

The Art of the Yellow Springs: Understanding Chinese Tombs

[美] 巫鸿 著 施杰 译



黄泉下的 美术



宏观
中国古代
墓葬

生活 · 读书 · 新知 三联书店

The Art of the Yellow Springs
Understanding Chinese Tombs

黄泉下的美术

宏观中国古代墓葬

*

[美] 巫鸿 著

施杰 译



生活·讀書·新知 三联书店

图书在版编目(CIP) 数据

黄泉下的美术：宏观中国古代墓葬 / (美) 巫鸿著；施杰译. -- 北京：
生活·读书·新知三联书店，2016.1

(开放的艺术史丛书)

ISBN 978 - 7 - 108 - 05298 - 8

I. ①黄… II. ①巫… ②施… III. ①墓葬(考古) —
艺术—研究—中国 IV. ①K878.84

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 066010 号

开放的艺术史丛书

黄泉下的美术——宏观中国古代墓葬

丛书主编 尹吉男

责任编辑 张琳 杨乐

装帧设计 宁成春

电脑制作 胡长跃

责任印制 崔华君

出版发行 生活·读书·新知 三联书店

北京市东城区美术馆东街 22 号 100010

网 址 www.sdxjpc.com

经 销 新华书店

印 刷 北京市松源印刷有限公司

版 次 2016 年 1 月北京第 1 版

2016 年 1 月北京第 1 次印刷

开 本 720 毫米 × 1000 毫米 1/16

印 张 17.5

字 数 145 千字 图 200 幅

印 数 0,001 — 5,000 册 图字 01—2009—4218

定 价 75.00 元

(印装查询: 01064002715; 邮购查询: 01084010542)

The Art of the Yellow Springs by Wu Hung was first
published by Reaktion Books, London, uk, 2010

Copyright © Wu Hung, 2010

Chinese Copyright © 2016 by SDX Joint Publishing
Company

All Rights Reserved

本作品中文版权由生活·读书·新知三联书店所有。
未经许可，不得翻印。



巫 鴻

作者简介

巫鸿 (Wu Hung) 早年任职于北京故宫博物院书画组、金石组，获中央美术学院美术史系硕士。1987年获哈佛大学美术史与人类学双重博士学位，后在该校美术史系任教，1994年获终身教授职位。同年受聘主持芝加哥大学亚洲艺术的教学、研究项目，执“斯德本特殊贡献教授”讲席，2002年建立东亚艺术研究中心并任主任。

其著作《武梁祠：中国古代画像艺术的思想性》获1989年全美亚洲学年会最佳著作奖（李文森奖）；《中国古代美术和建筑中的纪念碑性》获评1996年杰出学术出版物，被列为20世纪90年代最有意义的艺术学著作之一；《重屏：中国绘画的媒介和表现》获全美最佳美术史著作提名。参与编写《中国绘画三千年》（1997）、《剑桥中国先秦史》（1999）等。多次回国客座讲学，发起“汉唐之间”中国古代美术史、考古学研究系列国际讨论会，并主编三册论文集。

近年致力于中国现当代艺术的研究与国际交流。策划展览《瞬间：90年代末的中国实验艺术》（1998）、《在中国展览实验艺术》（2000）、《重新解读：中国实验艺术十年（1990—2000）——首届广州当代艺术三年展》（2002）、《过去和未来之间：中国新影像展》（2004）和《“美”的协商》（2005）等，并编撰有关专著。所培养的学生现多在美国各知名学府执中国美术史教席。

目 录

导 言	1
第一章 空间性	13
从椁墓到室墓	17
三重宇宙	31
再现灵魂	64
第二章 物质性	89
明器	92
墓俑及再现媒材	105
身体：保存和转化	131
第三章 时间性	155
宇宙 / 神话时间	157
“生器”	169
历史叙事	179
旅行	199
尾声：写照中国墓葬	225
注释	242
全书所涉墓葬索引	267

导言

在中国古人的思维中，深藏于地下的黄泉既滋润生命也激发畏惧。公元1世纪班固（32—92）在《白虎通义》中写道：“阳气动于黄泉之下，动养万物也。”^[1]而与他同时代的王充（27—97）则抱怨道：“闭户幽坐，向冥冥之内，穿圻穴卧，造黄泉之际，人之所恶也。”^[2]“黄泉”代指墓葬，即众生的最终归宿，唤起一种别样暧昧，这里是人们和自己的爱侣及仇敌的重逢之地：公元前721年，郑庄公觉察到自己的母亲图谋篡权后将其流放，他留给她的诀别之词是一个辛辣的誓言：“不到黄泉，无相见也。”^[3]几个世纪以后，到了东汉建安（196—220）年间，另一个母亲强迫其子——一个在江西庐江地方供职的小吏焦仲卿——将其妻子休弃。焦仲卿为改变其母的初衷，用这样的恳求来表达其对妻子的执着之爱：“结发同枕席，黄泉共为友。”^[4]但是焦母不为所动，于是这个故事以这对夫妇的双双自尽而告终。

这些例子说明，黄泉成为几千年来无数墓葬的想象场所。（这个词在日本和朝鲜也同样成为地下世界的代名词。）“无数”一词当然不是夸张。中国古人相信每个人——甚至罪犯——都应该有个坟墓，否则他的游魂将变成怨愤和有害的厉鬼来纠缠生人。给罪犯提供的归宿之处可能不过是一个浅浅土坑，但一般人的坟墓通常意味着拥有一个丧葬建筑空间以及墓内的陈设和地面上的标记。这一礼仪空间的最早设计原则见于两份古代文献，首先是由吕不韦编纂、成书于公元前239年的《吕氏春秋》——吕不韦是秦国的显赫相国，他希望此书能

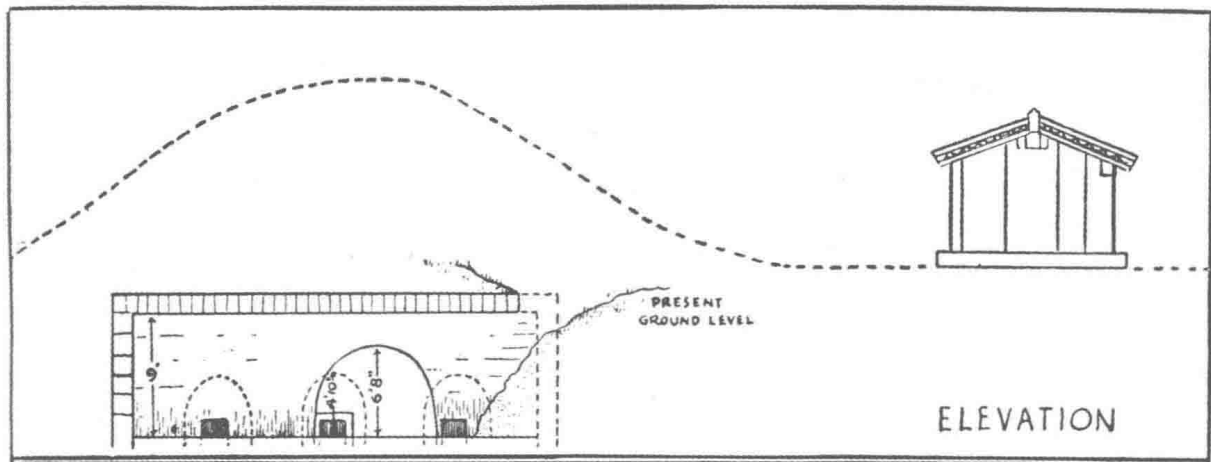
中国高级墓葬的“内部”通常有着更加华丽的装饰和陈设，隐藏着死者家经典《礼记》，其中不少篇章撰自公元前5至公元前3世纪的战国时期。原文如下：

葬也者，藏也。藏也者，欲人之弗得见也。是故，衣足以饰身，棺周于衣，槨周于棺，土周于槨。反壤树之哉。^[5]

这段话规定了传统中国墓葬的两个本质特征。首先，一座墓葬总是包括地上和地下两个空间和建筑单位，我们不妨将它们看作一个墓或墓地的“外部”和“内部”。但是处于地上和地下的这两部分的关系并非是一个连续的建筑程序，而是包含了一个空间和知觉的突然断裂：这两个单位具有互相隔离的物质环境和建筑设计，它们的礼仪功能以及与人的关系也各不相同。【图1-1】贵族墓葬的“外部”常常包括封土、一个或多个礼仪建筑，以及雕刻和石碑等，作为日常的礼仪活动场所而为人所见。高级墓葬的“内部”通常有着更加华丽的装饰和陈设，隐藏着死者的遗体，只有盗墓或考古发掘才能使之暴露。

墓葬的另一个本质特征是：建墓的根本目的是将死者和墓内随葬品“藏”于人类视线之外。这一目的的实现通常经过一个相当长的礼仪程序。根据传统礼制，人死之后其遗体要经过仔细的清洁、穿衣和仪式性的供奉。棺柩和为墓葬准备的器物在下葬之前会被公开陈列。有时还会在墓室内举行一个简短的仪式，使生人得以向已故亲人诀别。^[6]然而，

【1-1】 山东金乡“朱鮪”祠堂平面图，东汉，公元2世纪



一旦墓穴封闭，将无人可再窥其内部的奥秘。^[7]“入葬”因此标志了墓室及其内容之身份和意义的剧烈变换。在此之前它们属于“此岸”世界并处于人们的视野之中；在此之后它们则变为地下魂魄的世界。在此之前，赞助者、建造者及工匠一起合作设计、建造和修饰墓室；在此之后，这个地下空间和其中的所有图像和器物——包括壁画和浮雕、墓俑和建筑明器，还有各种材质制作的其他物件——都将永远地消失于人们的视野之外。

因此，如果说中国人创造出这些墓葬图像和器物（其制作常常极其精美）以表达他们的情感和艺术感觉，那么他们也自愿地终止了它们的流通而将其与死者一同埋葬。正因如此，诚如我们在《吕氏春秋》和《礼记》中所读到的，墓葬被称之为“藏”。^[8]这一对墓葬的文献定义也被考古证据所证实：位于河南唐河，建于1世纪初的冯孺久墓中发现一通铭文，将其中室称为死者的“藏阁”。此墓的另一条铭文则表达了“千岁不发”的愿望。^[9]相似的表达也见于山东苍山的一座画像石墓。此墓建于151年，其中的长篇铭文描述了石刻的图像程序。铭文结尾处是一则祷文：“长就幽冥则决绝，闭圻之后不复发。”^[10]

我们因此可以用两种不同的方法来研究墓葬。第一种方法是集中考察墓葬的准备和建造过程，尤其是从死亡到入葬的一系列丧葬仪式。这些仪式过程包括给死者遗体穿衣（小殓）和入棺（大殓）的礼仪，也包括设置牺牲和陈列随葬品。礼仪活动的场所逐步从死者的家里转移至墓地。对这一历时过程的重构可以见证死者向祖先神的转化，揭示出丧葬仪式所反映的复杂社会关系，并阐释葬礼在人们的日常生活中所呈现的“壮观场面”（spectacle）。第二种方法则着眼于作为空间结构的墓葬和它的内容。其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。

正如书名《黄泉下的美术》所示，本书采用的是第二种方法以研究墓葬的地下部分。这个决定取决于几个因素。首先，大部分古代墓地的地面建筑（通常是木构的）已荡然无存，对中国墓葬的考古研究一直以地下墓室及其内容为主。^[11]其次，近年的学术研究——包括我本人的一些研究项目——已经对墓葬艺术进行了一些时间性的分析，一

个基本的目的是通过研究东周和两汉时期的墓葬实例重构丧葬仪式。^[12] 但最重要的理由是，通过把墓葬本身作为研究分析的主要着眼点，我们可以获得对中国传统艺术和视觉文化的重要概念和机制的深入理解。这是因为“藏”的观念在中国墓葬实践的发展中始终是一个根本原则。我们可以把这个观念一直追溯到史前时代。实际上，我们可以说在古代世界中，再无第二个像中国这样如此执着于隐藏图像和器物的文明。

在中国，至少从公元前 4000 年到公元后的 20 世纪早期，人们耗费了巨额的人力物力修建地下墓葬建筑并埋入精美的器物。受到家庭本位的社会结构以及以孝道为中心的伦理道德的支持，为死者提供一个永恒家园的期望激发了无穷无尽的艺术创造力和技术革新。诚然，较之从纯粹建筑意义上来定义墓葬，把它视为一个艺术不懈创造的场所和多种艺术形式的总汇则更为恰当。贵族墓葬从不批量生产，它们的设计和修建总是基于漫长的决策过程和多种社会单位之间的错综复杂的协商。这些墓中的很多器物是专为来世而生产的“明器”，特殊的绘画和雕刻也是专为死者无声的需要而作，其功能或是保护死者，或是提供地下世界中的享乐，或是使之重获生机、上升仙界。

由于它们的宗教礼仪功能和“不祥”的寓意，墓葬在古代中国通常不被当作审美对象。古代著述者不约而同地对地下墓葬缄默不言，故而导致这些空间在事实和文献中都隐没无声。这一情况在 20 世纪早期，由于现代考古学在中国的开展而发生了剧烈的变化。自那时以来，无数古代墓葬的发现使“墓葬考古”成为中国考古学中的大宗。这一领域的三大首要目的是采集、整理和分析考古数据以便为将来的研究服务。数据采集的重点是发掘和记录，并以尽可能完整地保存考古信息为其毫不动摇的目的。数据的整理意在将发掘资料梳理为不同的类型，成为发掘报告中的基本描述单位。基于类型学的进一步分析使考古学家得以确定区域特征和时代特征，进而推展出关于中国墓葬发展的宏观历史叙述。董新林最近的一部专著为中国墓葬考古学在这三个方面的学术成果作了一个扼要描述。^[13]

古代墓葬的考古发掘和分析对包括历史学、人类学、语言学、宗教史以及科学史在内的其他领域产生了重大影响，在这些领域中催生出大

量的学术成果。在艺术史中，古代墓葬的主要贡献是作为提供激动人心的艺术品之“宝藏”(treasuretroves)。这些常常不为前人所知的艺术品的发现使艺术史家得以不断丰富甚至重写艺术形式——诸如青铜器、玉器、绘画、雕刻、陶器和书法等——的历史。

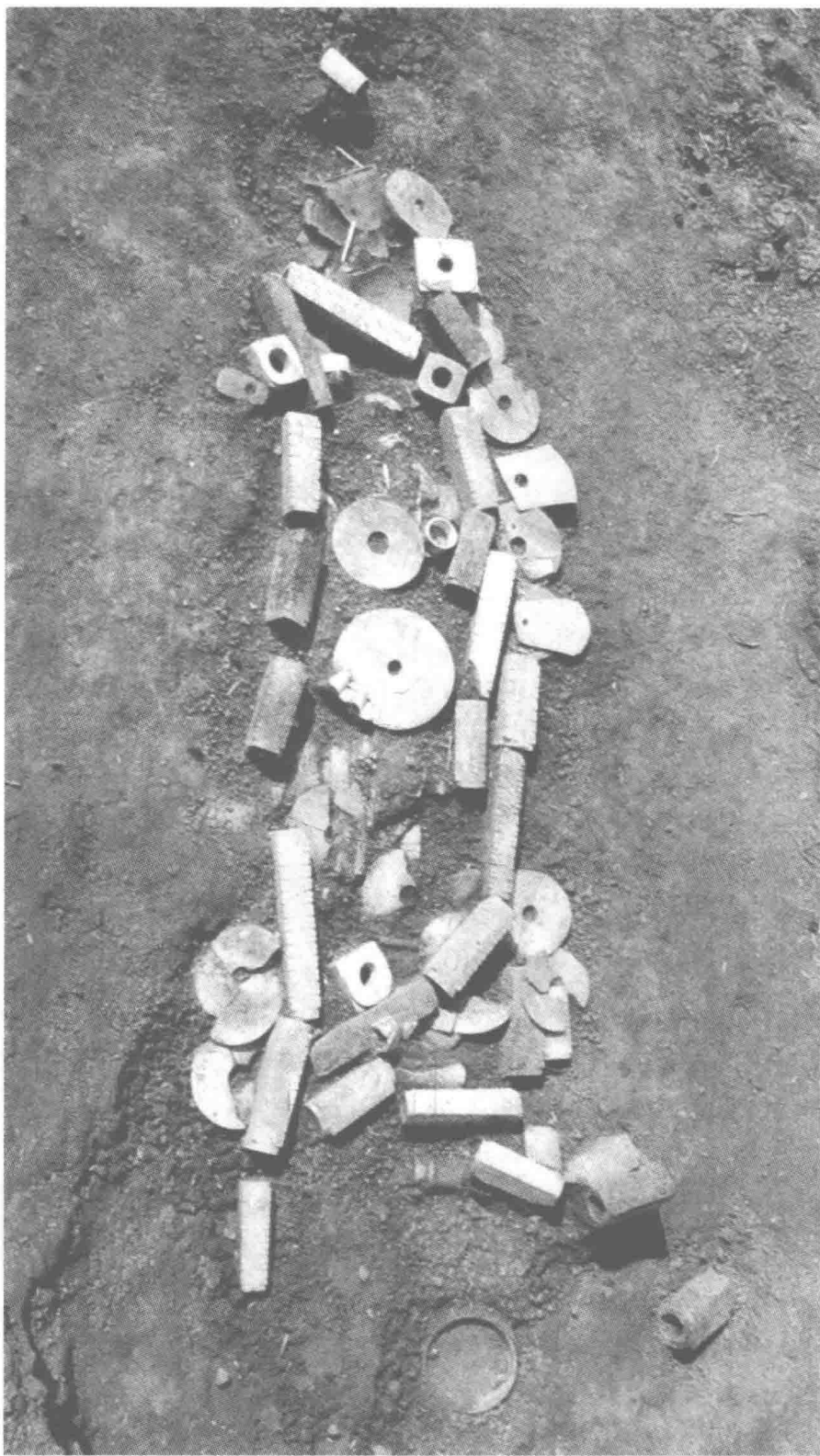
稍举几例便足以说明古代墓葬在丰富和重写艺术史上所扮演的重要角色。例如，良渚玉器在二十多年前还常常被错断为周代或汉代，对它们的功能和原始环境也鲜有所知。这一情况在八十年代中期以后发生了根本变化：一系列惊人的考古发现不仅证实了这些雕刻起源于新石器时代，而且展现了良渚风格的“玉殓葬”在长江下游地区的广泛存在。^[14]【图 1-2】这些发现激发了有关良渚玉器类型、命名、材质、技术以及象征性的热烈讨论，使得新石器玉器成为玉器研究中最活跃的主题。

1976 年河南安阳妇好墓的发现同样改变了人们对商代艺术的理解。考古学家第一次面对一座未被盗掘的商代王室墓葬，震惊于其随葬品的数量和质量。除了其他器物，这位已故的商王配偶带走了 200 余件青铜礼器（不少是巨型的）【图 1-3】，超过 750 件以上的精美玉器，500 多件骨器和象牙器，以及 200 件青铜兵器。^[15]对这些器物的研究随之揭开了一幅较以前理解远为复杂的晚商艺术的图景。我们如今知道该艺术同时造就了象征的和再现的风格，以表现超现实的鬼神和现实中的生灵。此墓也见证了最早的艺术收藏：墓内的贵重器物中包括来自不同地区的一组史前玉器，表明妇好或许是中国历史上第一位已知的古董收藏者。^[16]

同样是在 1976 年，秦始皇陵园的发掘正式拉开帷幕。在以后的三十年内，围绕着墓室和陵园发现了数以千计真人大小的陶俑。它们逼真的自然主义风格不仅促使艺术史家重写中国的雕塑史，而且重估中国传统艺术的一般特征及美学观念。^[17]【图 1-4】

然而，上述所有例子中对于出土器物的关注，也反映出传统艺术史学对墓葬研究的强烈影响。艺术史自 19 世纪以来发展为以不同媒质划分的，由诸多半独立分支所构成的一个集合体。每一分支发展出一套依托于专项收藏、展览和出版物的研究方法和历史叙事。从这个角度来看，过去一个世纪中对中国古代墓葬的艺术史研究，其目的主要是为了阐明不同媒质的专门历史，而这些专史随即成为构造中国艺术史一般性

[1-2] 良渚文化
“玉殓葬”，江苏
武进，新石器时
代，约公元前
3000年





叙述的基本单位。

但是我们必须注意到，古代墓葬在服务于艺术史的这一目的的时候，是以其自身在保存和分析上的双重破碎为代价的。这是因为当墓葬被离析为以媒质为导向的分类和研究时，其整体性就消除了。特别在西方，对于个别器物的收藏——其来源包括对古代墓葬的盗掘——是中国艺术研究的最初根基。其结果是这种学术研究往往无视器物的原始环境和功能。直至今日，欧洲和美国的博物馆很少在礼仪和建筑语境中展出中国墓葬艺术，而是习惯性地将其分散为互不相干的玉器、青铜器、雕塑和绘画等门类。一旦墓葬艺术被吸收入这个展示体系，并且和为非墓葬目的而制造的艺术品掺杂在一起，它便不再激发有关其设计和制作的特殊问题。其结果是，西方关于墓葬艺术收藏的讨论很少试图从其原始功能和象征性的角度解释其材质、色彩、大小、比例、风格或类型。不无反讽意味的是，取消了原始语境的艺术收藏易于导致形式主义的研究，但是它同时也阻碍了对“形式”作为文化和艺术表达手段的真实理解。

中国艺术史研究中出现的一些新趋势正在对这一研究墓葬艺术的传统方法提出挑战。更具体地说，有两个变化推动了日益增长的、把古代

[1-4] 陕西临潼
秦始皇兵马俑坑，公元前3世
纪早期

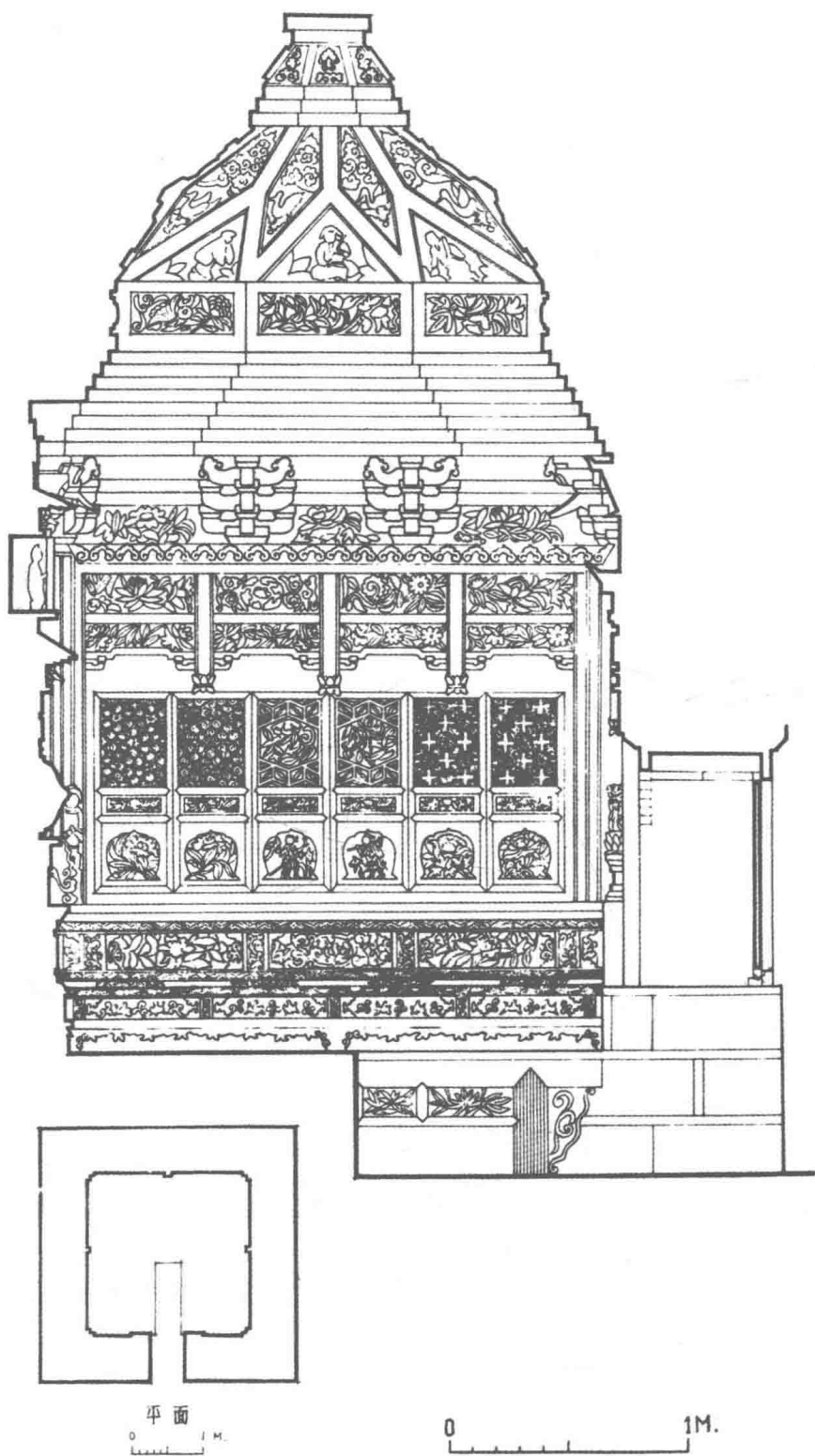


墓葬自身视为重要的建筑和艺术创造的意识。第一个变化涉及中国以及其他东亚国家对考古发现的保存和展览，特别是近年间出现的众多“古墓博物馆”开始催生新的学术。这些博物馆位于重要墓葬的现场，将发掘品和地下结构一起展示，提供了关于此墓历史背景的详细信息。精致的数码和建筑复原进一步促使参观者想象墓葬的原始设计和随葬品。^[18]这种陈列方式甚至开始影响一般性综合艺术博物馆的布展方式。例如新近落成的中国河北省博物馆用差不多四分之一的陈列空间展示该省发现的两个重要王室墓地，结合建筑模型、出土器物 and 照片记录，以制造出对原始墓葬的鲜活感觉。^[19]

第二个变化则正在艺术史的学术研究中发生。最先在西方艺术史研究中发展出来的各种语境化研究，将美术史家的注意力从艺术作品本身转移到它们在具体历史环境中的生产、感知以及消费上来。近年来对视觉和物质文化的广泛兴趣进一步模糊了艺术史的界限，把这一学科向更广泛的有关视觉呈现和再现的问题开放。不难想象，这个研究转向，连同东亚的“墓葬博物馆”的出现，将会激励艺术史家把整个墓葬作为历史研究和解释的主题。从八十年代早期开始，越来越多的研究项目，包括若干篇博士论文在内，已经反映了墓葬艺术研究中的这个新趋势。^[20]这些研究的每一项都针对一个墓葬或墓地，它们的共同方法论前提是：由于墓葬是作为整体设计、建造和装饰的，因此也必须将其作为整体来研究。此外，一些综合性研究则集中于墓葬艺术发展的时代趋向和地域风格。^[21]尽管这些综合研究多着眼于壁画或墓葬结构，而很少考虑到墓内的其他元素，例如随葬品，但是著者的基本研究单位是完整的墓葬，而非其个别成分。

本书意在将这种学术潮流推到一个新的层次，其做法是将阐释方法作为直接的考察主题。^[22]如前所述，目前墓葬艺术研究的主流把复杂的墓葬转化为“移置”（displaced）的图像和器物，所使用的研究观念和方法多来自书画、雕塑等专项美术史，将陪葬画像和器物看成为愉悦眼睛而制作的审美对象。这种观念是否适用于理解为死者所设的空间及器物？对其未加检验地运用是否会妨碍我们真正理解墓葬空间及随葬器物的特殊性？这些一般性的反思引向更具体的问题。例如，我们用标准的建筑词汇来记录和分析墓葬，却常常忘记了地下墓室常常通过

[1-5] 山西侯马董明墓剖面、平面图，金，公元1210年



将建筑外表转化为内表的方式，来“反转”地上的建筑原型。^[23]【图 I-5】在讨论墓葬壁画和随葬俑的时候，我们常常不加批判地使用诸如“观看”（viewing）、“注视”（gaze）等概念，但是当我们意识到这些图像的主要观者恐怕不是生人观众的时候，这些观念就必须被重新定义。墓葬内经常出现的微型化趋势进一步对设定观者的身份提出疑问。还有，我们假设墓葬和其他艺术一样，可能在建筑结构和装饰程序上彼此“影响”，却没有认识到它们实际上都是封闭了的空间，无论是设计者还是艺术家都无法参观和复制其他的墓葬。最后，对于墓内发现的器物，我们仍然习惯地把它们和那些生产于不同社会、宗教和艺术语境下的器物放在一起，并用这整套材料来解释艺术风格、图像志和趣味的一般变化。但是古人反复申明的是：为死者而造的明器和为生人而设的器物在质料、大小、色彩、功能以及工艺方面都必须判然有别。

所有这些问题都表明，为了达到对中国墓葬艺术及建筑的真实理解，我们需要从基本的层面出发，反思这一特殊人类创造物的本质及其根本目的。这就是为何我将本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。关于“空间性”的第一章着眼于墓内建构的各种象征性环境，以及为死者灵魂创设的特殊的“主体空间”（subject space）。接下来关于“物质性”的第二章考察某些特定的材质、媒介、尺寸和色彩是为何及如何被墓葬建筑和随葬品所选用，以及死者的身体是如何通过特定的方式被转化为不朽。“时间”是最后一章的主题。在前两章的基础上，本章讨论空间、器物和图像是如何构成不同的时间性，诸如“过去”、“将来”或“永恒”，并如何在封闭的墓葬空间内创造运动的生机。本书的“尾声”将这些不同线索融合在一起，以“写照”不同时代的三座重要墓葬。

本书的目的不是根据年代顺序呈现出中国墓葬艺术的发展史，也不是要对目前中国版图内不同历史时期的墓葬类型以及地域性丧葬实践进行全面综述^[24]，而是会描述和分析不同时代和地区的许多个案。这些案例一方面意在表现中国墓葬艺术无比漫长的历史和惊人丰富的内涵——这其实是中国艺术中最为漫长和持久的一个艺术传统，同时也将回答我所提出的最初问题：是什么因素界定了我们称之为“中国墓葬”的艺术和建筑传统？