中央研究院歷史語言研究所集刊
第八十三本，第一分
出版日期：民國一〇一年三月

北魏沙嶺壁畫墓研究

林聖智*

北魏太武帝太延元年 (435) 沙嶺壁畫墓位在山西大同，為現存北魏最早的紀年壁畫墓。本文在研究材料上結合了圖像與隨葬品，考察鮮卑葬俗與漢晉傳統的關係，透過平城與其他區域之間的政治文化交流來進行綜合性的圖像研究。墓主出自破多羅部，為鮮卑部落。由於沙嶺壁畫墓的年代距離破多羅部臣服於鮮卑拓跋不久，此墓除了顯示五世紀初平城墓葬圖像的新發展，還可能體現了破多羅部本身的墓葬傳統。壁畫中的出行圖的特徵為結合百戲的方陣排列，這與高句麗壁畫具有共通之處。由神獸圖可知鮮卑為了彰顯其新興的政治地位，採用新的圖像來重新詮釋並定義何為鮮卑神獸。人首獸身鎮墓獸除了守護的功能之外，可能還具有導引與護送墓主神魂的意義。墓中的漆畫殘片原來可能是漆棺的一部分，漆皮隸書題記應原為漆棺棺首的柩銘。沙嶺壁畫墓中具有雙重的正面墓主畫像，漆棺墓主畫像具有較明確的紀念性與儀式性，壁畫墓主畫像則表現出墓主生活於地下世界的情景。這些圖像的配置均以墓主夫婦畫像為中心，構成具有上下、內外、主從關係的墓葬空間。由沙嶺壁畫墓可以得知，即使是在北魏建國初期，鮮卑運用墓葬圖像的手法已顯示出一定程度的統整性。

關鍵詞：北魏 鮮卑 墓壁畫 漆畫 沙嶺

---

* 中央研究院歷史語言研究所
本文為國科會一般型研究計畫「四至七世紀東北亞墓葬圖像研究」(NSC 98-2410-H-001-038-MY3) 之部分研究成果。

一・前言

北朝晚期墓葬的相關研究頗多，東西魏至北齊北周壁畫墓的地域性發展，以及北朝晚期壁畫的圖像與配置原則，已經逐漸明朗。[1] 相形之下，目前學界對於北魏墓葬圖像的發展，所知較為有限。如何重新認識作為北朝墓葬文化開端的北魏墓葬文化，並評估北魏墓葬圖像對於北朝晚期墓葬的影響，已成為北朝墓葬圖像研究的重要課題之一。目前北朝墓葬研究中的關鍵問題包括：（一）魏晉十六國時期至北朝墓葬圖像的發展過程；（二）圍屏石棺床與屋型葬具的發展源流，兩者都與北魏平城時期墓葬的研究密不可分。

近年隨著北魏平城時期墓葬的新發現與考古報告的相繼出版，對於重新認識北魏平城時期墓葬的發展，提供了新的可能性。[2] 二〇〇五年七月山西大同東郊沙嶺村出土北魏壁畫墓，根據所出土漆皮殘片的隸書題記，墓主破多羅太夫人卒於北魏太武帝太延元年 (435) 四月二十一日。[3] 這是目前北魏平城時期年代最早並且有紀年的壁畫墓。[4] 沙嶺壁畫墓對於如何重新評估、認識五世紀上半北魏平

---

[1] 北朝壁畫墓的綜述參見楊泓，〈南北朝的壁畫和拼鑲磚畫〉，中國社會科學院考古研究所編，《中國考古學論叢》（北京：科學出版社，1993），頁429-437；後收入氏著，《漢唐美術考古和佛教藝術》（北京：科學出版社，2000），頁84-102；〈關於北朝晚期墓室壁畫的新發現〉，《美術史論壇》1997.15：244-252；鄭岩，《魏晉南北朝壁畫墓研究》（北京：文物出版社，2002），頁96-142。

[2] 關於鮮卑拓跋遷都洛陽之前的墓葬與文化，參見宿白，〈東北、內蒙古地區的鮮卑遺迹——鮮卑遺迹輯錄之一〉，《文物》1977.5：42-54；〈盛樂、平城一帶的拓跋鮮卑北魏遺迹——鮮卑遺迹輯錄之二〉，《文物》1977.11：38-46；楊泓，《美術考古半世紀——中國美術考古發現史》（北京：文物出版社，1997），頁208-220；Albert E. Dien, "A New Look at the Xianbei and Their Impact on Chinese Culture," in *Ancient Mortuary Traditions of China: Papers on Chinese Ceramic Funerary Sculptures*, ed. George Kuwayama (Los Angeles: Far Eastern Art Council, Los Angeles County Museum of Art, 1991), pp. 40-59; Yang Hong, "An Archaeological View of Tuoba Xianbei Art in the Pingcheng Period and Earlier," *Orientations* 33.5 (2002): 27-33.

[3] 國家文物局主編，《2005中國重要考古發現》（北京：文物出版社，2006），頁115-122；大同市考古研究所，〈山西大同沙嶺北魏壁畫墓發掘簡報〉，《文物》2006.10：4-24。

[4] 二〇〇八年五月於大同市南郊出土北魏和平二年 (461) 壁畫墓，甬道與墓室四壁均繪有壁畫；張慶捷、左雁、徐國棟，〈大同新發現一批北魏墓葬〉，《中國文物報》2008年9月26日；後收入中國文物報社編，《發現中國：2008年100個重要考古新發現》（北京：學苑出版社，2009），頁310-312。

城墓葬文化的發展，提供了一個具有複雜性圖像表現的珍貴案例。[5]

由於沙嶺壁畫墓的年代較早，可以藉此來考察鮮卑墓葬文化的鉅變。破多羅為鮮卑部落。雖然在沙嶺壁畫墓之外，目前尚未發掘到可明確判定為破多羅部的墓葬，但是就內蒙古、寧夏回族自治區一帶的早期鮮卑墓葬來看，原來破多羅部的墓葬應該較類似鮮卑等游牧民族的墓葬，未大量使用壁畫。鮮卑拓跋部建立北魏之前的墓葬中，除了帶具裝飾或牌飾之外未見壁畫或漆畫。在其原來的喪葬文化之中，並未出現如何使用墓室壁畫的問題。但是據北魏沙嶺壁畫墓，可知五世紀上半的平城時期已有內容複雜和布局完整的墓室壁畫。因此，北魏統治集團經歷何種歷史過程來認識、學習並運用漆畫與壁畫，以及該如何評估圖像在其國家的建立與文化變遷過程中所扮演的角色，遂成為值得思考的問題。

本文在研究材料上嘗試結合圖像與隨葬品，具體的步驟如下：第一、考察圖像之前，首先分析承載圖像的隨葬器物。鮮卑墓葬中放置隨葬品的歷史可追溯至東漢，比起圖像的使用較為久遠也更具有延續性，從隨葬品的角度切入不失為一個有效的研究途徑。第二、留意隨葬品在特定墓葬文化脈絡中的使用方式。鮮卑墓葬中經常以漆器作為祭器來使用。這種對於漆器的喜好值得注意，可能與平城時期墓葬中常見漆棺的現象有關。第三、考察圖像與物品之間的連結點，圖像與飾物之間可能具有的連續性關係，例如沙嶺壁畫墓中可見到類似鮮卑牌飾的圖像。藉此可以避免將研究焦點過度集中在等級較高的墓葬，有助於擴大觀察層面，立足在範疇較廣的墓葬考古材料的基礎上來解釋墓葬圖像。

本文第二章首先介紹沙嶺壁畫墓的基本概況，其次考察以下問題：第一、沙嶺壁畫墓的圖像意義。第二、鮮卑葬俗與漢晉墓葬傳統的關係。第三、北魏建國至太武帝拓跋燾（四二三至四五二年在位）時期的墓葬壁畫製作技術與工匠來源。第四、北魏統治集團如何使用圖像來表現墓葬中的死後世界。第五、沙嶺壁畫墓漆畫殘片的性質與功能。

二・大同沙嶺壁畫墓概觀

從山西大同市御河東側的沙嶺北魏墓葬區一共發掘了十二座北魏墓，其中唯

[5] 關於北魏沙嶺壁畫墓的專論可舉出徐潤慶，〈從沙嶺壁畫墓看北魏平城時期的喪葬美術〉，收入巫鴻、鄭岩主編，《古代墓葬美術研究・第一輯》（北京：文物出版社，2011），頁163-190。

一出土壁畫與漆畫者為編號 M7 墓。該墓坐東朝西，由墓道、甬道、墓室組成，為具有長斜坡墓道的磚構單室墓（圖一）。甬道長一點六、寬一點一四、高一點八公尺，甬道地磚與墓室相接連。墓室平面呈弧邊長方形，東西長三點四二、南北寬二點八六公尺。墓頂毀損，殘高二點二四公尺。墓室內損壞嚴重，在西北部的回填土中出現漆畫碎片和木頭碎渣，尚可辨認出數段木棺側板。墓室西北角有一石灰枕。墓室西北角出土一件銅帳鉤，高十三公分，鉤首作龍首狀。墓室東部南側有兩段牛腿骨。其他的出土品包括五件釉陶壺、六件素陶壺、五件素陶罐、漆耳杯與銅牌飾殘片等。

沙嶺壁畫墓除了墓頂毀損之外，其餘壁畫尚保存完整。墓室各壁分為天人兩界。北壁上欄分為六格，每一方格內畫一神獸（圖二）。北壁下層壁畫為大型出行圖，中央有一輛高大的馬車，馬車前方有擔鼓、持幡人物（圖三a, b）。出行圖中央有樂伎、緣幢、倒立等百戲。南壁上欄毀損嚴重，隱約可見四個方格，每格內繪有神獸。由於南北可能相互對稱，若參考北壁，則南壁原來應該也有六隻神獸。北壁神獸下方有一列侍女，披帛飄起（圖四），南壁神獸下方則有一列男性侍從，均朝向墓門，與神獸的方向相同，具有方向上的統合性。

南壁主體同樣是大畫面場景，位在中央相連結的步障將畫面分為東西兩部分（圖五）。由於步障中央有缺口，其間有侍女行走，可知東西兩個場景之間可互通聲息。東部為宴飲場景，屋內有主人，左右侍者兩人，屋外賓客朝向主人，排成三列席地而坐，前方均擺設食器（圖六a, b）。在屋宇下方有人物舞蹈。壁面最下方有三角狀山形與分立的樹木。西側畫面有糧倉、車、氈帳、屠宰等場面。中央近於步障處有一較高大的紅頂卷棚車，其位置正好位在西側屋宇的後方，應是作為主人的乘具。畫面下方為殺羊、水井、取水等庖廚的場面。

東壁上欄毀損嚴重，原來繪有神獸，與南北兩壁相接連。神獸下方為男性侍者與女性侍者，朝向中央。東壁中央為墓主夫婦畫像，兩人端坐於建築內，呈正面向（圖七a, b）。建築屋頂鴟尾上翹，中央有一鳥展翅，屋頂下有帷幔。畫面右側為男性墓主，頭戴垂裙黑帽，右手執麈尾，左手似扶於黑色凭几。左方女性墓主是否有戴黑帽，難以確認。墓主夫婦背後有屏風，內有魚鱗紋。據簡報，屏風後方有三位僅露頭部的近侍。墓主夫婦下有一窄長的曲足案，案上放置食器。建築外側左右各有一株大樹，相互對稱。畫面左側有一匹鞍馬與紅頂通幰牛車，為墓主夫婦的乘具。男性墓主左側有四位侍者，畫面中央下方似有一位侍女，比例較小，與墓主相差懸殊。

西壁墓門兩側各為一手執刀、一手高舉盾牌的武士（圖八）。武士頭部上仰，盾牌高舉至頭部上方。甬道頂部繪有伏羲女媧，下半身雙尾交纏，頭部之間有一環繞火燄紋的摩尼寶珠（圖九）。伏羲女媧北側繪有龍。甬道南北兩壁各有一身著盔甲，舉盾執刀，面朝墓道的武士（圖一〇、一一）。武士手舉的黑盾與仿木構朱色柱子相接，守護甬道入口。武士後方各有一人面獸身神獸，身上有鱗，背脊有尖狀物凸起。神獸臉部朝向墓門，頭下尾上，宛若從天而降，背景則描繪雲氣紋。

沙嶺壁畫墓中除了壁畫之外尚有漆畫殘片。其中較為完整的圖像包括墓主夫婦畫像（圖一二）、庖廚圖（圖一三），其他尚有士兵、男侍、車輿、打場等局部殘片。其中有一件漆皮書有隸書題字（圖一四）。這塊漆皮最寬處約十八點五公分，最長處二十四公分，隸書題字內容如下：

> ……元年歲次豕韋月建中呂廿一日丁未侍中主客尚書領太子少保平西大將軍□……破多羅太夫人／……殯于第宅迄於仲秋八月將祔塋□□□□於殯宮易以□……慈顏之永住／……無期欲□之德昊天罔極……□莫□□□□……□歲月云……。[6]

題記中的「歲次豕韋」為歲星紀年，可推知地支「亥」年。月建中呂之「中呂」指四月。北魏年號中符合「元年」、「亥」、「四月二十一日丁未」三項條件者，僅有太武帝太延元年，可知墓主破多羅太夫人卒於此年。[7] 破多羅太夫人歿後殯斂於宅第，同年八月祔葬。既言「祔葬」可知應為夫婦合葬墓。破多羅太夫人其子官銜為「侍中、主客尚書、領太子少保、平西大將軍」。北魏侍中一職地位崇高。而且若根據太和年間官制來推論，太子少保為二品上，主客尚書為二品中，平西大將軍為二品中，可知破多羅太夫人其子在北魏朝廷中深受寵信，地位甚高。[8]

根據姚薇元的研究，破多羅即破多蘭，為鮮卑部落之名，原居於牽屯山（今寧夏固原南方）。[9]《魏書》〈高車〉載有：

---

[6] 大同市考古研究所，〈山西大同沙嶺北魏壁畫墓發掘簡報〉，頁8-10。

[7] 趙瑞民、劉俊喜，〈大同沙嶺北魏壁畫墓出土漆皮文字考〉，《文物》2006.10：78-81。

[8]《魏書》（北京：中華書局標點本，1992），卷一一三，〈官氏志〉，頁2978-2979；趙瑞民、劉俊喜，〈大同沙嶺北魏壁畫墓出土漆皮文字考〉，頁80。

[9] 北魏內附的部落中有破多羅氏，後改為潘氏；姚薇元，《北朝胡姓考》（北京：中華書局修訂本，2007），頁217-221；《魏書》卷一一三，〈官氏志〉，頁3012。

> 而牽屯山鮮卑別種破多蘭部世傳主部落，至木易干有武力壯勇，劫掠左右，西及金城，東侵安定，數年間諸種患之。天興四年，遣常山王遵討之於高平，木易干將數千騎棄國遁走，盡徙其人於京師。餘種分迸，其後為赫連屈丐所滅。[10]

同事又見於《魏書》〈太祖紀〉：

> 冬十二月辛亥，詔征西大將軍、常山王遵等率眾五萬討破多蘭部帥木易于，材官將軍和突率騎六千襲黜弗、素古延等諸部。[11]

可知在北魏建國之初，破多羅部活躍於今甘肅東部、寧夏固原一帶。天興四年 (401) 道武帝派遣常山王遵征討木易于，並將其部落遷徙至平城。[12] 這次戰役中木易于帶領部分族人遁走。始光四年 (427) 太武帝擊敗赫連昌，北魏有效控制陝西全境，破多羅部才完全被納入北魏。

鮮卑拓跋建國之後，隨著其政治地位逐漸鞏固，也開始與其他民族或部落合作，並將他們納入其統治集團中。從破多羅太夫人其子的官位可知，五世紀初破多羅部為拓跋部所征服，並進而加入北魏而為北魏所用，締結成跨部族的統治階層，即所謂的「代人集團」。[13] 原來以部落血緣為紐帶的團體逐漸被混融多民族的地域性代人集團所取代。不過另一方面，由於沙嶺壁畫墓的年代距離臣服於鮮卑拓跋不久，此墓除了顯示五世紀初北魏統治集團墓葬圖像的新發展，還可能體現了破多羅部本身的墓葬傳統。

---

[10]《魏書》卷一〇三，〈高車〉，頁2313。其中木易干應作「木易于」。

[11] 同前書，卷二，〈太祖紀〉，頁39。

[12] 趙瑞民與劉俊喜的文中將「木易于」視為部落名，與「沒奕于」、「破多蘭」、「破多羅」為同音異譯。不過在《魏書》卷二八，〈和跋〉中記有和跋「與常山王遵率眾五萬，討賀蘭部別帥木易于，破之」，可知木易于為破多羅首領人名，非部落名；趙瑞民、劉俊喜，〈大同沙嶺北魏壁畫墓出土漆皮文字考〉，頁79；殷憲，〈山西大同沙嶺北魏壁畫墓漆畫題記研究〉，張慶捷、李書吉、李鋼主編，《4～6世紀的北中國與歐亞大陸》（北京：科學出版社，2006），頁346-360；《魏書》卷二八，〈和跋〉，頁681。

[13] 康樂關於代人集團的研究中詳列「代人集團」附表，其中有破多羅氏。表中將破多羅氏入魏時間定在建國時期，並以懷朔鎮為其入魏後的籍貫；康樂，〈代人集團的形成與發展——拓跋魏的國家基礎〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》61.3 (1991)：575-691；《從西郊到南郊——國家祭典與北魏政治》（臺北：稻禾出版社，1995），頁53-109, 297-334。

三・早期鮮卑墓葬

考察沙嶺壁畫墓之前，有必要先認識早期鮮卑墓葬的概況，這將有助於認識平城時期墓葬與鮮卑葬俗的關聯。這裡所說的鮮卑早期，是指東漢至天興元年(398) 拓跋珪定都平城之前的這段時間。

（一）鮮卑葬俗

鮮卑為東胡族的一支，起源於中國東北的大興安嶺，民族成分複雜。就考古發掘所見，早期鮮卑墓葬表現了北方草原游牧民族文化的特徵。已發現的鮮卑墓葬大略可分為拓跋鮮卑與東部鮮卑兩大支。拓跋鮮卑墓葬主要分布在大興安嶺西側至內蒙古中部；東部鮮卑墓葬分布在大興安嶺南端西拉木倫河和南部大小凌河流域的廣大範圍。墓葬出土地點主要包括：大興安嶺呼倫貝爾地區扎賚諾爾、呼倫貝爾盟完工、赤峰市巴林左旗、遼寧朝陽、內蒙古中部烏蘭察布盟、哲里木盟等。雖然學者對於其中部分墓葬的族屬仍有所懷疑，但是觀察其整體仍可得知鮮卑墓葬的發展。[14]

早期鮮卑墓葬文化的特徵包括採用頭寬足窄的葬具或墓穴形式，以牛、馬、羊殉牲。隨葬品中可見到以動物紋裝飾的銅飾品、骨質弓弭、束頸壺、盤口罐等。內蒙古呼倫貝爾地區扎賚諾爾墓群時間相當於東漢，可能與拓跋鮮卑的起源有著較為直接的關聯（圖一五）。[15] 其墓葬文化特徵可舉出：平面呈梯形的土坑豎穴墓、頭寬足窄的木棺、殉牲、以樺樹皮製作器物、使用銅牌飾與馬具等。墓葬中也可見到從中原傳入的銅鏡等製品。

---

[14] 喬梁，〈鮮卑遺存的認定與研究〉，許倬雲、張忠培主編，《中國考古學的跨世紀反思》（香港：商務印書館，1999），頁483-508；孫危、魏堅，〈內蒙古地區鮮卑墓葬的初步研究〉，魏堅主編，《內蒙古地區鮮卑墓葬的發現與研究》（北京：科學出版社，2004），頁211-272；孫危，《鮮卑考古學文化研究》（北京：科學出版社，2007）；韋正，〈鮮卑墓葬研究〉，《考古學報》2009.3：349-378。鮮卑墓葬中出土銅下頜托的葬俗與北方草原文化的關係，參見 Shing Müller, “Chin-Straps of the Early Northern Wei: New Perspectives on the Trans-Asiatic Diffusion of Funerary Practices,” *Journal of East Asia Archaeology* 5.1-4 (2004): 27-71.

[15] 內蒙古文物工作隊，〈內蒙古扎賚諾爾古墓群發掘簡報〉，《考古》1961.12：673-680；宿白，〈東北、內蒙古地區的鮮卑遺迹〉，頁47。

內蒙古自治區察右中旗七郎山墓地年代在北魏定都平城前後，約為四世紀末至五世紀初。其中出土的陶器是北魏以盛樂、平城為中心的北方鮮卑墓葬遺存中常見的隨葬品。出土陶壺可與沙嶺壁畫墓陶壺器形相比較（圖一六）。沙嶺壁畫墓出土素陶罐五件，陶壺六件，釉陶壺五件。陶罐平沿或盤口，粗頸，肩、腹有數道弦紋。這類陶罐是早期鮮卑墓葬中常見的器物。沙嶺壁畫墓陶壺寬平沿，束頸，圓腹。頸肩交接處有兩道清楚的弦紋，腹部有水波紋（圖一七）。察右中旗七郎山墓地陶壺肩、腹都有水波紋，弦紋不若沙嶺壁畫墓陶壺清晰。另外在沙嶺壁畫墓中還出土釉陶壺，器形與其他陶壺相近，最大的差別是外表通體施黃褐釉（圖一八）。此外，沙嶺壁畫墓墓室東部出土兩段牛腿骨，可知尚保留殉牲習俗。由此可知，雖然沙嶺壁畫墓為平城初期磚室壁畫墓，但是就隨葬品來看仍延續著早期鮮卑的墓葬文化。

（二）墓葬的方位

墓葬方位的問題值得注意。早期鮮卑墓葬所朝方位並未統一，多見朝西或西北的墓葬。內蒙古察右後旗三道灣墓群，墓葬朝向西北（圖一九）。內蒙古商都縣東大井墓地亦然，不過其中有個別墓葬朝向東或東北。察右中旗七郎山墓群則偏向朝北方。此外，墓穴與木棺呈梯型，頭高足低，前寬後窄，牛頭骨等祭品與隨葬品多放置在頭部前方小龕（圖二〇）。綜合考慮墓群的方向性、墓穴與木棺的形制、祭品所陳設的位置，可以推測鮮卑墓葬中以死者頭部的一側以及頭部所朝的方位為尊位。

墓葬方位可能與各部落的死後信仰有關。《後漢書》〈烏桓鮮卑列傳〉中有一段關於烏桓葬俗的記載：

> 俗貴兵死，斂屍以棺，有哭泣之哀，至葬則歌舞相送。肥養一犬，以彩繩纓牽，并取死者所乘馬衣物，皆燒而送之，言以屬累犬，使護死者神靈歸赤山。赤山在遼東西北數千里，如中國人死者魂神歸岱山也。敬鬼神，祠天地日月星辰山川及先大人有健名者。祠用牛羊，畢皆燒之。[16]

文中提到烏桓以棺為葬具，火燒死者衣物，養犬用來護送死者等葬俗，並以漢人「魂神歸岱山」的觀念來比擬其生死觀。泰山在東，為萬物之始。[17] 相對於

[16]《後漢書》（北京：中華書局標點本，1996），卷九〇，〈烏桓鮮卑列傳〉，頁2980。
[17] 劉增貴，〈天堂與地獄：漢代的泰山信仰〉，《大陸雜誌》94.5 (1997)：1-13。

此，烏桓鮮卑則以位在遼東西北的赤山為神靈歸所，因此在早期鮮卑墓葬中常見朝向西北的墓葬。

北魏平城初期開始重新調整、統合墓葬的方位，逐漸成為朝西與朝南兩類。[18] 沙嶺墓葬分布圖中有北魏墓葬十二座，其中七座坐北朝南，五座坐東朝西（圖二一）。編號 M7 的沙嶺壁畫墓朝西，位在最北側，居於祖墓的位置。沙嶺壁畫墓南側由北而南依序為編號 M8, M9, M10 三座墓葬，均朝向西方。此外朝西的墓葬尚有東南側編號 M12 墓。大同湖東北魏一號墓同為朝西。[19] 大同南郊墓葬墓道方向多朝西，其次為朝南，少部分朝東，僅有二座朝北。北魏定都平城前後，平城及周圍地區的墓葬方位並未統一，多種形式並存，到了平城晚期太和年間，等級較高的墓葬則均朝南。[20]

墓葬方位的變化意味著喪葬禮儀的改易。康樂曾以「由西郊到南郊」來概括北魏禮制與文化的變遷，認為源自北亞游牧民族的西郊祭典，在孝文帝時期被漢晉南郊禮儀所取代。[21] 墓葬方位統一朝南，應該與孝文帝的禮制改革有關。而沙嶺壁畫墓朝西，則應視為早期鮮卑葬俗的延續，體現了五世紀前半平城時期墓葬的特徵。

（三）早期鮮卑墓葬中的飾品

早期鮮卑墓葬文化原屬北方草原游牧文化的一支，其中常見的裝飾為銅帶飾上的動物裝飾，常見的裝飾母題為鹿紋、神馬。內蒙古二連浩特市鹽池墓葬（編號 EYM1）為土坑豎穴墓，推測其年代為東漢晚期。[22] 墓穴內殘存木棺痕跡，朝西，內有人骨一具。在頭骨上方有一串銅牌飾、銅帶扣、銅環、樺樹皮器底一

---

[18] 向井佑介認為北魏平城墓葬的朝向受到敦煌、西安等西晉、十六國墓的影響。但是其所引的敦煌祁家灣與咸陽墓葬墓門多朝東，朝西的墓葬應該另有淵源；〈北魏の考古資料と鮮卑の漢化〉，《東洋史研究》68.3 (2009)：128-140。

[19] 山西省大同市考古研究所，〈大同湖東北魏一號墓〉，《文物》2004.12：26-34。

[20] 山西大學歷史文化學院、山西省考古研究所、大同市博物館編著，《大同南郊北魏墓群》（北京：科學出版社，2006），頁466。另外值得注意的是，以西為尊位的葬俗在平城時期之後以不同的形式保留下來。北朝墓葬中可以見到三種表現以西為尊位的方式：（一）墓室與葬具均朝西；（二）墓室朝南，但是棺首朝西；（三）墓室朝南，棺首朝南，棺槨置於墓室西側。

[21] 康樂，《從西郊到南郊》，頁165-206。

[22] 以下參見魏堅主編，《內蒙古地區鮮卑墓葬的發現與研究》，頁106-111。

件等隨葬品。樺樹皮器皿為鮮卑習用物品，位在頭部上方，原來可能是作為盛放祭品之用。銅牌共有十六件，模鑄而成，各有一牡鹿作昂首奔馳狀（圖二二）。正藍旗鮮卑遺存出三鹿紋銅牌飾，年代約在東漢晚期（圖二三）。內蒙古察右後旗三道灣墓地出土雙馬紋牌飾，馬呈跪臥狀，頭部有圓形冠飾。馬背上還有一外形相近的馬。另有三鹿、雙鹿與單鹿紋牌飾。雙鹿紋牌飾中雙鹿相向而立，中央有鏤孔，似為一樹（圖二四）。[23]

平城時期鮮卑墓葬中開始出現兼具不同動物特徵的神獸。內蒙古呼和浩特土默特左旗出土二件神獸紋帶飾（圖二五）。[24] 神獸有獸首，鼻尖已被壓扁，原來可能類似鷹喙。頭上有雙角，身軀有圓點，狀似豹身，腹部有弧線，類似龍或蛇腹，肩上有鳥翅。沙嶺壁畫墓中出土一件銅牌飾，殘長六點八、殘寬五點一公分。邊緣為幾何紋飾，內側鏤空的部分原來很可能是神獸圖案（圖二六）。例如在大同迎賓大道北魏墓編號 M16 墓出土一件金牌飾，邊框為水波紋，中央有一神獸，可能是龍（圖二七）。[25] 平城時期銅牌飾的母題已從鹿轉變為神獸。

北魏建都平城前後鮮卑墓葬中除了銅牌、銅帶飾之外，罕見其他圖像。內蒙古察右中旗七郎山墓地，為目前所知內蒙古中西部北魏鮮卑墓葬中緯度較高的一處，年代約在四世紀末至五世紀初。[26] 七郎山墓地編號 ZQM10 為土坑側穴墓，中有一木棺，保存狀況較佳（圖二八）。木棺由長板拼接，棺身前高後低。棺蓋與棺身表面以白色為底，以紅線描繪紋飾（圖二九）。內蒙古地區鮮卑墓葬雖出土大量的木棺，但是以彩繪裝飾者僅有一例。在等級較低的墓葬中，木棺圖像的出現可能先於墓壁畫。將此木棺裝飾與平城時期的漆棺或彩繪木棺相較，可知五世紀前半鮮卑墓葬圖像出現了巨大的轉變，下文將詳加考察並說明其意義。

四・壁畫內容

以下逐一考察出行、神獸、武士、人面獸身像、宴飲與庖廚圖等壁畫內容，墓主夫婦畫像的問題將與漆畫的部分一併討論。

---

[23] 北魏太武帝曾以神䴥 (428-431) 為年號。䴥通麚，即為牡鹿之意。可知在北魏初期牡鹿仍為拓跋部的重要象徵。

[24] 伊克堅、陸思賢，〈土默特左旗出土北魏時期文物〉，《內蒙古文物考古》1984.3：55, 51。

[25] 大同市考古研究所，〈山西大同迎賓大道北魏墓群〉，《文物》2006.10：50-71。

[26] 魏堅主編，《內蒙古地區鮮卑墓葬的發現與研究》，頁123-183。

（一）出行圖

沙嶺壁畫墓的出行圖為墓室中僅次於墓主夫婦畫像的重要圖像，也是目前所知年代最早的北朝墓葬出行圖。[27] 其特徵為在單一壁面上以大畫面的方式來表現。墓主的座車為一比例稍大的馬車，頂部有傘蓋，車後有旌旗，位在壁畫中心。出行隊伍的第一排為六位騎兵，第二排為六名吹角的軍樂，同樣騎馬。軍樂之後上下兩端各有兩列持矛與弓箭的步兵，一直延續至隊伍後方。在上下兩列的步兵之間可見到護衛墓主座車的騎兵。主車的前方有持幡、擡鼓、百戲與伎樂，主車後方有二至三排的具裝騎兵。

關於沙嶺壁畫墓的出行圖隊伍排列的特徵，可以由《魏書》中得到若干線索。北魏天興二年 (399) 禮官依據漢晉的三駕制度制定「三駕鹵簿」，其中大駕的組成複雜：

> 太祖天興二年，命禮官捃採古事，制三駕鹵簿。一曰大駕，設五輅，建太常，屬車八十一乘。平城令、代尹、司隸校尉、丞相奉引，太尉陪乘，太僕御從。輕車介士，千乘萬騎，魚麗雁行。前驅，皮軒、闟戟、芝蓋、雲罕、指南；後殿，豹尾。[28]

文中作為前驅的皮軒、闟戟、雲罕、指南等車與後殿的豹尾車，均可見於《晉書》〈輿服志〉中所記的「中朝大駕鹵簿」。[29]「中朝大駕鹵簿」大致沿襲漢代三駕制度。[30] 由此可知北魏訂立三駕制度時確實「捃採古事」，參酌了漢晉制度。文中「魚麗雁行」當為兵陣名，從「千乘萬騎」的形容可知其隊伍浩大。[31]

---

[27] 南北朝墓葬出行圖與儀仗陶俑的研究，參見趙永洪，〈由墓室到墓道——南北朝墓葬所見之儀仗表現與喪葬空間的變化〉，巫鴻主編，《漢唐之間文化藝術的互動與交融》（北京：文物出版社，2001），頁427-462；蘇哲，〈五胡十六國・北朝時代の出行圖と鹵簿俑〉，後藤直、茂木雅博編，《東アジアと日本の考古學・第二卷・墓制》（東京：同成社，2002），頁113-163。

[28]《魏書》卷一〇八，〈禮志〉，頁2813。

[29]《晉書》（北京：中華書局標點本，1993），卷二五，〈輿服志〉，頁757-761。

[30] 劉增貴，〈漢隋之間的車駕制度〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》63.2 (1993)：371-453，特別是頁396。

[31] 張衡〈東京賦〉中有「鵝鸛魚麗，箕張翼舒」。據李善注：「鵝、鸛、魚麗，並陣名也。謂武士發於此而列行，如箕之張，如翼之舒也。」梁・蕭統編，《文選》（上海：上海古籍出版社，1986），卷三，頁121。

《魏書》〈禮志〉中載有天賜二年 (405) 道武帝車駕威儀，其中對於天興二年的「三駕鹵簿」有所更替：

> 天賜二年初，改大駕魚麗雁行，更為方陳鹵簿。列步騎，內外為四重，列標建旌，通門四達，五色車旗各處其方。諸王導從在鉀騎內，公在幢內，侯在步矟內，子在刀盾內，五品朝臣使列乘輿前兩廂，官卑者先引。王公侯子車旒麾蓋、信幡及散官構服，一皆純黑。[32]

其中將「魚麗雁行」改為「方陳鹵簿」。「方陳鹵簿」的方陳為方陣之意。[33] 可知當時鹵簿排列由條列狀的「魚麗雁行」變更為矩形。方陣內有四重的步兵（步矟、刀盾）與騎兵（甲騎），以五色旗來標示方陣的中央與四方，並有持旌、幢等物的儀仗。由於這是皇帝的車駕，其中還安排了諸王、公、侯、子、朝臣隨行，層疊於方陣之內。[34] 沙嶺壁畫墓出行圖的等級與規模，均無法與道武帝車駕相提並論，但是其中可見到類似的鹵簿編成原則與共通的元素。沙嶺壁畫前後並列的騎馬人物為騎兵，上下兩列肩扛長矛者應該是「步矟」。在擂鼓人物上方有四位人物執旌（圖三a, b）。更重要的是，出行圖排列成矩形，以中央主車為中心而重重圍起，正符合《魏書》〈禮志〉中所載的「方陳鹵簿」。

東漢墓葬中常見作橫向帶狀排列的出行圖，例如東漢沂南畫像石墓與安平東漢壁畫墓（圖三〇）。[35] 安平壁畫墓的出行圖上下之間並以橫線作區隔。魏晉時期甘肅嘉峪關五號墓前室東壁有墓主人出行圖，人馬由前而後排列，墓主同樣騎馬，位在中央（圖三一）。[36] 即使是東漢至魏晉時期的遼東壁畫墓也是如此。遼陽北園壁畫墓中央槨室南壁與南側槨室北壁，均有描繪車馬行列的出行圖，同樣作橫向帶狀排列（圖三二）。[37]

---

[32]《魏書》卷一〇八，〈禮志〉，頁2813-2814。

[33]《通典》卷六六，〈嘉禮十一・鹵簿〉中的錄文作「方陣鹵簿」；唐・杜佑，《通典》（北京：中華書局，1988），第2冊，頁1848。

[34] 蘇哲，〈五胡十六國・北朝時代の出行圖と鹵簿俑〉，頁129-130。

[35] 河北省文物研究所，《安平東漢壁畫墓》（北京：文物出版社，1990）。

[36] 甘肅省文物隊、甘肅省博物館編，《嘉峪關壁畫墓發掘報告》（北京：文物出版社，1985），頁51。

[37] 關於遼陽北園壁畫墓，參見李文信，〈遼陽北園畫壁古墓記略〉，氏著，《李文信考古文集》（瀋陽：遼寧人民出版社增訂本，2009），頁90-130；駒井和愛，〈遼陽北園の漢代壁畫〉，氏著，《中國考古學論叢》（東京：慶友社，1974），頁363-370；Wilma Fairbank and Masao Kitano, "Han Mural Paintings in the Pei-yuan Tomb at Liao-yang, Southern Manchuria," *Artibus Asiae* 17.3/4 (1954): 238-264; Wilma Fairbank, *Adventures in Retrieval:*

不過東漢墓葬中也可見到打破帶狀排列的出行圖。東漢和林格爾壁畫墓前室四壁中段繪有相連結的大型出行圖，車馬散布於壁面上，畫面中並未以橫線區隔隊伍，呈現出較為開闊的氣勢與空間效果。在同一壁面中夾雜方向相反的車馬或騎馬人物，行進方向並未絕對統一。[38] 這種騎馬人物散布於壁面的構圖，也常見於東漢的胡漢戰爭圖或狩獵圖。

漢代社會中實際的車馬行列，其組成可能較上述壁畫墓所見更為複雜。[39] 關於漢代車駕制度，可由前述《晉書》〈輿服志〉中所記的「中朝大駕鹵簿」略知一二。「中朝大駕鹵簿」的規模頗為龐大，包含了各式車輛、官屬、侍衛等，其記載包括「各鹵簿左右二行，戟楯在外，刀楯在內，鼓吹各一部，七人」。[40] 類似的描述出現多次。其中的戟楯與刀楯，分別可以對應於《魏書》〈禮志〉中的步矟、刀盾。雖然並未明言分為內外四重，但是顯然是多行列的鹵簿。

沙嶺壁畫墓出行圖的主題雖然有其漢晉文化的淵源，但是表現方式上有所不同，重點在於強調方陣排列，並且以單一壁面來表現一整體的出行圖。這種以單一壁面為範圍的表現方式，促使出行圖的表現重點由車騎的前後順序進一步擴及於上下並排的關係，因而得以表現出原來在出行圖中居於次要、外圍的步兵。主題內容的表現與壁畫面積的規劃之間應有關聯，單一壁面顯然有利於表現整體的方陣排列。

這種作多層次方陣排列的出行圖為四世紀中葉開始出現的新模式，最早可見於高句麗安岳三號墓。東晉永和十三年 (357) 安岳三號墓迴廊東壁畫有牛車出行圖壁畫（圖三三）。[41] 據墨書銘，墓主冬壽的官職為「使持節都督諸軍事、平東

Han Murals and Shang Bronze Molds (Cambridge: Harvard University Press, 1972), pp. 141-180.

[38] 內蒙古自治區文物考古研究所，《和林格爾漢墓壁畫》（北京：文物出版社，2007），頁10-11；陳永志、黑田彰主編，《和林格爾漢墓壁畫孝子傳圖輯錄》（北京：文物出版社，2009），頁66-85。

[39] 林巳奈夫，〈後漢時代の車馬行列〉，《東方學報》37 (1966)：183-226。

[40]《晉書》卷二五，〈輿服志〉，頁757-761。

[41] 關於安岳三號墓墓主的判定，學界有兩種不同的見解：（一）冬壽；（二）高句麗王。宿白指出墨書銘中的冬壽即為《晉書》與《資治通鑑》中的佟壽，曾任前燕慕容皝的司馬，降於慕容仁，最後投奔高句麗。目前學界多從此說。北韓學者則見解分岐，或認為冬壽非墓主，而是指墨書銘下方的侍從（榜題「帳下督」），墓主為高句麗王。本文同意冬壽為墓主的看法。關於安岳三號墓，參見都宥浩，〈在朝鮮安岳發現的一些高句麗古墳〉，《文物參考資料》1952.1：91-101；宿白，〈朝鮮安岳所發現的冬壽墓〉，《文物參考資料》1952.1：101-104；後收入氏著，《魏晉南北朝唐宋考古文稿輯叢》（北京：文

將軍、護撫夷校尉。樂浪、昌黎、玄菟、帶方太守，都鄉侯」。官號中的都督與平東將軍均為虛號。但是從任職「護撫夷校尉」來判斷，墓主亡命於高句麗的二十多年間，應該還是保有一定的勢力。[42] 出行圖壁畫中的通幰牛車，可視為其身分的象徵。通幰為覆蓋在車上的大帳。據《晉書》〈輿服志〉，通幰牛車的乘坐者為「諸王三公」，可見其在魏晉時期等級甚高。[43]

沙嶺壁畫墓出行圖的另一項新表現為出行與百戲的結合。沙嶺壁畫墓出行圖中可見到百戲，包括吹奏、男女樂伎、尋橦、倒立等。據簡報，其中還有頭戴長纓兜鍪的士兵手舞足蹈。漢晉以來的各類百戲頗受北魏皇室所好，百戲圖的流行為北魏平城時期墓葬圖像的特點之一。[44] 沙嶺壁畫墓出行圖中的百戲位在主車前方，近於畫面中心處，頗為醒目，特別強調百戲的表演。

北魏平城時期的墓葬中，沙嶺壁畫墓並非唯一結合出行與百戲的例子。智家堡北魏墓的木棺板畫上也畫有出行圖。該墓葬的形制為斜坡墓道土洞墓，東西向，由墓道、封門和墓室所組成（圖三四a）。墓室長二點四五、寬零點八二至一點五五、高零點八四至一點四公尺，相當狹窄，僅能容納一棺。此墓出土木棺

物出版社，2011），頁415-420；洪晴玉，〈關於冬壽墓的發現和研究〉，《考古》1959.1：27-35；岡崎敬，〈安岳三號墳の研究——その壁畫と墓誌銘を中心として〉，《史淵》93 (1964)：37-76；堀田啟一，〈高句麗壁画古墳にみる武器と武装——特に安岳3號墳と藥水里壁画古墳を中心に——〉，橿原考古学研究所編，《橿原考古学研究所論集》（東京：吉川弘文館，1979），第4卷，頁499-526；町田章，《古代東アジアの装飾墓》（京都：同朋舍，1987），頁229-231；門田誠一，〈東アジアの壁画墓に描かれた墓主像の基礎的考察——魏晋南北朝における高句麗古墳壁画の相対的位置〉，《鷹陵史学》31 (2005)：23-66；後收入氏著，《高句麗壁画古墳と東アジア》（京都：思文閣，2011），頁21-65。近年關於安岳三號墓墓主問題的討論，參見耿鐵華，《高句麗古墓壁畫研究》（長春：吉林大學出版社，2008），頁236-241；篠原啟方，〈墓誌文化の伝播と変容——高句麗安岳三号墳墨書を中心に——〉，《東アジア文化交涉研究》2 (2009)：315-337。

[42] 岡崎敬，〈安岳三號墳の研究〉，頁63。

[43]《晉書》卷二五，〈輿服志〉，頁761：「通幰車，駕牛，猶如今犢車制，但舉其幰通覆車上也。諸王三公並乘之。」參見劉增貴，〈漢隋之間的車駕制度〉，頁394。

[44]《魏書》卷一〇九，〈樂志〉，頁2828：「六年冬，詔太樂、總章、鼓吹增修雜伎，造五兵、角觝、麒麟、鳳皇、仙人、長蛇、白象、白虎及諸畏獸、魚龍、辟邪、鹿馬仙車、高絙百尺、長趫、緣橦、跳丸、五案以備百戲。大饗設之於殿庭，如漢晉之舊也。」另外在山西省大同市雁北師院北魏墓（編號 M2）中出土尋橦陶俑；Liu Junxi and Li Li, "The Recent Discovery of a Group of Northern Wei Tombs in Datong," *Orientations* 33.5 (2002): 42-47; 劉俊喜主編，《大同雁北師院北魏墓群》（北京：文物出版社，2008），頁52-54。

板畫殘片，左側棺板前半部彩繪以牛車為主的出行場面（圖三四b）。[45] 牛車裝飾華麗，為「通幰牛車」，出行的場面浩大。前方有導從儀仗、樂舞雜技，後方有穿著鮮卑服飾的隨侍者與車輛。智家堡北魏墓的等級顯然低於沙嶺壁畫墓。由於在智家堡北魏墓木棺板畫的出行圖中，主車前方也可見到百戲，可知沙嶺壁畫墓並非特例，這是北魏平城時期常見的出行圖模式，與墓主身分高低並無絕對關係。

這種結合百戲的出行圖在漢代畫像中較為罕見。河南南陽新野縣樊集編號M39 號畫像磚墓，墓門由三門柱與二門楣所組成，門楣畫像出自同一模（圖三五）。墓葬年代約在西漢晚期。[46] 兩塊門楣畫像磚寬零點三五公尺、長度分別是一點一八與一點零五公尺。門楣畫像磚以車馬行列為主體，前方三輛馬車正要過橋，橋下有舟，橋右側有兩吏屈身恭迎主人的車馬。畫面上方並有人物逐獸、擊劍圖。戲車上各立一高橦，前方高橦上蹲有一人，右手握橫竿，左手握住另一伎的足部，保持平衡。[47] 橫竿與後方高橦相接，中央有一伎雙腳倒掛。除了戲車高橦之外，這件畫像磚的特殊之處在於圖中兩輛戲車接連在出行隊伍之後。由於南陽畫像磚中常見不同的主題拼湊於同一畫面。在這樣的狀況下，形式上的連結未必意味著圖像意義上具有敘事性的關聯。此戲車是否即屬於墓主出行隊伍的一部分，並不容易說明。這類結合出行與百戲的圖像在河南南陽尚有二例，可能是區域性的特色，到了東漢之後似乎並不流行。

東漢壁畫墓或畫像石墓中雖然經常可見到出行圖與百戲圖，但是百戲多與墓主宴飲結合，出行圖與百戲圖配置在不同的壁面，兩種主題並未相混。例如東漢和林格爾壁畫墓的出行圖主要描繪在前室上段，樂舞百戲則描繪於前室北壁下段，以及中室東、西壁與後室西壁，並未組合成同一個隊伍。魏晉時期遼東壁畫墓以及安岳三號墓中，雜技一類的圖像同樣配置在近於墓主畫像處，並非出行圖的一部分。在朝陽北園壁畫墓中，墓主夫婦畫像位在東壁中央的小龕內，龕外南壁畫有三層高樓，樓旁有跳丸、尋橦等百戲。

---

[45] 劉俊喜、高峰，〈大同智家堡北魏墓棺板畫〉，《文物》2004.12：35-47。

[46] 河南省南陽地區文物研究所，〈新野樊集漢畫像磚墓〉，《考古學報》1990.4：475-509；《南陽漢代畫像磚》（北京：文物出版社，1990），頁1-37。

[47] 魏忠策，〈罕見的漢代戲車畫像磚〉，《中原文物》1981.3：12-14；王如雷，〈新野發現一塊漢代戲車畫像磚〉，《中原文物》1989.1：93；毛保枝，〈漢畫中的戲車與雜技藝術〉，《中原文物》2003.5：85-88；陳成軍，〈河南新野畫像磚戲車圖像考議〉，《中國歷史文物》2005.3：33-38。

沙嶺壁畫墓中則將百戲圈圍於方陣之內、主車之前，關係明確，應該是刻意安排。這種出行圖的組成究竟源自何處？十六國時期河西與遼東壁畫墓中雖有出行圖，但是也未見類似的表現。在高句麗藥水里古墳壁畫中則繪有以牛車為中心，並且結合百戲的出行圖。藥水里古墳位在北朝鮮平安南道南浦市江西區，時間約為四世紀末至五世紀初。[48] 墓葬坐北朝南，由甬道、前室、後通道、後室所組成，前室左右兩側設有小龕。前室長二點六六、寬二點八四、高三點二二公尺。出行圖由前室南壁東側與西壁交接處起，經由東壁，延續至北壁東半部，朝向位在北壁中央的建築。雖然壁畫殘損，但是由線描圖可見到牛車前方有百戲人物（圖三六）。五世紀上半的八清里壁畫古墳，同樣將出行與百戲結合，主車前方有跳丸、尋橦，上方有騎馬人物，畫面左側有騎馬人物回首吹角與擡鼓的人物（圖三七）。[49]

在五世紀後半高句麗水山里古墳可見到另一類的墓主夫婦與侍女隨行的出行圖。墓主呈立姿，後方侍女執傘蓋，前方有百戲人物（圖三八）。雖然水山里古墳中的出行圖中並無車馬行列，但是同樣將百戲與墓主出行結合，可視為繼承了藥水里古墳壁畫的出行圖模式，只是在出行內容的表現上有所調整，以墓主夫婦立像取代車馬儀仗。

由此可知沙嶺壁畫墓出行圖的兩項特徵，亦即方陣排列以及出行與百戲的結合，皆可見於高句麗墓壁畫。就其發展的先後順序來看，方陣出行出現在前，以永和十三年 (357) 安岳三號墓為最早。至四世紀下半到五世紀中葉，在方陣出行的主車前方加入百戲，可見於藥水里古墳與八清里壁畫古墳。藥水里古墳出行圖中兼具方陣出行與百戲，與沙嶺壁畫墓出行的表現最為接近。

北魏建國之初雖然採用中原禮樂制度，但是有所保留，並未放棄原有的游牧文化習俗。又由於北魏初期領地不斷擴張，掠奪財貨並遷徙各地的工匠、居民至平城，北魏統治集團所接收的文化仍在變動中，處於尚未充分整合的狀態。據《魏書》〈輿服志〉言：

> 魏氏居百王之末，接分崩之後，典禮之用，故有闕焉。太祖世所制車輦，雖參采古式，多違舊章。[50]

---

[48] 朱栄憲著，永島暉臣慎訳，《高句麗の壁画古墳》（東京：学生社，1972），頁131-132。

[49] 八清里壁畫古墳的年代，參見朱栄憲著，永島暉臣慎訳，《高句麗の壁画古墳》，頁142-144。

[50]《魏書》卷一〇八，〈輿服志〉，頁2811。

在《魏書》作者魏收 (505-572) 眼中，北魏初期的車輦制度並不符合中原禮制。此事又見於《隋書》〈禮儀志〉：

> 且後魏已來，制度咸闕。天興之歲，草創繕修，所造車服，多參胡制。故魏收論之，稱為違古，是也。[51]

天興元年 (398) 道武帝時期所造的車服制度，多參酌胡制，正是「胡風國俗」相雜揉的狀況。[52] 由此看來，沙嶺壁畫墓中方陣出行與百戲圖的結合，很可能就是屬於這類「多違舊章」的新制。這些新制度中應該包含了鮮卑舊俗以及其他地區的影響。沙嶺壁畫墓出行圖的表現以及與高句麗壁畫的關聯，可以從這一角度來加以理解。

（二）神獸

沙嶺壁畫墓中的神獸位在木構建築之上，可知其作為天界的象徵。目前可以辨識出形象者僅剩北壁部分（圖三九）。自西而東，由外而內，個別特徵分述如下：

第一、頭部毀損，獸身，肩部有飛羽狀，腳有四蹄，獸尾（圖三九a）。

第二、張口吐出彎曲的長舌，相貌兇惡。背部有銳利尖狀物，上方有一斧雙足有爪，有獸尾（圖三九b）。

第三、龍首，長有獸耳與雙角。上身彎曲，兩翼伸展，有雙腳與多重獸尾（圖三九c）。

第四、頭部毀損，有雙翼。形象與圖三九c 類似，但是有四腳與雙尾（圖三九d）。[53]

第五、頭部朝下，似有雙耳（圖三九e）。

第六、毀損嚴重，僅可見四腳的下半部，似有獸蹄。

以上神獸的特徵，可以藉由與魏晉河西壁畫相比較而得知。敦煌佛爺廟灣墓中的奇禽祥瑞種類繁多，其中有鹿、白象、兔、虎、雙魚等，特徵分明（圖四

---

[51]《隋書》（北京：中華書局標點本，1994），卷七，〈禮儀志〉，頁254。

[52]《南齊書》（北京：中華書局標點本，1997），卷五七，〈魏虜傳〉，頁990：「佛狸已來，稍僭華典，胡風國俗，雜相揉亂。」

[53] 此圖在簡報中上下倒置。圖版見大同市考古研究所，〈山西大同沙嶺北魏壁畫墓發掘簡報〉，頁17，圖33。

○）。但是在沙嶺壁畫墓中的神獸均為混合型，每一種神獸都具有兩種以上不同動物的特徵。此外，沙嶺壁畫墓中的神獸雖然種類不一，但是都表現出毛皮、獸尾等獸類的特點。[54]

以單一方格來圈圍神獸的形式，應該是出自東漢畫像的傳統。東漢墓葬中表現祥瑞的方式之一，為在方格內逐一描繪單一的祥瑞母題，多附有榜題。這種表現形式在畫像石與壁畫墓中均可見到。[55] 在和林格爾壁畫墓前室頂部繪有朱色方格，相互連續。南側方格內有朱雀、鳳凰、白象等祥瑞，榜題分別是「朱爵」、「鳳□」、「□人騎白象」。[56] 沙嶺壁畫墓中所見的朱色方格，應該是繼承了這類祥瑞圖的表現模式。和林格爾即位在盛樂附近，由於鮮卑拓跋部曾都於盛樂，鮮卑拓跋部初期壁畫墓的製作應該與東漢壁畫墓傳統有所關聯。又由於這種表現模式並未出現在高句麗與遼東壁畫墓，其可能的來源為留存於內蒙古南部至陝西一帶的漢代墓葬圖像傳統。

不過沙嶺壁畫墓中雖然保留原來東漢壁畫墓中用來表現祥瑞的方格，但是在方格內所描繪的不是漢代的祥瑞母題，而是具有鮮卑部落守護神性格的神獸。此外方格內也未見榜題。在這裡可以見到北魏如何應用既有的表現模式來表達其天界觀，如何在舊有的模式中注入新的內容，表現出符合其游牧民族所認識的天界圖像。

沙嶺壁畫墓的圖像與早期鮮卑墓葬中的裝飾是否有關，值得注意。這些神獸壁畫仍然保留原來鮮卑墓葬中使用動物紋裝飾的方式，以單一方格表現一種神獸，將神獸相互區隔。同樣的構圖方式也可見於三燕的馬具裝飾（圖四一）。如前所述，早期鮮卑墓葬的隨葬品中常見鹿紋牌飾，在平城時期為神獸牌飾所取代。就在神獸牌飾出現的同時，沙嶺壁畫墓的天界中也出現神獸。

在上述六種神獸的形象中，以圖三九b 這類的形象最受學者關注。這類形象在北魏洛陽時期經常可見，常用來作為墓誌裝飾，也出現在佛教石窟壁畫、石窟

---

[54] 其中類似圖三九 c, d 的神獸可見於高句麗壁畫墓，同樣是作為天界圖像的一部分。高句麗廣開土王永樂十八年 (409) 德興里壁畫古墳前室天井南壁有神獸，分別書有榜題「吉利之像」與「富貴之像」；朝鮮民主主義人民共和国社會科学院、朝鮮画報社，《德興里高句麗壁画古墳》（東京：講談社，1986），頁75。

[55] Wu Hung, *The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1989), pp. 76-85. 中譯見巫鴻著，柳揚、岑河譯，《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，2006），頁94-102。

[56] 內蒙古自治區文物考古研究所，《和林格爾漢墓壁畫》，頁25。

造像與造像碑，一直流行至北朝晚期。長廣敏雄引用晉・郭璞《山海經》注，將這類圖像泛稱為「畏獸」，林巳奈夫則將之視為低於天神一等的自然神。[57] 東潮結合長廣敏雄與林巳奈夫的說法，以鬼神與畏獸來並稱高句麗壁畫墓中所見的這類圖像。[58] 姜伯勤同意林巳奈夫推定為天神的看法，並提出兩點補充，認為北魏墓誌中「畏獸」圖像出自兩個傳統，分別是漢晉舊俗與鮮卑傳統。推測北魏馮邕妻元氏墓誌中的圖像，應該是流行於鮮卑拓跋部的象徵雷電山川的天神像。[59] 姜伯勤所提出與鮮卑傳統的關聯，頗具啟示性。

以下考察神獸對於鮮卑可能具有的特殊意義。胡俗本無姓氏，以部落為號，故胡姓多為其部落的名稱。[60] 關於「鮮卑」一詞的原義，學者多認為原來可能即為「瑞獸」、「神獸」之意。[61] 鮮卑拓跋部的部落遷徙以及建國起源，均與神獸有關。《魏書》〈序紀〉記有：

> 獻帝命南移，山谷高深，九難八阻，於是欲止。有神獸，其形似馬，其聲類牛，先行導引，歷年乃出。[62]

類似的記載可見於《魏書》〈靈徵志〉：

> 魏氏世居幽朔，至獻帝世，有神人言應南遷，於是傳位於子聖武帝，命令南徙，山谷阻絕，仍欲止焉。復有神獸，其形似馬，其聲類牛，先行導引，積年乃出。始居匈奴之故地。[63]

---

[57] 長廣敏雄，〈鬼神圖の系譜〉，氏著，《六朝時代美術の研究》（東京：美術出版社，1969），頁105-141；林巳奈夫，〈獸環・鋪首の若干をめぐって〉，《東方學報》57 (1984)：1-74；又見 Susan Bush, "Thunder Monsters, Auspicious Animals, and Floral Ornament in Early Sixth-century China," *Ars Orientalis* 10 (1975): 19-33.

[58] 東潮，《高句麗考古學研究》（東京：吉川弘文館，1997），〈高句麗壁畫墳の變遷〉，頁261-286，特別是頁280。

[59] 姜伯勤，〈「天」的圖像與解釋——以敦煌莫高窟285窟窟頂圖像為中心〉，氏著，《敦煌藝術宗教與禮樂文明》（北京：中國社會科學出版社，1996），頁55-76，特別是頁65。

[60] 姚薇元，《北朝胡姓考》，頁1。

[61]《史記》（北京：中華書局標點本，1982），卷一一〇，〈匈奴列傳〉，頁2898，《索隱》引張宴云：「鮮卑郭落帶，瑞獸名也，東胡好服之。」白鳥庫吉，〈東胡民族考〉，氏著，《白鳥庫吉全集》（東京：岩波書店，1970），第4卷，頁63-320，特別是頁83-88；馬長壽，《烏桓與鮮卑》（上海：上海人民出版社，1962），頁173註1；逯耀東，〈北魏前期的文化與政治形態〉，氏著，《從平城到洛陽——拓跋魏文化轉變的歷程》（臺北：東大圖書股份有限公司，2001），頁59。

[62]《魏書》卷一，〈序紀〉，頁2。

[63] 同前書，卷一一二，〈靈徵志〉，頁2927。

先有神人指示應往南遷，其次神獸先行導引路徑。文中神獸「其形似馬，其聲類牛」，非馬非牛，卻又兼具牛馬的特徵。[64] 鮮卑原以游牧射獵為業，部落遷徙為攸關掌握資源多寡與部落存續的重要大事。由於山谷曲折險峻，即使有神獸導引，也得歷經數年才能遷到原為匈奴所據的漠南之地。能夠引領族人的神獸，應該具有崇高的地位。

類似的神獸與鮮卑族遷徙、起源的相關記載，也能見於其他鮮卑部落。據《晉書》〈載記〉：

> 乞伏國仁，隴西鮮卑人也。在昔有如弗斯、出連、叱盧三部，自漠北南出大陰山，遇一巨蟲於路，狀若神龜，大如陵阜，乃殺馬而祭之，祝曰：「若善神也，便開路；惡神也，遂塞不通。」俄而不見，乃有一小兒在焉。時又有乞伏部有老父無子者，請養為子，眾咸許之。老父欣然自以有所依憑，字之曰紇干。紇干者，夏言依倚也。[65]

乞伏國仁為隴西鮮卑人。乞伏部自漠北遷徙越過大陰山之際，遇見狀若神龜的巨蟲，阻礙去路，殺馬祭祀之，神龜於是讓路，可知為善神。神龜消失後化為一小兒，並被納為乞伏部。由此可知，隴西鮮卑乞伏部遷徙過程得到巨蟲之助，巨蟲並與乞伏部結合，在血緣上合而為一。

鮮卑與神獸的密切關聯，還可由考古遺物得到印證。內蒙古呼和浩特東南涼城縣小壩子灘村發現一批金銀器窖藏，出土金銀器十三件。[66] 其中除了「晉烏桓歸義侯」、「晉鮮卑歸義侯」金印之外，尚有「虎噬鹿紋金飾牌」、「四獸形金飾牌」（圖四二），推測此窖藏為西晉時期鮮卑拓跋的遺物。「四獸形金飾牌」長十、寬七公分，飾牌上有四獸相背，獸首向外，上下相接，左右對稱。銅牌上除了透雕之外還有多個穿孔。飾牌背面陰刻「猗㐌金」三字（圖四

---

[64] 有學者認為此神獸為鹿或馴鹿。不過鹿紋雖然是早期鮮卑墓葬中常見的圖像，此處神獸應當另有所指。馬長壽認為此神獸似即指鮮卑，宿白指出金飾上的神獸可與史料中的鮮卑神獸相印證；馬長壽，《烏桓與鮮卑》，頁162註1；宿白，〈盛樂、平城一帶的拓跋鮮卑北魏遺迹〉，頁39-40；干志耿、孫秀仁，〈關於鮮卑早期歷史及其考古遺存的幾個問題〉，《民族研究》1982.1：15-22；米文平，〈鮮卑源流及其族名初探〉，《社會科學戰線》1982.3：210-213；康樂，《從西郊到南郊》，〈代人集團的形成與發展〉，頁11；孫危、魏堅，〈內蒙古地區鮮卑墓葬的初步研究〉，頁255。

[65]《晉書》卷一二五，〈載記・乞伏國仁〉，頁3113。

[66] 宿白，〈盛樂、平城一帶的拓跋鮮卑北魏遺迹〉，頁39-40；張景明，〈內蒙古涼城縣小壩子灘金銀器窖藏〉，《文物》2002.8：50-52, 69。

三）。猗㐌即為猗㔉。猗㔉為桓帝，穆帝猗盧之兄，活躍於西晉末年。據《魏書》〈序紀〉：

> 昭皇帝諱祿官立，始祖之子也。分國為三部：帝自以一部居東，在上谷北，濡源之西，東接宇文部；以文帝之長子桓皇帝諱猗㔉統一部，居代郡之參合陂北；以桓帝之弟穆皇帝諱猗盧統一部，居定襄之盛樂故城。自始祖以來，與晉和好。……[67]

桓帝統治代郡之參合陂北，相當於今山西大同以北，以及與內蒙古自治區相連結的範圍。內蒙古自治區涼城縣即在參合陂之西，正屬於桓帝的領地之內。[68] 參合陂為軍事要地，登國十年 (395) 攸關北魏與後燕興亡的參合陂戰役即在此展開。[69] 北魏定都平城之後參合陂仍為北伐、北巡路徑上的重要據點。[70]《魏書》〈序紀〉中所載道武帝拓跋珪建國之前的鮮卑諸帝，應理解為部落首領之名。由此看來，這批窖藏可能原屬於猗㔉所統領的部落。同窖藏出土的「虎噬鹿紋金飾牌」背面並無銘記，可知這件金飾牌上的四獸對於猗㔉部應該具有特殊的意義。

鮮卑拓跋部建國後承襲漢晉制度，並進一步將神獸信仰與陰陽五行說結合，來解釋為何神獸外形似馬，聲音如牛。《魏書》〈禮志〉記有鮮卑神獸如何被轉換成為土德的象徵：

> 天興元年，定都平城，即皇帝位，立壇兆告祭天地。……事畢，詔有司定行次，正服色。羣臣奏以國家繼黃帝之後，宜為土德，故神獸如牛，牛土畜，又黃星顯曜，其符也。於是始從土德，數用五，服尚黃，犧牲用白。祀天之禮用周典，以夏四月親祀于西郊，徽幟有加焉。

天興元年 (398) 拓跋珪定都平城後告祭天地，群臣上奏以土德為天命，以牛為神獸。[71] 神獸指涉的範圍廣泛，任何奇禽異獸都可以包括在內。配合政治的需要，可以對「神獸」作不同的解釋。鮮卑拓跋部為了符合中原王朝興替的五行說，順應群臣之議，以牛作為符合天命的象徵。

---

[67]《魏書》卷一，〈序紀〉，頁5。

[68] 宿白，〈盛樂、平城一帶的拓跋鮮卑北魏遺迹〉，頁39；張景明，〈內蒙古涼城縣小壩子灘金銀器窖藏〉，頁52。

[69] 參合陂地望，參見嚴耕望，〈北魏參合陂地望辨〉，氏著，《唐代交通圖攷・第五卷・河東河北地區》（臺北：中央研究院歷史語言研究所，1986），頁1397-1402。

[70]《魏書》卷三，〈太宗紀〉，頁50：「（永興二年，410）夏五月，長孫嵩等自大漠還，蠕蠕追圍之於牛川。壬申，帝北伐。蠕蠕聞而遁走，車駕還幸參合陂。」

[71] 同前書，卷二，〈太祖紀〉，頁34：「尚書崔玄伯等奏從土德，服色尚黃，數用五。」

鮮卑拓跋為了彰顯其新興的政治地位，採用新的圖像來重新詮釋並定義何為鮮卑神獸。隨著鮮卑拓跋掌握更多的圖像資源，神獸的種類陸續增加並且出現了新的變化。五世紀初鮮卑既有的鹿紋圖案已經逐漸被各類神獸所取代。沙嶺壁畫墓甬道頂部還繪有龍。由於南側毀損，難以判斷此龍是否與虎對稱並具有四神的性格。可以確定的是，此時的龍位在甬道，與墓室內的神獸有所區隔。到了五世紀下半，纏龍廣見於石柱礎與佛教石窟造像。[72] 在《南齊書》中特別提到鮮卑尚水，以盤繞的黑龍為厭勝之物，所指的應該就是這個階段的發展。[73] 至北魏洛陽時期，龍不但是常見的墓葬圖像，其地位往往還要高於其他類別的神獸。不過單就沙嶺壁畫墓的階段來看，兼具不同動物特徵的神獸地位似乎較為崇高，為漢晉墓葬傳統中的四神或各類祥瑞所不及。

（三）武士與人面獸身像

沙嶺壁畫墓中特別強化鎮墓圖像，舉盾持刀的武士有兩組四人，並有一對人面獸身像。[74] 這種組合在魏晉十六國時期的墓葬中並沒有先例。武士與鎮墓獸的陶俑可見於西晉墓，但是僅由一位武士與一鎮墓獸組成。例如洛陽谷水西晉墓中各有一件鎮墓武士俑與鎮墓獸，分別位於墓門兩側。武士俑舉盾，高三十八點六公分；鎮墓獸有四足，脊部有三個凸起，尾部彎曲（圖四四）。[75]

---

[72]《晉書》卷一二二，〈載記〉，頁3055中有「龍者神獸，人君利見之象」，龍也可視為神獸。

[73]《南齊書》卷五七，〈魏虜傳〉，頁986：「胡俗尚水，又規畫黑龍相盤繞，以為厭勝。」

[74] 北朝鎮墓獸的相關研究可舉出楊泓，〈北朝陶俑的源流、演變及其影響〉，中國考古學研究編委會編，《中國考古學研究——夏鼐先生考古五十年記念論文集》（北京：文物出版社，1986），頁268-276；後收入氏著，《漢唐美術考古和佛教藝術》，頁126-139；室山留美子，〈北朝隋唐の鎮墓獸に關する一考察〉，《大阪市立大學東洋史論叢》1993.10：49-67；〈北朝隋唐墓の人頭・獸頭獸身像の考察——歷史的・地域的分析——〉，《大阪市立大學東洋史論叢》2003.13：95-147；小林仁，〈隋俑考〉，清水真澄編，《美術史論叢：造形と文化》（東京：雄山閣出版株式會社，2000），頁345-367；小林仁著，朱岩石譯，〈北朝的鎮墓獸——胡漢文化融合的一個側面〉，張慶捷、李書吉、李鋼主編，《4～6世紀的北中國與歐亞大陸》，頁148-165；Mary H. Fong, "Tomb-Guardian Figurines: Their Evolution and Iconography," in Kuwayama, *Ancient Mortuary Traditions of China*, pp. 84-105; Albert E. Dien, *Six Dynasties Civilization* (New Haven and London: Yale University Press, 2007), pp. 207-212.

[75] 洛陽市第二文物工作隊，〈洛陽谷水晉墓〉，《文物》1996.8：37-45。其他的實例可參

沙嶺壁畫墓中除了雙重守衛的鎮墓武士之外，最引人注目的是背脊上有尖狀凸起的人面獸身像。沙嶺壁畫墓中的人面獸身像，對於理解北朝至唐代鎮墓獸的發展具有重要的意義，可視為北朝鎮墓獸的原型。人面獸身像頭部朝前，頭下尾上，宛若從天降臨。背景是靈活墨線所描繪的雲氣紋，暗示了人面獸身像原為天界神獸。

一九五八年於大同城東寺兒村北魏墓出土一件平城時期石雕供養龕，形制十分特殊（圖四五）。石龕為方形，高三十三點五、寬四十五點六公分，中央鑿一拱形龕，龕內無物，龕前雕有長方形供桌。[76] 供桌左右有持缽狀器皿的侍者。石龕外側前方為人面獸身與獸面獸身像，匍匐在地，頸部鬃毛豎立。另有兩位較為高大的武士站在人面獸身像與獸面獸身像之上，武士手中原來應持有武器。此石龕出自墓中，出土位置不明。從其外形來看可能是小型的石祭壇。又由於出自墓中，石龕的祭祀對象應該是墓主。其中武士與人面獸身像等用來守護石龕，其組合近於沙嶺壁畫墓。沙嶺壁畫墓中甬道左右皆為人面獸身，在此石龕中則有一側為獸面獸身像。其中人物皆著鮮卑服飾，可知這類人面獸身像與鮮卑文化的關聯。

內蒙古烏審旗翁滾梁北朝墓葬群中編號 M6，為斜坡墓道與平面略呈梯形的墓室所組成，墓道朝南（圖四六）。[77] 墓室後方原有一木棺，西壁設一小龕，龕內保存一具女性骨架。墓室內發現三件彩繪浮雕。墓室內南壁墓門兩側各有一件高一點二公尺的彩繪浮雕武士（圖四七）。武士頭戴盔帽，其中一人右手舉盾左手執刀。墓室東壁與南壁相接處有一塊長一點七五、寬零點七四至零點八六公尺的沙岩石板，彩繪浮雕人面獸身像與獸面獸身像。獸面獸身像背脊有銳利的尖狀凸起。[78]

考河南省文化局文物工作隊第二隊，〈洛陽晉墓的發掘〉，《考古》1957.1：169-185；中國社會科學院考古研究所河南第二工作隊，〈河南偃師杏園村的兩座魏晉墓〉，《考古》1985.8：721-735。

[76] 王銀田、曹臣民，〈北魏石雕三品〉，《文物》2004.6：89-93。

[77] 內蒙古自治區博物館、鄂爾多斯博物館，〈烏審旗翁滾梁北朝墓葬發掘簡報〉，魏堅主編，《內蒙古文物考古文集・第二輯》（北京：中國大百科全書出版社，1997），頁478-483。

[78] 一九九六年西安市未央區董家村十六國墓葬出土釉陶鎮墓獸，作人面獸身，同樣有尖狀凸起；姜捷，〈陝西隋唐考古述要〉，《考古與文物》1998.5：41-48。

另外就隨葬陶俑而言，北魏太和元年 (477) 宋紹祖墓中出土一件鎮墓獸與兩件鎮墓武士俑（圖四八）。[79] 鎮墓武士俑位在墓室入口東、西兩側。太和八年 (484) 司馬金龍夫婦墓出大型武士俑殘片與一件鎮墓獸。[80] 洛陽市孟津縣北魏太昌元年 (532) 王溫壁畫墓中，出土兩尊鎮墓獸與兩尊鎮墓武士俑。[81]

鎮墓獸的喪葬意義值得進一步考慮。多位學者已經指出人首獸身鎮墓獸的出現與鮮卑文化的可能關聯，其中丁愛博 (Albert E. Dien) 的解釋尤其值得注意。丁愛博曾引《後漢書》卷九〇〈烏桓鮮卑列傳〉中烏桓死後信仰中以犬護送死者神靈歸赤山的記載為證，暗示鎮墓獸與鮮卑葬俗的關係。[82] 另外就鮮卑與神獸的相關記載來看，神獸兼具引路與守護的作用。據前引《晉書》〈載記〉，隴西鮮卑乞伏部自漠北遷徙越過大陰山之際，遇見善神，狀若神龜的巨蟲，神龜消失後化為一小兒，並被納為乞伏部，巨蟲與乞伏部在血緣上合而為一。引文中記有「老父欣然自以有所依憑」，可知此巨蟲還具有守護神的意義。

這種對於神獸的崇拜，應該是北魏統治集團在其墓葬中轉化，並擴展鎮墓圖像與隨葬品所必要的宗教文化基礎。值得注意的是，在東漢畫像中已經出現守護門戶的門犬以及類似鎮墓獸的形象。至魏晉時期，例如遼陽棒臺子屯壁畫墓墓門外側有兩位舉盾執刀武士，內側即描繪兩隻門犬（圖四九）。[83] 對於鮮卑而言，這類的圖像正好可以用來將其固有的信仰視覺化與具象化，以圖像的形式來擴充死後世界的信仰。若由「以犬護送死者神靈歸赤山」的記載來理解，可推測鎮墓獸除了守護之外，還具有導引與護送墓主神魂的功能。在上述圖像流傳與文化交流的過程中，鮮卑拓跋並非僅是被動地採用或沿襲漢代畫像，而是在學習使用新

---

[79] 山西省考古研究所，〈大同市北魏宋紹祖墓發掘簡報〉，《文物》2001.7：19-39；劉俊喜主編，《大同雁北師院北魏墓群》，頁71-162。

[80] 山西省大同市博物館、山西省文物工作委員會，〈山西大同石家寨北魏司馬金龍墓〉，《文物》1972.3：20-29, 64。

[81] 洛陽市文物工作隊，〈洛陽孟津北陳村北魏壁畫墓〉，《文物》1995.8：26-35。

[82] Dien, "A New Look at the Xianbei and Their Impact on Chinese Culture," pp. 43, 47; *Six Dynasties Civilization,* p. 212.

[83] 李文信，〈遼陽發現的三座壁畫古墓〉，《文物參考資料》1955.5：15-42。又中國傳統出行禮俗中有祖道儀式，以犬為祭；參見劉增貴，〈秦簡《日書》中的出行禮俗與信仰〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》72.3 (2001)：503-541；邢義田，〈漢代畫象胡漢戰爭圖的構成、類型與意義〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》19 (2005)：63-132，特別是頁101-102；後收入氏著，《畫為心聲：畫像石、畫像磚與壁畫》（北京：中華書局，2011），頁315-397。

圖像的同時，賦予了鎮墓獸新的形象、圖像組合以及象徵意義。人首獸身鎮墓獸的形象結合了人面與獸身，人獸合一。人首獸身鎮墓獸的出現，可視為北魏統治集團對於何為鮮卑神獸的再詮釋，體現了游牧民族親密的人獸關係以及鮮卑拓跋對於其部族起源、傳承的歷史記憶。

（四）宴飲與庖廚

壁畫中央由兩座步障上下區隔，分為東西兩側，以墓主所居的東側房屋為主體。屋內墓主的比例較大，位置明顯，呈側坐，身後有一位仕女。屋前散置瓶、碗等器具（圖六a, b）。屋後至步障間有侍者與低首食槽的馬。墓主前方有三排面向墓主而坐的賓客，第一排四人，第二排五人，第三排四人。每人坐席前並有圓形食器，可知這是宴飲圖。在第一排與第二排的坐席前，都有一位站立的侍者。在第一排與第二排賓客的後方有侍者，第三排賓客後方有牛與車輛。房屋的左下方為歌舞場面。四位樂伎坐於席上，另有四人連袂共舞。在歌舞人物的前方有步障，障內情景已無法辨識，最下方則為三角狀的山石與樹木。

壁面西側最上方為三個糧倉與四輛載有貨物的車。糧倉下方有一輛朱頂的通幰車。此車在位置上接近畫面中央，隔著步障與墓主所在的房屋相對，應該是墓主的座車。通幰車的後方另有一小車，其次為兩輛載貨車。通幰車的下一行為四帳，帳中有兩位女子。最下方為庖廚的場面，兩人正在殺羊，鮮血流入下方的盆中（圖五〇）。據簡報，兩人身後的帳內有一個大型陶罐，下方有陶盆、陶罐，另有一口方形欄杆的水井。另外在沙嶺壁畫墓漆畫殘片的庖廚圖中，屋內懸掛著魚等食物（圖一三）。

如果將沙嶺壁畫墓的宴飲、庖廚圖與甘肅酒泉丁家閘五號墓西壁、北壁至東壁的壁畫相互對照，可得知幾項共通的表現，包括：（一）壁畫中墓主坐於屋內，欣賞屋外的樂舞。墓主位置靠近並朝向墓室內側；（二）墓主身後停著無人乘坐的通幰牛車，並設有馬食槽；（三）庖廚圖位在遠離墓主的另一側，位置上較近於墓門。庖廚圖中以屠宰牲畜的場面作為表現的重點；（四）畫面的上下緣點綴樹木；（五）排列多量載貨用車（圖五一）。雖然在風格上沙嶺壁畫墓與甘肅酒泉丁家閘五號墓相差頗大，但是在壁畫主題的安排上有部分共通之處。牛耕圖、塢壁、揚場等場面，為僅見於丁家閘五號墓的主題。

北魏平城時期墓葬中的宴飲圖尚有一例。前引的大同智家堡北魏墓棺板畫，右側板中央有步障，右側為庖廚取食人物，有一三足樽，下方有曲足漆案（圖五二）。[84] 三足樽左側有數人手端耳杯，作飲食狀。三足樽下方的棺板已毀損，推測原來可能繪有墓主宴飲的場面。右側板左側有兩排男女侍者，最後方有馬與車輛。另有一塊殘長零點六、寬零點一八公尺的部分，繪有八輛車，包括通幰車一輛、畫面殘損的車二輛、役車五輛（圖五三）。由於這塊殘板左側有忍冬紋飾帶，可知原來位在右側板後方，接在兩排男女侍者、馬、車輛等圖的下方。由此可知，右側板的彩繪從棺頭起自前而後分別是奉食、步障、兩排侍者、車馬圖。其先後順序，除了侍者的位置之外，大致符合沙嶺壁畫墓的宴飲圖。

沙嶺壁畫墓中南壁宴飲圖與北壁出行圖相對，在智家堡北魏墓棺板畫中左側板描繪車馬出行圖、狩獵圖，右側板描繪奉食與車輿圖，同樣將出行圖與奉食一類的題材搭配成組。智家堡北魏墓呈東西向，方向棺首朝外，右側板相當於北側，左側板相當於南側。奉食圖位在北側，出行圖位在南側，方位與沙嶺壁畫墓正好相反，不過圖像的組合相通。由此可知，將出行圖與宴飲、奉食圖相配成對，為北魏平城時期墓葬圖像的新模式，且為墓壁畫與葬具所共用。這種新模式與墓主身分的高低沒有必然的關係，不具有墓葬等級的意義，而是表現出北魏平城時期墓葬圖像的特徵。

五・圖像與工匠的來源

北魏壁畫墓的發展與政治版圖的擴張之間具有直接的關係。鮮卑拓跋隨著軍事擴張，由四世紀末至五世紀中葉逐漸接觸並吸收不同地區的壁畫傳統，融匯成新的墓葬圖像。殷憲根據漆畫題記的研究，認為沙嶺壁畫墓應具有關隴文化的淵源。楊泓指出沙嶺壁畫墓明顯是沿襲漢魏墓室壁畫傳統，很可能與河西地區的影響有關。徐潤慶認為除了中原的傳統之外，其中可見到河西、東北與高句麗地區等各地區的因素，並特別強調與東北、高句麗壁畫墓的關係。[85]

---

[84] 劉俊喜、高峰，〈大同智家堡北魏墓棺板畫〉，頁45。

[85] 殷憲，〈山西大同沙嶺北魏壁畫墓漆畫題記研究〉，頁353；楊泓，〈中國古代墓葬壁畫綜述〉，考古雜誌社編，《探古求原——考古雜誌社成立十週年紀念學術文集》（北京：科學出版社，2007），頁172-191；又收入氏著，《中國古兵與美術考古論集》（北京：文物出版社，2007），頁233-254；徐潤慶，〈從沙嶺壁畫墓看北魏平城時期的喪葬美術〉，頁184。

由於出土材料的限制，該如何界定北魏墓葬圖像所繼承的漢魏傳統，辨別出其中的舊元素與新成分，仍是深具挑戰性的問題。以下分別就三個區域來考察沙嶺壁畫墓圖像與工匠的可能來源：（一）留存於陝北、內蒙古和林格爾一帶的東漢壁畫傳統；（二）魏晉十六國時期河西壁畫傳統；（三）由前燕 (337-370)、後燕 (383-407)、北燕 (407-436) 所繼承的遼東壁畫傳統。這三個壁畫傳統的淵源都可以追溯至東漢墓葬，但是在各地區的發展不同，呈現出複雜的樣貌。

（一）陝北、內蒙古和林格爾一帶

北魏登國元年 (386) 道武帝拓跋珪建國，以盛樂為都，位於今內蒙古和林格爾附近，也是北魏早期皇陵金陵的所在。[86] 北魏金陵中是否描繪壁畫，目前無從得知。不過由北魏都城的位置來看，其統治集團與這一地區的壁畫傳統之間應具有一定程度的地緣關係。

關於這一區域壁畫墓傳統在東漢之後的發展，目前所知較為有限。一九九三年和林格爾三道營鄉榆樹梁村附近發掘了一座北魏大型壁畫墓，據推測其年代在北魏遷洛之前。[87] 墓葬由墓道、甬道、前室、後室所組成，全長二十二點六公尺，規模甚大。前後室分兩次修築，前室面積近二十平方公尺，後室面積僅有五平方公尺。壁畫分布於甬道與前室，甬道壁畫已遭破壞。題材有百戲、狩獵、虎牛相鬥、四神圖等。已發表的百戲圖中有一人舉高橦，中央有一人攀爬，橦頂上還有人物（圖五四）。車馬圖中的鞍馬比例高大，車馬的風格近於陝北東漢壁畫墓中的車馬圖。由於北魏平城時期墓葬中亦流行狩獵與百戲等圖像，就題材的延續性而言應該有所關聯。

在早期鮮卑拓跋部的墓葬圖像中，狩獵圖具有特殊的重要性。《猗盧之碑》殘石拓片（北京大學圖書館藏）正面題刻「王猗盧之碑也」六字，背面刻有狩獵圖（圖五五）。[88] 猗盧為前述桓帝猗㐌之弟，統一拓跋諸部之重要首領，死於

---

[86] 關於盛樂與金陵的相關問題，參見松下憲一，〈「定襄之盛樂」と「雲中之盛樂」——鮮卑拓跋國家の都城と陵墓——〉，《史朋》40 (2007)：1-22。

[87] 該壁畫墓的報告書尚未發表。王大方，〈內蒙古首次發現北魏大型磚室壁畫墓〉，《中國文物報》1993年11月28日，1版；蘇俊、王大方、劉幻真，〈內蒙古和林格爾北魏壁畫墓發掘的意義〉，《中國文物報》1993年11月28日，3版；又參見羅宗真，《魏晉南北朝考古》（北京：文物出版社，2001），頁80。

[88] 柯昌泗於一九三七年三月購得《猗盧之碑》殘石拓片，羅振玉《石交錄》中有著錄。田

西晉建興四年 (316)。西晉建興三年 (315) 愍帝進猗盧為代王，「置官屬，食代、常山二郡」。[89] 北魏建國後追尊為穆帝。《猗盧之碑》已殘損，碑陰上方可見以陰刻方式刻畫一人張弓騎馬，追逐前方奔馳的野獸。就其畫像風格來看，顯然是承襲自東漢以來的畫像傳統。由《猗盧之碑》殘石拓片可知西晉末年拓跋部已開始學習東漢碑刻與畫像。

（二）寧夏、河西地區

破多羅部以牽屯山為根據地，活躍於甘肅、寧夏之間。原州（今寧夏回族自治區固原）距離牽屯山不遠，這地區與破多羅部墓葬的關係值得注意。固原尚未發現北魏早期壁畫墓，但是曾出土一具精美的漆棺。[90] 由於沙嶺壁畫墓中也有漆畫殘片，可作為考察其地緣關係的線索。相關問題將在下一章討論。

沙嶺壁畫墓甬道頂部有伏羲女媧圖，魏晉十六國時期這類圖像特別流行於河西地區。北涼承平十六年 (458) 沮渠蒙遜夫人彭氏墓曾出土藍色絹塊，推測是伏羲女媧圖的殘片。可知這類圖像自河西傳播至高昌。[91] 沙嶺壁畫墓的伏羲女媧圖，應該具有河西的因素在內。

過去對於河西魏晉十六國時期壁畫的認識，主要建立在甘肅嘉峪關、敦煌佛爺廟灣一帶出土的彩繪磚畫，以及酒泉丁家閘五號墓壁畫的基礎之上。近年在甘肅省高臺縣地埂坡所發掘的魏晉壁畫墓，無論是墓室形制、壁畫題材與風格均十分新穎，與過去所認識的河西壁畫墓大不相同，有助於重新評估河西魏晉壁畫墓在題材與風格上的整體表現。[92]

餘慶詳加考證，並指出狩獵圖可能與拓跋文化傳統有關；羅振玉，《羅雪堂先生全集・續編》（臺北：文華出版公司，1969），第3冊，頁963-964；葉昌熾撰，柯昌泗評，《語石・語石異同評》（北京：中華書局，2005），頁163, 340；周一良，《魏晉南北朝史札記》（北京：中華書局，1985），頁332-333；田餘慶，〈關於“猗盧之碑”殘石拓片〉，氏著，《拓跋史探》（北京：生活・讀書・新知三聯書店，2003），頁261-264。

[89]《魏書》卷一，〈序紀〉，頁9。

[90] 寧夏固原博物館，《固原北魏墓漆棺畫》（銀川：寧夏人民出版社，1988）。

[91] 吐魯番地區文物保管所，〈吐魯番北涼武宣王沮渠蒙遜夫人彭氏墓〉，《文物》1994.9：75-81；倪潤安，〈麴氏高昌國至唐西州時期墓葬初論〉，《西域文史》2007.2：15-74。

[92] 相關研究尚有待報告書的發表，初步的介紹參見吳荭，〈甘肅省高臺地埂坡魏晉墓葬〉，《中國文物報》2008年1月16日；後收入中國文物報社編，《發現中國：2008年100個重要考古新發現》，頁297-301；國家文物局主編，《2007中國重要考古發現》（北

高臺地埂坡編號 M4 壁畫墓由墓道、照牆、墓門、甬道、前後室所組成。前室平面方形，兩面坡頂，描繪出仿木結構。南北兩壁以墨線描繪立柱。南壁兩柱之間有耕地、播種圖；北壁西側為頭戴尖高帽的兩胡人對坐，東側為漢人對飲。前室後壁門框上方描繪角抵、敲鼓，其中兩位女性人物的服飾特殊，髡髮並編髮成索。[93] 前室前壁墓門兩側有門吏，墓門上跪坐一似虎的神獸，右前肢平舉，掌中盛物。其左右兩側各描繪一有翼神獸，朝向中央。

高臺地埂坡編號 M4 壁畫墓表現上的特徵，除了獨特的主題之外，還包括各壁面的構圖與人物之間的空間關係均顯得較為疏朗，空白處並未以其他母題來加以填滿，以較為簡練的線條描繪輪廓線，輔以平塗的色面。描繪的技法依據表現對象的差異而有所變化，例如北壁漢人宴飲圖中，人物與衣袍的線描勻細，但是在後壁結索髮的擊鼓人物則以較為粗重的墨線描繪，並以平塗的朱色與墨來表現服飾。兩圖風格的差異頗為鮮明。

高臺地埂坡編號 M4 壁畫墓的墓葬形制、壁畫主題、風格均與沙嶺壁畫墓相差甚遠，不過在前室前壁門衛門上方所描繪的有翼神獸（圖五六），其形象近於沙嶺壁畫墓北壁第一幅神獸。雖然沙嶺壁畫墓中的神獸頭部殘損，但是其他如獸足、軀體的輪廓線描寫皆極為類似。此外，在設色上兩者均以朱色寬帶描繪頸部、身軀以及獸足上緣，身軀內部並描繪朱點。由此可知沙嶺壁畫墓的工匠，選擇性地採用了不同地區的墓壁畫傳統。

（三）遼東地區

由於沙嶺壁畫墓製作完成的時間在太延五年之前，此壁畫墓的設計、製作與三燕的遼東壁畫傳統的關係值得考慮。[94] 道武帝拓跋珪於天興元年遷都平城，開

京：文物出版社，2008），頁84-92。感謝邢義田先生惠賜圖版。

[93] 這種髮式可能與東胡的習俗有關，此圖在壁畫整體布局中的意義尚有待進一步研究。據《三國志》卷三〇，〈烏丸鮮卑東夷傳〉裴松之注，烏丸「父子男女，相對蹲踞，悉髡頭以為輕便」。語言風俗近於烏丸的鮮卑也有「髡頭飲宴」之俗。《宋書》稱鮮卑拓跋為索頭虜、索頭、索虜。《三國志》（北京：中華書局標點本，1982），卷三〇，〈烏丸鮮卑東夷傳〉，頁832, 836；《宋書》（北京：中華書局標點本，1996），卷九五，〈索虜傳〉，頁2321。

[94] 關於三燕墓葬文化的特徵，田立坤曾言：「三燕遺存是慕容鮮卑在漢文化的強烈影響下，同時也受到匈奴、高句麗等程度不同的影響而形成的一種具有自身特點的文化遺存，不能簡單視為慕容鮮卑的遺存。」田立坤，〈三燕文化遺存的初步研究〉，《遼海文物學

啟了平城時期。拓跋珪皇始二年 (397) 破後燕慕容寶於中山。這次戰役中獲得「所署公卿、尚書、將吏、士卒降者二萬餘人」。同時得到「皇帝璽綬、圖書、府庫、珍寶，簿列數萬」。賞賜功臣與將士。[95] 天興元年 (398) 拓跋珪將「山東六州」民吏三十六萬口遷徙至首都平城的京畿地區：

> 徙山東六州民吏及徙何、高麗雜夷三十六萬，百工伎巧十萬餘口，以充京師。[96]

其中除了山東六州的民吏之外，還包括百工伎巧十萬餘人。[97] 這是北魏前期向平城移民中的第一次，也是規模最大的一次。世祖太武帝拓跋燾太延五年 (439) 收服都於姑藏之北涼沮渠氏政權，徙涼州民三萬餘戶於平城。[98] 這次的徙民則在沙嶺壁畫墓之後。

特別值得注意的是遼東地區鮮卑墓葬中多見壁畫墓，實際上慕容鮮卑在東胡族中最早採用壁畫來裝飾墓葬，而魏晉時期盛行薄葬，這一時期中原地區的壁畫墓則極為罕見。[99] 因此在鮮卑拓跋部學習使用墓葬圖像的過程中，慕容鮮卑可能是一重要的學習對象。以下舉出遼寧省朝陽袁臺子壁畫墓與北燕太平七年 (415) 馮素弗墓，來與沙嶺壁畫墓進行比較。由圖像表現與對於漆器製品的使用方式，來檢視遼東壁畫墓與北魏平城時期墓葬的關係。前燕、後燕、北燕均曾以龍城（今遼寧朝陽市）為都城，上述兩座墓葬皆位在朝陽附近，可作為三燕墓葬圖像的代表。

袁臺子壁畫墓墓室主體呈長方形，由墓道、墓門、耳室、壁龕組成，以石板、石條所建造，墓底鋪設大小不一的石板（圖五七a）。[100] 墓室前側寬三、後

刊》1991.1：90-97，特別是頁96。關於遼東地區東漢魏晉時期壁畫墓的編年，參見劉未，〈遼陽漢魏晉壁畫墓研究〉，《邊疆考古研究》2004.2：232-257；東潮，《高句麗考古學研究》，〈遼東と高句麗壁畫〉，頁287-319。

[95]《魏書》卷二，〈太祖紀〉，頁31。

[96] 同前文，頁32。

[97] 唐長孺認為「六州」是指後燕故地；〈拓跋國家的建立及其封建化〉，氏著，《魏晉南北朝史論叢》（北京：生活・讀書・新知三聯書店，1955），頁193-249；又見逯耀東，〈北魏前期的文化與政治形態〉，頁1-64。

[98]《魏書》卷四，〈世祖紀〉，頁90。

[99] 可舉出北京八角村魏晉墓；石景山區文物管理所，〈北京市石景山區八角村魏晉墓〉，《文物》2001.4：54-59。不過學者對於此墓的年代有不同的見解，田立坤認為可能晚至北魏；〈袁臺子壁畫墓的再認識〉，《文物》2002.9：41-48。

[100] 遼寧省博物館文物隊、朝陽地區博物館文物隊、朝陽縣文化館，〈朝陽袁臺子東晉壁畫墓〉，《文物》1984.6：29-45。關於袁臺子壁畫墓的年代，學者有不同的見解。楊泓認為

寬一點八、深四公尺。墓內東側前方有耳室，長一點六、寬一公尺。墓室西側前方壁龕高一點零六、寬零點六二、深零點二四公尺。墓室中央東西兩側各有一龕。東側前方耳室內有一套馬具。墓室前方近西側壁龕處有一長方形漆案，案高十七點五、長六十四、寬四十二點六公分，上置有十四件食器，包括瓷碗、缽、漆盒、勺等。漆案上還有三件鎏金銅帳角，另有一件出自案下。帳角由三管組成，管內殘存朽木桿。帳角上殘存紫色細絹殘塊，可見到墨色彩繪。漆案四周各有一石柱礎。可知帳角、木桿與柱礎組成帳座，原來掛有絲質帷幕，罩住漆案（圖五七b）。漆案南側有一大圓漆盤，直徑四十五點五公分。墓室東北角有一長方形漆盤，盤內有羊頭骨、脊椎骨和肋骨。

袁臺子壁畫墓中，隨葬器具功能可能有所分化。出土的十二件銅器中，除了銅缽出自漆案下，其餘皆出自北部。除了漆方盆、漆壺的位置近北壁，其餘漆器多陳設於前側設奠的範圍，漆器又多盛放祭品。相對於銅器，漆器具有更明確的奠器性質。

袁臺子壁畫墓的壁畫主題豐富，包括門衛、墓主、奉食、庖廚、牛耕、庭院、玄武、青龍、神獸、狩獵、車騎、日月等圖。東壁狩獵圖上方繪有兩隻神獸（圖五八a）。據報告書，畫面左側為前肢舉起的玉兔。[101] 畫面右側神獸作畏獸型，呈正面像，前肢舉起作支撐狀。[102] 由於畏獸型神獸既出現於遼東也可見於河西，因此無法以此作為判斷沙嶺壁畫墓圖像來源的主要依據。墓主畫像位在西側前耳室內，高零點八五、寬零點六九公尺（圖五八b）。墓主畫像作正面像，與沙嶺壁畫墓的墓主畫像相同。西壁前側上方畫有奉食圖，人物排成一列，下方有一橫線區隔。手中端著放有耳杯的案、樽、魁、勺等食器朝向墓主畫像。人物排成一列、比例較小、在人物下方描出橫線，這種布局亦可見於沙嶺壁畫墓。

屬後燕、北燕時期，田立坤定為前燕，並嘗試尋找出更精確的年代，推測為永和十年(354)。東潮認為早於安岳三號墓，約在四世紀前半；楊泓，〈談中國漢唐之間葬俗的演變〉，《文物》1999.10：60-68；後收入氏著，《漢唐美術考古和佛教藝術》，頁1-10；田立坤，〈袁臺子壁畫墓的再認識〉；東潮，《高句麗考古學研究》，〈遼東と高句麗壁畫〉，頁299。

[101] 遼寧省博物館文物隊等，〈朝陽袁臺子東晉壁畫墓〉，頁44。

[102] 河西地區的例子參見甘肅省文物考古研究所，《敦煌佛爺廟灣：西晉畫像磚墓》（北京：文物出版社，1998），圖版67。

遼寧省北票縣西官營子北燕太平七年 (415) 馮素弗夫婦墓，為十六國時期的重要墓葬。[103] 馮素弗為北燕王馮跋（四〇九至四三〇年在位）之弟，原籍為常樂信都（今河北冀縣），為四世紀移居慕容鮮卑領地的鮮卑化漢人。馮素弗墓第一號墓石槨長四點二五、寬一點三四至一點五三、高一點七至一點七五公尺。石槨內有柏木漆棺。漆棺外側塗朱漆彩繪。墓穴朝西，西壁偏北處有一凹入的龕臺，龕內有釉陶壺、灰陶罐各一件，並有牛腿骨與肋骨。龕內無漆器，而是以陶壺、陶罐作為奠器。漆器六件出土自石槨西端，部分漆器內盛有動物骨。其中最特殊的是一件長十九、寬十四公分的嵌骨長方形漆盒（圖五九）。漆盒塗黑漆，以鑲嵌被裁切成菱形的骨片作為裝飾圖案。漆盒上還有銅飾與銅把手。以獸骨片來裝飾漆器，頗為奇特。這件漆盒具體而微地顯示出北燕統治階層如何將獸骨運用在漢晉器物，如何在漆器中融入對於骨器的喜好。

馮素弗墓第二號墓槨室壁畫多已剝落，隱約可辨識出主題。槨內頂部為天河，四壁描繪人物、出行、建築等內容。棺首所朝向的西壁描繪高大的門樓式建築，屋檐下方南北兩端各立兩位相向的侍女，門柱前有四犬，屋檐上另有四隻鳥。東壁畫有人物，除了侍女之外尚可見到人物的形象，臉部繪有朱點。北壁殘留侍女奉食的形象；南壁為出行圖，侍女行列朝西。

北魏平城時期壁畫墓中蘊含的遼東墓葬文化因素，可舉出壁畫的風格與主題（墓主畫像、門衛武士、排成一列的侍者）、漆棺的使用、以漆器作為祭器等來加以概括。相對於袁臺子壁畫墓中採用四神，沙嶺壁畫墓中則以神獸取代，神獸的種類也更為多樣、複雜。

沙嶺壁畫墓在壁畫風格上另一重要特徵在於使用濃重的焦墨，並以較為勻細、粗細變化不大的線描來描繪輪廓與細節。[104] 這與壁畫母題的比例大小無關，例如在甬道兩側的武士像也可見到同樣的現象。袁臺子壁畫墓中的神獸表現強調運筆的流暢與順著筆勢所形成的粗細變化，但是侍衛圖則以較為纖細的墨線來表現。這種特點除了遼東地區之外，也可見於和林格爾三道營鄉榆樹梁村北魏壁畫墓。和林格爾北魏壁畫墓中以細線勾勒輪廓。高句麗安岳三號墓與德興里古墳中也出現同樣的特點，例如德興里古墳中以濃重的墨線來描繪具裝騎兵的細節（圖六〇）。相對於沙嶺壁畫墓中所見滯重的造型與繁複的細節，河西地區的魏晉墓則善於動態表現，直接藉由線描的速度感與起伏變化來表現動感。沙嶺壁畫

---

[103] 黎瑤渤，〈遼寧北票縣西官營子北燕馮素弗墓〉，《文物》1973.3：2-28。

[104] 以上據筆者二〇〇八年八月三十日的實地觀察。

墓中採用焦墨的特徵，應該與內蒙古和林格爾一帶以及遼東地區的壁畫墓較有關聯。

整體而言，沙嶺壁畫墓的圖像與風格匯合了多元的區域性傳統，無法根據單一的區域文化來充分解釋其源流。雖然破多羅部主要以今甘肅東部、寧夏固原一帶為活動範圍，但是由壁畫表現來看，墓主的出身並未決定壁畫墓的風格。除了河西的因素之外，應該還包含了內蒙古和林格爾一帶以及遼東地區的壁畫墓傳統，遼東地區的因素尤其具有影響力。

六・漆畫的性質

如何判定漆畫原來的性質為研究沙嶺壁畫墓的重要課題。簡報中認為漆皮原屬漆器型態，但是由於木、布胎質已腐朽，性質難以判斷。[105] 北魏平城時期墓葬中常見以漆器或漆畫作為陪葬品，所使用的漆製品範圍廣泛，包括食器、漆棺與漆屏風三種。以下首先檢視北魏平城時期墓葬中所見對於漆器的使用方式，其次在此基礎上考察沙嶺壁畫墓中漆畫的性質與功能。

（一）北魏平城時期墓葬中的漆器

就大同北魏墓群中漆器的使用方式來看，主要作為放置牛骨等牲禮或耳杯等奠祭用品之用，可視為祭器。沙嶺壁畫墓墓室東部出土一件漆耳杯，底部刻劃「莫人」兩字。就簡報中的圖版來看，似可釋作「奠人」（圖六一）。大同七里村北魏墓群中發掘出三十四座，出土漆器十四件，器形包括盤、盆、缽、槅、碗、碟、耳杯等。[106] 其中七里村 M28 號墓為長斜坡墓道窄室墓，墓室朝南，平面為窄長的梯形，長二點九、寬零點八至一點五公尺（圖六二）。所出土木棺前高後低，棺首前方放置兩個漆盤。東側漆盤上放置兩個漆耳杯；西側漆盤盛放獸骨。同樣的現象亦可見於大同迎賓大道 M37 號墓。此墓為梯形墓室土洞墓，坐東朝西，棺首前方有漆盤、耳杯，漆盤內置雞、羊骨。[107]

---

[105] 簡報中統稱為漆皮。但由於部分漆皮上繪有圖畫，故本文將這類漆皮稱為漆畫，以示區別；大同市考古研究所，〈山西大同沙嶺北魏壁畫墓發掘簡報〉，頁6。

[106] 大同市考古研究所，〈山西大同七里村北魏墓群發掘簡報〉，《文物》2006.10：25-49。

[107] 大同市考古研究所，〈山西大同迎賓大道北魏墓群〉，頁53。

大同南郊北魏 M7 號墓為豎穴墓道土洞墓，坐東朝西，墓室平面呈梯形。南壁棺首前方設有三角狀壁龕，龕內有漆器痕跡與動物脊椎骨、肋骨。大同南郊北魏 M180 號墓為長斜坡底墓道土洞墓，同樣坐東朝西。此墓棺首前方有帶耳漆案，案面長五十三、寬五十三、高三十公分（圖六三）。漆案上有狗骨架。漆案北側有一長方形漆槅，槅上置漆碗。據報告書中的墓葬分期，M180 號墓屬於北魏遷都平城的初期，北魏建國至太武帝統一黃河流域之前 (439) 的墓葬。[108]

這種帶耳漆案到了北魏洛陽時期仍然被作為祭奠用器。北魏孝子石棺（The Minneapolis Institute of Arts 藏）的眉間赤孝子故事中，可見到隆起的圓弧形墳丘與祭拜於墓前的孝子。孝子前方放置了碗、長頸壺與一件帶耳案。就北魏墓葬中使用漆器的方式來考慮，圖中的帶耳案很可能是漆案（圖六四）。

大同湖東北魏一號墓為長方形斜坡墓道雙室磚墓，坐東朝西，為該墓地中規模最大的一座墓葬。湖東北魏一號墓中使用漆製品的方式，除了漆器之外還有漆棺。後室有一棺一槨，木棺板上漆畫。前室中部出土漆盤二件，形制相同，直徑三十二公分，盤內盛放羊肋骨與肢骨。[109] 雖然此墓早年經盜擾，但是由漆盤與獸骨的關係來看，目前漆盤所在位置可能沒有受到太大的擾動。湖東北魏一號墓中的漆盤並未安放在棺首附近，但是同樣作為盛放奠祭用品的祭器。

北魏墓葬中作為祭器的漆器大都沒有裝飾，或僅繪有簡單的圖案，並未表現出複雜的圖像。例如大同七里村 M14 號墓中出土漆盤殘片兩件，漆盤外圈有飛鳥的形象（圖六五）。相形之下，沙嶺壁畫墓中漆畫圖像的表現頗為複雜，原來應該不是用以裝飾漆器。

（二）漆棺的可能性

除了作為祭器、用器之類的漆器之外，北魏墓葬中另一類常見的漆器製品為漆棺。北魏漆棺的實例有寧夏自治區固原漆棺、大同湖東一號墓漆棺。漆畫屏風則可見於司馬金龍墓。可知在北魏平城時期等級較高的墓葬中使用漆棺作為葬具，或是以漆畫屏風作為隨葬品。在沙嶺壁畫墓平面圖中，漆畫殘片集中在一個長條形的範圍，位於墓室中央偏東處，未見柱礎。就沙嶺壁畫墓漆畫殘片的出土

---

[108] 以上參見山西大學歷史文化學院等編著，《大同南郊北魏墓群》，頁29, 276-279, 472。
[109] 山西省大同市考古研究所，〈大同湖東北魏一號墓〉，頁29。

位置來看，原來應該歸屬於漆棺，而非漆屏風的一部分。此外，沙嶺壁畫墓漆畫殘片的圖像內容包括：墓主夫婦畫像、庖廚圖、打場勞作、捧漆盒人物、持碗人物、鎧甲人物、舉盾持刀步兵、舉長矛 (?) 步兵、車輿局部。馮素弗墓二號墓石槨內部的圖像有建築圖、侍女、出行圖，固原漆棺中可用來比較的圖像有墓主畫像、鎧甲人物等。就圖像內容來看，沙嶺壁畫墓漆畫殘片也比較近於葬具。因此可以推測，沙嶺壁畫墓漆畫殘片原屬漆棺的一部分。[110]

沙嶺壁畫墓漆畫殘片的墓主夫婦畫像中可見到墓主夫婦呈正面像，端坐於帳幕之下，屏風之前。底色塗黃漆。前方有低矮的几案，上方有圓形漆盒，漆盒內繪有食物。左側男性墓主頭戴黑色風帽，右手執黑扇，扇中有一黃龍，左手置於黑色凭几。右側女性墓主同樣頭戴黑色風帽，右手執扇，左手與下半身多殘損。在男性墓主屏風後方，有一比例較小、注視墓主的男性侍者；女性墓主屏風後方也有一女性侍者。這塊墓主夫婦畫像畫面的右側，也就是男性墓主左手的外側，可見到垂下的帳幕與不規則狀的殘損。

這件繪有墓主夫婦畫像的漆畫殘片，原來可能與書有隸書題記的漆皮相接，圖畫的內容與漆畫邊緣殘缺的形狀頗為相合。簡報中曾指出漆皮文字外圍與墓主夫婦並坐之圖案相近的現象。書有隸書題記的漆皮中央兩行為題記部分，右側為側置山字形裝飾帶，山字形以紅黑交錯。這塊書有隸書題記的漆皮至少由五塊漆皮拼接而成，其中二塊書有題記的殘片，一上一下，左側均有垂幔痕跡。這塊題記殘片右側所繪的垂幔，原來可能連接墓主夫婦畫像殘片的右側，題記殘片右側的垂幔，即為男性墓主右側帳幕的一部分。另外，隸書題記的漆皮殘片最寬處十八點五公分，最高處二十四公分，墓主夫婦畫像漆畫殘片寬四十八、高三十二公分，就尺寸來看也相吻合。

綜合漆皮出土的狀況、漆畫的主題以及墓主夫婦畫像與題記的關聯來看，沙嶺壁畫墓漆畫殘片原來應該是屬於漆棺的一部分。墓主夫婦畫像應該位在漆棺前檔板，隸書題記則為漆棺的題記，也就是柩銘。

---

[110] 多位學者已指出漆畫可能是漆棺；向井佑介，〈北魏平城時代における墓制の變容〉，《東方學報》85 (2010)：133-177；徐潤慶，〈從沙嶺壁畫墓看北魏平城時期的喪葬美術〉，頁164；鄭岩，〈逝者的“面具”——再論北周康業墓石棺床畫像〉，收入巫鴻、鄭岩主編，《古代墓葬美術研究・第一輯》，頁219-244。

（三）棺首的墓主畫像與題記

漢代墓葬雖然廣泛採用漆棺作為葬具，但是尚未見在棺首描繪墓主畫像的例子。四川蘆山東漢建安十七年 (212) 王暉石棺，為目前所知最早在棺上題有銘記的實例（圖六六）。棺首上方有一鋪首銜環，中央有一神人啟門，隱露半身，其左側門框與門扉上刻有隸書題記：「故上計史王暉伯昭／以建安十六歲在辛／卯九月下旬卒其拾／七年六月甲戌葬嗚／呼懷哉」。[111] 記載墓主王暉官職姓名與卒年，內容頗為簡要。王暉石棺棺首雖有題記，但是並未刻劃墓主畫像。

河西曾出土柩銘實例。甘肅玉門金雞梁十六國墓葬 M5 中發現木棺，木棺前檔板上書有「升平六年九月五日大男趙□」。升平六年 (362) 為前涼沿用東晉穆帝之年號。[112] 吐魯番阿斯塔那哈喇和卓 99 號墓出土張氏高昌建初七年 (495) 蘇娥奴柩銘。[113] 至北魏葬具的棺首開始出現墓主畫像。在北魏固原漆棺前檔板有男性墓主執杯畫像，不過並無題記（圖六七）。

除了沙嶺壁畫墓之外，北魏墓葬中所出土的葬具中唯一兼具墓主畫像與柩銘者，為年代稍晚的山西榆社孫龍石槨（圖六八）。孫龍石槨前板刻有柩銘，內容如下：

> 大魏神龜□／□，太原中都孫□六世孫，孫方興／父龍，太和之中／潁(?)川太守，熙平之／□□為綏遠將／□、□郡太守／□□年六十在／□官郎造石礎／□區漆棺一口。□／在鄉縣□梁興弟／保興，少奉朝請。提之／礎首，以示後世，／記之云尒。[114]

神龜年間 (518-519) 僅歷時二年，可知石槨製作時間最晚為五一九年。墓主享年六十，若墓主亡於神龜二年，則可推測墓主生年約在文成帝太安五年 (459)。太原中都即為太原郡中都縣，墓主可能出自太原中都孫氏。[115] 山西省榆社位在中

---

[111] 圖版見高文編著，《四川漢代石棺畫像集》（北京：人民美術出版社，1997），圖58。魏晉時期的實例有西晉太康三年 (282)「馮恭石槨題記」與「魏雛柩銘並陰」；趙萬里，《漢魏晉南北朝墓誌集釋》（北京：科學出版社，1953），第1冊，頁1-2。

[112] 甘肅省文物考古研究所，〈甘肅玉門金雞梁十六國墓葬發掘簡報〉，《文物》2011.2：26-39。木棺蓋板內並繪有伏羲女媧圖。

[113] 新疆博物館考古隊，〈吐魯番哈喇和卓墓群發掘簡報〉，《文物》1978.6：1-14；王素，〈吐魯番出土張氏高昌時期文物三題〉，《文物》1993.5：53-60。

[114] 王太明、賈文亮，〈山西榆社縣發現北魏畫像石棺〉，《考古》1993.8：767；高文、高成剛編著，《中國畫像石棺藝術》（太原：山西人民出版社，1996），頁128-129。

[115]《魏書》卷一〇六，〈地形志〉，頁2466。

都縣南方，屬并州所轄鄉郡的範圍之內。孫龍於北魏熙平年間 (516-517) 任綏遠將軍與□郡太守。[116] 又據柩銘，石槨內原來尚有一具漆棺。柩銘最後記有保興任奉朝請，「提之碑首，以示後世」，題名槨首以為墓主流傳後世。[117]

柩銘如同墓誌銘具有記錄墓主的出身、經歷，以及稱頌生平功績的功能。漢代具有在柩上書死者官職姓名的葬俗。[118] 例如《漢書》〈薛宣傳〉中載有薛宣事蹟。薛宣賞罰分明，為表彰殺身以自明的獄掾王立，特別命決曹掾題字於王立之柩。[119] 由此看來，一般的葬具可能並不刻柩銘，題刻柩銘為特殊的例外。這樣也就能理解為何已出土的漢代石棺、石槨為數不少，但刻有柩銘者僅有王暉石棺一例。[120]

如同孫龍石槨所見，這種以柩銘來彰顯墓主功績的葬俗也為北魏所繼承。不過就漢代的例子來看，柩銘雖有稱頌死者功績的作用，但是使用柩銘的墓葬等級並不甚高。除沙嶺壁畫墓之外，尚無法得知北魏平城時期等級較高的墓葬的葬具上是否使用柩銘。北魏相關史料中未見柩銘的記載，可能與柩銘有關的是在靈柩前頒賜謚號的禮儀。太武帝長子拓跋晃早逝，正平元年 (451) 葬於金陵。太武帝冊曰：

> 嗚呼！惟爾誕資明叡，岐嶷夙成。……宜享無疆，隆我皇祚，如何不幸，奄焉殂殞，朕用悲慟于厥心！今使使持節兼太尉張黎、兼司徒竇瑾奉策，即柩賜謚曰「景穆」，以顯昭令德。魂而有靈，其尚嘉之。[121]

---

[116] 綏遠將軍號位七品上；《魏書》卷一一三，〈官氏志〉，頁2990。

[117]「奉朝請」或稱「朝請」，為散官。太和十一年 (487) 置朝請二百人。《魏書》卷一一三，〈官氏志〉，頁2976：「十一年八月，置散官員一百人，朝請員二百人。」

[118] 楊樹達，《漢代婚喪禮俗考》（北京：商務印書館，1933），頁109；趙超，〈墓誌溯源〉，《文史》1983.21：47-48；後收入氏著，《古代石刻》（北京：文物出版社，2001），頁122-123。

[119]《漢書》（北京：中華書局標點本，1996），卷八三，〈薛宣傳〉，頁3390：「（王）立誠廉士，甚可閔惜！其以府決曹掾書立之柩，以顯其魂。府掾史素與立相知者，皆予送葬。」

[120] 南朝也可見到相關記載。《陳書》（北京：中華書局標點本，1995），卷一一，〈魯廣達傳〉，頁420：「尚書令江總撫柩慟哭，乃命筆題其棺頭，為詩曰：『黃泉雖抱恨，白日自流名；悲君感義死，不作負恩生。』總又製廣達墓銘，其略曰：『災流淮海，險失金湯，時屯運極，代革天亡。』」又見《南史》（北京：中華書局標點本，1995），卷六七，〈魯廣達傳〉，頁1646。

[121]《魏書》卷四，〈世祖紀〉，頁109。

太武帝令官員前往弔祭拓跋晃，使持節兼太尉張黎與司徒竇瑾「即柩賜謚」，在柩前頒賜謚號「景穆」。謚號並非柩銘，拓跋晃的靈柩上是否書有柩銘也不得而知。但是由這段記載，可以略知在北魏皇室的喪葬禮儀中，棺柩可能具有象徵性。拓跋晃卒時為皇太子，文成帝拓跋濬即位後才追尊為景穆帝。[122]

沙嶺壁畫墓漆棺棺首中結合了柩銘與墓主畫像，兩者合為一體。這類墓主畫像為模式化表現，呈現出理想化的墓主形象而非墓主的個人特徵。由此看來，柩銘的重要功能之一在於藉由文字的輔助說明，對墓主形象賦與一定程度的個人化，轉化為較具有個人意義的形象，並強化其紀念性。柩銘中所記的「慈顏之永住」，簡潔明確地令這類圖像在喪葬中發揮紀念墓主的作用。

柩銘的這種代表並紀念墓主的功能，可說與銘旌相通。漢末以後禮制中正式使用銘旌一詞。[123]《魏書》〈禮志〉卷二：

> 今銘旌紀柩，設重憑神，祭必有尸，神必有廟，皆所以展事孝敬，想象平存。上自天子，下逮於士，如此四事，並同其禮。[124]

可知北魏喪禮中普遍使用銘旌，用來標誌死者之神明。北魏墓葬中尚未出土銘旌的實物。北魏太和八年 (484) 司馬金龍墓中曾出土兩根竹竿，位在前室，一根長二點三八公尺，另一根長一點五五公尺。[125] 這兩根竹竿原來可能是用來懸掛司馬金龍與其妻的銘旌。引文中的「展事孝敬，想象平存」，說明了銘旌具有喪家表達孝心與追念父母之意，相當於沙嶺壁畫墓漆棺柩銘的「慈顏之永住」。這對於漢族而言為舊傳統，但是對於破多羅部而言卻可能是新的圖像內涵。

（四）漆棺紋飾與織品的關係

在書有題記的漆皮殘片右側可見到由側置山字形所組成的邊框。山字形作縱向排列，紅黑交錯，秩序井然。庖廚圖漆畫殘片的右側同樣可見到較窄的山字形

---

[122] 關於北魏喪葬禮儀，參見陳戍國，《魏晉南北朝禮制研究》（長沙：湖南教育出版社，1995），頁392-405。

[123] 馬怡，〈武威漢墓之旐——墓葬幡物的名稱、特徵與沿革〉，發表於香港中文大學歷史系主辦，「漢帝國的制度與社會秩序」國際學術會議（香港：香港中文大學，2010年5月6日）。感謝邢義田先生惠賜此文。

[124]《魏書》卷一〇八，〈禮志〉，頁2771。

[125] 山西省大同市博物館、山西省文物工作委員會，〈山西大同石家寨北魏司馬金龍墓〉，頁24。

邊框，另有較寬的忍冬紋裝飾帶。山字形與忍冬紋裝飾僅出現在漆畫殘片，未見於墓室壁面。由於山字形紋飾似未見於漢晉壁畫或漆器，這種紋飾的屬性與淵源頗值得注意。管見所及，沙嶺壁畫墓漆棺的山形紋，可能是這種紋飾作為漆器裝飾的最早實例。

就現有材料來看，山形紋可能與織品的裝飾有關。雁北師院北魏墓群年代較沙嶺壁畫墓晚，約在五世紀下半的平城時期。其中編號 M2 墓中出土陶馬，馬脊上有類似山形紋的裝飾。陶馬的山形紋分為朱色與白色，共分為七排，有規律地交錯排列。[126] 朱色與白色山形紋的朝向一上一下，刻意表現出兩者之間的對比（圖六九）。這種裝飾也可見於胡人伎樂俑。宋紹祖墓出土四件胡人伎樂俑，與同墓中其他陶俑的服飾不同，伎樂俑胡服前後中央與左右側縫一寬帶，內部以墨線描繪類似山形的紋飾（圖七〇）。上述陶馬與胡人伎樂俑中的山字形朝上或朝下，分成片段或作帶狀排列；在沙嶺壁畫墓中則作側向並排。由雁北師院墓群陶俑裝飾的例子來看，山形紋很可能是當時織品所慣用的圖案。

新疆維吾爾自治區和田民豐縣尼雅八號住居遺址出土毛織品，其中可見到類似凸字形的圖案（圖七一）。[127] 凸字形圖案層層相疊，排列方向一致。特別值得注意的是在右上方可見到紅與深藍交替的安排，可與雁北師院墓群出土品中的山字形紋飾用色的規律性相互對照。此外在新疆塔克拉瑪干沙漠南緣洛浦縣西南十四公里處有山普拉墓地。其中編號 84LS I K2 殉馬坑出土馬具與飾品，馬鞍上有一件方形毛織鞍毯，長七十六、寬七十四公分。[128] 以黃、紅、棕、白、藍、草綠等顏色織成樹葉紋，推測為漢晉遺物。毛織鞍毯中央方格內為菱形紋，外圍則有樹葉紋邊飾排列整齊，作為邊框。沙嶺壁畫墓漆棺上的山形紋排列於邊緣並作為邊框，兩者布局有相近之處。由此看來，雁北師院墓群出土品以及沙嶺壁畫墓漆棺中的山字形紋飾，原來很可能與毛織品的圖案有關。

---

[126] 報告書中對於標本 M2 的描述為：「中間有紅、白兩色相間描繪的幾何圖案，與馬身平行共有七排。」劉俊喜主編，《大同雁北師院北魏墓群》，頁56。

[127] 中日日中共同尼雅遺迹學術考察隊，《中日日中共同尼雅遺迹學術調查報告書・第2卷・圖版編》（新疆：中日日中共同尼雅遺迹學術考察隊，1999），頁50-51；趙豐、于志勇主編，《絲綢之路尼雅遺址出土文物——沙漠王子遺寶》（香港：藝紗堂服飾工作隊，2000），頁78。

[128] 新疆博物館、新疆文物考古研究所編著，《中國新疆山普拉：古代于闐文明的揭示與研究》（烏魯木齊：新疆人民出版社，2001），頁12；趙豐、伊弟利斯・阿不都熱蘇勒主編，《大漠聯珠：環塔克拉瑪干絲綢之路服飾文化考察報告》（上海：東華大學出版社，2007），頁137。

除了山字形紋飾與織品具有關聯性之外，葬具與織品之間也存在某種關係。在葬具圖像的發展過程中，不同類型、功能的織品直接或間接地作為圖像來源。西漢湖南長沙馬王堆一號墓的槨室中有四層套棺。第四層為錦飾內棺，棺外黏貼一層貼菱花貼毛錦，周邊又加飾鋪絨綉錦。[129] 西漢晚期畫像石槨上的懸壁圖可在帛畫、漆棺中找到其淵源。[130] 北魏平城時期木棺的表面上，也曾發現織品的痕跡。大同南郊編號 M107 號墓出土木棺殘板，內板上裱有一層白色絲綢。[131] 大同市南郊齊家坡村北魏墓出土木棺一具，保存狀況較佳。木棺前大後小，內髹黑漆，外側以帛裝裱。[132] 大同雁北師院編號 M2 號墓出土四件木棺，木棺平面呈梯形，前大後小。北側大棺棺木未髹漆，由鋪首、泡釘與棺板相接處的殘跡來看，原來在棺的表面應裱有一層淺黃色絲織品。[133] 織品在葬具中的運用，自然可能促成葬具上出現與織品相仿的裝飾。沙嶺壁畫墓漆棺的山形紋裝飾，可能是模仿自織品的圖案。在固原北魏漆棺也見到同樣的現象。

（五）雙重正面墓主畫像的意義

由於沙嶺壁畫墓的東壁與棺首均描繪正面墓主畫像，因此值得考慮兩圖之間是否具有關聯性。沙嶺壁畫墓為目前北朝墓葬中，唯一同時在壁畫與漆棺表現出雙重正面墓主畫像的實例。[134] 就形式表現而言，兩者都採用了相同的正面坐像的表現模式。除了墓主作正面像之外，其他細節也都極為類似，例如垂幔與屏風的形制、屏風後方露出頭部的侍者、前方長方形曲足案等。主要的差異可以舉出兩點：（一）壁畫的墓主畫像中除了墓主夫婦之外，兩側與下方尚有樹木、鞍馬、侍從等母題，具有敘事性的因素。整體而言，就殘存的漆畫來看，漆棺上墓

---

[129] 湖南省博物館、中國社會科學院考古研究所，《長沙馬王堆一號漢墓》（北京：文物出版社，1973），上集，頁27。

[130] 信立祥，《中國漢代畫像石の研究》（東京：同成社，1996），頁168；又見《漢代畫像石綜合研究》（北京：文物出版社，2000），頁203。

[131] 山西省考古研究所、大同市博物館，〈大同南郊北魏墓群發掘簡報〉，《文物》1992.8：1-11；山西大學歷史文化學院等編著，《大同南郊北魏墓群》，頁224。

[132] 王銀田、韓生存，〈大同市齊家坡北魏墓發掘簡報〉，《文物季刊》1995.1：14-18。

[133] 劉俊喜主編，《大同雁北師院北魏墓群》，頁43。

[134] 高句麗德興里古墳的前後室北壁均繪有男性墓主畫像，但是未見女性墓主畫像；參見朝鮮民主主義人民共和国社會科学院、朝鮮画報社，《德興里高句麗壁画古墳》，頁49-84。

主畫像的表現較壁畫簡要。（二）紋飾帶未見於壁畫而僅見於漆棺，在漆棺中具有框圍畫面的作用，可能是葬具所特有的裝飾。

雖然壁畫墓主畫像與漆棺墓主畫像的表現模式相近，但是由於分別附屬於壁面與葬具，所欲傳達的功能性涵意應該有所差異。壁畫中的墓主畫像與漆棺墓主畫像，在圖像意義上應該有所區別。漆棺為入殮之具，安置墓主的身體。若考慮喪葬儀式施行的過程，入殮之後，漆棺棺首的墓主畫像成為墓主的替代物。在喪禮進行的過程中，棺首的墓主畫像與柩銘可能具有供喪家弔祭的視覺功能。關於漆棺與喪禮的關係，沙嶺壁畫墓漆皮題字可以提供若干線索。

沙嶺壁畫墓漆皮題字最後一行記有：「欲□之德昊天罔極」。「罔」則為「罔」之異體字。簡報中並未識讀「欲□之德」之中的缺字。殷憲曾釋為「養」，不過也有可能是「報」的異體字「埶」。[135] 如果這個推測無誤，則此句應釋作「欲報之德，昊天罔極」，可知出自《詩經》〈小雅・谷風之什・蓼莪〉，表現孝子不得奉養父母的哀痛。[136] 此句在南北朝常作為表達孝子追念父母之情的慣用語，多使用在喪禮、奠祭等場合。例如《顏氏家訓》〈終制第二十〉：

> 若報罔極之德，霜露之悲，有時齋供，及七月半盂蘭盆，望於汝也。[137]

由此看來，可以推測棺首柩銘的題字是從喪家的立場來書寫，位在棺首中央的墓主畫像應該主要是以喪家作為預期的觀者。

另外就鮮卑原有的葬俗來看，棺首具有特殊的禮儀性與象徵性意義。在內蒙古呼倫貝爾地區扎賚諾爾墓群中已出現頭寬足窄的葬具，棺首前安放牛、馬、羊等殉牲。[138] 這種葬俗一直延續至平城時期。前引大同南郊北魏 M7 號墓棺首前方設有三角狀壁龕，龕內有漆器痕跡與動物脊椎骨、肋骨。大同南郊北魏 M180 號墓棺首前方有帶耳漆案，漆案上有狗骨架（圖六三）。[139] 從這個角度來看，沙嶺壁畫墓中在漆棺棺首描繪墓主畫像並書寫柩銘，可視為鮮卑舊俗的更新與進一步發展。鮮卑葬俗應該是墓主畫像出現在沙嶺壁畫墓漆棺棺首所不可或缺的宗教文化基礎。

---

[135] 殷憲，〈山西大同沙嶺北魏壁畫墓漆畫題記研究〉，頁346-360。
[136] 高亨注，《詩經今注》（上海：上海古籍出版社，1980），頁307。
[137] 王利器，《顏氏家訓集解》（北京：中華書局，1993），頁602。
[138] 宿白，〈東北、內蒙古地區的鮮卑遺迹〉，頁47。
[139] 參見山西大學歷史文化學院等編著，《大同南郊北魏墓群》，頁29, 276-279, 472。

不過不能忽略的是，歷經下葬與墓中祭奠的過程後，葬具的墓主畫像終究回歸到墓室之中。因此，雖然壁畫與漆畫墓主畫像的功能有所不同，但是兩者藉由採用相同的表現模式，並且均朝向西方，使得同位於墓室之內的壁畫與葬具的墓主畫像，在觀念上也就得以相互統合。墓主下葬之後，兩種不同媒材的墓主畫像回歸至同一個地下世界。

經由以上的討論，沙嶺壁畫墓中雙重墓主畫像的意義可作以下解釋：漆棺墓主畫像具有較明確的紀念性與儀式性，壁面墓主畫像則表現出墓主在地下世界中的生活。前者屬於地上喪葬禮儀的產物，後者則代表死者在地下生活的情景。兩種墓主畫像雖然具有類似的表現模式，但是在地上與地下分別具有不同的象徵性，功能上有所分化，兩者在喪葬意義上可以相輔相成，互為補充。

七・小結

以上在研究材料上結合了圖像與隨葬品，並著眼於鮮卑葬俗與漢晉傳統的互動、平城與其他區域之間的政治文化交流來作為分析圖像的雙重角度。壁畫中的出行圖表現出結合百戲的方陣排列。由神獸圖可知鮮卑拓跋為了彰顯其新興的政治地位，採用新的圖像來重新詮釋並定義何為鮮卑神獸。人面獸身像除了具有一般所認為的威嚇、鎮墓作用之外，應該還具有導引並護送墓主神魂的功能。壁畫布局中的出行圖與宴飲等圖相配成對，成為平城時期墓葬圖像的新模式。另外從整體布局來看，沙嶺壁畫墓墓室以影作木構來塑造建築空間，在這一建築空間內表現上天下地的死後世界。其中特別強調墓主夫婦畫像的重要性，以墓主夫婦畫像為中心，構成具有上下、內外、主從關係的墓葬空間。由沙嶺壁畫墓可以得知，即使在北魏建國初期，鮮卑運用墓葬圖像的手法已顯示出一定程度的統整性。

沙嶺壁畫墓與早期鮮卑墓葬大為不同。其中採用具有墓道、甬道、墓室的中原葬制，描繪出天界與人界的壁畫，墓室已成為一與天地相應的微型宇宙。不過破多羅鮮卑雖採用中原葬制，但是未必意味著已全然接受漢晉傳統的生死觀。例如沙嶺壁畫墓墓門朝向西方，顯示墓主仍保持舊有的死後世界信仰。由於北魏統治集團組成複雜而多樣，並不能假設他們僅具有一種生死觀。比較合理的推測是，不同來源的死後世界信仰並存，相互混融，呈現出折衷、非體系化的樣貌。

本文推論沙嶺壁畫墓漆畫殘片原屬漆棺的裝飾，其特色為墓主畫像與柩銘相結合，兩者合為一體，以視覺化的方式來展現柩銘的紀念性。柩銘可能來自河西

地區，正面墓主畫像則可能出自遼東。兩者的結合，既顯示出破多羅部與寧夏、河西一帶的地緣關係，也可見到移居至平城之後新加入的遼東文化因素。就漢代以來葬具圖像的變遷過程來看，這也是一項新發展。東漢石棺棺首上可見柩銘，但是到了北魏平城時期，除柩銘之外還描繪了墓主畫像。自五世紀初北魏統治集團開始學習使用墓葬圖像，以圖像來塑造新的天界與人界，並採用漢代以來正面墓主畫像的模式來展現自我的新形象。在這個案例中，鮮卑舊俗有利於鮮卑拓跋部學習使用墓葬圖像。

經由以上考察，沙嶺壁畫墓中所見的破多羅部墓葬文化特徵，除了採用柩銘之外，尚可舉出宴飲與庖廚圖的布局、描繪伏羲女媧圖以及漆棺的使用。正面墓主夫婦畫像、出行圖等主題與遼東地區的關係較為密切。壁畫風格則混合了內蒙古和林格爾一帶以及遼東壁畫墓傳統，與河西地區的壁畫差異較大。在沙嶺壁畫墓中，相較於壁畫，葬具可能是用來表現墓主族屬的主要載體。

鮮卑由部落聯盟轉型為國家之際如何學習使用圖像，這是研究其文化變遷時一個值得注意的問題。早期鮮卑墓葬的帶具上可見到裝飾性的母題，但是整體而言使用圖像的範圍有限。《猗盧之碑》殘石背面所刻的狩獵圖為罕見的特例。隨著北魏的建國，鮮卑拓跋部開始大量吸收、學習、運用圖像，沙嶺壁畫墓的表現已經頗為複雜。可以想見，北魏統治集團的視覺經驗經歷了劇烈的變動。

據沙嶺壁畫墓所見，在北魏統治集團學習如何使用墓葬圖像的過程中，慕容鮮卑可能是重要的學習對象。慕容鮮卑在東胡族中可能最早採用壁畫來裝飾墓葬。北魏初期壁畫墓的製作並非直接向北方的士族，而是輾轉透過較熟悉中原文化的慕容鮮卑來學習。雖然在政治上拓跋鮮卑與慕容鮮卑為敵，但是由於這兩個部族有共通的鮮卑族淵源，在拓跋鮮卑攻克北燕之後，很快地接收並採用遼東墓葬圖像。所謂的遼東墓葬圖像，還包括了與高句麗壁畫墓的共通因素在內。

由現有的材料來看，出行與百戲圖的結合還可見於高句麗平壤城一帶的墓葬，時間約在四世紀下半至五世紀中葉。安岳三號墓的出行圖雖同為方陣出行，但是其中未見百戲。不過在高句麗藥水里古墳、八清里古墳、水山里古墳中皆可見到結合百戲的出行圖，尤其是藥水里古墳出行圖的組合更近於沙嶺壁畫墓。沙嶺壁畫墓、藥水里古墳、八清里古墳的年代相近，該如何判斷這種出行圖的起源問題？除了可能源自北魏或高句麗之外，也有可能是出自於一共通的淵源，也就是遼東地區慕容鮮卑的墓葬文化。若要解決這個問題，必須進一步認識介於北魏與高句麗之間的後燕、北燕的墓葬圖像。在這樣的基礎上，才能掌握北魏與高句

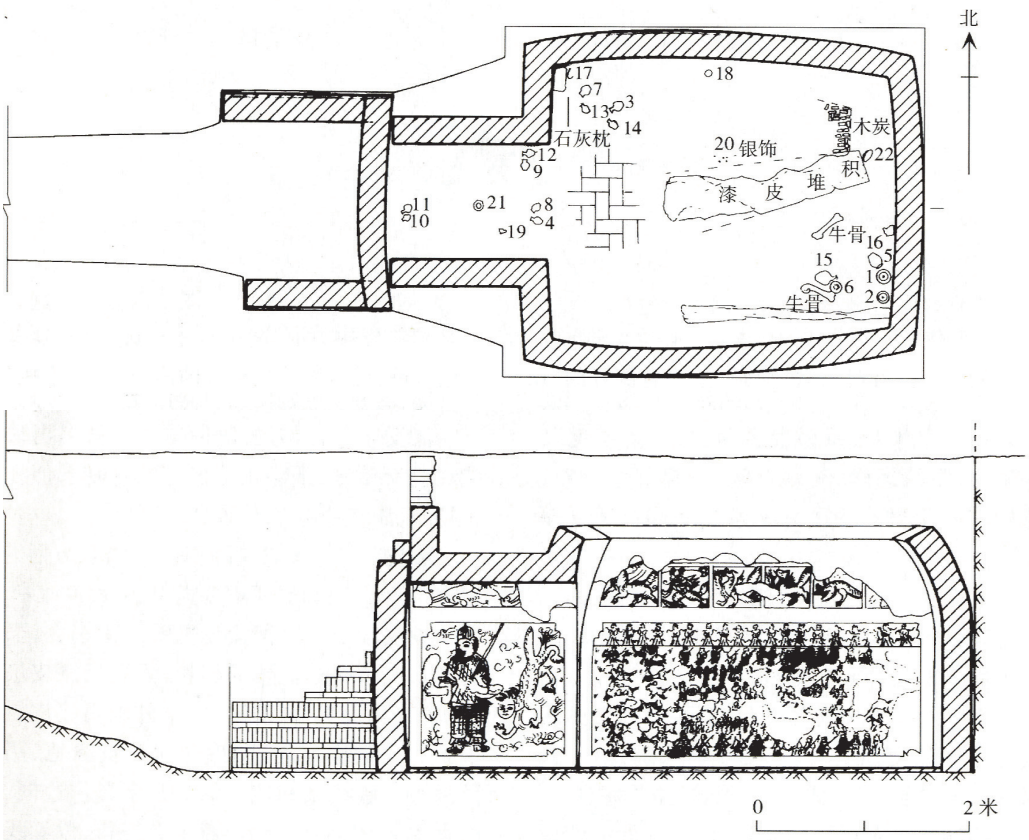
麗在墓葬圖像上的關係。相關問題的釐清尚有待更多的考古發掘。目前可以確定的是，在五世紀上半的北魏平城與高句麗平壤城一帶，兩國的政治文化中心均可見到結合百戲的出行圖。

透過沙嶺壁畫墓的研究，有助於認識北魏平城時期墓葬圖像與中原墓葬圖像傳統，進而重新思考與所謂漢晉舊制的關係。在這個階段，就墓葬圖像意義上而言，漢晉舊制的範圍並不明確，具有很高的可塑性。漢晉舊制的內涵並非與鮮卑葬俗對立。平城時期墓葬文化中的漢晉舊制，可視為是在鮮卑葬俗與信仰的基礎上，藉由武力征服，將各地區的墓葬文化匯集至平城，由國家的力量反覆加以重組、再造、詮釋的動態過程。經由考察兩者之間的調適與轉化，其面貌才得以逐漸浮現。立基於這樣的觀點，沙嶺壁畫墓所蘊涵的多樣且豐富的圖像意義，才能充分彰顯。

（本文於民國九十九年九月二十七日收稿；一〇〇年二月十七日通過刊登）

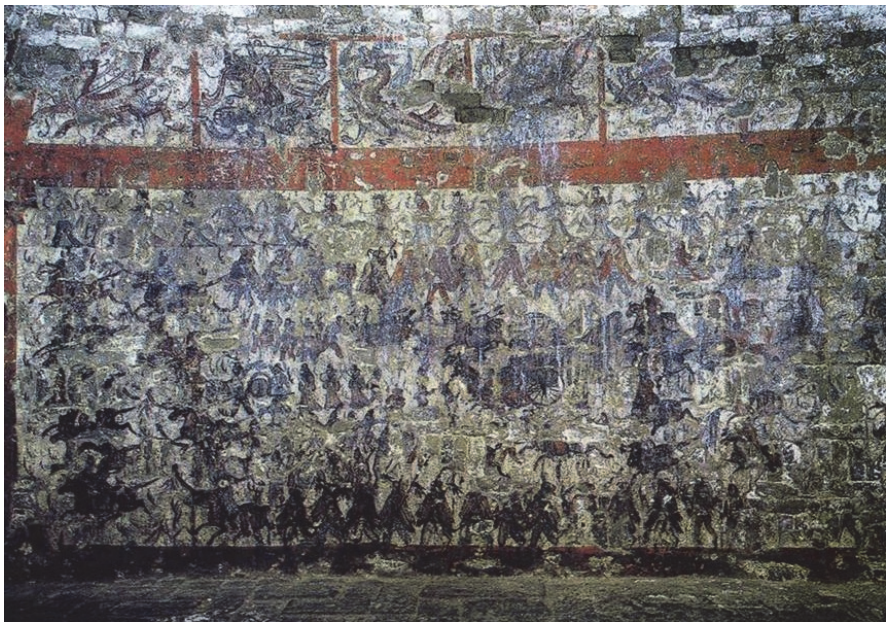
後記

本文撰寫過程受益於本所漢籍電子文獻資料庫。承顏娟英女士、邢義田先生、劉淑芬女士、劉增貴先生、廖宜方先生惠賜寶貴意見，深表謝忱。



圖一：沙嶺北魏壁畫墓平面、剖面圖

（大同市考古研究所，〈山西大同沙嶺北魏壁畫墓發掘簡報〉，頁7）



圖二：沙嶺北魏壁畫墓北壁之神獸與出行圖

（大同市考古研究所，〈山西大同沙嶺北魏壁畫墓發掘簡報〉，頁16）

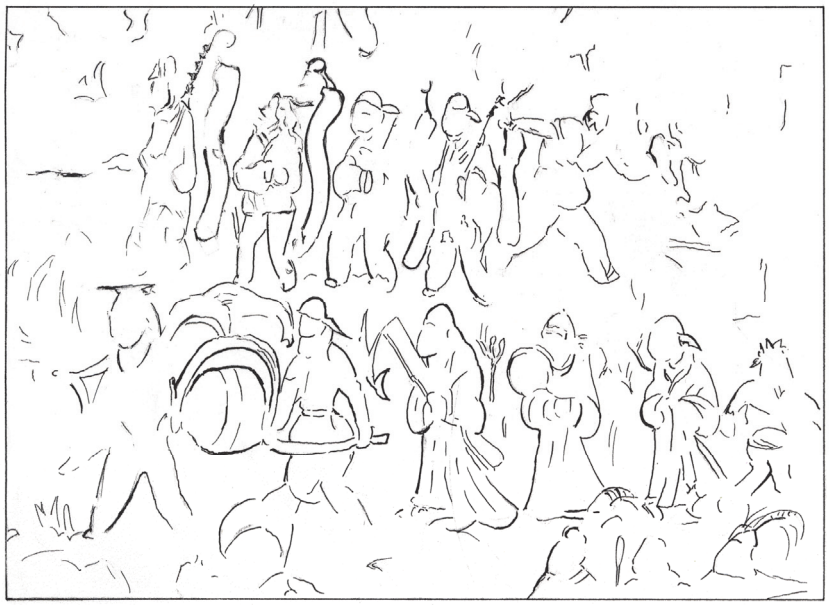


圖四：沙嶺北魏壁畫墓之侍女

（大同市考古研究所，〈山西大同沙嶺北魏壁畫墓發掘簡報〉，頁17）



圖三a：沙嶺北魏壁畫墓出行圖之擼鼓、持幡人物
（大同市考古研究所，〈山西大同沙嶺北魏壁畫墓發掘簡報〉，頁16）



圖三b：沙嶺北魏壁畫墓出行圖之擼鼓、持幡人物（線描圖；筆者繪）



圖五：沙嶺北魏壁畫墓南壁之宴飲與庖廚

（大同市考古研究所，〈山西大同沙嶺北魏壁畫墓發掘簡報〉，頁19）



圖六a：沙嶺北魏壁畫墓南壁之宴飲圖

（大同市考古研究所，〈山西大同七里村北魏墓群發掘簡報〉，頁42）

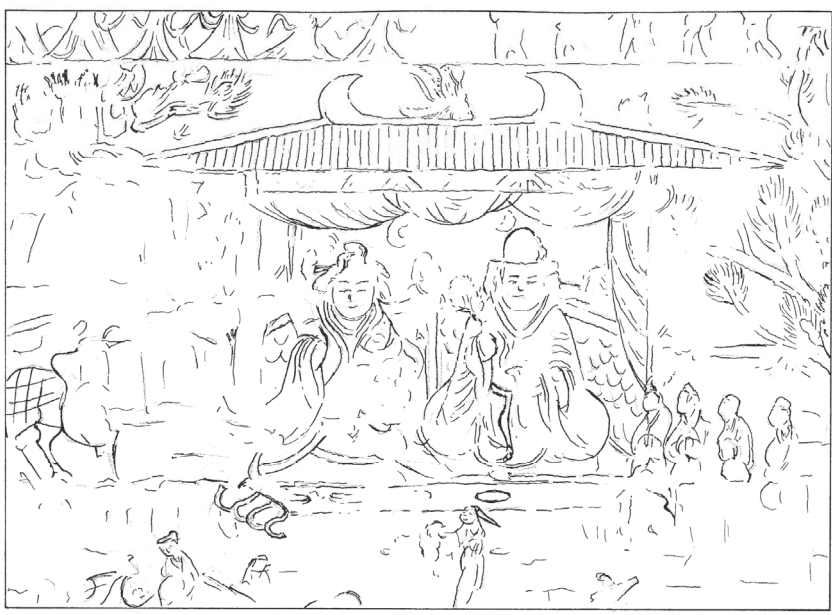


圖六b：沙嶺北魏壁畫墓南壁之宴飲圖（線描圖；筆者繪）



圖七a：沙嶺北魏壁畫墓東壁之墓主夫婦畫像

（大同市考古研究所，〈山西大同沙嶺北魏壁畫墓發掘簡報〉，頁19）



圖七b：沙嶺北魏壁畫墓東壁之墓主夫婦畫像（線描圖；筆者繪）



圖八：沙嶺北魏壁畫墓西壁之武士圖

（大同市考古研究所，〈山西大同沙嶺北魏壁畫墓發掘簡報〉，頁21）



圖九：沙嶺北魏壁畫墓甬道頂部之伏羲女媧圖

（大同市考古研究所，〈山西大同沙嶺北魏壁畫墓發掘簡報〉，頁21）



圖一〇：沙嶺北魏壁畫墓甬道北壁之武士與人面獸身像
（大同市考古研究所，〈山西大同沙嶺北魏壁畫墓發掘簡報〉，頁22）



圖一一：沙嶺北魏壁畫墓甬道南壁之武士與人面獸身像
（大同市考古研究所，〈山西大同沙嶺北魏壁畫墓發掘簡報〉，頁22）



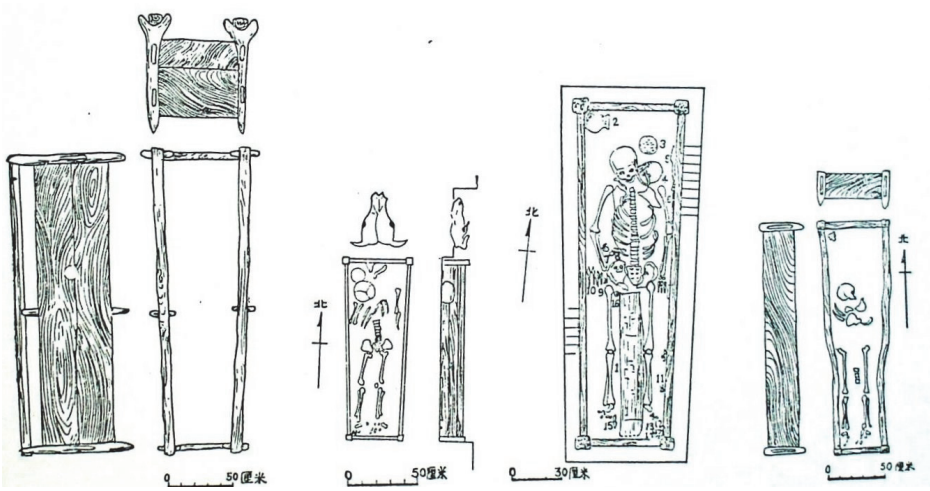
圖一二：沙嶺北魏壁畫墓之墓主夫婦畫像（漆畫殘片；
大同市考古研究所，〈山西大同沙嶺北魏壁畫墓發掘簡報〉，頁13）



圖一三：沙嶺北魏壁畫墓之庖廚圖（漆畫殘片；
大同市考古研究所，〈山西大同沙嶺北魏壁畫墓發掘簡報〉，頁13）



圖一四：沙嶺北魏壁畫墓漆皮題記（漆畫殘片；
大同市考古研究所，〈山西大同沙嶺北魏壁畫墓發掘簡報〉，封二）



圖一五：內蒙古呼倫貝爾地區扎賚諾爾墓
（內蒙古文物工作隊，〈內蒙古扎賚諾爾古墓群發掘簡報〉，頁674）



圖一六：內蒙古自治區察右中旗七郎山墓地出土陶壺
（魏堅主編，《內蒙古地區鮮卑墓葬的發現與研究》，彩版26）

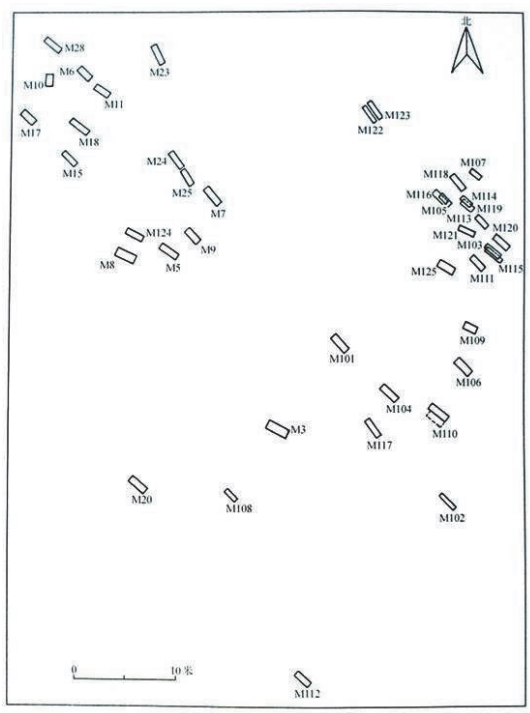


圖一七：沙嶺北魏壁畫墓出土陶壺
（大同市考古研究所，〈山西大同沙嶺北魏壁畫墓發掘簡報〉，頁11）



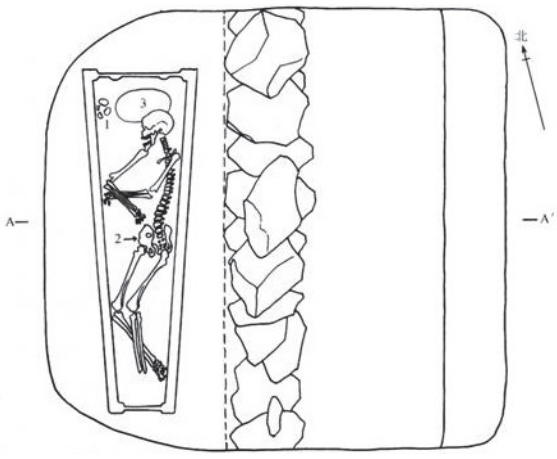
圖一八：沙嶺北魏壁畫墓出土釉陶壺

（大同市考古研究所，〈山西大同沙嶺北魏壁畫墓發掘簡報〉，頁10）



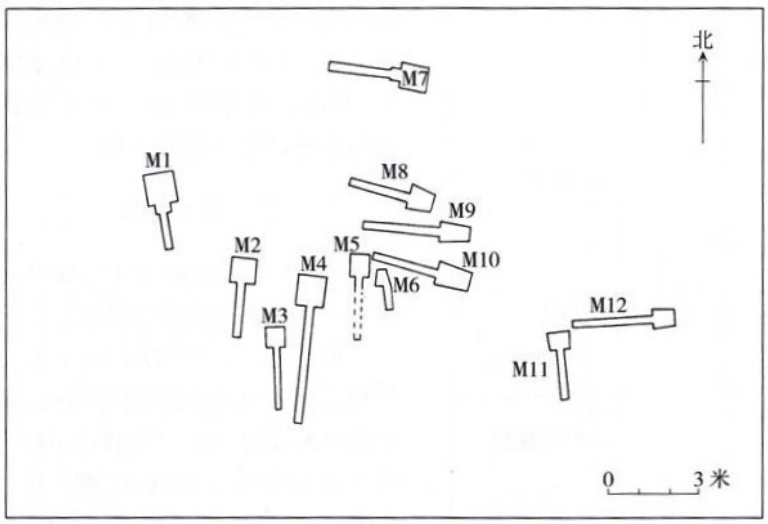
圖一九：內蒙古自治區察右後旗三道灣墓群

（魏堅主編，《內蒙古地區鮮卑墓葬的發現與研究》，頁18）



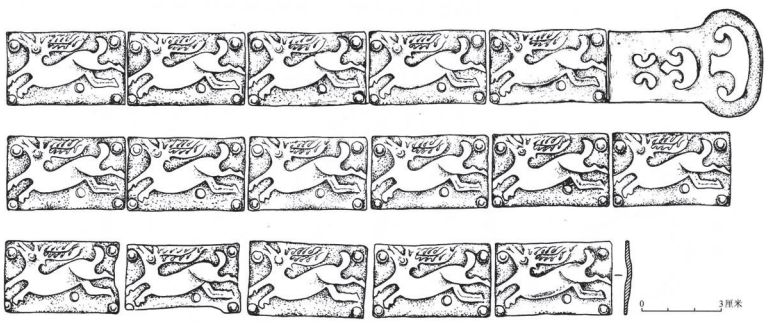
圖二〇：內蒙古察右中旗七郎山墓地 ZQM2 墓平面圖

（魏堅主編，《內蒙古地區鮮卑墓葬的發現與研究》，頁127）

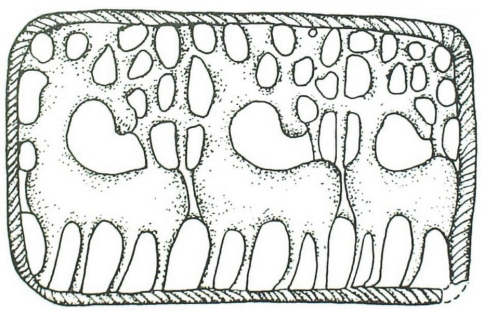


圖二一：沙嶺北魏墓葬分布圖

（大同市考古研究所，〈山西大同沙嶺北魏壁畫墓發掘簡報〉，頁6）



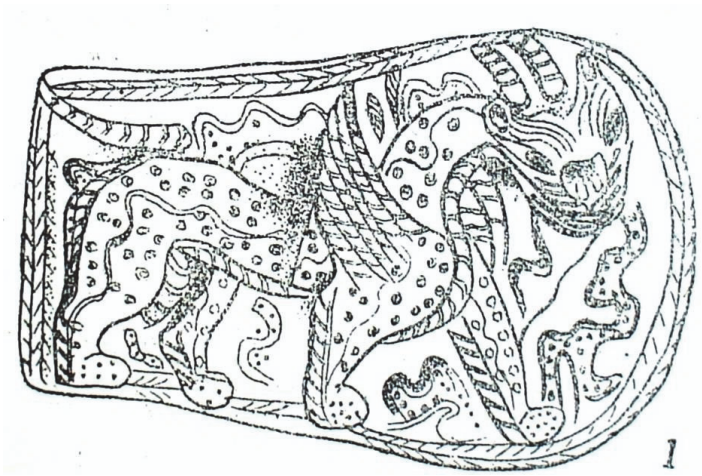
圖二二：內蒙古二連浩特市鹽池墓 EYM1 出土銅帶飾
（魏堅主編，《內蒙古地區鮮卑墓葬的發現與研究》，頁109）



圖二三：正藍旗鮮卑遺存出三鹿紋銅牌飾
（魏堅主編，《內蒙古地區鮮卑墓葬的發現與研究》，頁104）



圖二四：內蒙古自治區察右後旗三道灣墓地出土雙鹿紋牌飾
（魏堅主編，《內蒙古地區鮮卑墓葬的發現與研究》，彩版4）



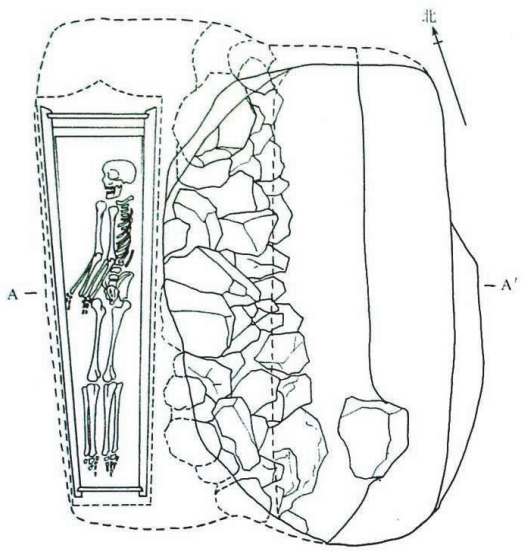
圖二五：內蒙古自治區呼和浩特土默特左旗出土神獸紋帶
（伊克堅、陸思賢，〈土默特左旗出土北魏時期文物〉，頁55）



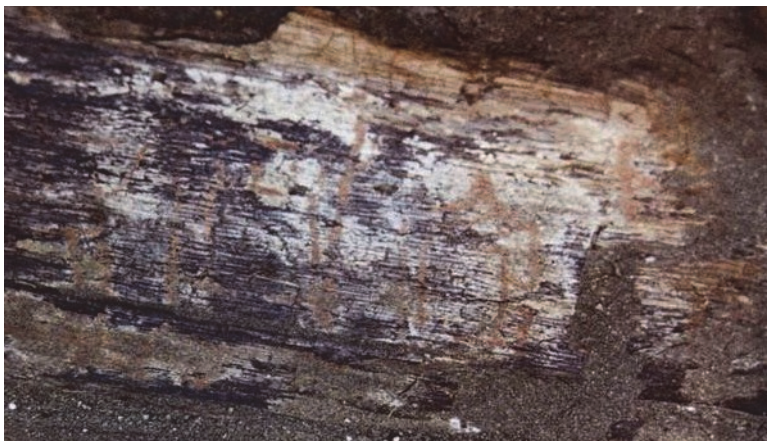
圖二六：沙嶺北魏壁畫墓出土銅牌飾殘片
（大同市考古研究所，〈山西大同沙嶺北魏壁畫墓發掘簡報〉，頁11）



圖二七：大同迎賓大道北魏墓 M16 墓出土金牌飾
（大同市考古研究所，〈山西大同迎賓大道北魏墓群〉，頁59）



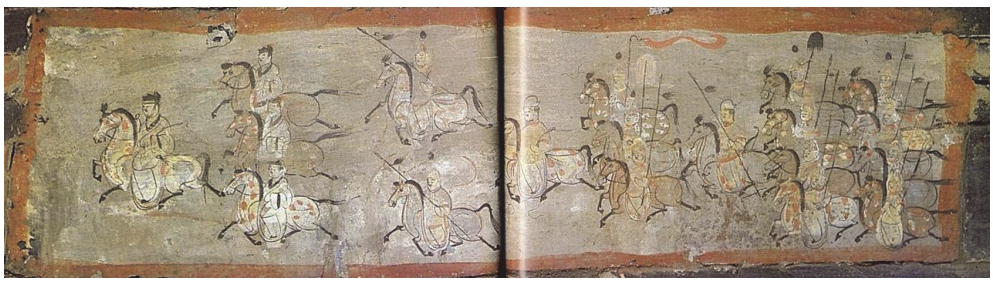
圖二八：內蒙古自治區察右中旗七郎山墓地 ZQM10 墓平面圖
（魏堅主編，《內蒙古地區鮮卑墓葬的發現與研究》，頁145）



圖二九：內蒙古自治區察右中旗七郎山墓地 ZQM10 墓木棺
（魏堅主編，《內蒙古地區鮮卑墓葬的發現與研究》，彩版17）



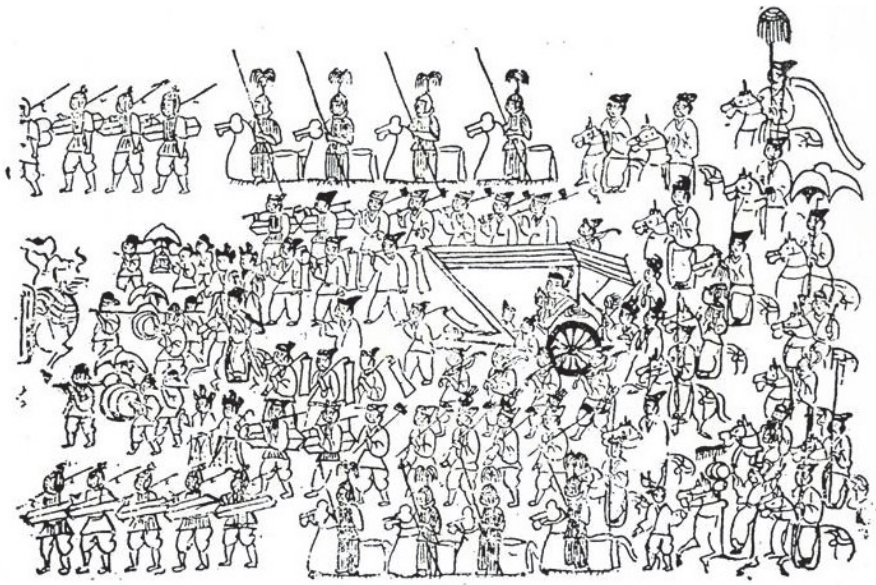
圖三〇：安平東漢壁畫墓中室北壁之出行圖
（河北省文物研究所，《安平東漢壁畫墓》，圖版7）



圖三一：甘肅嘉峪關五號墓出行圖
（甘肅省文物隊、甘肅省博物館編，《嘉峪關壁畫墓發掘報告》，彩版2-4）



圖三二：遼陽北園壁畫墓出行圖 (Fairbank, *Adventures in Retrieval*, p. 160)



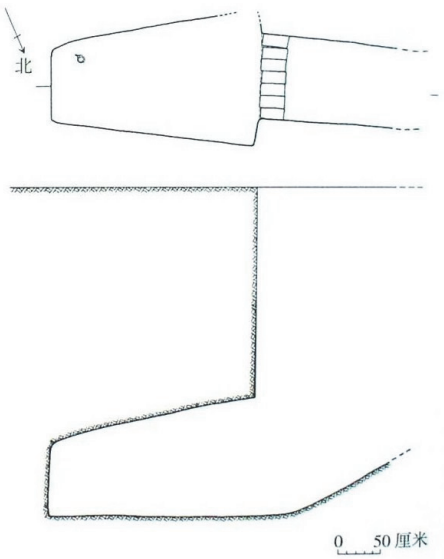
圖三三：東晉永和十三年高句麗安岳三號墓出行圖

（堀田啟一，〈高句麗壁画古墳にみる武器と武装〉，頁507）



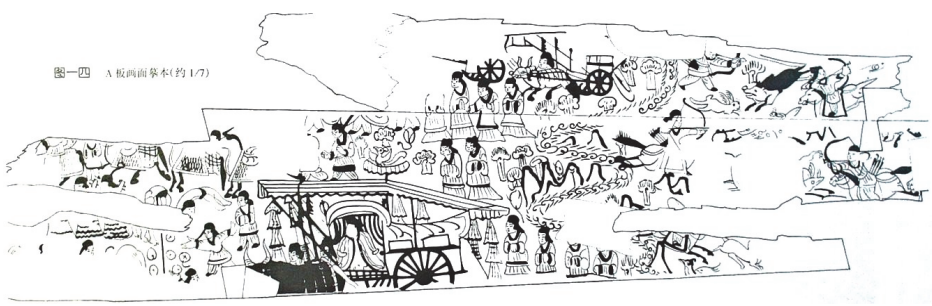
圖三五：河南南陽新野縣樊集 M39 墓畫像磚

（南陽文物研究所編，《南陽漢代畫像磚》，圖116）



圖三四a：智家堡北魏墓

（劉俊喜、高峰，〈大同智家堡北魏墓棺板畫〉，頁36）



圖三四b：智家堡北魏墓左側棺板

（劉俊喜、高峰，〈大同智家堡北魏墓棺板畫〉，頁44）



圖三六：高句麗藥水里古墳出行圖

（堀田啟一，〈高句麗壁画古墳にみる武器と武装〉，頁510-511）



圖三七：高句麗八清里古墳出行圖

（朱栄憲著，永島暉臣慎訳，《高句麗の壁画古墳》，彩版）



a



b



c



d



e

圖三九：沙嶺北魏壁畫墓北壁之神獸

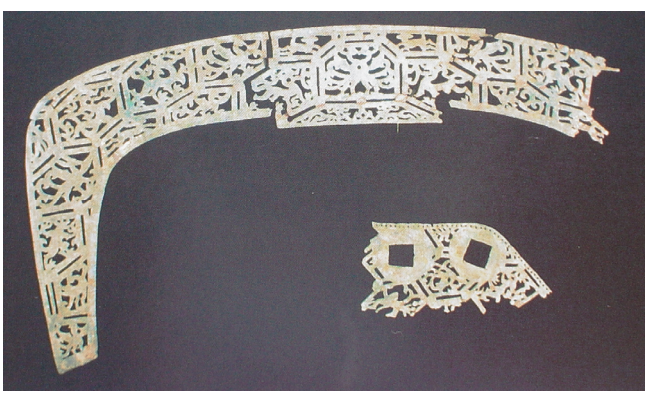
（大同市考古研究所，〈山西大同沙嶺北魏壁畫墓發掘簡報〉，頁16-17）



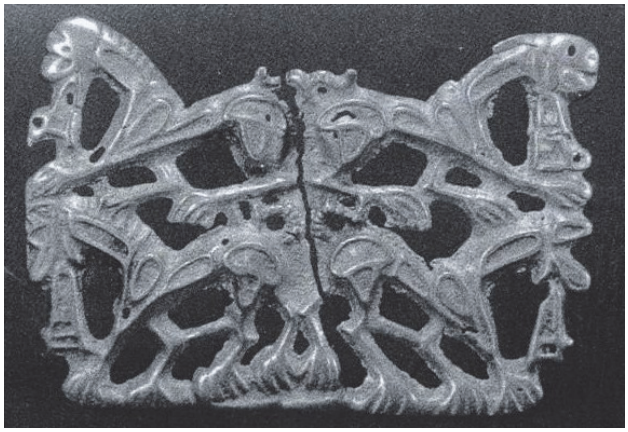
圖三八：高句麗水山里古墳出行圖
（共同通信社、ナリタ・エディトリアル・オフィス編集，《高句麗壁畫古墳》〔東京：共同通信社，2005〕，頁248）



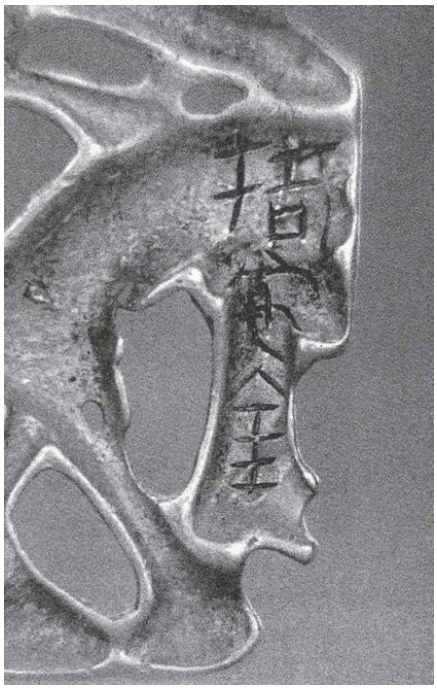
圖四〇：敦煌佛爺廟灣墓出土祥瑞
（甘肅省文物考古研究所，《敦煌佛爺廟灣》，圖版76）



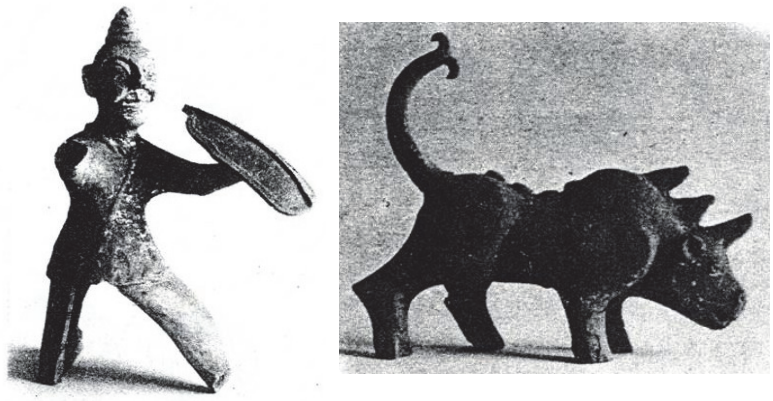
圖四一：三燕馬具裝飾（秋山進午編著，《東北アジアの考古學研究：日中共同研究報告》〔京都：同朋舍，1995〕，圖5）



圖四二：內蒙古自治區涼城縣小壩子灘村出土四獸形金飾牌
（張景明，〈內蒙古涼城縣小壩子灘金銀器窖藏〉，頁50）



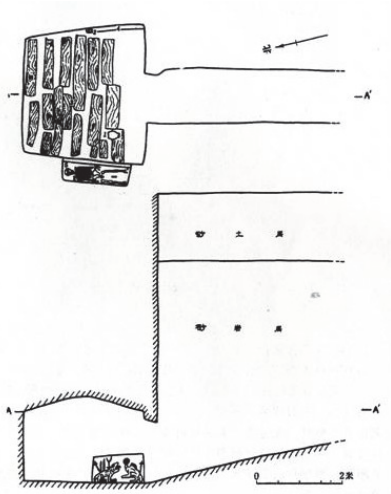
圖四三：四獸形金飾牌背面陰刻「猗㣇金」
（張景明，〈內蒙古涼城縣小壩子灘金銀器窖藏〉，頁51）



圖四四：洛陽谷水西晉墓出土鎮墓武士俑與鎮墓獸
（洛陽市第二文物工作隊，〈洛陽谷水晉墓〉，頁42）



圖四五：大同城東寺兒村北魏墓出土石雕供養龕
（王銀田、曹臣民，〈北魏石雕三品〉，頁91）



圖四六：內蒙古烏審旗翁滾梁北朝墓葬群 M6 墓（內蒙古自治區博物館、鄂爾多斯博物館，〈烏審旗翁滾梁北朝墓葬發掘簡報〉，頁479）



圖四七：內蒙古烏審旗翁滾梁北朝墓葬群 M6 墓彩繪浮雕線描圖（內蒙古自治區博物館、鄂爾多斯博物館，〈烏審旗翁滾梁北朝墓葬發掘簡報〉，頁480）



圖四八：北魏太和元年宋紹祖墓出土鎮墓獸、鎮墓武士俑
（劉俊喜主編，《大同雁北師院北魏墓群》，彩版76）



圖四九：遼陽棒臺子屯魏晉時期壁畫墓出土門犬
（李文信，〈遼陽發現的三座壁畫古墓〉，頁16）



圖五〇：沙嶺北魏壁畫墓南壁西側庖廚圖
（大同市考古研究所，〈山西大同七里村北魏墓群發掘簡報〉，頁44）

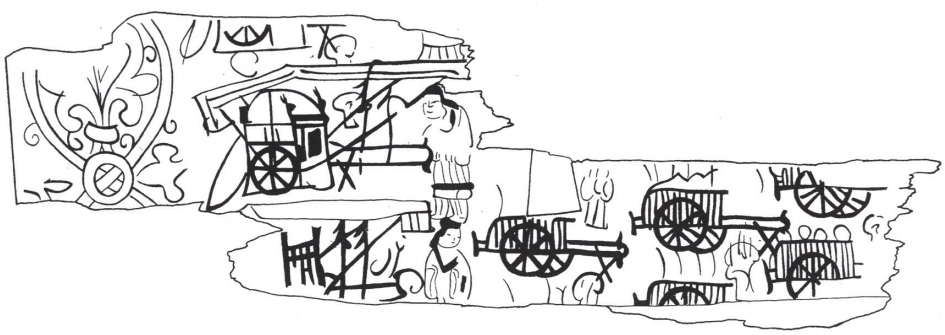


圖五一：甘肅酒泉丁家閘五號墓前室西壁至北壁（甘肅省文物考古研究所編，《酒泉十六國墓壁畫》〔北京：文物出版社，1989〕，頁14-15）



圖五二：智家堡北魏墓右側棺板

（劉俊喜、高峰，〈大同智家堡北魏墓棺板畫〉，頁44）

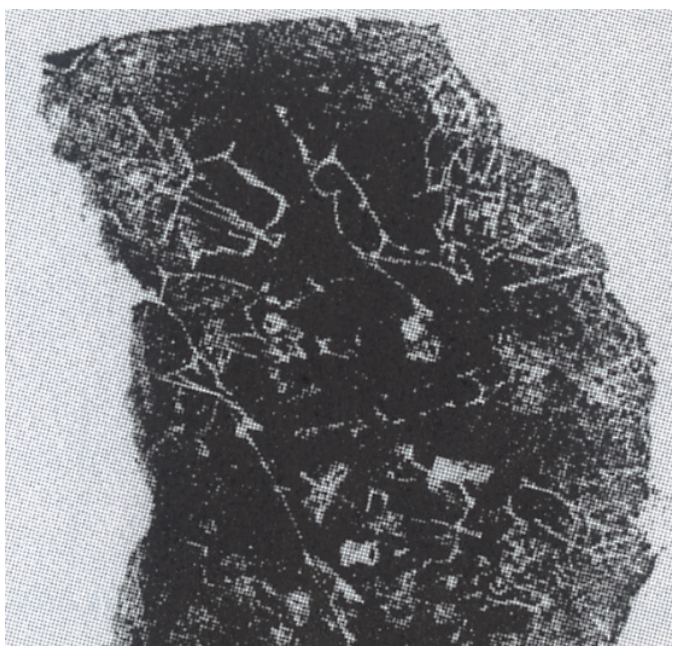


圖五三：智家堡北魏墓右側棺板

（劉俊喜、高峰，〈大同智家堡北魏墓棺板畫〉，頁45）



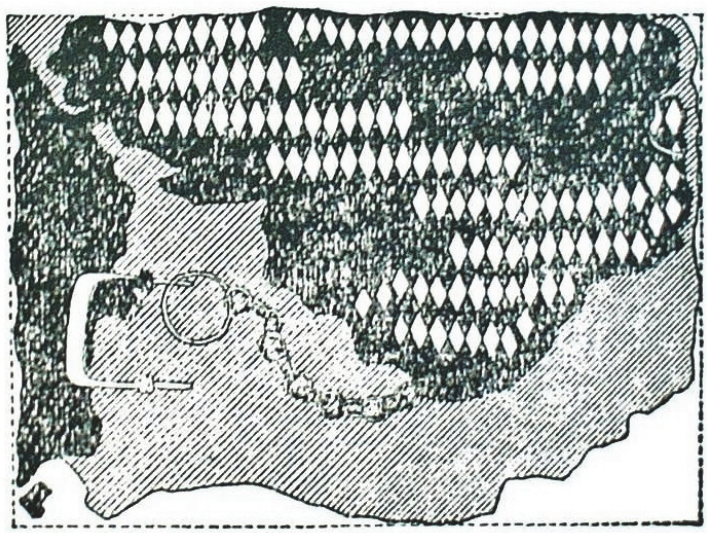
圖五四：內蒙古和林格爾三道營鄉榆樹梁村北魏壁畫墓百戲圖
（蘇俊等，〈內蒙古和林格爾北魏壁畫墓發掘的意義〉）



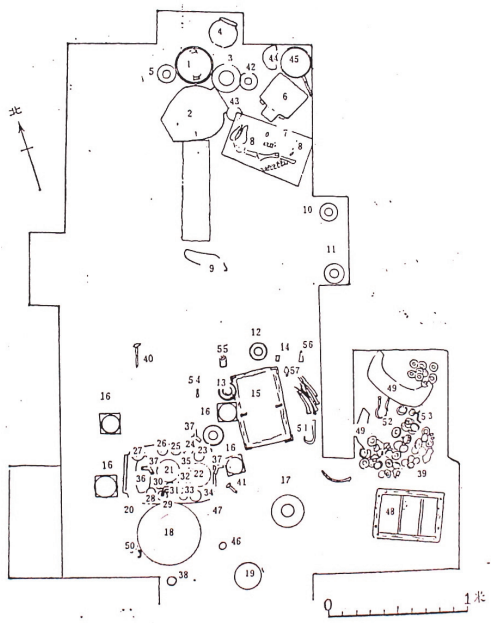
圖五五：《猗盧之碑》殘石拓片背面狩獵圖局部（北京大學圖書館藏；
田餘慶，〈關於“猗盧之碑”殘石拓片〉，附圖）



圖五六：甘肅高臺地埂坡 M4 壁畫墓前室前壁壁畫
（國家文物局主編，《2007中國重要考古發現》，頁87）

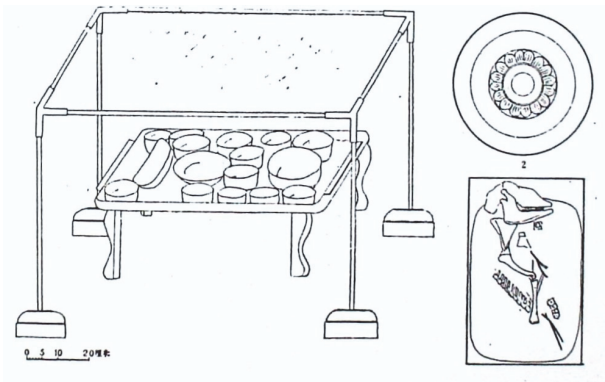


圖五九：馮素弗墓第一號墓出土嵌骨長方形漆盒（線描圖；
黎瑤渤，〈遼寧北票縣西官營子北燕馮素弗墓〉，頁6）



圖五七a：袁臺子壁畫墓平面圖

（遼寧省博物館文物隊等，〈朝陽袁臺子東晉壁畫墓〉，頁29）



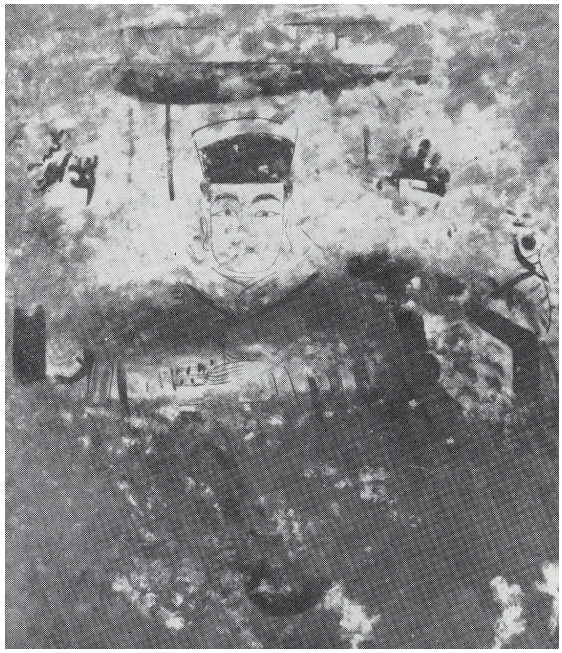
圖五七b：袁臺子壁畫墓出土帳座

（遼寧省博物館文物隊等，〈朝陽袁臺子東晉壁畫墓〉，頁39）



圖五八a：袁臺子壁畫墓之神獸

（中國美術全集編輯委員會編，《中國美術全集・I・繪畫編・12・墓室壁畫》〔北京：文物出版社；上海：上海人民美術出版社，1984-1989〕，頁49）



圖五八b：袁臺子壁畫墓墓主畫像

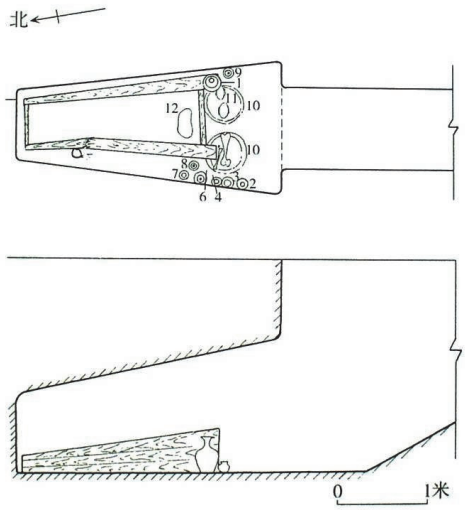
（遼寧省博物館文物隊等，〈朝陽袁臺子東晉壁畫墓〉，圖版5）



圖六〇：高句麗德興里古墳出行圖（共同通信社、
ナリタ・エディトリアル・オフィス編集，《高句麗壁畫古墳》，頁122）

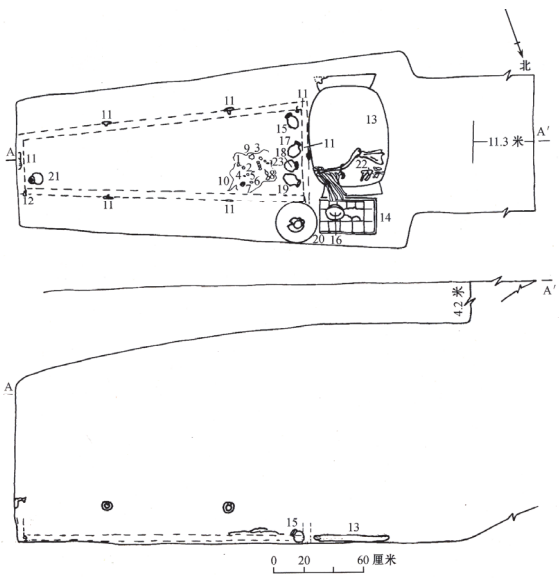


圖六一：北魏沙嶺壁畫墓出土漆耳杯
（大同市考古研究所，〈山西大同沙嶺北魏壁畫墓發掘簡報〉，頁12）



圖六二：大同七里村 M28 墓平面、剖面圖

（大同市考古研究所，〈山西大同七里村北魏墓群發掘簡報〉，頁26）



圖六三：大同南郊 M180 墓平面、剖面圖

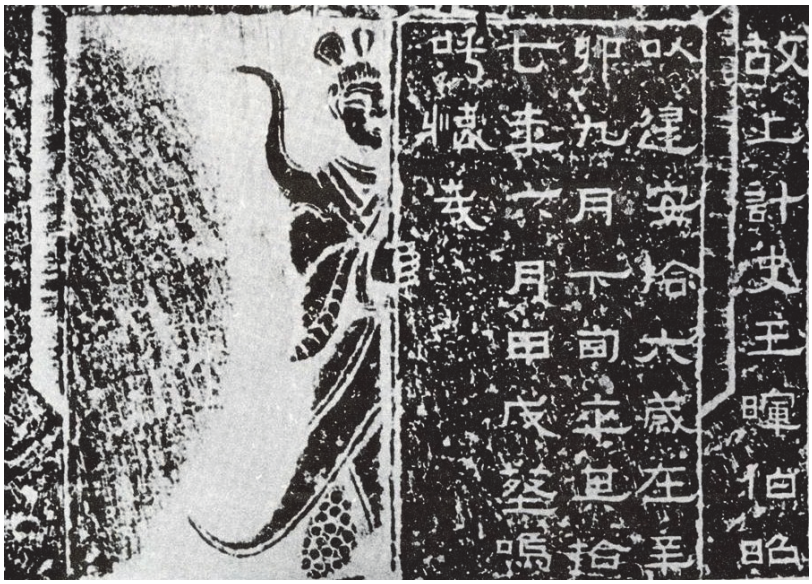
（山西大學歷史文化學院等編著，《大同南郊北魏墓群》，頁277）



圖六四：北魏孝子石棺「眉間赤」孝子故事（黃明蘭編著，《洛陽北魏世俗石刻線畫集》〔北京：人民美術出版社，1987〕，頁36）



圖六五：大同七里村 M14 墓出土漆盤殘片
（大同市考古研究所，〈山西大同七里村北魏墓群發掘簡報〉，頁39）



圖六六：四川蘆山東漢建安十七年王暉石棺

（高文編著，《四川漢代石棺畫像集》，圖58）

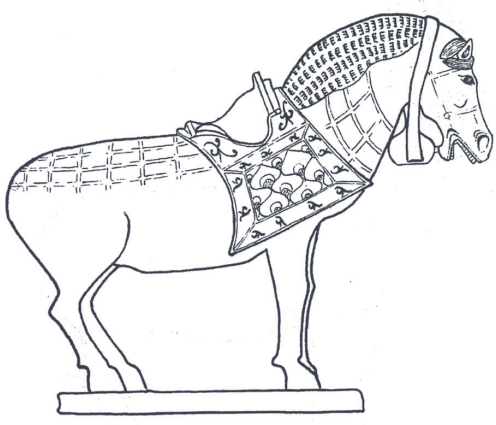


圖六七：北魏固原漆棺前檔板之墓主畫像

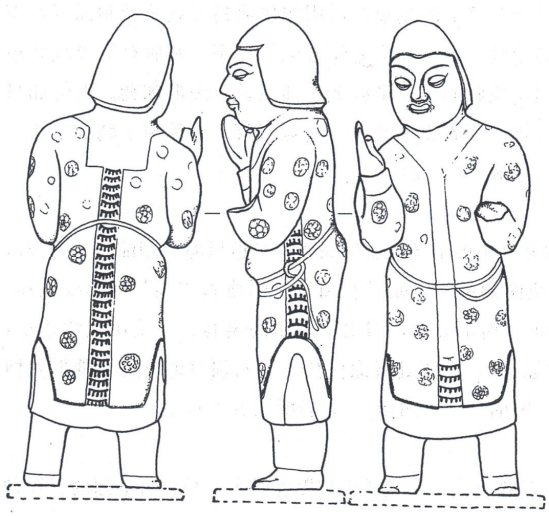
（摹本；寧夏固原博物館，《固原北魏墓漆棺畫》，彩圖2）



圖六八：山西榆社孫龍石槨前檔板
（高文、高成剛編著，《中國畫像石棺藝術》，頁128）



圖六九：大同雁北師院北魏墓群出土陶馬
（劉俊喜主編，《大同雁北師院北魏墓群》，頁57）



圖七〇：北魏宋紹祖墓出土胡人俑

（劉俊喜主編，《大同雁北師院北魏墓群》，頁148）



圖七一：新疆維吾爾自治區和田民豐縣尼雅八號住居遺址出土毛織品

（中日日中共同尼雅遺迹學術考察隊，

《中日日中共同尼雅遺迹學術調查報告書・第2卷・圖版編》，圖版52）

引用書目

一・傳統文獻

《三國志》，北京：中華書局標點本，1982。
《史記》，北京：中華書局標點本，1982。
《宋書》，北京：中華書局標點本，1996。
《南史》，北京：中華書局標點本，1995。
《南齊書》，北京：中華書局標點本，1997。
《後漢書》，北京：中華書局標點本，1996。
《晉書》，北京：中華書局標點本，1993。
《陳書》，北京：中華書局標點本，1995。
《隋書》，北京：中華書局標點本，1994。
《漢書》，北京：中華書局標點本，1996。
《魏書》，北京：中華書局標點本，1992。
王利器，《顏氏家訓集解》，北京：中華書局，1993。
杜佑（唐），《通典》，北京：中華書局，1988。
高亨注，《詩經今注》，上海：上海古籍出版社，1980。
趙萬里，《漢魏晉南北朝墓誌集釋》，北京：科學出版社，1953。
蕭統編（梁），《文選》，上海：上海古籍出版社，1986。

二・近人論著

山西大學歷史文化學院、山西省考古研究所、大同市博物館編著
　　2006　《大同南郊北魏墓群》，北京：科學出版社。
山西省大同市考古研究所（大同市考古研究所）
　　2004　〈大同湖東北魏一號墓〉，《文物》2004.12：26-34。
　　2006a　〈山西大同沙嶺北魏壁畫墓發掘簡報〉，《文物》2006.10：4-24。
　　2006b　〈山西大同迎賓大道北魏墓群〉，《文物》2006.10：50-71。
　　2006c　〈山西大同七里村北魏墓群發掘簡報〉，《文物》2006.10：25-49。
山西省大同市博物館、山西省文物工作委員會
　　1972　〈山西大同石家寨北魏司馬金龍墓〉，《文物》1972.3：20-29, 64。
山西省考古研究所
　　2001　〈大同市北魏宋紹祖墓發掘簡報〉，《文物》2001.7：19-39。

山西省考古研究所、大同市博物館
1992 〈大同南郊北魏墓群發掘簡報〉，《文物》1992.8：1-11。
干志耿、孫秀仁
1982 〈關於鮮卑早期歷史及其考古遺存的幾個問題〉，《民族研究》1982.1：15-22。
中日日中共同尼雅遺迹學術考察隊
1999 《中日日中共同尼雅遺迹學術調查報告書・第2卷・圖版編》，新疆：中日日中共同尼雅遺迹學術考察隊。
中國社會科學院考古研究所河南第二工作隊
1985 〈河南偃師杏園村的兩座魏晉墓〉，《考古》1985.8：721-735。
中國美術全集編輯委員會編
1984-1989 《中國美術全集・I・繪畫編・12・墓室壁畫》，北京：文物出版社；上海：上海人民美術出版社。
內蒙古文物工作隊
1961 〈內蒙古扎賚諾爾古墓群發掘簡報〉，《考古》1961.12：673-680。
內蒙古自治區文物考古研究所
2007 《和林格爾漢墓壁畫》，北京：文物出版社。
內蒙古自治區博物館、鄂爾多斯博物館
1997 〈烏審旗翁滾梁北朝墓葬發掘簡報〉，魏堅主編，《內蒙古文物考古文集・第二輯》，北京：中國大百科全書出版社，頁478-483。
毛保枝
2003 〈漢畫中的戲車與雜技藝術〉，《中原文物》2003.5：85-88。
王大方
1993 〈內蒙古首次發現北魏大型磚室壁畫墓〉，《中國文物報》1993年11月28日，1版。
王太明、賈文亮
1993 〈山西榆社縣發現北魏畫像石棺〉，《考古》1993.8：767。
王如雷
1989 〈新野發現一塊漢代戲車畫像磚〉，《中原文物》1989.1：93。
王素
1993 〈吐魯番出土張氏高昌時期文物三題〉，《文物》1993.5：53-60。
王銀田、曹臣民
2004 〈北魏石雕三品〉，《文物》2004.6：89-93。
王銀田、韓生存
1995 〈大同市齊家坡北魏墓發掘簡報〉，《文物季刊》1995.1：14-18。

甘肅省文物考古研究所（編）
1989 《酒泉十六國墓壁畫》，北京：文物出版社。
1998 《敦煌佛爺廟灣：西晉畫像磚墓》，北京：文物出版社。
2011 〈甘肅玉門金雞梁十六國墓葬發掘簡報〉，《文物》2011.2：26-39。
甘肅省文物隊、甘肅省博物館編
1985 《嘉峪關壁畫墓發掘報告》，北京：文物出版社。
田立坤
1991 〈三燕文化遺存的初步研究〉，《遼海文物學刊》1991.1：90-97。
2002 〈袁臺子壁畫墓的再認識〉，《文物》2002.9：41-48。
田餘慶
2003 〈關於“猗盧之碑”殘石拓片〉，氏著，《拓跋史探》，北京：生活・讀書・新知三聯書店，頁261-264。
石景山區文物管理所
2001 〈北京市石景山區八角村魏晉墓〉，《文物》2001.4：54-59。
伊克堅、陸思賢
1984 〈土默特左旗出土北魏時期文物〉，《內蒙古文物考古》1984.3：55, 51。
吐魯番地區文物保管所
1994 〈吐魯番北涼武宣王沮渠蒙遜夫人彭氏墓〉，《文物》1994.9：75-81。
米文平
1982 〈鮮卑源流及其族名初探〉，《社會科學戰線》1982.3：210-213。
吳荭
2008 〈甘肅省高臺地埂坡魏晉墓葬〉，《中國文物報》2008年1月16日。後收入中國文物報社編，《發現中國：2008年100個重要考古新發現》，北京：學苑出版社，2009，頁297-301。
巫鴻著，柳揚、岑河譯
2006 《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。
李文信
1955 〈遼陽發現的三座壁畫古墓〉，《文物參考資料》1955.5：15-42。
2009 〈遼陽北園畫壁古墓記略〉，氏著，《李文信考古文集》，瀋陽：遼寧人民出版社增訂本，頁90-130。

邢義田
2005 〈漢代畫象胡漢戰爭圖的構成、類型與意義〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》19：63-132。後收入氏著，《畫為心聲：畫像石、畫像磚與壁畫》，北京：中華書局，2011，頁315-397。
周一良
1985 《魏晉南北朝史札記》，北京：中華書局。
河北省文物研究所
1990 《安平東漢壁畫墓》，北京：文物出版社。
河南省文化局文物工作隊第二隊
1957 〈洛陽晉墓的發掘〉，《考古》1957.1：169-185。
河南省南陽地區文物研究所（南陽文物研究所）
1990a 《南陽漢代畫像磚》，北京：文物出版社。
1990b 〈新野樊集漢畫像磚墓〉，《考古學報》1990.4：475-509。
信立祥
1996 《中國漢代畫像石の研究》，東京：同成社。
2000 《漢代畫像石綜合研究》，北京：文物出版社。
姚薇元
2007 《北朝胡姓考》，北京：中華書局修訂本。
姜伯勤
1996 〈「天」的圖像與解釋——以敦煌莫高窟285窟窟頂圖像為中心〉，氏著，《敦煌藝術宗教與禮樂文明》，北京：中國社會科學出版社，頁55-76。
姜捷
1998 〈陝西隋唐考古述要〉，《考古與文物》1998.5：41-48。
洛陽市文物工作隊
1995 〈洛陽孟津北陳村北魏壁畫墓〉，《文物》1995.8：26-35。
洛陽市第二文物工作隊
1996 〈洛陽谷水晉墓〉，《文物》1996.8：37-45。
洪晴玉
1959 〈關於冬壽墓的發現和研究〉，《考古》1959.1：27-35。
韋正
2009 〈鮮卑墓葬研究〉，《考古學報》2009.3：349-378。
倪潤安
2007 〈麴氏高昌國至唐西州時期墓葬初論〉，《西域文史》2007.2：15-74。

唐長孺
1955 〈拓跋國家的建立及其封建化〉，氏著，《魏晉南北朝史論叢》，北京：生活・讀書・新知三聯書店，頁193-249。
孫危
2007 《鮮卑考古學文化研究》，北京：科學出版社。
孫危、魏堅
2004 〈內蒙古地區鮮卑墓葬的初步研究〉，魏堅主編，《內蒙古地區鮮卑墓葬的發現與研究》，頁211-272。
徐潤慶
2011 〈從沙嶺壁畫墓看北魏平城時期的喪葬美術〉，收入巫鴻、鄭岩主編，《古代墓葬美術研究・第一輯》，北京：文物出版社，頁163-190。
殷憲
2006 〈山西大同沙嶺北魏壁畫墓漆畫題記研究〉，張慶捷、李書吉、李鋼主編，《4～6世紀的北中國與歐亞大陸》，北京：科學出版社，頁346-360。
耿鐵華
2008 《高句麗古墓壁畫研究》，長春：吉林大學出版社。
馬怡
2010 〈武威漢墓之旐——墓葬幡物的名稱、特徵與沿革〉，發表於香港中文大學歷史系主辦，「漢帝國的制度與社會秩序」國際學術會議，香港：香港中文大學，2010年5月6日。
馬長壽
1962 《烏桓與鮮卑》，上海：上海人民出版社。
高文編著
1997 《四川漢代石棺畫像集》，北京：人民美術出版社。
高文、高成剛編著
1996 《中國畫像石棺藝術》，太原：山西人民出版社。
國家文物局主編
2006 《2005中國重要考古發現》，北京：文物出版社。
2008 《2007中國重要考古發現》，北京：文物出版社。
宿白
1952 〈朝鮮安岳所發現的冬壽墓〉，《文物參考資料》1952.1：101-104。後收入氏著，《魏晉南北朝唐宋考古文稿輯叢》，北京：文物出版社，2011，頁415-420。

1977a 〈東北、內蒙古地區的鮮卑遺迹——鮮卑遺迹輯錄之一〉，《文物》1977.5：42-54。

1977b 〈盛樂、平城一帶的拓跋鮮卑北魏遺迹——鮮卑遺迹輯錄之二〉，《文物》1977.11：38-46。

康樂

1991 〈代人集團的形成與發展——拓跋魏的國家基礎〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》61.3：575-691。

1995 《從西郊到南郊——國家祭典與北魏政治》，臺北：稻禾出版社。

張景明

2002 〈內蒙古涼城縣小壩子灘金銀器窖藏〉，《文物》2002.8：50-52, 69。

張慶捷、左雁、徐國棟

2008 〈大同新發現一批北魏墓葬〉，《中國文物報》2008年9月26日。後收入中國文物報社編，《發現中國：2008年100個重要考古新發現》，頁310-312。

都宥浩

1952 〈在朝鮮安岳發現的一些高句麗古墳〉，《文物參考資料》1952.1：91-101。

陳永志、黑田彰主編

2009 《和林格爾漢墓壁畫孝子傳圖輯錄》，北京：文物出版社。

陳戍國

1995 《魏晉南北朝禮制研究》，長沙：湖南教育出版社。

陳成軍

2005 〈河南新野畫像磚戲車圖像考議〉，《中國歷史文物》2005.3：33-38。

喬梁

1999 〈鮮卑遺存的認定與研究〉，許倬雲、張忠培主編，《中國考古學的跨世紀反思》，香港：商務印書館，頁483-508。

湖南省博物館、中國社會科學院考古研究所

1973 《長沙馬王堆一號漢墓》，北京：文物出版社。

逯耀東

2001 〈北魏前期的文化與政治形態〉，氏著，《從平城到洛陽——拓跋魏文化轉變的歷程》，臺北：東大圖書股份有限公司，頁1-64。

黃明蘭編著

1987 《洛陽北魏世俗石刻線畫集》，北京：人民美術出版社。

新疆博物館考古隊
1978 〈吐魯番哈喇和卓墓群發掘簡報〉，《文物》1978.6：1-14。
新疆博物館、新疆文物考古研究所編著
2001 《中國新疆山普拉：古代于闐文明的揭示與研究》，烏魯木齊：新疆人民出版社。
楊泓
1986 〈北朝陶俑的源流、演變及其影響〉，中國考古學研究編委會編，《中國考古學研究——夏鼐先生考古五十年記念論文集》，北京：文物出版社，頁268-276。後收入氏著，《漢唐美術考古和佛教藝術》，頁126-139。
1993 〈南北朝的壁畫和拼鑲磚畫〉，中國社會科學院考古研究所編，《中國考古學論叢》，北京：科學出版社，頁429-437。後收入氏著，《漢唐美術考古和佛教藝術》，頁84-102。
1997a 〈關於北朝晚期墓室壁畫的新發現〉，《美術史論壇》1997.15：244-252。
1997b 《美術考古半世紀——中國美術考古發現史》，北京：文物出版社。
1999 〈談中國漢唐之間葬俗的演變〉，《文物》1999.10：60-68。後收入氏著，《漢唐美術考古和佛教藝術》，頁1-10。
2000 《漢唐美術考古和佛教藝術》，北京：科學出版社。
2007 〈中國古代墓葬壁畫綜述〉，考古雜誌社編，《探古求原——考古雜誌社成立十週年紀念學術文集》，北京：科學出版社，頁172-191。又收入氏著，《中國古兵與美術考古論集》，北京：文物出版社，2007，頁233-254。
楊樹達
1933 《漢代婚喪禮俗考》，北京：商務印書館。
葉昌熾撰，柯昌泗評
2005 《語石・語石異同評》，北京：中華書局。
寧夏固原博物館
1988 《固原北魏墓漆棺畫》，銀川：寧夏人民出版社。
趙永洪
2001 〈由墓室到墓道——南北朝墓葬所見之儀仗表現與喪葬空間的變化〉，巫鴻主編，《漢唐之間文化藝術的互動與交融》，北京：文物出版社，頁427-462。
趙超
1983 〈墓誌溯源〉，《文史》1983.21：47-48。後收入氏著，《古代石刻》，北京：文物出版社，2001，頁122-123。

趙瑞民、劉俊喜
2006 〈大同沙嶺北魏壁畫墓出土漆皮文字考〉，《文物》2006.10：78-81。
趙豐、于志勇主編
2000 《絲綢之路尼雅遺址出土文物——沙漠王子遺寶》，香港：藝紗堂服飾工作隊。
趙豐、伊弟利斯・阿不都熱蘇勒主編
2007 《大漠聯珠：環塔克拉瑪干絲綢之路服飾文化考察報告》，上海：東華大學出版社。
劉未
2004 〈遼陽漢魏晉壁畫墓研究〉，《邊疆考古研究》2004.2：232-257。
劉俊喜、高峰
2004 〈大同智家堡北魏墓棺板畫〉，《文物》2004.12：35-47。
劉俊喜主編
2008 《大同雁北師院北魏墓群》，北京：文物出版社。
劉增貴
1993 〈漢隋之間的車駕制度〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》63.2：371-453。
1997 〈天堂與地獄：漢代的泰山信仰〉，《大陸雜誌》94.5：1-13。
2001 〈秦簡《日書》中的出行禮俗與信仰〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》72.3：503-541。
鄭岩
2002 《魏晉南北朝壁畫墓研究》，北京：文物出版社。
2011 〈逝者的“面具”——再論北周康業墓石棺床畫像〉，收入巫鴻、鄭岩主編，《古代墓葬美術研究・第一輯》，頁219-244。
黎瑤渤
1973 〈遼寧北票縣西官營子北燕馮素弗墓〉，《文物》1973.3：2-28。
遼寧省博物館文物隊、朝陽地區博物館文物隊、朝陽縣文化館
1984 〈朝陽袁臺子東晉壁畫墓〉，《文物》1984.6：29-45。
魏忠策
1981 〈罕見的漢代戲車畫像磚〉，《中原文物》1981.3：12-14。
魏堅主編
2004 《內蒙古地區鮮卑墓葬的發現與研究》，北京：科學出版社。
羅宗真
2001 《魏晉南北朝考古》，北京：文物出版社。

羅振玉
1969 《羅雪堂先生全集・續編》，臺北：文華出版公司，第3冊。
嚴耕望
1986 〈北魏參合陂地望辨〉，氏著，《唐代交通圖攷・第五卷・河東河北地區》，臺北：中央研究院歷史語言研究所，頁1397-1402。
蘇俊、王大方、劉幻真
1993 〈內蒙古和林格爾北魏壁畫墓發掘的意義〉，《中國文物報》1993年11月28日，3版。
蘇哲
2002 〈五胡十六國・北朝時代の出行圖と鹵簿俑〉，後藤直、茂木雅博編，《東アジアと日本の考古學・第二卷・墓制》，東京：同成社，頁113-163。
小林仁
2000 〈隋俑考〉，清水真澄編，《美術史論叢：造形と文化》，東京：雄山閣出版株式會社，頁345-367。
小林仁著，朱岩石譯
2006 〈北朝的鎮墓獸——胡漢文化融合的一個側面〉，張慶捷、李書吉、李鋼主編，《4～6世紀的北中國與歐亞大陸》，頁148-165。
白鳥庫吉
1970 〈東胡民族考〉，氏著，《白鳥庫吉全集》，東京：岩波書店，第4卷，頁63-320。
共同通信社、ナリタ・エディトリアル・オフィス編集
2005 《高句麗壁畫古墳》，東京：共同通信社。
向井佑介
2009 〈北魏の考古資料と鮮卑の漢化〉，《東洋史研究》68.3：128-140。
2010 〈北魏平城時代における墓制の變容〉，《東方學報》85：133-177。
町田章
1987 《古代東アジアの裝飾墓》，京都：同朋舍。
岡崎敬
1964 〈安岳三號墳の研究——その壁畫と墓誌銘を中心として〉，《史淵》93：37-76。
東潮
1997 《高句麗考古學研究》，東京：吉川弘文館。

松下憲一
2007 〈「定襄之盛樂」と「雲中之盛樂」——鮮卑拓跋國家の都城と陵墓——〉，《史朋》40：1-22。
林巳奈夫
1966 〈後漢時代の車馬行列〉，《東方學報》37：183-226。
1984 〈獸環・鋪首の若干をめぐって〉，《東方學報》57：1-74。
長廣敏雄
1969 〈鬼神圖の系譜〉，氏著，《六朝時代美術の研究》，東京：美術出版社，頁105-141。
門田誠一
2005 〈東アジアの壁画墓に描かれた墓主像の基礎的考察——魏晋南北朝における高句麗古墳壁画の相対的位置〉，《鷹陵史学》31：23-66。後收入氏著，《高句麗壁画古墳と東アジア》，京都：思文閣，2011，頁21-65。
室山留美子
1993 〈北朝隋唐の鎮墓獸に關する一考察〉，《大阪市立大學東洋史論叢》1993.10：49-67。
2003 〈北朝隋唐墓の人頭・獸頭獸身像の考察——歷史的・地域的分析——〉，《大阪市立大學東洋史論叢》2003.13：95-147。
秋山進午編著
1995 《東北アジアの考古學研究：日中共同研究報告》，京都：同朋舍。
堀田啟一
1979 〈高句麗壁画古墳にみる武器と武裝——特に安岳3號墳と藥水里壁画古墳を中心に——〉，橿原考古学研究所編，《橿原考古学研究所論集》，東京：吉川弘文館，第4卷，頁499-526。
駒井和愛
1974 〈遼陽北園の漢代壁畫〉，氏著，《中國考古學論叢》，東京：慶友社，頁363-370。
篠原啟方
2009 〈墓誌文化の伝播と変容——高句麗安岳三号墳墨書を中心に——〉，《東アジア文化交涉研究》2：315-337。
朱栄憲著，永島暉臣慎訳
1972 《高句麗の壁画古墳》，東京：学生社。

朝鮮民主主義人民共和国社會科学院、朝鮮画報社
1986 《德興里高句麗壁画古墳》，東京：講談社。

Bush, Susan
1975 "Thunder Monsters, Auspicious Animals, and Floral Ornament in Early Sixth-century China." *Ars Orientalis* 10: 19-33.

Dien, Albert E.（丁愛博）
1991 "A New Look at the Xianbei and Their Impact on Chinese Culture." In *Ancient Mortuary Traditions of China: Papers on Chinese Ceramic Funerary Sculptures*, edited by George Kuwayama. Los Angeles: Far Eastern Art Council, Los Angeles County Museum of Art, pp. 40-59.
2007 *Six Dynasties Civilization*. New Haven and London: Yale University Press.

Fairbank, Wilma
1972 *Adventures in Retrieval: Han Murals and Shang Bronze Molds*. Cambridge: Harvard University Press.

Fairbank, Wilma, and Masao Kitano
1954 "Han Mural Paintings in the Pei-yuan Tomb at Liao-yang, Southern Manchuria." *Artibus Asiae* 17.3/4: 238-264. Also in Fairbank, *Adventures in Retrieval*, pp. 141-180.

Fong, Mary H.
1991 "Tomb-Guardian Figurines: Their Evolution and Iconography." In Kuwayama, *Ancient Mortuary Traditions of China*, pp. 84-105.

Liu, Junxi（劉俊喜）and Li Li
2002 "The Recent Discovery of a Group of Northern Wei Tombs in Datong." *Orientations* 33.5: 42-47.

Müller, Shing（宋馨）
2004 "Chin-Straps of the Early Northern Wei: New Perspectives on the Trans-Asiatic Diffusion of Funerary Practices." *Journal of East Asia Archaeology* 5.1-4: 27-71.

Wu, Hung（巫鴻）
1989 *The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art*. Stanford, CA: Stanford University Press.

Yang, Hong（楊泓）
2002 "An Archaeological View of Tuoba Xianbei Art in the Pingcheng Period and Earlier." *Orientations* 33.5: 27-33.

A Study of the Northern Wei Dynasty Mural Tomb at Shaling

Sheng-chih Lin

Institute of History and Philology, Academia Sinica

The Shaling mural tomb, which dates back to 435 AD, is the earliest Northern Wei dynasty mural tomb known to us at the present time. This paper examines the tomb from three perspectives: 1) the different materials used in the tomb, 2) the integration of Xianbei funeral customs and the funeral traditions of the Han and Jin dynasties, and 3) the political and cultural relationship between Pingcheng and other regions. The images of a procession combined with acrobatic formations found in the Shaling tomb are unique similar to tomb murals found in Koguryo. From the images of auspicious creatures presented in the tomb, we can see that, in order to highlight their newly-emerging political status, the Xianbei used new images to re-interpret and define what the auspicious creatures of the Xianbei actually were. Furthermore, beasts with anthropomorphic heads and the bodies of animals protecting the tomb not only served as guardians, they may have also have acted as guides for the spirit journey of the deceased. Images of a procession (mentioned above) are show together in pairs with images of a banquet (as well as other images), which represents a new form for images in the Northern Wei dynasty Pingcheng period. Debris of lacquer paintings found in the tomb may have been part of a lacquer coffin, and the writing found on the lacquer may have functioned as a coffin inscription (*jiuming*). Two portraits of the deceased facing forward can be found in the tomb: the one on the lacquer coffin seems to have had a more clearly identifiable commemorative and ritual function while the one on the wall of the tomb depicts scenes of the deceased's life in the underworld. The portrait of the deceased is painted on the back wall of the tomb chamber and dominates, as well as formulates, the hierarchical order in the tomb space.

How did the Xianbei ruling class control and learn to use images? This important issue has long been neglected in considerations of the Xianbei's political transformation from a tribal alliance to a country. From a study of the mural tomb at Shaling, it is apparent that the Northern Wei dynasty ruling clique's use of tomb images revealed a certain degree of integration even at the beginning of their regime.

Keywords: Northern Wei dynasty, Xianbei, tomb mural, lacquer painting, Shaling