圣王、高士与神仙：南朝陵墓拼砌砖画的布局与意义 *

王　煜

内容提要　至迟在南朝萧齐时期，形成了陵墓拼砌砖画的完整形制，并且至少在萧梁时得到沿用。墓壁后部的“竹林七贤与荣启期”，如同屏风围绕在墓主周围，借这些“不宾之士”，强调帝王“明王圣主”的品质和追求，是南朝特有的政治文化和观念的反映。墓壁其他部分为由龙虎引导的上层“天人”和下层仪仗出行的组合，总体上以仪仗卤簿表达墓主身份并以升仙为目的，由于墓室空间的限制，这一部分被挤压而显得布局奇特。透过对南北朝陵墓和墓葬图像的对比观察，或许有助于墓葬文化研究的深入推进。

关键词　南朝　陵墓　拼砌砖画　布局　意义

南朝陵墓中以羽人戏龙、虎和“竹林七贤与荣启期”为代表的大型拼砌砖画（又称“拼镶砖画”“砖刻壁画”“砖印壁画”等），是中国古代陵墓及美术研究中的经典话题，具有很高的学术价值。20世纪60年代对该类拼砌砖画比较集中的发现和报道，引起学界极大兴趣，对其年代、墓主、题材、风格、源流、意义、制度等进行了广泛讨论。21世纪初，相关材料又有重要拓展，学者们在继续对上述问题展开讨论的同时，还特别重视砖画复原、制作技术等。现阶段对砖画使用阶层、题材布局及绝大多数墓葬年代等问题已经取得比较一致的认识。在此基础上，也有学者进一步讨论其整体布局与意义。确实，南朝完整组合的大型拼砌砖画皆出自最高统治阶层的陵墓，且总体上具有强烈的一致性和制度性，其设计当然具有整体和具体的意义，并非一般墓葬装饰可比。而其中也必然体现着南朝帝王的政治、文化观念及其对死后的愿望，反映着多重的历史信息。因此，笔者不揣浅陋，希望在既往研究的基础上，对重要题材及其组合意义等问题作进一步探索，以求正于学界。

一　墓室后部的“竹林七贤与荣启期”

具有大型拼砌砖画的南朝陵墓分布于江苏南京和丹阳地区，目前发掘并报道有南京西善桥宫山

*　本文系2021年度国家社科基金重点项目“考古所见魏晋南北朝隋唐时期天文材料的整理与研究”（项目编号：21AKG009）的阶段性成果之一。

墓‹1›，油坊村罐子山墓‹2›，栖霞新合村狮子冲1号墓、2号墓‹3›，雨花台石子冈5号墓‹4›，铁心桥小村1号墓‹5›和丹阳鹤仙坳墓‹6›、吴家村墓、金家村墓‹7›。除个别时代争议较大(如对宫山墓时代的认识涵盖宋、齐、梁、陈四朝)，绝大多数集中在齐、梁两朝‹8›，墓主皆为南朝皇帝和王，特别是题材完整者，学界一致认为属于帝陵规制(包括以帝陵规格下葬者)。墓葬均为带甬道的单室穹隆顶砖墓，遭到严重盗掘和破坏，尤其是顶部均坍塌缺失，且有部分墓葬未按原设计拼砌。不过经过学界的努力，已基本弄清了砖画的题材布局并达成一致认识，尤其是甬道和墓室两壁的砖画‹9›。

墓室后部两壁的主体部分是最受关注的"竹林七贤与荣启期"(以下简称"七贤")砖画，八位人物以树木为间隔，大致对称地分布于左右两壁。一般来说，左壁(以墓中自身方位为准，若按坐北朝南的理想方位即为"东")自前向后依次为向秀、刘伶、阮咸、荣启期，右壁为嵇康、阮籍、山涛、王戎，多具题记，部分题记甚至个别人物顺序也存在错写和错置的情况，但原本归属和位置清楚，不致混淆〔图一〕。

对于"七贤"砖画的功能，学界多认为是对屏风的模拟‹10›，即一位人物为一扇，由于后壁不使用砖画而对称置于两侧壁后部，实际可能表现围绕墓主的屏风。就目前材料来看，此说比较合理。因为，持此说的学者们都注意到，被普遍认为深受南朝墓葬影响的山东地区北齐壁画墓中，就有在墓壁绘制屏风的例子，而屏风的主题正是树下高士，而且也是一扇屏风一位人物〔图二〕‹11›。大致同时和稍晚的北魏葬具，也有表现屏风的做法，如围屏石床(榻)，其屏风的主题之一也是历史人物。不过，北魏屏风上一般刻画孝子、列女，与南朝的高士有所区别。《水经注·漯水》记载北魏文明太后冯氏的永固陵中有祠堂(永固堂)，"堂之内外，四侧结两石砆，张青石屏风，以文石为缘，并隐起忠孝之容，题刻贞顺之名"‹12›。是同时期的北魏陵墓雕刻中有孝子、列女屏风的确证。

‹1› 南京博物院、南京市文物保管委员会《南京西善桥南朝墓及其砖刻壁画》，《文物》1960年第8、9期合刊，第37－42页。

‹2› 罗宗真《南京西善桥油坊村南朝大墓的发掘》，《考古》1963年第6期，第291－300页。

‹3› 南京市考古研究所《南京栖霞狮子冲南朝大墓发掘简报》，《东南文化》2015年第4期，第33－48页。

‹4› 南京市博物馆、南京市雨花台区文化局《南京雨花台石子冈南朝砖印壁画墓(M5)发掘简报》，《文物》2014年第5期，第20－38页。

‹5› 南京市博物馆《南京市雨花台区铁心桥小村南朝墓发掘简报》，《东南文化》2015年第2期，第50－60页。

‹6› 南京博物院《江苏丹阳胡桥南朝大墓及砖刻壁画》，《文物》1974年第2期，第44－56页。

‹7› 南京博物院《江苏丹阳县胡桥、建山两座南朝墓葬》，《文物》1980年第2期，第1－17页。

‹8› 具体成果较多，不再列举，参见耿朔《层累的图像——拼砌砖画与南朝艺术》，人民美术出版社，2020年，第36页。

‹9› 杨泓先生在较早时候已经作过总结，见杨泓《南北朝墓的壁画和拼镶砖画》，载氏著《汉唐美术考古和佛教艺术》，科学出版社，2000年，第95－96页；近来又有一些在个案基础上的重要成果，如左骏、张长东《模印拼砌砖画与南朝帝陵墓室空间营造——以丹阳鹤仙坳大墓为中心》，《故宫博物院院刊》2017年第7期，第42－57页。

‹10› 前揭耿朔《层累的图像——拼砌砖画与南朝艺术》，第113－116页。

‹11› 杨泓《北朝"七贤"屏风壁画》，载杨泓、孙机《寻常的精致》，辽宁教育出版社，1996年，第118页。

‹12› (北魏)郦道元著，陈桥驿校证《水经注校证》卷一三《漯水》，中华书局，2007年，第312页。

〔图一〕南京宫山墓竹林七贤与荣启期砖画（拓片）
南京西善桥出土　1. 右壁　2. 左壁
采自姚迁、古兵《六朝艺术》，文物出版社，1981年，图版一六二、一六三

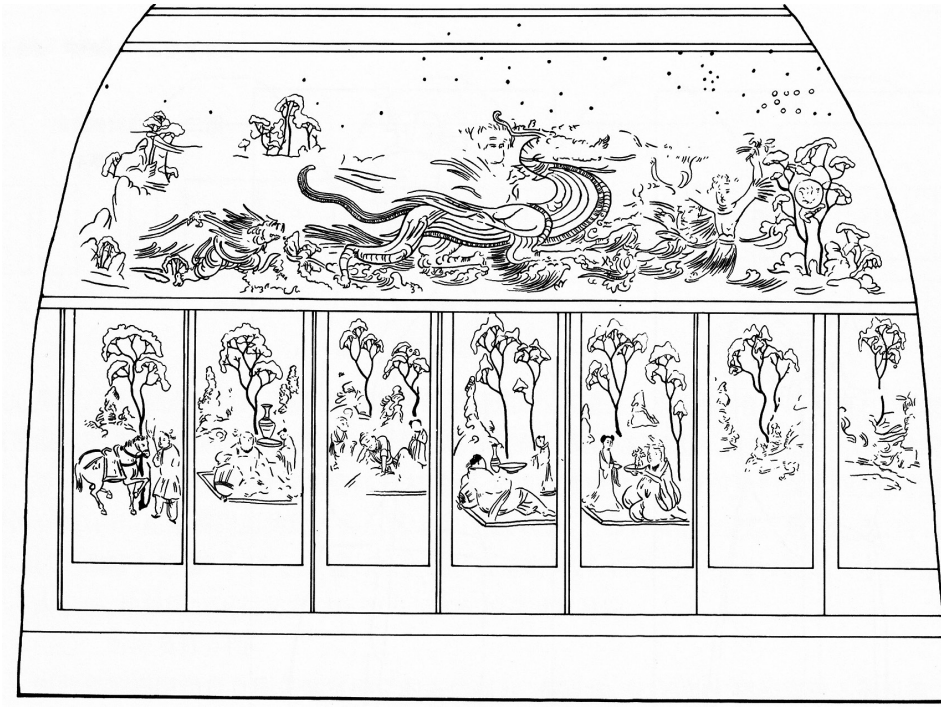


1



2

〔图二〕北齐崔芬墓东壁壁画（摹本）
山东临朐出土
采自临朐县博物馆《北齐崔芬壁画墓》，文物出版社，2002年，第16页



应该说以孝子、列女等历史人物为屏风题材是汉代以来的传统。如西汉羊胜《屏风赋》云：“画以古烈，颙颙昂昂。”‹1› 《后汉书·宋弘传》亦云：“御座新屏风，图画列女。”‹2› 刘向《别录》中自述：“臣向与黄门侍郎（刘）歆所校《列女传》，种类相从为七篇。以著祸福荣辱之效，是非得失之分，画之屏风四堵。”‹3› 在孝文帝汉化和推行儒家孝道的大背景下，丧葬文化中孝

‹1› 费振刚、胡双宝、宗明华辑校《全汉赋》，北京大学出版社，1993年，第43页。

‹2› 《后汉书》卷二六《宋弘传》，中华书局，1965年，第4册，第904页。

‹3› （唐）徐坚等《初学记》卷二五《屏风》引，中华书局，2004年，下册，第599页。

子、列女屏风的流行，是容易理解的。屏风绘画孝子、列女的形式也为南朝继承，列女甚至是南朝绘画最重要的题材之一，孝子屏风也见有记载，如萧齐范怀珍就有“孝子屏风行于代”‹1›。然而，南朝帝王陵墓中虽也继承了屏风绘制历史人物的传统，但这里的历史人物却是往往不与当政者合作的高士，显得比较特殊，也形成一种张力，成为需要特别予以理解的问题。对此，学界目前大致有两种倾向的解释。一种是认为这些高士已经神仙化了，是墓葬文化中神仙观念的表现‹2›。另一种则认为仍然是更倾向于现实的高士图像，在南朝尤其是刘宋帝王附庸风雅的背景下，被皇家丧葬制度所吸收‹3›。近来也有学者持综合二者的态度‹4›。

确实，由于魏晋玄学的流行和门阀士族的发展，对高士的钦慕在两晋成为一种文化风尚，并延续至南朝，东晋南朝的大画家手下也创作了众多的高士甚至是七贤图画。南朝帝王尤其是萧齐以来，一方面也具有“士人化”的倾向‹5›，而此时的士人文化中自然有深受玄学影响的高隐内容。这当然是高士、七贤题材进入陵墓装饰的一个大背景，此点前人之述备矣。但仅此仍然不能完全弥合高士与帝王之间存在的巨大政治张力，即为何是南朝帝王暂时放下了政治上二者的“违拗”关系，将不与政权合作的高士作为陵墓制度中最重要的内容？要知道，此时正是魏晋“薄葬”以后陵墓制度的重建时期，大型拼砌砖画显然是作为新的陵墓制度建设中的重要一环。国家最高层面的制度建设不同于私密的个人喜好，不可能不顾及甚至是“违拗”政治需求，相反，它应该一定程度上显示着统治者的政治观念。

笔者进一步注意到，正是在南朝早期，高士不仅是士大夫钦慕的对象，甚至演化为历史和政治观念中的一个重要结构。虽然这类不与当政者合作的人物，自伯夷、叔齐的故事以来就屡见不鲜，有的甚至进入史传，且魏晋时期已经出现了专门收录他们言行的著作，如嵇康《圣贤高士传》、皇甫谧《高士传》《逸士传》等，但众所周知，在正史中为其专门列传，作为历史叙事的一个正式结构，是从南朝刘宋范晔的《后汉书·逸民传》开始的‹6›。范晔《后汉书》虽然还不是官修，却毫无疑问是按正史意识撰写的。而且，其后萧梁沈约《宋书·隐逸传》、萧子显《南齐书·高逸传》以来的正史的这一部分，显然完全继承了范晔开启的这一传统，将高士、隐逸放到了与儒林同等的地位。

皇甫谧《高士传》开篇即云：“孔子称举逸民，天下之民归心焉。”‹7›将隐逸高士的意义上升到统治的

‹1› （唐）张彦远《历代名画记》卷七《南齐》，浙江人民美术出版社，2014年，第114页。

‹2› 赵超《从南京出土的南朝竹林七贤壁画谈开去》，《中国典籍与文化》2000年第3期，第4－10页；郑岩《魏晋南北朝壁画墓研究》，文物出版社，2002年，第223－232页。

‹3› 韦正《地下的名士图——论竹林七贤与荣启期墓室壁画的性质》，《民族艺术》2005年第3期，第89－98页。

‹4› 郑岩《前朝楷模 后世之范——谈新发现的南京狮子冲和石子冈南朝墓竹林七贤壁画》，载氏著《魏晋南北朝壁画墓研究（增订版）》附录二，文物出版社，2016年，第310页。

‹5› 此点承武汉大学魏斌教授告示，谨此说明并致谢。

‹6› 箫文《史书之隐逸传》，《文学遗产》2006年第3期，第72页。

‹7› （晋）皇甫谧《高士传》，丛书集成初编本，上海：商务印书馆，1937年，第1页。

高度，这也是范晔等专门设置《逸民传》的目的。《后汉书·逸民传》即云："《易》称：'《遯》之时义大矣哉。'又曰：'不事王侯，高尚其事。'是以尧称则天，不屈颍阳之高；武尽美矣，终全孤竹之洁。"[1]为"不事王侯"寻找经典和历史依据，并与帝尧、周武王这些明王圣主相联系。《逸民·周党传》中就直接说："自古明王圣主，必有不宾之士。"[2]当时的统治者显然也高度认可这一观念，梁武帝曾命沈约撰写招隐敕文，而他本人却认为应召者不如那些真正的"不事王侯"者[3]。敕文中自身就写到："山林之志，上所宜弘，激贪厉薄，义等为政。"[4]充分强调高士的政治作用。齐梁统治者在为陶渊明等隐士所写的大量序言、碑志等中也都突出强调了这一点[5]。最可说明问题的是，东晋末与刘宋建立者刘裕争夺权力的桓玄的一件事迹。《晋书·桓玄传》载[6]：

> （桓）玄以历代咸有肥遁之士，而己世独无，乃征皇甫谧六世孙希之为著作，并给其资用，皆令让而不受，号曰高士，时人名为"充隐"。

此事在《晋书》中被描述为桓玄称帝过程中的一个重要准备事件。桓玄在建立桓楚政权的过程中，正是出于对"自古明王圣主，必有不宾之士"的深切认同，于是找到著名高士皇甫谧的后人，让他假装不受其利禄，扮演"高士"。这一举动当然是统治者的政治表演，用来彰显其政权合法性。桓楚如此，刘宋乃至后来的齐、梁未必不如此。笔者认为，这才是"七贤"砖画被设置于南朝帝陵制度中的直接而深刻的原因。是在高士文化流行的大背景下，以当时特殊但流行的观念，对"明王圣主"、政治开明的强调。高士屏风围绕着统治者，正是对梁武帝《搜访隐逸诏》中"朕听朝晏罢，尚想幽人"[7]的明君风范的标榜。

需要说明的是，竹林七贤虽非都是绝对的隐士，有的后来甚至身居显要，但后世人们向来是将其作为不拘名教、不事王侯的代表，这从砖画中将其与先秦著名隐士荣启期相组合的情况中便可明白看出。沈约《谢齐竟陵王教撰<高士传>启》云："叔夜（嵇康）士安（皇甫谧），书高尘于后。"[8]庾肩吾《赋得嵇叔夜》云："著书惟隐士，谈玄止谷神。……广陵余故曲（指嵇康），山阳有旧邻（指向秀）。"庾信《奉和赵王隐士诗》云："阮籍唯长啸，嵇康讶一弦。"[9]可见，当时人确实是将嵇康、阮籍、向秀等视作隐士代表的。

由于南朝陵墓层次简单，缺乏如同北朝墓葬那样的围屏设置，这一屏风表现题材被直接置于两侧壁

‹1› 《后汉书》卷八三《逸民列传》，第10册，第2755页。

‹2› 《后汉书》卷八三《逸民列传·周党》，第10册，第2762页。

‹3› 参见《南史》卷七六《阮孝绪传》，中华书局，1975年，第6册，第1894页。

‹4› （唐）欧阳询《艺文类聚》卷三七《隐逸下》，上海古籍出版社，1999年，上册，第664页。

‹5› 参见逯钦立校注《陶渊明集》，中华书局，1979年，第9—10页；《艺文类聚》卷三七《隐逸下》，上册，第659—661页。

‹6› 《晋书》卷九九《桓玄传》，中华书局，1974年，第8册，第2593页。

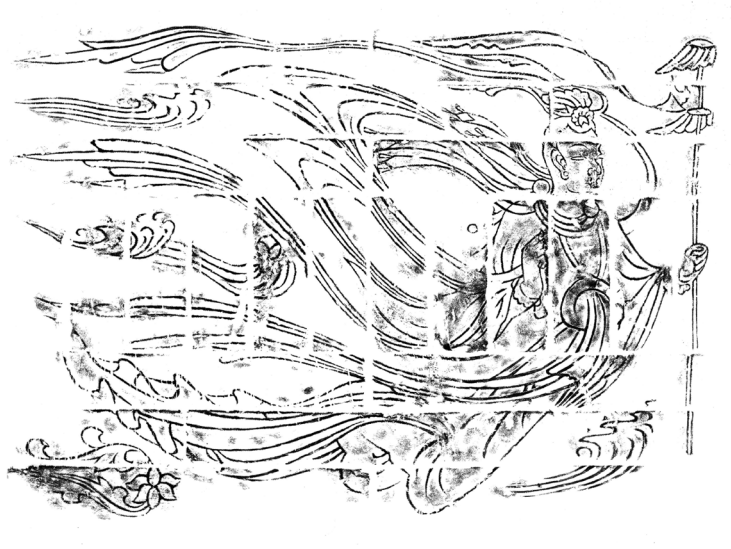
‹7› 《艺文类聚》卷三七《隐逸下》，上册，第663页。

‹8› 《艺文类聚》卷三七《隐逸下》，上册，第665页。

‹9› 逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗》，中华书局，1983年，下册，第1988、2364页。

面，造成了对墓室中其他题材和组合的挤压和打破[1]，影响到我们对陵墓砖画布局意义的整体理解。

〔图三〕丹阳金家村墓持节“天人”砖画（左壁，拓片）
江苏丹阳金家村出土
采自南京博物院《琅琊王：从东晋到北魏》，译林出版社，2018年，第81页



二　墓室中的“升仙——出行”题材与组合

除了位于后部的“竹林七贤与荣启期”外，墓室两壁拼砌砖画大致可以分为上、中、下三层，上、中两层皆在“七贤”之前（“七贤”实际上处于中层后部），下层则横贯整个砖画底部，

〔图四〕丹阳金家村墓羽人戏虎及天人砖画（右壁，拓片）
江苏丹阳金家村出土
采自姚迁、古兵《六朝艺术》，图版一六二、一六三



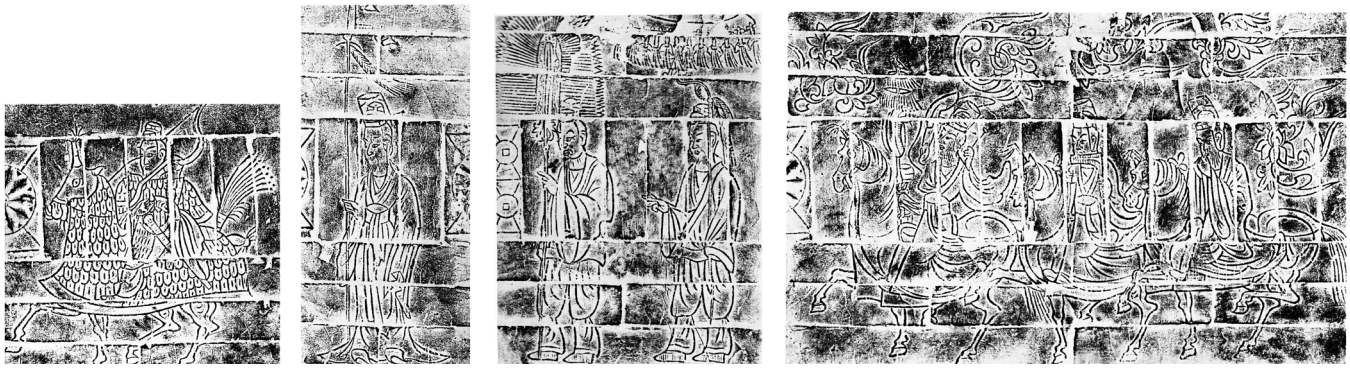
这三层总体上为朝向墓门的神仙、神兽、仪仗出行。

上层为一名飞行于空中的持节仙人〔图三〕，鹤仙坳与金家村墓中，持节仙人下方（也位于中层龙、虎头部之后）尚有三名形体较小的飞行仙人〔图四〕，手中持物，前后相从[2]。自题为左、右“天人”。由于接近墓顶部分保存情况较差，是否所有墓葬皆为一致，尚不完全清楚。但从多数墓中发现的带有“天人”题记的砖来看，题材组合完整的墓葬应该皆有这一部分。中层即形体颇大的羽人戏龙、虎题材，自题为“大龙”“大虎”。龙在左壁，虎在右壁，龙、虎在羽人引导下朝墓门方向飞奔〔图四〕。龙、虎后即“七贤”砖画。下层左、右对称，为连贯的四组仪仗人物向墓门方向出行。从前向后依次为甲骑具装、持戟武士（步）、扇

‹1›　韦正先生已经注意到此种挤压情况，见韦正《地下的名士图——论竹林七贤与荣启期墓室壁画的性质》，《民族艺术》2005年第3期，第91页。

‹2›　前揭左骏、张长东《模印拼砌砖画与南朝帝陵墓室空间营造——以丹阳鹤仙坳大墓为中心》，第54页。

〔图五〕丹阳金家村墓仪仗出行砖画（右壁，拓片）
江苏丹阳金家村出土
1. 甲骑具装　2. 持戟武士　3. 伞盖羽葆　4. 骑马鼓吹
采自前揭《六朝艺术》，图版二〇六、二〇九、二一〇、二一二



1　2　3　4

盖羽葆（步）和骑马鼓吹，分别自题为“具张”“笠戟”“散迅（迅幟）”“家脩”〔图五〕。

以往的研究在意义解释上，往往将上部（包括上、中层）的龙、虎及仙人出行，与下部仪仗出行分作两个层次，前者表现升仙愿望，后者表现仪仗卤簿。这样的理解当然是合理的。但笔者更进一步认为，上、中、下三层的面向墓门的出行砖画，实际上都可以统一到一个更大的出行层次上来。

在大体同时和稍晚一些的东魏、北齐陵墓中，墓道两壁主要绘制以龙、虎引导的上、下两层出行，上层为神人神兽，下层为仪仗卤簿。目前发现的比较确定的北齐陵墓，有可能属于齐宣帝高洋的河北磁县湾漳壁画墓‹1›。墓道左（东）、右（西）两壁前端分别为形体颇大的龙、虎，龙、虎前尚有一名神人神兽引导，其后分为上、下两层，上层为飞行云中的各种神人神兽，下层为一列连贯的持兵器、羽葆、旗幡等的仪仗出行〔图六：1、2〕。而东魏时期的磁县茹茹公主墓‹2›，虽然可能由于墓主年龄尚幼，规模有所缩小，但墓道两壁壁画中仍然具备前端龙、虎引导其后神人神兽（上层）、仪仗（下层）出行的模式〔图六：3〕。磁县东魏皇族元祐墓‹3›，虽然壁画保存情况较差，但墓道两壁前端也发现了龙、虎‹4›，可能已具备类似模式。而目前所见北齐其他高等级壁画墓，如太原东安王娄睿墓‹5›、武安王徐显秀墓‹6›和忻州九原岗壁画墓‹7›的墓道中，虽也绘有规模宏大的仪仗或神人神兽出行，但似乎尚未见以龙、虎引导的情况，或许

‹1› 中国社会科学院考古研究所、河北省文物研究所邺城考古工作队《河北磁县湾漳北朝墓》，《考古》1990年第7期，第601－607页。

‹2› 磁县文化馆《河北磁县东魏茹茹公主墓发掘简报》，《文物》1984年第4期，第1－9页。

‹3› 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，第3－6页。

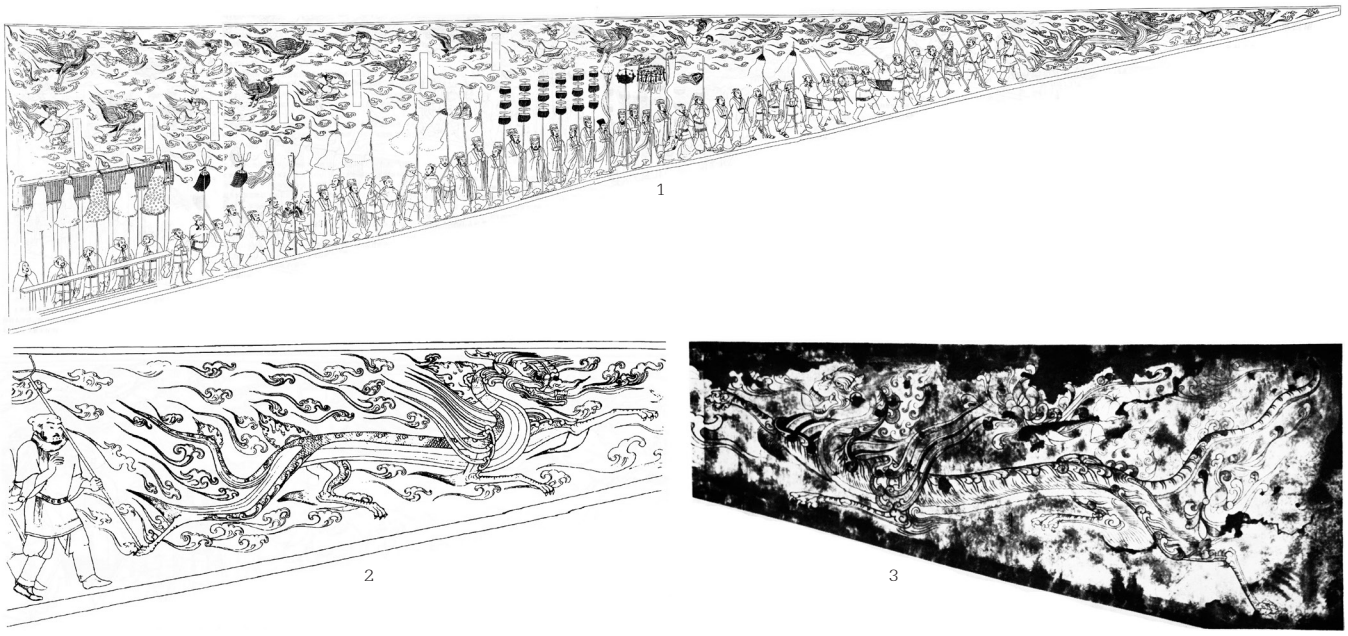
‹4› 杨泓先生对此种配置做过总结，前揭杨泓《南北朝墓的壁画和拼镶砖画》，载氏著《汉唐美术考古和佛教艺术》，第97页；郑岩先生则将更大范围的此种配置称为“邺城规制”，前揭郑岩《魏晋南北朝壁画墓研究》，第181－203页。

‹5› 山西省考古研究所《太原市北齐娄叡墓发掘简报》，《文物》1983年第10期，第1－23页。

‹6› 山西省考古研究所、太原市文物考古研究所《太原北齐徐显秀墓发掘简报》，《文物》2003年第6期，第4－40页。

‹7› 山西省考古研究所、忻州市文物管理处《山西忻州市九原岗北朝壁画墓》，《考古》2015年第7期，第51－74页。

〔**图六**〕**北朝陵墓墓道壁画**
河北磁县出土
1. 湾漳墓东壁摹本　2. 湾漳墓东壁青龙摹本　3. 茹茹公主墓西壁白虎照片
1、2. 采自中国社会科学院考古研究所、河北省文物研究所《磁县湾漳北朝壁画墓》，科学出版社，2003年，第146－152页；3. 采自磁县文化馆《河北磁县东魏茹茹公主墓发掘简报》，《文物》1984年第4期，图版壹，2



与此时期的皇家规制有一定关系[1]。由于洛阳地区高等级壁画墓材料的缺乏，稍早一些的北魏洛阳时期是否已形成这样的壁画规制[2]，目前尚不得而知。然而，洛阳地区出土的一些北魏石棺的两侧板上，出现了由羽人引导龙、虎出行的雕刻，而且一些龙、虎背上还出现了男、女人物乘骑的情况〔图七〕。一些石棺的龙、虎后面甚至出现了吹奏乐器和持幢盖等物的仙人跟随的情况[3]。说明当时已经形成了羽人引导龙、虎升仙的流行题材，有些同时具有仪仗因素，而学界普遍认为这一题材受到南朝的影响。

因此，在对比同时和稍后北朝墓葬尤其是陵墓的墓道壁画模式后，笔者认为，南朝陵墓墓室两壁砖画（除“七贤”外），也应该整体属于一个更大的出行组合。这个出行的最前端应该也是由龙、虎引导，其后分为上、下两个层次。上层为“天人”，前后相从的三个小“天人”本身就处于龙、虎头后。上方的大“天人”持节，而这种以持节仙人引导的图像是西汉晚期以来墓葬中的常见题材，表达的显然是升仙理想[4]。下层为仪仗出行，表现帝王排场。而以仙人引导的龙、虎作为两个层次的前端，在表现身份等级的同时，表达出行的最终目的，仍然是神仙世界。与北朝陵墓拥有长斜坡墓道可以充分表现这些内容不同，

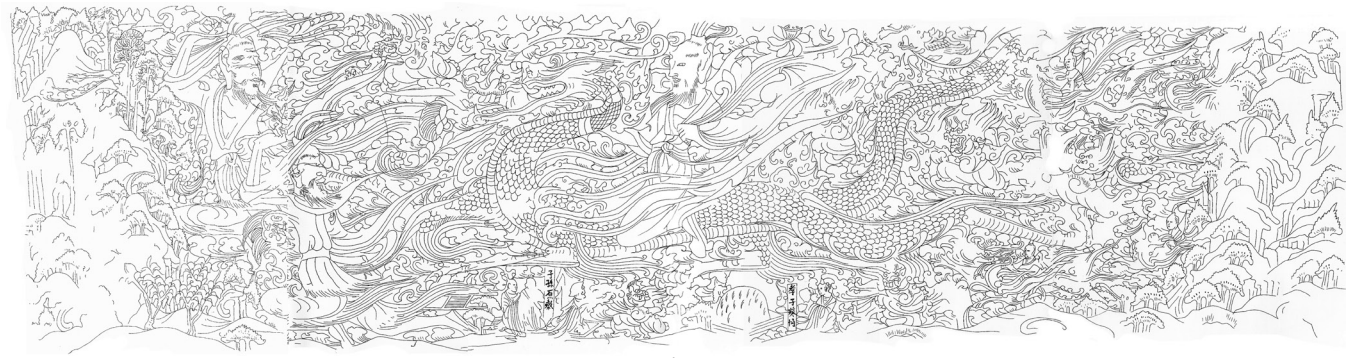
‹1› 宿白先生已经注意到这一现象，认为来源于南朝宫城规制。见宿白《关于河北四处古墓的札记》，《文物》1996年第9期，第58页。

‹2› 韦正先生即认为北魏洛阳时期已经形成此种模式，见韦正《将毋同：魏晋南北朝图像与历史》，上海古籍出版社，2019年，第187－193页。

‹3› 如洛阳上窑大队出土“升仙石棺”和“元谧石棺”，见黄明兰《洛阳北魏世俗石刻线画集》，人民美术出版社，1987年，第11－20、30－42页。此点承南京博物院左骏先生提示，谨此说明并致谢。

‹4› 王煜、康轶琼《引导与威仪：汉代仙人持节图像研究》，《中国美术研究》2022年第2期，第4－14页。

〔图七〕洛阳出土北魏曹连石棺（摹本）
洛阳市洛南新区出土
1. 左侧板　2. 右侧板
采自洛阳市文物考古研究所《洛阳北魏曹连石棺》，科学出版社，2019年，图32、33



1



2

南朝陵墓一是规模较小，二是受环境条件所限，墓室较浅，墓道很短，只能将这些内容压缩在墓室两侧壁上。又由于表现层次的缺乏，将模拟屏风的“七贤”题材安置在墓壁后部，进一步挤压和打破了整体设计。使得以龙、虎为引导的上、下两层出行队伍，显现成目前所见的这样一种特殊的布局形式〔参见下文图九〕‹1›。

升仙是汉代以来墓葬图像中的一个重要主题，但将之与仪仗队伍完全整合起来，表现成一个一以贯之的队伍，恐怕是在前代基础上，南朝陵墓制度建设的一个重要方面。这既有墓室小型化和简单化，导致图像题材集约和整合的客观原因，也有神仙思想更加世俗化的影响。从东晋葛洪的《神仙传》等来看，比起东汉以前的升仙场面，此时人们更加注重神仙的威仪和扈从仪仗的排场了。如仙人王远“乘羽车，驾五龙，龙各异色，麾节幡旗，前后导从”，仙人沈羲“忽逢白鹿车一乘、青龙车一乘、白虎车一乘。从数十骑，皆是朱衣仗节，方饰带剑，辉赫满道”，仙人茅君“登羽盖车而去，麾幢幡盖，旌节旄钺，如帝王也。骖驾龙虎麒麟白鹤狮子，奇兽异禽，不可名识”，而在仙人葛玄的传记中描绘神仙降临时“幡幢

‹1›　按：笔者在四川大学授课时提示应将南北陵墓图像对照观察，在“汉唐考古读书班”上李瑞瑶同学提出可能为上下连接的一列“Z”字形出行队伍，并在笔者指导下以之为题写作了本科毕业论文。李同学的研究，在出行队伍的问题上反过来对笔者也有重要启发，具体认识又略有不同。教学相长，谨此说明并致谢。

旌节，焕耀空中，从官千万”[1]。六朝时期的《汉武帝内传》中记西王母降临时：“云中有箫鼓之声，人马之响。复半食顷，王母至也。县投殿前，有似鸟集。或驾龙虎，或乘狮子，或御白虎，或骑白麟，或控白鹤，或乘轩车，或乘天马。……唯见王母乘紫云之辇，驾九色斑龙。别有五十天仙，侧近鸾舆，皆身长一丈，同执彩毛（旄）之节。”[2]也是由鼓吹奏乐、龙虎等神兽和扈从仪仗等组成宏大场面。同时，统治者的升仙理想往往最终还落脚到垂庆皇家的愿望。如陆机《前缓声歌》云：“游仙聚灵族，高会层城阿。……肃肃霄驾动，翩翩翠盖罗。羽旗栖琼鸾，玉衡吐鸣和。……清辉溢天门，垂庆惠皇家。”[3]沈约《前缓声歌》亦云：“羽人广宵宴，帐集瑶池东。开霞泛彩霭，澄雾迎香风。龙驾出黄苑，帝服起河宫。……降祐集皇代，委祚溢华嵩。”[4]帝王在宏大的排场中升仙，在天上享受永恒的荣华富贵，并福佑皇朝，当然是这一连续画面及其背后的寄寓。

三　结论与余论

除墓室两壁外，尚有甬道中的狮子（自题为“师子”）和武士（自题为“直阁”）砖画，就其位置、题材、题记而言，毫无疑问是对陵墓的守卫〔图八〕。墓顶前坡尚有朱雀，后坡有玄武，墓室两壁上的龙、虎显然同时又参与了这一组合，形成四象。但是，从龙、虎不位于墓顶左、右两坡与朱雀、玄武同一层次，前方有仙人引导，且为整个拼砌砖画中形象最大者等情况，并结合北朝陵墓和墓葬材料来看，龙、虎砖画在墓中更重要的意义，应该还是前述“升仙——出行”组合的前导。另外，墓室和甬道顶部可能分别有一对日、月，自题为“大日”“大月”和“小日”“小月”。如此，整个南朝陵墓拼砌砖画形成以下四个层次[5]：

一是墓壁后部的“竹林七贤与荣启期”，如同屏风围绕在墓主（帝王）周围。屏风题材具有装饰性，也具有表意性。在高士文化流行的大背景下，通过这些“不宾之士”，强调帝王“明王圣主”的品质和追求。这与南朝正史书写中首次为高士专门列传的现象合拍，也与一些政权故意制造高士的史事吻合，是南朝特有的历史、政治和文化观念的产物。二是墓壁其他部分形成的由龙虎引导的上层“天人”和下层仪仗的出行组合，总体上以仪仗卤簿表达身份并以升仙为目的。由于空间的促狭和后部高士题材的挤压和打破，形成上层压缩于前部而下层展开于底部的布局。这是南北朝陵墓共同的内容，只是具体题材有所差别和空间布局有所不同而已。三是墓顶的朱雀、玄武和日、月，墓壁上的龙、虎也部分参与这一层次，配

‹1› （晋）葛洪撰，胡守为校释《神仙传校释》，中华书局，2010年，第58、69、93、183、269页。

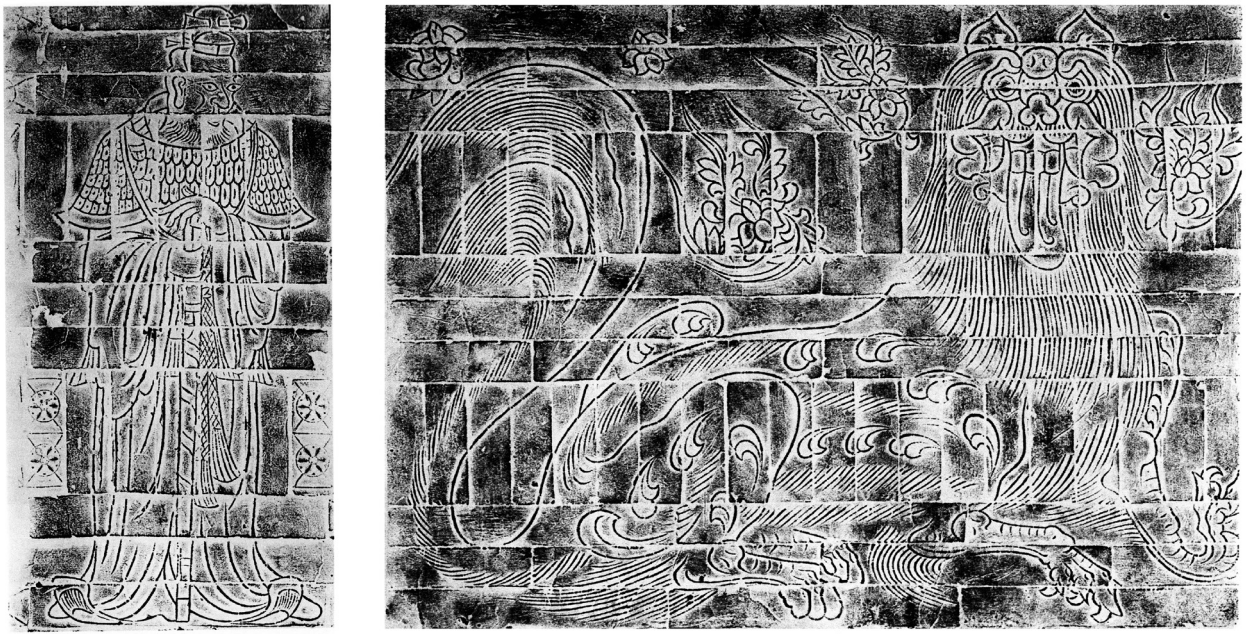
‹2› 王根林校点《汉武帝内传》，见《汉魏六朝笔记小说大观》，上海古籍出版社，1999年，第141页。

‹3› 前揭逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗》，上册，第664—665页。

‹4› 前揭逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗》，中册，第1619—1620页。“降”一作“隆”，此依《乐府诗集》。

‹5› 左骏、张长东先生也分为四个层次，但具体与本文又有不同，差别主要在本文对“七贤”与龙、虎引导出行队伍的不同理解。详见前揭左骏、张长东《模印拼砌砖画与南朝帝陵墓室空间营造——以丹阳鹤仙坳大墓为中心》，第42—57页。

〔图八〕丹阳金家村墓武士与狮子砖画（左壁，拓片）
江苏丹阳金家村出土
采自前揭《六朝艺术》，图版二〇一、二〇三



合穹隆顶表达宇宙模式。这是自秦汉以来，中国古代墓葬的永恒传统。四是甬道的狮子和武士，配合两重墓门，表达对陵墓的守卫。既是一种墓葬传统，又具有时代特色，如狮子的题材和形象〔图九〕[1]。

需要说明的是，上述整体布局与意义是针对成熟时期的陵墓而言，由于材料的限制和对一些较为特殊的墓葬（如只有“七贤”题材的宫山墓）时代和等级的认识尚未达成一致，这一模式是否具有一个形成过程或题材增减上的等级意义[2]，目前难有定论。不过，就目前的材料来看，齐、梁时期的帝陵和以帝陵规格下葬的陵墓（如狮子冲M1墓主被较多学者认定为昭明太子萧统[3]），总体上具有上述较为一致的布局特征，则是没有疑问的。

与北朝陵墓和墓葬对比，二者具有突出的一致性的一面，即以龙、虎引导上层神人神兽和下层仪仗卤簿出行。这个模式目前看来南朝出现更早，影响到北朝。二者的差别也很明显。如上层出行中，南朝皆为持节和持物的仙人，北朝则有各种神人神兽（“畏兽”）。

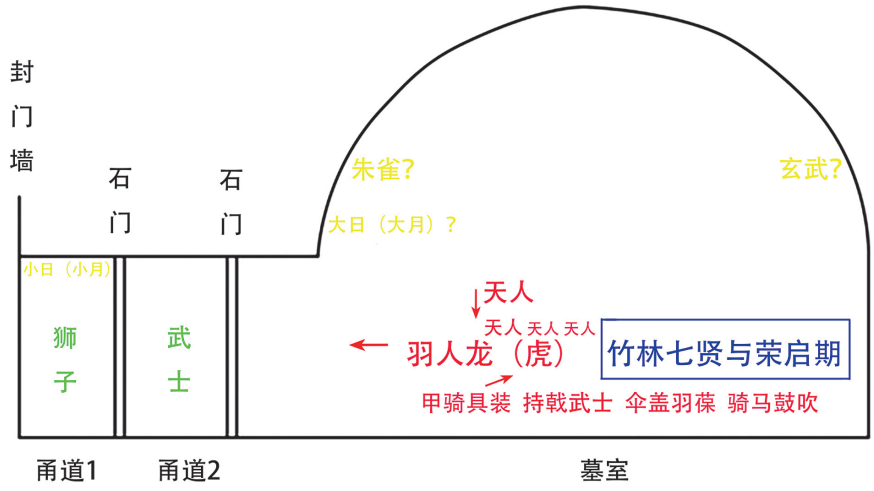
更重要的差别还体现在，南北朝墓葬中虽然皆有以历史人物作为屏风题材的现象，但北朝更多继承汉代以来传统，以孝子、列女，特别是孝子为主。南朝则另辟蹊径，出现高士题材。这是容易理解的，对比南北朝正史的高士传记即可看出。梁沈约《宋书·隐逸传》载戴颙等21人传记、萧子显《南齐书·高

‹1› 霍巍《六朝陵墓装饰中瑞兽的嬗变与“晋制”的形成》，《考古》2015年第2期，第103—113页。

‹2› 参见赵俊杰、崔雅博《南朝“竹林七贤与荣启期”砖印壁画墓的年代与等级——以南京石子冈M5和西善桥宫山墓为中心》，《美术研究》2019年第6期，第48—54页。

‹3› 王志高《梁昭明太子陵墓考》，《东南文化》2006年第4期，第41—47页；许志强、张学锋《南京狮子冲南朝大墓墓主身份的探讨》，《东南文化》2015年第4期，第49—58页。

〔图九〕南朝陵墓砖画（成熟期）布局和意义示意图　作者绘



逸传》载褚伯玉等16人，唐姚思廉等《梁书·处士传》载何点等13人，而北朝仅有北齐魏收《魏书·逸士传》载眭夸等4人。唐李延寿等《南史·隐逸传》共载陶潜等45人，而《北史·隐逸传》仅眭夸等6人，南北朝在这方面的观念差别一目了然，而上述推崇高士的特殊历史和政治观念也只能流行于东晋南朝。《颜氏家训·终制》中就说："北方政教严切，全无退隐者。"[1]说"全无"恐怕有些言过其实，也是在为自己屈身北朝推脱，但隐士不为北朝政治所推许则是没有疑问的。北魏无论是孝文帝改革对于儒家思想的推崇，还是当时的实际政治格局，崇尚孝子自然也在情理之中[2]。

需要特别说明的是，此点并不是说南朝统治者不推崇传统孝道，相反由于政局变动频繁，父子兄弟猜忌尤深，有时还要特别强调孝道。仅梁代帝王父子中，就有梁武帝撰《孝经义疏》十八卷，昭明太子讲《孝经义》一卷，简文帝《孝经义疏》五卷[3]，重视程度可见一斑。孝子图也被统治者推崇，如《南史·江夏王锋传》载："(齐)武帝时，藩邸严急，诸王不得读异书，《五经》之外，唯得看《孝子图》而已。"[4]南朝画家亦有孝子图和孝子屏风传世已见前述[5]。而且，南朝陵墓中也并非没有与孝子图有关的内容。如梁元帝终制中说："吾之亡也，可以王服周身，示不忘臣礼。《曲礼》一卷，《孝经》一帙，《孝子传》并陶华阳剑一口，以自随。"[6]《孝子传》本身就是孝子图的直接取材对象，不过是以文字的方式表现和书籍的形式随葬而已。只是在陵墓制度建设这一问题上，南朝统治者还是放弃了传统的孝子图像，选择了以高士来彰显他们的政治、文化观念，如前所述，是在魏晋玄学、高士文化流行、统治者"士人化"的背景下，特

‹1› 王利器集解《颜氏家训集解》卷七《终制》，中华书局，2013年，下册，第724页。

‹2› 参见邹清泉《行为世范：北魏孝子画像研究》，北京大学出版社，2015年，第115—134页。

‹3› 《隋书》卷三二《经籍一》，中华书局，1973年，第4册，第934页。

‹4› 《南史》卷四三《江夏王锋传》，第4册，第1088页。

‹5› 此点承中央美术学院贺西林教授告示，谨此说明并致谢。

‹6› (南朝·梁)萧绎撰，许逸民校笺《金楼子校笺》卷二《终制篇》，中华书局，2011年，第443页。

殊历史、政治观念的产物。当然，是否是南北朝统治阶层刻意表现出来的墓葬文化差别[1]，还有待于今后进一步探究。

另外，还有一个明显的差别，北朝墓葬中的屏风人物多刻画于葬具围屏上，南朝显然缺乏这一层次。北朝墓葬壁画以墓室后壁的墓主人像为中心，在墓室和墓道两壁展开出行题材，而南朝墓葬的正壁不见关于墓主的表现，预设的出行主体可能就是墓主尸体及其灵魂本身。东晋南朝人士写作的挽歌中，往往以墓中的尸体为死后想象的出发点。如陶渊明《拟挽歌辞》云："肴案盈我前，亲旧哭我傍。欲语口无音，欲视眼无光。昔在高堂寝，今宿荒草乡。"[2]这种描写直接继承自两晋。如陆机《庶人挽歌辞》云："陶犬不知吠，瓦鸡焉能鸣。安寝重丘下，仰闻板筑声。"《挽歌诗》亦云："重阜何崔嵬，玄庐窅其间。磅礴立四极，穹隆放(仿)苍天。侧听阴沟涌，卧观天井悬。"[3]皆是以死者身体为中心进行想象和描述，不知是否与上述直接以墓主尸体为中心的图像布局有关？这里仅存此一问。总之，在材料不断丰富的情况下，进行南北陵墓和墓葬文化更为深入的联系和对比研究，可能是值得进一步探索的方向。

稍可引申的是，上述南朝前期以高士来标榜"明王圣主"的做法，一方面当然是魏晋玄学流风所致。另一方面，当时门阀士族衰落，寒门武人崛起，再加以政权更迭频繁，大量士人甚至是名士不肯出仕。这在传统观念下，显然是新政权合法性的一种危机。南朝前期的君臣们在积极招隐(现存不少招隐敕文)的同时，转变传统观念，反过来将其作为政治开明的标榜，或许也是面对此种危机的一种策略。

附记：本文写作时曾就一些砖画的复原细节问题请教南京博物院左骏、南京市考古研究院许志强先生，得到耐心解答。在学术会议宣读时又得到许多先生的宝贵意见，恕不一一列举（有些已见注释说明），谨此一并致以衷心感谢。

[作者单位：四川大学考古文博学院]

(责任编辑：张　露)

‹1› 按：本文于2023年3月27日于中国考古学会主办的"中国古代陵墓学术研讨会"宣读，其后北京大学倪润安教授在此基础上进一步认为应与南北朝正统文化争夺中的政治文化选择策略有关，特此说明。

‹2› 前揭逯钦立校注《陶渊明集》卷四《拟挽歌辞三首》，第141页。

‹3› 前揭逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗》，上册，第654—655页。