

山東博物館展出的「朱鮪石室」原石



「朱鮪石室」原石上的白粉殘跡



黃易　《金鄉剔石室之圖》　天津博物館藏



「朱鮪石室」西壁第5石上浮雕的柱子和橫枋

臺灣大學圖書館

DOI: 10.6541/TJAH.2016.09.41.02

視覺的盛宴
——「朱鮪石室」再觀察

鄭岩*

【摘要】山東金鄉縣李莊村東漢晚期「朱鮪石室」見於《水經注》和《夢溪筆談》等文獻。基於早年國外學者的調查，這座石結構墓祠曾受到西方學者普遍的關注。本文在更為完整的材料基礎上，對該石室重新加以討論。

「朱鮪石室」體量高大，外部、內部皆佈滿畫像，呈現出完整的建築形象。來訪者可以輕鬆進入石室，自如地觀覽畫像。石室內部畫像結構是一座二層樓閣，畫像的傢俱部分使用「平行透視」，人物部份則按照近大遠小的方式加以表現，整體上反映了一種直觀的視覺經驗。在石室建造時，可能有些祠主尚未故去，出於禁忌，相關的位置有大量空白，而以群體性社會身份出現的賓客、子孫和侍者的形象則栩栩如生，反映出中國古代宗教藝術由非偶像傳統向偶像傳統過度的特徵。畫像流暢的陰刻線條模擬筆繪壁畫，很有可能曾有鮮豔的敷彩，營造出一個炫目的圖像世界。與建築結構、畫像風格以及對於視覺的重視相一致，這組畫像不取同時期常見的禮儀性「拜謁」主題，而精心刻畫了一場鋪張的宴會，直率地表現出時人享樂的欲望，而有關天道人心的內容也被大量刪減，反映出當時人們對外部物質世界的認識日趨理性。從這個特殊的例子，可以看到2世紀末中國藝術內部已蘊含著多種可能性。

關鍵詞：朱鮪石室、漢代祠堂、樓閣拜謁圖、漢代宴飲、觀看

從某種意義上講，作為現代學科的美術史學的基本概念，如「圖像」（image）、「形式」（form）等，皆建立在「觀看」的基礎之上；由此發展出的各種分析方法，也與「觀看」緊密相關。但是，在中國早期藝術中還存在一種非視覺的傳統，如湖南長沙馬王堆西漢1號墓所見，① 死者遺體除

* 中央美術學院 教授

① 湖南省博物館、中國科學院考古研究所，《長沙馬王堆一號漢墓》（北京：文物出版社，1973）。

臺灣大學學術期刊資料庫

兩件貼身的衣服外，還包裹著18層衣物、衾被及絲麻織物；遺體之外是四層木棺，其中由外而內第二、三層棺飾有華美的漆繪，第四層有錦飾，但這四層木棺套合嚴密，棺上精彩的畫像被密閉起來。著名的「非衣」帛畫，雖有可能曾在喪禮中展示，但入葬後卻是畫面向下，平鋪在錦飾內棺的蓋板上。棺室外的各個槨室除頭箱佈置為一個空間性的虛擬場景外，其餘邊箱則密實地堆積著層層疊疊的隨葬品。槨室以外填充木炭和白膏泥。這一切物質的、造型的、圖像的遺存均深埋於黃土之下，是古禮所謂「葬也者，藏也」最好的注腳，② 而與「藝術品」在博物館的展示狀態迥然不同。這種現象不限於墓葬，我曾討論過一組周身裝飾著連續性畫像的漢代管狀車器，這類器物雖居於馬車最為核心的部位，其圖像卻無法被完整地展現和觀賞。③ 由這些例子，我們或有必要反思中國美術史研究的一些基本前提，並進一步探索相應的解釋方法。

與這種非視覺的傳統相比，東漢「朱鮪石室」以其獨特的形式展現出對於觀者目光的關心，則顯得相當不同。本文對這處遺存重新予以分析，目的並非誇大其影響，而在於強調古代藝術發展線索的豐富與複雜。

一、學術視角的變遷

「觀看」是本文的一個關鍵字。我們先從學術史來談研究者視角的變遷。

「朱鮪石室」是一座墓上石祠，原位於山東西南部金鄉縣城西約1.5公里李莊村東，其地東漢時屬山陽郡金鄉縣。④ 石室主人舊說為卒於西元1世紀中

② 《禮記・檀弓上》記國子高言：「葬也者，藏也。藏也者，欲人之弗得見也。是故衣足以飾身，棺周於衣，槨周於棺，土周於槨。反壤樹之哉！」見十三經注疏整理委員會整理，《禮記正義》（北京：北京大學出版社，2000），頁279。漢代墓上封土，乃後起的制度，與國子高所言古禮不合。

③ 鄭岩，〈關於東京藝大藏西漢金錯銅管的觀察與思考〉，《考古、藝術與歷史——楊泓先生八秩華誕紀念文集》（北京：文物出版社，2016），頁545-571。

④ 《後漢書・郡國志三》（北京：中華書局，1965），頁3456。

臺灣大學藝術史研究期刊資料庫

期的扶溝侯朱鮪。⑤ 如今可資比證的考古材料日益增加，研究者多將其認定為東漢中晚期或稍後的遺存，與史傳中的朱鮪無關。⑥ 曹魏時期山東地區戰亂頻仍，目前並未發現這一時段的畫像石墓和祠堂，所以我認為將「朱鮪石室」的年代確定在東漢桓靈時期，是比較可信的。

從1世紀到2世紀末，墓上石祠在魯西南以及蘇北、皖北一帶極為常見，⑦

---

⑤ 朱鮪事蹟散見於《漢書》（北京：中華書局，1962），頁4176、4179、4180；《後漢書》，頁18、20、24、25、468-473、494、552、565、577、579、621-622、642-643、653-654、774、780、783。此據蔣英炬、楊愛國、蔣群的檢索，見氏著，《朱鮪石室》（北京：文物出版社，2015），頁88，注25。

⑥ 畢沅、阮元，《山左金石志》卷8指出「朱鮪石室」畫像「人物衣冠蕭疎生動，頗類唐宋人畫法，或是扶溝後人追崇先世而作」。見《石刻資料新編》，1輯19冊（臺北：新文豐出版公司，1982），頁14456。包華石（Martin J. Powers）將「朱鮪石室」畫像與河南密縣打虎亭、後士郭墓和安徽亳縣董園村曹氏宗族墓畫像石對比，將其年代定在2世紀中晚期，即桓靈時期。見Martin J. Powers, *Art and Political Expression in Early China* (New Haven and London: Yale University Press, 1991), pp. 352, 361. 邢義田對於石室斷代有較詳細的討論，他認定石室年代「既不是唐宋，也不是東漢中期，而可能是東漢晚期或3世紀初」。邢義田，〈漢代畫像內容與榜題的關係〉，《故宮文物月刊》，14卷5期（1996），頁70-83；修訂本見氏著，《畫為心聲：畫像石、畫像磚與壁畫》（北京：中華書局，2011），頁69-89。蔣英炬、楊愛國、蔣群也將石室年代確定在東漢「桓靈時期或更晚一些的時候」，見氏著，《朱鮪石室》，頁77-84。

⑦ 現存紀年最早的石祠為山東汶上王莽天鳳三年（16）路公祠堂，見傅惜華，《漢代畫像全集》（北京：巴黎大學北京漢學研究所，1951），二編，圖129。信立祥認為，漢代墓上祠堂源於惠帝劉盈所創設「陵旁立廟」的帝陵寢廟制度，見氏著，《漢代畫像石綜合研究》（北京：文物出版社，2000），頁67-74。邢義田對此有不同看法，指出「漢代民間的祠堂建築是否源自漢宗廟或陵園還待商榷」，詳見氏著，〈信立祥著《中國漢代畫像石の研究》讀記〉，《國立臺灣大學歷史系學報》，25期（2000），頁267-281，此據修訂本，見《畫為心聲：畫像石、畫像磚與壁畫》，頁625-627。巫鴻在談到漢石祠中畫像藝術興盛的背景時，還強調東漢明帝上陵禮的制度，見Wu Hung, “From Temple to Tomb: Ancient Chinese Art and Religion in Transition,” *Early China*, 13 (1988), pp. 78-115，中文本見〈從“廟”至“墓”——中國古代美術發展中的一個關鍵問題〉，俞偉超編，《慶祝蘇秉琦考古五十五年論文集》（北京：文物出版社，1989），頁98-111；鄭岩、王睿編，《禮儀中的美術——巫鴻中國古代美術史文編》（北京：生活・讀書・新知三聯書店，2005），頁549-568。

臺灣大學學術期刊資料庫

其基本功能是用以祭祀長眠於墓葬中的死者，當時被稱作「祠堂」、「祠廟」、「食堂」和「食齋祠」等。⑧ 北魏酈道元的《水經注》和北宋沈括的《夢溪筆談》對「朱鮪石室」均有記錄，18世紀以來，多位學者也對此作過調查。有關的著述反映了各個時期學者們對石室「觀看」方式的轉換。

《水經注》卷八《濟水》經「又東過東緡縣北」注云：

> 菏水又東逕漢平狄將軍扶溝侯淮陽朱鮪塚。墓北有石廟。⑨

作為一位傑出的地理學家，酈道元或有可能親履其壤，⑩ 但他的記載過於簡略，對於石室和墓葬方位的記錄也與實際不符。

《夢溪筆談》談到石室畫像中衣冠服飾和器物的形制，云：

> 濟州金鄉縣發一古塚，乃漢大司徒朱鮪墓，石壁皆刻人物、祭器、樂架之類。人之衣冠多品，有如今之襆頭者，巾額皆方，悉如今制，但無腳耳。婦人亦有如今垂肩冠者，如邁年所服角冠，兩翼抱面，下垂及肩，略無小異。人情不相遠，千餘年前冠服已嘗如此。其祭器亦類今之食器者。⑪

這段文字強調了畫像中器具、服飾的特徵，然清人翁方綱云：「以其畫像驗之，與《夢溪》所說不甚合。」⑫ 沈存中未提及畫像整體的主題，其中

---

⑧ 信立祥，《漢代畫像石綜合研究》，頁67。

⑨ 陳橋驛，《水經注校證》（北京：中華書局，2007），頁215。東緡縣為秦所置，治今金鄉縣金鄉鎮，屬碭郡。西漢屬山陽郡。西晉廢東緡縣。北魏徙金鄉縣治於原東緡縣城，屬高平郡。

⑩ 《水經注・泗水》：「余昔因公事，沿歷徐、沇，路逕洙、泗，因令尋其（泗水）源流。」（陳橋驛，《水經注校證》，頁591）徐、沇（兗）、洙、泗均離高平郡不遠，故酈道元或有可能路經「朱鮪石室」遺址。

⑪ 沈括著，胡道靜校證，《夢溪筆談》（上海：上海出版公司，1956），卷19，頁630。

⑫ 翁方綱，《兩漢金石記》，卷14，頁7401-7402，見《石刻資料新編》，1輯19冊（臺北：新文豐出版公司，1982）。

臺灣大學學術期刊資料庫

所說的「樂架」，可能是對於屏風、床或桯等傢俱局部線條的誤讀，⑬ 這說明沈氏可能只看過零散的拓片，而未親眼目睹石室本身。

清乾隆四十九年（1784），兗州府運河同知黃易與金鄉縣令馬于荃發掘出因河水氾濫而湮沒於地下的「朱鮪石室」。⑭ 天津博物館藏黃易《得碑十二圖》記錄了他自乾隆四十年至五十八年（1775～1793）在山東訪碑的經歷，其中第六圖《金鄉剔石室之圖》可見當時「朱鮪石室」遺址的面貌（圖1）。⑮ 圖右部有兩人正在發掘半沒於土中的石室。石室周圍林木豐茂，其氛圍可與同治元年（1862）《金鄉縣誌》所載邑人張桂楹詩中所述景象對比：

高壟春莎合，長林晝影寒。
空堂鳴滴（鏑）[懸]，斷壁辨衣冠。
白水功名盡，赤符事業殘。

---

⑬ 在「朱鮪石室」畫像中，屏風下部的床與其前擺放酒食的長几界限不夠清晰，蔣英炬、楊愛國、蔣群《朱鮪石室》一書多處稱之為「屏座」。今依孫機所考，稱這種長几為「桯」，見氏著，《漢代物質文化資料圖說》（增訂本，上海：上海古籍出版社，2008），頁258。

⑭ 黃易《小蓬萊閣金石目》:「朱長舒石室畫象題字，八分書。無年月。此石室相傳為漢朱鮪墓，在山東金鄉縣城北三里。孔荭谷摹拓後河患室淤。乾隆甲辰（1784），易與縣令馬于荃剔出。有『朱長舒之墓』及『金五』等字，最後一石題字四行，僅露『漢朱氏鮪嘉亭萬吉祥』等字。」此據故宮博物院編，《蓬萊宿約——故宮藏黃易漢魏碑刻特集》（北京：紫禁城出版社，2010），頁150錄南京圖書館藏《小蓬萊閣金石目》稿本（二種，不分卷）。有關該版本的研究，參見徐憶農，〈南京圖書館藏稿本《小蓬萊閣金石目》〉，秦明主編，《黃易與金石學論集》（北京：故宮出版社，2012），頁346-350。

⑮ 該圖左題云：「金鄉城北王廣文塋左石室，相傳是東漢扶溝侯朱鮪之墓，室中人物刻像頗有畫法。孔戶部荭谷曾拓數紙。河患室淤，余屬縣令馬君于荃剔出，末幅有朱長舒等字，下有八分，四已磨泐，隱隱似漢朱氏鮪等字。」蔡鴻茹，〈黃易《得碑十二圖》〉，《文物》，1996年3期，頁72-79。盧慧紋推斷《得碑十二圖》的繪製時間在1793年末至1794年初，見氏著，〈漢碑圖畫出文章——從濟寧州學的漢碑談十八世紀後期的訪碑活動〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，26期（2009），頁37-92。黃易對於「朱鮪石室」的其他論述，詳蔣英炬、楊愛國、蔣群，《朱鮪石室》，頁14-15；秦明，〈從故宮藏黃易致陳燦《金鄉劄》談起〉，故宮博物院編，《故宮藏黃易尺牘研究・考釋》（北京：故宮出版社，2015），頁152-175。

臺灣人權學術網站資料庫

欲詢當日意，夕霧已漫漫。⑯

「白水功名」、「赤符事業」典出朱鮪事蹟，「辨衣冠」三字應指沈括對畫像中服飾、祭器的評論。⑰ 與沈括不同，張桂楹的詩作由廢墟生發出來。他確乎目睹過石室，「高壟」或是石室後的墳丘，「空堂」、「斷壁」無疑皆是對於石室建築本身的描述。但是，他的視覺經驗仍是以懷古詩的傳統形式傳達給讀者。

1907年，法國學者沙畹（Édouard Chavannes）到遺址調查，並拍攝了多幅照片。⑱ 次年在中國旅行的日本學者桑原騭藏也攝有照片（圖2）。⑲ 這些照片顯示石室再次被掩埋在土中，只有屋面暴露在外，比黃易的畫所見更少。大約在1908年至1930年之間，石室又被挖開和填埋。⑳ 石室的挖開可能是為了製作拓片，而幾次填滿的原因，有的或是河患，有的則出於人為，至於是出於保護的目的，還是古董商求其拓片奇貨可居，則不得而知。石室在原址時，一些構件可能曾被盜。㉑ 1927或1928年，當地士紳周文奎將石室

⑯ 李壘纂修，《金鄉縣誌》（影印同治元年刊本，臺北：成文出版社，1976），頁34。

⑰ 這種器物學的傳統，一直延續到清代乃至當代學者。清人對於「朱鮪石室」的研究，詳蔣英炬、楊愛國、蔣群，《朱鮪石室》，頁13-16。近人關於「朱鮪石室」的研究也多涉及服飾、器物和傢俱，如勞榦，〈論魯西畫像三石——朱鮪石室，孝堂山，武氏祠〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》，8本1分（1939），頁93-127；W. Perceval Yetts, “Concerning Chinese Furniture,” *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, no. 2 (Oct., 1949), pp. 125-137；沈從文，《中國古代服飾研究》（香港：商務印書館香港分館，1981），頁93-94。

⑱ Édouard Chavannes, *Mission archéologique dans la Chine septentrionale* (Paris, 1913), Pl.CCCX, figs. 911, 912, 913.

⑲ 桑原隲藏，《考史遊記》（東京：岩波書店，2001），頁251-252；中譯本見桑原騭藏，《考史遊記》（張明傑譯，北京：中華書局，2007），頁157-158。

⑳ 魯迅1934年4月22日致姚克信云：「這石室，四五年前用泥塞起來了（古怪之至，不知何意），未塞之前，拓了一次，聞張繼委員有一套，曾托人轉輾去借，而亦不肯借，可笑。」見《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，2005），13卷，頁82。

㉑ 秦明，〈從故宮藏黃易致陳燦《金鄉劄》談起〉，頁168-169。

臺灣大學藝術史研究所資料庫

的大部分石板遷移到縣城文廟明倫堂保存。㉒ 但他忽略了建築本身的價值，將這座原本完整的石室拆分為零散的「畫像石」。包括地板、前立柱、隔梁石、承簷枋、櫟石、頂石等無畫像的建築構件均在遷移時被丟棄，只有帶畫像的三壁的石板得到較好的保存。

在以文字材料為重的金石學系統中，漢代畫像石研究屬於較為邊緣的領域，但發展至清代時已獲得不凡的成就，如馮雲鵬、馮雲鵷的《金石索》就正確地考釋出山東長清孝堂山和嘉祥武氏祠等東漢祠堂大部分畫像的主題。但是，由於「朱鮪石室」的畫像大多跨越數塊石板，建築的拆分導致畫像的分割，早期拓本流傳雖多，㉓ 但甚為零散，缺少完整的配置關係，所以對於這座石室的研究遠遠落後於孝堂山和武氏祠。1931年德國學者奧托・費舍爾（Otto Fisher）《漢代繪畫藝術》一書刊佈一組「朱鮪石室」的拓片，可能當時石室仍半埋於土中，所以缺少下部的畫像。㉔

1934年5月，美國學者費慰梅（Wilma Canon Fairbank）調查了金鄉縣城保存的原石以及原址上與石室相關的墓葬。數年後，她參照各種拓片對石室的建築結構進行復原，使得這組畫像成為一個有機的整體（圖3）。㉕ 根據費氏的復原，「朱鮪石室」坐北朝南，面闊兩間，懸山頂。從東、西內壁中央凸雕的立柱可知，其進深亦是兩間。費慰梅的復原方案1942年發表後，得到了

㉒ 關於拆遷的時間，一說為1927年（秦明，〈從故宮藏黃易致陳燦《金鄉劄》談起〉，頁167），一說為1928年（見蔣英炬、楊愛國、蔣群，《朱鮪石室》，頁17，注21）。

㉓ 如魯迅曾購買「朱鮪石室」部分零散的拓片，見1915年10月4日魯迅日記（《魯迅全集》，15卷，頁190）、1934年3月6日魯迅致姚克信（《魯迅全集》，13卷，頁39）和1934年4月22日魯迅致姚克信（《魯迅全集》，13卷，頁82）。

㉔ Otto Fisher, *Die Chinesische Malerei der Han- Dynastie* (Berlin: Paul Neff Verlag, 1931), pls. 32-53, p. 53 ff.

㉕ Wilma Fairbank, "A Structural Key to Han Mural Art," *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 7, no. 1 (1942), pp.52-88; reprinted in W. F., *Adventures in Retrieval: Han Murals and Shang Bronze Molds* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1972), pp. 87-140. 本文引文據後者。

臺灣大學學術期刊資料庫

西方美術史學界的重視，引發了關於中國早期繪畫史風格問題持續的討論。㉖ 費氏的研究也受到建築史學家的關注，梁思成1942～1944年寫作的《中國建築史》第六圖「漢墓石室」即載有「朱鮪石室」的平面圖、立面圖和斷面圖，與孝堂山石祠（原題為「山東肥城縣孝里鎮郭巨祠石室」）、武氏祠左石室（原題為「武梁祠左石室」）相並列。㉗

㉖ 例如，早年西方許多研究者注意到「朱鮪石室」畫像風格與山東孝堂山、武氏祠畫像的差別。巴赫霍夫受到沃爾夫林（Heinrich Wölfflin）「平面—縱深」概念的影響，試圖建立起從武氏祠經孝堂山，到「朱鮪石室」畫像在空間表現手法上的邏輯序列，見Ludwig Bachhofer, “Die Raumdarstellung in der chinesischen Malerei des ersten Jahrtausends n. Chr.,” *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 8 (1931), pp. 193-242.（對於這篇文章的研究，見Lillian Lan-ying Tseng, “Traditional Chinese Painting through the Modern European Eye: The Case of Ludwig Bachhofer,”孫康宜、孟華主編，《比較視野中的傳統與現代》〔北京：北京大學出版社，2007〕，頁508-533）但當時學界對這三批材料年代的認識尚不準確。費慰梅通過孝堂山、武氏祠與朱鮪石祠不同技術來源的研究，提出不能將這些圖像放在一條單線中進行比較。如費氏指出：「擬模印磚的雕刻技術只是中國繪畫藝術主流之外溢出的一處小池塘」，同時，她將朱鮪祠堂所見的「難以解釋的現代」（unaccountably modern）特徵看作理解漢代藝術的「結構性的鑰匙」（structural key）（Wilma Fairbank, “A Structural Key to Han Mural Art,” pp. 87-140.），引起了其他研究者的注意。如Charles D. Weber和William Watson在對費慰梅1972年文集的評論中，都特別提到了她這一看法，見*Monumenta Serica*, vol. 30, 1972-1973, pp. 642-646; *T'oung Pao*, Second Series, vol. 62, Livr. 4/5, 1976, pp. 344-346. 早年對這一問題的討論，又見Alexander Soper, “Early Chinese Landscape Painting,” *Art Bulletin* (1941), vol. 23, no. 2, pp.146-147, note 11; Ludwig Bachhofer, *A Short History of Chinese Art* (New York: Pantheon House, 1946), pp. 91-92; Alexander Soper, “Life-Motion and the Sense of Space in Early Chinese Representational Art,” *Art Bulletin* (1948), vol. 30, no. 3, pp. 167-186. 作為對於這項討論的繼續發展，1991年，包華石用了一整部書的篇幅，對漢畫像石不同的風格與各社會集團之間的關係進行詳細深入的討論，指出以武氏祠畫像所代表的「古典風格」（classical style）與儒生的復古傾向相關，而「朱鮪石室」則是與宮廷和宦官有關重視日常生活題材與視覺複雜性的「描述性風格」（descriptive style），見Martin J. Powers, *Art and Political Expression in Early China*.

㉗ 梁思成，〈中國建築史〉，《梁思成文集（三）》（北京：中國建築工業出版社，1985），頁30。

臺灣大學學術期刊資料庫

1983年，「朱鮪石室」存世的構件被遷移到山東省石刻藝術博物館，大小共計17塊，原屬11石，㉘ 除東、西壁早年各遺失一石外，其餘壁面石板基本可以拼合。因為條件所限，這些構件長期疊放於庫房中。我雖在山東文物部門工作過十餘年，卻無緣目睹其真身。2002年，蔣英炬先生邀我參與整理這批材料。我根據蔣先生提供的拓本，著手繪製石室畫像的線描圖。一年後，畫像線圖大部完成，但由於工作調動，我中途退出這一研究項目。後在楊愛國等學者的參與下，這項工作得以繼續。2015年，《朱鮪石室》一書出版，這組作品的全貌終於展現出來。這項成果證明費慰梅的復原方案基本是正確的，同時也進行了必要的補充。2010年，石室西壁第5、6石和北壁第10石在山東博物館新館展出（圖4）。這些機緣，使我有機會近距離接觸這批重要的材料。「紙上得來終覺淺，絕知此事要躬行」，切近觀察的感受與讀書的印象大不相同。我試圖在此基礎上，談一些自己的認識，同時也補齊未完成的線圖，以供今後的研究者參考。㉙

從觀摩零散的畫像拓本，到親自調查遺跡；從討論器物制度，到探索建築的復原，研究者視角的這些變化，貫穿了從金石學到近代考古學、美術史、建築史研究發展的整個過程。本文所採用的方法，既建立在前人上述貢獻的基礎之上，也得益於近年來古代墓葬美術研究積累的經驗，簡單地說，即把建築與畫像看作一個有機的整體來觀察。與以往側重於祠堂內畫像題材和意義的研究不同，「朱鮪石室」實際的體量激發我們對於畫像的形式和功能進行新的思考，藉以想像漢代人觀看這座祠堂的方式，討論觀者的目光與祠堂結構、畫像的互動關係。

二、石室外部

東漢石祠是對土木結構祠廟的模擬和複製，前者是後者的「影像」，後

㉘ 本文採用蔣英炬、楊愛國、蔣群《朱鮪石室》一書對原石的編號。

㉙ 我2002年未完成的線圖已收入蔣英炬、楊愛國、蔣群《朱鮪石室》一書，其中第2石由劉善沂兄補繪。本文除採用劉兄補加的部分外，還補全了第8石下部，並將三壁各石分別進行了拼合。

臺灣大學學術期刊資料庫

者是前者的「原型」。這並不意味著每一座石祠都按照一座具體的土木祠堂一對一地進行複製，而是說石祠作為一種新的形式，在總體上繼承了土木祠堂的傳統。土木祠堂出現較早，在石祠出現之後，可能仍與石祠並行不悖地發展。因為材質的局限，土木祠堂難以存留，㉚ 而石祠憑藉其堅硬的材質保存至今。

由於二者在外形和視覺上一致，所以我們可以通過後者來想像、復原前者。一座土木結構的祠堂，可能包括土石的基臺、石質柱礎、木質柱子和梁架、陶質屋瓦、白灰牆面、彩繪壁畫等等。這些多樣性的材料、不同的建造技術與程式，在石祠中全部被置換為單一的材料（石頭）和技術（雕刻），一座建築因此被轉化為一尊「雕塑」。㉛ 然而複雜的是，作為墓地設施的一部分，石祠仍延續著原型的功能，其宗教價值並沒有因為材質的改變而減少。石祠並不只是「雕塑」，它同時仍是具有功能性的「建築」，人們可以繼續在這裡祭奠故人。不僅如此，堅硬的石頭與青銅一樣象徵著不朽，㉜ 所以，石頭還使得墓祠的宗教功能更為鮮明和持久。「雕塑」和「建築」兩種屬性並存，這一特徵提示我們從藝術和禮儀兩個方面來觀察「朱鮪石室」。由於這兩種屬性彼此密切相關，因此，當我們將「朱鮪石室」看作一件藝術作品，討論其形制和畫像的形式時，又必須與其禮儀背景和宗教觀念結合在

㉚ 漢代土木結構的祠堂只有部分瓦當保存下來，如「萬歲塚當」、「嵬氏塚當」、「守（塚）祠堂當」、「鹿氏塚當」、「神靈塚當」、「巨楊塚當」、「塚祠堂當」等，詳信立祥，《漢代畫像石綜合研究》，頁75。

㉛ 例如，山東臨淄東漢光和六年（183）小童王阿命刻石用一塊整石重現了一座小祠堂半掩在封土中的狀態，十分形象地體現了一件「雕塑」所具備的特徵，見鄭岩，〈山東臨淄東漢王阿命刻石的形制及其他〉，中山大學藝術史研究中心編，《藝術史研究》，10輯（廣州：中山大學出版社，2008），頁275-297；修訂本見《逝者的面具——漢唐墓葬藝術研究》（北京：北京大學出版社，2013），頁98-125。以下據後者。

㉜ 《古詩十九首》之十一有「人生非金石，豈能長壽考？」之句，見隋樹森，《古詩十九首集釋》（北京：中華書局，1955），頁17。嘉祥宋山東漢永壽三年（158）安國祠堂題記中有「壽如金石，子孫萬年」之語，見中國畫像石全集編輯委員會編，《中國畫像石全集》，2卷（濟南、鄭州：山東美術出版社、河南美術出版社，2000），圖版108，頁38圖版說明。

臺灣大學學術期刊資料庫

一起來理解。

復原後的「朱鮪石室」室外面闊4.36米，高約3.4米左右（加上蓋頂石和脊石的厚度）（圖5、6、7）。這是目前所見東漢祠堂中體量最大的一例。這種超乎尋常的體量，使得石室可以更全面地呈現其內外的形象。

一座房屋的形象是由基礎、柱子、牆體、梁架和屋面的形體、質感和色彩構成的。一般來說，房屋首先是一種結構，其次才是視覺，視覺從屬、依附於結構。但是，對於「朱鮪石室」而言，其視覺效果超越了結構，構成一種刻意營造的「建築形象」。石室在視覺上呈現為一座梁架式雙開間房屋，但是，在結構和建造技術上，石室卻往往偏離其原型：屋面上的瓦片鱗次櫛比，井井有條，但筒瓦與板瓦並不是仰俯扣合在一起的，整個屋面只是用少數幾塊石板組合，瓦壟以斧鑿雕刻而成；屋面不是像土木建築那樣依靠梁架托舉起來，而是主要搭建在三面堅實的牆壁之上；牆體不是像磚砌或夯築那樣由下而上逐層累加，而是以11塊石板縱向拼合；石板之間以凹凸的槽口相扣連（圖8），但這種有著力學意義的結構卻被隱藏在牆體內部；為了保證牆面的完整以供雕刻畫像，整座石室沒有一扇窗子；原本應起到連接作用的橫枋，實際上在每塊石頭的邊緣處被「切斷」，只有無視各塊石板之間的接縫，橫枋的整體形象才呈現出來……當觀者專注於石室作為一件藝術品的「建築形象」時，必須在很大程度上忽略這些結構上的衝突。種種細節表現出「視覺優先」的原則，一切圍繞著觀者的眼睛展開，那些在結構上說不通的地方，在視覺上都說得通。㉝

㉝ 這種現象也可以對比漢代墓室的情況。從西漢開始，墓葬結構開始進入了一個新階段，墓室一改先秦豎穴墓的傳統，向內部彼此貫通的橫穴墓發展，各間不同的墓室分別模仿院落不同的房間、庭院。「朱鮪墓」也不例外，從費慰梅的測繪圖中可以看到墓室被分作不同的部分，彼此以門道聯通，但模擬的實際上只是建築的內部空間，它與地上建築的對應關係只是「會意性」的。在山東沂南北寨畫像石墓後室巨大的斗栱並沒有柱身，在結構上無必要，在視覺上也說不通，其價值更多體現於概念層面。而完全暴露於地面上的「朱鮪石室」則須經得起觀者目光的推敲。關於沂南墓，見曾昭燏、蔣寶庚、黎忠義，《沂南古畫象石墓發掘報告》（北京：文化部文物管理局，1956），圖版16-17。

臺灣大學學術期刊資料庫

根據石祠與墓葬封土的關係，可以將東漢石祠劃分為兩類。㉞ 第一類祠堂與墓葬保持一定距離，如孝堂山石祠（圖9）和嘉祥武梁祠。第二類以武氏祠前石室、左石室為代表，其後半部掩埋於封土之中，只有前立面、前頂石以及屋脊的前面暴露在外（圖10）。嘉祥宋山小祠堂，㉟ 山東滕州、㊱ 微山㊲等地大量的小石祠，以及江蘇銅山白集東漢墓祠堂、㊳ 安徽褚蘭墓祠堂㊴ 等都屬於此類。有的小石祠形制非常簡單，如宋山1號小祠堂，由基石、左右壁石、後壁石和頂石構成，平頂，只在頂石的前簷象徵性地刻出瓦當和部分瓦壟，實際上只是一個略加裝飾的「盒子」（圖11）。從邏輯上講，第一類祠堂因為全面展現了建築的整體形象，應該是出現較早的一種類型。半掩在封土中的祠堂大多體量較小，可能是一種後起的簡化形式。到東漢晚期，這兩種類型並行不悖。

「朱鮪石室」屬於第一類石祠。費慰梅將石室與墓室繪於一紙，清楚地再現了彼此的位置關係。石室在南，墓葬居北，二者相距約8.2米（圖12）。由於全然暴露在外，這類石祠的外壁皆經過細緻的加工。孝堂山石祠和武梁

㉞ 對於這一問題詳細的討論，見鄭岩，〈山東臨淄東漢王阿命刻石的形制及其他〉，頁104-112。

㉟ 蔣英炬，〈漢代的小祠堂——嘉祥宋山漢畫像石的建築復原〉，《考古》，1983年8期，頁741-751。

㊱ 滕州市政協文史資料委員會，《滕州漢代祠堂畫像石》（北京：中國文史出版社，2007）。陳秀慧確定滕州市境內出土的畫像散石中85塊屬於祠堂畫像，可配置為59座平頂單開間的小祠堂，見陳秀慧，〈滕州祠堂畫像石空間配置復原及其地域子傳統〉，朱青生主編，《中國漢畫研究》（桂林：廣西師範大學出版社，2010、2011），3卷，頁228-367；4卷，頁197-358。近年新材料又有出土，見燕燕燕，〈滕州西戶口一號、二號祠堂畫像石中榜題圖像考〉，中國漢畫學會、河南博物院，《中國漢畫學會第十三屆年會論文集》（鄭州：中州古籍出版社，2011），頁404-408。

㊲ 山東省博物館、山東省文物考古研究所，《山東漢畫像石選集》（濟南：齊魯書社，1982）錄有微山兩城山出土畫像多石，基本可以確定為石祠構件的有圖1-12、21、22、26、27、32-34、37-41等。

㊳ 南京博物院，〈徐州青山泉白集東漢畫象石墓〉，《考古》，1981年2期，頁137-150、圖版10。

㊴ 王步毅，〈安徽宿縣褚蘭漢畫像石墓〉，《考古學報》，1993年4期，頁515-549，圖版17-20。

臺灣大學學術期刊資料庫

祠的外壁石板打磨平整，屋頂前後均刻有瓦壟，外壁中部刻有一條與內壁相應的橫向花紋帶。在「朱鮪石室」中，這些特徵被進一步發展。在三壁的外面，橫向花紋帶發展為貫通的凸起的橫枋。[40] 這道橫枋不只是一種「裝飾」，而是對應著其原型建築在結構上不可或缺的部件。

新出版的《朱鮪石室》一書，採用的是上世紀八十年代蔣英炬先生主持拓制的一套拓本。這套拓片中一幅是東壁第3石的外面，我在2002年繪製線圖時，曾目驗拓本原件。可能因為不夠清晰，《朱鮪石室》一書未發表這一拓本。仔細觀察拓本會發現，除了其橫枋上雕刻有複雜的卷雲紋，其上下的石面亦刻有畫像（圖13）。這些畫像雖已嚴重風化，但部分仍能辨認，可隱約看到畫像為陰線刻，略減地。橫枋上部略低於屋頂轉折處，又有一道淺刻的花紋帶，寬度與橫枋相近，其中同樣裝飾卷雲紋。我以photoshop將花紋帶上部三角部分的拓本進行處理，在「反相」模式下，能夠比較清楚地看到各種仙草，以及至少兩個持長竿形物、由右向左奔跑的人物（圖14、15）。這部分所表現的似是仙境。花紋帶下部明顯有帷帳，其下有一些斜向的直線，參照石室內部的畫像，有可能表現的是傢俱。再向下則漫漶不辨。在凸出的橫枋以下的部分中部偏上，還可以看到有一條淺刻的花紋帶，也裝飾有卷雲紋。在橫枋下緣，可分辨出有數道弧線，也應是帷帳。其下似乎有一條由左上到右下的斜線，也有可能表現的是傢俱。花紋帶下部甚為模糊，似有一些曲線。[41] 2016年3月3日，我在濟南再次請教蔣英炬先生。據蔣先生說，「朱鮪石室」三壁的外側均有畫像，但大多漫漶不清，因為第3石較為完整，當時就試拓了一紙。目前「朱鮪石室」較完整的三石陳列於山東博物館，其他

---

[40] 在沙畹、桑原騭藏拍攝的照片上看不到這一細節，費慰梅的線圖也忽略了這道橫枋。蔣英炬、楊愛國、蔣群《朱鮪石室》一書說：「三壁石的背（外）面不僅石面磨光，而且刻有貫通的、精細的花紋裝飾帶。」（頁55）但北壁剖面圖未能表現出橫枋的結構。我請楊愛國先生覆核原石，他注意到在北壁外面的確也有凸起的橫枋。

[41] 值得注意的是，該石下部有近20釐米的毛面，未經打磨。與之相應的內壁也是毛面。由此可推知，這些組成牆壁的石頭，應直接埋入土中或嵌入地板石，從而使得縱向排列的各塊石板更加穩固。在這一點上，費慰梅和蔣英炬、楊愛國、蔣群的復原圖均屬推測性的。

臺灣大學圖書館

諸石存於山東省石刻藝術博物館庫房。這些石板皆依靠陳列室和庫房牆壁立放，只展示了其內側。由於石板過於厚重，不易移動，無法觀瞻其外壁的情況。我期待將來有機會移動石板時，山東的諸位同仁能夠補拓外壁全部的畫像，也期待可以利用更好的技術手段，進一步辨認出這些畫像的線條。

我在觀摩山東省石刻藝術博物館庫房中的原石時還注意到，《朱鮪石室》編號第1石（SSAM0001，即東山牆前面一石）和第4石（SSAMA0004，即西山牆前面一石）的前立面，即該書文字描述中所說的「右側面」和「左側面」，除了「雕刻出平面凸起的邊框」，㊷ 還在「邊框」上刻出卷雲紋，與內外壁橫枋上花紋的母題與風格一致。這兩個狹窄的前立面是石祠正面形象的組成部分，雖然面積不大，匠師們也細緻地進行了裝飾，以與其他三壁華美的視覺效果相統一。

石室正面中央的立柱已佚，形制不詳。費慰梅和蔣英炬等學者的復原方案皆將其設想為方形柱頭上施一簡單的櫨斗（或稱大斗），這與北壁隱起的立柱形制一致。㊸ 但梁思成提到：「朱鮪石室殘址尚存石斗栱一朵，乃以簡單彎栱托兩散斗者，與後世斗栱形制較為相近。」㊹ 這朵斗栱應是費慰梅在金鄉明倫堂院子中見到的一朵圓雕斗栱，她估計此為石室前面立柱頂部的構件，㊺ 並繪製了速寫稿（圖16），但在她繪製的石室立面圖上卻未反映出來。㊻ 徐建國據梁思成的文字改繪了朱鮪石室的正立面圖，補加上這個構件（圖17）。㊼ 在這個可能更接近事實的復原方案中，「朱鮪石室」的立面形象愈加華美。

㊷ 蔣英炬、楊愛國、蔣群，《朱鮪石室》，頁25、30。
㊸ 費慰梅的線描圖上遺漏了北壁立柱的櫨斗。
㊹ 梁思成，〈中國建築史〉之「漢建築特徵之分析」，《梁思成文集（三）》，頁38。
㊺ Wilma Fairbank, “A Structural Key to Han Mural Art,” p. 105, note 21, sketch no. 5 in fig. 6.
㊻ Wilma Fairbank, “A Structural Key to Han Mural Art,” front elevation in fig. 7.
㊼ 徐建國，〈徐州漢畫像石室祠建築〉，《中原文物》，1993年2期，頁53-60。

臺灣大學藝術史研究所期刊資料庫

三、石室內部

魯西南、蘇北和皖北地區發現的漢代石祠大多體量較小，其中略大一些的孝堂山石祠面闊4.14米，進深2.5米，外部通高2.64米，入口處高0.86米，㊽ 人們需躬身才能勉強進入。嘉祥武梁祠面闊2.41米，進深1.57米，外部通高2.40米，內部最高處1.84米，後壁高1.62米，內部空間十分局促。㊾ 以嘉祥宋山祠堂為代表的一些石祠更小，如其中1號祠堂內部面闊1.89米，進深0.88米，外部通高1.64米，內部高度只有高0.7米。滕州、微山、徐州等地眾多小石祠內部高度也大多不足一米。徐州和淮北、蕭縣一帶還出土過較多成對的上方下圓的鼓狀石板，類似於後世牌坊所見「抱鼓石」，高約一米。研究者認為這種石板是一種小型祠堂的側壁，可能沒有頂蓋，㊿ 其規模和結構已簡化到極點。這些小石祠的流行應有其特殊的背景，或受制於制度，(51) 或因為

㊽ 信立祥，《漢代畫像石綜合研究》，頁76。

㊾ 蔣英炬、楊愛國，《漢代畫像石與畫像磚》（北京：文物出版社，2001），頁87；蔣英炬、吳文祺，《漢代武氏墓群石刻研究》（修訂本，北京：人民美術出版社，2014），頁58。

㊿ 郝利榮，〈徐州新發現的漢代石祠畫像和墓室畫像〉，《四川文物》，2008年2期，頁62-68；朱永德，〈皖北“抱鼓石”形漢代畫像石祠堂〉，顧森、邵澤水主編，《大漢雄風——中國漢畫學會第十一屆年會論文集》（北京：高等教育出版社，2008），頁485-490。

(51) 漢代墓地建築和石刻可能有其制度，但僭越之事也十分常見。如王符批評當時豪室厚葬之風，稱「造起大塚，廣種松柏，廬舍祠堂，崇侈上僭」（王符撰，汪繼培箋，彭鐸點校，《潛夫論箋校正》〔北京：中華書局，1985〕，頁137）。北京石景山區上莊村東漢永元十七年（105）秦仙為其亡父母「幽州書佐秦君」夫婦所建墓闕的題記中有一段文字曰：「欲廣祠廟，尚無時日。嗚呼！非愛力財，迫於制度。」信立祥據此推斷，墓地原有一處稱作「祠廟」的小祠堂（信立祥，《漢代畫像石綜合研究》，頁67）。書佐司職文書起草、繕寫等書記事，在州郡縣屬吏中地位卑微，收入有限，而石材的開採、加工費用不菲，故陳直認為，這位幽州書佐秦氏建造墓表、墓闕等設施已屬僭制，其人必為貪官（陳直，〈關於漢幽州書佐秦君石柱題字的補充意見〉，《文物》，1965年4期，頁4-5）。

臺灣大學學術期刊資料庫

孝子們財力有限。㊷

信立祥認為，漢代的孝子們並不進入祠堂內部，而是在祠堂外禮拜，其重要的一個證據是現存日本東京國立博物館東洋館的一座小祠堂上的畫像（圖18）。㊸ 這幅畫像描繪了一位孝子在一個帶有圍牆的院落外祭拜的場景。我贊同信氏對於畫像中建築性質的判斷，但是這座畫像中的祠堂與其載體——一座真實的石祠——在結構上很不一致，前者是院落，後者是單體建築。這說明繪畫在表現上有著較大的自由，未必反應實際的情況。至於祭拜者被刻畫在院落的門外，或許是因為畫面空間有限，或許是要突出人物的形象。

石祠作為一種有著內部空間的建築，不論其體量多大，都預設著人們可以進入到內部。從視覺心理學的角度講，石祠中空而開放的結構本身就對人們具有強烈的吸引力。即使祠堂內部空間有限，不便於觀瞻，祠堂中的畫像仍可理解為對於石祠原型的模擬和複製，也就是說，當石祠以縮微的手法模擬了原型的建築結構時，原型內部的壁畫也被模仿下來。這些畫像保留了原有的配置關係，仍指向預設和假定的觀者。從這一點上，或許可以解釋為什

㊷ 石材的加工較木材困難，費用不菲，如果說一些中下層知識份子和官員尚可建造一座說得過去的石祠，那麼一些無官職、財力有限家庭則不得不大大縮減石祠的體量。他們顯然也意識到這種不足，並在題記中加以文飾，如山東東阿鐵頭山永興二年（154）蒲他君祠堂題記說到：「堂雖小，經日甚久，取石南山，更逾二年……。」（羅福頤，〈蒲他君石祠堂題字解釋〉，《故宮博物院院刊》，總2期〔1960〕，頁179）刻有這篇題記的柱子可能原立於祠堂入口正中，高度只有1.22米（許國平，〈漢蒲他君祠堂石柱〉，《紫禁城》，2002年1期，頁34-35），由此大致可以估算出祠堂內部的高度。一些孝子們在題記中不斷誇大其祠堂的費用，以顯示其孝心，也可以反證財力是約束祠堂體量相當重要的因素。如嘉祥安國祠堂題記稱「作治連月，功扶（夫）無攸，賈（價）錢二萬七千」。（中國畫像石全集編輯委員會編，《中國畫像石全集》，2卷，圖版108，頁38圖版說明）加藤直子指出，這類價格多屬虛誇。見加藤直子：〈ひらかれた漢墓--孝廉と「孝子」たちの 略〉，《美術史研究》，35（東京：二玄社，1997），頁67-86。

㊸ 信立祥，《漢代畫像石綜合研究》，頁81-82。這座小祠堂在1907年由日人藏田信吉發現於山東長清孝堂山腳下，現存三壁，從風格看年代為東漢晚期，晚於山頂被訛傳為孝子郭巨祠的著名石祠。見大村西崖，《支那美術史・雕塑編》（東京：東京印刷株式會社，1916），附圖271-275。

臺灣大學藝術學研究所論文資料庫

麼像武梁祠這樣一座體量有限的祠堂，其畫像可以承載極其豐富的內容。當然，武梁祠的畫像石並非模仿某座特定的土木祠堂，但其內部畫像的設計理念和結構，卻可能與土木祠堂中常見的壁畫一致。

大部分的石祠體量過小，畫像與觀者的眼睛難以構成嚴格的對應關係。但是，一旦人們有足夠的財力建造一座高大的石祠，對於「觀者」的預設和假定就會變成現實。「朱鮪石室」便是大型石祠的典型例子。「朱鮪石室」的門洞高約2.25米，不設門扉，室內面闊3.96米，進深約3.3米，位於中軸線的三角梁下是最低處，其高度也與門道相同，而接近屋脊的最高處則在3米左右（圖19、20）。這個開放的、充足的空間使來訪者可以輕鬆進入，活動自如。北壁正中雕刻豎向凸起的平面，上部設櫨斗，表現一根與正面中央立柱相對應的大部隱藏於牆體之中的方柱。一實一虛的兩根柱子構成石室的中軸線，共同承托著三角形的隔梁石（其北端實際上放置在北壁中央的凹槽上）。隔梁石東西兩面浮雕人字栱，在視覺上與東、西壁中央凸起的立柱和斗栱共同托起屋脊的條石（屋脊石實際上放置在隔梁石頂部和兩側壁頂部中央的凹槽上）。兩側壁中央的立柱也與北壁正中的立柱一樣，呈凸起的平面。這兩根立柱說明石室進深為兩間。兩側壁前部轉折處的兩根角柱及其上部的櫨斗形式獨特，它們面向石室內部的一面仍呈現為浮雕形式，而在前面（第1石與第4石的前立面）則呈現為立體的形態，並與兩門洞中央的立柱共同托起承簷枋。石室內壁與立柱相交叉，還有凸起的兩道橫枋，貫通三壁。與柱子和斗栱一樣，橫枋上裝飾著流暢的卷雲紋（圖21）。下層橫枋對應著外壁凸起的橫枋，將石室內外聯繫為一個整體。這些縱橫的柱、枋、斗栱，共同搭建起一個三維的框架。從北壁上緣規則的圓形凹口可知，已佚失的蓋頂石底面雕刻成排的圓形椽子，而不像武氏祠等祠堂那樣刻有畫像。這些逼真的仿木構件在其他的漢代祠堂中從未出現過，這也意味著「建築形象」的概念一直發展到了石室內部。

與「建築形象」相聯繫，石室內的畫像不僅可以被「看見（see）」，而且可以被「看（look at）」，被「注視（watch）」，被「觀察（observe）」，被「審讀（read）」。畫像獨特的形式本身，說明其作者刻意追求這樣的效果。柱、枋、斗栱將三面牆壁各劃分為四個區，每區內以流

臺灣大學學術期刊資料庫

暢的陰線表現宴飲場面（圖22）。[54] 每區上緣刻出連弧狀的帷帳，表明宴會是在室內舉行。比紛繁的人物更為引人注目的，是巨大的屏風、床、榻。我們將人物畫像留待下文討論，此處先分析這些傢俱特殊的形式。

令人驚異的是，這些傢俱大多不作正面排列，而是呈現為與底線約40°夾角的斜線。每區刻畫一組屏風、床、榻，每壁左右兩區的傢俱對稱分列，在石室三壁形成六組伸向遠方的平行線。上層的區域空間較小，畫面被壓縮為扁長形，傢俱和人物的尺度均大大縮小，但斜向的線條仍保持與下層的線條平行。北壁上層靠近中柱的部分剩餘較大的空間，便增添一組正面的屏風、床和榻，與斜向的傢俱在結構上垂直。

今天的觀者已經習慣於15世紀義大利文藝復興時期興起的線性透視法（linear perspective），這實際上是近代殖民運動和西方文化傳播的結果。按照線性透視的原則，讀者不難指出「朱鮪石室」畫像在空間處理手法上的「缺陷」，其中最顯著的一個「錯誤」是所有的斜線都是一種平行關係，而沒有一個最終的「滅點」，從而大大減弱了畫面的縱深感。但是，近年來學者們傾向於將透視法看作在平面上表現縱深感的若干方法中的一種，對其進行更為嚴格的定義；有關的研究還認為，透視法本身並非一種純自然的具有普世性的原則。[55] 在這樣的認識下，有必要將「朱鮪石室」畫像所採用的空間處理方式重新進行界定。

「朱鮪石室」的基本技術是將屏風等傢俱處理為斜向的平行四邊形，有許多學者稱之為「平行透視」（parallel perspective）。[56] 最近，馬佳偉為了

---

[54] 蔣英炬、楊愛國、蔣群《朱鮪石室》一書將每個區內的畫像看作一幅，並予以編號。本文在行文中採納這一編號。

[55] Hans Belting, *Florence and Baghdad: Renaissance Art and Arab Science*, trans. Deborah Lucas Schneider (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2011); 馬佳偉，《透視法與平面繪畫的深度空間研究》（北京：中央美術學院博士學位論文，2015）。

[56] 早在1931年，巴赫霍夫（Ludwig Bachhofer）在研究早期中國繪畫對於空間表現的問題時，就用這個術語討論波士頓美術館所藏東漢畫像石中對於函谷關建築的表現方式，見Ludwig Bachhofer, “Die Raumdarstellung in der chinesischen Malerei des ersten Jahrtausends n. Chr.”

臺灣大學學術期刊資料庫

將這種技術與「透視」的概念進行更清晰的區分，參照工程製圖中軸測圖（axonometric drawing）的原理，逕稱之為「軸測法」，指出這種方法「能夠在保留物象原有結構特點的情況下，表現出一個接近視覺感受的三維空間」。[57] 也就是說，畫家在追求視覺效果的同時，仍然保留了概念性的知識。傢俱實體的上下、前後邊緣在物理結構上是固定不變的平行關係。按照這種經驗，它們在被轉化為繪畫時，也必須保持原有的平行關係。與其將這種方式看作一種技術局限，倒不如將其看作彼時人們看待外部世界的一種觀念，儘管我們還沒有太多的材料來探討這種觀念的具體內涵，但卻不難從中捕捉到感性因素和理性因素的交織、眼睛與心靈的合作。

關於「平行透視」（或稱「軸測法」，下同）技術在中國的起源，尚有不同的看法。早年刊佈的一件具體出土地點不詳的山東東漢畫像石的第二層右段的宴飲場面，就採取了斜向的平行線和左右對稱的佈局（圖23）。[58] 有學者根據新的考古發現（圖24）將這種技術追溯到西漢晚期。[59] 潘諾夫斯基（Erwin Panofsky）在討論義大利文藝復興時期的透視問題時，開篇引用畫家丟勒（Albrecht Dürer，1471—1528）對於「透視」一詞的解說：「Perspektiva是一個拉丁詞，意思是『看透』」。潘氏進一步闡述說，丟勒所說的Perspektiva應是指一整幅繪畫，而不是繪畫中個別的對象。這種方式創造出「具有一致性的繪畫空間」。[60] 受這種解釋的啟發，我們可以注意到，以往所發現的漢代所謂「平行透視」的例子多局限於小幅畫像，主要用以表現繪畫中個別的建築或傢俱，觀者必須將視覺和想像力結合起來，才能感受這

---

[57] 馬佳偉，《透視法與平面繪畫的深度空間研究》，頁46。

[58] 信立祥直接將該石看作焦點透視的例子，是不夠確切的。見氏著，《漢代畫像石綜合研究》，頁54、55。

[59] Martin J. Powers, “A Late Western Han Tomb near Yangzhou and Related Issues,” *Oriental Art*, 29, no. 3 (Autumn 1983), pp. 275- 290; 張建宇，〈漢畫之視覺語法簡論——以空間表現為中心〉，《南京藝術學院學報（美術與設計）》，2011年1期，頁112-117。

[60] Erwin Panofsky, “Die Perspektive als ‘symbolische Form’,” *Vorträge der Bibliothek Warburg* (Leipzig- Berlin, 1924-1925). 此據英譯本*Perspective as Symbolic Form,* trans. Christopher S. Wood (New York: Zone Books, 1991), p. 27. 丟勒的原文為：“Item Perspektiva ist ein lateinisch Wort, bedeutt ein Durchsehun.”

臺灣大學藝術史研究資料庫

種技術的魅力；與之不同的是，「朱鮪石室」對於所謂「平行透視」的使用是全面的而非局部的，這種方法從整體上控制了畫面的結構。其罕見的尺幅使得畫像可以能動地作用於觀者，三面合圍的結構與身處石室中的觀者建立起一種密不可分的整體性關係。

所謂的「平行透視」與線性透視法有很大的不同。後者要求觀者有一個固定不變的視點，離開這個視點，畫面所營造的幻象便會大大減弱。例如，表現另一場盛宴的名作——達・文西（Leonardo da Vinci，1452—1519）的《最後的晚餐》（1495～1498年）（圖25）便採用了標準的線性透視法。牆面上縱深的直線均指向耶穌頭部背後的「滅點」。這個「滅點」也是畫家為觀者預設的視點。線條圍繞著觀者眼睛發射出去，突顯了觀者無可辯駁的核心位置，但反過來也將觀者固定在一個特定的位置上。與之相比，「朱鮪石室」的線條則無意於束縛觀者的目光和身體。不僅如此，畫面中還隱含著與觀者有機的關聯和互動，例如西壁左下區（第14幅）一位身材高大的門吏半遮半掩於屏風間，吸引著觀者的目光進入畫面（圖26）；[61] 在與之相對的西壁右下區（第13幅），一位侍者抬起右手，似乎正向觀者發出邀請（圖27）。我們不難想像，隨著觀者腳步的移動，那些傢俱的線條也會呈現出微妙的變化。

所謂「平行透視」的方法雖然控制了畫面整體的格局，但卻不是這套畫像唯一的法則。與傢俱不同，畫面中的人物按照近大遠小的方式加以表現，下區近處的幾個人物較大，而遠處的人物體量則相對變小。上區人物連同傢俱的體量均大幅度縮減，畫面須仰視才見，構成一種「遙望」的錯覺。可以說，「朱鮪石室」畫像靈活地採用了不同的方法來完成在平面上表現深度的任務。

我們再來看一下畫像與建築空間之間的關係。

---

[61] 這種效果可以與古代的「半啟門」圖式對比，參見李清泉，〈空間邏輯與視覺意味——宋遼金墓“婦人啟門”圖新論〉，巫鴻、鄭岩主編，《古代墓葬美術研究》，1輯（北京：文物出版社，2011），頁329-362；鄭岩，〈論“半啟門”〉，《故宮博物院院刊》，2013年3期，頁16-36；修訂本見《逝者的面具——漢唐墓葬藝術研究》，頁378-419。

臺灣人文藝術期刊資料庫

如果說柱、枋、斗栱所營造的三維框架強化了石室內部實際空間的結構，那麼以直線刻畫的富有深度感的傢俱，則在牆壁內部拓展出多個虛擬性空間，成為畫像中人物活動的「框架」。「朱鮪石室」內部的這場盛宴，與山東東漢祠堂流行的「樓閣拜謁圖」有著密不可分的關聯。要準確理解石室畫像與建築空間之間的關係，繞不開樓閣拜謁圖的問題。所謂「樓閣拜謁圖」，是孝堂山石祠、武氏祠、宋山小祠堂等東漢祠堂後壁常見的畫像，[62] 也有學者稱之為「祠主受祭圖」（圖28）。[63]「朱鮪石室」各區畫像與同時期樓閣拜謁圖雖然構圖形式和造型風格有較大差異，但其下層皆為男子形象，上層皆為女子形象，故可以判定二者所表現的是相關主題。

關於樓閣拜謁圖的爭論主要圍繞兩個問題展開，一是對於畫像中建築結構的理解，二是對於畫像中人物身份的認定。關於第二個問題，下文將作進一步討論。第一個問題主要有兩種觀點，一種認為武氏諸祠所見是一座兩層的樓閣；另一種認為畫像中看似上下關係的樓閣，其實是對於「前後殿室」轉換性的表現。在後一種看法中，早年長廣敏雄將建築上下疊羅的現象解釋為漢代人透視學知識欠缺的結果。[64] 近來張力智、[65] 繆哲[66] 等重申這一看法。如繆哲認為，這類畫像是漢代人對於建築「圖符的（iconic）」而非「描繪的（descriptive）」表現。

反觀圖23這個例子，我們會注意到，匠師在這一畫像中十分靈活地運用了多種不同的表現空間關係的手法。如上所述，其中層右部是所謂的「平行

---

[62] 蔣英炬，〈漢代畫像“樓閣拜謁圖”中的大樹方位與諸圖像意義〉，中山大學藝術史研究中心編，《藝術史研究》，6輯（廣州：中山大學出版社，2004），頁149-171。

[63] 信立祥，〈論漢代的墓上祠堂及畫像〉，南陽漢代畫像石學術討論會辦公室編，《漢代畫像石研究》（北京：文物出版社，1987），頁180-203；信立祥，《漢代畫像石綜合研究》，頁83-102。

[64] 長廣敏雄，〈武氏祠左石室第九石の畫象について〉，《東方學報》（京都版），31冊（1961），頁112-113。

[65] 張力智，〈漢代山東畫像石中“樓閣建築”形制與功能的考證〉，中山大學藝術史研究中心編，《藝術史研究》，11輯（廣州：中山大學出版社，2009），頁71-97。

[66] 繆哲，〈重訪樓閣〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，33期（2012），頁1-111。

臺灣人博碩士論文期刊資料庫

透視」；下層左部的雙闕和樓閣近乎建築製圖中的正投影立面圖（請注意樓閣上層只刻畫出欄杆和斗栱，而省略了柱身，說明作者並非表現一座完整的單層建築）；下層中部的兩座小型糧倉上下羅列，的確可能表現了一種前後關係；中層左部和下層右部的兩座大型糧倉，再次運用了所謂的「平行透視」法。因此，我們一般不宜完全按照同樣的原則去分析不同的現象。但是，樓閣拜謁圖與「朱鮪石室」畫像在母題組合和功能上的一致性，又使得我們不能完全將二者截然分開。

觀察「朱鮪石室」東、西壁巨大的斗栱與人物的比例關係，的確像是兩個前後不同的空間，因此，我也曾試圖接受「前後殿室」的看法。但是，在結構嚴密的「朱鮪石室」中，這種看法意味著石室三壁表現了三組前後關係的建築。這三組建築中只有北壁一組坐北朝南，而東壁所表現的一組則是坐東朝西，西壁的一組坐西朝東。如此一來，這個簡單的石室就要被分解為一個十分複雜的建築群落。由於石室三壁的畫像是一個連續的整體，那麼，這套畫像就應該表現了在平面上從東、北、西三個方向鋪排的類似環廊的連續建築，包圍著另一組規模較小的環廊或一座單體房屋。在這種怪異的結構中，週邊為女子，而內部為男子。此說還迫使我們將上區理解為隔著下區所在牆壁，踮起腳尖來窺視其背後的另一個空間。更重要的是，在這樣一種結構關係中，所謂「平行透視」法所試圖營造的深度感變得不可捉摸。試想，一批連簡單的前後關係都處理不了的匠師，如何能夠嫻熟地使用「平行透視」法並結合近大遠小的原則，在平面上表現微妙和複雜的第三維度呢？長廣敏雄顯然低估了漢代繪畫在空間表現上所達到的水準，「朱鮪石室」畫像恰恰是其論點的一個反證。與武氏祠剪影式的風格不同，「朱鮪石室」強烈的深度感說明這組畫像屬於「描述性的」，[67] 而非「圖符性的」，它們反映的主要是一種視覺經驗，而非語詞概念。無論從外部看，還是從內部看，石室總體上是一個從結構和視覺上都可以被完整地加以理解的建築單元。

[67] 包華石將「朱鮪石室」畫像，連同密縣打虎亭1號墓、密縣後士郭墓、亳縣董園村墓畫像，歸納為「描述性傳統」（descriptive tradition）的風格，而與武氏祠所代表的「古典性傳統」（classical tradition）的風格相區別。Martin J. Powers, *Art and Political Expression in Early China*, p. 68.

臺灣大學藝術史研究資料庫

信立祥等學者將樓閣畫像解釋為「祠主受祭」的場景，這意味著樓閣本身是一座祠堂。[68] 然而，為什麼目前所見到的大部分石祠在建築形式上不取雙層的結構呢？這種差異恐怕難以從制度的層面加以解釋。樓閣在這裡很可能是對於一座實際居室加以浪漫化和理想化的結果，如漢代「仙人好樓居」之類的觀念就很有可能被加入其中。[69] 武氏祠房屋上層的人物與仙人結合在

---

[68] 蔣英炬認為，樓閣拜謁圖是一種生前的實景：「祠主和拜謁的人只能是同處在一個現實世界的人，在他面前跪拜的人若是他的子孫，也是在生活中接受子孫們的拜見或請安。」見氏著，〈漢代畫像“樓閣拜謁圖”中的大樹方位與諸圖像意義〉，頁160。楊愛國在引述這段話時，作了一個重要的說明，或者說是修正：「如果理解不誤的話，他認為祠堂後壁上的樓閣拜謁圖實際上是現實生活中拜謁圖的移用，在這裡是象徵墓主受祭，而非表現墓主受祭。」見氏著，〈“祠主受祭圖”再檢討〉，《文藝研究》，2002年2期，頁130-137。孫機也認為武氏祠畫像並非表現祠主死後受祭，而是對於其生前接受參拜的場景的再現。見氏著，〈仙凡幽明之間——漢畫像石與“大象其生”〉，《中國國家博物館館刊》，2013年9期，頁81-117；收入氏著，《仰觀集——古文物的欣賞與鑒別》（修訂本，北京：文物出版社，2015），頁170。在我看來，該圖是祠主生活場景的一種「意象」，這種意象被移用為塑造祠主理想形象的母本。《荀子・禮論》所謂「大象其生以送其死」之「象」，意味著生與死之間的藝術轉換，轉換後的圖像雖然形式上仍與「生」一致，但意義上卻指向「死」。武氏祠下層前來拜謁者為祠主的子孫。這意味著當祠主子孫們暫時缺席的時候，獻祭與被祭的關係還會永恆地進行下去。但是，這些人物也有可能是一般意義上的客人或屬下，其意義僅在於以「借客形主」的方式襯托祠主尊貴的地位。相關的討論見鄭岩，〈逝者的“面具”——論北周康業墓石棺床畫像〉，《逝者的面具——漢唐墓葬藝術研究》，頁243。主人與賓客男女的劃分與對應，也可以在墓室中找到相近的例子，如陝西旬邑百子村東漢墓後室就分別在西壁和東壁描繪墓主、墓主夫人及男女賓客。見陝西省考古研究所，〈陝西旬邑發現東漢壁畫墓〉，《考古與文物》，2002年3期，頁76；Susanne Greiff, Yin Shenping, *Das Grab des Bin Wang: Wandmalereien der Östlichen Han-zeit in China* (Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums in Kommission bei Harrassowitz Verlag • Wiesbaden, Mainz, 2002), abb. 28, 29. 儘管對於壁畫中墓主的認定還有待進一步的討論（邢義田，〈陝西旬邑百子村壁畫墓的墓主、時代與“天門”問題〉，《故宮學術季刊》，23卷3期〔2006〕，頁1-38，修訂本見氏著，《畫為心聲：畫像石、畫像磚與壁畫》，頁631-677），但兩壁男女的對應關係十分明確。

[69] 《史記・封禪書》（北京：中華書局，1959），頁1400。

臺灣人類學術期刊資料庫

一起，屋脊處也有仙人與瑞禽。⑦⓪ 在「朱鮪石室」中，東王公、西王母分別被安置在樓閣上層栱身以上的空檔處。另一個被浪漫化的例子是安徽宿縣褚蘭建寧四年（171）2號墓（胡元壬墓）祠堂正壁第二層的一座建築，其中央為二層，兩側有斜下的連簷接閣（圖29）。⑦① 這種華美的建築形象，大可不必按照建築學的製圖原理去理解。

我贊同將「朱鮪石室」內部畫像理解為一座二層樓閣的觀點，⑦② 石室三壁的畫像可以看作武氏祠樓閣拜謁圖的「3D版」，而整個石室就像平面性的樓閣拜謁圖展現於一本立體書（pop-up book）上，那些剪影式的人物也因此變為一種更為自由生動的風格。在武氏祠中，樓閣拜謁圖與祠堂建築本身並沒有結構上的聯繫，牆壁僅僅是畫像的載體；「朱鮪石室」實質性的改變是將畫像與建築結合為一體。如此一來，人們所看到的就是一個更具有整體性的、更為直觀的現場。

「朱鮪石室」的設計者在這座單層的祠堂中，巧妙地「嵌入」了一座兩層的樓閣。如果仔細推敲，其建築結構與畫像之間存在著不少矛盾之處：柱枋的結構並不是為樓閣設計的，兩重橫枋必須被理解為上下層之間樓板的斷面，而實際的樓板卻被省略；上下樓層之間也不存在任何一處樓梯；為單層石室設置的隔梁石實際上將圖像中的上層空間分割為左右互不聯通的兩部分……但是，樓閣上下分層的概念與橫枋對石室實際建築的分割在視覺上相當一致，⑦③ 這種外在一致性十分突出，構成了進入石室的觀者的第一印象，

⑦⓪ 信立祥認為：「在當時人的觀念中，住在墓地祠堂中的祖先靈魂是由各路神靈來護衛的。因此，在表現墓祭場面的祠堂後壁畫像中，祠堂圖像周圍畫上一些帶翼仙人和仙禽異獸也就毫不足怪了。」見氏著，《漢代畫像石綜合研究》，頁93。這種類似現實生活的圖景被理想化的過程中很可能會產生變形。上層樓閣人物為正面形象，以形式為媒介，極易於受到正面的西王母畫像影響。施傑對此有所討論，見Jie Shi, “The Overseeing Mother: Revisiting the Frontal-Pose Lady in the Wu Family Shrines in Second-Century China,” *Monumenta Serica*, vol. 63. 2 (December 2015), pp. 263-293.

⑦① 王步毅，〈安徽宿縣褚蘭漢畫像石墓〉，頁535-536、545-546。

⑦② 蔣英炬、楊愛國、蔣群，《朱鮪石室》，頁84-85。

⑦③ 孝堂山石祠、武氏祠內外壁橫向的花紋帶只是分割畫面的一種形式。而在「朱鮪石室」中，花紋帶發展橫枋，又被借用為樓板的斷面，這是設計者在空間關係處理上別出心裁的變通。

臺灣大學學術期刊資料庫

很容易遮蔽上述細節上的衝突。

儘管武氏祠等祠堂的畫像看上去整齊有序，但卻無法單純從理性的角度加以解釋。祠堂本來就是祭祀之處，而其後壁卻再次刻畫出一座繪畫形式的建築，圖像中建築的柱子、斗栱、屋面相對於祠堂本身而言，都是一種重複。當觀者注視著畫中的樓閣時，實際的祠堂則被遺忘。而祠堂內其他的畫像，如武梁祠所見，則將祠堂轉化為一個在時間和空間概念上無比廣大的宇宙，從人類始祖到武梁本人的歷史，從人間到仙界、天界，無所不包。[74] 與這種通行的做法不同，在「視覺優先」的原則下，「朱鮪石室」的整套畫像包含著強烈的理性傾向。圖像性的樓閣與石室建築本身共用同一個屋面，傢俱恰當地安置在各個柱子之間。石室準確的建築外貌、畫像的縱深感、人物生動的造型、杯盤壺勺精妙的類型區分，無不透露著對於空間、視覺和物質性強烈的關懷。

建築和圖像的矛盾與協調並存，是「朱鮪石室」最為耐人尋味之處。石質的牆壁是堅硬的，觀者可以認為這場盛宴正在隱秘的室「內」舉行；另一方面，畫像強烈的深度感又使得牆壁本身消失，觀者也可以認為自己正隔著石室的柱子觀看那些顛倒沉醉的人。畫像中表現的可能是另一個世界，但宴會中的賓客未必真的已經故去，西壁右下角的人物分明還在邀請觀者的加入。栱身的空隙間、柱子上，竟然是神仙的世界……在理性之外，各種結構、題材和修辭上的變通，又使得其內外隱含著躍動的詩意。

四、人物畫像

接著上一節的討論，我們進一步分析「朱鮪石室」石室內部三壁的人物畫像。

---

[74] 有關武梁祠畫像內容的討論，見蔣英炬、吳文祺，《漢代武氏墓群石刻研究》，頁85-91；Wu Hung, *The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art* (Stanford: Stanford University Press, 1989), 中譯本見巫鴻，《武梁祠——中國古代畫像藝術的思想性》（柳揚、岑河譯，北京：生活・讀書・新知三聯書店，2006）。

臺灣大學圖書館期刊資料庫

蔣英炬、楊愛國等學者認為，石室畫像「比較集中地表現了家居宴飲的場景……與武氏祠、宋山小祠堂等後壁下部中央的『樓閣拜謁圖』（或稱『祠主畫像』）相近似」。[75] 要討論這套畫像在中國美術史上的意義，還需面對樓閣拜謁圖另一個爭論的焦點，即其主要人物的身份。

早年波西爾（Stephen W Bushell）認為武氏祠樓閣拜謁圖為穆天子拜見西王母的故事。[76] 這個觀點曾被許多西方學者引用，卻為沙畹所不取。[77] 容庚認為此類畫像「殆記室主宴享之事」，[78] 得到費慰梅的認同。[79] 此後雖然不斷有新說提出，但容庚的看法最終被信立祥所論定。他根據對於嘉祥焦城村畫像「此齋主也」題記的釋讀，認定樓下的主要人物為祠主，俯身拜謁者為祠主的子孫，樓閣上層的女性為祠主的妻妾。[80]

信立祥的觀點得到研究者較普遍的認同，但深究其細節，仍有不少疑問。例如，如果說畫像中主要人物為祠主的話，那麼為什麼祭祀活動的主體，即那些畫像前的子孫也成了「畫中人」？如果樓上的人物是祠主的妻妾，那麼她們為什麼沒有與祠主採取同樣的角度？如果說這是對於真實場景的描繪，那麼為什麼仙人和各種瑞禽加入到畫面中？……在我看來，要回答這類問題，除了與更多同類圖像材料進行比證，更重要的是要解決一個理論問題，即：什麼是圖像？或者加入一個時間元素——在漢代人眼中，圖像的意義何在？

談到圖像的起源，當代法國作家和思想家雷吉斯・德布雷（Régis Debray）說：「藝術誕生於墓葬中，（生命）一旦逝去便在死亡的刺激之下

---

[75] 蔣英炬、楊愛國、蔣群，《朱鮪石室》，頁89-90。

[76] Stephen Wootton Bushell, *Chinese Art*, vol. I (London: H. M. Stationery Office, 1909, 2nd edition), fig. 16, caption, pp. 31-32. 中譯本見波西爾，《中國美術》（戴岳譯，蔡元培校，上海：商務印書館，1923），此據浙江人民美術出版社2014年版，頁22。

[77] Édouard Chavannes, *Mission archéologique dans la Chine septentrionale*, vol. 1, p. 169, note 1.

[78] 容庚，《漢武梁祠畫像錄》（北平：燕京大學考古學社，1936），頁24。

[79] Wilma Fairbank, “The Offering Shrine of ‘Wu Liang Tz’u’,” *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 6, no. 1 (Mar., 1941), pp. 1-36, reprinted in W. F. *Adventures in Retrieval: Han Murals and Shang Bronze Molds*, pp. 43-86.

[80] 信立祥，《漢代畫像石綜合研究》，頁83-102。

臺灣大學藝術期刊資料庫

旋即復生。」面對死亡的重創，人類「不得不立即採取應對措施：為無名之物構圖，為死者再造化身，維持他的生命」。在他看來，死者因肖像而不朽。不受時間局限的圖像具有巫術的魔力，「觀者在與不可見者進行持續不斷的商討交易中，借助了圖像的力量」。[81]

如果將墓葬、祠堂看作一種廣義的圖像，那麼德布雷的理論並無不妥。正如東阿鐵頭山東漢永興二年（154）薤他君祠堂題記所言，祠堂的功能在於「冀二親魂零（靈），有所依止」。[82] 在祠堂中，逝者轉化為圖像，圖像是逝者的面具，掩蓋了死亡的蒼白，也使得生與死的對話成為可能。然而具體到偶像而言，中國古代的情況則較為複雜。在考古發掘中，偶然有一些史前時期的陶質和石質人像出土，但材料過於零散，加之時代邈遠，缺環較大，故暫可存而不論。商周時期的祭祀一般不使用偶像。周人眼中的祖先上陟於天，威嚴且有盛容，即晉侯蘇編鐘和四十三年逑鼎等新出銅器的銘文中所謂的「嚴在上」。[83] 人們相信在占卜所確定的祭日，祖先會在奏樂和進獻祭品的儀式中降臨，[84] 但子孫們終究不能看到其面容。商周時祭祀用神主和或屍。[85]《儀禮・士虞禮》：「祝迎屍。」鄭玄注：「屍，主也。孝子之祭，不見親之形象，心無所系，立屍而主意焉。」[86] 屍由同族中與祖先昭穆相同的後人出任，人們認為祖先的靈魂可以附麗其身，故由屍代替祖先享用祭品，並祝福主祭者。[87] 祭祀中圖像的使用可能源於戰國楚地，《楚辭・招魂》：「像

---

[81] 雷吉斯・德布雷，《圖像的生與死——西方觀圖史》（黃迅余，黃建華譯，上海：華東師範大學出版社，2014），頁5-26。

[82] 羅福頤，〈薤他君石祠堂題字解釋〉，頁178-180。

[83] 對於金文「嚴在上」諸種解釋的綜述，見劉源，《商周祭祖禮研究》（北京：商務印書館，2004），頁270-271。

[84] 劉源，《商周祭祖禮研究》，頁238-239、305-307。

[85] 饒宗頤，〈殷代貞卜人物通考〉，《饒宗頤二十世紀學術文集》，卷2（北京：中國人民大學出版社，2009），頁200-201；連劭名，〈商代的神主〉，《殷都學刊》，1998年3期，頁1-4轉33；方述鑫，〈殷墟卜辭中所見的“屍”〉，《考古與文物》，2000年5期，頁21-24轉27；葛英會，〈說祭祀立屍卜辭〉，《殷都學刊》，2000年1期，頁1-8。

[86] 十三經注疏整理委員會整理，《儀禮注疏》（北京：北京大學出版社，2000），頁927。

[87] 劉源，《商周祭祖禮研究》，頁309。

臺灣人類學與民族學會授權使用

設君室，靜閑安些。」朱熹《楚辭集注》：「像蓋楚俗，人死則設其形貌於室而祠也。」[88] 顧炎武《日知錄》卷十四：「屍禮廢而像事興，蓋在戰國之時矣。」[89] 長沙戰國楚墓帛畫中的墓主形象和近年公佈的戰國楚簡帛資料可以支援此說。[90]

隨著以血緣為基礎的宗法制的解體和地緣政治的確立，戰國以後的祭祀重心逐步從對於遠祖的享祭，轉變為對近親的祭祀。對於漢代人來說，亡故的父母音容宛在，圖像可以直接地延續孝子的記憶，為死者再造化身。但偶像並非普及於整個漢代社會，兩漢時期偶像的使用仍處於初級階段。據文獻記載，東漢都城雒陽的高廟中保存著西漢十一帝的神主，可知漢代皇室祭祀仍用木主。[91] 1923年河南洛陽城北二十里楊墳村出土的曹魏時期鮑捐神坐和鮑寄神坐，可能也與神主祭祀的傳統有關（圖30）。[92] 祠堂中的偶像也不能理解為祠主真實的形象。山東微山兩城東漢永和四年（139）至六年（141）所建小祠堂後壁刻一對夫婦的正面像（圖31），但榜題卻清楚地說明，死者是文山、叔山的兄長桓孬，以及桓孬三歲的兒子伯志。[93] 張從軍將這一圖像

---

[88] 白化文等點校，《楚辭補注》（北京：中華書局，1983），頁202。

[89] 顧炎武著，黃汝成集釋，欒保群、呂宗力校點，《日知錄集釋（全校本）》（上海：上海古籍出版社，2006），頁849。

[90] 劉信芳，〈《招魂》"像設君室"與楚簡帛之"象"〉，《雲夢學刊》32卷1期（2011年1月），頁45-47。

[91] 《後漢書・光武帝紀》載，建武二年（26）春正月「赤眉焚西京宮室，發掘陵園，寇略關中。大司徒鄧禹人長安，遣府掾奉十一帝神主，納於高廟」。注：「神主，以木為之，方尺二寸，穿中央，達四方。天子主長尺二寸，諸侯主長一尺。虞主用桑。練主用栗。衛宏《舊漢儀》曰：『已葬，收主，為木函，藏廟太室中西壁坎中，去地六尺一寸，祭則立主於坎下。』」見《後漢書》，頁27。

[92] 趙萬里，《漢魏南北朝墓誌集釋》（北京：科學出版社，1956），圖版3、4。原石存北京故宮博物院。有關討論見劉昭瑞，《考古發現與早期道教研究》（北京：文物出版社，2007），頁410-417。

[93] 該祠堂後壁右側題記曰：「永和四年四月丙申朔廿七日壬戌，桓孬終亡。二弟文山、叔山悲哀治此食堂，到六年正月廿五日畢成。自念悲痛，不受天佑，少終。有一子男伯志，年三歲，卻到五年四月三日終，俱歸皇（黃）源（泉），何時復會？慎勿相忘。傳後世子孫令知之。」山東省博物館、山東省文物考古研究所，《山東漢畫像石選集》，圖1、3、4。對於這座祠堂的復原，見張從軍，《黃河下游的漢畫像石藝術》（濟南：齊魯書社，2004），頁341-344。

臺灣大學藝術史研究所版權所有

解釋為「當時的一種程式」。[94] 換言之，工匠們使用的是自己熟悉的粉本，他們不僅不顧及死者的真實相貌，甚至也不看重死者的身份。而出資建造祠堂的文山、叔山兄弟，也並不在意這些圖像是否符合事實。武氏祠、宋山祠堂中的樓閣拜謁圖也是一種典型的格套，其中的偶像千人一面。樓閣下的祠主採取了一種側面的、封閉的格局，而非正面的角度，無法呼應祭拜者的眼睛。但是，當觀者的目光與畫像貼切地相遇時，藝術的軌跡將發生重要的變化。「朱鮪石室」畫像正處在這樣一個轉捩點上。

「朱鮪石室」畫像並沒有採用樓閣拜謁圖的常規構圖，也不像微山小祠堂畫像中的人物那樣身份錯亂，相反，這是一套量身定做的畫像（圖32～34）。石室中沒有任何與畫像同時的題記，我們並不清楚死者和祠堂者建造者的身份。[95] 如上所述，畫像中的傢俱是人物活動的「框架」，我們首先要從這個「框架」所確定的結構出發，來理解人物的尊卑主次。三壁的畫像表現出很強的共性，但每一壁面上的畫像又是相對獨立地製作的。在下層每一幅畫像中，屏風、床、桯所環繞的主要人物位於畫面一側，次要的拜謁者或侍者位於另一側，人物皆作半側面。這種圖式可以在四川東漢畫像磚、遼寧棒台子東漢壁畫墓中找到相似的例子（圖33）。[96] 石室畫像中那些斜向的床、屏風，應是主人的位置，一些身份尊貴的客人可能也與主人並坐。隔著擺放酒食的桯，對面是正在忙碌的侍者。畫面上層高度有限而改變為一種橫長構圖，傢俱和人物縮小，但人物的關係並沒有實質的變化。值得注意的是，在這些席位中，只有部分刻畫人物，其中大部分坐在床上，有的不太明確，疑似站立在床前，北壁上層第7幅畫像中還有一名兒童；而更多的位置，特別是北壁下層的部分，卻留有大片的空白。

---

[94] 張從軍，《黃河下游的漢畫像石藝術》，頁344。

[95] 包華石根據北壁畫像男子無鬍鬚的特徵，推定石室主人為宦官，見Martin J. Powers, *Art and Political Expression in Early China*, p. 360. 此說證據尚嫌不足。

[96] 側面像重視畫像內部人物的相互關係，正面像強調與畫像外部目光的交流，而半側面像介於側面像與正面像之間，既照顧到畫像內部的人物，同時又不拒絕外來的目光，是一種十分巧妙的圖式。「朱鮪石室」的突破在於將這種常見的半側面圖式組合為三組對稱的畫面，升級為一套彼此呼應的複雜的圖像系統。

臺灣大學藝術史研究所資料庫

費慰梅注意到人物空白的問題，她說：「由於並不瞭解整個『劇中人物表（dramatis personae）』，我們實在難以解釋這種做法。很有可能像北壁中央那樣，每一座位上原來應有四人。」[97] 喜龍仁（Osvald Sirén）認為空白部分的畫像「失去（missing）」了，「被擦除或鏟掉（obliterated or reincised）」。[98] 但觀察原石時卻絲毫看不出後人動過手腳。十多年前，我對此作了一個大膽的假設：當祠堂建造的時候，有些被祭祀的主人尚未故去。根據文獻材料可知，漢代很少有為生者繪像的事例，因此我認為當時或存在某種畫像的禁忌。當祠堂建立時，這個家族中的有些成員很可能仍健在，空白處是為他們所預留的，而刻畫在上面的人物，則多是賓客或已經故去的人。[99] 蔣英炬、楊愛國等支持拙說，並補充了西漢張禹預作祠堂的證據。[100] 當然，張禹祠堂未保留下來，其情況也不得而知。「禁忌說」的一個旁證是，在密縣打虎亭1號墓的畫像中，所有的車都不刻畫輪子（圖36）。發掘者認為其中涉及某種禁忌。[101] 如許多學者所注意到的，打虎亭1號墓畫像與「朱鮪石室」畫像風格、技術極為接近，我甚至懷疑此二者出自同一批匠師之手，或者至少是關係密切的工匠作坊所為，這些工匠似乎有著同樣的觀念。[102]

---

[97] Wilma Fairbank, “A Structural Key to Han Mural Art,” p. 128.

[98] Osvald Sirén, *Chinese Painting: Leading Masters and Principles* (London: Lund Humphries; New York: The Ronald Press Company, 1956), vol. 1, p. 19.

[99] 鄭岩，〈墓主畫像研究〉，山東大學考古學系編，《劉敦愿先生紀念文集》（濟南：山東大學出版社，1998），頁450-468；修訂本見《逝者的面具——漢唐墓葬藝術研究》，頁168-194。

[100] 蔣英炬、楊愛國、蔣群，《朱鮪石室》，頁90；《漢書・匡張孔馬傳》：「年老，自治塚塋，起祠堂。」（《漢書》，頁3350）預作祠堂的確切例子雖然不多，但文獻記載了漢代預作壽藏的大量事例，預作壽藏的工程中應有不少包括祠堂的部分。參見楊樹達，《漢代婚喪禮俗考》（上海：上海古籍出版社，2000），頁97-100；楊愛國，〈漢代的預作壽藏〉，漢代考古與漢文化國際學術研討會論文集編委會，《漢代考古與漢文化國際學術研討會論文集》（濟南：齊魯書社，2006），頁271-281。

[101] 河南省文物研究所，《密縣打虎亭漢墓》（北京：文物出版社，1993），頁359。

[102] 密縣與金鄉距離較遠，但漢代石工往往長途游走，對於這個問題的討論，見楊愛國，《幽明兩界——紀年漢代畫像石研究》（西安：陝西人民美術出版社，2006），頁132-135。楊著提及北京石景山上莊村幽州書佐秦君闕題記中的「魯工石巨宜」，認為應是來自魯地的工匠。此外，陝西興平茂陵西漢霍去病墓封土石塊上發現「平原樂陵宿伯

臺灣大學藝術史研究圖書館

連帶的一個問題是：如果未死的祠主缺席，那麼為什麼那些賓客和侍者的形象卻昭昭在目？一種可能性是，祠主像所表現的是特定的人物，而賓客、子孫或侍者只是以一種群體性的社會身份出現於畫面上，並非有名有姓的具體人物。

「在場」與「缺席」的強烈對比耐人尋味。那些刻畫得清晰、生動的人物，大多不是重要的人物，而作為石室核心的祠主卻未被描繪出來。在場的形象是主體偶像的附屬物和襯托物，缺席的偶像才是整個作品的焦點，只是它尚未出現。在對比之下，「缺席」不僅是意義、概念上的，而且是可以被視覺所感知的。這種現象以一種十分獨特的方式，彰顯出圖像本身的意義，即那些將要出現卻尚未出現的偶像充滿著神聖的力量，不可率意而為。年代略晚的南朝畫家張僧繇「畫龍點睛」的故事，也暗含相似的邏輯：精心描繪的鱗爪並不具有生命力，而最後點畫的眼睛卻可以使得神龍破壁而去。[103] 空白反襯出畫像的神聖性，「在場」與「缺席」、「可見」與「不可見」的並存，也透露出傳統宗教觀念與藝術表現形式之間複雜而微妙的關聯。

那麼，匠師們如何進一步對待那些空白部分？這裡有多種可能性，其一，這些空白一直保留下去，直到今天。巫鴻討論了道教中老子的「非偶像性」特徵，他同時也談到，這種特徵也見於世俗世界。[104]「朱鮪石室」在這一點上，也許仍然遵循著古代不立偶像的傳統。那些空白對觀者構成巨大的壓力，迫使觀者通過想像去復原死者的形象，感受他們靈魂的存在。但是，

牙、霍巨孟」的題記，說明工匠中有的來自今山東北部的平原郡樂陵縣（陳直，〈陝西興平縣茂陵鎮霍去病墓新出土左司空石刻題字考釋〉，《文物參考資料》，1958年11期，頁63；徐森玉，〈西漢石刻文字初探〉，《文物》，1964年5期，頁2-3）。這些例子，皆說明漢代石工可以遊走到較遠的區域承攬工程。

[103] 張彥遠著，俞劍華注釋，《歷代名畫記》（上海：上海人民美術出版社，1964），卷7，頁151。

[104] Wu Hung, "A Deity without Form: The Earliest Representation of Laozi and the Concept of Wei in Chinese Ritual Art," *Orientations*, 34.4 (April 2002), pp.38-45；中譯本見巫鴻，〈無形之神：中國古代視覺文化中的"位"與對老子的非偶像表現〉，李清泉譯，《禮儀中的美術：巫鴻中國古代美術史文編》，頁509-522。

臺灣人類學與相關圖書資料庫

難以解釋的是，在「朱鮪石室」其他部分畫像如此逼真的情況下，偶像是否可以塑造竟成了一個問題；而在同時期的其他祠堂中，祠主像已屢見不鮮。所以，這種可能性成立的幾率並不太大。

第二種可能性來自邢義田先生的提示，他談到，石祠也許並未最後完成。（我在下文通過一些細節分析，提出畫像的製作有一個過程，而不一定是一次性完成。）邢先生說：「最後是不是有可能因某些原因而未真正完工？因此造成最後才『點睛』出現的祠主竟然缺席？」至於石室以北的墓葬，費慰梅沒有提到隨葬品的情況，看上去是一座空墓。這座墓葬後來被毀，未知其詳。邢先生說：「祠堂與墓葬必構成有機關聯，沒錯，但二者也可能都在建造而未完工的狀態。如果墓葬確實完工且入葬，祠堂未及完工，也非全然不可能。這要看造墓和造祠堂的先後。為符吉期先入葬，再續造祠堂的可能性應也存在。武氏一族修造幾座祠堂和造墓、造闕的時間即有先後，影響能否全部完工的因素很多，財力如何是一大關鍵。朱鮪石室因財力不濟或其它原因而中止的可能恐難排除。」[105]

第三種可能性是我在舊文中曾提到過的：那些空白部分，可能後來以彩繪的手段補上去，只是這些彩繪沒有保存至今天。漢代畫像石原石上彩已發現多例，最典型的是陝西神木大保當墓群、河南南陽陳棚墓和四川中江塔梁子崖墓。[106]「朱鮪石室」畫像以陰線刻的技法刻出，儘管其畫像在線圖和拓本中都很清晰，但在原石上卻很難看清。如果沒有另外施加的彩繪層，那麼，畫像的視覺效果同樣不能令人滿意，這與畫面風格所體現的對視覺直觀效果的追求背道而馳。由於石祠中的畫像是對於土木結構祠堂中彩繪壁畫的模仿，因此，再在其上附加一層彩繪也並非難以理解。至於那些雕刻的意義，則不在於重複，而在於使畫像更能持久地保存。在這樣的製作程式中，

[105] 邢義田先生2016年2月17日致筆者的電子郵件。

[106] 陝西省考古研究所、榆林市文物管理委員會辦公室，《神木大保當：漢代城址與墓葬考古報告》（北京：科學出版社，2001）；蔣宏傑、赫玉建、劉小兵、鞠輝，〈河南南陽陳棚漢代彩繪畫像石墓〉，《考古學報》，2007年2期，頁233-266；四川省文物考古研究院、德陽市文物考古研究所、中江縣文物保護管理所，《中江塔梁子崖墓》（北京：文物出版社，2008）。

臺灣大學學術期刊資料庫

石工未完成的祠主畫像很有可能由畫工補加。[107] 談到漢畫像石上色問題，邢義田指出：「因為有些極淺細的陰線刻如沂南東漢墓、嘉祥武氏祠和河南密縣打虎亭漢墓，其陰線刻皆十分淺細，所有的線紋都費工精心刻出；如上彩，細緻的線條即遭遮蓋，失去精工線刻的用意。」[108] 但是，就2007年發掘的山東東平後屯東漢壁畫墓的彩繪情況看，[109] 其色彩層並不厚，不至於覆蓋掉所有的線刻。歷年來發現的多批北朝石葬具上的線刻畫像殘留有彩繪和貼金痕跡，其陰線刻技術與密縣打虎亭和「朱鮪石室」畫像並無二致。[110] 西安

[107] 河南密縣打虎亭1號墓為畫像石墓，2號墓為壁畫墓，但二者在墓葬結構和畫像風格上都極為相似，很可能是同一個作坊的匠師所為，或者至少可以說，建造這兩座墓的石工和畫工有著密切的關係。見河南省文物研究所，《密縣打虎亭漢墓》，頁358。打虎亭1、2號墓所見的石工與畫工，有可能在「朱鮪石室」的工程中發展出更為密切合作關係。儘管漢代墓葬中的畫像石曾發現過不少帶有彩繪的例子，但是在祠堂畫像石中出現彩繪的例子並不多見。究其原因，很可能是由於建造在地面上的石祠彩繪暴露在外，更不易保存。東阿薤他君祠堂題記中提到「使師操義，山陽瑕丘榮保，畫師高平代盛、邵強生等十餘人。」見羅福頤，〈薤他君石祠堂題字解釋〉，頁179；陳直的釋讀略有不同，見氏著，〈漢薤他君石祠堂題字通考〉，《西北大學學報（哲學社會科學版）》，1979年4期，頁65-67。「師」可能是石工，「畫師」當是畫工，但其合作方式尚不十分清楚。

[108] 邢義田，〈格套、榜題、文獻與畫像解釋〉，《中世紀以前的地域文化、宗教與藝術》（臺北：中央研究院第三屆國際漢學會議論文集歷史組，2002），頁183-234；此據修訂本，見氏著，《畫為心聲：畫像石、畫像磚與壁畫》，頁123，注釋25。

[109] 山東省文物考古研究所、東平縣文物管理所編著，《東平後屯漢代壁畫墓》（北京：文物出版社，2010）。

[110] 例如，根據早年的報導，現存美國納爾遜—阿特金斯美術館（The Nelson-Atkins Museum of Art）的北魏孝子畫像石棺即有貼金彩繪的痕跡，見奧村伊九良，〈鍍金孝子傳石棺の刻畫に就て〉，《瓜茄》（大阪：瓜茄研究所，1939），5號，頁359-382。2004年在紐約展出的一套北朝石棺床的屏風線刻上也有貼金彩繪的痕跡，見Annette L. Juliano and Judith A. Lerner, “Stone Mortuary Furnishings of Northern China,” *Ritual Objects and Early Buddhist Art* (Brussels: Gisele Croes, 2004), pp. 15-23, 24-57；2004年陝西西安北郊上林苑住宅社區基建工地發掘的北周天和六年（571）康業墓有貼金痕跡，見西安市文物保護考古所，〈西安北周康業墓發掘簡報〉，《文物》，2008年6期，頁14-35。

臺灣大學圖書館期刊資料庫

長安區龐留村唐敬陵貞順皇后石槨的線刻上，也保留有彩繪。⑪ 這些葬具上的線刻畫像十分細密完整，而彩繪與貼金又為之踵事增華。

仔細觀察原石，一些畫面邊緣處遺留有較明顯的白粉殘跡，特別是凸起的柱子、橫枋、斗栱等處，白粉層保留得更多（圖37）。這層白粉很有可能原本鋪滿整個牆壁，由於有人物畫像的部分大量製作拓片而被破壞，相反，高出這些畫面的柱子、橫枋、斗栱因為很少製作拓片，卻保存得較好。這層白粉或有可能是當時為線上刻畫面上施加彩繪而塗刷。東平後屯壁畫墓的彩繪層之下就發現有施加白灰的做法。⑫ 當然，「朱鮪石室」這層白粉的年代目前尚未進行檢測實驗，所以只能存疑。

另外一個問題是，如果坐席上的空位補全，那麼主人似乎並非一位。對此，要進一步考慮相關墓葬的結構。墓葬由一個南北方向的主室、一個西室和三個較小的耳室組成。費慰梅認為，「朱鮪」的遺體應該放在西室，東面的三個耳室可能放隨葬品，也可能安葬其家庭內身份略低的人。在費氏繪製的平面圖中，東側中部耳室東壁有兩扇門，她不能確定這扇門通往何處，推測可能由此向外通往地面，是送葬的人退出的通道。⑬ 關於這個細節，山東臨沂吳白莊東漢畫像石墓是一個可以對比的例子（圖38）。⑭ 該墓由左右兩區組成，橫向的前室有一道門彼此相連。這種分作兩區的墓葬規模宏大，可以安葬多名死者，甚至家族內的多代死者。在遼寧遼陽地區發現的東漢晚期到曹魏時期的石板墓中，多見一座墓葬安葬數代人的現象，有的設多個棺床，有的死者被置於耳室中，其墓內壁畫有時也出現多套墓主像，⑮ 可作為

⑪ 程旭、師小群，〈唐貞順皇后敬陵石槨〉，《文物》，2012年5期，頁74-96；陝西歷史博物館編，《皇后的天堂——唐敬陵貞順皇后石槨研究》（北京：文物出版社，2015）。

⑫ 徐軍平、魯元良、宋朋遙、王雲峰、宗樹，〈東漢漢墓壁畫製作工藝初探〉，《文博》，2009年6期，頁211-215。感謝徐呈瑞兄提示這項材料。

⑬ Wilma Fairbank, “A Structural Key to Han Mural Art,” pp. 139-140.

⑭ 管恩潔、霍啟明、尹世娟，〈山東臨沂吳白莊漢畫像石墓〉，《東南文化》，1999年6期，頁45-55。

⑮ 比較典型的如遼陽三道壕1號墓，見沈新，〈遼陽市北郊新發現兩座壁畫古墓〉，《文物參考資料》，1955年7期，頁152-154；東北博物館，〈遼陽三道壕兩座壁畫墓的清理工作簡報〉，《文物參考資料》，1955年12期，頁49-58。

臺灣大學期刊資料庫

旁證。我據此大膽假設，「朱鮪墓」的東側中部耳室的門，有可能是連接另一個區的通道，而這個區域可能因為有淤土，費慰梅未能進入。如果是這樣的話，那麼這座墓內安葬的就遠非一個人或一對夫婦了。

由於材料缺乏，關於畫像空白的問題，目前尚難論定，以上的假說暫備於此，更待後證。我比較傾向後來敷彩的假定，果真如此的話，進入祠堂的觀者所看到的，將是一個更為炫目的圖像世界。

談及畫像的製作程式，還需對一些細節加以補充討論。費慰梅將「朱鮪石室」流暢的陰線刻看作一種模擬筆繪壁畫的技術。⑯ 蔣英炬、楊愛國等注意到，「朱鮪石室」和打虎亭1號墓畫像皆是在磨平的石面上直接刻出流暢的陰線，這些線條往往打破石塊的界線。⑰ 這說明，當時是在建築完成後才加刻畫像的。⑱ 這套畫像可能並沒有現成的畫稿，因此在雕刻過程中難免出現失誤。費慰梅認為畫像中有些部分是後世加刻的，例如她指出，西壁第6石下層（第13幅，圖39）上部的幾個人物與屏風的結合得不夠妥帖，是後世補刻的。⑲ 但從畫像風格和線條的深度、粗細看，都難以支持這一判斷。我認為這組人物恰恰可能是最早刻上去的。這組人物輪廓完整，下部站立的兩人本處在前方，但頭部上緣卻被上部人物的衣服所遮擋，說明下部的人物是晚於上部的人物刻出的，故有意不再與上部人物的線條交叉。同樣，後面的屏風線條也儘量避讓，不破壞人物的完整性。可能在刻畫第一組人物時，作者似乎還沒有想好整體的佈局，便率爾操觚，使得這組人物似乎懸在了半空。東壁第1石（第4幅，圖40）的犬靠近祠堂入口，恰好與西壁的門吏對應，說明是一條守門犬。可能同樣因為較早刻出，犬與屏風的關係也不夠協調。好在這些小的瑕疵並不影響畫像整體的統一，客觀上也使我們得以觀察到創作的

⑯ Wilma Fairbank, “A Structural Key to Han Mural Art,” pp. 105-135.

⑰ 蔣英炬、楊愛國、蔣群，《朱鮪石室》，頁79-82。

⑱ 這些石板的高度彼此並不完全統一，假如先完成畫像再進行組裝，就難以準確地拼合跨越不同石板的線條。蔣英炬等做了另一種推測，認為「當年雕刻畫像時，是把同一牆面的石材放在一起雕刻畫像的。全部構件製作就緒，最後在指定位置總體安裝而成。」蔣英炬、楊愛國、蔣群，《朱鮪石室》，頁84。

⑲ Wilma Fairbank, “A Structural Key to Han Mural Art,” pp. 126-127.

臺灣大學圖書館典藏資料庫

先後過程和一些偶然性，從而進一步確定這套畫像是為「朱鮪石室」特別設計製作的。

與武氏祠樓閣拜謁圖相比，「朱鮪石室」畫像的主題在重心上產生了偏移，它由一次「拜謁」發展為一場盛大的宴會。這套畫像的匠師們並未強調事件本身的宗教意味，[120] 琳琅滿目的飲食和器具、女子華美的服飾、忙碌的僕從，直率地表現出對於財富的欲望。我們可以將這套畫像與打虎亭1號墓北耳室西壁墓主夫人宴飲畫像（圖41）進行比較。[121] 後者是墓主生前生活情景的一種「鏡像」，表現了死者在另一個世界永恆的存在狀態。不難看出，「朱鮪石室」畫像與打虎亭1號墓的這幅畫像題材和風格近似，二者皆生動地再現了日常生活的樣貌。前者的不同在於按照石室的性質和結構在佈局上進行了重新安排，場面宏大，使得觀者更具有身臨其境的感覺。

嘉祥安國祠堂題記中提到，在安國死後，他的弟弟們「朝莫（暮）祭祠（祀），甘珍嗞（滋）味嗛（兼）設，隨時進納，省定若生時」。[122] 所謂「省定若生時」，指獻祭者與死者繼續保持著其生前的關係。「省定」可以籠統地理解為生者對死者的致意，但鄭玄進一步劃分了「定」與「省」的區別：「定，安其牀衽也；省，問其安否何如。」[123] 如果說樓閣拜謁圖重在表現生者「朝暮祭祀」和「隨時進納」的「省」，那麼「朱鮪石室」畫像的重點則在於表現死者自身的「定」，他們安其牀衽的形象也如同與生者的關係那樣「若生時」。下層畫像中的男子身著常服，除了西壁第14幅左下角長鬚虬髯的門吏戴武士冠外，其餘多頭戴平巾幘，說明這是一場私人居室內的宴會，而非政治性活動。石室中採用這樣一種母題，也顯示出祠堂的首要功能在於連接家族內部不同人的關係，這也符合儒家「修齊治平」的人生觀最基

[120] Martin J. Powers, *Art and Political Expression in Early China*, p. 353.

[121] 原報告將密縣打虎亭1號墓北耳室西壁的畫像分作兩幅，實際上從內容和結構上可以視為一整幅連續性的畫像。河南省文物研究所，《密縣打虎亭漢墓》，頁173-184。

[122] 中國畫像石全集編輯委員會編，《中國畫像石全集》，2卷，圖版108，頁38圖版說明。

[123] 十三經注疏整理委員會整理，《禮記正義》，頁27。

臺灣人文藝術期刊資料庫

本的要求。

但是，正如「舉孝廉」制度在東漢晚期的實踐中已被庸俗化一樣，當時理想的家內生活也日益腐化。邵韻霏在分析安徽馬鞍山東吳朱然墓漆案宮闈宴樂圖時談到，從東漢到三國時期，受漢代宮廷宴會的影響，奢靡無度的宴饗在社會上十分流行，體現了貴族階層的趣味。[124] 從她所列舉的漢代畫像的例子中還可以看到，這種趣味實際上已經深入到社會中層，或者說至少反映了那些有能力在墓葬、祠堂中製作壁畫和畫像磚、石的階層的價值和理想。這種場面早至西漢時期甚至出現於喪禮上，如《鹽鐵論・散不足》云：「今俗因人之喪以求酒肉，幸與小坐而責辦，歌舞俳優，連笑伎戲。」[125] 反觀「朱鮪石室」的宴饗場面，雖然不像朱然漆案上所見那樣混亂不堪，但也絕不是「嚴在上」的姿態，人物顧望言談，觥籌交錯，從北壁第7幅畫像中一侍女身後倒地的圓壺，就可窺見筵席氣氛的喧囂雜遝（圖42）。

禮法的鬆弛變易與藝術趣味的轉化互為表裡，畫像的表現手法、視覺形式也與這場盛宴一樣，為這個時期的人們所激賞和消費。為營造宴會的氛圍，在塑造偶像的同時，又增加了更多敘事性元素。那些傢俱、器物、服飾，形態多樣，以至於身處在講求「格物致知」的宋代的沈括也慨歎「人情不相遠」。[126] 畫像中雜坐的賓主也不再是武氏祠樓閣拜謁圖中人物的造型那樣講求法度，中規中矩，而是各具情態，栩栩如生。清人黃易恍惚中看到其中一人極像他的朋友武億，便描摹下來贈與武億（圖43）。[127] 沈括與黃易的感受，都突破了他們對於漢代藝術固有的印象，這些特徵也足以使我們對於西元2世紀末的中國繪畫進行重新評估。

---

[124] 邵韻霏，〈雙重視角下的複合意涵——朱然墓宮闈宴樂圖漆案研究〉，巫鴻、朱青生、鄭岩主編，《古代墓葬美術研究》，2輯（長沙：湖南美術出版社，2013），頁169-189。

[125] 王利器校注，《鹽鐵論校注（定本）》（北京：中華書局，1992），頁353-354。

[126] 沈括，《夢溪筆談》，卷19，頁630。

[127] 有關討論見曾藍瑩，〈媒介與信息：武氏祠的再發現與清代的文化生產〉，秦明主編，《黃易與金石學論集》，頁257-274；秦明，〈從故宮藏黃易致陳燦《金鄉劄》談起〉，頁166。

臺灣大學學術期刊資料庫

結語

漢代家族塋域內地面建築、石刻與墓葬的整體佈局關係目前尚不十分清晰，[128] 以武氏墓群為例，大致可知有多座墓葬、多座祠堂、多通碑刻和一對石獅安設在墓地內，外面可能有圍牆。其神道前面的雙闕無門扉，說明這種墓地面向公眾開放。在這種開放性的墓園中，誰是建築和石刻的觀者？

毫無疑問，當時參加葬禮的親友、鄉鄰能夠看到墓地內的各種設施，有一定社會地位和影響力的人物的葬禮，可能還有地方官員出席，這些人都會成為喪葬建築和石刻的觀者。[129] 此外，山東地區石祠多例題記中提到的「觀者」還包括更廣泛的人群，[130] 例如，安國祠堂題記最後說：

> 唯諸觀者，深加哀愍（憐）。壽如金石，子孫萬年。牧馬牛羊諸僮（童），皆良家子，來入堂中，但觀耳，無得涿（琢）畫。令人壽，無為賊禍，亂及子孫。明語賢仁（人）四海土（士），唯省此書無忽矣。[131]

---

[128] 1959年發掘的陝西潼關弘農楊氏墓地內有7座墓葬，按照死者的輩份卒年由東而西排列，但地面的牆垣和享堂等皆屬於明以後的遺跡。陝西省文物管理委員會，〈潼關吊橋漢代楊氏墓群發掘簡記〉，《文物》，1961年1期，頁56-66；王仲殊，〈漢潼亭弘農楊氏塚塋考略〉，《考古》，1963年1期，頁30-33。

[129] 王符對當時豪門的喪禮進行了描述：「寵臣貴戚，州郡世家，每有喪葬，都官屬縣，各當遣吏齎奉，車馬帷帳，貸假客之具，競為華觀。」王符撰，汪繼培箋，彭鐸點校，《潛夫論箋校正》，頁137。此外，包華石對此有細緻的討論，見Martin J. Powers, *Art and Political Expression in Early China*, pp. 97-103.

[130] 鄭岩，〈關於漢代喪葬畫像觀者問題的思考〉，朱青生主編《中國漢畫研究》，2卷（桂林：廣西師範大學出版社，2006），頁39-55，修訂本見《逝者的面具》，頁147-166；"Concerning the Viewers of Han Mortuary Art," trans. Eileen Hsiang-ling Hsu, *Rethinking Recarving: Ideals, Practices, and Problems of the "Wu Family Shrines" and Han China* (New Haven: Yale University Press, 2008), pp. 92-109；〈漢代喪葬畫像における觀者の問題〉，加藤直子譯，《美術研究》，395號（2008年8月），頁1-19。

[131] 中國畫像石全集編輯委員會編，《中國畫像石全集》，2卷，圖版108，頁38圖版說明。

臺灣人權促進會 提供教學資料

這些題記的撰稿者應是出資建造祠堂的孝子。[132] 題記清楚地表明，在葬禮結束之後，石祠不僅是孝子與其故去的親人進行心靈對話的場所，而且也可以為其他人所看到。這些觀者有的被設想為外遠道而來的路人（賢人四海士），有的是當地不同年齡的居民（如牧馬牛羊諸童）。

墓地石祠的這種「公共性」建立起了「物」與「人」廣泛的聯繫。從邏輯上講，物為人而設，人也對物有所反應。關於「人」的方面，我曾談到，就祠堂原始的功能而言，祠主的靈魂會被設想為畫像的擁有者和「觀者」。[133] 此外就是作為祭祀者的孝子孝孫，以及題記中提到的各色人等。祭祀者當然會看到這些畫像，祠主的偶像是他們心靈的通道。至於公眾的反應，可以利用的材料十分有限，但從魯西南、蘇北、皖北石祠大量流行的現象看，孝子們「生不極養，死乃崇喪」的策略應當取得了一定成效，否則，這種風氣不可能在這一地區蔓延開來。與公眾的讚譽並存的，還有王符等知識份子的批評。[134] 這兩種聲音都可以看作觀者的反應，雖然後者並非建造者的期待。

從「物」的角度看，既然孝子們預想石祠的設計、施工過程以及最後的作品可以為公眾所看到，那麼，我們就可以從觀者的角度，而不只是從其原始功能上去觀察、解釋祠堂的建築形制和畫像風格。然而，大多數的石祠只是粗具土木建築的形態，甚至半掩在封土之中，其外部的建築形象乏善可陳。即使路人真的有興趣去觀察祠堂畫像的細節，孝子們也心不在焉。他們撰寫的題記很少提到祠堂內的畫像，即使有片言隻語，也不過是浮光掠影的套話。相反，這些題記不厭其煩地鋪敘他們建造石祠的艱辛與巨額的花銷，以顯示他們對於父母的孝心，其真正的目的是為了贏得公眾的讚譽，以便在「舉孝廉」的選官制度下，贏得步入仕途的第一張門票。因此，當我們試圖從觀者的角度去分析祠堂的建築以及內部的畫像時，往往會有些失望。那些出自固有格套的建築和畫像，既難以發出具有個性的聲音，也沒有刻意迎合

---

[132] Wu Hung, *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture* (Stanford: Stanford University Press, 1995), p. 195；巫鴻，《中國古代藝術與建築中的“紀念碑性”》（李清泉、鄭岩等譯，上海：世紀出版集團上海人民出版社，2009），頁255。

[133] 鄭岩，《逝者的面具——漢唐墓葬藝術研究》，頁148。

[134] 王符撰，汪繼培箋，彭鐸點校，《潛夫論箋校正》，頁137。

臺灣大學圖書館期刊論文授權

觀者的目光。

但是，「朱鮪石室」這個例子與眾不同。我們不知道其建造背景，由於異常高大，觀者從遠處即可望見其在青草和翠柏映襯下方正端莊的身影。[135] 屋面瓦壟的光線變化微妙，與平展寬大的牆壁形成富有意趣的對比。繞行石室，觀者可以看到三壁上豐富的畫像。這些畫像如今已十分模糊，其中的帷帳說明所表現的同樣是室內的場景，果真如此的話，堅硬的牆壁又變得近乎透明。「朱鮪石室」不設門扉，其高敞的門洞使觀者可以毫不費力地步入其中。費慰梅將石室內壁下部的畫像描述為從由左向右依次展開的歷時性關係。[136] 實際上，步入石室後，觀者會頓時被三面畫像所包圍，可以左右環顧，自由地觀看。圍繞著觀者眼睛展開的畫像，構成了一個圖像的迷宮。在觀看畫像的同時，觀者也被周圍的畫中人所「觀看」。[137] 畫面的縱深感使得牆壁消失，但建築仍在，觀者似乎隨時可以繞到柱子背後，找一個合適的位置入座，觀者不再是一個局外人，他隨時可以成為這個正在進行的宴會中的一員。這樣的錯覺，我們可以在清人蒲松齡的小說《畫壁》中讀到，[138] 但「朱鮪石室」比小說至少早了十五個世紀。

---

[135] 關於陵墓植柏樹，見王符《潛夫論・浮侈》「造起大塚，廣種松柏，廬舍祠堂，崇侈上僭」(頁137)；又《古詩十九首》之三有「青青陵上栢，磊磊澗中石」之句，見隋樹森，《古詩十九首集釋》，頁4。

[136] 談到祠堂下部的畫像，費慰梅認為：「三壁很有可能表現了這場儀式性宴會不同的階段。這一進程從左邊開始，主人迎接客人，杯盤在宴席上鋪展開來；接下來北壁是招待宴會中就坐的客人；右壁的杯盤被清走，只剩水果與酒杯，主人站立一側表示儀式結束。」見Wilma Fairbank, "A Structural Key to Han Mural Art," p. 126。但這種解釋難以找到堅實的證據。雖然費氏也認為西壁第4石左側的人物旁「朱長舒之墓」的榜題為後人加刻，但她依然將這一門吏誤作主人。而對於東壁桯上食物的認定，顯然出自先入為主的西方飲食習慣。

[137] 施傑最近討論了來自祠堂畫像內部的目光，見Jie Shi, "The Overseeing Mother: Revisiting the Frontal-Pose Lady in the Wu Family Shrines in Second-Century China," pp. 263-293.

[138] 蒲松齡著，張友鶴集校，《聊齋志異（會校會注會評本）》(北京：中華書局，1962)，卷1，頁14-17。

臺灣大學學術期刊資料庫

在規模有限的武梁祠中，畫像包含了無限豐富的內容；而體量宏大的「朱鮪石室」中的畫像卻完全去往相反的方向，除了宴飲的場面，其他有關天道人心的內容被大刀闊斧地刪除，祠堂恢復了其原初的意義——使死者的魂靈有所依止。只有在內外山牆的頂部以及柱子、橫枋上，才可以看到少量與仙界有關的內容。在這套圍繞著凡胎肉眼展開的圖像系統中，神仙母題得到了恰當的控制。建築構件成為瑞雲飛仙物質性的載體，如果觀者認為這些內容過於虛妄，建造者可以辯解說——你看到的只是漂亮的柱子和橫枋，雲氣和神仙只不過是一種「裝飾」。總之，石室已從傳統的宗教場所，轉換為一個可觸可感的視覺世界。

當然，匠師們並非要完全走向一條絕對的自然主義道路，他們除了面對材料、技術、空間等物質因素內在的種種矛盾，還要協調與傳統圖像的關係，最重要的，作為祭祀死者的場所，石祠本身即建立在死者有其靈魂這一根本性的宗教基礎之上，匠師們不能全然背離這個基礎。但是，「朱鮪石室」在形式上諸多新穎的特徵，的確透露出人們對於外部世界日趨理性的認識。這種認識具體的內容，在文獻中尚不明確，但很可能涉及他們對於靈魂、對於此岸與彼岸關係的新思維。可以說，這場視覺的盛宴是啟動新思維的起點；也可以反過來說，漢代人為表達這些新的思維找到了一種獨特的藝術語言。我們一時還不能清晰地勾畫出這種新思維的具體內容，但值得注意的是，在此後不久的曹魏黃初三年（222），魏文帝曹丕所作的《終制》認為「骨無痛癢之知，塚非棲神之宅」，「為棺槨足以朽骨，衣衾足以朽肉而已」。[139] 這種對於墓葬、靈魂觀念的徹底反轉，難道沒有任何歷史的基礎？

「朱鮪石室」與著名的武氏祠等東漢石祠具有不同的藝術風格。雖然「朱鮪石室」這種例子在當時並不多，但亦非絕無僅有。例如，密縣打虎亭1號漢墓填土中出土的部分石祠構件（圖44），[140] 其結構和紋樣與「朱鮪石室」所見頗為類似。《水經注》記載的山東鉅野東漢熹平元年（172年）荊州

[139]《三國志・魏書・文帝紀》（北京：中華書局，1959），頁81。

[140] 河南省文物研究所，《密縣打虎亭漢墓》，頁188-191。

臺灣大學藝術期刊資料庫

刺史李剛祠也高達3米左右，⑭ 堪與「朱鮪石室」比肩。由於材料的局限，我們還無法最終解釋為什麼「朱鮪石室」的畫像只留下淺細的線刻，在自然光線下並不清晰。但是，正如費慰梅所說的，這種線刻實際上是對於當時繪畫技術的模擬，因此，有理由相信，在「朱鮪石室」的背後，必定存在一類東漢土木結構的建築，其牆壁上有著同樣風格的彩繪畫像，這些畫像運用高妙的空間處理手法，富有對於物質性的強烈興趣，包含著理性主義的光芒，更重要的是，所有的形象皆清晰可辨，絢爛奪目。說到底，倖存至今的「朱鮪石室」只是這類建築與繪畫的一個基本完整的標本，它提示我們，到2世紀末，中國藝術內部自身已蘊藏了多種可能性。我們無法假設，如果東漢王朝不在此後短時期內崩潰，中國藝術將走向什麼樣的道路。漢代人也想像不出以「像教」為特徵的佛教藝術能夠在後來形成何等的規模和影響，也不知道會有魏晉時期那些大藝術家橫空出世。但是，矗立在傳統美術史寫作「史前史」上的「朱鮪石室」，以及更多出土於地下的考古美術品，究竟從何處走來，又對後來中國美術的發展有著何種意義，確實是值得今後繼續探討的課題。

本文寫作過程中，得到蔣英炬、邢義田、巫鴻和楊愛國先生的指教，丁垚、吳雪杉、盧慧紋、施傑、馬佳偉、姜彥文、徐呈瑞、陸騏、王磊、焦琳、張柏寒、趙燕剛等師友提供了寶貴的意見和材料。兩位匿名審稿人提出的意見也至為重要，在此一併致謝！

（責任編輯：陳卉秀）

⑭ 《水經注》卷8《濟水》:「黃水東南流，水南有漢荊州刺史李剛墓。剛字叔毅，山陽高平 人，熹平元年卒。見其碑，有石闕，祠堂石室三間，椽架高丈余，鏤石作椽，瓦屋施平天造，方井側荷樑柱，四壁隱起，雕刻為君臣、官屬、龜龍、鱗鳳之文，飛禽走獸之像。作制工麗，不甚毀傷。」（陳橋驛，《水經注校證》，頁216）北魏至西魏年間民間常用尺有前尺、中尺、後尺之分，長度分別為27.88釐米，27.97釐米，29.59釐米（丘光明，《中國歷代度量衡考》〔北京：科學出版社，1992〕，頁68），故所謂「丈餘」，可能在3米左右。

臺灣大學學術期刊資料庫

引用書目

傳統文獻

十三經註疏整理委員會整理
《儀禮註疏》，北京：北京大學出版社，2000。
《禮記正義》，北京：北京大學出版社，2000。
王利器校注
《鹽鐵論校注（定本）》，北京：中華書局，1992。
王符撰，汪繼培箋，彭鐸點校
《潛夫論箋校正》，北京：中華書局，1985。
白化文等點校
《楚辭補註》，北京：中華書局，1983。
司馬遷
《史記》，北京：中華書局，1959。
沈括著，胡道靜校證
《夢溪筆談》，上海：上海出版公司，1956。
李壘纂修
《金鄉縣誌》，影印同治元年刊本，臺北：成文出版社，1976。
范曄
《後漢書》，北京：中華書局，1965。
班固
《漢書》，北京：中華書局，1962。
畢沅、阮元
《山左金石誌》，《石刻資料新編》，1輯19冊，臺北：新文豐出版公司，1982。
陳壽
《三國志》，北京：中華書局，1959。
陳橋驛
《水經註校證》，北京：中華書局，2007。
翁方綱
《兩漢金石記》，《石刻資料新編》，1輯19冊，臺北：新文豐出版公司，1982。
張彥遠著，俞劍華註釋
《歷代名畫記》，上海：上海人民美術出版社，1964。
蒲松齡著，張友鶴集校
《聊齋誌異（會校會註會評本）》，北京：中華書局，1962。
顧炎武著，黃汝成集釋，欒保群、呂宗力校點
《日知錄集釋（全校本）》，上海：上海古籍出版社，2006。

臺灣人學社期刊資料庫

近人論著

大村西崖
1916 《支那美術史・雕塑編》，東京：東京印刷株式會社。
Ōmura, Seigai
1916 *Shina bijutsu shi: chōso hen* (History of Chinese Art, Volume of Sculpture), Tokyo: Tokyo Printing Co., Ltd.
山東省文物考古研究所、東平縣文物管理所
2010 《東平後屯漢代壁畫墓》，北京：文物出版社。
Shandong Provincial Institute of Cultural Relics and Archaeology, and Dongping County Administration Office of Cultural Relics
2010 *Painted Tombs of the Han Times from Houtun*, Beijing: Cultural Relics Press.
山東省博物館、山東省文物考古研究所
1982 《山東漢畫像石選集》，濟南：齊魯書社。
Shandong Provincial Museum, and Shandong Provincial Institute of Cultural Relics and Archaeology
1982 *Shandong han huaxiangshi xuanji* (Selected Works of Han Pictorial Stones in Shandong Province), Jinan: Qilu Press.
方述鑫
2000 〈殷墟卜辭中所見的“屍”〉，《考古與文物》，5期，頁21-24轉27。
Fang, Shu-xin
2000 “Yinxu buci zhong suojian de ‘shi’ (“Shi” in the Oracle-Bone Inscriptions of the Shang Dynasty in Yinxu),” *Archaeology and Cultural Relics*, no. 5, pp. 21-24, 27.
王仲殊
1963 〈漢潼亭弘農楊氏冢塋考略〉，《考古》，1期，頁30-33。
Wang, Zhong-shu
1963 “Han tongting hongnong yangshi zhongying kaolue (Tombs and Cemeteries of the Hongnong Yang Family from the Han Dynasty at Tongting),” *Archaeology*, no. 1, pp. 30-33.
王步毅
1993 〈安徽宿縣褚蘭漢畫像石墓〉，《考古學報》，4期，頁515-549。
Wang, Bu-yi
1993 “Pictorial-Stone Tombs of the Han Period at Chulan, Suxian County, Anhui,” *Acta Archaeologica Sinica*, no. 4, pp. 515-549.
中國畫像石全集編輯委員會
2000 《中國畫像石全集》，2卷，濟南、鄭州：山東美術出版社、河南美術出版社。

臺灣大學學術期刊資料庫

The Editorial Board of The Complete Collection of Chinese Pictorial Stones
2000 *Zhongguo huaxiangshi quanji* (The Complete Collection of Chinese Pictorial Stones), vol. 2, Jinan and Zhengzhou: Shandong Fine Arts Publishing House and Henan Fine Arts Publishing House.
四川省文物考古研究院、德陽市文物考古研究所、中江縣文物保護管理所
2008 《中江塔梁子崖墓》，北京：文物出版社，2008。
Sichuan Provincial Institute of Cultural Relics and Archaeology, Deyang Municipal Institute of Cultural Relics and Archaeology, and Zhongjiang County Institute of Cultural Relics Preservation and Management
2008 *Zhongjiang taliangzi yai mu* (Clifftombs at Taliangzi in Zhongjiang County), Beijing: Cultural Relics Press.
丘光明
1992 《中國歷代度量衡考》，北京：科學出版社。
Qiu, Guang-ming
1992 *Zhongguo lidai duliangheng kao* (Investigations into the Weights and Measures in China through the Ages), Beijing: Science Publishing House.
加藤直子
1997 〈ひらかれた漢墓--孝廉と「孝子」たちの戦略〉,《美術史研究》，35冊，東京：二玄社，頁67-86。
Kato, Naoko
1997 "The Opened Han Tombs: Xiaolian and the 'Filial Sons' Strategy," *The Study of Art History*, vol. 35, Tokyo: Nigensha, pp. 67-86.
西安市文物保護考古所
2008 〈西安北周康業墓發掘簡報〉,《文物》，6期，頁14-35。
Xi'an Institute of Archaeology and Conservation on Cultural Heritage
2008 "Tomb of Kang Ye of the Northern Zhou in Xi'an, Shaanxi," *Cultural Relics*, no. 6, pp. 14-35.
邢義田
1996 〈漢代畫像內容與榜題的關係〉,《故宮文物月刊》，14卷5期，頁70-83。
2000 〈信立祥著《中國漢代畫像石の研究》讀記〉,《國立臺灣大學歷史系學報》，25期，頁267-281。
2002 〈格套、榜題、文獻與畫像解釋〉,《中世紀以前的地域文化、宗教與藝術》，臺北：中央研究院第三屆國際漢學會議論文集歷史組，頁183-234。
2006 〈陝西旬邑百子村壁畫墓的墓主、時代與"天門"問題〉,《故宮學術季刊》，23卷3期，頁1-38。
2011 《畫為心聲：畫像石、畫像磚與壁畫》，北京：中華書局。

臺灣大學學術期刊資料庫

Hsing, I-tien

1996 "*Handai huaxiang neirong yu bangti de guanxi* (Relationship between the Inscriptions and Contents of Han Pictorial Stones)," *The National Palace Museum Monthly of Chinese Art*, vol. 14, no. 5, pp. 70-83.

2000 "Hsin Li-hsiang's Studies of Han Stone Engravings," *Historical Inquiry*, no. 25, pp. 267-281.

2002 "Getao, bangti, wenxian yu huaxiang jieshi (Schemas, Cartouches, Documents, and the Interpretation of Images)," in *Regional Culture, Religion, and Arts before the Seventh Century*, Taipei: History Panel for the Proceedings of the Third International Conference on Sinology in the Academia Sinica, pp. 183-234.

2006 "Notes on the Occupant, Date, and 'Heavenly Gate' of the Painted Tomb at Pai-tzu-ts'un in Hs'n-I, Shensi," *The National Palace Museum Research Quarterly*, vol. 23, no. 3, pp. 1-38.

2011 *Hua wei xinsheng: Huaxiangshi, huaxiangzhuan yu bihua* (Painting as a Voice of Mind: Pictorial Stones, Bricks, and Murals), Beijing: Zhonghua Book Company.

朱永德

2008 〈皖北"抱鼓石"形漢代畫像石祠堂〉，顧森、邵澤水主編，《大漢雄風──中國漢畫學會第十一屆年會論文集》，北京：高等教育出版社，頁485-490。

Zhu, Yong-de

2008 "Wanbei 'baogushi' xing handai huaxiangshi citang (Pictorial Stone Shrines in the Shape of "Baogushi" of the Han Dynasty in Northern Anhui Province)," in Sen Gu and Zeshui Shao, eds., *Zhongguo hanhua xuehui di shiyi jie nianhui lunwen ji* (Glory of Han Art: Proceedings of the Eleventh Annual Conference of Chinese Institute of Han-Dynasty Art), Beijing: Higher Education Press, pp. 485-490.

沈從文

1981 《中國古代服飾研究》，香港：商務印書館香港分館。

Shen, Cong-wen

1981 *Zhongguo gudai fushi yanjiu* (Research on Ancient Chinese Costume), Hongkong: Hongkong Branch of the Commercial Press.

沈新

1955 〈遼陽市北郊新發現兩座壁畫古墓〉，《文物參考資料》，7期，頁152-154。

Shen, Xin

1955 "Liaoyang shi beijiao xin faxian liangzuo bihua gumu (Two Newly Found Ancient Tombs with Murals in the Northern Suburbs of Liaoyang)," *Materials for the Study of Cultural Relics*, no. 7, pp. 152-154.

李清泉

2011 〈空間邏輯與視覺意味──宋遼金墓"婦人啟門"圖新論〉，巫鴻、鄭岩主編，《古代墓葬美術研究》，1輯，北京：文物出版社，頁329-362。

臺灣大學學術期刊資料庫

Li, Qing-quan
2011 “Kongjian luoji yu shijue yiwei—Song Liao Jin mu “furen qimen” tu xinlun (Spatial Logic and Visual Significance: Reinterpreting Images Representing Women in Half-Open Doors in Song, Liao, and Jin Tombs),” in Wu Hung and Yan Zheng, eds., *Studies on Ancient Tomb Art*, vol. 1, Beijing: Cultural Relics Press, pp. 329-362.

巫鴻
1989 〈從“廟”至“墓”——中國古代美術發展中的一個關鍵問題〉，俞偉超編，《慶祝蘇秉琦考古五十五年論文集》，北京：文物出版社，頁98-111。
2006 《武梁祠——中國古代畫像藝術的思想性》，柳揚、岑河譯，北京：生活・讀書・新知三聯書店。
2009 《中國古代藝術與建築中的“紀念碑性”》，李清泉、鄭岩等譯，上海：世紀出版集團上海人民出版社。

Wu, Hong (Wu, Hung)
1989 “From Temple to Tomb: Ancient Chinese Art and Religion in Transition,” in Han-chao Yu, ed., *Essays in Celebration of Prof. Su Bingqi's Fifty-Five Years as an Archaeologist*, Beijing: Cultural Relics Press, pp. 98-111.
2006 *The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art*, Yang Liu and He Zen, trans., Beijing: SDX Joint Publishing Company.
2009 *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture*, Qing-quan Li and Yan Zheng, trans., Shanghai: Shanghai Century Publishing Group.

邵韻霏
2013 〈雙重視角下的復合意涵——朱然墓宮闈宴樂圖漆案研究〉，巫鴻、朱青生、鄭岩主編，《古代墓葬美術研究》，2輯，長沙：湖南美術出版社，頁169-189。

Shao, Yun-fei
2013 “Shuangzhong shijiao xia de fuhe yihan: Zhu Ran mu gongwei yanletu qian yanjiu (Complex Meanings from Two Perspectives: A Study of a Painting Lacquer Table with Palace Banquet Scenes Unearthed from Zhu Ran's Tomb),” in Wu Hung, LaoZhu, and Yan Zheng, eds., *Studies on Ancient Tomb Art*, vol. 2, Changsha: Hunan Fine Arts Publishing House, pp. 169-189.

波西爾
1923 《中國美術》，戴嶽譯，蔡元培校，上海：商務印書館。

Bushell, Stephen Wootton
1923 *Chinese Art*, Yue Dai, trans., proofread by Yuanpei Cai, Shanghai: The Commercial Press.

河南省文物研究所
1993 《密縣打虎亭漢墓》，北京：文物出版社。

臺灣大學學術期刊資料庫

Henan Provincial Institute of Cultural Relics
1993 *Mixian dahuting hanmu* (Han Tombs at Dahuting Village in Mixian), Beijing: Cultural Relics Press.
東北博物館
1955 〈遼陽三道壕兩座壁畫墓的清理工作簡報〉,《文物參考資料》, 12期，頁49-58。
Northeast Museum
1955 "Liaoyang sandao hao liangzuo bihuamu de qingli gongzuo jianbao (Brief Report on the Excavation of Two Tombs with Murals in Sandaohao, Liaoyang)," *Materials for the Study of Cultural Relics*, no. 12, pp. 49-58.
長廣敏雄
1961 〈武氏祠左石室第九石の畫象について〉,《東方學報》, 京都版，31冊，頁105-113。
Nagahiro, Toshio
1961 "The No. 9 Stone Panel of the Left Chamber of the Wu Family Shrines and Its Illustration," *Journal of Oriental Studies*, Kyoto, vol. 31, pp. 105-113.
郝利榮
2008 〈徐州新發現的漢代石祠畫像和墓室畫像〉,《四川文物》, 2期，頁62-68。
Hao, Li-rong
2008 "Xuzhou xin faxian de handai shici huaxiang he mushi huaxiang (Newly Discovered Stone Carvings from Shrines and Tombs of the Han Dynasty in Xuzhou)," *Shichuan Cultural Relics*, no. 2, pp. 62-68.
馬佳偉
2015 《透視法與平面繪畫的深度空間研究》, 北京：中央美術學院博士學位論文。
Ma, Jia-wei
2015 *Perspective and the Deep Space of Painting*, Ph.D. Dissertation, China Central Academy of Fine Arts, Beijing.
南京博物院
1981 〈徐州青山泉白集東漢畫象石墓〉，《考古》，2期，頁137-150。
Nanjing Museum
1981 "Xuzhou qingshanquan baiji donghan huaxiang shimu (The Eastern Han Tomb with Stone Carvings at Baiji, Qingshanquan, Xuzhou)," *Archaeology*, no. 2, pp. 137-150.
故宮博物院編
2010 《蓬萊宿約──故宮藏黃易漢魏碑刻特集》, 北京：紫禁城出版社。
Palace Museum, ed.
2010 *Penglai suyue: gugong cang Huang yi han wei beike teji* (The Special Collection of Huang Yi's Rubbings of Medieval China in the Palace Museum), Beijing: The Forbidden City Press.
陝西省文物管理委員會
1961 〈潼關吊橋漢代楊氏墓群發掘簡記〉,《文物》, 1期，頁56-66。

臺灣大學學術期刊資料庫

Shaanxi Provincial Cultural Relics Management Committee
1961 “Tongguan diaoqiao handai yangshi muqun fajue jianji (Brief Report on the Excavation of the Yang Family Cemetery at Diaoqiao, Tongguan),” *Cultural Relics*, no. 1, pp. 56-66.
陝西省考古研究所
2002 〈陝西旬邑發現東漢壁畫墓〉,《考古與文物》,3期,頁76。
Shaanxi Provincial Institute of Archaeology
2002 “Shanxi xunyi faxian donghan bihuamu (An Eastern Han Mural Tomb Discovered at Xunyi, Shaanxi),” *Archaeology and Cultural Relics*, no. 3, p. 76.
陝西省考古研究所、榆林市文物管理委員會辦公室
2001 《神木大保當:漢代城址與墓葬考古報告》,北京:科學出版社。
Shaanxi Provincial Institute of Archaeology, and Yulin Municipal Cultural Relics Management Committee Office
2001 *Shenmu dabaodang: handai chengzhi yu muzang kaogu baogao* (Shenmu Dabaodang: Archaeological Report of the City and Tombs of the Han Dynasty), Beijing: Science Press.
陝西歷史博物館
2015 《皇后的天堂——唐敬陵貞順皇后石槨研究》,北京:文物出版社。
Shaanxi History Museum
2015 *Huanghou de tiantang—Tang jingling zhenshun huanghou shiguo yanjiu* (The Empress’s Paradise: Studies on the Stone Guo-Sarcophagus of Empress Zhenshun in the Jingling Mausoleum of the Tang Dynasty), Beijing: Cultural Relics Press.
信立祥
1987 〈論漢代的墓上祠堂及畫像〉,南陽漢代畫像石學術討論會辦公室編,《漢代畫像石研究》,北京:文物出版社,頁180-203。
2000 《漢代畫像石綜合研究》,北京:文物出版社。
Xin, Li-xiang
1987 “Lun handai de mushang citing ji huaxiang (On the Tomb Shrines of the Han Dynasty and Their Decorations),” in Office of the Symposium of Nanyang Han Dynasty Pictorial Stone, ed., *Handai huaxiangshi yanjiu* (Studies on Han Pictorial Stones), Beijing: Cultural Relics Press, pp. 180-203.
2000 *A Comprehensive Study of Han Period Pictorial Stones*, Beijing: Cultural Relics Press.
容庚
1936 《漢武梁祠畫像錄》,北平:燕京大學考古學社。
Rong, Geng
1936 *Han wuliangci huaxiang lu* (A Record of the Illustrations on the Wu Liang Shrine of the Han Dynasty), Peking: Archaeology Institute of Yenching University.

臺灣大學學術期刊資料庫

秦明

2015 〈從故宮藏黃易致陳燦《金鄉箚》談起〉，故宮博物院編，《故宮藏黃易尺牘研究・考釋》，北京：故宮出版社，頁152-175。

Qin, Ming

2015 "Cong gugong cang Huang Yi zhi Chen Can *Jin xiang zha tanqi* (On One of Huang Yi's Letters to Chen Can and Related Questions)," Palace Museum, ed., *Gugong cang Huang Yi chidu yanjiu, kaoshi* (Textual Research and Interpretations of Handwritten Letters by Huang Yi in the Palace Museum Collection), Beijing: Palace Museum Press, pp. 152-175.

連劭名

1998 〈商代的神主〉，《殷都學刊》，3期，頁1-4轉33。

Lian, Shao-ming

1998 "Shangdai de shenzhu (Memorial Tablets of the Shang Dynasty)," *Yindu Journal*, no. 3, pp. 1-4, 33.

陳直

1958 〈陝西興平縣茂陵鎮霍去病墓新出土左司空石刻題字考釋〉，《文物參考資料》，11期，頁63。

1965 〈關於漢幽州書佐秦君石柱題字的補充意見〉，《文物》，4期，頁4-5。

1979 〈漢薤他君石祠堂題字通考〉，《西北大學學報（哲學社會科學版）》，4期，頁65-67。

Chen, Zhi

1958 "Shanxi xingpingxian maolingzhen Huoqubing mu xin chutu zuo sikong shike tizi kaoshi (Interpretation of the "Zuosikong" Inscription Newly Excavated from Huo Qubing's Tomb at Maoling Town, Xingping County, Shaanxi Province)," *Materials for the Study of Cultural Relics*, no. 11, p. 63.

1965 "Guanyu han youzhou shuzuo qinjun shizhu tizi de buchong yijian (Additional Notes on the Inscription on the Pillar in the Tomb of Mr. Qin, A Clerk of the You State in the Han Dynasty)," *Cultural Relics*, no. 4, pp. 4-5.

1979 "Han Xiang Tajun shicitang tizi tongkao (General Investigation into the Inscription from the Xiang Tajun Stone Shrine of the Han Dynasty)," *Journal of Northwest University* (Philosophy and Social Science), no. 4, pp. 65-67.

陳秀慧

2010、2011 〈滕州祠堂畫像石空間配置復原及其地域子傳統〉，朱青生主編，《中國漢畫研究》，桂林：廣西師範大學出版社，3卷，頁228-367；4卷，頁197-358。

Chen, Hsiu-hui

2010, 2011 "Restoring Space Station of the Tengzhou Shrines' Stone Relief and the Regional Sub-Traditions," in LaoZhu, ed., *Art of the Han Dynasty*, Guilin: Guangxi Normal University Press, vol. 3, pp. 228-367; vol. 4, pp. 197-358.

臺灣大學藝術期刊資料庫

徐建國
1993 〈徐州漢畫像石室祠建築〉,《中原文物》,2期,頁53-60。
Xu, Jian-guo
1993 "Xuzhou Han huaxiang shishici jianzhu (Han Tomb Chambers and Shrines with Stone Reliefs in Xuzhou)," *Cultural Relics of Central China*, no. 2, pp. 53-60.
徐軍平、魯元良、宋朋遙、王雲峰、宗樹
2009 〈東平漢漢墓壁畫制作工藝初探〉,《文博》,6期,頁211-215。
Xu, Jun-ping, Yuan-liang Lu, Peng-yao Song, Yun-feng Wang, and Shu Zong
2009 "The Preliminary Study on Making Process of the Murals of Han Tombs in Dongping," *Relics and Museology*, no. 6, pp. 211-215.
徐森玉
1964 〈西漢石刻文字初探〉,《文物》,5期,頁2-3。
Xu, Sen-yu
1964 "Xihan shike wenzi chutan (Preliminary Study on the Stone Inscriptions of Western Han)," *Cultural Relics*, no. 5, pp. 2-3.
徐憶農
2012 〈南京圖書館藏稿本《小蓬萊閣金石目》〉,秦明主編,《黃易與金石學論集》,北京:故宮出版社,頁346-350。
Xu, Yi-nong
2012 "Nanjing tushuguan cang gaoben *Xiaopenglaige jinshimu* (The Manuscript of *Xiao Penglaige Jinshi Mu* Collected in the Nanjing Library)," in Ming Qin ed., *Proceedings of the Symposium on Huang Yi and Epigraphy*, Beijing: Palace Museum Press, pp. 346-350.
桑原隲藏
2001 《考史遊記》,東京:岩波書店。
2007 《考史遊記》,張明傑譯,北京:中華書局。
Kuwabara, Jitsuzō
2001 *Traveling along the History*, Tokyo: Iwanami Bookstore.
2007 *Traveling along the History*, Mingjie Zhang, trans., Beijing: Zhonghua Book Company.
孫機
2008 《漢代物質文化資料圖說》,增訂本,上海:上海古籍出版社。
2013 〈仙凡幽明之間——漢畫像石與"大象其生"〉,《中國國家博物館館刊》,9期,頁81-117。
2015 《仰觀集——古文物的欣賞與鑒別》,修訂本,北京:文物出版社。
Sun, Ji
2008 *Illustrated Explanations of the Material Culture of the Han Dynasty*, updated edition, Shanghai: Shanghai Classics Publishing House.
2013 "Continued in Afterlife: A New Study of Han Dynasty Stone Carvings," *Journal of National Museum of China*, no. 9, pp. 81-117.

臺灣大學藝術期刊資料庫

2015 *Appreciation and Authentication of Ancient Chinese Cultural Relics*, revised edition, Beijing: Cultural Relics Press.

梁思成

1985 〈中國建築史〉,《梁思成文集（三）》, 北京：中國建築工業出版社，頁1-272。

Liang, Si-cheng

1985 "Zhongguo jianzhu shi (The History of Chinese Architecture)," *Liang sicheng wenji* (Anthology of Liang Sicheng's Writings), vol. 3, Beijing: China Architecture & Building Press, pp. 1-272.

許國平

2002 〈漢嶓他君祠堂石柱〉,《紫禁城》, 1期，頁34-35。

Xu, Guo-ping

2002 "Han Xiang Tajun citing shizhu (The Stone Column of the Xiang Tajun Shrine)," *The Forbidden City*, no. 1, pp. 34-35.

湖南省博物館、中國科學院考古研究所

1973 《長沙馬王堆一號漢墓》, 北京：文物出版社。

Hunan Provincial Museum, and the Institute of Archaeology, CASS

1973 *Zhangsha mawangdui yihao hanmu* (Tomb No. 1 of Han Dynasty at Mawangdui, Changsha), Beijing: Cultural Relics Press.

葛英會

2000 〈說祭祀立屍卜辭〉,《殷都學刊》, 1期，頁1-8。

Ge, Ying-hui

2000 "On Divinatory Diction Erccting Body Fete," *Yindu Journal*, no. 1, pp. 1-8.

隋樹森

1955 《古詩十九首集釋》, 北京：中華書局。

Sui, Shu-sen

1955 *Gushi shijiu shou jishi* (Collected Explanations on Nineteen Old Poems), Beijing: Zhonghua Book Company.

張力智

2009 〈漢代山東畫像石中"樓閣建築"形制與功能的考證〉, 中山大學藝術史研究中心編，《藝術史研究》, 11輯，廣州：中山大學出版社，頁71-97。

Zhang, Li-zhi

2009 "The Shape and Function of Louge Buildings in Han Stone Relief in Shandong Province," in Center for Art History Study at the Sun Yat-sen University, ed., *The Study of Art History*, vol. 11, Guangzhou: Sun Yat-sen University Press, pp. 71-97.

張建宇

2011 〈漢畫之視覺語法簡論——以空間表現為中心〉,《南京藝術學院學報（美術與設計）》, 1期，頁112-117。

臺灣大學學術期刊資料庫

Zhang, Jian-yu
2011 “Brief Discussion on Visual Grammar of Painting in Han Dynasty: Taking Spatial Expression as the Center,” *Journal of Nanjing Arts Institute* (Fine Arts & Design), no. 1, pp. 112-117.
張從軍
2004 《黃河下游的漢畫像石藝術》，濟南：齊魯書社。
Zhang, Cong-jun
2004 *Huanghe xiayou de Han huaxiangshi yishu* (The Art of Han Pictorial Stones in Lower Reaches of the Yellow River), Jinan: Qilu Press.
曾藍瑩
2012 〈媒介與信息：武氏祠的再發現與清代的文化生產〉，秦明主編，《黃易與金石學論集》，北京：故宮出版社，頁257-274。
Tseng, Lillian Lan-ying
2012 “Meijie yu xinxi: wushici de zaifaxian yu qingdai de wenhua shengchan (Media and Information: Rediscovery of the Wu Family Shrines and Cultural Production in the Qing Dynasty),” in Ming Qin, ed., *Proceedings of the Symposium on Huang Yi and Epigraphy*, Beijing: Palace Museum Press, pp. 257-274.
曾昭燏、蔣寶庚、黎忠義
1956 《沂南古畫象石墓發掘報告》，北京：文化部文物管理局。
Zeng, Zhao-yu, Bao-geng Jiang, and Zhong-yi Li
1956 *Yinan gu huaxiangshi mu fajue baogao* (Excavation Report of the Ancient Tomb with Pictorial Stones at Yinan), Beijing: Administration of Cultural Relics of the Ministry of Culture.
勞榦
1939 〈論魯西畫像三石——朱鮪石室，孝堂山，武氏祠〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》，8本1分，頁93-127.
Lao, Gan
1939 “Lun luxi huaxiang sanshi: zhuwei shishi, xiaotangshan, wushici (On Three Groups of Carving Stones in Western Shandong: The Chu Wei Shrine, Xiaotangshan Shrine, and Wu Family Shrines),” *Bulletin of the Institute of History and Philology Academia Sinica*, vol. 8, Part 1, pp. 93-127.
程旭、師小群
2012 〈唐貞順皇后敬陵石槨〉，《文物》，5期，頁74-96。
Cheng, Xu, and Xiao-qun Shi
2012 “The Stone Guo-Sarcophagus of Empress Zhenshun in the Jingling Mausoleum of the Tang Dynasty,” *Cultural Relics*, no. 5, pp. 74-96.
傅惜華
1951 《漢代畫像全集》，二編，北京：巴黎大學北京漢學研究所。

臺灣大學學術期刊資料庫

Fu, Xi-hua
1951 *The Complete Collection of Pictorial Stones of the Han Dynasty*, vol. 2, Beijing: Université de Paris, Centre d'Etudes Sinologiques de Pékin.
雷吉斯・德布雷
2014 《圖像的生與死──西方觀圖史》，黃迅余，黃建華譯，上海：華東師範大學出版社，頁5-26。
Debray, Régis
2014 *Vie et Mort de l'Image: Une Histoire du Regard en Occident*, Xun-yu Huang and Jian-hua Huang, trans. Shanghai: East China Normal University Press.
楊愛國
2006 《幽明兩界──紀年漢代畫像石研究》，西安：陝西人民美術出版社。
2006 〈漢代的預作壽藏〉，漢代考古與漢文化國際學術研討會論文集編委會，《漢代考古與漢文化國際學術研討會論文集》，濟南：齊魯書社，頁271-281。
2007 〈"祠主受祭圖"再檢討〉，《文藝研究》，2期，頁130-137。
Yang, Ai-guo
2006 *Youming liangjie: jinian handai huaxiangshi yanjiu* (Life and Afterlife: Studies on Han Carving Stones with Date Inscriptions), Xi'an: Shaanxi People's Publishing House.
2006 "Handai de yuzuo shoucang (Pre-Made Tombs in Han Dynasty)," Editorial Committee of Proceedings of the International Symposium on Archaeology and Han Culture, ed., *Handai kaogu yu han wenhua guoji xueshu yantaohui lunwenji* (Proceedings of the International Symposium on Archaeology and Han Culture), Jinan: Qilu Press, pp. 271-281.
2007 "Reexamination of 'Pictures of the Temple-Master,'" *Literature and Art Studies*, no. 2, pp. 130-137.
楊樹達
2000 《漢代婚喪禮俗考》，上海：上海古籍出版社。
Yang, Shu-da
2000 *Handai hunsang lisu kao* (A Study on Marriage and Funerary Practices in the Han Dynasty), Shanghai: Shanghai Classics Publishing House.
奧村伊九良
1939 〈鍍金孝子傳石棺の刻畫に就て〉，《瓜茄》(大阪：瓜茄研究所)，5號，頁359-382。
Okumura, Ikurō
1939 "The Filial Piety Coffin Plated with Gold," *Kaka* (Kyoto: Melon Leaves), no. 5, pp. 359-382.
鄭岩
1998 〈墓主畫像研究〉，山東大學考古學系編，《劉敦愿先生紀念文集》，濟南，山東大學出版社，頁450-468。

臺灣大學學術期刊資料庫

2006〈關於漢代喪葬畫像觀者問題的思考〉，朱青生主編，《中國漢畫研究》，2卷，桂林：廣西師範大學出版社，頁39-55。

2008〈山東臨淄東漢王阿命刻石的形制及其他〉，中山大學藝術史研究中心編，《藝術史研究》，10輯，廣州：中山大學出版社，頁275-297。

2008〈漢代喪葬畫像における觀者の問題〉，加藤直子譯，《美術研究》，395號（2008年8月），頁1-19。

2012〈論“半啟門”〉，《故宮博物院院刊》，3期，頁16-36。

2013《逝者的面具──漢唐墓葬藝術研究》，北京：北京大學出版社。

2016〈關於東京藝大藏西漢金錯銅管的觀察與思考〉，《考古、藝術與歷史──楊泓先生八秩華誕紀念文集》，北京：文物出版社，頁545-571。

Zheng, Yan

1998 “On the Portraits of Tomb Occupants,” The Archaeology Department of Shandong University, ed., *Essays in Honor of Professor Liu Dunyuan*, Jinan: Shandong University Press, pp. 450-468.

2006 “Reflections on the Problem of Audience for Han Dynasty Funerary Art,” LaoZhu, ed., *The Study of China Han Pictorial Arts*, vol. 2, Guilin: Guangxi Normal University Press, pp. 39-55.

2008 “The Organization of Eastern Han Tombstone of Wang Aming from Linzi, Shandong Province and Related Questions,” Center for Art History Study at the Sun Yat-sen University, ed., *The Study of Art History*, vol. 10, Guangzhou: Sun Yat-sen University Press, pp. 275-297.

2008 “Reflections on the Problem of Audience for Han Dynasty Funerary Carved Pictorial Images,” Naoko Kato, trans., *Bijutsu kenkyū*, no. 395, pp. 1-19.

2012 “A Discussion of the ‘Half-Open Door’ in Ancient Chinese Art,” *Palace Museum Journal*, no. 3, pp. 16-36.

2013 *Masking Death: Funerary Art of Medieval China*, Beijing: Peking University Press.

2016 “A Discussion of the Western Han Bronze Chariot Ornament Inlaid with Gold and Silver Collected in the Museum of Tokyo University of Arts,” *Archaeology, Arts and History: Essays in Honor of the 80th Birthday of Professor Yang Hong*, Beijing: Cultural Relics Press, pp. 545-571.

鄭岩、王睿編

2005《禮儀中的美術──巫鴻中國古代美術史文編》，北京：生活•讀書•新知三聯書店。

Zheng, Yan, and Rui Wang, eds.

2005 *Art in Its Ritual Context: Essays on Ancient Chinese Art by Wu Hung*, Beijing: SDX Joint Publishing Company.

蔣宏傑、赫玉建、劉小兵、鞠輝

2007〈河南南陽陳棚漢代彩繪畫像石墓〉，《考古學報》，2期，頁233-266，圖版伍-拾陸。

臺灣大學學術期刊資料庫

Jiang, Hong-jie, Yu-jian Hao, Xiao-bing Liu, and Hui Ju
2007 "The Han Painted-pictorial-stone Tomb at Chenpeng in Nanyang, Henan," *Acta Archaeologica Sinica*, no. 2, pp. 233-266, pls. 5-16.

蔣英炬
1983 〈漢代的小祠堂——嘉祥宋山漢畫像石的建築復原〉,《考古》, 8期，頁741-751。
2004 〈漢代畫像"樓閣拜謁圖"中的大樹方位與諸圖像意義〉, 中山大學藝術史研究中心編,《藝術史研究》，6輯，廣州：中山大學出版社，頁149-171。

Jiang, Ying-ju
1983 "Handai de xiaocitang: Jiaxiang songshan han huaxiangshi de jianzhu fuyuan (The Little Shrines of the Han Dynasty: Architectural Restoration of the Han Stone Carvings Excavated from Songshan Village, Jiaxiang County)," *Archaeology*, no. 8, pp. 741-751.
2004 "The Direction of Tree and Other Images in the 'Louge Baiye tu' during the Han Period," in Center for Art History Study at the Sun Yat-sen University, ed., *The Study of Art History*, vol. 6, Guangzhou: Sun Yat-sen University Press, pp. 149-171.

蔣英炬、吳文祺
2014 《漢代武氏墓群石刻研究》, 修訂本，北京：人民美術出版社。

Jiang, Ying-ju, and Wen-qi Wu
2014 *Handai wushi muqun shike yanjiu* (Research on the Stone Engravings of the Wu Family Tombs in the Han Dynasty), revised edition, Beijing: People's Fine Arts Publishing House.

蔣英炬、楊愛國
2001 《漢代畫像石與畫像磚》, 北京：文物出版社。

Jiang, Ying-ju, and Ai-guo Yang
2001 *Handai huaxiangshi yu huaxiangzhuan* (Pictorial Stones and Pictorial Bricks of the Han Dynasty), Beijing: Cultural Relics Press.

蔣英炬、楊愛國、蔣群
2015 《朱鮪石室》, 北京：文物出版社。

Jiang, Ying-ju, Ai-guo Yang, and Qun Jiang
2015 *Chu Wei Shrine*, Beijing: Cultural Relics Press.

趙萬里
1956 《漢魏南北朝墓誌集釋》, 北京：科學出版社。

Zhao, Wan-li
1956 *Han Wei nanbeichao muzhi jishi* (Collected Explanations on the Epigraphy of the Han, Wei, Northern and Southern Dynasties), Beijing: Science Press.

蔡鴻茹
1996 〈黃易《得碑十二圖》〉,《文物》, 3期，頁72-79。

臺灣大學學術期刊資料庫

Cai, Hong-ru
1996 “Huang Yi’s ‘Twelve Drawings on Visiting Stone Stelae,’” *Cultural Relics*, no. 3, pp. 72-79.
管恩潔、霍啟明、尹世娟
1999 〈山東臨沂吳白莊漢畫像石墓〉,《東南文化》,6期,頁45-55。
Guan, En-jie, Qi-ming Huo, and Shi-juan Yin
1999 “The Han Tomb with Relief Bricks in the Wubai Site, Linyi, Shangdong,” *Southeast Culture*, no. 6, pp. 45-55.
燕燕燕
2011 〈滕州西戶口一號、二號祠堂畫像石中榜題圖像考〉,中國漢畫學會、河南博物院,《中國漢畫學會第十三屆年會論文集》,鄭州:中州古籍出版社,頁404-408。
Yan, Yan-yan
2011 “Tengzhou xi hukou yihao, erhao citing huaxiangshi zhong bangti tuxiang kao (Cartouches and Illustrations from Shrines No. 1 and 2 of Xihukou, Tengzhou),” in Chinese Institute of Han Dynasty’s Art, and Henan Museum, eds., *Proceedings of the Thirteenth Annual Conference of Chinese Institute of Han Dynasty Art*, Zhengzhou: Zhongzhou Ancient Books Publishing House, pp. 404-408.
魯迅
2005 《魯迅全集》,北京:人民文學出版社。
Lu, Xun
2005 *Lu Xun quanji* (The Complete Works of Lu Xun), Beijing: People’s Literature Publishing House.
滕州市政協文史資料委員會
2007 《滕州漢代祠堂畫像石》,北京:中國文史出版社。
Committee of Cultural and Historical Data of Tengzhou Municipal CPPCC
2007 *Tengzhou handai citing huaxiangshi* (Stone Carvings from Shrines of the Han Dynasty in Tengzhou), Beijing: China Culture and History Press.
劉昭瑞
2007 《考古發現與早期道教研究》,北京:文物出版社。
Liu, Zhao-rui
2007 *Archaeological Discoveries and Early Daoist Religion*, Beijing: Cultural Relics Press.
劉信芳
2011 〈《招魂》“像設君室”與楚簡帛之“象”〉,《雲夢學刊》,32卷,1期,頁45-47。
Liu, Xin-fang
2011 “Zhaohun ‘Xiang she jun shi’ yu chu jianbo zhi ‘xiang’ (“Xiang she junshi” in Zhaohun [Evoke a Spirit] and “Xiang” in the Bamboo and Silk Documents of Chu Kingdom),” *Journal of Yunmeng*, vol. 32, no. 1, pp. 45-47.

臺灣大學藝術期刊資料庫

劉源
2004 《商周祭祖禮研究》，北京：商務印書館。
Liu, Yuan
2004 *Shang Zhou jizuli yanjiu* (Research on the Ceremony of Ancestor Worship in the Shang and Zhou Dynasties), Beijing: The Commercial Press.
盧慧紋
2009 〈漢碑圖畫出文章──從濟寧州學的漢碑談十八世紀後期的訪碑活動〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，26期，頁37-92。
Lu, Hui-wen
2009 "Han Steles at the Jining Prefectural School and Fangbei Activities in the Late-18th Century," *Taida Journal of Art History*, no. 26, pp. 37-92.
繆哲
2012 〈重訪樓閣〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，33期，頁1-111。
Miao, Zhe
2012 "Revisiting the Pavilion," *Taida Journal of Art History*, no. 33, pp. 1-111.
羅福頤
1960 〈薾他君石祠堂題字解釋〉，《故宮博物院院刊》，總2期，頁178-180。
Luo, Fu-yi
1960 "Xiangtajun shi citang tizi jieshi (Interpretation of the Inscription from the Xiang Tajun Shrine)," *Palace Museum Journal*, no. 2, pp. 178-180.
饒宗頤
2009 《饒宗頤二十世紀學術文集》，卷2，北京：中國人民大學出版社。
Jao, Tsung-I
2009 *Collected Works of Jao Tsung-I*, vol. 2, Beijing: China Renmin University Press.
Bachhofer, Ludwig
1931 "Die Raumdarstellung in der chinesischen Malerei des ersten Jahrtausends n. Chr.," *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, no. 8, pp. 193-242.
1946 *A Short History of Chinese Art*, New York: Pantheon House.
Belting, Hans
2011 *Florence and Baghdad: Renaissance Art and Arab Science*, Deborah Lucas Schneider, trans., Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
Bushell, Stephen Wootton
1909 *Chinese Art*, vol. 1, London: H. M. Stationery Office, 2nd edition.
Chavannes, Édouard
1913 *Mission archéologique dans la Chine septentrionale*, Paris, 1913.
Fairbank, Wilma
1941 "The Offering Shrine of 'Wu Liang Tz'u,'" *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 6, no. 1, pp. 1-36.

臺灣大學學術期刊資料庫

1942 "A Structural Key to Han Mural Art," *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 7, no. 1, pp. 52-88.

1972 *Adventures in Retrieval: Han Murals and Shang Bronze Molds*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Fisher, Otto

1931 *Die Chinesische Malerei der Han- Dynastie*, Berlin: Paul Neff Verlag.

Greiff, Susanne and Shen-ping Yin

2002 *Das Grab des Bin Wang: Wandmalereien der Östlichen Han-zeit in China*, Mainz: Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums in Kommission bei Harrassowitz Verlag,•Wiesbaden.

Juliano, Annette L. and Judith A. Lerner

2004 "Stone Mortuary Furnishings of Northern China," *Ritual Objects and Early Buddhist Art*, Brussels: Gisele Croes, pp. 15-23, 24-57.

Panofsky, Erwin

1924-5 "Die Perspektive als 'symbolische Form,'" *Vorträge der Bibliothek Warburg*, Leipzig-Berlin.

1991 *Perspective as Symbolic Form*, Christopher S. Wood, trans., New York: Zone Books.

Powers, Martin J.

1983 "A Late Western Han Tomb near Yangzhou and Related Issues," *Oriental Art*, 29, pp. 275-290.

1991 *Art and Political Expression in Early China*, New Haven and London: Yale University Press.

Shi, Jie

2015 "The Overseeing Mother: Revisiting the Frontal-Pose Lady in the Wu Family Shrines in Second-Century China," *Monumenta Serica*, vol. 63.2, pp. 263-293.

Sirén, Osvald

1956 *Chinese Painting: Leading Masters and Principles*, vol. 1, London: Lund Humphries; New York: The Ronald Press Company.

Soper, Alexander

1941 "Early Chinese Landscape Painting," *Art Bulletin*, vol. 23, no. 2, pp. 146-147.

1948 "Life-Motion and the Sense of Space in Early Chinese Representational Art," *Art Bulletin*, vol. 30, no. 3, pp. 167-186.

Tseng, Lillian Lan-ying

2007 "Traditional Chinese Painting through the Modern European Eye: The Case of Ludwig Bachhofer," in Kaing-i Sun Chang and Hua Meng, eds., *Traditional and Modernity: Comparative Perspectives*, Beijing: Peking University Press, pp. 508-533.

臺灣大學學術期刊資料庫

Wu, Hung

1988 "From Temple to Tomb: Ancient Chinese Art and Religion in Transition," *Early China*, 13, pp. 78-115.

1989 *The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art*, Stanford: Stanford University Press.

1995 *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture*, Stanford: Stanford University Press.

2002 "A Deity without Form: The Earliest Representation of Laozi and the Concept of Wei in Chinese Ritual Art," *Orientations*, 34.4, pp. 38-45.

Yetts, W. Perceval

1949 "Concerning Chinese Furniture," *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, no. 2, pp. 125-137.

Zheng, Yan

2008 "Concerning the Viewers of Han Mortuary Art," Eileen Hsiang-ling Hsu, trans., in *Rethinking Recarving: Ideals, Practices, and Problems of the "Wu Family Shrines" and Han China*, New Haven: Yale University Press, pp. 92-109.

臺灣大學學術期刊資料庫

圖版出處

圖1　黃易，《金鄉剔石室之圖》，天津博物館藏。出自故宮博物院編，《蓬萊宿約——故宮藏黃易漢魏碑刻特集》（北京：紫禁城出版社，2010），頁167。

圖2　桑原隲藏，「朱鮪石室」照片。出自桑原隲藏，《考史遊記》（東京，岩波書店，2001），圖片156。

圖3　費慰梅復原的「朱鮪石室」。出自Wilma Fairbank, *Adventures in Retrieval: Han Murals and Shang Bronze Molds* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1972), fig. 7.

圖4　山東博物館展出的「朱鮪石室」原石。作者攝影。

圖5　「朱鮪石室」平面圖。出自蔣英炬、楊愛國、蔣群，《朱鮪石室》（北京：文物出版社，2015），圖47。

圖6　「朱鮪石室」正立面圖。出自蔣英炬、楊愛國、蔣群，《朱鮪石室》，圖46。

圖7　「朱鮪石室」側立面圖。出自蔣英炬、楊愛國、蔣群，《朱鮪石室》，圖50。

圖8　「朱鮪石室」石板側面的凹槽。作者攝影。

圖9　長清孝堂山石祠。作者攝影。

圖10　嘉祥武氏祠左石室與封土組合示意圖。作者繪圖。

圖11　復原後在山東博物館展出的嘉祥宋山1號小祠堂。作者攝影。

圖12　費慰梅繪製的“朱鮪祠堂”與墓葬配置關係復原圖。出自Wilma Fairbank, *Adventures in Retrieval: Han Murals and Shang Bronze Molds*, fig. 15.

圖13　「朱鮪石室」第3石外面拓本。蔣英炬、楊愛國提供。

圖14　「朱鮪石室」第3石外面拓本上部反相。作者製作。

圖15　「朱鮪石室」第3石外面上部畫像線描圖。作者繪圖。

圖16　費慰梅所繪金鄉明倫堂院中圓雕門栱速寫。出自Wilma Fairbank, *Adventures in Retrieval: Han Murals and Shang Bronze Molds*, no. 5 in fig. 6.

圖17　徐建國改繪的朱鮪石室正立面圖。出自《中原文物》，1993年2期，頁57。

圖18　長清孝堂山下小祠堂畫像局部拓本，東京藝術大學美術館藏。作者攝影。

圖19　「朱鮪石室」橫剖面圖。出自蔣英炬、楊愛國、蔣群，《朱鮪石室》，圖48。

圖20　「朱鮪石室」縱剖面圖。出自蔣英炬、楊愛國、蔣群，《朱鮪石室》，圖49。

圖21　「朱鮪石室」西壁第5石上浮雕的柱子和橫枋。山東省石刻藝術博物館提供。

圖22　費慰梅摹繪的「朱鮪石室」畫像。出自Wilma Fairbank, *Adventures in Retrieval: Han Murals and Shang Bronze Molds*, figs. 8-10. 底部編號據蔣英炬、楊愛國、蔣群，《朱鮪石室》。

圖23　早年出土山東漢畫像石。出自傅惜華，《漢代畫像全集》（北京：巴黎大學北京漢學研究所，1951），初編，圖273。

圖24　陝西西安理工大學1號墓西壁壁畫局部。出自國家文物局，《2004中國重要考古發現》（北京：文物出版社，2005），頁111。

臺灣大學藝術期刊資料庫

圖25 達・文西,《最後的晚餐》。
出自https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Last_Supper_by_Leonardo_da_Vinci#/media/File:Leonardo_da_Vinci_(1452-1519)_-_The_Last_Supper_(1495-1498).jpg. 2016年2月14日 12：10檢索

圖26 「朱鮪石室」西壁畫像第14幅左下角的人物。拓本出自蔣英炬、楊愛國、蔣群,《朱鮪石室》,圖版16。線圖由作者繪製。

圖27 「朱鮪石室」西壁畫像第13幅右下角的人物。拓本出自蔣英炬、楊愛國、蔣群,《朱鮪石室》,圖版30。線圖由作者繪製。

圖28 嘉祥武氏祠左石室樓閣拜謁圖。出自朱錫祿,《武氏祠漢畫像石》(濟南：山東美術出版社，1986）頁60。

圖29 宿縣褚蘭2號墓祠堂正壁第二層畫像。出自《考古學報》,1993年4期，頁536。

圖30 洛陽楊墳村出土曹魏鮑捐神坐和鮑寄神坐。北京，故宮博物院藏。出自國立歷史博物館編輯委員會,《千古英雄——大三國特展》(臺北：國立歷史博物館，2010),頁129。

圖31 微山兩城永和四至六年小祠堂後壁畫像。出自山東省博物館、山東省文物考古研究所,《山東漢畫像石選集》(濟南：齊魯書社，1982),圖1。

圖32 「朱鮪石室」西壁畫像。作者繪圖。

圖33 「朱鮪石室」北壁畫像。作者繪圖。第11石上部缺失部分據Otto Fisher, *Die Chinesische Malerei der Han- Dynastie* (Berlin: Paul Neff Verlag, 1931), fig. 7補全。

圖34 「朱鮪石室」東壁畫像。第二石由劉善沂繪圖，其餘作者繪製。

圖35 遼陽棒檯子１號墓壁畫中的墓主畫像。出自《文物參考資料》,1955年5期，頁17、18。

圖36 密縣打虎亭1號墓南耳室東壁畫像。作者攝影。

圖37 「朱鮪石室」原石上的白粉殘跡。作者攝影。

圖38 臨沂吳白莊畫像石墓平面圖。出自《東南文化》,1999年6期，頁46。

圖39 「朱鮪石室」西壁第6石下層人物畫像。拓本出自蔣英炬、楊愛國、蔣群,《朱鮪石室》,圖版28。

圖40 「朱鮪石室」東壁第1石守門犬畫像。拓本出自蔣英炬、楊愛國、蔣群,《朱鮪石室》,圖版1。

圖41 密縣打虎亭1號墓北耳室西壁畫像。出自河南省文物研究所,《密縣打虎亭漢墓》(北京：文物出版社，1993),圖144-147。

圖42 「朱鮪石室」北壁第8石上部畫像中侍女身後倒地的圓壺。拓本出自蔣英炬、楊愛國、蔣群,《朱鮪石室》,圖版35。線圖由作者繪製。

圖43 北京故宮博物院藏黃易《畫武億像軸》。出自故宮博物院編,《故宮藏黃易尺牘研究・考釋》(北京：故宮出版社，2015),頁268。

圖44 密縣打虎亭1號墓墓道內出土石祠殘塊。出自河南省文物研究所,《密縣打虎亭漢墓》,圖149。

臺灣大學學術期刊資料庫



圖1　黃易　《金鄉剔石室之圖》　天津博物館藏



圖2　桑原隲藏「朱鮪石室」照片

臺灣大學學

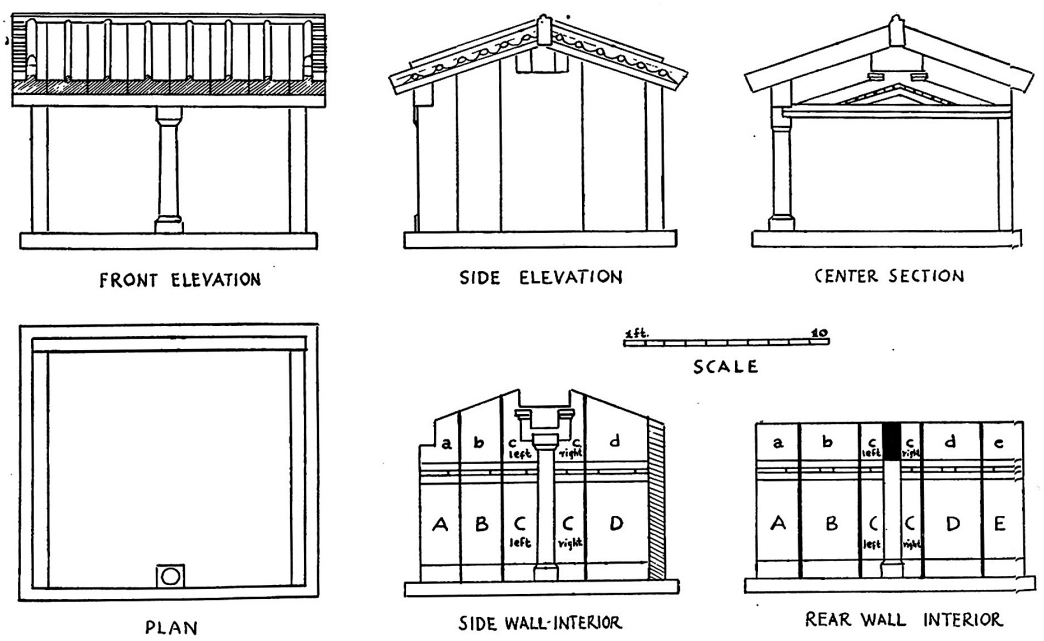


圖3　費慰梅復原的「朱鮪石室」



圖4　山東博物館展出的「朱鮪石室」原石

臺灣人類學

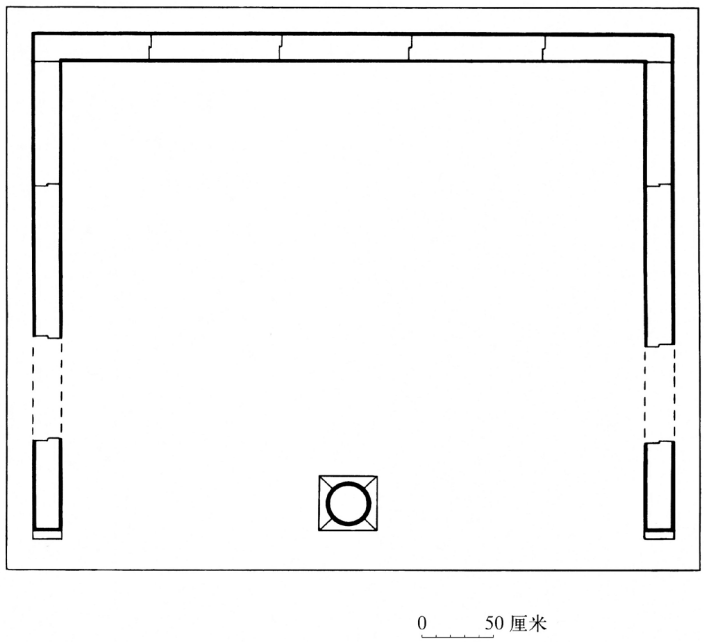


圖5　「朱鮪石室」平面圖

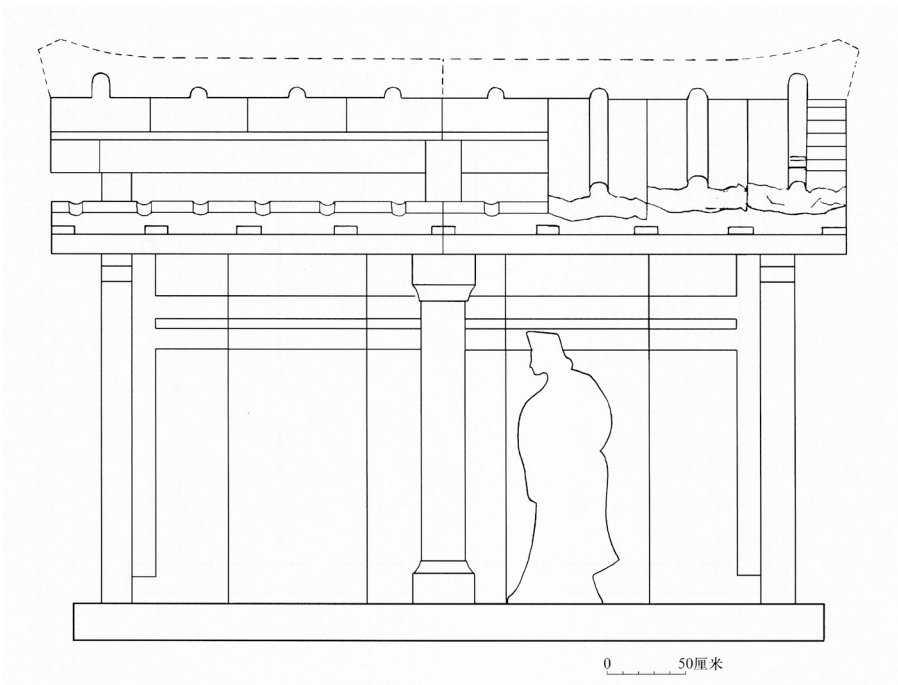


圖6　「朱鮪石室」正立面圖

臺灣人類學

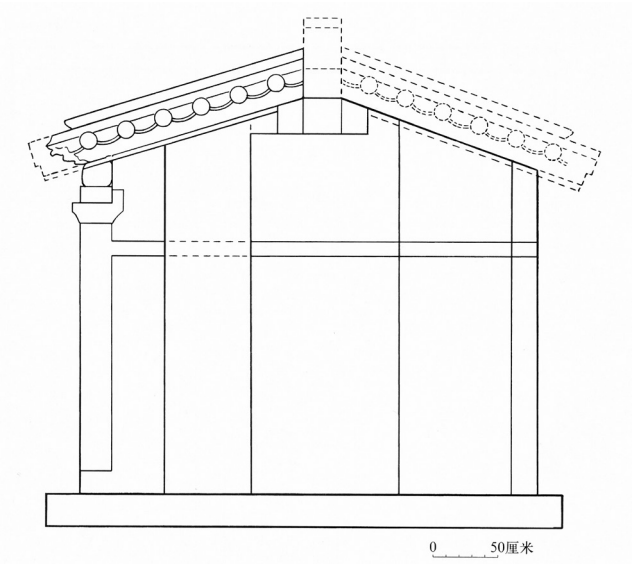


圖7 「朱鮪石室」側立面圖



圖8 「朱鮪石室」石板側面的凹槽

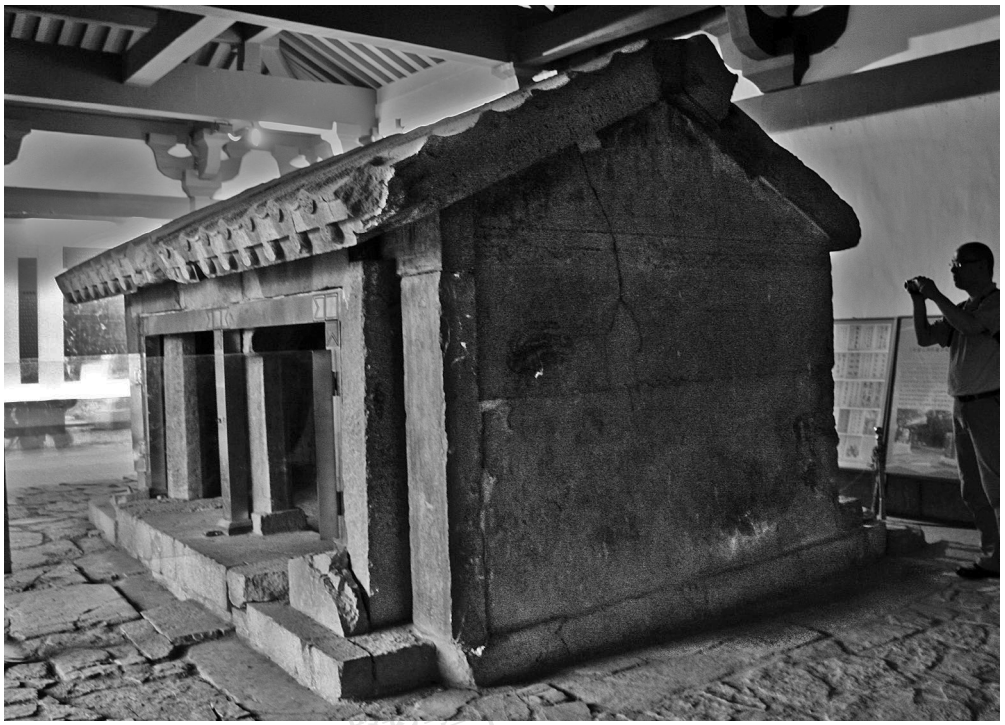


圖9 長清孝堂山石祠

臺灣大學

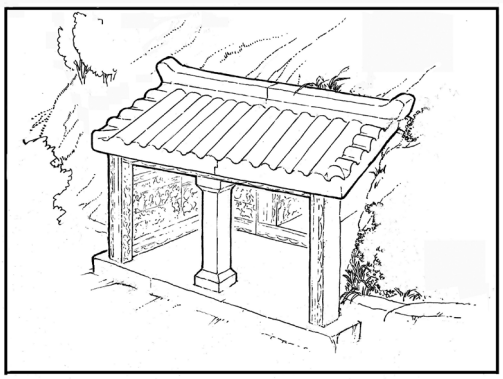


圖10　嘉祥武氏祠左石室與封土組合示意圖



圖11　復原後在山東博物館展出的嘉祥宋山1號小祠堂

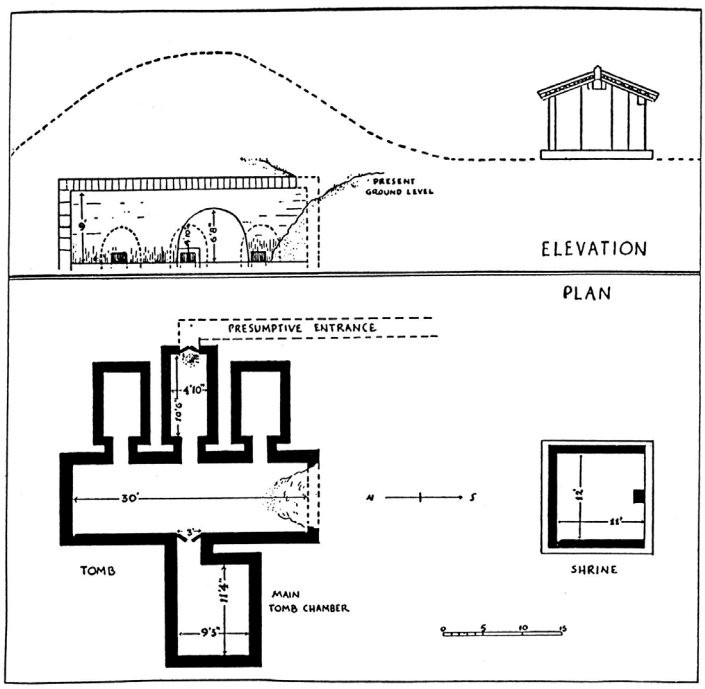


圖12　費慰梅繪製的「朱鮪祠堂」與墓葬配置關係復原圖

臺灣大學學術期

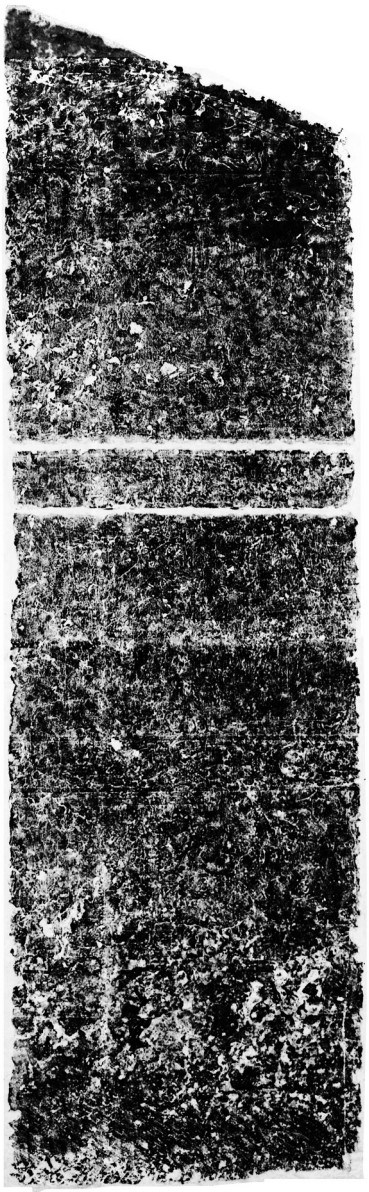


圖13 「朱鮪石室」第3石外面拓本

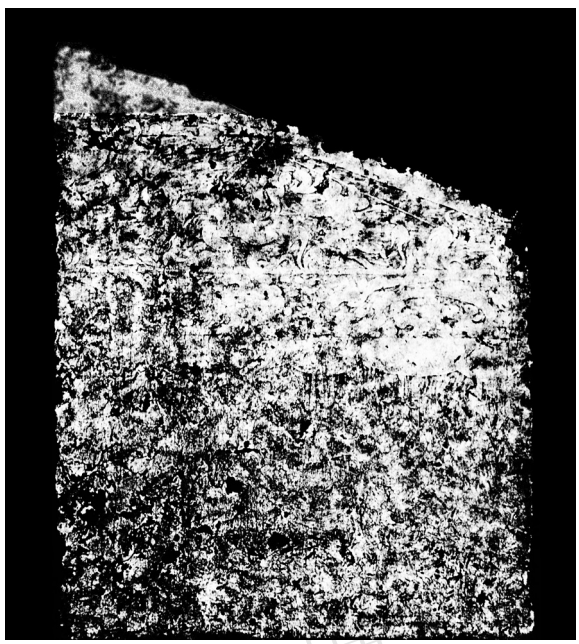


圖14 「朱鮪石室」第3石外面拓本上部反相

臺灣大學學術期刊資料庫

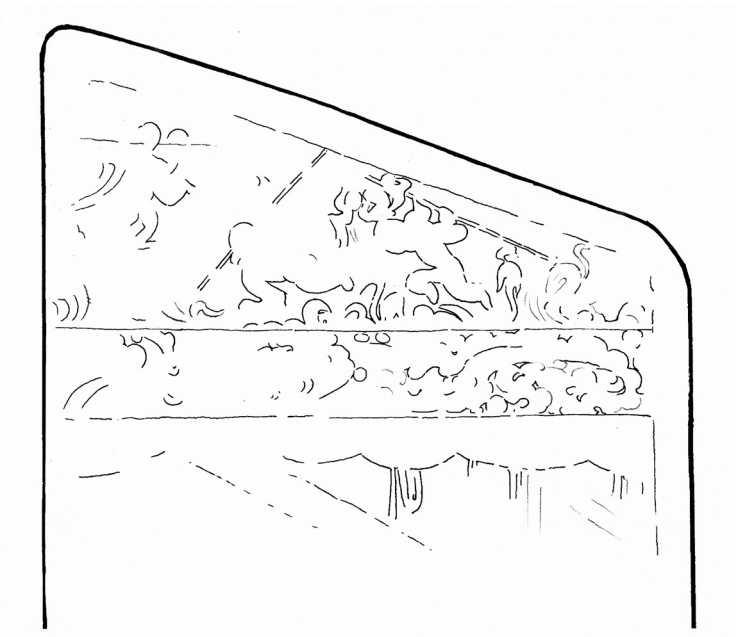


圖15　「朱鮪石室」第3石外面上部畫像線描圖

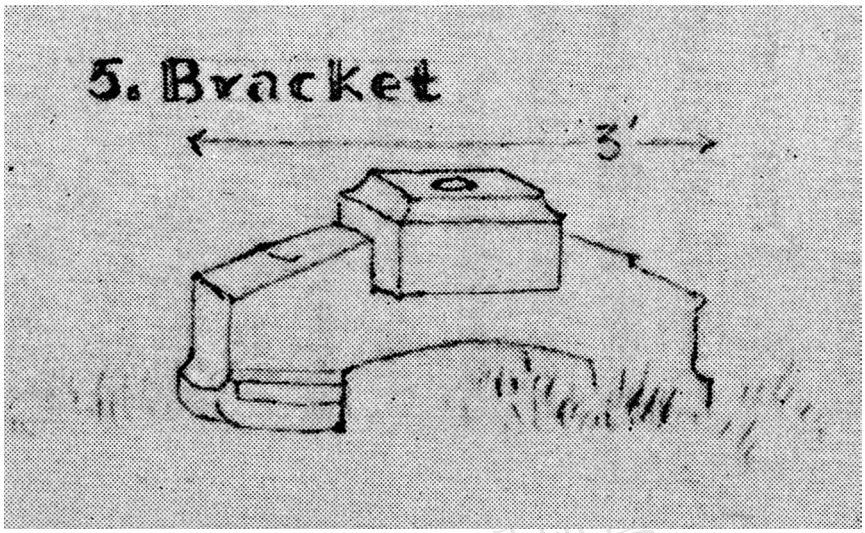


圖16　費慰梅所繪金鄉明倫堂院中圓雕斗栱速寫

臺灣大學學術期刊

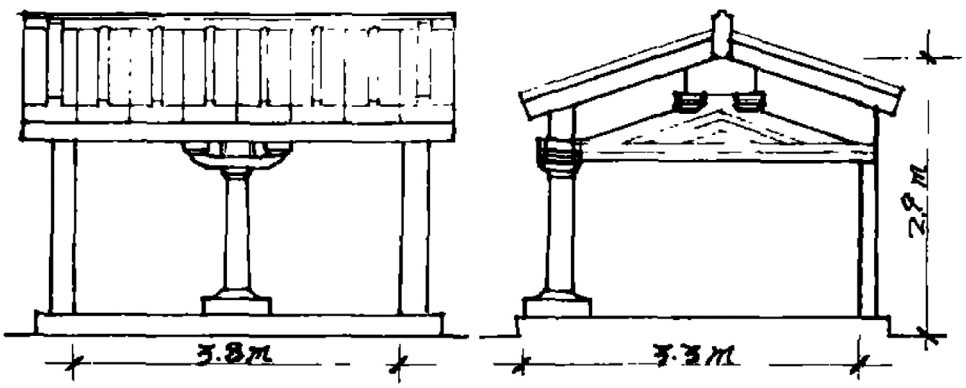


圖17　徐建國改繪的朱鮪石室正立面圖



圖18　長清孝堂山下小祠堂畫像局部拓本　　東京藝術大學美術館藏

臺灣大學學術期刊資料庫

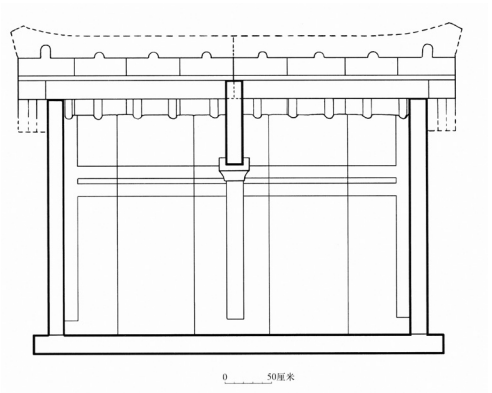


圖19　「朱鮪石室」橫剖面圖

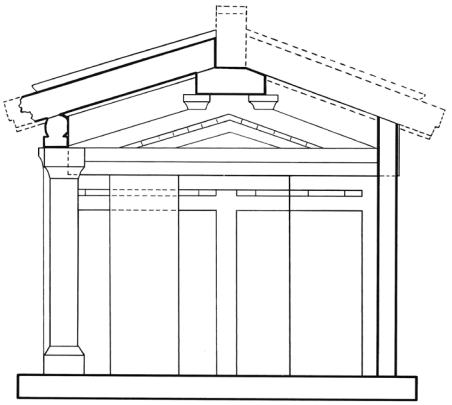


圖20　「朱鮪石室」縱剖面圖



圖21　「朱鮪石室」西壁第5石上浮雕的柱子和橫枋

臺灣大學藝術圖書資料庫

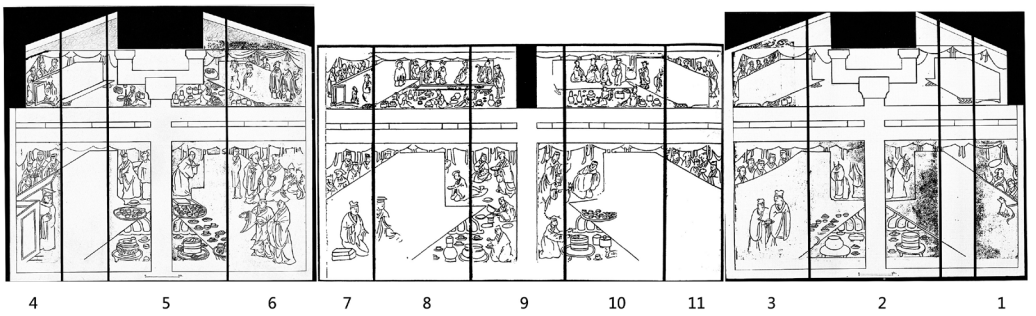


圖22 費慰梅摹繪的「朱鮪石室」畫像

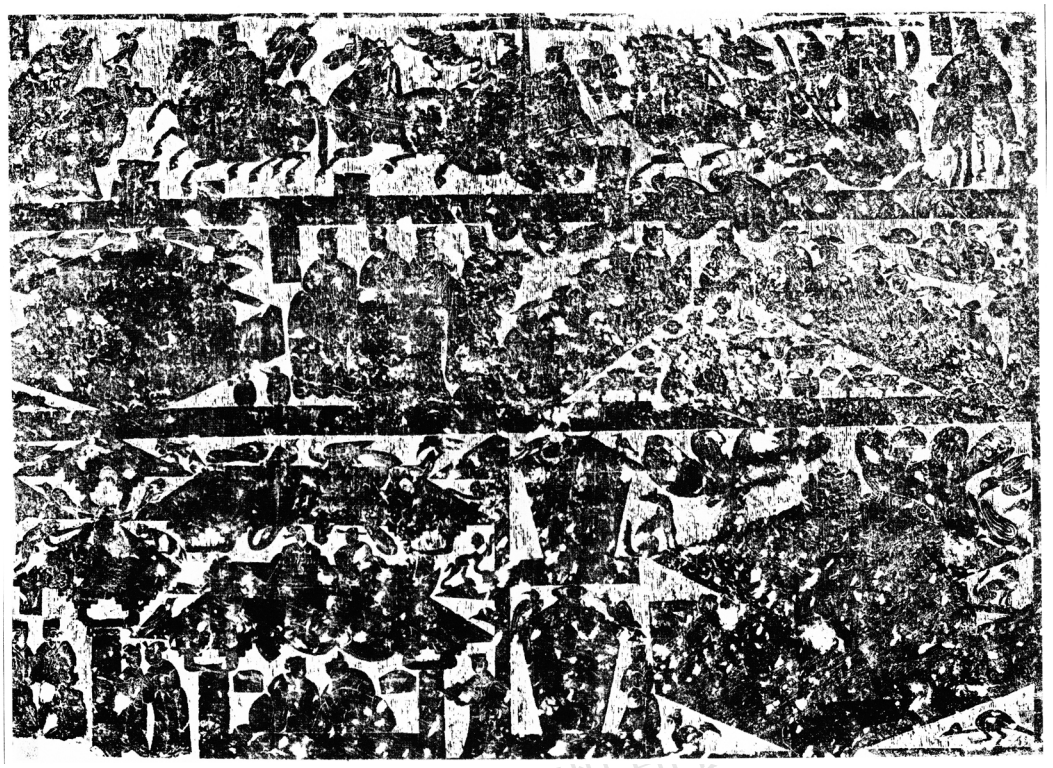


圖23 早年出土山東漢畫像石

臺灣大學學術期刊



圖24　陝西西安理工大學1號墓西壁壁畫局部

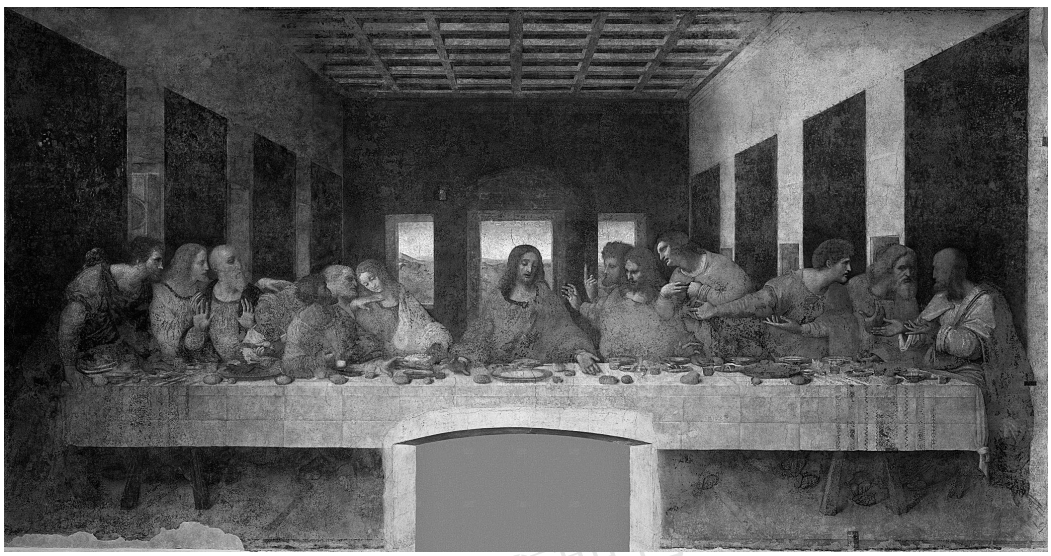


圖25　達・文西　《最後的晚餐》

臺灣大學學術期刊



圖26 「朱鮪石室」西壁畫像第14幅左下角的人物



圖27 「朱鮪石室」西壁畫像第13幅右下角的人物

臺灣人博碩

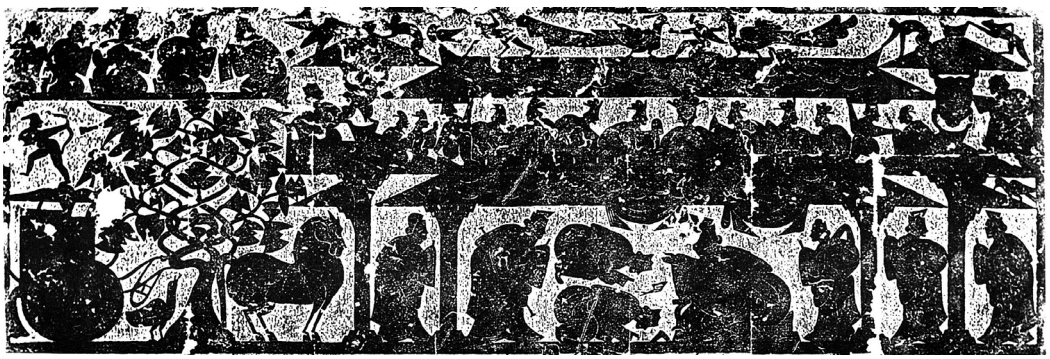


圖28　嘉祥武氏祠左石室樓閣拜謁圖

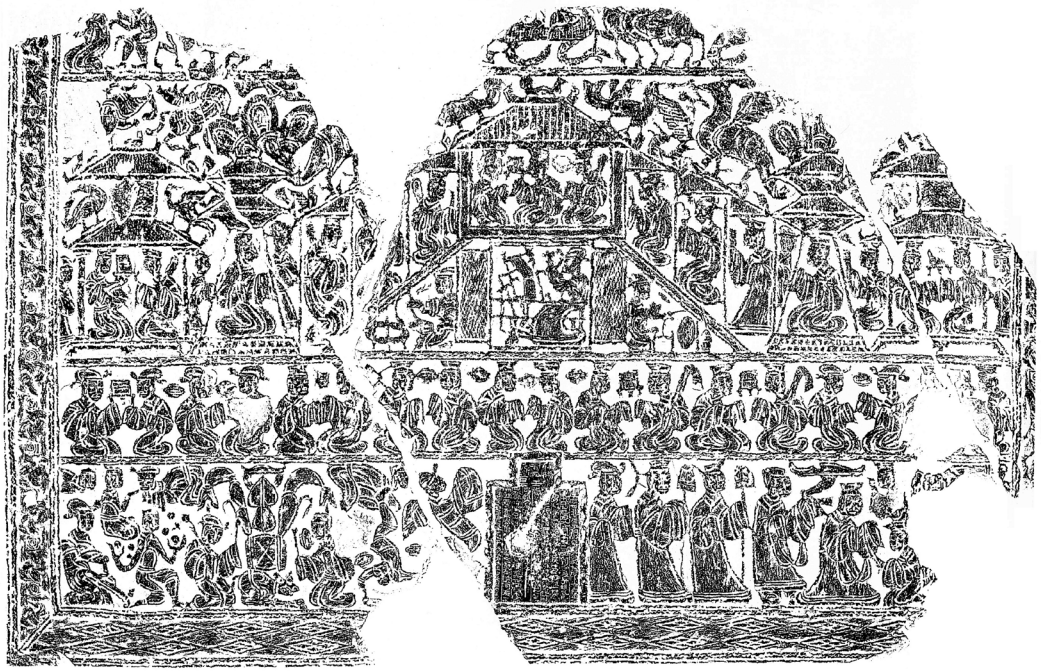


圖29　宿縣褚蘭2號墓祠堂正壁第二層畫像

臺灣大學學術期刊資料

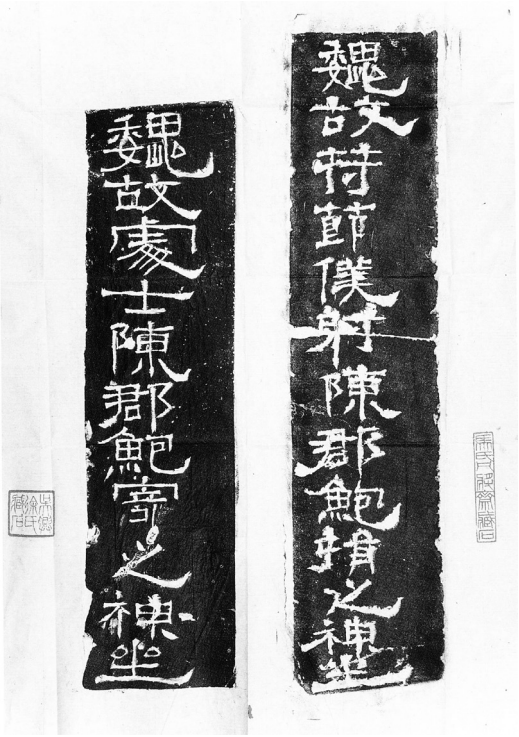


圖30　洛陽楊墳村出土曹魏鮑捐神坐和鮑寄神坐

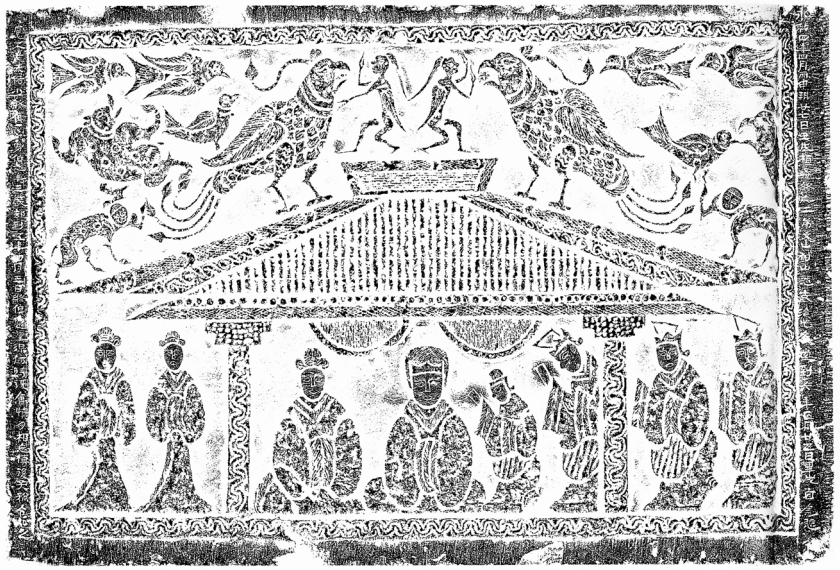


圖31　微山兩城永和四至六年小祠堂後壁畫像

臺灣人類學會

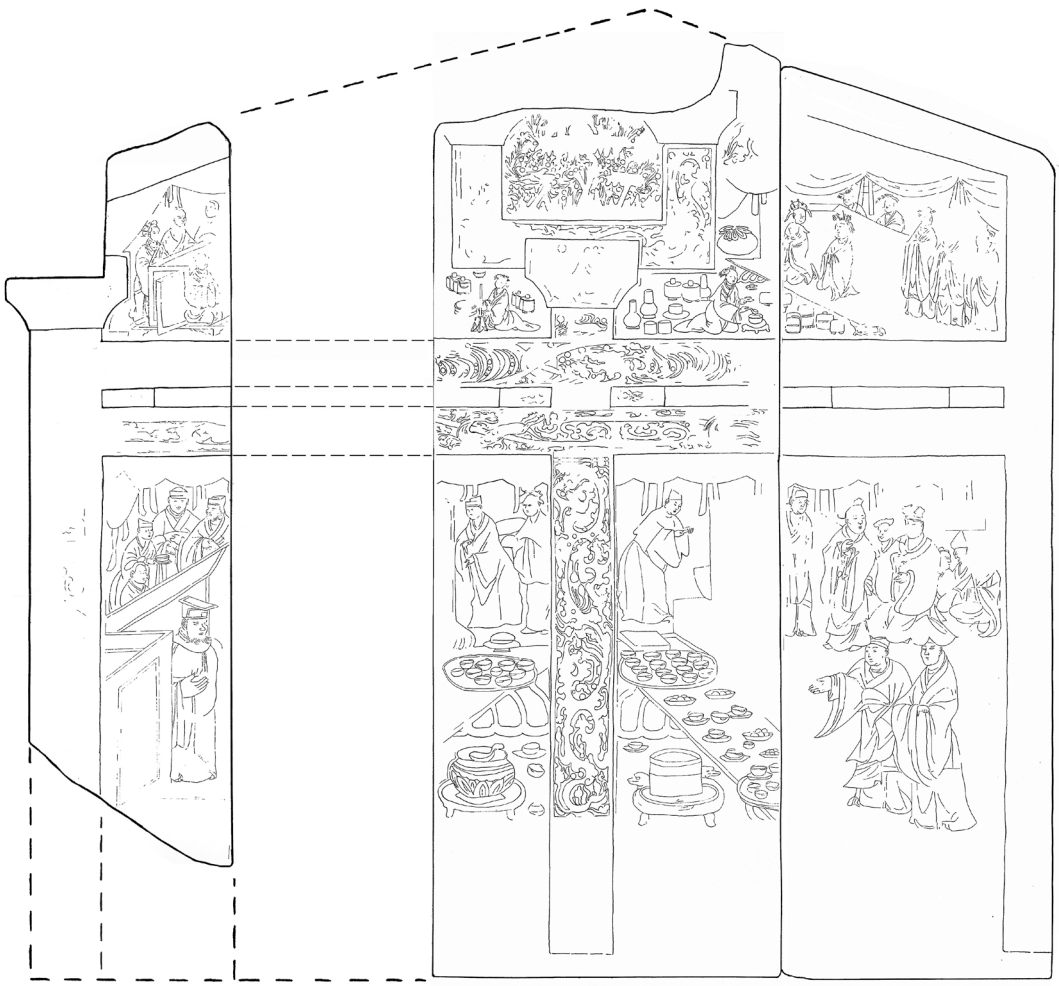


圖32　「朱鮪石室」西壁畫像

臺灣大學學術期刊資料庫

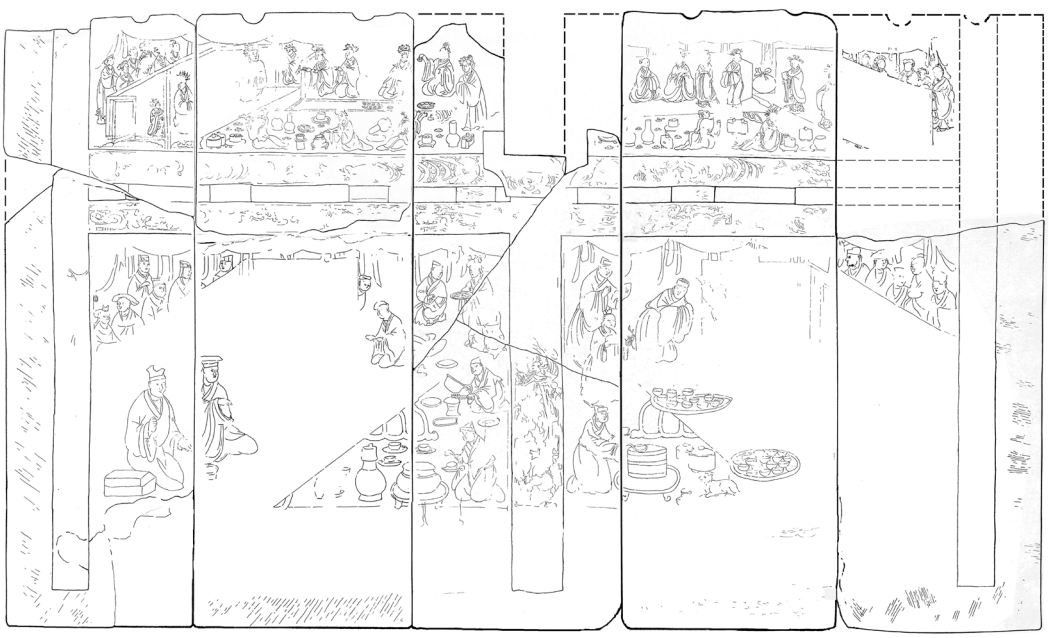


圖33 「朱鮪石室」北壁畫像

臺灣大學學術期刊資料庫

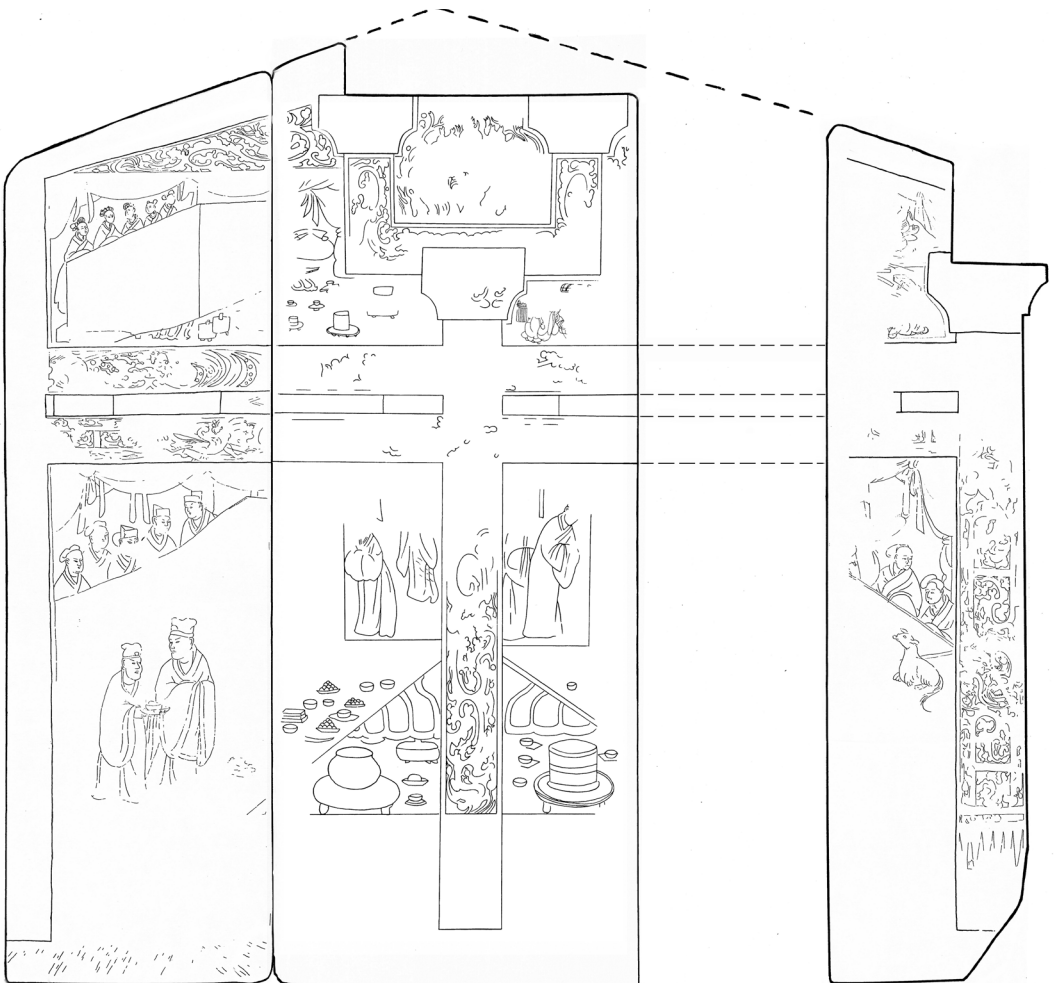


圖34　「朱鮪石室」東壁畫像

臺灣大學學術期刊資料庫

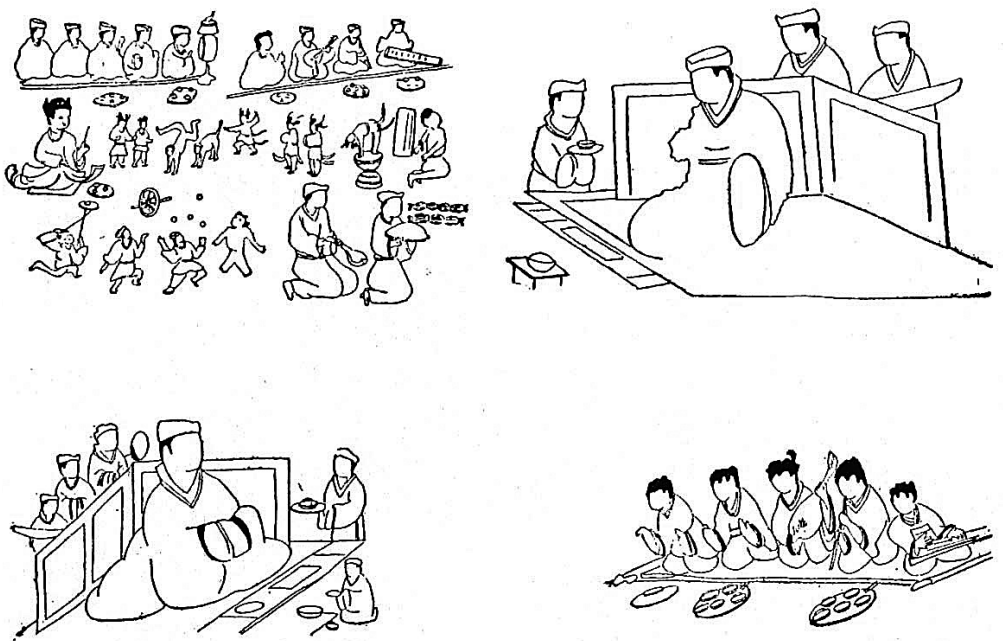


圖35 遼陽棒台子1號墓壁畫中的墓主畫像



圖36 密縣打虎亭1號墓南耳室東壁畫像

臺灣大學



圖37　「朱鮪石室」原石上的白粉殘跡

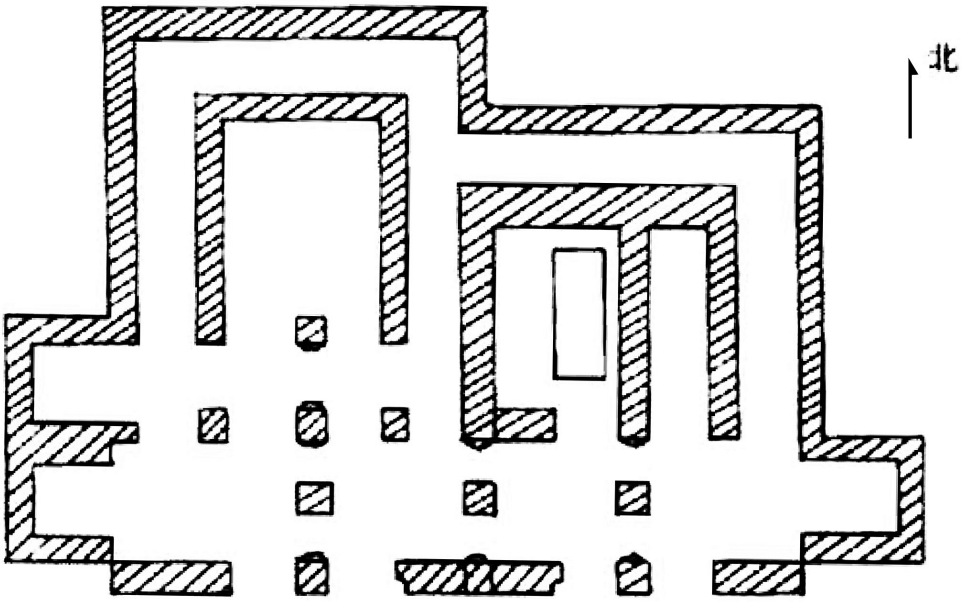


圖38　臨沂吳白莊畫像石墓平面圖

臺灣大學



圖39 「朱鮪石室」西壁第6石下層人物畫像

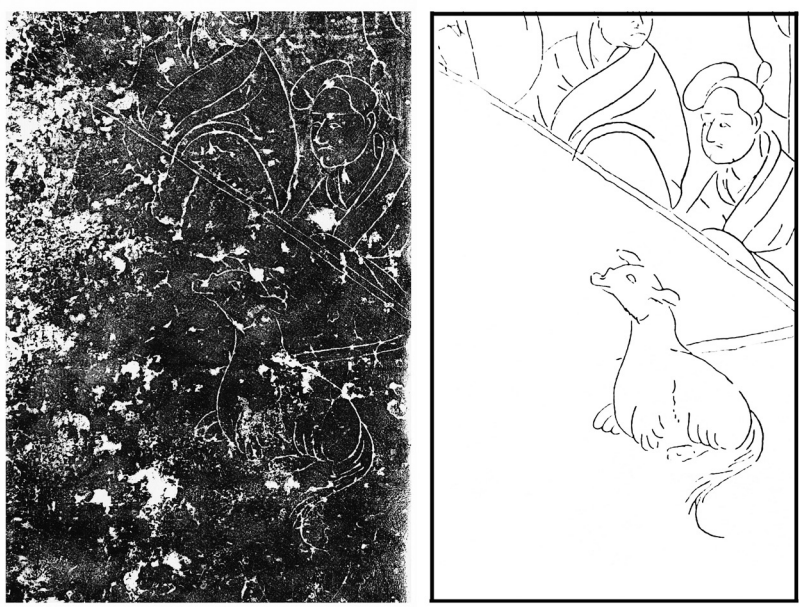


圖40 「朱鮪石室」東壁第1石守門犬畫像

臺灣大學

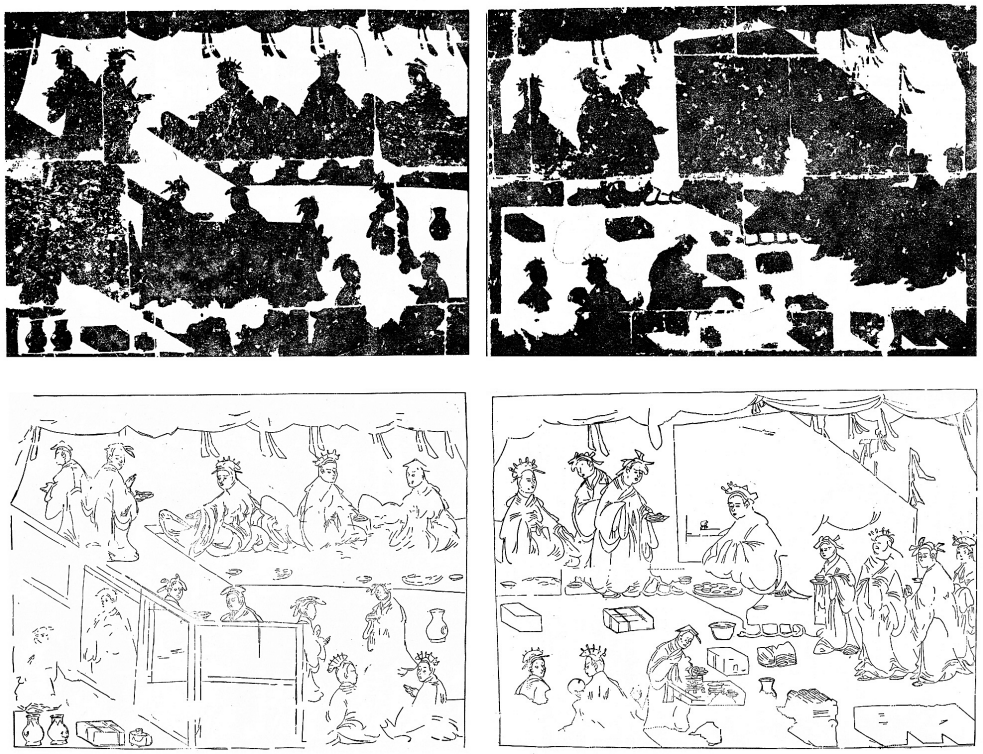


圖41　密縣打虎亭1號墓北耳室西壁畫像



圖42　「朱鮪石室」北壁第8石上部畫像中侍女身後倒地的圓壺

臺灣大學學術期刊



圖43 黃易 《畫武億像軸》
北京故宮博物院藏

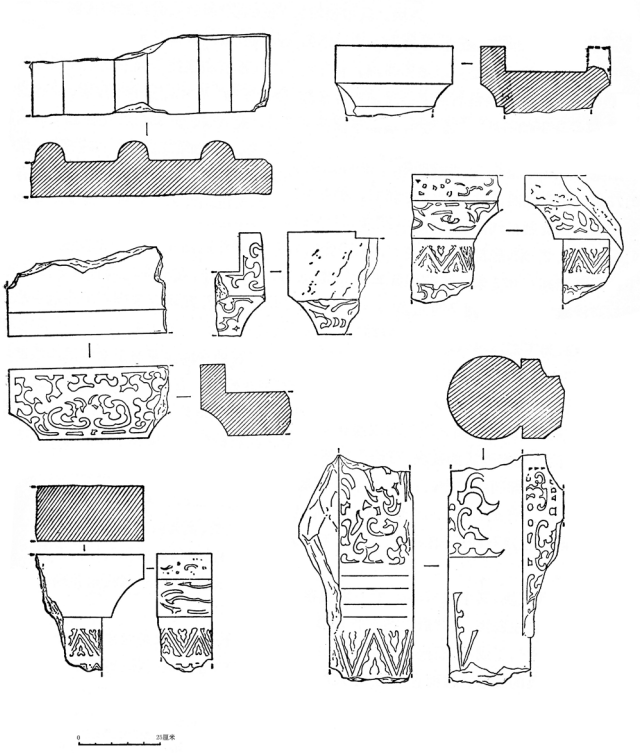


圖44 密縣打虎亭1號墓墓道內出土石祠殘塊

臺灣大學學術期刊資料庫

Visual Feast: Rethinking "Chu Wei Shrine"

Zheng, Yan
China Central Academy of Fine Arts

"Chu Wei Shrine" from the late Eastern Han dynasty found at Lizhuang Village, Jinxiang County, Shandong Province is recorded in literature such as *Shuijing zhu (Annotated Canon of Waterways)* and *Mengxi bitan (Brush Talks from Dream Brook)*. Because of previous research done by scholars abroad, this stone tomb shrine has attracted widespread attention from Western scholars. This paper attempts to reinvestigate this shrine on the basis of more complete materials.

"Chu Wei Shrine" is large in size. Both the exterior and interior are carved with images demonstrating complete architectural structures. Visitors have easy access to the shrine to look at the images freely. On the interior walls of the shrine represents a two-storied pavilion. In this image, a "parallel perspective" is applied to depict furniture, while foreshortening effect is used to portray figures, which, as a whole, provide a visual experience in a natural and intuitive manner. It is likely that some of the shrine masters had not passed away when the shrine was under construction. The traditional taboo culture may explain why certain portions of the image on the interior wall are left blank. On the other hand, the figures representing certain social communities such as guests, descendants, and servants are vividly depicted. The various ways approaching different figures manifest the transitional stage of Chinese ancient religious art that shifts from an aniconic tradition to an iconic one. The smoothly carved lines in the images of the shrine imitate the effects of mural painting, and the images were probably applied with bright colors originally, which created a dazzling visual world. In accord with the shrine's architectural structure, the style of the images, and the special attention paid to visual effects, the content of the images presents not the most common theme, namely the ritualistic "homage" scene, but a carefully depicted lavish banquet that manifests people's desire for a happy life. Moreover, the contents about the way of heaven and the heart of humans are largely deleted, reflecting people's increasingly rational view of the material world. This special case demonstrates several different possibilities within Chinese art in the second century.

Keywords: Chu Wei Shrine, Han-dynasty shrine, homage scene in a pavilion, Han-dynasty banquet, seeing

臺灣大學學術期刊資料庫