

STUDIES ON ANCIENT TOMB ART VOL.4

古代墓葬美术研究

第四辑

主 编

巫 鸿

朱青生

郑 岩



CTS



湖南美术出版社

主 编

巫 鸿

朱青生

郑 岩

STUDIES ON ANCIENT TOMB ART VOL.4

古代墓葬美术研究

第四辑



CS



湖南美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

古代墓葬美术研究. 第四辑 / 巫鸿, 朱青生, 郑岩主编. — 长沙:
湖南美术出版社, 2017. 6

ISBN 978-7-5356-8099-0

I. ①古… II. ①巫… ②朱… ③郑… III. ①墓葬(考古)—美术
考古—中国—文集 IV. ①K879.04-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第162271号

GUDAI MUZANG MEISHU YANJIU (DI-SI JI)

古代墓葬美术研究 (第四辑)

出版人: 李小山

主编: 巫鸿 朱青生 郑岩

组稿: 黄啸

编务统筹: 滕宇宁

责任编辑: 杨若希 李震

责任校对: 伍兰 侯婧 彭慧 李芳

封面设计: 杨若希

电脑制作: 熊雅杰

出版发行: 湖南美术出版社

(长沙市东二环一段622号)

经销: 湖南省新华书店

印刷: 长沙超峰印刷有限公司

(宁乡县金洲新区泉洲北路100号)

开本: 787 × 1092 1/16

印张: 21

版次: 2017年6月第1版

印次: 2017年8月第1次印刷

书号: ISBN 978-7-5356-8099-0

定价: 85.00元

【版权所有, 请勿翻印、转载】

邮购联系: 0731-84787105

网址: <http://www.arts-press.com/>

电子邮箱: market@arts-press.com

如有倒装、破损、少页等印装质量问题, 请与印刷厂联系调换。

联系电话: 0731-87878871

前 言

这里呈现给大家的是《古代墓葬美术研究》第四辑，它以文本形式总结了2015年“第四届古代墓葬美术研究国际学术讨论会”的成果。此次会议由芝加哥大学东亚艺术研究中心、中央美术学院人文学院与北京大学视觉与图像研究中心三方主办，芝加哥大学北京中心与湖南美术出版社协办。文集则继续由湖南美术出版社出版发行。

自2009年举行第一届“古代墓葬美术研究国际学术讨论会”开始，这个两年一度的学术会议已经进行了四次，随之出版的《古代墓葬美术研究》也已有三辑问世。这一系列活动和出版物得到了学界的肯定和欢迎，一个根本原因在于中国墓葬美术本身的极度丰富性和不同凡响的学术价值。我们一直在强调，中国墓葬美术在世界美术史中是一个相当独特的例子，从远古时期一直延续至近现代，见证了几千年间的文化发展、思想变化和艺术创造。它也是考古信息最为丰富的一个综合性艺术系统，包括建筑、绘画、雕塑、装饰、葬具、铭刻以及礼仪行为等。由于以木构为主的中国古代建筑物在地面上存留较少，也由于传世书画和其他作品常常存在着时代不确定和作伪的问题，墓葬考古材料对于重新认识和建构中国美术的发展历史有着关键性的意义。同时，墓葬美术也具有自己的特殊历史进程、目的和语汇，对这个艺术传统进行持续深化的研究和理解，对于建构全球美术史也将做出重要贡献。

与以往几届会议及论文集一样，本次会议和论文集的一个主要目的是为中外学者建构一个学术平台，围绕着墓葬美术这一主题进行开放性的交流和讨论。会议和文集组织者对墓葬美术采取了一个广义和灵活的界定，涵盖了墓葬的整体设计，墓葬出土的艺术品和文物，墓葬中不同视觉形式和物质形式的配置，墓葬所反映的礼仪、宗教和文化因素，以及墓葬的发现史和研究史。在研究方法上，我们采取了对各种学术传统和方法兼容并包的态度，既鼓励对考古个案的缜密分析和对历史源流的宏观思考，也提倡对研究和解释方法的认真探讨。我们也希望把讨论的范围扩展到中国之外，引进全球墓葬美术中比较研究的方法。

本辑论文集鲜明地反映出这种开放的态度，所收文章一方面对墓葬艺术的若干根本范畴——包括建筑类型、空间结构、建造技术、画像装饰、随葬器物、刻铭志文、新考古信息的贡献——进行了持续的探讨，另一方面，引进了新的研究维度，如墓葬艺术的材质和技术性以

及墓葬艺术与美术史中其他领域之间的联系。本辑也首次包括了对东亚以外古代墓葬的学术研究。我们希望这些论文能够为研究和思考墓葬艺术提供新的视点和材料，同时也反映出墓葬美术研究中的一些新动向。

巫鴻

目 录 / Contents

001 巫 鸿 (Wu Hung) / 芝加哥大学

墓葬考古与绘画史研究

Tomb Archaeology and the Research on Painting History

027 朱青生 (LaoZhu) / 北京大学

墓葬美术研究的结构与问题

The Frameworks of, and Issues in, the Research on Tomb Art

034 林伟正 (Wei-Cheng Lin) / 芝加哥大学

试论“墓室建筑空间”——从视觉性到物质性的历史发展

On Tomb Architectural Space: A Historical Development from Visuality to Materiality

053 莫 阳 (Mo Yang) / 中国社会科学院考古研究所

有形之手：从物勒工名到中山工匠

Visible Hands: From Makers' Names Engraved on Artifacts to the Craftsmanship of Zhongshan Kingdom

078 霍 巍 (Huo Wei) / 四川大学历史文化学院考古学系

阙分幽明：再论汉代画像中的门阙与“天门”

The *Que* That Separates This and the Other Worlds: Revisit the Han Imagery of *Que*-Gates and the “Gate of Heaven”

091 秦 臻 (Qin Zhen) / 四川美术学院

图画天地——沈府君阙的视觉程序与象征结构

Picturing Heaven and Earth – The Visual Procedure and Symbolic Structure as Seen in the *Que*-Tower of Shen Prefecture

111 王玉冬 (Wang Yudong) / 广州美术学院

“技术美术史”视野下的中古陶俑

Medieval Ceramic Tomb Figurines from the Perspective of “Technical Art History”

126 李梅田 (Li Meitian) / 中国人民大学历史学院 李 雪 (Li Xue) / 成都博物馆

六朝墓葬反书砖铭刍议

An Initial Discussion on the “Mirror Writing” Inscribed on Bricks from Tombs of the Six-Dynasty Period

- 135** 孙 博 (Sun Bo) / 中国国家博物馆
国博石堂的年代、匠作传统和归属
 The Date, Craftsmanship Tradition, and Affiliation of the Stone House-shape Sarcophagus in National Museum of China
- 155** 徐 津 (Xu Jin) / 芝加哥大学
石材的意味 —— 芝加哥艺术博物馆藏北魏石棺床围屏研究
 Meanings of Stone: A Study of the Screens of A Northern-Wei Stone Funerary Couch in Art Institute of Chicago
- 170** 李星明 (Li Xingming) / 复旦大学
唐代山水画的形状——基于山水画诗和墓葬出土山水图像的新观察
 On Landscape Painting in Tang Dynasty—New Observations Based on the Poems on Landscape Paintings and the Landscape Images Excavated from Tombs
- 215** 郑 岩 (Zheng Yan) / 中央美术学院
论唐韩休墓壁画乐舞图的语言与意象
 On the Language and Imagery of Music and Dancing Mural from Han Xiu Tomb of the Tang Dynasty
- 229** 徐胭胭 (Xu Yanyan) / 清华大学美术学院
媒介的竞争：唐三彩与唐代墓葬制度
 Rivalry Among Materials as Media – Tricolor Glazed Ceramics and Burial Systems of the Tang Dynasty
- 242** 李清泉 (Li Qingquan) / 广州美术学院
佛教改变了什么 —— 来自五代宋辽金墓葬美术的观察
 What Had Buddhism Changed: An Observation from the Tomb Art of the Five-Dynasty and Song-Liao-Jin Periods
- 278** 袁 泉 (Yuan Quan) / 首都师范大学
死生之间：小议蒙元时期墓室营造中的阴阳互动
 Between Life and Death: A Study of Interactions between Yin and Yang in Tomb Constructions during the Mongol-Yuan Period
- 298** 倪克鲁 (Lukas Nickel) / 维也纳大学
中国古代砖材及早期亚洲跨区域的互动与交流
 Bricks in Ancient China and Cross-Regional Interactions and Exchanges in Early Asia
- 315** 颜海英 (Yan Haiying) / 北京大学
丹德拉神庙与《亡灵书》
 Dendera Temple and *The Book of the Dead*

墓葬考古与绘画史研究*

巫 鸿 (Wu Hung)

芝加哥大学

引 言

墓葬是集中保存中国古代文化艺术遗产的重要资源,对研究各种美术形式的历史都具有关键性作用。随着中国考古事业在最近半个世纪的长足发展,美术史研究也越来越多地使用了墓葬考古材料。而对于这类历史证据的不断增长的使用,又进一步促使美术史学者考虑有关方法论的问题。如:埋藏于墓中的艺术品和视觉形象有何特殊性质?这些考古材料在美术史的研究中具有哪些方面的价值?在使用它们的时候应该特别注意什么?如何把考古材料与传世作品结合使用?等等。七八年前薛永年已经著文讨论过这些问题,但其主要着眼点在于书画鉴定。^[1]本文希望把问题展得更开一些,就绘画史研究的整体来谈一谈墓葬考古材料的重要性和使用方式。由于材料极端丰富,这里不可能一一介绍。本文的主要目的在于对资料的种类和性质做一整体性的概览。

在开始讨论具体资料以前,需要简单提一下中国古代绘画的特殊的物质性以及以传世古画作为历史研究材料的局限。本文所谈的“绘画”所根据的是这个词的狭义定义,即可移动或可携带的“画”,英文为 movable painting 或 portable painting。不可移动的建筑绘画不属于本文讨论范围。^[2]画屏和画幛可说是居于二者之间,既可以被看成是独立绘画,又是构成建筑空间的一部分。由于屏幛画的创作、装裱和流传与单幅绘画密切相关,我们也需要将其包括在所讨论的“绘画”范围之内。一旦确定了这个观察范围,我们就可以看到中国古代绘画虽然包括一些画在木板上的屏风画,但绝大部分是画在薄而脆弱的绢或纸上的。由于这些材质的易损性,唐以前留传至今日的绘画作品可说是凤毛麟角,宋以前的真实画作也相当稀少。此外,由于早期画作往往是装在墙壁或屏风上的,当建筑被改造或毁坏,很多这类画作也就随着消失了。少量屏风画被改装为独幅挂轴,但其构图和观赏方式也都随之改变。此外很重要的一点是:从很早时候起,临仿在中国就成了学习和保存古代绘画的一个重要方法,南朝谢赫(479—502年)提出的“六法”之一即为“传移模写”,传为顾恺之(约345—409年)撰的《论画》所讨论的也是临摹的问题。许多著名的国宝古画,如传为顾恺之所作的《洛神赋图》、张萱(约713—741年)的《捣练图》、顾闳中(约910—980年)的《韩熙载夜宴图》等,实际上都

是带有创造性的临摹品。在研究绘画史的时候，如何确定它们的历史性，合理地将其作为历史资料使用，也就成了一个相当棘手的问题。

由于这些原因，对古代绘画的研究可说是美术史研究中最困难的。特别是对宋代以前各阶段的研究，往往缺少直接和可靠的证据。在这种情况下，墓葬出土的绘画资料就成为非常珍贵的历史证据。这种资料最可贵之处首先在于其“真”：有发掘记录或确切出处的随葬绘画几乎不存在假造的问题。即使随葬的书画收藏中可能有个别赝品，但这些画作对于了解墓主所属时代的书画市场和收藏习惯仍具有历史价值。^[3]而且，由于在很多情况下我们可以根据墓志和其他考古信息物判定墓葬的准确年代或大致时代，因此墓葬绘画资料常常具有其本身并不具备的年代学依据，这是许多传世绘画所不能比拟的。再者，墓葬中的绘画不但反映了特定时期的绘画技法和风格，它们在墓中的位置还能进而提供两种重要信息，一是绘画与建筑空间的关系，二是特定绘画形象的礼仪和象征意义。

那么与绘画有关的墓葬考古材料都有哪几种呢？每种又有什么特殊的价值和意义呢？我把这些材料分成四个基本类别，即：

- （1）作为随葬品下葬的真实书画作品。
- （2）为葬礼或墓葬而制作的丧葬绘画。
- （3）墓葬中模拟现实中可移动绘画的壁画。
- （4）一般性的墓室壁画和葬具上的画像装饰。

在以往的研究中，这些材料往往被综合使用，作为讨论“墓葬画像艺术”的实物根据。我之所以把前三类资料独立出来，一方面是由于这些资料与一般性墓葬壁画（即第4类）在性质和功能上有所区别，值得引起特殊重视；另一方面也是因为它们对于研究绘画史有着更为直接的作用和意义。由于篇幅的限制，本文以这三类资料作为讨论的主要对象。

作为随葬品下葬的真实书画作品

这种作品目前发现的数量很少，但非常重要。我们还不知道唐代之前以书画作为珍贵艺术品入葬的例子。一些现成画作被埋入坟墓很可能主要是由于其教喻意义或出于对墓葬空间的营造目的。这种作品的一个重要形式是绘有图画的屏风，其绘画主题包括圣贤、孝子、列女等。通过文献我们知道这种屏风在现实生活中被广泛使用并被安置在皇座之后，如西汉末年的刘向（约前77—前6年）在完成《列女传》的编纂后将之绘于“屏风四堵”。^[4]而东汉光武帝刘秀也以列女屏风环绕其座，接见臣下时“数顾视之”。^[5]1965—1966年在山西省大同市石家寨司马金龙墓中发现的“人物故事画屏风”，以图文相辅的形式表现了若干列女、孝子和贤士，明确地反映了这个传统在南北朝时期的延续。^[6]但如下文将要谈到的，这架屏风有可能原来是该墓中棺床的一部分，因此可能是模仿现实中画屏的特制葬具，不应不加辨别地将其直接看作

生活中使用和观赏的真实绘画作品。近日江西省南昌市西汉海昏侯刘贺墓中发现的背面画有孔子像的铜镜，很可能是目前所知最早的在墓葬中发现的“非葬具”的绘画作品。据发掘者介绍，该物放置在主椁室西室中，初步拼接后宽 50—60 厘米，高 80—90 厘米，上有彩绘人像和长篇文字，记录了孔子生平和《论语》中的某些章节。虽然详细发掘报告尚未发表，我们无从知道它的详细情况，但从其放置的地点和图文内容来看，它应该是一件现实生活中使用的器物，最终作为海昏侯地下宫室的一部分而被埋入坟墓。有人也提出它在这个诸侯王墓中的出现反映了当时统治阶层尊尚儒术的倾向。^[7]此外在吐鲁番唐墓中发现的画屏，虽然大部分尺寸较小，应是为丧葬目的特殊制作的明器（见下文讨论），但少数例子与实用屏风尺寸接近，如东京艺术大学美术馆藏的《树下人物图》纵 149 厘米、横 57 厘米，热海 MOA 美术馆藏的《胡服美人图》纵 139.2 厘米、横 52.9 厘米，也有可能是“挪用”实用器物装饰墓室。

我们从历史文献中知道，某些皇帝把自己收藏的稀世古玩和艺术珍品带到坟墓中，希望在死后继续拥有这些文物。有的时候，其后代或臣下也用这类器物为其殉葬。这类记载中最著名的是唐太宗（626—649 年在位）与《兰亭序》的故事。据唐何延之在其《兰亭记》中所述，太宗对“二王”书法极为倾心，尽力收集。^[8]但是王羲之书法中的明珠《兰亭序》却仍保存在一个名叫辩才的僧人手中。唐太宗执意要得到这件杰作，就派了一个名叫萧翼的机智大臣装扮成热诚的书生，去往庙中和辩才谈诗论字，骗取了辩才的信任。在发现《兰亭序》的隐藏之处后，萧翼终于设法将它盗了出来带回首都。唐太宗在获得这件宝物后与之形影不离，将其置于御座之侧，临摹再三。据刘餗《隋唐嘉话》，当太宗逝世的时候，“中书令褚遂良奏：‘《兰亭》，先帝所重，不可留。’遂秘于昭陵。”^[9]《旧五代史》又记载在 10 世纪的战乱中，一个名叫温韬的军阀将“唐诸陵在境者悉发之，取所藏金宝，而昭陵最固，悉藏前世图书，钟、王纸墨，笔迹如新。”^[10]



图1：钱选《白荷图》，元代，山东省邹城明鲁荒王朱檀墓出土

由于绘画和书法作品的脆弱性，这类物品在地下墓室中经千年保存下来的概率微乎其微。

一个例外是1970年发现的山东省邹县（今邹城）的明鲁荒王朱檀墓。^{〔11〕}朱檀是明太祖第十子，其墓中地宫由前、后两个墓室构成。前室后部中央设红御案，案上放置“鲁王之宝”印，案前为432个彩绘木雕墓俑组成的庞大俑群。后室中部砌有砖质棺台，上置朱漆金丝楠木棺槨。棺两边原来放置死者的私人物件：东侧的两个戗金漆箱内装有冠、冕、袍、靴和玉圭、玉带等，西边地上放着文房四宝和琴棋书画。发掘者认为这种安排体现了“事死如事生”的思想。出土的绘画和珍稀书籍包括一件有宋高宗题诗的《葵花峡蝶》扇面，宋人无款《金碧山水图》和元代著名画家钱选的精美的《白莲图》（图1），一把极其珍贵的“天风海涛”唐琴，一批元版图书和一套围棋。所有这些器物应该都属于鲁荒王内府的收藏。



图2：李在《萱花图》，明代，纸本水墨，江苏省淮安王镇墓出土



图3：何澄《云山墨戏图》，明代，纸本水墨，江苏省淮安王镇墓出土

到目前为止，墓中发现的最大一宗书画也是由于墓主的特殊爱好而被下葬的。这个墓位于江苏淮安，墓主的名字叫王镇（1424—1495年），是明代永乐至弘治年间的一个“儒商”。其墓志特别强调了他对绘画的爱好，说他“古今图画墨迹，最为心所钟爱，终日披览玩赏不替。

不啻好色之悦目，美味之悦口。尤善识其真伪，收藏之顷，不计价值。”^[12]他的棺槨均以檀香木制作，中间用桐油与石灰搅拌成的油灰填塞，槨外又浇灌石灰糯米浆。如此不遗余力的封闭措施确实起到了持久隔绝空气的作用，使得死者的尸体、衣物和随葬品得以完好保存近500年之久。随葬品中最为引人瞩目的是两卷书画，入葬时放在王镇两腋之下。一卷镶水晶轴头，上裱字画8幅，发掘者将其定名为《人马图》（任仁发款）、《江城送别图》（无款）、《松屋读书图》（无款）、《霜林白虎图》（无款）、《溪山游赏图》（“希穀”款）、《秋塘图》（王渊款）、《太白骑鲸图》（徐良款）、《萱花图》（李在款）（图2）。另一卷镶花梨木轴头，上裱字画17幅，画者依次为李政（2件）、戴浩、李在、丁文暹、夏芷、夏昶、九阳道人、胡端正、高鼎、樊晖、马轼、陈录（2件）、何澄（图3）、谢环和殷善。研究者认为第一卷中的书画为王镇自己搜罗集结，而第二卷中的作品则先是由一个叫作郑均的人收集的，后归王镇所有。如上面提到的，这25幅画中除了题为任仁发和王渊的两幅为贗品，其余皆为真迹，时代均为明代前期。十余位有署名的画者有的是颇有声名的宫廷画家，有的少有画作传世，有几位则画史完全失载。这些出土作品因此可以从不同方面补充我们对于明代早期绘画和绘画收藏的了解。^[13]通过分析其中李在、谢环、马轼等宫廷画家的“米家云山”风格的戏笔山水，薛永年和尹吉男指出明代绘画中以往不为人知的复杂性和多样性，进而提出绘画史研究应该加强对画史中主体和非主体风格的认识。^[14]甚至那两件被认为是贗品的画卷，也为了解当时的书画市场提供了难得的证据，杨仁恺因此称其为“明初时的好伪物”。^[15]

按照东周大儒荀子的说法，这类墓中陪葬的物品应该被看成是“生器”的一种，即死者生前拥有而在其死后用来殉葬的物件。^[16]唐太宗、鲁荒王

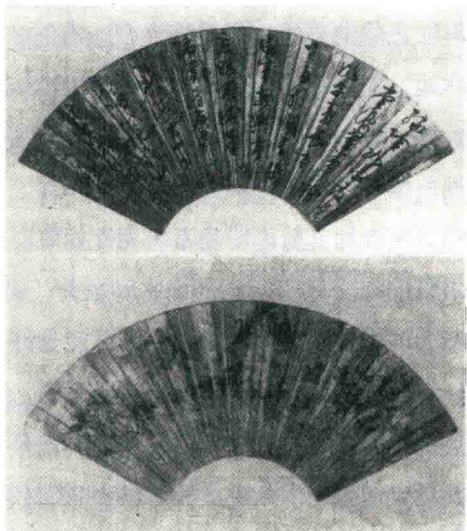


图4：文徵明，诗画扇，明代江苏省吴县（今苏州吴中区、相城区）许裕甫墓出土



图5：《九娘自画像》，唐代，纸本淡彩，新疆吐鲁番出土

和王镇墓中埋藏的古代书画作品是极为特殊的个案。但是在有的地区和时期,某种书画作品会成为随葬品中的通行形式。例如在明代,折扇成了江南地区高级墓葬中最常见的随葬器物之一,往往由死者拿在手中,有的带有绘画和题字。虽然这种纸和竹木制作的折扇不易在地下保存,但在显贵的墓葬中仍多有发现,有时一个墓中随葬七八柄甚至20余柄,其装潢多为当时流行样式,有的还系有玉坠。如上海宝山朱守城夫妇合葬墓出土了23把折扇,同出物还包括笔筒、插屏、砚台、镇纸、印盒、香熏等文房用品,体现出死者“文人雅士”的形象。^[17]1973年发掘的位于江苏省吴县(今苏州吴中区、相城区)的许裕甫墓中发现了3柄折扇。^[18]其中一柄两面题诗,落款说明是万历朝宰相申时行在许裕甫还活着的时候书写并赠给死者的;另一柄乌木扇上有文徵明所画的山水和题诗(图4)。由于文徵明去世时许裕甫不过14岁,这把扇子不太可能是画家的赠物,而更可能是许裕甫心爱的艺术藏品或实际用品。^[19]

另一些绘画遗迹的出土状况不明,有些出于墓葬,有些则可能出于佛寺遗址。前者或属于墓主私人所有,也有可能是偶然埋入墓葬的。虽然由于发掘情况不详而难于下结论,但为研究绘画史增添了十分宝贵的材料。这类材料中的非常有意思的一个例子是画在纸上的一幅仕女图,是早年从新疆吐鲁番的一座墓葬中出土的,现藏于瑞典斯德哥尔摩国家人种学博物馆(The Museum of Ethnography, Sweden)(图5)。^[20]图中是一个相当典型的体态丰腴的唐代仕女,常见于张萱、周昉一派的传世画作和敦煌盛唐时期壁画中。但是旁边的一行墨书题识却使它具有

了个人肖像的性质。这行文字可以读为:“九娘语四姊:‘儿初学画,四姊忆念儿,即看。’”^[21]据此我们知道这是一幅“九娘”的自画像,赠给被称作“四姊”的一位亲戚或闺阁挚友作为留念,以慰相思之苦。那么,是不是这张画有可能是九娘在四姊过世时制作的?是不是自谦为“初学画”的她把自己的像赠给了死者,希望死者灵魂有知,在想起她的时候可以通过这幅画看到她?这个可能性使一个流行的典型图像具有了特殊的环境和感情色彩。虽然这是一个无法被最后证明的假设,但是这张画肯定具有的一个意义是:它显示出这类女性形象在盛唐时期的流行程度,甚至可以出于一个普通妇女之手以表达自我想象和感情。

虽然出土于佛寺遗址的绘画材料不属于本文的讨论范围,但是其中一例,由于其对研究唐代绘画具有重要价值且较少为人所知,在此顺便提一下。这是吐鲁番木头沟早年发现的一幅绢画的残片,上边画有一

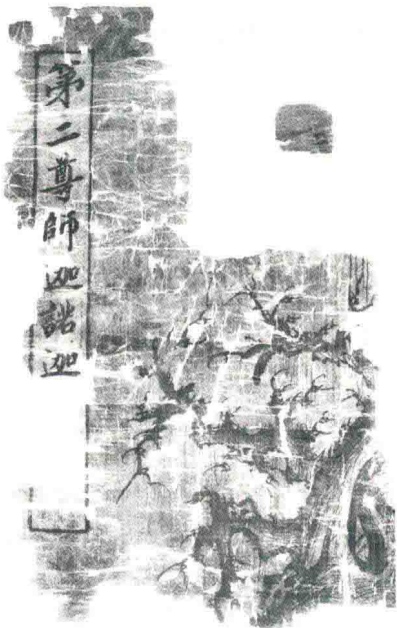


图6:佚名,《松树》,新疆吐鲁番阿斯塔那古墓发现的佛教画幡残片,载于香川默识编《西域考古图录》(1915年,46号)

株苍劲的老松，以纯水墨绘成。笔势矫健、变化多端，极具表现力（图6）。这些残片首次发表于1915年出版的香川默识编的《西域考古图录》中（46号）。^[22]虽然整个画幅已不存在，但是这棵松树的风格非常特殊，使人想起朱景玄（8世纪中下叶）在《唐朝名画录》中描写的唐代画家张璪笔下的松树：“气傲烟霞，势凌风雨，槎枒之形，鳞皴之状，随意纵横，应手间出。”^[23]英国学者苏立文（Michael Sullivan，1916—2013年）在研究隋唐时期山水画的著作中将之作为判定9世纪水墨画的重要根据。^[24]此外，根据画上的残存款识，我们可以知道这些松树原属一幅佛教画幅的背景部分，画的主体形象是十六罗汉中的第二尊者迦诺迦伐蹉。从松树的画法我们可以想见画家描绘人物时所用的健劲笔法，因此它也为思考唐代吴道子画派的风格提供了一项实物材料。

特制的丧葬绘画

这类墓葬考古材料虽然也以可移动绘画的形式出现，但其来源不是死者的生活环境或艺术收藏，而是专门制造丧葬用具的工匠或作坊，为了葬礼或墓室这些特殊场合而制作的。它们的特殊礼仪功能决定了其图像、构图和使用方式的特殊性和目的性。我们因此不能简单地把它们与现实中的绘画作品同等看待，不能不加区分地放到中国绘画史中作为艺术观赏的对象。

现存最古老的几幅中国独幅绘画实际上都属于这种作品，出土地点主要在湖南长沙和山东南部。^[25]由于这两个地方在战国和西汉初期属于楚文化区，在丧礼和墓葬中使用帛画可能与这一地域的文化有着密切关系。这些出土帛画中较早的两幅均为战国中晚期作品，创作时间在公元前4世纪左右。两画均为长方形，在尺寸、长宽比例与绘画技法等方面都非常相似，图像均以墨线画于丝帛之上。出于长沙东郊陈家大山的一幅长31厘米、宽22.5厘米，画面中心为一全侧面的年轻女性，双手合掌立于新月之上，面对似做搏斗状的一夔一凤。第二幅出于长沙子弹库，长37.5厘米，宽28厘米，上缘裹有一根细竹条，竹条中央系棕色细绳，右缘和下缘未经缝纫。出土时放置于椁盖板下，隔板之上。画中描绘一名手执缰绳的驭龙士人，头戴高冠，身佩长剑，立于伞盖之下。所驭之龙作舟形，其下有鱼，龙尾上有一立鹤。（图7）^[26]

这两幅出土帛画在绘画史上的意义可以总结为四个方面。一是反映了肖像画在这一时期的长足发展。经科学分析，子弹库墓的墓主是一位40岁左



图7：人物驭龙帛画，战国，长沙子弹库楚墓出土

右的中年男子，身边放置一柄青铜长剑，与画中人物一致。由此可以认为这张画以及陈家大山帛画都是所出墓葬的墓主画像。但这些以写实风格描绘的肖像被置于神话或幻想的环境中，画面整体所表现的应是死后的境界。第二，这两幅画证明了在战国甚至更早时期，流畅的墨线已经是中国绘画的最主要造型方式和视觉因素，不但用来勾画轮廓，而且用以表现三维形体（如士人饱满的衣袖和旋转成“8”字形的高冠）和传达运动感（如士人颈后飘动的系带和伞盖下飘动的流苏）。第三，二图虽然具有相同的材料和绘画风格，但同时也反映出艺术水平的明显差距。陈家大山出土女像的线条粗细不均、面部轮廓转折生硬，而子弹库出土的男像则笔画流畅而富有韵律感，接近于后世所说的“游丝描”，在塑造形象和传达运动感等方面都达到相当高的水平。两画在艺术造诣上的这种区别，见证了文献中对这一时期出现的技术高超的“画者”的记述。《庄子·田子方》载：“宋元君将画图，众史皆至，受揖而立，舐笔和墨，在外者半。有一史后至者，僮僮然不趋，受揖不立，因之舍。公使人视之，则解衣般礴，赢。……君曰：‘可矣，是真画者也。’”^[27]在这个故事里，宋元君将“真画者”区别于一般的画匠，而这位画者也对自己的特殊身份十分自觉和自负。我们在这里看到的是独立“画家”身份和概念的出现，而子弹库帛画为绘画史上的这个重要现象提供了有力的证明。



图8：长沙国软侯夫人肖像，西汉初年，设色帛画，长沙马王堆一号墓出土

位画者也对自己的特殊身份十分自觉和自负。我们在这里看到的是独立“画家”身份和概念的出现，而子弹库帛画为绘画史上的这个重要现象提供了有力的证明。

这种绘有死者肖像的帛画很可能是礼书所记载的“铭旌”的变体，流行于战国和汉初的楚地。^[28]西汉时期这类丧葬绘画的最著名的例子是马王堆汉墓出土的两幅帛画，一幅出自长沙国软侯夫人墓（马王堆一号墓）中（图8），另一幅出自她的儿子的墓（马王堆三号墓）中。此外还有一幅出于山东临沂金雀山9号墓。与前面讨论的战国帛画相似，它们仍以死者肖像为中心，但是构图远为复杂并且使用了多种颜色。马王堆两幅帛画的T形画面由三个水平“地面”分为四部分，从上到下分别是天界、死者肖像、祭祀场面和地下世界。^[29]两张画的形制、构图非常接近，说明这是当时的一种流行的丧葬绘画的式样。

在中国绘画史出版物中，这些出土帛画经常十分醒目地被复制在里面，被当作中国绘画的早期代表作。自然，在绘画风格和技术上，它们无疑提供了研究战国和西汉绘画的重要证据，但是在内容和体裁上，我们不能直接把它们作为观赏性绘画来看待。^[30]不管认为它们是招魂仪式中用的魂幡还是丧礼中用的铭旌，学者们都同意这些帛画

的基本目的并不在于观赏，而是为某种礼仪服务。在丧礼之后，它们被放入墓中陪伴死者。绘有软侯夫人的帛画被放在马王堆一号墓中的内棺顶上，夹在内棺和第二层套棺之间。它的长度为2米左右，与内棺长度非常接近，应该不是偶然的。我们因此不能根据某些形态上的类似，就把这幅画看作最早的“立轴”画。我下面会说到为观赏而创作的立轴画是在唐末以后才出现的，其作为艺术品的性质与战国和西汉的丧葬帛画全然有别。

为墓葬特别制作的绘画还包括许多单幅的伏羲女娲像，其所出墓葬多属于唐代的高昌国和西州。最早发现这种绘画并加以记述的是英国考古学家斯坦因（Mark Aurel Stein, 1862—1943年），他在其出版于1928年的《亚洲腹地——在中亚、甘肃和伊朗东部考察的详尽报告书》（*Innermost Asia: Detailed Report of Explorations in Central Asia, Kan-su and Eastern Iran*）一书中的《阿斯塔那的古墓》一章里，对发现的这类绘画（图9）的情况做了相当详细的报告。^[31]在斯坦因之后，更多的“伏羲女娲”墓葬挂画在吐鲁番地区被发现，目前总数达到五六十件以上。^[32]这些画大部分绘于麻布上，一般用木钉钉在墓顶，画面朝下。在这种位置上，画面象征着天界，而画中的伏羲女娲则象征着宇宙中的阴阳二端。此外，斯坦因在《亚洲腹地》一书中还说到，他在阿斯塔那墓葬中发现的悬挂在墙上的绘画，有的表现了墓主的所有物和娱乐场面。但据我所知他并没有发表图片。^[33]这类绘画的一个发表了实例是出于阿斯塔那13号墓的一幅纸画，画中墓主人坐于中央的华盖之下，两侧绘庖厨和鞍马，上方两端分别绘出日、



图9：伏羲女娲像，唐代，斯坦因于1928年在吐鲁番阿斯塔那古墓中发现，布面设色，现藏印度国家博物馆



图10：人物故事画屏风，北魏（5世纪末期），木板漆画，山西大同司马金龙墓出土，中国国家博物馆、山西博物院藏

月。构图与阿斯塔那 408 号墓中的一幅仿挂画的壁画接近（见图 29）。

在为丧礼或墓葬专门创作的绘画作品中，“铭旌”帛画、伏羲女娲像和墓主像可说是具有明确的丧葬礼仪功能和象征意义的。但是另外一些为墓葬制作的绘画则不一定具有这种特殊含义，其更主要的目的是给死者布置一个黄泉之下的家宅，因此常常模仿现实生活中的绘画作品，前面提到的司马金龙墓出土的“人物故事画屏风”可能就属于这个类型（图 10）。韦正近日参考大量考古证据，提出这架屏风是“在石质的高足床榻上，直接放置或嵌置木质漆画的三面围屏；每一屏面用小木板组成大木板，然后在上面作画；围屏有边框”。^[34]由于石质棺床是特制的葬具，那么作为这个棺床之组成部分的屏风也应该是为墓葬专门制作的了。但是从绘画的内容和风格来看，它可能和活人使用的屏风相当接近。

新疆阿斯塔那唐代墓葬中发现的若干图画屏风也属于这个传统，但其中形制较小者应该是作为“饰而不用”的明器设计制作的。明器画屏实际上在西汉墓中就已存在，以马王堆 1 号墓和 3 号墓所出者为代表。1 号墓出土的画屏一面绘云龙，另一面绘玉璧和几何图案。出土时安置在头箱中，竖立在为死者灵魂准备的“位”的后方。^[35]唐代墓葬中画屏遗物较早为人所知者有两组，一是斯坦因发现的“园中贵妇”（Ladies in a garden）绢画残片，现存新德里印度国家博物馆。^[36]另一组包括被惯称为《树下人物图》和《胡服美人图》的纸本长条形绘画，现在分别藏于东京艺术大学美术馆和静冈县热海 MOA 美术馆。这两幅图保护相对较好，由于尺寸相近，被一些学者认为是一个屏风上的两幅，但并无考古证据的支持。^[37]二者的来源也不同：《胡服美人图》由大谷光瑞（1876—1948 年）率领的“大谷探险队”在阿斯塔那墓中获得，《树下人物图》则为新疆布政王树柁搜集。^[38]具有明确墓葬信息的例子见于更为晚近的发现中，多为色彩鲜艳的绢画，裱在六扇或八扇的木框上，出土时位于象征卧榻的土台上或旁边。^[39]张礼臣（死于 702 年，葬于 703 年）墓中的六扇屏风在木框上裱绛紫色绫边，每扇描绘一名乐舞女性，一共有两名舞伎和四名乐伎（图 11）。虽然这架屏风是具体而微的明器，每扇仅 22 厘米宽，47 厘米高，但制作十分精美，从仕女图像到重彩描绘的方式都体现出当时的一



图 11：仕女屏风绢画残片，唐代（8 世纪初），绢本设色，吐鲁番阿斯塔那张礼臣墓出土，新疆维吾尔自治区博物馆藏