

上好牢1號墓前室後壁東側壁畫「管仲鮑叔」



上好牢1號墓前室後壁「管仲鮑叔」畫面中不明條狀物



上好牢1號墓前室西壁南側壁畫相撲圖

臺灣大學學術期刊資料庫



上好牢1號墓前室東壁雜劇演樂圖壁畫



上好牢1號墓東壁雜劇演樂圖局部（第4至第8人）

臺灣大學學術期刊資料庫

DOI: 10.6541/TJAH.202009_(49).0002

誰人空塚掩荒蓁
——叩問壺關上好牢1號墓的「話語」邏輯

李清泉*

【摘要】由於考古發現的大量墓葬往往缺少涉及墓主人身份和生平的墓誌或題記資料，很難從中分辨出與死者個人及其家庭有關的「特殊」信息，從而使得墓葬美術研究在很大程度上成為一般文化史、社會生活史和喪葬習俗史研究的附庸。故，如何從墓葬美術的習俗「慣例」中辨析出其所包含的特殊消息，顯然還需要我們在方法論層面多做探索與思考。

本文擬以發現於山西壺關上好牢村的一座宋金時期壁畫墓（M1）為例，嘗試從這座墓葬的建築形式、壁畫內容和題詩文字之超出「慣例」的種種表現，考析、清理隱含於其間的消息內涵；並嘗試通過悉心辨讀這幾類材料所共同包含的話語邏輯，來尋找一位歷史人物、進而達成對這座墓葬之「特殊」信息深入理解的可能性。文章最終將揭示：上好牢1號墓應系為一無法歸葬的男性死者而建，其年代應在金代初年；男主人生前極有可能是一名身份較高的南宋武官，大抵於宋金戰爭期間客死他鄉；整個墓葬的建築形式、裝飾話語以及題詩文字，仿佛都在隱晦地表達著對這位「缺席」死者命運與遭際的慨歎與哀傷。總之，借助這座墓葬，本文希望提示一種從「話語邏輯」尋讀歷史真相的可行性。

關鍵詞：上好牢1號墓、建築、壁畫、題詩、話語邏輯

引言

墓葬與死者的關係是墓葬美術研究中的一個十分核心的問題。古人造墓，絕不可能僅僅依據通行的「慣例」而不考慮死者個人及其親屬的特殊需求；所以，對墓葬建築、隨葬物品乃至其裝飾內容的深入解讀和闡釋，也就必然有賴於對墓主人生平與思想的瞭解。然而，由於考古發現的大量墓葬往往缺少與墓

＊山東大學文化遺產研究院 特聘教授

臺灣大學學術期刊資料庫

主人身份和生平有關的墓志或題記資料，以致學者們很難從中分辨出與死者個人及其家庭有關的「特殊」信息，從而使得墓葬美術研究在很大程度上祇見森林而不識樹木，成為一般文化史、社會生活史和古代社會喪葬習俗研究的附庸。故，如何從墓葬美術的「慣例」中辨析出其所包含的特殊消息，不僅需要我們在研究思維與研究方法層面做出深刻的思考，同時也需要我們在相關個案研究中做出切實有效的探索和努力。為此，本文擬以發現於山西壺關上好牢村的一座宋金時期壁畫墓（M1）為例，來展開一次帶有微觀史學意味的研究嘗試。

有必要事先說明的是，與晉南、晉東南地區宋金墓葬的流行裝飾趣味頗相一致，上好牢1號墓不僅採用仿木磚雕的營造方式，而且也於壁畫和磚雕裝飾中出現當時常見的汲水、舂米、推磨等家居生活場景和二十四孝故事題材（圖1-a、b）。然而，就在這樣一座看似尋常的墓葬中，卻分別於建築形式、壁畫內容以及墨書文字等方面，傳達出一些頗不尋常的語義信息。這些信息，仿佛都在從不同的角度，言說著同一個人的有關故事。本文將圍繞這座墓葬超出「慣例」的種種表現，分別從墓葬的建築形式、壁畫內容和題詩文字三個層面，考析、清理隱含於其間的消息內涵，以求「互文見義」；並通過悉心辨讀墓葬材料所共同包含的話語邏輯，來嘗試尋找一個歷史人物、進而達成對一座墓葬之「特殊」信息的深入理解的可能性。也就是說，以往我們更多的是要依循墓主人的生平經歷來解釋墓葬和墓葬裝飾；而本文則要反過頭來，嘗試從墓葬和墓葬裝飾本身，來窺測和討論墓主人及其生平。

文章將要揭示的是：壺關上好牢 1 號墓應是為一位無法歸葬的男性死者而建的「夫妻合葬墓」，其年代應在金代初期；男主人生前極有可能是一名身份較高的南宋武官，不幸於宋金戰爭期間客死他鄉；整個墓葬的建築、裝飾話語，仿佛都在隱晦地表達著對死者命運及其遭際的慨歎與哀傷。

一、兩鋪棺床與一具人骨

2012 年，《考古》雜誌公佈了新發現於山西壺關上好牢村的一座被斷為宋

臺灣大學學術期刊資料庫

金時期的壁畫墓（M1）。① 墓葬坐北朝南，規模不大，由豎穴式墓道、前室、後室和位於前室西部的一個側室組成。其中，面積最大的前室，其長、寬尺度纔不過 2.65×2.53 公尺，看上去等級規格明顯不高（圖2-a、b）。走進這座墓葬的前室，可以看到：

其四壁近底部，橫砌著一圈束腰仰覆蓮須彌座。這本是山西地區宋元墓葬中常見的通例。但是這圈須彌座，其東、西、南三壁皆為四層磚的高度，而北壁卻有七層磚的高度，明顯高出其餘三壁之上（圖3）。這在當時並不常見。

前室各壁皆於須彌座之上砌出兩根高1.28公尺的立柱，柱間或辟門洞，或設假門。其中，南壁為墓門，東壁砌一假門，西壁和北壁則辟有拱券形門洞分別通向側室和後室，各門洞和假門的兩側還砌有一對破子欞窗；立柱的頂部——亦即門洞和假門的上方——承托著枋、斗栱、簷、椽以及板瓦滴水等。可是，東、西兩壁立柱上方的鋪作皆為相對簡單的四鋪作，而南北兩壁立柱上方的鋪作則為結構與形式更為複雜的五鋪作（圖4）。而且，由於北壁的須彌座高於其餘各壁，其柱頭鋪作、補間鋪作、簷椽與板瓦滴水等建築裝飾組合部件，也明顯高出東西兩壁的鋪作、簷椽與板瓦滴水之上（圖5）。

前室北壁須彌座與鋪作、簷椽裝飾的高出於其餘，及其五鋪作斗栱的採用，仿佛已在暗示著後室的重要。不僅如此，我們在實地考察時，還於前室北壁中央門洞的兩側意外發現了兩名身著白衣、叉手直立的壁畫侍者形象，其中位於門洞右側者，明顯是位女性（圖6）。門侍形象僅見於北壁而不見於其他各壁，再次暗示出後室的重要。

彎腰走進墓葬的後室和側室可以發現：

兩室皆較狹小。後室東西長 2.08 公尺，南北寬約 1.5 公尺，室內緊貼後壁和東西兩壁砌有一個長 2.08 公尺、寬 1.25 公尺、高 0.35 公尺的須彌座棺床；側室南北長 2.02 公尺、寬 1.48公 尺，緊靠西壁砌一長 2.02 公尺、寬 1.05 公尺、高 0.26 公尺的須彌座棺床。從其尺度來看，兩鋪棺床都是僅能容下一人的「單人床」，但後室棺床的規格和尺度顯然高於側室的棺床。

兩鋪棺床的出現，表明後室和側室皆是用來安放屍體的——那就是說，這

① 山西省考古研究所、長治市文物旅遊局、壺關縣文體廣電局，〈山西壺關縣上好牢村宋金時期墓葬〉，《考古》，2012年第4期，頁48-55。

臺灣大學學術期刊資料庫

個墓葬原本即系為兩名死者而設計。可是，我們卻僅僅在側室的棺床上發現一具人骨——承主持和參與發掘的楊林中先生等見告，該墓清理發掘時，的確唯有西側室的棺床上方存有骨骸遺跡，而後室的棺床上則空無一物；但因當時無法完全確定西側室即是那具骨架的原本所在之處，為慎重起見，發掘簡報中祇好稱：「由於墓室在清理前已經遭到破壞，墓內骨架已經擾動，具體情況不詳。」② 2015－2018 年間，筆者多次前往壺關下墓考察，發現清理後的西側室內，尚保存著可見為同一個體的顱骨、股骨、脛骨和腓骨等部位的不完整人骨碎片，故不排除有二次葬的可能性。承山東大學體質人類學學者趙永昇副教授和曾雯博士對上述人骨資料做初步觀察分析，認為這名死者應系一年齡約當五十歲左右的成年女性。

那麼，墓葬被盜之前原本會不會有兩具人骨呢？對盜墓者來說，人骨不具任何經濟價值和實際利用價值，從來都不是他們的目標對象；即便不然，他們也無論如何都不太可能僅將一具人骨帶出墓外，而讓另一具人骨繼續保留在墓內。那這具人骨有沒有可能是後來從後室移入側室的呢？一般來說，這種情況，唯有盜墓者為尋找可能藏匿於地下的寶物，需要大面積揭露磚砌棺床的表面時，纔有可能發生。可是從保存現狀來看，後室棺床唯靠近門洞處的邊角砌磚有人為拆動的跡象，整個棺床的表面則完好無損（圖7）；而西側室棺床的表面，卻於南北兩端留下了兩處鑿毀的痕跡（圖8）——盜墓者之所以將注意力集中於西側室的棺床，估計正應與這裡原本就是人骨所在之處有關。由此推斷，儘管該墓原本為兩名死者而造，但最終安葬在裡面的祇有一名死者。位於前室之西的側室，就是這名死者當年的下葬處；而後室的棺床，應該原本就是一鋪無屍的空床。揆情度理，一個合葬墓，恐怕唯有在男主人尚且沒有正式入葬（主室）的情況下，女主人纔不得不先葬在側室。

可以支持這一判斷的其他跡象，似乎還有後室和西側室壁畫題材和內容上的一些細小差別。兩室壁面皆以赭黃色團花紋為襯地，其上繪以模仿掛軸形式的壁畫。不同的是，後室內部，僅北壁（亦即後壁）上的「兩軸掛畫」描繪了兩名看似僕吏的男性形象，其中一人頭梳雙丫髻，另一人頭戴冠巾，皆身穿圓領大袖袍、腳蹬圓口絆帶鞋，且小腿部位見有綁腿——實際更像是兩名道士（圖

② 山西省考古研究所等，〈山西壺關縣上好牢村宋金時期墓葬〉，頁50。

臺灣大學學術期刊資料庫

9），東西兩壁則全部繪以身穿草裙的采藥山民形象，令人感到一種亙古渺遠的況味；而西側室內，卻於南壁的兩個「掛軸」上各繪一名頭戴黑色軟腳襆頭、身後還背有琴囊狀物的文吏（圖10），於北壁的兩個「掛軸」上繪看似在相對舞蹈、實際應為正式相撲比賽之前表演開場打套子的一男一女兩個人物形象，而西壁（亦即後壁）則繪有兩軸帶著濃郁富貴寓意的牡丹花掛畫（圖11）。兩室裝飾趣味上的差別，仿佛也在暗示著其既定主人的性別差異及其心理取向上的不同。

如果上述判斷也不成問題，那麼墓葬的後室，以及其中的那鋪規格稍高的棺床，就祇能是為一男性主人預留的。

後室的主人為何沒有到場呢？他是否有可能因為晚於其夫人而卒，最終又於當地覓得更為上選的吉葬之地？即便如此，按當時習俗，後人也理應將其已故夫人（如果前面的推測成立的話）一起遷柩合葬——除非有何十分特殊的原因，不見得會冒天下不韙之名，令其夫人的孤魂繼續空守這座沒有男主人的荒墳。所以，後室主人的缺席，似乎另有別的原因。

有關後室主人為何缺席的猜測祇能暫且打住。可是，一座墓葬當中為什麼會預先設置出兩鋪「單人床」而不是一鋪「雙人床」，這一超乎常規的設計創意仍然令人倍感好奇。宋元時期流行合葬，整個中原地區——尤其是在此期墓葬發現相對集中的河南和山西地區——的墓葬，普遍祇設一鋪供夫婦二人合用的、平面多呈倒「凹」字形的大棺床，絕少發現使用類似單人棺床的例子。按理說，一座夫婦合葬墓，男女任何一方都可以先葬或附襯；即便男主人尚未入葬，一鋪「雙人床」上似乎也未見得分不出個主次尊卑。與上好牢1號墓略相類似的情況是，大約唯有四川和貴州等地的同時期墓葬，因為有夫妻「同墳而異室」的葬俗，纔通常採用兩鋪單人棺床。上好牢1號墓的這種葬式會不會受到四川等地那種葬俗的影響呢？我們當然不能完全排除這種可能。可是，與四川等地墓葬那種「夫婦同墳而異室」的左右並列式格局相比，上好牢1號墓的兩個墓室卻是一正一側、一主一次，而且不僅主室大於側室，主室棺床大於側室棺床，就連主室外立面的須彌座（亦即主室地面的高度）和仿木磚雕鋪作也遠遠高出側室外立面的同類裝飾之上。

此外，正如發掘者所言，該墓前室後壁（即後室南壁的外立面）斗栱鋪作下方的建築彩繪色澤豔麗，以暖色調為主，其各部紋飾及配色與宋代李誡《營

臺灣大學學術期刊資料庫

造法式》彩畫制度中的「五彩遍裝」相似，這種彩繪紋樣的實際應用在當時有著嚴格的規定，是當時建築裝飾中的一種高等級彩繪形式（參見圖4）。③

總之，反映在墓葬建築層面的所有形式元素，仿佛都意在凸顯這位缺席的主人在身份或地位上——恐怕絕不止於男女性別上——與側室死者的差別。

二、兩個罕見的壁畫題材：「許由巢父」與「管仲鮑叔」

與宋元時期的許多墓葬一樣，上好牢1號墓前室四壁應系採用壁畫與磚雕相結合的裝飾手法，於三個門洞和一個磚雕假門的兩側一共砌出8個破子欞窗，並以欞窗為界，其上方的壁面作壁畫；其下方的壁面因為盜墓者的破壞，目前僅可見22個被鑿毀的長方形淺龕，但從部分淺龕周圍還遺有「董永」、「閔子騫」等墨書榜題文字（圖12）來看，龕內原本應嵌有22幅孝行故事內容的磚雕裝飾，與四壁上半部僅有的兩幅孝行題材壁畫剛好合為一套完整的二十四孝圖。四壁上的壁畫內容分別為：前室南壁（即墓門兩側的壁面）繪搗米圖、汲水圖以及拴在馬樁上的兩匹馬，西壁自南向北分繪相撲圖、推磨圖、孟宗哭竹圖，東壁自北向南分繪王祥臥冰求鯉圖和雜劇（或為「社火」）表演場面，北壁則自西向東分繪「許由洗耳」、「巢父飲牛」、「管仲鮑叔」和「耨夫」。這些畫面，有的是宋金墓葬壁畫中的流行題材——如雜劇表演、二十四孝，有的反映帶有一定地方色彩的家居生活內容——如搗米圖、汲水圖、磨面圖、鞍馬圖等；而「許由洗耳」、「巢父飲牛」、「管仲鮑叔」和「耨夫」等幾種內容，目前在以往發現的宋元墓葬中還從未一見，即便在整個中國墓葬裝飾史上也是十分罕有的。況且，這幾種罕見的題材全都集中在前室後壁——仿佛是專門為後室配設的一套裝飾內容，其用意令人格外好奇。

下面結合圖像的表現，對這兩種罕見題材的內容與意涵試作分析。

前室後壁西起第一個畫面，繪一人身穿褒衣、腳著黑履，右手抱膝蹲坐於溪邊，左手撫於右耳之上，其身後還繪有一個布囊，畫面右上榜題「許由洗耳」；第二個畫面，繪一人頭戴黑色軟幘，身穿圓領長衫，腳著絆帶麻鞋，雙手牽拉著一頭棕色黃牛，一邊向右方移步，一邊還回首望著許由，人物的右方

③ 山西省考古研究所等，〈山西壺關縣上好牢村宋金時期墓葬〉，頁55。

臺灣大學學術期刊資料庫

（即靠近通向後室的拱券門洞處）還繪出沿山巖而下的一道山溪，畫面左上榜題「巢父飲牛」（圖13）。很顯然，兩幅畫面合在一起，描繪的是傳說中的「許由巢父」故事。這個故事，源出《莊子・逍遙遊》有關堯欲讓天下於許由的一段對話；晉皇甫謐又因循敷衍，將其撰成《高士傳》中的這段文字：

> 許由，字武仲，陽城槐里人也。為人據義履方，邪席不坐，邪膳不食。後隱於沛澤之中。堯讓天下於許由，曰：「日月出矣，而爝火不息，其於光也，不亦難乎？時雨降矣，而猶浸灌，其於澤也，不亦勞乎？夫子立而天下治，而我猶尸之。吾自視闕然，請致天下。」許由曰：「子治天下，天下既已治也，而我猶代子，吾將為名乎？名者，實之賓也。吾將為賓乎？鷦鷯巢於深林，不過一枝；偃鼠飲河，不過滿腹。歸休乎君，予無所用天下為。庖人雖不治庖，尸祝不越樽俎而代之矣！」不受而逃去。……堯又召為九州長，由不欲聞之，洗耳於潁水濱。時其友巢父牽犢欲飲之，見由洗耳，問其故。對曰：「堯欲召我為九州長，惡聞其聲，是故洗耳。」巢父曰：「子若處高岸深谷，人道不通，誰能見子？子故浮游，欲聞求其名譽，汙吾犢口。」牽犢上流飲之……④

許由不接受堯的禪讓，還跑到潁水邊去掬水洗耳，其流遁之志、決絕之行，已足夠驚世駭俗了；哪知巢父更為高蹈，竟怪罪許由弄髒了他的牛口。於此可見，與堯舜禪讓傳說所表達的墨家尚賢主義思想不同，該幅壁畫所描繪的這個故事顯然更多地帶著漢晉以降道家文化的濃鬱色彩，⑤ 其基本用意在於表達一種不屑於高官厚祿的極端主義隱逸思想。

須要說明的是，這個故事雖說在墓葬壁畫當中尚屬首次發現，但它恰好是宋金時期流行廣泛的一種銅鏡裝飾題材。如現藏遼寧省博物館的一枚金代許由巢父故事鏡，畫面上方即有清晰可辨的「許由洗耳、巢父飲牛」銘文（圖14）。據相關研究，許由巢父故事鏡最早興於北宋晚期，且尤以金朝轄境的出

④（晉）皇甫謐，《高士傳》（收入《景印文淵閣四庫全書》，第448冊，臺北：臺灣商務印書館，1986），卷上，頁88。

⑤ 相關研究可參看：顧頡剛，〈禪讓傳說起於墨家考〉，收入呂思勉、童書業編，《古史辨》（上海：上海古籍出版社，1982），第7冊（下編），頁30-109。

臺灣大學學術期刊資料庫

土數量為多。⑥ 其中，現藏許昌市博物館的一枚金代許由巢父故事鏡，⑦ 其畫面佈局與人物的動態，即與該墓壁畫比較相像（圖15），或有可能就是這處壁畫的一個母型。

西起第三個畫面緊挨於後室拱券門洞的右側，畫中繪有兩名行在山路上的褒衣長者，其中左方一人側身向右，左手捋須，右手前指，作似有所語之態；右方一人正身向前，眉目低垂，左手觸額，右手下垂，呈若有所思之狀；兩人的背後還跟著一名身背布囊的僮僕；畫面右上榜題「管仲鮑叔」（圖16）。榜題文字提示了一個膾炙人口的「管鮑之交」故事：春秋時，齊人管仲與鮑叔牙相知極深，年輕時一起做生意，管仲本金少而分紅時拿錢多，鮑叔牙知其家貧，故不以其為貪，甘願讓他多得；管仲幫鮑叔牙出謀做事，可常常把事情做得更糟，鮑叔牙從不說他的主意不好，而說做事的時機不合適；管仲屢曾為官，而又屢遭罷黜，但鮑叔牙不以為他缺乏才幹，而認為他沒有碰到慧眼識才之人；管仲從軍打仗，卻每每臨陣脫逃，鮑叔牙知其家有老母需要奉養，故不認為他是貪生怕死；齊國內亂時，管仲事公子糾，鮑叔牙事小白，二人各為其主，小白登齊桓公位，輔佐公子糾的管仲遂成階下囚，鮑叔牙非但不以管仲為恥，還力保其不死，舉薦他做了齊國的宰相，最終幫助齊桓公「九合諸侯，一匡天下」，成就了齊國的春秋霸業。管仲在有生之年曾留下一句感激的話：「生我者父母，知我者鮑子也。」⑧

有關管鮑之誼的文獻記載，大抵不外乎上述內容，而且依據的都是管仲個人的自述。可是上述畫面所繪究竟是管鮑故事中的哪一個環節，看上去卻頗不明朗。從畫中兩個主人翁和一個僮僕的組合來看，似乎應該是表現管鮑合夥做生意的。但畫中卻沒有凸顯出他們如何分錢的場面，而祇是描繪了他們一起行走在野外的情形；如果說畫中那位雙目炯視前方的僮僕即是故事當中猜嫌管

⑥ 陳章龍，〈宋代銅鏡分期初探〉，《東方考古》，第10集（北京：科學出版社，2011），頁264-311；楊玉彬，〈宋金許由巢父故事鏡的初步研究〉，《文物鑒定與鑒賞》，2012年第9期，頁52-59。

⑦ 張金鳳，〈許由巢父故事鏡芻議〉，《華夏考古》，2015年第3期，頁116-118。

⑧ （漢）司馬遷撰，《史記》（北京：中華書局，1959），卷62，〈管晏列傳第二〉，頁2131-2132。

臺灣大學學術期刊資料庫

仲貪財的僕人，那位右手前指、作似有所語之態的老者即最有可能是對僕人有所訓示的鮑叔牙，可是這位老者卻偏偏背對著僮僕，手指指著相反的方向；而且，沿著兩位主人目光和手指會聚的方向我們發現，就在他們身前的地面上，竟然還繪有發掘報告中未曾提及的一個物件——一個十分規則的長方形條狀物（圖17）。這個物件，仿佛正是畫中人物為之莫名所以的原因所在。但遺憾的是，僅僅憑藉圖像，我們既辨別不出這個物件究竟為何物，也便無從知曉管鮑到底在做什麼。

現在再來觀察最後一個畫面，即榜題文字所提示的「耨夫」。該畫面與前一畫面中間隔著一道彩繪立柱，其中繪一男子頭戴黑色軟巾，上身斜披白色單衣，袒胸露臂，下身僅繫一白色牛鼻褌，雙腿裸露在外，其左肩扛著一把彎柄鋤頭，鋤上掛著一個陶罐——顯而易見是一個農夫的形象；從其面向左側、右手側舉的動態來看，仿佛是在向左邊的人物打招呼。令人不寒而慄的是，這位農夫的右側，卻盤踞著一條正張口吐須相向而來的大蛇（圖18）。

毋庸置疑，如果畫中內容連著一個故事，故事的內容一定與一個農夫和一條蛇有關。但畫中內容與榜題文字令我們不難判斷：這個畫面既不是孫叔敖埋蛇的故事——孫叔敖當時還祇是一個孩子，所見之蛇又是一條形貌奇異的雙頭蛇；也不是傳說中的孝子尹伯奇故事——伯奇故事雖有與蛇有關的版本，但那蛇祇是後母用來構陷伯奇企圖戕害其親生幼子的一個道具，且目前所見南北朝時期的孝子伯奇故事畫中總會同時出現後母的形象；更不是「隋侯之珠」的故事——在這個故事中，蛇是銜著明珠來報謝隋侯救命之恩的……總之，在現存的各類典籍當中，似乎還很難找到與該畫面內容相符的故事或傳說。那它有沒有可能是來自域外的某個傳說呢？很明顯，以我們現今的知識，這個畫面最容易令人聯想到《伊索寓言》中的〈農夫與蛇〉故事。可是，《伊索寓言》的最早漢譯本（金尼閣口述譯本）也不過於明末（天啟年間）纔出現，即便這個故事的口頭傳播還有可能更早一些，也不見得會早得多久，更不可能傳播得多廣。至此，我們眼前這兩個找不到文獻對應的畫面，竟如丟失了靈魂一樣蒼白。

顧頡剛先生在考察孟姜女故事傳說的演化時曾指出：「一件故事雖是微小，但一樣地隨順了文化中心而遷流，承受了各時各地的時勢和風俗而改變，

臺灣大學學術期刊資料庫

憑藉了民眾的情感和想像而發展。」⑨ 誠如所言，孟姜女故事如此，「管鮑之交」的故事亦復如此。

《西遊記》第八十一回中寫道：「沙僧笑道：兄長說那裡話！無我兩個，真是『單絲不線，孤掌難鳴。』兄啊，這行囊、馬匹，誰與看顧？甯學管鮑分金，休方孫龐鬥智。自古道：『打虎還得親兄弟，上陣須教父子兵。』望兄長且饒打，待天明和你同心戮力，尋師去也。」沙僧在與其「猴哥」的這番話裡，用到了一個「管鮑分金」的成語。可見在吳承恩（1504－1582）的時代，「管鮑分金」的傳說已為民間耳熟能詳。⑩

沿著這一線索可以發現，方志資料中以「分金」為地名的現象，上起南宋，下迄明清，且尤其多見於江南吳越地區。⑪ 其中特別引人矚目的，是南宋嘉泰《會稽志》和《大明一統志》中的兩段消息，此下專門列出，並略加考析。

其一，南宋施宿等撰嘉泰《會稽志》卷十一記曰：

（上虞縣）分金橋，在縣西六十里，傍有義遜院。⑫

---

⑨ 顧頡剛，〈孟姜女故事研究〉，收入氏著，《走在歷史的路上——顧頡剛自述》（南京：江蘇教育出版社，2005），頁163-164。

⑩ 承本文評審專家提示，清末民國蘇州人氏張玉森（古吳蓮勺廬主人）所藏的歷代戲曲和傳奇抄本中，即有明代葉良表所撰〈分金記〉與〈分金記傳奇〉（收入殷夢霞選編，《鄭振鐸藏古吳蓮勺廬抄本戲曲百種》，第5冊〔北京：北京圖書館出版社，2009〕，頁149-397。）可見當時吳地民間對管鮑分金故事的知曉程度。祇是其中並無多少對本文有價值的信息。

⑪ 如：南宋潛說友撰咸淳《臨安志》卷二十曰：「（錢塘縣）定山南鄉管里四：沙蕩、胡步、滕村、分金。」；卷二十八曰：「分金嶺，在錢塘縣舊治西南，到縣六十里。」（〔南宋〕潛說友撰，咸淳《臨安志》，收入《宋元方志叢刊》，第4冊〔北京：中華書局，1990〕，卷20、28，頁3552上、3626上。）再如：（清）趙弘恩等監修《江南通志》卷三十六曰：「分金店，在州西三十里，相傳管鮑分金處」；卷四十二又曰：「管鮑祠，在潁上縣，明知縣屠隆建。」（〔清〕趙弘恩監修，黃之雋編纂，《江南通志》〔收入《景印文淵閣四庫全書》，第508冊，臺北：臺灣商務印書館，1986〕，卷36、卷42，頁205上、357下。）

⑫ （南宋）施宿等撰，嘉泰《會稽志》，收入《宋元方志叢刊》，第7冊（北京：中華書局，1990），卷11，頁6921下。

臺灣大學學術期刊資料庫

按：據同《志》卷八：「（上虞縣）戒德院，在縣西北五十里，唐大中十年建，咸通九年賜名義讓寺，治平二年改賜今額。」⑬ 又據明萬曆《上虞縣志》：「分金橋在戒德寺側。」⑭ 是知這座寺院原本名為「義讓寺」，亦即嘉泰《會稽志》卷十一所稱位於分金橋附近的「義遜院」。值得注意的是，光緒《上虞縣志》有關「分金橋」的記載還言及：「在鄭村，相傳有兄弟分金不願獨受餘貲，為建此橋。」⑮ 此說與明初杭州府學教授徐一夔有關「戒德寺」的一段記述頗為相關。徐一夔〈上虞縣戒德寺記〉云：

> 上虞縣西北六十里而近，有寺曰戒 。唐大中中，居人周氏伯仲有曰元度、元慶者捐宅所建……始，周氏建寺時，工築基，鉏入土尺咫，見赤虵一，俄斷為二。徐視之，金也。伯仲相顧駭曰：「此神物也。」讓，弗敢有，乃售以建寺，而用其餘造橋，故茲寺初名「義讓」。至宋祥符間始改賜今額，而橋名「分金」。⑯

由此可知，當時傳說中「義讓寺」之得名，本是因為唐周氏兄弟動土建寺時意外掘得兩截黃金，二人以其為「神物」，相互推讓而皆不敢收受，於是將其資用於建寺、造橋以惠及眾人的；而且「分金橋」用的即是建寺所剩之餘款，與「義讓寺」系同一期工程。至於「赤蛇化斷金」的情節，無疑大大增加了這一傳說的神異色彩和傳奇性。

其二，明李賢等撰《明一統志》卷八記曰：

> （蘇州府）分金墩，在府城西南三十五里，相傳管鮑分金處。本朝姚廣孝詩：夷吾坐窮乏，叔牙計余贏；托友心相知，義重黃金輕；得利詎敢私，

⑬（南宋）施宿等撰，嘉泰《會稽志》，卷8，頁6851上。

⑭（明）萬曆《上虞縣志》殘缺較甚，此處所據系（清）唐煦春修、朱士黻纂，光緒《上虞縣志》（光緒十七年刻本，上虞縣圖書館藏），卷24，〈輿地志〉七，「橋渡」項頁19對萬曆本縣志相關內容的引述。

⑮（清）唐煦春修、朱士黻纂，光緒《上虞縣志》，卷24，〈輿地志〉七，「橋渡」項，頁19。

⑯（明）徐一夔著，徐永恩校注，《始豐稿校注》（南京：浙江古籍出版社，2008），卷11，頁283。

臺灣大學學術期刊資料庫

當道分還平；獨遺一抔土，尚寄千載名。⑰

案：據明初陶宗儀《說郛》所錄宋人《真率筆記》：「吳郡有婚姻墩。昔有女子送葬，道逢書生於此，各以目相挑，後成婚姻，故以為名。後世誤以『婚姻』為『分金』，且以為管鮑事，更謬。」⑱ 是知《明一統志》所記位於蘇州府西南的這處「分金墩」，本名「婚姻墩」，而且它至晚在宋代就已經被世人誤認作管鮑分金之地了。然而令人有所不解的是，《明一統志》所引「黑衣宰相」長洲（屬蘇州）姚廣孝的那首詩，其上半闕所言明顯為管鮑分金故實，但下半闕——「得利詎敢私，當道分還平；獨遺一抔土，尚寄千載名。」——隱約是在說：管鮑所分之金，是一筆路上拾得的不意之財，而且他們非但沒有私匿這筆財富，反倒是當道平分之後，又將其施與一方之民，從而留下了千載美名。所言與古史記載的管鮑事蹟幾乎毫不相干。估計元末明初之際，在姚廣孝所生活的蘇州一帶，民間有關管鮑之誼的傳說已經發生了很大的變遷。

將上述有關上虞縣之分金橋和蘇州府之分金墩的傳說兩相比較，前者的主人公為唐周氏兄弟，後者則事涉管仲和鮑叔，但兩個故事的基本脈絡都是圍繞於二人意外獲得黃金，最終拾金不昧、施惠於一方之民的，祇不過前一傳說被罩染了一筆赤蛇化金的神話色彩。有趣的是，曾經流傳於上虞和蘇州一帶的這兩個傳說，竟然在另外一個地方獲得了一次完美的對接。

就在距離吳承恩家鄉淮安西南不遠的盱眙縣（舊屬泗州），至今仍有兩個分別以管、鮑命名的古鎮——管鎮、鮑集，傳說那裡也是當年管鮑「分金」之地。檢視當地的方志資料，可以約略獲見這一傳說的大致源流。

明洪武十九年（1386），皇太子朱標即曾在〈泗州祖陵形勝賦〉中寫道：「蠙城直北，汴河西崗，管鮑分金之地，招賢富貴之鄉」。⑲ 是知這一傳說明

⑰（明）李賢等撰，《明一統志》（收入《景印文淵閣四庫全書》，第472冊，臺北：臺灣商務印書館，1986），卷8，頁220上。

⑱（宋）缺名，《真率筆記》，收入（明）陶宗儀，《說郛三種》（影印明刻本，上海：上海古籍出版社，2012），卷31，頁1456。

⑲（明）朱標，〈泗州明祖陵形勝賦〉，收入（明）曾惟誠，《帝鄉紀略》（萬曆二十七年本，北京圖書館藏抄本）。

臺灣大學學術期刊資料庫

初以前已在當地存在。

又，明曾惟誠《帝鄉紀略》記曰：「義市鎮，舊名管公店集，一名小集，即管鮑分金之所。」⑳「管仲、鮑叔牙。仲，名夷吾，穎上人，少與鮑叔牙游。叔牙知其賢，薦與齊桓公以為相。管鮑嘗寓州城北三十里，行賈分金，故店名管公，鄉名招賢。高風凜凜，尚足以敦友道。」㉑ 康熙《泗州通志》卷十九「古跡」項曰：「義城，以管鮑分金於此，故名。今有義城廟。」（圖19）㉒ 乾隆五十三年（1788）《重修泗州志》卷一「山川」項曰：「陡湖州東南百三十里，湖濱有義城廟，相傳管鮑分金處。後人將碑碣移置管公店，而廟遂廢。或曰其地即古之義城也。再考。」；㉓ 光緒十三年（1887）成書的《泗虹合志》卷二「祠廟」項曰：「義城廟在管公店北，即古義城地，元延祐二年（1315）建（今圮）。」㉔

合併此上記載可知，「義市鎮」、「義城」、「分金店」皆系管公店之別稱，與管鮑在此「分金」的傳說有關；從元延祐二年已建有「義城廟」的情況看，這一傳說至少可以再上溯到元代中期以前。而且，這裡的「義城廟」，令人憶及南宋嘉泰《會稽志》所記的上虞「義遜院」（或「義讓寺」），從中既可見宋代尚「義」遺風在江淮地區的廣泛延續，亦可見管鮑傳說當時已成為中國尚義文化的經典象徵符號。

雖說管公店北的義城廟早在清乾隆年間已經坍廢，而始建於明的管鮑分金亭直到 1959 年以前還見存於管鎮街西。據筆者的實地考察，盱眙縣文管所

---

⑳ 見（明）曾惟誠，《帝鄉紀略・輿地志・鎮集》。

㉑ 見（明）曾惟誠，《帝鄉紀略・人物志・寓賢》；康熙《泗州通志》卷二十五〈人物志〉「流寓」項的記載與此類似（見〔清〕李德耀等，康熙《泗州通志》，卷25，康熙十二年抄本，頁116）。

㉒（清）李德耀等，康熙《泗州通志》，卷19，頁8、11。

㉓（清）葉蘭等，《重修泗州志》，收入《中國地方志集成・安徽府縣志輯》，30（南京：江蘇古籍出版社，1998），卷1，〈山川〉，頁173下。同書卷二「橋樑」項曰：「分金橋，州東南一百四十里，在管公店，即管鮑分金處。」（頁190上）；卷二「古跡」項又曰：「分金店舊有廟，祀管鮑，今名管公店。」（頁191下）。

㉔ 據（清）方瑞蘭，《泗虹合志》，收入《中國地方志集成・安徽府縣志輯》，30（南京：江蘇古籍出版社，1998），卷二「祠廟」項，頁397下。

臺灣大學學術期刊資料庫

舊址內仍然保存著當年建亭的石碑，石碑正面中央部位刻「管鮑分金處」五個大字，兩側刻「萬曆己亥歲壬□月吉旦/知泗州□□□□/周知丁務/判官周濤/史□□□」等。㉕「萬曆己亥歲」即明神宗萬曆二十七年（1599），可見分金亭正是於是年由泗州知府主持建成的（圖20）。

頗富意味的是，為恢復和保存這段歷史記憶，2002 年，當地政府又在明代管鮑分金亭原址附近起建了一座造型別致的新亭。這座新亭，亭身基座的四面矗立著四尊高大的鐵鑄人像，其中南北兩面分別表現年老封侯後袖手而立的管仲、鮑叔牙；東西兩面則分別表現年輕時一起做生意的管仲和鮑叔牙，兩人手中各捧著一塊熠熠發光的金條（圖21）。更令人眼前一亮的是，新亭基座周圍四個門洞兩旁的八個壁面上，還分別以浮雕手法表現了「拾金」、「待領」、「分金」、「贈金」等八個畫面（圖 22-a、b、c、d）。這一新景觀中手捧金條的管仲、鮑叔牙塑像，特別是「拾金」、「待領」、「分金」、「贈金」等八幅浮雕，絕非雕塑家一夜之間突發奇想的藝術虛構，而是依據了當地的一個看似不經的民間口傳故事。

有關管鮑分金的民間傳說在北方一帶雖有所聞，但版本不同。1993 年，由盱眙縣縣志編纂委員會編纂出版的《盱眙縣志》，其中如此記述道：

> 春秋時期，管仲、鮑叔牙合夥經商。一天，他們走到現名管鎮這地方，巧遇路邊有一根閃閃發光的金條，但是誰也不肯拾取。怎麼辦呢? 祇有坐等失主。等了好長時間，不見有人來找。他倆叫從人看守，自己到附近村莊住下。從人見主人離去，心生歹意，欲取金逃走。誰知腰剛彎下，金條忽然不見，卻有一條赤蛇撲來，嚇得他連呼救命。適逢一位農夫路過這兒，急忙揮動鋤頭將「蛇」斷成兩截。從人趁機溜之大吉。第二天，管仲、鮑叔牙來到原處，見人走、金斷，十分詫異。路邊的一位農夫得悉這種情況，

㉕ 筆者曾兩度赴盱眙考察管鮑分金亭。其中，2018年10月29-30日的考察活動，得到了當地司法所傅大慧所長以及熟悉當地文史情況的孫克常老先生的熱情襄助；參與本次考察的還有筆者的多名研究生，其中馮達勝、陳博粵、鄭瑋琪三位同學協助筆者對現存於文保所舊址的三塊石碑（分別為明碑、清碑和民國碑）的文字內容進行了辨讀、記錄和拍照工作；曹銳、施浚哲、孫婉瑩三位同學協助筆者排查了當地的部分文史檔案資料。另外，在方志資料的排查、調研過程中，筆者還得到了淮安市史志辦公室羅志先生的熱情幫助。於此一併致謝！

臺灣大學學術期刊資料庫

說：「天賜黃金，何不分取?」鮑叔牙將長的一截遞給管仲，認為他家窮，自己則留短的一截，管仲堅決不受。他們又想到，天賜金於地，應歸於當地老百姓。結果兩截金條分別送給兩個村落的農民。後人為紀念此事，這兩村就叫「管公店」（後稱管鎮）和「鮑家集」（後稱鮑集），還另建管鮑分金亭。㉖

這個故事版本令我們豁然領悟到：上好牢1號墓壁畫中的「管仲鮑叔」與「耨夫」畫面，其中的管鮑、僮僕、金條（即那塊長方形條狀物）、耨夫與毒蛇，與這段傳說的基本內容剛好吻合，實際上正是表現了這段傳說。可見同一版本的相關傳說，早在該墓建造的年代已在上黨等地的民間社會流傳著。

然而，本文這裡更感興趣的還並不是作品的內容本身，而是其表現的同一個民間口傳故事所折射的兩個不同地理空間之間的歷史關聯度。以筆者之見，「管鮑分金」故事傳說之所以能在相隔千里的兩地之間如此匪夷所思地高度一致，似乎應與宋金戰爭爆發後北方兵民——尤其是太行山一帶的八字義軍和各忠義社兵民——大舉南遷到浙江、江蘇、安徽、江西以及湖廣等地安家落戶的歷史背景有關。

據《宋史・欽宗本紀》：「（靖康元年八月）丁未，斡離不復攻廣信軍、保州，不克，遂犯真定。戊申，都統制張思正等夜襲金人於文水縣，敗之。己酉，復戰，師潰，死者數萬人，思正奔汾州。都統制折可求師潰於子夏山。威勝、隆德、汾、晉、澤、絳民皆渡河南奔，州縣皆空。」㉗ 估計在這批來自山西南部地區的移民當中，應不乏落戶於剛好處在宋金邊界的盱眙軍一帶者（圖23）。而且，南宋建炎至紹興年間，抗金名將王彥、岳飛等連結太行山八字義軍和各忠義社兵民，即不斷轉戰於淮水、長江、湘江、漢水流域；㉘ 韓世忠屯兵山陽（即今淮安）期間，亦有「宿州馬秦及太行群盜，多願奉約束者」；㉙ 紹興十年（1140），時任東京副留守的劉錡，率所部八字義軍三萬

㉖ 盱眙縣縣志編纂委員會，《盱眙縣志》（南京：江蘇科學技術出版社，1993），頁675。

㉗（元）脫脫等撰，《宋史》（北京：中華書局，1977），卷23，頁430。

㉘ 賴家度、李光璧，〈北方忠義軍和岳飛的北伐〉，《歷史教學》，1954年第3期，頁30-35；田同旭，〈沁水境內梁興太行忠義〉，《晉城職業技術學院學報》，2009年第2卷第1期，頁1-6。

㉙（元）脫脫等撰，《宋史》，卷364，〈列傳第一百二十三・韓世忠〉，頁11366。

臺灣大學學術期刊資料庫

七千人，攜帶妻眷，向汴京進發，在順昌（今安徽阜陽）與金軍統帥宗弼的前鋒部隊相遇，義軍妻眷磨刀礪劍呼躍道：「平時人欺我八字軍，今日當為國家破賊立功。」㉚ 鑒於王彥、岳飛、韓世忠等抗金名將的大部軍士與兩河、太行山一帶的忠義軍多有鄉里兄弟關係，估計先後藉此來到江淮地區的軍隊親屬也不在少數。

從史書當中有關「管鮑之交」的早期記載，到後來方志、壁畫、建築浮雕等作品中保存的「管鮑分金」傳說，我們看到了文字歷史敘述與口傳歷史敘述之間的活潑張力——如果說，注重史實的前一種敘述曾為後一種敘述提供了基本事實框架和敘述方向上的依據與限定；那麼更強調故事傳奇性和文學性的後一種敘述，則顯然出於提高故事的鮮活度及其在民間社會的影響力需要，對前者做出許多添枝加葉、穿鑿附會的加工與改造——在這裡，原本簡單的合夥經營與分紅讓利事相，演化為從路遇異財到拾金不昧，從分金讓利到扶貧濟弱的一套完整敘事；而且，黃金變毒蛇、毒蛇變黃金的神話式轉換，又暗喻著「義」與「不義」兩種行為的因果報應邏輯。總之，上好牢 1 號墓中的「管鮑分金」故事畫面，應是意在凸顯友朋之間相互謙讓、輕利重義的君子之風的。

如將繪於前室後壁的「許由巢父」與「管鮑分金」故事畫面聯繫起來觀察，似乎不難看出，前者表達的是對官位和權利的不屑，後者表達的是對金錢和利益的輕視。這種淡薄於名利的思想傾向，與後室東西兩壁采藥山人圖中的隱逸意趣內外呼應、一氣貫通。這裡不妨對後室壁畫中的采藥人物畫面再作一點簡要的觀察與分析：

如前所述，該墓後室壁畫中的人物，除北壁兩人作道士狀打扮外，東西兩壁所繪四人，皆系身穿草裙、手拿鎬頭、肩背籮筐的采藥山民，其中一人手裡捧著書卷，還有一人一手提物、一手拈花聞香——頗有「淵明把菊」的意致（圖24-a、b、c）。這類題材在以往發現的實物和圖像材料中亦有所見，如：現藏故宮博物院的一件宋代耀州窯青釉瓷塑產品，表現身被草葉蓑衣、手捧葫蘆瓶的一尊人像，或為藥王孫思邈（圖25）；發現於山西應縣佛宮寺遼塔佛像腹腔中的一幅紙本繪畫〈采芝圖〉，繪一身罩草葉衣、背負籮筐、左手持鎬頭、右手執靈芝的采藥人物赤足走在山間道上，其姿態和裝束、隨身物什、特別是

㉚（元）脫脫等撰，《宋史》，卷366，〈列傳第一百二十五・劉錡〉，頁11401。

臺灣大學學術期刊資料庫

蓋在蓑衣上方的豹皮披肩和腰間懸掛的一函書卷等，與上好牢1號墓壁畫中的采藥人物頗多相似之處（圖26）；發現於山西平陽一帶的金代磚雕墓，其中也曾見有身披蓑衣、手持鎬頭和葫蘆瓶的倚鹿采藥老翁圖像，祇是還很難判斷這類單體人物圖像描繪的究竟是仙人或藥王，還是普通的山農（圖27）；㉛ 在開封一帶的北宋居民生活遺址中，也曾見有這類身穿草葉衣裙、手捧靈芝狀物的成組小型泥人玩具，人物的背後皆有長髮垂至腰部以下，其中男性形象還蓄有蓋滿整個胸部的長髯，看上去簡直就像遠古野人一般（圖28）；㉜ 還有，保存至今的山西渾源永安禪院（元代），其傳法殿東壁水陸畫（後經清代重繪）中的一個「往古帝王一切王子眾」畫面，將傳說中創立八卦的伏羲和摶土造人的女媧畫成腰束草葉裙、肩披草葉衣的樣貌，亦與我們在上好牢1號墓中所見者相似（圖29）。㉝ 對照上述發現可知，上好牢1號墓壁畫中的四個采藥人物，有男有女、有老有少，顯然不是表現某位仙人或藥神；㉞ 從人物的古老髮式及其衣不蔽體的裝著情況看，似乎也是想要將觀者帶到一個祇屬於往古先民的洪荒時代的。而且，這類表現題材在晉東南地區的出現，似乎還與此地東鄰太行，有極為豐富的藥材資源——特別是名聞天下的上黨人參和紫團山人參——密切相關，㉟ 因為這種地緣環境和自然條件恰好是滋長隱逸文化和「世外桃源」幻想的有利土壤。可見該墓後室壁畫正是想要為死者營造一個與道家「返樸歸真」

㉛ 山西省考古研究所，《平陽金墓磚雕》（太原：山西人民出版社，1999），頁218。

㉜ 2018年10月，筆者參加河南大學藝術學院舉辦的宋代藝術與文化研討會時，有幸結識開封大學藝術學院院長、開封大學博物館館長魏躍進教授，並承魏教授邀請一起參觀了鄭州大學博物館。據魏教授介紹，筆者所攝圖片中的這幾件小型泥塑玩具，皆出自開封城內的宋金民居遺址。在此謹致謝忱！

㉝ 在魏躍進先生的收藏中，與此類圖像類似的宋代陶模資料，也有表現伏羲、女媧和山鬼的。可參看魏躍進著，《宋代陶模》（開封：河南大學出版社，2009），頁154-162。

㉞ 巫鴻先生在討論掛軸的出現時間問題時也提到這組壁畫，認為其中的采藥人物看來多屬神仙之類（見巫鴻，〈墓葬考古與繪畫史研究〉，收入巫鴻、朱青生、鄭岩主編，《古代墓葬美術研究》，第四輯〔長沙：湖南美術出版社，2017〕，頁1-26）。

㉟ 《說文》曰：「人參，藥草，出上黨。」（〔漢〕許慎，《說文解字》，卷1下〔北京：中華書局，1963〕，頁17上）。尤其是壺關紫團山所產的人參，更是被譽為參中佳品。據《夢溪筆談》：北宋名臣王安石病喘，「藥用紫團山人參，不可得。」（〔宋〕沈括撰，胡道靜校注，《夢溪筆談》，卷9〈人事一〉第168條〔北京：中華書局，1975〕，頁108）。

臺灣大學學術期刊資料庫

思想相吻合的視覺空間和精神空間。

但是，與後室東西兩壁身穿草裙的采藥山人相比，前室後壁兩組題材中的四個主要人物，不是傳說當中可當天下大任而拒不接受禪讓的大隱，就是歷史上曾經輔佐過君主的名相——其中鮑叔牙是將本該屬於自己的相位讓給了管仲的。令人感到好奇的是：表現一個人對名利的淡薄，為什麼偏偏要搬弄出這些重要人物的相關事蹟？

三、「斷髮文身」相撲人物的背後

除了前述「許由巢父」與「管仲鮑叔」兩個罕見壁畫題材以外，上好牢1號墓壁畫當中還有兩處斷髮文身的人物畫面值得注意。

一處位於前室西壁拱券門洞南側的磚砌櫺窗上方，繪全身裸露、體態壯碩的兩名相撲男子：其中一人彎腰側身，雙手緊抱對方的大腿；另一人，左手扣住束在對方頭部的絲帶，右手緊緊抓住其束在腰間的牛鼻褌；人物的兩旁還繪有雲氣。這個畫面，與宋人調露子《角力記》中的一首〈題牆上畫相撲〉詩——「愚漢勾卻白漢項，白人捉卻愚人骹，如人莫辨輸贏者，直待牆隤始一交。」㊱ ——所描述的情景，頗像仿佛。不僅如此，壁畫中的兩名男子，皆頭蓄短髮，四肢和胸前部位還繪有密密麻麻的鱗介狀紋飾，宛若龍蛇之屬（圖30）。

另一處繪在西側室的北壁，以竝排懸掛的兩幅掛軸形式出現：其中，位於西側的掛軸，繪一名頭束白帶、下體僅穿牛鼻褌的裸身男子，正斜舉右臂，側身面向東方（圖31）；位於東側的掛軸亦繪有一個頭束白帶的短髮人物，其面部呈四分之三側面，從其眉眼的細秀和上身似佩有瓔珞衣飾等情況來看明顯是位女性形象，她右手側舉過頭，左手斜搭於身前，仿佛側身蹲踞在畫面的中央（圖32）。由於壁面灰層剝落較甚、筆跡漫漶不清，兩幅畫中人物的下肢動作皆難以詳辨；但，如將他們的上身動作聯繫起來看，儼然一對斷髮文身、相向而動的「舞蹈人物」。但，更加合理的解釋是，畫中的這對人物形象，也是在

㊱（宋）調露子撰，翁士勳校注，《〈角力記〉校注》（北京：人民體育出版社，1990），頁99。

臺灣大學學術期刊資料庫

表演相撲。北宋嘉祐七年（1062）正月二十八日，司馬光就曾因為仁宗皇帝於汴京宣德門觀看婦人裸身相撲，而上奏〈論上元令婦人相撲狀〉。[37] 又據《夢梁錄》：南宋臨安瓦市中的相撲表演，為提高觀賞性，往往先以數對「女飐」（女相撲手）「打套子」熱場，「然後以膂力者爭交」，而且當時有名的女飐，就有賽關索、囂三娘、黑四姐等。[38] 可見此處壁畫中的女性形象極有可能就是正式相撲比賽前做開場表演的「女飐」角色。這名女飐之與一男性交手，則令人相信《水滸傳》第一百〇四回有關王慶與段三娘相撲之事，確有其真實的歷史依據。

相撲又稱角抵，相傳是一種始興於秦漢的尚武競技娛樂活動，屬於百戲之一種，因而也常與俳優表演相連。如《史記・李斯列傳》所記：「是時二世在甘泉，方作觳抵優俳之觀。」〔集解〕引應劭曰：「戰國之時，稍增講武之禮，以為戲樂，用相誇示，而秦更名曰角抵。角者，角材也。抵者，相抵觸也。」[39] 西漢元封三年（前 108 年），武帝為向西域各國宣示漢之富厚廣大，曾舉行了一次規模盛大的「大角抵」表演，自此以後，「觳抵奇戲歲增變，甚盛益興」，[40] 形成了一年一度的官辦娛樂表演慣例。在唐代，尤其是玄宗以降，由於歷任皇帝多好之，乃至於「內園分朋驢鞠、角抵」，[41] 出現了專事宮廷的常設相撲表演團隊。敦煌莫高窟第 290 窟（北周）、321 窟（初唐）、176 窟（盛唐），以及發現於敦煌的部分唐五代絹畫等，皆見有「相撲」的畫面

---

[37]〈狀〉曰：「臣竊聞今月十八日，聖駕禦宣德門，召諸色藝人各進技藝，賜與銀絹，內有婦人相撲者，亦被賞賚……今上有天子之尊，下有萬民之眾，後妃侍旁，命婦縱觀，而使婦人裸戲於前，殆非所以隆禮法、示四方也。」（〔宋〕司馬光，《傳家集》，卷23〔收入《景印文淵閣四庫全書》，第1094冊，臺北：臺灣商務印書館，1986〕，頁233-234。）

[38]（宋）吳自牧《夢梁錄》卷二十〈角抵〉曰：「瓦市相撲者，乃路岐人聚集一等伴侶，以圖標手之資，先以女飐數對打套子，令人觀睹，然後以膂力者爭交……」（收入〔宋〕孟元老等著，《東京夢華錄（外四種）》〔據知不足齋叢書本重印，北京：古典文學出版社，1957〕，頁312。）

[39]（漢）司馬遷撰，《史記》，卷87，〈李斯列傳第二十七〉，頁2559、2560。

[40]（漢）司馬遷撰，《史記》，卷123，〈大宛列傳第六十三〉，頁3173。

[41]（後晉）劉昫等撰，《舊唐書》，卷17上（北京：中華書局，1975），頁520。

臺灣大學學術期刊資料庫

（圖33），而且可見正和樂舞一樣，主要是一種供人觀賞和娛樂的表演形式。㊷宋代承繼漢唐遺風，將角抵百戲列為宴樂慶典的重要娛樂表演項目，遼、金仿宋朝制定禮儀，也把角抵列為宮廷禮樂項目。㊸

據金啟孮先生研究，自秦至宋，流行於中國的角抵之戲，大體可分為中原漢民族系統和北方少數民族系統兩個派別：作為主流派的漢式角抵或相撲，其特徵是比賽時相撲的力士光著身子，衹在腰間繫一腰帶並遮蓋下體，和日本今天的相撲所繫完全一樣；而遼代契丹人的角抵戲，上承匈奴、柔然與鮮卑的傳統，角抵時穿有短袖上衣或遮蓋雙乳的遮蓋物㊹ ——如 1931 年於遼陽出土的「遼代孩童角抵圖」陶罐所見者（圖34），與宋代角抵之赤裸上身不同，而與今天的中國式摔跤、蒙古式搏克相仿。㊺ 由此可見，上好牢 1 號墓中的相撲圖，描繪的正是宋金時期漢人地區流行的漢式角抵戲——相撲，不是契丹、女真民族的「跋里速戲」之流。至於該圖在墓葬中的基本功能與意義問題，顯然也不難從西側室內的表演性相撲人物壁畫以及前室東壁的「雜劇演樂圖」壁畫推知一二。

相撲既然是一種常與百戲、俳優連在一起的娛樂性競技遊戲，其成為墓葬美術中的一種表現題材，自然系情理中事。可是，東漢以後，除了少數墓葬，如位於吉林集安的高句麗墓葬，其中見有角抵內容的壁畫以外，目前僅在西安西郊熱電廠唐墓、金鄉公主墓、位於渭南的一座金墓和位於鎮江的一座宋墓中零星地出土過幾件相撲俑（圖35）；而整個宋遼金元時期的墓葬壁畫和彩繪磚

㊷ 李金梅，李重申，路志峻，〈敦煌古代百戲考述〉，《敦煌研究》，2001年第1期，頁105-114；郝招，〈敦煌「相撲」之管見〉，《敦煌研究》，2004年第1期，頁97-98。

㊸ 金啟孮，〈中國式摔跤源出契丹、蒙古考〉，《內蒙古大學學報（哲學社會科學版）》，1979年第2期，頁221-245。

㊹ 金啟孮先生在前文中，依據（清）厲鶚《遼史拾遺》所引北宋張舜民《畫墁錄》中有關「……角抵以倒地為負，兩人相持終日，欲倒而不可得。又物小如額通蔽其乳，脫若露之，則雙手覆面而走，深以為恥也」等文獻記載，並結合對遼代陶罐上的角抵圖像分析，從而得出上述認識。

㊺ 1931年，遼寧省遼陽市修太子河河堤時，於遼代東京遺址出土一八角形白色陶罐，罐正中八面分別繪有兒童角抵的畫面。據日本學者鳥居龍藏的考證，該畫為連環畫式契丹兒童角抵圖。相關研究可參看：鳥居龍藏，〈契丹之角抵〉，《燕京學報》，29（1941），頁193-200；金啟孮，〈中國式摔跤源出契丹、蒙古考〉。

臺灣大學學術期刊資料庫

雕裝飾中，出現相撲圖的，恐怕祇有上好牢1號墓和位於晉城的一座宋金墓等為數極少的幾座墓葬而已，而且比較集中地出現在晉東南和關中一帶。

雖說相撲主要是一種以娛樂為目標的遊戲活動，但，由於其本質上是一種體能上的競技活動，因而於軍旅當中流行最甚，且歷來為尚武之人所好為。此正如《角力記・述旨》所言：「夫角力者，宣勇氣、量巧智也。然以決勝負，騁趫捷，使觀之者遠怯懦、成壯夫，已勇怏也。使之能鬥敵，至敢死者。人之教勇，無勇不至。斯亦兵陣之權輿，爭競之萌漸。」㊻ 的確，天寶末年，玄宗「以中原太平，修文教，廢武備，銷鋒鏑，以弱天下豪傑」，以致「六軍諸衛之士，皆市人白徒，富者販繒彩、食粱肉，壯者角抵、拔河……」；㊼ 北宋太祖總領軍隊時，為訓練軍士，曾制定過以角力鬥毆分別勝負來「漸增俸緡、遷隸上軍」的訓兵之法；㊽ 南宋紹興年間，朝廷駐蹕臨安，「殿嚴楊和王（楊存中）因軍士多西北人，是以城內外創立瓦舍，招集妓樂，以為軍卒暇日娛戲之地」，其中即見有相撲之戲；㊾ 尤其是在宋金戰爭期間，由於抗金名將韓世忠、岳飛等在軍中實行以「相撲」方式選拔「旗頭」、勇力出眾的「旗頭」還可拔升為副將的治軍措施，㊿ 導致以相撲能事為榮的風氣大興於軍中。這一點，應是我們理解上好牢1號墓相撲圖的一個不可忽略的時代背景。

再者，壺關所在的晉東南一帶，因為東鄰太行，地理位置險要，五代北宋時期常為蓄兵養將之地，故民風一向剽悍尚武。據《潞安府志》卷八「風俗」條：「《舊五代史》：『潞州山川高顯，人俗勁悍。』《宋地理志》：『冀州當觜參之分，其地山，西控黨項，南盡晉絳，北控雲朔，當太行之險也，有鹽鐵之饒。其俗剛悍而樸直。』蘇轍論燕趙之人，『八十年之間，竭力致死，不顧敗亡，以抗天下之兵，而以為忠臣義士之所當然。』唐順之序：『昔人論五

㊻（宋）調露子撰，翁士勳校注，《〈角力記〉校注》，頁23。

㊼（宋）王溥撰，《唐會要》（北京：中華書局，1955），卷72，頁1300。

㊽（宋）江少虞編，《事實類苑》（收入《景印文淵閣四庫全書》，第874冊，臺北：臺灣商務書館，1986），卷1，頁10。

㊾（宋）吳自牧，《夢粱錄》，卷19、20，頁298、312。

㊿（宋）趙彥衛撰，傅根清點校，《雲麓漫抄》（北京：中華書局，1996），卷7，頁121。

臺灣大學學術期刊資料庫

方之俗，以山西懻忮而好氣，慷慨、毅武、奇節之士多出其間。』」[51] 上好牢1號墓的相撲畫面，似乎也剛好折射出該地區勇武、剽悍的民風。

然而，相撲運動本身並不必要「斷髮文身」。發現於敦煌的相撲圖，其中人物就既不見斷髮，也不見文身。故，上好牢1號墓壁畫相撲人物的「斷髮文身」特徵，仿佛亦有其特殊的形式意味在。

眾所周知，中國古人一向認為：「身體髮膚，受之父母，不敢毀傷，孝之始也。」因而往往將「割髮」視為自殘乃至自我犧牲的象徵，所以纔有所謂「成湯遇災，禱於桑野，躬自髡剔，以為犧牲」、曹操制法自犯，「削髮代首，以示自刑」、軍士「割髮捐冠，絕去生慮」背水一戰，乃至節婦「斷髮焚之以殉夫」之類傳說不絕於史。在這樣一種看待身體髮膚的傳統眼光下，「斷髮」這一自我傷害行為，所凸顯的，不止是一種剛烈、決絕的勇武之氣，同時也是一種輕率、滅裂的自暴自棄。至於「文身」，古代亦稱「刺青」，其視覺效應幾乎無異於「黥刑」——一種於犯人面部或身上刺字的刑罰。所以，在現實生活中，敢於離經叛道、公然以「文身」形象示人者，往往被視為好勇鬥狠、為患社會的地痞無賴。如《新唐書・薛元賞傳》中提到：「薛元賞，亡里系所來……會昌中，（李）德裕當國，復拜京兆尹。都市多俠少年，以黛墨鑱膚，誇詭力，剽奪坊閭。元賞到府三日，收惡少，杖死三十餘輩，陳諸市，餘黨懼，爭以火滅其文。」[52] 又，《酉陽雜俎》對此次事件亦有記載說：「上都街肆惡少，率髡而膚劄，備眾物形狀。恃諸軍，張拳強劫……時大寧坊力者張幹，劄左膊曰『生不怕京兆尹』，右膊曰『死不畏閻羅王』。又有王力奴，以錢五千召劄工，可胸腹為山亭院，池榭，草木，鳥獸，無不悉具，細若設色。」[53]「楊虞卿為京兆尹，時市里有三王子，力能揭巨石，遍身圖刺，體無完膚。前後合抵死數四，皆匿軍以免。」[54] 我們從現存元末杭州眾安橋北楊家

[51]（清）乾隆《潞安府志》(一)，收入《中國地方志集成・山西府縣志輯》，第30冊（南京：鳳凰出版社，2005），卷8，頁87。

[52]（宋）歐陽修、宋祁撰，《新唐書》(北京：中華書局，1975)，卷197，〈列傳第一百二十二〉，頁5633。

[53]（唐）段成式撰，許逸民校箋，《酉陽雜俎》(北京：中華書局，2015)，卷8，冊2，頁621。

[54]（唐）段成式撰，許逸民校箋，《酉陽雜俎》，卷8，冊2，頁637。

臺灣大學學術期刊資料庫

刊印的《妙法蓮華經觀世音菩薩普門品》連環版畫中即能看到，其中一幅繪一臨刑罪犯因念觀音而得救，該罪犯背部就見有毒蠍形狀的文身圖案（圖36）。[55]世人對斷髮文身者的普遍印象和態度，於此可見一斑。

不過，儘管《酉陽雜俎》中提到「上都街肆惡少，率髡而膚箚」，可是這遠遠不足以說明既斷髮又文身的風氣出自長安。相反，這種風氣，更容易令人聯想到歷來備受異議的吳越習俗。《左傳・哀公七年》：「太伯端委以治周禮，仲雍嗣之，斷髮文身，裸以為飾，豈禮也哉。」[56]《墨子・公孟》：「昔者，越王勾踐剪髮文身以治其國，其國治。」[57]《淮南子・原道訓》：「九疑之南，陸事寡而水事眾，於是民人被髮文身，以象鱗蟲。」（高誘注曰：「被，剪也；文身，刻畫其體，內默其中，為蛟龍之狀以入水，蛟龍不害也，故曰以像鱗蟲也。」）[58] 宋程公說《春秋分記》：「吳之先，斷髮文身，裸以為飾，豈禮也哉？」[59] 從這類記載不難看出，「斷髮文身」乃吳越特有習俗；周太王古公亶父之子太伯和仲雍初奔荊蠻、地位未穩時，尚且堅持不廢周之禮服，但到仲雍嗣位時，則已完全入鄉隨俗了。關於這一習俗的意義，目前總體上不外乎「避害」、「求榮」和作為已「成年」象徵的幾種解釋。[60]

那麼，上好牢1號墓相撲圖所映現的，是否就是古吳越之地「斷髮文身」習俗的意象呢？對這一問題雖然尚且無法做出明確的回答，但從兩宋時期的文獻材料的確可見，當時形形色色的「社會」組織中亦有專尚文身、斷髮的「錦體

---

[55] 翁連溪、李洪波主編，《中國佛教版畫全集》（北京：中國書店，2014），第4卷，頁240。此條材料承美國萊斯大學黃士珊教授見告，於此申謝。

[56] 《春秋左傳正義》，收入（清）阮元校刻，《十三經注疏》，下冊（北京：中華書局，1980），卷58，頁2162下。

[57] （清）畢沅校注，《墨子》（上海：上海古籍出版社，2014），卷12，頁235。

[58] 劉文典著，《淮南鴻烈集解》，《民國叢書》，第五編，第13冊（上海：上海書店，1996），卷1，〈原道訓〉，頁12。

[59] （宋）程公說，《春秋分記》（收入《景印文淵閣四庫全書》，第154冊，臺北：臺灣商務書館，1986），卷38，〈楚吳〉，頁412上。

[60] 參見徐恒彬，〈「斷髮文身」考〉，《民族研究》，1982年第4期，頁71-80；辛土成，〈論吳越的民俗〉，《浙江學刊》，1987年第5期，頁121-125；陳華文，〈「斷髮文身」——一種古老的成人禮俗及其標誌的遺存〉，《民族研究》，1994年第1期，頁60-67。

臺灣大學學術期刊資料庫

社（花繡）」和「淨髮社（梳剃）」；[61] 而且，這類風習尤其常見於軍中，似乎正與吳越風俗密切相關。

孟元老在述及北宋皇帝登寶津樓觀看諸軍所呈百戲時說到：

> ……又爆仗響，有煙火就湧出，人面不相睹。煙中有七人，皆披髮文身，著青紗短後之衣，錦繡圍肚看帶。[62]

周密《武林舊事》記臨安當地每年八月的「觀潮」習俗時說到：

> 浙江之潮，天下之偉觀也……每歲京尹出浙江亭教閱水軍，艨艟數百，分列兩岸，既而盡奔騰分合五陣之勢，並有乘騎弄旗標槍舞刀於水面者，如履平地……吳兒善泅者數百，皆披髮文身，手持十幅大彩旗，爭先鼓勇，泝迎而上，出沒於鯨波萬仞中，騰身百變，而旗尾略不沾濕，以此誇能。[63]

這些記載令我們相信：與當時軍中崇尚相撲的風氣一樣，斷髮文身的軍卒形象也曾是兩宋軍中尚武氛圍的一道景觀；有跡象表明，這類景觀在宋代也曾出之以陶質玩具的形式為頑皮的孩童所把玩（圖37），[64] 對於宋金戰爭期間長期處於戰事前沿的上黨地區自然也不會陌生。

壺關位於太行山西南之上黨地區上游，正當三晉兩河之沖，為歷代用兵必爭之地。[65] 宋金戰爭期間（1125－1234年），以潞州為中心的太行山南部，

---

[61]（宋）周密撰，《武林舊事》，收入《東京夢華錄（外四種）》（據知不足齋叢書本重印，上海：古典文學出版社，1957），卷3，頁377。

[62]（宋）孟元老撰，鄧之誠注，《東京夢華錄注》（據元刊本重印，北京：中華書局，1982年），卷7，頁194。

[63]（宋）周密撰，《武林舊事》，卷3，頁381-382。

[64] 魏躍進著，《宋代陶模》，頁206。

[65] 如《讀史方輿紀要》卷四十一稱：「蓋地大力強，所以制關中之肘腋，臨河南之肩背者，常在平陽也。朱溫爭河中，先取晉、絳，克用遂不能與抗。劉知遠自河東定汴、洛，亦自晉、陝而東，及女真、蒙古之禍，平陽皆先受其毒，而後及於關洛。夫平陽之形勢，顧可忽乎哉？」（〔清〕顧祖禹撰，賀次君、施和金點校，《讀史方輿紀要》，卷41，〈山西三〉〔北京：中華書局，2005〕，頁1873）；相關資訊另可參看道光《壺關縣志》（收入《中國地方志集成・山西府縣志輯》，35，南京：鳳凰出版社，2005），卷2，〈紀事三十一〉，頁30上。

臺灣大學學術期刊資料庫

曾是抗金鬥爭最為活躍的地區。北宋末年，金軍南下河北，攻破太原，河北、河南不甘女真人鐵蹄踐踏的民間義勇之士，多聚集於此，營立山寨，建成各種抗金義軍組織，四處與金軍展開游擊拼搏。[66] 當時較為著名的，即有王彥領導的八字義軍、梁興領導的太行忠義社和韋忠佺領導的紅巾軍等。及金軍大舉南下，汴京淪陷，東自淮河、西止大散關以北的絕大部分北宋疆域盡陷金境，宋金雙方由此展開了南北拉鋸爭奪的長期鬥爭。南宋建炎元年（1127），抗金名將王彥率部將張翼、白安民、岳飛等及其所部七千人，在河南新鄉為金軍所圍，突圍後，乃進入太行山區，與太行「忠義社」等各路領袖歃血為盟，一時之內，兩河忠義社首領所據山寨及其兵民，率皆歸於王彥麾下，盛時士兵多達十萬之眾，以致兵寨連綿數百里，鼓角之聲相聞。這支抗金力量，即是著名於時的太行山八字義軍——因官兵相率於額上刺「赤心報國，誓殺金賊」八字而名（亦名「赤心軍」）。[67] 當時，凡散在河東、並州、汾州、澤州、潞州和河北懷州、衛州、相州一帶的抗金人民武裝，也大都在王彥的節制之下。紹興五年（1135）六月，王彥以八字軍萬人赴闕後，抗金名將岳飛又在其數次北伐期間，與太行山八字義軍和忠義社屢有密切的聯動。

據《宋史・岳飛傳》：

> 紹興五年，飛遣梁興等布德意，招結兩河豪傑，山寨韋銓（即韋忠佺）、孫謀等斂兵固堡，以待王師，李通、胡清、李寶、李興、張恩、孫琪等舉眾來歸。金人動息，山川險要，一時皆得其實。盡磁、相、開德、澤、潞、晉、絳、汾、隰之境，皆期日興兵，與官軍會。其所揭旗以「岳」為號，父老百姓爭挽車牽牛，載糗糧以饋義軍，頂盆焚香迎候者，充滿道路。自燕以南，金號令不行，兀術欲簽軍以抗飛，河北無一人從者。乃歎曰：「自我起北方以來，未有如今日之挫衄。」[68]

---

[66] 有關南宋初期抗金義軍崛起之概況，可參看黃寬重，《南宋時代抗金的義軍》（臺北：聯經出版事業公司，1988），頁31-51。

[67] （元）脫脫等撰，《宋史》，卷368，〈列傳第一百二十七・王彥〉，頁11451；又，《建炎以來朝野雜記》作：「八字軍者，河北土人也。建炎初，王觀察彥為河北制置使，聚兵太行山，皆涅其面曰：『誓殺金賊，不負趙王。』故號八字軍。」（〔宋〕李心傳撰，徐規點校，《建炎以來朝野雜記》，甲集，卷18〔北京：中華書局，2000〕，頁402）。

[68] （元）脫脫等撰，《宋史》，卷365，〈列傳第一百二十四・岳飛〉，頁11390。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 十年（1140），金人攻拱、亳，劉錡告急，命飛馳援，飛遣張憲、姚政赴之。……遣王貴、牛皋、董先、楊再興、孟邦傑、李寶等，分佈經略西京、汝、鄭、潁昌、陳、曹、光、蔡諸郡；又命梁興渡河，糾合忠義社，取河東、北州縣。又遣兵東援劉錡，西援郭浩，自以其軍長驅以闚中原……未幾，所遣諸將相繼奏捷。大軍在潁昌，諸將分道出戰，飛自以輕騎駐郾城，兵勢甚銳。
> ……梁興會太行忠義及兩河豪傑等，累戰皆捷，中原大震。[69]

對此，當時名將張浚評價說：「飛措畫甚大，令已至伊洛，則太行一帶山寨必有應者。」[70] 可見當時這一區域的抗金形勢。紹興和議（1141年）後，岳飛被害，王彥也早於此前被釋兵權；但不少資料顯示，太行山一帶的民間抗金武裝力量直到蒙古滅金時（1234年）都沒有完全消散。

前面提到，岳飛訓兵時即以相撲比賽的方式選拔旗頭乃至副將。故此，戰事之餘，軍中士卒競以相撲為戲必蔚然成風；更何況，岳飛既為中興名將，官拜河南北諸路招討使，軍中必不乏吳越一帶斷髮文身的驍勇善戰之士，加之太行山區在北宋末年已有晁蓋、盧俊義等綠林好漢聚義於「梁山濼」，[71] 其後的八字義軍及其他各路忠義豪傑本來也有綠林習氣——如王夫之《宋論》所謂「岳侯所收群盜，力戰中原，將士樂為之死」，[72] 故軍中南北風習相互浸染的情況

---

[69]（元）脫脫等撰，《宋史》，卷365，〈列傳第一百二十四・岳飛〉，頁11388-11390。

[70]（元）脫脫等撰，《宋史》，卷365，〈列傳第一百二十四・岳飛〉，頁11388-11390。

[71] 有跡象表明，《水滸傳》有關起義之事本自宋元講唱藝人的講史話本《大宋宣和遺事》，後者明確記載梁山好漢是在「太行山梁山濼」聚義的，在宋江上山之前，晁蓋、盧俊義等已先行在此。（宋）龔開《宋江三十六贊》亦云：「玉麒麟盧俊義：白玉麒麟，見之可愛。風塵太行，皮毛終壞。」；「浪子燕青：平康巷陌，豈知汝名？太行春色，有一丈青。」；「船火兒張橫：太行好漢，三十有六。無此火兒，其數不足。」；「神行太保戴宗：不疾而速，故神無方。汝行何之，敢離太行。」；「沒遮攔穆橫：出沒太行，茫無畔岸。雖沒遮攔，難離火伴。」（〔宋〕龔開《宋江三十六贊》，原出〔宋〕周密，《癸辛雜識續集》，收入朱一玄、劉毓忱編，《水滸傳資料彙編》〔天津：百花文藝出版社，1981〕，頁21-24。）相關的研究，請詳看：田同旭，〈沁水境內梁興太行忠義〉，頁1-6；呂乃岩，〈試說龔開的《宋江三十六贊》及其史傳之作〉，《文學遺產》，1999年第4期，第64-67。

[72]（清）王夫之著，舒士彥點校，《宋論》（北京：中華書局，1964），卷10，頁198。

臺灣大學學術期刊資料庫

亦不難想見；甚至可以推測，上好牢1號墓所見這種斷髮文身的相撲形象，正是宋金戰爭期間上黨一帶兵民娛樂活動中的一道常見景觀。無獨有偶，這道景觀不僅以壁畫的形式留存於上好牢1號墓，位於山西晉城（古澤州治地）南社村的一座宋金墓葬，墓頂南壁也出現了一幅同樣題材的壁畫，且其中的一對相撲人物亦頭蓄斷髮，背部還刺有「深秋廉籌/落日樓臺」的文身字樣（圖38）。[73]

至此，上好牢1號墓相撲圖所透露的尚武氣息及其區域時代背景，似已可以宛然在目了。那麼，究竟是什麼原因導致該墓壁畫對「相撲」題材的特殊青睞？我們從其濃重的尚武氣氛及其所連結的時代背景中是否也嗅得出幾分墓主人身上的氣息？

四、悲歡莫辨的雜劇演樂圖

上好牢1號墓中還有一個值得留意的畫面，即繪於前室東壁磚砌影作假門與櫺窗上方的「雜劇演樂圖」，其中也包含著許多饒具意味的信息，值得從戲劇史和地方宗教與社會的不同層面加以解析。

戲曲研究界眾所周知，樂籍制度發端於山西，且尤畸盛於山西南部地區，平陽、上黨一帶即是歷來樂戶最為聚集之地。之所以如此，一則因為該地毗鄰京畿，便於在籍樂戶趨走宮廷輪流執事；二則因為該地毗連邊境，關隘城防櫛比，便於樂戶供事於兵營。宋元時期民間雜劇盛行，勾欄瓦舍遍佈於城鄉，而山西南部地區正是憑藉其蓄有大量在籍樂戶的優勢基礎，成為中國雜劇的早期重要發祥地——北宋有藝人孔三傳首創諸宮調，金代有董解元撰成《董西廂》，元代更是出現了關漢卿、石君寶、鄭光祖等雜劇巨擘。可以說，就戲劇史的通識而言，正是由於「靖康之變」導致汴、洛京畿之地新興的娛樂性雜劇表演形式向山西南部地區流轉並與當地的「報賽」表演系統合流，從而使金院本得以迅速形成；而從墓葬美術的演進歷程來看，也恰好是在此前後，豫北和山西南部一帶，各種雜劇表演娛樂活動場面成為墓葬藝術中用以娛悅先人的顯

[73] 晉東南文物工作站，〈山西晉城南社村宋墓簡介〉，《考古學集刊》，第1集（北京：中國社會科學出版社，1981），頁224-243；另可參看：楊泓，〈古文物圖像中的相撲〉，《逝去的風韻——楊泓談文物》（北京：中華書局，2007），頁61-65。

臺灣大學學術期刊資料庫

著常見表現題材。所以，出現於上述地區的這類戲曲文物，皆有必要被放在這一歷史背景之下展開觀察。

現在讓我們漸次展開本文的觀察和討論。

（一）壁畫中的雜劇腳色

上好牢1號墓中的這個所謂「雜劇演樂圖」（圖39），以準確、生動的人物造型和磊落、流暢的衣紋筆線，描繪出一個由十四人組成的從南向北的舞樂行進隊列，充分顯示出畫工高超的繪畫技藝。整個畫面依其中人物的面向和活動，大致可以自左而右，分為前後兩組。

前一組中的七個人物，皆面向畫面的右方（向南）（圖40）。其中：

左起第一人和第二人皆面南而立，裝扮似較其他人物更有古風。其中，第一人面輪圓潤，頭束髮鬆，髻下繫有紅色的綁帶，上身穿淺絳色圓領長袍，腰間束紅帶，發掘報告將其描述為一「肩扛鋤頭」的婦人，實際上其左肩所荷為一龍頭拐杖；第二人顯系一年長男子，他面有髭須，頭頂戴青色小包巾（或小冠幘），上身穿交領廣袖白色袍服，下身穿白褲白鞋，雙手交叉握於胸前。

左起第三人至第六人，為頭戴軟巾諢裹的男性。四人皆呈一邊屈膝向前踏跳跑動、一邊回首望向後方的動態。其中，第三人前胸袒露，身後披有斗篷或上衣，下身束以在前面開叉的淺絳色短裙，腳著白色短靴，雙手合攏於胸前，似作拍掌擊節狀；第四至第六人，一人肩扛畫屏，[74] 一人雙手執鑼敲擊，另一人手中執舉著一個傘蓋，皆上穿圓領黃襦，袖籠高高卷起，下著束膝白色褲。

第七個人物（圖41），目光炯炯地回首望向其身後一人，動態與其前面四人基本相似；但此人的裝束和樣貌卻有些怪異。他上身穿一雙領下垂式短襦，腰下繫一右側開叉的淺絳色短裙，胸腹和右大腿皆裸露在外；從其頭頂以白帶束起一高髻、有較長的頭髮披散於肩後、耳下掛有較大的耳環、且唇上還蓄著濃密的八字鬍須等情況來看，仿佛是一位身懷法術的老者。祇可惜，其胸前部位壁畫剝落，雙手的動作漫漶不清。

---

[74] 屯留縣高李鄉宋村金墓（1135年）樂舞壁畫中，也有一個人物肩扛木框狀物件，木框當中有草書文字，可見是一個書法屏風。

臺灣大學學術期刊資料庫

後一組中的七個人物，除一人回首向後外，全都面向畫面的左方（向北），與整個隊列的行進方向一致（圖42）。其中：第一個人物（即整個畫面的左起第八人），為一頭戴黑色介幘、身穿深褐色圓領長袍的中年男性。他，頭部低垂，目光呆滯，面色灰青，右臂前舉，左臂下垂，正步履踉蹌地走向前方，形容顯得十分憔悴；第二個人物，頭戴綰有偏髻的黑色軟巾諢裹，上身穿黃色圓領襦，袖口高高卷起，下身穿白色束膝褲，作屈膝跑動狀，其手中還持有一「槳狀物」；第三人，為一頭戴黑色展腳襆頭、身穿淺色大袖袍服、手中還執有一個笏板的長髯長者——他，雙膝微屈，身軀前躬，正回首望向其身後的一名女子；這名女子，內穿紅色抹胸，腰下束長裙，外罩黃色開襟長衫，雙手握持著一個橙色的蓋頭；女子後方又有三人，皆頭戴軟巾諢裹，上著絳黃圓領襦，下穿白色束膝褲，其中第一人手執傘蓋朝向女子，另外兩人則分別在演奏橫吹和拍板。整個畫面至此而結束。

值得提及的是，1999 年，文物考古工作者曾在位於壺關縣西北的屯留縣高李鄉宋村發現一座金初墓葬（1135年），[75] 墓室南壁墓門上方亦繪有兩幅左右對稱的雜劇人物畫面，與上好牢1號墓的雜劇表演場面多有相似之處（圖43-a、b），估計年代亦較接近。

本文認為，將上好牢1號墓的這幅壁畫命名為「雜劇演樂圖」，確有道理。據宋人耐得翁《都城紀勝》：「雜劇中，末泥為長，每四人或五人為一場，先做尋常熟事一段，名曰豔段；次做正雜劇，通名為兩段。末泥色主張，引戲色分付，副淨色發喬，副末色打諢，又或添一人裝孤。」[76] 該墓壁畫中的這個樂舞場面中，如不計入兩邊敲鑼、吹笛、奏拍板的樂人和手執傘、肩扛畫屏的雜役腳色，位於兩把傘蓋之間的五個人物，似乎大體能夠吻合於雜劇表演中常見的末泥、副淨、副末、裝孤、裝旦等五種腳色。現略作認定如下：

首先，據明朱權《丹丘先生曲論・雜劇院本角色》：「當場之妓曰狚。狚，猿之雌也，名曰猵狚，其性好淫，俗呼旦，非也。孤，當場粧官者。」[77]

---

[75] 王進先、楊林中，〈山西屯留宋村金代壁畫墓〉，《文物》，2003年第3期，頁43-51。

[76] （宋）耐得翁，《都城紀勝》，收入《東京夢華錄（外四種）》（據明抄本排印，北京：古典文學出版社，1957）「瓦舍眾伎」門，頁96。

[77] （明）朱權，《丹丘先生曲論》，收入《新曲苑》，冊一（上海：中華書局，1940），頁24。

臺灣大學學術期刊資料庫

如此，畫中的女性腳色為「裝旦」；與裝旦色恰相呼應的著官服、執笏板者，當為「裝孤」。㊽

其次，據元人陶宗儀《輟耕錄》：「院本則五人，一曰副淨，古謂之參軍；一曰副末，古謂之蒼鶻，鶻能擊禽鳥，末可打副淨，故云；一曰引戲，一曰末泥，一曰孤裝，又謂之五花爨弄。」㊾ 是知宋金院本雜劇中的「副淨」本於唐參軍戲之「參軍」，「副末」本於「蒼鶻」。那麼副末用什麼來打副淨呢？前引《丹丘先生曲論》中說：「副末執磕瓜以撲靚。」㊿ 這裡所說的「靚」色，即是「副淨」；而所謂的「磕瓜」，則是參軍戲中用以打參軍的一種棒槌。這種棒槌，明代的文學作品中還見有使用。如：《拔宅飛升》第一折：「充縣令我且替他；若有人來告狀，賞他一頓磕瓜。」(81)《金瓶梅詞話》第六十回：「西門慶笑令玳安兒：『拏磕瓜來，打這賊花子。』那謝希大悄悄向他頭上打了一個向瓜兒。」(82) 對照相關的考古發現，屯留宋村金墓雜劇表演畫面中的那個被題名為「王貴」的人物，其手中正是抱著一個形如長南瓜的物件；而侯馬董明墓舞樓中的一件雜劇表演俑，手中抱的則明顯是一個絲瓜狀的棒子（圖44）。據此，畫中手執笏板者（即「裝孤」）前方那個被發掘者稱為「手持槳狀物」的腳色，實際是手持瓜狀棒槌的副末；而位於副末前方的那個頭戴黑色介幘、身穿深褐色長袍的男性，其動作特徵猶如一個正在詼諧地舞蹈著的參軍，應該就是個正在「發喬」——即裝癡賣憨、獻笑供諂的副淨色。明胡應麟《少室山房筆叢》曰：「凡傳奇，以戲文為稱也，亡往而非戲也。故其事

㊽ 對「裝孤」腳色的不同解釋，可另外參看：張本一，〈宋雜劇與金元院本中的「裝孤」新解〉，《四川戲劇》，2008年第1期，頁22-23；這裡要特別提到的是，田中一成認為這個腳色是原來社祭時看守祭壇及祭場，充當保安角色的最底層的土地神（福德神、伯公等）神尸轉化而來的，在後來的鎮魂劇中通常起法官的作用，因而具備官吏的形象。（見〔日〕田中一成著，布和譯，《中國祭祀戲劇研究》〔北京：北京大學出版社，2008〕，頁152-153）。

㊾（元）陶宗儀，《輟耕曲錄》，收入《新曲苑》，冊一（上海：中華書局，1940），頁8。

㊿ 見（明）朱權，《丹丘先生曲論》，頁24。

(81)（明）無名氏，《拔宅飛升》，收入《孤本元明雜劇》（上海：涵芬樓・商務印書館，1941），第27冊，第一折。

(82)（明）蘭陵笑笑生，《金瓶梅詞話》（據明萬曆本排印，貝葉山房，1947），第六十回，頁711。

臺灣大學學術期刊資料庫

欲謬悠而亡根也，其名欲顛倒而亡實也，反是而求其當焉，非戲也。故曲欲熟而命以『生』也，婦宜夜而命以『旦』也，開場始事而命以『末』也，塗汙不潔而命以『淨』也。凡此，咸以顛倒其名也。」[83] 這裡所說「塗汙不潔而命以『淨』」，也剛好能解釋為何畫面當中唯有這個腳色是面塗灰青的。

這樣，位於副淨前方的那個形象怪異的男性，如果一定要在一場五人、而不是四人的雜劇表演中給他派定一個腳色的話，那他似乎祇能是前引《都城紀勝》所記擔任「主張」的「末泥」了。末泥色在雜劇表演中具體扮演什麼角色呢？王國維解釋說：「末泥色以主張為職，參軍色以指麾為職，不親在搬演之列。」[84] 景李虎先生亦指出：「『末泥色』的稱謂，並不完全是表演中的戲劇腳色名稱，而更加側重於他作為戲班中伎藝最精湛者和戲班中組織、管理者的職責而言。」[85] 然而延保全先生又有研究認為：「末泥，不可能脫離實際的『搬演之列』而存在」，理由是一個小型的戲班，不太可能容許有專事組織和管理而不參加演出的「悠閒」之人；並且指出，在目前發現的二十五例宋金戲曲文物圖像中，習見的末泥色扮相為：頭戴東坡巾或介幘，身穿圓領束袖長袍或曲領束袖短袍，腰束帶，腳穿雲履、筒靴或烏靴，手執細杖或骨朵等。[86] 按照後一種觀點來看，壁畫中的這個人物，其扮相與末泥色的上述「宰官」裝扮等特徵幾乎沒有一處能夠吻合。所以，能否稱其為「末泥」，還是非常值得懷疑的；尤其是，這個腳色為什麼會顯現為一個術士般的怪異形象，更是有待進一步討論。

現在再來簡要地觀察一下前面略而未計的敲鑼、吹笛、奏拍板的樂人腳色，以及執傘、扛東西的雜役腳色。顯而易見的是，這兩類腳色的頭上，全都戴有滑稽有趣的偏髻諢裹。按南宋吳自牧《夢粱錄》所記：「雜劇部皆渾裹，

---

[83]（明）胡應麟，《少室山房筆叢正集》（收入《景印文淵閣四庫全書》，第886冊，臺北：臺灣商務書館，1986），卷25，頁440。

[84] 王國維，〈古劇之結構〉，《宋元戲曲史》，第7章（北京：東方出版社，1996），頁63。

[85] 景李虎，〈宋金雜劇的角色〉，《宋金雜劇概論》，第4章（廣州：廣東高等教育出版社，1996），頁83。

[86] 延保全，〈末泥色及其文物圖像小考〉，《中華戲曲》，第39輯（北京：文化藝術出版社，2009），頁207-218。

臺灣大學學術期刊資料庫

餘皆襍頭帽子。」[87] 是知諢裹即是雜劇表演者普遍採用的頭衣。此外，這些腳色的眉眼之間至顴骨部位，往往塗有「八」字形的墨蹟。發現於稷山馬村1號金墓的一件彩繪雜劇俑，其眉眼部位恰好也塗有同樣的「八」字形墨蹟（圖45）。可見整個畫面確系一雜劇表演場面無疑。

（二）壁畫的社火特徵及其與民間「酬神」祭祀的關係

令筆者更感好奇的是，儘管這個畫面表現的也是一齣雜劇表演活動，但它的場面和各種人物活動的安排與宋金墓葬藝術中尋常可見的雜劇表演場面頗為不同。目前在河南、山西等地發現的宋金雜劇磚雕和壁畫，多為四人或五人一組的戲謔、滑稽腳色，不僅每個腳色的個性都十分鮮明，而且人物腿部的動作總是不大，有著顯而易見的劇場表演特色。如河南偃師酒流溝宋墓、洛陽關林廟宋墓和山西平陽金墓中發現的一批雜劇表演磚雕文物，其中的各色演員多呈原地直立之態，可見其表演活動大都以站在臺上說唱、逗樂為主（圖46-a、b）。相比之下，上好牢1號墓中的這個雜劇表演畫面，其場面之大、人數之多，明顯超出了宋金墓葬中同類表現題材的慣見規模；而且各種腳色的個性特徵也顯得不甚分明，不像是一齣以說唱、調笑為主的舞臺戲劇表演；尤其是畫中人物大率一律的踏跳動作和側身行進姿態，看上去倒是更像在表演一場動作戲，甚至更像是一場發生於野外的民間社火表演。宋范成大〈上元紀吳中節物俳諧體三十二韻〉詩有句曰：「輕薄行歌過，癲狂社舞呈。」並自注曰：「民間鼓樂謂之社火，不可悉記，大抵以滑稽取笑。」[88] 詩文所言，與畫中樂人的癲狂滑稽之態，即頗相吻合。

之所以認為如此，理由還有幾點。

其一，畫中出現的兩頂傘蓋——一頂似乎是想要張設於那個可能的末泥色或副淨色的頭頂上方，另一頂則明顯張設於裝旦色的頭頂上方——本身即是一種戶外活動的道具，至少說明雜劇所演的內容或劇情是一場發生於野外的活

[87]（宋）吳自牧，《夢粱錄》，卷20，頁308。

[88]（宋）范成大，《石湖詩集》（收入《景印文淵閣四庫全書》，第1159冊，臺北：臺灣商務書館，1986），卷23，頁769-770。

臺灣大學學術期刊資料庫

動。南宋陳淳〈上趙寺丞論淫祀〉言及當時猖獗於地方的淫祀流弊時說：「一廟之迎，動以十數像群輿於街中，且黃其傘，龍其輦，黼其座，……四境聞風鼓動，復為優戲隊，相勝以應之。」[89] 可見當時民間祭祀中的請神、迎神活動，即是以龍輦載神出廟，龍輦上方要張以黃色的傘蓋，[90] 而且還要用俳優戲隊的表演來達到娛悅神靈的目標。廖奔先生指出：「這裡的所謂優戲隊」，亦即「隊戲」，正是祭賽活動中行走於村落之間的社火式表演。[91] 上個世紀八十年代發現於山西潞城南舍村的明萬曆二年抄本《迎神賽社禮節傳簿四十曲宮調》，其中即記有這類的隊戲，可見正是保留了宋元遺俗。黎國韜先生即曾結合當代樂戶的活態表演，對有關上黨古賽寫卷所存隊戲資料作了細緻的考察，認為其中的隊戲主要分為正隊戲和流隊戲兩類：前者淵源於北宋宮廷隊戲，內容以歷史故事、武打場面居多，主要用於神廟中的供盞奠酒演出，所以被學界稱為「供盞隊戲」；後者淵源於宋金時期城鄉舞隊中的「雜扮」伎藝，以巡村遊行的方式呈現，其內容以神仙佛道之事為主，一般在請神和送神的行進過程中表演。[92] 於此，這幅壁畫的隊戲特徵及其宗教儀式屬性，也可以不言自明了。

其二，位於畫面最左端的兩名裝扮古樸的布衣人物（參見圖40），似乎是一對行走於野外、不期然而與一隊社火表演人眾相遇的方外人士。所以，發掘報告稱其為「站在演出隊伍外側」的兩名「觀眾」。的確，前引陳淳〈上趙寺丞論淫祀〉亦言及當時舉行這類遊神賽祭活動時，引得「男女聚觀，淫奔酣鬥，夫不暇及耕，婦不暇及織」的情形。[93] 不過，這兩名人物的頭飾和裝束，顯然不是宋金時期世俗中人的尋常裝束。其中，身穿白色交領大袖袍服、雙手叉握於胸前的老者，看上去更像是一名道士；而其身側那位肩荷龍頭拐杖者，

[89]（宋）陳淳，《北溪大全集》（收入《景印文淵閣四庫全書》，第1168冊，臺北：臺灣商務書館，1986），卷43，頁851-852。

[90] 據知，北方晉陝地區流行至今的一種民間社火秧歌——「傘頭秧歌」，大概就是源於此類賽祭活動的。

[91] 廖奔，〈社火與隊戲〉，《中華戲曲》，第26輯（北京：文化藝術出版社，2002），頁7-10。

[92] 黎國韜，〈上黨古賽寫卷新探——隊戲考〉，《文學遺產》，2016年第2期，頁113-129。

[93]（宋）陳淳，《北溪大全集》，卷43，頁852。

臺灣大學學術期刊資料庫

看上去則較為年輕，其裝束又幾乎與前室北壁「管仲鮑叔」畫面中的那個僮僕形象完全相同，應該也是一名僮僕。因此，對這兩個所謂的「觀眾」形象，或許還有再作斟酌的餘地。

其三，從目前發現的宋金雜劇磚雕與壁畫文物看，所用樂器基本祇有橫笛、拍板和鼓，或者還有篳篥——大致同於唐代樂部中的鼓架部及宋代教坊四部中的鼓笛部，尚且不見使用民間迎神賽會活動中常用的鑼；而上好牢 1 號墓的這幅雜劇舞樂壁畫中，無鼓而有鑼，或許也帶有民間迎神報賽與驅儺逐疫活動中往往鳴鑼以警眾或聚眾的遺痕。

其四，前面提到的那個不甚確定的「末泥」色（第七個人物），看上去竟是一副術士般的怪異樣貌，於舞臺雜劇表演中極為少見；相反在民間祭神或驅儺活動中，卻往往有巫師扮神尸、說神語，而俳優則充當小巫作舞樂演奏和滑稽的表演。如：作於後周顯德三年（956）的〈齊州章丘縣長白山新會院記〉，就記述了該院原本作為地方淫祀的一座女巫神廟——「和娘」廟時，賽神活動中「巫覡瞋目而銜齒，妄為倚伏之言；俳優擊掌以揚桴，曲盡詼諧之體。」[94] 對照畫面中這個袒胸露背、披頭散髮的怪異形象，應該就是引導祭神或驅儺活動的巫師；如此，將其他俳優的角色視為歌賽舞祭、驅儺逐疫活動中的小巫，顯然也是順理成章的。

郭建設先生早已注意到宋元時期北方民間社火與戲曲之間的關係，指出：汴京新興起的雜劇很快融入到周邊城鄉的社火表演中，不但受歡迎的雜劇片斷常常在社火中表演，雜劇中的很多角色也加入到社火的隊舞和隊戲中。[95] 馮俊傑先生則進一步指出：「賽社本身就是一部運動著的戲劇史」；而「從方相氏驅鬼，到鍾馗捉鬼，再到（上黨）隊戲《關公斬妖》，很容易看出隊戲從儺儀隊列裡蟬蛻而出的過程。」[96] 綜合上好牢1號墓前室東壁壁畫的上述諸般細節，可以得出一個更加清晰的認識，即：這幅「雜劇演樂圖」，確切地說，描繪的是當地民間賽社活動中的一個俳優隊戲（流隊）表演場面。那麼，民間賽社活

---

[94]（清）吳璋任總纂，曹懋堅等編修，道光《章丘縣志》，收入《中國地方史志集成・山東府縣志輯》，第95冊（南京：鳳凰出版社，2004），卷14，頁391。

[95] 郭建設，〈宋元戲曲若干問題試論〉，《中原文物》，1990年第4期，頁24-34。

[96] 馮俊傑，《戲劇與考古》（北京：文化藝術出版社，2002），頁14、41。

臺灣大學學術期刊資料庫

動中的雜劇隊戲，與勾欄瓦舍中的一場雜劇表演的實質性差別是什麼呢？很顯然，兩者雖然都是娛樂性質的，但前者的主要目標是酬神，而後者的目標則止於娛人。上好牢1號墓的雜劇演樂場面為什麼採取以酬神為主要目標的民間社火表現形式呢？恐怕總不能外乎以下兩個方面的可能。

一方面，民間賽神與社火表演是中國古代社會中的一種以鄉村社區為單元的公共性集體行為，通常不僅規模隆重、氣氛熱烈，內容與組織形式也趨於多樣。正如顧頡剛先生所概括指出的那樣：「社是土地之神。從天子到庶民立有各等的社」，[97]「鄉村祭神的結會，迎神送祟的賽會，朝頂進香的香會，都是社會的變相。」[98] 這種公共性的集體宗教行為，表達的自然是一鄉一社的公共願望和集體訴求，「娛神」的同時自然也收到了「娛人」的效果。所以，以這類兼有酬神和娛人功能的賽社表演場面為墓葬裝飾中娛悅死者的一種題材，應該也算不悖情理、不足為怪之事，而且並非為該墓壁畫所僅見者——目前從山西稷山、侯馬、長治、臨汾一帶的宋金墓葬發現材料來看，這類帶有民間社火性質的樂舞表演裝飾題材也偶有所見，祇是罕有像上好牢1號墓的雜劇演樂圖那樣，其中出現貌似巫師或術士形象的。

另一方面，這幅壁畫既然採取了以酬神為主要目標的民間社火表現形式，也便不能排除其超越一般娛樂性功能目標的可能性；尤其是畫中那個貌似巫師的形象，正是引導我們思考這種可能性的一個關鍵因素，有必要著重加以討論。

戲曲研究界人所共知，宋金時期民間社火中的隊戲表演，其最初的演出形態是裝扮人物於隊列中一邊行進一邊表演，這種載歌載舞的演出形式與宗教祭祀有關，可能淵源於古代的賽儺；古代賽儺活動中，須有手舞足蹈的巫師扮演「帥百隸」以驅鬼逐疫的方相氏，故舞蹈本就是巫覡的專長。道教形成後，道士們依然保持著巫覡的本色，因而在各種齋醮儀式中往往都有他們腳踏「禹

---

[97] 顧頡剛編著，《古史辨》，第1冊〈自序〉（上海：上海古籍出版社，1982），頁74。

[98] 顧頡剛編著，《古史辨》，第1冊，頁73。

[99] （西漢）楊雄，《法言》卷七〈重黎篇〉云：「昔者，姒氏治水土，而巫步多禹。」（唐）李軌注曰：「姒氏，禹也，治水土，涉山川，病足，故行跛也。禹是聖人，是以神，猛獸、蜂蠆、蛇虺莫之螫耳，而俗巫多效禹。」（見《景印文淵閣四庫全書》，第696冊〔臺北：臺灣商務書館，1986〕，頁324）其走法大抵為一步挨著一步，故如跛腳狀。

臺灣大學學術期刊資料庫

步」的舞蹈內容。[99] 此為道士們所熟知的一種重要法術——即「步罡踏斗」的「繚繞」之法，據說可以「遣神召靈」。如宋元妙宗《太上助國救民總真秘要》卷八所說：「稱禹步者，云大禹治水以成，厥功蓋天。真授此步訣，以制神召靈……」[100] 也正因為如此，民間以道士或巫師呼神喚鬼、濟生度死的各種淫祀活動到處氾濫不絕，其中見於史籍的著名事例亦有不少。如馬氏《南唐書》所記：當時有名的道士譚紫霄，即精通步罡踏斗、禳災祈福之術；建隆初，武昌軍節度使何敬洙，因溺死其寵婢而遘疾不愈，「召紫霄中夜被 ，燃燈靜室，見女厲自訴為祟之由……」[101] 這裡說到道士譚紫霄控制女鬼時的形容或扮相——「中夜被 」。馮俊傑先生也注意到，發現於上黨的明抄本《迎神賽社禮節傳簿四十曲宮調》，其禮節程式中，二十八宿出場時皆以人的樣貌出現，如：「角木蛟，其宿虎頭女面而披髮……」、「氐土貉，其宿人形披髮，臻花抹額，裸身，腰纏白裙……」，認為這類文字顯然是賽祭活動中以人扮神的提示。[102] 這種專門扮神的人，相當於上古祭祀中裝扮祖先的「尸」。王國維論及上古至五代戲劇時即指出：「古之祭也必有尸。……《楚辭》之靈，殆以巫而兼尸之用者也。其詞謂巫曰靈，謂神亦曰靈；蓋群巫之中，必有象神之衣服形貌動作者，而視為神之所馮依；故謂之曰靈，或謂之靈保。……是則靈之為職，或偃蹇以象神，或婆娑以樂神，蓋後世戲劇之萌芽，已有存焉者矣。」[103] 田中一成先生在論及「院本」的形成時進一步指出：「末泥是由社祭時代、參軍時代的神尸（大巫）系統發展而來」。[104] 至此，不僅上古祖先祭祀中的「尸」、中古現實生活中「中夜被 」以制神召靈的巫道以及賽儺賽社活動

---

[100]（宋）元妙宗，《太上助國救民總真秘要》，收入《中華道藏》，第30冊（北京：華夏出版社，2004），卷8，頁364；又，《洞神八帝元變經・禹步致靈》說：「禹步者，蓋是夏禹所為術，召役神靈之行步。此為萬術之根源，玄機之要旨。」（見《中華道藏》，第4冊，頁494）

[101]（宋）馬令，《南唐書》（收入《景印文淵閣四庫全書》，第464冊，臺北：臺灣商務書館，1986），卷24，頁360上。

[102]見馮俊傑，《戲劇與考古》，頁15-16。

[103]見王國維，《宋元戲曲史》，頁2-3，

[104]（日）田中一成著，雲貴彬、于允譯，黃美華校譯，《中國戲劇史》（北京：北京廣播學院出版社，2002），頁52。

臺灣大學學術期刊資料庫

中的靈巫，與裝神扮鬼的戲劇角色之間的前後轉化和密切對應關係已經十分清晰；上好牢1號墓「雜劇演樂圖」中那個腰纏短裙、披髮坦胸的形貌怪異的人物形象——其巫師身份及其所擔任的末泥腳色，也可以顯現無遺了。

（三）雜劇的內容及其在墓中的意義

張帆先生在〈豫北和晉南宋金墓雜劇形象的比較研究〉一文中指出：「雜劇磚雕和線刻在不同地區和年代墓葬中的分佈，也進一步反映出宋末金初時由於戰亂等因素，汴京的雜劇開始經豫北向晉南傳播……事實上，這些磚雕線刻形象不僅是當時戲曲文化藝術的一部分，在民間喪葬文化中也具有特殊的含義。」[105] 所言極是。據乾隆《潞安府志》稱：「至送死一事，則必歌舞婆娑，男女雜遝，鋪張錦繡，羅列寶器，名為擺局，非經營累月，多方假手，不可猝辦。受其托者，大為苦累。」[106] 乃至「送死多厚於奉生……富室舊用梨園送殯。」[107]《稷山縣志》中也提到：「喪禮不作佛事，不用俳優，秉禮之家間有行者，然鄉里或目為『儉親』。誦經超度，扮劇愉屍，習為固然，驟難改也。」[108] 可見上黨、晉南一帶的戲曲歌舞藝術直到清代還保持著與民間喪葬文化之間的密切關聯。

上好牢 1 號墓巫師形象的出現，無疑加強了其所在「雜劇演樂圖」的遣神、娛神獻演意味。然而，壁畫所屬的空間卻不是一座神廟，而是一個凡人的墓葬；因此，我們顯然無法想像畫工繪製此畫的用意是想要遣神、娛神於墓葬。相反，於此情此境之中，祇能將我們意識中所固有的「神靈」概念，降格為「鬼靈」；而且似乎也祇有如此，我們纔能理解為什麼賽社遊神活動中通常

[105] 張帆，〈豫北和晉南宋金墓雜劇形象的比較研究〉，《中原文物》，2009年第4期，頁82-89。

[106]（清）乾隆《潞安府志》（一），收入《中國地方志集成・山西府縣志輯》，第30冊，（南京：鳳凰出版社，2005），卷8，頁89。

[107]（清）乾隆《潞安府志》（一），卷8，頁91。

[108]（清）沈鳳翔纂修，《稷山縣志》，收入《中國方志叢書》，第1冊（臺北：成文出版社，1976），卷1，頁121。

臺灣大學學術期刊資料庫

張設於神明上方的傘蓋會打在裝旦和副淨之類腳色的頭頂上方。

可以斷言，出現於這個畫面的兩頂傘蓋，明顯暗示了這齣隊戲當中存在著兩名重要腳色。其中一頂，明顯打在了行隊後方的那位「裝旦」色的頭上——「裝旦」所扮的婦人，其雙手緊握著的蓋頭，也襯托出她嬌柔的面容與尊貴之身——說她仿佛是一名正準備出嫁的女子，似乎都不為過；不僅如此，「裝孤」色和執傘者的動態和面向，也顯示出這位婦人形象是整齣戲中的焦點人物之一。那麼另一頂傘蓋所暗示的焦點人物又是誰呢？從傘蓋所處的位置看，似乎是那個巫師樣貌的形象，可是這位巫師及其前方樂人的目光卻一齊視向後方——與畫中手拿磕瓜的「副末」色的目光交叉會聚，集中在那個似呈醉態的「副淨」色身上；再看這個「副淨」色，頭戴黑色襆頭，身穿紫褐色長袍，其裝束顯然可與那位姿容儼然的婦人相匹配，應該正是那位婦人之外的另一位重要角色。能夠支持這一分析的還有另外一個重要跡象，那就是：除了前文提到的那兩名所謂的「觀眾」形象，整個隊戲場面當中，幾乎所有腳色臉上都沿著眼睛和顴骨部位塗有濃重的「八」字狀墨線，[109] 有的甚至還於眼睛周圍插著楔子，於額頭上點滿了墨點；[110] 而唯有這位身著紫褐袍服的「副淨」色和那位頭頂蓋頭的「裝旦」色，臉上絲毫不見這類墨蹟。這一差異表明在畫工的心目中這兩名腳色與其他腳色之間本來就有顯著的不同，因而也值得特別留意。

這齣隊戲究竟上演的是什麼劇目呢？雖說回答這個問題不免如海底探針一般渺茫無望，但從上述分析似乎也不難粗略地推斷：這齣戲顯然是圍繞於兩

---

[109] 元初散曲《耍孩兒・莊家不識勾闌》中，涉及到「爨」的表演方式：「(四) 一個女孩兒轉了幾遭，不多時引出一夥，中間裡一個央人貨，裹著枚皂頭巾頂門上插一管筆，滿臉石灰更著些黑道兒抹。」(見胡忌，《宋金雜劇考》〔北京：中華書局，2008〕，頁238；王之涵，〈宋官本雜劇段數研究〉〔上海：上海師範大學博士學位論文，2015〕，頁107。) 這裡的所謂「黑道兒抹」，或即指此「八」字狀墨線。

[110] 這種於眼睛周圍插楔子、於額頭上點墨點的面妝，頗有一點類似於關中地區以驅鬼辟邪、逐疫禳災為目標的「血社火」；其淵源可能出自西域祆教祭祀儀式的特技裝扮。可參看：黎國韜，《古劇考原》(廣州：中山大學出版社，2011)，頁177-178、頁184-186；李永平，〈「血社火」歷史文化新探〉，《民俗研究》，2013年第3期，頁70-75；張蕾，〈論「遊地獄」情節的淵源與表演——以秦腔《唐王遊地獄》為例〉，《文化遺產》，2013年第2期，頁69-74。

臺灣大學學術期刊資料庫

名主要人物而發生的，故應以一場男女情感故事戲的可能性為最大。宋金時期的這類情感故事戲應有不少，僅周密《武林舊事》所記官本雜劇中，就有〈爭曲六么〉、〈王子高六么〉、〈崔護六么〉、〈詩曲梁州〉、〈鶯鶯六么〉、〈王魁三鄉題〉、〈病孤三鄉題〉、〈裴航相遇樂〉、〈風花雪月爨〉等多種段數。[111] 這些劇目當中有沒有與壁畫所反映的內容較為相近的呢？似乎可有《王魁三鄉題》和《風花雪月爨》兩段，各有其相近之處。

首先，〈王魁三鄉題〉一段，據胡忌、譚正璧先生考證，應本自宋羅燁《醉翁談錄》辛集卷二所記「王魁負心桂英死報」之事。該劇寫的是科考失意的書生王某於異地臥病將死，幸得妓女敫桂英相救，並與其結成夫妻；後王魁高中狀元，為求榮華富貴而休妻入贅相府，桂英羞憤難當，遂往當初盟誓的海神廟嗚冤自縊；此後便有鬼魂活捉王魁，以報桂英之怨。[112] 又，所謂「三鄉題」，據王之涵博士研究：「唐代有一女子李弄玉，隨夫君遠行，夫君於途中去世，弄玉扶梓歸鄉，過三鄉題詩於壁，引得其後文人多有應和之作。本名目似與此事有關。」[113] 反觀上好牢1號墓雜劇圖，其中那個「副淨」色的裝扮，與該劇當中王魁的書生角色是相吻合的。另外，前文所舉與該幅壁畫非常相像的屯留宋村金墓的兩幅雜劇人物壁畫中，雙手抱瓜的腳色旁邊皆題有「王貴」的墨書字樣，不知是否正有可能是「王魁」之誤；然而這裡的「王貴」卻不是一個書生的裝扮。

其次，〈風花雪月爨〉一段，據有關考證，其本事同元吳昌齡《張天師斷風花雪月》（又名《辰鉤月》），[114] 寫的是書生陳世英與月宮中的桂花仙子在中秋之夜遇合相戀的故事。《張天師斷風花雪月》第三折：「[天師云]『我想陳世英，為色事所迷，在那病患之中，不看見這個景象，怎得痊可。我如今將

---

[111]（宋）周密撰，《武林舊事》，卷10，頁508-512。

[112] 王之涵，〈宋官本雜劇段數研究〉，頁69。

[113] 王之涵，〈宋官本雜劇段數研究〉，頁69。

[114] 王之涵，〈宋官本雜劇段數研究〉，頁58。另，《錄鬼簿》言吳昌齡為「西京人」，即今山西大同人（見〔元〕鐘嗣成、賈仲明著，浦漢明校，《新校〈錄鬼簿〉正續編》〔成都：巴蜀書社，1996〕，頁95）。估計宋金時期的山西地區早已有《風花雪月爨》之類雜劇流傳，祇是後來吳昌齡又將此劇做了進一步的發展。

[115]（明）臧晉叔編，《元曲選》，第一冊（北京：中華書局，1989），頁187。

臺灣大學學術期刊資料庫

法力攝他魂魄前來，與桂花仙子相見者。』」⑮ 第四折：「[長眉仙領仙童上詩云]『燦燦花光滿洞天，瓊樓寶殿啟華筵。蟠桃結果三千載，共宴長生億萬年。』」⑯ 在這裡，不僅有男女主人公，而且有能以法術攝魂招魄的張天師，甚至還有可與壁畫中被推測為「觀眾」的兩名人物——那位白衣道人樣貌的老者及其僮僕——相對應的長眉仙和仙童。還有，〈風花雪月爨〉的名稱，即是指雜劇表演中的所謂「五花爨弄」，與雜劇壁畫中的五個腳色及其表演形式也頗相吻合。田中一成先生指出：作為院本別名的「五花爨弄」短劇，其「所謂五花指院本的五個角色，爨弄是指『踏爨』，即使用『爨體』（跺腳的形式）的表演。從這奇怪的名字可以推斷出，爨體院本的演出基本上保留著神靈依託的『跳神』演技。」⑰ 更耐人尋味的是，1989年發現於山西長子東大關村的清抄本古賽寫卷——《唐樂星圖》，其中的「頭場隊戲目次」條內就明確記載到：

> 迎盞仙樂八名。講《百花盞》。值宿某神。奉獻：
> 正對（隊）：《風花雪月》；《漢・樊噲鴻門會》；《唐・十羞李密》（選用）⑱

據此估計，周密《武林舊事》所記的官本雜劇《風花雪月爨》，早在宋金時期已在山西地區廣為流行，而且恰恰是在迎神供盞時，作為祭賽中的「跳神」節目演出的；祇不過這齣戲後來又經過了西京（今山西大同）人吳昌齡的進一步加工完善而已，但其基本內容估計並沒有太大改變。

總之，上好牢1號墓雜劇演樂圖所描繪的這個場景，以表演《風花雪月爨》劇目的可能性為最大。那麼，現在我們又如何理解這個畫面在墓葬中的意義呢？

如前所述，若將「神靈」的概念降格為「鬼靈」，不難想像，這個畫面除了擁有娛悅死者的一般意義以外，恐怕還是不能排除為死者招魂攝魄或實施

⑯（明）臧晉叔編，《元曲選》，第一冊，頁190。

⑰（日）田中一成著，《中國戲劇史》，頁53；更為詳細的解說，見（日）田中一成著，布和譯，《中國祭祀戲劇研究》，頁154-175。

⑱楊孟衡，《上黨古賽寫卷十四種箋注》（臺北：財團法人施合鄭民俗文化基金會，2000），頁458。

臺灣大學學術期刊資料庫

禱祠的特殊意義。事實上，五代兩宋時期，因兵亂和政治而造成的社會動盪，導致地方淫祀中的確充斥著大量生人死後變為神靈乃至變為鬼厲，因而受到民間祭祠的事例。身為南宋理學家的陳淳，在其《北溪字義》（又名《四書字義》）中，詳細分說了當時這類祠廟所祀之所以「有靈」的複雜原因，曰：

> 後世看理不明，見諸神廟有靈感回應者，則以為英靈神聖之祠，在生必聰明正直之人也。殊不知此類其間煞有曲折。一樣是富貴權勢等人，如伯有為厲，子產所謂「用物精多則魂魄強」之類；一樣是壯年蹈白刃而死，英魂不散底人；一樣是生稟氣厚精爽強底人，死後未便消散……

又曰：

> 天地間，亦有沉魂滯魄，不得正命而死者，未能消散，有時或能作怪，但久後當自消；亦有抱冤未及雪者，屢作怪，纔覺發，便帖然。如後漢王純、驛中女鬼及朱文公斷龍巖妻殺夫事。⑲

從中可知，以當時人的認識，因生前地位顯要、壯年遭兵禍等原因而非正常死亡者，其死後的英魂不易消散，可能會變為神靈或鬼厲。而更能反映當時鄉村社會孤魂祭祀情況的，是保存在道教黃籙齋醮科儀書中的一些資料。如：從成書於宋代的《黃籙九幽無礙夜齋次第儀》中，即可見當時孤魂祭祀的對象，包括佐國事君戰死沙場的英雄、忠於職守但因染病或遇害而橫死的品官和文士、於外地遇難的商人、因故早夭的僧尼與道士、客死他鄉的流浪藝人、蒙受冤苦或被暗害的冤死者、欺民害群的盜賊和負國叛黨的逆臣、欺慢神理或不孝父母的罪犯、因貧寒無依或遇急無告而自殺者、遭遇虎狼水火等災難而死者等十余類。⑳ 總之，當時所要建醮超度的孤魂，都是些離鄉背井，死於非命，遺骸沒有得到妥善安葬，因而被視為會作祟害人者。

那麼，這類祭祀與戲劇之間又有什麼關係呢？田中一成先生認為：中國戲劇的產生，與此時的孤魂祭祀活動密切相關——正是為祭祀孤魂而舉行的「超

⑲（宋）陳淳，《北溪字義》，收入《景印文淵閣四庫全書》，第709冊，卷下，頁52-53。
⑳（宋）無名氏，《黃籙九幽無礙夜齋次第儀》，收入《中華道藏》，第43冊，頁685-694。

臺灣大學學術期刊資料庫

幽建醮」宗教儀式，導致了「英靈鎮魂戲」和「幽鬼超度劇」的形成；[121] 並且指出：宋元時期，「以都市為根據地，遍歷周邊村落的路岐、散樂，起初作為巫術的專家，被請到村落祭祀、孤魂祭祀場合，表演樂曲系統禮儀；而後又作為娛神的戲劇專家，被請到神人共樂的場合，演出樂曲系統的戲曲；以至於其勢力在富裕村落、市場等地，竟壓倒了古老的詩贊體舞曲而盛行一時。」[122] 田中先生還進而推定：吸收了「建醮」內容而形成的「爨體院本」或雜劇，「其主要構架應是由以下三部分組成的：（1）由英靈亡魂登上醮壇訴說冤情的苦訴部分；（2）把上述亡魂的苦訴轉告給神佛的巫覡僧道或相應角色人物的對應部分；（3）接受苦訴後對其給予救濟的神佛一方的超度儀式部分。」[123]

以田中氏有關「爨體院本」或雜劇的這一「三段構架說」來檢視我們眼前的這個「五花爨弄」的雜劇畫面，情況又如何呢？很顯然，如將那對男女主人公視為一對「亡魂」，將那位形象怪異的末泥色視為「巫師」，將那個身穿白色道服的「觀眾」視為與「神佛」相對應的仙道，[124] 不難相信，這幅畫所描繪的——即便不能遽斷為一齣《風花雪月爨》雜劇的表演場面，也還是免不掉與帶有濃重孤魂祭祀色彩的「爨體院本」或雜劇之間的幹係，而且很可能與墓主人的身世和遭際有關。

五、幾句意味深長的題詩

上好牢 1 號墓的另外一個引人注意之點，是題在前室東西兩壁壁畫附近的幾行墨書詩句。其中，西壁南側靠近相撲畫面處，是這樣一首七言絕句（圖 47）：

丞相祠堂何處尋
錦江城外柏森森

[121]（日）田中一成著，布和譯，《中國祭祀戲劇研究》，頁176-233。
[122]（日）田中一成，《中國戲劇史》，頁118-119。
[123]（日）田中一成著，布和譯，《中國祭祀戲劇研究》，頁183-184。
[124] 女真、蒙古皆尚白，以致金元時期衣裝以白為貴。這似乎也為理解這個白衣人物的神格（仙道）高於那個巫師形象以及墓葬的斷代提供了一個理由。

臺灣大學學術期刊資料庫

君看青史勳榮者
筭來多葬北邙塵

顯而易見，題詩的前兩句，截取自杜甫的著名七律——《蜀相》。該詩系杜甫當年遊成都武侯祠時的感懷之作，曰：「丞相祠堂何處尋，錦官城外柏森森。映階碧草自春色，隔葉黃鸝空好音。三顧頻煩天下計，兩朝開濟老臣心。出師未捷身先死，長使英雄淚滿襟。」[125]

題詩的後兩句：「君看青史勳榮者，算來多葬北邙塵。」唐人劉希夷有「百年同謝西山日，千秋萬古北邙塵」之詩句；[126] 北宋初文人潘閬有「但看故鄉榮達者，算來多葬北邙塵」之詩句。[127] 書於墓壁的這兩句題詩的字句和命意，顯然與後者沒有太大出入。

將四句合而觀之，前兩句似乎在奢言武侯祠的所在，後兩句則轉而臆測歷代功勳人物的葬處，前後語意不免有些南轅北轍，令人懵然莫解。在這座純屬私人的墓葬當中，題詩者為什麼要顧左右而言他，去探問別人的祠堂和葬處？究竟是什麼觸發了他當此之時的邇思遐想呢？詩中所謂的「丞相」和「青史勳榮者」，令我們回想起北壁壁畫當中的齊國宰臣管仲和鮑叔，乃至視高官厚祿如同糞土的許由和巢父。這類文字消息和視覺消息的相互碰撞，倏然間觸發了我們心中的一重疑惑：難道這座墓葬的主人也是一名「丞相」，或者也算得上是一名「青史勳榮者」？

帶著這一疑惑，我們再來看書於東壁鑿體雜劇表演畫面兩側的幾行詩文。其左（北）側的兩行（參見圖39），曰：

無窮歌舞今何在（？）
都殲（掩）荒蓁伴月明

[125]（唐）杜甫，〈蜀相〉，《全唐詩》（增訂本），卷226（北京：中華書局，1999），頁2433。另見路方鴿，〈山西上好牢宋金墓壁題詩小考〉，《中華文史論叢》，2014年第3期，頁282。

[126]（唐）劉希夷，〈公子行〉，《全唐詩》（增訂本），卷82，頁883。

[127]見路方鴿，〈山西上好牢宋金墓壁題詩小考〉。

臺灣大學學術期刊資料庫

此處詩文不足四句，故不成其為詩，應是題詩者面對那個雜劇表演場面時的即興感發，表達的是對斯人已去、其昔日歡樂已然隨風飄散的感喟。格外引人注意的是畫面右（南）側的四行（圖48）：

松柏蕭蕭夾路青
人人到此盡傷情
秦苑有花空笑日
漢陵無主自侵雲

與前一首七絕相類似，這首七絕的前兩句，與漢詩「驅車上東門，遙望郭北墓。白楊何蕭蕭，松柏夾廣路。」、[128] 蘇軾「松柏蕭蕭滿故丘，知君懷抱尚悲秋」之句，[129] 十分相似。而七絕的後兩句，因襲了唐代詩人陳上美《咸陽有懷》（七律）——「山連河水碧氛氳，瑞氣東移擁聖君。秦苑有花空笑日，漢陵無主自侵雲。古槐堤上鶯千囀，遠渚沙中鷺一群。賴與淵明同把菊，煙郊西望夕陽曛。」——的三、四句。[130] 將四句合起來理解，前兩句寫墓上的神道與兩旁的松柏，以及人們前來送葬或憑弔死者時的心理感受——在死者還沒有正式進入墓葬之前，這恐怕祇能是題詩者個人的一種聯想；後兩句則借秦苑與漢陵的清冷、孤寂意象，表達對生命已去、物是人非的感慨。可是，陳上美作《咸陽有懷》時，面對的是千載以上的秦苑和漢陵，其主人自然早已灰飛煙滅化作了塵土，所以纔會說「漢陵無主」——金人趙秉文的「渭水橋邊不見人，摩挲高塚臥麒麟。千秋萬古功名骨，化作咸陽原上塵。」表達的也是同樣的懷古幽思；而上好牢1號墓題詩者所面對的，則是一座正待啟用的新墳，可他為什麼要以「漢陵無主」相比附呢？此時此刻，我們又不由得聯想到後室裡面那鋪無人的空床。

---

[128]《古詩一十九首》之十三，收入（梁）蕭統編，（唐）李善注，《文選》，第3冊，卷29，（上海：上海古籍出版社，1986），頁1348。

[129]（宋）蘇軾，〈會雙竹席上奉答開祖長官〉，《蘇詩補注》（收入《景印文淵閣四庫全書》，第1111冊，臺北：臺灣商務書館，1986），卷47，頁908下。

[130]（唐）陳上美，〈咸陽有懷〉，《全唐詩》（增訂本），卷542，頁6316。並見路方鴿，〈山西上好牢宋金墓壁題詩小考〉。

臺灣大學學術期刊資料庫

其實，令人費解的還不止於上述詩句的內容，更有其有悖常情、打破慣例的題墓方式，以及相關詩句所透露的其他消息。

首先，由於兩宋時期，無官職、無家世背景者鮮用墓志，於墓中題書作記便成為普通庶人階層營建墓葬時略以標識、紀念死者的常見形式，其內容一般無外乎死者的名諱、籍里和生卒年月等信息。如，前文所提亦繪有兩幅爨體雜劇壁畫的山西屯留宋村金天會十三年墓，其題記文字內容較多，不僅記述了死者宋三命的籍里、塋域範圍和下葬時間，甚至還出人意料地提到當年因金人在潞州大量屯兵而導致當地民眾科配繁重、造墓匠人李通為避「紅巾盜賊」——主要活動於中條山至太嶽一帶的抗金義軍——而從沁州銅鞮縣移居屯留縣等時局情況，從而為我們瞭解宋金戰爭期間的潞州地區提供了一手的消息。[131] 再如，發現於山西興縣紅峪村的元代至大二年壁畫墓，實際是在墓主夫婦尚未過世時由兒孫們為其建造的一座生塋，其模仿「掛軸」的墓室壁畫上也出現了兩首意在讚揚孝子、而語義有所不逮的淺白詩文，墓主夫婦對坐像後方的立屏上還書有傳為馬致遠的一首小令〈天淨沙・秋思〉，但擺在書屏前方條桌上的一個牌位，上面還是規規矩矩地書寫著「祖父武玄圭」和「父武慶、母景氏」的字樣，沒有打破題記墓主人名諱和造墓時間的基本慣例——儘管當年武慶夫婦尚且健在（圖49）。[132] 然而，上好牢1號墓則一反常情：題詩者直呼墓主人為「丞相」，卻又閉口不言死者的名諱、籍里和生卒年等墓葬題記通常必有的基本信息。從說話的口氣看，這位題詩者既不是死者的家人，也不是死者的親屬。可

[131] 李浩楠，〈山西屯留宋村金代壁畫墓題記考釋〉，《北方文物》，2010年第3期，頁76-78；王義印，〈山西屯留宋村金代壁畫墓墨書題記研究〉，《中原文物》，2014年第6期，頁113-118。

[132] 山西大學科學技術哲學研究中心、山西省考古研究所、山西博物院，〈山西興縣紅峪村元至大二年壁畫墓〉，《文物》，2011年第2期，頁40-46；王玉冬，〈蒙元時期墓室的「裝飾化」趨勢與中國古代壁畫的衰落〉，巫鴻、朱青生、鄭岩主編，《古代墓葬美術研究》，第2輯，（長沙：湖南美術出版社，2013），頁339-357；鄭岩，〈夕陽西下——讀興縣紅峪村元代武慶夫婦墓壁畫箚記〉，巫鴻、朱青生、鄭岩主編《古代墓葬美術研究》，第3輯（長沙：湖南美術出版社，2013），頁253-272；李清泉，〈紅峪村元墓壁畫的「畫中有畫」形式再思〉，《社會科學戰線》，2018年第5期，頁112-122。

臺灣大學學術期刊資料庫

是，如果他對墓葬的主人毫無瞭解，他如何會稱其為「丞相」？既能獲此殊榮為一位尊貴的「丞相」題墓，焉能不知其尊姓大名？設如死者尚有後代或親人在，他們又怎能容許題墓人逕隱死者名諱，任其尊親淪落為一無名「丞相」？無論如何，這一既有悖常情、又不合邏輯的奇怪現象，絕非題墓人的一次意外疏失所能解釋。

其次，題詩者的情緒基調和言語表述，暗示出墓主人之死的非同尋常和廣受關注，同時也隱約透露了這套特殊墓葬裝飾話語的主要編制者。照理說，生死乃人倫之常，無論死者身份貴賤，但凡是正常死亡，即便其親人也不至於會在墓葬當中表達過多的哀傷情緒；而在這裡，一個與死者並非親屬關係的題詩者，卻要語焉不詳地言說著一種令人莫名所以的傷感，而且還在墓葬剛剛竣工之際就預想到「人人到此盡傷情」。如果這裡的所謂「人人」不祇是指死者有限的親人，而是指與死者相關的許多人，那麼，一個連屍體和姓名都沒有出現在墓中的死者，卻能令前來憑弔的人們都感到痛惜，這不僅意味著這名死者身份的特殊及其死因的超常，同時也意味著這個神秘葬禮的受關注程度。所以說，題詩中禁口不提死者名諱和生平的做法，想必是一次多人共謀的有意行為，並且顯然得到了眾人的默許或認同。所以，綜合以上兩點，再聯繫屯留宋村金墓（宋三命墓）題記文字所透露宋金戰爭時期女直於潞州大量屯兵的情況以及當時太行山一帶的抗金形勢來看，[133] 這名「青史勳榮者」的遽失其名，其中恐怕大有隱情。

當然，從各種跡象推斷，題詩者顯然在這次多人共謀的有意行為中扮演了比較關鍵的角色，甚至對整個墓葬的裝飾規劃起到了主導性作用。雖說他詩才平平，但他能從前代詩文中尋章摘句以適切地表達個人面對這樣一座墓葬的複雜情感與特定心緒，卻顯示出其大致能與一名鄉紳相當的詩書功底和教養程度，決非以一名普通造墓匠的知識和能力所能勝任；更何況，不僅壁畫中的「管仲鮑叔」形象可與其詩句中的「丞相」和「青史勳榮者」暗相呼應，「許由巢父」題材可與其詩句中傷楚慨歎的消極情緒一脈相通，就連後室壁畫中拈花聞香的人物形象，也仿佛在延續表達著其詩句中所沒有引出的陳上美〈咸陽

[133] 有關上好牢1號墓的年代問題，後面將詳細論述。

臺灣大學學術期刊資料庫

有懷〉的最後兩句——「賴與淵明同把菊，煙郊西望夕陽曛」。這名題詩人，可能正是這套特殊裝飾方案的主要規劃者和主持者。

總之，將該墓前室兩壁那別有深意的題詩內容以及後室裡面的那鋪空床、前室後壁的「許由巢父」、「管仲鮑叔」、前室東西兩壁斷髮文身的相撲畫面、帶有濃重「超幽建醮」意味的爨體院本雜劇壁畫聯繫在一起，我們的推斷似乎祇能指向一個方向，那就是：這座墓葬的男性主人，生前即便未必能官及宰相，其地位應該也十分重要，而且極有可能是一名軍中要員——題詩者之所以會發出「無窮歌舞今何在，都掩荒蓁伴月明」的感慨，即很有可能是因為他深知死者生前曾榮顯一時；這位男主人之所以沒有葬在該處，可能是因為曾經發生過某種變故，其屍首不知下落何處——所以題詩中纔會故作「丞相祠堂何處尋」的設問和「君看青史勳榮者，算來多葬北邙塵」這類仿佛是為了寬慰其家人的不確定回答；而題詩者之所以又道出「秦苑有花空笑日，漢陵無主自侵雲」的傷楚聯想，則是因為當時的他，也剛好和現在的我們一樣，正面對著一座沒有男性主人、但一切又不得不因男主人而設的墓葬。

那麼，這位沒有到場的墓主人究竟會是誰呢？他具體生活在哪一段時期？在他的有生之年究竟發生過什麼？諸如此類的問題，如影隨形地縈回於我們的腦際。

六、墓葬的年代與墓主人之謎

為接近上述問題，首先有必要盡可能縮小時間範圍，給墓葬一個更為準確的斷代。

考古發掘工作者之所以將該墓的年代確定為宋金時期，理由約有以下幾點：一，該墓仿木結構與墓室彩繪，與2002年發現於附近下好牢村的一座北宋宣和五年（1123）墓的仿木結構與墓室彩繪相近似；二、該墓出現的相撲圖像，在山西晉城南社村宋墓中也有發現；三、該墓當中的雜劇表演畫面，又與長治屯留宋村一座金墓的雜劇表演畫面基本一致。

雖然說以上所舉參證材料都是符合實際情況的，但本文還是認為似以定在金代更為妥當。理由有以下數點：

臺灣大學學術期刊資料庫

其一，固然該墓當中的仿木結構和墓室彩繪與下好牢宣和五年墓有相似之處，但該墓前室後壁門洞上方卻出現了一個五鋪作的磚雕斜拱。這種斜拱雖在遼宋時期的地面建築上已經出現，可是晉南和晉東南地區現存墓葬當中使用這種斜拱，卻大都在入金以後，宋墓當中尚且不見。

其二，比較完整的二十四孝題材雖在北宋兩京地區墓葬裝飾中已見流行，但這類題材在山西地區特別是晉南和晉東南一帶墓葬當中的出現基本都在入金以後，而且其裝飾部位大都處於墓壁的下方。

其三，許由巢父故事雖則源遠流長，但這個故事在宋金民間社會的流傳，估計很大程度上是因為北宋晚期特別是徽宗以降許由巢父故事鏡的廣泛流行；目前北方地區發現的許由巢父故事鏡即普遍為金代所鑄。

其四，身穿草葉衣裙的采藥山人之類形象，早歲發現於應縣佛宮寺木塔內佛像腹腔的《采芝圖》是一例，其年代不會早於遼代晚期；近年在開封城內出土的小型采藥山人陶塑玩具，其所處地層約為宋金時期；而這類圖像作為墓葬內部的一種裝飾題材，此前似乎僅見於晉南一帶的金代墓葬。

其五，該墓當中的雜劇表演畫面，在人物腳色、妝扮、動態乃至道具方面，與屯留宋村金天會十三年（1135）墓同類畫面有驚人的一致，二者皆能反映金初「爨體院本」雜劇的時代風貌，且應大體出自同一類粉本，可見其年代亦極其接近。

其六，如前所述，該墓壁畫中斷髮文身的相撲圖像，描繪的正是宋金時期漢人地區流行的漢式角抵戲——相撲，不是契丹、女真民族的「跋里速戲」之流。據金啟孮先生研究：在金代，漢式相撲一度曾與女真人的「跋里速戲」一道廣為流行，但後來由於金世宗（1161－1189）大力提倡女真文化，以致宋人的相撲受到排擠，而與蒙古式摔跤相仿的「跋里速戲」則得到大力推廣；尤其是到金章宗時，因朝廷害怕境內漢人聚眾反抗，遂「定制民習角抵、槍棒罪」（按：此禁令頒佈於金明昌四年，即西元1193年），禁止了漢人的相撲活動，從而使得淮水以北地區的漢式相撲技藝很快便失傳、絕跡了。[134]

綜合上述情況，該墓裝飾內容以金代——尤其是金代早期——的元素為多，

[134] 見金啟孮，〈中國式摔跤源出契丹、蒙古考〉一文；另見（元）脫脫等，《金史》，卷10，〈章宗二〉（北京：中華書局，1975），頁228。

臺灣大學學術期刊資料庫

而為元代所特有的元素尚且不見。故其時間上限不應定到北宋，而應定在北宋末年至金初；其時間下限則以定在金章宗時期為宜。

然而，為了尋覓墓主人的蹤影，我們或有必要適當放大文獻搜索的半徑，以不至遺漏可能相關的文字消息。所以，還是不妨先將時間範圍放寬到北宋晚期至金末元初。那麼，北宋晚期至金末元初這一兩百年之內，壺關一帶究竟有沒有出過一位官及宰相或相當、接近於宰相的官宦呢？

在壺關縣的歷史上，除了唐代的苗晉卿曾於肅宗朝被委以左相以外，宋元時期，幾乎沒有史籍明確記載有何人曾為宰相或朝廷要員。而且，《宋史》、《金史》和《元史》等正史著述中的一個普遍現象是，對有傳人物的籍里記載標準常不統一，信息又失之於籠統，往往祇言其為某州、某府人，不能具體到其所出之縣。所以，我們實有必要再將區域範圍放大到以長治為中心的整個上黨地區，乃至宋元時期的昭德府、昭德軍、隆德府和潞州。[135] 再則，鑒於該墓的地望——位於壺關西南部、緊挨長治縣境，而且兩縣現今的分界線又未必是宋金時期的分界線，故人物的最終篩選範圍理應覆蓋到壺關和長治兩個縣。

通過檢閱大量文獻，我們發現宋元時期的上黨一帶雖然沒有出現過真正意義上的宰相，但由於該地區一直處在宋金之間和金元之間拉鋸爭奪的交戰前線，卻是出現過不少名將和名宦。其中尤以苗氏、任氏兩姓和王彥一人引人駐目：

1、苗時中（？－1087），宋代名宦，字子居，其先自壺關徙宿州。以蔭主寧陵簿。後調任潞州司法參軍。熙寧中（1068－1077），以司農丞使梓州路。後又因功升遷兩階，為發運副使、河東轉運使，加直龍圖閣、知桂州，進寶文閣待制、戶部侍郎。元祐六年（1087）卒於官。[136] 案：雖然苗時中的祖籍是壺

---

[135] 在古代，以長治為中心的晉東南地區，因居太行山之巔，地形最高，「與天為黨」，故被稱為「上黨」；且因其地勢險要，自古以來為兵家必爭之地，故素有「得上黨可望得中原」的說法。北宋時，這裡歸屬河東路，先後於太平興國（976－984）初年稱昭德府，建中靖國元年（1101）改昭德軍，崇寧三年（1104）升隆德府；金稱潞州；元初複稱隆德府，太宗三年（1231）停用府名，仍稱潞州。故北宋晚期至元初，上黨地區也先後被稱為昭德府、昭德軍、隆德府和潞州。

[136] 分見：（元）脫脫等撰，《宋史》，卷331，〈列傳第九十・苗時中〉，頁10665-10666；（宋）李燾，《續資治通鑒長編》（北京：中華書局，2004），卷306、346、435、445、455等，頁7445、8306、10487、10715、10901。

臺灣大學學術期刊資料庫

關，但他的先輩早已把家遷到了宿州；雖說他中間曾做過潞州司法參軍、河東轉運使之類的地方官員，但由於滯留的時間並不久，似乎也不太可能在那裡重新安家。

2、苗授（1029－1095），北宋將領，其功業主要是在對羌和西夏的戰爭中建立的。《宋史》有傳曰：「苗授，字授之，潞州人。……（哲宗）元祐三年（1088），遷武泰軍節度使、殿前副都指揮使。逾歲，以保康節度知潞州，提舉上清太平宮，復使殿前。薨，年六十七，贈開府儀同三司，謚曰莊敏。」[137] 可見其生前官職達到了從二品的級別，最後沒有死在潞州，而是死在了守衛皇城的任上，死後還追享從一品哀榮。還值一提的是，元祐三年受命升遷時，他曾多次託病上表請求免除恩命而未獲准予。[138] 苗授死後是否可能未得歸葬故里？在現有宋代史料中，我們幾乎找不出有哪位非皇親貴族的功臣獲得過陪葬皇陵的殊榮；而且，從身為龍圖閣直學士、追贈禮部尚書的包拯死後歸葬廬州（今合肥），身為丞相和太師的司馬光死後歸葬夏縣的情況看，苗授死後更有可能歸葬潞州故里。倘若如此，那他的墓葬也一定不會造得像上好牢墓這般局促。

3、苗履，苗授之子，生卒年不詳，從北宋鎮戎軍（治今寧夏固原）鎮將開始戎馬生涯，歷官「擢龍神衛四廂都指揮使、成州團練使，知慶州，徙渭州，進捧日、天武都指揮使（案：大約為從五品）。是後史失其傳。」[139] 祇知他在徽宗棄鄯州（1100年）之前尚健在。按其父死時距「靖康之變」（1127年）還有三十多年的情況推算，他應該死於「靖康之變」前，因而死後歸葬先塋的可能性更大。

---

[137]（元）脫脫等撰，《宋史》，卷350，〈列傳第一百九・苗授〉，頁11067-11068；另見楊倩描，〈《宋史》正誤四則〉，《史學月刊》，1984年第1期，頁103轉81。

[138]（宋）蘇軾撰，〈賜新除殿前副都指揮使武泰軍節度使苗授上第一表辭免恩命不許斷來章批答〉（元祐三年七月十九日）、〈賜新除殿前副都指揮使武泰軍節度使苗授辭免恩命第二表不允批答口宣〉（元祐三年七月二十日），分別見於《東坡全集》（收入《景印文淵閣四庫全書》，第1108冊〔臺北：臺灣商務書館，1986〕，卷113、112，頁777、755下。）

[139]（元）脫脫等撰，《宋史》，卷350，〈列傳第一百九・苗履〉，頁11068-11069。

臺灣大學學術期刊資料庫

4、苗傅（？－1129），苗履之子，為南宋將領。建炎三年（1129）三月五日，時任駐守臨安御營司（御林軍）都統制官的苗傅，因自恃其家族有功於宋朝，不滿高宗寵信宦官、重用罪臣，與其副將劉正彥（浙江湯溪人）等一起發動了一場兵變，史稱「苗劉之變」。這次兵變的結果是，殺死了同僉書樞院事王淵以及恃寵用事的康履等宦官，高宗被迫暫時遜位於年幼的欽宗皇太子，讓隆祐太后垂簾聽政，苗傅得遷武當軍節度使。但由於分守各地的大將張俊、韓世忠、劉光世等共同起兵勤王，苗、劉被迫遁走富陽、衢州（浙江）和建陽（福建）等地。至是年七月，苗、劉二人被雙雙捉拿到建康，磔（碎屍）於市；苗之二子及苗翊、苗瑀等亦同時被誅。⑭⓪《宋史・叛臣傳》清楚地記載說：「苗傅，上黨人。大父授，父履。」⑭① 很顯然，「靖康之變」後，上黨已經淪入金境，苗傅作為南宋罪臣，被碎屍於建康，自然是無法歸葬故土了。從這一點上說，他基本可以滿足我們所要尋找之人的籍里、官職以及客死在外無法歸葬等條件。還有跡象表明，苗傅與八字義軍首領王彥關係密切，其所部多有來自太行山區的「赤心軍」，且皆系王彥舊部曲。⑭② 職是之故，有關「苗劉

⑭⓪（元）脫脫等撰，《宋史》，卷475，〈列傳第二百三十四・叛臣上〉，頁13802-13809。

⑭①（元）脫脫等撰，《宋史》，卷475，〈列傳第二百三十四・叛臣上〉，頁13802-13809。又據（宋）王稱撰《東都事略》卷八十四〈列傳〉六十七：「苗授，字受之，上黨人也。」（見《景印文淵閣四庫全書》，第382冊〔臺北：臺灣商務書館，1986〕，頁542上）；又據（宋）黃震《古今紀要》卷十九：「苗授，受之，上黨。為王韶先鋒取河湟，降附吐蕃十萬八千餘帳，討西夏轉戰千里。」（見《景印文淵閣四庫全書》，第384冊〔臺北：臺灣商務書館，1986〕，頁374下。）

⑭②《宋史・苗傅傳》曰：「傅自負宿將，疾淵驟貴。正彥雖由淵進，淵檄取所予兵，亦怨之。於是傅積不能平，與王世修、張逵、王鈞甫、馬柔吉等謀作亂。鈞甫等皆燕人，所將號『赤心軍』。」又曰：「傅以堂帖趣張俊赴秦州，命趙哲領俊軍，哲不從；改命陳思恭，思恭亦不從。壬辰，以諫議大夫鄭瑴為御史中丞。賊以武功大夫王彥為御營司統制，瑴面折二凶，彥佯狂，即日致仕。」；又曰：「是日，賊遣苗翊、馬柔吉將赤心隊及王淵舊部曲駐臨平，以拒勤王之師。」（以上分見（元）脫脫等撰，《宋史》，卷475，〈列傳第二百三十四・叛臣上〉，頁13803、13806、13807。）又據《建炎以來朝野雜記》：「赤心軍者，宣和中來歸之士，以燕人王鈞甫、馬柔吉領之，二人皆文臣，後從苗、劉為亂，誅死。」（〔宋〕李心傳撰，徐規點校，《建炎以來朝野雜記》，甲集，卷18，頁423。）

臺灣大學學術期刊資料庫

之變」和苗傅的死訊，當時已淪為金境的上黨一帶恐怕也絕不會一無所聞。

5、任志，潞州人。元朝國王木華黎授其元帥之職，戰金兵，累有功。後經武安戰死。《元史》卷一百九十三〈列傳第八十〉有傳曰：「任志，潞州人。歲戊寅（1218年），太師、國王木華黎略地至潞州，志首迎降，國王授以虎符，俾充元帥，收輯山寨。[143] 數與金兵戰，比有功。金嘗擒其長子如山以招之，曰：『降則爾子得生，不降則死。』志曰：『我為大朝之帥，豈愛一子！』親射其子殪之。木華黎嘗召諸將議事，志亦預征，道經武安（今為河北邯鄲所轄），其縣已反為金，志死之。國王閔之，令其子存襲。庚寅歲（1230年），金將武仙攻潞州，存戰死。辛卯（1231年）正月，有旨潞州元帥任存妻孥家屬，令有司廩給，仍賜第以居之。十一月，以存父子死事，子立尚幼，先官其侄成為潞州長官，待立長而還授之。成卒，授立潞州長官，佩金符。後歷澤州尹，遷陳州，卒。」[144] 案：從上可知，任志戰死武安後，其子任存襲其職；任存戰死後，其子任立尚且年幼，先任命其侄任成做了潞州長官；任成死後，任立又接任其職，之後還歷官澤州（今晉城）、陳州（今河南周口淮陽縣）一帶，最後大概是死在了陳州的任上。潞州任志一門三代事大蒙古國，期間儘管多曾與金軍交戰，但潞州一帶一直都處在蒙元的勢力範圍內；而且，到任立繼任潞州長官時，恐怕早已是金朝滅亡、元朝建立之後了。所以，一般來說任氏一門三代無論如何都不太可能無法歸葬——除非是死於武安的任志最後死不見屍。但即便任志死不見屍，以其身為蒙元功臣、且其子孫皆為潞州元帥故，他的墓葬恐怕也不會造得如此局促。

6、此外還值得注意的一人，就是南宋著名抗金將領王彥（1090－1139）。如前所述，金軍入侵中原後，王彥曾在太行山組建威震河朔的「八字義軍」，堅持抵抗金兵，義軍盛時多達十餘萬之眾。他後來又曾在川陝地區與金兵及

[143] 1217年，成吉思汗為西征花剌子模，特封木華黎為「太師國王」，統領漢地，持續進攻金朝。為了鞏固漢地，木華黎收降地方自衛勢力如真定史天澤、滿城張柔、東平嚴實與濟南張宏漢族四大世侯，很快使金朝的疆域萎縮到僅剩下河南與關中地區，從而為忽必烈建立元朝做了有力的準備。所以，〈任志傳〉中的「戊寅歲」，當為1218年。

[144] （明）宋濂等撰，《元史》，卷193，〈列傳第八十・任志〉（北京：中華書局，1976），頁4381-4382。

臺灣大學學術期刊資料庫

偽齊軍作戰，歷任都統制、御營平寇統領、前軍統制、荊南知府等，紹興七年（1137）被解除兵權，出知邵州。據《宋史》記載：「王彥字子才，上黨人。……（紹興六年）六月，以八字軍萬人赴行在。至鎮江，聞母喪，上疏乞解官，不許。……九年，卒於官，年五十。……將死，召其弟姪，以家財均給之。」[145] 可見身在南宋的王彥死前身邊沒有自己的家眷和直系子嗣，因而也比較符合我們所要尋找之人的基本條件。

綜合上述於史有傳人物的史料記載情況看，卒年在墓葬的推定年代範圍以內、且死後難以歸葬的，至少可有在臨安發動「苗劉兵變」的南宋「叛臣」苗傅和最終死在南宋任上的八字義軍統帥王彥二人。之所以說苗傅和王彥的可能性更大，一是因為該墓規模不顯，幾乎祇是當時一個一般富庶家庭都能承擔的——這一點，或許與其可能因來不及隨行南渡而留在上黨家中的夫人的身份和經濟條件有關；二是因為該墓地上不見墓碑、地下不見墓志，墓中僅有的幾段題詩看上去也並不高調兒，祇是含糊其辭地表達著一些不免令人莫名所以的感傷，仿佛並不十分清楚或不想過深地觸及有關墓主人的事。

當然，這種對可能的墓主人的邏輯推測，最終還要取決於目標對象的具體籍里與該墓地望之間能否吻合。如前所述，《宋史》、《金史》和《元史》等正史著述中的一個普遍現像是，對入傳人物的籍里記載標準常不統一，且信息往往失之於籠統。如：有關苗傅的籍里，《宋史》中一會兒說其祖父（苗授）是「潞州人」，一會兒又說苗傅是「上黨人」，也不知後者所指究竟為原上黨郡（即當時的潞州）還是當時的上黨縣。另外，方志資料如光緒《長治縣志》，雖收錄了苗授一門的傳志資料，然而仍說他們是潞州人，仿佛沒有明確將其視為狹義的上黨縣人；[146] 不過也有當代地方史志資料認為苗授一門是壺關人，[147] 然而由於不知其所依據史料的可靠程度，這裡姑且存疑。再如：有關王

---

[145]（元）脫脫等撰，《宋史》，卷368，〈列傳第一百二十七・王彥〉，頁11451-11454。

[146]（清）陳澤霖鑒定，楊篤纂修，光緒《長治縣志》，收入《中國地方志集成・山西府縣志輯》，29（南京：鳳凰出版社，2005），卷5，頁232上。

[147] 如沈琨編著的《太行尋英・人物卷》中說：「苗授，宋代壺關人。驍勇善戰，戰功卓著，曾任殿前副都指揮。」（沈琨編著，《太行尋英》，附錄一〔北京：北京燕山出版社，2005〕，頁243-244。）

臺灣大學學術期刊資料庫

彥的籍里，《宋史》中說他是上黨人；《建炎以來繫年要錄》卷八及《三朝北盟會編》卷一九八雖籠統說他是河內（此當泛指黃河中游以北的地區）人，卻又明言其先世為「高平大姓」。[148] 高平自然歸屬上黨地區，而且剛好北鄰上黨郡治——即今天的長治縣。無論如何，王彥既曾在太行山一帶領導抗金，又在軍界擔任要職，因而不是沒有可能將家安在州治上黨的。祇是他的墓葬似乎不太有理由建在壺關。[149]

壺關在古代上黨地區究竟居有怎樣的位置呢？據光緒《長治縣志》卷之二〈地理志・沿革〉：「縣境於《禹貢》屬冀州，殷為黎國，春秋皋落氏地，後為晉有。七國時為上黨地，屬趙，亦屬韓。秦上黨郡治（《漢地理志》：上黨郡，秦置。《後魏地形志》：治壺關城。），楚漢之際為西魏地。漢上黨郡之壺關縣，後漢亦隸上黨郡。建安初，郡自長子徙治之，三國魏因之，晉仍為上黨郡之屬縣。永嘉之亂，陷於劉淵，為石勒所有，屬後趙，前燕慕容儁、前秦苻堅皆嘗有之……後魏壺關縣，真君中，上黨郡嘗治之，旋罷。太和十三年復置，景明二年移治穎陽岡，為今壺關立縣之始。北齊無所改省，後周置潞州於襄垣，上黨郡如故。隋初廢郡，壺關縣如故；開皇十六年別置上黨縣，大業初復為上黨郡，治廢，壺關入焉。唐武德元年，改上黨郡為潞州，上黨縣如故；四年，分上黨，置壺關縣；天寶元年改潞州為上黨郡；乾元元年復為潞州，為昭義軍節度使治所，隸河東道。五代梁、唐、晉、漢、周迭有其地。宋河東路隆德府昭德軍節度使、金河東南路潞州昭德軍節度使、元晉甯路潞州，並治上黨縣。」[150] 從中可見：隋代以前，壺關常被作為廣義的「上黨」郡治，而狹義的「上黨」——即上黨縣——則是在進入隋代以後纔有的事；宋金以迄元代，「上黨」在嚴格意義上系指壺關西側的上黨縣——即今天的長治縣。[151] 祇是無法獲知今天的壺關與長治兩縣縣境是否就是宋金時期的縣境。然而，若隱若現

[148] 見（元）脫脫等撰，《宋史》，卷368，〈列傳第一百二十七〉，校勘記（二），頁11468。

[149] 當然，除非這座墓葬的所在地點當年不屬於壺關縣而屬於上黨（長治）縣。

[150] （清）陳澤霖鑒定，楊篤纂修，光緒《長治縣志》，卷2，頁67-70。

[151] 宋河東路隆德府（昭德軍節度）、金河東南路潞州、元河東山西道，所轄之境皆為上黨、壺關、屯留、長子、潞城、襄垣、黎城七縣（據〔清〕覺羅石麟等監修，儲大文等編纂，《山西通志》，卷3，《景印文淵閣四庫全書》，第342冊〔臺北：臺灣商務書館，1986〕，頁109下）。

臺灣大學學術期刊資料庫

於這一茫然無奈當中的一線光亮是，該墓所在的黃山鄉上好牢村，剛好就位於壺關的最西端，而且墓葬西至長治縣境僅有不過數百公尺的距離（圖50）。也就是說，無論死者——如苗傅或王彥——是壺關人還是上黨（長治縣）人，都不是沒有可能將墓葬建於此處；尤其是苗傅，他的姓氏不僅令人回想起壺關苗氏，同時也令人聯想到長治縣境內東距壺關上好牢村不太遠的兩個以苗姓命名的古村落——西苗村和東苗村。

倘若我們的這些分析能夠成立，那麼上好牢1號墓就最有可能是在死者——比如說苗傅——的夫人死後，[152] 其後人和親友等，為他們夫婦營建的一座有名無實的合葬墓。這樣，畫在前室後壁的那兩幅題材奇特、題意矛盾的壁畫——一幅似乎是用以暗示男主人生前之顯赫身份的（其中抑或包含著對男主人尚義品格的比況），另一幅似乎又在消解或否定高官厚祿的實際意義——就極有可能是造墓者用以隱晦地表達或寄託對身為抗金名將的親人最終毀於仕途、毀於一個昏庸無能的朝廷的悲痛與感傷。

當然，這還不過是基於前述建築形式、壁畫內容和墓壁題詩等話語邏輯的一個推測。其歷史真相究竟是什麼，還有待歷史學和考古學的相關平行研究來進一步證實。

七、結語：材料邏輯與微觀歷史

綜合上述各部分研究，可以得出以下認識：

一，上好牢1號墓後室和側室各有一鋪棺床，表明應是分別為兩名死者而設。但從清理發掘現場來看，僅僅側室棺床上遺有一名死者的骨骸，而後室棺床上則不見任何人骨遺跡。

二，出現在該墓當中的幾個比較罕見的壁畫題材，其中，「許由洗耳」與「巢父飲牛」寄託的是一種膾炙人口的箕山之志，與後室四壁身穿草衣的采藥山民壁畫共同傳達出對高官厚祿意義的否定態度和遠離現實社會的消極觀念取

[152] 當然，如前文所述，這裡也不排除女性墓主人先於男主人而亡，到該墓建成之後又遷葬於此的可能。

臺灣大學學術期刊資料庫

向；「管仲鮑叔」表現的是至今仍以活態形式存在於江蘇盱眙的一個有關「管鮑分金」的民間傳說，其故事版本的高度契合，暗示出宋金時期上黨與江淮流域盱眙等地之間的特殊歷史關聯，而且這一表現題材在墓中的出現可被視為對男主人重義輕利人格的比況；相撲畫面呈現的是金元以後已經絕跡的漢式相撲，其斷髮紋身的人物形象不僅暗連著吳越習俗，同時也將我們的視線引向當年活躍在太行山區的一股抗金武裝力量及其與淮河以南抗金名將之間的聯動關係、引向墓主人的可能的身份；「雜劇演樂圖」的內容不似一般的舞臺劇，而是一齣迎神送祟的社火表演，其中末泥色的巫師樣貌以及各種腳色的踏跳動作再現出吸收了「超幽建醮」宗教儀式內容而形成的金初「爨體院本」之「幽鬼超度劇」和「英靈鎮魂戲」特徵——該壁畫在墓葬中不僅象徵著墓主人在地下的娛樂生活，同時也表達著對死者英靈的招引與救助。

三、將該墓的建築空間佈局、壁畫裝飾與題詩等內容聯合對讀，不難推斷後室的空床當系為男主人而設，男主人生前應有很高的官位，而且多可能是死於宋金戰爭時期的一名與太行山八字義軍關係密切的重要武官；這名武官極可能因為某種變故而客死他鄉，最終未能歸葬故里，而這座墓葬則是在他死後為安撫其靈魂而建的一座空塚——實際屬於招魂葬；那些以隱逸為主題的壁畫內容與死者生前之「丞相」或「青史勳榮者」身份之間的激烈衝突與轉折，以及題詩文字中所隱晦表達的生者的哀歎與惋惜，或明或暗地，都在透露著墓主人的人生遭際。

總之，有關上好牢1號墓的上述討論令我們深刻體會到：一座墓葬的建築形式和裝飾內容等，並不總是屬於其所處時代的普遍習俗與通行慣例，通過對其中所含特殊信息的仔細辨讀，我們完全有可能透過一般文化史的表層，更加沉潛深入地觸及到一個與個體生命休戚相關的微觀世界；而且，這種嘗試還促使我們進一步思考如何在相對孤立的實證考據方法之外，也將對墓葬當中不同材料之間「話語邏輯」的拷問，作為通向微觀史學之迷人層序的一個必要路徑。

附記：

本文寫作期間及數次實地考察過程中，先後得到山西省考古研究院長治工作站以及楊林中、田建文、萬毅、周恒等學界同仁的大力襄助；研究過程中，不僅得到巫鴻先生的鼓勵與提點，同時還得到我的兩位專門從事體質人類學研

臺灣大學學術期刊資料庫

究的同事趙永昇副教授和曾雯博士為墓中人骨之年齡與性別鑒定所給予的專業支持；文章殺青後，又幸得《美術史研究》輯刊匿名評審專家給予了諸多寶貴建議。在此謹對上述玉成本文的單位和個人一併致謝。

（責任編輯：陳卉秀）

臺灣大學學術期刊資料庫

引用書目

傳統文獻

（清）王夫之著，舒士彥點校
《宋論》，北京：中華書局，1964。
（宋）王溥撰
《唐會要》，北京：中華書局，1955。
不著撰者
《孤本元明雜劇》，上海：涵芬樓・商務印書館，1941。
《景印文淵閣四庫全書》，臺北：臺灣商務書館，1986。
《全唐詩》（增訂本），北京：中華書局，1999。
《宋元方志叢刊》，北京：中華書局，1990。
《新曲苑》，上海：中華書局，1940。
《中華道藏》，北京：華夏出版社，2004。
《中國地方誌集成・安徽府縣志輯》，南京：江蘇古籍出版社，1998。
《中國地方志集成・山西府縣志輯》，南京：鳳凰出版社，2005。
《中國地方志集成・山東府縣志輯》，南京：鳳凰出版社，2004。
《中國方志叢書》，臺北：成文出版社，1976。
（漢）司馬遷撰
《史記》，北京：中華書局，1959。
朱一玄、劉毓忱編
《水滸傳資料彙編》，天津：百花文藝出版社，1981。
（清）阮元校刻
《十三經注疏》，北京：中華書局，1980。
（宋）李心傳撰，徐規點校
《建炎以來朝野雜記》，北京：中華書局，2000。
（清）李德耀等
《泗州通志》，康熙十二年抄本。
（宋）李燾
《續資治通鑒長編》，北京：中華書局，2004。
（宋）沈括撰，胡道靜校注
《夢溪筆談》，北京：中華書局，1975。
（明）宋濂等撰
《元史》，北京：中華書局，1976。
（宋）孟元老等著
《東京夢華錄（外四種）》，據知不足齋叢書本重印，北京：古典文學出版社，1957。

臺灣大學學術期刊資料庫

（宋）孟元老撰，鄧之誠注
《東京夢華錄注》，據元刊本重印，北京：中華書局，1982。
（唐）段成式撰，許逸民校箋
《酉陽雜俎》，北京：中華書局，2015。
（清）畢沅校注
《墨子》，上海：上海古籍出版社，2014。
（明）徐一夔著，徐永恩校注
《始豐稿校注》，南京：浙江古籍出版社，2008。
（清）唐煦春修、朱士黻纂
光緒《上虞縣志》，光緒十七年刻本，上虞縣圖書館藏。
（明）陶宗儀
《說郛三種》，影印明刻本，上海：上海古籍出版社，2012。
（元）脫脫等撰
《金史》，北京：中華書局，1975。
《宋史》，北京：中華書局，1977。
（漢）許慎
《說文解字》，北京：中華書局，1963。
（明）曾惟誠
《帝鄉紀略》，萬曆二十七年本，北京圖書館藏抄本。
（宋）趙彥衛撰，傅根清點校
《雲麓漫抄》，北京：中華書局，1996。
（明）臧晉叔編
《元曲選》，北京：中華書局，1989。
（宋）歐陽修、宋祁撰
《新唐書》，北京：中華書局，1975。
（後晉）劉昫等撰
《舊唐書》，北京：中華書局，1975。
（宋）調露子撰，翁士勳校注
《〈角力記〉校注》，北京：人民體育出版社，1990。
（梁）蕭統編，（唐）李善注
《文選》，上海：上海古籍出版社，1986。
（明）蘭陵笑笑生
《金瓶梅詞話》，據明萬曆本排印，貝葉山房，1947。
（元）鐘嗣成、賈仲明著，浦漢明校
《新校〈錄鬼簿〉正續編》，成都：巴蜀書社，1996。
（清）顧祖禹撰，賀次君、施和金點校
《讀史方輿紀要》，北京：中華書局，2005。

臺灣大學學術期刊資料庫

近人論著

山西大學科學技術哲學研究中心等
2011 〈山西興縣紅峪村元至大二年壁畫墓〉,《文物》,第2期,頁40-46。
Research center of Science, Technology, and Philosophy of Shanxi University
2011 "A Mural-Painted Tomb of the Second Year of the Zhida Reign of the Yuan Dynasty (1309 C.E.) in Hongyu Village, Xing County, Shanxi," *Cultural Relics*, no. 2, pp. 40-46.
山西省考古研究所
1999 《平陽金墓磚雕》,太原:山西人民出版社。
Shanxi Provincial Institute of Archaeology
1999 *Pingyang Jin mu zhuandiao* (Brick-carvings in the Tombs of the Jin Dynasty in Pingyang), Taiyuan: Shanxi People's Publishing House.
山西省考古研究所、長治市文物旅遊局、壺關縣文體廣電局
2012 〈山西壺關縣上好牢村宋金時期墓葬〉,《考古》,第4期,頁48-55。
Shanxi Provincial Institute of Archaeology, Changzhi Heritage Tourism administration, Huguan county Administration of culture, sports, radio, film and television
2012 "The Tombs of the Song & Jin Dynasty at Shang Haolao Village in Huguan County, Shanxi," *Archaeology*, no. 4, pp. 48-55.
中國美術全集編輯委員會
2014 《中國美術全集・繪畫編》,第4冊,北京:人民美術出版社。
Zhongguo meishu quanji bianji weiyuanhui (The Editorial Board of Complete Works of Chinese Art)
2014 *Zhongguo meishu quanji: Huihua bian* (Complete Works of Chinese Art: Painting), vol. 4, Beijing: People's Fine Arts Publishing House.
王之涵
2015 〈宋官本雜劇段數研究〉,上海:上海師範大學博士學位論文。
Wang, Zhi-han
2015 "Song guanben zaju duanshu yanjiu (Research on the Official Selection of the Drama Entry during Song Dynasty)," Shanghai: Ph.D. Diss., Shanghai Normal University.
王玉冬
2013 〈蒙元時期墓室的「裝飾化」趨勢與中國古代壁畫的衰落〉,收入巫鴻、朱青生、鄭岩主編,《古代墓葬美術研究》,第2輯,長沙:湖南美術出版社,頁339-357。
Wang, Yu-dong
2013 "Mengyuan shiqi mushi de 'zhuangshihua'qushi yu zhongguo gudai bihua de shuailuo (The Tendency towards 'Ornamentality' in Tombs during Mengyuan Period and the Decline of Ancient Chinese Mural Painting)," in Hong Wu, Qing-sheng Zhu, Yan Zheng, eds., *Studies on Ancient Tomb Art*, vol. 2, Changsha: Hunan Fine Arts Publishing House, pp. 339-357.

臺灣大學學術期刊資料庫

王國維
1996 〈古劇之結構〉,《宋元戲曲史》,第7章,北京:東方出版社,頁62-65。
Wang, Guo-wei
1996 "Guju zhi jiegou (The Structure of Ancient Drama)," in *Song Yuan xiqu shi* (History of Drama during Song and Yuan Dynasty), chapter 7, Beijing: Oriental Press, pp. 62-65.
王進先、楊林中
2003 〈山西屯留宋村金代壁畫墓〉,《文物》,第3期,頁43-51。
Wang, Jin-xian and Lin-zhong Yang
2003 "Shanxi Tunliu songcun Jindai bihua mu (A Jin Dynasty Mural Tomb in Song Village, Liutun County, Shanxi)," *Cultural Relics*, no. 3, pp. 43-51.
王義印
2014 〈山西屯留宋村金代壁畫墓墨書題記研究〉,《中原文物》,第6期,頁113-118。
Wang, Yi-yin
2014 " On the Hand-written Inscription on the Mural Tombs of the Jin Dynasty in Songcun Village of Tunliu County Shanxi Province," *Cultural Relics of Central China*, no. 6, pp. 113-118.
田仲一成著;布和譯
2008 《中國祭祀戲劇研究》,北京:北京大學出版社。
Tanaka, Issei; Bu, He, trans.
2008 *Zhongguo jisi xiju yanjiu* (Study on Chinese Sacrificial Drama), Beijing: Peking University Press.
田仲一成著;雲貴彬、于允譯;黃美華校譯
2002 《中國戲劇史》,北京:北京廣播學院出版社。
Tanaka, Issei; Yun, Gui-bin, and Yun Yu, trans.; proofread by Huang, Mei-hua
2002 *Zhongguo xijushi* (The History of Chinese Drama), Beijing: Communication University of China Press.
田同旭
2009 〈沁水境內梁興太行忠義〉,《晉城職業技術學院學報》,第2卷,第1期,頁1-6。
Tian, Tong-xu
2009 "Liang Xing's Taihang Loyalism Within Qinshui," *Journal of Jincheng Institute of Technology*, vol. 2, no. 1, pp. 1-6.
呂乃岩
1999 〈試說龔開的《宋江三十六贊》及其史傳之作〉,《文學遺產》,第4期,頁64-67。
Lv, Nai-yan
1999 "Shishuo Gong Kai de *Song jiang sanshiliu zan* ji qi shichuan zhi zuo," *Literary Heritage*, no. 4, pp. 64-67.

臺灣大學學術期刊資料庫

巫鴻

2017 〈墓葬考古與繪畫史研究〉，收入巫鴻、朱青生、鄭岩主編，《古代墓葬美術研究》，第4輯，長沙：湖南美術出版社，頁1-26。

Wu, Hong

2017 "Muzang kaogu yu huihuashi yanjiu (Tomb Archaeology and Study on the History of Painting)," in Hong Wu, Qing-sheng Zhu, Yan Zheng, eds., *Studies on Ancient Tomb Art*, vol. 4, Changsha: Hunan Fine Arts Publishing House, pp. 1-26.

李永平

2013 〈「血社火」歷史文化新探〉，《民俗研究》，第3期，頁70-75。

Li, Yong-ping

2013 "'Xue shehuo' lishi wenhua xintan (New Research on the History and Culture of Xueshehuo)," *Folklore Studies*, no. 3, pp. 70-75.

李金梅、李重申、路志峻

2001 〈敦煌古代百戲考述〉，《敦煌研究》，第1期，頁105-114。

Li, Jin-mei, Chong-shen Li, and Zhi-jun Lu

2001 "Notes on the Baixi (Hundred Shows) in Ancient China," *Dunhuang Research*, no. 1, pp. 105-114.

李浩楠

2010 〈山西屯留宋村金代壁畫墓題記考釋〉，《北方文物》，第3期，頁76-78。

Li, Hao-nan

2010 "Shanxi Tunliu songcun Jindai bihuamu tiji kaoshi (Analysis on the Ink Inscriptions in the Jin Mural Tomb in Song Village, Liutun, Shanxi)," *Northern Cultural Relics*, no. 3, pp. 76-78.

李清泉

2018 〈紅峪村元墓壁畫的「畫中有畫」形式再思〉，《社會科學戰線》，第5期，頁112-122。

Li, Qing-quan

2018 "Rethinking the "Painting inside Painting" Form of Yuan Tomb Fresco in Hongyu Village," *Social Science Front*, no. 5, pp. 112-122.

沈琨編著

2005 《太行尋英》，附錄一，北京：北京燕山出版社。

Shen, Kun

2005 *Taihang xun ying* (Searching for Heros along the Taihang Mountains), Appendix I, Beijing: Beijing Yanshan Press.

辛土成

1987 〈論吳越的民俗〉，《浙江學刊》，第5期，頁121-125。

臺灣大學學術期刊資料庫

Xin, Tu-cheng
1987 “Lun Wu Yue de minsu (On the Folk-Custom in Wu and Yue),” *Zhejiang Academic Journal*, no. 5, pp. 121-125.
延保全
2009 〈末泥色及其文物圖像小考〉,《中華戲曲》,第39輯,北京:文化藝術出版社,頁207-218。
Yan, Bao-quan
2009 “Monise ji qi wenwu tuxiang xiaokao (A Study on the Role of Monise and Its Representation in Cultural Relics),” *Chinese Traditional Opera*, no. 39, Beijing: Culture and Art Publishing House, pp. 207-218.
盱眙縣縣志編纂委員會
1993 《盱眙縣志》,南京:江蘇科學技術出版社。
The Committee of the Compilation of Xuyi County History
1993 *Xuyi xian zhi* (The History of Xuyi County), Nanjing: Phoenix Science Press.
金啟孮
1979 〈中國式摔跤源出契丹、蒙古考〉,《內蒙古大學學報(哲學社會科學版)》,第2期,頁221-245。
Jin, Qi-cong
1979 “Zhongguoshi shuaijiao yuanchu Qidan Menggu kao (The Chinese Wrestling Originated from Qidan and Menggu),” *Journal of Inner Mongolia University* (Philosophy and Social Sciences), no. 2, pp. 221-245.
故宮博物院編
2010 《故宮陶瓷圖典》,北京:紫禁城出版社。
The Palace Museum, ed.
2010 *Ceramics of the Forbidden City*, Beijing: Forbidden City Press.
洛陽市文物工作隊
2011 〈洛陽洛龍區關林廟宋代磚雕墓發掘簡報〉,《文物》,第8期,頁31-46。
The Archaeological Team of Luoyang
2011 “Excavation of a Tomb of the Song Dynasty in Guanlinmiao, Luolong District, Luoyang,” *Cultural Relics*, no. 8, pp. 31-46.
胡忌
2008 《宋金雜劇考》,北京:中華書局。
Hu, Ji
2008 *Song Jin zaju kao* (Study on Zaju Drama during Song and Jin Period), Beijing: Zhonghua Book Company.
徐恒彬
1982 〈「斷髮文身」考〉,《民族研究》,第4期,頁71-80。

臺灣大學學術期刊資料庫

Xu, Heng-bin
1982 "'Duanfa wenshen' kao (Study on 'Cutting the Hair and Tatoo the Body')," *Ethnno-National Studies*, no. 4, pp. 71-80.
晉東南文物工作站
1981 〈山西晉城南社村宋墓簡介〉,《考古學集刊》, 第1集, 北京：中國社會科學出版社, 頁224-230轉243。
Southeast Shanxi Cultural Relics workstation
1981 "Shanxi Jincheng nanshecun songmu jianjie (Brief Introduction on a Song Dynasty Tomb in South of Jincheng, Shanxi)," *Papers on Chinese Archaeology*, no. 1, Beijing: China Social Science Press, pp. 224-230, 243.
殷夢霞
2009 《鄭振鐸藏古吳蓮勺廬抄本戲曲百種》, 第5冊, 北京：北京圖書館出版社。
Yin, Meng-xia
2009 *Zheng Zhenduo cang guwu liaoshaolu chaoben xiqu baizhong* (Hundreds of Drama Play Codex in Guwu Lianshaolu Version, collected by Zhenduo Zheng), vol. 5, Beijing: Beijing Library Press.
翁連溪、李洪波
2014 《中國佛教版畫全集》, 北京：中國書店, 第4卷。
Weng, Lian-xi, and Hong-bo Li
2014 *Zhongguo fojiao banhua quanji* (Chinese Buddhism Engravings), vol. 4, Beijing: Cathay Bookshop.
郝招
2004 〈敦煌「相撲」之管見〉,《敦煌研究》, 第1期, 頁97-98。
Hao, Zhao
2004 "Dunhuang 'xiangpu' zhi guanjian (A Minor Study on the Image of 'Xiangpu' in Dunhuang)," *Dunhuang Research*, no. 1, pp. 97-98.
張本一
2008 〈宋雜劇與金元院本中的「裝孤」新解〉,《四川戲劇》, 第1期, 頁22-23。
Zhang, Ben-yi
2008 "Song zaju yu Jin Yuan yuanben zhong de 'zhuanggu' xinjie (New Interpretations on the Play of 'Zhuanggu' in Song Zaju Drama and Jin and Yuan Drama)," *Sichuan Drama*, no. 1, pp. 22-23.
張帆
2009 〈豫北和晉南宋金墓雜劇形象的比較研究〉,《中原文物》, 第4期, 頁82-89。
Zhang, Fan
2009 "A Coparative Study on the Zaju Images Decorated in the Tombs of Song and Jin Dynasties in Northern Henan and Southern Shanxi Provinces," *Cultural Relics of Central China*, no. 4, pp. 82-89.

臺灣大學學術期刊資料庫

張金鳳
2015 〈許由巢父故事鏡芻議〉,《華夏考古》,第3期,頁116-118。
Zhang, Jin-feng
2015 " On the Mirror Decorated with the Pictorial Story of Xu You and Chao Fu," *Huaxia Archaeology*, no. 3, pp. 116-118.
張蕾
2013 〈論「遊地獄」情節的淵源與表演——以秦腔《唐王遊地獄》為例〉,《文化遺產》,第2期,頁69-74。
Zhang, Lei
2013 "Lun 'youdiyu' qingjie de yuanyuan yu biaoyan: yi qinqiang 'tangwang you diyu' wei li (On the Origin and Performance of the Plot of 'Traveling in the Underworld': A Case Study on 'Tangwang Traveling in the Underworld' in Qin Opera)," *Cultural Heritage*, no. 2, pp. 69-74.
郭建設
1990 〈宋元戲曲若干問題試論〉,《中原文物》,第4期,頁24-34。
Guo, Jian-she
1990 "Song Yuan xiqu ruogan wenti shilun (Discussing Issues on Dramas during Song and Yuan Period)," *Cultural Relics of Central China*, no. 4, pp. 24-34.
陳章龍
2011 〈宋代銅鏡分期初探〉,《東方考古》,第10集,北京:科學出版社,頁264-311。
Chen, Zhang-long
2011 "Songdai tongjing fenqi chutan (A Study of Song Bronze Mirrors by Staging)," *East Asia Archaeology*, no. 10, Beijing: Science Press, pp. 264-311.
陳華文
1994 〈「斷髮文身」——一種古老的成人禮俗及其標誌的遺存〉,《民族研究》,頁60-67。
Chen, Hua-wen
1994 "Duanfa wenshen: Yizhong gulao de chengrenlisu ji qi biaozhi de yicun (Cut the Hair and Tatoo the Body: An Ancient Coming-of-Age Ceremony and Its Symbolic Remains)," *Ethno-National Studies*, pp. 60-67.
鳥居龍藏
1941 〈契丹之角抵〉,《燕京學報》,第29期,頁193-200。
Torii, Ryuzo
1941 "Qidan zhi jiaodi (Qidan's Jiaodi Wrestling)," *Yenching Journal of Chinese Studies*, no. 29, pp. 193-200.
景李虎
1996 〈宋金雜劇的角色〉,《宋金雜劇概論》,第4章,廣州:廣東高等教育出版社,頁79-112。

臺灣大學學術期刊資料庫

Jing, Li-hu
1996 "Song Jin zaju de juese (Roles in Zaju Drama during Song and Jin Period)," in *Song Jin zaju gailun* (Introduction to Zaju Drama during Song and Jin Period), chapter 4, Guangzhou: Higher Education Press, pp. 79-112.
馮俊傑
2002 《戲劇與考古》，北京：文化藝術出版社。
Feng, Jun-jie
2002 *Xiju yu kaogu* (Drama and Archaeology), Beijing: Culture and Art Publishing House.
黃寬重
1988 《南宋時代抗金的義軍》，臺北：聯經出版事業公司。
Huang, Kuan-chung
1988 *Nansong shidai kangjin de yijun* (The Rebel Army against the Jin during Southern Song Dynasty), Taipei: Linking Publishing Co., Ltd.
楊玉彬
2012 〈宋金許由巢父故事鏡的初步研究〉，《文物鑒定與鑒賞》，第9期，頁52-59。
Yang, Yu-bin
2012 "Song Jin xuyou chaofu gushijing de chubu yanjiiu (A Preliminary Research on Song and Jin Mirrors Decorated with the Story of Xu You and Chao Fu)," *Identification and Appreciation to Cultural Relics*, no. 9, pp. 52-59.
楊孟衡
2000 《上黨古賽寫卷十四種箋注》，臺北：財團法人施合鄭民俗文化基金會。
Yang, Meng-heng
2000 *Shangdang gusaixiejuan shisi zhong jianzhu* (Fourteen Interpretations on Shangdang Gusaixiejuan), Taipei: Shihezheng Folk Culture Foundation.
楊泓
1980 〈古文物圖像中的相撲〉，《文物》，第10期，頁88-90轉85。
2007 〈古文物圖像中的相撲〉，《逝去的風韻——楊泓談文物》，北京：中華書局，頁61-65。
Yang, Hong
1980 "Gu wenwu tuxiang zhong de xiangpu (The Representation of Wrestling in Ancient Relics)," *Cultural Relics*, no. 10, pp. 88-90, 85.
2007 "Gu wenwu tuxiang zhong de xiangpu (The Representation of Wrestling in Ancient Relics)," in *The Lost of Gracefulness: Yang, Hong's Study on Cultural Relics*, Beijing: Zhonghua Book Company, pp. 61-65.
楊倩描
1984 〈《宋史》正誤四則〉，《史學月刊》，第1期，頁103轉81。

臺灣大學學術期刊資料庫

Yang, Qian-miao
1984 "'Songshi' zhengwu size (Four Corrections on 'History of Song')," *Journal of Historical Science*, no. 1, pp. 103, 81.
路方鴿
2014 〈山西上好牢宋金墓壁題詩小考〉,《中華文史論叢》,第3期,頁282。
Lu, Fang-ge
2014 "Shanxi shanghaolao Song Jin mu bi tishi xiaokao (A Study on Poems in Shanghaolao Tomb in Shanxi)," *Journal of Chinese Literature and History*, no. 3, p. 282.
廖奔
2002 〈社火與隊戲〉,《中華戲曲》,第26輯,北京:文化藝術出版社,頁7-10。
Liao, Ben
2002 "Shehuo yu duixi (Shehuo Activity and the Duixi Drama)," *Zhonghua Xiqu*, no. 26, Beijing: Culture and Art Publishing House, pp. 7-10.
劉文典著
1996 《淮南鴻烈集解》,《民國叢書》,第五編,第13冊,上海:上海書店。
Liu, Wen-dian
1996 *Huainan honglie jijie* (Huainan Honglie Jijie), *Republic Series*, vol. 5, no. 13, Shanghai: Shanghai Bookstore Publishing House.
鄭岩
2013 〈夕陽西下——讀興縣紅峪村元代武慶夫婦墓壁畫劄記〉,收入巫鴻、朱青生、鄭岩主編,《古代墓葬美術研究》,第3輯,長沙:湖南美術出版社,頁253-272。
Zheng, Yan
2013 "Xiyang xi xia: du Xingxian Hongyucun Yuandai Wuqing fufu mu bihua zhaji (Sunset: Notes on Reading the Yuan Mural Tomb of the Wu, Qing Couple in Hongyu Village, Xing County)," in Hong Wu, Qing-sheng Zhu, Yan Zheng, eds., *Studies on Ancient Tomb Art*, vol. 3, Changsha: Hunan Fine Arts Publishing House, pp. 253-272.
黎國韜
2011 《古劇考原》,廣州:中山大學出版社。
2016 〈上黨古賽寫卷新探——隊戲考〉,《文學遺產》,第2期,頁113-129。
Li, Guo-tao
2011 *Guju kao yuan* (Study on Ancient Drama), Guangzhou: Sun Yat-sen University Press.
2016 "Shangdang gusaixiejuan xintan: xiju kao (New Research on Shangdang Gusaixiejuan: A Study on the Duixi Drama)," *Literary Heritage*, no. 2, pp. 113-129.
賴家度、李光璧
1954 〈北方忠義軍和岳飛的北伐〉,《歷史教學》,第3期,頁30-35。
Lai, Jia-du and Guang-bi Li
1945 "Beifang zhongyijun he Yue Fei de beifa (The Army of Zhongyi and Yuefei's Northern Expedition)," *History Teaching*, no. 3, pp. 30-35.

臺灣大學學術期刊資料庫

魏躍進

2009 《宋代陶模》，開封：河南大學出版社。

Wei, Yue-jin

2009 *Songdai taomo* (Clay Mold in Song Dynasty), Kaifeng: Henan University Press.

顧頡剛

1982 〈禪讓傳說起於墨家考〉，收入呂思勉、童書業編，《古史辨》，第7冊（下編），上海：上海古籍出版社，頁30-109。

2005 〈孟姜女故事研究〉，收入氏著《走在歷史的路上——顧頡剛自述》，南京：江蘇教育出版社，頁163-164。

Gu, Jie-gang

1982 "Shanrang chuanshuo qiyu mojia kao (The Legend of Abdication Originated from the Mohist School)", in Si-min Lu and Shuye Tong, eds., *Gu Shi Bian* (Discernment of Ancient History), vol. 7 (II), Shanghai: Shanghai Classics Publishing House, pp. 30-109.

2005 "Mengjiangnv gushi yanjiu (A Study on the Story of Mengjiangnv)," in *Walking on the Path of History: Autobiography of Gu, Jiegang*, Nanjing: Phoenix Publishing & Media Network, pp. 163-164.

顧頡剛編著

1982 《古史辨》，第1冊〈自序〉，上海：上海古籍出版社。

Gu, Jie-gang

1982 *Gu Shi Bian* (Discernment of Ancient History), vol. 1 (Preface), Shanghai: Shanghai Classics Publishing House.

網路論文與資料庫

公眾號「地球旅客」，〈淮河在哪裡〉，https://mp.weixin.qq.com/s/s-LCuEaIUDc6aiznEDOldw（搜尋日期：2018.7）

臺灣大學學術期刊資料庫

圖版出處

圖1a　上好牢 1 號墓前室南壁墓門東側壁畫（筆者攝影）
圖1b　前室西壁北側壁畫（筆者攝影）
圖2a　上好牢 1 號墓平面圖（採自該墓發掘報告）
圖2b　上好牢1號墓縱剖視圖（西半部，採自該墓發掘報告）
圖3　前室後壁與西壁須彌座的不同高度（筆者攝影）
圖4　前室後壁門洞上方的五鋪作仿木磚雕斗栱（筆者攝影）
圖5　上好牢 1 號墓前室北壁與東壁交接處的簷椽板瓦結構（筆者攝影）
圖6　上好牢 1 號墓前室後壁門洞西側女侍壁畫（筆者攝影）
圖7　上好牢 1 號墓後室棺床（筆者攝影）
圖8　上好牢 1 號墓西側室棺床上的鑿痕與人骨殘跡（筆者攝影）
圖9　上好牢 1 號墓後室北壁壁畫（局部）（筆者攝影）
圖10　上好牢 1 號墓西側室南壁壁畫（筆者攝影）
圖11　上好牢 1 號墓西側室西壁牡丹圖掛軸壁畫（局部）（筆者攝影）
圖12a　上好牢 1 號墓前室東壁下方殘留的墨書榜題文字（筆者攝影）
圖12b　上好牢 1 號墓前室東壁下方殘留的墨書榜題文字（筆者攝影）
圖13　上好牢 1 號墓前室後壁西側壁畫（筆者攝影）
圖14　許由巢父故事鏡，金代，遼寧省博物館藏（筆者攝影）
圖15　許由巢父故事鏡，金，河南許昌市博物館藏（採自張金鳳，〈許由巢父故事鏡芻議〉，《華夏考古》，2015 年第 3 期，頁 116。）
圖16　上好牢1號墓前室後壁東側壁畫「管仲鮑叔」（筆者攝影）
圖17　上好牢1號墓前室後壁「管仲鮑叔」畫面中不明條狀物（筆者攝影）
圖18　上好牢1號墓前室後壁東側壁畫「耨夫」（筆者攝影）
圖19　泗州義城廟（採自康熙《泗州通志》）（筆者攝影）
圖20　分金亭舊址殘碑（筆者攝影）
圖21　管鮑分金亭（江蘇盱眙管鎮，2002 年建，筆者攝影）
圖22a　管鮑分金亭浮雕故事之「拾金」與「待領」畫面（筆者攝影）
圖22b　管鮑分金亭浮雕故事之「留僕」與「化蛇」畫面（筆者攝影）
圖22c　管鮑分金亭浮雕故事之「分金」畫面（局部）（筆者攝影）
圖22d　管鮑分金亭浮雕故事之「贈金」與「流芳」畫面（筆者攝影）
圖23　黃淮流域水系圖（採自公眾號「地球旅客」，〈淮河在哪裡〉，https://mp.weixin.qq.com/s/s-LCuEaIUDc6aiznEDOldw，2018.7；楊文萱改製。）
圖24a　上好牢1號墓後室東壁壁畫（筆者攝影）
圖24b　上好牢1號墓後室西壁壁畫局部（筆者攝影）
圖24c　上好牢1號墓後室西壁壁畫局部（筆者攝影）

臺灣大學學術期刊資料庫

圖25 耀州窯青釉藥王塑像，宋，北京故宮博物院藏（採自故宮博物院編，《故宮陶瓷圖典》，〔北京：紫禁城出版社，2010〕頁 79。）

圖26 采藥圖，遼，山西應縣佛宮寺釋迦塔內出土（採自中國美術全集編輯委員會編，《中國美術全集・繪畫編》，第4冊〔北京：人民美術出版社，2014〕，頁 147。）

圖27 山西侯馬金代董明墓墓頂磚雕裝飾（採自山西省考古研究所，《平陽金墓磚雕》〔太原：山西人民出版社，1999〕，頁218。）

圖28 出土於開封的宋代小型模製泥玩具（魏躍進先生提供，筆者攝影）

圖29 山西渾源永安禪院傳法殿東壁壁畫「往古帝王一切王子眾」中的伏羲與女媧（周恒先生提供）

圖30 上好牢1號墓前室西壁南側壁畫相撲圖（筆者攝影）

圖31 上好牢1號墓西側室北壁西側相撲人物壁畫（筆者攝影）

圖32 上好牢1號墓西側室相撲人物壁畫（女颳）（筆者攝影）

圖33 敦煌絹畫中的相撲圖像，唐（採自楊泓，〈古文物圖像中的相撲〉，《文物》，1980 年第 10 期，頁 88-90 轉 85。）

圖34 遼代白陶罐上的契丹兒童角抵圖（採自金啟孮，〈中國式摔跤源出契丹、蒙古考〉，《內蒙古大學學報（哲學社會科學版）》，1979 年第 2 期，頁 221-245。）

圖35 某金墓磚雕相撲人物，陝西省歷史博物館藏（筆者攝影）

圖36 元末杭州《妙法蓮華經觀世音菩薩普門品》連環版畫（採自翁連溪、李洪波主編，《中國佛教版畫全集》，第 4 卷〔北京：中國書店，2014〕，頁 240。）

圖37 相撲手陶模，宋代，河南鄭州出土（採自魏躍進，《宋代陶模》〔開封：河南大學出版社，2009〕，頁 206。）

圖38 山西晉城南社村宋墓壁畫相撲圖（墓頂南壁）（採自晉東南文物工作站，〈山西晉城南社村宋墓簡介〉，《考古學集刊》，第1集〔北京：中國社會科學出版社，1981〕，圖版 40。）

圖39 上好牢1號墓前室東壁雜劇演樂圖壁畫（筆者攝影）

圖40 上好牢1號墓前室東壁壁畫局部（第1至第6人）（筆者攝影）

圖41 上好牢1號墓東壁雜劇演樂圖局部（第4至第8人）（筆者攝影）

圖42 上好牢1號墓東壁雜劇演樂圖局部（第8至第14人）（筆者攝影）

圖43a 山西屯留宋村金天會十三年墓（1135年）雜劇表演壁畫（採自王進先、楊林中，〈山西屯留宋村金代壁畫墓〉，《文物》，2003 年第 3 期，封 3。）

圖43b 山西屯留宋村金天會十三年墓（1135年）雜劇表演壁畫（採自王進先、楊林中，〈山西屯留宋村金代壁畫墓〉，封 3。）

圖44 山西侯馬董明墓北壁上方舞樓中的雜劇表演俑（筆者攝影）

圖45 山西稷山馬村1號墓出土的副淨色戲俑頭部（採自山西省考古研究所，《平陽金墓磚雕》，頁 149。）

圖46a 洛陽洛龍區關林廟宋墓雜劇磚雕（採自洛陽市文物工作隊，〈洛陽洛龍區關林廟宋代磚雕墓發掘簡報，《文物》，2011年第 8 期，頁 44，圖 36~39。）

臺灣大學學術期刊資料庫

圖46b　山西稷山化峪 2 號墓南壁雜劇磚雕（採自山西省考古研究所，《平陽金墓磚雕》，頁154。）

圖47　上好牢 1 號墓前室西壁南側題詩（筆者攝影）

圖48　上好牢 1 號墓前室東壁南側題詩（筆者攝影）

圖49　山西興縣紅峪村元至大二年墓壁畫（採自山西大學科學技術哲學研究中心等，〈山西興縣紅峪村元至大二年壁畫墓〉，《文物》，2011年第 2 期，封3。）

圖50　上好牢 1 號墓地理位置圖（採自該墓發掘簡報）

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術期刊資料庫



圖1a　上好牢1號墓前室南壁墓門東側壁畫



圖1b　前室西壁北側壁畫

臺灣大學學術期刊資料庫

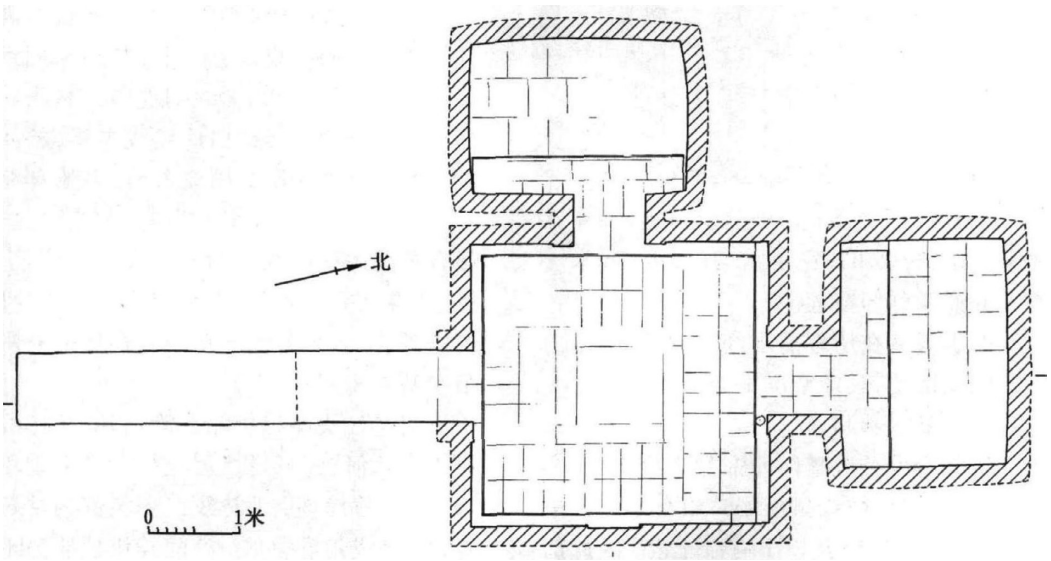


圖2a 上好牢1號墓平面圖

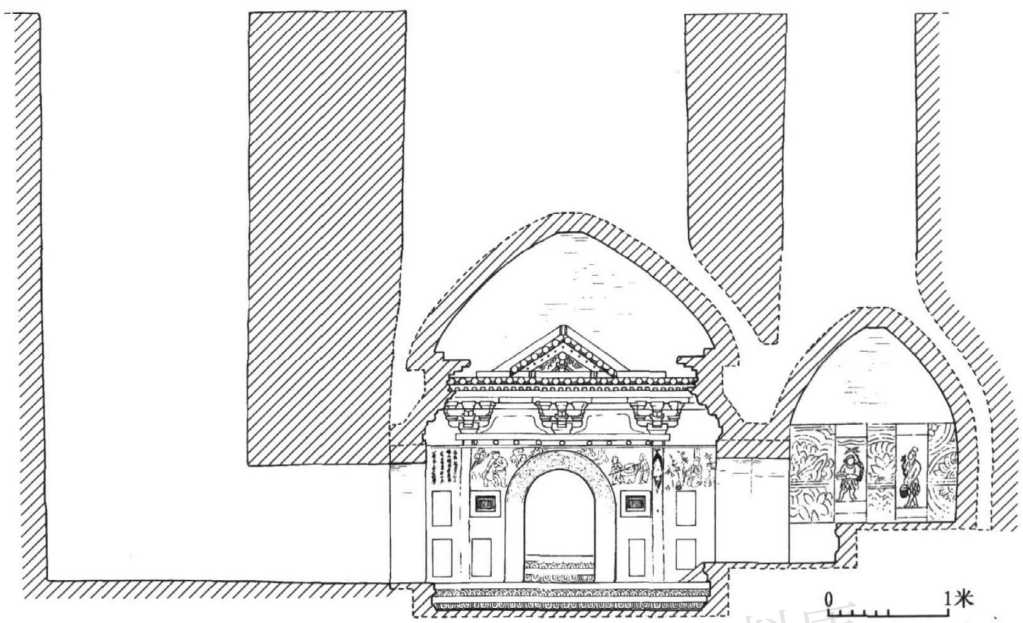


圖2b 上好牢1號墓縱剖視圖 西半部

臺灣大學學術期刊資料庫



圖3　前室後壁與西壁須彌座的不同高度



圖4　前室後壁門洞上方的五鋪作仿木磚雕斗栱

臺灣大學學術期刊資料庫



圖5　上好牢1號墓前室北壁與東壁交接處的簷椽板瓦結構

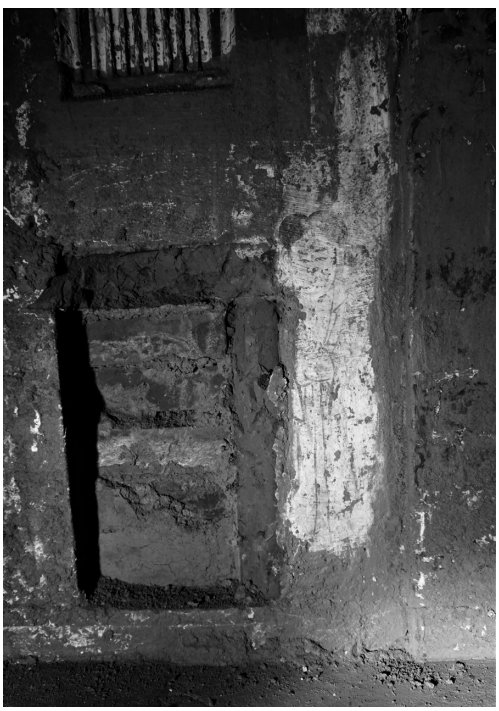


圖6　上好牢1號墓前室後壁門洞西側女侍壁畫



圖7　上好牢1號墓後室棺床

臺灣大學學術期刊出版中心



圖8 上好牢1號墓西側室棺床上的鑿痕與人骨殘跡



圖9 上好牢1號墓後室北壁壁畫（局部）



圖10 上好牢1號墓西側室南壁壁畫

臺灣大學學術期刊資料庫



圖11 上好牢1號墓西側室西壁牡丹圖掛軸壁畫（局部）



圖12a 上好牢1號墓前室東壁下方殘留的墨書榜題文字



圖12b 上好牢1號墓前室東壁下方殘留的墨書榜題文字

臺灣大學學術期刊資料庫



圖13　上好牢1號墓前室後壁西側壁畫



圖14　許由巢父故事鏡　金代　遼寧省博物館藏



圖15　許由巢父故事鏡　金　河南許昌市博物館藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖16 上好牢1號墓前室後壁東側壁畫「管仲鮑叔」



圖17 上好牢1號墓前室後壁「管仲鮑叔」畫面中不明條狀物



圖18 上好牢1號墓前室後壁東側壁畫「耨夫」

臺灣大學學術期刊資料庫

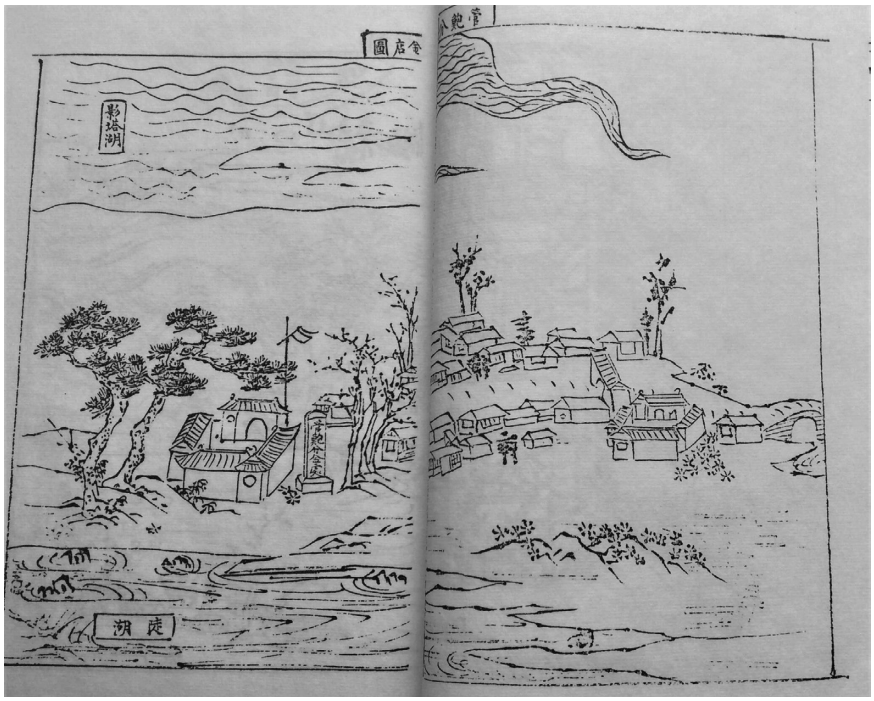


圖19　泗州義城廟



圖20　分金亭舊址殘碑



圖21　管鮑分金亭　江蘇盱眙管鎮　2002年建

臺灣大學學術期刊資料庫



圖22a 管鮑分金亭浮雕故事之「拾金」與「待領」畫面



圖22b 管鮑分金亭浮雕故事之「留僕」與「化蛇」畫面

臺灣大學學術期刊資料庫

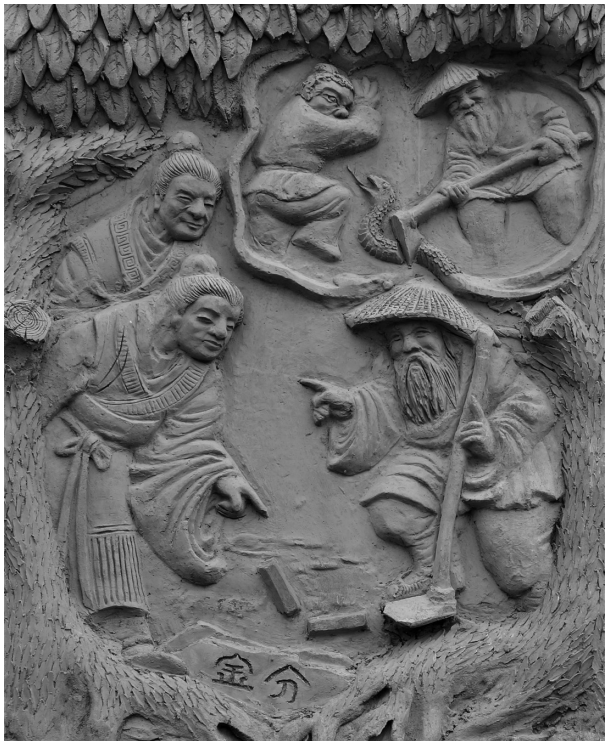


圖22c 管鮑分金亭浮雕故事之「分金」畫面（局部）



圖22d 管鮑分金亭浮雕故事之「贈金」與「流芳」畫面

臺灣大學學術期刊資料庫

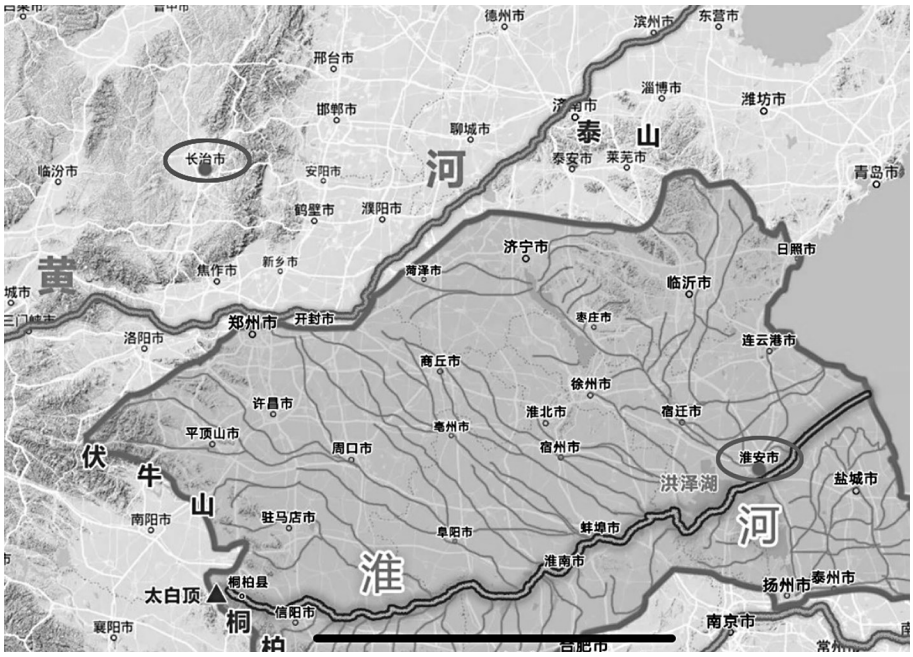


圖23　黃淮流域水系圖



圖24a　上好牢1號墓後室東壁壁畫



圖24b　上好牢1號墓後室西壁壁畫局部

臺灣大學學術期刊資料庫



圖24c 上好牢1號墓後室西壁壁畫局部



圖25 耀州窯青釉藥王塑像 宋 北京故宮博物院藏



圖26 采藥圖 遼 山西應縣佛宮寺釋迦塔內出土



圖27 山西侯馬金代董明墓墓頂磚雕裝飾

臺灣大學學術期刊資料庫



圖28　出土於開封的宋代小型模製泥玩具 魏躍進先生提供



圖29　山西渾源永安禪院傳法殿東壁壁畫「往古帝王一切王子眾」中的伏羲與女媧 周恒先生提供



圖30　上好牢1號墓前室西壁南側壁畫相撲圖

臺灣大學學術期刊資料庫



圖31　上好牢1號墓西側室北壁西側相撲人物壁畫



a



b

圖32 上好牢1號墓西側室相撲人物壁畫（女颱）

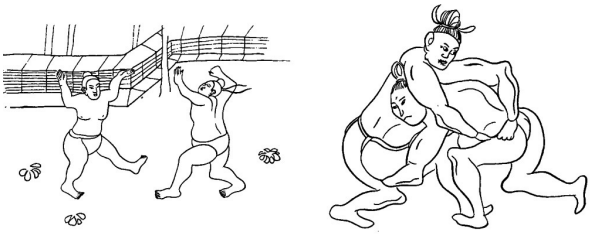


圖33　敦煌絹畫中的相撲圖像 唐 法國國家博物館藏

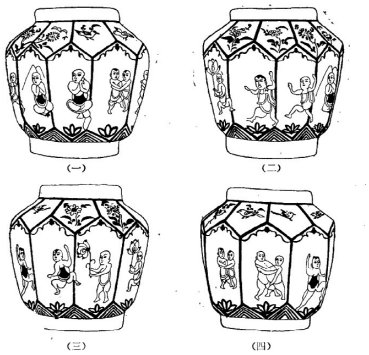


圖34　遼代白陶罐上的契丹兒童角抵圖



圖35　某金墓磚雕相撲人物 陝西省歷史博物館藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖36　元末杭州《妙法蓮華經觀世音菩薩普門品》連環版畫



圖37　相撲手陶模 宋代 河南鄭州出土



圖38　山西晉城南社村宋墓壁畫相撲圖（墓頂南壁）



圖39　上好牢1號墓前室東壁雜劇演樂圖壁畫

臺灣大學學術期刊資料庫



圖40　上好牢1號墓前室東壁壁畫局部（第1至第6人）

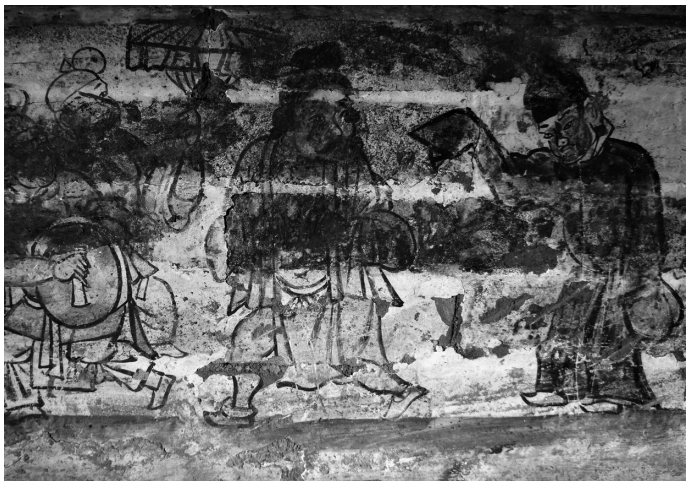


圖41　上好牢1號墓東壁雜劇演樂圖局部（第4至第8人）



圖42　上好牢1號墓東壁雜劇演樂圖局部（第8至第14人）

臺灣大學學術期刊資料庫



圖43a　山西屯留宋村金天會十三年墓（1135年）雜劇表演壁畫



圖43b　山西屯留宋村金天會十三年墓（1135年）雜劇表演壁畫



圖44　山西侯馬董明墓北壁上方舞樓中的雜劇表演俑

臺灣大學學術期刊資料庫



圖45　山西稷山馬村1號墓出土的副淨色戲俑頭部



圖46a　洛陽洛龍區關林廟宋墓雜劇磚雕



圖46b　山西稷山化峪2號墓南壁雜劇磚雕

臺灣大學學術期刊資料庫

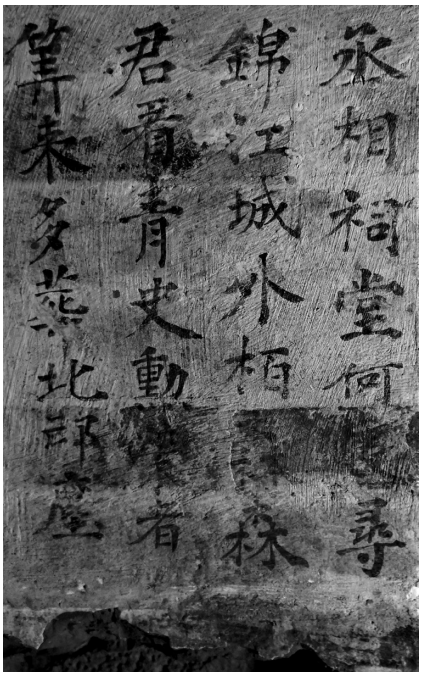


圖47 上好牢1號墓前室西壁南側題詩



圖48 上好牢1號墓前室東壁南側題詩



圖49 山西興縣紅峪村元至大二年墓壁畫

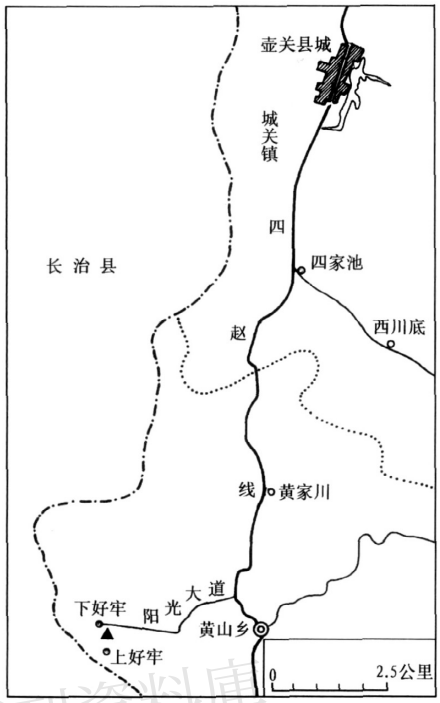


圖50 上好牢1號墓地理位置圖

臺灣大學學術期刊資料庫

Whose Grave Is This: Contextualizing Shanghaolao Tomb No.1 in Huguan, Shanxi

Li, Qing-quan
Institute of Cultural Heritage
Shandong University

Since many archaeologically excavated tombs lack epitaphs or inscriptions which provide information on the identity of the tomb occupants as well as their life stories, it is difficult to differentiate the specific messages about the individual and his or her family from all the relics unearthed. As a result, tomb art has largely become an appendage to the research on cultural history, social life history, and funerary customs. To identify these specific messages amid the "conventionalities" of tomb art and funerary customs, further examination is required on the methodologies currently adopted in tomb art studies.

Taking Shanghaolao Tomb No.1 found in Huguan, Shanxi as an example, this essay examines its architectural form, mural content, and ink inscriptions, so as to analyze the "unconventionalities" in these three aspects and uncover the implicit connotations. By paying scrupulous attention to the contextual logics shared by these materials, the author seeks to locate a historical figure and hopefully gain a thorough understanding of the "specific" messages embedded in this tomb. This essay reveals that Shanghaolao Tomb No. 1 was built around the early Jin period for a dead man who was later unable to come back and be buried in his homeland. It is highly possible that this intended male occupant was a high-ranking official before his death in a foreign land during the war between Song and Jin. The overall architectural form, decorative content, and ink inscriptions of this tomb seem to convey an implicit expression of sympathy and mourning for this absent occupant. By presenting this case study, this essay proposes and demonstrates the possibility of seeking historical truth through contextual logics in tomb art.

Keywords: Shanghaolao Tomb No.1, architecture, mural, inscription, contextual logics

臺灣大學學術期刊資料庫