

2004

嘉祥

中国汉画学会第九届年会论文集



中国社会科学出版社

中国汉画学会第九届年会 论文集(上)

中国社会出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国汉画学会第九届年会论文集(上)/朱青生主编. —北京: 中国社会出版社, 2004. 10

ISBN 7-5087-0268-9

I. 中... II. 朱... III. 画像石—研究—中国—汉代—学术会议—文集 IV. K879.424-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 099947 号

书 名: 中国汉画学会第九届年会论文集(上)
主 编: 朱青生
责 编: 姜婷婷

出版发行: 中国社会出版社 邮政编码: 100032

通联方法: 北京市西城区二龙路甲 33 号新龙大厦

电话: 66078622 传真: 66078622

欢迎读者拨打免费热线 8008108114 或登录 [www. bj114. com. cn](http://www.bj114.com.cn) 查询相关信息

经 销: 各地新华书店

印刷装订: 北京京海印刷厂

开 本: 850 × 1168mm 1/32

印 张: 18.25

字 数: 457 千字

版 次: 2004 年 10 月第 1 版

印 次: 2004 年 10 月第 1 次印刷

书 号: ISBN 7-5087-0268-9/K·74

定 价: 55.00 元(上下册)

(凡中国社会版图书有缺漏页、残破等质量问题, 本社负责调换).

前 言

汉画研究：在形相中发现事实

朱青生

汉画是既有充足的图像资料又有丰富的文献资料的艺术考古对象。此前虽有大量的图像物质资料，但文献记录的缺乏使人有“文献不足征”之遗憾，致使有些问题无从考证。而对于汉代之后的图像问题，如果汉代问题不解决，则缺乏论证的“图志”^① Q 根基。从汉画中进一步显示，图像并不是文献的图解，文献当然更不是图像的注释。我们并不能用形象材料和文字材料互相说明（虽然在技术上又不得不由此入手），而是要用图像和文献共同研究“第三者”——研究问题。对非传世的图像——物体材料进行研究的学问，称作艺术考古学。^②

① 以中世纪圣像为主要对象而建立的圣像志(iconography, 又译为图像志)，进而发展到将各种题材和象征图形编辑成图像符号志，相当于一个辞典，分门别类，考镜源流。其中以 James Hall, Dictionary of Subjects & Symbols in Art, Happer & Row, Publishers 为代表。

② 我们在研究中称之为形相学。形，指图像—物体；相，指各种“图像—物体”相互间的关系。这种关系分为两种。一种是形体本身的意义位层关系，另一种是形体本身之外的相互关系，如器形、图形、风格的排列关系，位置关系和地层关系等。在欧洲一般把对中世纪之前的研究归到“考古学”，中世纪之后归到“艺术史”。美国学科分类比较自由，也大概如此。所以北大考古专业的境外专家，许多都是美术史系教授。我们认为美术史分成两种，即研究艺术内部现象的美术史，和用图像——物体材料做艺术问题之外的历史、文化、人性的研究的形相学。见拙文《中国美术史辨论》，载美苑 2002/3。

艺术考古学有三个层次。第一层是发现事实,第二层是复原历史现象,第三层是探究人性本来状态,揭示人的问题。汉画之所以成为艺术考古的充足的对象,就是因为汉画以及相关的图像—物体材料同文献结合起来,不仅给我们资料,而且给我们展开和完成艺术考古三个层次的可能性。汉画满足我们对艺术考古的不同境界的需求。

那么,汉画何以被如此著重?我们可以从两个角度来讨论这个问题。

其一,因为汉画是中国历史上第一个同时具备充足的图像资料和文字文献的研究对象。所以,我们从图像和文献各自的性质及其共同证明第三者的可能性出发。如果要证明同时使用图像和文献(诸如汉画)来研究事实、现象和本性三个层次才是可能的,那么,就要证明单纯只用图像或单独只用文献进行上述的三个层次是不能的,至少是相当困难的。为什么如此,我们就要重新来考虑图像和语言的特质。将另文专论。

其二,也许单独只有图像或物体,可以做到发现事实等某个层次,但这是艺术考古的局部,而不是它的全部。因为艺术考古是一个被主动误取的外来语。arch 在希腊语中是“根本原因”的意思,arch 和 logos(思维的方法和规范)共同构成希腊/基督教理法的根基,是西方文化和科学思维的渊源,由 arch 词根衍生的 archaios 表示起源和古老,而对本因追索的学问 archaeology 是“溯原(源)学”。源可以是时间上的“古”,也可以是结构上的“原”。^① 因此,如果只能发现古时遗存的事实,是考古学,但不是溯原学,不是 archaeology 的全部意义。只有既是发现事实,又能恢复历史现象而且还能说明人之本性的学问,才是考古学。或者,只有艺术考古才会使人作如是之想?

^① 所以语言学文化学上也可以使用 archaeology 这样的概念,并不是研究语源之古,而是研究言作之原。结果被译作考古,让人莫名其妙。

当然,中国历史悠久,文化问题复杂,有待于被继续深入研究,即使只发现事实,弄清物质材料之间的关系,或者仅对过去封建王朝的断代都可以让人全心全意以赴之。本来并不必须弄清楚希腊语源的 archaeology 有几层意思。况且,现代英语中的 archaeology、德语中的 die Archaeologie^① 和法语中的 la archéologie^② 未必有相同的理解,每个使用者更不一定能够理解到溯原学的全部意义。我们完全有理由只把“溯原”权作考古。但是反过来,如果西方人不清楚,我们中国的文化资源特殊和中国文化目前所处的冲突紧张状态,是否应该由我们来把这个问题进一步弄清楚。换句话说,汉画研究是否可以作为一个机遇,使我们可以籍此尝试? 如此一问,我们蓦然回首,发现现有的研究或多或少,有意无意正在试探之中,只是未臻完善,有待深入。所以,我们将专门来讨论第二个问题。

在这二个问题之下,还有一个更为基础的问题:汉画研究如何在形相中发现事实。虽然这本文集中许多论题都超越了这个问题的范围,但是任何汉画研究又无法回避这个基础。因此我们把最近的研究涉及到这个基础问题的部分提出讨论。

艺术考古的第一层次就是发现事实。在一个时代过去之后,哪怕是将其之固化在博物馆里,也不再是那个事实本身。庞贝曾经以惨烈的牺牲凝固了罗马帝国繁盛时期的大片市镇,但是,也只是灰火之下的断壁残垣而已。大多数古文化都是要在发掘中间,将零星的遗存(特别古代归于土地的墓葬陵寝)出土,联缀

① 德语 die Archaeologie 是十七世纪从希腊语引入的外来语 archaeiologia。它的另一种意译(或德语语源的同义词)是 Altertumskunde,意为对语言文学之外的古物进行研究的学问。不过要注意德语中对“古物”的所指是有特别意义的,并不是所有古老的、出土的物品都是古物。在温克尔曼(1717 - 1768)的时代,古物就是古典之物,就是希腊罗马的文物。他的著作《古代艺术史》(Geschichte der Kunst des Altertums)中的古代(Altertum)指的就是希腊罗马(并见注2)。当然不同的作者会有不同的用法,最终被 K.O. Mueller (1797 - 1840) 定义为“研究古代艺术与建筑的学问”。随着时代的推移和人的认识的拓展会给一种学术和一个术语添加新的内涵。但至少这个同义词接近于中文“考古”。

② 法语 la archéologie 也是来自希腊语,中间经过拉丁语转写。

出“物质和视觉的事实”。在艺术考古中,事实包括两个方面。其一是现存的图像——物体及其位置/环境的剥离、记录和确认。其二是对当年这些图像——物体的状态的尽可能的复原。

现存的图像——物体及其位置/环境的记录和对这种图像——物体的原始状况尽可能的复原,是艺术考古的基础。任何一幅汉画,原来都是被放置在一种特殊的位置和环境中。借助语言文字现象可以将图像—物体的不同层位关系作一个比喻。由此也就看出汉画如何具备了作为充足对象的条件。

最基本的是“符号”和“造型因素”,相当于“笔画”和“部首”。它是构成图形的基本单位,在汉画研究中常被称为“纹”,如交叉纹、十字纹等。王锦生对四川崖墓壁画的网状纹的关注就是针对这个层次的问题。^① 而李英宏对汉画像砖背面的手印的讨论,也是就符号层次展开的研究。^② 手印在旧石器时代的壁画上就有出现,而且因为指头的短缺,引起学者关于手印表意作用的讨论。比照原始生活状态的当代民族的人类学调查,特别是对使用手印较为普遍的澳大利亚土著的调查,认定其手指的屈伸的确有符号的意义(但是也有体质人类学家坚持是因为旧石器时代的烂痘病和冻伤导致手指残缺)。而在砖上的手印除了二维平面的符号,又有压印深浅和运动过程的迹象,颇有趣味。

第二层是“图形”,相当于“字”。它由符号和造型因素构成一个可确定的独立纹样,有时是图案规则化的如垂幔纹、“胜纹”等,有时是模仿造型如鱼纹、鸟纹、云虺纹。在汉画研究中也称作“纹”,由于它具有规则化倾向,称作“纹样”更能表现其特性。从符号/造型因素层次的花“纹”,到图像层次的“纹样”,之间也很难有截然而断的界限。有些连波纹可能只是曲线装饰,也可能是具有意味的帷幄之垂幔的简化。1997年我在考察徐州汉

^① 蒙王锦生先生见告,此设想也在他的文章中零星提及。

^② 见《中国汉画研究》第一卷,李英宏论文。

画馆藏品时,发现辨别垂幔纹的要点是看画面的下沿连波纹是否呈下垂方向排列。也许可以如此考虑,在画面上出现波形纹,如果只是随画面方向自由排列(上沿圆弧冲下,下沿圆弧冲上),则为第一层符号/造型因素,如果波形圆弧方向一律冲下,则可考虑为垂幔纹(或其简化)。

图形有时具有意义,有时没有。有时处于从无意义到有意义的生成过程中。张洁关于云兽纹的论文,是专门针对一个图形的专题研究。云纹在漆器纹样中遗存丰富,它与《汉书》中有自命名的云虞纹到底是什么关系?这是学界争论较多的问题。^①而云纹如何从单纯装饰向具有意义的单幅图画转化,则是这种图形研究的新取向。

第三层是形象,相当于“词”(这里用的是现代汉语作为比喻。古代汉语中字就是词,一字有一个特定的意义,而现代汉语的词大多数是以两个或两个以上的字组成一个特定的意义)。虽然组成词的各字也有各自的意义,但是在这一个词中,其中各个字的意义不能单独解释。形象就是有一个以上图形组成。如亭长形象,在河南出土的铭文画像空心砖上,是以男人、冠、纓首刀、桡戟或戟等诸图形结造成像。单独的图形也可成为形象,如三足乌,因为它的完整意义已经表明。但是如果是二足乌,只有与圆轮图形共同构成太阳之乌的形象。图形与形象之间的区别也是逐渐过渡的。林春美最近的研究将汉代植物纹样茱萸纹分析为龙和风(即鸟纹)的转型,^②似乎是表明图形还有特定意义隐没于无特定意义的相反过程。上文论及图形有时具有意义,但是形象却要求具有特定的意义。如何确定意义与特定意义的

^① 许多学者根据唐人对汉代赋文的注释,将钟鼓之架一兽形雕饰之“虞”解释为兽状或虎形。孙机则进一步将虞与汉代铭文(尤其是镜铭)中“巨虚”联系起来。这个论断对于《晋书》中云虞纹中杂有百兽的文艺无法解释,而且汉代云纹中也不一定只夹有动物,也有人物和其他物象,虞形象不可能概括为兽,更不能用专有名词“巨虚”来引申、误证虞。

^② 见林春美在《马王堆一号汉墓出土30周年研讨会大会发言提要》,2004年湖南省博物馆编。

区别?再以二足乌为例,其形是乌雀,不是“二个卵形,长条形下支二条细线纹”,这就是意义。一个具有意义的图形是观者(当然也是作者)在自己的知识结构中可以确认的视觉单位。只要“认识”这个图形,图形就有了意义。而太阳之乌(日中乌)具有特定的意义在于它不仅可以确认(乌),而且具有所指。这个所指不仅被确认,而且被确定。所谓确定,就是它在知识系统中有其确定的位置,并与其他知识因素互相之间构成某种意义关系。如果再借助语言的比喻,就是它不仅是意义确切的词,而且这个词与其他词之间可以构成逻辑关系。日之乌就是日之乌,不是可以停在树上的乌,也不是象征孝道的乌(传说里乌为慈鸟,子鸟会反哺年迈的母/父鸟),更不是填充幅面空隙的装饰之乌。它是乌(意义),又是表示太阳的代号(单纯一个圆可能代表其他天体或其他抽象意义的原型)以及对太阳的形式、运动和功能的理解和知识(特定意义),虽然形象的意义是相对确定的,用它还是可以与其他图像构成图画,表示更为完整的意义。

对形象的研究一直是汉画研究的重点。门阙形象依旧是一个重点,自从赵殿增和袁曙光根据四川巫山铜牌和简阳鬼头山石棺提出了天门、神门一体和“灵第”的观念,论证了门阙即“天门”的象征之后,刘增贵把汉代门阙的象征意义进行了梳理。^①唐长寿将门阙分为非独立和独立二类,前者石生活场景,后者是天门。^②曾布川宽则把门阙定为王母仙界的入口。^③佐竹靖彦进一步论证了门阙、亭长与车马行列之间的关系构成了两种不同的意义,而门阙象征永生的阳气之门的初步结论。^④本文集中收入了赵、袁二氏又对四川门阙的形象材料作了进一步的补充。盛磊对门阙在四川的不同材质和(建筑)部位上的排比,使

① 刘增贵在《中国史学》第十卷(2000年12月,东京)发表了《汉代门阙的象征意义》一文,承蒙先生专门惠寄,谨识铭谢。

② 见唐长寿《汉代墓葬门阙考辨》,载《中原文物》1991/3。

③ 曾布川宽《汉代画像石中升仙图的系谱》,载《东方学报》65(1993)。

④ 见《中国汉画研究》第一卷。

人们注意到也许门阙形象的意义超出一种解释。这对我们在1995年提出的门区形象的“四功能”综合说是一个支持。^①“天门”的榜题门阙形象在一个墓葬中重复出现许多次。20年代Otto Fischer就注意和记录了这个情况。^②那么,门阙的神学“意义”就不会那么严格,也就是它并不仅仅表示不可替换的某一种意义,而只是一种“装饰”,一种宣叙。^③巫鸿1992年在对马王堆一号汉墓帛画的研究中得出的结论相当精辟:墓葬是多种愿望和多种的信仰的综合汇集。^④对门阙形象的新的报告和新的研究使我们可以从巫鸿结论的基础上,进一步地推证不仅某些形象出现是不同来源的信念的杂处,而且,某一个形象在被使用时,本身已经包括多重的,甚至具有内在矛盾的意义。这个问题将在以下的层次更能显示。

本文集中的形象研究有何志国对钱树中诸形象的考察,黄明兰对麈尾的辩识,杨志立对战船图的介绍,牛天伟对桑树的概述,王良田堆商丘地区的祥瑞图像的探讨。

第四层是图画,这是由形象组成的画面,相当于一个“句子”,可以表达一个完整的意义。一个或几个特定意义的形象是否表达什么完整的意义,取决于这(些)形象处于哪一种“形相关系”之中。在汉画研究中这是与形象确认同样被注重。图画可

① 见拙著《将军门神起源研究——论误解与成形》(1999,北京大学出版社)。其中提出了门上形象的四功能说,其一为门区活动,其二是神祇,其三是符篆,其四是装饰。四功能互相交织,逐步形成门神。同理,门阙的描绘也有这四种功能。同一个形象具有不同的多重意义。而同一意义又会由不止一个形象去表达。

② 见 Otto Fischer, *Die Chinesische Malerei der Han Dynastie*, Berlin: Paul Neff Verlag, 1931。

③ 对于古代宗教图像的象征意义的解释有二个层次,一个称作宗教象征意义,一个称作神学逻辑意义。所谓宗教意义是符号或图像的意义(但是有时是多重复义的),所谓神学意义指各种有意义的符号和图像共同构成的教义(有逻辑关系的观念)。汉画的图像如门阙,有宗教意义,但不一定具有神学意义。有象征意义,不一定有逻辑意义。

④ 见 Wu Hung, “Art in a Ritual Context: Rethinking Mawangdui”, *Early China*, 1992 (中译本《礼仪之美术: 马王堆的再思》, 载《考古学的历史·理论·实践》, 中州古籍出版社, 1996, 陈星灿译)。在对汉代绘画意义的解释中, Micheal Leow (1973) 和 Jerome Silbergeld (1983) 都指出其意义的混杂和不得严格构成解释体系。但是, 二位学者自己还是提供了某一种解释。

以由单独各形象构成,如上文提到有榜题的亭长,在武氏祠中,许多图画是在一个分格中由一个形象占取,成为一个意义完整的图画,如嘉禾、连理之类。图画由多个形象组成,陈述某个故事,表达某个观念,研究中将之称作“题材”。只是在研究中把图形、形象和图画都笼统称作题材。实际能够独立成“题”具有完整意义的图画才是题材,而图形、形象只是素材。盛磊曾就四川地区汉画题材做了专门研究,有限度地将一些题材及其研究的成果综述评介,并提示不同的学说之间的冲突所在,以及造成这种冲突和差异的原因。并有几个数据图表附带地把全部根据列出,给进一步的研究提供检正。^①这个局部工作有待于不断充实,更要在汉画的全部范围内整体统计检验方能展示问题。这是从局部到整体的方法,而从整体到局部的图像志排列,则有德国 Kaete Finsterbusch^② 和顾森^③ 的份量厚重的著作。在本文集,题材研究出现了两个倾向,其一是记录和解释某个题材,其二是对一个题材的形相关系进行考察,从而反过来对这个题出解释。第二种方法已涉及下文要讨论的更广泛的面,即题材只能在段块、整个作品、作品与墓葬的结构的关系以及墓葬使用与当时日常使用之间的关系等形相关系层次上才能获得正确的解释。但是,我们一直在面对这样一个二难境遇。如果不确定某个画面是什么,(我们就不知道其完整意义)如何来建立它和其他画面之间的意义关系?(不同的题材所呈现的意义不同,它与其他画面/题材的配置关系就不同,二者建构的意义也就相差很大。)反过来,如果不在一个形相关系中,我们又凭什么确定一个题材(除非它有榜题或非常典型的画面特征)。所以虽然在研究中我们坚持在结构的层层形相关系中确定题材,同时,又对传统

^① 这是盛磊 2002 年在北京大学汉画研究所完成的硕士毕业论文,发表于《中国汉画研究》第一卷。

^② Kaete Finsterbusch, Verzeichnis und Motivindex der Han - Darstellungen. 2 vols, Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1966.

^③ 顾森,《中国汉画图典》,浙江摄影出版社(杭州),1997 年。

的直接面对画面以及组成画面的造型因素、图形、形象的确认方法极度关注。“看图说话”虽然是相当有争议的方法,汉画保存的状况大多数已不是当年的完整状态,漫漶不清,有点像天边的云彩,观者心里有什么,就能在画上看出什么。^① 毕竟,汉画研究的基础和主导部分还是依赖于此。有时,一个发掘者或保管者的临时命名(对图像或题材的确定)就成了汉画研究中进一步论证问题的根据。而我们近年所做的报告与原始的一一核对应,发现“最初命名”不一定准确,而分类分型、画面划分、意义解释更是需作进一步的综述和推敲。^② 所以,中国汉画学会设在北京大学汉画研究所的“信息资料中心”,除了向会员和学界提供学术服务和支持之外,专业上的考虑就是重新全面检测全部汉画资料,对汉画研究的基础进行彻底的清理。这个工作是每个会员和学者要参与和承担的工作,是所有的汉画研究者的共同踏板和基石。顾森先生计划重新修订《中国汉画图典》是重要的项目,令人翘首。

画面题材研究的根据就变得极其受人关注。关注的焦点又令人有意无意地回到了古老的金石学,就是注重铭文和榜题。对于榜题有王澐的综合研究。邢义田用“七女报仇”解释了桥上之战,就是借助的莒县的榜题。^③ 桥上之战从 60 年代以来由 Bulling、Sprio 和 P. Berger 等作了解释。^④ 现在的问题是如果桥

① 因为汉画的这种确认需要,我提出了艺术史、艺术考古/形相学和人文科学中的“疑斧现象”和“虱轮现象”。疑斧现象就是在图像上看出观者心里具有的意义,这个意义在图像的作者方面可能完全不存在,也未曾有任何方式赋予过图像以这种意义,意义完全是观者的“疑人偷斧”。虱轮现象就是图像的确有一些表达某种意义的因素,观者一旦发现,并持为确认的解释,就是放大这个意义,遮盖其他部分的其他意义,就像纪昌学射于飞卫,将虱子吊在窗前,注视三年,其大如轮。

② 北京大学汉画研究所在建所之前的 1996 年就开始做综述研究,所有研究生和研究人员,在选题之前,都要对有关研究方向作一个仔细的综述,而对题材的综述已经是我们发现的问题关键。

③ 邢义田,《格套、榜题、文献与画像解释——以一个失传的“七女为父报仇”为例》,中央研究院第三届国际汉学会议论文集历史组,2002。

④ Patricia Ann Berger, *The Battle at the Bridge at Wu Liang Tz'u: A Problem in Method, Early China*, 1976; Audrey Spiro, *Contemplating the Ancients: Aesthetic and Social Issues in Early Chinese Portraiture*, Berkeley: University of California Press, 1990.

上之战没有七女形象,那么,所有的解释的疑难又会重新升起。因此,邢义田的格套理论就显得相当具有启发性。一种粉本样式(格套)可以陈述不同的故事和题材,只要在其中增减形象。汪悦进对西汉铜镜史鉴意义的论证,也是建立在“伍子胥”和“吴王、玉女”的铭文确定上。^① 元嘉元年墓的长篇铭文已经成为解决题材问题的经典。继山东诸家的研究之后,巫鸿、赵超、佐竹靖彦和杨爱国又对铭文作了进一步的释读并对图像进行解释。^② 而陕西郿县县郿王墓壁画上的榜题,由尹申平和 Susanne Greiff 发表报告之后,^③ 郑岩对之进行深入的推敲。^④ 但是,大家之所以关注着在幕主人身后的红色字体铭文的释读和发表,也是出于“金石学”的心绪。而对武氏祠石刻的新一轮争论,由 M. Nylan 和 L. Brown 对榜题、铭文提出的质疑,引起了陈亮在蒋英矩、李发林的详细研究之后再度重建武氏祠解释的课题。

画面题材毕竟是没有“文字脚本”(榜题和铭文)为绝大部分。再怎样利用文字确定题材,进而由此建立一个“图像标准件”来推证无字图画,也推不出对大部分题材的完整意义的解释。于是汉画研究永远在这一个难点上绕圈子。画面句子意义的确定,依赖于造型因素(笔画部首)、图形(字)、形象(词)的意义确定。而形相研究与语言的不同之处在于,即使确定了型素、图形和形象的意义也未必就能确定图画的题材。这是汉画研究的难题之一。难题之二是上述的二难,不弄清更大范围的形相关系,无法确定个别画面题材的意义,而不确定个别画面

① Eugene Yuejin Wang, *Mirror, Death and Rhetoric: Reading Later Han Chinese Bronze Artifacts*, *The Art Bulletin* Vol. 76 No. 3, 1994.

② 杨爱国,山东苍山城前村画像石墓二题,《华夏考古》,2004/1; Wu Hung, *Beyond the "great boundary": funerary narrative in the Cangshan tomb*, Cambridge: Harvard University, 1991.

③ Susanne Greiff, 侯改玲(编译), *Das Grab des Binwang: Wandmalereien der stlichen Han - Zeit in China*(《考古发掘出土的中国东汉墓(郿王墓)壁画》), Mainz: Wiesbaden, 2002.

④ 郑岩,《关于墓葬壁画观者问题的初步思考》,将发表在《中国汉画研究》第二卷。

题材的意义,又无从建立更大范围的意义关系。即使像还部分落有榜题的“车马行列”这样的画面,信立祥的论点又受到佐竹靖彦的追问。但是,的确问题是在俞伟超对车马行列的总结性研究之上推进着,车马行列表示生前、死后愿望和墓中仪式的三种情况。“车马行列”是否也可以作为一个更宽泛的格套呢?除了报告中对题材的定论之外,题材研究在本文集中有十种(包括对图形、形象的研究),大部分针对没有榜题、铭文者。专题研究、习俗研究和思想研究中也部分地进行题材确认,或只是对一个题材的深入的考据,如赵超的孝子题材研究,曾蓝滢、施杰和孙怡村堆天文图画的研究,郑岩的墓主人研究,张文靖的荆轲刺秦、二桃杀三士研究,陈鐔、贺西林对马王堆帛画中诸题材的认定和解释,等等。

第五层是段块研究(即一个完整图像——物件作品的分段分块),相当于文字语言的段落。无论是一块石刻、一方纹砖、一幅帛画、一堂壁绘,一件器物,上面的图像会因器形位置的不同而分成若干段或若干块。有时,几个器件拼合起来表示一个段块。这种段块的划分,出于两种情况。一种是基质的局限,比如砖、石都有一定的尺寸限度,帛绢有幅宽的尺度,器物有器形的规定等。针对这个问题,汉画研究中要求将并列的图像总体考察,要点是发现作为形相研究的分段分块与考古学的地层、结构、器物组合和器型之间是否有一件多段块或多件一段块的情况。因此,我们对“征集”(脱离原始位置)的画像,首先是寻找它的组合关系,也就是它自身是否与其他“不在场”的部分共同构成一个段块;另一种是意义上的分段分块。就如同文章的一层意思要由意义完整的句子说完全,成为一个段落。当意思要起承转折或另起一义(另一层意思)就再起一段。

汉画中分段分块是细节研究和中层研究的过渡部分。到这

一层为止,之前都可称作技术上的细节研究。^①如果是在一件作品中分段分块,则还属于细节研究,在几件物件之间研究意义上的分段分块,则属于中层研究。即使到了下一层的幅面/作品研究,也还可以作细节研究来进行,就如同研究近代绘画作品,针对作品本身总是细节,研究作品与其以外的因素之间的关系,才到中层。马王堆一号汉墓帛画,就是一个在段块划分相当有争议的实例。历来研究都在题材确认之后,立即转入分段分块,有二段论、三段论、四段论等。本文集中贺西林的论文不仅对已有的说法做了总结,(另一新的研究总结是何介钧在马王堆发掘三十周年时作的研究综述)^②而且重新作了一次全面的解释,用中间人身蛇尾形象与左右日、月画面之间所构成的段块,论说中间形象为太一。陈鐰的研究则是将画面用另一种解读方向的段块划分,将中段两个有人像的画面部位合成紧密相连的“合阴阳”仪礼的段块。

段块完整意义的建立有时取决于如何划分和衔接。Lukas Nickel 将卜千秋墓顶的天象不仅划作一个整块,而且将两端环型联结起来,说明墓中的天象的循环意味。^③杨建东把整个墓葬中的图像分成一个人进入阴司与祖先和仙会合的过程。Kim Dramer 的博士论文则把墓葬门区的图像分段与葬仪的进程结合考虑,解释生死观念。^④梁王墓中天顶图画并不同于一般的方

① 研究方法有三种方面,第一种是研究思路,这是文化思想在研究中的体现,决定着研究问题的角度、眼光和指归。第二种是研究方法,是学术方向在研究中的运用,如社会学、心理学、文献学、形相学、谱系学、图像志、符号学等,构成了研究的性质。第三种是研究手段,是专业技术在研究中的使用,如数理统计、图像测绘比较、社会调查、心理测试等等。由于关注的研究现象不同,又分为细节研究(指从局部的单纯事实和现象入手),中层研究(由一个以上的单纯事实和现象之间的关系入手)和整体研究(由整体现象的完型入手,完型来自德语 Gestalt,在这里因为整体是不可分割的,也不是各个部分的简单的总和。)

② 何介钧,《马王堆汉墓研究综述》,见《纪念马王堆汉墓发掘三十周年国际学术讨论会部分论文提要汇编》,湖南省博物馆、湖南省文物考古研究所编,2004。

③ Lukas 1997 年在北京大学我的“形相学研究”课上作的客座报告。

④ Dramer 的博士论文 *Between the living and the dead: Han dynasty stone carved tomb doors (China)*, Ph. D Columbia University. 对其论文的简要介绍见《中国汉画研究》第一卷。

位,其中龙、朱雀等位置互相交错,我们由此不得不考虑观者的“移动的视角”。也就是我们既然在马王堆出土的地图(如《驻军图》)上发现必须围着图四边转着看(和创作)的“移动的视角”,那么,图画的分段分块有时还会在不同的角度重新划分,甚至不同次的观看可以重复使用图画,让它在不同的组合中反复构成段块而产生新的意义。

当然,在解决以上的微妙解释之前,对汉画基本结构的建立模式是我们更为基本的分段分块工作。2003年张欣的论文就是以陕北榆林市的汉画材料为对象所作的汉画段块结构研究。因为这里的汉画多出于门区,而且制作时间相对集中,模式相对接近,所以借此可以研究图像分段分块的结构,发现其中规则,对不规则的填充图像也能做出鉴别。^① 康兰英领导的调查项目还将把所有“不合规则”的陕北汉画材料一一检索,进一步确立一个地区汉画分段分块和图画、形象、图形、型素的问题。

第六层是整个“作品”,即一个图像——物件的整体,相当于“篇章”。一个篇章可以有一个主题,也可以有多种主题。图像作品亦复如此,一件作品可以小至一件挂饰,大至整个墓葬,并不在于尺度的大小,而在于图像的原始功能是否一致。原始功能一致,再大的结构都会根据一个主题组织各个部分,不同的部位和不同的图像组合只是分段分块而已。如果原始使用功能复杂而多重,一个规矩纹铜镜也可部分用作占卜,部分用作避邪,部分用作记录,部分用作装饰。在对将军门神的成形过程的考察中,我们已经证实多重功能全在主动误取中结合成为前所未有的新形象、新题材,而一件完整的作品其间包括的因素错综复杂。但是,无论一件作品有如何复杂,它有一个限度^② 就是作品自身,所以,上文论及到这一层次还可归在细节研究范畴。

^① 张欣 2003 年在汉画研究所完成硕士论文《规制与变异——陕北汉代画像石综述》,将发表于《中国汉画研究》第二卷。

^② 参见注 29。

汉画作品研究最为出色的是嘉祥武氏祠,其成果的综述发表为本文集中陈亮的报告。沙畹、费慰梅、Croissant、长广敏雄、蒋英矩、巫鸿发表的论文,^① 都是将武氏祠的刻石作为一个整体的作品,并用很多力量去复原这个作品——祠堂的原始状态。然后一层层地加以分析、解释。作为武氏祠整体作品是否一完全准确地复原,学者尚有争议。嘉祥当地的管理者也对撮合有一些看法。在梅隆基金会的支持下,明年普林斯顿大学将举办一个拓片展览,并对撮合提供新的说明。上文提到美国学者对武氏祠一些铭文的质疑,将会使研讨会受到相当的关注。中国方面已经有计划对武氏墓地进行重新探测和部分清理。贺福顺肯定现有围墙之外有所掩盖,曹建国关于武氏新成员铭文的报告、蒋英矩对图像的新的研究,以及我们对祠堂作为一种装置(除了图像之外还有临时的装饰和供奉及器具)和墓祭作为一种“行为艺术”的思路,都促进对武氏祠的作品本身和作品与其环境之间的关系进一步调研。作为中国汉画图像最丰富、榜题最多的嘉祥武氏祠,是否还能成为研究和关注的重点,取决于新的相关信息的调查和发表,和对作品本身的仔细地完整地测绘、撮合和复原。

继曾昭燏等发表沂南北寨墓报告和研后,唐琪 1998 年完

^① 见 Chavannes, Edouard, *La sculpture sur pierre en Chine au temps des deux dynasties Han*, Paris: Ernest Leroux, 1893; Chavannes, Edouard, *Mission archéologique dans la Chine septentrionale*, Paris: E. Leroux, 1913; Wilma Fairbank, *The Offering Shrines of Wu Liang Tz' u*, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 1941, pp. 43 - 86; 这篇文章又收录于 Wilma Fairbank, *Adventures in Retrieval: Han Murals and Shang Bronze Molds*, Harvard - Yenching Institute of Studies, Harvard Univ Press, 1972; 中文译文可见费慰梅(美)王世襄(译),《汉武梁祠建筑原形考》,中国营造学社汇刊 第七卷 第二期, 1945; Doris Croissant, *Function und Wanddecor in der Opferschreine von Wu - Liang - Tz' u: Typologische und Iconographische Untersuchungen*, *Monumenta Serica*, 1964, pp. 88 - 162; 魏苑(译),《武梁祠献祭石室的功能和墙饰: 类型学和形相学的研究》(未刊稿), 1964; 长广敏雄, 汉代画像の研究, 东京: 中央公论美术出版社, 1965; 蒋英矩、吴文祺,《武氏祠画像石建筑配置考》,《考古学报》, 1981(2), 165 - 183 页; 蒋英矩、吴文祺,《汉代武氏墓群石刻研究》, 济南: 山东美术出版社, 1995, 34 - 50 页; Wu Hung, *The Wu Liang Shrine: the Ideology of Early Chinese Pictorial Art*, Stanford University Press, 1989, pp. 17; 21 - 24.