双重视角下的复合意涵

邵韵霏

芝加哥大学艺术系在读博士研究生

[1] 如陈绶祥编: 《中国美术史魏晋南北朝卷》,齐鲁书社,明天出版社,2000年。

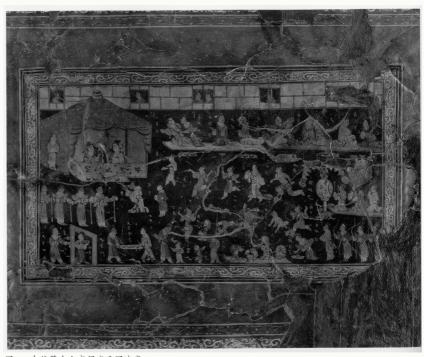
[2] 如安徽省文物考古研究所藏西汉早期的彩绘云气纹漆案、安徽省巢湖市文物管理所藏西汉中期的凤鸟兽纹漆案、 四川省绵阳博物馆藏西汉中期的漆案,以及江苏省邗江县文物管理委员会藏西汉中期的漆案。傅举有编:《中国 漆器全集》卷三、福建美术出版社、1998年出版。

[3] 明器, 一般解释为"专为死者设计、制造的器物"。巫鸿: 《黄泉下的美术: 宏观中国古代墓葬》, 三联书店 2010年出版, 页 92。

[4] 齐凤: 《浅谈朱然墓出土的漆木器》, 《马鞍山六朝墓葬发掘与研究》页 249-252, 科学出版社, 2008 年。

对魏晋南北朝时期艺术的 研究常在三个领域中进行:墓 葬、宗教和书画。[1] 这种分类 虽然有利于系统性地讨论这个 时期的艺术史,但它本身就预 设和限制了一件作品的语境 (context)、功能、目的以及 观众。对于某些内容复杂而丰 富的艺术作品来说,这种预设 有时会对研究造成限制。1984 年在安徽马鞍山朱然墓中出土 的宫闱宴乐图漆案,就是这样 一件作品(图1)。

这件漆案长82厘米,宽 56.5 厘米, 高 3.8 厘米, 其形 制与早期或同时期出土的其他 漆案类似。[2] 其中心部分绘有 图 1: 朱然墓出土宫闱宴乐图漆案



大幅宫闱宴乐图。类似宴乐图也见于汉代墓室壁画,如西安理工大学西汉墓壁 画, "朱鲔"祠堂壁画, 东汉密县打虎亭二号墓壁画等。 诚然, 这件漆案出土 于墓葬, 但漆案作为一件日常生活用品, 它的可移动性又使得它足以脱离墓葬 环境。换言之,这件漆案既可能是一件明器——即为墓主专门制作的随葬器物; 也可能是一件用于贵族家庭宴会的实用器物,然后用做陪葬品埋在了朱然的墓 中。[3] 因此无论是在功能、目的还是观众对象上,这件漆案上的宴乐图景与墓 室壁画中的宴饮图都不尽相同。研究这件漆案, 既不能将它等同于墓室壁画上 的宴饮图景,也不能使它脱离墓葬这个大环境。这件漆案的图像、含义和用途 引起了学者的广泛关注和兴趣。齐凤试图通过对墓主生平的研究来解读它的内 涵及作用。[4] 杨泓将这件漆案和三国时期蜀郡的制造工艺以及同时期的绘画艺 [5] 杨泓: 《三国考古的新发现:读朱然墓简报札记》,《文物》1986年第三期。

[6] 林树中: 《从朱然墓漆画到三国绘画》, 《南京艺术学院学报》(美术与设计版) 2004 年第一期; 顾丞峰: 《朱 然墓漆画与顾恺之用笔》,《东南文化》1991年第二期。

[7]《安徽马鞍山东吴朱然墓发掘简报》,《文物》1986年第三期。王俊:《马鞍山文物聚珍》,文物出版社 2006年出版。

> 术结合起来,探讨了它工艺、主题以及绘画风格。[5] 林树中和顾丞峰则把漆案 上的绘画手法和魏晋南北朝时期的卷轴画结合起来,希望重构一个完整的绘画 体系。[4] 本文将尝试结合以下两种方法去解读和分析这件漆案:一方面通过对 相关文献史料来解读漆画上所呈现的场景, 进而探讨这类场景的历史来源与内 涵;另一方面结合现存的其他图像材料以及漆案本身,从图像志(iconography) 和视觉性的角度来推想漆案的功能和对观者的意义。



图 2: (百戏细节)

从上方起,第一层绘人物坐于墙后,透过窗户向外 观看墙外的宴饮百戏场景。场景中左上角帷帐中一 名男性以双手搂抱两名女性。帐外有女官随侍, 帐 前有"黄门侍郎"献食,"侍郎"恭立于后(此处 及以下的引文均为图中铭文)。根据这些人的职称, 可以推断帷帐中的主人是皇帝本人, 所拥者为其妃 子。帷帐左下方有四名"虎贲",持钺而立。帷帐 右侧最上层绘一对对的贵族男女坐于席,榜题有"皇 后"及"子本也"、"平乐侯"及"夫人"、"长沙侯" 及"夫人"、"都亭侯"及"夫人"。画面中央画 百戏场景,榜题包括"武女"、"弄剑"、"弄丸"、 "寻桩"、"连倒"、"转车轮"等。百戏右侧绘"大 乐",上有弧形帷幔,右边有一鼎,下坐三人,一 人击鼓,一人吹排箫,一人似吹笙,旁有"鼓吹也" 的榜题。画面最下面左起绘"大宫"、"直门人" 和"女直使",又有两人抬着"大官餐具"进入"大 官门"。中间并绘奇人和百戏,如"长人"、"蛮 人"、"小儿"及"执节人"等。右下角绘四名"羽 林郎",持弓站成一排。图中人物神态生动,动作夸张, 姿势各异(图2)。『其色彩十分丰富,以红、蓝、

宫闱宴乐图描绘了贵族们宴饮、观百戏的场景。

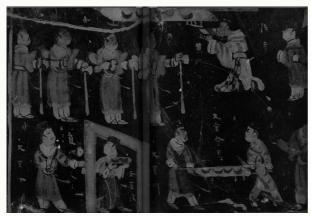




图 2: (大宫门大官令细节)

图 2: (大乐和羽林郎细节)



图 2: (帝王和嫔妃细节)



图 2: (宴乐场景细节)

黑为主。画面中最显眼的帷帐呈现出三维的空间延伸,与背景的墙壁形成前后重叠的关系,更制造出立体性和空间感。无论是在工艺性还是在视觉性上,这幅图都应是当时漆画的代表作。这件画乍一看之下很容易让人联想到两汉时期盛行的宴饮和宴乐图像,如四川扬子山砖石墓中画像、密县打虎亭二号墓壁画、山东"朱鲔"祠堂等。但经过初步研究,我们会发现几个问题。第一,这件漆案所绘的内容究竟是什么?图中的明确榜题和严谨的人物关系都说明它所表现的并非是寻常的宴乐。另外该宴乐与墓主人的关系也不明显。第二,这件漆案所描绘的宫宴上护卫环绕,侍者林立,显得非常庄重肃穆,然而贵族宾客和皇帝的行为却堪称放浪形骸。这种彼此不和谐的元素为什么会出现在同一幅宴乐场景中?第三,如果这幅漆画并非明器,而是供墓主人生前日常使用的生活用品,那么它的生者观众是如何观赏它、品味它、理解它的?对于这些问题,本文将试图提供合理的解答。

汉代宫廷宴飨: 礼乐的复兴

从内容上看,这幅漆画所描绘的应是汉代的宫廷大宴,并且极有可能是西汉时期所确立的正月宫宴。这种正月宫宴是自汉高祖刘邦以来就确立的礼仪,由皇帝于每年正月在宫内接受百官朝拜,并且宴请百官,带有仪式的性质。[8] 西汉正月朝贺的礼仪一直延续到了东汉。据《续汉书礼仪志》记载,

每(月朔)岁首(正月),为大朝受贺。其仪:夜漏未尽七刻,钟鸣,受贺。及赞,公、侯璧,中二千石、二千石羔,千石、六百石鴈,四百石以下维。百官贺正月。二千石以上上殿称万岁。举觞御坐前。司空奉羹,大司农奉饭,奏食举之乐。百官受锡宴飨,大作乐。(此处及以下的加黑部分为本文作者所标注。)其每朔,唯十月旦从故事者,高祖定秦之月,元年岁首也。[9]

唐人李贤(654-684年)所校注的《后汉书》辑录了蔡邕(133-192年) 的记载和其叔父蔡质(生卒年不详)所着的《汉仪》,作为这条记录的夹注。 据《汉仪》记载, [10] 《续汉书礼仪志中》, 3131 页; 《汉官六种》, 210 - 211 页。

[11] 《续汉书礼仪志中》, 3132页。

[12] 东汉年间,改大乐为大予乐、《后汉书·明帝纪》,106页。太官,掌管宫廷膳食的官员。《后汉书·皇后纪》注曰,"大官,主膳羞也",422页。应劭《汉官仪》云: "太官令一人,秩六百石,掌鼎俎僎具",《汉官六种》,131页

正月旦, 天子幸德阳殿, 临轩。公、卿、将、大夫、百官各陪(位)朝贺。 蛮、貊、胡、羌朝贡毕, 见属郡计吏, 皆(陛)觐, 庭燎。宗室诸刘(杂)(亲) 会,万人以上,立西面。位(公纳荐太官赐食酒西入东出)既定,上寿。(群) 计吏中庭北面立,太官上食,赐群臣酒食,(西入东出)。(贡事)御史四 人执法殿下,虎贲、羽林(张)(弧)弓(撮)(挟)矢, 陛戟左右, 戎头 偏胫陪前向后,左右中郎将(住)(位)东(西)(南),羽林、虎贲将(住)(位) 东北,五官将(住)(位)中央,悉坐就赐。作九宾(彻)(散)乐。舍利(兽) 从西方来,戏于庭极,乃毕入殿前,激水化为比目鱼,跳跃嗽水,作雾鄣日。毕, 化成黄龙,长八丈,出水遨戏于庭,炫耀日光。以两大丝绳系两柱(中头)闲, 相去数丈,两倡女对舞,行于绳上,对面道逢,切肩不倾,又蹋局出身,藏 形于斗中。钟磬并作, (倡)乐毕, 作鱼龙曼延。小黄门吹三通, 谒者引公 卿群臣以次拜, 微行出, 罢。卑官在前, 尊官在后。德阳殿周旋容万人。陛 高二丈,皆文石作坛。激沼水于殿下。画屋朱梁,玉阶金柱,刻镂作宫掖之好, 厕以青翡翠,一柱三带,韬以赤缇。天子正旦节,会朝百僚于此。自到偃师, 去宫四十三里,望朱崔五阙、德阳,其上郁律与天连。"维阳宫阁簿云:"德 阳宫殿南北行七丈,东西行三十七丈四尺。"[10]

录蔡邕注曰:

三曰黄门鼓吹,天子所以宴乐群臣,诗所谓"坎坎鼓我,蹲蹲舞我"者也。其短箫、铙歌,军乐也。其传曰"黄帝、岐伯所作,以建威扬德,风劝士"也。盖周官所谓"王(师)大(捷)(献)则令凯乐,军大献则令凯歌"也。孝章皇帝亲着歌诗四章,列在食举,又制云台十二门诗,各以其月祀而奏之。 熹平四年正月中,出云台十二门新诗,下大子乐官习诵,被声,与旧诗并行者,皆当撰录,以成乐志。[11]

结合蔡邕和蔡质的记载,我们可以清晰地还原汉代宫廷礼仪中的正月大宴场景。不难看出,朱然墓漆案上所描绘的场景,与记载中的非常类似:皇帝与诸侯王公同席;太官(漆案榜题为"大官")奉食,从西面(画面左侧)进入宫门;虎贲四人执钺于帐前,羽林郎四人张弓殿前;宴会上进行了类似幻术和百伎的表演;鼓吹、大[予]乐奏乐助兴。[12]

蔡质曾任东汉灵帝(156-189年)时的卫尉,掌管皇宫警卫,位列九卿。他的记载详细而生动,极有可能源于他的亲身经历。可见,略早于朱然(182-249年)生活的年代,这种宫廷礼仪仍然被采用。朱然去世之时东汉已经灭亡,魏、蜀、吴各自建立了新的王朝。对于新王朝来说,复兴汉代的礼仪成为了宣称正统,巩固统治的重要方式。比如在朱然去世的16年后,晋武帝司马炎(265-290年在位)从曹魏手中夺取了中原的政权,他所建立的晋朝政权依旧采用了这套汉代礼仪。到了刘宋(420-479年)时期,南方政权也曾建议沿用这套汉仪。《宋书》曾记载:

晋武帝世, 更定元会注, 今有咸宁注是也。傅玄元会赋曰: "考夏后之 遗训, 综殷、周之 典艺, 采秦、汉之旧仪, 定元正之嘉会。"此则兼采众代 可知矣。咸宁注,先正月一日, 守宫宿设王公卿校便坐于端门外,大乐鼓吹 又宿设四厢乐及牛马帷合于殿前。夜漏未尽十刻, 羣臣集到, 庭燎起火。上 贺谒报, 又贺皇后。还从云龙东中华门入谒, 诣东合下便坐。漏未尽七刻, 羣司乘车与百官及受贽郎下至计吏,皆入,诣陛部立。其陛卫者,如临轩仪。 漏未尽五刻, 谒者仆射、大鸿胪各奏: "羣臣就位定。"漏尽, 侍中奏: "外 办。"皇帝出。钟鼓作,百官皆拜伏。太常导皇帝升御座。钟鼓止。百官起。 大鸿胪跪奏:"请朝贺。"治礼郎赞:"皇帝延王登。"大鸿胪跪赞:"蕃 王臣某等奉白璧各一,再拜贺。"太常报:"王悉登。"谒者引上殿,当御座。 皇帝兴, 王再拜。皇帝坐, 复再拜, 跪置璧御座前, 复再拜。成礼讫, 谒者 引下殿,还故位。治礼郎引公、特进、匈奴南单于子、金紫将军当大鸿胪西, 中二千石、二千石、千石、六百石当大行令西,皆北面伏。大鸿胪跪赞:"太 尉、中二千石等奉璧皮帛羔雁雉,再拜贺。"太常赞:"皇帝延君登。"治 礼引公至金紫将军上殿, 当御座。皇帝兴, 皆再拜。皇帝坐, 又再拜。跪置 璧皮帛御座前, 复再拜。成礼讫, 赞者引下殿, 还故位。

王公置璧成礼时,大行令并赞,殿下中二千石以下同。成礼讫,以赞授受赞郎,郎以璧帛付谒者,羔雁维付太官。太乐令跪请奏雅乐。以次作乐。乘黄令乃出车。皇帝罢入,百官皆坐。昼漏上水六刻,诸蛮夷胡客以次入,皆再拜讫,坐。御入三刻,又出。钟鼓作。谒者仆射跪奏:"请羣臣上。"

谒者引王公至二千石上殿,千石、六百石停本位。谒者引王诣尊酌寿酒,跪授侍中。侍中跪置御座前。王还自酌,置位前。谒者跪奏:"蕃王臣某等奉觞再拜,上千万岁寿。"侍中曰:"觞已上。"百官伏称万岁。四厢乐作。百官再拜。已饮,又再拜。谒者引诸王等还本位。陛者传就席,羣臣皆跪诺。侍中、中书令、尚书令各于殿上上寿酒,登歌乐升,太官令又行御酒。御酒升阶,太官令跪授侍郎,侍郎跪进御座前。乃行百官酒。太乐令跪奏:"奏登歌。"三。终,乃降。太官令跪请御饭到陛,羣臣皆起。太官令持羹跪授司徒;持饭跪



图 3: 密县打虎亭一号墓壁画局部



图 4: "朱鲔" 祠堂壁画中的女性服饰



图 5: 朱然墓出土武帝人物漆盘

[13] 《宋书・志第四・礼一》,中华书局 1974 年版。

[14] 沈从文:《中国古代服饰研究》149页,北京文艺出版社,2002年。《续汉书与服志》云: "皇后谒庙服,绀上阜下,蚕,青上缥下,皆深衣制,隐领袖缘以缘。假结。步摇,簪珥。步摇以黄金为山题,贯白珠为桂枝相缪,一爵九华,熊、虎、赤罴、天鹿、辟邪、南山丰大特六兽,《诗》所谓"副笄六珈"者。诸爵兽皆以翡翠为毛羽。金题,白珠珰绕,以翡翠为华云",《后汉书》,3676—3677页。

[15] 郑玄:《〈毛诗传〉笺通释》,中华书局 1989 年版。

[16]《三国志》里有记载的唯一一位平乐侯,是辽东太守公孙渊,可是他虽然和孙权有书信来往,但最终投靠了曹魏,和东吴关系不算亲近。见《三国志・吴书・吴主传》,中华书局 1959 年版。

授大司农;尚食持案并授侍郎,侍郎跪进御座前。羣臣就席。太乐令跪奏: "食。举乐。"太官行百官饭案遍。食毕,太乐令跪奏: "请进儛。" 儛以次作。鼓吹令又前跪奏: "请以次进众伎。"乃召诸郡计吏前,授敕戒于阶下。宴乐毕,谒者一人跪奏: "请罢退。"钟鼓作,羣臣北面再拜出。江左更随事立位,大体亦无异也。宋有天下,多仍旧仪,所损益可知矣。[13]

由此可见,在朱然生活的年代,这套汉宫礼仪并没有被遗忘,甚至到西晋时期依然被作为是"秦汉之旧仪"而受到采用。

朱然去世时, 东吴立国仅历20年。在这20年间, 虽然战乱基本平定, 三 国鼎立的局势基本形成,但东吴的宫廷礼仪还没有完全地体系化和正统化。史 书虽多次记载吴国宴飨的场景,但这些宴飨却都不是礼仪性的,因此从史书中 我们很难确切地得知这套汉宫旧仪是否被东吴宫廷所采用。另一方面,图中的 其他几条内部证据倾向于证明这件漆案所绘的并非是东吴宴飨的场景,而是汉 代的旧俗。其一,贵族女性的头饰为"副笄六珈"式,用六根发钗插入髻中, 据《续汉书与服志》是汉代皇后在正式场合所佩戴的发饰。[14] 这种发饰也见于 东汉时期的墓葬绘画,例如打虎亭一号汉墓中的石刻宴饮图以及"朱鲔"石室 中的宴饮图就都有这种形象(图3、4)。此外,朱然墓出土的另两件描绘贵族 生活和武帝宴乐的漆盘上同样出现了这种发髻(图5)。然而同时期出土的墓 主人肖像或人物俑上却未见这种发饰。东汉郑玄 (127-200 年) 在所批注《〈毛 诗传〉笺》中曾说:"珈之言加也。副既笄而加饰,如今步摇上饰,古之制所有, 未闻。"[15] 可见在东汉末年这种发饰已经不再盛行,甚至已经失传。因此漆案 上的女性人物大概并非是现实生活的写照,而是追求一种复古的风格。其二, 在朱然生活的时期, 东吴并没有正式册立的皇后。因此, 榜题中出现的"皇后" 不可能是孙吴的皇后。另外,"子本"、"长沙侯"、"平乐侯"、"都亭侯" 的身份现今也无可考,而三国时期受封"都亭侯"的人数则以几十计。[16] 这些 人物和官名可能是来源于已散佚的故事,他们和墓主人朱然的关系无从考证。 但能够确认的是: 席上所坐的宾客中并没有朱然本人或者吴国其他的重要官员。 综上所述,朱然墓宫闱宴乐图漆案所描绘的宴飨,极有可能是汉代宫廷礼仪中

178

的正月里百官朝贺、皇帝赐宴的场景。图中人物的官职、位置、宴会的内容以 及流程都与《续汉书礼仪志》注中的描述非常相近。随着东汉王朝的灭亡,这 种礼仪在朱然的中晚年时期已经渐渐崩坏,然而漆案上的大型而丰富的场面仍 然试图描绘这种礼仪。图中人物的造型和榜题进一步说明了此画所描绘的并非 墓主人的生活场景。明确的榜题和特殊的绘画内容使得此图不同于一般旨在为 死者描绘美好生活的宴乐图。那么,它的观者究竟应该是谁呢?它对于观者的 意义又在哪里?要解答这些问题,我们必须进而分析它的趣味性所在和代表的 特殊风尚。

贵族品味:上流社会的奢靡享乐之风

由上述所引史书中的记载可知,汉代宫廷中的正月皇帝赐宴、百官朝贺的 场合是极为庄重和正式的。虽然朱然墓漆案描绘了这一场景, 但是画中呈现的 贵族人物却动作狎昵、神情暧昧。皇帝本人左拥右抱两名妃子,一个名为"子本" 的人欺近皇后意图搂抱她。"都亭侯夫人"揪住一男子耳朵,而"都亭侯"本 人则在和另一女子拥吻。还有"长沙侯"脱了鞋履,手指赤足和夫人谈话(图6)。 除了虎贲、羽林郎和大乐鼓吹中的乐师神情较为严肃、姿势端正之外,宴会上 的其他参与者无不在旁若无人般的各自作乐。

描绘宴饮中主人和宾客因为作乐而出丑的场景,在汉代美术是有先例的。 如洛阳辛村出土新莽时期的墓室壁画中就有描绘男主人因醉酒而呕吐, 女主人 酒醉后衣不蔽体被侍女搀扶的图像(图7)。[17]东汉画像砖上也有某宾客高举 一手做欢呼状,另一人执酒向前靠近他的景象(图8)。同样,汉代宴饮图中 也经常展现夫妻同席,动作亲密,甚至拥吻的的场景,如图9所绘场面,人物 的动作和构图都与朱然墓漆案上的拥吻场景十分类似。由此可见, 展现人物在 宴会上夸张失仪以及夫妻恩爱的场景,一方面可以反映宴会的欢愉,一方面也 可以激发另一种窥视的趣味。这种宴乐图的一大目的应是给观者提供享乐的视 觉幻想,而其中暧昧夸张的"丑态"更加突显了宴会的乐趣,打破了宫宴沉闷、 规矩的氛围。如果说题为"大官"、"直门"、"黄门侍郎"、"侍郎"、"虎



图 6: 宴乐场景局部



图 7a: 洛阳偃师辛村新莽墓壁画局部 1



图 7b: 洛阳偃师辛村新莽墓壁画局部 2



图 8: 东汉宴饮画像砖



图 9: 东汉燕居画像砖

贲"、"羽林郎", "大乐"的诸等人物以及他们严肃、一丝不苟的举止为这幅宴乐图构建了一个正式、庄严的框架,那么宴会中贵族宾客放荡不羁的行为,夸张的动作,以及画面里让人目不暇接的百戏场景,则是在规矩之中营造出一派奢靡享乐的气氛。复兴汉代旧仪是宣称正统、维护礼教的一大途径。与此同时,制造享乐的氛围则是为了满足时下东吴贵族以及高官观众的品味。

喜爱宴会,好饮酒作乐,好游戏赌博,以及铺张奢侈的趣味——这些都是东吴中后期贵族社会中的流行风气。《三国志》就曾多次记载孙策和孙权的宴会。孙权好酒,也好开宴席,经常"饮酒大醉","欢宴极夜","惟醉堕台中,乃当止耳"。[18] 孙皓时期(264-280 年在位)的宴乐饮酒之风更胜,以至到了"皓

[21] "常言当世士人宜讲修术学,校习射御,以周世务,而但交游博弈以妨事业,非进取之谓。后群寮侍宴,言及博弈。 以为妨事费日而无益于用, 劳精损思而终无所成, 非所以进德修业, 积累功绪者也。且志士爱日惜力, 君子慕其大者, 高山景行, 耻非其次。夫以天地长久, 而人居其间, 有白驹过隙之喻, 年齿一暮, 荣华不再。凡所患者, 在于人情所 不能绝,诚能绝无益之欲以奉德义之涂,弃不急之务以修功业之基,其于名行,岂不善哉?夫人情犹不能无嬉娱,嬉 娱之好,亦在于饮宴琴书射御之间,何必博弈,然后为欢!乃命侍坐者八人,各着论以矫之。于是中庶子韦曜退而论奏。 和以示宾客。时蔡颖好奔,直事在署者颇敩焉,故以此讽之。"见《三国志・吴书・孙和传》,1368 – 1369 页。

[22] 《资治通鉴》卷79,中华书局1965年版,2504页。

[23] 见《三国志・吴书・顾雍传》, 1226 页。

[24] 《三国志・吴书・朱然传》, 1307 页

[25]《安徽马鞍山东吴朱然墓发掘简报》,《文物》1986年第三期。

每宴会群臣,无不咸令沈醉"的地步。[19] 非但几代吴主喜好宴饮,许多贵族子 弟也好宴乐和博弈。吴国丞相诸葛瑾(174-241年)之子诸葛恪(203-253年) 就非常喜爱召集群僚宴乐游戏,以致"终日不倦"。[20]而孙权之子孙和公开谴 责一些贵族子弟终日游戏玩乐,不务正业的说法,也从反面证明了这种习尚的 流行。[21]

与这种宴饮之风相关, 东吴上下作风皆崇尚奢侈。不仅吴主好大喜功, 民 间的攀比之风也日益兴盛。《资治通鉴》记载:"时吴俗奢侈,核又上疏曰: '今事多而役繁,民贫而俗奢,百工作无用之器,妇人为绮靡之饰,转相仿效, 耻独无有。兵民之家, 犹复逐俗, 内无甔石之储而出有绫绮之服, 上无尊卑等 级之差,下有耗财费力之损,求其富给,庸可得乎? '吴主皆不听。"[22] 由此 不难推测,在朱然生活的年代,江东贵族已经普遍养成了骄奢淫逸的生活作风, 而且民风奢侈,百姓也普遍喜好华丽的服饰和装饰性的器物。因此,朱然墓出 土的宫闱宴乐图漆案,在人物的装扮和造型上是符合当时人的审美追求的。

两种价值: 朱然墓漆画主题与风格的博弈

然而,吴国统治阶层这种好宴乐的行为在当时也是受到了一些士大夫们的 反对。例如丞相顾雍(169-243年)就曾干预孙权饮酒作乐。《三国志》记载: "【孙权】至饮宴欢乐之际,左右恐有酒失而雍必见之,是以不敢肆情。权亦曰: '顾公在坐, 使人不乐。'"[23]上文中所引《资治通鉴》中记载的中书丞华核(生 卒年不详)的进言也说明了士大夫对于奢侈作风的反对和担忧。可见,在当时 的东吴宫廷中,享乐之风和清廉之风并行。一方面,士大夫和一些武官以清廉 节俭为荣,例如《三国志·吴书·朱然传》中就记载朱然"内行修洁,其所文采, 惟施军器,余皆质素"。[24]另一方面,宫廷贵族享乐不断,民风日渐奢侈。这 种矛盾也体现在朱然的生平和他的墓葬中。虽然他生前为人简朴,不喜好华丽 贵重的物品,然而在他死后,墓中却随葬了50余件漆器,其中大多装饰了精 美的图画。[25] 漆器在三国时期属于非常贵重的奢侈品,而带有漆画的上等漆器 更是十分昂贵。曹操在《上杂物疏》中列举他进献给汉献帝的日用品,其中包 [26] 曹操: 《曹操集》40 - 41 页,中华书局 1974 年版。

[27] Martin Powers, Art and Political Expression in Early China (New Haven: Yale University Press, 1991).

[28] 武梁祠画像石有列女八人,孝子和义士共十六人。见巫鸿、《武梁祠——中国古代画像艺术的思想性》,三联书店, 2006 年。

[29] 类似的构图, 也见于近期修复的朱然墓出土漆盘上。新修复的漆盘画面上方有两位男子对坐, 身体隐于山后。画面正中有两对男子各自对坐下棋、宴饮。画面下方左侧有两只兔子奔走, 右侧有一人持节, 一人执伞盖。画面上方的两位男子和画面左下角的小动物, 与季札挂剑漆盘上的图像非常类似。虽然我们无法断定这种图像的含义是什么, 但可以推测可能和"仙人"或"升仙"相关。

括"漆画韦枕"两枚,专供御用;"黑漆韦枕"三十枚,赠予妃嫔和公主;还有"纯银镂带漆画书案"一枚,"漆画重几"大小各一枚,"漆画严器"一件,专供御用。^[26] 在这些进献给汉献帝的日用品中,带有漆画的漆器一共六件,还不到朱然墓出土带画漆器数量的四分之一。朱然墓中随葬品所反映出的厚葬习俗与他生前"其所文采,惟施军器,余皆质素"的简朴品性可说是大相径庭。包华石 (Martin Powers)曾提出一个观点,认为在东汉时期存在着儒生价值和贵族、宦官品味的冲突。^[27] 前者好简朴和简洁,而后者则好奢华繁复。这种品味上的冲突也体现在了当时的艺术作品的风格上,例如前者的墓葬画像多用具有说教意味的主题,而后者则喜欢在墓葬和祠堂中呈现宴乐场面。前者的例子包括著名的武梁祠,其"复古"(classical)的风格是受到儒家文化的浸染,而代表后者的打虎亭汉墓和"朱鲔"祠堂采用了"表现性"(descriptive)的风格,则

是受到了东汉宦官品味的影响。包氏的理论也适用于对朱然墓漆案的分析和解读。一方面,该漆案呈现了汉代旧时的礼仪,其所重视的"礼"和"乐"本来就是儒家强调的内容。另一方面,它所展现的宴饮中的享乐场面却是意在反映当下贵族的审美情趣。

这种儒生价值与宦官品味的矛盾与结合也体现在朱然墓出土的其他漆器上,包括如季札挂剑漆盘、百里奚会故妻漆盘、翟孝故事漆盘和伯榆悲亲漆盘。这几件漆盘所描绘的主题分别是义士、列女和孝子,与武梁祠画像石的内容非常吻合。^[28]但是和汉代同类画像相比,这些漆画的色彩丰富,花纹华丽,对空间和场景的表现更为突出。例如在季札挂剑漆盘的图像中,后有山水,前有动物,除了两名侍者跟在季札身后,还有另外两名男子藏在山中(图 10)。^[29]相比于高颐阙上简洁的季



图 10: 朱然墓出土季札挂剑图漆盘



图 11: 四川雅安高颐阙季札挂剑拓片



图 12: 朱然墓出土百里奚会故妻故事图漆盘

札挂剑图(图11),这个漆画图像明显地更加丰富、热闹、复杂。漆画的外缘绘有花纹和鱼纹,其本身既是一种装饰,也带有吉祥的寓意。此外,朱然墓出土的百里奚会故妻图和翟孝故事图虽然主题都是关于列女和孝子的故事,但所描绘的却都是宴饮的场景。在百里奚漆盘上,四人居坐四面,百里奚"前故妻"抚琴献技,百里奚则与另外二女坐于席间听琴飨宴,居中放一食案(图12)。从画面上来看,琴声伴着美食和美人,百里奚神态轻松,四人其乐融融。而在翟孝漆盘中,一家四口坐于席中,居中有一食案,前方又有一食案,右侧放一豆器,正在煮食(图13)。这两个漆盘中的人物服饰都与宫闱宴乐图漆案类似。虽然它们在主题上宣扬儒家崇尚



图 13: 朱然墓出土翟孝故事图漆盘

的孝子、烈女、义士故事,但其华美的风格和宴乐的场景则足以 迎合喜好奢华,爱好享乐的贵族观众。除了这类孝子烈女漆盘, 朱然墓还出土了一件武帝宴饮图漆盘,在内容和功能上和宫闱宴 乐图漆案非常接近。图中标有榜题的"武帝"和"相夫人"居上 方,两人中间放着食案和棋盘;"丞相"和"王女"居下方;"侍 郎"随侍在"丞相"身后。图中的人物服饰与漆案以及百里奚、 翟孝漆盘中的人物服饰类似,而人物旁边同样也有明确的榜题。 此处的"武帝"应指汉武帝刘彻(前156-前87年)。图中人 物所进行的活动似乎是一种类似猜拳的"藏钩"游戏:"武帝" 和"相夫人"高举双臂,前者伸出一只手试图去握住后者的手, 后者双手握拳。类似姿势经常出现在汉代的画像砖上, 用于表现 二人对弈或划拳(图14)。而"武帝"和"相夫人"之间所放 置的棋盘也说明他们正在玩一种游戏。在魏晋南北朝时期,人

们普遍认为"藏钩"这类游戏起源于汉武帝 和他的钩弋夫人。《汉书》记载钩弋夫人曾 经手握拳无法张开, 而遇到汉武帝后便能张 开。武帝对此感到很惊奇,于是将其带回宫 中, 封为"拳夫人"。[30]《荆楚岁时记》引 东汉辛氏《三秦记》中的记载,称:"汉昭 帝母钩弋夫人,手拳而国色。世人藏钩起于 此。"[31] 东吴人周处(238-299年)在其所 着的《风土记》中详细记载了"藏钩"的规 则,而晋人庾阐(生卒年不详)还作过一篇 《藏钩赋》。这些文献材料都说明了"藏钩" 这类游戏在六朝时期的风靡程度。

朱然墓出土的武帝宴饮图漆盘借用了汉 武帝的典故,生动地描绘了一场宴饮中的游图14-2:东汉六博画像砖



图 14-1: 东汉划拳画像砖



[33] "评曰:明帝沉毅断识,任心而行,盖有君人之至概焉。于时百姓雕弊,四海分崩,不先聿修显祖,阐拓洪基, 而遽追秦皇、汉武, 宫馆是营, 格之远猷, 其殆疾乎!"见《三国志·魏书·明帝纪》, 115页。 [34] 见《三国志・魏书・卫觊传》,612页;及《三国志・魏书・高堂隆传》,710页。

> 戏场景。下方的丞相和侍郎端坐一旁,双手做阻止状,似乎在劝谏帝王和王女。 这种姿势在武梁祠画像中也很常见。例如蔺相如奉秦王璧的画像中,秦王一手 高举,似在阻止蔺相如砸壁;朱明故事图中,朱明弟一手伸出,似乎在挽留朱 明妻; 而在梁高行画像中, 左右两个侍者的姿势, 似乎意在阻止美人割鼻的行 为(图15)。在这幅通过汉代的场景来展现宴饮和游戏之乐的漆画中,"武帝"、"相 夫人"和"王女"的服饰都十分华美,动作也极为夸张,这些特点都和宫闱宴 乐图漆案中的贵族宾客类似。而丞相和侍郎则动作端正,姿势含蓄,神态严肃, 又与漆案上严肃的卫兵和恭敬的侍者如出一辙, 其风格和形象 (motif) 也与以 儒家思想为典范的武梁祠画像更加接近。

> 对三国时期的士大夫而言,汉武帝是他们常常用来劝谏君王的反面教材。 魏国人张茂曾进谏魏明帝杜绝奢侈之风,说道:"惜乎,舍尧舜之节俭,而为 汉武之侈事, 臣窃为陛下不取也。"[32]陈寿(233-297年)也把汉武的好大喜 功和秦皇并称。[33] 此外,汉武帝信巫蛊,重方士,求神仙之术的行为,也深受 三国时期士大夫的诟病。[34] 由此可见,在三国时期,汉武帝性好玩乐,作风奢 侈的形象已经深入人心,加之当时所盛行的关于汉武帝和"藏钩"这类游戏之





图 15: 武梁祠梁高行故事画像石

渊源的传说,都使得汉武帝的形象兼具了娱乐和教育的双重性格。武帝宴饮图 也由此成为合乎朱然墓漆画这种矛盾品味的典范之一。

由此可见,朱然墓漆画上的主题虽是儒家的礼、乐、孝、义等思想,漆画 所呈现的繁复华丽的风格却竭力迎合当时的贵族品味。漆器作为一种媒介,其 本身也是深受贵族喜爱的奢侈品。那么,这样一种宣扬道德和展示享乐的矛盾 统一体被放置在墓葬这样一个大环境下,又有什么其他的意义呢?

墓葬语境下的漆案:关于功能的一些猜想

虽然我们很难断言朱然墓漆案是否为明器,但至少我们不能完全摆脱墓葬 这个大环境去研究它。在漆案本身的画面上也存在着一些难以解读,但又不能 被忽视的线索。

其中典型的例子就是画面最上方的那一排高墙,以及坐在小窗内向外观望的人物。最中间的是一对男女,面含微笑地互相对视。两边分别开两扇小窗,每扇窗里面坐着一人。最右的部分有损毁,不过从粗略判断来看,也是一对男女。窗内人物都呈 45 度角半侧面: 一方面向外张望,另一方面又与另一小窗里的人物对望。从方位上看,他们似乎高于宴会上的人物,并且处于另外一个空间中。他们可以观赏到外面的宴会,然而宴会上的人对他们的存在似乎没有任何知觉。既没有侍者去侍奉他们,而他们面前的贵族宾客也毫无顾忌地自顾自享乐。小窗里人物头像的后面有一些交叉的斜线,表现的似乎是墙壁或帷帐。这种"墙"的存在阻断了小窗内的空间延伸,把人物限定在一个二维的平面内,与宴乐图中层次分明的三维空间感形成了鲜明的对比。另外,窗内的这些人物没有榜题,其衣着和性别也很难辨认。所有这些特点都显得与宴乐图格格不入。虽然这些人的身份、视角和作用难以被确认,但他们的存在却可以让我们对于这件漆案的功能提出一些猜想。

主人和宾客坐在高楼上观赏下面的舞乐和杂伎,这种场面常见于汉代的画像砖上。图十八描绘的就是人物坐在高台上观赏建鼓的场面。可知在汉代的礼俗中存在从另一个空间内观赏表演的传统。而且,观赏者所处的位置与他的地位似乎有紧密的联系。如《资治通鉴》记载东汉末年荆州刺史刘表(142-208

年)在庭中观赏舞乐,而被杜夔指责,原因是只有皇帝才能在庭中赏乐,而其 他人如此做便是僭越的行为。[35] 从一个窗形空间向外观望的图像也出现在一些 北朝石棺上,比如元谧石棺(图16)上小窗中的人物,其所表现的很可能就是 墓主人。[36] 通过石棺上假想的"窗户", 棺内的墓主人可以"望"到棺外的景 象。在这个例子中,墓主人的视线和窗内人物的视线合二为一。四川郫县一号 石棺上的宴饮图也展现了人物在高楼下宴饮,楼上有人向下观望(图17)。类

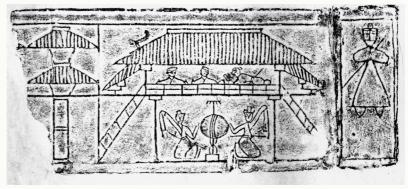


图 16: 西汉建鼓舞画像砖

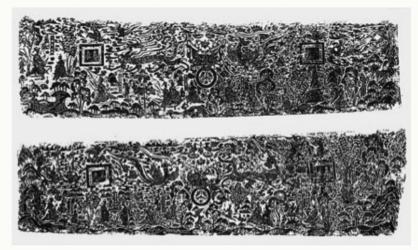


图 17: 北魏元谧石棺拓片

[37] 郑岩在论文《说"窥窗"》中也表达了和作者相同的推测,认为"窥窗"内观者的视线与现实观者的视线是一致的,前者透过"窥窗"观赏画面中的场景,而后者通过画框欣赏画中的宴饮图景。郑岩:《说"窥窗"》,《艺术设计研究》2012 年第一期。

[38] 巫鸿: 《黄泉下的美术:宏观中国古代墓葬》66 - 73 页,三联书店,2010年。



图 18: 郭县一号石棺宴客, 乐舞, 杂技图

似地,对于宫闱宴乐图漆案这样一个食案来说,观赏者的角度是从上向下,带有角度地俯瞰。朱然墓博物馆所展出的复制品就很好地呈现了它被观赏的角度(图 18)。在这种情况下,观赏者的视角与小窗内人物的视角是平行相对的。换言之,观者可以想象自己正同样处于一面高墙上,通过小窗观赏着下方正在进行中的宴会。[37]

由此,我们可以就朱然墓漆案的用途得出以下两个猜想。第一,漆案上小窗中的人物代表了漆案观赏者的角度。他们的地位虽然不足以成为皇家宴会的参与者,但是却可以通过一个假想的空间来观赏宴会。由于小窗内的人物缺乏榜题,观赏者可以容易地代人其中,进入视觉想象。第二,小窗内的人物也可能代表了墓主人的视线。如果这件漆案的位置是处于朱然的棺材或者灵座之前,那么窗内人物的视角便可以代表墓主人的视角。用食案盛放食物以祭祀死者的仪式见于两汉或六朝的其他墓葬,如马王堆一号汉墓女主人灵座前摆放的全套漆案和漆器餐具,以及辽宁辽阳袁台子东晋墓墓主人画像前放置的漆案和漆器酒餐具,都说明了漆食案在墓葬中的功能性。[38]由于朱然墓发掘报告尚未出版,本文只能通过漆案本身的图像设计和其他相近时期墓葬所揭示的墓葬传统,来猜想这件漆案的功能和观看方式。朱然墓出土的各种大小的漆盘和漆羽觞,也可以用来佐证本文的猜想。

综上所述,这件漆案在主题上呈现了汉代宫廷礼仪中的宴会,体现了东汉 末年到三国时期的士大夫和新政权对于汉代旧礼的追忆;在内涵上兼具礼仪与



图 19: 朱然墓博物馆展出的宫闱宴乐图复制件

审美的双重性,其中在礼仪层面延续着正统的主题与观念,而在审美的层面则 呈现出与礼仪主题某种程度的背离,从而在风格和表现手法上,它展现了宴饮 作乐的欢乐场面,迎合了贵族的审美品味;在用途上,它可能是为观赏者提供 一个观赏宫宴的视觉空间,也可能是为墓主人的灵魂提供一种类似于祭祀的宴 飨。由于发掘信息的不完整以及史料的缺失,以往研究对于这件漆案的讨论多 集中于风格和技法上,而对于它的主题、涵义以及功能则少有论述。本文借助 史料和文献的佐证, 加以对图像本身的分析, 试图还原这件漆案在当时的意义 和功能。另外,本文也试图用包华石的"艺术与政治表达"的理论来解读漆案 画像中主题与风格上的矛盾;并结合文献资料来说明三国时期儒家伦理道德和 贵族享乐作风在这件漆案风格上的矛盾统一。