

[摘要] “竹林七贤与荣启期”是南朝画像砖墓中常见的画像主题,对其所表达的真实涵义,有许多不同的看法,本文认为,“竹林七贤与荣启期”在墓葬中不只是纯粹的“高士”,而是作为得道成仙的样板出现的。

[关键词] 竹林七贤; 荣启期; 画像砖

[中图分类号] J209 [文献标识码] A

[文章编号] 1003-3653(2008)04-0043-02

[收稿时间] 2008-05-02

[作者简介] 高金玉(1972-),女,江苏徐州人,盐城师范学院美术学院讲师,研究方向:中国美术史。

也谈“竹林七贤与荣启期画像”

高金玉

(盐城师范学院 美术学院,江苏 盐城 224002)

“竹林七贤与荣启期”是南朝大型拼镶画像砖墓中最为常见的画像主题,到目前为止,全国共发现四处有关“竹林七贤与荣启期”内容的画像砖墓,分别为南京西善桥南朝墓、丹阳胡桥吴家村墓和仙塘湾墓以及建山金家村墓。这些画像砖墓中除了仙塘湾仅余半幅外,其余的画像砖均大致完整。据考证,丹阳墓是南齐帝王陵寝,南京西善桥墓是东晋至南朝初的皇室亲王之墓,由此可见,“竹林七贤与荣启期”可能是当时上层统治阶级墓葬中流行的一种壁画装饰。

“七贤”是魏晋交替时期的七位士大夫阶层的著名文人,荣启期是春秋时的高士。《三国志·魏志·王粲传》注引《魏氏春秋》载:“康寓居河内之山阳县,与之游者,未尝见喜愠之色。与陈留阮籍、河内山涛、河南向秀、籍兄子咸、琅玕王戎、沛人刘伶相与友善,游于竹林,号为七贤。”[1] p19 1959年南京江宁西善桥墓出土的“竹林七贤与荣启期”砖画保存得最为完整,具有很高的历史价值和艺术价值,出土时分东西两块,对应地拼嵌在墓室左、右两壁,各长244厘米,高88厘米,由324块古墓砖组成。一壁为嵇康、阮籍、山涛、王戎四像,另一壁为向秀、刘伶、阮咸和荣启期四像,这幅砖画纯熟地发挥了线条的表现能力,人物造型简练而传神,八人席地而坐,或抚琴啸歌,或颌首倾听,人物之间以银杏松树槐树垂柳等相隔,完美地体现了对称美学。[2] p81 每个人性格特征鲜明,身旁又均有题榜表明身份,所以组画既各自独立,又和谐统一。

对于“竹林七贤与荣启期”所表达的真实涵义,本文认为,其在墓葬中已经不再是纯粹的“高士”,而是作为得道成仙的样板出现的。

“七贤”是魏晋时期的七位高士,热衷于清谈和玄学,行为放荡不羁又谈吐不俗。嵇康为“七贤”之首,是一个非常豁达而颇有文采的人物,文献中记载他“博综伎艺,于丝竹特妙”且“常修养性服食之事,弹琴咏诗,自足于怀”[3] p98;阮籍则不拘小节,活得很潇洒滋润,“傲然独得,任性不羁”,他好饮酒,且“嗜酒能啸”[3] p98,《世说新语》说他酒后纵兴“长啸”,且“韵响嘹亮”,所以,在“七贤”之中,有“嵇琴阮啸”之说;山涛也极能饮酒,《山涛传》中有其“饮酒至八斗方醉”的记录;王戎则为人任率,不修威仪,善发谈端。向秀文儒,文献记其“雅好老庄之学,庄周著内外数十篇……秀乃为之隐解,读之者超然心悟,莫不自足一时也”,[3] p98;刘伶亦好酒,且嗜酒如命,“止则操卮执觚,动则挈壶提壶,惟酒是务,焉知其余”,[3] p98 大杯小盅,来者不辭;阮咸通音律,善弹琵琶。七贤所处的魏晋时期是一个政局和思想的大动荡时期,士大夫阶层甚至皇室贵族在人生无常的感叹中,期望从清谈玄学中寻求慰藉。“七贤”在当时热衷于清谈和玄学,崇尚空灵之道,而玄学中又掺杂了许多“怡悦情性”自我陶冶“洗心养身”自喻适志”的道教因素,满足了他们的这种要求,因此七贤为社会普遍尊崇和效仿,文学和绘画创作也纷纷以七贤为歌颂对象,所谓“九楼之上,备表仙灵,四门之墉,广图贤圣”,[4] p66 这是魏晋之风的必然反映。

图中的荣启期是早于“七贤”的春秋时期的名士,性格与七贤有相似之处,所以,“砖画中安排荣启期和‘七贤’在一起,除了绘画

构图上对称的需要外,荣启期还有为‘七贤’之楷模的寓意。”[5] p62 陈寅恪先生在谈到“竹林七贤”时说:“‘七贤’所取为《论语》作者七人’的事数,意义与东汉末年‘三君’‘八俊’等名称,即为标榜之意”。[6] p48-49 陈寅恪先生的看法无疑是很有道理的。《列子》中有关于荣启期与孔子的对话,“孔子游于太山,见荣启期行乎之野,鹿裘带索,鼓琴而歌。孔子问曰:‘先生所以乐,何也?’对曰:‘吾乐甚多。天生万物,唯人为贵。而吾得为人,是一乐也。男女之别,男尊女卑,故以男为贵,吾既得为男矣,是二乐也。人生有不见日月,不免襁褓者,吾既已行年九十矣,是三乐也。贫者士之常也,死者人之终也,处常得终,当何忧哉?’孔子曰:‘善乎?能自宽者也。’”[7] (p5) 魏晋以来之士,对荣启期推崇备至,许多文学绘画创作也多以荣启期为题材。《文选·嵇康琴赋》云:“于是逐世之士,荣期绮季之畴。”[8] p71 东晋大文学家陆云曾写过《荣启期赞》曰:“荣公温雅,既怡既得,浊以徐清,寂然澹泊,援琴自娱,咏此三乐,眉寿无疆,惟德之宅。”[9] p18 他生活放诞,不拘礼法,喜好虚无之谈,主张清静无为。六朝的多篇《高士传》都把荣启期列入其中。

欣赏艺术品必须具备一颗新生的心,随时准备抓住任何暗示。身为春秋时期的荣启期与魏晋时期的“竹林七贤”同时出现在砖画中,这种打破时空限制的做法,本身就暗示当时的人们已经有了把他们处理成神话人物的意味。

研究一下竹林七贤所处的时代背景,我们可以寻求更多的线索。陈寅恪先生提出的“竹林七贤”之名产生于东晋年间,这个时代所在的魏晋南北朝时期上承两汉,下接隋唐,时间跨度近四百年,是一个很有特色的历史时期。“魏晋之际,天下多故,名士少有全者”,[3] p98 部分士族文人有感于八王之乱以来的种种社会动荡,厌倦官场仕途的竟逐争斗,远离权力中心。他们兼言儒释而尤为推崇老、庄,任情傲物,善谈玄理,或为官不理事,以“朝隐”为乐,或纵迹山水不应征辟,以“山人”为荣,竹林七贤就适时出现了。它是由天竺佛家文化和我国传统文化的某些基因合成的,其产生与晋人的审美观念、心灵意识以及当时的社会历史背景均有千丝万缕的联系。他们放荡不羁、清高自傲、放浪形骸、啸傲山林,可以说是那个时代士人不满于政治的一种表现。

这个时期存在着由统一到分裂的混乱,然而文化艺术却奇异地飞跃发展,文学和绘画成就都很高。这是一个很矛盾的社会现象,然而历史就是如此,特别是这一时期的绘画,值得大书特书,不但绘画理论水平高,而且还出现了一批卓绝今古的大画家和绘画作品。这里包涵着几个重要因素:一是战乱流离虽给社会造成破坏,但却促进了民族文化和地域文化的交流与融合;二是佛学的兴起,导致美术的兴盛;三是士族的产生推动了文化艺术的发展。[10] (p86) 这一时期人们挣脱了正统儒学的精神羁绊,个性得到张扬,绘画艺术得以蓬勃发展,壁画、漆画从技法到形式都趋于高超。它的经历是一段急流险滩和峰回路转的航程,仿佛万里长江中的三峡,乱石穿云,惊涛拍岸,猿声哀啼,催人泪下。那险象环生的峭壁悬崖,那一泻千里的激浪狂澜,给勇敢者以选择,给智慧者以力量,

给秦汉时期的中国文明带来了新的活力, 又为隋唐时代的中国文明作了新的准备。

绘画的发展是墓葬绘画的基础, 在现实中“竹林七贤”作为绘画的对象似乎更具有偶像性或纪念性, 将七贤当作敬仰和渴慕的对象加以审视, 这是文人和贵族们的游戏, 民间就直接立七贤祠加以礼拜。墓葬中“七贤拼镶砖画”借用了现实生活中的某些功能, 如“七贤像”的神仙性, 但不是照搬, 因为使用环境的改变, 使得其功能做了某些相应的调整。在现实生活中为人们所触摸不及的“竹林七贤”, 在墓葬里一下子变成了墓葬主人的同道者, 他们并处一室, 只为着同一目的——升仙。在这里, 作为高士的七贤不但是墓主人的志同道合者, 而且还担当起了墓主人升往仙境的领路人。

图像分析是墓室壁画研究最关键的一个环节, 如果我们注意到“竹林七贤与荣启期”在墓葬壁画中的位置, 可能会更有助于理解其真实涵义。六朝画像砖已经发掘者数以千计, 但是在报告中准确描述画像砖位置者寥寥无几。从这为数不多的报告中, 我们仍可以找到关于“竹林七贤和荣启期”真实涵义的一些线索。

我们以几座对画像砖位置记载比较详细的墓葬资料为例。丹阳吴家村的拼镶画像砖为 10 幅, 建山金家村现存 12 幅, 由甬道至墓室, 分别为: 甬道顶部为日月, 甬道两壁为狮子, 在两重石门之间的甬道壁上为武士, “羽人戏龙”和“羽人戏虎”位于墓室前方上部, “竹林七贤和荣启期”位于墓室后部上方, “车马出行”位于“羽人戏龙(虎)”和“竹林七贤和荣启期”的下方, 由前而后分别为“骑马武士”“执戟武士”“执伞盖侍从”和“骑马乐队”四个画面。其余两座有“竹林七贤和荣启期”画像砖的墓葬中, 位置也大致相同。从发现竹林七贤和荣启期画像砖的墓葬中, 我们发现, 所有“竹林七贤和荣启期”的位置都在表现现实生活的仪仗队伍的上方, 和“羽人戏龙(虎)”的内容处于同一位置上。因此, 我们有理由认为, “竹林七贤和荣启期”在当时人的观念中是属于仙人一类的。[11] p66

这样一来, 我们就十分容易理解“竹林七贤和荣启期”在当时的意义了。狮子和武士是作为墓葬的守护者, 所以被安排在墓葬的前段, 主室是墓主的“冥藏”, 下面的几幅“车马出行”画像砖是墓主生前豪华生活的写照, 而上方的“羽人戏虎(龙)”实际上作为墓主升天的引导, “竹林七贤和荣启期”实际上是神仙生活的代表, 整个墓葬画像砖的内容反映的仍然是墓葬对神仙生活的渴求与向往。

又据《南史·齐本纪·废帝东昏侯》记载, 在南齐的玉寿殿“作《七贤》, 皆以美女侍侧”[3] p98)。在七贤像的身旁配置美女, 说明在崇尚清淡和玄理的时代, 高士们在道教的粉饰下, 慢慢褪去了尘间的烟火气息, 成为半人半仙的人间尤物, 有的干脆被人当作神仙。很显然, “七贤”在“高士”身份的基础上更进一步被抽象化了, 即朦朦胧胧地具有了神仙的身份。这样, “七贤”或高士身旁的美女便好解释了, 这些美女大都如

道家《抱朴子》中常常提到的如同人形的玉女或仙女, 玉女既是道家清修的旁侍, 也是神仙的导引。

从表现技法上看, 南京西善桥南朝墓到南齐三墓, 壁画中的人物变得越来越机械化, 人物也有意识的老人化。显然南齐时期壁画的意义在很大程度上转向对神仙的礼赞, 南齐三墓的题字甚至都出现了不同程度的错乱, 人物的个性特征逐渐湮没, 最终成为一种符号化的象征。[12] p74) 这时作者对具体人物的姓名已经不甚重视, 不把他们当作具有不同个性的个体来看待了。竹林七贤的放浪形骸及才貌性情受到时人推重, 作为人格表率, 所以墓室壁画中的七贤和荣启期形象是有所意旨的, 代表了时人的理想生活状态, 画面表现的是当时贵族的理想境界, 即以升仙为目的, 把自由奔放的仙界加以理想化了。

分析了南北朝时期以“竹林七贤与荣启期画像”为代表的高士题材在墓葬中的含义与功能, 认为这些人物画像建立在一种程式化基础之上, 原有的人物个性和故事情节已被淡化, 而成为理想化的隐士或神仙的象征。这类题材表达了为社会所普遍认同的丧葬观念, 因而受到当时不同社会阶层的喜爱。

参考文献:

- [1] 韩格平.《竹林七贤论》残句辑注——兼论《竹林七贤论》的文献价值[J].古籍整理研究学刊, 1992(6): 19-23.
- [2] 薄松年.中国美术史教程[M].西安: 陕西人民美术出版社, 2001.
- [3] 王伯敏.中国美术通史: 第二卷[M].济南: 山东教育出版社, 1996.
- [4] 周积寅.中国画卷辑要[M].南京: 江苏美术出版社, 2005.
- [5] 鲁力.也谈国宝砖画[J].东南文化, 2000(6): 62-63.
- [6] 万绳楠.陈寅恪魏晋南北朝史讲演录[M].合肥: 黄山书社, 1987.
- [7] 春秋战国.列御寇.列子·杨朱[M].景中, 译注.北京: 中华书局, 2007.
- [8] 李翰.汉魏盛唐咏史诗研究[D].复旦大学博士学位论文, 2005.
- [9] 南京博物院.试谈“竹林七贤及荣启期”砖印壁画问题[J].文物, 1980(2): 18-19.
- [10] 徐琛.中国绘画史[M].北京: 文化艺术出版社, 1998.
- [11] 姚义斌.六朝画像砖研究[D].南京艺术学院博士学位论文, 2004.
- [12] 罗宗真.六朝考古[M].南京: 南京大学出版社, 1994.

(责任编辑、校对: 李晨辉)

(上接第42页) 充满自信和勇气的内在精神活力也激发了设计者和工匠们的旺盛的创作热情和丰富的想像力。迄今的研究表明, 文字瓦当与砖文的设计制作, 一是由文人士大夫书写设计后交工匠烧制, 二是由监工的官吏或世专其业的文化工匠直接模印、刻画或书写。像模印、范制的瓦当文字以及用字较规范、书写较严谨的模印砖文, 一定有士大夫参与其事, 因为这些模印的文字瓦当与砖文一般是成规模地生产的, 通常用在显要的地方, 所以事先有人精心设计并注重其装饰性是很有必要的。而那些在未干的砖坯上、烧制成型的砖面上直接刻画或书写的砖文(在瓦当文字中极为少见), 一般都以实用为目的, 故很少考虑其装饰性, 也几乎不用篆书。

清代著名书法理论家刘熙载在《艺概》中说:“一代之书, 无有不肖乎一代之人与文者。”我想, 汉代瓦当、砖文的装饰意味, 突出地反映了汉代不同历史时期重雕饰的人文风貌, 正是刘说的很好注脚。

参考文献:

- [1] 中国社会科学院语言研究所词典编辑室, 编.现代汉语词典[M].北京: 商务印书馆, 1996年第3版.
- [2] 李砚祖.装饰之道[M].北京: 中国人民大学出版社, 1993.
- [3] 钱穆.秦汉史[M].北京: 生活·读书·新知三联书店, 2004.
- [4] 鲁迅.鲁迅全集·第九卷[M].北京: 人民出版社, 1981.
- [5] 李泽厚.美的历程[M].北京: 文物出版社, 1981.

(责任编辑、校对: 刘旋霞)