

STUDIES
ON
ANCIENT
TOMB
ART
Vol.3

古代墓葬美术研究

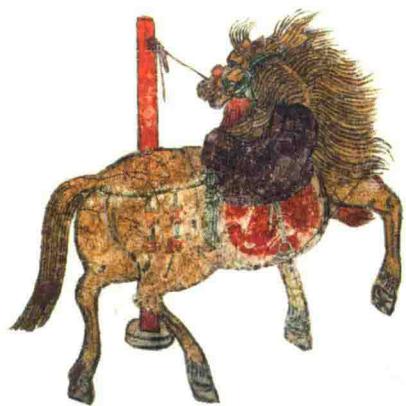
第三辑

主编

巫鸿

朱青生

郑岩



CTS



湖南美术出版社



STUDIES
ON
ANCIENT
TOMB
ART
Vol.3

第三辑

古代墓葬美术研究

主编

巫鸿

朱青生

郑岩



CS



湖南美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

古代墓葬美术研究. 第3辑 / 巫鸿, 朱青生, 郑岩
主编. —长沙: 湖南美术出版社, 2015.7

ISBN 978-7-5356-7298-8

I. ①古… II. ①巫… ②朱… ③郑… III. ①墓葬
(考古) —美术考古—中国—文集 IV. ① K879.04-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第160378号

古代墓葬美术研究(第三辑)

出版人: 李小山

主 编: 巫 鸿 朱青生 郑 岩

组 稿: 黄 啸

责任编辑: 杨若希

责任校对: 伍 兰

封面设计: 刘 峰 刘 娟

电脑制作: 熊雅杰

出 版: 湖南美术出版社

(长沙市东二环一段622号)

经 销: 湖南省新华书店

印 刷: 长沙超峰印刷有限公司

(宁乡县金洲新区泉洲北路100号)

开 本: 787×1092 1/16

印 张: 19.75

版 次: 2015年7月第1版

印 次: 2015年8月第1次印刷

书 号: ISBN 978-7-5356-7298-8

定 价: 68.00元

【版权所有, 请勿翻印、转载】

邮购联系: 0731-84787105

网 址: <http://www.arts-press.com/>

电子邮箱: market@arts-press.com

如有倒装、破损、少页等印装质量问题, 请与印刷厂联系调换。

联系电话: 0731-87878870

前 言

墓葬艺术是从中国远古至近代历时最久、植根最深的一个礼仪艺术传统，无论是时间的持续还是地域的伸延，在艺术史中都无出其右者。它也是考古信息最为丰富的一个综合性艺术系统，包括建筑、器物、绘画、雕塑、装饰、葬具、铭刻书法以及对死者身体的处理。在大量考古材料的支持下，我们对中国古代墓葬艺术的研究在近年内得到蓬勃开展，在宏观和个案的分析上都做出了不少成绩，同时也表明了我们对研究和解释方法的强烈兴趣。

这本论文集是2013年在芝加哥大学北京中心召开的第三届古代墓葬艺术研究国际学术讨论会的一个成果。这次会议由芝加哥大学东亚艺术研究中心、中央美术学院人文学院与北京大学视觉与图像研究中心三家主办，由芝加哥大学北京中心与湖南美术出版社协办。作为一系列“双年会议”中的第三场，这次会议的一个主要目的是为中外学者建构一个学术平台，围绕着“墓葬艺术”这一主题进行持续的交流和讨论。出于这个目的，会议采取了对不同学术传统兼容并包的态度，既鼓励对考古个案的缜密研究和对历史源流的宏观思考，也提倡对研究和解释方法的认真探讨，同时对“墓葬艺术”的概念也做了广义的界定，它不仅包括墓葬出土的艺术品，而且涵盖了墓葬的整体设计，墓葬中不同视觉和物质形式的配置，墓葬所反映的礼仪、宗教和文化因素以及墓葬的发现和艺术史。

聚焦于“墓葬艺术”这一概念，这个会议和出版计划促使我们反思艺术史研究中长期以来存在的一个问题，即发掘品与墓葬本身的脱节。自20世纪20年代以来，古代墓葬的发现和艺术史研究对历史学、人类学、语言学、宗教史、科学史及艺术史等学科产生了重大影响，在这些领域中催生出大量的学术成果。在艺术史中，古代墓葬的贡献主要在于提供激动人心、常常不为前人所知的艺术品，使艺术史家得以不断丰富甚至重写个别艺术形式的历史——诸如青铜、玉器、绘画、雕刻、陶器和书法等。但是古代墓葬的这种贡献是以拆散其自身为代价的。这是因为当墓葬被离析为以媒质为导向的分类、研究和展览材料时，其整体性就被消除了。而当为黄泉世界专门制作的艺术品被抽取和孤立，与非墓葬艺术品掺杂在一起去构造一部宏观艺术史时，它们的原始礼仪意义就丧失了，也不再激发我们对其特殊的设计和制作进行思考。

近年来出现的一些趋势已经对这一传统学术方向提出了挑战。这些趋势包括：艺术史与考古学之间更趋频繁与深入的互动和磨合；一些艺术史学者开始把墓葬整体作为研究的对象，或

是作为解释出土艺术品的原境；新型博物馆中的展示越来越注重艺术品和考古环境的结合；坐落在墓葬原址的“古墓博物馆”更直接地保存了原始墓葬的建筑空间。通过把“墓葬美术”设定为这个会议系列及其出版物的基础概念和框架，我们希望这个交流平台能够推动这一潮流，使美术史研究者更加注意到墓葬美术的自身规律和历史进程，在这个基础上进而考虑它和其他美术传统的相互关系，同时探索研究墓葬美术的特定而有效的方法，通过开放式的讨论和自由交换意见，不断发掘这一艺术传统的丰富内涵和意义，也为世界美术史的研究做出贡献。

巫鸿

目 录 / Contents

001 巫 鸿 (Wu Hung)

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

018 张卫星 (Zhang Weixing)

发现“宫臧”作品——对秦始皇陵一批陶俑的新认识

The Seal of the "Imperial Storehouse": New Discoveries on Terra Cotta warriors from the First Emperor's Mausoleum

027 李清泉 (Li Qingquan)

“天门”寻踪

In Search of the "Gate of Heaven"

049 曾蓝莹 (Lillian Lan-ying Tseng)

仙马、天马与车马：汉镜纹饰流变拾遗

Immortal Horses, Heavenly Horses and Chariot Horses: Notes on the Decoration of Mirrors from the Han Dynasty

072 朱青生 (LaoZhu)

南阳汉画画面描述所用的术语与专词

A Critical Vocabulary for Describing the Pictorial in Han Funerary Art from Nanyang

085 韦 正 (Wei Zheng)

小横山南朝画像砖墓管窥

A Painted Brick Burial of the Southern Dynasties at Xiaohengshan

095 吴桂兵 (Wu Guibing)

洞房石室与珉床雕户——关于北朝墓葬与佛教窟龕关联的思考

Stone Chambers and Their Decorations: Thoughts on the Relationship between the Northern-Dynasties Tombs and Buddhist Caves

119 徐 津 (Xu Jin)

波士顿美术馆藏北魏孝子石棺床的复原和孝子图像研究

The Reconstruction of the Northern-Wei Funerary Bed from the Boston Museum of Fine Arts and Research on Imagery of Filial Piety

141 梁银景 (Yinjing Liang)

陵寺在高句丽、百济陵寝制度中的性质与特征——以与中国南北朝陵寺的比较为中心

The Characteristic of Buddhist Temples around Tombs in the Baekje and Koguryo Mausoleum System — Compared with the Tombs of the Southern and Northern Dynasties

170 朴雅林 (Ah-Rim Park)

高句丽墓葬建筑与装饰所体现的祖先崇拜

The Embodiment of the Ancestor Worship within the Funerary Architecture and Decoration of Koguryo Tombs

185 刘昭慧 (Chao-Hui Jenny Liu)

试论唐墓壁龛与它的丧葬礼仪的功能

On Tang Tomb Niches and Its Function in Funerary Rituals

196 洪知希 (Jeehee Hong)

“恒在”中的葬仪：宋元时期中原墓葬的仪礼时间

Funerary Rituals of Eternity: Ritual Time of Tombs from the Central Plains in the Song and Yuan Dynasties

227 刘 未 (Liu Wei)

门窗、桌椅及其他——宋元砖雕壁画墓的模式与传统

Doors, Windows, Chairs and Tables: Programs and Traditions of Brick-Relief Mural Tombs of the Song and Yuan Dynasties

253 郑 岩 (Zheng Yan)

夕阳西下——读兴县红峪村元代武庆夫妇墓壁画札记

“Sun Setting in the West”: Notes on the Yuan-Dynasty Tomb Mural of Wu Qing and His Wife at Hongyu Village, Xing County

273 罗晓欢 (Luo Xiaohuan)

四川东、北地区清代墓碑建筑考察报告

Fieldwork Report on Qing Dynasty Tombstone Architecture from the Eastern and Northern Regions of Sichuan Province

无形的微型： 中国艺术和建筑中对灵魂的界框

巫 鸿 (Wu Hung)

芝加哥大学

魂魄曰：“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？”“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年—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。根据儒家礼文化在公元前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，沉重的魄则留在墓中。《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，魂气升天而形魄入地。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作出明确区分，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自明的共同之处，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于美术史研究，因为美术史一般以分析具体图像和实际客体为目的。但是本文希望作此建议：除非我们将不可见的灵魂纳入考虑，否则我们就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”。

一 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需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—约797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。故事中说:“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越才华。然而他被嫉妒陷害,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世纪—13世纪)的瓷枕两端都有圆形小孔(图1),其他一些枕头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彩例子被设计成一个小房屋,房顶微带弧状以承首(图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,似乎正在迎接某人前来进入。^[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



图1:宋代瓷枕(私人藏品)

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“有樱桃馅饼、奶油、菠萝、烤火鸡、太妃糖、热奶油面包的混合味道”的神奇药水之后，身体迅速缩到了仅有10英寸（约25.4厘米）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2：上海美术馆宋代瓷枕

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游历。《楚辞·惜诵》首次将梦与灵魂的旅程联系在一起：“我曾梦见自己将要登上高高的天庭，魂魄行走到中途却没有航船可渡。”（“昔余梦登天兮，魂中道而无杭。”）^[8]王充（公元27年—约公元97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：

人的死亡就和做梦一样。做梦和昏迷差不多，昏迷又和死亡相近。人昏迷不醒就死了。考察人昏后醒来，死去复活的情况，与做梦都很相似。因此睡眠、昏迷和死亡实际上都是一回事。（“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3）。^[11]根据民族志，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（图2）也可在数百年前的汉代石棺上见到。如公元2世纪四川荣经出土一

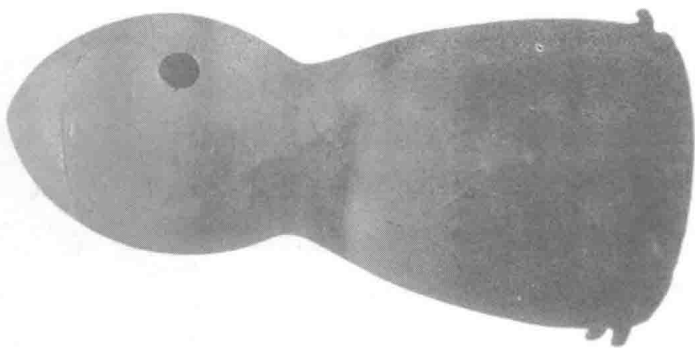


图3：新石器时代仰韶文化儿童瓮棺

方石棺的长方形侧面被表现得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，似乎把死者的灵魂引入棺中的神秘世界（图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，似乎在迎接宾客。而在另一隔间内，一对男女亲密地拥抱在一起亲吻。与其他营造丧葬的悲痛氛围不同，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的玉片组成，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5）所示玉衣的所有者是逝于公元前2世纪末的中山靖王刘胜夫人窦绡。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，与玉衣头顶的玉璧相互呼应。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荣经石棺和宋代瓷枕上相似的门道（图4、图2），但在时间上比这两者都要早得多。这些作品显示出葬具和枕头使用了共同的设计形式，从而证实了王充有关梦与死相通的观念。

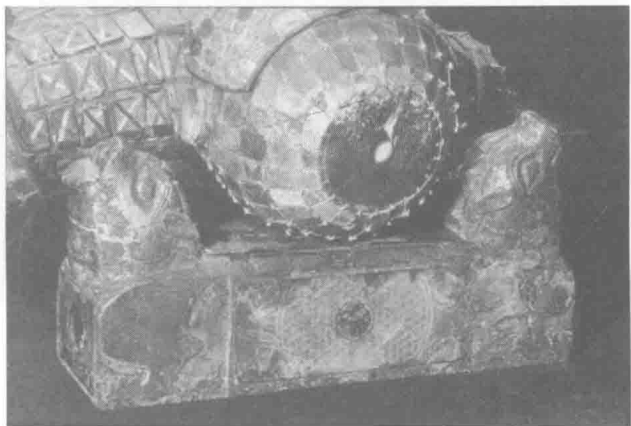


图5：河北满城西汉2号墓窦绡玉衣顶部

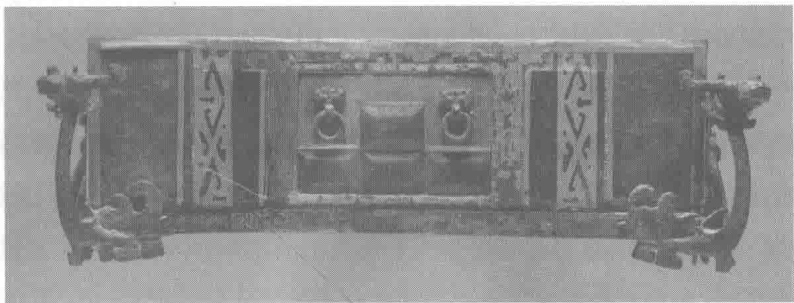


图6：江苏徐州后楼山1号西汉墓出土的镶玉铜枕

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）想象成云气般形状。史书记载公元540年西魏文帝乙弗皇后葬礼中出现了个异常现象：“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的，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”。

二 魂瓶所映射的微型宇宙

1936年，原浙江省图书馆馆员张璧亢被告知绍兴地区的一座古墓中发现了一批陶瓷明器。他随即对该遗址进行了实地考察并撰写了一份报告，其中对一件器物进行了这样的描述：“此为另类五口瓶，口部由手制的门道、碑楼、人物和动物形象来封堵，是另一种形式的神亭。这些装饰象征着子孙繁盛和六畜兴旺，生者希望死者灵魂安息。”^[18]他并指出直到20世纪，类似的叫做“魂瓶”的器物仍然在浙江、株洲地区使用。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]但最常见的名称还是“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。

继张璧亢的调查之后，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。因循张氏的看法，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时空模式，以金、木、水、火、土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凸起，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—280年之间，几个关键的变化完成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，而是渐渐被淹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形象之中。然而五个小罐的继续存在仍然暗指着五行宇宙结构，与新增加的建筑形象——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因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）。

魂瓶的这种象征意义也可以说明其设计中的另一因素：不少这类器物的主罐上钻有小孔（图8、图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



图7：浙江出土的东汉晚期五联罐

的是，在3世纪晚期江苏吴县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中爬进罐里，又从对面的一个洞中爬出。^[26]其他魂瓶上又有表现鱼或龟对着孔洞游动的形象。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。

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公元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，旁边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：“时在东吴永安三年（260年）。（死者后代将享受）荣华富贵，吉祥平安。利于封拜公卿大臣，多子多孙，长命百岁，千亿年不见灾祸。”（“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“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。



图8：浙江绍兴西晋魂瓶

这个魂瓶是1939年在浙江绍兴偶然发现的，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公元292—295年之间，其魂瓶因而代表了该类型器物的晚期发展形态。根据一号墓（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]

四号墓的发掘和报告作得最为仔细。这是一座由前室、甬道和后室组成的砖室墓（图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，翻译成白话读为：“西晋元康年间（291—299年）。（这件器物）出自始宁。使用这个叫做‘霏’的器物，可以使子孙得福、做官、永远快乐。”（“元康，出始宁，用此‘霏’，宜子孙，作吏高，其乐无极。”）“霏”字由上下两部分构成，上部的“霏”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10）。下面是考古报告中对这一部分的描述：

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，头上各顶一四方小角楼。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中，魂瓶的高度也不免稍稍增长，从公元3世纪早中期的约40厘米变为公元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的来源：这是为死者灵魂创造一个微型

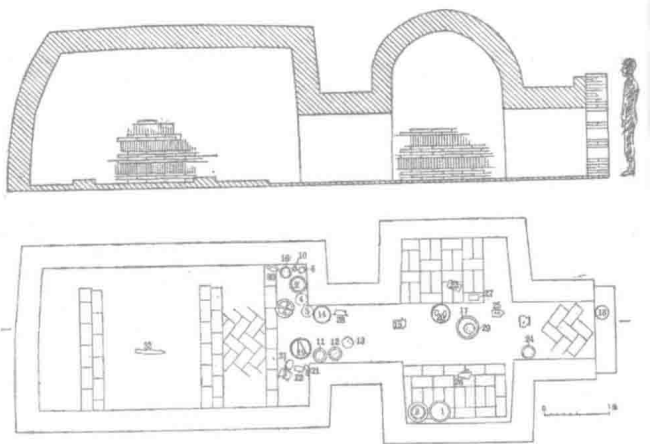


图9：江苏吴县狮子山4号西晋墓平面图

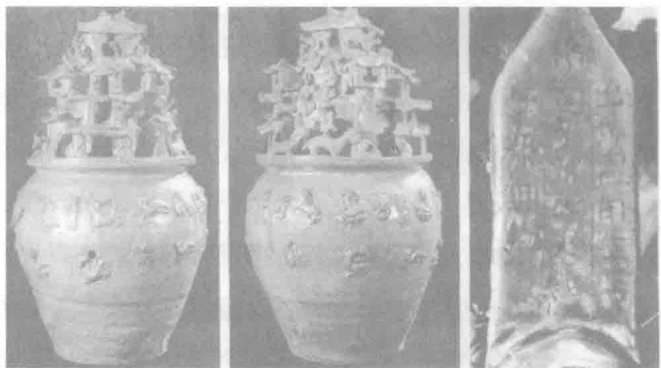


图10：江苏吴县狮子山四号西晋墓出土的魂瓶

理想世界的愿望，并希望死者的家族在未来永远繁荣昌盛。

三 作为微型建筑的墓葬

出土上述这件魂瓶的狮子山四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（图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，但它并非一对一的复制，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件陶瓷器大部分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鏃斗，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厘米和20.6厘米）上面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，墓地建筑和随葬品被独立于其原型之外，被一种新的空间顺序结合在一起，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藏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，即俑代替了人殉而成为墓中的常规陈设。人殉的做法在商晚期至公元前2000世纪晚期达到顶峰。接近4000具殉葬遗骸在河南安阳的商代王室墓地中被发现，单独只一座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。特别是到了公元前6—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，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。

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，我们可以清晰地显示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——曾国是位于长江中部地区周朝的诸侯国之一。^[36]墓的地下部分是一座巨大的木结构，南北15.72米、东西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陪同的一套石磬,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、铠甲以及马和辘车的配件。西室是一个地下“后宫”,其中一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或乐师舞姬。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性奏乐。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〕

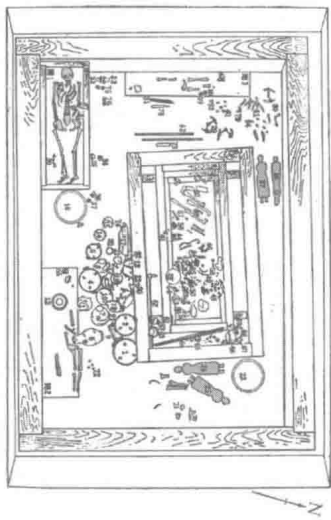


图11: 山西长子牛家坡7号春秋墓

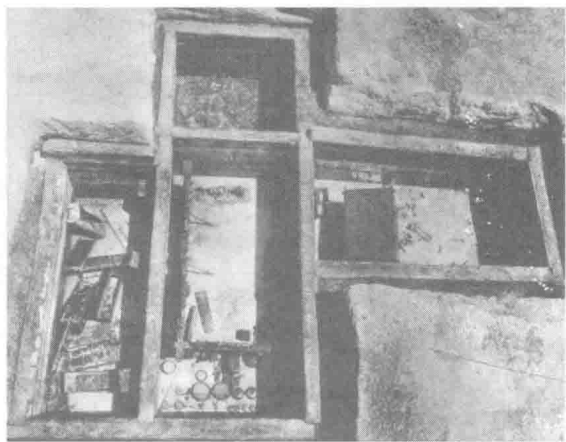


图12: 湖北随县擂鼓墩战国曾侯乙墓

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。此墓的设计和陈设中同样体现了为死者灵魂构建地下家园的意图,但它反映出微型化主导下的一种新式样:墓地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,比起擂鼓墩墓的占地面积,缩小至原来的1/8。〔38〕但是它作为死后灵魂居所的象征功能并未因此减低,反而通过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