中央研究院歷史語言研究所集刊
第八十一本，第三分
出版日期：民國九十九年九月

北朝晚期漢地粟特人葬具與北魏墓葬文化——以北齊安陽石棺床為主的考察

林聖智*

本文藉由復原一套北魏石棺床圍屏來彌補目前關於北魏石棺床認識的不足，並在這個新的基礎上檢視安陽粟特石棺床的特徵，考察漢地粟特人葬具與北魏墓葬文化的關係。安陽石棺床圍屏兼具中央對稱、由內而外的排列順序以及「三幅成組」的敘事單位，其淵源均須由北魏圍屏的布局來加以探求。由於北魏石棺床圖像中已經出現援引佛教因素的現象，安陽石棺床中轉用佛教圖像並非粟特人的創新，而是延續了北魏平城時期石棺床圖像配置的特色，因此藏於弗利爾美術館(Freer Gallery of Art, Washington, D.C.) 床座應屬於安陽石棺床原有的構件。自北魏滅北涼至北魏末年為北朝粟特人在地化的重要階段；北朝晚期粟特人偏好使用圍屏石棺床與屋型葬具的現象，必須由粟特人在北魏時期活動內容性質的變化來加以認識。漢地粟特人將北魏石棺床圍屏的結構轉化為自我敘事的語法。

關鍵詞：粟特人 北魏 石棺床 圍屏 圖像

* 中央研究院歷史語言研究所

林聖智

壹・前言

以漢地粟特人活動爲中心的中西文化與藝術交流，無疑爲這十年來中國中古時期藝術文化研究中最受矚目的議題。自一九九九年山西太原虞弘墓發掘至今，世界各地不同領域的學者相繼投入研究，相關論文、出版品的數量激增。隨著研究成果的累積與研究角度的推陳出新，刷新了學界對於漢地粟特文化的認識。[1] 漢地粟特人葬具圖像的研究，不再僅僅是北朝墓葬圖像研究中的附帶性問題；如何恰當地認識漢地粟特墓葬文化，已經牽涉到北朝墓葬圖像研究架構的調整與修正。

漢地粟特人葬具圖像豐富，其中主要呈現中亞粟特與中原墓葬文化兩種因素。[2] 在葬具與墓門裝飾上表現了強烈粟特宗教文化色彩的圖像，但是墓室的營

---

[1] 階段性的代表成果為《法國漢學》叢書編輯委員會編，《法國漢學・第十輯・粟特人在中國——歷史、考古、語言的新探索》（北京：中華書局，2005）。本書為二〇〇四年四月二十三至二十五日「粟特人在中國——歷史、考古、語言的新探索」國際研討會中文論文集。另有英、法文版，筆者尚未得見。中文書評參見張廣達，〈評魏義天、童丕合編，《粟特人在中國》〉，氏著，《文本圖像與文化傳播》（桂林：廣西師範大學出版社，2008），頁354-364。

[2] 漢地粟特人葬具可舉出陝西西安康業墓圍屏石棺床（北周天和六年，571；圖五三）、山東傅家石刻畫像（北齊武平四年，573）、陝西西安安伽墓圍屏石棺床（北周大象元年，579；圖五四）、陝西西安史君墓石槨（北周大象二年，580；圖四七、四八）、山西太原虞弘墓石槨（隋開皇十二年，592；圖三一、三二）、甘肅天水圍屏石棺床（北朝晚期至初唐；圖五六）、日本滋賀縣信樂 Miho Museum 藏石棺床圍屏、傳安陽出土粟特圍屏石棺床、Shelby White 與 Leon Levy 收藏的兩件石棺床座（圖三三）。另有 Vahid Kooros 藏圍屏石棺床（圖三四），其墓主是否為粟特人學界尚有不同的看法。相關報告、圖錄可舉出天水市博物館，〈天水市發現隋唐屏風石棺床墓〉，《考古》1992.1：46-54；陝西省考古研究所，〈西安發現的北周安伽墓〉，《文物》2001.1：4-26；山西省考古研究所等，〈太原隋代虞弘墓清理簡報〉，《文物》2001.1：27-52；陝西省考古研究所編著，《西安北周安伽墓》（北京：文物出版社，2003）；西安市文物保護考古所，〈西安市北周史君石槨墓〉，《考古》2004.7：38-49；〈西安北周涼州薩保史君墓發掘簡報〉，《文物》2005.3：4-33；國家文物局主編，《2004中國重要考古發現》（北京：文物出版社，2005），頁123-131；山西省考古研究所等，《太原隋虞弘墓》（北京：文物出版社，2005）；西安市文物保護考古所，〈西安北周康業墓發掘簡報〉，《文物》2008.6：14-35；Miho Museum 編集，《Miho Museum：南館圖錄》（滋賀：Miho Museum，1997），頁247-257；Musée Guimet ed., *Lit de pierre, sommeil barbare:*

建、隨葬品、墓誌與石質葬具的使用，則採用了北朝中原地區的葬制。過去學界對於這批墓葬中的粟特與中原文化因素，進行了廣泛的討論。不過整體而言，較強調漢地粟特圖像與中亞粟特圖像的關聯，呈現出一個與中亞粟特藝術文化母體相連續的文化景象。雖然絕大多數的學者都承認中原墓葬圖像與傳統在其中所產生的作用，但是其中的具體關係尚有待釐清。當今漢地粟特人墓葬圖像研究其中一個迫切性的問題，在於該如何具體說明粟特圖像與中原墓葬傳統之間的關係。此問題的提出是基於以下的歷史事實：漢地粟特人墓葬中的葬具與圖像均是在中原地區所製作。近年學者開始意識到這個問題的重要性並嘗試彌補這方面研究的不足，但是仍有進一步討論的餘地。[3] 反省過去學界未能深入或是誤解這個問題的主要原因，在於對北魏墓葬文化的認識有所局限。

漢地粟特人所採用的葬具形制大致可分爲三類，分別是圍屏石棺床、附有雙闕的圍屏石棺床，以及屋型葬具。[4] 這三種葬具的源流均與北魏墓葬文化密切相

Présentation, après restauration et remontage, d'une banquette funéraire ayant appartenu à un aristocrate d'Asie centrale venu s'établir en Chine au VIe siècle (Paris: Musée Guimet, 2004).

[3] 張慶捷，〈入鄉隨俗與難忘故土——入華粟特人石葬具概觀〉，榮新江、張志清主編，《從撒馬爾干到長安——粟特人在中國的文化遺迹》（北京：北京圖書館出版社，2004），頁9-16；楊泓，〈北朝至隋唐從西域來華人士墓葬概說〉，《華學》8 (2006)：218-232，後收入氏著，《中國古兵與美術考古論集》（北京：文物出版社，2007），頁297-314；影山悅子，〈ソグドの壁畫と東方に移住したソグド人の裝具（要約）資料：ペンジケント遺跡出土壁畫資料〉，《神戶外大論叢》54.7 (2003)：141-155，特別是頁145；曾布川寬，〈中國出土のソグド石刻畫像試論〉，氏編，《中國美術の圖像學》（京都：京都大學人文科學研究所，2006），頁97-182；Judith A. Lerner, "Aspects of Assimilation: The Funerary Practices and Furnishings of Central Asians in China," *Sino-Platonic Papers* 168 (2005): 1-73.

[4] 目前學界對於這類葬具的名稱尚未統一，考古報告書中多以「石棺床」來描述這類葬具，但也不乏稱之為「石榻」的例子。Laurence Sickman 曾稱為 stone funerary couch，可譯為石床或石棺床。近年楊泓將「石床」與「石棺床」並用。山本忠尚認為就出土實際狀況來考慮，可改稱為「石牀」。由於這類葬具的起源與喪葬功能尚未十分明朗，本文暫從目前考古報告中慣用的「石棺床」一詞來稱呼這類葬具；韓偉，〈北周安伽墓圍屏石榻之相關問題淺見〉，《文物》2001.1：90-101，後收入氏著，《磨硯書稿：韓偉考古文集》（北京：科學出版社，2001），頁105-120；楊泓，〈北朝至隋唐從西域來華人士墓葬概說〉；山本忠尚，〈囲屏石牀の研究〉，《中國考古學》6 (2006)：45-67，後收入氏著，《日中美術考古學研究》（東京：吉川弘文館，2008），頁108-140；Laurence Sickman and Alexander Soper, *The Art and Architecture of China* (New Haven and London: Yale University Press, 1968), p. 120.

關，爲北魏開始出現的新型葬具。[5] 欲探究漢地粟特墓葬圖像，有必要認識石棺床、屋型葬具的發展、特徵與其文化意義；考察北魏葬具形制與圖像的發展，爲理解漢地粟特人葬具圖像不可或缺的基礎。本文以北魏圍屏石棺床圖像作爲研究漢地粟特人葬具圖像的起點。首先將釐清北魏圍屏石棺床的圖像內涵，重新建立一套比較的基準，並在這個新的基礎上，檢視安陽粟特石棺床的表現特徵以及其與北魏石棺床之間的關係。

關於北魏圍屏石棺床，無論是圍屏或是臺座，其圖像主題的類別、圖像配置的原則，大致已經可以知悉。[6] 圍屏圖像以墓主夫婦畫像爲中心，左右兩側圖像相互對稱，並且在排列上具有由外而內向墓主畫像集中的方向性。北周安伽墓圍屏中以墓主畫像爲中心的圖像配置，無疑是延續北魏圍屏的成規，並非漢地粟特人的發明。不過必須注意的是，目前關於北魏石棺床圍屏的研究，尚不足以涵蓋所有圍屏的配置方式與圖像表現範圍。

一九五七年王子雲所編的《中國古代石刻畫選集》中曾刊載十二幅圍屏拓片，合起來正好是一組圍屏。[7] 其風格與其他北魏洛陽時期的石棺床相同，可知爲北魏洛陽地區的遺物。不過可能是因爲這套北魏石棺床圍屏收藏地不明，拓片順序混亂，至今尚未受到應有的重視。這件石棺床圍屏的復原與研究，對於認識北魏石棺床圍屏圖像題材所涵蓋的範圍，以及瞭解石棺床圍屏的性質而言，頗爲重要。這是因爲單由目前已復原的北魏石棺床圍屏，尚無法充分說明其與漢地粟

---

[5] 巫鴻認為屋型葬具源自四川東漢石棺，不過並未論及圍屏石棺床；Wu Hung, "A Case of Cultural Interaction: House-shaped Sarcophagi of the Northern Dynasties," *Orientations* 33.5 (2002): 34-41; 巫鴻著，鄭岩譯，〈"華化"與"復古"——房形槨的啟示〉，《南京藝術學院院報》2 (2005)：1-60，後收入氏著，鄭岩、王睿編，鄭岩等譯，《禮儀中的美術——巫鴻中國古代美術史文編》（北京：生活・讀書・新知三聯書店，2005），下卷，頁659-671。

[6] 關於北魏石棺床圍屏的配置原則，參見拙文〈北朝時代における葬具の圖像と機能——石棺床囲屏の墓主肖像と孝子傳圖を例として——〉，《美術史》154 (2003)：207-226；黒田彰，〈北魏時代の孝子傳圖——林聖智氏の說をめぐって——〉，氏著，《孝子傳圖の研究》（東京：汲古書院，2007），頁326-382。石棺床座的研究參見山本忠尚，〈囲屏石牀の研究〉；Elinor Pearlstein, "Pictorial Stone from Chinese Tomb," *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art* (November 1984): 302-331.

[7] 王子雲，《中國古代石刻畫選集》（北京：中國古典藝術出版社，1957），頁5-6。由於原書中將圖一一與圖一三分別以反白的方式重複印刷兩次，雖然編號至一四，但是實際上共有十二幅。十二幅拓片後來重印於黃明蘭，《洛陽北魏世俗石刻線畫集》（北京：人民美術出版社，1987），頁87-98。

特人石棺床圍屏之間的關係。這組有待復原的圍屏（以下簡稱爲 A 組），恰可作爲具體說明兩者關係的一個環節。本文第二章嘗試藉由對於這套石棺床圍屏的復原以及圖像研究，來彌補目前關於北魏石棺床認識的不足，並作爲考察漢地粟特人葬具圖像特徵的新基準。

本文主要以傳河南安陽出土的粟特人石棺床（以下簡稱安陽石棺床）爲例，考察漢地粟特人葬具與北魏墓葬文化的關係。安陽石棺床的年代約爲六世紀中葉的北齊，爲目前所知北朝粟特人葬具中年代最早的一件。由於其年代較早，遵循了部分北魏石棺床圍屏配置上的成規；到了北朝末、隋代粟特葬具圖像的種類則更爲豐富多變。如何充分理解由安陽石棺床所代表的初期漢地粟特石棺床的圖像與配置原則，也就成爲認識北朝粟特人葬具圖像發展的基本問題。

第三章首先討論安陽石棺床的相關研究與石棺床的復原，特別是藏於弗利爾美術館 (Freer Gallery of Art, Washington, D.C.) 床座的歸屬問題。由於這件石棺床座具有鮮明的佛教雕刻風格，近年學者對於這件床座的歸屬問題尚持有不同的見解，或認爲並非粟特人葬具應有的構件，因而將之排除在外。經由多方面的比較，本文贊同這件床座原來應與安陽石棺床同爲一組的看法。其次將考察安陽石棺床圖像配置的基本模式，以及這種模式與北魏石棺床圍屏之間的關係。在安陽石棺床中，北魏墓葬文化、粟特圖像以及佛教因素，三種不同的文化因子相互重合，融爲一體。本文將嘗試說明這三者之間具體的結合樣態，並參照北魏時期漢地粟特人的活動歷程，來解釋得以產生這種結合的歷史文化背景。

貳・一套北魏石棺床圍屏的復原與圖像解釋

一・圍屏內容概要與復原問題

A 組石棺床圍屏計有十二個畫面，合起來正好是一組石棺床圍屏。北魏石棺床圍屏由四塊石板所組成，分別是左右兩側板與中央的兩塊石板。A 組石棺床圍屏的十二個畫面原來即分屬於四塊石板，每塊石板各有三個畫面。以下據王子雲書中圖版的先後順序，依序介紹這十二幅圍屏畫像。

第一幅

四位人物分成兩組，兩男兩女相對，立於畫幅的下緣。（圖一）人物均著寬袖衣袍。男性第一人雙手捧一物，似爲書冊，後方一人執幡。幡頂有圓形垂飾，幡的下端與人物相重疊，隱約可以辨識出來。

第二幅

一牛車朝向前行。（圖二）有一侍女立於牛旁，頭上有雙髻，寬袖。牛車與侍女之外的空間則填滿樹木與石塊，牛車後的雙樹分別是柳樹與銀杏。

第三幅

畫中兩位男性拱手面向一闕。（圖三）闕頂與闕身均有二重，可知爲子母闕。這一幅《詣闕圖》是目前所知北魏時期墓葬中刻畫出闕形的唯一圖像。

第四幅

畫面中央爲一建築物的正面，屋頂上有一對鴟尾，正面內部有兩柱，柱頂上刻畫斗拱。（圖四）屋內床上躺有一人。兩人側身坐於床上，軀幹挺直但是頭部下垂，似作哀戚之狀。據王子雲的解說「室內一人仰臥，另兩人似在俯身慰問」。[8] 此圖暫稱之爲《登床圖》。

第五幅

五位侍女中第一位彈阮咸、第二位吹笙、第三位吹排簫、第四位執琴。（圖五）衣袍曳地，姿態優雅。其中侍女身形由前而後，由高而低，次序分明。

第六幅

墓主夫婦畫像。（圖六）墓主夫婦坐於帳內，帳上有蓮花與火焰紋飾，帳內垂帳重疊，背後有屏風。男主人坐於女主人左側，右手端耳杯，左手執扇，兩人相對。這是北魏圍屏中常見的墓主夫婦畫像的表現模式。

---

[8] 王子雲，《中國古代石刻畫選集》，頁5。

第七幅

畫面右上角稍有殘損，畫中兩位男性相對而立，後方有兩株樹，人物背後並有銳利的奇石相重疊。（圖七）

第八幅

六位侍女位在由立帳所區隔的三角形空間之中，前方侍女執壺，後方兩位端盤。（圖八）

第九幅

兩位女性人物面向畫面外側，其前方有重疊隆起的石塊，背後則有兩株樹。（圖九）

第十幅

畫面中央一人低頭坐於兩樹之間，畫面右方另有一人物立像，面向畫面中央。（圖一〇）中央呈坐姿的人物頭部下垂，左手略提起撐著頭部，右手扶左足，左足似疊於右腳上。人物下方有一道流水，橫貫於樹石之間。據王子雲的描述：「兩人在山林中溪水邊對話，其中一人在水邊洗足，並有所思。」[9] 人物身後的衣帶飄起，可見一朵蓮蕾。此幅可命名爲《樹下濯足圖》。

第十一幅

中央一人坐於樹下吹笙，由頭飾看來應該是女性，爲典型的樹下人物構圖。（圖一一）人物左足置於右腿上，可能是如同第十幅的半跏趺坐姿態。人物前方有一鳳凰展翅由天而降，其下有一鶴舉起右足，最底部則有一龜。吹笙人物與鳳凰、鶴、龜之間的關係頗爲親近，此幅可名爲《吹笙引鳳圖》。

第十二幅

爲北魏常見的《鞍馬圖》。鞍馬壯碩高大，頸部彎曲，前方有一侍者，後方分別有兩人持傘蓋與扇。（圖一二）

---

[9] 王子雲，《中國古代石刻畫選集》，頁6。

由於王子雲在出版時將拓片逐一裁切，並且未依照圍屏畫面的順序來排列先後，造成了復原上的困難。這套石棺床收藏地不明，在無法實際考察原物的狀況下，目前僅能依據現有的材料，兼與其他類似的圍屏圖像相比對，來推測原來可能的排列順序。

京都大學人文科學研究所收藏四件題名爲「六朝畫像」的拓片，其內容與 A 組拓片完全相同，可知兩者原爲同一組石棺床圍屏，可作爲復原的重要依據。[10] 參考北魏圍屏的結構，可知這四件「六朝畫像」拓片正代表四塊圍屏石板。依照這四件拓片可得知 A 組拓片中部分拓片之間的相對位置，重建四塊石板的圖像順序，復原出四塊圍屏圖像的排列組合。舉例而言，「六朝畫像」拓片（四）中可見到《牛車圖》、《奉食圖》、《人物相對圖》相接（圖一三），由此可知這三圖同屬一塊石板，確定這三圖之間的相對位置。若依序將王子雲書中的圖版與四件「六朝畫像」拓片相互對照，可將十二幅畫面分成以下四組：（一）《奏樂圖》、《墓主夫婦畫像》、《鞍馬圖》（圖一四）；（二）《牛車圖》、《奉食圖》、《人物相對圖》（圖一五）；（三）《詣闕圖》、《樹下濯足圖》、《吹笙引鳳圖》（圖一六）；（四）《人物行進圖》、《執幡圖》、《登床圖》（圖一七）。這四組圖像分別代表四塊圍屏石板。

確定了四組圖像之後，接下來的問題是如何復原這四塊圍屏石板之間的相對關係。復原的原則如下：第一、參考現有石棺床圍屏布局來推測其排列位置。若其中可見到與其他石棺床圍屏相同的圖像或主題，基本上藉由已復原的石棺床圍屏作爲復原基準。第二、根據石板上穿鑿鐵環或鐵扒釘的位置來推測相對位置。[11] 四塊圍屏石板之間原來以鐵環與鐵扒釘相連結，鐵環會在石板表面留下明顯的缺口或鑿痕，這些鑿痕轉拓在拓片上，成爲推測原狀的重要線索。可以想見有鑿痕的畫面，其位置必位在各塊圍屏石板的兩端。

---

[10] 這四件拓片檢索自京都大學人文科學研究所東亞人文情報學研究中心的文字資料庫。編號分別是 NAN0690A, NAN0690B, NAN0690C, NAN0690D，未載尺寸。http://kanji.zinbun.kyoto-u.ac.jp/db-machine/imgsrv/takuhon/type_a/menu/3.html（搜尋 2006.12.24）

[11] 虞弘墓石槨中可見到以鐵環與鐵扒釘來固定石板與基座。日本大阪府和泉市久保惣記念美術館收藏的北魏石棺床中還留有部分殘損的鐵環與釘痕；山西省考古研究所等，《太原隋虞弘墓》，頁22, 27；和泉市久保惣記念美術館，《北魏棺床の研究：和泉市久保惣記念美術館石造人物神獸圖棺床研究》（大阪：和泉市久保惣記念美術館，2006）。

由於 A 組石棺床圍屏無論是風格或圖像，都與分藏於日本奈良天理參考館與美國舊金山美術館 (Asian Art Museum of San Francisco) 的石棺床圍屏（圖一八；以下簡稱爲 B 組）極爲類似，B 組圍屏可以作爲推敲四塊圍屏石板相對關係的參考。就已復原的 B 組圍屏來看，可知墓主夫婦畫像位在圍屏中央偏右，也就是後方右側石板最接近中央處。[12]（右起第三幅）墓主夫婦畫像的左右兩側分別是男性與女性奏樂，接著是左側的《鞍馬圖》與右側的《牛車圖》，帷帳奉食侍女排列在最左側（即後方左側石板左起第一幅）。依據 B 組圍屏可知圖一四與一五爲位在圍屏中央的兩塊石板。又據「六朝畫像」拓片，在圖一四右側與圖一五左側留有未刻畫的寬帶，應該是作爲連結左右兩側板的接合處。寬帶的具體情況可參考圖一三「六朝畫像」拓片。所以圖一四應位在中央右側，圖一五位在中央左側。

接下來考慮左右兩側石板的問題。由於 A 組與 B 組圍屏左右兩側板圖像差異較大，無法直接套用 B 組圍屏的配置。[13] 這就必須仰賴第二項復原原則，亦即根據石板上穿鑿鐵環或鐵扒釘的痕跡來推測相對位置。在 A 組圍屏兩側板的兩端各留下一空白痕跡，一高一低，爲鐵扒釘所留下的鑿痕。在京都大學人文科學研究所收藏的「六朝畫像」拓片中清晰可見。[14]（圖一三）王子雲編纂圖錄時可能是顧及出版的美觀，刻意沾墨或以鉛筆一類的工具掩蓋拓片原有的空白痕跡。根據鑿痕應有的連結狀態，可知圖一六應在右側，圖一七位在左側。經由以上的比對，A 組圍屏得以完成復原。（圖一九）

---

[12] 這套圍屏的復原參見 Diana Turner ed., *Chinese, Korean and Japanese Sculpture in the Avery Brundage Collection* (San Francisco: Asian Art Museum of San Francisco, 1974), p. 108；拙文，〈北朝時代における葬具の圖像と機能〉，頁207-226。以下關於石棺床圍屏位置的描述，皆以石棺床的方位為基準。

[13] 例如在 B 組圍屏右側石板第一幅為持幡人物。在 A 組圍屏中可見到相同的畫面，不過並非位在石板的一端，而是在中央。另外在 A 組圍屏中有《吹笙引鳳圖》、《樹下濯足圖》、《登床圖》等，均未見於 B 組圍屏。

[14] 例如一九三九年奧村伊九良所出版的拓片中亦有空白處。將此拓片對照現存於舊金山美術館的原石，可知黑點即為鐵扒釘頂端所留下的痕跡；奧村伊九良，〈鍍金孝子傳石棺の刻畫に就て〉，《瓜茄》1.5 (1939)：359-382。

二・圖像布局

由 A, B 組石棺床圍屏後方兩塊石板的圖像布局來看，雖然均有墓主夫婦畫像，且墓主夫婦畫像依然是作爲圖像配置的中心，但是並非位在後側圍屏的正中央，而是向右偏移。B 組圍屏墓主夫婦畫像的位置偏右，位在右起第三幅。A 組圍屏的墓主夫婦畫像則更向右移，位在右起第二幅。不過墓主夫婦兩人之間的相對位置相同，均是作男左女右。女性墓主身後爲侍女奏樂，在 B 組中可見到男性侍者奏樂圖，在 A 組中則省略。男性墓主後方均有《鞍馬圖》，不過 A 組圍屏《牛車圖》並非位在墓主夫婦的右側，而是緊接在《鞍馬圖》之後，行進方向與《鞍馬圖》相同。《牛車圖》與《鞍馬圖》相接，在目前所知的北魏石棺床圍屏中僅此一例，頗爲特殊。

關於 A, B 組石棺床圍屏圖像配置的特色，可以藉由與北魏《孝子傳圖》圍屏相比較而得知。北魏《孝子傳圖》圍屏的圖像排列以墓主爲中心，具有由外而內，排列有序的中軸對稱布局。左右兩側板的《孝子傳圖》具有由外側向後方中央排列的順序。相形之下，A, B 組石棺床圍屏中作爲中心的墓主夫婦畫像由中央向右側偏移，並未居於圍屏的中軸線上。特別值得注意的是，前方左右兩側圍屏圖像中的人物，或朝內或朝向外側，缺乏統一的方向性。這一點可以說是 A, B 組圍屏與其他《孝子傳圖》圍屏在圖像配置上的最大差異。

A, B 組左右圍屏中所見兼具朝內與朝外的方向性，開啓了石棺床圍屏的配置方向由內而外的可能性。這種由內而外排列的布局，至北朝晚期成爲粟特人石棺床圍屏圖像布局的重要特徵。安陽石棺床與北周安伽墓石棺床圍屏具有由內而外的排列順序。表面上看來似爲對於北魏圍屏配置原則的反動，然而實際上其產生變化的契機，還是必須在北魏圍屏的發展過程之中來加以探求。A 組前方左側圍屏中所見兼具內外的方向性，對於理解北魏與粟特石棺床圖像布局的關係而言，深具啓發性。此外，A 組圍屏中出現多幅主題較爲特殊的圖像。《人物相對圖》表現了墓主隱逸生活的方外之遊，《吹笙引鳳圖》與《樹下濯足圖》還透露了強烈的仙界意涵；《登床圖》、《詣闕圖》、《執幡圖》則可能與墓主臨終前後的禮儀有關。這些圖像內容的解釋，關係到如何理解北魏圍屏石棺床圖像題材表現的範圍、所反映的生死觀等問題，筆者將另文討論。以下僅就《詣闕圖》以及其他與安陽石棺床直接相關的部分加以說明。

三・《詣闕圖》

A 組圍屏中的《詣闕圖》（圖三）爲目前所知北魏石棺床中刻畫闕圖的唯一實例，成爲理解石棺床與闕如何產生關係的重要線索。由於在安陽粟特石棺床圍屏與日本滋賀縣信樂 Miho Museum 收藏的圍屏中均可見到石闕石雕，如何說明石闕與石棺床的關係，對於理解粟特人葬具也具有同等的重要性。

（一）北魏石棺床中的闕

漢代畫像中可見到許多與闕有關的形象。[15] 不過就現有的材料來看，將闕置於圍屏石棺床，始於北魏洛陽時期。A 組圍屏畫像中以線刻畫的形式表現出闕形。在 A 組圍屏的《詣闕圖》中，只有一組子母闕，未見雙闕。子母闕位在畫面的一側，闕前站有兩位男性人物，著長袍，拱手而立，作貴族人物形象。闕後未見牆垣，畫面下方有石塊重疊，以樹與雲氣作爲背景。《詣闕圖》位在右側圍屏最前端，正與北魏石棺床中安放石闕的位置相符合。

北魏石棺床同時也出現了立體的雙石闕。雙闕上以及連結在雙闕之後的牆檐上，均刻畫儀仗人物。波士頓美術館 (Museum of Fine Arts, Boston) 所藏北魏時期的雙闕，由子母闕與一面有瓦檐的牆所構成。[16]（圖二〇）子母闕與牆上均刻畫細柱與斗拱，作爲仿木構建築的表現。子母闕上各有一位儀仗人物立像，石牆則由細柱分爲五欄，每欄中各有一位人物，面朝中央，排列整齊。母闕上的人物尺寸較大，並且與其他人物不同，作正面像。雙闕的側面，亦即朝向中央的一面，也刻畫了一位儀仗人物。波士頓美術館的這件雙闕原來所對應的石棺床，是否就是圖二〇同館收藏的北魏石棺床座，尚難確定，但是這種雙闕原來應該就是安放在石棺床的前側並且相互對稱。A 組畫像中的闕並未作對稱安排，子母闕也尚未與儀仗人物結合，正可與波士頓美術館所藏的雙闕相對照。這種現象顯示了北魏洛陽時期爲闕與石棺床相結合的初期階段，尚可在葬具中見到單闕、雙闕等不同的表現形式。北魏之後北朝石棺床中的雙闕，則均與儀仗圖或鞍馬圖相結合。

---

[15] 相關研究的綜合評述，參見劉增貴，〈漢代畫象闕的象徵意義〉，《中國史學》10 (2000)：97-127。

[16] 這組雙闕最早的介紹可見於 C. T. Loo & Co., *An Exhibition of Chinese Stone Sculptures* (New York, 1940) 圖版36之解說。

日本大阪府和泉市久保惣記念美術館藏有一套北魏石棺床，石棺床圍屏中央爲墓主夫婦畫像，墓主夫婦的左右兩側，以及左右側板上的畫像均爲《孝子傳圖》。[17]（圖二一）在石棺床的前側有雙闕，雙闕分別由子母闕組成，闕上並未刻畫圖像。

河南安陽安豐鄉固岸村發現大規模東魏北齊墓地，其中東魏武定六年 (548) 編號 M57 墓出土一套完整的石棺床。[18]（圖二二）圍屏上刻畫《孝子傳圖》，前側有一對子母闕。安陽固岸出土的石棺床或雙闕的形制均與日本大阪府和泉市久保惣記念美術館藏石棺床相類似。這是至今經正式考古發掘的北朝石棺床圍屏中唯一出土雙闕的實例，彌足珍貴。此外，石棺床上有兩具遺骨，殘存帷幕痕跡，對於思考石棺床的功能與名稱等問題具有重要參考價值。由安陽固岸石棺床可知，北魏洛陽石刻線畫風格與圍屏石棺床到了東魏依然保留在安陽、鄴城一帶。

另有一件以人馬爲主題的北魏石刻線畫，原來應該也是屬於圍屏石棺床的構件（圖二三，川端康成舊藏）。[19] 原石爲石灰岩，石塊右側殘損，上方有瓦檐，寬約二十一公分。畫面中有一侍者以右手牽引鞍馬，衣袖寬大，著袴。鞍馬頸部有飾物，舉起一足。馬蹄下方有石塊，畫面邊緣則有小樹，鞍馬背部上方有兩隻飛鳥與遠山。這類的鞍馬形象常見於北魏洛陽石刻線畫。就上方瓦檐的結構與鞍馬的方向看來，這件畫像原來應該是石棺床圍屏的配件，置於石棺床前方的右側。石塊一端切割平齊，未見闕形。若參考波士頓美術館以及日本大阪府和泉市久保惣記念美術館藏的北魏雙闕，原來在石塊左側可能也附有石闕。

這種石棺床闕上的儀仗人物，其意義應該與描繪在墓道上的儀仗人物相近，均具有表現墓主身分與墓主出行的意義。北魏時期儀仗人物立像壁畫可見於正光

---

[17] 黑田彰，〈和泉市久保惣記念美術館藏北魏石床攷〉，和泉市久保惣記念美術館，《北魏棺床の研究》，頁38-58，後收入氏著，《孝子傳圖の研究》，頁415-459。

[18] 此墓發掘於二〇〇七年九月，考古報告尚未發表。墓中出土墓誌磚，記有「武定六年二月廿五日謝氏馮僧暉銘記」。相關簡介參見潘偉斌，〈河南安陽固岸北朝墓地考古發掘的重要收穫及認識〉，《中國文物報》2007.12.07，第5版，後收入中國文物報社編，《發現中國：2007年100個重要考古新發現》（北京：學苑出版社，2008），頁298-303。又見中國考古學會編，《中國考古學年鑑2008》（北京：文物出版社，2009），頁292-295。

[19] 水野清一，〈北朝畫像石〉，《史林》33.6 (1950)：96，後收入氏著，《中國の佛教美術》（東京：平凡社，1968），頁167-168。

元年 (520) 元懌墓，另外在東魏茹茹公主墓在墓道中出現了許多作正面立像的儀仗人物。[20] 闕圖與石闕的出現，也改變了圍屏圖像的配置方式。圍屏布局的方向性，除了原有的向後方中央集中之外，又增加了導引向外側的誘因。正如同墓主夫婦作爲圖像向內排列的中軸點，雙闕成爲向外對稱排列的新基準。圍屏圖像於是由單一基準（墓主夫婦）的單向布局，轉向雙基準（墓主夫婦與雙闕）的雙向排列。[21]

（二）闕的尊貴性

闕本身就是具有政治象徵性的建築地標，由漢代至南北朝，可見到許多與闕相關具有濃厚政治意味的記載。由於闕爲官府、朝廷的象徵，赴闕往往就是指參拜官府或朝廷。[22] 官吏或百姓前往闕的所在多稱爲「詣闕」。無論是頌恩、謝罪、上獻、上章，皆可與詣闕這一行爲產生關聯。北魏宗室元平原武勇有謀略，曾任齊州、兗州諸軍事、鎮南將軍、齊州刺史。北魏孝文帝時，元平原以私糧賑濟百姓，《魏書》卷一六載：

> 時歲穀不登，齊民飢饉，平原以私米三千餘斛為粥，以全民命。北州戍卒一千餘人，還者皆給路糧。百姓咸稱詠之。州民韓凝之等千餘人，詣闕頌之，高祖覽而嘉歎。[23]

州民韓凝之等千餘人，詣闕稱頌元平原以私米賑濟飢民、戍卒。由孝文帝「覽而嘉歎」來看，詣闕頌德一事顯然爲孝文帝所知悉。百姓藉由詣闕的行動來稱頌地方州郡長官德政。詣闕的百姓並皆具名，可知頗慎重其事。北魏末年節閔帝曾詔「天下有德孝仁賢忠義志信者，可以禮召赴闕，不應召者以不敬論」。[24] 應召的

---

[20] 北魏圍屏中也可見到儀仗圖的例子，不過並未與闕圖結合，而是位在墓主夫婦畫像的左側。圖版參見黃明蘭，《洛陽北魏世俗石刻線畫集》，頁91。

[21] 克利夫蘭美術館 (Cleveland Museum of Art) 藏北魏石棺床上方兩側各有兩個稍窄的凹槽，這可能是用來安放雙闕。這件石棺床上方的線描圖參見 Pearlstein, "Pictorial Stone from Chinese Tomb," p. 304. 同樣的結構可見於日本大阪府和泉市久保惣記念美術館收藏的石棺床。北魏石棺床座中原本曾經放置雙闕的實例，可能超過目前所知的比例；和泉市久保惣記念美術館，《北魏棺床の研究》，頁32。

[22] 劉增貴，〈門戶與中國古代社會〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》68.4 (1997)：817-897。

[23]《魏書》（北京：中華書局標點本，1992），卷一六，〈河南王傳〉，頁396。

[24] 同前書，卷一一，〈前廢帝廣陵王〉，頁276。

具體表現爲赴闕，不應召者以不敬論。其中可能與北魏末年爾朱榮挾皇室以自重的紛亂政局有關。在這裡的闕同樣是作爲朝廷的象徵。

北朝與漢代相同，墓前立闕同樣是彰顯墓主身分的常見方式。胡國珍爲北魏重要外戚，其女選入後宮生下肅宗孝明帝，爲後來的靈太后。景明三年 (502) 靈太后母皇甫氏歿於洛陽，封爲京兆郡君，又追封爲秦太上君。靈太后特意擴建其母的塋園，其中包含門闕與碑表：「太后以太上君墳瘞卑局，更增廣，爲起塋域門闕碑表。」[25] 藉由擴建地面上的塋園來表彰死者，其中「門闕碑表」爲墓地的重要地標。

在闕上刻畫圖像，也同樣具有表彰德行的意義。東魏北齊時期的許惇任陽平郡（今河北館陶）太守，正值遷都於鄴城之際，治理有功，爲天下第一。於是朝廷「特加賞異，圖形於闕，詔頒天下」。[26] 此闕所在的位置並未明言，但是顯然並非墓闕，可能是地方官府的闕或是朝廷的天闕。由「詔頒天下」來看，似乎朝廷天闕的可能性要高一些。值得注意的是，在這裡並非藉由立闕，而是以圖畫於闕的方式來表彰許惇的政績。

上述關於詣闕的種種記載，有助於認識北魏石棺床雙闕的社會政治意義。無論詣闕所行爲何事，詣闕表現了下對上的禮敬，區分出上下之間的尊卑關係，具有濃厚的政治意涵。詣闕表達下對上的臣服與稱頌，立闕、圖畫於闕，則又可作爲上對下的嘉許與禮遇。雖然北魏石棺床爲葬具，但是其中對於闕的使用方式以及所傳達的意義，應該與當時社會文化中對於闕的認識密切相關。就闕在北魏政治文化中的象徵性來看，無論在石棺床圍屏上描繪《詣闕圖》或是安放雙闕，都具有彰顯墓主身分的作用。北魏石棺床中雙闕多與儀仗人物結合，正是這種象徵意義的展現。因此，描繪闕圖或是將雙闕安放於石棺床上等這類行爲本身，也就具有禮敬墓主的意涵。

叁・北齊安陽粟特石棺床

一・石棺床座

[25]《魏書》卷八三，〈胡國珍傳〉，頁1834。

[26]《北齊書》（北京：中華書局標點本，1987），卷四三，〈許惇傳〉，頁574。又見《北史》（北京：中華書局標點本，1983），卷二六，〈許彥五世孫惇〉，頁946。

（一）床座的歸屬問題

安陽石棺床於一九二〇年代被盜掘後隨即輾轉流散至歐美各博物館。目前所知，德國科隆東亞藝術博物館 (Museum für Ostasiatische Kunst, Köln) 藏有兩件石闕。（圖二四）門闕下方有類似儀仗的持旗人物與鞍馬，石闕側面刻有火壇與祭司的形象。（圖二五）波士頓美術館藏有兩件圍屏石板，（圖二六、二七）巴黎吉美博物館 (Musée Guimet, Paris) 藏有一件圍屏，（圖二八）另有一件圍屏石板不知去向。

安陽石棺床座與兩件床檐板藏於弗利爾美術館。床座高六十點三公分，長二百三十四公分，雕飾華麗。（圖二九）床座中央以飾有蓮花座的香爐爲中心，下方獅子，口啣向左右伸展的蓮花。蓮花上並立有四位天人像，較高大的兩位天人雙手置於胸前，有頭光。兩側透雕四位呈跪姿的天人，手持寶珠。也有學者認爲這些天人是菩薩像。[27] 左右最外側則是腳踏獅子或羊，持三叉戟的天部形象。[28] 這件床座原來是否屬於安陽石棺床圍屏的構件，學者持正反兩種意見。以下簡述相關研究史與床座歸屬問題。

喜仁龍 (Osvald Sirén) 在一九二五年的解說中將此石棺床的年代定在唐代。稱此石棺床出土於河南北部，距彰德府（今安陽）不遠，所有的構件出自同一墓葬。當地人稱之爲「曹操床」，喜仁龍認爲此名稱當是誤傳。[29] 在出版當時，安陽石棺床的各構件已經是波士頓美術館等歐美各博物館的收藏。一九五五年 Gustina Scaglia 首次對於安陽石棺床進行個案研究，利用了河北邯鄲響堂山石窟的造像與裝飾風格重新檢討安陽石棺床的年代，認爲其年代應屬於北齊。[30] 這個結論基本上爲後來的學者所接受。文中認爲此石棺床的圖像與中亞粟特昭武九姓有關，表現了祆教信仰，推測安陽石棺床的墓主可能是一位北齊鄴城的薩寶。並

---

[27] 例如中國美術全集編輯委員會編，《中國美術全集・雕塑編・三・魏晉南北朝雕塑》（上海：上海人民美術出版社，1988），圖版126解說；曾布川寬、岡田健編，《世界美術大全集・東洋編・第3卷・三國・南北朝》（東京：小學館，2000），頁378，圖版27, 28解說。

[28] フリーア美術館編集，《世界の美術館・フリーア美術館・I》（東京：講談社，1971），頁171，圖版76。

[29] Osvald Sirén, *Chinese Sculpture: From the Fifth to the Fourteenth Century* (Bangkok: SDI Publications, 1998), vol. II, pp. 37-39, pls. 444-450.

[30] Gustina Scaglia, "Central Asians on a Northern Ch'i Gate Shrine," *Artibus Asiae* 21.1 (1958): 9-28.

對於此石棺床座出現大量佛教因素的現象提出解釋，認爲中亞地區佛教深受祆教影響，這件石棺床爲祆教與佛教兩種信仰並存之下的產物。

Laurence Sickman 曾對安陽石棺床提出復原方案，認爲波士頓美術館所藏的兩塊石板位在後側，臺座位在前側正面。[31] Sickman 對於圍屏後側的復原無疑是正確的。Sickman 稱此床座爲石棺床 (stone funerary couch)，否定 Scaglia 所提出 gate shrine 的說法。在喜仁龍所出版的圖版中，石棺床座下方尚有兩層沒有雕飾的石階，這是否是原來的配件，目前已經不得而知。不過後來在弗利爾美術館的收藏中，除了石棺床座之外，又多出了兩件床檐板。（圖三〇）Sickman 並沒有對於臺座與兩件床檐的問題提出進一步的說明，其書的圖版中可見到兩件床檐板位於床座之下。這種配置顯然並不正確，並不符合北朝石棺床座的結構。後來在《中國美術全集》與《世界美術大全集》中的圖版都僅刊出床座的部分，並未將床檐板置於臺座下方。[32]

曾布川寬認爲床座與石闕、圍屏並非屬於同一組石棺床的構件，在其近年的研究中抱持同樣的見解。[33] 將德國科隆東亞藝術博物館所藏石闕的年代定在北齊，臺座的年代則定在北齊至隋。指出上半身裸露的菩薩像與八角柱形的束柱，與北齊北響堂山石窟的中洞、北洞有共同之處，表現共通的時代性。認爲石棺床的性質爲靈座，石闕代表墓主世界的入口。

姜伯勤對安陽石棺床重新進行復原工作，其圍屏部分的復原結果與 Sickman 相同，另外又將巴黎吉美博物館所藏的圍屏置於石棺床的左側。[34] 此外，對於臺座部分提出新的看法，嘗試解決床檐位在臺座下方的矛盾問題。[35] 姜伯勤認爲此

---

[31] Sickman and Soper, *The Art and Architecture of China*, pp. 120, 479.

[32] 另外 Angela F. Howard 介紹此床座時也是如此；見 "Highlights of Chinese Buddhist Sculpture in the Freer Collection," *Orientations* 24.5 (1993): 93-101.

[33] 曾布川寬、岡田健編，《世界美術大全集・東洋編・第3卷・三國・南北朝》，頁378，圖版27, 28解說；曾布川寬，〈中國出土のソグド石刻畫像試論〉，頁100。另外，松原三郎在圖版中標為隋代；見《中國佛教雕刻史論》（東京：吉川弘文館，1995），《圖版編二・南北朝後期・隋》，頁446-447。

[34] 邢福來曾根據安伽墓圍屏來復原安陽圍屏。由於安陽石棺床的年代早於安伽墓，可能以北魏石棺床而非安伽墓石棺床作為比較的基準較為合適；見〈北朝至隋初入華粟特貴族墓圍屏石榻研究〉，《考古與文物》2002.增刊：227-239。

[35] 姜伯勤，〈安陽北齊石棺床畫像石的圖像考察與入華粟特人的祆教美術〉，《藝術史研究》1 (1999)：151-186；後來以〈安陽北齊石棺床畫像石與入華粟特人的祆教美術——兼論北齊畫風的巨變與粟特畫派的關聯〉為題，收入氏著，《中國祆教藝術史研究》（北京：生活・讀書・新知三聯書店，2004），頁33-62，特別是頁53-54；英譯見 Jiang

床檐與圍屏同屬一組，推測「兩條檐板似爲棺床兩頭的檐飾」。文中並認爲若參考甘肅天水所出屏風石棺床，其臺座上有石條飾帶，弗利爾美術館所藏的二件床檐板應該就是這種臺座飾帶石條。此見解十分具有說服力。不過關於臺座的歸屬問題，姜伯勤認爲臺座原爲響堂山石窟第四窟（即北響堂山北洞）的構件，並非這套石棺床的原物。關於這件臺座是否屬於安陽石棺床的構件，目前學界看法分歧，值得進一步討論。[36]

北響堂山北洞中心柱南壁上方有石穴，此事已經過調查，並無疑問。據李裕群的描述，北響堂山北洞中心柱南壁頂西起第三龕內鑿有石穴，平面爲長方形，頂部略有弧度。石穴長三點九、寬一點三三、高一點六六公尺，內部並沒有任何雕飾。石穴有六塊封門石，上雕佛像背光。由於封門石上的背光圖樣與側龕的背光相同，石穴的開鑿年代與石窟的年代接近。學界對於此石穴是否即爲安放高歡靈柩之處，尚存有不同的看法，不過多認爲北響堂山北洞與高歡的關係密切。[37]

北響堂山北洞中心柱上確實鑿有石穴，但是安陽石棺床原來是否即出自此石穴，則又另當別論。[38] 雖然弗利爾美術館收藏了著名的南響堂山西方淨土浮雕，風格上安陽石棺床座也與北響堂山石窟十分類似，但是這種風格上的相似性，應該是表現了共通的區域風格，並非意味著石棺床即來自北響堂山石窟。雖然安陽石棺床中的部分圖像轉化自佛教造像，但是在部分細節上被加以粟特化或祆教

Boqin, "The Zoroastrian Art of the Sogdians in China," *China Archaeology and Art Diges* 4.1 (2000): 35-71.

[36] 例如影山悅子、Boris I. Marshak（馬爾沙克）、Martha L. Carter 將此床座視為安陽石棺床的構件；參見影山悅子，〈中國北部に居住したソグド人の石製葬具浮彫〉，《西南アジア研究》61 (2004)：67-79；Boris I. Marshak, "Le Programme Iconographique des peintures de la 《Salle des ambassadeurs》 à Afrasiab (Samarkand)," *Arts Asiatiques* 49 (1994): 5-20; Martha L. Carter, "Notes on Two Chinese Stone Funerary Bed Bases with Zoroastrian Symbolism," *Cashiers de Studia Iranica* 25 (2002): 263-287.

[37] 曾布川寬，〈響堂山石窟考〉，《東方學報》62 (1990)：165-207，後收入氏著，《中國美術の圖像と樣式》（東京：中央公論美術出版，2006），頁318-338；趙立春，〈響堂山北齊"塔形窟龕"〉，《中原文物》1991.4：53-56；顏娟英，〈河北南響堂山石窟寺初探〉，宋文薰等編，《考古與歷史文化》（臺北：正中書局，1991），下冊，頁331-362；劉淑芬，〈石室瘞窟——中古佛教露屍葬研究之二（中）〉，《大陸雜誌》98.3 (1999)：97-113，後收入氏著，《中古的佛教與社會》（上海：上海古籍出版社，2008），頁244-289；李裕群，《北朝晚期石窟寺研究》（北京：文物出版社，2003），頁48, 55。

[38] 也有學者認為安陽石棺床即為北齊帝王的御用棺床；張林堂、孫迪編著，《響堂山石窟：流失海外石刻造像研究》（北京：外文出版社，2004），頁95-112。

化。[39] 由於安陽石棺床座具有粟特化或祆教化的圖像表現，這與北響堂山石窟作爲佛教石窟的本質相牴觸。另外，這種床座來自北魏以來的石棺床，其發展脈絡明確。就現有東魏、北齊的墓葬看來，皇室墓葬中未見出土圍屏石棺床。現存時間可能晚至東魏、北齊的石棺床圍屏，除了東魏安陽固岸《孝子傳圖》圍屏石棺床之外，僅有藏於美國堪薩斯市納爾遜美術館 (The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City) 的《孝子傳圖》圍屏。[40] 等級較高的北齊墓如婁叡墓、灣漳墓中僅見以磚、石砌成的平板式棺床，石棺床是否足以作爲北齊皇室等級的葬具，頗值得懷疑。[41] 此外，安陽石棺床臺座中的聯珠紋、伎樂表現與波士頓美術館所藏的同爲安陽出土的圍屏極爲類似。由整體的雕刻風格來看，雖然安陽石棺床圍屏與床座的雕刻風格不同，但是原來應該屬於同一套石棺床，同時製作，兩者的時代沒有先後之別。換言之，在安陽石棺床中具有兩種風格並存的現象。

（二）床座的比較

判斷安陽石棺床座是否可作爲粟特人葬具的另一個方法，是直接將安陽石棺床座與其他粟特人葬具的臺座相比較，檢視是否具有共通的特徵。雖然屋型石槨與棺床圍屏的構造不同，但是臺座部分的設計可以相互比較。以下舉出虞弘墓石

---

[39] 關於中國中古時期「祆教」的定義與內涵，有必要加以留意。正如學者所指出，漢籍中所謂的祆教並不能等同於紀元前的瑣羅亞斯德教 (Zoroastrianism)。祆教的源流雖然可追溯至瑣羅亞斯德教，但是已經土俗化或粟特化，與瑣羅亞斯德教的原貌並不相同。魏禮 (Arthur Waley) 根據亨寧 (W. B. Henning) 的見解，指出漢地祆教與瑣羅亞斯德教的差異，以 Baga 而不是瑣羅亞斯德教來指涉漢文史料中的「祆」。葛樂耐與張廣達認為漢地祆教可稱之為馬茲達教 (Mazdaism)。以上參見 Arthur Waley, "Some References to Iranian Temples in the Tun-Huang Region,"《中央研究院歷史語言研究所集刊》28.上 (1957)：123-128；姜伯勤，《敦煌吐魯番文書與絲綢之路》（北京：文物出版社，1994），頁235-243；林悟殊，〈近百年國人有關西域祆教之研究〉，氏著，《中古三夷教辨證》（北京：中華書店，2005），頁229-255；青木健，《ゾロアスター教史——古代アーリア・中世ペルシア・現代インド——》（東京：刀水書房，2008），頁194-205；Frantz Grenet and Zhang Guangda, "The Last Refuge of the Sogdian Religion: Dunhuang in the Ninth and Tenth Centuries," *Bulletin of the Asia Institute* 10 (1996): 175-186.

[40] 此圍屏的介紹參見長廣敏雄，《六朝時代美術研究》（東京：美術出版社，1969），頁187-217。

[41] 山西省考古研究所、太原市文物管理委員會，〈太原市北齊婁叡墓發掘簡報〉，《文物》1983.10：1-23；山西省考古研究所、太原市文物考古研究所，《北齊東安王婁睿墓》（北京：文物出版社，2006）；中國社會科學院考古研究所、河北省文物研究所編著，《磁縣灣漳北朝壁畫墓》（北京：科學出版社，2003）。

槨底座、紐約私人藏石棺床座、巴黎私人藏石棺床座爲例。[42] 這些石棺床座之間具有共通的特徵，但是與陝西西安的安伽墓或史君墓的臺座差異較大。這很可能意味著兩種不同的系統與區域性發展。這種區域性發展可以約略以北齊系統（分布於山西中部以及河南安陽一帶）與北周系統（集中於陝西西安）爲大別。[43]

將安陽石棺床座與虞弘墓石槨的臺座比較，就會發現兩者的結構與布局頗爲類似。虞弘墓石槨臺座正面浮雕分爲上下兩層，上層有五組由束蓮柱與龕楣形拱所構成的區隔，每個區隔內各立兩位有頭光、飾帶的神人。（圖三一）人物兩兩相對，或彈奏琵琶或吹奏橫笛，均作奏樂狀。衣飾上紅色的設色頗爲鮮豔。下層中央爲火壇，左右兩側有上半身爲人，下半身爲鳥的火壇祭司。在火壇祭司的左右兩側各有一壺門，壺門上端有波浪狀凸起，朝向中央。在壺門內側各有兩位人物對坐。左側壺門內部的右側人物有頭光，左手高舉角形器。左側人物則無頭光，手持酒碗。身上均掛有長衣帶。右側壺門中的兩位人物均有頭光，兩人之間還放置了一大型有柄壺。在槨座下層左右兩端，則各有一位手持長矛，面向中央的武士立像。頭上有戴冠，冠上似有羽翼狀。另外在槨座的背面也有裝飾，同樣分爲上下兩層，構圖與正面大致相同。（圖三二）不過相對於正面以淺浮雕與彩繪裝飾，背面則僅施加彩繪，未見正面的火壇與武士，壺門內的對飲人物則改爲狩獵圖像。由虞弘墓石槨臺座圖像前後的比較可知，火壇與武士爲僅繪於臺座正面的重要圖像。

紐約私人藏的石棺床座高四十六點九、寬二百一十點八公分，除了中央火壇與左右的護法神之外，基本上分成上下兩段。[44]（圖三三）床座上緣刻有一道聯珠紋與覆蓮瓣紋浮雕。上段左右各有三個圓形聯珠紋，聯珠紋內部爲有翼神馬與有翼羊。聯珠紋之間並飾以忍冬紋。下段左右各有一壺門，內有相對的獅子，背後有葡萄紋。獅子與葡萄紋以透雕的方式表現。床座中央爲造型近似香爐的火

---

[42] 紐約私人藏石棺床座的介紹參見 Carter, “Notes on Two Chinese Stone Funerary Bed Bases with Zoroastrian Symbolism,” pp. 263-287.

[43] 影山悅子曾舉出一件藏於英國 Victoria and Albert Museum 的北齊石棺床，認為其中具有祆教因素；Etsuko Kageyama, “Quelques Remarques sur des Monuments Funéraires de Soqdiens en Chine,” *Studia Iranica* 34 (2005): 257-278.

[44] Annette L. Juliano, Judith A. Lerner 與影山悅子認為這件石棺床座原來可能是日本滋賀縣信樂 Miho Museum 石棺床圍屏的正面臺座；參見 Annette L. Juliano and Judith A. Lerner, “The Miho Couch Revisited in Light of Recent Discoveries,” *Orientations* 32.8 (2001): 54-61；影山悅子，〈中國北部に居住したソグド人の石製葬具浮彫〉，頁72。

壇。火壇臺座頗爲複雜，由地天（？）、蓮花座、交纏的雙獸所構成。火壇兩側下方有人首、人身、鳥足的火壇祭司。火壇兩側上方則有兩位有頭光，形象類似佛教飛天。左右兩端則爲四臂的護法神像，右側護法神手持三叉戟、刀等武器，並以一手抓住身旁夜叉型的人物，腳下還踏著一人。護法神頭冠頂部中央有日與新月，左側護法神的冠上似有羽翼。

借展於巴黎吉美博物館的 Vahid Kooros 藏石棺床其臺座並未分層，僅分隔出三個壺門，壺門內部有淺浮雕圖像。[45]（圖三四）中央壺門內側有兩位跪拜的祭司，中央爲一祭壇或香爐，底部有兩位童形立像立於蓮花座上。跪拜的人物一手舉起，手後有一蓮蕾，人物身後並有葡萄紋飾。祭壇左右兩人並非祆教火壇祭司，而是類似菩薩或天人的形象。另外左右兩側壺門中的人物，其表現近於虞弘墓槨座正面下段壺門，均由兩人對坐所構成。右側壺門中的人物分別在吹奏橫笛與彈琵琶，左側壺門則一人彈奏豎琴另一人雙手拍擊腰鼓。

這三件石棺床的裝飾手法可與安陽石棺床座相互參照。虞弘墓石槨槨座正面分上下兩欄，上欄中有胡人奏樂，以及左右兩側安排武士的作法，均類似安陽石棺床座。不過與安陽石棺床座最相近的還是紐約私人藏的石棺床座。除了覆蓮瓣紋、聯珠紋與忍冬紋的排列、壺門的位置之外，這兩組護法神像的表現更爲接近。此外，在這兩件石棺床座中，均同時兼採用淺浮雕、高浮雕以及透雕三種技法。安陽石棺床座中除了使用高浮雕，還採用了透雕，雕工圓滑細膩。石棺床座在雕刻技法上淺浮雕與高浮雕並用，上方的胡人奏樂以及圍屏爲淺浮雕，佛教因素較濃厚的圖像與蓮瓣邊飾則全部以高浮雕表現。亦即運用佛教造像的風格來製作援引自佛教藝術的主題，而以淺浮雕來刻畫祆教圖像。高浮雕技法只運用在床座中佛教因素較濃厚的圖像，表現技法與表現對象之間，具有特定的關連性。可以推測，製作此石棺床的工匠群，顯然對於佛教、祆教圖像與特定雕刻風格的關係具有明確的意識。經過以上的比較，可以確認安陽石棺床座具有粟特人葬具的性質，可視爲粟特人葬具的配件。

---

[45] 這件石棺床的圖像綜合了多種宗教因素；黎北嵐 (Pénélope Riboud) 著，畢波、鄭文彬譯，〈祆神崇拜：中國境內的中亞聚落信仰何種宗教？〉，《法國漢學》叢書編輯委員會編，《法國漢學・第十輯・粟特人在中國》，頁416-429；德凱琳 (Catherine Delacour)、黎北嵐，施純琳譯，〈巴黎吉美博物館展圍屏石榻上刻繪的宴飲和宗教題材〉，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108-125；Musée Guimet ed., *Lit de pierre, sommeil barbare*.

（三）床座中的佛教因素

安陽石棺床座上有類似天人與護法神的形象，其所戴寶冠的中央都刻有新月形與圓形（或作火焰形），圓形在上新月在下。（圖三五、三六）薩珊王朝帝王像的寶冠上可見到飾有日與新月的頭冠，不過更爲直接的影響來自嚈噠人(Hephtalites)，爲六世紀中亞粟特人受嚈噠統治下的產物。[46] 這種特殊的冠飾隨著佛教東漸也傳入中國，在早期的敦煌石窟與雲岡石窟的菩薩像寶冠上均可見到相關實例。[47] 據桑山正進的考證，薩珊式日月冠圖案傳入中國的年代約在西元四三八至四六〇年之間，並且較近於四六〇年。其傳播方式並非是在太延五年(439) 北魏滅北涼之後由涼州傳入平城，而是由西域使節、胡商直接帶入北魏皇室。[48] 值得注意的是，安陽石棺床中日月的位置均在頭冠中央，不但比例較大而且顯得相當醒目，除了日月之外並無其他繁瑣的飾物。

安陽石棺床座的護法神手持三叉戟，有頭光，頭戴盔帽，盔帽上除了日月之外還刻有一對羽翼，甲胄上飾有聯珠紋。（圖三六）在服飾上則特別表現出異於佛教護法神的特徵。甲胄中央有十字形帶狀聯珠紋，一直延伸到下擺呈銳利三角狀凸起的部分。左右飄起的天衣表現與一般佛教造像的力士或神王不同，在中央處作出天衣側面的弧狀旋轉，頗富於裝飾趣味。安陽石棺床中的護法神表現，雖然具有佛教因素，但是同時也凸顯了中亞粟特的趣味。

林良一較早注意到安陽石棺床座護法神頭戴羽翼冠的特徵，並指出在西域與中國所見的戴羽翼冠神均作武人裝扮。[49] 這種護法神像並未見於龍門石窟或響堂山石窟。不過在雲岡石窟第八、九窟中，可見到頭戴羽翼冠手持三叉戟的護法

---

[46] 影山悦子，〈中國新出ソグド人葬具に見られる鳥翼冠と三面三日月冠——エフタルの中央アジア支配の影響——〉，《オリエント》50.2 (2008)：120-140；Etsuko Kageyama, "The Winged Crown and the Triple-crescent Crown in the Sogdian Funerary Monuments from China: Their Relation to the Hephthalite Occupation of Central Asia," *Journal of Inner Asian Art and Archaeology* 2 (2007): 11-22.

[47] 石田幹之助，〈我が上代の文化に於けるイラン要素の一例〉，氏著，《東亞文化史叢考》（東京：財團法人東洋文庫，1973），頁489-510。

[48] 北魏孝文帝太和五年 (481) 河北定縣塔基中，出土了三十九枚卑路斯二世 (Peroz II) 銀幣，其發行年份在卑路斯二世在位的第三年 (461) 之後，距離這批銀幣入藏塔基的年代頗近，可知薩珊銀幣在短期內迅速輸入北魏；河北省文化局文物工作隊，〈河北定縣出土北魏石函〉，《考古》1966.5：252-259；桑山正進，〈サーサーン冠飾の北魏流入〉，《オリエント》20.1 (1977)：17-35。

[49] 林良一，〈サーサーン朝王冠寶飾の意義と東傳〉，《美術史》28 (1958)：107-122。

神。雲岡石窟第八窟入口處左右有持三叉戟戴羽翼冠的天部形象。[50]（圖三七）在第九窟前室北壁門口上方也有類似的形象。鄴城地區除了安陽石棺床之外，在佛教石窟中也可見到戴羽翼冠，持三叉戟的護法神，不過冠飾中均未見日與新月的符號。如開鑿於隋開皇九年 (589) 的河南安陽靈泉寺大住聖窟，窟門兩側有「那羅延神王」與「迦毘羅神王」。[51] 東側「那羅延神王」高一點七四公尺，頭戴羽翼冠，左手持劍右手握三叉戟，腳踏牛形獸。（圖三八）西側「迦毘羅神王」高一點七八公尺，腳下亦踏一獸，有殘損，但能略見頭部。

安陽石棺床中所選擇的佛教圖像包括天人與兩側的護法神，與北魏平城時期墓葬中所見佛教圖像的主題與類型相當類似。安陽石棺床座的護法神腳踏兩隻身軀朝向左右兩側的獅子，右側天部的左腳下則有一羊。兩位護法神扭腰，並將頭部朝向石棺床的外側。在石棺床座兩側配置護法神或力士形象，最早可追溯至北魏大同時期，例如司馬金龍墓石棺床兩側即可見力士。（圖三九）在石棺床座中央刻畫博山爐，最早則可見於北魏洛陽時期河南沁陽石棺床座。不過安陽石棺床的博山爐下方有口啣蓮花的獸首，則爲新出現的母題，爲流行於北齊時期的佛教造像裝飾題材。安陽石棺床座的圖像顯得十分特殊，但是仔細檢視其中所表現的佛教因素，並沒有脫離北魏平城時期墓葬中使用佛教圖像的方式。[52] 不同之處，在於安陽石棺床中將佛教主題轉化爲祆教墓葬圖像來使用，援用北齊佛教藝術的語言來擴充祆教墓葬圖像的表現範圍。[53] 安陽石棺床座中雖然並未直接表現出祆神，但是將佛教天部的形象作爲祆教天界圖像的補充。

過去學者已注意到安陽石棺床中的佛教因素，卻直接將這類圖像與佛教造像比較，因而忽略了北魏石棺床座中已經出現佛教因素的現象。[54] 作爲圖像載體的

---

[50] 田邊勝美稱之為毘沙門天像；參見〈ギリシア美術の日本佛教美術に對する影響——ヘルメース神像と（兜跋）毘沙門天像の羽翼冠の比較——〉，《東洋文化》75 (1995)：43-78。

[51] 河南省古代建築保護研究所，〈河南安陽靈泉寺石窟及小南海石窟〉，《文物》1988.4：1-14, 20。

[52] 參見拙文，〈墓葬、宗教與區域作坊——試論北魏墓葬中的佛教圖像〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》24 (2008)：1-66。

[53] Carter 認為粟特石棺床中時代越晚者佛教因素越濃厚，因而暗示安陽石棺床的年代近於北齊末。不過本文認為這類佛教因素卻是安陽石棺床繼承北魏平城墓葬文化的證明，安陽石棺床年代應較早；見 "Notes on Two Chinese Stone Funerary Bed Bases with Zoroastrian Symbolism," p. 277.

[54] 除了安陽石棺床的相關研究之外，Annette L. Juliano 將虞弘墓石槨中坐姿人物像與北朝

石棺床，其發展並未得到充分的重視。值得注意的是，在石棺床座上裝飾天人奏樂的情景，最早可見於司馬金龍墓石棺床，但是北魏遷都洛陽之後的石棺床座卻見不到這類圖像。在安陽石棺床上所見配置粟特伎樂的方式，比較起洛陽時期的石棺床座，反而更接近司馬金龍墓石棺床。[55] 在智家堡村北砂場石棺床中也可見到持蓮蕾的天人。另外，安陽石棺床地面上石塊的圖案性表現，近於雲岡石窟第十窟前室北壁須彌山形與司馬金龍墓石柱礎的山石浮雕，與洛陽時期圍屏中的山石表現並不相同。（圖四〇）就圖像布局、佛教因素以及石塊的表現而言，安陽石棺床座與司馬金龍墓石棺床之間具有類似性。這種北魏平城文化的影響，是透過何種方式流傳並保留在北齊司州，頗值得留意。這應該與北齊之前粟特人在鄴城一帶的活動有關，將在後文討論。

二・圍屏圖像

（一）圖像配置與風格

安陽石棺床圍屏在圖像配置上最大的特徵，在於反覆運用極爲相似的構圖與模式。隨著近年數件漢地粟特人葬具的出土與公開，安陽石棺床的這個特色益加明顯。[56] 安陽石棺床中每一塊圍屏均分爲三欄，每一欄的左右兩側與上側以聯珠紋與忍冬植物紋組成的飾帶作爲邊框。在波士頓美術館收藏的兩塊石板中，均有一側邊框保留空白。巴黎吉美博物館藏的石板則是在石板的左側保留部分空白。以下就中央左側石板爲例，依照圍屏圖像由左而右的順序說明其中的內容。（圖二七）

正面左側石板左邊第一幅分爲上下兩部分。下側爲一建築物，可見到飾有植物紋樣的半圓頂、位在方形臺階上的門扇、有柱的長廊等。畫面中門扇已經開啓，有一人正側身隱入門中。（圖四一）其身後有一人，手捧大盤，盤上有物。

佛教思惟菩薩像相比較。值得注意的是同樣的坐姿可見於 A 組圍屏中的《樹下濯足圖》；Annette L. Juliano, "Converting Traditions in the Imagery of Yu Hong's Sarcophagus: Possible Buddhist Sources," *Journal of Inner Asian Art and Archaeology* 1 (2006): 29-50.

[55] 另外在甘肅天水石棺床床座上也可見到伎樂的形象；天水市博物館，〈天水市發現隋唐屏風石棺床墓〉。

[56] Scaglia 已經指出這項重要特徵；見 "Central Asians on a Northern Ch'i Gate Shrine," p. 16.

接下來的兩人位置一高一低，其中一人回首觀望門內並牽引著兩匹鞍馬。兩匹鞍馬前後並列，頭部下方並有一穗狀垂飾，裝飾頗爲華麗。鞍馬後方有侍從手執高大的傘蓋，傘蓋頂部有蓮花型飾物。人物均作胡人裝扮，著翻領上衣、長靴，衣服的中央與邊緣均有帶狀聯珠紋。

畫面上方有葡萄園宴飲，畫有貴人在葡萄樹下宴飲的景象，佔據了此扇屏風約三分之二，爲這幅畫面的主體。（圖四二）畫面頂部有三列葡萄，其間配有葡萄葉。左上方有一貴人盤座，手持酒杯，下方有一堆滿了食物的大圓盤。畫面右側有三人與貴人相對，僅第一人持酒杯，均作跪坐的姿態，身分較低。下方有一列奏樂人物，左側第一與第二人彈奏琵琶，第三人吹奏，最後一位彈豎琴。

其次第二幅爲《貴人騎馬圖》。畫面同樣大致分爲三橫列，以位在中央的貴人爲中心排列騎馬人物。（圖四三）最下層有四位騎馬人物，畫面底部有圓弧狀凸起，表現地面的石塊。中央的貴人最爲醒目，其身後有一人執大傘蓋。貴人所乘鞍馬的下方有一石，石上還長出一朵蓮花，暗示了此人身分特殊。畫面上方另有兩株樹與雲氣紋作爲背景。

第三幅爲《墓主宴飲圖》。下方與第一幅類似，均有建築物、門階、廊柱的表現，門扇同樣開啓，有一人正要進入。建築物與人物的安排具有對稱性。門與圓頂均位在中央，左右各有三位侍從，姿態相互對應，未見鞍馬。

由這一塊石板的三幅畫面來看，左右兩端的畫面均爲宴飲圖像，中央則爲出行圖。宴飲圖的畫面均分爲上下兩段或上中下三段。下段似爲接引賓客或主人進入建築物，上段則表現宴飲的情景。這種構圖的模式，反覆出現在其他兩塊圍屏石板上，僅在部分細節的表現上有所調整。例如前述左側圍屏最左側畫面中，上段表現在葡萄樹下宴飲的情景，前方有奏樂人物。在右側圍屏最右側的畫面的葡萄園中，中心人物右手高舉來通，前方則在奏樂之外又添加了胡旋舞的表現。

安陽石棺床圍屏的畫面具有重複性，類似的構圖增補局部變化之後又重新出現。因此，在這類重複性構圖的布局中，實不宜過度追究其中各幅畫面之間的敘事性先後關係，而是應注意其各種畫面的重複性與同時性展現。[57] 若將安陽石棺床圍屏後側中央的左右兩扇圍屏並列，就會發現左右畫面之間具有嚴整的對稱關

[57] 姜伯勤以甘肅天水石棺床作為依據，認為解讀順序若以觀者為準，應為由右向左。雖然目前殘缺一塊石板，但是由後側兩塊圍屏與雙闕的對稱性來看，安陽石棺床圍屏的布局可能是左右對稱；姜伯勤，《中國祆教藝術史研究》，頁37, 43；Jiang, "The Zoroastrian Art of the Sogdians in China," pp. 48, 54.

係。（圖四四）中央兩幅爲室內的《墓主宴飲圖》，其兩側爲面向中央的《貴人騎馬圖》，最外側兩端則爲相對稱的《葡萄宴飲圖》。在目前所知的北朝粟特人石棺床圍屏中，無論是安伽墓石棺床、甘肅天水石棺床，均未見如此重視左右對稱性的構圖表現。值得注意的是，以墓主夫婦爲中心的左右對稱布局，卻是北魏石棺床圍屏配置的基本原則。

北魏圍屏上的圖像配置，基本上以墓主夫婦畫像爲中心，供奉墓主的侍者，家屬或是《孝子傳圖》則排列於墓主畫像的左右兩側。其排列的方式具有由左右朝向中央的方向性，秩序井然。雙闕則位在石棺床的前方，左右對稱。在雙闕上多刻畫儀仗圖。石棺床座的圖像相對於圍屏，多爲與鎮墓或保護墓主有關的題材。例如在波士頓美術館收藏的北魏石棺床座中，上段有龜甲紋，其中飾各類畏獸、神獸，兩側床腳有獅子，中央則爲獸首。（圖二〇）北魏石棺床中，上方由圍屏、雙闕所圍繞的空間爲死者或其家屬活動的表現，下方臺座與圍屏外側，則被視爲鬼神世界。安陽石棺床圖像的布局，基本上也符合這個原則。此外，安陽石棺床圍屏內側兩幅《貴人騎馬圖》朝向中央，但是右側圍屏的《貴人騎馬圖》方向相反，朝向外側（前方）。由此可知，安陽石棺床圍屏兼具朝向中央與外側的布局，延續了如同 A, B 組左右圍屏中所見兼具朝內與朝外的配置。安陽石棺床圍屏中所見的對稱性與兼具朝內和朝外的布局，繼承自北魏石棺床，爲採用北魏石棺床的布局原則來安排粟特圖像的結果。

根據北魏石棺床圍屏中石闕表現，可知安陽石棺床中雙闕與儀仗人物行列的結合，也是源自於北魏。不過也不能忽視粟特圍屏石闕意義與洛陽北魏圍屏的差異，最關鍵處在於火壇與祭司的表現。安陽石棺床中的火壇與祭司位在雙闕的側面，祭司的視線朝向棺床內部。漢地粟特人墓葬中，火壇爲具有中心性意義的圖像。現在所知漢地粟特人墓葬中，火壇的位置均位在墓門入口處或葬具中央。安伽墓火壇位在甬道石門上方的門楣，史君墓火壇位在石槨入口兩側，虞弘墓石槨則位在臺座正面的中央。火壇除了作爲祆教祭祀的象徵之外，可能還具有淨化通過此入口的靈魂，以及淨化墓葬的作用。安陽石棺床的雙闕中刻畫有火壇祭司，具有界定以及區劃祆教神聖空間的意義。

安陽石棺床圍屏中的空間表現與北魏圍屏並不相同。[58] 北魏石棺床圍屏中對

[58] 關於漢地粟特人葬具空間表現的綜論，參見 Annette L. Juliano, "Chinese Pictorical Space at the Cultural Crossroads," in *Ērān ud Anērān: Studies Presented to Boris Il'ič Maršak on the Occasion of His 70th Birthday*, ed. Matteo Compareti, Paola Raffetta and Gianroberto Scarcia

於人物與背景的刻畫，頗重視前後的空間關係。在北魏洛陽圍屏中，人物均位在畫面中央或偏下處，上爲天，下爲地，人物居於天地之間。雖然整個畫面完全由樹石所填滿，不留空白，空間深度極淺，但還是表現了人物與地面、背景之間的關係。特別是石塊堆疊有序，無論是左右鋪陳或是由下而上，可見其中空間的延展。不過在粟特圍屏中其區分畫面的空間概念並不相同，是以平面性、排斥前後空間深度的方式來界定空間，成爲上、下兩層或是上、中、下三層並排的布局。[59] 上層與下層人物之間並沒有比例變化，刻意不表現空間遠近與深度，充滿裝飾性趣味。在墓主宴飲以及貴人騎馬出行的表現均是如此，各個畫面中幾乎完全排除空間深度。畫面中的上下列的母題之間並無前後關係，而是在同一平面上作垂直並列。

值得注意的是，尊貴者或主要人物多刻畫於畫面上方，坐於畫面高處。每一幅畫面分成上下數段，最尊貴者居上位高處。此外，又特別誇大尊貴者的比例。在上下並列的人物群像中，上方人物比例較大，下方較小。簡而言之，人物上下排列並非意味著前後空間的遠近關係，而是身分高低的象徵與位階的區隔。圖中往往特別強調尊貴者的比例，同樣的安排可見於八世紀初期中亞片治肯特(Panjikent) 壁畫。[60]（圖四五）壁畫中人物分成上下兩列，在上方呈坐姿的國王爲中心，上段人物比例大於下段，坐姿人物的比例反而大於立像人物，可知畫面上側爲尊貴者所居的位置。[61] 在安陽石棺床圍屏中《貴人騎馬圖》居於各個石板

(Venezia: Cafoscarina, 2006), pp. 293-316. 建築母題的分析參見 Nancy S. Steinhardt, "Structuring Architecture at the Cultural Crossroads: Architecture in Sogdian Funerary Art," *Oriental Art* 49.4 (2003): 48-62.

[59] Scaglia 指出安陽石棺床圍屏的上下分層具有由下而上的敘事關係。Boris I. Marshak 認為這種上下分為三層的排列與六世紀片治肯特二號神殿 (Temple II) 壁畫相近；Scaglia, "Central Asians on a Northern Ch'i Gate Shrine," p. 16; Boris I. Marshak, "The Miho Couch and the Other Sino-Sogdian Works of Art of the Second Half of the 6th Century," 《Miho Museum 研究紀要》4 (2004)：16-31；同文日譯見ボリスＩ・マルシャク，稻垣肇譯，〈MIHO MUSEUMの棺床屏風と6世紀後半の中國〉，《Miho Museum 研究紀要》4 (2004)：32-42。

[60] Boris I. Marshak and Valentina I. Raspopova, "Wall Paintings from a House with a Granary. Panjikent, 1st Quarter of the Eighth Century A.D.," *Silk Road Art and Archaeology* 1 (1990): 123-176.

[61] 例如虞弘墓石槨內部中央有墓主夫婦畫像，所在位置較高，居於天堂，與下方人獅相鬥的景象形成對比。安伽墓石槨東壁有「欽瓦特橋」(Chinwad bridge) 的畫面，天堂在上地獄在下。另外可比較撒馬爾干壁畫（阿弗拉西阿卜和片治肯特壁畫）沿襲薩珊王聽政場

三幅畫面的中央，人物比例高大。相較於北魏石棺床圍屏的布局中，《鞍馬圖》僅是用來襯托墓主的輔助性圖像，安陽石棺床所見粟特騎馬人物具有獨特的尊貴性。這種以騎馬的姿態來表現人物的尊貴身分，也可見於片治肯特或是位在撒馬爾干 (Samarkand) 北郊的阿弗拉西阿卜 (Afrasiab) 壁畫，有其中亞文化的淵源。

安陽石棺床圍屏中帶狀裝飾花紋的表現亦值得注意。每一扇屏風的上側與左右兩側，均有由聯珠紋與忍冬紋組成的飾帶。在中央兩塊石板的下方，雖然沒有忍冬紋，但是可見到聯珠紋。在靠近前方雙闕的一邊，由於部分爲前方雙闕構件所遮掩，僅描繪出上段的花紋。北魏石棺床圍屏中罕見在圍屏上刻畫紋飾，僅知的一例爲河南沁陽出土的石棺床，不過也僅是裝飾於圍屏上緣，與安陽石棺床不同。[62] 安陽圍屏中所見的這種對於裝飾紋樣的興趣，表現出粟特人獨特的好尚。在片治肯特壁畫邊框以聯珠紋分隔，其中也可見到結合植物紋與聯珠紋的裝飾帶。（圖四六）以帶狀裝飾作爲壁畫邊框，爲片治肯特壁畫布局上的基本模式。[63]

關於安陽石棺床圍屏的圖像內容，Scaglia 指出其受到了薩珊王朝宮廷宗教禮儀的影響。[64] 馬爾沙克 (Boris I. Marshak) 認爲表現了源自祆教的新年祭祀以及供養祖先的場面，這個解釋後來廣爲學界所接受。[65] 例如張廣達提及這類圖像

面的表現手法；葛樂耐 (Frantz Grenet)，毛民譯，〈粟特人的自畫像〉，《法國漢學》叢書編輯委員會編，《法國漢學・第十輯・粟特人在中國》，頁305-323；法蘭茲・格瑞內 (Frantz Grenet) 著，阿米娜譯，〈法國—烏茲別克考古隊在古代撒馬爾干遺址阿弗拉西阿卜 (Afrasiab) 發掘的主要成果〉，《法國漢學》叢書編輯委員會編，《法國漢學・第八輯》（北京：中華書局，2003），頁510-531；フランツ・グルネ (Frantz Grenet)，〈サマルカンド出土「使節の壁畫」に關する最新の研究〉，東京文化財研究所文化遺産國際協力センター編，《シルクロードの壁畫——東西文化の交流を探る》（東京：言叢社，2007），頁27-42；Boris I. Marshak, "The Sarcophagus of *Sabao* Yu Hong, a Head of the Foreign Merchants (592-98)," *Orientations* 35.7 (2004): 57-65.

[62] 鄧宏里、蔡全法，〈沁陽縣西向發現北朝墓及畫像石棺床〉，《中原文物》1983.1：5-12。

[63] Guitty Azarpay, *Sogdian Painting: The Pictorial Epic in Oriental Art* (Berkeley: University of California Press, 1981), pp. 144-147.

[64] Scaglia, "Central Asians on a Northern Ch'i Gate Shrine," pp. 19-20.

[65] Marshak, "Le Programme Iconographique des peintures de la 《Salle des ambassadeurs》à Afrasiab (Samarkand)," pp. 5-20.

爲「反映昭武九姓胡（粟特人）歡度節日的場景」。[66] 田邊勝美稱之爲「粟特人新年祭典圖」。[67] 姜伯勤稱安陽石棺床中葡萄園的表現爲「粟特人新年節慶」。[68] 不過值得注意的是圍屏中的主人戴帽。據影山悅子的研究，白帽爲粟特商人所好的服飾，可見於安伽墓圍屏。[69] 安陽石棺床中人物所戴的帽型近似，雖然無法確認爲白帽，但是可以推測，安陽石棺床中的新年祭祀圖並非是以粟特人中亞的故土爲背景。中亞粟特壁畫中的粟特人主要以貴族的形象與活動來呈現。在安陽石棺床的墓主畫像中表現出粟特貴族的活動，其中兼具商人形象的因素。[70]

（二）敘事的基本單位

安陽石棺床圍屏在圖像配置上的特徵之一，在於反覆運用極爲相似的構圖與模式。在波士頓美術館與巴黎吉美博物館收藏的圍屏中，均可見到三個畫面構成一組敘事單位。這個敘事單位分別由《墓主宴飲圖》—《貴人騎馬圖》—《葡萄宴飲圖》或是《墓主宴飲圖》—《貴人騎馬圖》—《墓主宴飲圖》所組成。本文稱之爲「三幅成組」。《貴人騎馬圖》的行進方向雖有右左之別，但是始終位在中央。左右兩端的《墓主宴飲圖》與《葡萄宴飲圖》則可互換位置，或是以《墓主宴飲圖》取代《葡萄宴飲圖》。

---

[66] 張廣達，〈唐代祆教圖像再考——敦煌漢文寫卷伯希和編號 P.4518 之附件 24 表現的形象是否祆教神祇妲厄娜 (Daêna) 和妲厄媧 (Daêva)？〉，《唐研究》3 (1997)：1-17，後收入氏著，《文本圖像與文化傳播》，頁274-289。

[67] 田邊勝美、前田耕作，《世界美術大全集・東洋編・第15卷・中央アジア》（東京：小學館，1999），頁16。同樣的題名可見於東京國立博物館編集，《シルクロード大美術展》（東京：株式會社便利堂，1996），頁39。

[68] 姜伯勤，《中國祆教藝術史研究》，頁33-62；Jiang, "The Zoroastrian Art of the Sogdians in China," pp. 54-56. 另外施安昌亦稱為節慶圖；見〈北齊粟特貴族墓石刻考——故宮博物院藏建築型盛骨甕初探〉，《故宮博物院院刊》1999.2：70-78，後收入氏著，《火壇與祭司鳥神》（北京：紫禁城出版社，2004），頁89-99。

[69] 影山悅子，〈粟特人在龜茲：從考古和圖像學角度來研究〉，《法國漢學》叢書編輯委員會編，《法國漢學・第十輯・粟特人在中國》，頁191-204。孫機則認為圖中的帽子為鮮卑服飾；見《中國聖火》（瀋陽：遼寧教育出版社，1996），頁186-187。

[70] 關於中亞粟特壁畫中所呈現粟特人的自我形象；參見葛樂耐，毛民譯，〈粟特人的自畫像〉，頁305-323；Étienne de la Vaissière（魏義天）, *Sogdian Traders: A History,* trans. James Ward (Leiden and Boston: Brill, 2005), pp. 162-163.

這種「三幅成組」的敘事單位，未見於中亞粟特壁畫，也不見於北魏石棺床圍屏圖像。但是追溯其原型，卻是來自北魏圍屏，源自於北魏圍屏特有的物理結構。北魏石棺床圍屏由四塊石板所組成，一般而言每塊石板分成三幅畫面，合計十二幅。這種劃分石板與區隔畫面的方式，應該是爲了配合石棺床而設計，爲葬具所專用。在北魏石棺床圍屏中，四塊石板之間具有整體性的秩序與相互關係，但是並未將每一塊石板中的三個畫面視爲一組固定的單位。在北齊安陽石棺床則加以格式化，將一塊石板的三幅畫面作爲設計圍屏圖像的基本單位，並在這個單位內加以變化，成爲「三幅成組」的圖像組合。

值得注意的是，這種「三幅成組」的敘事單位也可見於陝西西安北周大象二年 (580) 史君墓石槨。（圖四七）史君墓位在西安市未央區大明宮井上村東，與北周安伽墓相距約二點二公里。[71] 墓室中部偏北側發現一座屋型葬具，東西長二點四六公尺，南北寬一點五五公尺，高一點五八公尺，主要可分成底座、槨壁、槨頂三大部分。石槨四面刻有祆神祭天、宴飲等題材豐富的浮雕，內部殘留有壁畫痕跡。石槨內部並有一件石床。石槨正面（南面）石門的上方發現一長方形題刻，分別以粟特文與漢文書寫。由此可知墓主史君爲北周涼州薩寶，卒於大象元年 (579)，其妻於大象二年 (580) 與之合葬。史君墓石槨四壁外側刻有豐富的粟特世俗與宗教圖像。（圖四八）石槨西壁有三個畫面，自南而北第一幅 W1 上方有一神說法、W2 爲男女夫婦懷抱嬰兒、W3 爲狩獵和商隊出行。（圖四九）石槨北壁由四塊石板組成，其中由西而東分別是 N1 至 N5 五幅畫面。（圖五〇）N1 爲帳篷飲酒、商旅，N2 爲男女主人宴飲，N3 爲騎馬出行，N4 爲男女主人葡萄園宴飲，N5 爲洞中老者、飛天等形象。

---

[71] 北周史君墓的相關介紹參見楊軍凱，〈西安又發現北周貴族石君墓〉，《中國文物報》2003.09.26，第1版；〈關於祆教的第三次重大發現——西安北周薩寶史君墓〉，《文物天地》2003.11：26-29；〈北周史君墓石槨東壁浮雕圖像初探〉，《藝術史研究》5 (2003)：189-198；國家文物局主編，《2003中國重要考古發現》（北京：文物出版社，2004），頁132-139；西安市文物保護考古所，〈西安市北周史君石槨墓〉，頁38-49；〈西安北周涼州薩保史君墓發掘簡報〉，頁4-33；楊軍凱，〈入華粟特聚落首領墓葬的新發現——北周涼州薩保史君墓石槨圖像初釋〉，榮新江、張志清主編，《從撒馬爾干到長安》，頁17-26，又收入《法國漢學》叢書編輯委員會編，《法國漢學・第十輯・粟特人在中國》，頁3-15；Frantz Grenet, Pénélope Riboud and Yang Junkai, "Zoroastrian Scenes on A Newly Discovered Sogdian Tomb in Xi'an, Northern China," *Studia Iranica* 33 (2004): 273-284.

史君墓石槨圖像表現史君生涯，依照西壁、北壁而東壁的順序推移，爲具有自傳性的敘事表現。學者對於個別圖像的細部解釋略有差異。葛樂耐 (Frantz Grenet) 將這西壁和北壁畫面與史君墓漢文和粟特文題銘記載的生平事蹟相對照，進行詳細的比對，認爲由 W2, W3 至 N1, N2, N3, N4 六幅具有連續性的敘事關係，表現史君生平的活動。[72] 指出這六幅畫面而非如同其他漢地粟特人葬具中所見僅是遵循模式化的表現，而是較接近實際發生的事件。這六幅畫面敘事的順序是由西壁繞至北壁，其方向可由狩獵、騎馬人物的行進方向來推測。推測其中重複出現兩次的蓄鬍人物爲史君。認爲 N2 與 W2 頭戴有翼冠的統治者爲嘓噠國王。[73] W2 中上方頭戴有翼冠的王者手中懷抱一嬰兒。N2 的構圖與 W2 類似，但是其中卻無嬰兒，認爲這意味著 W2 中的嬰兒在 N2 中已經成爲國王，兩圖之間相距一個世代。這些圖像的意義在於表現當史君成爲薩寶之前，曾經與嘓噠進行約一世紀的貿易，並且得到嘓噠國王的信賴。史君活躍於商旅的時間約在六世紀上半，在 N3, N4 中史君已經成人並且完婚。文中指出 N3 位在北壁正中央，具有獨特的重要性，左右兩側並有仿木構立柱，強調出立柱之間的騎馬人物。N4 爲史君擔任薩寶，夫婦兩人與其他粟特人在新年祭中的宴飲場景。並由樹木的造型推測 W2, W3, N1, N2 以中亞爲場景，N3 爲史君在中國，N4 則爲在史君就任薩寶之後於甘肅的活動。

這六幅與墓主生平活動有關的敘事性場面，實際上是藉由既定的敘事單位來加以表現。這六幅畫面是由兩個連續的「三幅成組」模式所構成：W2, W3, N1

---

[72] Frantz Grenet, "Religious Diversity among Sogdian Merchants in Sixth-Century China: Zoroastrianism, Buddhism, Manichaeism, and Hinduism," *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East* 27.2 (2007): 463-478; Frantz Grenet and Pénélope Riboud, "A Reflection of the Hephtalite Empire: The Biographical Narrative in the Reliefs of the Tomb of the Sabao Wirkak (494-579)," *Bulletin of the Asia Institute* 17 (2007): 133-143.

[73] 吉田豐稍早已指出 N1 中頭戴有翼冠者為嘓噠首領。曾布川寬、影山悅子與丁愛博 (Albert E. Dien) 認為 N2 為墓主夫婦宴飲圖，其中戴羽翼冠者為史君。榮新江將畫面中的人物統稱為粟特商隊；吉田豐，〈西安新出土史君墓誌的粟特文部分考釋〉，《法國漢學》叢書編輯委員會編，《法國漢學・第十輯・粟特人在中國》，頁32；榮新江，〈北周史君墓石槨所見之粟特商隊〉，《文物》2005.3：47-56；曾布川寬，〈中國出土のソグド石刻畫像試論〉，頁124-125；影山悅子，〈中國新出ソグド人葬具に見られる鳥翼冠と三面三日月冠〉，頁125-126；Kageyama, "The Winged Crown and the Triple-crescent Crown in the Sogdian Funerary Monuments from China," pp. 12-14; Albert E. Dien, "Observations Concerning the Tomb of Master Shi," *Bulletin of the Asia Institute* 17 (2007): 105-115.

爲一組；N2, N3, N4 則爲另一組。換言之，這六幅畫面是藉由兩個連續的「三幅成組」模式來表現史君的生涯。W2, W3, N1 爲「三幅成組」模式的變形，以狩獵和商隊出行取代貴人騎馬，以帳篷飲酒、商旅替換葡萄園宴飲。N2, N3, N4 則較忠實地遵守「三幅成組」的基本圖像組合，亦即依照《墓主宴飲圖》—《貴人騎馬圖》—《葡萄宴飲圖》的順序。圖中強調了《貴人騎馬圖》的重要性。又由於「三幅成組」是用來表現墓主的模式，因此 N2 中戴羽翼冠的人物應該不是嚩噠國王，而是史君的形象。

N2, N3, N4 的圖像組合與安陽石棺床圍屏極爲相似，合起來正好是安陽圍屏中一塊石板的圖像組合。[74] 不過史君墓石槨的敘事順序由西壁、北壁而至東壁，連結兩個「三幅成組」模式，與安陽圍屏中強調左右對稱的布局不同。在安陽圍屏中，由於遵守北魏圍屏對稱性布局的原則，因而以左右對稱的方式來排列「三幅成組」的組合。相反地，在史君墓中則解消了對稱性，將「三幅成組」作爲連續性的敘事單位，其敘事由石槨的西壁延伸至北壁。N2, N3, N4 三幅圖爲石槨北壁圖像的主體，佔據了絕大部分的面積。這三圖安排在石槨北壁，畫面最大，成爲表現墓主的主要圖像。兩相比較，可以將安陽石棺床視爲基本型態，史君墓則爲進一步的運用與變化。由於安陽石棺床的年代較史君墓爲早，漢地粟特人圖像的敘事性表現似有由簡而繁的趨勢。

史君墓石槨東壁同樣由三幅畫面所組成，具有連續性關係。由北而南，E1 上方有神像、男女人物，下方有祭司等；E2 爲夫婦過橋，天空有墜落的人物與有翼馬；E3 爲夫婦騎馬飛升天國。（圖五一）這三幅畫面表現墓主夫婦經過天神審判之後，通過「欽瓦特」橋而飛升天國。[75] 由於是表現升天的情景，這三幅畫面並未依照《墓主宴飲圖》—《貴人騎馬圖》—《葡萄宴飲圖》的模式。不過其敘事方式同樣是以三個畫面來表現升天的過程，可視爲「三幅成組」的另一種發揮。[76]

---

[74] 葛樂耐推測 N4 葡萄宴飲可能是表現粟特人新年節慶。同樣的主題也可見於安陽石棺床；Grenet, "Religious Diversity among Sogdian Merchants in Sixth-Century China," p. 467.

[75] 楊軍凱，〈北周史君墓石槨東壁浮雕圖像初探〉，頁195-196；西安市文物保護考古所，〈西安市北周史君石槨墓〉，頁48；Grenet, Riboud and Yang, "Zoroastrian Scenes on A Newly Discovered Sogdian Tomb in Xi'an, Northern China," pp. 278-279.

[76]「三幅成組」的模式未能涵蓋史君墓石槨全部的圖像配置，例如西壁第一幅畫面 W1 與北壁最東側的 N5。值得注意的是 W1 與 N5 均有天神的表現。W1 上方有天神坐於蓮花座，N5 上方有一老人坐於山洞內，下有天人拯救落水人物的情景；魏義天與葛樂耐

康業墓中央右側圍屏中同樣可見到「三幅成組」的敘事單位。在康業墓中採用北魏洛陽時期的石刻線畫風格。康業墓圍屏中央兩塊石板，按自右而左（自西而東）的順序，右側圍屏主題爲女主人會見女賓、男主人騎馬出行、女主人徒步出行，左側分別是牛車、墓主宴飲、鞍馬。[77]（圖五二）右側圍屏以騎馬出行爲中心，依據「三幅成組」的敘事單位，只是以女主人會見女賓、女主人出行取代了宴飲圖。左側圍屏以作正面像的墓主宴飲爲中心，左右配以鞍馬牛車，延續北魏平城時期以來表現墓主畫像的基本模式，並以三幅畫面來呈現。[78] 若將中央兩塊石板相比較，騎馬出行與墓主宴飲所在的位置一右一左，正好相互對稱。

在康業墓圍屏中同時出現「三幅成組」的敘事單位與北魏表現墓主畫像的舊模式，不過兩者的重要性並不相同。就遺骨與圖像之間的關係來看，近於康業頭部的騎馬出行圖可能較墓主宴飲圖更爲重要。康業遺骨位於棺床上，仰身直肢，頭向西，足部向東。（圖五三）頭骨與西側石板之間尚留下一定的距離，足部則幾乎觸及東側石板。頭骨正位在女主人會見女賓與騎馬出行圖之間。換言之，在康業墓圍屏中最重要的位置，應該是位在中央右側圍屏自右算起的第二幅畫面。值得注意的是，此位置也正是 A 組圍屏中用來表現墓主夫婦宴飲的所在。（圖一九）這並非偶然，康業墓也不是孤例。北周安伽墓出土圍屏石棺床，圍屏中的墓主夫婦宴飲圖位在中央圍屏右起第三幅，（圖五四、五五）與 B 組圍屏中墓主夫婦畫像的位置相同。[79]（圖一八）

認為兩幅畫面中的天神並非祆神，而是與摩尼教 (Manichaeism) 有關。這顯示在北周「三幅成組」的模式為了表現更複雜的敘事內容，可在兩個相連結的「三幅成組」的前後插入不同的主題；Étienne de la Vaissière, "Mani en Chine au Vle siècle," *Journal Asiatique* 293 (2005): 357-378; Grenet, "Religious Diversity among Sogdian Merchants in Sixth-Century China," pp. 463-476.

77 西安市文物保護考古所，〈西安北周康業墓發掘簡報〉，頁19-34。

78 北魏石棺床圍屏中可見墓主畫像與鞍馬、牛車的組合，不過在墓主畫像左右還配置了侍者的圖像，並未將墓主畫像與鞍馬、牛車簡化成一組構圖。不過康業墓中卻以「三幅成組」的方式來化約北魏墓葬圖像的布局，顯示了漢地粟特人對於北魏墓葬圖像的獨特理解方式。

79 安伽墓報告書中將墓主夫婦畫像名為《居家宴飲圖》；參見陝西省考古研究所編著，《西安北周安伽墓》，頁29-30。安伽墓的相關研究有姜伯勤，《中國祆教藝術史研究》，頁95-120；林悟殊，〈西安北周安伽墓葬式的再思考〉，《考古與文物》2005.5：60-71；Rong Xinjiang, "The Illustrative Sequence on An Jia's Screen: A Depiction of the Daily Life of a Sabao," *Orientations* 34 (2003): 32-35.

由此可知，製作康業墓圍屏的工匠顯然深悉北魏圍屏的配置原則，並對這個原則加以調整、操作，以符合喪家的期望。工匠爲了凸顯騎馬人物的尊貴性，將騎馬出行安排在原來應該刻畫墓主宴飲圖的位置，並將後者移至另一側。在康業墓中雖然採用了北魏石刻線畫風格，但是經由調整圖像內容與位置等較爲間接的方式，同樣得以傳達其文化主體性。[80] 另外在甘肅天水出土的石棺床圍屏中，墓主夫婦宴飲圖位在圍屏中央，右側爲騎馬人物圖，但是未見葡萄園中的宴飲景象，僅保留《墓主宴飲圖》—《貴人騎馬圖》的排列。[81]（圖五六）天水圍屏與康業墓圍屏相同，《貴人騎馬圖》均位在後側圍屏自右算起的第二幅畫面，只是「三幅成組」的模式已被進一步拆解、簡化。

「三幅成組」敘事單位的出現爲漢地粟特葬具圖像配置的重要發展，促使圍屏圖像的配置原則由單一中心轉變爲多重中心。北魏《孝子傳圖》石棺床圍屏圖像具有單一中心，墓主夫婦畫像爲唯一的中心性圖像，該圖與其他圖像之間具有主從之別的位階性關係。A 組圍屏中開始打破這個原則，墓主夫婦畫像至少出現兩次，分別是在墓主夫婦宴飲以及兩幅仙界圖像《吹笙引鳳圖》、《樹下濯足圖》之中，但是圍屏後側的墓主夫婦畫像依然具有中心性的地位。不過在漢地粟特人葬具中，墓主夫婦畫像即使是位在圍屏後側，未必代表其爲最重要圖像，《貴人騎馬圖》具有同等甚至更高的地位。在「三幅成組」的模式中，三幅畫面中均出現墓主的形象，圖像之間的關係並不具有絕對的主從之別，而是多重中心的圖像組合。其表現著重在敘事性關係，爲圖像主題在時間推移過程中的不同展現。安陽石棺床圍屏與安伽墓圍屏中所見兩側圍屏朝向前方（外側）的排列方式，可以說是對於單一中心的解消，也是配置石闕以及多重中心圖像組合後所導引出來的結果。

---

[80] 學者對於康業墓中的圖像配置持有不同的見解。鄭岩認為墓主宴飲圖並未置於中央是因為受到石槨結構的侷限，並指出其畫像設計與康業之間缺乏連繫。曾布川寬認為這件石棺床圍屏為北朝式葬具演變至粟特人葬具的過渡形式，圖像內容表現了墓主夫婦的生涯。Lerner 推測中央圍屏的六幅可能是表現墓主的旅程，畫面之間具有敘事性關係；鄭岩，〈北周康業墓石槨畫像札記〉，《文物》2008.11：67-76；曾布川寬，〈中國出土のソグド石刻畫像試論〉，頁157-158；Lerner, “Aspects of Assimilation,” pp. 22-23.

[81] 天水市博物館，〈天水市發現隋唐屏風石棺床墓〉，頁46-54；ミッシエル・バンブリング，〈甘肅省天水市發見の隋末唐初の日月屏風について〉，《佛教藝術》22 (1995)：15-40；姜伯勤，〈天水隋石屏風墓胡人“酒如繩”祆祭畫像石圖像研究〉，《敦煌研究》1 (2003)：13-21，後來以〈隋天水“酒如繩”祆祭畫像石圖像研究——與敦煌本《安城祆咏》的對照分析〉為題，收入氏著，《中國祆教藝術史研究》，頁155-170。

「三幅成組」的敘事單位不僅可見於北齊鄴城一帶，也出現在北周的長安，該如何解釋這個現象？首先可以考慮粟特人所建立足以聯絡並橫跨鄴城與長安的貿易網絡。但是若比較安陽石棺床、史君墓石槨及康業墓石棺床，三者之間除了「三幅成組」的敘事單位之外其他相似的圖像甚少，因此較爲合理的推測是兩者具有共通的北魏淵源。由於這類葬具與北魏墓葬文化的關係密切，這種「三幅成組」的表現模式可能在北魏已經出現，魏分東西之後在各地輾轉流傳，表現出不同的區域性變化。此外，值得注意的是這幾件葬具皆與薩寶有關：安陽石棺床墓主可能是鄴城薩寶，史君爲北周涼州薩寶，而薩寶爲北魏建國之初開始設置的官銜。[82] 康業則任「大天主」，相當於祆教祭司的職位。[83] 由此看來，似乎不能排除這種「三幅成組」的敘事模式在北魏已經爲薩寶所用的可能性。

（三）粟特墓葬圖像的製作

以下檢討安陽石棺床製作者的問題，首先考慮是否出自粟特工匠之手。[84] 南北朝粟特聚落中的粟特人除了經商貿易之外，還有不少擅於手工業的工匠。漢地粟特人在引進「胡錦」的技術中，具有關鍵性的中介作用，胡錦同時也是粟特商人重要的貿易貨物。[85] 在這類胡錦中除了表現中亞風物的圖案之外也有祆神的表現。唐代粟特人工匠主要製作皮革、紡織與金銀器皿爲主。

---

[82] 關於北魏薩寶官職，可見於唐永徽五年 (654)《唐安萬通磚誌銘》與咸亨元年 (670)《史訶耽墓誌》；賀梓城，〈唐王朝與邊境民族和鄰國的友好關係——唐墓誌銘劄記之一〉，《文博》1984.創刊號：56-60；羅豐編著，《固原南郊隋唐墓地》（北京：文物出版社，1996），頁67-72；姜伯勤，〈薩寶府制度源流略論——漢文粟特人墓誌考釋之一〉，《華學》3 (1998)：290-308；荒川正晴，〈ソグド人の移住聚落と東方交易活動〉，榮山紘一等編，《商人と市場：ネットワークの中の国家》（東京：岩波書店，1999），頁81-103。

[83] 「天主」即為「祆主」；程林泉、張翔宇、山下將司，〈北周康業墓誌考略〉，《文物》2008.6：82-84；影山悅子，〈中國新出ソグド人葬具に見られる鳥翼冠と三面三日月冠〉，頁127；Kageyama, “The Winged Crown and the Triple-crescent Crown in the Sogdian Funerary Monuments from China,” p. 13.

[84] 榮新江認為安陽石棺床為粟特工匠所製；見〈粟特祆教美術東傳過程中的轉化——從粟特到中國〉，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51-72，後收入氏著，《中古中國與外來文明》（北京：生活・讀書・新知三聯書店，2001），頁301-325。

[85] 姜伯勤，《敦煌吐魯番文書與絲綢之路》，頁165, 222-223。

值得注意的是粟特工匠中也有擅於繪畫的畫工。例如在高昌延昌三十七年(597) 吐魯番阿斯塔那一五三號墓中出土文書《高昌入作人畫師主膠人等名籍》，其中「次主膠人」有康眾□、康師保、康致得等人。「次畫師」有何相胡。「五月廿九日入作人」有康迴君、康師保等。[86] 又據張彥遠《歷代名畫記》，北齊粟特畫家中特別傑出者爲曹仲達，擅於製作「梵像」、「外國佛像」，並曾繪製《弋獵圖》。[87] 貴族狩獵圖爲中亞粟特人所喜好的題材，曹仲達所繪的《弋獵圖》可能具有粟特文化的淵源。曹仲達雖爲粟特人，但是卻擅長佛畫。就粟特人原有的信仰來看，曹仲達除了佛畫之外應該也善於祆教繪畫，只是這類畫像很難爲非信仰祆教的漢人所窺見。

關於漢地祆教圖像與佛教藝術的關係，除了石棺床本身圖像的發展之外，還可以由中亞地區粟特人宗教圖像的特徵來考慮。中亞粟特人的宗教圖像中原本就是已經融匯了多元的宗教圖像傳統。粟特固有的宗教圖像極爲有限，必須以借用或轉化的方式來擴充其圖像表現的範圍。即使是在中亞故土，粟特人的宗教圖像也已經與鄰近文化的政治、宗教圖像相習合。五世紀片治肯特壁畫中的神像以薩珊王朝皇室的圖像具有類似性，六世紀還吸收了印度宗教文化的因素，例如以印度濕婆 (Shiva) 的形象來表現粟特風神 (Veshparkar)。六至八世紀中亞粟特人對於異國的宗教圖像已經頗爲熟悉。[88]

其次，還可以由較爲實際的宗教圖像製作的角度，來觀察祆教圖像與佛教圖像的關係。當北朝晚期祆教徒製作墓葬圖像時，中國佛教已經得到蓬勃發展，影響力遍及中國社會文化的各個層面。佛教藝術包括寺院、石窟的營造與造像活動等，上由皇室下至民間均極爲盛行。相對地，祆教的影響力僅限於粟特人聚落，

---

[86] 國家文物局古文獻研究室等編，《吐魯番出土文書》（北京：文物出版社，1981），第2冊，頁333-334；姜伯勤，《敦煌吐魯番文書與絲綢之路》，頁158。

[87] 張彥遠，《歷代名畫記》卷八：「曹仲達，本曹國人也。北齊最稱工，能畫梵像，官至朝散大夫。僧悰云：『曹師於衰，冰寒於水。外國佛像，無競於時。』」見《歷代名畫記》（臺北：文史哲出版社畫史叢書本，1983），頁97。道宣，《集神州三寶感通錄》卷中：「時有北齊畫工曹仲達者，本曹國人。善於丹青，妙盡梵迹，傳模西瑞，京邑所推。故今寺壁正陽皆其真範。」見《集神州三寶感通錄》（收入《大正新修大藏經》〔臺北：新文豐出版公司，1983〕，第52卷），頁421。

[88] Azarpay, *Sogdian Painting*, pp. 29-30; Boris I. Marshak, "New Discoveries in Pendjikent and A Problem of Comparative Study of Sasanian and Sogdian Art," in *Convegno internazionale sul tema: La Persia e l'Asia Centrale da Alessandro al X secolo* (Roma: Accademia Nazionale dei Lincei. Atti dei convegni lincei, 1996), pp. 425-438.

範圍有限。漢地粟特人葬具圖像的製作，還是必須與其他非祆教信徒的漢人或其他民族合作。其中圖像製作的參照來源，除了祆教既有圖像與中原墓葬圖像之外，可能就是當時居於宗教藝術主流的佛教圖像。因此無可避免地，北朝祆教藝術的發展，往往必須面臨如何與佛教藝術產生區別、相互對話，或是運用既成的佛教藝術語言來表現祆教圖像意義的問題。在其他漢地粟特石棺床中同樣可以見到轉用佛教圖像的現象，安陽石棺床並非特例。[89]

安陽石棺床墓主的等級甚高，正如 Scaglia 與姜伯勤所言，其身分很可能是薩寶。如果再配合安陽石棺床座與北響堂山石窟在風格上的類似性，則製作此石棺床座的技術與工匠，很可能是出自北齊皇室的作坊。北齊鴻臚寺掌管番客朝會與吉凶弔祭等禮儀。[90] 安陽石棺床的製作可能與北齊鄴城官方作坊有所關聯，漢人工匠集團應該參與了墓葬的製作。這些漢地粟特人墓葬，其墓室的挖掘、開通墓道、石材、磚瓦的製作等，應該都是雇用了漢地工匠。床座之所以出現大量佛教因素，可能是因爲這批鄴城官方匠人作坊，原來主要從事佛教石窟、造像的雕刻。由風格來看，床座應該是出自漢人工匠；圍屏畫像的風格獨特，當爲漢地粟特人的製作。綜合各種圖像製作的內外條件看來，安陽粟特石棺床很可能是在北齊鴻臚寺與鄴城薩寶府的規劃之下，由粟特匠人刻畫圍屏，北齊皇室作坊的漢人工匠雕造臺座，在粟特人與漢人工匠分工合作之下所完成。

肆・北魏的漢地粟特人活動

至今在中國所發現最早的粟特文獻，爲一九〇七年斯坦因 (Sir Aurel Stein) 於敦煌西側九十公里的一座烽燧（編號：XII a）下所找到的一組用粟特文書寫的書信殘片。[91] 其中最重要的是二號書信，內容爲在河西走廊和中國內地經商的粟

---

[89] Carter 注意到粟特石棺床座與佛教造像碑龕的關係。粟特人葬具中出現佛教因素，尚可見於其他實例。史君墓墓門門扉上有彩繪飛天痕跡，門檻兩端有獅子與四位童子像。石槨的圖像中有坐於蓮花座上的天神與類似飛天的形象。安伽墓石門門額上有奏樂天人，虞弘墓石槨入口尖頂門楣與一對鳥首，與佛龕相類；Carter, “Notes on Two Chinese Stone Funerary Bed Bases with Zoroastrian Symbolism,” p. 270.

[90]《隋書》（北京：中華書局標點本，1994），卷二七，〈百官志〉，頁756：「鴻臚寺，掌番客朝會，吉凶弔祭。統典客、典寺、司儀等署令、丞。典客署又有京邑薩甫二人，諸州薩甫一人。」

[91] 關於中亞粟特發展史的簡介，參見 Boris I. Marshak, “The Sogdians in Their Homeland,” in

特人寫給家鄉撒馬爾干，並描述了在中國經商的狀況。[92] 這組書信寫於西晉永嘉六年 (312) 至建興二年 (314) 年之間。二號書信中提及西晉末永嘉之亂洛陽陷於飢荒與火災，洛陽至敦煌一帶粟特人家破人亡的遭遇。可以想見中原的戰亂爲粟特人在漢地的活動帶來很大的限制，破壞了粟特人的貿易網絡，直到四世紀末才逐漸改善。[93]

北魏建國之後，隨著北魏滅北涼，粟特人得以重建在中原的貿易網絡，其商業活動得到較大的保障。北魏對於西域的經營有助於絲路的暢通，便於粟特人進行貿易。北魏道武帝拓跋珪無心與西域交通，至太武帝拓跋燾太延年間，北魏開始經營西域，西域諸國也遣使來獻。太武帝於太延元年 (435) 遣使者二十人行使西域，鄯善、粟特國遣使朝獻。[94] 太延二年 (436) 遣六人使西域。[95] 太延三年 (437) 三月西域多國使者來貢，包括龜茲、悅般、焉耆、車師、粟特、疏勒、烏孫、渴槃陁、鄯善等國。太延年間散騎侍郎董琬、高明經由鄯善前往烏孫國，其後董琬往破洛那，高明赴者舌而東歸，於是西域諸國使節相繼而來。[96]

不過這種交流的盛況隨著太延五年 (439) 北魏滅北涼而改變。北魏雖滅北涼並遷徙涼州民三萬餘家至平城，但是由於北涼殘留的沮渠無諱遣安周於太平真君二年 (441) 擊鄯善（今新疆若羌），又北上高昌（今新疆吐魯番地區），北魏經鄯善通往西域的交通路線於是受阻。[97] 由太平真君元年 (440) 至六年 (445) 八月萬度歸平定鄯善爲止，僅有太平真君五年 (444) 粟特使節入朝一例。其後在太平真君七年 (446) 下詔滅佛，不過滅佛期間，西域破洛那、迷密、疏勒、渴槃

Monks and Merchants: Silk Road Treasures from Northwest China, Gansu and Ningxia, by Annette L. Juliano and Judith A. Lerner (New York: Harry N. Abrams with the Asia Society, 2001), pp. 230-237. 關於粟特人貿易網絡與活動的綜論，參見榮新江，〈北朝隋唐粟特人之遷徙及其聚落〉，《國學研究》6 (1999)：27-86，後收入氏著，《中古中國與外來文明》，頁37-110；森安孝夫，《シルクロードと唐帝國》（東京：講談社，2007），頁87-136；Vaissière, *Sogdian Traders*.

[92]「撒馬爾干」或「撒馬兒罕」在《魏書》中記為「悉萬斤」，《新唐書》作「薩末鞬」或「颯秣建」；陳慶隆，〈「撒馬兒罕」語源考〉，《大陸雜誌》39.4 (1969)：29-34。

[93] 一九〇七年二號書信被發現時尚未拆封，這封信終究未能送達收信地。這段時期漢地粟特人活動的分析，參見 Vaissière, *Sogdian Traders*, pp. 43-68.

[94]《魏書》卷四，〈世祖紀〉，頁85。

[95] 同前書，卷四，〈世祖紀〉，頁87。

[96] 同前書，卷一〇二，〈西域〉，頁2260。

[97] 同前書，卷九九，〈沮渠蒙遜〉，頁2209-2210；唐長孺，〈南北朝期間西域與南朝的陸道交通〉，氏著，《魏晉南北朝史論拾遺》（北京：中華書局，1983），頁168-195。

陁、龜茲等國相繼入朝。太武帝出兵北涼所舉出沮渠牧犍的罪狀中，列有「切稅商胡，以斷行旅」一項。[98] 北魏爭伐北涼的原因之一，可能是爲了有效控制通往西域的道路。[99]

自北魏五世紀下半起粟特人貿易根據地逐漸由涼州東移。雖然涼州作爲粟特人在東西貿易上轉運站的地位並未改變，但是同時在北魏的都城與主要城市中也建立起穩定的聚落。五世紀末之後北魏洛陽成爲另一個貿易的重要據點。北魏洛陽時期，粟特商人除了原來最大的涼州轉運站之外，又以中國境內的城市爲集散地，其中在洛陽商販的胡商甚至定居於此地。洛陽城南設「四夷館」、「四夷里」，中亞、西域胡商宿於崦嵫館或居於慕義里。《洛陽伽藍記》卷三〈城南〉：

> 西夷來附者，處崦嵫館，賜宅慕義里。自葱嶺已西，至於大秦，百國千城，莫不款附。商胡販客，日奔塞下。所謂盡天地之區已。樂中國風土因而宅者，不可勝數。是以附化之民，萬有餘家。門巷修整，閭闔填列。青槐蔭陌，綠柳垂庭。天下難得之貨，咸悉在焉。[100]

文中「附化之民，萬有餘家」或有誇大之處，不過顯然在北魏洛陽時期，數量頗多的胡商已經入籍，爲北魏粟特人在中原發展的重要階段。[101] 這批入籍北魏的粟特人採用何種喪葬禮儀，頗令人好奇。不過無論如何，值得注意的是北魏由平城至洛陽時期，胡商日益活躍。可以想見六世紀初的洛陽已經成爲當時西方傳來各類奢侈品的集散中心。[102] 又根據《康婆墓誌》：

> 君諱婆，字季大，博陵人也。本康國王之裔也。高祖羅，以魏孝文世，舉國內附，朝于洛陽，因而家焉，故為洛陽人也。祖陀，齊相府常侍。父和，隋定州薩寶。[103]

---

[98]《魏書》卷九九，〈沮渠蒙遜〉，頁2207。

[99] 劉淑芬，〈從民族史的角度看太武滅佛〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》72.2 (2000)：1-48。

[100] 楊衒之撰，周祖謨校釋，《洛陽伽藍記校釋》（北京：中華書局，1963），頁132-133。

[101] 引文中的「胡商」未必以粟特人為限，可能還包括來自印度、波斯的商人；森安孝夫，《シルクロードと唐帝國》，頁107。

[102] 林悟殊指出西域人大量進入中國內地聚居的時間在五世紀中葉之後；見〈火祆教始通中國的再認識〉，《世界宗教研究》4 (1987)：13-23，後收入氏著，《波斯拜火教與古代中國》（臺北：新文豐出版公司，1995），頁105-122。

[103] 洛陽市文物工作隊，《洛陽出土歷代墓誌輯繩》（北京：中國社會科學出版社，1991），頁126。

此文可與前引《洛陽伽藍記》的記載相互對照。康婆在北魏孝文帝時舉國內附，並且定居在洛陽，正說明了這個盛況。這一階段粟特人不僅是在中原貿易，並且移居中國，在墓誌中以其在中國的所居地爲其出身。

此外，鄴城在北魏初可能是漢地粟特人活動的重要據點。[104] 西晉末年的粟特文二號書信中，已經提到最東方的經商據點爲鄴。又據北京國家圖書館藏唐咸亨四年 (673)《唐故處士康君墓志》拓片，康元敬字留師，墓誌中云：

> 君諱元敬，字留師，相州安陽人也。原夫吹律命氏，其先肇自康居畢萬之後，因從孝文，遂居於鄴。祖樂，驃騎大將軍，又遷徐州諸軍事。父仵相，齊九州摩訶大薩寶，尋改授龍驤將軍。[105]

康元敬祖康樂爲北魏驃騎大將軍，依據《魏書》〈官氏志〉太和十七年 (493) 令，官品爲一品下，可見頗受北魏皇室重用。父康仵相任「齊九州摩訶大薩寶」，駐在鄴城。孝文帝南遷洛陽前巡幸至鄴城，曾在鄴城西營造宮殿，太和十七年 (493) 冬至十八年春短暫留滯於鄴城。[106] 由「因從孝文，遂居於鄴」來看，康元敬祖上可能跟隨孝文帝南遷，但是在抵達洛陽之前就定居於鄴城，這應該是墓誌中稱康元敬爲相州安陽人的原因。可知在孝文帝遷都洛陽時，已有部分粟特人由平城輾轉遷至鄴，並可以窺見北魏漢地粟特人與鄴城的地緣關係。[107] 此外北齊鄴城與山西晉陽（今太原）之間的交通頻繁，有利於鄴城與山西中北部一帶區域文化的交流。如果說安陽石棺床爲屬於薩寶等級的葬具，康元敬祖上的經歷可作爲理解該墓主家族背景的參考。

北魏平城初期鄴城一帶也已有鮮卑代人定居。北魏天賜五年 (408) 道武帝拓跋珪二子清河王紹擅闖禁中，道武帝暴崩，政局騷動。《魏書》卷一六〈清河王紹〉：「肥如侯賀護舉烽於安陽城北，故賀蘭部人皆往赴之，其餘舊部亦率子弟

---

104 榮新江，《中古中國與外來文明》，頁100-101。

105 北京圖書館金石組編，《北京圖書館藏中國歷代石刻拓片匯編》（鄭州：中州古籍出版社，1989），第15冊，頁193；榮新江、張志清主編，《從撒馬爾干到長安》，頁118-119。

106《魏書》卷七，〈高祖紀〉，頁173。

107 又河南安陽出土唐神龍元年 (705)《康慈墓誌》：「昔因仕鄴，今卜居焉。匡後魏而盡忠，輔齊邦而獻款。……曾祖□北齊金紫光祿大夫。祖君政，考積善，並蘊相國之奇謀，包衛尉之宏略。」康慈字慧慈，敦煌郡人，因仕於鄴而居於此地。其家族應該是在北魏時入居中原。祖曾□（缺名）於北齊任金紫光祿大夫；《北京圖書館藏中國歷代石刻拓片匯編》第20冊，頁19；榮新江、張志清主編，《從撒馬爾干到長安》，頁118-119。

招集族人，往往相聚。」[108] 肥如侯賀護舉烽於安陽城北召集部落。可見北魏平城初期，除了平城之外鄴城一帶已經是代人活動的重要據點。

粟特人亦曾進入北魏統治集團，安同仕於北魏拓跋氏，在道武帝、明元帝時期頗受重用，卒於神䴥二年 (429)。安同先祖傳爲高僧安世高，父安屈曾仕前燕慕容暐，因中原戰亂避居於遼東。《魏書》卷三〇〈安同〉：

> 安同，遼東胡人也。其先祖曰世高，漢時以安息王侍子入洛。歷魏至晉，避亂遼東，遂家焉。父屈，仕慕容暐，為殿中郎將。苻堅滅暐，屈友人公孫眷之妹沒入苻氏宮，出賜劉庫仁為妻。庫仁貴寵之。同因隨眷商販，見太祖有濟世之才，遂留奉侍。性端嚴明惠，好長者之言。[109]

安屈父子爲北魏之前進入中原的昭武九姓胡。安同在北魏鮮卑拓跋氏崛起之際隨公孫眷商販，在太祖道武帝登位之初即加入代人統治集團。道武帝曾命爲外朝大人，賜爵北新侯。明元帝時期安同與長孫嵩、奚斤、崔宏等人並稱「八公」。[110] 安同晚年「頗殖財貨，大興寺塔」，熱衷佛教信仰。

關於漢地粟特人對於北魏鮮卑拓跋氏的態度，河北定州出土的隋開皇五年 (585)《惠鬱等造像記》可提供若干思考的線索。《惠鬱等造像記》記載北魏太和十六年 (492) 至景明二年 (501) 僧暈於七帝寺造三丈八彌勒金像一事。[111] 太和十五年 (491) 北魏太廟建成，遷七世神主於新廟，次年僧暈始建七帝寺並造彌勒金像以爲帝室祈福。[112] 此事又見於太和十六年 (492)《僧暈等造像記》。彌勒金像於北周建德六年 (577) 廢佛時嚴重毀損。之後隋文帝提倡佛教，前七帝寺寺主惠鬱與玄凝等僧人發願修復寺院，重塑大像，前定州贊治、并州總管府戶曹參軍博陵崔子石、前薩甫下司錄商人何永康兩人出資贖得七帝寺。其中記有「前薩甫

---

[108]《魏書》卷一六，〈清河王紹〉，頁390。

[109] 同前書，卷三〇，〈安同〉，頁712。文中稱安同為安息王後裔，可能是附會之言；陳國燦，〈魏晉至隋唐河西人的聚居與火祆教〉，《西北民族研究》1 (1998)：198-209, 282。

[110]《魏書》卷一三，〈長孫嵩〉，頁643。又北魏神瑞元年 (414) 置「八大人官」，世號「八公」。《魏書》卷一一三，〈官氏志〉，頁2975：「神瑞元年春，置八大人官，大人下置三屬官，總理萬機，故世號八公云。」

[111]《惠鬱等造像記》見《北京圖書館藏中國歷代石刻拓片匯編》第9冊，頁25；賈恩紱，《定縣金石志餘》（收入《石刻史料新編・第三輯》〔臺北：新文豐出版公司，1986〕，第24冊），頁253, 273。

[112] 關於七帝寺石刻史料的辨析，參見史睿，〈金石學與粟特研究〉，榮新江、張志清主編，《從撒馬爾干到長安》，頁34-40。

下司錄商人何永康」，無疑爲粟特何國人。《僧暈等造像記》中將博陵崔子石與粟特商人何永康並列，頗爲特殊。博陵崔氏爲北方代表性士族之一，社會地位崇高，且又多熱衷佛教信仰。由於粟特商人多富商，懷疑何永康爲實質上出資最多的主要贊助人。可能是這個原因，在此造像記中何永康才得以與崔子石並列。

粟特人信仰祆教，曾身爲薩寶下屬的何永康卻出資贖回七帝寺，原因頗令人好奇。[113] 由此碑的記載來看，不能排除何永康是佛教徒的可能性。除了由何永康個人的宗教信仰或現實的社會政治因素來解釋之外，另一項值得考慮的因素是七帝寺與北魏皇室的關係。何永康贖回七帝寺，或許還與其個人或族人對於北魏政權的歷史記憶有關。由四至六世紀之間，中原歷經分裂戰亂，其中曾經統一北方的政權爲前秦與北魏。但是前秦的統一僅維持數年，北魏才是唯一實質上統一北方的政權。對於漢地粟特人而言，北魏建立了西晉末永嘉之亂以來空前和平安定的貿易環境。此外，北魏建國初期開始設置薩寶，靈太后尊崇胡天，都具有籠絡粟特人的作用。[114] 北魏統一北方的局面以及皇室對於祆教的友善態度，有利於漢地粟特人擴大其在中原的聚落與商業活動。

自北魏滅北涼至北魏末年，五世紀中葉至六世紀初，實爲北朝粟特人在地化的重要階段。目前在中國出土的北朝晚期粟特人墓葬，就其墓誌看來，這些漢地粟特人多已經在中原歷經一代以上，而非第一代移民。康業生於北魏永平四年(512)，其父於西魏大統十年 (544) 任大天主，北周保定三年 (563) 卒後由康業繼任。史君出生於北魏太和十八年 (494)，時間正值孝文帝遷都洛陽。安伽生於北魏神龜元年 (518)，其父突建曾任冠軍將軍、眉州刺史。固原史氏最晚在北魏末已定居中國。推測在五世紀下半至六世紀初，北魏的墓葬文化已逐漸爲入籍的粟特人所熟悉，並逐漸轉化爲漢地粟特人相傳的墓葬文化。這段期間也正是北魏發展出圍屏石棺床與屋型葬具這兩種新型葬具的關鍵時期；在這段期間內活躍於中原並入籍北魏的粟特商人，很可能受到北魏喪葬文化不同程度的影響。安陽石棺床雖然是目前所知年代最早的粟特人葬具，但是在此之前應該還存在著一段粟特人葬俗受到北魏墓葬文化影響的過程。北朝晚期漢地粟特人偏好使用圍屏

---

[113] 相關討論可見於榮新江，〈北朝隋唐胡人聚落的宗教信仰與祆祠的社會功能〉，氏編，《唐代宗教信仰與社會》（北京：上海辭書出版社，2003），頁385-412。

[114]《魏書》卷一三，〈宣武靈皇后胡氏〉，頁338：「後幸嵩高山，夫人、九嬪、公主已下從者數百人，昇于頂中，廢諸淫祀，而胡天神不在其列。」又見陳垣，〈火祆教入中國考〉，《國學季刊》1.1 (1923)：27-46。

石棺床與屋型葬具的現象，還必須由粟特人在北魏時期活動內容性質的變化來加以認識。

伍・結語

經由 A 組圍屏的復原，可以得知北魏石棺床圍屏除了以墓主爲中心，圖像排列方向朝內的布局之外，還有另一類如同 A 組圍屏所代表的類型。在這類圍屏中墓主畫像位置偏右，較不強調絕對的左右對稱性，並且圖像排列方向開始出現朝向圍屏外側的趨勢。在 A 組圍屏中刻畫出喪禮的情景，以及仙界與方外之遊。這兩種題材的出現，顯示圍屏圖像除了表現墓主宴飲生活之外，還表現出墓主由生前向死後過渡的階段，以及死後的神仙世界。這些都是在其他北魏圍屏中所未見的圖像。

A 組圍屏的復原，彌補了過去北魏石棺床圍屏研究中的不足，也提供分析其他漢地粟特石棺床新的圖像參照基準。漢地粟特人葬具與北魏石質葬具的關係，不僅僅侷限於使用形式相同的葬具而已。北魏石棺床圍屏不但是作爲漢地粟特人葬具的形式，也提供了葬具圖像的題材、內容以及表現範圍的框架。漢地粟特人葬具圖像的表現，是在參照這類北魏墓葬圖像的基準點上，配合其獨特的世俗與宗教圖像發展而成。除了闕的形象之外，墓主宴飲、喪禮、天界等主題也都可見於 A 組石棺床圍屏。日本滋賀縣信樂 Miho Museum 石棺床圍屏中有粟特人喪禮的表現，史君墓石槨表現墓主由生前至死後飛升天堂的歷程，虞弘墓石槨中則表現了墓主夫婦安居於死後的天堂。A 組石棺床圍屏復原後的意義，並不限於安陽石棺床的研究。

安陽石棺床中的石闕顯然是延續了北魏石棺床的形式。A 組圍屏中位在右側前方的《詣闕圖》與石闕相呼應，《詣闕圖》與波士頓美術館藏石棺床的雙闕，都可視爲安陽石棺床闕的原型。這種石闕上刻畫儀仗圖的形式，也爲時代稍晚，藏於日本滋賀縣信樂 Miho Museum 的粟特石棺床所繼承。將雙闕附加於石棺床上，其基本象徵意義在於表彰墓主的身分，藉由立闕來將墓主尊貴化。又由於立闕是尊貴的象徵，因此安陽石棺床在圖像安排上，將祭司與火壇刻畫於雙闕之上。特別是祭司位在雙闕的側面，與外側的儀仗行列有所區隔。這樣既能彰顯墓主的身分，也能榮耀祆神崇高的地位。

不過，欲充分瞭解漢地粟特人葬具與北魏石質葬具的關係，不能將討論僅限於葬具形制或個別圖像的關連性，還必須由更寬廣的墓葬文化發展的角度來思考。隨著粟特人的在地化，其墓葬中表現出具有北魏特徵的墓葬文化因素。這種在地化的過程，由北魏至北齊、北周已經歷一百餘年。北魏墓葬文化中包含了中原傳統墓葬文化的因素，但是已經被加以改造與變化，應該視之爲北魏的新發展，而非中原傳統葬制的復舊。若僅是將屋型葬具、圍屏石棺床的使用視爲北魏漢化的體現，則可能失去了觀察北魏墓葬文化主體性的機會。北朝石質葬具爲具有游牧民族特徵的葬具形式，不能僅是單純視之爲漢化的表徵。

關於漢地粟特墓葬中所見與中原墓葬傳統之間的關係，學者多以「華化」、「漢化」模式來說明。然而文化交流的過程中隱含了許多複雜的內外因素，若能達成交流，其中必然有促進其完成此種交流之運作機制。從這個角度來看，漢地粟特人墓葬如何與中原葬制產生關係？在何種層次上產生何種關係？可能也值得進一步考慮。就墓葬文化的特徵來考慮，北朝粟特人的「漢化」其實很大的一部分是「北魏化」，這種現象在「粟特—漢」這類胡漢二元對立的論述中並不容易得到具體的說明。透過北魏墓葬文化這一觀念上的濾鏡，有助於梳理問題的層次，觀察到更爲複雜而豐富的粟特文化與漢文化之間的互動關係。

安陽石棺床圍屏在圖像配置上最大的特徵，在於反覆運用「三幅成組」的敘事單位，將北魏石棺床圍屏的結構轉化爲漢地粟特人自我敘事的語法。這種圖像題材較爲單一化的現象，僅見於安陽石棺床，或可視爲初期漢地粟特人葬具圖像組合的特徵，也可能與薩寶身分有關。安陽石棺床圍屏有著獨特的粟特人圖像與風格表現，但是就圖像的類型、圖像的組合方式來看，與北魏石棺床之間具有明確的繼承關係。由於北魏石棺床中已可見到援引佛教圖像的現象，因此安陽粟特人葬具中佛教因素的表現，其實並非粟特人的創新，而是延續了北魏平城時期石棺床圖像配置的特色，保留了北魏墓葬文化中自洛陽時期起逐漸被排除的部分。又由於粟特祆神早已與其他宗教的諸神相習合，這種將佛教因素混融於葬具圖像的作法，也不違背粟特人的好尚。

不過北朝晚期的墓葬中，除了漢地粟特人的墓葬之外，罕見使用圍屏石棺床與屋型石槨，即使是北朝晚期等級較高的墓葬中也並未採用這類石質葬具。由目前考古出土的狀況可以推測，北朝晚期粟特人可能採用有別於當時一般北齊、北周所慣用的葬具，刻意選擇當時受到忽視的北魏葬具傳統。安陽石棺床座的布局與轉用佛教圖像的方式，與司馬金龍墓石棺床具有類似性。康業墓石棺床圍屏中

除了採用北魏洛陽時期的石刻線畫風格之外，將騎馬出行安排在原來應刻畫墓主宴飲的位置，也顯示工匠對於北魏圍屏配置的原則有所理解。對於北齊、北周的漢地粟特人而言，北魏葬具傳統可能具有特殊的文化意涵。綜合葬具形制、圖像的選擇，以及粟特人在北魏活動的文化軌跡來看，漢地粟特人對於北魏可能懷抱著特殊的歷史記憶。

北朝晚期原來爲北魏統治集團所慣用的圍屏石棺床已經逐漸被淘汰，然而卻保留在粟特人墓葬文化之中，重新被賦予了具有粟特文化特徵的宗教性。北朝晚期漢地粟特人將北魏舊有的墓葬文化巧妙地融入其自身的葬俗，並將之作爲與其他北齊、北周墓葬相區隔的表徵：以葬具顯示所承繼的北魏葬具傳統，以圖像來表達墓主的文化身分與永恒的宗教歸屬。漢地粟特人墓葬圖像中所見的敘事性表現，具有凝聚漢地粟特人聚落集體意識的社會功能，同時也可視爲對於自我文化的再塑造。漢地粟特人藉由運用包含了不同文化因子的表現模式，來建立、回溯並確認其文化本源。在安陽石棺床圍屏中，漢地粟特人以其獨特的方式展現了自我的敘事。

（本文於民國九十八年二月九日收稿；同年十月二十六日通過刊登）

後記

本文撰寫過程受益於本所漢籍電子文獻資料庫。承顏娟英女士惠賜寶貴意見，兩位匿名審查先生悉心指正，游逸飛與林宛儒代為借購圖書，深表謝忱。本文為國科會補助一般型研究計畫「北魏平城時期墓葬圖像研究」(NSC 97-2410-H-001-074-) 之部分成果。



圖一：第一幅拓片《執幡圖》（王子雲，《中國古代石刻畫選集》，圖5-1）



圖二：第二幅拓片《牛車圖》（王子雲，《中國古代石刻畫選集》，圖5-2）



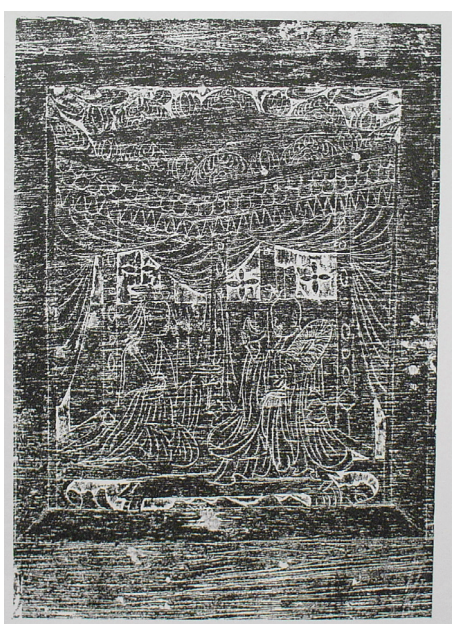
圖三：第三幅拓片《詣闕圖》（王子雲，《中國古代石刻畫選集》，圖 5-3）



圖四：第四幅拓片《登床圖》（王子雲，《中國古代石刻畫選集》，圖5-4）



圖五：第五幅拓片《奏樂圖》（王子雲，《中國古代石刻畫選集》，圖 5-5）



圖六：第六幅拓片《墓主夫婦畫像》（王子雲，《中國古代石刻畫選集》，圖5-6）



圖七：第七幅拓片《人物相對圖》（王子雲，《中國古代石刻畫選集》，圖5-7）



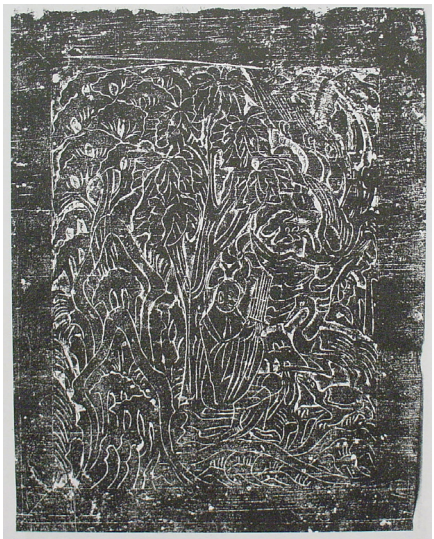
圖八：第八幅拓片《奉食圖》（王子雲，《中國古代石刻畫選集》，圖5-8）



圖九：第九幅拓片《人物行進圖》（王子雲，《中國古代石刻畫選集》，圖 5-9）



圖一〇：第十幅拓片《樹下濯足圖》
（王子雲，《中國古代石刻畫選集》，圖5-10）



圖一一：第十一幅拓片《吹笙引鳳圖》

（王子雲，《中國古代石刻畫選集》，圖5-11）



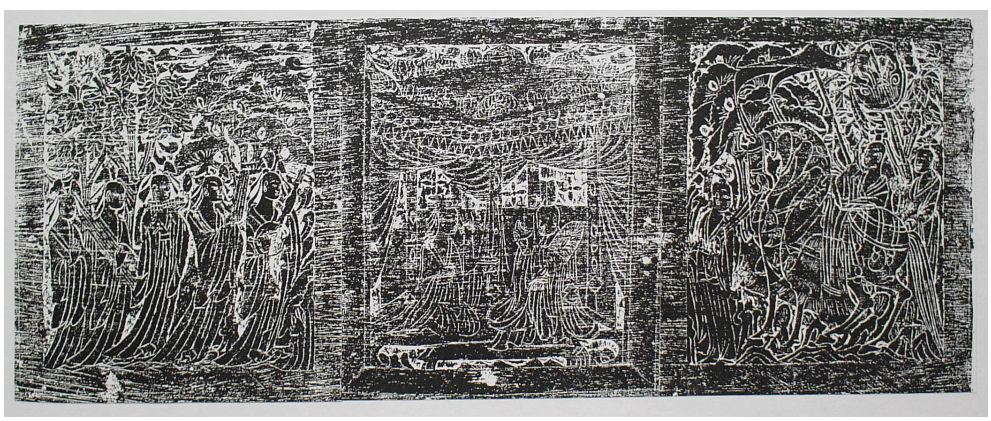
圖一二：第十二幅拓片《鞍馬圖》

（王子雲，《中國古代石刻畫選集》，圖5-13）



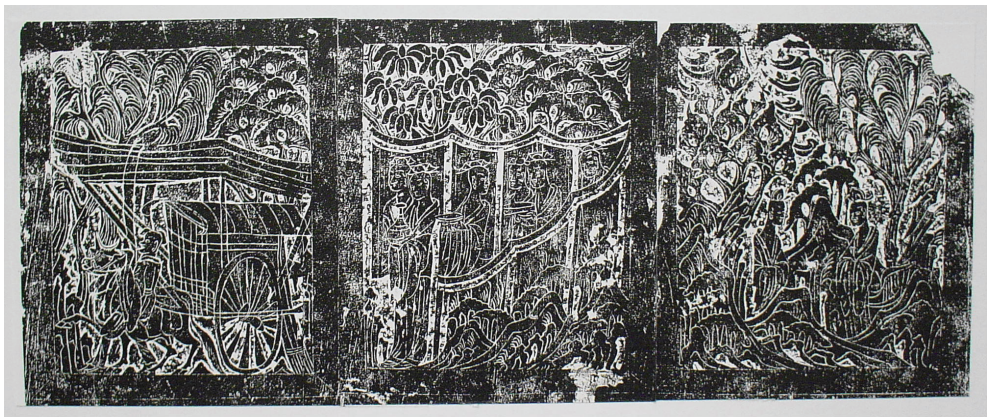
《牛車圖》　　《奉食圖》　　《人物相對圖》

圖一三：「六朝畫像」拓片（京都：京都大學人文科學研究所藏；
http://kanji.zinbun.kyoto-u.ac.jp/db-machine/imgsrv/takuhon/type_a/menu/3.html）



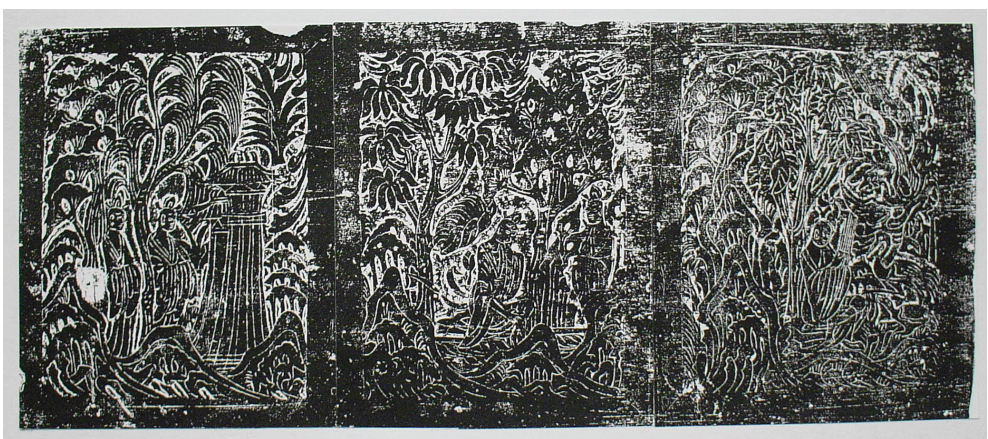
《奏樂圖》　　《墓主夫婦畫像》　　《鞍馬圖》

圖一四：A 組北魏石棺床圍屏之一（中央右側，筆者復原；
王子雲，《中國古代石刻畫選集》，圖5-5, 5-6, 5-13）



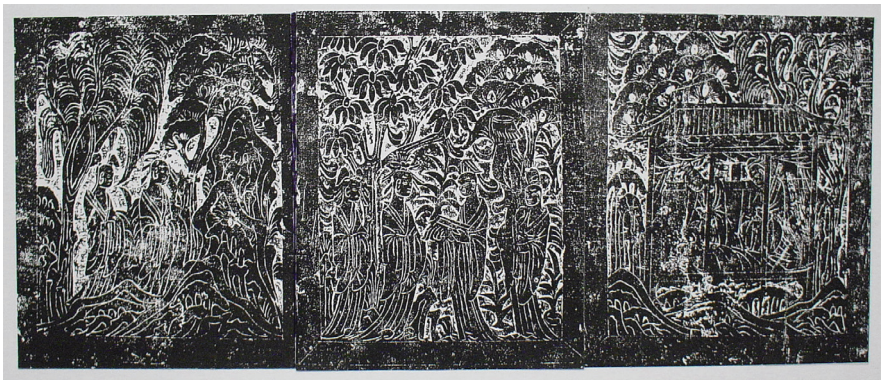
《牛車圖》　　《奉食圖》　　《人物相對圖》

圖一五：A 組北魏石棺床圍屏之二（中央左側，筆者復原；
王子雲，《中國古代石刻畫選集》，圖5-2, 5-8, 5-7）



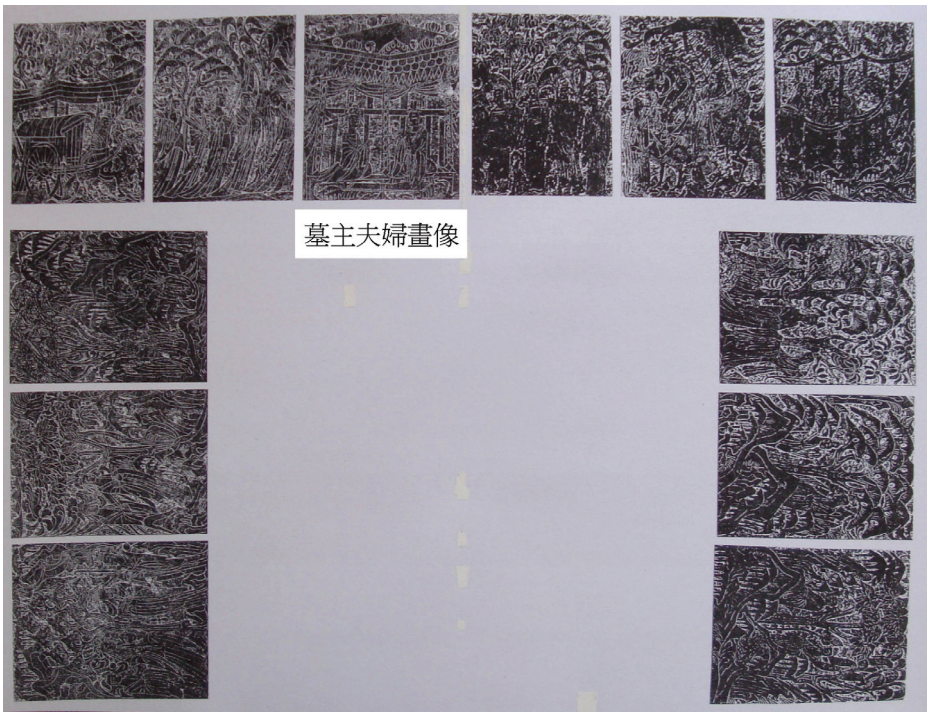
《詣闕圖》　　《樹下濯足圖》　　《吹笙引鳳圖》

圖一六：A 組北魏石棺床圍屏之三（前方右側，筆者復原；
王子雲，《中國古代石刻畫選集》，圖 5-3, 5-10, 5-11）

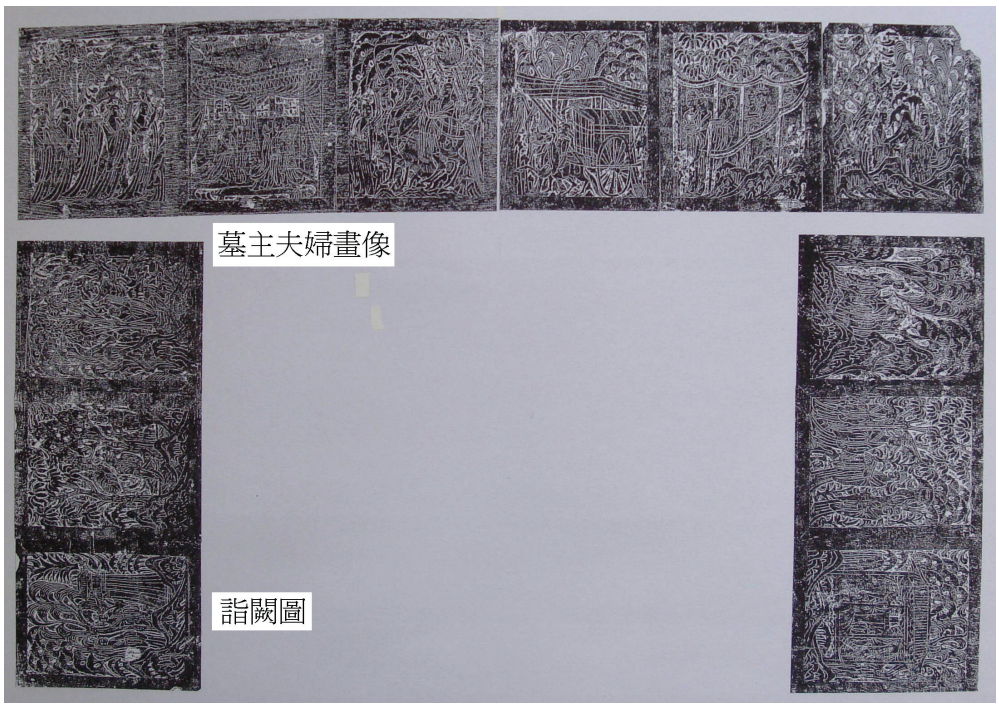


《人物行進圖》　　《執幡圖》　　《登床圖》

圖一七：A 組北魏石棺床圍屏之四（前方左側，筆者復原；王子雲，《中國古代石刻畫選集》，圖5-9, 5-1, 5-4）



圖一八：B 組北魏石棺床圍屏復原（筆者復原；原石分藏於日本奈良天理參考館、Asian Art Museum of San Francisco）



圖一九：A 組北魏石棺床圍屏復原（筆者復原；王子雲，《中國古代石刻畫選集》，圖5-1至5-11, 5-13）



圖二〇：北魏洛陽時期石棺床座與雙闕（Boston: Museum of Fine Arts; 曾布川寬、岡田健編，《世界美術大全集・東洋編・第3卷・三國・南北朝》，頁66）



圖二一：北魏《孝子傳圖》圍屏石棺床
（和泉市久保惣記念美術館，《北魏棺床の研究》，圖1）



圖二二：河南安陽固岸東魏 M57 墓《孝子傳圖》圍屏石棺床
（中國文物報社編，《發現中國》，頁302）



圖二三：北魏人馬畫像（川端康成舊藏；
水野清一，《中國の佛教美術》，頁168）





圖二四：安陽粟特石棺床石闕 (Köln: Museum für Ostasiatische Kunst;
Sirén, *Chinese Sculpture,* vol. II, pls. 446, 447)

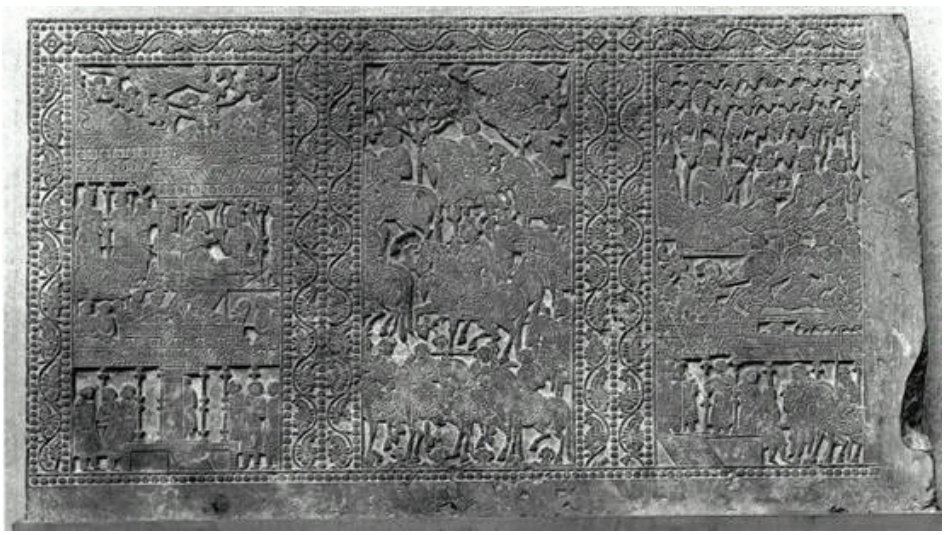


圖二五：石闕內側的火壇與祭司 (Köln: Museum für Ostasiatische Kunst; Marshak, "Le Programme Iconographique des peintures de la 《Salle des ambassadeurs》 à Afrasiab (Samarkand)," p. 13)



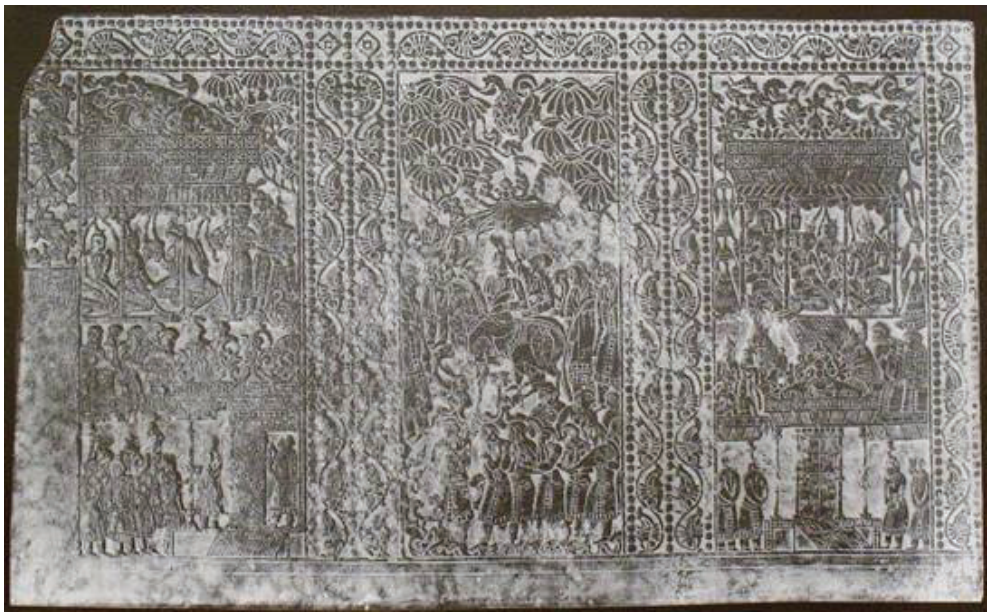
圖二六：安陽粟特石棺床中央右側圍屏

(Boston: Museum of Fine Arts; Sirén, *Chinese Sculpture,* vol. II, pl. 449)



圖二七：安陽粟特石棺床中央左側圍屏

(Boston: Museum of Fine Arts; Sirén, *Chinese Sculpture,* vol. II, pl. 450)



圖二八：安陽粟特石棺床右側圍屏

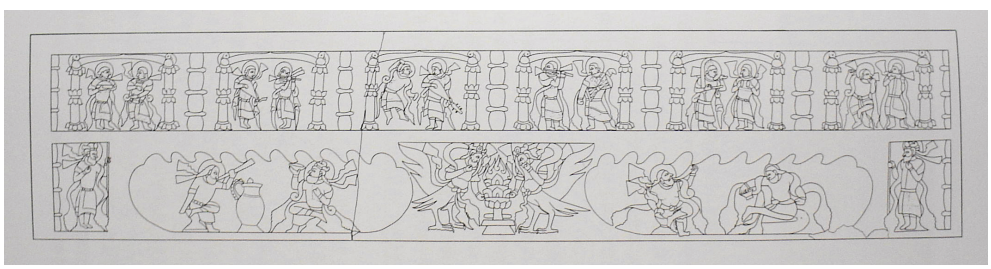
(Paris: Musée Guimet; Sirén, *Chinese Sculpture,* vol. II, pl. 448)



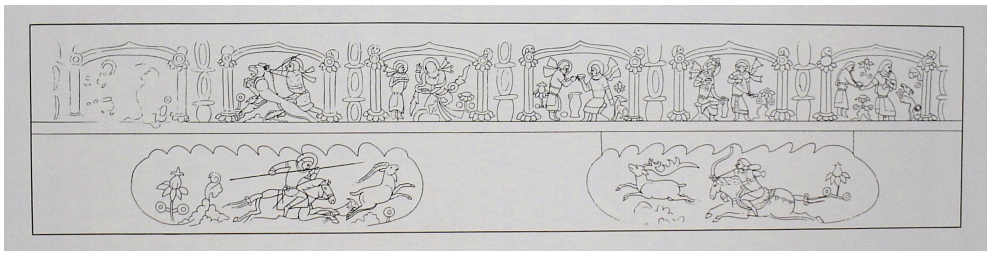
圖二九：安陽粟特石棺床臺座 (Washington, D.C.: Freer Gallery of Art)



圖三〇：安陽粟特石棺床床檐板 (Washington, D.C.: Freer Gallery of Art)



圖三一：山西太原隋代虞弘墓石槨臺座正面線描圖
（山西省考古研究所等，《太原隋虞弘墓》，頁123）



圖三二：山西太原隋代虞弘墓石槨臺座背面線描圖
（山西省考古研究所等，《太原隋虞弘墓》，頁123）



圖三三：Shelby White **與** Leon Levy **私人藏石棺床座** (Juliano and Lerner, "The Miho Couch Revisited in Light of Recent Discoveries," p. 58)



圖三四：Vahid Kooros **私人藏石棺床座線描圖**
(Musée Guimet ed., *Lit de pierre, sommeil barbare,* p. 29)



圖三五：安陽石棺床座天人像（曾布川寬、岡田健編，
《世界美術大全集・東洋編・第3卷・三國・南北朝》，頁41）



圖三六：安陽石棺床座護法神（曾布川寬、岡田健編，
《世界美術大全集・東洋編・第3卷・三國・南北朝》，頁41）



圖三七：雲岡石窟第八窟護法神（水野清一、長廣敏雄，《雲岡石窟：西暦五世紀における中國北部佛教窟院の考古學的調查報告》〔京都：京都大學人文科學研究所，1952〕，第五卷第八洞，圖版12）



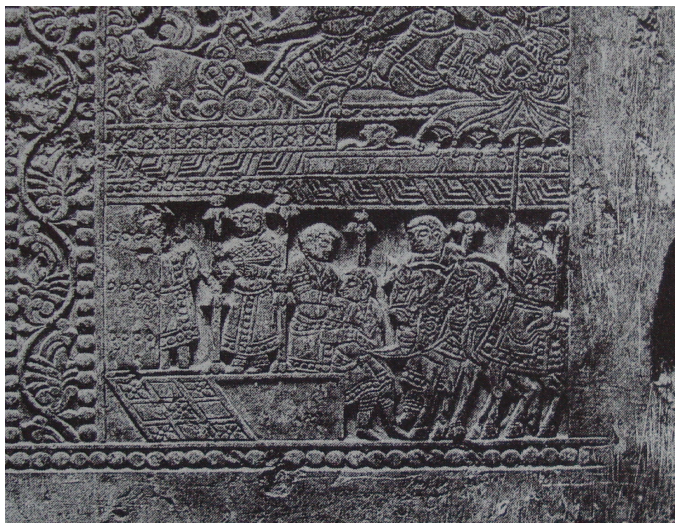
圖三八：隋開皇九年 (589) 河南安陽靈泉寺大住聖窟「那羅延神王」（筆者拍攝）



圖三九：山西大同北魏司馬金龍墓石棺床
（山西大同：大同博物館；筆者拍攝）



圖四〇：山西大同北魏司馬金龍墓石柱礎
（山西大同：大同博物館；筆者拍攝）



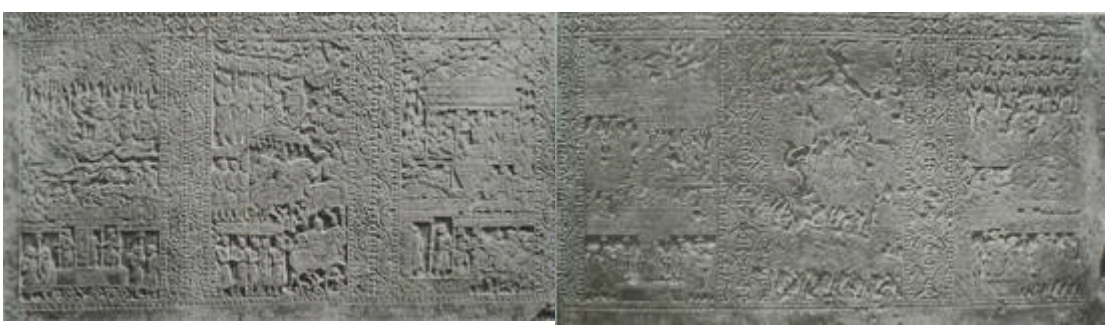
圖四一：安陽粟特石棺床中央左側圍屏局部
(Boston: Museum of Fine Arts; Sirén, *Chinese Sculpture,* vol. II, pl. 450)



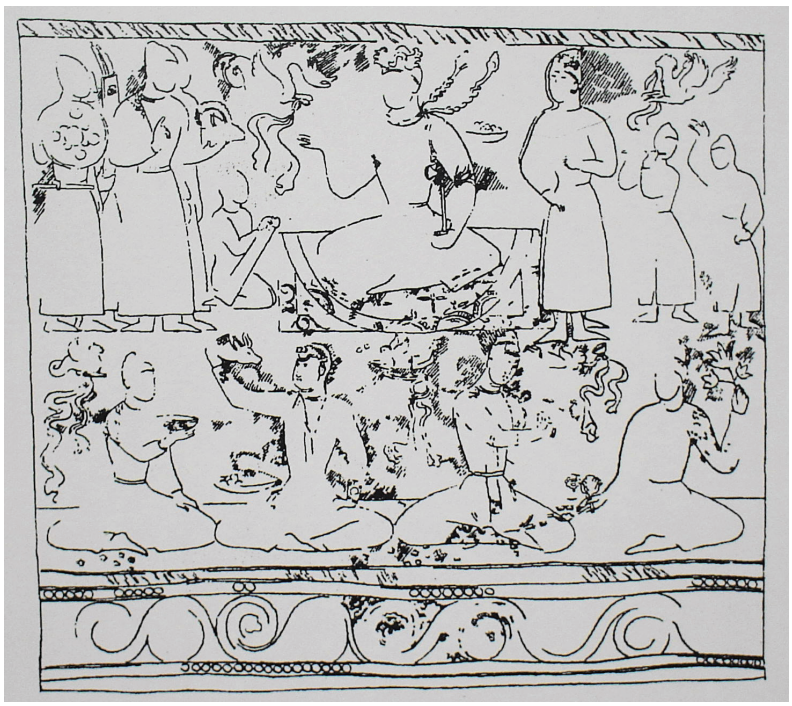
圖四二：安陽粟特石棺床中央左側圍屏局部
(Boston: Museum of Fine Arts; Sirén, *Chinese Sculpture,* vol. II, pl. 450)



圖四三：安陽粟特石棺床中央左側圍屏局部——《貴人騎馬圖》
(Boston: Museum of Fine Arts)



圖四四：安陽石棺床圍屏中央 (Boston: Museum of Fine Arts)



圖四五：八世紀初片治肯特壁畫28號室 (Room 28) **東壁南側線描復原圖**
(Marshak and Raspopova, "Wall Paintings from a House with a Granary. Panjikent, 1st Quarter of the Eighth Century A.D.," p. 160)



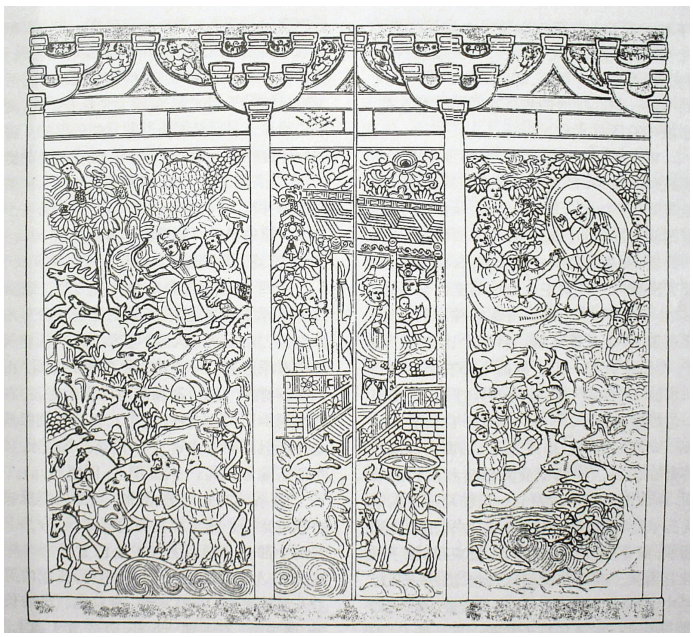
圖四六：八世紀初片治肯特壁畫聯珠紋邊飾 (Azarpay, *Sogdian Painting*, p. 75)



圖四七：陝西西安北周大象二年（580）史君墓石槨（西安市文物保護考古所，〈西安北周涼州薩保史君墓發掘簡報〉，頁13）

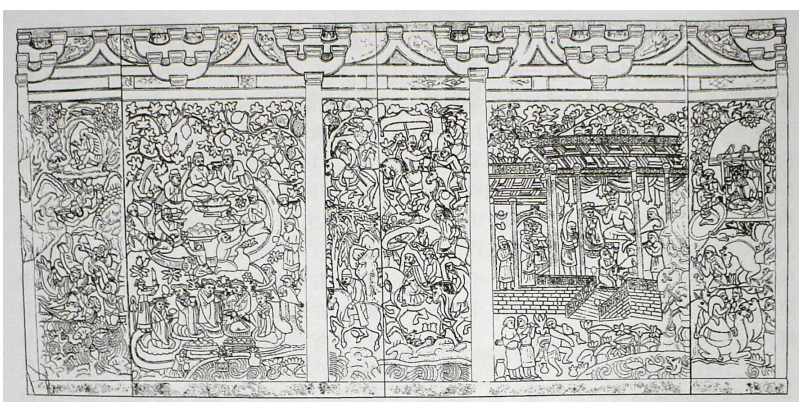


圖四八：陝西西安北周大象二年（580）史君墓石槨外側西壁至北壁（西安市文物保護考古所，〈西安北周涼州薩保史君墓發掘簡報〉，頁13）



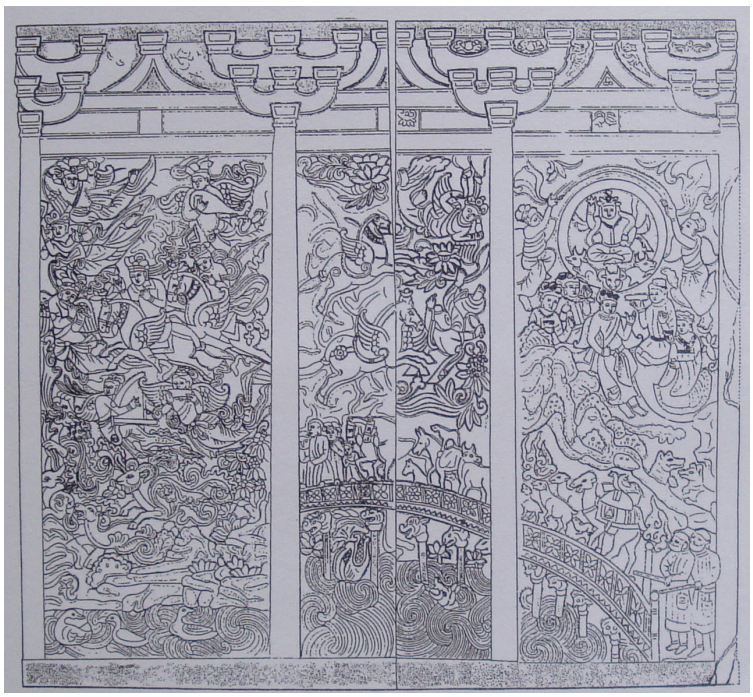
W3　　W2　　W1

圖四九：史君墓石槨西壁線描圖（西安市文物保護考古所，〈西安市北周史君石槨墓〉，頁41）



N5　　N4　　N3　　N2　　N1

圖五〇：史君墓石槨北壁線描圖（西安市文物保護考古所，〈西安市北周史君石槨墓〉，頁42）



E3　　E2　　E1

圖五一：史君墓石槨東壁線描圖
（西安市文物保護考古所，〈西安市北周史君石槨墓〉，頁44）



《騎馬出行》　　**《墓主宴飲》**

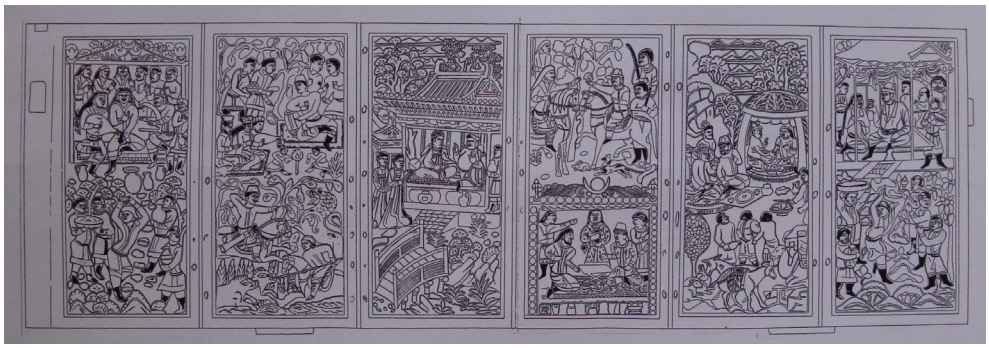
圖五二：康業墓石棺床圍屏中央線描圖（西安市文物保護考古所，〈西安北周康業墓發掘簡報〉，頁29, 31）



圖五三：康業墓圍屏石棺床（西安市文物保護考古所，〈西安北周康業墓發掘簡報〉，頁17）

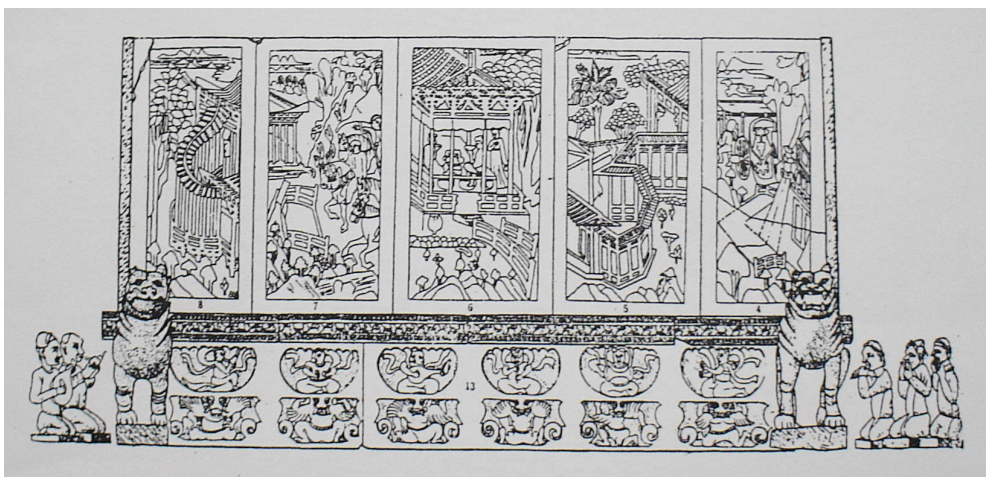


圖五四：安伽墓圍屏石棺床
（陝西省考古研究所編著，《西安北周安伽墓》，圖版一）



圖五五：安伽墓石棺床圍屏中央線描圖

（陝西省考古研究所編著，《西安北周安伽墓》，頁24-25）



圖五六：甘肅天水圍屏石棺床線描圖

（天水市博物館，〈天水市發現隋唐屏風石棺床墓〉，頁47）

引用書目

一・傳統文獻

《北史》，北京：中華書局標點本，1983。
《北齊書》，北京：中華書局標點本，1987。
《隋書》，北京：中華書局標點本，1994。
《魏書》，北京：中華書局標點本，1992。
（北魏）楊衒之，《洛陽伽藍記校釋》，周祖謨校釋，北京：中華書局，1963。
（唐）張彥遠，《歷代名畫記》，臺北：文史哲出版社畫史叢書本，1983。
（唐）道宣，《集神州三寶感通錄》，收入《大正新修大藏經》，臺北：新文豐出版公司，1983，第 52 卷。
北京圖書館金石組編，《北京圖書館藏中國歷代石刻拓片匯編》，鄭州：中州古籍出版社，1989，第 9, 15, 20 冊。
洛陽市文物工作隊，《洛陽出土歷代墓誌輯繩》，北京：中國社會科學出版社，1991。
賈恩紱，《定縣金石志餘》，收入《石刻史料新編・第三輯》，臺北：新文豐出版公司，1986，第 24 冊。

二・近人論著

山西省考古研究所、太原市文物考古研究所
2006　《北齊東安王婁睿墓》，北京：文物出版社。
山西省考古研究所、太原市文物管理委員會
1983　〈太原市北齊婁叡墓發掘簡報〉，《文物》1983.10：1-23。
山西省考古研究所等
2001　〈太原隋代虞弘墓清理簡報〉，《文物》2001.1：27-52。
2005　《太原隋虞弘墓》，北京：文物出版社。
中國文物報社編
2008　《發現中國：2007年100個重要考古新發現》，北京：學苑出版社。
中國考古學會編
2009　《中國考古學年鑑2008》，北京：文物出版社。

中國社會科學院考古研究所、河北省文物研究所編著
2003 《磁縣灣漳北朝壁畫墓》，北京：科學出版社。
中國美術全集編輯委員會編
1988 《中國美術全集・雕塑編・三・魏晉南北朝雕塑》，上海：上海人民美術出版社。
天水市博物館
1992 〈天水市發現隋唐屏風石棺床墓〉，《考古》1992.1：46-54。
王子雲
1957 《中國古代石刻畫選集》，北京：中國古典藝術出版社。
史睿
2004 〈金石學與粟特研究〉，榮新江、張志清主編，《從撒馬爾干到長安》，頁34-40。
西安市文物保護考古所
2004 〈西安市北周史君石槨墓〉，《考古》2004.7：38-49。
2005 〈西安北周涼州薩保史君墓發掘簡報〉，《文物》2005.3：4-33。
2008 〈西安北周康業墓發掘簡報〉，《文物》2008.6：14-35。
巫鴻著，鄭岩譯
2005 〈“華化”與“復古”——房形槨的啓示〉，《南京藝術學院院報》2：1-60。後收入氏著，鄭岩、王睿編，鄭岩等譯，《禮儀中的美術——巫鴻中國古代美術史文編》，北京：生活・讀書・新知三聯書店，2005，下卷，頁659-671。
李裕群
2003 《北朝晚期石窟寺研究》，北京：文物出版社。
邢福來
2002 〈北朝至隋初入華粟特貴族墓圍屏石榻研究〉，《考古與文物》2002.增刊：227-239。
林悟殊
1987 〈火祆教始通中國的再認識〉，《世界宗教研究》4：13-23。後收入氏著，《波斯拜火教與古代中國》，臺北：新文豐出版公司，1995，頁105-122。
2005a 〈西安北周安伽墓葬式的再思考〉，《考古與文物》2005.5：60-71。
2005b 〈近百年國人有關西域祆教之研究〉，氏著，《中古三夷教辨證》，北京：中華書店，頁229-255。
林聖智
2003 〈北朝時代における葬具の圖像と機能——石棺床囲屏の墓主肖像と孝子傳圖を例として——〉，《美術史》154：207-226。

2008　〈墓葬、宗教與區域作坊——試論北魏墓葬中的佛教圖像〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》24：1-66。

河北省文化局文物工作隊

1966　〈河北定縣出土北魏石函〉，《考古》1966.5：252-259。

河南省古代建築保護研究所

1988　〈河南安陽靈泉寺石窟及小南海石窟〉，《文物》1988.4：1-14, 20。

《法國漢學》叢書編輯委員會編

2005　《法國漢學・第十輯・粟特人在中國——歷史、考古、語言的新探索》，北京：中華書局。

法蘭茲・格瑞內 (Frantz Grenet) 著，阿米娜譯

2003　〈法國—烏茲別克考古隊在古代撒馬爾干遺址阿弗拉西阿卜 (Afrasiab) 發掘的主要成果〉，《法國漢學》叢書編輯委員會編，《法國漢學・第八輯》，北京：中華書局，頁510-531。

姜伯勤

1994　《敦煌吐魯番文書與絲綢之路》，北京：文物出版社。

1998　〈薩寶府制度源流略論——漢文粟特人墓誌考釋之一〉，《華學》3：290-308。

1999　〈安陽北齊石棺床畫像石的圖像考察與入華粟特人的祆教美術〉，《藝術史研究》1：151-186。後以〈安陽北齊石棺床畫像石與入華粟特人的祆教美術——兼論北齊畫風的巨變與粟特畫派的關聯〉，收入氏著，《中國祆教藝術史研究》，頁33-62。

2003　〈天水隋石屏風墓胡人“酒如繩”祆祭畫像石圖像研究〉，《敦煌研究》1：13-21。後以〈隋天水“酒如繩”祆祭畫像石圖像研究——與敦煌本《安城祆咏》的對照分析〉，收入氏著，《中國祆教藝術史研究》，頁155-170。

2004　《中國祆教藝術史研究》，北京：生活・讀書・新知三聯書店。

施安昌

1999　〈北齊粟特貴族墓石刻考——故宮博物院藏建築型盛骨甕初探〉，《故宮博物院院刊》1999.2：70-78。後收入氏著，《火壇與祭司鳥神》，北京：紫禁城出版社，2004，頁89-99。

唐長孺

1983　〈南北朝期間西域與南朝的陸道交通〉，氏著，《魏晉南北朝史論拾遺》，北京：中華書局，頁168-195。

孫機

1996　《中國聖火》，瀋陽：遼寧教育出版社。

陝西省考古研究所
2001 〈西安發現的北周安伽墓〉，《文物》2001.1：4-26。
陝西省考古研究所編著
2003 《西安北周安伽墓》，北京：文物出版社。
國家文物局主編
2004 《2003中國重要考古發現》，北京：文物出版社。
2005 《2004中國重要考古發現》，北京：文物出版社。
國家文物局古文獻研究室等編
1981 《吐魯番出土文書》，北京：文物出版社，第2冊。
張林堂、孫迪編著
2004 《響堂山石窟：流失海外石刻造像研究》，北京：外文出版社。
張廣達
1997 〈唐代祆教圖像再考——敦煌漢文寫卷伯希和編號 P.4518 之附件24 表現的形象是否祆教神祇妲厄娜 (Daêna) 和妲厄媧(Daêva)？〉，《唐研究》3：1-17。後收入氏著，《文本圖像與文化傳播》，桂林：廣西師範大學出版社，2008，頁274-289。
2008 〈評魏義天、童丕合編，《粟特人在中國》〉，氏著，《文本圖像與文化傳播》，頁354-364。
張慶捷
2004 〈入鄉隨俗與難忘故土——入華粟特人石葬具概觀〉，榮新江、張志清主編，《從撒馬爾干到長安》，頁9-16。
陳垣
1923 〈火祆教入中國考〉，《國學季刊》1.1：27-46。
陳國燦
1998 〈魏晉至隋唐河西人的聚居與火祆教〉，《西北民族研究》1：198-209, 282。
陳慶隆
1969 〈「撒馬兒罕」語源考〉，《大陸雜誌》39.4：29-34。
程林泉、張翔宇、山下將司
2008 〈北周康業墓誌考略〉，《文物》2008.6：82-84。
賀梓城
1984 〈唐王朝與邊境民族和鄰國的友好關係——唐墓誌銘劄記之一〉，《文博》1984.創刊號：56-60。
黃明蘭
1987 《洛陽北魏世俗石刻線畫集》，北京：人民美術出版社。

楊泓

2006 〈北朝至隋唐從西域來華人士墓葬概說〉，《華學》8：218-232。後收入氏著，《中國古兵與美術考古論集》，北京：文物出版社，2007，頁297-314。

楊軍凱

2003a 〈西安又發現北周貴族石君墓〉，《中國文物報》2003.09.26，第1版。

2003b 〈關於祆教的第三次重大發現——西安北周薩寶史君墓〉，《文物天地》2003.11：26-29。

2003c 〈北周史君墓石槨東壁浮雕圖像初探〉，《藝術史研究》5：189-198。

2004 〈入華粟特聚落首領墓葬的新發現——北周涼州薩保史君墓石槨圖像初釋〉，榮新江、張志清主編，《從撒馬爾干到長安》，頁17-26。又收入《法國漢學》叢書編輯委員會編，《法國漢學・第十輯・粟特人在中國》，頁3-15。

葛樂耐 (Frantz Grenet)，毛民譯

2005 〈粟特人的自畫像〉，《法國漢學》叢書編輯委員會編，《法國漢學・第十輯・粟特人在中國》，頁305-323。

榮新江

1999 〈北朝隋唐粟特人之遷徙及其聚落〉，《國學研究》6：27-86。後收入氏著，《中古中國與外來文明》，頁37-110。

2001a 〈粟特祆教美術東傳過程中的轉化——從粟特到中國〉，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51-72。後收入氏著，《中古中國與外來文明》，頁301-325。

2001b 《中古中國與外來文明》，北京：生活・讀書・新知三聯書店。

2003 〈北朝隋唐胡人聚落的宗教信仰與祆祠的社會功能〉，氏編，《唐代宗教信仰與社會》，北京：上海辭書出版社，頁385-412。

2005 〈北周史君墓石槨所見之粟特商隊〉，《文物》2005.3：47-56。

榮新江、張志清主編

2004 《從撒馬爾干到長安——粟特人在中國的文化遺迹》，北京：北京圖書館出版社。

趙立春

1991 〈響堂山北齊“塔形窟龕”〉，《中原文物》1991.4：53-56。

劉淑芬

1999 〈石室瘞窟——中古佛教露屍葬研究之二（中）〉，《大陸雜誌》98.3：97-113。後收入氏著，《中古的佛教與社會》，上海：上海古籍出版社，2008，頁244-289。

2000 〈從民族史的角度看太武滅佛〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》72.2：1-48。

劉增貴

1997 〈門戶與中國古代社會〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》68.4：817-897。

2000 〈漢代畫象闕的象徵意義〉，《中國史學》10：97-127。

潘偉斌

2007 〈河南安陽固岸北朝墓地考古發掘的重要收穫及認識〉，《中國文物報》2007.12.07，第5版。後收入中國文物報社編，《發現中國》，頁298-303。

德凱琳 (Catherine Delacour)、黎北嵐 (Pénélope Riboud)，施純琳譯

2006 〈巴黎吉美博物館展圍屏石榻上刻繪的宴飲和宗教題材〉，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108-125。

鄭岩

2008 〈北周康業墓石榻畫像札記〉，《文物》2008.11：67-76。

鄧宏里、蔡全法

1983 〈沁陽縣西向發現北朝墓及畫像石棺床〉，《中原文物》1983.1：5-12。

黎北嵐 (Pénélope Riboud) 著，畢波、鄭文彬譯

2005 〈祆神崇拜：中國境內的中亞聚落信仰何種宗教？〉，《法國漢學》叢書編輯委員會編，《法國漢學・第十輯・粟特人在中國》，頁416-429。

韓偉

2001 〈北周安伽墓圍屏石榻之相關問題淺見〉，《文物》2001.1：90-101。後收入氏著，《磨硯書稿：韓偉考古文集》，北京：科學出版社，2001，頁105-120。

顏娟英

1991 〈河北南響堂山石窟寺初探〉，宋文薰等編，《考古與歷史文化》，臺北：正中書局，下冊，頁331-362。

羅豐編著
1996 《固原南郊隋唐墓地》，北京：文物出版社。
フランツ・グルネ (Frantz Grenet)
2007 〈サマルカンド出土「使節の壁畫」に關する最新の研究〉，東京文化財研究所文化遺産國際協力センター編，《シルクロードの壁畫——東西文化の交流を探る》，東京：言叢社，頁27-42。
フリーア美術館編集
1971 《世界の美術館・フリーア美術館・I》，東京：講談社。
ミッシエル・バンブリング
1995 〈甘粛省天水市發見の隋末唐初の日月屏風について〉，《佛教藝術》22：15-40。
ボリスＩ・マルシャク，稻垣肇譯
2004 〈MIHO MUSEUMの棺床屏風と6世紀後半の中國〉，《Miho Museum 研究紀要》4：32-42。
Miho Museum 編集
1997 《Miho Museum 南館圖錄》，滋賀：Miho Museum.
山本忠尚
2006 〈囲屏石牀の研究〉，《中國考古學》6：45-67。後收入氏著，《日中美術考古學研究》，東京：吉川弘文館，2008，頁108-140。
水野清一
1950 〈北朝畫像石〉，《史林》33.6：96。後收入氏著，《中國の佛教美術》，東京：平凡社，1968，頁167-168。
水野清一、長廣敏雄
1952 《雲岡石窟：西暦五世紀における中國北部佛教窟院の考古學的調査報告》，京都：京都大學人文科學研究所。
田邊勝美
1995 〈ギリシア美術の日本佛教美術に對する影響——ヘルメース神像と（兜跋）毘沙門天像の羽翼冠の比較——〉，《東洋文化》75：43-78。
田邊勝美、前田耕作
1999 《世界美術大全集・東洋編・第15卷・中央アジア》，東京：小學館。
石田幹之助
1973 〈我が上代の文化に於けるイラン要素の一例〉，氏著，《東亞文化史叢考》，東京：財團法人東洋文庫，頁489-510。

吉田豐
2005 〈西安新出土史君墓誌的粟特文部分考釋〉，《法國漢學》叢書編輯委員會編，《法國漢學・第十輯・粟特人在中國》，頁26-42。
和泉市久保惣記念美術館
2006 《北魏棺床の研究：和泉市久保惣記念美術館石造人物神獸圖棺床研究》，大阪：和泉市久保惣記念美術館。
東京國立博物館編集
1996 《シルクロード大美術展》，東京：株式會社便利堂。
林良一
1958 〈サーサーン朝王冠寶飾の意義と東傳〉，《美術史》28：107-122。
松原三郎
1995 《中國佛教雕刻史論》，東京：吉川弘文館，《圖版編二・南北朝後期・隋》。
長廣敏雄
1969 《六朝時代美術研究》，東京：美術出版社。
青木健
2008 《ゾロアスター教史——古代アーリア・中世ペルシア・現代インド——》，東京：刀水書房。
桑山正進
1977 〈サーサーン冠飾の北魏流入〉，《オリエント》20.1：17-35。
荒川正晴
1999 〈ソグド人の移住聚落と東方交易活動〉，樺山紘一等編，《商人と市場：ネットワークの中の国家》，東京：岩波書店，頁81-103。
曾布川寬
1990 〈響堂山石窟考〉，《東方學報》62：165-207。後收入氏著，《中國美術の圖像と樣式》，東京：中央公論美術出版，2006，頁318-338。
2006 〈中國出土のソグド石刻畫像試論〉，氏編，《中國美術の圖像學》，京都：京都大學人文科學研究所，頁97-182。
曾布川寬、岡田健編
2000 《世界美術大全集・東洋編・第3卷・三國・南北朝》，東京：小學館。
森安孝夫
2007 《シルクロードと唐帝國》，東京：講談社。

黑田彰

2006 〈和泉市久保惣記念美術館藏北魏石床攷〉，和泉市久保惣記念美術館，《北魏棺床の研究》，頁38-58。後收入氏著，《孝子傳圖の研究》，東京：汲古書院，2007，頁415-459。

2007 〈北魏時代の孝子傳圖——林聖智氏の說をめぐって——〉，氏著，《孝子傳圖の研究》，頁326-382。

奧村伊九良

1939 〈鍍金孝子傳石棺の刻畫に就て〉，《瓜茄》1.5：359-382。

影山悅子

2003 〈ソグドの壁畫と東方に移住したソグド人の裝具（要約）資料：ペンジケント遺跡出土壁畫資料〉，《神戶外大論叢》54.7：141-155。

2004 〈中國北部に居住したソグド人の石製葬具浮彫〉，《西南アジア研究》61：67-79。

2005 〈粟特人在龜茲：從考古和圖像學角度來研究〉，《法國漢學》叢書編輯委員會編，《法國漢學・第十輯・粟特人在中國》，頁191-204。

2008 〈中國新出ソグド人葬具に見られる鳥翼冠と三面三日月冠——エフタルの中央アジア支配の影響——〉，《オリエント》50.2：120-140。

Azarpay, Guitty

1981 *Sogdian Painting: The Pictorial Epic in Oriental Art*. Berkeley: University of California Press.

Carter, Martha L.

2002 "Notes on Two Chinese Stone Funerary Bed Bases with Zoroastrian Symbolism." *Cashiers de Studia Iranica* 25: 263-287.

Dien, Albert E.（丁愛博）

2007 "Observations Concerning the Tomb of Master Shi." *Bulletin of the Asia Institute* 17: 105-115.

Grenet, Frantz（葛樂耐）

2007 "Religious Diversity among Sogdian Merchants in Sixth-Century China: Zoroastrianism, Buddhism, Manichaeism, and Hinduism." *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East* 27.2: 463-478.

Grenet, Frantz, and Pénélope Riboud

2007 "A Reflection of the Hephtalite Empire: The Biographical Narrative in the Reliefs of the Tomb of the Sabao Wirkak (494-579)." *Bulletin of the Asia Institute* 17: 133-143.

Grenet, Frantz, Pénélope Riboud, and Yang Junkai

2004 "Zoroastrian Scenes on A Newly Discovered Sogdian Tomb in Xi'an, Northern China." *Studia Iranica* 33: 273-284.

Grenet, Frantz, and Zhang Guangda

1996 "The Last Refuge of the Sogdian Religion: Dunhuang in the Ninth and Tenth Centuries." *Bulletin of the Asia Institute* 10: 175-186.

Howard, Angela F.

1993 "Highlights of Chinese Buddhist Sculpture in the Freer Collection." *Orientations* 24.5: 93-101.

Jiang, Boqin（姜伯勤）

2000 "The Zoroastrian Art of the Sogdians in China." *China Archaeology and Art Diges* 4.1: 35-71.

Juliano, Annette L.

2006a "Converting Traditions in the Imagery of Yu Hong's Sarcophagus: Possible Buddhist Sources." *Journal of Inner Asian Art and Archaeology* 1: 29-50.

2006b "Chinese Pictorical Space at the Cultural Crossroads." In *Ērān ud Anērān: Studies Presented to Boris Il'ič Maršak on the Occasion of His 70th Birthday*, edited by Matteo Compareti, Paola Raffetta and Gianroberto Scarcia. Venezia: Cafoscarina, pp. 293-316.

Juliano, Annette L., and Judith A. Lerner

2001a *Monks and Merchants: Silk Road Treasures from Northwest China, Gansu and Ningxia.* New York: Harry N. Abrams with the Asia Society.

2001b "The Miho Couch Revisited in Light of Recent Discoveries." *Orientations* 32.8: 54-61.

Kageyama, Etsuko（影山悅子）

2005 "Quelques Remarques sur des Monuments Funéraires de Soqdiens en Chine." *Studia Iranica* 34: 257-278.

2007 "The Winged Crown and the Triple-crescent Crown in the Sogdian Funerary Monuments from China: Their Relation to the Hephthalite Occupation of Central Asia." *Journal of Inner Asian Art and Archaeology* 2: 11-22.

Lerner, Judith A.

2005 "Aspects of Assimilation: The Funerary Practices and Furnishings of Central Asians in China." *Sino-Platonic Papers* 168: 1-73.

Loo, C. T. & Co.

1940 *An Exhibition of Chinese Stone Sculptures*. New York.

Marshak, Boris I.（馬爾沙克）

1994 "Le Programme Iconographique des peintures de la 《Salle des ambassadeurs》à Afrasiab (Samarkand)." *Arts Asiatiques* 49: 5-20.

1996 "New Discoveries in Pendjikent and A Problem of Comparative Study of Sasanian and Sogdian Art." In *Convegno internazionale sul tema: La Persia e l'Asia Centrale da Alessandro al X secolo*. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei. Atti dei convegni lincei, pp. 425-438.

2004a "The Miho Couch and the Other Sino-Sogdian Works of Art of the Second Half of the 6th Century."《Miho Museum 研究紀要》4: 16-31.

2004b "The Sarcophagus of *Sabao* Yu Hong, a Head of the Foreign Merchants (592-98)." *Orientations* 35.7: 57-65.

Marshak, Boris I., and Valentina I. Raspopova

1990 "Wall Paintings from a House with a Granary. Panjikent, 1st Quarter of the Eighth Century A.D." *Silk Road Art and Archaeology* 1: 123-176.

Musée Guimet, ed.

2004 *Lit de pierre, sommeil barbare: Présentation, après restauration et remontage, d'une banquette funéraire ayant appartenu à un aristocrate d'Asie centrale venu s'établir en Chine au VIe siècle.* Paris: Musée Guimet.

Pearlstein, Elinor

1984 "Pictorial Stone from Chinese Tomb." *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art* (November): 302-331.

Rong, Xinjiang（榮新江）

2003 "The Illustrative Sequence on An Jia's Screen: A Depiction of the Daily Life of a Sabao." *Orientations* 34: 32-35.

Scaglia, Gustina

1958 "Central Asians on a Northern Ch'i Gate Shrine." *Artibus Asiae* 21.1: 9-28.

Sickman, Laurence, and Alexander Soper

1968 *The Art and Architecture of China*. New Haven and London: Yale University Press.

Sirén, Osvald（喜仁龍）

1998 *Chinese Sculpture: From the Fifth to the Fourteenth Century*. Bangkok: SDI Publications, vol. II.

Steinhardt, Nancy S.

2003 "Structuring Architecture at the Cultural Crossroads: Architecture in Sogdian Funerary Art." *Oriental Art* 49.4: 48-62.

Turner, Diana, ed.

1974 *Chinese, Korean and Japanese Sculpture in the Avery Brundage Collection.* San Francisco: Asian Art Museum of San Francisco.

Vaissière, Étienne de la（魏義天）

2005a "Mani en Chine au Vle siècle." *Journal Asiatique* 293: 357-378.

2005b *Sogdian Traders: A History*. Translated by James Ward. Leiden and Boston: Brill.

Waley, Arthur（魏禮）

1957 "Some References to Iranian Temples in the Tun-Huang Region."《中央研究院歷史語言研究所集刊》28.上：123-128。

Wu, Hung（巫鴻）

2002 "A Case of Cultural Interaction: House-shaped Sarcophagi of the Northern Dynasties." *Orientations* 33.5: 34-41.

林聖智

Stone Funerary Couches of the Late Northern Dynasties Period: Rethinking the Funerary Culture of the Sogdians in China

Sheng-chih Lin

Institute of History and Philology, Academia Sinica

In the past decade, numerous studies have been conducted to investigate the Sogdian origin of stone funerary couches from the late Northern Dynasties period. This paper looks instead at the elements these couches share with their Northern Wei predecessors. I begin with the reconstruction of a Northern Wei stone funerary couch, which then serves as a basis for comparison with later examples of funerary couches from the Northern Qi and Northern Zhou dynasties. I argue that the shape and structure of couches from the two periods, as well as shared Buddhist decoration motifs serve to closely connect the different couch groups. Furthermore, during the Northern Wei period, a unique composition was developed to accommodate décor on stone plaques surrounding funerary couches, namely the division of each plaque into three columns (or panels) displaying scenes that may or may not form a coherent sequence. This compositional structure was later employed in Northern Qi and Northern Zhou tombs, but was re-interpreted as a surface containing three consecutive scenes forming narrative depictions. In the paper, I continue on to examine the style of carvings found on stone funerary couches in Anyang, Henan. Evidence shows that these carvings are likely the product of collaboration between Sogdian and Chinese artisans—that is, while Sogdian craftsmen produced relief carving on panels surrounding the couches, the Chinese were responsible for carving the lower portions of couches. Finally, in the conclusion of the article, I propose that the Sogdians' adoption of Northern Wei funerary practices during the late Northern Dynasties period was an attempt to build a collective memory in which Sogdians strove to reconnect with their foreign roots.

Keywords: Sogdian, Northern Wei dynasty, stone funerary couches, screens, images