



论“半启门”

郑岩

内容提要 “半启门”（以往习称“妇人启门”）是中国古代绘画和雕刻中常见的一个画面，从汉代开始出现，唐辽宋金元时期再度盛行。本文讨论了这种图像的形式特征，以及这种形式与古代墓葬意义之间的关联。

关键词 妇人启门 古代墓葬 图像形式

一

双扉安设的门，一扉关闭，另一扉微微开启，一位女子从缝隙间露出半身。

这是中国古代绘画和雕刻中常见的一个画面，从汉代开始，就出现于墓室、墓祠和石阙画像中，到唐辽宋金元时期再度盛行，既见于墓葬，又见于石窟、塔、经幢、舍利函、铜镜、瓷枕、玉器和卷轴画等载体，在晚近的艺术作品中也偶有所见。这一母题被研究者称为“妇人启门”、“妇人掩门”、“启门图”等。为了行文方便，本文简称之为“半启门”。

材料是研究的基础，然而，考古材料的出土与研究的跟进并不同步。早在1944年发现的四川宋墓中，就见有此类雕刻〔图一〕^{〔1〕}。1957年，宿白报道了河南禹县白沙三座北宋墓的材料，将墓中此类图像称作“妇人启门”，并汇集相关图像和文献材料，就其在墓葬空间中的功能作了审慎的讨论^{〔2〕}。但是，这项研究只是对于偶然获得的考古材料的分析，并不是有目的、主动性的专题研究。时隔三十多年后，梁白泉发表短文《墓饰“妇人启门”含义揣测》^{〔3〕}，引发了近年来人们对于半启门图持续的讨论。论题的选择反映了学术研究方向的转换。一般说来，半启门图难以与经济史、政治史和军事史建立直接的联系，无法进入主体历史叙事，而有可能关系到物质文化史、日常生活史、性别史、身体史等方面的研究。学者的目光投射到这些细微的材料上，是一种典型的新文化史研究倾向。

学者们关于半启门图的讨论有着各不相同的切入点。材料的时空关系是首先要注意的问题，如

〔1〕 莫宗江：《宜宾旧州坝白塔宋墓》；王世襄：《四川南溪李庄宋墓》，均载《中国营造学社汇刊》第7卷第1期（1944年），页105—110、129—139。

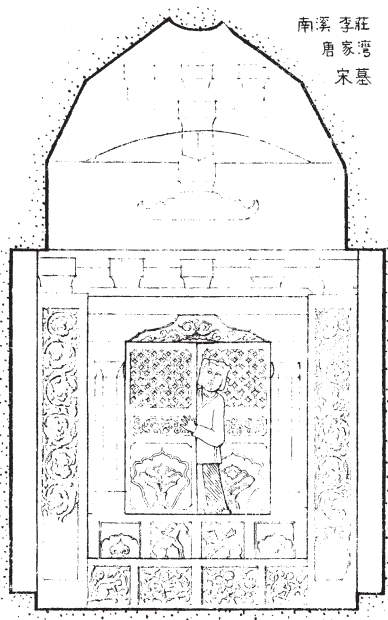
〔2〕 宿白：《白沙宋墓》页54—55，文物出版社，2004年第2版。

〔3〕 梁白泉：《墓饰“妇人启门”含义揣测》，《中国文物报》1992年11月8日第3版。





〔图一〕南溪李庄镇唐家湾宋墓甲正壁后龛半启门图
采自《中国营造学社汇刊》第7卷第1期



〔图二〕四川芦山东汉王晖墓石棺前挡半启门图
采自雅安市文物管理所、四川省文物考古研究院编：
《雅安汉代石刻精品》页36，四川人民出版社，2005年



王世襄谈到，四川南溪唐家湾宋墓的半启门图与芦山东汉建安十六年(211)王晖墓石棺前挡的半启门图〔图二〕相似^{〔1〕}。许多学者还曾细致梳理过汉代的材料^{〔2〕}。可以补充的是，山东邹城卧虎山2号西汉晚期墓石椁东端外侧刻两扇门扉，一人手上持节，从门缝中探出半身〔图三〕^{〔3〕}。这是目前所见半启门图年代最早的一例。但是，我们无法证明汉代的半启门图与唐代以后该母题的流行有着必然的传承关系^{〔4〕}。半启门图在古罗马石棺雕刻和庞贝壁画中也很常见。从半开启的门中走出的是希腊神话中的英雄赫拉克利斯(Heracles)或赫尔墨斯(Hermes)^{〔5〕}。但是，土居淑子提醒我们，仅凭形式上的相似尚不能证明两者间的联系^{〔6〕}。

宿白论及白沙宋墓半启门图时说：“按此种装饰就其所处位置观察，疑其取意在于表示假门之后尚有庭院或房屋、厅堂，亦即表示墓室至此并未到尽头之意。”^{〔7〕}这一见解是对于画面形式的分

〔1〕 前揭王世襄：《四川南溪李庄宋墓》，页132。

〔2〕 盛磊：《四川“半启门中探身人物”题材初步研究》，《中国汉画研究》第1卷页70—88，广西师范大学出版社，2004年；吴雪杉：《汉代启门图像性别含义释读》，《文艺研究》2007年第2期，页111—120。

〔3〕 邹城市文物管理局：《山东邹城市卧虎山汉画像石墓》，《考古》1999年第6期，页43—51。

〔4〕 1987年山西大同湖东1号墓发现的一具漆棺的后挡绘有半启门图，其年代属北魏平城时代，这是汉唐之间半启门图罕见的一次发现。见山西省大同市考古研究所：《大同湖东北魏1号墓》，《文物》2004年第12期，页31图一〇。

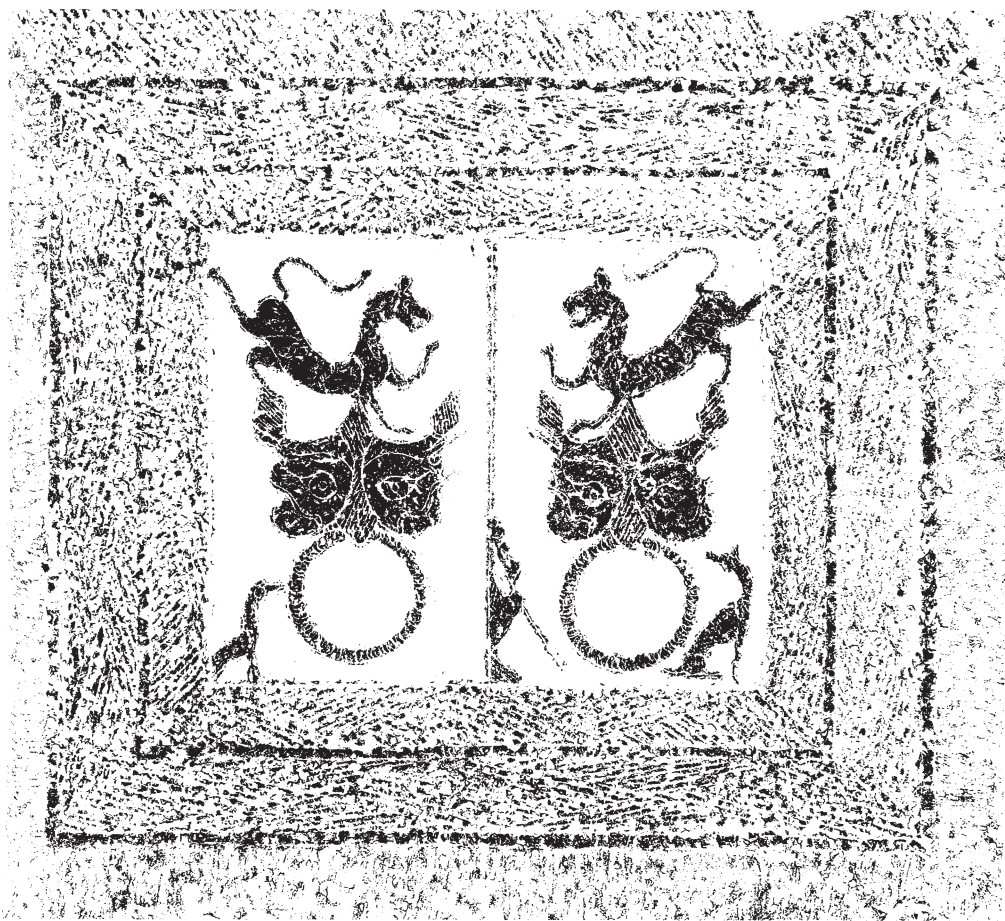
〔5〕 Britt Haarløv: *The Half-Open Door: A Common Symbolic Motif within Roman Sepulchral Sculpture*, Odense University Press, 1977.

〔6〕 [日本]土居淑子：《古代中国の半開の扉》，《古代中国考古·文化論叢》页253—292，言叢社，1995年。

〔7〕 前揭宿白：《白沙宋墓》，页54—55。



〔图三〕山东邹城卧虎山2号西汉墓石椁东端外侧画像
采自胡新立《邹城汉画像石》页14,图19



析，而不是对于意义的阐释。梁白泉的贡献是重新注意到这一母题的趣味，他推测这种图像“似反应了一个故事”，并试图从文献中寻找线索。该文将这项研究导向另外一个方向，即关于图像意义的讨论。意义的问题引人入胜，所见成果也最多。更为深入的观察具体到了图像内部的两个基本元素：人物和门。这涉及两个子问题，第一，她是谁？第二，这是一道什么门？

关于第一个问题，有学者根据辽金墓葬的材料，将启门的女子认定为墓主生前的侍女或婢妾^{〔1〕}。历史学家还将这个问题进一步延伸到性别史领域，戈尔丁(Paul R. Goldin)提出女子启门有着性的含义，代表了男性对于死后幸福生活的想象^{〔2〕}。邓小南的研究重点则转向社会生活史，认为白

〔1〕 刘毅：《“妇人启门”墓饰含义管见》，《中国文物报》1993年5月16日第3版；郑深明：《宣化辽墓“妇人启门”壁画小考》，《文物春秋》1995年第2期，页73—74；郑绍宗：《宣化辽墓壁画——中国古代壁画之精华》，《故宫文物月刊》1997年第12期，页102—125。

〔2〕 Paul R. Goldin, “The Motif of the Woman in the Doorway and Related Imagery in Traditional Chinese Funerary Art”, *Journal of the American Oriental Society*, Vol. 121, No. 4, Oct. – Dec., 2001, pp. 539- 548.





沙宋墓为代表的妇人启门图是儒家礼教约束下女子“无故不窥中门”的反映¹。也有学者从信仰的角度来思考门后人物的身份，如土居淑子的研究联系到了汉代“天门”的概念，认为立于门缝之间的人物有不少发挥着引领死者进入仙境的作用²。

上述解释与第二个子问题密切相关。与土居淑子类似，巫鸿也认为山东、四川汉代画像中的半启门有可能是“魂门”和“天门”的象征³。针对辽代仿木结构的墓葬，这个问题更易于在具体的建筑环境中展开。冯恩学推断位于辽墓正壁的门象征着“堂”或“寝室”，位于左右侧壁的门有可能是酒房、书房、茶房之类⁴。李清泉认为，宋辽金墓葬中启门的女子背后，是墓主“在生前梦寐以求的来世仙居或‘仙寝’”⁵。基于对源流、意义等问题的讨论，张鹏将辽墓中的半启门图作为考察燕云地区契丹族统治下汉人的丧葬观念及唐五代以来胡汉文化互动的重要视角⁶，从而使图像成为讨论更大的历史学问题的入口。

上述关于图像意义的讨论，既有图像志(Iconography)层面的，也有图像学(Iconology)层面的。在前一个层面，有的研究者试图找到一种文献，一举破解所有这类材料背后所表达的共同主题。这种考证的前提是，半启门图是对一个特定的文学故事的图解。但是，如果这个前提不首先得到证明，那么所有的论证就都不具有实际意义。后一个层面所关心的是这种图像在不同环境中的使用问题，这种思路为理解墓葬的意义找到了很好的途径，但对于半启门图而言，其结论只能局限在特定时段的材料中，而无法对这种图像的流行提出整体的解释。面对纷纭众说，我们也许该稍作停留，仔细想一下这样的问题：究竟是什么引发了我们对于这种图像的兴趣？美术史的研究到底应该从哪里出发？

二

与半启门图同时代的人是怎样看待这类图像的呢？

〈1〉 邓小南：《从考古发掘资料看唐宋时期女性在门户内外的活动——以唐代吐鲁番、宋代白沙墓葬的发掘资料为例》，《历史、史学与性别》页113—127，江苏人民出版社，2002年。

〈2〉 前揭土居淑子：《古代中国の半開の扉》，页275—287。

〈3〉 巫鸿著，郑岩、王睿编(郑岩等译)：《礼仪中的美术——巫鸿中国古代美术史文编》下册，页481、491—492，生活·读书·新知三联书店，2005年。

〈4〉 冯恩学：《辽墓启门图之探讨》，《北方文物》2005年第4期，页31—32。

〈5〉 李清泉：《空间逻辑与视觉意味——宋辽金墓“妇人启门”图新论》，巫鸿、郑岩主编：《古代墓葬美术研究》第1集，页329—362，文物出版社，2011年。

〈6〉 张鹏：《妇人启门图试探——以宣化辽墓壁画为中心》，《艺术考古》2006年第3期，页102—108、页64。





许多研究者注意到宋人邓椿《画继》卷十记述的一幅画。让我们重新阅读这段文字¹⁾：

画院界作最工，专以新意相尚。尝见一轴，甚可爱玩。画一殿廊，金碧焜耀，朱门半开，一宫女露半身于户外，以箕贮果皮作弃掷状。如鸭脚、荔枝、胡桃、榧、栗、榛、芡之属，一一可辨，各不相因。笔墨精微，有如此者！

在邓椿眼中，这幅界画富有“新意”，而其“新意”无非两点：一是宫女半启门的构图，二是各种果皮一一可辨的精微笔墨。这两点都属于画面的表现形式，而非主题和意义。对于果皮的表现手法，熟悉宋代院画的人都不会感到陌生。“朱门半开”的形式在院画中难得一见，对照考古发现或可认定这种手法来自民间。在这里，邓椿既没有强调宫女姓甚名谁，也没有说明这是何处殿廊。换言之，邓椿并没有将这幅画当作一个故事来欣赏，他感兴趣的只是画面新奇的形式。

目前所见的汉代半启门图大多见于丧葬性建筑，唐宋以后的材料性质复杂，既有墓葬材料，又有佛教、道教遗存，此外如邓椿所述，还见于北宋院画中。试图用一种文献解释如此复杂的材料，显然是不可能的。或许最初使用这种图式的艺术家(包括工匠，下同)的确是将这种形式与特定的主题结合在一起的，但是，在图式流传的过程中，其原初的意义并未继续随着图式传递下来，这些图像在不同的语境中出现时可能有着不同的意义。

既然可以将这些性质不同的材料作为一个整体来观察，就说明我们重视的是这些材料之间的共性。这些形形色色的材料之间的“最大公约数”如果不能归结为同一种主题或意义，又会是什么？答案可能很简单：是这种图像独特的表现形式。

关于形式的讨论是美术史研究最为基础的层面，但是，随着新艺术史的兴起，形式问题在很大程度上被弱化，研究者有时将形式看成艺术中过于浅白的元素。我虽然并不主张美术史返回到纯粹的形式主义的时代，然而就半启门这一母题的讨论而言，则恰恰要从形式本身入手。正是半启门的图像形式吸引了研究者的目光，但是，人们却匆匆略过了形式这道门，未把它看作进入到更深层研究的通道。形式的视角并不是从外部强加进来的，而是半启门图本身的艺术感染力决定了我们的讨论必须从观看开始。

那么，什么是门？

法国哲学家德瓦(Roger-Pol Droit)这样回答²⁾：

……“门”指的是流动的空间，穿越的点，连续障碍的中断。“门”同时也代表相反意

1) 邓椿、庄肃著，黄苗子点校：《画继、画继补遗》页124，人民美术出版社，1964年。

2) 德瓦(Roger-Pol Droit 颜湘如译)：《51种物恋》页85—86，台北：大块文化出版股份有限公司，2004年。感谢赵玉亮学棣惠赠此书。





义：可以用来关闭这个开口，封住洞口，阻止通行。

……你或许认为门不是开着的就是关着的，不是有就是没有，不是空的就是实的。错了。其实门同时具备了这些特征，绝无例外。它结合的空与实并不是不兼容的两个对立面，而是一体的两面。

……既空亦实的门是一件双面事物，既能划定界限也能破除界限，既能保护也能排斥，既能接受也能拒绝。它是里外并存。没有一条心灵之路是与门无关的。

如果要为这些富有哲理的话配加插图，那么，半启的门是再恰当不过的了。门扉一扇关闭，一扇开启，使得门同时指向两个相反的状态——“开”与“关”，“空”与“实”。门随时可以开启，又随时可以闭合，未知的世界随时可以接纳、也随时可以拒绝我们。面对一道门，我们不禁要问：门的那边是什么？怎样打开？何时关闭？谁来打开这道门？谁可以通过这道门？进入以后还能返回吗？

当我们还没有触摸到这扇门时，门扉从背后悠然开启，一女子露出半身——还有比这更令人感到惊异的吗？

借助于出色的考古报告，河南禹县白沙元符二年(1099)赵大翁墓(1号墓)后室北壁的半启门图成为这类图像中最为著名的一例〔图四〕¹。该墓后室北壁(正壁)用砖砌出一假门，在两扇门扉之间，一圆雕的女子面南而立。由于门的缝隙有限，我们只能看到她大半部的脸和身体，她处在“藏”与“露”之间。与门一样，砖雕的女子原来敷有色彩，可知这一形象有多么逼真动人。白沙2号墓后壁也有一砖砌的假门，在稍稍开启的左门扉上绘一探头而视的年轻女子〔图五〕²。与1号墓的圆雕相比，这位女子更像是映照在门扉上一个迷迷离离的影子。在这里，人与门密不可分，人的力量使门运动，运动的门又将人物露出或藏起；门是塑造形象的道具，而人物使门获得了生命。

白沙宋墓的半启门图是这类图像中“最为典型的”例子³，这种图式包括两个基本元素：一是半启的门，二是启门的女子。减少其中任何一个元素，这种图式都将不复成立，这两个元素的稳定性使得这种“典型图式”最为普遍。至于人物的服饰、门钉的数量，以及绘画与雕刻的技法，都是附属的、不确定的元素。

当我们讨论这种图式的视觉特征时，年代和区域变得不再重要。因此，本文不再以建立这种图像的时空框架为首要目的。此外，为了理解这种图式的特征，我们还需要引入“观者”这一元素。说到这里，有的读者会立即想到这些画面所在的场所，关心那位观者身在何处。的确，多数的半启门

〈1〉 前揭宿白：《白沙宋墓》，图版34.1。

〈2〉 同上，图版43。

〈3〉 前揭李清泉：《空间逻辑与视觉意味——宋辽金墓“妇人启门”图新论》，页330。



〔图四〕河南禹县白沙北宋赵大翁墓(1号墓)后室北壁半启门图
 采自宿白《白沙宋墓》，图版34.1



〔图五〕河南禹县白沙北宋2号墓墓室北壁半启门图
 采自宿白《白沙宋墓》，图版43



图发现于封闭的墓葬中，而墓葬的“观者”是一个并不容易讨论的问题^{〔1〕}。但是，我在这里首先强调的是半启门图作为一种图像抽象地存在时的形式特征，这种形式超越其物质形态和所在环境。毫无疑问，这种图式在使用的过程中会受到环境的制约，也会反过来赋予其所在环境某种特殊的意义，但这是另一个层面的问题(本文第四节将涉及这类问题)。实际上，这种图式本身决定了它的对面有一位观者存在——不管是不是真的有一位具体的观者存在，它自身的形式都有这种诉求。在这种图式中，画面中人物的目光需要对面与之交流的另一种反方向的目光来回应，这也正是这种图式特有的吸引力。

半启门图看似一个戏剧性的情节，然而它本身既不构成一种起承转合、首尾完整的文学性叙事，也不是一个绝对静止的画面。它是艺术家摄取的一个特定的时间点，这个时间点稍纵即逝，正在运动的门扉和人决定了这一画面充满了不确定性。接下去，有着两种发展方向可供选择：

- A，门扉继续打开，观者最终看到女子完整的身体；
- B，门扉继续关闭，观者最终什么都看不到。

女子的形象定义了一条道路穿过门而存在，这条道路在A的情况下是连续的一条线，在B的情况下则被阻断。当A发生时，道路指向两个方向，有两种可能性存在：

- a1，女子跨过门槛，走进观者所在的空间；

〔1〕 关于墓葬图像的观者的问题，见郑岩：《关于汉代丧葬画像观者问题的思考》，《中国汉画研究》第二卷，页39—55，广西师范大学出版社，2006年。





a2, 女子引导观者跨过门槛, 进入一个未知的世界。

如果a1发生了, 观者会问: 她是谁? 来自何处? 这时, 观者又会有两种选择:

a1.1, 接纳她;

a1.2, 拒绝她。

如果a2发生了, 观者会问: 她是谁? 要带我去往何处? 这时, 观者也会有两种选择:

a2.1, 跟随她去;

a2.2, 不跟随她去。

在这种图式的使用中, 还可以产生另外一个层面的延伸: 女子是从一座建筑的内部望着我们; 或者相反——她只是一位不期而至的访客。

在B的情况下, 女子瞬间的形象留在了观者的记忆中。观者同样会问: 她是谁? ……因为忽然消失, 所以她留给观者的记忆无比深刻。

在注视画面中女子的同时, 观者也被画面中的女子所注视。种种陌生感和意外迫使观者反问自己: 我在哪里? 这是真实的吗? 这是梦境吗? 我是谁? ……在特定的文化背景下, 门不仅界定了空间的分隔与关联, 同时也是政治、社会空间的界限与通道¹⁾。当然, 它还可以成为信仰世界的入口。这样, 谁、是否应该、怎样跨越这道门……就有了更多更复杂的选择。在半启门图中, 艺术家并没有把故事讲完, 他只是开了个头, 剩下部分的交由观者去想象、选择、补充、改造、完善。任何一种答案都有可能成立, 任何一种选项, 任何一种组合, 都可以将故事发展得独一无二。

文学作品中也常见半启门的形式, 如唐人元稹《莺莺传》中崔莺莺所赋《明月三五夜》有“待月西厢下, 迎风户半开”之句²⁾, 白居易诗《琵琶行》以“千呼万唤始出来, 犹抱琵琶半遮面”写琵琶女的委婉美丽³⁾, 《红楼梦》第三十七回黛玉“半卷湘帘半掩门, 碾冰为土玉为盆”⁴⁾的诗句, 也是此类艺术手法。在《战国策·齐策六》, 王孙贾之母则以“倚门”、“倚闾”来表达盼望子女归家的殷切心情⁵⁾。《史记·货殖列传》“刺绣文不如倚市门”⁶⁾, 却是指妓女卖笑, 盖取其隐秘之意。

半启门的表演手法可以用在不同的语境之中, 表达彼此相似或相异的意义, 由此铺陈衍生出的故事, 可能属于上面所提到的A-a1-a1.1、A-a1-a1.2、A-a2-a2.1、A-a2-a2.2和B的任何一种, 而它们之间的共性, 只在于半启门形式本身。图像和文字中的元素偶然会有交叉, 但在通常的情况下, 图像和

1) 刘增贵从空间通道、人群分界、社会表征三个方面对这个问题进行了讨论。见刘增贵:《门户与中国古代社会》, 台湾“中研院”历史语言研究所集刊第68本第4分, 页817—819, 1997年。

2) 李昉等编:《太平广记》卷四八八, 第十册, 页4013, 中华书局, 1961年。

3) 朱金城笺校:《白居易集笺校》第2册, 页685, 上海古籍出版社, 1988年。

4) 曹雪芹著、无名氏续:《红楼梦》上册, 页492, 人民文学出版社, 1982年。

5) 诸祖耿:《战国策集注汇考(增补本)》页666, 凤凰传媒出版集团凤凰出版社, 2008年。

6) 《史记》页3274, 中华书局, 1959年。



文字是两个互不相属的集合。如果说这两个集合之间有何共性的话，那就是它们都在反复使用着半启门这种独特的形式。我们既然不能用“刺绣文不如倚市门”的含义来解释“半卷湘帘半掩门”，那么，又如何能够轻易地在一条文献和一幅绘画之间建立意义上的关联呢？

与历史上的观者一样，今天的研究者也会被半启门的画面深深吸引，将自己置身于女子对面。当研究者不由自主地在各种可能性之间选择和组合时，实际上也深深地陷入了画面所布下的谜局之中。基于这样的认识，我试图从这个谜局中挣脱，不再追问“她是谁”或“门后是什么”这类问题，我尝试着选取一个新的视角，避开海妖塞壬的歌声，不再与画中对视，而绕到这个谜局的侧面，旁观艺术家与这种图式的关系。当然，我们再也看不到艺术家本人，但是我们可以通过分析图像内在的元素及其变化，来推考艺术家探索和使用这一图式的方式和思路。

三

以下我通过两批比较集中的材料，来观察古代艺术家对于半启门图式使用和改造的情况，从而更深入地理解这种图式的特征。第一批是河北宣化辽代张氏家族墓壁画^①，另一批材料是四川泸县几座南宋中晚期石室墓中的雕刻^②。必要时，我也会提及其他一些考古发现。我并不特别强调各个例子之间的年代关系，而相信图像形式有其内在的生命节律，不完全从属于时代的变迁。

我们还是从白沙宋墓半启门图所代表的典型图式说起。这种看似简单的图式为各个时期的艺术家们不断复制和引用，数量最多。艺术家们懂得画面本身所具有的魔力，他们自己置身于谜局之外，不作太多的增减，继续用这个传统的画谜去诱惑新一批的观者。艺术家们不需要亦步亦趋地描摹一个固定的画稿，许多时候，艺术家只要将半启门典型图式的两个基本元素记在心中，就可以随时创作出一张图画来，这样，在具体分寸上也就难免有些差别。例如，这种差别常常表现在女子从门缝间向外探身的尺度。在白沙2号墓，女子只有大半个脸和上半身的一小部分探出门来〔图五〕；而在泸县青龙镇3号墓正壁，一位女子的大半身已经从门扉间露出^③；青龙镇1号墓正壁和左右壁三道门前，侍女们皆全身露出，站在门槛上，只有身后微微开启的门扉暗示着她们刚刚从门间走出〔图六〕^④。女子的身体展现得越多，画面的神秘感就越弱。河南林州金皇统三年(1143)墓绘三幅半启门图，其西壁和北壁两幅中的女子动作幅度极大，难免让人误以为她们正在挣脱门后另一种控

① 河北省文物考古研究所：《宣化辽墓——1974—1993年考古发掘报告》，文物出版社，2001年。

② 四川省文物考古研究所等：《泸县宋墓》，文物出版社，2004年。

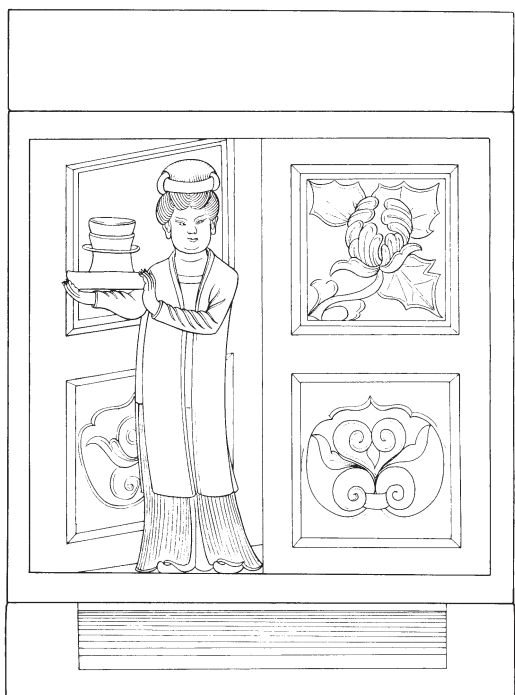
③ 上揭《泸县宋墓》，图37。

④ 上揭《泸县宋墓》，图9、10、11。





〔图六〕四川泸县青龙镇1号墓正壁半启门雕刻
采自四川省文物考古研究所等《泸县宋墓》页18,图11



〔图七〕河南林州金墓北壁半启门图
张增午先生提供图片



制其身体的力量〔图七〕¹¹，这可能是画工受造型水平的局限，无意间造成的戏剧性效果。

有的艺术家对典型图式加以大胆改造，将这个未完成的故事发展下去，幻化出千姿百态的新图画。他们实际上与观者一样，也参与了解谜和选择的过程。宣化张诱恭墓(2号墓，天庆七年，1117)东南壁绘侍女启门而入的瞬间，其左半身掩于门外，右脚踏入门槛。女子双手托盘，盘内有两个小盏〔图八〕¹²。在泸县宋墓中，启门的女子也多手持物品，所见有灯盘〔见图六〕、托盘、圆盒、梳妆架、扇等。这些物品皆为日常生活器具，女子小心翼翼地将物品在不同空间之间搬运，既显示了物品的珍贵，也清楚地表明了女子的身份。手中既然持有物品，就只好以身体另外的部位将门推开。我们都熟悉唐代诗人贾岛苦吟“推敲”二字的故事，所以也不难感受到人物开门方式的变化所带来的画面效果的差别。至于在邓椿《画继》所记的界画中，“物品”这一元素反向转化为“废弃物”，被女子倒出门外，这样的颠覆那可真称得上有“新意”了。

将两个持物女子的场景相向叠在一起，便是宣化张世古墓(5号墓，天庆七年，1117)后室东南壁所见的图画。这一画面通过两位侍女之间物品的交接，完成了不同空间的连接〔图九〕¹³。两女子

〈1〉 张增午：《河南林县金墓清理简报》，《华夏考古》1998年第2期，页37图3。

〈2〉 上揭河北省文物考古研究所：《宣化辽墓——1974—1993年考古发掘报告》，彩版80、81。

〈3〉 河北省文物考古研究所：《宣化辽墓——1974—1993年考古发掘报告》，图202。



〔图八〕河北宣化辽张诱墓(2号墓)东南壁半启门图 采自河北省文物考古研究所《宣化辽墓——1974~1993年考古发掘报告》,彩版80、81



〔图九〕河北宣化辽张世古墓(5号墓)后室东南壁半启门图 采自《宣化辽墓——1974~1993年考古发掘报告》,彩版74



目光彼此交流,若有所语。这时,观者成为局外人,只能从侧面观察这个封闭性的故事而不能参与其中。李清泉还注意到,壁画中背面的女子与张世卿墓(1号墓,天庆六年,1116)后室西壁的“掩门”女子〔图十〕动态基本一致,只是方向左右相反,应是同一粉本的翻转^{〔1〕},由此揭示出生成这种方案的具体技术。

宣化张世卿墓后室西壁的女子为背面,这个画面可以被看作与典型图式意义、形式相反的一种变化,画面中的女子即将隐入一个我们看不到的空间,而拒绝与我们交流。或者说,这是艺术家转到了门的另一面看到的场景:女子小部分身体已隐藏在门扉间,接下来,她将在门的另一面“典型地”现身。

年代略早于宣化张世卿墓的张文纪墓(6号墓)、张文藻墓(7号墓,大安九年,1093)、张世本墓(3号墓,大安九年)的壁画将背面的女子进行了更加大胆的改造:女子并没有跨过门去,相反,她们在为门上锁〔图十一〕^{〔2〕}。在这里,门的意义体现为隔绝、封闭与保护。

辽宁凌源富家屯1号元墓墓门上部绘有半启的朱色大门,不过门扉间所见不再是踽踽凉凉的一人,而是手持各种器皿并肩向门外张望的三位女子,门隙间还露出银铤等财宝,此外,假门两侧的

〔1〕 李清泉:《宣化辽墓——墓葬艺术与辽代社会》页112,文物出版社,2008年。

〔2〕 河北省文物考古研究所:《宣化辽墓——1974—1993年考古发掘报告》,图142、75,彩版35、44。我赞同李清泉将这些画像解释为锁门的观点。见李清泉:《宣化辽墓——墓葬艺术与辽代社会》,页240。





〔图十〕河北宣化张世卿墓(1号墓)后室西壁的半启门图
采自《宣化辽墓——1974—1993年考古发掘报告》，彩版66



〔图十一〕河北宣化辽张文藻墓(7号墓)后室西壁锁门图
采自河北省文物考古研究所《宣化辽墓——1974—1993年考古发掘报告》，彩版35

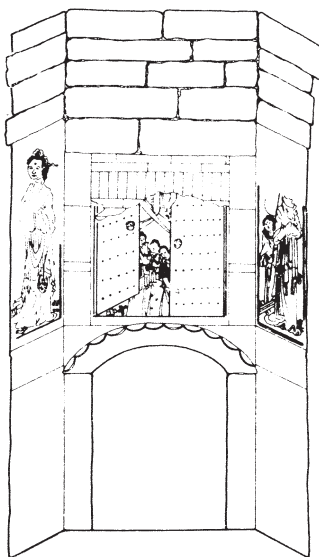


墙壁上也绘仕女和大量银铤〔图十二、十三〕^{〔1〕}。美女、金钱，热热闹闹，一样也不少，时人的幸福观如此“实际”，其表达也这般直截了当。

除了女子启门，张世卿墓后室东壁还描绘了一位黑衣男子手捧一函从半启的门扉间步入墓室〔图十四〕^{〔2〕}。该函的形制与色彩与其北侧“备经图”书桌上的函完全一致，推测为书函或文房用具。持书启门的男子也见于泸县宋墓石刻^{〔3〕}，此外，泸县墓葬中还有男侍持印盒等物^{〔4〕}，有一例甚至肩扛一硕大的交椅〔图十五〕^{〔5〕}。这些男子手中的物品多与礼仪、权力和知识有关。男子启门的图像在汉代已有所见。在唐宋以后的材料中，还可见到僧人的形象〔图十六〕^{〔6〕}。山西长治郝家庄元墓东壁从半启的门间探出身的则是一位顽皮的男孩〔图十七〕^{〔7〕}。

-
- 〔1〕 辽宁省博物馆等：《凌源富家屯元墓》，《文物》1985年第6期，页55—64转74。
〔2〕 河北省文物考古研究所：《宣化辽墓——1974—1993年考古发掘报告》，图162。
〔3〕 四川省文物考古研究所等：《泸县宋墓》，图166。
〔4〕 上揭《泸县宋墓》，图26、59。
〔5〕 上揭《泸县宋墓》，图165。
〔6〕 山东省博物馆等：《兖州兴隆塔北宋地宫发掘简报》，《文物》2009年第11期，页49。
〔7〕 长治市博物馆：《山西省长治市郝家庄元墓》，《文物》1987年第7期，页88—92。

〔图十二〕辽宁凌源富家屯1号元墓墓门壁画
采自《文物》1985年第6期,第57页,图3



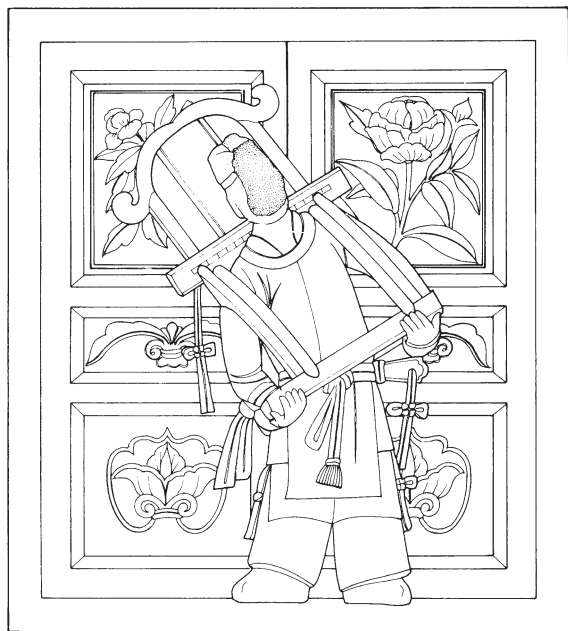
〔图十三〕辽宁凌源富家屯1号元墓
墓门上部半启门图 采自《文物》
1985年第6期,第61页,图16



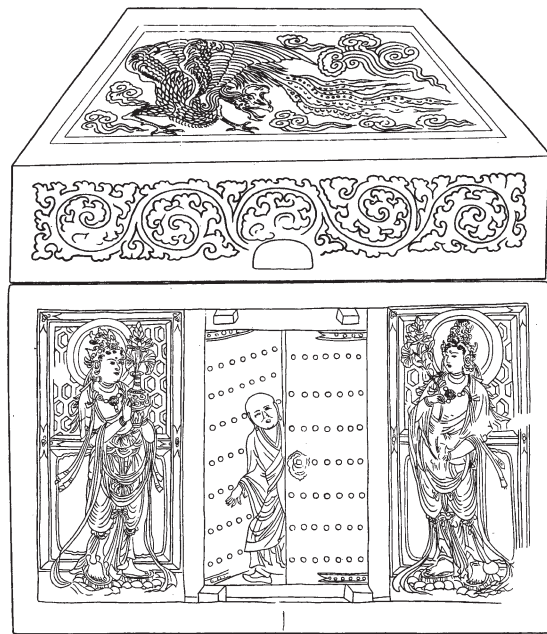
〔图十四〕河北宣化辽张世卿墓(1号墓)后室东壁半启门图
采自河北省文物考古研究所《宣化辽墓——1974~1993年考古发掘报告》,彩版62



〔图十五〕四川泸县福集镇针织厂1号墓石刻
采自四川省文物考古研究所等《泸县宋墓》,第157页,图165



〔图十六〕山东兖州兴隆塔地宫宋代舍利函正面假门
山东博物馆提供图片



新的图画色彩缤纷。但是, 作为一幅画, 这些被改造后的方案并不都算成功。画面增加了新的元素, 也增加了更多确定性, 而一旦艺术家代替观者进行选择, 观者发挥其想象力的空间就相对缩小了。在典型图式中, 我们几乎可以听到门枢转动或者门扉轻合的声音, 但是, 横在侍者肩上的交椅、拥挤在门间的姐妹, 却彻底破坏了典型图式特有的简洁、沉静、含蓄、幽美。



半启门图的魅力还在于它采取了绘画的形式，即使浮雕，也仍基本上保持着二维的格局。半启的门在有限的平面上拓展出了三维的空间，同时又设置了一种限度，观者必须依靠想象力，并与画中的人物互动，才有可能进入画面的深处，因此，观看这样一幅画，就是人们的欲望与来自画面阻力之间的对抗。这种张力的存在，带给了人们观看的快感。在这一点上，山西太原龙山道教石窟的一个例子是绝好的注脚。在其第6窟南壁雕刻出高1.4米、宽0.9米的拱门，右侧门扉开启少许，一位童子手持书卷正从门内走出。适当尺度和空间关系，使得图像和观者的互动在这里变成现实，它吸引了很多访客一次次试图推开石门，日久天长，竟在两扇门扉上留下了深深的印痕[图十八]¹¹。

在实际的使用中，半启门图常常要与具体的建筑空间结合在一起，如何处理这种关系，就成为艺术家们必须面对的一个新课题。在赵大翁墓甬道口也有两扇假门，与龙山石窟的做法不同，这两扇砖砌的门扉安置于甬道的左右侧壁上，呈完全开启的状态。也就是说，这两扇门不是在一个平面上，而分别立于相对的两面墙上，与整个建筑成为一个整体。在门扉背后，艺术家绘出了司阍人、贡纳钱财者、致送酒物者、牵马者等形象的壁画，也呈现半藏半露的状态，使得这些前来为墓主送钱送物的人们看上去络绎不绝[图十九、图二十]¹²。就墙面上人物与门扉的关系而言，这与半启门图是相近的。但是，这些人物原本应从两扇门扉间的通道进入墓室，现在却只好画在门扉之后。因为门扉间的通道不再是纸帛或墙壁上的一段空白，而成为真实的三维的空间，在那里的的工作只有雕塑家才能胜任。这样，绘画的平面转为三维立体，半启门的格局被拆分，人物与门的关系变得不合逻辑，艺术感染力也大打折扣。

相比之下，宣化辽墓壁画的处理方式则更为成功。如前所述，这几个例子过多地加入了新的元素，在一定程度上改变了典型图式原有的结构，但在另一个层面上，艺术家对典型图式的改

〔图十七〕山西长治郝家庄元墓东壁半启门图
采自《文物》1987年第7期，图版8.1



〔图十八〕山西太原龙山元代石窟道童像
采自《太原文物》页78，山西人民出版社，1999年



〈1〉 张明远：《龙山石窟考察报告》，《文物》1996年第11期，页65。

〈2〉 前揭宿白：《白沙宋墓》，图版27。





〔图十九〕河南禹县白沙北宋赵大翁墓甬道东壁假门及壁画 采自宿白：《白沙宋墓》，图版27.2

〔图二十〕河南禹县白沙北宋赵大翁墓甬道西壁假门及壁画 采自宿白：《白沙宋墓》，图版27.1

〔图二十一〕山东济南长清区方山灵岩寺唐慧崇塔东壁假门



造却有了新的意义，这种意义体现于画面与建筑环境的良性互动。例如，启门女子手中的物品很多都可以在墓内随葬品中找到同类的实物，图像和实物互为注脚，一方面，图像表现了随葬品实际的功能；另一方面，器物的真身也赋予图像以生命。

李清泉注意到，在宣化几座墓葬的后室，“东壁的假门中均作人物自门扉启门进入墓室，而西壁假门鲜有作开启状的，门上还常常挂有铁锁”，与墓室内晨起梳洗和日暮掌灯等壁画联系起来看，“应是分别表现晨起开门和日暮关门的。也就是说，这类画面也在表现一天当中的时序活动”⁴¹，如此一来，便将时间概念巧妙地融入了表现空间关系的图式之中。可见，艺术家对于典型图式加以改造的一个重要原因是建筑对绘画提出了新的要求，而改造后的方案也有可能依赖建筑而构成新的更加复杂的图式。这种新图式不再是一幅画，而是一组画，不妨将之称作“组合图式”。

组合图式是绘画与建筑空间之间建立的一种有机的关系，它避免了赵大翁墓甬道假门所见的尴尬。组合图式可以追溯到山东济南长清区方山灵岩寺唐慧崇法师塔。该石塔南面辟有一门，由此可以看到石塔的内部，石塔东、西外壁均雕刻一半开的假门，其中东侧假门刻画一女子手执如意启门而入〔图二十一〕，西侧假门刻一女子手提一壶依门而立，仿佛刚从门中走出〔图二十二〕。一出一入的女子，使得石塔在洞开的南门所规定的南北主轴线以外，增加了一条东西向的副轴线，而这条副轴线的成立，需要观者凭借其想象力去参与完成。

慧崇塔的“进门—出门”与宣化“开门—锁门”具有相似的连贯性，但二者所体现的“内”、“外”概念

〔41〕 前揭李清泉：《宣化辽墓——墓葬艺术与辽代社会》，页240。





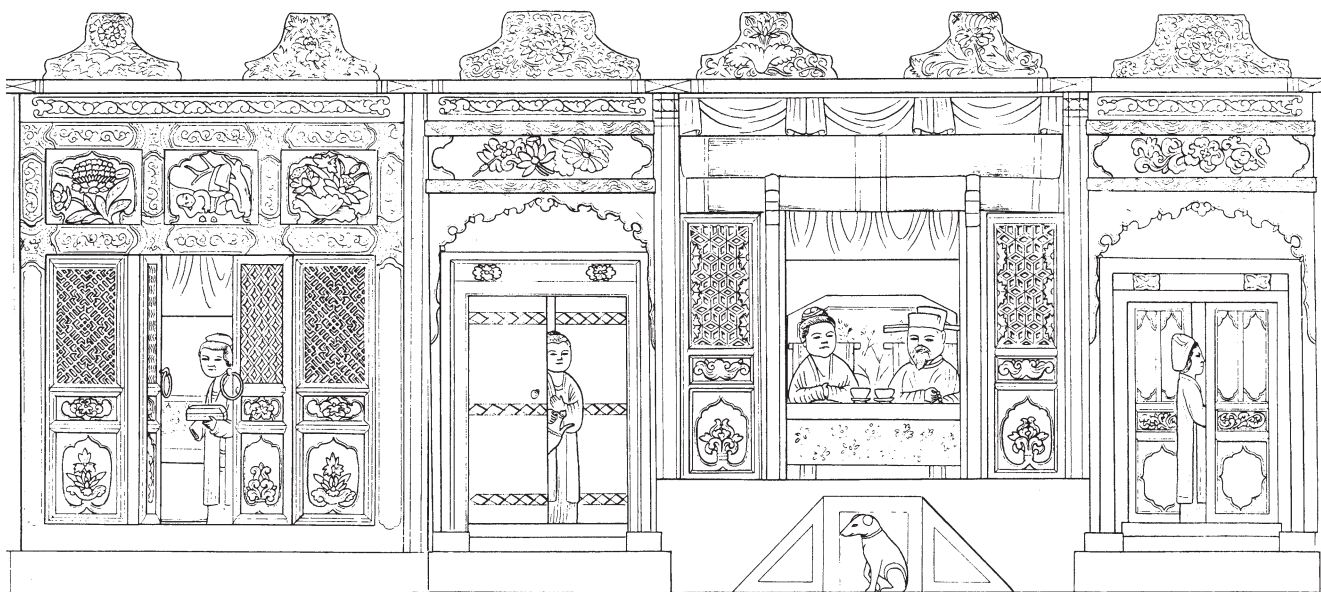
却有所不同。塔的雕刻出现于外壁，主要展现的是建筑外部形象。观者受假门图像的吸引，不由得从南门探身观察假门的背后，但其内壁空空荡荡，什么都没有。宣化壁画绘在墓室内壁，展现的是墓室建筑内部的空间。假门虽然暗示了这个空间在观念上的拓展，但锁门一节却强调了墓室建筑内部结构的完整性。复杂的是，“进门—出门”的组合图式也见于墓室，山西汾阳高级护理学校金代5号墓为八角形墓，墓葬正壁(西壁)为墓主夫妇像，其右侧之西南壁雕刻一女子启门走入墓室，其左侧之西北壁雕刻一女子启门走出墓室。在与西南壁相邻的南壁，也雕刻一女子进入墓室〔图二十三〕^①。三位出出进进的女子并未构成明显的线形关联，其作用不是强化墓室内部空间的意义，而是在墓室以外拓展出虚拟的空间。

这些新的图式赋予了建筑全新的意义，反过来，图像在建筑中的配置关系也会影响图像细节的改变。四川南宋石室墓正壁小龕内常见两种题材的雕刻，一种是安置屏风，或屏

〔图二十二〕山东济南长清区方山灵岩寺唐慧崇塔西壁假门



〔图二十三〕山西汾阳高级护理学校金代5号墓(自左至右依次为南壁、西南壁、西壁、西北壁) 采自《文物》1991年第12期,页21、22,图10、13

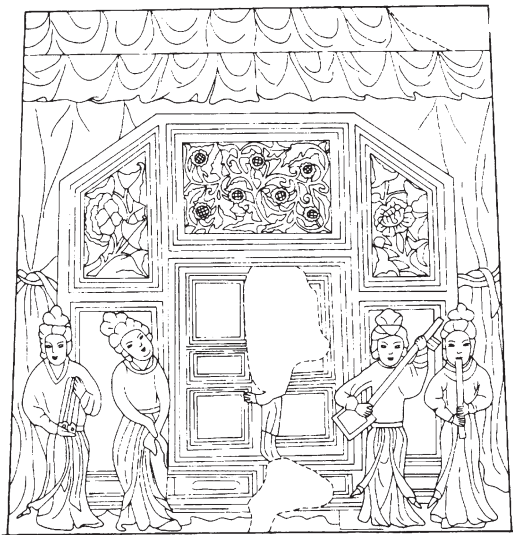


① 山西省考古研究所等：《山西汾阳金墓发掘简报》，《文物》1991年第12期，页21—22。





〔图二十四〕四川华蓥南宋安丙夫人李氏墓正壁小龛
采自四川省文物考古研究院等《华蓥安丙墓》页26,图23



风前设交椅，以象征墓主的神位；另一种是在龛内雕刻半启门。泸县所见门前男侍将交椅扛在肩上的雕刻〔见图十五〕实际上是综合了这两种传统的结果，四川华蓥东郊南宋嘉定十一年(1218)安丙夫人李氏墓正壁在屏风下部雕出半启门(人物上部已残)的做法〔图二十四〕，也可以作同样的解释。

这些变化依赖于具体的建筑和特定的功能而产生，所以，一旦脱离了这些特殊的外部条件，一些新的元素就会变得非常不稳定。那些特别的例子虽然有趣，但却无法成为半启门图的主流，能够纵横于不同时空和文化环境的，仍是最为典型的图式。

四

从拓片上看，山东邹城卧虎山2号西汉墓的半启门图似乎是一张独立的画〔见图三〕；而在墓葬中，这幅画被雕刻在石椁东端的外壁，画中的“门”也是石椁的“门”。在这里，我将此类半启门图看作一种“建筑元件”，它在墓葬中的意义，在于利用建筑的局部形象将墓室、棺椁转化为一种完整的“建筑”，而这种地下的建筑既有类似地上建筑的形象，又有特定的象征意义。

四川成都土桥东汉墓画像中的半启门图〔图二十五〕则属于另一种类型。在这个例子中，半启的门同样是建筑的一部分，但是，这座建筑是“画中的建筑”，也就是说，建筑的形象在画面内部就已经完成，它并未使石棺的意义发生根本性的变化。这种类型的半启门图可以称作“绘画元件”。四川茱萸经石棺的半启门图则同时具备了“绘画元件”和“建筑元件”两种功能，它满足了一个画面的需要，也带着该画面一同成为石棺有机的组成部分〔图二十六〕。在汉代墓葬画像中，作为“绘画元件”的半启门数量多于作为“建筑元件”的半启门，在唐宋时期则以后者更为多见。

除了门，其他“建筑元件”还包括铺作〔图二十七〕、柱子、窗〔图二十八〕等。在墓室的营造中，铺作、柱子、门、窗等构件以绘画或雕刻的形式制作出来，被研究者称作“仿木结构”^{〔1〕}。仿木结构的墓室在两汉时期随着横穴墓的流行开始出现，辽宋金元时期则达到高峰。一些以砖石制作的建筑构件看上去相当真实，砖块石块的切磨精益求精，五彩斑斓的色彩遮蔽了材料原有的质感，在结构上也力求准确。但是，这些仿制品又不完全等同于地上建筑的构件，它们的结构常常受到材料和技术的局限，也必须依附于墓室内部的空间而存在。墓葬中的建筑元件并不是可有可无的“装饰”，相反，由

〔1〕 新近对于仿木结构墓室的研究，见Wei-Cheng Lin, “Underground Wooden Architecture in Brick: A Changed Perspective from Life to Death in 10th- through 13th-Century Northern China,” *Archives of Asian Art* (October 2011), 61 (1), pp. 3-36.





〔图二十五〕四川成都土桥东汉墓画像 采自龚廷万、龚玉、戴嘉陵编《巴蜀汉代画像集》图81



〔图二十六〕四川荣经东汉石棺画像 采自《雅安汉代石刻精品》页72、73



〔图二十七〕河南禹县白沙北宋赵大翁墓前室西北隅铺作 采自宿白《白沙宋墓》，图版2

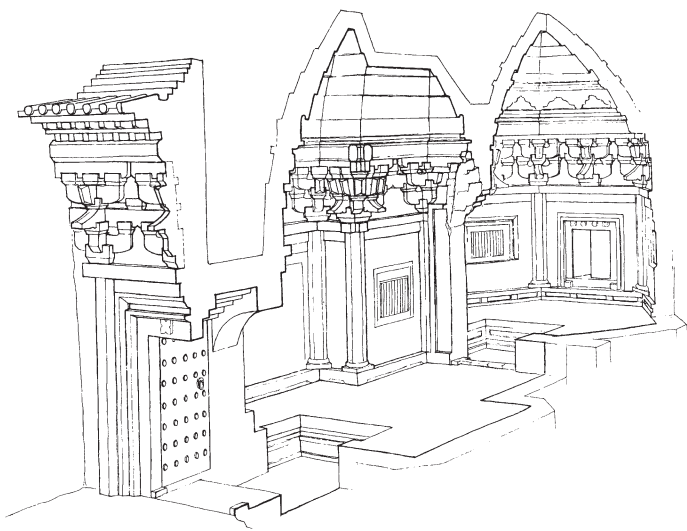


〔图二十八〕河南禹县白沙北宋赵大翁墓后室东北壁假窗 采自宿白《白沙宋墓》，图版33.1





〔图二十九〕河南禹县白沙北宋赵大翁墓墓室结构透视图 采自宿白《白沙宋墓》，第23页



于它们的存在，墓葬由一个埋葬死者的地下“洞”、“穴”转化为与地上建筑相似的一个镜像，即人们常说的“地下宫殿”。

梁庄爱论(Ellen Johnston Laing)注意到一个有趣的现象，即辽代及其稍后时期的墓葬内顶多绘有天象图，四壁的梁、柱、铺作皆呈现出外立面的形象，基于这种观察，她将墓室解释为对房舍中央一个庭院的模拟，而不是室内的空间^{〔1〕}。李清泉认为，这种看法无法解释宣化辽墓后室“壁画中所描绘的那些备茶、备经、备装、备食活动为什么会在院子里进行，更无法想象古人平常要在院子里点灯、更衣、化妆”。因此，他把宣化后室看作“供墓主人在地下起居活动的一个‘堂’”。他进一步解释说，这个经过精心装点的“堂”“并不在地下或人间”，而是“拥有佛教信仰的宣化张氏家族及其同代人所能够想象的灵魂的永久居所——天堂”^{〔2〕}。林伟正在技术和观念层面对这个问题作了更为细致的分析，他认为，将建筑外立面形象组合在一个内部空间中，实质上是将生者世界的木构建筑符号重新加以包装并赋予其新的文化含义，而创造出的一种为死者所用的新语汇^{〔3〕}。

的确，单方向地将这类墓室认定为内部或外部，都是不够全面的，实际上，一座仿木结构墓室具有双重的性格。以赵大翁墓〔图二十九〕为例，一方面，在墓室单面的墙壁上，各种建筑元件构成了一座地上建筑生动的外立面形象，门、窗、铺作的朝向暗示着其背后不可见的部分才是“室内”；另一方面，这些“外立面”却合围成一个实际的、封闭的、内向的空间，各种随葬品就放置在这个看似“庭院”的空间中，而那些门、窗无论怎样逼真，其背后实际上都是漫漫无际的黄土。一块块砖经过切割、磨角、对缝、拼合、彩绘，组织成一朵铺作，看上去真实无比，可观可触，但却不具有承重的作用，相反，工匠必须注意如何保证这些构件不会散落。一方面，各种建筑元件的配置合乎结构的逻辑，尺度也大致符合比例；另一方面，实际的墓室却狭小逼仄，赵大翁墓前室内部长1.84米，宽2.28米，平面六角形的后室最宽处也不过2米多。按照李清泉的解释，辽墓后室北壁妇人启门的背

〔1〕 Ellen Johnston Laing, "Patterns and Problems in Later Chinese Tomb Decoration," *Journal of Oriental Studies*, 16, nos. 1, 2 (1978), pp. 3-20; "Chin 'Tartar' Dynasty (1115-1234) Material Culture," *Artibus Asiae*, no.49, 1/2 (1988/89), pp. 73-126.

〔2〕 前揭李清泉：《宣化辽墓——墓葬艺术与辽代社会》，页246—250。

〔3〕 Wei-Cheng Lin, "Underground Wooden Architecture in Brick: A Changed Perspective from Life to Death in 10th- through 13th-Century Northern China," p. 27.



〔图三十〕河南禹县白沙北宋赵大翁墓前室西壁开芳宴图
采自宿白《白沙宋墓》，图版5



〔图三十一〕河南禹县白沙北宋赵大翁墓墓门外层封门砖
采自宿白《白沙宋墓》，第26页，插图3



后，象征着“寝”；但是，死者的尸骨却实实在在地安置在后室的棺床上。在赵大翁夫妇的肉身随着时光朽枯的同时，他们栩栩如生的形象却永远留在了墙壁上〔图三十〕^{〔1〕}。

更为有趣的一对矛盾出现于该墓的前部。一方面，甬道外端嵌砌了三层封门砖〔图三十一〕，封门砖外的墓道用土填实，将整座墓葬严密地封闭在地下；另一方面，在甬道的东西两壁，又各砌出高117厘米、宽52厘米、厚2厘米的板门一扇，门钉、门环历历可数，几可乱真〔图三十二〕。换言之，这座墓葬有两种门，一种是实际的通道，一种是虚拟的形象；前者坚实朴素，后者惟妙惟肖；前者无情地关闭，后者永久地开启。

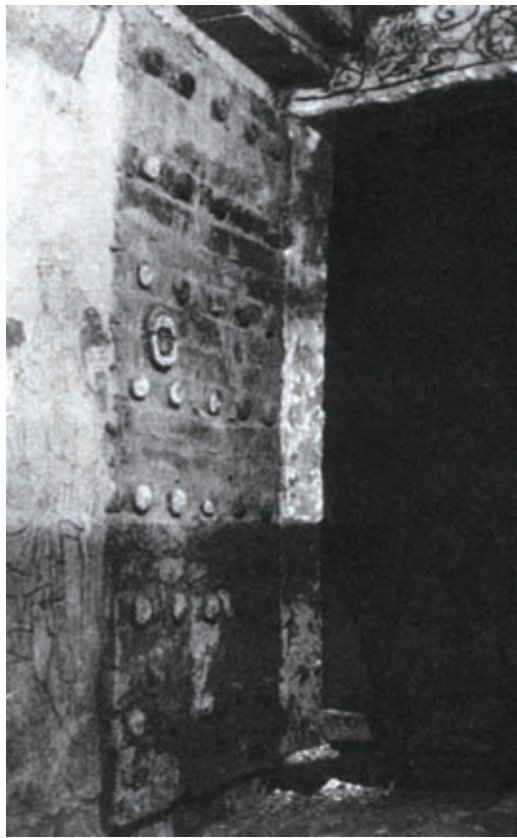
上述两个矛盾的方面，分别建立在两个不同的哲学概念上：一个是现实，一个理想。在现实的一面，是人们必须面对的死亡。人死后，尸体要埋在地下。受材料、技术、财力的局限，地下的墓室空间十分有限。生死有别，同时为了防盗，封门墙必须修建得十分坚实。墓葬封闭后，是令人绝望的黑暗和死寂……在理想的一面，人们并不把死亡看作彻底的终结，而是希望人死后会有另一个世界，有另一种“生活”。除了诵经、祭祀，也要在物质上做出相应的安排，于是墓葬被设计得如同死者生前的家，甚至比生前曾经居住的房屋更为奢华。墓室要有灯光，地下也要有日月星辰。要在概念上、视觉上扩展墓室的空间。要将各种衣食器具准备齐全，还要有童仆侍奉左右，失去生命的尸骨要转化为永生的形象……这些无穷无尽的愿望可以通过一种重要的手段来实现，那就是艺术。

更为复杂的是，现实与理想并不是两条平行线，相反，它们共存于同一座墓葬中，我们往往难以清晰地地区分一座墓葬中什么是现实，什么又是艺术。墓葬的营造、对尸体掩埋，本身就基于一种

〔1〕 关于墓主画像与死者遗体关系的讨论，见郑岩：《逝者的“面具”——再论北周康业墓石棺床画像》，前揭《古代墓葬美术研究》第1辑，页232—236。



〔图三十二〕河南禹县白沙北宋赵大翁墓甬道东壁假门
采自宿白《白沙宋墓》，图版18.2



信仰和理想；作为艺术表现，既要突破，又要随时受到空间、技术、材料的局限；所有的艺术实践，最终又会以物质的形式、视觉的语言体现出来，变成一种新的事实……这一切，使得我们难以按照单一的逻辑关系、严丝合缝地解释所有图像及其空间关系。一座墓葬，说到底，便是现实与理想、死亡与艺术碰撞、交织、合谋、妥协的结果，其目的就是要将现实和幻觉混淆^{〔1〕}。

在这一认识的基础上再回头来看半启门图时，我们就会发现，这不仅仅是一个画面，而是对于上述矛盾一种浓缩、简洁的艺术表达。

一般来说，当我们观赏画在墙上的一幅画时，墙面会被图像所遮蔽，当传说中鸟儿去啄食画在墙上的葡萄时，它也意识不到墙的存在。但是，一扇门则不同，门必须依赖墙而存在。作为建筑元件，门是图绘或雕刻而成的，但墙却不需要艺术地加以表现，因为它此刻就真实地矗立在那里。图绘的门承认了墙的存在；而作为图像，它又力求突破墙的局限，半开的门扉、美丽的女子，都将观者的注意力从墙上移开，从死亡中移开。这就像木偶片《神笔》中的一个情节：小主人公马良在监狱的墙上画出一道门——没有墙，门就画不出；忽然，神笔展现了魔力，门扉洞开，马良获得了自由。

附记：本文是国家社科基金艺术学项目“美术史视野下中国古代建筑的初步研究”（立项批准号：11BF051）的组成部分。本文初稿曾译为西班牙文（La 《puerta entreabierta》 en el arte imperial chino, traducido por Ivo Hardies）与英文（The “Half- Open Door” in Ancient Chinese Art, translated by Daniel Szechin Ho），刊于双语杂志*Art in China*（Issue 4, winter 2012, pp. 8-15, 16-22）。此次发表，有较大幅度的增补和修改。感谢李清泉、王云、洪知希（Jeehee Hong）、闻玟、吴雪杉、张增午、肖贵田等朋友对于本文写作的帮助。

[作者单位：中央美术学院人文学院]

（责任编辑：张 露）

〔1〕 按照林伟正的说法，仿木结构墓室所表现的并不是真实的幻境(a realistic illusion)，而是幻化的真实(an illusory reality)。Wei- Cheng Lin, “Underground Wooden Architecture in Brick: A Changed Perspective from Life to Death in 10th- through 13th-Century Northern China,” p. 6.

