

李公麟《孝经图》第七幅内容考

李钟天

内容提要 现藏美国大都会艺术博物馆的绢本水墨长卷《孝经图》，被公认为北宋画家李公麟的作品。其中，与《孝经·纪孝行章》文字相对应的第七幅画面，所绘内容被学界认定为“老莱子娱亲”。本文结合考古发现材料，对此提出不同的见解：所谓“老莱子”形象实际应是身着袍服、头戴胡帽的舞蹈孩童，整个画面表现的是子孙两辈孝亲、娱亲的场景。

关键词 《孝经图·纪孝行章》 老莱子娱亲 胡帽舞蹈

现藏美国大都会艺术博物馆的绢本水墨长卷《孝经图》，被学界公认为北宋画家李公麟的作品^{〔1〕}。这幅由十五组画面构成的画作，表达了作者对《孝经》文本的理解。虽然每组画面均图、文对照，构成“左图右史”的表现模式，但图像内容亦有其鲜明的时代特色，不仅反映了宋代社会的文化风貌，而且也显现出作者对《孝经》文本的诠释方式，所以，各画面中究竟描绘了什么内容，向来是美术史学者集中关心的焦点问题。本文所要讨论的是《孝经图》中与《孝经·纪孝行章》相对应的第七幅画面内容的认定问题。

一 画面内容与专家学者的相关认定

《孝经图》中与《孝经·纪孝行章》相对应的第七幅画面〔图一〕，上半部分描绘了方榻上高坐于两把扶手椅上的一对年老夫妇，以及位于老夫妇左侧的一对手捧托盘的中年男女。画中男性老者身着袍服，头戴东坡巾，颌下蓄有浓密长髯，身体微微右倾，目光注视着画面的左下方；女性老者头饰莲花形包巾，

〔1〕 该卷画作后面有南宋汗漫翁的一段题跋、明董其昌的四段题跋、清毕沅的六段题跋，以及包括晚清重臣李鸿章在内的明清时期十几位名人的题跋。当代学者对该画作的认定和讨论，最早见于班宗华(Richard M. Barnhart)作于上个世纪六十年代的博士论文("Li Kung-lin's Hsiao Ching t'u, Illustrations of the Classic of Filial Piety", Ph.D. dissertation, Princeton University, 1967); 涉及该作品中李公麟书法的讨论，则有朱惠良完成于上世纪九十年代的一篇博士论文(见Hui-liang Chu, "The Chung Yu Tradition (A.D. 151-230): A Pivotal Development in Sung Calligraphy", Ph.D. dissertation, Princeton University, 1990); 以上相关研究成果最终体现于班宗华等学者合著的一部系统的著述——《李公麟〈孝经图〉》(Li kung-lin's Classic of Filial Piety, The Metropolitan Museum of Art, New York: 1993.)。此外，方闻、陈悦、徐建融等学者对此也有进一步的论述(参见方闻著、李维琨译：《超越再现：8世纪至14世纪中国书画》页36—49，浙江大学出版社，2011年；陈悦、徐建融：《孝经图：经典的图解》，《艺术探索》2015年第2期；等等)。总之，上述研究成果已为学术界所广泛采信，且目前似乎还未见异说。不过，仅就高清图像显示作品当中多处款题文字(特别是“公麟”二字)存在挖补痕迹的情况来看，恐怕相关问题还有一定的讨论空间。

【图一】宋李公麟《孝经图》第七幅

图版采自(美)班宗华:《李公麟孝经图》图版7,页120



【图二】宋李公麟《孝经图》第七幅(局部)

图版采自前揭《李公麟孝经图》图版7,页120



身穿深衣、外罩半臂，袖手而坐，面部朝向画面右下方。画面中部绘盆景与插花，似为牡丹和秋葵；下方绘五人围坐于地，一人站立作舞蹈状。其中，右侧中年女性头梳高髻，面向左方，双手执槌敲着扁鼓；左侧中年男性头裹包巾，面向右方，左手执一小羽扇，右手举一黑白相间的圆筒状物，从中飞出一只鸟雀——显然是在表演魔术，其身前还摆放着各种魔术道具；其余四人皆背对画外，面朝老者，其中三人显为孩童：靠近魔术表演者一侧，男童髻发裸身，女童头梳总角；靠近敲鼓女子一侧女童头梳丫髻，手持傀儡玩具。画面中部下端

舞蹈者则头戴高帽，身穿长袖袍服，一手高举过头、一手反曲于背腰部位。

很明显，整幅画面描绘的是一对老夫妇一边接受着饮食供奉、一边观赏杂技与乐舞表演的情境。有趣的是，画中的魔术表演者和舞蹈者，正是两位老者分别注视的两个焦点。

有关李公麟《孝经图》虽有不少品鉴性的论述，但比较全面而具体的研究，则以班宗华与韩文彬等合著的《李公麟的〈孝经图〉》一书最为学界所重视。书中，班宗华即敏锐地注意到画面中老夫妇目光所及的这两个人物形象，并认为舞蹈者极可能是春秋时期身着童装、假装步履蹒跚的中年孝子老莱子；进而推论整幅画面应是以“老莱子娱亲”为主题，描绘了身着斑衣的老莱子与其同辈和后辈一道嬉戏于年老的双亲面前、祖孙三代同堂的热闹景象^{〔1〕}。直到目前，学界对这一阐释还不曾有过任何异议。

二 戏“斑衣”还是弄胡舞

画中的舞蹈人物，表现的是为使双亲不至感到垂垂老矣、故意装扮成步履蹒跚的斑衣孩童的老莱子吗？[图二]首先，从整个画面的布局来看，这个舞蹈者虽处于画面的前景当中，但身高却明显比较矮小，如果除去头上高帽，其实际高度甚至还不及敲鼓者和魔术表演者的坐高，看上去更像是一个比其身侧三人年龄略长的男童。然而，据欧阳询《艺文类聚》所引《列女传》的记载，老莱子是一位“行年七十”的老

〔1〕 Richard M. Barnhart, *Li kung-lin's Classic of Filial Piety*, The Metropolitan museum of Art, New York:1993, pp.118-119.

者¹⁾，北宋词人苏舜钦《老莱子》诗曰：“飒然双鬓白，尚服五彩衣。”说的也是这位老者。画中这位身材短小的舞者，显然与老莱子的实际年龄不符。

其次，《列女传》中说老莱子“着五色采衣，尝取浆上堂跌仆，因卧地为小儿啼，或弄乌鸟于亲侧”²⁾。而画中舞蹈者所穿并不是五彩斑斓的花衣，相反却是大袖长袍的成人衣装；且其双

足踢踏、衣袖长甩的动作和姿态，也明明是在跳舞，而非故作“取浆上堂跌扑”状。尤其引人注意的是他头上所戴高帽——顶部尖削且前倾下卷，帽脊上缀有圈珠状装饰，冠圈两侧还垂出四条状如宝缙的长长飘带——显然是一顶“胡帽”。

舞蹈人物的妆扮及姿态令人不由得想起频繁出现于墓葬艺术中的胡人舞蹈形象。如：时代相对较早的河南邓县学庄南朝画像砖墓³⁾、河北磁县东魏茹茹公主墓⁴⁾以及山西寿阳贾家庄北齐庾狄回洛墓⁵⁾中，就曾出土过这类头戴尖帽、身穿长袍的舞蹈人物画像和舞蹈陶俑〔图三、图四、图五〕。西安市东郊唐苏思勖墓壁画中的乐舞场景中，也出现了一个动态和衣装与《孝经图》第七幅中的舞蹈人物完全一致的形象⁶⁾。如果说上述考古发现材料中的舞者形象还大都是西域胡人样貌，那么，陕西彬州五代冯晖墓⁷⁾与河北曲阳五代王处直墓⁸⁾的浮雕散乐画面，以及四川成都后蜀赵廷隐墓出土乐舞俑中，则一共出现了五个头戴胡帽、身穿袍服的汉人舞者形象〔图六、图七、图八〕，与《孝经图》中所见如出一辙；尤其是帽子的

〔图三〕舞蹈胡叟砖拓片局部
邓县学庄墓出土舞蹈胡叟砖



〔图四〕萨满巫师俑 东魏茹茹公主墓出土
采自河北磁县文化馆：《东魏茹茹公主墓》
彩图二《文物》1984年第4期



〔图五〕舞蹈胡俑
北齐庾狄回洛墓出土
作者摄于山西博物院



1) “《列女传》曰：老莱子，孝养二亲，行年七十，婴儿自娱，着五色采衣，尝取浆上堂跌仆，因卧地为小儿啼，或弄乌鸟于亲侧。”(唐)欧阳询：《艺文类聚》卷二〇“人部四·孝”，页369，上海古籍出版社，1985年。

2) 前揭《艺文类聚》卷二〇，页369。

3) 河南省文化局文物工作队：《邓县彩色画像砖墓》页26，文物出版社，1958年。

4) 河北磁县文化馆：《东魏茹茹公主墓》，《文物》1984年第4期，页4。

5) 王克林：《北齐庾狄回洛墓》，《考古学报》1979年第3期，页392。

6) 陕西考古所唐墓工作组：《西安东郊唐苏思勖墓清理简报》，《考古》1960年第1期。

7) 杨忠敏等：《陕西彬县五代冯晖墓彩绘砖雕》，《文物》1994年第11期。

8) 河北省文物研究所：《五代王处直墓》，文物出版社，1998年。

〔图六〕巫师画像砖

采自前掲《陕西彬县五代冯晖墓彩绘砖雕》图一,页49



〔图七〕彩绘浮雕散乐图

河北曲阳王处直墓出土
作者摄于河北博物院



〔图八〕彩绘陶花冠女舞俑

后蜀成都赵廷隐墓出土
作者摄于四川省博物馆



〔图九〕彩绘浮雕散乐图(局部)

河北曲阳王处直墓出土
作者摄于河北博物院



形制与装饰,简直是惊人地一致。有趣的是,王处直墓中的两个胡帽舞蹈者,竟然与两旁的伎乐人物的身体比例反差巨大,估计不是意在表现一对儿童,就是意在表现一对侏儒〔图九〕。

由此可见,被班宗华认定为老莱子的舞者形象,实际不是老莱子,而应该是一个戴胡帽、弄胡舞的儿童。

三 画中究竟表达了什么

既然这个舞蹈人物形象不是斑衣娱亲的老莱子,而是装扮胡人跳胡舞的儿童,那么作者在画面中如此安排究竟有什么意义呢?

当然,娱悦堂上老人的

意义是显而易见的。但是,这个舞者形象在宋代的文化寓意中恐怕还远不止于此。因为早在南北朝时期,这类胡人舞者形象就在汉人心中有着特定含义。形成于南朝梁武帝时期的《上云乐·老胡文康辞》就绘声绘色地记述了一个能直能俳、“胡舞最所长”的胡人舞蹈者,称其来自与西王母和昆仑山临近的西域仙境,寿同彭祖,前来汉地的目的就是为了在当朝万岁的盛宴上作献寿表演^{〔1〕}。事实上,舞蹈的胡叟形象之所以在南北朝时期的墓葬艺术中频繁出现,就是为了借助《上云乐》中的老胡文康这一西域游仙角色来寄托对不死的向往。只是到了唐代以后,随着胡舞表演在汉族地区民间社会的广泛流行,原本西域老胡的形象及其所持道具在漫长的历史变迁中渐渐隐去,只剩下胡帽和胡舞及其背后的寓意还留存在人们的记忆里^{〔2〕}。五代墓葬中汉人胡装舞者形象的出现,或许可以作为这一演化过程的注脚。可是从王处

〔1〕 (南朝梁)周捨:《上云乐·老胡文康辞》,收入(宋)郭茂倩:《乐府诗集》卷五一,《景印文渊阁四库全书》集部286,页453,台北:商务印书馆,1986年。

〔2〕 李钟天:《胡叟图像新解》,《艺术设计研究》2016年第1期,页91。

直墓散乐浮雕壁画中两个孩童状的胡帽舞者屈膝躬身、双手握拳前举的动态来看，仿佛仍然带着一副诚挚的“拜寿”意味。

其实，拜寿的习俗在宋代社会非常流行，宋人留下的许多诗词与拜寿有关。这类诗词当中几乎每有堂上老人“白发朱颜”、喜看“子孙满堂”、“兰桂成行”之类的祝语，反映出当时社会向往家庭幸福的普遍观念。从中可见“子孙繁昌”既是双亲高寿的一种显现，同时也是后人向先辈示孝的一个前提条件。正是这样一种观念，导致了儿童祝寿内容在宋人词句当中的大量出现。如：南宋何梦桂《沁园春·寿何逢原北堂》词中说：“戏舞称觞，一堂家庆，眼见儿孙曾又玄。奇绝处，看菱花白发，不改朱颜。”¹无名氏《柳梢头·寿人母》中说：“儿童歌舞衣班。接踵升堂视笑颜。祝颂勤拳，将何比况，只个南山。”²无名氏《洞仙歌·寿丞相夫人·十月廿八》词中也说：“况荣贵，见青紫满门，争戏舞莱衣，祝千秋岁。”³等等。这与传为李公麟所绘画面有异曲同工之妙，只是画中跳舞孩童身上所穿的并不是老莱子的“斑衣”，而是原本属于西域胡叟的胡装，但其庆寿的寓意却不曾有变。

所以，回到《孝经图》中的这幅作品，可作如下判断：其一，虽然这幅画旁侧的经文内容包含了整个“事亲”过程中的“居”、“养”、“病”、“丧”、“祭”五个环节，但画中实际描绘的，却基本上只是“居则致其敬，养则致其乐”的情形⁴。而且，鉴于“孝亲”本来就是每一个家庭的独立义务，所以画中的乐舞与杂技表演固然不排除请人做场的可能，但表演者为子孙辈的可能性更大。其二，鉴于前述老莱子事亲故事中也有“或弄乌鸟于亲侧”的相关情节，所以画中变弄鸟雀的所谓“魔术师”，很可能依然带着老莱子故事的某些痕迹；但鉴于画中能够归属于中年行辈的人物形象不仅有弄鸟者、击鼓者，还有老夫妇身旁端茶送浆的男女侍奉者，故此推断鸟雀可能也是艺术作品用于象征孝子的符号。而从舞蹈者与画中其他几位儿童之间的关系来看，极可能是被作为孝孙代表而出现的。

总之，《孝经图》第七幅所画舞者形象不是老莱子，而应是扮胡人演胡舞以示为堂上老人祝寿的孙辈；无论是“胡装”还是“鸟雀”，由于它们连着传统娱亲、孝亲文化的特定语义，因而都是画家用以象征孝子、孝孙的视觉符号。而整幅画面所要描绘的，正是一个子孙两代于高堂之下奉亲、娱亲的活动场景。

[作者单位：南京艺术学院人文学院硕士研究生]

(责任编辑：谭浩源)

1. (宋)何梦桂：《沁园春·寿何逢原北堂》，唐圭璋编纂：《全宋词》页3153，中华书局，1965年。

2. (宋)无名氏：《柳梢头·寿人母》，前揭《全宋词》，页3794。

3. (宋)无名氏：《洞仙歌·寿丞相夫人·十月廿八》，前揭《全宋词》，页3812。

4. 《孝经·纪孝行章》：“子曰：‘孝子之事亲也，居则致其敬，养则致其乐，病则致其忧，丧则致其哀，祭则致其严，五者备矣，然后能事亲。事亲者，居上不骄，为下不乱，在丑不争。居上而骄，则亡。为下而乱，则刑。在丑而争，则兵。三者不除，虽日用三牲之养，犹为不孝也。’”参见画面左侧的书文。