

李徽墓与唐代的花鸟屏风画

冯伊帆

内容提要 唐李徽墓壁画中的六扇花卉屏风是目前考古发现最早的花卉题材屏风画，其时正处在花鸟画萌发的关键阶段。作为精英性质的创作，花鸟屏风在发展初期以“祥瑞”的面貌出现在墓室壁画中，而其于中晚唐时期则演变为图像配置格套中的元素，成为表现内宅生活的重要组成部分。这种转变背后是日益增强的家庭观念、家族意识及由其所引发的丧葬观念的变化。

关键词 唐代墓葬 墓室壁画 花鸟画 屏风

DOI:10.16319/j.cnki.0452-7402.2023.08.009

1984年湖北郢县砖瓦厂施工中发现的唐李徽墓(M5)，墓室北壁、西壁绘有六扇“花卉屏风画”，同时西壁以南也以红彩绘制花卉。在论及唐墓壁画中的屏风以及花鸟画起源等问题时，此墓多被提及，部分学者已认识到李徽墓所见的六扇花卉屏风是目前所见最早的花卉题材屏风画^{〔1〕}，但对其出现的原因、与唐代花鸟画发展的关系、在墓葬中的意涵等问题尚未作过多探讨。笔者认为，这幅花卉屏风不仅与花鸟画的起源与发展等画史议题相关，也关乎画作与粉本、现实生活与丧葬空间之间的互动等问题，因此还有进一步探索的空间。

本文将从李徽墓出发来追索花鸟屏风画^{〔2〕}在唐墓中的发展、变化，并尝试对这类题材在丧葬空间内的意涵作出解读。

一 李徽墓及其花卉屏风画

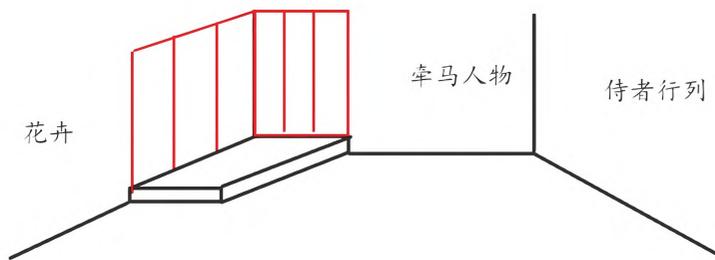
李徽，为太宗之孙、濮王李泰次子、新安郡王，永淳二年(683)薨，嗣圣元年(684)迁葬于今郢县砖瓦厂一带。李徽墓为一斜坡墓道单室墓，共出土遗物82件，主要为生活用品及装饰品，另出土一方墓

〔1〕 权奎山认为“这是同时期壁画墓中所不见的新情况”，“似与其他地区关系不大”。权奎山《试析南方发现的唐代壁画墓》，《南方文物》1992年第4期，第52—68页。李星明也指出，这种做法在初唐壁画墓中是“极个别的”。李星明《唐代墓室壁画研究》，陕西人民美术出版社，2004年，第120—121页。刘婕亦指出其当具有特殊意义。刘婕《唐代花鸟画研究》，中央美术学院博士学位论文，2008年，第117—119页。郑以墨《五代墓葬美术研究》、徐光冀主编《中国出土壁画全集》中亦有涉及。郑以墨《五代墓葬美术研究》，中央美术学院博士学位论文，2009年，第40页；徐光冀主编《中国出土壁画全集》(北京、江苏、浙江、福建、江西、湖北、广东、重庆、四川、云南、西藏)，科学出版社，2011年，第V—VI页。此外，有学者认为李徽墓所见花卉屏风是“湖北地区的一种地方传统”。张雨萌《“苍然屏风中，此画良有由”——唐墓屏风式壁画、文献所见屏风画与现实屏风画相互关系研究》，《艺术史研究》第22辑，中山大学出版社，2019年，第1—70页。

〔2〕 “云鹤”题材相较本文中心问题关涉的以花卉、翎毛为主要内容的屏风画而言有一较为独立的发展脉络，故未纳入文中探讨。

志。壁画分布于墓道、墓门、甬道及墓室四壁、顶部，总体保存较差。其中，北壁以西和西壁以北各绘制三扇以红色粗线框出的屏风，形成六扇相连屏风包围棺床的空间格局，屏风的内容主要为红色花卉。西壁以南亦绘制类似的花卉，但并未绘出屏风形式¹¹〔图一，图二〕。李徽墓墓室壁画所绘花卉写意性较强，基本不能判定种属，但其北壁、西壁所绘六扇屏风是目前考古发现唐墓壁画中最早的花卉题材屏风。“屏风”是中古时期墓葬壁画的重要构图形式之一，最早见于山东等地的北朝墓葬。这一构图方式发挥着将其中题材与其他内容在形式上进行区分的功能，在墓室空间塑造上具有特殊的作用与意涵¹²。屏风画进入唐代后，逐渐与棺床形成一种较为固定的组合，其内容则发生了由人物向花鸟的转变。宿白先生也曾指出至西安地区唐墓壁画第五阶段(约元和以后至唐亡)，“(屏风画中)云鹤、翎毛取代了人物”¹³。而日后与禽鸟等母题融合并发展为独立画科的花卉，作为屏风画的主体内容出现在湖北郢县

〔图一〕唐李徽墓墓室示意图(从南向北)
作者绘制



〔图二〕唐李徽墓墓室西壁
湖北郢县出土
采自湖北省博物馆、郢县博物馆《湖北郢县唐李徽、阎婉墓发掘简报》，《文物》1987年第8期



〈1〉 湖北省博物馆、郢县博物馆《湖北郢县唐李徽、阎婉墓发掘简报》，《文物》1987年第8期，第30—42页。

〈2〉 关于这一点，学界已有诸多讨论，见宿白《西安地区唐墓壁画的布局和内容》，《考古学报》1982年第2期，第137—154页；杨泓《“屏风周昉画纤腰”——漫话唐代六曲画屏》，载氏著《逝去的风韵——杨泓谈文物》，中华书局，2007年，第39—45页；张建林《唐墓壁画中的屏风画》，《远望集：陕西省考古研究所华诞四十周年纪念文集(下)》，陕西人民美术出版社，1998年，第720—729页；李力《从考古发现看中国古代的屏风画》，《艺术史研究》第1辑，中山大学出版社，1999年，第277—294页；〔日〕菅谷文则《正仓院屏风和墓室壁画屏风》，《宿白先生八秩华诞纪念文集(上)》，文物出版社，2002年，第231—254页；赵超《“树下老人”与唐代的屏风式墓中壁画》，《文物》2003年第2期，第69—81页；前揭李晓明《唐代墓室壁画研究》，第162—167页；林圣智《中国中古时期的墓葬空间与图像》，颜娟英主编《中国史新论·美术考古分册》，台北：联经出版事业股份有限公司，2010年，第143—202页；〔日〕板仓圣哲《复原唐代绘画之研究——以屏风壁画为焦点》，石守谦、颜娟英主编《艺术史中的汉晋与唐宋之变》，台北：石头出版股份有限公司，2014年，第257—280页；〔美〕巫鸿著，文丹译、黄小峰校《重生：中国绘画中的媒材与再现》，上海人民出版社，2017年，第1—27页；〔美〕巫鸿《中国墓葬和绘画中的“画中画”》，上海博物馆编《壁上观——细读山西古代壁画》，北京大学出版社，2017年，第304—333页；李梅田《唐代墓室屏风画的形式渊源与空间意涵》，贺西林主编《汉唐陵墓视觉文化研究》，高等教育出版社，2021年，第105—129页；郑岩《壁上画屏》，〔美〕巫鸿主编《物绘同源：中国古代的屏与画》，上海书画出版社，2021年，第67—104页；等。

〈3〉 前揭宿白《西安地区唐墓壁画的布局和内容》，第137—154页。

一隅，是值得深思的。

20世纪70年代至80年代，考古工作者在郟县一带先后发现了嗣濮王李欣、濮王李泰、新安郡王李徽以及李泰之妃阎婉的墓葬。由于李徽墓壁画的花卉内容实属孤例，因此从其家世及个人经历入手窥探其中背景，或可寻得一些线索。

《旧唐书》卷七六“太宗诸子”中对李泰一脉记载¹：

太宗因谓侍臣曰：“自今太子不道，藩王窥嗣者，两弃之。传之子孙，以为永制。”寻改封泰为顺阳王，徙居均州之郟乡县。……二十一年，进封濮王。……永徽三年，薨于郟乡。……二子欣、徽。欣封嗣濮王，徽封新安郡王。

李泰作为贞观年间储君之争的“失败者”，徙居至今湖北郟县一带，太宗崩逝后，“诸王为都督、刺史者，并听奔丧，濮王泰不在来限”²，他逝世（永徽三年，652）后就在郟县一带安葬。李泰“善属文，工草隶，待贤礼士”³，“好士爱文学”⁴，太宗评价其“文辞美丽”⁵，除组织修撰《括地志》外，另有文集二十卷⁶。张彦远《历代名画记》《法书要录》录其“唐朝魏王泰印”⁷“魏王泰家印”⁸等印鉴。至于李徽，正史对其着墨较少。墓志内容虽有溢美之嫌，然仍能看出其人不仅颇具文采，且个性“恬淡自居，清贞寡欲”⁹。综合上述内容可知，李泰家族两代人在文学、艺术上都有一定的造诣。李徽墓壁画中出现此类屏风孤例，或在一定程度上体现着他的个人审美情趣。这其中还潜藏了一个重要背景，即花鸟画在这一时期获得了初步发展，李徽墓所见花卉屏风画就是这一阶段的产物。因此，基于李徽墓墓室壁画，本文试图进一步探讨花鸟如何进入墓室壁画成为屏风所表现的主题及其在墓室空间中体现的意涵。

二 花鸟屏风画的萌芽与发展

南北朝时期，虽然绘画中仍以孝子、名士及列女形象为常见，然总体而言，其处在一种由教谕功能向审美功能转变的契机之中。高压的政治、动荡的社会环境，加之佛教、清淡、虚无厌世之风等的影响，

〈1〉 《旧唐书》卷七六《太宗诸子》，中华书局，1975年，第2655—2656页。

〈2〉 《资治通鉴》卷一九九《唐纪十五》，中华书局，1956年，第6268页。

〈3〉 《册府元龟》卷二六六《宗室部五》，周勋初等校订，凤凰出版社，2006年，第3027页。

〈4〉 前揭《旧唐书》卷七六《太宗诸子》，第2653页。

〈5〉 前揭《旧唐书》卷七六《太宗诸子》，第2656页。

〈6〉 前揭《旧唐书》卷七六《太宗诸子》，第2653页。

〈7〉 （唐）张彦远著，许逸民校笺《历代名画记校笺》卷三《叙自古公私印记》，中华书局，2021年，第181页。

〈8〉 （唐）张彦远著，武良成等点校《法书要录》卷六《述书赋下》，浙江人民美术出版社，2019年，第178—179页。

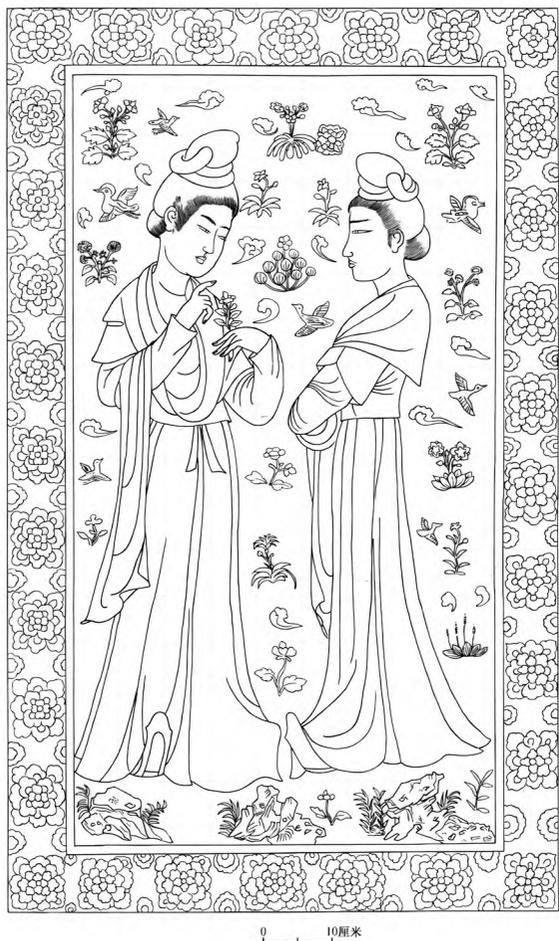
〈9〉 前揭湖北省博物馆、郟县博物馆《湖北郟县唐李徽、阎婉墓发掘简报》，第51页。

士人多以文艺活动为精神寄托。作为人物画背景的山水、植物均在此时肇始。但无论是传世摹本还是葬具上的线刻图像，花草树木个体之间在外观上呈现出很强的一致性，可以说是将花木特征进行高度概括之后的程式化产物¹¹；在功能上，花草树木则作为人物形象的背景，营造出象征自然的环境。如顾恺之《洛神赋图》卷和洛阳曹连石棺等，均可见上述特征。

至唐代，花鸟画进入了形成、发展的初期。画史中多可见宗室成员就动物、禽鸟、花卉乃至蜂蝶等进行相关艺术创作的记载，如韩王元嘉“善画龙马虎豹”¹²，江都王绪“善书画，鞍马擅名”¹³，嗣滕王湛然“善画花鸟蜂蝶”¹⁴，汉王元昌“善画马……画鹰鹞、雉兔见在人间，佳手降叹矣”¹⁵，滕王元婴“善丹青，喜作蜂蝶”¹⁶，“有名江夏斑、大海眼、小海眼、村里来、菜花子”¹⁷等。可见南北朝时之“艺术自觉”至少已融入唐代上层社会的日常生活之中。

在唐李思摩墓(贞观二十一年，647)、李凤墓(上元元年，675)、章怀太子墓(神龙二年，706)、懿德太子墓(神龙二年)壁画中，皆可见以树木、花卉间隔人物形象的做法¹⁸，永泰公主墓石椁(神龙二年)、懿德太子墓石椁[图三]和韦项墓石椁(开元六年，718)侧壁的人物形象，则以较小的花卉和鸟类作为陪衬。因此综合来看，初唐时期墓葬所见花草、禽类，在形式和作用上均延续了南北朝时期的部分特点：较为拙朴、程式化的树木、花草，或作为人物和场景的分隔，或担当人物形象的衬景。但相

〔图三〕唐懿德太子墓石椁外南壁椁板西幅线描图
陕西乾县出土
采自陕西省考古研究院、乾陵博物馆编著《唐懿德太子墓发掘报告》，科学出版社，2016年



〈1〉 张乐《中日美术关联性研究——正仓院藏〈鸟毛立女屏风〉新解》，中国文史出版社，2013年，第88—91页。
 〈2〉 前揭张彦远著，许逸民校笺《历代名画记校笺》卷九《唐朝上》，第585—586页。
 〈3〉 前揭张彦远著，许逸民校笺《历代名画记校笺》卷一〇《唐朝下》，第716页。
 〈4〉 前揭张彦远著，许逸民校笺《历代名画记校笺》卷一〇《唐朝下》，第723页。
 〈5〉 (唐)朱景玄著，吴企明校注《唐朝名画录校注(上)》卷一《国朝亲王三人》，黄山书社，2016年，第1页。
 〈6〉 《宣和画谱》卷一五《花鸟一》，浙江人民美术出版社，2019年，第162—163页。
 〈7〉 (唐)段成式著，许逸民校笺《酉阳杂俎校笺》，中华书局，2015年，第1562页。
 〈8〉 徐光冀主编《中国出土壁画全集·陕西上》，科学出版社，2011年，第193页；富平县文化馆、陕西省博物馆、文物管理委员会《唐李凤墓发掘简报》，《考古》1977年第5期，第313—326页。

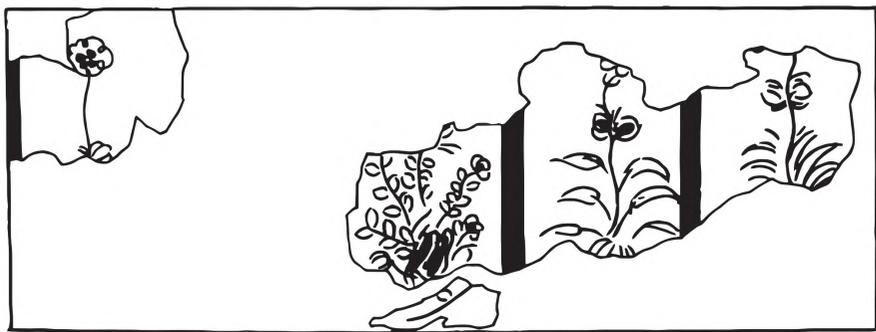
〔图四:1〕新疆阿斯塔纳72TAM217墓室后壁

新疆维吾尔自治区吐鲁番出土
采自中国美术全集编委会《中国美术全集·绘画编(墓室壁画)》,人民美术出版社,2014年



〔图四:2〕陕棉十厂M7墓室西壁线描图

陕西西安出土
采自陕西省考古研究所《西安西郊陕棉十厂唐壁画墓清理简报》,《考古与文物》2001年第1期



比早期而言亦可见进步的端倪,如章怀太子墓前室西壁,人物、树木、鸟类的位置及比例更为合理,树木、鸟类的写实性大大增强,飞鸟与人物形象出现了颇为生动的互动。

花卉、禽鸟作为“绘画”的主题以屏风的样式被表现在墓室壁画当中,目前以李徽墓为所见最早。此外发现可见[表一],基本形式每扇间均以边框相隔,画面以一株植物或一只禽类搭配一株花草为中心,构图对称性较强〔图四〕。除此之外,考古发掘中还可可见部分以植物或植物、禽类组合为中心的屏风实物,其中花鸟题材的表现相较壁画更为成熟。在哈拉和卓69TKM50^{〔1〕}中,保存了麴氏高昌时期(墓表所载年代为延昌五年,565)的三扇

纸屏风,其中花卉、鸟类、蝴蝶等大小比例得当,已具备了较高的水平〔图五〕。石质葬具也有摹仿此类屏风的做法,如章怀太子墓石椁即在侧壁表现了以花草、鸟类为主体的内容,然技法仍较为拙朴,而贞顺皇后石椁(开元二十五年,737)可视为“唐代此类题材绘画中水平最高,技术上最为成熟”之例^{〔2〕}〔图六〕。

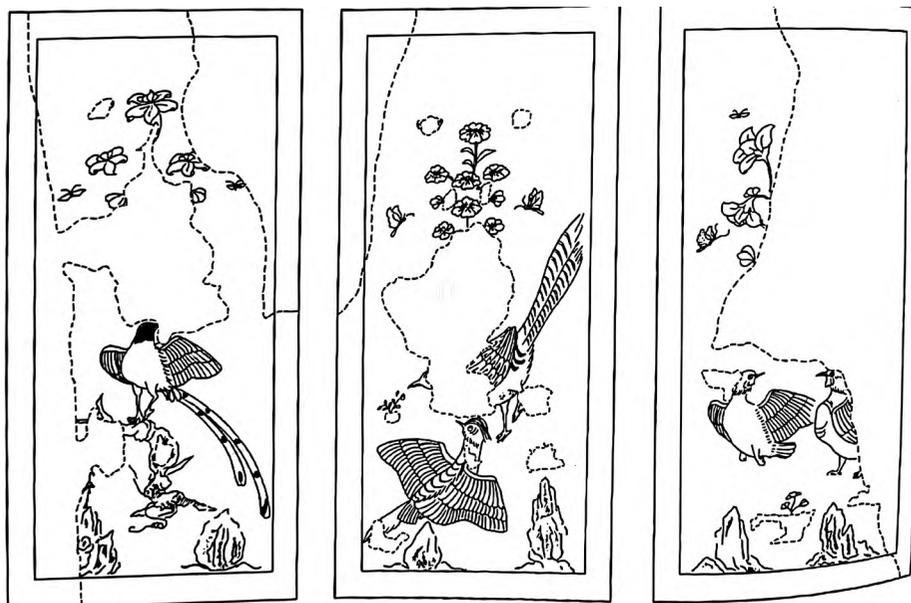
花鸟屏风在墓室中基本仅装饰在棺床周围,其他部位大都既不以屏风样式构图,也少见绘制花鸟。如李徽墓,甬道残存部分缠枝纹样,墓顶绘天象图,墓室各壁中央均设有一个砖砌的仿木结构斗拱,各壁以斗拱为中心分成两部分,除花卉屏风外各壁绘牵马人物、侍女形象等;陕棉十厂M7甬道两壁为物人行列,除西壁为花鸟题材屏风、东壁为两扇屏风及乐舞场景外,北壁绘玄武及几案、供果,南壁为朱雀。

〔1〕 新疆文物考古研究所编著《吐鲁番阿斯塔那—哈拉和卓墓地(哈拉和卓卷)》,文物出版社,2018年,第68—81页。

〔2〕 刘婕《唐代花鸟画的里程碑——贞顺皇后敬陵石椁研究》,陕西历史博物馆编《皇后的天堂——唐敬陵贞顺皇后石椁研究》,文物出版社,2015年,第234—235页。

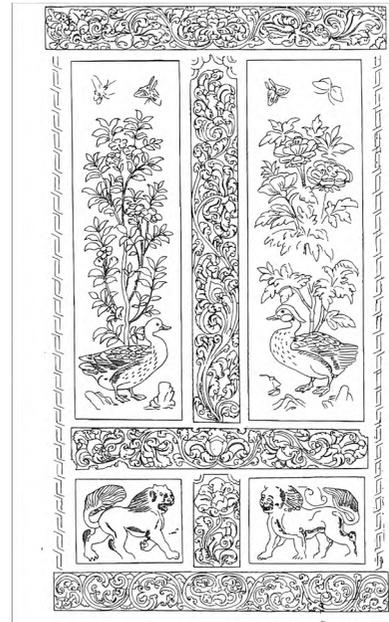
〔图五〕新疆哈拉和卓69TKM50出土纸屏风线描图

新疆维吾尔自治区吐鲁番出土
采自新疆文物考古研究所编著《吐鲁番阿斯塔那—哈拉和卓墓地（哈拉和卓卷）》，文物出版社，2018年



〔图六〕唐贞顺皇后石椁北壁东侧线描图（局部）

陕西历史博物馆藏
采自陕西历史博物馆编《皇后的天堂——唐敬贞顺皇后石椁研究》，文物出版社，2015年



在石椁中，则与主题保持一致，共同组成一个具有协调性的私密空间，并呈现出同质化的趋势⁴¹。由此看来，“屏风”构图形式与花鸟内容共同构成了一种具备整体性的丧葬空间装饰主题。这种装饰方式在唐代已构成了一种固定的程式。

〔表一〕唐墓壁画所见多扇式花鸟屏风概览⁴²

编号	墓葬	年代	位置	内容	资料出处
1	李徽墓	永徽三年(652)	北壁以西、西壁以北 西壁以南	各绘制三扇以红色粗线框出的三扇式屏风，内容主要为红色花卉 红彩花卉	《文物》1987年第8期
2	阿斯塔纳72TAM217	约西州时期	后壁	六扇，以红色边框相隔，每扇都以禽类搭配一株花草的组合为中心，可辨识禽类见卧鸭、雉、鸳鸯等，植物则有兰花、百合等，远景基本均为流云、山峦、飞鸟等	《新疆文物》2000年第3、4期
3	陕棉十厂M7	约天宝初	东壁	以赭红边框分割，中为乐舞场景，左右各为一幅花卉	《考古与文物》2001年第1期
			西壁	较残破，原应为五扇，绘花卉、山石等	
4	高元珪墓	天宝十五载(756)	西壁	花卉	《文物》1959年第8期；《文博》1984年第2期
5	姚存古墓	大和九年(835)	西壁	花卉	《文博》1984年第2期
6	高克从墓	大中元年(847)	西壁	较残破，六扇仅存一幅，绘两只鸽子对鸣	《文物》1959年第8期

〈1〉 前揭林圣智《中国中古时期的墓葬空间与图像》，第173页。

〈2〉 高元珪墓、姚存古墓、高克从墓未见详细资料披露，此处参照学者记述，特此说明。

[表二] 唐墓壁画所见“大盆花鸟”屏风概览

编号	墓葬	年代	位置	内容	资料出处
1	唐安公主墓	兴元元年(784)	西壁	两侧树木相交于顶部, 右上角见两只飞翔的野鸡; 中心为一置于黑色镂空座上的圆盆, 盆沿立四只鸟, 可辨的有斑鸠、黄莺; 盆左有两只鸽子相对, 盆右为两只雉鸡; 周围空间以花卉点缀	《文物》1991年第9期
2	刘家庄北地M68	晚唐(应近郭燧夫妇墓年代)	西壁	以暗红色、绘团窠花纹的条带为边框, 中为曲口双系水盆, 盆沿有一小鸟, 前有两只雀鸟; 花盆两侧对称绘有各类花鸟虫蝶; 屏风南端绘一半身端盘侍女	《考古学报》2015年第1期
3	郭燧夫妇墓	大和二年(828)	西壁北端	以墨线为边框, 中间一栏正中为一四耳宽沿带座花盆, 盆沿立两只白鸽, 盆后植一株牡丹, 花上有飞鸟; 花盆两侧对称绘有各类花鸟虫蝶; 屏风后立两侍女	《考古学报》2015年第1期
4	赵逸公夫妇墓	大和三年(829)	西壁	以红色条框分割, 左扇绘鸽子、湖石、花草及雉雀、蜂蝶; 上扇以一黑底瓷盆为中心, 后为一丛芭蕉, 周围为各类花鸟虫蝶; 右扇绘一对鹦鹉、湖石及花草蜂蝶等	《考古》2013年第1期
5	王公淑夫妇墓	开成三年(838)	北壁	以朱红色条带为边框, 中为一株牡丹, 上有蜂蝶; 两侧为花丛等植株, 下有相对芦雁	《文物》1995年第11期

中晚唐时期, 墓室壁画所见花鸟屏风无论是在内容还是表现形式上都有了较大的变化。从内容看来, 以水盆为中心、旁为姿态各异的禽鸟、周围点缀各类花草的“大盆花鸟”图式成为一种新兴样式[表二]。表现形式上, 其已逐渐打破多扇式构图的限制。唐安公主墓除上述中心内容外, 两侧各有一树及飞翔的野鸡⁴¹, 不见先前习见的边框分隔[图七]。赵逸公夫妇墓除在中间的屏风表现大盆及禽鸟外, 左右两扇较窄者则延续了多扇屏风中常见的图式, 构图上较初盛唐时期的多扇屏风更显灵动[图八]。此类大幅花鸟屏风更直接的体现则是在刘家庄北地的两座晚唐时期墓葬中。刘家庄北地M68墓室西壁, 在花鸟南端边框后绘一端盘侍女[图九]; 郭燧夫妇墓墓室西壁除隐约可见站立在边框外的侍女外, 南端还绘制了一组寝具。以上无不在提示着我们: 壁面上描绘的并非真实事物, 而是以一整幅屏风表现的花鸟图景。与之相较, 年代略晚的西安博陵郡夫人崔氏墓⁴²(乾符六年, 879)墓室西壁的三扇屏风式壁画, 绘牡丹花草, 却不见大盆或湖石。约同时期的高元珪墓、姚存古墓、高克从墓等也在墓室中维持着以多扇形式绘制花鸟屏风的做法⁴³。由此来看, 与河南、北京等地相比, 西安地区少见样式上的变化, 基本延续着传统模式。

古代中国绘画虽不以“逼真”为第一要务, 然就技法水平而言, 这一阶段的花鸟画在写实性上有了质的提升。开成三年(838)王公淑夫妇墓⁴⁴北壁壁画[图十]绘一丛牡丹, 其下有两只芦雁相对, 周围另有

〈1〉 陈安利、马咏钟《西安王家坟唐代唐安公主墓》,《文物》1991年第9期, 第15—27页。

〈2〉 西安市文物保护考古研究院《西安曲江唐博陵郡夫人崔氏墓发掘简报》,《文物》2018年第8期, 第4—22页。

〈3〉 王仁波等《陕西唐墓壁画之研究(下)》,《文博》1984年第2期, 第44—55页。

〈4〉 北京市海淀区文物管理所《北京市海淀区八里庄唐墓》,《文物》1995年第11期, 第45—53页。

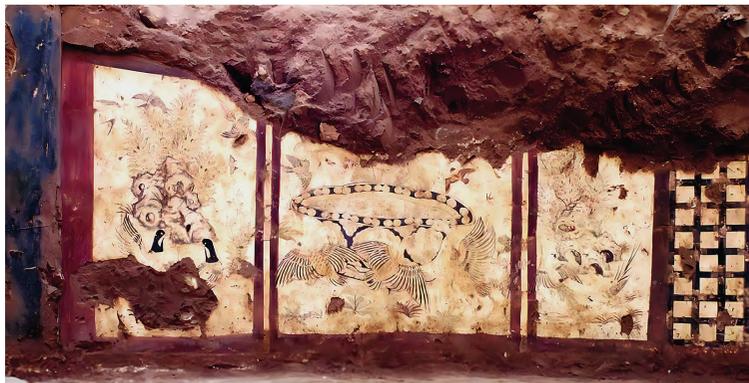
〔图七〕唐唐安公主墓墓室西壁(局部)

陕西西安出土
采自贺西林、李清泉《永生之维——中国墓室壁画史》，
高等教育出版社，2009年



〔图八〕唐赵逸公夫妇墓墓室西壁

河南安阳出土
采自安阳市文物考古研究所《河南安阳市北关唐代壁画墓发掘简报》，
《考古》2013年第1期

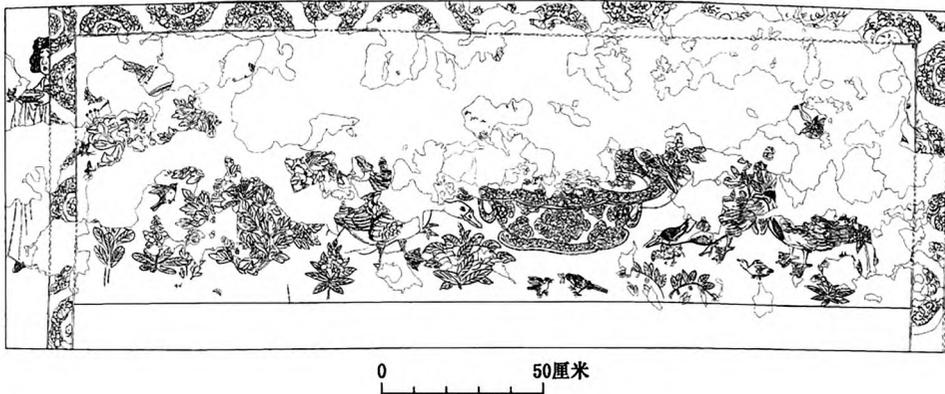


其他花草和蜂蝶，其绘制技法达到了前所未有的水平，以至学界往往称其为“牡丹芦雁图”，几乎将其与艺术作品等同^{〔1〕}。

综合上述脉络看来，自初唐时期起，花卉开始作为独立的表現对象，以屏风样式出现在墓室壁画当中。花鸟屏风出现在墓室壁画中的时间显然晚于实物的使用和流行，而石质葬具中此类形式和题材的成熟则早于墓室壁画，其原因是石质葬具模仿建筑的形式，所以更倾向于移植本为居家陈设的屏

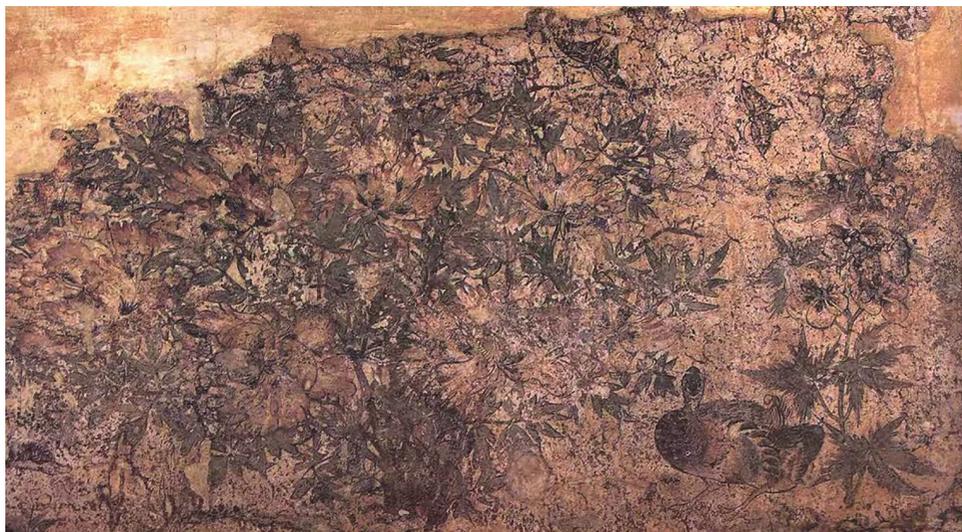
〔图九〕刘家庄北地M68墓室西壁线描图

河南安阳出土
采自中国社会科学院考古研究所安阳工作队《河南安阳刘家庄北地唐宋墓发掘报告》，《考古学报》2015年第1期



〔图十〕唐王公淑夫妇墓墓室北壁

北京出土
采自北京市海淀区文物管理所《北京市海淀区八里庄唐墓》，《文物》1995年第11期



〔1〕 如罗世平《观王公淑墓〈牡丹芦雁图〉小记》，《文物》1996年第8期，第78—83页；郑岩、李清泉《看时人步履，展处蝶争来：谈新发现的北京八里庄唐墓花鸟壁画》，《故宫文物月刊》1996年总第158期，第126—133页；等。

风。较为固定的多扇式花鸟屏风图式的形成，则在盛唐时期；中唐时期出现了以大盆为中心的新样式，此外多扇式屏风的框架也在中晚唐开始被打破。从以上材料还可看到，自中唐末至晚唐，流行于宗室成员墓葬中的花鸟屏风在晚唐时期出现在了安阳地区中下层官吏墓葬之中，说明其辐射范围和影响逐渐有了“下沉”的趋势，并形成安阳等流行中心。

三 墓葬中花鸟屏风画的意涵

在传世画作和墓葬之外，花鸟图像在唐代的铜镜、织物、金银器以及石窟、建筑的装饰上亦十分流行^①。关于“花”“鸟”母题各自的源头、流传变化的路径以及在不同媒材之间的联系，学界多有不同观点^②。但可以达成共识的是，唐人对于花卉、禽鸟的关注与承平日久之下物质、精神生活的极大丰富以及开放的社会风气相关。陈师曾论及唐代绘画时也谈到，此时“社会之风尚为之一变，而绘画因以转移。盖绘画与文艺有相连之关系，皆为国民思想之反应”^③。毋庸置疑，墓室中的屏风作为“画中之画”^④，可较为直接地反映当时的新兴图式，其绘画题材和内容是与历史上各时代绘画艺术所表现的主流内容相一致的，发展变化也与各时期的绘画艺术大势密切相关^⑤。因此，唐墓中所见花鸟屏风画的流传变化暗含了“花鸟”作为一种画科兴起、发展和变化的线索。

自李徽墓始见的花卉、花鸟屏风画，在墓室空间中与树下人物等其他题材的屏风相同，一般为面临或包围棺床的形式，与唐墓壁画中其他常见内容以及随葬品等进行组合，发挥着营造“居神”^⑥空间的作用。在此基础之上，本文则欲进一步聚焦花鸟题材在其中所蕴含的意义及变化。

唐时“画科”概念尚处于萌芽状态，“花鸟”虽已作为一个名词出现在《历代名画记》等画史中，但常与“鹰鹞”“蜂蝶”等并提，更多指代绘画的内容。这一现象说明该阶段“花鸟画”不仅概念尚未成熟，内容也

① 孔祥星、刘一曼《中国古代铜镜》，文物出版社，1984年，第154页。

② 金维诺、宫崎法子等将花鸟母题追溯至史前至战国秦汉时期的陶器、骨器、漆器及青铜器的装饰纹样之中，宫崎法子还认为，“花鸟画确立的唐代，有一个重要的背景是灭亡的萨珊王朝美术传到中国，这种波斯装饰艺术对唐代的美术产生的很深的影 响”。金维诺《早期花鸟画的发展》，《美术研究》1983年第1期，第52—57页；[日]宫崎法子著，傅彦瑶译《中国绘画的深意：图说中国山水花鸟画一千年》，湖南文艺出版社，2019年，第133—143页。杰西卡·罗森(Jessica Rawson)和梁庄爱伦(Ellen Johnson Laing)、刘婕等学者注重了不同媒材(如金银器、纺织品、敦煌壁画、建筑与墓葬装饰等)之间的联系，将此类表现与外来影响、佛教传入等因素相联系。[英]杰西卡·罗森著，张平译《莲与龙：中国纹饰》，上海书画出版社，2019年，第63—92、129—154页；Ellen Johnson Laing, “The Development of Flower Depiction and the Origin of the Bird—and—Flower Genre in Chinese Art” in *The Bulletin of the Museum of Far Eastern antiquities*, vol.64, 1992, pp.179—223；前揭刘婕《唐代花鸟画的里程碑——贞顺皇后敬陵石椁研究》，第234—249页。

③ 陈师曾《中国绘画史》，岳麓书社，2010年，第22页。

④ 前揭巫鸿《中国墓葬和绘画中的“画中之画”》，第304—333页；前揭巫鸿《重屏：中国绘画中的媒材与再现》，第161—163页。

⑤ 前揭李力《从考古发现看中国古代的屏风画》，第277—294页。

⑥ 李梅田《帷帐居神——墓室空间内的帷帐及其礼仪功能》，《江汉考古》2021年第3期，第58—65页。

未固定，尚未与“山水”等门类等量齐观¹，有着较大的随意性。如前文所提，此时的相关创作、受众和作者基本都局限于皇室和社会上层。唐王朝重视祥瑞，其对这类被赋予意义的自然物体或现象的控制和利用具有一整套制度²，“凡祥瑞应见，皆辨其物名”“皆有等差”³。花草、禽鸟正是所谓“祥瑞”中的常见类别，如⁴：

上瑞，谓……玄鹤、赤乌、青乌、三足乌、赤燕、赤雀……。中瑞，谓……白鸠、白鸟、苍鸟、白雉、雉白首、翠鸟、黄鹄、朱雁、五色雁、白雀、善茅、草木长生……。下瑞，谓……秬秠、嘉禾、芝草、华苹、人参生、竹实满、椒桂合生、木连理、嘉木、神雀、冠雀、黑雉……。

“祥瑞”一旦被发现、上报和确认，“有生获者，放之山野，余送太常”⁵，被养护在太常寺后即成为宗室成员得以接触、观察的对象。李徽墓中出现的花卉题材屏风，应属此类“精英”创作的产物，是花卉作为“祥瑞”之物的一种审美性展现。陕棉十厂M7等几例中所见屏风，则已可见一种较为稳定的多扇式花卉或花鸟屏风图式。因此，花鸟题材最初的创作者虽多为宗室，就部分经典粉本形成、传播来看，专职画家或画工的创作活动已经与“精英”艺术已经有了相当程度的互动。

中晚唐时期，墓葬所见花卉和禽鸟题材屏风写实状物的水平大大提升，而其作为“绘画”的倾向也进一步显现出来，河南安阳三座唐墓可视为代表。这一时期，地上建筑用砖仿木在技术上达到一定的成熟程度，因之刺激了与其建筑方式大略相同之地下墓室的进一步演变⁶。在墓葬营造中，逐渐出现了以砖雕和壁画相结合打造模仿内宅的做法。另一方面，随着家庭观念和家族意识日益强化，丧葬习俗方面合葬、归葬风气也日益流行⁷。郭燧夫妇墓⁸和赵逸公夫妇墓的墓志内容在表达哀思之外，都记载了逝者家世及迁葬、归葬诸事，如《唐魏博节度别奏故太原郭府君墓志铭并序》载：

以大和元年（827）岁次乙未十月旬有九日，寝疾终于相州安阳县还庆坊之私宅，春秋七十有二……以大和二年玄英仲月首旬八日，卜窆于州西五里通化乡王预村南义理先人之莹次，备时礼也。

<1> 陈韵如《八至十一世纪的花鸟画之变》，前揭石守谦、颜娟英主编《艺术史中的汉晋与唐宋之变》，第343—384页。

<2> 据孟宪实《略论唐朝祥瑞制度》，载氏著《出土文献与中古史研究》，中华书局，2017年，第22—42页。

<3> （唐）李林甫等著，陈仲夫点校《唐六典》卷四，中华书局，1992年，第114—115页。

<4> 前揭李林甫等著，陈仲夫点校《唐六典》卷四，第114—115页。

<5> （宋）王溥《唐会要》卷二八《祥瑞上》，中华书局，1960年，第531页。

<6> 宿白《白沙宋墓》，生活·读书·新知三联书店，2017年，第139页。

<7> 李清泉《“一堂家庆”的新意象——宋金时期的墓主夫妇像与唐宋墓葬风气之变》，《美术学报》2013年第2期，第17—30页。

<8> 发掘者据“先人之莹”记述及M68、M126的相对位置、墓葬形制和壁画的布局、内容和风格等，推断M68与M126墓主人应属同一家族。据中国社会科学院考古研究所安阳工作队《河南安阳刘家庄北地唐宋墓发掘报告》，《考古学报》2015年第1期，第101—146页。

《郭燧夫人崔氏附石文》¹载:

大和四年(830)十一月十四日,亦终于夫之室。以大和九年乙卯岁正月十五日辛酉,归夫之坟而合祔焉。

《唐故赵府君墓志铭并序》²载:

以贞元十五年(799)八月十四日,奄从极运于相州安阳县履信里宅,纪年三十九……卜以大和三年十月廿日,启祔于相州安阳县大同乡通德之原旧茔,遵礼也。

这反映在墓葬装饰中,也是图像配置上“家”的意味的日趋增强。而以大盆花鸟为主题的屏风位于棺床之侧,占据了“家宅”中的焦点(focus)——以棺床为中心所营造出来的核心空间。三座墓葬无论是图像配置还是内容、风格均颇相似,据此不难推测包括大盆花鸟屏风、奉茶、侍女、灯架、箱奩等在内的一套粉本在这一地区的广泛使用。刘家庄北地墓葬的发掘者也认为壁画中“人物、器具的位置和搭配”存在着“腾挪闪让或打散重组”的现象,“绘画者应极有渊源,或是使用了粉本的缘故”³。花鸟屏风画在其中有所变动的部分较少,应是使用这类粉本的屏风实物大量流行所致。因此,在墓室中花鸟屏风已经演变成格套⁴的一部分,服务于整个空间主题。稍晚的王处直墓⁵(后唐同光元年,924)延续了此类做法,不仅前室见连续多扇式花鸟屏风搭配山水屏风,西耳室以大幅的牡丹屏风构造出了有性别指代意味的主位空间⁶,后室北壁也绘制了通屏的牡丹图。

四 结语

总体看来,本文所涉材料的二百余年间,唐墓所见花鸟屏风画在内容、表现方式及意涵等方面均存在着自身变化的脉络。从内容上来讲,独立的花草、鸟类发展成为花卉翎毛相组合的经典图式,稍晚又出现了大盆花鸟、牡丹禽鸟组合等流行样式;从构图和配置上来看,花鸟由不具备深意的装饰母题逐渐发展为被独立表现的对象。至于构图,则逐渐从多扇式屏风演变为其间没有阻隔的大幅屏风。

花鸟屏风进入墓葬装饰系统中应是在初唐末至盛唐时期,这也是花鸟画科独立、萌发的时期。因此,李徽墓墓室壁画在花鸟画的形成及其在墓葬中的功用与意涵等问题上,所具有的地位和意义是不言

1 以上二例均见前揭中国社会科学院考古研究所安阳工作队《河南安阳刘家庄北地唐宋墓发掘报告》,第101—146页。

2 安阳市文物考古研究所《河南安阳市北关唐代壁画墓发掘简报》,《考古》2013年第1期,第59—68页。

3 前揭中国社会科学院考古研究所安阳工作队《河南安阳刘家庄北地唐宋墓发掘报告》,第101—146页。

4 据葛兆光《中国思想史(导论):思想史的写法》,复旦大学出版社,2013年,第115—121页。

5 河北省文物研究所、保定市文物管理处《五代王处直墓》,文物出版社,1998年。

6 参见[美]巫鸿《中国绘画中的“女性空间”》,生活·读书·新知三联书店,2019年,第222—231页;邓菲《“性别空间”的构建——宋代墓葬中的剪刀、熨斗图像》,《中国美术研究》2019年第1期,第16—25页。

而喻的。花鸟屏风得以在墓室空间中获得发展的关键时间节点应在盛唐末至中唐时期，中晚唐时期的发展则呈现着影响范围更广、流行中心形成、内容和表现方式变化、技法水平大幅提升等特征。唐代铜镜装饰纹样的演变脉络，亦可作为花鸟题材发展演变之旁证：盛唐及以后也是对鸟镜、花鸟镜、瑞花镜大量流行的时期⁴¹。

花鸟屏风画始终未脱出“屏风”在整体结构上塑造“灵座”⁴²的功用，但就具体意涵而言，它应随着时间发展产生了一定变化。花鸟屏风画最初作为精英性质的创作，以“瑞物”的面貌出现在上层人士的墓葬之中。中晚唐时期开始，“花鸟”作为“绘画”的倾向逐渐增强，并成为一种为人喜闻乐见的图像题材。这背后潜藏的，或许正是职业画者的创作活动及花鸟画科的形成、发展，甚至经典粉本的流传等多种层面的复杂因素⁴³。花鸟屏风画在墓室空间中演变为图像配置中的“格套”，成为表现内宅生活的一个重要组成部分，这是与晚唐时期开始逐渐强化的家庭观念、家族意识以及因此改变的丧葬观念与习俗息息相关的。

[作者单位：中国人民大学历史学院(博士生)]

(责任编辑：谭浩源)

〈1〉 前掲孔祥星、刘一曼《中国古代铜镜》，第152—158页。

〈2〉 [美]巫鸿著，施杰译《黄泉下的美术：宏观中国古代墓葬》，生活·读书·新知三联书店，2010年，第66—67页。

〈3〉 新见开元二十四年(736)太原乱石滩唐代壁画墓(太原市文物保护研究院《太原乱石滩唐代壁画墓发掘简报》，《故宫博物院院刊》2023年第5期)中“树下人物”题材屏风以一荣一枯两扇花卉屏风画构成一头一尾，比较少见，其形式、意涵及与本文所涉议题之关联期待方家进一步讨论。

On Li Yichen Family's Donation of Caves and Their Life in Luoyang in the Early Tang Dynasty

Ji Aimin Jiao Jianhui

ABSTRACT: Li Yichen's sons and daughters respectively donated the construction of caves with Buddhist sculptures enshrined inside at the mountain located west to the Longmen Grottoes in honor of their parents during the first decade under Wu Zetian's reign, thus praying for the deceased to be reborn in the paradise of Buddhism and their family virtues to be cherished in memory. That the whole family is assembled, especially with the members serving and resided far away coming back home for the sake of cave donation and worship of their ancestors, is significantly strengthening the unity and cohesion of the clan.

The article Chinese appears from page 048 to 057.

KEYWORDS: Li Yichen's clan; Longmen Grottoes; social life; the early Tang Dynasty

On Li Hui's Tomb with the Muraled Bird-and-Flower Screen of the Tang Dynasty

Feng Yifan

ABSTRACT: The wall-painted six-paneled screen with flower-and-plant pattern in Li Hui's Tomb of the Tang Dynasty is considered as the earliest screen-painting with floral motif ever-discovered by archaeology when the bird-and-flower genre in Chinese art is growing at the initial stage of formation and development. The earlier bird-and-flower screen looks 'auspicious' usually painted on the walls around the coffin platform only. But, by the mid-late Tang dynasty, it has become an important element of certain motifs to show up in the inner tomb-chambers reaching out of the restrictions of multi-screened composition. It is viewed in the thesis that this floral screen-painting involves the issues on art history concerning not only the origin and evolution of flower-and-bird painting, but also the interaction between depiction and draft-drawing (*Fenben*), real life and funeral space. Therefore, this transformation from tomb-mural to inner-chambered decoration actually lies in people's growing consciousness of family and clan as well as the changed idea on funeral consequently.

The article Chinese appears from page 058 to 069.

KEYWORDS: Tang tombs; muraled-painting of tomb chamber; painting with floral pattern; screen

On the Northern-Qi to Flourishing Tang Dynasties' Low-Temperature Multi-Colored Ceramics and the Impacts from Foreign Cultures

Wang Xing

ABSTRACT: Here is a contrast analysis between three types of low-temperature multi-colored objects in the thesis referring to the Northern-Qi bi-colored potteries, the early-Tang yellow-glazed colored-pottery figures and the Tang tri-colored ceramics for their major features of each and the foreign cultural impacts upon them. It is summed up as follows: the Northern-Qi lower-temperature multi-colored objects represented by the bi-colored potteries are the products of the imported cultural impacts upon the late Northern Dynasties; the Tang tri-colored pottery figures embody the mixture of foreign-local cultures that reached by the glorious Tang times, which play the important part in funeral culture of the era; The production and development of the low-temperature multi-colored pottery objects specifically presents the Hu-Han blending in culture through the Northern-Qi and the flourishing Tang dynasties.

The article Chinese appears from page 070 to 081.