中古墓室壁画的改绘现象 *

李梅田　郭东珺

内容提要　墓室壁画不只是对墓壁的装饰，更是对墓内礼仪空间的塑造，因此每个时期的墓葬都有较为固定的壁画图式、较为清晰的叙事主题和逻辑。北朝壁画图式有单人葬和合葬的区别，唐代壁画图式的差异则是由于墓主身份等级和时代的区别，画工会根据丧家意愿来选择不同的图式。但在考古发现的壁画遗存中，也常见一些逻辑较为混乱、主题较为模糊的反常现象，它们可能是壁画改绘的结果。壁画的改绘现象与丧葬行为有关，合葬是壁画改绘的重要原因，体现了合葬仪式中的性别观和尊卑观；此外，对前代建材的改造、画工失误等也会导致改绘。

关键词　中古墓葬　墓室壁画　壁画改绘　合葬　图式

墓室壁画不只是对墓壁的装饰，更是对墓内礼仪空间的塑造，在每个不同时期的墓葬中画像都有较为固定的图式，叙事主题和逻辑较为明确。但在考古发现的壁画遗存中，也常见一些逻辑较为混乱、主题较为模糊的反常现象，这些可能是壁画改绘的结果，而改绘的原因很可能与特殊的丧葬行为有关。由于墓室壁画大多保存状态欠佳，改绘现象不一定很明显，因此有必要作一些甄别，这是解读壁画内容之前的一项基础性工作，不仅有关壁画的制作，也有关葬仪葬俗。本文将以北朝和唐代的几座壁画墓为例，对正常的壁画图式和反常的改绘壁画作一些粗略的讨论。

（一）北魏梁拔胡墓、破多罗太夫人墓

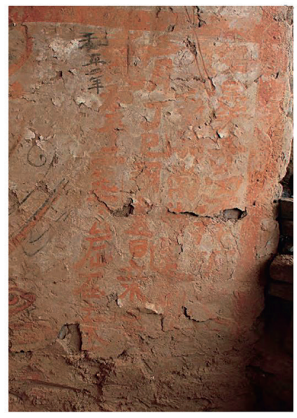
这两座北魏平城时期的墓葬并没有壁画改绘的现象，此处是为了讨论壁画的图式与葬仪的关系。一般来说，墓室壁画的图式是依据一定的程式来配置的，各部位的画像之间有着较明确的逻辑联系，共同围绕一定的主题进行叙事。从汉末开始，墓室壁画形成了一套以墓主受祭图为中心的画像系统，北朝时期进一步完善，形成了以正壁的墓主受祭图为中心，在左右配置牛车、鞍马出行和家居、户外生活场景的图式，可称为“墓主受祭－车马出行图式”。在这个图式中，有单人葬和合葬两种不同的画像配置方式。以大同发现的北魏平城时期梁拔胡墓和破多罗太夫人墓为例[1]：

*　本文为中国人民大学科研基金重大项目《古龟兹地面佛寺遗存的考古调查与研究》（项目编号：21XNL010）及国家社科基金重大招标项目《隋唐五代壁画墓与中古文化变迁研究》（项目编号：2020&ZD249）的阶段性成果。

‹1›　山西省考古研究所、大同市考古研究所《山西大同南郊仝家湾北魏墓(M7、M9)发掘简报》，《文物》2015年第12期，第12－20页；大同市考古研究所《山西大同沙岭北魏壁画墓发掘简报》，《文物》2006年第10期，第12－23页。

〔图一〕大同北魏梁拔胡墓正壁壁画及墓门题记
采自《文物》2015年第12期，第13、18页





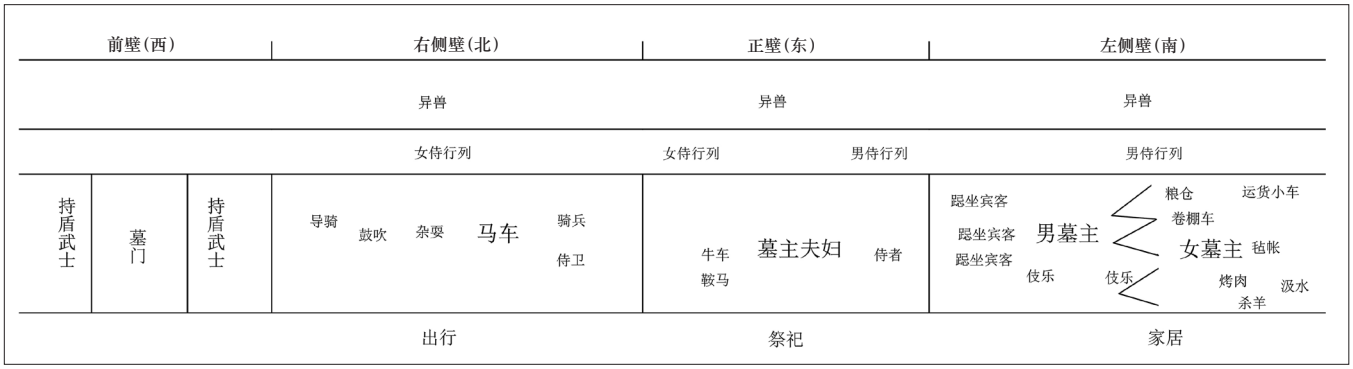
梁拔胡墓（大同仝家湾北魏墓M9）是一座夫妻合葬墓，墓室发现了两具木棺，人骨残骸也分属两个个体。墓室壁画采取的是典型的“墓主受祭－车马出行图式”，但壁画只表现了与男墓主有关的内容，如正壁（北壁）屋宇帷幔之下只有正面端坐的男墓主像，前置一个曲足案，案上及旁边地上置一组饮食器具，周边立有男女侍者。墓主像的左侧是一组伎乐舞蹈和杂耍画像，右侧是鞍马出行图，鞍马上没有乘者。所有人皆躬身面向墓主。这组画像显然只为男墓主一人而设，因为正壁没有女墓主像，侧壁也没有为女墓主备好的牛车。作为一座明确的夫妻合葬墓，这组单人式的“墓主受祭－车马出行图式”显然不合常规。据墓门处的朱书题记“大代和平二年，岁在辛□三月丁巳朔，十五日辛未□□，散骑常侍选部□□、安乐子梁拔胡之墓”，可知男墓主梁拔胡葬于和平二年（461）。这段题记写在甬道处的彩画神兽旁，颜色与壁画一致，都是朱红色，应是与墓室壁画同时完成的。值得注意的是，在这段题记的左侧上方另有墨书的“和平二年”四个小字，字体明显叠压在朱书题记之上，表明是壁画完成后添加的，很可能是同年其妻合葬时书写的。这是一座以卑衬尊的合葬，壁画是初次埋葬时为男墓主而作，并没有预设未来合葬的壁画，当妻子葬入时只是添加了题记，而未对壁画作任何改动〔图一〕。

与之形成鲜明对比的是年代略早的破多罗太夫人墓（大同沙岭壁画墓），这也是一座夫妻合葬墓，但壁画采取的是二人式的“墓主受祭－车马出行图式”，各个画像单元都表现了夫妻二人的存在。如正壁（东壁）绘有夫妇的正面端坐像，其右侧绘有为夫妇二人准备的牛车和鞍马，左右侧壁所绘的家居生活、庭院生活、出行场景中都分别以男女墓主人的活动为中心。根据墓内出土的墨书文字“主客尚书、领太子少保、平西大将军□，破多罗太夫人□，殡于第宅，迄于仲秋八月，将衬葬□□□□于殡宫”[1]，可知破多罗太夫人是太延元年（435）衬葬于其丈夫之墓。这也是以卑衬尊的合葬，但可能在丈夫去世时就预设了适合合葬的壁画，妻子入葬时未作改动〔图二〕。

这两座北朝合葬墓分别采用了单人葬和合葬式的“墓主受祭－车马出行图式”，所有画像都围绕一人

‹1› 赵瑞民、刘俊喜《大同沙岭北魏壁画墓出土漆皮文字考》，《文物》2006年第10期，第10页。

〔图二〕大同破多罗太夫人墓壁画配置示意图



或二人进行配置，画像有明确的设计意识，图式有明确区分。这说明在当时的丧葬礼俗中可能存在两套壁画图式的粉本，画工在制作时会根据丧家的意愿来作选择，当再次打开墓室合葬时，如果是以卑祔尊的合葬，一般不会对壁画作任何改动。

（二）北齐崔芬墓

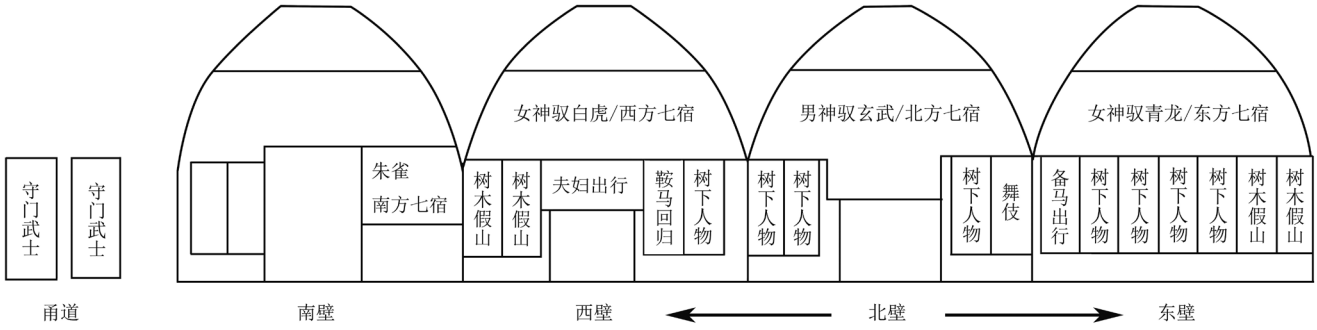
山东临朐发现的北齐天保二年(551)行台府都军长史崔芬墓是一座方形单室石室墓，木棺和遗骨已朽。同出的墓志仅述男墓主崔芬事迹，但从墓室西壁壁龛横额上的男女主人出行群像以及墓室侧壁的牛车、鞍马图来看，采取的是二人式的壁画图式，这可能是一座夫妻合葬墓。壁画保存状况较好，可能没有完工，也存在壁画改绘的现象[1]。

画像以正壁(北壁)为中心向左右展开，左右两侧绘17扇屏风，其中位于东壁的备马出行图和西壁的鞍马回归图大致处于对称位置，以备马待行和系马于树表现墓主的出行与回归。这组画像采用的应当是北朝流行的“墓主受祭－车马出行图式”，但正壁未见墓主受祭图，从南壁墓门左侧两扇留白的屏风来看，此墓壁画尚未完工，这可能是正壁不见墓主受祭图的原因。左右两个侧壁的画像也较为特殊，以屏风方式构图，绘树下人物、舞伎、树木假山，或留白。其中8扇屏风上的树下人物皆坐于方形茵席上，袒胸露背，姿态各异，皆有侍女侍侧，与南朝墓室壁画所见的竹林七贤图相似。这种壁画图式与中原地区流行的图式有所差异，具有一定的地域特征〔图三〕。

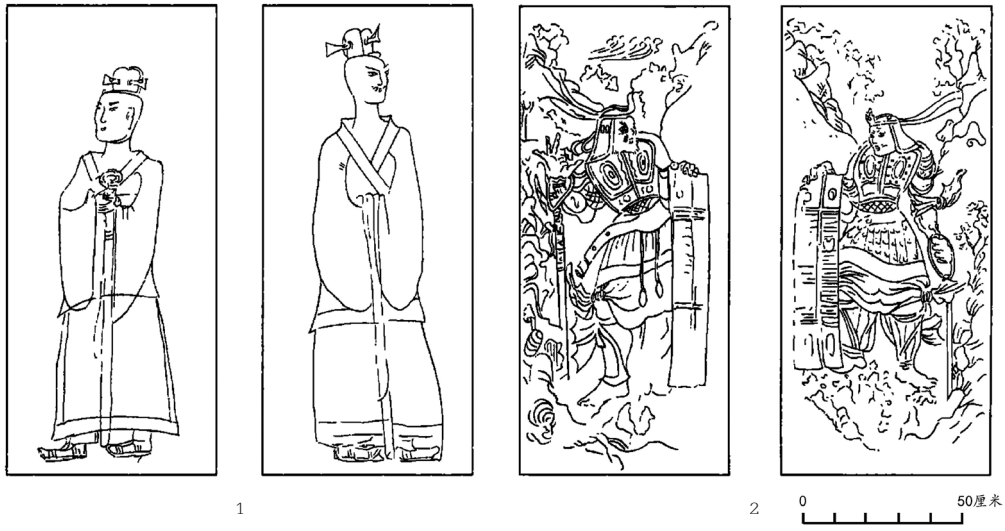
改绘现象位于甬道两壁。甬道两壁原来刻有拄剑武士，是戴小冠的武士形象，与洛阳北魏石棺上的守门武士形象非常相似〔图四：1〕。但后来又在这对石刻武士像上加上了彩绘，改成了更威猛的持盾铠甲武士像，应是与彩绘的墓室壁画同时完成的〔图四：2〕。原来的石刻武士可能是对前代北魏墓室的再利用，利用前代石室墓再葬的现象在山东地区是有先例的。总地来说，这座墓的壁画与墓葬建筑是作为一个整体来设计的，应是首次下葬时为合葬而设计的，第二次下葬时未作改动。

‹1› 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，第8－25页。

〔图三〕临朐北齐崔芬墓壁画配置示意图
据《文物》2002年第4期第10页制



〔图四〕北齐崔芬墓甬道的改绘现象
1. 石刻武士　2. 彩绘武士
采自《文物》2002年第4期，第10页



（三）水泉梁北朝壁画墓

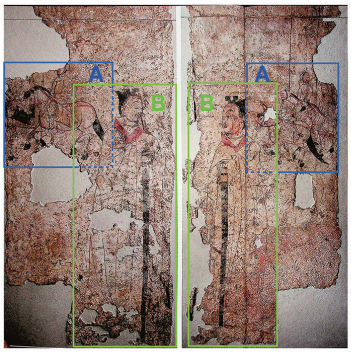
山西朔州水泉梁壁画墓是一座保存较好的北朝壁画墓，采用了典型的北齐高等级墓葬形制，由长斜坡墓道、短甬道和弧方形、穹窿顶的砖砌单室组成。在甬道两壁、墓室都有壁画，壁画内容与磁县、太原等地发现的北齐壁画墓基本一致，都是以墓主夫妇图为中心，在两侧安排侍者、牛车鞍马、仪卫等内容[1]。但是画像的配置明显不合常规，在甬道和墓室侧壁上存在大小两种画幅，两种画幅的人物群像比例相差悬殊。发掘者认为这是画师对远近透视关系的探索与尝试，以个体较大的门吏等人物像作为近景，而以个体较小的骑马仪仗作为远景[2]。南北朝时期确实出现了远小近大的透视画法，但主要是对山水画的初步尝试，在人物画中还没有发现明确的远近景画法先例，甚至唐代的人物群像中也很少见到远小近大的画法。水泉梁墓室壁画的人物大小不一致的现象，恐怕还不能以透视画法来解释，更有可能是二次绘制所致。

根据人物群像的画幅、风格、叠压关系，明显可以看出这是两套图式〔图五〕：

‹1›　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，第26－41页；山西博物院、山西省考古研究所编《壁上乾坤——山西北朝墓葬壁画艺术》，山西人民出版社，2019年，第144－179页；山西博物院、山西省考古研究所《山西朔州水泉梁北齐壁画墓发掘报告》，科学出版社，2019年，第48－117页。

‹2›　前揭山西博物院、山西省考古研究所《山西朔州水泉梁北齐壁画墓发掘报告》，第154页。

〔图五〕朔州水泉梁北朝墓壁画的分层现象
A为下层画像，B为上层画像
1. 墓门门吏　2. 甬道仪卫　3. 墓室东壁　4. 墓室西壁
采自《壁上乾坤——山西北朝墓葬壁画艺术》，第146–147、149–153、160–161、164–165页



1



2





3



4

A. 位于底层的画幅较小，包括甬道两壁和墓室侧壁的鞍马出行图，这组连贯的出行图与武平元年（570）右丞相东安王娄叡墓的墓道壁画相似，一侧是出行，另一侧是回归‹1›。这部分的绘画水平较为稚嫩，上色似乎尚未完成。

B. 位于上层的画幅较大，由甬道口的拄剑门吏和仪卫、墓室侧壁的备马、备车图构成。这套图式与武平二年(571)武安王徐显秀墓的壁画相似‹2›。绘画水平要明显优于下层。

这两套图像存在着明显的叠压现象，根据叠压关系可知下层的小幅画像是先绘制的，上层的大幅画像是后绘制的。首次绘画时可能采取了与娄叡墓同样的粉本，除了甬道和墓室基本与娄叡墓相似外，墓顶所绘四神十二时及天象也相似。改绘时采取了与徐显秀墓相似的粉本，以夫妇受祭图及备车、备马图构成典型的“墓主受祭—车马出行图式”。

发掘简报没有报道墓室棺木或遗骨的情况，无从得知是否合葬墓，但从位于正壁的墓主夫妇图、左右侧壁的备车和备马图来看，推测该墓应是一座夫妻合葬墓。上述改绘现象很可能是因合葬而产生的，壁画的内容、风格和水平相差较大。

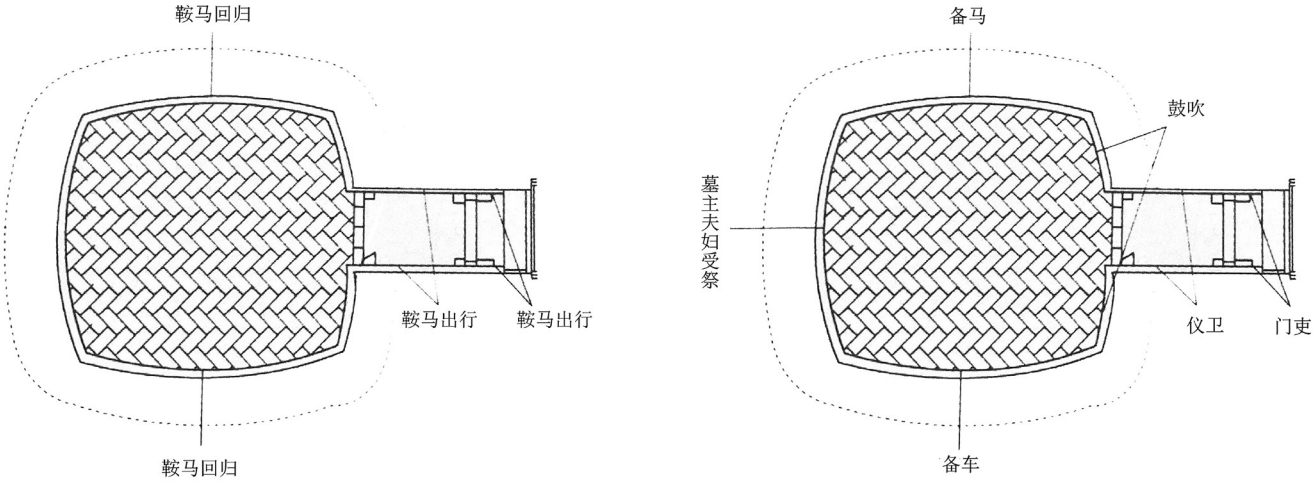
第一次绘制时，在墓道和墓壁绘连续的鞍马出行图；第二次在墓道和甬道绘门吏、仪卫、鼓吹图，覆盖了原来的鞍马出行；墓室的两个侧壁绘备马、备车图，覆盖了原来的鞍马出行与回归；正壁的墓主受祭图风格相似，可能也是第二次绘制的。可将两次绘画的内容分离，示意如下〔图六〕。

由于没有发现墓志，不知具体的合葬情况。发掘者根据墓葬形制、随葬品和壁画情况，推测墓主人是北齐后期镇守朔州的军政长官。从壁画两次绘制的情况来看，首次入葬时可能预设了适合合葬的壁

‹1›　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16－20页。

‹2›　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，第16－38页。

〔图六〕水泉梁壁画墓的二次绘制内容
据《壁上乾坤——山西北朝墓葬壁画艺术》第145页制



1. 首次绘画内容　　2. 二次改绘内容

画，第二次入葬的时间可能间隔较长，或是入葬者的地位更加尊显，所以对壁画进行了更加精细的改绘，两次绘制采用的图式粉本有一定的差异。

（四）唐阿史那忠与定襄县主合葬墓

陕西礼泉县九嵕山东南麓的阿史那忠墓是唐太宗昭陵的陪葬墓之一，是薛国公阿史那忠和定襄县主的合葬墓‹1›。定襄县主卒于永徽四年(653)，阿史那忠于上元二年(675)卒于洛阳，同年迁回昭陵与县主合葬，夫妻卒年相差22年。地面有残存的封土堆和两通石碑，一为“大唐故右骁卫大将军薛国贞公阿史那府君之碑”，一为清毕沅所立。这是一座带5组天井和过洞的单室砖墓，全长55米，墓室边长3.7米，墓顶距地面12.7米。在墓室西侧置一座砖砌棺床。在墓道、过洞和天井处绘壁画，墓道内绘青龙、白虎、马和骆驼引导的牛车出行行列，过洞和天井两壁绘男女侍者，第一过洞的顶部绘楼阁，第一天井两壁绘列戟架，两壁共列戟12杆。发掘者称在西壁列戟架损毁处的下层还有一架6杆的列戟架，说明壁画存在改绘的现象，这应与合葬有关。

定襄县主先葬于昭陵，墓葬形制和地面上的封土等设施应体现的是定襄县主的埋葬等级，县主是正二品，第一天井西壁下层的6杆列戟架是符合县主身份的。时隔22年后，从一品的阿史那忠死后，打开墓室合葬，重新绘制了壁画，将原来的壁画覆盖了。但阿史那忠的从一品与县主的正二品在列戟数上是一样的，因此新绘的壁画仍是绘制了一架6杆、两侧共12杆的列戟。除了壁画改绘外，合葬时可能还加入了新的陶俑群和其他随葬物品。沈睿文认为定襄县主下葬时先依据其等级绘了底层，阿史那忠合葬时

‹1›　陕西省文物管理委员会、礼泉县昭陵文管所《唐阿史那忠墓发掘简报》，《考古》1977年第2期，第132－138页。

又重新绘了一层，上层壁画的侍从是有意识绘制给定襄县主和阿史那忠墓夫妇二人的[1]。这座墓葬壁画改绘的原因可能是两次埋葬的时间间隔较长，原来的壁画已经损毁，因此合葬时重新绘制了新的壁画。由于夫妻二人的身份品级相近，两次绘画采用的图式可能没有明显差别。

值得注意的是，唐代墓室壁画不再是“墓主受祭—车马出行图式”，没有了墓主像，也似乎没有明确的单人葬和合葬的区分，改绘现象中的图式差异可能不是由单人葬或合葬导致的，而主要是时代或身份等级的差异造成的。

（五）唐金乡县主夫妻合葬墓

位于西安东郊灞桥吕家堡的金乡县主墓是正二品的县主与从五品的夫君朝散大夫于隐的合葬墓，也是同穴合葬。位卑者于隐先葬，葬于武则天天授元年(690)；县主为尊者，后葬于开元十二年(724)，两次埋葬间隔34年[2]。由于夫妻二人的品级和下葬年代存在较大差距，使得墓葬形制、随葬品和壁画方面出现了不匹配的现象。

地下部分是带长斜坡墓道和甬道的单室土洞墓，墓道内设有3个天井、3个过洞、2个壁龛。墓室为方形穹窿顶式土洞，底部边长3.5米左右。这种墓葬形制在盛唐时期属第三等级，即五品以下，符合朝散大夫于隐的身份，应是按照于隐的身份于武则天天授元年建造的。34年后，当金乡县主下葬时，没有改变墓葬的结构，但增加了石椁，并在地面设置了神道石刻，这些增加的内容是按照金乡县主的身份来配置的，随葬的陶俑群也符合县主的身份，其中精致的彩绘陶俑是专为皇家烧造的东园秘器，可能是金乡县主合葬时，把为于隐随葬的陶俑撤掉，换上了一套新的等级更高的俑群。

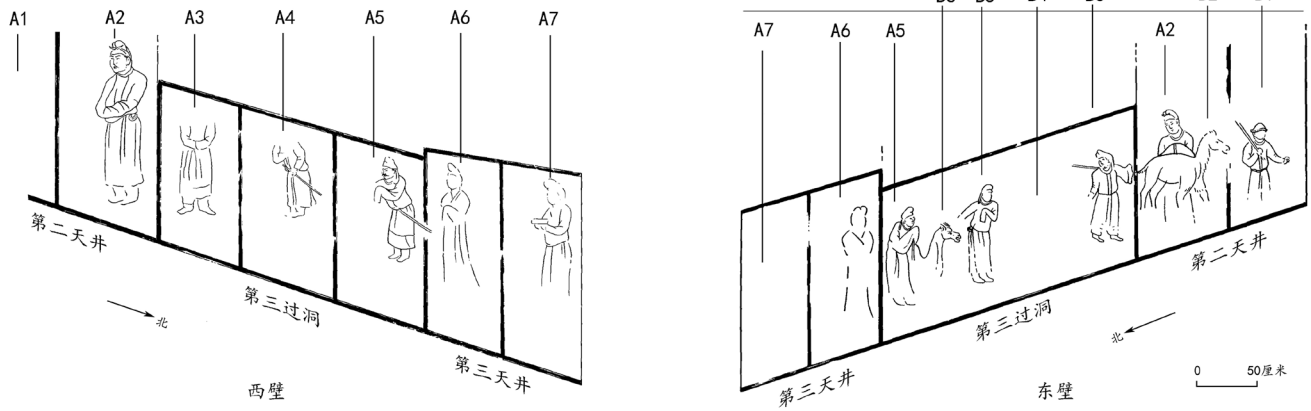
金乡县主的合葬也造成了壁画改绘的现象，从残存在墓道、天井和过洞的壁画来看，内容、构图和风格很不一致，有些地方有明显的叠压现象。发掘者观察到第二天井、第三过洞、第三天井壁画的改绘现象。根据发掘报告，可将二次绘制的情况区分为A、B，其中A是首次为于隐绘制的，B是第二次为金乡县主绘制的〔图七〕。

墓道西壁的壁画较为完整，应是朝散大夫于隐下葬时绘制的，从前到后以红色廊柱分为7幅单独的画面，即第二天井2幅、第三过洞3幅、第三天井2幅。其中第1幅壁画已脱落(A1)，应与第2幅一样绘的袖手站立的男侍(A2)；第3－5幅绘的是拱手而立的三位男侍(A3－A5)；第6－7幅是两位持物女侍(A6－A7)。与之对称的东壁原来也应是相似的7位男女侍者，但由于改绘的缘故，仅保留下来4位，即第三天井的两位侍女(A6、A7)、第三过洞的拱手而立的男侍(A5)、第二天井的拱手男侍(A2)。其中A2男侍被前方的骆驼遮挡了身子，人与骆驼的比例明显不协调，说明不是同时绘制的；A5的男侍也与前方的骆驼比例不协调。因此，东壁的壁画应是金乡县主下葬时改绘的，改绘的内容是驼队，应由3只骆驼和3位

‹1› 沈睿文《阿史那忠墓辩证》，载朱玉麒主编《西域文史(第八辑)》，科学出版社，2013年，第168－169页。

‹2› 西安市文物保护研究所《唐金乡县主墓》，文物出版社，2002年，第23－27、89页。

〔图七〕唐金乡县主墓墓道壁画的改绘现象
A1–A7为首次绘画，B1–B6为二次改绘
据《唐金乡县主墓》第24、25页，图八、图九



牵驼人组成(B1－B6)，由于第二次绘制的画幅较小，并没有完全覆盖首次绘画的内容，如第二天井的骆驼(B2)小于此前绘的男侍(A2)，第三过洞的前一匹骆驼已脱落(B4)，后一匹骆驼似乎未完工，没有完全覆盖第一次画的男侍(B6)。此外，第二次的画迹还有覆盖红色廊柱的现象。此墓的墓室四壁绘的影作木构保留有部分女侍形象，女侍的绘画风格与墓道首次绘画的风格一致，应是于隐下葬时所绘。

第二次绘画虽然是为身份较高的金乡县主所作，但没有完工，也比较草率。据墓志，金乡县主卒于开元十年(722)，两年后的开元十二年(724)才与夫君合葬，按理说应有充足的时间来绘制壁画，但壁画草草收工。这可能与金乡县主去世时家道衰落有一定关系，县主是滕王元婴的第三女，但元婴一生劣迹斑斑，没有大的作为，到金乡县主去世时已经家道衰落。虽然如此，县主去世时还是增设了神道石刻、石椁、新的陶俑群，墓志的尺寸也比于隐要大，这些都是彰显其身份地位的礼仪性设施，与隐秘性较强的墓室壁画是不一样的。而由于墓室壁画的隐秘性，未完工、制作草率等现象便时有发生。这座墓的壁画保存不完整，难以看出完整的图式，但两次绘画显然采用了不同的图式，可能是时代或墓主身份的差异导致的。

（六）唐韩休夫妇合葬墓

西安郭庄发现的唐代宰相韩休夫妇合葬墓是一座保存较完整的壁画墓。韩休卒于开元二十八年(740)，夫人柳氏于天宝七载(748)祔葬。在墓室东壁绘有一幅由男女二位舞者和男女二部伎乐构成的乐舞图，以树石为背景[1]。周伟洲、郑岩等发现这组壁画存在多处改绘现象，如东壁乐舞图左侧的女伎部前方以一位持竿男伎覆盖了一位奔跑的童子、童子前方的一只兔子被后绘的方毯覆盖、右侧的男伎部由原来的5位男乐者增为7位〔图八〕。

‹1› 陕西省考古研究院、陕西历史博物馆、西安市长安区旅游民族宗教文物局《西安郭庄唐代韩休墓发掘简报》，《文物》2019年第1期，第12页。

〔图八〕**唐韩休墓东壁乐舞图** 采自《文物》2019年第1期，第44页



周伟洲认为早绘和改绘时间大致应在开元二十八年韩休卒时前后‹1›。郑岩同意周伟洲对绘制时间的判断，并进一步将乐舞图的绘制过程分解为“五期”，认为其间由于画工无法应对复杂的画面结构而差错频出，导致了多处修改、覆盖的情况‹2›。显然，这座墓的改绘现象不是由于合葬造成的，韩休夫妻二人下葬时间相差8年，夫人后葬时对壁画未作任何改动。

小结

从上述几例壁画的改绘现象来看，大致可以得到以下初步认识：

(1)每个时期的墓室壁画都有相对固定的图式，北朝时还有单人葬、合葬的区别，唐代主要有身份等级、时代的区别，画工会根据丧家意愿来选择不同的图式粉本。(2)壁画改绘的原因是多方面的，包括对前代建材的改造、合葬、画工失误等原因。(3)在合葬情况下，如果两次下葬的年代间隔较大，或者合葬者的身份相差悬殊，壁画改绘的可能性就较大。(4)壁画图式与性别观、尊卑观的关系密切，一般以男性或尊者为标准来选择首次绘画的图式，如果是以卑祔尊，一般不作改绘；如果是尊者后葬，可能会作改绘。(5)墓室壁画是一类隐秘的绘画，在葬仪中的重要性不如地面的神道石刻、葬具和随葬品，因此有未完工、制作草率等现象。

[作者单位：中国人民大学历史学院]

(责任编辑：郭洋梦莎)

‹1› 周伟洲《唐韩休墓“乐舞图”探析》，《考古与文物》2015年第6期，第73－79页。

‹2› 郑岩《试析唐代韩休墓壁画乐舞图的绘制过程》，《文物》2019年第1期，第76－83页。