

# 试论辽代墓内祭奠与图像配置新特征的形成

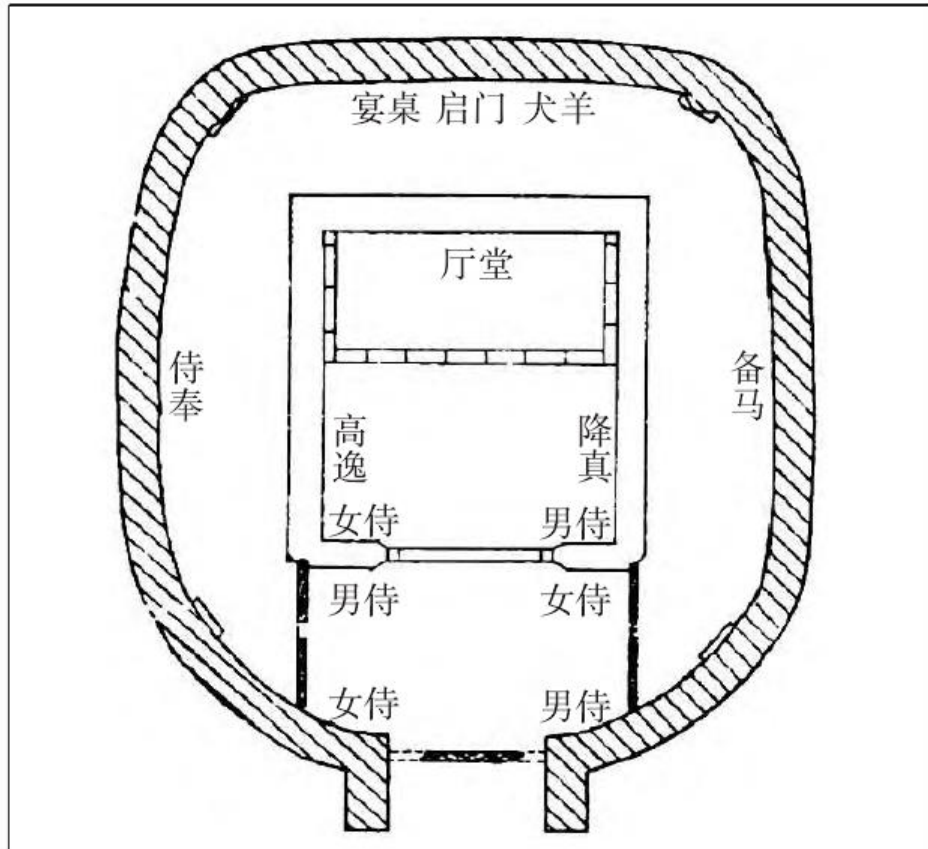
王音

**摘要：**本文通过将辽代的墓内祭奠与图像配置方式和先前汉唐间的主流情况进行对比，指出其新形成的特征主要体现在两方面：一是祭奠空间从以象征墓主灵魂的“神位”或墓主正面像为中心，转变为以墓主遗体为中心；二是整座墓葬通过壁画图像配置等方式，从仿效现实居宅的堂、寝转变为仿效庭、堂。这种转变与河北地区晚唐墓葬存在一定的渊源关系；同时，辽政权对佛教的推崇以及密宗“即身成佛”信仰的流行，可能是促使其较普遍流行于辽代上层墓葬的文化动因。

辽是由兴起于辽河流域的游牧民族契丹，在唐帝国灭亡 9 年后（916 年）建立的统辖长城南北的政权。由于契丹族是在南下接触到汉地文化习俗后才开始行土葬并砌筑室墓，因此学界在探究辽代墓葬文化时，多言及其对汉地唐制的沿袭和仿效 [1]。然而，辽对唐文化的学习绝非照本宣科。辽初统治者在参酌汉人典章草创各种文物制度与仪则法规时，又充分尊重了契丹民族的特点 [2]；与此同时，一些悄然酝酿于河北地区晚唐墓中的新兴文化因素，经有辽一代持续滋长，最终发展为被高等级贵族墓所采纳、且具有转折意义的新特征，对于研究中国墓葬文化由中世向近世的过渡有较高学术价值。本文选取丧葬习俗及礼制的重要直观表现——墓内祭奠与壁画图像的配置为考察对象，通过与汉唐间的主流情况进行对比，揭示辽墓在这两方面所呈现出的新意，并尝试对其渊源及背后的文化动因做出解释。文章或有参考未备、论断不当之处，敬请方家批评指正。

## 一、从考古发现看辽代的墓内祭奠与图像配置方式

目前所见最早的契丹贵族纪年墓，是葬于辽太祖天赞二年（923 年）的赤峰宝山 1 号墓 [3]。该墓为圆角方形砖砌仿木构单室墓，墓室正中偏后建房形石椁，石椁正面两侧过梁下各设一道木门，在墓室整体范围内分隔出了门道过渡空间、环绕石室的外部回廊空间和石室内部空间。墓室及石椁内外均满绘壁画。（图一）就墓内祭奠与图像配置方式而言，该墓所呈现出的特征可归结为以下两方面。



图一 宝山1号墓的壁画图像配置<sup>[7]</sup>

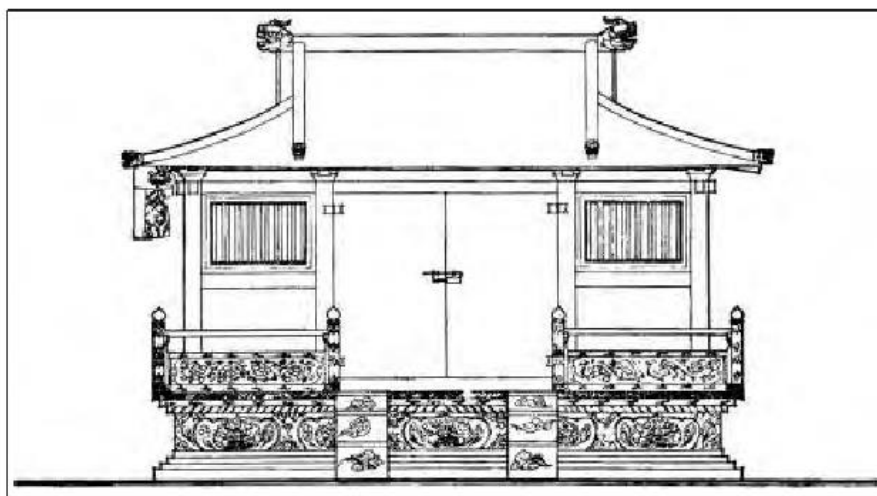


图二 宝山1号墓石椁内后壁图像

其一，石椁内后壁绘厅堂图，画面中央为放置在长方形地毯上的靠背座椅和几案，几案右侧为悬挂的弓囊、箭筒和宝剑，椅背右侧挂拂尘、后侧为斜倚的一张弓和三支羽箭。（图二）内西壁绘高逸图。内东壁绘汉武帝降真图。巫鸿指出：石椁正壁的厅堂图“所表现的并不是一个简单的室内景象，而是象征墓主灵魂所在的‘位’”；虽然画面中无人落座，但“桌子上所摆放的盘、碗、筷和高足盏，又暗示了这个座椅并不是‘空’的，而是承载着墓主的灵魂，暗示着他正在享用着永不竭尽的供奉”[4]。以“神位”象征接受祭奠的墓主灵魂的做法古已有之，在先前汉人墓葬内多表现为由帷帐界定的空座[5]。宝山1号墓的厅堂图可视为先前多由帷帐界定的三维“神位”的二维呈现，而更意味深长的是，这幅厅堂图紧邻尸床，尸床上则罩有木雕彩绘小帐。这样，二维的“神位”与三维的躺于小帐中的死者遗体产生了互动，“形成了一个处于‘主位’的共同体”[6]；再辅以两侧壁表达得道升仙愿望之超现实主义图像的烘托，就于陈尸之所内构建起了一个墓主在场的祭奠空间。

其二，石椁为在墓室内砌筑而成，不可移动，并且通过正面两侧过梁下设置的木门与墓室结为一体，从而打造出了“室中套室”的空间结构。石椁内壁绘制的图像如前所述，处于中心位的厅堂图明确反映了这一空间应为现实宅院中“堂”的象征。墓室壁面上则主要绘有侍奉图、宴桌图、犬羊图、牵马图等，后几种动物形象显然不会出现在室内，而应当是庭院场景的表现。因此可以说，整座墓葬通过壁画图像的配置，形成了对现实居宅庭、堂二元结构的仿效。

使用房形椁的宝山1号墓在辽墓中尚属特例[8]，但其展现出的墓室布局方式，即以墓主遗体为中心构建墓内祭奠空间和以壁画图像在墓内表征庭、堂二元结构，却在辽墓尤其是贵族墓中屡见不鲜。首先，契丹墓葬中常见一类木构覆尸建筑——小帐，李清泉认为其应是“以汉民族祠堂建筑为蓝本，并吸收了部分佛教建筑元素的木构覆尸仪物”[9]（图三），在死者下葬前曾作为地面上的殡殓用帐[10]，并起到界定死者社会等级、象征死者高贵身份的作用[11]。显然，木构小帐与汉唐间流行的墓内帷帐具有相似的功能内涵，只是后者用当中的空座象征墓主灵魂，前者却将遗体放入其中（宝山1号墓即是）。其次，放置奠器的供桌多设于小帐前或小帐内的尸床前[12]，进一步明确宣告了祭奠对象就是死者遗体。如辽耶律羽之墓在琉璃砖尸床上罩以柏木制小帐，地面置石供桌[13]；法库叶茂台辽墓葬具为木构小帐和石棺，小帐前设石供桌，上有十余件瓷碗、罐和漆钵等，盛有桃李的余核和含有松子的松塔等供品[14]；哲里木盟辽陈国公主驸马合葬墓未见小帐，但砖砌尸床上原应张设有幔帐，尸床前是用条砖砌制的长方形供台，上置金花银盒、银长盘、木鸡冠壶、铜盆等物[15]。

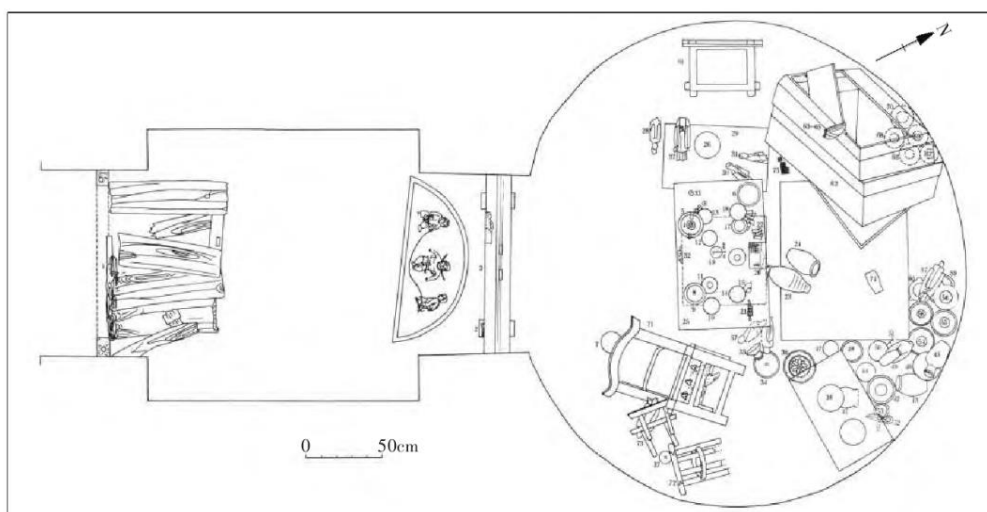


图三 法库叶茂台辽墓的木构小帐<sup>[16]</sup>



同时，上述墓室布局方式在辽境内的汉人墓葬中亦可见到。如宣化下八里村 M7 和 M10 [17]，两者均为前后双室墓，随葬品全出于后室之中，棺床前为一大木桌，旁侧还有小木桌和椅子，大小桌面上均摆满奠器。

(图四) M7 前室东壁绘备茶、童嬉图，西壁绘散乐图；后室东壁绘持盖侍女、文房四宝、芦苇仙鹤图，西壁绘燃灯侍女、妇人启门、芦苇仙鹤图。M10 前室东壁绘备茶图，西壁绘散乐图；后室东壁绘持巾持镜侍女、文房四宝、芦苇仙鹤图，西壁绘燃灯侍女、经卷经案、芦苇仙鹤图。(图五) 供桌的位置已将祭奠活动中心明确指向了墓主遗体；而后室壁画的图像配置，加之小木桌椅的陈设，更暗示了这一空间应为供墓主在地下起居活动的“堂”。至于前室内的备茶和散乐表演场景，据李清泉考证可能是对现实祭祠活动中进盏仪式和乐舞演出的复刻 [18]，后两者都是在庙宇殿前举行，因此前室空间应象征了堂前露天之“庭”。这种“前庭后堂”的结构，在原理上与宝山 1 号墓的“外庭内堂”并无分别。



图四 宣化下八里村M10随葬器物分布图



图五 宣化下八里村M10壁画拾例

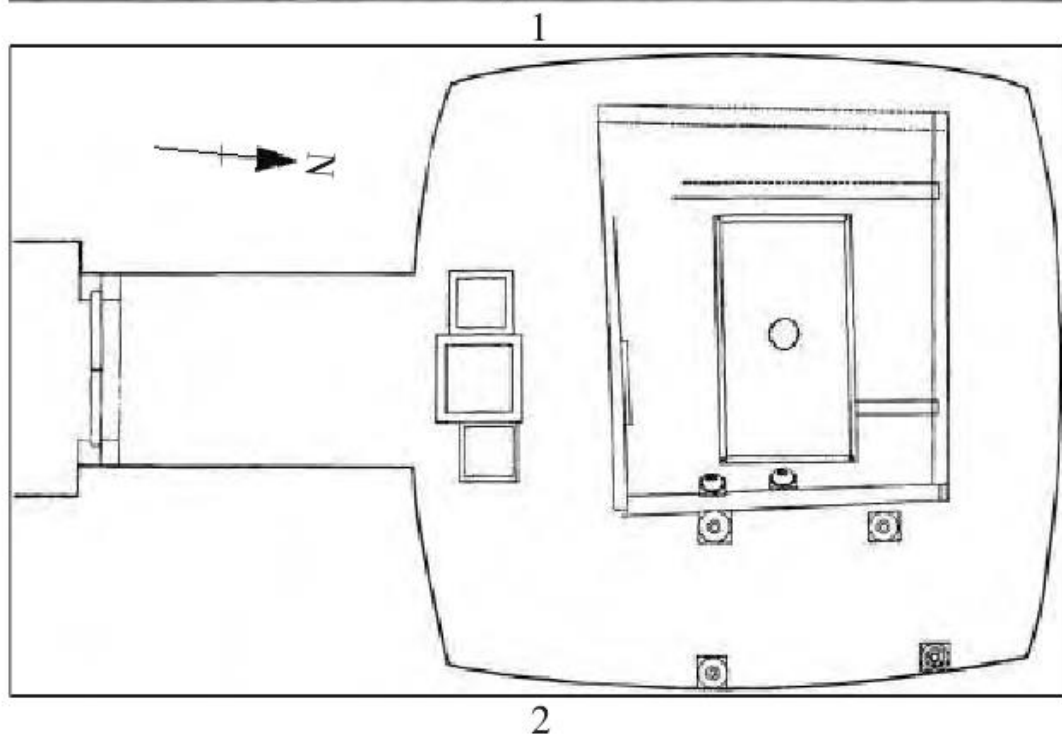
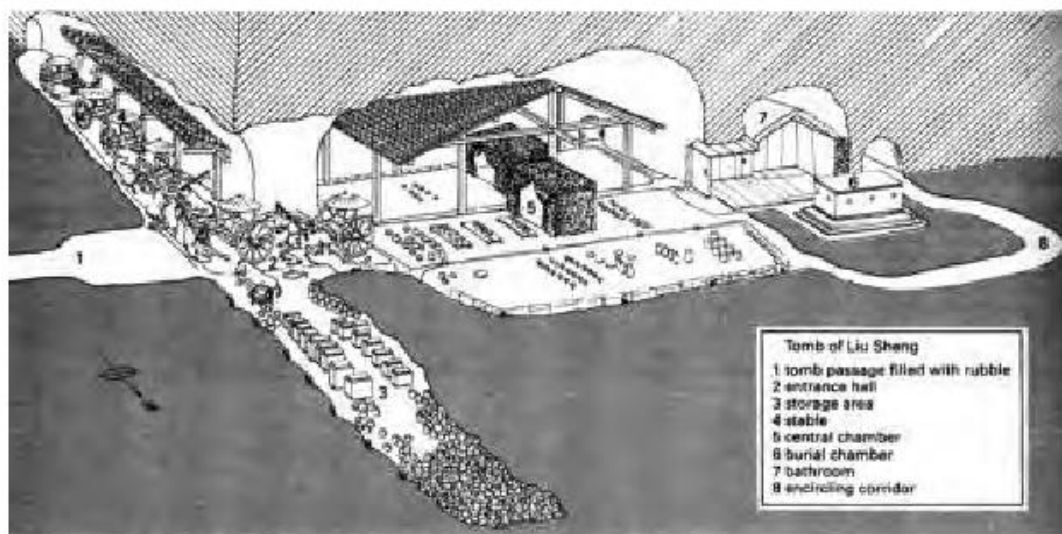
1. 前室东壁画 2. 后室东壁画

综而观之，以墓主遗体为中心构建墓内祭奠空间和以壁画图像在墓内表征庭、堂二元结构的布局方式，在辽代具有相当程度的普适性（契丹人与汉人墓葬中皆可见到）。更值得关注的是，其与汉唐间的主流墓室布局方式大相径庭，可谓辽代墓葬文化的创新性特征之一。

## 二、汉唐间主流墓内祭奠与图像配置方式回溯

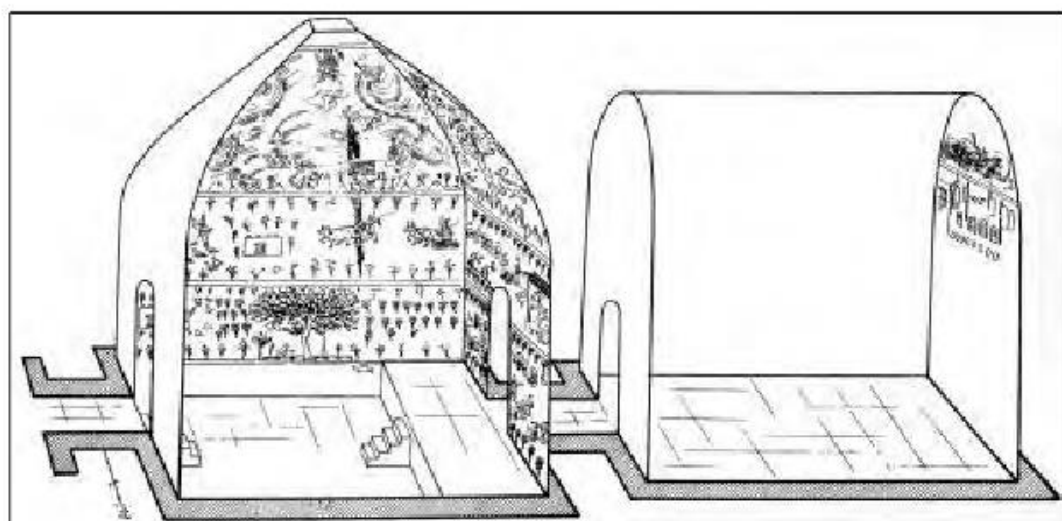
关于汉唐间墓内祭奠与壁画图像的空间布局表现，学界已有相当充分的研究 [19]，其基本面貌已得廓清。本文在吸收前人成果的基础上，对汉唐间的相关情况做一概述，并就一些特殊现象单独予以解释。

总体而言，汉唐间的墓内祭奠空间，是以墓主灵魂的象征——墓主“神位”或墓主正面像为中心的。用以标志墓主“神位”的帷帐座一般置于多室墓的前室或中室内，如满城一号西汉刘胜墓中室中央设有两个由金属支架和丝织帷幕构成的空座，在其前方及四周成行排列器物 and 陶俑等 [20]。（图六：1）而死者的遗体则被安放于不受打扰的后室之中，形成与现实居宅相似的“前堂后寝”格局。汉末魏晋单室墓逐渐取代多室墓后，本来单作一室的前堂改为了一室之前部，棺木多横向紧贴墓室后壁放置，如洛阳厚载门街的几座西晋墓，帷帐座多位于棺木之前 [21]。北魏洛阳时代至东魏北齐时期，墓室空间布局经历了一次重大调整，棺位从墓室后部中央被移至墓室西部 [22]。与之相应，帷帐的位置被移至墓室东部，如太原北齐库狄迴洛墓出土石柱础共 4 件，位于木椁东边也就是墓室东部稍偏北 [23]。（图六：2）及至唐代，《通典·丧制》引《大唐元陵仪注》载，“既大敛，……引梓宫就西闲。……横事讫，所司设灵幄于横宫东” [24]，可见北朝晚期形成的棺位在墓室西部、以帷帐为标志的祭奠空间在墓室东部的布局方式成为了官方定制。



图六 汉唐间典型墓内祭奠空间拾例

1.满城一号西汉刘胜墓 2.太原北齐库狄迴洛墓



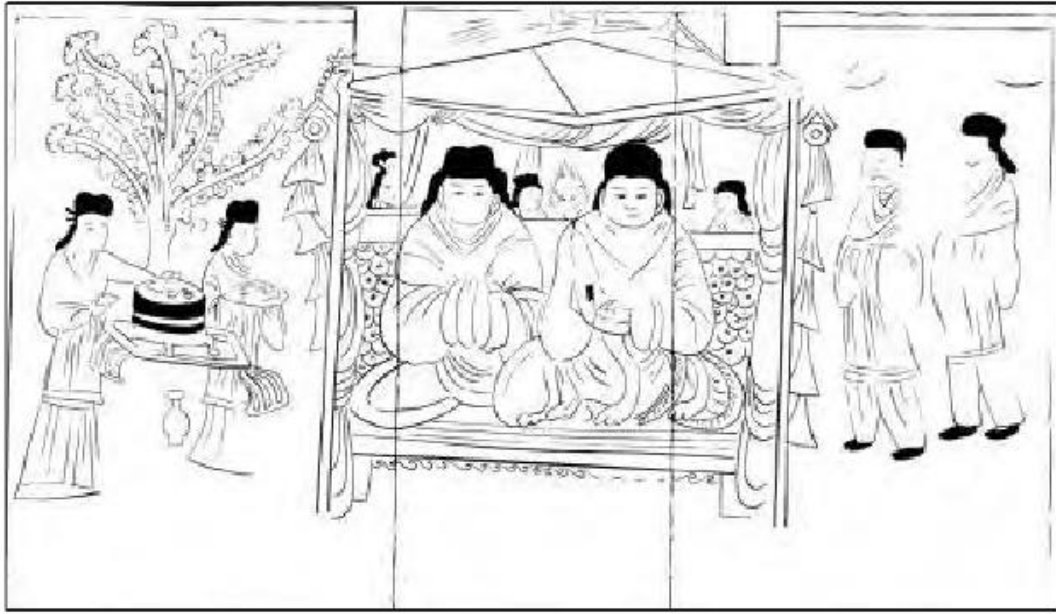
图七 酒泉丁家湾5号墓葬平面图像配置

不论多室墓还是单室墓，不论前后抑或东西安排，作为祭奠空间的“堂”与安放棺椁的“寝”相互分离，可谓汉唐间墓室布局一以贯之的大原则。之所以如此，是因为在汉人传统礼制观念中，尸体既不能作为吊丧中灵魂的象征，也不能作为死后“生活”的主体，“尸之为言失也，陈也，失气之神，形体独陈”[25]。可以在“堂”上继续地下生活并接受生者凭吊的是以其他方式实现“再现”的墓主灵魂。而沉睡于静谧且私密的“寝”中，则是断绝生机之肉身的最终归宿。

至于汉唐间的墓室壁画图像，也主要是为配合祭奠空间的布置而设计安排的。在早先流行的多室墓中，壁画绘制的重心是墓主“神位”所处的前、中室，陈棺的后室多为素面，有些绘制少量象征内寝的物品。如酒泉丁家闸 5 号墓，前室壁画图像异常丰富，顶部绘复瓣莲花，下以土红色宽带为界分为五层，分别描绘了以东王公和西王母为中心的天界场景、表现墓主燕居行乐和庄园内农夫僮仆劳作的人间场景以及以龟为象征的地下场景；而后室内却仅绘少量日用器服的图像（图七）[26]。此外，墓内还有另一个影响壁画图像配置的要素，也就是前文提及的另一种墓主灵魂的再现方式——墓主正面像。汉魏晋时期，此类图像往往绘于墓葬中轴线以外的耳室或小龛内，壁面的图像围绕正面端坐帷帐中的墓主形象展开，多表现墓主被侍奉进行宴饮之场景，有时还配合以案、盘、耳杯等饌饮器具，共同构成一个相对封闭、自成系统的祭奠空间。如安平遯家庄东汉墓中室右侧室内，南壁绘墓主正面端坐于帐中，后有男女侍者；东壁绘属吏谒见；西壁绘伎乐；北壁东侧绘门吏、西侧绘庄园建筑[27]。韦正指出这个小空间多位于整座墓葬的西南隅，可能是礼制文献中长老所居之“主奥”位的具象表现[28]。这里还想强调的是，无论以墓主正面像为中心的祭奠小空间存在与否，后室作为藏尸之所的沉静肃穆都是不受打扰的。

然而，在单室墓取代多室墓的时代潮流中，壁画图像配置却不像祭奠空间和棺位一般较顺畅地完成了布局转换，而是一度出现了相当混乱的局面。值得特别予以说明的是北魏平城时代几座使用房形椁的墓葬。这几座墓葬的图像是绘制于房形椁的壁面上，并且在椁室正壁（内后壁）还出现了墓主正面像。虽然很容易让人将之与宝山 1 号墓的石椁相联系，但二者从建造方式上即存在质的差别。北朝的房形椁是完整、独立、可移动的设施；而宝山 1 号墓的椁室是砌筑于墓室内，与墓室连为一体，不可移动。另外，具有祭奠礼仪中心内涵的墓主像被绘于葬具中，并不意味着平城时代的墓内祭奠对象变为了墓主遗体。在大同智家堡北魏石椁和解兴石室的正壁上，用于献祭的食具、酒具都以图像的方式与墓主帐下正面坐像共存[29]，（图八：1）这样的图像组合明确反映了祭奠的对象是壁面上的墓主画像。至于未绘制墓主正面像的房形椁墓葬中，除死者随身佩带之物外的其他随葬品也不会被放入椁室内。如在大同北魏宋绍祖墓中，镇墓兽、镇墓武士俑以及供桌、漆盘等奠器出于房形椁前廊内外，更多的彩绘陶俑由前廊南侧一直延续摆放至石椁两侧[30]；大同北魏贾宝墓的木椁室前廊下残存木几案痕，上置大漆盘和石墓碑各 1 件[31]。（图八：2）上述墓例都可证明，此时的祭奠对象依然是借由其他替代品（墓主正面像或墓碑）实现“再现”的墓主灵魂。而实物随葬品不入椁室，或许就是出于不打扰逝者安息的考虑。但是，这种布局方式毕竟存在容易将安放遗体之场所与祭奠场所相混淆的问题，因此很快即被舍弃。至北齐时，同样使用房形木椁的库狄迴洛墓采用了于墓室西部置葬具、东部张设帷帐的布局方式（图六：2），堂、寝区分泾渭分明，彻底消除了可能将死者尸体当作祭奠礼仪主体的误解。





1



2

图八 北朝房形椁墓葬的祭奠空间与图像配置

1.大同智家堡北魏石椁北壁图像 2.大同北魏贾宝墓





虽然将墓主正面像绘于房形椁正壁的做法只是昙花一现，但此类图像并未消失，反而在东魏、北齐时发展为了墓室壁画的中心——高等级墓葬中的壁画布局几乎都为正壁（后壁）绘墓主像，两侧壁分绘牛车、鞍马和男吏女侍 [32]。然而这样的图像配置方式，又与张设在墓室东部的帷帐产生了抵牾。亦即，由帷帐界定的位于墓室东部的“神位”，和绘于墓室正壁的墓主帐下正面坐像，究竟哪个才是祭奠礼仪的中心？北齐国祚短暂，矛盾终其一朝也未得到较好的解决。李唐帝国建立后，统筹完善各项文物仪章，一方面承袭了北朝棺位在西、祭奠空间在东的布局方式；另一方面将以牛车、鞍马为代表的展现墓主出行时宅第门外准备内容的图像全部移至墓室外，同时舍弃了在墓室正壁绘墓主正面像的做法，代之以在靠近棺位的墓室西壁绘制屏风图等可与之相协调的居室化图像 [33]。为数不多的双室墓依旧延续“前堂后寝”的格局，图像配置仍以前室为主 [34]。综而观之，唐墓壁画从表示宅第门外的墓道图像到表示宅第内室的墓室图像，“前后紧密连贯成为一个长卷式的既和谐又简洁的整体” [35]。这便是唐代在继承和修正前朝规制的基础上，最终形成的合理连贯的墓室布局表达模式。

通过以上梳理可知，在汉唐时期的墓葬内，祭奠空间主要以象征墓主灵魂的“神位”或墓主正面像为中心，整座墓葬通过壁画图像配置等方式形成对现实居室堂、寝二元结构的仿效，并且遵循着作为祭奠空间的“堂”与安放棺椁的“寝”相互分离的大原则。至有辽一代，墓内祭奠空间则转变为以墓主遗体为中心，整座墓葬则转变为仿效现实居室的庭和堂，从而使辽墓呈现出与先前汉人墓葬迥然有别的新面貌。

### 三、辽代墓内祭奠与图像配置新特征之渊源与动因试探

2016年，在河北平山发掘了唐哀帝天祐元年（904年）王母村崔氏墓，与宝山1号墓年代相距不远且形制结构颇为相似，为寻求辽墓渊源提供了新的线索。该墓为圆形砖砌仿木构单室墓，墓室北部为砖石混筑房形椁，由须弥座和建于其上的房形建筑构成。（图九）墓室和椁室内均绘有壁画：椁室内后壁为通屏水墨山水画，东、西两侧内壁为花卉画；墓室南壁以甬道入口为界，分为东、西壁，东壁左侧为备茶图，西壁右侧为备酒图，中间紧邻甬道入口的两幅为捧物行走的侍女形象 [36]。

先前有关宝山1号墓的研究，基本认同其墓葬形制和壁画技法内容与晚唐五代河北地区墓葬有密切关系，但对石椁的文化渊源还存在争议 [37]。而王母村崔氏墓椁室的材质虽与宝山1号墓不同，但在“室中套室”的建造方式和空间结构上却是与之最为相近者，或可说明宝山1号墓石椁的直接文化来源，仍然应为河北地区的唐墓。

不过，王母村崔氏墓的壁画图像配置，又与宝山1号墓有别。其椁室内的壁画模拟的是环绕床榻的屏风，相当于“寝”；墓室中的壁画与饮食活动有关，相当于“堂”。这意味着，王母村崔氏墓只是将传统墓葬中的“前堂后寝”转换为了“外堂内寝”，在单室墓有限的空间中实现了双室墓的空间划分。至于墓内祭奠情况，由于王母村崔氏墓曾受盗扰，难以根据残留随葬品进行复原。但诚如前述，契丹建国前后的贵族葬制与河北地区晚唐墓葬有密切关联，河北地区虽名义上属唐王朝的管辖范围，但由于远离当时的两京地区，中央管控势力相对薄弱，政府规定并未得到严格执行，加之本身与北方游牧民族杂居或相邻，安史之乱爆发后又成为藩镇割据最为严重的地区，故中唐以后与以两京墓葬为代表的的主流面貌差别逐渐加大 [38]。因此，有必要再对河北地区其他中晚唐墓葬的情况稍做检视，考察是否存在辽墓新特征形成的伏笔。

中晚唐时期，圆形墓（包括圆角方形、六角形等类圆形墓）在河北地区成为主流，葬具基本为棺床，位于和墓门相对的一侧。这种棺床常有兼陈器物的作用 [39]，如阳原金家庄 M1，死者头西南脚东北位于棺床上，棺床西端放置有陶瓶、陶器座、漆盘、瓷灯碗以及很多鸡兔骨头，有的骨头置于陶盘内，其上用小盘相扣 [40]，明确地将祭奠对象指向了墓主遗体。另有墓葬是将随葬品紧邻棺床放置，如徐水沿公村 M1，瓷碗、

漆盘等置于棺床之下 [41]。总体而言，河北地区的中晚唐墓中确实存在不少直接围绕死者构建墓内祭奠空间的现象，似可视为辽代墓内祭奠方式的先声。

然而，河北地区的唐墓多属中小型墓葬，其墓内祭奠方式能够为辽代上层墓葬所吸纳，恐怕不只由于地缘接近，还应存在更深层次的思想观念方面的契机。从这一角度出发，风行于唐辽社会的佛教，或许可为解释辽代墓室布局方式转变之动机提供一定的答案。

约 7 世纪以降，随着佛教禅宗祖师崇拜的兴起和密教所宣扬的以此生之身“即身成佛”信仰的流行，同时作为一切佛教活动的基本目标与终极关怀——涅槃的形象体现，佛教寺院陆续出现了高僧死后身体不坏的神话，高僧的遗体开始被称作“真容”，进而生发了制作并供奉代表高僧不灭法身之真容像的风气。而安置这类僧人塑像的地点，更多的是在埋葬僧人的墓塔而非寺院的方丈或影堂中 [42]。在河北地区，盛唐以后，密教蔓延民间，且唐会昌五年（845 年）的法难未及此地，故佛教日隆 [43]。前述王母村崔氏墓椁室的形制，即是河北地区浓厚佛教信仰氛围的凝结：其下部的须弥座台基多用于佛像、佛塔及其他佛教建筑，顶部装饰的山花蕉叶和摩尼宝珠的组合多见于单层舍利塔顶部和石窟寺佛龕上方。发掘者指出，整座椁室的设计可能源于对方形单层覆钵式塔的仿造，后者在安阳灵泉寺发现较多，多数为摩崖龕塔造型，实物只有两座烧身塔，为僧人葬具 [44]。如是观之，虽然王母村崔氏墓椁室壁画仍因袭传统内寝布置之旧，但其模拟墓塔的造型，昭示了其可能不仅是墓主求得涅槃之场所，安息于其中的遗体或还可与高僧的不灭法身相比拟，由此透露出将墓主身体打造为可接受祭奠之神圣偶像的征兆。至辽代，统治者奉佛教为国教且尤崇密教，“真身”崇拜和僧人制作真容偶像的丧葬习俗在社会上的影响力有增无减。事实上，在前文所举墓例中，宣化下八里村 M7 和 M10 使用了陀罗尼经咒木棺，M7 木棺内葬有墓主夫妇的稻草真容偶像；辽陈国公主驸马合葬墓在死者面部罩有仿真容的金面具，或与佛教的“金妆”有所关联 [45]。这种风气很可能拉动了社会上对身体重视程度的整体提高，于是安放死者遗体的空间彻底不再冷清，而是被打造成为生者在封墓前最后一次向死者隆重献祭的高堂。

#### 四、结语

通过将辽墓与先前汉唐墓葬内的主流布局情况相比较，可知辽代在墓内祭奠与图像配置方面形成的新特征主要有二：一是祭奠空间从以象征墓主灵魂的“神位”或墓主正面像为中心，转变为以墓主遗体为中心；二是整座墓葬通过壁画图像配置等方式，从仿效现实居宅的堂、寝转变为仿效庭、堂。两方面变革的背后，有其内在的因果逻辑：墓内祭奠活动必定是在象征“堂”的空间内进行，由于祭奠场所与藏尸之所的合并，即祭奠场所发生了后（内）移，象征“堂”的空间也随之后（内）移，而之前（外）的空间按现实宅院的结构顺次被打造成了“庭”之所在。

上述新特征的形成，与河北地区晚唐墓葬存在一定的渊源关系。同时，促使其较普遍流行于辽代上层墓葬的动因，应是佛教密宗“即身成佛”的信仰带动了对“真身”的崇拜和追求，僧人制作真容偶像的风气影响波及世俗社会，加之汉人传统礼制认为尸体在丧葬活动中不具意义的观念对契丹民族的作用有限，真实身体由此被赋予了前所未有的神圣性。在墓主生前虔诚信仰与修行的加持下，其遗体不再像过去一般是具“失气之神，形体独陈”的空洞肉身，而是晋升为了可以被当作偶像接受祭拜的存在 [46]。

《中原文物》2023 年第 2 期)

社科院考古所中国考古网

- [1] [37] 如宿白在《关于河北四处古墓的札记》中谓“在契丹统治下的汉人生活，仍沿隋辽以前之旧，由于特殊的历史背景，他们较同时期的居于中原的北宋人家，更多的保有胜朝遗风”（《文物》1996年第9期，第58-62页）；《中国美术考古学概论》指出“除了具有契丹民族特色的文物外，保留至今的辽代文物遗迹，显示出比宋代遗存还浓厚的唐文化传统”“早期的辽墓壁画，晚唐五代绘画的影响极为明显”（杨泓、郑岩编著，北京：中国社会科学出版社，2008年，第242、303页）。具体研究可参见：巫鸿，李清泉.宝山辽墓——材料与释读[M].上海：上海书画出版社，2013；王欣.辽墓与五代十国墓的布局、装饰、葬具的共性研究[D].长春：吉林大学硕士学位论文，2013；刘未.辽代墓葬的考古学研究[M].北京：科学出版社，2016；韦正.宝山1号辽代壁画墓的解构[M]//将毋同.上海：上海古籍出版社，2019：329-342.
- [2] 刘未.辽代墓葬的考古学研究[M].北京：科学出版社，2016：16；李清泉.宝山辽墓：契丹墓葬艺术中的“国俗”与身份建构[M]//宝山辽墓——材料与释读.上海：上海书画出版社，2013：51.
- [3] 内蒙古文物考古研究所，阿鲁科尔沁旗文物管理所.内蒙古赤峰宝山辽壁画墓发掘简报[J].文物，1998（1）.
- [4] [6] 巫鸿.宝山辽墓的释读和启示[M]//宝山辽墓——材料与释读.上海：上海书画出版社，2013：30.
- [5] 据《通典·丧制》录《大唐元陵仪注》：“设帐殿庭，帐内设吉幄，幄内设神座……”杜佑.通典[M].北京：中华书局，1988：2326.
- [7] 刘未.辽代墓葬的考古学研究[M].北京：科学出版社，2016：15.
- [8] 目前所见其他使用房形椁的辽墓，仅有宝山2号墓及朝阳市姑营子辽代耿氏家族4号墓。后者参见，朝阳博物馆，朝阳市城区博物馆.辽宁朝阳市姑营子辽代耿氏家族3、4号墓发掘简报[J].考古，2011（8）.
- [9] 李清泉.宝山辽墓：契丹墓葬艺术中的“国俗”与身份建构[M]//宝山辽墓——材料与释读.上海：上海书画出版社，2013：112.
- [10] [16] 曹汛.叶茂台辽墓中的棺床小帐[J].文物，1975（12）.
- [11] 陈莘. The House for Deities and the House for the Dead: Miniature Buildings in the Liao Period, a paper submitted to the conference: Perspectives on the Liao.
- [12] 刘未在其研究中对辽贵族葬具的表现形式进行了总结：一是木制小帐与石棺配合使用，一般在帐前设有供桌；二是木制小帐与尸床配合使用，帐内床前设有供桌；三是仅使用砖砌尸床铺设木板，前设供桌。
- [13] 内蒙古文物考古研究所，赤峰市博物馆，阿鲁科尔沁旗文物管理所.辽耶律羽之墓发掘简报[J].文物，1996（1）.
- [14] 辽宁省博物馆，辽宁铁岭地区文物组发掘小组.法库叶茂台辽墓记略[J].文物，1975（12）.
- [15] 内蒙古文物考古研究所.辽陈国公主驸马合葬墓发掘简报[J].文物，1987（11）；内蒙古自治区文物考古研究所，哲里木盟博物馆.辽陈国公主墓[M].北京：文物出版社，1993.
- [17] 河北省文物研究所.宣化辽墓——1974~1993年考古发掘报告[M].北京：文物出版社，2001.
- [18] 李清泉.宣化辽墓：墓葬艺术与辽代社会[M].北京：文物出版社，2008：147-162.
- [19] 宿白.西安地区唐墓壁画的布局和内容[J].考古学报，1982（2）；郑岩.魏晋南北朝壁画墓研究[M].北京：文物出版社，2002；李星明.唐代墓室壁画研究[M].西安：陕西人民美术出版社，2005；李梅田.魏晋南北朝墓葬的考古学研究[M].北京：商务印书馆，2009；郑岩.墓主画像研究[M]//逝者的面具——汉唐墓葬艺术研究.北京：北京大学出版社，2013：168-194；韦正.论北朝晚期墓葬壁画布局的形成[M]//将毋同.上海：上海古籍出版社，2019：185-230；王音.北朝晚期墓室空间布局研究——以北魏洛阳时代至北齐都城地区的墓葬为例[J].古代文明（12）；李梅田，赵冬.帷帐居神——墓室空间内的帷帐及其礼仪功能[J].江汉考古，2021（3）.
- [20] 中国社会科学院考古研究所，河北省文物管理处.满城汉墓发掘报告[M].北京：文物出版社，1980.
- [21] 洛阳市文物工作队.洛阳厚载门街西晋墓发掘简报[J].文物，2009（11）.
- [22] 王音.北朝晚期墓室空间布局研究——以北魏洛阳时代至北齐都城地区的墓葬为例[J].古代文明（12）.
- [23] 王克林.北齐库狄迴洛墓[J].考古学报，1979（3）.[24] 杜佑.通典[M].北京中华书局，1988：2307.
- [25] 陈立撰，吴则虞点校.白虎通疏证[M].北京：中华书局，1994：556.
- [26] 甘肃省博物馆.酒泉、嘉峪关晋墓的发掘[J].文物，1979（6）；吴初骧.酒泉丁家闸五号墓壁画内容考释[J].敦煌学辑刊，1983（00）；甘肃省考古研究所.酒泉十六国墓壁画[M].北京：文物出版社，1989.

- [27] 河北省文物研究所.安平东汉壁画墓 [M].北京: 文物出版社, 1990: 25-31.
- [28] 韦正.论北朝晚期墓葬壁画布局的形成 [M] //将毋同.上海: 上海古籍出版社, 2019: 206-209.
- [29] 王银田, 刘俊喜.大同智家堡北魏墓石椁壁画 [J].文物, 2001 (7); 大同北朝艺术研究院.北朝艺术研究院藏品图录——青铜器、陶瓷器、墓葬壁画 [M].北京: 文物出版社, 2016: 14-17.
- [30] 山西省考古研究所, 大同市考古研究所.大同市北魏宋绍祖墓发掘简报 [J].文物, 2001 (7).
- [31] 大同市考古研究所.山西大同北魏贾宝墓发掘简报 [J].文物, 2021 (6).
- [32] 杨泓.南北朝墓的壁画和拼镶砖画 [M] //汉唐美术考古与佛教艺术.北京: 科学出版社, 2000: 97; 郑岩.魏晋南北朝壁画墓研究 [M].北京: 文物出版社, 2002.
- [33] 李星明.唐代墓室壁画研究 [M].西安: 陕西人民美术出版社, 2005: 30-31.
- [34] 如乾县唐章怀太子墓由墓道至前室满绘色彩鲜艳、技法高超的壁画, 后室却为素面。参见, 陕西省博物馆, 乾县文政局唐墓发掘组.唐章怀太子墓发掘简报 [J].文物, 1972 (7).
- [35] 宿白.西安地区唐墓壁画的布局和内容 [J].考古学报, 1982 (2).
- [36] 河北省文物研究所, 石家庄市文物保护研究所, 平山县文物保护管理所.河北平山王母村唐代崔氏墓发掘简报 [J].文物, 2019 (6).
- [37] 王乐.试论京津唐地区隋唐墓葬 [J].中原文物, 2005 (6).
- [38] 河北省文物管理委员会.唐山市陡河水库汉、唐、金、元、明墓发掘简报 [J].考古通讯, 1958 (3).
- [39] 张家口地区文管所, 阳原县文管所.河北阳原金家庄唐墓 [J].考古, 1992 (8).
- [40] 保定市文物管理所, 徐水县文物管理所.河北徐水沿公村晚唐墓发掘简报 [J].文物春秋, 2001 (4).
- [41] 上述关于高僧遗体崇拜和真容塑像的论述, 主要参考, 李清泉.宣化辽墓: 墓葬艺术与辽代社会 [M].北京: 文物出版社, 2008: 262-294; 李清泉.墓主像与唐宋墓葬风气之变——以五代十国时期的考古发现为中心 [J].美术学报, 2014 (4).
- [42] 宿白.关于河北四处古墓的札记 [J].文物, 1996 (9). [43] 韩金秋.河北平山王母村唐代崔氏墓浅识 [J].文物, 2019 (6).
- [44] 李清泉.宝山辽墓: 契丹墓葬艺术中的“国俗”与身份建构 [M] //宝山辽墓——材料与释读.上海: 上海书画出版社, 2013: 98.
- [45] 最后还需一提的是, 在与辽代同时的汉人王朝北宋的统治区域, 墓室布局并未明确呈现出本文所论及之新特征。如在中原北宋壁画墓的典型代表之一——白沙 1 号墓内, 前室两侧壁分绘伎乐场景和墓主夫妇对坐图, 表现了“厅前歌舞, 厅上会宴”的“开芳宴”场景。后室内葬人骨, 两侧壁绘持物侍奉的男仆女婢和对镜戴冠的妇人, 表现了内宅之景, 整体而言仍沿袭着“前堂后寝”的布局传统。这也从一个侧面反映了在汉人与契丹人辖区内, 固有汉人礼制传统和佛教礼仪所具备的影响力之差别。参见, 宿白.白沙宋墓 [M].北京: 文物出版社, 1957.