

“妇人启门”构图及其意义

沈睿文

(北京大学考古文博学院)

在汉代墓葬、祠堂、画像石棺、阙、神道碑的画像中常可见“一门半开，一人从门内探身”的画像，此后墓室壁画、砖雕或佛塔和经幢、石窟、铜镜多有该题材，波及明清乃至民国，其中以宋辽金时期最为流行。其启门者除少数为仙人、僧侣之外，绝大多数为世俗者，其中又以女子为多，故有“妇人启门”之谓。

1944年，王世襄在所撰《四川南溪李庄宋墓》^[1]，基于当时材料，初步判断其源流。1957年，宿白于所撰《白沙宋墓》中的考辨使得王氏的判断成一常识，对其功能的推测也影响至今^[2]。在经历了近四十年的沉寂之后，二十世纪九十年代以来，学人复加重视，多有阐发^[3]，兹不赘述。

关于“妇人启门”题材的源流、分布，目前已经基本清晰。今知年代最早的启门图为西汉晚期，见于山东邹城卧虎山2号墓的石椁东端外侧门扉^[4]。东汉的启门图主要集中于四川和山东、苏北地区，其中四川的启门者基本为妇人，而山东、苏北地区者则有男有女^[5]。实际上，在汉墓随葬品中尚见有一种陶楼，其门半开或可活动，但未见启门者。这表明在汉墓中存在启门题材的图与像。墓葬中的图、像原本是一种交融的状态，一般情况下，相同的题材承担着相同的功能指向^[6]。遗憾的是，汉墓此类陶楼随葬品的存在似乎尚未引起研究者足够的重视。

启门图在经历了南北朝时期的静寂之后，复见于唐代塔幢，但唐时并未见于墓葬之中。总体而言，该题材在唐代极其罕见，基本上沿袭了南北朝时期墓葬的状况。到了宋辽金时期，启门图重新流行于墓葬壁画、砖雕之中。不过，金代以后，该题材在佛教塔幢上又逐渐减少和衰落，在墓葬中到元代初年就很少见了^[7]。

宋辽时期，装饰有启门图的墓葬主要分布在川贵渝地区和中原北方地区。除了少数位于后壁之外，四川地区宋墓的启门图多出现在后室正壁壁龛的龛内后壁中，而且多为妇人启门。换言之，这些题材都位于墓室后壁之处。如，乐山宋墓^[8]。但是，贵州遵义杨粲墓的情况则比较特别，启门者的性别跟所在墓室死者一致，即男子墓室则用童子启门，女子墓室则用妇人启门^[9]。

在中原北方地区宋墓，所见启门图的位置存在两种情况。一种是在墓室后壁，另一种是分别位于墓室内对称的两侧壁，此如河南温县西关XM1宋墓^[10]（图1）。值得注意的是，中原北方地区启门图位置的变化和差异并未体现出较大的时代特征或地域特征，这说明该地区这种题材的使用较为灵活，而且同一墓葬中可能多次出现启门图。

辽墓启门图可分为女子进门图、女子出门图、男子启门图以及多人启门图。这些门有两种，其一是位于正壁正中，门左右站立门卫。其一是位于左右侧壁，呈对称分布^[11]。从启门图在墓葬中所处位置来看，跟中原北方地区宋墓中的情况类似，应该是源自后者的影响所致，不同的是它们多为

[1] 王世襄《四川南溪李庄宋墓》，《中国营造学社汇刊》第7卷第1期（1944年），第129—136页。

[2] 宿白《白沙宋墓》注75，文物出版社1957年版，第55—56页。

[3] 有关学术史的梳理，可参：郑岩《民间艺术二题》，《民俗研究》1995年第2期，第92—93页；郑岩《论“半启门”》，所撰《逝者的面具——汉唐墓葬艺术研究》，北京大学出版社2013年版，第379页脚注[2]；韩小园《图像与文本的重合——读宋代铜镜上的启门图》，《美术研究》2010年第3期，第41—42页。

[4] 郑岩《论“半启门”》，所撰《逝者的面具——汉唐墓葬艺术研究》，第380页。

[5] 吴雪杉《汉代启门图像性别含义释读》，《文艺研究》2007年第2期，第111—120页。

[6] 关于墓葬中图、像的转换与功能的讨论，详沈睿文《中国古代物质文化史·隋唐五代卷》，开明出版社2015年版，第174—175页。

[7] 郑澐明《宣化辽墓“妇人启门”壁画小考》，《文物春秋》1995年第2期，第74页。

[8] 乐山市文管所《乐山宋墓清理简报》，《考古与文物》1993年第6期，第53—60页。

[9] 宋世坤《播州杨氏墓葬》，《考古与文物》，1986年第4期，第22页。

[10] 罗火金、王再建《河南温县西关宋墓》，《华夏考古》1996年第1期，第17—23页。

[11] 冯恩学《辽墓启门图之探讨》，《北方文物》2005年第4期，第30—34页。

备茶、备酒、或备经图的一部分，如张世古（图2）、张世卿（图3、4）等墓所见者^[12]，与场景的配合更为明确具体，画面更多地呈现出一种日常生活的情调。

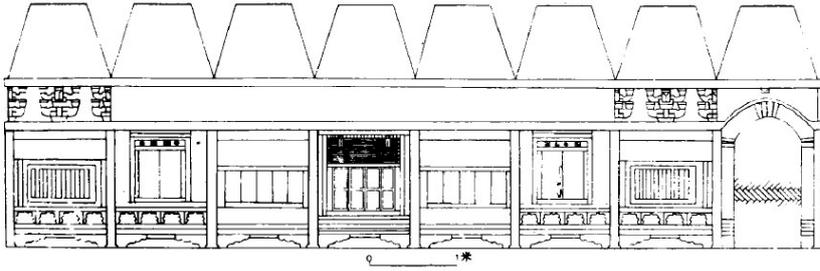


图1 河南温县西关 XM1 墓室壁面展开图(妇人启门两侧壁对称分布)



图2 张世古墓后室东南壁启门图



图3 张世卿墓后室东壁南端启门图



图4 张世卿墓后室西壁南端启门图

就已有情况可以判断“启门图”的载体多跟丧葬有关，其为一种丧葬艺术题材，可成定讞。“门蔽半身之妇人，为全墓最易引人注意之点”^[13]。该题材为何以此种方式出现在墓葬之中，其用意何在？

中国传统社会有所谓“出告反面”之礼，见《礼记·曲礼上》所载：“夫为人子者，出必告，反必面，所游必有常，所习必有业。”^[14]此“出告反面”又称作“倚门倚闾之望”，为事亲之礼。南宋学者卫湜在所撰《礼记集说》中便明确地阐释其意义，他说：

永嘉戴氏曰：为人亲者无一念而忘其子，故有倚门倚闾之望；为人子者无一念而忘其亲，故有出告反面之礼。生则出告反面，没则告行饮至，事亡如事存也。不敢慢游以貽亲忧，不敢废业以为亲辱，不敢自老以伤亲心，此皆人子就业恐惧之意也。^[15]

[12] 河北省文物研究所《宣化辽墓壁画》，文物出版社2001年版，图66、62、63、78。

[13] 王世襄《四川南溪李庄宋墓》，《中国营造学社汇刊》第7卷第1期（1944年），第132页。

[14] （清）孙希旦撰，沈啸寰、王星贤点校《礼记集解》卷一《曲礼上第一》，中华书局1989年版，第19页。

[15] （宋）卫湜《礼记集说》卷三，景印文渊阁四库全书，台湾商务印书馆1986年版，117册，第71页上栏。

由此我们便可明白，原来墓葬中的启门图最初就是来自“倚门倚闾之望”的意象，表达的是古人“出告反面”、“事亡如事存”之礼。因为墓葬里埋葬的是亡故的亲人，生者便在墓葬中用之来表现“无一念而忘其亲”。一如南宋学者卫湜所言，此举“事亡如事存”，纯属事亲之礼。于此，我们也可以体会到古人是将亲人的亡故比作一种出游远行，而将陵寝视为亡者的归宿，所以才会在墓葬中以启门图来表现“倚门倚闾之望”，意在期待亡者回归陵寝。显然，这不仅是对逝者的一种思念，实也是一种孝道。

毋庸多言，“事死如事生，事亡如事存”，是传统社会丧葬活动中最为核心的观念。但是，如何在阴森漆黑的地下世界营造出如此栩栩如生的质感？显然，最为关键的便是如何最好地表现随葬品和墓葬壁面装饰的动感，即表现出它们是正在被使用着的物事。但是，墓门一闭，幽甬一掩。墓主人自兹便与世永隔，生活在另一个世界之中。地下的墓道、墓室以及地面的墓园便是营造这个世界的重要场景。在地下世界，虽然陪伴墓主人的只有随葬品和壁面装饰，但并不意味着整个墓室便是一派枯寂，毫无生机了。其随葬品及壁面装饰的主要内容为表现墓主人家居宴乐及出行，依墓主人身份等级而有不同。其中亦不乏动态的场景，只是这些动态的场景却是以其中一个动作的定格来表示，从而使得画面呈现出凝固感和程式化，因此也大大削弱其动感。可见，这些方面的努力并不成功。那又该如何来解决这个问题，并使得上述墓葬设施共同迸发出勃勃生机？

毫无疑问，如果从“倚门倚闾之望”的构图来看，其中重要的构图元素便是启门者和“门”。这样，我们不妨来分析该构图的不同情况。

若从构图来看“门”的构思，可分作关闭、洞开以及半启三种。这三种状态显然会相应地产生不同的效果和观感。

但是，假若面对一扇关闭的门，给人的第一印象便是静谧，其内的人、物都处于歇息状态，甚而给人以昔人已去，空无一人的感伤。亦即它给人一个寂静，乃至死寂、没有生气的意象。

而一扇洞开的门，因一目了然，不仅显得无趣乏味，也显得无甚神秘且无动感。更为重要的是，这不利于表现构图。试想如何得以在一个洞开的小空间之内表现其后的众多物事。这显然是难以完成，也是吃力不讨好的不智之举。况且因完全洞开，已至开启之最大极限，也就显得没有动感了。此所谓至动则至静之理。

半启门则通过半遮半掩的状态，不仅可表明该门处于开启的动态过程中，而且能强烈地暗示门后尚有物事，并给人以无限遐想之空间。这种半藏半露的手法，曲折含蓄，极富艺术感染力^[16]。因此，宿白认为，“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”^[17]。此说不无道理。

由此上三种构图的不同效果便可理解，启门题材的重点为何后来转变成启门而不在于妇人^[18]。从其相关载体来看，后来妇人可以被男子、童子或其他身份者所替代，启门者的性别及年龄、身份渐非首要，其要者在乎门的开启过程之展示。如，在辽墓中，启门图（元素）直接隶属于某种活动场景的图像系统之中，便是启门图重在开启的表现。

既如此，为何又独以妇人启门为多？这恐怕是当时现实社会生活中女子身份和地位的映射^[19]，也是谨守礼制、不逾内外之限的女性形象，以及“正位乎内”的古代女性活动的反映^[20]。亦即这一题材某种程度上传达了男女两性在传统社会中的角色定位。实际上，表现孝道自然是跟母亲（女性）相关的，此从孝子故事可证。另外，女子显得妩媚良顺，无疑也能给原本阴森的墓葬增添了几分温馨和柔美。

由上文可知，从启门题材所处环境来看，它纯粹是将事亲之礼与营造墓葬中的动态氛围巧妙结

^[16] 郑岩《民间艺术二题》，《民俗研究》1995年第2期，第93页。

^[17] 宿白《白沙宋墓》，注75。

^[18] 刘耀辉《晋南地区宋金墓葬研究》，北京大学硕士学位论文，2002年，第33—34页。

^[19] 张鹏《妇女启门试探——以宣化辽墓为中心》，《民族艺术》2006年3期，第102—107页。

^[20] 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、宋代白沙宋墓的发掘资料为例》，载《历史、史学与性别》，江苏人民出版社2002年版，第113—127页。

合而创作的一个丧葬题材。其构图重在“半启”。惟有半启，用启门而入或启门而出的造型方更富于动态，艺术效果更强烈^[21]，也更富有感染力。通过这么一个极富动态的展示，启门者或进或出所引发的生气不仅可使墓葬内被分割的装饰单元、随葬品内部及其相互之间关联成一相互呼应的整体，而且使得墓葬内诸物受其感染顿时也具有了活力和生机，由它让人觉得随葬品以及壁画装饰都是正在进行着的活生生的现实存在。此一物活，则墓葬壁面装饰及随葬品顿时全活矣。于是，墓中诸物因此物之点拨也就焕发出勃勃生机、栩栩如生之质感，由此也就更好地达成生者“事死如事生，事亡如事存”的主观愿望。这应也是汉墓随葬半启门陶楼用意之所在。得其环中，以应无穷。足见该题材构思简单而奇巧，具象而生动。这应也是另一丧葬艺术题材“窥窗”^[22]的要义之所在。真可谓是传统社会丧葬中的“点睛之笔”！这就是在墓葬装饰中，为何“门蔽半身之妇人，为全墓最易引人注意之点”的根本原因。

唐代墓葬制度严整，在墓葬中不见“启门图”题材，但仍见诸与丧葬有关的佛塔之中。这一现象恰可说明“启门图”是关乎丧葬的题材。今推测唐墓墓道北壁的楼阁图很可能便是整饬“启门图”与此前“窥窗”题材的结果，并依照墓主政治等级在相应的墓葬中出现。“启门图”表现“倚门倚闾之望”的孝道内涵，它在唐代墓葬的消逝，跟北朝频见的孝子（道）题材在唐墓中遁形的情况是一致的。

宋辽时期，启门图虽重新流行于墓葬之中。但是，相比较汉代而言，又出现了新情况。即，同一墓葬中可能多次出现启门图。墓葬中启门图表现手法的变化使得它的意义也随之发生变化，“事死如事生，事亡如事存”也随之多了诸多生活的情趣。

值得注意的是，“启门图”题材原本却是地地道道的民间艺术^[23]。到了宋代，该民间艺术题材甚至还出现在宫廷画院艺术之中，南宋画院便曾以之为题作卷轴画。宋代邓椿《画继》描述了当时画院所藏妇人启门题材的画轴，他说：

画院界作最工，专以新意相尚。尝见一轴，甚可爱玩，画一殿廊，金碧辉煌，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。^[24]

表现活泼生机的“启门图”在宋代墓葬中的流行和新形式的出现，恰是庶民社会时代风貌的自然之物。但是因为题材表现形式的变化，使得其强化墓室图像动态的功能也进一步加强。从墓葬中的“启门图”在唐墓中的缺失以及宋墓中的复现与流行，也可成为考察唐宋时期墓葬差异的一个窗口。它在宋代的重新出现是跟该时代墓葬建制的转型相一致的，是北宋王朝政治文化、礼制文化转型下的选择。

总之，“启门图”最初表现的应该是传统社会的事亲之礼，它在墓葬中恰体现“事死如事生，事亡如事存”的丧葬观念。到了赵宋以后，因为墓室壁面装饰中生活场景的出现，使得该题材又新添了日常生活的诸多面向。如果从“启门图”的构图，并将它置于墓葬的整体装饰以及随葬品组合之中，我们便可不理解传统社会核心丧葬观念在墓葬建制中的这一“点睛之笔”。

是否如此，还请方家时彦指教。

本文原载张达志主编《中国中古史集刊》第2辑，北京：商务印书馆，2016年3月，页422-431。

[21] 刘毅《“妇人启门”墓饰含义管见》，《中国文物报》1993年5月6日第3版。

[22] 郑岩《说“窥窗”》，《艺术设计研究》2012年第1期，第27—30页。

[23] 郑岩《说“窥窗”》，第91页。

[24] 〔宋〕邓椿《画继》卷一〇《论近》，〔宋〕邓椿，〔元〕庄肃《画继·画继补遗》，人民美术出版社1964年版，第124页。