

洛阳烧沟 61 号汉墓壁画赏析

倪龙娇

(淮南师范学院 美术系, 安徽 淮南 232001)

[摘要] 洛阳烧沟 61 号汉墓壁画以其基本完整的面貌成为中国早期墓室壁画的珍贵实例之一。文章从墓葬的形制、主题内容以及艺术特色等各方面对洛阳烧沟 61 号汉墓壁画进行剖析。

[关键词] 烧沟; 汉墓壁画; 转承; 历史故事; 现实生活

[中图分类号] J218.6 [文献标识码] A [文章编号] 1009-9530(2006)06-0103-03

导论

中国的墓室壁画发端于人类对自身最后归属场所的装饰。1979年陕西扶风杨家堡四号西周墓的发掘使人们见到了目前最早的墓室装饰壁画,之后陆续发掘的河南洛阳小屯村战国墓、湖北江陵天星观战国墓等,更是使人们有幸目睹了久远的先秦时期墓室壁画的遗风。据考古发现,两汉时期墓室壁画的创作可谓是达到了一种兴盛^[1]。这些无疑为研究当时的绘画艺术提供了宝贵的资料。

1957年,在洛阳老城西北1公里老城城墙与烧沟村之间发现了西汉晚期的墓葬,即洛阳烧沟61号汉墓(现已移至洛阳王城公园内),由于其壁画面貌基本完整,成为中国早期墓室壁画的珍贵实例之一。该墓葬采用雕绘结合的方法,使单色的印纹砖与彩色的壁画交相辉映,形成浑然一体的效果。无论从墓葬结构及表现的题材内容上,还是从其艺术特色上,都反映出墓室壁画在逐渐迈向成熟阶段时的转承关系,也反映出这时人类思想的转变。

一、墓葬形制反映着汉代对现实生活的渴求

我国的墓葬形制兴起有着悠久的历史,它是随着人类的生产劳动的发展而演变的。在远古时代,人类的墓葬是很简易的,《易义辞》中即有“古之葬者,厚衣之以薪,葬之中野,不封不树”的记载。进入阶级社会之后,才开始出现土坑竖穴木椁墓;战国时期则改成了洞穴或半洞穴式;直至汉代,中国古代的墓葬形制才发生了划时代的变化,不仅继承了先秦以来的竖穴木椁墓、土洞墓,并在二者基础之上发展出来横穴砖室墓。汉代在墓室建造中较为创新的就是用砖头和石材搭建的圆顶和拱顶^[2]。

烧沟61号墓作为西汉晚期较为成熟的墓葬,

其形制已经发展成为典型砖室横穴墓的建造,墓室结构也演变成平脊斜坡,并带有两个“丁”字形耳室。和之前的卜千秋墓相比较,烧沟61号墓的室内更加复杂,除了有墓道、耳室和墓室以外,又增加了斜坡的墓道,并由隔栏将墓室分成前后室。在“事死如事生”的汉代,对于砖室墓的出现,完全可以从由砖块筑成的椁室要远远比木椁耐久这一点来讨论,墓主正是利用这种建筑结构极力模仿现实生活中的房屋和庭院,以期自己的永生。但是使用砖筑墓是否真的来自于一种想要使墓室永远不朽的希望呢?目前学术界仍颇有争议。但不论事实是否如此,至少从墓葬结构的转变可以推测,汉代的砖室墓很可能就是将竖穴砖椁墓的砖椁移置到了洞室墓。就如郑州出土的一批战国墓葬,依年代早晚顺序排列,最早为竖穴土坑,次为竖穴空心砖椁墓,其次为土洞墓,再而为土洞空心砖椁墓,也就是横穴砖室墓,最后有狭长土洞,这些充分证明了墓葬形制的发展是有其传承及脉络可循的。

装饰上,整个墓葬除了壁画之外,都用模印几何花纹空心砖砌造而成,壁画则分布在主室的墓门内额、隔墙及中柱、后壁、墓顶中脊上,一部分为完全绘画形式,一部分画在经过镂雕或带有高塑的砖面上。以画为主、雕绘结合是该墓葬壁画中呈现的又一种重要的表现手法,它可能是当时地面建筑装饰手法在墓葬中的运用,这种表现手法在后世的创作中具有深远的影响,成为后世此种艺术形式的雏形。烧沟61号墓的形制特征可以说代表了西汉晚期中原墓葬形制的主流,从而成为后世墓室形制演变的模本,之后的东汉墓室结构基本上就是以其为蓝本进行演变的。

二、人文主义的壁画内容体现着黄老思想向儒

家思想的追求

美术作品通常是一个时代社会生活的集中反映,烧沟61号墓室壁画同样反映着人类的思想观念。从主题内容上看,该墓室壁画仍然继承了春秋战国以及西汉早期的升仙的主题,因为汉初的统治者思想上信奉黄老学说,文化上则继承诡秘的荆楚文化^[3],这就形成了汉代独特的“追仙”之风。因而在墓主人栖息的地方,即后室的前壁雕绘的是一幅乘龙升仙图,梯形的画面中间是天门,雕绘的楹格和五个玉质的圆璧象征着金木水火土,两侧三角形中是象征墓主人的灵魂、凌空飞翔的男女二人,这一主题形象,明显地继承了战国帛画和卜千秋墓室壁画的风格。正如4000多年前埃及人深信“灵魂不死”而大肆修建金字塔一样,汉代的先民们深信肉体死了,灵魂是永生的。

随着时代的发展,人们在黄老思想的影响下逐渐过渡到对儒家思想的追求,从追求“天地一指也,万物一马也”的“天人合一”的境界中意识到人类的存在,由成仙的幻想回到了人间,民俗故事题材出现。墓门门额上的空心砖的中上部雕刻的是一只象征着吉祥的“公羊的头”,而在羊头的左下部则绘有一幅“虎吃女魃图”,一棵弯曲的树上挂着一件红衣服,上空飞着三只小鸟。树下躺着裸体的女魃,其头发缠绕在树的上面,右臂向上伸,两乳下垂,身上站立着一只长有羽翼的老虎,虎的右爪抓住女魃的头部,嘴则咬着女魃的右肩,虎尾高高地翘起。关于这幅画面所表达的含义,各有其说,有的认为是地神崇拜和除魃消旱观念的反映^[4],也有人认为羊头和虎吃女魃的结合,表现了“逢凶化吉”的寓意。但绘制在墓室之中,似乎后者更为适合,完全可以把它理解为民间对吉祥生活的追求的反映。前堂的后山墙上则绘有一幅雉仪舞蹈图,(大雉是从原始社会的图腾舞蹈演化而来的除疫驱鬼的仪式。)头戴铜制面具的方相士,口中念念有词的舞者,为舞蹈打着节奏的持鼓人,随着节奏狂舞的熊状神人,一切表明此处正在进行一场有声有色的除疫驱鬼的仪式。因为汉人深信升仙必须先除鬼怪,而且是由内向外的驱赶。这些具有民俗意味的画面,足以说明我国反映民俗风情的民俗画在汉代已有了很大的进步,为东汉时期墓室壁画中出现反映市俗生活的场景作了铺垫。

“以古为镜,可知兴替”,汉代统治者面对“秦二世而亡”,更加注重酌古而鉴今。人类因为对自身历史的关注,创造性地开辟了历史故事绘画主题,在烧沟61号墓室壁画中,最具特色的要算是它所表现的历史故事题材的主题内容。在该墓室室隔墙横楣上的一幅画宽0.22米,长2.06米,画有13个人物,右边可能是“二桃杀三士”故事和“周公辅成王图”^[4]。由于该题材充分反映了封建儒家的忠勇思想,所以成为汉代绘画的重要表现内容,在河南的

汉画像石、画像砖以及内蒙古和林格尔墓葬中都有类似题材的画面。左边内容不甚明确,有人认为特别矮小的人是晏殊,但也有人根据这个特别矮小的人物判断为是表现周公辅成王或赵氏孤儿的故事^[4]。

该墓室的后壁两块长方形空心砖上则是被郭沫若先生命名为“鸿门宴”的壁画,画面共绘有九人,右起二人是军中的伙夫,正在准备野餐;画面的中心是相对而坐对饮的项羽和刘邦,著紫衣手执角杯的是项羽,著赭衣的则是刘邦,靠近刘邦的依次为项伯、拱手而立的张良、范曾和持剑跨步的项庄,在项伯和刘邦之间还有一兽首人身的形象,整幅画面井然有序,这样构图既达到了空间的平衡,又暗示了宴会的情景。关于这幅壁画所反映的内容仍是有争议的,孙作云就考释为雉仪准备图,认为画中举杯饮酒的兽首怪物是雉仪的主角大方相士^[4],但人们大多认同郭沫若先生的观点。

在墓室的顶脊上还绘有由12块砖组成的日月星云图^[4]。这幅星象图总的来说和山东肥城孝堂山石刻的星象图相同,其北斗星也与山东武梁祠石刻的北斗星相同。这些星座大部分已被证实,表现了白昼与黑夜的交替。这些说明古人已经对星转斗移的天象变化有了初步的认识,这种认识与升仙意识结合在一起,并绘于墓室的顶脊这个特殊的位置上,充分表达了当时人们对天国的向往和对升仙的渴望。对于这幅绘画还有其他各种解释,但不管怎么解释,这幅日月星云图都是我国目前发现的最早的一幅星象图,成为我国天文学史重要的物证。

凭借历史故事及天象图,烧沟61号墓室壁画具有了重要的历史价值。

三、自由奔放的艺术风格开创了早期人物画的独特面貌

中国的绘画总体来说在西周之前是以图案为主,人物动态表现出来往往是朴拙的;到了西周之后,人物画才逐渐成为了主流,但从其形象及表现方法看,此时还处于开创阶段。以烧沟61号墓室壁画中特有的人物历史故事图为例,其布局紧凑,神态也很生动,色彩和谐,虽然其在线条、形体造型上的功力都较卜千秋墓略为逊色,但其自由奔放的风格却更加显示出西汉墓室壁画的特征。

首先,人物形象的处理上,该墓室的两幅历史故事图在构图上虽然仍采用的是春秋晚期以来呆板的图案式横向排列的形式,但已经能够选用冲突性的情节场面,避免了平面长卷带来平铺直叙的感觉,给人以强烈的视觉感受。《二桃杀三士》选取的就是田开疆俯逼桃,公孙接右手持剑左手擎着领准备自杀,而古冶子则握着剑,瞪着双眼吼叫着,逼二人返桃。观者从场面中似乎仍能依稀听见他们的争吵,领略到三人暴躁的性格。虽然在形象上有雷同,但从不同的姿态和不同的面部角度仍区别出彼此的个性。

汉代思想家在先秦哲学的基础上,对于“形”、“神”的关系做了进一步的探讨,在强调形神内在统一的基础上,更加强神对形的支配和主导作用。司马谈说:“凡人所省者,神也;所托者,形也。”“神大用则竭,形大劳则敝,形神离则死”,《淮南子》中也提到“故也神为主者,形从而利;以形为制者,神从而害”。这些美学思想尽管在汉代仍处于哲学层面,但无疑已对绘画产生了一定的影响。《鹤门宴》中的人物不仅用简洁的线条勾画出人物的外形,而且能够利用人物的动态、神情和周围环境,在写实的基础上甚至运用夸张的手法来表现出人物的性格和内心活动。温文而雅、紧缩身体的刘邦和肥壮、高举酒杯的项羽相对而坐,其形象本身就形成了性格及力量的对比,似乎在暗示着事件的发展。立于刘邦左侧的项伯,虽然不知双手持何物,但从他两脚的跨姿,明显地感觉到处于紧张状态,随时准备保护着刘邦;拱手而立、“其貌相如妇人女子”^[6]的张良,目光向下,面带忧色,似乎在暗暗地为刘邦的命运担忧;再往左侧则是怒目而视的范曾和“相貌狰狞,张目露齿,左手执剑欲刺”^[7]的项庄,他已受命于范曾借舞剑为名,伺机刺杀刘邦。因此,二人的神情之中无不隐藏着杀机。整幅长卷之中,不仅在构图上富有节奏,而且通过对各人形貌、神情的描绘,反映出各自的心理活动,使平静的画面中暗藏杀机,惊心动魄。虽然该画面整个表现手法还较幼稚,带有明显的说明性^[7],但在两千多年前,人物故事画能达到如此水平,已实在是“不一般”了。

其次,中国美术发展到汉代,随着社会生产力的进步,审美意识的不断提高,技法上也呈现出极大的进步。

此时期的画面虽然仍处于“人大于山”阶段,但在透视和比例关系上已有了很大的发展。《鹤门宴》中烧烤者的形象以及《人物山峦图》中的鼓掌老者的形象,已能很好地表现侧面的形象,不仅是侧面的头,而且肩部、下肢都基本符合透视的规律,和早期人物画中出现的类似于古埃及的“三一律”的透视比例相比,着实是一大飞跃。另外,墓室壁画已经注意到处理情节性背景和前景人物之间的空间关系,呈现出我国绘画早期的二维空间表现特点。

从线条上看,烧沟61号墓室壁画已熟练地运用了“以线传万物”的绘画技巧。善于把握线条粗细、轻重、缓疾的变化,来表现人物的运动感和性格。运用粗犷的线条勾出人和物体的轮廓,再用细一点的线条勾出衣纹的变化和细节,既交代出人体的结构,又反映出人物的动态;另外,在描绘日月星云图时,线条流畅,富于变化,通过运笔勾线的轻

重,疾徐转折,虚实顿挫,使得线条循环往复,再加上艳丽的色彩,描绘出了宇宙空间虚无缥缈、神秘的感觉,反映出汉代人对于宇宙空间的理解以及探索精神。

再者,中国绘画在布彩上是有一定法度的。《周礼·考工记》云:“设色之工,画绩钟筐,画绘之事,杂五色,青与白相次,赤与黑相次,玄与黄相次”。该墓室的色彩已在前人的基础上有所突破。

汉代的画工在色彩方面的熟练运用,开启了我国绘画的先河。烧沟61号墓室壁画中主要用了红、黄、黑、紫、蓝、绿等颜色。施彩的方式仍基本采用了战国至西汉早期宫廷壁画和帛画上所见的先勾墨线再平涂的手法,也有行笔草率之处,如《鹤门宴》的背景中山的颜色寥寥几笔,具有写意的意味。但总体来说,布色均匀,属于工整一派,反映出我国早期设色人物画的特点。这之后的画风很长时间内仍处于工整一派,东晋的顾恺之即是这一画风的杰出代表。“大傩图”、“蒙熊皮神人”等民俗意味的画面采用了红色和绿色,形成鲜明的对比,这也反映出中国民俗画与之具有一定的承接关系。另外,该时期的壁画色彩还注意到了明暗、浓淡、冷暖、虚实的变化。《鹤门宴》中人物的色彩间隔使用了紫色和黄色,使画面色彩对比既强烈又处于整体和谐之中,井然有序。

结语

烧沟61号墓室壁画虽然囿于墓室作画的局限性,其艺术水平不能与地面壁画的水平相比,但在目前秦汉建筑壁画都不复存在的情况下,研究汉代墓室壁画对于了解当时经济和文化及审美思想和绘画的发展,具有重要的意义。

参考文献

- [1]薛永年主编,邵彦编著.中国绘画的历史与审美鉴赏[M].北京:中国人民大学出版社,2000.126
- [2]苏立文.中国艺术史[M].台北:南天书局,1985.96
- [3]韩养明.秦汉文化史[M].西安:陕西人民教育出版社,1986
- [4]洛阳市第二文物工作队,黄明兰,郭引强编著.洛阳汉墓壁画[M].北京:文物出版社,1996.65
- [5]最东是太阳,之后是“中宫”的北斗及其有关的五车和贯索,然后是二十八宿中的东方的心、房,西方的毕、昴、参,北方的虚、危,南方的柳、鬼等九宿,之中还插入了月亮、河鼓和织女。
- [6]史记·张良传[A].李福顺.中国美术史[C].沈阳:辽宁美术出版社,2000
- [7]转引自李福顺.中国美术史[M].沈阳:辽宁美术出版社,2000