

# 來自東吳的畫作

## ——蘇州虎丘黑松林三國墓石屏風畫像拓片記

王學雷

蘇州大學第二實驗學校

1997年我還在蘇州博物館考古部工作，在一次野外考古中幸運地發掘到兩塊三國孫吳時期的青石屏風，上面所刻畫的人物圖案令我大為驚訝和好奇。三國時期的繪畫資料本來就不多見，之前好像也從未發現孫吳時期的繪畫。可是時間已過去了二十多年，考古發掘報告却一直未見發表，尤其是石屏風，成爲長久以來懸繫於心的事情。所幸當時製作了拓片，就其中完整的一面請華人德先生在上面書寫了精彩的題跋，並延姑蘇裝裱巨手紀氏妥爲裝裱，軸而藏之（圖版 No. 033）。2019年9月28日，蘇州博物館召開“蘇州虎丘黑松林三國墓地第一次研討會”並邀我參加，得以重溫當時的發掘資料，勾起了我對往事的一些回憶。復與與會專家進行熱烈探討，亦加深了許多認識。大家一致認爲，塵封多年的考古發掘報告亟待發表，青石屏風尤當重點介紹。於是，蘇州博物館姚晨辰先生在2020年2月3日的《中國文物報》上刊發了《蘇州黑松林出土三國時期石屏風》一文，首次公布了其中一塊完整的石屏風拓片圖像，讓學界對之有了初步的瞭解。

今逢浙江大學藝術與考古博物館舉辦“金石不朽：書寫、複製與文化衍生”展覽，策展人薛龍春教授徵公私所藏，而我則願供區區，並撰此小文，略申拙藏此拓片之來源顛末。惟本人於1999年離開蘇州博物館，當時自存的一本工作筆記又不慎遺失，現僅就尚存的另兩本臨時筆記，結合蘇博研討會上見到的部分資料<sup>1</sup>，先作回顧性的簡述，就虎丘黑松林三國墓葬的性質發表一些粗淺的認識；再就青石屏風的形制、圖像特色、繪畫史上的價值等方面作些探討；華人德先生在金石題跋書法上的聲望甚高，這張石屏風拓片上的題跋是他二十年前的傑作。大凡拓片有了名家題跋則益見寶貴，筆者謹就這張拓片與題跋，也發表一些謬陋的議論。

1. 張鼎、何文競整理《蘇州虎丘黑松林三國墓地第一次研討會紀要》，《中古史研究資訊》，搜狐網 [https://www.sohu.com/a/346381026\\_488212](https://www.sohu.com/a/346381026_488212)，2019年10月12日。

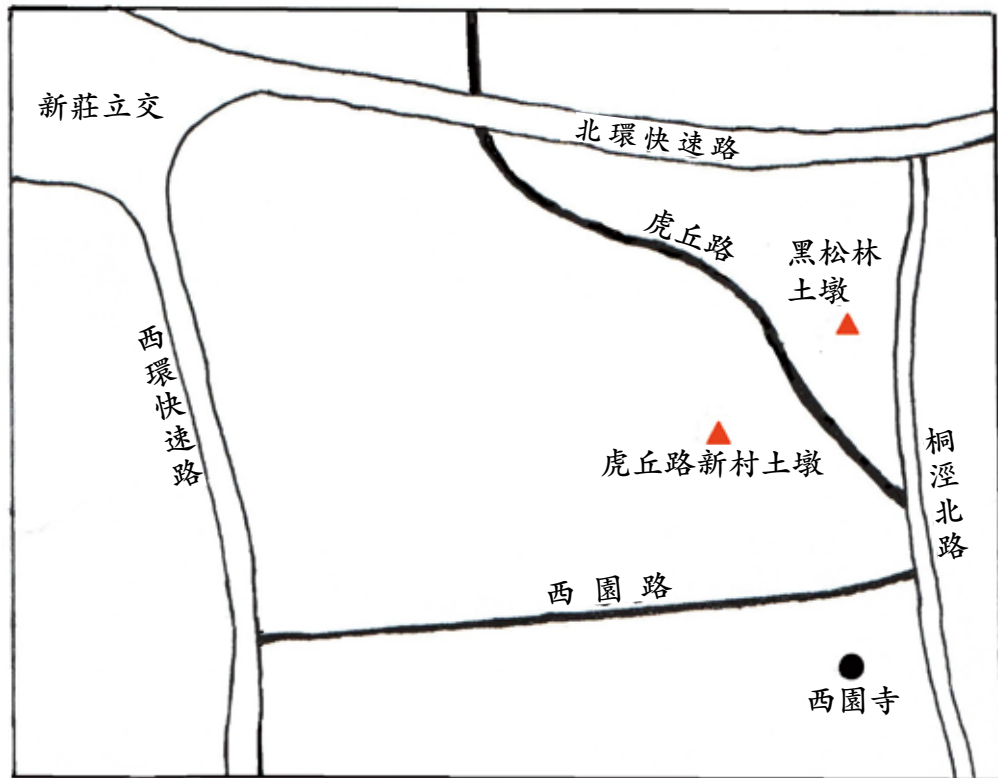


插圖 1 “黑松林”位置示意

### 一 “黑松林”“吳天墩”：孫吳墓地的發現

二十世紀九十年代後期，蘇州舊城改造進入如火如荼的階段，老城區周邊亦同步並進。1997年4月25日，蘇州博物館考古部接到虎丘鄉留園村康樂之都游樂場基建工地打來的電話，告知工地發現古代墓葬，並有文物販子在周圍流竄，煽動民工偷盜文物。情況緊急，我們立即趕往勘察。

康樂之都游樂場工地，位於蘇州老城區西北部的虎丘路北側（插圖 1），因這裏有座土墩，上面栽有茂密的松樹，故這塊區域被稱作“黑松林”。上了一點年紀的蘇州人都知道，此處以前還曾作過刑場。當天我們進行了初步的勘察，在此墩的腰部看到幾座暴露出來的宋明時期至現代的墓葬。回館後我們將情況向蘇州市文管會作了匯報。28日下午三點，又往市文化局三樓聽取工作安排，並約定次日再往現場查看。29日的氣溫高達 30°C，為開春以來溫度最高的一天。早上八點四十五分，我與兩位同事到達現場，首先清理的是位於土墩腰部的一座明墓，該墓為拱券頂雙室夫妻合葬磚室墓。墓形長方呈石匣狀，墓內葬具腐朽無存，殘存的僅是鐵棺釘數枚及屍骨殘片。南室墓主為男性，北室墓主為女性，皆頭東腳西葬，各自足部放有墓誌一方。我們還清理了不遠處的一座宋代平頂雙室夫妻墓葬，其中除了殘餘的一些已經殘朽黏連的銅錢外，一無所獲。唐以後的小型墓葬通常激發不起考古工作者的興致，因此將宋明墓葬簡單地清理完畢之後，不知不覺，我們又把目光投向了背後那座高大的土墩。

蘇州地處平原，丘陵多集中在西部地區，虎丘山距此雖然不遠，但這個陡然拱起的土墩顯然不是它的餘脉，應是人工壘築起來的一種設施。從直覺上判斷，這個土墩更像是一座墓葬，而蘇州發現的六朝墓葬“大部分都是在高出地表的土墩內發現”<sup>2</sup>的。“黑松林”應該是比較後起的名稱，從那座明墓女性墓主的墓誌中得知，這座土墩明代稱作“周公墩”<sup>3</sup>。而據當地居民介紹，這個區域以前還被稱作“吳天墩”，後來通過一方南宋的墓誌也證實了這一說法<sup>4</sup>。這自然引發了我們極大的興趣和猜測——“吳天”二字是否意味這個土墩為三國孫吳的宗室貴族墓地呢？於是我們爬了上去，在墩頂發現有兩處凹陷，可以判定是兩個盜洞——基本坐實了這是墓葬的猜測。

發現這樣的大型墓葬自然要向上級申報，大約用了一個星期的時間，走完發掘申報流程，5月10日即正式開始對其進行搶救性發掘。這次發掘的領隊是考古部主任丁金龍，副主任張照根和我參加發掘，還有安徽人錢松甫帶來的一批技工。整個發掘過程前後經歷了一個月左右的時間，其間又在周圍意外地發現了其他五座同時期規模較小的磚室墓。通過進一步的勘察，這座名為“黑松林”的土墩最終被認定為一座規格不低的東漢後期的大型墓葬，編號為M4（其餘規模較小的幾座同時期的磚室墓，分別編號為M3、M5、M6、M7、M8）。

孫吳宗室墓葬主要分布於蘇州、鄂州、武漢、馬鞍山與南京五地，其中大部分宗室墓葬位於城邑外的主要墓葬區，且一般是多座宗室墓葬或貴族墓葬聚集分布<sup>5</sup>，這從地方文獻中也可得到一些印證。文獻記載的蘇州孫吳宗室墓葬主要分布在兩處：

一是盤門外的青陽地（今南門路原蘇州第一絲織廠內）。該處自唐宋以來就被指認為孫堅、孫策父子的墓葬所在。唐陸廣微《吳地記》：“盤門……東南二里有後漢破虜將軍孫堅墳，又有討逆將軍孫策墳。”<sup>6</sup>北宋朱長文《吳郡圖經續記》卷下亦云：“漢豫州刺史孫堅及其妻吳夫人、會稽太守孫策三墳，並在盤門外三里，載唐陸廣微《吳地記》。墓前有小溝曰陵浜，鄉俗稱為孫王墓。”<sup>7</sup>北宋張邦基的《墨莊漫錄》卷十記載：

- 
2. 丁金龍《試論蘇州的六朝墓》，收入《江蘇省考古學會第四、五次年會論文選》（南京：江蘇省考古學會，1985/1986），頁88。
  3. 《周尋樂室人陳氏墓誌銘》，收入蘇州博物館編《蘇州博物館藏歷代碑誌》（北京：文物出版社，2012），頁228。
  4. 2016至2017年從距此處不遠的蘇州市虎丘路新村出土的南宋《葛南壽墓誌》中，證實了這個區域在南宋時期即被稱為“吳天墩”，為我們對虎丘路新村土墩和黑松林土墩的六朝早期大、中型磚室墓的定性問題提供了一個重要材料。何文競、張鐵軍《蘇州市虎丘路新村土墩新發現南宋葛氏家族墓誌》，蘇州博物館編《蘇州文博論叢》（北京：文物出版社，2020）。
  5. 趙娜《孫吳宗室墓葬的考古學研究》，山東大學2020年碩士學位論文，頁55。
  6. 陸廣微《吳地記》（江蘇地方文獻叢書）（南京：江蘇古籍出版社，1986），頁20。
  7. 朱長文《吳郡圖經續記》（江蘇地方文獻叢書）（南京：江蘇古籍出版社，1986），頁67—68。

重和戊戌歲，平江有盤門外大和宮相近，耕夫數人穴一冢。初入隧道，甚深，其中極寬，如厦屋然，復有數門，扃鑰不可開。耕者得古器物及雁足鐙之類，以為銅也，欲貸之，熟視之乃金，因分爭至官。時應安道逢原為郡守，盡令追索元物到官，乃遣郡官數人往閉其穴，觀者如堵。其中四壁皆繪畫嬪御之屬，丹青如新，畫手殊奇妙。有一秘色香爐，其中灰炭尚存焉。諸卒爭取，破之。冢之頂皆畫天文玄象，此特初入之室，未見棺柩，意其在重室內也。又得數器而出，乃掩之。後考《圖經》云：“吳孫破虜堅之墓也。”然考之《吳志》，堅薨，葬曲阿。未詳此果何人也。<sup>8</sup>

張邦基雖然不敢斷定此墓即屬孫堅，但所述地理位置亦在盤門外。南宋范成大《吳郡志》卷三十九“冢墓”中記載的孫策“吳孫王墓”也在此處：

吳孫王墓，在盤門外三里。政和間，村民發墓磚皆作篆隸為“萬歲永藏”之文。得金玉瑰異之器甚多，有東西銀杯，初若燦花，良久化為腐土。又得金搔頭十數枚，金握臂二，皆如新。並瓦薰爐一枚，與近世陸墓所燒略相似。而箱底有灰炭如故。父老相傳云：長沙王墓。按長沙王，即孫策。又恐是其母、若妻墓。郡守聞之遽命掩塞，所得古物盡歸朱勳家。洪芻《香譜》亦略載此事。<sup>9</sup>

因其中所出土的金搔頭（即金髮簪）和金握臂<sup>10</sup>（金手釧）疑似為婦女飾品，所以范成大認為“恐是其母、若妻墓”。此處是否為孫堅父子墓地的相關探討，宋代及以後的文獻中亦每有所見，<sup>11</sup>而1981年蘇州博物館在此進行的一次清理發掘，發現有三座漢墓，<sup>12</sup>似乎也為《吳郡圖經續記》“漢豫州刺史孫堅及其妻吳夫人、會稽太守孫策三墳”之說，提供了一個可供參考的實物證據。

二是閶門以西與虎丘之間的區域。《（民國）吳縣志》卷四十一“冢墓二·孫王墓”附按語：

案：閶門外山塘八字橋西有大冢，土人呼為“破虜墩”，謂即孫堅之墳。所謂“八字橋”者，有二橋在墓門左右，形如八字，故名。現有孫姓學究在墓旁授徒，云係堅之苗裔，然無實證。考孫堅墳，自《吳地記》以下諸志，

8. 張邦基《墨莊漫錄》（唐宋史料筆記）（北京：中華書局，2002），頁270。“厦屋”，原作“處室”，孔凡禮校勘記據《稗海》本認為：“疑作‘厦屋’是。”頁279。

9. 范成大《吳郡志》（江蘇地方文獻叢書）（南京：江蘇古籍出版社，1986），頁548—550。

10. 握臂，曾慥《類說》卷三十四“李積化為虎”：“向有一婦人銀握臂，吾銜至水，去斯百步，君遇而取之，遺吾家。”見曾慥編纂，王汝濤校注《類說校注》（福州：福建人民出版社，1996）下冊，頁1042。

11. 詳見盧熊《洪武蘇州府志》（揚州：廣陵書社，2015）卷四十四“冢墓”，頁555—556。

12. 蘇州博物館考古組《“孫堅孫策墓”的清理與看法》，《文博通訊》1982年第6期。

皆云在盤門外，從無在閶門之說。或云當是孫武冢。疑莫能明也。<sup>13</sup>

“孫武冢”當然不可信。但因為自《吳地記》及以後的方志都說孫堅墓是在盤門外，從無在閶門的記載，而否定孫堅墓或孫吳宗室墓地亦在閶門附近區域的可能性，則是武斷的。2016—2018年間，蘇州市考古研究所對蘇州虎丘路新村土墩進行了考古發掘，發掘出孫吳時期磚室墓四座（編號 M1、M2、M5、M8），其中 M1 屬於孫吳早期的墓葬，M5 中還有多塊“吳侯”字樣的印文磚出土。這個土墩現已被確定為孫吳宗室墓葬群無疑。<sup>14</sup>現在看來，“土人呼為破虜墩”倒是一個非常具有啟發性說法，考古發掘恰恰證明了“土人”之說並不是空穴來風。

那麼，黑松林 M4 所處的方位在虎丘路新村土墩以北，兩處隔虎丘路而南北相望，如果穿越時空地看去，兩處本應同屬“吳天墩”一個區域內。這對其性質與時代的認定是極為重要的。未曾想當時認為黑松林 M4 是三國孫吳宗室貴族墓葬的觀點，不意在二十年後又獲得了進一步的證實。

## 二 劫餘：石屏風的出土

對黑松林 M4 發掘的第一個步驟是將所覆蓋的封土去除，不久之後整座墓葬呈現了出來（插圖 2:1、2:2、2:3、2:4）。這是一座結構為甬道、墓室和左右後室的多室墓。甬道至後室通長 13 米。前室為橫式，寬 6.2 米、進深 3.4 米、高 3.8 米。後為左右對稱兩室，有青石門楣、門柱和櫺窗；後室呈刀形，有通道，其長為 3.8 米、寬 2.4 米、高 2.8 米。墓室和甬道都為雙重拱券頂。<sup>15</sup>對比歷年所發現的孫吳高等級墓葬形制規模，該墓屬於其中第二等級的高級別墓。<sup>16</sup>

將整個墓室中填塞的淤泥全部清理完畢之後，發現墓壁上塗滿了白粉，但未見壁畫。頂部亦有白粉，似見有彩繪痕跡，惜大多剝落而無法確定。西漢的一些壁

13. 曹允源等編，王謇校補《民國吳縣志校補》（北京：國家圖書館出版社，2014）第 5 冊，頁 392。另《申報》1919 年 3 月 9 日載《保存漢代古墓》亦云：“閶門外山塘白姆橋弄薛家灣後漢代破虜將軍孫策之墳墓，形勢高大，面積廣闊，曾由孫氏後裔建立家庵一所於西側，洪楊之役變為荒土，而將軍古墓尚巍然存在。不料近由該處前經造陳錫學，新經造翁文售私，將墳地出租，以致墳墓四周剝成平地，墳頂亦逐漸鋤平，悉成菜圃。現經保墓會訪悉，業已派員前往調查，如果屬實，即將該經造等送縣究辦，以保古墓。”惟其中將破虜將軍孫堅，誤作孫策。

14. 蘇州市考古研究所《蘇州虎丘路新村土墩考古發掘工作情況報告》，《2017 年蘇州考古工作年報》（內刊），頁 26—33；張鐵軍、何文競《江蘇蘇州市虎丘路新村土墩磚室墓群》，收入河南省文物考古研究院等《黃淮七省考古新發現（2011—2017 年）》（鄭州：大象出版社，2019），頁 570；蘇州市考古研究所《江蘇蘇州虎丘路新村土墩三國孫吳 M1 發掘簡報》，《東南文化》2019 年第 6 期，頁 26—41。趙娜認為，M1 的下葬時間晚於青陽地“孫堅孫策”墓。見《孫吳宗室墓葬的考古學研究》，頁 42。

15. 描述參考錢公麟等《蘇州考古》（蘇州：蘇州大學出版社，2000），頁 191。

16. 韋正從墓室通長着手，將孫吳高等級的磚室墓分為三個等級：第一等級 20.6 米；第二等級 14.5 米至 17.68 米；第三等級 6.18 米至 8.7 米。見氏著《六朝墓葬的考古學研究》（北京：北京大學出版社，2011），頁 274—275。因此，黑松林 M4 通長 13 米，屬於第二等級應無多大問題。





插圖 2:1 去除 M4 封土



插圖 2:2 M4 正面



插圖 2:3 M4 側後



插圖 2:4 黑松林墓地發掘現場全景



插圖 3 M4 後室門楣畫像



畫墓的前室頂上就已出現了星象圖，這些星象圖都是用粉白塗地，然後用墨、朱二色以繪流雲，用朱色標出日、月、星辰、天河、雲氣等圖像。<sup>17</sup>M4 墓頂剝落的白粉上殘存着的彩繪，或許正是張邦基所描繪的“冢之頂皆畫天文玄象”；後室的青石門楣、門柱上，有陰綫刻人物及雲氣畫像（插圖 3）。

17. 夏鼐《洛陽西漢壁畫墓中的星象圖》，《考古》1965 年第 2 期，頁 80—90；孫作雲《洛陽西漢壁畫墓考釋》，《孫作雲文集》第 4 卷《美術考古與民俗研究》（開封：河南大學出版社，2003），頁 172。





插圖 4:1 屏風 I 現狀 (a 面)



插圖 4:2 屏風 I 所在前室位置 (箭頭所示)



插圖 4:3 屏風 I 出土時情況 (b 面)



插圖 4:4 屏風 I b 面拓片

我們對盜洞中的包含物進行了分析，推測該墓至遲於宋代已被盜掘，因為金石學自北宋時開始興盛，盜墓之風也如影隨形，以至“人竟搜剔山澤，發掘塚墓，無所不至”<sup>18</sup>。前引《吳郡志》和《墨莊漫錄》所載的盤門墓葬被盜掘之事，即是發生在北宋徽宗政和間（1111—1118）的重和元年（1118）。另據《洪武蘇州府志》引洪氏《三庚志》載，在南宋紹熙二年（1191），此處的孫堅墓又被一個牧童光顧過一次：

平江盤門外大塚，紹熙二年秋雨潰圯，牧童入其間，得銅器數種，持賣於市，鄉人往視圯處，蓋其隧道有石刻隸書，云“大吳長沙桓王之墓赤烏三年”，凡十二字。<sup>19</sup>

或許是北宋時已遭盜掘，這次僅“得銅器數種”而已。然就《墨莊漫錄》和《吳郡志》中記載的出土的器物有雁足燈、“秘色”<sup>20</sup>香爐、瓦薰爐，皆為漢墓中常見之物；此外還有金握臂（手釧）、金搔頭（髮簪），<sup>21</sup>這在考古發掘的漢墓中也不是沒有發現。黑松林 M4 的被盜，蓋與宋代金石學興起的時代背景不無關係，盜墓者所遺留下的殘餘除了破損不堪的陶器及青瓷器外，還有骨簪、銅帶鈎、五銖錢、金箔、銅片、人齒、人骨等物；前室中的陶案、石案、石構件等，也受到非常嚴重的擾亂破壞，擺放已失原位。當然，墓中最有價值的遺存，也是最令人感到興奮和意外的，無疑就是上面綫刻有人物圖像的兩塊青石屏風。由於原器物編號今已不詳，現以“屏風 I”“屏風 II”加以稱呼。

屏風 I。高 73 釐米、寬 71 釐米、厚 5.5 釐米。兩面皆陰刻有圖案：一面（a 面）四周刻有卷雲紋，畫面以帷幔自上而下分隔為三層，上層四人，中層四人，下層三人，左下角刻有山水流雲，人物共十一人；另一面（b 面）已完全風化，圖案無法辨認。出土時緊貼於前室南壁近西壁轉角處，豎立放置（插圖 4:1、4:2、4:3、4:4），因而緊貼牆壁的一面保存得非常完好。

屏風 II。出土時已碎作六塊，散落在前室中部一失其原位的石案下及左側（插圖 5:1）。據拼合後的拓片測量，高 68 釐米、寬 80 釐米、厚約 6 釐米（由於拓片紙張有伸縮性，這個數據可能與原物存在一定的誤差）。與屏風 I 相同的是，其亦兩面皆陰刻有圖案：一面（a 面）四周亦刻有卷雲紋。畫面亦以帷幔自上而下分隔為三層，上層左面殘剩二人（右側隱約有二人），中層殘剩三人（原似有五人），右一

18. 葉夢得《避暑錄話》卷下，《景印文淵閣四庫全書》（臺北：臺灣商務印書館，1986）第 863 冊，頁 682。

19. 盧熊《洪武蘇州府志》卷四四“冢墓”，頁 556。

20. 當然，所謂的“秘色”雖是唐宋時期才有的一個名稱，但漢末的一些精緻的青瓷製作色彩上已接近後來秘色瓷的色澤，此不妨視為是張邦基所作的一個“類比”。

21. 三國魏繁欽《定情》詩云：“何以結相於？金薄畫搔頭。”見徐陵編，吳兆宜注《玉臺新詠箋注》（中國古典文學基本叢書）（北京：中華書局，1985）卷一，頁 41。



插圖 5:1 屏風 II 碎塊所在前室位置 (箭頭所示)



插圖 5:2 屏風 II a 面拓片



插圖 5:3 屏風 II b 面拓片

人較完整，下層左下角殘剩一人（隱約可見有二人）（插圖 5:2）；另一面（b 面）風化特甚，似亦以帷幔自上而下分隔為三層，上層四人，唯左側一人較完整。中層僅存右側一人頭面部。下部中間僅見一人物衣褶圖案（插圖 5:3）。

這兩塊石屏風所幸未被盜墓者關注，成為劫餘，因此得以留存下來。可惜原本所處的位置已無從知曉，一塊又殘損相當嚴重。

以石屏風隨葬的風氣，據文獻記載起於戰國，《西京雜記》就記載了西漢廣川王去疾盜發過幾座“戰國”古冢，裏面都發現有石屏風。<sup>22</sup> 然而歷年考古出土的戰國屏風都是漆木製作，<sup>23</sup> 西漢時也是如此，故此記載未必可信。就此前的資料看，只有東漢較後期的墓葬中才出現了隨葬石屏風的現象，且均以“明器”的性質作為隨葬<sup>24</sup>：第一件是山東臨淄商王村墓地 85 號墓出土的石屏風。該屏風高 72 釐米、寬 94 釐米、厚 7.7 釐米。同時出土有兩個覆斗形石插座，用以豎立屏身（插圖 6）。<sup>25</sup> 第二件是河南淮陽北關 1 號墓中的一塊畫像石。該石殘缺嚴重（插圖 7），<sup>26</sup> 楊愛國先生根據墓中所出的獅虎形石座推測，“此畫像石與墓中出土的虎形石座、獅形石座可共同組成一具石插屏”<sup>27</sup>，與臨淄商王墓石屏風同樣是“按（安）在石座上的屏風”<sup>28</sup>。

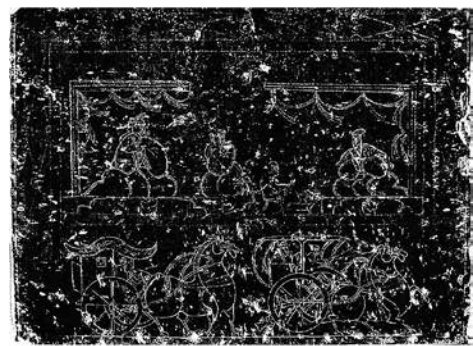
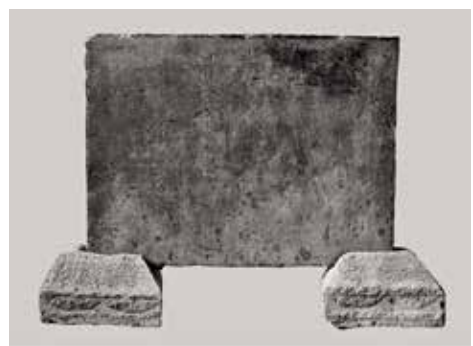


插圖 6 臨淄商王村墓地 85 號墓石屏風及拓片

22. 周天游《西京雜記校注》（北京：中華書局，2020）卷四，頁 246—249。

23. 如河北平山戰國中山王墓東庫中的漆木屏風，見河北省文物研究所《響墓——戰國中山國國王之墓》（北京：文物出版社，1996）；湖北江陵望山 1 號楚墓中的漆木小座屏，見湖北省文物考古研究所《江陵望山沙塚楚墓》（北京：文物出版社，1996）彩版二；湖北江陵天星觀 1 號楚墓五件木製鏤雕彩漆座屏，見湖北省荊州地區博物館《江陵天星觀 1 號楚墓》，《考古學報》1982 年第 1 期，頁 71—116。

24. 楊愛國先生將兩漢墓中出土的屏風分為“生器屏風”和“明器屏風”兩類，詳見所撰《漢墓中的屏風》一文，《文物》2016 年第 3 期，頁 51—60。

25. 淄博市博物館、齊故城博物館《臨淄商王墓地》（濟南：齊魯書社，1997），頁 112。原報告將石屏風縱橫數據顛倒，後楊愛國先生作了糾正，見《漢墓中的屏風》，《文物》2016 年第 3 期，頁 51—60。

26. 周口地區文物工作隊、淮陽縣博物館《河南淮陽北關一號漢墓發掘簡報》，《文物》1991 年第 4 期，頁 34—46。

27. 楊愛國《漢墓中的屏風》，《文物》2016 年第 3 期，頁 51—60。

28. 楊愛國《河南淮陽北關一號漢墓殘畫像石性質考》，中國漢畫學會等編《中國漢畫學會第十三屆年會論文集》（鄭州：中州古籍出版社，2011），頁 392。

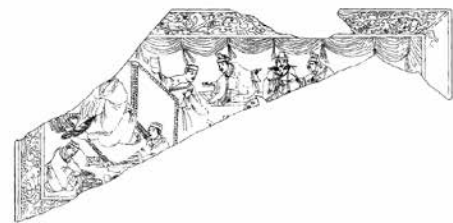


插圖 7 淮陽北關 1 號墓畫像石摹本





插圖 8 黑松林 M4 虎形石插座

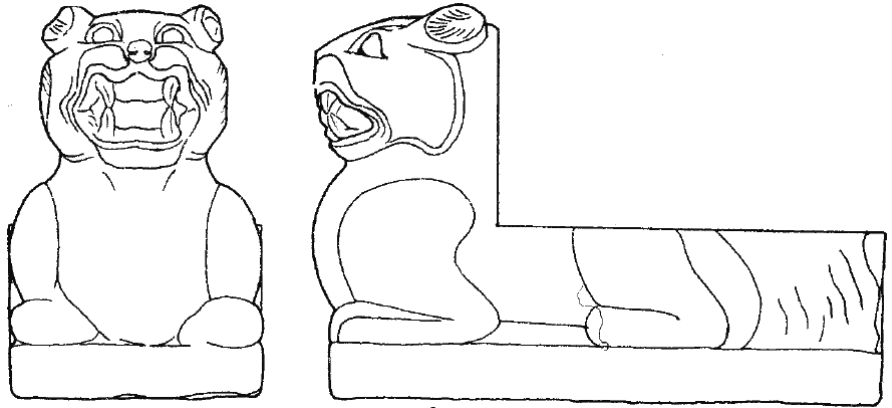


插圖 9 淮陽北關 1 號墓虎形石插座

淮陽北關 1 號墓墓主的身份被推定為東漢陳陽頃王劉崇<sup>29</sup>；臨淄商王村墓地 85 號墓墓主的身份報告未作推測，楊愛國先生認為是二千石官員的可能性極大<sup>30</sup>。可見隨葬有石屏風的墓葬等級都不會太低，而黑松林 M4 是一座高級別的墓葬亦毋庸置疑。最主要是，兩塊石屏風的出土，為東漢（三國）屏風考古的研究又增添了全新的重要實物資料，尤其是以往孫吳墓葬考古中所未曾一見的物品。其意義之大，可想而知。

### 三 “不為觀賞的畫作”：石屏風圖像的性質

黑松林 M4 和虎丘路新村土墩孫吳 1 號墓中，都出土有虎形和凹形兩種石插座（插圖 8）。其中的虎形石插座與淮陽北關 1 號墓出土的非常相似（插圖 9），或可認為是東漢以來製作風格上的一種延續。從陳設方式上看，此類屏風如同直板豎立於插座上，故通常被稱作“插屏”“座屏”或“背屏”。目前最早的實物是馬王堆 1 號、3 號西漢墓的兩個漆木屏風，類似圖像在漢墓壁畫及畫像石中亦不少見。其形制蓋於先秦時就已出現，文獻上稱作“扆”<sup>31</sup>（插圖 10）。在漢人眼裏，扆和屏風是兩種名物，東漢劉熙《釋名·釋床帳》說：“扆，倚也，在後所依倚也”，而屏風則是“言可以屏障風也”<sup>32</sup>，此與後來的說法不同。因有研究者認為稱呼此種直板樣式的屏風，應沿襲先秦屏風的古稱，稱之為扆（依）屏更為合理。漢世及漢以前采用“座屏”的稱謂指示這類屏風，似乎不合乎情理。<sup>33</sup>惟鑒於現今的習慣，本文還是沿用“屏風”這一通俗的稱法，以便於討論。

29. 周口地區文物工作隊、淮陽縣博物館《河南淮陽北關一號漢墓發掘簡報》，《文物》1991 年第 4 期，頁 34—46。

30. 楊愛國《漢墓中的屏風》，《文物》2016 年第 3 期，頁 51—60。

31. 聶崇義《新定三禮圖》（上海：上海古籍出版社據宋熙二年刻本影印，1985）卷八。

32. 王先謙《釋名疏證補》（上海：上海古籍出版社據清光緒二十二年刻本影印，1984）卷六，頁 4a—b。

33. 曾憲洲《漢畫屏風圖像論》，西安美術學院 2019 年碩士學位論文，頁 21—22。



插圖 10 《新定三禮圖》中的“扆”

從形制上看，黑松林 M4 的兩塊石屏風基本體現了東漢的製作風格。屏風 I 高 73 釐米、寬 71 釐米，安放時作豎式；屏風 II 高 68 釐米、寬 80 釐米，安放時作橫式。外觀與高 72 釐米、寬 94 釐米的臨淄商王村墓地石屏風十分相似。由於屏風 II 的兩面、屏風 I 的 b 面，畫面皆漫漶已甚，難以辨識，我們只能着重討論屏風 I a 面上的圖像——也就是本次展覽拓片上的圖像。

臨淄商王村墓地石屏風正面四周飾菱形穿環紋，畫面分上下兩層，上層刻宴飲圖，下層刻車騎出行圖；<sup>34</sup> 淮陽北關 1 號墓石屏風四周刻卷雲紋，內刻宴飲圖。<sup>35</sup> 黑松林石屏風四周亦都刻有卷雲紋，卷雲紋的作用除了裝飾，主要是用於框定整個圖像的畫面，無論畫面中有多少個題材單位，都在其範圍之內；帷幔當然也具有裝飾的作用，但更主要的作用在於分割畫面空間，尤其是用於區隔上下不同題材、不同層次的畫面。商王村墓地石屏風上層描繪的是男女主人室內宴飲場面，故畫有帷幔；下層描繪車騎出行，空間移到了室外，就改用直綫加以區隔。這也說明，帷幔下的畫面所表示的都是室內的場景，是漢畫像中所普遍採用的圖式。黑松林 M4 兩塊屏風的四個畫面，都是先通過卷雲紋框定，然後再用帷幔區隔出上中下三個室內場景，現在只有屏風 I 的 a 面最為清晰，可以討論，因而姚晨辰羅列了各地所出東漢時期的類似的畫像石、漆器圖像後認為：“從整體藝術構成來看，屏風畫面創造性的用帷幔分隔人物故事為上中下三部分，每層人物等高，呈現一幅立體的圖案畫。”<sup>36</sup> 他認為這種用帷幔將畫面分為三層的構圖形式具有“創造性”，似有些過譽。因為分作幾層來展示圖像，是根據載體對所需接受題材的內容和數量而決定的，層數的多寡在原則上並不受限制，更多層數的圖像在漢畫像石構圖中其實並不罕見，真正值得討論的實際不在於這塊屏風畫面分層的多寡，而在於這三層中的人物及與之相關的主題。

巫鴻先生在對武梁祠的研究中所揭示出的“情節型”與“偶像型”兩種構圖概念，對我們判斷這塊屏風圖像的繪畫性質具有啟發意義。他認為，“情節型”構圖通常是對稱的，主要的人物總是被描繪成全側面或四分之三側面，而且總是處於行動的狀態中。換言之，這些人物的運動總是沿着畫面向左或向右進行。一幅構圖

- 
34. 周口地區文物工作隊、淮陽縣博物館《河南淮陽北關一號漢墓發掘簡報》，《文物》1991年第4期，頁34—46。
35. 楊愛國《河南淮陽北關一號漢墓殘畫像石性質考》，收入中國漢畫學會等《中國漢畫學會第十三屆年會論文集》，頁392。
36. 姚晨辰《蘇州黑松林出土三國時期石屏風》：“我們從四川郫縣東漢磚墓石棺畫像（《考古》1979年第6期）及徐州漢畫像石博物館藏《迎賓宴飲圖》可見，該屏風的結構可能沿用東漢‘迎賓圖’類畫像石風格並有所發展，核心人物皆位於相應層數的中間偏左，且人物上方亦裝飾以帷幔。從整體藝術構成來看，屏風畫面創造性地用帷幔分隔人物故事為上中下三部分，每層人物等高，呈現一幅立體的圖案畫，這與1985年安徽馬鞍山三國東吳朱然墓（《文物》1986年第3期）出土漆盤上的三段式漆畫結構（如圖三）如出一轍，發展到後期有江西南昌東晉永和八年（352）雷陔墓（《文物》2011年第2期）漆盤上的漆畫（如圖四）等，形成了三國兩晉特有的繪畫風格，上述兩件描繪的是日常生活的情景，而黑松林出土的石屏風描繪的是人物故事場景，可以推測墓主級別較高。”《中國文物報》2020年2月3日。





插圖 11 屏風 I a 面人物編號 (孫嘉駿摹繪)

中的人物都是相互關聯的，他們的姿態具有動勢，並且表現了彼此之間的呼應關係。這種圖像一般以表現某個故事情節或生活中的狀態為主題，因此可以稱作是敘事性的。與“偶像型”的畫面不同，這類構圖是自足和內向的，其內容的表現僅僅依賴於畫面內的圖像，觀看這種“情節型”圖像的人只是一個觀者，而非參與者。<sup>37</sup> 可以確定，這塊屏風上所描繪的人物及場景，正是一幅典型的具有敘事性的“情節型”構圖作品，而接下來所要探尋的是其可能存在的情節和主題。

對敘事性題材繪畫主題的探尋，往往會使作為審美主體的觀者，先放下對這件畫作的審美追問，而轉向於一個“讀”的過程：對“這是個什麼故事”的追問，使之成為一件——“不為觀賞的畫作”<sup>38</sup>。姚晨辰猜測“這件屏風可能生動地描繪了一幅仙境中的人物故事畫”，基於這種先入為主的判斷，他將其中所有的構成都視作是“仙境”的反映。對此我自然不能苟同。不妨先將畫面中的人物予以編號（插圖 11），再自上而下來進行描述：

37. 巫鴻著，柳揚等譯《武梁祠——中國古代畫像藝術的思想性》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2005），頁 149—150。

38. 借用楊愛國先生的書名《不為觀賞的畫作：漢畫像石和畫像磚》（成都：四川教育出版社，1998）。

(一) 上層圖像：人物 1 頭面部已不清晰，細辨人物面部向右。身着交領袍服，衣襪垂地，作拱手狀。左側腰間佩長劍，劍首在前朝下，劍標在後上翹。居於人物 2 身後。人物 2 頭戴玄冠，面部向右，表情威嚴，器宇軒昂。身着交領袍服，衣襪寬廣，垂於地面。左側腰間佩長劍，劍首在前上翹，劍標在後朝下。左手在後，右手在前，雙手掌心朝着對面的人物 3 平推，好像在拒絕。人物 3 為女性，戴有頭飾，面部向左，似與人物 2 交談。身着交領袍服，腰間束有腰帶，衣襪寬廣，垂於地面。右手向前作平攤狀，似對人物 2 有所傾訴。人物 4 為女性，戴有頭飾，面部向左，面部謹慎。身着交領袍服，腰間束有腰帶，下襪垂地。雙手平推，如扶持狀。

(二) 中層圖像：與上層不同，此層圖像所描繪的四個人物都是女性。人物 5、6、7 的頭飾基本相同。人物 5 身着交領袍服，腰間束有腰帶，衣襪垂地。左手作撓耳狀，從面部表情看，似在聽命人物 6 的訓示。人物 6 頭飾較前者繁縟高聳，亦穿着交領袍服，衣襪亦較前者廣大。雙手向兩側攤開，面部表情嚴肅，嘴部張開，似對人物 5 有所訓示。人物 7 緊隨人物 6，亦戴頭飾，着交領袍服，衣襪亦很廣大。雙手斂於袖中。面部表情作傾聽狀，似在觀察和聽取人物 6 對人物 5 的訓示，而無所表態。人物 8 沒有頭飾，梳着髮髻，側身背對觀者，面部向左側，似在遠處窺伺前三人。雙手似托物。身着袍服，衣襪甚窄。

(三) 下層圖像：整個屏風圖像的左下，也即此層的左面，刻畫有雲霧繚繞的山水圖案。近處有三折斷崖向遠山推去，給觀者以悠遠之感。人物 9 頭戴緇布冠，着交領袍服，背負網格行囊，腰挎長劍，右手似持一物，右脚在前，左脚在後，褲腿緊收，作疾馳狀，朝着山徑奔去。腦後的兩條冠纓並列朝上呈直綫飄揚，可見其奔跑速度之快。人物 10 頭戴進賢冠，着交領袍服，腰挎長劍，雙手張開在胸前，右脚在前，左脚在後，亦褲腿緊收，也作疾馳狀，像是在追隨前者。人物 11 頭戴平巾幘，身着圓領袍服，右手持一兵器，左手前伸，面部表情驚愕，像是對前兩人從他面前疾馳而過的一種反應。

這三層圖像畫面十分清晰，十一個人物的神情體態也刻畫得非常細緻生動，可以說非常符合巫鴻先生對“情節型”繪畫構圖所界定的標準。可是，他們在做什麼？三層畫面構成的是怎樣的一個主題？此却不像前兩塊東漢石屏風圖像所顯示的“宴飲圖”“車騎出行圖”那麼直接明瞭。如果我們承認這是一件具有敘事性、不僅僅是為了“觀賞”而創作出來的畫作，那麼對這些人物的行為動態，以及身份的揭示則顯得尤為重要。

從衣冠制度上看，人物 2 所戴的四角之冠應即玄冠，亦稱委貌冠。使用時以冠纓縛繫，不用簪導。公卿、諸侯、大夫等常朝視事則戴之。戴時與朝服相配。其制出於商周，漢魏六朝沿用，至隋才被淘汰，<sup>39</sup> 這種冠式在後來的《女史箴圖》《列女仁智圖》中身份較高的男性形象中可以見到；其所着之袍服當是朝服，下襪顯得特

39. 高春明《中國服飾名物考》（上海：上海文化出版社，2001），頁 203—204。





插圖 12 望都 1 號漢墓壁畫佩劍人物



插圖 13 河南許昌出土的東漢迎賓畫像磚

別寬廣，拖垂於地面呈翻卷狀，尤顯尊貴氣象。尤其值得一說的是他的佩劍方式與人物 1 相比存在着明顯的不同。此人劍首在前朝上，劍鏢在後朝下，這原本就是一種常態的佩劍方式。可是其身後人物 1 的佩劍，則是劍首朝下，劍鏢後翹，這種“反常”的佩劍現象其實在漢畫中並非罕見，最顯著的圖例就是河北望都 1 號漢墓壁畫中所描繪的一列人物（插圖 12）。<sup>40</sup> 他們拱手彎腰，向着墓門中的主人鞠躬，而所有的佩劍無一不是劍首朝下。解說者似未注意到這種現象，只是說：“畫中幾個佩劍武士恭恭敬敬地鞠躬侍立，反襯了墓主人地位的顯貴。”<sup>41</sup> 其實這種“反常”佩劍方式的存在，正從另一個角度“反襯”出墓主人地位的顯貴。另如河南許昌出土的東漢迎賓畫像磚上，繪有一個人物站在闕門前，劍首朝下，俯首恭迎乘坐在轎車上前來的貴賓（插圖 13）。<sup>42</sup> 在後來的《列女仁智圖》中，這樣佩劍的人物形象還反復出現過（插圖 14）。可見這種佩劍方式所表達的是一種謙抑的姿態。因此，人物 1 劍首朝下，拱手彎腰站立在人物 2 的身後，說明其身份相對要低——在圖像中，他是人物 2 的隨從身份出現的。人物 2 的身份應該是一個君王，在圖像中地位最高。

人物 3 的頭飾稍有殘泐，但從右額露出的瓣狀物和後面豎立的三個瓣狀物看，其與中層人物 6 的頭飾相似。據研究，這種頭飾即《詩經》中所謂的“副笄六珈”，

40. 本書編輯委員會《中國墓室壁畫全集·漢魏晉南北朝》（石家莊：河北教育出版社，2011），圖版 84，頁 74。

41. 本書編輯委員會《中國墓室壁畫全集·漢魏晉南北朝》，附“圖版說明”，頁 31。

42. 《華人德金石搨片題跋作品集》（北京：人民美術出版社，2018），頁 197。



插圖 14 《列女仁智圖》中的佩劍人物

指在假髮髻上並排插戴六枚髮釵（笄）。在山東沂南漢墓、河南密縣打虎亭漢墓畫像石、河北安平東漢壁畫墓及三國吳朱然墓漆盤等圖像中每有所見。這種佩戴方式大約興起於東漢晚期，魏晉南北朝以後還流行了很久。<sup>43</sup> 戴有此種頭飾的都是地位較高的女性，《詩·鄘風·君子偕老》：“君子偕老，副笄六珈。”《毛傳》：“副者，后、夫人之首飾，編髮爲之。笄，衡笄也。珈，笄飾之最盛者，所以別尊卑。”<sup>44</sup>《釋名·釋首飾》：“王后首飾曰副。副，覆也，以覆首。亦言副貳也。兼用衆物成其飾也。”<sup>45</sup> 同時代的朱然墓漆盤中的貴族女性形象都是這樣的頭飾，有“皇后”“夫人”等不同角色（插圖 15）；人物 4 也是女性，其頭飾亦不够清晰。從其袍服的衣襠來看，明顯要小於前者，其身份顯然相較前者爲低。其雙手作扶持狀。在圖像中她跟隨在人物 3 身後，而人物 3 的地位應僅次於可能是君王的人物 2，她很可能就是人物 2 的配偶——后妃。

從人物 5、6、7 三者的頭飾和服飾看，她們應該都是身份較高的女性，尤其是人物 6。人物 8 沒有頭飾，僅梳着髮髻，身着袍服，衣襠且甚窄，其身份應是侍女。

最難判斷的是人物 9 和人物 10 的身份。相比之下，人物 11 的身份最不難確認，此人幘而不冠，據同時代的學者蔡邕說：“幘者，古之卑賤執事不冠者之所服。”<sup>46</sup>



插圖 15 三國吳朱然墓出土漆盤中女性人物

43. 參見高春明《中國服飾名物考》，頁 174—175；揚之水《玉釵頭上風》，見氏著《古詩文名物新證合編》（天津：天津教育出版社，2012），頁 2。

44. 毛亨傳，鄭玄箋《毛詩傳箋》（中國古典文學基本叢書本）（北京：中華書局，2018）卷三，頁 67。

45. 王先謙《釋名疏證補》卷四，頁 36a。

46. 蔡邕《獨斷》（乾隆庚戌抱經堂校刻本）卷下，頁 13b。對冠、幘的詳細研究，參見孫機《進賢冠與武弁大冠》，見氏著《中國古輿服論叢（增訂本）》（上海：上海古籍出版社，2013），頁 157—178。



說明此人身份不高。又據其右手所持的兵器看，似是一柄長斧，漢畫中類似形象的人物多是門吏或武士，而此人應該就是。在畫面中，他此刻正在守門，而人物 9 背着行囊衝出門外，人物 10 緊隨其後，奔向遠山，令他表現出一種驚愕的神情。

至此，我們對這幅屏風畫像的認識，較前面的描述又進了一步：如果人物 2 和人物 3 的身份分別為君王和后妃的推測不誤，結合其他人物的身份及表現，這塊屏風畫像上似乎上演的是一齣“宮廷歷史劇”——只是劇情人物尚待揭示。

## 四 石屏風圖像的敘事主題

### （一）漢代文物圖像中的“吳越之事”

春秋時期地處長江中下游的吳國和越國，作為長期的戰爭對手，非常有名，因此“吳越”成為相互之間關係不好的代名詞。<sup>47</sup> 公元前 496 年，吳王闔閭因在與越王勾踐的戰鬥中病傷而死，其子吳王夫差誓為報仇。三年後，夫差果然打敗了勾踐，為父報了仇。勾踐乃退守會稽，使大夫文種飾美女寶器，賄賂貪財好色的吳太宰嚭以求和。夫差聽了太宰嚭的話最終答應了求和，而伍子胥數次諫諍，却落得個賜劍以死的下場。<sup>48</sup> 以上的記載見於“正史”《史記》，接受越國美女的只是太宰嚭，而後來的《越絕書》和《吳越春秋》所載則將之變成了吳王夫差。《越絕書》記載非常簡單：

越（王）乃飾美女西施、鄭旦，使大夫種獻之於吳王。……申胥諫曰：……吳王不聽，遂受其女，以申胥為不忠而殺之。<sup>49</sup>

《吳越春秋》則記載得非常詳細，且充滿情節：

十二年，越王謂大夫種曰：“孤聞吳王淫而好色，惑亂沉湎，不領政事。因此而謀，可乎？”種曰：“可破。夫吳王淫而好色，宰嚭佞以曳心，往獻美女，其必受之。惟王選擇美女二人而進之。”越王曰：“善。”乃使相者國中，得苧蘿山鬻薪之女曰西施、鄭旦。飾以羅縠，教以容步，習於土城，臨於都巷，三年學服而獻於吳。乃使相國范蠡進曰：“越王勾踐竊有二遺女，越國洿下困迫，不敢稽留，謹使臣蠡獻之大王，不以鄙陋寢容，願納以供箕帚之用。”吳王大悅，曰：“越貢二女，乃勾踐之盡忠於吳之證也。”子胥諫曰：“不可，王勿受也。臣聞五色令人目盲，五音令人耳聾。昔桀易湯而滅，紂易

47. 平勢隆郎著，周潔譯《從城市國家到中華：殷周春秋戰國》（講談社·中國的歷史）（桂林：廣西師範大學出版社，2014），頁 277。

48. 司馬遷《史記》（北京：中華書局，1959）卷三十一“吳太伯世家”，頁 1468—1472；又同書卷四十一“越王勾踐世家”，頁 1739—1744。

49. 李步嘉《越絕書校釋》（北京：中華書局，2013）卷十二“越絕內經九術”，頁 322。

文王而亡。大王受之，後必有殃。臣聞越王朝書不倦，晦誦竟夜，且聚敢死之士數萬，是人不死，必得其願。越王服誠行仁，聽諫進賢，是人不死，必成其名。越王夏被毛裘，冬御絺綌，是人不死，必為對隙。臣聞：賢士，國之寶；美女，國之咎。夏亡以妹喜，殷亡以妲己，周亡以褒姒。”吳王不聽，遂受其女。<sup>50</sup>

這個故事以吳王夫差和越王勾踐二人為主綫，由吳國大臣伍子胥、太宰嚭，越國大臣范蠡、文種和民間美女西施、鄭旦幾個人的加入而展開。故事大概是說：吳王夫差荒淫好色，於是越王勾踐接受大夫文種的計策，訓練國中的兩個美女西施和鄭旦成為“美女間諜”，去蠱惑夫差。三年後，命相國范蠡將二人送往吳國，進獻給夫差，夫差大為高興。伍子胥深知這是越國的美人計，力諫阻止，而夫差根本不聽。由此，吳王夫差和美女的故事就這樣傳播開來，他從此被定格為歷史上一個因“好色”而亡國的君主；相映之下，伍子胥則成為歷史上一個因諫諍而死的忠臣。

吳王夫差與美女，以及伍子胥諫諍的故事，同樣在漢代的文物圖像中也有所體現。襄陽擂鼓臺 1 號西漢早期墓中出土有一件漆奩，其蓋內和內底繪有兩個圖像（插圖 16）。<sup>51</sup> 據張瀚墨先生考證，這兩個圖像所表達的是一個連續的敘事——就是《越絕書》和《吳越春秋》中記述的越王勾踐向吳王夫差進獻美女西施、鄭旦故事的情節與過程。對於圖像人物的具體所指，他在文中已作了很細緻的指認，這裏不再繁引。為更進一步地論證這兩個圖像與主題的關聯性，以及主題的傳播與演變，他還援引了傳世的幾種以伍子胥題材為主題的漢代銅鏡上的圖像。這些銅鏡背面，有端坐在圍屏中的“吳王”，有昂首佩劍、怒目相向的“忠臣伍子胥”，有跪在“越王”面前似在聽命的“范蠡”（或作“范池”“范施”），還有並肩站立、儀容嫺雅的“王女二人”（或作“越王二女”）（插圖 17）。他總結道：“伍子胥主題銅鏡裝飾和擂鼓臺漆奩圖畫中二男、二女人物構圖的高度一致性，尤其是上面分析的《越絕書》和《吳越春秋》所記越國施美人計陷吳的敘事內容，為我們提供瞭解讀擂鼓臺漆奩圖畫的鑰匙。我認為，奩蓋內面上按照逆時針方向排列的四組圖畫和奩身底部內面上的三組圖畫，一起構成了一則情節連貫的敘事，講述的就是伍子胥故事的一個版本，而這個版本與前面提到的《越絕書》和《吳越春秋》裏的相關描述有着非常緊密的聯繫。”<sup>52</sup> 這樣的觀察是十分敏銳的，論證也很充分有力，使得文獻與文物、文物與文物之間得到了恰當的互釋和勾連。

1931 年朝鮮平壤東漢樂浪王光墓中出土了一件漆畫彩篋，除了中間的藤編部



插圖 16 襄陽擂鼓臺 1 號西漢墓出土漆奩圖像

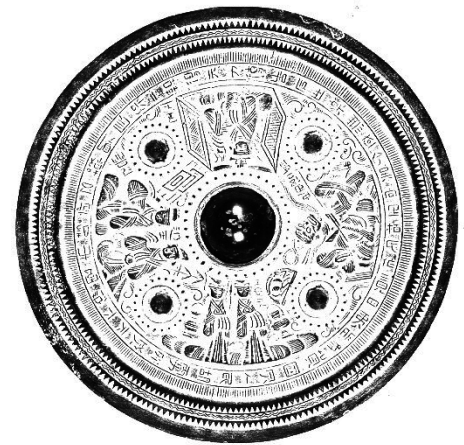


插圖 17 上海博物館藏漢代伍子胥銅鏡及拓片

50. 趙曄《吳越春秋》（江蘇地方文獻叢書，南京：江蘇古籍出版社，1986）卷九“勾踐陰謀外傳”，頁 122—123。

51. 襄陽地區博物館《湖北襄陽擂鼓臺一號墓發掘簡報》，《考古》1982 年第 2 期，頁 147—154；彩圖見李正光繪編《漢代漆器藝術》（北京：文物出版社，1987），頁 20—21。

52. 張瀚墨《襄陽擂鼓臺一號墓出土漆奩繪畫裝飾解讀》，《江漢考古》2017 年第 6 期，頁 71—83。





插圖 18 東漢樂浪王光墓出土彩篋側面

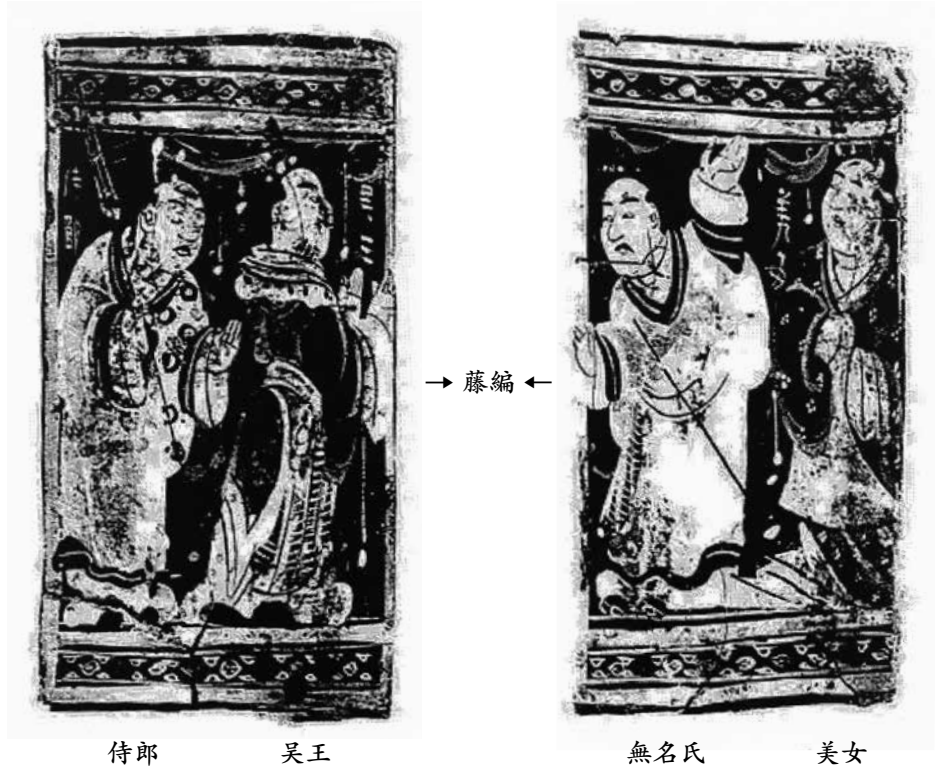


插圖 19 樂浪彩篋側面兩隅漆畫人物展開圖一

分，木質框架上皆繪滿了漆畫人物，且大多數都寫有隸書榜題（插圖 18）。<sup>53</sup> 我特別注意到了其側面兩隅的一組漆畫人物圖像。由於僅能看到一面的人物，另一個人物在另側無法看到，因而要通過展開圖才便於說明（插圖 19）。

這組圖像從左看起，呈現出“侍郎、吳王、（藤編）、無名氏、美女”這樣一個圖式。據伍子胥題材銅鏡上昂首佩劍、怒目相向的“忠臣伍子胥”形象判斷，這個“侍郎”的原型應該就是伍子胥。雖然在這裏其面目表情沒有銅鏡上那麼誇張，但其右手執劍，左手作拒絕狀，還是能夠表達出伍子胥人物形象特徵的；“吳王”在鏡中是端坐於圍屏之內，在這裏則是起身站立，在胸前張開雙手，面部表情嚴肅，面對無名氏好像作接納狀；無名氏腰佩長劍，兩手張開，左手舉過頭頂，像是在和“吳王”對話。“無名氏”的原型應該是范蠡，因為在《吳越春秋》的記述中，是他帶着美女到吳國進獻給吳王；無論是在文獻記載中，還是插鼓臺西漢墓漆奩和銅鏡圖像中，美女都是兩人，但這裏只畫了一個雙手攏於胸前的“美女”，應該是受載體的限制，象徵性地畫了一個“美女”，具體指的是西施或是鄭旦，並沒有太大的意義。1933 年，日本學者吉川幸次郎對彩篋漆畫圖像作了全面考證。他對這組圖像考證是：

右在匱（篋）之四隅。每二隅相對畫之。此蓋獵雜（引按：即拉雜）畫吳楚王后之像，非有本事可斥。錢氏坵《浣花拜石軒鏡銘集錄》載“唐放漢

53. 朝鮮古蹟研究會《古蹟調查報告（第一）·樂浪彩篋塚》（東京：朝鮮古蹟研究會，1934），圖版 45、46。

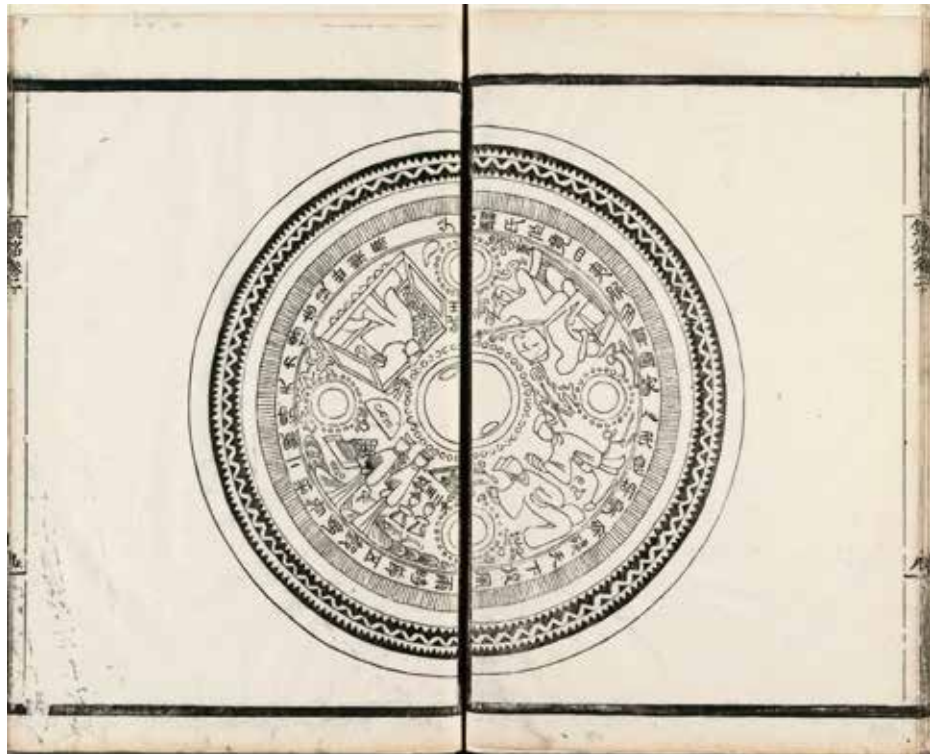


插圖 20 錢坫《浣花拜石軒鏡銘集錄》所載唐放漢鄒氏鏡

鄒氏鏡”，畫吳越之事，略有圖像，其旁題：曰“吳王”，曰“越王”，曰“越王二女”，曰“范蠡”，曰“忠臣伍子胥”。亦此類<sup>54</sup>。

吉川幸次郎似乎對《史記》《吳越春秋》等文獻記載未加參證，以為“非有本事可斥”。但“失之東隅，收之桑榆”，他注意到清人錢坫《浣花拜石軒鏡銘集錄》一書所載的一枚“唐放（同仿）漢鄒氏鏡”背面的圖像，圖像所描繪的正是“吳越之事”。<sup>55</sup> 我們找出錢坫這本原書，見到這枚所謂的唐代仿製的“漢鄒氏鏡”摹本（插圖 20），其實與前面提到的伍子胥題材的漢代銅鏡構圖上並無二致。<sup>56</sup> 雖然此鏡是唐代的仿製品，但母本則是漢鏡，所以從資料的角度看，不妨視為漢鏡的一種“摹本”。原考釋者錢坫對上面的圖像“未識何所取義”<sup>57</sup>，表現得一無所知，這却被外邦學者敏銳地察覺到了，使彩篋上這組圖像“吳越之事”的主題獲得了更進一步的確認。

54. 吉川幸次郎《樂浪出土漢匱圖像攷證》，朝鮮古蹟研究會《古蹟調查報告（第一）·樂浪彩篋塚》，頁 6。

55. 錢坫《浣花拜石軒鏡銘集錄》（附於《十六長樂堂古器款識考》後，清嘉慶元年刻本）卷二，頁 8b—9a。

56. 在張瀚墨文中所圖示的幾面銅鏡中，構圖細節上各自存在稍微的不同。以乳釘所區隔的四個畫面順時針方向看：（1）圖五、圖六、圖七、圖一〇是吳王 / 伍子胥 / 越王、范蠡 / 兩美女；（2）圖八（即圖九拓片的原物）、圖一一是吳王 / 伍子胥 / 兩美女 / 越王、范蠡。“唐放漢鄒氏鏡”與第（1）類同。

57. 錢坫《浣花拜石軒鏡銘集錄》卷二，頁 9b。



## (二) 黑松林屏風圖像與樂浪彩篋的兩組圖像

從播鼓臺漆奩—伍子胥主題銅鏡—樂浪彩篋漆畫三種西漢早期至東漢晚期的文物圖像中，我們看到了以吳王與美女為主綫發展的“吳越之事”主題。儘管這三種不同載體上的圖像，構圖上存在較大的差別，繪畫手法上也各有不同，導致場景的刻畫也有所不同，但不得不承認，它們圖像敘事主題所採用的母本應來源於某種不晚於西漢早期至東漢晚期、與《越絕書》和《吳越春秋》敘述非常近似的版本。<sup>58</sup> 唯有這樣來理解，才不會落入“今人研究畫像多喜以文獻比對畫像，強畫像以符合文獻”<sup>59</sup> 的窠臼。

許多漢畫像上都寫刻有榜題，然對於沒有榜題的畫像，就需要尋求“格套”來解決，“因為漢代的畫像有一定的格套，不同的內容會依一定的格式化的方式呈現，因此觀者只要熟悉這些格套，不需要文字榜題的幫助，就能夠瞭解畫像的內容”<sup>60</sup>。黑松林屏風畫像內容顯然不是今天的人們一望便知的、具有顯性格套的作品；儘管我們已努力地研讀了《吳越春秋》中存在的可能性記述，但還是不敢將這些“可能性”輕易地轉化為相應的“榜題”，來揭示、匹對這幕“宮廷歷史劇”中的情節與人物。黑松林屏風畫像的主題是否與“吳越之事”有關？還需要作更多的觀察，為它尋求到有效的“格套”後方能定論。

將樂浪彩篋轉到另一個側面，還有一組榜題為“楚王”的圖像。我們驚奇地發現，其構圖上與屏風上層的圖像高度相侔。亦見展開圖（插圖 21）。

此圖也是從左看起，呈現出“侍者、楚王、（藤編）、皇后、美女”這樣一個圖式：“侍者”的表情謙恭，兩手作揖。與屏風人物 1 的表現極為相似。“楚王”的身姿向右微側，雙手在胸前張開，面部表情和悅。儘管與屏風人物 2 嚴肅的表情不同，身姿却較相似。前面已經判斷人物 2 的身份是君王，其身份也能得到對應。對面的“皇后”，其兩手張開，像是將身後的“美女”向“楚王”引薦，與屏風人物 3 的表情動作近似。她的身後也站着一位雙手攏於胸前的“美女”，形象上和“吳王”圖像中的“美女”幾乎沒有差別，與屏風人物 4 的動作和站位也十分吻合。那這位“楚王”是誰？圖像主題為何？我們翻閱了《史記》，他應該就是曾經“問鼎中原”而“一鳴驚人”，最終完成霸業的楚莊王熊侶。楚莊王原先也是位好色的國君，後來聽從了勸諫而改過自新。《史記》中這麼記載：

58. 張瀚墨也說：“我認為，奩蓋內面上按照逆時針排列的四組圖畫，和奩身底部內面上的三組圖畫，一起構成了一則情節連貫的敘事，講述的就是伍子胥故事的一個版本，而這個版本與前面提到的《越絕書》和《吳越春秋》裏的相關描述有着非常緊密的聯繫。”又說：“根據這一觀察，《越絕書》和《吳越春秋》可能只不過是若干此類故事當中的兩個版本而已。”見張瀚墨《襄陽播鼓臺一號墓出土漆奩繪畫裝飾解讀》，《江漢考古》2017 年第 6 期，頁 71—83。

59. 邢義田《格套、榜題、文獻與畫像解釋》，見氏著《畫為心聲：畫像石、畫像磚與壁畫》（北京：中華書局，2011），頁 136。

60. 邢義田《漢代畫像內容與榜題的關係》，見氏著《畫為心聲：畫像石、畫像磚與壁畫》，頁 69—70。

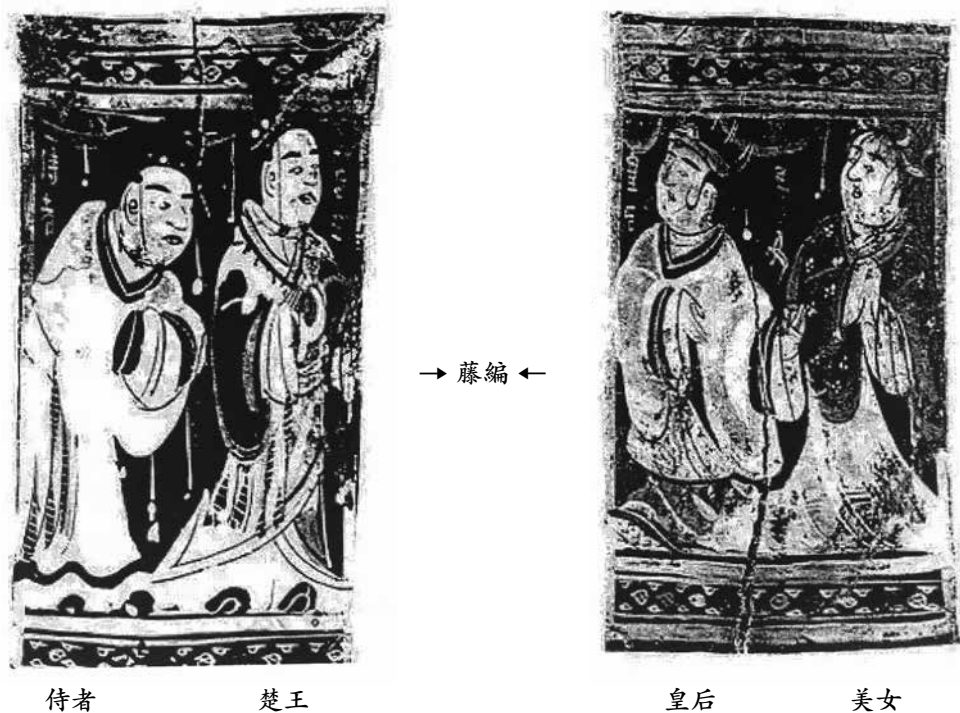


插圖 21 樂浪彩篋側面兩隅漆畫人物展開圖二

莊王即位三年，不出號令，日夜為樂，令國中曰：“有敢諫者死無赦！”伍舉入諫。莊王左抱鄭姬，右抱越女，坐鐘鼓之間。伍舉曰：“願有進。”隱曰：“有鳥在於阜，三年不蜚不鳴，是何鳥也？”莊王曰：“三年不蜚，蜚將沖天；三年不鳴，鳴將驚人。舉退矣，吾知之矣。”居數月，淫益甚。大夫蘇從乃入諫。王曰：“若不聞令乎？”對曰：“殺身以明君，臣之願也。”於是乃罷淫樂，聽政，所誅者數百人，所進者數百人，任伍舉、蘇從以政，國人大說。<sup>61</sup>

這個敘述完全與這組圖像的主題並不匹配，其中雖然有“左抱鄭姬，右抱越女”的描繪，出現的勸諫人物却是伍舉和蘇從，而不是“皇后”。與此圖像主題相匹配的敘述，應是劉向的《列女傳》：

樊姬，楚莊王之夫人也。莊王即位，好狩獵。樊姬諫不止，乃不食禽獸之肉。王改過，勤於政事。王嘗聽朝罷晏，姬下殿迎曰：“何罷晏也？得無饑倦乎？”王曰：“與賢者語，不知饑倦也。”姬曰：“王之所謂賢者何也？”曰：“虞丘子也。”姬掩口而笑。王曰：“姬之所笑何也？”曰：“虞丘子賢則賢矣，未忠也。”王曰：“何謂也？”對曰：“妾執巾櫛十一年，遣人之鄭、衛，求美人進於王。今賢於妾者二人，同列者七人。妾豈不欲擅王之愛寵哉？妾聞堂上兼女，所以觀人能也。妾不能以私蔽公，欲王多見，知人能也。

61. 司馬遷《史記》卷四十“楚世家”，頁1700。





插圖 22 宋白描本《女史箴圖》中的楚莊王與樊姬

今虞丘子相楚十餘年，所薦非子弟，則族昆弟。未聞進賢退不肖，是蔽君而塞賢路。知賢不進，是不忠；不知其賢，是不智也。妾之所笑，不亦可乎？”王悅。<sup>62</sup>

這段文字先述楚莊王好狩獵，樊姬勸諫不聽而“不食禽獸之肉”之事。傳為東晉顧愷之的《女史箴圖》中就描繪過這個題材（插圖 22）。<sup>63</sup>緊接着敘述樊姬為了勸說楚莊王納賢，而不斷向他引薦比自己賢能的多位美女表示勸諫。對照此組圖像人物：這個“皇后”（應作“王后”，樊姬實際身份是王妃）的原型就是樊姬；同樣由於載體的限制，不可能完全依照故事繪出眾多的美女，因此她身後也只能和第一組圖像那樣象徵性地畫了一個“美女”。

通過對樂浪彩篋側面這兩組漆畫人物圖像主題與構圖的揭示，反倒讓人有些無所適從起來。黑松林石屏風畫像所描繪的主題到底是吳王夫差的故事，還是楚王熊侶的故事？從構圖上看，石屏風畫像與“楚王”圖像近乎一致，難道所描繪的主題是楚莊王和樊姬的故事？我們不妨再將視線下移，通過對石屏風中下兩層圖像畫面人物與場景的分析，應該會得出合理的答案。



插圖 23 江西南昌東晉雷陔墓出土的宴樂圖漆平盤

石屏風中層圖像描繪的是四位女性形象，據前面所作的描述：人物 5 左手作撓耳狀，從面部表情看，似在聽命人物 6 的訓示；人物 6 頭飾較前者繁縟高聳，亦穿着交領袍服，衣襪亦較前者廣大。雙手向兩側攤開，面部表情嚴肅，嘴部張開，似對人物 5 有所訓示。這樣的場景不禁讓我們想起《吳越春秋》中西施、鄭旦被送往吳國前三年內“飾以羅縠，教以容步，習於土城，臨於都巷”的記述來。與此層的人物場景對應，人物 5 是象徵着西施、鄭旦的美女，那人物 6 和人物 7 應當就是訓練她們“容步”的兩位越國女官（儘管文獻中並未提到）。姚晨辰注意到此層圖像最左側美女身後的一個物件，他形容為“長條狀圓柱形物件”，並據江西南昌東晉雷陔墓出土的宴樂圖漆平盤圖像左側的一棵花冠狀樹（插圖 23），<sup>64</sup>懷疑此物是神話傳說中的扶桑木或建木。而事實則應如繆哲先生所言：“這花冠化的樹，可以是任何樹（解為某樹時，須有直接的證據），也不必是任何樹的。它偶爾有意義，但大多是背景或裝飾。”<sup>65</sup>但無論怎樣，圖像上所顯示出的這個物件是長條形的扁平狀物，和神木扯不上關係。結合此層的場景，我倒覺得有點像是測量身高的器具，因為此時美女正在接受儀態方面的培訓，有這樣一件器具的出現似不令人意外。姑作推測，非敢定讞也。最右側的沒有頭飾的人物 8 不用過多解釋，她只是起到烘托場景作用的一個侍女形象，在構圖上亦可作為一個用以平衡畫面的“補白”。

前面曾指出屏風下層圖像中的人物 9 和人物 10 的身份最難判斷，經過以上的

62. 梁端《列女傳校注》（清道光丁卯錢塘汪氏振綺堂刻本）卷二“賢明傳·楚莊樊姬”，頁 4b—5b。

63. 由於唐摹本《女史箴圖》這部分已缺失，現在能看到的是宋代白描本上的圖像。這兩件作品分別收藏在大英博物館和故宮博物院。

64. 江西省文物考古研究所、南昌市博物館《南昌火車站東晉墓葬群發掘簡報》，《文物》2001 年第 2 期，頁 12—41。

65. 繆哲《以圖證史的陷阱》，《讀書》2005 年第 2 期，頁 140—145。

論證，似可試作這樣的推測：人物9形象上最突出的特點是背負着網格行囊，右手似持有一物，朝着遠處的山徑疾馳。據《史記》記載，越國被吳國打敗後，越王勾踐接受范蠡“卑辭厚禮”於吳國的策略，派大夫文種放下姿態前往吳國送禮求和，“吳王將許之”，却被伍子胥諫止。“（文）種還，以報勾踐”，勾踐很是害怕，“欲殺妻子，燔寶器，觸戰以死”，被文種勸止。後來想到先向貪鄙的太宰嚭行賄，送上美女寶器的辦法，於是文種再一次趕往吳國。太宰嚭接受了賄賂，在吳王面前替越王說好話，伍子胥又出來諫止，但吳國還是“卒赦越，罷兵而歸”<sup>66</sup>。似可以這麼認為，文種兩次去往吳國都帶了豐厚的財物以行賄，人物9所背負的行囊正喻義為用於行賄的豐厚財物。如此，這層圖像所描繪的場景越發地清晰起來，人物9應該就是越國的大夫文種——由於身負急於向吳國議和的王命，他背負着滿滿的財物奪門馳出，而遠處雲霧繚繞的山水，象徵着必須跨越的通往吳國的綿延山川。<sup>67</sup>至於人物10，他是隨員抑或是范蠡，尚不明瞭。

答案已經很明確，這塊石屏風畫像上所描繪的無疑是吳王夫差的故事。然而石屏風畫像上層圖像的構圖，為什麼會與樂浪彩篋“楚王”圖像近乎一致，反而不採用和主題相關的“吳王”圖式呢？伍子胥、范蠡這兩個具有鮮明色彩的形象淡出，而替換為概念化了的“侍者”和“皇后”，其目的何在？我認為這很可能是出於畫匠根據當時的喪葬需要而作出的某種策略性調整。從西漢開始，已有不少達官貴人預修墓園，東漢更為普遍。如果於生前造墓，墓主就有機會依照己意，決定身後的相關安排，包括墓中應如何刻畫裝飾。死者生前未造墓，也可以遺囑，交待家人自己下葬的地點、儀式、陪葬品、墓的大小和裝飾方式，等等。來不及交待的，則由家屬代為決定一切。當然，在創作上，石工和畫匠也有一定的自主性。<sup>68</sup>這些因素對於理解這個問題很有幫助，這裏即據以試作推斷：曹植說“存乎鑒戒者，圖畫也”<sup>69</sup>，從繪畫性質上講，樂浪彩篋的“吳王”和“楚王”兩組圖像與石屏風上的圖像，同屬於“鑒戒圖”的範疇，具有將“以史為鑒”轉化成“以圖為鑒”的功能。作為春秋時期兩位都因沉湎女色的國君“吳王”和“楚王”，他們的結局卻不一樣，一位執迷不悟、身敗名裂而亡國，一位則聽從了勸諫而成就了霸業。這兩個故事因此成為歷史上具有諷諫意義的素材，教導後世的君主要引以為鑒。通過這兩個正反兩面的故事，兩組圖像被畫師巧妙地安排在了彩篋的四角，同時也可被我們用作揭示石屏風圖像主題的“格套”。今之所惑，在當時的畫匠眼裏未必是個問題，正如邢義田先生所強調的“格套不是一套僵硬的規範，而是隨概念、空間和時間有不同的變化”<sup>70</sup>。畫匠們可以根據喪葬情況的需要對畫面主題作一些策略性的調整，

66. 司馬遷《史記》卷三十一“越王勾踐世家”，頁1740—1471。

67. 姚晨辰認為山水圖像表達的是“崑崙仙山”也是很有問題的，依然沒有擺脫對這幅圖像是“仙境”的誤解。

68. 邢義田《漢碑、漢畫和石工的關係》，見氏著《畫為心聲：畫像石、畫像磚與壁畫》，頁47—48。

69. 張彥遠著，秦仲文、黃苗子點校《歷代名畫記》（中國美術論著叢刊）（北京：人民美術出版社，1963）卷一“叙畫之源流”引，頁3。

70. 邢義田《格套、榜題、文獻與畫像解釋》，見氏著《畫為心聲：畫像石、畫像磚與壁畫》，頁136。



那麼同屬於“鑒戒圖”性質的石屏風圖像在創作它的畫匠手裏，其主題也可以作出調整，甚至替換。因而再進一步猜想：直接以因好色而亡國的“吳王”形象作為屏風圖像的主題，似乎並不光彩，人物2作為圖像中身份地位最高者，很可能是對具有高貴身份墓主人的隱喻。如果不作調整，照搬彩篋上類似的“吳王”形象格套，自然會產生貶損墓主人形象的反作用。總之墓主人要以“正面的形象”出現。還要看到的是，M4這座墓葬是夫妻合葬墓，如果再照搬彩篋上那個被指認為“范蠡”的無名氏，在性別上也不符合夫妻合葬的性質。而“楚王”雖然亦因好色而留名，但最終却留下了很好的名聲，他的妃子樊姬更是具有賢淑品格的女性。如果在站位上將帶着美女來引誘吳王的“范蠡”，策略性地替換為懷有勸諫目的而引薦美女給楚王的樊姬，將人物3比喻為具有樊姬那樣品行的王妃，也是對女性墓主高貴身份的一個具有表彰意義的隱喻。雖然人物儀容、形態等形象細節上的改變，會導致主題的情節產生變化，但大的主題框架不變，作局部“修飾”，反而更有助於突出主題。伍子胥、范蠡形象的淡出和“皇后”形象的淡入，也就淡化了這個歷史故事原本的負面效應。

屏風自來就被當作一種理想的“鑒戒圖”的載體，而劉向的《列女傳》則為畫家們創作這類題材提供了“有用”的素材。劉向寫作此書的目的在於“以戒天子”，他還曾與其子劉歆將其中的內容畫於四堵屏風之上，帝王成為他心目中的假想讀者和首選觀眾。<sup>71</sup> 相比於前面所舉的宴飲圖和車騎出行圖兩塊東漢石屏風，這塊具有《列女傳》因素的黑松林石屏風，實際的規格應該更高，同時也增加了墓葬M4是孫吳皇室高規格墓葬的可能性。

至此，我們應該已經破解了這塊石屏風圖像的主題，這齣“宮廷歷史劇”的人物情節也被揭示出來。如果將觀賞這個畫面情節比喻為“看電影”，觀眾可以通過兩種方式加以觀看：（一）自上而下。這部“電影”所呈現的是“倒叙”手法，觀眾通過結尾（上層圖像），再回顧劇情（中層、下層圖像）是如何開始的；（二）自下而上。這部“電影”所呈現的則是“正叙”手法。那就從頭看起吧。

## 五 “收拾叢殘”：殘碎的石屏風Ⅱ圖像及後室門楣圖像

### （一）屏風Ⅱ——另一塊屏風殘剩圖像發覆

非常可惜的是，屏風Ⅰ另一面的圖像已經風化，根本無從辨識；屏風Ⅱ出土時已碎作六塊不規則的石塊，它的兩面還略微殘存着一些圖像，和屏風Ⅰ的a面的構圖、布局尚能看得出非常之相似。如果這些圖像至今依然完好，其意義自毋庸多言，但時間並沒有把這兩塊石屏風的其他三個面完整地保護好，我們惋嘆之餘，無妨“收拾叢殘”。

經過細緻辨認，發現屏風Ⅱ的a面的中層兩個女性人物，與屏風Ⅰ的a面中層的人物4（美女）、人物5（越國女官）極其相似，說兩者是copy的關係也並不

71. 巫鴻著，文丹譯《重屏：中國繪畫中的媒材與再現》（上海：上海人民出版社，2009），頁78。



插圖 24 屏風 II a 面中層人物拓片及摹本

過分。這似乎表明兩塊屏風的四面圖像之間，主題上有着密切的聯繫，甚至是四面圖像連續表達的是一個更大的主題，就像是四頁連環畫。該面同層，也就是這兩個女性畫面的最右側，還站立着一個鬚鬢有鬚的男性，此人頭戴的也是玄冠，冠纓上揚，身着下襠寬廣且翻卷的袍服，雙手斂於胸前，左腰佩戴長劍，神情凝重，看着圖左的女性（插圖 24）。此層圖像讓我立刻意識到，這面圖像的主題與前面所討論的屏風 I 的 a 面圖像的主題存在着密切的關聯。尤其是這個男性，與前面揭示的被認定為吳王的人物 2，無論是冠式、服裝，還有佩劍方式都有高度的相似性，說明此人的身份與吳王接近，也是個君主。因此我認為，此人應該是越王勾踐。在屏風 I 的 a 面圖像中，美女和越國兩個女官，還有一個侍女，四人處在獨立的一層場景中，而這裏又添入了一個越王勾踐，這說明了什麼？最合理的解釋應為：這是越王正在視察兩位女官訓練美女，因為這是關乎越國生死存亡的“政治任務”，他必須出現。由此推導，這塊屏風的這一面圖像所描繪的是越國的場景，而其 b 面所展示的原本也應是相關的主題。再進一步推導，根本無法辨認的屏風 I 的 b 面，也與 a 面的主題相關，所展示的應該是吳國的場景。這樣，就將“吳越之事”的圖像，更趨於完整地勾勒了出來。



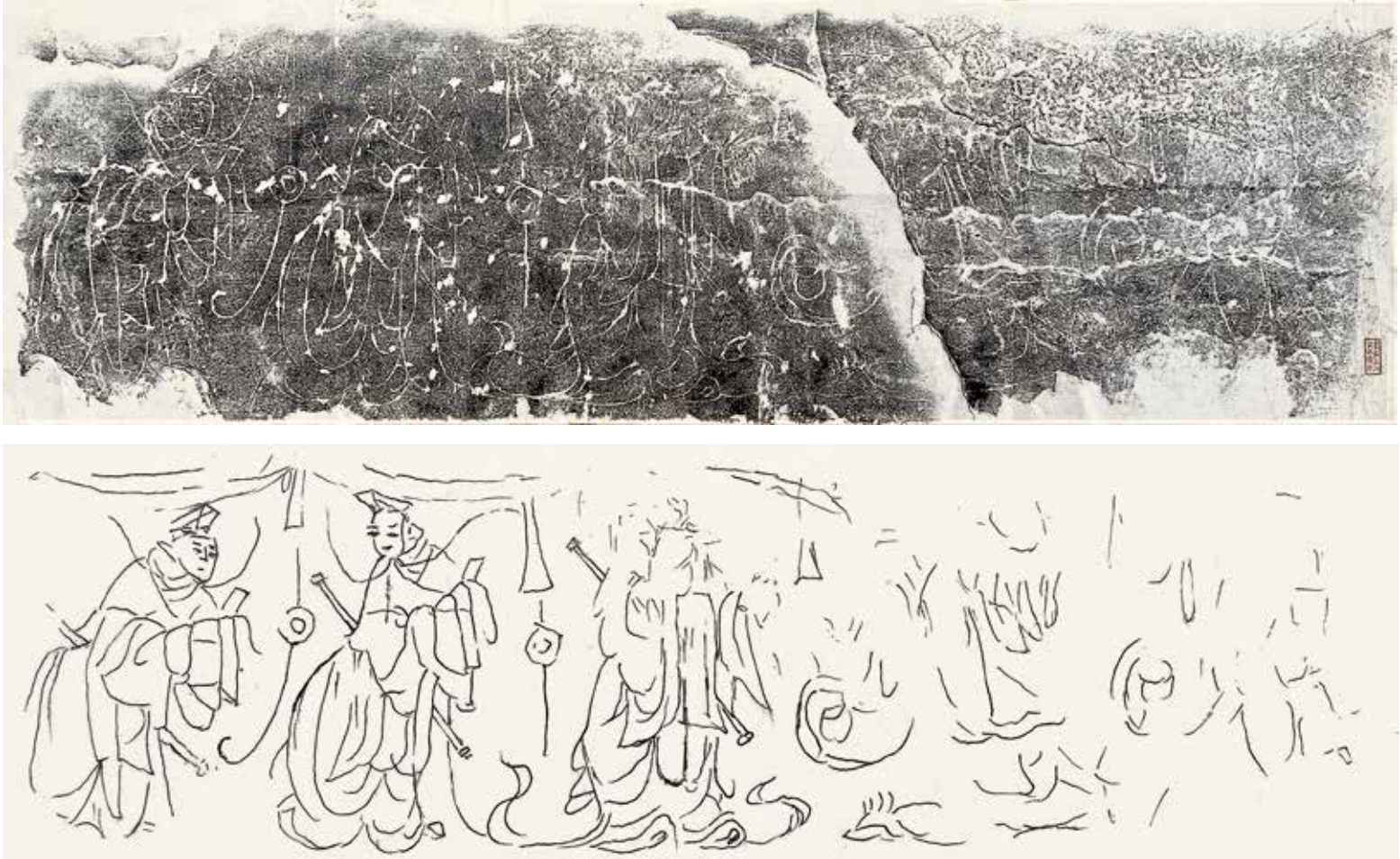


插圖 25 M4 後室門楣人物拓片及摹本

## (二) 後室門楣圖像

本文並不是一篇嚴格意義上的考古報告，初衷是介紹和粗淺地討論一下石屏風上的圖像而已。思來想去，若將這座墓葬後室門楣上的圖像棄之不顧，總覺得拙文發表後會有“追悔莫及”的憂慮。從資料的充實和完整性看，也同樣會感到缺憾。

本文插圖 3 已經展示了該墓後室門楣圖像的兩幀照片：一是繪有人物的原石照片，另一是拓片尚未揭下，繪有雲氣紋的照片。這裏只談前一種，改用拓片和綫圖加以描述（插圖 25）。

記憶中，這張拓片還不是整個門楣的圖像，其長 97 釐米、高 30 釐米，而據前室內寬為 6.2 米計算，則此門楣的相應長度也應與此相當。也就是說，現在所見的這張拓片僅存原石圖像的六分之一左右。與屏風上的圖像一樣，門楣上的圖像所採用的也是陰綫刻製技法，却相對粗壯些。從左向右看：第一個人物頭戴進賢冠，面部表情謙恭，冠纓上揚，身着袍服，雙手持笏，左腰佩長劍；第二個人物頭戴進賢冠，回首在與第一個人物交談，亦冠纓上揚，身着袍服，雙手持笏，左腰佩長劍；第三個人物頭面部已殘泐，身着袍服，下襪寬廣翻卷，左腰佩長劍。從整個儀態看，此人與屏風 I 中 a 面的“吳王”很像；帷幔下綫帶上掛有玉璧，所表現的似在朝堂一類的場所，但由於第四、第五個人物都已看不清，整個圖像的場景主題

亦無從知曉，是否與屏風上的主題有聯繫，亦未可知。

可惜屏風Ⅱ兩面的圖像大多已朽，後室門楣上的圖像也不能睹其全貌，留給我們的是滿滿的猜想，頗有幾分錢牧齋所謂“叢殘篇什少詩題”的意味。

## 六 觀賞：回看三國畫史

前面對“不為觀賞的畫作”的討論連篇累牘，這裏，我們回歸“觀賞”，開始一趟賞心悅目的審美體驗。

### （一）三國繪畫資料的情況

漢代帝王與屏風的故事多見記載，吳帝孫權、孫亮就是一對不光喜愛屏風，更喜愛屏風畫的父子。孫權命曹不興畫屏風，落墨成蠅的故事，著於畫史；<sup>72</sup>孫亮踵事增華，變本加厲，耗費巨大財力製作了鑲繪有瑞應圖一百二十種的琉璃屏風，亦見於載籍。<sup>73</sup>對屏風的偏愛似乎是孫吳家族的“傳統”，黑松林的兩塊石屏風又像是一種“印證”，具有非凡的意義。說它們是三國畫史上的“重器”，亦不為過。首先，有必要對三國繪畫史的相關情況稍加回顧。

對於三國繪畫的研究一直很難深入下去，原因在於文獻和考古資料都很缺乏。唐代張彥遠《歷代名畫記》中記載的三國畫家，魏國有曹髦、楊修、桓範、徐邈；吳國有曹不興、吳王趙夫人；蜀國有諸葛亮及其子諸葛瞻。<sup>74</sup>總共還不到十人。甚至有觀點認為，“其見於記載者，除曹不興外，幾無一真正之畫家”<sup>75</sup>。隨着考古事業的發展，實物資料逐漸增多，三國畫史遂大致可談。鄭岩先生的《考古發現的三國繪畫：想象中的彼岸世界》就是一篇“將文獻中的故事片段和地下出土的實物材料拼綴起來”的三國繪畫“簡史”。<sup>76</sup>該文羅列了大量的三國考古繪畫資料，讓讀者能夠鳥瞰三國繪畫的實物信息和藝術特色，也讓讀者看到：資料相對較多，較易於討論展示的是魏國繪畫；蜀國因為漆器製造業的發達，尚有大量的漆器畫存在，也不是太難討論；吳國的繪畫，只能舉出一些出土於兩座吳國墓中的漆器畫，而這些漆器却很可能依然是屬於蜀國的產品。<sup>77</sup>因而可以說，近世的美術史家從未真切地見到過孫吳繪畫。<sup>78</sup>

72. 這個故事，另一記載的主角是楊修與曹操。

73. 崔豹《古今注》（上海：商務印書館，1936）卷下，頁6a。

74. 張彥遠著，秦仲文、黃苗子點校《歷代名畫記》卷四“叙歷代能畫人名”，頁103—106。

75. 俞劍華《中國繪畫史》（上海：商務印書館，1937）上册，頁26。

76. 鄭岩《看見美好：文物與人物》（北京：人民美術出版社，2017），頁34—48。他還在《大眾考古》2013年第3期發表了普及性的《考古發現中的三國繪畫：想象中的彼岸世界》一文。

77. 一是安徽馬鞍山兩山區吳國朱然墓出土大量漆器上的畫，二是江蘇南京江寧上坊大型孫吳墓出土一個漆器蓋上的漆畫。

78. 在那次蘇博召開的討論會上，鄭岩先生又強調了這一點。



## （二）黑松林石屏風的“刻”與“畫”

總體而言，三國繪畫基本上延續的還是東漢的傳統，特別是題材上有多大的明顯突破還談不上。如果可以一談的，我想應該是筆墨綫條和陰綫雕刻技法兩點。

東漢後期，紙張逐漸取代了面幅狹窄的竹木簡，受到書法家的喜愛。當時左伯所造之紙最為有名，與同時代的張芝筆、韋誕墨並稱妙物。六朝人記載中的張芝（？—約 192，字伯英）書跡都是寫在縑紙之上，再早的書家則不聞有紙本流傳。縑紙之篇幅遠遠大於簡牘，加上與之適應的毛筆，寫草書能利縱捨之便。<sup>79</sup>張芝所創造的草書風格，連綿不絕，故有“一筆書”之譽，被稱為“今草”：

然伯英學崔、杜之法，溫故知新，因而變之，以成今草，轉精其妙。字之體勢，一筆而成，偶有不連，而血脉不斷。及其連者，氣候通而隔行。唯王子敬明其深指，故行首之字，往往繼前行之末，世稱一筆書者起自張伯英，即此也。<sup>80</sup>

他的草書被時人所仰慕，習仿者甚至到了癡狂的程度，同時代的文學家趙壹對此情形就作過誇張的描述。<sup>81</sup>書寫載體的改變，導致了書法風格上的丕變——“一筆而成”，可以說是書法技法形式上的一種巨大突破；“偶有不連，而血脉不斷”，更成為對草書綫條用筆技巧的一種贊賞。書法的進步影響到了繪畫，雖然當時繪畫題材上固守成規，仍具有保守性，還沒有大的突破，但書法創作上的突破，給繪畫綫條的表現提供了一個突破口，於是“畫衣紋林木，用筆全類於書”<sup>82</sup>，被看作“書畫用筆同法”。到東晉時期，顧愷之等畫家又將此推向了極致。張彥遠這樣寫道：

顧愷之之蹟，緊勁聯綿，循環超忽，調格逸易，風趨電疾，意存筆先，畫盡意在，所以全神氣也。昔張芝學崔瑗、杜度草書之法，因而變之，以成今草，書之體勢一筆而成，氣脉通連，隔行不斷，唯王子敬明其深旨，故行首之字，往往繼其前行，世上謂之“一筆書”。其後陸探微亦作一筆畫，連綿不斷，故知書畫用筆同法。<sup>83</sup>

在文人畫興起之前，人物畫居於主流。顧愷之已經是東晉（317—420）時人，但他依然說“畫，人最難”<sup>84</sup>，他的主要成就還是反映在人物畫方面。人物畫雖然仍

79. 華人德《中國書法史·兩漢卷》（南京：江蘇教育出版社，1999），頁 186—188。

80. 張懷瓘著，范祥雍點校《書斷》上“草書”，《法書要錄》（中國美術論著叢刊）（北京：人民美術出版社，1964）卷七，頁 240。

81. 趙壹《非草書》，《法書要錄》卷一，頁 2—4。

82. 郭若虛著，黃苗子點校《圖畫見聞誌》（中國美術論著叢刊）（北京：人民美術出版社，1964）卷一“叙書畫製作楷模”，頁 9。

83. 張彥遠著，秦仲文、黃苗子點校《歷代名畫記》卷二“論顧陸張吳用筆”，頁 23。

84. 張彥遠著，秦仲文、黃苗子點校《歷代名畫記》卷一“論畫六法”，頁 14。

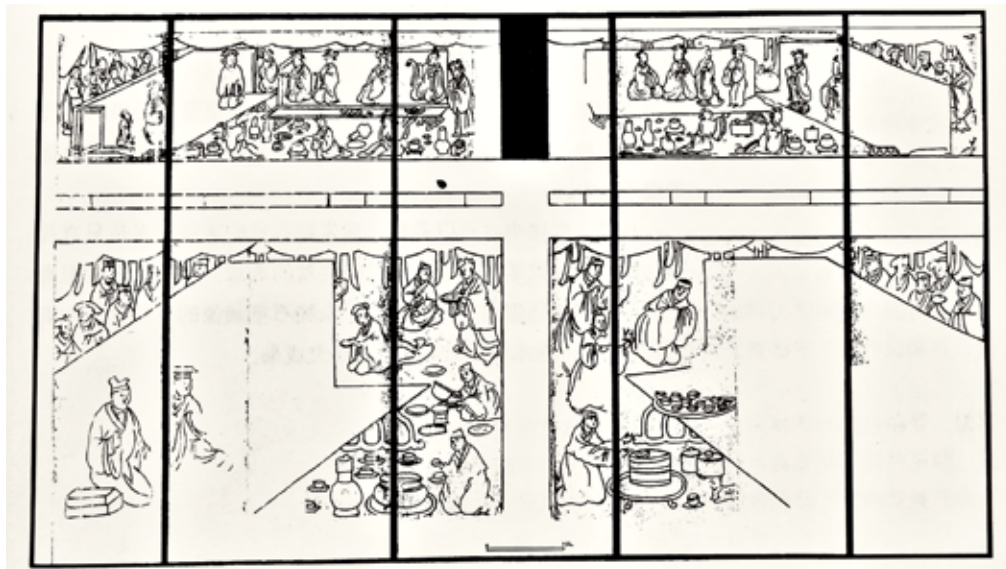


插圖 26 朱鮪石室北牆畫像展開圖

受題材的限制，但綫條的表達獲得了自由，其中對衣紋的表現最見功夫，郭若虛說：“嘗考前賢論畫，首稱像人。畫衣紋有重大而調暢者，有縝細而勁健者，勾綽縱掣，理無妄下，以狀高側、深斜、卷摺、飄舉之勢。”<sup>85</sup>這些特點，我們在黑松林屏風上已經能夠清晰地見到。當然，“不比不知道”，只有通過比較才會有更清晰的認識。因此，我們選取的比較對象是時代稍早、也屬東漢晚期，大致在公元 2 世紀中葉或稍後的朱鮪石室中的畫像。<sup>86</sup>

朱鮪石室位於山東省西南部金鄉縣西三里李莊村東，室內的畫像作為漢畫像石名品受到歷代學者的廣泛關注。蔣英炬、楊愛國等先生的《朱鮪石室》是集成之作，為我們提供了簡便易得的資料和非常值得參考的學術見解。作者對石室畫像的雕刻與繪畫藝術特色作有很周到的描述：漢代畫像石是繪畫和雕刻相結合的藝術。在雕刻之前，一般先要在石面上畫出各種物象底稿，然後再沿畫出的綫條用刀雕刻出成型的作品。在一定程度上，畫師的技巧成熟與否，決定了畫像石作品的優劣。在漢代畫像石藝術的造型表現中，陰綫刻占據着主導地位，這和中國傳統以綫條為主的繪畫是一致的，故在雕刻中表現出繪畫的特點。在山東、江蘇北部為中心的地區，陰綫刻是畫像石最基本、應用最廣泛的雕刻技法，且前後延續時間長，與此地畫像石的興衰相始終。西漢時期，畫像石多采用綫刻表現，綫條粗直，風格樸拙，顯現早期的特點。至東漢，綫刻表現纖細、剛勁，至晚期綫條表現更為成熟，綫條流暢、細緻、圓潤，顯示出華麗的畫像風格。經過長時間的應用發展，陰綫刻成為山東地區一種最成熟的雕刻技法。相比而言，朱鮪石室畫像綫條表現更像用筆，有筆斷意不斷的感覺。朱鮪石室畫像的人物、器物等造型更顯示出高於其他畫像的成就。如武梁祠畫像，綫刻技法也可謂綫條流暢，表現細膩，但其物象整體來說更像

85. 郭若虛著，黃苗子點校《圖畫見聞誌》卷一“叙自古規鑒”，頁 4—5。

86. 巫鴻著，柳揚、岑河譯《武梁祠——中國古代畫像藝術的思想性》，頁 84，注 35。



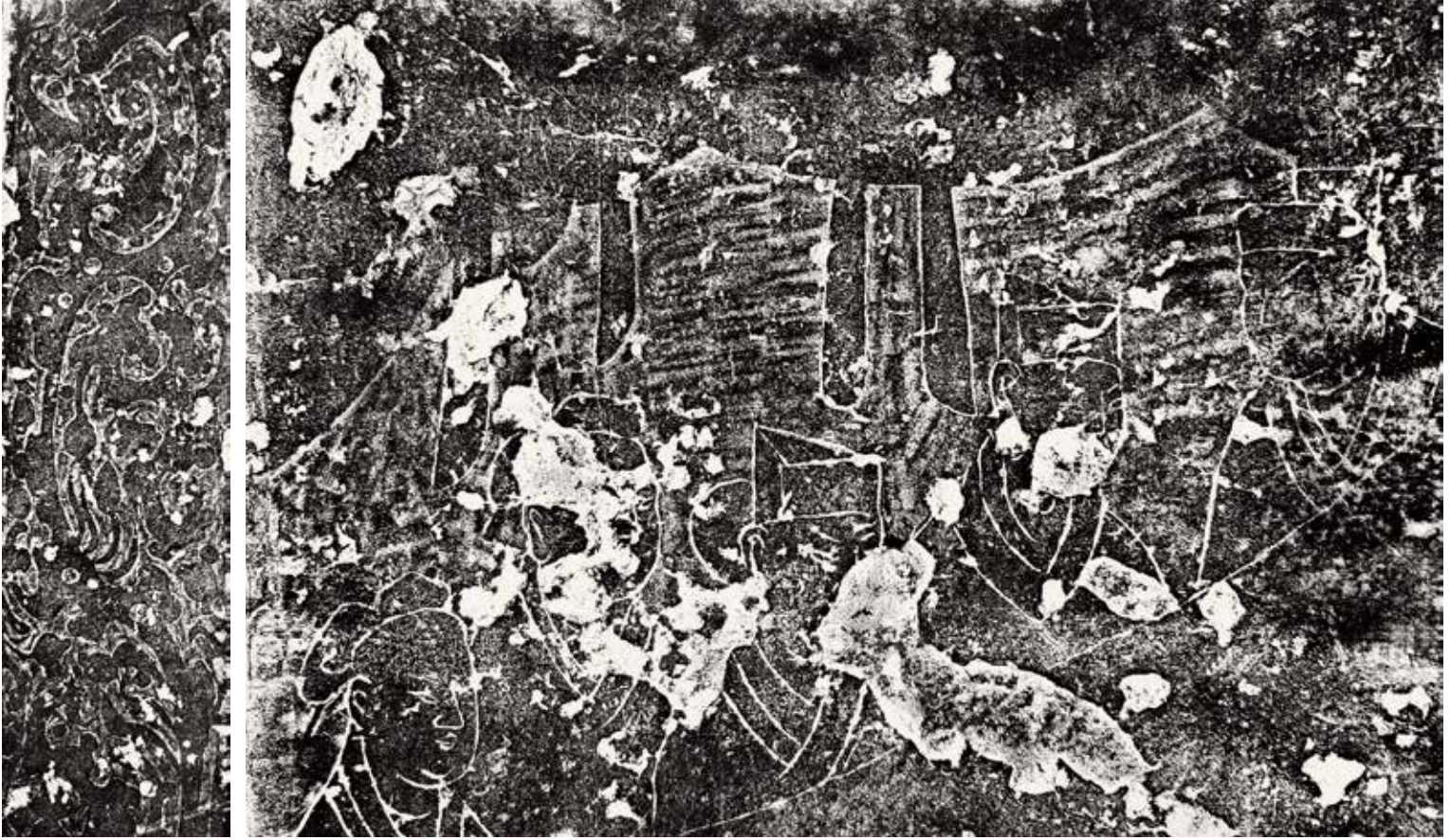


插圖 27 朱鮪石室畫像卷雲紋與帷幔減地刻法

正面或側面的剪影（尤其拓片效果分明），不論減地後使物象明顯突出，畫像都是有上下、左右之分。物象本身都是平面的，沒有立體感。而朱鮪石室畫像，尤其是人物畫像，都是側立面，不論是人物的臉部、手部，以及人物的衣着、衣紋等表現，都給人以三維的立體感覺（插圖 26）。<sup>87</sup>

黑松林屏風畫像的確切年代雖不可知，但晚於朱鮪石室畫像，定於三國時期（220—280）絕無問題。若與朱鮪石室畫像對比，我們還是能夠清晰地看到兩者雕刻技藝與繪畫風格上存在的明顯差異，而這些差異又傳遞出時代及地域風格之間的差異：朱鮪石室畫像的綫條“更像用筆”，有“筆斷意不斷的感覺”，說明其從雕刻技藝上已開始擺脫之前如武梁祠之類畫像的那種猶如“剪影”般、具有明顯塊面感的減地平面綫刻技法。但與黑松林屏風畫像相比，朱鮪石室畫像則顯得具有塊面感，這一方面與它仍部分地保留減地刻法有關。如在卷雲紋和帷幔的表現手法上，可以看出其周邊做了淺淺的鏟地處理（插圖 27），而黑松林屏風畫像則完全是綫刻（插圖 28）。另一方面，在人物描畫上，朱鮪石室畫像也依然顯示出沒有徹底擺脫塊面造型的特徵。如下兩張圖像顯示：圖 29 左幅人物體態粗壯，頭部和身體的比例不甚協調，特別是一隻碩大的右手，更感到比例失調。整個描繪給人的感覺有些僵硬；圖 29 幅右描繪的是一對男女，女性較為消瘦，男性壯實。相比圖 29 左幅，

87. 山東省石刻藝術博物館編，蔣英炬、楊愛國、蔣群著《朱鮪石室》（北京：文物出版社，2015），頁 85—86。



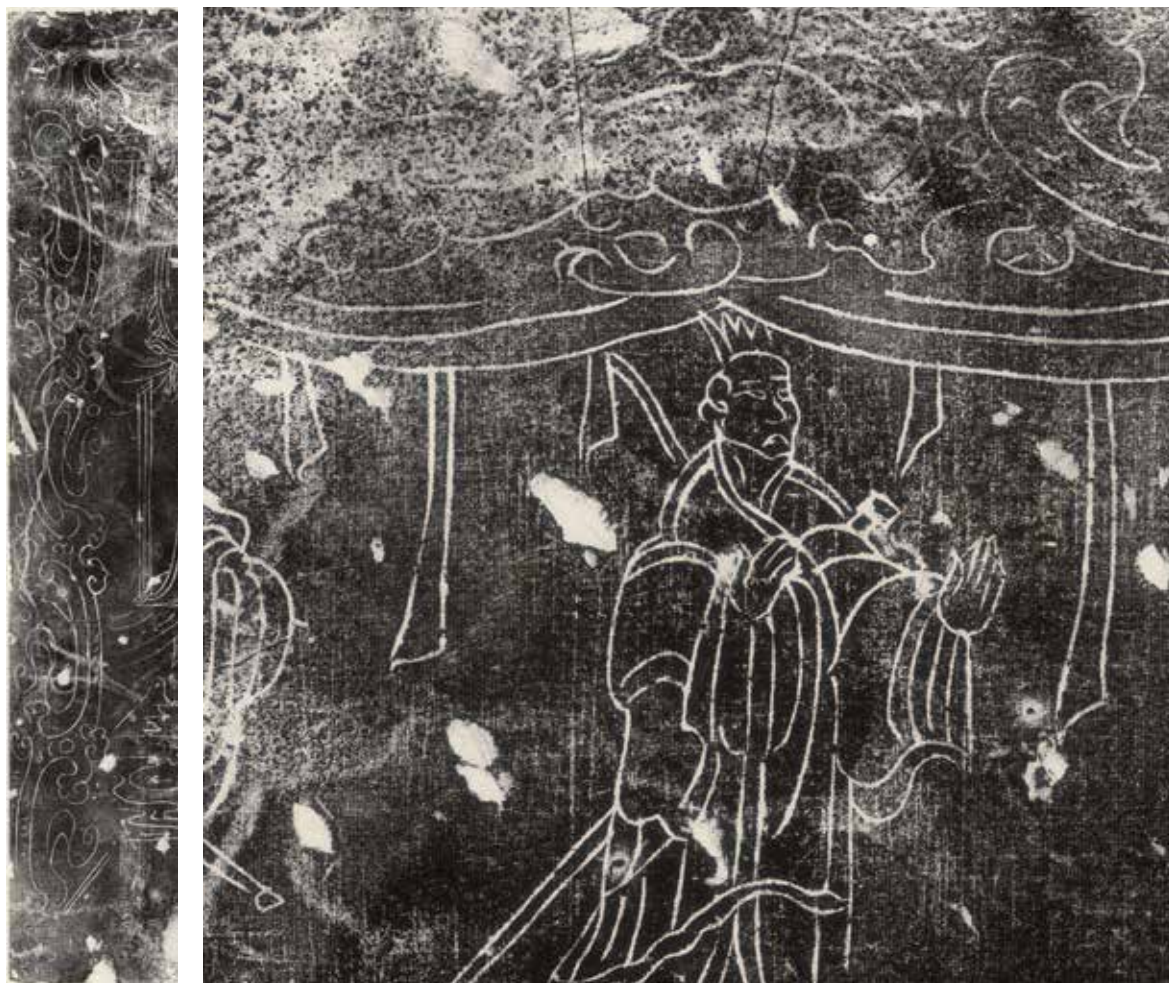


插圖 28 黑松林石屏風卷雲紋與帷幔全陰綫刻法

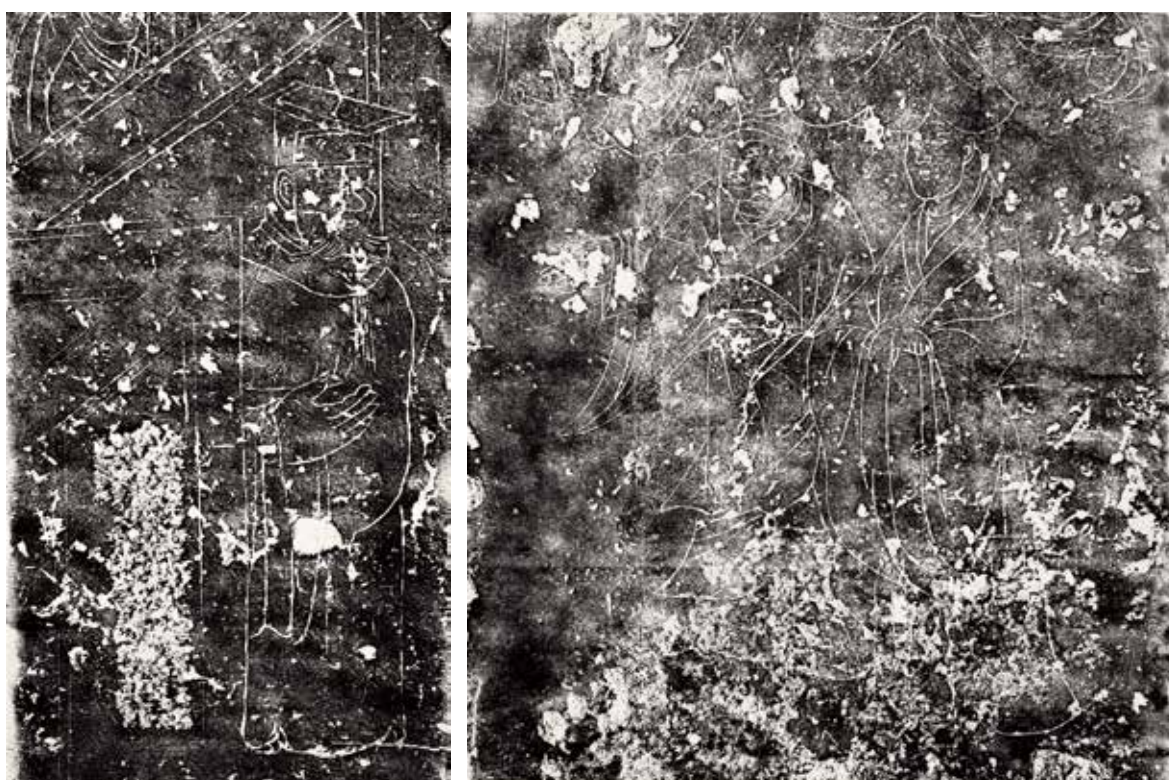


插圖 29 朱鮪石室畫像人物造型





插圖 30 臨淄商王村石屏風人物面部減地刻法



插圖 31 亳州博物館藏東漢人物畫像磚及拓片

由於對衣褶上的描繪增多，右幅畫面似乎靈動了一些，但細看男性的袖口和衣襟，描繪過於簡單，還是呈現了塊面化（插圖 29）。同樣，在前面提到的臨淄商王村東漢石屏風畫像上，尤其是人物面部和冠梁也是採取局部減地刻法，人物造型的塊面特徵依然很明顯（插圖 30），這些特徵在黑松林屏風畫像中都已消失得全無蹤影。安徽亳州博物館所藏的一塊東漢畫像磚殘件，上面全陰綫刻有一戴介幘的人物（插圖 31），<sup>88</sup>與黑松林屏風畫像風格相似，可惜殘缺得太厲害，形成不了論據。如此看來，從全減地刻、局部減地刻，向全陰綫刻的轉變，所表達的是畫像石雕刻技藝發展上的一個邏輯過程，是雕刻技藝趨於成熟的反映，黑松林屏風畫像正處於這個過程的終端，也就成為後世全陰綫刻石刻畫像技藝的起點——這是它在畫像雕刻技藝上的意義所在。

畫像石是繪畫和雕刻相結合的藝術，畫像雕刻的原動力來自繪畫。黑松林石屏風畫像的刻工技藝精湛，以刀代筆，將畫師的繪畫水平完美地反映到屏風石面之上，<sup>89</sup>但這塊畫像最終的意義還要落實到繪畫價值的討論上。前面已經說過書法在綫條上的突破和進步也影響到了繪畫，繪畫所採取的表現手法直接影響到雕刻效果。黑松林石屏風畫像捨棄了以往畫像石上常見的、如同“卡通式”的塊面塑造方式，提升至更具寫實性的綫條表現上。如果討論其綫條和書法的關係，似乎還有一個問題需要解決，就是為時人仰慕的大書法家敦煌人張芝，他的書法風格的輻射面究竟有多廣？是否能夠到達僻處東南的吳地？書法史所提供的則是反面的答案：孫吳最著名的書家是被譽為“書聖”的廣陵江都人皇象，他最擅長的書體是章草，其次是八分和小篆。章草與今草風格上最大的特色分別是字字獨立和字字連綿，皇象的書法風格顯然不是後者。因此他的書風相對於處於中原的魏國書風已顯得保守，被視為“質樸古情”一類。其他吳國書家也基本如此。這種保守性一直傳承到西晉時期，吳地陸機（261—303）的書法就依然保持着這種風格，因此被稱作“吳士書”。直至吳國滅亡，吳士趨慕洛陽新書風，尤其晉室南遷，書法重心轉移到建康後，保守的“吳士”書風才有所偃息。<sup>90</sup>看來張芝的書法風格應未影響到吳地。那麼如何解釋黑松林石屏風繪畫上的“書法”因素，特別是“用筆全類於書”呢？理解上自然不能膠柱鼓瑟：吳地的書法具有保守性，但並不是說完全不具備書法的綫條性，它的保守性和今草的極則只是相對而言，其自身畢竟還是有所發展的。出土於長沙東牌樓和走馬樓的三國吳簡中的草書雖然是章草，但字與字之間的筆意已具有“筆斷意不斷的感覺”，另一件木簡上的篆書筆畫也都婉轉婀娜，具有同樣的感覺（插圖 32）。<sup>91</sup>因此理解黑松林石屏風上繪畫的綫條，有吳地書法的發展因素，也

88. 中華世紀壇藝術館《尋蹤三國——文物裏的魏蜀吳新圖景》（北京：中信出版社，2021），頁 18—19。

89. 也不排除繪畫與雕刻兼長的匠師，如武梁祠畫像即由“良匠衛改，雕文刻畫”而成。山東省石刻藝術博物館編，蔣英炬、楊愛國、蔣群著《朱鮪石室》，頁 85。

90. 劉濤《中國書法史·魏晉南北朝卷》（南京：江蘇教育出版社，2002），頁 45—49。

91. 鄭曙斌、張春龍、宋少華等《湖南出土簡牘選編》（長沙：嶽麓書社，2013），頁 285、296、359。



插圖 32 三國吳簡草書和篆書簡牘

有吳地繪畫自身發展的因素，應該結合起來看。

人物畫中衣褶的表現應該是最顯著的難點，同時也是一個亮點。以單綫來表達衣褶婉轉流暢的豐富性是對畫家的一個極大的挑戰。綫條越多，豐富性越強，難度也就越大。而減少一些綫條，僅用少數的綫條構成塊面加以概括，難度自然大為降低。而這種難易的強弱和豐富性的多寡，在以往的畫師那裏可能是個棘手的問題，但在黑松林屏風畫像中得到了較徹底的解決。即使後來有人用“吳帶當風”來形容唐代吳道子畫藝的高超，如果將這個“吳”字理解為孫吳的“吳”，好像也很貼切吧。



### (三) 與《女史箴圖》中類似的圖像

雖然《女史箴圖》的作者與創作年代一直有爭議，但作為至少不晚於唐代的畫作，其中的圖像來源甚早，應當得到承認。<sup>92</sup> 因此，《女史箴圖》與黑松林石屏風上的某些圖像依然具有一定的對比價值。

《女史箴圖》前段繪有馮媛為漢元帝擋熊的故事。圖中一頭黑熊來襲，漢元帝表情驚駭，欲拔劍相迎，他所戴玄冠的冠纓上揚，超過了冠頂（插圖 33）。這種誇張的表現手法似於其他的繪畫作品中未見，而黑松林石屏風 II 中 a 面，即前面被指認為越王勾踐的那個人物，其所帶玄冠的冠纓正是這樣表現的（插圖 34），M4 後室門楣上的兩個戴進賢冠的人物形象也是如此。說明《女史箴圖》中這一繪畫表現手法頗有來歷，似乎是來自東漢晚期南方繪畫中的一種特有圖式。

早期繪畫中所表現的主題多為人物，山水則多被用作襯托主題的構件存在，因此就顯得“或水不容泛，或人大於山”<sup>93</sup>。黑松林石屏風中左下角的山水即是這樣的一種存在，它不是“崑崙仙山”，而僅是一幀表達越國通往吳國的示意性圖像（插圖 35）。在《女史箴圖》中也有一處繪有山水（插圖 36），它對山的描繪已比漢代以來的山水畫創作手法“先進得多”，“是新一階段山水畫才能具備的”，<sup>94</sup> 可以看出其在技法上確實比黑松林石屏風山水畫要成熟。但是黑松林石屏風山水中已出現了斷崖式山石的描繪，以及由近及遠的推向縱深的手法，也是以往山水圖像中不多見的。

綜合以上兩點看，黑松林石屏風畫像的繪畫技法，已經具備了後世繪畫技法中一些鮮明的特徵。雖然不能簡單地認為它就是其後繪畫技法的直接源頭，但也不可否認它與後世繪畫的源頭存在着相同的基因。

在中國傳統的書畫品評中，評論家們喜歡將一些無名氏的作品，歸屬到某一著名書畫家名下。如果放在以往前，這幅來自三國東吳的畫作，很可能就會被認為係出孫吳最有名的大畫家曹不興之手——其實，我也不免有這樣的衝動和臆想。但我們還是要實事求是，作為一件考古出土的文物，它的出現，意義已不在於是誰所畫，而在於豐富了當代美術史家探討三國繪畫史的資料，尤其是讓他們真切地見到了從未見到過的孫吳繪畫。



插圖 33 兩種《女史箴圖》中的“漢元帝”形象

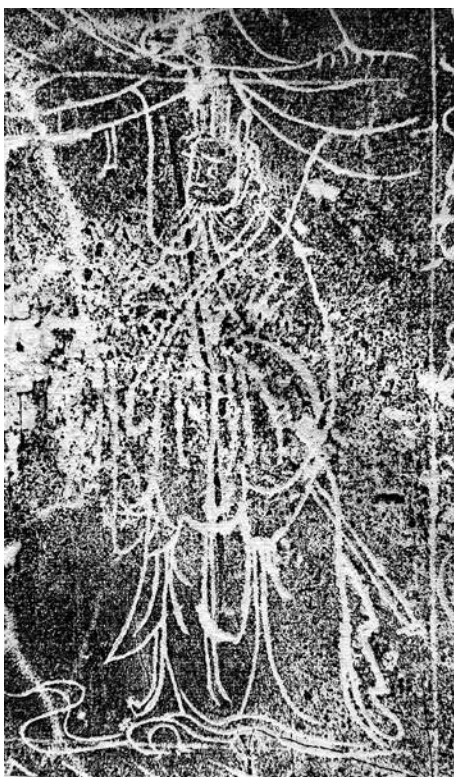


插圖 34 石屏風 II a 面人物形象

92. 蘇醒《〈女史箴圖〉的風格與來源——兼論魏晉南北朝人物畫的兩大脈絡》：“《女史箴圖》的風格與唐宋時期人物畫風格不類，屬於兩種體系，但却與戰國至魏晉南北朝這段時間的繪畫風格近似，它往上可以承接戰國時帛畫、兩漢各種畫像磚、石，往下又可與南朝的竹林七賢石刻與北魏司馬金龍墓漆繪圍屏對應起來，反映了一條漢民族自身繪畫藝術的發展脈絡。”《湖北美術學院學報》2018年第4期。巫鴻認為《女史箴圖》很可能是五世紀下半葉早期的作品，見巫鴻《重訪〈女史箴圖〉：圖像、敘事、風格、時代》，收入氏著《時空中的美術：巫鴻中國美術史文編二集》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2009），頁319—321。

93. 張彥遠著，秦仲文、黃苗子點校《歷代名畫記》卷一“論畫山水樹石”，頁16。

94. 楊新《從山水畫法探索〈女史箴圖〉的創作時代》，見氏著《楊新書畫鑒考論集》（北京：文物出版社，2010），頁40。巫鴻也指出這段山水的描繪，顯示出畫家“對山石、樹木進行寫實描繪的興趣”。見巫鴻《重訪〈女史箴圖〉：圖像、敘事、風格、時代》，收入氏著《時空中的美術：巫鴻中國美術史文編二集》，頁306。





插圖 35 黑松林石屏風山水



插圖 36 《女史箴圖》中所繪山水



## 七 裏手當行：華人德的題跋

近年來金石拓片收藏受到熱捧，上面若有幾行題跋，則身價益增。書法界亦開始流行起“題跋書法”，但此類作品中却出現了許多喧賓奪主、主次不分的“題跋”。因此，華人德先生說：“金石拓片題跋，無論拓片是文字還是圖像，都要以拓片為主，題跋為賓、為輔，題跋須為拓片文字或圖像服務，不可倒置。文字有疑，不知則闕，勿任己意而改作。所拓器物之年代與題寫字體的產生、日常使用之時代都應瞭解，然後選擇合適字體。”他還說：“賞析藝術造型，前人往往不屑多言，點到為止。而今人題跋，常看圖作文，易流於虛浮，終覺淺近。”<sup>95</sup>能說出這種話的，必定是行家裏手。事實上，華人德先生在金石拓片題跋創作上的興趣，絲毫不亞於通常意義上的書法創作。他的題跋書法，是其書法創作中的重要組成部分。2018年，他將61歲至70歲十年間所作的八十二件金石題跋作品，彙為《華人德金石拓片題跋作品集》出版，即可證明他對這種創作形式的喜愛和重視。<sup>96</sup>由於這張黑松林石屏風畫像拓片題跋是他二十多年前（1998）的作品，所以在作品集中未能收入，不免有遺珠之憾。而此次展覽，並出版精美的圖錄，似乎起到了一種“補償”的作用。下面就趁此機會，談一談這張拓片的題跋。

當發掘工作結束以後，進入資料整理階段，我順便為石屏風製作了一些拓片，很自然地想到請華人德先生題跋。於是我挑選了一張用四尺整張羅紋紙拓製的拓片，設計上將畫像居中偏上進行拓製，預留出天頭地腳，華人德先生在上面寫了滿跋。現在回頭去看這張題跋，發現有許多可說的地方。

### （一）題跋的形式、內容

作為題頭，首先看到的是華老師以濃厚碑刻意味的篆書書寫了“金石延年”四個大字。這顯然不是一個解釋性的標題，意圖僅在於增強整張拓片視覺上的對比效果，没必要過度加以闡釋；左側的小字，華老師則用他帶有隸書意趣的行楷書書寫，敘述了這張拓片的來歷及對圖像的觀感：

此為蘇州虎丘前黑松林六朝早期墓所出之石屏風也。一已殘泐，此則完整。所刻人物與顧虎頭《女史箴》《列女圖》風格極似。戊寅夏，人德。

由於地腳預留的面幅很大，故需用大量的文字素材題寫，才能填補視覺上的空白。我原本以為華老師會寫下一些考證性的文字，或是對畫像主題的一些猜想和假設，沒想到的是，他整篇抄錄了西晉吳地詩人陸機的長詩《吳趨行》：

95. 華人德《我對金石拓片題跋的見解和經驗》，《中國書法》2018年第9期。此文後作為《華人德金石拓片題跋作品集》的“前言”，以下引用華人德先生的觀點均出此文，不再出注。

96. 見《華人德金石拓片題跋作品集》。

楚妃且勿嘆，齊娥且莫謳。四座並清聽，聽我歌吳趨。吳趨自有始，請從閭門起。閭門何峨峨，飛閣跨通波。重樂承游極，回軒啓曲阿。藹藹慶雲被，泠泠鮮風過。山澤多藏育，土風清且嘉。泰伯導仁風，仲雍揚其波。穆穆延陵子，灼灼光諸華。王蹟隕陽九，帝功興四遐。大皇自富春，矯手頓世羅。邦彥應運興，粲若春林葩。屬城咸有士，吳邑最爲多。八族未足侈，四姓實名家。文德熙淳懿，武功侔山河。禮讓何濟濟，流化自滂沱。淑美難窮紀，商榷爲此歌。<sup>97</sup>

最後寫道：

不知屏風所刻人物故事為何。錄陸士衡《吳趨行》以應。

對於那種圖像主題不明的拓片，如何爲之作出恰當的跋語，是對題跋者很大的挑戰。當然，那種“看圖作文，易流於虛浮，終覺淺近”的題跋，華老師自不屑爲之。或是生加考釋，不免懸測的那種題跋，華老師亦不會貿然而作。現在因爲這塊石屏風畫像上的敘事主題已經得到了揭示，所以“屏風所刻人物故事爲何”的疑問似乎也失去了意義。但回過頭看，華老師當時既然不知其意，爲何會抄錄《吳趨行》“以應”呢？這須從華老師的藝術直覺和文史學養兩個方面來談。

## （二）直覺、學養：對主題不明圖像的題跋策略

在圖像風格的對比上，華老師提到了《女史箴圖》和《列女仁智圖》。雖然這兩張繪畫史上的劇跡，至今仍不能確定出於顧愷之之手，華老師却不加解釋，明確地指爲“顧虎頭”之作，此似乎應該加上疑似性的語詞方顯謹嚴。其實對於具有文言寫作經驗，或是具有較高領悟能力的人而言，文言文中出現了一些“模糊”的概念，反不失爲一種體現“古意”的修辭手段，因爲說得過於明白，損失的恰是文言所獨有的韻致。而實際上，這兩張圖畫完全可與黑松林石屏風圖像風格結合起來作圖像學上的討論，這在前文中已得到了充分的顯示。華老師說它們“風格極似”，自然也是目光如炬。當然，應該嚴謹的地方自然要嚴謹，出於審慎，華老師將屏風的出土地沒有明確地說成是“三國墓”，而說是“六朝早期墓”，在沒有得出鐵定的斷代結論之前，這樣就巧妙地規避了可能還存在的不確定因素。

華老師看出了石屏風畫像與《女史箴圖》《列女仁智圖》之間繪畫風格上的相似性，靠的是他敏銳的藝術直覺。而在主題尚不明瞭的情況下，他抄錄《吳趨行》“以應”，則體現的是他的學養。那麼，他爲什麼會采用這個文本，其恰當性如何呢？不妨先來看一下曾經發生過的一件事情：曾有人拿出一張“盡爲怪獸，細辨皆不可指認”的漢畫像拓片請華老師題跋。開始華老師也十分犯難，擱置了很久，最

97. 逯欽立《先秦漢魏晉南北朝詩》（北京：中華書局，1983）上册，頁664。據我所見，華先生所據的是這個版本。