

国,交错的文化史,批判地理解国际中国学,域外所藏有关中国的图像资料,中国思想、宗教与艺术史的综合研究)可概括为一个方向,即在亚洲的背景下重新认识和理解“中国”,而“交错的文化史”所研究的主要区域即是中国及其周边,研究对象是中国(当然“中国”一词在不同时空中有不同的内涵)文化与多种异域文化之间、乃至各种异域文化之间在中国的交错融合过程,以及在这一过程所产生出的新文化、新思想。

自2010年10月起,“交错的文化史”工作室定期举办论坛,至今已举行了40次。我们从中选出15位作者的16篇论文,集结成这本论文集,作为该工作室的阶段性成果之一。这些文章时间跨度从先秦一直到20世纪,地域上涵盖了中国及其周边,但主题均涉及不同文化、知识和观念的接触、交流、融合和演变,均能从各自专门的角度诠释“交错的文化史”的内涵。一个新的研究方向不可能在短时期内便获得认可、形成潮流,我们会在这一方向上继续探索。

董少新

2014年8月13日

传教士缘何研习《圣谕广训》：美国卫三畏家族档案手稿

所见一斑 司 佳(326)

佛教说法与戏曲表演之间：探讨江苏南部宣卷与滩簧

之关系 白若思(340)

从葛玛丽教授的著作看德国学者对西域研究的贡献

——兼论汉学与西域研究之结合 徐文堪(359)

一、神人以和——器物坑中图像的类型与系统

三星堆及金沙遗址出土图像众多,除了铸造在青铜神坛和刻画在玉石边璋上的群像之外,其他图像出土时都是单体的,彼此有明显的视觉联系。如果按照这些图像的视觉要素来分类,这些人物形象或类似人物的形象可从以下几个方面来划分类别:从制像材质上看有青铜、黄金、玉石、灰陶、木头等五种形式,其中青铜材质的最多,陶质和木制的分别各出土一件;从艺术表现手法上分三维雕刻、二维线刻以及二维线刻与三维雕塑相结合等形式;如果从呈现的姿态来讲,有面具式、头像、跪坐姿态、全身立像、人面鸟身结合等五种形式。

这些在地下埋藏了两千多年的图像背后究竟有什么样的秘密?回答这个问题,首先要讨论两个坑中器物的基本属性。关于这一点学界有不下十种说法:祭祀天地山川的遗迹留存说,不详之宝器埋藏说,盟誓遗迹说,厌胜埋藏说,宝物失灵埋藏说,亡国宝器埋藏说等等^①。也许还有一系列猜测,但无论哪一种说法,上述各家观点都说明图像与器物指向一个共同的主题,即这些神秘的东西应该是在三星堆人特定的宗教背景下产生的,是某种宗教祭祀的遗留物,它们的使用也注定离不开一系列为当时人们所熟悉的礼仪性活动。因此,当这些图像个体存在于一种或几种明确的仪式当中时,图像与特定仪式之间便建立了某种对应关系,图像就成为某种具体仪式中的像设。

那么,从宗教祭祀上讲它们的类型又将如何呢?《史记·五帝本纪》中说:“……依鬼神以制义,治气以教化。”祭祀仪轨的出现总因神灵信仰的存在。在甲骨文中明确记载商王祭祀天神、人鬼、地祇的宗教活动。如今我们虽不能回到历史的现场了解具体祭仪的过程,确切地知道参加祭祀的神职人员的结构,但从甲骨卜辞上可以看出,商王与他们的祭祀对象——即各种神灵(包括先公先王)之间存在一种以祭礼仪式为中心的交换关系^②。这种交换关系可以看作祭礼仪式活动中的两个集团的形式交换,那么其中以商王为代表的献祭者与以商人所供奉的先公先王为代表的受祭诸神之间形成了对应关系。此时仪式中主持祭礼的巫师或祭司就成为这种交换行为的代理与中介,这是宗教祭祀仪式的关键结构。法国学者莫斯在研究宗教献祭的图式时把“进入”仪式要素分为主祭者、助祭人、工具和场所等几个部

① 江章华、李明斌:《古国寻踪》,重庆:巴蜀书社,2004年,第22—24页。

② [美]艾兰:《中国早期历史思想与文化》,杨民译,沈阳:辽宁教育出版社,1999年,第144页。

分。而这个部分应该是决定仪式展开的主导,它与“牺牲”、“退出”等另外两个献祭环节共同组成完整的礼仪程序。可见主祭者和助祭人是仪式的首要因素^①。对甲骨文的研究显示,商人信仰中的受祭者是一个有层次、有系统的集团。以祖先祭祀为例,大部分祭仪中有主神,即天帝、先王先公,同时还有配祭者的角色出现,形成主从相随的关系。相对应地,献祭者更是一个层级分明的仪式操作集团。饶宗颐在研究三代仪礼时认为:“王室举行祭事时,执伎之人物为巫、史及四辅。四辅者,卜、筮、瞽、侑。王前巫后史,卜筮瞽侑在其左右……侑是助祭之主角。”^②这样算来,在这个仪式中至少也有巫、王、史、卜、筮、瞽、侑等七个角色。

宗教仪式的发生源于具有共同精神体念的人们为着某种共同目的所发出的行为,它的一个“重要因素在于它的集体性”^③。而集体性的宗教仪式必定存在一系列活动程序,使抽象的信仰在具体的活动操作展开中得以体现。人类的视觉创造如同观看一样,要受到知识与信仰的支配。因此,了解人类早期宗教活动中的一般仪式程序对于三星堆那些作为仪式的图像分类也许有所帮助。当然,这里需要指出的是,本文对上述历史文献中仪式的七种角色的分析,并不指望它与三星堆图像仪式的角色——对应或者直接的套用,而是为了说明作为宗教仪式中各类角色的层次关系。

结合上述分析,本文将三星堆的图像分为神格、人格两种身份,对应到一般宗教仪式中,又将其分成七个层次。因而,三星堆图像中这两种身份的七个层次对象至少可以看成一个大宗教仪式的在场与亲证。



图1 青铜凸目神像,K2②:142,图片选自《全记录·青铜器》,第72页,第28图。

① [法]马塞尔·莫斯、昂利·于贝尔:《巫术的一般理论:献祭的性质与功能》,杨渝东等译,桂林:广西师范大学出版社,2007年,第188页。

② 饶宗颐:《饶宗颐二十世纪学术文集》卷四,北京:中国人民大学出版社,2009年,第264页。

③ [英]简·艾伦·哈里森:《古代艺术与仪式》,刘宗迪译,北京:三联书店,2008年,第19页。

神格身份的图像：

第一类,青铜凸目神像。青铜像恰好三件,一大两小,造型风格相同(图1)。两个小的长、宽和高基本相同,这样看来三者似乎形成了以高者为中心、两个小的左右配对的对称结构。显然这类铜像形体巨大,与真人有别,明显带有超人的神性色彩。最高的如果加上额头上的装饰高达1.2米,是所有三星堆出土青铜像中头部体量最大的一类。值得注意的是,整个造型呈“凹”字形的半包围形态,巧妙利用力学原理,在不需要任何支撑物的情况下,就可以平稳而牢固地摆放在任何一个水平面上。作为宗教祭仪中被崇拜的偶像符号,这种造型既节约了青铜材料,又完整的表现了头像的各部分特征。可见这种制像方式本身包含了图像置放与展示的观念,是一种成熟而体系化的像设模式。从整个出土图像看,它们应该被摆设 in 显著的位置,成为视觉中心,是一个特定宗教祭仪中被礼拜的对象。



图2 人面鸟身像,K2③:154,为站在小铜树上的花果上的“人面鸟”,图片选自《全记录·青铜器》,第219页,第149图。

第二类,超自然的灵异图像。人类宗教活动中对神灵的表现往往以人自身为尺度,再通过对自身形象的主要部位或器官加以异化、夸张,甚至附加具有象征意义的部分来加强神灵的法力。《山海经》中出现的大量怪异神灵无不体现了古人对神灵想象的这种观念。三星堆遗址出土物中,这类图像都有灵异的特点,按照其风格可分为三种:

第一种,凸目的人面鸟身形象(图2)。从目前发表的资料看,这类图像在三星堆遗址中一共出土7件。《祭祀坑》一共发表了两件,均站立在小铜树 K2:272 的顶端。《全记录》中除了收录上述两件之外,还收录了一件,K2:154,被称为人首鸟身像,从风格大小来看应该出自同一棵神树上某个部件。这三枚图像额部似乎曾经有额饰。还有4件可以从复原后的青铜神坛 K2:296 上找到,分别铸在方斗形四边的正中。

第二种,从复原后的神坛来看,还有一种片状神灵图像,不过几厘米高,共四枚,分别铸在神坛的山形座四角。在金沙遗址也出土一枚片状玉石神像,风格与这四枚相似,《金沙淘珍》称为“玉尖耳神人头像”。

第三种,《祭祀坑》称为铜兽面,一共出土9件,出土时局部还可见黑彩。按这9件的形制大小可分三型,每型三件。九件面具在器物的四角上都留有小孔,或为佩戴、张挂时穿系绳索之用。这九件面具风格相同,且大、中、小各为三件,如同凸目铜像一样,图像自身的风格其实已经表明它们同为一个系统。与前述各类头像相比,面部以纯粹的二维图案化的手法表现,是一种神格的抽象化表现,成为一个非叙事的对象,因而,图像的象征性得以彰显。

人格身份的图像:

第三类,青铜人面像。《祭祀坑》称为人面具,三星堆遗址共出土这类铜像20件,相同风格的在金沙遗址也出土一件。这类造型与上述第一类基本相同,铜像横截面也呈“凹”字形,不需其他支撑物就可平稳放置于地面,所不同的是全部21个铜像的耳垂都有穿孔,似乎是为了佩戴耳饰之用。还应该特别提到的是,多数铜像的额头正中还凿出方孔,也许作为装配额饰之用。如果按照大小来分,图像的高矮自可形成明显的视觉层级关系。与第一类图像比照,其风格、置放方式相同,这种关系中所包含的意味究竟是什么?

学者通过甲骨文字的研究认为,殷代有一种在太庙中协祭祖先的祭祀形式,即文献中所说的“祫祭”^①。《诗经·文王》:“文王陟降,在帝左右。”即是说明在周人的祭祖仪式中文王与帝的配祭关系。这一历史现象在殷商甲骨卜辞中也有大量的记载。上述青铜人面或是作为凸目的配祭者而出现在一个特定祭祀仪式上。

第四类,大型青铜立人像。青铜像立于铜方座之上,人像及方座通高262厘米。铜人像身躯细长,身着左衽长袍,前后饰云雷纹。关于这些铜人像的身份、象征以及双手所握何物,国内外专家学者做了深入的讨论^②。立人铜像的衣饰不仅与考古材料所见的商周王朝人们穿着仪式截然不同,也与三星堆其他青铜人像的服饰不尽相同。有学者认为“它应当是三星堆王国高级贵族在主持祭祀等隆重礼仪活动中才穿的特殊礼服,是一种先前遗留下来的古老的服饰。”^③结合基座及其基座上的山形纹饰,可以看出立人像

① 詹鄞鑫:《神灵与祭祀——中国传统宗教祭祀》,南京:江苏古籍出版社,1992年,第338页。

② 钱玉趾:《三星堆青铜立人像考》,载《四川文物》,1992年第6期。

③ 孙华:《对三星堆文明的初步理解和解释》,重庆:巴蜀书社,2003年,第233页。

所对应的现实身份是一个被圣化了的角色。而从立人像的特有服饰来看,立人像应该是三星堆出土的图像系统中人格身份的最高者。从立人像耳垂有穿孔看,或为古蜀人的王或某种祭仪的主祭者。

第五类,青铜人头像。据《祭祀坑》发表的数据,这类人头像一号坑共出土13件(图3)。其中6件平顶无冠,脑后有发辫;4件头顶中空,边缘为子母扣形状,似乎是头饰或者发冠脱落,头像没有发辫。体量最大者K1:5,通高45.6厘米,圆形头顶,头部造型好似戴有双角头盔,面部戴有面罩,后脑勺处有一插发笄的凹孔。



图3 金面罩铜人头像,K2②:142,侧面与背面,图片选自《全记录·青铜器》,第121页,第65图。

二号坑出土这类头像44件,有两件残缺不能复原。从发表的图片看,有36件为平顶,有发辫。还有6件有明显冠饰,没有发辫。相较而言,有冠和发辫者体量较大,其中最大的通高51.6厘米,二号坑中这些有冠饰的头像占整个头像的七分之一。总结两个坑中有辫者和有冠者的比例以及形制大小,至少可以得出这样的结论,二者在图像系统中的不同角色和它们各自所象征的身份,它们似乎是古蜀人祭祀活动中的从祭者列像^①。

^① 对于三星堆这些青铜人头像学者给出了不同的解释。陕西师范大学王晖先生结合楚国史书《杻机》名称的来源与先祖祭主的关系,考察了青铜人头像与南方古国断木祭主之间的形式关联,认为这些青铜像是对木质先祖祭主的模仿。王晖:《楚史书〈杻机〉的名源与三星堆青铜人头像性质考》,载《史学史研究》,2008年第2期。

第六类,小型青铜人像。这类铜像分为两种表现形式:一是体量较小的全身青铜人像,大多在十几厘米,有的甚至几厘米大小。铜像呈站立或跪坐两种姿势,双手作持物或上举之状(图4)。考古报告显示,它们分别是神坛、神树等其他器物上的一个部分。根据《全记录》、《祭祀坑》统计,这类图像一共发表了19枚。如果按照复原后的青铜神坛来统计,原先至少有29件。从它们与器物所组成的关系来看,在图像对应的仪式中,应该属于地位身份较低的仪礼执事与参与者。

其实它们的身份在二号坑出土的玉璋刻纹上得到了证明。玉璋两面总计刻画人物22人,他们都在参与某种祭祀仪式,与上述出现在青铜树底座和青铜神坛上的人像相似。金沙遗址还出土了一件相似的刻纹玉璋,其刻纹中的人形呈右侧跪坐,右肩扛着与半身相等的象牙,尖端朝下,双手抱握。这里的图像,等于给三星堆边璋图像作了注释,似乎是说明象牙在巫师作法中由助祭者肩扛跪献^①。



图4 小跪坐人像,K2③:296—3,残高2.4厘米,图片选自《全记录·青铜器》,第42页,第5图。

第七类,石质跪坐人像。《全记录》发表了2件,均残缺不全,但可看清是石人双手反剪。金沙遗址出土8件,《金沙淘珍》发表4件(图5)。此外,1983年在成都方池街遗址出土一件,美国芝加哥艺术学院收藏一件。其中以方池街遗址出土的体量最大,高约50厘米^②。学界较统一的观点是这类雕像应该是作为祭祀礼仪中最下等身份的巫师或牺牲出现^③。

三星堆出土了风格众多的人形图像,应该看到这些风格不是简单的艺

① 王仁湘:《金沙之谜》,成都:四川人民出版社,2010年,第134页。

② 吴怡:《成都方池街石人初探》,载《成都文物》,1985年第1期。

③ 巫鸿:《眼睛就是一切——三星堆艺术与芝加哥石人像》,载《礼仪中的美术——巫鸿中国古代美术史文编》,北京:三联书店,2005年。



图5 石跪坐人像,2001CQJC:716,成都市金沙遗址出土。图片选自《金沙淘珍》,第175页。

术性追求,作为特定礼仪规则的一部分,图像类型的组合具有与某种仪式功能相对应的完整性,形成了意义丰富的象征系统。

二、系统的存在——图像与典型器之间的互证性?

在江西新干大洋洲商代大墓、河南安阳殷墟妇好墓中出土了大量精美的艺术品,当我们检视它们的时候,会发现所有出土的器物都有一个明确的所有者——墓室主人。它们的制作与摆设是围绕着一个既定的对象来展开的,呈现的是一个与墓室主人有关的生死两界的情景逻辑。如果说这些器物是叙事的,而一个墓葬又是一个叙事的单元的话,那么这艺术品所叙之事既是生者的想象,同时也是生者对死者往生世界的期望^①。图像与器物之间的互证性提供了一个独立自足的叙事逻辑。可是,在三星堆的众多图像逻辑中找不到它们共同拥有的叙述中心,更没有明确的所有者。显然,两个

器物坑所出土的物品还不能证明是为了某个显赫人物的葬礼而制作的。可是这些同出一地的图像与典型器物之间又隐隐透露出一种内在的逻辑。一方面,上文图像类型的划分显示,图像之间的形制大小、数量关系暗示了一个明确的视觉系统的存在,进而暗示着一个与图像对应的仪式的存在。另一方面,虽然从各种因素判断,三星堆的两个祭祀坑属于同一种宗教文化的礼仪系统,但是大量出土的铜像多以单体出现,在器物坑中散乱堆放。这里没有叙事背景,也没有叙事的舞台,它们就好像是大戏散场之后收在道具箱里的道具,等待着新的一场祭祀“大戏”的开场。

^① 墓葬环境的叙事性观点受到杰西卡·罗森的启发。[英]杰西卡·罗森:《祖先与永恒:杰西卡·罗森中国考古艺术文集》,邓菲、黄洋、吴晓筠等译,北京:三联书店,2011年,第177页。

图像与典型器在器物坑中的叠放层次

二号祭祀坑为长方形土坑,坑口略大于坑底,四壁较规整,坑壁略斜,坑底面积约10多平方米。出土时坑内堆放的遗物有一定先后顺序,根据叠压情况可分为上、中、下三层。靠近坑底主要是小型青铜器和一些玉器。典型器物有:本文第二类所指的九件青铜兽面、青铜神坛、青铜神殿、小神树、玉戈、玉璋、石戈。其中九件兽面与三星堆文化重要玉石礼器玉戈和玉璋比较整齐地重叠在一起。堆放在坑中间一层的全部为较大型的青铜器,其典型的有:本文所指的第一、第三、第四、第五类青铜像,还有重要青铜礼器尊和罍,以及大型神树、太阳神器等。《祭祀坑》还特别提到,尊和罍中曾装有玉凿、玉璧、玉瑗。坑的最上层是60余根象牙堆置在青铜器之上^①。

一号坑比第二号坑略小。从坑内器物重叠关系来看,也不是杂乱地抛向坑内的,而是将每一类遗物集中后按照一定先后顺序埋入坑中的。叠放的基本顺序是:首先投放的是玉石及金器,再倒入各类青铜人像、青铜尊等祭祀礼器,之后再倒入混杂有玉石器、青铜戈在内的骨渣,最后放入玉璋、玉戈等祭器,象牙与骨渣一起投入。不仅如此,坑内出土的器物都粘有经过火烧的骨渣,大多数器物出土时,其上留有明显的火烧痕迹。

两个坑的器物投放层次大致相同,一些典型器物也都处在相同的叠放层次。根据两个坑的投放情况,可以做进一步讨论。

在二号坑中,投放的顺序更为明显,从一般常理来讲,应该不是一种慌乱的情况下随意投掷堆放的。三个层次的器物有明显礼仪意义上的区别。底层的典型器有:九件兽面,神坛和神树,各类青铜牛、神鸟、蛇形器物,那个大型鸟身人像的残件也放置在这一层中。特别有意思的是九件兽面与玉石礼器一同叠放,而神树上的鸟身人面形象正好与九件兽面同为一种超自然的灵异身份。如果结合神树、祭坛来考虑,这些器物应该是某种祭祀仪式中某种具有神性的灵异对象,或可看做巫师、祭司的一种重要伙伴,如张光直先生所说“巫觋”的角色。这一层应该看做属于三星堆祭礼仪式结构中具有先导性的部分,也是祭祀活动中体现神职人员法术表演的程式化部分,即:祭司或祭仪的参与者首先请出重要的具有神性的法器,作为某种仪式程序的先导,投入到器物埋藏坑第一层。紧接着第二层投放的主要是各类大型青铜神树、青铜人像,以及三星堆重要青铜礼器尊、罍等。而这一部分应该是三星堆式礼仪结构中的主体,也是具体祭祀活动中的视觉主体。

^① 《祭祀坑》,第158页。

从两坑各层中所包含的内容来看,一号坑中的遗留物比二号坑中的更像一次祭祀活动之后的瘞埋情况。第一层投放的是一些祭祀中的重要神性器物,如玉石器、金杖等,接着投掷仪式的主题,作为活动的象征——各类神像、人像。祭祀活动上出现的典型重器,如尊、甗也在这时投掷入坑。最后打扫仪式结束后的场地,清扫细碎的物品,连同骨渣再一起倒入坑内。

报告称骨渣大约3立方米。骨渣在祭祀坑中是一个很重要的信息,埋入坑内的骨渣经过火烧,还伴随有敲打的痕迹,骨渣中含有灰烬。但是祭祀坑中却没有烟熏或火烧的痕迹。显然,这些骨渣是在入坑前举行某种祭祀活动过程中就已经被火烧过。这些骨渣经过初步鉴定,有猪、羊、山羊、牛、水牛的肢骨和头骨,还有少量的骨渣被怀疑是人的头骨和四肢骨头,说明在这一祭祀礼仪中曾使用了太牢一类牺牲进行祭祀,并有可能使用了人牲^①。

报告说明,两个器物坑的形制没有什么特别之处,只有投放的器物才有被火烧烟熏的痕迹,而坑本身并没有烧过的迹象,也就是说,如果火烧作为一种仪式的一部分,显然不是在器物坑中进行,而埋藏器物只是这一个仪式的最后一步。因此,土坑本身不能为我们提供多少有用的信息。但是,两个祭祀坑中的典型器在投放与叠加中的层次关系至少向我们揭示了三个问题:

第一,三星堆两个器物坑前后相距一个世纪^②,而典型器在坑中投放的层次基本相同,这本身就说明某种相同类型的器物处在相同层次绝非一种偶然现象,不是随意堆放的结果,它说明这种现象保持了同一礼仪传统中祭祀活动的最一般规则。从出土情况看,三星堆人的宗教想象中的鸟身人面像,以及各种灵异的造像往往与一些观念性、象征性器物联系在一起,如,神坛、神树。显然,这些被赋予了超自然力量的对象由于其神格的规定性自然要和神树、神坛同处一层之中。

第二,《祭祀坑》将各种造像都放在同一个范畴中来讨论,混淆了三星堆人对祭祀仪式中图像功能划分的不同类别。学者们也多用这一思路。然而,我们从坑中器物投放的层次来看,在三星堆人的观念里,同为人形造像,

① 《祭祀坑》,第22页。

② 《报告》认为一号坑器物埋藏的下限不会晚于殷墟二期,上限不会早于殷墟一期,应在殷墟一期与殷墟二期之间。而二号坑的上限在殷墟二期偏晚,下限则延至殷墟三、四期。《祭祀坑》,第429—432页。

具有灵异身份的形象与具有人格身份的形象应该区别开来,它们分属不同的世界,具有不同的象征功能,因而在投放时自然流露对于类型划分的观念,并且直接表现在投放的先后顺序和叠压的层次上。

第三,也是最重要的一点。器物坑作为某种仪式最后的环节,那么它就说明坑中青铜人像与典型器物的叠放关系并不是祭祀仪式当中各类图像应该有的置放形式。图像的排列关系至少隐含在它们各自的形制与风格关系中,而不取决于坑中堆放的位置关系。

冠饰与发辫作为身份的标志

对三星堆出土图像的检视我们发现,图像的身份与头像是否佩戴冠饰、是否留有发辫的关系密切。两个器物坑共出土有冠饰的青铜头像十一件。二号坑中大立人像有典型的冠饰,其他四十四件青铜像中有六件佩戴冠饰。一号坑青铜头像明确有冠饰的一件,而且十分典型,另外还有三件铜人像头顶削平,顶口外缘是一圈子母口,明显是为了装配某种冠饰的样子。这些带冠饰者的样式又可分为六种类型:头戴高冠的,脑后有发簪的,戴兽首状高冠的,无冠而戴有发簪的,无冠而椎髻的,也有戴编索状帽箍的。

一个值得注意的规律就是三星堆两个坑中头戴冠饰的铜像都没有下垂长辫,且都是平顶辫发。从冠饰与辫发的关系似乎可以看出三星堆头像系统中的造像规律:有冠者则无辫,有辫者则不戴冠(图6)。而且带冠者的青铜头像普遍都比平顶留长辫者体量大。从二者的数量比上看,二号坑中发表了42件青铜头像,其中带冠者为七分之一。一号坑发表12件,明确有冠者一件,占十二分之一,如果算上头顶为子母口的三件头像,也只占整个的三分之一。

在三星堆出土青铜人像中,跪坐石人也是无冠而戴发辫。关于跪坐石人的身份,学者讨论得比较多,比较一致的说法是,古蜀人祭祀活动中最低



图6 青铜人头像,K2②:142,背面,无冠饰而有发辫,图片选自《全记录·青铜器》,第119页,第64图。

一层次的人员,也许是巫师,也许是奴隶、敌族俘虏等,总之是当时社会中最低一级的人员^①。

在三星堆中,冠者往往是笄发。而在金沙遗址中出土一件青铜立人像,姿势与三星堆大立人像相似,头戴有八个光芒形饰的帽圈,还有梳饰整齐的三根长辫。立人高不到15厘米,加上插件通高也只有20厘米。如果将它与三星堆立人像比较,无论是铜像的体量、服饰、制作精细程度都相去甚远。也有人以此认为,辫发与笄发的分别是族属的分别,它们在仪式中的分工也是不同的^②。如果将这件小型立人铜像与金沙出土八个长辫跪坐石人相比较,至少可以得出这种的结论,二者在姿势、冠饰上的区别就足以说明发辫是身份的象征要素。

通过这些造像风格类型的分析,可以形成这样几个印象:

第一,无论是三星堆还是金沙遗址出土的人像,有冠者的体量和高度最大,数量相对较少,从一般从宗教仪轨来讲,说明它们是某种仪式中的高等级身份者。

第二,大型青铜立人像本身具有的各种其他铜像所不具备的特点:庄严的姿势、独特的服饰、最大的体量,高冠簪发而立于高台之上,这说明在三星堆人的制像观念中,铜像的体量、冠饰、发式一定与铜像所代表的地位身份有关。

第三,那些没有冠饰,辫发平顶的铜人头像体量小,数量多,而且这类铜像不见全身的标本出土,即使有全身的也都反绑着手呈跪坐之姿,这自然将辫发与一种低等级身份相联系。

三、空间与方向——寻找被瘞埋的礼仪

人类学视野中的祭祀礼仪是在特定空间中展开的,并由参与者那规范化了的序列活动组成,而它的另一个形式则显现为一定规则下的观看程序。所以祭祀活动有了人的参与,其场域便有了以人为参照的方向,特别是在有像设的活动中,符合视觉与观看逻辑的方向性是必定要遵循的规则,即便是人们想象中神的世界的方向,可看做人的世界的镜像,同样遵循着观看的原则。空间与方向是仪式不可或缺的要素。

^① 孙华、苏荣誉:《神秘的王国——对三星堆文明的初步理解和解释》,成都:巴蜀书社,2003年,第218页。

^② 同上。

图像与典型器的空间性

三星堆的各类器物是在同一个宗教背景下所使用的物品,各器物之间存在意义上密切的关联。图像与图像之间,典型器与出土人物图像之间彼此相互依存。在此基础上可以总结出仪典两个层次上的关系:献祭者与受祭者的呼应关系,仪式活动与所有出土器物共生关系。在虚拟的图像环境和现实的仪式环境中形成人与神、仪式与器物的双重对应,进而图像与宗教祭仪之间形成了一个二元的背景关系:一方面,图像以典型器为背景,大型立人铜像以及众多小的青铜人像在祭祀现场的呈设是与神树、祭坛、尊和罍等各类典型祭器相对应;另一方面,图像与祭器的组合关系又构成祭司等神职人员举行祭礼的背景。图像系统内外的两个系统互为参照,其中,图像成为现实的镜像,现实的仪式又为模式化图像注入具体的内容。而这两重背景的中心就是关于宗教活动的展演与叙事。

巫鸿先生在讨论中国早期墓葬环境时引入了三个概念,空间性、时间性和物质性。我们也注意到,中国早期各种墓葬环境中为墓室主人所营造的“主体空间”,主体空间的存在不完全依赖墓室是否能够发掘出主人的尸骨,只要我们通过文字、遗物、环境等特定因素,就可证明墓室主体存在,空间的主体性就会成立^①。实际上讨论三星堆祭祀器物的空间性问题也是一个非常重要的角度。空间是作为祭祀活动的叙事前提。一方面,三星堆典型器中人物形象与青铜神树、祭坛、神山之间构成了具体的可描述空间环境,另一方面这种空间也是古蜀人对仪式规则外显形式的想象,是一种象征性的虚拟存在。虚拟性的象征空间本身并不具有叙事性,它的叙事来自于特定动作对具体事件的投射,促使图像与典型器之间建立意义的关联。因而这些图像的存在是对祭仪的虚拟。

陈梦家通过对甲骨卜辞的梳理,总结出殷人宗庙建筑的空间结构有东室、中室、南室、血室、大室、小室、司室、公宫等16种形式,又指出这些形式实际上分别为藏主之所、祭祀之所、居住之所、宴飨之所等活动的空间^②。这些空间都是外显性的,精致的外显形式的背后一定暗含着殷人宗庙祭祀仪轨的精密与成熟。虽然不能确定三星堆图像是否用在宗庙里头,但是当时社会上层知识阶层对于宗教祭礼的普遍要求和熟练程度有助于我们理解三星堆社会中仪式的一般情况。

① 巫鸿:《时空中的美术》,北京:三联书店,2009年,第166页。

② 陈梦家:《甲骨卜辞综述》,北京:中华书局,1988年,第479页。

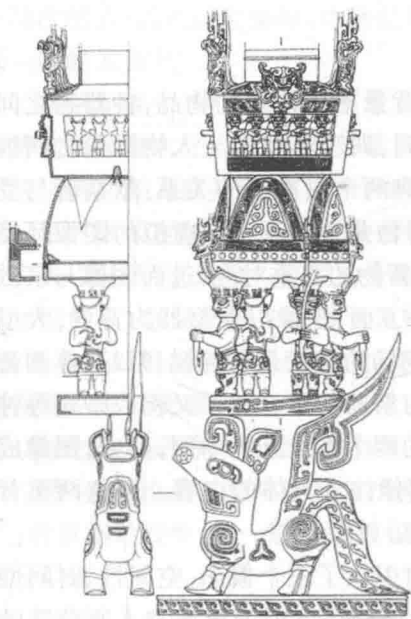


图7 铜神坛线图, K2 ③:296, 图片选自《祭祀坑》, 第233页, 第129图。

关于三星堆人的祭祀空间在边璋上的刻画图像和铜神坛上的铸造图像可以找到相互映证的地方(图7):

线刻玉石边璋与青铜神坛一同出土在二号坑的底层,与神面、神坛、小型神树同处一层。边璋的线刻图像共分十层,每个层次的图像以直线分割开来(图8)。玉璋中部为素面的空白处,以此空白为对称中心,十层图像相向地分布在玉璋的两头,每边各五层图像。两端图像自外向里分别是:站立的人像、山、方形云雷纹图案、跪姿人像、山等。靠近边璋手柄一段较窄,所以只能刻画两个站姿的人。每个人的衣着完全一样,表情严肃。如果边璋上的图像以中部空白处为内的话,那么内层的人物下半身成双膝相向着地的跪姿,与外层站立人物平顶帽不

同,头上的帽子高耸。有趣的是,两排人像之间山形里还刻画有三星堆典型的牙璋,即射端开叉玉璋,也还有象牙的形象,后排里边还有类似冠饰的东西。人在山前,玉璋、象牙作为祭器与山形在一起,这似乎在象征一个祭祀山川的仪式。假如把这只边璋上的图像看成一种祭祀的场景,向心的一边看做前面,那么相向的图式分布本身就表示祭祀空间的规则与仪式的要求。两排人像在冠饰、姿势、耳饰上的差别不是偶然现象,而是严格的空间等级与祭祀程式的反应。

玉璋上的人物排列前后关系与青铜神坛上的人物排列方式完全相同。所不同的是玉璋图像前排的跪姿人像在神坛上被安排在神坛的上部,一个方斗形器的四周,而站立的人像安排在下层。比较玉璋和神坛,图像层次从内外到上下的转换,而跪姿与站姿人像的关系不变。从这两个器物上人物安排的关系来看在三星堆人观念里上面、前面具有某种可比拟的地位。虽然,我们目前还不能明确地释读出神坛和边璋上空间是否属于同一种祭祀行为,但是,二者在参加祭祀人员安排上的相似性说明三星堆人对祭祀空间要求的一致性。

图像与典型器的方向性

三星堆图像不管它是在一个祭祀空间中同时使用,还是多个空间中多次使用,从现有的形制及数量看,它们不可能单个地、独立地出现在某一次祭祀活动中,不管是作为被祭祀的对象还是作为奉祭者,就如同后世的宗教祭祀场景一样,都会被有层次的排列,呈现出主次与从属的关系。三星堆出土青铜祭坛和玉石边璋上的图像就已证明了这一点。既然这些图像并非单个出现在某个祭仪之上,那么多个图像同时出现在宗教活动中时,必然存在一个图像如何展示、如何排列的问题。在世界上所有图像崇拜的宗教祭祀空间中,图像的呈列和图像的视觉秩序向来都是特定宗教教义的直接体现,同时也是宗教人员、信众和制像者所共同遵守的视觉原则。应该说三星堆出土的图像也具有同样的性质。

关于三星堆图像的方向还可进一步作如下解读:

首先,如果图像的制作是建立在观看的基础上,观看的在场决定图像的方向,那么,三星堆出土图像的方向性暗示了使用这些图像场所的空间与方向,也交代了图像观看者的在场。就一般宗教祭祀活动而言,这种观看的在场应该有两个层次:一是仪式的执行者,一是仪式所供奉的对象——各类神祇或逝者的灵魂——一个超自然的存在。人物制像的方向性取决于人面作为视觉中心,取决于人体动作与面部视觉方向的一致性。只有在人的正面,不管是面部还是整个身体,才能全面观看人的面部典型特征和人的典型动作。三星堆各类铜像和典型器物都有明确的方向感,而且有些铜像,如呈“凹”字形的人头像只能在正面观看。在排列的时候,就如同佛教寺庙大殿里供奉的神像一样,其他佛或者菩萨都要围绕主尊按照果位两边分列,或为“一佛二菩萨”的形式。就三星堆众多较小的青铜图像而言,它们最有可能的展示方式是一字排开或以主尊为中心呈扇形环列。

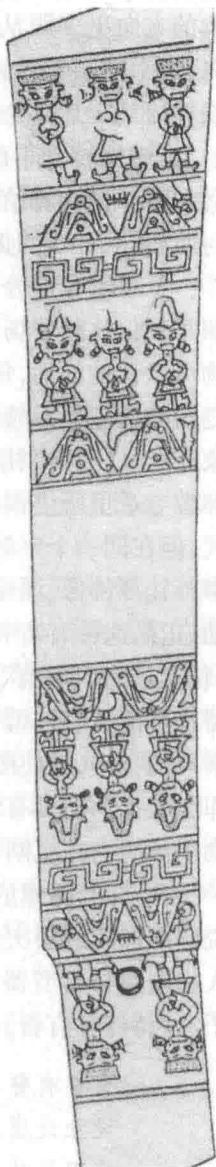


图8 玉璋表面祭祀仪式线刻图, K2③:201, 图片选自《祭祀坑》, 第361页, 第197图。

其次,神灵图像在仪式中展示的方向性同样取决于观看的角度,而且器物的方向更多服从于功能与象征的要求。三星堆青铜神树有着明确的方向,这个问题学者们讨论较少。当我们正对着神树下青铜龙的一方时,会发现神树其实是以龙为中轴的左右对称,两边有三层树枝,每层树枝枝头立有一鸟,树枝的中部有一朝下弯曲的花蕾。而与龙相背的一方树枝上则为一鸟二蕾。设计者给神树的规定了特定的方位,且方位之间有着主次之分。与此相同,神坛的正面毫无疑问是坛底座上神兽所朝向的一方。

三星堆大部分青铜像都是以单一体出现的,它们在实际的仪式现场按照某种仪轨随着场地、祭祀目的可重复式的组合。如果这些图像和典型器物可以移动的话,每一次组合可能有图像数量的变化,空间的变化以及图像之间的组织关系的变化。但是,图像组织结构的变化并不影响祭祀仪式的象征意义,因为“礼器的视觉特征包含了它们本身的活动规则”^①,这就好像佛教寺观里所供奉的佛像一样,不同寺庙因时、因地对造像有不同的布置方式,但在同一个宗教派别中围绕它们所做的法事却大同小异。寺庙中僧侣举行礼拜佛像、诵经打坐,诸方信众观想与参拜等活动是历时性的仪式化活动,正是这种有着特定规制的活动才使得庙堂的佛像显得意义丰满,才有“佛宝、僧宝、法宝”三位一体的宗教圆融之境。同样的,三星堆图像与典型器物可能有多种组合方式,但是其所包含的活动规则直接指向祭祀活动中祭司的身体,致使图像与器物在巫仪上与祭司的舞蹈配置,此时图像和器物作为象征物而具有符码意义。这就说明三星堆那么多具有模式化风格的人物图像的内在机制——仪式的存在。

从空间、图像的装置方式、众多图像的展示方式以及它们的方向性足以说明图像间的层次关系,而对应的仪式活动就会有同样的活动层次与结构。人物图像与典型器物之间的仪式场面的铺呈可在早期文献中找到些许影子。《诗经·有瞽》中描写了盛大祭祖作乐场面:

有瞽有瞽,在周之庭。
设业设虞,崇牙树羽。
应田县鼓,鞀磬祝圉。
既备乃奏,箫管备举。
喤喤厥声,肃雝和鸣。先祖是听。
我客戾止,永观厥成。

^① 《祖先与永恒:杰西卡·罗森中国考古艺术文集》,第192页。