

“ 墓葬 ”：可能的美术史亚学科

巫 鸿

在这个专栏的上篇文章中(二 六年第十期)我讨论了近年来西方学界“重构美术史”的努力及原因,并着重介绍了一些学者试图在概念层次上更新、重组这个学科的尝试。在文章结尾处我提到这种尝试的一个基本局限:虽然这些学者希望摆脱传统美术史的西方中心主义,但是因为他们所引进的概念和分析方法绝大部分是从当代西方哲学、文化研究和视觉研究中派生出来的,而不是从对不同文化和艺术传统的实际分析中抽象出来的,所建立的理论构架虽然可以和传统美术史的面貌判然有别,但仍不免带有很大的文化片面性。这种局限促使我们返回到历史的层面去考虑“美术史的重构”问题。这种历史研究虽然针对个案,但立论则不限于对象本身,而是在很大程度上希望通过对实际问题的分析来反思美术史的分析概念和方法。与从一般性概念入手重构美术史的努力不同,这种基于历史研究的反思首先假设不同美术传统和现象可能具有不同的视觉逻辑和文化结构,进而一层层地去发掘这种内在的逻辑和结构,在这个发掘过程中不断扩张美术史跨文化、跨学科的广度和深度。其意旨不在于登高一呼,马上提出一套“放之四海而皆准”的新理论以取代传统美术史的理论方法论。但是在我看来,其自下而上的思考方式可能对长远的学科更新具有更本质的意义。

正因此,本文准备从一个具体问题入手讨论重构美术史的问题。我对“墓葬”这个题目的选择有三个基本出发点。一是墓葬文化在古代东亚、特别是在古代中国有着数千年的持续发展的历史,在世界上可以说是独一无二。对中国本身来说,墓葬也是我们所知的最源远流长的一种综合性建筑和艺术传统,比其他类型的宗教和礼制艺术(如佛教、道教

艺术)有着长久得多的历史。二是在它的漫长发展过程中,中国的墓葬传统不但锻造出了一套独特的视觉语汇和形象思维方式,同时也发展出了一套与本土宗教、伦理,特别是和中国人生死观和孝道思想息息相关的概念系统。研究、了解这些语汇和概念对理解中国古代艺术品的制作和美学价值具有极重要的意义。三是虽然古代墓葬的发掘报告和类型学研究多如牛毛,虽然一些学者开始对墓葬的美术史价值(特别是墓葬壁画和画像装饰)进行比较深入的分析,但是墓葬艺术还没有像书画、青铜、陶瓷或佛教美术那样在中国美术史的研究和教学中形成一个“专门领域”(field of specialization)或“亚学科”(sub-discipline),发展出处理和解释考古材料的一套系统的理论方法论。

这最后一个出发点包含了一个很大的判断,需要加以解释。总的说来,墓葬研究之所以没有形成美术史专门领域的一个基本原因是考古学和美术史中所流行的对“墓葬”的狭义理解,往往把它定义为一种独特的地下建筑,放在建筑史和考古类型学中去处理。但是历史上实际存在的墓葬绝不仅仅是一个建筑的躯壳,而是建筑、壁画、雕塑、器物、装饰甚至铭文等多种艺术和视觉形式的综合体。中国古代文献中不乏教导人们如何准备墓葬的信息,如《仪礼》、《礼记》、《朱子家语》、《大汉原陵秘藏经》中的有关条目都无一例外地谈到墓葬的内部陈设、明器的种类和形式、棺槨的等级和装饰等方面。考古发掘出的不计其数的古代墓葬更以其丰富的内含和缜密的设计证明了建墓者心目中的“作品”并不是单独的壁画、明器或墓俑,而是完整的、具有内在逻辑的墓葬本身。

我想任何人都不难理解古代墓葬的这种综合性格。但是如果回过头看一看现存的研究墓葬的方法和手段,我们也可以马上看到这些方法和手段大都与墓葬的这个基本性格脱离,甚至起到在研究者的意识中抹杀这一性格的作用。除了对墓葬的建筑史和类型学的专门研究以外,占压倒数量的有关墓葬的讨论集中于墓中出土的“重要文物”。需要说明的是,我并不拒绝对墓葬出土的特殊物品进行专门研究,这种研究在将来

也是绝对必要的。但是如果没有一个整体的“墓葬观念”作为分析的基础,这些专门性研究在增添某种特殊知识的同时也消解了它们所赖以存在的文化、礼仪和视觉环境,不知不觉中把墓葬从一个有机的历史存在转化成储存不同种类考古材料或“重要文物”的地下仓库。

墓葬的这种意义转化可说是源远流长,至少可以追溯到收藏古物的意识和实践产生之际,当人们开始从古墓中获取某些对他们来说具有特殊意义的物品,而置余者和墓葬本身于不顾。史载汉武帝汾阴得鼎,汉宣帝扶风得鼎,大约都出于墓葬或窖穴。但是这些“宝器”的伴随器物 and 出土情况就都付诸阙如了。宋代金石学的发生虽然可以说是史学研究的一大进步,开辟了以考古资料补史的传统,但给墓葬带来的却是更加的厄运。因为金石学的主要研究对象是铜器和石刻铭文,因此这些特殊的古物就成为士人以至皇室和豪绅争相获取的对象。文献载宋徽宗即位后“宪章古始,渺然追唐虞之思”,大量收藏古铜器。其结果是“世既知其所以贵爱,固有得一器者,其值为钱数十万,后动至百万不啻者。于是天下冢墓破伐殆尽矣!”

在学术的层次上,“天下冢墓破伐殆尽”可以被理解成对古墓的历史、文化及艺术价值的不假思索的否定,但这种否定却是传统古器物学的现实基础和存在条件。清代金石学复兴且获得长足发展,其欣欣向荣的另一面则是“其时金石器物之出于丘陇窟穴者,更十数倍于往昔”。总结这一学术传统近千年的历程,清代金石学家、收藏家而同时又是朝廷大员的阮元写道:“北宋以后,高原古冢搜获甚多,始不以为神奇祥瑞,而或以玩赏加之,学者考古释文,日益精核。”这段话中所没有提到的是在这千年之中,传统“实学”对墓葬历史的知识不但没有“日益精核”,而且在有意无意之中不断地摧毁研究、重构这个历史的基础。

从这个角度看,以科学发掘为基础的现代考古学与集收藏、鉴赏、考证于一体的传统古器物学有着本质上的区别。最根本的一个不同是,古器物学顾名思义是研究单独物品和铭文的学问,而科学性的考古发掘

则以“遗址”(site)为对象和框架,其基本使命是揭露和记录所调查遗址的全部情况,不仅包括出土遗物,而且包括地层、环境、相对位置等一系列信息,从而为将来的分析和解释提供尽可能完整的材料。由于这个区别,上世纪二十至三十年代对安阳殷墟商代王陵的系统发掘在中国墓葬研究史上有着划时代的意义,首次把古代墓葬作为严肃的学术对象提到日程上来,也提供了发掘和记录古代墓葬的第一个范例。

那么,为什么在安阳发掘七八十年后的今天,综合性的墓葬研究,而非对墓葬类型或单独出土物的分析,在中国美术史中还没有形成一个专门的领域或亚学科呢?我感到有两个主要原因:一是考古类型学对古器物学的折衷态度,二是从西方引进的古典美术史对独立艺术品和艺术传统的依赖。前者的一个主要表现是考古发掘报告中通行的“三段式”结构,首先是对墓葬形制和葬具的记录,随后是对出土遗物分类描述,最后是对年代以及其他特殊问题的结论和附录。这三段中的第二段,即对器物的分类描述,往往在一份报告中占据了大部分篇幅。先秦墓葬中的出土遗物一般首先按照质地分为铜、铁、金银、陶、玉石器等,每一质地进而分成若干器类,如鼎、簋、壶、豆、璧、璜、环等,每一器类又进一步分为更细致的类型,如方壶、扁壶、圆壶或式鼎、式鼎、式鼎。汉以后墓葬的报告或增加画像石、壁画、墓俑等专项,或将其并入“出土遗物”一章加以介绍。这种记录的方法以及所隐含的对器物的重视很明显是从古器物学中脱胎而来的。而且,虽然大型发掘报告一般包含对出土物品位置及相互关系的描述,但记载的详简程度相差极大,而更多数的“发掘简报”则经常把这类信息大量压缩甚至完全略去,使得一份考古报告几乎成了一篇出土物品的清单。

从美术史的角度看,这门学科在欧洲的早期发展也受到美术收藏以及古物学(antiquarianism)的强烈影响,形成以艺术传统和器物种类为基础的內部分科。当这种古典美术史被介绍到中国来时,它就很容易地和中国本土的书画鉴定及古器物学合流,为撰写中国美术通史打下了一个

共同的根基。如第一部英文版的中国美术史是史蒂芬·W.波希尔(Stephen W. Bushell)在上一世纪初受英国国家教育委员会委托而写作的。波希尔在该书前言中介绍自己是“一个尽力搜集有关中国古董和艺术书籍,试图获得各个领域的驳杂知识的收藏家”。他出版于一九一 年的两卷本《中国艺术》(Chinese Art)共包括十二章,每章分述中国艺术中的一个门类,其例证则主要出自伦敦的维多利亚和阿尔伯特博物馆藏品中的“典型器物”。此后编写的许多中国美术通史沿循了同样的结构,虽然有的著者改以朝代沿革作为历史叙述的主线,但是在每个朝代或时期内仍以艺术门类作为基本单位。

同样的分类系统也规定了美术史的研究、教学以至于美术史家的专业身份。在这种史学框架中,墓葬的主要职能是为各种“专史”提供第一手材料。从事绘画史、书法史、雕塑史、陶瓷史、青铜器、玉器等各方面研究的专家都从墓葬中获取以往所不知的最新证据,以此丰富完善各自的专业领域。正如传统古器物学一样,这些研究对中国美术史的建构同时起着两种作用,一方面不断地增加我们对于单独艺术品和专门艺术门类的知识,但另一方面也在不断地瓦解这种知识的历史基础,即考古证据的原始环境(original context)。一旦这个原始环境不复存在,对墓葬本身的学术考虑也就自然消解了。

所以,使墓葬研究成为一个美术史学科的首要条件是把墓葬整体作为研究的对象和分析的框架,进而在这个框架中讨论墓葬的种种构成因素及其关系,包括墓葬中建筑、雕塑、器物 and 绘画的礼仪功能、设计意图和观看方式。之所以对墓葬做这样一种新的学术定位,是因为这种定位可以使我们注意到原来被忽视的许多重要现象,更大程度地发挥墓葬作为了解古代文化、宗教和艺术的实物证据的意义。这里我用著名的马王堆一号墓中的一个细节说明这种重新定位可能产生的作用。

属于西汉初期轪侯夫人的这个竖穴檸室墓除了那幅著名的帛画以外,

还出土了一千余件其他物品。该墓发掘报告正文共分四章,包括“墓葬位置和发掘经过”(2页)、“墓葬形制”(34页)、“随葬器物”(120页)和“年代与死者”(3页)。“随葬器物”一章将所有出土文物归纳为十大类,按照帛画、纺织品、漆器、木俑、乐器、竹筍、其他竹木器、陶器、金属器、竹简的次序一一著录。当这个墓葬的出土文物多次参加国内外展览时,展品也基本是按照这种分类来陈设。但是我们应该认识到,这种井井有条的分类系统既不反映墓葬设计者的意图,也不是汉代文化和艺术的特性。多亏了发掘报告中半页长的一段描述和所附的一张“随葬器物分布图”,我们得以知道这千余件不同质料、型制、功能的器物在墓中实际上是相互杂糅,共同被用来充填、构成不同的空间,同时也共同界定了这些空间的礼仪和象征意义。

以椁室北端的头箱为例,据我统计共出土了六十八件(组)器物,按质料有漆器、竹器、木器、陶器、纺织品、草具,论功能则有家具、饮食器、化妆品、起居用具、衣物、木俑和仿制乐器。当这些物件在发掘报告中被按照质料和器形分门别类以后,它们之间的原始共存关系就消失了,其作为历史证据的功能转化为该类器物在西汉初期的造型和装饰风格的典型例证。但是如果我们按照“器物分布图”对它们在头箱中的原始位置加以复原并细心观察各种物件之间的关系,我们的眼前就逐渐展现出在大约三米长、一米宽、一米半深的一个封闭空间里精心布置的一个舞台般的场景:箱内四壁张挂着丝帷,地上铺着竹席。左端立着一面彩画屏风,屏风前面是一个后倚绣枕、旁扶漆几的舒适座位。座位前的漆案上陈设着食品和食具,旁边配有钜、勺等酒具。室右端面向座位处有二十多个木俑,其中栩栩如生的舞蹈俑和奏乐俑表现出正在进行的一个歌舞演出,而观看表演的则是屏风前座位上的主体(subject)。这个主体虽然无形,但其身份则不难确定:围绕座位放置的私人物件包括女性使用的盛有化妆品和假发的漆奁,一双两千多年后仍然端正地摆在座前的丝履和一根木杖。无独有偶的是,该墓出土帛画上所画的软侯

夫人也正是拄杖而立。很明显,屏风前的这个座位是为墓主轪侯夫人而设的。旁边放置的私人用品——包括座旁的拐杖以及座前的丝履、杯盘中的酒食和永不休止的歌舞表演——进一步说明了墓葬设计的意图并非是仅仅表现轪侯夫人的座位和居室,而是希望表现她的灵魂和死后仍然存在的感知(senses)。换言之,整个头箱以“非再现”(non-representational)的方式表达了她的存在,在这个精心构造的环境中观看着优美的舞蹈、聆听着动人的音乐、品尝着为她特殊准备的美食佳肴。



马王堆一号墓棺椁出土时的状况

虽然这只是一个局部的、并不完整的例子(按照这个研究方法我们应该继续重构、观察墓中的其他三个椁室、四层漆棺以及对遗体的处理和装饰,也应该进而把这个墓葬与属于轪侯夫人儿子的马王堆三号墓进行比较,以了解二者的共同性和特殊性),但是对椁室头箱的这一简短重构和观察已经提出了在把该墓作为类型学研究对象时所忽略的一系列问题。这些问题沿循着两个方向,一个关系到该墓的设计和陈设所反映出的宗教思想和丧葬礼仪,另一个牵涉到美术史的基本分析概念和方法论。前者可以包括:为什么马王堆一号墓的设计者和建造者为死者的灵魂设立了这一特殊空间?这是汉初的新现象,还是可以追溯到更早的时期?这是南方楚地特有的传统,还是遍及全国?这个特殊空间和棺室的关系如何?关系到最后这个问题,我在以前的一篇文章中提出该墓中存在有四个轪侯夫人的“形象”,包括帛画中心的肖像,第二层漆棺前挡下部所画的一位正在进入冥界的妇人形象,椁室头箱中享受声色之乐的无形灵魂,以及盛殓入棺、至今未朽的遗体(见《礼仪中的美术》,三联书店二



马王堆一号墓出土帛画中的软侯夫人及侍从

五年版,101—122页。有的学者认为帛画上部手扶月亮的女性所表现的也是死者)。但是我还没有解决这些不同“形象”之间的关系,以及它们如何反映了中国古代不断变化的灵魂观念。

第二类问题和这篇文章的主题有着更密切的关系

即在方法论的层次上,这种对中国古代墓葬的整体性研究将引导我们重新思考美术史中的一些基本概念和研究方法。比如说,“观看”的问题在美术史的分析中一直起着关键性的作用,许多关于视觉心理学和艺术再现的理论都是从这个角度发展形成的。但是对中国古代墓葬传统的研究自然地提出一个问题:谁是墓中精美画像、雕塑和器物的观者?诚然,古代文献和考古发现都显示了在墓门最后关闭以前,亲属和悼亡者有可能在墓室中献祭并观看内部的陈设。但更具有本质意义的是,中国墓葬文化不可动摇的中心原则是“藏”,即古人反复强调的“葬者,藏也,欲人之不得见也”。这个“不得见”的原则和以“观看”为目的的美术传统截然不同,我们因此也就不能把现代美术史中的视觉心理学和一般性再现的理论直截了当地拿过来解释墓葬艺术。但是从另一个角度说,上文对马王堆椁室头箱的讨论也说明了“观看”的概念在墓葬艺术中仍然存在,而且对墓室内部的设计以及木俑和器物的安置都具有重要作用。但是这种“观看”的主体并非是一个外在的观者,而是想象中墓葬内部的死者灵魂。这就需要我们在理论上重新讨论“观看”的主体性(subjectivity)和视觉表现问题,从而对美术史的一般性方法论做出修正和补充。

这个例子也说明了墓葬研究学科化的过程并不能通过行政命令的方式达到,而必须通过对墓葬本身特殊逻辑和历史发展的发掘和证明逐渐

实现。除了空间和“观看”的问题，墓葬的整体研究也会导致对艺术媒材和表现形式等基本美术史概念的反思。例如中国古代墓葬艺术的一个基本组成部分是“明器”，其基本原理是为死者制作的器物应该在质料、形态、装饰、功能等各方面有别于为生者制作的器物。如此说来，目前美术研究中把不同种类器物混在一起建构各类艺术的发展史的做法就很值得商榷。需要考虑的问题一方面是“明器”概念的发生和发展，一方面是“明器”在不同历史时期的艺术表现以及如何在墓葬中与雕塑、壁画及其他器物互相配合，为死者构造一个黄泉之下的幻想世界。这两方面的考虑一方面可以丰富我们对于古代中国美术的理解，另一方面也会对美术史理论方法论的广义探索提供值得思考的实例。

新派武侠小说的出笼

章亚昕

《书剑恩仇录》是金庸创作的第一部新派武侠小说。

新派武侠小说是怎样产生的？香港的一次武术擂台赛引发了市民的热情，显示了武侠小说潜在的商业价值。金庸、梁羽生联袂行走“江湖”，开创了新派武侠小说这种新文体。作为商业运作，新派武侠小说必须适应读者的阅读期待；作为艺术追求，作者还要表现自己的审美情趣和人文精神。二者结合就形成了两位作家的个人套路。这种套路既要符合报社提出的要求，又要充分调动个人积累。在缺乏相应创作经验的条件下，借鉴前人势在必行。所以梁羽生是施展“天山剑

法”，兼容各家所长；金庸用“百花错拳”另有一功，如《书剑恩仇录》中说：“袁士霄少年时钻研武学，颇有成就，后来遇到一件大失意事，性情激变，发愿做前人所未做之事，打前人未打之拳，于是遍访海内名家，或学师，或偷拳，或挑斗踢场而观其招，或明抢暗夺而取其谱，将各家拳术几乎学了个全，中年后隐居天池，融通百家，别走蹊径，创出了这路‘百花错拳’。这拳法不但无所不包，其妙处尤在于一个‘错’字，每一招均和各派祖传正宗手法相似而实非，一出手对方以为定是某招，举手迎敌之际，才知打来的方位手法完全不同，其精微要旨在于‘似是而非，出其不意’八字。”金庸以“百花错拳”写武侠小说，此举颇有创意。