



山西历史文化丛书(第二十二辑)

总主编 / 李玉明

山西墓葬壁画艺术探析

商彤流
著

山西墓葬壁画,随着绵延不尽的发展和变化,在不同时期与不同地域在风貌与分布上有所差异。从壁画的整体风貌上看,山西独特的北疆地域和历史地位,造就了统一于其墓葬时代大风俗下的不同风韵。



山西春秋电子音像出版社

责任编辑:刘冬梅

张 熔

复 审:余超英

终 审:董高怀

山西历史文化丛书(第22辑)

山西墓葬壁画艺术探析

商彤流 著

*

山西春秋电子音像出版社出版发行

030012 太原市建设南路15号 0351-4922123

新华书店经销 太原市新华胶印厂印刷

*

开本:850×1168 1/32 印张:16.125 字数:300千字

2006年12月第1版 2006年12月山西第1次印刷

印数:1-1000(套)

*

ISBN 7-900434-52-6
G·88 定价:(全套10册)30.00元

《山西历史文化丛书》编委会

顾 问：王 谦 李立功 赵雨亭 王庭栋 任继愈
 姚奠中 申维辰 张 颌

主任委员：李玉明

委 员：（按姓氏笔画为序）

马玉山	马志超	于贵卿	于崇良	王克林
王志超	王宝库	王灵善	王振芳	王家壁
牛崇辉	田中仁	冯素梅	任茂棠	刘 巩
刘在文	刘纬毅	刘振华	刘晓丽	成葆德
齐荣晋	李元庆	李东福	李锐锋	吴广隆
宋丽莉	杨二怀	杨子荣	杨建峰	张国祥
张捷夫	张鸿仁	罗广德	陈长禄	胡存悌
钟声扬	赵曙光	郑建国	降大任	郭士星
郭双威	郭维明	高 可	高专诚	陶正刚
柴泽俊	秦海轩	梁俊明	谢 恺	董永刚
董占锁	董瑞山	楚 刃	雷忠勤	霍润德

目 录

引 子	(1)
一、汉代墓葬壁画概述	(4)
二、北朝墓葬壁画概述	(13)
三、隋唐时期墓葬壁画概述	(26)
四、宋(辽)、金、元时期墓葬壁画概述	(39)
结 语	(47)

引 子

墓葬壁画是美术考古学研究的、也是中国美术史研究的实物资料。《中国大百科全书·考古学》卷首篇指出：“美术考古学是从历史科学的立场出发，把各种美术品作为实物标本，研究的目的在于复原古代的社会文化”。随后出版的《中国大百科全书·美术》对于“壁画”曾广泛定义为：“装饰壁面的画。包括用绘制、雕刻及其他造型或工艺手段，在天然或人工壁面（主要是建筑物内外壁的表面）上制作的画”。学术界则按照其工艺手段、材料制作等不同因素的区别，又将“壁画”之一的墓葬壁画区分为墓室壁画、画像石、画像砖，或葬具画、“非衣”帛画等分类的艺术形式。

考古学实践证明早在旧石器时代晚期山顶洞人的遗址中，洞穴下室掩埋的尸体就撒布赤铁矿粉和随葬钻孔贝壳，存在按照一定方式埋葬死者的土葬遗迹。在新石器时代仰韶文化的西安半坡遗址中，已经确立了同一血缘关系的死者埋葬在同一氏族公共墓地，母系成员墓葬排列整齐葬式统一，夫妻分别埋葬异其墓列，父与子也各异其墓列。仰韶文化晚期的河南濮阳西水坡墓葬中，在埋葬尸骸的两侧还清理出来了随葬的大型龙、虎形蚌塑的图案。新石器时代的龙山文化时期，血缘关系更为亲近与确定的父系家族墓地得以确立并普及。山西襄汾陶寺遗址的墓地中，出现了按照身份划分墓区排列与夫妻并列墓穴的新现象。进入阶级社

会以后,在灵魂不死观念的驱使下,生者对于先人有意识而为之的埋葬,不仅揭示出了死者的血缘关系更昭示出了阶级关系。

人,既有生亦有死,原本就是不可逆转的自然现象。对于具有反思能力的远古先民们来说,却相信先人死亡后分离为灵魂和鬼魄,而人的灵魂是不会泯灭的、是有知觉的。《礼记·祭义》曰:“众生必死,……骨肉毙于下阴为野土,其气发扬于上为昭明”。既然人们笃信先人的灵魂不死,仍然能够祸福子孙、干预人事,那么生者很自然的需要就是趋利避害,就像是死人还活着一样的尊重它,进而安置它、侍奉它。一如《礼记·祭义》所述:“二端既立,报以二礼”。正是这种‘魂、魄分离’的二分式思维观念,才导致了‘宗庙’与‘墓葬’这两种设置的存在,死去的先人分别在天、地的两端接受着后人给予的祭祀和葬礼。《仪礼·士丧礼》又曰:“筮宅,冢人营之”,郑玄注:“宅,葬居也”。墓葬内的设置与布陈,自古以来一直受到人们的高度重视,在“不死其亲”传统观念的支配下,汉代以降“事死如事生”的葬礼性壁画一直是中国社会文化史的重要组成部分。

墓葬的壁画又是表现丧葬意识的装饰性视觉艺术品,又被用以参与到墓葬形制、随葬器物两大埋葬单元的组合中来,无不凝聚着当时人们对于先人死后世界的认识,所涉及的社会性思想内涵与范围是极其复杂和非常广泛的。孙长初先生认为:“田野考古发掘出土的墓室壁画资料,对正确认识中国古代绘画艺术的发展,具有十分重要的意义,它彻底打破了绘画艺术研究以历代文人士大夫创作的卷轴画

为核心的格局,拓展了研究中国古代绘画艺术史的资料范围”(《中国艺术考古学初探·壁画》)。

山西省境内出土的墓葬壁画,从考古学资料界定与排序来看,所遗存实物越是久远则越是寥若晨星,随着绵延不尽的发展和变化还有不同时期与不同地域在风貌与分布上的差异。迄今为止,始见西汉中期以后的洛阳出现装饰于砖室墓的墓葬壁画,在山西范围只是发现了两汉之际的平陆县枣园村壁画墓,残存壁画约10平方米。东汉晚期的夏县王村汉墓群规模宏大,多数的墓葬是前、后室结构,其编号M5的壁画墓是多次盗掘后才予被动清理,残存壁画20余平方米。目前山西省还未发现有魏晋时期的壁画墓;至北朝时期,北魏平城的大同市、北齐陪都的太原市,相继问世一批墓葬壁画,遗存壁画面积有500余平方米,确证曹魏实施薄葬以后的墓葬壁画得以极大的复兴,其绘画风貌直追汉代文化传统的华韵。隋朝国运短祚,壁画墓虽有发现却因剥落而不见真迹。唐代盛世,太原市南郊出土了一批壁画墓,壁画题材为南、北方文化互动的精神产物且独具地域特色,仅以发表的资料为限,壁画面积有200多平方米。宋(辽)、金、元时期,墓葬壁画在从南至北的晋地上或多或少皆有所发现,因壁画从属于新兴砖雕墓室中局部的装饰地位,又多是民间画工所为的墓葬壁画已经进入其发展史的衰落期;各地县的考古资料因故未能区别对待予以发表者众多,但从壁画的整体风貌上看,山西省独特的北疆地域和历史地位,还是造就了统一于其墓葬时代大风俗下的不同风韵。

今天,我们对于以上发现的各个历史时期或多或少遗

存的墓葬壁画,只能是抱着求实务真的治学态度,在中国古代墓葬史的演变序列之中,在前人研究的学术基础上,有所选择的介绍一些有资料出处有据可查的壁画墓,以求把握住墓葬壁画在墓葬文化发展中的些许规律还有所议论而已。

一、汉代墓葬壁画概述

早在西周时期的竖穴土坑生土壁上,就已经出现了涂饰著的菱格纹图案,它们有可能是模仿宫墙上的装饰,反映出了将土坑竖穴墓视作居宅的思想端倪。战国晚期的楚国墓葬中,土坑竖穴墓中的椁室的板墙上,已经明确地描绘出意欲向外开通的宅第式“门户”,分切和间隔出用于祭祀的空间。蔡邕《独断》说:“终者,前制庙以象朝,后制‘寝’以象寝。……古不墓祭,至秦始皇出寝,起居于墓侧,汉因而不改”。《史记·秦始皇本纪》记载其陵墓内有“上具天文,下具地理”的设置,反映了秦人将墓室视为继续主宰人间的天地之间,而将古来二元分置的宗庙与墓葬在墓地上重新组合,更是强化了原有墓葬中祭祀地下神祇的意识也势必融入了“祭祖”的观念。

西汉前期的广州南越王石室墓内,前室顶部上已经有了用朱墨二色绘制的卷云纹壁画。更重要的是西汉晚期在洛阳出土的卜千秋墓,墓室的顶部描绘出墓主人在日月云气之间,是由仙人导引、神兽护卫的升仙场景以及神兽驱邪

的画面,显然地继承了长沙马王堆汉墓“非衣”帛画上三段式描绘天上、人间、地下以及墓主人接受膜拜、祭祀的丧葬意识。同时期的另一砖室墓内还注重表现了适意于墓葬祭祀的思想,绘画出了彼时时尚的神兽“傩戏”图,亦折射出了汉代入具有很强烈的鬼神观念。初有墓葬壁画以来,即在墓室的顶部上表现出具像的日月云气和各种神兽,将墓室象征为天地合一的浪漫形态,反映了汉代人事死如生,以厚葬为德的葬俗,也标示出了汉代入“天人合一”的祇纬观念,墓葬壁画最终还是图解了企盼死者升仙的思想。

东汉前期的墓葬壁画仍然是在墓顶上绘制天象,下沿壁上画出象征天地方位的四灵神兽,在墓室四壁上出现了大量的属吏门卒、车马出行、射猎牺牲、享宴乐舞等新的壁画内容,以及一些表现庄园经济的场景或圣贤孝烈故事中的人物。宋·米芾《画史·唐画》记录:“济州破朱浮墓,有石壁上刻车马人物,平生随品所乘。曰:‘府君作令时’”。墓葬壁画开始转向并着力于表现墓主人的生前威仪,其题材、内容也逐步地扩大到三纲五常的道德观念方面,而“葬俗变化当然就是观念的一种变化”。这一切当然与东汉明帝时期率先实施的“上陵朝拜”典礼有直接关系,是如《论衡·四讳篇》所记载:“古礼庙祭,今俗墓祀。墓者,鬼神所在,祭祀之处,斋戒洁清,重之至也”。即直接明确地祭祀“神主”所在的墓葬,更使得丧葬祭祀礼仪中墓主人的地位不断地得到提高与重视。

东汉后期,墓葬壁画已经是长篇连续的车马仪仗出行队列,出现了墓主夫妇接受祭祀的正面形象,有的壁画墓里

还出现了墓主人生前的生活或事迹。墓葬壁画与前堂祭祀、后室藏棺的丧葬文化联系得更加紧密,伴随着墓室形制与结构的多样化,商周以来随葬的礼器组合被不断的世俗化,经由战国时期所萌发的供献性祭祀品,发展变化为适意于阴宅内祭祀所需要的类型,仿生的模型器(陶质的仓、井、灶等)、反映庄园生活的成套模型明器极为盛行。异地域个别墓中表现的丧葬意识林林总总而墓葬壁画又各有侧重,异彩纷呈的天象神兽或现实场景,而取何题材或作何样式的绘制,皆由各地习俗、个人好恶等各种因素所决定,即丧葬艺术在社会中下层流行的时期,还很难形成一致的思想观念,墓葬壁画不可能形成通用于各个地域的程式化定制。

若从广义的墓葬壁画上来看东汉晚期的离石画像石墓M2,其四壁横额石上刻画的是双阙与围廊厅堂和出行与回归的队伍,表现的是死者去往祠堂接受子孙祭祀的场面。离石汉画像石墓承袭于陕北汉画像石墓注重在墓门上精心刻画的习俗,M14、M19又新起在靠近墓门外的墓道东侧附设一座砖砌的小室。因《后汉书·陈蕃传》有赵宣与妻“乃寝宿冢藏,而孕育其中。诳时惑众,诬污鬼神乎?遂致其罪”的记载,该墓门外的“小室”得以证明具有丧居的功能,是未闭墓道之前的“久丧”期间,孝子面对墓门祭祀以为陋居的墓基地下的“倚庐”。看来在汉代末期的埋葬意识中,墓门已经具有了分隔生、死两界的象征性功能,用以横向封闭墓道与墓室贯通的空间,“墓门”因此成为墓祭的所在地和鬼魂升仙的出行处。

(一)平陆枣园村汉墓壁画

平陆县张店乡枣园村出土一座单室壁画墓，是目前山西发现的年代最早的墓葬壁画资料。墓室券洞口向东方，主室平面呈长方形，长4.65米、宽2.25米，南侧另辟一小耳室。错缝垒砌垂直的四壁，用楔形子母砖砌筑成并列式拱券顶。墓室内两侧放置绿釉陶壶、绿釉陶仓，皆盛有东西（可能是谷物），在西南角有棺木痕迹，遗骸旁有一柄带鞘的铁刀，一枚“大泉五十”的铜币。小耳室里摆放有陶罐、铜车马器等随葬品。根据墓室形制和随葬器物在考古类型学中分期序列的排比，因与西汉晚期的墓制与器物相近，未见有东汉的“五铢”钱币，墓葬年代应在两汉之际的王莽时期（参见《考古》1959年第9期）。

墓拱券顶部和墙壁上部的壁画保存较好，四壁下部的壁画已经脱落而无从辨识。简报上介绍“先于壁上涂一层麝和麦糠的泥土，厚约0.5——1厘米，外敷白粉，再于其上绘画”。是以墨线勾勒出物象，再或浓或淡的平涂黑、白、红、黄、青等色。墓顶绘有黑、白、黄色的云气，分布着百余颗红色星宿，其间飞翔着九只长颈短尾的白鹤，东边有红色太阳、三足乌，西边有白色月亮、一蟾蜍。天象以下的右（北）壁上，勾勒出腾空飞渡的墨画苍龙，对应的左（南）壁上绘画出凌空飞行的斑斓大虎，皆朝向墓门。墓室后端墙的上方，画一有龟而无蛇缠的玄武，背部圈涂出白色螺旋纹。墓室两侧壁的上部，画有山水、树木、房屋等写实的场景，其中的人物都绘画得很细小。北壁的东部画山峦叠翠、坞堡楼阁，西部画河流、阡陌，以及路途中的行车，有一农人驱牛以作耒播。南壁的西部画一向东（墓门）行驶的驭者与车舆。墓室后端

(西壁)墙上画房屋、植树,有一农人驾犁牛耕。

在考古学分期分区的资料中,河南的洛阳、偃师等地也出土有王莽时期的壁画墓,皆为日月祥云、星宿神祇或驱邪升仙、执戟门吏等场景。西汉墓室自有壁画以来,面积不断的扩大,一直存在着绘画题材逐渐增多,绘画技术逐步发展的演变过程。山西枣园村壁画墓的墓顶上云气之间有白鹤,日月中轮有三足乌或蟾蜍,却是用另外一种神话的形式来认识天象,很是新颖。墓室壁画还表现了现实中的山峦房屋,车马人物等场景,虽然绘画的构图未臻复杂,仍保留着鸟瞰式粗略勾画的质朴作风,却是最早出现的反映社会生活的壁画题材。西壁上的“牛耕”图、北壁上的“耒播”图,更是古代绘画资料中现存最早的表现农业生产的绘画作品,弥足珍贵。若与同时期的河南出土的墓葬壁画相比较,绘画物像仍然相互雷同,只是表现形式、手法上略有差异,保留了西汉壁画墓中既有的天象图画,又孕育有东汉墓葬壁画中庄园化的题材。

根据构造形式学的原理,黄晓芬先生提出了“椁墓”与“室墓”的二分类法,认为传统的密闭型“椁墓”向新兴的开通型“室墓”转变,两者不仅在筑造上全然不同,更是“两者在机能与用途上都各不相同”,其原动力来自于对至亲的“个人灵祭祀”意识。西汉早期墓葬行为继承战国时期乘龙升仙的主题思想,西汉中晚期以后普遍地出现了砖砌的墓室,有的墓室内出现了绘制的护卫墓主人升仙的壁画,两汉之际又在墓内四壁上增加了展示现世的生活场景,是将“祖灵崇拜”的传统目光转向墓主人所在的室墓里。模仿居室而

建筑的“室墓”，因此具有了独立的祭祀空间，“已经完全脱离了古来单纯用来葬送鬼魄的‘不封不树’之地，而是将玄室视为可以通天接地的理想型装置”。由此对于以往的将随葬品归结于死者在阴间生活所需要的笼统性解释，给予了积极的扬弃（《汉墓的考古学研究》）。

根据图像学的原理规定，表现形象的技法是判断特定艺术形式的民族归属、文化性质和绘画风貌的主要依据。中国传统绘画最基本的特征，在描绘物象时始终是用“线条”而不是用“体面”来表现，特别是注重显现物象在日常映照下的固有色相。唐·张彦远《历代名画记》说：“图画之妙，爰自秦汉”。实用先于审美，实际上早在先秦时期的漆画或帛画的描绘中，传统的绘画已经确立了“以线造型”的民族传统。山西枣园村的汉代墓葬壁画，虽然笔墨敷彩都比较的简略，均是以纤细的线条勾勒出具体的物象，再用各种颜色交替着平涂或点画，但从流云、神兽，乃至人物的勾勒中，仍可领略到传统绘画技法的风韵。其壁画中的线条流畅生动，动感强烈，手法写实又略作夸张，因类赋色时飞动的平涂、点画，说明画了画工的技法娴熟，也使得壁画画面纷呈出浓艳多变的艺术效果，继续着战国时期漆画、帛画的某些描绘特征。

（二）夏县王村汉墓壁画

夏县胡张乡王村西侧的“鸣条岗”上，有一东汉时期的大规模墓冢群。由东向西向编排的M5号墓，是多次盗掘后为着配合立案取证才作的发掘清理。该墓葬坐东朝西，地面上现存累土夯筑的大封土堆，分别有斜坡墓道，过洞式甬

道、横置的前室(两端附耳室),并列的两个后室所组成。墓道的填土中出土了一件铜灯。甬道深长但券顶部已多半坍塌。前室平面呈长方形,长6.84、宽2.64米,并列式拱券顶,相对于墓道方向而言为横向的位置。横置前室的后壁两侧另有短甬道,联结着也是并列式拱券顶的两个后室。北耳室系回填黄土后又封闭于砖墙内(不知何故),北后室保存完整,南耳室以及南后室已全部塌毁。在前室的扰土中只清理出少量的随葬品破碎片,识别有陶质的案、盘、罐、钵、耳杯等。在前室顶的盗洞下方发现了石碑的一小残块,有完整的隶书刻字2个,残损的刻字4个。因横置前室与纵向后室的墓葬形制同洛阳烧沟汉墓群的墓室五型相仿,出土陶案又类似于烧沟汉墓随葬的M1009B:24的同类型器物,发现的石碑残块上的字体近似于汉代曹全碑的文迹,虽然墓内没有埋葬的题记,还是可以判断此墓葬年代为东汉晚期,相当于桓、灵帝之际(《文物》1994年第8期)。

甬道两壁上用红色线条划出三栏,分别有官吏众捧一彤弓和三枝箭、骑士众、兵卒众的队伍,皆朝向墓门口作迎奉状的排列。墓室拱券顶上用大笔刷出灰黑色的画底,再以画笔的笔触点画出卷曲的红色云朵。其下沿壁上绘画云气缭绕的山峦叠嶂,被山遮挡的大虎,山峦之间点缀着稀疏的红色树枝,在下面又画出一派行进状的仙人神兽,识别有骑鹤或乘鱼的羽翼仙人等。墓室的四周墙壁上也是以红色线条划出平行的四栏,均绘画有长篇连续的车马出行图。因壁画破败、漫患,仅以面对墓门口的东壁壁画为见识的范例:在上层二栏内为左行的车马出行图片段,有辎车从骑、车前

伍佰，与黑盖红舆的安车等。下层二栏的位置被分为左、右两段，左段是向右跪拜的十名属吏，领首一人著红袍，余者均穿青袍；右段有红色帷幄内端坐一位戴黑色巾幘著朱红袍服的中年男性，榜题墨书“安定太守裴将军”。其右侧还残留另一件红袍的下摆，当是并排而坐的墓主夫人的遗迹，依照图像学原理直译其形象间的关系，同一画幅应为墓主夫妇的“受谒”图。在封闭北耳室的墙壁上部，隐约有乐舞宴饮的画迹，其下部与前室西壁四栏车马出行队列相贯通，皆类似于东壁上部二栏的车马出行图。在北后室的内端墙上壁画两座并列的围廊院落，正面的门房旁有持彗门吏，围院内独居一座干栏式基座的庑殿顶堂屋，有可能是“明堂”一类的建筑物。

对于面对墓门口的前室东壁上的“受谒”场景，笔者曾在发表的发掘简报上命名为“墓主夫妇宴居”图，现在看来有所不妥。因为旁有属吏们向墓主夫妇行跪拜礼的画面，四周墙壁上又有表现墓主人宦途的车马出行壁画，若以遗存的用于祭祀的案、盘、杯等随葬器物以及“前室祭祀、后室安葬”的墓葬环境来考量，该画面应当更正为“墓主夫妇受祭”图。墓室内发现的石碑残块，可能是墓地上坟丘前的标识物石碑，这也是墓葬还有地上和地下祭祀相关联的物证。山东嘉祥宋山汉代祠堂内刻有题记：“起立石祠堂，冀二亲魂灵有所依止”，就说明了汉代人是墓葬为祭奠的思想行为。夏县东汉壁画墓的布局，墓顶上满布非具象的天空流云，下沿壁上一栏山峦叠嶂和行进的仙人神兽，显示出已将“天象”视为“仙界”的认知型转变。前室壁画以墓主夫妇“受

祭”为视觉中心，四壁上展示着出行的车马队伍，与甬道壁上的迎奉仪仗队列，都明白无误的表示出墓室是死者灵魂知觉与生人实施祭祀的意识互动之场所，也使得墓葬壁画成为了生人与死者之间宗教性交流的媒介。

与墓地上的祠堂画像来源于宗庙壁画有所不同，在各自葬俗流行的不同地域内，壁画墓与画像石墓、画像砖墓、漆画棺木等装饰形式之间并不存在谁承袭谁的关系，其共同的思想来源是战国时期、西汉早期的椁墓内所出的“非衣”帛画或漆画棺上的彩绘，都是表现墓主人企望升仙的思想。从西汉晚到东汉末，纵然画面不断扩大内容不断变化，墓葬壁画主要的绘画题材仍然可以在“非衣”中找到其原创的表现形式，大体上还是表现诸神灵所在的天界、墓主人意欲前往的仙界、反映墓主人生前威仪的车马出行场面，以及祭祀墓主人的受祭场面或庖厨、生活等情景。信立祥先生在评介墓室汉画像石内容时，就十分准确地指出：“刻画各种祭祀墓主活动的画像内容是最重要的核心主题”（《汉画像石综合研究·地下墓室画像石》）。

夏县东汉墓室的墙壁上涂抹一至二层的草糠白灰泥，粉刷一层白灰浆水作为画地，先用小棍（有记载称‘柯子’）划画出起稿的痕迹，再以大块颜色涂画出物象的大体形象，最后以纤细均匀的墨线勾勒出物象的外轮廓及具体的细部，是传统壁画中“以笔取形”的绘画技法。在墓顶上的天象天空壁画中，密密匝匝的云气表现是一笔画一朵，几乎每一朵流云的尾部都露出飞白，说明其运笔快速流畅，一种很生动的简笔写意画的画法。纤细流畅的线描勾勒出车马队列

和人物仪仗的壁画中,我们也得以感知到汉代画工的娴熟画技。虽然壁画人物的形象更加生动,但是描画物象的技艺仍较单一,众人物形象的侧身姿态相互雷同,绘画的审美意义还要靠物像的相互位置来表达。东汉王充《论衡·别通》说:“人好观图画者,图上所画,古之列人也,形容具存,人不激劝,……岂徒墙壁之画哉”,就表达出他似乎看不上当时民间画工的表现功力。另外,南朝齐谢赫《古画品录》也曾品评:“古画之略,至协始精”,也是指意于在魏晋时期始有文人画之前,传统绘画的笔墨表现能力是比较简略与稚朴的。

二、北朝墓葬壁画概述

曹魏文帝鉴于“汉氏诸陵无不发掘”的史实,以“古不墓祭,皆设于庙”为借口,诏令天下“因山为体,无为封树,无立寝殿、造园邑、通神道”。但是,这里的“古不墓祭”也不能成为否认古代墓地下曾经“祭墓”的理由,因为当时毁去的也只是“高陵上殿屋”这样的基地上的祭祀性建筑。曹魏王朝倡导节俭实施薄葬,汉代人的传统厚葬观念受到抑制,墓葬壁画遂趋向于衰微贫乏,但是,那些在洛阳烧沟东汉墓内前堂设奠以为祭祀的意识,仍然过渡到洛阳曹魏墓中可以张具帷幄的屋架铜构件上。西晋时期,贵族奢靡又行厚葬风俗,墓室主流形制多为平面弧方形的穹庐顶单室墓,且多以牛车、镇墓兽、武士俑群、日常器皿等取替汉代鞍马出行、庄园庖厨等随葬组合的器物,但墓葬壁画依然是衰微贫乏。杨