

“中国古代墓葬美术研究国际学术讨论会”综述

■ 王 伟

【摘 要】 本文详细介绍了在中央美术学院召开的由中央美术学院人文学院和芝加哥大学东亚艺术中心主办的“中国古代墓葬美术研究国际学术讨论会”相关内容,深入探讨了关于墓葬壁画、墓葬器物、石刻图像等内容。

【关键词】 中国古代墓葬; 墓葬壁画; 墓葬器物; 石刻图像

2009年9月9日至11日,由中央美术学院人文学院和芝加哥大学东亚艺术中心主办的“中国古代墓葬美术研究国际学术讨论会”在中央美术学院召开,来自中国北京、上海、山东、陕西、浙江、香港和台湾等等地,以及美国、英国、韩国的20余位学者出席了会议。

大会采取发言、评议与讨论相结合的方式,与会学者就墓葬壁画、墓葬器物、石刻图像等内容就行了深入探讨,会议收到论文18篇,讨论的问题集中在以下几个方面:

一、美术考古与美术史的关系

杨泓的《墓葬考古与中国美术史研究》对美术考古与美术史的关系作了阐述,重点说明了美术考古的学科特点与研究方法。文章指出,美术考古与美术史有着无法割舍的联系,但两者之间也存在着学科间的分野,应避免混淆在一起。美术考古作为考古学的分

支学科,注重田野考古发掘,是既具有民族文化传统又是特定历史时期的产物。在研究方法上,要学会使用古代墓葬发掘资料,尤其是考古报告;在研究顺序上,应当先从宏观入手,再向纵深细部探寻,对于某些材料丰富的时期,也可以先做个案研究。文章强调了墓葬研究的整体观,批评局部研究的倾向。在美术考古与美术史的关系上,认为两个学科可以加强联系,共同发展,但要避免整体移植。

二、墓葬壁画图像研究

墓葬壁画向来是墓葬美术研究中的重点,从这次研讨会来看,学者们讨论的问题也多集中在壁画方面,但关注点各有侧重。

台北“中研院”历史语言研究所林圣智的《中国中古时期墓葬中的天界表象—东亚的比较视野》在东北亚墓葬美术发展史的框架下,结合高句丽与日本古坟出土的墓葬壁画,从宏观的角度论述了中国中古时期墓葬中天界母题、天界纹饰与天文图三种天界图像模式的变迁。在天界母题方面,主要分析了北斗的丧葬功能、镇护墓主的作用、作为天界中心的代表。考查了河西地区、平城与洛阳、西安一带出土的伏羲与女娲图。在天界纹饰方面,结合敦煌佛爷庙39号墓等遗址的出土文物,对宁夏固原北魏漆棺棺盖上天河中的莲

花纹、水波纹等天界纹饰进行了比较研究,认为固原漆棺的装饰纹样中具有西域文化因素;结合北魏洛阳石棺、密县打虎亭一号墓与二号墓,对高句丽德花里一号坟与二号坟壁画中的龟甲纹、云气纹做了探讨,并指出高句丽德花里一号坟中北斗支撑天界、类似天柱的象征意义,云气在北斗与南斗之间运行的独特性。在天文图方面,考察了中国南北朝到唐代的冯素弗夫妇墓、娄睿墓、李贤墓、日本高松塚古坟与キトラ古坟墓内的天文图,主要是天河和众多星宿。文章认为,中国中古时期的天界图像由复合性天界向单一性天文图发展,其关键时期是5世纪初到6世纪初,自北燕开始出现并完成于北魏洛阳时期,确立了北朝到唐代墓葬天文图发展的基本方向。文章还探究了天文图的性质与墓葬天文图的制作,对天文图的粗率作出解释:天文知识作为星占之用而影响现实政治运作,描绘精确的天文图为政治禁忌。

中央美术学院贺西林的《承天地之和,行万殊之体——试析汉代墓葬中的阴阳图式及其思想性》在检视学术史和文献史料的基础上,将汉代墓葬中的阴阳图式分为日月组合、日月与人首龙身男神组合、日月与人首鸟身男神组合、人首龙身男神组合四类。文章对阴阳主神名称进行了重新

考辨,认为汉画中阴阳主神图像极少带有“伏羲”与“女娲”题记,且两者在文献记录中处于不平等地位,也缺乏成双成对的特征,以《淮南子》中的“二神”、“二皇”相匹配比较恰当。文章论述了阴阳五行思想在汉代思想中的重要性,这是汉代墓葬中阴阳图式大量出现的思想基础,阴阳图式的功能是现世人间阴阳观念在死后世界的推衍,旨在为死者构筑一个和谐美好的世界,并为其永生理想的实现提供一种动力保障。

陕西省考古研究院张建林的《“屏风十二扇,画鄣五三张”——唐墓壁画中的“屏”与“障”》综合唐代墓室壁画材料与文献记载,对壁画中一类宽大的独立屏风进行了探究,考证其为“障”。文章区分了“障”与“屏风”的不同:在唐代壁画墓中,屏风画与障子画放置位置不同,屏风多绘于棺床后壁(西壁)及两侧,障子画多绘于与棺床相对的壁面(东壁)及北壁。文章考察了汉代到北宋期间障的演变,汉墓壁画中南方已经有“障子”实物出现,盛唐壁画墓出现障子画,流行于中晚唐,偶见于宋元壁画墓,现在日本依然存有障子绘的实物。

文物出版社刘婕的《唐代花鸟画新论——以墓葬材料为中心》通过出土的唐代墓室壁画、石椁线刻画、金银器、织物等材料,对唐代花鸟画的面貌进行了细致研究。文章首先明确了唐代画史中的“花鸟”与“画”概念,对研究对象与研究范围进行了限定。随后对织物和器物上的动植物图像进行了考察,认为花卉代替云气纹是唐代织物与器物纹样的一个重要变化,禽鸟口衔花枝、环绕花卉是

此一时期许多不同材质的“画面”上都出现的形象,由此得出“唐代器物与织物上的动植物图像,无论从其传承体系的完整性、表现种类的丰富性还是表现方式的成熟性都不弱于当时的壁画、屏风、石刻等作品”的结论,文章认为这一变化与李唐的塞外胡血带来的社会风气有关。文章又考察了壁画、石刻与屏风上的“花鸟画”,认为唐代花鸟画的特点是:构成要素上,常见形象为植物、禽鸟、昆虫、山石以及云朵;构图上,物象多沿画面中轴线左右对称;单体物象的表现,花卉为正面表现,花叶基本对称分布;物象形态,每幅画中花卉的种类一般通过花头、叶片等进行过区分,同类的动物则在姿态上有所区分等。文章最后对唐代花鸟画的相关问题进行了探讨,认为唐代动植物题材绘画在种类越来越多和姿态越来越丰富两方面有所开拓,“装堂花”向“折枝花”的演变展示了唐宋之间花鸟画发展的新方向。

中央美术学院张鹏的《勉世与娱情——宋金墓室壁画中的一桌二椅到夫妇共坐》考察了从中唐到宋金墓室壁画中“一桌二椅”到“夫妇共坐”样式的演变过程,分析了“夫妇共坐”样式与施工观念。在考察室内空间时,文章将此一样式放置在中国建筑的特质下分析,认为“夫妇共坐”在空间中的位置及墓室内各部分之关系反映了中国建筑的独有形式;在考察“夫妇共坐”的造型样式时,认为工匠们在图像表达上采用了多元混融视角进行组合,以创造一个广阔的视界;在论及人物形象与物象构图时,认为人物的面容特征、次要人物的数量与动态、桌上

器物及屏风与后壁装饰在不同墓室内都有不同程度的变化。“夫妇共坐”主题综合运用了多种技术手段,“夫妇共坐”样式有一个从侧壁到主壁和多壁拱卫的变化过程,砖砌桌椅为“夫妇共坐”进入主壁创造了条件。文章认为“夫妇共坐”图像演变之所以具有生命力,来源于开放的内容、开放的构图造型、开放的施工观念。其原因来源于宋代的孝道伦理与责任义务,上层权贵无奈的选择和下层民众理想的追求,以及宋代女性的财产权、家庭地位及理学的阴阳观念。

广州美术学院李清泉的《宋辽金墓葬中的“妇人启门”图》认为“妇人启门”题材在宋辽金墓葬中具有特殊性和重要性,因为其处于整个墓室壁面的视觉中心,通常施以彩绘和砖雕。文章指出“妇人启门”作为墓葬艺术的传统题材,其本身具有空间象征意义,当其被移植到墓室后壁,则形成一个新的视觉逻辑空间,墓葬后室被装饰成死者起居的“堂”,墓室后壁假门中间的“妇人启门”图则是“寝”,这使得借助视觉表现手段就可以达到延伸墓室空间的效果。文章通过对王晖石棺等汉代石棺上的“妇人启门”图进行图像学考察,发现“妇人启门”图具有“门扉总是半启半闭”与“启门的妇人总是半隐半现,且足不逾户”两个特征,通过众多文献,认为宋代“妇人治寝门之内”这一伦理观念是“妇人启门”图像样式的社会文化根源。

三、墓葬器物研究

芝加哥大学巫鸿的《引魂灵璧》讨论了汉墓中玉璧与玉璧图像

作为“引魂”工具,为死者魂魄提供特殊通道,引导魂魄在墓中活动甚至上达天堂的用途。文章主要分析了马王堆1号墓中的一个玉璧与三个玉璧图像,这些玉璧(图像)持续地承担了一个基本宗教功能,指示出死者灵魂的存在、运动和转化。这四个壁作用依次是引导死者魂魄离开尸体,促成死者从此世到彼世的超越转化,灵魂的进一步转化与升仙、享受墓中安排的饮食与声色之娱。文章认为,在西汉后期璧类图像与门阙逐渐相结合,继续发挥“引魂”与“转化”的功能。

浙江大学缪哲的《孔子师老聃》对汉代“孔子见老子”画像石源于《史记》这一说法提出异议。文章借助思想史与学术史材料,对“孔子见老子”故事在道家—黄老系统、经学系统内的发展演化进行了梳理,形成了“孔子见老子”的儒家、杂家、道家—黄老,经学四个故事版本。并从汉代思想史的角度考证“孔子见老子”图像受经义影响,排除了儒家、杂家、道家—黄老、《史记》作为画像来源的可能性。文章将平阴画像中的“左丘明”、“齐相晏子”、“杖”、“项橐”四个图像,放置于两汉思想史的今古文之争背景下,考证“孔子见老子”画像本于经义,是经生们希望做帝王师,或帝王“王者有师”思想而采取的一种手段。文章将“孔子见老子”画像中所见的汉代艺术与思想、行为互动状况作了探讨,认为图像在汉代与文字、身体一道构成了政治修辞的一个连续统,进而猜测“孔子见老子”画像的源头在宫廷。同时,文章认为平阴地区画像石具有“符合皇家语境”与“含有外来因素”两个特

征,“孔子见老子”画像出自宫廷,在汉代“今古文之争”中被古文经派挪用,成为争斗中的工具。

英国伦敦大学倪克鲁斯(Lukas Nickel)的《丝绸之路上的兵马俑?——秦始皇陵陶俑与中亚希腊化时代的雕塑》对秦始皇兵马俑的来源进行了探讨,认为这些大型雕塑来源于希腊文化。从新石器时代到秦王朝,人物雕像在中国仅仅留有少量的零散人物雕像,而并非常见的艺术母题。秦始皇陵兵马俑,尤其是舞俑和百戏俑具有高度的写实性,希腊和印度的工匠经过数个世纪的努力才达到这种人体构造的逼真效果,而秦始皇兵马俑几乎是突然出现,并随着秦朝的灭亡而消失。文章考察了亚历山大大帝对西亚的征服,希腊化时代过程中希腊艺术的广泛传播,希腊—大夏王国的建立后,希腊文化的影响波及帕米尔高原,这使得秦帝国吸收希腊文化成为可能。文章借助《史记》、《汉书》、《三辅黄图》等文献,认为“大人”是外族人,而“十二金人”这一组巨大的塑像正是模仿他们的形象而铸造,并指出外国人曾参与了秦始皇陵的修建,而这也可能是文化流传的一个途径。

美国欧柏林学院郑如珀(Bonnie Cheng)的“Set in Stone: New Media or New Interpretations?”认为公元5世纪到6世纪之间,中国人对石头有一个重新发现的过程,这种现象的出现是受北魏统治者的佛教信仰、丝绸之路的文化交流、及其他外来文化流传等因素影响。文章结合此一时期的建筑、石棺床、石窟等考古材料,通过对石棺床材质与图像的分析,探讨了中古时期大量石头被用作装饰材料和

建筑材料的现象,认为这是对在传统使用石头方式的一种扩展,是一种新的功能和用途。文章注意到5世纪北魏时期统治者对佛教的提倡,以及众多人员的迁移,石窟的开凿与佛塔修建,刺激了石头的大量使用。而6世纪末期,康业墓、安伽墓、史君墓等石棺床的出现,与粟特人的丧葬特征及丝绸之路再次兴起后的文化交流密切相关。

复旦大学李星明的《隋唐墓葬艺术中的佛教文化因素——以唐陵神道石柱为例》通过对唐陵石柱的研究,考察了佛教文化对中国本土墓葬文化的渗透。文章首先对汉晋南北朝时期的神道进行描述,发现汉晋时期的神道石柱并未受到佛教因素的影响,南北朝时期,南朝的神道延续汉晋的本土风格样式,但部分受到佛教艺术影响;北朝石柱采用了佛教建筑中流行的八棱柱,这种八棱柱是受印度佛教石窟八棱柱的影响。唐代皇陵石柱,从永康陵到乾陵出现了八棱宝珠柱的唐代新式,结合南北响堂山石窟中的宝珠柱,论断这种新式由北朝晚期石窟佛教艺术中的宝珠柱演化而来。对于北朝晚期以来佛教艺术中宝珠柱的含义,认为是弥勒净土中弥勒上生的兜率天宫和下生的阎浮提乐土的象征物,人间出现转轮王的祥瑞,佛陀说法场所的庄严具,并作为佛国、净土、圣王的象征。文章分析了唐陵神道石柱的佛教意蕴。弥勒净土信仰在唐代渗透到宫廷,并与帝王陵墓发生联系。唐陵神道石柱采用宝珠柱使得陵墓空间布局与北朝时期石窟中覆钵式塔与宝珠柱之间的空间布局非常类似,造成佛教礼仪空间与世俗

陵墓礼仪空间的重叠,使得原本较为单纯的儒家式圣王礼仪空间有了来自佛教的神圣化倾向。这一切可以确定“佛教文化因素是以一种尊重儒家丧葬基本礼仪制度的前提下深入到了中国墓葬文化之中的”。

山东大学姜生的《“炼形之宫”考——长沙晋永宁二年墓内器物分布逻辑》从宗教学的视角对金盆岭晋永宁二年21号墓进行了探究。文章从21号墓内器物的分布结构出发,指出早期道教“太阴炼形”信仰是墓室内这些人俑和器物得以联结表达的内在符号逻辑。墓室空间模拟了北斗形制,以北斗之运转为死者历度天关、炼形成仙之推动机制。丧葬布设了一系列象征天上诸神真官下降之俑和相关器物,陶俑和器物繁忙有序,各司其职,象征墓主人“偃息斗中”炼形。不同的器物群构成为不同的功能区域,代表着墓主人之地下修仙过程的不同阶段,从而形成一套严密的符号逻辑,表达着墓主人所追求的“太阴炼形”、飞升成仙的终极理想。文章将整个墓室空间大致分为“太阴炼形区”、“注写玉历仙籍区”、“接引升仙区”、“升仙仪仗区”四个主要区域,并重点分析了“对书俑”,认为这组对俑所代表的,可能是司命、司录两位神君,其所书写的是代表凡人所可经验的人生之外的、核定墓主人即将变成神仙真人的仙籍。

四、石刻图像研究

北京大学齐东方的《理想与现实之间——安伽、史君、虞弘墓的石刻图像的解读问题》对安伽、史君、虞弘墓石刻图像进行解读

的同时,侧重于对以往研究思路和方法的反思。文章认为“图像是了解历史的根据,有时也是引起误解的根源”,“图像整体所具有的意义及其艺术特色,应该纳入一个更为广阔的历史背景下来理解,在多种文化体系中比较考察。对遗迹整体的定性,对图像系统的基本归属,如何用图像阐释历史,便成为首要、基本的问题了”。在此观念的指导下,文章考察了安伽、虞弘、康业墓特征并加以定性,认为三座墓整体是中国特色,与波斯、粟特葬俗大相径庭。就图像系统而言,三座墓石刻图像的题材超出了祆教的范围,多是中外混融;图像构图多是中亚、西亚罕见的对称式。文章认为安伽、虞弘、康业墓并非现实生活的直接反映,而是带有象征性的构造,其中既具有外来美术特征,又具有中国本土墓葬因素。图像表现题材与形式方面出现程式化的处理方式,图像人物并非指向某一个具体人物,而具有普遍的象征意义。

中央美术学院郑岩的《逝者的“面具”——再论北周康业石棺床画像》借助图像之间的内在逻辑关系,对北周康业墓石棺床做了进一步的研究。文章从解读康业墓石刻画面的风格特征入手,结合其他墓葬实例,考察了康业墓三组画像的渊源,认为分别来自汉代的“借客形主”、5至6世纪的墓主正面像、魏晋南北朝的“卤薄图”,并对其画像主题、出现原因与演化过程进行了阐述。文章接着讨论了康业墓的中原文化基调——无论是画像技法与风格,还是画像的主题内容,都表现出鲜明的汉文化特征。在图像与墓主的关系方面,文章认为图像是墓主的一种“面

具”,三组图像“重复”使用的目的在于不断“强调”画面内容,强化画面效果,是墓主努力改变其外来文化形象而试图融入中原文化的追求。最后,文章在墓葬的空间关系中探讨了画像与遗体的关系,认为中古时期存在的绘画“感通神灵”的观念,使得绘画突破画面的限制而与现实世界融为一体。由此,“这些画像同样是康业的‘面具’,它们不仅将这位来自外域的尊者转化为一位中原的士大夫,同样也使一位故去的人,转化为一位永生的人”。

文物出版社葛承雍的《祆教圣火艺术的新发现——隋代安备墓文物初探》结合文献与出土文物,深入分析了对安备墓中的外来文化因素。文章对安备墓志进行了解读,考察了安备的祖籍、生平、职业等内容,基本确定安备为中亚安国粟特人。重点分析了石棺床上的祆教艺术图像,图像中的祆教拜火坛祭祀场面,祭司、飞天、舞蹈伎人等人物,狮子、长颈金银执瓶等物品,贴金宝装覆莲纹等纹饰,诸如此类无不带有异域色彩。结合出土文物与文献,文章认为祆教在中土具有非常大的影响,但也要考虑到外来文化在汉文化语境下的变化,以及文化传播的复杂性。

五、墓葬壁画专题研究

香港城市大学黄佩贤的《汉唐墓室壁画的功能与壁画墓的等级》以两汉的考古材料为主要例证,辅以汉唐之间的其他相关资料,对汉唐壁画墓的等级,及墓室壁画与相关题记在丧葬文化中的功能进行了探讨。文章认为,墓形结构、随葬品、图像、文字在汉代墓葬中相互联系又各自承担部分

功能,图像一般不会有外界观者,而主要是汉代社会上的一些根深蒂固思想的折射,记录了汉代人对于生死、鬼神、道德的观念。对于墓室壁画作为“墓葬记铭”的功能,认为图像与文字的配合,在记录墓主生平事迹,彰显墓主成就品德方面比单纯的文字更有感染力。在分析壁画墓的等级方面,文章综合考古材料,认为汉唐之间墓室壁画在葬仪中的地位显著提高,逐步演变成为一种反映墓葬等级与墓主身份的象征。

韩国美术史研究所徐润庆的《从沙岭壁画墓看北魏平城时期的丧葬美术》从沙岭壁画墓出土的画像资料入手,结合文献史料和平城地区的其他墓葬,考察了壁画中的墓主夫妇坐像、庖厨图、车马出行图、天象图,并对画像风格特征和渊源进行了描述,认为其画像题材与表现方式沿袭了汉代中原地区的传统,但加入了西北的装饰风格,形成了文化交融的画像新貌。文章借助文献考察了北魏平城时期的文化交流和礼制文化,认为是汉晋文化、鲜卑文化、西北文化的混合体,在此基础上分析了沙岭壁画墓和同时期其他墓葬壁画中所蕴含的汉晋文化、鲜卑文化、西北文化因子,指出北魏平城时期墓葬壁画的是在汉魏浓厚传统的基础上,保留了北方民族的丧葬旧习,并吸收了河西和西域的新文化因素而形成的,其意义在于反映了多元文化因素的融合以及绘画艺术的发展。

牛津大学邓菲《图像的力量:思考宋金墓室壁画的内涵及意义》通过分析宋金时期的墓室壁画与装饰来探讨古代中国人对图像或“象”的认识,以及这些图像

在墓葬空间中的作用与意义。文章结合历史文献,探讨了河南登封南庄宋墓的男墓主座椅空位现象,认为是宋金时期部分地区存在生人形象的禁忌,墓主画像可能被绘制于死者入殓之前。对于河南、山西地区墓葬中常见的备食、乐舞、杂剧等场景,文章注意到这些题材在墓葬中的位置与当地的寺庙中的位置相对应,他们为死者和神灵提供了真实的供奉。文章最后讨论了“像”的特性与功能,认为图像不仅仅反映了人们的思想与信仰,同时还帮助人们实现对未知世界的塑造与理解。

中国社会科学院考古研究所董新林《蒙元壁画墓的时代特征初探——兼论登封王上等壁画墓的年代》将蒙元壁画墓分为燕山南北、中原与关中、南方三区,归纳出了蒙元墓葬壁画所具有的一些时代特征和突出特点:与道教有关的屏风画形式的孝悌故事图、隐逸图、水墨山水画等题材;宋金墓葬壁画常见的“孝悌故事图”在蒙元时期有的用水墨山水画形式表现出来;壁画人物的钹笠冠等样式的冠服和特有的头式;备酒图中以玉壶春瓶和盘托酒盏为常见组合;有些题材具有动态情节与浓厚的蒙古民族风格等等。以此为基础,文章对登封王上壁画墓、北京斋堂壁画墓、焦作老万庄壁画墓等壁画墓进行了重新考证,确定这些被误认为是辽宋金时期的墓葬都是元代壁画墓。

此次会议日程安排紧凑,发言讨论积极热烈,20位发言的学者从考古材料出发,以不同的视角和方法就墓葬美术研究中的热点问题进行了探讨,拓展了研究视野,丰富了研究思路,取得了良好

的学术效果。尤为重要的是,会议加强了考古学与美术史这两个学科的沟通与互动,达到了充分交流、增进理解的目的,必将对考古学与美术史的共同发展产生积极的推动作用。