

美术史视野下的考古材料解读

——兼论古蜀文化中“神圣的眼睛”

李竞恒

【摘要】用美术史方法解读和使用图像证据,第一,需要重视一些图像的视觉动态效果,或历时性的“图像谱系”,而不是孤立地静态理解图像材料。第二,图像材料所属的空间与结构的视觉背后,也可能蕴藏着丰富的信息,而空间与结构的“移动”视觉,也可以被视为一种图像证据。第三,笔者以“神圣眼睛”为例,提出材料可能会因误读发生偏差。而要理解材料,必须把它还原到它的功能所属的一套程序中去。这样,它的含义当与同属这一程序的其它材料之间发生更多联系。

【关键词】美术史;动态视觉;空间结构;图像

【中图分类号】K203 【文献标识码】A 【文章编号】1008-0139(2015)08-0130-6

本文所使用的“美术史方法论”概念,主要指以古代考古、思想史、政治史研究为对象的学术材料及其方法资源,代表人物主要为张光直和巫鸿。文中“美术史”的含义包括了考古材料的历史语境、观念投射和如何呈现为现代人可以理解的某种历史内涵的还原尝试。在某种意义上,有“史”(美术史)与“人类学”(第四重证据)相结合的意味。

一、视觉的“动画”效果

美国美术史学者巫鸿先生在《礼仪中的美术》一书的研究中,运用美术史的方法论解读古代图像。他在研究中国早期玉器艺术时,曾图列了14件商代玉器。他并没有孤立地使用这些图像证据,而是把材料理解为这些器物隶属于“一大组商代玉器”。通过视线的移动,这14件玉器呈现出一组“动画”效果。这组“动画”表现了“一个从

纯粹人像到纯粹鸟像的变化序列,其间是各种‘鸟人’或‘人鸟’的变体,而没有一个清晰的界限来区分人和鸟”^[1]。

在中国上古的萨满式宗教观念中,祖先与人王向动物的转形,被视为能获得更加强大的巫术-宇宙力量^[2]。《诗经·商颂》中“天命玄鸟,降而生商”的神话,以及商先公“王亥”的名字在甲骨文中就是一只鸟的形象,诸如此类的材料,几乎已成为常识。通过研究,在商王族的宗教观念中,上帝就是太阳神、是祖先神,太阳祖先神也是鸟,鸟是王室的远祖,也是先公的形象^[3]。在原始思维中,神秘的“互渗”与“转形”(transform)是完全可以被理解的,这一点毋庸置疑。

可是,从“四重证据法”的图像证据这一角度来讲,我们列举若干代表了商王室玄鸟信仰的单个图像都难以达到以动态视角观察神话思维“动画”的效果。以美术史的角度来看,这一组材料就

〔作者简介〕 李竞恒,四川师范大学巴蜀文化研究中心助理研究员、复旦大学历史系博士研究生,四川 成都 610068。

具有了意义,反映了商王室观念中,人王是如何向动物神灵转形的过程。

叶舒宪先生曾根据殷墟妇好墓中出土的一件玉雕,判断这是“熊龙玄鸟联合玉佩”,它说明在鸟图腾与熊图腾之间并不存在不可逾越的鸿沟。神话的想象足以让不同类的事物变成同类^[4]。叶先生认为这三件妇好墓出土的图像材料都属于玄鸟与熊图腾的复合体。

笔者特别注意到右边的那一件玉佩。它是由三个表现对象组成的,叶先生认为上面是熊,中间的是鸟。笔者特别注意到这两个动物头上的角都是一样的。这种角表现的是小鹿幼角的样子,也是鹿角脱落后,新角萌生的形象。此类幼鹿角的形象广泛见于商代的青铜器造型上。

那么,这鹿角形象具有怎样的含义?从心理原型来看,“鹿角每年脱落再生,蛇一到春天就蜕皮,这些都是重新诞生的自然象征”^[5]。因此,熊鸟玉佩头上的鹿角象征着再生、生命的死而复生、宇宙—春秋循环模式,而这一点恰恰很好地契合了叶先生对熊这一远古神兽象征着“六个月生命循环”模式考察的结论。

其次,这一件连体玉佩自下而上呈现为鸟羽、玄鸟、熊三个形象。《周易》卦象的构成从初爻到上爻就是自下而上,而这一思维传统即来自殷商时代^[6]。因此,自下而上的视觉“动画”成像必然具有某种内在的逻辑与含义。笔者认为,这一组件的“动画”变形仍然是表现了叶先生所强调的“死而复活”主题,与“一熊六蝉”的殷商青铜斗柄图案有一致的象征功能。

鸟羽和鸟巢(甲骨文中“西”字就是一个鸟巢)在商代的宇宙图像中对应着西面、死亡和“羽渊”,那里是通往死亡、下界与黄泉之所。它也是商王族信仰的太阳鸟坠其羽的地方^[7]。因此,下面的鸟羽象征着死亡。中间的玄鸟是商王族的图腾,它头上的鹿角象征着“死而复生”。最上面的神熊则正是神圣复活的完美表征。

这样,从上至下,一套“死而复生”的“动画”程序被表现为一组具有内在义理的主题。而

要理解其中的“熊”,就必须关注熊与其它两个元素之间的动态关系。笔者以这一个例子,试图说明美术史方法论与“图像证据”之间结合的可能。这就意味着,“图像证据”被放置到一组动态的视觉效果之中,在静态孤立语境中的各独立元素可能会呈现出一组有意义的联系,更有助于研究者洞察到材料更深入的内在意义。

二、空间与结构的视觉

从美术史方法论的角度而言,要理解某种宗教观念或仪式,如果只掌握了反映这一仪式的某些零散材料,还不足以完整复原这一宗教仪式背后的观念。它涉及我们对仪式地点、环境、气氛、色彩、道具,甚至光线等视觉材料的立体分析与综合把握。

朱狄在《艺术的起源》中分析旧石器时代的猎人是在怎样的一种环境与空间结构之中表达他们宗教观念的。洞穴中的岩画深藏在底部,不易被观察到,具有“秘密”的色彩。洞穴中的手印常常处于岩穴的凹处,其目的也在于某种隐秘性。“人类选择神圣的场所并非完全自由的,只有通过和某种神秘相符合的显示,他们才找到它”^[8]。仪式与信仰的空间、气氛所营造的整体效果,这些材料结合考古的图像证据,可以更好地还原古代的语境。这意味着,对古代材料的空间与结构的视觉想象中,图像资料连续的空间关系与“动画”再现是十分必要的,它使零散图像资料的整合解读成为可能。

笔者曾听一位老者谈到过几十年前他偶然进入到宗族祖庙后的感受。他当时还是一个儿童,在一次游戏中进入到祖庙。祖庙中光线昏暗,树立着或大或小的祖先木主,一共有很高的几层,令年幼的他十分恐惧。这条信息让笔者联想到了《论语·八佾》中的“哀公问社于宰我”。宰我谈到“社”的功能是“使民战栗”。是一种怎样的力量才能使“宗”、“社”这样的宗教礼仪建筑具有令人恐惧的力量?

巫鸿认为,古代城市建筑本身就是一种“闭

合空间”，“位于城内的宫庙进而由一道墙壁围廊环绕，而祖庙之中又是层垣重门，造成数个‘闭合空间’，越深入就越接近于宗庙尽端的太祖庙。当朝拜者穿越层层门墙，视野逐渐缩小，与外界愈益隔膜。由视觉至心理上的反应自然而然地是‘闭也’、‘静也’、‘神也’……中国祖庙独特之处在于对宗教‘秘密’的深藏不露”^[9]。此外，《左传·成公三年》“以戮于宗”的记载也说明，这幽暗的宗庙也是处死宗族成员的地点。肃杀的神权威严、深邃而幽暗的空间视觉结构——所谓“神宫幽邃，故言闕也”^[10]，决定了与之配套的青铜礼器被赋予了一种神秘、伟大甚至恐怖的卡理斯玛(Charisma)力量。《左传·宣公三年》记载王孙满对楚王说“鼎之轻重，未可闻也”。宗庙中的“九鼎”一类的神器，是神权、政治权威的象征，是萨满国王沟通天地神祇的工具^[11]。因此，它本身就是一个深邃的秘密，被深藏在幽暗的宗庙之中，甚至连它的重量本身也必须是一个秘密。

从“四重证据”的角度来看，单个的青铜器图像足以构成证据，宗庙中的祖神木主则提供给我们关于远古祖先崇拜的信息。而如果从美术史的角度来进行解读，“图像证据法”可能在某种程度上需要从静态走向动态，从器物走向背景。

例如，我们理解一件古代青铜器的宗教礼仪功能，可以将它设想在远古幽深而阴暗的宗庙中。国君穿过一层层复杂的回廊，进入其中举行祭祀。木主按左昭右穆的顺序排列，室内摆放着青铜器。它们不能轻易示人，而杀牲的鲜血被以“衅”的礼仪涂抹在上面。维护祭祀的秘密与神名的秘密是意识形态的义务。正如《尚书·金縢》中，周公向鬼神祝祷之后，“乃纳册于金縢之匮中”，《史记·鲁周公世家》：“诚守者勿敢言。”

在如此森严的视觉动态中，我们才得以更深入理解青铜器图像上的纹饰与铭文。例如，2001年在山西天马·曲村遗址北赵晋侯墓地发掘中，发现了三件青铜器，其内皆有铭文，但从外表看不出，只能借助X光拍摄才发现^[12]。显然，对这件神器“秘密”的解读，只能放置在古代宗庙礼仪的

整个图景中才能被理解。与此类似的是，殷商的“人头骨刻辞”文字，经过分析，是在纪念祖先的献祭之际被打碎为小片的^[13]。祭祀的文字只让神知道，祭祀之后打碎，不必向人展示。正如吉德炜(David N. Keightley)所言，中国古代的文字，诸如甲骨文、青铜器铭文，预设的读者都是神灵，而不是给人类观看的^[14]。因此，这些密而不显的幽暗文字，都是神灵的读物。理解这些器物的意义，必须放置到相关的神灵信仰语境中进行处理，并联系到相关的内容。这些例子暗示我们，图像资料的证据往往在一套程序之中。而这套程序与空间、结构等视觉元素都有关系。而在空间、结构中的动态视觉，本身也属于一种图像。

在那位老者童年的视觉记忆中，单个的木主还不足以令年幼的他感到恐惧。恐惧来源于空间布局、建筑结构、光线条件、一层层木主参差有序的视觉压迫感等综合效果。因此，如果继续进一步研究和“图像证据法”，美术史方法论的“动态”资源未尝不是一种可资利用的手段。材料中的空间结构、方向、排序、甚至光线条件，都可能帮助研究者理解整套的视觉—图像程序与主题关系。

三、以古蜀文化“神圣的眼睛”为例

巫鸿先生的美术史研究中，有一篇名为《眼睛就是一切》的论文。这篇论文的核心是探讨三星堆文化中出土石人“眼睛”的古代宗教意义。

通过美国芝加哥美术馆(The Art Institute of Chicago)收藏的三星堆文化石人以及成都方池街出土的三星堆文化石人这两件考古图像资料，巫鸿在研究之后得出结论：“因此这种艺术表现手法本身即意味着一种象征性的杀戮，正如弗里德伯格所见，夺其眼睛即等于夺其生命。”^[15]而三星堆出土的那些夸张效果的眼睛形象或巨目青铜面具则被视为“具有特殊身份的王者”。因为非凡人物必有非凡的眼睛，乃是一种普遍存在的古代观念。

从“四重证据法”的角度来讲，这一篇文章颇有启发效果。同时，笔者也曾就此一主题进行补

充和考察,撰写了《原始艺术中眼睛形象的意义》一文。现试以“四重证据法”简要叙述如下。

第一重证据的传世文献中,非凡人物、国王、神灵、巫师往往拥有非凡的眼睛。如《荀子·非相》:“尧、舜叁眸子。”《淮南子·修务训》:“舜二瞳子。”《论衡·骨相》:“仓颉四目。”《史记·项羽本纪》:“项羽亦重瞳子”。《抱朴子内篇·祛惑》:“仙人目瞳皆方。”就连传统学者钱穆先生都认为,自己的父亲自幼被称为神童,“双目炯炯发光,如能透视一切之背后,亦称净眼,云能见鬼神,过十二岁始不能见”^[16]。此类例子尚多,兹不一一列举。

第二重证据是出土文字材料、考古资料。甲骨文中大量名词、动词都是用硕大的眼睛形象来表征的,说明古人思维中眼睛形象对表征事物、语言的重要性。例如“帝俊”的“俊”(《合集》30398)、兕(《合集》10405正)、马(《合集》27881)、象(《合集》10222)、见(《合集》17450)、望(《屯南》751)、馭(《合集》10405正)、省(《屯南》539)、曼(《合集》583反)、值(《合集》26092)等。此外,大量的殷周青铜器上刻意凸显饕餮纹的眼睛形象,此种传统可以追溯到良渚、二里头的饕餮之眼。正如汉学家艾兰(Sarah Allan)先生对殷周青铜器分析的结论那样:“眼睛本身是一种有威力的形象,它所包含的绝不仅是形式因素,眼睛的形象,不需推敲就可以感到一种未知的威力,它能看穿一切,又不可捉摸”^[17]。实际上,与殷周铜器所处同一时代的古蜀文明,对其礼仪活动与艺术品中眼睛形象的解读,此一结论同样有价值。在三星堆祭祀坑中,多有青铜菱形眼,有穿孔^[18]。白川静先生就曾考证,古人悬挂大目……是为了保护宗教场所的安全与宁静^[19]。晚于三星堆的金沙石人之眼,显然也是古蜀人有意识的宗教行为。

第三重人类学证据,如古埃及赫利奥坡里斯神学认为,太阳神失去眼睛,因此流泪创造了人类^[20]。古王国的《金字塔文》记载,奥西里斯(Osiris)的复活是因为其子荷露斯(Horse)夺回了

自己的眼睛^[21]。古代冰岛史诗《埃达》记载,世界主神奥丁则是一个独眼之神,他为了统治的智慧而牺牲了自己的一只眼睛^[22]。在北美鄂吉布瓦印第安人(Ojibwa)神话中,最古老图腾的最初超自然存在有6个,其中一个的眼睛目光能瞬间杀人,如同雷击^[23]。此类材料也比较丰富,叶舒宪先生就认为:“眼睛从来都是太阳的意象或象征”^[24]。

具体到古蜀文明的“眼睛图像”解读问题上来,这是第四重证据使用的重点。巫鸿先生自己在其论文末尾写有《附记》一条,注明他写作该文时,由于成都的金沙遗址尚未发现,所以他没有见到金沙出土的八件石人像。而这些人像的眼睛是用朱砂描出,所以他对古蜀石像“无目”的说法是不正确的^[25]。这说明,我们在使用图像证据时,一方面可能因为考古资料所限,一方面也可能因照片、图像的不清晰,甚至观察角度的不同而对材料产生误读。巫鸿先生对材料的误读当然并不影响他对古蜀艺术中眼睛形象美术史解读的深度。但提醒我们,如何使用图像的重要性。试想,假如没有金沙遗址的发掘,或者金沙的那八件石像正巧因为埋藏多年,眼部朱砂描痕全部消失,这样我们的图像解读是否会一直发生偏差?

笔者认为,金沙的朱砂描眼石人与三星堆的青铜圣眼、纵目人面具属于不同范畴。它们分别具有不同的象征和礼仪的视觉功能。正如前文所述,图像证据在某种程度上还需要考虑它所属的“那一组系统”,它背后的建筑、空间、结构这一套美术史的程序。

与金沙石人像同时出土的石器有223件,除人像外,还有石虎、石蛇、石龟等动物雕刻^[26]。显然,石像首先要符合“祭祀”这一套程序。其次,它在程序中的含义与这些动物有类似之处。这些人像与动物的眼睛都被涂抹了朱砂。古代术士一直把朱砂当作一种巫术灵物^[27],澳大利亚的土著部落中,红赭石在仪式中被频繁使用,因为它被看做血的同类^[28]。山顶洞人埋葬死者往往在尸体周围撒上朱砂^[29]。因此,朱砂是一种生命力量的象征。金沙的动物与人像之所以被涂抹朱砂,正是意味着在它们

的眼睛被朱砂“点睛”之后,它们就成为了“活的”人与动物。有学者就认为,金沙石人像是用石刻人像代替了过去活人祭祀,“可能已有专门部门在大批量生产和制作这种雕像”^[30]。笔者认同这种结论。

这意味着,金沙石人像是古蜀祭祀的一种祭品,它在身份上与那些祭品动物属于同一类。它们都属于整个金沙祭祀程序下的一个构件。在此意义上,它的眼睛这一图像证据并不能说明眼睛的神圣,而是反映了“点睛”可使之具有生命的这一古老观念。在使用这一图像证据时,最好可以将那些动物石雕祭品的图像也参考进来。

三星堆的青铜眼睛与蚕丛纵目面具这两件图像材料,显然是在古蜀王朝国家祭祀的整个礼仪程序中的某一个组成部分。这就意味着,这一些眼睛的形象并非孤立存在的图像材料,而是与其它祭祀神器之间都具有意义联系的一组系统。

三星堆二号坑中出土了青铜神树^[31],神树上共有九只太阳神鸟,暗示有一只是正在天上运行的太阳,对应着太阳神崇拜的十干信仰。这是整个遗址中最大的神器。因此,三星堆二号坑的“神圣眼睛”属于这个“太阳崇拜”的祭祀语境之中。大量的青铜眼睛就出土于二号坑,同时还出土了一件青铜太阳轮。笔者认为,那件青铜太阳轮应与

眼睛形象有关。那件“太阳轮”实际上也可以被视为一件眼睛,它是从青铜眼睛形象向太阳形象的过渡,在程序上仍然具有某种“动画”效应。我们对三星堆青铜眼睛的图像理解,有必要还原到二号坑的太阳鸟、扶桑树、太阳、太阳—眼睛这一套组合中去。

在三星堆二号坑的整个祭祀语境与程序中,青铜眼睛这样的图像证据与金沙石人的性质截然不同。它们都符合古蜀国家祭祀的某些要素,对它们的理解,需要放置到仪式主题与整套程序中去。因此,在使用这些图像材料时,需要注意在整体背景中去分析和理解它与其它材料的关系。

结 论

笔者认为美术史方法与图像证据有结合的可行性。第一,需要重视一些图像的视觉“动画”效果,或历时性的“图像谱系”,而不是孤立静态地理解图像材料。第二,图像材料所属的空间与结构的视觉背后,也可能蕴藏着丰富的信息,而空间与结构的“移动”视觉,也可以被视为一种图像证据。第三,以“神圣眼睛”为例,提出材料可能会因误读发生偏差。而要理解材料,必须把它还原到它的功能所属的一套程序中去。这样,它的含义当与同属这一程序的其它材料之间发生更多联系。

【参考文献】

- [1] [9] 巫鸿著,郑岩等译.礼仪中的美术:巫鸿中国古代美术史文编(下卷)[M].三联书店,2005.539-541.533
- [2] Mircea Eliade:SHAMANISM:Archaic Techniques of Ecstasy, Translated by willard R.TRASK, Princeton University press, 2004. P460.
- [3] 王晖.商周文化比较研究[M].人民出版社,2001.24-35.
- [4] 叶舒宪.熊图腾[M].上海文艺出版总社、上海锦绣文章出版社,2007.180.
- [5] [7] 艾兰著,汪涛译.龟之谜:商代神话、祭祀、艺术和宇宙观研究[M].四川人民出版社,1992.186,18-19.
- [6] 李竞恒.<周易>卦象顺序与“下上”[J].待刊。
- [8] 朱狄.艺术的起源[M].中国青年出版社,1999.30-31.
- [10] 于省吾.甲骨文字释林[M].中华书局,2009.62.
- [11] 张光直.美术、神话与祭祀[M].辽宁教育出版社,2002.45.
- [12] 北京大学考古文博院,山西省考古研究所.天马-曲村遗址北赵晋侯墓地第六次发掘[R].文物,2001,(8).
- [13] 王宇信,杨升南.甲骨学一百年[M].社会科学文献出版社,1999.250.

- [14] David N. Keightley, Marks and Labels: Early writing in Neolithic and Shang China, Edited by Miriam T. Stark: Archaeology of Asia, Blackwell Publishing, 2006. P191.
- [15] [25] 巫鸿著, 郑岩等译. 礼仪中的美术: 巫鸿中国古代美术史文编(上卷). 三联书店, 2005. 83. 85-86
- [16] 钱穆. 八十忆双亲[M]. 三联书店, 2005. 13.
- [17] 艾兰著, 杨民等译. 早期中国历史、思想与文化[M]. 北京商务印书馆, 2011. 209.
- [18] 文物. 1989, (5). 图版壹.
- [19] 白川静著, 苏冰译. 常用字解[M]. 九州出版社, 2010. 120.
- [20] 刘文鹏. 古代埃及史[M]. 商务印书馆, 2000. 127-128.
- [21] 米尔恰·伊利亚德著, 晏可佳等译. 宗教思想史[M]. 上海社会科学院出版社, 2005. 86.
- [22] 佚名著, 石琴娥等译. 埃达[M]. 译林出版社, 2000. 11.
- [23] 列维—施特劳斯著, 渠东译. 图腾制度[M]. 上海人民出版社, 2005. 27.
- [24] 萧兵, 叶舒宪. 老子的文化解读: 性与神话学之研究[M]. 湖北人民出版社, 1993. 274.
- [26] 黄剑华. 金沙遗址: 古蜀文化考古新发现[M]. 四川人民出版社, 2003. 52.
- [27] 胡新生. 中国古代巫术[M]. 山东人民出版社, 2006. 7.
- [28] 涂尔干著, 渠东等译. 宗教生活的基本形式[M]. 上海人民出版社, 1999. 176-177.
- [29] 王吉怀. 宗教遗存的发现和意义[J]. 考古与文物, 1992, (6).
- [30] 王方. 对成都金沙遗址出土石雕作品的几点认识[J]. 考古与文物, 2004, (3).
- [31] 四川省文管会等. 广汉三星堆二号祭祀坑发掘简报[R]. 文物, 1989, (5).

(责任编辑 邹一清)