

【美术考古】

# 红峪村元墓壁画的“画中有画”形式再思

李清泉

**【摘要】**2008年4月发现于山西兴县红峪村的一座元代至大二年(1309)壁画墓,是模仿挂轴的一座典型墓例。作画者将当时墓葬壁画所流行的各种表现题材一齐搬进了挂画当中,从而使这些常见的壁画内容变成了画中之画。这里的“画中之画”,当是适应特定墓葬的特殊装饰需要而选定的一种艺术表现形式,从中可见一位智慧画工应对这一特定现实问题的图画智力。

**【关键词】**红峪村元墓;画中国画;茱萸;寿冢;墓葬壁画;模仿挂轴

**【作者简介】**李清泉,广州美术学院艺术与人文学院教授,研究方向:美术史(广东 广州 510261)。

**【原文出处】**《社会科学战线》(长春),2018.5.112~122

2008年4月发现于山西兴县康宁镇红峪村的一座元代至大二年(1309)壁画墓,以其精美的壁画而为人注意。<sup>①</sup>尤其特别的是,该墓墓室内部的绝大多数壁画内容竟以“挂轴”的形式出现,充分显示出一种画中有画的艺术趣致;其中,有些画面还配有题诗,更是反映了当时墓葬装饰的诗意化表达趋势。相关问题,王玉冬、郑岩等学者已有专门的论述。<sup>②</sup>与以上学者的着眼点不同,本文集中关心的,是该墓壁画本身的视觉表现问题——即由这种“画中之画”所造成的新的视觉语言逻辑,及其对墓葬空间的重塑问题。最终得出的认识是:红峪村元墓壁画中的许多挂画,应是画工应对一种特殊墓葬类型的一套特殊视觉表达方案。

## 一、不寻常的“挂画”

根据发掘报告,红峪村元墓位于村北3公里的山梁上,其西60公里为黄河;墓葬坐西朝东,平面呈八角形,因东壁开为墓门,墓室周壁的壁画内容实际分布在7个壁面,以及由各壁之间的倚柱所构成的8个长条形平面上(图1)。7个壁面和8个倚柱上的画幅,皆以黑色绘天头和地头,画心周围以细线表示镶边或套边,只是形态略有不同:前者画心呈正方形,天头上方无惊燕带,后者画心为长条形,天头上方有惊燕带。各画幅的表现题材或内容分别为:西壁,墓主夫妇对坐像,其南侧倚柱绘3名孝子,北侧倚柱绘2个僧人(图2);西南壁,荷花蒲草(图3),其南侧倚柱绘“蔡顺分椹”孝行故事;西北壁绘牡丹湖石图(图4),其

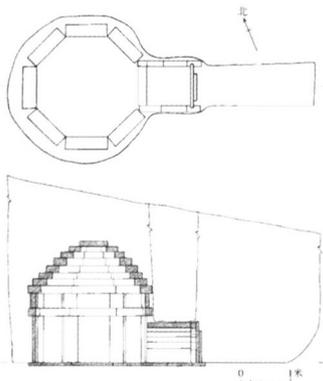


图1 红峪村元墓平、剖面图



图2 红峪村元墓西壁壁画“墓主夫妇像”等



图3 红峪村元墓西南壁壁画“荷花蒲草图”



图4 红峪村元墓西北壁画“牡丹湖石图”



图5 红峪村元墓西壁北侧依柱壁画“时礼涌泉图”



图6 红峪村元墓南壁画“孟宗哭笋图”“备酒图”“蔡顺分椹图”



图7 红峪村元墓北壁壁画“备茶图”



图8 红峪村元墓东南壁榻扇门与鞍马壁画

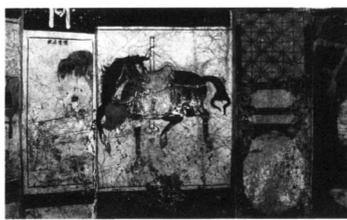


图9 红峪村元墓东北壁“黄香扇枕”、鞍马、榻扇门壁画



图10 红峪村元墓壁面上方的彩绘阑额、斗拱和檐椽等仿木构装饰

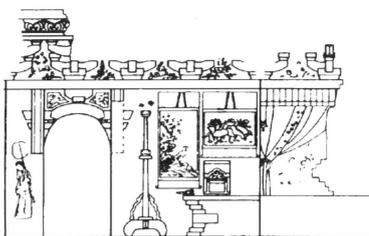


图11 洛阳邙山宋墓墓室西壁壁画线描图

北侧倚柱绘所谓“时礼涌泉”孝行故事(图5);<sup>③</sup>南壁是备酒图,其西侧紧接“蔡顺分椹”孝行故事,其东侧倚柱绘“孟宗哭笋”孝行故事(图6);北壁是备茶图(图7),其东侧倚柱绘“黄香扇枕”孝行故事;东南壁和东北壁,各绘一匹回首视向墓门方向的鞍马;位于这2幅鞍马图之间的墓门两侧倚柱表面,则是该墓壁画中唯一没有采取挂轴形式的2个壁面,所绘内容为直通上下的2个榻扇门(图8、图9)。此外,墓室各壁的上方还施有一周彩绘的阑额、斗拱和檐椽等仿木构装饰(图10)。也就是说,在上述壁画内容中,只有那2个榻扇门与墓壁上方的彩绘阑额、斗拱和檐椽装饰一

样,被视为这个地下居室建筑的组成部分,而其余的所有壁画内容,则全部被分门别类地装进了“挂轴”,看上去俨然一个地下画廊,或古人常说的“画堂”。<sup>④</sup>

挂轴,无疑是专为装堂铺壁而设计的一种中国画形式。根据巫鸿先生的最新研究,这种绘画形式可能最初出现于唐代,并在宋代定型,成为居室厅堂中的壁面挂设。<sup>⑤</sup>的确,发现于洛阳邙山的一座北宋壁画墓,其东西两壁绘有4幅对称的花鸟画挂轴,显然是目前所知绘有挂轴的一个较早的墓例(图11);<sup>⑥</sup>之后,北方地区金元时期墓葬中的这类发现又有多例,明显呈增多的趋势,表明正是受到当时地上居室流行挂画风气的影响。从这个意义上说,红峪村元墓壁画之所以满壁施以挂轴的形式,自然可以被理解为对地上“画堂”的模仿。

然而,很多迹象表明,红峪村元墓的画工,似乎并非仅仅想要为死者营造一个犹如人间“画堂”的墓葬,因为墓壁上的所有“挂画”,其表现题材——

如表现墓主家居生活的备酒图、备茶图、鞍马图、用以表达死者后人孝思的“二十四孝”图,以及夫妇合葬墓中所流行的墓主夫妇对坐像等,都是宋元时期墓葬壁画中所常见的。只是在当时的墓葬壁画中,这类题材通常不会呈现为“挂画”的形式。换句话说,如果隐去所有画面的画心以外部分——即去掉作品的“装裱”形式,这座墓葬会立刻变得和其他所有墓葬一样普普通通、了无新意了。

可以推想,绘制该墓壁画的画工显然是将自己所描绘的视觉图像划分为两类:一类属于建筑本身的建筑构件和装饰,这是画工心目中的实有之物;另

一类则是依附于这个建筑空间的“挂轴”——虽说挂轴也是一种实物存在,但挂轴当中所描绘的事物,则显然不过是一种虚拟的存在,与墓葬空间本身并不直接相关。然而,这一分类方式,却导致整个墓葬装饰在许多方面都不合常理,明显违背了以往的惯例。

众所周知,古人死如生,墓葬总是被理解为死者在地下的居所;也正因为如此,墓葬才被装饰打扮得宛如一座座人间家宅。然而,以一个地下或人间“家宅”的角度来观看红峪村的这座元代壁画墓,荷花蒲草图和湖石牡丹图是悬挂在家宅墙壁上的2幅地地道道的挂画,而4幅古代孝行故事图可以勉强作为挂画,来满足装堂铺壁的需要;其余的表现题材,都不适合以挂画的形式出现——因为这些题材,都是些北宋以来壁画墓中常见的“家居生活”题材,所绘物象,都被视为墓室中的实有之人和实有之物,与墓主人及其在地下的生活空间直接相关。

首先,“墓主夫妇对坐像”是迎合了唐代以降夫妇合葬墓的盛行,而从北宋开始风靡一时的一种墓葬艺术表现题材,其在墓葬中的实际意义,是表现死者灵魂(即“神主”)的在场——他们是整个墓葬空间的实际居有者,因而也就是这个地下家宅里的主人。以往发现的宋元时期墓主夫妇像材料很多(图12),但画在挂画或画屏当中的却十分罕见。<sup>⑦</sup>而该墓以挂画形式出现的“墓主夫妇对坐像”,不仅无助于显示出墓主人是这个地下家宅的居有者,反而使得他们在墓中的存在或其作为“神主”的意义,变得模棱两可、似是而非。

其次,“备茶图”与“备酒图”这类内容,显然都与墓主人的家居生活有关,无论是其中所描绘的酒具、

茶具和桌案,还是忙碌于各种活计的侍者,都是画工所能想到的、实际存在于这个地下家宅当中的事物,和正在发生于这个地下家宅里面的活动;它们是墓主人生活质量的象征和保障(图13)。被画进挂轴的茶具、酒具、桌案、侍女等,不但不能为这个地下家宅增加丝毫的诗情画意,相反却令人大有这些器具和人物都难以以为墓主人所实际使用和支配的顾虑。

还有,画在墓门两侧的鞍马,本也不过是墓主人衣食住行方面的一种保障而已,只是这类内容在条件允许的情况下,通常都被画在墓葬的前室或墓门甬道处;将这两匹马转移到挂轴当中,恐怕也不便于墓主人的日常驱使——即便墓主人确实对鞍马绘画有着特殊的审美爱好,那恐怕也不足以令画工置灵魂的实际生活需求于不顾,硬是先要满足他对“画”的喜爱。

基于以上情况,本文感到:虽说元代墓室壁画向“装饰化”和“艺术化”转变,是一个不争的事实;但这一总的趋势,似乎还不足以完全解释红峪村元墓壁画,为何全部采取挂轴形式这一特殊问题。

## 二、画像与题诗所透露的信息

红峪村元墓壁画之所以引人瞩目,不仅因为其模仿挂画的空前彻底,同时还因为其题写在3个主要画面当中的3段诗文和题句。这3段诗文题句,与3个主要画面之间的互文关系,似乎未曾引起太多的注意,读来十分耐人寻味。

该墓壁画中最为重要的画面,无疑是那幅墓主夫妇像(图14)。画面的中央绘一立屏,立屏前方设一条案,条案上方摆放着一个下承红莲几座、上盖荷叶状额首的牌位,牌位中央偏上部位以较为粗壮的正书,书写“祖父武玄圭”5个大字,“圭”字的右下侧和左下侧分别以小字题写“父武庆”“母景氏”;立屏和条案的前方,右侧绘袖手坐于圈椅



图12 内蒙古赤峰市元宝山元代壁画墓墓室后壁“墓主夫妇对坐像”



图13 河北宣化1号辽墓后室西壁备茶图



图14 红峪村元墓墓室西壁墓主夫妇像

袖手坐于圈椅

之上的男主人,左侧绘袖手坐于方凳之上的女主人,与牌位上的父、母之位刚好对应,说明即是武庆和景氏;武庆和景氏之间,还摆放着一个红色矮足小供桌,桌上有三足香炉和小盒等物;立屏的表面书有7行行书,内容为:“瘦藤高树」昏鸦,小桥流水」人家,古道西」风瘦马。夕阳」西下,已独不在」天涯。」西江月”。

墓主像背后设立书屏的做法,在宋元时期的墓葬壁画当中很常见,用意无非是想为墓主人所居的地下厅堂增加几分文雅,使其看上去更像是一个诗书人家。<sup>④</sup>发掘报告业已指出,这首所谓的“西江月”小令,实际源于传为马致远的《天净沙·秋思》词,其常见的版本最早见于元周德清的《中原音韵》,曰:“枯藤老树昏鸦,小桥流水人家,古道西风瘦马。夕阳西下,断肠人在天涯。”而元盛如梓《庶斋老学丛谈》卷中下所录,文字与前一版本略有差异,曰:“瘦藤老树昏鸦,远山流水人家,古道西风瘦马。斜阳西下,断肠人去天涯。”<sup>⑤</sup>可见这首词在当时的民间流传当中,虽然文字略有出入,但词意却是完全一致的。值得注意的是,题在立屏上的这首词,却似乎有意改变了《秋思》词的文意,将“断肠人在天涯”一句,改写成“已独不在天涯”。在本文看来,这一改动,与前面几句的意境格格不入,读来颇觉别扭,其背后的用意,不免令人感到既费解,又好奇。相关问题容稍后讨论。

现在,让我们将目光转向墓主夫妇像左侧的画面(图15)。这幅长条形挂轴的下半部分画面,描绘了



图15 红峪村元墓西壁南侧壁画

一排3个侧身朝向墓主夫妇的青壮男子,从其身高的些微差别来看,似有长幼之分。其中,身材略高的男子居于画面右侧,他头戴米黄色瓦楞帽,内着红色窄袖交领长袍,外穿交领右衽短袖衫,脚蹬黄色络缝靴,左手曲肘指向墓主夫妇像的方位,右手伸向右侧方,仿佛在引导后面的两位男子前来谒见墓主人;居中的男子,头戴

褐色瓦楞帽,内着团领米黄色窄袖长袍,外穿交领右衽短袖衫,脚蹬红色络缝靴,正袖手拱于胸前,侧脸面向其身后一人;个头略矮的最后一名男子,头戴红色笠帽,内着青灰色交领襦衫,外穿浅青交领右衽短袖衫,脚蹬褐色尖头短靴,腰间束带,手中捧着一个玉壶春瓶——这个玉壶春瓶,应是南壁备酒场面的一个延伸——面朝墓主夫妇像的方向。画面上方的空白位置有5行题字。前4行,为四句文意浅白的诗文,曰:“安厝(厝)尊灵至孝贤」西州」尔得皆先」荣昌」后代绵又继」岁服人心乐自然」”;最后一行是纪年题记,曰:“维大元至大二年岁次己酉蕤宾有十日建。”

结合画面人物活动和所题诗文的“安厝尊灵至孝贤”“荣昌后代绵又继”之类字句,可知这里的3个男子,应是武庆夫妇的3个儿子;至大二年(1309)为父母建造此墓的,应当正是他们3人。

最后再来看墓主夫妇像右侧的那个画面(图16)。在这个与上一挂轴形制一致的画面中,画有一大一小两个光头人形象,被发掘报告描述为“两个出家人”。其中,年岁较长者,身穿深褐色右衽交领广袖长袍,脚着黑色圆头布鞋,双手捧一带托的茶盏——这个茶盏,显然也可以被视为北壁备茶场面的一个延伸;年岁较幼者,身穿浅色右衽交领长袍,双手捧一灰色包裹,包裹内露出一不明红色物品。画面上方的空白处亦有4句题诗,曰:“莹(莹)域皆然莫悬量」尽忠孝子岂容常」,但愿」尊公千岁后,子孙」无不出贤良。”<sup>⑥</sup>

这里先要说明的是,关于这两个光头人形象,虽说发掘报告的“僧人”说亦非全无道理,但这两人的头上并无戒疤,穿的又不是明显的僧装,所持之物更是不见有能够辨识的佛教法器,估计即便曾经入过寺院,也不见得真正受过戒;相反,从两人的面目和头大手小等身体特征来看,其年龄比



图16 红峪村元墓西壁北侧壁画

前一幅画面中的3个成年男子明显要小,故显然应是2名年幼未冠的孩童。更何况,这一画面与前两个画面之间的位置关系,以及该画当中“子孙无不出贤良”之类题句,也都在暗示着这两个光头男童形象应是武庆夫妇的孙辈。

至此,墓主夫妇像两旁的画面分别描绘了武庆夫妇的儿孙们,可谓殆无可疑之处。这样一来,在这座墓葬中实际出现了包括墓主夫妇在内的三代人的画像;如果再计入写在牌位上的“祖父武玄圭”,则已故的和当时尚且健在的一门四代,全都汇聚于一堂了。所以说,将这3幅画像合而观之,简直就是一幅四世同堂的“家庆图”。<sup>⑩</sup>

然而,面对这样一座墓葬,我们还是会对其超乎常情的装饰逻辑,感到一连串的不解和迷茫。

首先,墓中绘制墓主夫妇像,本是北宋以来的一种流行现象;可是像红峪村元墓这样,将当时显然还年轻健在的墓主人儿孙们绘进墓葬的情况,虽非绝无仅有,但也是所见很少的。<sup>⑪</sup>因为在常人的心目中,墓葬毕竟是一个死亡空间。那么究竟是什么原因,使得画工将墓主人的儿孙们也一同绘进墓葬了呢?仅仅是因为示孝的需要么?

其次,从该墓残留的骨骸遗迹可知,死者仅为一男一女,表明该墓即是武庆夫妇的合葬墓,不是家族丛葬墓;可是,造墓者为什么要将已故的“祖父武玄圭”的名字也写进这座墓葬,而且还以牌位的形式,将其安置在立屏的中央呢?难道只是为了让刚刚故去的父母在地下继续供奉其祖父的亡灵?

再次,事实证明,在晚唐以降的祖先祭祀活动中,肖像早已等同于甚至很大程度地取代了传统的牌位——“木主”。<sup>⑫</sup>假定建造该墓时武玄圭和武庆夫妇都已先后去世,那么为什么武庆夫妇的灵魂可以以画像的形式来表现,而武玄圭的灵魂则要转换成传统的牌位或木主形式呢?在这组仿佛四世同堂的肖像性画面中,画工究竟为什么要将武庆夫妇及其儿孙们归为一类,而偏偏又要以这样一种冷冰冰的方式,将辈分最高的“祖父武玄圭”与他们截然分隔开来?

这些问题,令我们回想起那2个光头孩童画面中的题画诗里的一段话语:“但愿尊公千岁后,子孙无

不出贤良。”这里所谓“尊公”,显然是题书者对出资造墓者父亲的尊称;所谓“千岁后”,即千年之后,义同我们今天所说的“百年之后”。这等于是在说,墓主人武庆当时依然健在;而刚刚建成的这座墓葬,只不过是一座为他防老的“寿冢”或“生茔”。<sup>⑬</sup>

由此再看题诗末尾的那段纪年题记——“维大元至大二年岁次己酉蕤宾有十日建”,仿佛也别有一番意味。

### 三、蕤宾时节与红峪村元墓的营建

有关这段纪年题记,发掘报告已据《礼记·月令》等文献,指出:“仲夏气至,则蕤宾之律应”,“蕤宾”即指时值仲夏的五月。也就是说,这座墓是至大二年的五月十日(农历)建成的。可是为什么题书人不直写“五月十日建”,而偏要用“蕤宾”这个与古代音律有关的时节名称来指代?除了暗指农历五月,“蕤宾”这个概念还有没有什么其他意涵呢?

首先,蕤宾是自古以来飨荐宗庙以安定社稷的例定之月。《国语·周语下》曰:“蕤宾,所以安靖神人,献酬交酢。”<sup>⑭</sup>《汉书》曰:“蕤宾:蕤,继也,宾,导也,言阳始导阴气使继养物也。”<sup>⑮</sup>杜佑《通典》曰:“奏蕤宾,歌[函](林)钟,以祀宗庙。(蕤宾,所以安静[神人](社稷),祖宗有国之[本](大),故奏蕤宾以祀之。)”<sup>⑯</sup>《册府元龟》引《隋书·乐志》曰:“明堂宗庙,所尚者敬,蕤宾是为敬之名,复有阴生之义,故同奏焉。”<sup>⑰</sup>直到明代,朱载堉所撰《律历融通》中还说:“五月也,律中蕤宾。蕤宾者,言阴气幼少,故曰蕤痿;阳不用事,故曰宾……其于十二子为午。午者,阴阳交,故曰午。其于十母为丙丁。丙者,言阳道著明,故曰丙;丁者,言万物之丁壮也,故曰丁。”<sup>⑱</sup>可见阴历的五月,被视为一个阳气下降、阴气上升、万物开始生长发育的时节。所以,在这个时节祭祀宗庙,安定祖宗、社稷,也便成为古代中国的一个通行的习俗,甚至被认为有利于家族后代的繁衍生息。至于其在民间的实践情况,也有相关的祭文和诗文可证。如宋人翟汝文有《夏至祭文》:“伏以日永星火,律中蕤宾,当禴事之恭修,感天时而增慕,仰惟先烈歆此荐羞,伏惟尚飨。”<sup>⑲</sup>范成大有《夏至》诗:“石鼎声中朝暮,纸窗影下寒温。逾年不与庙祭,敢云孝子慈孙。”<sup>⑳</sup>这类祭文和诗文,或直接或间接地透露了五月时节民间祭祖习俗

的存在。

其次,“蕤宾”不仅泛指农历的五月,也特指五月初五日(端午),称为“蕤宾节”。这一天,是中国传统的五个“腊日”之一,称为“地蜡”。许多道教文献都记载说,腊日宜于斋戒和祭祀祖先。如唐道士朱法满在其所著的《要修科仪戒律钞》卷八中,就引用了《圣纪经》的说法说:“正月一日,名天腊;五月初五日,名地蜡;七月七日,名道德腊;十月一日,名民岁腊;十二月节日,名王侯腊。五腊通三元,名八解日,皆可设净供,建斋求福,兼祀先亡,名为孝子,得福无量。余日名为淫祀,有罪。”<sup>②</sup>按:所谓“三元”,指的是正月十五日、七月十五日和十月十五日;三元日与五腊日合称“八解日”。照这一说法,一年当中只有这八个“解日”,才适合建斋祈福、兼祀先亡,否则不但不会得到福报,反而会获罪。再如,宋元时期符箓道派的道法总集之一《上清灵宝大法》中说:“凡腊日,按天尊所说《父母恩重经》,此日宜斋戒,祭祀先亡祖考,诵经行道,拔度亡者,名为孝子。余日祭祀,非缘淫祀,亦亡者不祭,所祀不获其福。”<sup>③</sup>由此可见,每年当中的五个“腊日”,被视为孝子祭祀先亡祖考的例定时日。

再次,“蕤宾”既然亦指端午节这一传统节日,端午期间为祛病禳灾,家家蒲艾簪门,彩丝虎符系臂,互祝老人长寿、子嗣平安的特定习俗,<sup>④</sup>自然会与蕤宾时节的祖祭习俗相重叠、相交织,从而为这个祠祀先人的例定期节罩染了一重浓郁的向生气息。权德舆《端午日礼部宿斋有衣服彩结之贶以诗还答》曰:“良辰当五日,偕老祝千年。彩缕同心丽,轻裾映体鲜。寂寥斋画省,款曲击香笏。更想传觞处,孙孩遍目前。”李商隐《端午日上所知衣服启》,有“伏愿永延松寿,长庆蕤宾”<sup>⑤</sup>之句;北宋胡宿撰《皇后合端午帖子》词曰:“蕤宾干气盛炎方,坤德资生茂百昌;西域葡萄初蔓衍,成周瓜瓞更绵长。”<sup>⑥</sup>元无名氏《中吕·迎仙客·五月》曰:“结艾人,赏蕤宾,菖蒲酒香开玉樽。”<sup>⑦</sup>明人郑真亦有端午诗云:“椿庭孝养舞斑衣,玉律蕤宾正及时;毛义已应称孝子,惠连终不似常儿。淮鱼细斫银丝脍,闽果新供锦荔枝;海上仙山如可到,便从王母醉瑶池。”<sup>⑧</sup>这些运思挥毫于端午期间的诗词章句,归结起来,无外乎表达了对老人长生的祝

愿和对子孙繁昌的希冀——当然,还有传统文化的孝亲情思流溢于其间。

此外还有,按阴阳五行之学说,四季之月以阳干为天德,五月天道在西北方之乾位,合于天德,因而是适合兴土功、营宫室的好时节。如,清《御定星历考原》引宋人《堪輿经》曰:“天德者,正月丁,二月坤,三月壬,四月辛,五月乾……五月阴气将生,乾道变化也。”<sup>⑨</sup>又引宋人《乾坤宝典》曰:“天德者,天之福德也,所理之方,所直之日,可以兴土功,营宫室。”<sup>⑩</sup>营建墓葬亦当不能例外。

如将红峪村元墓放在这样一种时令文化的背景下来考虑,我们便不难确信,正是因为临近“蕤宾”这样一个具有特殊文化意味的时节,武庆的3个儿子们才想到了已经过世的祖父和尚且健在但已经年老的双亲;所以,为年老的双亲建一座寿冢,并以其兼为供祭祖父灵位之所,显然是他们当时所能想到的一种既能体现对长辈的孝道、又可能令后辈因此得福的孝行和善举。

无独有偶,发现于河北涿州的一座元代壁画墓——李仪夫妇合葬墓,建于至顺二年(1331),葬于

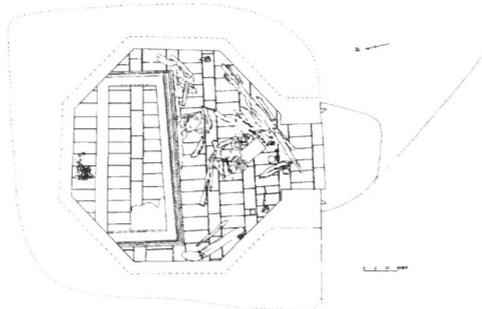


图 17 河北涿州元至顺二年李仪夫妇墓平面图



图 18 河北涿州元至顺二年李仪夫妇墓墓室北壁壁画



图19 河北涿州元至顺二年李仪夫妇墓  
墓室东壁奉侍图壁画线描本



图20 河北涿州元至顺二年李仪夫妇墓  
墓室西壁备宴图壁画线描本

惠宗至元五年(1339),更是一座确切无疑的寿冢或生莹。该墓坐北朝南,平面八角形,墓室后方砌棺床(图17),八角形墓室的北壁、东北壁和西北壁绘竹雀围屏与帐幔(图18);靠近墓门两侧的东南壁和西南壁绘孝义图;而东、西两壁,则分别绘奉侍图(图19)与备宴图(图20)。其中,奉侍图与备宴图中的两段墨书题记,明确交代了该墓的性质和建造时间——“长男秉彝造此寿堂”“至顺二年五月十五日造”等消息;其中还特别提到这个寿堂的主人李仪的生日——“正蕤宾节生”,以及他平素“严斋正五九月,又常怀济众之心,爱成人美事,故秉彝知父百千年后端居神道”的信息。<sup>⑧</sup>估计,蕤宾节在当时很有可能被视为建造寿冢的好时光之一。

至此,关于红峪村元墓壁画中的墓主夫妇像、孝子孝孙像,乃至备酒备茶图和鞍马图为什么采取了“挂画”的形式,看来只能被理解为画工用以缓解、消弭一套惯用的墓室壁画装饰题材与“寿冢”“生莹”之类特殊墓葬之间矛盾张力的一个智慧的手段。因为壁画中的肖像挂画,即在着意强调主人们只是以“画”的形式出现的,其本人并不在墓中。这,或许也是书屏中,为何将《天净沙·秋思》词的末尾一句,改作“已独不在天涯”的原因所在。如前所述,该墓西距黄河60公里,属于偏僻的吕梁山地区,而且是位于红峪村村北3公里以外的一道山梁上,可见其周围环

境至今依然比较荒僻。因此可以设想,当年该墓装绘期间或即将竣工之日,或许正当某个夕阳西下之时,画工(抑或是墓主人的家人)环视墓外的一派空寂清凉之景,再转观这座墓内的一堂“其乐融融”之象,心中不免悲喜交集,脑海里油然浮现出马致远那首脍炙人口的小令,于是在书屏上写下了:“瘦藤老树昏鸦,小桥流水人家……”然而,他显然十分明了这座墓实际是一座为武庆夫妇防老的“生莹”或祈愿墓主人长命百岁的“寿冢”,于是便将原词的“断肠人在天涯”一

句,改作“已独不在天涯”。毕竟,按照前文分析的图像话语逻辑和文字话语逻辑,画工于荒郊野外为这座墓画壁时,武庆夫妇显然仍在自己的家中,与儿孙们共享着天伦之乐。

### 余论

综合以上讨论,我们不难得出以下认识:红峪村元墓并不是一座普通的墓葬,它是武庆夫妇的儿子们于一个具有特定文化意味的蕤宾时节(农历五月),为了表达对当时尚且健在的双亲的孝心,而特意而为武庆夫妇预修的一座寿冢;虽说墓室壁画的“挂画”化已是金元时期墓葬装饰的一个显著趋势,但红峪村元墓壁画中的挂画却绝不止是对当时地上“画堂”的简单仿效,相反在更大程度上,它是画工应对“生莹”这类特殊墓葬的一套具有特定形式寓意的视觉表达方案——在并不改变当时墓葬装饰流行题材的前提下,这套“画中有画”的形式语言,有效地规避了画像将给人造成的人已入墓错觉,匠心独运地暗示出墓主人只是以“画”中影像的形式存在于墓中,而真实的主人并不在场。

当然,对红峪村元墓的上述认识,也给我们带来了几点有益的启示。其一,建造生莹寿冢的传统古来有之,<sup>⑨</sup>宋元时期更不乏其事。在现有考古发现中,仅是其中有文字明确题为“寿堂”的,就有北京地区的辽代韩佚墓、<sup>⑩</sup>四川成都、大足和荣昌的3座宋

墓、<sup>③</sup>山西屯留康庄工业园元墓(M2),<sup>④</sup>以及本文前面提到的河北涿州元代李仪夫妇合葬墓等;没有明言为“寿堂”的生莹,自然还有很多。从目前所掌握的材料看,宋元时期的生莹,除少数仍带有作为道教解注器的木人、石真和买地契,<sup>⑤</sup>在墓葬装饰方面,似乎很难看出与一般墓葬有何差别。而红峪村元墓,不见有任何与道教解注器有关的痕迹,<sup>⑥</sup>但画工却以“挂轴”的壁画形式来消解了“生”与“死”的矛盾,有效达成了对一座“生莹”的视觉化表述,因而可被视为对原有道教生莹话语的一次革新。这一革新尝试,无疑透露了当时涉及生莹营造的一些新的观念动态,值得在今后的研究中密切注意。其二,古人造墓,似乎是无时不可、无时不为的;但红峪村元墓的营造日期,却为我们提供了一把打开其意义黑箱的有效钥匙,提示我们不同的时间有可能赋予墓葬以极不相同的意义。其三,这座墓葬的画中有画,以及画中肖像与木主等形式语言的有机变换,<sup>⑦</sup>无疑也显现出当时画工乃至世人区分处于同一时空中的现实事物与非现实事物的图画智力,对于理解中国古代绘画之形式语言与符号学逻辑,更有弥足珍贵的启发价值。

#### 注释:

①山西大学科学技术哲学研究中心、山西省考古研究所、山西博物院:《山西兴县红峪村元至大二年壁画墓》,《文物》2011年第2期。

②王玉冬:《蒙元时期墓室的“装饰化”趋势与中国古代壁画的衰落》,载巫鸿、朱青生、郑岩主编:《古代墓葬美术研究》第2辑,长沙:湖南美术出版社,2013年,第339-357页;郑岩:《夕阳西下——读兴县红峪村元代武庆夫妇墓壁画札记》,载巫鸿、朱青生、郑岩主编:《古代墓葬美术研究》第3辑,长沙:湖南美术出版社,2015年,第253-272页。

③何有祖:《山西兴县红峪村墓所出元至大二年壁画“时礼涌泉”孝行图解读》,载武汉大学历史文化学院主编:《珞珈史苑》2011年卷,武汉:武汉大学出版社,2012年,第231-236页。

④如唐李肇《翰林志》所记:“翰林院又北为少阳院……厅西舍之南,其一门,待诏戴小平尝处其中死而复生。因敞为南

向之宇,画山水树石,号为画堂。”文同《嘉川道中寄周正孺诗》有云:“争如画堂上,日日听新词。”辛稼轩《为婶母王氏庆七十感皇恩》词有云:“遥想画堂,两行红袖。妙舞清歌拥前后。大男小女,逐个出来为寿。一个一百岁,一杯酒。”

⑤巫鸿:《墓葬考古与绘画史研究》,载巫鸿、朱青生、郑岩主编:《古代墓葬美术研究》第4辑,长沙:湖南美术出版社,2017年,第1-26页。

⑥洛阳市第二文物工作队:《洛阳邙山宋代壁画墓》,《文物》1992年第12期。

⑦唯一例外的是内蒙古凉城县后德胜元墓,该墓室后壁描绘墓主夫妇家居图,东、西两壁绘孝行故事。由于壁画的周边皆有黑色边框,所以看上去颇似画屏的形式。参见内蒙古自治区文化厅文物处、乌兰察布盟文物工作站:《内蒙古凉城县后德胜元墓清理简报》,《文物》1994年第10期。

⑧杨爱国:《墓室题诗——中国古代墓葬诗歌装饰初探》,《中国美术研究》2016年第1期。

⑨山西大学科学技术哲学研究中心、山西省考古研究所、山西博物院:《山西兴县红峪村元至大二年壁画墓》,《文物》2011年第2期。

⑩此题诗中“尽忠孝子”的“忠”字,原报告录文误作“终”,今据图像显示的文字改正。

⑪相关讨论,参见李清泉:《“一堂家庆”的新意象——宋金墓主夫妇像与唐宋墓葬风气之变》,载巫鸿、郑岩、朱青生主编:《古代墓葬美术研究》第2辑,长沙:湖南美术出版社,2013年,第319-338页。

⑫就目前所知的同类情况,较为明确的似乎只有2例,即发现于陕西甘泉的一座金代壁画墓和发现于陕西蒲城洞耳村的一座元代壁画墓。分别参见王勇刚:《陕西甘泉金代壁画墓》,《文物》2009年第7期;陕西省考古研究所:《陕西蒲城洞耳村元代壁画墓》,《考古与文物》2000年第1期。

⑬李清泉:《墓主像与唐宋墓葬风气之变——以五代十国时期的考古发现为中心》,载石守谦、颜娟英主编:《艺术史中的汉晋与唐宋之变》,北京:北京大学出版社,2016年,第291-324页。

⑭有关“寿冢”和“生莹”的资料很多,可参见张勋燎、白彬:《中国道教考古》5,北京:线装书局,2006年,第1383-1450页。

⑮徐元诰:《国语集解》卷3《周语下》,王树民、沈长云点校,北京:中华书局,2002年,第115页;郑玄注、孔颖达疏:《礼记注疏》卷16“月令”,载阮元校刻:《十三经注疏》,北京:中华书局,1980年,第1369页;卫湜《礼记集说》解释说:“按何氏胤曰:《周语》:‘安静神人,献酬交酢’者,乾九四。是月阳反于下

为复,阴生阳中为姤,各应其时,所以安静,是安静神人也。阴生为主,阳谢为宾,宾主之象,献酬之礼。献酬又酬之,阴阳代谢之义也。”参见卫湜:《礼记集说》卷42,载《景印文渊阁四库全书》第117册,台北:台湾商务印书馆,1986年,第832页。

⑩《汉书》卷21上《律例志第一上》;张虚:《月令解》卷5,载《景印文渊阁四库全书》第116册,台北:台湾商务印书馆,1986年,第562页。

⑪杜佑:《通典》卷142《乐二》,颜品忠等校点,长沙:岳麓书社,1995年,第1905页。

⑫王钦若等:《册府元龟》卷566《掌礼部·作乐第二》,载《景印文渊阁四库全书》第912册,台北:台湾商务印书馆,1986年,第56页。

⑬朱载堉:《律历融通》卷3,载《景印文渊阁四库全书》第786册,台北:台湾商务印书馆,1986年,第607页。

⑭翟汝文:《忠惠集》卷10,载《景印文渊阁四库全书》第1129册,台北:台湾商务印书馆,1986年,第300页。

⑮范成大:《石湖诗集》卷23,载《景印文渊阁四库全书》第1159册,台北:台湾商务印书馆,1986年,第774页。

⑯朱法满:《要修科仪戒律钞》卷8“斋日钞”条,载张继禹主编:《中华道藏》第42册,北京:华夏出版社,2004年,第195页。按:此段引文中的“十二月节日,名王侯腊”与《中华道藏》所收成书于隋唐的《洞玄灵宝太上六斋十直圣纪经》相应文字略有出入,后者作“十二月腊日,名王侯腊”。参见张继禹主编:《中华道藏》第4册,北京:华夏出版社,2004年,第185页。

⑰宁全真授、王契真纂:《上清灵宝大法》卷8“斋戒禁忌门·五腊”条,载张继禹主编:《中华道藏》第33册,北京:华夏出版社,2004年,第236页。

⑱《风俗通义校释·佚文》云:“五月五日以五彩丝系臂,名长命缕,一名续命缕……辟鬼及兵,令人不病温,亦因屈原。”以后相沿成习,直至近现代还在延续。参见应劭撰、吴树平校释:《风俗通义校释》,天津:天津人民出版社,1980年,第414-415页。

⑲李商隐:《李义山文集笺注》卷5,载《景印文渊阁四库全书》第1082册,台北:台湾商务印书馆,1986年,第357页。

⑳胡宿:《文恭集》卷28《帖子词》,载《景印文渊阁四库全书》第1088册,台北:台湾商务印书馆,1986年,第864页。

㉑无名氏:《中吕·迎仙客·五月》,载隋树森编:《全元散曲》,北京:中华书局,1964年,第1683页。

㉒郑真:《荜阳外史集》卷92,载《景印文渊阁四库全书》第1234册,台北:台湾商务印书馆,1986年,第550页。

㉓《御定星历考原》卷3,载《景印文渊阁四库全书》第811

册,台北:台湾商务印书馆,1986年,第39页。

㉔《御定星历考原》卷3,载《景印文渊阁四库全书》第811册,台北:台湾商务印书馆,1986年,第39页。

㉕河北省文物研究所、保定市文物管理处、涿州市文物保管所:《河北涿州元代壁画墓》,《文物》2004年第3期。有关该墓壁画文化内涵的讨论,可参看邹清泉:《“三教圆融”语境中的元代墓葬艺术——以李仪墓壁画为例》,《南京艺术学院学报》(艺术与设计版)2014年第2期。

㉖如东汉赵岐“先自为寿藏,图季札、子产、晏婴、叔向四像居宾位,又自画其像居主位,皆为赞颂”,参见《后汉书》卷64《赵岐传》;东吴范慎在武昌自造冢,名长,作“长室”,参见《太平御览》卷547《礼仪部三八》之《冢墓三》,石家庄:河北教育出版社,1994年,第378页;西胡梁国儿,“于平凉作寿冢,每将妻妾入冢饮饗”,参见《晋书》卷118《载记·姚兴下》;东魏傅永曾于北邙山买地数亩造坟,谓其子曰:“此吾之永宅也。”参见《魏书》卷70《傅永传》;等等。

㉗黄秀纯等:《辽韩佚墓发掘报告》,《考古学报》1984年第3期。

㉘蒋美华:《四川大足县继续发现带精美雕刻的宋墓》,《文物参考资料》1955年第8期;四川省博物馆、荣昌县文化馆:《四川荣昌县沙坝子宋墓》,《文物》1984年第7期;成都市文物考古工作队:《四川成都市西郊金鱼村南宋砖室火葬墓》,《考古》1997年第10期。

㉙该墓建于元至元十三年(1276),第一次下葬的年代为至元二十二年(1285),至大德八年(1304)才最终完成合葬,显然是一座造于墓主人生前的生茔:其题记文字中有“受堂公韩赉”字样,估计其所谓的“受堂”,应系“寿堂”二字的笔误。参见山西省考古研究所、长治市文物旅游局等:《山西屯留县康庄工业园区元代壁画墓》,《考古》2009年第12期。

㉚从目前情况看,这类材料多出自南方地区的四川、贵州与江苏、江西等地。参见张勋燎、白彬:《中国道教考古》第5卷,北京:线装书局,2006年,第1384-1499页。

㉛该墓因为发掘前已被盗掘,有无随葬器物遗失的情况不得而知,但根据以往的发现,宋元时期一般社会阶层的墓葬随葬器物普遍很少。

㉜先是,山西文水北峪口的一座元墓和山西交城的一座元墓,也都发现过墓主夫妇画像中间带有长辈牌位的现象,可见与红峪村元墓属于同样的情况,所以也不排除为“生茔”的可能。参见山西省文物管理委员会等:《山西文水北峪口的一座古墓》,《考古》1961年第3期;商彤流、谢光启:《山西交城县的一座元代石室墓》,《文物季刊》1996年第4期。