北魏寧懋石室的圖像與功能*

林聖智**

【摘要】本文藉由北魏孝昌三年(527)寧懋石室的個案研究，比較寧懋石室與新出土的考古遺物，考察其圖像與功能，重新認識此石室在北朝喪葬文化中的意義。近年隨著數件北朝屋型葬具的出土，學界目前多傾向將寧懋石室視爲葬具。不過經由對於石室構造的比較分析、圖像題材的選擇、配置與內容等多方面的綜合檢討，本文提出寧懋石室並非葬具而是祠堂的結論。石室內部中央空白兩側的《庖廚圖》與奉食侍女，意爲陳獻祭食。《庖廚圖》中省略屠宰牲畜的表現則受到佛教殺生之戒的影響。過去慣稱爲寧懋夫婦畫像的後壁人物立像，可以重新比對爲奉養死者的家屬。雖然石室中並未畫出祠主畫像，但是原來可能安置了祭祀對象。後壁人物立像雖然位在石室後側，但是與室內中央的祭祀對象之間，具有家屬奉養父母的心理關係。這種配置方式與佛教造像碑供養人像的表現有關。石室中以《孝子傳圖》作爲祠堂外側主要圖像，藉由與孝子傳故事有關的畫像或文字，來建構祠堂的空間與意義。若石室內部圖像的主題爲「養」，則外側的重點在於「孝」。透過石室內外空間的對應關係，「孝」與「養」互爲表裏，相互補充。

關鍵詞：寧懋石室　祠堂　葬具　屋型葬具　墓葬圖像　庖廚圖

一、前　言

北魏寧懋石室於1931年發現自洛陽漢魏故城的北邙山半坡，同時出土北魏孝昌三年(527)的寧懋夫婦墓誌。寧懋石室在盜掘後不久隨即運往美國，歸於波士頓美術館所藏(Museum of Fine Arts, Boston)。出土狀況不明，僅留下少許紀錄。由於寧懋石室刻有豐富的圖像，各部分石板保存完整，並有墓誌，在北魏乃至於北朝墓葬美術的研究中，具有獨特的地位。學界雖然很早就認識到寧懋

---

*　本文改寫自筆者2003年11月於日本京都大學所提出之博士論文《南北朝時代における墓葬の圖像の研究》的第七章。初稿與二稿曾分別在京都大學人文科學研究所「中國美術の圖像學」研究班(2001年11月26日)與臺灣大學藝術史研究所「美術史研討會」(2003年1月25日)發表。除了與會者惠賜寶貴意見之外，亦承蒙邢義田先生指正，謹此致謝。惟一切錯誤，仍由筆者負責。

** 日本京都大學文學博士

臺灣大學學術期刊資料庫

石室的重要性，但是其中所隱含的問題，依然尚未充分解決。相關研究中雖然經常舉出寧懋石室，但是多為介紹性文字，或僅是採用其中部分的圖像作為引證，迄今尚未見到整體、綜合性的討論。

關於南北朝墓葬美術的研究，在學者的宏觀考察下這一時期墓室壁畫與磚畫的編年發展、區域特徵已逐漸明朗。[1]但是相對於漢代畫像多樣而豐富的研究成果，南北朝墓葬美術的研究一直沒有得到充分的重視。這一方面是固然是材料上的制約，另一方面卻也是研究者研究視野的限制所造成。有識於此研究課題的重要性，芝加哥大學巫鴻教授自 1999 年起推動為期三年，跨學際、跨國際、跨世紀的「漢唐之間的藝術與考古」大型學術合作計畫，並舉行三次討論會。[2]議題涵蓋佛道教石窟與各類別的考古藝術，企圖結合考古學家與美術史家，融會歐美關於中國美術史研究的新方法與中國所出土的第一手考古材料，為魏晉南北朝的考古藝術研究開創新的局面。[3]

由於這項研究計畫的規模前所未見，不妨以此作為檢討當前魏晉南北朝美術考古研究的一個指標。關於墓葬美術，討論會中發表了多篇重要論文。這些論文不僅廣泛利用新出土的材料，並深具研究方法上的革新意識。由於目前距離這個研究計劃時間過近，相關的效應還未充分顯現，尚無法恰當地評估這個研究計劃對於魏晉南北朝，乃至於中國美術考古研究所帶來的廣泛影響。目前這個研究計畫最顯著的影響是，引發並刺激了考古學與美術史學界對魏晉南北朝美術考古的新興趣，間接地也加速了相關考古材料的公開與發表。[4]

---

[1] 關於南北朝墓葬圖像的分區分期研究可以楊泓的研究為代表。參見楊泓，〈南北朝墓的壁畫和拼鑲磚畫〉，中國社會科學院考古研究所編，《中國考古學論叢》（北京：科學出版社，1993），後收於同作者，《漢唐美術考古和佛教藝術》（北京：科學出版社，2000），頁 84-102。又見同作者〈關於北朝晚期墓室壁畫的新發現〉，《美術史論壇》1997 年 15 號，頁 244-252。

[2] 由巫鴻主編的三冊討論會論文集均已經由文物出版社出版，分別是《漢唐之間的宗教藝術與考古》（2000）、《漢唐之間文化藝術的互動與交融》（2001）、《漢唐之間的視覺文化與物質文化》（2003）。

[3] 關於這項研究計畫的目標，巫鴻曾言：「我們的一個主要目的是通過中外學者的合作，為這一複雜歷史時期中美術和考古的研究打下一個新的基礎。這個基礎的一個因素是對新考古材料的介紹、使用和不斷綜合，另一個因素是對新的研究方法的討論和在考古材料基礎上對習用歷史概念的反思。」見巫鴻主編，《漢唐之間的宗教藝術與考古》，頁 2。

[4] 近年陸續發表的山東北齊崔芬壁畫墓、山西徐顯秀壁畫墓、兩件山東傳家畫像殘石、陝西

臺灣大學學術期刊資料庫

若僅就有關墓葬美術論文的擇題與取材傾向而言，比較集中於討論新出土與新發表的材料，正符合巫鴻在研究計劃目標中所強調的開拓性。例如 2001 年所出版的第二冊會議論文集《漢唐之間文化藝術的互動與交融》中，以新出土的虞弘墓石槨作為第一部分的主題，成為該次討論會中最受矚目的焦點。不過，1920、30 年代盜掘並散藏於日本與美國等地的北朝遺物，也並沒有受到忽視。⑤

正如這三冊論文集所見，魏晉南北朝考古的新發現雖然日新月異，但是傳世材料的重要性依然無法替代。實際上，這批涵蓋石棺、石棺床圍屏、石室的舊材料，對於重新認識北朝墓葬美術具有難以取代的關鍵作用。而隨著考古發掘成果不斷地累積，更加深了利用考古出土品來理解傳世遺物，藉由新材料來重新檢視舊材料的迫切性。新出土的材料為傳世品的研究帶來新的可能，寧懋石室就是典型的例子。

本文藉由寧懋石室的個案研究，比較寧懋石室與新出土的考古遺物，考察其圖像與功能，重新認識此石室在北朝喪葬文化的意義。在第二章簡要介紹寧懋石室的相關研究，並討論寧懋夫婦墓誌的內容。從第三章開始將逐步檢討寧懋石室的根本問題：究竟是作為地面上的祠堂還是地下墓室中的葬具？第四章將討論寧懋石室的圖像問題。討論的順序依照圖像內外的配置，由內而外，先檢視石室內部再論及石室外部。除了追溯各別圖像的發展源流、圖像意義之外，並考察圖像相互之間在配置上的主從關係，藉此可以推測設計者的意圖與使用圖像的方式。這將成為判定寧懋石室功能的重要依據。以形制結構與圖像配置兩方面的比較為基礎，經由綜合性的檢討與評估，本文將提出寧懋石室並非葬具而是祠堂的結論。在第五章，將此石室納入北魏的宗教文化脈絡，來說明魏晉至南北朝時期祠堂的變遷，以理解寧懋石室在北魏，乃至於北朝喪葬文化中的意義。

北周安伽墓石棺床、陝西北周史君墓石槨、山西隋代虞弘墓石槨等，都與這個新的學術動向有關。考古發現固然總是伴隨著偶然性，但是新的學術風氣往往也能刺激、引導考古材料的發現與公開。

⑤ 例如賀西林綜述了現存的北朝葬具畫像。賀西林，〈北朝畫像石葬具的發現與研究〉，收於巫鴻主編，《漢唐之間的視覺文化與物質文化》，頁 341-376。

臺灣大學學術期刊資料庫

二、寧懋石室與寧懋夫婦墓誌

1. 寧懋石室概觀

寧懋石室通高 1.38 米，寬 2 米，進深 0.97 米，外觀模仿木構建築(圖 1)。如果除去屋頂與底部基石，共由五塊刻有陰刻線畫的石板所組成，分別是後壁一塊、左右兩壁各一塊、以及前面的兩塊石板。入口的左右兩側分別刻有面向中央、相互對稱的武士各一名。武士身著明光鎧，表情獰猛威武，強調睜大的圓形眼珠，長鬚激烈地向後飛動，口部露齒略微張開，似乎正欲厲聲吆喝(圖 2、3)。左側武士則左手持盾右手取長戟，而右側武士右手執盾左手持環首刀。持武器的一手均在近於觀者的前側。在《武士圖》的上方各刻有兩個人字拱。石室入口兩側刻有「孝子寧萬壽」與「孝子弟寧雙壽造」題記，相當醒目。由此可知，此石室的贊助人為寧懋的家屬寧萬壽與寧雙壽兄弟。

各石板之中以後壁石板的尺寸最大。此石板的內壁，也就是石室內部中央，配置了兩幅以俯瞰視點所刻畫的《庖廚圖》(圖 4、5)。兩幅《庖廚圖》間則留下寬約 50 至 60 公分的空白。1942 年富田幸次郎在其文中就已經發表了包括這處空白的後壁完整拓片(圖 6)。[6] 此外，《庖廚圖》並非順著石板的下緣而畫，在《庖廚圖》的下端與礎石之間，有高約 20 餘公分的空白。這個空白並延伸至左右兩側《牛車圖》與《鞍馬圖》的下方。《庖廚圖》的頂部為遠山、樹木、飛鳥，沿著底緣則繪有樹石。而庖廚活動即在樹石、建築物與圍帳所層層圈隔的空間中進行。

右側《庖廚圖》右方有一正在升火的灶，周圍計有四位侍女。前側一位侍女蹲跪以調整灶火，另一侍女以雙手料理食物。在圍帳左側一呈蹲姿的侍女手持串狀物，前方則置有三足小鼎。在畫面的左下方有兩位面向石室中央而站的侍女，前者端盤，後者則持長頸瓶。左側《庖廚圖》上方可見到兩位侍女正在汲水，其下方的圍帳內則有多位侍女正忙碌地調理食物。畫面中央置一飾有蓮花瓣的大型鼎。由於鼎的足部作獸足狀，當為獸足鼎。一位跪坐的侍女在一旁升火，另一位侍女右手持碗左手伸向鼎中。鼎右上方侍女在長案前切割食物。其前方站著兩位持空盤與一位執長頸瓶的侍女，可能正在等待端取菜餚。在鼎

[6] Kojiro Tomita, “A Chinese Sacrifical Stone House of the Sixth Century A.D.”, *Bulletin of the Museum of Fine Arts*, Volume XL, No. 242 (1942), pp. 98-110.

臺灣大學學術期刊資料庫

的右側尚有一侍女持盤，盤中並有三個小碗或杯。雖然身體面向大鼎，但是回首望著畫面右下角的兩位侍女。兩位侍女身形比例略大於其他人物，前方一人手持飾有花紋的旗狀物，另一人則未見持物。

如果將左右兩幅《庖廚圖》合併來看，兩幅《庖廚圖》靠近中央一側的下方，也就是右幅的左下方與左幅的右下方，分別有兩名侍女相對稱。由這兩組侍女可知兩幅《庖廚圖》並非各自獨立，而是彼此之間具有對稱關係。

石室內部的左右兩側面分別為《鞍馬圖》與《牛車圖》(圖 7、8)。雖然在兩圖的畫面中央留下一條模擬木構建築的空白，但很明顯地兩側的內容相接，成一完整畫面。《鞍馬圖》與《牛車圖》相互對稱，方向朝向石室後壁。在鞍馬與牛車的後半部，半圓形的圍帳中有數位侍者。鞍馬見不到騎乘者，其後方有侍者執高大傘蓋。後方圍帳中的侍者可辨識出男侍與女侍。在牛車中同樣見不到乘坐的主人，而圍帳中則也有數位女侍。最前方的侍女手持旗狀物，其形式與右側庖廚圖右下方的侍女所持者相同。當觀者站在石室外側觀看石室內部的圖像時，由於前方遮擋了兩塊畫有《武士圖》的石板，只能見到部分的《鞍馬圖》與《牛車圖》，無法一目了然。

左右石板的外側(也就是石室外部的左右兩面)，分為上下兩段，分別刻畫有四幅《孝子傳圖》。上側的《孝子傳圖》的畫面高度均較下側為高。左側石板上下分別刻有榜題「董永看父助時」與「董晏母供王寄母語時」(圖 9)。右側石板則刻有「丁蘭事木母」與「舜從東家井中出去時」的榜題(圖 10)。其中左側石板下側雖然刻有董晏之名，但應該是表現孝子董黯的故事。相關問題將在第四章中加以說明。這四幅《孝子傳圖》的主題分別是董永、董黯、丁蘭與舜的故事，正如同其它的北魏孝子傳圖，都是以由樹石所圈圍的自然空間為背景。

在後壁石板的背面（即石室背面）刻有三組的人物立像，這三組人物立像直到目前為止均被視為《寧懋夫婦畫像》(圖 11)。畫面高 97 公分、寬 182 公分，是寧懋石室中尺寸最大的畫像。畫中三組人物均由一男一女所組成，男性衣著華麗，戴漆紗籠冠，著褒衣博帶，腳穿笏頭高履。中央的男性人物右手持蓮花，隱藏顏面並背對觀者。左側的男性身體雖然朝向中央，但是轉頭望著反方向的畫面外側。最右側的男性則面對畫面中央的人物。而畫中的女性則均將頭部轉向與男性人物相反的方向。衣袍線描勻細連綿，刻意強調彎曲拉長的弧度，造成了沈靜優雅卻又富於局部動態的效果。就人物的關係看來，各組人物運動的方向性並不明確，僅是作左右顧盼狀，似乎正要開始移動，但卻又突然停下腳步。各個人物的姿態之間看不出有具體的故事性或特定的關連。另外，

臺灣大學學術期刊資料庫

相對於石室中的其它畫像均以樹石為活動場景，這三組人物立像則沒有添加任何說明性的背景，僅保留空白。

就整體布局而言，被視為寧懋夫婦的人物立像位於石室背面，而石室內部中央最重要的中心部則保留空白。這樣的圖像布局十分耐人尋味。此外，石室後側石板的圖像位置的前後關係往往遭到誤置。在過去部分學者混淆了兩幅庖廚圖與人物立像的位置，誤以為人物立像位於石室內部的中央，庖廚圖位在石室的背面。⑦實際上正好相反。漢代祠堂的布局中，祠主畫像被置於後壁中央的中心位置。上述學者很可能受到漢代祠堂研究的影響，因而將人物立像視為寧懋夫婦，並且認為是位在石室內部。由於這三組人物立像位在石室的後方，因此是否為寧懋夫婦像，也就頗值得懷疑。而兩幅庖廚圖之間的空白部分，理應為石室內部最為神聖的中心部分，為何卻沒有任何刻畫？如何理解石室中心部空白，將是關係到判定寧懋石室功能的重要關鍵。甚至可以進一步斷言，如果僅注意刻有畫像的部分而忽略了中心的空白，則無法恰當地認識寧懋石室。

2.寧懋石室的發現

關於寧懋石室最早的記載，最早可見於郭玉堂的《洛陽出土石刻時地記》(以下簡稱《時地記》)。在「魏橫野將軍甄官主簿寧懋墓誌」的條目之下，記載了寧懋石室出土的時間、地點與特徵。在這段簡短的紀錄中特別留意寧萬壽等題名與《孝子傳圖》榜題的內容。其全文如下：

> 民國二十年二月二十日洛陽故城北半坡出土，無塚。同時出石製陰宅，宅門上刻孝子寧萬壽孝子寧雙壽。壁上刻有丁蘭事母圖、舜從東家井中出去時圖、董永看父助圖、董宴母供王寄母語時圖，室頂似今人房式。初出價六百元，某客又以七千元市得，售之國外得二萬元。元謐誌石亦

⑦ 郭建邦，〈北魏寧懋石室和墓誌〉，《河南文博通訊(中原文物)》，1980 年 2 期，頁 33-40、黃明蘭，《洛陽北魏世俗石刻線畫集》(北京：人民美術出版社，1987)，頁 5-6、王樹村，〈中國石刻線畫略史〉，收於中國術全集編輯委員會編，《中國美術全集 繪畫篇 19 石刻線畫》(上海：上海人民美術出版社，1988)、頁 1-32，特別是頁 10、周到，《中國畫像石全集 8 石刻線畫》(鄭州：河南美術出版社，2000)、曾布川寬、岡田健，《世界美術大全集 東洋編 3 三國 南北朝》(東京：小學館，2000)，頁 390 圖版 66 解說。

臺灣大學學術期刊資料庫

與此器同時出國。⑧

由此可知，寧懋石室盜掘於民國二十年(1931)，出土時並沒有墳丘。郭玉堂稱此石室為「石製陰宅」，並提及室頂類似今人屋宇的形式。此外，若根據《時地記》中的簡圖，寧懋石室的出土地位在洛水北岸白馬寺的北側。在此有兩件事特別值得注意：第一、雖然在該紀錄中沒有進一步談及寧懋夫婦墓誌的內容，但是由該條目的標題可知，郭玉堂曾見過寧懋夫婦墓誌。第二、郭玉堂見到石室時，前側入口處已經刻有「孝子寧萬壽孝子寧雙壽」的題名。郭玉堂並將墓誌與石室視為同屬一墓的遺物。⑨最後提到了售至國外一事。如其所言，在此書成序的兩年前，也就是 1937 年，寧懋石室經由日本大阪山中商會而歸美國波士頓美術館所藏。⑩後來趙萬里在《漢魏南北朝墓誌集釋》中，以「寧□暨妻鄭氏墓誌並墓窟畫象」為題，介紹了墓誌與畫像的拓片。⑪寧懋石室與寧懋夫婦墓誌一同出土當足以徵信。⑫

3.寧懋夫婦墓誌

寧懋夫婦墓誌以正書書寫，不過書風較一般北魏墓誌粗率。⑬墓誌長 42、

---

⑧ 郭玉堂，《洛陽出土石刻時地記》(洛陽：大華書報供應社，1941)，35 頁。

⑨ 石室前側孝子寧萬壽等題名的書風極為粗率，邢義田先生首先對於此現象提出質疑。寧懋夫婦墓誌的書風雖然顯得較為率意，但是石室前側題名更甚於此。這一點確實頗令人不解。不過就寧萬壽此人名而言，據筆者檢索所及，「萬壽」確實為南北朝曾使用的人名。

⑩ Kojiro Tomita, op. cit., pp. 98-110. 文中提及在 1933 年 Laurence Sickman 曾在河南開封見過此石室。

⑪ 趙萬里在其解說中將寧懋作寧□，不過就拓片所見，當可讀為寧懋。趙萬里，《漢魏南北朝墓誌集釋》(北京：科學出版社，1955)，頁 262。寧懋墓誌拓片又見北京圖書館金石組編，《北京圖書館藏中國歷代石刻拓本匯編》第五冊，北朝(鄭州：中州古籍出版社，1989)，頁 73。

⑫ 關於寧懋石室的真偽問題，長廣敏雄曾認為其刻畫品質拙劣，孝子傳圖與其他鞍馬、牛車圖等在圖像配置上有所矛盾，當是後代刻工的偽作。不過這個意見並沒有為其他學者接受，寧懋石室線畫當為北魏風格。關於寧懋石室內外刻工品質不一的現象，在本文第四章將加以說明。參見長廣敏雄，〈六朝の說話圖〉，收於同作者，《六朝時代美術の研究》(東京：美術出版社，1969)，頁 175-184。

臺灣大學學術期刊資料庫

寬 41 公分(圖 12)。[14] 關於這篇墓誌內容，富田幸次郎、郭建邦等人均已經作過釋讀。[15] 寧懋卒於宣武帝景明二年(501)，年四八歲，因此可以得知其生年為文成帝興光元年(454)。寧懋妻滎陽鄭氏則葬於孝明帝孝昌三年(527)。墓誌中稱寧懋本籍為山東濟陰，遷徙至河西涼州，然後又定居於平城，最後隨魏孝文帝南遷洛陽。墓誌起首的部分如下：

> 君諱懋字阿念，濟陰人也。其先五世屬延，秦漢之際，英豪競起，遂家離邦，遙寓西涼。既至皇魏，祐之遐方□外。父興，以西域卒陋，心戀本鄉，有意東遷，即便還國，居在恒代，定隆洪業。

趙萬里首先懷疑其本籍為山東濟陰的真實性，認為寧懋本來應該不是居於山東的漢人。這個說法後來為學者所接受，郭建邦並推測寧懋可能是胡人，因孝文帝漢化政策而更改本籍。墓誌中提到寧懋父興由西涼遷至桓代。西涼意指涼州(甘肅省武威)，在南北朝常可見到大規模的遷徙移民。北魏太武帝太延五年(439)平定北涼後曾將涼州三萬餘家遷移至平城，對於北魏佛教文化產生極大的影響。[16] 如果配合墓誌中的記載，寧懋的父親寧興很可能是在這段時期由涼州遷往平城，這與寧懋的生年並沒有矛盾。由此看來，寧懋一家原來可能是居於涼州一帶的胡人或是胡化漢人。

其次要注意的是寧懋經歷的官職。太和十三年(489)寧懋 35 歲時曾任起部曹□事郎，翌年轉任山陵將軍。

> 蒙授起部曹□事郎，在任虔恭、朝野祗肅。至太和十三年，聖上珍德，轉補山陵軍將。

起部為六部之一，專司宗廟宮室的營造工作。起部尚書為工程完畢之後隨即廢

---

[13] 目前寧懋墓誌的收藏地不明，波士頓美術館購入寧懋石室時並未包含墓誌。富田幸次郎在前引文頁 109 註 1 中，曾推測可能在當時的開封博物館。

[14] 北魏官位在四品或四品以下墓誌尺寸多在 50 公分以下。趙超，〈試談北魏墓誌的等級制度〉，《中原文物》2002 年 1 期，頁 56-63，68。

[15] Kojiro Tomita, op. cit., pp. 109-110、郭建邦，前引文，頁 39、趙超，《漢魏南北朝墓誌彙編》(天津：天津古籍出版社，1992)，頁 213。在富田幸次郎的墓誌英譯中有部分疏失，例如將「三墳五典」譯為「三皇五帝」。

[16] 《魏書》，卷 4，〈世祖紀〉(北京：中華書局，1974)，頁 90。

臺灣大學學術期刊資料庫

除的權宜之職。⑰山陵軍將當作山陵將軍。山陵指帝陵，雖然在《魏書》中未見山陵將軍的名號，不過其應該是負責管理皇室陵墓一類的職務。郭建邦曾將此處山陵釋為位在洛陽邙山的孝文帝長陵或西陵。⑱不過在太和十三年(489)孝文帝尚未遷都洛陽，此處山陵當是指平城的永固陵或萬年堂。墓誌又記有：

> 至太和十七年，高祖孝遷都中京，定鼎伊洛，營構臺殿，以康永祀。復簡使右營戍極軍主宮房，既就，汎除橫野將軍、甄官主簿。

文中的「營構臺殿，以康永祀」，應該就是指在洛陽重新建造太廟一事。太廟是安置孝文帝先父先王神位的場所，為新都洛陽中最具有政治象徵性的建築物之一。太和十七年(493)孝文帝以南伐之名開始遷都的準備，太和十八年(494)十月正式遷都洛陽，將先王的神主由平城遷移至洛陽。⑲洛陽的太廟是在很短的時間內落成，太和十九年(495)就已經完工。而就寧懋墓誌的前後文來看，在太和十七年就任右營戍極軍、橫野將軍、甄官主簿的寧懋很可能直接參與了洛陽太廟的營建。⑳親自參與太廟營建的寧懋當對於洛陽太廟的圖像與布局應該相當熟悉。

寧懋之妻滎陽鄭氏為漢魏以來的河南大族。關與滎陽鄭氏，墓誌中有如下的記載。

> 妻滎陽鄭兒女，□武皇時蒙授服散常侍。鄭兒女遺姬以去，孝昌三年正月六日喪，以今十二月十五日葬於北芒□和鄉，刊石立銘，以述景蹟。

關與此處「□武皇」中的缺字，由於拓片誌文難辨，解讀上略有爭議。胡順利曾指出就時間先後關係來看，當作宣武皇(499-515)。不過郭建邦釋為太武皇(424-452)。正如郭建邦所言，此處所說的「□武皇時蒙授服散常侍」並非指鄭

---

⑰《隋書》，卷26，〈百官志〉，頁721。

⑱ 郭建邦，前引文，頁40。

⑲《魏書》，卷7，〈高祖紀〉:「冬十月甲辰，以太尉、東陽王丕為太傅。戊申，親告太廟，奉遷神主。辛亥，車駕發平城宮。……己丑，車駕至洛陽。」，頁175。

⑳ 橫野將軍在雜號將軍中地位甚低，開始設置於東漢初，首見於《後漢書》鄧禹傳注引《東觀記》，延續至南北朝而廢於隋代。在三國魏、南朝劉宋時橫野將軍為八品，北魏孝文帝太和17年(493)定為九品上(《魏書》，卷113，〈官氏志〉，頁2992)。甄官則負責管理磚瓦、陶瓷器的製作。

臺灣大學學術期刊資料庫

兒之女，而是指滎陽鄭兒本人與其所任的官職。如此一來，在時間先後上並沒有矛盾。[21]滎陽鄭氏在北魏前期並不活躍，不過在北魏中後期隨著政治與軍事中心的南移，以滎陽鄭氏為代表的河南地方勢力逐漸受到重視。自孝文帝起，滎陽鄭氏與北魏皇室、宗王進行廣泛通婚。[22]

三、寧懋石室的功能－葬具或祠堂

1.學界的看法

寧懋石室究竟是地下的葬具或地上的祠堂，是一個十分關鍵的基本問題，而到目前為止尚沒有定論。以下首先將整理學界對於寧懋石室功能的看法，並追溯「寧懋石室」這個名稱的由來。

1937 年日本學者奧村伊九良在他研究孝子石棺的論文中，稱寧懋石室為「北魏畫像石室」。[23]郭玉堂在《時地記》中稱為「石製陰宅」。1955 年趙萬里在《漢魏南北朝墓誌集釋》一書中，提及「墓有石槨與誌石同時出土」，稱此石室為石槨。[24]在上述的研究中都沒有對其用語的內容作出明確的界定。趙萬里雖然稱其為「石槨」，但是顯然是一種概括性的稱呼，無法用現在考古學對石槨的認識來加以理解。

富田幸次郎在 1942 年首先將此石室的功能界定為祠堂，稱之為祠堂(hall of sacrifice)、享堂(hall of offering)或食堂(hall of food)。[25]這篇文章發揮了很大的影響力，後來歐美與日本的相關研究均沿襲富田幸次郎對寧懋石室的定義，一直到最近才受到挑戰。[26]不過，富田幸次郎雖然對寧懋石室的功能作了明確

---

[21] 胡順利，〈北魏寧懋墓誌釋補〉，《中原文物》，1981 年 1 期，頁 59。郭建邦，〈北魏寧懋墓誌再釋－答胡順利同志〉，《中原文物》，1981 年 2 期，頁 62。

[22] 參見徐伯勇，〈滎陽鄭氏家族散論〉，《中原文物》，1994 年 2 期，106-109、陳爽，《世家大族與北朝政治》(北京:中國社會科學出版社，1998)，頁 135-151。

[23] 奧村伊九良，〈孝子傳石棺の刻畫〉，《瓜茄》，1 卷 4 冊(1937)，頁 259-299。收於同作者《古拙愁眉：支那美術史の諸相》(東京：みすず書房，1982)，頁 439-481。

[24] 見趙萬里，前引書。

[25] Kojiro Tomita, op. cit., pp. 98.

[26] 例如水野清一稱之為「祠堂」、「石祠」。下忠邦彥編集，《世界美術全集》第七卷，中國古

臺灣大學學術期刊資料庫

的定義，但是並沒有提出任何證據。就當時的研究動向看來，很可能受到漢代畫像石研究的影響。在富田幸次郎發表此文的前一年，費慰梅(Wilma Fairbank)曾發表關於武梁祠的重要研究。在這篇漢代祠堂研究的重要論文中，費慰梅成功地復原了部分武梁祠畫像，並明確地將武梁祠的功能定義為供奉死者的祠堂。[27]實際上自 50 年代以來，學界對寧懋石室的認識，很明顯地受到了漢代祠堂畫像研究成果的影響。[28]

1980 年郭建邦在〈北魏寧懋石室和墓誌〉一文中，首先將「寧懋石室」這四字視為特定的名稱來加以使用，後來中國與日本學者所慣用的「寧懋石室」的稱呼即源自於此。[29]郭建邦在此文中歸納了出土的記載、介紹各個圖像的內容與意義，此外並解讀墓誌。不過值得注意的是，郭建邦在這一篇文章中對於「石室」功能的說明頗為曖昧。文中認為雖然寧懋石室的功能類似祠堂，但是埋入地下墓室之中。這個看法顯然有必要進一步說明。[30]由於在當時祠堂的性質與特徵尚未充分釐清，也就比較缺乏相關的問題意識。雖然最早郭玉堂曾經作了「出土石製陰宅」的描述，不過這並無法證明石室原來是作為地下埋藏物。部分漢代祠堂在發現時，都是處於掩埋或半掩埋的狀態。[31]後來郭建邦在 1992

代Ⅰ，秦漢魏晉南北朝(東京：平凡社，1952)，頁 48-49。

[27] Wilma Fairbank, “The Offering Shrines of Wu Liang Tzu”, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 6 (1941) No. 1, pp. 1-36. Wilma Fairbank, “A Structural Key to Han Mural Art”, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 7 (1942) No. 1, pp. 52-88.

[28] 魏晉南北朝墓葬的圖像解釋往往受到漢代畫像研究的影響，寧懋石室並非孤例。參見拙稿，《南北朝時代における墓葬の圖像の研究》，〈序章〉第二節「漢代の畫像石の研究による影響と啟示」，頁 16-21。

[29] 郭建邦，〈北魏寧懋石室和墓誌〉，《河南文博通訊(中原文物)》1980 年 2 期，頁 33-40。同文並收於，《北魏寧懋石室線刻畫》(北京：人民美術出版社，1987)，29-39 頁。不過在 1960 年代就已經出現「寧懋石室」的稱呼，可見於〈揭露美帝國主義一貫掠奪我國文物的無恥罪行〉，《文物》1960 年 3 期，頁 38 圖 2。

[30] 黃明蘭也援用此看法。黃明蘭，《洛陽北魏世俗石刻線畫集》(北京：人民美術出版社，1987)，頁 5-6。

[31] 武氏諸祠在清乾隆年間掘出之前，曾一度完全傾毀湮沒於地下。又如沙畹(Chavannes, Édouard)在 1907 年訪查山東金鄉祠堂所拍攝的圖版中，石室下半部即埋於土中。江蘇徐州白集漢墓的祠堂，也完全埋於地下。關於白集漢墓的這個現象，報告書中認為該祠堂「不

臺灣大學學術期刊資料庫

年的另一篇文章中則改稱為石槨。[32]此外，蘇哲與加藤直子在孝子傳圖的研究中均引用了寧懋石室的圖像，兩文都直稱寧懋石室。但是由於兩者的研究重點在於孝子傳圖，也就沒有涉及石室功能判定的問題。[33]

近年北朝考古發掘的新成果，刺激了學界重新思考上述問題，帶來了新的研究契機。鄭岩在近年的論文中，依據隋代虞弘墓的發現，認為寧懋石室應為葬具而非祠堂。[34]巫鴻在稍早的文章與著作中沿續富田幸次郎的定義，認為寧懋石室與漢代祠堂在結構上並無太大的差異。[35]不過隨著 2001 年新發表的兩件北魏屋型葬具，巫鴻順著鄭岩的思路，特別意識到並論證了寧懋石室功能性的問題。[36]巫鴻利用這一批新材料來重新解釋寧懋石室的功能，這也是目前唯一廣泛引用考古材料來論證這個問題的文章。

巫鴻同意鄭岩的意見並改變之前的看法，認為寧懋石室並非祠堂而是墓室中的葬具。在他的文章中引用了包括北魏智家堡墓、宋紹祖墓、庫狄洛墓、虞弘墓等實例，列舉了三個寧懋石室作為葬具的理由：第一、其大小尺寸近於智

是建築在地面，而是作為一種象徵，跟墓葬掩埋在積土成山的墳堆中」。但是比較合理的推測應該是原來建於地面，後來因地貌的變化而埋入土中。Chavannes, Édouard, *Mission archéologique dans la Chine septentrionale* (Paris: Imprimerie Nationale, 1913), Pl. CCCX, Fig. 911, 912, 913. 南京博物館，〈徐州青山泉白集東漢畫像石墓〉，《考古》1981 年 2 期，頁 137-150。

[32] 郭建邦，〈北魏寧懋石室的建築藝術〉，《古建園林技術》1992 年 34 期，頁 33。

[33] 蘇哲，〈北魏孝子傳圖研究における二、三の問題點〉，《實踐女子大學 美學美術史學》14 號(1999)，頁 61-88。加藤直子，〈魏晉南北朝墓における孝子傳圖について〉，收於吉村怜博士古稀紀念會編，《東洋美術史論叢》(東京：雄山閣，1999)，頁 115-133。

[34] 鄭岩，〈青州北齊畫像石與入華粟特人美術－虞弘墓等考古新發現的啟示〉，收於巫鴻主編《漢唐之間文化藝術的互動與交融》(北京：文物出版社，2001)，頁 73-109。稍後以〈青州傅家北齊畫像石與入華祆教美術〉為題收入同作者，《魏晉南北朝壁畫墓研究》(北京：文物出版社，2002)，頁 236-284。

[35] Wu Hung, "Three famous Stone Monuments from Luoyang: 'Binary' Imagery in Early Sixth Century Chinese Pictorial Art", *Orientations* (1994), pp. 51-60. Wu Hung, *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture* (Stanford University Press, 1995), pp. 262.

[36] Wu Hung, "A Case of Cultural Interaction: House-shaped Sarcophagi of the Northern Dynasties", *Orientations*, Vol. 33, No. 5 (2002), pp. 34-41.

臺灣大學學術期刊資料庫

家堡墓與虞弘墓，並且同於虞弘墓，均有墓誌。第二、智家堡墓中的牛車與鞍馬圖可見於寧懋石室。第三、寧懋石室內部下方留有連續左、右、後壁的空白帶，應如同北魏宋紹祖墓石槨一般配置有床臺，可能原為木造，所以現已不存。經由鄭岩與巫鴻的討論，目前寧懋石室為葬具的看法重新取得優勢。[37]

本文同樣要利用這批新出土的屋型葬具來檢討寧懋石室的功能，不過，將會引導出完全相反的結論。接下來首先就物理結構上的特徵，比較寧懋石室與新出土屋型葬具之間的異同。

2. 屋型葬具的特徵

以下依照出土品年代的順序，簡介 5 件北朝與 1 件隋代屋型葬具的出土概況，以作為歸納北朝屋型葬具特徵的參考。[38]

(1) 北魏宋紹祖墓

北魏太和元年(477)的宋紹祖墓出土自山西大同(圖 13)。[39] 屋宇本體寬 3.48、深 3.38 米，通高 2.24 米。屋型葬具的結構相當複雜，共由百餘個青石構件所拼裝而成。在石製屋宇的前方排有四根高 1.03 米的石柱，上方架有斗拱、屋簷，葬具內部並安放有高約 31 公分的石床。石床的西側放著兩個石灰枕。在葬具內部原來有繪圖，不過現在僅存北壁中央部分的《撫琴圖》。

(2) 北魏智家堡墓

---

[37] 例如賀西林亦將寧懋石室納入葬具畫像的範疇，見賀西林前引文，頁 342。又參見 James C. Y. Watt, *China: Dawn of a Golden Age, 200-750AD* (The Metropolitan Museum of Art, 2004), pp. 277-278.

[38] 目前學界對於這類具備居室形態葬具的名稱尚未完全統一，較常見者為「石槨」，也有學者稱為「石棺」、「殿堂式石槨」、「殿堂式葬具」或「殿堂式石質葬具」等。本文為求統一與行文的方便，統稱這類具備居室形態的北朝仿木構建築葬具為「屋型葬具」，近於 “house-shaped sarcophagi”。另外依照考古出土的狀況，如果可以確認具備槨的性質，則在行文中直稱為「屋型槨」，例如北齊庫狄洛墓。

[39] 山西省考古研究所等，〈大同市北魏宋紹祖墓發掘簡報〉，《文物》2001 年 7 期，頁 19-39。

臺灣大學學術期刊資料庫

智家堡墓同樣出土自山西大同，時間約在魏孝文帝初期(484-489)。[40]墓室甚狹窄，安放了一件高約 1.5、寬 2.11、深 1.13 米的屋型葬具。其高度與寬度略同於寧懋石室而深度略深(圖 14)。在這件葬具的室內畫有墓主、侍者、牛車、鞍馬等壁畫。墓主夫婦的畫像位在北壁中央，左右各有男女侍者並列(圖 15)。兩側山牆的上端繪有仙人，頂部並有蓮花紋樣。

(3)北齊庫狄洛墓

北齊河清元年(562)庫狄洛墓的屋型槨為木造，安置於墓室中央偏北處(圖 16)。[41]出土時已經嚴重毀損，僅殘留斗拱等零散的木造配件。由於這件屋型葬具的內部還安放了一裝有墓主夫婦三人遺骨的黑漆木棺，因此可以確定其性質為槨。就殘存的痕跡來看，此屋型槨為長方形，寬約 3.82、進深 3.04、殘高 1.2 米。

(4)北齊青州傅家石刻線畫

北齊青州傅家石刻線畫發現於 1971 年，墓室近於長方形，寬 6、進深 5 米。此墓並未作正式發掘，出土後由山東益都縣博物館(今青州博物館)收集了部分刻有線刻畫的石板。連同後來所發表的兩塊，目前共有 9 塊石板(圖 17)。[42]石板高約 1.3 至 1.35，寬約 0.8 至 1.04 米。此外，據說原墓誌有北齊武平四年(573)的紀年。每塊石板的一側刻有一幅畫像，一幅畫像對應一塊石板，畫像的配置以石板為基本單位。這個特徵未見於北魏屋型葬具。這些石刻線畫在原簡報中被視為墓室壁面的裝飾，不過鄭岩根據石板尺寸的大小，以及部分石板兩端作 45 度斜面等特徵，推測應為屋型葬具。[43]這個看法具有充分的說服力。可惜由

---

[40] 王銀田、劉俊喜，〈大同智家堡北魏墓石槨壁〉，《文物》2001 年 7 期，頁 40-51。

[41] 王克林，〈北齊庫狄迴洛墓〉，《考古學報》1979 年 3 期，頁 377-402。在原報告中依據《北齊書》將庫狄洛作庫狄迴洛，不過由於墓誌中記有「王諱洛，字迴洛」，故應作庫狄洛為是。參見楊泓，〈關於北朝晚期墓室壁畫的新發現〉，《美術史論壇》1997 年 15 號，頁 245 註 9。

[42] 山東省益都縣博物館，〈益都北齊石室墓線刻畫像〉，《文物》1985 年 10 期，頁 49-54、夏名采，〈青州傅家北齊畫像石補遺〉，《文物》2001 年 5 期，頁 92-93。

[43] 鄭岩，〈青州傅家北齊畫像石與入華祆教美術〉，頁 245-246。

臺灣大學學術期刊資料庫

於石板並未蒐集完全，各石板之間的關係不明，目前尚無法進一步復原各石板的相對位置，也未能確認刻有圖像的一面為葬具的內部或外側。

(5)北周史君墓石槨

北周史君墓位在西安市未央區大明宮井上村東，與北周安伽墓相距約 2.2 公里。[44]墓室中部偏北側發現一座屋型葬具，東西長 2.46 米，南北寬 1.55 米，高 1.58 米，主要可分成底座、槨壁、槨頂三大部分(圖 18)。石槨四面刻有祆神祭天、宴飲等題材豐富的浮雕，內部殘留有壁畫痕跡。石槨內部並有一件石榻。石槨正面(南面)石門的上方發現一長方形題刻，分別以粟特文與漢文書寫。由此可知墓主為北周涼州薩寶史君，卒於大象元年(579)，其妻於大象二年(580)與之合葬。雖然正式的報告書尚未發表，但是就已發表的圖版看來，石槨顯然由多數的構件所組成。東西兩壁均由 2 塊石板組成，北壁分為 4 塊，南壁除了門板與題刻石之外，至少也分為四個部分。

(6)隋代虞弘墓

隋代開皇十二年(592)山西太原的虞弘墓雖非北朝遺物，但是繼承了北朝屋型葬具的形式，也可以作為理解屋型葬具特徵的參考(圖 19)。[45]該葬具由頂蓋、中部、底座三個部分所組成。屋頂蓋的部分長 2.95、寬 2.2、高 0.51 米。中央部分長 2.46、寬 1.37、高 0.96 米。底座長寬近於中間的部分而高度略低，

---

[44] 北周史君墓的相關介紹參見楊軍凱，〈西安又發現北周貴族石君墓〉，《中國文物報》2003 年 9 月 26 日，1 版、楊軍凱，〈關於祆教的第三次重大發現—西安北周薩寶史君墓〉，《文物天地》2003 年 11 期，頁 26-29。楊軍凱，〈北周史君墓石槨東壁浮雕圖像初探〉，《藝術史研究》2003 年第 5 輯，頁 189-198。國家文物局主編，《2003 中國重要考古發現》(北京：文物出版社，2004)，頁 132-139。

[45] 山西省考古研究所等，〈太原隋代虞弘墓清理簡報〉，《文物》2001 年 1 期，頁 27-52。相關的研究可舉出姜伯勤，〈隋檢校薩寶虞弘墓石槨畫像圖像程序試探〉，收於巫鴻主編《漢唐之間文化藝術的互動與交融》，頁 29-50、姜伯勤，〈隋檢校薩寶虞弘墓祆教畫像石圖像的再探討〉，《藝術史研究》第四輯(2002)，頁 138-198。兩文收於同作者，《中國祆教藝術史研究》(北京：三聯書店，2004)，頁 121-154。張慶捷，〈虞弘墓石槨圖像整理散記〉，《藝術史研究》第五輯(2003)，頁 199-222。

臺灣大學學術期刊資料庫

為 0.57 米。整體看來，這件葬具通高 2.17 米，高於寧懋石室而略低於宋紹祖墓。虞弘墓葬具的內外刻有豐富的祆教圖像，深受各界學者矚目。

由上述的北朝屋型葬具可以歸納出以下四個特徵：

第一、相對於北朝一般的棺槨安置於墓室的一側(主要為西側)，屋型葬具多置於墓室中央或中央偏北處。除了北周史君墓石槨與墓室之間保留一定的空間之外，一般而言，北朝屋型葬具占據了大部分的墓室。特別是在北魏時期，宋紹祖屋型葬具與墓室壁面之間僅留下狹窄的空間，而智家堡墓的葬具則幾乎將墓室填滿。

第二、除了虞弘墓之外，多具有門板的設計。青州傅家的屋型葬具則尚無法確定是否有門板。東漢四川盆地地區的屋型畫像石棺已經出現可活動的門板構造，但是相當罕見。[46]配置有門板的屋型葬具於五世紀後半的北魏平城地區開始流行。宋紹祖墓石槨的正面設有兩扇石板門，門上浮雕門釘、鋪首與蓮花紋，門的兩側並各置一虎頭門枕。智家堡墓石槨則僅有一塊寬 0.77 高 1.00 米的石門板。靠近門板的外側，裝有兩個直徑 12.5 公分的鎏金鐵門環。推測原來在鐵門環之間穿有木棍，以用來固定門板。史君墓的石門也有門楣、門檻等構造。

第三、這些葬具是由許多構件所組裝而成。在此要特別注意構件的數量。智家堡墓葬具底部的礎石由 7 塊大小不等的石板構成，左右兩壁各分成 2 塊，後壁則分成 3 塊，前壁如果包括石板門，共有 4 塊。頂蓋則由 9 塊石板構成。宋紹祖墓石槨的結構更為複雜，由百餘個青石構件所拼裝而成。單是就葬具主體而言，頂蓋板分成 16 塊，支撐頂蓋的三角狀橫梁，南北縱向有 4 根，東西橫向有 6 根。左右兩壁各分成兩塊，後壁則分成 3 塊。北周史君墓主要可分成槨頂、槨壁、底座三大部分，各部分又分為數個構件。虞弘墓葬具的主要結構亦可分為頂部、中部、底座三大部分，每一部分又再分成數塊。頂部有 3 塊，中部分為 9 塊，底座主體部分則由 4 塊框架、兩根石樑與 6 塊石板構成。北齊青州傅家石刻線畫中，就目前所蒐集到的就有 9 塊。這個特徵還一直沿續到唐代的屋型石槨。

第四、北朝屋型葬具重新開始在葬具內部配置圖像。[47]北魏宋紹祖墓與智

---

[46] 雷建金、曾健，〈內江市中區紅纓東漢崖墓〉，《四川文物》1989 年 4 期，頁 40-42。羅二虎，〈漢代畫像石棺研究〉，《考古學報》2000 年 1 期，頁 31-62。羅二虎，《漢代畫像石棺》(成都：巴蜀書社，2002)，頁 221-230。

[47] 山東、蘇北、皖北、豫東區西漢中晚期的石槨墓中，已經在石槨內部出現畫像。不過到了

臺灣大學學術期刊資料庫

家堡墓在葬具的內部繪製畫像，值得注意。青州傅家石刻線畫僅在石板的一側刻有圖像，不過目前尚無法確認這是否位在葬具內部。到了北周史君墓與隋代虞弘墓，則進一步在葬具的內外同時配置圖像。相形之下，東漢四川地區的屋型石棺雖然在外觀上略近於北朝屋型葬具，但是圖像均置於外側，其配置方式與該地區的畫像石棺並無顯著的差異。例如四川樂山市蕭壩崖墓所出土的東漢畫像石棺中，其棺蓋呈廡殿頂狀，然而畫像均刻於石棺外側，內部並無任何裝飾(圖 20)。東漢晚期四川盆地地區屋型石棺的裝飾方式與一般的畫像石棺相近，並未利用畫像來強調石棺內部的空間。

由此可知，到了北魏的屋型葬具，重新試圖在葬具的內部創造出室內空間。這是北魏屋型葬具與後東漢屋型畫像石棺最大的差異。北魏屋型葬具的發展，從一開始就顯示出對於葬具內部空間的意識。在宋紹祖墓石槨中，並在內部安置了石棺床。關於這個內部空間的性質，就其做木構建築的特徵看來，可視為居室空間。由於此葬具內部的居室空間與墓室空間相重合，無論在實質上或象徵性上，與墓室空間之間都具有互補或相互替代的密切關係。屋型葬具除了作為安放死者遺體之用以外，還界定出死者居住的空間。㊽這可能正是屋型葬具為何幾乎占據整個墓室空間的原因。

進一步而言，屋型葬具內部的圖像，很可能還取代了部分墓室壁畫的作用。智家堡墓屋型葬具的壁畫主題與構成方式，例如墓主畫像位在北側、鞍馬與牛車左右相對等特徵，與北朝後期墓壁畫十分類似，當非偶然的現象。從這個角

東漢由石槨墓轉變為橫穴多室墓後，該地區葬具內部是否仍然刻畫圖像，由於材料的限制，目前並不明瞭。至北魏平城時期，雖然採用橫穴墓的形制，但同時又在葬具內部創造出居室空間。墓室空間與屋型槨內的居室空間，兩者於是同時並存。漢代畫像石槨的發展概要，參見蔣英炬、楊愛國，《漢代畫像石與畫像磚》(北京：文物出版社，2001)，頁 70-78、張從軍編著，《漢畫像石》(濟南：山東友誼出版社，2002)，頁 1-149。

㊽ 孫機認為唐代李壽墓的屋形槨象徵墓主生前寢殿。由於唐墓後室已被視為寢殿，因此安置屋型槨又更強化了內寢的性質。鄭岩則認為「洛陽北魏晚期殿堂和床榻形式的葬具都是被濃縮到最低限度同時又保留著具體的視覺形式的"家"。」參見孫機，〈唐 李壽石槨線刻《侍女圖》、《樂舞圖》散記〉，收於同作者《中國聖火－中國古文物與東西文化交流中的若干問題》(遼寧：遼寧教育出版社，1996)，頁 198-250，特別是頁 198。傅熹年，〈唐代隧道墓的形制構造和所反映的地上宮室〉，《文物與考古論集》(北京：文物出版社，1986)，頁 322-343。鄭岩，〈青州傅家北齊畫像石與入華祆教美術〉，頁 251。

臺灣大學學術期刊資料庫

度來看，屋型葬具的性質與一般意義上的葬具並不完全相同，而是同時兼具兩者性質，介於葬具與墓室之間的綜合體。北魏所出現屋型葬具可以說是新類型的葬具，為北朝葬具形制的新發展，具有重要的意義。[49]

接下來的問題是為什麼這些北朝的屋型葬具要區分成這麼多的部分？特別是像頂蓋石與礎石，就建築結構的角度來看，並沒有做出這樣繁複組合的必要性。此外在智家堡墓葬具中，石板大小並不均等，差異甚大，似乎是刻意切割所造成。筆者認為，問題的關鍵在於如何將葬具搬入墓室的這一個過程。如果考慮這些墓葬中墓道的大小，就會領悟到這些葬具是無法像一般的棺槨一般，直接搬入墓室，而是必須先將各部分的構件搬入墓室，然後在墓室中進行組裝。智家堡墓的墓道並未清理，尺寸不明。宋紹祖墓的甬道寬 0.90-0.96 米，高 1.68-1.74 米，虞弘墓的甬道寬 0.8 米，殘高 1.4 米，顯然都無法直接搬入已經組裝完成的葬具。將屋型葬具的構件分割成較小的單位，應該是為了下葬時搬運作業上的實際需要。[50]

---

[49] 在內蒙古包頭市南郊的召灣 M91 東漢建寧三年(170)墓葬的前室西北角設有石屋。石屋長 1.10 米、寬 0.9 米、高 1.10 米。無左側牆與前牆，並在左前角立一石柱。由於石屋前方另有兩位死者的棺穴，此石屋顯然並非葬具。報告書中認為此石屋與祭奠有關，具有享堂的功能。包頭市南郊張龍圪旦墓的中室西南角同樣設有石屋。這類石屋的性質尚有待進一步考察。另外在北京石景山八角村魏晉墓中發現一石龕。報告書中將此石龕稱為「石龕(槨)」。不過筆者認為此石龕當非石槨。魏堅編著，《內蒙古中南部漢代墓葬》(北京：中國大百科全書出版社，1998)，頁 253-265、頁 266-273；又參見邢義田，〈格套、榜題、文獻與畫像解釋〉，收於同作者主編，《中世紀以前的地域文化、宗教與藝術》中央研究院第三屆國際漢學會議論文集(台北：中央研究院歷史語言研究所，2002)，頁 183-234，特別是頁 187 注 5。石景山區文物管理所，〈北京市石景山區八角村魏晉墓〉，《文物》2001 年 4 期，頁 54-59。

[50] 將死者遺體搬運入墓室中時，在屋型葬具之外可能還使用了木棺。例如在庫狄洛墓的屋型槨中有一具裝了三位死者的木棺。不過在宋紹祖墓的報告書中認為由現存的遺物來看應該沒有使用木棺。智家堡墓的報告書中則未提及此事。庫狄洛墓下葬的程序，應該較虞弘墓石槨之類不需要木棺的葬具為複雜。關於庫狄洛墓的葬具與副葬品的安放步驟，可作以下初步的概括性推測：(1)首先將裝有三位死者的木棺運至墓室內。(2)將已經分解的屋型槨構件運至墓中，在墓室內重新組裝，並覆蓋於木棺上，成為內棺外槨的形式。(3)在屋型槨的東側設圍帳座，安放以鎏金銅器為主的副葬品。並在木棺與木槨之間以及木槨的前方

臺灣大學學術期刊資料庫

有了以上的認識，再來重新檢視寧懋石室的狀況。寧懋石室的頂部與礎石雖然有斷裂的痕跡，但顯然沒有作出類似上述屋型葬具的切割。[51]中央的主體部分由 5 塊完整的石板所構成，其中最大的一塊是後壁，寬 2 米，高約 0.9 米，左右兩壁則高約 1.38 米，寬約 0.9 米。雖然寧懋夫婦的墓葬已經不存，不過寧懋的官位甚低，其墓葬的規模不應該高於前面所列舉的幾個例子。寧懋石室中所見的這類大型石板，是否能直接搬入墓室，頗值得懷疑。即使勉強將這些厚重的石板搬入墓室，在狹窄的空間內缺乏迴旋的餘地，組裝必定十分困難。如果參考智家堡或宋紹祖墓的狀況，就會了解北朝時期在墓室中拼裝屋型葬具時，有必要將一個構件切割成數個較小的單位。

另外，在寧懋石室的入口，並沒有留下任何有關安裝門板的構件或痕跡。寧懋石室原來很可能並未設有門板。這個特徵除了虞弘墓之外，未見於目前所出土的北朝屋型葬具。特別是寧懋石室入口較寬，其寬度甚至大於左右兩側刻有《武士圖》的石板。由這些特徵看來，可能意味著寧懋石室並非完全密閉而是半開放的空間。這個特徵也反映在安排圖像的位置上。寧懋石室的室內，並非如同智家堡墓葬具在內部全部填滿畫像，而僅配置在面向入口的後壁與左右兩壁的內外側。在前側兩塊石板，也就是兩幅《武士圖》的背面，並沒有任何刻畫。可以說寧懋石室在配置室內的圖像布局時，已經顧慮到觀者在石室入口外所能觀看到的範圍，預期了一個在石室外面觀看的視點。這可能暗示了其室內圖像是為半開放性空間所設計。[52]

安置陶瓷器、陶俑等副葬品。(4)最後以庫狄洛的墓誌為中心，在甬道口前安放三方墓誌。就最後下葬的結果來看，屋型槨覆蓋著木棺發揮了槨的作用，而在地面上所舉行的喪禮中，屋型槨也可能曾覆蓋著棺。然而就下葬的過程來看，並非如此。下葬之際，屋型槨並未覆蓋木棺，並未與木棺"同時"搬運入墓室之中。換言之，庫狄洛墓的屋型槨得以與棺相互分離。就下葬過程的觀點來看，屋型槨的使用方式與一般的槨並不完全相同，這一點有必要加以留意。

[51] 根據富田幸次郎的記載，寧懋石室的頂部與基石均為原物，並非後來重新製作。Kojiro Tomita, op. cit., pp.98.

[52] 虞弘墓葬具中位在南側入口左右兩側的石板，同樣僅在外側配置圖像，內側並沒有雕繪。如果配合該葬具沒有石門的特徵看來，虞弘墓雖是葬具，但其空間並未完全密閉，具有某種程度的開放性。不過，虞弘墓葬具入口的寬度較左右兩側正面的石板為窄，與寧懋石室

臺灣大學學術期刊資料庫

由此看來，鄭岩與巫鴻所列舉的將寧懋石室視為祠堂的幾項理由，說服力略嫌不足，均非決定性的因素。葬具與祠堂的尺寸有可能相近，《牛車圖》與《鞍馬圖》並非葬具特有的圖像，而漢代祠堂為了安放供案石，同樣在祠堂下方留有帶狀空白。就筆者個人淺見，構件的組合方式與圖像設計上所顯示的空間結構特徵，應該是更具有關鍵性的因素。基於上述理由，筆者初步推斷寧懋石室原來並不是地下墓室中的葬具，而是作為地上的建築，也就是祠堂。[53]

本文到目前為止，主要藉由消去法的論證排除了寧懋石室作為葬具的可能性。接下來要從比較積極的角度，由圖像的主題與配置方式，來說明必須將寧懋石室視為祠堂的理由。這一方面是為了判斷寧懋石室的功能，同時也是為了認識個別圖像的意義，為理解寧懋石室整體設計不可或缺的基礎。

四、寧懋石室的圖像與構成

以下將就空間性質的差異，分為石室內部與外部兩個範疇來討論圖像內容。其中特別是石室內部後壁的圖像，對於印證寧懋石室的功能為祠堂而言，具有重要的參考價值。

(一)石室內部

有所不同。就整體而言，虞弘墓的這項特徵在現有的北朝與唐代的屋型葬具材料中顯得較為特殊。

[53] 寧夏回族自治區固原所發現的彭陽新集鄉北魏墓，在封土下埋有一座土築房屋模型。羅豐認為具有靈魂居所的祠堂性格。就個人淺見，這當不是安放死者的葬具，也並非祠堂。可能是作為將地下墓室轉化為居室空間的象徵物，反映了該地區將墓室作為地下居室的看法。例如在陝西省長安縣的北朝墓在過洞頂部也安放了一座屋舍模型，過洞南壁並有多重樓閣式建築模型。雖然媒材不同，但這種配置方式近於北周李賢壁畫墓的壁畫表現。李賢墓在第一過洞和甬道口即繪有雙重門樓。寧夏固原博物館，〈彭陽新集北魏墓〉，《文物》1988 年 9 期、羅豐，〈北朝、隋唐時期的原州墓葬〉，收於寧夏回族自治區固原博物館等編，《原州古墓集成》（北京：文物出版社，1999），頁 9-25。陝西省考古研究所，〈長安縣北朝墓葬清理簡報〉，《考古與文物》1990 年 5 期，頁 57-62。寧夏回族自治區博物館、寧夏固原博物館，〈寧夏固原北周李賢夫婦墓發掘簡報〉，《文物》1985 年 11 期，頁 1-20。

臺灣大學學術期刊資料庫

1.《鞍馬圖》與《牛車圖》

(1)「男左女右」的確立

鞍馬與牛車的組合牽涉到北朝的墓室壁畫、葬具圖像、副葬品、佛道造像碑供養人畫像等問題，可說是特別能顯示北朝時代特徵的題材。1969 年長廣敏雄討論日本奈良天理參考館所藏的石棺床圍屏時，稱之為《貴族風俗圖》，並已經注意到在北朝鞍馬與牛車為一組相對應的配置。不過其討論的重點在於鞍馬、牛車與南北風俗的關係，認為重視鞍馬為北朝風俗，而牛車則與魏晉以來的士族有關。[54] 楊泓曾將西晉陶俑分為四類，其中第二類為鞍馬與牛車的組合。他並指出這在以洛陽為中心的北方地區十分常見。[55]劉增貴曾特別指出牛車興起與東漢末士風的關係。[56]趙永洪為了追溯北齊灣漳墓儀仗圖的來源，也討論了鞍馬與牛車的組合問題，認為代表墓主生前所使用的交通工具。[57]如同在趙永洪的文章所見，隨著考古材料的累積，已經可以利用圖像與陪葬品材料，來大致勾勒鞍馬與牛車的組合由魏晉到北朝連續性的發展軌跡。

不過在過去的研究中，比較忽略鞍馬、牛車與男女墓主之間的對應關係。筆者認為了解鞍馬與牛車組合問題的關鍵，在於釐清墓主夫婦相對關係的發展。而鞍馬與牛車相對應這一個配置的定型化，其實是墓主夫婦畫像中，「男左女右」這一個相互關係確立之後的產物。也就是說，北朝的墓葬中，鞍馬牛車的組合不僅是乘車習俗變化的問題，還牽涉到男女墓主人相對關係的建立。

在漢代墓主畫像中，男女墓主之間相對位置沒有一定的關係。例如江蘇省徐州漢畫像石中，男主人位於畫面右側，女主人則在左側(圖 21)。[58]不過山東

---

[54] 長廣敏雄，〈貴族風俗圖について〉，收於同作者《六朝時代美術の研究》(東京：美術出版社，1969)，頁 175-217。

[55] 楊泓，〈北朝陶俑的源流、演變及其影響〉，《中國考古學研究－夏鼐先生考古五十年紀念文集》(北京：文物出版社，1986)，並收於《漢唐美術考古和佛教藝術》，頁 126-139。

[56] 劉增貴，〈漢隋之間的車駕制度〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》第六十三本，第二分(1993)，頁 371-453。

[57] 趙永洪，〈由墓室到墓道－南北朝墓葬所見之儀杖表現与喪葬空間的變化〉，收於巫鴻主編，《漢唐之間文化藝術的互動與交融》，頁 427-462。

[58] 江蘇省文物管理委員會、南京博物院，〈江蘇徐州、銅山五座漢墓清理簡報〉，《考古》，1964 年 10 期，頁 504-519。

臺灣大學學術期刊資料庫

安邱韓家王封村畫像石中男女主人的位置則相反。1999 年所發現的洛陽春都路的西晉墓由墓道、甬道與近於方型的墓室所構成，為典型的洛陽西晉墓。根據考古報告，墓中的隨葬品沒有受到太大的擾動，多還安放在原來的位置。[59]在墓門的內側，西邊為鎮墓獸與陶狗，東邊為武士俑。陶馬與陶牛車安放在墓室的西南角面向東方，分別與男女侍者相搭配。男侍俑高 27.6 公分，女侍俑高 23.1 公分。陶馬位在陶牛車右側(圖 22)。

西晉時期的嘉峪關壁畫墓六號墓為重要實例。墓門朝北，由前、中、後三個墓室所構成，為夫婦合葬墓。在中室西壁畫有以牛車為中心的出行圖。中室西壁有男主人(圖 23)，東壁有女主人的壁畫(圖 24)。雖然還沒有出現鞍馬與牛車的組合，但是可以在壁畫的表現上見到男左女右的配置。雖然在這裏男女墓主尚未與東西的方位相對應，但是如果以墓室本身的方位來看，男主人位於左側而女主人位於右側。在西壁雖然有侍女，但是以男性墓主與男性侍者的活動為主。在東壁，雖然可能有男性，顯然以女墓主的活動為主。不過就整體而言，這種配置在魏晉時期的河西壁畫墓中很罕見，應該是受到中原地區的影響。

北魏建都平城時期的墓葬中，目前所知最早隨葬鞍馬和牛車明器的是內蒙古呼和浩特北魏墓。可知在北魏平城時期繼承了魏晉時期在墓中隨葬陶鞍馬與牛車的葬俗。在北魏大同智家堡墓葬具的壁畫中，將這種概念作了進一步的發展(圖 15)。北壁端坐呈正面向的男女墓主，均穿著鮮卑服飾，男性墓主位在女主人的左側，也就是畫面的右方，手持麈尾，前有屏几。墓主夫婦的後方有三位侍者，左右兩側分別有男女侍者各兩名。東西兩壁面分別有四位男女侍者，東壁的四位男性侍者並且手持蓮蕾。在南壁，東西各有鞍馬與牛車相對，面對出口。在漢代畫像中，還看不到這般重視墓主與侍者畫像對稱性的表現。這可說是葬具圖像設計與墓室空間中軸布局規化一體化的結果。這種圖像配置的方法後來反覆地出現在北朝的墓壁畫與葬具之中，可視為北朝墓葬圖像配置的特點之一。[60]

河南沁陽縣西向北魏石棺床圍屏的中央部分有墓主夫婦像，男性墓主位在

---

[59] 洛陽市第二文物工作隊，〈洛陽春都路西晉墓發掘簡報〉，《文物》2000 年 10 期，頁 26-42。報告書中推測此墓的年代為西晉中晚期。

[60] 不過並非沒有特例。例如北齊徐顯秀壁畫墓中牛車位在東壁，鞍馬位在西壁，並未與墓主夫婦相對應。山西省考古研究所等，〈太原北齊徐顯秀墓發掘簡報〉，《文物》2003 年 10 期，頁 4-40。

臺灣大學學術期刊資料庫

畫面右方，朝向中央的鞍馬與牛車則分別位在左右外側(圖 25)。[61]相同的配置原則可見於其他北魏石棺床圍屏。[62] 北魏正光六年(525)曹望[illegible]造像碑座左右兩側，分別刻畫有供養人夫婦與鞍馬、牛車(圖 26，美國費城大學博物館藏，University of Pennsylvania Museum)。在其他的佛道造像碑中還可以找到類似的例子。[63]

不過，男女墓主分別與鞍馬、牛車相對應，未必意味著當時男性以鞍馬，女性以牛車為交通工具。自東漢末期牛車開始流行，在南北朝，士族、皇室多以牛車為乘具。乘牛車者並不限於女性。[64]換言之，上述對應關係未必可視為社會風俗的直接反映，還必須考慮到圖像設計上的問題。這種規律性的設計一方面是為了追求圖像布置的均整，另一方面可能還具有表達理想化秩序的意圖。

(2)對稱性的意義

北魏墓主夫婦與鞍馬、牛車的配置方式顯得極為單純，這種表現形式應該與其所要傳達的意義有所關連。這種強調靜態對稱性的特質與後漢車馬出行圖相較則更為明顯。

漢代出行圖原則上作由左至右或由右至左的橫向排列，表現出車馬正在行進的場景。[65]例如後漢中期孝堂山祠堂後壁的最上方與下側，分別可以見到一

---

[61] 鄧宏里、蔡全法，〈沁陽縣西向發現北朝墓及畫像石棺床〉，《中原文物》1983 年 1 期，頁 5-12。

[62] 關於北朝石棺床圍屏的復原問題，參見拙稿，〈北朝時代における葬具の圖像と機能－石棺床圍屏の墓主肖像と孝子傳圖を例として－〉，《美術史》第一五四冊(2003)，頁 207-226。

[63] 在東晉南朝的墓葬圖像中，牛車與鞍馬的組合十分罕見。唯一可以確認的例子是南朝後期江蘇常州南郊的畫像磚墓。該墓墓道朝西，甬道的南北兩側分別有鞍馬與牛車圖。報告書中誤將《牛車圖》作《馬車出行》。此畫像磚墓的墓主不明，不過其《鞍馬圖》與《牛車圖》的表現與北魏洛陽線刻畫有共通之處，有可能是受到自北方洛陽地區畫像的影響。常州市博物館等，〈江蘇常州南郊畫像、花紋磚墓〉，《考古》1994 年 12 期，頁 1097-1103。

[64] 見劉增貴，前引文，頁 410-415。

[65] 關於漢代車馬出行圖的研究，參見林巳奈夫，〈後漢時代の車馬行列〉，《東方學報》，37 期(1964)，頁 183-226、曾布川寬，〈漢代畫像石における昇仙圖の系譜〉，《東方學報》，第六十五冊(1993)，頁 23-221、信立祥，《漢代畫像石綜合研究》(北京：文物出版社，2000)，

臺灣大學學術期刊資料庫

列車馬出行圖。圖中有前導、墓主人的乘車以及隨從等。漢代出行圖多表現車馬奔馳的行進狀態，其中未必表現起點，但通常會以門吏或門闕來暗示將要抵達的目的地。而如果是鞍馬單獨出現，例如在武氏祠左石室、嘉祥五老窪小祠堂所見，則會表現出卸下馬車，正在等待或休息的情景。

相對的，在北魏的鞍馬與牛車圖，似乎不是表現行進，也未見具體的目的地，墓主畫像也沒有出現在鞍馬與牛車圖中。寧懋石室的鞍馬與牛車有可能是暗示出發前或已經到達目的地的情景，然而時間的因素在此顯得曖昧而不容易確定。換言之，表現的重點不在於事件發展的過程，較具有抽象意味的對稱關係。特別是在寧懋石室鞍馬與牛車後方都圍繞有弧形的帷帳，暗示出空間的儀禮性。

由於畫面中特別強調性別與左右的對應關係，因此有必要進一步考慮在墓葬圖像傳統中對於東西對稱所賦予的象徵意義。在漢代畫像中東王公與西王母或是日月的表現，都可以看到對稱性表現，但卻沒有鞍馬與牛車對應的例子。關於這種表現可能另有典據。《周易》〈說卦〉:

乾，天也，故稱乎父。坤，地也，故稱乎母。 [66]

乾配天與父，坤則與地、母相應。《周易》〈說卦〉中又有「乾為馬，坤為牛」的記載。馬與牛正是一動一靜，陽與陰的對比。圖中墓主夫婦與鞍馬、牛車的組合正符合《周易》中乾坤兩卦的對比，這同時也是天地、陰陽、父母、馬與牛的對比。又《禮記》卷 24〈禮器〉:

君在阼，夫人在房。大明生於東，月生於西。此陰陽之分，夫婦之位也。[67]

東西分別為夫與婦的方位。上述二元對比關係，可以歸納為「天－東－父－馬」與「地－西－母－牛」。鞍馬與牛車除了作為墓主的交通工具之外，同時又象徵著墓主夫婦之間和諧的人倫秩序，並具有促使墓主夫婦與天地之間也能獲得陰

頁 102-118。Wu Hung, “Where are They Going?－Hearse and ‘Soul-caggiage’ in Han Dynasty Tomb Art”, *Orientations*, June, 1998, pp. 22-31.

[66]《十三經注疏‧周易正義》，卷 9，〈說卦〉，王弼、韓康伯注，孔穎達正義（臺北：藝文印書館，1955），頁 185。

[67]《十三經注疏‧禮記注疏》，卷 24，〈禮器〉，鄭玄注，賈公彥疏（臺北：藝文印書館，1955），頁 471。

臺灣大學學術期刊資料庫

陽協調的意義。由此看來，夫婦與鞍馬牛車的對應，並非直接反映當時的社會風俗，其目的在於建構理想化的天人秩序。將陰與陽的對應關係進一步應用到墓主人乃至於其交通工具的圖像配置，未見於漢代畫像，為北魏平城時期開始出現的新圖像組合，對於北朝晚期墓室壁畫的布局產生了很大的影響。

2.庖廚與奉食

寧懋石室的《庖廚圖》有三個重要特徵：第一，位於石室的後壁，靠近石室中央，幾乎是最重要的位置。第二，分為左右兩幅，而且下方四位奉食的侍女相互對稱。第三，庖廚與奉食侍女配置成一個不可分割的畫面。以下將首先由庖廚圖發展史的角度來了解寧懋石室《庖廚圖》與漢代庖廚表現的關係以及其獨特性。

(1)漢代至魏晉時期的庖廚圖

漢代墓葬圖像中，無論墓室或祠堂，庖廚圖都是一個重要的主題，表現出在地下的死者生活或墓祭時供設食物的場景。[68]漢代畫像中的庖廚圖，其構圖模式可分為水平排列的橫向構成以及以上下垂直並列的大畫面，而絕大多數的例子都是以水平排列的方式出現。

山東嘉祥宋山四號小祠堂東壁有庖廚圖，其表現模式在漢代相當常見(圖27)。畫面右側有人打井、屠狗，左側為有灶臺與釜、甑，並有一人在灶前生火。畫面上緣懸掛著已經切割好的肉類，在畫面中央還填入了正在料理食物的兩人。河南密縣打虎亭一號漢墓東耳室畫有數幅庖廚圖。在東耳室東壁的庖廚圖中，將掛有肉類的木架置於左側，畫面上方有一大鼎，正在烹煮牛肉(圖 28)。[69]諸城前涼臺畫像石高 1.52 米，寬 0.76 米中，以俯瞰視點表現大畫面的庖廚與釀酒等活動(圖 29)。[70]雖然諸城前涼臺畫像石的庖廚場面遠較山東嘉祥宋山

---

[68] 漢代庖廚圖的相關研究可舉出篠田統，〈古代シナにおける割烹〉，《東方學報》30 冊(1959)，頁 253-274、田中淡，〈古代中國畫像の割烹と飲食〉，收於石毛直道編，《論集 東アジアの食事文化》(東京：平凡社，1985)，頁 245-316、楊愛國，〈漢畫像中的庖廚圖〉，《考古》，1991 年 11 期，頁 1023-1031、信立祥，前引書，頁 139-143、235-271。

[69] 河南省文物研究所，《密縣打虎亭漢墓》(北京：文物出版社，1993)，頁 133-135。

[70] 諸城縣博物館，〈山東諸城漢墓畫像石〉，《文物》1981 年 10 期，頁 14-21。

臺灣大學學術期刊資料庫

四號小祠堂為寬闊，但是構圖的方法卻很類似。同樣以畫面頂端為上緣，懸吊了各種處理好的肉類，其次在畫幅內填充並羅列了各式的庖廚活動。其中的灶、打井等母題都可見於宋山四號小祠堂或其他的漢代庖廚圖。

類似的構圖模式並延續至魏晉時期的遼東與河西壁畫墓。[71]魏晉河西地區的墓壁畫，由於基本上是以一塊磚作為一個壁畫單位，因此原來在漢代成組的庖廚圖，被分成數個獨立又相互關聯的庖廚母題。例如在嘉峪關六號壁畫墓前室有灶、宰豬等表現(圖 30)。

寧懋石室《庖廚圖》的部分母題可見於漢代庖廚圖，但是無論就表現形式或內涵而言，都有很大的差異，可視為庖廚表現的新發展。就構圖方式而言，寧懋石室《庖廚圖》中並未採用如同漢代畫像中所見，以畫面頂端為上緣，懸吊各種處理好的肉類，並在畫幅內羅列庖廚母題的作法，而是採用了新的構圖方式。畫面的最上方有遠山與樹木，畫面下緣也有樹石橫列，樹木與山石上下並排，成為庖廚活動的背景。並藉由建築與帷帳來界定具有一定深度的活動範圍。畫面上段有兩棟組合成 L 字型的建築物，中央的圍繞庖廚與供食的圍帳亦為 L 字型。整體而言，不再是如同漢代庖廚圖中所見的並列母題，而是以建築物、帷帳、樹石來界定庖廚活動的區域，成為一個較具有統合性，有天有地的自然空間。在北魏，這種新的空間感與組織空間的方式雖然不是庖廚圖所特有，但是在寧懋石室表現地相當明確。

(2)金鄉祠堂(舊題朱鮪石室)的重要性

寧懋石室庖廚與奉食侍女的對稱性可以在漢代畫像中找到類似的例子。山東金鄉東漢祠堂畫像中雖然僅有供設食物而沒有庖廚圖，但是可作為重要的參考(圖 31)。[72]金鄉祠堂左右兩壁分成四塊石板，後壁則由五塊石板構成。各壁

---

[71] 魏晉時期遼東壁畫墓中繪有庖廚圖的例子甚多，例如遼陽棒臺子屯壁畫墓、三道壕窯業第四現場壁畫墓以及朝陽袁臺子墓。而十六國時期北燕的朝陽大平房村壁畫墓、北廟村一號墓中也有庖廚圖的痕跡。該地區漢代的庖廚圖傳統一直延續到北燕。李文信，〈遼陽發現的三座壁畫古墓〉，《文物參考資料》1955 年 5 期，頁 15-42。遼寧省博物館文物隊等，〈朝陽袁臺子東晉壁畫墓〉，《文物》1984 年 6 期，頁 29-45。朝陽地區博物館，〈遼寧朝陽發現北燕、北魏墓〉，《考古》1985 年 10 期，頁 915-929。

[72] 金鄉祠堂即習稱的朱鮪石室。(北魏)酈道元《水經注》、(北宋)沈括《夢溪筆談》中都有關於朱鮪石室的記載。不過現存的金鄉祠堂是否就是朱鮪石室，清代學者曾提出懷疑。勞

臺灣大學學術期刊資料庫

面分成上下兩段，下段的畫面較上段為高。不像寧懋石室以後壁中央為對稱構圖的中軸線，而是在左、右、後壁都各有一個中軸，重複了三次中軸對稱構圖。由於後壁面積較大，位在後側，可以視為三壁中最重要的部分。

各壁的上下畫面均為宴飲場面，由呈三角構圖左右對稱的屏風、坐榻、几案所構成。由坐榻所圍成的三角形的空間內擺設各類食器。屏風內雖畫有人物，不過留下多處的空白。鄭岩曾推測這是一座家族祠堂，留白的部分原來可能畫有壁畫，或是預留給生人之用，只是由於長年風化，壁畫已經不存。[73]此外，費慰梅曾經指出男性人物與侍者位在壁面的下段，而女性人物與侍女則位在上段的現象。這在漢代畫像中頗為罕見，應該是男外女內、男尊女卑位階關係的表現。相對於北魏的墓葬圖像中以左右來界定男女之別，在金鄉祠堂則利用前後關係來區隔男外女內的性別空間。[74]

就整體而言，金鄉祠堂圖像配置較為單純，不像孝堂山祠堂或武氏祠堂表現出多樣的神仙、歷史故事、車馬出行等，涵蓋天界與人界的各類圖像，而是主要集中表現供奉墓主飲食。[75]陳獻祭食也正是祠堂最主要的祭祀活動。可以

翰與費慰梅則持肯定的意見。費慰梅並對此石室進行復原，指出其特色與重要性。金鄉祠堂雖為東漢畫像，然而是否就是朱鮪石室，尚有待更明確的資料佐證。目前原石保存於濟南山東石刻藝術博物館。參見(清)畢沅、阮元輯，《山左金石志》，卷 8，收於《石刻史料新編》19（臺北：新文豐出版社，1977)，頁 14455-14456、(清)王旭，《金石萃編》，卷 21，收於《石刻史料新編》1，頁 386-387。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》第八本，第一分(1939)，頁 93-127。Wilma Fairbank,"A Structural Key to Han Mural Art", pp. 52-88. 又見文物圖象研究室漢代拓本整理小組編，《中央研究院歷史語言研究所藏漢代石刻畫象拓本目錄》(臺北：中央研究院歷史語言研究所，2002)，頁 24-35。

[73] 鄭岩，〈墓主畫像研究〉，收於山東大學考古學系編，《劉敦愿先生紀念文集》(山東：山東大學出版社，1998)，頁 450-468。

[74] 中國傳統禮制中男外女內的空間規範，參見杜正勝，〈內外與八方—中國傳統居室空間的倫理觀和宇宙觀〉，收於黃應貴主編，《空間、力與社會》(臺北：中央研究院民族學研究所，1995)，頁 213-268。

[75] 勞榦與費慰梅均已指出這項特徵。勞榦，前引文，頁 98。Wilma Fairbank, "A Structural Key to Han Mural Art", pp. 82.

臺灣大學學術期刊資料庫

說金鄉祠堂表現不同於孝堂山祠堂或武氏祠堂的另一類祠堂畫像。[76]

過去學者曾特別注意的是金鄉祠堂的三角構圖，認為這是一種類似透視的空間安排。[77]這種構圖確實使畫面產生了較一般畫像石更有深度的空間。不過，問題是為何要利用三角構圖來表現供奉墓主飲食？這種特殊的構圖方式與祠堂的功能之間有什麼樣的關係？如果配合祠堂的功能來考慮，與其把這種三角構圖視為空間透視的表現，倒不如看成是一種導引觀者視線的方法。在祭祀死者，這種構圖同時有助於傳達祭祀場面的儀式性。金鄉祠堂中各壁面几案、床榻、食器的表現，可能就是類似《周禮》中所記載祭祀中所鋪陳的几筵。《周禮》卷十七〈春官宗伯第三〉「司几筵」，鄭玄注云：

> 筵亦席也。鋪陳曰筵，藉之曰席。然其言之筵席通矣。[78]

几為几案，筵為筵席，也就是座席。又《禮記正義》卷九〈檀弓下〉：

> 既反哭，主人與有司視虞牲。有司以几筵舍奠於墓左，反，日中而虞。（疏）此謂既窆之後事也。有司，脩虞之有司也。几，依神也。筵，坐神席也。席敷陳曰筵。舍，釋也。奠，置也。[79]

祭祀時几筵用來安置祭奠，為祭奠時的陳設，同時也是死者靈魂憑依之處，象徵靈魂所在。由此看來，金鄉祠堂中的宴飲並非表現祠主生前的飲食起居，而是祖先靈魂享用祭食的場面。左右對稱的三角構圖，則有助於表現祭祀的儀式性。漢代祠堂畫像題材相當多樣，不過在金鄉祠堂中，卻選擇將陳獻祭食作為祠堂圖像的主體，並徹底地利用左右對稱的三角構圖來傳達這個構想。由於漢代祠堂往往被稱為「食堂」、「齋祠」或「食齋祠」，這類題材確實頗能彰顯祠堂

---

[76] 自費慰梅之後金鄉祠堂的相關研究不多，可舉出 Martin J. Powers, *Art and Political Expression in Early China* (New Haven: Yale University Press, 1991), pp. 352-361.

[77] ドリス・クロワサン（Doris Croissant），〈武梁祠畫象のコンポジション〉，收於長廣敏雄，《漢代畫象の研究》（東京：中央公論美術，1965），頁 156-168。另外信立祥分類漢畫的表現手法時，稱類似的構圖為「焦點透視構圖法」。不過可能由於金鄉祠堂中三角構圖頂點的中央並未畫出人物，該書中並未舉出金鄉祠堂作為例證。參見信立祥前引書，頁 39-40。

[78]《十三經注疏‧周禮注疏》，卷十七，〈春官宗伯第三〉，頁 260。

[79]《十三經注疏　禮記正義》，卷九，〈檀弓下〉，頁 170。

臺灣大學學術期刊資料庫

的功能。[80]

在寧懋石室中將《庖廚圖》置於石室後壁，並將供奉食物的侍女左右相對，面向中央。目前已知的漢代祠堂或墓室圖像中，尚未見到將庖廚圖作為中心圖像的例子。金鄉祠堂中雖然有供食卻沒有庖廚畫像。但是寧懋石室庖廚與奉食侍女的對稱性，並以奉食作為畫像主體的布局，應該與金鄉祠堂這一類型的祠堂有關。寧懋石室的《庖廚圖》為目前所知唯一的南北朝庖廚圖實例，這將成為判定寧懋石室功能的重要依據。經由上述關於庖廚圖的比較，可以得出以下結論：由於寧懋石室的功能為祠堂，所以表現了未見於北朝墓室與葬具中的《庖廚圖》；為了配合祠堂陳獻祭食的功能，因而在後壁刻畫庖廚與奉食圖像。

(3)《庖廚圖》與殺生之戒

以上考察了寧懋石室與漢代畫像之間的關係，其次要探究寧懋石室庖廚圖的內容以及其中含意。過去學界比較沒有注意庖廚圖在魏晉之後的發展，特別是到了南北朝，庖廚圖的發展突然斷絕。至魏晉時期為止河西與遼陽壁畫墓都尚可見到庖廚圖。這些壁畫墓雖然表現了一些漢代壁畫中所未見的新元素，但是整體而言，可以看成漢代墓葬傳統的沿續。

到了北朝，雖然可見供奉墓主的圖像，但是庖廚圖幾乎完全消失。雖然在北朝的隨葬品中依然可以見到灶、井等與庖廚活動有關的明器組合，但是在圖像的表現上，庖廚圖僅見於寧懋石室。可以說在南北朝《庖廚圖》已經失去了原來在漢代墓葬中的重要性。由於魏晉時期的墓葬中尚能見到庖廚圖，因此北魏是庖廚圖自墓葬中消失的關鍵時期。南北朝庖廚圖為何消失？該如何看待這個題材在發展上的斷裂性？這是一個尚未受到注意的重要問題。而在這樣的狀況下，寧懋石室中卻出現兩幅大型的庖廚圖，也就顯得格外引人注目。

首先要問的問題是，寧懋石室《庖廚圖》中在烹調什麼樣的食物？關於寧懋石室庖廚圖的內容，田中淡曾經推測這表現了某種特殊的禮儀，並指出在左側畫面，侍女所端的盤與上方的几案之間，畫有一雞(鳥)(圖 32)。此外，由於鼎為烹煮肉類的食器，田中淡認為此烹調肉類食物的情景。[81]不過畫中雞的位置頗令人不解，雞形也並不完整，似乎無頭無爪。是否確實為雞，尚難以斷定。不過由於畫有鼎，烹調肉類的判斷當足以徵信。

[80] 信立祥前引書，頁 66-74。

[81] 參見田中淡，前引文，頁 245-316。

臺灣大學學術期刊資料庫

其次，如果我們將這兩幅庖廚圖與漢代庖廚相比，雖然有類似的灶、井等母題，但是有一個很大的差異。在寧懋石室中完全看不到屠宰牲畜與懸吊肉類食物的表現，而這種表現曾經是東漢至魏晉時期庖廚圖中不可或缺的母題。換言之，雖然繼承了部分漢代的庖廚母題(如井、灶)，但顯然有所選擇。寧懋石室的庖廚圖雖然表現烹調肉食，但是卻將肉類與牲畜的表現減少到最低的程度，迴避了直接表現屠宰動物的場面。漢代庖廚圖中曾經是不可或缺的屠宰牲畜的情景，在這裏已經簡化到幾乎難以辨識的地步。

然而實際上就飲食習慣而言，鮮卑人並非不好肉食，作為遊牧民族的鮮卑人原來就是以肉類為主食。[82]王肅於太和十七年(493)入北魏，《洛陽伽藍記》卷 3〈城南〉有：

> 肅初入國，不食羊肉及酪漿等物，常飯鯽魚羹，渴飲茗汁。……經數年已後，肅與高祖殿會，食羊肉酪粥甚多。高祖怪之，謂肅曰：「卿中國之味也，羊肉何如魚羹？茗飲何如酪漿？」肅對曰：「羊者是陸產之最，魚者乃水族之長。所好不同，並各稱珍。」[83]

此處所記的時間當為王肅入北魏的數年之後，孝文帝已經遷都洛陽。王肅初入北魏時，尚未習慣鮮卑族的羊肉、酪漿等食物。由此也可知北魏依然保有遊牧民族的飲食文化。另外在北魏賈思勰的《齊民要術》中，也十分詳盡地記載了各種烹調肉類的方法。那麼，為何在北朝的墓葬圖像中見不到庖廚圖像？在寧懋石室這般大型的《庖廚圖》中省略了烹宰牲畜的部分？如果考慮到當時的宗教文化背景，則很可能是受到佛教五戒中的第一戒，殺生之戒的影響。[84]

---

[82] 隨著北魏建國，拓跋鮮卑的生活形態由遊牧社會過渡至農業社會。不過鮮卑族依然保有遊牧民族的文化，狩獵活動一直延續到北魏後期。參見河地重造，〈北魏王朝の成立とその性格について〉，《東洋史研究》第 12 卷第 5 號(1953)、黎虎，〈北魏前期的狩獵經濟〉，《歷史研究》，1 期(1992)，頁 106-118、逯耀東，〈北魏前期的文化與政治形態〉，收於同作者《從平城到洛陽－拓跋魏文化轉變的歷程》(臺北：東大圖書股份有限公司，2001)，頁 1-64。另外關於北朝飲食文化的研究，參見逯耀東，〈《崔氏食經》的歷史與文化意義〉，收於同作者前引書，頁 101-147。

[83] 范祥雍，《洛陽伽藍記校注》，頁 147。

[84] 《魏書》，卷 14，〈釋老志〉：「故其始修心則依佛、法、僧，謂之三歸，若君子之三畏也。又有五戒，去殺、盜、淫、妄言、飲酒，大意與仁、義、禮、智、信同，名為異耳。」，

臺灣大學學術期刊資料庫

北魏自開國以來，宗廟祭祀沿襲魏晉歷代祭祀犧牲之禮。不過獻文帝在延興二年(472)曾經對祭祀之禮作了重大的變革。

> 高祖延興二年，有司奏天地五郊、社稷已下及諸神，合一千七十五所，歲用牲七萬五千五百。顯祖深愍生命，乃詔曰：「朕承天事神，以育群品，而咸秩處廣，用牲甚眾。夫神聰明正直，享德與信，何必在牲。《易》曰：『東鄰殺牛，不如西鄰之礿祭，實受其福。』苟誠感有著，雖行潦菜羹，可以致大嘏，何必多殺，然後獲祉福哉！其命有司，非郊天地、宗廟、社稷之祀，皆無用牲。」於是群祀悉用酒脯。 [85]

有鑒於祭祀天地諸神使用犧牲過多，多殺未必能得福，因此申令除了是天地、宗廟、社稷的祭祀之外，不得用犧牲而用酒脯，也就是酒與乾肉來替代。由文中的「顯祖深愍生命」以及北魏皇室熱衷佛教信仰看來，這很可能與佛教不殺生的戒律有關。 [86]

顏之推(531-590？)《顏氏家訓》〈歸心第十六〉中，在列舉關於雞、羊、牛等幾條殺生應報的故事之前，曾作以下說明：

> 儒家君子，尚離庖廚，見其生不忍其死，聞其聲不食其肉。高柴、折像未知內教，皆能不殺，次乃仁者自然用心。含生之徒，莫不愛命，去殺之事，必勉行之。好殺之人，臨死報驗，子孫殃禍，其數甚多，不能悉錄耳，且示數條於末。 [87]

起首的部分引自《孟子》〈梁惠王篇〉，由儒家君子好仁的立場來看待庖廚。不過主要的用意是在於說明佛教輪迴的應報，並企圖調合內外兩教，亦即佛教與儒教之間的矛盾。[88]雖然尚難充分評估在北朝佛教信仰對於日常的飲食習慣帶

頁 3026。關於部派戒律的禁戒肉食，參見下田正弘，〈東アジア傳教の戒律の特色—肉食禁止の由來をめぐって〉，《東洋學術研究》第 29 卷 4 號(1990)，頁 98-110。

[85] 《魏書》，卷 108，〈禮志〉，頁 2740。

[86] 梁武帝於天監十六年(517)也曾下詔郊廟祭祀中禁用犧牲。《隋書》，卷 7，〈禮儀志〉，頁 134。相關討論參見蔡忠憲，《北朝的祠祀信仰》(臺灣大學歷史學研究所碩士論文，1999)，頁 133-135。

[87] 王利器，《顏氏家訓集解》(北京：中華書局，1993)，頁 399。

[88] 在劉義慶(403-444)《幽明錄》中可以見到不少殺生應報的故事，例如趙泰的故事中載有

臺灣大學學術期刊資料庫

來多大的改變，但比較合理的推測是，可能特別在某些場合中會對肉食會特別有所顧慮、禁忌。其中之一就是對於死者的祭祀。特別是死者本身持有佛教信仰者時更是如此，因為這直接關係到死者來世的因果輪迴報應。《顏氏家訓》〈終制第二十〉有：

> 靈筵勿設枕几，朔望祥禫，唯下白粥清水乾棗，不得有酒肉餅果之祭。……其內典功德，隨力所至，勿刳竭生資，使凍餒也。四時祭祀，周孔所教，欲人勿死其親，不忘孝道也。所求內典，則無益焉。殺生為之，翻增罪累。若報罔極之德，霜露之悲，有時齋供，及七月半盂蘭盆，望於汝也。 ⑧⑨

祭奠中僅能供奉「白粥清水乾棗」，不能使用酒肉。並認為祭祀時若殺生，則反而添增「罪累」。在不殺生之外還進一步提到罪累的想法。

另外在南北朝的遺令中也可見到不少相關的例子。卒於永明十年(492)的豫章文獻王蕭嶷，對於死後的祭奠曾經作以下的指示：

> 三日施靈，唯香火、槃水、干飯、酒、脯、檳榔而已。朔望菜食一盤，加以甘菓，此外悉省。葬後除靈，可施吾常所乘犖扇繖。朔望時節，席地香火、槃水、酒、脯、干飯、檳榔便足。……後堂樓可安佛，供養外國二僧，餘皆如舊。 ⑨⓪

由末尾「供養外國二僧」來看，蕭嶷遺令中所強調的菜食顯然與佛教信仰有關。祭奠中除了供奉槃水與檳榔之外，還有酒、肉乾，不若《顏氏家訓》嚴格。在這裡雖然並未明言不殺生，但是顯然有迴避肉食的傾向。另外在南梁蕭琛的遺言中也以蔬菜作為祭奠。⑨①北魏崔孝直的遺令中則直接說出了「祭勿殺生」四字。 ⑨②

「人死有三惡道，殺生禱祠最重」。上海古籍出版社編，《漢魏六朝筆記小說大觀》，頁 739。

⑧⑨ 王利器前引書，頁 602。

⑨⓪ 《南齊書》，卷 22，〈豫章文獻王嶷〉，頁 417。又見《南史》，卷 42，頁 1066。

⑨① 《梁書》，卷 26，〈蕭琛傳〉：「遺令諸子，與妻同墳異藏，祭以蔬菜，葬日止車十乘，事存率素。」，頁 398。

⑨② 《魏書》，卷 57，〈崔挺傳附崔孝直傳〉：「年五十八，卒於鄉里。顧命諸子曰：『吾才疏效薄，於國無功，若朝廷復加贈諡，宜循吾意，不得祗受，若致干求，則非吾子，斂以時服，

臺灣大學學術期刊資料庫

由此看來，佛教殺生之戒應該是造成南北朝時代墓葬中庖廚圖消失的重要原因之一。隨著佛教信仰的普及，表現殺生場面的庖廚圖被視為不淨之物，有礙於死者來世的解脫。庖廚圖的消失與漢末至南北朝宗教意識的變遷有著很深的關連。

在寧懋石室中，由於奉食是祭祀祠主不可或缺的表現，因此在後壁出現南北朝墓葬裝飾中所未見的大型庖廚圖。但是另一方面受到佛教文化的影響，在《庖廚圖》的細節表現上竭力避免屠殺牲畜的畫面，將調理肉類的表現減至最低限度。以如此含蓄的方式表現肉食，應該是因為顧慮佛教禁殺生的戒律。不過這並不必然意味著寧懋夫婦信仰佛教，就北魏的宗教文化來看，更合理的推測是這反映了當時對於庖廚活動的一般性看法。這種思想上的因素，很可能正是庖廚圖自南北朝墓葬裝飾消失的重要原因。

3. 中央的空白

寧懋石室的後壁空白位在左右對稱布局的中軸線上，雖然沒有刻畫，但是就其位置來看，其重要性應該高於所有的圖像。過去部分學者混淆了寧懋石室庖廚圖與人物立像的位置，不明白《庖廚圖》之間的空白位在石室內部的正中央，因而忽略了這塊空白的意義。

巫鴻首先注意到這個空白的重要性。[93]鄭岩曾推測金鄉祠堂的空白部分原來可能有壁畫。巫鴻則對於寧懋石室的空白處提出兩種可能的解釋：第一、原來可能有寧懋夫婦畫像；第二、原來這塊空白可能是被作為寧懋夫婦魂神的「位」。[94]不過在此文中並沒有進一步討論寧懋石室的空白與《庖廚圖》之間的關係。如果觀察實物，就會發現這個空白的部分的石板並未磨光，與兩側庖

祭勿殺生。』其子皆遵行之。」頁1271。有關南北朝終制與佛教的關係，參見吉川忠夫，〈遺言・遺書のなかの佛教〉，收於同作者《中國人の宗教意識》（東京：創文社，1998），頁228-242。

[93] Wu Hung, “A Case of Cultural Interaction: House-shaped Sarcophagi of the Northern Dynasties”, pp.37-38.

[94] 巫鴻並認為墓葬中設有「位」。Wu Hung, “A Deity Without Form: The Earliest Representation of Laozi and the Concept of Wei in Chinese Ritual Art”, *Orientations*, Vol. 34, No. 4 (2002), pp. 38-45.

臺灣大學學術期刊資料庫

廚圖石刻光滑的表面相較，可以看出明顯呈不規則狀的鑿痕。由於該石面並未特別加工，因此原來是否畫有壁畫，值得進一步考慮。[95]另外，除了直接把這塊空白視為「位」之外，另一個可能性是在這塊空白之前原來安置有用來憑依魂神的祭祀對象。這塊空白之所以沒有刻意磨平，可能是因為位在祭祀對象的背後，本身並非直接作為禮拜的視覺焦點。

不過除了空白處，尚必須考慮該空白與其他圖像之間的關係。寧懋石室後壁的空白，與兩幅相對稱的庖廚圖與奉食侍女緊密地組合在一起。由於其兩側有《庖廚圖》與對稱的奉食侍女，因此筆者認為應該由祠堂而非墓室或葬具的圖像傳統來解釋寧懋石室。在北朝的屋型葬具中，尚未見到在內部中央刻意留下空白的例子。整體而言，寧懋石室的這種布局顯示了較近於祠堂的空間配置。

由於祠堂是模仿陵寢建築而造，祠堂祭祀空間的安排可以追溯到陵寢的布局。根據後漢蔡邕《獨斷》中關於陵寢制度有「廟以藏主」，寢則備有「衣冠几杖象生之具」的記載，因此漢代宗廟中應該藏有神主。[96]長廣敏雄注意到祠堂與神主的關係，指出武氏祠的前石室與後石室後壁下方所設的龕室，意圖在模仿中國古代宗廟建築。關於後壁龕室的功能，認為是用來收藏神主或象生之具。信立祥指出漢代祠堂的祭臺石原來不是用來陳列供品，而是安置神主之處。佐原康夫與曾布川寬則認為這類祭臺石相當於神坐。曾布川寬同時援用王先謙《後漢書集解》的看法，認為漢代帝陵的園寢中並無神主，因此漢代祠堂中也並未安放神主。[97]

綜合看來，雖然漢代祠堂依照大小與結構可分成不同的類型，但是在祠堂後壁中央或是小龕室內畫出祠主受祭的畫像，則是基本原則。而這個配置墓主畫像的位置，正代表祠主靈魂憑依之處。寧懋石室的中央雖然沒有墓主畫像，

---

[95] 1933 年當 Laurence Sickman 在開封第一次見到寧懋石室時，曾注意到後壁外側有設色的痕跡。因此，並不能排除這類石刻線畫原來曾經設色的可能性。不過石室內部中央沒有刻畫的空白處是否繪有壁畫，則另當別論。Kojiro Tomita, op. cit., pp. 109.

[96]（漢）蔡邕，《獨斷》卷下（文淵閣四庫全書本，臺北：臺灣商務印書館，1983），850 冊，頁 88。

[97] 長廣敏雄，〈漢代の塚祠堂について〉，收於塚本博士頌壽記念會編，《佛教史學論集：塚本博士頌壽記念》（塚本博士頌壽記念會，1961），頁 546-566。信立祥，前引書，頁 81。佐原康夫，〈漢代祠堂畫像考〉，《東方學報》，63 冊（1991），頁 9。曾布川寬，〈漢代畫像石における昇仙圖の系譜〉，《東方學報》第 65 冊（1993），頁 23-221，特別是頁 177-179。

臺灣大學學術期刊資料庫

但如果考慮原來可能安放了象徵死者的祭祀對象，則祠堂說較能有效說明此空白的意義。

另外如前所述，在寧懋石室在鞍馬、牛車圖與《庖廚圖》畫面的下側，可以看到一塊連貫左後、右壁，並未刻有畫像的空白。關於這個現象，巫鴻認為原來應如同北魏宋紹祖墓石槨一般，配置有床臺，並推測可能原來為木造，所以現已不存。不過這種特徵並非屋型葬具所特有，也能由祠堂的構造得到解釋。例如孝堂山祠堂內部就安放了祭臺石。羅哲文認為孝堂山祠堂內部的低石臺原來設有牌位之類，具有祭祀用途，並稱之為神臺。秋山進午利用拓本對武梁祠進行復元，注意到第三石(後壁)畫像下段有帶狀紋飾，復原出下方神臺的位置。蔣英炬亦認為武梁祠後壁前方有「祭祀用石案」(圖 33)。[98]

這樣看來，寧懋石室內部下端雖有帶狀空白，並無法作為視之為葬具的佐證。如果配合寧懋石室其他的種種特徵，那麼原來應該也安放了祭臺石，同樣是作為神臺或神坐之用，在功能上正與後壁的空白相互配合。

以上討論了寧懋石室的結構、石室內部圖像題材與配置方式、中央空白的性質等問題。就個人淺見，只有將寧懋石室視為祠堂，才能充分解釋其中所有的特點以及這些特點之間的內在關連。[99]綜合上述所有的特徵來看，寧懋石室當為祠堂而並非葬具。

(二)石室外部

在寧懋石室的圖像配置中，除了室內左右兩壁的對應關係之外，還出現了內與外的對比關係。以下由前而後，將依次討論《武士圖》、《孝子傳圖》與人物立像。此外，由於《武士圖》的功能在於保護祠主與鎮攝鬼物，不妨將其位置看成區隔內外空間的界線。

---

[98] 羅哲文，〈孝堂山郭氏墓石祠〉，《文物》1961 年 4/5 期(1961)，頁 44-51。秋山進午，〈武梁祠復元の再檢討〉，《史林》，46 卷 6 號(1963)，頁 105-124。蔣英炬，《漢代武氏墓群石刻研究》，頁 37、頁 47。

[99] 鞍馬與牛車圖廣泛地出現於葬具、墓室壁畫與佛教、道教供養人表現。由於已是定型化的模式，因此，很難藉由此單一圖像所呈現的表面上的類似性，來判斷寧懋石室的整體功能。倒不如說，這類的圖像可以作出不同的圖像組合，並在不同的脈絡中傳達不同的意義。

臺灣大學學術期刊資料庫

1.《武士圖》

在寧懋石室的畫像中，兩幅《武士圖》可說是刻畫技巧最為粗率的部分。在上方斗拱的高度不一，左右兩邊並未對稱。除了臉部的刻線較為均整之外，其他鎧甲、衣袖、山石等部分的線描，粗細與深淺不一的情況很明顯。如果將左右兩幅相比，就會發現左側武士的刻工更加粗率。例如將兩位武士的衣袖相比較，左側武士完全沒有表現出線刻應有的流暢感。這種現象應該與風格或粉本的選擇無關，而是牽涉到刻工技術以及贊助人要求的問題。像這樣大型的石刻線畫，應該是由數位匠人合作下所完成，因而造成刻工水平不一的現象。⑩

另一方面，石室內部圖像的刻工似乎較石室外部的圖像更為勻稱細膩。《庖廚圖》、《鞍馬圖》、《牛車圖》與外部的《武士圖》相較，更著重對於細部的描寫。⑪此外，石室內部的圖像在陰刻線描之外，還將餘白的部分剔除。這種較為繁複的刻工，是造成石室內部圖像顯得較為細膩的原因之一。《武士圖》中雖然也運用了同樣的技法，不過沒有產生應有的效果。而在《孝子傳圖》與人物立像中則沒有採用這種技法。就畫像品質的精粗程度看來，整體而言石室內部較外側為細密。這可能意味著石室內部的圖像較為重要。

關於武士圖像內容的問題，富田幸次郎特別注意到這類武士與佛教天王力士之間的關連性。郭建邦曾提到這兩幅《武士圖》與北朝武士俑之間的類似性。王樹村則認為兩幅《武士圖》類似《山海經》中的神荼與鬱儡，可視為後來門神圖像的稿本。⑫這些看法都十分有見地。在北朝利用武士或門衛來守護建築物的入口是很常見的。北朝的墓葬、佛教石窟中都可以見到類似的表現。由於寧懋石室的結構模仿木構建築，這類在入口處安排門衛武士，應該是當時配置建築空間圖像的常規。《南齊書》，卷 57〈魏虜傳〉有：「正殿西又有祠屋，琉璃為瓦。宮門稍覆以屋，猶不知為重樓。竝設削泥，采畫金剛力士。」⑬在佛教天王力士的影響下，北魏建築空間中門衛的形象產生變化，並且開始定型。由此可知，在北魏平城時期的宮門就已經配置有金剛力士像。這個現象反映在

⑩ 富田幸次郎已經觀察到這個現象。Kojiro Tomita, op. cit., pp. 110.

⑪ Laurence Sickman 曾指出寧懋石室中《庖廚圖》的品質甚佳。Laurence Sickman and Alexander Soper, *The Art and Architecture of China* (Penguin Books Ltd, 1956), pp. 481.

⑫ 郭建邦，前引文，頁 35、王樹村，前引文，頁 10、Kojiro Tomita, op. cit., pp. 102.

⑬ 《南齊書》，卷 57，〈魏虜傳〉，頁 986。

臺灣大學學術期刊資料庫

墓葬門衛武士的配置上。⑪

寧懋石室所見持盾武士的形象，最早可追溯至江蘇寶應射陽石門東漢畫像。⑫不這類武士形象在漢代頗為罕見，至魏晉時期才較為普及。遼陽棒子屯壁畫墓墓門的門柱上畫有兩幅武士圖，武士右手舉長方形盾，右手持環首長刀(圖 34)。⑬此外，在遼陽棒子屯壁畫墓中，武士的顏面與漢代人物像不同，卻頗近似寧懋石室武士圖的臉部表現(圖 35)。洛陽谷水西晉墓中出土了高 38.6 公分的舉盾武士俑⑭。該武士俑與鎮墓獸相對應，配置於墓門西側，為西晉時代新的陶俑組合(圖 36)。

北魏孝文帝萬年堂的前後室之間甬道西側有一武士浮雕，全石殘高 164、寬 47 公分。⑮武士體態健碩，肩上衣帶與垂裙飄舉，頭上並有一龍首。由於此浮雕右側毀損，難以確認原來是否有執盾。不過北魏洛陽時期的鎮墓武士俑的姿態逐漸由舉盾轉為按盾。洛陽市孟津縣北魏太昌元年(532)王溫壁畫墓中，出土了兩尊鎮墓獸與兩尊鎮墓武士俑⑯。鎮墓武士俑高 30 公分，著明光鎧，左手以盾按地(圖 37)。另外，同在王溫墓中出土了四尊舉盾武士俑，高 18 公分，顯然尺寸與鎮墓武士俑有別(圖 38)。換言之，西晉以來舉盾的武士形象視為一般的武士俑，按盾的武士俑則發揮了鎮墓的作用。而自北魏以後，北朝鎮墓武士的形象均成為按盾的姿態。⑰由此看來，寧懋石室《武士圖》的表現，正位

---

⑪ 北魏有以佛教護法神為名的風氣。參見趙翼，《二十二史劄記校證》上(北京：中華書局，1984)，頁 316-317「元魏時人多以神將為名」條。

⑫ 參見北京魯迅博物館等編，《魯迅藏漢畫像》二(上海人民美術出版社，1991)，圖版 248。感謝邢義田先生賜知。

⑬ 李文信，〈遼陽發現的三座壁畫古墓〉，《文物參考資料》，1955 年 5 期，頁 15-42。

⑭ 洛陽市第二文物工作隊，〈洛陽谷水晉墓〉，《文物》1996 年 8 期，頁 37-45。其他的實例可參考河南省文化局文物工作隊第二隊，〈洛陽晉墓的發掘〉，《考古》1957 年 1 期，頁 169-185、河南省文物考古研究所，〈河南鞏縣義市倉西戰國漢晉墓〉，《考古學報》1995 年 3 期，頁 386、中國社會科學院考古研究所河南第二工作隊，〈河南偃師杏園村的兩座魏晉墓〉，《考古》1985 年 8 期，頁 731。

⑮ 王銀田、曹臣民，〈北魏石雕三品〉，頁 89-90。在此文中並提及北魏墓葬門神形象首見於尚未發表的朔州懷仁縣丹陽王墓。

⑯ 洛陽市文物工作隊，〈洛陽孟津北陳村北魏壁畫墓〉，《文物》1995 年 8 期，頁 26-35。

⑰ 例如北齊天保二年(551)的山東臨朐崔芬墓甬道的左右兩側，同樣有兩名身穿明光鎧、按

臺灣大學學術期刊資料庫

於門衛武士形象轉變的關鍵時期。

2.《孝子傳圖》

寧懋石室的《孝子傳圖》是北朝墓葬中所見《孝子傳圖》中尺寸最大的一幅。北朝孝子傳圖通常以單幅或連續性的雙幅來表現一個故事，可分為靜態的對坐與動態的敘事性表現。雖然這兩種表現模式都可以追溯至漢代的孝子圖，然而對坐的形式特別流行於北魏洛陽時期。寧懋石室中的《孝子傳圖》則均為敘事性表現。⑰

孝子傳圖雖然見於漢代祠堂畫像，但是到了北朝，也是重要的葬具圖像。由於孝子傳圖同時可使用於祠堂與葬具，因此無法如同《庖廚圖》作為判斷寧懋石室功能的決定性證據。以下先就個別《孝子傳圖》的表現與《孝子傳》內容加以比較。⑱《孝子傳圖》與寧懋石室的關係，將在第五章中說明。

(1)董永

圖中以一株樹木區隔左右畫面，在右側田中耕作者有兩人，其中一人為董永。田地呈橢圓形狀，圈圍出舞臺式空間。董永的父親杖乘三輪車，位在畫面左側。車後並有一位女性。董永故事中最重要的母題為耕種的董永與乘坐三輪車的父親。天女的表現較為多樣，在組合上也較為自由。這種表現董永故事的構圖，繼承了武梁祠後壁的孝子董永畫像的表現，在北朝已成為定型化的模式。

除了寧懋石室之外尚可舉出三件刻畫有董永圖像的例子，分別是盧芹齋(C. T. Loo)舊藏的石棺床圍屏、納爾遜美術館(The Nelson-Atkins Museum of Art)孝

盾的武士圖。山東省文物考古研究所等，〈山東臨朐北齊崔芬壁畫墓〉，《文物》2002 年 4 期，頁 4-26、臨朐縣博物館，《北齊崔芬壁畫墓》(北京：文物出版社，2002)。關於北朝武士持盾表現的轉變，得自謝明良先生的提示。

⑰ 北朝孝子傳圖的相關研究成果，參見拙稿，〈北朝時代における葬具の圖像と機能—石棺床圍屏の墓主肖像と孝子傳圖を例として—〉，頁 224 注 3。

⑱ 以下關於《孝子傳圖》的文獻比對，採用日本清原家舊藏，現為京都大學附屬圖書館所藏的《孝子傳》鈔本。關於此鈔本年代問題的討論，參見西野貞治，〈陽明本孝子傳の性格並に清原家本との關係について〉，《人文研究》7 卷 6 號(1956)，頁 22-48。黑田彰，《孝子傳の研究》(京都：思文閣出版，2001)，頁 28-44、151-184。

臺灣大學學術期刊資料庫

子石棺與石棺床圍屏。盧芹齋舊藏的石棺床圍屏中，在左側石板刻有「孝子董永與父獨居」的榜題。畫面中董永一邊耕作，同時轉首回望坐於三輪車中的父親(圖 39)。在日本清原家舊藏的《孝子傳》中，有符合這個畫面表現的記載：

> 永常鹿車載父，著樹木蔭涼之下，一鋤一顧，見父顏色，數進餚饌，少選不緩。⑩

畫中所見正是「一鋤一顧」的情景。另外在納爾遜美術館所藏孝子石棺中，以兩個畫面來表現董永的故事，並以樹木分隔出兩個畫面。這個特徵與寧懋石室的《孝子傳圖》相同(圖 40)。納爾遜美術館所藏孝子石棺中，右側董永與手持玉勝的天女相對，左側持鋤的董永正回望乘坐三輪車的父親。左側的構圖與盧芹齋舊藏石棺床圍屏的構圖極為類似，為格式化的表現。在納爾遜美術館的圍屏中，左側石板的前側也有兩個董永故事，其中一幅董永持鋤回望車中的父親。另外在董永父親身旁有一位舉右手的女性，可能是天女。

不過在寧懋石室的董永故事中，原來應該是以一個畫面來表現的董永回視其父的場景，卻被分為兩個部分。特別是董永父所乘三輪車的面向左側，並未與董永相互呼應，使得董永與其父之間的心理關係顯得較為曖昧。圖中雖然表現了耕種的董永與乘坐三輪車的父親，但是卻未能建立兩者的心理關係。這很可能是畫工未能充分瞭解此構圖的原意所造成的現象。

(2)董黯

關於寧懋石室的董黯故事有不同的解讀。郭建邦與黃明蘭氏認為榜題的「董晏」即為「董偃」，為西漢武帝館陶公主與董偃之母對話的場面，進而推測榜題中的「王」當作「主」。但是榜題中的「王寄」正是董黯後母之子，因此應是東漢孝子董黯的故事。⑪西野貞治認為畫面右側建築中面向左側而坐的人物視為董黯母，左側建築中持團扇女性為王寄母，身旁盤中之物為三牲。兩邊為貧與富，孝與不孝的對比。畫面中董黯與王寄並未出現。由於董黯的故事以其母為主軸，在畫面中坐於建築物中的人物，可視為董黯母與王寄母。另外在納爾遜

---

⑩《孝子傳》(京都：京都大學附屬圖書館，1959)，頁 4。

⑪ 西野貞治，前引文，頁 31-32。蘇哲，〈北魏孝子傳圖研究における二、三の問題點〉，頁 74。Kojiro Tomita, op. cit., pp. 106.

臺灣大學學術期刊資料庫

美術館石棺床圍屏的後側近中央處有「不孝王寄」的榜題，畫有王寄強迫董黯母食三牲的場面(圖 41)。[18] 就時代的先後順序而言，寧懋石室較納爾遜美術館石棺床圍屏為早，為現存最早的董黯孝子圖實例。

(3)丁蘭

畫面中央的床座上有一人物，前方有一男性正在禮拜，旁邊並有兩位女性，其中一人手執大盤。床座位在畫面中心，成為視覺焦點。坐在其上的人物像當為丁蘭母的木像。問題是如何判定位在床座前方的人物。郭建邦認為木像之前的物為丁蘭妻，站在一旁的女性為張叔妻。不過坐在床座前的戴有冠，當為男性。在盧芹齋舊藏的石棺床圍屏中有丁蘭故事，可見到位在帷帳中的木母以及正在禮拜的丁蘭，構圖與寧懋石室的丁蘭像極為類似。另外如果參考《孝子傳》的丁蘭故事，畫面中央當為「刻木為母，朝夕供養，宛如生母」的情景。床座前的男性人物為丁蘭，兩側的女性分別是丁蘭妻與其侍女。這樣的解讀也符合畫面下方榜題所記「丁蘭事木母」的內容。

在寧懋石室丁蘭畫像的左側跪著一位男性人物，前方安放了瓶、碗、盤等食器，並立有一株長柄蓮華。這也是在這四幅《孝子傳圖》中唯一畫有蓮花的場景。關於這個人物，郭建邦推測是丁蘭的鄰人張叔。不過若由這兩位人物服飾相同，並且在左側人物面前有食器與高大的蓮華表現來看，則很可能是丁蘭墓祭的表現。在《孝子傳》中可見到「即往斬鄰人頭，以祭母墓」的記載。丁蘭見到木像流血，悲憤之餘砍下鄰人首並祭拜其母之墓。在北朝的畫像中，類似的墓祭表現也可見於明尼亞波里美術館(The Minneapolis Institute of Arts)所藏孝子石棺中的眉間赤故事(圖 42)。由此可補充說明該畫面為丁蘭復仇之後墓祭的表現。寧懋石室中並未畫出隆起的土墳，很可能是因為畫幅不足而省略。

由此看來，寧懋石室的丁蘭故事可分為兩部分，分別是丁蘭奉養木母以及祭拜母墓。兩個畫面以樹木來作空間區隔。就事件發生的先後順序來看，時間較早者位在畫面右側，較晚的情節則安排於畫面左側。在北朝的丁蘭畫像中，這是唯一表現出丁蘭墓祭的例子。

(4)舜

[18] 不過在清原家舊藏《孝子傳》的董黯故事中，不作「王寄」而作「王奇」。

臺灣大學學術期刊資料庫

孝子舜的畫面中設有二口井，左井旁有二人，當分別是正要封住井口的瞽叟與舜弟。近畫面中央較大的井口中可見一位女性。若根據《孝子傳》中舜的故事，該人物應當為舜。將舜畫為女性顯示畫工並未充分瞭解故事的內容。另外在中央井邊與建築物之中各有一位女性，郭建邦推測這兩人分別是娥皇與女英。

在北朝孝子舜的畫面中，均為以井作為主要的表現母題。最早的例子可見於寧夏固原漆棺，舜以兒童的形象出現在井的左側。並有榜題「舜德急從東家井里出去時」(圖 43)。此榜題與寧懋石室孝子舜的榜題「舜從東家井中出去時」十分接近。在盧芹齋舊藏的石棺床圍屏右側前方，畫有二人正要封閉井口的畫面，榜題為「舜子入井時」。畫面下方損傷嚴重，不過推測原來可能畫有舜。納爾遜美術館的孝子石棺中，畫面上方有企圖封住井口的瞽叟與舜弟，舜則由下側另一井口逃出，並且回望上方二人(圖 44)。

不過寧懋石室中舜的表現，具有未見於其他石棺或石棺床圍屏的特徵。舜位於井口，正在畫面中央，並且藉由左右兩側對稱的建築物，以近於金鄉祠堂的構圖方法，強調出井的中心性，而位在井口的舜也就成為畫面的焦點。在舜的故事中左右兩側的斜向建築以近於三角構圖的方式排列，比起其它畫面更具有空間深度的效果。在寧懋石室中藉由這種向中央集中的構圖，強調出在中央的舜逃出井外的戲劇性時刻。這種構圖同樣可追溯至金鄉祠堂一類的漢代畫像。

寧懋石室《孝子傳圖》的另一特徵為建築物在構圖上所發揮的作用。除了董永的故事之外，在其它董黯、丁蘭、舜的故事中都出現了建築物，並且支配了畫面的構圖。在董黯與丁蘭故事的畫面中有兩座屋宇，丁蘭畫面右側則為帷帳座，呈現右側呈斜向，另一側與畫面上下緣平行的 L 字形排列。這種排列建築母題的方式有助於界定出一定的空間深度。

3.人物立像

(1)人物立像的主題

關於後壁人物立像的主題，富田幸次郎曾推測可能是聖賢或歷史人物。⑩郭

⑩ 富田幸次郎可能聯想到構圖相近，同為波士頓美術館所藏的傳閻立本《歷代帝王圖》。富田幸次郎曾研究過此圖。Tomita Kojiro, “Portraits of the Emperors-A Chinese Scroll Painting Attributed to Yen Li-pen (died A.D. 673)”, *Bulletin of the Museum of Fine Arts, Boston*, vol. 30

臺灣大學學術期刊資料庫

建邦與黃明蘭則將這三組人物比對為寧懋夫婦，這個說法後來廣為日本、美國的學者所接受。郭建邦根據臉部的表現，認為右側人物最年輕，而中央的人物年齡最大。黃明蘭進一步將這個推測加以發揮，將寧懋墓誌中所見三階段的官位昇進與人物表現相配合，認為畫中分別可以看成寧懋青年、中年與晚年的畫像。右側為青年、左側為中年、中央持蓮花者為晚年。由於郭建邦與黃明蘭誤認了這三組人物畫的位置，將墓主畫像視為理所當然的解釋前提，自然有所疑問。

巫鴻與鄭岩雖然並沒有混淆《庖廚圖》與人物立像的相對位置，不過並未懷疑此三組人物立像為寧懋夫婦畫像的看法。巫鴻大致同意三組人物代表寧懋的一生，進而提出中央背對觀者的人物，似乎要走入並隱沒於畫面內的解釋。亦即寧懋正要步入位在畫面另一端的死後世界，此圖表現死者由生到死的轉化過程。⑰鄭岩則進一步由死後升仙的觀點加以補充，認為這三位陪伴墓主人的侍女為仙界的玉女或仙女，正陪伴著墓主通往神仙世界。⑱

然而，如果這三組人物確實為寧懋夫婦，為何理應居於最重要位置，也就是石室中心的墓主畫像，卻反而被安置於石室的背面，幾乎是整個石室中最不重要的位置？況且在北朝的墓室壁畫與圍屏圖像中所見的墓主畫像，原則上均位在北壁中央，多為坐姿，與寧懋石室的表現相差甚遠。這個問題尚未有學者提出疑問或解答，不過卻令筆者深感困惑。以下將利用出土材料來檢討這個問題。

河南沁陽縣西向北魏墓所出土的石棺床圍屏，無論就時間或地點而言，都與寧懋石室相當接近。在右側石板的第一、二、三幅畫面中，都各有一位頭戴籠冠的男性人物(圖 45)。身旁或有樹木、蓮花，背後則有遠山。第一位呈跪姿的人物與第三位人物皆為背面像。第一位人物似乎手持蓮花，第三位則手中持笏。在左側石板的由外向內的第三個畫面，同樣有背面像的人物，手中也持有蓮花。這些手持蓮花，呈背面像的人物都不是墓主，而是供奉墓主的人物，因

(1932), pp. 2-8.

⑰ Wu Hung, *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture* (Stanford University Press, 1995), pp. 262.

⑱ 鄭岩，〈南昌東晉漆盤圖像的啟示—談南北朝墓葬藝術中高士畫像的含義〉，《考古》2002 年 2 期，頁 77-86。稍後以〈南北朝墓葬中竹林七賢與榮啟期畫像的含義〉為題收於同作者，《魏晉南北朝壁畫墓研究》，頁 209-235。

臺灣大學學術期刊資料庫

此寧懋石室後壁的人物立像是否為寧懋夫婦，也就十分值得懷疑。實際上，不是墓主本身，而是供奉死者或為死者祈福的人物才會手持蓮花。最早在智家堡墓的葬具，其次在沁陽的石棺床圍屏中都可以見到。

就寧懋石室人物畫中女性的服飾而言，女性人物的頭上綁有雙髻，可見於《庖廚圖》與《牛車圖》、《鞍馬圖》。由於雙髻為侍女的服飾，可知這三位女性均為侍女。這種頭飾屢見於北魏的侍女人物，顯然是侍女的裝扮，並非寧懋妻子鄭氏應有的服飾。

唐代開元十三年(725)薛敬墓位在山西省西南萬榮縣的皇甫村，在墓室中發現了一座屋型石槨，內壁刻畫數位侍女(圖 46)。[10]侍女編號內 20，高 101 公分，侍女編號內 14，身高 103 公分(圖 47、48)。右側侍女所持的似乎是牡丹，而左側侍女則手持蓮花，蓮花的上方還有一隻蝴蝶。兩位侍女似乎正要轉身，都略為表現出後背。雖然這兩個侍女依然只是表現出側身，而不是如同寧懋石室中央的人物背面像，但是兩者在持物與姿態的表現上顯然有所關聯。薛敬墓中所見的這種侍女表現，可以看成是對於類似寧懋石室背面立像在表現形式上的調整或修正。無論如何，這種姿態不是用來表現墓主，而是供奉墓主的其他人物，可能是侍者，也可能代表死者的家屬。

由此看來，寧懋石室中的人物立像並非承襲表現墓主畫像傳統，而是採用了北魏時期表現奉養人物的模式。寧懋石室的人物立像不是寧懋夫婦的畫像，而是奉養寧懋夫婦的人物。而這樣的比對也較能合理地解釋石室整體的圖像關係與空間配置：象徵祠主的祭祀對象被安排在石室內部中央，奉養死者的家屬則由侍女相伴，配置於石室外側後方。

不過，在沁陽縣西向北魏石棺床圍屏與智家堡墓葬具中，奉養人、侍者與墓主均位在同一側，均未見如同寧懋石室一般，將奉養人物配置在與墓主位置相反的另一側。此構成方式顯示了寧懋石室與葬具圖像在配置上的差異。若將參照的範圍擴大至漢代以來的墓室與祠堂畫像，也無法在墓葬美術的傳統中找到類似的例子。[11]這種新穎的配置手法至北魏洛陽時期才開始出現，很可能並

---

[10] 山西省考古研究所，《唐代薛儆墓發掘報告》(北京：科學出版社，2000)。以下編號根據報告書。

[11] 漢代祠堂只有在祠堂內部配置圖像，祠堂的外側只將石面磨光，甚至保持凹凸不平的鑿痕。而寧懋石室卻是在內外兩側均刻有圖像，產生內與外的對應、對比關係，這種布局未見於漢代祠堂。

臺灣大學學術期刊資料庫

非源自墓葬美術傳統。值得注意的是，類似的布局卻經常出現在佛教造像碑座上。

(2)佛教造像碑座的影響

佛教造像碑有僅在正面造像，正背面造像者，也有在四面均有雕飾。造像碑座的圖像之間具有前後、左右的對應關係，構成一均整的統一體。山東臨淄所出土的北魏正光六年(525)曹望[illegible]造像碑座中，供養人畫像位在臺座的左右兩側，後側刻有造像題記。不過將供養人畫像配置於造像碑的後側並不罕見。南朝梁普通四年(523)的釋迦造像(四川省博物館藏)高 35.8 公分，寬 30.4 公分，在背面下方有長方形碑文，其上有淺浮雕(圖 49)。簡報中將上側畫面稱為佛傳故事，下側有著南方褒衣博帶服飾的供養人左右並列，後方有樹木作為背景，左右相對面向畫面中央。⑫類似的供養人圖在四川省所出土的造像碑中尚有數例，已經成為類型化的表現。在佛教造像碑中，供養人圖相較於佛像等僅為次要圖像。除了多位在碑座的最下方，左右對稱之外，安排於造像的前後左右皆可。另外，又多以左右對稱面向中央的構圖出現。這種構圖意味著供養人禮拜、觀想位在上方中央的造像。

1979 年於河南洛陽所發現的北魏佛教造像碑臺座，對於理解寧懋石室後壁人物立像具有重要的參考價值。⑬該造像碑座由石灰岩所製成，長 164、寬 136、高 78 公分，碑座上方有卯穴。作為造像碑座而言顯得相當厚重，可以想像原來碑座上的造像必定相當雄偉。碑座四面刻滿線畫。正面中央有香爐，兩側有獅子與神像(圖 50)。碑座的左右兩側面，各有持物不同的四位天神，行進的方向朝碑座的前方(圖 51、52)。前方與左右的天神共有十尊。

黃明蘭曾將碑座上的天神比對為菩薩，周到則認為是神王，並稱此造像碑座為「神王石碑座」。⑭正如周到所言，當作神王為是。不過周到並未進一步

⑫ 袁曙光，〈四川省博物館藏萬佛寺石刻造像整理簡報〉，《文物》2001 年 10 期，頁 19-37。上段的圖像是否為佛傳故事，值得進一步討論。

⑬ 黃明蘭，〈洛陽北魏線刻碑座〉，《考古與文物》1986 年 4 期，頁 108。又見洛陽市第二文物工作隊編，《畫像磚石刻墓誌研究》(鄭州：中州古籍出版社，1994)，頁 79-82。黃明蘭將此造像碑的年代定於北魏正光、孝昌年間(520-527)。

⑭ 黃明蘭，〈洛陽北魏線刻碑座〉、周到，前引書，圖 49-圖 52 解說。

臺灣大學學術期刊資料庫

比對諸位神王的特徵。「十神王像」可作以下的比對：右側面的四尊中，第一尊的臉部殘損，但是臉部前方有龍首，當為「龍神王」；第二尊有鳥首，為「鳥神王」；第三尊右手捧一盤小珠，為「珠神王」；第四尊頭部前方有獸首，為「獅神王」。左側面的四尊中，第一尊的頭部略有殘損，其顏面表現奇特，可能是「象神王」；第二尊身後有樹，為「樹神王」；第三尊轉向後方，手中持一風袋，為「風神王」。最後一尊的前方有火焰，為「火神王」。位在碑座前方的相互對稱的兩尊，則應該是十神王像中剩下的「河(海)神王」與「山神王」。不過由於正面的兩尊缺乏具體的持物或表現神格的母題，尚無法斷定究竟何者為「河(海)神王」或「山神王」。

不過對本文而言，最重要的是在碑座背面所刻的四組供養人像(圖 53)。這四位男性供養人的身後都有一位女性人物，最左邊的供養人則前後各有一位。由服飾看來，顯然均為侍女。四位供養人的手中均持缽，靠近中央的兩位人物左右手還分別持有蓮花。四人視線雖然並不一致，但是可分成左右兩組，行進方向由左右兩側面向中央。男性供養人的冠帽、服飾，以及顏面的表現，均十分類似寧懋石室後壁的人物。可以說寧懋石室的人物立像與這件洛陽造像碑座供養人圖，都採用了共通的表現模式。類似的模式也可見於沁陽縣西向北魏石棺床圍屏。這類人物畫風格很可能來自當時南朝士族人物畫，為士族形象的表現。流傳至北魏後則成為展現身分的表徵。 ⑪

另外在北魏洛陽永寧寺塔基遺址，出土了類似寧懋石室人物立像的塑像。永寧寺的建造始於北魏熙平元年(516)，於神龜二年(519)完成，為孝明帝之母靈太后胡氏所創建的佛寺，其塑像正表現了北魏皇室作坊的高度水平。塔基附近共出土了 150 餘件的塑像殘片，其中有一件世俗人物表現了背面的服飾(圖 54)。⑫ 永寧寺的這件塑像原來應該是作為供養人。此泥塑高 22.7 公分，保存

---

⑪ 不過，寧懋石室人物立像與這碑座的供養人的布局相較，並非完全相同。寧懋石室的人物僅有三組。此外，在寧懋石室中男性人物顏面的方向均與侍女相反，使得人物之間以及人物與侍女之間的關係顯得較為不明確。三組人物之間並保有一定的空白空間，再加上隱約可見的垂直分隔線，顯得較為獨立。相對的，碑座供養人的視線與身旁侍女視線的方向較為一致，加強了碑座四組供養者人位在同一空間的視覺效果。

⑫ 報告書中將此塑像分類為世俗服裝Ⅰ型立像，指出其衣著華貴，氣宇軒昂，類似帝王形象。推測可能就是帝后禮佛圖的一部分。李力認為這類表現源自南朝。中國社會科學院考古研究所，《北魏洛陽永寧寺－1979-1994 年考古發掘報告》(北京：中國大百科全書出版社，

臺灣博碩士學位論文 期刊資料庫

基本完好，僅在左臂下有殘損。正面僅塑出形體輪廓，未刻畫服飾衣紋。相對的，背部以勻細的弧線表現出簡潔而富於體積感的效果。由於背部服飾刻畫細緻，並且紅彩殘跡，報告書中指出此像原來是背面朝外。寧懋石室後壁中央的人物立像和這件泥塑相較，雖然衣袍更為繁複華麗，不過就基本的形態而言頗為類似(圖 55)。此外，兩者都顯示了對於表現人物背面的興趣。由於寧懋曾任山陵將軍與甄官主簿，石室中立像人物的表現，有可能受到在北魏皇室建築的人物畫或塑像的影響。

在這件洛陽出土的造像碑座中，四位供養人雖然位在碑座後側，但是表達了禮拜、觀想原來安放在碑座上的造像的意義。換言之，這四組供養人並非僅是平面性的左右對稱，而是與原來安放在石座上的造像之間有所呼應，亦即供養人與供養對象之間的禮拜關係。這並非線性、平面性的關係，而是在立體空間中所產生的正反、前後對應。

就相對的位置來看，寧懋石室人物像位在後壁的背面，正與石碑座供養人像的位置相符合。因此，無論就人物的表現模式或位置的安排，都可以證明寧懋石室的人物像並非寧懋夫婦畫像，而是奉養寧懋夫婦的家屬與侍女。寧懋石室中安排奉養人的方式，應該是受到如洛陽造像碑座這一類佛教供養人表現的啟發。

如果以這樣的角度再來重新審視中央人物立像，可以得到新的認識。中央的人物隱藏顏面並背向觀者，姿態十分特殊。可能是為了降低其中心性以避免成為畫面中央的焦點，因而背向觀者。臉部朝向畫面內側，同時意味著觀望石室內的祭祀對象，手中執一朵蓮花，則是為寧懋夫婦祈福的表現。正如同佛教造像碑座的配置，寧懋石室人物立像與石室內部中央的祭祀對象之間，也具有禮拜者與禮拜對象之間的心理關係。特別是自北魏開始，祠堂的附近開始建造佛寺、禪窟等佛教建築，祠堂逐漸與佛教的禮拜空間產生密切的關係。

五、北魏的祠廟

魏晉時期的墓葬文化由「漢制」轉變到「晉制」，陵寢制度與祠堂的發展產生了很大的變化。[1] 除了政治社會的劇烈變動之外，魏晉時期薄葬風氣下的祠

1996)，頁 144。李力，〈北魏洛陽永寧寺塔塑像的藝術與時代特徵〉，收於巫鴻主編，《漢唐之間的宗教藝術與考古》，頁 353-375。

臺灣大學學術期刊資料庫

堂禁令是一項重要原因。自魏文帝在其終制中規定壽陵中不得立寢殿之後，漢代以來的陵寢已不復見。⑯晉代基本承襲曹魏，未見陵寢制度與上陵禮。東晉雖然曾恢復上陵禮，但是規模已經遠不如前。

不過自北魏開始重新崇尚厚葬，恢復陵寢制度。其規模雖然不及漢代，但卻是漢末魏晉以後陵寢制度發展的新開端。⑰北魏可說是漢代之後另一個祠廟發展的關鍵時期。⑱如何理解漢代與北魏祠堂之間的關係以及北魏祠堂的新特徵，為研究祠堂發展史的重要課題。

1.北朝所認識的漢代祠堂

北魏當時尚存有漢代祠堂遺跡，這些在北魏還保存的漢代祠堂可作為當時設計祠堂的參考。特別是魏晉時期禁立祠堂，漢代祠堂成為可遵循的範示。⑲在北魏酈道元《水經注》中記有數件漢代祠堂，其中唯一現存者為孝堂山祠堂。

孝堂山祠堂位於山東長清縣孝堂山上，北魏時稱孝堂山為巫山，並稱孝堂山祠堂為孝子堂。⑳根據孝堂山祠堂中的北魏題記，北魏太和三年(479)已經

---

⑯ 俞偉超，〈漢代諸王與列侯墓葬的形制分析—兼論"周制"、"漢制"與"晉制"的三階段性〉，《中國考古學會第一次年會論文集1979》(北京：文物出版社，1980)，頁332-337。

⑰ 《宋書》，卷16，〈禮志〉：「高陵上殿屋皆毀壞，車馬還[illegible]，衣服藏府，以從先帝儉德之志。及文帝自作終制，又曰：『壽陵無立寢殿，造園邑。』自後至今，陵寢遂絕。」，頁445。江南孫吳延續漢代陵寢制度，不過並未完全踏襲。例如孫權為其父孫堅建廟之際曾使用墓室石材。《宋書》，卷16，〈禮志〉，頁445。

⑱ 關於陵寢制度的研究，參見楊寬，《中國皇帝陵の起源と變遷》(東京：學生社，1981)，同作者《中國古代陵寢制度史研究》(上海：上海古籍出版社，1985)、曾布川寬，〈秦始皇陵と兵馬俑に關する試論〉，《東方學報》58冊(1986)，頁355-461。

⑲ 本文所言的祠廟係就喪葬祭祀而言。由宗教史的角度所見的北朝祠祀信仰，參見宮川尚志，〈水經注に見えた祠廟〉，收於同作者《六朝史研究(宗教篇)》(京都：平樂寺書店，1977)，頁366-390、蔡忠憲前引書。

⑳ 鄭岩已經注意到這個現象。鄭岩，〈青州北齊畫像石與入華粟特人美術—虞弘墓等考古新發現的啟示〉，頁82-83。

㉑ 羅哲文，〈孝堂山郭氏墓石祠〉，《文物》，1961年4/5期，頁44-51。羅哲文，〈孝堂山郭氏墓石祠補正〉，《文物》，1962年10期，頁23。蔣英炬，〈孝堂山石祠管見〉，收於南陽漢代畫像石藝術討論會辦公室編，《漢代畫像石研究》(北京：文物出版社，1987)，頁204-

臺灣博碩士學術期刊資料庫

被稱為「孝堂」，景明二年(501)時稱「孝子堂」。⑪又《水經注》卷八〈濟水〉有「今巫山之上有石室，世謂之孝子堂。」⑫孝堂山祠堂西壁外側並刻有北齊武平元年(570)《隴東王感孝頌》(圖 56)。⑬隴東王胡長仁為北齊外戚，武成皇后胡氏之兄，任尚書左僕射，地位顯赫。⑭題記中有「視聽經過，訪詢耆舊，郭巨之墓，馬鬣交阡，孝子之堂，鳥翅銜阜。」文中認為此祠堂是郭巨的墓祠，進一步將孝子與郭巨結合。另外在碑文最後的頌詞中還提到舜、閔子騫、老萊子等《孝子傳》中的人物。此文特意以隸書書體撰寫，透露出懷古之情。

由文中「訪詢耆舊」看來，將孝堂山祠堂視為郭巨之墓的說法並非出自胡長仁，而是流傳於當地民間鄉里的傳說。胡長仁為此傳說的記錄者，並非創造者。實際上，孝堂山祠堂並非郭巨之墓。⑮蔣英炬曾推測孝子堂是漢魏時期對於漢代墓地祠堂的泛稱。魏晉以後由於不知漢代祠堂祠主的身分，因此以一般性的稱呼名之為孝子堂。祠堂原來是孝子為父母所建，稱為孝子堂不難理解。但是透過北齊外戚權貴胡長仁的長篇題刻，則強化了此傳說的合理性與正統性。這種藉由《孝子傳》中的孝子來建立特定祠堂歷史傳說的現象，最晚自北齊已經開始出現，值得注意。

祠堂與墓室、葬具不同，為祭祀死者的空間，營造祠堂也是值得嘉許的孝行。就這一點而言，南北朝時期對於祠堂的認識與漢代並無根本的變化。《南史》〈孝義上〉中載有郭平原建造祠堂的記錄：

父亡，哭踊慟絕，數日方蘇。以為奉終之義，情禮自畢，塋壙凶功，不

218。

⑪兩件題記的內容分別是「太和三年三月廿五日，山荏縣人王天明、王群、王定虜三人等在此行到孝堂造此字。」、「景明二年吳□□古來至此孝子堂。」。蔣英炬，前引文，頁 205。

⑫王國維校，《水經注校》，卷 8，〈濟水 2〉(臺北：新文豐出版公司，1987)，頁 275。

⑬北京圖書館金石組編，《北京圖書館藏中國歷代石刻拓本匯編》第八冊，北朝(鄭州：中州古籍出版社，1989)，頁 1。

⑭《北齊書》，卷 48，〈胡長仁傳〉，頁 668。

⑮宋代趙明誠《金石錄》與清代阮元、畢沅《山左金石志》中，均對孝堂山祠堂為郭巨之墓的說法提出懷疑。大村西崖則認為是郭巨之墓。不過孝堂山祠堂與郭巨無關，已成學界定論。見大村西崖，《支那美術史雕塑篇》(東京：佛書刊行會圖像部，1915)，頁 71-72、羅哲文，前引文；蔣英炬，前引文。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 欲假人。本雖巧而不解作墓，乃訪邑中有營墓者，助人運力，經時展勤，久乃閑練。……及父喪終，自起兩間小屋以為祠堂，每至節歲，常於此數日中哀思，絕飲粥。父服除後，不復食肉。 ⑬

郭原平為會稽永興人，於父親歿後親自向營墓者學習造墓的技術，建造兩間小屋以作為祠堂。當時造墓為有專門的營墓者。親自建造亡父的墓與祠堂為孝行的表現。很可能因為是特例，所以列入〈孝義傳〉。由此可知，在南北朝建造祠堂也被視為孝子的表徵。南北朝時代對於祠堂的看法基本上繼承漢代，這也正是北齊將孝堂山祠堂視為郭巨之墓的思想基礎。北朝孝堂山郭巨祠堂傳說的形成，可以說是將漢代以營建祠堂視為孝子行孝的看法進一步發展的結果。

在寧懋石室外側畫有《孝子傳圖》。由於此圖為石室外側的主要圖像，因此有必要進一步考慮北魏祠堂與《孝子傳圖》之間的關係。在東漢武梁祠中已經可以見到在祠堂中刻畫孝子傳圖。不過在東漢，祠堂的營造雖然是子孫孝心的表徵，但是整體而言，祠堂畫像中孝子傳圖與其他的歷史故事並列，地位並未特別突出。漢代祠堂畫像的內容涵蓋天界與人界、歷史人物，具備小宇宙的性格。即使是以奉食圖為主的金鄉祠堂，其中也刻有仙人畫像。 ⑭

不過到了北魏，如同寧懋石室所見，與天界有關的題材幾乎完全消失，而同時孝子傳圖也由其他的歷史鑒戒故事中獨立出來，成為左右兩外壁的表現主體。漢代祠堂中雖有孝子傳圖，但是並未如同寧懋石室一般地強調。在漢代祠堂中，孝子傳圖僅是表達孝心眾多的選擇之一。然而到了北魏，孝子傳圖則成為石棺與石棺床圍屏的主要裝飾題材之一，為孝行的直接表徵。寧懋石室將《孝子傳圖》作為祠堂外側主要圖像，反映了北魏以孝子傳故事傳達孝行的看法。同樣的現象，也可見於北朝對於孝堂山祠堂的認識。換言之，兩者皆是藉由與孝子傳故事有關的畫像或文字，來建構祠堂的空間與意義。

2. 永固堂的建造與特徵

永固堂是北魏祠廟中文獻記載最豐富，同時也是重要的祠廟之一，可作為理解北魏祠廟特徵的重要參考。⑮太和五年(481)孝文帝為文明皇太后在平城

---

⑬《南史》，卷 73，〈郭平原傳〉，頁 1801。

⑭圖版參見 Wilma Fairbank, “A Structural Key to Han MuralArt”, Fig. 14.

⑮就考古發掘而言，魏晉南北朝幾乎沒有留下任何的祠堂遺跡。在北齊庫狄洛墓的封土的南

臺灣大學學術期刊資料庫

北側的方山建造永固陵，至太和八年(484)建造完成。永固陵的南邊建有永固堂，亦即永固石室，稱為「清廟」。[13]永固陵雖然有正式的考古發掘，但是永固石室的遺跡並不清楚(圖 57)。[14]在《水經注》卷十三〈㶟水〉中，詳細地描述了永固堂的位置與布局。

> 羊水又東注于如渾水，亂流逕方山南。嶺上有文明太皇太后陵，陵之東北有高祖陵。二陵之南有永固堂。堂之四周隅雉列榭階、欄檻及扉戶，梁壁、椽瓦，悉文石也。檐前四柱，採洛陽之八風谷黑石為之，雕鏤隱起，以金銀間雲矩，有若錦焉。堂之內外四側結兩石趺，張青石屏風，以文石為緣，並隱起忠孝之容，題刻貞順之石，廟前鐫石為碑獸，碑石至佳。左右列柏四周，迷禽闇日。院外西側有思遠靈圖，圖之西有齋堂。[15]

馮太后的永固陵的南面有石造的永固堂。永固堂在前方有四根石柱，是用取自洛陽八風谷的黑石所雕造成，裝飾華麗。在內外四側有兩個石趺，安方了青石屏風，刻畫以鑑戒教化為題材的歷史故事，書有榜題。廟前還刻有石碑、石獸。接著還提到永固堂的西側有「思遠靈圖」，更西尚有齋堂。這段文字相當富於啟發性。

在永固陵南方 600 米處發現了環繞迴廊的佛塔與寺院的遺跡。迴廊寬度近 10 公尺，塔基呈正方形，長 40 公尺，寬 30 公尺。這應該就是位在永固堂西側的「思遠靈圖」(圖 57)。在佛塔與寺院遺跡北側約 200 公尺處有長方形建築遺跡，在該處發現了以隸書所撰「傳祚無窮」與「富貴萬歲」的瓦當殘片。另外在永固陵附近有石窟遺跡，當是《魏書》〈高祖紀〉中所載的方山石窟寺。[16]如

坡，曾發掘了一處房基建築遺址。房基上的磚臺東西長 3 米，南北寬 1.75 米，房基呈方形，鋪有厚 4.5 公分的方磚。同時還出土了大量的瓦當。報告中認為此建築的年代在北齊至唐代之間，推測原來是祠堂或是看守墓塋的建築。見王克林，前引文，頁 399。

[13]《魏書》，卷 13，〈文成文明皇后馮氏傳〉：「高祖乃詔有司營建壽陵於方山，又起永固石室，將終為清廟焉。太和五年起作，八年而成，刊石立碑，頌太后功德。」，頁 329。

[14] 大同市博物館、山西省文物工作委員會，〈大同方山北魏永固陵〉，《文物》1978 年 7 期，頁 29-35。

[15]《水經注校》，卷 13，〈㶟水〉，頁 423-424。

[16] 宿白指出墓與佛寺的組合為馮太后陵墓的特徵，認為這種布局與馮太后的佛教信仰有關。宿白，〈盛樂、平城一帶的拓跋鮮卑—北魏遺跡—鮮卑遺跡輯錄之二〉，《文物》1977 年 11

臺灣大學學術期刊資料庫

果將永固堂與漢代陵寢相比較，就能了解經歷曹魏薄葬與祠堂禁令之後，北魏平城時期祠廟規劃的繼承與創新。⑪

在這裏要特別注意永固石室中佛寺與齋堂成為祠廟布局的一部分。其中的齋堂應該與在佛寺中的禮拜活動有關。在北魏，往往利用造像、造塔、造寺來為過亡父母眷屬祈祈福，追善功德。隨著佛教信仰的普及，南北朝的祠堂祭祀活動中融入了佛教儀禮軌。⑫在永固石室南側建造佛寺與齋堂，應該是為了方便供養三寶，為文明皇太后祈求冥福。

永固石室並非孤例，南北朝尚有其它祠廟與佛寺產生關係的例子。《魏書》中關於王慧龍的記載頗值得參考。王慧龍的祖父王愉得罪劉裕被誅。王慧龍在十四歲時因沙門僧彬的藏匿而逃脫。北魏泰常二年(417)後秦姚泓為劉裕所滅，轉而投靠北魏。王慧龍死後「吏人及將士共於墓所起佛寺，圖慧龍及僧彬象讚之。」⑬在墓葬近側建造佛寺，並在佛寺中畫有王慧龍與僧彬的肖像，另外還其僚屬還書有讚文。

僧彬為王慧龍的恩人、師友，在佛寺中繪製僧彬的肖像，應該是為了成全王慧龍的心願。既然肖像是畫在佛寺之中，那麼應該是作為禮拜佛像的供養人。從佛寺建造於墓葬的附近來看，此佛寺應該也具有類似祠堂的功能。只是不像祠堂以祠主本身為祭祀對象，而是藉由供養佛像來為死者祈福。相對於永固陵在祠廟之外同時又建造了佛寺與齋堂，這裏只建佛寺而省略了祠堂。另外，如果參考王慧龍佛寺中繪有其肖像的記載，則永固堂西側的佛堂中很可能也畫有文明皇太后的肖像。在這類建於墓塋附近的佛寺中，所畫的供養人肖像除了作為供養三寶之用，同時又兼具紀念像的性質。

佛寺之外尚有精舍。北魏沙門惠始的塚上立有石精舍。⑭《魏書》卷一一四〈釋老志〉:

> 至真君六年，制城內不得留瘞，乃葬於南郊之外。……惠始冢上，立石

期，頁 38-46。

⑪ 楊寬對於上述《水經注》有關永固堂的文字有很精要的說明。楊寬前引書，頁 45。

⑫ 小川貫弌，〈浮屠祠と祠堂〉，《印度學佛教學研究》第 19 卷 2 號(1971)，頁 42-47。

⑬ 《魏書》，卷 38，〈王慧龍傳〉，頁 877。《北史》，卷 35，〈王慧龍傳〉，頁 1289。

⑭ 精舍為供養佛、菩薩或僧人之處。關於精舍的由來與發展，參見李弘祺，〈精舍與書院〉，《漢學研究》，10 卷 2 號(1992)，頁 307-332。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 精舍，圖其形像。經毀法時，猶自全立。　⑭

太平真君六年(445)朝廷命令城內不得瘞埋遺體，於是惠始遷葬於南郊。墳丘上建有石造精舍，並描繪惠始的肖像。⑮此精舍內是否安置佛像不得而知，可能以供養惠始為主，其畫像也具有紀念像的作用。

精舍之外有禪窟。北周皇甫遐列於《周書》〈孝義傳〉。皇甫遐遭母喪，在墓南造一座共有十二室，可以容納百人的禪窟，規模極為宏大。

> 皇甫遐字永覽，河東汾陰人也。……保定末，又遭母喪，乃廬於墓側，負土為墳。後於墓南作一禪窟，陰雨則穿窟，晴霽則營墓，曉夕勤力，未嘗暫停。積以歲年，墳高數丈，周回五十餘步。禪窟重臺兩匝，總成十有二室，中間行道，可容百人。　⑯

此禪窟位在墓南，為一般建造祠堂的位置，正是以禪窟代替祠堂。居喪時親自建造禪窟正如同為父母造墓，均被視為孝行。禪窟之外又有「墓亭」。《宋書》卷八十七〈蕭惠開傳〉:

> 丁父艱，居喪有孝性，家素事佛，凡為父起四寺，南岸南岡下，名曰禪岡寺，曲阿舊鄉宅，名曰禪鄉寺，京口墓亭，名曰禪亭寺，所封封陽縣，名曰禪封寺。　⑰

蕭惠開為了亡父的冥福在四處建造了四座佛寺。其中位在京口的墓亭，名曰禪亭寺。墓亭非地名，應是類似祠堂的地上建築。皇甫遐與蕭惠開均透過佛教的行事來表達其孝思。南北朝隨著佛教深入人心，佛教供養等宗教活動被納入行孝的範疇。　⑱

此外，王慧龍卒於太平真君元年(440)。⑲蕭惠開的父親卒年不詳，不過由

---

⑭《魏書》，卷 114，〈釋老志〉，頁 3033。有關精舍的問題，得自曾布川寬先生的提示。

⑮ 塚本善隆推測此石精舍為「下層有龕之石浮圖」。塚本善隆譯注，《魏書釋老志》（東京：平凡社，1990），頁 202。

⑯《周書》，卷 46，〈皇甫遐傳〉，頁 832、《北史》，卷 84，〈皇甫遐傳〉，頁 2833。

⑰《宋書》，卷 87，〈蕭惠開傳〉，頁 2200、《南史》，卷 18，〈蕭思話子惠開傳〉，頁 496。

⑱ 參見劉淑芬，〈五至六世紀華北鄉村的佛教信仰〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》，第六十三本，第三分(1993)，頁 536-543。

臺灣大學學術期刊資料庫

於蕭惠開卒於劉宋明帝泰始七年(471)，其建造佛寺的年代當遠早於此時。這兩個例子都早於完成於太和八年(484)的永固陵，永固陵並非開風氣之先。

由此可知，自南北朝前期開始，有一部分的佛教供養活動是在很靠近墓地或祠堂的位置舉行。在王慧龍、皇甫遐與蕭惠開的例子中，佛教建築甚致取代了祠堂。這類的現象不僅意味著祠堂祭祀空間的改變。更為根本的是，這說明了祭祀死者的方式與觀念，產生了很大的變化。死者祭祀的目的，不再只限定於供奉靈魂飲食起居，或是期待靈魂保祐子孫。隨著佛教的流行，死者在他界的冥福果報與死後輪迴，逐漸成為喪葬活動中必須關心的問題。在這樣的狀況下，祠堂庖廚圖中殺生的情節必須有所修正，佛教造像碑供養人畫像的配置方式，也可能影響祠堂圖像的布局。

六、小　結

經過上述的討論，寧懋石室圖像之間的關係與圖像意義可以歸納如下：石室內部的《庖廚圖》與鞍馬牛車圖，均表現奉養死者的具體行為。石室內部中央空白兩側的《庖廚圖》與奉食侍女，在所有的圖像中居於最重要的位置，意為陳獻祭食。雖然並未畫出祠主畫像，但是原來可能安置了祭祀對象。鞍馬與牛車圖意為照料死者生活起居，但同時也具有陰陽協調，人倫秩序和諧的意義。

相對於石室內部，外側除了作為守衛的《武士圖》之外，寧萬壽與寧雙壽的題記、《孝子傳圖》，以及奉養寧懋夫婦的人物立像，在不同程度上均與孝子的表現有所關連。「孝子寧萬壽」與「孝子弟寧雙壽造」題記中以孝子自稱，作為建造該石室的紀錄。兩壁的《孝子傳圖》為鑑戒故事，但同時也是子孫表達孝心，克盡孝道的圖像隱喻。後壁則表現了寧懋子孫的自我形象。相對於前兩者以文字或圖解《孝子傳》作為傳達孝心的媒介，後壁則直接表現出孝子自身的形象。這三者分別以孝子的題記、孝子傳故事與孝子自我形象的呈現，三種不同的方式來展現孝思。此外，後壁人物立像雖然位在石室後側，但是與室內中央的祭祀對象之間，具有家屬奉養父母的心理關係。

寧懋石室內部與外側的中心圖像為《庖廚圖》、奉食侍女與《孝子傳圖》，分別是內外空間的表現主體。若寧懋石室內部圖像的主題為「養」，則外側的重點則在於「孝」。石室內的鞍馬、牛車、庖廚、奉食，都與供奉祠主的行為有關。

⑯ 王慧龍卒年參見陳爽，前引書，頁117-126。

臺灣大學學術期刊資料庫

這些圖像直接關係到祠主的飲食起居，為祠主直接享用的對象。相形之下，石室外側的《孝子傳圖》、人物立像雖然也可以放在奉養祠主的脈絡來看，但是與祠主的飲食起居比較沒有直接的關係，而是與供奉祠主的家屬較有關連。雖然石室內外圖像都可以說是孝心的不同表現，但是內部著重奉養的實際內容，外側則強調了孝的行為主體與孝行的社會性。透過石室內外空間的對應關係，對於祠主的「養」與喪家的「孝」互為表裏，兩者相輔相成，相互補充。

孝子傳圖由漢代發展至北朝，雖然在題材上有時間上的連續性，然而就使用圖像的方式而言，產生了本質上的變化。相關「孝」、「養」的畫像題材雖然都可見於漢代，但是在寧懋石室中僅選擇其中部分，賦予新的主從關係，並以更集中、化約的方式來加以呈現。在漢代雖然營造祠堂與墓室被視為孝心的表徵，但是孝子傳圖並非不可或缺的圖像。實際上就漢代畫像整體題材的分配而言，孝子傳圖所占的比例不特別突出。漢代的墓葬中孝子傳圖與忠臣、列女圖等儒家鑒戒故事並列。然而到了北魏，孝子傳圖自鑒戒故事中獨立出來，直接與喪葬活動產生關連，出現了利用孝子傳圖來體現實際的孝行，藉由孝子傳圖將孝行概念化的趨勢。北魏孝子傳圖成為得以直接體現喪家孝行的視覺化表徵。

北魏祠堂祭祀的空間、內容與意義，隨著佛教的盛行而產生變化。南北朝時期，死者祭祀的目的已不限於奉養死者靈魂飲食起居，死者在來世的冥福果報在喪葬禮俗中逐漸受到重視。在這樣宗教思想的背景之下，佛寺等佛教建築建造於祠堂附近，甚至替代了祠堂。由寧懋石室所見的祠堂祭祀與佛教供養的關係，正說明了北魏佛教對於墓葬圖像所產生的影響。在寧懋石室的個案中，並非將佛教圖像直接置入祠堂，而是以曲折的方式來吸收轉化佛教因素。佛教文化的影響雖是隱性，然而十分明確。這個現象或可作為檢討北魏佛教與喪葬文化關係的參考。

經過石室構造的比較分析、圖像題材的選擇、配置與內容等多方面的綜合探討，筆者認為寧懋石室並非葬具而是祠堂。寧懋石室為祠堂的說法，早在 1942 年富田幸次郎就已經提出。本文則嘗試在現有考古材料的基礎上，利用考古出土品來理解傳世遺物，配合北魏喪葬文化，賦予新的實質內涵。這個結論是否允當，自然有必要接受未來更多新出土考古材料的檢驗。不過，如果以上的論證無誤，那麼寧懋石室為現今唯一僅存的南北朝祠堂遺物。這對於理解北朝喪葬文化，乃至於漢唐之際祠堂圖像的發展與變遷，當具有重要的意義。

臺灣大學學術期刊資料庫

圖版出處

圖 1　河南洛陽北魏孝昌三年(527)寧懋石室 波士頓美術館藏(Museum of Fine Arts, Boston)（《世界美術大全集　東洋編 3》，頁 90)

圖 2　寧懋石室《武士圖》前方右側(《中國美術全集 繪畫編 19》，圖 10)

圖 3　寧懋石室《武士圖》前方左側(《中國美術全集 繪畫編 19》，圖 10)

圖 4　寧懋石室《庖廚圖》後壁內 右側(《中國美術全集 繪畫編 19》，圖 8)

圖 5　寧懋石室《庖廚圖》後壁內 左側(《中國美術全集 繪畫編 19》，圖 8)

圖 6　寧懋石室 後壁內側 拓片(*Bulletin of the Museum of Fine Arts*, Volume XL, No. 242 [1942], Fig. 9)

圖 7　寧懋石室《鞍馬圖》右壁內側（《中國美術全集 繪畫編 19》，圖 9)

圖 8　寧懋石室《牛車圖》左壁內側（《中國美術全集 繪畫編 19》，圖 9)

圖 9　寧懋石室《孝子傳圖》右壁外側（《中國美術全集 繪畫編 19》，圖 6)

圖 10　寧懋石室《孝子傳圖》左壁外側（《中國美術全集 繪畫編 19》，圖 7)

圖 11　寧懋石室《人物立像》後壁外側（《中國美術全集 繪畫編 19》，圖 5)

圖 12　《寧懋夫婦墓誌》拓片(《漢魏南北朝墓誌集釋》，圖版 262)

圖 13　山西大同北魏宋紹祖墓石槨(《文物》2001 年 7 期，頁 24、25)

圖 14　山西大同北魏智家堡墓石槨(《文物》2001 年 7 期，頁 41)

圖 15　山西大同北魏智家堡墓石槨壁畫 線描圖(《文物》2001 年 7 期，頁 43、44)

圖 16　山西北齊河清元年(562)庫狄洛墓 平面圖與剖面圖(《考古學報》1979 年 3 期，頁 378)

圖 17　山東青州北齊傅家石刻(《文物》2001 年 5 期，頁 92)

圖 18　陝西西安北周史君墓石槨(《中國祆教藝術史研究》，圖版 6)

圖 19　山西太原隋開皇十二年(592)虞弘墓石槨 線描圖(《文物》2001 年 1 期，頁 34)

圖 20　四川樂山市蕭壩東漢崖墓畫像石棺(《四川漢代石棺畫像集》，圖 65)

圖 21　江蘇省徐州東漢畫像石 墓主夫婦畫像(《考古》1964 年 10 期，頁 513)

圖 22　河南洛陽春都路西晉墓 陶馬與陶牛車(《文物》2000 年 10 期，頁 31)

圖 23　甘肅嘉峪關六號西晉壁畫墓 中室西壁 男性墓主與侍者(《嘉峪關壁畫墓發掘報告》，圖版 33)

圖 24　甘肅嘉峪關六號西晉壁畫墓 中室東壁 女性墓主與侍女(《嘉峪關壁畫墓發掘報告》，圖版 32-2)

圖 25　河南沁陽縣西向北魏石棺床圍屏 線描圖(筆者繪圖)

圖 26　山東臨淄北魏正光六年(525)曹望[illegible]造像碑座 美國費城大學博物館藏(University of Pennsylvania Museum)(《中國美術全集 繪畫編 19》，圖 10)

臺灣大學學術期刊資料庫

圖 27　山東省嘉祥縣宋山四號小祠堂《庖廚圖》(《山東漢畫像石選集》，圖 190)

圖 28　河南省密縣打虎亭一號漢墓《庖廚圖》(《密縣打虎亭漢墓》，圖 109)

圖 29　山東省諸城前涼臺畫像石《庖廚圖》(《山東漢畫像石選集》，圖 550)

圖 30　甘肅嘉峪關六號西晉壁畫墓《宰豬》(《嘉峪關壁畫墓發掘報告》，圖版 67-2)

圖 31　山東東漢金鄉祠堂　後壁畫像線描圖(*Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol. 7, No. 1 [1942], Fig. 11)

圖 32　寧懋石室《庖廚圖》局部(《中國美術全集 繪畫編 19》，圖 8)

圖 33　山東長清孝堂山祠堂 結構圖(《文物》1961 年 4/5 期，頁 45)

圖 34　遼陽棒子屯壁畫墓　墓門門柱《武士圖》線描圖(《文物參考資料》1955 年 5 期，頁 16)

圖 35　遼陽棒子屯壁畫墓《武士圖》局部(《文物參考資料》1955 年 5 期，圖版 1 上)

圖 36　洛陽谷水西晉墓舉盾武士俑 高 38.6 公分(《文物》，1996 年 8 期，頁 42、43)

圖 37　河南洛陽孟津縣北魏太昌元年(532)王溫墓 鎮墓武士俑 高 30 公分(《文物》1995 年 8 期，頁 28)

圖 38　河南洛陽孟津縣北魏太昌元年(532)王溫墓 舉盾武士俑 高 18 公分(《文物》1995 年 8 期，頁 29)

圖 39　盧芹齋(C.T.Loo)舊藏石棺床圍屏「董永」(*An Exhibition of Chinese Stone Sculptures*, pl. XXXI)

圖 40　北朝孝子石棺「董永」納爾遜美術館藏(The Nelson-Atkins Museum of Art)(《瓜茄》1 卷 4 冊[1937]，圖 2)

圖 41　北朝孝子石棺床圍屏「不孝王寄」納爾遜美術館藏(The Nelson-Atkins Museum of Art)(《六朝時代美術の研究》，圖版 55)

圖 42　北魏孝子石棺「眉間赤」明尼亞波里美術館藏(The Minneapolis Institute of Arts)

圖 43　寧夏回族自治區固原北魏漆棺 左側板《孝子傳圖》舜 線描圖(《固原北魏墓漆棺畫》，頁 28)

圖 44　北朝孝子石棺「舜」納爾遜美術館藏(The Nelson-Atkins Museum of Art)(《瓜茄》1 卷 4 冊[1937]，圖 2)

圖 45　河南沁陽縣西向北魏石棺床圍屏 右側石板第一、二、三幅

圖 46　山西省萬榮縣唐代開元十三年(725)薛儆墓石槨(《唐代薛儆墓發掘報告》，圖 5)

圖 47　薛儆墓石槨內部 侍女(編號內 14)(《唐代薛儆墓發掘報告》，圖版 56)

圖 48　薛儆墓石槨內部 侍女(編號內 20)(《唐代薛儆墓發掘報告》，圖版 60)

圖 49　四川成都外萬佛寺出土　南朝梁普通四年(523)釋迦造像 背面　四川省博物館藏(《中國美術全集 雕塑編 3》，頁 55)

臺灣大學學術期刊資料庫

圖 50　河南洛陽北魏佛教造像碑座 正面(《洛陽北魏世俗石刻線畫集》，頁 109)

圖 51　河南洛陽北魏佛教造像碑座 右側(《洛陽北魏世俗石刻線畫集》，頁 110)

圖 52　河南洛陽北魏佛教造像碑座 左側(《洛陽北魏世俗石刻線畫集》，頁 111)

圖 53　河南洛陽北魏佛教造像碑座 背面(《洛陽北魏世俗石刻線畫集》，頁 112)

圖 54　河南洛陽北魏永寧寺塔基出土 世俗人物塑像 線描圖(《北魏洛陽永寧寺》，圖 59-2)

圖 55　寧懋石室《人物立像》局部 後壁外側中央

圖 56　山東長清孝堂山祠堂西壁外側 北齊武平元年(570)《隴東王感孝頌》(《北京圖書館藏中國歷代石刻拓本匯編》，第八冊，頁 1)

圖 57　山西大同 北魏永固陵與永固堂位置圖(《文物》1978 年 7 期，頁 29)

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 1　河南洛陽北魏孝昌三年(527)寧懋石室 波士頓美術館藏
(Museum of Fine Arts, Boston)



圖 2　寧懋石室《武士圖》前方右側



圖 3　寧懋石室《武士圖》前方左側

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 4　寧懋石室《庖廚圖》後壁內 右側

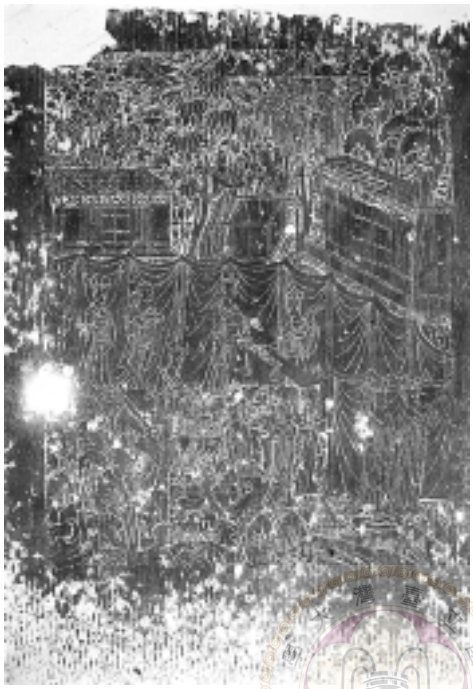


圖 5　寧懋石室《庖廚圖》後壁內 左側

臺灣大學學術期刊資料庫

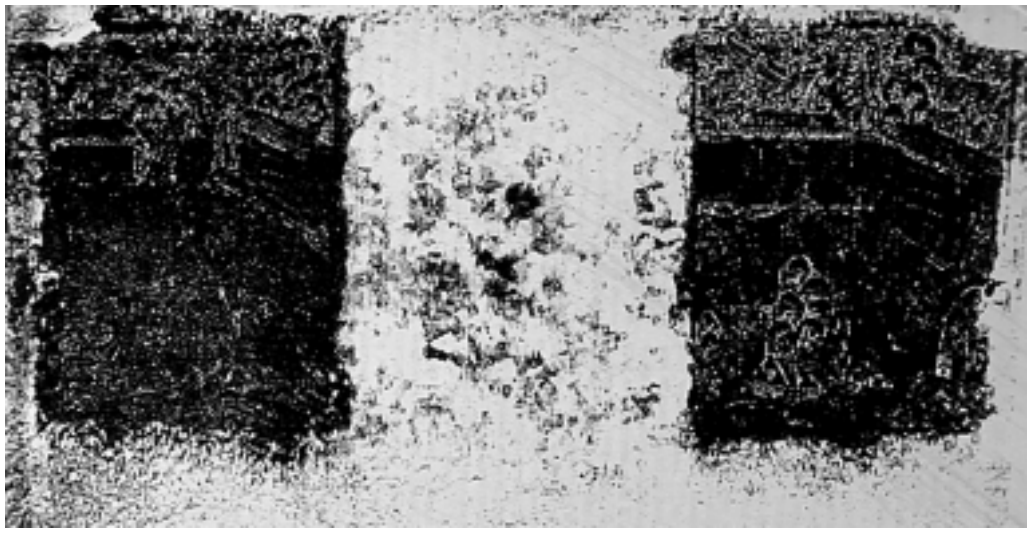


圖 6　寧懋石室 後壁內側 拓片

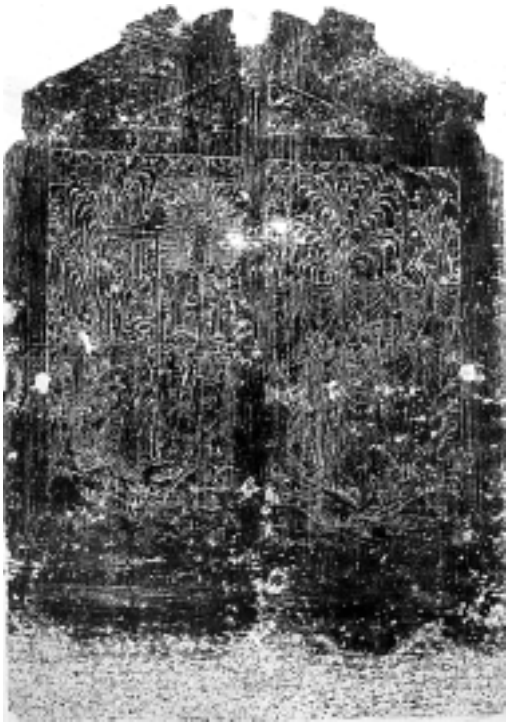


圖 7　寧懋石室《鞍馬圖》右壁內側



圖 8　寧懋石室《牛車圖》左壁內側

臺灣大學學術期刊資料庫

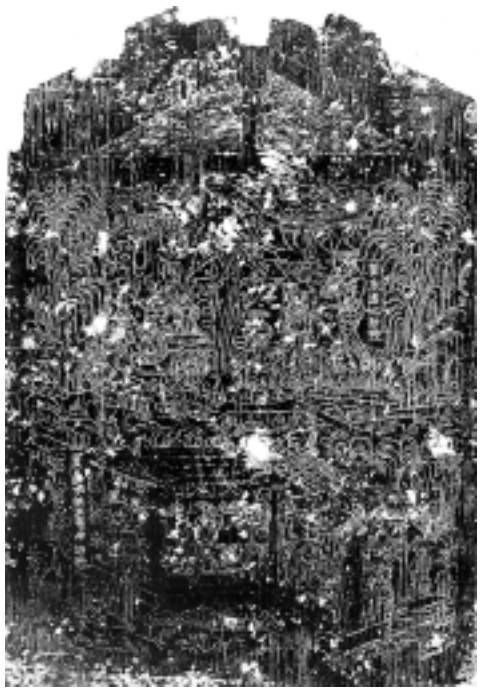


圖 9　寧懋石室《孝子傳圖》右壁外側



圖 10　寧懋石室《孝子傳圖》左壁外側

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 11　寧懋石室《人物立像》後壁外側

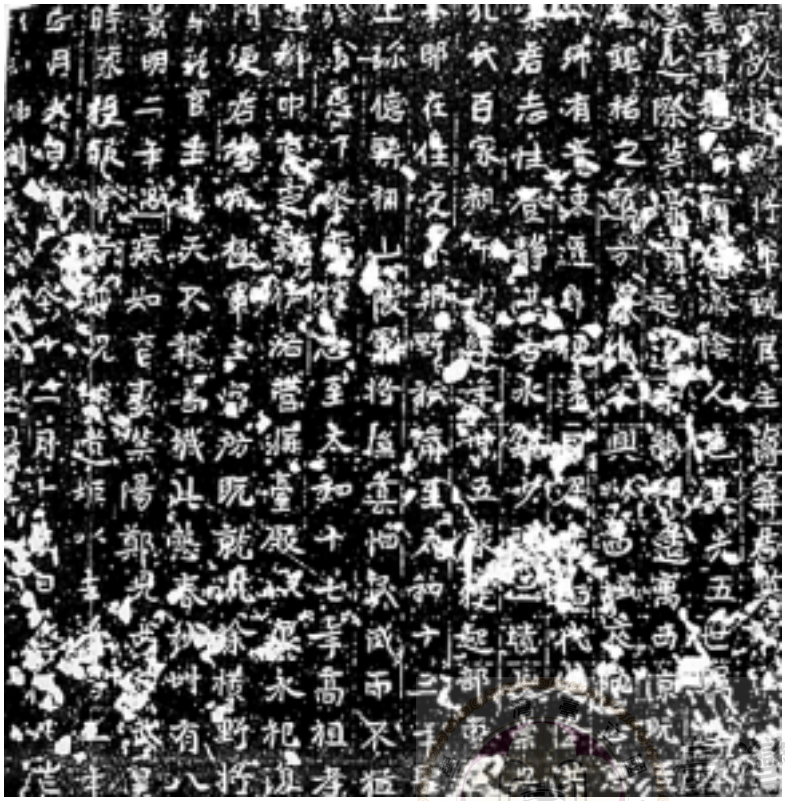


圖 12　《寧懋夫婦墓誌》拓片

大學學術期刊資料庫

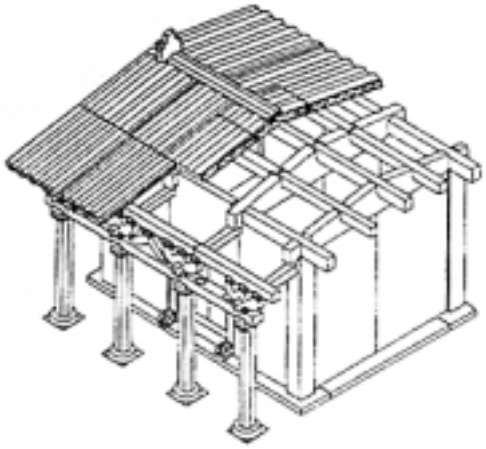


圖 13　山西大同北魏宋紹祖墓石槨

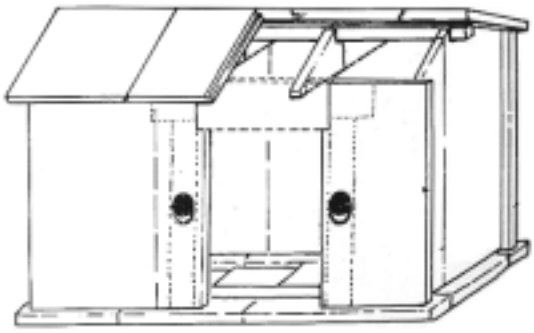


圖 14　山西大同北魏智家堡墓石槨



圖 15　山西大同北魏智家堡墓石槨壁畫線描圖

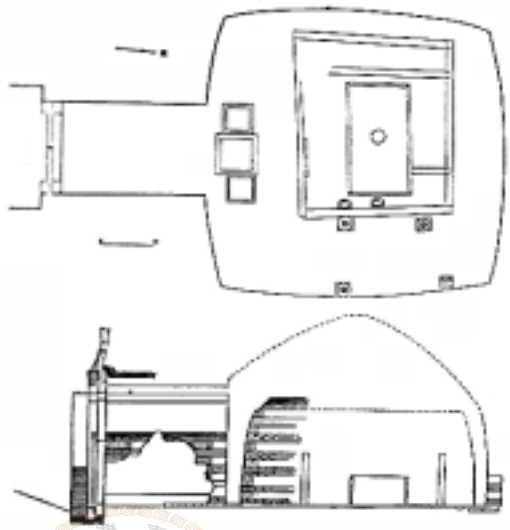


圖 16　山西北齊河清元年(562)庫狄洛墓平面圖與剖面圖

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 17　山東青州北齊傅家石刻



圖 18　陝西西安北周史君墓石槨

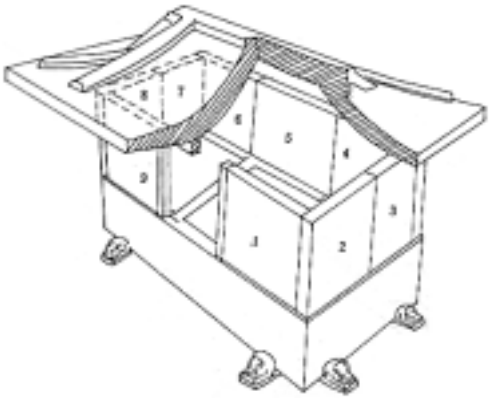


圖 19　山西太原隋開皇十二年(592)虞弘墓石槨 線描圖

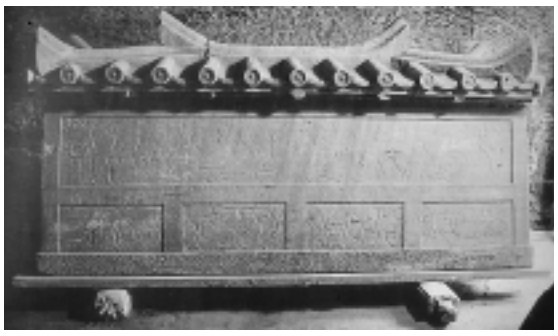


圖 20　四川樂山市蕭壩東漢崖墓畫像石棺

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 21　江蘇省徐州東漢畫像石 墓主夫婦畫像



圖 22　河南洛陽春都路西晉墓 陶馬與陶牛車



圖 23　甘肅嘉峪關六號西晉壁畫墓 中室西壁男性墓主與侍者



圖 24　甘肅嘉峪關六號西晉壁畫墓 中室東壁女性墓主與侍女

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 25　河南沁陽縣西向北魏石棺床圍屏 線描圖
（筆者繪圖）



圖 26　山東臨淄北魏正光六年(525)曹望[illegible]
造像碑座 美國費城大學博物館藏
(University of Pennsylvania Museum)



圖 27　山東省嘉祥縣宋山四號小祠堂《庖廚圖》



圖 28　河南省密縣打虎亭一號漢墓《庖廚圖》

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 29　山東省諸城前涼臺畫像石《庖廚圖》

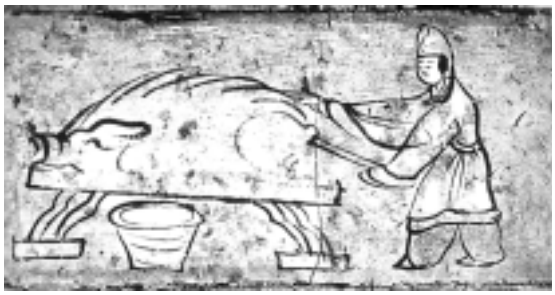


圖 30　甘肅嘉峪關六號西晉壁畫墓《宰豬》

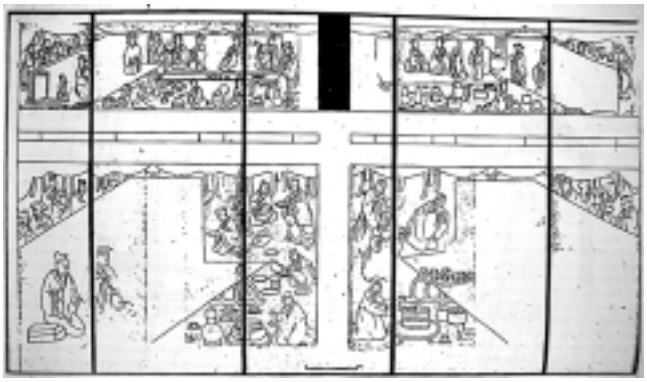


圖 31　山東東漢金鄉祠堂 後壁畫像線描圖）



圖 32　寧懋石室《庖廚圖》局部

臺灣大學學術期刊資料庫

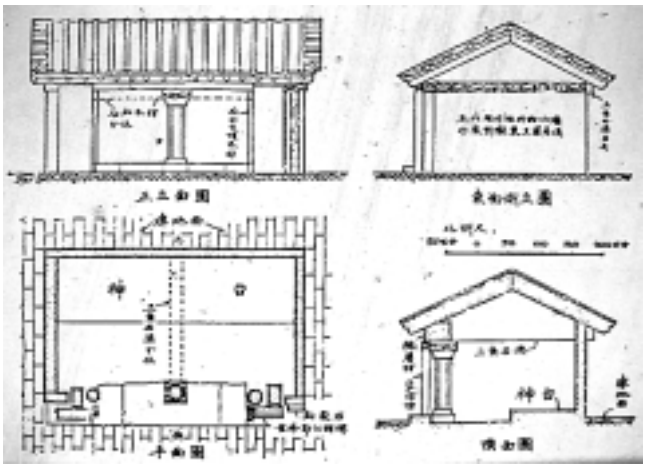


圖 33　山東長清孝堂山祠堂 結構圖



圖 34　遼陽棒子屯壁畫墓 墓門門柱《武士圖》線描圖



圖 35　遼陽棒子屯壁畫墓《武士圖》局部



圖 36　洛陽谷水西晉墓 舉盾武士俑 高 38.6 公分

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 37　河南洛陽孟津縣北魏太昌元年(532)王溫墓鎮墓武士俑 高 30 公分

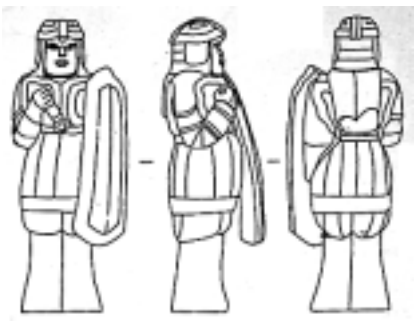


圖 38　河南洛陽孟津縣北魏太昌元年(532)王溫墓 舉盾武士俑 高 18 公分



圖 39　盧芹齋(C.T.Loo)舊藏石棺床圍屏「董永」



圖 40　北朝孝子石棺「董永」納爾遜美術館藏 (The Nelson-Atkins Museum of Art)



圖 41　北朝孝子石棺床圍屏「不孝王寄」納爾遜美術館藏(The Nelson-Atkins Museum of Art)



圖 42　北魏孝子石棺「眉間赤」明尼亞波里美術館藏(The Minneapolis Institute of Arts)

臺灣博碩士學術期刊資料庫

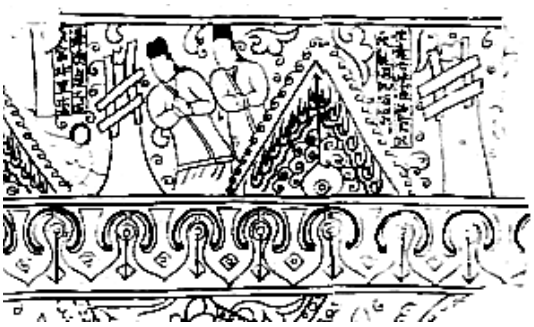


圖 43　寧夏回族自治區固原北魏漆棺
左側板《孝子傳圖》舜 線描圖



圖 44　北朝孝子石棺「舜」納爾遜美術館藏
(The Nelson-Atkins Museum of Art)



圖 45　河南沁陽縣西向北魏石棺床圍屏 右側
石板第一、二、三幅



圖 46　山西省萬榮縣唐代開元十三年
(725)薛儆墓石槨



圖 47　薛儆墓石槨內部 侍女(編號內 14)



圖 48　薛儆墓石槨內部 侍女(編號內 20)

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 49　四川成都外萬佛寺出土 南朝
梁普通四年(523)釋迦造像
背面 四川省博物館藏

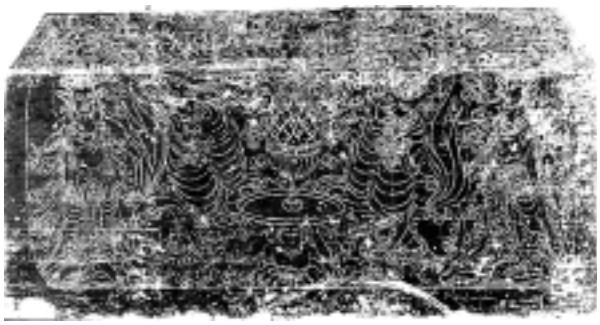


圖 50　河南洛陽北魏佛教造像碑座 正面



圖 51　河南洛陽北魏佛教造像碑座 右側

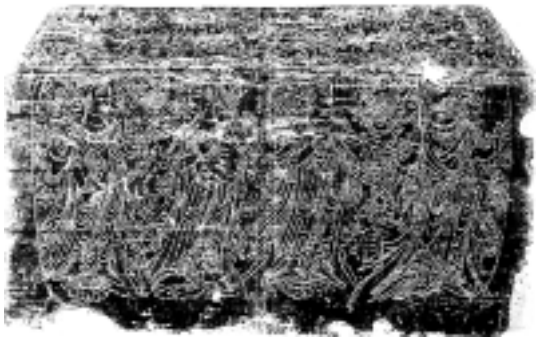


圖 52　河南洛陽北魏佛教造像碑座 左側

臺灣大學學術
期刊資料庫

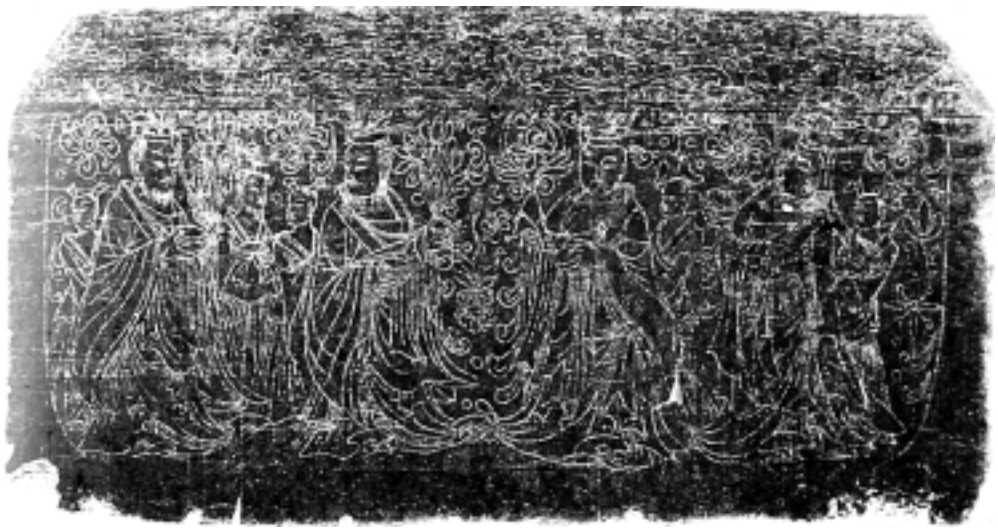


圖 53　河南洛陽北魏佛教造像碑座 背面



圖 54　河南洛陽北魏永寧寺塔基出土世俗人物塑像 線描圖

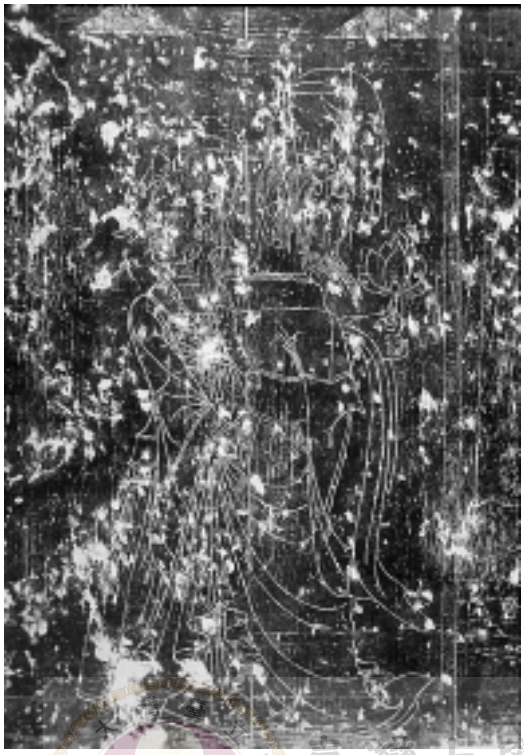


圖 55　寧懋石室《人物立像》局部 後壁外側中央

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 56　山東長清孝堂山祠堂西壁外側 北齊武平元年(570)《隴東王感孝頌》

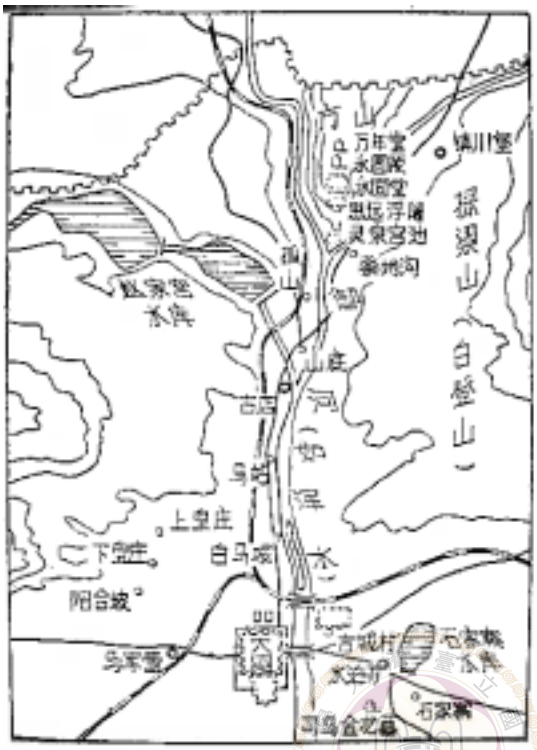


圖 57　山西大同 北魏永固陵與永固堂位置圖

臺灣大學學術期刊資料庫