

营城子东汉壁画墓补议

刘立丽

[内容提要] 营城子东汉壁画墓自 1931 年发现以来,受到学术界广泛关注。从其特点来看,表明当时大连地区与中原文化既有联系又有变异。从其内容来看,涉及到思想、信仰、礼仪、社会生活诸方面。总体而言,西汉中晚期以后,大连地区的文化与中原文化具有高度的一致性。

[关键词] 东汉 壁画墓 汉代社会

中文分类号:K879.41 文献标识码:A

文章编号:1009-5241 (2009) 04 - 0029 - 06

自 1931 年开始营城子汉墓发掘工作以来,该地的汉墓就不断有零星发现。2003 年 8 月,营城子工业园在施工中发现了大规模汉墓群,遂于同年 10 月组织专业考古人员对汉墓群进行了大规模抢救性发掘,此次共集中发掘汉墓 180 余座,出土了 2000 余件文物。营城子汉墓考古成果证明,大连所处的辽东地区历史悠久,文化底蕴深厚,与中原地区密不可分。目前大连地区已发现的汉墓主要有贝墓、贝砖墓、壁画墓、瓮棺墓四种类型,且尤以贝墓居多。以贝壳筑墓室,可以起到防潮御湿的作用,反映出大连地区沿海经济生活的特点,也是辽东半岛汉墓形制区域性特征的重要实证。在众多的墓葬中,发现于 1931 年的营城子东汉壁画墓可以堪称是一颗璀璨的明珠。其珍贵之处不仅在于它是目前大连地区发现的唯一年代较早的砖室壁画墓,更重要的是它内部的壁画揭开了汉代北方地区墓室壁画的神秘面纱,对整个汉代壁画墓的研究具有十分重要的意义。

一、关于壁画墓的发现与构造特点

汉墓壁画的发现始于东北地区,从 20 世纪初到 1945 年,随着西方考古学的东渐,日本人在中国东北地区进行田野考古,先后发掘了辽宁省辽阳北园、迎水寺、玉皇庙、南林子及大连营城子等地汉魏时代的壁画墓。新中国成立后,中国考古工作者又陆续发现了 50 余座汉代壁画墓^①。这些墓

室壁画对于我们了解汉代社会的经济和文化及审美思想和绘画的发展,具有重要意义。

壁画墓出现于西汉,进入东汉以后,发生了很大变革,表现在墓葬结构的转变、壁画内容的增加、墓室规模的扩大。营城子东汉壁画墓的出现,一方面很可能得自于中原与边疆地区的文化交流,一方面可能是由于戍边充塞的官僚和移民把风气带到了当地。不仅如此,由于特殊的地理环境,大连地区作为汉王朝东北地区最南部的文化经济发达地区,自然而然地起着两汉时期先进文化向周边及其海外传播的桥梁和纽带作用^②。

营城子东汉壁画墓发现于大连前牧城驿,具体位于甘井子区营城子镇沙岗村。由于特殊的历史原因,日本殖民统治大连的 40 年间,大连地区的考古调查和发掘工作一直被日本殖民者所主宰。1927 年,日本“东亚考古学会”成立,此墓就是 1931 年由关东厅博物馆(即现旅顺博物馆)承担,馆员内滕宽、森修主持发掘的。该墓早期曾被盗,发现时随葬品和人骨多已零乱,因此也无法辨识出墓主人的身份。随葬品大部分在东侧室,计有陶灯、屋、五枝灯、斗、案(长圆形均有)、长方形带孔器(底部篲形)、桶形器、壶、樽、篲、洗、盆、俑、甑、勺、杯、灶、虎子、钵、釜、瓦当残片等陶器,此外还发现有铜带钩、铁器残片^③。

该墓采用中国传统的砖拱建筑技法砌成,南

[作者简介] 刘立丽 旅顺博物馆 辽宁 旅顺 116000

北长 17.5 米,东西宽 7.18 米,高 6 米,是一个长方形穹窿顶的砖室墓。墓室结构复杂,有前室、主室、套室、东侧室、后室五部分,各室由套室回廊通道互相连接。整个墓中间高,侧室低,错落有致,特别是主室与套室所形成的上下二层穹窿顶的结构设计,构思独特,工艺复杂,为目前国内所仅见。整个墓室以环状、羽状、方棱状、连环状等花纹砖砌成,大部分花纹砖上还涂有红、黄、白、朱彩,尤以黄色为主色调。墓的设计者特别注意细节的搭配,为了烘托墓室的气氛,即使是同样的花纹砖在墓室的不同位置却涂以不同的颜色,表现力极强。层层叠叠的不同品种花纹砖的组合,使整个墓室犹如富丽堂皇的人间殿堂,华贵而大气,由此也可以反映出墓主人的身份不同一般。该墓壁画主要分布在主室北壁、南壁门及东壁门内外涂抹白灰的墙面上,内容为驱疫除邪、羽化升天、祈福祝愿。这些壁画自发现之日起,就受到广泛关注,曾先后被收录在《世界美术全集》、《中国美术全集》、《中国绘画史》等著作中。1963 年该墓由辽宁省政府公布为省级重点文物保护单位。综观整座墓,其布局合理,构思巧妙,虽经历了 1900 多年的风雨侵蚀,仍完好地保存下来,在给我们带来历史信息的同时,也向人们展示着汉代建筑的高超水平。

从营城子东汉壁画墓的建筑特点及其壁画内容来看,当时大连与中原地区的文化既有联系又有着某些变异和独创因素。

首先从墓葬形式看。穹窿顶是该时期中原地区流行的一种新的墓葬形式。此种结构最早出现在西汉末年,当时只是前室穹窿顶,后室仍为券顶结构,如烧沟 1014 号墓^①。东汉初年这种结构开始普及和完善,并成为一种流行趋势。它的出现,改变了以往在脊顶绘制连续性长卷的构图做法,而是运用全景式构图方式将表现日月天象和由各种神灵构成的宇宙天堂画于穹窿上,其景象非常壮观。至东汉晚期,这种穹窿顶砖室墓的筑造和使用足迹已几乎遍及汉帝国全域,这也标志着中国墓制在发展和变化过程中所到达的一个顶点^②。黄晓芬认为这种墓室构造源自中国自古以来的“天圆地方”观念,是模仿天体宇宙设计,又融合了东、西方建筑技术而创造的。墓室本身象征着一个维系天地的实体^③。由此可见,大连地区与中原文化保持着高度的一致性,其文化受中原影响之深、之

快,而这种双层穹窿顶的结构又是对中原墓葬形式的继承与发展。在穹窿顶的装饰方面,营城子壁画墓又与中原地区有所不同,该墓穹窿顶上没有绘画,而是用花纹砖装饰,特点鲜明的纹饰及搭配合理的色调将墓室装点得宛如一个缀星的空间,不是星辰,胜似星辰。其表现手法虽不及中原地区深刻,但这种用装饰的手法点缀墓室也是一个很独道的创意。

其次从墓室的材料看。作为汉墓核心地区的洛阳,从西汉初期到东汉一直以空心砖为主要建筑材料,其壁画就绘制在空心砖上。除此之外,其他地区多为砖、石混筑及小砖券筑墓葬,也有个别土洞墓。营城子壁画墓属于后者,系由花纹砖构筑。目前大连地区发现的花纹砖共有 40 余种^④,主要出土于董家沟汉代墓地和营城子汉代墓地,多用于构筑墓室。其形制多为条砖,模制、图案多为富有装饰性的菱形纹、方格纹、叶脉纹、“联币”纹,此外还有鱼、蟹等动物图案的鱼纹砖。营城子壁画墓所用花纹砖遍布于整个墓室,装饰性很强。花纹砖属画像砖的一种,除这种纯图案的外,还有画像及文字砖。画像砖在河南、四川一带较流行,大部分也是作为墓葬装饰所用,且内容远比大连地区的花纹砖丰富,可以说社会生活、历史故事、神鬼祥瑞无所不包。但这种画像砖只是局部使用,或是在门部,或嵌于壁上,尚未发现全用画像砖砌筑的墓^⑤。

再次从壁画内容上看,虽然其反映的主题与中原一致,但是绘画技法、壁画的分布区域及内容等方面与中原地区都多有差别。(详见本文第三部分)

二、关于壁画墓产生的历史渊源

中国汉代墓室中的装饰壁画,兴起于西汉早期,流行于东汉,墓主多为高官显贵或地方豪强。

汉代墓室壁画的盛行是有深刻历史渊源的。秦汉时期,是中国统一的多民族封建国家的建立与巩固时期,也是中国民族艺术风格确立与发展的极为重要的时期。秦始皇统一中国后为宣扬功业、显示王权而进行艺术活动,客观上促进了绘画的发展。西汉统治者也同样重视可以为其政治宣传和道德说教服务的绘画;东汉皇帝为巩固天下,控制人心,鼓吹“天人感应”论及“符瑞”说,祥瑞图像及标榜忠、孝、节、义的历史故事成为画家

的普遍创作题材。“根据记载,汉代的画家,已开始出现几种不同的阶层。一是尚方画工,即宫廷的画家。二是民间画工,作画于各州县的厅堂、墓室及其他场所。三是文人画家。文人画家为数不多,但已有影响。见于史书的有张衡、蔡邕等。”^⑨由于年代久远,这些珍贵的绘画作品早已荡然无存。墓室壁画作为今天唯一能见到的汉代壁画形式,它的发现,弥补了此项空白。尽管这些壁画多是民间画工的作品,但仍然可以从中领略到汉代绘画艺术的发展水平及其艺术真谛。

西汉经济的恢复和发展,使得人们的物质生活大大丰富,于是就导致了享乐思想的滋生和蔓延,也为壁画墓的产生奠定了物质和思想基础。汉墓壁画的盛行,与统治者提倡孝道和厚葬、“事死如事生”的思想必不可分。特别是东汉时期实行“察举孝廉”的制度,成为人们踏上宦途的必经之路。因此,所谓“崇饰丧祀以言孝,盛饷宾客以求名”的风气四处弥漫,厚葬之风越演越烈。很多人竭家所有,为父母或自己修建坟墓,在模拟生人居住的地下墓室壁面上,大量绘制表现生前权势、威仪和财富的生活及历史神异形象,以期获得“孝”的声誉,有利于仕宦之途,这就是汉墓壁画盛行的社会根源所在。

三、关于壁画墓的内容

汉墓壁画内容非常丰富,涉及当时的思想、信仰、科学、宗教、神话、政治、礼仪、典章及至社会生活的方方面面。可谓上具天文、下具地理,包举神灵、囊括人事,堪称一部用图像编著的汉代百科全书。

在墓室壁上用图案加以装饰是由来以久的习俗,商代大墓中就发现有雕刻花纹的木板。战国早期曾侯乙木棺上漆有花纹、窗户及神人的图案,然而受当时的竖穴木椁墓本身形制限制,其装饰也不可能具有如真正居室中的壁画规模的意义。汉代,木椁墓变为砖室墓后,墓室内空间增大,墓室壁画才开始大量出现。不同时期壁画内容也不尽相同,这也反映出当时社会生活及人们思想意识的转变。如西汉至新莽时期,壁画主题多为升仙、神异、天象、辟邪内容;东汉以降,主题更多以描写墓主生前的地位和威仪为主。简而言之,西汉墓室壁画仙气更重而东汉墓室壁画人气更重^⑩。

纵观各个时期的墓室壁画情况,虽然不同时

期多有变化,但“羽化飞升”和“驱疫逐邪”却是贯穿墓室壁画始终的一个的主题,也是汉代墓室壁画的一个重要内容。为了增强表现力,画工在人物和瑞兽的形体上多采用动态旋律,或乘风舒袖,悠然自得;或驾龙驶雾,各自飞腾。将一个幻想之中的冥冥世界,绘制成一幅令人无限向往的天上人间。

营城子壁画就属于此类。墓主室的南门为通道门,是死者居室通向外界的必经之地,因此其内外壁的壁画内容便与驱疫逐邪、保护死者安全有关。内壁墓门两侧各画一武士身份的门吏,居左者旄头^⑪,着短后衣^⑫。此人须发怒张,毗牙咧嘴,一手持桀^⑬,一手持剑,极有神气。居右者神态文雅,头戴平巾帻^⑭,同样着短后衣,拱手持一桀。在新莽时期的偃师辛村壁画墓耳室旁也出现有门吏,洛阳北郊石油站和洛阳金谷园(东汉前期偏早)内壁也有诸如门吏的形象,但在当时墓葬中并不普及。近年来考古发掘的宋辽墓室壁画中有顶盔披甲、手按宝剑而立守门者,而在辽宁、吉林等地发掘的墓室中,守门人大都是披甲怒目,手持长枪柄斧立于门侧。由于营城子壁画墓年代较早,此处所绘人物很可能就是墓室壁画中常见的门神的雏型。驱邪打鬼是墓室壁画中一个常见的元素,从逻辑上讲,打鬼应从里向外打,否则如果是逆向非但起不到驱鬼的作用反而把鬼赶到了墓室里面,因此这种画面通常画在墓的最里层。营城子壁画正是符合这一心理,在其主室内壁墓门上额处绘有一瞠目张口的怪兽,该兽有毛有爪,似熊非熊,两臂左右平伸作捉拿状,这很可能就是意在驱鬼的方相氏^⑮。主室外壁门四周绘以朱色网格装饰,门上方绘有一个探出上半身的怪物,似人又似兽,其头戴三山冠,双目圆睁,髭须浓密,牙齿毕露,后背及胳膊上有毛,双手平伸,一手执蛇一手执旗,威风凛凛,让人望而却步。此处亦是用以驱鬼辟邪,也可以将其称之为门神。在门的左侧绘一立虎,前爪与左后爪撑一旗,身后有几缕飘起的鬃毛,似一飞虎,及具动感。《风俗通义·祀典》:“虎者,阳物,百兽之长也,能执搏挫锐,噬食鬼魅。”王充在《论衡·乱龙篇》中指出当时画虎于门栏的目的:“画虎非食鬼之虎也。刻画效象,冀以御凶。”这种流行于当时社会上的用某一种威猛形象来“御凶”的形式,也大量被移入墓室壁画和其他陵墓艺术中^⑯。主室东壁

通往东侧室的内壁门上绘满大朵倒“S”形祥云,门右侧绘一仙雀,仙雀头侧向门内,羽毛丰满。“祥瑞”即吉祥的征兆,是汉朝时期相当盛行的谶纬之学的重要内容。《汉书·郊祀志下》:“祥瑞未著咎徵乃臻当时属‘七纬’之一”。受这种风气影响,这一时期不仅是在壁画上,像诸如印章、刻石、画像砖上,反映这方面内容题材的相当多。

位于墓主室北壁的《墓主人升天图》,是整个壁画中最精彩的部分。这幅壁画以人物为主体,反映天上和人间的两个世界的场面。整个构图分上下两部分,上部反映的天上,也可以说是仙境,主要画了三个人,其中中间头戴三山冠,身着长袍,腰佩长剑的就是墓主人,他脚踏云气,前面有方士引导,后有侍者相随,正缓缓走向手拿灵芝草,踏云相迎的羽人,这说明死者已“升仙”。在他们的身前身后分别是凌空飞舞的朱雀与青龙。青龙、白虎、朱雀、玄武最初是氏族社会的图腾,秦汉时期成为守卫四方的神灵,是驱逐邪恶、也是护送人们升天的神物。以此为题材表达了生者希望墓主人安全到达天国的美好心愿。此四神见于大多数汉墓壁画中,几乎成为汉墓壁画的标志^⑩。画的下部分绘制的是人间,为一祭祀场面。同样也是绘制了三个人,人物前方有一长方形几案,案上一酒樽,樽内有勺,案下面有三个耳杯,三人对陈放在前面的祭器,分别作卧拜、跪拜和立拜三种不同的姿态,既体现了三人的辈份关系也表达了生者对死者的深深祝福和美好愿望。这种“一迎一送”的构图方式,使其上下两个部分有机合为一个完整画面。这种现实的祭奠与想像中的导引相融的表现方式,继承了西汉帛画、壁画的某些特征,它所表达主题思想就是“羽化飞升”及“祈祷祝福”,反映了死者魂灵到天国的美好归宿。整幅画全用墨线勾勒而成,只是人物的唇、耳、颈及动物的斑点用朱红色,所绘人物身体比例适当,姿态自然,特别是在画面整体布局以及对服饰褶皱的画法上,表现出绘画者具有相当高的绘画功力。虽然汉代绘画在线的运用、形的描绘上还处在中国绘画粗犷、拙朴的阶段,但整幅壁画已反映出汉代艺术家描写生活、认识生活的艺术技巧,是中国古代艺术作品中辉煌灿烂的一页。该图被收入《中国美术全集》乃至《世界美术全集》,是对其艺术价值的充分肯定。

在汉代,类似这样题材的壁画内容非常多。如洛阳卜千秋西汉壁画墓^⑪,其内容有人头鸟衣的仙人王子乔,人首蛇身的女娲,引导死者升仙的方士,交缠奔驰的双龙、羊、朱雀、白虎,双髻下跪的仙女,墓主女人乘三头鸟并手捧三足乌,墓主男人乘蛇形舟,以及彩云、月亮、伏羲、太阳、黄蛇和猪头大耳的方相氏等,组成了一幅“升仙图”。烧沟 61 号壁画墓,墓葬结构大致与卜千秋墓相仿,壁画题材也包括墓主羽化升天和驱疫逐邪的内容。此外,湖南长沙马王堆汉墓和山东临沂金雀山汉墓帛画的乘龙飞升的题材,着重表现祈祷墓主死后羽化升天的愿望。由此可见,“羽化飞升”和“驱疫逐邪”是汉代普遍流行的丧葬理念,也是汉代社会思想的反映。

通过对以上壁画的描述,可以从中看到位处偏远地区的营城子壁画同中原地区既有联系又有所区别。主要表现在:

1. 绘制技法

无论西汉时代的一些空心砖墓^⑫,或是东汉时代的小砖墓^⑬,其壁画均为先在墓室壁上以白灰刷底,再施以彩绘,其画幅可以占满全部墓壁,不受砖块大小限制。营城子壁画正是运用了此种方法,因此图案线条流畅、自如。从绘画所用的材料来看,该墓壁画主要以墨线勾勒为主,颜色比较单一。而中原地区的墓室壁画大都用多种色彩渲染,对比鲜明,表现力强。特别是洛阳地区,由于该地大多使用空心砖建造墓室,依据其特点,造墓之前,技师们往往先在空心砖上作画,然后根据设计方案按照先前的编号砌成墓室^⑭。正是因为此种画可以在地面上绘制,受场地开阔、光线明亮、时间宽裕等天时地利的影 响,画工可以较多地发挥技法,因此大多画较为精美(如卜千秋墓、烧沟 61 号墓、八里窑墓)。而像营城子这种由小砖砌成的墓室,只能是墓建好后,在地下完成,由于墓室空间狭窄、光线微弱及入葬时间紧迫等不利因素的限制,画工难以施展技能,故大多数画较为简略草率。

2. 壁画分布区域及内容

墓室壁画一般绘于门楣、隔梁、室顶及四壁,门柱、门扇、门楣等位置以祥瑞图像、人物建筑为主,墓室壁以日常生活为主^⑮。当然不同的墓葬壁画配置也不完全相同。营城子处于偏远地区,其文

化与中原相比具有一定的滞后性,因此这一地区的墓室壁画总体面貌和发展水平都不及中原地区。首先表现在营城子壁画内容比较单一,仅升天、驱鬼与祥瑞图案而已,风格简约、粗放。而中原地区的此类壁画,内容非常丰富,墓中常绘有宇宙天象与各种仙灵神瑞组成的天堂仙界、镇墓辟邪的各种神怪灵异和人物,甚至墓主人个人经历和与之相关的家居生活场景也包括在其中。同是升天,却把该主题与绘画发挥到极致,气势磅礴且含义深邃。除此之外,此时中原地区的墓室壁画也出现了新的因素,如侍从属吏、宴饮庖厨、乐舞百戏、车骑出行,甚至坞壁田园、农耕狩猎也正在悄悄孕育形成,但在营城子壁画中均未有体现。

四、从壁画墓看汉代社会

1. 从壁画墓看汉代的经济

壁画墓的盛行是汉代提倡厚葬的结果。厚葬是一种奢侈的消费,而消费水平归根结底是由生产力的发展水平决定的。当残破的社会经济尚未得到恢复时,客观上是不可能盛行厚葬的。西汉初年,经济凋敝,连皇帝都无法找到四匹毛色相同的马来为自己驾车,官员们只能乘坐缓慢的牛车出行,一般百姓的贫困生活更是可想而知。汉武帝时,经济得到恢复与发展,当时社会已经是“都鄙廩庾尽满,而府库余赀财,京师之钱累百巨万,贯朽而不可校。太仓之粟陈陈相因,充溢露积于外,腐败不可食。众庶街巷有马,阡(阡)陌(陌)之间成群”(《汉书·食货志》)。随着这种奢侈消费的物质基础的具备,壁画墓才开始流行开来,营城子壁画墓也应是在这一背景下产生的。经济基础决定上层建筑,壁画中所表现的升仙图、车马出行图、宴饮乐舞图、侍女图等,真实地记录了当时封建官僚地主的仕途生活和庄园生活,也正是汉代经济繁荣的反映。

当然,这种奢侈的生活对于普通百姓是不大可能的,作为物质财富生产者的广大农民,在正常年景下,都很难维持全家最低限度的生存消费,再加上封建国家繁重的赋税徭役和自然灾害,更使他们的生活陷入衣不蔽体、食不裹腹的困境。而贵族、官吏和地主依靠剥削收入,不仅生前过着穷奢极侈的生活,死后还要挥霍大量的物质财富来为自己营造地下殿堂。这种分配的不平均,势必会引发社会矛盾和冲突。

2. 从壁画墓看汉代的思想

祈祷人死后“羽化飞升”的思想大约起源于战国时代,盛行于秦汉。屈原《楚辞·远游》:“仍羽人丹邱兮,留不死之归乡”;西汉初年黄老“无为”哲学盛行,神仙巫术与黄老道学相结合,以及当时流行的阴阳五行观念及天人相应思想也对当时的社会文化产生了影响。

汉武帝“罢黜百家,独尊儒术”后,遵奉孔子学说,崇尚“礼义”,提倡“中庸之道”和伦理道德教育以及人身修养的思想,逐渐成为我国封建社会的主体文化。这个主体文化,伴随着汉武帝时期对辽东郡沓氏、文县施行政治统治、行政建置的确立,在大连地区得以进一步传播和发展。儒家思想成为大连地区两汉时期以汉族为主体的社会思想文化主流^②。儒学思想的传播和发展,给大连地区社会思想文化带来深刻影响。从墓葬考古资料看,两汉时期,特别是东汉以后,大连地区在丧葬制度上所反映的封建典制,接近或完全同于中原地区;从其墓葬形制、棺槨制度、随葬器物组合来看,此时大连地区的思想文化,已完全融入统一的、以汉族为主体的先进的中原文化中^③。

3. 从壁画墓看汉代的大连

从以上对营城子壁画墓的分析及营城子汉墓群发掘和出土文物的状况可以看出,两汉时期,辽东地区与中原地区的联系及接触更加广泛和频繁。如果说,燕秦及其以前大连地区的历史文化还具有所谓中原文化与当地文化相交融、共同发展特点的话,那么,秦汉之后,特别是西汉中晚期以后,大连地区的文化,始终与中原文化保持高度的一致性,并作为中国汉代历史文化的一个重要组成部分,体现着中华民族文化的先进性^④。

既然汉代大连地区同中原交往频繁,壁画墓又在东汉晚期广泛传播到东北地区并很快繁荣起来,那么为什么大连地区没有像辽阳一带那样形成一个集中的壁画墓群呢?它的出现似乎具有偶然性。关于营城子壁画墓在民间有这样一个传说,说是汉朝的一个皇帝看好了该地的一个姑娘,要娶她做皇妃,并要把其父母一同带入宫中,可姑娘的爹妈不愿离开家乡,皇帝带着姑娘回到京城不久两位老人就去逝了,皇帝很伤心,就来这个地方修了这座墓。当然,这些野史无据可查,并不可信,但是其墓葬受中原地区影响是无可置疑的,它有

可能就是汉代派到该地戍边充塞的某位官僚死后的坟墓。那么为什么壁画墓在该地没有传承下去呢?可能与当时该地的社会状况有关,或是另有原因,还需要进一步深入探究。

注 释

①贺西林:《古墓丹青—汉代墓室壁画的发现与研究》,陕西美术出版社,2001 年版。

②《大连通史》,古代卷,人民出版社,2007 年版,第 196 页。

③这些器物图片及下文中的壁画墓结构图片均出自于内藤宽、森修等:《营城子—前牧城驿附近の汉代壁画砖墓》,1934 年版。

④孙机:《汉代物质文化资料图说》,上海古籍出版社,2008 年版,第 476 页。

⑤黄晓芬:《汉墓的考古学研究》,岳麓书社,2003 年版,第 159 页。

⑥同⑤,第 166 页。

⑦同②。

⑧蒋英炬、杨爱国:《汉代画像石与画像砖》,文物出版社,2001 年版,第 179 页。

⑨王伯敏:《中国绘画史》,上海美术出版社,1982 年版,第 28 页。

⑩顾森:《秦汉绘画史》,人民美术出版社,2000 年版,第 47 页。

⑪同⑤,第 271 页。旒头一般不加修饰,区别于汉代武士那种较正规的冠式。《汉书·东方朔传》颜注引劭曰:旒头“以羽林为之,发正上向”。《后汉书·光武帝纪》章怀注引《汉官仪》:“旧选羽林为旒头,被发前驱”。其所以采用此种发式,据《录异传》(《史记·秦本记》正义引)、《玄中记》(《御览》卷六八〇引)、《列异传》(《文昌杂录》卷二引)之说,系起于秦代以披发武士战胜怪牛“丰大特”的神话。此处人物头发直竖而不绾髻,故称之为旒头。

⑫同⑤,第 275 页。就社会风习而言,汉代人重视长衣,汉代的长衣一般不开衩口,行步不甚方便,所以武士又有短后衣。该种衣服前襟长而后襟短,故名。

⑬桀:古代一种用木头做成的通行证,状如戟。

⑭同④,第 267 页。刘永华:《中国古代军戎服饰》,1995 年版,第 40 页。众多的形象资料表明,汉代武职人员的冠饰基本上是平巾幘外罩武冠。《晋书·舆服志》记述:“幘者,古贱人不冠者之服也。”即身份低士卒的不戴武冠只着平巾幘。另从该处人物着短后衣看,可推断其为武士。

⑮方相氏:是古代打鬼驱疫的凶神,是打鬼的头目。《周礼·夏官》:上古傩(一种驱逐瘟疫和鬼怪的仪式)仪的主体是方相氏,而方相氏“蒙熊皮,黄金四目,玄衣朱裳,执戈扬盾,帅百隶而时难(傩)”。驱鬼仪式在古代墓室壁画中也较常见。如卜千秋墓壁画墓,烧沟 61 号墓有 3 幅大傩图,是现存最早用壁画形式表现大傩的作品。

⑯同⑩。

⑰同⑩。

⑱《洛阳西汉卜千秋壁画墓发掘简报》,《文物》,1977 年第 6 期。

⑲《洛阳西汉壁画墓发掘简报》,《考古学报》,1964 年第 2 期。

《卜千秋壁画墓发掘简报》,《文物》,1977 年第 6 期。

⑳《密县打虎亭汉代画像石墓和壁画墓》,《文物》,1972 年第 10 期。

《河南偃师杏园村东汉壁画墓》,《考古》,1985 年第 1 期。

㉑同⑩,第 66 页。关于空心砖壁画的绘制方法也有“先建墓后画”之说,本文采纳的是《秦汉绘画史》中的观点,另《古代壁画墓》(罗世平、廖旻著,2005 年版)、《中国壁画史纲》(刘重寿著,文物出版社,1995 年版)亦是采用此观点,此外从卜千秋墓中有个别图的位置错乱来看,应是工匠们在砌砖时将预先画好的图弄错了位置(《古墓丹青》)。

㉒蒲慕州:《墓葬与生死—中国古代宗教之省思》,中华书局,2008 年版,第 137 页,“画像主题在墓室内分布表”。

㉓同②,第 209 页。

㉔同②,第 210 页。

㉕同②,第 196 页。

责任编辑:祝立业