

← (上接11版)

号墓漆棺侧板彩绘的瑞兽与童子、湖东棺板启门图和门卫图等大同北朝艺术博物馆藏棺板画等,以上棺板画多是棺板画的某一部分,保存情况不等,有的内容较多,有的较少。按具体内容看,包括墓主人画像、狩猎场面、生活场面、主人出行、集体宴饮、将士操练和门卫等。

三类图像的面积有大小之别,从制法看,前两类有地仗层,第三类无地仗层,是在木板上先上漆、后绘画。

归纳以上三类壁画内容,可以分为墓主人宴乐图、牛车鞍马出行图、露天宴乐图、狩猎图、武士图、伏羲女娲图、怪兽图、武士图、胡商图、农庄图、山水图、星象图、将士操练图、启门图、伎乐图、佛像图、飞天图、门吏图、四神图等。涉及到北魏社会很多方面。其中,见于甬道的主要是天王图、伏羲女娲图、龙凤图和镇墓兽图,其余图多见于墓室。墓葬图像是一种特殊的历史资料,它表现的社会生活,有的史书缺载,有的语焉不清,故而释读图像内涵,考察图像的来龙去脉,有助于了解当时的文化和社会风情。下面选择几组图像简略考察。

武士图。大同沙岭北魏壁画墓甬道两壁即绘有武士立像,武士戴盔披甲、大眼阔口、面目狰狞、身着盔甲,脚穿黑履,面向墓门。一个是右手持盾、左手握刀,另一个武士左手举刀。

怀仁丹阳王墓甬道也绘武士图像,西壁武士身形健硕,上身裸露,穿短裙,赤足,周身缠绕帛,周围装饰莲花或莲蕾。西壁武士有三头,左手持长柄锤、右手持长兵器。东壁武士有四臂,右手又腰和上举、左手持长兵器和长柄锤。

大同文瀛路壁画墓甬道东壁也绘有武士形象,卷发、尖耳,眉心间有一目,身体健硕,上身裸露,赤脚,周身缠绕红色

帛,左手持黑色长柄锤,右手持长兵器。

迎宾大道北魏 M16 甬道壁画也有武士形象,该墓甬道南壁武士面向墓道,头戴白色兜鍪护耳盔,上身穿鱼鳞状护颈白色铠甲,下身穿着菱形铠甲裤,双手拄剑于胸前,脚穿黑鞋,踏于圆形覆莲台之上。甬道北壁武士头戴白色护耳兜鍪,上身穿鱼鳞状护颈铠甲,下身穿着菱形铠甲裤,双手于胸前斜握长矛,脚穿黑鞋踏于圆形覆莲台之上。

此外在解兴石堂、张智朗石堂前壁门两侧,也有武士形象。

这些形态怪异的武士,威风凛凛,守护着墓门,意同守护大门或殿堂,应该是中国较早的天王形象,特别是怀仁丹阳王墓武士,三头四臂,与后世天王极为相似。天王形象出现于墓内,与佛教在平城的传播有关。从北魏道武迁都平城,佛教就开始在平城传播,《魏书·释老志》记载:

天兴元年(398),下诏曰:“夫佛法之兴,其来远矣。济益之功,冥及存没,神踪遗轨,信可依凭。其敕有司,于京城建饰容范,修整官舍,令信向之徒,有所居止。”是岁,始作五级佛图、着闾崛山及须弥山殿,加以缋饰。别构讲堂、禅堂及沙门座,莫不严具焉。太宗践位,遵太祖之业,亦好黄老,又崇佛法,京邑四方,建立图像,仍令沙门敷导民俗。

这是佛教在平城的最早记载,随后太武帝时,

凉州自张轨后,世信佛教。敦煌地接西域,道俗交得其旧式,村坞相属,多有塔寺。太延中,凉州平,徙其国人于京邑,沙门佛事皆俱东,象教弥增矣。

《水经注》也记载:

东郭外,太和中,闾人宕昌公钳耳庆时,立祇洹舍于东皋,椽瓦梁栋,台壁根陛,尊容圣像,及床坐轩帐,悉青石也。图制可观,所恨惟列壁合石,疎而

不密。庭中有《祇洹碑》,碑题大篆,非佳耳。然京邑帝里,佛法丰盛,神图妙塔,架跨相望,法轮东转,兹为上矣。

文成帝和平初年(460),命高僧昙曜修建云冈石窟,同时平城内部也出现大量佛教寺院,著名的如八角寺、五辂大寺、天安寺、永宁寺等,天王形象大概就在佛教传播或修建寺院的过程中传入平城。云冈石窟有护法形象,如第9窟和第10窟,在窟门两侧,各有一尊护法,左右对立,手执武器。在这种背景下,天王逐步由寺院的守护神,转变为墓葬的守护神。同时,在这种背景下,墓葬中也出现纯佛教的石堂绘画,如前面提到的富乔发电厂出土石堂中的二佛并坐图、坐佛图、飞天图以及供养人图等。

人面兽身或兽首兽身图。如大同沙岭北魏壁画墓甬道内,在武士的身后一侧,各有一个兽首人身的异兽形象,头下身上,前肢着地,面朝墓门。两兽均为男相,宽圆的面庞,还蓄留胡须。类似异兽图也见于御东建筑工地所出北魏太安四年石堂正面武士俑两侧。

这种人或兽面的异兽,是人和几种动物的组合,应是墓中经常可见的镇墓兽。镇墓兽最早见于战国楚墓,魏晋南北朝时期开始流行。墓中镇墓兽多以模型出现,这是以图像形式出现。

伏羲女娲图。绘于沙岭北魏壁画墓甬道,两人头戴花冠,双手袖于胸前,上半身是人身,下半身呈龙蛇体,龙蛇盘绕,交缠在一起。两人头部中间有一围绕火焰纹的摩尼宝珠。画面的右边有一龙尾上卷的长龙,龙头刻画清晰。东汉王延寿《鲁灵光殿赋》中记载伏羲女娲是“伏羲鳞身,女娲蛇躯”,指明伏羲下半身是龙身,女娲下半身是蛇,所以他描述为“鳞身蛇躯”。

伏羲女娲图是中国传统图像,在汉墓和河西魏晋墓葬经常出现,北魏墓出现不多。汉晋

推崇此图,视为诸神之首,乃因他们是传说中人类始祖,怀有感恩之意。同时,将他们画在一起,又具有生殖繁衍的祈愿。该图存在于破多罗氏墓中,令人不禁有些惊讶,惊愕之余,推测到一种可能性,即破多罗氏虽是鲜卑别种,然而择取伏羲女娲图,至少说明破多罗氏认同伏羲女娲,并且开始吸取汉族先祖文化。

墓主人图像。墓室壁画内容较多,精彩纷呈,绝无重复,似无规律,但仔细观察可以发现,也有一定规律可寻。最明显者,就是每个墓室壁画,只有一个中心,即墓主人图像。大同沙岭北魏壁画墓、云波里北魏壁画墓、太安四年解兴石堂壁画和大同智家堡北魏墓石堂壁画都是夫妻并坐于榻上,男右女左,唯富乔发电厂壁画墓是男主人独坐床榻。

无论夫妻并坐,或是男主人独坐,前面一概陈列着酒食,旁侧站立着侍者,此类图习惯称之为“墓主人宴饮图”。绘制该图的目的,是为保留墓主肖像,显示墓主的地位和生活,具有纪念意义。由于缺乏相关资料,尚不能确定,墓主图像究竟是写实的还是象征性的?对比几座壁画墓的墓主图,几位墓主面相差别不大,都是椭圆形略显丰腴的脸庞,头戴黑色鲜卑帽,面带微笑,雍容富态,但是有的有胡须,有的无胡须,尤其是沙岭北魏壁画墓,墓葬壁画和棺板画上,都有墓主夫妇画像,前者似乎无胡须,而后者有明显八字胡,暗示象征性与写实性共存。墓主衣着差别较大,如大同云波里北魏壁画墓身着红衫,沙岭北魏壁画墓的女主人身着红衫,男主人身着红条白底长衫,而太安四年石堂壁画墓主人夫妇身着粉红长衫,大同智家堡北魏墓石堂壁画夫妻是身着白衫。在彩绘陶俑中,衣服也是五颜六色,鲜亮夺目,可为旁证。鲜卑人尚黑帽,男子还尚黑鞋,衣服却很艳

丽,鲜见皂色,红、白二色居多。衣着色彩的不同,不知是否与季节变化有关。

墓主画像在北魏壁画中出现比率最高,几乎是北魏墓葬壁画的标配,也有个别例外,如富乔发电厂出土佛教画像石堂中不见墓主画像,宋绍祖石堂中的高士抚琴图也应该不是墓主人的写真,至多是表达墓主人寄情山水、抚琴作乐的愿望。在其他几个破坏严重的北魏墓葬壁画墓中,因为画面大面积缺失,也看不到墓主人形象,除此之外,都有墓主图像,位置都在正壁正中,非常突出,是所有图像的核心。其余图像乃环绕墓主人图像而展开,人物比例矮小,位置或偏或远,主从次序一目了然。甚至墓室四壁所有图像,都是墓主图像的附从或延伸,众星拱月一般衬托着墓主图像。墓主图像既是壁画故事的中心,也是壁画故事的起点,是画家有意采用人物不对称比例的方法造出全局协调,主次分明的视觉效果。

在正壁墓主图像外,侧壁是表现当时北魏社会生活的壁画,如沙岭北魏壁画墓的北壁出行图、南壁露天宴饮图,还有富乔发电厂9号墓的东壁狩猎图和西壁露天宴饮图和庄园图等,也都是墓主人日常生活的描写和反映。类似还有御东建筑工地出土北魏太安四年石堂东西壁的演奏图,智家堡北魏墓出土石堂东西壁的牛车鞍马图等,都是正壁墓主人图的陪衬,起着细化展示墓主人生活的作用。

牛车鞍马图是墓主人出行图的组成部分,随着时间推移,该图位置和面积均发生变化,在沙岭太延三年北魏壁画墓中,牛车鞍马图位置在墓主图像床榻左下角,面积也小。到太安四年解兴墓石堂,牛车鞍马位置出现在墓主人所坐床榻两侧,面积显著增大,到和平元年

(下转13版) →



大同云波里北魏壁画墓/狩猎图