

## 墓葬美术的原境重构与学科范式建构

### ——巫鸿《黄泉下的美术——宏观中国古代墓葬》书评

王宇哲

(北京大学 化学与分子工程学院 北京 100871)

中国古代墓葬美术被德国著名美术史学家倪克鲁（Lucas Nickel）称为是一门“巫鸿式”的学科。<sup>1</sup>作为一位先后接受过中国和西方的传统学术训练、长期任教于芝加哥大学的著名美术史学家，巫鸿（Wu Hung）以中国古代墓葬美术为研究课题，先后撰写了《“玉衣”或“玉人”？——满城汉墓与汉代墓葬艺术中的质料象征意义》（1997）、《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）、《“明器”的理论与实践——战国时期礼仪美术的观念化倾向》（2006）等一系列论著，试图系统地构建起墓葬美术这一美术史亚学科的研究范式，而发表于2010年的《黄泉下的美术——宏观中国古代墓葬》（三联书店，2016年版，以下出自本书的引文仅标注页码）则是巫鸿中国古代墓葬美术研究的集大成之作。本文基于笔者的阅读体会，结合巫鸿本人对于中国美术史研究方法论的阐述，试图就《黄泉下的美术》中对墓葬美术自上而下的学科研究范式建构和对原境（context）进行“重构”（reconstruction）的研究方法作一分析评述，在此基础上以本书第二章“明器”一节为例，具体论述巫鸿理论体系的强大解释力及其来源，并据此讨论《黄泉下的美术》的理论贡献和有待商榷之处。

#### 一、自上而下的范式建构：《黄泉下的美术》的分析框架

《黄泉下的美术》的论证逻辑迥异于一般美术史学著作的架构。巫鸿并未采取以具有代表性的墓葬艺术代表案例作为论述的起始、从中归纳出墓葬美术特点的自下而上式的论证思路，而是在导言中开宗明义地给出了全书采取的分析框架，并以此为起点发展出全书的论述。换言之，巫鸿在《黄泉下的美术》中的论证更近于演绎而非归纳，在阅读全书时，读者可以明确感知到巫鸿试图就墓葬美术这一美术史亚学科建立起完备的公理化体系的努力。具体而言，巫鸿将全书的分析框架“建立在一切人工制品的三个本质要素之上：空间性、物质性和时间性”（第11页），在此基础上考察各个要素的不同方面，并依此解释中国古代墓葬美术中的具体现象，通过该理论体系的强大解释力侧面证明其合理性，从而建构起独特的、自上而下的学科研究范式。

本书第一章论述墓葬美术中的空间性。巫鸿的论述以墓葬史上棺的发明为起点，棺“为死者构造了第一个隔绝的建筑空间”（第16页），而这个空间随后逐渐发展成精致的地下家园或微观世界，这样的发展历程是通过室墓取代檸墓而实现的。室墓的出现使得地下世界与地上世界不再完全隔绝，地下墓室逐渐成为类似住宅的建筑空间，空间性随即表现为这样的建筑空间对幸福家园、天界和仙境三重宇宙的表现，三者被“编织成墓中的动态整体”（第62页），最终“把多种界域综合为一个图像程序”（第63页）。在此基础上，墓葬建造者对死者位置的建

1 转引自王菁：《卡里斯马式学者的镜子——评巫鸿〈黄泉下的美术——宏观中国古代墓葬〉》，《中国图书评论》2013年第6期，第65-68页。

构是空间性的第三重体现，巫鸿极富洞察力地提出了死者灵魂作为主体的视角（将在本文第二部分详细讨论），这一主体以具象或非具象的方式在墓葬这一祭祀空间中加以呈现。

第二章论述墓葬美术中的物质性。具体而言，巫鸿试图讨论“为何某些材料、媒质、尺度、形状和色彩被墓葬特殊选用，以及这些物质和视觉的元素如何被运用、转换和结合，以实现墓葬艺术的宗教和艺术目的”（第89页）。具体地，墓葬的物质性可以分为三个方面：器物或随葬品；墓俑及其媒质；对死者尸体的处理（第91页）。随葬品即所谓“明器”呈现出“独特的形式和制造标准”（第93页），这与墓葬本身的特性密不可分，具体将在本文第三部分加以详细讨论；墓俑再现死者或与死者相关的人的形象；而对死者尸体的处理“一种期冀保存尸体，另一种则希望转化尸体”（第132页），在此基础上发展出不同的丧葬风俗。

第三章论述墓葬美术中的时间性。墓葬同时作为空间建构和时间建构，时间性与空间性具有紧密的联系（第156页），具体体现在宇宙/神话时间、经验时间和历史时间三个方面，而“旅行”的图像“模糊了这些系统之间的界限，并将它们连缀为不息的运动和转化”（第157页）。宇宙/神话时间方面，简洁和程式化的美术表现形成了“熔华夏和异域因素于一炉的综合性宇宙图景”（第169页）；经验时间方面，“生器”作为陪葬品，指涉着死者过去的肉体存在和现在的灵魂存在；历史时间方面，墓志铭记叙死者所涉足的历史，而孝子和隐士的图像参与着更为宏大的历史叙事，复古的持续潮流进一步使历史时间这一因素得以凸显。最后，“从生人世界到死者世界的时间性的进程”（第204页）“将三种独立系统纳入一个大型叙事程序”（第199页）。

综上所述，巫鸿通过前三章的系统论述构建起了完整的学科研究范式，而“尾声”一章便把空间性、时间性、物质性融入马王堆M1汉墓、满城M1汉墓和宣化张氏墓地三个具有代表性的墓葬艺术代表案例之中，是巫鸿理论体系构建完成后的再次检验与应用示范。《黄泉下的美术》全书采取的自上而下的论证逻辑背后正是巫鸿试图对墓葬美术这一亚学科进行研究范式建构的尝试，而这一研究范式的合理性与其理论体系对墓葬美术研究过程中具体现象的强大解释力相互印证。

## 二、见微知著的原境重构：巫鸿的美术史研究方法论

《黄泉下的美术》中对于空间性、物质性和时间性的论述以对“原境”（context）的尊重为基本立足点，试图实现对墓葬美术所处的历史状况的重构（reconstruction）。巫鸿在序言中指出：本书“研究的首要目的是揭示墓葬设计、装饰及随葬品的潜在逻辑，并将其解释为社会关系、历史和记忆、宇宙论以及宗教信仰的表现”（第3页），而不是剥离掉墓葬中艺术品的原始环境和功能、千篇一律地对这些艺术品进行泛泛的分析。这种见微知著的原境重构正是巫鸿独到的美术史研究方法论的具体体现，下面结合巫鸿本人关于中国美术史研究方法的访谈记录对此加以详述。

在2011年巫鸿与朱志荣关于中国美术史研究方法的对话中，巫鸿特别强调了美术史研究中“原境重构”的重要性。巫鸿指出，在美术史研究中，“我们继承下来的往往是一些离开了原来原境的历史碎片，因此我们需要从这些很具体的碎片出发来重构原来的实体。特别是我称为‘礼仪艺术’的碎片，它们原来都是为了某种宗教、政治目的服务的，背后往往都有一个建筑物。”<sup>1</sup>具体到对于中国古代墓葬美术的研究，巫鸿敏锐地洞察到此前的墓葬美术研究的局限性：“取消了原始语境的艺术收藏……阻碍了对‘形式’作为文化和艺术表达手段的真实理解”（第7页），当墓葬中发掘出的艺术品被锁进不同的展柜进行展出、美术史学家在不了解这些

1 巫鸿，朱志荣：《中国美术史研究的方法——巫鸿教授访谈录》，《艺术百家》2011年第4期，第62-69页。

艺术品在原来的墓葬中所摆放的位置和周围器物的情况下对艺术品的形式本身进行纯粹美学意义上的赏析，主观臆测与错漏之处便不可避免。在出土的众多艺术品背后隐藏着墓葬美术的内在逻辑，美术史研究者应当把这些艺术品还原到墓葬的原始环境中，才能对这些艺术品的形制和功能产生更为清晰的认识。

原境重构的方法论带来了对于墓葬美术不同的观看方式，这为相关的美术史研究带来全新的视角。当我们意识到墓葬作为供死者灵魂观看的“内部空间”的属性，以死者灵魂为主体的视角使得墓主的主体位置得以凸显，而这在传统墓葬美术研究中被长期忽视。在本书第一章“再现灵魂”一节中，巫鸿通过对墓主主体位置的建构，令人信服地串联起灵座和死后画像的演进及其背后的逻辑，很好地解释了为何灵座上并没有肖像等一系列富有争议的学术问题，这正是巫鸿独到的美术史研究方法论的助益。

### 三、理论体系解释力及其来源：以“明器”一节为例

《黄泉下的美术》第二章“明器”一节的论述是全书最精彩的章节之一，巫鸿以严密的逻辑对“明器”背后墓葬美术中的物质性展开具体论述，无可辩驳地回答了明器为何形成了特殊的形制、明器演变背后的内在逻辑等问题，充分体现了巫鸿理论体系的强大解释力。

巫鸿在本章起始对明器作出了总括性的论断：“明器应该保持实用器的形式但是拒斥其可用性……这一拒斥是通过操控器物的形状、色彩和装饰来实现的。”（第92页）这一结论的得出并非来自对墓葬美术案例一般意义上的观察与分析，巫鸿似乎以断言的形式不由分说地向读者给出了本章全部论证的逻辑起始。基于此，巫鸿随即给出了适用于墓葬美术研究的两重推论：其一，明器因此可以从墓葬中发掘的器物中辨认出来；其二，明器与其他类型的随葬品应当进行综合分析。这两条推论导向了对于古代墓葬中很多陶器和青铜器的特殊形制及制作标准的解释，这些艺术品与其他随葬品的显著不同正是由于其作为明器的特殊身份，山东龙山文化出土的“蛋壳陶”便是很好的范例。巫鸿在此处援引了不同学者的大量相关论述，就这一案例进行了详尽的分析，通过考古证据把蛋壳陶界定为墓葬中的随葬明器，而非日常生活中被大量使用的器具。最后，巫鸿以明器设计中的“复古”倾向进一步确证这一逻辑的合理性，明器的复古倾向背后正是制作者试图将其与实用器区分开来的努力。

通过上文的论述，我们可以大致把握巫鸿在《黄泉下的美术》中的论证模式，体会其理论体系的强大解释力。相比于观察-归纳的研究范式，巫鸿在书中采纳的断言-演绎范式是“观念先行”的大胆尝试。<sup>1</sup>这种理论体系的构筑模式避免了简单归纳带来的内禀的逻辑缺失，以极强的逻辑性试图对具体案例做出条分缕析的解释，这正是本书论证的特点之一。

### 四、评价与总结

巫鸿《黄泉下的美术》通过对中国古代墓葬美术的原境重构，将全书的论证框架建立在空间性、物质性、时间性三个要素之上，试图建构起墓葬美术这一亚学科的研究范式，为墓葬美术研究做出了奠基性的贡献。

当然，《黄泉下的美术》所采用的自上而下的论证逻辑不可避免地为本书的史料运用引入了一些粗糙谬误之处，作者先入为主的主观判断在一些案例中影响了对具体史料的阐释，限于篇幅在此仅举一例。第一章“再现灵魂”一节中，巫鸿以白鹤形象的出现与流变作为墓葬与道教洞天观念逐渐连接起来的证据（第62页），但著名学者王菁指出：白鹤并非专属于道教的固

1 王菁：《卡里斯马式学者的镜子——评巫鸿〈黄泉下的美术——宏观中国古代墓葬〉》，《中国图书评论》2013年第6期，第65-68页。

定意象，早在汉代，在门框上装饰以白鹤等祥瑞图案的做法已经毫不新奇，巫鸿的论断未免“想象力过于丰富而证据不足”。<sup>1</sup>这一批评无疑是具有力度的。然而，纵观全书，我们仍可认定巫鸿的整体论述瑕不掩瑜，其富有新意的论述视角为墓葬美术研究提供了可靠的范式与独具特色的方法论。

### 参考文献：

- [1] [美]巫鸿：《黄泉下的美术：宏观中国古代墓葬》，北京：生活·读书·新知三联书店，2016年。
- [2] 王菁：《卡里斯马式学者的镜子——评巫鸿〈黄泉下的美术——宏观中国古代墓葬〉》，《中国图书评论》2013年第6期，第65-68页。
- [3] [美]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》，《文物》2006年第6期，第72-81页。
- [4] [美]巫鸿，朱志荣：《中国美术史研究的方法——巫鸿教授访谈录》，《艺术百家》2011年第4期，第62-69页。
- [5] 刘晓达：《概念、视角、叙述与古代中国墓葬美术史书写——巫鸿*The Art of the Yellow Springs: Understanding Chinese Tombs*评述》，《广东第二师范学报》2012年第1期，第106-112页。
- [6] 张媛：《反叛与重构：美术考古研究方法的变迁与突破——读巫鸿〈黄泉下的美术——宏观中国古代墓葬〉习其研究方法》，《艺术科技》2013年第4期，第163页。

---

<sup>1</sup> 王菁：《卡里斯马式学者的镜子——评巫鸿〈黄泉下的美术——宏观中国古代墓葬〉》，《中国图书评论》2013年第6期，第65-68页。