

作者校样
校毕请速寄回

尊敬的作者：

您好！

现寄上大作的一校样，烦请您打印、速校后，寄回纸本校样（地址：北京市东城区东直门内北小街 2 号楼 301 室《文物》编辑部收，邮编：100007）。

另，请在寄回校样时，附上您的身份证号（单位署名的文章请告知执笔者的身份证号），以便支付稿酬。

谢谢合作！

《文物》编辑部

样书及稿费寄送地址：

邮编：

地址：

执笔者（单位署名请给多个）：

姓名： 身份证号：

姓名： 身份证号：

姓名： 身份证号：

姓名： 身份证号：

北朝高足围屏床榻的形成

韦正(北京大学考古文博学院 教授)

近年来,北朝高足围屏石床榻接连出土,其中多具床榻表面雕刻异域宗教、文化色彩甚浓的图像,因而受到学术界的关注。相关讨论多集中在高足围屏床榻的复原、异域色彩图像的含义等问题,对于高足围屏床榻的基本特点和形成过程等问题未见比较全面的考察,本文即为补苴罅漏之作。

一 若干高足围屏床榻的推定

首先讨论发现木质围屏的石床榻,唯一的墓例是著名的北魏司马金龙墓^[1]。

司马金龙墓石床榻由6块石板构成,四面各1块立板,其间平铺2块石板。棺床长2.41、宽1.33、高0.51米。简报没有交代6块石板的拼合方式,当年发表的照片也较为模糊,只能隐约看出石床榻的四面立板较高,中间部位似稍低。石床榻前立板上部为一宽二窄的3组波状忍冬纹,波心为伎乐童子和珍禽异兽。下部为三足,两头足部雕力士,中足图案为兽面与双托举力士。三足之间饰波浪纹。司马金龙墓石床榻雕刻异常精美,是平城地区迄今发现石床榻中工艺水平最高的。司马金龙墓是一座前室带侧室的双室墓,后室入口处发现多块漆画木板,附近还发现1件方形石柱础。另在石床榻上发现1件石柱础,前后室通道中发现2件

石柱础。4件石柱础规格一致,皆是32厘米见方,通高16.5厘米。

对于上述漆画木板和石柱础,有两种复原方案。简报推测:“估计他们原来是一座屏风,放置在后室东部棺床的前面。”^[2]后一种方案是:“4件浅灰色细沙石精雕的小柱础,应系屏板的柱础,础高约16.5厘米。如把屏板和柱础插合成整体,看来是适宜于床上使用的四尺屏风。”^[3]简报将漆画木板推测为屏风,后一种方案进一步推测为石床上的围屏,都很富于启发性。但简报将漆画木板与石础组合在一起复原在棺床东部,后一种方案将这个组合搬到石床上,都有商讨的余地。汉晋北朝床榻与屏风的组合在壁画中发现很多,屏风多直接与床榻连接在一起,无一例以方形柱础为足者。司马金龙墓的石柱础有可能是帷帐座。帷帐座在两晋南朝墓中多有发现,形状有龙虎形、饕餮形等多种,有些帷帐座中心圆孔内还保留着陶柱。朝阳袁台子东晋墓墓室前部出土一副长方形帐架,用以支撑四角的是四方形石础,高6.9、边长13.5厘米^[4]。北朝墓中也发现帷帐座,如济南东魏崔令姿墓出土4件滑石小柱础,边长11、高5.5厘米,它们出土于墓葬前室之中,与两晋南朝墓葬中的位置相同^[5]。司马金龙墓中另出土有3件木杆,轮旋而成,直径4.5厘米,石柱

础中间的孔径约7厘米,或许木杆插入柱孔时在旁边添加了固定物。墓中还出有竹杆,其中一长238、一长155厘米,残损情况不明,或许也是帷帐构件。具有参考意义的是山西寿阳北齐庠狄迺洛墓出土的4件石柱础,这些柱础还保留在原位,构成了一个独立的空间单位,位于仿地面建筑的木椁侧旁^[6]。因此,司马金龙墓的漆画木板可能是直接架设在床榻之上或安插在石床榻边缘石槽内的围屏。

司马金龙墓漆画木板屏风的构建方式和画面结构的复原也有值得推敲之处。后一种复原方案认为:“屏板每块宽约26厘米,如并联拼合6块屏板和边框,宽度应能超过200厘米,正好可以安放在墓内宽241厘米的石床上,两侧如各安3块屏板和边框,则全屏用12块屏板,又与文献中讲的‘十二牒’相近了。前述北周安伽墓石床屏风画像,后面6幅,两侧各3幅,共12幅,完全是沿袭北魏屏风旧制。”^[7]漆画木板的画面与汉代画像石很相似,是四层平行画面。现在看到的大小几乎一致的木板是散乱后的状态,当年的状态应该是左、右、后三大块,每块是先将小块拼成大块,然后在上面积漆作画,所以,现在还可以看到一些画面在小块之间的结合部中断。因此,用时代较晚的北周石屏比附司马金龙墓屏风并不恰当,自然也谈不上与文献中的“十二牒”相近。

在司马金龙墓中还发现一些横截面呈长方形的髹漆木方,截面长6.7、宽约4.5厘米。木方表面绘有连续的忍冬图案,或在忍冬图案中加绘人物、朱雀、虎、神兽等图像。后一种复原方案推测它们很可能是屏风的边框,此说可从。可以补充的是,这些木方上的图案与石榻上的图案也很吻合。

这样,司马金龙墓的围屏床榻可以复原为:在石质的高足床榻上,直接放置或嵌置木质漆画的三面围屏;每一屏面用小木块组成大木板,然后在上面积画;围屏有边框。这个样子虽然可能与实用床榻仍有一定区别,但基本形态与许多壁画中的汉晋床榻相似,而不同于北朝时期常见的多扇独立板块的围屏床榻^[8]。

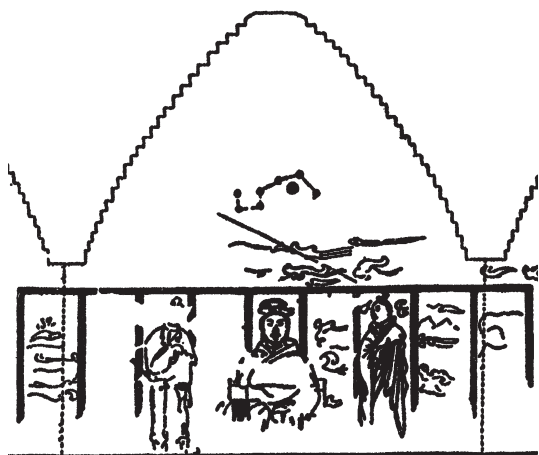
北方地区的土壤环境不利于漆木器的保存。象司马金龙这样的大人物,大概生前死后都不会躺在一具四面没有遮挡的床榻之上。结合汉晋北朝实物和图像材料,大致可以认为,部分此类石床榻的三面本来通常设计有围屏,围屏系木质,可能因年久日深而不存^[9]。甚至有些墓葬中可能直接将木质围屏床榻抬了进去,也因岁月流逝而消亡于无形之间了^[10]。

其次讨论壁画墓中的围屏床榻。壁画是对实物的局部再现,有些壁画很简略很写意,但揆其初衷,仍可推知所画者为围屏床榻。

首先可以推定的是济南马家庄□道贵墓,其墓室正壁绘一人物凭几端坐于一件有9个扇面的屏风之前,屏风及墓主画像腰部以下壁画残损(图一)。屏风最外侧的两扇伸向邻壁,与中间七扇似形成直角转折,正与三面围屏相同^[11]。作为汉晋北朝墓主端坐的形象,其身下必然有榻。此墓主端坐的高度与两旁站立侍者高度接近,也表明墓主端坐于床榻之上,所以此墓壁画描绘的是围屏床榻。简报将□道贵墓北壁壁画仅描述成墓主坐于屏风之前不够准确全面。

接下来需要推定的是同在济南的东八里洼北朝墓。这座墓葬的壁画保存状况较好,墓室正壁也是一具所谓的屏风画,共8扇,中间4扇还绘有高士类人物,但是没有绘出端坐于床榻上的墓主形象(图二),所以从简报到研究者都认为这是一幅单纯的屏风画^[12]。不过,需要注意的是,最右侧(面向墓门)一扇屏面的宽度只相当于其他屏面的一半,但这扇屏面的上缘继续向前延伸,不排除绘画人企图画出曲折围屏的可能性,只是将围屏石榻几乎完全画成了正立面,而无法表现出透视关系了。透视关系清楚的汉晋北朝墓葬壁画中的床榻要么画三面、要么画两面围屏,要么不画,但极少见到只画一面的。因此,东八里洼北朝墓正壁画很可能画的是一围屏床榻,只是不知出于什么缘故没有画上墓主形象。

磁县东魏元祐墓也表现了墓主端坐于床榻前面的形象。简报说:“壁画虽然残缺,但是



图一 济南马家庄口道贵墓主壁画

内容格局基本明确……墓室北壁绘制有一个三足坐榻，正中端坐有墓主人的形象，墓主人背后有7扇屏。”^[13]笔者曾有幸应发掘工作主持者朱岩石之邀去现场观摩，见到床榻是一正面形象，墓主身后的画面也确实极似屏风，但最右侧一扇画得略斜，似乎是想表现出围屏的转折。元祐系北魏皇族，葬于东魏天平四年（537年），上距高欢迁邺不过三年。东魏尽迁北魏洛阳文化而来，因此，元祐墓可直接用于推测北魏洛阳时代的墓室壁画状况。

孟津北陈村王温墓是罕见的壁画保存较好的北魏墓葬，墓主葬于北魏末期的太昌二年（532年）。壁画中可见弯曲的屏风和端坐的墓主夫妇二人（图三），虽然屏风和人物下部的画面都已残损，但准同时之例，也可知为夫妇二人坐于围屏床榻之上^[14]。较为奇怪的是，这幅壁画没有象其他墓葬那样位于墓室正壁，简报文字和插图皆云其位于侧壁（东壁）。

还有几座墓葬的壁画床榻或画得不完整、或画面不清晰，只能大概推测可能使用了围屏床榻。床榻画得不完整的是太原北齐徐显秀墓和太原南郊热电厂北齐墓。二墓均在墓室主壁绘墓主夫妇端坐于高可及膝的床榻之上，身后的围屏竖向分割为4~5扇。不知床榻两端是否有

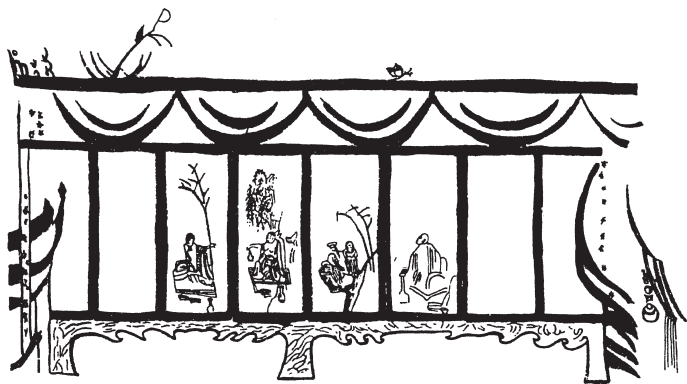
侧屏，亦或有侧屏而被帷帐所遮挡^[15]。画面不清晰的是太原北齐娄睿墓，只可判定墓主夫妇端在床榻之上，屏风的痕迹不明显^[16]。

二 高足围屏床榻的特点

在推定若干高足围屏床榻墓例的基础上，下面将出现北朝高足围屏床榻的主要墓例集为一表（表一），为便于比较，将矮足床榻的大同沙岭7号墓置于表首。

上表比较集中地反映了高足围屏床榻的若干主要特点。

其一，高足围屏床榻可分为寝具和坐具两类。石质围屏床榻都属于寝具，其中石床高度39~51厘米，围屏多数高度在68~87厘米之间。沁阳西向北魏墓围屏高43厘米，青州傅家墓的围屏高130~135厘米，都仅有一例。河北望都2号东汉壁画墓出土石床高18厘米，河南郸城出土东汉石榻高19厘米，大同田村北魏墓石质床榻的高度为25厘米。与这三例相比，北朝石质围屏床榻的床高增加了一倍左右，这个高度相当于普通身高者屈膝而坐的高度，与传顾恺之绘《女史箴图》上的围屏床榻高度接近，与古今高寝具的高度也接近，可见石床榻的高度有现实依据^[17]。68~87厘米的高度略低于普通身高者端坐后的高度，汉晋壁画床榻中围屏的高度一般及于端坐者的耳颈部，可见北朝石床榻围屏的高度基本继承汉晋。石床榻的宽度为100~133厘米，这可能是北朝实用双人床通常的宽度。因此，北朝石质围屏床榻只是将高度提升



图二 济南东八里注北朝墓主壁画

了一倍左右,基本的形制来源于华夏传统床榻。壁画中的围屏床榻都是坐具。由于壁画绘制有较大的随意性,人物和围屏、床榻的比例只能作为参考。其中,山西几座墓的围屏在画面上都高于墓主,可能是地方特点。壁画中床榻的宽度无法测量,只能看出大同沙岭七号墓的壁画床榻由两张单人床榻组成。考虑到河南郸城出土东汉石榻长 87.5、宽 72 厘米,而北朝墓葬壁画中仍有独榻,规模与汉晋墓葬相似,推测墓葬壁画乃至实际生活中作为坐具的雙人床榻的宽度可能多在 1 米以内。这可能是作为坐具和作为寝具的床榻的差别所在,可惜在壁画中得不到有效表现。

其二,石质围屏床榻性质基本明确,在墓室中的位置有不同含义。

从墓主遗骸与围屏床榻的关系来看,除安伽墓未被扰乱且骨骼位于甬道中,其他墓中的石质围屏床榻上都或多或少地保留有骨骼,有的是整副骨架。所以,有学者直接称石质围屏床榻为围屏石棺床,这是可以接受的。在司马金龙墓石质围屏床榻的附近发现了木棺板。未见围屏而有高足棺床的墓葬如大同南郊 M112,尸体是直接陈放在石棺床上的。类似的直接陈尸的墓例还有未使用围屏床榻的大同北魏宋绍祖墓等墓葬,可见不使用木棺而直接陈尸于石床之上的做法似乎在北朝墓中更常见一些。

从石质围屏床榻在墓室中的位置来看,除



图三 孟津北陈村王温墓东壁壁画

司马金龙墓以及出土了矮足石床的大同南郊田村墓石床位于墓室侧壁外,其余墓中的石床都位于墓室的正壁。如果将考察的范围扩大到整个北朝墓葬,木棺或遗骸位于正壁的似多于侧壁,这与汉晋南朝墓中多不将棺木置于正壁相映成趣。墓主遗骸在墓室空间内的位置以及头向,通常都有一定的礼俗规定。司马金龙墓是石质围屏床榻位于后室侧壁且用木棺,或许与其来自南方而保留汉晋传统有关。不用木棺且将墓主遗骸直接陈放在石床榻上的做法,则需要追寻其渊源,目前在文献和考古材料中都缺乏线索。下文推测围屏床榻进入墓室可能是以墓室模仿火炕为中介的,直至今天中国东北地区正对房门的炕位仍然不作寝卧之用,而用于供祖敬神。如果这种观念沿袭自北魏平城时代或更早时期,或许有助于理解石质围屏床榻置于正壁这一现象。

其三,床榻围屏图像的题材、组合和分布有一定的规则。

这在沁阳西向北魏墓围屏石床榻中表现得最明显,芝加哥美术馆所藏的石质床榻围屏的图像题材、组合和分布也与沁阳西向墓的围屏十分相近。围屏的中心是墓主夫妇端坐于床榻之上的形象,因为分别制作的缘故,男女墓主各坐一榻,没能象壁画那样合坐于同一床榻之上。在墓主夫妇形象附近最重要的图像是分别为男女墓主准备的鞍马牛车等待出行图。这两类主要图像之外,还可以见到有仆从侍侧的墓主出游、闲坐图像,男性墓主多为高士形象。此外就是孝子故事图像,在安阳谢氏冯僧晖墓石质床榻围屏中表现得十分充分。位于关中乃至陇右的北周或稍晚时期石质围屏墓的图像具有更多的西域胡风,但上述基本画面和格局依然存在,如西安北周康业墓、北周安伽墓、北朝到隋唐早期的天水石马坪墓。即使在石椁墓如西安史君墓中,椁板壁画上仍然可以看到这种痕迹,如在石椁后壁有墓主端坐于

表一 北朝高足围屏床榻主要墓例列表(大同沙岭7号墓除外):

墓名	时代	围屏床榻类型与位置			围屏画内容					棺木或骨架位置	出处
		高/低足	围屏床榻位置与尺寸	围屏画位置	端坐墓主夫妇	织物纹样	孝子	古贤	高士		
大同沙岭七号墓	北魏平城时代,太延元年(435年)	低		正壁	√	√				侧壁下	《文物》2006年第10期
大同司马金龙墓	北魏平城时代,延兴四年(474年)、太和八年(484年)	高	后室侧壁;石床高51、宽133、木屏高80厘米				√	√		原应在石床榻上	《文物》1972年第3期
孟津王温墓	北魏洛阳时代,太昌二年(532年)	高		侧壁	√					扰乱	《文物》1995年第8期
沁阳西向北魏墓	北魏洛阳时代	高	正壁;石床高51、宽112、石围屏高43厘米		√				√	扰乱	《中原文物》1983年第1期
磁县元祐墓	东魏天平四年(537年)	高		正壁	√					侧壁下	《考古》2007年第11期
安阳谢氏冯僧晖墓	东魏武定六年(548年)	高	正壁;床榻尺寸未公布		√		√			骨架在石床榻上	《华夏考古》2009年第3期
太原徐显秀墓	北齐武平二年(571年)	高		正壁	√					侧壁下	《文物》2003年第10期
太原南郊电厂墓	北齐	高		正壁	√					正壁下	《文物》1990年第12期
济南马家庄口道贵墓	北齐	高		正壁	√					侧壁下	《文物》1985年第10期
济南东八里洼墓	北朝	高		正壁	√				√	扰乱	《文物》1989年第4期
青州傅家北齐墓	北齐武平四年(573年)	高	扰乱,位置不详;石床高宽不详,石围屏高130~135厘米		西域色彩甚浓的胡人商旅故事等					不详	《文物》1985年第10期;2001年第5期
西安康业墓	北周天和六年(571年)	高	正壁;石床高50、宽107、石围屏高82~83.5厘米		宴饮、宾会、出行等,胡汉色彩各半					骨架在石床榻上	《文物》2008年第6期
西安安伽墓	北周大象元年(579年)	高	正壁;石床高46、宽103、石围屏高约68厘米		西域色彩甚浓的狩猎、宴饮、乐舞等					骨骼在甬道中	《西安北周安伽墓》,文物出版社,2003年
天水石马坪墓	北朝~隋唐早期	高	正壁;石床高40、宽115、石围屏高87厘米		宴饮、狩猎等,胡汉色彩各半					石床榻上有人骨痕迹	《考古》1992年第1期

屋内的形象。北朝山东地区较为特殊,这里出现了以高士题材为主的墓室壁画。学者们一致将这个现象与南方建康等地流行的竹林七贤壁画联系在一起,但北方的影响同样不可忽视,如济南马家庄□道贵墓墓主端坐于围屏前的形象无疑来源于中原地区。南方色彩特别浓厚的临朐崔芬墓壁画也显露出北方特色,此墓东、西壁分别有一幅空鞍待乘的马匹,虽不是常见的一车一马组合,但其含义是相近的^[19]。这种以夫妇端坐床榻、备马和备牛车出行场景为主,辅以高士、孝子图像的题材组合也是东魏北齐墓室壁画的基本格局。以此观之,墓室壁画与床榻图像之间存在内在的联系。

总体看来,尽管作为葬具的石床榻和壁画中作为坐具的围屏床榻在宽窄、使用方式以及在墓葬中的位置等方面存在一些差别,但二者在基本形态、雕刻或描绘的内容方面具有相通之处,且表现出一定的阶段性变化。第一个阶段可以大同沙岭七号墓为代表,其年代在北魏统一黄河流域前后。壁画中的床榻为汉晋传统的矮足式,屏风的面料似为几何图案的织物,这在同墓出土的漆画残片上表现得更加清楚。这种类型的屏风后来继续存在了一段时间,如固原雷祖庙北魏墓木棺前档漆画中的坐榻背屏^[19]。这座墓葬的壁画中,人物着鲜卑服,并画有孝子故事,与宋绍祖墓相似。但从出土陶罐的形态看,其时代比宋绍祖墓要早,当在5世纪中期之后不久。再如智家堡石椁墓,石椁壁画中夫妇并坐床榻后面的背屏也饰织物纹样(图四)。此墓的时代也在5世纪中期之后,应与宋绍祖墓相近。第二个阶段可以出土了高足石床但未见围屏的大同南郊M112为起点,墓中陶器的形态特征介于沙岭七号墓与司马金龙墓之间,可见第二个阶段始于5世纪中期之后不久,一直贯穿于北魏平城时代。同时也有墓中石质床榻为矮足,如大同南郊田村北魏墓。这个阶段围屏和石床榻的结合状况不太清楚,没有发现石质围屏,但司马金龙墓的木板漆画很可能是石棺床的围屏。这个阶段始于5世纪中期之后,大概相当

于云冈石窟开凿之始,北魏进入华夏,是胡族、外来文化与本土文化迅速交流、融合与发展的盛期。围屏床榻出现的变化即属于这种交流、融合的表现。第三个阶段从北魏洛阳时代直至隋建立以后,还没有证据表明能够上延到北魏平城时代的晚期。此时无论是石床榻后的屏风实物还是壁画中的屏风都明确出现了竖向分割的屏风板块。这个阶段又可分为两个小阶段,北魏洛阳时代至东魏,除并坐墓主夫妇、车马等待图外,高士和孝子也是重要的题材。第二个小阶段是北齐、北周,上一阶段的题材继续流行,同时由于部分墓主具有西域背景,围屏中增加了不少新的题材内容,如狩猎、乐舞场面,画面的位置也不象先前那么固定。特别值得注意的是,围屏式床榻在某些画面中被西方的一面屏式的高足床所代替,如朔州水泉北齐墓墓主夫妇虽然并坐,但所坐者似乎不是围屏床榻,而是仅正面有靠板的坐具^[20]。类似坐具形象还可见于太原隋虞弘墓石椁正壁^[21]和嘉祥隋徐敏行墓中^[22]。这是西方特色的高床。在这一外来影响冲击下,北朝时期流行的围屏开始遭遇了危机。进一步的发展是,到了唐代,无论是葬具还是壁画中,墓主夫妇形象也都消失了。

三 围屏床榻新特点的成因

据上文,北朝高足围屏床榻明显区别于之前时代的特征有三点:1. 床身高度增加,通常是传统床身高度的一倍以上,并被作为尸床运入墓中;2. 围屏由多块竖向的独立板块构成;3. 围屏表面雕绘的内容有图案与绘画两大类。绘画除墓主、备出行图外,又可分为华夏传统的高士、孝子、历史故事和异域风格的图像两大类,且表现出一定的时代差别。不能不考虑的问题是:围屏床榻为什么出现在墓室中,竖向分割式的屏风板块是如何形成的,屏风画面为什么由装饰图案转为以人物画为主?

高足围屏床榻的出现,是中国家具史上的重要变化。它被移入墓葬之中作为葬具,则是中国古代葬俗上的一个重要变化。高足家具的出现无疑与西方文化的影响有关。西方具有悠

久的高坐具传统,北朝隋唐时期又是中西文化交流的盛期,也是中国传统席地而坐的起居方式向高坐具起居方式转变的时代。但是高足床榻被抬入墓中作为尸床却与西方文化没有关系。出现这种现象的原因之一可能是北朝墓葬模仿现实居室的程度提高,遂将床榻也抬入墓室之中。如大同七里村 M37,在墓室中间距离四壁一定距离的位置设置一近方形的木榻,四周用木板作“井”字形结构搭接。七里村 M1 墓室中部为一前廊式的木质帷榻,木榻上部有木质架构。前廊入口处有石质柱础,后部有横木与木榻后部隔离。帷榻后部一侧有木榻^[23]。这两座墓葬都将木棺安置在一个木构之中,应是对木构建筑的模仿。直接模仿地面木构建筑的是石椁,大同智家堡石椁、宋绍祖墓石椁都是显例^[24]。

但是,对建筑的模仿又不必然意味着将床榻也抬入墓葬之中。更可能的情况是,高足床榻出现于墓室之中是以较高的棺床出现于墓室之中为中介的,后者则可能是对北方火炕的模仿。王雁卿提出:“平城出土的不见围屏的石棺床其象征意义是否可能是当时北魏时期北方人家的火炕,而形制采用榻形,尤其平城时代北魏后期出现的方形墓中砖砌棺床占据整个墓室半部,更像一个火炕。”王雁卿还引用了有关考古材料和文献资料:“火炕的考古材料最早出现于中国的东北地区,黑龙江友谊县魏晋时期的风林古城二号房址发现有曲尺形火炕。吉林省通化市万发拨子遗址也发现了三座魏晋时期的火炕遗迹。文献资料中《水经注·鲍丘水》:‘水东有观鸡寺,寺内起大堂,甚高广,可容千僧,下悉结石为之,上加涂墍,基内疏通,枝经脉散,基侧室外,四出爨火,炎势内流,一堂尽温。’”^[25]王雁卿将砖、石棺床直接与火炕联系在一起虽不甚恰当,但基本的推测和论述是可信的。据云拓拔鲜卑祖居于遥远的大兴安岭北端,在统一黄河流域的过程中,征服吸收

了大量的今中国东北地区的人民。拓拔鲜卑本身可能有使用火炕的传统,也可能采纳了其他民族和地区的火炕。5世纪中期以后,平城地区出现了一批带有棺台的墓葬,如大同迎宾大道 M78、大同七里村 M14、大同文瀛路墓、大同宋绍祖墓^[26]等墓葬。大同迎宾大道 M78 的砖棺台高约 48 厘米(图五);大同七里村 M14 主室和耳室中都有石棺台,共 3 具,简报没有报告棺台的高度,从所附图片显示的比例看,棺台的高度也略及半米;大同宋绍祖墓棺台高 31.6 厘米。这几具砖、石棺台的高度从 30 到 50 多厘米不等,正与我们所知的几具围屏石床的高度接近,因此一些简报中直接称之为棺床。但需要强调的是这些砖、石棺台是按照实用床的高度砌筑的,而不仅仅是因其用于放置墓主遗骸而被称为棺床。这些棺台的共同特点是紧贴墓壁而建,或一面,或两面呈曲尺形,或三面呈“凹”字形,这也正是火炕的特点。特别是“凹”字形的石棺台直接紧贴贴室内壁而设,可以视为对当时居室内部结构的形象再现。火炕为了送暖通烟,贴壁而砌为最佳选择。棺台倚壁砌筑而中空,与火炕的建筑方法也相同。汉晋北魏早期墓葬既无棺台,也绝不贴壁而置棺。这种新出现的事物,揆之于现实生活,确与火炕关系莫大。既然象征生人寝卧的火炕能在墓葬中模拟出来,那么在中国传统床榻基础上略加变化的高足床榻移入墓中也无可,不过这一改变对华夏民族来说却是葬俗上的大变化,而



图四 大同智家堡石椁墓石椁北壁壁画

且非常持久^[27]。

竖向分割式的屏风板块如何形成,尚无材料能够直接回答。汉晋墓室壁画或画像石上所描绘的床榻围屏的屏面主体部分都是纺织或编织物,这种屏风的屏面只能裁取整块的织物固定在屏风框架内,而不宜制成竖向分割式板块。但汉晋以后,这种传统的屏风制造方式似乎正趋于衰微。《邺中记》说石虎时的屏风“衣以白缣,画义士、仙人、禽兽之像,赞者皆三十二言”,也即屏面用料不是以图案取胜的织物,而是可以自由描绘的素地织物。屏上除绘画之外还有榜题,与司马金龙墓的漆画木板似甚相近。这样的屏风不再仅仅是实用的家具,屏面内容从织物的几何形图案转变为绘画,承担了表达思想和趣味的功能。当然,这并不意味着竖向分割式的屏风板块的形成,司马金龙墓的漆画木板即是如此。不过,恰恰是司马金龙墓漆画木板的构成方式很有助于理解竖向分割式屏风板块的形成。司马金龙墓漆画木板由多块竖向的板块在侧面用榫卯彼此结合在一起,每一板块的大小都是长 80、宽 20 厘米。漆画为多层横向分布,与汉画像石或壁画的构图形式相似。这种漆板画只能先将规格相同的木板拼接成一大块后,再在上面作画,它的缺点是无法拆卸,搬运不方便,一旦散落,则不易复原,就如同我们现在面对司马金龙墓中这些分散的板块的不知所措一样。如果先在一块块规格相同的竖板上作好画,然后再将他们组合在一起,将更为省工省时。支持这个推测的还有一些围屏大床榻的构成方式。十六国北朝墓室壁画中独立的围屏式大床并不多见,不少夫妇并坐图是将夫妇二人的坐榻并放在一起而形成一张大榻,其规模与一张大床无异,其典型者如大同沙岭七号墓。这种拼接的方式大概对竖向独立屏风板块的形成有一定的启发意义。因此,竖向独立屏风板块流行的主要原因可能是屏风面料的改变与装饰方式的改变,后者也即绘画的流行。

屏风画面为什么以人物画为主而非其他,则与那个时代有密切的关系。在葬具发生变化

的北魏中期之前的很长一段时间中,中国文化的面貌也正在发生着剧烈的变化,从东汉名教思想束缚下解放出来的人们,特别是其中的士大夫阶级,高度强调“人的觉醒”和“文的自觉”,对人的形体美的欣赏,对人的才情风貌的赞赏,引起了艺术的发展,特别是绘画领域人物画的流行。无论是从文献记载中的“曹衣出水”、“画龙点睛”、“像人之妙,张得其肉,陆得其骨,顾得其神”,还是从墓葬壁画中出现的竹林七贤图和墓主形象,都可看出:通过人物形体描摹内心世界成为了那个时代绘画艺术的核心追求。又由于贵族士大夫为了维护门第不坠,竭力宣扬并实践以“孝”代“忠”的价值观,孝子及孝行事迹成为与高士、古贤并驾齐驱的绘画题材。从部落时代急速封建化的北魏政权和社会,在不足百年间走了华夏民族两三千年才走完的历史道路。在此期间,北魏除了向代表汉晋文化的南方学习之外别无他策,北魏所能和可能建立的只能是与南朝相似的贵族社会。尤其是一批逃亡到北方的南朝贵族和文化精英仍然坚持南方文化,以高士自我标榜。这一切使得北方对南方文化的追慕和模仿早在孝文帝改革之前已然萌动。因此,始盛于南方的先贤、高士、孝子题材也迅速征服了北魏画坛,而汉晋时期流行的云气、动物、神怪、长生等题材逐渐被驱逐。这一变革虽然不能直接解释人物画在棺床围屏上的出现和流行,但这些现象无疑是这一时代变革的产物。

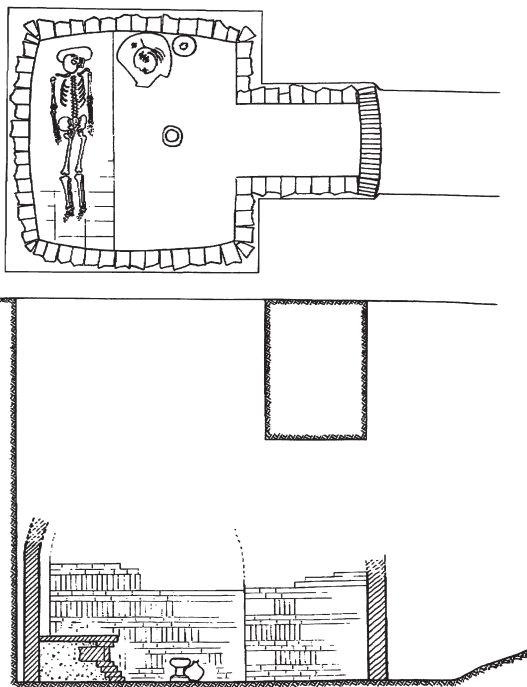
综上所述,床是中国古已有之的家具,但华夏民族几乎从未将实用床,哪怕是床的模型放入墓葬之中作为棺槨的垫置物。大约从 5 世纪中期开始,鲜卑墓葬中开始模仿北方高寒地区的火炕砌出高台——棺床。北魏平城各种文化异彩纷呈,华夏传统的矮足床受到西方影响变为高足床,随之也作为垫棺之具而被搬入墓葬之中。这是中国古代葬俗史上的一大变化,实用性的高足棺床与仿地面建筑的木构或石构一起,大大提高了象征现实生活居室的性质。北魏在社会发展过程中接受了南方文化的强烈影响,南方流行的人物画也在北方兴盛起

来,并渗透到屏风画上。可能是出于工艺和工效上的考虑,或许也与高家具所引起的居室高度的增加和观赏习惯的改变有关,屏风画中的横向多层的传统构图方式变化为竖向分幅,从而在形式上又完成了一种创新。乍看之下,人们难以将这一新形式与华夏传统的床榻联系起来,但仔细分析,其与华夏传统及南朝文化的关系却似疏远而实密切。

- [1] 山西省大同市博物馆等《山西大同石家寨北魏司马金龙墓》,《文物》1972年第3期。王雁卿《山西大同出土的北魏石棺床》一文(《文物世界》2008年第2期)对大同出土北魏石床榻有详细的介绍,并介绍了一些散乱的石床榻构件,可供参考。高足石床榻还发现有几例,保存较好的如大同南郊M112、智家堡村北砂场出土者,但没有发现屏风遗迹或遗物,故不予讨论。
- [2] 山西省大同市博物馆等《山西大同石家寨北魏司马金龙墓》,《文物》1972年第3期。
- [3] 杨泓《考古所见魏晋南北朝家具(中)》,《紫禁城》2010年第12期。
- [4] 辽宁省博物馆文物队等《朝阳袁台子东晋壁画墓》,《文物》1984年第6期。
- [5] 济南市博物馆《济南市东郊发现东魏墓》,《考古》1966年第3期。
- [6] 王克林《北齐库狄廻洛墓》,《考古学报》1979年第3期。
- [7] 同[3]。
- [8] 不少学者在此常引用传顾恺之《女史箴图》中的床榻形象作为佐证,这可能不太妥当。《女史箴图》中的大床为高足,足间为壶门,这都是较晚阶段的特征。南京象山7号墓的陶榻高21.4厘米,南京大学北园东晋墓大型陶榻高28、中型陶榻高24厘米,南京郭家山10号东晋墓陶榻高29厘米,南京郭家山13号东晋墓陶榻高21.4厘米。这些陶榻高度都不超过30厘米,明显不及《女史箴图》的床榻之高。壶门形象在东晋陶榻上不见。因此,《女史箴图》的床榻形象有可能被后人改绘,征引时需慎重。
- [9] 大同南郊田村北魏墓中出土一具石棺床,因为不是高足,所以此处正文中未予讨论。这座墓葬中石棺床的床面三块石板与边框之间有一定的空隙,不知是否与放置木质围屏有关。在石棺床的四角还嵌有四个铁环,墓室淤土中发现彩绘木杆,推测该石床原支有帐幔。见大同市考古研究

所《山西大同南郊区田村北魏墓发掘简报》,《文物》2010年第5期。

- [10] 山西寿阳北齐库狄廻洛墓中曾出土一具仿地面建筑的木椁,发掘时已经坍塌而形状难辨,发掘者起初并没有意识到那是一座建筑而当成普通木头处理,因而与一尊珍贵的北齐建筑模型失之交臂,而早年已经随着岁月化为灰烬的木椁又不知凡几。
- [11] 济南市博物馆《济南市马家庄北齐墓》,《文物》1985年第10期。
- [12] 山东省文物考古研究所《济南市东八里洼北朝壁画墓》,《文物》1989年第4期。
- [13] 中国社会科学院考古研究所河北工作队《河北磁县北朝墓群发现东魏皇族元祐墓》,《考古》2007年第11期。
- [14] 洛阳市文物工作队《洛阳孟津北陈村北魏壁画墓》,《文物》1995年第8期。
- [15] 山西省考古研究所等《太原北齐徐显秀墓发掘简报》,《文物》2003年第10期;山西省考古研究所等《太原南郊北齐壁画墓》,《文物》1990年第12期。
- [16] 山西省考古研究所等《北齐东安王娄睿墓》,文物出版社,2006年。
- [17] 北齐文襄帝高澄被刺杀时,“王自投伤足,入于床下,贼党去床,因而见杀”。见《北齐书》卷三



图五 大同迎宾大道 M78 砖棺台

- 《文襄帝纪》，第 37 页，中华书局，1972 年。高澄所据之床应该为高足床，与壁画所见略同，因华夏传统的矮足床下无法藏人。
- [18] 山东省文物考古研究所等《山东临朐北齐崔芬壁画墓》，《文物》2002 年第 4 期。
- [19] 固原县文物工作站《宁夏固原北魏墓清理简报》，《文物》1984 年第 6 期。
- [20] 山西省考古研究所等《山西朔州水泉梁北齐壁画墓发掘简报》，《文物》2010 年第 12 期。
- [21] 山西省考古研究所《太原隋虞弘墓》，文物出版社，2005 年。
- [22] 山东省博物馆《山东嘉祥英山一号隋墓清理简报》，《文物》1981 年第 4 期。
- [23] 大同市考古研究所《山西大同七里村北魏墓群发掘简报》，《文物》2006 年第 10 期。
- [24] 王银田、刘俊喜《大同智家堡北魏墓石椁壁画》，《文物》2001 年第 7 期；山西大学历史文化学院等《大同南郊北魏墓群》，科学出版社，2006 年。
- [25] 王雁卿《山西大同出土的北魏石棺床》，《文物世界》2008 年第 2 期。
- [26] 大同市考古研究所《山西大同迎宾大道北魏墓群》，《文物》2006 年第 10 期；大同市考古研究所《山西大同七里村北魏墓群发掘简报》，《文物》2006 年第 10 期；大同市考古研究所《山西大同文瀛路北魏壁画墓发掘简报》，《文物》2011 年第 12 期；山西大学历史文化学院等《大同南郊北魏墓群》，科学出版社，2006 年。
- [27] 这种“凹”字形棺床的墓室结构宋元时期还在华北中原地区流行，其源头可能就在北魏平城时代。

（责任编辑：刘 婕）