

司马金龙墓屏风漆画赏析

□ 吕文平

1965年在山西大同司马金龙墓出土的屏风木版漆画较完整的有五块,这是一组人物故事彩绘漆屏风。其内容采自汉刘向《列女传》,宣传帝王、忠臣、孝子、列女的故事。2006年山西博物院展出了其中一块。漆画板高81.5厘米,宽20.5厘米,厚2.5厘米。木板遍油红漆,前后两面均有绘画。

有这样一个机会,能够亲手将这块木板漆画放在其展柜里的展架上,亲手触摸,仔细观赏,近距离看清了“她”的“前面”,也触摸到了“她”的“后面”。有的地方让人恍然大悟,有的地方迷雾重重,令人心潮起伏,思绪万千……

这块木版漆画前面的画面上下分四层,每一层上都绘制着一段“列女传”的故事。图中人物动态委婉从容、神采焕发,线条紧劲连绵,犹如春蚕吐丝、流水行云、自然流畅。画面第一层六个人物,是帝舜恪守孝道的故事;第二层三个人物为周太王妃太姜、周武王母大姐、周文王母太任的立像;第三层两个人物,是鲁师春姜及春姜女像;第四层六个人物,是班婕妤辞成帝同辇的故事。

漆版绘画采用渲染和铁线勾描的手法,用黑漆勾线条,脸、手涂铅白,服饰器具用黄白青绿、橙红、灰蓝等覆盖力强的色彩来涂染,所以显得富丽精致。过去的油漆皆用桐油料,漆液粘稠,很不易作画。但此画笔法细腻,须眉衣带一丝不苟。如论人物造型、服饰衣纹或线条勾描,竟能与东晋大家顾恺之的笔法相媲美。这些作者只不过就是民间画工和漆工而已,但技艺之高超令人赞叹。

司马金龙墓漆画屏风,人物故事的选材颇见雅训,题记或直接节录史传文字,墨书风格



图一 司马金龙墓木版漆画

也明显浸润着东晋以来至南朝士人的书法意趣。画中人物的仪表风神,让人一眼就看出和顾恺之作品《女子箴图卷》、《列女仁智图》相仿。顾氏人物画的画风和技能在南北朝世代传承有绪,司马金龙墓屏风便显示着这种普及的传承。

题材相同或近似的绘画作品中,容易见出异同的标志性特征。漆画屏风中的帝舜二妃,涂山启母、周室三母、班婕妤,均绘出矜庄之容,而又衣带当风,风起处,见出款款而行的雍容。其前裾长垂的饰物及由边缘处斜出的云枚之角、连缀起缭绕翻飞的衣带,此便是装饰女子袿衣的垂髻飞襖。这本是从上古所服深衣后垂交输的燕尾演变而来,虽然盛行在两汉,但以其衣带飘扬的轻倩婉丽特别能够显出其婀娜,而为各种表现艺术所吸纳,成为刻画古代女子形象的一种通行的艺术符号。直到唐代,创作敦煌壁画的民间画师对这一表现形式依然是传承的。漆画屏风中的启田,与《列女仁智图》摹本晋伯宗妻的构图如出一辙,惟后者以曳地衣裾的夸张而更显得身姿柔曼。

屏风漆画的班婕妤辞辇之幅,绘四人下著膝下束带的袴褶,舁辇而行。在《艺文类聚》卷一五引《汉旧仪》:“皇后,婕妤乘辇,余皆以茵,四人舁(舁)以行。”可见这里这样的安排,自有切实的依据。袴褶最初是汉装,它的出现可溯至东汉末,后并流行于南北朝。

司马金龙墓为北魏早期墓葬,墓主人为司空琅邪康王司马金龙及其妻姬辰,姬辰死于延兴四年(474年),司马金龙死于太和八年(484年),两人死期相差10年。就是说漆画屏风创造在太和八年之前。



图二 班婕妤辞辇图(司马金龙墓木板漆画局部)

顾恺之,东晋大画家,约公元345-公元406年,距北魏司马金龙墓屏风漆画创作时间约九十年左右。顾恺之对中国绘画发展产生过极为深远的影响,在中国绘画史上占有特殊地位。顾恺之所画的人物画善于用淡墨晕染以增强质感。他运用“铁线描”勾勒出劲挺有力的细线,人物五官描写细致入微,动态处理自然大方,并以人物面部的复杂表情来隐现其内心的丰富情感。顾恺之画人物衣服的线条流畅并飘逸,优美生动,充满艺术魅力。现今传世的顾恺之作品摹本有歌颂曹植与甄氏爱情的《洛神赋图》和劝诫妇女德行的《女史箴图》、《列女仁智图》。

《女史箴图卷》(唐人摹本),高25厘米,长249.5厘米。内容分九段,每段画一个故事(现藏英国伦敦博物馆)。

《女史箴图卷》是根据西晋张华的《女史箴》创作的。张华,字茂先,出身庶族,晋武帝时以伐吴有功封侯,仕武帝、惠帝两朝,为晋初的元老重臣。政治上较有远见,生活作风也比较廉洁、正派。《女史箴》撰于惠帝时。以杀夺建立起来的西晋王朝一开始就潜藏着巨大的危机,惠帝即位以后,贾后专权,杀夺愈益激烈,大乱已不可避免。作为封建统治阶级忠臣的张华,眼见大厦将倾,力图稳定正常的封建秩序,“尽忠匡辅,弥缝补阙”(《晋书张华传》),多少延缓了西晋王朝的崩溃,维护了国家暂时的统一,这在客观上符合当时人民的利益。《女史箴》便是他“弥缝补阙”的产物。

《女史箴》写作的主要目的是讽谏贾后。贾后是权贵贾充的女儿(贾南风),惠帝司马衷的皇后,性酷虐凶残、荒淫暴戾。政治上她以血腥的屠杀消灭异己,生活上则肆意淫乱,贪婪成性。在她身上集中了封建统治阶段一切丑恶腐朽的特征。当时一些比较正直的大臣曾提出了废黜她的主张。可见,张华采用《女史箴》进谏,它全是一种政治上的特殊需要。

“女史”是负责后妃礼仪教化的宫廷女官,“箴”是一种规戒性的文体。张华这篇文章就是专对贾后的所作所为并提出的指责和劝谏,不过假借女史的口气罢了。

《女史箴图卷》源于《女史箴》,而《女史箴》又源于西汉末刘向的《列女传》,就是说与司马金龙墓屏风漆画不仅艺术近似,题材相承,其内容必然有一定的联系。

《女史箴图卷》和司马金龙墓屏风漆画中的“班婕妤辞辇”,题材一样,构图更为相仿,绘画技法又



图三 《女史箴图卷》中的辞同辇图

一脉相承, 这种情况下, 有两种分析: 一种是魏晋南北朝这个时期思想政治、意识形态, 形势要求和顾氏画风在这个时代作为权威艺术形成的影响所致。顾恺之本是江苏无锡人, 曾任东晋大司马参军等官职, 当然在江南活动, 而司马金龙墓屏风漆画则是在八九十年后的大北国塞外平城创作入土。顾氏《女史箴图卷》或其画风已成为一种时代的必所遵循的程式; 另一种可能是《女史箴图卷》和漆画之间有一个共同的蓝本, 两者都是根据这同一蓝本制作的。从画风上比较, 《女史箴图卷》较之漆画无论在艺术构思和形象刻画上都有显著的提高, 而漆画则较为原始。因此不妨认为这个屏风漆画本身就是或更接近于东汉以来“列女”故事的定型的蓝本。

“辞同辇”的大意是: 汉成帝到后庭游玩邀班婕妤

乘辇同行, 画中汉成帝坐在高篷大辇之上, 回首注视班婕妤。婕妤辞谢说, 古代帝国都是名臣在身旁, 只有三代末主才有得幸的女人在侧。她以此来劝谏成帝不要因女色而忘记政治, 耽误国家大事, 带有浓厚的“臣事君以忠”的色彩。漆画画成帝一人坐辇上, 四个脚夫抬辇行进, 班婕妤随后, 人物面部几乎没有什么表情, 各个人物之间也缺乏感情的联系。四个脚夫的身材画得很矮, 使劲用力扛抬辇杠, 显出了辇后高大形象的班婕妤。《女史箴图卷》不是这样, 它把抬辇的脚夫由四人增至八人, 乘辇的由成帝一人又增加了王妃。首先以人数的直观上使人感到脚夫所抬的这架辇的份量是不轻的, 又夸张了辇上的网帐的体积, 脚夫抬辇的姿态更是弯腰曲背, 弓显缩肩, 瞋目张口, 面带愁容, 似力不能负。而辇上的王妃却正襟危坐, 态度悠闲, 成帝睡眼朦胧, 脸颊浮肿, 完全是一幅酒色过度的样子。作者就是通过这样的对比, 揭示了班婕妤“辞同辇”的深刻涵义。虽然作为封建士大夫的作者并非出于本心要正面肯定与他的阶级相对立的脚夫, 更不会毫无顾忌地揭露最高统治者压榨、吸食人民血汗的暴行。但为了突出班婕妤在政治上的远见, 不得不在画面上造成乘辇的皇帝、后妃与抬辇的脚夫之间地位的鲜明的对比, 夸张“乘”与“载”的关系, 从而使“防微虑远”的道理得到更充分的阐述; 特别是把脚夫的身材处理得与封建帝王、后妃一样大小更是一种勇敢, 说明了作者进步的思想倾向。

这样比较, 不难看出《女史箴图卷》的“辞同辇”所取得姿态远较漆画为高。当然, 这绝不意味着前者的思想境界就一定比民间画工高。这幅漆画在美术史和考古史上自有它独立的艺术价值和历史价值。但它是封建王侯的墓主人的陪葬品, 民间画工

(下转 44 页)



图四 《女史箴图卷》辞同辇图局部

革命及至 80 年代的后过程考古学,考古学逐步从描述性走向了演绎的方法论。考古学的研究方法日益严谨,这也是自欧洲文艺复兴以来,科学技术取得了巨大的成就,要求尊重科学的呼声给我们造成一定的压力;另一方面,我们想说服我们生产的知识的消费者,这些研究对他们有一定的启发。考古学作为一门学科,我们之所以研究它,就必然会关注它对当代社会有什么影响,对我们有什么启发,我们的学科并不只是收集人类传统问题的各种方法,而且要进一步探索人类的生活环境、新的知识体系,创造新的条件以彻底检验我们观察世界的思维方式。^[7]考古学中强烈的编史倾向,使许多学者将原始材料当作史料来处理,而未意识到未经释读的材料并非是史料^[8]。因此后过程主义的考古学开始强调考古遗存的象征意义,承认理解模式的多元性和可选择性,要求在解释者与被解释的对象的关系中理解文化遗产的意义^[9]。

克拉克说,考古学的发展是因其纯洁性的丧失为代价的。我们从考古学的发展中可以看出,考古学最初的简单描述,到新考古学的理解模式的单一化,最后发展到了后过程考古学的理解的多元化。从开始的地层学和类型学方法,发展到广泛借助人类学,生物学,自然科学和科学哲学的方法。考古学和其它学科的融合,为考古学的重大进展奠定了基础。^[10] 劳斯曾说过,科学哲学的未来就是解释学。考古学发展到后过程考古学,一方面是新考古学在发展中遇到了自身的问题,另一方面就是受到哲学发展的影响。所以,随着考古学的继续发展,在后过

程考古学之后一定还会有更能适应未来需要,更能体现最新哲学思想的新方法论兴起。

参考文献

- [1] 陈淳《考古学的新与旧》,《文物季刊》1999 年第 1 期 16 页。
- [4] 王纪潮《后现代主义思潮与人类学、考古学的研究》,《东南文化》2003 年第 11 期第 8 页,第 9 页。
- [2] 梁丰实等《考古学理论·方法·技术》,文物出版社,第 164 页。
- [3] [6] 科林·伦福儒《考古学》,文物出版社,第 39 页,第 487 页。
- [5] Trigger, B.C. 1986. Prospects for a world archaeology. *World Archaeology*. 18(1): 1- 20.
- [7] 梯姆·莫瑞著,张良仁、陈星灿译《从悉尼到萨拉热窝》,《考古与文物》2002 年第 6 期第 83 页。
- [8] 陈淳《考古学方法的思考与借鉴》,《考古学》第 42 页。
- [9] 赵敦华《考古哲学在西方发展以及在中国的任务》,《求是学刊》2003 年第 9 期第 18 页。
- [10] 张海《后现代主义考古学的形成》,《东南文化》2003 年第 11 期。

(作者工作单位: 山西省文物信息中心)

(上接 40 页)

只能根据统治阶级的意志作画,思想是受限制的。而《女史箴图卷》作为一个文人画家的作品却可以比较自由地在自己的作品中表现了人的思想情操,这就有可能把他对于社会现实的看法,通过绘画的形式表达出来。

总之,观看司马金龙墓木版漆画首先要以其“前面”研究其艺术特征,深入其艺术世界,找到蛛丝马迹,才能打开其“后面”,触摸到历史。从研究漆面绘画的“近似”,“相似”,找到《女史箴图卷》,找到

《女史箴》,找到“列女传”,了解到了汉、魏、两晋以来的政治局面及其社会思想和道德内容斗争的变化情况。起码说明了这块小小的屏风漆画绝不仅仅是对“女德”的说教,而是有其政治寄托的。它反映了作者幻想着有一个君贤民安、秩序稳定的和谐社会,和对上层社会腐朽生活的某种揭露和针砭。

(作者工作单位: 山西博物院)