

# 潼关税村隋代壁画墓石棺图像试读

李明（陕西省考古研究院）

潼关税村隋代壁画墓出土的线刻石棺<sup>①</sup>（以下简称“税村隋墓石棺”），是隋唐考古和美术考古史上的又一重要发现。笔者不揣浅陋，试对该石棺线刻图像进行解读，以就教于方家。

## 一、税村隋墓石棺线刻画源流

潼关税村隋代壁画墓虽然发掘时未出土墓志，但是根据墓葬壁画的内容和出土随葬品的风格分析，系隋代墓葬无疑。墓主人生前最低身份为亲王，不排除做过太子的可能。石棺出土于该墓墓室内，可以确定是隋代制品，而不可能是沿用北魏的制成品，证据有二：①墓主人身份较高，墓葬规格与墓主人身份完全相符，墓葬的建造应系政府出资，不存在经济原因需要借用他人的随葬品；②石棺虽被解体，但所有构件表面光洁如初，出土时有线刻画的表面全部涂墨，除去减地和细阴线外的部分全部是黑色的，减地非常干净。很难想像如果该石棺被多次移动，而表面涂墨会完好如初。

以上颇费笔墨来讨论税村隋墓石棺的制成年代是缘于该石棺图像具有非常强烈的北魏美术风格。假定若非出土于确切的墓葬之中，就有可能造成时代判定的失误。

北朝（包括北魏、北齐和北周）石质葬具由于近年来新发现层出不穷，一直是学术界的热点问题，不少学者对此有着精辟的分析和研究<sup>②</sup>。从画像题材上来看，税村隋墓石棺与北魏升仙图石棺、北魏元谧石棺和隋李和石棺在题材上比较近似。

北魏升仙图石棺，1977年出土于洛阳，现藏洛阳博物馆。其线刻画采用深减地凸出形象外廓，辅以阴刻线条的技法。盖板外表素面，内面

绘日月；前挡绘门、雕刻门吏和朱雀；后挡系借用其他北魏石棺部件，内容为孝子图；左右两帮为“墓主人”乘龙“升仙图”。左帮刻男性，前有导引，后有鼓吹、鸟兽等；右帮刻女性人物。底板左右两侧分格刻神兽和仙禽<sup>③</sup>。

北魏元谧石棺，1931年出土于洛阳，现藏美国明尼阿波利斯美术馆。前挡刻门、门吏等；后挡为瑞兽、山石树木；两帮为青龙、白虎、孝子故事等<sup>④</sup>。其两帮线刻画的内容比较杂芜，既有瑞兽等虚幻的形象，又有反映现实社会道德取向的孝子故事，甚至还在“小窗”中刻画了所谓的“墓主夫妇像”。然而这种杂乱的“堆砌”并不影响线刻画图像“升仙”的主题。

隋李和石棺，1964年出土于陕西三原，现藏西安碑林博物馆。石棺外表面满布浅减地线刻画。盖板顶面为人首禽身的伏羲、女娲；前、后挡采用低浮雕的手法刻画门、门吏、朱雀和玄武；左、右帮为骑青龙、白虎的守护神和侍卫<sup>⑤</sup>。李和石棺有明确的墓主人和出土位置，但线刻画内容比较简单，画工亦不及上述两者。

相较于以上三组有代表性的石棺图像，税村隋墓石棺线刻图像是一个更为复杂而成熟的体系，其画面设计之复杂缜密和画稿之流畅纯熟，达到了相当的高度。这种高度，不是石棺的设计者或线刻图像组稿者的一时神来之笔，必定有成熟的粉本。税村隋墓石棺线刻画中出现的形象，只有继承，没有创新。一言以蔽之，就是彻头彻尾的“复古”。

税村隋墓石棺盖板顶面龟甲形单元纹饰多次出现在北魏石棺盖板和石棺床上。《洛阳北魏世俗石刻线画集》上公布的一组北魏残损石棺拓片，其帮板和挡板全为龟甲形单元<sup>⑥</sup>；现藏美国波士顿美术馆的北魏石棺床正面床帮上雕刻有连续的龟甲形单元，每个单元内为摩尼珠或瑞兽。

头挡上门、门吏和朱雀的形象以及足挡上力士御玄武的形象更是北朝石棺不可或缺的图像。

最为“经典”的是石棺左、右帮板上辘车的形象，与其特征相同的图像多次出现在西魏以来的壁画上：建于西魏的敦煌莫高窟第249窟，窟顶南披绘乘凤车的西王母（图一）<sup>⑦</sup>，西披绘有击连鼓的雷神和“乌获”；建于隋代的敦煌莫高窟第305窟，窟顶北披绘乘龙车的帝释天<sup>⑧</sup>。所有这些不同时代、不同用途的绘画中的辘车的形象都与鼎鼎大名的传东晋顾恺之《洛神赋图卷》中绘制的洛神车驾如出一辙。其细节的完整更具说服力——曹植在《洛神赋》中描写宓妃的出行气象说：“腾文鱼以警乘，鸣玉鸾以偕逝。六龙俨其齐首，载云车之容裔。鲸鲵踊而夹毂，水禽翔而为卫。”《洛神赋图卷》中洛神车驾“毂”的位置（画面上的洛神车驾并没有车轮，也就不存在“毂”），正有一鲸一鲵夹持（图二），完全符合《洛神赋》中的文字描写<sup>⑨</sup>。而税村隋墓石棺左右帮上的鲸和鲵的具体形象与《洛神赋图卷》甚至一模一样。现存《洛神赋图卷》的时代不会晚于北魏，那么这种程式化的“仙人车驾出行”题材的粉本，至迟在北魏就已经形成，并一直流传至初唐，而且是深受欢迎的传统图案。陪葬唐昭陵的贞观十七年（643年）长乐公主墓墓道东西二壁中部《云中车马图》所绘之车驾，驾车的动物已经由龙、凤、虎变成了更加贴近真实生活的马，然而车仍然没有车轮，车旁仍然有形象生动、摇头摆尾的鲸（摩羯鱼）出现<sup>⑩</sup>。

税村隋墓石棺图像的粉本直接承自北魏，其

间未经大的改动。在时人的心目当中，或许神仙就应该是石棺两帮的那种形象，不需要再作变动。石棺线刻画组稿者所要做的，只是根据具体的石棺尺寸增删部分内容，以适应主人的需要及其身份等级。

## 二、税村隋墓石棺图像的基本内涵

税村隋墓石棺的图像纷繁复杂，构图密不透风，初见令人眼花缭乱，然而经过仔细梳理之后，总的来说，我们认为所有不同种类的图像是一个完整的体系，所要表达的主题思想只有一个——那就是希望墓主人死后到另一个世界继续享受崇高的地位和美好的生活，我们不妨称之为“升仙”。

作为整个丧葬形式的终极载体（丧葬活动必然以墓主人遗体被封入石棺为终结）以及整个墓葬的核心器具（石棺位于墓室的中心，是墓主人遗体的盛殓用具），石棺及其图像必然反映了当时人们的丧葬观念。税村隋墓石棺的整体指向是西方：石棺的头部向西；盖板和底板上的所有鸟兽皆面向西奔跑；唯一的“门”设在朝向西方的头挡上；左、右帮板上的仙人、神怪均向西行进。这种明确的方位指向告诉我们设计者的意图。自汉代以来的古代中国，“西方”在人们的观念里一直是神仙的居所、人类死后灵魂的归处，佛教中也有“西方极乐世界”的教义。石棺的方向完全指明了墓主人灵魂的去处。

税村隋墓石棺的所有图像可以分解为以下三个部分来进行具体地分析，即盖板顶面和底板四侧、前后挡、左右帮。

### 1. 盖板顶面和底板四侧

石棺盖板顶面龟甲形纹样是北魏以来习见的装饰图案，这种图案应该来源于西亚出产的纺织品上。出土于新疆的联珠纹圈内的动物纹织锦不胜枚举。相对于圆形的图案，六边形的龟甲状布局不会产生留白，密布的纹饰能够更好地体现华丽的感觉。将这种图案雕刻在石棺盖板上就好比将一块巨大的高



图一 莫高窟第249窟窟顶南披局部（见《敦煌壁画线描百图》）



图二 《洛神赋图卷》局部

级纺织品覆盖在石棺上，能够体现石棺主人高贵的身份，又无纺织品容易腐烂之虞，可谓匠心独到。

模仿高级进口纺织品只是形式而已，那么石棺盖板图像的象征性意义是什么呢？盖板顶面上刻画的“神兽”大多生双翼，又皆在云中奔跑，不言而喻表现的是“天界”的景象。石棺盖板位于整个石棺的最顶部，遮盖墓主人的遗体，用它来代表“天”无疑是合乎情理的。在中国古代，棺盖板上绘制、刻画“天象”是古已有之的习惯。盖板上每个联珠纹单元内图案，动物和瑞兽共计56个、28种，我们相信这个数字是刻意设计出来的，然而由于这些动物和瑞兽目前无法全部辨识，数字和形象所蕴涵的更为深刻的意义还有待于进一步研究。

底板四侧分格刻绘的仙禽瑞兽，都衬托以远山，可能表示的是仙界的较低位置，用不太恰当的说法就是仙界中的“地”。石棺的结构是立体的，其各部位又有特定的“符号”。石棺头挡上的“朱雀”、足挡上的“玄武”与左帮上驾车的“龙”和右帮上驾车的“虎”正好组合成传统上代表方位“四神”。尽管头挡上的朱雀并没有朝向它代表的南方，然而这套“四神”在石棺上的相互对应关系是正确的，仍然可以看作是二维空间的代表。那么在此基础上与代表“天”和“地”的盖板顶面和底板四侧的仙禽瑞兽配合，我们认为石棺各部位上的图像符号恰好组成了一

个与现实世界有差别的三维的“神仙世界”的立体空间，而实际上墓主人的遗体就位于这个立体空间的中央。

## 2. 头挡和足挡

石棺的头挡，也就是墓主人的头向，上刻“门”的形象。此“门”与隋唐石椁正面刻画的“门”涵义完全不同。后者代表的是建筑物的出入口，是为了使整个石椁更加符合具体的建筑物的形象而设；而石棺作为石质葬具的一种，本身并不模仿任何建筑物，理论上是不需要设门的。石棺头挡上“门”的出现，有着更深层次的象征意义。我们认为，这座“门”代表着墓主人死后灵魂的出口，墓主人的灵魂必然通过这道门，到达他所能永生的世界。北魏元谧石棺头挡上不仅有门、守门的门吏，而且门外有一座小桥，将这种思想表达得更为具体。因为“桥”的出现，往往象征着人间通往“仙界”渠道<sup>①</sup>。

如前所述，以明确的形象出现的石棺头挡上的朱雀和足挡上的玄武并没有指向现实世界的空间方位，再以玄武身后的眉心开“天眼”、手执兵器的“舞刀力士”的形象来看，似乎朱雀与玄武还担当着为墓主人驱邪、厌胜的功能。

## 3. 左右帮

石棺的左右帮线刻画，更是以密不透风的长卷式画面，以更为具体直接的方式，展示了墓主人即将在“仙界”能够享受的待遇。让我们暂且忘却那些前呼后拥、吹吹打打的豪华队列，将

目光聚焦于画面的中心——辒辂和乘车者。

《晋书》卷二五《舆服志》关于天子辒辂的记载中有如下描述：

斜注旂旗于车之左，又加桀戟于车之右，皆囊而施之。桀戟韬以黼绣，上为亚字，系大蛙蟆幡。……其制，玉辂最尊，建太常，十有二旒，九仞委地，画日月升龙，以祀天。

除了为适合神仙乘坐而没有车辕和车轮外，石棺左、右帮板画面中的辒辂与此条记载完全吻合。车舆中的男性乘车者头戴加金博山的“通天冠”，身穿衮服，衣服上有“章”纹，双手捧笏板（图三）。《后汉书》卷七九《儒林传》引徐广《舆服杂注》曰：“天子朝，冠通天冠，高九寸，黑介帻，金博山，所常服也。”根据服饰来看，此人的身份是天子无疑。相应而言，女性乘车者的身份则是皇后。然而石棺内只葬一人，墓主人的身份明显不是皇帝。那么可以肯定的是，两幅画面的中心人物（乘车者），都不代表墓主人的形象，这一点对我们理解左右帮图像的涵义非常重要。我们可以将具有比墓主人还要尊贵的身份的乘车者比照为中国古代神话传说中的“东王公”和“西王母”，或者佛教中的“帝释天”和“帝释天妃”，他们是“神之尊者”。推而广之，北魏“升仙”石棺上的一些所谓“墓主人夫妇乘龙飞升”的定义也是值得商榷的，我们并没有足够的证据将乘龙飞升的人物形象与墓主人对应起来，这与诸如北齐徐显秀墓墓室壁画中“墓主人坐帐图”之类写实的墓主人肖像完全是两个概念。画面中主要人物乘龙、御虎的形象，就是神仙，乘龙、御虎飞升应该是仙人车驾出行的简化。税村隋墓石棺两帮画面的中心人物（乘车者）是“神之尊者”，以如此之高的规格来引导或护送墓主人前往“仙界”，可以预见他“今后”将享受的怎样的待遇。

综上所述，全部的石棺画像无一处表现现实世界，实际上画像系统所要叙述的就是“天”和“神”的唯心主义的宇宙观。

### 三、石棺图像功能的解析

石棺画像在当时是制作给参加丧葬活动的人群和死后的墓主人观看的，其装饰图像首先必须

要达到在形式上装饰石棺的目的，其次必须要使观看者能够理解并具有一定的思想性。从石棺线刻画的内涵上来看，石棺的功能不仅仅是墓主人死后的栖身之处，更为重要的是他能够进入另一个世界的起点。

死后“升仙”的思想，是北魏以来地主阶级贵族所崇尚的丧葬观念，有着非常鲜明的社会历史背景。北魏统一北方之后，在民族融合的历史趋势下，接受汉族文化为主流文化成为鲜卑统治者巩固统治的必由之路。这时，汉代形成的人死后升仙的思想即成为北魏统治阶级极佳的丧葬图像题材。目前发现的北魏包含“升仙”观念的石棺已不下十数具，在此就不一一列举了。以税村隋墓石棺为代表的隋代“升仙”石棺（包括隋李和石棺）的出现，可以说是一种“复古”现象。自北魏灭亡到隋初，消失了半个、甚至可能是一个世纪的“升仙题材”的石质葬具又重新出现在统治阶级墓葬中。由于各种具有代表性的图案（如佛教因素的摩尼珠、莲花，道教因素的神仙形象等）交织在一起，我们很难具体地判断出这种死亡的认识是来自于佛、道或其他有神信仰之中的哪一种体系，然而可以肯定的是，税村隋墓石棺图像所体现出的对身后世界的向往将以上数种信仰兼而有之，更有甚者，还接受了当时流行的外来文化因素。这种兼容并蓄清晰地勾勒出了隋代统治阶级对自己身后归处的理想化并不拘泥于一种思想。换言之，也就是说，他们没有具体而坚定的宗教信仰，对自己的身后归处也没有具体的想法，他们所向往的就是死后继续过生前奢华的生活。这种贪婪的欲望通过虚幻的“升仙题材”体现得非常现实。

最近有学者指出“北魏以来的壁画与葬具由纪念生前的壁画系统和关注死后世界的葬具系统两个中心，通过其功能的渗透、转化而至初唐实现墓室环境的单中心”<sup>②</sup>，以笔者数年发掘北周、隋、唐壁画墓的经验来看，这个结论是符合实际情况的。税村



图三 石棺左帮线刻画中的乘车尊者

以鲜明的分野，极好地反映了这两个丧葬美术的各自系统。观察目前已公布的仅有的两具隋代石棺，可以发现一个非常耐人寻味的现象：开皇二年（582）李和石棺，形制为函匣式，线刻画内容可归为“升仙”之类；大业四年（608）李静训石棺<sup>⑬</sup>，形制为殿堂式，之所以还称之为“石棺”，是因为棺外还建有石椁。李静训石棺已经具备了唐代大型殿堂式石椁的形式和内容；而税村隋墓石棺，如果发掘简报对墓葬下葬时间推论不谬的话（隋仁寿未至大业初），那么该石棺的制作年代正好处于以上二者之间。也就是说，有可能自税村隋墓石棺之后，以“升仙”为画像题材的石质葬具就淡出人们的视线了，代之兴起的是现实主义题材的作品。甚至自唐初起，连“函匣式石棺”这种葬具形制都极少有人再使用了。据笔者所知，目前发现的唐代函匣式石棺只有2具：一为麟德元年（664）郑仁泰石棺，一为长安三年（703）殷仲容石棺。郑仁泰石棺体量达到了惊人的3.8米长，1.7米宽，1.9米高，由33块青、白石组成。其盖板为拱形，南高北低，并且前后挡和左右帮由石柱和石壁板组合而成，除盖板以外的形制已经与唐代的殿堂式石椁没有区别。该石棺的线刻画内容比较简单，盖板全为团花，石柱外立面上刻有侍者和男装侍女，底板四侧刻各种瑞兽<sup>⑭</sup>。殷仲容石棺体量很小，并且完全没有纹饰，其形制不像北魏石棺由六块部件组成，而是类似宋代石棺挡板和帮板由整块大石挖凿而成<sup>⑮</sup>。可以说，税村隋墓石棺是复兴的“升仙”题材葬具的收关之作。那么，“墓室环境的单中心”的实现看来可以提早到隋末。有趣的是，在唐代，从石质葬具上消失的无影无踪的“升仙”图像，反而又若隐若现地出现在墓道壁画上，前述唐长乐公主墓墓道壁画《云中车马图》和唐代李宪墓墓道青龙、白虎图<sup>⑯</sup>就是绝佳的例证。

瑞兽、四神和仙人车驾无论雕刻在石棺上，还是画在墓葬的墙壁上，都不影响它们基本功能上的一致性。从汉代墓室壁画上的升仙内容，到北朝墓室壁画与葬具图像厘清的两个系统，再到隋末唐初丧葬美术完全归于统一，丧葬美术自始至终是要为丧葬活动的进行和丧葬观念的体现来

服务的。从这一点上来说，税村隋墓中关注墓主人死后世界的石棺图像同再现墓主人生前生活的完全写实的墓葬壁画的制作目的没有差别。

## 注 释

- ①陕西省考古研究院：《陕西潼关税村隋代壁画墓线刻石棺》，见本期。
- ②贺西林：《北朝画像石葬具的发现与研究》，巫鸿主编《汉唐之间的视觉文化与物质文化》，文物出版社，2003年。
- ③洛阳博物馆：《洛阳北魏画像石棺》，《考古》1980年3期。  
另，宫大中先生在1991年出版的《洛都美术史迹》第三编第八章中披露，出土该石棺的墓葬是一座宋墓，这具北魏画像石棺是被宋人二次利用的。石棺盖板为宋人补配，顶面平素；后挡系利用其他北魏石棺帮板或石棺床屏风改制的，本与此石棺无关。即便如此，洛阳北魏升仙图石棺制成时代判定是正确的，其线刻画的艺术水准也是相当高的。
- ④北魏元谧石棺图像见黄明兰编著：《洛阳北魏世俗石刻线画集》，人民美术出版社，1987年。
- ⑤陕西省文物管理委员会：《陕西三原双盛村隋李和墓发掘简报》，《文物》1966年1期。
- ⑥黄明兰编著：《洛阳北魏世俗石刻线画集》，图47～图51，人民美术出版社，1987年。
- ⑦敦煌文物研究所编：《中国石窟·敦煌莫高窟一》图106，文物出版社，1982年。
- ⑧敦煌文物研究所编：《中国石窟·敦煌莫高窟二》图23、图25，文物出版社，1984年。
- ⑨《中国美术全集·绘画编1·原始社会至南北朝绘画》，人民美术出版社，1986年。
- ⑩昭陵博物馆编：《昭陵唐墓壁画》第40页，文物出版社，2006年。
- ⑪郑岩先生在《魏晋南北朝壁画墓研究》中对“桥”的图像的涵义有精辟的阐释。郑岩：《魏晋南北朝壁画墓研究》页221，文物出版社，2002年。
- ⑫杨效俊：《壁画与葬具：6～7世纪墓室象征意义的转变》，陕西历史博物馆编《唐墓壁画国际学术研讨会论文集》，99～113页，三秦出版社，2006年。
- ⑬中国社会科学院考古研究所编：《唐长安城郊隋唐墓》，文物出版社，1980年。
- ⑭陕西省博物馆、礼泉县文教局唐墓发掘组：《唐郑仁泰墓发掘简报》，《文物》1974年7期。该简报未发表石棺的具体情况，蒙昭陵博物馆李浪涛先生不吝，笔者曾观察过郑仁泰石棺的形制和部分线刻画拓本。
- ⑮陕西省考古研究所：《唐殷仲容夫妇墓发掘简报》，《考古与文物》2007年6期。
- ⑯陕西省考古研究所：《唐李宪墓发掘报告》，科学出版社，2004年。

（责任编辑 张海云）