

论宋金砖雕壁画墓中的墓主图像

孙帅杰

(南京大学历史学院 江苏南京 210023)

内容提要:墓主像是宋金时期砖雕壁画墓中的重要题材。通过对墓主葬式、墓内壁画布局等因素的分析,可以考察砖雕壁画墓中墓主像的寓意。墓主像的设置是生人为逝者营造的灵魂栖息地,表达孝心的同时也祈祷先人庇佑。金元时期,随着佛教文化的影响以及家族观念的增强,墓主像呈现越来越浓厚的墓内供养氛围。砖雕壁画墓的墓葬形制反映出当时墓内祭祀的退出。

关键词:砖雕壁画墓 宋 金 墓主像 供养 墓内祭祀 佛教文化

中图分类号:K871.44

文献标识码:A

仿木建筑砖雕壁画墓兴起于晚唐^[1],是宋金元时期以黄河流域为中心流行的一种墓葬形式。宋代,砖雕壁画墓主要分布于河南地区;金代,这一墓葬形式集中位于山西地区^[2]。墓主像是砖雕壁画墓中最重要的主题,图像主要内容为中间一桌,桌上置杯、壶等器物,墓主夫妇对坐或并坐于桌两旁的椅子之上(图一)。这一题材是由墓葬中的桌椅图像发展演变而来。如何解读墓主像影响着研究者对墓葬中其他壁画题材寓意的理解和对当时丧葬观念的认知。

虽然相关研究众多,但总结起来,目前学界对墓主像的理解主要有两大观点。一是“开芳宴”说。《白沙宋墓》书中援引罗烨《醉翁谈录》所记“厅前歌舞,厅上会宴,常开芳宴,表夫妻相爱耳”,认为白沙1号宋墓前室西壁中的墓主夫妇对坐像(图一)和对面东壁上的乐舞图与文献记载中的“开芳宴”场景相似,其图像寓意为夫妻恩爱^[3]。另一为灵座灵位说或祭祀供养说。秦大树认为从北宋早期的一桌二椅演变到晚期的墓主人夫妇对坐、并坐场景,是墓中最重要的装饰,似乎是在墓中设置的墓主人夫妇的灵位^[4]。众多学者均对这一话题进行讨论,但多是两大观点的扩展与延伸,兹不一一列举。

过往研究中,较少有学者注意到墓主遗体安置与墓主像的相对位置关系。不过梳理材料可以发现,砖雕壁画墓的墓主像与墓主遗体安置方

式、墓葬形制布局存在着密切联系。本文通过对墓葬形制结构与丧葬仪式的讨论,对这一主题作深入分析。

一、墓葬营造的逝者“灵魂栖息地”

砖雕壁画墓风格成型于宋代,这一时期,无论墓葬形制为圆形、四边形、六角形或八角形,墓葬均以南北向为主,墓室居北,墓道居南,墓内棺床大多倚靠墓室北壁而建,砌筑为凹形。凹形棺床布局下,墓主葬式与壁画布局也形成一定的惯



图一// 白沙一号宋墓中的墓主夫妇像

收稿日期 2024-07-12

作者简介 孙帅杰(1994—),男,南京大学历史学院2019级博士研究生,主要研究方向:唐宋考古与历史。

例或习俗。

(一)壁画布局与墓主葬式

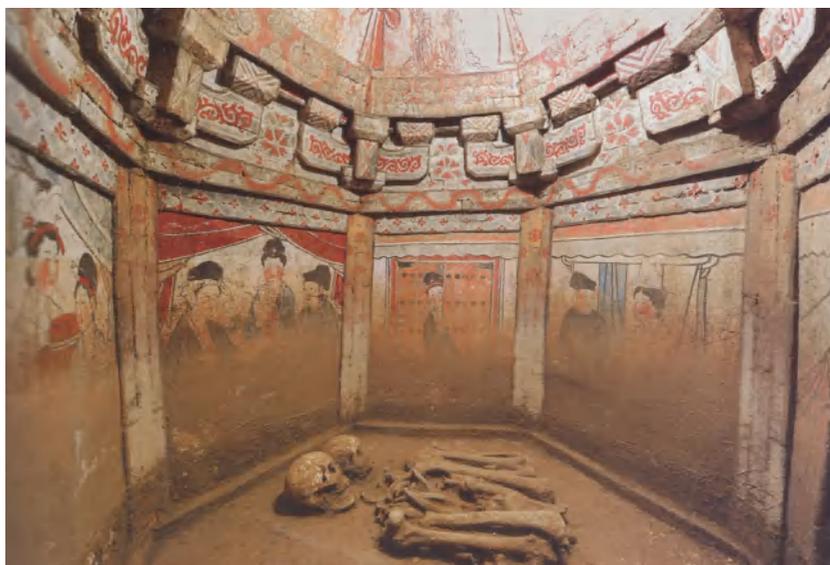
宋代墓葬中的墓主葬式大多是将放置墓主遗体的棺槨以头西脚东的方式横置于凹形棺床之上,也有些墓主不用棺,遗体直接以仰身直肢、头西脚东的方式安放于棺床上。出于许多墓葬被扰乱等原因,人骨大多不存,本文统计了人骨保存较好的29座墓葬,墓主遗体朝向与桌椅题材均保持一致。如河南登封唐庄M2,两具墓主遗体可能为火葬,火化后遗骨被人为头西脚东、整齐堆放于墓室棺床之上,而墓主夫妇像也彩绘于墓室西北壁(图二)^[5]。河南郑州卷烟厂M46两具墓主遗体则是仰身直肢、头西脚东安置于棺床上,墓室西壁砖雕桌椅^[6]。以这两例材料为代表,砖雕壁画墓的墓主遗体多将墓主头部安置于墓主夫妇像或“桌椅图”的下方,呈头西脚东的方向。

整个墓室壁画也与墓主葬式配合绘制形成一定的布局模式。一般墓室南壁为墓门,墓室北壁雕假门棂窗,部分墓葬会在假门处彩绘或砖雕女性人物构成“妇人启门图”。以北壁的假门为中心,西壁绘一桌二椅,并发展成为墓主夫妇的对坐宴饮,正

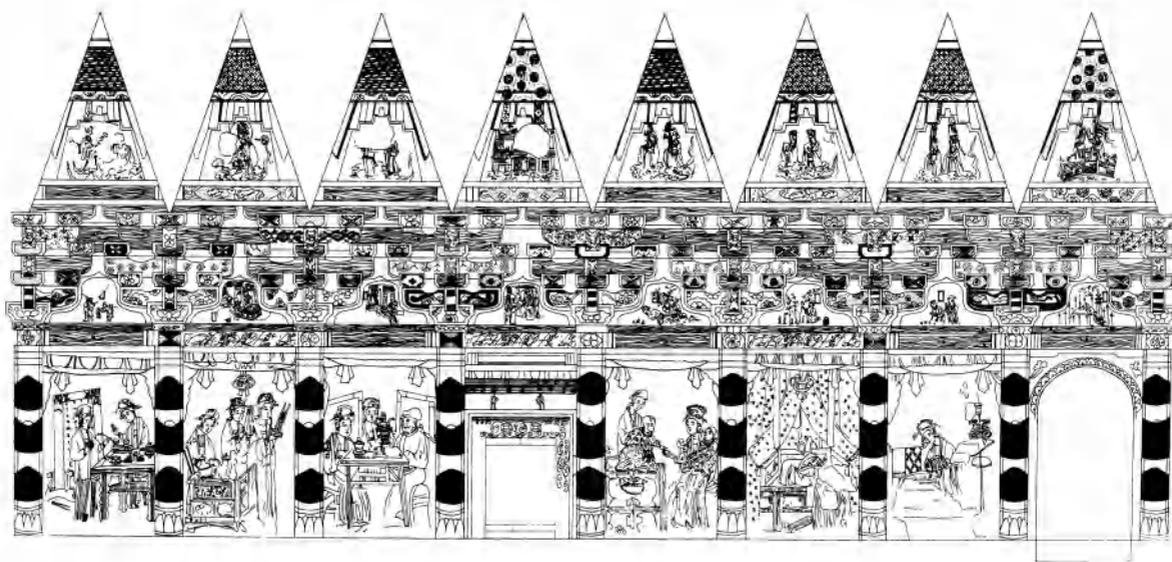
对西壁的东壁则多绘灯檠、箱柜、衣架等家具。六角形及八角形墓葬则是在此基础上进一步加入侍者的备宴、劳作以及其他家居活动内容。河南登封黑山沟宋墓正是这类壁画布局模式发展到顶峰的典型墓例。该墓北壁砖雕假门,墓主夫妇像位于西北壁,其余各壁均彩绘墓主人家居生活场景(图三)^[7]。

大部分砖雕壁画墓中,墓主遗体头部紧邻墓主像或桌椅的位置,这一情景设置反映出墓主像与墓主遗体的紧密联系,也是为了方便墓主魂灵在墓外祭祀仪式结束后的归位。

(二)丧葬仪式下的墓室壁画



图二// 河南登封唐庄M2墓主遗骨安置图



图三// 河南登封黑山沟宋墓墓室壁画展开图

在宋代的丧葬仪式中,魂帛是墓主灵魂的象征,一般放于椅子之上,其形象功能与椅子紧密联系起来,作为灵座在丧葬活动中发挥作用。《司马氏书仪》里在逝者家中布置祭祀场景环节就有对魂帛的详细描述:“魂帛,结白绢为之。设施于尸南,覆以帕,置倚卓其前,置魂帛于倚上。设香炉、杯、注、酒、果于卓上,是为灵座。倚铭旌于倚左,侍者朝夕设栴頰奉养之具,皆如平生。”^[8]一些墓葬壁画中就出现了司马光描述的魂帛形象。山东济南大官庄金代壁画墓 M1(1201年),墓室东壁的墓主夫妇像中,壁面只绘有男墓主,对坐女墓主的位置由置于椅子上的魂帛代替(图四),墓内有两具骨架,仰身直肢,头向东,推测为夫妇合葬^[9]。其魂帛壁画位置与墓主头部位置方向一致。甘肃天水王家新窑宋代砖雕墓南壁上层中间绘一桌二椅家具,两椅上分别放置魂帛,桌上有壶杯等物,椅子两旁分别有侍者执物,墓内人骨不详(图五)^[10]。

象征墓主灵魂的魂帛在下葬过程中由祝负责安置,下葬仪式结束后,逝者“形归窆窆,神返室堂”,其遗体进入墓中,灵魂“无所不之”,因而丧家需要虞祭对逝者灵魂进行抚慰,魂帛要随之被带回逝者生前的家中,以便虞祭的进行。在虞祭结束之后,墓主得以安息,其灵魂回归墓中,魂帛的作用也消失,由祝负责掩埋。“郑氏曰:骨肉归于土,魂气则无所不之,孝子为其彷徨,三祭以安之……祝埋魂帛,祝取魂帛,帅执事者埋于屏处洁地。”^[11]

《司马氏书仪》中“魂帛”条还提到了对墓主夫妇像的使用。虽然司马光批判了当时社会上为女性逝者画像的风气,“又世俗皆画影置于魂帛之后,男子生时有画像,用之犹无所谓。至

于妇人,生时深居闺闼,出则乘辎辘,拥蔽其面。既死,岂可使画士直入深室,揭掩面之帛,执笔望相,画其容貌?此殊为非礼,勿可用也”^[12],但作为一种民间习俗,士人的批判并不能阻碍这一风气的盛行。

从文献记载和墓内布局来看,砖雕壁画墓中墓主夫妇像的设置更接近于墓主人夫妇的灵座,是其灵魂的象征,整个墓室构筑的家居环境都是为服务墓主夫妇而建。从这个角度讲,宋代砖雕壁画墓所形成的墓室,与其说是模仿生前的庭院,更像是居室的室内重构。

棺床是墓主的床榻,安置墓主遗体,周围的桌椅、灯檠、箱柜等为房屋内的家居布置,墓室壁



图四// 山东济南大官庄 M1 墓室东壁墓主图像



图五// 甘肃天水王家新窑宋代砖雕墓南壁桌椅图

画中各种人物活动均为服务墓主而设置。虽然墓主本人在生前可能并未拥有壁画中描绘的内容,但整个墓室为墓主构建出一个仿照地上生活而形成的地下世界的家,希望墓主灵魂得以安息,墓葬成为逝者的灵魂栖息地。墓室壁画中的活动都是在室内空间发生的,整个墓室实际上是供墓主人个人活动的堂与居室^[13]。

在当时人的观念里,人去世后一定要有安适的住所供魂灵安息,否则游魂就会危害生人^[14]。魂灵既然需要安居,子孙自然要尽力为逝者营造宜居的墓葬,保证逝者在地下世界的美好幸福生活。

在河南开封发现的郑绪墓,其墓志中有:“莹兆深固可千万岁,灵柩之制,亦甚宏大,雕刻丹雘为栏槛楼宇之象,极于完善,费仅千缗,其诚心可谓至矣!”^[15]这一描述反映出砖雕壁画墓是生者希望通过营建逝者的灵魂栖息地,使其在温馨的宜居空间里享受幸福生活,也是表达后辈孝心、祈求先祖福荫庇佑的途径。

二、墓内变化与“供养之所”的构建

由宋入金,砖雕壁画墓的墓内布局、装饰题材、墓主葬式等方面发生了明显变化,这种改变使得墓内壁画题材围绕墓主像逐渐呈现出供养的氛围,也是宋金之际砖雕壁画墓在发展过程中越来越突出的一个现象。

金代山西地区尤其是晋中南一带,许多墓葬布局出现了明显变化。墓内棺床在凹形基础上,凹形缺口进一步延长,接近墓室北壁,形成墓内夹道。墓门从墓室南壁的正中间转移至墓室东南侧,棺床主体位于墓室西部,但与北壁和东壁仍有部分相连。

在这一变化之下,墓主遗体的安放方式也有了改变,从东西放置变为南北安置,头向北。墓内壁画布局与宋代相比也产生差异,北壁的假门或“妇人启门图”被原本位于西壁的墓主夫妇像代替;东西两壁的庖厨、劳作等家居内容减少,逐渐变为程式化的砖雕格子门;南壁为砖雕戏剧场景。在金代晋中南地区的侯马、稷山一带,这一模式相当流行。山西侯马董氏家族墓地^[16]、山西稷山马村墓地^[17]、山西侯马东庄金墓^[18]等基本都采用了这一模式。这一布局主要流行于金元时期,与北壁假门的壁画布局共存了相当长时间。

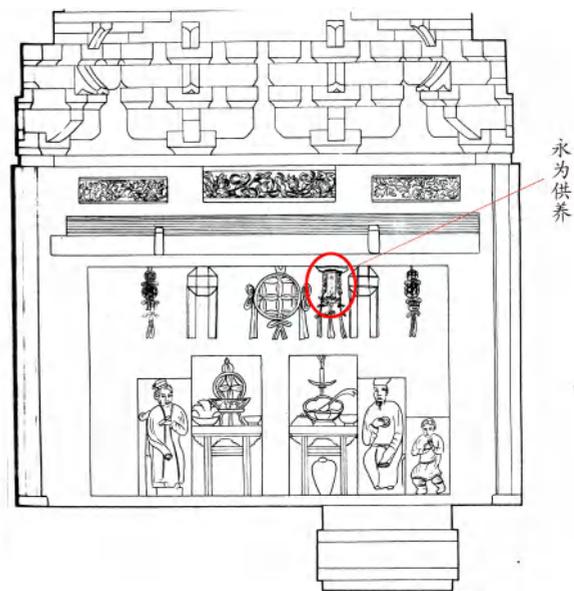
(一) 供养氛围的兴起

也正是墓内布局的这一变化,墓主像的供养意义开始凸显。目前发现的墓例来看,明确出现

“供养”题记字样的墓葬主要有:山西侯马牛村金墓 M1(1151年)在墓室北壁雕有假门龕,龕内有墓主人正坐椅上,墓主人前有方桌,桌上有碗及食品,墓主人东西两侧柱上方雕有刻字花幡,东侧竖行阴刻“香花供养”四字^[19];陕西甘泉柳河渠湾金代壁画墓在墓室北壁雕假门,紧邻北壁的西北壁雕有壁龕,上有墨书“香花供养”四字^[20];山西侯马乔村 M4309(1202年)的墓室北壁绘墓主夫妇二人分别一桌一椅正坐,桌上有烛台、碗等,女墓主手持经卷,男墓主手持念珠,在墓主夫妇上方阴刻“永为供养”四字(图六)^[21]。

这种墓主夫妇手执念珠和经卷的形象也较多出现于同时期其他砖雕壁画墓中,如山西侯马金代董明墓(1210年)在墓室北壁有墓主夫妇对坐且手执念珠、经卷的场景(图七)^[22]。结合“香花供养”以及“永为供养”等佛教常用词汇,可以认为这一现象是佛教文化对民间葬俗影响的直接产物,借助佛教花供内容,实现生天的功德^[23]。

基于这几例材料中墓主像旁“供养”字样的题记,部分学者确认了宋金时期砖雕墓中墓主夫妇像的供养含义^[24]。不过需要注意的是,佐证“供养”一说的壁画墓材料,时间均为金代以后。这些墓葬中,北壁墓主夫妇的壁画布局已经与北宋中晚期北壁假门、西壁墓主夫妇的布局完全不同。墓主像对坐的角度也发生变化,从侧身对坐转变为正身并坐。有研究认为,墓主像的对坐角度不同,其寓意也不一致:墓主夫妇的侧身对坐意在



图六// 山西侯马乔村 M4309 北壁“永为供养”场景



图七// 山西侯马董明墓墓主夫妇图像

模仿地上生活场景；只有正身并坐的墓主像，其供养寓意才得以凸显^[25]。墓主遗体葬式也因棺床形制的改变出现差异，从几乎占据墓室全部的凹形棺床到类似于唐前期两京地区位于墓室西部的棺床，多数墓主葬式由头西脚东变为头北脚南。在如此多差异下，统一用“供养”寓意解读全部砖雕壁画墓中的墓主像，还有待更多讨论。

从现有材料来看，墓内供养气氛的兴起始于金代晋中南地区，墓主夫妇位于北壁的壁画布局成为新的流行风俗，墓葬装饰形成了墓主夫妇居中、两旁男女侍者随侍、左右茶酒进献、前方乐舞和车马仪仗的格套化场景。目前所见最早的此类模式墓葬是修建于1151年的山西侯马牛村金墓M1^[26]。元代，此类模式成为一种主流的壁画布局程式。

元代砖雕壁画墓中出土的随葬品与壁面装饰图像存在着相互对应、彼此补充的关系，墓葬不仅仅是收柩之所，更是祭祀奉养的空间^[27]。以山西文水北峪口元

墓、山西兴县红峪村元墓、山西阳泉东村元墓为代表，在这些元墓中，墓主夫妇作为供养对象的含义相当明显，他们中间出现了祖宗牌位，反映出这一时期祖先观念的加强。

山西文水北峪口元墓的墓室北壁绘墓主人一男二女对坐，正中间方桌上设“祖父之位”灵牌^[28]。山西交城元代裴资荣夫妇墓（1356年）的墓室北壁绘墓主夫妇正襟端坐在榻前，身后正面刻“宗祖之位”华带牌位，夫妇二人身边有榜题：男为“裴资荣”，女为“闫氏”^[29]。山西兴县红峪村元墓（1309年）的墓主夫妇像位于西壁（面向墓门，此墓为东西向，墓门位于墓室东部），二人侧身对坐，身后有一方形座屏，屏前为长条形供桌，桌上立有牌位，中问题记：“祖父武玄圭、父武庆、母景氏。”^[30]山西阳泉东村元墓的北壁墓主夫妇对坐，中间一张黑色方桌，上置仰覆莲座的祖宗牌位，上书“宗祖之位”四字（图八）^[31]。

金元时期砖雕壁画墓中通过墓主像营造出供养氛围，实现了祖先与子孙、生者与逝者的互动，孝子贤孙通过为先人建造幸福的地下生活空间，表达孝心的同时，也祈祷祖先可以庇佑后世子孙^[32]。山西兴县红峪村元墓题记中有“安措（厝）尊灵至孝贤，西州口尔得皆先，荣昌后代绵又继，岁服人心乐自然”“莹（茔）域皆然莫悬量，尽终孝子岂容常，但愿尊公千岁后，子孙无不出贤良”^[33]。

刘未通过对砖雕壁画墓题材布局变化的考察，提出以假门窗为轴心和以夫妇共坐图为轴心的两大模式布局，进而认为墓主像供养意义的强



图八// 山西阳泉东村元墓北壁祖先牌位

调始于金代中晚期而盛行于蒙元时期,并进一步推测出现这一变化的原因大约与金元时期北方地区家族及祖先观念的强化密切相关,不宜将对墓主的供养视为宋元时期的通行观念表达^[34]。从砖雕壁画墓形制布局的变化出发,这一论述是相当合理的,可能更接近于历史的事实。

(二) 供养气氛下的家族合葬

不过,在这种墓主像呈现的供养氛围中,仍有一点值得我们关注,那就是墓主夫妇身旁人物的身份是否为侍者,这也是有待讨论的。在陕西甘泉金代壁画墓 M1 中,墓室东壁与西壁各绘一幅墓主夫妇对坐图,墓主身后各站一男女,根据壁画中的题记,其身份分别为朱俊夫妇、朱孜夫妇以及喜郎夫妇,为祖孙三代的的关系(图九)。又根据墓室南壁的题记,该墓为朱孜出资修建。报告中指出因被盗扰,墓葬仅发现四个颅骨,其余不详^[35]。有研究据此推测,砖雕壁画墓中夫妇对坐图旁边的可能并不全都是侍者,而是其子女,很多砖雕壁画墓并非墓主夫妇独葬,而是几代直系亲属的家族合葬^[36]。

这一论断具有非常大的合理性,甘泉 M1 中也确实发现了四个颅骨。不过从目前考古材料所统计数据来看,宋代砖雕壁画墓中,人骨数量多为一男一女两具,为夫妻合葬墓。除山西地区外,其他地域基本不见安置三具及以上人骨的墓葬。如果将壁画中墓主夫妇身旁的人物均认定为其子女的话,无法与墓葬的人骨数量对应。宋代只有山西地区流行家族多人合葬的习俗,一般在主墓室基础上修砌多个耳室,将本族之人葬入同一墓内,其遗骨分别放入不同的耳室之中^[37]。而在这批墓葬的壁画中,墓主夫妇像以及桌椅题材十分少见。

此外,将墓主夫妇身旁的人物视为其子女,则又与《司马氏书仪》中“侍者朝夕设栴椹奉养之具,皆如平生佚”即侍者在灵座旁执奉养之具的描述相矛盾。因而从目前积累的文献资料和考古材料来看,对墓主夫妇身旁人物身份为侍者还是子女的确,仍然还有更多讨论空间。

单一墓室内合葬多个

家族成员的现象金代才逐渐出现,而且多为迁葬或改葬而成。山西侯马 29 号金墓有主侧两室,共发现 9 具骨架,其中正室 7 具、侧室 2 具^[38]。山西侯马董海墓(1196 年)为前后两室,墓内人骨共 11 架,为墓主董海及其三个儿子的家族合葬墓^[39]。山西沁县上庄金墓有一个主墓室和五个耳室,墓内共发现人骨 13 具,同样为家族合葬墓^[40]。山西沁源正中村金墓也是典型的一例。该墓与甘泉 M1 类似,随葬有家族几代人,墓壁绘制的墓主夫妇对坐宴饮图中,墓主夫妇身旁站立的人物为其子女^[41]。也有学者认为,家族子女形象被绘在墓中,不一定是为了死后也葬入其中,更可能只是为了表现家庭美满、人丁兴旺^[42]。

从目前考古发现来看,家族合葬习俗与砖雕壁画墓内供养氛围的流行时间基本同步,而其流行地域也主要集中于晋中南地区。这种家族合葬形式的附葬墓,自汉代以后就在山西和陕西地区较多出现并流行,反映出血缘关系和家族观念的增强^[43]。

伴随着供养氛围的盛行,对砖雕壁画墓赋予名称的各类题记也大量出现,如“庆阴堂”“寿堂”“乐安之堂”“幽邃堂”“时思堂”等语,近乎使墓葬成为一个享堂的角色。后人希冀营造出“一堂家庆”的氛围,实现对祖先纪念的同时祈祷家族兴旺^[44]。

三、砖雕壁画墓中的墓内祭祀

基于《司马氏书仪》中多有“设倚桌”“设香炉杯注酒果于桌上”“灵座倚”等祭祀场景,有观点提出,砖雕墓壁画中桌子上下摆放的器具更接近



图九// 陕西甘泉金墓 M1 东壁中部墓主夫妇图像

祭祀用具,桌椅图像在墓内构筑了一个祭祀空间^[45]。

不过随着唐宋之际砖室墓墓内布局的改变,凹形棺床几乎占据了整个墓室(图一〇),生者已经没有足够的空间在墓内进行祭祀活动。宋代,墓内祭祀已经从墓葬中退出,下葬时各种祭祀仪式均在逝者家中及墓室之外举行。墓室作为逝者的私人空间,下葬结束后以砖封门,实现逝者与生人的空间切割。

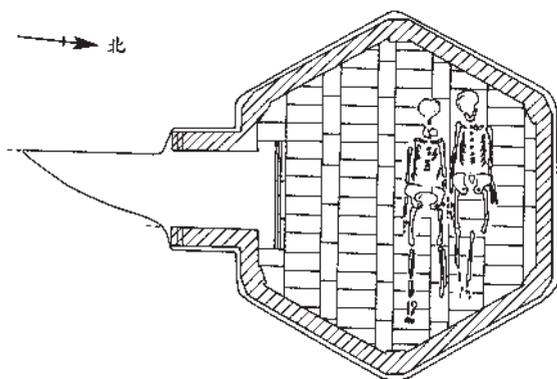
祭祀仪式的进行是以生人为主体、逝者为目标的活动。如果作为祭主的生人无法在墓室中活动,失去祭祀主体,那么祭祀活动自然无法进行,这是以祭祀寓意理解墓主图像无法解释的问题。而在《司马氏书仪》紧邻《魂帛》条之后《弔酌酹馐》条中就有:“名纸既通,丧家于灵座前炷香,浇茶,斟酒,设席褥,家人皆哭。……宾入,至灵前,哭尽哀。……若宾请入酌,则主人命炷香,斟茶、酒于灵座前,家人皆哭。主人揖宾,遂导宾,哭而入,宾亦哭而入。至灵座前,主人立于宾东,北向立,哭。宾酌,如上仪。酌毕,主人西向谢宾。”^[46]

因此不难看出,灵座作为祭祀场景而存在是基于生者的参与,如果没有生者的参与,灵座的功能只能是《司马氏书仪》中表达的“侍者朝夕设栴颯奉养之具,皆如平生佚”^[47]。

有学者根据英国人类学家詹姆斯·乔治·弗雷泽(James George Frazer)在《金枝》(*The Golden Bough*)中提出的“顺势巫术原理”,即在墓室中营造出同样的祭祀场景,通过模拟巫术的方式,使地上地下情景相同,在地上的影堂祭祀,达到阴阳相通和祭祀祖先的效果^[48]。论述中提到的影堂祭祀之风在宋代也颇为盛行^[49]。

但是,这与宋代流行的寒食、清明、中元及十月朔日的墓祭习俗有明显矛盾。宋人借清明出城祭扫之际,在郊外踏青游玩。这一习俗兴起于唐代,最初为解决士庶群体“不合庙享”的问题,后以俗化礼,成为官方规定。“开元二十年四月,制曰:寒食上墓,礼经无文,近代相传,浸以成俗,士庶有不合庙享,何以用展孝思?宜许上墓同拜扫。礼于茔南门外,奠祭饌讫,泣辞。食余饌任于他处。不得作乐。仍编入五礼,永为恒式。”^[50]

宋代墓祭习俗成为整个社会的风尚,是当时家族收族的主要手段^[51]。民众将祭拜先人与享受人生、及时享乐结合在一起,契合了市民阶层的世俗心理。在野外祭祀后,人们往往饮酒作乐游玩,名为祭祀先人,实为生人的娱乐放松。“寒食



图一〇// 河南荥阳司村宋墓平面图

日上冢……而京师四方因缘拜扫,遂设酒饌,携家春游”^[52]，“尝以寒食日率家人上冢,祀毕饮酒”^[53]。

既然在家中影堂即可完成祭祀活动,去郊外墓地再次祭祀就变得多此一举,但墓祭的盛行又是宋金时期主流的社会习俗,其影响力超过影堂祭祀。因此,将在墓室外进行的祭祀仪式活动强行与墓葬内的布局相互联系,忽视墓室本身的形制结构与下葬仪式而做预设前提的解读,还是需要更多的证据。以供养而非祭祀去理解金元时期砖雕壁画墓中的墓主像,可能更为恰当。“供养”场景的构建不需要生者出场参与,生者只需出资为逝者营建供养之所即可达成目标,这一习俗无疑是受佛教供养文化影响而来。

砖雕壁画墓中绘有各类家具及生活场景的目的是生者希望逝者可以在地下世界享用,而非便于生者进行祭祀。因而虽然墓主像的壁画内容与祭祀场景一致,但更多是生者希望逝者可以享受对其的供养,而非祭祀空间。

对墓主像祭祀场景的解读忽略了墓中的重要因素——棺床形制。墓葬最重要的功能还是安置墓主遗体,在有效藏尸的情况下再考虑其他要素,墓葬装饰、祭祀等并非墓葬的首要功能。棺床作为安置尸体的设施、逝者的床榻,生人自然无法在棺床上进行祭祀活动。

许多砖雕壁画墓的装饰相当简陋,例如河北徐水西黑山墓地为宋金时期的平民墓地,发掘了六十余座砖室墓。大部分墓葬仅有简单的砖雕灯檠装饰,墓内布局与题材内容丰富的砖雕壁画墓基本一致,多数为凹形棺床、墓主头向西的布置,许多墓葬封土前有当时的祭台遗迹,这些祭台一般建于墓道上或墓道旁,多为石块或砖块垒砌的

长方形台^[54]。可见当时的墓祭均为在墓葬之外进行而非墓内的祭祀活动。

在墓内全部为棺床、几乎无空地 的情况下,生人基本无法在墓内活动,既无祭主,则祭祀场景的模拟也就无从谈起了,棺床形制反映出当时墓内祭祀功能的废弃。

四、结语

墓葬形制是当时丧葬仪式的集中表达,基于棺床这一墓葬中角色的特殊性,生人不可在棺床上进行祭祀活动,反映出墓室的功能主要为藏尸而非祭祀。由于墓葬联结生者与逝者的特殊性,许多研究者往往不自觉地倾向于将壁画内容与祭祀活动相联系以推断其内涵。不过墓室壁画的题材与民间流行的丧葬仪式实际上均是现实生活的映照,例如在祭祀活动中以桌椅布置灵座,这一场景本身就是当时人们的日常生活,并非祭祀专用。因而,祭祀活动与壁画内容两者之间虽然存在均以桌椅为表现主体的相似形式,但将两者意义相等同还需要更多考虑。尽管这些壁画体现了对墓主图像的供养色彩,但毕竟葬祭有别,不能简单地将墓主像题材指认为对祭祀场景的模拟。

砖雕壁画墓墓内布局的变化反映出墓葬从墓主的“灵魂栖息地”转变为后人对先人的“供养之所”。在孝行因素的内在推动下,生者希望通过加强与祖先的联系,在对先人的供养中,让祖先在地下世界享受幸福生活,也借此祈祷先人庇佑后人。

- [1] 崔世平:《唐宋之际:五代十国墓葬研究》,上海古籍出版社2022年,第240—295页。
- [2] 陈章龙:《宋、金雕砖壁画墓中心区位探讨》,《辽金历史与考古国际学术研讨会论文集(上)》,辽宁教育出版社2012年,第93—99页。
- [3] 宿白:《白沙宋墓》,文物出版社2002年,第48—49页。
- [4] 秦大树:《宋元明考古》,文物出版社2004年,第145—146页。
- [5] 郑州市文物考古研究院等:《河南登封唐庄宋代壁画墓发掘简报》,《文物》2012年第9期。
- [6] 郑州市文物考古研究院:《郑州卷烟厂两座宋代砖雕墓简报》,《中原文物》2014年第3期。
- [7] 郑州市文物考古研究所等:《河南登封黑山沟宋代壁画墓》,《文物》2001年第10期。
- [8] 宋·司马光:《司马氏书仪》卷五,《儒藏》精华编选刊(司马氏书仪四种),北京大学出版社2023年,第277—

278页。

- [9] 济南市博物馆等:《济南市宋金砖雕壁画墓》,《文物》2008年第8期。
- [10] 甘肃省文物考古研究所:《甘肃天水市王家新窑宋代雕砖墓》,《考古》2002年第11期。
- [11] 宋·朱熹:《朱子全书》第7册《家礼》卷四,上海古籍出版社、安徽教育出版社2002年,第923—924页。
- [12] 同[8],第278页。
- [13] 李清泉:《宣化辽墓:墓葬艺术与辽代社会》,文物出版社2008年,第246页。
- [14] 贾二强:《唐宋民间信仰》,科学出版社2020年,第184—189页。
- [15] 李合群等:《杞县陈子岗宋代郑绪墓调查报告》,《开封考古发现与研究》,中州古籍出版社1998年,第205—208页。
- [16] 山西省文管会侯马工作站:《侯马金代董氏墓介绍》,《文物》1959年第6期。
- [17] 山西省考古研究所:《山西稷山金墓发掘简报》,《文物》1983年第1期。
- [18] 山西省考古研究院:《山西侯马东庄金墓发掘简报》,《文物》2021年第2期。
- [19] 山西省考古研究所侯马工作站:《侯马两座金代纪年墓发掘报告》,《文物季刊》1996年第3期。
- [20] 西北大学文化遗产学院等:《陕西甘泉柳河渠湾金代壁画墓发掘简报》,《文物》2016年第11期。
- [21] 山西省考古研究所:《侯马乔村墓地1959—1996》,科学出版社2004年,第975—983页。
- [22] 同[16]。
- [23] 李雯雯:《祭祀与生天:宋金墓葬的“香花供养”图像探讨》,《南京艺术学院学报(美术与设计)》2023年第3期。
- [24] a. 刘耀辉:《晋南地区宋金墓葬研究》,北京大学硕士学位论文,2002年,第29—36页。
b. 邓菲:《中原北方地区宋金墓葬艺术研究》,文物出版社2019年,第199—204页。
- [25] 白彬、丁曼玉:《宋金时期北方地区墓主人像类型及表现含义——兼论“开芳宴”定名问题》,《美术学报》2020年第6期。
- [26] 同[19]。
- [27] 袁泉:《物与像:元墓壁画装饰与随葬品共同营造的墓室空间》,《故宫博物院院刊》2013年第2期。
- [28] 山西省文物管理委员会等:《山西文水北峪口的一座古墓》,《考古》1961年第3期。
- [29] 商彤流等:《山西交城县的一座元代石室墓》,《文物季刊》1996年第4期。
- [30] 山西省考古研究所等:《山西兴县红峪村元至大二年壁画墓》,《文物》2011年第2期。
- [31] 阳泉市文物管理处等:《山西阳泉东村元墓发掘简报》

- 报》,《文物》2016年第10期。
- [32]袁泉:《蒙元时期中原北方地区墓葬研究》,文物出版社2020年,第210—225页。
- [33]同[30]。
- [34]刘未:《门窗、桌椅及其他——宋元砖雕壁画墓的模式与传统》,《古代墓葬美术研究》第三辑,湖南美术出版社2015年,第227—252页。
- [35]王勇刚:《陕西甘泉金代壁画墓》,《文物》2009年第7期。
- [36]任林平:《中原地区宋金元墓葬墓主图像的再思考》,《中国文物报》2014年2月28日第6版。
- [37]这种家族合葬形式可以纳入祔葬的范畴,即同一墓葬内,除墓主夫妇外还葬有墓主子孙的家庭。虽然不同墓葬存在着一次性迁葬或多次迁葬的差异,但墓中壁画均为修建墓葬时一次性绘成,目前尚未发现壁画多次改绘的现象。从一种丧葬习俗来讲,本文认为,这种除墓主夫妇外还合葬有墓主子女的家族多人合葬墓与祔葬基本等同。齐东方提出,祔葬的概念较为复杂,与改葬、迁葬、合葬有密切联系,有时候很难做区分。关于祔葬的相关讨论,详见齐东方:《祔葬墓与古代家庭》,《故宫博物院院刊》2006年第5期。
- [38]山西省文物管理委员会侯马工作站:《山西侯马金墓发掘简报》,《考古》1961年第12期。
- [39]山西省考古研究所侯马工作站:《侯马102号金墓》,《文物季刊》1997年第4期。
- [40]山西省考古研究所等:《山西沁县上庄金墓发掘简报》,《文物》2016年第8期。
- [41]崔跃忠等:《山西沁源县正中村金代砖室墓壁画摹本考》,《中国国家博物馆馆刊》2020年第8期。
- [42]郝军军:《沁源正中村金墓札记》,《中国国家博物馆馆刊》2021年第7期。
- [43]同[37]。
- [44]李清泉:《“一堂家庆”的新意象——宋金时期的墓主夫妇像与唐宋墓葬风气之变》,《美术学报》2013年第2期。
- [45]a. 易晴:《探析墓葬图像中“寝”的象征——以宋辽金元墓室壁画中的〈侍寝图〉为中心》,《美术学研究》6,东南大学出版社2018年,第204—215页。
b. 袁胜文:《宋元墓葬中的供祀——以壁饰和随葬品为中心》,《南开学报》(哲学社会科学版)2018年第2期。
- [46]同[8],第282页。
- [47]同[8],第278页。
- [48]丁雨:《从“门窗”到“桌椅”——兼议宋金墓葬中“空的空间”》,《北方民族考古》第4辑,科学出版社2017年,第195—204页。
- [49]赵旭:《唐宋时期私家祖考祭祀礼制考论》,《中国史研究》2008年第3期。
- [50]唐·杜佑:《通典》卷五十二《礼十二》,中华书局1988年,第1451页。
- [51]宋三平:《试论宋代墓祭》,《江西社会科学》1989年第6期。
- [52]宋·庄绰:《鸡肋编》卷上,《宋元笔记小说大观》,上海古籍出版社2001年,第3993页。
- [53]宋·洪迈:《夷坚志(乙志)》卷十四,中华书局1981年,第307页。
- [54]河北省文物局等:《徐水西黑山——金元时期墓地发掘报告》,文物出版社2007年。

A Study of Tomb Occupant Portraits in Song and Jin Brick-Carved Mural Tombs

SUN Shuai-jie

(School of History, Nanjing University, Nanjing, Jiangsu, 210023)

Abstract: Tomb occupant portraits constitute a significant theme in the brick-carved mural tombs of the Song and Jin dynasties. By analyzing factors such as burial styles and the layout of tomb murals, this study explores the symbolic meaning of these portraits. The inclusion of tomb occupant portraits reflects the living's effort to create a resting place for the deceased's soul, serving as an expression of filial piety while invoking ancestral blessings. During the Jin and Yuan periods, influenced by Buddhist culture and a growing emphasis on familial identity, these portraits increasingly conveyed a devotional atmosphere within the tomb. The architectural features of brick-carved mural tombs also reveal a retreat from in-tomb sacrificial practices during this era.

Key words: brick-carved mural tombs; Song Dynasty; Jin Dynasty; tomb occupant portraits; devotion; in-tomb sacrifice; Buddhist culture

(责任编辑:张平凤;校对:黄苑)