

逝者的“面具”

——论北周康业墓石棺床画像

郑岩

2004年在陕西西安北郊上林苑住宅小区基建工地发掘的北周天和六年(571年)康业墓是近年来一项重要的考古发现¹。根据墓志可知,墓主康业为康居国王后裔,曾任魏大天主等职。墓内发现一具带有围屏的石床,围屏上有阴线刻的画像,局部残留贴金彩绘痕迹。

同样形制的石床此前在洛阳北魏墓中就有所见,研究者习称之为石棺床²。在埋藏地点和年代上与康业墓石棺床最接近的是西安北郊炕底寨北周大象元年(579年)同州萨保安伽墓石床。但安伽石床上空无一物,因此发掘者慎重地将这种结构称为“围屏石榻”³。与安伽墓的情况不同,康业的遗体即安置在床上,据此可知康业墓石床的性质确实为葬具,故本文仍沿用“石棺床”一名⁴。

考古材料的发现往往是偶然的,但是我们应当将这些材料置于学术史的背景下来观察,惟有如此,新材料才有可能和既有的知识形成一种对话,从而激发出新的认识。大致说来,与康业墓相关的学术课题主要有两个:其一是长期以来关于丧葬画像(包括彩绘壁画、画像石和画像砖等各种形式)的研究;其二是最近十年来关于入华西域人丧葬美术的讨论⁵。

¹ 西安市文物保护考古所:《西安北周康业墓发掘简报》,《文物》2008年第6期,第14—35页。

² 有关研究见林圣智:《北朝时代における葬具の图像と機能—石棺床围屏の墓主肖像と孝子传图为例として—》,《美术史》第154册,2003年,第224页注3;山本忠尚:《围屏石牀の研究》,《中國考古學》第6号,2006年,第45—67页。

³ 陕西省考古研究所:《西安北周安伽墓》,北京:文物出版社,2003年,第87页。

⁴ 徐坚《初学记》卷二十五引服虔《通俗文》论汉代床榻尺度:“床三尺五曰榻板,独坐曰秤(枰),八尺曰床。”(徐坚:《初学记》,下册,北京:中华书局,1962年,第602页)折合今制,则榻长84厘米,床约长192厘米。(孙机:《汉代物质文化资料图说》增订本,上海:上海古籍出版社,2008年,第251页)据此,这种兼供卧、坐的家具,仍以称作床为宜。(杨泓:《考古学所见魏晋南北朝家具》,扬之水、孙机、杨泓、林莉娜:《燕衍之暇——中国古代家具论文》,香港:香港中文大学文物馆,2007年,第66—68页)张广达据唐姚汝能《安禄山事迹》卷上记载的“禄山胡服坐重床”认为这种形制的葬具与粟特王座有关,“现今世界各大博物馆所藏的中国出土的所谓‘石棺床’,应当也是‘重床’。”(张广达:《再读晚唐苏谅妻马氏双语墓志》,袁行霈主编:《国学研究》,第10卷,北京:北京大学出版社,2002年;此据氏著《文本、图像与文化流传》,南宁:广西师范大学出版社,2008年,第269页)但目前难以肯定各地出土的石棺床都与粟特人有关。进一步考虑到墓葬的特殊环境,作为一种葬具,这种构造仍以沿用原“石棺床”一名为宜。关于这个问题最近的讨论,参见滕磊:《一件海外回流石棺床之我见》,《故宫博物院院刊》2009年第4期,第29—32页。

⁵ 这些材料主要包括发现于陕西西安北郊北周大象元年(579年)同州萨保安伽墓、大象二年(580年)凉州萨保史君墓(西安市文物保护考古所:《西安市北周史君石椁墓》,《考古》2004年第7期,第38—49页,图版柒、捌、玖;西安市文物保护考古所:《西安北周凉州萨保史君墓发掘简报》,《文物》2005年第3期,第4—33页)、发现于山西太原晋源区王郭村的隋代开皇十二年(592年)虞弘墓(山西省考古研究所、太原市文物考古研究所、太原市晋源区文物旅游局:《太原隋虞弘墓》,北京:文物出版社,2005年)和缺少纪年的甘肃天水石马坪文山顶墓(天水市博物馆:《天水市发现隋唐屏风石棺床墓》,《考古》1992年第1期,第46—54页)等。历年来流散于海外博物馆和私人手中还有不少此类材料,形制比较完整有约1922年河南安阳近郊出土一具石棺床(Gustina Scaglia, “Central Asians on a Northern Ch'i Gate Shrine,” *Artibus Asiae*, vol. XXI, 1, 1958, pp. 9-28; 姜伯勤:《安阳北齐石棺床的图像考察与入华粟特人的袄教美术》,中山大学艺术学研究中心编:《艺术史研究》第1辑,广州:中山大学出版社,1999年,第151—186页)、近年日本Miho博物馆新购进11件汉白玉浮雕加彩贴金壁板和一对门阙(《Miho Museum. Southwin/南館図録》, Miho Museum, 滋賀県, 1997年, 第247—257页), 以及曾在巴黎吉美博物馆展出的另一套比较完整的汉白玉浮雕加彩贴金石棺床(Guimet, *Musée é. Lit de pierre, sommeil barbar, Pr ésentation, apr ès restauration et remontage, d'une banquette fun éraire ayant appartenu à un aristocrate d'Asie centrale venu s'établir en Chine au*

长期以来，学者们之所以持续关注墓葬内平面性的画像，一个很重要的原因是因为壁画、画像石、画像砖等材料最接近传统美术史的核心——绘画史。然而，一座较为完整的墓葬与便于移动的卷轴画不同，它使得美术史视野中的“绘画”在一个功能性场所中获得了内在的结构性联系。这样，我们在研究作品内容与形式等内部元素的同时，也有机会思考作品与这个特定场所之间的关系，还有可能进一步将作品与具体的人物甚至事件联系在一起。

那么，如何解释墓葬中的画像，如何证明、寻找和建立画像与墓主之间可能存在的关联呢？按照已有的习惯做法，我们可以“按图索骥”，根据墓葬画像来探讨墓主的身份，或者根据墓志来解释画像。在以往关于入华西域人墓葬的研究中，学者们也常常以图像与文字相对照，利用图像材料补充和构建文化交流的历史。此类讨论大大突破了原有的学术视野，使得历史学与图像研究联系在一起，也使得考古材料得到了多层面、多学科的解释。然而，这些研究思路和方法也必须时时经受新材料的检验，并在这一过程中逐步得到完善和发展。康业墓的价值不仅在于为研究上述课题提供了新材料，更在于它向既有的阐释方法和理论提出了新挑战。

发掘简报对于康业墓石棺床画像提出了一个重要的解释，即认为每一扇屏风画像中的主要人物是墓葬的男女主人。作者没有提供直接的论据，画像本身也没有题记可资利用，所以这个解释目前仍停留在假说的层面。但在我看来，考虑到这些画像所在的环境——墓葬，将这些画面中的主要人物认定为墓主是目前最具有说服力的判断。反过来，如果我们试图探索另外的解释，例如，证明这些人物是佛教、道教、袄教等宗教中的尊像，或者是民间信仰的其他神明，或者是历史人物，那么我们会发现相关的论据更难以寻找。

简报中的这种看法是本文的一个重要前提，遗憾的是，这种看法并没有文献或题记的佐证。这种“遗憾感”的存在源于长期以来一种惯有的思路，即图像的解释必须得到文字材料的支持。但是，有多少文献直接记载了地下出土的考古材料？没有题记的佐证，我们就束手无策了吗⁶？在我看来，正是这种“遗憾感”反过来可以激发我们进一步观察图像的内部特征以及图像之间的逻辑关系，激发我们思考图像本身以主体“史料”的身份呈现于研究过程中的可能性。在本文中，图像不再是附属于文字的、可有可无的“插图”；文字的意义在于让站到前台来的图像发出声音，所以，删去本文的图片，这篇文章的文字也将变得无法阅读。

基于以上的认识，本文的重点不在于考证这些画像的主题，或通过画像主题来研究康业的生平，也不在于详细研究其中车马、仪仗、服饰、家具、建筑的名物和形制等物质文化的问题，文章试图在另外两个层面上展开：第一，尝试性地讨论图像形式内在的逻辑关系；第二，将第一个层面的研究进一步与对历史问题的讨论联系在一起。前一个层面的入手点不是“画什么”，而是“怎样画”，目的是观察6世纪绘画艺术中一些具有普遍性的特征；在后一个层面上，我试图探索由图像形式分析以进入历史研究的可能性。另外，在此基础上，本文还将从特殊性和一般性两个方面来思考墓葬画像的功能。



康业石棺床上立四块石板，内面均刻有屏风画像。与此前发现的安伽、史君、虞弘以及流散海外的多套西域人葬具上的画像相比，这套画像具有明显的特点，其一，画像中所有人物、动物、景物均以流畅细密的阴线表现，而不是入华西域人墓葬中常见的富有立体感的浮雕，其技术更接近于洛阳北魏晚期葬具画像；其二，画像题材较为单一，不见其它几套葬具

Vie si ècle, Paris, Mus é Guimet, 2004) 等。

⁶ 实际上，如果一个画面的主题可以被当时的人轻易辨认出来，是没有必要添加那些标注性题记的。

上狩猎、会盟、节庆、丧葬等复杂的题材，没有特别明显的与袄教信仰和习俗相关的内容。

为了便于叙述，本文自西壁南侧第一幅起，经正壁（北壁），到东壁南侧第一幅为止，将这套画像依次编号为“画1”至“画10”（图1）。因为简报对画像有较详细的描述，本文又配有图片，故在此不对画像作重复描述。笔者大致将这些画像分为三组，第一组包括画6、7、8三幅，第二组包括画4、5两幅，第三组包括画1、2、3、9、10五幅。

初步看来，这套画像的排列有一定的规律，但并不十分严整。第一组中的画7描绘了墓主正面端坐于屋宇内，前面和左右有众多侍者，两侧的画6、8分别描绘牛车与鞍马。按照北魏、北齐墓室壁画常见的布局，画7应当居于正壁中央，但由于石棺床正壁用两块同样大小的石板构成，画幅不宜设计为奇数，故不存在居于正中央的画幅，只在正壁东部石板上构成以墓主正面像为中心、两侧辅以牛车鞍马画像的布局。第二组画4、5是一种形式特别的出行图，画4刻画墓主骑马出行，后有持伞、扇的侍从。画5为墓主夫人在众多侍女陪伴下缓步前行。两幅画像中的人物行进方向相同，或可看作男前女后的一个行列。在第一组画像的位置确定后，这组画像列于正壁的西部，让出侧板，以便使侧板第三组画像中的1、2两幅与9、10两幅左右大致对应。画3可能是在设计时最后添加进去，以求结构完整。第三组画像皆为宾主在树下谒见对谈之类，画像中主要人物为男性者有两幅，为女性者有三幅，如果加上前述两组中的男女主人像，则男女主人出现的次数恰好相等。这种情况是巧合还是有意为之，尚无从推考。

研究者习惯于将墓葬中表现人物宴乐、出行、社交活动的画像称作“现实生活题材”，认为这类叙事性画像与墓主生前具体的经历有关⁷。研究者对康业石棺床画像的性质曾提出一种解释，如曾布川宽认为这些画像表现了墓主夫妇生前的经历⁸；乐仲迪（Judith A. Lerner）认为石棺床正壁的六幅画（画3—8）可能联系在一起，表现了墓主的旅程⁹。但是，近年越来越多的考古发现和相关讨论却显示出墓葬画像与死者的关系要比我们想象的更为复杂。一方面，我们可以找到一些例子来证明墓主与墓内画像关系密切，如《后汉书》记载了赵岐在墓中画像的事迹¹⁰，巫鸿认为东汉的儒生武梁生前参与了自己墓祠的设计¹¹，曾蓝莹也曾论证洛阳北向阳村北魏孝昌二年（526年）元义墓星象图与死者本人的联系¹²。另一方面，我们也不能排除相反的例子。例如，邢义田和曾蓝莹等都讨论过作坊和绘画格套在汉代画像石生产中的作用¹³；从《洛阳伽蓝记》的记载来看，北魏许多葬具是在城内奉终里的作坊里制作的¹⁴；邹清泉还认为北魏画像葬具中的一部分属于朝廷诏赐的“东园秘器”之一¹⁵。因此，

⁷ 认为墓葬画像是墓主生前事迹的反映，这种思路至少可以追溯到清《金石索》。实际上，有必要对于这种思路进行反思。详郑岩《“客使图”溯源——关于墓葬壁画研究方法的一点反思》，陕西历史博物馆编：《唐墓壁画国际学术研讨会论文集》，西安：三秦出版社，2006年，第165—180页。

⁸ 曾布川宽：《中国出土のソグド石刻畫像試論》，第157—158页，曾布川宽编：《中国美術の圖像學》，京都：京都大学人文科学研究所，2006年。

⁹ Judith A. Lerner, “Aspects of Assimilation: The Funerary Practices and Furnishings of Central Asians in China,” *Sino-Platonic Papers*, 168 (2005), pp. 22-23.

¹⁰ 《后汉书·赵岐传》，北京：中华书局，1965年，第2124页。

¹¹ Wu Hung, *The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art*, Stanford, Stanford University Press, 1989; 巫鸿著，柳扬、岑河译：《武梁祠——中国古代画像艺术的思想性》，北京：生活·读书·新知三联书店，2006年。

¹² Lillian Lan-ying Tseng, “Visual Replication on Political Persuasion: The Celestial Image in Yuan Yi’s Tomb”, 巫鸿主编：《汉唐之间的视觉文化与物质文化》，北京：文物出版社，2003年，第377—424页。

¹³ 邢义田：《汉碑、汉画和石工的关系》，（台北）《故宫文物月刊》14卷第4期（1996年），第44—59页；曾蓝莹：《作坊、格套与地域子传统——从山东安丘董家汉墓的制作痕迹谈起》，（台北）《美术史研究集刊》第8集，2000年，第33—86页；邢义田：《格套、榜题、文献与画像解释——以失传的“七女为父报仇”汉画故事为例》，邢义田主编《第三届国际汉学会议论文集——中世纪以前的地域文化、宗教与艺术》，台北：“中央研究院”历史语言研究所，2002年。

¹⁴ 见《洛阳伽蓝记》卷三所记汉代人崔涵复活的故事。范祥雍：《洛阳伽蓝记校注》，上海：上海古籍出版社，1978年新1版，第174—175页。

¹⁵ 邹清泉：《北魏孝子画像研究》，北京：文化艺术出版社，2007年，第33—52页。

一套画像既可能在死者生前或其家庭严格的控制下来制作,也可能由工匠比较自主地进行生产。在更多的情况下,工匠往往是根据现成的画稿来制作画像,而丧家不一定对画像的内容提出过于具体的要求。概括地说,这些画像首先属于一个大的图像系统,这个系统的“著作权”和使用权不是某个具体的人,而是一个时代特定的社会阶层或团体;在这样的前提下,一个属于这个特定时代和阶层、团体的人可以利用这个系统中的资源来表达独特的思想。这两个层面彼此并不矛盾,但应分别加以讨论。康业墓石棺床画像即可视为这方面的一个例证。

我们先讨论第一组画像(图2)。

画7中央为墓主正面像,是这组画像的核心。图中康业坐于一屋宇内,两侧各有两位侍者,屋宇前又有四位侍者,侍者以及建筑与景物的刻画,使得主要人物成为画面的焦点。这里我们必须慎重地使用“肖像”一词,这一画像并不是要着意表现墓主的五官特征。我观察过原石,发现画像中康业的左眼和左耳的线条刻画不清,尽管这种缺陷有可能通过彩绘来弥补,但这也说明当时的工匠并没有特别留意其面部的雕刻。正像在年代相同的太原王家峰北齐武平二年(571年)太尉、武安王徐显秀墓壁画所见到的那样,这些画像大都千人一面,创作者的兴趣在于通过墓主的姿势、角度、服饰、家具、器物、建筑,乃至侍者和自然环境,来表现墓主非凡的地位与仪态。画像中的人物虽实有其人,但画家却并不是着意去表现其独特的相貌,而是要依据人们共同认可的一种审美标准来表现当时人们心目中最理想的形象¹⁶。

值得注意的是,画7中的康业右手上举,左手似置于腰间,这种奇特的姿势应是图式旧制的“遗型”¹⁷。朝鲜平壤安岳发现的曾任前燕司马,后亡命高句丽的冬寿墓(357年)的墓主像右手执麈尾,左手拥隐几(图3)¹⁸。麈尾为魏晋清谈者把持的雅器,隐几被认为是“古风”的家具,皆体现了死者的思想倾向¹⁹。到了6世纪,麈尾与隐几已不再时髦,因而也就从这种传统的画像中退场,但人物的姿势却保留了下来。

这种正面的墓主像可以上溯到汉代²⁰。东汉末年到魏晋时期,在辽宁辽阳地区的石板墓中常见在墓室中辟出单独耳室对死者画像进行供奉。在辽阳上王家村西晋墓右耳室所绘墓主像正面端坐于榻上,手执麈尾,旁有“书佐”等使吏,曲屏环列,上张带莲花和流苏的覆斗帐²¹。5世纪初平城地区的北魏墓葬中流行继承了这种正面像的传统。墓主一般是坐在帷帐下、屏风前,衣服华丽,相貌端庄,山西大同沙岭发现的太延元年(435年)任侍中、平西大将军等职的破多罗氏父母合葬墓正壁画像,以及该墓漆棺上发现的同样格局的墓主像,都是典型的例子²²。所不同的是,这种正面的墓主像随着多室墓的消失和单室墓的流行,逐步转移并固定到墓室的正壁上,这在6世纪北齐墓壁画中成为一种定制。北齐徐显秀画像还采用了诸如貂裘之类的服饰和周围众多的侍者,以及鞍马牛车来表现人物特殊的身份与地位,反映了时代风尚的变化。

画7两侧的画6、8分别描绘牛车与鞍马。牛车鞍马是两晋南北朝艺术中相当常见的题材,较早的例子见于洛阳西晋墓,其中的出行仪仗俑群即以牛车和鞍马为中心²³。陕西耀县隋开皇八年(588年)徐景辉造像背面中层刻男子骑马,女子乘牛车,分别有“父徐默”、“母

¹⁶ 见本书《北齐徐显秀墓墓主画像有关问题》一文。

¹⁷ 考古类型学中所讲的器物中形式尚存但却失去了功用的部分。

¹⁸ 宿白:《朝鲜安岳所发现的冬寿墓》,《文物参考资料》1952年第1期,第101—104页。

¹⁹ 关于麈尾的讨论,见孙机:《诸葛亮拿的是“羽扇”吗?》,孙机、杨泓:《文物丛谈》,北京:文物出版社,1991年,第171—178页;杨泓:《隐机》,《文物丛谈》,第263—266页。

²⁰ 河北省文物研究所:《安平东汉壁画墓》,北京:文物出版社,1990年,第25—26页。

²¹ 李庆发:《辽阳上王家村晋代壁画墓清理简报》,《文物》1959年第7期,第60—62页。

²² 大同市考古研究所:《山西大同沙岭北魏壁画墓》,《文物》2006年第10期,第4—24页。

²³ 河南省文化局文物工作队第二队:《洛阳晋墓的发掘》,《考古学报》1957年第1期,第169—185页。详细的论述见杨泓:《谈中国汉唐之间葬俗的演变》、《北朝陶俑的源流、演变及其影响》两文,氏著:《汉唐美术考古和佛教艺术》,北京:科学出版社,2000年,第1—10、126—139页。

毛罗束”的题记，是已故父母的形象²⁴。据此可知，鞍马牛车分别为男女主人的出行所用。但是，这种对应关系有时并不严格，康业墓画7中只有男性墓主一人，而牛车鞍马齐备，这与济南马家庄北齐武平二年（571年）祝阿县令口道贵墓的情况完全相同；而在北齐徐显秀墓壁画中，牛车、鞍马与男女主人的位置相反，可见工匠在创作时随意性较大。

像许多例子中所见的那样，这组画像的车马上也无乘者和骑者，虚位以待画7中的墓主。画6中的牛从辕轭下卸出，卧于车旁吃草，两位胡人车夫在一侧饮酒，表现出一派闲适的气象²⁵。最引人注目的是其中的车和画8中央的马皆作背面。车与马的侧面较长，而正面与背面较窄，所以侧面的角度最适宜表现其外形特征，而正面和背面则需要根据透视对深度进行“压缩”（foreshortening），在刻画时难度较大。这些细节虽然新奇，却不是康业墓画像作者别出心裁的创造。正面或背面的马与车在汉代画像中即有所见，形象大都比较简单²⁶。6世纪的作品也可见到一些精彩的例子，在济南马家庄北齐口道贵墓西壁有一牛车，似是正面，其表现难度与背面相同（图6）²⁷，甘肃文山顶天水石马坪墓石棺床正面最左端围屏上的一乘牛车应是背面（图7）²⁸。背面的马见于美国纳尔逊·阿特金斯美术馆（Nelson-Atkins Museum of Art）所藏北魏晚期孝子石棺（图8）²⁹。这具石棺早年出土于洛阳邙山，其中用两段画像表现孝子王琳故事，第一段为赤眉军捕获并要吃掉王琳的弟弟，王琳跪在地上请求替代其弟。在这一段中，一位赤眉军将领从山林中骑马迎面走来。在画面第二段中，被感化赤眉军释放了王琳兄弟，转向山中走去，其中的马为背面而略作侧转。康业墓画8中的马则完全是背面的，难以完整地传达出马的形象特征。但有趣的是，其右侧又有一匹侧面马的前半身，一背一侧，像机械制图中两个角度的正投影图，互为“注脚”；而侧面的马不完整，避免了喧宾夺主。这两幅画面皆作俯视的角度，由近到远的山林增加了画面的景深，再加上车马角度的独特处理，使得画面呈现出相当复杂的结构。

接下来讨论第二组画像（图9）³⁰。

与前第一组画像静态的场景不同，第二组画像是动态的。画4中墓主骑马的形象缺少创意，无须过多讨论。画5刻画了女主人在众多侍女的簇拥下缓步出行的场面，其基本人物关系与龙门、巩县石窟帝后礼佛像相似，也与山东临朐冶源北齐天保二年（551年）东魏威烈将军、南讨大行台督军长史崔芬墓的画像比较一致（图10）³¹。画5的处理相当成功，人物衣带飘飞的画法与纳尔逊孝子棺上舜之二妃和董永故事中的女仙形象如出一辙³²。同样的形象也见于山西大同石家寨北魏延兴四年至太和八年（474—484年）入葬的琅琊康王司马金

²⁴ 周到主编：《中国画像石全集·8·石刻线画》，图版130。

²⁵ 卸套的车和牛曾见于山东沂南北寨东汉墓画像石、甘肃酒泉西沟魏晋墓和敦煌佛爷庙湾37号西晋墓画像砖。见曾昭燏、蒋宝庚、黎忠义：《沂南古画像石墓发掘报告》，北京：文化部文物事业管理局，1956年，拓片35；马建华主编：《甘肃酒泉西沟魏晋墓》，重庆：重庆出版社，2000年，第17页；甘肃省文物考古研究所戴春阳主编：《敦煌佛爷庙湾西晋画像砖墓》，北京：文物出版社，1998年，第86页。

²⁶ 郑岩：《正面的马，背面的马》，《文物天地》2003年第9期，第52—55页；缪哲：《汉代的正面骑与背面骑》，黄惇主编：《艺术学研究》第1卷，南京：南京大学出版社，2007年，第110—128页。

²⁷ 济南市博物馆：《济南市马家庄北齐墓》，《文物》1985年第10期，第42—48转66页。

²⁸ 天水市博物馆：《天水市发现隋唐屏风石棺床墓》，第47页。

²⁹ 黄明兰：《洛阳北魏世俗石刻线画集》，北京：人民美术出版社，1987年，第5页。

³⁰ 林圣智对此有不同的意见，他根据石棺床围屏画像“三幅成组”的规律，将画3归入第二组。认为画3、4、5是“以男主人骑马出行为中心”，两侧分别为“女主人会见女宾”和“女主人出行”，这样，“若将中央两块石板相比较，骑马出行与墓主宴饮所在的位置一右一左，正好相互对称”。见林圣智：《北朝晚期汉地粟特人葬具与北魏墓葬文化——以北魏石棺床围屏与北齐安阳粟特石棺床为主的考察》。（《“中央研究院”历史语言研究所集刊》，第81本第3分，2010年9月）在我看来，这套画像似未严格遵循“三幅成组”的规律，其两侧板的画像均为两幅。画幅3虽然比第三组的画1、2、9、10略窄，但基本构图和内容却较为接近，所以我将该图归入第三组；其画幅缩窄的原因可能与其位置有关，即必须保持石棺床正面画像大小的统一。

³¹ 对崔芬墓壁画的讨论见郑岩：《崔芬墓壁画初探》，临朐县博物馆：《北齐崔芬壁画墓》，北京：文物出版社，2002年，第23—32页。

³² 黄明兰：《洛阳北魏世俗石刻线画集》，第3、8页。

龙墓出土漆木屏风和传世的《女史箴图》、《洛神赋图》³³。人物身后飘扬的衣带、伞扇向前上方聚拢的线条产生出明显的动势；人物重复的姿势又使画面充满韵律感；人物前后透视关系的处理，以及最后一位侍女拉开一步、倒数第二位年轻侍女略微转身等细节，使得画面更为丰富。

画4和5中男女主人行进的方向一致，可以看作前后连属的关系，北齐崔芬墓墓主像就是这种男前女后的格局，只不过后者男女墓主皆徒步行走。画4男主人骑马，女主人步行，这种男女不一致的现象，在《女史箴图》和司马金龙墓屏风所见的班婕妤故事中即可见到（图11）。班婕妤图所表现的虽是一个特定的故事情节，但其中所反映的男女尊卑观念在古代却具有普遍性。

这组画像可以看作卤簿图的一种简化版本。周一良对南北朝卤簿图的流行曾有过专门讨论，指出这类绘画作品在当时是一些人炫耀自己身份的工具³⁴。这种表现出行的画面可以追溯到汉代画像中的车马行列，余脉则一直延续到晚期《乾隆南巡图》之类的画作。自汉代的车马行列画像，以迄大同沙岭北魏墓壁画中的牛车仪仗，这类绘画多是通过浩大的出行场面来表现人物显赫的身份³⁵。与汉代的传统不同的是，康业墓画4、5所见的不再是无限铺张的场面，而更加重视对于人物仪态的刻画，往昔积极精进的追求，已经被内敛细腻、从容优雅所取代。

我用较大的篇幅来讨论第三组画像（图12—16）。

与前两组内部画像彼此关联的情况不同，这组画像彼此独立，散布在整套围屏不同的部位，但各个画面的构图有一些共性，可以概括为几点：一，均为群像组合，画中一男子或女子坐于小榻上，作半侧面，似可认定为墓主夫妇，男女主人周围有众多侍从或宾客，这些人或坐或立，有的似乎在聆听主人的谈话，其位置姿态虽略有主次，但地位显然都低于墓主夫妇；二，所有人物都身处山林中；三，所有人物皆集中在大树下。

在以前发现的材料中不难找到具有类似特征的画面。第一个例子是1930年洛阳城西出土的北魏正光五年（524年）赵郡贞景王元谧石棺两帮的孝子、孝孙画像³⁶。根据题记，画像中有丁兰、韩伯余、郭巨（图17）、闵子骞、眉间赤、伯奇、董笃父、董永、老莱（莱）子、舜、孝孙（原毅）等人物。从画面上看，这些画像的着重点似乎不是要表现故事情节，而只选取了一个个静态的场景³⁷。对于原有的故事而言，这些场景并不典型，但彼此却有一定的共性，如所有的人物皆为坐姿，地位较高的父或母半侧面坐于小榻上，似乎在向孝子们进行训示，有的甚至带有手势，使人可以明显地感受到对话的存在。所有的故事都安排在山林中，有的人物恰好坐在树下。在这些画像中，人物半侧面的坐姿、人物的主次关系、茂盛的林木等，都与康业石棺床画像类似。

第二个例子是1977年洛阳北邙山出土的一具北魏石棺床上的画像（图18）³⁸。画像中也有许多坐在树下的人物，其中一幅因为有一腾起的蛇，被认定为孝子伯奇的故事³⁹。但这些画像皆有榜无题，大多缺少指标性的细节，故事情节被淡化甚至忽略掉，难以一一指认其

³³ 中国古代书画鉴定组编：《中国绘画全集》，第1卷，图23、24、35—37，北京、杭州：文物出版社、浙江人民美术出版社，1997年。

³⁴ 周一良：《魏晋南北朝史札记》，北京：中华书局，1985年，第165页。

³⁵ 许多研究者习惯通过对照文献记载的车舆制度来判定汉代出行图中主要人物的身份。但也有学者注意到，墓葬中有些车马行列的规格超出了死者官爵的等级，可能并不是现实生活的如实写照，而反映了当时人们的愿望（林巳奈夫：〈后汉时代の车马行列〉，《东方学报》第37册，京都：1966年，第191—212页）然而，正是因为有着制度的存在，僭越才有其意义。

³⁶ 该石棺现存美国明尼阿波利斯美术馆（The Minneapolis Institute of Arts）。黄明兰：《洛阳北魏世俗石刻线画集》，第30—39页。

³⁷ 我认为这种形式上的调整，目的是利用这些画面来表达其他与丧葬观念相关的思想，详郑岩：《魏晋南北朝壁画墓研究》，北京：文物出版社，2002年，第230—231页。

³⁸ 洛阳古代艺术馆所藏，见黄明兰：《洛阳北魏世俗石刻线画集》，图版81—84。

³⁹ 赵超：《关于伯奇的古代孝子图画》，《考古与文物》2004年第3期，第69页。

母题。画面皆作竖长方形，并有边框，实际上模仿了屏风的形式，这一点和康业石棺床画像更为一致。

沿着第二个例子屏风式的构图，我们可以找到第三、四个例子，即上文提到的崔芬墓(图 19)以及山东济南东八里洼北齐墓中的高士屏风壁画⁴⁰。虽然这些画像中的人物很少，但与康业石棺床画像中人物坐在树下的特征是相同的。有学者指出，山东北齐高士画像的源头是南朝的竹林七贤画像⁴¹，这就将我们的视野引向南朝。在南京西善桥宫山墓竹林七贤与荣启期模印砖画这个著名的例子中(见图 33)⁴²，人物均为树下坐像，其构图明显可以划分为八个面积相等的单元，每个单元由一人一树组成，这样的格局或许就是屏风画去掉中间边框的结果。这是第五个例子。

在以上五个例子中，我们可以看到与康业石棺床画像接近的一些构图形式。与“内容决定形式”这一传统经典理论所不同的是，这些形式与故事的内容并没有直接的关系，即使同一个故事，也会采用不同的形式。比较一下元谧石棺和山东嘉祥东汉武梁祠的丁兰故事，我们不难看出二者的差别(图 20)，前者所见的树木山林，并不是故事文学性文本原有的，而是在特定时代出现的新元素。

第六个例子将我们的视野扩大到佛教艺术的领域。金镇顺曾经以芝加哥美术馆(The Art Institute of Chicago)所藏石棺床围屏上男女主人半侧面坐像与纽约大都会美术馆(The Metropolitan Museum of Art)所藏东魏武定元年(543年)造像碑上的维摩变浮雕(图 21)进行对照，指出彼此所用帐幕的相似性，进而谈及佛教美术和墓葬美术之关联⁴³。其实，二者的关联不止于此。如果略去图中维摩诘和文殊师利的帐幕，我们还会看到维摩变中更多的因素与康业石棺床画像相近。如维摩诘和文殊师利身后都有一棵大树，更重要的是，二人均为半侧面的坐姿，且均在讲话，每个人周围都聚集了众多的听众。

甘肃永靖炳灵寺石窟第 169 窟西秦壁画中有两处维摩诘像⁴⁴，是目前所见时代较早的例子。这一题材在云冈、龙门、敦煌的北朝石窟中都有发现。根据经文，维摩诘和文殊师利是同处一室的，但在造像的发展中，比较成熟固定的是维摩诘与文殊师利相对立的二元形式。在这种形式中，二人坐于不同的房屋或帐下，均为半侧面，这个角度既适合表现二人辩谈的关系，又不像全侧面的人像那样无视画面外观者的存在。经文中提到文殊师利前往维摩诘的住处，云：“即时八千菩萨五百弟子百千天人，同意欲行。于是文殊师利，与诸菩萨大弟子及诸天人眷属围绕，俱入维耶离大城。”⁴⁵但在维摩变二元对立的结构中，随行的众菩萨、弟子、天人划分为两个阵营，分列于维摩诘和文殊师利周围，而不是集中在文殊师利一边。如果将画面从中央分开，那么在每一半的画面中，主角宣讲的姿态依然存在，但维摩诘与文殊师利的对等结构不复存在，主角与周围人物变成了一种训讲和聆听的关系。这种格局也是我们在康业墓画面中所见到的。需要说明的是，如此将一整幅画面划分为二，并不是笔者为了与康业石棺床画像比较而采取的主观做法。以敦煌为例，正是在 6 世纪，由于石窟内中心佛龕的存在，维摩诘和文殊师利及其统属的听众分别被绘制在龕外的两侧，如敦煌隋代的

⁴⁰ 临朐县博物馆：《北齐崔芬壁画墓》，北京：文物出版社，2002 年；山东省文物考古研究所：《济南市东八里洼北朝壁画墓》，《文物》1989 年 4 期，第 67—78 页。

⁴¹ 杨泓：《北朝“七贤”屏风壁画》，杨泓、孙机：《寻常的精致》，沈阳：辽宁教育出版社，1996 年，第 118—122 页。

⁴² 南京博物院、南京市文物保管委员会：《南京西善桥南朝大墓及其砖刻壁画》，《文物》1960 年 8、9 期合刊，第 37—42 页。

⁴³ 金镇顺：《南北朝时期墓葬美术研究——以绘画题材为中心》，北京：中国社会科学院研究生院博士学位论文，2005 年，第 77—78 页。大都会美术馆藏东魏武定元年(543 年)造像碑见 Laurence Sickman & Alexander Soper, *The Art and Architecture of China*, Penguin Books Ltd, 1956, pl. 44.

⁴⁴ 甘肃省文物工作队、炳灵寺文物保管所：《中国石窟·永靖炳灵寺》，北京：文物出版社、平凡社，1989 年，图版 37、41。

⁴⁵ 《大正藏》第 14 册，第 525 页。

206、276、314、380、417、419、420 窟都属于这种格局，这样的格局一直延续到后世⁴⁶。

在经文中并不见维摩诘住处有大树的记载，但是在北朝晚期到隋代，树成了维摩变最常见的内容，如敦煌隋代 420 窟维摩变壁画所见就十分典型⁴⁷。这应与 6 世纪树木纹样的流行有关。6 世纪以前的树木形象主要见于半跏思维像，6 世纪以后则扩大到诸佛和菩萨⁴⁸。研究佛教造像树木图像的学者常常以南北朝墓葬画像中的材料与之对比研究，都注意到了二者在形态上的关联⁴⁹。例如，苏铉淑曾指出河南龙门路洞南北两壁以双树相间安置佛和菩萨三尊像的做法在形式上与竹林七贤和荣启期壁画十分相似⁵⁰。再如成都万佛寺南朝造像碑 WSZ48 背面的西方净土变、WSZ49 背面的弥勒变等图中对于说法场景的描绘⁵¹，都不难看到有许多因素与康业石棺床画像相近。

另外，康业石棺床画 2 中有一细节，描绘了一位女子右手攀树枝左手叉腰而立（图 22）。这个细节的具体含义难以推考，仅就形式而言，与之最为接近的是佛本行故事中对于释迦牟尼诞生情节的描绘。后汉竺大力与康孟详译《修行本起经》卷上《菩萨降身品》云：“明星出时，夫人攀树枝，（太子）便从右肋生。”⁵²南朝宋求那跋陀罗译《过去现在因果经》卷一云：“尔时夫人，既入园已，诸根寂静。十月满足，于二月八日，日初出时。夫人见彼园中，有一大树，名曰无忧，花色香鲜，枝叶分布，极为茂盛。即举右手，欲牵摘之，菩萨渐渐从右肋出。”⁵³图像中对这一情节的描绘多与经文所述吻合。在芝加哥美术馆所藏公元 2 世纪末到 3 世纪初的犍陀罗浮雕中，可见到摩耶夫人右手抓树枝，双腿交叉的姿势（图 23）⁵⁴。

据宫治昭的看法，这一姿势来源于印度古代象征丰饶的树女神形象，而太子从母亲右肋诞生，颇符合印度人“右清净，左不净”的观念⁵⁵。这种树女神最著名的是公元前 2 世纪印度巴尔胡特（Bharhut, Madhya Pradesh）佛塔围栏上的药叉女（*Shalabhanjika*）浮雕，以及公元前 1 世纪印度桑奇（Sanchi, Madhya Pradesh）大塔东门北侧立柱和第三道横梁末端交角处的药叉女雕像，这两处雕刻均被看作印度最美的女性雕像⁵⁶。巴尔胡特的一些药叉女雕像还带有树名的铭文，如“丘拉科卡”（*Chulakoka*），可以证明这种形象与树的关系。在中国北朝佛教雕刻中也常见释迦牟尼诞生的题材，如云冈石窟第 6 窟中心塔柱下层西面佛龕左侧浮雕中摩耶夫人即以右手攀树枝，左臂内曲，有侍者扶持，已不见双脚交叉的姿势（图 24）⁵⁷。年代略晚的麦积山第 133 窟第 10 号北魏造像碑中对摩耶夫人姿势的描绘略有异，似为双手攀树枝，但太子仍从右肋出⁵⁸。台湾震旦文教基金会藏北齐河清二年（563 年）造

⁴⁶ 有关这一变化过程的讨论，详巫鸿：《何为变相？——兼论敦煌艺术与敦煌文学的关系》，巫鸿：《礼仪中的美术——巫鸿中国古代美术史文编》，郑岩等译，下册，北京：生活·读书·新知三联书店，2005 年，第 375 页。

⁴⁷ 敦煌文物研究所：《中国石窟·敦煌莫高窟》，二，北京、东京：文物出版社、平凡社，1984 年，图 61、68、69。

⁴⁸ 苏铉淑：《东魏北齐庄严纹样研究——以佛教石造像及墓葬壁画为中心》，北京：文物出版社，2008 年，第 181—183 页。

⁴⁹ 赵声良：《敦煌壁画风景研究》，北京：中华书局，2005 年，第 70—77 页；苏铉淑：《东魏北齐庄严纹样研究》，第 180—214 页。

⁵⁰ 苏铉淑：《东魏北齐庄严纹样研究》，第 194—195 页。

⁵¹ 袁曙光：《四川省博物馆藏万佛寺石刻造像整理简报》，《文物》2001 年第 10 期，第 32—33 页。

⁵² 《大正藏》第 3 册，第 463 页。

⁵³ 《大正藏》第 3 册，第 624 页。

⁵⁴ Sherman E. Lee, *A History of Far Eastern Art*, New York, Prentice Hall, Inc. and Harry N. Abram, Inc. p.106, fig. 140; 与之相似的另外一例为西克里（Sikri）出土，巴基斯坦拉哈尔博物馆（Lahore Central Museum）藏，见宫治昭《犍陀罗美术寻踪》，李萍译，北京：人民美术出版社，2006 年，第 228 页。

⁵⁵ 宫治昭《犍陀罗美术寻踪》，第 94—95 页。

⁵⁶ Sherman E. Lee, *A History of Far Eastern Art*, p. 89, fig. 115; p. 92, fig. 119.

⁵⁷ 云冈石窟文物保管所：《中国石窟·云冈石窟》，一，北京、东京：文物出版社、平凡社，1991 年，图版 73。

⁵⁸ 天水麦积山石窟艺术研究所：《中国石窟·天水麦积山》，北京、东京：文物出版社、平凡社，1998 年，图版 95。

像碑的侧面所见该题材为摩耶夫人左手攀树杈，释迦牟尼从其左肋出，论者认为这是根据画像所处位置进行的调整⁵⁹。在敦煌北周第 290 窟人字披顶东披佛传故事中⁶⁰，摩耶夫人的画像如省去左肋下扶持的侍者，则与康业墓所见的这位女子的姿态如出一辙。尽管康业石棺床画像中的人物完全换上了汉式服装，也不见印度“三屈式”体态，但女子一手叉腰、一手扶树的姿态仍颇为婀娜优雅。

最后要讨论的是画面中的山林。山林与道教、佛教信仰及习俗都有关系，也与南朝园林文化的发展密切相关，这已是常识，无须赘论。单就图像特征而言，与康业石棺床画像相似的例子可以举两个，一是前面提到的元谧石棺，二是前面提到的纳尔逊—阿特肯斯美术馆北魏孝子画像棺（图 25）⁶¹。在这两个例子中，所有的故事都被转移到山林之中。第三个例子则来源于文献。传为东晋画家顾恺之所作《画云台山记》一文谈到山水的画法，有一些描述性的文字颇值得注意，如：

西去山别详其远近，发迹东基，转上未半，作紫石如坚云者五六枚。夹冈乘其间而上，使势蜿蜒如龙，因抱峰直顿而上。下作积冈，使望之蓬蓬然凝而上。⁶²

画丹崖临涧上，当使赫巘隆崇，画险绝之势。⁶³

其西，石泉又见，乃因绝际作通冈，伏流潜降，小复东出。下礮为石瀨，沦没于渊。所以一西一东而下者，欲使自然为图。⁶⁴

这些文字几乎可以与康业石棺床画像对读。假如读者对于绘画语言与文学语言对比的有效性持怀疑态度，我们仍可从更为具体的细节中找到二者的关联，如《画云台山记》谈到“对云台西风所临壁以成礮，礮下有清流。其侧壁外面作一白虎，匍石饮水”⁶⁵。饮水之虎在康业石棺床画 9、10 两幅中彰彰在目（图 26）。值得注意的是，《画云台山记》所记述的画作并不是纯粹的山水画，而是张道陵在云台山测试赵升等弟子的故事。山水只是这个道教故事的背景，而画面的主体是众多的人物，这一点与康业石棺床画像也是一致的。关于这篇画论的时代和作者问题，目前尚有争论。但从上述的比较看来，即使《画云台山记》这篇文章的年代较晚，其中所提到的上述元素或许仍可以追溯到 6 世纪前后。

在以前的研究中，以上的例子往往被划归于不同的门类，如“佛教艺术”、“道教艺术”、“墓葬艺术”，其形式也常常被限定在特定的内容和意义下来讨论，而在本文中，世俗与宗教的界限，佛教与道教、儒学乃至玄学的界限均被打破，我们所强调的是这些艺术作品形式上的共性。那么这种共性是不是单纯依靠图像材料进行的虚构？在形式背后有没有观念上的联系？我想尽量简单地回答这些复杂的问题。

鲁迅有言：“晋以来的名流，每一个人总有三种小玩意，一是《论语》和《孝经》，二是《老子》，三是《维摩诘经》。”⁶⁶也就是说，这些性质不同的经典，在实际生活中是混杂在一起的。如南齐张融遗令，“三千买棺，无制新衾。左手执《孝经》、《老子》，右手执《小品》、《法华经》。”⁶⁷不同的经典既然可以放在同一个人的棺中，而与经典还有很

⁵⁹ 李玉珉：《佛陀形影》，见郑安芬主编：《佛教文物选粹 1》，台北：震旦文教基金会，2003 年，第 16 页。

⁶⁰ 贺世哲：《敦煌图像研究·十六国北朝卷》，兰州：甘肃教育出版社，2006 年，图版 41 右上。

⁶¹ 黄明兰：《洛阳北魏世俗石刻线画集》，第 1—10 页。

⁶² 张彦远著，俞剑华注释：《历代名画记》，上海：上海人民美术出版社，1964 年，第 112 页。

⁶³ 同上，第 113 页。

⁶⁴ 同上，第 115 页。

⁶⁵ 同上，第 116 页。

⁶⁶ 鲁迅：《吃教》，见《鲁迅全集》第五卷《准风月谈》，北京：人民文学出版社，2005 年，第 328 页。

⁶⁷ 《南齐书·张融传》，北京：中华书局，1972 年，第 729 页。

大距离的图像便有更多的机会彼此交织在一起。图像的形式特征和彼此的关联也可能会带来作品意义和功能的变化,或者说,形式本身也是作品的重要内容。我以前讨论过竹林七贤画像的功能和意义⁶⁸,就涉及这方面的问题。再举文献中的例子:“王公(王导)目太尉(王衍):‘岩岩清峙,壁立千仞。’”⁶⁹文学中以山水比喻人物容貌,此类例子很多。同样的手法也见于绘画中:“(顾恺之)又画谢幼舆于一岩里。人问所以,顾云:‘一丘一壑,自谓过之,此子宜置岩壑中。’”⁷⁰在这里,岩石丘壑成了塑造人物形象重要的手段,就像我们在康业石棺床画像中所见的山水一样。在这组画像中,原属于佛陀、天尊、高士、孝子的座席上,泰然而坐的是已故的墓主,因此,与其说将这些画面看作对经典的图解,倒不如把它们看作身处世俗社会的人们为自己在死后世界所建构的一种理想化、格式化的肖像。

南北朝时代是一个分裂的时代,我们有什么理由把上述处于不同区域的作品拿来作比较?在此,我们以文献中谈到的两件事作为对这一问题的回答:

一,北魏建设都城平城的太庙、太极殿等建筑时,皇帝曾派将作大匠蒋少游到洛阳“量准魏晋基趾”⁷¹。二,在孝文帝营建洛阳城的过程中,又曾派蒋少游随同使节出使齐都建康,“密令观京师宫殿楷式。”“虏宫室制度,皆从其出。”⁷²一种特定的艺术形式既是文化交流的媒介和载体,又是文化价值观的体现。北魏对于敌国建筑形式的取用,实际上是拓跋鲜卑汉化的过程中的政治策略和文化取向。

除了共时性材料的比较研究,这里还有必要简要回顾一下第三组画像题材的渊源。从内容上讲,这些画像明显的特征是“借客形主”,即借助一些地位相对较低的人物来衬托主人的尊贵。“借客形主”一词出自明人王嗣奭《杜臆》⁷³。不过,我在借用该词时更偏向其字面的意义,图像中的“主”和“客”均表现为具体的形象。就图像材料而言,借客形主的做法至少可以上溯到西汉时期,如著名的湖南长沙马王堆1、3号西汉墓帛画中即以仆从来衬托主人的形象⁷⁴。到东汉时期,大量流行的宾主会见画像也以地位较低的人物来衬托主人的尊贵。在山东,我们可以看到这种宾主会见题材已有固定的格套,频频出现于祠堂正壁(图27)⁷⁵,甚至一位夭亡儿童的墓葬也借用了这种构图(图28)⁷⁶。这一题材从东汉开始的另一种变化,是利用外族人的形象来衬托主人的地位,我在以前的文章中将这种传统解释为“四夷宾服,万方来朝”观念的一种民间图像版本,其在6世纪的一个典型例子是山东青州傅家村北齐武平四年(573年)墓石刻中的墓主像(图29)⁷⁷。康业墓第三组的五幅画像是这类题材中人物最多的一例,画像中的“客”发展为“众”。我已经指出其构图与维摩变以及《画云台山记》所反映的张道陵测试弟子故事之间联系,说明这种变化可能受到了宗教绘画中论道说法题材的影响。画面中的人物作四分之三侧面,这种角度既强调了宾主之间的呼应,又

⁶⁸ 郑岩:《魏晋南北朝壁画墓研究》,第209—235页。

⁶⁹ 徐震堃:《世说新语校笺》,上册,北京:中华书局,1984年,第243页。

⁷⁰ 《历代名画记》卷五,第113页。

⁷¹ 《魏书·艺术传·蒋少游》,北京:中华书局,1974年,第1971页。

⁷² 《南齐书·魏虏传》,第985页。

⁷³ 王嗣奭在研究杜甫《丹青引》一诗时说:“韩幹亦非凡手,‘早入室’‘穷殊相’已极形容矣,而借以形曹,非抑韩也。如孟子借古圣人百世师,而形容孔子之生民未有。此借客形主之法。”王嗣奭:《杜臆》,卷六,台北:中华书局,1970年,第199—200页。转引自石守谦:《风格与世变——中国绘画十论》北京:北京大学出版社,2008年,第58页。

⁷⁴ 湖南省博物馆、中国社会科学院考古研究所:《长沙马王堆一号汉墓》,北京:文物出版社,1973年,图38;湖南省博物馆、湖南省文物考古研究所:《长沙马王堆二、三号汉墓·第一卷,田野考古发掘报告》,北京:文物出版社,2004年,图31。

⁷⁵ 最典型的一批材料是山东嘉祥武氏祠三座祠堂以及嘉祥宋山、南武山出土的祠堂正壁的祠主像。蒋英炬、吴文祺:《汉代武氏墓群石刻研究》,济南:山东美术出版社,1995年,图版22—24;济宁地区文物组、嘉祥县文管所:《山东嘉祥宋山1980年出土的汉画像石》,《文物》1982年第5期,第66—67页;朱锡禄:《嘉祥汉画像石》,济南:山东美术出版社,1992年,图78。

⁷⁶ 见本书《山东临淄东汉王阿命刻石的形制及其他》一文。

⁷⁷ 郑岩:《魏晋南北朝壁画墓研究》,第236—284页。

半开放地面向观者，从而成功地将观者转化为听众的一员。

二

康业墓石棺床的三组画像代表了6世纪墓主像的三种类型。借助于这些材料，我们可以进一步观察这个时期人物画的一些特征。

我十多年前初次涉及墓主画像的课题时，比较慎重地将材料控制在“偶像型”画像的范围内⁷⁸。这个概念来源于巫鸿对于山东嘉祥东汉武梁祠的研究，巫鸿根据武梁祠画像中人物的角度与构图形式，将正面的东王公和西王母划归为“偶像型”画像，将人物以侧面出现的各种历史故事题材划归为“情节型”画像。前者中心人物正面的角度建立在与观者存在着直接联系的假设上，画中人物无视侍从的存在，其目光超越画面，直视观者，画面的意义不但依赖其自身，同时依靠外在的观看者来现实，因此是一种开放式构图；而后者则强调表现画面内部人物彼此的行为与反应，它所表达的意义包含在画面本身的结构关系中，因而其构图是闭合式的⁷⁹。

康业墓石棺床第一组画像非常接近巫鸿所说的前一种类型，如上文所述，其中人物正面的角度可以启发我们考虑这类墓主像与宗教偶像之间的关联。康业墓第二、三两组画像均注重画面内人物关系的表现，接近于巫鸿所说的“情节型”画像。但是，这些画像虽然强调画面内部人物之间的关系，却没有明确表现起承转合的故事情节，并不属于纯粹的文学性叙事，如第二组中人物出行的起止地点均不明确，第三组中人物彼此对话的内容也不重要，因此，这些画面不是要刻意讲述某种故事，而是一种精心构建的舞台化场景，主角只是借着这些场景以特殊的身段“亮相”。在这一点上，南朝墓葬中的竹林七贤与荣启期画像的情况和康业第二、三组画像有些类似⁸⁰。

与第三组画像构图有关的维摩变、孝子故事等题材都有明确的文学背景，但出于功能的需要，这种构图的叙事性也会不同程度地降低。无论二元对立结构的维摩变相，还是北魏元谧石棺上的孝子画像，都不再特意突出故事的情节⁸¹，在康业墓画像中，这种构图则演变为人物形象的一种框架和背景。

将第一组和另外两组画像硬性地划分为两个类型，也有其局限性。实际上，在第一组画像中，我们同样可以看到对于环境和人物关系的表现。有趣的是，这种构图可以随着对于画面内部人物关系的改变而随时调整其角度。邹清泉注意到康业石棺床画7与莫高窟314窟维摩变图中维摩诘部分（图30）相似⁸²，但是我们还应看到，维摩诘的画像中的主角并不是画7所见的正面角度，而是四分之三的侧面。这种变化可能源于题材的要求。314窟中的这部分画像并不是独立存在的，而是与文殊菩萨的画像对称分布在中央佛龕的两侧，这种四分之三的侧面正可以彼此呼应。如果将维摩诘和文殊菩萨联系起来看，这组画像就不再是偶像性的了。从这一点上，我们可以观察到画像形式与题材之间一种微妙而复杂的联动关系。

康业墓第一、二两组画像的构图在同时期墓葬壁画和葬具画像中十分常见，所不同的是，

⁷⁸ 见本书《墓主画像研究》一文。

⁷⁹ Wu Hung, *The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art*, pp. 132-134; 巫鸿：《武梁祠——中国古代画像艺术的思想性》，柳扬、岑河译，第149—150页。

⁸⁰ 我在他处曾谈到，竹林七贤与荣启期画像“一人一树相间的画面格局中，人物互不相干，很难建立起人物之间叙事性的联系。实际上，这些画像既非叙事性的，也与正襟危坐的宗教偶像不同，它们就像现代社会流行的明星照片，人物只需随便摆一个姿势，观众并不十分在乎他们在干什么”。郑岩：《魏晋南北朝壁画墓研究》，第214页。

⁸¹ 关于元谧石棺叙事性弱化的讨论，见郑岩：《魏晋南北朝壁画墓研究》，第230—231页。

⁸² 邹清泉：《维摩诘变相研究——中古〈维摩诘经〉的图像演绎》，北京：中央美术学院人文学院博士论文，北京：2009年，第103—104页。

其他墓葬中所见到的往往只是其中一幅或一类，而在康业墓画像中，不同类型的画像汇集在一起，男女墓主一次次重复出场。

在美国波士顿美术馆所藏洛阳出土北魏孝昌三年（527年）横野将军甄官住簿宁懋石室的背面有一组画像，刻画了三位长者及其侍女，分别被四根立柱区格为三幅，其构图与屏风十分相似（图31）⁸³。画像中人物形象、服饰均十分接近，但彼此角度不同。论者多认为其中的长者均为宁懋的肖像⁸⁴，其说可从。这也是墓主重复出场的一个例子。

宁懋画像也来源于一种现成的格套。20世纪70年代末在洛阳东关发现一件方形刻石，其背面刻画的四位长者左右顾盼，均有一至两位侍者扶持（图32）⁸⁵。这件方形刻石的正面雕博山炉和狮子，两侧各有四身神王，据此推断这可能是一通与佛教相关的丰碑的底座，刻在背面的长者可以判定为供养人的形象，其形式与宁懋像所见十分相似。

在敦煌莫高窟所见的供养人像，动辄十几身、数十身，乃至如428窟中所见一千二百身，多是按照人物的民族特征、身份加以分类，按照同一的模式绘制，而标注职衔和籍贯的题榜往往根据人们捐助的功德而后加。与之相比，洛阳东关刻石则是一种富有艺术魅力的新形式。对比其他供养人画像的情况看，洛阳东关画像可能表现了四位不同的人物。这种形式在宁懋石室又展现出另外的效果，不同的视角将同一个人物的姿容展现无遗，即使不是刻意表现其年龄的变化，也确实可以使人在感受空间转移的同时，联想到时间的存在。

洛阳东关画像和宁懋石室画像在形式上有两个特征值得注意，一是整体的统一，二是细部的变化，画面内人物的面相、冠服、姿势、组合关系，极具统一性，而人物角度的变化又使得画面富于趣味。与之可以对比的例子是南京西善桥南朝墓竹林七贤与荣启期模印拼镶砖壁画（图33），和上述两个例子一样，其总体构图的一致性和人物、树木的细节变化完美地统一在了一起。

虽然没有直接的证据可以论定竹林七贤与荣启期画像的作者，但它在艺术上所表现出的成就之高，的确可以和当时文献记载的许多著名画家的追求联系在一起。在康业画像中，画工也努力选取不同的形式和仪态来表现人物，这一点很可能受到当时由大艺术家所引领的艺术风气的影响，但是，康业画像中不同类型画稿的拼合则显得较为生硬，各组画像之间看不到明显的逻辑关系，既没有从左到右或从右到左的线性次序，也没有严格的对称关系，显得比较杂乱。这种杂乱感还表现在第三组画像内部，这组画像中的5幅是同一种构图的重复，在视觉效果上大同小异。这样的重复似乎只是为了凑足屏风的扇数，以合乎石棺床结构的需要，此外难以看出其它特别的用意。然而，不管与宁懋和竹林七贤画像有着怎样的差别，这套作品和其他杰作都反映出这一时期的绘画语言正变得日益丰富，人们在内容之外醉心于形式的探索；反过来，形式又使得内容的表现更为深入和复杂。

我们应注意到，在绘画语言日益丰富细腻的同时，文学也在发生着相似的变化。对于

⁸³ 黄明兰：《洛阳北魏世俗石刻线画集》，第95—105页；郭建邦：《北魏宁懋石室线刻画》，北京：人民美术出版社，1987年。国内多种出版物在介绍宁懋石室，误认为该画像在祠堂正壁的内面，实际上应在正壁外侧。我多次到波士顿美术馆目验实物，该馆对该宁懋石室的拼合配置并无错误。

⁸⁴ 黄明兰：《洛阳北魏世俗石刻线画集》，第121页；王树村主编：《中国美术全集》绘画编19·石刻线画，上海：上海人民美术出版社，1988年，图版说明第2页黄明兰的说明词；Wu Hung, *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture*, Stanford: California, Stanford University Press, 1995, pp. 262-264；巫鸿：《中国古代艺术与建筑中的“纪念碑性”》，李清泉、郑岩等译，上海：世纪出版集团上海人民出版社，2009年，第342页。黄明兰和巫鸿进一步将这三组人物解释为宁懋一生不同的阶段，此说或求之过深，至少在画面形式上找不到有力的证据。宫大中持墓主说，他还怀疑侍女为宁懋之妻。见宫大中：《洛都美术史迹》，武汉：湖北美术出版社，1991年，第306页。

⁸⁵ 黄明兰：《洛阳出土一件线刻碑座》，《考古与文物》1986年第4期，第108页、封二、封三；李献奇、黄明兰主编：《画像砖石刻墓志研究》，郑州：中州古籍出版社，1994年，第79—82页。上述两种报道皆称该石1979年出土于洛阳东关下园，文中插图排列皆有误，图三、图四颠倒。黄明兰在《洛阳北魏世俗石刻线画集》第109—115页的说明文字中，称该石1978年出土于洛阳东关旭升。周到主编《中国美术分类全集·中国画像石全集·8·石刻线画》，图版说明第14—15页称该石1978年出土于洛阳东关。

后者，我只举一个例子。在南朝刘宋宗室刘义庆所著《世说新语》的“容止”节中，“容貌”的同义词一下子变得异常丰富——风姿、姿容、神情、美容、容姿、容仪、形貌、美形……而有关的比喻更是五光十色：

时人目“夏侯太初朗朗如日月之入怀，李安国颓唐如玉山之将崩。”⁸⁶

稽康……见着……或云：“肃肃如松下风，高而徐引。”山公曰：“稽叔夜之为人也，岩岩若孤松之独立；其醉也，傀俄若玉山之将崩。”⁸⁷

裴令公目“王安丰眼灿灿如岩下电”。⁸⁸

有人语王戎曰：“稽延祖卓卓如野鹤之在鸡群。”⁸⁹

唯会稽王来，轩轩如朝霞举。⁹⁰

有人叹王恭形貌者，云：“濯濯如春月柳。”⁹¹

此前从来没有任何一个时代，人们如此注重自己的容止，也没有任何一个时代使用如此丰富精致的文字来描述人们的姿态与表情。绘画与文学的风格为什么会有如此相似的变化，值得今后作更为深入的研究。

三

上引《世说新语》的文字均使用了同样的句型：“如”和“若”将一个个句子分成两部分，前半部分的朗朗、岩岩、轩轩等，是抽象的、无形的、内在的概念，是这些话语的核心，而后半部分的日月、孤松、朝霞等是具体的、视觉的、外在的形式。与文学不同，绘画只是图像的陈列，它所表达的观念隐藏在形象的背后。换言之，我们在绘画中看到的只是句子的后半部分，它的主旨则隐藏在线条和色彩背后，反过来，那些线条和色彩则是思想的索引，并不只是纯粹的形式。

有趣的是，除了“图像的康业”，这座墓葬中还发现了“文字的康业”，这使得我们有了更多的材料来研究这些图像和墓主的关系、能指和所指的关系。

根据出土的墓志（图 34）可知，康业先祖为康居国王族。其父于西魏大统十年（544 年）被举荐为大天主，北周保定三年（563 年）卒。此后康业继任大天主，卒于北周天和六年（571 年）。“大天主”一职文献失载，据考可能与隋唐时期的“袄主（祝）”有关⁹²。那么，文字所反映的康业与图像中的康业是什么关系？

从 1999 年山西太原晋源区王郭村隋开皇十二年（592 年）虞弘墓发掘以来，一系列考古新发现使得关于 6 世纪前后入华西域人墓葬及其美术的研究引起了海内外学术界广泛的关注。对照新的考古发现，早年和近年来流散到海外的一批石葬具的时代和文化属性得到了重

⁸⁶ 刘义庆著，刘孝标注，杨勇校笺：《世说新语校笺》（修订本），北京：中华书局，2006 年，第 553 页。

⁸⁷ 同上。

⁸⁸ 同上，第 554 页。

⁸⁹ 同上，第 556 页。

⁹⁰ 同上，第 568 页。

⁹¹ 同上，第 569 页。

⁹² 程林泉、张翔宇、山下将司：《北周康业墓志考略》，《文物》2008 年第 6 期，第 82—84 页。

新认定。学者们注意到其中一些不同于汉地传统的图像，如很多高鼻深目的少数民族人物，具有中亚宗教特征的神祇，富有异域色彩的建筑、服饰与器用，甚至包括画面整体的构图、技法和风格等等。由这些图像材料入手，人们讨论了以粟特人为主的西域民族的历史及其与中原文化的交流。然而，与安伽、史君和虞弘等墓葬具上的画像不同的是，康业墓画像总体上显露出的是中原文化的基调。

康业墓石棺床画像采用的是阴线刻技法。这种线条流畅、风格细密靡丽的阴线刻画像，首先发现于洛阳邙山北魏晚期墓葬。此前虽然也有少量北齐、北周的线刻画像发现，但是其总体风格的差别并不显著，显示出这类作品存在着较强的连续性⁹³。康业墓的画像明显地继承了北魏以来的这种艺术传统，而与其他来华西域人墓葬中贴金彩绘的浅浮雕差异较大。

康业墓石棺床画像中的建筑、服饰、器用均表现为中原体制，没有明确与袄教信仰相关的图像出现。画7置于中央曼道上有一件高足器物，其底部装饰覆莲，中有束腰，其上一小平台装饰垂挂的小珠，顶部有一钵形（图35.1）。同样形制的器具，还见于2005年发掘的西安北郊凤城一路南康村北周保定四年（564年）李诞墓石棺前挡的假门下部⁹⁴，后者被研究者认定为火坛⁹⁵。但其上部明显可以看到蒸腾的烟雾，而不是火焰（图35.2）。李诞为婆罗门种后裔，北魏正光年间（520—525年）“自罽宾归阙”，曾任职邠州刺史，卒于北周保定四年。李诞的信仰有待于研究，从其葬地来看，他与康业、安伽、史君等粟特人关系密切。但李诞石棺上最主要的是四神、伏羲、女娲等中国传统题材的画像，尚没有直接的证据表明其信仰与袄教有关。与安伽墓门楣画面（图36）对照，就会看到康业、李诞墓所见器物与火坛判然有别。这件器物上部看不到上升的火焰，周围也没有供奉的物品和戴口罩的穆护。更重要的是，前者画面的焦点是驮在驼背上的火坛，而后者画面的中心是正面的墓主像或隐藏在假门背后的死者。从其位置来看，这种器物更像是香炉之类。在这一点上，我赞同葛承雍的观点⁹⁶。

发掘简报在谈及死者的族属和身份时，特别提到“围屏线刻中有3幅画面中表现胡人活动场景，即正面自左而右第4—6幅（即笔者编号之画6—8），人物多为剪发，身着圆领窄袖长衣，也有着对襟长袍者，另外榻板侧面的联珠纹等也具有异域风格”。其实，这三幅画像中身着胡服的人物恰恰不是墓主，而是手持饮食器具的仆从以及马夫车奴的形象。令人惊异的是，画7中的墓主服饰为褒衣博带式而不是胡服，甚至还有一张汉人的脸。虽然其左目看不太清，但从所见的部分可以判断，这张脸总体上比较扁平，不具备中亚人高鼻深目的特征。从保存更完好的画4来看，马背上的墓主完全是一位中原士大夫的形象（图37）。这些“汉式”的脸已经突破了最底线，不仅没有表现墓主个人的特征，就连其所属民族的特征都没有表现出来。

至迟从汉代以来，胡人形象就常常出现在中原地区的艺术作品中，其中一类便是侍从与门吏⁹⁷。与其将这些画面解释为民族融合的写照，倒不如解释为中原人以外族异类来抬高自己身份的文化优越感。上文在谈第三组画像的“借客形主”手法时，已经涉及这一点。画7的这个细节，表现出与死者血统巨大的反差。至于由域外输入的联珠纹，在6世纪时已普遍存在于中原，并不是粟特人特有的身份标志⁹⁸。这样，我们就不得不重新思考画像与墓主

⁹³ 由于材料有限，目前对于北朝线刻画像还缺乏细致的年代学研究。如果康业墓不是经过科学发掘的材料，单凭其画像的风格和技法，就难以清楚地将与这些画像此前所见的北魏遗物区分开来。

⁹⁴ 程林泉、张小丽等：《西安北郊发现北周婆罗门后裔墓葬》，《中国文物报》2005年10月21日，第1版；程林泉、张翔宇、张小丽：《西安北周李诞墓初探》，中山大学艺术史研究中心编：《艺术史研究》第7辑，广州：中山大学出版社，2005年，第299—308页。

⁹⁵ 程林泉、张翔宇、张小丽：《西安北周李诞墓初探》，第300页。

⁹⁶ 葛承雍：《袄教圣火艺术的新发现——隋代安备墓文物初探》，《美术研究》2009年第3期，第18页，注24。

⁹⁷ 见本书《汉代的胡人图像》一文。

⁹⁸ 如北齐武平二年（571年）徐显秀墓壁画中，就发现联珠纹用于丝绸的例子。见山西省考古研究所、太

的关系以及原有的研究方法。例如我以前在讨论缺少墓志材料的山东青州傅家北齐画像石（图5）时，就曾根据墓主的形象判定其为汉人或鲜卑人，而不是粟特人。现在看来，这样的结论需要进一步推敲⁹⁹。

与入主中原的鲜卑人一样，康业所代表的西域人士进入汉地之后，虽然在宗教、习俗和艺术等方面不同程度地保留有其原民族的传统，但同时他们也希望融入当地的文化之中，“棺殡椁葬，中夏之制；火焚水沈，西戎之俗”¹⁰⁰，土葬和棺椁、棺床的使用本身就是汉化的表现¹⁰¹。同样，我们也可以从康业石棺床画像对于中原艺术图式的取用中，来思考入华粟特人的文化倾向，或许在这个层面上，我们又可以将墓葬画像与墓主的身份联系起来考虑。但是需要注意的是，从美术史的角度和方法来看，我们应当首先观察图像在传播、复制、借用、改造的过程中内在的逻辑关系，而不应急于借助这些画像来构筑一种情节生动的墓主传记或民族史，图像语言和文字语言之间可以沟通，但二者的差异也不可忽视¹⁰²。

已经发现的几座西域人的墓葬所表现出的文化倾向十分复杂，不能一概而论。在北周史君墓石堂门楣发现的双语题记中，粟特文的书写显然比汉文更加流畅完整，孙福喜据此认为“匠人是依据一个不太熟悉汉语与汉文化的粟特文人题写的蓝本进行工作的”¹⁰³。与史君墓的题铭不同，北周同州萨宝安伽的墓志汉文书写讲究，楷书中明显流露着隶意，而隶书正是汉代书法的传统。墓志中号称安伽祖先为“黄帝之苗裔分族”，故意淡化其胡人的血统。志文中还谈到安伽生前担任大都督，“董兹戎政，肃是军容，志效鸡鸣，身期马革”¹⁰⁴。“鸡鸣”为立志北伐的东晋名将祖逖“闻鸡起舞”的典故¹⁰⁵，“马革”出自汉代名将马援的豪言“男儿要当死于边野，以马革裹尸还葬耳，何能卧床上在儿女子手中邪？”¹⁰⁶祖逖、马援均视胡人为敌，但在墓志行文中，他们竟然成了安伽的榜样。

目前尚没有足够的资料来复原入华粟特人葬具制作的具体过程。我们可以据史君墓题铭判定书丹者的族属，却无法由此判定题铭刻工的族属，更无法证明画像制作者的族属。退一步说，即使史君石堂画像出自粟特聚落内部的人士，我们也不能据此推断康业墓石棺床的制作也是如此。从画像来看，我们至少可以得知康业墓画像的稿本大多属于中原绘画的系统。与安伽墓志煞费苦心的措辞一样，康业石棺床画像的设计也有其特别的用意。石棺床上一幅幅墓主像组合配搭虽凌乱生硬，但“重复”的目的似乎正在于“强调”——用尽所有中原地区可以找到的画稿，通过沉静雍容面孔、朗朗轩轩的姿态、前呼后拥的人物关系，塑造出一种理想化的“社会形象”，同时，也重新定义其“文化形象”，即掩盖掉康业本来的胡人血统，将他打扮成一位身份不容置疑的中原士大夫。

我们无从得知这些画像在多大程度上体现了康业本人的意愿。初步看来，工匠创作的自由度似乎较大，例如，该墓并不是夫妇合葬墓，而画像中却反复出现女主人的形象。造成这种矛盾的原因很可能是工匠使用了现成的画稿，这些来源不同的画稿彼此不能严密地呼应，如在第二组画像中男女主人同时出现，而第一组画像中只出现了男主人，第三组画像中男女主人又是分别单独出现。对于这些细节上的问题，丧家似乎并没有认真核实和追究。如

原市文物考古研究所：《太原北齐徐显秀墓发掘简报》，《文物》2003年第10期，图30—32。

⁹⁹ 如果判定青州傅家墓的主人为西域人，则需要更多论据，所以当时我的看法仍不失为一个较为慎重的结论，尽管现在看来它并非最后的结论。

¹⁰⁰ 《南齐书》卷五十四《顾欢传》，第931页。

¹⁰¹ 对于这个问题的讨论，见杨泓：《北朝至隋唐从西域来华人士墓葬概说》，氏著：《中国古兵与美术考古论集》，北京：文物出版社，2007年，第297—314页。

¹⁰² 相关讨论见郑岩、汪悦进：《庵上坊——口述、文字和图像》，北京：生活·读书·新知三联书店，2008年，第141—143页。

¹⁰³ 孙福喜：《西安史君墓粟特文汉文双语题铭汉文考释》，荣新江、华澜、张志清主编：《粟特人在中国——历史、考古、语言的新探索》，北京：中华书局，2005年，第20页。

¹⁰⁴ 陕西省考古研究所：《西安北周安伽墓》，第61—62页。

¹⁰⁵ 《晋书·祖逖传》，北京：中华书局，1974年，第1694页。

¹⁰⁶ 《后汉书·马援传》，第841页。

果将这套画像认定为墓主生前或死后其家属与工匠协商的结果，那么，采用一张张汉式面孔以及种种汉式建筑、器用和服饰，本身就是一种有着明确指向的态度。当然也不排除另外的可能性，如购买、赏赐等，但即使这些情况，也需要丧家去选择和接受。

四

如果将眼光扩展到整个墓室，除了图像和文字中的康业，我们还会看到第三种形式的康业，即康业本人的肉身。

石棺床早年在洛阳北魏墓中有过多次发现，也有不少流散于海外。但是，这些材料大多是零散的出土，缺乏完整的发掘报告可资研究。1982年在甘肃石马坪文山顶墓的石棺床上发现有腐朽的棺木和人骨¹⁰⁷。而从康业墓发掘简报刊布的照片中，我们首次看到死者完整的遗体安置于石棺床上（图38）。骨架头西脚东，仰身直肢，口含一枚罗马金币，右手握“布泉”铜钱，身着锦袍，腰束带，连衣服上的绣纹都清晰可辨。

墓志是对生前康业的追忆，围绕着这具石棺床，展现出的是墓主另外两种不同的存在状态：一是死亡后真实的身体，一是图画中生动的形象，二者的对比如此强烈，又如此紧密地联结在一起。那么，什么是一座墓葬的核心？我们如何在墓葬这个特殊的环境中理解这套画像？这些活泼的形象与冰冷的遗体是什么关系？

这些问题涉及对整个中国古代墓葬美术的理解，而限于康业墓本身；但是，正是因为康业墓的发现，它们才如此鲜明地浮现了出来。要全面回答这些问题，几乎要考察整个中国古代墓葬发展的历史，丧礼和葬礼中的各种制度、习俗、行为和结果都会被牵涉进来，这绝非一两篇文章可以彻底解决。此处我只是试图将这个问题放置在有限的时代范围内，尝试性地提出一些思考的途径。

我们先从几首年代略早的诗谈起。

晋人潘岳在《悼亡诗三首》中描写安葬了亡妻回到家中的悲凉景象，他触目伤心，许多建筑和家具的形象一一呈现在诗中——

望庐思其人，
入室想所历。
帟屏无仿佛，
翰墨有余迹。¹⁰⁸

庐室、帷帐、屏风是死者的遗物，如今已物是人非。家具、器物的主人身居何所？刘伶的《挽歌》对此作出了回答，诗人设想自己死后栖身于墓室之中——

灵坐飞尘起，
魂衣正委移。
芒芒丘墓间，
松柏郁参差。
明器无用时，
桐车不可驰。
平生坐玉殿，

¹⁰⁷ 天水市博物馆：《天水市发现隋唐屏风石棺床墓》，第46页。

¹⁰⁸ 逯钦立辑校：《先秦汉魏晋南北朝诗》上册，北京：中华书局，1983年，第635页。

没归都幽宫。
地下无刻漏，
安知夏与冬？¹⁰⁹

陶渊明在《挽歌》也描述了相似的情景——

在昔无酒饮，
今但湛空觞。
春醪生浮蚁，
何时更能尝？
肴案盈我前，
亲旧哭我傍。
欲语口无音，
欲视眼无光。¹¹⁰

刘伶与陶渊明的诗都描写了令人绝望的死亡，明器不能用，桐木制作的车马无法驱使，美酒为蚂蚁所饕餮并渐渐干涸，人的肢体失去功能，在这个地下世界中，时间完全停滞了，留下的是永恒的孤独。

但这只是诗人理性的认识，按照传统的礼制与流行的习俗，这个死亡的舞台却是对于生者世界的模拟，即所谓“事死如生”。地下的“幽宫”对应着与生前的“玉殿”，随葬品中车马、酒食一应俱全，通过考古发掘我们还得知，庐室、帷帐、屏风也都出现于地下，或是模仿地上建筑结构的墓室，或是房屋形、床榻式的葬具，或是真实的或壁画中的帷帐。建筑、家具、器物、酒食构成了一个与诗人理性完全相反的假设——死者可以在这个世界延续他们的“生活”。“明器无用时，桐车不可驰”，这句话除了传达死者的无奈，还与一古语相关：“备物而不可用”¹¹¹。诗中使用了虚拟语气，实际上正在写诗的人并没有死，“不可用”是站了生者立场而言的。对于死者而言，这一切都将在他们的世界发挥作用。

阴阳相隔，死者的世界与生者的世界在物质和视觉上既要相似——备物，又要有所不同——不可用。所以，地下世界的建筑和家具要经过一些变动，例如，墓室虽然模仿了地上建筑，但它主要呈现为一种内部空间形象¹¹²；葬具虽然模仿了日常的房屋或家具，但却由土木等材料转化为石质料。北朝石棺床周围的屏风上绘有内容丰富的画像，这种做法也来源于生活所用大床的定制，但是，围屏上的图画并不是直接从日常生活中搬用的，而往往是经过了特别的设计。

我们先看一下日常生活中的大床围屏画的特征。考虑到北魏司马金龙墓漆画木屏风的

¹⁰⁹ 逯钦立辑校：《先秦汉魏晋南北朝诗》上册，第 566 页。

¹¹⁰ 逯钦立辑校：《先秦汉魏晋南北朝诗》中册，第 1013 页。

¹¹¹ 《礼记·檀弓下》：“孔子谓为明器者，知丧道矣。备物而不可用也，哀哉。”《十三经注疏》，页 1303，北京：中华书局，1980 年。《盐铁论·散不足》：“古者明器有形无实，示民不用也。”《诸子集成》本，第 34 页。

¹¹² 辽宋金元时期的墓室建筑装饰常常表现为外立面的特征，如墙上的砖雕的破子棂窗是室外的结构。有学者因此推断这是对于房舍中央庭院的模拟（Ellen Johnston Laing, “Patterns and Problems in Later Chinese Tomb Decoration,” *Journal of Oriental Studies*, 16, nos. 1, 2, 1978, pp. 3-20; “China ‘Tartar’ Dynasty (1115-1234) Material Culture,” *Atibus Asiae*, no. 49, 1/ 2, 1988/ 89, pp. 73-126）。李清泉在研究河北宣化辽墓后室时，注意到了与仿木建筑构建并存的备茶、备经、备装、备食等人物活动壁画，提出后室“实际是供墓主人在地下起居活动的一个‘堂’”（李清泉：《宣化辽墓：墓葬艺术与辽代社会》，北京：文物出版社，2008 年，第 246 页）。我更倾向于后一种看法。实际上，这些以外立面特征所呈现的“建筑”只是一些“元件”，它们被作为一种形象，生硬地组合在了墓室建筑的内部。

材质，论者多认为它是司马金龙生前曾使用过的原物¹¹³，可以反映日常生活中屏风绘画的原貌（图 39）。这套屏风彩绘列女孝子等故事，色彩如新。

在康业墓石棺床画 7 的中央，身处屋宇之中墓主的坐具同样是一具带围屏的大床。值得注意的是，其背后围屏中所绘制的是一组独立的山水画（图 40），虽然线条简略，但这几乎是迄今所见最早的独立山水画的例子。另一个例子是山东济南马家庄武平二年（571 年）祝阿县令口道贵墓，其墓室正壁墓主像背后的屏风上草草绘出远山和云气（图 41）¹¹⁴。在年代略晚的山东嘉祥杨楼英山隋开皇四年（584 年）徐敏行墓壁画中，墓主夫妇坐像的背后有一具多扇的屏风，其上也绘有单独的山水（图 42）¹¹⁵。这些壁画中屏风图像处于主人生动的形象背后，因此都可以看作是生活中大床周围屏风绘画的写照。

这几个例子有一共同的特征，即每套屏风的画像在形式与题材上十分统一，或者是列女孝子，或者是山水，每套画像的构图也基本一致。但是，当我们的目光从康业画 7 的细节扩展到石棺床整套屏风画像时，我们会发现一个明显的差异，即后者的三组画像在构图形式上并不统一。这说明作为葬具的石棺床的形制虽然来源于日常生活中的家具，但是其屏风上的图像却与日常使用的家具有一定的距离，事实是，这些图像是基于墓葬特殊的功能而设计的。

至迟从战国晚期开始，绘画就在墓葬中扮演了越来越重要的角色。这些绘画的意义与随葬品一样，是为死者营造一个物质和视觉上“如生”的环境。从逻辑上讲，墓主像的出现应基于两种认识：其一，死者的遗体丧失了另一世界继续“生活”的功能；其二，那些绘画可以“感神通灵”，具有替代作用。

关于第一点，陶诗中“欲语口无音，欲视眼无光”是一个绝好的注释。值得注意的是，魏晋时期，在统治者和知识阶层中似乎流行着这种理性主义观念，如曹丕认为“骨无痛痒之知，冢非栖神之宅”，“为棺椁足以朽骨，衣衾足以朽肉而已”¹¹⁶。虽然我们不难找出时代更早的此类话语，但不容忽视的是，的确是东汉末年的战乱使得这种观念在某种程度上占了上风，并深刻影响了当时的墓葬制度和习俗¹¹⁷。

关于中国早期绘画理论中“感灵”的问题，宗像清彦和石守谦都有过重要的研究。根据他们的解释，“这所谓的‘感通神灵’是一种超乎因逼真而使观者将画中物误为真物的写实功力之上的、具有类似巫术的神秘能力。中国古代的艺术家认为艺术作品一旦具有这样的生命力量，便会因为‘同类相感’原理，与外在的天地自然产生互动，而有灵异的现象发生”¹¹⁸。

钱锺书引用中国古代和西方丰富的史料，对于妙画通灵的问题有过比较全面的论述¹¹⁹。石守谦的研究则集中于中国中古时期绘画史的材料，如《历代名画记》记载了众多与张僧繇有关的灵异故事，《世说新语》也记顾恺之的此类故事。他还认为北齐杨子华“尝画马于壁，夜听蹄齧长鸣，如索水草”的传说也属于灵异¹²⁰。针对杜甫《丹青引》一诗中的“玉花却在

¹¹³ 关于这套屏风的复原，见杨泓：《漫话屏风——家具谈往之一》，《文物》1979年第11期，第76—77页；又见氏著：《逝去的风韵——杨泓谈文物》，北京：中华书局，2007年，第34—35页。这套屏风在墓中和一石平台组合在一起，实际上构成了一具带围屏的棺床。墓葬中直接采用了死者生前使用的原物，可能是个特例。

¹¹⁴ 济南市博物馆：《济南市马家庄北齐墓》，第45页。

¹¹⁵ 山东省博物馆：《山东嘉祥英山一号隋墓清理简报——隋代墓室壁画的首次发现》，《文物》1981年第4期，第28—33页。

¹¹⁶ 《三国志·魏书·文帝纪》，北京：中华书局，1959年，第81页。

¹¹⁷ 杨泓：《谈中国汉唐之间葬俗的演变》，《文物》1999年第10期，第60—68页。

¹¹⁸ Munakata Kiyohiko, “Concepts of Lei and Kan-lei in Early Chinese Art Theory,” in Susan Bush and Christian Murck eds., *Theories of the Arts in China*, Princeton: Princeton University Press, 1983, pp. 105-131; 石守谦《风格与世变》，第66页。

¹¹⁹ 钱锺书：《管锥编》，第二册，北京：中华书局，1979年，第711—718页。

¹²⁰ 在我看来，这种观念并不限于中古时期，其根源应在上古，只是中古时期有关绘画的文献逐渐丰富，使

御榻上，榻上庭前屹相向”，石守谦指出，这两句“不仅是在比喻曹霸玉花骢的逼真而已，实则也在赞美画家笔下创造出一能来往传移于庭前真马御玉榻上画马之间的骨气生命。”这里说的“玉花却在御榻上”应是在床榻周围屏风上画马的例子，这样屏风在吐鲁番唐墓有实物发现。

宋人郭若虚《图画见闻志》将此类通灵的画作归为“术画”一类，认为是“恶夫眩惑以沽名”之作。他说：

至于野人腾壁，美女下墙，映五彩于水中，起双龙于雾外，皆出方术怪诞，推之画法阙如也，故不录。¹²¹

郭若虚的态度也许反应了宋以后士人艺术思想的转变，不过他将“术画”专列一类，也从另一个角度说明绘画通灵的观念曾在中古中国社会相当普遍。与郭若虚不同，唐人段成式《酉阳杂俎》就详细记载了一个“美人下墙”的故事，恰可以与“玉花却在御榻上，榻上庭前屹相向”的诗句对读：

元和初，有一士人失姓字，因醉卧厅中。及醒，见古屏上妇人等，悉于床前踏歌。歌曰：“长安女儿踏春阳，无处春阳不断肠。无袖弓腰浑忘却，蛾眉空带九秋霜。”其中双鬟者问曰：“如何是弓腰？”歌者笑曰：“汝不见我作弓腰乎？”乃反首髻及地，腰势如规焉。士人惊惧，因叱之，忽然上屏，亦无其他。¹²²

“失姓字”、“醉”、“醒”、“古屏”等字眼，都暗示着此类现象在现实世界似有若无的特征，而接下来的故事情节则十分逼真。与这种文学的笔法类似，墓葬本身即是一个虚拟的世界，作为这个虚拟世界的一种组成元素，绘画中的形象可以变成真实的人物，就是顺理成章的事情了。

我们再回到康业墓。

死亡是既成事实，康业卧于石床上不可复生。也许在这个时代，并非所有的人都相信魂灵有知，但面对死亡，亲人旧朋们无能为力，只有认真地做着一切。石棺床以及康业的遗体被安放在墓室的后半部，前面是一大片空白，在墓葬被盗之前，这里曾摆放着大量美食与珍宝。在康业下葬之后，这里可能还曾举行过一次短暂的祭奠仪式。墓门一关，时光停滞，这场盛宴由瞬间的“过程”转变成永恒的“场景”。

大同北魏太延元年（435年）沙岭墓出土漆棺上残留有墓主夫妇的画像，同时幸存的还有一段隶书题记，其中有文曰“□慈颜之永住，□□□□无期”¹²³。这句话与潘岳“帟屏无仿佛，翰墨有余迹”的诗句意义完全相反，诗人的遗憾，已经被葬具上的绘画所弥补。对于康业来说，石棺床围屏上的图画也有着同样的作用。画像是平面的，虚拟的，它们呈一种半封闭的格局，围绕在康业遗骸的周围。康业的肉体与这套画像并不是观者与被观看者的关系，画像仿佛是康业的一场美梦，梦境中的主角不是传奇中的美人，而是康业的影子，这些影子

得这个古老的观念表现得更为清晰而已。

¹²¹ 郭若虚：《图画见闻志》，卷六，于安澜编：《画史丛书》，第一册，上海：上海人民美术出版社，1963年，第94页。

¹²² 段成式：《酉阳杂俎》，前集，卷十四，见上海古籍出版社编：《唐五代笔记小说大观》，上册，上海：上海古籍出版社，2000年，第662页。

¹²³ 赵瑞民、刘俊喜：《大同沙岭北魏壁画墓出土漆皮文字考》，《文物》2006年第10期，第78—81页；殷宪：《山西大同沙岭北魏壁画墓漆画题记研究》，张庆捷、李书吉、李钢主编：《4—6世纪的北中国与欧亚大陆》，北京：科学出版社，2006年，第346—360页。

脱胎于他的肉体，又在梦境中映现出来。即使一切都腐朽了，石头仍能恒久。画像的风格写实，加上原来所施加的彩绘和贴金，套用一句被用滥了的成语，堪称“栩栩如生”；如果限于字面上理解这个成语，也许正中问题的要害——这些画像使得康业在另一个世界中永远“如生”地活下去，也使得他的家人多少得到安慰。

从这个意义上讲，这些画像仍然是康业的“面具”，它们不仅将这位来自外域的尊者转化为中原的士大夫，而且也使这位逝者得以永生。

一切都是生者的安排，所以，这并不只是一个关于死亡的故事。

附记：本文是在我此前发表的两篇文章的基础上合并修改而成的。第一篇文章题为《北周康业墓石榻画像札记》，中文稿刊于《文物》2008年第11期，第67—76页；韩文稿由徐润庆翻译，刊于首尔『美術史論壇』总第28期（2009年6月），第241—262页；英文稿“Notes on the Stone Couch Pictures from the Tomb of Kang Ye in Northern Zhou”由Judy Chungwa Ho翻译，刊于*Chinese Archaeology*, vol. 9, pp. 39-46. 第二篇文章题为《逝者的“面具”——再论北周康业墓石棺床画像》，刊于巫鸿、郑岩主编《古代墓葬美术研究》第一集（北京：文物出版社，2011年）。本稿基本沿用后者的题目。

插图说明：

- 图1 陕西西安上林苑住宅小区北周天和六年（571年）康业墓石棺床画像编号示意图（刘婕制图）
- 图2 陕西西安上林苑住宅小区北周天和六年（571年）康业墓石棺床第一组画像（画6、7、8，采自《文物》2008年第6期，第31页）
- 图3 朝鲜平壤安岳冬寿墓（357年）墓主像（Kim Lena, *Koguryo Tomb Murals*, p.8, Seoul: ICOMOS-Korea, Culture Properties Administration, 2004）
- 图4 山西太原王家峰北齐武平二年徐显秀墓墓主画像（采自《文物》2003年第10期，第21页）
- 图5 太原天龙山第2窟正壁造像（采自李裕群、李钢：《天龙山石窟》，第20页，北京，科学出版社，2003年）
- 图6 济南马家庄北齐武平二年口道贵墓西壁画像局部（采自《文物》1985年第10期，第45页）
- 图7 甘肃天水石马坪石棺床画像局部（采自《考古》1992年第1期，第47页）
- 图8 美国纳尔逊·阿特肯斯美术馆所藏洛阳北魏石棺孝子王琳画像（采自黄明兰：《洛阳北魏世俗石刻线画集》，第5页）
- 图9 陕西西安上林苑住宅小区北周天和六年（571年）康业墓石棺床第二组画像（画4、5，采自《文物》2008年第6期，第29页）
- 图10 山东临朐海浮山北齐天保二年崔芬墓墓主画像（采自临朐县博物馆：《北齐崔芬壁画墓》，彩图9）
- 图11 山西大同石家寨北魏司马金龙墓漆木屏风班婕妤画像（大同市博物馆提供）
- 图12 陕西西安上林苑住宅小区北周天和六年（571年）康业石棺床画1（采自《文物》2008年第6期，第27页）

- 图 13 陕西西安上林苑住宅小区北周天和六年(571年)康业石棺床画 2(采自《文物》2008 年第 6 期,第 27 页)
- 图 14 陕西西安上林苑住宅小区北周天和六年(571年)康业石棺床画 3(采自《文物》2008 年第 6 期,第 29 页)
- 图 15 陕西西安上林苑住宅小区北周天和六年(571年)康业石棺床画 9(采自《文物》2008 年第 6 期,第 33 页)
- 图 16 陕西西安上林苑住宅小区北周天和六年(571年)康业石棺床画 10(采自《文物》2008 年第 6 期,第 33 页)
- 图 17 河南洛阳北魏正光五年(524年)元谧石棺郭巨画像(郑岩绘图)
- 图 18 河南洛阳北魏石棺床画像局部(郑岩绘图)
- 图 19 山东临朐海浮山北齐天保二年(551年)崔芬墓高士屏风壁画(采自临朐县博物馆:《北齐崔芬壁画墓》,彩图 15)
- 图 20 丁兰故事画面比较 上 山东嘉祥东汉武梁祠(采自蒋英炬主编:《中国画像石全集》,1,济南、郑州:山东美术出版社、河南美术出版社,2000年,第 29 页) 下 河南洛阳北魏元谧石棺(郑岩绘图)
- 图 21 纽约大都会美术馆藏东魏武定元年(543年)造像碑维摩变浮雕(Laurence Sickman & Alexander Soper, *The Art and Architecture of China*, pl. 44, Penguin Books Ltd, 1956)
- 图 22 陕西西安上林苑住宅小区北周天和六年(571年)康业石棺床画 2 局部(采自《文物》2008 年第 6 期,第 26 页)
- 图 23 芝加哥美术馆藏公元 2 世纪末 3 世纪初犍陀罗浮雕(Sherman E. Lee, *A History of Far Eastern Art*, New York, Prentice Hall, Inc. and Harry N. Abram, Inc. p.106, fig. 140)
- 图 24 山西大同云冈石窟第 6 窟中心塔柱下层西面佛龕左侧浮雕(采自云冈石窟研究院编:《云冈石窟》,北京:文物出版社,2008 年,第 43 页)
- 图 25 纳尔逊—阿特肯斯美术馆藏北魏石棺画像局部(William Watson, *The Arts of China to AD 900*, Yale University Press, 1995, p. 158)
- 图 26 陕西西安上林苑住宅小区北周天和六年(571年)康业石棺床画 9、10 局部(采自《文物》2008 年第 6 期,第 33 页)
- 图 27 山东嘉祥东汉武氏祠左石室第九石局部(采自朱锡禄:《武氏祠汉画像石》,济南:山东美术出版社,1986 年,第 60 页)
- 图 28 山东临淄石刻艺术陈列馆藏东汉光和六年(183 年)王阿命刻石小龕画像(郑岩绘图)
- 图 29 山东青州傅家北齐武平四年(573 年)画像石(郑岩绘图)
- 图 30 甘肃敦煌莫高窟 314 窟隋代维摩变局部(采自敦煌文物研究所:《中国石窟 敦煌莫高窟》第二卷,北京、东京:文物出版社、平凡社,1984 年,图 136)
- 图 31 美国波士顿美术馆藏洛阳北魏孝昌三年(527)宁懋石室背面画像(郑岩绘图)
- 图 32 河南洛阳东关北魏石碑座供养人画像(采自黄明兰:《洛阳北魏世俗石刻线画集》,第 112 页)
- 图 33 江苏南京西善桥官山南朝墓竹林七贤与荣启期模印拼镶砖壁画(采自姚迁、古兵:《六朝艺术》,北京:文物出版社,1981 年,图 162、163)
- 图 34 陕西西安上林苑住宅小区北周天和六年(571 年)康业墓志(采自《文物》2008 年第 6 期,第 25 页)
- 图 35 陕西西安上林苑住宅小区北周天和六年(571 年)康业墓石棺床与西安南康北周保定四年(564)李诞墓石棺所见炉形器物画像
(1,采自《文物》2008 年第 6 期,第 31 页;2,采自程林泉、张翔宇、张小丽:《西安北周李诞墓初探》,中山大学艺术史研究中心编:《艺术史研究》第 7 辑,广州:中山大

学出版社，2005年，第300页)

图 36 陕西西安炕底寨北周大象元年(579)安伽墓门楣火坛画像(采自陕西省考古研究所:《西安北周安伽墓》,第16—17页)

图 37 陕西西安上林苑住宅小区北周天和六年(571年)康业墓石棺床画4局部(西安市文物保护考古所提供)

图 38 陕西西安上林苑住宅小区北周天和六年(571年)康业遗体及石棺床(西安市文物保护考古所提供)

图 39 山西大同石家寨北魏司马金龙墓漆木屏风(大同市博物馆提供)

图 40 陕西西安上林苑住宅小区北周天和六年(571年)康业墓石棺床画4墓主背后的屏风(郑岩据《文物》2008年第6期第31页图改绘)

图 41 山东济南马家庄北齐武平二年(571)□道贵墓正壁墓主像背后的屏风(郑岩据《文物》1985年第10期第45页图改绘)

图 42 山东嘉祥杨楼英山隋开皇四年(584)徐敏行墓墓主夫妇像背后的屏风(郑岩绘图)

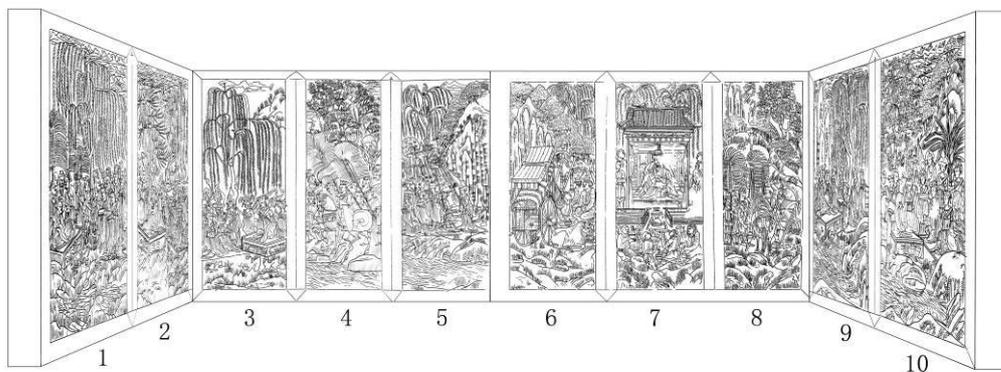


图 1

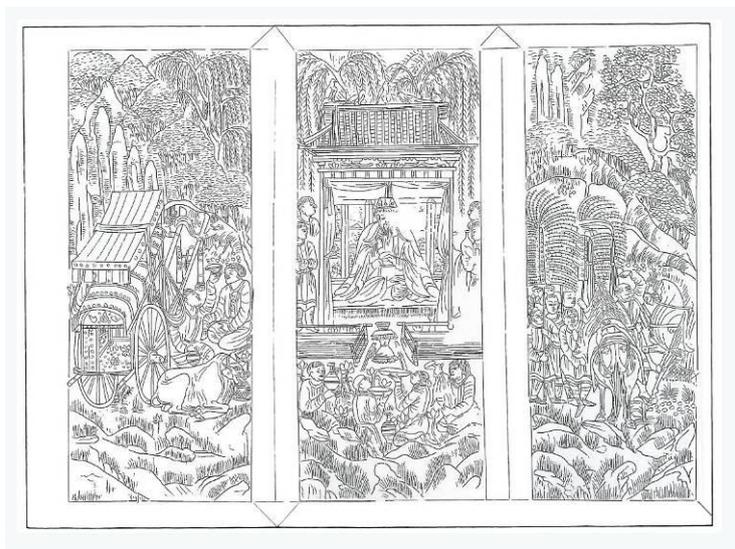


图 2



图 3

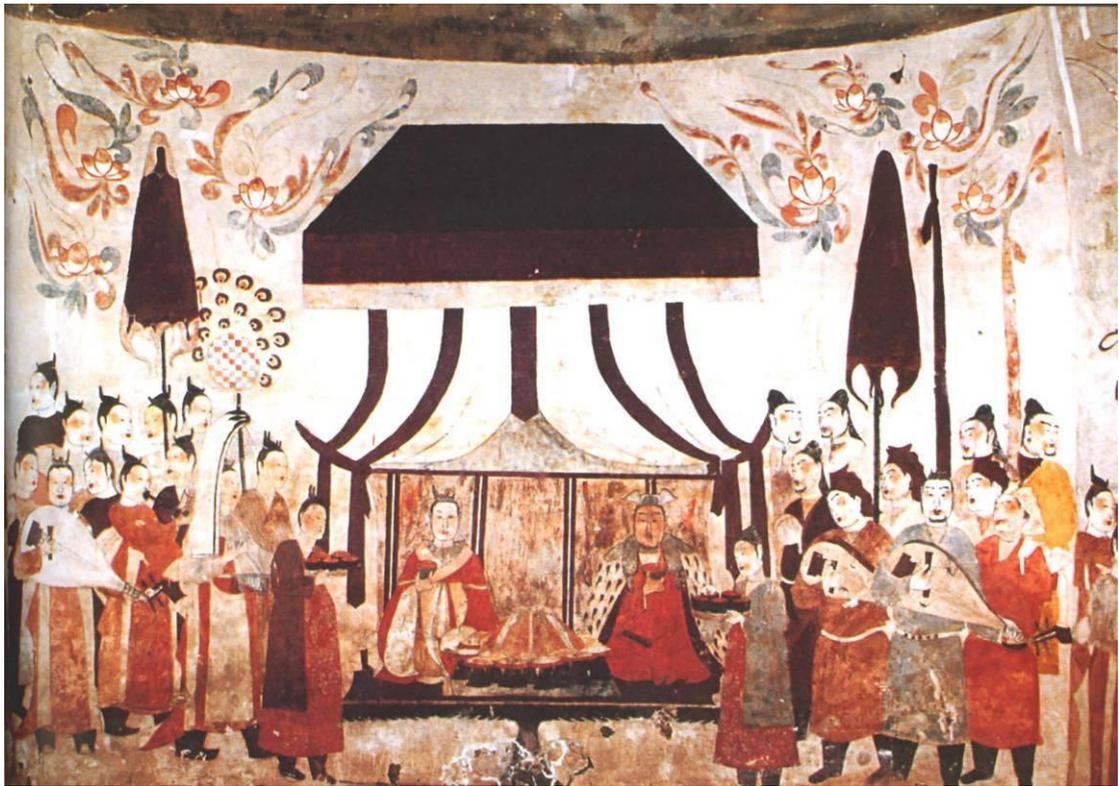


图 4

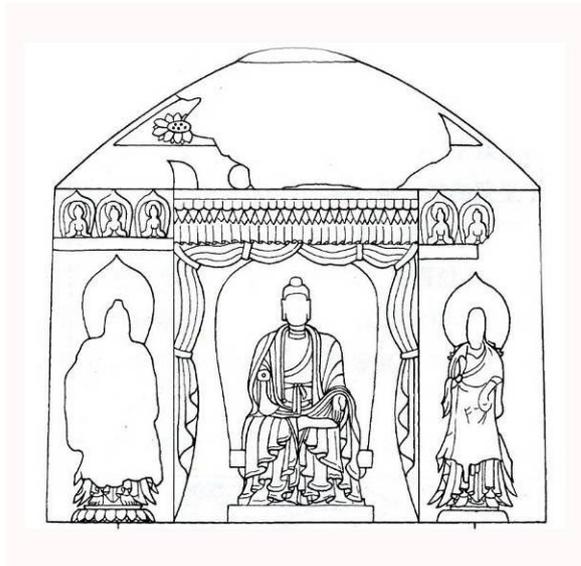


图 5



图 6



图 7

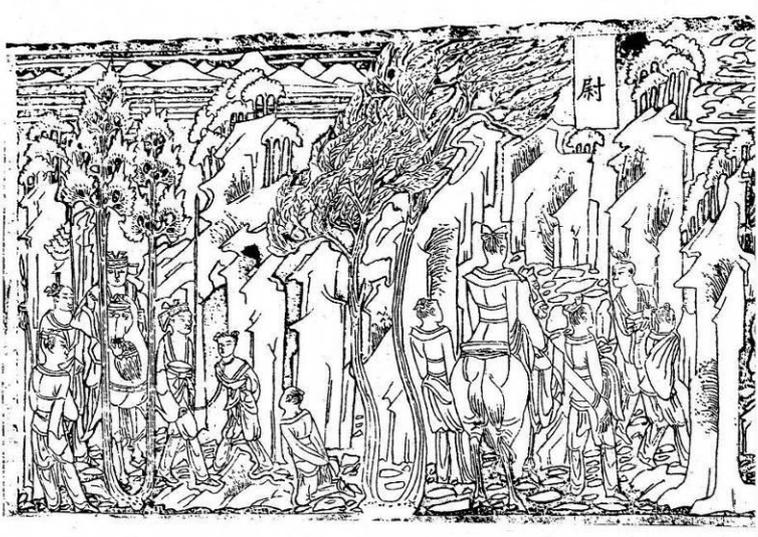


图 8

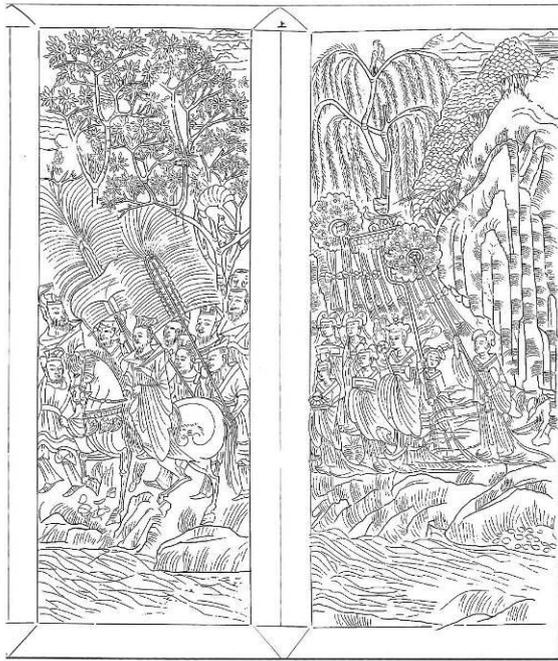


图 9



图 10



图 11



图 12

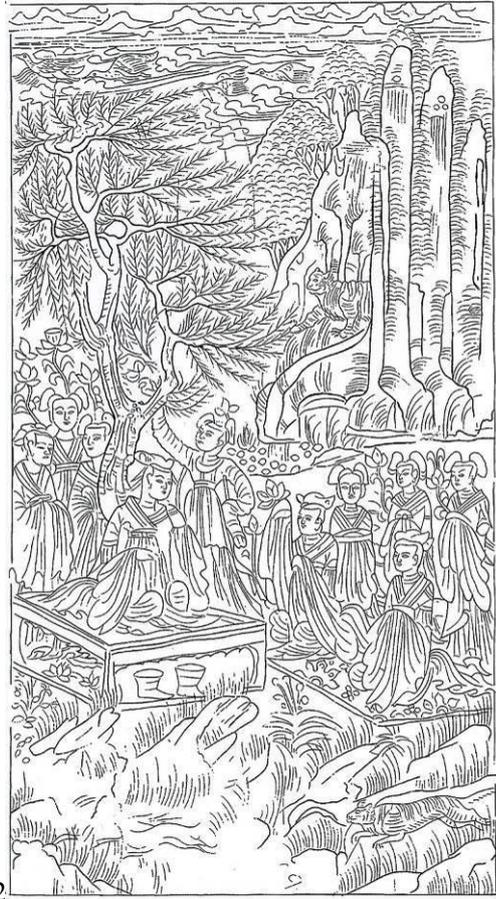


图 13

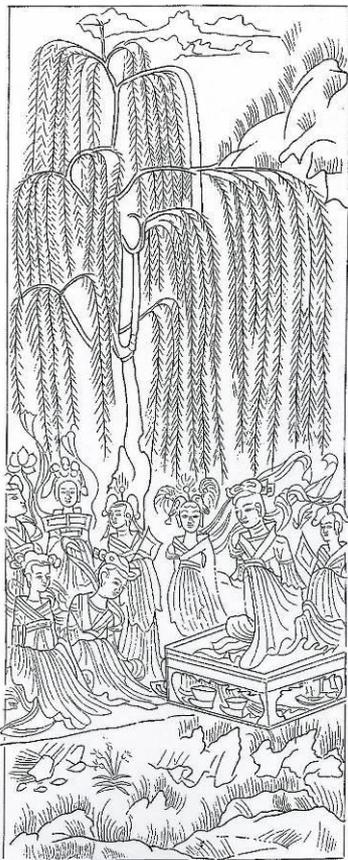


图 14



图 15

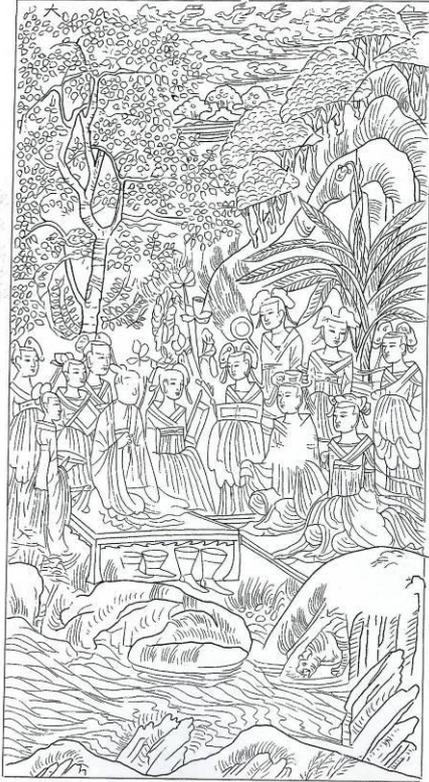


图 16



图 17



图 18



图 19



图 20



图 21



图 22



图 23

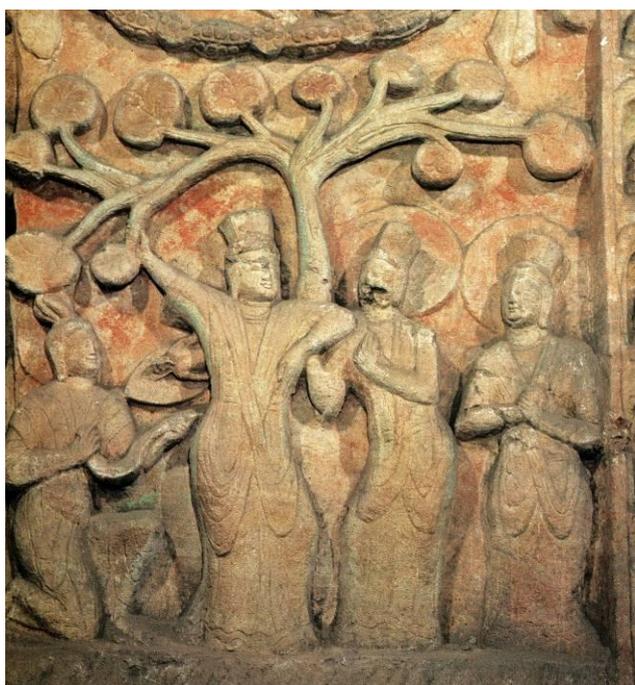


图 24



图 25

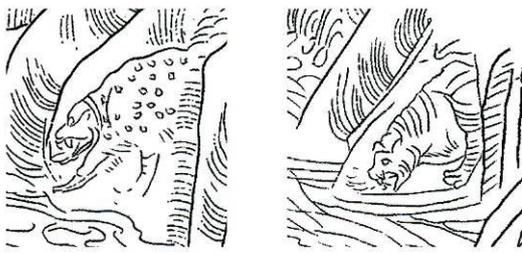


图 26

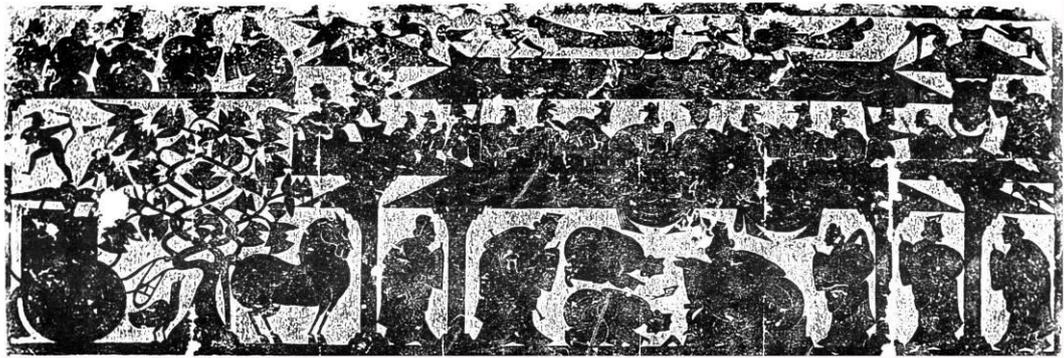


图 27



图 28



图 29

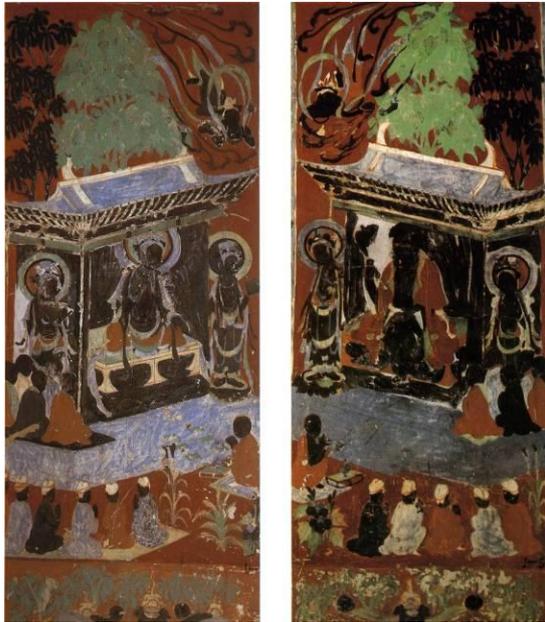


图 30



图 31



图 32

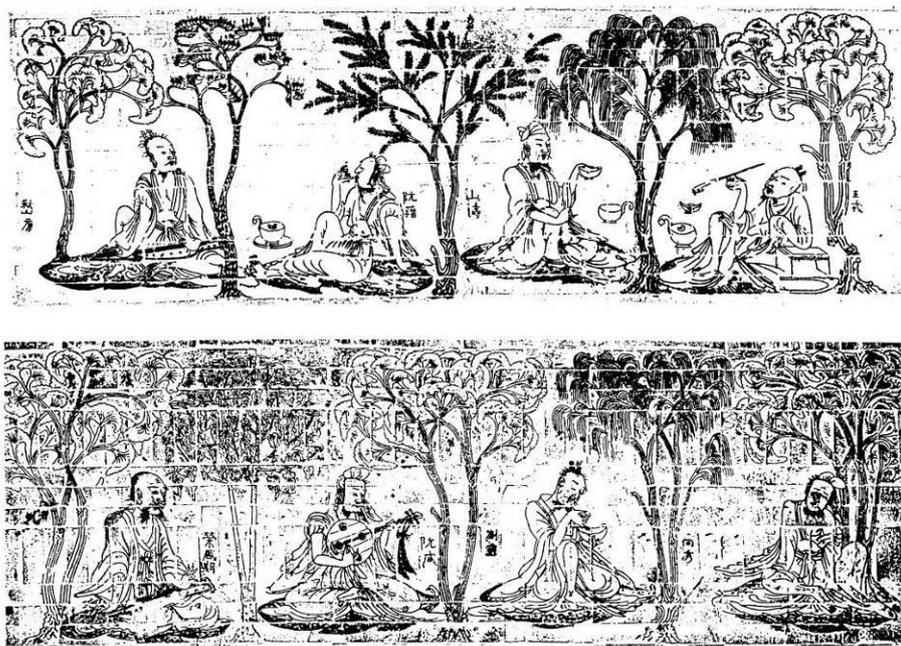


图 33

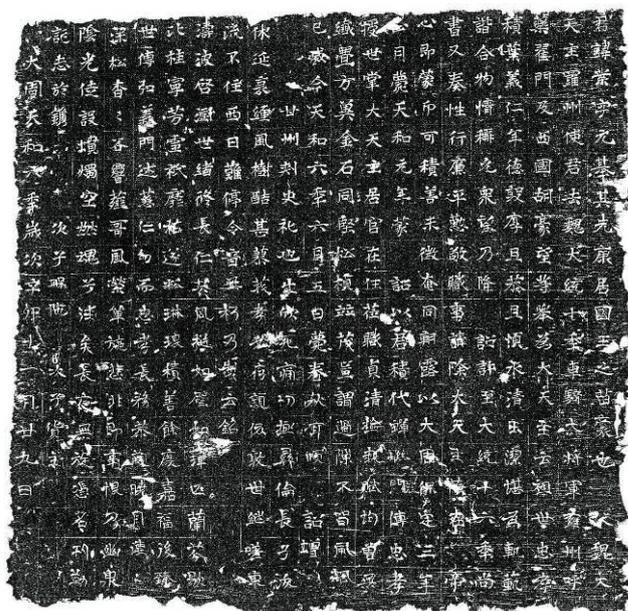


图 34



图 35

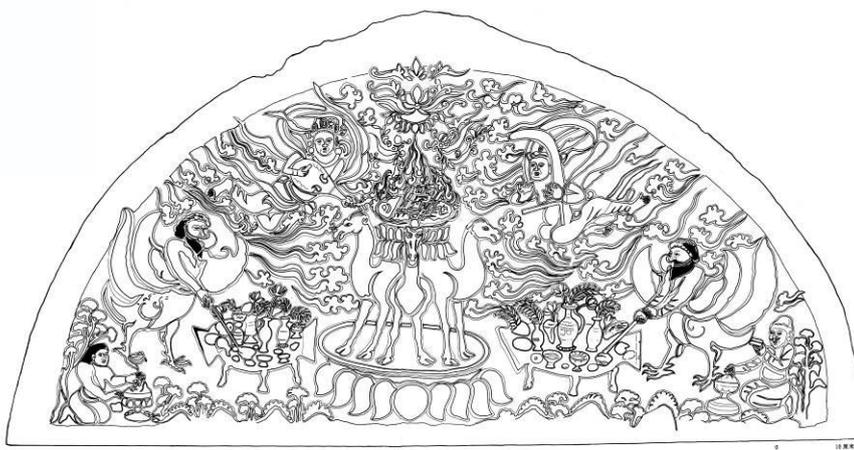


图 36



图 37



图 38



图 39

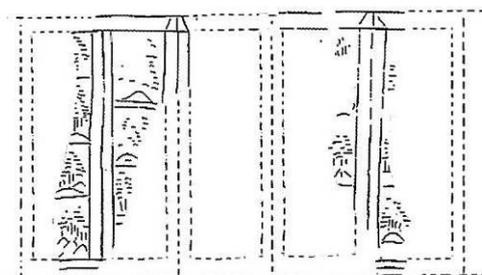


图 40

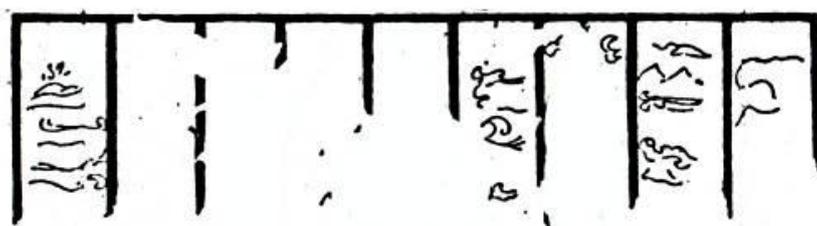


图 41

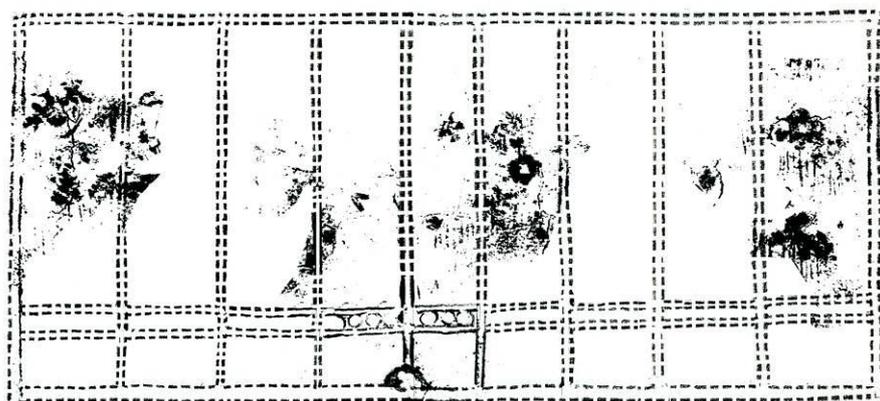


图 42