



▲ 备酒(河北宣化下八里辽代张世卿墓壁画局部)

“图像史”是史学界的研究热门领域。苗子兮的《观我生：壁画上的中国史》一书，以从汉代至宋朝有代表性的十四个墓葬美术个案为切入点，来解读图像背后的生动历史。这是一部由线条和色彩绘就的历史，皇亲国戚、豪门贵妇、边地小吏、异域来客、农夫牧人，形形色色的人物都是这部历史的主人公。从昆仑仙境到人间乐国，从春播秋收到南来北往，从觥筹交错的盛宴到车马喧闹的出行，墓室主人的日常生活、生平功业、希冀情感被表现在画壁上，时代的风尚、社会的变迁和历史的风云被折射在画面上。每幅画，是一扇小小的窗口，透过它，看到的不仅是个人的生命故事，还有大时代的起承转合。

古墓里的图像“元宇宙”

□伯镇

看见『清平乐』

1999年，在河南登封黑山沟，一座古墓被发掘出来。根据从墓中出土的买地契可知，墓主人名叫李守贵，于宋哲宗绍圣四年(1097年)十二月二十九日下葬。墓室壁画里的墓主人画像显示，他是一位面多皱纹的老者，当过耳顺之年。据此可以推断，李守贵应当生于仁宗朝，并经历了神宗朝的跌宕起伏，在哲宗朝寿终正寝。

李守贵墓室中绘有三层壁画，下层壁画位于柱间，共有六幅。西侧的三幅壁画仿佛呈现的是主人家中的一场欢宴。西北壁上绘出了幔帐和组绶，帐下，立有两座屏风，标示出厅堂的主要位置，李守贵及其夫人就分坐在屏风之前的高足椅上，共对一张方桌。李守贵头戴无脚幞头，着圆领袍，腰系黑带，面上的皱纹显示他已颇有年纪。夫人则头梳高髻，裹额帕，身着褶子，两襟间露出红色抹胸，下束百褶裙。

夫妇面前的方桌上，置放着两只带托茶盏，而屏风之间有一女子，手托一带温碗的注壶，似乎要为夫妇的茶盏注水。西南侧壁画里亦绘有一屏风和方桌，二女子正在备茶。方桌上有盘，盘中置两只托盏，另有果盘若干，叠放的盏托若

干。一女子手持茶末罐，此罐与北宋磁州窑瓷器特征相似。

这些画面具有浓重的写实风格，刻画了李守贵生前的富贵安逸生活。夫妇共坐，饮茶品酒，女伎作乐，这是宋代墓葬壁画最常见的主题。考古学家宿白先生认为，此类场景是表示夫妻恩爱的“开芳宴”。

苗子兮结合历史背景推测，在李守贵的回忆里，仁宗朝可能是一段久远的美好时光。此时，皇帝垂拱而治，天下太平。西夏的战事遥远得仿佛传说，且不久边境就恢复了平静。庆历三年(1043年)的新政也很快偃旗息鼓，并未带来太大变故。总之，平安无事。那时李守贵还年轻，但已经在父亲的指点下，打理自家的田地和资产，并小有所成。当然，烦恼也是有的，比如作为上户，李家也得轮流承担衙前的差役，如果遇上运输官物这样的差事，且不幸官物失窃的话，就不得不赔偿，有时候，甚至会倾家荡产。不过，李家运气不错，这样的倒霉事应该没碰上过。

李守贵经历了整个神宗朝，当时的王安石变法利刃主要就是砍向李家这样的富户，而其所在的河南府又是新法严苛之地，李守贵那段时光想必不太好过。神宗去世

后，哲宗年幼即位，太皇太后高氏垂帘，一度废除新法，但哲宗亲政，又恢复了新法。合理的想象是，李守贵从继承下田庄和家产起，在大多数的时间里，都需要与新法周旋。但从李守贵墓的规格来看，老李家守住了自己的财富。

是偶然还是必然？还真不好说。“在新法的惊涛骇浪中，一些精明的富民还是能驾驭自己的财富之舟冲出暴风雨，不管他们使用了什么卑劣的手段。至于那些舟覆人亡者，他们没有姓名，甚至也组不成数字，只是大时代中搅动风云者掸下的尘埃。”《观我生：壁画上的中国史》发出了这样的感慨。

可惜花无百日红。在李守贵下葬28年后，从白山黑水间崛起的女真人灭掉了辽国，又以迅雷不及掩耳之势挥兵南下。宋钦宗靖康二年(1127年)，两京陷落，金兵铁蹄肆虐于中原。史载：“初，敌纵兵四掠，东至沂、密，西至曹、濮、兖、郛，南至陕、蔡、汝、颍，北至河朔，皆被其害，杀人如刈麻，臭闻数百里，淮、泗之间，亦荡然矣。”荼毒之后，大批民众被掳，郡县为之一空。时代洪流下，李守贵的子孙们，再也没有了先辈享受过的太平日子。

如梦幻泡影

“观我生”之名源自《周易·观》，北朝颜之推也有《观我生赋》，不过，书中苗子兮用的是其字面意思：“观看我的一生。”她用纪传体的方式，还原了包括李守贵在内的14种人生。这些墓主人身份各异，有皇亲国戚、豪门贵妇、边地小吏、异域来客、农夫牧人，通过他们的生平故事，可以读到上千年历史背后的沉浮：士族高门被打压后走向没落，科举为寒门士子打开上升通道，安史之乱后唐朝在西域失势，中国开始转为内向……

有时候，一图胜千言。图像，是比文字更古老的记录形式，其

历史可以追溯到六七万年前的莽荒时代。从被绘制的那一刻起，图像就被赋予了象天法地、状物拟人的作用，是它，最早叙述了先民们眼中的大千世界。

在古人的脑海里，世界并不限于当下，或此生。当灵魂抛下形骸，离开此岸后，将奔向一个更辽阔且更恒久的世界，这是先民们的广泛共识。于是，安放形骸的墓葬既是此岸生命的终点，也成为了新的航程的起点。所以，先民们在墓葬中绘制的图像，也往往具有双重的意义。它是对此生的回顾，亦是对来世的展望，现实与幻想、凡间与仙境于其间交融在一

起。

先秦时期，墓葬多为竖穴式，空间狭窄，所以图像大多直接绘于棺槨上，篇幅有限。自汉代开始，砖室墓流行，宽阔平整的壁面为图像提供了良好载体，壁上之画或彩绘、或雕刻、或模印，皆可统称为“壁画”。

汉代人厚葬之风，所以绘图于壁、画像于石蔚然成风，墓葬壁画迎来第一个高峰。魏晋时期，战乱频仍，盗墓猖獗，所以丧事崇尚简薄，墓葬壁画少了许多。北朝直至唐五代时期，厚葬之风再起，墓葬壁画特受重视，甚至丹青名家也经常为冥宅绘画，墓葬壁画

迎来第二个高峰。到了宋代，士大夫提倡薄葬，然而民间富户很多，他们为了装饰冥宅不惜豪掷千金，墓葬壁画持续流行。到了金、元时期，墓葬壁画绘制粗鄙，不复前朝风流，进入明清时期则彻底衰败。由此算来，墓葬壁画的繁盛期，自汉至宋辽长达一千余年。

在跟随《观我生：壁画上的中国史》一书阅读墓主人的过往中，读者很容易感受到个体在历史沉浮中的无力。正如苗子兮所感慨的那样，“乱世中，一切荣华富贵都是梦幻泡影”，“培植一棵大树需要数代人的努力，而摧毁它只在顷刻之间”。

墓葬图像也好，美术考古也罢，其本质都是一种可供阅读的历史与图像素材，其关键在于深入发掘墓葬艺术背后的逻辑和观念。苗子兮受过历史学的学术训练，文献功底扎实，学术观点保持了相当的前沿性。可贵的是，她以一种细腻的女性视角，采用散文文化的叙事和优美的语言，将复杂的历史背景和丰富的图像志描述化作涓涓细流，并最终汇入中国历史的大海。

此外，由《观我生：壁画上的中国史》可以看出，艺术史、历史与文学并非是相互割裂的，而是可以被一个有趣的灵魂融会贯通，进而构建一个知识与经验、理性与感性、真实与想象相结合的墓葬图像“元宇宙”。这无疑是一份长期以来被忽视的，却又迷人的文化财富。

七贤成『七仙』

当然，以图叙事并非简单地相信图像告诉我们的一切。

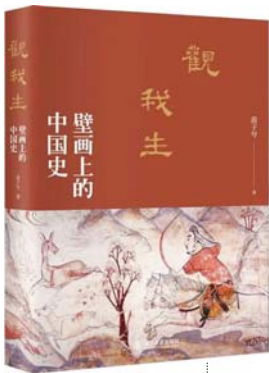
1960年，在江苏南京西善桥官山，一座南朝大墓被开启，在砖砌墓壁上，人们惊讶地发现，风流千载的竹林七贤赫然在目。

而官山墓并非特例，在接下来的几十年间，考古学家陆续在江苏丹阳胡桥仙塘湾南朝墓、丹阳建山金家村南朝墓、丹阳胡桥吴家村南朝墓、南京雨花台石子岗南朝墓、南京雨花台铁心桥小村1号南朝墓、南京栖霞狮子冲1号南朝墓中也见到了类似的竹林七贤砖印图像。这几座墓葬等级甚高，甚至其中不乏帝陵，如仙塘湾墓被认为是齐景帝萧道生的修安陵，吴家村墓可能是齐和帝萧宝融的恭安陵。

至于为何墓葬中会出现竹林

七贤像，学者们大致有两派观点：一派以此竹林七贤像为名士图，绘之乃是因墓主人崇尚玄学，或出于帝王笼络士族之需；另一派以此竹林七贤像为神仙图，绘之乃是对升仙的渴望。

《观我生：壁画上的中国史》更认同后者。“从车马出行到仙人戏龙虎，这似乎已经构建了一条从地面到虚空的升仙路径，这让人不得不思考竹林七贤在此场景中对主人升仙的意义。首先，竹林七贤图像和仙人戏龙虎同处上栏，这意味着在创作者心目中，七贤已经超拔于尘俗之上，但七贤与树相伴，而非飞云，似乎又暗示着他们所处并非天境，也许是林木蓊郁的山中。那么，七贤的居处很可能是升仙路上的一个中间环节，即主人的魂灵从尘世出发，经



苗子兮 著
《观我生：壁画上的中国史》
北京大学出版社