

A R T R E S E A R C H

美术研究

2024/3

2024年第3期 [总第213期]

2024年6月1日出版

中央美术学院学报 [双月刊]

中文社会科学CSSCI期刊

封面

周吉荣

《景观——鼓楼》(局部)

2018年

综合版画

85×125cm

本刊声明

为适应我国信息化建设的需要,扩大作者学术交流渠道,本刊已加入《中国学术期刊(光盘版)》,并与相关网站合作在Internet上发布本刊内容。本刊作者的数字化著作权使用费与本刊稿酬一次性给付。如作者对此有不同意见,请在来稿时声明,本刊将做适当处理。如作者在来稿时没有特别声明,即表示同意授权本刊使用文章的数字化著作权。

ART RESEARCH

目录

专题

- 004 合成生物学、智造未来与机器智能：“第五届中央美术学院EAST-科技艺术季”学术论坛综述 戴陆 汤宇
- 016 再出发的美术史：“第十七届中国高等院校美术史学年会”综述 郑伊看

古代美术史

- 022 壶中天地：生气与宇宙之器 汪悦进/文 方慧/译
- 041 早期中国阴阳五行体系里的动物分类 文韬
- 051 无声诗里鉴千秋——《金明池夺标图》的政治隐喻及元代界画盛行的原因 黄华三 马俊
- 056 重修《芥子园画传·兰谱》的一点思考——以马湘兰的《兰竹灵芝》为例 张烨

近现代美术史

- 061 吕澂《美术革命》的写作语境新考与实践始末还原 陈能泳 张娟
- 069 异乡人、浪荡子与怀乡——论常玉的绘画美学 汪臻
- 074 艺荟中西：晚清洋风画及古地图国际学术研讨会综述 尤艺 范思婕

理论与批评

- 078 审美主义理性批判——论尼采的艺术形而上学 陈剑澜
- 083 雕塑对话：21世纪中国城市雕塑的互动性探索 柴亚晶 李象群
- 086 多维时空的建构：具象表现绘画中的时间与空间 任擎东
- 098 梦想的空间——王刚抽象水彩画刍议 董俊超
- 101 坦培拉绘画与中国 王小菲

设计艺术

- 103 文以载道：当代数字媒体艺术教育思考——以近20年中央美术学院设计学院数字媒体艺术教学实践为例 陈卓
- 109 艺术家在虚拟空间中构建亲密关系 巴瑞云
- 113 拥抱世界——米尔顿·格拉泽的“设计艺术” 丁祥馗 孙双梅

美术教育

- 119 构建新时代跨学科融合的社会美术教育体系 马菁汝
- 125 小盆栽大树——中央美术学院附中美术人才专业培养策略 刁婷婷

世界美术

- 132 尘封之镜——斯坦利·库布里克职业摄影（1945-1950）研究初探 冷文 王川

Contents

- 004** Synthetic Biology, Intelligent Manufacturing, and Machine Intelligence: Summary of the Academic Forum at the “5th Central Academy of Fine Arts EAST Sci-Tech Arts Season”/ Dai Lu & Tang Yu
- 016** Art History Setting Forth Again: An Overview of the “17th Annual Art History Conference of Chinese Higher Education Institutions”/ Zheng Yikan
- 022** The Hu Vessel: Encapsulating Life and the Cosmos /Wang Yuejin , trans.Fang Hui
- 041** Animal Classification in the Early Chinese Yin-Yang and Five Elements System/ Wen Tao
- 051** Political Metaphors in the“Dragon Boat Regatta on the Jinming Pond” and the Prevalence of Boundary Painting During the Yuan Dynasty /Huang Huasan & Ma Jun
- 056** Some Thoughts on Revising “The Mustard Seed Garden Manual of Painting (Jie ziyuan hua zhuan) - Orchid Volume”: A Case Study of Ma Xianglan's “Orchids, Bamboo, and Ganoderma”/ Zhang Ye
- 061** New Examination of the Writing Context and Restoration of the Practice of Lyu Cheng's Art Revolution / Chen Nengyong & Zhang Juan
- 069** The Stranger, Flaneur, and Nostalgia: On Chang Yu's Painting Aesthetics /Wang Zhen
- 078** The Aesthetically Inspired Critique of Reason : On Nietzsche's Artistic Metaphysics / Chen Jianlan
- 103** Reflections on Contemporary Digital Media Art Education: 20 Years of Teaching Practice in Digital Media Art at the School of Design of the Central Academy of Fine Arts / Chen Zhuo
- 125** Strategies for Cultivating Artistic Talent at the Central Academy of Fine Arts' Affiliated High School / Diao Tingting
-

主管单位 中华人民共和国教育部

主办单位 中央美术学院

学报编辑部主任 张 鹏

编 辑 者 《美术研究》编辑部

《美术研究》编委会

主 编 邵大箴

执行主编 殷双喜

副 主 编 张 鹏

主编助理 初枢昊

编 委 (以姓氏笔划为序) 马 路 王少军 王宏建 王 敏 王璜生 尹吉男 吕品晶 杨 力 邵大箴
苏新平 范迪安 易 英 殷双喜 唐勇力 高 洪 徐 冰 靳尚谊 谭 平 潘公凯 薛永年

编 辑 初枢昊(本期责编) 张 涛 戴 陆

发 行 林卫宁

电 话 0086-010-64771024

地 址 北京市朝阳区花家地南街8号, 邮编: 100102

电 话 0086-010-64771021

出 版 者 《美术研究》编辑部

设 计 丁祥旭

法律顾问 孙中伟律师事务所

总 发 行 北京市邮政局

国外发行 中国国际图书贸易总公司北京399信箱, 代号: BM109

印 刷 者 北京永诚印刷有限公司

订 阅 处 全国各地邮局

声 明 本刊由邮政部门独家代理发行, 未委托浏览网等其他社会公司办理订阅业务。特此声明!

国际标准刊号 ISSN 0461-6855

国内统一刊号 CN11-1190/J

邮发代号 2-172

国内定价 20.00元

壶中天地：生气与宇宙之器

汪悦进/文 方慧/译

内容提要： 随着智能与生物学的发展，近年来国际学界对“人工生命”(artificial life)的探讨不断深化。生命是否囿于肉身之类匪夷所思的问题也被提出。此类探索在古代中国并不陌生。古人对壶的想象塑造便是一例。在古代认知经纬中，壶为何物？这是本文要回答的问题。过去研究通常几种路径，一是考古的器型学考察；二是艺术史纹饰研究或铜壶漆壶的媒介研究；三是史家从文学轶事里从壶中天地的描述中究其奥妙。如此这般，难免窥豹一斑。本文将出土东周铜壶数例与马王堆三号墓非衣帛画对读，并参照文献印证，以求重构古壶的“本体论”。马王堆非衣帛画尤被关注。其中壶的序列演示了构成生命的阴阳之气的聚散过程和“人工生命”如何发生的奥妙。

关键词： 马王堆；曲沃晋侯8号墓；莲鹤方壶；百花潭战国铜壶；壶中天地

近年来学界对“人工生命”(artificial life)这一概念进行了广泛的讨论。生命可以存在于身体之外这一想象，对许多人的常识来说是非常具有冲击性的。“人工生命”这一概念开启了现代人类“后生物”(post-biological)或“超身体生命”(extrabodily life)的视野。然而，这个观念在古代中国并不陌生，因为中国古人对于生命的理解并不以“身体”为中心。对于中国古人来说，生命的本质不在肉体，而是存在于“气”中。“气”是贯穿宇宙和人体的终极生命力。气聚则生，气散则亡。因此，“人造”和“自然”之间的界线在古代中国是模糊的。后文我们会进一步论述这种对生命和宇宙的看法是如何影响了壶的本质的。

在中国所有的器皿中，壶的使用历史最长。然而，因为其在古代祭祀中的重要性不如三足鼎，壶一直没有得到太多研究者的关注。在众多的青铜器皿中，壶与爵或斝相比，确实出现年代较晚，但因为其器型在更古老的陶器中早已存在，显然值得更多的研究。一个令我们深思的问题是：为什么壶器能够如此经久不衰？

壶的形态特征一般是长颈，腹部鼓出，两肩上有一对螭。它的截面可以是圆形/椭圆形或者方形/长方形的。这些基本的形态特征将壶与其它的器皿区别开来。不过虽然其形状一直相对稳定，但其表面的装饰纹样却随着时代变迁而变化丰富。例如，早期的壶上多装饰有盘旋的龙纹，与更晚时代的壶器上表现人类采桑、射箭和攻战的装饰纹形成了鲜明的对比。这些变化反映了不同时代的品味和需求。然而，尽管其表面装饰纹多种多样，壶仍然是壶，其形状和器型保留了壶的本质。

青铜器之所以可以成为一种独特的艺术形式，部分原因就在于其同时具有相对稳定的形状和变化多样的表面装饰。无论铸就的是一对龙还是攻战场景，它们都要服从于壶器的本质。如果我们同意这个假设，我们就需要考察龙、采桑和攻战场景之间有什么共通之处，而不能只看表面。如果我们去究问壶到底是做什么的，就会惊讶地发现盘旋的龙纹和攻战的场景实际上是在讲述同一件事情。而这个深层的共性正是壶的本质。

壶器是一个谜。中国有一句俗语：“葫芦里卖的什么药？”形容人不明(容器内的)内情。事实上，容器里装的液体，不管是酒还是水，都可以被装在其他容器里，并不具有绝对的独特性。真正的信息还是存在于容器本身，存在于其形式设计中。

研究方法

我们应该如何去理解壶的本质呢？仅仅排列记录各种壶器显然是不够的。这样做只会得出一个一般的，说明壶器的装饰如何随着时代而变化的描述，最终无法超越这种基于观察的报告。事实上，在公元前的几个世纪里就已经出现了这种类型的文字记载。但因为这些文献记载本身就是复杂难解的文物，需要许多研究的功夫，并不能对我们的研究问题提供直接的帮助。此外，对于具有历史意识的当代学者而言，用较晚的文字记载来解释更早期的文物的做法，首先从方法论上来说就是有问题。

综上所述，方法论上的调整显然势在必行。其中一种可行的策略是充分利用公元前4世纪以来丰富的文物资源。这些文物为了解壶器的意义提供了新的途



图1、2 方壶 (对壶), 西周晚期 (公元前 877-771 年), 青铜, 高 60.5cm, 慎斋收藏



径, 它们可以帮助我们挖掘出几千年来支撑和维系壶器文化的深层次的动力。通过这一视角, 我们可以更加深刻地理解早期壶器上的装饰图案。也许在其迥异的外表之下, 上文中提到的双龙和攻战场景之间有着许多我们没有想到的共通点。

商与西周时期的壶器上的龙纹

我们先从龙纹说起。学界普遍接受的观点是, 虽然青铜壶器在商代 (公元前约1600-1046年) 就已出现, 但它真正成为一个成熟的青铜器亚类型应该是在西周时期 (公元前1046-771年)。西周时期的早期壶器设计又在东周时期 (公元前770-256年) 得到了进一步的发展。随着青铜时代的结束, 壶器器型又被用于其它材质之上, 以诸如漆器和陶器的形式继续演化发展。对于壶器研究而言, 商代青铜器并不是一个理想的研究起点, 这

不是因为它们质量差, 而是其绝对数量和相关信息太少。而从西周青铜器开始, 我们有比较多的信息可供研究。

以慎斋收藏中的一对蟠螭纹壶器 (图1和图2) 为例。此对壶的断代可以参考一件1992年于山西曲沃晋侯8号墓葬出土的西周晚期 (约公元前800年) 斝壶 (图3)。后代许多著名壶器上的设计特征, 在这一对壶上都可见其端倪。其中最值得注意的是壶身上的盘龙相互交织形成的交龙纹。这种青铜器上的纹样装饰是划时代的。公元前9世纪以前, 青铜器上的装饰图案以分层对称为主要原则。而铸于公元前9世纪的“大克鼎” (图4) 上的波浪状龙纹则标示了一种新的风尚。早期青铜器是在范的基础上制作铸件组合而成的, 这种铸造方法可以很容易地将装饰设计融入范中。然而, “大克鼎”的设计者不再遵从这一规则, 而让此鼎表面起伏交织的龙纹形成多方连续的纹样, 不再受限于范的边界。这种



图3 斝壶, 西周晚期 (约公元前 800 年), 青铜, 高 68.8cm, 山西省临汾市曲沃县北赵村晋侯墓地 8 号墓 (晋献侯墓) 出土, 山西省博物馆藏



图3-a 斝壶 (壶盖表面细节图), 西周晚期 (约公元前 800 年), 青铜, 山西省临汾市曲沃县北赵村晋侯墓地 8 号墓 (晋献侯墓) 出土, 山西省博物馆藏

连续的波浪状龙纹因此也就不再遵从此前青铜器上普遍采用的对称设计。事实上, “大克鼎”的颈部的饕餮纹仍遵循着早期的对称原则, 与腹部两方连续的波浪状龙纹形成鲜明的对比。

图1至图3中的交龙纹壶器显然具有与大克鼎相同的美学精神。两者都无视范的边界, 其上都有龙纹装饰 (大克鼎上的龙纹见于鼎耳), 且两者的龙纹都是连续的。这种新设计开创了一代新风尚。在随后几个世纪所铸造的青铜器上, 连续的波浪状纹样成为了一种主导设计。如果我们将图1图2中公元前9世纪末的壶器与图5中公元前8



图4 大克鼎，西周中期，周孝王（约公元前891-886年在位）时代，青铜，高93.1cm，陕西扶风县出土，上海博物馆藏



图4a 大克鼎（细节图）



图5 方壶（一对壶中的一件），西周晚期（公元前877-771年），青铜，高39cm，慎斋收藏



图6 裸人铜方榑，西周，青铜，高7.5cm，山东莒县出土，山东博物馆藏

世纪的壶器（图5）相比较，[1]可以明显观察到器身上具象的交龙纹逐渐抽象化的趋势。

交龙纹壶器上交织的龙纹显

然是主导性的。它们不仅可以覆盖整个壶腹表面（如图3中的斝壶），还交缠出现在壶盖装饰上。图3a所示的壶盖上有四条龙相交缠，形成连续的波状纹样，呈“波涛汹涌”之势。为什么龙在西周青铜器装饰中如此重要呢？虽然对此问题至今还没有西方学者做出过解释，一份公元前2世纪的文献资料为我们提供了一些线索。在此引用如下：

昔自夏后氏之衰也，有二神龙止于夏帝庭而言曰：“余，褒之二君。”夏帝卜杀之与去之与止之，莫吉。卜请其禋而藏之，乃吉。於是布币而策告之，龙亡而禋在，榑而去之。夏亡，传此器殷。殷亡，又传此器周。比三代，莫敢发之，至厉王之末，发而观之。禋流于庭，不可除。厉王使妇人裸而噪之。禋化为玄黿，以入王后宫。后宫之童妾既黷而遭之，既笄而孕，无夫而生子，惧而弃之。宣王之时童女谣曰：“妖狐箕服，实亡周国。”于是宣王闻之，有夫妇卖是器者，宣王使执而戮之。逃於道，而见乡者后宫童妾所弃妖子出于路者，闻其夜啼，哀而收之，夫妇遂亡，奔于褒。褒人有罪，请入童妾所弃女子者于王以赎罪。弃女子出於褒，是为褒姒。[2]

这段文字中有几点值得注意。首先，“二神龙”的出现被认为是“吉”象。其次，这两条龙以一对的形式出现，这暗示了它们与繁衍有关。这一点在接下来的故事中也得到了证实：正是这些龙的“禋”（唾液）让“后宫之童妾”受孕。与本文更加相关的是故事中“榑”的作用。两条神龙的禋被保存在一个称为“榑”的木质容器中，代代相传。神奇的是，尽管历经几个世纪，这些龙禋仍然保持了其法力，竟使年轻女子受孕。此外，将这个�故事置于皇宫的背景下，更是暗示了这个“存生”的

“榑”器的至尊地位。

这个故事中“榑”所起到的作用让我们联想起与其对应的其它物品。后人对于“榑”字的释义常让人联想到宫闱中精美的模型车舆，故而一件西周铜榑（图6）在山东莒县的出土也就毫不让人惊讶了。此铜榑以六裸人为器足，顶上一对裸体男女相对而坐，男子的阳具直指女子阴部。这对男女形象应该是象征着生育，表现了此铜榑寓意生殖繁衍的意义。和前文“二神龙”故事相似的，这对男女的赤身裸体和“榑”本身都是其中重要的视觉线索或故事元素，而这件铜榑则具体地展示了容器“存生”的力量。

在理解了容器“存生”的功用以及上文“龙禋”传说的前提下，我们就能够更好地理解图1和图2中交龙纹壶器的意义：显然，此壶上的一对龙相交盘绕的场景，与莒县铜方榑上更为直接的裸体男女塑像一样，都象征着生育与繁衍。

壶器作为“助生”之物：长沙马王堆三号墓中的非衣帛画

图1-2中的交龙纹壶器开启了后世交龙纹的传统，也让我们去特别关注交龙纹和壶器之间相辅相成的互动。这一悠久的传统在长沙马王堆三号墓出土的非衣帛画（公元前约168年，图7）中得到了淋漓尽致的体现。和交龙纹壶器一样，此帛画的底部也绘有一对交缠的龙，展现了壶器在助长生机中起到的作用。在交龙纹壶器的例子中，对龙的形象仅仅是简单地出现在壶器的表面；而马王堆出土的这幅帛画则不同，它着重表现的是对龙在整个天地宇宙中的位置，而帛画下部描绘的一件壶器，则象征着一切的起点。

这幅帛画从底部到顶部，将生死描绘成四季循环的不同阶段。换

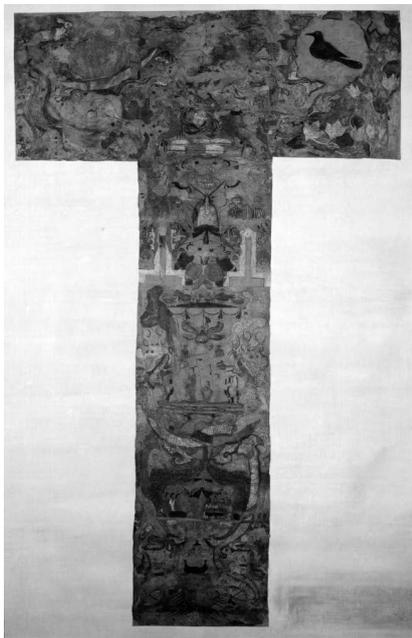


图7 非衣帛画，西汉，233×141cm，湖南长沙马王堆3号墓出土，湖南省博物馆藏（图片来源：湖南省博物馆）

句话说，生死被描绘成一种同时在人体内和宇宙间展开的自然过程。因此，这些看似描绘四季的场景实际上并不是关于四季本身，而是有关于生命的循环往复。

马王堆非衣帛画：冬

冬季是万物之起始阶段，是生命周期的低谷，因此位于帛画的底部。因为此非衣帛画是整个葬仪中的一部分，它也就隐晦地承认了墓主人的死亡。在画面中，死亡的状态通过一系列相互呼应的概念来展现：冬季、玄黑、寒冷、潮湿、水、玄冥，等等。然而，在古人的思维中，没有什么固定不变的。死亡也不是永恒不变的状态，死亡中会孕育新的生命。这种宇宙观为我们对这幅帛画的理解提供了一个很好的线索。固然，死亡与寒冬相关，但我们的联想不能止步于此。寒冬与北方和水有关，尽管冬季的漫漫黑夜常被认为是缺乏生机，水却不是如此。水中有鱼，水是生命开始的地方。

非衣帛画底部描绘的正是这样一个场景。画面中有一对正在交

尾的鱼，它们四周有四组相关的图像与之相邻互动，使整幅画面更加意味深长。它们包括：(1) 对鱼下方的一件壶器；(2) 对鱼两侧的一对龟；(3) 一个大腹便便驾于交尾对鱼上的裸人，以及(4) 一红一浅蓝两条龙。

马王堆非衣帛画：龟、鱼、龙

让我们将壶器置于一边，先着重考察以下三组生物。在早期中国艺术中，动物形象多用来将某种状态或条件具象化。由于人们认为现实是不断变化的，动物形象也就成为标识不同变化阶段的标志。了解了这一点，我们可以将龟、鱼和龙的形象看作是生命力演化的不同阶段的象征。龟一般代表着玄冥、冬季、北方和寒冷，标志着生命最为静止死寂的低点。随着生机的回升，生命力演化进入下一个“鱼”的阶段：如图中的盘绕交尾的鱼所示，万物开始有了生气，新的生命正在孕育之中。随着生“气”的进一步聚集，万物继续生长发展，直至演化到“龙”的阶段。

中华文明中的龙与西方想象中口吐火焰、凶狠邪恶的龙截然不同。中国的龙是早期文明中人们为了填补其“万物相通”的宇宙观中的逻辑空白而创造出来的一种生物。这种宇宙观将不同的概念和知识领域相互类比连接。其中一个基本的观点是，空间中的实有之物可以与自然之四季一一对应：龟与寒冬、玄冥和水紧密相连，而鸟则与炎夏、天极和火相关联。如何表现春季这个介于玄冥和天极之间的中间阶段则成为了一个问题，因为在自然界中并没有一个可以直接与之匹配的生物。但为了形成一个完整的宇宙观，这一缺失的环节又必须要补齐。龙的概念就是在这样的需求中被创造出来的。虽然仅仅存在于想象之中，龙是远古世界观中唯一一个既可深潜水

底，又能翱翔天空的生物。它的存在不是为了满足某种奇观的需求，而是为了标志和代表万物生发，介于“鱼”和“鸟”之间的春季。这正是这幅帛画所描绘的内容：在经历了沉睡死寂的“龟”的状态后，“鱼”象征着生命在水中孕育，生机继续聚集，最终腾飞为“龙”，升入半空。

马王堆非衣帛画：壶器

这幅帛画中的两个元素促成了上文所描述的生命力演化的过程。第一个元素就是那个位于交尾对鱼下方的、兀然出现的壶。这样一个人造的器皿是如何与这个充满了动物形象的“自然”图景叙事融为一体呢？事实上，这个容器的形象并不是关于容器本身，而是关于其中所装载的内容，即“龙息”。

关于这个壶器的形象有几点值得特别注意。首先，它被置于帛画的最低点，这个位置暗示了气散阴盛的死亡状态，而重生必须从对于这种状态的扭转开始。如果气散意味着死亡，气聚则引发生生。而图中的壶就是在这里发挥了其关键的作用：它装载了孕育新生命所需的能量。它不受自然生物时钟的限制，能（或者至少在人类的想象中能）将漫长的死生循环压缩为一个至关重要的时刻，瞬间加速，实现这个质变的过程。这个壶就像一个压力锅，一个能量凝聚器，在一瞬间复死为生。

壶器不能开口说话，并不能自我解释，因此必须借助其它事物来将这层意思表达出来。马王堆三号墓的非衣帛画就是这样一个精彩的例子，画中通过对于生命演化过程的具象描写，将壶“助生”的方式描绘了出来。从位于帛画底部交尾对鱼下方的壶器开始，随着我们的视线向上移动，画面中依次出现了一系列壶的形状：在半空中飞翔交缠的双龙形成了两个“壶形”的叠加（上面的壶形壶口朝下，下面

的壶形壶口上仰,图7)。口朝下的壶形可以被理解为从冬到春的转换;而口朝上的壶形则标志着从秋到冬的转换。

马王堆非衣帛画: 大腹裸人和“祭奠”场景

在讨论了“壶”之后,让我们来考察画面中第二个促成生命演化的关键因素,驾于交尾对鱼上的大腹裸人(图8)。尽管这个裸人看来憨态可掬,但其大腹便便的形象并不是为了制造某种滑稽的效果,而是为了在视觉上与画中的一系列“壶形”相呼应。学界对于这个裸人的身份一直存在争议。事实上,并没有必要非要将其辨认为早期文字记载中的某个具体的神话人物,而应该更多地去关注这个人物在整幅画面中扮演了什么角色,以及他是如何与整幅画所表现的生命演化过程相关联的。从位置上来说,裸人刚好位于从鱼到鸟的演化之间,他的形象可能是代表了促使阴阳交合的“助生”之力,或是象征了其下对鱼交尾后新生命的萌发。他还可能代表《周礼》中“五物”(羽物、羸物、鳞物、毛物、介物)中的“羸物”。[3]这点从其在画中所处的位置上来看也解释得通:在“五物”演变的理论中,“羸物”正好处于“羽物”和“鳞物”之间。总之,此大腹裸人在全图中要么是一个起到“助生”(enabler)作用的人形神仙,要么是图中新生命萌发的结果。

对这幅帛画中“壶”元素的讨论至此还并没有结束。裸人驾鱼形象之上绘有一个平台,作为冥界之终点,人间之起点(图9)。学者一般认为这里描绘的是一个祭奠场景。但这个说法是有问题的。马王堆三号软侯公子墓中的非衣帛画中,在祭奠场面中出场的是八名女性,而一号软侯或软侯夫人墓中出土的帛画的祭奠场面中却是清一色八名男性。这种性别的区别耐人寻味。在至今我们掌握的文献中,并没有任何资料表明男性的葬礼是专属于女性的活动,反之亦然。因此,这两幅帛画中的这个场景都不可能是对祭奠活动的描绘,而更可能是对于冥界阴阳交合变化的描绘。

在这个祭奠场景中,画面中间的四只壶是需要关注的焦点。壶内应该装的是亡者的气。坐于壶左右的两排女性很可能是墓主人在冥界的妻妾。她们不仅陪伴着墓主人,还代表着与男性墓主的阳气相调和的阴气。壶右侧的一排四个女性皆身着白袍,表示阴气极盛,象征着寒冬与生气的至衰。而壶左侧赤白交替的四个女子形象则标志着情况的改善。在这一侧,阳气(赤袍)上升,形成了阴阳交错的状态。整个场景由此表现了从严冬(死)到春夏(生)的转变,将四只壶内的内容(亡者的气)外化了出来。换言之,四只壶左右两侧各四人的两排女性具象地表现了四只壶内的变化过程。此外,此图还微妙地暗示了时间的



图8 非衣帛画(底部细节)(图片来源:湖南省博物馆;绘图:梁以伊、林朵朵)



图9 非衣帛画(“壶”细节)(图片来源:湖南省博物馆;绘图:梁以伊、林朵朵)



图10 非衣帛画(墓主人形象)(图片来源:湖南省博物馆;绘图:梁以伊、林朵朵)

流逝。壶左侧的四名女性较之右侧的女性身材更为高大,并且与右侧女性不同的是,她们每个人都戴着发簪。古代女性十五岁称为“及笄”,可以盘发后带上发簪(笄),此为成人礼,表示到了可以出嫁的年龄。理解了这几层象征性的意思,我们就能够理解这个庄重肃穆的场景实际上是表现了时间的流逝。在这个过程中,亡者的消散的气重新聚合,重获新生。在此,壶器再次发挥了“助生”的功能。

左侧四名女性长袍颜色红白交替,表现了阴阳的



图11 非衣帛画(上部“冬景/天界”细节)(图片来源:湖南省博物馆;绘图:梁以伊、林朵朵)



图12 非衣帛画(上部“容器-对鱼”细节)(图片来源:湖南省博物馆;绘图:梁以伊、林朵朵)



图13 非衣帛画(上部“八仙仙鹤”细节)(图片来源:湖南省博物馆;绘图:梁以伊、林朵朵)

交合,并与此场景上方悬挂的一块巨大的玉璧,以及交织穿梭其间的红白二龙相呼应。至此,阴阳交合达到了顶点,可用盛夏比附。再往上便是收获的秋季,在此场景中墓主人软侯公子的形象出现(图10)。在这个点安排软侯公子形象出场应该是经过深思熟虑的。在这个点亡者仍然以消散的气的状态存在,其魂尚未成形。因此,装载了精气的壶的形象就成为了此阶段最恰当的表现亡者的魂的方式。

在壶的助力下,阴阳之气聚集交合,将先前的消散的气压缩凝聚成了人形的轮廓,虽然它在此阶段仍然只能算作是反映了软侯公子样貌的一种化身(图10)。

同时出现在祭奠场景中的其它几个人物陪伴着这个亡者的化身。在此,左右两侧再一次出现了两排各四名女性形象,但其所表现的内容显然已与下方不同。立于右侧的四名女子显然长高了。她们身着以青

黑为主色调,领口和袖口上点缀有红边的长袍。如果我们将这四名女子的形象理解为对抽象的气或生机的具象描绘,一切就可以解释得通了。长袍的暗色调,以及四名女子增长的身高暗示了墓主人的气已进入阴盛而阳衰的状态。不出意外的是,与下方以壶为中心的场景一样,站立在软侯公子左侧的四名女子也比右侧的看起来得更为年长。

马王堆非衣帛画:用色彩表达阴阳之气

我们应该如何理解画面的中心人物,即墓主人软侯公子往生后的化身与左右两排四人一组的女性形象的关系呢?紧跟在墓主人身后的两个人(其中一人举着华盖)又是谁?这些图中的元素显然与阴阳平衡有关:公子的魂为阳,而八位女子则代表与其相对应的阴。然而需要注意的是,阴阳之别并不绝对等同于男女之别;相反,任何一个生命个体都受到不断变化的阴阳循环的影响。相应的,这些女子形象通过其长袍的颜色变化展示了阴阳比例的变化。在整个图像序列中,长袍的颜色从以阴为主导的组合开始,逐渐变成阴阳平衡,然后又重回到阴主导的组合。在这个过程中,伴随着墓主人的四名女子一步步长大、成熟,最终走向衰老。换言之,这四名女子的状况映射了墓主人的状况。在画面中,软侯公子身着棕色长袍。长袍的领口和袖口上点缀有红色,整体的颜色组合指向金秋。在赋予软侯公子至阳的基调的同时,画家用他身旁反复出现的四位女子的形象来暗示即将来临的冬天和死亡。总体来说,整幅画面传达出一个明确的信号:生命正走向黑暗的冬天(图11)。

整幅帛画中飞龙色彩的变化也传达着相同的意思(图11)。在帛画底部,对等的红白二龙象征着阴阳的势均力敌(图8)。愈往上它们的身体愈强壮,最终在玉璧处交合穿壁而过(图7)。从这个点开始,红龙的色调逐渐暗淡下来,龙头颜色更是褪为了苍白。盛阳在此转变为阴,生命转向了死亡(图11)。

从此处再往上,帛画试图给死亡注入积极的调子,冥界被描绘为壮丽的日月交辉景象(图11)。按照四季循环,这里描绘的又是一个冬景,不太可能由一对鱼来暗示。虽然绘于日月之间的双鱼飞腾看似突兀,却不无道理。其内在逻辑在于冬/水(鱼)的呼应中,进而也延伸到冬季/玄冥/死亡之间的联系。这里飞腾的对鱼(图12)因此也就与帛画底部的对鱼遥相呼应。然而,与底部的一红一白交尾的对鱼不同,这两条鱼整体色调肃穆暗沉,只有右侧的鱼头上保留了一圈红色(象征着阳气的残留)。显然,此处细节暗示着这里是一个寒冬玄冥的状态,即冥界。

马王堆非衣帛画:日月交辉

帛画的顶部用极其戏剧化的方式呈现了天地和

生命的起源，将整幅画面的叙事推向了高潮。

在中华文明的创世神话中，万物肇始于混沌。有些早期文献将这种混沌的状态描绘为一个囊括一切的容器。《庄子·应帝王》讲的创世寓言中，想要报答“混沌”款待之恩的“倏”和“忽”试着为“混沌”凿开七窍，不料弄巧成拙，反而把“混沌”害死了。其原因在于“混沌”纯净简单，就应该是浑然一体而无穷的。图12中就描绘了这么一个容器。在早期文献中，宇宙最初的状态就是混沌，混沌生阴阳，阴阳各自演化为伏羲和女娲，最终创造了人。在这幅帛画里，伏羲女娲被描绘成半人半蛇的形象，正与早期文献中所描述的远古人类的形象一致。[4]

这部分的画面就是早期中华文明中对于死亡与时空关系的理解的视觉化：回到生命的起源意味着与远古的祖先会合。新亡者与远古的祖先居住在同一个空间。由于他们时间远近并不相同，将其理解为在同一个空间共居就意味着抹去了时间上的差异，古今再无分别，空间也不再有时间的维度。显然，帛画的创作者并不满足于这种绝对的无差别，而试图在其创作设计中美化死亡。

其中一个美化途径就是将永恒的日月这两个元素引入画面之中，将冥界描绘成一种永生。古人渴望长寿和永生，通常用“与日月同伍”来表达这种愿望和祝福。[5]引入日月的元素还有第二层意义：日月带来生命，因为它们是阳（太阳）和阴（月亮）的源头。

总体来说，马王堆三号墓的这幅帛画处理了一个看似自相矛盾的问题：如何在同一幅画面中既承认墓主人的死亡又暗示其生命？古人认为气散后人就失去了对于身体的掌控，即为死亡。因此，在帛画中从下到上呈现的几个表现墓

主人的气的状态阶段中，亡者的形象只出现在秋景中。在此阶段之前（即秋景以下部分），他死后消散的气还不足以聚集形成人形；秋之后（秋景往上部分）又进入另一个冬的阶段（死亡），亡者再次失去人形，重新变回消散的气。帛画顶部就表现了这个状态，软侯公子的形象也因此未再出现。

帛画的顶部描绘了八只头戴冠帽的仙鹤随着天乐翩翩起舞的场景（图13）。在西汉的语境中，天籁之音通常被形容为“八风和鸣”，而此场景中的八只引颈高歌的仙鹤很可能就是八方之风的具象化。西汉中央朝廷非常重视音乐，曾专门设立乐府，以管理和推广宫廷音乐，以备朝廷祭祀时演奏之用。在此画面中，这八只头戴冠帽的仙鹤让人联想起头戴官帽的官员，象征着仙乐在天庭的抑扬回荡。

通观整幅非衣帛画，其画面从下往上，以一种积极的基调展现了一个完整的生死循环过程（图7）。新近发生的墓主人的死亡被比喻为玄冥或寒冬（图8）。以此往上，生命在阴阳交合中重新生发。在经历了一整个四季循环后，又一次进入另一个黑暗的寒冬（图11）。然而，与画面底部对寒冬的表现不同，这第二个寒冬阶段被表现为日月交辉、仙乐翩翩的场景。在这整个过程中，画面中由下至上出现的一系列容器为整个转换过程注入能量：从画面底部水中的壶（图8）开始，到画面顶部日月八鹤（图13）之间的容器结束（图12）。作为“气”的载体，一对交缠的龙纵穿画面始终，引导着这整个过程。

生死循环：新郑莲鹤方壶

出土于马王堆三号墓的这幅非衣帛画创作于公元前2世纪，其中的设计不是偶然，而应该反



图14 莲鹤方壶，春秋中期（公元前7世纪晚期 - 公元前6世纪），青铜，高118cm，河南省新郑市出土，故宫博物院藏

映了当时已然存在的一个悠久传统。那么这个传统的历史到底有多久远呢？我们可能会感到惊讶，它在河南新郑出土的一件春秋时代（公元前7-6世纪）的莲鹤方壶（图14）上就已经出现端倪。不论是以什么标准来衡量，此莲鹤方壶都是一件杰出的艺术作品，成功地在一件静止的器物上表现了各种生机盎然的动植物形象。当代艺术史家苏芳淑（Jenny F. So）曾这样描述这件珍宝：“这件方壶看起来是如此的生动：腹部四角圈足下侧首吐舌的伏虎似乎正在负重爬行，甚至壶体表面的纹饰也是如此活泼而充满动感。”[6]壶体表面上交织的蟠龙纹，和壶底的两只伏虎都为原本静止不动的器皿添加了栩栩生气。立于壶冠莲瓣中心展翅欲飞的仙鹤更是将整件作品的视觉冲击力推入了高潮。[7]

实现这种贯穿整体的动感是有其方法的。壶颈上腾飞的对龙与壶冠上展翅欲飞的仙鹤所形成的一个视觉的连续，与马王堆三号墓非衣帛画的设计有着一种结构上的相似性。如果仅仅单独考察

此壶上的对龙和仙鹤，我们并不能知道它们所代表的意义，但马王堆三号墓中非衣帛画上对生死循环的系统性描绘却可以为我们理解莲鹤方壶上的这两组意象提供一个大的框架。换言之，帛画可以被视作此框架的完整版本，而新郑出土的莲鹤方壶上的装饰则是此框架的简缩版。

前例：晋献侯墓中的斝壶

新郑出土的莲鹤方壶应该算作介于更古老的此类设计与马王堆三号墓非衣帛画（公元前2世纪）之间的一个过渡环节。此设计的最古老的例子是前文提到的晋献侯（公元前822-812年在位）墓中出土的斝壶（图3），其上花冠状的壶冠设计可以被视为新郑莲鹤方壶的先驱。而其中最引人注目的是此壶壶身上交织的龙纹。在后来壶器的装饰中，这种交织的龙纹似乎成为了一种固定的装饰元素。此外，此壶壶盖上更是装饰有八条体躯交缠的吐舌龙纹。如果我们将上文褒姒故事中的二神龙与马王堆三号墓的非衣帛画中的龙联系起来考察，就可以理解这些双龙的意象在这些早期文献和图像中并不象征皇权——将龙与皇权关联起来的思想出现于数世纪以后——而是阴阳之气的化身。双龙代表的阴阳之气促成了从玄冥到天极的转化，而这种超能力是任何自然界中的生物都不具备的。斝壶盖内的铸铭也表达了这一意义：“唯九月初吉庚午，晋侯斝作尊壶，用享于文祖皇考，万亿永宝用。”

从字面意义上来理解这段铸铭的话，这个壶器是用于供奉祖先的，但实际上它更多是面向未来，祈愿它能被“万亿永宝用”。在之前提到的褒姒故事中，一个关键的点是一件容器可以保存龙螫（唾液），而龙螫可以让“后宫之童妾”受孕。褒姒的故事发生在公元前9世纪，与斝壶的制作年代大致吻合。这也许是一个巧合，但也有可能反映了一个历史事实。[8]

玄冥-天极与寒冬-炎夏：一个不断变化的宇宙

将本文讨论的这几个例子（斝壶、新郑莲鹤方壶、褒姒与二神龙的故事以及马王堆三号墓出土的非衣帛画）放在一起考量，我们可以有不少发现。这些例子反映的不仅是一个由简单到复杂的演化过程，它们还突显出了反映了壶器本质的一些重要的设计特征：比如在这四个例子中均有出现的“双龙升腾”的形象。这一形象背后的逻辑是跨越了不同领域的演化过程，在空间上可以表达为玄冥-天极或寒冬-炎夏。

从最早的斝壶到最晚的马王堆帛画，遵循着一种清晰的逻辑，不断地有新的视觉元素被加入进来。不管是在二维的帛画还是三维的器皿上，每个例子的顶端都绘/塑有某种鸟的形象，与腾龙并列，成为整件器物视觉叙事的高潮。鸟形象的出现并不仅仅是为了制造更加戏剧化的视觉效果，还同时象征着此时空间上已经进入了天界。

追溯这几件器物所反映的演化过程，认识它们是如何从一个较为简单的原型逐步发展丰富为马王堆帛画中的成熟形式是很有意义的。首先，其上某些母题能够跨越数世纪的而保持其连续性。例如，新郑莲鹤方壶的壶冠上盛开的莲瓣（图14），与马王堆帛画顶部的仙鹤（图13）为什么都恰好是八片/只。这个八是巧合吗？如果帛画上的八只仙鹤象征着八风，那么是否莲鹤方壶上环绕着仙鹤的八片莲瓣也有类似的象征意义呢？虽然囿于材料的不足，我们无法完全肯定这一猜想，但通过对于马王堆帛画整体叙事的理解，我们还是能从一个侧面更好地去理解出现在其它物件（如莲鹤方壶）上的某些成组的视觉元素。

另一个在这些器物上重复出现的元素是龙蛇状的装饰纹样。在更早期的斝壶（图3）上，它们看起来更加写实，而到新郑莲鹤方壶（图14）上则变得更加抽象化风格化。这种演化是有其特殊意义的。莲鹤方壶上的装饰中既有写实的动物形象（壶底的伏虎、壶耳的龙和壶顶的鹤），也有强烈风格化、扁平化了的呈几何图案的交织的蛇纹。这两者之间强烈的对比似乎是设计者有意用视觉化的手段来传达某种古老的原则。写实的动物形象（壶底的伏虎、壶耳的龙，和壶顶的鹤）各自标示着从冥界到天界的不同领域，但同时它们并不是绝对地被固定或绝对静止的。与此同时，天地中无处不在的气赋予万物以生机，而器物上那些扁平的纹理就是这种气的视觉化呈现。归根结底，天地宇宙永远在不断地流动和变化。例如，在这两件壶器上，处在上下不同位置的龙头上龙角的变化就反映了一种生长和成熟的过程。

成都百花潭战国铜壶

我们是否是在刻意选择某些更有利于现有的解释架构的事实和细节呢？沿着以上这些思路，我们该如何认识对新郑莲鹤方壶器腹四面的两对小兽呢（图14）？让人意外的是，在一件主要描绘了人类采桑、春射、音乐演奏和攻占场面等活动的战国壶器上，我们又再次看到了这些小兽的身影。出土于成都百花潭的战国铜壶是一件以嵌错工艺装饰的壶器，制作于约公元前500年（图15）。此壶从上到下有若干层不同



图 15 成都百花潭战国铜壶线描图，战国早期（公元前 5 世纪），青铜，高 39.9cm，四川省成都市出土，四川省博物馆藏

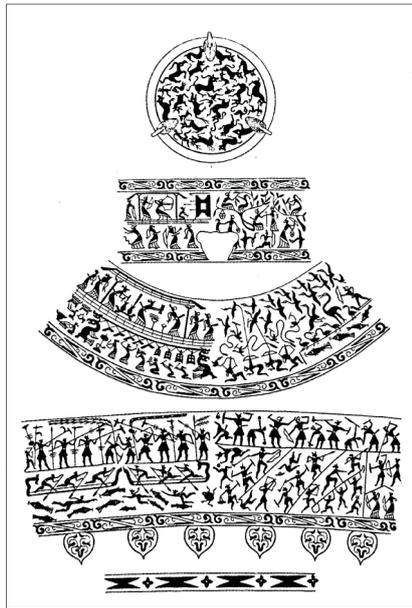


图 16 战国铜壶线描图，战国早期（公元前 5 世纪），青铜，高 34.2cm，上海博物馆藏

主题的图像，含有动物形象的场景只出现在壶盖和圈足上。

迄今为止，对于这件铜壶上描绘的人类各种活动场面的理解大多停留在表面意思上。装饰中桑树的形象被看作当时蚕丝业存在的证据，钟磬被视作宫廷典仪的图像记录，而攻战的场面则被视作对于战争的记录。如果只看到这一层意思，这类壶器似乎看来与我们在本文中讨论过的，从斝壶到马王堆帛画的图像传统完全不同。但接下来我要论证的是，这件装饰有攻战场面的战国铜壶事实上也从属于这一壶器装饰传统。

成都百花潭战国铜壶：春

整体来看，这件战国铜壶的装饰展现了一个四季循环。从壶口开始（暂将壶盖部分不论），第一层纹饰描绘了一片春季的桑林（同时，白描图中桑林左侧的春射场面也进一步加强了这一印象）。有意思的是，图中两名张弓欲射的人物站立于一个建筑物之中，考虑到“射”为贵族“六艺”之一，此形象也许暗示了此活动的宫廷色彩。这二人下方立有一排共五人，他们步伐整齐，都面向右侧的桑林，有的双臂前伸，有的手持弓箭。这五人的脚下有一个三足鼎。我们应该如何将桑林、春射、三足鼎这三个元素联系在一起理解呢？《吕氏春秋·仲春纪》中一段对春季祭祀高禘的描述或许可以为我们提供一些线索：

是月也，玄鸟至。至之日，以太牢祀于高禘。天子亲往，后妃率九嫔御，乃礼天子所御，带以弓鞬，授以弓矢于高禘之前。[9]

这段话解释了此战国铜壶装饰纹样第一层的内容。首先，它解释了其中出现的鼎。在祭祀典礼中，鼎用来盛贮用来祭祀的肉（牛、羊或猪），即“太牢”。在这个祭祀中，祭祀的对象“高禘”是自然中的生育之神。其祠在郊，故又称“郊禘”。因上古桑树多与生殖崇拜紧密相关，高禘祭祀多设在桑林之中。

类似的装饰纹样也出现在藏于上海博物馆的另一战国镶嵌画像纹壶上（图16）。在白描图中可见，一名手持弓箭的男子单膝跪立于桑林之中。与此同时，此场景中男子身旁的一群女子，以及其张弓欲射的形象还让我们联想到古代贵族男子练习射艺与“射精”（性行为）的联系。而上文《吕氏春秋》中祭祀高禘的仪式中，后宫妃嫔被“授以弓矢”则更是直接地阐明了这一点。总而言之，图中桑林和春射的仪式共同构成了此战国铜壶第一层的春季场景。

成都百花潭战国铜壶：夏

此壶的壶盖上布满了动物的形象，它们抑或为大小相等的一对（交配关系），抑或为成年兽-幼崽的一双（哺育关系）。图16中上博战国铜壶壶盖上类似的动物场景为我们理解这个壶盖上的装饰提供了一些线索。在上博铜壶壶盖的装饰中，不仅出现了成对的动物形象，还出现了若干持剑的人（图16）。《吕氏春秋·仲夏纪》中记载了以下这条当时官方夏季的月令：

“游牝别其群，则絜腾驹，班马正。”[10]由此判断，上博铜壶壶盖上持剑的人物应该是掌管马政的官员，他们挥舞着手中的剑，将怀孕的母马（其马背上有花蕾子房形象，内中显示胚胎）与“腾驹”（公马）分开。由此推断，成都百花潭出土的战国铜壶壶盖上描绘的应该也为夏景。

成都百花潭战国铜壶：冬

既然壶身的最上层展现了春景，壶盖展现了夏景，以此类推，其它的几层应该表现了秋景和冬景。因含有动物的场景分别出现在壶的顶端和底部，让我们先来考察一下壶底圈足上的装饰。这里的动物形象以两对为一组，卷缩待发于心形的花蕾子房之中，各自参考上文反复提及的玄冥-冬的关联性，此处圈足上的装饰应该表现的是

冬景(图15)。鉴于《吕氏春秋》中的月令已经为我们理解壶上的春夏两季场景提供了线索,此壶的设计应该是遵循月令展开的。据《吕氏春秋·仲冬纪》,在冬季应该“无发盖藏”,以防“地气且泄”。此外,冬季也是“虎始交”的季节。[11]这些文字片段可以帮助我们解释为什么在此铜壶壶底出现了作交尾状的双兽(虎?)。此月令还进一步规定了季冬时节天子需“赋之牺牲,以供皇天上帝社稷之享”,[12]解释了交尾的双兽之上描绘的一圈繁忙的场面(图15)。

成都百花潭战国铜壶:秋

我们已经对春、夏和冬三季的场景做出了阐释,那么秋景呢?乍看来,圈足冬景上方的攻战场景(图15)似乎在这四季循环的主题中似乎显得突兀。但恰恰相反,这个场景也是有其道理的。《吕氏春秋·孟秋纪》中记载的官方月令再一次为我们提供了相应的线索:

天子乃命将帅,选士厉兵,简练桀俊;专任有功,以征不义;诘诛暴慢,以明好恶;巡彼远方。[13]

成都百花潭战国铜壶:壶身中部

至此我们对此战国铜壶上描绘的整个四季循环做出了阐释。壶身最上面一层和壶盖分别表现了春季和夏季,从上往下第三层和底部圈足一层表现了秋季和冬季。唯一尚未解读的是壶身中部从上往下数第二层。仔细观察可见,这一层被左右对称地分为春季和秋季两个场景。右侧人们在户外射礼弋射的场景为春季,而左侧描绘宫廷内钟磬齐鸣的场景则是标准的秋飨之景(图15)。由此,我们可以将整个铜壶上的装饰按照自上而下的顺序排列如下:

夏(壶盖)-春-春/秋-秋-冬

(圈足)

特别值得注意的是,这个顺序并不遵循自然的四季循环的顺序,而呈现为截然相反的两极:从壶中间开始,以夏至的顺序上升,以秋至冬的顺序下沉。我们该如何解释这个奇怪的结构安排呢?实际上,从早期中华文明动态的宇宙观来看,这个安排是完全说得通的。在这个宇宙观中,上为天,下为地,但天和地并不是固定的、截然两分的空间实体,而是与“天气”和“地气”在宇宙空间中生生不息而形成的大致形态。那么这个战国铜壶上的装饰是如何将这两种气的“上天”“入地”倾向表现出来的呢?一方面,它需要表现这两种气的背道而驰;另一方面也要表现它们的聚汇融合。前者与冬季相连,而后者则与春季相关。农历十月(初冬),天和地的气一者向上一者向下:“天气上腾,地气下降,天地不通,闭而成冬。”[14]而春季则相反:“天气下降,地气上腾,天地和同。”[15]这两个截然相反的情景显然不可能在同一个场景中被呈现。此战国铜壶上的巧妙设计成功地克服了这一挑战,完成了这看似不可能的任务。

这种设计的巧妙之处就在于将四季循环表现成一种天地二气分离时分(即初冬时节)的状态。与此同时,这种设计还创造了一个特别的区间,在这个区间中“天气”(万物升腾的春)和“地气”(万物衰败的秋)恰好相遇。换句话说,此壶器同时囊括表现了两种相互竞争的自然过程:一种是天地之气的分离,而另一种是它们的相遇相融。前者与初冬季节相关联,而后者则与初春时分相关。前者与衰败死亡相关,而后者则是死而复生的过程。显然,整个设计更强调的是“生”的一面,因此其设计将表现“分离”的秋-冬置于壶底,而将表现“相遇相融”的春-夏置于壶身

上部,暗示后者可以扭转前者。

在“天气”-“地气”这个解释框架之外,还有一种描述这一复杂过程的框架。首先,将两种能量称为“天气”和“地气”实际上是不完全准确的,因为这样做可能会误导人们将这二者理解为两种固定的、截然不同且不变的实体。一个更好的理解这一早期中华文明宇宙观的框架是将“天气”和“地气”视为两种可以相互转变的存在。在死气沉沉的冬季之后,“地气”逐渐上升,慢慢转变形成了“天气”。一旦它达到了顶峰,就只能往下走,逐渐下降变成了“地气”。因此,更合适的描述这种变化过程的方式是将其描述为“少阳转盛阳”和“少阴转盛阴”。春季万物复苏,阳气从之前以阴气为主导的自然中开始上升。随着阳气的上升,其在天地中所占的比例不断增加,直至达到顶峰。

“滋生”阴阳能量的壶器

慎斋收藏的壶也遵循着同样的逻辑(图17)。覆盖壶身的装饰



图17 壶,战国早期(公元前5世纪),青铜,高36.5cm,慎斋收藏(图片来源:慎斋收藏)

图像可分为五层，三层在上，两层在下，壶身中部最宽处由一层抽象图案将上下区域分隔开。壶底最下层描绘了“鹤踏蛇”的形象，让人联想起与冬季相关的玄冥。“玄冥-冬”这一层的上方一层是春景，描绘了人们弯弓射箭和句芒（一种鸟首人身的春神）起舞的场景。因此，此壶底部两层表现的是地气在降至至低点之后的回升。壶上半部分的最高一层描绘了“鸟啣蛇”的场景，表现了阳气至盛的夏季。从上往下数第三层描绘了人们狩猎猛兽，宰牛祭祀的场面，表现的是晚秋季节。据《吕氏春秋·季秋纪》：“是月也，天子乃教于田猎，以习五戎。……命主祠，祭禽于四方。”[16]第二层夹于其上的夏景和其下的秋景之间，应该是表现了晚夏。这一层里出现了一个引人注目的头上有角的羽人形象，其身赤裸，与夏季相呼应。

此壶整体的设计表现了两种能量的交汇。壶上部的三个层从夏到秋，表现了在达到至高点之后逐渐下降的天气；壶下部两层从冬到春，则呈现了地气的上升。天地二气在壶身中部相遇。尽管上升的阳气和上升的阴气本质上是相互斥离的，壶身中部却表现了它们的结合。这种结合抵消了从生（春）到死（冬）的自然循环，创造了新的生机。

以这种巧妙的安排，此壶上的装饰充分展示了其象征功能。整体来看，它可以被视作一个宇宙模型，其顶部代表天，底部代表地。然而，其中的天地二分却并非固定不变的，而是处在生生不息的流变之中，天地之气一直在不断地上升和下降。此壶器的核心作用，就是促成了天地二气的相遇，即阴阳二气的升降。

合阴阳是大量中国古代器物设计的背后逻辑。至汉代，它通常以青龙（代表东方、春季和阳气）白虎（代表西方、秋季和阴气）的组合来呈现。在马王堆三号墓出土的非衣帛画中，画家尽可能地利用了绘画这一媒介能够给予的想象空间的自由，将阴阳二气表现为图中两条从画面最底部的玄冥-冬中腾飞上升的龙（图7）。而此帛画中出现壶器则推动着这一从死到生，又从生到往生的转化过程。这个过程在壶内展开，从这个意义上说，壶器成为了宇宙本身。

这种乾坤生机转换是由阴阳二气（在图中具像化为双龙）的协同作用所促成的，而这也就是壶器所发挥的关键的“助生”作用。理解了这一点，本文前半部分所引用的褒姒与二神龙的故事，以及新壶上出现的两条龙的内涵就不辩自明了。虽然本文提到的几个战国铜壶装饰了看似截然不同的图像，但我们也不应被其表面上的图像变化所干扰。在这些表面的图像变化之下，其根本的逻辑是一致的，即其表现的最终还是

阴阳二气的上升结合而“创生”的叙事。壶器一方面作为阴阳二气的容器，一方面作为“助生”之器物，成为了一个合阴阳的“滋生”神器。

注：

- [1]图5所示的慎斋藏品中的壶在设计上与曾仲游父壶相似。参见Wen Fong（方闻），*The Great Bronze Age of China: an Exhibition from the People's Republic of China*, New York: Metropolitan Museum Of Art/Knopf, 1980, 第237、248页，图录编号62。
- [2]《史记》，中华书局，2013年，第186页。
- [3]《周礼》，中华书局，2014年，第481-482页。
- [4]《列子》，中华书局，2011年，第62页。
- [5]马继兴：《马王堆古医书考释》，湖南科学技术出版社，1992年，第972页。
- [6]Jenny F. So, “New Departures in Eastern Zhou Bronze Designs, The Spring and Autumn Period,” in Wen Fong ed., *The Great Bronze Age of China: an Exhibition from the People's Republic of China*, New York: Metropolitan Museum Of Art/Knopf, 1980. 第257页。
- [7]同上，第256-257页。
- [8]《国语》，中华书局，2013年，第576页。
- [9]《吕氏春秋集释》（新编诸子集成），许维遹撰，梁运华整理，中华书局，2009年，第34页。
- [10]同上，第106页。
- [11]同上，第238-239页。
- [12]同上，第260页。
- [13]同上，第156页。
- [14]同上，第217页。
- [15]《白虎通》曰：嫁娶以春何也。春天地交通，物始生，阴阳交接之时也。”引自欧阳询编《艺文类聚》卷三《春》，欧阳询撰，汪绍楹校，上海古籍出版社，1999年，第41页。
- [16]《吕氏春秋集释》（新编诸子集成），第197页。

汪悦进

美国哈佛大学美术史与建筑系
洛克菲勒亚洲艺术史首席教授

（本文责任编辑 戴陆）