

孤证有时也可以为证

——以孟津出土的银壳画像铜镜的研究为例

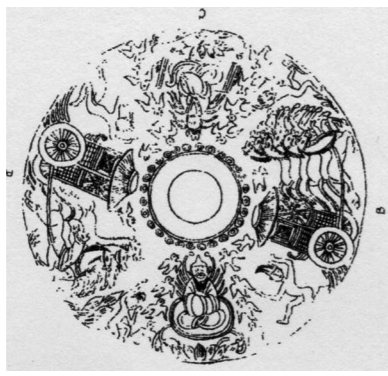


图1:河南孟津出土银壳画像铜镜线图(采自温玉成《公元1至3世纪中国的仙佛模式》,插图1)

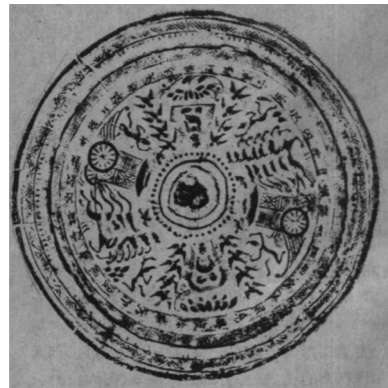


图2:河南孟津出土银壳画像铜镜拓片(采自苏健《洛阳发现银壳画像铜镜》,图1)



图3:车马神人画像镜,东汉,浙江省博物馆藏(采自《投龙:从山川祭祀到洞天福地》,第90页图版)

在学术界,“孤证不立”早已是一条“铁律”,因此很多时候,这条“铁律”成为一些学者不假思索地用来反驳别人的“利器”,因为别人提供的是“孤证”。这涉及一个学理问题,即孤证到底能不能“立”的问题。其实,冷静思考之后就会发现,孤证有时也是可以“立”的。那么,孤证到底在什么情况下可以“立”呢?有学者认为,孤证是否可以立,即是否可以“立”,关键在于是否合乎逻辑(王瑞来《孤证传真实——王小波李顺起事时间考辨》,《羊城晚报》2025年8月8日文史哲周刊),我认为很有道理。这里,我想以河南孟津出土的一枚银壳画像铜镜的研究为例,尝试进一步证明,孤证有时也可以为证。

孟津出土的这枚银壳画像铜镜背面的佛像可以说是迄今所见我国最早的佛像遗存,但一直存在争议,主要原因是,它是一件唐代仿制品,而且还是孤例。该铜镜系1984年孟津县公安局于本县朝阳乡獐羊村侦破文物走私案时查获,出土地点应在该村附近。铜镜直径22厘米,重1321克,圆形,斜缘,半球形钮,双弦珠纹钮座(图1)。镜背主纹以外为铭带,铭文为:“永元五年四夷服,多贺国家人民息,胡虏殄灭天下复,风雨时节五谷熟,长保二亲得天力。吴,胡伤(阳)里。”(图2)学者考证此款只能是东汉和帝永元五年,即公元93年(苏健《洛阳发现银壳画像铜镜》,《文物》1987年第2期;贾斌《说洛阳新获东汉永元五年佛像、神人、车马铜镜》,载《河洛文明论文集》,郑州:中州古籍出版社,1993年),甚是。镜背主纹中的主要图像是上下对称的两身坐姿人物和左右对称的两部车马。这两身人物其中一身具有佛像特征,因此一开始就被学者识为“似为佛像”或“佛像”(苏健前揭文;贾斌前揭文)。温玉成先生进一步将这两身人物分别比定为老子和浮屠,因而将铜镜定名为“老子浮屠镜”,并认为整个画面反映的是“老子入夷狄为浮屠”的主题(温玉成《公元1至3世纪中国的仙佛模式》,《敦煌研究》1999年第1期)。

我基本同意温先生的判断,只是温先生将上方人物识为佛陀,而将下方人物识为老子,我认为不妥。从人物的整体造型看,我认为下方人物造型特征更接近佛像:人物身着交领衣,头顶有尖状凸起,袖手于腹前,盘坐于仰莲座上,座上复加椭圆形座垫,体外两侧有向上呈放射状的条纹(参看图1)。头顶的尖状凸起应是肉髻,袖手于腹前应是对“禅定

印”的模仿,盘坐应是对“结跏趺坐”的模仿,体外两侧向上呈放射状的条纹,这是借用仙人的“毛羽”表现佛的“焰肩”。仙人身出毛羽的形象在汉画像镜中并不罕见,如下文所举图3中戴山形冠的东王公以及与之对应的西王母皆身出毛羽。佛像制作的“焰肩”传统出自葱岭以西,并传入我国,在我国十六国时期的金铜佛像中亦有实例,如哈佛大学艺术博物馆藏的一件十六国时期的带焰肩的金铜坐佛(收藏编号Winthrop 1943.53.80)。因此,我认为将下方人物识为佛陀更合适。

当然,这是“依样画葫芦”式的模仿,离标准的佛像还有很大差距。据笔者的观察,中国人制作出标准、成熟的佛像要晚到西晋时期了(姚崇新《咸阳成任东汉墓出土金铜佛像年代再研究》,《文博》2025年第2期)。另外,这身佛像与标准佛像最大的不同是出现了须髯,加之它对仙人“毛羽”的借用,使得它“仙气”十足,这正是当时的中国人将佛陀纳入神仙系统、按照仙人形象部分“重塑”佛陀形象的具体反映。

但是,根据文物专家的鉴定,此镜系古代仿制品,确切地说,系唐代仿制的汉代铜镜(孙机《孟津所出银壳画像镜小议》,《中国文物报》1990年9月20日)。由于是仿制品,以致某些图像元素失真,甚至误读误写,比如,铭文显现唐楷特点,汉隶意味尽失,系失走样;再比如,将图像中主神两侧跪侍的羽人处理成了飞鸟,系误读误写,等等。因此,有学者认为,铜镜上的人物形象不能作为研究汉代佛教图像的参考(何志国《试论河南孟津出土“老子浮屠镜”的年代及相关问题》,《敦煌研究》2006年第1期)。但笔者认为,即便此镜确系唐代仿制品,但只要其主要图像内容大体还保持着汉代面貌,那么这枚铜镜上的图像仍然可以作为分析汉代铜镜图像的参考。也就是说,只要它是一件“高仿品”,它的“真实性”就不能一概否定。这跟美术史界可以通过宋代摹本来研究已无真迹传世的唐代绘画是一个道理。那么,下面就重点考察它是否为一件“高仿品”。

铭文中的“吴”指吴郡的吴县,这是在提示这件仿制品的原产地,即产自吴郡的吴县。据王仲殊先生考察,至少东汉后期以降一直到魏晋时期,吴郡的吴县始终是长江下游江南地区的制镜中心(王仲殊《吴县、山阴和武昌——从铭文看三国时代吴的铜镜产地》,《考古》

1985年第11期)。现在根据这件仿制品,吴县作为江南制镜中心的时间可以提前到东汉前期。“胡伤里”应作“胡阳里”,“胡阳里”正是吴县城内或近郊的一个里坊的名字,表示该镜制作的具体地点。“胡阳里”在吴县产的铜镜铭文中多次出现,表明这里是吴县的一个制镜中心(王仲殊前揭文)。因“阳”的繁体“陽”与“伤”的繁体“傷”字形非常相近,因而铭文中有时将“阳”误写作“伤”的繁体字。而且,误写也发生在在这件仿制品中。由此,这件仿制品的原产地得以落实——产自吴郡的吴县,同时也证明仿制者并未随意篡改原件的铭文信息。

正因为这件仿制品的原产地为吴郡的吴县,因此其铭文的内容与吴县产铜镜铭文高度相似。兹列举几条其他吴县产铜镜铭文以见一斑:浙江绍兴出土盘龙镜铭文:“柏师做镜四夷服,多贺国家人民息,胡虏殄灭天下复,风雨时节五谷熟,长保二亲得天力。吴,向里。”传浙江绍兴出土吴王伍子胥画像镜铭文:“柏师做镜四夷服,多贺国家人民息,胡虏殄灭天下复,风雨时节五谷熟,长保二亲得天力。吴,胡伤(阳)里。”(铭文隶文据王仲殊前揭文,文字顺序略有调整)铭文中出现的“向里”即“向阳里”的简称,有时也简称“向阳”,是吴县城内或近郊另一个制镜中心(王仲殊前揭文)。以上举例再次证明,仿制者完全保留了原件的铭文内容,未做任何添加或删改。

以上所举铜镜的年代都为三国时期,这提示我们,铜镜上的铭文内容可以延续很久,从东汉前期可以延续到三国时期,但铜镜背面的纹饰和图像则随时代变化较快,因为以上所举铜镜背面的纹饰和图像内容与这件仿制品已没有可比性了。因此,考察这件仿制品的纹饰和图像是否具有真实性,还要看汉代铜镜。

幸运的是,我们找到了一枚东汉画像镜,即浙江省博物馆收藏的一枚东汉车马神人画像镜。其无论是构图形式还是主体内容,都与这件仿制品高度一致。镜背主纹中的主要图像也是上下对称的两身坐姿人物和左右对称的两部车马(图3)。马车一望便知与仿制品是同一类型:车厢皆为正方体,皆表现出清晰的车窗棂格,车厢顶篷皆呈椭圆形伞

盖状,马车行驶的方向也一致。甚至两部对称的马车与水平线保持了一定斜度的做法二者也完全一致,而且倾斜的方向也完全一致。至于这枚铜镜的两身人物,分别为戴山形冠的东王公(上)和西王母(下)。最新的考古发现表明,作为男性的“阳仙”东王公与作为女性的“阴仙”西王母对应的传说及其图像组合模式,在西汉宣帝(前74—前48年在位)时期,即公元前1世纪前期,已经成型(刘子亮、杨军、徐长青《汉代东王公传说与图像新探——以西汉海昏侯刘贺墓出土“孔子衣冠”为线索》,《文物》2018年第11期),东汉时期进一步流行。东王公与西王母上下对称布局,以及皆呈坐姿的做法,都与仿制品的一致,仿制品的原件仅仅将东王公与西王母置换成了佛陀和老子。

以上考察充分证明,这枚银壳画像铜镜虽系唐代仿制品,但属于高仿品,汉代的主体图像元素应该都保留下来了。那么,我们将其所附的佛像视为汉代的佛像大体是可以的。可见对于古代仿制品特别是高仿品的学术价值,不能“一棍子打死”。

那么,这就意味着,我们透过这件唐代高仿铜镜,看到了迄今所见我国最早的佛像。当然,此佛像从性质上讲,属于非独立佛像,这是毋庸置疑的。但毫无疑问,它的出现是以独立佛像的出现为前提的。所谓“独立佛像”,是指体现佛教信仰意义、具有佛教信仰内涵的佛像,它们的主要功能是出于佛教信仰而用于礼拜、供奉等,因而是真正意义上的佛像。所谓“非独立佛像”,是指在造作伊始就将佛像的功能异化或曲解的那类佛像,这类佛像不具有佛教的宗教信仰意义,而是异化或曲解了佛像的基本性质与功能,将其用于其他目的。

但又有学者说,目前并没有看到同类图像题材的汉代铜镜,他其实是想说,这是孤证。

针对这样的质疑,我想说的是,首先,如果我们能找到图像题材完全相同的汉代同类作品,我们就不会揪着这件仿制品不放了——这正是我们关注这件仿制品的意义所在;其次,前文从铭文到图像所做的详细比较分析,目的只有一个,就是要证明它是一件高仿品。现在既已证明它是高仿品,那么其背面的图像对于研究汉代图像是有参考价值的——这就是这件唐代高仿品作为孤证也可以“立”的内在逻辑。

由此可见,孤证有时也可以为证。(作者是中山大学人类学系教授)

物华哲思

曹咏萍

此前,第二十二届(2024年度)全国博物馆十大陈列展览精品推介活动评选结果揭晓,广东省博物馆(广州鲁迅纪念馆)“璀璨时光——清代广钟精品展”获评优胜奖,这场展览在今年4月谢幕。掌声之后,我们不禁思考:当人工智能与数字孪生走进修复台与工作坊,广钟如何在“展后时代”继续发声?本文尝试构建一个以“人机互文”为核心的阐释框架与行动范式。

一位匠人与一台传感器

在广东省博物馆的广钟修复现场,我曾亲眼得见这样一幕:一位头发花白的老师傅,正将耳朵贴近钟体,通过手指极轻地拨动来感知齿轮的啮合,像医生为古物把脉。金属在寂静中发出微弱的摩擦音,他却能分辨:哪一处啮合略紧,哪一枚齿牙微卷,哪一种空腔共振并非“应该有的频率”。随后,工作人员将一枚加速度传感器贴在钟壁上,屏幕上跳出密密谱线。两种方法,殊途同归:一个诉诸身体记忆,一个诉诸数据证据。

我忽然明白:广钟这门技艺,原来一直在“形而上”与“形而下”之间往返。《周易》言“形而上者谓之道,形而下者谓之器”,老匠人的耳朵是通向“道”的桥;传感器与算法,则努力把“器”的秘密说清楚。两者并行时,钟声才会准、稳、厚,而不只是响。展览虽已落幕,但问题仍敲击在耳边:如何让这口钟在“展后时代”继续发声?

器物里藏着哲学

很多人把广钟当成“能响的器物”,却容易忽略它背后的“秩序之美”。齿轮的模数、节距与压力角秉持约法;钟腔的体量、拱度与壁厚皆为音色服务;珐琅的釉料、火候与层次牵连色相与光泽。这样一种严丝合缝的整体,恰好映照着古人关于“度”的想象:《考工记》强调调律与匠心相辅相成——没有“度”,便无以成器;没有“心”,便无以成文。

更妙的是它的“岭南性情”。沿海之地,兼容并包:舶来的齿轮学与本土的铸造术握手言欢,纹样里既有海风的清新,

也有中原礼制的端庄。因此,广钟并非一段封闭的技术谱系,而是开放的文化界面;它吸收、变通、调和,把“物”之理与“人”之情安置于同一口钟里。所谓“道器共生”,不是抽象口号,而是铸刻在每一条齿面与每一层釉色里的秩序与温度。

据悉,为了这场展览,策展团队筹备三年,遴选百余件文物,综合历史档案、多媒体与互动装置,系统呈现广钟的工艺全貌与当代价值,这也为广钟“可感、可学、可借鉴”的现代叙事奠定基础。

技术首先带来“复活”的喜讯。光谱分析让(珐琅)釉料成分不再是秘方,可以精确到每一种元素的含量;三维扫描与建模为复杂结构建立数字孪生,旧钟损坏也能在虚拟空间“整体复位”;声学测试记录敲击后的谐振与衰减,甚至能生成属于某口广钟的“声音指纹”。这些数据像是给古物做体检档案,让修复与保养不再仅凭经验。

但技术也可能制造一种“失忆”。有的工坊在引入人工智能辅助设计后,学徒更愿意让软件生成“花帐”,不耐烦练习“放样勾描”;检测设备愈发灵敏,年轻的耳朵便更少去分辨那微不可察的抖动。久而久之,师徒之间无形流转的“默会知识”——那种通过手、眼、耳、身传递的心法——被剥离成一个个标准化参数。庄子曾提醒我们,要警惕“机心”:当心灵被工具先占领,人便容易对自身感受变钝。技术的确提升效率,却也可能把技艺的个性与灵性抹平,把“会”变成“会用”。

数字化更像一面双面镜:向上一侧,照见工艺可持续与公共化的希望;向下一侧,也映出文化被模板化、批量化的阴影。如何让镜面保持光洁而不刺眼,是今天广钟数字转型的第一道考验。

人机如何同台

真正的关键可能不在“要不要数字化”,而在“怎么数字化”。如果说传统以“人”写“器”,那么今天就当让“人”与“器”彼此注解——这便是“人机互文”。

第一层:分工与互补。复杂结构的

从“道器共生”到“人机互文”

广钟数字传承的双重叙事

测绘、长期状态的监控、材料劣化的预测,交给仪器与算法;而音色的风骨、形制的分寸、纹样的神采,仍须匠人以心印心,以手传手。技术做“眼睛”和“记忆”,匠人做“耳朵”和“判断”,彼此尊重边界,而非互相挤占。

第二层:双向校验。在广东省博物馆等机构的持续实践中,“AI记录匠人手势+手工实操验证”已逐步形成一条值得借鉴的路径:设备负责保真,匠人负责传神,二者常态化双向校验,避免技术“越位”。

第三层:伦理与共享。数字资源不应成为少数机构的“专利库”,而应在版权合规、授权明确的前提下,开放接口、共享样本,让更多小型工作坊、学校、社团也能接入;并把一线匠人的署名写进数据库,把他们的“微发明”“微改良”以可追溯方式标注出来。技术基础设施唯有“有温度”,才能真正服务传承。

中庸、复归、节用

让“互文”落地,古典哲学其实给了三把钥匙。中庸之钥:不是静态均衡,而是因时制宜的“度”。在实践中,就是制定“人机分工表”:哪些环节必须由人主导(如音色定弦、纹样收笔),哪些环节优先由机(如连续测绘、长周期监测),哪些环节由人机轮换(如表面精修、局部拼接)。每一个分工后面附上“失败成本评估”,把中庸落实为可操作流程。

复归之钥:不是回到过去,而是守住根脉。对学徒而言,数字平台再全面,也不能替代“手上三百小时,耳上三百小时,身上三百小时”的基本功;对展陈而言,线上交互再炫目,也要留出“无滤镜”的观摩与听赏,让观众听到金属真正的呼吸。复归,是给身体留出练习与感受的时间。

节用之钥:不是吝啬,而是合理分配。数字化设备与算力资源,应按需求梯度配置:基础的扫描与建模工具向社区与学校开放;高级的声学材料与实验室建立预约共享制度;数据治理层面引入“授权共治”,让参与者既受益又守规。节用,让技术成为公共品,而非炫耀品。

把“哲学”写进流程

仅有理念容易“飘”。不妨把它落成一套可执行的方案,供同行讨论与修订:

其一:三层数据采集。第一层为“结构层”,聚焦形制、尺寸、重量等可量化信息;第二层为“工序层”,记录锻、磨、描、敲等动作序列及依据;第三层为“意匠层”,收集匠人对“神”的描述、修复时的取舍与犹疑。三层并行,互为参照。

其二:双导师制学徒。每名学徒同时跟随“手艺人”和“技术导师”。前者教手上功夫,后者教数据思维;每月互换一次视角:让手艺人也走进实验室,让技术导师也坐在工作台旁。考核须把握双重尺度:一重度量作品(响、形、神是否到位),一重度量记录(经验能否说清、说透、可复现)。

其三:开放的钟声库。围绕若干代表性广钟,建立“声音指纹”数据库,包含音高、泛音结构、衰减曲线与环境变量;对公众开放检索与比对接口,鼓励声音艺术家、音乐家与工程师参与,催生跨界作品,使钟声从博物馆玻璃罩进入城市公共声景平台,成为“声音地图”的节点。

其四:温和的标准。尽量避免“一把尺子量天下”的硬条,采用“区间+注释”的柔性标准:例如某类齿轮的可接受偏差范围、某种纹样的线条密度与留白比例,后面配一段“文化解释”,提醒测试者——技术准绳之外,还有审美与礼法。

其五:可信的版权与署名。把匠人的名字、参与环节与贡献比例写入元数据;对算法模型的训练集标注数据来源,区分“可商用”“仅学术”“仅展示”等授权类型;对外发布附带“修复说明书”,让每一次修复都成为可公开复盘的个案。

传播不只是“知识普及”

工艺只有在公共中才会“活”。与其在展柜旁塞满术语,不如让观众“听一次,触一下,做一回”。一场理想的广钟展陈,可以把“看—听—做”连成一条路径:先看结构剖面,理解齿轮如何啮合;再在“静音室”里听不同钟体的谐振,体



璀璨时光——清代广钟精品展 粤博供图

会“厚、稳、远”的差别;最后在工作坊里拿起小锤,体验“虚腕轻落”的手感。知识不再是讲解词,而是身体经验。

面向城市空间,广钟也不必只在博物馆里发声。它可以与地标建筑合作,做一次“城市整点”;与学校合作,开一门“钟声与科学”的跨学科课;与社区合作,录一张“家门口的声音地图”——让钟声真正成为城市的公共记忆,而非少数人的收藏。

“十大陈列展览精品推介”的优胜奖是广钟叙事的里程碑,更是新起点。它意味着价值的再确认,也把更高的期待交到我们手上:把“人机互文”从理念落到机制,把“三层数据采集—双导师制学徒—开放钟声库—温和标准—可信署名”的操作清单,做成行业可执行、可移植、可共享的通用模块。获奖不是终点:让钟声因数字技术而响得更远、更久、更有入味,是这份荣誉的另一种坚实答卷。

钟声越远,回响越长。传承从不意味着原地不动,而是在更广阔的时空里延续一种“合度”。数字化不是“另起炉灶”,而是把旧炉添火;人工智能不是“另立门户”,而是把旧谱翻新。它们若能融入匠人的耳朵、手的记忆、心的戒尺并肩同行,广钟就不会只留在我们的记忆里,而会留在我们的日常生活中——在清晨的整点,在节日的鸣响,在城市每一处需要秩序与安宁的时刻。

也许,这正是我们最想守护的:让技术愈精,愈见人心;让器物越响,越闻其道。(作者是广东省社会科学院哲学与宗教研究所助理研究员、哲学博士)

