北魏司馬金龍墓的漆畫屏風試析

謝 振 發*

【摘要】北魏司馬金龍墓出土的漆畫屏風是六朝時代重要的畫作之一。本文一方面是就繪畫的風格特徵，檢討漆畫屏風之於六朝畫史研究上的意義。另一方面，在全面地考釋出漆畫和題辭內容的基礎上，依據圖像之間的關連性，檢討五塊漆畫板的排列組成、說明屏風的圖像構成及其意義。漆畫屏風除了圖畫列女、賢臣、孝子、竹林七賢，還鈔錄許多訓誡文字，並且在屏風背面的末尾畫以「臨深履薄」一圖，殷切地叮囑戒慎警懼。在圖像的構成上，屏風正面的圖像是指涉對外的或公的行誼，背面則是有關個人自身的品行。無論是圖像的構成意涵、或是訓誡文字的內容，多與北魏的家訓、遺令相通，頗能呼應當時士族的生活倫理。因此，漆畫屏風很可能是司馬金龍生前置於座右朝夕惕勵的，而於太和八年（484）隨金龍一起埋入地下。

關鍵詞：司馬金龍墓　漆畫屏風　北魏　列女圖　竹林七賢磚畫

一、前言

一九六五年冬，在山西省大同市東南約七公里的石家寨村進行農田基本建設時，意外地發現北魏司馬金龍墓。該墓是由墓道、墓門、甬道、前室、耳室和後室所構成的磚室墓，墓磚的橫側面皆模印陽文：「瑯琊王司馬金龍墓壽磚」，於墓門上方的磚壁則嵌有司馬金龍墓表。司馬金龍夫妻的墓誌分別置於後室甬道東側，據墓誌知墓主司馬金龍卒於太和八年(484)，而早在延興四年(474)亡故的妻子欽文姬辰遂移就夫婿墓中。① 由於墓葬曾經盜掘，留下來的多為陶俑，計四百餘件，另外還出土有陶瓷器、石雕柱礎、石棺床、漆畫木板等副葬品。② 其中，在後室和甬道發現的五塊漆畫板，原是藉由木板兩側的榫卯左右

---

*京都大學大學院文學研究科 博士候選人

① 太和十九年，孝文帝詔：「其有夫先葬在北，婦今喪在南，婦人從夫，宜還代葬；若欲移父就母，亦得任之。」這表示北魏夫妻合葬的風氣似乎頗為普遍。見魏收，《魏書》（北京：中華書局，1974），卷二十〈廣川王傳〉，頁 527-528。

② 山西省大同市博物館、山西省文物工作委員會，〈山西大同石家寨北魏司馬金龍墓〉，《文物》1972:3，頁 20-27。

臺灣大學學術期刊資料庫

嵌合拼組成一座屏風；目前雖已將第一、二號板，以及第四、五號板分別拼合起來③，因部分的漆畫板已剝裂為零星的殘片，還無法清楚地瞭解復元屏風原來的形制構造。

這些漆畫板的前後兩面皆區畫成上下四列，圖畫古賢和列女等畫像，並於圖側刊寫題辭。據考古簡報的敘述，漆畫屏風係「表彰帝王、將相、烈女、孝子、高人、逸士」的故事畫。④ 不過，除了列女、孝子、「臨深履薄」諸圖外，其餘圖像的具體內容尚未辨識出來。如本文(第二節)所述，「素食瞻賓」一圖是孝子圖，所謂的帝王像係描繪成帝訪成公的故事，樹下人物圖乃竹林七賢畫像，至於「齊宣王、匡倩」則是與「高赫、張孟談」、「史魚父子」等殘漆片同屬賢臣圖。這些圖畫多附有題辭作為圖解說明，此外，還有數則訓誡性的題辭，是鈔錄嚴遵的〈座右銘〉以及有關〈金人銘〉的古佚文。現存的古賢、列女畫像雖不乏其例，如東漢和林格爾壁畫墓、沂南畫像石墓、武梁祠等，然而漆畫屏風不僅圖畫古賢等畫像，並且畫有「臨深履薄」圖、題寫訓誡文字，如此具有警懼意味的作品是目前唯一僅有的遺例，在鑒戒畫的研究上饒富意義。以下擬就列女、賢臣、孝子、竹林七賢、「臨深履薄」等圖像，以及訓誡性的題辭，檢討五塊漆畫板彼此的組成關係，進而探究漆畫屏風的圖像構成及其意涵。

其次，就畫史研究而言，迄今關於漆畫屏風的論述僅止是圍繞在其與傳為東晉顧愷之《女史箴圖卷》具有若干共通的形式表現⑤，尚未能進一步地據以闡釋六朝時代繪畫的發展演進。的確，現存的畫例寥寥無幾，即使如南京市西善橋南朝墓出土極精美的竹林七賢磚畫，卻又苦無確切的紀年，聚訟紛紜。相形之下，北方則遺留有豐富的石刻線畫，以及墓室、石窟壁畫，在年代上涵蓋了北魏之前，以及孝文帝遷都之後的洛陽時代；同時這些繪畫或多或少地反映著來自南方的影響，尤其是在北魏洛陽時代。⑥ 本文擬就這些北方遺存的畫例

---

③ 薛永年，〈三國兩晉南北朝的繪畫藝術〉，中國美術全集編輯委員會編，《中國美術全集・繪畫編 1・原始社會至南北朝繪畫》(北京：人民美術出版社，1986)，頁 22。

④ 山西省大同市博物館、山西省文物工作委員會，前引文，頁 25-26。

⑤ 薛永年，前引文，頁 22-25；楊泓，〈東晉南朝拼鑲磚畫的源流及演變〉，《文物與考古論集》(北京：文物出版社，1986)，頁 226；楊泓，〈北朝文化源流探討之一——司馬金龍墓出土遺物的再研究〉，《北朝研究》1989:1 (1989.8)，頁 18。

⑥ 關於北朝晚期繪畫的特色及其與南朝美術的關連，詳見長廣敏雄，〈ＫＢ本孝子傳圖について〉，長廣敏雄，《六朝時代美術の研究》(東京：美術出版社，1969)，頁 187-217；曾布川

臺灣大學學術期刊資料庫

來考察漆畫屏風的繪畫特色，及其在畫史上的意義，或有益於理解六朝人物畫的演變。此外，就淺見所及(詳見第四章)，江蘇省丹陽縣金家村墓的竹林七賢磚畫係沿用西善橋墓的一部分磚范，而另一座吳家村墓又是根據金家村墓的磚畫重新製范燒造的，據此可推出西善橋墓的約略年代。在此基礎之上，比較漆畫屏風與西善橋墓的竹林七賢圖，亦可窺知平城與建康兩地繪畫發展之異同。

二、漆畫與題辭

司馬金龍墓早經盜掘，殘餘的副葬品不但移位擾動，且多數被破壞了。散落在甬道和後室的五塊漆畫板原是組成屏風的構件，皆作長條形，約長八十公分、寬二十公分、厚二點五公分，其中，第四號板的上端和第五號板的下方稍有毀損。木板前後兩面皆區畫成上下四列，在紅色地上描繪古賢和列女等故事畫；各畫像不但附以榜題，圖側也多寫有作為圖解的題辭文字，在黃色地的襯托下十分醒目。依據榜題和題辭，已辨識出列女和孝子等大部分的圖像內容，但仍有若干的漆畫和題辭尚未釋明，亦即：

第一、二號板第三列的「素食贍賓」圖，

第三號板第四列的訓誡文字，

第四、五號板的帝王像、齊宣王和匡倩、樹下人物圖及訓誡文字等。

茲就這五塊漆畫板的內容略述如下，同時根據榜題和題辭(附錄一、二)依次檢討尚未解明的圖像和訓誡文字，以便進一步地分析漆畫屏風的圖像構成及其意義。

1. 第一、二號板

第一、二號漆畫板的上下兩邊都鑿出高約二點五公分的榫頭，左右兩側也分別設有榫、卯，其中，第一號板右側的榫條長七十餘公分，左側的上下則鑿有卯眼，與第二號板右側的兩個榫頭(長三點七公分、厚約零點六公分⑦)相互嵌合(圖9、10)。⑧木板上的漆畫略有脫落，前後兩面仍保留有黃色線條所區畫

寬，〈南朝帝陵の石獸と磚畫〉，《東方學報》(京都) 63 (1991.3)，頁 209。

⑦ 山西省大同市博物館、山西省文物工作委員會，前引文，頁 25。

⑧ 第一、二號板拼合，高八十一點五公分、寬四十點五公分。出土文物展覽工作組編，《文化大革命期間出土文物》第一輯 (北京：文物出版社，1972)，圖版說明，頁 15。

臺灣大學學術期刊資料庫

出的四個界格，約高二十公分、寬三十公分。⑨原則上，漆畫便是參照界格而繪製的。例如，有虞二妃一面的畫幅和題辭雖然寬窄不一，其中，有虞二妃圖中的燒廩一景是畫在左側殘缺的界格中，而下方的三幅列女圖，不論是題辭的開頭或末行皆與界格相對齊(圖1)；至於另一面李善等四幅圖畫也都是畫在界格之中(圖2)。

有虞二妃一面的漆畫由上而下分別是有虞二妃、周室三母、魯師春姜、班婕妤等四幅列女圖，如下節所述，這是作為漆畫屏風正面的圖像。前三幅的列女是出自劉向《列女傳》卷一〈母儀傳〉⑩，殘存的二則題辭(附錄一)也和傳文相符。⑪第四幅是描繪班姬辭輦的故事，題辭僅存四行，除了開頭的「班彪

---

⑨五味充子，〈司馬金龍墓〉，井上靖、宮川寅雄編，《新發掘報告・中國の美術と考古》(東京：六興出版，1977)，頁 213。

⑩魯師春姜圖側有六行題辭，與《太平御覽》卷五四一所收錄的《列女傳》遺文相符。《列女傳》母儀闕一傳，顧廣圻、王圓照、蕭道管等據類書、舊注的引文，主張闕傳即魯師春姜，但梁端等人則持不同的看法。參見下見隆雄，《劉向『列女傳』の研究》(東京：東海大學出版會，1989)，頁 252-253。

值得一提的是，在東漢和林格爾壁畫墓的中室，西壁和北壁的第三列畫有列女二十人，始自棄母姜源，終於秦穆姬。除了齊田稷母列於魏芒慈母之前，以及魏芒慈母之後的一人不詳，其餘的列女由左至右的排列順序與《列女傳》卷一〈母儀傳〉、卷二〈賢明傳〉的篇次完全相符。因此，魏芒慈母之後的列女很可能就是〈母儀傳〉末後一傳。此列女的題名頗殘，根據發掘時所作的摹本，第二字確為「師」字，與「魯“師”春姜」吻合，而另三字殘存的筆跡也分別和魯、春、姜等字形近似。就漆畫屏風、和林格爾壁畫看來，顧見顧、蕭諸氏的主張是正確的。詳細的圖版請參見內蒙古自治區博物館文物工作隊編，《和林格爾漢墓壁畫》(北京：文物出版社，1978)，頁 138-139。

⑪《列女傳》的輯本和校注本十分豐富，本文主要是參照下見隆雄，前引書；山崎純一，《列女傳》上、中、下 (東京：明治書院，1996-1998)。

其次，周室三母的題辭與現行《列女傳》刊本的文字略有出入，而與《藝文類聚》卷十五所收錄的《列女傳》遺文十分接近，應屬同一譜系。山崎純一認為《藝文類聚》的引文是經過刪改(上冊，頁 126。)，但現行刊本是北宋時成形的，而漆畫的題辭則反映五世紀北魏平城所流通的寫本形態，究竟何者經過刪改恐怕一時還無法遽下論斷。不過，漆畫所鈔錄的《列女傳》在校勘方面頗富價值是確切無疑的。就漆畫的題辭而言，現行《列女傳》各傳文的標題原來是作為本文的篇首，而在之後的傳承過程中才被割裂、獨立出來。

臺灣大學藝術期刊資料庫

姑也」四字，其餘的文字與《漢書》卷九十七〈班婕妤傳〉相吻合⑫。

第一、二號板背面的四幅圖畫只附榜題而無題辭(圖 2)。前二幅分別描畫李善養孤、李充休妻的故事⑬；第四幅是描繪「臨深履薄」，榜題僅存「如履薄冰」，其底層被抹去的墨跡似為「戰〃兢〃如履薄冰」。⑭ 至於第三幅的畫面作二人對坐，左側的一人於席前擺設漆案，案上盛有耳杯等食器，榜題「素食瞻賓」，另一則榜題已脫落無存。就「素食瞻賓」而言，此圖可能是描畫茅容款待郭泰的故事。《後漢書》云⑮：

> 茅容……與等輩避雨樹下，眾皆夷踞相對，容獨危坐愈恭。林宗行見之而奇其異，遂與共言，因請寓宿。旦日，容殺雞為饌，林宗謂為己設，既而以供其母，自以草蔬與客同飯。林宗起拜之曰：「卿賢乎哉！」

郭泰誤會茅容殺雞是為了招待他，及見茅容烹雞孝養母親，自與郭泰一起食用素菜，故而盛讚稱賢。《藝文類聚》卷二十〈孝〉輯錄有《郭林宗別傳》的遺文，略同《後漢書》。⑯ 故事中的郭泰乃漢末最有威望的人物品評家，左右鄉閭清議，攸關仕途進退。從這個角度來看，便不難理解茅容殺雞奉養母親、而以素食款待郭泰之所以被視為孝行的緣故。這則故事和「素食瞻賓」的辭意相符，此外，茅容孝養母親也與上兩幅的孝子圖是一致的。在東漢武梁祠、樂浪出土的彩篋之中，李善皆與孝子圖並列出現⑰；而李充的榜題標有「孝子」二字，是孝子圖無疑。⑱ 因此，「素食瞻賓」圖應是描繪茅容以素菜款待郭泰，來凸

---

⑫ 班固，《漢書》(北京：中華書局，1962)，卷九十七下，頁 3983-3984。

⑬ 范曄，《後漢書》(北京：中華書局，1965)，卷八十一，頁 2679、2684。

⑭ 畫面右側作臨淵狀的畫像也附有榜題，剝落殆盡。不過，就殘存的墨跡來看，首字的左上方殘存「口」應為「戰」字、而末一字的左邊似作「氵」，參照「如履薄冰」所抹去的「戰〃兢〃如履薄冰」，頗疑此一榜題可能就是「戰戰兢兢如臨深淵」，語出《詩經・小雅・小旻》。圖版詳見《中國美術全集・繪畫編 1・原始社會至南北朝繪畫》，頁 156、157。

⑮ 范曄，前引書，卷六十八，頁 2228。

⑯ 歐陽詢，《藝文類聚》卷二十，《文淵閣四庫全書》887 冊（台北：台灣商務印書館，1985)，頁 482 上。

⑰ 佐原康夫，〈漢代祠堂畫像考〉，《東方學報》(京都) 63 (1991.3)，頁 35-37；小泉顯夫，《樂浪彩篋塚》(朝鮮古蹟研究會，1934)，圖版 48。

⑱ 《類林雜說》卷一〈孝悌〉也輯錄有李充休妻的故事。

臺灣大學學術期刊資料庫

顯其奉養母親的孝行。

2. 第三號板

第三號漆畫板的構造與第一號板相同，上下兩邊設有高約二點五公分的榫頭，右側的榫條長七十餘公分。⑲ 正面的漆畫分別是啟母塗山、魯之母師、楚莊樊姬、「和帝□后」等四幅列女圖(圖 3)。前二幅的列女是出自《列女傳》卷一〈母儀傳〉；第三幅雖只殘存楚莊樊姬所舉薦的孫叔敖畫像，題辭則與同書卷二〈賢明傳〉的傳文相符合⑳。至於第四幅原題有「和帝□后」四字㉑，今已毀壞。北魏以前，和帝僅見於東漢，據《後漢書》知和帝有二后：一為陰皇后，二為鄧皇后，不過關於圖像的內容仍有待考察。㉒

第三號板背面的漆畫大多殘毀不全(圖 4)，據榜題和題辭可知，前二列分別作魯義姑姊、楚成鄭瞀，出自《列女傳》卷五〈節義傳〉，第三列的楚子發母則為〈母儀傳〉。第四列是通篇的題辭文字(見附錄二)，旨在警誡「慎言」。這則題辭與《說苑》、《孔子家語》所記載的〈金人銘〉的文意頗為近似㉓；此外，若干的詞句，如「蟻孔潰河，溜穴傾山」，「病從口入，禍從口出」，「口與心謀，安危之源，樞機之發」，亦見諸傳玄〈擬金人銘作口銘〉。㉔ 因此，第四列的題辭大概是一篇與〈金人銘〉有關的古佚文，確切的出處則猶待研究。

3. 第四、五號板

---

⑲ 第三號板高八十一點五公分、寬二十六點五公分。朝日新聞社編，《文化大革命中の中國出土文物》(東京：朝日新聞社，1973)，頁 216。

⑳ 目前漆畫保存狀況甚差，出土時首行開頭的「楚莊樊姬者」諸字已脫落無存。詳見志工，〈略談北魏的屏風漆畫〉，《文物》1972:8，圖 4 (頁 60)。

㉑ 山西省大同市博物館、山西省文物工作委員會，前引文，圖版 13-3。

㉒ 榜題第三字右側所遺留的墨跡與「鄧」字不合，似近乎「陰」字。

㉓ 二書所收錄的文字十分近似。詳見劉向輯，向宗魯校證，《說苑校證》(北京：中華書局，1987)，頁 258-259。王肅註，《孔子家語》卷三，《文淵閣四庫全書》695 冊，頁 27-28。

㉔ 〈擬金人銘作口銘〉已佚，《太平御覽》卷三六七錄有遺文：「神以感通，心由(繇)口宣；福生有兆，禍來有端。情莫多妄，口莫多言；蟻孔潰河，溜穴傾山。病從口入，禍從口出；存亡之機，開闔之術。口與心謀，安危之源；樞機之發，榮辱存焉。」

臺灣大學學術期刊資料庫

第四、五號漆畫板可拼合起來，唯上下端稍有殘缺。在正面的圖像之中，除了第四列的畫像，其餘則可依據題辭考釋出圖像的內容(圖5)。第一列僅存頭載冕旒、衣著華麗的帝王像，二員扈從隨侍在後，圖側的題辭相當殘破，僅存「……(橋?)……交世……公帝出遊過……(朕?)能富人貴人殺……人臣不受陛下……下之祿陛（下?）……下奈能貴……(郎?)……」等殘文。這七行殘文實與《高士傳》卷中〈成公〉的文字十分接近。〈成公〉云㉕：

> 成公，成帝時人，自隱姓名，常誦經，不交世利，時人號曰成公。成帝出遊，問之成公，不屈節。上曰：「朕能富貴人，能殺人，子何逆朕？」成公曰：「陛下能貴人，臣能不受陛下之官；陛下能富人，臣能不受陛下之祿；陛下能殺人，臣能不犯陛下之法。」上不能折，使郎二人就受政事十二篇。

由於題辭十分殘破，是否錄自《高士傳》還無法遽下論斷，但是就殘文而言，這幅漆畫應該就是描繪西漢成帝訪問成公的場面，而在成帝的前方可能還畫有成公像，形成左右晤對的畫面。

第二列畫有齊宣王和匡倩二人，圖側的題辭已毀。承同學邱函妮告知：榜題「匡青」之「青」字左半部脫落，應作「倩」，出典似即《韓非子》卷十二〈外儲說左下〉所載，齊宣王請教匡倩博梟、射弋、鼓瑟是否合乎儒教。㉖就題名而言，捨此高見恐怕再無其他妙解了。

第三列並無任何的圖畫，完全是題辭文字，篇幅甚多(見附錄一)。其中，第四號板第三列開頭的五行文字，從「……守以儉者」至「此六者皆謙德□(也)」，見《說苑》、《韓詩外傳》諸書㉗，又以《說苑》的文字與題辭最為接近。這是伯禽受封魯國，臨行前，周公告誡其子守恭、守儉、守卑、守畏、守

另外，《藝文類聚》卷十，也錄有傅玄〈口誡〉殘文：「勿謂何有，積怨致咎；勿曰不傳，伏流成川。蟻孔潰河，溜（流）穴傾山。」此文亦收入《全晉文》，嚴可均云：「案傅子〈擬金人銘作口銘〉有末二語，疑此口誡即口銘，未敢定之。」見嚴可均輯，《全晉文》卷四十六，《全上古三代秦漢三國六朝文》(北京：中華書局，1958)，頁1726。

㉕皇甫謐，《高士傳》卷中，《文淵閣四庫全書》448冊（台北：台灣商務印書館，1984)，頁102。

㉖陳奇猷校注，《韓非子集釋》(北京：中華書局，1959)，頁804。

㉗劉向輯，向宗魯校證，前引書，卷十，頁240；陳士珂，《韓詩外傳疏證》卷三，《叢書集成續編》110冊(文淵閣四庫本，台北：新文豐出版公司，1989)，頁229。

臺灣大學學術期刊資料庫

愚、守淺的治國之道。至於之後的五行文字，旨在闡述持虛保盈，出處待考。第五號板第三列的首行「夫疾□□(行不)能追影」以下，係鈔錄西漢嚴遵的〈座右銘〉。㉘這三則題辭都是訓誡性的箴言，前後連屬，並無與之相對應的圖畫。

第四、五號板背面的前二幅漆畫是孫叔敖母、衛靈夫人(圖6)，出自《列女傳》卷三〈仁智傳〉，第三幅的齊田稷母則為〈母儀傳〉，圖側所殘存的三則題辭皆與傳文相符(見附錄二)。至於最下方的樹下人物圖實是竹林七賢畫像，茲就畫像及其題辭說明如下。

第五號板第四列的漆畫殘毀殆盡，僅存題辭「劉靈字……」以及畫面上方張牙舞爪般的枝葉(圖6)。第四號板的漆畫較完好，一人於樹下奏樂，身側修竹隨風搖曳，可與劉靈畫面右上方的竹梢相綴合。作為竹林七賢一員的劉伶，或稱「劉靈」(參見圖15)，且如下文所述，第四號板的榜題、題辭係指涉山濤，是故「劉靈」畫像應即竹林七賢的劉伶。

第四號板的題辭首行只題寫五、六字，僅存末尾的「元」字(圖6)，恰與牓題「□□元」的末一字相同，故而首行應是題寫姓名和字號而已，與劉靈殘破的題辭一致。榜題的第二字殘存下半截，考古簡報釋作「臣」字，不過，在書寫上巨字也寫作「巨」㉙，與榜題的殘跡亦合，因此畫像不是「□臣元」便就是「□巨元」(圖 11)。竹林七賢的山濤，字巨源。若因“源”、“元”二字同音而致形訛，那麼牓題很可能就是「□巨元」。再就牓題三字的布排來看，第一字結字扁平，左右兩端似作短豎畫，也和「山」字十分接近。其次，題辭係四言畫贊：「顯□□□，玄歸當一；新沓忘懷，□□而出。順世宰物，道濟身逸；乃□□□，同苻合七。」畫贊中所謂「順世宰物」與山濤在司馬氏政權下仕途榮顯相侔合㉚，且「同苻合七」恰恰又符合竹林七賢之數。值得玩味的是，山濤是竹林七賢之一，為何特別表出「同苻合七」一語？這其實是與世人對山濤頗有微辭的評價遙相呼應，如劉宋顏延之作〈五君詠〉㉛，歌詠竹林七賢中的

㉘ 嚴遵，〈座右銘〉，收入嚴可均輯，《全漢文》卷 42，《全上古三代秦漢三國六朝文》，頁 360。

㉙ 在魏曹真殘碑陰(235)、西晉皇帝三臨辟雍碑(276)、北魏的石婉(508)、元欽(528)、元寔(528)等墓誌、以及敦煌文書上，巨字皆作「巨」。參見伏見沖敬編，《書道大字典》(東京：角川書店，1974)，頁 676；伏見沖敬編，《隸書大字典》(東京：角川書店，1989)，頁 47；潘重規等編，《敦煌俗字譜》(台北：石門圖書公司，1978)，頁 83。

㉚ 房玄齡等撰，《晉書》(北京：中華書局，1974)，卷 43，頁 1223-28。

㉛ 蕭統輯，李善注，《文選》(台北：藝文印書館，1967)，卷二十一，頁 309。

臺灣大學學術期刊資料庫

阮籍、嵇康、劉伶、阮咸、向秀等五人，排除山濤和王戎二人，故而蕭統別作〈詠山濤、王戎詩二首并序〉。[32] 另外，唐代編撰《晉書》也刻意將竹林七賢分作二卷，阮籍等五人同列一卷，山濤和王戎列於同一卷，其中的斟酌不言而喻。[33] 總之，無論是題名或是題辭的內容，顯然都指涉竹林七賢的山濤無疑。

如上所述，漆畫的「劉靈」和「□(山)巨元(源)」分別是竹林七賢的劉伶和山濤二人。值得注意的是，畫像雖題作山濤，但，背對畫面撥弄著弦樂的形象實是阮咸。竹林七賢之中，阮咸妙解音律，善彈秦琵琶，唐代甚而將秦琵琶稱為「阮咸」。[34] 又，南朝竹林七賢磚畫的阮咸像都是作彈奏秦琵琶(圖13)，山濤則是作手執耳杯的形象。顯見此一樹下彈奏弦樂的人物就是阮咸，題名卻誤作山濤。既有劉靈、山濤二則畫贊，且後者又誤附於阮咸像，這樣看來，漆畫屏風可能還繪有其他的竹林七賢。圖17是剝落的殘漆片[35]，其中，左下方的一殘片僅存坐像背部殘缺的輪廓，以及三行題辭。題辭的首行僅存末一字下半截的墨跡，在字數上遠比另二行殘文來得短，此書寫方式實與上述劉靈、山濤題辭的首行只是書寫姓名及字號的手法一致，不同於其他古賢列女畫像的題辭，故而此一殘像應該也是竹林七賢的一員。[36]

4. 漆畫殘片

除了上述五塊漆畫板之外，在後室靠近甬道處也清理出許多漆畫殘片，以及作為屏風邊框的殘木條五截。[37] 據考古簡報的描述，這些剝裂的殘漆片有公子重耳、蔡人妻、黎莊夫人、張孟談和高赫、史魚父子等圖畫和題辭。[38]

其中，蔡人妻、黎莊夫人是出自《列女傳》卷四〈貞順傳〉。此外，圖17上方的二塊殘片實可拼合成圖18，二則題辭上下並列。上一則殘存三行的文字，

---

[32] 丁福保編，《全漢三國晉南北朝詩》(台北：藝文印書館，1959)，頁1084。

[33] 參見宋伯胤，〈竹林七賢磚畫散考〉，《新亞學術集刊》4 (1983)，頁216。

[34] 劉昫等，《舊唐書》(北京：中華書局，1975)，卷二十九，頁1076。

[35] 志工，前引文，圖4 (頁60)。

[36] 首行末一字的殘跡似近乎「期」字，若然，畫像則是向秀(字子期)。

[37] 這些斷裂的木條有五截，寬六點七公分、厚四點六公分，長短不一，從八十五公分至十五公分不等。圖版請參見出土文物展覽工作組編，前引書，頁145。

[38] 山西省大同市博物館、山西省文物工作委員會，前引文，頁26。

臺灣大學學術期刊資料庫

實乃前述黎莊夫人題辭的部分殘文㊴，而下一則的八行殘文是出自〈貞順傳〉的衛宗二順。㊵顯然黎莊夫人和衛宗二順的圖像是作上下並列的。

張孟談和高赫、史魚父子二圖也是作上下並列的。上一幅是作「三人對話狀，已殘缺，右二人榜題“□(張)孟談”、“高赫”。」㊶殘存的五行題辭尚未刊布，不過就榜題來看，可能是描繪趙襄子賞賜臣子的故事。趙襄子犒賞晉陽之難的有功人員，以高赫居於首位，而謀策解圍厥功最偉的張孟談不服，遂問於襄子。襄子答曰：「群臣無有不驕侮者，唯赫子不失君臣之禮，是以先之。」這則故事見於《韓非子》、《呂氏春秋》、《淮南子》、《說苑》、《史記》諸書㊷，且前四者於文末還附會孔子的評論：「善賞哉襄子！賞一人而天下為人臣者莫敢失禮矣」。至於下幅的圖畫是作「一人高冠拱手坐席上，另一人拱手立對面，榜題“魚”、“魚之子”。」㊸《韓詩外傳》、《新書》、《新序》、《禮記》、《孔子家語》皆收有史魚屍諫的故事㊹，係敘述史魚臨終前，囑咐其子殯而不葬，以諫於衛靈公。上述二則故事廣載諸書，膾炙人口，因此殘漆片的圖像很可能就是描繪趙襄子善賞、史魚屍諫的故事。

以上考釋了漆畫板的圖像及題辭，約言之，這些古賢、列女等圖像與漢魏以來流行的鑒戒畫的題材大致相同，其中，竹林七賢圖則是稍晚成立的。據福井文雅先生考證，所謂阮籍、嵇康等七人竹林之遊的傳說成立於東晉之際㊺，

㊴ 黎莊夫人殘存三行文字：「…於黎而不…』…之黎公反…』…□（義）則□（去）…』。」

㊵ 衛宗二順有行八殘文：「□（衛）宗二順者，衛宗室靈……』傅妾。秦滅□（衛），封靈主……』靈主死，夫人先子……』妾事夫人八年，供養……』□子奉宗祀而妾……』居外。傅妾泣……』公不幸早□（終）……』夫人…』…。」

㊶ 山西省大同市博物館、山西省文物工作委員會，前引文，頁 26。

㊷ 陳奇猷校注，前引書，卷十五〈難〉，頁 804；陳奇猷校輯，《呂氏春秋校釋》(上海：學林出版社，1984)，卷十四〈義賞〉，頁 708；何寧輯，《淮南子集釋》(北京：中華書局，1998)，卷十三〈氾論〉，頁 973；向宗魯校證，前引書，卷六〈復恩〉，頁 117-118；司馬遷，《史記》(北京：中華書局，1959)，卷四十三〈趙世家〉，頁 1795。

㊸ 山西省大同市博物館、山西省文物工作委員會，前引文，頁 26。

㊹ 陳士珂，《韓詩外卷疏證》卷七，《叢書集成續編》110 冊（台北：新文豐出版公司，1989），頁 39-41。

㊺ 福井文雅，〈竹林七賢についての一試論〉，《フィロソフィア》37（1959.12），頁 75-100。

臺灣大學學術期刊資料庫

且東晉顧愷之和史道碩、劉宋陸探微、蕭齊毛惠遠等皆曾繪作竹林七賢圖㊻，故而此一圖像應是淵源於六朝。㊼如前所述，漆畫屏風的竹林七賢圖與南朝磚畫同樣是作樹下人物的圖式，儘管阮咸漆畫像頭戴帽子，多見之於北方的畫像中㊽，與磚畫像戴以幘子略有分別，但阮咸像作彈奏秦琵琶是一致的，二者之間的關連不言而喻。

其次，漆畫圖像似乎是呈以類相從的布排關係。就列女圖而言，上三幅皆出自劉向《列女傳》（參見文末的表1b），即使是黎莊夫人、衛宗二順等殘漆片也是作上下並列的，另一方面，李善、李充、茅容等三幅孝子圖亦不例外。《後漢書》雖載有李善等三人的傳略，前二者見諸〈獨行列傳〉，後者附於〈郭泰傳〉，但這並不表示此三圖就是從《後漢書》匯集出來的。尤其李善撫孤，到底是屬孝悌或忠義的行為不易論斷，而在漆畫屏風、武梁祠、樂浪的彩篋上，李善皆是作孝子，並且是以類相從地和其他孝子圖並列，顯見這些孝子圖似乎是根據類傳而繪製的。《孝子傳》㊾早已散佚，無法窺見全貌。不過，漆畫的榜題稱李善拜「河內太守」，此一官銜不但與《後漢書》的記載不同，也不見於《東觀漢紀》㊿、謝承《後漢書》以及《楚國先賢傳》等有關李善的傳文。(51)京都大學收藏的《孝子傳》鈔本年代甚晚(52)，卻記載李善「以其孝行……拜河內太守」，恰與榜題的官銜相吻合。因此，漢魏以來的古賢、列女圖似是伴隨《列女傳》、《孝子傳》等類傳的流傳而展開的。

㊻張彥遠撰，谷口鐵雄編，《校本・歷代名畫記》（東京：中央公論美術出版，1981），卷五、六、七，頁73、76、80、90。

㊼另外，東晉戴逵畫有「臨深履薄」圖。同上註，卷五，頁74。

㊽例如在新疆阿斯塔那墓所發現的西涼紙本畫稿，以及嘉峪關等魏晉墓的磚畫像。參見Stein, Aurel, *Innermost Asia: Detailed Report of Explorations in Central Asia, Kan-su, and Eastern Iran* (Oxford: The Clarendon Press, 1928), vol. 3, pl. 107；甘肅省文物隊、甘肅省博物館、嘉峪關市文物管理所，《嘉峪關壁畫墓發掘報告》（北京：文物出版社，1985），前引書，圖版63-2。

㊾魏徵等撰，《隋書》（北京：中華書局，1973），卷三十三〈經籍志〉（史），頁976。

㊿劉珍等撰，吳樹平校注，《東觀漢記》（中州古籍出版社，1987），卷十八，頁816。

(51)李昉等編，《太平御覽》（北京：中華書局，1960），卷三七一、五五八，頁1708、2524。

(52)鈔本係天平八年(1580)，約當明萬曆八年。詳見《孝子傳》（京都：京都大學附屬圖書館，1959）。

臺灣大學學術期刊資料庫

三、圖像構成及其意涵

如上節所述，五塊漆畫板描繪有列女、賢臣、孝子、竹林七賢、以及「臨深履薄」等圖像，圖側多附有題辭作為圖解說明，此外有數則是訓戒性的文字。其中，又以列女的圖像為數最多，加上殘漆片計有十七圖，除了班婕妤、和帝后二圖，其餘皆出自《列女傳》，而且圖像的布排大致上也是依照《列女傳》的卷次而展開的。根據列女圖的構成，五塊漆畫板的組成似可推定為圖7、8的形態，茲就漆畫屏風的圖像構成及其意涵說明如下。

1. 漆畫屏風的圖像構成

首先，漆畫的題辭都是寫在圖畫的左側，(唯竹林七賢圖是作二人一組，左右兩側分別題寫畫贊；)並且有虞二妃、孫叔敖母圖中的諸場景也是作由右及左的布排，前者依序作二妃奉事虞舜、瞽叟父子填井、後母燒廩(圖1)，後者則作叔敖殺兩頭蛇、母親為之解惑二景(圖6)。顯見漆畫屏風的圖像應是作由右至左的開展形態。

其次，第一、二號板有虞二妃一面以及第三號板啟母塗山一面的列女圖多出自《列女傳》卷一〈母儀傳〉。雖然第二、三號板之間的漆畫板已毀，但是就《列女傳》的卷次來看，有虞二妃等圖像應是排列在啟母塗山等圖像的右側(圖7)，而且圖像是作由右至左、自上及下的開展順序。如表一(a、b)所示，這些列女圖的開展順序是：以《列女傳》篇首的有虞二妃為始，第三號板第一列的啟母塗山銜接於後，再轉至下一列的周室三母、魯之母師，以及第三列的魯師春姜，以上皆出自〈母儀傳〉；而緊接在後的是出自卷二〈賢明傳〉的楚莊樊姬；最後再進展到第四列的班婕妤、和帝后等圖。

第四、五號板的孫叔敖母、衛靈夫人等列女圖是出自《列女傳》卷三，或說是排列在啟母塗山畫面的左方[53]；不過，就圖像的構成而言，這一面的列女圖與啟母塗山背面的列女圖——魯義姑姊、楚成鄭瞀等列女——相連結似乎更為妥當(圖8)。如表一所示，孫叔敖母之所以排列在魯義姑姊等列女圖的右方，是因為二者上二列的圖像分別出自《列女傳》卷三〈仁智傳〉、卷五〈節義傳〉，符合漆畫圖像由右至左的開展順序；而且，二者的第三列同樣穿插〈母儀傳〉的列女，即齊田稷母、楚子發母，圖像的布排完全一致。換言之，另一面的成

[53] 參見《中國美術全集・繪畫編1・原始社會至南北朝繪畫》，圖版100之解說文字。

臺灣大學學術期刊資料庫

帝訪成公、齊宣王問匡倩等圖像才是排列在有虞二妃、啟母塗山等列女圖的左方。

第二號板、第三號板以及第四號板之間的漆畫雖已毀壞，根據列女圖的構成還是可推知五塊漆畫板彼此間的組成關係(圖 7、8)。原則上，漆畫屏風的上三列圖像是由《列女傳》的母儀、賢明、仁智、節義等列女所構成的，另一方面，李善、李充、茅容等三幅孝子圖也是上下排列在一起的(表 1b)。相對於這三列圖像，第四列的班婕妤、和帝后、竹林七賢以及臨深履薄諸圖似乎是另外再添加上去的；其中的班婕妤、和帝后布陳在列女圖之下，顯然是作為列女圖像的一部分。依據《列女傳》的篇次看來，有虞二妃、啟母塗山等漆畫是作為屏風正面的圖像，孫叔敖母、魯義姑姊等漆畫則是屏風背面的圖像。如上節所述，在剝落的殘漆片之中，黎莊夫人和衛宗二順兩幅漆畫也是上下並列的，二者皆出自卷四〈貞順傳〉。依照上述五塊漆畫板的圖像構成而言，此一殘漆片很可能也是布排在屏風背面，即介於卷三的孫叔敖母和卷五的魯義姑姊等列女圖之間(表 1)。

值得注意的是，在屏風前後兩面的列女圖的左側，無論是成帝訪成公、齊宣王問匡倩，或者是李善、李充、茅容等孝子圖，都是男性形象，這似乎意味屏風的圖像構成：列女是畫在屏風的右半部，而男性形像多居於左側。那麼，繪有「張孟談、高赫」和「魚、魚之子」的殘漆片到底是屏風正面或背面的圖像？如上節所述，這二幅上下並列的圖像是描繪趙襄子賞賜臣子、史魚屍諫的故事，其內容與屏風正面的成帝訪成公、齊宣王問匡倩等表現君臣關係的圖像一致。後者是描繪齊宣王請教匡倩博、弋、鼓瑟是否合乎儒教規範，前者是圖畫西漢成帝訪求成公的故事。據《高士傳》的描述，成公雖然隱逸山林，固辭不仕，另一方面則不吝於傳授郎吏政事十二篇，作為朝廷施政的參考。因此，襄子善賞和史魚屍諫的殘漆片作為屏風正面的圖像似乎較為合理。

上述的推論倘若無誤，那麼屏風前後兩面的圖像構成似乎又具有公私、內外之別。屏風正面的成帝訪成公、齊宣王問匡倩等圖像是有關於君臣之義的，相對地，背面的孝子圖是側重家族或個人的德行。另外，列女的圖像布排雖是依據《列女傳》而展開的，不過，屏風正面的列女，除了魯師春姜和魯之母師之外，不是君王的母親便是名妃、賢后，係圍繞於君王側近的人物(表 1)。啟母塗山、周室三母等教導其子，使成聖王明君，其他的妃后則匡輔帝王多所裨益。而在周室三母左側的殘圖仍隱約可見頭戴冕旒的帝王殘像，也反映出屏風正面的列女圖像與君王之間的密切關連。

臺灣大學學術期刊資料庫

其次，屏風背面第四列的竹林七賢是六朝士人放浪形骸的理想形象。[54] 誠如余英時先生所述[55]，「北方的士風一般說來比較質樸、保守，……且北人親歷亡國之慘，對元康之放達尤其深惡痛絕，所以古成詵聽說有人慕阮籍，竟會有如此強烈的反應。」[56] 又如《北史》所載，裴伯茂宏放過甚，因而薛孝通總是質問之：「兄以阮籍、嵇康何如管仲、樂毅？」[57] 薛孝通的話語側重人物的事業功勳，對於竹林七賢的評價可想而知。無論如何，竹林七賢縱情任性的消極形象確實和屏風正面圍繞著君臣關係的圖像形成鮮明的對比。

總而言之，屏風背面的圖像是有關於齊家、修身、乃至縱情山林獨善其身，指涉對內的或個人的品性操守；相對地，正面的圖像多是側重於君臣之間的關係，指涉的是對外的或公的行誼。

據墓誌知，漆畫屏風是繪製於太和八年(484)司馬金龍入葬以前。在此同時，太和七年(483)落成的皇信堂[58]，由蔣少游和張僧達等圖畫「古聖、忠臣、烈士之容」，並刊題圖側[59]；次年完工的永固石室[60]也刻畫有忠孝貞順等畫像。[61]其中，皇信堂是太極殿建築的一部分，北魏君臣於此參議朝政[62]，因此皇信堂所圖畫的古聖、忠臣、烈士似乎是勖勉臣子忠貞報國，反映北魏以帝王為中心的官僚體系之成形。此外，如下文所述，北魏的遺令或遺戒亦多提及事君報

---

[54] 竹林七賢縱情放誕與魏晉嬗替的權力鬥爭頗有關連。詳見丹羽兌子，〈いわゆる竹林七賢について〉，《史林》50:4 (1967.7)，頁 36-61。

[55] 余英時，〈名教危機與魏晉士風的演變〉，《食貨月刊》復刊 9:7-8 (1979.11)，收入余英時，《中國知識階層史論》(台北：聯經出版事業公司，1980)，頁 349。

[56] 《晉書》卷一一七〈姚興載記〉：「(古成) 詵……每以天下是非為己任，時京兆韋高慕阮籍之為人，居母喪，彈琴飲酒。詵聞而泣曰：吾當私刃斬之，以崇風教。遂持劍求高。高懼，逃匿，終身不敢見詵。」

[57] 李延壽，《北史》(北京：中華書局，1974)，卷 36，頁 1335。

[58] 魏收，前引書，卷七上，頁 153。

[59] 酈道元注，楊守敬、熊會貞疏，《水經注疏》(江蘇古籍出版社，1989)，卷十三，頁 1143-1144。

[60] 魏收，前引書，卷七上、卷十三，頁 150、328-329。

[61] 酈道元注，前引書，卷十三，頁 1138-1139。

[62] 太和十四年文明太后崩殂，次年，孝文帝始聽政於皇信堂；十六年更定律條也在皇信堂舉行。魏收，前引書，卷七〈高祖紀〉，頁 167、169。

臺灣大學學術期刊資料庫

國。從公私或內外相對照的圖像構成來看，漆畫屏風不止繼承漢魏鑒戒畫的遺風，並且是和北魏政治社會的脈動緊密地聯結在一起的。

2.作為座右銘的漆畫屏風

漆畫屏風的另一特色是從典籍鈔錄出大量的題辭文字。誠如石守謙師所指出的，漆畫是通過這些附於圖側的圖解文字來提示畫面所承載的鑒戒意義。[63]其中，列女的題辭出自《列女傳》，班婕妤、成帝訪成公等文字可能是錄自史傳或雜傳，竹林七賢畫贊的出處仍待考察。除了這些圖解文字外，還有數則的題辭是訓誡文字，係鈔錄嚴遵的〈座右銘〉以及有關〈金人銘〉的古佚文。像漆畫屏風這樣迻錄大量的文字，在墓葬明器上甚為罕見；另一方面，從漆畫、題辭所呈現的警懼意味來看，漆畫屏風很可能是墓主司馬金龍生前置於座右以為警惕鑑戒。茲就此一看法略述如下。

在屏風正面的第四號板第三列的題辭中，開頭的五行文字是周公告誡其子治理魯國的箴言——守恭、守儉、守卑、守畏、守愚、守淺；之後的五行文字旨在闡述持虛保盈；而第五號板則是鈔錄嚴遵的〈座右銘〉，條列慎言、節儉等避凶趨吉的警省文字(見附錄一)。此外，第三號板背面第四列的題辭與〈金人銘〉有關，訓誡「禍從口出」(見附錄二)。這些警懼戒慎的文字頗能呼應北魏士族的生活倫理。遺令或誡子孫乃家訓文學的源流。[64] 北魏楊椿訓誡子孫：恭儉持家、勿奢淫、慎言語。[65]鮮卑族源賀的遺令則訓示諸子「誠勤以事君，清約以行己」，且詳細條列毋奢越荒怠，毋傲吝嫉妒，言思審，行思恭等條目。[66]這些遺令或誡子孫的內容與漆畫屏風的題辭不無相通之處，而源賀訓示誠勤事君，宋隱、崔光也分別告誡子姪忠清奉事[67]、以死報國[68]，與屏風正面以君臣為中心的圖像構成相契合。司馬金龍是東晉王室司馬楚之之子，傳見《魏書》卷三十七。東晉末年，劉裕誅殺晉室戚屬，楚之遂於元熙二年(420)請降北魏，

---

[63] 石守謙，〈南宋的兩種規鑒畫〉，《藝術學》1 (1987.3)，頁 13。

[64] 周法高，〈家訓文學的源流〉下，《大陸雜誌》22:4 (1961.2)，頁 18。

[65] 嚴可均輯，《全魏文》，《全上古三代秦漢三國六朝文》，頁 3719 下-3720 上。

[66] 同上註，頁 3647 下。

[67] 魏收，前引書，卷卅三，頁 773。

[68] 嚴可均，前引書，卷廿四，頁 3634 上。

臺灣大學學術期刊資料庫

娶河內公主，生金龍。因出身晉室，金龍襲爵、歷任要職，並先後迎娶太尉隴西王源賀之女、河西王沮渠牧犍之女，一門榮顯。[69] 關於司馬金龍的文化傾向雖然無從得悉[70]，參照他的岳父源賀訓示諸子的內容，司馬金龍的門風庭訓大概和前述北魏士族的生活倫理是不會相去太遠的。

其次，從「臨深履薄」一圖與全體漆畫的關係來看，或許可更清楚地瞭解漆畫屏風具有警懼戒慎的寓意。此圖是描畫在第一、二號板背面的第四列，在孝子圖之下(圖8)。如上節所述，第一、二號板前後兩面的圖畫和題辭基本上是參照黃色線條所區畫出的界格而繪製的，排列得相當整齊，不同於其他三塊木板的漆畫上下參差錯落。而且，就漆畫由右至左的開展形態，以及有虞二妃乃《列女傳》的篇首而言，有虞二妃一面的漆畫應是屏風正面的最右端，其右側鑿出長約七十餘公分的榫條可能是與邊框相互嵌接的。換言之，另一面的孝子圖是屏風背面最左端的木板，而「臨深履薄」圖也就是屏風背面最末的一幅圖像。漆畫屏風不但圖畫列女、賢臣、孝子、竹林七賢等人倫之表，並鈔錄訓誡文字以自警省，在屏風的最後還殿以「臨深履薄」一圖，殷切地叮囑「警懼戒慎」不言而喻。

如上所述，漆畫屏風的圖像構成具有現實性的警懼意味，同時還從典籍鈔錄出許多訓誡性的文字，這樣看來，司馬金龍墓的漆畫屏風很可能原是墓主生前置於座右朝夕惕勵的。如《魏書》所述[71]，常景(?-550)「每讀書，見韋弦之事，深薄之危，乃圖古昔可以鑒戒，指事為象，讚而述之。」於此不難窺知北魏圖繪古賢畫像作為箴規的遺風。就漆畫板高約八十公分言之，漆畫屏風應是屏蔽於坐臥之間。那麼，這些漆畫圖像和題辭似具有座右銘的性格，朝觀夕覽以自警省鑒戒。

關於漆畫屏風的構造，有些學者推測是作“冂”形的結構，如同漆畫中和帝后、衛靈夫人的坐榻上的三面屏板的構造，而屏風的四個角則是被安置於四個石雕柱礎上(圖 28)。[72] 然而五塊漆畫板之間還欠缺許多環節，畫面無法綴合

---

[69] 魏收，前引書，卷卅七，頁 857。

[70] 康樂，〈北魏的司馬金龍墓〉，《歷史月刊》13 (1989.2)，頁 123。

[71] 魏收，前引書，卷八十二，頁 1806。

[72] 五味充子，前引文，頁 212；易水 (楊泓)，〈漫話屏風——家具談往之一〉，《文物》1979:11，頁 76，圖 7。

臺灣大學學術期刊資料庫

起來，關於屏風的結構實在無從得悉[73]；另一方面，石雕柱礎是否就是張設屏風的基座也是有待商榷的。

在六朝墓葬中，祭台的附近多出土有架設帷帳的陶、石柱礎。除了龍虎陶座，這些柱礎的造形近似覆缽，中央穿鑿圓孔承接支柱；此外，遼寧省袁台子東晉墓、南京市甘家巷六號墓的柱礎則是在方形基座之上雕作覆缽，與司馬金龍墓的石雕柱礎的構造大致相通。因此，阮國林先生主張司馬金龍墓的石雕柱礎是帷帳座，並非張設屏風的基座。[74] 事實上，北朝墓葬也出土了不少的石柱礎，如北魏宣武帝景陵、東魏崔令姿墓、北齊庫狄迴洛墓、婁睿墓等[75]，這些石柱礎的形制、大小十分近似。其中，庫狄迴洛墓的石柱礎未經擾亂，在木槨的前方(東側)分置於矩形平面的四角，該墓的(鎏金)銅器多陳設在石柱礎所圍出的矩形平面之中。王克林先生推測這四個石柱礎「當與靈柩前放置祭物的陳設有關」。[76] 六朝的墓葬多於帷帳中陳列諸器以為墓奠。[77]以遼寧袁子台墓為例，帷帳是架設在墓主畫像龕的前方，帳中擺置有漆案，案上陳設瓷碗、漆鉢、漆盒、漆勺等十四件食器，在墓主畫像龕北側的奉食圖之中還有墨書「墓奠」等字。[78] 因此，庫狄迴洛墓的石柱礎應該就是架設帷帳的基座。此外，漆畫屏風的孝子李充一圖就畫有帷帳(圖2)，畫面中帷帳座的側面輪廓與石雕柱礎在方形基座之上雕作覆缽的造形相同，也說明了石雕柱礎就是帷帳座。

---

[73] 譬如第三號板的構造雖與作為屏風最右側的第一、二號板相同，但後者正背兩面的圖畫下上排列整齊，右側的榫條與邊框相互嵌接並無問題，而前者兩面的圖像皆不完整，右側的榫條到底是如何與其他漆畫板相連結實在難以推測。

[74] 阮國林，〈談南京六朝墓葬中的帷帳座〉，《文物》1991:2，頁 88。

[75] 中國社會科學院考古研究所洛陽漢魏城隊、洛陽古墓博物館，〈北魏宣武帝景陵發掘報告〉，《考古》1994:9，頁 808、圖版 3；王建浩、蔣寶庚，〈濟南市東郊發現東魏墓〉，《文物》1966:4，頁 56、圖 6；王克林，〈北齊庫狄迴洛墓〉，《考古學報》1979:3 (1979.7)，圖 4 隨葬器物分布圖(頁 380)；山西省考古研究所、太原市文物管理委員會，〈太原市北齊婁叡墓發掘簡報〉，《文物》1983:10，頁 5，圖版 6。

[76] 王克林，前引文，頁 384。

[77] 墓中設奠的習俗從東漢開始盛行起來。李如森，《漢代喪葬制度》(長春：吉林大學出版社，1995)，頁 62。

[78] 遼寧省博物館、朝陽地區博物館文物隊、朝陽縣文化館 (李慶發)，〈朝陽袁台子東晉壁畫墓〉，《文物》1984:6，頁 40。

臺灣人學學術期刊資料庫

附帶一提，司馬金龍墓的石雕柱礎除了一件被扔置在石棺床上，其餘的三件分別伴隨漆畫板出土於甬道和後室。這雖是盜墓者所棄置的，就漆畫板與作為帷帳座的石雕柱礎彼此間的出土關係來看，其實也暗示了二者的擺設不無關連，很可能是一起施設在後室石棺床的前方。從漢魏以來，墓室的墓主像都是端坐在帷帳中的坐榻上，帳後或榻上多設有屏風⑲，如前述遼寧袁子台的東晉墓⑳，以及北朝晚期的壁畫墓亦復如此。㉑據文獻記載，屏風一般多屏蔽於床榻、席褥、或帷帳的附近㉒，顯見墓主像的表現圖式是來自於現實生活的寫照。因此，漆畫屏風在墓中的陳置可能是擺設在帷帳的後方。換言之，原是墓主司馬金龍生前置於座右以自警省的漆畫屏風，雖然隨墓主一起埋入地下，仍然沿襲著現實世界的擺設手法置於座右，標榜墓主的門風庭訓。這樣看來，漆畫屏風所描繪的古賢、列女等圖像或許還具有墓主像的象徵寓意。

四、漆畫的人物表現及其時代風格

司馬金龍墓出土的漆畫屏風的繪製年代雖然不詳，成立於北魏太和八年(484)金龍下葬之前則是無庸置疑的。如上節所述，太和七年(483)落成的皇信堂，以及次年，即太和八年完工的文明太后壽陵前方的永固石室，皆圖有忠孝貞順的畫像，似乎漢魏以來盛行的鑒戒圖畫於帝都平城(今山西省大同市)頗有傳流。位於平城西郊的雲岡石窟第九、十窟，營造於太和初期，窟內刻有各式的裝飾文樣，與漆畫屏風邊框上所殘留的三種文樣相當近似。㉓另一方面，遠在寧夏省固原縣北魏墓出土的彩繪漆棺㉔，圖飾墓主晏樂，以及舜、郭巨等孝

---

⑲ 河北省文物研究所編，《安平東漢壁畫墓》(北京：文物出版社，1990)，圖版 40；洛陽市第二文物工作隊、黃明蘭、郭引強編，《洛陽漢墓壁畫》(文物出版社，1996)，頁 152、190。

⑳ 遼寧省博物館、朝陽地區博物館文物隊、朝陽縣文化館，前引文，頁 40、圖版 5。

㉑ 濟南市博物館，〈濟南市馬家莊北齊墓〉，《文物》1985:10，圖 5；山西省考古研究所、太原市文物館理委員會，〈太原南郊北齊壁畫墓〉，《文物》1990:12，圖 4。

㉒ 李昉等編，前引書，卷七〇一，頁 3127-3129。

㉓ 宿白，〈《大金西京武州山重修大石窟寺碑》的發現與研究〉，《北京大學學報》(哲學社會科學) 1982:2 (1982.4)，輯入宿白，《中國石窟寺研究》(北京：文物出版社，1996)，頁 102-103。

㉔ 固原縣文物工作站，〈寧夏固原北魏墓清理簡報〉，《文物》1984:6，頁 48-50；寧夏固原博物館，《固原北魏墓漆棺畫》(銀川：寧夏人民出版社，1988)。

臺灣大學藝術期刊資料庫

子圖，畫風樸拙奔放，人物皆著胡服，有別於漆畫屏風作漢式衣冠的造形，卻也清楚地顯示漆畫技藝在北方的傳承發展。[85]事實上，隨著統一北中國，北魏平城集聚百工伎巧[86]，如圖繪皇信堂壁畫的蔣少游就是隨皇興三年(469)年征服青徐而被遷徙至平城。[87]因此，漆畫屏風可視為北魏遷洛之前、反映平城時代(398-494)晚期繪畫面貌的珍貴作品。以下擬就人物的造形、構圖手法等形式表現，考察漆畫屏風的繪畫特色，並據以比較六朝時代所遺存的南北畫例，分析人物畫嬗遞演變的趨向及其在畫史上的意義。

漆畫屏風的古賢列女畫像都是布排成左右晤對的畫面，或坐或立的人物皆描繪作斜側面的形體。例如，圖 19 是描繪娥皇、女英承事舜於田畝之中，二妃比肩而立，皆呈七分臉，衣領、雙袖和裙襬的輪廓線隨著軀體轉向左側而呈現出前後不同的造形變化；右半部的衣褶線多作圓弧形，相對地左半部則較為平緩，線條短促，從而表示空間前後的推移效果。與二妃迎面相對的舜，手持耒耜，也是運用同樣的手法來表現斜側面的形影。這種斜側面的晤對人物使得畫面饒富空間感，而在其他畫面中所描畫的席褥、坐榻、井戶、車乘，也都是以平行透視的原則，勾畫出最能顯示三度空間效果的斜置的物象，呼應坐像人物的形體輪廓。

這些漆畫雖呈定型化的圖式，但對照《列女傳》、《孝子傳》等敘事性簡略、多為說教內容的文本，可發現漆畫的圖像表現不但與文本相符合，同時儘可能地刻畫細節、凸顯出故事各自的區別。譬如，班婕妤辭輦，魯之母師坐於車乘，魯義姑姊一手抱著子姪、另一手試圖拉住親子[88]，衛靈夫人圖中畫有燭台以示

---

[85] 迄今漆畫尚未進行材質上的化驗分析，據王世襄先生的看法，可能為密陀僧繪，故而漆畫中黃、白二色多有脫落。王世襄，《中國古代漆器》(北京：文物出版社，1987)，頁 15；王世襄，〈中國古代の漆工藝〉，《中國美術全集・8・工藝編》(京都：京都書院，1996)，頁 27。

[86] 如《魏書》所載，天興元年(398)，「徙山東六州民吏及徙何、高麗雜夷三十六萬，百工伎巧十萬餘口，以充京師。」太平真君七年(446)，「徙長安工巧二千家於京師」。關於北朝的伎作戶，請參見唐長孺，〈魏、晉至唐官府作場及官府工程的工匠〉，《魏晉南北朝史論叢續編》(台北，帛書出版社，1985)，頁 48-51；宿白，〈平城實力的集聚和“雲岡模式”的形成與發展〉，雲岡石窟文物保管所編，《中國石窟・雲岡石窟》一(北京：文物出版社，1991)，頁 179。

[87] 魏收，前引書，卷 91〈蔣少游傳〉，頁 1970-1971。

[88] 圖像表現與武梁祠近似，唯漆畫左側的齊國將士已殘毀不存。詳見 Wu, Hung, *The Wu Liang*

臺灣大學學術期刊資料庫

夜深，李善懷抱嬰兒表示撫孤，李充跪於母親座前揮手痛斥妻子亟欲分家，受芋容款待的郭巨座前則畫有盛放食器的漆案。除此之外，孫叔敖母、有虞二妃等具有較特出的敘事情節，更是特意地描繪二、三個場景詳加鋪陳。至於周室三母是圖畫王季、周文王、周武王的母親，此三人不作晤對圖式而採取並列的布排也相當合理。值得注意的是，在這些畫面中人物彼此之間的肢體造形富有濃重的禮教寓意。凡是君王、母親或尊長者等坐像，皆設以席褥、坐榻或帷帳，而臣子、兒女等畫像則是拱手跪立一旁(圖 21)，尊卑貴賤之形十分清楚。另外，啟母塗山、有虞二妃等圖都是作左右晤對的立像，其中的啟，以及娥皇、女英二妃皆作拱手承事之狀；相對地，啟母的右手向前方伸出，左手舉至肩際，舜則是右手持耒臿，並且特意地伸出食指指著二妃。顯見畫像彼此間的手勢動作也攸關人物之間長幼尊卑的造形關係。

漢魏以來，古賢、列女、孝子等圖畫原本就是基於儒教倫理而興起的，作為人倫教化之用。[89] 而在北魏漆畫屏風的圖像表現中，更是藉人物之間具有禮教寓意的造形關係，如實地呈現尊卑長幼的倫常秩序，顯見儒教倫理已進一步地浸透人物畫，左右畫像的造形表現。類似的圖例雖可見於東漢晚期的武梁祠、沂南畫像石墓(圖 24)，但僅止是部分的列女、孝子圖如此而已[90]，並不像漆畫屏風那樣徹底地一以貫之。換言之，這種饒富禮教寓意的圖像表現雖淵源於漢末，可能還須歷經魏晉時代的演化才形成漆畫屏風如此定型化的圖式。

另一方面，在人物畫的表現上，漆畫屏風也確實反映著東晉的繪畫風格。如許多論著已指出，漆畫屏風的仕女畫像腹部略微挺出，呈喇巴狀的裙襬拖曳於地，以及帔子、裙帶作迎風飛揚的造形(圖 19)，與傳為顧愷之畫卷中的仕女相當近似(圖 20)；而且，如班姬辭輦、衛靈夫人等畫面的圖像構成，二者亦復相同。[91] 儘管這些畫卷並非顧愷之的真蹟，其中被視之為最能反映顧愷之畫風

Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorical Art (California: Stanford Uni-versity Press, 1989), fig.121。

[89] 米澤嘉圃，〈漢代の繪畫に於ける勸戒主義と畫家〉，《東方學報》(東京) 9 (1939.1)，頁 311-334。

[90] 參見，曾昭燏、蔣寶庚、黎忠義，《沂南古畫像石墓發掘報告》(文化部文物管理局，1956)，圖版 53；Wu Hung, Ibid., fig.126、127、131。

[91] 志功，前引文，頁 57；古田真一，〈六朝繪の畫關する一考察——司馬金龍墓出土の漆畫屏風をめぐつて——〉，《美學》168 (1992.3)，頁 62。

臺灣大學學術期刊資料庫

的《女史箴圖卷》也只是唐代所傳摹的畫樣㉒，然而，這種穿著袿衣垂髾的服裝㉓、衣帶作飛揚狀的人物畫，在東晉以降北方墓室、石窟的壁畫之中倒也不乏其例。諸如甘肅永靖炳靈寺石窟第一六九窟的六號龕、九號龕的供養人像，其中，六號龕的西秦建弘元年(420)造像記仍清晰可見㉔；陝西省博物館收藏的北魏皇興五年(471)造像中的佛傳圖、儒童本生圖也可發現同樣造形的仕女畫像㉕；而最早的紀年畫例更可追溯到題有東晉永和十三年(357)的高句麗安岳三號墓。㉖

圖 22 是安岳三號墓女主人像，畫在前室西側室正壁墓主像的右側(南)壁。不論是側坐的形體輪廓、十字形髮髻、服飾的式樣，以及帔子、裙帶呈飄揚狀的造形，皆與漆畫屏風的仕女畫相當近似(圖 21)，並且二者在設色方面也頗為一致。就色彩保存較完好的齊田稷母、孫叔敖母等漆畫像而言㉗，二者皆穿著黃衣藍裙，但帔子以下的衣袖卻又塗作紅色，通身並以黃色點畫出花朵般的紋飾，領襟、袖口、帔子則是塗作綠色，其邊緣還畫有一道白色線條，使得色彩之間的對比益形醒目。至於安岳三號墓女主人像是穿著赭紅色的上衣，而帔子

㉒ 古原宏伸，〈女史箴圖卷〉上、下，《國華》908、909 (1967.11、12)，頁 17-31、13-27。

㉓ 參見林巳奈夫，《漢代の文物》(京都：京都大學人文科學研究所，1976)，頁 13；孫機，《漢代物質文化資料圖說》(北京:文物出版社，1991)，頁 244。

㉔ 甘肅省文物考古研究所、炳靈寺文物保管所編（董玉祥），《炳靈寺一六九窟》(深圳：海天出版社，1994)，圖版 23、插圖 27 (頁 26)；。甘肅文物工作隊、炳靈寺文物保管所編，《中國石窟・永靖炳靈寺》(北京：文物出版社，1989)，圖版 38。

㉕ 中國美術全集編輯委員會（林中樹）編，《中國美術全集・雕塑編 3・魏晉南北朝雕塑》(北京：人民美術出版社，1988)，圖版 69 (頁 75)。

㉖ 墨書題銘載有冬壽的卒年和官銜，宿白、洪晴玉等據此主張安岳三號墓即是冬壽墓。不過，這則題銘是刊寫在前室西壁，亦即西側室入口的南側壁的侍從武官像的正上方，而且在回廊東壁的巨幅出行圖之中，於乘坐牛車的主人公的前方，侍從手持的旗幟上朱書「聖上幡」三字，因此，墓主應是高麗王，而附有墓誌銘的武官則係冬壽畫像。參見宿白，〈朝鮮安岳所發現的冬壽墓〉，《文物》1952:1 (1952.8)，頁 102-104；洪晴玉，〈關於冬壽墓的發現和研究〉，《考古》1959:1，頁 34-35；朱榮憲，〈高句麗壁畫古墳の被葬者について〉，朝鮮畫報社編，《高句麗古墳壁畫》(東京：朝鮮畫報社，1985)，頁 10-14。

㉗ 中國美術全集編輯委員會編，前引書，圖版 100 (之五)，頁 160。

臺灣大學學術期刊資料庫

以下的衣袖則作土黃色[98]，裙裳遍施紋樣，衣領、袖口和帔子的一邊也點畫有白色的小細點，連屬成線，實與漆畫屏風的設色手法無甚分別。此外，漆畫屏風、安岳三號墓女主人像呈側坐的人物造形(圖 21、22)，也和甘肅省酒泉縣嘉峪關、丁家閘等魏晉十六國時代墓室壁畫的人物表現手法相通[99]，尤其是坐像後方的裙襬都是勾畫作“3”字形的輪廓線(圖 25)。總之，參照傳為顧愷之《女史箴圖卷》以及現存北魏之前的畫例來看，漆畫屏風類型化的人物造形應該是沿襲東晉人物畫的表現模式。

值得注意的是，在北魏孝文帝遷都以後人物畫的表現概念卻又與反映平城時代晚期繪畫的漆畫屏風略有不同。例如，美國明尼亞波里斯藝術中心(Minneapolis Institute of Arts)收藏的北魏石棺，傳係出土自洛陽邙山的元謐(?-523)墓[100]，左右兩幫各有五幅線刻孝子圖，除去山石林木等繁複的裝飾外，人物作左右晤對的布排畫面、彼此的肢體造形具有尊卑長幼的寓意(圖 23)，與漆畫屏風定型化的圖式一脈相承。另一方面，石棺線刻畫的人物形體趨於苗條，輪廓多呈銳利的轉折，衣袖和裙襬向左右兩側傾瀉而出(圖 21)，完全不同於漆畫屏風以強勁有力的線條勾畫出圓弧形的輪廓線(圖 11、19)。類似的人物畫風亦可見諸洛陽龍門石窟，如古陽洞北魏景明四年(503)法生造像龕的供養人像即其一例。[101]根據曾布川寬師的研究，南朝磚墓的《羽人戲龍、戲虎圖》與北魏石棺的《仙人騎龍、騎虎圖》在構圖和人物構成上十分近似，顯見洛陽時代的繪畫發展與南朝美術不無關連。[102]事實上，諸如北魏石棺線刻畫所呈現的衣服造形及其柔軟的質感，亦可見之於南朝的竹林七賢磚畫。

南京市西善橋南朝墓出土的竹林七賢磚畫，是現存為數甚少的南朝繪畫中

---

[98] 此段敘述純為行文之便，正確地說，帔子上方塗以赭紅色的部分是連接垂覆在裙子前緞飾有垂臂的一種披衫；至於漆畫屏風則是誤將此一衣飾析分為二，並分別塗以不同的二種顏色，於是披肩的部分成了衣裳的一部分。

[99] 參見甘肅省文物隊、甘肅省博物館、嘉峪關市文物管理所，前引書，圖版 60；甘肅省文物考古研究所編，《酒泉十六國墓壁畫》(北京：文物出版社，1989)。

[100] 黃明蘭編，《洛陽北魏世俗石刻線畫集》(北京：人民美術出版社，1987)，頁 119。

[101] 龍門文物保管所、北京大學考古系編，《中國石窟・龍門石窟》第一卷 (北京：文物出版社，1991)，圖版 142。

[102] 曾布川寬，前引文，頁 209。

臺灣大學學術期刊資料庫

最精美的一例作品，圖 26 乃其中的向秀畫像。在畫面中，向秀左傾倚樹而坐，領襟滑落，袒露出左肩，而披覆於右後方的衣襬則是藉由平行的曲線以及波浪狀的線條交織出翻轉褶疊的層次。同樣的衣褶造形亦見劉靈磚畫像，細膩地刻畫衣袖從手肘垂落的翻折變化，從而顯示出布料輕柔的質地(圖 15)。這樣的衣褶表現手法和前述北魏石棺人物的裙襬造形是一致的，而與漆畫屏風作“3”字形的裙襬的輪廓截然不同。

竹林七賢磚畫的衣褶表現除了饒富視覺化的造形趣味外，這些隨著軀體而翻轉起伏的衣褶線同時也呼應著畫像舉手投足的動態，較精確地勾勒出人體結構。如第二節所述，漆畫屏風的竹林七賢圖僅存阮咸像，側坐於修竹下，背對畫面的軀體被重重的圓弧形衣褶線所包裹著，呈現膨脹、厚實的量感造形(圖 11)。至於阮咸磚畫像則具體地勾畫人物的形體，雙腿盤坐的衣褶線沿著小腿的輪廓糾集於腳後根、向左右兩側披開；右手彈奏秦琵琶，其衣袖則纏結於右肩、披覆於身後(圖 13)。相對於漆畫屏風呈概念化的人物表現手法，磚畫的作者似乎更仔細地觀察身體與衣服若即若離的造形關係，運用銳利的筆描能力刻畫出更富寫實性的人物畫。

如前所述，漆畫屏風是傳承東晉人物畫的表現模式，因此，其與南朝竹林七賢磚畫之於人物表現形式上的差異，不只是反映平城、建康兩地不同的繪畫面貌而已，同時也暗示了東晉以來建康畫壇的嬗遞演變。以下擬就此竹林七賢磚畫的成立年代，以及南朝的繪畫品評進一地說明之。

西善橋南朝墓並無明確的紀年，學者們從墓室的形制結構、副葬品的類型樣式、磚畫的人物表現加以分析，但所得出的結論卻是人人言殊，或說約當東晉至劉宋期間[103]、或主張劉宋[104]，晚則遲至齊、梁[105]，前後差距多達一個半世紀。除了西善橋墓，在江蘇省丹陽縣金家村、吳家村二座南朝墓也出土有竹林

---

[103] 南京博物院、南京市文物保管委員會（羅宗真），〈南京西善橋南朝墓及其磚刻壁畫〉，《文物》1960:8-9 (1960.12)，頁 42；長廣敏雄，〈竹林七賢と榮啟期の畫圖〉，《國華》857(1963.8)，輯入《六朝時代美術の研究》，頁 47；林樹中，〈江蘇丹陽南齊陵墓磚印壁畫探討〉，《文物》1977:1，頁 71。

[104] 町田章，〈南齊帝陵考〉，《文化財論叢》（京都：同朋社，1983），頁 1099。

[105] 曾布川寬，前引文，頁 230。

臺灣大學學術期刊資料庫

七賢磚畫[106]，二墓皆被推定為蕭齊晚年的帝陵，且前者的年代略早於後者。[107]就淺見所及，金家村墓的竹林七賢磚畫係沿用西善橋墓的部分磚范，而吳家村墓的磚畫又是摹自金家村墓。從三者之間的磚畫關係來看，約略可推得西善橋墓的墓葬年代。茲就這三鋪竹林七賢磚畫的關係略述如下。

目前，有關竹林七賢磚畫的研究都是圍繞著「粉本」進行分析討論。一般多認為竹林七賢(及榮啟期)磚畫是傳承同一系統的粉本，其製作順序以西善橋墓最早，次為金家村墓，吳家村墓是最晚的。[108]仔細比對每一塊畫磚的線條構造的話，可進一步地確認：西善橋和金家村二墓的竹林七賢磚畫不止極其相似而已，大多數的畫磚其實是出自同一個磚范。以阮咸像為例，金家村墓的磚畫從頭至肩，以及雙腿的部分分別是由三列平置的畫磚所組成的，其間還另砌築有一列縱置的畫磚；這六列平置的畫磚上的線條構造與西善橋墓的畫磚同符合契，即使是拼組成畫面右側銀杏樹的平置的畫磚亦相互吻合(圖 13、14)。二者的砌磚手法完全一致，畫像的大小亦同[109]，因此這些線條構造相吻合的畫磚無疑是由同樣的磚范所模製的。另一方面，金家村墓拼組成阮咸胸部的縱置的畫磚(包括題名)卻又與西善橋墓不同。譬如後者的右臂是作纏起衣袖的造形，與平置的畫磚刻畫右肩上層疊的衣褶相呼應；至於前者的右手臂則是仔細地刻畫了衣褶線，實無法和纏結於右肩的衣褶連貫起來，故而這些縱置的畫磚應是營造墓室時另作磚范綴補的。金家村墓的其他竹林七賢磚畫率皆如此，平置的畫

---

[106] 丹陽胡橋的南朝墓也有一鋪竹林七賢磚畫，可惜相當殘破。參見南朝南京博物院，〈江蘇丹陽胡橋南朝大墓及磚刻壁畫〉，《文物》1974:2，頁 49。

[107] 學者們對於蕭齊帝陵的比定雖有些微的差異，將二墓視為蕭齊晚年的陵墓則是一致的。詳見南京博物院(尤振克)，〈江蘇丹陽胡橋、建山兩座南朝墓葬〉，《文物》1980:2，頁 9；町田章，前引文，頁 1099；曾布川寬，前引文，頁 225。

[108] 林樹中，前引文，頁 68-69；町田章，前引文，頁 1085。

[109] 據考古簡報的記載，西善橋墓的竹林七賢磚畫，各畫像面寬 2.4 公尺、高 0.8 公尺；而吳家村和金家村二墓則大小相同，各面寬 2.5 公尺、高 0.85 公尺。但是羅宗真則是如此地敘述：「經過整理核實，我們發現這幾幅七賢壁畫大同小異，畫面大小一樣。」就畫像概括值的些微差距以及羅宗真的描述來看，這三座竹林七賢磚畫在尺寸上的差異顯然是極為有限的；而且，排除砌磚本身間距上的不同、丈量時基準點設定以及各種可能的誤差，這些磚塊的大小應該是十分接近的。見南京博物院、南京市文物保管委員會，前引文，頁 41；南京博物院，前引文，頁 5；羅宗真，《六朝考古》(南京：南京大學出版社，1994)，頁 136。

臺灣大學藝術期刊資料庫

磚幾乎多沿用西善橋墓的磚范，而縱置的畫磚多不相同(參見圖 15、16)，於此就不復一一列舉了。

關於南朝磚范的傳承還有一例，即町田章先生所指出的，仙塘灣和金家村二墓的羽人戲虎圖也是出自同樣的磚范。[110] 一般多認為仙塘灣墓是蕭齊晚期的帝陵，年代略早於金家村墓[111]，因此，後者近三百塊的羽人戲虎圖的畫磚乃沿用前者的磚范所模印的。然而，金家村墓的竹林七賢圖只是沿用西善橋墓一部分的磚范，幾乎多為平置的畫磚；另一方面，縱置的畫磚多是另製磚范加以綴補的，這表示此時西善橋墓的部分磚范早已遺失或毀壞了。[112]

有趣的是，由二批不同的磚范所完成的金家村墓的竹林七賢圖，卻又是吳家村墓據以製作磚范的稿本。例如西善橋墓的劉靈像左手持有耳杯(圖 15)，而金家村墓則是刻畫成向上翻折的袖口(圖 16)，後者應是將耳杯的造形訛誤成袖口。同樣地，在吳家村墓的磚畫中，劉靈左手仍是作向上翻折的袖口、而非耳杯(圖 12)，顯然是沿襲金家村墓的造形表現。其次，就竹林七賢的題名而言，除了西善橋墓是正確無誤，金家村、吳家村二墓的題名多與畫像不符，甚而出現了山司徒、阮步兵等名號。基本上，後二墓的題名是作兩人一組，分別是「嵇康」和「劉靈」、「山濤」和「阮步兵」、「阮咸」和「榮啟期」、「王戎」和「山司徒」兩兩成對。[113] 其中，「劉靈」皆誤附於阮籍畫像，「阮步兵」皆誤附在王戎畫像；此外，在墓室左壁的「阮咸」、「榮啟期」又與同壁的「王戎」、「山司徒」的組合相互錯置。據此可知，竹林七賢磚畫是以兩個畫像作為一個製作單位，分組或分批模製、燒就的。從人物的造形及其題名看來，吳家村墓的竹林七賢磚畫應該是建立在金家村墓磚畫的基礎上，在此同時，先前為金家村墓所沿用的部分西善橋墓的磚范不是被捨棄、便是完全毀壞無存了。

從磚范的傳承關係來看，金家村墓的部分畫磚係沿用西善橋墓的磚范，但

---

[110] 町田章，前引文，頁 1077；詳細的圖版，請參見姚遷、古兵編，《六朝藝術》(北京：文物出版社，1981)，圖 180、213。

[111] 曾布川寬，前引文，頁 141。

[112] 另一方面，這兩批畫磚也可能是同時製作的。一般而言，儲放磚塊以平置最為便利。如果畫磚是同時模製數分的話，那麼儲放這些畫磚時，平置的畫磚仍可按照圖樣堆疊在一起，但縱置的畫磚一旦平置，必然脫離了原有的圖像脈絡，容易錯落散失。

[113] 南京博物院(尤振克)，前引文，圖版貳-伍。

臺灣大學學術期刊資料庫

一部分的畫磚則是另作磚范綴補而成的，無疑地，後者在年代上是早於前者；而吳家村墓的竹林七賢圖又是依據金家村墓的磚畫重新製作磚范。因此，西善橋墓的年代最早，次為金家村墓，吳家村墓是最晚的。這三座墓皆以竹林七賢圖作為墓室左右兩壁主要的裝飾題材，在年代上應該不可能相去太遠；金家村、吳家村二墓既是五世紀末、六世紀初蕭齊晚期的帝陵，那麼西善橋墓的年代可推定在劉宋後半以迄蕭齊初年，亦即五世紀後半葉。

以上的推論倘若無誤，那麼西善橋墓的竹林七賢磚畫與漆畫屏風同屬五世紀後半葉的畫作。如前所述，北魏平城的漆畫屏風反映東晉人物畫的表現模式，不但仕女的造形與《女史箴圖卷》頗為近似，而且阮咸漆畫像以圓弧形線條所堆疊出的形體輪廓也與該圖卷卷首的漢元帝畫像十分近似，有別於竹林七賢磚畫所呈現的寫實性畫風，亦即精確地描繪人物的形體、細膩地刻畫衣服披掛在肢體隨之起伏翻轉的層次及其質感。換言之，漆畫屏風與竹林七賢磚畫的差異固然反映南北繪畫不同的發展面貌，另一方面也間接地暗示了東晉至宋、齊期間建康畫壇的嬗遞演變。

雖然六朝繪畫已亡佚殆盡，不過，在南朝的繪畫品評之中，關於顧愷之和陸探微二人品第高下的論述也隱約地反映出建康畫壇發展的一二徵候。例如，南齊謝赫的《古畫品錄》羅列孫吳以降南方的畫家，依優劣評比為上下六品。其中，活躍於宋、齊的宮廷畫家陸探微⑭該備氣韻生動、骨法用筆等繪畫六法，被列為古今畫家的第一人；為表示對其藝術成就的敬意，謝赫特別聲明：「但價重之極乎上，上品之外，無他寄言，故屈標第一等。」⑮列於第二品共有三人，其中的陸綏、遠蕆皆師事於陸，至於享有盛譽的東晉顧愷之則只是評為第三品而已。⑯謝赫如此地貶抑顧愷之立即引起爭論⑰，直至唐代才以「象人之

---

⑭參見長廣敏雄，〈美術社會史と様式史〉，《六朝時代美術の研究》，頁 19。

⑮謝赫，《古畫品錄》，《文淵閣四庫全書》812 冊（台北：台灣商務印書館，1985），頁 3。

⑯同上註，頁 4。

⑰姚最云：「至如長康之美，……荀、衛、曹、張，方之蔑矣；分庭抗禮，未見其人。謝赫(云)聲過其實，良可亦(於)邑。」張懷瓘則云：「顧公運思精微，襟靈莫測；雖寄迹翰墨，其神氣飄然在煙霄之上，不可以圖畫間求。象人之美，張(僧繇)得其肉，陸得其骨，顧得其神，神妙亡方，以顧為最。……謝氏黜顧，未為定鑒。」見姚最，《續畫品》，《文淵閣四庫全書》812 冊，頁 13；張彥遠撰，《校本・歷代名畫記》，卷五，頁 72-73。

臺灣人學學術期刊資料庫

美，……陸得其骨，顧得其神。神妙亡方，以顧為最。」⑱ 結束這場漫長的論戰。

謝赫是活躍於齊、梁的宮廷畫家，姚最《續畫品》譽之為「中興以後，象(眾)人莫及。」⑲ 因此，近人多以謝赫出身宮廷畫家、側重形式主義，來詮解《古畫品錄》評價顧、陸二人的品第高下，語多不屑。⑳ 姑且撇開孰優孰劣，以及有關形、神之間的抽象思辨，值得注意的是，為何謝赫膽敢如此嚴苛地評價顧愷之？

據王伯敏生先的考證，謝赫《古畫品錄》是蕭梁中大通四年(532)以後成立的。㉑ 而在此之前，陸探微的評價似乎就已經確立了，遠遠地凌駕於顧愷之。如《歷代名畫記》所載，齊高帝(479-481)依畫家優劣次第，著錄內府名畫，列為首位的也是陸探微。㉒ 關於陸探微的繪畫風格，唐代張懷瓘具體地描述如下。「陸公參靈酌妙，動與神會，筆迹勁利，如錐刀焉。秀骨清像，似覺生動，令人懍懍，若對神明。」㉓ 並讚譽其畫作「妙極象中」。㉔ 目前雖無緣一睹所謂「妙極象中」的畫作，從文獻記錄來看，陸探微在人物畫方面卓越的成就應無疑義；同時，齊高帝、謝赫評之為古今第一人，也顯示出當時繪畫批評理論與時並進，呼應著宋齊時代的發展面貌，故而謝赫膽敢批評聲譽卓著的顧愷之

---

⑱ 語出張懷瓘，張彥遠《歷代名畫記》引用三次，並評曰「以此論為當」。同上註，卷五、六、七，頁 73、80、93。

⑲ 明鈔本《繪事微言》引文作「眾人莫名」，王伯敏據此主張「象」應改作「眾」字。此外，《歷代名畫記》卷七引姚最文，則作「象人為最」。詳見王伯敏譯註，《古畫品錄、續畫品錄》(北京：人民美術出版社，1963)，頁 11。

⑳ 長廣敏雄譯註，《歷代名畫記》(東京：平凡社，1977)，卷一，頁 330-332；卷二，頁 57-58。

㉑ 《古畫品錄》云：「陸杲，……傳於後者，殆不盈握。」所謂「傳於後者」似意味陸杲已經亡故。因此，陸杲卒於中大通四年可視為謝赫成書的年代上限。王伯敏譯註，前引書。

㉒ 「恒玄，性貪好奇，天下法書名畫必使歸己。……及玄篡逆，晉府真迹，玄盡得之。……玄敗，宋高祖先使臧喜入宮載焉。南齊高帝科其尤精者，錄古來名手，不以遠近為次，但以優劣為差，自陸探微至范惟賢四十二人為四十二等，二十七秩，三百四十八卷。聽政之餘，旦夕披玩。」張彥遠，前引書，卷一、六，頁 12、86。

㉓ 同上註，頁 80。

㉔ 同上註。

臺灣大學學術期刊資料庫

的作品是「迹不迨意，聲過其實」。

宋齊時代的陸探微、謝赫等畫蹟雖已不傳，根據西善橋墓竹林七賢磚畫出色的形式表現，實不難窺知當時人物畫善於傳形寫貌的發展風貌。尤其是對比於漆畫屏風、《女史箴圖卷》等較概念化的人物表現模式，竹林七賢磚畫呈現視覺化的人物造形，顯示出宋、齊繪畫趨向於寫實性的風格進展。值得一提的是，就於衣褶的描繪手法，以及刻畫人體結構的造形興味而言，竹林七賢磚畫的形式表現幾乎與東晉以前中國人物畫傳統的表現概念全然不同，反倒和佛教美術的造形頗有相通之處(圖 27)。⑱ 因此，六朝人物畫的風格演變可能與來自佛教美術的刺激、影響不無關連。另一方面，在南朝這股嶄新風潮的波及之下，像漆畫屏風的古畫風也從北魏洛陽的畫壇上逐漸地式微了。

五、結論

北魏司馬金龍墓出土的五塊漆畫板，圖繪有列女、賢臣、孝子、竹林七賢、「臨深履薄」等上下四列的圖畫。畫面中的人物皆布排成左右晤對之狀，彼此間呈坐立、拱手等肢體造形頗能呼應尊卑長幼的倫常關係，與漢魏以來鑒戒畫的典型圖式一脈相承。在人物的造形上，係傳承東晉人物畫的表現模式，與傳為顧愷之《女史箴圖卷》，以及遼東、河西等北方墓室、石窟的人物畫像十分相似，不同於同時期的宋齊時代竹林七賢磚畫所呈現的寫實性繪畫風格。約在孝文帝遷都洛陽之後，宋齊時代的美術才逐漸地波及北方，遂出現如北魏石棺線刻畫所呈現的嶄新的寫實畫風。而從北魏平城與洛陽的繪畫發展來看，也間接地暗示了東晉至宋齊期間人物畫嬗遞演變的基本趨向。

其次，殘存的漆畫板雖不足以拼組復元屏風的原貌，根據漆畫之間的圖像關係，仍可推定出這些漆畫板排列組成的序列，進而瞭解漆畫屏風的圖像構成。基本上，圖像的構成是採取以類相從、陰陽對應的布排原則，在屏風前後兩面的右半部多作列女圖，相對地另一側則是賢臣、孝子等男性形象，唯一例外的，背面最下方第四列的竹林七賢、「臨深履薄」諸圖則是另行補入的。值得一提的是，在東漢和林格爾壁畫墓、武梁祠之中，孝子、孔門弟子、列女、列士等圖像也是以類相從，分層地羅列於壁面。北魏漆畫屏風的構成較為複雜，原則上，

⑱ 犍陀羅地區的佛教造像深受希腊、羅馬式風格的影響，在人體、衣紋的表現形式上極富寫實性。參見杉山二郎，《佛像——佛教美術の源流——》(東京：柏書房，1984)，頁 96。

臺灣大學學術期刊資料庫

這些古賢列女的圖像布排也是依據德行的類型而展開的，而且圖側分別鈔錄史傳文字，清楚地顯示這些圖畫是「指事為象」、各有具體的鑒戒義。從人物約定俗成的德行類型、圖像作以類相從的布排來看，這些史傳人物的鑒戒畫似乎是伴隨列女、孝子等類傳的撰述而興起的。

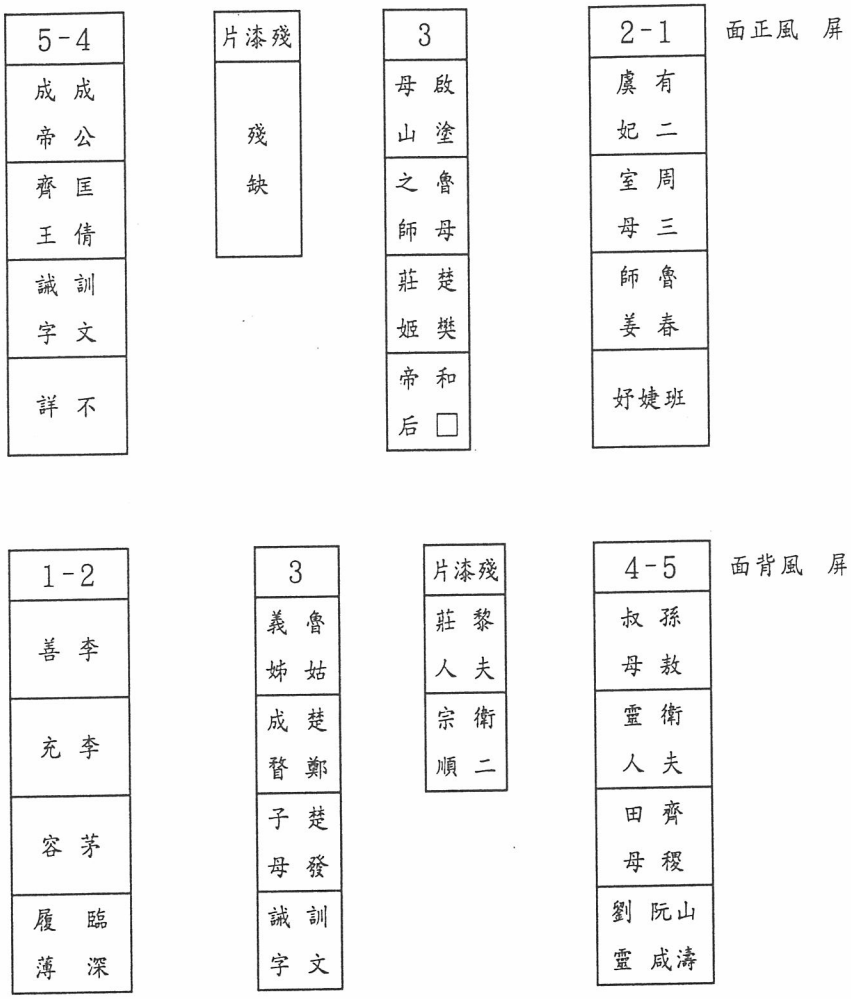
漆畫屏風是司馬金龍墓中所出土的副葬品，但是從漆畫和題辭具有現實性的警懼意味來看，應非明器之屬。就圖像的構成意義而言，屏風前後兩面的圖像意涵略有區別，屏風正面的列女、賢臣等圖像內容多與帝王有關，而在背面的列女、孝子、竹林七賢等則是有關齊家、修身、或是縱情山林獨善其身；前者是指涉對外的或公的行誼，相對地，後者是有關對內的或個人自身的品行。除此之外，屏風還鈔錄有數則訓誡文字，並且在屏風背面畫以「臨深履薄」一圖殿於最末，殷切地叮嚀警懼戒慎。無論是圖像的構成意涵、或是訓誡文字的內容，多與北魏的家訓、遺令相通，頗能呼應當時士族的生活倫理。故而漆畫屏風很可能是司馬金龍生前置於座右朝夕惕勵、標示門風庭訓的，最後於太和八年(484)隨金龍一起埋入地下。

司馬金龍墓曾經盜掘，殘留的副葬品多被移位擾動，值得注意的是，伴隨漆畫板一起出土的石雕柱礎，在南北朝的墓葬例之中是作為張設帷帳的基座，並且是墓中陳列諸器以為墓奠之處。從漢魏以迄北朝晚期，墓室的墓主像都是端坐在帷帳中的坐榻上，帳後或榻上多設有屏風。屏風一般亦多屏蔽於床榻、席褥、或帷帳的附近，顯見墓主像的表現圖式是來自於現實生活的寫照。據此不難想見漆畫屏風在墓中的陳置情形。換言之，原是墓主司馬金龍生前置於座右以自警省的漆畫屏風，隨墓主一起埋入地下，仍是沿襲著現實世界的擺設手法置於帷帳座附近，標榜墓主的門風庭訓。就墓室而言，漆畫屏風的古賢列女等圖像除了作為鑒戒意義外，或許還寓有墓主像的象徵意義。(責任編輯：邱琳婷)

後記：拙稿是在擔任顏娟英老師的助理期間撰寫的，因而得以充分運用歷史語言研究所傅斯年圖書館豐富的藏書，並承該所考古組助理張子鈴小姐製作漆畫板以及殘漆片的復原圖。同學邱函妮對漆畫屏風鑽研甚深，慷慨地提供許多寶貴的卓見；陳葆真老師、李玉珉老師、學長白適銘、嚴雅美於百忙之中校讀文稿，提出批評指正。此外，拙稿的部分內容曾於京都大學人文科學研究所曾布川寬老師主持的「中國美術の圖像學研究會」作過粗略的報告，並承蒙曾布川老師殷切的指導。英文摘要是出自芝加哥大學美術史學部博士候選人 Sonya Lee 費心的翻譯。沒有這些師長、朋友和同學的協助，拙稿是無法順利完成的。在此謹表內心由衷的謝意。

臺灣大學學術期刊資料庫

【表 1a】漆畫板復元示意圖



臺灣大學學術期刊資料庫

【表 1b】漆畫板圖像內容示意圖

（1:4 表《列女傳》卷一第四傳，2 表卷二，5 表卷五）

5-4	片漆殘	3	2-1	面正風　屏
成成 帝公	殘 缺	1:4 儀母	1:1 儀母	
齊匡 王倩		1:12 儀母	1:6 儀母	
誡訓 字文		2 明賢	1:15 儀母	
詳不		后帝和	妤婕班	

1-2	3	片漆殘	4-5	面背風　屏
子孝	5 義節	4 順貞	3 智仁	
子孝	5 義節	4 順貞	3 智仁	
子孝	1:10 儀母		1:14 儀母	
履臨 薄深	誡訓 字文		劉阮山 霊咸濤	

臺灣大學學術期刊資料庫

附錄一：漆畫屏風正面榜題、題辭一覽表

板號	圖畫	榜題	題辭	出典	備註
第一、二號板	有虞二妃	虞帝舜，帝舜二妃娥皇女英。 舜父瞽叟，與象敖填井。 舜後母燒廩。	殘缺	《列女傳》卷一	
	周室三母	周太似， 周太任， 周太姜。	周室□(三)母者，大姜、大任、大似也。大姜，大王之妃，呂氏之女，□三子皆賢□。□□（大任），王季之妃，貞一有行，其懷妊，目不視惡色，耳不□□，能以胎教，溲于豕牢而生文王。太似，文王之妃，禹後莘□之女也，號曰文母，生十子皆賢聖。	《列女傳》卷一	
	魯師春姜	魯師春姜， 春姜女。	魯師□□(春姜)者，□□之母也。嫁其母(女)，三往而三逐。姜問其故，以輕……師□姜召其女而責□：夫婦人事夫有五……有父子之敬，……受……朋友之信，寢席之交，……汝不順而以見逐。爾非吾子也。苔之一百，留之三年，乃復嫁之。卒守節義，成為夫婦。	《太平御覽》卷 541 引《列女傳》 《藝文類聚》卷 15	文字和《藝文類聚》較近似
	姬捷妤	漢成帝班捷妤， 漢成帝。	班捷妤者，班彪姑也。成帝初即位，選入後宮，始為少使姬，□而大幸為捷妤。居增城，再就館。有男，數月失之。成帝遊於後庭，嘗□與捷□同輦□，□□□		文字略同《漢書》卷 97

臺灣大學學術期刊資料庫

			□，□古圖□，□□之……。		
第三號板	啟母塗山	啟母， 啟。	殘缺	《列女傳》卷一	
	魯之母師	魯母師。	殘缺	《列女傳》卷一	
	楚莊樊姬	（殘缺，）孫叔敖。	楚莊樊姬者，楚莊王之夫人也。王好田獵，姬為之不食禽□之肉。乃□脩政事。王聽朝晏罷，□下殿而迎□：何□□……與賢者……姬問：……。王曰：虞丘子也。樊姬……丘子……然未忠。□曰：何謂……。	《列女傳》卷一	
	和帝□后	和帝□后。	殘缺		
第四、五號板	漢成帝訪成公	殘缺	…（橋?）…交世……公帝出遊過……（朕?）能富人貴人殺……人臣不受陛下……下之祿陛（下?）……下奈能貴……（郎?）……。		文字略同《高士傳》卷中〈成公〉
	齊宣王與匡倩	匡倩， 齊宣王。	殘缺	《韓非子》卷十二〈外儲說左下〉	
	題辭（無圖畫）		……守以儉者□，位尊祿重而守□□卑者貴，人眾兵彊□□□以畏者勝，聰明辯智而守之以愚者益，博聞彊記□守之以淺者佚。此六者皆謙德□，未有守□而不善者也。 夫太山不讓土石，乃能成其高；江海不讓清濁，乃能成其大。君子省攬愚夫之智，乃能□其德。	《說苑》卷十	出典不詳

臺灣大學學術期刊資料庫

			高言妄說，德之棄反……內外□，辭亂之原，……。 夫疾□不能追影，大音□□□響；嘿然□□，□□響无所因。常體卑弱，則患禍无所□。□□者，患害之官，滅身之斧也。言語□，天命之所屬，形骸之分部也。言出患入，言□□□亡。是以當言而懼，發言而憂。如赴水火，履危臨深。不得已，思慮而後言，言不□利慮。....究論之，嗜欲者，潰□□矛也。□□□，□身之仇也。嫉妒者，□□□害。讒□者，刈□之兵。諂諛者，剋己□□。□□者，審慮之□□。□酷者，絕世之災也。□□者……。	嚴遵〈座右銘〉	
	內容不詳	缺	殘缺		

臺灣大學學術期刊資料庫

附錄二：漆畫屏風背面榜題、題辭一覽表

板號	圖畫	榜題	題辭	出典	備註
第四、五號板	孫叔敖母	叔敖□母。	叔敖母者，□令尹孫叔敖之母也。叔敖為嬰□時，□見兩頭蛇，殺而埋之。歸而涕泣，母問其故，對曰：竊聞見兩頭者死，今者出遊見之。母曰：今蛇安在？對□：恐他人復□之，殺而埋□矣。母曰：汝不死□，□有陰德……。	《列女傳》卷三	
	衛靈夫人	靈公夫人， 衛靈公。	靈夫人者，衛靈公之夫人也。公與夫人夜坐，聞車聲轔轔，至闕而止，過闕復有聲。公曰：此為誰？夫人曰：禮，下公門，式輅馬。夫忠臣孝子，不為照照信其□，不為冥冥惰其行。璩伯玉者，衛之賢大夫□。其人智敬必是也。公使視之，果信。公詐夫人曰：非也。夫人舉觴而賀曰：始妾獨以為有伯玉耳，今復有與之等者，是為君有二賢臣也。公驚曰：善哉！遂□其實。	《列女傳》卷三	
	齊田稷母	田稷母， 齊相田稷。	稷母者，齊田稷之母也。稷相齊，受下吏金百益以奉其母……。	《列女傳》卷一	
	竹林七賢	□(山)巨元(源)。 殘缺	……元。 顯□□□，玄歸當一，新沓忘懷，□□而出。順世宰物，道濟身逸，乃□□□，同苻合七。 劉靈字……。		

臺灣大學學術期刊資料庫

			……。		
第三號板	魯義姑姊	魯義姑姊。	殘缺	《列女傳》卷五	
	楚成鄭瞀	殘缺	鄭瞀者，□成王後宮之婦媵也。成王登臺臨後宮，宮人皆仰觀，子瞀直行不顧。王曰：願，□□為夫人。不肯。又曰：願，吾與爾千……父兄。又不肯。王下臺而問之。子瞀□：婦人以端正為容，今君在臺而妾顧，是失儀也。告以夫人之尊，示以封爵之重，是貪貴樂利以忘義也。王曰：善。乃立以為□人。	《列女傳》卷五	
	楚子發母	殘缺	子發母者，楚將子發之母也。子發□秦，軍食乏，士卒□分叔粒而食之，子發朝夕食□稻。子發大敗秦而還，其母閉門而不納，使人責之曰：昔□□伐吳，人有獻一器酒者，勾踐注□□上□，使士卒飲其下流，味不加口，而士卒戰勝一陪（倍）。今爾為將，士卒分叔粒，而身獨食稻粱。夫使人入於死地，而康樂其上，雖以得勝，非其術也。子非吾子，无入其門。	《列女傳》卷一	
	題辭（無圖畫）		……河，流穴傾□(山)，……合陰離，情為多殘。涓涓不止，噂喈□已；徽徽不止，將差千里；紛紛不遏，害將及己。天地不言，四時代施；桃李不言，下自		出典待考

臺灣大學學術期刊資料庫

			成蹊。病從口入，禍從口出；口于口，存亡之門，成敗之術。詩歌斯言之玷，易稱辭寡者吉。隱智括囊，□□見質。雖无所得，□□□□□□□□言之不可慎。故金人銘背，參緘□口，執雌持下，柔順是守。登□□險，履冰知寒。人皆叫呼，我獨寂然，深藏實，不使與禍連。口與心□，安危之原，樞機之發，□□□焉。於戲，君子可不慎！		
第一、二號板	李善	李善養□□(主人)兒時； 主人兒長大，賜善姓為李。郡表上，詔拜河內太守。	無	《後漢書》卷81	
	李充	孝子李充奉親時，李充妻。	無	《後漢書》卷81	
	茅容	素食瞻賓。	無	《後漢書》卷68	
	臨深履薄	如履薄冰。 戰……，	無	《詩・小雅・小旻》	底層原本書寫「戰〃兢〃如履薄冰」

臺灣大學學術期刊資料庫

參考書目

一、傳統文獻：

丁福保編，《全漢三國晉南北朝詩》(台北：藝文印書館，1959)。
王肅註，《孔子家語》卷三，《文淵閣四庫全書》695 冊。
司馬遷，《史記》(北京：中華書局，1959)。
李昉等編，《太平御覽》(北京：中華書局，1960)。
李延壽，《北史》(北京：中華書局，1974)。
呂不韋輯，陳奇猷校輯，《呂氏春秋校釋》(上海：學林出版社，1984)。
房玄齡等撰，《晉書》(北京：中華書局，1974)。
京都大學附屬圖書館編，《孝子傳》(京都：京都大學附屬圖書館，1959)。
范曄，《後漢書》(北京：中華書局，1965)。
皇甫謐，《高士傳》，《文淵閣四庫全書》448 冊 (台北：台灣商務印書館，1984)。
姚最，《續畫品》，《文淵閣四庫全書》812 冊 (台北：台灣商務印書館，1985)。
班固，《漢書》(北京：中華書局，1962)。
張彥遠撰，谷口鐵雄編，《校本‧歷代名畫記》(東京：中央公論美術出版，1981)。
陳士珂，《韓詩外卷疏證》，《叢書集成續編》110 冊 (台北：新文豐出版公司，1989)。
歐陽詢，《藝文類聚》，《文淵閣四庫全書》887 冊 (台北：台灣商務印書館，1985)。
劉向輯，向宗魯校證，《說苑校證》(北京：中華書局，1987)。
劉安輯，何寧校釋，《淮南子集釋》(北京：中華書局，1998)。
劉珍等撰，吳樹平校注，《東觀漢記》(中州古籍出版社，1987)。
劉昫等，《舊唐書》(北京：中華書局，1975)。
謝赫，《古畫品錄》，《文淵閣四庫全書》812 冊 (台北：台灣商務印書館，1985)。
韓非，陳奇猷校注，《韓非子集釋》(北京：中華書局，1959)。
魏收，《魏書》(北京：中華書局，1974)。
魏徵等撰，《隋書》(北京：中華書局，1973)。
蕭統輯，李善注，《文選》(台北：藝文印書館，1967)。
嚴可均輯，《全上古三代秦漢三國六朝文》(北京：中華書局，1958)。
酈道元注，楊守敬、熊會貞疏，《水經注疏》(江蘇古籍出版社，1989)。

臺灣大學學術期刊資料庫

二、近人著述：

山西省大同市博物館、山西省文物工作委員會，〈山西大同石家寨北魏司馬金龍墓〉，《文物》1972:3，頁 20-29、64。

山西省考古研究所、太原市文物管理委員會，〈太原市北齊婁叡墓發掘簡報〉，《文物》1983: 10，頁 1-23。

山西省考古研究所、太原市文物館理委員會，〈太原南郊北齊壁畫墓〉，《文物》1990:12，頁 1-10。

中國社會科學院考古研究所洛陽漢魏城隊、洛陽古墓博物館，〈北魏宣武帝景陵發掘報告〉，《考古》1994:9，頁 801-815。

中國美術全集編輯委員會，《中國美術全集・繪畫編 1・原始社會至南北朝繪畫》（北京：人民美術出版社，1986）。

王世襄，《中國古代漆器》（北京：文物出版社，1987）。

王伯敏譯註，《古畫品錄、續畫品錄》（北京：人民美術出版社，1963）。

王克林，〈北齊庫狄迴洛墓〉，《考古學報》1979:3（1979.7），頁 377-401。

王建浩、蔣寶庚，〈濟南市東郊發現東魏墓〉，《文物》1966:4，頁 56-58。

內蒙古自治區博物館文物工作隊編，《和林格爾漢墓壁畫》（北京：文物出版社，1978）。

石守謙，〈南宋的兩種規鑒畫〉，《藝術學》1（1987.3），頁 6-39。

甘肅文物工作隊、炳靈寺文物保管所編，《中國石窟・永靖炳靈寺》（北京：文物出版社，1989）。

甘肅省文物隊、甘肅省博物館、嘉峪關市文物管理所，《嘉峪關壁畫墓發掘報告》（北京：文物出版社，1985）。

甘肅省文物考古研究所編，《酒泉十六國墓壁畫》（北京：文物出版社，1989）。

甘肅省文物考古研究所、炳靈寺文物保管所編（董玉祥），《炳靈寺一六九窟》（深圳：海天出版社，1994）。

出土文物展覽工作組編，《文化大革命期間出土文物》第一輯（北京：文物出版社，1972）。

余英時，《中國知識階層史論》（台北：聯經出版事業公司，1980）。

宋伯胤，〈竹林七賢磚畫散考〉，《新亞學術集刊》4（1983），頁 215-225。

李如森，《漢代喪葬制度》（長春：吉林大學出版社，1995）。

志工，〈略談北魏的屏風漆畫〉，《文物》1972:8，頁 55-58。

臺灣大學學術期刊資料庫

林樹中，〈江蘇丹陽南齊陵墓磚印壁畫探討〉，《文物》1977:1，頁64-73。
阮國林，〈談南京六朝墓葬中的帷帳座〉，《文物》1991:2，頁86-90。
周法高，〈家訓文學的源流〉上、中、下，《大陸雜誌》22:2、3、4 (1961.1-3)，頁33-37、88-94、111、116。
河北省文物研究所編，《安平東漢壁畫墓》(北京：文物出版社，1990)。
易水（楊泓），〈漫話屏風——家具談往之一〉，《文物》1979:11，頁74-79。
固原縣文物工作站，〈寧夏固原北魏墓清理簡報〉，《文物》1984:6，頁48-50。
洪晴玉，〈關於冬壽墓的發現和研究〉，《考古》1959:1，頁27-35。
洛陽市第二文物工作隊、黃明蘭、郭引強編，《洛陽漢墓壁畫》(文物出版社，1996)。
姚遷、古兵編，《六朝藝術》(北京：文物出版社，1981)。
南京博物院、南京市文物保管委員會（羅宗真），〈南京西善橋南朝墓及其磚刻壁畫〉，《文物》1960:8-9 (1960.12)，頁37-42。
南京博物院（尤振克），〈江蘇丹陽胡橋、建山兩座南朝墓葬〉，《文物》1980:2，頁1-17。
南朝南京博物院，〈江蘇丹陽胡橋南朝墓及磚刻壁畫〉，《文物》1974:2，頁44-56。
唐長孺，〈魏、晉至唐官府作場及官府工程的工匠〉，《魏晉南北朝史論叢續編》(台北，帛書出版社，1985)，頁48-51；康樂，〈北魏的司馬金龍墓〉，《歷史月刊》13 (1989.2)，頁119-123。
孫機，《漢代物質文化資料圖說》(北京:文物出版社，1991)。
宿白，〈朝鮮安岳所發現的冬壽墓〉，《文物》1952:1 (1952.8)，頁102-104。
宿白，〈平城實力的集聚和“雲岡模式”的形成與發展〉，雲岡石窟文物保管所編，《中國石窟・雲岡石窟》一（北京：文物出版社，1991)，頁176-197。
宿白，〈《大金西京武州山重修大石窟寺碑》的發現與研究〉，《中國石窟寺研究》(北京：文物出版社，1996)，頁89-113。
黃明蘭編，《洛陽北魏世俗石刻線畫集》(北京：人民美術出版社，1987)。
曾昭燏、蔣寶庚、黎忠義，《沂南古畫像石墓發掘報告》(上海：文化部文物管理局，1956)。
楊泓，〈北朝文化源流探討之一——司馬金龍墓出土遺物的再研究〉，《北朝研究》1989:1 (1989.8)，頁13-21。
寧夏固原博物館，《固原北魏墓漆棺畫》(銀川：寧夏人民出版社，1988)。
潘重規等編，《敦煌俗字譜》(台北：石門圖書公司，1978)。

臺灣大學學術期刊資料庫

遼寧省博物館、朝陽地區博物館文物隊、朝陽縣文化館（李慶發），〈朝陽袁台子東晉壁畫墓〉，《文物》1984:6，頁 24-45。
濟南市博物館，〈濟南市馬家莊北齊墓〉，《文物》1985:10，頁 42-48。
龍門文物保管所、北京大學考古系編，《中國石窟・龍門石窟》第一卷（北京：文物出版社，1991）。
羅宗真，《六朝考古》（南京：南京大學出版社，1994）。
小泉顯夫，《樂浪彩篋塚》（朝鮮古蹟研究會，1934）。
山崎純一，《列女傳》上、中、下（東京：明治書院，1996-1998）。
下見隆雄，《劉向『列女傳』の研究》（東京：東海大學出版會，1989）。
王世襄，〈中國古代の漆工藝〉，《中國美術全集・8・工藝編》（京都：京都書院，1996）。
五味充子，〈司馬金龍墓〉，井上靖、宮川寅雄，《新發掘報告・中國の美術と考古》（東京：六興出版，1977），頁 203-215。
丹羽兌子，〈いわゆる竹林七賢について〉，《史林》50:4 (1967.7)，頁 36-61。
古田真一，〈六朝繪畫に關する一考察——司馬金龍墓出土の漆畫屏風をめぐって——〉，《美學》168 (1992.3)，頁 57-65。
古原宏伸，〈女史箴圖卷〉上、下，《國華》908、909 (1967.11、12)，頁 17-31、頁 13-27。
米澤嘉圃，〈漢代の繪畫に於ける勸戒主義と畫家〉，《東方學報》（東京）9 (1939.1)，頁 311-334。
伏見沖敬編，《書道大字典》（東京：角川書店，1974）。
伏見沖敬編，《隸書大字典》（東京：角川書店，1989）。
朱榮憲，〈高句麗壁畫古墳の被葬者について〉，朝鮮畫報社編，《高句麗古墳壁畫》（東京：朝鮮畫報社，1985）。
杉山二郎，《佛像——佛教美術の源流——》（東京：柏書房，1984）。
町田章，〈南齊帝陵考〉，《文化財論叢》（京都：同朋社，1983），頁 1071-1104。
佐原康夫，〈漢代祠堂畫像考〉，《東方學報》（京都）63 (1991.3)，頁 1-60。
林巳奈夫，《漢代の文物》（京都：京都大學人文科學研究所，1976）。
長廣敏雄，《六朝時代美術の研究》（東京：美術出版社，1969）。
長廣敏雄譯註，《歷代名畫記》一、二（東京：平凡社，1977）。
曾布川寬，〈南朝帝陵の石獸と磚畫〉，《東方學報》（京都）63 (1991.3)，頁 115-263。

臺灣大學學術期刊資料庫

朝日新聞社編，《文化大革命中の中國出土文物》(東京：朝日新聞社，1973)。

福井文雅，〈竹林七賢についての一試論〉，《フィロソフィア》37 (1959.12)，頁 75-102。

Stein, Aurel, *Innermost Asia: Detailed Report of Explorations in Central Asia, Kan-su, and Eastern Iran* (Oxford: The Clarendon Press, 1928).

Wu, Hung, *The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorical Art* (California: Stanford University Press, 1989)。

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 1　北魏漆畫屏風　第一、二號板正面　五世紀後半　山西大同

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 2　北魏漆畫屏風　第一、二號板背面　五世紀後半　山西大同

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 3　北魏漆畫屏風　第三號板正面　五世紀後半　山西大同

臺灣大學學術期刊資料庫

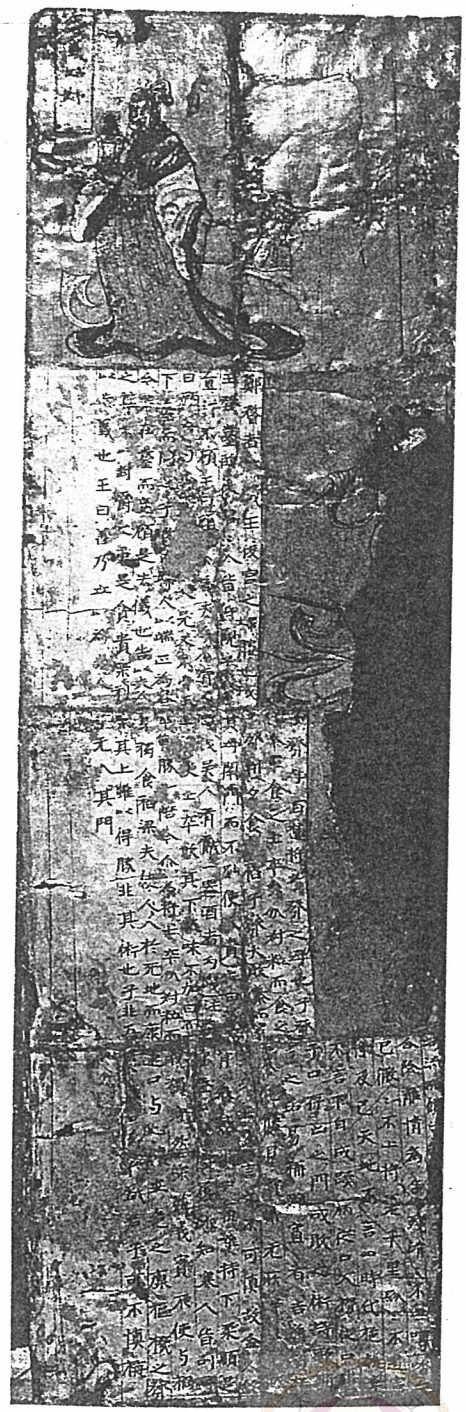


圖 4　北魏漆畫屏風　第三號板背面　五世紀後半　山西大同

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 5　北魏漆畫屏風　第四、五號板正面　五世紀後半　山西大同

臺灣大學學術期刊資料庫

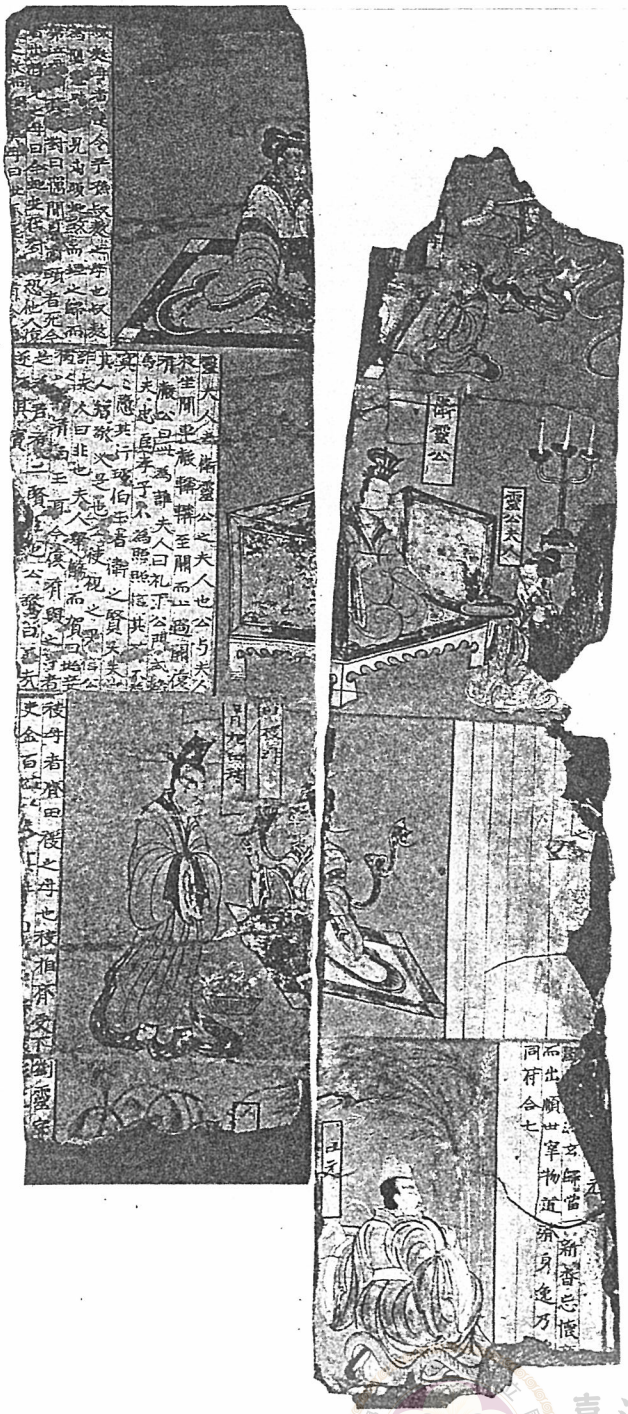


圖 6　北魏漆畫屏風　第四、五號板背面　五世紀後半　山西大同

臺灣大學學術期刊資料庫

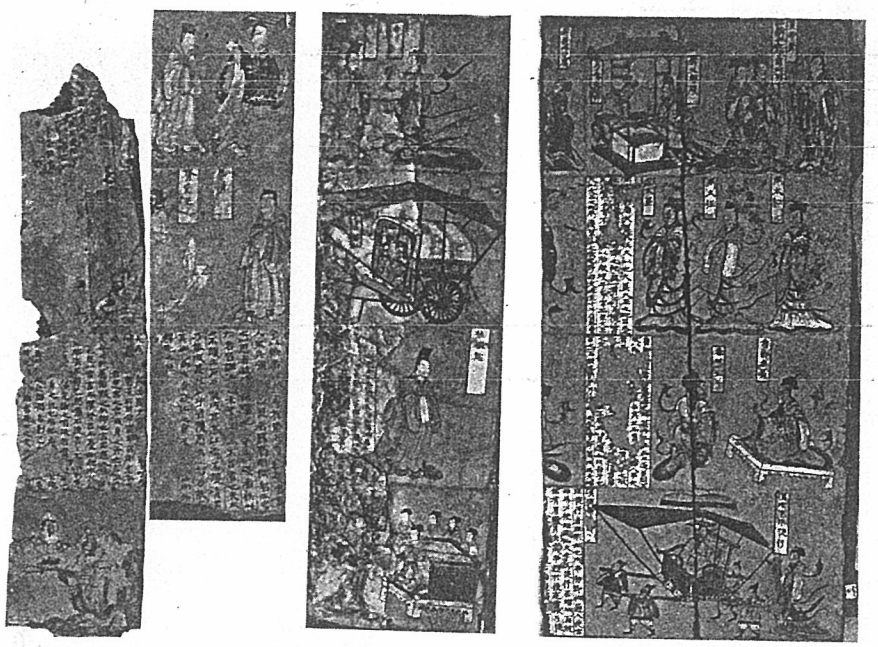


圖 7　漆畫屏風(正面)復原圖

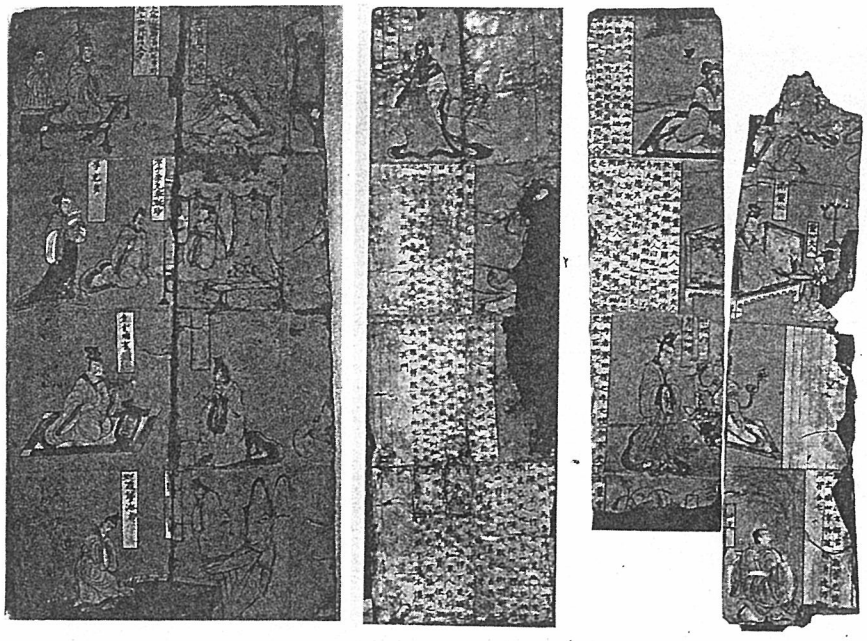


圖 8　漆畫屏風(背面)復原圖

臺灣大學學術期刊資料庫

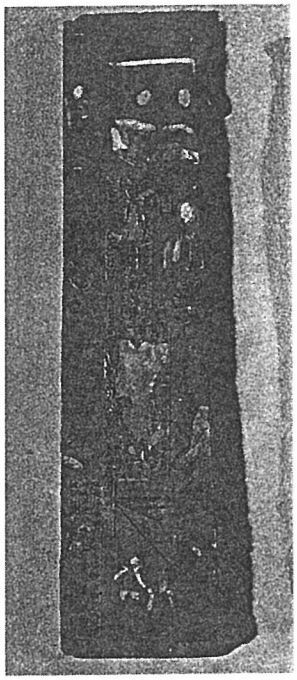


圖 9　北魏漆畫屏風　第二號板　五世紀後半　山西大同

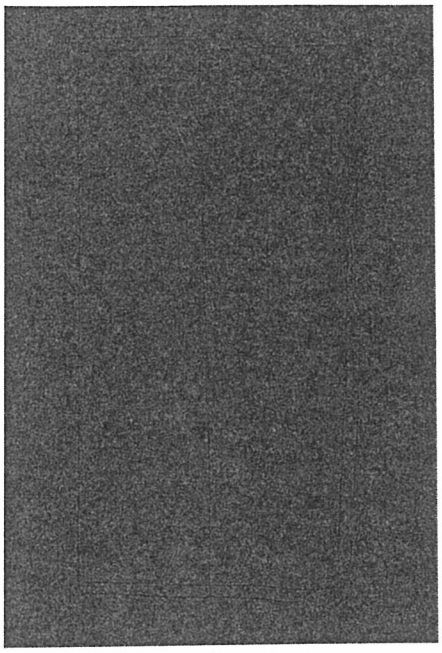


圖 10　漆畫屏風第一、二號板鍏卯構造示意圖



圖 11　北魏漆畫屏風　阮咸像(誤作山濤題名)　五世紀後半　山西大同

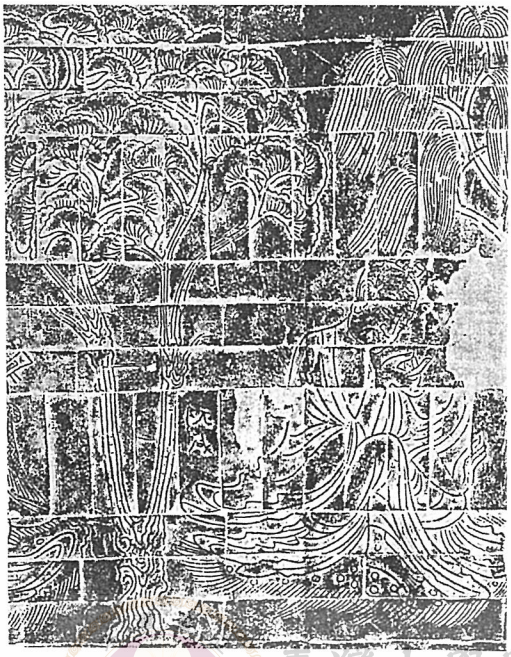


圖 12　吳家村南朝墓磚畫　劉靈像　五世紀末、六世紀初　江蘇丹陽

臺灣大學學術期刊資料庫

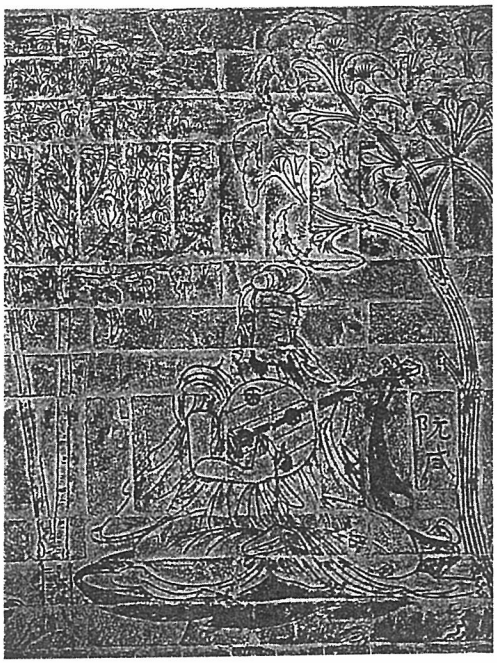


圖 13　西善橋南朝墓磚畫　阮咸像　五世紀後半　南京市

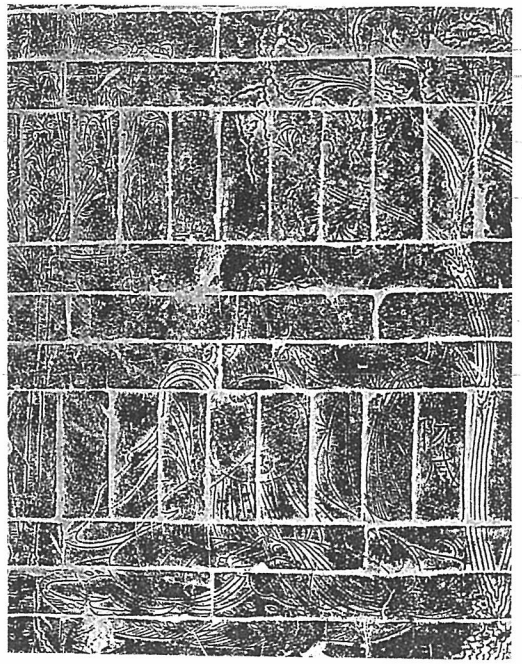


圖 14　金家村南朝墓磚畫　阮咸像　五世紀末　江蘇丹陽

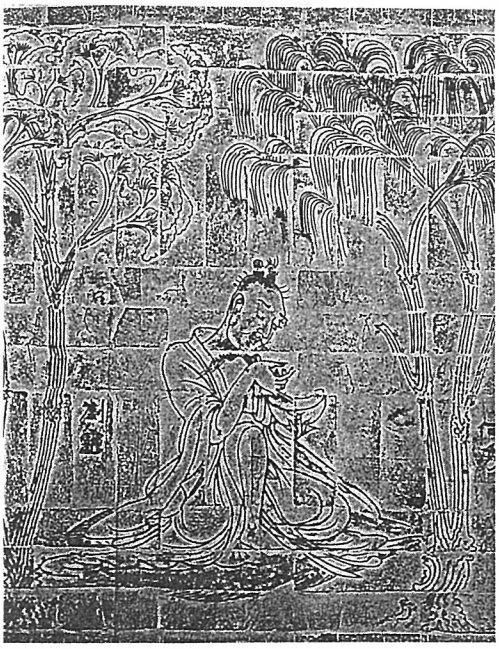


圖 15　西善橋南朝墓磚畫　劉霊像　五世紀後半　南京市

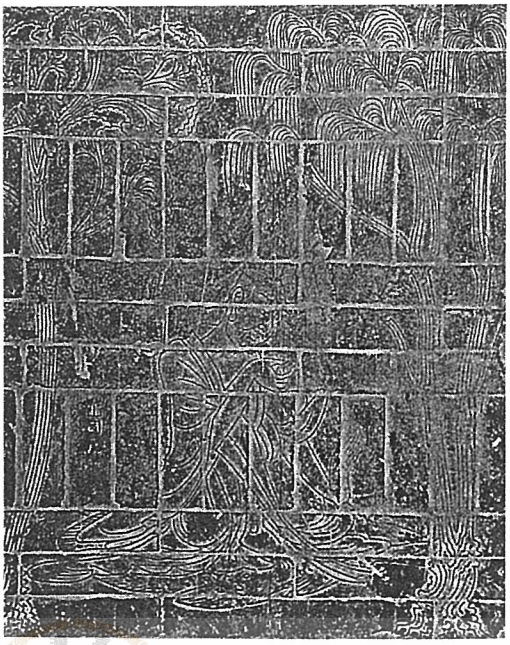


圖 16　金家村南朝墓磚畫　劉霊像　五世紀末　江蘇丹陽

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 17　北魏漆畫屏風　殘漆片　五世紀後半　山西大同



圖 18　漆畫屏風殘漆片復合圖



圖 19　北魏漆畫屏風　有虞二妃圖　五世紀後半　山西大同

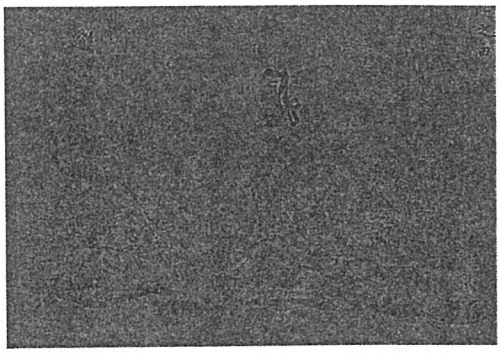


圖 20　傳東晉　顧愷之　女史箴圖摹本　大英博物館

臺灣大學學術期刊資料庫

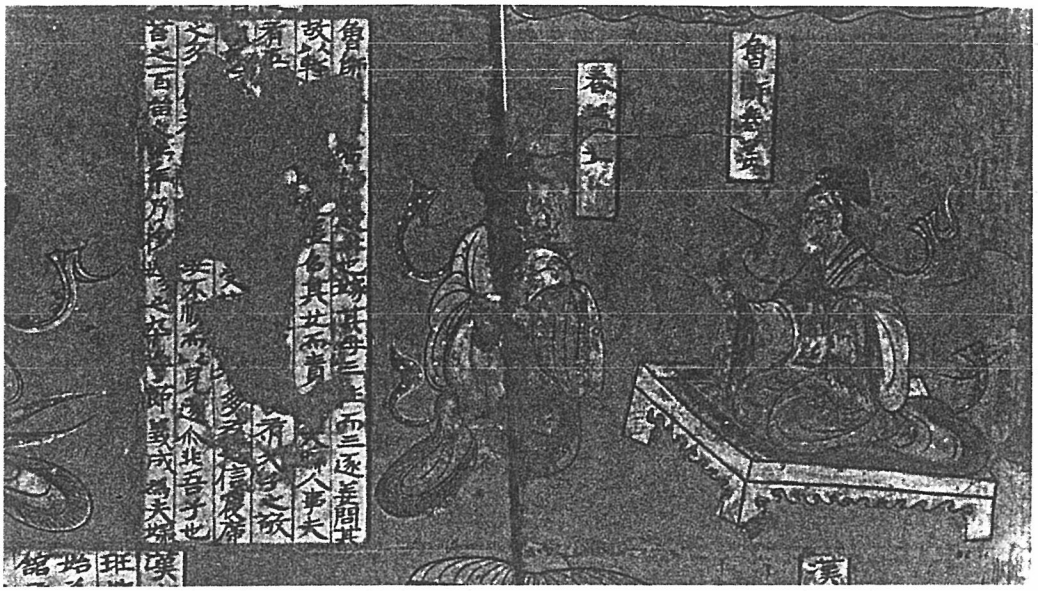


圖 21　北魏漆畫屏風　魯師春姜圖　五世紀後半　山西大同



圖 22　高句麗　安岳三號墓壁畫　四世紀中葉（357?）　北韓平壤



圖 23　北魏石棺　孝子圖（丁蘭）六世紀（523?）　美國明尼亞波里斯藝術中心

臺灣大學藝術期刊資料庫

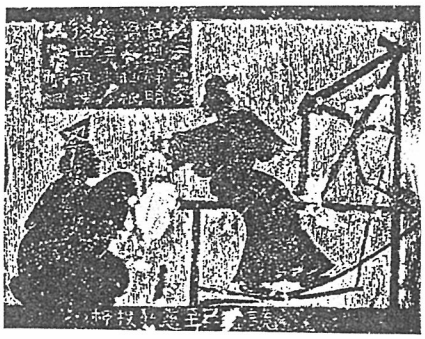


圖24　東漢　武梁祠　孝子曾參圖　元嘉元年（151）　山東嘉祥



圖25　丁家閘壁畫墓　樂伎圖（局部）　四世紀末、五世紀初　甘肅酒泉



圖26　西善橋南朝墓磚畫　向秀像　五世紀後半　南京市

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 27　約四、五世紀，金銅(彌勒)菩薩立像，傳出自陝西三原縣



圖 28　北魏司馬金龍墓　石雕柱礎　五世紀後半　山西大同

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術
期刊資料庫