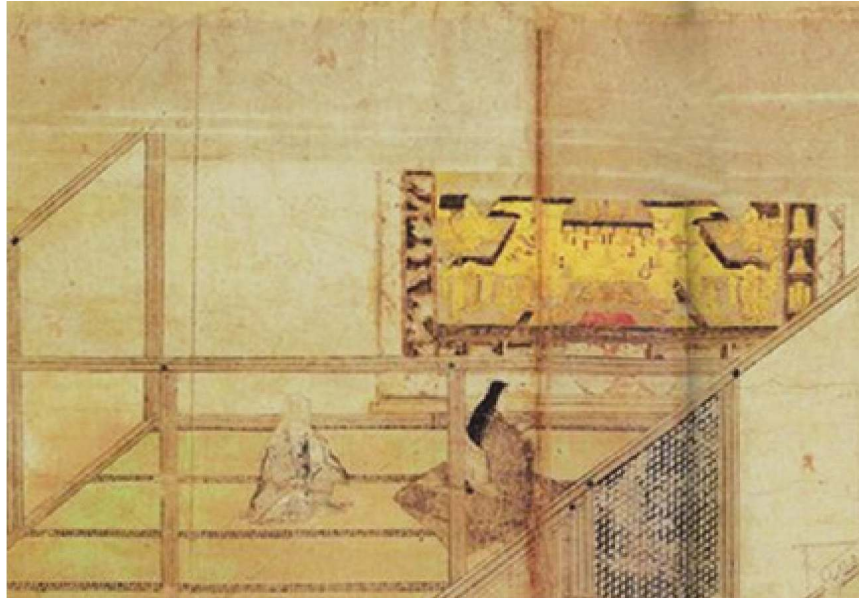


图79.2 《当麻曼荼罗绘卷》（局部）。镰仓中期。日本镰仓光明寺藏。此处绘横佩大臣之女因发心书写《称赞净土经》一千卷，而感得阿弥陀佛化现

“画中画”的形式有多种。最简单的情况是描绘一间屋子，屋子里陈设有绘画作品，画家因此自然地把这些作品放进了画面。这种情况当然不是没有，但如果画家的目的在于忠实地表现一个室内空间的话，那么他应该把屋子里各种各样的家具和陈设都不加取舍地画出来。但不少画家却并没有这么做，而是有选择性地表现一些特殊的陈设，其中重要的一项就是绘画。我们因此需要停下来想一想：画家是出于何种原因做出这种选择的？他们为什么对这些“画中画”发生了特殊的兴趣？

而且，如果仅仅是把绘画作为陈设或道具来描绘的话，画家没有必要把它们的内容描绘得特别仔细，他所表现的重点应该是整体的空间和其中的人物活动，对于背景和墙面上摆设的画则可以一笔带过。但我们在实际例子中看到的却往往并非如此：画家并非将这些“画中画”作为背景中的局部简单描绘，而常常是为它们选择了特定的题材和内容，把它们塑造为整幅画中的特殊角色。我们因此又需要停下来

思考一下：这些题材和内容是如何确定的？这种具有特定内容的“画中画”又是被赋予了什么角色？

这些问题的重要之处在于它们引领美术史家考虑至少三方面的问题：一是“画中画”反映出绘画在不同时期的物质形式和观看形式，二是它们表现了绘画作品与社会空间及人物活动的关系，三是它们透露出“绘画”概念的演化。基于这最后一点，我们应该把“画中画”的出现看成是绘画史中具有相当重要意义的一个事件，因为它说明绘画的对象可以是画本身，因此反映的是画家对于绘画作品作为一种客体存在的自觉和反思。

那么“画中画”在中国绘画里是在什么时候，又是在何种情况下出现的呢？对于这个问题我们目前也许还不能给出确定答案，但可以在现存资料的基础上做些合理的猜测。以卷轴画而论，传顾恺之所作的《列女仁智图》中“卫灵夫人”一段包含了一架山水屏风。但学者公认这幅画是宋代摹本，屏上山水的风格也明显属于南宋，因此只能作为南宋的证据使用。⁽¹⁾在我看来，“画中画”形象在中国绘画中集中出现是五代时期，具体的场合则是作为当时重要绘画中心的南唐画院。这个绘画机构留下来的一系列作品和它们的摹本，包括王齐翰的《勘书图》、周文矩的《重屏会棋图》和《宫中图》、顾闳中的《韩熙载夜宴图》等，都包含有屏风上或画框内的图画。虽然后世临摹者有时将其中的“画中画”换以当时流行的风格（这在《韩熙载夜宴图》中尤为明显），但画的整体构图应是因循原作，我也曾提出其如此集中的出现很可能反映出南唐画家之间的互动。⁽²⁾

在这几幅画中，《勘书图》和《重屏会棋图》尤其显示出艺术家对“画中画”形式的着意利用，以丰富自己作品的趣味和内涵。《勘书图》的画面几乎被一架巨大的三曲屏风占满，屏上显示的是一幅全景山水，湖上数峰，岸边垂柳，一抹远山在云雾中若隐若现〔见图 79.24〕。屏前的主要人物——一位文士——则被推到画面右下角，坐

在一个小桌后面专心地挑耳（这幅画因此也被称为《挑耳图》）。画中屏风不寻常的尺度以及它与画中人物的不寻常关系都使观者好奇地猜想：画家以这张“画中画”作为描绘主体的用意何在？他为何会做出如此安排？

王齐翰在南唐画院中的同僚周文矩可能也曾以山水屏风入画，旧传王维的《高士弈棋图》就很可能和他有关〔见图79.25〕。但他最有名的“画中画”作品无疑是《重屏会棋图》〔见图79.26〕。画中四名男子在前景中围成一圈下棋或观弈，一个童子在旁侍候。这组人物的身后立着一架单扇长方形大屏风，与手卷的表面（picture plane）构成平行关系，形成画中的另一矩形画面。屏上图画展示出一个内宅生活场景：一个长髯人物正在午休或准备就寝。他斜倚在一张装饰繁缛的床榻上由四名女子在旁服侍。两名女子在整理床铺，另一名侍女抱过来一床被子，第四个则站在他身后听候吩咐。这组人物的背后立着一架三折山水屏风。与《勘书图》类似，这个不同寻常的构图无疑也在于引起观者发问：画家为什么在画中安排了这些层层重叠的画面？他的用意何在？

我在《重屏：中国绘画中的媒材和再现》一书中对这些问题做了一些讨论，重点在于探求画面的意义和画家的目的。⁽³⁾目前这篇文章则转移方向，思考“画中画”这种表现形式在中国艺术中的出现和早期发展。以上对南唐时期几幅作品的简介引出一个问题：10世纪绘画中的这批“画中画”形象是不是有一个更早的根源？我认为很可能是有的，但不一定存在于卷轴画这种形式里，而很可能渊源于墓葬壁画。本文的目的即是对这种可能性进行初步论证，所使用的材料均来自最近二三十年中的考古发现，涵盖的时期主要是唐和五代，论证过程分为以下四个阶段：

(1) 目前所知的，明确可以称为“画中画”的形象首见于初唐墓葬，其出现契机是墓葬艺术在7世纪中的一个转化。唐代以前，北朝墓

葬中已将现实的床榻及绘有图画的多曲屏风转化为石棺床及石刻画像围屏。这种立体葬具上的图像在初唐进而转化为二维墓室壁画的“画中画”，其特殊的题材和艺术风格与墓葬壁画的其他图像形成张力。

(2) 墓葬中的“画中画”在盛唐时期得到突出发展。不但现实中的多种绘画形式，如多扇联屏、单幅立屏，以及单幅和多幅的画幛都被作为“画中画”引入墓葬壁画之中，其内容也从人物扩大到山水、走兽、禽鸟、花卉等。不同题材的聚合与搭配反映出“画科”概念在绘画实践中的出现。

(3) “画中画”在五代时期继续发展，不但在墓葬中占据了更为关键的位置，而且被画家和设计师用来指涉墓主的性别和身份，或用于构造墓葬中“外”与“内”、“堂”与“寝”之间的空间关系。

(4) 五代时期也是“画中画”形象在卷轴画中集中出现的时刻。此时绘画和墓葬中“画中画”的许多共性，包括其相似的空间构成、对性别和“内、外”的隐喻，以及时间上的共时性，都引导我们思考它们之间的关系，并在更广的意义上考虑墓葬美术与绘画艺术之间的互动。

初唐：“画中画”在墓葬壁画中的出现

以立体画屏入葬的情况至少从西汉时期就有了。马王堆1号墓与3号墓均随葬有明器屏风，立在头箱中“灵位”的后方，上画飞龙、玉璧等图像。⁽⁴⁾降至北朝时期，山西大同石家寨司马金龙墓中发现的“人物故事画屏风”以图文相辅的形式表现了若干列女、孝子和贤士。⁽⁵⁾韦正参考大量考古证据提出这架屏风原为石棺床之一部。⁽⁶⁾从绘画的媒材、内容和风格来看，这架木质漆屏可能和现实中的屏风相去不远。但在6世纪初的一些墓葬里，木质画屏被转化成为丧葬特制的石葬具。这种画像石屏在北魏后期已经出现，一般与石榻或石床组

合，可被认为是司马金龙墓木屏—石榻组合的进一步礼仪化和去功能化。其图像也开始脱离孝子列女故事的图解，更多地表现山林间或树下的人物〔图79.3〕。

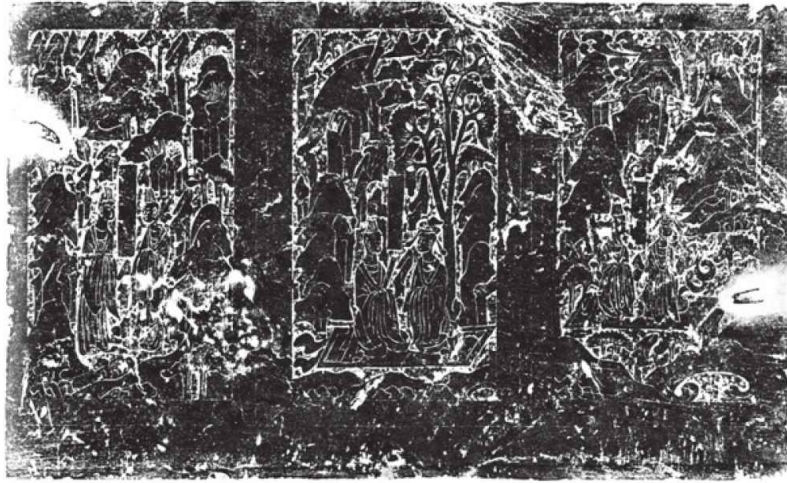


图79.3 线刻石榻屏风。北魏（6世纪上叶）。传洛阳出土

这种联屏石榻在随后的北齐、北周时期继续流行，并被入华的康居人利用作为葬具，一个典型例子发现于北周天和六年（571年）的康业墓中。石榻的三面围以十扇石刻画屏〔图79.4a〕。⁽⁷⁾有意思的是，其中一扇屏上刻绘了墓主康业坐在一具带围屏的榻上，围屏上草草勾画了山水图像〔图79.4b〕。这个发现一可证明山水屏风在唐代以前就已流行，二可作为胚胎状态的“画中画”的案例。类似案例也见于若干其他北朝墓葬，如济南马家庄道贵墓和东八里洼北朝墓、磁县东魏元祐墓、孟津北陈村王温墓等，其中墓主肖像身后的围屏上都饰有简率的山水、高士等形象。⁽⁸⁾与康业墓石榻上的画屏一样，这些例子一方面说明“画中画”的概念开始产生，一方面也显示出这种艺术表现形式还处于初级阶段，作为家具装饰而非独立绘画作品被表现。这个时期的其他一些案例，如山东临沂的崔芬墓中在墙上绘17面连续竖长方形构图，以墓葬壁画模仿现实生活中的墙屏，虽然显示出对“画”的关注，但不能作为“画中画”的例子。⁽⁹⁾



a



b

图79.4 康业石屏。北周天和六年（571年）

(a) 实物照片

(b) 康业像线图

带有石刻画屏的棺床在唐墓中消失，取而代之的是棺台与墙壁上画屏的组合。根据考古材料，这种图像最初见于7世纪中期以后的一些纪年墓中。⁽¹⁰⁾由于这些画屏是整体壁画程序的组成部分，但又具有明显的边框和独立的构图和内容，它们为墓葬中的“画中画”提供了最早和最明确的实例。从目前掌握的材料看来，这种“画中画”的两组早期重要例证见于唐太宗昭陵的陪葬墓，即其妃子燕妃墓和唐代开国

功臣李勣墓。⁽¹¹⁾燕妃墓中绘有一套十二扇屏风画像，位于墓室中围绕棺床的北壁西侧、西壁通壁和南壁西侧 [图79.5]。燕妃在太宗死后被册封为越国太妃，并作为“终献”的主祭人参加了唐高宗在666年举行的封禅大典。她死于咸亨二年（671年），被葬在太宗陵墓旁。这套屏风壁画有四个值得注意的地方：一是每扇以粗重的赭色边框环绕，因此明确显现为墓葬装饰中的“画中画”。⁽¹²⁾二是所画男女人物都穿着宽袍大袖的“古装”，有的身后飘舞着长长的衣带，与同墓甬道壁画中身穿窄袖长裙的“时下”宫廷女性判然有别 [图79.6]。三是这些人物均两两相对——多数是男女相对，但也有两名女子在树下相向而立的情况。四是这些人物有的以手指着对方做说话状，有的双手捧物或肩上荷物，有的在侍奉双亲，有的乘云从空而降。有些图像似乎隐含某种叙事内容，但由于缺乏伴随的榜题而不得其详。



图79.5 燕妃墓屏风示意图。唐咸亨二年（671年），陕西礼泉县昭陵陪葬陵。图片引自贺西林，《道德再现与政治表达——唐燕妃墓、李勣夫妇墓屏风壁画相关问题的讨论》，载《故宫博物院院刊》，2019年第12期



图79.6 燕妃墓壁画中的时装宫女。唐咸亨二年（671年）。陕西礼泉县昭陵陪葬陵

如果把这些特点和中国古代绘画的材料进行对照，最接近的标本是5世纪后期的司马金龙屏风和传顾恺之的《列女仁智图》。将燕妃墓屏风壁画〔见图79.5〕与司马金龙屏风上的“夏启与启母”〔图79.7〕及《列女仁智图》中的“鲁漆室女”画像〔图79.8〕比较，我们看到相当接近的构图样式和服装画法，甚至人物与树木也以类似的方式搭配。这些相似性说明燕妃墓壁画中的画屏很可能是有意模仿一架古代的列女屏风，但删除了原来伴随图像的文字，结果形成了一组叙事内容不明的“叙事画”。上文中提到北朝墓葬中出土的石画屏〔见图79.3〕应该就是燕妃墓围屏这类唐代壁画的前驱。这组7世纪晚期的“画中画”也有可能是在模仿当时已存在的6世纪的画屏。唐代作家段成式（约803—863年）在《酉阳杂俎》中记述了一则唐人使用绘有女性形象的“古屏”的轶事，可作为这一推测的佐证。⁽¹³⁾



图79.7 司马金龙屏风上的“夏启与启母”图。北魏（5世纪末）。山西大同石家寨司马金龙墓出土



图79.8 （传）顾恺之《列女仁智图》中的“鲁漆室女”画像。宋摹本。故宫博物院藏

李勣墓中画屏的人物形象和绘画风格也透露出它有可能是在模仿一架“古屏”。这套屏风图像在发现时已严重损坏，只在棺室北壁西侧和西壁北侧上保留有六扇屏风的局部[图79.9]。但其配置与燕妃墓一样，也是模拟一架围绕床榻的十二曲画屏。墓主李勣原名徐世勣，字懋功，是协助唐太宗开疆立业的名将，被封为英国公，为凌烟阁二十四功臣之一。他于总章二年（669年）去世，唐高宗为了表彰他的功绩辍朝七日，赠之以太尉、扬州大都督等头衔，诏令陪葬昭陵。

他墓前的石刻和高宗亲笔书写的石碑是昭陵陪葬墓中最大的，显示出墓主的特殊地位。此墓在唐中宗时期重修再葬，但根据屏风画的风格，应该是初建时所绘。这些壁画由于残损严重没有进行揭取。根据发掘时制作的线图，每扇屏上绘有一名女子，或立或坐于盘枝曲节的高树之下。⁽¹⁴⁾这些女子“均穿红色交衽阔袖衫，系白色长裙”，与《女史箴图》中的女性形象接近[图79.10]。特别是她们“堕马髻”的发式以及相当特殊的长长鬓发，更证明了二者的密切关系。

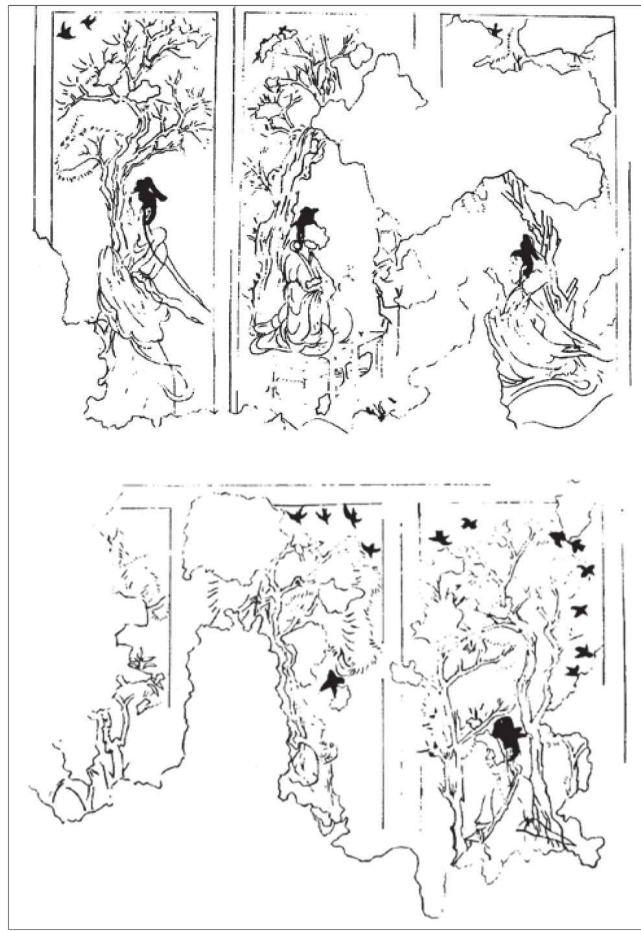


图79.9 李勣墓中屏风图像。唐总章二年（669年）。陕西礼泉县昭陵陪葬陵

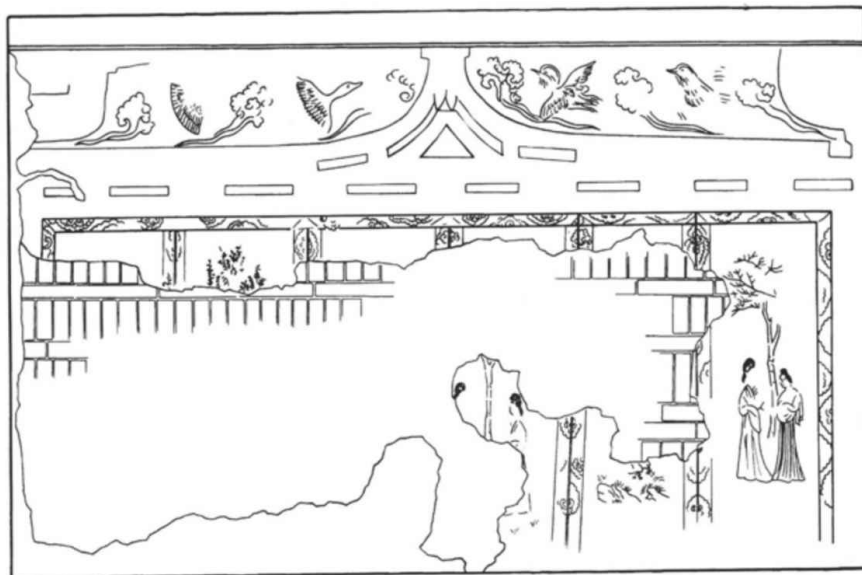


图79.10 (传)顾恺之《女史箴图》(局部)。南北朝。大英博物馆藏

李勣比燕妃仅早两年去世，两人都与太宗关系密切，属于初唐统治集团的最高层。⁽¹⁵⁾二人的墓葬都是昭陵的陪葬墓，由同一宫廷礼仪部门监修，甚至可能为同一批画家所绘。两墓均以“古屏”图像围绕棺床的做法因此不应该是偶然的。与燕妃墓情况相同，李勣墓中也画有身穿当下服装的宫廷女性，在墓室的东壁上演奏音乐，因此更突出了在棺床周围描绘“古屏”的特殊意义。这种特定的“时间性”（temporality）也见于唐代的另一种围绕棺台的“画中画”，其题材常被称为“树下老人”，所表现的应是古代的贤人和高士。根据赵超的研究，“这些老人所穿的服装是魏晋时期的式样，而不是唐代流行的式样”⁽¹⁶⁾。李星明进而称这种“画中画”为“褒衣人物屏风画”，认为它们所透露的是“初盛唐时期以儒家道德观念为主，兼杂隐逸、道教神仙思想的社会意识形态的某些信息”。⁽¹⁷⁾考古材料显示出这种墓葬壁画形式在武周时期出现于山西太原一带，随后流布到宁夏、新

疆及关中。⁽¹⁸⁾褒衣人物屏风画在古装仕女画屏消失之后仍然流行，直至盛唐甚至更晚。

根据李勣墓壁画中的屏风画，我们可以推测非叙事性的“古装美女屏风”在唐代以前就已经存在了，在初唐时期被作为“画中画”转移到墓葬之中。大约同时，描绘时装女子的“画中画”屏风也出现了，1998年在西安未央路发掘的总章元年（668年）穀州太守王善贵墓提供了一个较早期的例子。此墓发掘报告尚未发表，但一些综述性著述提到其墓室东、西、北三壁各绘有五扇仕女屏风，“每幅屏面绘一仕女，有的手中捧物，有的怀抱琵琶”⁽¹⁹⁾。陕西省考古研究院张建新告知这些女像的体形、发型和服饰均为当时的唐式，而非往昔的孝子、节妇或高士等历史人物的样式。⁽²⁰⁾有发表图像可查的“时装美女屏风”图像见于景云元年（710年）节愍太子墓，墓室中围绕棺床的西壁、北壁西侧和南壁西侧上画着一通十二扇屏风，内容也是树下仕女，从残存部分可以看到每幅中的人物隔树两两相对[图79.11]。与燕妃墓及李勣墓屏风中的古装女像不同，此处的女子都着窄袖上装，肩裹帔帛，系长裙，有的在裙上饰以纵向黑条纹，这都是当时女性“时装”的特征。有趣的是，画家在北壁屏风图像的右侧又画了几个在墓室中随侍的“真实”侍女，身材比屏上女像要高出几倍以上。这些人物与画屏上的女性装束相同，同属内宅中的空间，但其接近真人的尺寸则显示出她们是“生活”在这个空间中的人物，与屏风上的“画中画”有着本体（ontological）意义上的区别。



0 ——— 4 厘米



0 ——— 4 厘米

图79.11 节愍太子墓壁画线图。唐景云元年（710年）。陕西富平县

盛唐：墓葬中“画中画”的流行和多样化

“时装美女屏风”在8世纪中后期以各种形式继续流行。实际生活中使用者以现藏于日本正仓院，制于752年以前的“鸟毛立女屏风”为

代表。⁽²¹⁾墓葬出土实物有两种，一是专门为墓室制作的小型明器画屏，⁽²²⁾另一是真实或仿真的画屏。⁽²³⁾同时，这种时装美女屏风也以“画中画”的形式出现于墓中，保存最好的例子见于长安县（今西安市长安区）南里王村可能属于韦氏家族的一座墓葬中。此墓墓室南北两壁上画朱雀、玄武和祥云，穹隆形墓顶上绘天象图。东壁南侧画男女侍者，北侧画宴饮图。对面西壁棺床上方的壁画为模仿一架六曲屏风的“画中画”，每扇屏面约144厘米高、45—50厘米宽，上绘一盛装贵妇，由侍从陪伴在树下伫立、扑蝶或弹奏乐器[图79.12]。⁽²⁴⁾整个墓室中的壁画因此隐含着三种不同的空间概念：东壁上的侍者和宴饮图像是墓室建筑空间的一部分，表现的是存在于这个空间中的人和发生的事情。朱雀、玄武和天象图象征着广袤的宇宙，将死者的地下家园置入无限的时空场域。而西壁上的贵妇则属于屏风上的图画空间，是墓室中的“画中画”。



图79.12 “美人屏风”壁画。唐（8世纪中后期）。西安市长安区南里王村

除了多曲画屏以外，唐墓中的另一些画有边框的独幅画面所表现的可能是单扇立屏，但也有可能是裱或挂在墙上的绘画。一个表现单幅画屏的比较清楚的例子见于富平县朱家道村李道坚墓。虽然此墓尚未正式发掘，⁽²⁵⁾但是根据实际观察过此墓内部的考古工作者的介绍，其西壁棺台上方绘一组山水六曲屏风，东壁绘乐舞，北壁并排绘两幅

有框的横向长方形单幅画，分别是“昆仑奴馭牛图”和“双鹤图”。南壁西段也绘有一幅带框独幅画，中绘卧狮 [图79.13]。⁽²⁶⁾两个证据表明这几面有边框的单幅画所表现的是生活中使用的画屏。一是北壁上的两幅横长形单幅画之间站着一人，根据服装和发式来看是个侍女，正手持一管笔尖上蘸了墨的毛笔，面向墙外，似乎注视着刚刚完成工作的画师 [图79.14]。郑岩注意到虽然这个侍女手部的画面损伤了，但是“幸存的笔尖打破了青牛屏风东侧的边框。与之形成对比的是，她身后衣服的一角恰好与双鹤屏风西侧的边框‘相切’”⁽²⁷⁾。这些有意设计的叠压关系，意味着这个侍者左右两方的带框画面是立体的屏风而非挂或裱在墙上的画幅。另一个证据见于西壁，这里所画的六曲山水屏风的画框被明显地表现为立体的木框，而非软质的镶边 [图79.15]。单幅画面的边框虽然没有显示出同样的立体感，但是宽窄和颜色都与山水屏风画框一致，所表现的应当也是立屏的外框。郑岩还注意到屏风中见到的仙鹤、狮子、牛、山水大致与唐人对于绘画题材分类的方式相应，⁽²⁸⁾因此可能反映出当时开始出现的绘画分科。独幅和多幅屏风图像的组合也发现于西安市长安区的韩休夫妻合葬墓。韩休官至宰相，于开元二十八年（740年）病逝。其墓室内壁粉刷白灰地仗，穹隆顶上绘有日月星象，在靠西墙的棺床南北两端分绘朱雀和玄武。棺床贴西墙，后壁上是一幅条屏式的高士图。面对棺床的东壁上是一个大型乐舞场面，北壁玄武图的东侧则是一幅赭色界框中的大型山水“画中画” [图79.16]，⁽²⁹⁾其面对墓室入口的位置可能具有特殊用意。

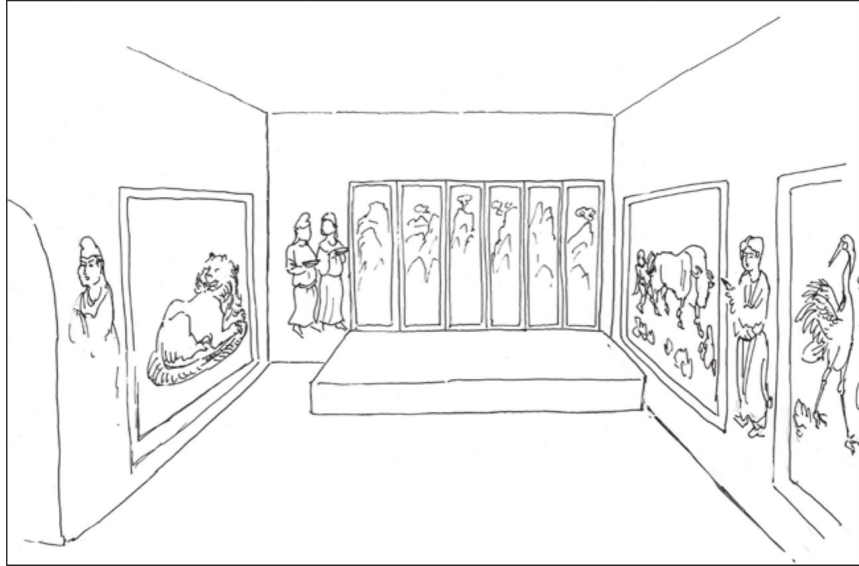


图79.13 李道坚墓示意图。唐（8世纪中期）。陕西富平县朱家道村。郑岩绘



图79.14 女侍。唐（8世纪中期）。陕西富平县朱家道村李道坚墓壁画



图79.15 男侍。唐（8世纪中期）。陕西富平县朱家道村李道坚墓壁画



图79.16 韩休墓出土山水“画幛”。739年。西安郭新庄村唐墓

据李晓明总结，唐代墓葬中屏风图像的内容包括“人物、花鸟、山水、畜兽、十二生肖等，其中以人物与花鸟最多。人物画屏风多见

于天宝年间以前的壁画墓中，而且具有古韵的、身着褒衣的高士和蜚纤垂髻的仕女形象占有相当大的比例。天宝年间以后人物屏风画减少，这种褒衣人物屏风画更是少见，而花鸟屏风画则大为流行”⁽³⁰⁾。花鸟屏风在中、晚唐墓葬中的比例增多，形式有单扇、三扇、六扇不等。⁽³¹⁾一种特殊的花鸟屏风是画家薛稷创造的“六鹤屏”。据张彦远《历代名画记》：“屏风六扇鹤样，自（薛）稷始。”⁽³²⁾其他唐宋绘画专著如《唐朝名画录》《宣和画谱》等也都有关于薛稷所画鹤屏的记载。⁽³³⁾考古发现证明薛稷创造的这个样式在他于713年去世之后变得愈加流行。⁽³⁴⁾其原因应该是仙鹤图像传达了道家的长生不老观念，因此在墓葬中获得了另一层意义。

除了屏风以外，唐代也流行“画幛”或“图幛”这种绘画形式。“画幛”这个词是在隋唐之际才出现的。张彦远在《历代名画记》中记录绘画价格的时候，特别对所使用的“屏风”一词做了个注释，说：“自隋已前多画屏风，未知有画幛。”⁽³⁵⁾与画屏一样，画幛也有独幅和多幅之分。多幅者如《历代名画记》记载的盛唐画家张璪所画的“八幅山水障”⁽³⁶⁾。这种不加硬框的多幅画可能就是唐宋时期的诗人们常常说到的一种成组悬挂的软装绘画，画布的质地为“生绢”，悬挂的地点常是厅堂正壁，最常见的形式是六幅一组。如韩愈（768—827年）在《桃源图》中开头就说：“流水盘回山百转，生绢数幅垂中堂。”⁽³⁷⁾方干（809—888年）在《题画建溪图》中写道：“六幅轻绢画建溪。”⁽³⁸⁾10世纪的刘鳌对一套李成的山水图“爱之不己”，作诗称赞说：“六幅冰绢挂翠庭，危峰叠嶂斗峥嵘。”⁽³⁹⁾虽然这种在唐、五代和宋代流行的绘画形式不复存在，但是能不能在墓葬壁画中找到它们的踪迹呢？这里我提出一个可能性：唐玄宗武惠妃（699—737年）敬陵中的一套六幅山水壁画很可能表现的就是这种挂幅。

该墓在2008年得到抢救性发掘，隔年《文博》杂志上的一篇文章对其进行了初步介绍。⁽⁴⁰⁾根据照片和所了解的情况，这六幅山水题材的“画中画”位于棺台上方的西壁上，一字排开，在原来位置中被石

椁挡住。左边的三幅有赭红色边框，右边的三幅没有画边框，但有以界尺打的轻微墨线界格 [图79.17]。六幅画的内容均为高山流水，构图和笔法富于变化，为研究盛唐时期山水画的发展提供了不可多得的证据。一些介绍这个墓葬的文字称这组壁画为屏风画。⁽⁴¹⁾确实，它与唐墓中发现的屏风画有相同之处，均以多幅竖长的画面构成。但是在两点上它又和一般见到的仿屏风壁画有分别。一是它的六幅画面之间，特别是左边三幅画了边框的画幅之间有明显的空隙，而仿屏风壁画一般是六幅的边框紧密连接，有的还在边框上画出装饰。二是屏风画一般是坐落在棺台上或地面上，而这六幅画却是“悬空”的，和棺床顶部不相接。为什么会出现这个情况呢？我的解释是这六幅画并不是在模仿立在地上的屏风，而是在模仿文献中所说的那种画于生绢并悬挂在墙上的山水挂幅。实际上，如果我们把这组壁画和以上所引的诗文对读，会感到这些诗句有如在描写这组画面。我们可以进一步设想这组画所描绘的就是刘鹗所说的“昆峰”或杜甫所说的“壮哉昆仑方壶图，挂君高堂之素壁”。自古以来昆仑就是人们想象中的仙境，而壁画在墓室西墙上的位置也和昆仑的方位一致。隐藏在石椁的背后，这组画的最终目的并不在于被观赏，而是为石椁中的死者造就一个理想的境界。



五代：墓葬中“画中画”的持续发展

唐于907年覆亡后，各地藩镇在原来唐朝疆域中建立了多个政权，契丹于916年建立辽也是当时的一个重大政治和文化事件。近年考古发掘揭示出各地统治者投入了相当大的心力和财富修建墓葬，中央政权的消失和主流文化的隐退刺激了人们对新的建筑和装饰式样的兴趣。在北方的辽，首都上京聚集了来自不同地区的艺术家和工匠，一方面有意识地继承诸多唐代因素，一方面发展契丹的特殊建筑和艺术风格。在这个大背景下，墓葬中的“画中画”不但得到进一步发展，而且很可能为卷轴画内容和形式的创新提供了灵感。

此期墓葬中“画中画”的最重要例子有两组，一组见于赤峰市阿鲁科尔沁旗东沙布日台乡西南的宝山1号墓和2号墓棺室里，另一组发现于河北曲阳的王处直墓的四个墓室中。两座宝山墓均位于距离上京约30公里的一个辽代皇族墓地。1号墓中的一通题记将该墓时间确定在天赞二年，即923年，墓主勤德可能是耶律阿保机的孙子。2号墓中死者身份不详，但遗骨由科学化验得知属于一位成年女性。此墓建造年代比1号墓稍晚，在930年左右。两墓建筑结构相似，墓道尽头处为一处门庭和仿木结构的墓门，门内有一短甬道。砖砌墓室内建有独立石椁室，室中棺床紧靠后壁。每座墓中的各个空间里均装饰有栩栩如生的壁画，构成一个丰富而复杂的图像程序。⁽⁴²⁾这个图像程序的核心部分由三幅“画中画”组成，分别位于石椁室中的棺床后方和左右两壁。

1号墓棺床后壁是一幅“厅堂图”，其赭色边框显示其模拟一架单扇画屏。屏上画有纹样复杂的长方地毯，上置豪华的镶金矮椅，椅上方悬挂弓箭。椅前方是一方同样豪华的矮几，上面墙上悬挂着宝剑和弓囊。放在墓葬美术的传统中看，这幅屏画中的空椅所表现的无疑是

死者的“位”。⁽⁴³⁾东、西墙上的大幅壁画均绘有同样的粗重边框，应是模仿两幅大型立屏或画幛，但内容则转为历史和神话主题。东壁画幅中的一个橘黄色界框中写“降真图”三字[图79.18]。画面中的主要人物亦各有榜题：左下方的“汉武帝”坐在方形矮榻上，正期待着乘云而来的“西王母”，这幅“画中画”所描绘的因此是《汉武帝内传》中的一则著名故事。⁽⁴⁴⁾此画对面西壁上的“画中画”损害比较严重，残存的部分包括几名面朝内部围坐的男子形象，包括一个僧人，一名道者，和一个榜题为“刘楚”的戴黑色展脚幞头的文士。这些人坐在木墩或石座上，有的似乎正在高谈阔论，有的则在洗耳恭听。发掘报告将其称为“高逸图”，可能是因为感到这些人物以及周围的高树湖石显示出与传统“竹林七贤图”这类画的某种关系。⁽⁴⁵⁾



图79.18 “降真图”屏风画。辽天赞二年（923年）。赤峰市阿鲁科尔沁旗东沙布日台乡宝山1号墓

与宝山2号墓中绘于同样地点上的壁画对照，1号墓中这3幅“画中画”的内容明显是根据男性死者的性别选定的。由于2号墓的墓主是女性，棺床左右方的壁画也就以女性历史人物为中心。吴玉贵、罗世平等学者结合两画上的题诗对画面的内容进行了详细的考证。⁽⁴⁶⁾简言

之，椁室北壁画面表现的是《明皇杂录》中有关杨贵妃教习一只名叫“雪衣娘”的鹦鹉背诵《心经》的传说。画面中心是坐在案前的贵妃，正在阅读一卷展开的经卷。一只洁白的鹦鹉立在卷旁，凝神聆听记诵 [图79.19]。对面南壁上的画面描绘五名盛装女性拥簇着一位贵妇。后者左手轻捻搭在肩上的锦帛，右手前指，似乎正在嘱咐面前的男僮什么事情。而男僮则是恭谨地站在她面前，躬身拱手，旁边地上放着的担子指示出他即将出门远行。图上的题诗明确指出此画的中心人物是“回文诗”——或称“璇玑图”——的创造者苏蕙。此处正派男僮将所作的回文诗送给在远方戍边的丈夫。在宝山2号墓中，杨贵妃和苏蕙这两个中国历史上的著名女性，永恒地陪伴着去世的辽代皇室贵妇。而棺床后面的画屏则展现着蜂蝶围绕的一大簇牡丹花，象征着她的灵魂的永生。



图79.19 “贵妃调鹦鹉图”屏风画。辽（约930年）。赤峰市阿鲁科尔沁旗东沙布日台乡宝山2号墓

这两座辽代皇室墓葬中还绘有其他人物和动物，但都不是带有界框的“画中画”。其中一组包括沿墓葬中轴线站立的成对的男女门吏和侍者，守卫着墓葬和椁室的门户。另一组人像绘于椁室外，他们与

门吏一样都穿戴着当时的契丹装束，留着契丹族的发式，表现的因此是在黄泉之下继续为故主服务的下属和侍者。此外，1号墓室东墙上所绘的当首一匹红马佩戴着黄金辔头和鞍具，明显是墓主的珍贵坐骑。这些绘于椁室之外的日常形象把这个墓葬转化为黄泉下的“生活空间”（living space）。而椁室内部的大型屏风画则以一种全然不同的绘画风格描绘了中国古代的历史和神话故事。由于它们采用了“画中画”的形式，这些画面在整体画像程序中得以保持其独立性，与墓中其他图像形成既共存又具有张力的关系。它们的选题一方面表达了道德的训谕或成仙的欲望，一方面也明显地指涉着墓主的不同性别。

无独有偶，这种对性别的指涉也以“画中画”的形式出现在建于同一时期的王处直（863—923年）墓中，但画的内容则从历史人物转为山水和花鸟。王处直是唐末的义武军节度使，唐代覆亡后被后梁皇帝朱温（852—912年）封为北平王，占据今日河北中部的定州、易县一带。他的坟墓位于曲阳西北方的群山之中，于1995年被发掘清理，提供了多室壁画墓在此时复兴的又一证据。⁽⁴⁷⁾该墓以砖石筑成，主体包括前室、东西耳室和后室三部分。两个对称的耳室从前室前端朝东西两侧向外延伸〔图79.20〕。两室都很狭促，宽仅2米，进深1米出头，其主要功能是呈现两幅相互对应的“画中画”。这两幅画分别绘于东耳室的东壁和西耳室的西壁，这意味着它们在各自的空间中都位于中心位置——两画都面向前室，从耳室入口处一目了然。两画位置上的对称进而被其构图的对称所强化：每幅的上沿都画有一带帷帘，下面各绘一架横长画屏，画屏前画着相同类型的物件〔图79.21〕。但画家对物件种类的选择和屏上图画的主题则突出了它们作为男、女两性象征物的含义。东耳室壁画中的一个明显物件是支在帽架上的一项黑色展脚幞头帽，而一项装饰华美的女帽则被置于对面西耳室壁画中的屏前案上。⁽⁴⁸⁾两幅画中都有一面斜陈在镜架上、覆以镜套的铜镜，与男子官帽相配的是一面方镜，与女子花冠相配的则是一面圆镜。两画最引人注目的区别见于其中画屏的主题：东耳室画屏上的“画中

画”表现平远开阔的山水，层叠山峦从左右两边伸入画面，前后参差地夹持着一带浩荡江水。右耳室画屏上的“画中画”则是一幅花鸟，中间绘有六朵盛开的牡丹，两只绶带鸟从左右对称飞来，旁边伴以飞翔的蝴蝶和蜜蜂。牡丹图案也装饰着屏前的女帽、镜罩、大小奩盒、瓶、枕等物品，营造出弥漫于西耳室中的女性氛围。

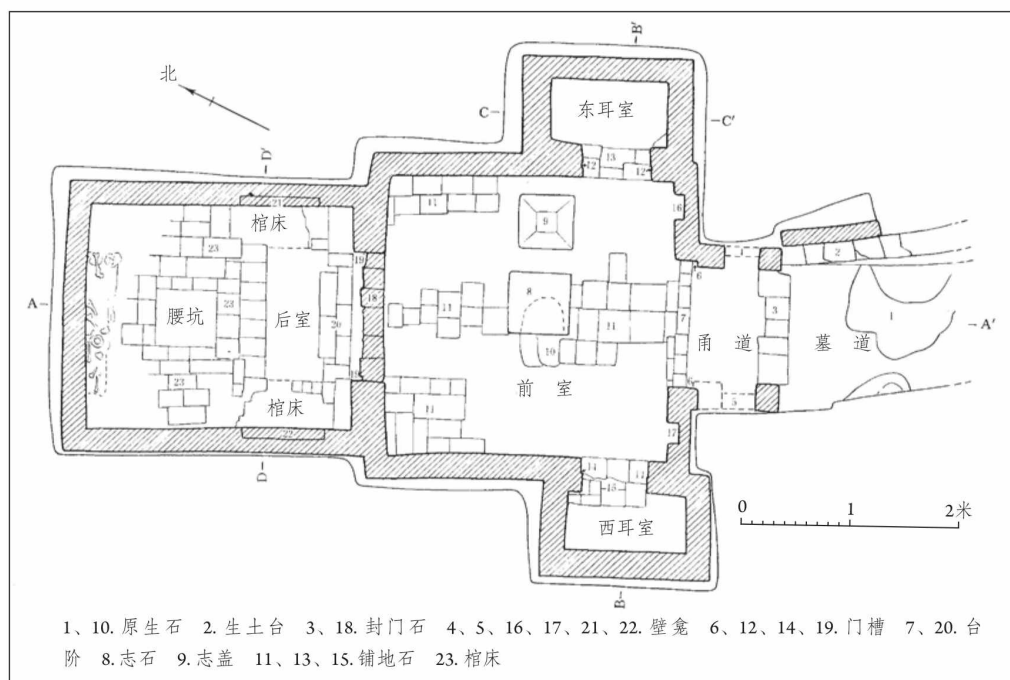
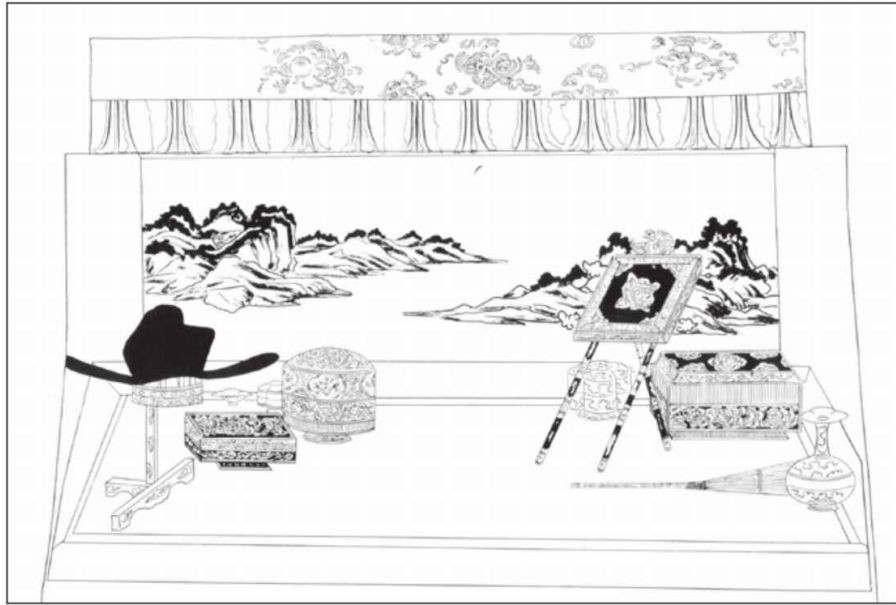
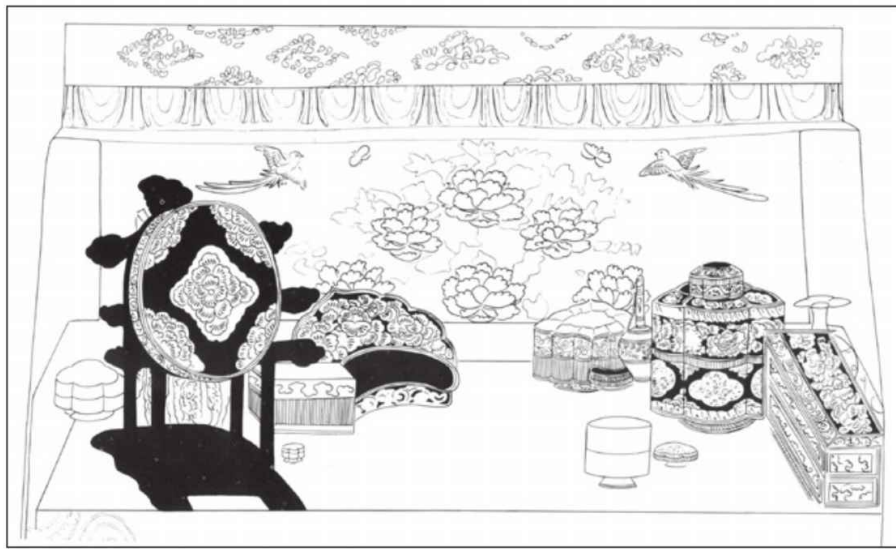


图79.20 王处直墓平面图。五代（924年）。河北曲阳



a



b

图79.21 耳室内屏风及用具壁画复原图。五代（924年）。河北曲阳王处直墓

(a) 东耳室壁画

(b) 西耳室壁画

这两个耳室夹持着正方形的前室，而前室则以一堵墙壁与后室隔开。有意思的是，以上观察到的两个耳室的“性别对称”（gender symmetry）被前室与后室的关系所重复：前室正壁上的壁画模拟一架

落地山水画屏 [图79.22]，而三幅硕大的花鸟画屏则围绕着后室中的U形棺床。这几幅画均被粗重的赭色画框围绕，与周围的墓室装饰隔开，明显表现成“画中画”的样式。前室是墓中的主要礼仪空间，其正中央，即山水屏风的前方，放着由底、盖组成的石刻墓志。底部铭刻的志文以华丽的辞藻记载了王处直的生平、品德和成就。盖面中心篆刻着他的冗长官衔，四周斜面上浮雕四神，其彩绘贴金的形象对应着南、北、东、西四个方位。四神又称“四象”，在中国古代文化中具有划分星宿、指示四时、衍生八卦等种种象征性意义。通过以四神图形环绕死者的官衔和姓氏，墓志将王处直个人的存在置入无限的时空维度之中。而当墓志上下两部分合为一体，描述他生平的传记文字也就退出了人们的常规视野，消失于象征宇宙的微型石函之中。[\(49\)](#)



a



b

图79.22 山水屏风图。五代（924年）。河北曲阳王处直墓前室正壁

这方墓志和其后的画屏共同构成了王处直的“位”，二者的内容也相互对应。硕大的山水画屏高1.8米、宽2.2米。据发掘报告中的描述，画家“先以墨线勾出山石、树木轮廓，然后以用笔之粗细、线条之变化来表现耸立的山峰、茂盛的树木。山间湍急的流水在壁立千仞

的山谷中跌宕起伏，给人以一泻千里之感，更增加了画面的磅礴之势”。⁽⁵⁰⁾而王处直的墓志铭中则形容他是“素尚高洁，遐慕奇幽，观夫碧磬千岩，笼万物，春笼万木，白鸟穿烟之影，流泉落涧之声，实遂生平之所好”⁽⁵¹⁾。不管是否是奉谀之词，其所传达的与屏风上的山水图像是同一意象。

前室中的其他一些图像则象征着广袤的宇宙，包括墓顶上的满天星斗和四壁上部的十二生肖浮雕。后者镶在壁龛内，均为高约半米，留髯、戴进贤冠的男性立像，手中持旌或笏，每人伴以一种动物生肖，以鼠为先顺时针排列，从北方开始构成宇宙运动的时序。十二生肖像龛之间的墙面上描绘着对对白鹤，在流动的祥云间展翅翱翔、相互顾盼。与前室比较，后室的一个重要特点是它的装饰中完全没有男性形象或象征物，也没有对宇宙或仙界的指涉。与棺床周围三幅花鸟屏风配合的是镶在两侧墙中的两块大理石浮雕，每块长1.36米、高0.82米，描绘一个女子乐队和一系列手持酒食和日常用器的宫廷丽人。这些优美的形象先以雕刻技法制成精美浮雕，然后敷以五彩。值得注意的是她们上方的华丽帐幔被有意表现为悬于画屏之后的状态〔图79.23〕。这些女子因此似乎正从隐蔽的屏后空间中走出来，正在进入墓室。其特殊的浮雕媒介进一步强调了她们的“真实性”，将她们与二维画屏上的“画中画”区别开来。

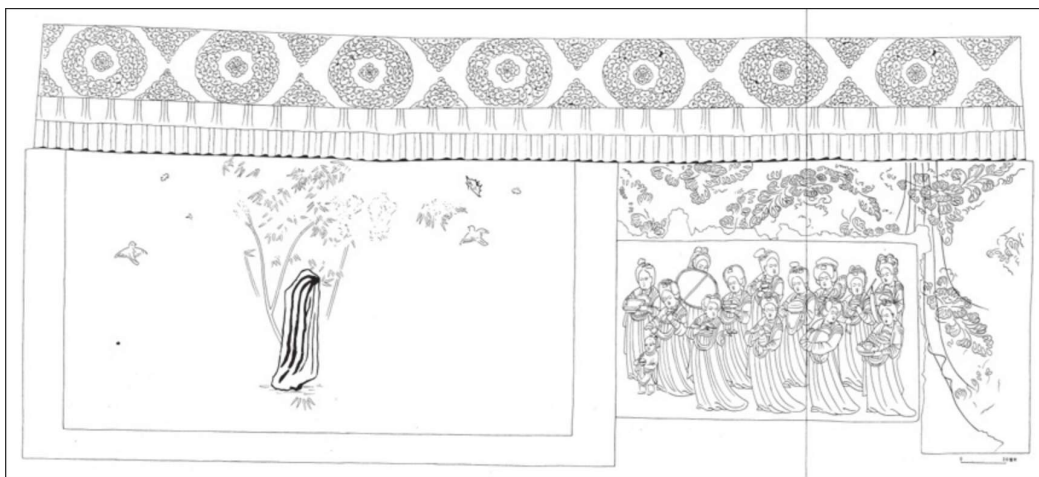


图79. 23 花鸟屏风和宫女石刻线描图。五代（924年）。河北曲阳王处直墓后室东壁

总结以上对王处直墓中“画中画”的观察，我们得到两个初步的结论。第一，根据左、右耳室中相互对称的两张画，可以看到“山水”图像被用作男性的象征，而“花鸟”屏风则与女性对应。第二，前室和后室中的“画中画”重复了这个二元结构，但是由于后室是放置死者遗体和棺槨的地点，两室中的屏风画因此从狭义的性别隐喻扩大为对于“内”“外”空间的能指（signifiers）。开放的前室指涉着外部的“堂”，象征着男性死者的公共身份；封闭的后室则指涉着内部的“寝”，象征着家庭内部的私人空间。

五代：墓葬和绘画中“画中画”的关系

以上这两个结论为思考墓葬壁画与单幅绘画中“画中画”的关系提供了一个基础。无独有偶，这两种象征意义正好也是五代时期卷轴画中新出现的“画中画”形象的两个基本意图。

回到本文起始处提到的《勘书图》[图79. 24]，画家王齐翰是10世纪中叶南唐画院的待诏。《宣和画谱》说他“好作山林、丘壑、隐岩、幽卜，无一点朝市风埃气”⁽⁵²⁾。该书记载的他的作品，如《高士图》《古贤图》《高贤图》《逸士图》《江山隐居图》《琴钓图》《高闲图》《林亭高会图》等，为这个总评提供了有力的佐证。《勘书图》的主题与此一致：画中的文士坐在位于画面右下角的一个小桌旁，桌上堆满书、笔和展开的卷轴，暗示着他正在写作。但他的注意力并没有放在书写上，而是专心于清理自己的耳朵。他的思绪似乎已经飞往屏风上描绘的山水之中。特别值得注意的是高山脚下绘有一带屋舍，正好处于中间的屏面之上，构成画的焦点。

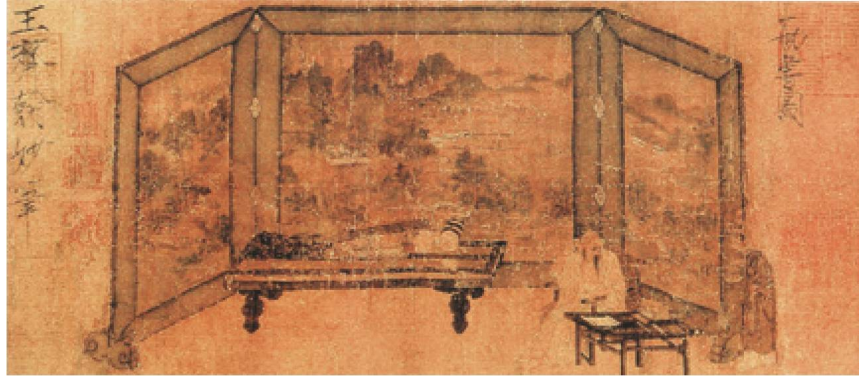


图79.24 王齐翰《勘书图》，10世纪中期。南京大学美术馆藏

联系前文的分析，这幅画所表现的空间与王处直墓前室在三个关键点上十分接近。一是这两个空间的主要图像都是一架以“画中画”形式出现的山水屏风，二者的内容与构图也相似，均为鸟瞰式全景山水，层层山峦从近景延伸到接近画面上缘的天际线。二是这两个空间都包含两个因素，共同构成一个相互呼应的封闭性建筑空间。这两个因素一是山水画屏，二是屏前的人物主体。《勘书图》中的人物主体是在屏前遐想的文士，王处直墓中的人物主体则由死者的墓志代表。三是这两面山水屏风不但与男性主体搭配，而且传达了“隐退山野”的一致意趣。在王处直墓中它隐含了死者“观夫碧磬千岩”的“生平之所好”，在《勘书图》中它象征着画中文士抛开日常琐事，回归山林中一方净土的希冀。

这里需要说明的一点是，王处直墓中山水屏风的“性别意义”可能是10世纪上叶出现的一种新现象，而且在当时也不一定是一种普遍做法。美国学者W. J. T. 米切尔 (W. J. T. Michell) 提出我们不应该把“山水”或“风景” (landscape) 当作含有固定含义的图像和地点，而应该将其看成是活性和流动的，在交换和传布中不断发生新意义的“媒介” (medium)。^[53]我们之所以判定王处直墓中的山水图像具有性别意义，是因为这种图像与其他男性用具组合，又与象征女性的花鸟图像和其他物品对置。在这以前的一些唐代墓葬中的山水图像，包括贞顺皇后敬陵中的成组山水挂画和最近发现于河北平山、建

于天祐元年（904年）崔氏墓中的单幅山水屏风图，其图像程序均没有显示出对称性的男、女性别语境。⁽⁵⁴⁾这种性别语境也并非是《勘书图》的表现对象，其中的山水屏风所强调的更多的是主人公的文人情怀，而非他的性别身份。而且，一旦被作为“画中画”纳入单幅绘画中之后，山水屏风图像也不可避免地被普及化和世俗化，作为一种流行道具用在各种类型的绘画作品中。⁽⁵⁵⁾这一过程在五代或宋初就已开始了。一幅旧传王维所作的《高士弈棋图》以一架硕大的山水屏风为背景，但是屏风上的松树（根据仇英摹本）与屏前下棋的人物并不构成有机关系 [图79.25]。⁽⁵⁶⁾其构图似乎是综合了《勘书图》的画屏与周文矩《重屏会棋图》的前景部分。

图79.25 (传) 王维《高士弈棋图》

(a) 宋摹本。清宫旧藏

(b) 仇英摹本。上海博物馆藏

《重屏会棋图》这张画目前有两个早期摹本传世，一在故宫博物院，一在华盛顿弗利尔美术馆 [图79.26]。两画构图相同：四个男性人物在前景中围成一圈或下棋或观弈，一个童子在旁侍候。全图的中心人物是一个戴着黑色高帽的长髯士人，其特殊的装束和凛凛表情都显示出他是这个地点的男主人。他比其他人都显得高大，虽然手里拿着棋盒但注意力并不在棋局之上，而是神情严肃地观察着弈棋者之一，心中似有所思。这个中心人物的背后立着一架单扇长方大屏风，屏上图画展示出一个内宅生活场景：如上所述，一名男子长髯人物斜倚在一张床榻上由四个女子在旁边服侍。这组人物的背后是一架三折山水屏风。



图79.26 周文矩《重屏会棋图》。宋摹本。华盛顿弗利尔美术馆藏

虽然历代鉴赏家常常致力于猜测画中人物的身份以及图画所隐含的微言大义，但各种说法多非能够确切证明的结论。在一个更基本的层面上看，这幅画表现的是一个贵族男性的两种身份——他在外部男性空间和家内女性空间中的不同形象与活动。这两种身份和形象分别

由屏风前的厅堂场景和屏风上的卧室场景象征性地表现出来。画家很仔细地设计了两个空间之间的平行和对称。二者不但位置相对，而且其中的人物数目也相互对应：厅堂中的主人由三位士人相伴，一名童子旁侍；卧房里同样有三位夫人和一位侍女在服侍他。厅堂中的童子和画屏上的侍女甚至具有相同的位置和姿态，有若屏外屏内的一对镜像。这些有意的对称突出了府第之中的内、外之别。正如画中表现的那样，处于内部空间中的男主人除了懒散地躺在床上，由他的女人侍候之外，什么也不用做。其无所事事、随遇而安的态度应和了一种“无为”状态。而当他在厅堂中与男宾交往时，眼神敏锐、高贵尊严，即使下棋这种娱乐反映的也是参与者的脑力博弈——我们都熟悉古代小说和戏曲中以弈棋作为战略策划和智力厮拼的隐喻。

将《重屏会棋图》的空间建构与王处直墓进行比较，我们发现它们也在三个关键点上十分接近。一是两者的核心部分都被构想和表现为“外”与“内”、“堂”与“寝”的二元结构。二是这两个空间都由一面单幅屏风分割，但周文矩巧妙地将这幅屏风变成“透明的”，以便在同一构图内同时表现外部和内部空间。三是与王处直墓前室与后室的关系相似，《重屏会棋图》中屏前和屏后的空间具有特殊的社会学含义：通过将屏风前的厅堂描绘成男主人社会活动的场所，周文矩把画的重心放在男性世界上，外部空间因此被赋予了强调男性公共形象与社会职责的意义。与之相对，内部的女性所处的空间被表现为图画的幻象，可望而不可即。通过把这两个空间放在画屏外和画屏内，画家得以使用“画中画”的形式构造出一个“按等级安排的信息与情境组成的系统”⁽⁵⁷⁾，把性别空间（gendered spaces）转化为等级化的社会空间（hierarchical social spaces）。

若干因素使我们设想10世纪墓葬与绘画中的这种结构和概念上的平行应该不是偶然的。在此以前，“画中画”在独幅绘画中很少出现，在唐代墓葬壁画中虽然流行但并没有被用来表现性别的对称和内、外空间的分野。但是在10世纪20年代以后，墓葬和绘画中都出现

了这种表现的尝试，它们所反映的应该是当时的一种新的艺术风尚或思潮。虽然目前还没有文字证据表明绘画中“画中画”形象的出现受到墓葬壁画的影响，但这种影响并不是不可能的。从原理上说，“画中画”成为墓葬中的一个持续的绘画题材和形式，是因为墓葬艺术的一个重要功能是把现实中的建筑和器物——包括室内陈设的绘画——转化为黄泉之下的虚拟世界。现实中使用和观赏的绘画作品不具有这种功能，因此墓葬中的“画中画”自初唐时期产生后很久，画家们也没有在卷轴画创作中重视这种表现形式。只是到了10世纪中期左右，当墓葬中的“画中画”变得越来越精致而富于意义，成为构造空间的一种重要手段时，画家们才“发现”了这种样式并将其引进了他们的艺术创作。而这种引进的结果，正如《勘书图》《重屏会棋图》和《韩熙载夜宴图》等作品所显示，造成了中国绘画史上的一个重大突破，表现为对绘画空间（pictorial space）的重新思考和崭新表现。

[\(58\)](#)

[\(1\)](#)类似情况也见于8世纪画家张萱所作《捣练图》的北宋摹本，其中一名女孩手执的团扇上展示了一幅《水岸禽鸟图》。但从题材和风格上看不可能早到盛唐，是属于摹本制作的时代。

[\(2\)](#)见巫鸿，《重屏：中国绘画中的媒材和再现》，文丹译，黄小峰校，上海：上海人民出版社，2017年，第162—165页。

[\(3\)](#)见巫鸿，《重屏：中国绘画中的媒材和再现》，第71—85页。

[\(4\)](#)有关讨论见巫鸿，《礼仪中的美术——马王堆再思》，载《超越大限——巫鸿美术史文集卷二》，上海：上海人民出版社，2019年，第223—249页；杨爱国，《汉墓中的屏风》，载《文物》，2016年第3期，第51—60页。

[\(5\)](#)山西省大同市博物馆、山西省文物工作委员会，《山西大同石家寨北魏司马金龙墓》，载《文物》，1972年第3期，第20—33、64、89—92页。

[\(6\)](#)韦正，《北朝高足围屏床榻的形成》，载《文物》，2015年第7期，第60页。

[\(7\)](#)寇小石等，《西安北周康业墓发掘简报》，载《文物》，2008年第6期，第14—35页。

[\(8\)](#)有关这些墓的发掘报告，见韦正，《北朝高足围屏床榻的形成》中的《北朝高足围屏床榻主要墓例列表》，第62页。

- (9) 郑岩提出此墓中的这些画面具有独立性：“作者首先将他的作品看作独立的‘画’，然后才是传统意义的‘壁画’。”见郑岩，《压在“画框”上的笔尖——试论墓葬壁画与传统绘画史的关联》，载《新美术》，2009年第1期，第46页。
- (10) 李李明，《唐代墓室壁画研究》，西安：陕西人民美术出版社，2005年，第162—163页。
- (11) 宿白先生在20世纪80年代初曾怀疑这种形式首先出现于地方然后影响了京畿地区。见宿白，《西安地区唐墓壁画的布局和内容》，载《考古学报》，1982年第2期。但是新的考古资料显示出不同情况，见赵超，《“树下老人”与唐代屏风式墓中的壁画》，载《文物》，2003年第2期，第80页。
- (12) 关于此墓壁画，见昭陵博物馆编，《昭陵唐墓壁画》，北京：文物出版社，2006年，第148—184页。
- (13) 该书卷十四载：“元和初，有一士人失姓字，因醉卧厅中，见古屏上妇人等悉于床前踏歌，歌曰：‘长安女儿踏春阳，无处春阳不断肠。舞袖弓腰浑忘却，蛾眉空带九秋霜。’……士人惊惧，因叱之，忽然上屏，亦无其他。”见段成式，《诺皋记上》，载《酉阳杂俎》，曹中孚点校，上海：上海古籍出版社，2012年，第82—83页。
- (14) 昭陵博物馆，《唐昭陵李勣（徐懋功）墓清理简报》，载《考古与文物》，2000年第3期，第3—14页。我就此墓壁画的保存情况特别咨询了李李明教授。在此特为致谢。
- (15) 一些学者注意到这二人的关系。见林圣智，《中国中古时期的墓室空间与图像》，载《中国史新论——美术与考古分册》，台北：联经出版公司，2010年；李溪，《内外之间：屏风意义的唐宋转型》，北京：北京大学出版社，2014年，第198—199、306—307页。
- (16) 赵超，《“树下老人”与唐代屏风式墓中的壁画》，第76页。
- (17) 李李明，《唐代墓室壁画研究》，第167页。
- (18) 见赵超，《“树下老人”与唐代屏风式墓中的壁画》，第71—72页上的附表。
- (19) 张建林，《唐墓壁画中的屏风画》，载周天游、申秦雁编，《唐墓壁画研究文集》，西安：三秦出版社，2001年，第227—239页，特别是第230页。
- (20) 李李明先生2016年11月8日邮件见告。
- (21) 这架屏风来自光明皇后于日本天平胜宝八年（756年）献给东大寺的圣武天皇遗物。“献物帐”中的记录为：“鸟毛立女屏风六，高四尺六寸，广一尺九寸一分，绯纱缘，以木假作斑竹帖，黑漆钉，碧背，绯藤纒接扇，揩布袋。”由于其中一扇背面贴有写着“天平胜宝四年六月二十六日”墨书的补纸，这架屏风一般被认为制作于752年（即天平胜宝四年）以前。
- (22) 具体案例包括出于吐鲁番阿斯塔那张礼臣（死于702年，葬于703年）墓中的六扇屏风，每扇仅22厘米宽，47厘米高。见金维诺、卫边，《唐代西州墓中的绢画》，载《文

物》，1975年第10期，第36—44页；陈霞，《唐代的屏风——兼谈吐鲁番出土的屏风画》，载《西域研究》，2002年第2期，第86—93页。

(23) 这类例子见现藏于日本静冈县MOA美术馆的《树下美人图》，原是一架纸本屏风的一扇。背后题有开元四年（716年）的年号，其139.2厘米的高度和52.9厘米的宽度说明此屏有可能是用来殉葬的实用器物。另外藏于东京国立博物馆的《树下人物图》与之尺寸相近，因而被认为是一个屏风上的两幅。

(24) 赵立光、王九刚，《长安县南里王村唐墓壁画》，载《文博》，1989年第4期，第3—9、19页。

(25) 该墓已于2016年发掘。——编者注

(26) 井增利、王小蒙，《富平县新发现的唐墓壁画》，载《考古与文物》，1997年第4期，第8—12页；张建林，《唐墓壁画中的屏风画》。

(27) 郑岩，《压在“画框”上的笔尖——试论墓葬壁画与传统绘画史的关联》，第41页。

(28) 郑岩，《压在“画框”上的笔尖——试论墓葬壁画与传统绘画史的关联》，第50页。

(29) 关于对这幅画的讨论，见郑岩，《唐韩休墓壁画山水图刍议》，载《故宫博物院院刊》，2016年第5期，第87—109页；葛承雍，《“初晓日出”：唐代山水画的焦点记忆——韩休墓出土山水壁画与日本传世琵琶山水画互证》，载《美术研究》，2015年第6期。

(30) 李星明，《唐代墓室壁画研究》，第166页。

(31) 实例包括河南安阳太和三年（829年）赵逸公墓和北京海淀区开成三年（838年）王公淑夫妇墓等。

(32) 张彦远，《历代名画记》，上海：上海人民美术出版社，1964年，第182页。

(33) 李星明，《唐代墓室壁画研究》，第378—379页。

(34) 两个例子是西安东郊郭家滩会昌四年（844年）梁文翰墓和西安枣园咸通五年（864年）杨玄略墓，均在墓室西壁上绘有六扇仙鹤屏风。

(35) 张彦远，《历代名画记》，第44页。

(36) 张彦远，《历代名画记》，第201页。

(37) 韩愈，《桃源图》，载《全唐文》，卷三三八，北京：中华书局，1960年，第3787页。

(38) 方干，《题画建溪图》，载《全唐文》，卷七五三，北京：中华书局，1960年，第7504页。

(39) 刘黼，《赠李营丘》，载《全宋诗》，第1册，北京：北京大学出版社，1991年，第308页。

(40) 屈利军，《新发现庞留唐墓壁画初探》，载《文博》，2009年第5期，第25—29页。

- (41) 屈利军,《新发现庞留唐墓壁画初探》,载《文博》,2009年第5期,第25页。
- (42) 关于这个图像程序,见本卷《宝山辽墓的释读和启示》。
- (43) 关于“位”的概念,见巫鸿,《黄泉下的美术:宏观中国古代墓葬》,施杰译,北京:生活·读书·新知三联书店,2010年,第64—88页。
- (44) 见本卷《宝山辽墓的释读和启示》,第59—74页。
- (45) 吴玉贵,《内蒙古赤峰宝山辽壁画墓“颂经图”略考》,载《文物》,1999年第2期,第81—83页;罗世平,《辽墓壁画试读》,载《文物》,1999年第1期,第82—85页;《织锦回文:宝山辽墓壁画与唐画的对读》,载《书画艺术学刊》,2006年第1期,第15—23页。
- (46) 吴玉贵,《内蒙古赤峰宝山辽壁画墓“颂经图”略考》,载《文物》,1999年第2期,第81—83页;罗世平,《辽墓壁画试读》,载《文物》,1999年第1期,第82—85页;《织锦回文:宝山辽墓壁画与唐画的对读》,载《书画艺术学刊》,2006年第1期,第15—23页。
- (47) 河北文物研究所、保定市文物管理处,《五代王处直墓》,北京:文物出版社,1998年。
- (48) 李溪认为此处以焦点透视法描绘了一个垂直于墙壁的方形平面,与墙壁上的矩形绘画呈一个直角,类似一扇屏风与床榻的图式。见李溪,《内外之间:屏风意义的唐宋转型》,第198—199页。但根据这个平面的面积与镜、帽等物件的比例,它应远远小于床榻。此处因此仍旧跟随发掘报告将其称为“桌案”的说法。河北省文物研究所、保定市文物管理处,《五代王处直墓》,第17—30页。
- (49) 关于墓志的这种意义,见巫鸿,《黄泉下的美术:宏观中国古代墓葬》,第179—182页。
- (50) 河北文物研究所、保定市文物管理处,《五代王处直墓》,第18页。
- (51) 河北文物研究所、保定市文物管理处,《五代王处直墓》,第68页。
- (52) 《宣和画谱》,载于安澜编,《画史丛书》(第二册),上海:上海人民美术出版社,1963年,第40—42页。夏文彦的《图绘宝鉴》中有相似的论述。
- (53) W. J. T. Mitchell ed., *Landscape and Power*, 2nd ed. (Chicago: University of Chicago Press, 2002), p. 2.
- (54) 这后一例详见韩金秋、樊书海,《河北平山王母村唐代崔氏墓发掘简报》,载《文物》,2019年第6期。据介绍死者是当地县令之母。
- (55) 见巫鸿,《重屏:中国绘画中的媒材与再现》,第137—155页。
- (56) 此画刊行于1924年的《天籁阁旧藏宋人画册》之中。仇英的摹本现藏于上海博物馆。

[\(57\)](#) Susan Stewart, *Nonsense: Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature* (Baltimore: John Hopkins University Press, 1978), p. 25.

[\(58\)](#) 关于这三幅画对于空间的表现，见巫鸿，《屏风入画——中国美术中的三种“画中画”》，载《陈规再造——巫鸿美术史文集卷三》，上海：上海人民出版社，2020年，第137—153页。

80 “黑画”小史：中国绘画中的一个反传统（2018）

这个研究项目始于几年前我对一组创作于20世纪80年代以来的当代中国绘画的反思。面对这些特征鲜明的作品，人们马上注意到艺术家对浓稠墨汁的偏爱。例如，杨诩苍这件作品，标题实际上就叫《千层墨》[图80.1]。画中黑色背景上漂浮着一个平面菱形，层层累积的焦墨给予它金属般的反光质地。作品的标题同样强调墨的物性，将这种无形的绘画媒介定义为可堆积成三维实体的固态物质。这种对墨的物性的强调在杨诩苍的另一件作品《千层墨——方千里》中得到进一步体现：一个立体金属框架内叠压着黑色的墨板[图80.2]。对杨诩苍而言，这幅三维绘画作品“是与时间、空间和水墨材料有关的观念艺术。一个重要因素在于重复，即多层的样貌”⁽¹⁾。



图80.1 杨诩苍《千层墨》。1994年

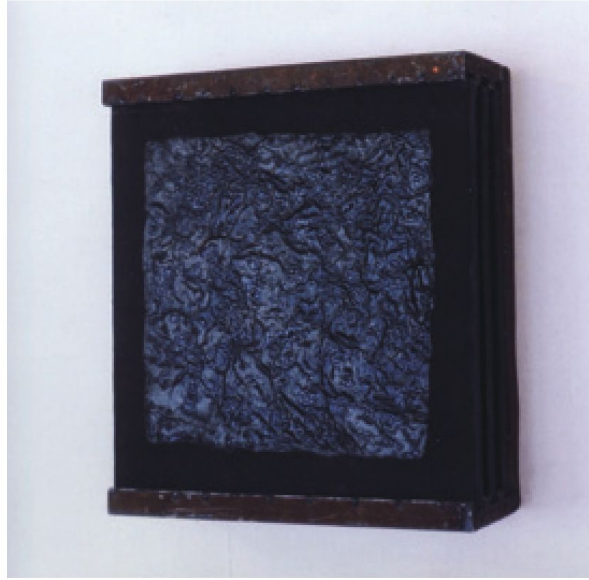


图80.2 杨诩苍《千层墨——方千里》。1994—1998年

从1980年代到1990年代，在被称为“实验水墨”的中国当代艺术潮流中，许多作品都显示出对墨的同样迷恋——在演讲结束以前我将回到其中的一些例子 [见图80.15—图80.20]。在一个更广泛的意义上，这些作品对我产生吸引是因为它们提出了一些未经探索的问题。比如，我想知道这种对黑色的痴迷隐含着何种共同心理？为什么这些作品中不少被题以“墨象”之名？这些作品果真如一些评论家所说，是对文人画悠久传统的延续吗？如果确实如此的话，那么为什么它们都摒弃作为传统文人画基石的笔法？另外，为什么这些实验性水墨作品不但包括绘画，还包括装置、表演、摄影等门类？很显然，对于墨的兴趣并不单纯局限于画家，而是和整个实验艺术有关。

随着研究的深入，我也开始思考另一个问题：这种对墨的物质性（materiality）和表演性（performativity）的强调是否只是我们这个时代特有的孤立现象？思考的结果是我越来越觉得，当代艺术中的“墨象”只是一个宏观历史模式的最新表现。对此我想加上一个注脚：自20世纪80年代以来创造了这些墨象作品的艺术家们毫无疑问受到了西方当代艺术潮流的影响，最主要的是抽象表现主义、概念主义

和行为艺术。但这些艺术家仍然坚持以水墨作为自己的主要媒介，而没有转而采用油画或其他“国际化”材质，这无疑表明了他们对中国本土艺术和艺术史的持续参与。

这种参与的实质是什么？

当我试图回答这个问题时，我发现自己开始探寻中国艺术中的一个“反传统”（counter tradition）。作为一个非主流艺术现象，这种持续性的自我边缘化在很大程度上逃脱了艺术史的分析，但它不仅是理解上述这些当代墨象作品的关键，同时也为理解不同历史时期中出现的一批批“黑画”提供了一把钥匙。为了说明这一点，我们需要首先简短地思考一下“墨”与“笔”的辩证关系——此二者是传统中国绘画和艺术评论中的两个最基础的概念。

“笔”与“墨”：协作与张力

“笔”和“墨”这两个词每个都具有双重含义，既指绘画的工具或材料，又指用这些工具或材料创作的图像。“笔”是画家用以作画的工具，但也指毛笔在纸张或绢帛上留下的痕迹。“墨”是由松油或桐油燃烧的烟渍混合胶质制成的墨锭，画家或其助手在作画前需要用水将其研磨成液状。（当代画家当然可以选择使用现成的墨汁——这种更便宜和方便的材料自19世纪就已投入商业市场。）当墨被涂染在纸张或绢帛表面时，它所呈现的图像也称为墨。

如今，“笔墨”通常作为一个复合词表示传统中国绘画的基本媒介和技法，这种用法赋予它们一种和谐和共生的关系。然而，当这两个概念首次被用在艺术史写作时，情况却并非如此。“笔”或“笔法”在6世纪前就已成为定义绘画风格的关键概念，而“墨”或“墨象”受到重视的时间则晚得多，可能要到9世纪。我们能读到的最早关于“墨”的审美价值的系统论述出自《历代名画记》——苏立文

(Michael Sullivan) 认为这本书是“世界上已知的最早绘画史”⁽²⁾。其作者张彦远主要活动于9世纪，书的序言写于847年。在《论画体工用拓写》一章中，他使用华丽而富于玄理的辞藻盛赞了墨的艺术潜力：

夫阴阳陶蒸，万象错布，玄化亡言，神工独运。

草木敷荣，不待丹碌之采；云雪飘扬，不待铅粉而白。山不待空青而翠，凤不待五色而粹。

是故运墨而五色具，谓之得意。意在五色，则物象乖矣。⁽³⁾

基于这段话，“墨分五色”的观念便应运而生。人们经常用这四个字形容水墨画家的完美技术，意味着运用这种黑色物质暗示出各种颜色的能力和技巧。但张彦远的理论有着更深的一层含义，最为重要的是他将“墨”与“色”区分开来，赋予“墨”更高的本体论与精神上的地位。他的基本观点可以总结为：红、蓝、绿、黄、白五种原色仅是可视物质世界的表面特征，而黑色的墨则可以揭示事物的本质。它的明暗虚实不但能够模仿阴阳的转化，而且还可以表达画家的“意”或内心，艺术家因而将墨这种媒材视为最理想的绘画材料。

尽管如此，张彦远也警告画家不应无节制地用墨。的确，尽管上面的引文隐含了单色水墨画优于设色写实绘画的观点，但他仍然延续了以往绘画品藻的传统，以笔法之优劣作为评价画作的最主要标准。因而在他的艺术史陈述中，构成中国绘画主流传统的都是那些创造了笔法风格的大师，而专注于墨的画家则被给予次等或非主流的地位。在第一类艺术家中，他将8世纪的吴道子（680—760年）奉为“画圣”，写道：

国朝吴道玄古今独步，前不见顾陆，后无来者。授笔法于张旭，此又知书画用笔同矣。张既号书颠，吴宜为画圣。神假天

造，英灵不穷。⁽⁴⁾

这段话的重要之处，是张彦远认为吴道子是在“用笔”的基础上确立了他的独尊地位。若无笔法，墨将难以成形且流于浅表。他因此批评了一种“泼墨”绘画，原因在于其“不见笔踪”，甚至做出如此强烈的批评性结论：“如山水家有泼墨，亦不谓之画，不堪仿效。”⁽⁵⁾他对一些以大胆用墨而闻名的唐代画家的记录和品评在一定程度上反映了这个态度，虽然他并没有完全抹杀他们的艺术成就。例如，他写到张璪（活跃于8世纪）曾以其绘制山水画时的狂肆之态震撼世人，有时甚至用整只手蘸墨并以之作画。⁽⁶⁾另一个例子是王洽（？—805年），由于与墨的特殊关系被称为“王墨”或“墨王”。对张彦远来说王墨是个“风颠酒狂”类型的人物，有时把头发浸入一桶墨中，甩出墨汁作画。⁽⁷⁾关于这位画家，9世纪的另一位著名艺术评论家朱景玄写了一段观点类似但评价略高的话：

王墨者，不知何许人，亦不知其名。善泼墨画山水，时人故谓之王墨……性多疏野，好酒，凡欲画图幛，先饮。醺酣之后，即以墨泼，或笑或吟，脚蹙手抹。或挥或扫，或淡或浓，随其形状，为山为石，为云为水。应手随意，倏若造化。图出云霞，染成风雨，宛若神巧，俯观不见其墨污之迹，皆谓奇异也。⁽⁸⁾

瑞典艺术史家喜龙仁（Osvald Sirén, 1879—1966年）在评论王墨时说：“引起他同时代人兴趣的似乎是此人的个性和奇怪的作画方式，而不是他的艺术本身。有关他的奇闻轶事给人留下的印象是，这是个被囚禁天才类型的艺术家。”⁽⁹⁾确实，关于张藻和王墨的记载定义了一类独特的画家，他们在很大程度上借助特殊的用墨方式展现自己的个性。正如这些记载所示，这类画家避开了常规意义上的画派样式、绘画传统和艺术圈子。他们排斥笔法甚至抛弃毛笔本身，其与墨的亲密关系强化了他们的边缘性（marginality）。对这些画家来说，

墨似乎是一种具有独立意志的活物，能够在纸张或丝绢上自由流动，化出意想不到的形状。画家们用手、脚或头发作画，让这种黑色材质与自己的身体融为一体。当他们被突然迸发的创造力控制时，画笔就成了多余之物。虽然由于张藻和王墨的画作无一存世，我们无法得知它们的具体视觉表现，但从对他们作画的记载来看——墨汁被直接泼洒或通过身体涂抹在画面上——我们可以推想这些绘画不会有精致的色调和丰富的层次，而更可能以其黝黑狂放的墨质传达出精神的力度。我们在此发现的因此是“笔”和“墨”之间的一种创造性的张力，从这种张力中产生出中国画里的一个另类传统（alternative tradition）。

非正统水墨画家的遗产

当喜龙仁把王墨形容为“被囚禁天才”的时候，他感受到的是这位唐代画家难以抑制的内心煎熬。在中国传统绘画的叙事中，许多后世画家，包括明代的徐渭和清初的朱耷，也有着同样的心理和风格特征 [图80.3、图80.4]。导致他们压抑和孤愤的原因各有不同，包括疯癫、个人不幸、宗教冲突和政治悲剧。在诸多因素中，1644年明代覆亡的政治环境造就了一代知识分子和艺术家的悲凉心境。这些人自视为前朝的“遗民”，认为满族的征服造成了文化、传统和种族的危机。他们之中的一些人参加了抵抗组织，一些人绝望自杀，更多的人遁入空门或隐居山林。从这些饱受折磨的灵魂中涌现出中国艺术史上的一批杰出画家。他们中的一些人，如龚贤、朱耷、髡残、吴历和石涛，创作出一批了不起的“黑画”，作为他们对政治现实和困顿内心的表现。



图80.3 徐渭《杂花图卷》（局部）。16世纪。南京博物馆藏



图80.4 朱耷《墨荷图》（局部）。1689—1696年

与这些充满个性的作品形成鲜明对比的是大约同一时期，在官方赞助下出现了一个强有力的“正统画派”（Orthodox School）。它的理论基础由董其昌（1555—1636年）建立，认为文人艺术的升华必须通过发掘和掌握传统绘画的形式和结构，特别是古代大师的笔法来完成。在新建立的清王朝皇帝的支持下，这种复古理念大行其道。其成员均以往昔名家作品作为临仿的蓝本，特别是元四家的山水，其微妙多变的用笔被这些正统画家认为是水墨画的根基 [图80.5]。



图80.5 王时敏《仿黄公望山水图》（局部）。1666年。大都会美术馆藏

但是哪里有正统，哪里也就会有非正统或异端。这里我们回到上文提到的遗民画家。在他们当中，龚贤是反清知识分子群体的成员，他的一大批作品如此晦暗，以至于得到“黑龚”的别名。藏于苏黎世里特贝尔格博物馆（Museum Rietberg）的《千岩万壑图》，创作于1650年左右，距明朝覆灭五六年〔图80.6〕。绘画史中罕有如此令人惊叹的画作，如此赤裸裸地袒露了艺术家的激荡灵魂。百千墨峰犹如置于巨大蒸汽锅中，整个宇宙正在爆发，所有的物质——崩裂的岩石、溪壑和云雾——都向大自然发起反叛〔图80.7〕。观者在浓重的昏暗氛围中感受到的是狂风骤雨和雷霆之怒的无尽张力。



图80.6 龚贤《千岩万壑图》。约1650年。瑞士苏黎世里特贝尔格博物馆藏



图80.7 龚贤《千岩万壑图》（局部）

上次我在普林斯顿大学这同一大厅里演讲时，我讨论了画家石涛对“废墟”的创新性描绘。作为一位毋庸置疑的个性画家（individualist），石涛坚决反对在理论和实践上将古人的笔法奉为圭臬。他创作于1685年的《万点恶墨》可说是对“泼墨”的正名——

如上面所说那是张彦远在800年前批评过的一种非正统绘画方式。这是一幅既狂放又炫丽的奇画，墨点的干湿、薄宽、疏密，在纸面上营造出一场变化无穷的视觉盛宴 [图80.8] 。

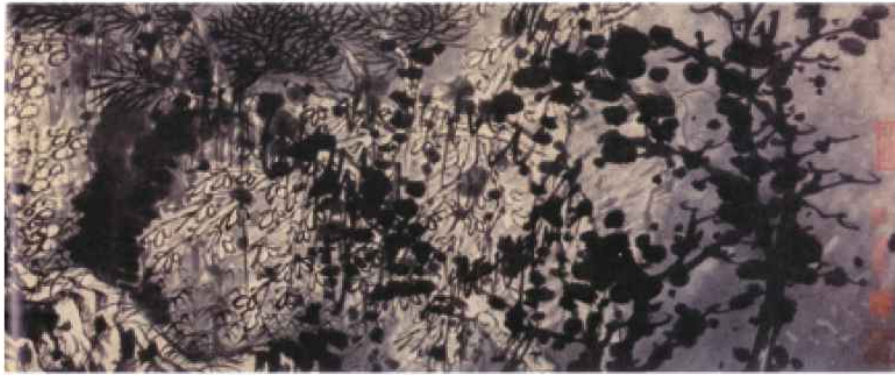


图80.8 石涛《万点恶墨》。1685年。苏州博物馆藏

在卷尾他题写了这首诗：

万点恶墨，恼杀米颠，几丝柔痕，笑倒北苑。
远而不合，不知求之濛迥。
近而多繁，只见村居之鄙俚。
从窠臼中死绝心眼。
自是仙子临风，肤骨逼现灵气。[\(10\)](#)

石涛称画中的形象为“恶墨”，可说是对正统派画家的辛辣嘲讽。这些正统派画家认为画中的一笔一画都必须源自古代大师，必须遵从家法，无一笔无来历。乍看之下，石涛的作品似乎毫无形体可言，但当人们凝视画面足够长的时间，自然世界便逐渐从看似混乱的墨色中浮现出来。我们看见并感受到树与花、竹与草、雨和风运动和呼吸[图80.9]。的确，墨之五色在这里唤起了无限丰富的景象，“肤骨逼现灵气”。



图80.9 石涛《万点恶墨》（局部）

现代中国艺术中的“黑画”

这些17世纪画家建立起来的传统，包括他们的极端个性化和大胆的用墨方式，在20世纪得到了一些现代山水画家的追随，其中包括黄宾虹、李可染（1907—1989年）和石鲁（1919—1982年）。从1865年到1955年，黄宾虹度过了漫长的一生。对于中国以外的大多数人来说，他直到现在仍是一个陌生的名字，但毫无疑问他是20世纪最伟大的艺术家之一。

他在中国东南部的歙县长大，那里至少从10世纪即生产出中国最好的墨锭和砚台。其父是本地产品的制造者和经销商，年轻的黄宾虹在给父亲帮工时学会了如何制墨。⁽¹¹⁾这段经历或许深刻地影响了他对这种看似无奇的传统绘画材料的看法。他在1908年撰写了中国美术史上第一篇有关墨的理论文章，称其为“神州之至宝也”⁽¹²⁾。虽然他因坚持使用传统媒介和力保文化遗产而常被贴上“传统主义者”的标签，但他在精神上实际是一个现代主义者。他投入了早期艺术社团的建立、百科全书式美术丛书的编辑，以及撰写多篇画论和一本中国艺术史著作。

他的早期画作紧随17世纪个性画家的脚步——特别是石涛和髡残。但到了20世纪40年代和50年代，他的画变得愈益黑暗和杂乱，在用墨的大胆狂放上甚至超出了他的艺术前辈 [图80.10、图80.11]。用评论家陈晓（音译）的话来说，这些画中的许多“由杂乱的墨点组成，难以辨识甚至令人不悦。最关键的是，观者无法辨识出他所用笔法的种类。乍看的感觉只是纵横交错的线条、重叠融混的墨色和大小不一的污迹。多种笔画以前所未有的随意性碰撞在一起……”⁽¹³⁾



图80.10 黄宾虹《山水》。1950年代



图80.11 黄宾虹《山水》。1950年代

这位评论家强调的是新风格中笔法的随意性。对这种风格的另一种解读是，黄宾虹越来越依赖“墨”来回应他周围及内心的动荡。绝非偶然的是，他是从抗战期间的战争环境里开始建立他的“七墨法”的，也就是其著作《画谈》中提出的“浓墨”“破墨”“泼墨”“宿墨”“渍墨”“焦墨”“淡墨”。⁽¹⁴⁾前六种都意在以不同方式强化墨象的密度、肌理、深度和厚度。并非所有评论家和艺术史家都对这些“黑画”的价值深信不疑，⁽¹⁵⁾苏立文就是其中的怀疑者之一，他评论道：“这些作品充其量只是具有强度和力量，但它们往往如此混乱和

阴郁，唯有那些最无批判力的信徒们才会称赞它们。”⁽¹⁶⁾然而，在苏立文写下这句话的二十年后，他所认为的这些“最不加批判的信徒们”无疑占了上风，这些作品的商业价值迅速提升。黄宾虹的这类作品在20世纪50年代只需要几美元就可以买到一张，但其中一幅去年在北京拍出了500万美元。

据我所知，黄宾虹自己从未谈论过他那些黑暗狂放的画作是否具有政治含义。不过，在20世纪50年代末和60年代的中国，“黑色”与“反动艺术”逐渐成为同义语，这个变化预示着社会主义现实主义艺术向象征艺术的转向，颜色或非颜色被给以特定的政治含义。在1966年至1976年的“文革”期间，官方革命艺术以“红、光、亮”为准则进行创作，“黑色”则成为“反革命”与“邪恶”的同义词。“黑画展览”汇集了这类作品，作为革命人民批判和谴责的对象。按照那个时代的逻辑，这些“黑画”反映了画家的阴暗心理。⁽¹⁷⁾

被批判的这些“黑画家”中包含了20世纪中国艺术中最受尊敬的一些名字，他们在官方媒体上受到攻击，各自的回应方式不尽相同。石鲁在“文革”之前就因追求一种被官方评论家形容为“野、怪、乱、黑”的绘画风格而备受批评 [图80.12]。为此他以一首诗作为回应：



图80.12 石鲁《东方欲晓》。1960年

人骂我野我更野，搜尽平凡创奇迹。
人责我怪我何怪，不屑为奴偏自裁。
人谓我乱不为乱，无法之法法更严。
人笑我黑不太黑，黑到惊心动魄魄。

但是总的来说，石鲁的这种固执态度是相当罕见的。绝大多数艺术家做出了不同程度的让步以避免受到严厉甚至致命的惩罚，李可染便是其中的一位。他曾在1959年举办过一场名为“江山如此多娇”的展览，标题取自毛主席的一首诗词 [图80.13]。然而由于他在作品中使用了过量的墨，一位观众愤愤指出：“这个展览应该被叫作‘江山如此多黑’！”这句评论随后被半官方的《美术》杂志所引用，以反映“革命群众”的意见。⁽¹⁸⁾李可染被迫进行自我批评，迅速改变了原先的色彩趣味，创作了一系列描绘革命圣迹的红色山水画 [图80.14]。

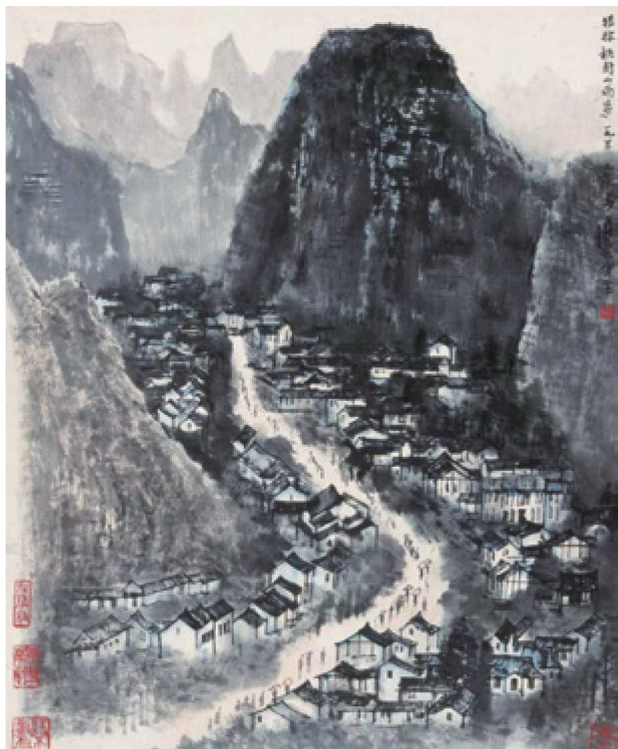


图80.13 李可染《桂林铁封山雨景》。1959年

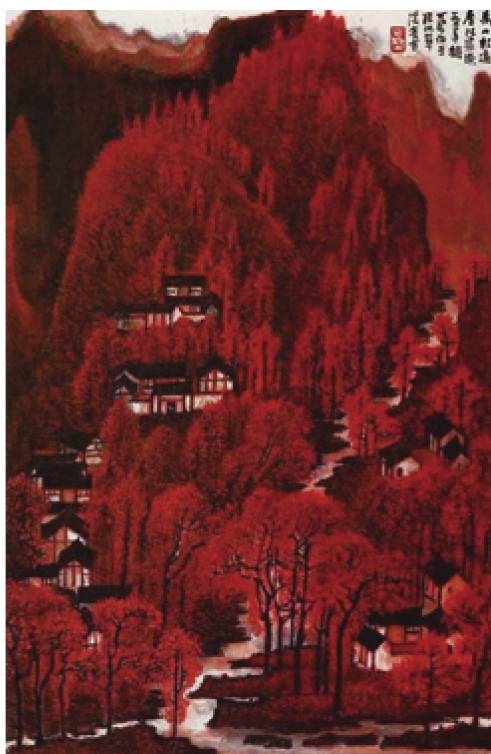


图80.14 李可染《万山红遍》。1962年

返回当代“墨象”

以上的讨论提供了一个广阔的历史叙事，带领我们最后回到自20世纪80年代再度出现的“黑画”。我们现在可以把这些当代作品与中国艺术中的一个漫长传统或“反传统”联系起来。根据上引文献和画作，单色水墨画在唐代形成一个独立流派后不久，即出现了以另类方式用墨的画家。艺术史写作常把这些古怪的人物当作孤立个案对待，但倘若我们将这些案例放在一起，它们显露出的是由不断重复的现象构成的一个模式。在这个模式中，过度和非常规的用墨意味着异端行为和艺术家的自我边缘化。当然，这并不是说这些艺术家自觉地跟随着历史上的先例；他们黑色绘画的本意也不必是明确的政治表达。但正是因为他们各自背离了其所处时代的绘画主流和正统观念，他们得以构成中国艺术中的一个持续的反传统，正如这篇演讲的标题所示。

这一模式将古代美术、现代美术与“文革”后1980年代的当代艺术运动联系起来。最后的这个当代艺术运动呈现出三个主要现象：另类立场和风格的出现，独立艺术家与主流艺术机构的分离，以及作品从政治性集体艺术到自我表达的转变。论者往往把这些现象归于西方现代艺术的旋风般引进，但它们与中国艺术史中某些深层潜流的关系也值得我们重视。从这个角度看，本文讨论的这些新型“墨象”引导我们思考这一关系。

这个潮流的第一位代表是谷文达。作为一名训练有素的传统风格水墨画家和书法家，他在1980年代初学习了西方现代主义，并以超现实主义风格创作了一些油画。然而他很快对这种借用感到不满足，因此调整了自己的立场，承担起同时挑战传统中国风格绘画和西方现代主义艺术的任务。⁽¹⁹⁾ 1986年他在西安举办了第一场个展，展出了实验性的纸上水墨作品 [图80.15]。根据评论家郭雅希的看法，这些作品的实验性显示在四个方面：以大胆的“墨块”构建视觉表达的抽象领域；使用泼、冲、洗、喷等非传统绘画方法；改变绘画的定义，从

其他艺术实践中吸收新的要素；打破水墨、装置、行为和概念艺术之间的界限。⁽²⁰⁾如果我们跳出“传统艺术”和“当代艺术”的分野，这些方式和上文介绍的历史先例可说是一脉相承。

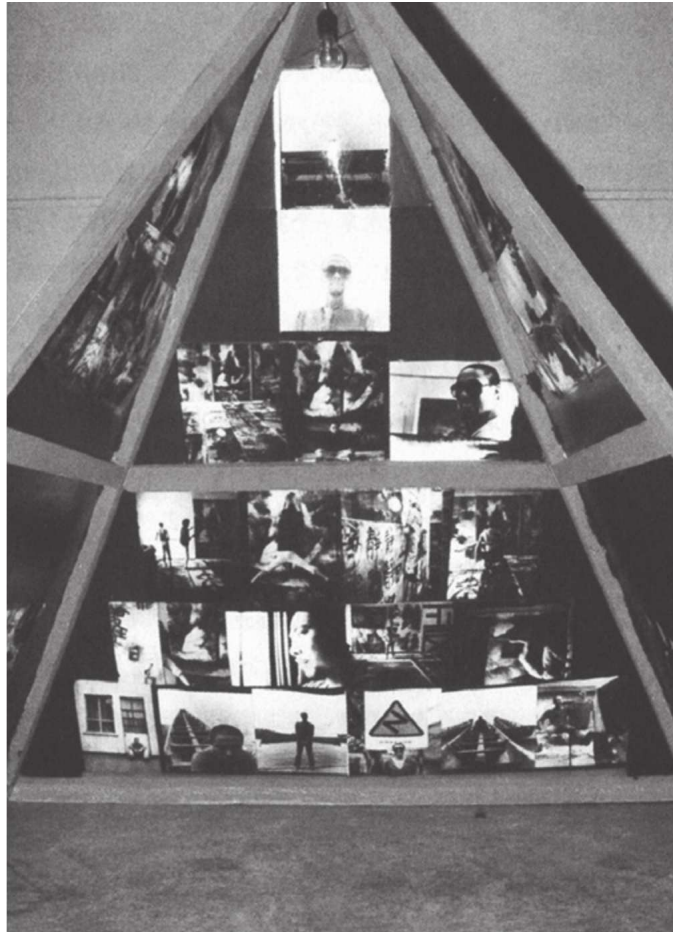


图80.15 谷文达1986年个展场景。西安

这个潮流的另一位先驱者是演讲开始时提到的杨诒苍。他的《千层墨》系列可以看作是当代“墨象”艺术的成熟范例[见图80.1]。墨在这些画中既是表现手段又是表现对象。艺术家不再把墨作为一种公用的绘画介质去描绘人物或风景，而是将墨本身的视觉性和材料性外化，并将其与艺术家个人的内在观念联系起来。该系列的意义还在于启发了两种有关墨的当代艺术实验：一种强调墨与笔之间的张力，另一种强调墨超越其媒介功能的材质特征。第一种类型的代表作是邱

志杰的《作业第一号：抄写〈兰亭序〉一千遍》，这件作品最近在古根海姆博物馆展出。连续三年，他把中国历史上最著名的书法杰作《兰亭序》抄写在同一张纸上，最后形成一幅坚实、毫无笔触的“墨”画 [图80.16]。张洄也采用了类似的解构策略，通过反复书写，最后将自己的脸变成了一张墨的面具 [图80.17]。

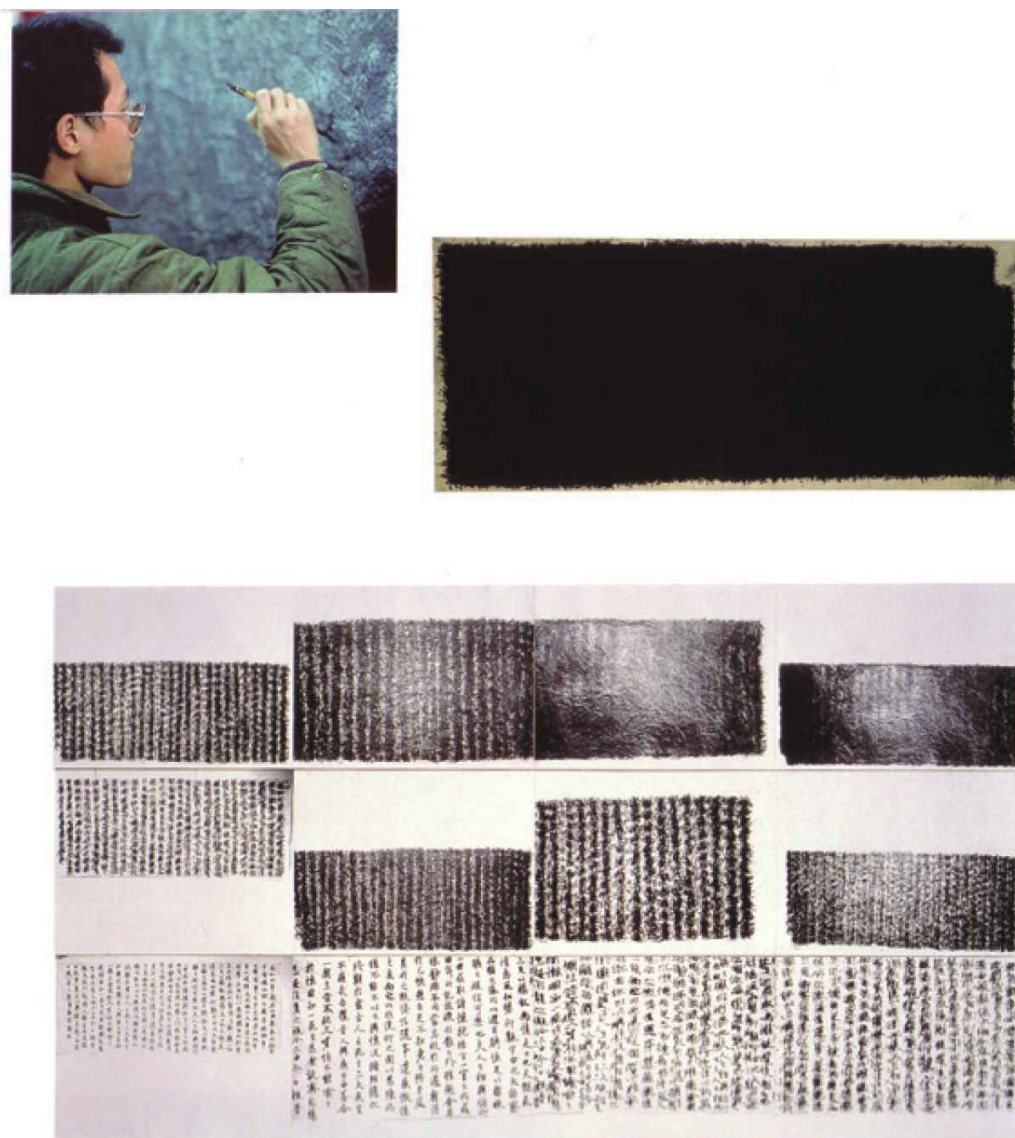


图80.16 邱志杰《作业第一号：抄写〈兰亭序〉一千遍》。1992—1995年

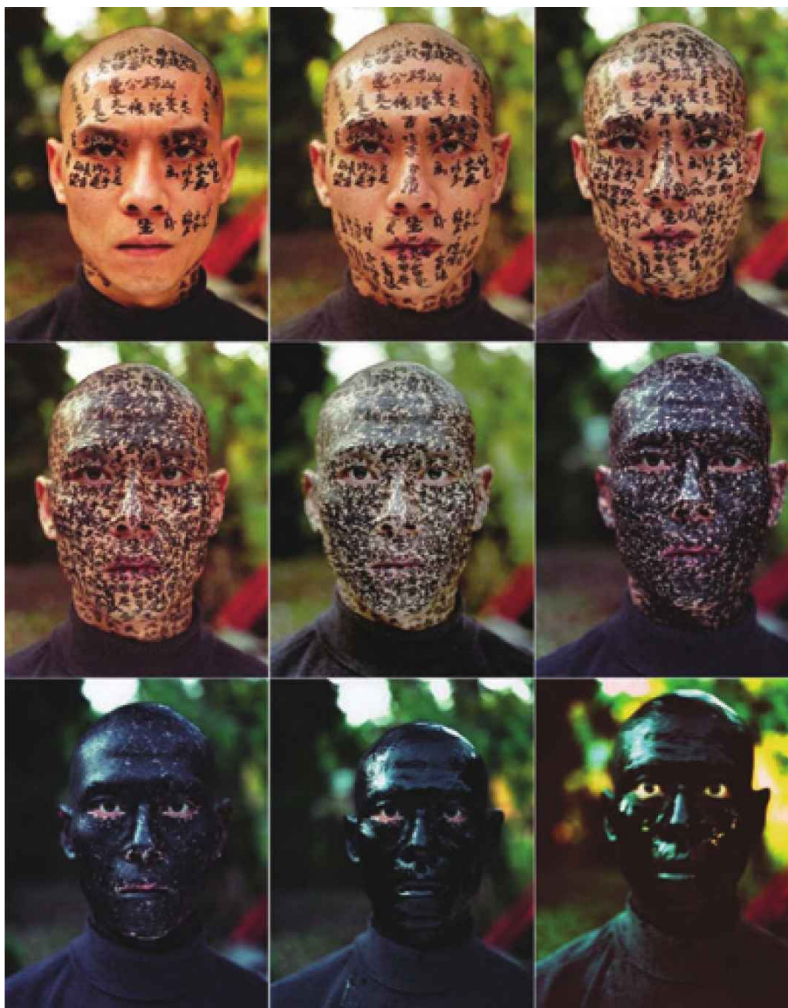


图80.17 张洄《家谱》。2000年

这些作品都是在一定时间内实现的，也都包含着行为过程。同样的行为特征也见于第二组作品——但它们更明确地强调墨的物性。1984年，王鲁炎在一所半拆除民房中实施了北京前所未见的涂鸦，以桶装墨汁涂染拆迁留下的断壁残垣 [图80.18]。次年，他和其他一些中国前卫画家与罗伯特·劳森伯格在北京会面。据他说劳森伯格对他的抽象水墨画不甚欣赏，为此两人还进行了一场不太成功的辩论。与此同时其他艺术家继续以墨制作装置，甚至发展出雕塑和建筑形式。例如，胡又笨于1997年创作的一幅“装置画”覆盖了一座两层建筑的立面，画面裸露在外、无边无际。它布满深深的皱褶，充满雕塑感。整幅画毫无笔法，是以海量的墨汁浸透纸张和塑造的 [图80.19]。这

件与正规卷轴画截然不同的“反传统”作品，被艺术家命名为《大墨象》。



图80.18 王鲁炎。涂鸦。1984年



图80.19 胡又笨《大墨象》。1997年

对于当代中国艺术研究而言，这些激进水墨作品的意义之一是界定了“实验水墨”的边界。“实验水墨”是中国当代艺术的一个分支，自20世纪90年代以来就引起了人们的广泛兴趣，至今仍风头不减。尽管实验水墨画家有着各自不同的追求和理念，但他们的一个共同倾向是以抽象的墨象替代精细的用笔。这里我们看到张羽的《灵光》，呈现出悬浮在宇宙空间中的球体或立方体，从无尽的黑暗深处射出神秘的光线 [图80.20]。郑重宾同样运用了强烈的明暗对比，或以具有巨大反差的肌理平面构造出黑色领域 [图80.21]。在过去的15到20年中，诸如此类的实验水墨作品在中国和西方举行的众多展览中不断出现，2013年在美国大都会美术馆举办的“水墨艺术：当代中国艺术的今夕与共”大展终于将这一趋势带到高潮 [图80.22]。

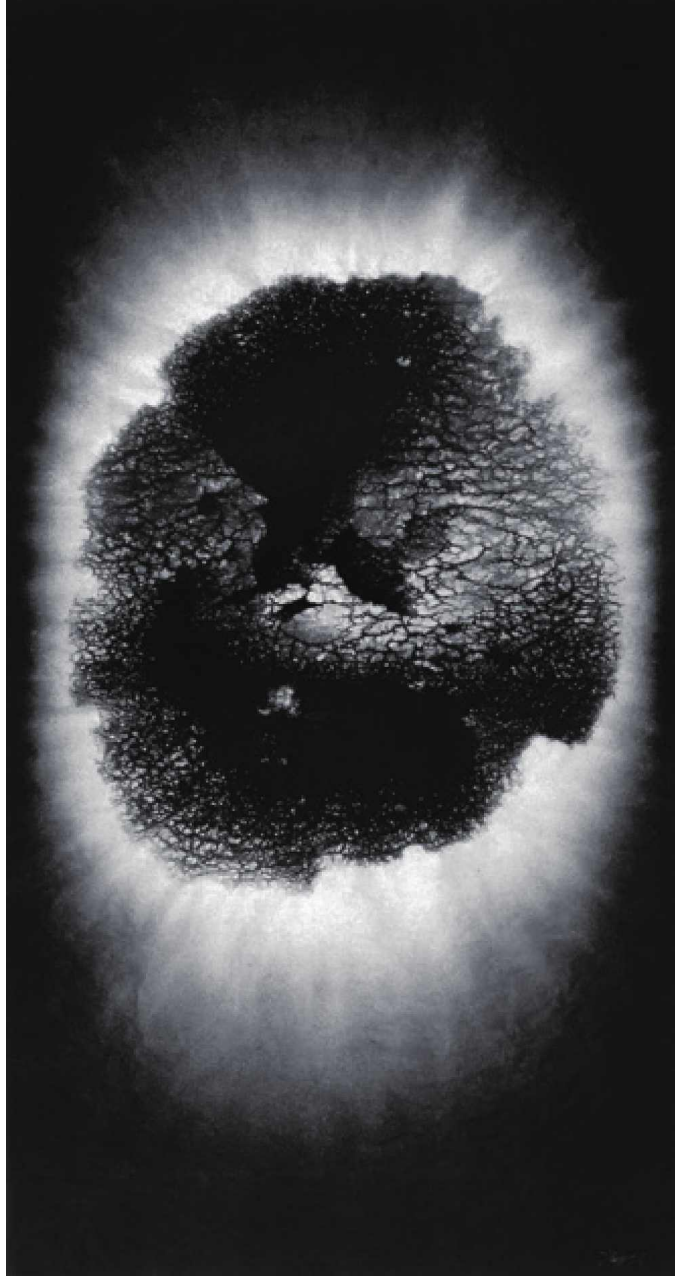


图80.20 张羽《灵光》。1998年



图80.21 郑重宾《地势》（局部）。2014年



图80.22 纽约大都会美术馆“水墨”大展。2013年

反观往昔，今日的情况与其历史先例因此有着一个重大不同：如果说在传统文人画中“墨”不管如何重要终须臣服于“笔”，那么在当代艺术中这个黑色物质似乎终于征服了后者。不过我们仍须拭目以待，注意这是否仅是“笔”和“墨”在艺术史长期互动中的一个插曲。

-
- (1) 来自2006年对王必慈 (Peggy Wang) 进行的电子邮件采访。引用自Wu Hung ed., *Shu: Reinventing Books in Contemporary Chinese Art* (New York: China Institute Museum, 2006), p. 90。
- (2) Michael Sullivan, *The Arts of China, 3rd edition* (Berkeley: University of California Press, 1984), p. 124. 中译本见苏立文, 《中国艺术史》, 徐坚译, 上海: 上海人民出版社, 2022年。
- (3) 张彦远, 《历代名画记》, 上海: 上海人民美术出版社, 1964年, 第37页。这段文字有两个不同的英文译本, 分别来自William R. B. Acker (艾惟廉) trans., *Some T' ang and Pre-T' ang Texts on Chinese Painting* (Leiden: E. J. Brill, 1954), pp. 185 - 186; 以及Osvald Sirén (喜龙仁), *The Chinese on the Art of Painting* (New York: Schocken Books, 1963), pp. 231 - 232。
- (4) 张彦远, 《历代名画记》, 第34—35页。英译见Acker, *Some T' ang and Pre-T' ang Text on Chinese Painting*, p. 179。
- (5) 张彦远, 《历代名画记》, 第40页。
- (6) 张彦远, 《历代名画记》, 第201页。
- (7) 张彦远, 《历代名画记》, 第208页。在该书中, 王墨的名被写成“默”, 即墨的同音字。但《宣和画谱》清楚地表明王墨的真名是王洽。张彦远可能将王墨误当成画家的真名, 并塑造了王墨的不同性格。
- (8) 朱景玄, 《唐朝名画录》, 载卢辅圣主编, 《中国书画全书》, 第一卷, 1993年, 第168页。
- (9) Osvald Sirén, *Chinese Painting: Leading Masters and Principles* (New York: The Round Press Company, 1956), vol. 1, p. 135.
- (10) 英译见Richard Edward (艾瑞慈), *The Painting of Tao-chi, 1641 - ca. 1720* (Ann Arbor: Museum of Art, University of Michigan, 1967), p. 37。
- (11) 王中秀, 《黄宾虹年谱》, 上海: 上海书画出版社, 2005年, 第24页。
- (12) 黄宾虹, 《论造墨》, 载《国粹学报》第42、44期。可参阅上海书画出版社编, 《黄宾虹文集·杂著编》, 上海: 上海书画出版社, 1999年, 第13—20页。
- (13) Chen Xiao, “The Untrammelled Brushwork: Huang Binhong’s Late Landscape Paintings,” *Virginia Review of Asian Studies* (2013) : 143 - 168.
- (14) 黄宾虹, 《画谈》, 载陈凡辑《黄宾虹画语录》, 香港: 上海书局有限公司, 1976年, 第1—9页。

- [\(15\)](#) 关于黄宾虹艺术的英文概述，参见 Jason C. Kuo (郭继生), *Transforming Traditions in Modern Chinese Painting: Huang Pin-hung's Late Work* (New York: Peter Lang, 2004); 以及 T. C. Lai (赖恬昌), *Huang Bin Hong (Huang Pin Hung) 1864-1965* (Hong Kong: Swindon Book Company, 1980)。
- [\(16\)](#) Michael Sullivan, *Art and Artists of Twentieth Century China* (Berkeley: University of California Press, 1996), p. 19。中译本参见苏立文, 《20世纪中国艺术与艺术家》，上海：上海人民出版社，2013年。
- [\(17\)](#) 阎立川, 《论“野、怪、乱、黑”——兼谈艺术评论问题》，载《美术》，1963年第4期。
- [\(18\)](#) 阎立川, 《论“野、怪、乱、黑”——兼谈艺术评论问题》。
- [\(19\)](#) 费大为, 《向现代派挑战——访画家谷文达》，载《美术》，1986年第7期，第53—56、63页。
- [\(20\)](#) 延民, 《“时髦”的艺术》，载《中国美术报》，1986年第33期（8月18日）。

81 墓葬中的通道：对“不可视性”的阅读（2019）

三十辐共一毂，当其无，有车之用。埴埴以为器，当其无，有器之用。凿户牖以为室，当其无，有室之用。故有之以为利，无之以为用。

《道德经》第十一章⁽¹⁾

“无”是《道德经》中反复谈及的哲学概念，该书第十一章一直都被视作是对这一概念的最精辟阐释。对艺术史研究者说来，除了在形而上层次上论证“无”的作用之外，这段文字中的实例也揭示了一种看待人造物品的特殊方式，那就是关注它们“非物质性”（immateriality）的一面。这种看待事物的方式对处理古代人工制品及建筑的考古学和艺术史研究有着重要启示作用，原因在于这两门学科一般以调研古代实物遗存为己任，以致“实体性”（tangibility）成为学术思考的无可争议的先决条件。考古学家们惯于将发掘的物品依据材质分类，再列出它们的尺寸、形状及装饰；艺术史家们从形式出发，对图像、物品和纪念碑进行解读。虽然这些对材质和形式的关心将会持续存在，但上引《道德经》的文字提醒我们忽视人造形式中非物质性的风险。也就是说，尽管非物质性看来与传统类型学及视觉分析似乎格格不入，但对物品和建筑的功用来说不可或缺。本章将这种看法纳入一项对于中国古代艺术和视觉文化的研究，以证明人工制品和建筑所构建的各种无形空间（empty space）——诸如孔、洞、门、窗等——对于理解这些作品的背后思维和实际创作具有极其重要的作用，因此应当给予认真的审视。

为此我将考察两组考古材料。第一组包括十几座公元前5世纪至前3世纪的中国古代墓葬，它们展现出墓葬建筑的一个细微却重要的演变——墓中开始出现小型门窗，将分隔的空间联结为一个空间连续体。文章的第二部分聚焦于公元前4世纪至前2世纪墓葬中埋藏和绘制的璧。璧是中国古代最受尊崇的礼器之一，至晚于11世纪已经成为古物学研究的对象，近年来由于连续的新发现又再次引发关注。研究者们无一例外地将重点放在璧的材质、尺寸和表面图案上。本章转而考察璧中央的钻孔，并提出正是这一无形空间使古代礼家将特定的璧摆放或描绘在墓中的关键位置。这两个部分各聚焦于一座特定墓葬：第一部分集中于擂鼓墩1号墓，第二部分的中心是马王堆1号墓。最后，这两组证据都将鼓励我们把各种“建构的无形”（constructed emptiness）纳入研究议题。随着古代艺术与文化研究逐渐离开孤立的图像去探索形式与空间以及对象与主体之间的复杂关系，“通道考古”（an archaeology of passage）——对于打破边界、联结空间的“无形之形”（empty form）的探索——既是这一学术方向的必然，也是对研究的方法论的扩充。

东周晚期：墓葬中的门与窗

直到公元前1世纪左右，中国的贵族墓葬大多仍是在竖穴底部埋葬木质箱型结构，“木椁墓”和“竖穴墓”因此得名 [图81.1]。⁽²⁾这种木结构在发展过程中逐渐衍生出一套复杂的棺椁组合，由一个椁和其内的一个或多个棺构成 [见图81.12]。然而这个组合从整体看来仍形成了一个完整的独立单元，侧面并没有出入口将其内部与外部连接。死者被安置在内棺当中，由多层套棺及厚厚的封土保护。这种规制背后隐含着“藏”的思想，两篇东周文献中对于墓葬的定义为其提供了最早的注解。⁽³⁾

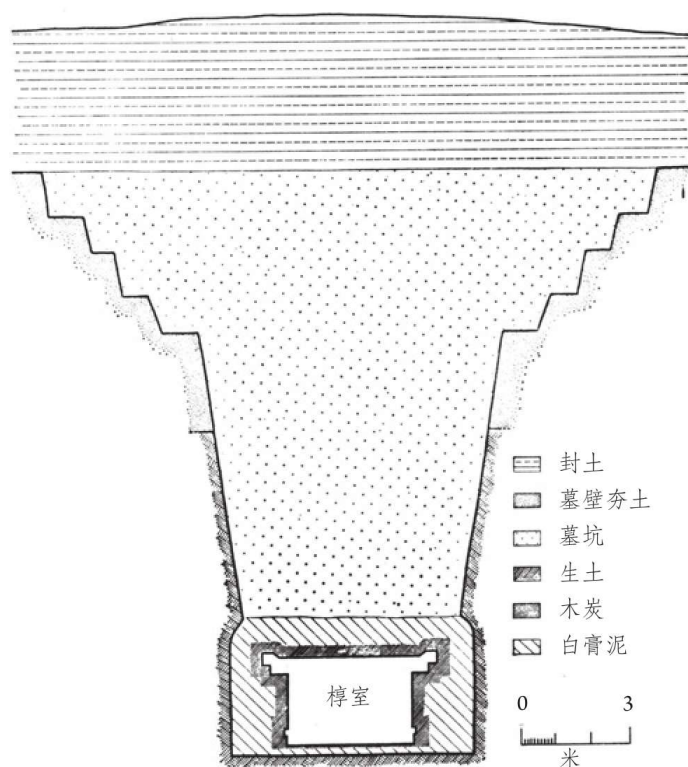


图81.1 湖南长沙西汉马王堆1号墓剖面图。公元前2世纪

几千年来，“藏”的概念决定了木椁墓的总体设计，但在这悠久的历史中还是产生了或大或小的变化。⁽⁴⁾其中一个变化发生在公元前5世纪至前3世纪的楚文化核心区域，位于现在的湖北。尽管整个棺椁组合仍然是一个密闭的单元，但实际或是虚拟的“开口”出现并瓦解了其内部的分隔。这类新型墓葬中最早和最复杂的案例是位于随县的擂鼓墩1号墓，墓主是死于公元前5世纪末的曾侯乙。⁽⁵⁾这座大型墓葬位于地下13米处，由巨大的条木垒成，再由木炭和膏泥密封。与大多数同时期的木椁墓不同，它的平面呈不规则形，含有四个邻接的如同房间一样的椁室[图81.2]。每间椁室皆高3米以上，足够一位成年人在其中直立行走。固定在墙壁上的木钉暗示着这里可能曾经悬挂着帷幔，每间椁室内的器物指示出该空间的特殊功能和象征意义。中室映射着曾侯乙居所中举行典礼的大厅。此室为四间椁室中最大的一间，墓中绝大部分青铜礼器都摆放在这里，并有一套大型编钟及配套的编

磬，皆是礼乐演奏的核心乐器。⁽⁶⁾北室是一个“武库”，墓中储藏的超过4500件兵器及盾牌、铠甲和车马配件大都存放在这里。西室是一间地下“后宫”，其中13具漆棺里藏匿着13名年轻少女的尸体。东室或棺室中，另外8名女性以及一条狗的尸体被置于各自的棺内，此外这里还摆放着曾侯乙的双重漆棺。这间棺室中出土了包括瑟和排箫在内的乐器——与中室的礼仪乐队不同，这些轻便的乐器暗示着在曾侯乙寝宫中举行的娱乐性质的私人表演。⁽⁷⁾

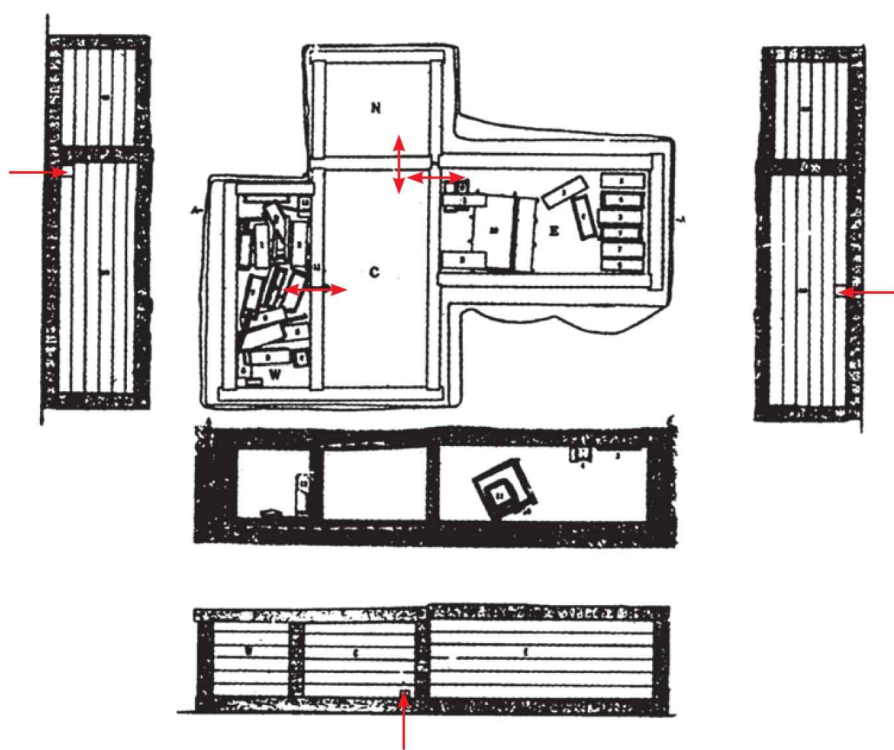


图81.2 湖北随县战国早期擂鼓墩1号墓（曾侯乙墓）平面、立面图。公元前5世纪

三种通道将这些分隔的椁室和独立制作的棺木重新定义为相互联结的建筑空间。第一种通道是四间椁室隔墙上的三个开孔 [见图81.2 中箭头]。这些墙壁由半米厚的木材垒成。因此，尽管这些开孔未加装饰并且相对较小（一个高35厘米，另外两个略高于50厘米），但是制作它们仍然需要相当大的努力和严肃的动机。这些开孔呈长方形且接近地面，表明它们是出入的通道。然而它们有限的尺寸暗示出它们

不是为真人准备，而是为了使一个“转化了的存在”（transformed being）得以经由这些小洞去往地下宫殿中的不同区域。

第二种通道是曾侯乙外棺上的一个长方形开孔。这具外棺体量巨大，长3.2米，宽2.1米，高2.19米，以青铜为框架，底部立有十个实心的青铜足 [图81.3]。外棺的表面绘满华丽的漆画，画面的边框及分配均匀的框格中充满了交缠的花纹。因此，一个敞开的洞口突兀地打断了花纹的律动并袒露出未加装饰的棺材内部，着实令人惊讶。这个开孔一方面降低了棺材的密闭性和美观，但另一方面与椁墙上的“通道”在形状和尺寸上保持一致：同样是矩形，34厘米×25厘米的尺寸也与中室与北室之间的开口几乎相同。这些一致性与不一致性表明在设计这座墓葬时，对一个贯穿全体的通道系统的考虑优先于特定区域的坚固性和视觉连贯性。



图81.3 擂鼓墩1号墓出土曾侯乙外棺。公元前5世纪

第三种通道不是实际的开口，而是由绘制的图像表示。至少有17个这样的图像，曾侯乙内棺上有三个，其他的出现在陪葬女性的棺木

上。⁽⁸⁾法国美术史家杜德兰（Alain Thote）将这些图像与早期及同时代的建筑模型和绘画进行比较之后得出结论：曾侯乙内棺两侧的图像各代表一扇双启门 [图81.4]，足挡板上的图像则表示一扇可以开合的窗户。⁽⁹⁾随葬女性的棺木要缩小且粗糙许多，上面没有门的图像，只在头尾两边或一边画出窗子。与前两种凿出的通道相比，这些绘制的门窗具有不同的本体论状态（ontological status），在图画语境和建筑语境中都发挥着象征性的功能。它们不仅以虚构的孔道连接建筑空间，而且配备有框架、装饰带等视觉特征，以写实的手法模仿真实的门窗。同时它们被绘制在棺木的平坦表面上，与周围的图像互动，形成一个更大的图像程序（pictorial programs）。尤其是曾侯乙内棺上的两扇门，两边各有一个半人半兽的持戟卫士 [图81.5]。杜德兰注意到的一个细节证明了门扉和这些卫士之间的内在关联：不管站在门的哪一边，他们总是将锋利的刀刃指向与门相反的方向。⁽¹⁰⁾这意味着作为棺木的守护者，他们所配备的武器不应该威胁到门内人的安全。



图81.4 擂鼓墩1号墓出土曾侯乙内棺。公元前5世纪

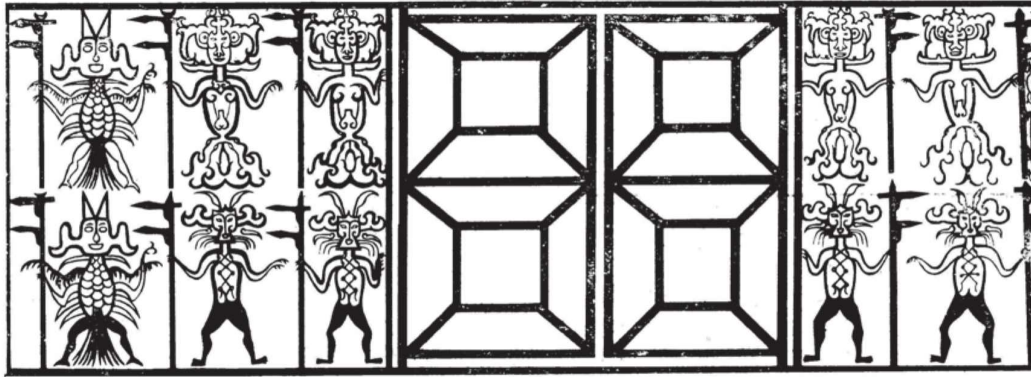


图81.5 曾侯乙内棺上的彩绘

笔者和其他学者们都曾提出，这些实际或图绘的开孔是为曾侯乙的灵魂准备的。对当时的人们来讲，死者的灵魂依然可以移动自如而且需要给养。⁽¹¹⁾死者灵魂具有自主性的这类观念可能在曾侯乙墓建成的几千年前就已存在。中国考古学家们在史前墓地中发现许多罐状的陶棺，在器壁或底部钻出圆孔 [图81.6]。⁽¹²⁾基于民俗学证据，他们将这些瓮棺上的孔洞解释为供死者灵魂出入的通道。⁽¹³⁾讨论灵魂的文献在许久之后的东周才出现。历史学家余英时在这些信息中察觉到一个重要的转变，那就是“双魂”理论在公元前6世纪开始流行。与认为每个人只有一个灵魂的早期观点不同，这种理论认为人活着的时候体内集合了魂和魄两个灵魂，人死后则分了开来。如同气体一般的魂比魄具有更强的行动力，能够飞走，而负重的魄则行动受限，与逝者一同继续留在地下。⁽¹⁴⁾我在一篇早先的论文中谈到这种双魂观念与祖先崇拜的两个中心有关。⁽¹⁵⁾古代中国人信奉诸多神灵，但他们的信仰“主要是体现生者血缘关系的祖先崇拜”⁽¹⁶⁾。周朝大部分时期的祭祖仪式主要在两个地点举行：城中心的宗庙和城外的坟墓。《礼记》中一段重要的文字将这两个地方与死者的两个灵魂联系在了一起。文中说宰我向孔子请教鬼神的含义，孔子的回答是：“鬼”是人死后归于土下的魄，而“神”则是发扬于上的精气。这位圣人接着说道：“二端既立，报以二礼。”⁽¹⁷⁾

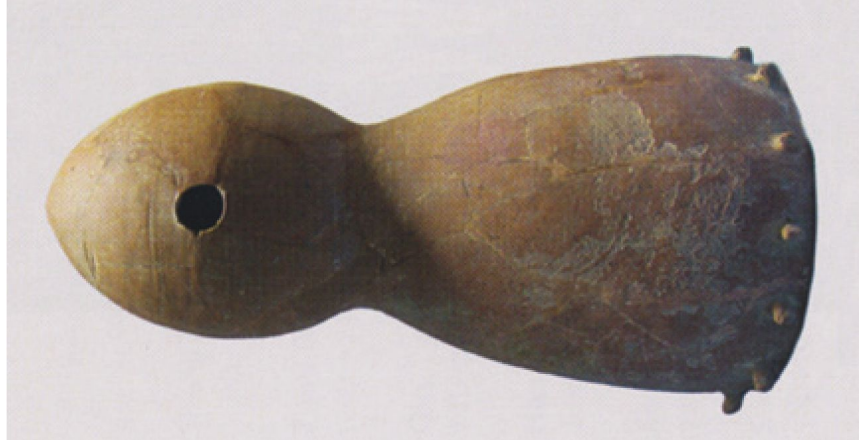


图81.6 河南郑州出土仰韶文化陶瓮棺。公元前5000年

包括《礼记》在内，这些传世文献的作者和出处存在许多疑问，但擂鼓墩1号墓的设计所反映出的公元前5世纪的一种灵魂观，似乎与文献记载中的地下的魄有着密切关联。宗教史学家或许能将其作为研究古代中国灵魂观念变迁的一则关键性证据，然而宗教艺术史学者向来思考的都是观念和信仰如何转化为视觉表达的形式。如果将《道德经》中的那段话应用到凿出或绘制开孔的棺木上，我们可以说，一个普通且完整的棺材是用来盛装遗体的“容器”，但当在壁板上钻出一个洞作为门或窗，使灵魂得以进出时，它就转化成了一个“房间”。公元前5000年仰韶文化的陶棺已经暗示了这一逻辑 [图81.6]，曾侯乙内棺上的图绘门窗更明显地反映出将棺材塑造成房间的努力，尽管它们是内棺上仅有的指示建筑的图像 [见图81.4、图81.5]，其目的在于将棺材表现为真实房间的象征性对应，而不是如实复制一间真实的房屋。正如荀子（约公元前312—前230年）在其《礼论》中说道：“故圻垠，其𧇧象室屋也；棺槨，其𧇧象版、盖、斯、象、拂也；无帙丝𧇧缕翼，其𧇧以象菲、帷、𧇧、尉也；抗折，其𧇧以象幔茨、番、闕也。”⁽¹⁸⁾这里的“象”通“像”，意思是象征而非复制。由于在荀子生活的时候墓葬的形态仍是木槨墓，并不表现或模仿真实的房屋，他的意思肯定不是将一座墓葬建造得像实际的房屋一样，而只可能是以墓葬设计象征性地或间接地暗示生人的居所。

擂鼓墩1号墓具备让灵魂可以在封闭墓葬中活动的通道系统，这是我们所知的中国青铜时代里最早的一例。这种想象中的活动应该是从曾侯乙安息的内棺空间开始，绘出的门窗能够让死者的灵魂穿透这道最里层的保护，外棺上的矩形开口接着为灵魂离开整套漆棺提供了一个便利的出口。曾侯乙的灵魂离开棺木后便脱离其肉体，在寝宫中欣赏女乐的演奏。从这里穿过椁墙上的矩形开口，灵魂便能够进入旁边的空间，即墓葬的中室，随即身处一个大型礼仪祭祀的中心。献给他的酒食由各种祭器盛装，编钟编磬似乎让这里充满了庄严的礼乐。中室北边和西边的墙上进一步提供了通往另外两个房间的“通道”，其中一间是一个巨大的武库，另一间里有13位女性陪葬。武库清楚地突出了曾侯乙作为军事领袖的身份，而13位女性的身份并非显而易见。值得注意的是她们中有六个人的棺材上绘有窗子的图像，暗示她们的灵魂也可以活动。一个可能性是这些女性是中室乐器的演奏者——值得注意的是这间“女性墓室”建造在中室的侧旁，她们的漆棺也紧邻中室，与编钟仅一墙之隔 [图81.2]。墙上的“通道”因此可以让这些女乐师们去往中央礼仪大厅履行她们的职能，同时曾侯乙本人也可以经由这条通道进入后宫。[\(19\)](#)

然而仍有一个疑问：这座墓中为何会有两种创建通道的方式——13具棺木上的通道以图绘方式表现，曾侯乙的外棺和椁墙上的却是实际开口？一个简单的假说是，图绘的“比喻式”门窗满足了两种矛盾的要求：一方面，遗体必须按照礼仪规定安全地密封和保护；另一方面，具有行动力的灵魂需要一个出口来摆脱棺木的束缚。一旦这种矛盾的境地通过在最里层的棺木上图绘门窗得到解决，墓葬建造者便能够在外层棺木及墙壁上开凿出空洞以便利灵魂的移动。一个更为复杂的解释同时考虑到丧葬仪式的过程。根据《仪礼》，士阶层的丧葬仪式包含两个关键阶段。在第一阶段里，逝者在灵堂中经历一个由死返生的象征性转换：他的遗体从地上被转移到灵床上，沐浴、穿衣，并献上酒食。在第二阶段里，死者开始从此界至彼界的转换：已经仔细

穿戴和包裹好的遗体被密封在棺内转移到室外，吊唁者们前来致哀，死者的家人则在他们面前表现出悲恸万分。⁽²⁰⁾第二阶段不同于第一阶段之处是其半公开性，也就是说死者在这一阶段是不可视的，而是由棺木来代表。曾侯乙绘有门窗的内棺，应当会在第二阶段的礼仪场合中展示。在这之后，内棺会被放入外棺，再下葬。这两个步骤是非公开的。

在墓中设置门窗的礼仪实践在楚地接下来的两个世纪里变得更流行——尽管从未处于主导地位。在楚国都城江陵附近发掘的公元前4世纪至前3世纪中型木椁墓中，有十几座使用了这种做法。⁽²¹⁾这些墓葬没有一座属于楚国王室成员，其构造和装饰比起擂鼓墩1号墓来讲简朴很多。它们无一例外都有一个棺室，并且在棺室周边或上方隔出一个或多个区域用于储藏随葬品，包括酒食、衣物以及日常用品。孔洞只出现于棺室和边箱之间的隔墙上，但不穿透棺木本身。一些简易的小孔颇像擂鼓墩1号墓椁墙上的那种，另一些则将擂鼓墩内棺上的图绘门窗转译成了三维的形式。一个有趣的倾向是造出门扇可以活动开合的微型门，反映出更为强烈的在死后世界模仿真实房屋的动机。⁽²²⁾总体看来，这些门窗在基本概念和视觉语汇上与擂鼓墩墓并无差别。然而大约同时，一种不同的通道开始在墓中出现。与其从真实世界中提取建筑元素，它们采用了一种历史悠久的礼器来指示灵魂的移动和它预期的位置。由此，通道在形式与象征意义上产生了一个重要革新，这种革新随之赋予地下墓葬以新的意涵。

璧：开合的通道

“璧”是中国古代极为重要——也可以说是最为重要——的礼仪器物。璧的材质通常是质地坚硬的玉。它的外形高度抽象，即一块中央钻圆孔的圆碟〔图81.7〕。⁽²³⁾如此简约的器物却有着经久不衰的历史：从6000年前被发明以来，它为历朝历代所沿用，最近还成为2008

年北京奥运会奖牌设计的灵感来源。璧原本的意义已不得而知，但在一些公元前四千纪晚期的史前墓葬中，玉璧被大量用来覆盖死者身体，表明这种器物有着重要的丧葬功能。在周代，璧被赋予多种含义，根据礼仪场合的不同有时作为昊天上帝的象征，有时作为国与国之间的馈赠，有时作为个人身份的信物。⁽²⁴⁾然而，璧仍然保有丧葬用途，出现在高等墓葬中围绕尸体的部位。学者们在解释这种做法时通常会提到玉被认为具有辟邪的作用，制成圆璧更可加强这种功用。考古学家孙庆伟注意到从西周早期到晚期（公元前11世纪—前771年），玉璧通常围绕着去世贵族的上半身；其数量在一座墓中从几块增加到二十块之多。⁽²⁵⁾古方进一步研究了东周晚期到西汉之间的这种习俗，指出很多这类例子反映了对玉护体作用的利用和执着。⁽²⁶⁾一个惊人的例子是南越王赵昧，他死于公元前122年，遗体上覆盖了43块玉璧。这些玉璧（有的直径超过30厘米）连成一件特殊的“寿衣”，将这位南越国王从头到脚包裹起来。⁽²⁷⁾与此类似的丧葬行为具有三个共同特征：璧以复数多件使用，围绕遗体放置，其作为礼器的物性（physicality）始终被强调。一系列征象提醒我们注意最后这个特征：这些丧葬用璧都是用中国古人所知的最坚硬的材料制成，它们通常硕大沉重，许多带有动物或几何纹样。⁽²⁸⁾璧上的圆孔似乎只是便于用缎带或绳子将几块穿在一起，没有证据表明圆孔在这一时期具有特殊含义。

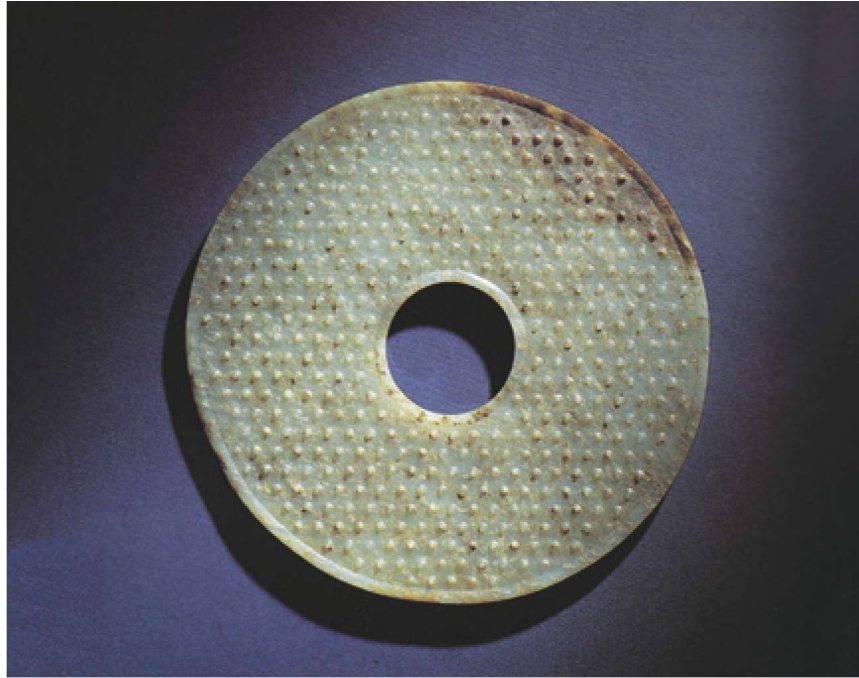


图81.7 东周时期的玉璧。公元前4—前3世纪

然而，从公元前4世纪开始，一些贵族墓葬对璧的用法出现了不同，表现出将中央的穿孔作为死后灵魂通道的强烈兴趣。这种新意义的最强证据来自汉代皇室成员使用的特殊丧葬装备“玉衣”。⁽²⁹⁾我因此在此中断按照年代先后讨论的顺序，先来介绍这类时代稍晚的非凡器物。我曾在另文中提出过，这种器物实际上并非“衣”，而是不受时间与自然侵蚀的“玉体”。⁽³⁰⁾以满城1号、2号墓为例，这两座公元前2世纪晚期的皇室墓葬出土了两具这样的“玉体”，其中盛放着中山靖王刘胜及其妻子窦绾的遗体〔图81.8、图81.9〕。两具玉体都有简单的面部特征：脸上都有三条空隙代表眼睛和嘴巴，缀合的玉片表现隆起的鼻子，窦绾甚至还有两个凸出的耳朵。对于身体部位的塑造也表现出了对于人体解剖特征的关注：胳膊与双手的衔接流畅自然，手指由不同形状大小的玉片连缀而成，身体带有柔和的曲线轮廓，刘胜的玉体还带有生殖器。然而，这两具玉体上的一处似乎与这种将肉体转化为不朽之身的巨大努力背道而驰，那就是它们头顶的璧〔图

81.9]。它没有任何人体结构学上的意义，主要的作用是在头顶上方提供一个开口。



图81.8 河北西汉满城1号墓出土的中山靖王刘胜“玉体”。公元前113年

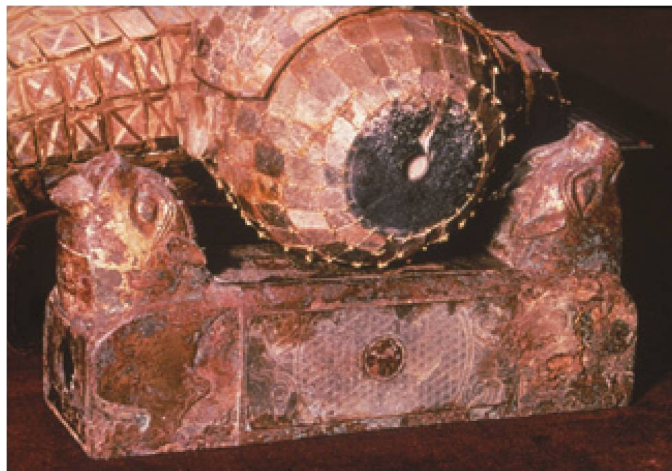


图81.9 河北西汉满城2号墓出土的窦绾“玉体”局部。公元前104年

目前为止所发现的玉人有十多件，其制造年代跨越了两个世纪，从形态上至少可以分为三种，[\(31\)](#)但头顶正上方全部装有璧。一些较晚的玉体——其中一套属于公元1世纪的一位中山王——还有玉片切割成的眼睛和嘴，但仍然保留了头顶上方的孔洞 [图81.10]。这种做法让我们想到了史前的瓮棺 [见图81.6]，它们背后隐含的思想的确颇为相似。然而，玉体头顶的开口不仅是一个寻常的洞口，而且是由带有

超自然力量的至高礼器所提供的通道。这意味着逝者的灵魂在离开肉体后可以受到更强的保护和指引。同时，玉璧也可以为“吉祥的转化”（auspicious transformation）提供契机：璧上的通道不同于简单的门窗，而像是一条神奇的隧道，回复灵魂的精力（rejuvenate the soul）并将之转送到一个不同的时空。我们之后将会看到，这种想象的确激发了汉代艺术创作。但当东周人最开始在墓主人的头顶放置玉璧的时候，他们只是刚开始意识到玉璧上的孔洞所具有的在墓中构筑通道的潜力。



图81.10 河北定州中山简王刘焉墓出土的“玉体”局部。公元90年

在丧葬仪式中使用璧的做法有可能是公元前4世纪的发明，当时楚地的一些人开始在死者头部附近放置一块璧：或将其放在内棺上方靠前的部位，或将玉璧悬挂在头挡上。⁽³²⁾除了单独摆放在特殊位置以外，这种璧还有两个特殊之处。首先，一些时代稍晚的璧以打磨得极薄的黑色玳瑁制作，因此与包裹尸体的、大且厚的玉璧在物质性和视觉效果上都截然不同。⁽³³⁾其次，这些璧上经常穿有一条或两条绶带，

尾端垂下形成流苏。此外，来自同一地区的两具公元前2世纪的棺木上绘有单独玉璧及各种装饰，将礼玉和仙兽神鸟结合在一起，反映了楚人心目中与这种璧有关的想象世界。两画之一出现在砂子塘1号墓内棺的头挡板上，墓主可能是一位死于公元前157年的当地贵族。⁽³⁴⁾构图的中央是悬挂在华丽装饰上的一块巨大玉璧，一条珠饰流苏从璧的底端一直垂到底边〔图81.11〕。璧两边有一双左右相对的仙鹤，它们头戴礼官帽，用喙叼着悬荡的璜片，明显不是普通的鸟类，而是具有特殊的宗教和礼仪意义的神鸟。这对仙鹤的特殊意义一部分源自与璧的密切关系：它们长且弯曲的脖颈穿过璧孔，突出了礼璧作为“通道”的意义。这种“穿透”的意象在来自马王堆1号墓的第二幅图画中再次出现，只不过由两条蜿蜒的蛟龙取代了仙鹤〔图81.12〕。它们乘着祥云，穿过璧孔升向空中。这块璧也悬挂在绶带上，还系着美丽的流苏。同样位于构图的中央，它明确地表现了一条想象的通道。



图81.11 湖南长沙砂子塘出土西汉漆棺头挡绘画。公元前2世纪中期



图81.12 湖南长沙西汉马王堆1号墓第三棺足挡图像

这第二幅图画引导我们重访世界上最令人惊叹的考古发现之一——马王堆1号墓。我在《超细读：马王堆1号汉墓中的龙、璧图像》一文中详细讨论了此墓中的璧和璧的图像以及与龙的图像的关系（见本卷第85—96页）。简言之，我认为这座墓里在一些关键地点上安置和描绘了这些物件和图像。从中心向外，一面玳瑁璧以丝带系在内棺前端靠近墓主头部之处。下一只璧——实际是一个玉璧图像——出现在覆在内棺上的帛画里，被腾升的双龙锁定。第三只玉璧绘在帛画之外的红棺上，双龙从璧孔穿越而过。最后一只玉璧绘于椁室头箱内软侯夫人“灵座”背后的屏风上，被两条绳索固定，屏风背面则描绘了一条飞升的蛟龙。这些物件和图像构成“穿越”和“锁定”两个模式，象征性地表现了璧孔作为“灵魂通道”的意义。

阅读中国墓葬中的不可视性

马王堆1号墓以两种互补的方式将悠久的椁墓传统发展到了极致。一方面，在已经发现的中国古代墓葬中，这座墓具有最为平衡、构筑最为精良的木结构设计。另一方面，在我们所知道的木椁墓中，这座墓呈现出一套最为复杂的通道系统。⁽³⁵⁾这些通道或开放或闭合，意在穿透层层棺木的同时为灵魂创建多个栖息点。但是由于灵魂概念本身的一个重大历史转变，这些意图之间也存在着冲突。正如之前所提到的，主导东周的灵魂观念基于双魂思想，与之关联的是祖先崇拜的双中心：宗庙与墓园。随着周代社会的瓦解和祖先宗庙的废除，双魂理论到汉代已经失去了社会和宗教基础。墓葬成为祖先崇拜的主要场所。亡人的魂与魄在这里重聚，共同接受祭祀。⁽³⁶⁾这种情形可以在包括墓室与祠堂铭文在内的大量汉代文献中找到佐证。白瑞旭（K. E. Brashier）谈到在大多数的汉代文献里，“魂魄”是一个合成词，指代人的灵魂，而坟墓则是它的栖息之所。⁽³⁷⁾与此相应，宗庙祭祀被转移到墓园。而最为重要的是，传统宗庙的核心，即逝者之“位”，也出现在了墓葬中。⁽³⁸⁾这便是马王堆1号墓为何不仅在侯爵夫人的遗体近旁放置她的肖像，还在北边箱随葬品的焦点处为她不可视的灵魂设置了一张“灵座”。有趣的是，干宝（？—336年）在4世纪初期提到一座位于广陵的汉代大墓，该墓葬在孙休统治期间（258—264年）被打开。墓中的遗体由三十块白玉璧所护，仍如生人。这座墓中同样设有一个灵座——干宝详细地描述了它周围的雕塑但对座位上的形象只字未提，它因此必定是像马王堆墓那样的空座。⁽³⁹⁾

马王堆墓中的仙境图像揭示了墓葬艺术中的另一个新元素。汉代之前对长生不老的想象充满了逃避死亡的希望。然而从汉代开始，“死后不朽”的新信仰开始盛行。⁽⁴⁰⁾有关远古圣人的神话传说描绘了黄帝是如何在被葬入土后灵魂升天。在一部《仙经》里，仙人被划分为不同的等级，等级高的仙人可以无惧死亡，而低等仙人则“先死后蜕，谓之尸解仙”⁽⁴¹⁾。根据这一新信仰，死亡不再意味着生命的终结，而是提供了实现不朽的另一种途径。这种思想很快吸引了不同阶

层的人们，一个主要原因是它许诺了不需额外努力就能实现的不朽。死后成仙的神奇转化无须任何外部佐证或可通过艺术手段来替代，也就是将墓葬或它的一部分转化成仙境。

考古学家和艺术史家们已经确认出与这种观念相关的许多新类型的随葬品、绘画、墓俑，甚至墓葬整体结构的转变，然而他们的讨论却很少涉及死后灵魂，即所有这些具体形式服务的对象。可以肯定的是，尽管埋葬逝者的初衷是掩藏遗骸，但古代中国人所精心创造的墓葬艺术与墓葬建筑并非服务于肉体，而是为了满足灵魂的需求。他们通常将亡魂当作具有意识、活动能力以及欲望和诉求的生人去对待。⁽⁴²⁾孔子曾回答弟子说：“未能事人，焉能事鬼。”⁽⁴³⁾反映的也许就是这种概念。不可视性是离身灵魂的主要状态和性格，这是祖先崇拜的基本前提。《淮南子》中对此有明确的说明：“夫鬼神，视之无形，听之无声。”⁽⁴⁴⁾孔子因而教导弟子：“事亡如事存。”⁽⁴⁵⁾我们需要重视这句话中的“如”字，孔圣的教诲若从视觉语言上理解，意味着祖先崇拜中对孝的践行必须赋予灵魂的不可视性以意义，进而意味着礼仪场合中的所有物质和视觉因素——祭祀器皿、献祭品以及所有其他的礼仪用具和随葬品——应同时具备两重作用：一方面构建主体的不可视性，另一方面也指示主体之去向及行踪。如果礼仪用具没有担负这两个功能，那它们就将失去其根本的意义。我们也因此回想起本文开篇时所引《道德经》中的一句话：“故有之以为利，无之以为用。”

回顾这篇文章中所谈到的若干考古发现，我们从中发现的正是这种实在与虚无、有形与无形、可视性与不可视性之间的共生关系。特别是出土证据中所呈现的“通道”——墓中构建的一种无形空间，便利灵魂的行动，使它摆脱墓中任何有形束缚，无论是容纳遗体的密封棺木还是厚重的椁墙。我们在公元前5世纪的擂鼓墩1号墓中首先发现了这种通道的存在，这是我们所知道的最早将物质性和非物质性间的对话作为建筑规划和装饰基础的墓葬。它使我们发现了不可视灵魂的

在场，通过确定内部和外部空间的重重门窗，探测它从曾侯乙私人寝处到庄重的礼仪空间再到庞大武库的运动。在墓中建造通道以便利灵魂行动的传统延续到汉代。例如，在公元前1世纪至公元2世纪，山东和江苏地区的诸侯王为自己在山岩深处建造大型的墓葬。沿墓道开凿出的墓室象征着宫殿中的不同部分，下葬之后通道会用巨大的石块彻底封死以防止外界的侵扰。在发掘徐州羊龟山和驮蓝山汉墓的过程中，考古人员发现封门石上凿出了狭窄的通道，构成一张网络，将侧室和主室连通了起来。⁽⁴⁶⁾其目的很可能是使墓主人的灵魂可以在他们的地下宫殿中穿行，享受不同墓室中的供奉。

大约在同一时间，将“璧”作为灵魂通道的实践导入了阅读不可视性的新因素。如果说墓葬中门窗的礼仪功能局限于其象征灵魂进出口的意义，玉璧则由于其特有的形状、物质性和悠久历史充满了礼制和宗教的意义。璧一旦在丧葬语境中被作为通道使用，便引起了这个物品自身的物质性与非物质性的对话。这种对话被汉代“玉体”上的璧最为透彻地内化了。一方面，璧的边缘钻有小孔，因此可以与其他玉片联系在一起形成头的形状[见图81.9]。从这个角度看，玉璧的材质起到保护与转化尸体的作用。另一方面，璧的非物质性特征——璧中央不可或缺的穿孔——被保留下来让不可视的灵魂自由进出，虽然这样做会影响到尸体的保存。这两个方面在解读这件器物时缺一不可，璧的物质性因此是阅读灵魂不可视性的前提。

当璧以图绘的形式出现（在马王堆墓中连续出现了三次），这些图像为阅读不可视性构建了一个新的对象和语境。这些生动的图像表现了各式各样虚构的神怪和景象——仙人、飞龙、异兽、神山、天界乐舞，乍看之下使我们惊讶于画师纵意驰骋的想象力。然而细察之下便会发现，这些图像同样履行了之前谈到的礼仪图像的两个作用，即同时构建灵魂的不可视性和指示它的存在。这些图像的一个新功用是指示灵魂的行动与去向，最令人印象深刻的是使用龙与璧的互动来表现灵魂的静止或运动。画师对这两种情形进行了仔细的区分。在第一

种情形下，画师描绘出两条相扣的龙（或是带子）将璧上的穿孔封住；在第二种情形下，画师将双龙松开，让它们穿过璧孔自由飞走。[\(47\)](#)将通道封住的情形在墓中出现了两次：一次是在帛画中软侯夫人肖像的下方，一次是在她的灵座后方的微型屏风上。似乎当壁上通道在这两处被封住的时候，璧本身就成了灵魂的载体并将其锁定在肖像或灵座上。极其重要的一点是，这两处是软侯夫人在墓中接受祭拜和供奉的地方，她的灵魂因而应当在这两处停留——尽管灵魂在灵座处是无形的，在帛画中则与死者肖像会合。这不禁使我们将这两个地点分别与魂和魄联系起来，二者在墓中重聚同时保有它们的双重性。《礼记》中的一段文字将这两种灵魂称为“魂气”与“灵魄”，并写道：“故祭求诸阴阳之义也。”[\(48\)](#)这一礼仪规定在此墓中显现为软侯夫人肖像与灵座的不同形态和位置：肖像铺在内棺上覆盖着她的遗体，微型屏风则置于遗体上方的小型“灵堂”（offering hall）中。

这些视觉与建筑手段，包括棺木和椁墙上开设的门窗、铭旌及丧葬器物上描绘的玉璧与龙，在中国墓葬艺术中构建出一种“通道的语言”（language of passage）。马王堆1号墓建成后不到一个世纪，一种石棺出现在汉代的东部地区，主要是今日的山东南部 and 江苏北部。这是中国艺术和建筑中最早利用石材的例子之一。在这种受到中亚和南亚影响的新艺术媒材上，雕刻的璧与门的图像反复出现，以确保石质材料的可穿透性。[\(49\)](#)从公元前1世纪起，由于室墓成为墓葬形式的主流，通道的视觉语汇经历了再次创造。[\(50\)](#)横向修筑、侧面带有甬道、如同居室般的这种地下结构重新定义了墓葬：地下墓室不再与生人世界完全隔绝，即使在填埋之后，墓葬的地下入口与甬道仍然留存在人们的记忆中。进入墓室的可能性激发出新的想象，地下探险的故事开始流传，讲述旅人如何无意进入古墓与遥远过去的人物相遇。[\(51\)](#)另一方面，逝者的灵魂也可以相当自由地涉足墓外，在追求成仙的过程中得到超凡神力的帮助。[\(52\)](#)室墓内的充足空间进而为雕塑和绘画提供了更大便利，为之后长达千年墓葬艺术的发展提供了新的前提。

各种实际或图绘的门窗将墓内的房间、庭院、走道连接起来。壁画和雕刻表现仆从和侍卫正在穿过这些通道，有的越过门槛，有的透过窗框张望 [图81.13、图81.14]。用于指示灵魂存在的新图像类型也出现了，比如男女性别的象征以及使用死者肖像标志游魂之位的做法。⁽⁵³⁾在以往的绘画史、雕塑史和建筑史研究中，这些视觉与物质形式常被孤立地对待，作为研究技法及图像学的证据。本文证明这些形式中的许多属于“通道的语言”，在原始丧葬语境中指示着不可视的对象。这些形式的性质和创作动机不由它们的实体形式显示，而必须从隐含的灵魂的存在中寻找。因此，阅读“不可视性”并不是用形而上的思考代替实证研究，而是希望把我们的考古与艺术史知识进一步丰富化，甚至转化我们对这种知识的理解。



图81.13 河北宣化元代张世卿墓中壁画局部。1116年

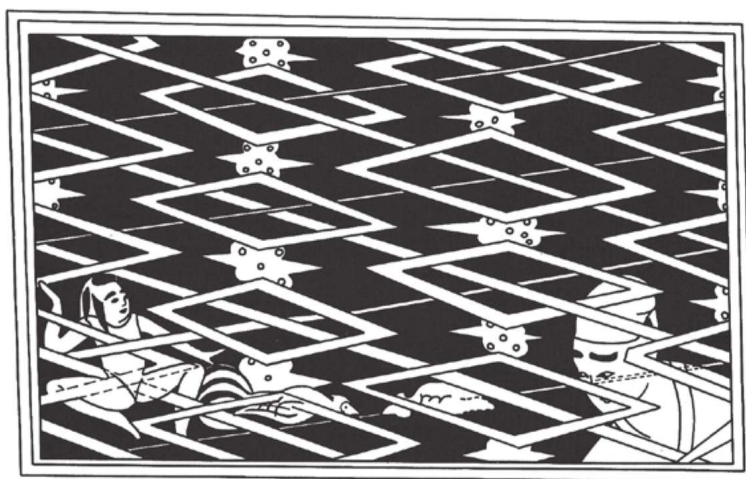


图81.14 河南密县后土郭1号墓壁画局部线描图。2世纪中期

-
- (1) 《老子注》，王弼注，载《诸子集成》，第一册，北京：中华书局，1986年，第6页。
《道德经》的作者一般被认为是公元前6世纪的老子。对于该书的真实作者和年代仍有争议。对此书的简介，参阅Isabelle Robinet（贺碧来），“*Daode Jing*,” in Fabrizio Pregadio ed., *The Encyclopedia of Taoism* (London: Routledge, 2008), vol. 1, pp. 321-325。
- (2) 学者们将这种墓葬类型的起源追溯到仰韶文化的单棺墓，仰韶文化是一个从公元前5000年到前3000年在黄河中上游地区蓬勃发展的大型文化综合体。有关这种墓葬类型的介绍，参阅Wu Hung, *The Art of the Yellow Springs: Understanding Chinese Tombs* (Honolulu: University of Hawaii Press, 2010), pp. 20-24。中译本参见巫鸿，《黄泉下的美术：宏观中国古代墓葬》，施杰译，北京：生活·读书·新知三联书店，2010年。
- (3) “葬也者，藏也；藏也者，欲人之弗得见也。是故，衣足以饰身，棺周于衣，槨周于棺，土周于槨；反壤树之哉。”见《礼记正义》，载阮元校刻，《十三经注疏》，北京：中华书局，1980年，第1292页。《吕氏春秋》，载《诸子集成》，第4册，北京：中华书局，1986年，第96页。
- (4) 有关木槨墓的发展，参见黄晓芬，《汉墓的考古学研究》，长沙：岳麓书社，2003年，第26—42页；赵化成，《周代棺槨多重制度研究》，载《国学研究》，1998年第5期，第27—74页；栾丰实，《史前棺槨的产生、发展和棺槨制度的形成》，载《文物》，2006年第6期，第49—55页。
- (5) 这座墓之前被盗过一次，但盗墓贼只打通了主室东北角，且并没有带走什么物品。发掘报告参见湖北省博物馆，《曾侯乙墓》，北京：文物出版社，1989年。
- (6) 这套编钟编磬共115件，是这间墓室中的焦点。谭维四认为这套钟磬细致模仿了为曾侯乙演奏正式礼乐的乐队。
- (7) 参见《曾侯乙墓》，上册，第119页。另参见Lothar von Falkenhausen（罗泰），“*Chu Ritual Music*,” in Thomas Lawton ed., *New Perspectives on Chu Culture During the Eastern Zhou Period* (Washington, DC: Arthur M. Sackler Gallery, 1991), p. 82。
- (8) 杜德兰根据发掘报告中的照片和线描图认为至少有12个棺木装饰有门窗图案，6个来自东室（1、2、4、5、7、8号），6个来自西室（1、7、8、10、11、13号），参见Alain Thote, “*The Double Coffin of Leigudun Tomb 1: Iconographic Sources and Related Problems*,” in Thomas Lawton ed., *New Perspectives on Chu Culture During the Eastern Zhou Period*, p. 44, note 16。王立华则认为东室的6号棺上也有这样的图案，参见王立华，《试论楚墓木槨中的门窗结构及反映的问题》，载《楚文化研究论集》，第三辑，武汉：湖北人民出版社，1994年，第308页。

另外，发掘报告中顺带提及一些两头都装饰有窗户图案的棺材，但并没有说明是哪几个，参见《曾侯乙墓》，第53页。因此，一共至少有17个门窗的图案绘制在棺木上。

(9) Thote, “The Double Coffin of Leigudun Tomb no. 1,” pp. 34 - 35.

(10) Thote, “The Double Coffin of Leigudun Tomb no. 1,” pp. 37 - 38.

(11) 例如王立华，《试论楚墓木椁中的门窗结构及反映的问题》，第315页；巫鸿，《黄泉下的美术》，第199—200页。需要指出的是，在东汉晚期和汉代，并不是所有人都持有这一观念。比如，哲学家荀子就曾经认为，祖先灵魂源自人们的恐惧和幻觉。他的观点被王充（公元27年—约100年）等汉代作者进一步发展。有关这一看法的讨论，参见K. E. Brashier（白瑞旭），*Ancestral Memory in Early China* (Cambridge: Harvard University Asia Center, 2011), pp. 219 - 226。但总的来说，这些怀疑所针对的是大众的“传统观念”，从而证明了这种观念的广泛流行。

(12) 参见许宏，《略论我国史前时期瓮棺葬》，载《考古》，1989年第4期，第334页。

(13) 参见许宏，《略论我国史前时期瓮棺葬》，载《考古》，1989年第4期，第334页。还可参见李仰松，《谈谈仰韶文化的瓮棺葬》，载《考古》，1976年第6期，第356—360页。

(14) Ying-Shih Yü（余英时），“‘O Soul, Come Back!’ A Study in The Changing Conceptions of The Soul and Afterlife in Pre-Buddhist China,” *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 47, no. 2 (1987): 363 - 395, 尤其第370—378页。

(15) Wu Hung, “From Temple to Tomb: Ancient Chinese Art and Religion in Transition,” *Early China* 13(1988): 83 - 90. 译文见《从“庙”至“墓”——中国古代宗教美术发展中的一个关键问题》，载《超越大限——巫鸿美术史文集卷二》，上海：上海人民出版社，2019年，第9—30页。

(16) David N. Keightley（吉德炜），“The Religious Commitment: Shang Theology and the Genesis of Chinese Political Culture,” *History of Religions* 17.3 - 4 (1978): 217.

(17) 《礼记正义》，第1595页。

(18) 《荀子集解》，载《诸子集成》，第二册，北京：中华书局，1963年，第245页。

(19) 东室的发现似乎支持这一假设。在这里，八位殉葬的年轻女性的棺材中至少有六个带有彩绘窗户。这些棺材被放置在房间的东侧，与西边曾侯乙的套棺相对。在曾侯乙套棺的东边也发现了十种乐器。参见《曾侯乙墓》，第53—55、76页。

(20) 对于这些丧葬仪式最为系统的描述见于《仪礼》。学者们都认为其成书于东周晚期。有关丧礼及后续祭祀的标准程式的总结，参见Brashier, *Ancestral Memory in Early China*, pp. 58 - 59。有关这里提到的丧葬仪式的描述，参见Wu Hung, “Art in its Ritual Context: Rethinking Mawangdui,” *Early China* 17(1992): 111 - 145。

译文见巫鸿，《礼仪中的美术——马王堆再思》，载《超越大限——巫鸿美术史文集卷二》，上海：上海人民出版社，2019年，第223—249页。

(21) 有关这些装置的详细讨论，参见王立华，《试论楚墓木椁中的门窗结构及反映的问题》，第306—317页。

(22) 可参考的例子同上。

(23) 公元前2世纪的词典《尔雅》将用于祭祀的环状物分为三类：钻孔直径不超过总直径的三分之一是为璧，超过三分之一是为瑗，接近一半是为环。不过，考古发现证明，在实际的礼仪实践当中，这些种类——尤其是璧和瑗——之间并没有明确的区分。本文所讲的璧主要指第一种，但并不排除另外两种——如果它们和第一种的使用方法类似的话。

(24) 这些功能记载于东周文献中，如《周礼·考工记》《荀子》。有关概述参见Richard E. Strassberg（宣立敦）and Suzanne Haney Foster, *Chinese Jade: The Image from Within* (Pasadena: Pacific Asia Museum, 1986), pp. 11 - 12.

(25) 孙庆伟，《周代用玉制度研究》，上海：上海古籍出版社，2008年，第261—265页。

(26) 古方，《从南越王墓出土的玉璧谈汉代的玄璧》，载《南越国史迹研讨会论文选集》，北京：文物出版社，2005年。

(27) 广州市文物管理委员会等，《西汉南越王墓》，北京：文物出版社，1991年，第149—158页。

(28) 古方，《从南越王墓出土的玉璧谈汉代的玄璧》。

(29) 有关这些玉衣或说“玉体”的发掘，参见卢兆荫，《试论两汉的玉衣》，载《考古》，1981年第1期，第51—58页；《再论两汉的玉衣》，载《文物》，1989年第10期，第60—67页。

(30) 参见Wu Hung, “The Prince of Jade Revisited: Material Symbolism of Jade as Observed in the Mancheng Tombs,” in *Chinese Jades: Colloquies on Art and Archaeology in Asia* no. 18, ed. Rosemary E. Scott (London: Percival David Foundation of Chinese Art, 1997), pp. 147 - 70. 译文见《“玉衣”抑或“玉人”？——满城汉墓与汉代墓葬艺术中质料象征意义》，载《陈规再造——巫鸿美术史文集卷三》，上海：上海人民出版社，2019年，第171—196页。

(31) 参见巫鸿，《黄泉下的美术》，第139页。

(32) 东周的例子包括江陵望山沙冢3号楚墓、湖北荆门包山2号楚墓。参见孙庆伟，《周代用玉制度研究》，第266页。西汉的例子包括湖南马王堆1、2、3号墓，河北中山靖王墓（满城汉墓1号墓）、高邮神居山广陵王刘胥墓。

(33) 公元前2世纪的马王堆1、2、3号墓中都发现了用黑色玳瑁制成的璧。马王堆3号墓的玳瑁璧在考古报告中没有记录。但湖南省博物馆的聂菲女士在与我的一次谈话中证实，此墓的确有发现玳瑁璧。

- (34) 信立祥, 《汉代画像石综合研究》, 北京: 文物出版社, 2002年, 第201页。
- (35) 赖德霖, 《是藏品主导还是棺槨主导的设计——从马王堆三号和一号墓看西汉初期墓葬设计的用尺问题》, 载《艺术史研究》第13辑, 广州: 中山大学出版社, 2011年, 第1—20页。
- (36) 巫鸿, 《从“庙”至“墓”》, 第18—30页。
- (37) Brashier, “Han Thanatology and the Division of ‘Souls’,” *Early China* 16 (1996): 1 - 35. 索安 (Anna Seidel) 和蒲慕州 (Mu-Chou Poo) 讨论过另外一些文献证据, 参见 Anne Seidel, “Tokens of Immortality in Han Graves,” *Numen* 29 (1982): 107; Anna Seidel, “Traces of Han Religion in Funerary Texts Found in Tombs,” 载秋月观英编, 『道教と宗教文化』, 东京: 平河出版社, 第21—57页; 蒲慕州, 《墓葬与生死——中国古代宗教之省思》, 台北: 联经出版公司, 1993年, 第216页。
- (38) 这种现象到汉代时越来越普遍。例如, 倪克鲁 (Lukas Nickel) 在研究东汉墓中的祭台下结论称: “几乎可以肯定这个空位是给墓主人坐的地方。” 参见 Lukas Nickel, “Some Han Dynasty Paintings in the British Museum,” *Artibus Asiae* LX. 1, 2000, p. 73。
- (39) 干宝, 《搜神记》, 北京: 中华书局, 1979年, 第187页。
- (40) 参见 Isabelle Robinet, “Metamorphosis and Deliverance from the Corpse in Taoism,” *History of Religions* 19.1 (1979): 57 - 70; Anna Seidel, “Post-Mortem Immortality or: The Taoist Resurrection of the Body,” in *Gilgul: Essays on Transformation, Revolution and Permanence in the History of Religions*, eds. S. D. Shulman and G. G. Strousma (Leiden: E. J. Brill, 1987), pp. 223 - 237。
- (41) 这段汉代文字被记录在葛洪的《抱朴子·论仙》中。
- (42) 这种对于死者的态度为祖先崇拜的仪式提供了大致的依据, 但也有从另外的角度支持祖先崇拜的观点。对于许多人来说, 祖先会真的使用和消耗祭品。对于其他人来说, 祭品是他们表达孝道以及与死者沟通的礼仪表演。有关第二种思维方式的深入研究, 参见 Brashier, *Ancestral Memory in Early China*, pp. 184 - 228。
- (43) 刘宝楠, 《论语正义》, 载《诸子集成》, 第一册, 第243页。
- (44) 《淮南鸿烈集解》, 台北: 文史哲出版社, 1992年, 第665页; 《礼记正义》, 第1628页。
- (45) 刘宝楠, 《论语正义》, 第53页。
- (46) 耿建军, 《徐州西汉楚王墓塞石的开凿与封填》, 载《考古》, 2013年第3期, 第75—85页, 尤其第84页。

[\(47\)](#) 这项观察在我的另一篇文章中有进一步发展，参见本卷《超细读：马王堆1号汉墓中的龙、璧图像》。

[\(48\)](#) 《礼记正义》，第1457页。

[\(49\)](#) 有关石材作为艺术与建筑材料的介绍，参见巫鸿，《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》，第208—238页。

[\(50\)](#) 关于室墓的发明和一些基本特征，参见巫鸿，《黄泉下的美术》，第22—30页。

[\(51\)](#) 有关一个此类故事的介绍，出处同上，第23页。

[\(52\)](#) 有关这种想象旅程的讨论，出处同上，第199—224页。

[\(53\)](#) 学者们已经注意到墓中死者的“肖像”在某个特定的时期会遵循一定的“程式”，其容貌甚至是“可以互换的”。参见Audrey Spiro（司白乐），*Contemplating the Ancients: Aesthetic and Social Issues in Early Chinese Portraiture* (Berkeley: University of California Press, 1990), pp. 39 - 41; 郑岩，《墓主画像研究》，载《刘敦愿先生纪念文集》，济南：山东大学出版社，1997年，第450—468页；巫鸿，《黄泉下的美术》，第70—88页。陕西榆林的一座元墓中出土一张此类肖像，并将其称为墓主人的“位”，见刘榕峻，《考古纪事》，载《典藏古美术》第230期，2011年第11期，第348页。

82 实践与话语：中山王𠩺墓中器物的安置与象征意义（2019）

唯器与名不可以假人，君之所司也。名以出信，信以守器，器以藏礼，礼以行义，义以生利，利以平民，政之大节也。

《春秋左氏传》⁽¹⁾

这段紧凑的政治修辞据说是由孔子（约公元前551—前479年）本人提出的，为理解“器”与“礼”的内在联系提供了一个逻辑语境，⁽²⁾也是儒家学派在公元前5到前3世纪，即东周后半期的中心议题。⁽³⁾“器以藏礼”的概念在《礼记》一书中得到更为直白的表述：“簠簋俎豆，制度文章，礼之器也。”⁽⁴⁾

作为当时主要的思想力量之一，儒家在两个方向上发展了“礼”的概念。一是作为政治、道德和美学教义中的统辖观念；二是作为实行不同类型仪式的具体规则，包括特殊场合中对礼器及其他礼仪用具的使用。与此相应，礼被应用于人们生活的两个主要方面：仪式和相关的实践；支配社会运行的各项成规，主要是律法、人际关系和道德观念。这两个方面实际是重合的：在东周儒学家们所展望的理想社会里，仪礼与礼器反映和调节着人与人的关系，从而决定着法律和道德标准。正是在这个意义上，一件人造器物可以“藏礼”——隐含和规定礼仪规范和社会原则。

“礼”一直是中国传统哲学研究的核心课题，而关于“器”的论述却少有人关注。对于研究东周物质视觉文化的人来说，这种缺失与另一个被忽视的问题有关，即“话语”与“实践”的关系：儒家有关礼仪的著作，尤其是那些关于礼器和礼仪程序的论述，与实际礼仪行

为有什么联系？这个问题并不虚无笼统，而是有着具体的历史性。这是因为儒家最早的成员是一批专业礼仪人员，他们中的许多人在东周晚期以至汉代都仍在从事这一职业。这也是为何儒家典籍往往提供了礼乐事务的实践指南。我们如何将 these 著作与考古发现的礼器、墓葬等礼制结构联系起来？更确切地说，我们是否可以想象一下，儒家礼仪执行者如何通过规定祭祀和丧葬的仪式实践表达对于礼仪和礼器的理解与看法？这个问题也非基于假设，《论语》多次记载孔门弟子向孔子求教某些仪式的践行及其意义。而在孔子去世后，他本人的葬礼很有可能就是其弟子公孙赤依照老师生前指示设计的。⁽⁵⁾

本文以这些记载为线索，重新检视公元前4世纪中山王𦉑的陵墓。这座墓有两间保存完好的器物室（以往称为“库”或“坑”），其中放置了80余件器物和其他物品。通过缕析这些物件的分组、摆放方式及相互关联可以发现，参与设计这座墓葬的礼仪人员通过对这座王陵中器物的分类和配置，明确地表达出东周儒家对“器”的概念，而这位国王在其政治宣传中也将这种思想全然内化。

墓葬

公元前309或前308年，⁽⁶⁾东周中山国国王𦉑在临终前命相邦司马𦉑为他和他的王妃们设计一座陵墓。命令如期执行，两份建筑平面图也被制作出来，一份储存在王室档案，另一份则在国王死后与其一同埋葬。1977年，这第二份平面图在平山——位于北京南约260公里处——的一座大型墓葬中被发现。另外一些出土器物上的铭文证实墓主为𦉑。⁽⁷⁾这件中国最古老的建筑制图运用了奢华的金银错工艺，在一块长96厘米、宽48厘米的铜板上勾勒出陵墓的布局[图82.1]。设计师运用几何图形及大量铭文详细标注了这座双墙陵园中不同组成部分的位置与尺寸。名为“内宫”的中心区域内平行排列着五座坟墓，中央为国王陵墓，左右分陈着两位王后和两名宠妃的墓葬。标示𦉑墓的

方框旁刻有一道诏令，有似国王从墓中向外发声。诏令记载了建造该墓的王命，警告执行不力者将被革职处决，甚至株连子孙。[\(8\)](#)严厉的语调中透露出嚳对这项计划是否能够顺利实施的忧虑，而他死后发生的一系列事件也确实证实这一预感并非空穴来风。

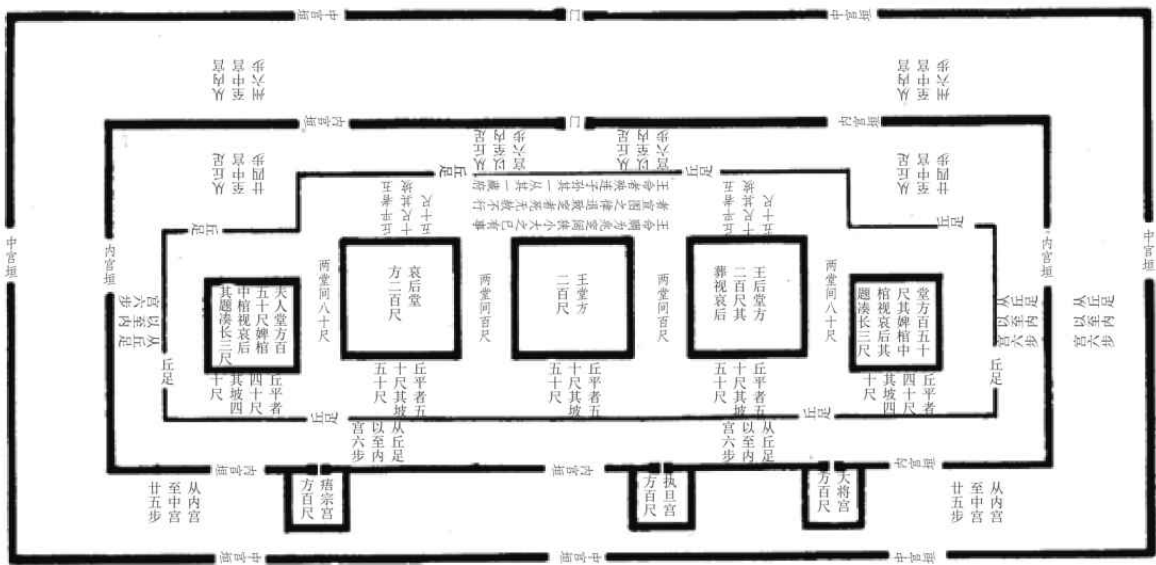
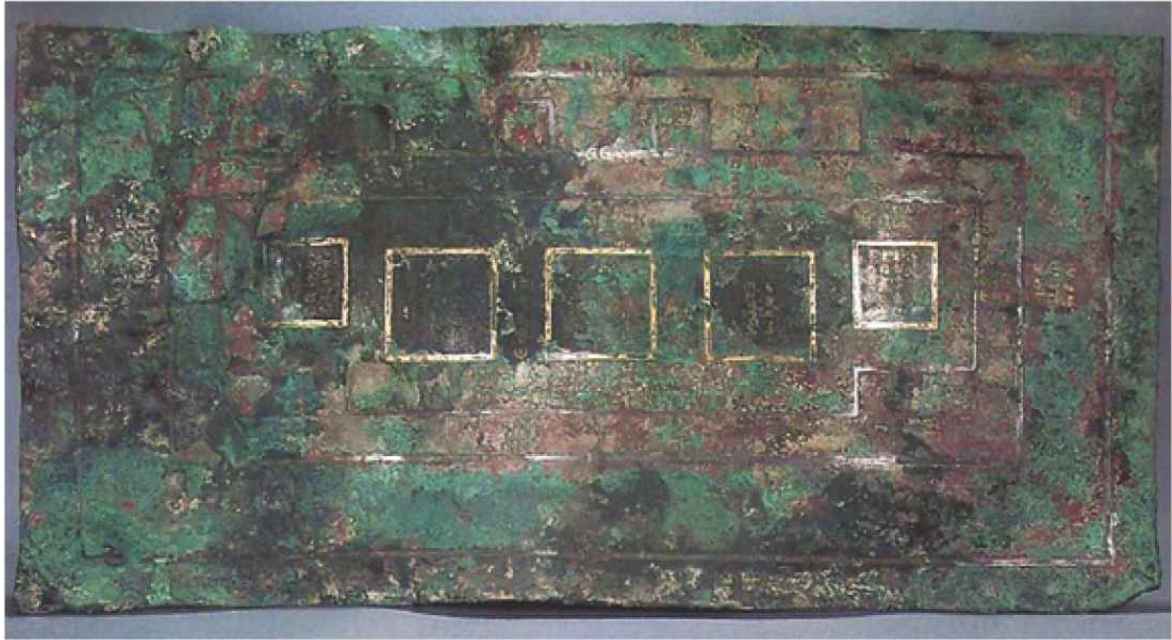


图82.1 中山王譽兆域图。中山王譽墓出土

经过四年时间（1974—1978年）的全力发掘，考古学家仍未发现设计图中规划的墙体和执帛宫的踪迹。譽的妻妾坟墓实际上也只建造了一座，很可能是譽本人为早逝的“哀后”所建。陵墓建造的废止可以在譽去世不久后的一场政治危机中找到解释，这一危机使下任国王盗无法完成父亲的设想。公元前306年，继位不久的盗遭到来自两个邻国赵与燕的夹击。在失去大部分领土后，盗于公元前300年逃往齐国，第二年死于流亡途中。之后，中山国在公元前296年彻底覆灭。

在这些历史事件的背景下，譽墓的建造处于中山国国力衰弱前的鼎盛时期。在譽下令铸造的一件青铜鼎上的铭文中，有中山国和齐国于公元前314年合力攻打燕国的记载：“今吾老嫪，亲率三军之众，以征不义之邦，奋桴振铎，辟启封疆，方数百里，列城数十，克敌大邦。”（[9](#)有关此鼎铭文的讨论见下文第275—282页。）这场战役的胜利极大地增强了中山国的国力，并提升了其在战国群雄相争局势中的地位。同墓出土的一件青铜壶上的铭文提及中山国在这次军事行动中获得了“新土”，甚至连铸造该件器物的青铜也是从燕国掠取的。而譽墓宏大富丽的陈设，也同样反映出他的政治野心与成就。

这座墓葬有一个复杂的结构。施杰最近的研究让我们得以将其视作层层递进的三层垂直礼仪空间[图82.2]。[10](#)首先，建造者在地底岩层中挖出一口竖穴作为椁室。穴深8.2米、底边为13.7米×12.6米，四周均以石墙密封。在这层石质围墙内又搭建出了一个木结构，用来安置譽的多层棺椁。墓葬的这一部分俱为火所焚，应是古代盗墓者在洗劫墓葬中这个最为隐秘的部分后纵火为之。

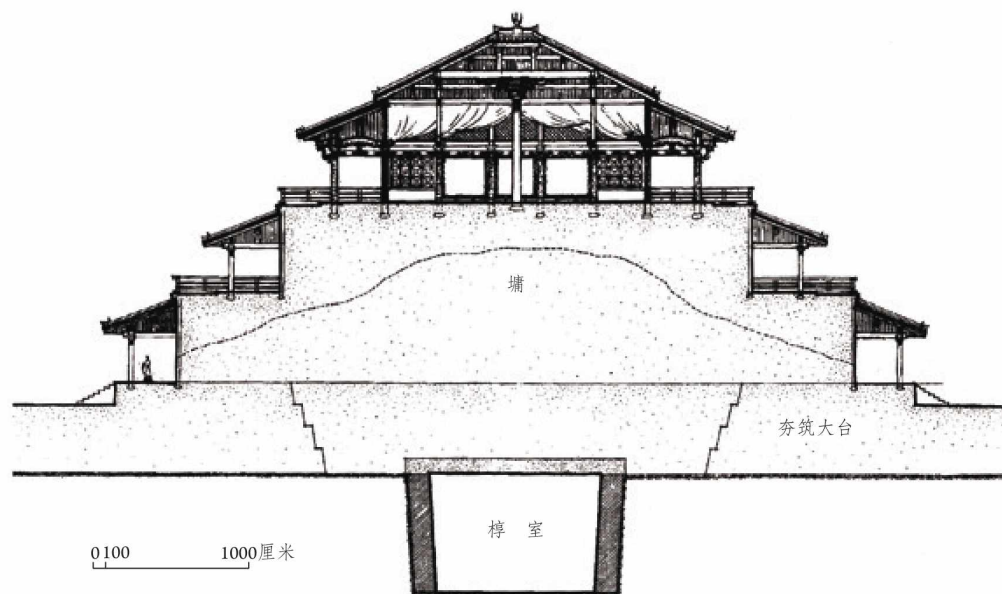


图82.2 杨鸿勋重构的鬲墓横截面

这个地底坑穴的顶端接近地面，周围是一圈开放的平台，南北各有一条宽阔的墓道通向这里 [图82.3、图82.4]。国王下葬后，地下的坑穴被填埋，平台随即被转化成一个各边均为30米的平整空间。其四周环绕的高耸土墙，细致抹灰和图绘的墙面，以及装饰的浮塑立柱，均彰显出这一空间作为礼仪场所的庄严之感。然而地面上没有留下任何物品，只是在地下坑穴的口部周边发现有三个随葬的箱状木构。⁽¹¹⁾东北角的木构从未使用，另两个木构则置有许多礼器和珍贵的物件，且未被扰乱。⁽¹²⁾其中一些物品有可能在祭祀活动中陈列在附近的平台上，活动结束后存放在木构之中。

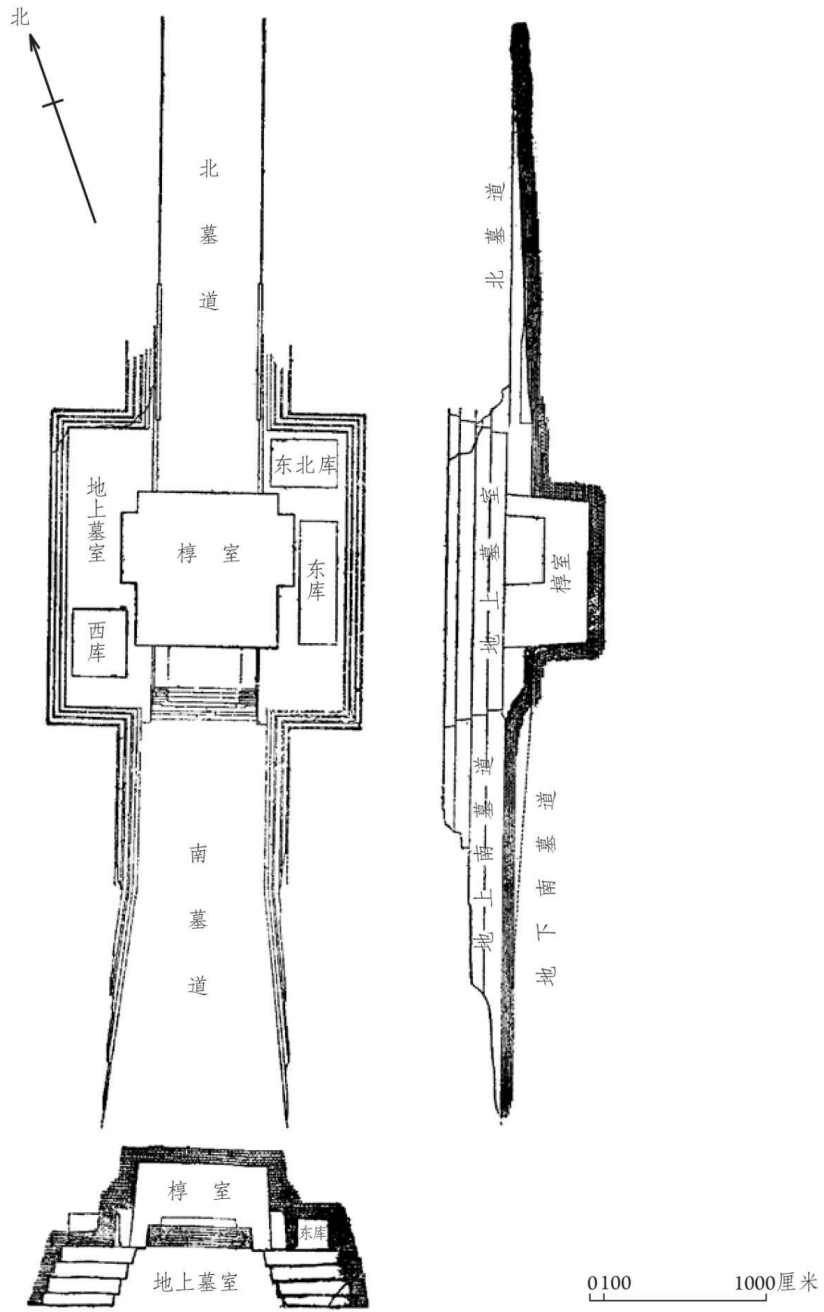


图82.3 冢墓平面、立面图



图82.4 罍墓墓坑、第二层平台及器物室发掘现场

在此之后，人们将这些木构封闭，接着用夯土填埋了这一临时的平台礼仪空间，在其上方筑出土丘并围绕土丘建造了两层回廊，在土丘顶部竖立起一座祠堂。杨鸿勋根据墓丘上遗留的建筑遗存，推想罍墓在建成时是一座被木结构环绕的宏伟金字塔形建筑 [图82.5]。[\(13\)](#)

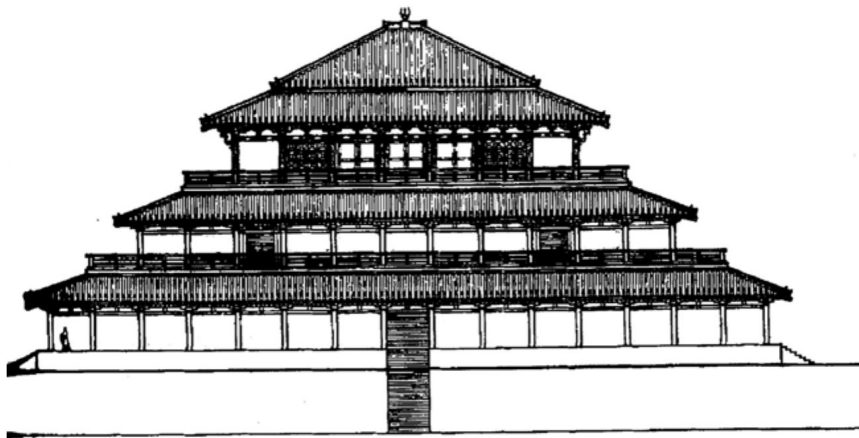


图82.5 杨鸿勋重构的𦉳墓外观图

𦉳墓的发掘是中国现代考古史中的一个轰动性事件。⁽¹⁴⁾随后的研究围绕着三个关键问题展开：陵墓建筑、铭文所揭示的中山国史以及中山国艺术之成就。⁽¹⁵⁾目前还没有把两个箱状木构器物室中的随葬品作为整体组合的系统研究。这是一个重大缺憾，因为这两个器物室是这座巨墓中仅有的保存完好的区域。可以预期的是，对这些随葬品的原境进行仔细研究可以揭示出不同器物的功能、意义以及相关的礼仪实践。从建筑角度看，这些以往被称作“库”或“坑”的箱状建筑结构有着宽敞的内部空间及木板铺制的墙体、地面和封顶，所以更应被视作精心构筑的木室。东室南北长11.7米，东西宽3.2米，底距口深3.1米；西室南北长6.35米，宽4.74米，底至口深3米左右。小规模祭祀团队可以相当自如地在这样的空间中移动，将丰富的物品——80余件青铜器及大量陶器、雕塑与家具——仔细地布置成不同组群。界定这些组群，解析它们之间的相互关系，也就是破译这些随葬品“物以藏礼”的密码。

（此处删去原文中“以十五只鼎为例：解构发掘报告”一节。这个部分由作者发展为《中山王墓九鼎考辨——对“考古材料”与“考古证据”的反思》一文，发表于《考古》杂志，2020年第5期。请读者参考。）

祭器

敬祖器物

从西室的分布图可以看出，这里的所有出土物品都被摆放在特定区域内，形成三个明确的群组。它们分别位于墓室东北角、西北角以及西南角，由明确的空地分隔[见图82.6]。其中，西北组（A组）占

据的面积最大，约为整室的四分之一。这里出土物品之间的距离也最为宽松，安放这些器物的礼仪人员并没有像处理其他两组那样把器物堆积起来，而是把它们挨个摆放，水平陈列。之前提到的三鼎在靠墙处排成一排 [图82.7]。它们的前方是四件相同的青铜鬲和一对青铜豆，和三鼎一样原本都装有肉羹。再往前是一个长方形的大铁盆，里面装有300多件玉雕，许多覆有朱砂颜料。盆旁是两组乐器，包括14件青铜钟和13件石磬，原本悬挂在带有装饰的架子上，现在已倒在地上。从钟磬往南，A组最南端处放着一只方壶，立于一堆玉雕之中。⁽¹⁶⁾在两室中发现的20个壶中，此壶最为独特，四角各有一条华美的虬龙攀缘而上，其侧面轮廓与盖上的立钮相互对应 [图82.8]。

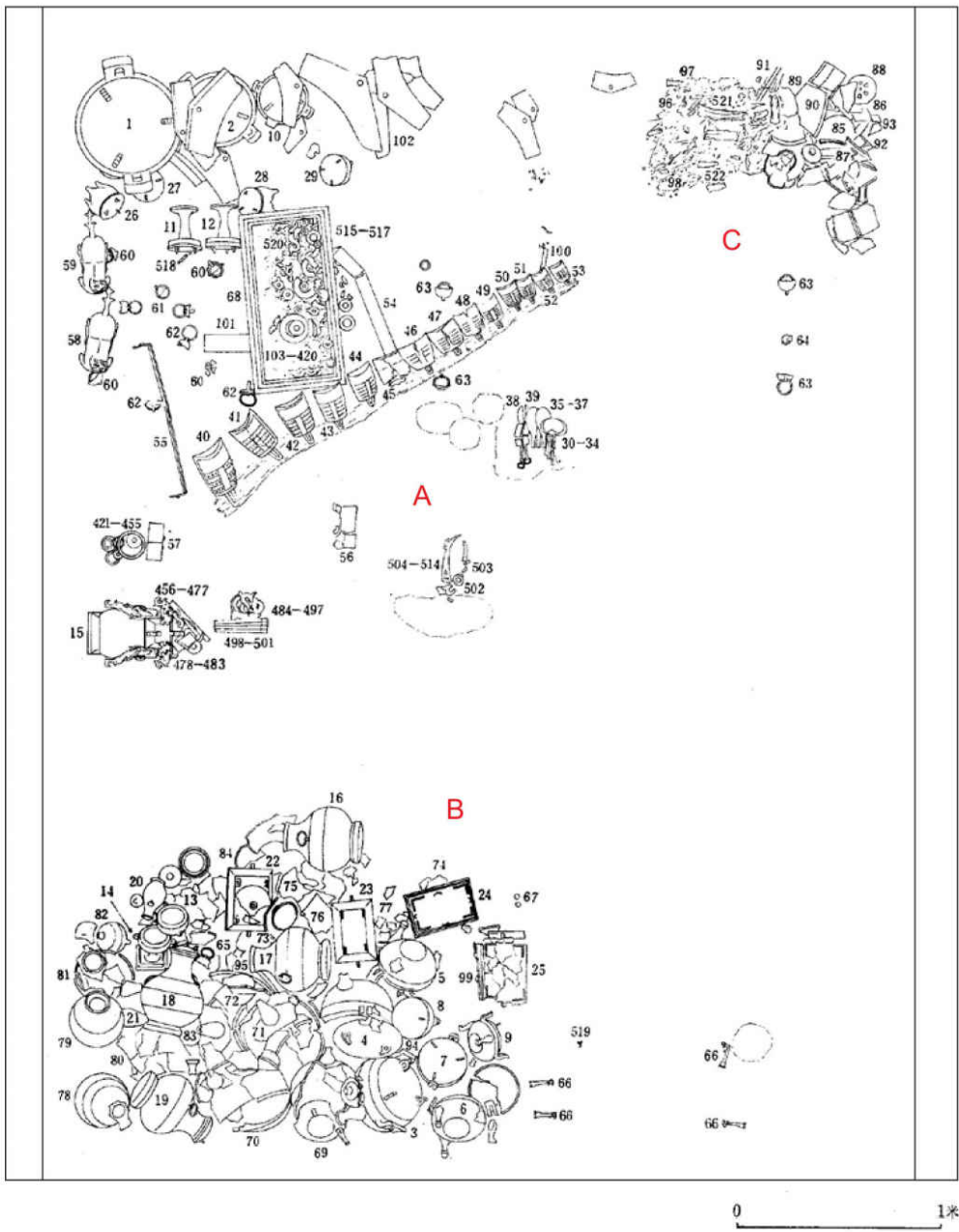


图82.6 譽墓西室器物分布图

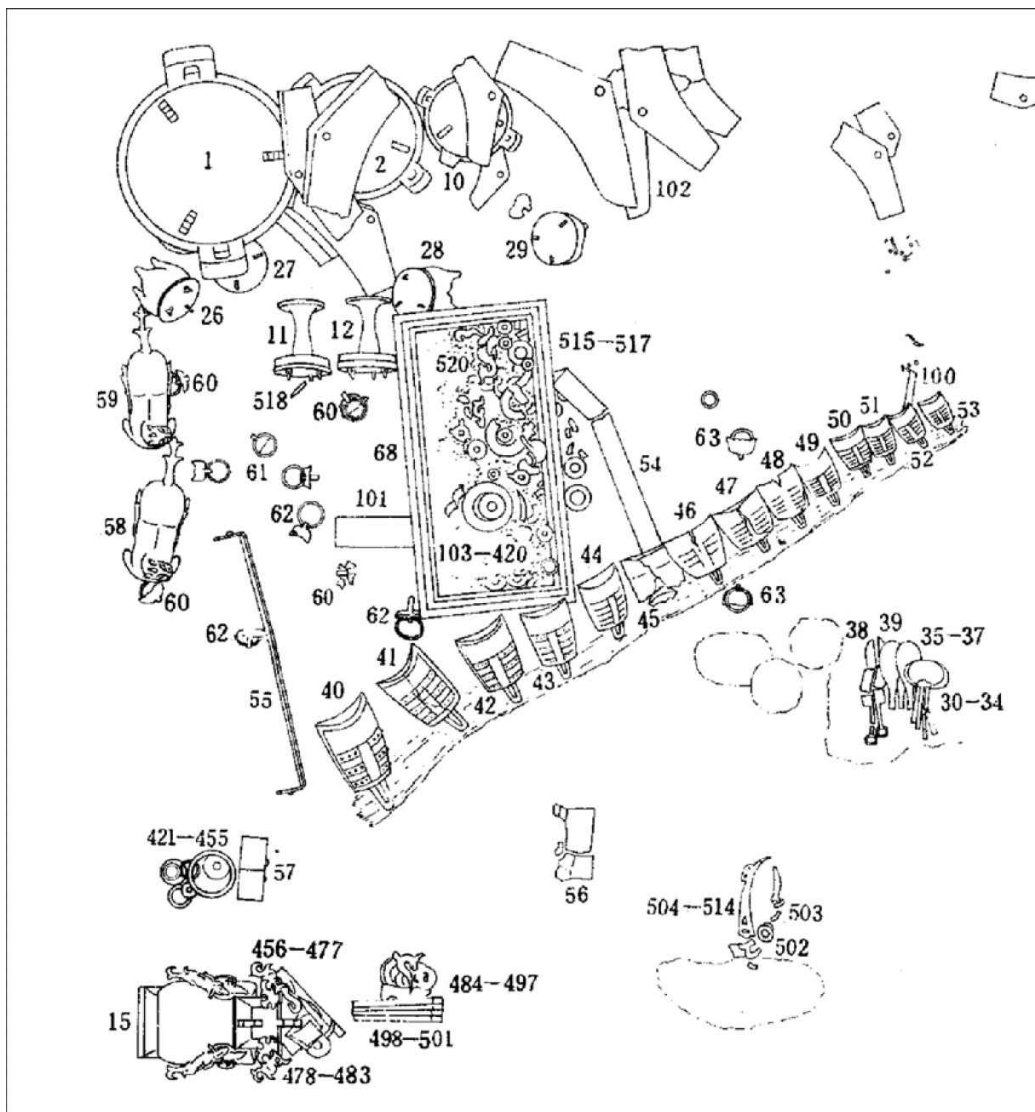


图82.7 響墓西室A组器物分布图



图82.8 中山王𦉑铜方壶

此壶与同组内的最大铜鼎是这间墓室中仅有的两件刻有长篇铭文的青铜器 [图82.9]。鼎上铭文共469字，壶上铭文450字。这些文字以均匀的竖行布满两件器物的表面，是东周时期最长的青铜铭文。两篇铭文均文风练达、富于典故。书法也很精湛，字形优雅匀称，不仅体现写字者的书法修养，也反映了制器者轻松自如地在青铜上或刻或铸出近千字的非凡技艺。壶铭的起始段落说明了制器的背景和目的：



图82.9 中山王𦉑铜鼎

唯十四年（公元前316年或前315年⁽¹⁷⁾），中山王𦉑命相邦𦉑，择燕吉金，铸为彝壶，节于禋齐，可法可尚，以飨上帝，以祀先王。穆穆济济，严敬不敢怠荒，因载所美，昭则皇功，诋燕之讠，以警嗣王。⁽¹⁸⁾

在这之后，𦉑以第一人称的口吻赞颂了他的祖先，并立誓追随他们的步伐：“唯朕皇祖文、武，桓祖、成考，是有纯德遗训，以施及子孙，用唯朕所效。慈孝宣惠，举贤使能。”这些文字明确显示这件礼器是献给王室祖先的，铭文的下半部则赞扬了相邦司马𦉑的忠诚和政治家风范，⁽¹⁹⁾并解释了中山国征伐燕国的理由，将其归咎于燕国败

坏君臣之序并无视供奉祖先的庄严职责。作为回应，颺向譽宣誓效忠，并重申了祭祀祖先对于安邦定国的重要性：“夫古之圣王，务在得贤，其即得民。故辞礼敬则贤人至，陟爱深则贤人亲，作敛中则庶民附。”譽肯定了颺的明智，并在文末告诫他的继承人：

呜呼，允哉若言！明则之于壶，而时观焉。祗祗翼，昭告后嗣，唯逆生祸，唯顺生福。载之简册，以戒嗣王。唯德附民，唯义可长。子之子，孙之孙，其永保用无疆。[\(20\)](#)

鼎铭为同年所书，可能出自同一写手。虽然铭文的中心主题和壶一样，也是颂扬祖先、称赞相邦颺和谴责燕国，但它的自传色彩更为浓厚。在这篇文字中，譽以更为个人化的口吻回忆他的幼年经历，由此提及先父和祖父：

先考成王，早弃群臣，寡人幼童未通智，唯傅姆是从。天降休命于朕邦……昔者吾先祖桓王昭考成王，身勤社稷，行四方，以忧劳邦家。[\(21\)](#)

实际上，这篇文字与壶铭的最大不同处即此处持续使用的第一人称。在最后一段，譽直接对后人发话：“尔毋大而泰，毋富而骄，毋众而嚣。邻邦难亲，仇人在旁。呜呼，念之哉！子子孙孙，永定保之，毋替厥邦。”[\(22\)](#)

这两件器物都力图恢复将青铜祭器献给祖先以纪念历史事件的古老习俗。从商代晚期起，贵族们开始制作青铜礼器以纪念一生中的重要事件。西周期间，一件礼器上的长篇铭文的结尾处通常是奉献给祖先的文字，结尾采用程式化的句式：“子子孙孙永保用。”[\(23\)](#)这种做法后来在《礼记·祭统》中得到明确解释：[\(24\)](#)

夫鼎有铭，铭者自名也，自名以称扬其先祖之美，而明著之后世者也……铭者，论撰其先祖之有德善，功烈，勋劳，庆赏，声名，列于天下，而酌之祭器，自成其名焉。以祀其先祖者也。显扬先祖，所以崇孝也，身比焉，顺也。明示后世，教也。⁽²⁵⁾

这一论述与中山铜器铭文之间的密切关系显而易见。实际上，我们稍后会讨论到，西周传统在此时的复兴可能是在儒家成员的指导下进行的，而他们也确实在这个时期发展出一套礼仪规范和话语。献给鬯的先祖的这两件铜器应被供奉于祖庙中，象征王室家族血脉的延续，作为王室“重器”承载着家族和国家的命运。⁽²⁶⁾但为何这样的“庙器”会在鬯死后随葬于他的墓中呢？这种做法是否与它们所体现的尊祖敬宗、训诫后人的作用有所冲突？这个看似矛盾的现象，可以在对东周礼书的注释中得到解释。根据郑玄《仪礼》注，地位高于大夫的贵族死后，他墓中的陈设不但包括为墓葬特制的明器，而且也包括他生前祭祖时使用过的祭器。⁽²⁷⁾林巳奈夫首先将这一文献依据与考古发现联系起来。⁽²⁸⁾他认为，之所以有那么多铭文中带有祭祖内容的周代青铜器被埋入墓中，是因为祭祀祖先是周代贵族生活中的例行活动。既然周人将来世视为今生的延续，那么他们必然会期望死者在地下世界继续祭祀他的祖先。与此相应，许多青铜铭文上程式化的结尾句“子子孙孙永保用”，在林巳奈夫看来“指的是儿孙最终会和他一起进入家族墓地，从而能够不断地使用家族青铜器进行祭祀”⁽²⁹⁾。

林巳奈夫的这个解释是否能说明从西周到东周上千年的所有墓葬中的祭器，可能需要特别进行讨论。但他的这一解释对于说明东周晚期的状况似乎格外有力，因为其所使用的最令人信服的证据均来自这一时期。其中的一条是公元前4世纪的一件鼎铭，其中说到该器的所有者，嘉，“永用禋祀，朽于下土，以事康公”⁽³⁰⁾。这句话的背后是一个古老的信仰，即人死后灵魂会保持意识和行动能力。将这句话和林巳奈夫的理论应用于解读鬯墓，我们可以将西室中的A组理解为一个特

别的组合，对祭祖用具和陈设的再现。如前所述，这些器物的陈设不同于室中的其他空间组合。两件带铭的青铜重器是这一陈设的中心，将接受祭祀的人确定为鬯的祖先。鬯虽然在肉体上已经死亡，但仍然承担着祭祀祖先的责任并对后人发出训示。

A组的其他几个特征也都支持这种解读。第一，青铜钟与石磬是宗庙祭祀中的标准乐器，在鬯墓中它们仅出现在这组器物中。第二，本组中所有的青铜器原本都装有肉酱，礼书中称为“羹”或“大羹”。⁽³¹⁾这种祭品只在最隆重的祭祖仪式上供奉，根据文献记载其原因是这种寡淡无味的汤汁是远古时期人们还没有发展出更为精细的烹饪技巧时发明的，在祖先祭祀中象征着对宗族本源的回归。⁽³²⁾第三，玉雕，古代中国最为珍贵的物件，只在此处发现，庞大数量证明了此处的神圣。不仅如此，发掘者依据其外观和铭文认为这些玉器出自鬯的旧藏，⁽³³⁾它们与那两件宗庙祭器一同用于供奉祖先合乎情理。第四，我们将在后文谈到，在A组之外，二室中的其他组器物都含有象征死亡的黑陶明器。明器在A组中的缺失表明此处的礼仪陈设属于宗庙中举行的“吉礼”，而与葬礼中的“凶礼”不同。我们将在本文的最后一节再次回到这个问题。

墓祭用器

在上文关于A组器物的讨论中，我们已经注意到位于西室东南角的B组器物的五个特征 [图82.6]。第一，与A组不同，B组不含任何带铭器物，因此无法确定是否出于宗庙。第二，仍然不同于A组，此处既无乐器也无玉雕。第三，这组中混杂了铜器和陶质明器。第四，此处青铜器中的七件鼎里发现了祭肉的痕迹，但没有装羹的痕迹。更具体而言，三只较大的鼎里分别发现了猪、羊和狗的骨头，四个小鼎中则只有肉食而无骨骼残留。第五，此组器物的摆放没有明晰次序，七个青铜鼎并不排列成行，四件壶也散落各处，躺在陶器残片上 [图82.10、

图82.11]。与其说是构成仪式性展示，不如说这些器物在这里被随意堆放，并不注重空间和形式上的规律性。



图82.10 鬯墓西室B组原状照片

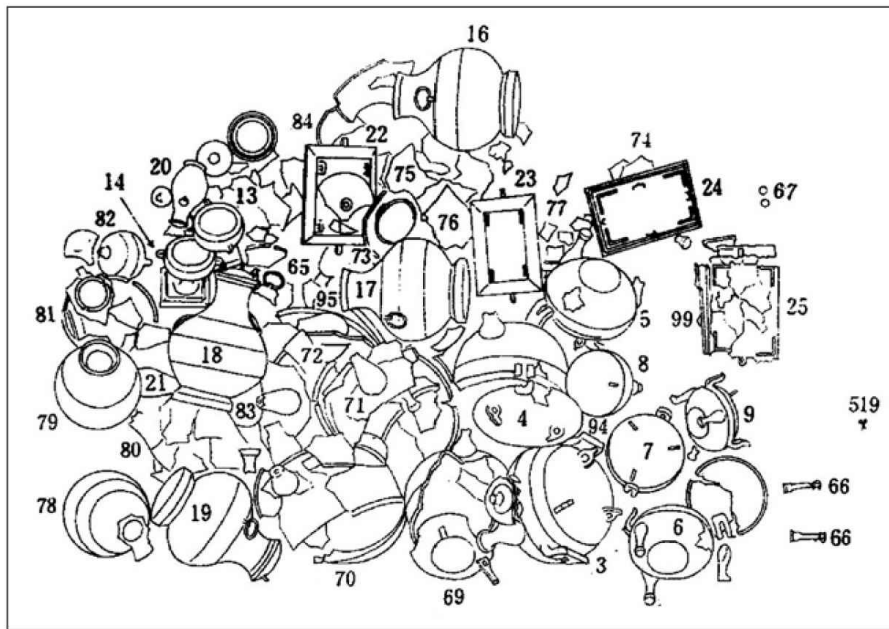


图82.11 鬯墓西室B组原状线描图

最后的这两个特征说明，B组青铜器在堆放前很可能曾被用于某种祭祀仪式。在确定这是何种仪式之前，我们需要从整体上进一步审视B组的构成。综合发掘报告中散见的信息，这个组合包括了19件青铜

器，15件陶器，以及几件已经解体、只遗留了细小金属配件的漆器。所有铜器中都检测到祭祀食物和酒的残留。陶器中不含祭品，作为明器，它们按其定义是无法真正使用的（见下文讨论）。青铜器包括四种：鼎七件、壶四大两小、簠四件、豆两件。这四种器皿的组合反映了有意的规划，因为每种器皿都与一种主要祭祀食品有关：鼎表肉、簠表谷、壶表酒、豆表膏。如果这些器物在放入此室之前曾被用于祭祀的话，那么这是何种祭祀呢？

由于器物本身不能为这个问题提供明确的答案，我们需要从可资比较的考古实例中寻找证据。在这个意义上，湖北江陵包山2号墓为我们的研究提供了一个重要例证。⁽³⁴⁾这座公元前316年的楚国高官墓葬与鬲墓几乎同时修筑。该墓发掘前未受盗扰，出土了约2000件文物以及四套书写在竹简上的“遣册”。这些遣册存放在棺室周围的不同椁室内，标明了这些空间及其陪葬物的性质。东室的遣册称此处为“飠室”，室内放有“飠室之金器”。西室的遣册上写着“厢尾之器所以行”，发掘者在这个空间内找到了旅行中会用到的各种私人物品。与本文更有关联的是，两节竹简将东室南端存放的器皿确定为“大兆之金器”，包括五个不同的鼎和其他用来盛放谷物和饮品的器皿。这些器物和鬲墓B组之间有许多相似之处。例如，包山墓中最大的两件鼎在遣册里分别被称作“牛鏹”和“豚鏹”，第一件鼎在发现时确实装有牛肩胛骨。此外，与我们在鬲墓B组中观察到的一样，这些物件也都被随意地放置于包山2号墓中，就像发掘报告说的：“铜鼎的放置没有规律，明器和实用器杂处，各型鼎高低错落。鼎多正置，少数侧置。”⁽³⁵⁾但重要的是，我们从同出的遣册里了解到，本例中这些器物与一组明器一起，在入葬前的“大兆”礼中使用过。

现存最早的汉语词典《尔雅》将“兆”解释为“域”，即墓地。这一释义在《周礼》等其他先秦文献中得到证实。⁽³⁶⁾据此，包山遣册中所记载的大兆仪式应该是指在墓地举行的盛大丧葬礼仪。学者胡雅丽认为，大兆应是《仪礼》中说的“大葬”的另一名称。⁽³⁷⁾这个说法

值得商榷，因为“兆”和“葬”的含义不同，“兆”指埋葬之处，而“葬”的基本含义是“埋葬”或“掩藏”尸体。⁽³⁸⁾据《仪礼》，大葬仪式在宗庙外举行，然后丧葬队伍才移至墓地。很难想象，这个仪式中用到的所有礼器在装有酒食的情况下，可以很轻松地运输到远处的墓地下葬。更有可能的是，正如“大兆”这一名称所蕴含的，这是一场在墓葬旁甚至在墓中举行的“墓祭”。前面我们提到，鬯墓在填埋墓室之后曾建有一个相当大的临时礼仪空间，两个器物室便位于这一层[见图82.3]。为去世国王举行的兆礼很可能就是在这个空间里施行的。典礼之后，所有在仪式中使用的器具被一并埋进室内。类似的做法很有可能远早于公元前4世纪就已出现。在山西太原附近的一座未受盗扰的春秋时期墓葬中，考古学家们在墓坑北部棺室上方发现多达70件青铜器。艺术史家贝君仪（Joy Beckman）注意到：“不像棺木和葬礼陈设那样整齐摆放……（这些青铜器皿）有些随意地堆叠在一起。”⁽³⁹⁾这些器物同样装有祭祀食物，一些鼎里发现了牛、猪、羊、鸟的骨头。贝君仪总结说：“这些器皿在入墓后没有进行排列整理，表明这些器皿的功用不在墓中而是在墓外。”⁽⁴⁰⁾

儿子的供奉

除A组和B组之外，第三组青铜器堆放在东室南端[图82.12]。其中的一件铜壶在其圆形器身的中段载有长篇铭文[图82.13]。有可能是为了突出其特殊地位，这件器物被放置在东室东南角，与放在西室西北角最大的鼎遥相呼应。我们已经谈到鬯在生前铸此鼎献给祖先，他的继承人逯则在父亲去世后，在藏于东室的这只壶上铭文的开篇说道：

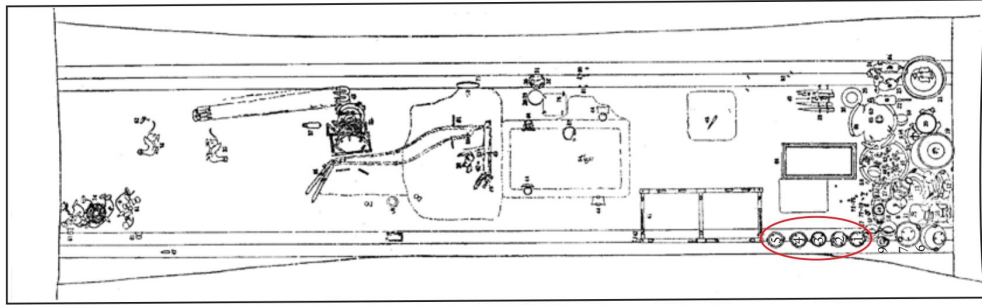


图82.12 響墓东室器物分布图

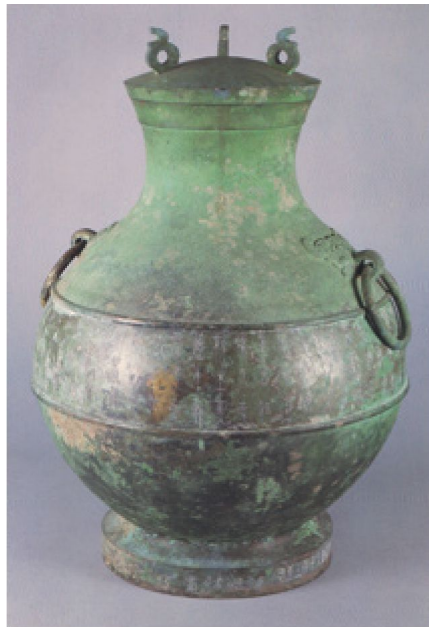


图82.13 響墓东室出土的中山胤嗣盗铜圆壶

胤嗣妾子盗敢明扬告：昔者先王，慈爱百敏，笃周无疆。日夜不忘，大去刑法，以忧厥民之惟不辜。[\(41\)](#)

这段文字似乎与響壶上的铭文相互呼应，二铭开头均颂扬先祖。但两篇文章之间的共鸣尚不止于此：盗也同样细数相邦颺的建树，尤其是在中山国伐燕，吞并其数百里领土时发挥的指挥作用。正是在这块被征服的土地上，颺迎接了響的到来，为此举行了一场盛大的狩猎

集会。壶铭形容国王的随从“其会如林，馭右和同，四牡彭彭，以取鲜犒，飨祀先王”⁽⁴²⁾。盗对此事的追忆导向铭文末尾的挽词：

呜呼！先王之德，弗可复得，潜潜流涕，不敢宁处。敬命新地，雨祀先王，世世毋犯。以追颂先王之功烈；子子孙孙，毋有不敬，寅祗丞祀。⁽⁴³⁾

这篇铭文尽管行文优美，但却是在匆忙中刻在一个现成的容器上：壶底铭刻的日期表明它制作于鬻在位的第13年。从艺术风格上说这个壶相当普通，并没有什么值得注意的特征。事实上，它旁边放着一个外形和铸造日期完全相同的壶，只是没有铭刻纪念文字。此外，值得注意的是壶上刻写的铭文出自两人之手。正如发掘者注意到的，前22行的刻艺“笨拙”且字形“粗劣”，而后33列的刻工则技法远为娴熟，“刻技高超”。⁽⁴⁴⁾造成这种不一致的原因我们仍不知清楚，似乎是为情势所迫，使得在熟练工匠到来之前就必须把纪念文字刻在器物上。铭文本身也为思考这种情况提供了线索：文中声明祭祖仪式是在远离都城的“新土”举行。因为都城中的祖先宗庙才是祭祖的合法地点，我们因此不妨对破例的原因做一猜测。也许盗得知父王死讯时身在新土：铭文中的“潜潜流涕，不敢宁处”似乎传达了他当时的情感反应。这个不寻常的祭祀地点可以解释他对父亲在新土狩猎的回忆，而这个往昔事件也为他在新土急切进行祭祀提供了解释。

这一解读也可以在东室中储存的青铜器上找到支持，这些铜器有一个很值得注意的特点：与西室器物有别，这里的大多数铜器都不含祭品。刻有盗的纪念铭文的壶与几件其他礼器靠西墙列成一行〔见图82.12〕。当它被发现时，这尊壶——一个典型的祭祀酒器——只装着清水，接下来的四个酒器——两个壶和一对盃——都是空的，而五个成套的鼎里也没有盛放食物。⁽⁴⁵⁾然而有意思的是，发掘者注意到这些鼎的表面有“食物汤汁”和“油滴状的汤汁”的痕迹，⁽⁴⁶⁾这表明祭祀

食品被倒掉了。我们应该如何解释这一现象？考虑到**逯**壶铭文所暗示的情况，一个可能是这些礼器和此壶一起，是在**鬲**死后不久于“新土”举行的祭祖仪式中使用的。这些物件随后被带回都城，埋在**鬲**的墓中。因为它们既不是**鬲**的“庙器”，也没有在大兆仪式中使用，所以与西室中的两组青铜器分开放置。它们与许多实用器及奢侈品存放在一起，可能是由于这些器物都是**逯**对先父的礼仪奉献。

器皿和家具

在东周礼书中，称为“用器”的器皿和家具构成一种特殊物品。“用器”一词并不意味着它们是廉价、朴素的实用器皿。恰恰相反，对于东周君主和贵族来说，这类物件给予了他们展示其财力和奢侈品位的极大机会。**鬲**墓西室中基本没有豪华的物件和家具，⁽⁴⁷⁾但在狭长的东室中它们占据了约7/8的位置 [见图82.12]。如果我们把此室从中间分开看，会发现北面的一半至少放置了八种主要准建筑构件、家具、雕塑和实用器物，可能是在宫殿里一起使用的 [图82.14]。从中部向北检索，先看到的是一扇双开折叠屏风，然后是一张饰有龙、凤、鹿的桌案，一项折叠帐篷，一盏树形灯和两对神兽。除了帐篷和灯以外，其他物件都镶嵌着由金、银和其他珍贵材料制成的华丽图案。

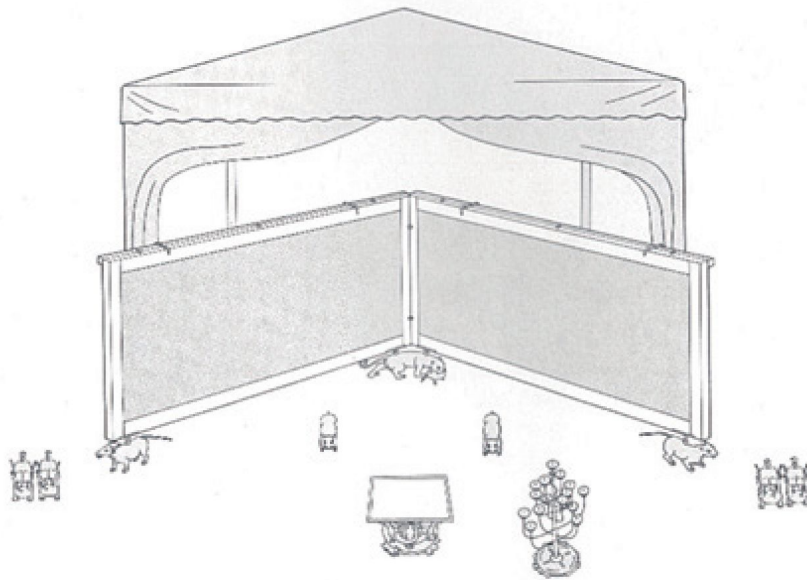


图82.14 響墓东室出土的一些实用物件的可能组合

我们可以毫不夸张地说，这些作品是迄今发现的东周时期最辉煌的雕塑和装饰作品。它们的三个基本特征是：奇妙的意象、复杂的设计和炫目的色彩效果。人们可以从不同角度欣赏这些作品中的人与动物，而不止从传统的单向正面视点。放置在西北角的巨大青铜灯呈树形，15根树枝各承托一个灯座 [图82.15]。主干上盘旋上升的龙或是神话传说中的“烛龙”，而灯上的其他形象则是从真实世界的观察而来：歌唱的小鸟栖息在树间，猴子向站在树下喂食的两人伸出手臂。设计者捕捉住生活中的瞬息情境，营造出生动愉悦的氛围。



图82.15 鲁墓东室出土的树状青铜灯

其他几件作品的设计采取了一种不同的视觉策略。这些作品多以动物形象为主，在表现异域风情的同时呈现出精美的镶嵌图案。其中的一件方案结合了四龙四凤，凤翅和龙角相互穿插，形成中国古代最巧妙的勾连图案 [图82.16]。学者们在一些动物形象中发现了来自西亚和中亚的影响，比如那对神兽，其有翼的躯体和大张的嘴与方案上的四条龙属于同类。⁽⁴⁸⁾虽然这种观点未被普遍接受，⁽⁴⁹⁾但折叠屏风的中心底座（分开放置于墓室南端）表现一只猛虎正在吞食一头幼鹿 [图82.17]，则几乎可以肯定源自欧亚草原的视觉文化——因为这类动物搏斗母题和对生命律动的强调都是草原艺术的特征。一个可以直

接参照的例子是彼得大帝西伯利亚收藏（Siberian Collection of Peter the Great）中著名的斯基泰金牌，现藏于艾尔米塔什博物馆（Hermitage Museum）[图82.18]。然而，将譽墓出土的虎座视为对草原艺术的直接复制是错误的。这件屏风座创作于公元前4世纪晚期的中国内陆，将斯基泰金牌上的小型搏斗场景转变为长51厘米、重26.6公斤的宏大铜雕。文化与艺术的融合同样反映在了镶嵌装饰上：金银镶嵌工艺在这里不是为了塑造抽象纹饰，而是使动物皮毛的纹理更加突出。



图82.16 譽墓东室出土的错金银铜方案



图82.17 譽墓东室出土的虎噬鹿屏风座



图82.18 装饰金牌。艾尔米塔什博物馆藏

转到东室的另一半，我们在折叠屏风的南面看到一处相当空荡的区域，原因在于这里曾放着几个由易腐材料制成的长方形物体。其中，只有屏风旁边的那件可以被辨认出来 [见图82.12]。此物木制髹漆，在发掘时已经彻底朽烂，但从其表面漆痕和四个尚存的青铜环柄看来，它是一个长1.5米多、宽近1米的长方形大盆。它近旁发现的两个奇特的陶质物件，经发掘者鉴定为陶土制的洗澡用具，从而将此盆确定为澡盆。这种陶土制品叫作“甗”，由高温烧制的硬陶制成，呈扁长椭圆形，两端略微向上弯曲。凸起的一面刻有极细的折线波纹和小圆点，形成粗糙的表面，可以用来擦洗皮肤。盆旁放置的两只匜进一步证明了这是一个浴盆。匜是一种从西周晚期就开始使用的水器，

一端有流倾倒出水，在仪式中用来洗净双手。不过，此处它和鬻墓中的沐浴器具放置在一起，说明匱在东周晚期一定获得了更为世俗的功能。浴盆附近摆放的其他物件包括两个方形漆盒、两组青铜套钵、一件漆鼎以及一个小铜盆。漆器上都有银质装饰，青铜套钵的制作甚为精巧，每组皆由五个尺寸递减的碗套叠在一起。这些私人物件摆放在浴盆和匱的旁边，很可能也是盥洗修容的用具。

三十来件容器和许多其他物件密集地堆放在东室南端，如西室B组那样形成了一个看似独立的组合。然而，仔细观察却否定了这个最初印象，这组器物反而显露出与同室其他部分之间的许多联系。最说明问题的是，这里的不少物件实际上是北半边建筑结构的零件和从属物。如这里的四个铜槲和一把铜锤，应属于折帐一组，铜锤用于把槲子敲进地面以稳定帐篷。⁽⁵⁰⁾同样，北部的屏风在下葬前已被拆开，它们的三个动物形底座被存放在南段。⁽⁵¹⁾此外，这里发现的几件器物与北段的雕塑和家具在风格和审美上具有很强的相似性。一对方壶镶嵌着大量的红铜和绿松石，用艺术史家苏芳淑（Jenny So）的话来说，形成了“大量变幻无穷的小螺旋元素，填满了基本的对角线格子的缝隙”⁽⁵²⁾。与纯青铜制作的祭祀器皿不同，华丽的色彩成为这些世俗、奢华器皿的主要特征 [图82.19]。这组器物中还有一件圆筒形物件，此前在东周青铜器中从未见过，应该是中山国的发明 [图82.20]。它的3个“犀足”与这间墓室中的动物雕塑形象相似，表明它们是同一作坊的产品。



图82.19 譽墓东室出土的错金银铜方壶



图82. 20 響墓东室出土的铜筒形器

学者们长久以来都对东室中一些物件是否为礼仪用具保持怀疑。如苏芳淑认为，这组中的小型器物“很明显不是作礼仪之用……其他制品，包括各种各样的配件、矮案的框架和底座、灯，很显然具有世俗的用途或装饰作用”⁽⁵³⁾。艺术史家杰西卡·罗森（Jessica Rawson）和埃玛·邦克（Emma Bunker）同样认为，那对镶嵌铜壶可能是世俗物件。⁽⁵⁴⁾本文的讨论证实了他们的观察，进一步提出东室作为一个整体的功能是储存献给響的各种物品，贡献者很可能是他的继承人。这个假定可以解释礼器、器皿、奢侈品在这里的混合，以及东西两室之间的明显差异。需要指出的是，布置此室的礼仪官员应是有意将屏风、帐幕等拆开，并将拆卸的部分放在不同位置。这是因为根据东周礼仪，这种做法“取消”了这些实用物品的功能，使之成为一种特殊的随葬物品。战国大儒荀子（约公元前312—前230年）在其

《礼论》中写道：“具生器以适墓，象徙道也。略而不尽，貌而不功。”他给出的例子包括：

荐器：则冠有鍪而毋緹，瓮庑虚而不实，有簟席而无床第，木器不成斫，陶器不成物，薄器不成内，笙竽具而不和，琴瑟张而不均，舆藏而马反，告不用也。

根据这个论述，我们可以明确地把东室中拆开的实用物件定义为“生器”，其装置方式所显示的是“告不用也”的目的。在同一篇文章中，荀子又将这类物件与“貌而不用”的“明器”联系起来。⁽⁵⁵⁾这种关联引导我们去考察鬲墓中的另一类物品——专门为墓葬制造的陶质器皿。

明器

根据荀子对“明器”的定义，两室中放置的48件器皿可以确定为这类器物。它们全都是黑亮的陶器，表面装饰着刻划的几何图案，隐约浮现在黝黑的器表之上 [图82. 21]。虽然这些优雅的陶器在视觉效果上相当引人注目，但它们其实都是低温软陶；其漆黑表面源自一种特殊的烧制过程。⁽⁵⁶⁾器物的造型进一步强化了它们作为明器的身份。例如一只盃的鸭头形的壶嘴呈方折形，完全不能倒水 [图82. 22]。一个盘子中央升起一根直柱，上面支撑着一只雕刻的燕鸟 [图82. 23]。尽管此盘的功能不明，但其形式明显取自一种青铜器，同墓出土的一个这类的铜盘就是例证 [图82. 24]。可以想象当这些黑陶器皿在丧葬仪式中展示时，它们与另外两种器物——青铜制成的礼器以及多彩镶嵌的用器——会形成鲜明的视觉对比。在东周礼书中，明器也被称为“鬼器”，与“人器”相对，后者是对宗庙祭器的另一种称呼。⁽⁵⁷⁾明器与祭器在外观上的对比一方面体现了生死之间的不同联系渠道，另一方面也体现了礼器之于活人的不同意义。



图82.21 譽墓西室出土的黑陶鼎



图82.22 譽墓西室出土的黑陶盃



图82. 23 鬶墓西室出土的黑陶鸟柱盘



图82. 24 鬶墓东室出土的青铜鸟柱盘

不过，并不是鬶墓中的所有器物组合里都含有这种幽灵般的漆黑明器。如前所述，西室的A组中就完全没有这种器物。上文提出，缺失的原因在于此组为宗庙礼乐器的组合，意味着鬶可以永恒地祭祀祖先。在东周礼制文献中，宗庙祭祀被归为“吉礼”，因为它们将宗族的在世成员与其集体起源联系起来（这也是它们被称为“人器”的原因），而丧葬仪式则被归为“凶礼”，因为它们表达的是对于亲人死

去的哀痛。这些文献规定这两种祭祀所使用的器具和服饰必须谨慎区分。如荀子在《礼论》中强调：“礼者，谨于吉凶不相厌者也。”⁽⁵⁸⁾根据《周礼》的规定，乡师的主要职责之一是在每年年初清点本乡的礼器，为吉礼和凶礼分别提供正确的用具。⁽⁵⁹⁾放在这个语境中去理解，鬶墓中的黑色陶质明器的分布划分出两个象征性的界域：它们被排除在A组之外，从而确保了这组陈列象征“吉礼”的寓意，而它们在另外三组中的存在，则意味着这些组合和丧葬仪式的“凶礼”之间具有关联。

然而，是否在一个组群中放置明器只是显示这种器具意义的方式之一。它们在某组中的类型、数量和比例进而揭示出这组陈设的特殊礼仪意义。要理解这第二种情形，我们可以从西室中的B组开始。在讨论此墓出土的铜鼎时我们曾涉及这一器物组群，作为一个整体看，此组包括有15件黑陶明器，按照器型为四鼎、四壶、四豆，两个球腹小壶和一个鸭形盃〔见图82.13〕。很明显，鼎、壶、豆在这个组合中占据了主导地位（占总数的12/15）。三种器物数目相等，可以协调地配成一套。值得注意的是，B组中的青铜礼器也以这三种器型为主（占总数的12/19）。虽然这黑陶鼎、壶、豆和青铜鼎、壶、豆在形制上并不完全对等，但它们相似的类型和数量，会使二者在礼仪陈列中产生一种相互对应的印象。从整个东周时期的情况看，公元前4世纪时的贵族墓已经相当普遍地采用同时陪葬实用礼器和非实用明器的做法，不同地区也出现了二者的不同组合方式。一些墓使用常规铜器和微型铜器构成对比，一些将“今式”与“古式”器物进行搭配，还有一些将实用器与陶、木制成的无法使用的物件组合在一起。⁽⁶⁰⁾在包山2号墓中，大兆仪式中使用的青铜器与25个木质器物一同出土，这些木器据同出“遣册”是在同一仪式中使用的。发掘者注意到，除了一个漆架，“其余诸器均制作粗糙，不髹漆，是为明器”⁽⁶¹⁾。以此为参照，我们可以认为鬶墓西室B组中的青铜器和陶器一同被用于类似的墓葬祭祀。

位于西室东北角的C组〔见图82.6〕形成一个长方形区域，其规模比A组和B组均小很多。这组的东半边放有九件黑陶明器，包括两个碗、一个甗、两个盆、一件特别的鸟柱盘、一个匱、一个鸭形盃和一个筒形器〔图82.25〕。这个组合与B组明器在类型上有很大的不同，不仅缺少鼎、壶、豆（B组中礼器的三个主要类型），而且以水器（匱和盆）和食器（甗和碗）为主，说明此处祭祀的性质一定有所不同。虽然目前仍难以确定这是何种祭祀，但有两条线索可以帮助我们对此进行思索。一是此组中完全没有铜器。实际上，从这个角度把此组与A、B两组一起考虑，我们可以发现一个很有意思的规律：A组中的器物均为铜器，B组将青铜器和陶明器结合在一起，C组只有陶明器。上文提出A组之所以不含明器，是因为该组的目的是模拟宗庙中举行的祭祖“吉礼”，而B组中既有实用器又有明器，是因为它们来自墓祭。沿着这个逻辑继续考虑，C组中不包含任何青铜器肯定也有其特殊含义。所设明器中不放饮食，进而说明此处的仪礼并非献给祖先或墓主，因为如古文“祭”字（以手执肉献于神主之前）所示，中国古代对祖先的祭祀总是包括食品的供给。

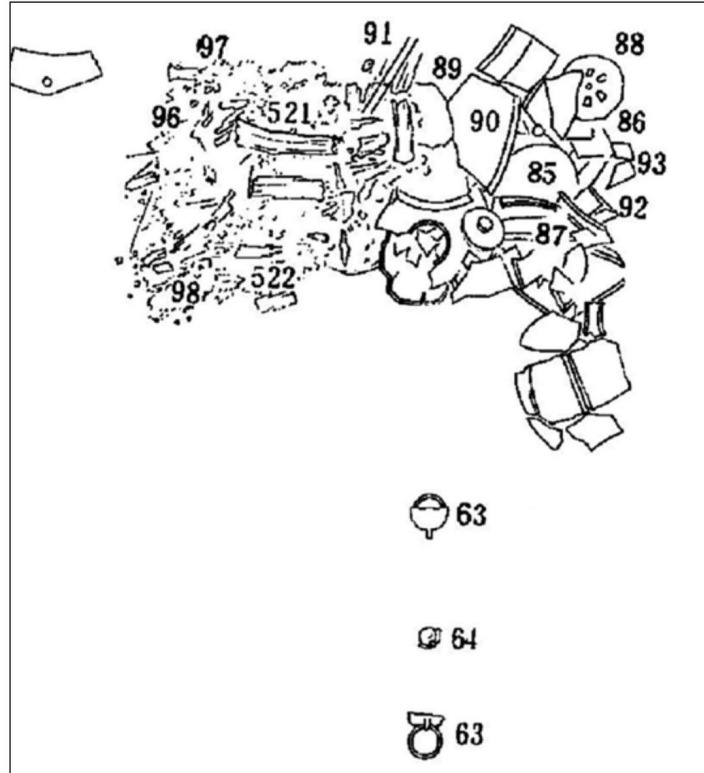


图82.25 鬲墓西室C组原状线描图

第二条线索是明器旁边发现的一个不明物体残存。关于这些残存发掘报告只提供了半句话：“（与陶甗堆放一起的有……）插有铁钺的残碎鹿角等。”⁽⁶²⁾但所附插图提供了更多信息，显示出C组的整个西半边都散布着此物的碎裂残片，其中包括鹿角碎片、包裹着藤皮的铁棍以及金箔 [图82.25]。这到底是什么物品？在报告中的另一处，作者推测这些鹿角“可能原插于某种木制动物头上”⁽⁶³⁾。报告作者没有为这项推断提供依据，但可以猜测是受到了称为“镇墓兽”的墓葬雕刻的启发。这类雕刻在东周墓葬中很普遍（尤其是在楚地），头上通常插有一对或多对鹿角 [图82.26]。它的身份和意义是一个长期以来的争论话题，共识至今尚未达成。但近年的一个考古发现可能首次将此形象与书写铭文联系了起来：在河南省淅川的一座东周中期墓葬中，考古学家们发现了一个青铜基座，顶部中央立着一个中空的柱管。⁽⁶⁴⁾根据旁边发现的鹿角残余和柱内腐木，学者认为这个底座曾承

托过“镇墓兽”雕刻。与其他“镇墓兽”座不同的是，这个铜座的底部铸有铭文，指明此物——或更正确地说是它曾经支撑的形象——是一个“且執”。学者来国龙论证“且執”与楚墓出土文献中的“祖位”和“渐木位”有相同意义。后两词在文书中与“强死者”和“绝无后者”列在一起，应为被驱除的不祥之鬼，而非祈祷和崇拜的对象。[\(65\)](#)



图82.26 湖北天星观战国时期1号墓出土的镇墓兽

尽管我们仍不确定“且斝”为何物，但来国龙的讨论为鬲墓西室C组的意义提供了一个可能的参照。如果这里发现的鹿角确实属于“且斝”一类的雕刻形象因此与不祥鬼魂有关，那么我们也就可以理解为什么这组器物中不包含任何用于常规祭祖的物品——如青铜礼器和饮食，而只有“不祥的”黑色明器与之相伴。由此我们也可以对C组和A组的空间并置——它们被分别安排在此室北边的两角——提供一个假设性的解释。我们在这里看到的，似乎是献给两类死者的物品：一类是永远接受后人祭祀的光荣祖先，另一类是具有危险性的无家游魂。

然而，不管这种解释多么有吸引力，我们必须严格地将之作为一种假说。这不仅是因为C组中放置在明器旁的残破的物件几乎无法还原，也由于“镇墓兽”或“且斝”主要发现于楚地，而不是中山国所在的北方。来国龙对“且斝”的解释也仍需要更为细致的检视和验证。但即使不能肯定此处原来供奉的物件确实为“且斝”，发掘的鹿角遗存仍然提供了强有力的证据，将C组与黑暗的地下世界联系在一起。在公元前3世纪诗人屈原所作的《招魂》里，幽冥之地的土地神被描述为“其角鬻鬻”的怪物。⁽⁶⁶⁾在艺术表现中，长有鹿角的野兽和精怪也只在地下世界出现——公元前2世纪早期的马王堆1号墓帛画和同墓出土的漆画黑棺上都有这类形象。⁽⁶⁷⁾而且，如上所述所有已知的“镇墓兽”都装有鹿角，而这些雕塑只出现在墓葬之中。

鬲墓中最后的三件黑陶明器是东室中发现的两只碗和一只匜。这都是一些小物件，也都不是重要礼器的仿制品。它们分别被放在两个位置，均与实用器发生关系。黑陶匜原本放在墓室正中浴盆的旁边。两只黑陶碗发现于东室南端——分别处于一个青铜大盘和一个沉重的陶盆中。这个陶盆的厚实壁面和不加修饰的表面与轻薄易碎的明器完全不同。这三件黑色明器没有形成独立的群组，而是作为象征死亡的信物，将功能性物品转化为非实用的随葬“凶器”。

实践与话语

在墓葬中埋藏祭器、用器和明器的实践远早于鬲的时代。上文提到西周的墓葬中发现许多供祭祖先的铜器。公元前13世纪商代王后妇好的墓中有七件铸有两位女性祖先“庙号”的铜器。历史学家吉德炜（David N. Keightly）推测妇好在生前应该使用这些器物祭拜她们，死后将它们一起带进了自己的墓里。⁽⁶⁸⁾同墓还出土了铸有妇好名字的90件铜器。由于商代贵族死后（也就是说，当他们成为祖先崇拜的对象时）会获得“庙号”，那么这90件器皿应是妇好生前使用的个人物品，随葬后成为墓中的“生器”。为墓葬专门制作的“明器”也可以追溯至商代甚至更早。考古学家吴汝祚将来自山东龙山文化（约公元前2400—前1900年）的一批极薄的黑色陶器划为礼器。他的理由之一是这些易碎物件只出现在最富有的墓葬当中。⁽⁶⁹⁾有着这些大量先例，鬲墓对祭器、用器和明器的使用可说是遵循了中国古代由来已久的传统。这座墓的特别之处，在于两个器物室中的布置显示出前所未有的理性和观念化，表现出一种将以往丧葬实践进行系统性综合的努力——将器皿和物品纳入复杂的类别，并基于这样的分类构建起相互关联的礼仪陈设。

这种高度理性和自觉努力所显示的是儒家制礼者对鬲的葬礼和墓中陈设的直接参与。值得注意的是，传世文献和新出铭文都证实了儒家在中山国的势力，也显示出儒学对中山国官方思想的重大影响。编纂于公元前3世纪至公元前1世纪的《战国策》中说：“（中山）专行仁义，贵儒学。”⁽⁷⁰⁾当鬲墓被发掘时，学者们很快注意到墓中出土的三篇长铭中的许多概念和表述都来自儒家核心文本。儒家所信奉的核心价值，如仁、义、德、礼在这些铭文中被反复强调，而“尚贤”也被作为国君的首要职责。⁽⁷¹⁾说起对“尚贤”的推崇，我们在前边已经引过鼎铭中的这段话：“夫古之圣王，务在得贤，其即得民。故辞礼敬则贤人至，陟爱深则贤人亲。”然而中山国的敌人却将这种儒家“美德”视为中山的致命弱点并加以利用。同是记载于《战国策》中，赵武灵王（约公元前325—前299年在位）有意攻打中山，因此派

大臣李疵去打探对方的国情。李疵观察后回禀道，中山可以被击败，因为其统治者“倾盖与车而朝穷闾隘巷之士者七十家”，进而说：“举士，则民务名不存本；朝贤，则耕者惰而战士懦。若此不亡者，未之有也。”⁽⁷²⁾

此处所说的“务名”即“正名”，是儒家学说的要义之一。《论语》记载孔子回答仲由关于何为建立善政最紧迫的问题时说“必也正名乎”，其原因是“名不正则言不顺，言不顺则事不成，事不成则礼乐不兴”⁽⁷³⁾。“正名”因此与儒家“制礼作乐”的课题有着内在关联。在讨论鬻墓时，我们引用了多段儒家礼制文献来阐释两室的布置。这些文献表明，东周儒家制礼者首先将物品分为两类，一是作为生活中实用器具的“用器”，一是用于仪式并体现礼仪规范的“礼器”。作为广义器物中的一大类，“礼器”又包含多种不同类型的器和物，由其所服务的祭祀场合定义。在祭祀、丧葬、朝聘、征伐和宴飨这五种最主要的祭祀场合中，祭祀和丧葬与逝去的家庭成员直接有关。祭祀是为了供奉历代的祖先神明，丧葬则为刚去世的家人举行。对于各类礼器的划分和定义正是为了强化这种种社会关系。

细读东周礼仪文献，可以为追溯这些定义的形成找到重要线索。虽然本文的目的不在于此，但简要回顾一下“明器”涉及的一些节点有助于认识这一概念的形成过程。最早关于使用“明器”的规定出现在《仪礼》中，罗列了下葬当天两个祭祀场合中展示的器物，包括装有饮食的各种罐子和篮子，以及武器、器皿和逝者生前拥有的私人物品。⁽⁷⁴⁾其中没有列举祭器或青铜物件，也没有包括任何为墓葬专门制作的物品。此外文中也没有特别提到这些随葬器物的外观和形式特点。我们因此可以认为在这个阶段，“明器”仍未从“生器”中完全分离出来，在儒家礼仪话语中也还未形成一个明确的观念类别。这种情形在东周晚期发生了巨大的变化：在荀子的《礼论》和《礼记》的某些章节里，一个不断理性化的丧葬用具系统出现了，其中的“明器”和“生器”被定义为既独立又互补的两个类别。

在荀子看来，丧葬仪式的中心思想是“事死如事生”⁽⁷⁵⁾。他并不排斥墓葬陈设中的“生器”，但要求去掉它们的实用功能。至于“明器”，他则要求木质和陶质的物品必须和真实器皿拉开更明显的距离。总的来说就是：“生器文而不功，明器质（貌）而不用。”⁽⁷⁶⁾同样的观点在写于东周末期的《礼记·檀弓》篇里被重申。⁽⁷⁷⁾此篇的一个新倾向是明器和祭器与以往的不同历史阶段发生了联系。如原宪对曾参说，在营建墓葬时，夏人用明器，商人用祭器，周人则二者混用。⁽⁷⁸⁾他这样说的意思是，最后一种方法应被视为正统，因为对于儒家来说，周人的礼仪实践一直被视为最为可靠的范本。与此同时，原宪的回答也揭示了一种对礼器的新的历史观念，显示出儒家开始构建礼器和礼仪的“简明朝代史”。这种努力同样表现在《礼记·檀弓》中的以下段落：

有虞氏瓦棺，夏后氏壘周，殷人棺槨，周人墙置翣。⁽⁷⁹⁾

夏后氏尚黑……殷人尚白……周人尚赤。⁽⁸⁰⁾

夏后氏殡于东阶之上……殷人殡于两楹之间……周人殡于西阶之上，则犹宾之也。⁽⁸¹⁾

周人弁而葬，殷人吁而葬……殷既封而吊，周反哭而吊……殷练而祔，周卒哭而祔……殷朝而殡于祖，周朝而遂葬。⁽⁸²⁾

应该记住的是，这些简明的“礼器历史”并不仅仅是一种抽象的知识建构，而是有着实际的作用。上文中提到孔子的学生公孙赤为老师安排了丧葬仪式。《礼记·檀弓》对此，如此记载：“孔子之丧，公西赤为志焉：饰棺、墙，置翣设披，周也；设崇，殷也；绸练设旒，夏也。”⁽⁸³⁾他所做的因此是结合三代之葬礼习俗——用周礼布置孔子的棺木，而将夏、商样式的旌旗置于两侧。一方面将周礼的范式置于中心，另一方面也结合了“三代”中其他两朝的礼仪因素，使追悼孔子的丧礼陈列具有一种“泛历史”的性质。

这些记载把我们引回到鬲墓。建于公元前4世纪末，其年代与《檀弓》成书时间相当接近。⁽⁸⁴⁾我们对其中两个器物室的讨论，揭示出其中器物的选择标准及分类模式，这些模式与儒家关于礼器和墓葬陈设的论述有三个相似之处。首先，两室中器皿和其他物件的安排显示出与礼仪文献非常相似的分类系统。正如我们注意到的，鬲墓中的物品分属于具有不同功能和外观的三种类型。第一组是祭祀用器，它们由纯青铜制成，有的带有长篇纪念铭文。第二组是实用物件，有的镶嵌着华丽的装饰，或表现真实场景或反映异域的想象。第三组中的器皿为黑色、低温烧制而成的陶器，无法在实际生活中使用，其形式特征唤起一种幽灵般的感觉。对随葬器物如此明确的划分应是遵循了儒家礼书的规定。⁽⁸⁵⁾其他一些迹象，如将“生器”在入葬之前进行拆解，也与《荀子》和《礼记》中的要求完全相同。

其次，通过在墓葬布置中同时使用祭器和明器，礼仪官员有意识地遵循着原宪在《檀弓》中定义的周代范式。鬲墓的其他方面也反映出复兴周代礼仪文化的努力。最为明显的是墓中发现的三篇长铭——东周青铜器上发现的最长铭文——在中山与西周之间建立起直接关联。这是因为在青铜器上铸造长篇纪念文字是西周的独特传统，至东周初期已基本消失。通过复兴这项传统，并引用“子子孙孙永保用之”这类西周青铜器铭文中的标准措辞，鬲和他的继承人盗明显地表达出回归周礼的希望。就外形而言，铜壶上的立雕龙纹在同代器皿中仅只一见，但可追溯到西周早期的装饰风格。⁽⁸⁶⁾

最后，鬲墓中发现的祭器、明器和生器，通过使用不同材料和呈现异类风格以影射不同的历史时空：黑色明器——此时也在其他一些北方大墓中使用——似乎恢复了史前山东的远古陶器传统 [图 82.27]，青铜礼器延续或恢复了周代的礼仪艺术，而多彩的实用器具则反映了当代贵族的奢侈品位。而且，当考古学家打开鬲墓时，他们惊奇地发现墓葬内有着复杂的色彩组合：墙被粉刷成白色，青铜器和玉器表面覆盖着红色，而陶质明器乌黑发亮。上引《檀弓》中的一段

话为这种组合提供了一个可能的注解：“夏后氏尚黑……殷人尚白……周人尚赤。”⁽⁸⁷⁾



图82.27 山东龙山文化黑陶豆，公元前2000年左右

(蒋理 译)

⁽¹⁾ 英译见James Legge (理雅各), *The Ch' un Ts' ew with the Tso Chuen, Chinese Classics vol. 2* (Oxford: Clarendon Press, 1871), pp. 339 - 344.

⁽²⁾ “礼”和“器”都具有许多不同含义。有关两个术语的讨论，参见巫鸿，《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》，李清泉、郑岩等译，上海：上海人民出版社，2017年，第49—61页。

⁽³⁾ 东周时期对“器”的讨论不仅限于儒家。参见Jeffery Riegel, “Do Not Serve the Dead as You Serve the Living: The Lüshi Chunqiu Treatises on Moderation in Burial,” *Early China* 20 (1995), pp. 301 - 330。但对于“礼”和“礼器”的系统讨论只出现于儒家的论著中。儒家礼仪文献的主体是所谓的《三礼》，即《周礼》《仪礼》和《礼记》，三书的成书年代是一个持续的争议话题。大多数学者认为《周礼》和《仪礼》成书于东周晚期，可能在公元前5世纪至公元前3世纪之间。《礼记》编纂于西汉年间，但含有战国时期写作的章节。有关这三本书的年代、历史和内容，参见Michael Loewe (鲁惟一), *Early Chinese Texts: A Bibliographical Guide* (Berkeley: Institute of East Asian Studies, University of California, 1993); Michael Nylan (戴梅可), *The Five “Confucian” Classics* (New Haven: Yale University Press, 2001), pp. 168 - 201。有关《礼记》的详细研究，参见王锸，《礼记成书考》，北京：中华书局，2007年。

⁽⁴⁾ 《礼记正义》，载阮元校刻，《十三经注疏》，北京：中华书局，1980年，第1530页。

⁽⁵⁾ 《礼记正义》，第1284页。

- (6)除特别说明外，中山国历史上各种事件的日期都根据李学勤和李零在《平山三器与中山国史的若干问题》里的观点，载《考古学报》，1979年第2期，第3—26页。
- (7)河北省文物研究所，《罍墓：战国中山国国王之墓》，两卷本，北京：文物出版社，1995年。
- (8)河北省文物研究所，《罍墓：战国中山国国王之墓》，两卷本，北京：文物出版社，1995年，上卷，第105页。完整的铭文是：“王命凋为兆窆阔狭大小之已，有事者宣图之，律退致窆者，死无赦，不行王命者，殃连子孙。”
- (9)《罍墓》，上卷，第342页。
- (10)Shi Jie (施杰), “The Hidden Level in Space and Time: The Vertical Shaft in the Royal Tombs of the Zhongshan Kingdom in Late Eastern Zhou (475 - 221 BCE) China,” *Material Religion* 11.1(2015): 76 - 103.
- (11)这种不同寻常的设计可能源自山东地区。一座最近在临淄发现的公元前5世纪至前4世纪早期的墓葬，围绕着墓坑建有一个宽阔的平台。一个坑中埋有青铜礼器，这一层上还建有四个小型陪葬坑。见《山东淄博市临淄区辛店二号战国墓》，载《考古》，2013年第1期，第32—58页。
- (12)东北角的坑中没有随葬品，对于这个现象尚无可信解释。
- (13)杨鸿勋，《宫殿考古通论》，北京：紫禁城出版社，2001年，第177页；以及Petra Klöse, “Das Grab des Königs Cuo von Zhongshan (gest. 308 v. Chr.) ” [The Tomb of King Cuo of Zhongshan (d.308 BCE)], *Beiträge zur allgemeinen und vergleichenden Archäologie* 7 (1985): 1 - 93.
- (14)罍墓还有两组陪葬坑。第一组包括四个器物坑，在墓葬南面平行排列，两个长的木构架沟渠在南墓道两旁组成皇家马厩，每个沟里都有大约十二匹马和四辆马车，还有帐篷和武器。旁边短一些的沟里装着国王的狩猎装备，包括两条戴着金银项圈的狗。西边更远处是“葬船坑”，其中埋葬的三条大船和两条小船组成了一支皇家舰队。附近的河流通过一条长沟通向此坑，当注满水后就成为一个地下港口。第二组是陪葬在罍墓后（北）边的六座小墓。每个墓中都用双层棺下葬一名女性，并陪葬有青铜和陶质器皿，以及玉石饰品。这些随葬品和女性们的遗体方位（她们的头都朝向国王的坟墓）使发掘者将墓主确认为罍的嫔妃和妻妾。由于这六座墓的形状不一，陶器也各异，发掘者认为这些墓建造于不同时期，墓主不是在罍的葬礼时殉葬的，而是自然死亡后下葬。参见《罍墓》，第498页。
- (15)罍墓还有两组陪葬坑。第一组包括四个器物坑，在墓葬南面平行排列，两个长的木构架沟渠在南墓道两旁组成皇家马厩，每个沟里都有大约十二匹马和四辆马车，还有帐篷和武器。旁边短一些的沟里装着国王的狩猎装备，包括两条戴着金银项圈的狗。西边更远处是“葬船坑”，其中埋葬的三条大船和两条小船组成了一支皇家舰队。附近的河流通过一条长沟通向此坑，当注满水后就成为一个地下港口。第二组是陪葬在罍墓后（北）边的六座小墓。每个墓中都用双层棺下葬一名女性，并陪葬有青铜和陶质器皿，以及玉

石饰品。这些随葬品和女性们的遗体方位（她们的头都朝向国王的坟墓）使发掘者将墓主确认为鲁的嫔妃和妻妾。由于这六座墓的形状不一，陶器也各异，发掘者认为这些墓建造于不同时期，墓主不是在鲁的葬礼时殉葬的，而是自然死亡后下葬。参见《鲁墓》，参见第590—599页的“附录4”；以及Xiaolong Wu（吴霄龙），“Bronze Industry, Stylistic Tradition, and Cultural Identity in Ancient China: Bronze Artifacts of the Zhongshan State, Warring States Period (476 - 221 BCE),” Ph.D. dissertation, University of Pittsburgh, 2004中的参考文献。

[\(16\)](#) 此壶位于墓室西墙的正中，似有意为之。相同情形也发现于其他东周墓葬中。例如，曾侯乙墓（公元前5世纪）主室中的类似位置陈设了一套特殊的尊盘。参见湖北省博物馆，《曾侯乙墓》，北京：文物出版社，1989年，第68页，图三五中的38号。

[\(17\)](#) 这个年份是由孙稚维提出的，马几道（Gilbert L. Mattos）也支持这一观点。参见孙稚维，《中山王鲁鼎壶的年代史实及其意义》，载《古文字研究》，1979年第1期，第277页；另外见Gilbert L. Mattos, “Eastern Zhou Bronze Inscriptions,” in *New Sources of Early Chinese History: An Introduction to the Reading of Inscriptions and Manuscripts*, ed. Edward L. Shaughnessy (Berkeley: Society for the Study of Early China and the Institute of East Asian Studies, University of California, Berkeley, 1997), pp. 85 - 123, 见第110页。

[\(18\)](#) 《鲁墓》，上卷，第370页。

[\(19\)](#) 王海城正确地指出，对于司马燧不一般的冗长赞美是鲁墓中三件铜器上所共有的一个不寻常的特征，并提供了一个很有意思的解读。参见Wang Haicheng（王海城），“Inscriptions from Zhongshan: Chinese Texts and the Archaeology of Agency,” in *Agency in Ancient Writing*, ed. Joshua Englehardt (Boulder: University Press of Colorado, 2013), 第185—208页，尤其是第215—218页。

[\(20\)](#) 《鲁墓》，上卷，第379页。

[\(21\)](#) 《鲁墓》，上卷，第342页。

[\(22\)](#) 《鲁墓》，上卷，第365页。

[\(23\)](#) 有关这种“叙事”铭文的早期发展，参见巫鸿，《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》，第66—77页。

[\(24\)](#) 王锸认为这一段写于公元前4世纪的战国时代中期。见王锸，《礼记成书考》，第169—190页。

[\(25\)](#) 《礼记正义》，第1606页。

[\(26\)](#) 《孟子注疏》，载阮元校刻，《十三经注疏》，北京：中华书局，1980年，第2681页。

[\(27\)](#) 《仪礼注疏》，载阮元校刻，《十三经注疏》，北京：中华书局，1980年，第1149页。参见巫鸿，《明器的理论和实践——战国时期礼仪美术中的观念化倾向》，载《残

碑何在——巫鸿美术史文集卷五》，上海：上海人民出版社，2021年，第103—120页，尤其是第115—119页。

- (28) 参见Hayashi Minao (林巳奈夫), “Concerning the Inscription ‘May Sons and Grandsons Eternally Use This [Vessel],’ ” *Artibus Asiae* 53.1-2 (1993): 51-58.
- (29) 参见Hayashi Minao (林巳奈夫), “Concerning the Inscription ‘May Sons and Grandsons Eternally Use This [Vessel],’ ” *Artibus Asiae* 53.1-2 (1993), 第57页。
- (30) 参见Hayashi Minao (林巳奈夫), “Concerning the Inscription ‘May Sons and Grandsons Eternally Use This [Vessel],’ ” *Artibus Asiae* 53.1-2 (1993), 第57页。林巳奈夫文章中对此铭文的英文翻译并不准确。这里提供的总结参考了赵振华在《哀成叔鼎的铭文与年代》中对此铭文的解读, 载《文物》, 1981年第7期, 第68—69页。
- (31) 《周礼注疏》, 载阮元校刻, 《十三经注疏》, 北京: 中华书局, 1980年, 第662页; 《仪礼注疏》, 第1984页。
- (32) 《春秋左传正义》, 载阮元校刻, 《十三经注疏》, 北京: 中华书局, 1980年, 第1741页。
- (33) 《鬲墓》, 上卷, 第165页。
- (34) 湖北省荆沙铁路考古队, 《包山楚墓》, 两卷本, 北京: 文物出版社, 1991年。
- (35) 《包山楚墓》, 第69页。
- (36) 徐朝华, 《尔雅今注》, 天津: 南开大学出版社, 1987年, 第94页。另参见《周礼注疏》, 第786页, 以及《春秋左传正义》, 第2156页。
- (37) 胡雅丽, 《包山二号楚墓遣册初步研究》, 载《包山楚墓》, 上卷, 第508页。
- (38) 《礼记正义》, 第1292页。
- (39) 参见 Joy Beckman, “Minister Zhao’s Grave: Staging an Eastern Zhou Burial,” *Orientalism* 34.56 (2002): 25.
- (40) 参见 Joy Beckman, “Minister Zhao’s Grave: Staging an Eastern Zhou Burial,” *Orientalism* 34.56 (2002): 25.
- (41) 《鬲墓》, 上卷, 第383、393页。
- (42) 一些学者将其理解为, 媯败燕后, 在新获得的土地上举行了一次狩猎宴会, 作为对媯的祭祀, 那时媯已去世。参见李学勤、李零, 《平山三器与中山国史的若干问题》, 第161页。但我们已经知道媯是在这场战役之后去世的, 那么这种解读似乎就不合逻辑了。
- (43) 《鬲墓》, 上卷, 第394页。

- (44) 《罍墓》，上卷，第124页。
- (45) 在东室中发现的25件青铜器中，仅有一个壶（DK:13）在发现的时候装有酒。
- (46) 参见《罍墓》，上卷，第114页。
- (47) 唯一的例外是A组中的一对带翼神兽雕像，同样的一对发现于东库中。但它们似乎没有实际用途，并且也不知道它们是否具有特定的宗教意义。
- (48) 参见Jessica Rawson, “The Eternal Palaces of the Western Han: A New View of the Universe,” *Artibus Asiae*, vol. LIX, ½ (1999): 5 - 58, 尤其第22页。
- (49) 例如罗泰（Lothar von Falkenhausen）明确地否决这一观点，尤其是当这种“外来”形式被用于解释中山国的“非中国”起源。参见Lothar von Falkenhausen, *Chinese Society in the Age of Confucius (1000 - 250 BCE): The Archaeological Evidence* (Los Angeles: Contsen Institute of Archaeology, University of California, 2006), pp. 260 - 261。
- (50) 《罍墓》，上卷，第276—278页。
- (51) 《罍墓》，上卷，第261—264页。
- (52) 参见Jenny So, “The Inlaid Bronze of the Warring States Period (206 B. C. - A. D. 8),” in Wen Fong ed., *The Great Bronze Age of China* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1980), p. 307。苏芳淑在这里描述了一个非常类似的壶，出土于河南三门峡。
- (53) Jenny So, *Eastern Zhou Ritual Bronzes from the Arthur M. Sackler Collections*, p. 63.
- (54) Jessica Rawson and Emma C. Bunker, *Ancient Chinese and Ordos Bronzes* (Hong Kong: The Oriental Ceramic Society of Hong Kong, 1990), pp. 47 - 48.
- (55) 《荀子》，第428页。
- (56) 李知宴，《中山王罍墓出土的陶器》，载《故宫博物院院刊》，1979年第2期，第93—94页。
- (57) 《礼记正义》，第1290页。
- (58) 《荀子》，第418—419页。
- (59) 《周礼注疏》，第714页。
- (60) 有关讨论参见巫鸿，《明器的理论和实践》，第73—76页。
- (61) 《包山楚墓》，上卷，第488页。
- (62) 《罍墓》，上卷，第81页。

- (63) 《鲁墓》，上卷，第250页。
- (64) 河南省文物考古研究所等，《浙川和尚岭与徐家岭楚墓》，郑州：大象出版社，2004年，第26页图24，第109页，图104。
- (65) 来国龙，《战国秦汉墓葬艺术中人像观念的转变》，载巫鸿、朱青生、郑岩编，《古代墓葬美术研究》（第二辑），长沙：湖南美术出版社，2013年，第41页。
- (66) 参见David Hawkes trans. and annot., *The Songs of the South: An Ancient Anthology of Poems by Qu Yuan and Other Poets* (Hammondsworth: Penguin Books, 1985), p. 225。
- (67) 参见Wu Hung, “Art in a Ritual Context: Rethinking Mawangdui,” *Early China* 17(1992): 111 - 144。译文见《礼仪中的美术——马王堆再思》，载《超越大限——巫鸿美术史文集卷二》，上海：上海人民出版社，2019年，第223—249页。
- (68) 参见David N. Keightley, “The Quest for Eternity in Ancient China: The Dead, Their Gifts, Their Names,” in *Ancient Mortuary Traditions of China*, George Kuwayama ed. (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1991), pp. 12 - 25。
- (69) 吴汝祚，《从黑陶杯看大汶口——龙山文化发展的阶段性及其中心范围》，载苏秉琦编，《考古学文化论集（二）》，北京：文物出版社，1989年，第31—43页，特别是第39—41页。
- (70) 《战国策》中的这段话引自《太平寰宇记》，第六十二卷，北京：中华书局，2008年。
- (71) 相关讨论参见李学勤，《平山墓葬群与中山国的文化》，载《文物》，1979年第1期，第37—41页；刘来成、李晓东，《试谈战国时期中山国历史上的几个问题》，载《文物》，1979年第1期，第32—36页；孔德琴，《战国中山三器铭文的文学解读》，载《民族文学研究》，2008年第2期，第147—150页。
- (72) 刘向，《战国策》，北京：中华书局，2012年，第1054页。
- (73) 《论语注疏》，载阮元校刻，《十三经注疏》，北京：中华书局，1980年，第2506页。
- (74) 《仪礼注疏》，第1148—1149页。
- (75) 《荀子》，第440页。
- (76) 《荀子》，第429页。
- (77) 王锷，《礼记成书考》，第251—267页。《檀弓》篇中一个具有代表性的段落是这样的：“之死而致死之，不仁而不可为也；之死而致生之，不知而不可为也。是故竹不成用，瓦不成味，木不成斫，琴瑟张而不平，竽笙备而不和。有钟磬而无簠簋。其曰明器，神明之也。”
- (78) 《礼记正义》，第1290页。

[\(79\)](#) 《礼记正义》，第1276页。

[\(80\)](#) 《礼记正义》，第1276页。

[\(81\)](#) 《礼记正义》，第1283页。

[\(82\)](#) 《礼记正义》，第1302—1303页。

[\(83\)](#) 《礼记正义》，第1284页。

[\(84\)](#) 关于此篇成书时间的细致探讨，参见王锸，《礼记成书考》，第251—267页。

[\(85\)](#) 参见《仪礼注疏》，第1149页。

[\(86\)](#) 参见 So, *Eastern Zhou Ritual Bronzes from the Arthur M. Sackler Collection*, 第61页。

[\(87\)](#) 《鲁墓》，上卷，第505页。

83 死亡之为纽带：佛教礼拜与祖先尊崇（2019）

这卷文集反思东亚前现代时期佛教礼拜与祖先尊崇的融合与渗透，特别是这些融合与渗透在创造图像、器物，以及建筑形式中所起的作用。⁽¹⁾这些反思由特殊历史个案而非抽象理论议题引发。这也意味着这些案例都围绕着“死亡”这一现象和概念——无论是佛陀的逝去，家人的亡故，还是宗教偶像的毁灭。

生物学上的死亡意味着生命的终结，但死亡在宗教中却总是被视为一个转化的契机。“祖先”经过转化成为被尊崇对象，他们的神化使生者接触到更高的超自然力量。历史学家吉德炜（David N. Keightley）发现这种转化至少在商代（约公元前1600—约前1046年）已经开始：在死亡之后，商代王室成员获得非个人姓名的“庙号”，以表明他们在高度结构化的祭祀体系中的位置。⁽²⁾这些庙号被铸于精心制作的礼器上，许多位于器物内部。由此，这些祖先神的名字便会在礼仪过程中接触到祭祀的酒食，很可能象征性地表达了他们对祭品的接受。⁽³⁾鉴于这些祭祀习俗维持着生者与死去家庭成员之间的联系，并将此生和来世联结入一个连续体，它们也把世代的祖先统入一个中介领域，并将现任国王与他的神话出身联系起来。这是因为商朝人认为他们的祖先是天帝，也是商朝王族的始祖。⁽⁴⁾他们还相信逝去的祖先有访问天上神祇与人间帝王的能力。⁽⁵⁾通过生者、死者和神祇之间的这一系列联系，祖先崇拜的行为在宗教交流中发挥出广泛作用，而不仅仅是为了表达孝道和稳固亲属关系。正如我们在不同时间和地点反复观察到的，这些行为表明的是人们为构建一个超越时空的无限宇宙和精神世界所做的努力。

在所有的死亡中，佛陀的去世是宗教史上最强大和最具有变革性的事件之一，导致了生者与死者、死者与死者、凡人与神祇之间的反复相遇。根据佛教典籍，佛陀在80岁时涅槃，在那一刻获得了完全的自由，超越了生死轮回。在此之前佛陀已经指示将他的尸体火化，并将所得的身体遗存分发给他的追随者。其结果是装有他的遗骸的舍利函和供奉这些神圣舍利的容器窣堵波成为佛教崇拜的中心，激发出两方面的重要意义：一是展示佛陀的永恒存在，一是为他的信徒定义了圣地的所在，在这些地方进行宗教活动可表达他们对众生，尤其是死去亲人的终极虔敬。佛陀的涅槃也以偶像或叙事图像得以呈现，其对哀痛的深刻表现与生者丧失亲人的悲伤产生出共鸣。

芝加哥艺术博物馆（Art Institute of Chicago）收藏的一方壮观的佛教石碑敏锐地捕捉到了这种情感的共鸣 [图83.1]。⁽⁶⁾ 551年的西魏时期，800多名信士——大部分是居住在今山西南部的宁氏宗族成员——集资创作了这件石刻杰作。在石碑上，表现这些供养人的线刻画像围绕着高浮雕的佛像和菩萨像。一对引人注目的浮雕则描绘了佛陀去世前后的两个瞬间：右边是他的弟子们对侧卧的佛祖进行最后的敬拜，左边是哀悼者们对容纳了佛陀遗体的棺材表达他们的悲痛 [图83.2]。如果右侧场景中的沉思气氛反映出对涅槃意义的形而上思索，左侧场景对于悲痛和绝望的表达则直接回应了死亡本身。⁽⁷⁾ 堪萨斯城纳尔逊·阿特金斯艺术博物馆（Nelson Atkins Museum of Art）收藏的一个几乎同时代的石棺，即所谓的“孝子棺”，也描绘了类似的情感流露。在这里，孝子蔡顺（约70年）扑到母亲棺上，以保护它不被熊熊烈火所吞噬 [图83.3]。图中被保护的棺材与承载这一图像的石棺在形态上相互呼应，二者也均与宁氏宗族石碑上描绘的容纳佛陀身躯的棺材类型一致 [见图83.2]。

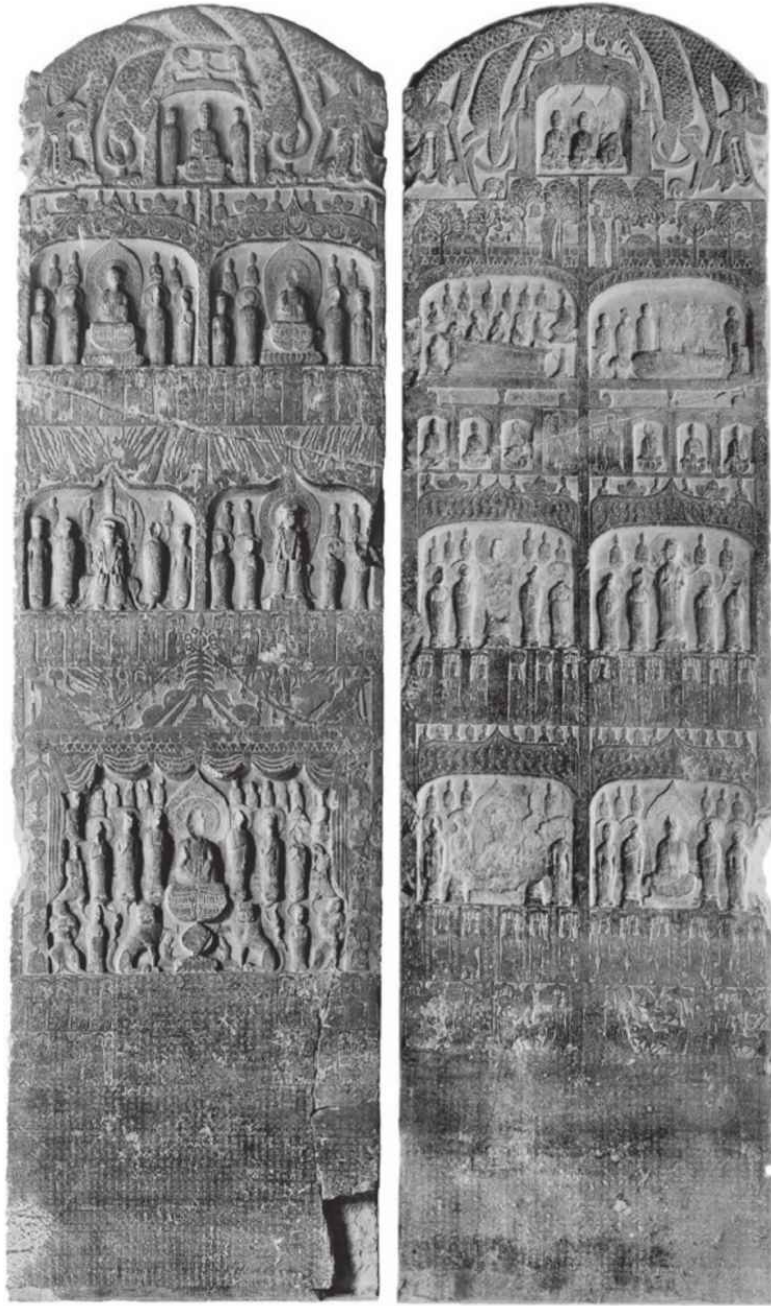


图83.1 佛教造像碑前（左）和后（右）。551年。芝加哥艺术博物馆藏

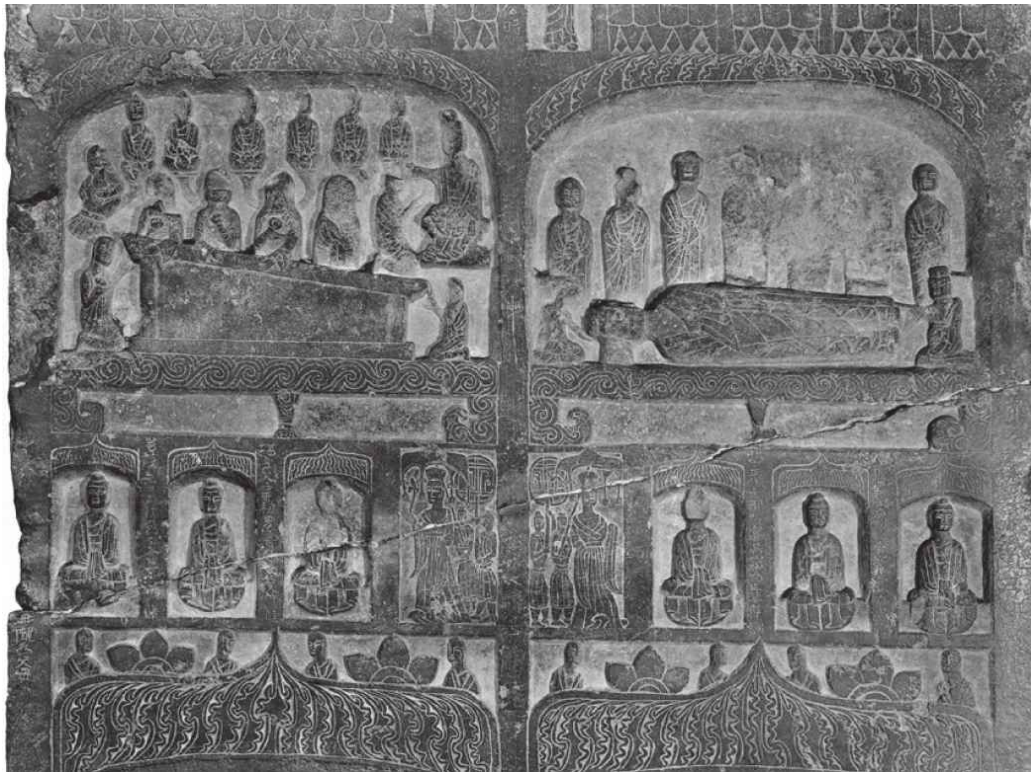


图83.2 佛祖涅槃。造像碑（局部）。551年。芝加哥艺术博物馆藏



a



b

图83.3 蔡顺故事“孝子棺”的石刻细部。纳尔逊·阿特金斯艺术博物馆藏

我们希望知道石碑上描绘的棺材——一个与每个信徒自己生活如此密切相关的丧葬用具——会在他们心中唤起什么？碑上的许多简短铭文为思考这个问题提供了线索：许多信士在铭文中表示他们捐赠的目的是给已故父母、夫君、妻子、兄弟追福。⁽⁸⁾李琛妍（Sonya Lee）已经提出，“对棺材和涅槃佛像两种截然不同的表现模式，是对一个既定图像传统富有意义的颠覆——在这种既定传统中，卧佛而非棺槨才是感情和眷恋的主要对象”。她还认为碑上的这对图像并非基于文字描述，因为佛教文献中并未提供“任何关于哀悼者对装有佛陀尸体的棺材的情绪反应的相关文本”⁽⁹⁾。在此我希望补充的一点是，对这个超出标准图像志的新形象的创造，其目的在于将个人生活中的体验导入佛陀涅槃的主叙事之中——一个信仰最终战胜死亡的叙事。由此，一方具有奉献和纪念意义的石碑将佛陀、菩萨、已故祖先，以及在世的赞助人联结在一起，同时也结合了来自不同宗教艺术传统的视觉形式，包括偶像型的佛教图像、准建筑的石碑形式和中国式棺木这一关键形象。

正是在这个意义上，这座6世纪石碑体现了本书的一个总体目的，即再思和重塑我们对东亚宗教艺术的诠释。实现这一目标的方法是同时进行历史研究和概念反思：每篇文章都对一个具体历史案例进行调查、原境研究和阐释，同时也与东亚宗教艺术研究中的一些长期存在的概念和范式进行商榷。这些范式之一是所谓的“三教”。这一概念将儒、释、道三种宗教纳入等级顺序，为艺术史家提供了一个神学和观念的基础，沿着三条分离的轨道研究东亚宗教艺术。虽然“三教”的概念在本书中并不完全消失，但我们不将它作为一个预设框架以决定历史证据的性质和解释的方向。恰恰相反，正如许多文章显示的，是研究材料本身促使作者去揭示宗教融合和互动的复杂情况，这些情况催生了新的艺术形式和视觉表达。

在解读东亚宗教艺术，特别是佛教艺术的时候，另一个由来已久的范式是“华化”“日本化”或“朝鲜化”这一套相近的概念。举例来说，在许多以往的著作中，任何关于祖先尊崇或孝道的讨论都被立即与“华化”联系起来，一种流行理论进而声称：“佛教起源于印度，是一种鼓吹放弃家庭的宗教，但最终却在中国赞扬起孝道的美德。”⁽¹⁰⁾至少从20世纪80年代开始，宗教史家已在尽力摆脱这种本质论的泛化并取得了长足的进步，用太史文（Stephen F. Teiser）的话来说，这个新趋向的目的是要发展出“一种更加流动的佛教的定义，一种不那么僵化的对中国宗教的理解”⁽¹¹⁾。随着这一方向性改变——从假定的文化差异出发确定宗教身份，转为发现文化和宗教之间的真实相遇——在艺术史研究中也出现了并行的趋势。与这一转变相关，越来越多的研究项目聚焦于广泛的互动领域，这些领域超越了预先确定的“民族艺术史”的地理和时间框架。本书反映出这两种重新定位。

在视觉和物质证据的层面上，本书也尝试与传统艺术史中的分类系统进行有目的的商榷。在传统分类中，研究材料根据“形式”“媒介”“风格”和“传统”等被分为不同类别。由于两个原因，这些分类不再决定本书的结构。第一个，也是更直接的原因，是这些传统分类不再能够涵盖本书作者所使用的材料，用来阐明和解释佛教礼拜和祖先崇拜的整合和相互渗透。简单统计一下这些材料，它们包括石窟、坟墓、雕刻、壁画、考古发现、独立建筑结构、微型建筑模型、手稿、铭文、肖像、叙事性绘画、宗教偶像、遗物、圣物容器、遗址、纪念碑、个人装饰品、仪式表演、景观及其他。其中的一些材料，如破碎的雕像及其埋葬方式，以及宗教遗址的生态环境等，是艺术史研究中的全新课题，无法被纳入任何既定的媒介或艺术形式。而那些看似熟悉的类别，在与其他种类的证据综合考察时也将被重新认识。

这就引出了本书离开传统艺术形式和媒介分类系统的第二个，也是更深层的原因：所有作者都把原境研究和史学研究作为调研和阐释的基本方法，无论是讨论汉墓遗址中出现的巨大唐代佛像，埋葬在“地宫”中的各类器物，还是为同一人建立的佛教石窟和举行的道教葬礼之间的复杂联系。虽然有些文章仍然聚焦于特定的器物和图像，但它们的目标，正如我在下面将进一步描述的，不再是辨识类型的特征或风格的演变。它们的作者一方面探索物质性与视觉性之间的复杂关系，另一方面探究精神性与道德之间的复杂关系，并以新的方式将形式分析、图像分析、空间分析和原境分析结合起来。

§

本书共包括12篇文章，归入四个部分，分别题为“佛祖之死与佛像”“家族纽带与纪念”“孝道与政治”与“构建仪式空间”。这些标题指出的是本书的四个主题，而不是彼此独立的章节。围绕着这些主题，12位学者从不同角度探讨了相互关联的现象和问题。

第一部分始于沃利（Akiko Walley）对泛东亚地区从9世纪前开始出现的佛教舍利函的研究。文章以对佛祖遗骸的崇拜为重点，调查来自中国、日本和韩国的考古证据，从而为进一步探讨佛教供奉的实践提供了一个共同起点和广泛基础。根据经文记载，释迦牟尼火化后留下的骨殖被其追随者分成八份，放在特制的容器和窣堵波内供奉。佛骨崇拜的习俗随后传到东亚和东南亚，并一路被新的材质和形式丰富。沃利从材料、设计与组合三个方面研究东亚发现的所有已知的舍利函——其中21件出于中国，15件出于朝鲜半岛，4件出于日本列岛。她没有把它们看作是历史遗留下来的静态物品，而是着重解释作为佛身圣器的舍利函如何能够创造令人信服的奇迹，以及这类器物如何拥有回应崇拜者的神奇能力。文章的中心概念是“应”，即佛陀对其信徒之奉献和祈祷的反应。这个概念——实际上是宗教交流中的一个关

键机制——引导作者探索由圣骨崇拜产生的精神共鸣的条件和原境，包括信徒间共享的知识以及想象和情感的投入。她研究了整个东亚地区舍利函的统一和多样性特征，进而将它们的设计与三个基础性的佛骨崇拜事件联系起来，分别为佛陀的入殓、佛体的火化和舍利的最初供奉，以及阿育王（约公元前269—前232年在位）对舍利的重新分配。

在下一篇中，蒋人和（Katherine Tsiang）继续着沃利的论述，探讨了传说中的阿育王塔如何在中国佛教艺术中以各种形式表现。传说这位印度古代统治者在皈依佛教后，从七座原始窣堵波中收集了佛陀的舍利，将其重新分为84000份，并在中国的广大地区建造了相应的窣堵波将其加以供奉。由于这项功德和其他宗教行为，阿育王被认为是一个普世君主和模范佛教君主。东亚许多后来的佛教寺庙和器物都与他对佛骨的崇拜有关。从公元1011年埋葬于南京长干寺一座宝塔下的“七宝阿育王塔”开始，蒋人和以倒叙的方式讨论了一系列重要例子。这座阿育王塔被设计成一个微型宝塔，塔顶立柱上饰有几层“承露盘”，承袭了早期印度佛塔上的伞盖。与之相伴的一段珍贵铭文详细记录了供奉于长干寺塔中的三种遗骨，包括“感应舍利十颗”，并确认长干寺塔即阿育王最初在中国建造的存放佛骨的十九个原址之一。作者然后将这种塔形舍利函的制作追溯至10世纪，吴越国王委托制作了这类器物以仿效阿育王的行为。这座微型宝塔的某些形式特征，如方形塔体和圆顶，引导她进一步追溯至5世纪末和6世纪的云冈石窟、龙门石窟、响堂山石窟和宝山石窟。在这些地方，这种特殊的建筑形式似乎显示了将这位印度国王与中国佛骨崇拜联系在一起的最初努力。

蒋人和注意到宝山石窟的一个圆顶窣堵波图像在相关碑文中被称为“碎身塔”。这里所说的“碎身”是埋藏的佛骨，即一具完整身体化成的碎片。接下来在林伟正（Wei-cheng Lin）的文章中，同一术语也被用来描述“死亡”之后埋葬在地宫或地窖中的破碎的佛像。近年

来，类似的古代佛教雕塑窖藏——其中许多都具有非凡的艺术成就——引起了学者和博物馆策展人的极大兴趣，但很少有人发问：为什么这些受损的雕塑被如此收藏和埋葬。林伟正提出了这个问题，进而思考拥有“碎身”的“受伤”雕塑的意义。他调查了埋葬的地点和背景，寻找可能透露仪式程序的迹象，并思考佛像身体、图像和遗骨等概念之间的关系。他的研究表明，在中古中国，以肉身方式看待并理解偶像是一种很普遍的方式。特别是在10世纪到12世纪期间，佛教圣像更明确地被认为具有身体的物质性，它们被破坏的存在因此被认为是直接地体现了神圣遗体的意义。

本书的第二部分“家族纽带与纪念”将研究重点从崇拜的对象——圣物和图像——转移到崇拜者本身。对应着上一部分沃利关于东亚舍利函的讨论，龙梅若（Kate Lingley）关于佛教礼拜与祖先崇拜之间关系的论述，为更为详细地研究这个关键问题提供了一个结构上的起始点。

她提醒我们，在中古中国，制作佛教的奉献纪念物是积累宗教功德，争取更好来世的一个重要渠道，信徒赞助这些纪念物的主要目的是为已故家庭成员积福。与传统中国社会生活的许多方面一样，纪念死者是在宗教网络的背景下进行的。在公共场所竖立佛教碑刻（如本文开头提到的宁氏宗族石碑，见图83.1—83.3）表明了赞助人的宗教虔诚，并作为对死者的纪念。龙梅若这篇文章的核心部分提出了这些纪念碑设计中的一套“亲属关系的视觉语法”，并探讨了这套语法的四个原则，即并置、镜像对称、空间层次和提喻。她的讨论确定了这些纪念碑的一些基本结构特征，但在更为深层的意义上，她邀请我们考虑集体赞助行为如何促成了宗教艺术形式特征的出现。

龙梅若对赞助人、形式和内容之间关系的探索，在布舍尔（Madeleine Boucher）的文章中得到了更详细的讨论。该文分析了850年至1036年敦煌归义军时期建造的一系列洞窟。在这些纪念性的

“家窟”中，洞窟走廊两侧绘有比真人还大的肖像，画的是一些在世或已故的当权者及其后代，而洞窟主要赞助人的已故父母则被画在洞窟内侧的门口上方，与窟中主要佛像遥遥相对。通过这种方式，佛像、祖先像、当权者肖像和标准供养人像以前所未有的方式被纳入统一的宗教崇拜空间。在社会政治和建筑背景下解读这一发展，布舍尔认为，新的图像程序缘起于佛教艺术中的一个重大变化，即这一艺术开始描绘更复杂的社会和政治关系。新系统不再将神灵和信徒并列在一个简单的两极结构中，而是将祖先和当权者同时作为（佛陀的）崇拜者和（后代和民众）的崇拜对象进行描绘。被放大的赞助人形象反映出将在世的崇拜者置于祭祀空间之内的强烈愿望，从而也导致了祭祀空间本身的极大扩展。

研究同一时期的敦煌艺术和视觉文化，刘聪探讨了一个不同宗教之间合作的案例，其中包括了两个相互独立但又互补的纪念性礼仪空间，均建造于曹氏归义军的首位节度使曹议金（？—935年）去世之时。这两个空间一个是曹议金的长子曹元德（？—939年）为其父在莫高窟建造的一个“佛教”纪念洞窟，另一个则是曹议金的次子曹元深（？—944年）在父亲的坟墓附近举行的一个精心设计过的“道教”纪念仪式空间。把藏经洞中的卷子和洞窟壁画作为研究材料，刘聪打破了敦煌研究中两个分支领域之间的传统壁垒。她的分析表明，曹元德所建佛窟（已被确定为100号窟）的建筑和壁画放大了已故地方统治者的公共政治形象，而曹元深在坟墓旁举行的仪式则通过召唤大批中国流行宗教中的神灵，以保护埋葬在私人地下空间的同一位逝者。佛教和道教在这里不再是互相竞争的关系，而是共同服务于祖先崇拜。

第三部分“孝道与政治”中的前两篇文章重新审视了朝鲜半岛统一新罗时代（668—935年）的一些主要古迹解读。两位作者对方法论的反思和对历史证据的检验催生出了新的假说和结论。崔善娥（Sunah Choi）提出了一种新的角度以思考位于韩国庆州的石窟庵（Sökkuram）与佛国寺（Pulguksa）的创作动机。她对一种流行阐释

范式提出了挑战。这种范式从“护国”和“佛国土思想”的角度来解释此处和其他早期韩国佛教遗迹。在不排除其政治意义的前提下，她探索了这些佛教建筑的更为广泛的社会和宗教背景，包括新罗佛教的变化方向和新引入的葬礼习俗。她认为佛教确实为政治统一过程提供了强大的思想手段，在随后的年代中则通过渗入人们的日常生活而发挥出更为深远的影响，直接影响到人们的生活方式和礼俗。“护国”之外的一些因素，特别是敬祖和尽孝，越来越多地成为赞助佛教建筑与图像的原因。这一背景也构成了重新评估吐含山（Mount T’oham）历史意义的一个新基础，据崔善娥，这个圣地不仅为首都庆州提供了象征性的保护，而且也成为王室举行祖先崇拜的重要场所。

崔善娥对方法论的探究也出现在金延美（Youn-mi Kim）的文章中。后者认为韩国艺术史领域中的分科鼓励研究人员关注特定时期的特定流派，而不鼓励对艺术品的多义性或混合性进行调查。她意图打破这种僵化的学科框架，从研究发起寺院修建的文武王（661—681年在位）出发，重新探讨感恩寺（Kamūnsa）双塔的复杂意义。例如，她注意到宝塔中供奉的两个舍利函构成了佛教和葬礼艺术的一个富有意义的混合体：东塔中的舍利函延续了佛教护国的传统，而西塔中的舍利函则代表了西方净土，已故国王的灵魂将在那里得到永生。文武王采用佛教习俗将自己的尸体火化，他和下一任国王都没有建造坟墓。这些事实，以及宝塔的石头材质都使金延美提出，这两座宝塔可以被设想成是在一个佛教建筑群中为国王建立的葬礼纪念碑。由此，这对建筑也成为新罗佛教艺术发展中的一个分水岭，从此采用建造塔刹的方式祝福死去的家庭成员，即“追福”的习俗。

这部分第三篇文章的作者是钏嘉高（Winston Kyan），他通过审视宋、辽、金、元时期（960—1366年）出现的一个新的、流行的孝女典范形象，探讨了愈益复杂的孝道观念。这个孝女是“王武子妻”，为了治愈生病的婆婆，她以“割股”行为，为婆婆献上了自己大腿上的肉，证明自己高尚品德。与前面两篇文章一样，钏嘉高的讨

论涉及学界正在进行讨论，着重反思方法论问题。这些讨论一方面涉及“割股”习俗可能的印度起源及其被中国文化吸收的原因，另一方面也涉及这一故事的图像表现在墓葬中的功能。同时回应这些讨论也超越它们的具体观点，钏嘉高试图揭示王武子妻作为一个“不太可能”的孝女典范的深层含义。这一形象的建构首先赖于丈夫的缺席，但是根据传统，儿子总是孝道的主要实践者和象征者。王武子妻的故事和图像因此不仅宣扬了极端的孝道行为，而且也反映了夫妻、婆媳，以及公私之间更为复杂的关系。她的故事与印度本生故事中的须阇提太子和作为观音菩萨化身的妙善公主事迹的平行，更加模糊了佛教与儒家信仰和艺术表现上的界限。

在这些讨论的基础上，本卷第四部分收录的三篇文章从不同方向反映出对东亚宗教艺术研究的更广泛的方法论反思；将这些文章联系起来的主要因素是宗教场所和宗教仪式空间的构建。李琛妍（Sonya Lee）倡导将“生态艺术史”（eco-art history）作为一种新的艺术史解释框架。她提出的问题包括：一个场所的历史背景如何影响了后来宗教纪念性设施的建设，以及时代层叠的文化景观如何影响了当地人对周围环境的理解。这些问题引导她在四川乐山的两种宗教建筑——二三世纪的崖墓和在这些汉代遗址中建造的8世纪弥勒大佛——之间建立起历史关系。她仔细观察了二者的空间并置和建造技术，认为这两种不同类型的礼仪建筑实际上构成了一种历史延续性，因为它们的建造者参与了一个长期历史过程以改变、恢复和保存某些设计和内容的工艺流程，从而应对时间造成的毁损以及不断变化的文化环境和新的宗教要求。她的讨论因此提供了看待宗教场所的一种新方式，将其作为一个特定景观环境中发生的持续建设过程，不断被新的含义、物质条件和文化价值所丰富。

李胜慧（Seunghye Lee）在下一篇文章中带领我们去观察一种不同的仪式空间：南宋宝塔下的一个密封地宫，其空间逻辑和仪式意义都由所藏的灵物揭示。地宫中出土的最重要器物是一座占据地宫大部

分空间的银质微型建筑。门上方刻着“天封塔地宫殿”名称的牌匾确定了这座建筑以及地宫的性质。银殿里供奉的是西方净土的主人阿弥陀佛，两边是相对的菩萨与弟子。其他许多发愿贡献的图像和器物也被加进这个仪式空间，包含刻有女性捐赠者姓名的银手镯。李胜慧指出这种捐赠的私密性，特别是因为这些装饰品与它们以前的主人有过身体接触。同样值得重视的是，虽然地宫殿里供奉着“古佛中舍利一百粒”因此具有舍利函的功能，但位于中央的阿弥陀佛像也将这个宫殿和舍利函转化为西方净土，那是忠诚信徒将往生的场所。舍利与阿弥陀佛像所共同揭示的，因此仍是佛教崇拜和祖先崇拜中与死亡和来世有关的观念和形象的交织。

最后一篇文章的作者布鲁姆（Phillip Bloom）从另一个角度阐释了本书“再思东亚宗教艺术”的中心主题，将“文本”“死亡”和“仪式”组合进一个三角结构。他以“生命中的其他时刻很少能和死亡相比，产生出众多的文本”这一观察作为开篇，指出书写和佛教仪式的联系贯穿了整个历史。他注意到一个结构化的监察系统从始至终深深扎根于佛教葬礼仪式，也注意到佛教仪式中的官僚习语从晚唐开始变得越来越复杂。文本的作用更在唐以后的佛教艺术和与死亡有关的仪式中变得越来越突出。这个发展线索引导他探讨文献和文献载体在仪式行为和视觉表现中的必要性。他对9世纪以来流行的普救仪式“水陆斋会”的讨论，揭示出书面文件对招请宇宙间所有鬼神在仪式中现身所起的关键作用，进而论证这正是山西稷山青龙寺中一组精彩壁画的内容：画中佛教十方世界中也存在道教、儒教人物及各种人鬼——也包括非自然死亡的人，他们在这个精神空间里接受佛陀的祝福。

（姜彦文 译）

[\(1\)](#) 本文为同名文集的前言：Wu Hung and Paul Copp eds., *Refiguring East Asian Religious Art: Buddhist Devotion and Funerary Practice* (Chicago: Center

for the Art of East Asia, University of Chicago, 2019), pp. 9-20.

- (2) David N. Keightley (吉德炜), "The Making of the Ancestors: Late Shang Religion and Its Legacy," in John Lagerwey ed., *Religion and Chinese Society*, 2 vols. (Hong Kong: The Chinese University Press, 2004), vol. 1, pp. 3-64.
- (3) 这种可能性已被汪德迈 (Léon Vandermeersch) 与 Virginia Kane 指出。参见 Vandermeersch, "Écriture et langue graphique en Chine," *Le Débat* 62, no. 5 (1990): 55-66; Kane, "Aspects of Western Zhou Appointment Inscriptions: The Charge, the Gifts, and the Response," *Early China* 8 (1982-1983), p. 14.
- (4) 据商代神话记载, 一只上天降下的玄鸟生下一个蛋, 正好被简狄吃掉, 随后简狄生下了商王朝创始人契。参见 K. C. Chang (张光直), *Art, Myth, and Ritual: The Path to Political Authority in Ancient China* (Cambridge: Harvard University Press, 1983), p. 12.
- (5) 商代卜辞为这种信仰提供了证据。参见李志刚, 《以神为宾: 商周丧祭礼制中人神关系的新考察》, 载《史学月刊》, 2014年第4期, 第26—38页。
- (6) 这件石碑现藏于芝加哥艺术博物馆, no. 1929.591。关于其图像的精彩讨论, 参见 Sonya Lee (李琛妍), *Surviving Nirvana: Death of the Buddha in Chinese Visual Culture* (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010), pp. 24-30, 53-59, 75-81.
- (7) 李琛妍 (Sonya Lee) 讨论了这两个场景之间的关键区别, 见 *Surviving Nirvana*, 第55页。
- (8) 关于碑文的抄本, 参见 Lee, *Surviving Nirvana*, 第273—274页。
- (9) *Ibid.*, pp. 55, 57.
- (10) Kenneth K. S. Chen (陈观胜), "Filial Piety in Chinese Buddhism," *Harvard Journal of Asiatic Studies* 28 (1968): 81.
- (11) Stephen F. Teiser (太史文), *The Ghost Festival in Medieval China* (Princeton: Princeton University Press, 1988), pp. 23-24.

84 六朝时代的艺术与视觉文化⁽¹⁾ (2019)

历时300余年的六朝是中国艺术史上最重要的变革时代之一。最早统一中国的秦汉王朝已成往事，帝国的分裂导致了许多新的情况，如地方割据、外族入侵和人口迁徙。视觉文化和物质文化领域开始发生许多重要的变化，并且促成了在之后隋唐时代的进一步发展。

三个关键性的变化深刻影响了这一时期的艺术和视觉文化。第一是分裂的政治格局带来了新模式下的艺术交流——此时的中国艺术不再被单一的国家传统和官僚体制所控制，而是在不同区域传统和外来文化影响的相互作用下获得新的发展方向。这种文化交融在艺术和视觉文化的所有方面都有明显表现，尤其集中体现在从古至今一直被当作是艺术生产力主轨的丧葬艺术中。第二，作为这场文化交流盛宴的中心，佛教艺术被广泛接纳，上至朝廷，下至地方百姓，由此带来了宗教艺术领域的根本性变化。与此前服务于以家族为基础的祖先崇拜不同，大量基于社区集体崇拜的寺庙和偶像在此时出现。佛教信仰激发了新型的“纪念碑”，如石窟和佛塔，同样也刺激了道教艺术体系的形成。第三，在书法与绘画领域，“为艺术而艺术”的理念开始流行。随着这两种艺术门类的独立，艺术收藏、艺术批评和鉴赏浪潮也随之兴起。这些风尚逐渐奠定了文人艺术的传统，这将成为中国艺术此后长达15个世纪的主流。

本章将概括介绍艺术和视觉文化的三个主要领域——丧葬艺术、宗教艺术以及从这个时期开始独立出现的书法与绘画。虽然这三个领域之间不断地彼此影响，但它们的核心作品还是反映了不同的创作动机、形式和媒材，以及各自独立的展示场合。这些差异性也隐含了这三个领域研究证据的不同。对丧葬艺术而言，除了南方六朝都城建康

（南京）附近的一些陵墓石刻外，墓地地表遗迹几乎都没能保存下来。丧葬艺术的物证主要来自地下，时常有精心绘制的壁画装饰，还有包括塑像、日用品、墓志和雕刻有复杂图案的葬具在内的随葬品。对于佛教艺术而言，文献所记载的这段时期修建的木质结构寺院已无踪可寻，但许多供奉佛教雕像和绘制壁画的石窟得以幸存，尤其是那些位于中国北方和西北的石窟。另一种研究佛教和道教艺术的资源来自单体雕塑，包括造像碑、鎏金青铜小型造像以及石雕——有大量石造像在窖藏坑中被发现。最后，作为独立艺术作品创作的书法和绘画，真正来自那个时期的作品极少，它们的形式和内容主要通过后代摹本保存下来，不过文献中也保存了很多相关的信息。

丧葬艺术

作为中国最古老的艺术传统，丧葬艺术可以追溯到史前时代，那时人们已经开始构筑地下空间安葬死者，同时也放入一些随葬器物和贡品。到了汉代，墓葬的建筑结构发生了意义深远的转型，即从竖穴“椁墓”演变为横穴“室墓”，后者通过墓门和通道与外部世界连通。墓地上还竖立起了石刻。⁽²⁾六朝时期的墓葬设计继承了这些潮流，不过这段时期丧葬艺术的演变历程既不连贯也不平稳。许多例子反映出特殊的社会和经济条件对墓葬发展的影响，政治的介入进一步促使某些艺术和建筑形式突然消失或恢复。

石质丧葬纪念碑的废止和重现，清晰地反映了政治的影响和介入。东汉结束后不久，魏文帝曹丕（220—226年在位）公开抨击汉代的厚葬习俗，转而提倡薄葬。继之，西晋武帝司马炎（266—290年在位）在278年发布诏令，禁止在墓地竖立石兽和墓表。⁽³⁾大约200年后，这项政令发生了根本性逆转，汉代传统重回到丧葬活动当中。在今天的南京附近，超过30处南朝（宋、齐、梁、陈）帝王陵墓前保存了纪念碑式的石刻。⁽⁴⁾最早的实物可能制作于5世纪初期，最晚的大

概在6世纪中期。目前保存较好的陵墓石刻群属于三处梁代王侯墓，即萧秀墓（518年）、萧宏墓（526年）和萧景墓（529年），向我们展示了石兽、石柱和石碑的原始布局 [图84.1]。石柱柱额的石板上刻有墓主名号，石碑上的文字赞颂了墓主一生的事业与功勋。这些石刻最初位于通向墓冢的通道两侧。这个通道在古时有专门的名称“神道”——它并非为生者所设，而是为离去的灵魂建构。人们相信灵魂通过神道从旧居走向新的住所，位于神道入口处的一对石柱标明了阴阳两界的间隔。



图84.1 江苏句容梁朝萧景墓远眺。建于529年

由于这些石刻材料比较零散，重建完整陵墓布局或确定陵墓雕塑的风格发展过程尚有困难。然而这些纪念物仍然具有重大的意义，它们提供了南朝和包括中国内部以及国外地域文化交流的明确证据。例如，汉代墓地常设一对门阙标识入口，南京附近墓地中的石柱虽然功能与其相同，但其外观设计的原型却来自印度，如劳利亚·南丹格尔（Lauriyā Nandangarh）坐狮石柱。⁽⁵⁾萧宏墓石碑上的雕刻也展示了可能与祆教艺术有关的异兽和神祇，类似的图案装饰也出现在北方的石碑和佛教石窟里。这种类型的图案在南北方几乎同时出现，很容易让人联想到北魏皇室陵寝前竖立的纪念碑式的雕塑。不过在恢复这种汉代旧传统时，鲜卑统治者在神道两侧增加了成对的人像。现存实例

有两躯石刻武士像，分别出土于宣武帝元恪景陵（515年）和孝庄帝元子攸静陵（531年），原高超过3米。⁽⁶⁾这种写实的人像被唐代及其后王朝所继承，开启了一种传统。

由于魏晋时期官方提倡薄葬，加之政治局势持续混乱，带有奢华壁画装饰的东汉风格墓葬在3—4世纪的中原地区趋向消失，仅在同时期的西北和东北地区幸存下来并得到发展。⁽⁷⁾辽宁辽阳附近一批3—4世纪墓葬保留了多室的平面形制和壁画装饰，但也吸收了当地用石头作为建墓材料的传统。墓室内的壁画，包括墓主肖像、庄园和车队形象，都可以追溯到河北、河南的东汉墓葬壁画。同样在3—4世纪，位于今天甘肃省境内的河西走廊，另一种区域性墓葬传统兴起。⁽⁸⁾这种墓葬大部分由小砖砌筑，带有穹隆顶，在单砖上绘制许多小幅图案，包括牲畜、田猎以及历史和传说中的人物。⁽⁹⁾西北地区此类墓葬有一个非常独特的地方，即有着比例超常的高耸照墙。这种建筑形式砌筑在墓门上方，包含了丰富的仙界暗示和永生标志，仿佛预示着从进入墓葬开始，死者得到登临仙界的资格 [图84.2]。在地下修建这样一堵高墙意味着必须在墓室前方设置长斜坡墓道。西晋时期，这种长斜坡墓道在洛阳地区成为新的风尚，出现在一些皇室贵族墓葬中。中国北方墓葬墓道两侧有着宽阔的三角形壁面，在534年北魏王朝终结之后，这个墓道空间演变成为一个长条形的“画廊”，一种新型壁画墓进而在6世纪中期的东魏、北齐境内发展起来。在河北磁县、山西太原有大量此类例证，这种墓葬由三个部分组成，包括墓道、甬道和一个拥有一道或多道石门的方形墓室 [图84.3]。⁽¹⁰⁾这三个部分里都有精心绘制的壁画装饰，不过为壁画创作提供了最大绘制空间的还是墓道的两个侧壁。以湾漳大墓为例，这座帝王级墓葬墓主可能是于559年去世的北齐文宣帝高洋，其墓道长37米，底部宽约3.5米，侧壁最矮处0.36米，最高处8.86米。相比之下，甬道长6.7米，墓室面积仅7.5平方米。在甬道以外的这个巨大“展览空间”里，众多图像被绘制在侧壁上，绘制者熟练地使用有力的线条和浓艳的色彩，创造出中国丧葬

艺术中两幅前所未有的巨制。在这两个三角形平面空间的起首绘有朝向墓外的青龙和白虎，起到确定壁画方向的作用，它们引导着41个连续排列的神兽驰骋在天空中。在这些神异图像的下面，106人组成的仪仗队列根据手中所持的不同仪仗用具，被分为22类 [图84.4] 。

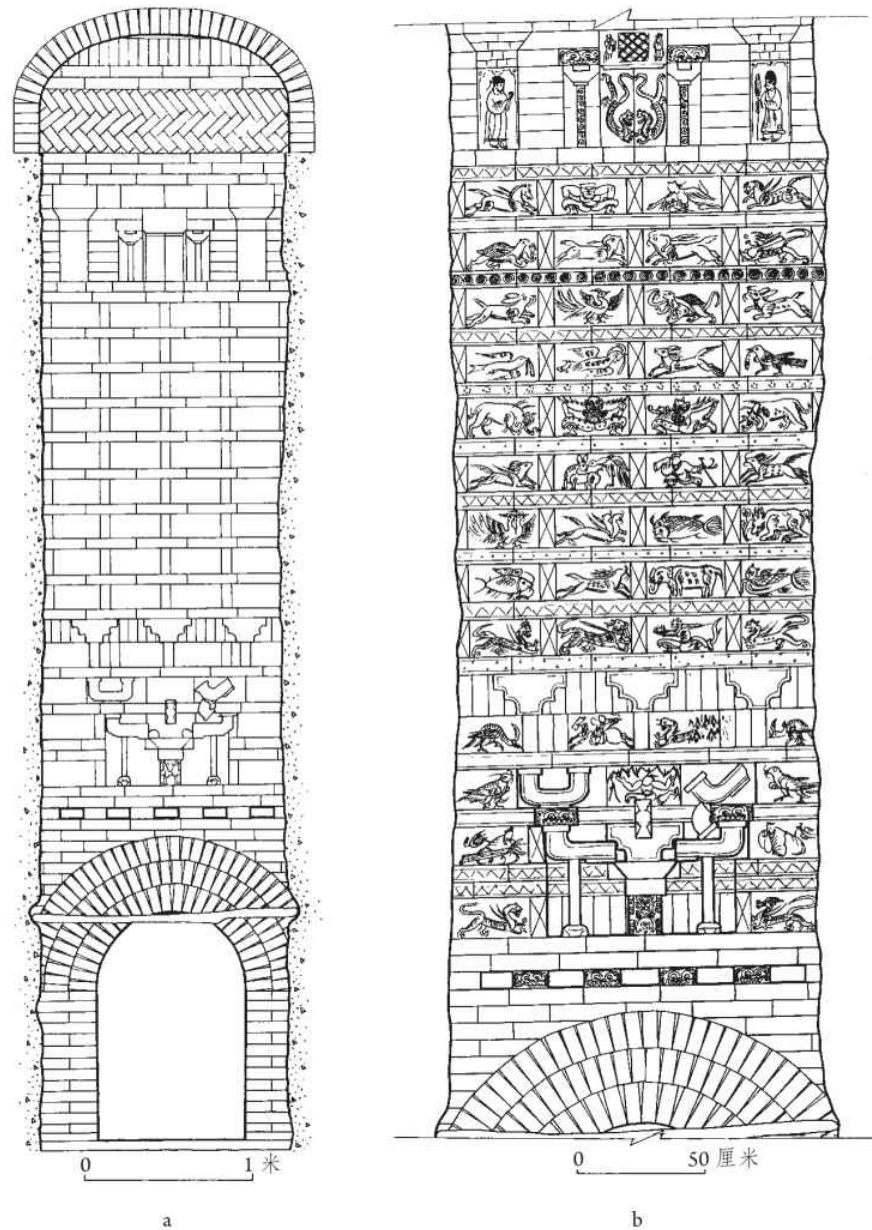


图84.2 甘肃敦煌佛爷庙湾西晋133号墓墓门照墙

(a) 全景

(b) 细部

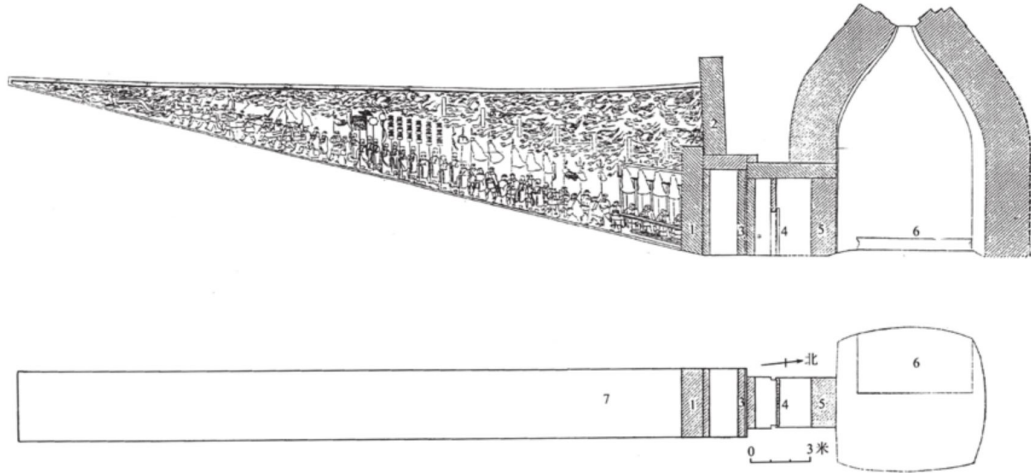


图84.3 河北磁县湾漳北齐大墓平面、立面图

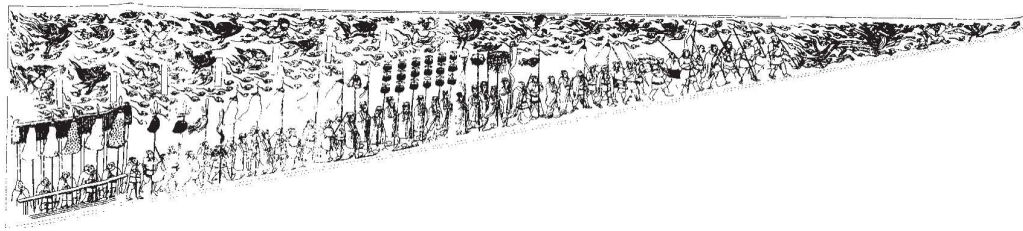


图84.4 湾漳大墓墓道东壁壁画

这种带有壁画装饰的墓道，在同时代的南方贵族墓葬中并不存在。不过建造于6世纪的南北方墓葬有两个共同特点，反映了艺术的交流和画像艺术的相互影响。一是都采用单室墓，二是壁面装饰的流行。往前追溯，我们会认识到这种更为简洁的墓室建筑设计理念，在4—5世纪已有表现。⁽¹¹⁾其结果是6世纪的墓葬不再模仿多室居住空间，其壁画也很少包括对理想世界的想象，而是通过象征意象表现墓主的社会地位和文化品位。与北方高等级墓葬装饰中大型仪仗场景占主导地位的设计有所不同，“竹林七贤与荣启期”的题材在南朝皇族一级墓葬中特别流行。最早的例子是在南京西善桥发掘的一座东晋或刘宋时期的墓葬，⁽¹²⁾在墓室侧壁墓砖上模印出来的流动线条表现出这些优雅的人物形象[图84.5]。但是我们必须把这些形象与历史上的真实七贤区分开来——后者是生活在3世纪的一个文化团体，由放荡不羁的作家、哲人和音乐家组成，为躲避政治束缚、追求本真心性而拥抱了

自然。西善桥墓显示出这些人物不再被当作独立个体去看待，而是作为普遍意义上的象征符号：一个证据是他们与荣启期这个更古老的人物组合在一起，后者据说拥有长生不老的能力。七贤题材的这种新象征意义使他们的形象在南朝时期持续流行。对这组形象的粗糙复制进而与飞仙和神兽组合在一起，出现在丹阳境内的大型墓葬中，这些墓葬可能属于南齐帝陵一级。[\(13\)](#)

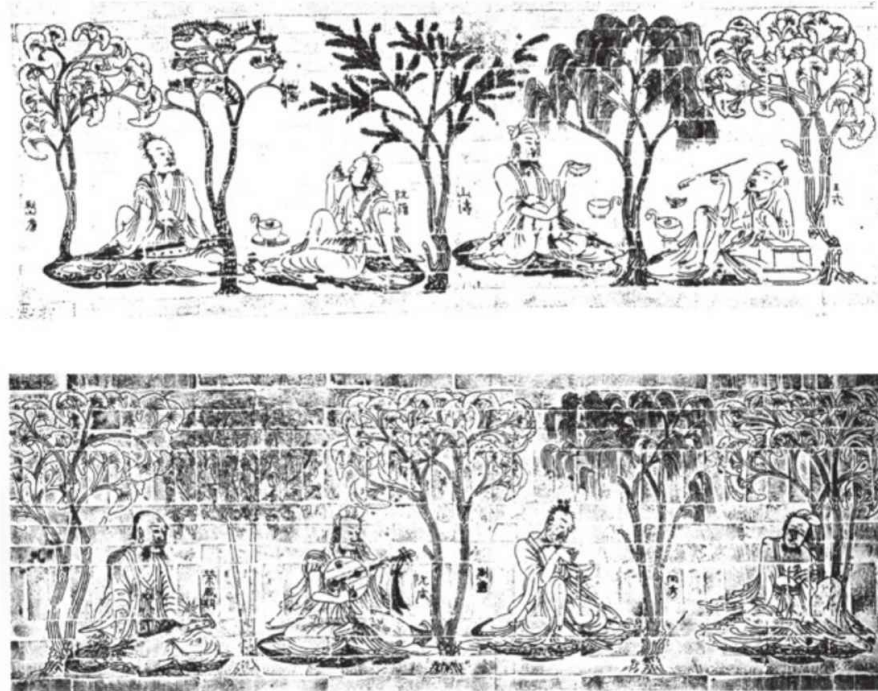


图84.5 南京西善桥南朝大墓中的“竹林七贤与荣启期”画像

这些墓葬装饰证明，六朝丧葬艺术的一个特点是区域之间的持续相互影响。这种现象在河南南部和山东东部的墓葬中表现得最为突出。它们处于南北交接地区，因此属于文化传播的中间地带。例如，河南邓县（今河南省邓州市）一座由画像砖砌筑的墓葬面貌接近南京附近的南朝墓葬，[\(14\)](#)不过不同于拼嵌出的大型画像，这里流行的是在单砖上作画，因而接近北方嘉峪关一带的墓葬风格。模印在墓砖上的图像再次反映了来自南北双方的元素：我们在这里不仅看到类似“竹林七贤与荣启期”题材的高士和仙人，而且也有北方墓葬壁画流行的

孝子与仪仗。另一个例子是山东临朐崔芬墓，以一种不同的方式显示出不同地区混合的艺术风格。⁽¹⁵⁾该墓葬建于北齐初期的551年之前，在白灰墙上绘制了大型连续性壁画。这种装饰方式类似北方壁画墓，不过创作者从不同图像来源中获取了素材。墓壁上绘有一系列坐在高树之下的高士，他们宽衣博带，坐姿散漫，让人想起南朝墓葬中的竹林七贤。墓门上方的壁画将崔芬置于出行仪仗中，其构图非常接近龙门和巩县（今河南省巩义市）北魏石窟中的帝后礼佛图。象征北方的玄武被绘制在相邻的墓壁上，几乎同样的图像在今天朝鲜半岛安岳郡的高句丽墓葬中多有发现。作为一种折中的方式，这些区域性的图案和样式被统一在同一墓室环境中。

除了墓葬壁画，六朝时期另外两种重要的丧葬艺术形式是葬具——通常是带有装饰的棺木与石葬具（funerary couches）及以俑为主的明器。这一时期大多数棺材是长方形木结构的，前端更宽更高一些，棺顶覆以平面或微弧的盖板。⁽¹⁶⁾考古学证据显示5世纪时北魏鲜卑贵族接受了以绘画装饰漆棺的汉族传统。宁夏固原发现的一具漆棺虽然损坏严重，但其图像主旨仍然可辨。⁽¹⁷⁾拼接复原后显示，棺盖上绘有东王父和西王母，位于天河的两侧，这两位汉文化传统中的神祇，身着鲜卑服饰，表现出一种新型的民族认同。漆棺前挡绘有一位鲜卑贵族的大型肖像，显然正是死者本人。在另外三面侧板上，绘有儒家推崇的道德人物故事，下方由连珠纹构成的连续性圆圈内绘有菩萨和异兽，再次显示了相异的艺术传统的融合。

北魏创造了两种形制迥然不同的、带有精美雕刻的石棺。时代较早的一种可能作为外椁，造型上像是带有斜坡屋顶的微缩房屋，笔者因此将之定名为“房形椁”。⁽¹⁸⁾最早的材料出自卒于457年的鲜卑高级官员尉迟定州的墓葬，他葬在当时的北魏首都平城（今山西省大同附近）。⁽¹⁹⁾制作最精细的例子出自另一个北魏官员宋绍祖的墓中，他卒于477年。其葬具高2.40米，宽3.48米，由超过100块石构件拼装组合而成〔图84.6〕。四根立柱撑起石室的前廊，石室内砌筑高出地面

的凹字形棺床。石室内部壁面原有绘画，但只有北壁上的一点图案尚可辨识，系两名乐者正在演奏琵琶和阮。无论乐器本身还是乐者的服饰都是典型的汉族风格，但是墓中围绕石室放置的117件陶俑都是鲜卑装束。这种“房形椁”直到孝文帝元宏在495年将都城从平城迁至洛阳后仍然流行，但另一类型的石葬具于6世纪早期也出现在洛阳地区。这类石棺的形状类似于传统木棺，表面上被刻以华丽浮雕，表现儒家伦理故事和仙境意象。在大部分情况下，这两种主题中的一个会在石棺表面装饰中占据主导地位，不过二者有时也会混合在一起，如收藏在明尼阿波利斯美术馆（Minneapolis Institute of Art）的元谧石棺（524年）。⁽²⁰⁾这件石棺的左右两帮底部均以连绵起伏的小丘构成连续前景，高高的树木将空间分割成若干单元用以描绘孝子故事。这些孝子贤人被安排在下半部，而上半部则充盈着幻想和可能与道教有关的图像——并列的龙和凤，乘云驾鸟的美丽仙女应对着迎风咆哮的怪兽。与世俗的历史人物大相径庭的是，描绘这些神异图像的线条生动而活泼，仿佛是在二维平面上自由地延伸和转化。



图84.6 山西大同北魏宋绍祖墓出土的“房形椁”。477年

第三种石葬具出现在6世纪的中国北方。这种长方形棺床体量很大，两侧和后面带有围屏石板，有的正面开敞，有的则有一对小型石阙。与同时代其他类型石葬具一样，这些棺床上刻绘有丰富的图像。墓主像常常出现在围屏石板后壁的中央部位，两侧是行进队伍和孝子图像。这种葬具很可能是从那种不带围屏的平置石棺床发展来的，后者在6世纪以前的北魏墓葬中已经出现。相关证据显示，这类葬具——至少是其中一部分——与一种特殊的葬俗有关。至少在两个墓葬中，死者的骸骨都直接放置在围屏石棺床上。由于其中一座墓葬的主人是中亚康居国国王后裔康业，⁽²¹⁾一些学者认为这种葬俗与北朝时期大规模迁入中国北方的粟特移民存在关联。一些石葬具上非常流行来自印度—伊朗系统的装饰元素，似乎也支持这个推测。⁽²²⁾但最近的考古发掘则挑战了这种直接联系。2005年至2007年在安阳固岸发掘的142座东魏、北齐墓中，有一座在葬式和装饰方面与康业墓非常相似。死者夫妇同样不用棺木，而是将遗体直接置于石棺床之上，这具棺床由线刻画进行装饰。⁽²³⁾但从墓中出土的一块铭文砖可知，墓主是冯僧暉和夫人谢氏，没有迹象表明他们是粟特人。

六朝时期随葬于贵族墓葬的明器继承了汉代传统，⁽²⁴⁾主要为专门为死者准备的陶质器具和俑。与墓葬结构及装饰的变化一样，新型明器的涌现也与当地文化和宗教发展情况相一致。“魂瓶”是一种具有地方特色的器物，出现在3—4世纪的长江下游地区。它的下部为一大罐，上部以四个小罐围绕中央楼阁，并饰有门阙、伎乐、飞鸟、异兽以及近乎佛像的形象 [图84.7]。有些器物上发现的铭文反映出这种特殊器物的制作目的是为死者灵魂提供栖息地。⁽²⁵⁾



图84.7 浙江绍兴出土西晋魂瓶。260年。故宫博物院藏

明器中数量最多的仍然是俑。西晋的短暂统一带来了随葬俑类在风格上的相对标准化，尤其在中原和北方地区。然而这种一致性随着南北方进入多个地方政权分而治之的阶段而迅速消失。⁽²⁶⁾南方墓葬的俑数量不多，通常为素面，主要表现的是奴仆；北方的俑则常施鲜艳的彩绘，它们的数目和类型让人感觉到扑面而来的力量，尤其是以浓墨重彩描绘的骁勇善战的军队俑。例如，卒于484年的北魏皇室亲属司马金龙墓随葬的367件陶俑中，五分之四用以表现一个完整的军队编制，包括披有铠甲的骑兵俑、步兵俑和鲜卑士兵俑。⁽²⁷⁾用庞大的俑群陪护死者是6世纪中期北方地区贵族墓葬中的新风尚，在河北、河南、山西、山东、陕西、宁夏等地的随葬品中都发现了数以百计的彩绘陶俑。⁽²⁸⁾虽然南北方的俑大不相同，但是它们中间仍然存在有一些共同元素，如驱邪类俑——包括武士俑和镇墓兽——在南北方都有发现，表现了护卫墓主的共同愿望。同样，从4世纪甚至更早的时代开始，牛车和鞍马的配置常出现在墓中用来标示墓主夫妇的出行灵魂。这组形

象以俑像或绘画的形式在许多墓葬中反复出现，地区包括长江下游、内蒙古、朝鲜半岛和黄河流域。⁽²⁹⁾它们的普遍存在证明了人们对死后灵魂存在的普遍想象，而且表现这一观念采用了共同的形象符号。

宗教艺术

考古学证据显示，一些流行于印度的佛教艺术主题——包括偶像形式的佛陀形象——在2—3世纪时进入中国。不论是用于装饰地下墓室还是紧邻道教图像，这些外来形式仍被用于表现本土的宗教思想，而非传播佛教的原本教义。⁽³⁰⁾这种情形到六朝时期有了根本性改变。当时的统治者推崇佛教，并在主要城市和交通沿线出资修建佛教寺院。西晋的开国君主司马炎（265—290年在位）为“大弘佛事，广树伽蓝”树立了最早的榜样。⁽³¹⁾得益于此，洛阳和长安在短短数十年内便兴建了180座寺院。⁽³²⁾即使在316年西晋灭亡后，佛教机构的繁荣发展仍在南北方延续，并在5世纪末6世纪初达到了高峰。⁽³³⁾

南方的梁武帝萧衍（502—549年在位）因对佛教无与伦比的虔诚被称为“皇帝菩萨”。他不仅兴建寺院，还亲自讲经说法，撰述佛教典籍。他对佛教的虔诚一定也是梁境内出现了2846座佛寺的原因之一。在北方，一些十六国非汉人的统治者对佛教石窟寺院建筑群的资助始于4世纪（下文有进一步讨论）。北魏文成帝拓跋濬（452—465年在位）一即位就发布诏令，下令各州、郡、县都将兴建佛寺作为官方任务。⁽³⁴⁾25年后，北魏的佛寺数量达到了6478座。⁽³⁵⁾杨衒之于520年在首都洛阳任职时，曾经见证了超过千座寺院的繁荣景象，一座座宝塔直入云霄。⁽³⁶⁾最高的塔属于永宁寺，这座寺院由灵太后胡氏在516年修建。这座宝塔坐落在皇城南部，共有九层，据记载高达千尺（即305米），登顶可望见一百里外。不过从原址修复后的塔基推断，塔的高度应该只有150米左右，然而此高度对于建在平面上的砖木建筑来说，仍可谓是个技术奇迹。⁽³⁷⁾

像永宁寺宝塔一样，许多六朝时期修建的木构寺院已经消失。我们只能通过文字记载和图像资料想象它们当时的辉煌。关于这段时期佛教艺术和视觉文化的实物材料可以分为五类：（1）在山崖上修建的石窟寺；（2）独立的砖石建构，如河南登封的嵩岳寺塔；（3）已消失的寺庙遗留下来的石雕，包括许多在窖藏坑中发现的残缺石雕；（4）小型青铜鎏金佛像；（5）造像碑。石窟因为在北方数量众多并由于其集建筑、雕塑、壁画、浮雕和虔诚的发愿文于一体的特性，成为历史证据的主体。

4—5世纪，河西走廊出现了一些早期洞窟。位于今日甘肃省境内的这条走廊沿着祁连山脉绵延1600千米，为商旅和游僧提供了一条从中亚通往中国的天然通道。走廊上的每个窟群都由多个人工洞室组成，作为礼佛和禅修的空间。北凉建立者沮渠蒙逊就是这种洞窟的一位重要赞助人，其在位期间（397—433年），对佛教石窟在中国的初期形成和继续扩展都起到了关键作用。与他有关的洞窟包括位于武威的天梯山石窟、酒泉南部的文殊山石窟，以及张掖南部的马蹄寺石窟和金塔寺石窟。足以与他比肩的是西秦（385—431年）统治者们，他们出资开凿了两个位于甘肃东部的重要石窟：一是兰州附近的炳灵寺石窟，一是天水的麦积山石窟。^[38]从建筑角度说，北凉石窟追随了中亚模式，中间有中心方柱以便佛教徒们回旋巡礼。这种中间立柱的形式在麦积山的早期洞窟中并不存在，它们为禅修提供了非常紧凑的空间。麦积山石窟的雕像都将柔软的躯体包裹在飘动的长袍之下，例如第80窟的优雅菩萨像。炳灵寺石窟则显现出一种不同的特色。根据一条题记，那里最早的169窟可以追溯到420年。这是一个高出地面60米的天然洞穴，它缺少持续一致的建筑规划，但包含了由不同赞助人捐赠的大批雕像和彩塑。文殊菩萨和机敏的维摩诘居士之间那场非常著名的辩论也有所演绎，显示出这一主题的比较早期的形式。

北魏首都平城附近的云冈石窟的修建，代表着皇室加入佛教艺术资助体系的重要一步。主要修建工作从460年一直持续到首都南迁的

494年。这里最早的五个窟是在山岩中凿出的空间，用以安置几乎容纳不下的巨型雕像。其设计意图显而易见，即皇室赞助人关心的主要是“像”而非建筑空间。其中最大的雕像，为第20窟结跏趺坐的正面佛陀像，该像高13.7米，其高鼻和弯眉显示出一种富于决断性的雕刻风格。僧袍呈现出偏袒右肩的“西式”风格 [图84.8]。它和另外四尊雄浑大度的大佛暗合了历史记载，即文成帝修建这五尊佛像以纪念和彰显自太祖到他自己这五位北魏皇帝的风范。[\(39\)](#)



图84.8 山西大同云冈石窟北魏第20窟。460—470年

北魏首都于494年从平城迁到了洛阳，第二处北魏皇室佛教石窟随之在龙门修建起来，北距新都仅约十里。龙门石窟主要的造像风格与云冈石窟迥然不同。以皇室赞助的宾阳中洞（523年之前完工）为代表，这种风格的佛像身体狭窄瘦长，脸形略方，平面化而缺乏体积感 [图84.9]。服饰已开始汉化，流水般波动的衣纹显然出自工匠们的精心雕刻，重复的线条创造出一种韵律之美。汉化程度更高的是该洞窟里的两幅精美浮雕，表现的是北魏帝后礼佛场景——这里已经完全

看不出印度或中亚风格的影响，取而代之的是来自当时或更早时期的中国卷轴画中的富于韵律感的线条，如《洛神赋图》和《女史箴图》所示（以下将进一步讨论）。这种新式佛教艺术的出现基于两个历史条件。一是北魏统治者对于中国传统文化态度的转变，主导迁都的孝文帝（471—499年在位）认为如果他的王朝希望统治整个中原，那么北魏必须证明自己是中原王朝的合格继任者。他因此推行了一系列改革措施来吸纳汉俗，包括采用了汉人的姓氏、语言、服装和礼仪。龙门石窟新出现的雕像和风格可以看作是这种努力的佐证。第二个条件与新都的位置有关：古都洛阳作为一座历史名城让人不断联想起周代和汉代的辉煌荣耀，在地理上也更加靠近齐、梁这两个前后与北魏并存的南朝国家。一迁到了洛阳，鲜卑统治者发现自己被汉族文化遗产包围，同时也与南方的文化产生了密切接触。基于这种境况，龙门石窟的新型佛教艺术形式既反映了当时的政治新局面，又揭示了文化间的互动。



图84.9 河南洛阳龙门石窟北魏宾阳中洞中的主尊佛像。523年

第三个在六朝时期建造起来的大型石窟是位于中国西北的敦煌莫高窟。不同于有皇室资助背景的云冈和龙门石窟，它的建立毋宁说是依赖于云游僧人和当地信众。比较流行的一种说法是，一个名叫乐僔的和尚于366年在那里建立了第一座窟。不过现存的最早洞窟是三座建于5世纪的石窟，为第268窟、272窟和275窟。修建于北凉时期的这些石窟彼此相邻，虽有不同的设计风格但都服务于相互联系的拜佛和禅修活动。每一个洞窟里除了主尊之外，整个空间——包括四壁和穹顶——都绘满了多彩的壁画，内容包括本生故事、天宫伎乐和供养人像等。⁽⁴⁰⁾尽管图像的具体内容和风格随着历史进程而变化，但这种以佛教偶像、叙述性画像和膜拜图像三类画像构成的组合，将会持续影响后期的敦煌艺术。敦煌艺术的另一个主要特点是多种不同艺术传统的融合，这种趋势可以从它坐落于丝绸之路的战略要地上得到解释。一个绝佳的例子是第249窟，很多学者推测它开凿于6世纪。⁽⁴¹⁾壁画上的佛陀和天宫伎乐显示出中亚风格的浓郁影响，但是窟顶留给了艺术家展示通过其他渠道得到的绘画技法 [图84.10]。中央佛龕上方绘有一个四眼四臂、足立大海、手擎日月的怪异生物，可能源于印度教艺术。他身侧的南北斜坡顶上的中心形象是东王公和西王母——中国神话和道教殿堂里的两个举足轻重的神祇。他们身着中原王朝的皇家服饰，坐在精致的飞车上，把窟顶转化为超尘绝俗的天界。



图84.10 甘肃敦煌莫高窟西魏第249窟窟顶壁画。6世纪早期

北魏迁都洛阳一举引发了中国北方修建佛教石窟的狂潮。⁽⁴²⁾除了龙门石窟，许多新石窟群于5世纪末到6世纪初出现在河南巩县、辽宁义县以及甘肃庆阳和泾川等地。与此同时，炳灵寺、麦积山、敦煌和云冈石窟等旧有石窟中也出现了新的窟龕类型。⁽⁴³⁾534年北魏衰败后，中国北方被一东一西的两股势力分裂割据，先是东魏和西魏，然后由北齐和北周接替。在西魏的统治下，敦煌、麦积山和其他旧有石窟仍继续发展；在东魏，人们围绕着河北邺城和山西晋阳这两个政治中心创建了许多新窟。⁽⁴⁴⁾在这些新开凿的石窟中，位于河北省南部响堂山的三组石窟群，为我们了解北齐佛教艺术的广泛社会基础提供了非常重要的材料。北响堂石窟位于通往鼓山的中途，与北齐皇室关系密切，据传高欢可能就葬于此——他既是东魏实际统治者又是北齐开国皇帝的父亲。南响堂石窟的主要赞助人是北齐朝臣。而位于西边的水峪寺石窟（也被称为“小响堂”石窟）比较低调，是由称作“邑社”的当地宗教组织开凿。⁽⁴⁵⁾响堂山石窟的这三组赞助人有着不同的社会背景和政治地位，但石窟建筑构造上却很相近，画像中的一些僧侣形象更反映出它们之间的具体联系，揭示了北齐首都地区多元化的宗教关系网络。

邑社在造像碑的制作上尤其活跃。与石窟相比，制作造像碑需要的财力较少，因此在5—6世纪变成一个颇受广大信众偏爱的宗教供养形式。造像碑通常高1到3米，以一种简练的方式结合了传统的中国石碑和佛教造像，在一块长方形的石板上表现佛教偶像和供养图像。碑上的主体形象一般用近乎三维的形式在正面呈现，而包括供养人在内的其他形象仅用浅浮雕或阴线雕刻，表现出一种清晰的视觉层次感 [图84.11]。造像碑通常立在寺庙庭院中，或在交叉路口和开阔地上，是宣示供养人的宗教信仰以及身份、地位的公共性纪念碑。⁽⁴⁶⁾建造这种纪念碑有两个主要目的：一是为了纪念逝者，一是为了积累功德。很多造像碑是为了纪念死去的家族成员而制，同时在碑文中也宣示了供养人的宗教信仰，并表达了他们希望以此项功德惠及众生的愿望。这种造像碑在六朝时期的流行似乎与当时建造寺院和石窟的狂潮有关。从河南西北部到山西南部，延伸至陕西、宁夏和甘肃，这一大片辽阔的区域里都有造像碑的身影。不同地区造像碑的造像风格反映出区域性特点。最有意思的是来自陕西中部耀县（今铜川市耀州区）一批数量可观的道教和佛道杂糅的造像碑，有的以老子替代佛陀作为主尊，有的表现佛陀和老子并肩而立，接受信众们的集体崇拜 [图84.12]。⁽⁴⁷⁾这些新式图像与佛教造像碑混合在一起，表明了佛、道两种宗教在这个地区的共存和相互渗透。



图84.11 北魏建义元年（528年）石雕造像碑。大都会艺术博物馆藏

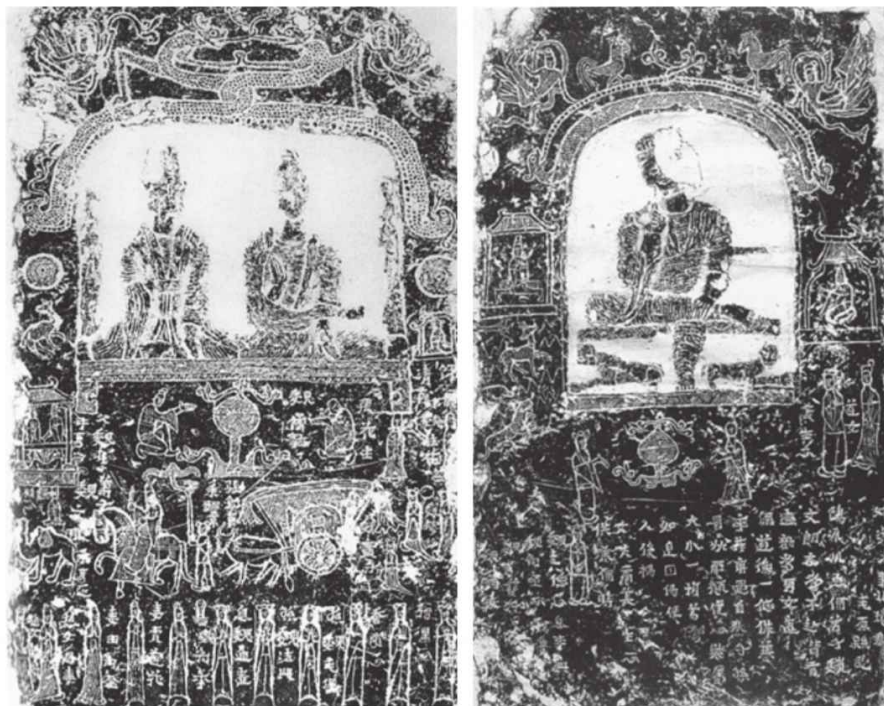


图84.12 北魏魏文朗造像碑正背面。424年。陕西铜川市耀州区药王山博物馆藏

尽管文献材料记录了许多南方地区曾经存在过的佛寺，但是与北方大量的石窟和造像碑相比，这些佛寺几乎没有留下实物材料。南京和浙江新昌附近保存下来的少量摩崖石刻不是遭到严重损毁就是被改动过，与6世纪早期的龙门石窟造像相比仅显示出模糊的相似性。⁽⁴⁸⁾南方佛教雕像最重要的集中发现来自四川地区，从19世纪晚期开始直到近日从窖坑中发现了近300通造像碑和佛像。这些石刻中绝大部分来自成都的万佛寺⁽⁴⁹⁾，但在此范围之外还有1995年和2005年的两次发现，分别位于成都西安路和邛崃龙兴寺。⁽⁵⁰⁾尽管都出于四川中部，这些发掘出的雕像却呈现出多样化的风格，有些受到来自印度犍陀罗（Gandhara）和马图拉（Mathrā）风格的强烈影响，其他的雕像则有着本土化的服装样式和流畅的线性风格。⁽⁵¹⁾西安路发现的九座雕像之一是一座长相异邦化的石雕佛像，穿着印度风格的长袍，蓄有胡须[图84.13]。题刻显示这是一座“阿育王像”，是印度统治阶层非常喜爱的一个佛教形象。同时出土的还有一座由佛教徒张元捐赠，为纪念故去双亲的精美雕像，而且还发现了一座右手执麈尾的道教元始天

尊雕像。相似的石材和雕刻风格说明这两通石刻应出自当地的同一个作坊。[\(52\)](#)



图84.13 四川成都西安路出土梁朝阿育王造像。551年

北方也发现了类似的窖藏坑，其中最引人注目的是在河北曲阳一座宋代寺院下方发现的两个埋藏坑，1953年和1954年共出土了近100尊佛像和残片，以及1996年在山东青州龙兴寺发现的一个窖藏坑，超过400件石刻重见天日。更近一些，2012年又在邳城的一个窖藏坑里发现近3000通石刻。[\(53\)](#)这些雕像中的大部分都已受损甚至断裂。它们原本极有可能是被供奉在区域内的各座寺院，在战争、自然灾害和宗教迫害导致损毁后，僧人们将它们进行收集和掩埋，作为一项功德。这种

情况下，尽管许多从这些窖藏坑中出土的雕像非常出色并且稀见，但是要想复原它们原本的形态几乎是不可能的事情。

在研究鎏金青铜佛像和菩萨像时也面临着类似的问题：虽然它们的外表非常炫目，但是几乎没有可靠信息来推断出它们的原本摆放位置和流传历史。这类作品中时代最早的一尊，出自338年后赵一位和尚的供养，现藏于旧金山亚洲艺术博物馆。佛陀的汉化面部特征表明其创作时间应晚于另一批带有明显犍陀罗风格的作品，例如哈佛大学艺术馆馆藏的一尊著名雕像。这种类型的宗教物品在进入6世纪后越来越流行，与当时开凿佛教石窟和制作造像碑的风潮十分吻合。纽约大都会艺术博物馆有一尊制作于524年的作品，可谓精美异常。主佛站在从盘旋的龙嘴里吐出的莲花台上，旁边有成对的胁侍菩萨、弟子、天王和供养人 [图84.14]。在佛像背后，11个飞天围绕着好似悬在半空中的镂空光环，使整个作品有了一个火焰般的迷人轮廓。佛的正前方有两个小像，一站一跪，从莲花中升起，用以表现灵魂在佛国净土中的重生。这件作品高不足一米，却把大型寺院和石窟造像的精华浓缩到一个小型雕像上，在一个更私密的礼拜空间被当作祭坛使用。



图84.14 北魏晚期鎏金造像。约525—535年。大都会艺术博物馆藏

绘画与书法

从六朝早期开始，随着国家趋向混乱和传统儒家思想吸引力的消退，许多文人从玄谈、诗歌和音乐中寻找精神慰藉。这种趋势使得一批受过良好教育的艺术家开始将公共艺术转化为个人表达。在这样的背景下，书法与绘画发展成为两个独立的艺术传统。书画鉴赏和批评也随之出现了，而书画收藏成为社会精英的高雅时尚。对绘画艺术的发展至关重要的另一项发展，是轻便的手卷变为最重要的绘画媒介。

这种图像绘制方式不再依附于具有特定功能的建筑和礼器，而是开始构建属于自己的历史。

这一发展在4世纪时到达一个临界点：西晋王朝在汉国（后改国号为赵）的进攻下覆灭，晋室南渡。中国北方被一系列非汉族政权统治，许多汉人大族迁到江南地区，晋室以建康（即今天的南京）为新都。他们与当地土著世族合作重建了政治和经济秩序，并培育出一种精致的文人文化，特别是对书法和绘画的兴趣。王羲之（307—365年）和顾恺之（344或345—406年）这两个中国艺术史上分别在书法和绘画领域称“圣”的人物出现在这个时代和地区，因此并不奇怪。王羲之出生在东晋头等世族家庭，曾出任右军将军和江州刺史。即便在他生活的时代，他那些常常以私人书信形式出现的作品已经在他交往的圈子里被视作艺术珍品。传统书法评论盛赞王羲之将旧有书法形式改进为优雅和个性化的风格，以及他对各种基本书体的擅长，从隶书、行书、章草、草书到富有观赏性的飞白。在“书，心画也”这一准则的引领下，王羲之书法的倾慕者们感到通过他的书法作品能够感受他的人格魅力，体会到对笔墨的灵活运用所流露出的细腻情感。然而具有反讽意味的是，尽管王羲之的传奇被传诵至今，那些声称出自他笔下的作品的真实性却很值得怀疑。界定他的风格和成就的最可靠证据是唐代早期的几件摹本——当时对他这类作品的追捧达到了巅峰。《丧乱帖》和《孔侍中帖》是其中精品，笔墨的韵律、张扬的笔触与多变但是平稳的文字结构完美地结合在一起 [图84.15]。这些摹本与石碑拓片成为任何希望研究他书法作品的人都不可忽略的样本，不过学术界对于这些作品的真实性一直没有定论。[\(54\)](#)

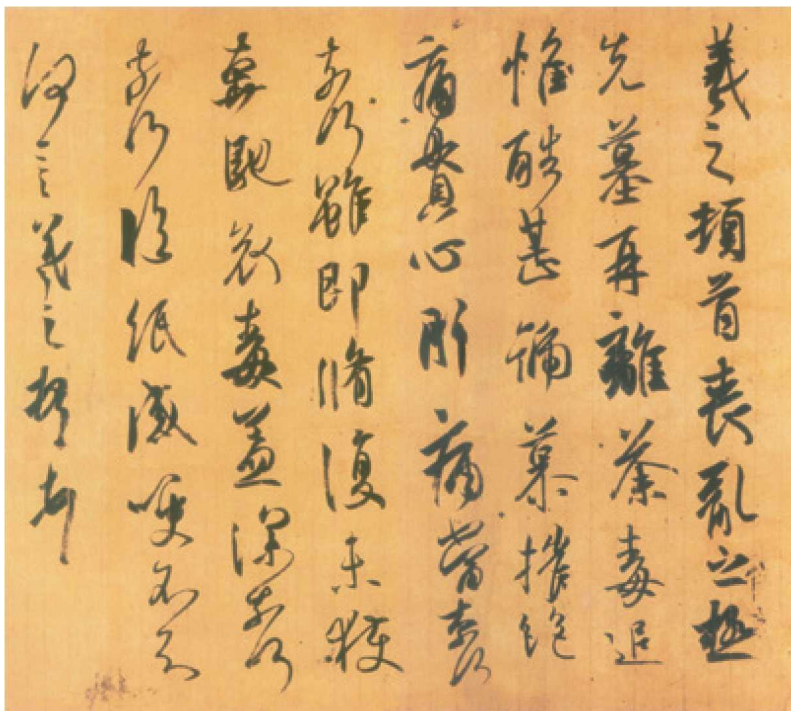


图84.15 王羲之《丧乱帖》。唐摹本。日本宫内厅藏

想研究六朝绘画的学者们也面临着类似的问题——尽管文献中记载了这个时期的许多杰出画家，但是没有一件传世作品可被确定为他们的真迹。虽然如此，这些文献仍然十分重要，不仅因为它们保存了画家的名字并描述了他们的所长，同时也是有关画论的最早文集。在这些文献资料中，早期的三篇据传是顾恺之的文字，分别涉及画作的构图设计、对古代和当代绘画作品的评价以及艺术技法。⁽⁵⁵⁾ 5世纪早期的文献开始转向绘画的本身意义和美学议题。宗炳（375—443年）把绘画视为观者领悟深刻哲学或宇宙学说的媒介，⁽⁵⁶⁾而另一位专注于山水画的文人画家王微则认为真正的绘画是“神明降之”⁽⁵⁷⁾。半个世纪以后，谢赫（活跃在500年前后）在绘画的“六法”的第一项里发展了王微的观点，强调绘画“气韵生动”的绝对重要性，另外五法涉及笔法、形象、色彩、构图和作为训练方式的临摹。基于这个理论框架，谢赫在他的《古画品录》中对3—5世纪的27位画家进行了评价和排名。⁽⁵⁸⁾姚最继谢赫之后写成《续画品录》（557年），进一步介绍了20位活跃于齐、梁两代的画家。⁽⁵⁹⁾

另一方面，唐朝美术史家张彦远（815—877年）给我们留下了一份关于南朝时期绘画收藏与鉴赏的报告。⁽⁶⁰⁾他不仅描述了帝王收藏的很多绘画精品，同时也介绍了朝代更替给这些藏品带来的灭顶之灾。例如齐高帝萧道成（479—482年在位）搜集了42名著名画家作的348幅卷轴画。他把这些画作分为不同等级，“听政之余，旦夕披玩”。其后的梁代皇帝们在他收藏的基础上继续做了很大的扩充。然而梁代的最后一位统治者却在向入侵的北方军队投降之前，下令将所有藏品烧毁。那些幸运地从灰烬中被抢救出来并修复的作品尚有4000余件，都被带往北方。南朝的最后一个月朝陈又开始新一轮的收藏，在其统治的30余年间又有800多幅卷轴画进入皇室收藏。张彦远在记录这些前所未有的皇室资助和收藏风尚之余，还揭示了为何仅有少数卷轴画从那个动乱的时代得以流传下来。研究从3—6世纪以来的卷轴画传统，我们主要倚赖宋代创作的一些摹本，包括梁元帝萧绎（552—554年在位）的《职贡图》，杨子华（6世纪）的《北齐校书图》以及顾恺之的《列女仁智图》和《洛神赋图》。同样出自顾恺之的《女史箴图》可能是现存唯一一幅创作于六朝的真迹作品。

并无同时代人对顾恺之的记录与评价被保存下来，目前所知有关他的最早传记见于《晋书》中，成书于他去世后400余年，主要包括了有关他的一些奇闻轶事。⁽⁶¹⁾他实际上是在后来的岁月里才逐渐被公认为六朝画坛最杰出的画家。唐代以前的评论家在评价他的绘画时分歧很大，但是所有的唐代作者都给予他最高的评价。他日益增长的声望应该源于那些早期匿名的作品渐渐被归入他的名下，包括我们刚才提到的那三幅画，但这些画甚至在唐代都未被证明是顾恺之的作品。有鉴于此，与其将这些画作与顾恺之及他的时代捆绑，我们不如把它们当作佚名作品，视之为研究六朝绘画总体特征的证据。

学者们普遍认同《列女仁智图》是宋代摹本，主要的根据是画中的一幅屏风里描绘的山水图画为典型南宋风格。这幅摹本的重要性在于它保存了六朝早期的绘画特征，作为一个范例展示了汉代图像风格在

新的人文环境下如何被传承。这幅五米长的卷轴由十个单元组成，每个单元里的人物都组成了紧密互动的群体，独立于画卷的其他部分。每一人物旁边都有榜题表明其身份，每幅场景之间还穿插了较长的文字交代故事梗概，把长长的卷轴分成了一系列框架。这幅画的主题内容和构图风格均非六朝首创，它的创新的部分表现在对个体人像的新兴趣、更为写实的风格，以及对画作主题的选择。画家不再满足于沿用2世纪武梁祠那样的对女性形象的公式化描绘——这种传统风格与其说是再现不如说是用符号象征。此卷中的女性变得更加生动，她们微妙的神情似乎反映出情绪和内心世界 [图84.16]。她们的服饰也得到了细致描绘，浓淡相间的水墨渲染出衣服褶皱的三维视觉效果。虽然很难确定这种风格是出自原作还是宋摹本的再创造，我们仍然可以从主题的选择上辨认出此画的时代特点。值得注意的是，没有任何一件唐代以前表现《列女传》的绘画作品描绘了这本书中的全部100多个故事。每个画家都是根据特定需要，从书中选择了某些故事来绘画。因此，武梁祠（151年）的设计者仅仅选择了传统女性中“贞顺”的典型人物，而司马金龙墓屏风（创作于公元484年前）的制作者专注于描绘宫廷女性。《列女仁智图》卷轴画的主题显示了一个非常不同的选择——虽然仍属于一个道德说教的保守传统，对“仁义”与“智慧”的强调反映出对女性知性美不断增长的注重。



图84.16 （传）顾恺之《列女仁智图》。宋摹本。故宫博物院藏

不过总体来说，比起它所属的保守内容，《列女仁智图》的风格和图像创意仍是第二位的。相较而言，尽管《女史箴图》同样是儒家

礼教传统的产物，却表现出更多突破旧有意识和绘图风格限制的新元素。一些学者认为这张根据张华（232—300年）同名作品所绘的画作为5世纪晚期的真迹。^[62]与叙事性的《列女传》不同，张华的作品以抽象语言告诫宫中女性尊崇妇德，因而较难以视觉形式表现。为了解决这个问题，画家以可绘性为准则从文章中选择可以转化为图像的词汇，其结果有时甚至与文本中的严格说教相左。例如，文中的一段文字的开头说“人咸之饰其容，而莫知饰其性”，随后则教导：“性之不饰，或愆礼正。斧之藻之，克念作圣。”无视后边的劝诫，画家只注重开头两句中的譬喻，描绘了一位优雅的宫廷贵妇正在看着镜中的自己，而另一位贵妇正在让侍女梳理自己的长发〔图84.17〕。不顾文章作者的警言，整个场景被表现得非常愉悦，没有哪位观者会感到如此自然的行为会包含任何危险。



图84.17 (传)顾恺之《女史箴图》(局部)。大英博物馆藏

这幅绘画也比《列女仁智图》展示出更多的风格创新。画中九段场景中的一些是依据流行主题绘制的，但画家以炉火纯青的技艺把旧有范式提升到新的境界。通过这种转化，他把自己区别于创作司马金龙屏风的那类“匠人”，后者在更多方面保存了传统说教艺术的特

点。两画都包括一段描绘班婕妤的场景——她为了维护正统礼教拒绝和皇帝同乘一辇。司马金龙屏风遵循了传统象征艺术手法：以人物的社会地位决定其大小，整个场景显得呆滞和缺乏细节，左边附有一段带有图像索引功能的冗长文字 [图84.18]。这一切在《女史箴图》中都发生了惊人的变化 [图84.19]。尽管基本构图不变，整个画面却生动活泼起来，原本画面中傀儡般的辇夫变成活泼的人物形象。班婕妤因其身份是整个故事的核心，原先占据画面很大的部分，如今被缩减成正常的比例。她优雅的姿态与在艰难行走中保持平衡的辇夫形成了鲜明反差。绘画表现的重点已经从文学象征的层面上升到了形式美学的层面。



图84.18 “班姬辞辇”漆屏风画像。484年前。山西大同北魏司马金龙墓出土



图84.19 “班姬辞辇”。《女史箴图》（局部）。大英博物馆藏

在这三幅被归于顾恺之名下的画作中，《洛神赋图》在构图和主题方面最有创新性。根据对数幅宋摹本和金摹本的考察，这幅画的原作很可能诞生于6世纪中期。^[63]与另两幅作品不同的是，这幅画的内容不再是说教式的，而是对曹植（192—232年）描写自己与一位女神浪漫邂逅的诗作的视觉阐释。画卷开始处描绘曹植站在河岸上，面向左方。顺着他的视线，观者徐徐展开手卷找到水波之上的女神，接着是一系列取材于原作的情节[图84.20]。曹植的形象也为整幅绘画作结：他坐在离去的车上回首顾望，姿态使我们回想起其消失的梦境。通过这种方式，该画把故事情节的发展、卷轴的展开与观赏者目光的移动，同步地组织进一个动态的运动。



图84.20 （传）顾恺之《洛神赋图》（局部）。宋摹本。故宫博物院藏

这幅作品还体现了中国绘画史上的另外两个重要进步。首先是一种连续性图像叙事方式的生成，让同样角色在不同时间点重复出现。其次是风景画的长足发展，丘陵、树木和溪流不再像在《女史箴图》中那样被当作孤立的对象处理，而是作为故事叙述的连续自然环境的组成部分。而最重要的是，这幅绘画的主题不再是关于女性的品德，而是她的美貌，被作为诗歌的灵感来源以及浪漫憧憬和图像表现的对象。《洛神赋图》因此不是对旧有模式的修改，而是开启了一种新的艺术传统。回顾之前的讨论，我们意识到无论《列女仁智图》和《女

史箴图》包含了何种创新，它们的作者仍然背负着汉代遗产的负担。首先创作《洛神赋图》的画家则回应着六朝文学中的新潮流，在中国绘画中创造了一种新型的女性图像。⁽⁶⁴⁾

此外，这幅画提供了连接六朝艺术中的三个主要传统——丧葬艺术、宗教艺术和卷轴画——的一个重要形象证据，并引导我们去思考南北方之间的艺术互动。出现在画面开始处的曹植形象展示了当时描画皇室人物的一个标准肖像：两位侍者搀着他的双臂，其余人员跟在身后，韵律的平行线条呼应着他们的重复姿态 [见图84.20]。类似的表现不但见于龙门和巩县北魏石窟的浮雕中，同时也见于山东北齐崔芬墓。就像之前所提到的，龙门宾阳中洞的一幅大型浮雕刻画了一位北魏皇帝前往礼佛的场景，它的主要图像和风格特点，即线条的主导和人物的韵律性移动，立刻让人想起《洛神赋图》的卷首部分。而当我们再回头看崔芬墓西壁上方的壁画，它与龙门浮雕和《洛神赋图》中场面的相似也毋庸置疑。根据崔芬墓志，我们知道他出自清河望族崔氏一门。其祖父先是在南方的宋廷为官，后来投奔北魏政权并成为一名高级官员。崔芬在北魏开始了他的仕宦生涯，当北魏王朝分裂为西魏和东魏时，他归附后者并被授予很高的官衔。⁽⁶⁵⁾审视这一背景，我们能够理解为何他死后的肖像采用了南北方共享的标准贵族形象。在更广的意义上，我们也可以将这个肖像作为6世纪艺术趋同性的典型实例。

（耿朔 译）

⁽¹⁾中译对一些细节有所改动。笔者希望对译者耿朔的一些建议表示感谢。

⁽²⁾关于这两个变化，参看Wu Hung, *The Art of the Yellow Springs: Understanding Chinese Tombs* (Honolulu:University of Hawaii Press, 2010), pp. 20 - 34, 中译本见巫鸿,《黄泉下的美术:宏观中国古代墓葬》,施杰译,北京:生活·读书·新知三联书店,2010年;idem, *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture* (Stanford: Stanford University Press, 1995), pp. 189 - 192,

中译本见巫鸿，《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》，李清泉、郑岩等译，上海：上海人民出版社，2017年，第317—322页。

- [\(3\)](#) 尽管其后有些作者提及某些东晋墓地的石刻，但实物材料的缺乏暗示了这一禁令的效力。有关以上文献来源，请参阅 Albert E. Dien（丁爱博），*Six Dynasties Civilization* (New Haven: Yale University Press, 2007), p. 457, n. 69。中译见丁爱博，《六朝文明》，李梅田译，北京：社会科学文献出版社，2013年。
- [\(4\)](#) 最近有关这些石刻的报道中，最值得注意的是 Annette Kieser（安然），*Grabanlagen der Herrscherhäuser der Südlichen Dynastien in China (420 - 589)*, in *Geisterwege und Gräber im Spiegel der Geschichte*, Band 60 (Mainz: Monographien des Römisch-Germanischen Zentralmuseums, 2004)。
- [\(5\)](#) 巫鸿，《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》，第440—444页。
- [\(6\)](#) 中国社会科学院考古研究所洛阳汉魏城队、洛阳古墓博物馆，《北魏宣武帝景陵发掘报告》，载《考古》，1994年第9期，第801—814页，雕像在墓地发现，头部已失，现高2.89米；黄明兰，《洛阳北魏景陵位置的确定和静陵位置的推测》，载《文物》，1978年第7期，第22、36—39页，雕像发现于孝庄帝陵墓的前方，高3.15米。
- [\(7\)](#) 关于六朝时期壁画墓的综合研究，参见郑岩，《魏晋南北朝壁画墓研究》，北京：文物出版社，2002年；也可参见韦正，《魏晋南北朝考古》，北京：北京大学出版社，2013年，第76—256页。
- [\(8\)](#) 关于这批墓葬的综合研究，参见郭永利，《河西魏晋十六国壁画墓》，北京：民族出版社，2012年。
- [\(9\)](#) 这类壁画墓的典型例子，见于甘肃省文物队、甘肃省博物馆、嘉峪关文物管理所，《嘉峪关壁画墓发掘报告》，北京：文物出版社，1985年；张宝玺主编，《嘉峪关酒泉魏晋十六国墓壁画》，兰州：甘肃人民美术出版社，2001年；甘肃文物考古研究所，《敦煌佛爷庙湾西晋画像砖墓》，北京：文物出版社，1998年。
- [\(10\)](#) 郑岩将这种墓葬类型称为“邺城规制”。在他看来，该规制诞生于北齐都城邺城，继而扩展到其他地区，参见郑岩，《魏晋南北朝壁画墓研究》，北京：文物出版社，2002年，第181—208页。
- [\(11\)](#) 关于六朝时期墓葬形制结构的演变，参见 Dien, *Six Dynasties Civilization*, pp. 76 - 192；有关南方地区六朝墓葬的全面考古学调查，可参见韦正，《六朝墓葬的考古学研究》，北京：北京大学出版社，2011年。
- [\(12\)](#) 南京博物馆、南京市文物保管委员会，《南京西善桥南朝大墓及其砖刻壁画》，载《文物》，1960年第8、9合期，第37—42页；罗宗真，《南京西善桥油坊村南朝大墓的发掘》，载《考古》，1963年第6期，第290、291—300页。
- [\(13\)](#) 南京博物院，《江苏丹阳胡桥南朝大墓及砖刻壁画》，载《文物》，1974年第2期，第44—56页；南京博物院，《江苏丹阳县胡桥、建山两座南朝墓葬》，载《文物》，1980

年第2期，第1—17页。

(14) 河南省文化局文物工作队，《邓县彩色画像砖墓》，北京：文物出版社，1958年。

(15) 山东文物考古研究所、临朐博物馆，《山东临朐北齐崔芬壁画墓》，载《文物》，2002年第4期，第4—26页。关于这座墓的英文介绍，参见Wu Wenqi（吴文琪），“Painted Murals of the Northern Qi Period in the Tomb of General Cui Fen,” *Oriental Art* 29.6 (1998): 60 - 69.

(16) 参见林圣智，《北魏平城时期的葬具》，载巫鸿、朱青生、郑岩编，《古代墓葬美术研究》（第二辑），长沙：湖南美术出版社，2013年，第191—215页。

(17) 宁夏固原博物馆，《固原北魏墓漆棺画》，银川：宁夏人民出版社，1988年。

(18) Wu Hung, “A Case of Cultural Interaction: House-shaped Sarcophagi of the Northern Dynasties,” *Oriental Art* 34.5 (2002): 34 - 41. 译文见巫鸿，《“华化”与“复古”——房形椁的启示》，载《无形之神——巫鸿美术史文集卷四》，上海：上海人民出版社，2020年，第189—204页。

(19) 参见殷宪、刘俊喜，《北魏尉迟定州墓石椁封门石铭文》，载《文物》，2011年第12期，第47—54页。

(20) 关于这件石棺的介绍，参见Richard S. Davis, “A Stone Sarcophagus of the Wei Dynasty,” *The Bulletin of the Minneapolis Institute of Art* 37.23 (1948): 110 - 16; 奥村伊九良，『瓜茄』，第5期，东京：瓜茄研究所，1939年，第359—382页。

(21) 西安市文物保护考古所，《西安北周康业墓发掘简报》，载《文物》，2008年第6期，第14—35页。

(22) 这样一件棺床据称出自北齐都城邺城附近的河南安阳，现在分藏于四个博物馆，可参见Giustina Scaglia, “Central Asians on a Northern Ch’ i Gate Shrine,” *Artibus Asiae* 21. 1(1958): 9 - 28.

(23) 河南省文物考古研究所，《河南安阳固岸墓地考古发掘收获》，载《华夏考古》，2009年第3期，第19—23页。

(24) 根据丁爱博的统计，不到15%的建造于这一时期的墓葬出土人俑，参见其著 *Six Dynasties Civilization*, 第218页；杨泓也注意到塑像在十六国时期中国北方墓葬中不多见，当时这一区域并非由汉人统治，参见Angela F. Howard et al., *Chinese Sculpture* (New Haven, Beijing and London: Yale University Press), p. 111.

(25) 参见Wu Hung, “Buddhist Elements in Early Chinese Art (2nd and 3rd Century A.D.),” *Artibus Asiae* 47.3 - 4 (1986): 263 - 352, 尤其是第283—291页，译文见巫鸿，《早期中国艺术中的佛教因素（2—3世纪）》，载《传统革新——巫鸿美术史文集卷一》，上海：上海人民出版社，2019年，第115—177页；陈定荣，《论

- 堆塑瓶》，载《中国古陶瓷研究》（第一辑），北京：紫禁城出版社，1987年，第71—80页。
- (26) 杨泓，《北朝陶俑的源流、演变以及影响》，载《汉唐美术考古和佛教艺术》，北京：科学出版社，2000年，第126—139页。
- (27) 山西省大同市博物馆、山西省文物工作委员会，《山西大同石家寨北魏司马金龙墓》，载《文物》，1972年第3期，第20—33、64页。
- (28) 有关这些墓葬和俑的名单，参见杨泓，《北朝陶俑的源流、演变以及影响》，第131—136页。
- (29) 例证包括南京象山晋琅琊王氏家族墓地7号墓、内蒙古呼和浩特一座5世纪早期的墓葬、408年埋葬的一位高句丽高级官员的德兴里壁画墓，以及6世纪的北齐贵族娄睿墓和徐显秀墓。
- (30) 参见Wu Hung, “Buddhist Elements in Early Chinese Art”。
- (31) 法琳，《辩正论》，载高楠顺次郎等编，『大正新脩大藏經』，东京：大藏出版，1924—1932年，1962年再版，52.502c。
- (32) 法琳，《辩正论》，载高楠顺次郎等编，『大正新脩大藏經』，东京：大藏出版，1924—1932年，1962年再版，52.502c。
- (33) 文献材料中有关中古中国许多佛教寺院的记载，参见张弓，《汉唐佛寺文化史》，北京：中国社会科学出版社，1997年，上卷，第19—206页。
- (34) 《魏书·释老志》，北京：中华书局，1974年，第3036页。
- (35) 《魏书·释老志》，北京：中华书局，1974年，第3036页。
- (36) 杨銜之，《洛阳伽蓝记校注》，范祥雍校注，上海：上海古籍出版社，1978年，第1—2页。
- (37) 杨鸿勋，《北魏洛阳永宁寺塔复原研究》，载《杨鸿勋建筑考古学论文集》（增订本），北京：清华大学出版社，2008年，第328—341页。
- (38) 关于这些西北地区早期石窟的介绍，参见Howard et al., *Chinese Sculpture*, pp. 208 - 16。
- (39) 参见宿白，《云冈石窟分期试论》，载《中国石窟寺研究》，北京：文物出版社，1996年，第76页。
- (40) 关于这三个洞窟的图版，参见敦煌文物研究所，《中国石窟一：敦煌莫高窟》，北京：文物出版社，1982年，第1卷，第3—15页。
- (41) 关于这个洞窟的图版，同上，第84—107页。
- (42) 参见宿白，《中国佛教石窟寺遗迹—3至8世纪中国佛教考古学》，北京：文物出版社，2010年，第37页。

- (43) 例如，在敦煌石窟中被判定为北朝时期开凿的43个早期洞窟中，仅有7座可以早到十六国时期，其余的属于北周（9个）、北魏（12个）和北周（15个）时期。
- (44) 关于这些石窟群的研究，参见李裕群，《北朝晚期石窟寺研究》，北京：文物出版社，2003年。
- (45) 有关响堂山石窟的资料，参见Katherine R. Tsiang（蒋人和）ed., *Echoes of the Past: The Buddhist Cave Temples of Xiangtangshan* (Chicago: University of Chicago Press, 2011)。
- (46) 关于佛教造像碑的介绍，参见Dorothy C. Wong（王静芬），*Chinese Steles: Pre-Buddhist and Buddhist Use of a Symbolic Form* (Honolulu: University of Hawaii Press, 2004)。中译见王静芬，《中国石碑：一种象征形式在佛教传入之前与之后的运用》，毛秋瑾译，北京：商务印书馆，2011年。
- (47) 参见Wong, *Chinese Steles*, pp. 114 - 117。
- (48) 宿白，《南朝龕像遗址初探》，载《中国石窟寺研究》，第176—199页。
- (49) 有关万佛寺这次发现的部分资料，见于刘志远、刘廷壁编，《成都万佛寺石刻艺术》，北京：中国古典艺术出版社，1958年。
- (50) 成都市文物考古工作队、成都市文物考古研究所，《成都市西安路南朝石刻造像清理简报》，载《文物》，1998年第11期，第4—20页；成都文物考古研究所、邛崃市文物管理局，《四川邛崃龙兴寺：2005—2006年考古发掘报告》，北京：文物出版社，2011年。
- (51) Howard et al., *Chinese Sculpture*, pp. 266 - 273.
- (52) 成都市文物考古工作队、成都市文物考古研究所，《成都市西安路南朝石刻造像清理简报》，载《文物》，1998年第11期，第17页。
- (53) 罗福颐，《河北曲阳县出土石像清理工作简报》，载《考古通讯》，1955年第3期，第34—38页；李锡经，《河北曲阳县修德寺遗址发掘记》，载《考古通讯》，1955年第3期，第38—44页；山东省青州市博物馆，《青州龙兴寺佛教造像窖藏清理简报》，载《文物》，1998年第2期，第4—15页；中国社会科学院考古研究所、河北省文物研究所邺城考古队，《河北临漳县邺城遗址北吴庄佛教造像埋藏坑的发现与发掘》，载《考古》，2012年第4期，第3—6页。
- (54) 关于王羲之最著名作品《兰亭序》的不同观点，参见华人德、白谦慎主编，《兰亭论集》，苏州：苏州大学出版社，2000年。
- (55) 它们是《画云台山记》《论画》和《魏晋胜流画赞》。参见潘天寿，《顾恺之》，上海：上海人民美术出版社，1958年，第30—33页。
- (56) 宗炳，《画山水序》，英译见Susan Bush（卜寿珊）and Hsio-yen Shih（时学颜）trans., *Early Chinese Texts on Painting* (Cambridge: Harvard University

Press, 1985), pp. 36 - 38。

(57) 王微, 《叙画》, 英译见 Bush and Shih trans., *Early Chinese Texts on Painting*, p. 39。

(58) 英译见 William R. B. Acker (艾惟廉) trans., *Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting* (Leiden: E. J. Brill, 1954), 特别见第1—32页。

(59) 英译见 Acker, *Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting*, pp. 33 - 58。

(60) 张彦远, 《历代名画记》, 其英译见 Acker, *Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting*, pp. 111 - 123。

(61) 《晋书·文苑传》, 北京: 中华书局, 1974年, 第2404—2406页。

(62) 参见 Wu Hung, “The Admonitions Scroll Revisited: Iconology, Narratology, Style, Dating,” in Shane McCausland ed., *Gu Kaizhi and the Admonitions Scroll* (London: British Museum Press, 2003), pp. 89 - 99, 译文见巫鸿, 《重访〈女史箴图〉: 图像、叙事、风格、时代》, 载《无形之神——巫鸿美术史文集卷四》, 上海: 上海人民出版社, 2020年, 第297—321页; 杨新, 《从山水画法探索〈女史箴图〉的创作年代》, 载《故宫博物院院刊》, 2002年第2期。然而仍有一些学者认为其为唐摹本。

(63) 摹本分藏于北京故宫博物院、辽宁省博物馆、华盛顿弗利尔美术馆和大英博物馆。关于原作的年代分析, 参见 Pao-Chen Chen (陈葆真), “The Goddess of the Lo River: A study of Early Chinese Narrative Handscrolls,” Ph. D. dissertation, Princeton University, 1987, p. 171。

(64) 例如, 浪漫的爱情是《玉台新咏》这部同时代诗集的主旋律。英译见 Anne Birrell (白安妮) trans., *New songs from a Jade Terrace* (London, Boston and Sydney: George Allen and Unwin, 1982)。

(65) 临朐县博物馆, 《北齐崔芬壁画墓》, 北京: 文物出版社, 2002年。

85 画屏的世界⁽¹⁾ (2019)

“画屏”是中国古代的一种极其重要的绘画形式，同时又是中国传统建筑空间结构的因素之一，还是一种用途甚广的家具。这种“三位一体”的身份为其他艺术形式难以企及，一方面解释了画屏在中国艺术史中的关键地位及对其他国家和地区艺术的深远影响，另一方面也为思考艺术史和艺术创作中“物”和“绘”的关系提供了一批重要例证。

屏、建筑空间、身体

记载画屏最早的文献之一是《礼记》中的《明堂位》，它对周代朝廷礼仪的空间描述为以后各朝提供了一个古典的理想模式。在这个空间中，百官按其级别在仪式场所中形成一个内环，“四夷”首领们则在场所四门之外构成一个外环。周天子位于这个象征性政治空间的中心，站在一面饰有黼纹的屏风前接受臣工与属民的朝拜。这一描述也为表现朝廷大典的图画提供了文字基础：南宋马和之所绘的取材于《诗经·小雅》的《鹿鸣之什图》，就在面南而坐的周天子身后仔细地描绘了一面饰有成排斧钺图像的立屏 [图85.1]。

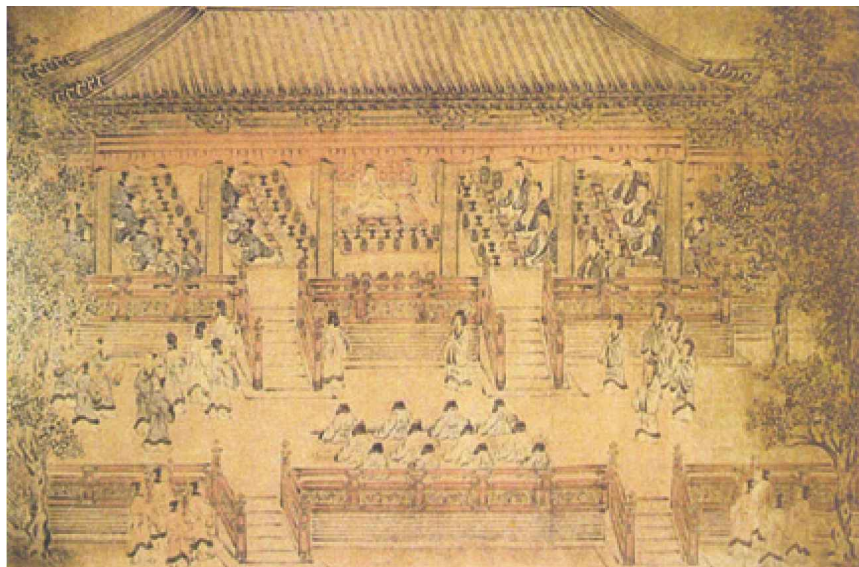


图85.1 马和之《诗经·鹿鸣之什图》。宋。故宫博物院藏

与礼仪中的其他陈设相比——无论是成排的几案还是众多的器具——这面屏风有着不可取代的独特的象征意义和构图功能。概括地说，它既是一个独立的权力象征，又是天子身体的延伸。作为权力象征，它处于典礼场所的焦点，同时也确定了画面焦点；作为天子身体的延伸，它也有一张“面孔”，在典礼中与周天子的脸庞方向一致，共同被人瞻仰。天子和屏风在人们的视线中合二为一，作为一个整体君临天下。这也是为什么之后的许多皇帝肖像，不管画的是明代的穆宗还是清代的康熙，都以一面硕大的屏风衬托圣容 [图85.2、图85.3]，以及为什么紫禁城中轴线上的皇帝宝座都背靠辉煌的金漆龙屏，即以此象征天子至高无上的地位 [图85.4]。



图85.2 明穆宗像。明。台北故宫博物院藏



图85.3 康熙写字像。清。故宫博物院藏



图85.4 紫禁城太和殿宝座和屏风。清。故宫博物院藏

再回到马和之的《鹿鸣之什图》，它所描绘的并非周代的真实景观。如此判断的一个理由是画中的周天子位于一座面阔五间的殿堂中央，而根据林伟正在本书中的解释，这种单数间架的建筑结构是在南北朝期间才逐渐形成的，在周代并不存在。早期建筑的面阔间数均为偶数，因此建筑结构本身并不明确标识空间中心。在这种情况下，设立在殿堂焦点上的屏风对于营造空间、指示尊卑具有更为关键的意义。它的这种结构功能也说明了为什么屏风得以在当时社会迅速普及，超越皇宫的界域和公私领域的分野，成为中国建筑中“主位”的标记。

以出土实物看，西汉初期马王堆1号墓中的一扇漆画屏，应是存世最早且完整的标志“主位”的屏风实物 [图85.5]。研究汉代艺术的学者都很熟悉该漆画屏前后两面上的玉璧和飞龙图案。但同样值得重视的是它原来在墓中的位置，这为思考屏风、建筑和身体的关系提供了最可靠的考古材料。从拍摄的考古发掘原始图片 [图85.6] 中，可以看到陈设这面画屏的北椁室被布置成一个微型起居室，四周墙上张挂着丝帷，地上覆盖着竹席。室西端设有一个铺着厚垫的座位，画屏立在座位后方，指明这是墓主轪侯夫人辛追的灵座。因此可以理解为什么这个座位四周还陈设了死者的贴身之物和餐具、酒器，包括两双丝履、一支手杖、两个盛放化妆品的精致漆奁，以及盛放食品的盘盞。椁室东端则放置了多个彩绘或着衣的木俑，身穿丝袍的美貌舞娘在乐俑的伴奏下翩翩起舞。整套陈设暗示出位于灵座上的轪侯夫人灵魂一边享用丰盛的酒食，一边观看赏心悦目的歌舞表演。而座后画屏正面中心的玉璧图像，如我在以前一篇文章中提出的，意味着墓主灵魂在此处的存在。⁽²⁾



图85.5 漆画屏。西汉初期。马王堆1号墓出土。湖南省博物馆藏

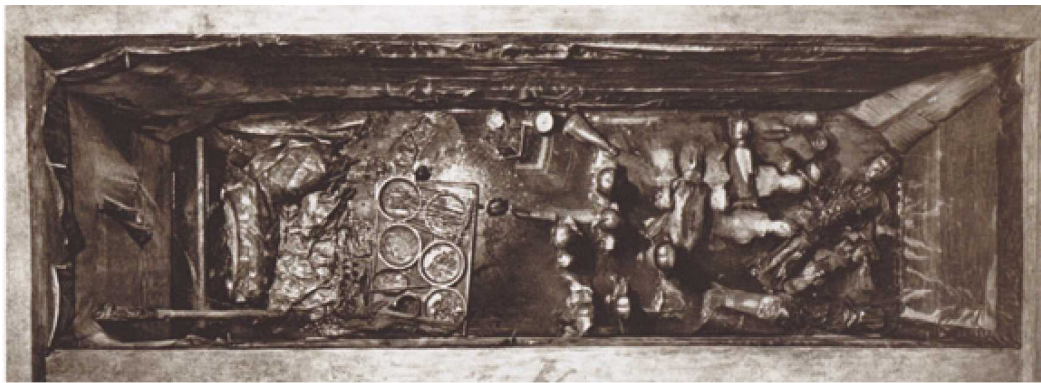


图85.6 马王堆1号墓头箱。西汉初期。湖南长沙马王堆出土

之所以在此特别提出马王堆1号墓的这面画屏，是因为这个公元前2世纪前期的例子，集中地体现了画屏自汉代开始发生的若干变化，这些变化对这一艺术形式在以后历史上的发展意义深远。变化之一是画屏及所属空间的“私人化”倾向。虽然屏风在汉代的官邸和典礼场合继续使用，但众多例证指示出它越来越深地进入了一般性社会生活以至私家宅第。马王堆画屏所营建的空间并非《明堂位》描写的那种官方礼仪场合，而是私宅中的起居宴乐之地。当模仿住宅的横穴墓（或称“室墓”）自西汉末期盛行之后，随之出现的墓葬壁画就开始更加明确而有效地描绘这种私人空间。壁画中屏风的前方或是墓主夫妇的亲昵燕居场面，或是女主人及其同性宾客共同观舞 [图85.7]。这些生动的图像和考古发现的实物同时反映出新的屏风式样的出现。如张志辉在本书中指出的，东周时期已经存在的L形立屏在汉代变得更加流行，见于多幅汉代壁画和石刻。两架L形立屏配合在一起形成早期的“┌┐”形三面围屏。高低大小相异的屏风开始结合帷帐和坐榻使用，如河南洛阳朱村以及河北安平逯家庄东汉墓葬壁画所示 [图85.8]。这些形式在之后的魏晋南北朝时期继续发展，演变出更多的新式样。

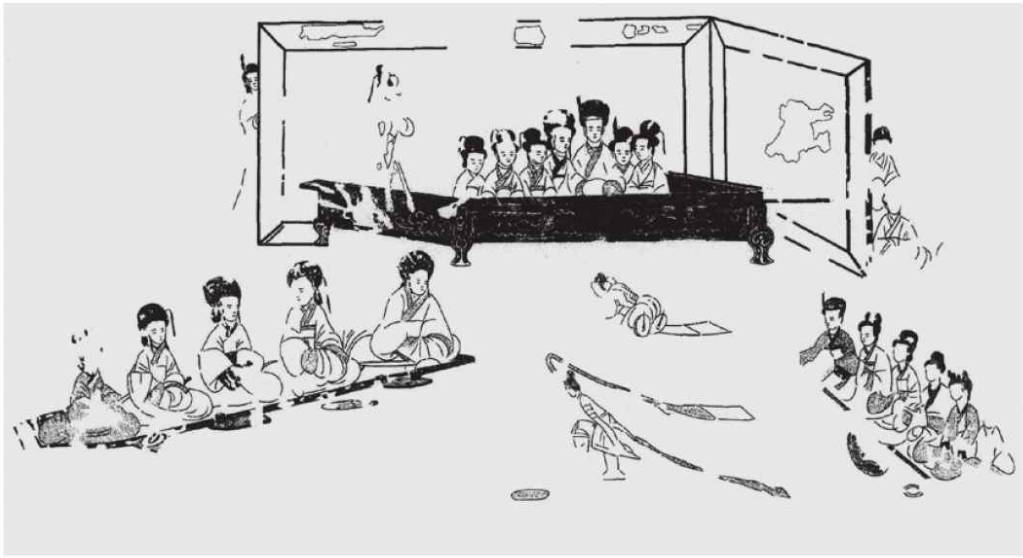


图85.7 观舞图。西汉晚期。西安理工大学西汉墓壁画



图85.8 墓主像。东汉后期。河北安平逯家庄东汉墓壁画

马王堆1号墓出土画屏反映的另一重要现象是“明器化”的倾向。由于古代墓葬中常常设置墓主灵位，为这种特殊用途制作屏风的实践也应运而生。为亡灵设计的屏风经常形体微小，成为礼仪艺术中的一种特殊标志，在汉代以后的墓葬中不断被发现。微型画屏不但相当频繁地出现于新疆吐鲁番阿斯塔那一带的唐墓之中，而且也在宋代及之后的墓葬中流行。但同样可以想见的是，墓葬礼仪和灵魂观念在不同时期中不断变化，墓葬屏风也必然会随着这些变化而改换它们的尺寸和形式。非常值得注意的是，这类变化见于南北朝时期中国北部，此时墓葬中出现的许多连体屏风和石榻（或称石床）是为死者遗体准备的，因此尺寸与日常用具相近，但其石质则指示出其为葬具的身份。一个较早的例子是北魏贵族司马金龙墓中出土的“人物故事图”屏风。考古学家韦正参考大量考古证据，提出这件制作于5世纪晚期的屏风是“在石质的高足床榻上，直接放置或嵌置木质漆画的三面围屏；

每一屏面用小木板组成大木板，然后在上面作画；围屏有边框”^③。由于石质棺床是特制的葬具，那么作为这个棺床组成部分的漆木屏风也可能是为墓葬专门制作的。但从绘画的内容和风格来看，它可能和活人使用的屏风相当接近。这一漆木屏风与石榻的组合在6世纪时被进一步礼仪化和去功能化，形成丧葬特制的整体石屏和石榻〔图85.9〕。李清泉和郑岩在本书中对这些作品进行了富于见解的介绍，特别指出其中不少精彩例证属于来华粟特人的葬具，应该在文化交流中的动态环境中加以分析和解释。



图85.9 屏风石榻。甘肃天水石马坪文山顶北朝墓出土，甘肃省博物馆藏

根据张志辉的研究，三面围屏在魏晋时期开始流行，与此同时，以多扇竖长屏板组成的围屏不但用来围绕坐榻，而且被设置在大床之上，与帷帐组合，构成半封闭的私密空间，如《女史箴图》中的“寝室”一段所示〔图85.10〕。桌椅等高型家具在隋唐时期的长足发展进而引起屏风形式的变化。唐人诗词、佛窟壁画、墓室壁画和传世实物，如日本奈良东大寺正仓院保存的六扇“鸟毛立女屏风”等，这些都反映了多曲立屏在朝野上下的流行，装饰内容也更趋世俗化和娱乐化（见下文讨论）。而到了五代时期，高过人身的“一”字形大座屏

和三扇式大座屏开始被广泛应用，二者均见于传世画作，如王齐翰的《勘书图》、周文矩的《重屏会棋图》、顾闳中的《韩熙载夜宴图》，以及建于924年的王处直墓中的山水大屏〔图85.11〕。黄小峰在本书中提出这种屏、榻的组合常常表现男性所处的空间，而与女性关系密切的则是床上的连屏，可见于《万花春睡图》等画作。

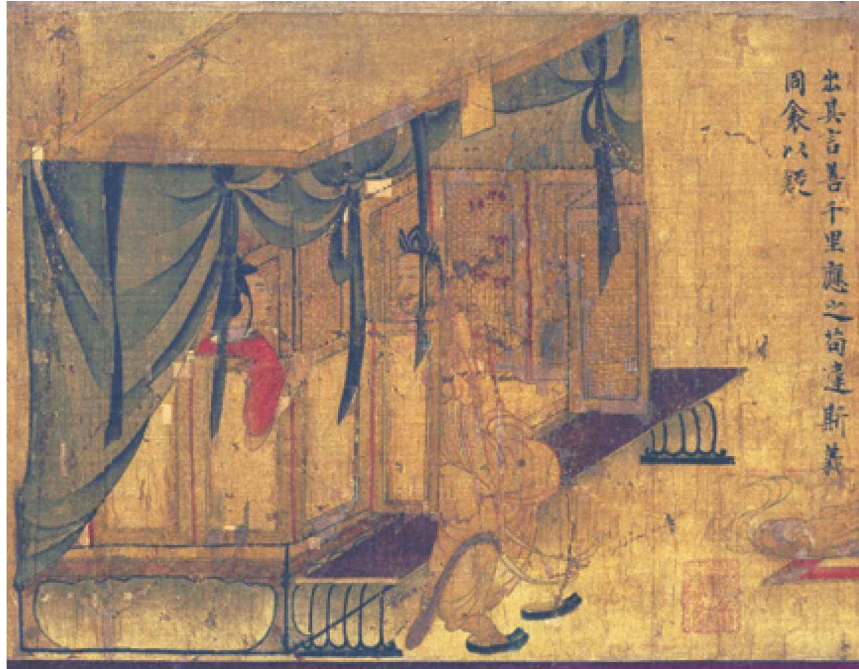


图85.10 (传)顾恺之《女史箴图》(局部)。南北朝。大英博物馆藏



图85.11 山水大屏。924年。河北曲阳王处直墓主室正壁壁画

“一”字形和三扇式座屏这两种基本形式在宋元时期继续流行，但在细部结构上变得更为细腻复杂。从屏前设榻到屏前设椅的变化显示出屏风与人身体之间关系的一个重要改变。这一时期的屏风也更频繁地出现在室外空间里，如北宋官方建筑规范《营造法式》中所说的“照壁屏风骨”即为一例。新的屏风样式还包括南宋时出现的中高旁低的“山”字屏，以及样式越来越丰富的小型屏风。后者如床榻上放置的“枕屏”，时人认为有“育神定魄”的功用，见于当时的绘画之中 [图85.12]。



图85.12 (传)王诜《绣枕晓镜图》。宋。台北故宫博物院藏

置于几案上的“砚屏”是宋代的另一大发明，南宋赵希鹄《洞天清录》中记载创自苏东坡和黄庭坚。砚屏的流行与文人文化的兴起密切相关，特别是受到文人好砚、好石之风的影响。此风一开，以各种观赏石制作微型屏风成为社会各界人士的普遍喜好，进而导致了观赏性砚屏在以后几个世纪中的不断发展和推广。李清泉在本书中还观察到宋元墓葬显示的一个平行倾向，即墓中屏风“不再遵循人的尺度”，而是多以微型形式出现。这一现象当然与为灵魂制作明器屏风的古老传统有关，但也可能在一定程度上受到当时社会上流行小型屏风的影响。

微型屏风一旦在社会上流行开来，便进而导致了屏风这种艺术形式的一个更为深远的观念性变化：屏与人身体的关系被再造，越来越多以“观看”为目的的观赏性屏风被设计和制造出来。它们不断翻新

的样式和质料主要是为了满足所有者的视觉享受需求和由此引起的遐想，而较少与实际生活中的起居坐卧直接相关。当然，这并不是说座屏、床屏这些传统形式消失或没落了，也不是说观赏性屏风是此时的一个全新现象。实际上，以画屏作为观赏对象的传统古来有之（见下文讨论），使用珍奇材料制作屏风的记录也不时见于古代文学作品之中。这里希望指出的是，“观赏化”和“物质化”的倾向在明清时期进入了一个全新阶段。不但砚屏所用之石成为鉴赏家孜孜不倦谈论的对象，而且各种珍贵木材如黄花梨、紫檀、乌木、黄杨木、檀香木、铁梨木、鸚鵡木、柞榛木等也增加了各类屏风的独特情趣。随着这个倾向，如张志辉在本书中所总结的，此时的屏风材料扩展到瓷、石、铜、铁、珐琅、玉、玛瑙、木雕、竹簧、竹雕、书画、织绣、烫画、铁画、百宝嵌、画玻璃、刻玻璃、料丝、玻璃镜、嵌牙、点翠等 [图 85.13]。常见的石质有虢州石、大理石、竹叶玛瑙石、祁阳石、松花石、玉、青金石等。仅漆饰一种就又有黑漆、红漆描金、彩画、戗金、雕漆、螺钿、百宝嵌、嵌银丝之分。这种情况在清代的皇宫中表现得最为明显，而宫廷趣味又和社会上流行的大众文化以及日益频繁的国际交流持续互动，不可分割。



图85.13 黑漆螺钿三仙贺寿图座屏。清。蔗园藏

屏上之画

在挂轴于唐末五代被发明之前，中国绘画艺术最重要的两种媒材是手卷和屏风。但二者之间有两个重大区别。一是它们不同的“媒介特性”：手卷是时间性的，需要观者以手操纵，逐渐展开；画屏则是空间性的，特别是那些正反两面都绘有图像或题有文字的屏风，更是必须在分隔的建筑空间中观看欣赏。古代画家和工匠利用画屏的这个特点，常在其正反两面绘画和书写彼此呼应的图像和文字，以传达特殊的象征意义或美学趣味。一个早期例子仍是马王堆1号墓出土画屏，正面的玉璧图像“锁定”了墓主的灵魂，背后的飞龙则象征了灵魂的飞升 [见图85.5]。⁽⁴⁾

北魏司马金龙墓出土的漆画屏在正反两面上都绘有人物叙事画，但正面的题材为列女，背面所绘的内容则为古贤、高士和孝子（详见李清泉的文章）。在这个例子中，屏风的正反面与“男女”“内外”

等二元观念构成对应关系。另一个非常有意思的例子是故宫博物院收藏的一个康熙时期的小型屏风，一面上画有一幅“中国最早的油画”，描绘江南水榭之间的一组仕女，另一面则是康熙皇帝手书的晋朝诗人张协的《洛褻赋》，描述的也是南方景象 [图85. 14]。把两面屏风放在一起分析，我们可以发现它们之间的复杂关系和对一种特殊“女性空间”概念的建构。⁽⁵⁾

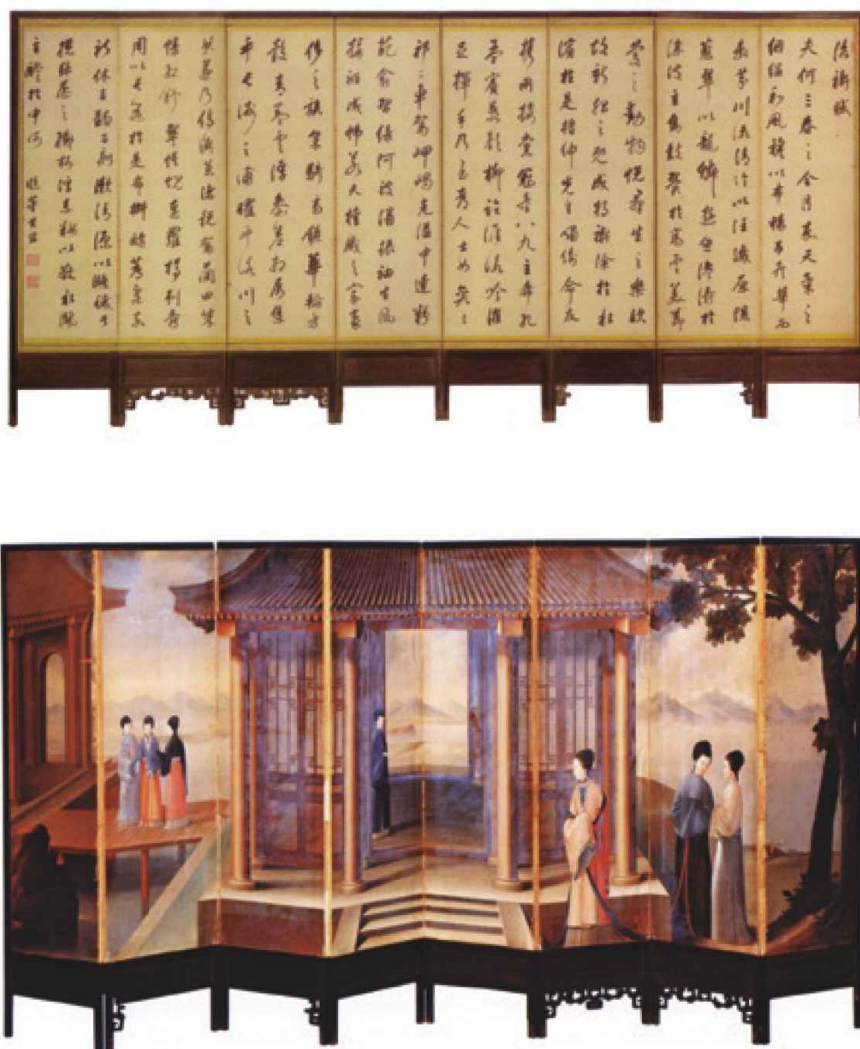


图85.14 《桐荫仕女图》屏正反面。清。故宫博物院藏

手卷和屏风的另一重大区别在于二者不同的使用场合和服务对象。“可携带”的手卷画是为观者的独自阅览而创作的，而画屏则是建筑空间的一部分，既出现在现实生活中又用以陪葬或装饰坟墓。因此，在研究“屏上之画”的时候，我们必须考虑不同类型画屏的具体用途和特殊目的，不能将所有屏风上的图像不加分辨地混杂在一起进行讨论。通过对马王堆汉墓屏风以及北朝石榻与屏风组合的分析，我们得知许多明器屏风上的图像，包括引魂玉璧、墓主肖像、鞍马牛车、死后仙界等，都具有特殊的象征含义与礼仪功能。它们是为了墓葬专门设计和绘制的，我们不能将其作为印证生活中“真实画屏”的绘画题材的根据。

但这也不是说墓葬中的屏风实物及图像就与现实中的画屏没有关系。实际上，以往研究已经证明不少明器屏风和墓葬壁画中的屏风图很可能模拟了现实中的画屏，因此给绘画史研究提供了重要的资料。这种情况在唐代特别突出，如吐鲁番阿斯塔那出土的明器屏风上的仕女图像，以及陕西唐墓中的仕女屏风壁画，与传世的“鸟毛立女屏风”在内容和构图上都少有区别[图85.15、图85.16]。一个更有意思的例子是陕西富平朱家道村嗣鲁王李道坚墓，在整体壁画程序中包括了四具单独画屏的图像，分别为西壁棺床上方的六曲山水屏，北壁上表现《昆仑奴馭牛图》和《双鹤图》的两具单扇画屏，以及南壁西端的“卧狮”单屏。如郑岩在本书文章里指出的，由于这几幅屏风画缺少题材和风格的内在联系，在墓葬中的特定象征意义亦不明显，很可能是墓葬设计者延续“事死如生”的古训，直接将日常居室内的绘画转移到了地下。



图85.15 美女屏风。中唐。西安市长安区南里王村唐墓壁画



图85.16 鸟毛立女屏风。盛唐。日本奈良东大寺正仓院藏

由于流传于世的唐代绘画极为稀少，当时墓葬中的这些“复制”画屏图像对我们了解唐画的内容、形式、风格、画科都具有极为重要的意义，因此在美术史研究中发挥着越来越大的作用。基于墓葬考古的资料，李思明总结了唐代画屏的主题包括“人物、花鸟、山水、畜兽、十二生肖等，其中以人物与花鸟最多。人物画屏风多见于天宝年间以前的壁画墓中，而且具有古韵的、身着褒衣的高士和蜚纤垂髻的仕女形象占有相当大的比例。天宝年间以后人物屏风画减少，这种褒衣人物屏风画更是少见，而花鸟屏风画则大为流行”⁽⁶⁾。

墓葬中画屏图像的某些内容进而可以与画史记载建立直接关系。如张彦远在《历代名画记》中说：“屏风六扇鹤样，自（薛）稷始。”⁽⁷⁾其他唐宋绘画专著如《唐朝名画录》《宣和画谱》等也都有关于薛稷所画鹤屏的记载。⁽⁸⁾唐墓壁画证明薛稷创造的这个样式在他于713年去世之后变得愈加流行，出现在不少9世纪乃至唐代以后的墓葬中。其原因应该是仙鹤图像传达了道家长生不老的观念，所以在墓葬中获得了另一层意义。

唐代覆亡之后，五代时期的各地统治者和北方的辽代皇室成员都修筑了大型墓葬，其中有些含有精彩的画屏图像。最值得提出的三座墓是河北曲阳王处直墓（建于924年）和内蒙古自治区赤峰宝山1号和2号辽墓（建于923年及稍后）。王处直墓中几处都饰有模仿画屏的壁画，如主室正壁上的大型单幅山水屏风〔见图85.11〕，两耳室正壁上的扁长形山水和花鸟屏，以及后室中棺床上方的花鸟屏风。类似的花鸟画屏也出现于宝山2号辽墓的棺床之上，棺床两侧则绘制了两幅大型历史题材画作，其赭色界框显示可能是在模仿大型立屏。一幅画描绘的是杨贵妃教习一只名为“雪衣娘”的白鹦鹉念诵《心经》的传奇故事，另一幅描绘的是才女苏蕙（即苏若兰）为戍边的丈夫寄送手制《璇玑图》的情节〔图85.17〕。据画史记载，唐代著名人物画家张萱和周昉都创作过有关这两个主题的画作。宝山墓壁画很可能是根据张

萱和周昉的构图制作的，因此为研究盛唐人物画及其流传提供了极为宝贵的材料。[\(9\)](#)



图85.17 “寄锦图”。辽代早期。赤峰市阿鲁科尔沁旗东沙布宝山2号墓壁画

从另一方面来说，虽然墓葬中画屏图像的资料不断增加，但这种模仿的形象仍无法代替原作。美术史家仍然需要通过缜密的研究，力图一睹唐宋画史中记载的大量画屏的真容。虽然这些作品大都已消失了，但是流传至今的一些卷轴画有可能原来是作为画屏创作的，现存的形式是对原画“动手术”和局部重新装裱的结果。沿此线索，英国美术史家苏立文（Michael Sullivan）著文讨论了一些可能属于这种情况的作品，如传董源的《寒林重汀图》等 [图85.18]。[\(10\)](#) 一个类似的研究项目是傅熹年对传李思训《江帆楼阁图》与传展子虔《游春图》的对比 [图85.19、图85.20]。通过对照这两幅传世名画的构图，他发现《江帆楼阁图》和《游春图》左部非常相似。尽管后者没有前者中的茂密植被，但是山峦、河岸、树木、建筑物的位置几乎完全相同。他的结论是这两件作品基于同一个粉本。《游春图》将古老的原本转译为便于携带的手卷；《江帆楼阁图》最初则应是一具四扇画屏中的最左一扇，其他三扇下落目前不明。[\(11\)](#)



图85.18 (传)董源《寒林重汀图》。五代。日本兵库县黑川文学院藏



图85.19 (传)李思训《江帆楼阁图》。宋摹本。台北故宫博物院藏



图85.20 (传)展子虔《游春图》。宋摹本。故宫博物院藏

这种对“解体”了的画屏进行重构的研究工作并不局限于遥远的古代。一个较为晚近的例子是故宫博物院收藏的一组十二幅清代无款画像〔图85.21〕。这套绘画作品是1950年故宫博物院工作人员在清点原紫禁城库房时发现的，每幅画中绘一位美人，或居室内，或处室外。这些画像有三个特别引人注目之处。首先是这些绢画大非寻常：每幅画近1米宽、2米高，画面足够容纳近于真人大小的形象。其次，这些画幅与标准立轴不同，都没有装轴，发现的时候只是松松地卷在木杆上。最后，虽然画上没有画家署名，但其中一幅中描绘的闺房里陈设着一架书法屏风，上题“破尘居士”“壶中天”和“圆明主人”款识。这三个别号都是胤禛，即雍正皇帝在1723年登基以前所用的名号，这组画像因此也被定名为“胤正十二妃”或“雍正十二妃”。⁽¹²⁾但随后的一个发现证明该定名并不正确：1986年，故宫博物院资深研究员朱家溍先生在查阅清朝内务府档案时，在雍正十年（1732年）的“木作”档中找到这样一条记录：“雍正十年八月二十二日，据圆明园来帖，内称：司库常保持出由圆明园深柳读书堂围屏上拆下美人绢画十二张，说太监沧洲传旨：着垫纸衬平，各配做卷杆。钦此。本日做得三尺三寸杉木卷杆十二根，并原交美人绢画用连四纸垫平，司库常保、首领萨木哈持去，交太监沧洲讫。”⁽¹³⁾据此档案材料，这组美人画最初并非是装点墙壁的挂轴或贴落，而是一架十二扇围屏上的画面。专家也判定这架画屏是在1709年之后制成的，因为这一年康熙皇帝才将圆明园赐予雍亲王胤禛，胤禛因此才可能称自己为“圆明主人”。所以画屏的制作时间应该在1709年至1723年之间。受到这些启发，我在1996年出版的《重屏》一书和翌年发表的一篇文章中对这架画屏进行了讨论，结合围屏的最初陈设地点，即圆明园深柳读书堂，对这些画像进行了讨论。⁽¹⁴⁾在宏观的层面上，这个例子再次肯定了画屏与建筑环境的关系，证明对“屏上之画”的研究不能脱离屏风的陈设地点以及与拥有者的关系。



图85.21 《十二美人围屏》。清。故宫博物院藏

画中之屏

至少从汉代开始，中国人已经把屏风作为更大的画面和图像程序中的有机因素，或使用屏风图像分割和规划空间，或用以突出画中的主体人物。唐代出现的一个新发展是对屏上画面的详细表现，使之成为整体图像程序中的“画中画”。这意味着屏上的画面和屏外的图像之间发生了种种互动，大大增强了绘画的内容丰富性和艺术表现力。

这个倾向在北朝时期就已经初现端倪：墓葬壁画和石刻中墓主身后的屏风不再空白无物，而开始显示简率的山水或花卉。一个明确的显示“画中画”意图的画屏图像见于唐代景云元年（710年）的节愍太子墓。该墓中围绕棺床的西壁、北壁西侧和南壁西侧上画有一通十二扇屏风，内容是树下仕女，从残存部分可以看到每扇上的人物两两隔树相对[图85.22]。有趣的是，画家在北壁屏风图像的右侧描绘了几个“真实”侍女，身材比屏上的女像要高出几倍。这些人物与画屏上的女性装束相同，但其接近真人的尺寸则显示出她们所表现的是“生活”在墓葬内宅空间中的人物，与屏风上的缩微画像有着本体意义上的区别。[\(15\)](#)



图85.22 美女屏风及侍女。唐（710年）。陕西富平县节愍太子墓壁画摹本

作为“画中画”的画屏图像在盛唐墓葬艺术中进入了成熟时期，一个代表性案例是前文谈到的富平朱家道李道坚墓壁画。上文对此墓的讨论聚焦于单独画屏图像，但是这些图像并不是孤立的，而是属于墓葬壁画中的一个更大的图像空间或图像程序。如北壁上的“昆仑奴驭牛图”和“双鹤图”之间站着一人，根据服装和发式来看是个男装侍女，正手持一管笔尖上蘸了墨的毛笔，面向外似乎注视着刚刚完成工作的画师 [图85. 23]。郑岩注意到虽然这个侍女手部画面损伤了，但是“幸存的笔尖打破了青牛屏风东侧的边框，其身后衣服的一角又与双鹤屏风西侧的边框‘相切’”⁽¹⁶⁾。这些有意设计的重叠关系，意味着这个侍者左右两方的画屏是现实生活中的摆设。同样，西壁上的六曲山水屏风旁边也站着两个侍者。这些人物以及东壁上的大型舞乐图都没有画边框，它们因此处于“屏风之外”，也就是墓主或其灵魂在地下居住的空间。类似的情况见于多个盛唐壁画墓。如西安附近建于745年的苏思勳墓，在西壁的棺床上绘有一架六曲屏风以标示墓室中的主位，对面的东墙上则描绘了没有边框的乐舞场景。⁽¹⁷⁾我们对这一并置并不陌生：马王堆1号汉墓的设计者早在千年前就已经筹划了一个相似的表演和观看场景 [见图85. 7]。



图85. 23 “昆仑奴驭牛”屏风及侍者。唐（738年）。陕西富平县朱家道村李道坚墓北壁壁画

迄今为止，我们所知的这种以画屏作为“画中画”的唐代例子均见于墓葬，以三维的方式呈现。当然，当时用于观赏的卷轴画也可能使用了这种模式，但没有留存下来。另一个可能性是，将画屏作为“画中画”纳入卷轴画，是在稍晚的五代时期发展出来的一个新型绘画样式。支持这个可能性的一个证据是画屏图像在五代时期卷轴画中集中出现，反映出旺盛的艺术创造力和想象力。将这些图画与墓葬绘画进行比较，进而可以观察到二者的联动关系。

创造这个新模式的基地很可能是当时的绘画重镇南唐画院。这个绘画机构留下来的一系列作品和它们的摹本，包括王齐翰的《勘书图》、周文矩的《重屏会棋图》和《宫中图》、顾闳中的《韩熙载夜宴图》等，都包含有画屏的形象。虽然后世临摹者有时将这些“画中画”改换以当时流行的风格（这在《韩熙载夜宴图》中尤为明显），但画的整体构图应是因循原作。设计成“画中画”的画屏在这些作品中如此集中出现，很可能反映出南唐画家之间的互动。^[18]

在这些画中，《勘书图》和《重屏会棋图》尤其显示出艺术家对“画屏”因素的着意利用，以丰富作品的趣味和内涵。如黄小峰在其文章中介绍道，《勘书图》的画面几乎被一架巨大的三曲屏风占满，屏上显示的是一幅全景山水，湖上数峰，岸边垂柳，一抹远山在云雾中若隐若现 [图85.24]。屏前的主要人物——一位文士，则被推到画面右下角，坐在一张小桌后面专心地挑耳（因此这幅画也被称为《挑耳图》）。这幅画的山水图像以及与人物的对应，都使人想到大约同时期的王处直墓的主室正壁壁画及其与墓主墓志铭的对应关系 [见图85.11]。但是《勘书图》中屏风的不寻常的尺度以及人物的情态又使观者好奇地猜想：画家以这张“画中画”作为描绘主体的用意何在？他为何会做出如此安排？黄小峰的回答则是屏上的春景呼应着画中高士挑耳的欢欣畅快。

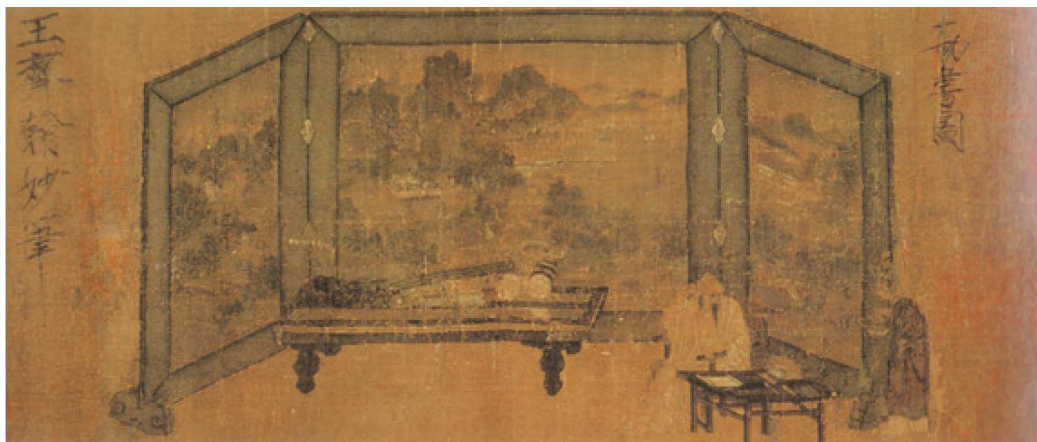


图85.24 王齐翰《勘书图》。五代。南京大学博物馆藏

王齐翰在南唐画院中的同僚周文矩可能也曾以山水屏风入画，旧传王维的《高士弈棋图》就很可能和他有关。但他最有名的“画中画”作品无疑是《重屏会棋图》。这张画目前有两个摹本传世，一件在故宫博物院〔图85.25〕，另一件在华盛顿弗利尔美术馆〔图85.26〕。两画构图相同：四个男性人物在前景中围成一圈或下棋或观弈，一名童子在旁侍候。全图的中心人物是一个戴着黑色高帽的长髯士人，其特殊的装束和凛凛表情都显示出他是这个地点的男主人。他比其他人都显得高大，虽然手里拿着棋盒但注意力并不在棋局之上，而是神情严肃地观察着弈棋者之一，心中似有所思。这个中心人物的背后立着一架单扇长方大屏风，屏上图画展示出一个内宅生活场景：一名长髯男子斜倚在一张床榻上，由四个女子在旁边服侍。这组人物的背后是一架三折山水屏风。



图85.25 周文矩《重屏会棋图》。五代。宋摹本。故宫博物院藏



图85.26 周文矩《重屏会棋图》。五代。宋摹本。华盛顿弗利尔美术馆藏

虽然历代鉴赏家常常致力于猜测画中人物的身份以及图画所隐含的微言大义，但各种说法多不能被确切证明。从一个更基本的层面上看，这幅画表现的是一个贵族男性的两种身份——他在外部男性空间和家内女性空间中的不同形象与活动。这两种身份和形象分别由屏风前的厅堂场景和屏风上的卧室场景象征性地表现出来。画家很仔细地设计了两个空间之间的平行和对称。二者不但位置相对，而且其中的人物数目也相互对应：厅堂中的主人由三位士人相伴，一名童子旁侍，卧房里同样有三位夫人和一位侍女在服侍他。厅堂中的童子和画

屏上的侍女甚至具有相同的位置和姿态，有若屏内屏外的一对镜像。这些有意的对称突出了府第之中的内、外之别。正如画中表现的那样：处于内部空间中的男主人除了慵懒地躺在床上，由他的女人侍候之外，什么也不用做。其无所事事、随遇而安的态度应和了一种“无为”状态。而当他在厅堂中与男宾交往时则是眼神敏锐、高贵有尊严，即使下棋这种娱乐也反映了参与者的脑力博弈。

将《重屏会棋图》的空间建构与王处直墓进行比较，我们发现它们在三个关键点上十分接近 [图85.27]。一是两者的核心部分都被构想和表现为“外”与“内”、“堂”与“寝”的二元结构。二是这两个空间都由一面单幅屏风分割，但周文矩巧妙地将这幅屏风变成“透明的”，以便在同一构图内同时表现外部和内部空间。三是与王处直墓前室与后室的关系相似，《重屏会棋图》中屏前和屏后的空间具有特殊的社会学含义：通过将屏风前的厅堂描绘成男主人社会活动的场所，周文矩把画的重心放在男性世界上，外部空间因此被赋予了强调男性公共形象与社会职责的意义。与之相对，内部的女性所处的空间被表现为图画的幻象，可望而不可即。通过把这两个空间放在画屏外和画屏内，画家得以使用“画中画”的形式构造出一个“按等级安排的信息与情境组成的系统”⁽¹⁹⁾，把性别空间转化为等级化的社会空间。⁽²⁰⁾

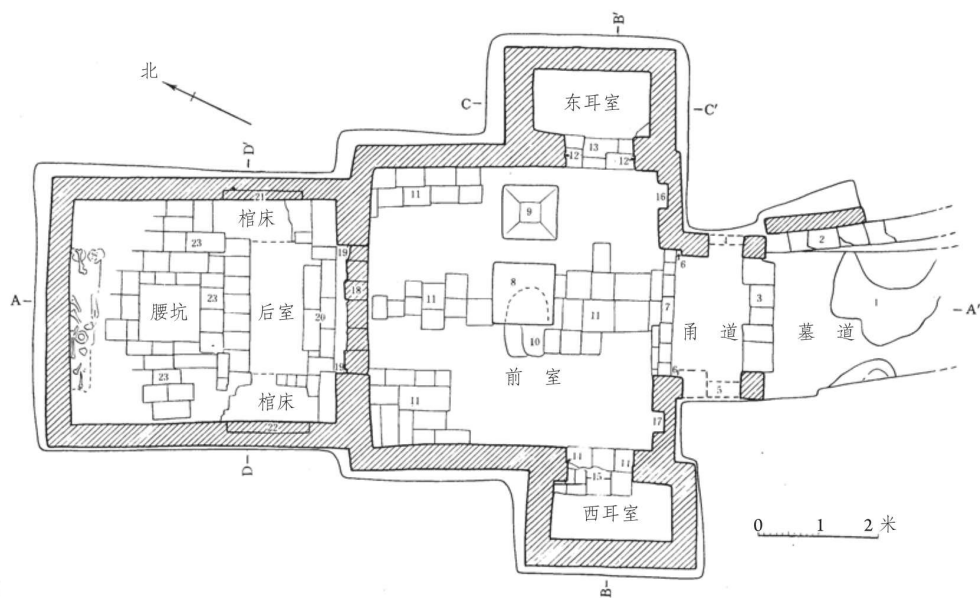


图85.27 河北曲阳王处直墓平面图。924年

经过五代时期的这些创造性的艺术实验，画屏在宋代以后的中国绘画中成为了一个可以被不同画家灵活运用的基本图像和构图元素。一个例子是美国波士顿美术博物馆藏的一面出于宋代著名人物画家苏汉臣之手的团扇，上绘一位坐在庭院露台上梳妆台前的宫廷仕女〔图85.28〕。时值春季，一棵桃树伸展着花枝，四处散放着盆栽和插有花卉的瓶子。然而这春天的景象似乎只是引起了她的伤感：生长于深宫中的这些花儿正像是她自己，只能对着镜子独自欣赏自己的美貌。宫廷女子的忧郁是古代宫体诗的持续主题，诗中的女主人公总是伤感地意识到红颜难驻。这种心情被苏汉臣通过画中镜子和屏风的相互映衬传达出来：当仕女娇美的容颜反照在镜中时，她面前的屏风上则流动着“此恨绵绵无绝期”的波浪。



图85.28 苏汉臣《妆靚仕女图》。宋。波士顿美术馆藏

另一组例子，也是本文讨论的最后一组，反映了画屏在明清时期高度发展的书籍插图中所发挥的多种功能。《西厢记》是当时最流行的插图版图书。根据版本学家传田章的统计，在这个剧本的60种明代版本中，有30个本子配有插图。⁽²¹⁾屏风在这些插图中扮演了重要角色，其中第十折更给不同画家提供了展现才华、标新立异的特殊场所。这一折描写的是莺莺收到张珙通过红娘交给她的一封情书，她表面上装成生气的样子，但心里却十分欢喜，深深地陷入了情网。《西厢记》的许多明代版本都为这段著名的情节配了插图。在创作于万历年间的一幅佚名画家的作品中，莺莺立在一架由单扇立屏隔住的私人空间里读信〔图85.29〕，然而这架屏风既没有阻挡红娘的偷窥，也没有挡住观者的目光。与此不同，万历年间创作的另一幅表现这一情节的插图把屏风转过来，面朝外边，屏上所画的景色与私人庭院的环境融为一体，莺莺坐在花园里读张生的信〔图85.30〕。这两种构图随即被杰出画家陈洪绶（1598—1652年）结合和更新：他采用了正面的视角，但将莺莺的情感状态作为表现的焦点，屏风上的装饰则表现了对难以言传的信息的象征性暗示。四折屏面上花草指出季节的交替，最

引人注目的是一对象征浪漫爱情的翩翩蝴蝶 [图85.31]。陈洪绶的这幅插图刊刻于1639年。一年之后面世的闵齐伋《西厢记》插图又对这幅画做了重新诠释 [图85.32]。图中莺莺藏在屏后，我们仅仅看见她的一个裙角。设计者提供给观者两个渠道对她窥测——一是通过镜子的反射，二是通过红娘窥视的目光。屏风上所画无际水面上漂浮着一叶扁舟，暗示张生的孤寂和思念，因而也透露出莺莺手中情书的内容。



图85.29 《西厢记·窥柬》插图。明。刘龙田刊本。中国国家图书馆藏



图85.30 《西厢记·窥柬》插图。明。肖腾鸿刊本。中国国家图书馆藏



图85.31 陈洪绶《西厢记·窥柬》插图。1639年刊《张深之北西厢记》。浙江博物馆藏



图85.32 《西厢记·窥柬》插图。明。闵齐伋本。科隆东方艺术博物馆藏

-
- (1) 此文原载于苏州博物馆编，《画屏：传统与未来》（凤凰出版社，2009年），为该展览图录的导论，此次发表略有删改。
- (2) 参见本卷《超细读：马王堆1号汉墓中的龙、璧图像》。
- (3) 韦正，《北朝高足围屏床榻的形成》，载《文物》，2015年第1期，第59—68页。
- (4) 见本卷《超细读：马王堆1号汉墓中的龙、璧图像》，第88—91页。
- (5) 巫鸿，《中国绘画中的“女性空间”》，北京：生活·读书·新知三联书店，2019年，第437—448页。
- (6) 李小明，《唐代墓室壁画研究》，西安：陕西人民美术出版社，2005年，第166页。
- (7) 张彦远，《历代名画记》，俞剑华注释，卷九，上海：上海人民美术出版社，1964年，第182页。
- (8) 李小明，《唐代墓室壁画研究》，第378—379页。
- (9) 吴玉贵、罗世平等学者对这两幅壁画都做了仔细研究，见巫鸿、李清泉编，《宝山辽墓：材料与释读》，上海：上海书画出版社，2013年。
- (10) Michael Sullivan, “Notes on Early Chinese Screen Painting,” *Artibus Asiae*, Vol. 27. No.3 (1965): 239 - 254.
- (11) 傅熹年认为《游春图》的底本是一件晚唐画作，见傅熹年，《关于展子虔〈游春图〉年代的探讨》，载《文物》，1978年第11期，第40—52页。铃木敬亦认为《游春图》的底本是初唐作品，见铃木敬，《中国绘画史》，第二册，东京：吉川弘文馆，1981年。

- (12) 黄苗子, 《雍正妃画像》, 载《紫禁城》, 1983年第4期。
- (13) 朱家溍, 《关于雍正时期十二幅美人画的问题》, 载《紫禁城》, 1986年第3期。
- (14) 巫鸿, 《重屏: 中国绘画中的媒材与再现》, 文丹译, 黄小峰校, 上海: 上海人民出版社, 2017年, 第198—209页。
- (15) 杨效俊, 《影作木构间的树石——懿德太子墓与章怀太子墓壁画的比较研究》, 载周天游主编, 《唐墓壁画研究文集》, 西安: 三秦出版社, 2001年, 第344页。
- (16) 郑岩, 《压在“画框”上的笔尖——试论墓葬壁画与传统绘画史的关联》, 载《新美术》, 2009年第1期, 第39—51页, 引文见第41页。
- (17) 发掘报告见陕西考古所唐墓工作组, 《西安东郊唐苏思勳墓清理简报》, 载《考古》, 1960年第1期, 第30—36页。相似的一例是建于742年的李宪墓, 见陕西省考古研究所, 《唐李宪墓发掘报告》, 北京: 科学出版社, 2005年。
- (18) 巫鸿, 《重屏: 中国绘画中的媒材与再现》, 第61—63页。
- (19) Susan Stewart, *Nonsense: Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature* (Baltimore: John Hopkins University Press, 1978), p. 25.
- (20) 基于这种比较, 我最近提出10世纪墓葬与卷轴画之间可能存在着观念和形式上的重要互动。墓葬和绘画中出现的画屏, 反映的应该是当时一种新的艺术风尚或思潮。参考本卷《中国墓葬和绘画中的“画中画”》。
- (21) 传田章编, 『明刊元雜劇西廂記目錄』, 增订本, 东京: 汲古书院, 1979年。

86 全球视野中的美术史研究：变动的格局与未来的展望（2019）

首先祝贺中央美术学院美术史学科创立60周年。作为本科和硕士班的校友，我为母校所取得的成绩感到欣喜，也衷心感谢所有的老师们——包括我自己的老师以及现在的教员——为母校和美术史学科做出的贡献。

我也祝贺全国高校美术史学年会第11届年会的召开。这个系列会议从2007年创始到现在已经走过了10年的历程。虽然这是我第一次参加这个年会，但我一直在关注每年的议程、报告论题和参加的学者。因为在我看来，一个学科进步的标志并不仅仅是著作，更重要的是它的教育体系、研究和出版机制、交流和讨论渠道，以及与其他学科之间的合作关系。与简称为CAA的美国“高校艺术协会”（College Art Association）年会一样，本届全国美术史学年会反映了中国美术史界在这些方面的发展。我常说历史研究者总是在书写两种历史：一是作为研究对象的过去的历史，二是身在其中的史学史。今年的美术史年会尤其明显地立足于这两个历史的交接点上。不论是中央美院美术史学科的60年，还是全国高校美术史学年会的第10年，都反映出美术史作为一个学科在中国从无到有，不断发展壮大的过程。

这就把我带到今年要讲的主题：在全球视野中观察一下美术史研究——主要是中国美术史研究——的现状和发展趋向。这当然是一个非常大的题目，本身就是一个需要仔细研究、仔细讨论的问题，不是一个或几个讲话能够解释清楚的。但我想在这里提出一些个人的看法，希望能够引起一些反思和讨论。

为什么要在“全球视野”中讨论中国美术史研究呢？理由很简单：作为学科的中国美术史从其创建起就已经是全球性的了。这当然

不是说中国人在这以前没有做过独立的美术研究，我们都知道中国古代有非常丰富的书画史籍，但这种著述与现代意义上的学科并不相同，这一点大家也都是了解的。这种前现代学术与现代学科的分野在世界上的很多文化传统中都存在，即便在美术史学科的发源地欧洲也是如此。众所周知瓦萨里在16世纪写的《艺苑名人传》是欧洲美术史中的一部重要著作，但学者们公认作为学科的美术史则是从18世纪中期才开始的，以温克尔曼的《古代艺术史》作为重要标志，原因在于他提出了方法论，提出了艺术风格延续发展的的问题。美术史与古典学、考古学、哲学在这个时期也都发生了学科意义上的互动。

在温克尔曼之后的100多年中，欧洲的美术史可以说还是一个地区内部的学科，主要关心的是欧洲自身的艺术渊源和艺术理想，与欧洲以外的艺术知识即使有些关系也不是太强。但是随着西方向全球的扩张，特别是通过东方主义的流行以及殖民主义和帝国主义的早期全球化过程，美术史的研究和收藏开始迅速地国际化，表现在两个方面：一是西方建立了全球性的美术收藏，早期的主要代表是大英博物馆，在19世纪内进行了重要扩张，建立了包括亚洲的非西方艺术的收藏和展示。美国的美术馆建设稍晚一步，但也因此更为全球化，每个大城市里都建立了“百科全书式”的美术馆，收藏和展示世界各地的艺术品。这个变化进而刺激了学术上的兴趣，一些研究东方艺术的学者开始出现。但是他们的研究并没有对美术史学科本身——没有对它的基本概念、方法和前提——造成值得一书的影响。他们对非西方艺术的分析很少反思欧洲美术史的观念和标准，对非西方艺术形式的评述往往停留在一种宽泛的比较之上，对非西方艺术传统的看法也多具有简单化、本质化（*essencializing*）和非历史化的倾向。

美术史的全球化过程同时也在欧洲之外的地区发生。这些地区和国家中的一些——特别是如中国这样的文化古国——原来也拥有丰富的艺术史写作，但此时接受了西方启蒙主义观念和民族国家模式，开始发展现代的政治、经济、文化和学术构架。在这个过程中，欧洲的

艺术史书写提供了一种主导性的“现代模式”，包括艺术形式的分类和以进化论为基础的历史叙事方式。这个过程不仅是西方和非西方两个板块之间的互动，也包括了地区内部和其他方向上的影响，如日本和苏联对中国美术史研究的影响即属于这种第二层次上的学科全球化。但是从世界角度来看，从19世纪到20世纪逐渐形成的一个格局是：西方拥有全球美术的收藏，因此在全球美术史研究中执牛耳；但从思想和观念上说西方美术史研究并没有受到重大的外来冲击。虽然欧美学者对于自身的艺术传统做出了许多博大精深的研究，但从整体上看仍然建筑在地域性美术的材料和经验之上。而非西方国家一般不具备深厚的全球美术收藏和研究，主要着重于打造自身的艺术史。但是由于这些地区性的学术研究在分析方法和叙事结构上接受了西方艺术史的理论概念，因此在学理上反而是更为全球性的。换言之，提供了“普世”模式的欧洲美术史在实质上持续着封闭的地方性思维方式，而采用了外来系统的非西方地域性美术史在本质上却是更为全球性。这看起来像是一个悖论，但实际上解释了20世纪美术史发展的一个总的趋向，即撰写以国家和地区艺术传统为核心的线性历史，成为美术史研究和写作的基本形式。其结果是从东到西，从北到南，各个国家都或多或少地建立了自己的美术史叙事，有的出现了多种版本。但基本概念和结构则大致相同，多以年代学为主轴，围绕绘画、雕塑、建筑、工艺等门类展开。许多来自欧洲美术史的概念，如风格、图像、模仿、再现、画派、艺术运动等，都成为地域性美术史的共享因素。其结果是美术史显示为以国家和地区为基础的一系列线性美术史，所谓的“世界美术史”实际上是这些线性历史的平行综合。这种架构在“百科全书式”西方美术馆和大学美术史系中表现得非常清晰。

我们或可以把这种格局看作美术史研究在20世纪中全球化的成果。下面我会谈到这个格局存在的一些问题和缺陷。但在进行此种反思之前，我希望强调这种初期的学科全球化对于美术史的进一步发展

具有极其重大的意义。首先，这个过程对“美术”做了一个普世的定义，导致地区性美术史研究在范围上进行了极大扩展。以中国为例，传统文化对视觉艺术的理解相当狭窄，基本上限定于绘画和书法两项。雕塑和建筑不作为专门的艺术门类，因此也没有雕塑家和建筑师的概念。铜器与石刻或作为金石学的对象或作为“古玩”被收藏赏鉴。宗教主题作品除名家手笔之外不进入艺术的领域。从社会学的角度看，传统书画研究主要注目于文人和宫廷的作品，对其他范围中的画作，如商业画和公共绘画等，少有注视和陈述。现代美术史的建立完全改变了这个局面，在与国际展览、收藏及学术活动的互动中，青铜器、画像石、佛教造像、石窟寺、建筑等形式都逐渐纳入了美术史的观察和研究领域，有的甚至成为中国美术史的大宗。同时美术史也与其他学科建立了越来越密切的关系，20世纪上叶值得大书特书的事件包括安阳发掘和对商代文明的探讨、敦煌石窟的调查与敦煌学的建立、古代建筑史研究对西方美术史模式的采用等。另一重要的发展是对于中国之外的艺术传统开始进行系统的翻译和研究，范围主要是欧洲古代和近现代美术、日本美术、印度美术、苏俄美术等。中央美院美术史系创始时就已显示出这种全球和跨学科的构架。记得我在1963年进入这个系的时候，所学的课程包括中国美术史、美术史籍概论、世界美术史、考古学、美术理论。这种学科架构与传统以鉴定为主、以师徒传授为主要方式的学习方法截然不同。

以上我总结了一下以欧洲美术史为模式书写地域性美术史的早期全球化模式。这种模式的主要问题在哪里呢？这当然牵涉到许多更大的问题，包括对现代学科和普世价值的整体批判。我在这里就事论事，简单地对美术史的操作提出两点。首先，“普世”的美术史模式以及所涵盖的许多基本概念并不是从本地的美术史材料中提炼出来的，对于学术研究而言，它应该是有待证明的设论而不应是先验的标准和固定的框架。但实际发生的情况并非如此，常常出现的情况是本地美术史叙事被所根据的模式规定和限制。这种现象在一些较早的著

作中更为明显。比如滕固是建立现代中国美术史研究的一位重要人物。他早年留学德国柏林大学，1932年获美术史学博士。当国立北平艺专和国立杭州艺专于1938年合并成立昆明国立艺术专科学校时他出任了校长。在解释汉代画像时，他根据沃尔夫林的形式主义理论提出“拟绘画”和“拟浮雕”的风格划分，在《中国美术小史》中他以希腊艺术的进化模式解释中国美术的发展，在《唐宋绘画史》中他引用“移情说”阐释古代绘画。这些看法在当时都相当具有新意，他因此也被一些评论者称为“中国现代艺术史学的奠基者”。但实际上这些解释基本上是通过理论的“移植”，而非通过对材料的详尽占有和分析总结出来的，与所根据的西方学术著作在原创性和缜密性上都有明显差别。对美术史研究影响更大的例子还包括使用摩尔根的“图腾”理论解释商周青铜器纹样，使用社会进化论为美术的发展进行宏大的分期等，都属于对外来理论的简单接受和套用，在对历史材料和环境的详细分析之下往往站不住脚或显得大而无当，因此现在已经很少有人这样提了。

线性地域美术史模式的另一个问题是挥之不去的“西方中心”症结。之所以挥之不去的原因有多种。从根底上说，现代美术史的学科模式来源于欧洲，即使各地区的美术史研究处理的是本地的材料，但在基本立论和观念上常常是随着欧洲美术史中提出的问题在走。而且，西方在建立“百科全书式”全球美术馆的同时也开始越来越多地关心非西方美术的研究和教学。早期研究东方美术的学者往往是从欧洲美术史“改行”过来的，其知识背景决定了所使用的观念和方法，而他们的著作进而影响了非西方国家学者对本地美术史的书写。此外，西方推出的规模庞大、具有权威性的“世界美术史”，如现在仍然畅销的《詹森艺术史》和《加德纳艺术史》，明确无误地把欧美艺术作为绝对中心。虽然这些书综合了多个线性地域美术史，但欧美之外的地区或被压缩或被合并，甚至难以成为“历史”。值得注意的是

这类书籍在中国这样的非西方国家中仍被作为基本教材推销和使用，实际上帮助了美术史中西方中心观念的继续推行。

这些问题都可以说是历史造成的问题，放在19和20世纪的全球历史环境中去考虑，可以说是不可避免的。使我们对未来有信心的是，在过去的二三十年中，中国美术史的研究在中国和西方都发生了很大的变化，学者们对以上提到的这些问题有了越来越强烈的自觉认识并开始进行矫正。在国外，历史学在20世纪70和80年代的整体发展带动了美术史研究的一个深刻变化，从建筑于“普世”观念上的形式分析转移到对艺术创作的具体历史分析，包括艺术品的创作、需求、功能、观看、流通、展示、收藏等方面。在这个转移中艺术史也和历史学、人类学、社会学、文学甚至经济学建立了密切联系，这些学科也越来越多地使用非文字性材料，包括美术馆的收藏和档案。这类新型美术史研究中很大一批属于对各种“原境”（contexts）的重构和阐释。“context”一词在文学批评中翻译成“上下文”，体现出文本的线性状态。但是用在人类学和美术史中，这个概念具有更为强烈的空间和现场的含义。原境概念的流行因此反映出以进化论为模式的线性美术史向重构具体历史情境的空间性美术史的移动。这个移动具有深刻的意义，可说是为美术史的“去西方中心化”奠定了基础。与此相应，美术史学者的专业要求也发生了重大变化，除了艺术史的知识以外还需要对古代语言、历史和其他有关领域具有相当专业的知识和研究能力。新一代的西方中国美术史学家在这个学术环境中产生并建立了自己的学术地位，佼佼者如高居翰（James Cahill）、苏立文（Michael Sullivan）、班宗华（Richard Barnhart）、梁庄爱伦（Ellen Johnston Laing）、范德本（Harrie A. Vanderstappen）等人。他们对中国艺术的研究深入到思想、政治、文化等领域，自觉地与前一代学者拉开距离。在中国出生的美术史学家的参与更增加了一个新的维度。以方闻和李铸晋为代表，这些学者在中西两个系统中接受美术史训练，之后在西方的博物馆和大学中工作。他们的教育和学

术研究常涉及一种双重的比较过程。首先，他们自然而然地将以往接受的艺术史教育与新的环境相互衔接。在这个新环境中，无论是在展览场所里还是在艺术史研究方法论的层面上，非西方艺术与其他艺术传统都共存于一个跨国架构之中。其次，使用英语讨论中国绘画和书法，这些中国艺术史家的写作实践提供了“跨语际”（translingual）学术的一些例子。还需要提到的是，人类学界的张光直先生和吉德炜（David Keitghley）等人也在1980年后写作了与中国古代美术有关的重要文章，反映出美术史在整体人文社会学科中不断扩大的影响。

在中国国内，以我个人的观察，美术史研究经过“文革”之后的一段调整，从20世纪90年代，特别是新世纪开始后，进入了一个飞速发展的时期。在这个时期之前和刚刚开始的时候，中国学界对于西方的中国美术史研究处于一种了解和学习的阶段，西方专家来中国讲学也还带有某种“传教士”味道，难以说是平等的交流。但这个情况很快发生了变化。越来越多的学术活动、访问和翻译，使国内学者以参与者的身份进入国际上的中国美术史研究。我主持的“汉唐之间的艺术与考古”从1999年持续到2001年，是这一时期的国际学术活动之一。这个项目有60余名学者参加，包括中央美院的金维诺、罗世平等先生，出版了三卷文集。从翻译和介绍上看，尹吉男先生主编的“开放的艺术史”丛书越来越及时地把西方中国美术史研究的近期成果介绍到国内。我说“越来越及时”是因为这其中也包括一个过程。如我的《武梁祠》是10年之后以中文面世，但2010年《黄泉下的美术》则基本上是中英文同时出版，大致取消了时间差。近10年中，越来越多的中国学者和学生去欧美和日本访问、进修和学习。国内美术史研究的水平也迅速提高，反映为每年都有相当数量的高质量论文和书籍出现。这些著作资料翔实，参考和吸收了国外中国美术史研究的方法和成果。此外，国内美术史研究的覆盖面也在不断扩充，除了古代艺术中的新方向外，也开始包括视觉文化、摄影、传媒和对现当代艺术

的研究。在我看来，其结果目前在中国美术史这个领域内已经不存在明显的“西方方式”和“中国方式”的分野。不同地区的学术特点和侧重当然会永远存在，但相互了解与合作已经成为这个领域中的主要格局。

我们目前面对的最主要问题，因此不再是中国美术史研究中的“东西关系”问题——这个问题在最近的十几二十年中已经得到不断的解决——而是更广义的地域性美术史与全球美术史的关系问题，在我看来目前还没有找到适当的解决方式。上面说到美术史的早期全球化造成了西方中心的状态。这不但是非西方国家美术史家深有所感的问题，也是在西方工作的美术史家越来越关心的一个问题。作为解决方式，西方大学的美术史系在过去一些年中不断增加了非西方美术的教学领域和教员位置，展览、出版和研究基金等各方面也都进行了相应的调整。我感到这些扩展是绝对必要的，而且需要进一步扩大。但同时认为绝对的平衡是不可能的：我们无法想象欧美大学中研究非西方艺术的专家和研究西方艺术的专家数量相同，就像我们无法想象中国大学中研究外国美术史的教职与研究中国美术史的教职数量相同。出于明显而合理的原因，每个国家自然会专注于自己国家的文化传统，不同学校也会有各自的专长。我所考虑的不是这种表面的、数量的平衡，而是如何达到更深的学理上和史学观念上的平等。在我看来这是美术史全球化在第二个和更高级阶段中的任务，也就是21世纪中的任务。

目前有不少西方美术史家认为全球语境中的平等史学观念已经成为一个可以争取的理想。一些人认为实现这个理想的方式是撰写新型的全球艺术史，通过扫除文化偏见、反思和扬弃西方传统观念，打造不以地域分界的新的美术史叙事。大卫·萨默斯（David Summers）的《多元真实空间》、托马斯·考夫曼（Thomas Kaufmann）的《通向艺术地理学》等书代表了这类尝试。但正如雅希·埃尔斯纳（Jaś Elsner）不久前在北京的一次讲话中提出的，他认为这种做法仍难以

跳出以“普世性”思考艺术史的框架，欧洲中心主义的惯性思维仍不可避免地隐藏其中。我对此有同感，但认为这类著作仍代表了积极的实验性努力，其重要性不在于马上提供一个大家都能够使用的全新的美术史模式，而在于这些努力开拓的不断扩大的讨论空间。作为一个处理具体材料的历史研究者，我感到最终能够改变“西方中心”格局、建立全球性美术史的途径，不是以抽象思维的方式推演出一套理论话语，而是通过对于历史作品和话语的具体分析，从中提炼出多元性的美术史概念和叙事方式。个中道理非常简单：欧洲美术史的理论方法论都是在分析欧洲艺术的基础上获得的，如果我们希望将理论方法论的范围扩大到全球的话，那么就必须从欧洲之外的艺术作品和历史文献出发，在各种地域美术传统之间的持续对话中得出这些理论方法论。

这种设想不是虚构的，而是有着明确的必要性和可能性。就以中国美术来说，很多艺术形式都是相当独特的，代表了与欧洲美术相当不同的逻辑和发展线索。在不久前由三联书店出版的一本演讲集中，我举出了四个这种形式：一是以玉器和青铜器为代表的古代“礼器”，二是持续了几千年的墓葬艺术，三是结合了时间和空间的手卷画，四是具有深厚人文内涵的山水画。其他可以大书特书的还有很多，如绘画和书法中的笔墨，石窟作为一种特殊的绘画，雕塑、建筑和观想方式的综合，以及木构建筑的特殊时间性和纪念碑性等。如果能够把这些非常辉煌的艺术传统在史学层次上研究透彻，并在理论层次上加以升华，一定可以提出一系列本质性的问题，如：现行的艺术分类是否符合中国的历史情况？视觉性和再现观念是否需要重新定义？政治权威和历史记忆、宗教和哲学概念如何以多种方式内化于艺术表现？甚至美术分析中使用的基本术语，如“画面”“笔触”“空间”“构图”等也都可以被重新思考和定义。

但我希望看到的并不是由中国美术史家独立地去开拓这些领土或——我们已经在这样做了。我所向往的状态是在全球美术史的语境中

去实现对地域艺术传统的进一步研究和提炼。这意味着我们需要向世界解说中国艺术，但这种解说不是去做国际普及或“扫盲”之类的工作。理想的机制是一方面持续高水平的专业研究工作，一方面建立与其他领域美术史家的对话渠道和进行深度的学术交流，通过不同地区的个案研究对美术史基本概念进行反思。我在此处设想的，因此不是提出一个个人化的全球美术理论体系，更不是以“中国中心”的格局代替“欧美中心”的格局，而是建立一种学术交流和学术生产的机制，通过这种机制逐渐促成美术史中的多元的全球视野。

这里我可以介绍一个例子：在过去的五六年中，我所在的芝加哥大学美术史系创立了一个由不同地区美术史的专家参加的“全球古代美术”项目（Global Ancient Art, or GAA），每年围绕一个专题进行跨地域的研究。开始时有研究古希腊—罗马美术、早期基督教美术、美洲玛雅美术和古代中国美术的四位教授参加，现在已经增加到七位。参与者每年共同选择一个主题，围绕这个主题各自研究，然后在年度会议中提出报告并进行讨论，最后结集发表。过去五年中做过的主题包括：古代美术中的“不可视性”（invisibility）、古代美术中的“容器”（vessel）、古代美术中的“尺度”（scale）、古代美术与“祭祀”（sacrifice），和两周前的“古代美术中的风景（或山水）”。每篇报告并不必须对不同艺术传统进行直接比较，但是整个项目的实施过程，包括开始的选题和随后的报告、讨论和出版，把多元地域的美术史研究连接入一个研究框架，在这个过程中相互启发，引出新的想法甚至理论。关键的一点是：不论是研究欧洲、亚洲还是美洲艺术的参加者，彼此的关系完全是平等的，完全从各自的材料和历史原境出发。在这些对话中，中国古代艺术在一些题目上——比如“不可视性”和“容器”——马上显示出材料的特殊丰富性和进行深度理论反思的可能性。而希腊化时期和罗马的风景画如此成熟，也使与会者重新思考山水艺术在全球语境中的发展过程和意义。

这个项目虽然不大，但在我看来提供了一种新的学科交流模式，其意义在于建立美术史研究中的一个三维架构。在这个架构中，“纵向”的地域艺术史与“横向”的全球艺术史相互连接。在不抛弃既有的地域艺术史的前提下，这一结构有望建立跨地域的纽带，打破线性历史的闭关自守，并逐渐改造教学和研究的架构（比如说我所在的系已经开始设想在原有的线性地区美术史专业之外，设立如“全球古代美术”“全球建筑史”“全球宗教美术”“全球当代艺术”这样的专业组群。教员和学生可以同时加入这两个维度）。这些做法的基本目的就是如上所述，通过对具体历史作品的研究和分析，提炼出多元性的美术史概念和叙事方式，最终改变历史遗留下来的西方中心的美术史知识架构。

这个过渡必然是长期的，绝对不是一个或几个“工程”能够实现的。但历史研究本身就是漫长的过程，改变人们的历史观念是一个更为漫长的过程。颇有趣味的是，在我有限的经验中，我发现非西方美术史家的知识结构使其在这种跨地域讨论中处于领先地位。这似乎不容易理解，但实际上有着历史的必然性。非西方美术史学者在学校里都学习过欧洲美术史，对西方美术史中的重要著作和理论往往有相当程度的了解。中国现在对西方美术史名著的大规模翻译更是在世界上闻所未闻。相对而言，西方美术史家对非西方美术的了解程度要低得多，并且常常出现由此产生的对进入对话的犹豫。这意味着在建立新型美术史全球格局的过程中，非西方美术史学者可以而且应该更为主动地参与，发挥自己的所长，同时把对世界美术的兴趣从往昔的名著，扩展到目前正在发生的美术史事件和动向中去。

本卷所收论文出处

72. 《比较场所：纪念碑性、废墟、时间性》

“Locations of Comparison: Some Personal Observations,” in *Comparativism in Art History*, Jaś Elsner ed. (Oxford: Routledge, 2017), pp. 30 - 41.

73. 《汉代石棺：外观、深度与原境》

“Han Sarcophagi: Surface, Depth, Context,” *Res: Anthropology and Aesthetics*, no. 61/62 (2012): 196 - 212.

74. 《宝山辽墓的释读和启示》

巫鸿、李清泉编，《宝山辽墓：材料与释读》，上海：上海书画出版社，2013年，第5—48页。

75. 《超细读：马王堆1号汉墓中的龙、璧图像》

原名《马王堆一号汉墓中的龙、璧图像》，载《文物》，2015年第1期，第54—61页。

76. 《礼器的艺术：话语与实践》

“The Art of ‘Ritual Artifacts’ (*Liqi*): Discourse and Practice,” in *A Companion to Chinese Art*, Martin J. Powers and Katherine R. Tsiang eds. (Chichester: John Wiley and Sons, 2016), pp. 233 - 253.

77. 《无形的微型：中国艺术和建筑中对灵魂的界框》

“The Invisible Miniature: Framing the Soul in Chinese Art and Architecture,” *Art History* 38 (2) (2015):286 - 303.

78. 《墓葬考古与绘画史研究》

学术演讲“墓葬与绘画史研究”，2015年10月15日于上海博物馆报告厅。

发表于《古代墓葬美术研究》（第四辑），长沙：湖南美术出版社，2017年，第1—26页。

79. 《中国墓葬和绘画中的“画中画”》

上海博物馆编，《壁上观——细读山西古代壁画》，北京：北京大学出版社，2017年，第304—333页。

80. 《“黑画”小史：中国绘画中的一个反传统》

学术演讲“A Short History of ‘Black Painting’ (*Hei hua*): A Counter Tradition in Chinese Art”，2018年2月15日于普林斯顿大学艺术与考古系。

81. 《墓葬中的通道：对“不可视性”的阅读》

“The Archaeology of Passage: Reading Invisibility in Chinese Tombs,” in *Conditions of Visibility*, Richard Neer ed. (Oxford: Oxford University Press, 2019), pp. 111 - 145.

82. 《实践与话语：中山王罍墓中器物的安置与象征意义》

“Practice and Discourse: Ritual Vessels in a Fourth-Century BCE Chinese Tomb,” in *Vessels: The Object as Container*,

Claudia Brittenham ed. (Oxford: Oxford University Press, 2019), pp. 120 - 171.

83. 《死亡之为纽带：佛教礼拜与祖先尊崇》

“Introduction,” in *Refiguring East Asian Religious Art: Buddhist Devotion and Funerary Practice*, Wu Hung and Paul Copp eds. (Chicago: Center for the Art of East Asia, University of Chicago, 2019), pp. 9 - 20.

84. 《六朝时代的艺术与视觉文化》

“Art and Visual Culture,” in *The Cambridge History of China: Volume 2, The Six Dynasties, 220 - 589*, Albert E. Dien and Keith N. Knapp eds. (Cambridge: Cambridge University Press, 2019), pp. 662 - 697.

85. 《画屏的世界》

苏州博物馆编，《画屏：传统与未来》，南京：凤凰出版社，2009年，第7—57页。

86. 《全球视野中的美术史研究：变动的格局与未来的展望》

第11届中国高等院校美术史学年会会议发言，2017年11月25日于中央美术学院美术馆报告厅。

发表于《美术研究》，2019年第4期，第10—14页。