

11

Chinese Frontier of Language
and Literature

魏晋南北朝图像与前代文学

骑士传奇的生成与流传及其对后世的影响

刘禹锡研究回顾与展望

论“盛唐气象”与盛唐诗序的文体特征

说“硕”的读音例外

计量单位“石”的衡量转换和历史音义

中文学术前沿

第十一辑

《中文学术前沿》编辑委员会 编

非外借



ZHEJIANG UNIVERSITY PRESS

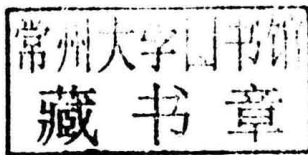
浙江大学出版社

Chinese Frontier of Language
and Literature

中文学术前沿

第十一辑

《中文学术前沿》编辑委员会 编



图书在版编目(CIP)数据

中文学术前沿·第十一辑 / 《中文学术前沿》编辑委员会编. —杭州: 浙江大学出版社, 2018. 6
ISBN 978-7-308-17299-8

I. ①中… II. ①中… III. ①社会科学—丛刊 IV. ①C55

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2017)第 202215 号

中文学术前沿(第十一辑)

《中文学术前沿》编辑委员会 编

责任编辑 宋旭华 杨奉联

责任校对 胡 畔

封面设计 项梦怡

出版发行 浙江大学出版社

(杭州市天目山路 148 号 邮政编码 310007)

(网址: <http://www.zjupress.com>)

排 版 浙江时代出版服务有限公司

印 刷 浙江新华数码印务有限公司

开 本 889mm×1194mm 1/16

印 张 10.5

字 数 291 千

版 次 2018 年 6 月第 1 版 2018 年 6 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-308-17299-8

定 价 52.00 元

版权所有 翻印必究 印装差错 负责调换

浙江大学出版社发行中心联系方式: 0571-88925591; <http://zjdxbs.tmall.com>

《中文学术前沿》编辑委员会

学术顾问:(以姓氏笔画为序)

王元骧 严家炎 吴元迈 吴熊和 裘锡圭

委员:(以姓氏笔画为序)

方一新 王德华 池昌海 孙敏强 苏宏斌

汪维辉 李咏吟 吴秀明 吴 笛 张德明

周明初 胡可先 姚晓雷 徐 岱 徐 亮

黄笑山 黄 健 黄 擎 陶 然 盘 剑

楼含松

主 编:汪维辉

副 主 编:吴 笛 胡可先 黄笑山

本辑执行主编:黄笑山

目 录

图像与文学

- 魏晋南北朝图像与前代文学 邹广胜(1)

域外视野

- 骑士传奇的生成与流传及其对后世的影响 吴 笛(22)
美国图像小说《鼠族》的主题和叙事策略研究 詹 婷(28)
论勃朗宁诗歌创作中鸟的意象 钱蓓慧(34)

古典文学

- 刘禹锡研究回顾与展望 吴夏平(40)
论“盛唐气象”与盛唐诗序的文体特征 吴振华(55)
“司马西陂”即刘储秀考及相关问题的讨论
——明代疑难词人词作考之一 周明初(65)
《全宋诗》《全元诗》补遗七十首 徐永明 毋 丹(77)
许之衡的古代戏曲研究 汪超宏(89)

汉语言文字学

- 说“硕”的读音例外 孙玉文(97)
计量单位“石”的衡量转换和历史音义 韩 丹(103)
卢文弨《广雅(释天以下)注》小考 陈东辉(117)
明清山东韵书所见今 y 韵字 谢维维(119)
论南部吴语果摄一等韵的读音层次 施 俊(126)
慈贤译《一切如来白伞盖大佛顶陀罗尼》声母对音研究 向筱路(146)
说“骗” 杨奉联(156)

魏晋南北朝图像与前代文学*

邹广胜

内容提要:魏晋南北朝图像与前代文学有着复杂的内在联系,魏晋南北朝图像大量从前代文学中获取创作题材,如各种历史人物故事、历代帝王、孔子及其弟子、各种列女孝子等,用图像表现《论语》《庄子》《诗经》《史记》《左传》《战国策》《山海经》等内容的作品也很普遍。同时,图像所体现出的道德观与价值判断、审美观与艺术风格也多继承了前代文学与艺术的基本观念。

关键词:魏晋南北朝;图像;文学;关系

一、魏晋南北朝绘画与前代文学

魏晋南北朝绘画除了直接取材自现实生活外,还大量从前代文学中获取创作题材,如各种历史人物故事、历代帝王、明君名臣图像、孔子及其弟子画像、《列女传》的列女画像、孝子画像与各种礼教忠孝故事、神话传说与各种仙人神怪形象、各种爱情故事、各种纹饰符号与祥瑞符号等大多取材自前代文学及文化典籍,用图像表现《论语》《庄子》《诗经》《史记》《左传》《战国策》《山海经》等内容的作品也很普遍,如镇江东晋画像砖墓出土的人首鸟身画像砖、兽首噬蛇画像砖、兽首人身画像砖、虎首戴蛇画像砖等均为汉画像石中常见的《山海经》上的神怪故事。^①同时,图像所体现出的道德观与价值判断、审美观与艺术风格也多继承了前代文学与艺术的基本观念,特别是老庄的审美观及儒家的忠孝观念。

两汉文论有注重政治功利与宣传教化的基本特点,这是儒家思想影响的直接结果,司马迁、班固、扬雄、王充等无不如此,正如《毛诗序》所说,文学的作用就是教化,所谓“经夫妇,成孝敬,厚人伦,美教化,移风俗”,艺术也是如此,王充《论衡》称人物画像“善可为励,恶可为戒”的观点,东汉王延寿《鲁灵光殿赋》所谓“图画天地,品类群生”“写载其状,托之丹青”“忠臣孝子,烈士贞女”“恶以诫世,善以示后”的观点等都表明了绘画与叙事一样都指向最后的道德训诫。^②三国魏王肃《孔子家语·观周》中记载了孔子关于绘画的言论:“孔子观乎明堂,睹四门墉,有尧舜与桀纣之象,而各有善恶之状,兴废之诫焉。又有周公相成王,抱之负斧扆南面以朝诸侯之图焉。孔子徘徊而望之,谓从者曰:‘此周之所以盛也。夫明镜察形,望古者所以知今。’”^③孔子从四门墙上尧舜、桀纣、周公辅佐成王的画像中明白了国家兴亡的道理。同样曹植在《画赞序》中也明确表达了这种表彰功臣

* 此为南京大学 985 课题“中国文图关系史”子课题“魏晋南北朝文图关系史”的结项成果。

① 镇江市博物馆:《镇江东晋画像砖墓》,《文物》1973 年第 4 期。

② 周积寅:《中国画论辑要》,江苏美术出版社 1985 年版,第 14 页。

③ 王肃:《孔子家语》,王国轩等译注,中华书局 2011 年版,第 132 页。

歌颂列女的儒家道德观念：“观画者见三皇五帝，莫不仰戴；见三季异主，莫不悲惋；见篡臣贼嗣，莫不切齿；见高节妙士，莫不忘食；见忠臣死难，莫不抗首；见放臣斥子，莫不叹息；见淫夫妒妇，莫不侧目；见令妃顺后，莫不嘉贵；是知存乎鉴戒者，图画也。”^①这种鲜明的文艺教化立场明显继承了孔子及《毛诗序》中儒家文化价值观，魏晋大量文学图像艺术作品都继承了这个基本观点。魏晋南北朝与秦汉文学图像基本观念的相通表现了刘勰《文心雕龙·时序》中所说的“时运交移，质文代变，古今情理，如可言乎”的基本规律，即文学和艺术既要创新，同时又要跟随时代的发展，表达时代的需要、抒发个人情感的同时，又要稽古、向古人学习，阐明古今不变的道德与审美要求，最终达到通变的完美结合。这也是魏晋文学、绘画、书法的基本观念，图画中大量帝王将相、忠臣孝子主题及题材的出现就是证明。山东嘉祥东南武宅山武氏祠东汉石室的《武氏祠画像题记》就反映了这一价值倾向。室内四壁刻画内容多为古代帝王忠臣与孝子义妇的事迹，既有古代神话传说，也有反映现实生活场景的内容，且画上多有揭示内容的题记，其目的也是为了表达刻画者的初衷与对观画者的警示。魏晋南北朝的图像艺术在注重抒发个人情怀及审美价值的同时也继承了两汉儒家文化强调文艺教化功利的传统，无论是绘画的取材，如帝王忠臣、列女孝子人物画像，还是其表述方式的发乎情止乎礼仪都接受了两汉对文学与绘画的基本观念，道德劝诫成为融通在魏晋文图会通中的思想纽带。文人士大夫在追求“神仙释道”“高人隐士”“世外山水”主题之时，现实生活与绘画作品中仍然充满着大量的宣扬忠孝道德的主题。以古代帝王将相为题材的作品如安徽省马鞍山三国朱然墓出土的三国吴《彩绘季札挂剑图漆盘图》绘制了春秋吴国季札挂剑徐君冢树的故事。图的左边为冢和树，树上一把宝剑，穿红袍向树而立者为季札，神情凄婉，似乎在怀念过去的友谊，后有两随从在对话，上方为山峰，山中有两人，墓前两野兔在奔跑，以烘托悲凉之氛围。四周装饰莲蓬、鳊鱼、白鹭啄鱼、童子戏鱼等。三国吴《彩绘武帝相夫人图漆盘》图则绘有武帝、相夫人、丞相、侍郎、王女五人，人物旁有榜题，辅以云气纹与蔓草纹。^②《历代名画记》等古代画史所著录的绘画作品如嵇康的《巢由图》、杨修的《严君平像》《吴季札像》、曹髦的《新丰放鸡犬图》《祖二疏图》《盗跖图》《黔娄夫妻图》等均取材于古代事典，以呈现教化之功用，或以警醒世人，或警醒绘画者。唐张彦远《历代名画记》还记载了多幅名画家的孝子图，如卷五《晋》记载谢稚曾画有《孝子图》《孝经图》等。卷七《南齐》记载戴蜀画有《孝子图》等。春秋战国时期忠孝观念已经产生，如《孝经》与儒家各经典忠孝观念的形成，但到两汉“家之孝子，国之忠臣”的观念才在察举孝廉的政治措施下才真正和政治密切集合起来。魏晋政治与社会的混乱虽然动摇了忠的观念，但孝的观念在某种程度上无论是民间还是官方都没有弱化。所以张彦远在《历代名画记·叙画之源流》中论述绘画的作用及绘画与文学的功能说：“以忠以孝，尽在于云台，有烈有勋，皆登于麟阁。见善足以戒恶，见恶足以思贤。留乎形容，式昭盛德之事，具其成败，以传既往之踪。记传所以叙其事，不能载其容，赋颂有以咏其美，不能备其象，图画之制，所以兼之也。”^③从张彦远强调绘画相对于文学所具有的独特意义来看，图画，特别是人物画具有语言所不可替代的意义：它不仅具有《诗经》雅颂记述盛德伟绩的作用，同时还具有雅颂所不能的描绘三皇五帝形象容貌的功能，因此，图画所描绘的高风亮节之士、为国捐躯的忠诚都能使观者慷慨激昂，进而达到教育感化人的作用。但是，图像化的神话传说、历史故事、本生故事及文学叙事虽彻底改变了以语言文本为基础的故事叙事模式，但绘画的核心与目的仍不是故事本身，而是故事所隐含的道德训诫，所以故事的人物形象、人物动作、故事发

① 云告译注：《汉魏六朝书画论》，湖南美术出版社 2011 年版，第 257 页。

② 中国美术全集编辑委员会编：《中国美术全集·工艺美术编 8·漆器》，文物出版社 1989 年版，第 64—66 页。

③ 张彦远：《历代名画记》，人民美术出版社 1963 年版，第 3 页。

生的环境、故事结构及叙述模式大多具有图式化、程式化的特点,因为无论是故事的讲述者,还是故事的绘画者,甚至是故事的接受者无不是为了借用语言叙述或图像描述的方式来传达故事的道德指向,从而使文学艺术与政治道德密切联系在一起,绘画虽有模仿自然万物的功能,但在“随类赋彩”展示事物客观自然形状颜色的同时,也要充分表达事物所具有的文化及其象征意义,特别是在帝王忠臣画像、宫殿寺院壁画、墓葬绘画中更是如此,题材的丰富性与造型及色彩的程式化形成了对比,因为造型与色彩不仅来自客观外界,也更多来自文化传承,来自长期形成的审美理念。

张彦远《历代名画记》中记载了大量魏晋南北朝时期取材自古代著名文学及历史故事的画作,由此可见魏晋时代用图画来表达古代文学作品内容的做法已较为普遍,虽然《历代名画记》记载的这些取材自古代文学作品的画作在今日已大多无法目睹其庐山真面目,只能靠文献的记载来判断其基本内容与绘画风格了,但至少可以看出魏晋图像艺术与前时代文学之间复杂而密切关系。魏晋画像中丰富的关于仙界的各种图像描绘,如山泽林涧、羽人仙人、举日伏羲、擎月女娲、三足乌、神禽怪兽、伎乐飞天、蟾蜍玉兔、桂树宝珠等无不是汉魏追求永生信仰与升仙主题的反映,如《楚辞·远游》就讲“仍羽人于丹丘兮,留不死之旧乡”,《山海经》也讲有羽人之国,不死之民,或说人得道升天,身生毛羽,所谓羽人也就是飞仙,《史记·司马相如列传》中又说“相如以为列仙之传居山泽间”等等都说明了魏晋是继承了先秦以来的永生升仙主题并加以形象化的。据张彦远《历代名画记·述古之秘画珍图》记载取材自秦汉文学及历史故事题材的绘画就有《南都赋图》《论语图二卷》《孝经讖图十二卷》《老子黄庭经图一卷》《山海经图六卷》《古圣贤帝王图二卷》《列仙传图一卷》《搜神记图四卷》等。^①(以下引自《历代名画记》的引文不再单独注明出处。)虽然此处张彦远除了标明《南都赋图》作者为戴安道外,没有指明其他作者,但至少能表明在张彦远时仍然保留有大量取材自秦汉题材的画作。此外,张彦远还记载了魏晋时期大量取材自秦汉文学典籍的画作,可谓数不胜数。具体记载有:晋郭璞有《山海经图赞二卷》《孙子八阵图一卷》《尔雅图十卷》。魏帝曹髦曾画有《祖二疏图》,取材自《汉书》卷七十一《疏广传》,讲汉宣帝时太子太傅疏广与侄疏受辞官回归故里的故事,其《盗跖图》则取自《庄子》,《新丰放鸡犬图》取自汉高祖刘邦在长安近郊建造新城新丰放养鸡犬的故事。《历代名画记·后汉》记载,杨修画《西京图》《严君平像》《吴季札像》上都有晋明帝的题字。《历代名画记》卷五《晋》记载,晋明帝司马绍除了画有《列女图》两幅、《史记列女图》两幅外,还曾画有《邠诗七月图》《毛诗图》《息徒兰圃图》《洛神赋图》等,其中《邠诗七月图》取自《诗经·邠风·七月》,《毛诗图》取自《诗经》。卫协除了画有《史记列女图》《小列女图》《大列女图》外,还画有《毛诗北风图》《史记伍子胥图》《张仪像》《毛诗黍稷图》《卞庄子刺虎图》。其中《毛诗北风图》与《毛诗黍稷图》均取自《诗经》,《史记伍子胥图》《张仪像》《史记列女图》《卞庄子刺虎图》等取自《史记》,《小列女图》取自《列女传》。由此可见,当时的绘画作品主要取材于先秦、两汉在政治文化领域占有重要地位的帝王将相、文人墨客,作品也是取自在政治主流意识形态占据主导地位的文学作品。《历代名画记》卷五《晋》记载,王廙也画有《列女仁智图》,同时为鼓励王羲之学习书法曾画有《孔子十弟子图》,并书写了画赞,内容是称赞王羲之的才能,并教育他“积学可以致远”,“学画可以知师弟子行己之道”,王廙《孔子十弟子图》可谓是画、书法、文章三美。顾恺之曾画有取材自《列女传》的《阿谷处女》《小列女》外,还画有《木燕图》《古贤荣启期》《荡舟图》等,其中《木雁图》取自庄子《山木篇》,《古贤荣启期》取自《列子·天瑞篇》及《高士传》,《荡舟图》取自《左转》及《史记》中蔡姬与齐侯荡舟的故事,《周本纪图》取自《史记·周本纪》,《伏羲神农图》取自上古传说,《汉本纪图》有历代汉帝王像,《孙武图》《穰苴图》取自春秋战国兵法家孙武与穰苴,《壮士图》有荆

^① 张彦远:《历代名画记》,人民美术出版社1963年版,第74页。

轲刺秦王的故事,《烈士图》有蔺相如像与荆轲对秦王像。卫协有取自《诗经》的《毛诗·北风诗图》。戴逵《临深履薄图》取自《诗经·小雅·小旻》中“战战兢兢,如临深渊,如履薄冰”的诗句。史道硕画有《古贤图》《八骏图》《燕人送荆轲图》等。其中《八骏图》取自《穆天子传》,《燕人送荆轲图》取自《史记·刺客列传》。谢稚曾画有多幅取自《列女传》的画作,如《列女图》《列女母仪图》《列女贞洁图》《列女贤明图》《列女仁智图》《列女画》《列女图》《大列女图》,另有《孝子图》《孝经图》《孔子十弟子图》《孟母图》,取自《庄子》的《濠梁图》,《楚令尹泣歧蛇图》取自刘向《新书》。由此可见,《论语》《庄子》《左传》《史记》《列女传》等乃是当时绘画取材的主要源头,由于当时忠孝的伦理价值原则占据主导地位,所以忠孝的主题,其实也是文学的主题仍成为绘画的基本主题。夏侯瞻画有取自《庄子·徐无鬼》的《有郢匠图》。戴逵曾画有取自孔子故事的《阿谷处女图》《孔子弟子图》《金人铭图》。此外还有取自《庄子》的《濠梁图》,可能取自屈原《楚辞·渔夫》的《渔父图》等。《历代名画记》卷六《宋》记载,陆探微画有取自孔子题材的《孔子像》《颜回图》《十弟子像》,取自《诗经》的《诗经新台图》,取自《吕氏春秋·本味篇》与《列子·汤问篇》的《钟子期图》,取自《列子·天瑞篇》《孔子家语·六本篇》与《高士传》的《荣启期》,取自《左传》的《蔡姬荡舟图》,取自《列仙传》的《萧史图》。《历代名画记》卷六《宋》记载,宗炳曾画有《孔子弟子像》《周礼图》,此外还为自己《狮子击象图》作有《狮子击象序》。《历代名画记》卷六《宋》中曾引用姚最论述袁质的画说:“曾见庄周木雁图、卞和抱璞图,笔势劲健,继父之美,若方之体物,则伯仁龙马之词,比之书翰,则长胤狸骨之方。虽语迹异途,而妙理同归一致。”袁质取材自《庄子》与和氏璧故事的图画在姚最看来能和晋朝周凯描述龙马的赋一样美,如果和书法相比的话,也可与荀勖的《狸骨方》相比并论,虽然,文学与绘画表现事物的方法不同,但它们在传达精妙的世界之美上都是一样的。《历代名画记》卷六《宋》记载,史艺曾画有《屈原渔父图》。刘斌曾画有《诗黍离图》,取自《诗经·王风·黍离》。蔡斌有《游仙图》《苏武像》。《历代名画记》卷七《南齐》记载,沙门僧珍画有《姜嫄像》,取材于《诗经·大雅·生民》和《列女传·母仪篇》,讲述后稷为母踏巨人脚印而生的故事。戴蜀有《孝子图》及春秋贞妇《息妫图》。陈官恩画有《列女贞节图》《列女仁智图》,及取自《汉书》的《朱买臣图》。《历代名画记》卷七《南齐》记载,毛惠远画有取自刘向《新序·杂事第五》的《叶公好龙图》。《历代名画记》卷第七《梁》记载,张僧繇曾在南齐江陵天皇寺画毗卢舍那佛和孔子十弟子像。张僧繇曾画有取材自《汉书》汉武帝射蛟龙的《汉武射蛟》画。《历代名画记》卷八《北齐》记载梁武帝的外甥画家萧放就曾受北齐皇帝高纬的命令,“采古来丽美诗及贤哲充画图”,选择自古以来的魅力诗篇和先贤哲人画成图画,皇上非常喜欢这些作品。《北齐书·文苑传序》说:“(后主)因画屏风,敕通直郎兰陵萧放及晋陵王孝式,录古今明贤烈士及近代轻艳诸诗,以充图画。帝弥重之。”很显然,高纬深刻感受到语言艺术与图像艺术的结合能提高加深观者的感染力,给人以更加深刻的印象。

从张彦远《历代名画记》的记载来看,常常受到魏晋南北朝时期画家取材的文学作品有《诗经》《庄子》《楚辞》等,《史记》《左传》《吕氏春秋》《汉书》《列女传》《孝子传》等著作中大量富有文学色彩的历史故事也常常受到画家的青睐,特别是《诗经》《论语》《孝经》从西汉开始就已成为儿童启蒙的基本读物,其中关于孔子及其弟子、帝王将相、高士名流、列女孝子更以绘画的形式被反复描述。因此魏晋图像中大量出现列女与孝子的画像就不足为奇了。据文献记载,刘向在编完《列女传》后,就曾将其绘在屏风上。^①现存汉武梁祠壁画中就有多幅列女石刻作品。《南史·齐高帝诸子传》与《南史·王慈传》中都提到儿童看《孝子图》的事。《魏书》卷九十五也曾记载后赵石虎用历代忠臣、列女装点太武殿的情景:“太武殿成,图画忠臣、孝子、烈女、贞女。”《历代名画记》也有大量关

^① 徐坚:《初学记》,中华书局1962年版,第599页。

于列女画的记载:《历代名画记》卷四《后汉》记载蔡邕画有《小列女图》传于后代。《历代名画记》卷五《晋》记载荀勖有《大列女图》与《小列女图》,晋明帝司马绍画有《列女图》两幅、《史记列女图》两幅,《列女图》取自刘向《列女传》,《史记列女图》取自《史记》。卫协画有《史记列女图》《小列女图》等。顾恺之《阿谷处女图》《小列女图》均取自《列女传》。王廙有《列女仁智图》。戴逵有《阿谷处女图》。濮道兴有《列女图》《列女辨通图》。谢稚曾画有多幅取自《列女传》的画作,如《列女图》《列女母仪图》《列女贞洁图》《列女贤明图》《列女仁智图》《列女画》《列女图》《大列女图》等。《历代名画记》卷七《南齐》记载沙门僧珍画有《姜嫄像》,取材自《列女传·母仪篇》,陈宫恩画有《列女贞节图》《列女仁智图》。这其中最为著名且流传至今仍能看到摹本的就是顾恺之的《列女仁智图卷》摹本。以儒家伦理道德为核心的两汉仕女画大都是仁女、列女、智女形象,其艺术核心无不是以宣扬儒家教化,规范女性贞德操行为旨归,顾恺之《列女仁智图》《女史箴图》就是其主题之延续,因此,女性的忠孝、沉静、矜持、端庄就是其形象与精神的基本特点,《洛神赋》中女性精神形貌的特点也是如此。《洛神赋》与《洛神赋图》中对洛神向往沉迷的刻画,对自我情感的宣泄,对人神道殊的感慨,虽与“明劝戒,助升沉”的道德训诫不同,但仍能保持在“发乎情,止乎礼义”的道德规范之内,这都表现了魏晋士人在追求自我,寄情幽远的精神世界里仍无法彻底摆脱现实道德的束缚与儒家理论的框架。

《列女传》是魏晋非常流行的绘画题材,在以此为题材的画作中,顾恺之的《列女仁智图卷》自然是最著名的。《列女传》是西汉刘向为劝诫汉成帝勿沉溺酒色以免危及国家政权而作,全书以儒家观点记载了自上古至西汉约一百多位通才卓识、奇节异行的女子,分母仪、贤明、仁智、贞顺、节义、辩通、孽嬖等七卷,顾恺之《列女仁智图卷》则是选择《仁智传》中记载的妇女故事绘制而成的。现故宫博物院藏本存七个完整故事,分别为楚武邓曼、许穆夫人、曹僖氏妻、孙叔敖母、晋宗伯妻、卫灵公夫人、晋羊叔姬等,每一段都有简要的题记及人物名字说明。其他三个故事“齐灵仲子”“晋范氏母”“鲁漆室女”则残缺不全,“鲁漆室女”保留颂语,“晋羊叔姬”题记则不全。^①

《列女仁智图》第一段描述楚武王在出征前和夫人邓曼相视对话的情景,邓曼似在叮嘱楚王要以德治国的道理,楚武王似在倾听。两人上面有“楚武王”“邓曼”字样以表明人物身份。第一段题记为“楚武邓曼,见事所兴。谓瑕军败,知王将薨。识彼天道,盛衰所增。终如其言,君子扬称”。故事内容为:楚武王大臣屈瑕为人刚愎自用,并对下属严厉凶狠,邓曼曾预言他的失败,后来事情果然如此。所以说“谓瑕军败”。后来,邓曼又预言了楚武王的死,所以说“知王将薨”。^②邓曼并没做什么惊天动地的事业,也没有什么惊人的举动,她的贡献就是“言说”,在言说中表达对人、国家、自然之道的认识,所以图画选择了她言说时的情景应该说是抓住了邓曼聪慧明理的特点及当时女性在社会文化生活中所担当的基本角色。

《列女仁智图》第二段描述卫懿公接待许、齐两国使者欲嫁女儿,即后来许穆公夫人,齐国和许国使者代表国君来求婚及卫懿公与妻子、女儿商量婚事的情景。《列女仁智图》第二段题记为:“卫女未嫁,谋许与齐。女因母曰,齐大可依。卫君不听,后果遁逃。许不能救,女作载驰。”故事内容为:许国、齐国派使者到卫国求婚,在父亲认为应该嫁给远而小的许国时,女儿与母亲却出于保家卫国的考虑建议嫁给近而大的齐国,这样在国家有难时可以使国家得到保护,自然也就使自己的父亲及家庭得到保护,然而卫懿公并没有采纳她们的建议。事情的发展也是如此,等到后来卫国遭到翟人的攻击时,远而小的许国并不能相救。因此整个故事显示的不仅是许穆夫人的忠诚,还

① 中国古代书画鉴定组编:《中国美术分类全集·中国绘画全集第1卷·战国—唐》,文物出版社2005年版,第28—35页。

② 王照圆:《列女传补注》,虞思征点校,华东师范大学出版社2012年版,第96页。

有她保家卫国的智慧。图画分两部分,一部分为两国使节持节相向,似在辩论求婚事宜。第二部分为卫懿公回首与妻子、女儿交谈的情景,画像上有“卫懿公”“母”“许穆夫人”字样以表明人物身份。画像中的卫懿公伸出右手,做出似在拒绝的样子,而妻子与女儿也似在讲话辩解,他们三位在进行着那名垂千古的对话,而对话的内容与声音是无法用图像来表达的,它只能借助于语言文本的记述。母亲站在中间,左边是一张单独的许穆夫人画像,画像中的许穆夫人双手抱于胸前,高髻博衣,衣带飘舞,给人以稳重优雅的感觉,旁边两行文字讲明了整个故事的发展过程,而图像则表明最富有教育意义的一幕,也就他们谈话的情景。

《列女仁智图》第三段故事是:春秋战国时期晋公子重耳在流浪曹国期间遭到曹共公的无礼侮辱,但曹国大臣僖负羁的妻子却从重耳气概不凡的神情中看出他将来必能东山再起,所以她劝丈夫厚待重耳,给他饭食和玉璧。后来重耳果然再次夺回王位,讨伐曾侮辱他的曹国,僖负羁一家也由于妻子的远见而躲过了灾祸。本图题记为:“负羁之妻,厥智孔硕。见晋公子,知其兴作。使夫馈飧,且以自托。文伐曹国,卒独见释。”此题记讲述了故事发展的整个过程。图像则描述了曹国僖负羁听从妻子的建议,在妻子的劝说下拿出食物与玉璧准备去款待晋公子重耳的情景,妻子伸出左手,扬起右手,似在劝说僖负羁要善待重耳。画像上有“曹僖负羁”“妻”字样以说明人物身份。

《列女仁智图》第四段讲述春秋楚国名相孙叔敖幼时见到一只两头蛇,他因听说见到两头蛇的人会死,考虑别人再次看到,便把蛇打死埋了。孙叔敖回家把此事告诉母亲,担心自己可能不会再活了,但母亲告诉他这是积阴德的好事,不会伤害性命只会得到好报。事情后来发展果如母亲所料。画题记为:“叔敖之母,深知天道。叔敖见蛇,两头歧首。既埋而泣,母曰阴德,必寿□禄,终相楚国。”图像描述了孙叔敖向母亲报告两头蛇的事,孙叔敖在擦泪,而母亲伸出右手,似正在用“这是在积累阴德,会得到好报”的话来安慰他。画像上有“叔敖母”“楚孙叔敖”字样以表明人物身份。

《列女仁智图》第五段是讲述晋大夫伯宗在朝廷上气势凌人,妻子伯州黎担心他的败亡,多次提醒他,希望他能谨慎行事,但伯宗一直没有悔改。后来妻子终于还是劝说让伯宗把她托付给自己的朋友毕羊,后来果然伯宗遇害,而毕羊也保护了伯州黎。此段题记为:“伯宗凌人,妻知且亡。数谏伯宗,厚托毕羊。属以州黎,以免咎殃。伯宗遇祸,州黎奔荆。”画像中伯宗在与毕羊交谈,伯宗似在嘱托毕羊,希望他将来能保护自己的家人,而毕羊在抱双手聆听。妻子伯州黎则抱着孩子在一旁聆听,似乎在准备着逃亡荆州。画面上标有人物名称。

《列女仁智图》第六段描写卫灵公与夫人深夜听到蘧伯玉从门口过车,从车声来判断蘧伯玉为贤臣的故事。卫灵公与夫人夜坐闻车声辘辘,至阙而止,过阙复有声。公问夫人是谁,夫人说:“此蘧伯玉也。”灵公问:“何以知之?”夫人说:“妾闻礼下公门,式路马,所以广敬也。夫忠臣与孝子不为昭昭信节,不为冥冥堕行,蘧伯玉,卫之贤大夫也,仁而有智,敬以事上,此其人必不以暗昧废礼,是以知之。”灵公派人去打听,果如其言。第六段题记为:“卫灵夜坐,夫人与存。有车辘辘,中止阙门。夫人知之,必蘧伯君。维知识贤,问之信然。”讲述了整个故事。画面则分为两部分,第一部分描述了卫灵公与夫人对话的情景,两人图上均标有“卫灵公”及“卫夫人”来点名人物身份。卫灵公坐在有围屏的坐床上,探身与跪坐在前面席上伸手敬酒的夫人对话,另一幅图则刻画了蘧伯玉驾车勒住缰绳作停车状的情景。图画卫灵公和夫人夜坐的情景,与蘧伯玉“不欺暗室”夜深仍然保持君臣礼节的情景并置在一起,既表明了蘧伯玉的忠心侍君,更表明了灵公夫人一心侍夫,且善为忠臣知音的优良品德。

《列女仁智图》第七段描述了鲁国大夫漆室邑之女并不为自己年龄大没有出嫁而伤心,她倚柱痛哭的原因是担心鲁国会因为国王年龄大而太子小而受到侵略。后来果然鲁国受到侵略,而每个

人都遭受了灾难。图像正是描写她“倚柱而啸，旁人闻之莫不为之惨者”，并与其对话的情景。第七段题记为：“漆室之女，计虑深妙。唯鲁且乱，依柱而□。君老嗣少，愚悖奸生。鲁果扰乱，齐伐其城。”正讲明了此故事。图画描述的则是一个女子正依着柱子，似正在交谈，一大臣模样男子似在颌首倾听，露出钦佩之情，正表达了对漆室邑之女胸怀天下的崇敬之情。

《列女仁智图》第八段“晋羊叔姬”的故事是：晋羊叔姬为羊舌子的妻子，有两个儿子为叔向、叔鱼。羊叔姬聪明有智慧，曾劝羊舌子埋掉村人送的偷来的羊而躲过一场灾祸。后来她又规劝儿子叔向不要娶貌美性恶的夏姬的女儿，因为她多次给家人带来灾难。在娶了夏姬的女儿之后生子食我，食我生下即哭声如狼嚎，后果然作乱被剿灭，羊舌氏家也因此灭绝。本段题记为“叔向之母，察□□□。□□□□，□□□□。叔鱼食我，皆贪不正。必以货死，果卒分□”。据《列女传》应为：“叔向之母，察于情性，推人之生，以穷其命，叔鱼食我，皆贪不正，必以货死，果卒分争。”图像描述了晋羊叔姬正在给两个儿子叔向、叔鱼交谈，似乎在教育他们，上面有名字标记，旁有一男人在站立观看，应是羊舌子。

从以上分析来看，《列女仁智图》画像内容与所附题记文字内容及《列女传》所叙述内容基本相同，它们都通过对典型场景的刻画来讲述整个故事的发展，更准确地讲是暗示整个故事的存在，如《卫灵夫人》以两个画面同时展现了卫灵公与夫人夜坐及蘧伯玉途经门外停车以示君臣之礼的两幅场景，卫灵公的坐具、他与卫灵公夫人坐着对话的情景、蘧伯玉途经阙门揽辔停车的情景往往成为《卫灵夫人》画像标志的因素，甚至此画像中高高的燃灯也成为显示故事发生在深夜的标志，我们在其他《卫灵夫人》的画像中也能看到这种基本结构，熟悉整个故事的读者依靠这些标志性的情景，即使离开语言的题榜也能理解图像的基本内容。再如孙叔敖的双头蛇也成为孙叔敖画像的基本标识。当然我们也不能从图像中解读出整个故事的全部内容，特别是对那些程式化的图像，如站立画像、坐像、二人对话画像，如《楚武邓曼》《鲁漆室女》《曹僖氏妻》都是一男一女在对话，《卫灵夫人》其一也是一男、女坐着对话，《孙叔敖母》则是一大人与一小孩在对话，《晋羊叔姬》则是两大人在对话，旁有两小孩。这些典型的程式化的画像对那些不熟悉故事，或不借助文字提示的读者来说是很难理解故事所表述的内容及意义的，文字的标题与题榜为简洁的画像提供了想象的翅膀，使观者的理解跨越了不可逾越的障碍。同时画像也能充分展示题榜所无法具有的直观强烈的视觉效果，图像的丰富性、直观性、具体性也更能直接打动大量不识文字的女性观画者，特别是《卫灵夫人》用两幅图像展示了在空间中同时发生的两件事情，这是更富有时间性的语言叙述所无法做到的，但在图画中却能够描述这同时发生的两件不同事情，只是观者的视觉也有先后的移动罢了。当然，这些生动形象的画像并不如今日画像或今日照相一样是对历史真实人物的再现，图画中的人物在某种程度上和真实人物也没有任何相似性，图画者既不认识被画者，也没有任何关于被画者的个人体貌特征的资料，他仅仅知道一些简单的传记中描述的人物特征，如美丽、聪明、温柔、孝敬、坚强、勇敢等，如班婕妤的政治远见如何用一个具体的人物形貌特征来呈现呢？在画家的心中与笔下应该是没有任何定型的，更为重要的是，画家的目的并不在于准确地描绘当初这些女性如何创立了令世人瞩目的业绩，而在于她们行为本身所隐含的道德意义，人物形象、故事情节、故事环境都不过是展示道德寓意的工具，画中人物的形象也仅仅是激发观者情感的手段，自身并不具有决定性的意义，所以画中人物形象的雷同性也就是理论的必然了，这也是中国古代早期人物画或以人物为主的画作大多类型化的根本原因，因为绘画的根本目的不是在于被画者个体的形象及其价值，或画中人物形象与所画人物之间的相似性与艺术性，而在于画作或绘画故事所隐含的道德意义，被画人物的身份、地位及文化价值，他的神情、衣着、体态等无不是展示其社会及文化价值的符号而已，这些以个人像与群像出现的人物画大多以叙事与历史故事为依托，其根本目

的还是为了彰显儒家扬善贬恶的道德含义。当然,从艺术层面上讲,这种早期简单的文图一体的表现形式,也就是画像旁的简单说明,如人物姓名、事物名称,故事内容,甚至画者姓名、佛像供奉者的名称、时间、地点等说明,还没有达到文图在艺术层面上的完美融合,正如《汉书·苏武传》中所记载的宣帝甘露三年“图十一人于麒麟阁,法其形貌,署其官爵姓名”一样,这样的“官爵姓名”式的标识与作画者题写相关人物的诗文不同,简单的称呼及标识与所画人物形象还不具有内在的一致性,还不能如辽宁本《洛神赋》那样书写的赋文已构成整幅绘画的有机组成部分,它仅仅是激发读者联想故事叙事的媒介而已。

魏晋绘画不仅对秦汉文学艺术有所继承,同时由于社会的发展与动荡,也对秦汉之思想进行了反叛,也就是魏晋对中国文化传统中与儒家文化传统根本不同的道家传统的继承与发扬,儒家一统天下的情况逐渐被儒道共存所取代,再加当时佛教的流行,魏晋南北朝成了一个多元共存的时代。所以《南齐书·张融传》记载张融遗命入殓时要左手执《孝经》《老子》,右手执《般若经》《法华经》,已表明自己三教兼修,以保证冥途的平安。所以我们在此时期出土的画像中常常能够见到儒道释三家同存的景象。但此时老庄思想的流行与前期根本不同,对于老庄思想的盛行,汤用彤在论述汉魏老庄地位之转变时说:“汉代儒家已称独尊。班固人表列孔子为圣人,与尧、舜、禹、汤、文、武相同。老子则仅在中人以上。庄子且在中人以下。圣人以儒家之理想为主,而老庄乃不及圣人。此类品评,几为学术界之公论。及汉末以后,中华学术渐变,祖尚老、庄。”^①而老、庄对魏晋绘画艺术的影响可谓是巨大的,无论是取材还是绘画的具体技术层面都是如此,与汉代人重视人的道德操守不同,魏晋士人的品评更加注重人物外在的形貌及其内在的精神气质,这些更富有审美意味的标准显示了魏晋士人的价值趣味。更为重要的是,至此之后,老庄思想对中国诗、书、画的影响大有愈来愈烈之势。魏晋山水诗与山水画的兴起与《庄子》的影响密不可分。《庄子》被魏晋士人称为“三玄”之一,《庄子·知北游》中说:“天地有大美而不言,四时有明法而不议,万物有成理而不说。圣人者,原天地之美而达万物之理。是故至人无为,大圣不作,观于天地之谓也。”这就是魏晋士人以山水为皈依的根本原因,所以“山林与! 皋壤与! 使我欣然而乐与!”,自然山水不仅彰显了自然万物的根本原则,给人以哲学的启迪,同时自然山水也能给人以艺术般的无限快乐!^②《文心雕龙·明诗》说“山水方滋”,山水成为魏晋文学艺术的公共主题,不仅是魏晋社会的原因,也是魏晋士人在游山玩水中发现了山水自身所蕴含的无穷无尽的美所影响的。当然魏晋山水诗与山水画以山水为审美的对象不仅与老庄思想的影响密切相关,也必然与魏晋社会生产力的巨大发展密不可分,必须由时代经济的进步与审美文化趣味的共同激发所产生。欧洲浪漫主义时期对自然美的关注也是如此,一个在自然环境中艰难求生存的时代与社会阶层是不可能发现美的,这也是生活无忧甚至是非常优裕的魏晋文人畅享山水美的根本原因,所以我们在图画中常常能够见到谢安在美女的簇拥下,跟随着伺童,带着大量的衣食在山中游玩的情景,明沈周《仿戴进谢太傅游东山图轴》描写了太傅谢安隐居会稽东山不仕携众乐妓出游的情景,青峰苍松、云气宫殿、流水乐妓,一幅典型的深山享乐图。北宋李公麟所绘《陶渊明归隐图》中的陶渊明也是在童子的陪伴下坐着牛车前去耕田,这种以山水为欣赏游玩对象的心态和《木兰辞》中描写的“旦辞爷娘去,暮宿黄河边,不闻爷娘唤女声,但闻黄河流水鸣溅溅”的环境是根本不同的,在“旦辞黄河去,暮至黑山头,不闻爷娘唤女声,但闻燕山胡骑鸣啾啾”的山野中“万里赴戎机,关山度若飞。朔气传金柝,寒光照铁衣”,哪有什么闲情逸致去欣赏自然呢?在“将军百战死,壮士十年归”的悲歌中,自然

① 汤用彤:《魏晋玄学论稿》,上海古籍出版2001年版,第98页。

② 陈鼓应:《庄子今译今注》,中华书局2001年版,第563页、第588页。

山水不过是一艰难生存的背景罢了。由此可见,魏晋山水诗与山水画的审美趣味是继承了中国传统文人士大夫独有的审美趣味,这在中国传统文化中,特别是民间文化中并不具有普遍的意义。所以张彦远在《历代名画记》中所说的:“自古善画者,莫匪衣冠贵胄,逸士高人,振妙一时,传芳千祀,非闾阎鄙贱之所能为也。”^①这就指出了自古中国文人绘画所具有的贵族气质,它的产生背景、创作者、绘画内容、服务对象、审美趣味等无不是为了社会的士大夫阶层,他们绘画取材自前代文学作品的帝王将相、高士大儒、烈女贞女及其依托的深山幽景、深宫大院也无不受此视界控制,各种《毛诗北风图》《毛诗黍离图》《濠梁图》《渔父图》等都是如此。

魏晋言意之辨在继承《易经》《庄子》开始的言意之辨的基础上展开进一步的讨论,对绘画中的形神之辨也产生了非常重要的影响。言意之辨与形神之辨密切相关,是魏晋画论的一个基本问题,以王弼为代表的“言不尽意”派对当时甚至是后来中国传统画论思想的发展产生了深远的影响。虽然《易经·系辞》中讲“书不尽言,言不尽意”,但同时也讲“圣人立象以尽意,设卦以尽情伪,系辞焉以尽其言”,但王弼却强调了“言不尽意”的一面,他在《周易略例》中说:“言者所以明象,得象而忘言;象者,所以存意,得意而忘象。犹蹄者所以在兔,得兔而忘蹄;筌者所以在鱼,得鱼而忘筌。然则言者,象之蹄也,象者,意之筌也,是故存言者,非得象者也;存象者,非得意者也。象生于意而存象焉,则所存者乃非其象也;言生于象而存言焉,则所存者乃非其言也。然则,忘象者,乃得意者也,忘言者,乃得象者也。得意在忘象,得象在忘言。”^②这就是魏晋现实个体生活中注重精神价值,绘画中追求“以形写神”“形神兼备”,特别是人物画注重传神,注重人的精、气、神的表现的哲学依据。顾恺之“传神”说、宗炳“畅神”说、谢赫“气韵”说都与此密切相关,也就是汤用彤所说,“玄者玄远,宅心玄远,则重神理,则遗形骸”。^③刘勰《文心雕龙·神思》也讨论了言语难以表达思想的观点:“方其搦翰,气倍辞前,暨乎篇成,半折心始。何则?意翻空而易奇,言征实而难巧也。”当然,与王弼不同的是刘勰看到了言意关系的两个方面,即“是以意授于思,言授于意,密则无际,疏则千里”,在文章的写作中,作家的语言与要表达的思想内容既能贴切而天衣无缝,也能疏漏而相差千里,这一切都取决于作家自己的“秉心养术”与“含章司契”的功夫与技巧。^④由此可见,魏晋言意之辨不仅继承与扩展了《易经》《庄子》开始的言意之辨的基本问题,同时在更为广泛、更为深入的文论与画论中也能结合具体的文学艺术实践问题展开讨论,而不是仅仅在一个更加大而无当的玄学领域中自言自语。

二、魏晋南北朝造像与前代文学

上节主要考察魏晋南北朝卷轴形式的纸绢画与前代文学的关系,本节则主要探讨墓室壁画、漆画、画像石和画像砖与前代文学的关系。

根据《历代名画记》和现今发现的大量线刻画、雕塑、砖画、墓室壁画、画像石、漆画等文物,我们可以看到魏晋绘画中大量人物画像与故事画来自先秦两汉历史的古圣贤帝王故事、文学作品、神话传说,其他流行绘画题材如羽人武士、吉祥动物、云汉星宿、妖怪祥瑞、兽首人身等,也与此前

① 张彦远:《历代名画记》,人民美术出版社1963年版,第15页。

② 楼宇烈:《王弼集校释》,中华书局1980年版,第609页。

③ 汤用彤:《魏晋玄学论稿》,人民出版社1957年版,第39页。

④ 范文澜:《文心雕龙注》(下),人民文学出版社2006年版,第494页。

文学历史典籍有着紧密的联系。魏晋南北朝时期绘画与前代文学密切而复杂的关系主要表现为：其一，绘画以前代文学作品为题材，主要包括帝王将相画像、逸人高士画像、史传故事、民间传说、神仙鬼怪等。其二，绘画继承了前期文学的基本主题，如列女孝子、歌功颂德、道德训诫、审美趣味等。线刻画、造像、雕塑、砖画与卷轴形式的纸绢画根本不同，它们是以刀为笔、以石为纸的造像艺术，纸绢画则是执毛笔在纸、绢、帛上绘画书写，它们借助不同的手段与媒介产生不同的艺术作品。石刻造像除了最终呈现出与纸绢画根本不同的审美效果外，更为重要的是由于它们是以岩石、砖、墙壁、油漆等为媒介，并保存在墓室山岩之中，所以能保留更长时间，这也是我们现今能看到的魏晋图像艺术最常见的存在方式。我们发现，魏晋南北朝大量保存下来的墓室壁画、石刻画像、画像砖所表现的图像及艺术作品中的各种纹饰大都是此前文学、艺术或历史文化中流传下来的形象，如伏羲、女娲、西王母、东王公、雨师风伯、飞仙羽人、蟾蜍玉兔、龙凤、青龙白虎、朱雀玄武、九尾狐、三足鸟、人面兽身、人面鸟及兽首人身等，各种纹饰则有饕餮纹、夔龙纹、云气纹等，历史故事则有羿射九日、大禹治水、孔子及老子像等。这些艺术形象与直接来自现实生活场景的宴飨、游乐、习射、采桑、战争等根本不同，它们大多是对此前文学或绘画题材的继承，只是加入了自己时代新的阐释与新的理解。《中国美术全集》各卷就收集了大量魏晋南北朝墓室壁画及线刻画以前代文学历史故事中的帝王将相、故事传说及各种神仙怪兽等为题材的绘画作品，如魏晋《木棺彩绘伏羲女娲图》中的伏羲与女娲形象，南北朝《玉朱雀纹佩》中口衔圆珠展翅欲飞的朱雀形象，十六国北凉《月和西王母》壁画中三髻两簪的西王母形象以及月中蟾蜍、倒悬龙头、九尾狐、三足鸟、昆仑山、青鸟形象，十六国北凉《白鹿羽人和“汤王纵鸟”》壁画中肩生双翅飘荡遨游的羽人和昂首奔驰的白鹿的形象以及以一老者形象出现的手执网绳在昆仑山边捕鸟的汤王形象。再如龟的图像，《礼记·礼运》中就讲“麟凤龟龙，谓之四灵”，古代把龟看成灵兽。《国语·周语》甚至说“我姬氏出自天鼋”，所以在魏晋之前的文学、图像艺术中就经常出现龟的形象，汉代就有《陶龟》^①，特别是用龟形作印钮的更是常见，西汉“右夫人玺”金印、西汉“泰子”金印、东汉“广陵王玺”金印^②等玉玺印钮上都雕刻着一只金龟，所以曹操《步出夏门行·龟虽寿》中有“神龟虽寿，犹有竟时”的感慨。魏晋也继承了龟为灵兽的观点，《抱朴子·论仙》中就说“谓生必死，而龟鹤长寿焉”，东晋早期玉龟钮印就为龟形钮饰^③，北齐天保二年“玄武”^④中一神龟昂首挺胸驼着一手执长剑之神，神龟有巨蛇护绕，配以红发鬼怪，给人以威武不可侵犯之气。至于书法艺术也接受了书画来自于模仿“鸟迹”“龟纹”“龙鳞”的观点，从而追求书法艺术的象形性。佛教造像也是如此。魏晋南北朝绘画也常常以对中国禅宗文化影响深远的维摩诘为题材，如西秦炳灵寺石窟 169 窟维摩诘及侍者像^⑤，上有题榜“维摩诘之像”“侍者之像”。维摩诘半卧于长榻之上，似在辩论讲解，为石窟壁画中最早的维摩诘画像。《历代名画记·论画体工用拓写》中则指出顾恺之首创了维摩诘的画像，画像形象生动，特别是准确表现了维摩诘为求道而身心俱忘的神态，“有清羸示病之容，隐几忘言之状”，可在此画像中看出顾恺之画风，顾恺之的《维摩诘像》与戴逵的五躯佛像及狮子国的玉像共称为南京瓦棺寺的三绝。陆探微、张僧繇均有模仿，但都无法达到顾恺之的水平。^⑥

① 中国美术全集编辑委员会编：《中国美术全集·工艺美术篇 12·民间玩具剪纸皮影》，人民美术出版社 1988 年版，第 10 页。

② 中国美术全集编辑委员会编：《中国美术全集·工艺美术编 10·金银玻璃珐琅器》，文物出版社 1987 年版，第 16—19 页。

③ 中国美术全集编辑委员会编：《中国美术全集·工艺美术编 9·玉器》，文物出版社 1991 年版，第 111 页。

④ 中国美术全集编辑委员会编：《中国美术全集·绘画编 12·墓室壁画》，文物出版社 1989 年版，第 51 页。

⑤ 中国美术全集编辑委员会编：《中国美术全集·绘画编 17·麦积山等石窟壁画》，人民美术出版社 1987 年版，第 7 页。

⑥ 张彦远：《历代名画记》，人民美术出版社 1963 年版，第 28 页。

从目前考古出土的大量墓室壁画、漆画、线刻画、画像砖中列女及孝子的形象占据了重要地位,成为魏晋南北朝图像与前期文学联系的重要纽带。“孝”作为中国儒家文化的一个核心原则,《礼记·内则》就讲孝子养老要“乐心”“乐耳”,《周礼·地官·大司徒》中有“不孝之刑”为“乡八刑”第一刑的规定,《论语·学而》有孝为“仁之本”“三年无改父之道”的论述,《为政》讲孝要“事之以礼,葬之以礼,祭之以礼”,《孟子·离娄下》有对“五不孝”的规定,作为十三经之一的《孝经》更是对“孝”进行了全面的论述,《孝经》认为“孝”为“天之经,地之义,人之行”。^① 汉代继承了先秦的儒家传统,特别是汉武帝时实行了以察举孝廉的方式选拔官吏,在帝王、普通民众及社会各个阶层广泛开展对《孝经》及儒家经典的研习,汉代孝子题材的绘画已经在宫殿、祠堂、画像石、画像砖、墓室及各种日常用具中大量出现,文献考古都已发现汉代大量孝子画像流传下来,著名的如东汉山东肥城的“丽姬计杀申生”画像石,^②东汉河南登封启母阙的“郭巨埋儿”画像石,东汉河南开封白沙镇的“丁兰母木为像”及“孝孙原毅”等画像,汉山东嘉祥宋山一号、二号墓的“丽姬计杀申生”及“舜后母焚廩”画像,汉嘉祥南武山画像石“舜后母焚廩”,^③东汉内蒙古自治区和林格尔汉墓壁画“舜”“闵子骞”“曾子母”“木丈人”“伯禽母”等孝子画像。其中最著名的就是山东嘉祥武梁祠的忠孝故事,其中大多有榜题,分别为:三州孝人、魏汤、颜乌、赵徇、原毅、曾子、闵子骞、老莱子、丁兰、韩柏榆、刑渠、董永、蒋章训、朱明、李善、金日磾、羊公等著名孝子故事。^④ 其他汉代著名的孝子画像还有大汉口汉画像石墓、肥城汉画像石墓、开封白沙镇汉画像石墓等。魏晋虽没有承续汉代厚葬之风而推行薄葬,但我们仍从大量的墓室壁画中发现了流行的孝子主题。魏晋时期统治者与世家大族继续宣扬孝道思想并更进一步与天人感应的阴阳讖纬思想融合在一起,演化成“孝梯之至,通于神明,光于四海,无所不通”的流行观念,因此,孝子图也就融合了一种更加神秘诡异的色彩,使一种普通的日常理论上升为一种与天地融为一体的无所不能的大法,并常常出现在卷轴画、殿阁、祠堂、屏风、画像砖、日常用具以及墓室壁画中。魏晋绘画,特别是北魏继承了这一题材,出现了大量的孝子画像,如郭巨埋儿、蔡顺伏棺、董永行孝等是其中较为常见的题材,他们感天动地的孝行正是其得以普遍流行的重要原因。中国其他地区魏晋出土文物中也多有孝子画像,如三国安徽马鞍山吴朱然墓漆盘画“榆母”“伯瑜”“孝妇”“榆子”“孝孙”等孝子画,^⑤南朝河南邓县彩色画像砖“郭巨”“金一釜”“妻子”“老莱子彩衣娱亲”,^⑥南朝湖北襄樊贾家冲“郭巨埋儿”画像砖等。^⑦ 当然魏晋孝子画像不仅是取材自前代流传的孝子故事,同样也是前代孝子画像的延续。

魏晋期间曾流传多部《孝子传》,它们大多与《孝经》、刘向所编《孝子传》有着密切关系,《魏书·孝感传》就承继了《晋书·孝友传》的体例收录了北魏孝子孝行的故事,其他如王韶之、王歆、萧广济、宋躬、郑缉之、师觉授、逸名等多部孝子传均已失传,其内容也多散见于《初学记》《太平御览》《艺文类聚》等类书中,并无一部完整的《孝子传》流传下来,流传下来的只是散见各处的孝子故事与各种孝子画像。北魏常见孝子画像有舜、董永、韩伯余、郭巨、原谷、丁兰、蔡顺、老莱子、闵子骞、伯奇、董晏、眉间赤、李充、董笃父等,此外司马金龙漆画上还有鲁义姑姊和李善的节义画及孝子棺上尉的故事画。多数孝子画像取自当时流行的各种《孝子传》,为与古文献记载相吻合,画像

① 汪受宽:《孝经译注》,上海古籍出版社2004年版,第30页。

② 王恩田:《泰安大汶口汉画像石历史故事考》,《文物》1992年第12期。

③ 嘉祥县武氏祠文管所:《山东嘉祥宋山发现汉画像石》,《文物》1979年第9期。

④ 巫鸿:《武梁祠:中国古代画像艺术的思想性》,柳杨、岑河译,生活·读书·新知三联书店2006年版,第288页。

⑤ 安徽省文物考古研究所:《马鞍山吴朱然墓发掘简报》,《文物》1986年第3期。

⑥ 河南省文化局文物工作队:《邓县彩色画像砖墓》,文物出版社1958年版,第17—19页。

⑦ 襄樊市文物管理处:《襄阳贾家冲画像砖墓》,《江汉考古》1986年第1期。

一般按照《孝子传》中孝子的先后顺序展开,如舜与董永的画像往往在前,郭巨、原谷、蔡顺、王巨尉(琳)等故事随后,画像内容与情节也常常按照《孝子传》中的记载,特别是选择具有代表性的情节或情境来代表人物个性及其孝行故事,这充分说明图像来自语言文本的客观事实,至于每个具体画像也许有一定的底本存在,这是由墓室壁画追求量大及所特有的寓意性决定的,其他装饰性的插画,如山林流云、飞龙走兽、升天入仙等都往往随墓主身份、孝子及绘画者个体的兴趣而发生变化。

在出土的大量魏晋南北朝时期墓室壁画与石棺刻画中,河南洛阳发现的北魏元谧石棺画像与北魏宁懋石室画像、山西大同的北魏司马金龙漆围屏画、宁夏固原的北魏彩绘漆棺绘图等雕刻在石室、石棺与石棺床上或绘在屏风上的列女图与孝子图最为著名。北魏元谧石棺于1930年在洛阳陡沟村出土,现藏美国明尼苏达州明尼阿波利斯美术馆。石棺左右两帮分别刻有孝子画:左帮为孝子伯奇母赫儿、孝子伯奇耶父、孝子董笃父赎身、老莱子年受百岁哭内、母欲煞舜焉得活、孝孙弃父深山;右帮为丁兰事木母、韩伯余母与丈和颜、孝子郭巨赐金一釜、孝子闵子骞、眉间赤妻、眉间赤与父报酬。此外还绘有群山流云、青龙白虎、朱雀畏兽、凤鸟仙人等。画旁均有题榜以说明所画故事及人物名称,如丁兰侍木母,上有“丁兰侍木母”文字说明。“孝子董笃父赎身”的内容是否为董永的故事虽然有争议,但其主题为孝却是定论,孝子石棺上所绘树木、云石、人物高贵的身份、华丽的衣着及其优雅的气质,虽与《孝子传》中所叙述的人物身份不尽吻合,因为墓葬的一个主要目的是为了表现墓主人及其后代对死后荣华富贵世界的向往与憧憬。北魏宁懋石室于1931年洛阳北邙山出土,现藏美国波士顿艺术博物馆。其孝子画像有“董永看父助时”“董晏母供王寄母语时”“丁兰事木母”“舜从东家井中出去时”,其中董永、董晏、丁兰、舜的故事分别位于左右山墙外壁。据《中国美术全集·绘画编19·石刻线画》载北魏孝昌线刻画《孝行图一宁懋石室》,图画有房屋和各种树木作为装饰及故事背景,从图上的题字说明我们可以得知图画内容有董永卖身葬父的故事,图上部分有三棵大树分为两部分,图右部分董永与父亲头扎双髻,双手握锄,一起在田间劳动,左边为一富人坐在车上,上有伞盖。下半部分为“董晏母供王寄母语时”,是讲孝子董晏的故事。北魏孝昌《孝行图二宁懋石室》中,上面为丁兰刻木事亲的故事,下为帝舜的故事。根据《史记·五帝本纪》记述,舜的父亲瞽叟、后母与后母所生的弟弟象屡次迫害舜,舜在掘井的时候,瞽叟与象就抬土填井以害舜,但舜从另一个井口逃出,舜出来后仍对父亲恭孝,对弟弟慈爱,图画就描述了这个故事。图画被大树、房屋分割成不同部分,以叙述不同的故事,显示出早期树木与山水所担当的叙事与构图功能。^① 现藏美国堪萨斯纳尔逊阿特肯斯美术馆的洛阳北魏孝子石棺左右两帮的孝子画像分别为“子舜”“子郭巨”“孝孙原穀”与“子董永”“子蔡顺”“尉”,上有文字作标题说明。左帮“尉”字榜题的故事表现的是汉代孝子王琳,其字巨尉。1957年河南邓县学庄村出土的南北朝模印加彩画像砖上也刻画有孝子画像,画像分别为“郭巨埋儿”与“老莱子娱亲”,内容为郭巨埋儿得金及老莱子扮儿娱亲的故事,图正面刻有“郭巨”“老莱子”作标题说明。1984年发现的湖北襄阳贾家冲南朝墓也有以孝子郭巨为题材的画像砖。^② 1977年洛阳出土现藏洛阳古代艺术馆的北魏孝子棺床头、围板及床后围板分别为“郭巨孝行”“丁兰孝行”“孝孙原穀”与“老莱子孝行”“眉间赤孝行”。^③ 1981年宁夏固原出土现藏固原博物馆的北魏彩绘漆棺不仅有墓主、侍从、菩萨、东王父、西王母、天河、日、月等常见墓室画像及各种吉祥花纹,同样棺左右侧上段还绘有孝子故事并有题榜,中段为连珠龟背纹,故事自右向左发展,右侧前四幅为孝子舜故事连环画像,后面为孝子郭巨故事

① 中国美术全集编辑委员会编:《中国美术全集·绘画编19·石刻线画》,人民美术出版社1988年版,第8—9页。

② 崔新社、潘杰夫:《襄阳贾家冲画像砖墓》,《江汉考古》1986年第1期。

③ 洛阳博物馆:《洛阳北魏画像石棺》,《考古》1980年第3期。