重訪樓閣*

繆哲**

【摘要】漢代藝術研究所稱的「樓閣拜謁圖」，是東漢魯中南祠堂畫像最重要的主題；其建築的性質與主題的含義，自上世紀初以來，便是學者爭論的焦點。本文從以下角度，對這主題的起源做一探討：（一）「樓閣拜謁」之建築，不僅是人物的背景，也是意義的符號；（二）它與設於建築中的另一意義符號——即男子拜謁與眾女端坐的場面，共同構成了一意義語句；兩者的意義，是相互徵引、相互定義的；（三）這一意義語句，是對漢代某種與建築有關的觀念之表達。

從以上假設出發，本文歸納了漢代可居建築的主要類型，即宮殿、官署、與住宅（兼及樓），以及漢代人所賦予四者的禮儀或意識形態含義；繼而總結了漢代藝術中建築表現的主要類型，即平面圖型、描繪型、與圖符型；以此為基礎，本文推斷「樓閣拜謁」之建築屬於圖符類型，其刻畫的建築為前後殿／室，而非畫面呈現的樓閣。爾後，本文把「樓閣拜謁」主題，重新置回其原出的語境——即孝堂山祠與武氏諸祠中，對與之配屬的主題之符合漢代君主的禮儀角色與意識形態功能，做了分析；複依據當地曾有諸侯王「以天子禮葬」的史實，推斷「樓閣拜謁」及與之配屬的主題，乃初源於東漢的皇家藝術；「樓閣拜謁圖」的初義，是漢代君權的象徵。

在此背景下，本文又討論了常與「樓閣拜謁圖」並出的另一主題——即「大樹射爵圖」的初源與初義，結論是這一主題，當源於紀念光武「興復漢室」的陵寢繪畫。

關鍵詞：樓閣拜謁圖、漢代建築、漢代建築表現、漢代皇家藝術、大樹射爵圖

一、小引

「樓閣圖」，或曰「樓閣拜謁圖」，是東漢魯中南祠堂畫像最重要的主題

＊本文的主要內容，曾於2008年方聞教授在浙江大學主持的討論班上宣讀，修改後複於2011年芝加哥大學、北京大學、中央美術學院聯合舉辦的「第二屆墓葬美術國際研討會」上宣讀。成稿後，經《國立臺灣大學美術史研究集刊》兩位匿名審稿者指謬，筆者做了修改，謹致謝忱。

＊＊浙江大學藝術與考古研究中心 研究員

臺灣大學學術期刊資料庫

之一。其細節雖因圖而殊，總的圖式（schema）則很雷同。茲以東漢初年孝堂山祠《樓閣拜謁圖》為例（圖1），① 對其特徵做一描述：

> 兩座重簷的闕，分樹左右；一狀如兩層樓的建築，矗於中央。樓與闕設於同一平面（plane），未作遠近分別。一樓人物皆男子。有身材偉碩於餘人者，側面據几坐，其前有伏拜者一人、或數人，皆側面。伏拜者身後，有數人持板立，身微躬，面朝據几而坐者。據几者背後，又有數人持板立，身微躬。闕與一樓楹柱形成的空間內，又各有數人持板立，身不微躬。二樓人物皆女子，僅露半身，頭或正面、側面、四分之三面。這列女子的一側、或兩側，又有捧杯盤者，身份似為婢女或下人。

今通稱的「樓閣拜謁圖」，便以此為典型。

但50多年前，長廣敏雄討論武氏祠的《樓閣拜謁圖》時，曾稱闕間的建築，實非畫面所見的「樓閣」，而是一前一後兩獨立的設施：

> 由於不懂遠近法及鳥瞰法，建築前面（或門）與建築內部被上下相疊地表現出來，……如果第二層畫像是後殿，第一層就是前殿，如果第二層是後室，第一層就是前室。②

則按長廣說，這通稱的「樓閣」，乃「前後殿」或「前後室」形像，惟畫家技有未逮，未能表現其空間的前後。這一讀法，不久又得到克勞森（Doris Croissant）的回應；她進一步指稱闕間的建築，是漢代宮殿的形象。③

今按長廣的讀法，可稱「再現說」的無節制的應用，不足服人，是可逆料的。克勞森之說，也未見有效的論證。故兩人的讀法，便終於不立，闕間的建

---

① 俞偉超主編，《中國畫像石全集》（濟南：山東美術出版社，2000），第一冊，圖版四四。

② 長廣敏雄，〈武氏祠左右室第九石の畫象について〉，《東方學報》（京都版），第31冊，頁112-113。引文見信立祥，《漢代畫像石綜合研究》（北京：文物出版社，2000），頁92。

③ Doris Croissant, "Funktion und Wanddekor der Opferschreine von Wu Liang Tz'u武梁祠: Typologische und Ikonographische Untersuchungen," *Monumenta Serica*, vol. 23 (1964), pp. 88-162.

④ 關於「樓閣拜謁圖」最早的記錄，似為酈道元《水經注》。文稱山陽高平（今濟寧一代，近嘉祥）有荊州太守李剛祠。祠中畫像有「君臣官屬龜麟鳳龍之文」（楊守敬、熊會貞

臺灣大學學術期刊資料庫

築，今仍以「樓閣」為通稱。④ 從表面看，稱「樓閣」或「前後殿／室」，不過名字的差異，可毋需須斷數莖，躊躇經旬。但這個差異，其實影響、乃至主導了我們對東漢魯中南祠堂畫像的總體解釋，對漢代墓葬藝術的研究而言，也關係匪輕。⑤ 爰不避辭繁，試就闕間建築的性質重新做一思考。

基於我對漢代祠墓性質的理解，⑥ 下文的論證將預設四個前提：

1.「樓閣拜謁圖」之建築，或意指漢代某種可居住的空間，而非紙面的設計，或純想像的創設。

2.圖之建築形象，不僅是人物活動的背景，也是一「意義符號」。

疏，段仲熙、陳橋驛校，《水經注疏》〔南京：江蘇古籍出版社，1999〕，上冊，頁775）。由祠堂所在的地點及洪括《隸續》對其主題的羅列看（見洪括《隸釋．隸續》〔北京：中華書局影印清黃丕烈刻本，2003〕，頁435-436），此必為武氏祠派工匠的手筆。故道元所稱的「君臣官屬」，當指今稱的「樓閣拜謁圖」。然則道元稱圖之建築為宮殿或官衙，而非樓閣。又洪括《隸續》中，也記載了司隸校尉魯峻祠的「樓閣拜謁圖」，但未談及建築的性質，僅稱是「主坐客拜圖」（見《隸釋．隸續》，頁433）。然則按洪括的理解，拜謁所在的空間似為一堂類建築。是至洪括時，這主題仍不稱「樓閣拜謁圖」。至晚清馮雲鵬兄弟編《金石索》時，這建築又被稱為「阿房宮」圖（見馮雲鵬，馮雲鵷，《金石索》〔上海：商務印書館影印清道光刊本，1934〕，頁70）。即以圖中的建築為宮殿，而非樓閣。從酈道元至馮雲鵬兄弟，皆生活於古代中國的視覺傳統內，眼睛還未受到西方再現藝術的侵染，故他們的讀法，是很值得我們重視的。

最早稱圖中建築為「樓閣」的，或為近代學者，而後即為這主題的定稱。但其間也偶有別說。如除本文所舉長廣敏雄、克勞森的觀點外，Robert L. Thorp在其討論漢代建築的文章中，亦稱武氏祠之「樓閣」「不足信為西元二世紀建築原則的證據」（p. 361），並稱這「樓閣」只是漢代圖像程式（pictorial convention）所扭曲的一建築形象而已（見Robert L. Thorp, “Architectural Principles in Early Imperial China: Structural Problems and Their Solution,” *The Art Bulletin*, vol. 68, no.3〔1986.9〕, pp. 360-378）。隱窺其意，似亦不贊同樓閣說。James O. Caswell則逕稱之為前後宮殿（見James O. Caswell, “Some Secret Trade in Chinese Painters’ Use of ‘Perspective’,” *Antropology and Aesthetics*, no. 40, Autumn, 2001, pp. 188-210）。惟何以為宮殿，Caswell也未有論證。

⑤ 如作為漢畫像標準圖冊的《中國畫像石全集》第一、二、三冊中，皆稱此類建築為樓閣。

⑥ 按我的理解，漢代的祠墓，是仿照生前生活空間建造的一死後生活的空間，故可稱「模仿的」，而非「想像的」。其中對生活設施的的模仿，最初或是俑與明器，後則為更「虛擬的」的畫像。故從性質上說，畫像表現的建築，總體便可稱「模仿的」、而非「想像的」（杉本憲司也有類似的觀點，見杉本憲司，〈漢代の墓室裝飾についての一試論〉，收入《橿原考古学研究所論集：創立三十五周年記念》〔東京：吉川弘文館，1975〕）。

臺灣大學學術期刊資料庫

3.這意義符號，與設於建築中的另一「意義符號」——即人物活動，是相互徵引，相互定義的；兩者又共同構成一「意義語句」。

4.這意義語句，是對漢代某種與建築有關的觀念之表達。

以下的論證，便以四者為前提。由於1，我將考察漢代可居建築的主要類型，即宮殿，官署，與住宅，並兼及樓閣。由於2，我將從政治、禮儀觀念的角度，分析漢代人對四者空間的理解。由於3，我將歸納漢代藝術家表現建築的主要類型；並以此為背景，分析「樓閣拜謁圖」表現建築的手法，進而推斷這建築的性質。由於4，我將把「樓閣拜謁」主題，置於東漢魯中南地區的代表性祠堂——即孝堂山祠與武氏諸祠——中予以考察，並在這一脈絡內，考求這主題的源頭。本文的結論為：

1.「樓閣拜謁圖」之建築，或確如長廣敏雄稱的，是一前一後兩獨立設施的形像。⑦

2. 建築似初指漢代宮殿的前殿與後宮。

3. 這主題的源頭，或是東漢魯中南地區的諸王陵寢。

二、漢代建築

漢代建築有多種，但言可居者，則無外宮殿、住宅、官署、與傳舍。傳舍近於今之旅館，與祠堂畫像反映的家族生活，或無關聯，故不討論。⑧ 至於另外三者，似有類似的區佈原則，雖具體的設施，有儉奢之不同。

---

⑦ 在繪畫中表現建築，易流於純想像的臆造，如維特魯威（Vitruvius）在《建築七書》中，便指責古羅馬畫家往往畫一些從沒有過、也不可能有的建築（《建築七書》7-5-4）。

⑧ 漢代傳舍多設於鄉亭。其制類似住宅，如有門塾，有正堂。出於治安需要，亭內往往有供候望的樓；雖不供居住，但好奇樂異的官員，也會臨時在樓上歇宿。可參見王利器，《風俗通義校注》（北京：中華書局，1981），下冊，頁425。關於漢代的亭制，可見勞榦，〈漢代的亭制〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》，第22本（1950）；陳磐，〈漢晉遺簡偶述之續亭與傳舍條〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》第23本下冊，收入《舊學舊史說叢》（上海：上海古籍出版社，2010）；嚴耕望，《秦漢地方行政制度》（上海：上海古籍出版社，2007），頁57-66。

臺灣藝術期刊資料庫

（一）宮殿

漢代皇家的宮殿，較後代為多，如西漢有長樂、未央、桂宮、明光、北宮、建章、甘泉等。⑨ 東漢略簡樸，主要有南宮與北宮。⑩ 因功能不同，各宮的禮儀或政治地位，便有高下。地位最高的，乃君主的主宮，即西漢的未央宮，⑪ 東漢初的南宮，與明帝后的北宮。餘則為太后宮（長樂），后妃宮（如北宮，桂宮），或君主遊樂的離宮（如甘泉），禮儀或政治色彩，是較寡淡的。從總體看，各宮似有著類似的區佈。如平面作規則、或不規則的矩形；四周有圍牆，牆開一門或數門；主門或正門外，多樹雙闕；牆內的空間，又由矮垣分割為不同區域，以適應不同功能。

西漢的主宮未央宮，是漢魏宮殿傳統的奠基之作。對它的分析，可使我們對漢代宮殿的區佈，有一總體性瞭解。今按蕭何初造未央宮，制度尚簡陋，故宮闕僅設於北門與東門，⑫ ——至東漢造南北宮，便四門皆有闕了。從政治、禮儀上說，未央宮內最重要的建築，是設於宮內南區、有矮垣周繞的前殿。按「前殿」並非一殿，而是數殿的總稱。這是君主朝會、舉辦禮儀、處理公務、與公餘燕居之地。從考古發掘看，前殿乃起於三座高大的土臺。具體為：

前殿臺基南北長350米，東西寬200米。臺基北高南低，由南向北分為三層

---

⑨ 對西漢宮殿的記載，以《三輔黃圖》最詳備（參看何清谷，《三輔黃圖校釋》〔北京：中華書局，2005〕）。其中未央宮與桂宮有階段性發掘報告。桂宮報告見中國社會科學院、日本奈良國立文化財研究所，《漢長安城桂宮：1996－2001年考古發掘報告》（北京：文物出版社，2007）。未央宮報告見中國社會科學院考古所，《漢長安城未央宮（1980－1989年考古發掘報告）》（北京：中國大百科出版社，1996）。

⑩ 東漢也有處太后的長樂宮。如《後漢書》記明德馬皇后的弟弟馬廖「慮美業難終，上疏長樂宮以勸成德政」（范曄，《後漢書》〔北京：中華書局，1982〕，第3冊，頁853）。又《續漢志》「（靈帝光和）五年五月庚申，德陽前殿西北入門內永樂太后宮署火」（范曄，《後漢書》，第11冊，頁3296），則東漢所謂「長樂」，似不獨自為宮，而是北宮內的一空間。

⑪ 西漢初的主宮初為長樂，高祖七年方遷入新造的未央宮（見何清谷，《三輔黃圖校釋》「漢宮」條及何清谷注釋，頁112-114）。

⑫ 見何清谷，《三輔黃圖校釋》「漢宮—未央宮」條及何清谷注釋，頁112-113。

臺灣大學學術期刊資料庫

臺基建築面。南臺基建築面高1-5……中間臺基建築面高5-10，北臺基建築面高10-15米。⑬

則所謂「前殿」，是一三階的建築群；兩兩臺基間，高下至少差5米。前殿的建築，便依次設於三個臺基上。三者之間，皆有臺階相連（圖2；未央宮前殿遺址平面圖）。⑭ 其最南或最前的一殿，乃所謂「朝」，是君主朝會、舉辦禮儀的地方。由朝而北，登上第二個臺基，可又見一殿，此或文獻記載的「宣室殿」，即君主的聽政殿。再往北，登上第三個臺基，便見三座東西列置的建築，這應是君主燕居的寢了（圖3；未央宮前殿復原圖）。⑮ 前殿之旁，又有若干配屬建築，如白虎殿，宣明殿等。這些建築，是供皇帝佐臣辦公用的。

出前殿北垣，越過宮內一橫街，可見若干東西列置的院落。這是未央宮內與前殿對應的區域，即後宮區。其中居首的，乃皇后的正宮，即「椒房殿」（圖4；椒房殿發掘平面圖）。⑯ 「椒房殿」亦非一殿，而由數座建築組成，並分朝—寢兩個部分，格局近於前殿。⑰ 椒房殿的兩側或北面，又有嬪妃的宮殿，如「掖庭」、「披香」、「鴛鴦」等殿。它們拱繞皇后的正宮（漢代稱「中宮」），並以正宮為中心，共同構成了未央宮的後宮區。

在「前殿—後宮」構成的未央宮主體外，宮內又多有配屬的建築與設施。如司後勤的少府，貯書冊的天祿、石渠，駐車馬的「未央廄」，供守衛的角樓，與供遊觀的漸臺、滄海等（圖5，未央宮平面圖）。⑱ 這些設施，大都設於

⑬ 何清谷，《三輔黃圖校釋》引劉慶柱《〈關中記〉輯注》稿本，頁115-116。

⑭ 劉慶柱、劉毓芳，《漢長安城》（北京：文物出版社，2005），圖二〇。

⑮ 圖採自楊鴻勳，《宮殿考古通論》（北京：紫禁城出版社，2009）。關於未央宮前殿考古發掘的綜述性說明，可參見劉慶柱、劉毓芳，《漢長安城》，頁58-67。關於三個台基上的建築性質，本文亦從劉慶柱、劉毓芳之說，見《漢長安城》，頁66。關於宣室殿之為聽政殿的性質，又見應劭「（文帝）平常聽政宣室」（王利器，《風俗通義校注》，上冊，頁96）。

⑯ 圖採自劉慶柱、劉毓芳，《漢長安城》，圖二三。

⑰ 李遇春，〈漢長安城未央宮椒房殿遺址述論〉，收入中國社會科學院考古所，陝西省考古研究院，西安市文物保護考古所編，《漢長安城考古與漢文化》（北京：科學出版社2008），頁95。又劉慶柱、劉毓芳，《漢長安城》，頁67-79。

⑱ 何清谷，《三輔黃圖校釋》，圖9。

臺灣大學學術期刊資料庫

前殿—後宮區的兩側或北部。

東漢南宮與北宮，因考古發掘不周備，今難言其詳。從文獻記載看，兩宮的設施與區佈，當與未央無大異。如前殿設於宮區南端；⑲ 後宮列於其北，居首者乃皇后的正宮——「長秋宮」。⑳ 在「前殿—後宮」構成的宮殿主體外，又有宮內官署與服務性設施（圖6，東漢南北宮圖）。㉑

除皇宮外，漢代宮殿中，又有諸王宮。漢代的諸王，頗有君主之名實，故所居的宮殿，亦當與皇宮有類似的區佈。㉒

（二）官署

漢人出仕不在本籍，㉓ 故官署內即有官造的宿舍，供官員與眷屬居住。㉔ 其區佈的原則，與皇宮也有類似的地方。以官員之首丞相的官署為例，西漢的丞相府，也有圍牆周繞。西牆外有雙闕。㉕ 院子南端，是丞相朝會百官的殿——即「朝會殿」；國有大事，君主亦親幸之，與百官共決（至少西漢如此）。㉖ 然則這一空間，似可對應前殿之朝。朝會殿北部或後面，可見一庭院，庭院

---

⑲ 北宮似以德陽殿為前殿（范曄，《後漢書》稱「德陽前殿」）。

⑳ 蔡質稱東漢宋皇后「初即位章德殿」（范曄，《後漢書》，第11冊，頁3121），漢代又稱皇后宮為「長秋宮」（范曄，《後漢書》，第11冊，頁3121-3122），則章德殿似為北宮後宮長秋宮的前殿。

㉑ 圖引自錢國祥，〈由閶闔門談漢魏洛陽城宮城形制〉，收入杜金鵬、錢國祥主編，《漢魏洛陽城遺址研究》（北京：科學出版社，2007），頁414，圖一。關於東漢南北宮設施與佈局的粗略復原，亦參見錢國祥文，頁414-417。

㉒ 關於西漢初諸侯王與皇帝宮室之同，賈誼《新書》〈等齊篇〉有專說（閻振益，鍾夏，《新書校注》〔北京：中華書局，2007〕，頁46-48）。所言為西漢的情形，東漢也當類似。

㉓ 關於漢代刺史、郡守、縣長令居官不在本籍，見嚴耕望，《秦漢地方行政制度》，頁357。

㉔ 不僅官員的妻子兒女，父母也有居官舍者，如《風俗通義》記「義高為廬江太守……遭母喪，停柩官舍」（王利器，《風俗通義校注》，下冊，頁339）。

㉕ 范曄，《後漢書．百官志》引蔡質《漢儀》云：「（丞相）府開闕。王莽初起大司馬，後篡盜神器，故遂貶去其闕。」（范曄，《後漢書》，第12冊，頁3557）。則知至少王莽時，丞相府還是有闕的。

㉖ 見范曄，《後漢書．百官志》「司徒注」條。

臺灣大學學術期刊資料庫

後，有丞相的聽事殿，漢代稱「黃閣」。㉗ 「黃」指門的顏色，至於「閣」，當指殿高架於臺上，而非「複屋」——或樓——的意思（說見下）。朝會、聽事殿兩側，又有供丞相屬員辦公的設施。庭院南牆處，則有駐車馬的廡。這些設施，便形成了丞相府中「公」的區域。至於這區域之後，是否有丞相燕居的寢，文獻未有說。但「公」區之後，有丞相與家人生活的空間，則可確言。㉘ 這公私兩個區域，也有矮垣為隔，牆上通內外的門，便是漢代稱的「閤」。㉙ 這樣丞相的官衙，便分割為公－私兩個區域，可適應辦公、生活雙重的需要。

西漢太尉、御史大夫的官署如何，文獻記載不詳。從情理推，亦當與丞相府類似。唯門前無闕、院內無朝會殿，是異於丞相府者。㉚

東漢廢丞相，設三公。三公府衙，也必區隔為公－私兩個區域。其中司徒府獨有朝會殿，㉛ 蓋東漢的司徒，可相當西漢的丞相。至於府衙佈局如何，文獻缺略，不得而詳。但評情量理，當與西漢無大異。

中央九卿、郡國長吏、與縣令長的官署，與上述的丞相府等，設施或有繁簡，區佈的原則，恐無不同。如官署有圍牆，圍牆外是否有闕，未見記載。圍牆內的空間，也分隔為公、私兩個區域。前者的正中，有官員辦公的聽事，其前有庭院，兩側有屬員辦公的廊廡。㉜ 穿過聽事後的垣門，便是私的區域——

㉗ 《漢舊儀》「丞相聽事閣曰黃閣。不敢洞開朱門，以別於人主，以黃塗之，謂之黃閣」（孫星衍等輯，《漢官六種》，頁67）。

㉘ 可參看廖伯源，〈漢代官吏之休假及宿舍若干問題之辨析〉，收入廖伯源，《秦漢史論叢》（北京：中華書局，2008），頁289-303。除官員與家屬所生活的空間外，宰相府中也有其屬吏居住的宿舍，位置似在官員宿舍左近。如《史記》記曹參為宰相，「相舍後園近吏舍，吏舍日飲歌呼」（司馬遷，《史記》〔北京：中華書局，1982〕，第6冊，頁2030）。

㉙ 由於閤區隔裏外，故官舍似又稱閤裏。謝承書「（戎良）年十八，為郡門下幹吏。良儀容偉麗，太守諸葛禮使閤裏寫書。從者汙良與婢通」（汪文台輯，《七家後漢書》〔石家莊：河北人民出版社，1987〕，頁163）。

㉚ 西漢御史大夫官署在未央宮司馬門內（孫星衍等輯，《漢官六種》，頁71），故門前當不會有闕。太尉府漢文獻罕言之，故不詳。

㉛ 范曄，《後漢書．百官志》引干寶注云「司徒府中百官朝會殿」（范曄，《後漢書》，第12冊，頁3560）。

㉜ 除有屬吏辦公的地點外，官府中也有屬吏的宿舍（《論衡．詰術篇》「且今府庭之內，吏舍連屬」〔黃暉，《論衡校注》，第四冊，頁1039〕。從前引宰相府的佈局看，吏舍或也在官舍左近。

臺灣大學藝術期刊資料庫

即官員與眷屬生活的空間了。㉝

（三）住宅

相對宮殿與官署，住宅是純私人空間。由於主人地位有高低，地域有南北，生活的環境，也有城鄉之別，故漢代的住宅，必有不同的類型。但至少就文獻記載的而言，不同等級、環境的住宅，似頗有共同的特點。這些特點，乃是由住宅功能的共同性決定的。

凡住宅，無論古今，應具備兩個最基本的單元：1. 供一家人活動兼待客的公的區域；2. 供家人休息的私的區域。漢代的住宅，必也如此。如晁錯建議文帝為移民邊疆者造宅，稱這種宅子，無須太繁，簡至「一堂二內」即可。㉞ 所謂「一堂二內」，指一座房子，內隔三間，中間為「堂」，兩側為「內」。其中「堂」是一家人公共活動兼待客的空間，「內」乃休息的空間。河南內黃漢代村落遺址的住宅，佈局多與此類似（圖7）。㉟ 這應是漢代最低功能的住宅樣式。

㉝ 對漢代官署建築的探討，可參看劉敦楨，〈大壯室隨筆〉，收入《劉敦楨全集》（北京：中國建築工業出版社，2007），第一卷，頁89-92。又廖伯源引陳毓賢《洪業傳》描寫清朝縣衙之建築格局云：

> 衙門前都有一堵牆，叫「影牆」……過去便是一個廣場，旁邊有些小房子，是警備處及各級小吏的辦公處。接著又有一堵牆，牆邊有旗杆，大鼓……再走上去兩邊有廂房，是刑名師爺、錢糧師爺、文案師爺等的辦公處。上了幾級臺階才到公堂，公堂是知縣審案子的所在，有張高高的桌子，後面擺了張大椅子……公堂的一邊是客廳……公堂的另一邊是知縣的書房，公堂的後面，隔著一個院子，是第二進，通常叫後堂，有飯廳和供客人留宿的寢室。第三進是廚房及僕人的睡房。第四進才是知縣家眷的住所（廖伯源，《秦漢史論叢》，頁301）。

所述雖是清代的情形，但據此可想像漢代的官署佈局。

㉞ 班固，《漢書》（北京：中華書局，1982），第8冊，頁2288。

㉟ 轉引自邢義田，〈從出土資料看秦漢聚落形態和鄉里行政〉，收入邢義田，《治國安邦》（北京：中華書局，2011），頁74。又中國改革開放前，北方農村的住宅幾乎大都為晁錯稱的「一堂二內」式，則其制由來甚古。

臺灣大學藝術期刊資料庫

隨著社會等級與財富的增高，住宅的樣式，即趨於複雜。但所謂複雜，似只是基本功能的踵事增華。其最大的「踵增」，是分離「堂」與「內」，使成兩個獨立設施。其中堂設於前，「內」設於後；堂前一庭，堂後一院。這樣住宅裏的空間，便分隔為前後兩個區域；一為開放的，一是私密的。漢代中戶人家的住宅，或以此為典型。若地位、財富更上一階，兩個空間的前後或左右，則將增加更多的附屬性設施。如堂後再設一堂（稱寢或後堂，或北堂），供主人燕居、娛樂；庭的兩側設偏房（漢代稱「廊」），以處賓客；擴張私密的空間，並將之分隔為不同的院落，以處妻妾、子女、奴僕等。設施既多，人員便雜，不同的區域、尤其「公開的」與「私密的」區域間，便有矮垣為隔。為通出入，垣上即開有門（「閤」）。㊱ 若再豪闊一些，便有如宦官侯覽的

> 起立第宅十有六區，皆有高樓池苑，堂閣相望，飾以綺畫丹漆之屬。制度重深，僭類宮省。㊲

即增加樓閣池苑等配屬性設施，供自己與家人娛樂。雖繁複若此，住宅的基本骨架，仍是以堂為中心的開放區域，和以「內」為中心的私密區域。㊳

住宅設闕，鮮見於漢文獻記載。除散居的村落外，漢代的住宅，多設於閭里。㊴ 閭里寬度有限，恐難以設闕。但從漢畫像的遺例看，與門相接的圍牆上，亦有設闕者（見圖12，圖18）。但這一種闕，實為門飾，與真正的闕不同。此外，漢代偶有門內樹闕的例子。㊵ 至於列侯、公卿萬戶以上者，住宅門

㊱ 關於漢代住宅佈局，劉敦楨根據漢代文獻有扼要歸納，參看劉敦楨，〈大壯室隨筆〉，頁86-89。

㊲ 范曄，《後漢書》，第9冊，頁2523。

㊳ 與諸侯王墓一樣，漢代臣民的橫穴墓，當也體現了其住宅的規劃與分佈，其例如河南密縣打虎亭漢墓等。

㊴ 如《三輔黃圖》稱「長安閭里一百六十，室居櫛比，門巷修直。有宣明、建陽、昌陰、尚冠、修城、黃棘、北煥、南平、大昌、戚里。」又「萬石君石奮徙家長安戚里。宣帝在民間時，常在尚冠里」（何清谷，《三輔黃圖校釋》，頁106）。關於漢代的里制，可參見前引邢義田，〈從出土資料看秦漢聚落形態和鄉里行政〉。

㊵ 如《三輔黃圖》稱「（建章宮闉闥）門內北起別風闕」，與井幹樓對峙（何清谷，《三輔黃圖校釋》，頁125）。又下舉圖13（山東諸城畫像石）中的闕也設於門內。故門內設闕，雖非闕之常，或偶也有之。

臺灣人文藝術期刊資料庫

可當大道。㊶ 門當大道，設闕自然不難。

（四）樓閣

樓閣是宮殿、官署、或住宅的配屬建築，不應與三者並提。但由於與本文的主題有關，故附及於此。

今稱的「樓閣」，漢代指兩類不同建築。其中「樓」乃「複屋」，為兩層或多層。閣為單層；如西漢貯書策的石渠、天祿閣，東漢稱「黃閣」的宰相聽事，與稱「臺閣」的尚書署。惟閣的臺基，或較普通建築的為高，萃然高舉之貌，有似於樓，故漢人每「樓閣」並舉。又漢代的樓，由於營造技術不發達，空間多狹窄，亦即《爾雅・釋宮》「狹而修曲」之意。㊷ 閣的開間則較大，如前舉石渠閣、黃閣、臺閣等，便或為書庫，或為聽事，似非寬敞不足濟事。惟「樓閣拜謁圖」的「樓閣」之「閣」，是取今義「多層」的意思；還原為漢代語義，則只是「樓」而已。故下文只談「樓」，不及「閣」。

漢代樓有多種，如角樓、市樓、闕樓、望樓等，此處僅舉與生活有關者。㊸ 如前文說的，樓是宮殿、住宅的配屬建築。由於「狹而修曲」，其作用主要是登高望遠，或暫時歇息用，或非日常生活必需的設施。然河南等地出土的建築明器中，多有樓的例子（圖8），㊹ 形制與今江南地區的農宅佈局，頗為類似。如入門有一庭院，庭院之後，有一座與院落等寬的樓，此外便一無所有。若言這種明器乃當時住宅的樣子，我必以為不可。這不僅因為它與文獻記載得不

㊶ 《初學記・居處部》引《魏王奏事》「出入不由里門，面大道者名曰第。爵雖列侯，食邑不滿萬戶不得作第，其舍在里中，皆不稱第」（徐堅，《初學記》〔北京：中華書局，2010〕，下冊，頁578-579）。這或非紙面的制度，而是確實施行過。如光武功臣「吳漢爵位奉賜最尊重，然但治宅（但修里宅），不起巷第」（吳樹平，《東觀漢記校注》〔北京：中華書局，2008〕，頁340）。

㊷ 郝懿行，《爾雅義疏》（上海：上海古籍出版社影印同治四年刻本，1983），下冊，頁658。

㊸ 根據文獻與出土物對漢代不同類型的樓的扼要介紹，可參看孫機，《漢代物質文化資料圖說》（北京：文物出版社，1991），頁186-189。

㊹ Nicole de Bisscop, *La Chine sous toit* (Bruxelles: Musees Royaux d'Art et d'Histoire, 2007), p. 107.

臺灣大學學術期刊資料庫

合，還因以當時的造樓技術，與當時的衛生之設施，把一家人生活的空間皆設於樓內，似不易想像。故這種明器樓，我樂視為住宅的配屬設施之「象」，㊺而非住宅之「象」。㊻

三、漢代建築的「意義值」

人的創造物，很少僅有功能。功能之外，它們也被賦予政治、禮儀、文化、或意識形態的含義。人造的空間或建築，是其中被賦予意義最多的之一。㊼漢代建築也如此。如上節討論的宮殿、官署、住宅、與樓，在漢代便不僅是功能的空間，也是意義的空間。其中不同的設施，又因功能不同而意義有別。茲據本文的需要，對此粗做一歸納。

（一）宮殿

宮殿是君權的象徵。漢代的宮殿，也是宇宙在人間的縮影，㊽ 兼「世俗」與「超世俗」兩重含義。這兩重意義，雖具於所有宮殿，但漢代的主宮，即長

㊺ 前引 Robert L. Thorp的文章稱這些明器樓反映的似多為理想，而非現實（見 Robert L. Thorp,“ Architectural Principles in Early Imperial China: Structural Problems and Their Solution,” p. 361）。我則本人以為這種樓，應是與為死者虛擬的生活空間──即墳墓──相配屬的設施（參考下文註腳72）。

㊻ 這一分析僅限於北方（如山東、河南、蘇北等），南方如四川或有不同。

㊼ 西方古代、中世紀、與拜占庭藝術表現的建築，亦多具有宗教或政治含義，並不僅是人物的背景。拜占庭研究中專就這一問題的探討，可參見Slobodan Ćurčić and Evangelia Hadjittryphonos, *Architecture as Icon: Perception and Representation of Architecture in Byzantine Art* (Princeton: Princeton University Art Museum, 2010)。

㊽ 如班固《兩都賦》稱長安宮殿「體象乎天地，經緯乎陰陽，據坤靈之正位，仿太紫之圓方」，最為這觀念的體現。又關於漢代天文學的神學化與意識形態化，以及把朝廷的建築設施投射於天上，可參見Sun Xiaochun and Jacob Kistemaker, *The Chinese Sky During the Han: Constellating Stars and Society* (Leiden: Brill, 1997)。邢義田，〈中國皇帝制度的建立與發展〉一文，亦稍及此（邢義田，《天下一家：皇帝、官僚與社會》〔北京：中華書局，2011〕，頁9-10）。

臺灣大學藝術期刊資料庫

安未央宮與洛陽南北宮，是兩者最集中的體現。他如建章、長樂、桂宮等，則或為別宮，或為太后宮、嬪妃宮，未能覆蓋漢代意識形態的整條光譜，其政治、禮儀、或意識形態的色彩，是較淺淡的。

即便未央宮與南北宮中，也並非所有的設施，都具有均等的「意義值」。其中意義值最高的，當為宮闕、前殿、與後宮。至如樓閣官署等，多只有功能的意義，不足為宮殿之代表。故倘言宮殿之象徵，則闕、前殿、與後宮，當必在其數。

漢代的闕，多樹於宮殿的正門外，乃宮殿的起點與標誌。由於它高大而壯觀，故可稱君權的視覺外現。

按漢代「家天下」，國屬於「家」。故帝王的家——或宮殿，便是國家權力之所在。換句話說，宮殿是以「帝王家」的角色，充當國家權力之中心的。[49] 但單單一帝王，又不成其為「家」；有夫有婦，乃為「家」之始。故漢代君權中，除「帝王」一維外，便又有「帝后」的一維。作為兩者權力的空間，前殿與後宮，便一體為君權的象徵。[50] 又據漢代意識形態，人間的政治結構，乃宇宙的投射。宇宙的原則為陰陽；帝王與帝后，是陰陽原則在人間的體現。這樣前殿與後宮，又是宇宙在人間的完整縮影。

---

[49] 關於漢代「家天下」觀念，可參見前引邢義田，〈中國皇帝制度的建立與發展〉。

[50] 關於君后一體，或帝后為君權之一元，較清晰的表達可見東漢建寧四年立皇后詔：「皇后之尊，與帝齊體。供奉天地，祗承宗廟，母臨天下」（范曄，《後漢書》，第11冊，頁3121）。即皇帝的三大職能（或權力），帝后皆得分享。類似的話，漢文獻有很多。如和帝詔稱「皇后之尊，與朕同體，承宗廟，母天下，豈易哉」（范曄，《後漢書》，第2冊，頁421）。《後漢書．皇后傳序》「后正位宮闈，同體天王」（范曄，《後漢書》，第2冊，頁397）。《白虎通》「（妻）與夫齊體，自天子下至庶人，其義一也」（陳立撰，吳則虞校，《白虎通疏證》〔北京：中華書局，1994〕，下冊，頁490）。蔡邕《謚議》稱「帝后一體，禮亦宜同」（范曄，《後漢書》，第2冊，頁456）。

按「帝后一體」，不僅生前如此，死後亦如此，東漢尤為顯著。如西漢帝后無謚，明帝始為其母陰后加謚，後著成定例（見范曄，《後漢書》，第2冊，頁455）。在祖先崇拜中，已故的帝后也與皇帝一體受拜，如郊祀、祭祖、明堂、封禪等禮儀中，帝后皆與皇帝一起受祭（可參見 Chauncey S. Goodrich, "Two Chapters in the Life of an Empress of the Later Han," *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 25, 1964-65）。從這個角度理解「樓閣拜謁圖」中的男女，或可給人更多的啟發。

臺灣公藝學術期刊資料庫

但上舉君權、神權的一體性，又體現為一種「兩元性結構（duality）」。具體地說，就是帝王與帝后要各安其權力範圍，不相侵擾。這一特點，便造成了前殿與後宮的角色化分隔。這分隔的起源甚古，至少春秋已如此。如《國語・魯語》云：

> 公父文伯之母如季氏，康子在其朝，與之言，弗應，從之及寢門，弗應而入。康子辭於朝而入見，曰：「肥也不得聞命，無乃罪乎？」曰：「子弗聞乎？天子及諸侯合民事於外朝，合神事於內朝；自卿以下，合官職於外朝，合家事於內朝；寢門之內，婦人治其業焉。上下同之。夫外朝，子將業君之官職焉；內朝，子將庇季氏之政焉，皆非吾所敢言也。[51]

則君權的「內外」分隔，或外朝內朝的分隔，是春秋就有的。惟當時或僅出於政治與禮儀考慮。到了漢代，隨著陰陽五行學說的興起，這一分隔，又於政治、禮儀之外，多了宇宙的或超塵世的理由。蓋按照漢代的意識形態，人間政治的穩定，端賴於宇宙陰陽的平衡。而維持平衡的，則是帝王、帝后各安其權力之範圍。這一點，又尤針對帝后而言：即帝后須安於「陰」的角色，不侵奪君主的權力，否則便擾亂陰陽，天下不靖。如哀帝中山東民變，當時的人，便歸咎於「陰盛」。而「陰盛」之由，或稱丁后弄權，或稱王太后臨前殿。[52] 因此，作為帝—后權力象徵的前殿與後宮之分隔，便是角色與性別的，也是陰陽或宇宙的。

被賦予這樣深重的意義，漢代前殿—後宮的禮制性分隔，便呈剛性的特點：除非皇家有重大的禮儀性事件，如皇帝大婚、大喪等，後宮的婦女，皆不可來前殿之朝或辦公的區域。偶有之，也皆與皇帝小、太后稱制有關。作為異數，文獻多特予記載。如《漢書》記錄王莽時的《策安漢公九錫文》稱：

> 惟元始五年五月庚寅，太皇太后臨於前殿。[53]

---

[51] 徐元誥，《國語集解》（北京：中華書局，2002），頁192-193。
[52] 班固，《漢書》，第5冊，頁1476。
[53] 班固，《漢書》，第12冊，頁4073。

臺灣大學學術期刊資料庫

按（王）太后「臨前殿」，是因平帝年僅十四歲，太后代為攝政。又如東漢建光中，安帝閻太后「臨朝」（臨前殿之朝），蔡邕《獨斷》解釋說：

> 少帝即位，太后即代攝政，臨前殿，朝羣臣。太后東面，少帝西面。羣臣奏事上書，皆為兩通，一詣后，一詣少帝。㊹

則知婦女入前殿為異數，故史官特予記載，並詳為說明。然則漢代前殿—後宮的分隔，不僅是物質或功能空間的分隔，也是陰陽、禮儀、與性別的分隔。

（二）官署

漢代的官衙，與宮殿雖有類似的區佈，意義則複雜一些。這一特點，乃是由漢代官員的性質、或當時人對其性質的認識引起的。蓋一方面，漢代的官員，已非古之封君，而是職業官僚。其公的生活與私的生活，應截然分開。按前引《國語》稱魯國重臣季康子在聽事的堂上，與來訪路過的「公父文伯之母」打招呼，公父文伯之母不應。季康子追至寢後，公父文伯之母方與應答，並有「男治朝女治寢」云云。但這一禮制，並不適用於漢代的「臣」。蓋春秋的「臣」，乃古所謂「世卿」，非後代的「官員」之謂。世卿有封地，封地是家族產業；世卿的家，便是權力的中心。這與漢代君主的「家天下」，性質有類似處。故「內外之辨」，或住宅的「性別化分隔」，便有其必要。但戰國以降，中國政治開始了官僚化進程；至秦漢時代，所謂君主之「臣」，不過一官僚而已。或者說，官員是以個人、而非家主的身份，來服務君主的。故其權力中，並不包括妻子或與妻子相關的一維，故也無所謂「內外之辨」。㊺ 其辦公的場所，實近於現代的「公署」，而非官員的「家」。 漢代文獻中，數有「妻

㊹ 范曄，《後漢書》，第2冊，頁436。

㊺ 公生活與私生活的分開，是官僚政治的一標誌（可參見 Max Weber, *Essays in Sociology*, trans. and ed. by H. H. Gerth and C. Wright Mills [New York: Oxford University Press, 1946], p. 197）。而公生活與私生活分離的外在標誌，便是辦公地點與官員之家的分離。這一點在周代還談不上。如李峰稱西周的官員無固定的辦公處，多以家為辦公地點（參見李峰，《西周的政體：中國早期的官僚制度和國家》〔北京：三聯書店，2010〕，頁121-122）。

國立臺灣大學藝術學院 期刊資料庫

子不入官舍」、時人許為高尚的記載。[56] 這等於以極端的方法，宣佈了私生活與公生活的分離，或家與官署的分離。

但另一方面，漢代官員之非「封君」，僅理論上如此，實際則很模糊。以守相或縣令長而言，由於兩者皆自辟屬吏，其與屬吏間，便儼有君臣之分。這樣守相或縣令長的官衙，又可相當封君之朝。這一觀念，不僅是後人的理解，也深浸於漢代的意識。[57] 從這角度說，公署與家的界限，有時又不很清晰。或由於這原因，漢代人所想像的官員死後的家，便時作官衙形像，如下引和林格爾壁畫，與河北望都東漢墓等。[58] 這與唐宋人所想像的官員死後的家，是頗有區別的。[59]

漢代對官員性質的這一複雜認識，亦必影響人們對官署的認識。從前者說，官署僅是聽事；宿舍的存在，只是為了方便官員生活。從後者說，宿舍亦未嘗不是官署的一組成，並可與聽事一道，構成「一體兩元」的意義結構。唯由於官員終究不是封君，其行政所轄，亦非其家產，故聽事與官舍的區隔，或只有「公—私」的含義。[60]

---

[56] 這類記載，東漢文獻多不勝數。僅舉數條於下：
「魏霸（為鉅鹿太守）妻子不到官舍」（汪文台輯，《七家後漢書》，頁6）。
「（羊續為南陽太守）妻與婢俱到官，（續）閉門不納」（汪文台輯，《七家後漢書》，頁14）。
「魏伯……為鉅鹿太守，妻子不到官舍」（吳樹平，《東觀漢記校注》，頁481）。
「王良……為大司徒司直，在位恭儉，妻子不入官舍」（范曄，《後漢書》，第4冊，頁933）。

[57] 可參見嚴耕望，《秦漢地方行政制度》，頁76-78。王利器《風俗通義校注》注釋中，對這現象也數有總結（見王利器，《風俗通義校注》，頁170、172）。

[58] 如河北望都壁畫墓由前中後三室構成（不含耳室），其中壁畫設於前室，人物是從功曹至門吏的各級屬吏，皆面朝中室方向。中、後室無壁畫；後室則為陳棺處。由壁畫與墓室結構的配置看，我以為前室乃意指聽事兩側、或庭兩側屬吏辦公的廊廡，中室或意在聽事，後室則為宿舍（考古簡報見姚鑒，〈河北望都縣漢墓的墓室結構和壁畫〉，《文物參考資料》，1954年12期。圖版見《漢唐壁畫》〔北京：外文出版社，1975〕，頁8-16）。

[59] 如宋金墓葬壁畫中的所謂「墓主夫婦開芳宴」圖像，便把墓室設為家居生活的景象，與漢代有別。

[60] 如謝承書記「（張磐）為廬江太守。潯陽令嘗餉一奩甘（桔），其子年七歲，就取一枚。磐奪取甘付外。卒因私以兩枚與之，磐奪兒柑，鞭卒曰：『何故行賄於吾子！』」（汪文台輯，《七家後漢書》，頁156）。所謂「付外」之外，當指閤外（與前引「使閤裏寫書」之「閤裏」相對）。這一故事，最可說明漢人對聽事與宿舍公私分隔的意識。

臺灣人文藝術期刊資料庫

須補充的，漢文獻記載的有闕的官衙，似只有宰相府（西漢），或三公之司徒府（東漢）。但漢代藝術中，又偶見其他官衙設簡陋闕的例子（如下舉和林格爾壁畫之「幕府圖」）。這或因文獻記載的，只是禮制的規定，官員未必悉遵；也或因藝術有誇飾，不盡如實。

（三）住宅

與宮殿、官署不同，住宅是純私人空間，故不存在前二者的「內外」或「公私」之別，亦不具有兩者的政治色彩。但在漢代，政治與社會地位，是外現於用具、輿服、建築等物質材料的。住宅也是其外現的一載體。如《魏王奏事》稱「萬戶以上者可門當大道，以下者須出入由里門」，便是根據住宅位置的不同，賦予住宅不同的禮儀地位。

具體到住宅內部而言，其設施或有繁簡，但可稱一宅標誌者，乃是其中可公開的部分，即門、堂、與庭所構成的空間。純生活用的內、倉、井、廁等，似不足任此。

按門之於宅，如闕之於宮，是住宅的標誌與起點。故盛飾之以誇耀地位與財富，便為人之常。堂的地位，又近於宮之朝，或官衙的聽事，是家長的正處，[61] 也是家內公共活動與待客的地方。[62] 其為一宅之重，自在理中。至於庭，又可稱堂的延伸，亦兼待客或公共活動功能，漢代人常說「歌於堂上舞於堂下」，便是言此。[63] 故漢人誇耀門、堂，亦往往及庭。這些個意思，漢樂府《相逢狹路間》講得最明白：

---

[61] 最足說明這一點的，是家主死後，屍柩皆暫停於堂。如賈誼《新書．胎教》言衛靈公自慚不能用賢，命其子「（我）死而置屍於北堂」，其子在靈公死後，進賢退佞，而後「徙喪於堂，成禮而後去」。（閻振益，鍾夏，《新書校注》，頁393）。其中北堂（後堂）為燕寢，堂為正處。又《論衡》有「親死在堂」之語（黃暉，《論衡校釋》，第3冊，頁971）。皆可說明此意。

[62] 關於堂待客的功能，文獻記載甚夥。如東觀紀記「（第五倫）步擔往候之，留十餘日，將倫上堂，令妻子出相對，以囑託焉」（吳樹平，《東觀漢記校注》，下冊，頁683）。

[63] 如《白虎通》有「歌者在堂上舞者在堂下何」一問（見陳立撰，吳則虞校，《白虎通疏證》，上冊，頁115）。

臺灣大學學術期刊資料庫

相逢狹路間，道隘不容車。不知何年少，夾轂問君家。君家誠易知，易知復難忘。黃金為君門，白玉為君堂。堂上置樽酒，作使邯鄲倡。中庭生桂樹，華燈何煌煌。[64]

則知漢人舉為一戶人家富貴標誌的，是門、堂、以及堂的延伸——庭。又樂府《古歌》云：

延貴客，入金門。入金門，上金堂。[65]

也是借誇耀門與堂（庭），誇耀一宅之富貴。又賈誼〈上疏陳政事〉云：

人主之尊，譬無異堂……天子如堂，群臣如陛，眾庶如地。[66]

所以取堂喻君主，不僅因堂起於高臺，位置顯赫，也因堂是一宅的主建築，或整個住宅的象徵。

除門、堂與庭所構成公開的部分，漢代住宅中，又有處妻妾、子女、與奴僕的私的區域。這兩個區域，皆以矮垣為隔。但這種區隔，似只有功能的價值，並無性別的意義。如成帝《賜趙婕妤書》云：

婕妤方見親幸之時，老母在堂，兩弟皆簪金貂，並侍於側。[67]

則知堂與內雖有空間的分隔，但並不禁止「老母在堂」。又樂府古歌云：

大婦織綺羅，中婦織流黃。小婦無所為，挾瑟上高堂。丈人且安坐，調絲方未央。[68]

---

[64] 逯欽立，《先秦漢魏晉南北朝詩》（北京：中華書局，1982），上冊，頁265。
[65] 逯欽立，《先秦漢魏晉南北朝詩》，頁298。
[66] 閻振益，鍾夏，《新書校注》，頁79。
[67] 嚴可均，《全上古三代秦漢三國六朝文》（上海：上海古籍出版社，2009），第1冊，頁171上。
[68] 逯欽立，《先秦漢魏南北朝詩》，上冊，頁265。

臺灣大學學術期刊資料庫

漢代的「丈人」，即今所謂「公婆」。則知兒媳可與公公、婆婆一起，共歡於堂上，不受堂—內分隔的限制。然則漢代的堂—內分隔，似只有功能的價值，並不具有設定居者之性別、角色、與地位的意義。[69] 漢代畫像中，多有一闕一堂、堂內設男女並坐的形象，可與此說相發明。

需補充的是，漢詩文誇耀一宅尊顯，罕有及闕者。這個原因，自非闕不足為尊顯的標誌。這或因文獻有缺，或因漢代的住宅，多無真正的闕；其設於門牆者，不過門飾而已，故算作門的一部分亦未可知。

（四）樓

如前說的，在宮或宅中，樓只是配屬建築，原非宮、宅所必有。不僅此，漢代樓的用處，似以遊觀為主；[70] 造樓的技術，又不很發達，諸營造中，勞民最甚。故在儒家意識形態裏，樓便有負面含義，造樓亦為古人恒戒。前引宦官侯覽造樓，可為一例。又《後漢書》記酷吏黃昌為陳相時

> 縣人彭氏舊豪縱，造起大舍，高樓臨道。昌每出行縣，彭氏婦人輒升樓而觀。昌不喜，遂敕收付獄，案殺之。[71]

漢史料中關於造樓的記載，也多類此，即每以「愈度」相責讓。但反過來說，樓的這一特點，似可又使之在世俗觀念中，成為富貴的象徵；河南出土的明器

---

[69] 他如光武欲說宋弘休其妻別娶其姊湖陽公主，弘對曰：「臣聞貧賤之交不可忘，糟糠之妻不下堂」（吳樹平，《東觀漢記校注》，上冊，頁494），也見堂無性別區隔。此外，主人接待親密的或重要的客人，也可命妻子來堂上與客人相見。如前引東觀記所記第五倫的故事。又《風俗通義》記「河內太守盧江周景仲嚮，每舉孝廉，請之上堂，家人宴飲，皆令平仰，言笑晏晏」（王利器，《風俗通義校注》，上冊，頁235）。尤見堂無性別區隔的含義。

[70] 漢詩文中所表現的登樓，多為登高望遠主題，如蕩子不歸、思婦登樓候望等（如《古詩十九首》之〈青青河畔草〉、〈西北有高樓〉）。他如《風俗通義．怪異》「督郵欲於（亭）樓上觀望」（王利器，《風俗通義校注》，下冊，頁428），《論衡》「眇升樓臺，窺四鄰之庭」（黃暉，《論衡校釋》，第二冊，頁593），王粲《登樓賦》之登樓望遠等，皆說明漢代的樓，作用主要是登高遊觀，或非日常居住所用。

[71] 范曄，《後漢書》，第9冊，頁2497。

臺灣人學學術期刊資料庫

樓所表達的，或亦為類似的觀念。⑫

此外，漢代的樓，樓梯似不固定，可隨時撤掉，故上層的空間，便易於避人。這一特點，又使樓有「私密」的隱義。如《後漢書馬融傳》：

> 會融集諸生考論圖緯，聞玄善算，乃召見於樓上，玄因從質諸疑義，問畢辭歸。⑬

按馬融平日授徒，高第授於堂上。鄭玄才不世出，獨得馬融青眼，故蒙招見於樓上。則知「樓上」是避人的場所。又劉表子劉琦初為儲副，後其父有易儲之念，琦為保儲位，問計琅邪人諸葛亮，「亮初不對。後乃共升高樓，因令去梯」，然後授計。⑭ 所以「升高樓」，也因高樓易於避人。⑮ 可知漢代的樓，又有「私密」的隱義。

---

⑫ 不僅河南墓葬明器中有樓，漢代河南地區的墓地上，也有樹石樓的記載。如《水經注》「洧水」記河南密縣張伯雅墓云：

> （疊石為垣）塚前有石廟，列植三碑……舊引綏水南入塋域，而為池沼……池之南又建石樓（楊守敬等，《水經注疏》，中冊，頁1835。按此記載也為洪括所引，見《隸釋》，頁200-201）。

可知這裏的樓，乃是池前的遊觀設施，或曰石廟的配屬設施。這一座石樓，曾頗致道元不滿，稱「富而非義，比之浮雲，況復此乎」。是以石廟前設樓為逾禮背度。又「洧水」記蜀郡太守南陽人王子雅墓云：

> （洧）水南道側，有二石樓，相去六七丈，雙跱齊竦，高可丈七八，柱圓圍二丈有餘……（子雅）有三女無男，而家累千金。父沒當葬……各出錢五百萬，一女築墓，二女建樓，以表孝思（楊守敬等，《水經注疏》，下冊，頁2599-2600；洪括引見《隸釋》，頁209）。

文稱「一女築墓，二女建樓」，並且樓有兩座。意者「築墓」之「墓」，或含前所稱的「石廟」在內（由道元稱「已不能測其（墳墓）處所」看，道元時石廟或已無存）。若此言確，則墓上的石樓，便亦是石廟的配屬設施。這在墓園中設樓以為配屬設施的做法，與住宅或也是一致的。持此論河南漢墓中的明器樓閣，我頗以為其含義似亦在此，即墓室為死者的主宅（如堂內），明器樓則為與配屬的遊觀性設施的「象」。

⑬ 范曄，《後漢書》，第5冊，頁1207。

⑭ 范曄，《後漢書》，第9冊，頁2423。

⑮ 至南朝畫家顧駿之，每作畫，必登樓去梯，以避家人。是一則知樓仍為隱秘的地方，二則知樓梯之不固定。

臺灣大學學術期刊資料庫

由前文看，漢代的樓，並非一禮儀場所，⑯ 亦非日常居住的空間。它的作用，主要是供遊觀，或偶作私密用途。故樓的不同層之間，雖有結構的分隔，卻不具有設定居者角色、性別、與地位的功能。如就性別而言，前引文中的登樓者皆為男性；女性之登樓，又可舉《古詩十九首》〈青青河畔草〉：

> 青青河畔草，鬱鬱園中柳。盈盈樓上女，皎皎當窗牖。

又《十九首》〈西北有高樓〉云：

> 西北有高樓，上與浮雲齊……上有弦歌聲，音響一何悲。誰能為此曲，無乃杞梁妻。

故樓上下層的分隔，便與住宅之堂—內的分隔一樣，只是結構或功能的，並無區分角色或性別的意義。

最後補充的是，西漢初年，有方士稱「仙人好樓居」，說武帝造高樓以通仙。故漢代的樓，亦用於喻「仙」亦未可知。但東漢的文獻，罕有及此義者，故不多及。⑰

（五）小結

漢代的宮殿、官署、與住宅，雖設施繁夥，但可稱標誌者，則在宮為宮闕、前殿與後宮；在官署為聽事，或偶及宿舍；在宅為門、庭、與堂。其中前殿與後宮，是一體君權與神權的兩元；兩者的區隔，不僅是功能的，也是宇宙、政治、禮儀、與性別的。官署的宿舍，從理論上說，或非官署的構成，但

---

⑯ 桓譚記「更始帝到長安，其大臣辟除東宮之事，為下所非笑。大為小衛樓，半城而居之，以是知其將相非蕭曹之儔也」（朱謙之輯，《新輯本桓譚新論》〔北京：中華書局，2009〕，頁15）。似言其不居宮殿，但取衛樓而居，以此知其不成器也。由此也知樓非禮儀性的空間。

⑰ Stephen Bushell曾取此義稱樓閣上層的女子為西王母（見 Stephen Bushell, *Chinese Art* [London: Board of Education, 1910], vol. 1）。

臺灣大學學術期刊資料庫

實際理解裏，亦可為官署的兩元之一；它與聽事的分隔，乃是公與私的。住宅堂內的區隔，只是功能的，不承擔界定居者角色與性別的作用。至於樓，則只是附屬性設施，而非三者的標誌性要素。其含義從正面說，是富貴的象徵；從負面講，則是奢侈逾度的體現；有時又偶有「私密」的隱義。故樓上下層的分隔，便只是結構的，並無設定性別或角色的象徵性功能。——我從文獻中所獲的對漢代宮殿、官署、住宅、與樓的「意義值」的理解，大致若此。

四、漢代藝術中的建築表現

假設有一名漢代畫家，要對上舉的宮殿、官署、住宅或樓做一表現，他應怎樣著手呢？若我們不考慮他所掌握的技巧，其選擇可有三：

1. 製作平面圖；
2. 描繪建築特徵；
3. 設計建築的標誌。

其中1是建築佈局的圖式性說明，建築的特徵，則不予描畫，故可稱「圖載性」文獻。5－6世紀間一希臘石刻線畫（圖9，Pompeium)，[78] 可舉為其例。至於2，則是如實描繪建築的特徵，使人有「如見」之感，其例如羅馬別墅的壁畫（圖10，西元一世紀）。[79] 第三個類型，乃是擇取建築的代表性要素，用以「合成」建築的圖符（icon）；羅馬錢幣的神廟圖案（圖11a-b，西元一世紀），[80] 可舉為代表。三者類型的不同，也決定了彼此功用的差異：如1長於記錄，2長於描繪，3則長於把建築的形象，轉化為象徵或表義的符號。為便於行文，我分別稱三者為「平面圖的」、「描繪的」（descriptive）、與「圖符

[78] Slobodan Ćurčić and Evangelia Hadjittryphonos, *Architecture as Icon: Perception and Representation of Architecture in Byzantine Art*, p. 169.

[79] William L. MacDonald, *The Architecture of Roman Empire* (New Haven and London: Yale University Press, 1982), vol. II, pp. l-25.

[80] Marvin Tameanko, *Monumental Coins: Building and Structures on Ancient Coinage* (KP Books, 1999), pp. 154, 140.

臺灣大學學術期刊資料庫

的」（iconic）。[81]

漢藝術中的建築表現，似以住宅為大宗（或大多以住宅為原型）。今可確指為宮殿、官署者，較為罕見。故下文對建築表現的討論，便集中於住宅圖，並稍及官署圖像。若幸運的話，我們或可從漢代藝術的住宅表現中，推得漢代建築表現的通用性語法，執此論「樓閣拜謁」中的建築，其性質當不難知。[82]

（一）住宅表現：描繪型

所謂「描繪的」（descriptive）住宅表現，是對住宅要素與其空間關係做寫實的刻畫。由前文可知，漢代的住宅，多非單體建築，而是由若干設施與空間構成的建築群落。故住宅的表現，便一要描繪要素本身，二要描繪各要素的空間關係（或曰「佈局」）。由於從視覺上說，各要素是前後遮掩的，故住宅的描繪，便遠較單體建築的為難。為克服這難題，漢代的畫家，似採取了兩種主

---

[81] A. Bulling在討論下舉河南畫像磚時（圖12），曾批評當時的中國藝術史家往往以西方藝術的線性發展模式，來解釋中國藝術。文稱在早期中國藝術中，「形式與內容是連體的；理解藝術以及風景畫的演化，必須要考慮其表現的內容與表現的目的」（A. Bulling, "A Landscape Representation of the Western Han Period," *Artibus Asiae*,vol. 25, no. 4 [1962], p. 300）。在我看，這話只部分有理。蓋一方面，漢唐間的藝術，確有形式為表現目的所決定的例子，如漢代的建築表現。但另一方面，我們仍能感受到一種獨立於表現目的的「形式意志」的存在。

[82] 此文將完成之際，又讀到James O. Caswell論中國繪畫空間處理的一文。文將漢代至明清整個中國繪畫空間處理的原則，分為以下五種：（1）複製經驗的（replicating experience）；（2）焦點構圖的（compositional focus）；（3）資訊清晰型（informative clarity）；（4）描繪的（descriptive rendering）；（5）結構完美的（structural perfection）；偶像焦點的（iconic focus）（見 James O. Caswell, "'Some Secret Trade' in Chinese Painters' Use of 'Perspective'," pp. 188-210）。至少就漢代部分而言，我的理解與之有同，也有異。同者如他稱和林格爾壁畫的「繁陽縣官寺圖」為「資訊清晰型」，我稱之「平面圖的」，只是用詞不同。至於「樓閣拜謁圖」，他稱其表現的為前後宮殿，而非上下樓閣，目的是清晰地呈現其中的人物（避免遮掩），這與我的看法也部分相同。但他將之歸入「資訊清晰型」，則與我的看法相反。他似乎只把圖之建築視為人物活動的背景，而忽略了漢代宮殿作為君權與神權象徵的意義。因此按他的分類，我認為「樓閣拜謁圖」應歸入「偶像焦點型」。

臺灣人文藝術期刊資料庫

要手法：一是使住宅的地面，朝觀者高翹起來；二是把視點設於高處。但從所取的角度說，則又有「正面」與「側面」之別。下據後一標準，對漢代的描繪型宅圖做一舉例。

1.正面式

從正面描繪住宅，至少可追溯於西漢末年，其例如河南出土的一磚畫（圖12）。[83] 為避免各要素相互遮掩，住宅所在的地面被高翹起來。具體表現的要素為：圍牆、門—闕、院內隔牆、外（前）院、閣、與堂等。從總的圖式看，這作品猶未脫戰國「古意」，如以畫面的垂直疊加，表示空間之前後；[84] 但細節處理上，卻有全新的精神。其最可稱述者，是把住宅的一段圍牆設為斜向。這一手法，代表了中國寫實藝術最初的成就之一。這使得住宅「在空間中延伸」的特點，獲得了較寫實的表達。其次，不同遠近的要素，也呈不同比例，如門闕之小於堂。這與「近大遠小」的透視原則，雖相背戾，但或也體現了某種透視意識的萌芽。最後可注意的是，堂的圍欄（軒？）似取四分之三角，這與整個住宅及堂所取的正視角，雖相衝突，卻頗足表現圍欄的特徵與體量。總之，這一西漢末年的磚畫，雖猶存概念性古意，技法也不連貫，但寫實的衝動，已呼之欲出了。[85]

關於磚畫的內容，須略做一說明。前稱漢代的住宅，入門闕後，便見堂前的庭。但上舉的磚畫中，門闕與堂之間，似又有隔院或外院。這種佈局，或也是漢代住宅的一種。如下引前涼臺孫琮墓畫像，與河南內黃漢代村落的遺址

---

[83] 原報告見河南省文化局考古隊（王與剛執筆），〈鄭州南關159號漢墓的發掘〉，《文物》，1960年8-9期。報告稱是墓門。又與此磚一同出土的，還有另一塊大小與之同等的畫像磚（似為另一扇門），內容大同小異，不附及。

[84] 在中國藝術裏，把畫面的「下上」規定為現實的「前後」，至遲似始於戰國初期，其例如戰國刻紋銅器中所見者。其在戰國的表現，Sullivan曾總結為 successive planes are simply placed one above the other without overlapping（空間裏連續的立層，僅簡單地上下相加，彼此不掩疊），見M. Sullivan, *The Birth of Chinese Landscape Painting in China* (Berkeley: University of California Press, 1962), p. 34.

[85] 關於這兩幅磚畫，前引A. Bulling的文章有仔細討論。我基本同意她對其形式的分析（如文章認為它證明至少從西漢末開始，中國藝術家已學會如何採用斜線來創造空間感了），但她對其圖像內容的分析，則與我的不同。

臺灣全文藝術期刊資料庫

中，亦見類似的佈局。[86] 又外院中有騎手；他們或架鷹，或持弓箭。持與其他漢畫像比較，似表現的乃獵罷歸來的情景。又前據文獻稱，漢代的住宅，罕有設闕的記載。由這例磚畫看，大門兩側的牆上，似可設闕的模型。類似的闕，也見於下引孫琮墓畫像；河南出土的建築明器中，亦多此制（見圖8）。這或代表了漢代住宅之闕的一主要類型。

正面式宅圖的第二例，可舉山東諸城畫像（圖13），[87] 其年代或為東漢中期。與上例一樣，其地面也高翹著。所取的住宅之要素，亦約同上例。惟其中的庭、內、與跨院，則未見於上者。從描繪的意識與技巧說，這一住宅，可稱上例的進化版。如斜置牆體、創造空間感的手法，便使用得更純熟，更有意識。門—闕與庭—堂的中軸，也設為斜向，而非上例的「垂直」；傾斜的方向，雖與牆體不同，視角未免紊亂，卻也加強了住宅的空間感。尤可注意的是，上例用於表現圍欄的四分之三角，這裏又用於堂與階，但也更純熟，更有意識，頗見二者的空間與體量。至於住宅要素的「小大」，亦漸趨視覺之所見：如前一道橫隔牆之小於後一道橫隔牆，內之小於堂等，頗見「遠小近大」的透視意識。要之無論意識還是技巧，這個例子，都代表了漢代描繪性藝術的進步。

須補充的是，圖中的住宅與文獻記載的，似頗符契。如入門有庭，庭後有堂，堂後有內；不同的區域隔以矮垣等。故這一例子，可稱漢代典型住宅的表現。

正面式宅圖的最後一例，可舉東漢末（熹平五年，西元176年）的安平壁畫（圖14）。[88] 這一正面的宅圖，可稱漢代描繪性藝術的高峰。它的出現，不僅源於技巧的進步，也源於一全新的精神：如果說上舉的兩例，乃是單獨構思住宅的要素、然後累加而成，安平的例子，則是對住宅做一體構思的結果。故這新精神的特點，又可總結為：不拘泥住宅要素的概念性特徵，轉而關注不同要

---

[86] 明清的建築也多有一外院，普通人家則只有一影壁。

[87] 信立祥，《漢代畫像石綜合研究》，圖一六七，亦見俞偉超主編，《中國畫像石全集》，第二冊，圖版二五。按信立祥稱畫面中的建築為祠堂（頁328），這與我的理解有異。

[88] 河北文物研究所，《河北古代墓葬壁畫》（北京：文物出版社，2000），圖版24、25。本文採用的是Nicole de Bisscop, *La Chine sous toit*一書引用的臨摹圖（p. 42）。

臺灣人學學術期刊資料庫

素間的視覺關聯。激發於這新的精神，安平壁畫所表現的住宅空間，便連貫而可信了。如與前兩例的「地面高翹」不同，安平壁畫以「抬高視點」的辦法，來解決「遮掩」的難題。這壓低了住宅後部，使整個住宅，若有連貫的地面。與此同時，「遠小近大」的原則，也運用得清晰而連貫，使住宅若有「沒視」效果。圍牆內的垣，也一律設為斜向，有序而統一，呈方聞稱的「平行四邊形」（parallelogram）圖式，[89] 最足表現住宅的空間感。總之，儘管圍牆與內垣的視角，猶不盡連貫，但就漢代而言，這已是描繪性藝術的高峰了。

從內容說，安平的壁畫，也可謂漢代最全備的住宅形象。不同前兩例的「擇要而取」，它幾乎囊括了住宅的所有空間與設施。這「求全備」的趨勢，也是描繪性意識趨於清晰的體現。蓋「擇要」而取，仍是「文字性」（discursive）藝術的特徵；目見全體、不見其「要」，方是視覺性的、或描繪性的構思。此外，安平壁畫住宅的佈局，也符合文獻之記載。如中央一庭，庭後一堂，堂後有垣；垣的後面，又平列數個院落（所謂私密區域）。其中一跨院中，又有供遊觀的閣等。另可注意的是，大門裏側的圍牆之後，似又有一圍牆；牆上也有門，並與外牆的門相對。未知其意云何。莫非是前所稱的「外院」？

上舉的三例，可代表漢代正面描繪型宅圖的首要類型。但皖北地區的畫像中，又有另一種正面的類型。其例如陽嘉三年（西元134年）的一圖（圖15）。[90] 從住宅要素的選取而言，它近於「圖符的」。如圖中僅有庭、堂、與廊，即住宅中可公開的區域，或最具標誌性的空間。但表現的手法，則可謂描繪的。惟不同上舉的圖13與14，其庭與廊相接的線，雖斜置，卻不平行，而是同角度，反方向。故這公開的區域，便作正梯形圖式，與觀者正面觀看住宅所見的效果，甚為接近。這初見於漢代的「正梯形」圖式，與安平壁畫的「平行四邊形」一樣，日後將成為中國藝術空間表現的兩大基本類型，故可稱漢代留給中國藝術

[89] Wen C. Fong, "Why Chinese Painting is History," *The Art Bulletin*, vol. 85, no. 2 (2003.6), p. 273.

[90] 俞偉超主編，《中國畫像石全集》，第四冊，圖版一七七。這種例子在徐州皖北地區很多見（可參考同書所收的圖版）。圖之建築，人往往稱為「樓閣」，如同冊，圖版五三。

臺灣大學圖書館 期刊資料庫

的最經久的遺產（圖16；六世紀，成都萬佛寺出土）。[91]

2.側面式

從側面描繪住宅，主要見於東漢末年。確切地說，這只是平行四邊形圖式的另一種應用，惟視角不同而已。但由於取側視角，住宅的要素，便皆呈最不具概念性特徵的側面。故從構思上說，它更遠離文字性（discursiveness），而偏於視覺性、或描繪性。這一性質，也體現於要素的選擇。如沂南漢墓有一畫面（圖17），[92] 除闕、門、庭、堂外，又刻畫了井、廁、與角樓等。前涼臺孫琮墓畫像（圖18），[93] 亦為此類型的一例。惟除門—闕、庭、堂外，其中又有池塘與池上小閣。這些要素，雖不足為一宅之代表，卻也頗見描繪型宅圖「求全備」的性質。與上舉安平壁畫一樣，這兩例宅圖，也是對整個住宅做一體構思的結果，而非單獨構思其要素、然後累加而成的。

（二）住宅表現：圖符型

但諦觀前的數例，便知這描繪的類型，固足表現住宅的特徵與佈局，但住宅要素的清晰與醒赫，卻大受折損。在單獨構思其要素、而後累加為宅圖的例中（如圖12、13），各要素雖獨立，但為維持住宅空間的可信與連貫，其比例不得不縮小。至於一體構思的例子（如圖14），則所有的要素，皆消融於偶然

---

[91] 《中國美術全集．雕塑編》（北京：人民美術出版社，1988），第三冊，圖版36。James O. Caswell稱這種正梯形的透視法，是六朝始出現的（其例即為本文所舉的成都萬佛寺石刻）。但如我上文舉示的，這種圖式，其實初見於漢代皖北、蘇北地區。這圖式後又見於敦煌，經此又傳至日本（可參考 Stephen Little, *Visions of the Dharma: Japanese Buddhist Paintings and Prints in the Honolulu Academy of Arts* [Honolulu: Honolulu Academy of Arts, 1991], cat.no. 25, pp. 84-89）。

[92] 俞偉超主編，《中國畫像石全集》，第一冊，圖版二〇五。從人物持盾及門前之鼓等細節看，圖中的建築似為「亭」或官署一類設施。惟此處僅討論建築表現的手法，不討論其性質。

[93] 信立祥，《漢代畫像石綜合研究》，圖五。又俞偉超主編，《中國畫像石全集》，第一冊，圖版一二七。

臺灣大學學術期刊資料庫

的視覺關聯中了。前稱門（—闕）與（庭—）堂，乃漢代住宅的標誌性要素；漢人誇耀富貴，恒舉兩者（或四者）為象徵。倘前文設想的漢代畫家，與上引詩文的作者有同心，即必欲把住宅與其中的活動，塑造為地位、財富、或生活方式的象徵，這貶低了其標誌性要素的描繪型，便非理想的類型。故描繪的型之外，漢代又有圖符型（iconic）宅圖。

所謂「圖符型宅圖」，是以住宅的標誌性要素所合成的「意義空間」。它的目的，一是標示人物與其活動發生的場點（locality），二是為人物與其活動，提供禮儀、地位、或生活方式的語義場（semantic field）。但按漢代觀念，住宅的元素，並不具有相等的意義值。故構建語義場時，便有元素被保留，亦有元素被刪落。如圍牆、院內隔牆、角樓等，在漢代人眼裏，多僅有功能價值；跨院、閣、井、廁等，只有日常生活的意義；對禮儀、政治、或生活方式語義場的構建而言，這些元素被刪落，是可想見的。又據前文總結，漢代住宅的元素中，最為禮儀、地位、與生活方式之象徵的，乃門、闕、庭、堂；意義值最高的，則為門（闕）與堂。故保留並突出門闕庭堂的全部或意義值最高的部分，亦可推想。

除要素的選取外，圖符型宅圖的另一關鍵，是如何組織被選取的要素。由於表現的目的並非描繪，而是創造意義的空間，故要素的組織，便往往不側重與住宅佈局的對應，而是側重所選要素的醒赫與清晰，如前舉羅馬錢幣所見者。這一特點，是圖符型建築表現與描繪型建築表現的最大不同。從要素組織的角度說，漢代的圖符型宅圖，似可歸納為三個基本的樣式：1.圖錄式；2.構圖式；與3.母題式。

1.圖錄式

「圖錄式」又可稱「隔離式」。它是把住宅的要素予以分離、單獨構思、使獨立為圖、然後將之駢接於畫面而得。這類型較早的例子，有西漢宣元間的一石棺畫像（圖19；山東棗莊）。[94] 圖之石面，被水準分為三格，每格設一

[94] 俞偉超主編，《中國畫像石全集》，第二冊，圖版一四七。

臺灣大學學術期刊資料庫

圖；主題依次為：鋪首，穿壁，與雙闕。設鋪首可讀為門，穿壁為堂，[95] 畫面表現的，便是住宅中意義值最高的三個要素：門、堂、與闕。又假設堂設於門闕中間，是出於形式勻稱的考慮，實際觀看時，觀者可按概念所知的漢代住宅的佈局，調整其次序，則我們對三個畫面做一連讀，便可得一連貫而通順的語句了：由門、闕、與堂組配而成的圖符型宅圖。

上舉的例子，可稱以極端的手法，體現了圖符型宅圖的性質。首先，住宅要素與關係的刻畫，可以是文字性（discursive）、而非視覺性（visual）的。故畫面所見與所指之間，便未必有視覺的關聯。觀者由畫面「所見」，達畫面「所指」，須徵引畫外的知識──即觀者對漢代住宅的知識。借助這知識，觀者方可「讀出」畫面的意義。從這一角度說，畫面的「所見」，實近於一「引信」：它的作用，是引爆觀者對漢代住宅知識的聯想。[96]

這種文字性原則，在稍後的濟寧石棺畫像中（圖20；西漢末），[97] 又有更清晰的應用。石棺的兩側板，皆水準分為三格，每格一圖。主題依次為：（1）車馬；（2）門─闕；（3）樂舞；（4）門─闕；（5）堂；（6）狩獵。按上例確立的讀法，我們讀（1）為「將入門闕的車馬」；（2）為「門闕」；（3）為入門所見「庭」；（4）是為形式勻稱而做的填充或重複，可從意義鏈刪除；（5）為庭後的「堂」；6）乃宅後或周圍的「狩獵活動」。這樣連讀五圖，我

---

[95] 漢代建築多為土築，為加固其結構，夯土中往往埋入木柱與木梁（壁帶）。在宮殿或豪貴的住宅中，柱或梁的交叉處多用金屬構件（稱「釭」）固定，構件中可填以璧玉。這些璧玉，又往往以帛帶聯接起來，其狀如錢，故漢人稱之「列錢」。如班固《西都賦》「（宮室特隆乎孝成）屋不呈材，牆不露形，裹以藻繡，絡以綸連。隨侯明月，錯落其間，金釭銜璧，是為列錢。」（蕭統，《文選（李善注）》〔北京：中華書局影印胡克家本，1977〕，頁25）。說得最明白。我以為漢畫像石（磚）的穿壁紋最初或是表現此的。

[96] 拙文寫定後，又獲讀黃銘崇先生論饕餮紋的新作。文稱商周青銅器中某一具體的饕餮紋，應是一個更大的圖像與宗教含義網路的一片段（類似於電影的一格），故可稱作「幫助記憶的裝置」（mnemonic device），它的作用，是喚起商周時代的觀者對整個圖像網路與宗教意義之力量的記憶與感受（黃銘崇，〈饕餮紋的再思考：一個方法的省思〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，第32期〔2012〕，頁29）。我對漢代某些建築表現（如圖符型表現）的理解，思路與之相同。從這角度說，漢代圖符類的建築形象，也可稱作 mnemonic device，作用是喚起漢代觀者對整個住宅的記憶或知識。

[97] 俞偉超主編，《中國畫像石全集》，第二冊，圖版一、二。

臺灣大學學術期刊資料庫

們便又得一通順而連貫的語句：由門闕—庭堂與其周圍空間所構成的住宅，及其中可標誌地位、財富、或生活方式的典型活動。故這一例子，圖像性或較上舉的為強，但意義的表達，也依然是文字性的。畫面的所指，並不完足於畫面所見。欲達其義，觀者仍須徵引畫外的知識。

圖錄式類型的最後一例，可舉河南出土的一畫像磚（圖21；西漢末東漢初）。[98] 磚面分五列，每列3、4、5、8格不等。與上兩例一樣，每格中，都設一獨立的畫面，主題依次為（按左右、上下次序）：

第一列：（1）門—闕；（2）車馬；（3）門—闕。

第二列：（3）樂舞；（4）鋪首；（5）樂舞。

第三列：（6）歌謳；（7）歌謳；（8）歌謳；（9）歌謳；（10）歌謳。

第四列：（11）梟；（12）飛鳥；（13）飛鳥；（14）飛鳥；（15）飛鳥；（16）飛鳥；（17）飛鳥；（18）梟。

第五列：（19）騎獵者；（20）騎獵者；（21）騎獵者；（22）騎獵者。

按上兩例確立的讀法，我們把重複的部分，理解為純為填充、勻稱、或平衡的形式性因素，從意義鏈刪除，則所剩的主題為：（1）門闕；（2）車馬；（3）樂舞；（4）鋪首；（5）歌謳；（6）梟；（7）飛鳥；與（8）騎獵者。按概念所知的住宅佈局，我們調整其次序為：（1）車馬；（2）門闕；（3）鋪首；（4）樂舞；（5）歌謳；（6）騎獵者；（7）飛鳥；與（8）梟。[99] 其中1、2、3，可讀為「門闕」與其延伸；4、5分別為「庭」與「堂」；6、7、8乃住宅周圍的「狩獵活動」。最後連讀八者，我們即又可得一通順的語句，內容悉同上例。因此這河南的磚畫，可謂是以極端的手法，在重申著圖符型宅圖的原則：畫面所見與所指的關聯，可內設於觀者的知識，毋需外現於畫面形式。

2.構圖式

所謂「構圖式」，是把住宅的標誌性要素組合於同一畫面，而不表現為獨立的圖。因此，我們也可視之為是抹去圖錄式宅圖的邊框、並將其不同的主題

---

[98]《中國畫像磚全集．河南畫像磚》（成都：四川美術出版社，2006），圖版三一。

[99] 山東魯中南畫像石的建築圖中，也多有梟的形像（如孝堂山祠與武氏祠等），未知其義云何。是表示野外，還是表示其出現的畫面乃是為亡者而設？

臺灣大學學術期刊資料庫

納入統一的構圖而得。惟「圖錄式」中，各要素間並無構圖的關聯；一旦納入同一畫面，便必有形式關聯產生。或問既如此，這種構圖，又如何區別於描繪型的構圖呢？粗略地說，描繪型的構圖，可稱住宅佈局的「視覺直譯」。圖符型的構圖，則往往是純形式的，毋需對應住宅的佈局。這原則的產生，乃是因為圖符型的目的，是為突出住宅標誌性要素的意義值，故構圖與佈局的對應，便可犧牲於要素的呈現了（presentation）。這一特點，便使我們又回到了圖符型宅圖的觀看原則：欲達畫面「所指」，是不可膠執畫面「所見」的。

構圖式較早的一例，可舉西漢末或東漢初的一磚畫（圖22；河南）。[100] 它舉為一宅指代者，是車馬、（門—）闕、與堂。設奔向闕的車馬，可讀為闕的延伸，畫家選取的，便是一宅中意義值最高的兩個要素：闕與堂。持與前舉的描繪式比較，便知兩者雖皆屬構圖的類型，表現的手法，卻大有區別。首先，圖22中的要素，有近約相等的比例，並皆為「近景」，未見遠近大小之別。其次，圖之車馬取側面，闕、堂取正面，視角任意而「無理」。最後，三者水準列置於畫面。這種構圖的關係，似只有徵引我們對漢代住宅的知識（車馬==>門闕==>堂）方得有意義。換句話說，其構圖是純形式的，而非住宅佈局的「直譯」。

構圖式類型的第二個例子，可舉徐州出土的一東漢畫像（圖23a）。[101] 與上例一樣，這一畫面，也可視為是抹去圖錄式宅圖的邊框、並將其主題降格為構圖元素而得。它舉為一宅指代者，是門、闕、與堂。但不同上例的是，兩者（或三者）的關係，這裏是垂直疊加的。雖表面看來，佈局的關係，似已「直譯」為構圖的關係，但圖符的性質，仍不可掩。如闕、堂皆作近景，比例相同，未作遠近大小的分別。其次，門以文字性的鋪首指代，並萎縮於閽者的腳間。最後，闕與堂間的空白處，有兩隻陰刻的器物，以「說明」──而非「描繪」──這空間乃堂下的庭，而非無意義的空白（圖23b）。[102] 總之，本例的闕—堂關係，雖直譯了住宅的佈局；但這種「直譯」，只是以文字性的原則，直譯了其概念關係，而非其視覺關係。

---

[100]《中國畫像磚全集．河南畫像磚》，圖版一二五。

[101] 俞偉超主編，《中國畫像石全集》，第四冊，圖版三五。

[102] 徐州博物館編，《徐州漢畫像石》（南京：江蘇美術出版社，1985），圖版二七。

臺灣大學學術期刊資料庫

3.母題式

所謂「母題式」宅圖，也可視為是取消「構圖式」的構圖關聯、並將其構圖要素降格為母題組件而得。由於這變化，這種母題式的類型，便只能計算為一個形式單元。這類型之產生，或因從物質上說，漢代的住宅，雖是由若干建築、設施與空間構成的「群落」，但從表義的角度講，這整個群落，又可計算為一個──而非多個──「表義單元」。因此，當畫家試圖通過不同母題的組合，來構造一意義語句時，這整個住宅群落，便可作一個「詞」使用。

由於母題式宅圖的目的，是為住宅創造一「單體的圖符」，故組件的搭配，便致力於集中、緊湊、單一等效果；較之圖錄式與構圖式，亦尤剌謬於住宅佈局的群落性或分散性特點。從觀者的角度說，我們得其所指，便尤不可依賴畫面之所見。

須補充的是，由於漢代的住宅表現，十九見於墓葬語境，目的並非再現住宅的特徵，而是與出行、狩獵等辭彙一起，構造一意義的語句。故母題式的類型，便是漢代住宅表現中很常見的一種。表現的手法，也紛繁不一。茲舉三例試為說明。

第一個例子，是徐州出土的一東漢畫像（圖24）。[103] 其舉為一宅指代者，是住宅中最具標誌性的要素，即闕與堂。其中堂內設兩男子，或表現了主人待客的情景亦未可知。持與圖23比較，便知原矗於堂前的雙闕，此處被移到了堂所在的基線。不僅此，兩闕也被拆開，並一左一右，對稱地樹於堂之兩側。回憶前文對漢代建築的分析，便知這一表現，可謂純形式的組織，斷無佈局的依據可言。故它的目的，乃是創造一緊湊、集中、單一的住宅圖符。這種例子，在徐州與魯中南地區，是最為常見的。

第二個例子，可舉重慶出土的一石棺畫像（圖25；東漢）。[104] 它舉為一宅指代者，是闕、門、庭、與堂，故較上例為繁複。兩高大的闕，分矗左右，設定了母題的框架。闕間的空白處，則由上而下，依次填以門、庭、與堂。這種

[103] 俞偉超主編，《中國畫像石全集》，第四冊，圖二三。

[104] 羅二虎，《漢代畫像石棺》（成都：巴蜀書社，2002），圖一五六。作者稱圖中建築為「天門樓閣圖」（頁145），與我的理解有異。

臺灣大學學術期刊資料庫

組織，雖表面符合佈局的次序，但性質依舊是圖符的、而非描繪的。如垂直疊加的三者中，門、堂作正面，庭取鳥瞰，頗見畫家構思時，是取「概念之所知」，而非「視覺之所見」。此外，三者以同等比例，垂直疊加於兩闕之間，亦頗見畫家的動機，是呈現三者的意義值，而非描繪彼此的關係。總之這畫面，也是一緊湊、集中、不可分拆的母題式圖符。

母題式宅圖的最後一例，可舉四川出土的一圖（圖26）。[105] 這畫面由三部分組成：中央一門，旁設兩室，室內皆有人物。右側的室僅一人，據几端坐，樣子頗凜然。左側有兩人，一男一女，方作親昵狀。按本文開頭的假設，即「人物與背景的意義是相互徵引、或相互限定的」，則此處人物的一「儀式性」、一「私密性」特點，便暗示兩者所在的空間一為「堂」、一為「內」。[106] 若此言實，圖中的畫面，便是由門、堂、內所合成的一母題式圖符。三者的關係，也可謂純形式的。如原住宅中前後列置的三者，皆被壓平於畫平面上（plane)；大門也被移至中央，堂、內對稱於兩側。這與前舉的羅馬神像被移至神廟正臉、廊柱對稱於兩側的構思，可謂有同工。兩者的目的，都是為建築創造一緊湊、集中、單一的圖符。

最後補充的是，這種母題式手法，不僅用於整個住宅的刻畫，也廣用於若干住宅要素的合成，以便為「圖錄式」或「構圖式」宅圖，提供一種「複合式」的形式單元。茲舉兩例以說明。

圖27a是山東微山出土的一石棺畫像。[107] 它以圖錄式手法，表現了漢代一完整的住宅與其中不同空間內的人物活動。但與前舉的圖錄式不同，其各自獨立的畫面中，不僅有單體設施（或空間）形象，也有多個設施複合而成的形象。

---

[105] 俞偉超主編，《中國畫像石全集》，第七冊，圖版一一四。

[106] 許多學者都討論過這一畫像的含義，如巫鴻稱其中的門為生死之限（見Wu Hung, *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture* [Stanford: Stanford University Press, 1995], p. 246 and 259. Goldin稱表現了女人思春的情景（Paul R. Goldin, "The Motif of the Woman in the Doorway and Related Imagery in Traditional Chinese Funerary Art," *Journal of the American Oriental Society*, vol. 121, no. 4, [2001 Oct.-Dec.], pp. 539-548）。但本文並不關心這畫面的寓意，因為我認為圖之建築，即使意不在人間的住宅，也是以人間住宅為原型的。

[107] 俞偉超主編，《中國畫像石全集》，第二冊，圖版五六、五七。

臺灣大學學術期刊資料庫

如圖27b中，便有兩個垂直疊加的建築設施。上層人物對坐，下層有兩個門吏。此外，上層又較下層寬倍餘。按「人物與空間意義互指」原則，前者或可讀為「堂」，後者則為「門」。[108] 若此說通，這由門—堂複合而成的母題，便只是這圖錄式宅圖的一部分，而非全宅的指代了。

第二個例子，可舉河南唐縣出土的畫像（圖28；西漢末）。[109] 其石面垂直分為兩格。上格中，有母題式的「堂—闕」形象，下格僅一鋪首。設鋪首可讀為門，整個畫面，即可稱一圖錄式宅圖。與上例一樣，其中不僅有單體設施的形象（鋪首），也有多個設施複合而成的形象（「闕—堂」）。──於此也知母題式手法的應用之廣了。

（三）官署的表現：平面圖的，描繪的，與圖符的

與住宅比，漢畫像中可確指為官署的例子，頗為罕見，故我無從歸納其表現的類型。但從邏輯上說，凡建築表現，或無出前舉的「平面圖的」、「描繪的」、與「圖符的」三者。兼以漢代的官衙，與住宅有類似的區佈，故其表現的類型，亦當與住宅的相近。下以東漢末年和林格爾壁畫中的官衙圖為例，對此略做一說明。

今按和林格爾壁畫表現的，乃墓主一生的宦跡：由「舉孝廉」開始，至「西河長史」、「西河長史行上郡屬國都尉」、「繁陽令」、最後至「使持節護烏桓校尉」。除出行的車馬外，後四個經歷，又各以墓主服官的官署表現，即：（1）位於離石城的「西河長史府舍」；（2）位於土軍城的「西河長史行上郡屬國都尉府舍」；（3）位於繁陽城的「繁陽縣令官寺」，與（4）位於寧城的「使持節護烏桓校尉幕府」。四者表現的手法，頗不一致：如1、3近於「平面圖式」；4為「描繪式」；2則有兩式：即「平面圖式」與「圖符式」。同為官衙，同一壁畫，表現的手法何以若此之異，我不得詳。但畫家深知三種

[108]《中國畫像石全集》圖錄解說稱之為「樓閣」。

[109] 俞偉超主編，《中國畫像石全集》，第六冊，圖版三一。圖錄解說稱圖中的雙闕為廳堂頂上的「一對望樓」。這是從寫實角度去理解的，與我的理解有異。

臺灣大學學術期刊資料庫

手法的不同，是可確言的。⑽

平面圖式的三例，皆先畫出官衙圍牆的平面，內部略加區隔，並設以或繁或簡的建築標記。其中「繁陽縣令官寺圖」（圖29），⑾ 是最具平面圖特徵的一種。離石城與土軍城「府舍」圖（圖30，圖31），⑿ 則稍有描繪意。如圍牆介於鳥瞰與平面圖之間；圍牆的內部，又有建築符號等；後圖的院落中，則有數進建築。由於太簡率，故三圖表現的內容為何，概不得詳。意者畫家只是聊示官舍之意，未足深論。

不同上舉的三例，「使持節護烏桓校尉幕府」圖，是畫家傾力最多的作品。幕府中不同設施的形象，雖分散於壁畫的不同位置，但幕府官衙的核心，則集中於中室東壁的一圖（圖32）。⒀ 其中既刻畫了幕府的標誌性要素，如門闕，庭，與聽事，亦兼及其附屬的設施如「宿舍」、望樓、駐馬廄等，頗有描繪性建築的「求詳備」特徵。此外，幕府兩側的圍牆，又以不同的角度傾斜，頗見幕府內的空間感。儘管如此，在細節的處理上，這圖似又有文字性特點。如按照「幕府南門」的榜題，觀者的右首應為南。但庭與幕府的聽事，卻面朝觀者。我細味其故，以為倘不是漢代聽事有朝西的一種，便是畫家的「描繪性」企圖中，又摻入了文字性動機。也就是說：由於此圖設於墓室東壁，右側為南，故為適應墓室的方向，畫家即把南門設於右側。至於庭與聽事，雖按連貫的視角應右向而側面，但為突出兩者的意義值，畫家即把兩者扭轉為正向了。若此說通，這一幕府的畫面，便可謂「描繪」與「圖符」的雜糅。——由此也知範疇的分類，是不盡能整齊實踐的參差的。

可歸入「圖符型」的例子，是「西河長史行上郡屬國都尉」官衙圖（圖33）。⒁ 它由下而上，設建築三排。第一排有三個小屋，榜題為「金曹」、「辭曹」等；則知它指代的，乃都尉聽事兩側的辦公廊廡。由此越過一庭院，

⑽ 關於和林格爾墓壁畫，可參閱內蒙古自治區文物考古研究所編，《和林格爾漢墓壁畫》（北京：文物出版社，2007），陳永志，黑田彰，《和林格爾漢墓壁畫孝子傳圖輯錄》（北京：文物出版社，2009）。

⑾ 內蒙古自治區文物考古研究所編，《和林格爾漢墓壁畫》，頁130。

⑿ 內蒙古自治區文物考古研究所編，《和林格爾漢墓壁畫》，頁131。

⒀ 內蒙古自治區文物考古研究所編，《和林格爾漢墓壁畫》，頁134。

⒁ 內蒙古自治區文物考古研究所編，《和林格爾漢墓壁畫》，頁111。

臺灣大學學術期刊資料庫

便見一高堂式建築。堂內設五人正面端坐，堂上的軒旁，有三人持板，作稟報狀。然則這一建築，或指都尉辦公的聽事。再往後，越過兩門卒，便又見一高臺式建築，內設一男兩女。這應是都尉與家屬生活的宿舍了。又這建築中間設一門；門扇的上端雖與屋簷相接，下端則直抵臺階之腳。從建築上說，這近於「不可能」。故我頗疑這兩扇門，似應與前面的門卒連讀。也就是說，它是分隔聽事與宿舍的閤。若所說不錯，按前節的分類標準，這一官署的畫面，便是由廊、聽事、閤、與宿舍所合成的一構圖式的圖符型官署。

（四）小結

前文將漢代建築表現的手法，總結為「平面圖的」、「描繪的」、與「圖符的」三種。三者中，又以後二者最常見。所謂「描繪型」，是對建築要素與其佈局作逼真的刻畫。故畫面的關係，大體可反映建築的佈局；畫面的「所見」，亦大體為畫面「所是」。所謂「圖符型」，則旨在設計一建築的符號，並為其中的人物與活動，提供禮儀、地位、或生活方式的「語義場」。畫面的關係，往往是純形式的，不足據言建築的佈局。觀者達其所指，須徵引其對漢代住宅的知識。——下便以這歸納為基礎，開始我們對「樓閣」的討論。

五、「樓閣」的插曲

「樓閣」是漢代藝術研究中使用最廣，也最混亂的術語之一。凡畫面中垂直疊加的建築或設施，人十九稱為「樓閣」。其例如前舉重慶與微山石棺畫像（圖25，圖27b）。這一混亂，或是未解漢代建築表現的性質所致，即我們先假設漢代的建築表現，是皆以描繪為目的的，故建築的關係，可完足於畫面形式。但由前文的分析可知，漢代藝術的建築表現中，實有一種圖符的類型；其表現的建築，乃介於「圖像」與「文字」之間；畫家預設的理解方法，亦為「半讀半看」。「看」而不「讀」，是無法達其所指的。漢藝術研究者所稱的「樓閣」，有許多便與理解方法的不當有關。茲補充兩例以說明。

臺灣大學學術期刊資料庫

前舉微山的圖錄式宅圖中，又有圖34所示的畫面。⑮ 圖中建築呈「兩層樓」形制，故人悉稱為「樓閣」。⑯ 在這建築的上層，有一人據几，另兩人對弈。按「人物與空間意義互指」的假設，這所謂上層，我們可暫讀為「堂」。又朝下看：在一層中，可見一壺一鑑兩個器物。綜合漢畫像的例子，則知類似的器物多與樂舞一樣，往往是「庭」的指代。儘管下層有臺階，貌似一樓梯；但正面堂設斜向的、而非正向的臺階，也是漢代建築表現的一語法。其例如徐州出土的畫像（圖35；東漢早期）。⑰ 故這一臺階，亦無妨我們把「下層」暫讀為「庭」。至此，這建築便有兩稱：即「庭—堂」與「樓閣」。最後，我們從「上層」的基線出發，朝左右延伸，至其兩端處，便各見一樹。這兩棵樹，我樂讀為「上層所在位置的一文字性說明」。也就是說，按畫家的理解，這「上層」的基線是在地上，而非空中。按這一理解，畫面表現的，便是一母題式的「庭—堂」圖符，而非描繪性的「樓閣」。至於堂下兩柱狀的直線，我想按畫家的本意，或是以概念性手法所劃出的庭，或因「怕飄浮」而做的純形式處理。⑱

人稱「樓閣」的第二個例子，可舉徐州地區出土的一畫像（圖36）。⑲ 持與圖23、24與28比較，便知四者的建築，只是把相同的要素做不同形式的搭配而已：設我們以圖23為原型，上移其闕，使其基線與堂的重疊，則有圖28；移其基線移至堂之基線的下方，即有本例的圖36；倘兩基線重疊的同時，闕身又離開堂體，便會有圖24。然則畫家似是以相同的「模組」，在做著形式搭配的「遊戲」。⑳ 或問在這「遊戲」中，模組的性質，是否因其位置改變而改變

⑮ 馬漢國編，《微山漢畫像石選集》（北京：文物出版社，2003），圖版19。又俞偉超主編《中國畫像石全集》，第二冊，圖版五六。

⑯ 如上引兩書圖錄說明，皆稱之「樓閣」或「樓房」。

⑰ 俞偉超主編，《中國畫像石全集》，第四冊，圖版一。

⑱ 按照垂直疊加的手法，畫家表現堂前的庭而不畫出其概念性邊界，一定導致堂「飄浮」起來。或出於「怕飄浮」的考慮，畫家往往給庭加一概念性邊界（如馬漢國，《微山漢畫像石選集》，圖版13）。由於這種邊界的出現，圖中之堂便往往被誤讀為「樓閣」。

⑲ 俞偉超主編，《中國畫像石全集》，第四冊，圖版一二四。圖錄說明稱圖中建築為「樓閣」。

⑳ 此近於雷德侯所稱的「模組原則」，見Lothar Ledderose, *The Ten Thousand Things: Module and Mass Production in Chinese Art* (Princeton: Princeton University Press, 2001).

臺灣大學藝術期刊資料庫

呢？今通觀漢代圖符型的建築表現，似決定模組之性質的，並非位置的不同，而是其中的文字性因素——即人物與其活動。如圖23與圖28中，我們知其建築為堂，並非憑藉其位置，而是設於其中的「帷下對弈」與「據几端坐」。[121] 准此以言本例，則因模組移動而新產生的「帷下對弈」空間，即或可讀為堂，原先「堂」的模組，則因植入了「女子對坐」的文字性說明，又或可讀為「內」了。這一變化的原則，在魯中南與徐州等地的畫像石中，頗為常見；如滕州與睢寧出土的兩例（圖37〔滕州〕，圖38〔睢寧〕）。[122]

由上舉的數例看，圖符型宅圖的建築之性質，似往往取決於與之相捆綁的人物與其活動，而非其位置乃至形式特徵。——這一原則，或可引導我們穿過「樓閣」的迷宮。

六、重訪「樓閣」

由前節的舉例可知，漢代藝術學者所稱的「樓閣」，實有多種不同類型。但下文集中討論的，是其中特殊的一種，亦即「樓閣拜謁」之「樓閣」。與其他的類型相比，這「樓閣」有其獨有的特徵。粗略地說，它指一種「兩闕夾一樓閣狀建築」的圖像類型；其中下層設「男子拜謁」，上層有「眾女端坐」（詳見小引）。這一類型的例子，今所知者多見於山東魯中南地區；用東漢的地理概念，則為魯國、東海國、東平國、任城國、泰山郡、與山陽郡所屬的一狹小區域（圖39；東漢魯中南地圖）；[123] 其中又以今長清、嘉祥兩地為集中。從時間上說，這主題的完整類型，似初見於東漢初年，繼見於東漢中期，並延續於東漢晚期。跨度雖久，但基本的圖式，前後則不甚有差別，惟風格、細節有微異而已。故我稱之有同源，恐無大錯。

如「小引」說的，「樓閣拜謁圖」中的建築可有兩稱，即「樓閣」與「前後殿／室」。「樓閣派」的人，雖從不加論證，但所以有此稱，必是以為畫家

[121] 漢代宮殿的前殿與建築的堂中，多置帷帳（滿城漢墓前室亦置有帷帳）。

[122] 俞偉超主編，《中國畫像石全集》，第二冊，圖版一六八；第四冊，圖版一三三。圖38的欄杆，或意在堂之軒。

[123] 引自譚其驤，《中國歷史地圖集》（北京：中國地圖出版社，1996），第二冊。

臺灣大學學術期刊資料庫

的動機乃描繪、或「再現」。長廣敏雄的結論雖異，立場則同：他也稱畫家的動機是「再現」。然則「樓閣派」與「殿室派」的分歧，並不在對畫家動機的理解，而是對其描繪能力的判斷。我本人執異於二說者，則與其說在能力，而毋寧說動機。照我看，「樓閣拜謁圖」中的建築，乃是前所稱的「母題式」圖符，而非「描繪的」或「再現的」刻畫。蓋按「樓閣派」的再現說，我們實無法解釋樓閣的兩側，何以有雙闕。按長廣敏雄的「再現說」，則前舉西漢末年的例子，卻又說明東漢之前，藝術家已頗懂得遠近法或鳥瞰法了。因此，為使我們的討論有效果，我們應換一角度，即從創作的動機入手，來考察圖中建築的性質。

今按「樓閣拜謁」主題，在東漢魯中南地區不同時期的祠堂畫像中，皆有出現。其在東漢初年的代表，可舉孝堂山祠；略後於此者，似有嘉祥五老窪畫像。東漢中後期的武氏祠畫像，可舉為其晚期的代表。下分別以三者為例，試就畫家的創作動機做一討論。

（一）孝堂山祠派：飄移的雙闕

「孝堂山祠派」的「樓閣拜謁圖」，今存者甚少。除前舉孝堂山祠的例子（圖1），我所能知的，僅有傅惜華《漢畫像全集初編》所收的數幅。其年代與發現之地點，雖不能確指，但由風格判斷，它們與孝堂山祠畫像，必為同時代乃至同一作坊系統的作品。因此，倘我們取這些例子，持證孝堂山祠的《樓閣拜謁圖》，可庶幾文獻學所稱的「內證」。

按傅書收的畫像中，有一傳拓模糊，不易言細節者，但基本的圖式，猶依稀可辨（圖40a-b）。[124] 畫面左側，有一樓閣狀建築，類型悉同「樓閣拜謁」之「樓閣」。其中上層有一女端坐，兩女夾侍。下層的上方，則有對坐者三人，下方有騎馬者一人。在樓閣狀建築的右側，可見兩高大的闕；其間有騎馬者通過。闕的右方，又有數列車馬，作上下排布。其中有「駕三」的車，乘者的身材較旁人為碩大，可知是畫面的主角。從「樓閣」下層的騎手與主角的隨騎列

[124] 圖採自傅惜華，《漢畫像全集初編》（巴黎：巴黎大學北京漢學研究所，1950）。

臺灣大學學術期刊資料庫

為一排看，這整個畫面，或表現了主角由建築動身、穿過闕門、向外出行的一幕。

設我們把此圖的建築，與孝堂山祠《樓閣拜謁圖》的比較，便知兩者有相同的特徵，如建築皆作樓閣狀；頂部有樣式相近的鳥；樓閣上層的外部，皆有持器皿者；並皆有雙闕等。然則在此派畫家的構思裏，兩者指的，必是同一性質的建築。但不同的是，孝堂山祠的雙闕，是拆開分樹於樓閣之兩側的；圖40的闕，則未拆開，而是成對樹於樓閣右側。兩圖之闕，若畫家理解為同類、或住宅的同一種設施，則闕的拆解與挪移，便足見在這一派畫家心裏，這闕只是純形式的要素；其在畫面的位置，並不受現實中闕與「樓閣」關係的約束。換句話說，在實際建築中，這闕雖有固定的位置；但表現於畫面時，卻可以隨形式或表義的需要而飄移。倘飄移至「樓閣」左側，便有圖40的類型；倘分解開來、飄移至「樓閣」兩側，便有孝堂山祠的類型。然則由闕的處理看，這一派畫家的確不以「描繪」為動機，而是以「圖符」為原則。

（二）五老窪派：可刪減的上層

五老窪派《樓閣拜謁圖》的年代（圖41），[125] 或略後於孝堂山祠。由其樓閣下方多設一正面車馬看，五老窪的類型，當源自「孝堂山祠派」的一特殊的樣式（圖42）。[126] 但我舉來與之相印證的，乃濟寧出土的畫像（圖

[125] 俞偉超主編，《中國畫像石全集》，第二冊，圖版一三六。同樣的類型，又見同冊圖版一二〇，一二九。

[126] 圖採自傳惜華，《漢畫像全集初編》。在本文第七節中，我稱以孝堂山祠派及武氏祠派為代表的祠堂畫像的初源，或為魯中南地區的諸王陵廟。這裏的正面車馬，可為此說之輔證。蓋這種正面車馬主題，乃源出希臘，後經奧古斯都等羅馬皇帝的贊助，又於羅馬帝國之初得以復興。漢畫像石中不同類型的正面車馬，即輸入於羅馬或受之影響的地區。又這主題集中於東漢初，即約相當於其在羅馬復興的年代。然則在當時，這不僅是漢朝、也是羅馬帝國最時新的主題之一。由於這主題賴以輸入的載體，都是外來的奢侈品，為東漢宮廷或權貴所獨享，故我頗疑採擷其正面車馬主題、並引之入漢代藝術者，必是服務皇家或權貴的藝匠，而非造平民祠堂的民間畫家。從這一點推斷，這些祠堂畫像的直接的源頭，或是當地的諸侯王陵寢（東漢的諸王，約百分之七十集中於魯中南地區，說見下）（可參看繆哲，〈漢代藝術中的正面車馬〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，第27期〔2009.9〕，頁24-25、55）。

臺灣大學藝術期刊資料庫

43）。[127] 這也是漢畫像研究者所稱的「樓閣」之一。

今細味圖43的形式特點，可知其結構雖集中、難分解，但參照其他的例子，我們仍可辨認其組成：畫面上部，是「兩闕夾一建築」式結構；建築內部設「男子拜謁」場面，樣式幾同孝堂山祠派。畫面下部的空間，則辟為左右兩部分，一設正面騎，一設背面騎。按本文開頭預設的「空間與人物活動互指」的假定，這上部的空間，必是一禮儀性設施；下部的空間，則為建築群落的大門。按在當街的門上設樓，是否符合漢代的習慣，可置不論。但在當街的門樓上舉辦「拜謁」禮儀，則不僅背理，也不合我們對漢代禮俗的所知。[128] 故畫面中的建築，或非我們今理解的「樓閣」。又持與前舉圖28比較，則知兩例的圖式，有契若合符者，如畫面上部，皆為兩闕夾一建築式結構；下部設一門；兩者垂直疊加於畫面。雖一偏於圖像性，一偏於文字性，但這表面的差異，並不能掩蓋兩例深層圖式的雷同。故濟寧的例子，我樂視為圖28圖式的又一次應用。若所說不錯，畫面中的建築，便非「一體的樓」，而是由闕、門、與建築群落中的禮儀性空間「集合」而成的一母題式圖符。

這濟寧的例子，年代雖定於東漢後期（我未知其據），但由風格與細節看，它與嘉祥五老窪的《樓閣拜謁圖》，必有相同的祖本，乃至是同一工匠傳統的產物。故持以互證，亦當有「內證」的性質。

今按五老窪畫像異於濟寧者，一是最底層空間中的形象乃正面車馬，而非正面騎與背面騎。從表意角度說，這兩者可歸併為同義詞，即都是「說明」其所在空間為大門的。因此，兩個畫家對車／馬所在空間的理解，並無不同。至於第二個差別，則五老窪大門上的建築為雙層，濟寧的乃單層；而前者下層所設的人物與活動，卻又悉同後者：即「男子拜謁」場景。至此，我們可暫停下來思索一下：這兩個畫家，是如何理解「男子拜謁」所在的空間之性質呢？倘兩人確如我說的，是同屬於一個工匠傳統，他們對這空間性質的理解，便不當有異。若此理通，則從濟寧畫家的理解看，五老窪下層的「男子拜謁」空間，亦必為一獨立的禮儀性設施；其上方的「眾女端坐」空間，只是新添的另

---

[127] 胡新立，《鄒城漢畫像石》（北京：文物出版社，2008），圖版一八九。

[128] 如前引《後漢書》「縣人彭氏」造高樓「臨道」，下觀行人，縣令黃昌以為大不遜，竟案殺之。

臺灣大學學術期刊資料庫

一獨立的設施而已。[129] 這樣一來，兩空間的上下關係，便如濟寧例中的大門與拜謁空間的「上下」一樣，即都是圖符性語言的「上下」，而非描繪性語言的「上下」了。 然則濟寧與五老窪畫像的關係，便有似前舉圖23、圖24、圖28、圖36、與圖37的關係：即畫家是以相同的模組，在做著形式搭配的遊戲。在這形式的百變中，限定模組之性質的，仍非模組的位置，而是與之相捆綁的文字性因素：即車馬、「男子拜謁」、與「眾女端坐」等。

（三）武氏祠派：拆解與組合

「樓閣拜謁圖」在東漢中晚期的代表，是嘉祥武氏諸祠的例子（圖44；前石室）。[130] 雖然細節上，它與前二者有異，總的內容與圖式，則無甚差別。如並立的兩闕間，設一樓閣狀建築，下設「男子拜謁」，上為「眾女端坐」。設我們的目光，又稍及建築之外，其所在的整個畫面的圖式，又尤近於五老窪畫像（圖41）與孝堂山祠派的圖42：如「樓閣」下方皆設車馬，惟一側面、一正面而已。唯一有異的，是武氏祠派「樓閣拜謁」主題的一側，又有大樹與駐駕的車馬。

關於武氏祠派《樓閣拜謁圖》建築的性質，我們仍以「內證法」探討。我取來與之印證的例子，是今藏於曲阜的一石（圖45）。[131] 從風格看，其為武氏祠派工匠的手筆，斷無疑義。惟畫像所在的石面，被均分為四格，上下各兩格，每格設一獨立的圖。由上而下、由左往右，其主題依次為：（1）一狀如樓閣的建築，側立兩闕；下層為大門，上設「眾女端坐」；[132]（2）男子拜謁場

[129] 兩圖的關係，我們也可從同一派畫家兩次創作的角度理解：從濟寧畫像的立場看，五老窪畫像的「樓閣」，乃是在濟寧畫像拜謁空間的上方，又增加一層而成；從五老窪畫像的角度看，濟寧畫像的拜謁空間，則是刪除五老窪畫像建築的上層而得。由於我頗不以為在表現一獨體物如樓時，畫家會任意增刪其組成，從而使其形像殘而不完（這有創作心理的困難），故按畫家的理解，我們今所稱的「樓閣」，亦必是兩座獨立的設施。

[130] 俞偉超主編，《中國畫像石全集》，第一冊，圖版六六。

[131] 俞偉超主編，《中國畫像石全集》，第二冊，圖版二二。

[132] 圖中之建築，《中國畫像石全集》圖版說明也稱為「樓閣」。

臺灣大學學術期刊資料庫

面；但只有帷，未見建築背景；（3）奔跑的數騎；（4）大樹與駐駕的車馬。然則從表現手法說，這曲阜的畫像，我們可歸為前所稱的「圖錄型」宅圖。

先看第一圖：闕間建築的下層有鋪首；然則其作用，必相當於圖27b的門吏、圖28的鋪首、圖41的正面車馬、與圖43的正面騎及背面騎，亦即住宅大門的文字性說明（為行文方面，本節暫稱畫面表現的空間為「住宅」，下同）。又大門上面，有眾女端坐的空間。按在臨街的門上設樓、門樓上專處女子，在漢代是不易想見的事。故解讀為門樓，實不如解讀為門後某獨立的設施為愈。然則從圖式上說，這闕間建築的形像，又可與圖27b（微山）等作同解：即由大門及門後某設施複合而成的部分住宅的形像，住宅的另外部分，則由與之並出的其他獨立的圖補充。因此我們看第二圖：圖之主題，是男子拜謁場面，無建築背景。但從圖邊框的帷幕、及下設一懸弓看，這拜謁所在的空間，必是住宅中一獨立的禮儀性設施，如堂、聽事等（說見後）。由此轉入第三圖：圖設大樹與駐駕的車馬。按漢代有庭中植樹之習（亦說見後）；豪貴的住宅、官署、或宮殿中，又有駐駕廡。故這第三個畫面，或可暫讀為兩者的表現。最後一圖：圖設車馬出行場面。意者它表現的，是主人出宅或入宅的情景。最後按圖錄型宅圖的語法，我們把四者做一連讀，便知畫面表現的，乃是由門—闕、庭—「堂」、與「內」（為方便行文，本節暫稱為「堂」「內」）所構成的住宅，及其中可標誌地位、財富、與生活方式的典型活動。

最後，我們執曲阜的四圖，與前舉武氏祠的作一比較，便知兩者的元素，幾乎是契若合符的：

曲阜畫像	武氏祠畫像
第一圖：雙闕－門－「樓閣上層」（眾女端坐）	雙闕與「樓閣」上層（眾女端坐）
第二圖：男子拜謁	「樓閣」下層：男子拜謁
第三圖：數騎	建築下一格：車騎
第四圖：樹與駐駕車馬	建築左側：樹與駐駕車馬

則知從武氏祠一面說，曲阜畫像，是分解武氏祠畫像的元素並稍予改造而成；從曲阜一面講，武氏祠畫像，又是集合曲阜畫像獨立的四圖並略加改造的結果。由於出自同一作坊，或同一作坊傳統，兩個畫家對各元素意指的空間之性質，必有相同的理解。換句話說：倘武氏祠闕間的建築，兩人皆理解為一體的

臺灣人學學術期刊資料庫

樓閣，他們創作曲阜畫像時，似不會、也不必把樓閣分解為二，一置於門上，一設為獨立的圖。[133] 若此理通，曲阜畫像的處理，便暴露了武氏祠派匠師對今所通稱的「樓閣」的認識：所謂「上下層」，其實是兩個獨立的設施，故可單獨構思，爾後根據形式或表義的需要，或分或合。在這分合中，兩者意指的空間之性質，始終被與之相捆綁的文字性因素所限定，不隨畫面位置或形式特徵的改變而改變。從這一意義說，武氏祠「樓閣拜謁」的建築，便非今稱的「樓閣」了，而是由三個獨立設施——即闕、拜謁空間、與眾女端坐的空間——「集合」而成的一母題式建築的圖符。

（四）補充：飄浮的侍者

以文字性因素指示所刻畫的空間性質，是漢代圖符型建築表現的一基本手法。其原則如前所說的，乃是把畫面「所見」與「所指」的關聯，內設於觀者對當時建築佈局與功能的知識，而非外現於畫面的形式。今所稱的「樓閣拜謁圖」中，多有這原則的次要體現。茲舉例以說明。

按前舉孝堂山祠派的圖42中，有一有趣的細節（圖46）：在「樓閣」上下層的外面，各有若干侍者形象。下層的為男性，上層為女性。他（她）們或持板（男性），或持器皿（女性），躬身朝向下層或上層的主角。然則這兩組侍者，是分別設給下層的受拜者與上層眾女的。由於上層的女侍被闕掩住了半個身子，故按畫家的理解，這闕與「樓閣」的關係，實際應為前後，而非畫面所見的左右。因此，倘我們按再現的原則，來恢復其關係，則樓閣上層的女侍，便漂浮於樓閣之外了（圖47）。——這一設置，或與圖34、圖48（西漢，微山出土）的「飄浮」的樹一樣，[134] 是畫家用於指示空間性質的文字性說明：[135] 即其所在的基線在地上，而非空中。從這一角度說，圖46表現的，乃是前後列置的三座不同設施（圖49）。

---

[133] 所謂「不必」，是指圖之建築倘果為樓閣，畫家即可以把樓閣單獨取出，設為一獨立的圖，而不必將之割裂為兩部分，並分置於不同的畫面中。

[134] 俞偉超主編，《中國畫像石全集》，第二冊，圖版五四。

[135] 我稱之為「用於指示空間性質的文字性因素」，是從閱讀者（或觀看者）的角度說的。假如從創作者的角度說，這一類設置，則是無意透露了畫家本人對空間性質的理解。

臺灣大學學術期刊資料庫

（五）補充：「臺閣參差」

前從形式的角度，分析了「樓閣拜謁」之「樓閣」或為兩獨立的設施，而非一體的樓。下補充一文獻的旁證。

1980年，嘉祥宋山發現了兩件蓮紋刻石（今藏山東石刻藝術館）。其中一面有長篇銘記（圖50）。[136] 由銘記看，兩石乃出於東漢末年的一石祠（許安國祠）。從出土地、雕刻手法、及風格特徵看，其所屬的祠堂，必是武氏祠派工匠的手筆。由於原祠僅存兩石，故畫像的內容與配置，今概不得知。所幸銘記裏，列舉了匠師已刻或擬刻的畫像主題。茲摘錄如下：

> 交龍逶迤，猛虎延視。玄猿登高，獅熊嗥戲。眾禽群聚，萬獸雲佈。臺閣參差，大興輿駕。上有雲氣與仙人，下有孝友賢人。尊者儼然，從者肅侍。[137]

與蒼山元嘉畫像石銘記一樣，[138] 這一節銘記，或是匠師工作的口訣，作用是便於記憶其工作的內容、或向雇主推銷其「產品」。故銘記所記的，必不僅「此祠」的主題，也是其所屬武氏祠派的通用主題。文稱的交龍、猛虎、玄猿等動物，及所謂「雲氣」與「仙人」，在此派的作品中，皆一一可覆按。「孝友」與「賢人」，亦為此派所獨擅。至於「輿駕」，或指車馬圖。但「臺閣」何指呢？我細思此派的內容，頗以為這就是我們今稱的「樓閣拜謁圖」。

按前所說的，漢代的「閣」，指一種用臺子高架而起的建築，單層而非複屋。由於它翹舉於高臺，故也稱「臺閣」。銘記稱的「臺閣」，若確指「樓閣拜謁」之建築，按許安國祠匠師的理解，這建築便非今稱的「樓閣」，而是漢所稱的「臺閣」。此外，「臺閣參差」之「參差」，是指不同物大小、長短、或高低之不同的。同物——如一座樓——則無所謂「參差」。然則在許安國祠的匠師看來，我們今所稱的「樓閣」，乃是兩座不同的建築，而非單體的「樓」。

---

[136] 俞偉超主編，《中國畫像石全集》，第二冊，圖版一〇八。

[137] 俞偉超主編，《中國畫像石全集》，第二冊，圖版說明，頁38（銘文之異體字已改為正寫）。

[138] 見山東省博物館，蒼山縣文化館，〈山東蒼山元嘉元年畫像石墓〉，《考古》，1975年第2期，頁124-134。

臺灣人文藝術期刊資料庫

（六）小結

前文取文獻學的「內證法」，對不同時期《樓閣拜謁圖》的構思原則，粗有分析。由中我們得知，上舉的圖40、圖43、圖45，與孝堂山（圖1）、五老窪（圖41）、及武氏祠（圖44）的《樓閣拜謁圖》，應是同一派工匠傳統的產物。在這派藝術家眼中，雙闕、男子拜謁空間、與眾女端坐的空間，乃是某建築群落中的三座獨立設施。故畫家可單獨構思，複依據表義或形式的需要，對三者做不同的組合。組合的原則，大抵是純形式的。在這形式的百變中，有一種文字性因素，似始終維持著三者性質或含義的穩定，——這便是與之相捆綁的人物與其活動。倘若組合的原則，是「構圖式」雜以「母題式」，則有圖40。倘為「圖錄式」雜以「母題式」，便有圖45。倘為單純的「母題式」，則就有圖1、圖41、與圖44中的「樓閣」。要之從畫家的理解看，今我們所稱的「樓閣」，應是由三個獨立設施的形像集合而成的一母題型建築圖符。

七、漢宮圖

前文就「樓閣拜謁圖」建築的性質，粗有論說。下試言這主題的初源與初義。

（一）宮殿與官署

言「樓閣拜謁」主題的源頭，須先明其首要特徵：凡今所知的《樓閣拜謁圖》，十九是以「下層」處男子，「上層」處女子的。今通觀漢代建築表現的類型，其空間的性別化分隔有如此之甚者，恐無二例。[139] 這一剛性的分隔，是

[139]「樓閣拜謁圖」中，女子見於下層的例子極為罕見。我所知的，似只有武梁祠畫像的一例。圖中有盛裝女子持一杯狀物，躬身立於受拜者的身後。這一形像在其他的例裏，十九為樓閣上層的女侍（如《中國畫像石全集》第二冊圖一三二〔南齊山〕;《中國畫像石全集》第二冊圖一〇五〔宋山〕）。故我以為這女侍出現於下層，乃是武梁祠匠師臨時拋開母本而做的一新的模組組合，亦可理解為民間匠師同化皇家主題的一種努力。

臺灣博碩士學術期刊資料庫

特為墓葬所做的創設，原不指涉漢代的現實；或如我開頭假設的，作為一意義語句，「樓閣」與其中的人物活動，是對某種與建築有關的觀念之表達呢？倘為前者，我們的討論，便可畢於此，蓋過此以往，便史料無徵了。若為後者，則回憶前文我們對漢代建築意義值的歸納，這一性別的分隔，似只有在宮殿或官署的語境中，方得有意義。在前者中，前殿與後宮的分隔，原本是性別化的，最符合「樓閣拜謁」的特徵。聽事與宿舍的分隔，雖只有「公」「私」的含義，但在中國古代藝術裏，公私之別，亦未嘗不可表現為男女的分隔。故從情理說，「樓閣拜謁」之建築，倘確指漢代的某種可居住的建築，其意指的空間，便以宮殿或官署為近是。

又從創作實踐看，漢畫像表現的住宅之堂，多有男女並坐的例子，然則堂無性別的分隔可知。又漢畫像用於指示堂的文字性因素，多為對坐、對弈、飲酒、琴瑟作樂等所謂「私生活」場景，與文獻稱的堂之功能，甚為符同。「樓閣拜謁圖」下層的人物與活動，卻與此頗異。如主角腰垂的大帶（說見下），必為系印的「綬」（說見後）；壁間之懸弓，亦為聽事所常見；[140] 餘人或官服立侍，或伏拜，或持板待奏。[141] 與畫像石所刻畫的住宅堂內的活動比較，便可

又今所稱的其他類型的「樓閣」，也偶有以堂內分隔男女的例子，但這特點是較弱的，並無「樓閣拜謁圖」的剛性特徵。因此我寧視為是一時的形式變通，而非出於表義需要所作的刻意設計。

[140] 《風俗通義》作者應劭記其祖父彬為汲令，「以夏至日詣見主薄杜宣，賜酒。時北壁上有懸赤弩，照於杯，形如蛇。宣畏惡之，然不敢不飲」，飲後即覺腹痛，不能理事。彬往宣家探視之後，「還聽事，思惟良久，顧見懸弩，必是也」（王利器，《風俗通義校注》，下冊，頁388）。則知宣飲酒處在縣令之聽事，聽事的北壁有懸弓（弩）。至於皇宮前殿的牆壁上是否有懸弓，待考。

[141] 漢人用板（或曰「笏」），似僅限於朝廷與官署。用板的禮儀，亦細緻而嚴格。粗略地說，大臣見皇帝，屬官見長吏，是皆須持板而拜的，並且不得允許，不得放下手中的板。如《後漢書》引虞浦《江表傳》云「獻帝嘗時見（欬）慮及少府孔融。問融曰：『鴻豫何所優長？』融曰：『可與適道，未可與權。』慮舉笏曰：『融昔宰北海，政散人流，其權安在？』」是答獻帝問時，兩人是一直執板的（范曄，《後漢書》，第8冊，頁2274）。又《風俗通義》記大臣陳蕃往召陵祭祖，見父母官召陵令，持板拜，召陵令不遜，就坐後，仍「不命去板」，陳蕃頗感受辱（王利器，《風俗通義校注》，下冊，頁343）。至於不同官署的官員相見，亦根據地位不同，有「無敬」、「揖」、「持板揖」、「持板拜」等不同規定（持板拜似為最隆重的一種）。故板與印一樣，幾乎成了漢代官員的象徵，

臺灣人文藝術期刊資料庫

知這拜謁的空間，恐非私人的住宅之堂，而是某公共的聽政場所。這樣一來，建築的性質，便可縮小於「宮殿或官署」的範圍。

或問宮殿與官署，又以何者近是？這一問題，只有把「樓閣拜謁」主題還原於祠堂內考察，方得有答案。但此事說來不易。蓋魯中南地區的畫像祠堂，今多只有散石。其完整或幾近完整者，不過數祠而已。[142] 前舉的孝堂山祠，可舉為其早期的代表；晚期的代表，則為武氏諸祠與與宋山小祠。下試把「樓閣拜謁」主題置於這兩個系統內，以期這主題的源頭，可自現於祠堂畫像的配置中。

（二）孝堂山祠與「樓閣拜謁圖」

孝堂山祠畫像分設於祠堂後壁、東西兩壁、與頂部的隔梁。由空間的配置看（圖51），後壁連續三出的《樓閣拜謁圖》，是全祠畫像的核心或焦點，其餘的主題，則為其配屬。茲將重要的主題列如下表：

西壁（不計山牆）	後壁	東壁（不計山牆）	頂部隔梁
「大王車」儀仗（第1、2格）	「大王車」儀仗（頂格）	「大王車」儀仗（？）、職貢圖（第1、2格）	天宮圖
人物（第3格）	樓閣拜謁圖	周公輔成王（第3格）	
滅胡圖（約第4、5格）	孔子師老子	庖廚圖、狩獵圖（局部）（約第4、5、6格）	
狩獵圖（約第6、7格）	大王車儀仗	山神海靈圖	

這些主題的配置，表面看似混亂，但細察其內容，並從漢代意識形態的角度予以思考，亦可知彼此之間，似頗有結構性的關聯。從這關聯中，我們又可隱窺「樓閣拜謁」主題的初源與初義。下試為探討。

如《後漢書》記「陳蕃為光祿勳，滂執公儀詣蕃，蕃不止之，滂懷恨，投版棄官而去」（范曄，《後漢書》，第8冊，頁2204）。今按「樓閣拜謁圖」中，皆有「持板拜」與持板待奏的細節，可知這拜謁空間確非住宅，而是宮殿或官署。

[142] 除孝堂山祠外，武氏祠與宋山小祠等，皆今人所復原。關於武氏祠的復原，見蔣英矩，吳文祺，〈武氏祠畫像石建築配置考〉，《考古學報》，1981年第2期。關於宋山小祠的復原，見蔣英炬，〈漢代的小祠堂——嘉祥宋山漢畫像石的建築復原〉，《考古》，1983年第8期。

臺灣人文藝術期刊資料庫

1.「大王車」儀仗

孝堂山祠中最有趣的主題，是橫貫祠堂三壁之頂格、及後壁最底格的車馬圖。這是今存漢畫像中最浩大的車馬儀仗。此圖可注意的有兩點：（1）儀仗中心的車輛旁，有「大王車」銘題；按「大王」是漢代對諸侯王的尊稱，然則車馬儀仗的主角，是一諸侯王；（2）儀仗中車騎的類型，頗符合漢文獻所記皇家鹵簿的細節。茲舉其三。

按「大王」所乘駟馬車的馬頸處，立有一鳥（圖52a-b）。由其冠羽和三根上翹的尾翎看，這應是漢代稱的鳳凰或鸞鳥（圖53；山東前涼臺漢墓出土），[143]而非尋常的野禽。按《續漢書·輿服志》：

（天子乘輿）倚龍伏虎，樞文畫輈，龍首鸞衡。[144]

所謂「鸞衡」，同書又謂「鸞雀立衡」，徐廣注云：

置金鳥於衡上。

所謂「衡」，是車輈前端用於固定軛的橫木（圖54）。[145] 所謂「金鳥」，指金屬製作的鳥。這種鳥似為空心，內置金屬球，馬一行走，便因振動而作響，如謝承書記陳宣為光武引車，光武催其快行，陳宣諫曰：

王者承天統地，動有法度，車則和鸞，步則佩玉，動靜應天。[146]

「和鸞」之鸞，即車衡上的金屬鸞，亦即班固《西都賦》「大路鳴鸞」之「鸞」。由於金鸞為君主或帝后車駕所獨有，故天子或帝后的車駕，漢代又稱「鸞駕」或「鸞輅」。如東平王劉蒼死後，章帝親上其陵，祭以天子之禮，在其陵上

---

[143] 俞偉超主編，《中國畫像石全集》，第一冊，圖版一二二。
[144] 范曄，《後漢書》，第12冊，頁3652。
[145] 林巳奈夫，《漢代の文物》（京都：京都大學人文科學研究所，昭和五十一年），圖7-44。
[146] 汪文台輯，《七家後漢書》，頁119。

臺灣大學學術期刊資料庫

陳虎賁、鸞輅、龍旂。⑭⑦

文之「鸞輅」，便指「鸞雀立衡」的天子車駕。執這些文獻記載，與上舉孝堂山祠的圖像比照，則知這「大王車」形象，必是斟酌天子「鸞駕」而成的。⑭⑧

又「大王車」之前，有一載鼓的車，上有擊鼓作樂者（圖55）。今按《續漢書・輿服志》，天子法駕中，有所謂「黃門鼓車」者。⑭⑨ 圖中之車，必當指此。⑮⓪

又後壁最下格車馬儀仗的右端，有人躬身而立，在迎接一車駕的到來（圖56a-b）。意者這一細節，或表示大王儀仗的前驅到達此行的目的地（「樓閣」所在的建築空間？）。車中兩人皆立乘，一人持一柱狀物，柱端有物纏繞；雖未詳何指，但稱是某儀仗性用具，可無大錯。⑮① 檢《續漢書・輿服志》，皇帝車駕出行時，皆有官員為前導，前導多持節。意者圖中之車，或為皇帝車駕的執節導車亦未可知。⑮②

除上舉三者外，大王儀仗中可符同《續漢書・輿服志》所記天子車駕的細節還很多，如武剛車，黃鉞，九斿雲罕，鳳凰闟戟等。文繁不具。

---

⑭⑦ 范曄，《後漢書》，第5冊，頁1442。

⑭⑧ 這車的細節，與《後漢書》所記皇帝、帝后車駕的細節，猶有其他相合的地方，如所謂「羽蓋華蚤」（關於孝堂山祠「大王車」的細節之合於君主車駕的「鸞鳥立衡」與「羽蓋華蚤」，可參閱林巳奈夫，《漢代の文物》，頁334）。

⑭⑨ 范曄，《後漢書》，第11冊，頁3649。按法駕是次大駕一等的車。西漢大駕用於甘泉郊祀等，東漢僅用於「大行」。法駕則為皇帝生前出行的輕車。又西漢諸王、守相舉行講武儀，亦偶有用鼓車者。但從東漢的記載看，鼓車則為皇帝專有，或由皇帝賞賜給匈奴王或藩王的加禮之具。

⑮⓪ 《論衡・順鼓篇》「夫禮以鼓助號呼，明聲響也。古者人君將出，撞鐘擊鼓，故警戒下也」（黃暉，《論衡校釋》，第二冊，頁689），可為皇帝出行設黃門鼓車的一說明。

⑮① 意者這一柱狀物，當不出「節」、旄頭、與執金吾所執物三者（旄頭武士與執金吾，皆隨東漢皇帝法駕出行）。我意傾向於節。

⑮② 西漢皇帝出行，有持節而從者，如《史記》司馬楨索引「持節夾乘輿車騎從者，云常侍騎」。東漢無明確記載。然《續漢書・輿服志》「大使車」條云：「持節者，重導從」（范曄，《後漢書》，第12冊，頁3650）。按大使車為皇帝法駕的一組成，其作用據《晉書・輿服志》，為「舊公卿二千石郊廟上陵從駕」（《晉書》，第2冊，頁762），由「上陵」一語看，所謂「舊」，當指東漢。然則東漢大使車的乘者，手中是持節的。

臺灣大學藝術期刊資料庫

總之，這以「大王車」為中心的車馬儀仗，與東漢天子車駕制度的許多重要細節，是契若合符的。[153]

2.「狩獵—庖廚」

車馬圖外，孝堂山祠中另一有趣的主題，是東西壁對出的「狩獵」與「庖廚」。前者橫貫西壁下部，約占西壁（不計山牆部分）的三分之一。在畫面近中央處，有一貴人形象（圖57a-b）。他不像旁人那樣，或騎馬奔射，或持械而走，而是靜站一車裏，持弓射眼前的兩獵物。尤需強調的是，這貴人與獵物，都意態安詳，頗有儀式感，未見狩獵的殺氣與倉皇。又其中一獵物身上有斑點；——這是漢藝術表示鹿科動物的手法，另一獵物似為豬。然則這狩獵的畫面，當必以這貴人為主角。綜合全祠畫像的內容看，這乘車而獵的貴人，似可比定為車馬儀仗之「大王」。

按東漢乘車而獵，多見於皇家，其例如漢代所稱的「貙劉」儀。貙劉是皇家祭祀儀式的一環，內容是君主親率武士狩獵，獲取宗廟祭祀所需的犧牲，[154]亦即應劭所說的「自郊貙膢……天子射鹿掩雉，獻諸宗廟」之意。[155] 由於君主親獵，只是為示敬於祖先，故所謂「射牲」，便只是擺樣子，並不憑陵赴險，

---

[153] 須說明的是，從繪畫之為表意符號的性質說，所謂「孝堂山祠大王車儀仗與《續漢書．輿服志》所記皇帝車駕細節的一致」，應理解為其關鍵性、或標誌性細節的一致（如鸞衡，鼓車，執節奉引），而非完全的對應。

由於車馬圖中「大王」的存在，學者皆稱孝堂山祠的祠主曾為大王之相。我對此並無看法。但我想指出的，如果我們稱祠堂畫像的主題與配置，乃初作於大王之相，我們就無法解釋這儀仗圖的細節與天子輿服制度的符契。因為我們無法解釋祠主（相）所服務的大王，會使用天子車駕。又即使這大王使用天子車駕，我也無法想像為相造祠的匠工，也如相本人一樣熟悉大王的車駕與其儀仗的細節。因此，我不傾向於從祠主身份的角度去理解這大王儀仗，而傾向於從「宮廷粉本流傳」的角度理解之。

[154] 「貙劉」亦稱「貙婁」或「貙膢」。按《後漢書》〈禮儀志〉描述，「貙劉」乃是以「立秋之日，白郊禮畢，始揚威武，斬牲於郊東門，以薦陵廟。其儀：乘輿御戎路，白馬朱鬣，躬執弩射牲。牲以鹿麛。」（范曄，《後漢書》，第11冊，頁3123）。又記皇帝「獵車」云：「獵車……一曰闟豬車，親校獵乘之。」（范曄，《後漢書》，第12冊，頁3646）。這些文字所描述的細節，與圖中的形像大體是符同的。

[155] 王利器，《風俗通義校注》，下冊，頁487。

臺灣大學學術期刊資料庫

追逐獵物，近似陳槃總結的「（春秋）天子諸侯之大獵不過奉行故事備禮而已故甚從容不迫」。至於「牲」，則通常為「鹿麛」或者「豬」。它們被引至君主的車前，供君主開弓射殺，並不勞君主親自馳逐。將文獻所記的「貙劉」細節，與孝堂山祠的「狩獵圖」比對，則知有合若符契者。[156]

又按《後漢書》說，貙劉之後，所獲的牲便交太宰與謁者，遣之馳送陵廟。[157] 太宰至陵廟之「廚」後，便開始儀式的下一環節：宰烹。據漢官儀稱，太宰掌「屠者七十二人，宰二百人」。宰牲儀式的浩大，頗可想見。然則漢代皇家祭祀禮儀中，宰牲乃是貙劉後的下一環節。

由文獻回到祠堂：從「狩獵」所在的西壁朝東壁望去，則在約與之平行的位置，[158] 果然可見一宰牲或曰「庖廚」的場面（圖58）。這場面橫貫東壁，與西壁的「狩獵」，遙相呼應。其中有「屠者」，「宰者」，與「掌鼎俎者」，一如漢官儀所記皇家祭祀的宰牲。[159] 然則由漢禮儀中「狩獵」與「宰牲」的關聯看，祠堂畫像的「狩獵」與「庖廚」，或表現了大王的祭祖。

---

[156] 信立祥《漢代畫像石綜合研究》中，稱此處的狩獵與庖廚皆來自漢代皇家宗廟，這一觀點對我頗有啟發。惟信君所取的證據，皆前秦的文獻（如《左傳》、《周禮》等），故論據無法支持其論點。而且我並不認為先秦宗廟中有紀念性繪畫。此外，信君雖談到了先秦時代狩獵與庖廚的關係，卻未把孝堂山祠的狩獵、庖廚作為一兩元的題材來讀，而是把庖廚與樂舞一併來讀（信立祥，《漢代畫像石綜合研究》，頁129-143）。這種讀法，會模糊狩獵與庖廚的各自的含義及彼此的兩元性關係。

[157] 狩獵與祭祀的兩元性關係，是周代以來的傳統。關於商周時代的田獵與祭祀關係，陳槃有兩文論之。一曰〈《春秋》「公矢魚於棠」說〉，收入陳槃，《舊學舊史說叢》（上海：上海古籍出版社，2010），上冊，頁1-60；一曰〈「古社會狩獵與祭祀」之關係〉，收入《舊學舊史說叢》，上冊，頁61-104。陳氏〈春秋列國風俗考論別錄〉一文之「田獵與祭祀」條，亦重申此義（見《舊學舊史說叢》，頁560-562）。所論雖皆商周之禮，但漢禮自孝武之後，受經學闡釋的周禮影響甚深。驗之漢史料記載，亦知狩獵與祭祀關係，確與周代有類似者。

[158] 狩獵與庖廚兩主題所在的壁面，並不完全平行，而是錯了一格。如果我們容許畫家在挪移母本時有差錯（或因不解其義，或因空間有限），我們即可設想在最初的母本中，兩主題的位置應是相平行的。下文「滅胡」與「職貢」的不完全平行，亦可作此解。

[159] 畫面中狩獵與庖廚的兩元或次序，應理解為一種禮儀觀念的次序，不一定是某具體禮儀事件的次序。

臺灣大學學術期刊資料庫

須補充的是，宰牲畫面的後部，又見一樂舞百戲的場面，一身材碩大的男子，端坐場面的中央。這畫面所表現的，或是漢儀書所記君主臨視宰牲的場面。⑯⓪ 若所說不錯，這「庖廚圖」的主角，便與「狩獵圖」一樣，也是上所稱的「大王」。

3.「滅胡—職貢」

車馬圖與「狩獵—庖廚」外，與《樓閣拜謁圖》配屬的另一重要主題，是東西壁對出的「滅胡」與「職貢」。⑯①

按《滅胡圖》設於西壁「狩獵」的上方。它橫貫整個西壁，亦約占西壁空間的三分之一。畫面左側或南端，有一「樓閣」狀建築，樣式悉同「樓閣拜謁」之「樓閣」，惟缺少側立的兩闕。「樓閣」上層有眾女列坐，下設一身材碩大的男子，方接受兩男子的稟報。「樓閣」外面，又有兩人作進入狀。兩人方離開的場景中，有數名被縛者，胡褲尖帽，跪朝一漢裝官員。由此而前，便見另一場景，內容乃漢兵追殺胡騎，狀甚慘烈。由此再前，至畫面右端，便見一據几端坐的胡人，身材頗碩大，其頭側有榜題，曰「胡王」。他的前面，有數胡人或跪或立，也作稟告狀。胡王的身後，又有一弧狀的山，一群執弓的胡騎，方策馬而出。這一連續的畫面，便是今通稱的《胡漢交戰圖》（圖59a-c）。由「胡王」與「樓閣」中貴人的位置、行為皆一一對應看，「樓閣」中貴人的身份，亦必與「胡王」對應，故我稱之為「漢王」，或「大王車」之「大王」，或合情理。又由胡人被俘與被追殺的慘狀看，畫面表現的，當是

⑯⓪ 這一樂舞場面，信立祥稱也初源於宗廟祭祀，這觀點也很有洞見（信立祥，《漢代畫像石綜合研究》，頁139-143）。惟書中所引的文獻，亦皆為先秦時代的，與其論點不合。此外，他把皇家宗廟的祭祀樂舞與民間淫樂（舞）對立起來，這固然有合理的一面。但他稱魯中南祠堂畫像中的樂舞初為宗廟雅樂（舞），則與畫像中樂舞的特徵不合。如孝堂山祠的庖廚圖一側，有裸上身擲丸者，有對舞之娼，有演雜技者。焉見信書所稱的「典雅莊重」？意者這一繪畫，或表現了大王「視牲」的情景亦未可知。

⑯① 滅胡主題今通稱「胡漢交戰圖」。但從內容看，畫面表現的，乃是漢軍大敗胡兵的一幕，故今從漢代的說法改稱為「滅胡圖」（《史記．主父列傳》「蒙恬城之以逐匈奴，內省轉輸戍漕，廣中國，滅胡之本也」〔司馬遷，《史記》，第9冊，頁2961〕）。

臺灣大學藝術期刊資料庫

「大王」威震蠻夷的武功。⑯②

由漢代文獻看，畫面所表現的君主「威震蠻夷」的武功，是往往與「德化夷狄」一起，構成漢代稱頌君主的兩元性修辭的。這「威服—德化」的兩元，不僅是漢君主執政的實績，也是天命所鍾的證明。這一點，在王莽為其篡位所做的準備與聲明中，表達得最為充分。故君主自詡、或臣民頌揚其功德，凡言「威震蠻夷」之處，必伴以「德化夷狄」。這「威—德」的兩元，在漢代稱頌君主的修辭中，可謂影之於形，響之於聲。如西漢郊祀歌之《西顥》云：

既畏茲威，惟羨純德。⑯③

即言西域既畏武帝之「威」，亦懷武帝之「德」。東漢的例子，可舉班固《典引》：

（章帝）仁風翔乎海表，威靈行乎鬼區。⑯④

類似稱頌君主「威—德」的例子，兩漢文獻多不勝舉。然則這「威—德」的兩

---

⑯② 信立祥稱胡漢交戰主題當源於皇家祭祀，其說甚諦（《漢代畫像石綜合研究》，頁131-137）。惟他用於支持其論據的材料，仍為先秦的文獻與習俗。另外，我並不同意他稱此主題來自於宗廟（說見下）。

又J. J. L. Duyvendak在一篇舊文中，曾詳細分析了《漢書》記載的甘延壽與陳湯於成帝建昭三年（前36年）擊潰匈奴郅支單于的事件，並稱《漢書》「（元帝四年春正月以誅郅支單于告祠郊廟赦天下群臣上壽置酒）以其圖書示後宮貴人」之「圖書」，乃是對甘延壽擊潰郅支單于過程的圖畫描繪。又稱這或是漢代第一次以圖畫的形式，表現對外夷的勝利；孝堂山祠中的《滅胡圖》，應屬於這一傳統。其分析與論證甚可信（見J. J. L. Duyvendak, "An Illustrated Battle-Account in the History of the Former Han Dynasty," *T'oung Pao,* second series, vol.34, Livr. 4 [1939], pp. 249-264）。

⑯③ 班固，《漢書》，第3冊，頁1055。

⑯④ 蕭統，《文選》，頁684。

臺灣大學學術期刊資料庫

元關係，在漢代是一牢不可破的觀念程式。[165]

由文獻再回祠堂：從「滅胡」所在的西壁，我們朝東壁望去，則在約與之對應的位置，果然可見另一幅胡漢相接的畫面（圖60a-b）。畫中的胡人，亦胡褲尖帽，狀同西壁的「被滅者」。但氣氛之親睦，卻別換一天地：他們或騎象，或乘駱駝，或手執大鳥，緩步走向一隊漢裝的官員。[166] 居首的漢官，則微俯其身，作迎接狀。細察其頭側，可隱見一「相」字銘題。然則畫面表現的，必是「大王」（由其「相」代理）接受胡人貢獻——或曰「德化夷狄」——的場面。[167] 回看西壁的「滅胡」，則兩者為稱頌大王「威—德」的兩元性修辭，不問可知。

至此，我們可對前文討論的「大王車」儀仗、狩獵、庖廚、滅胡、與職貢四個主題，做一綜合的判斷了：由四者之深合皇家禮儀與意識形態看，孝堂山祠畫像的母本，或與東漢的皇家藝術有關。[168]

---

[165] 先秦的儒家，主張「內華夏而外夷狄」，故對於遠夷，皆主張以王道感召使慕義而來，不贊同用兵征服。至西漢武帝時，公羊家始根據「衰亂」、「升平」、「太平」的歷史哲學，稱太平世「遠夷之君內而不外」，從而為武帝用兵匈奴與西域確立了意識形態基礎（詳說見陳蘇鎮，《〈春秋〉與「漢道」：兩漢政治與政治文化研究》〔北京：中華書局，2011〕，頁229-250）。由此便在「德化」之外，為漢廷的遠夷政策增加了「威服」的一元。

[166] 自西漢以來，駱駝（漢稱橐駝）、象、大雀或白雉即被視為遠夷（主要指匈奴、西域、與越裳）的典型物產，並為遠夷稱臣納貢時奉獻的代表性貢物。駱駝如「建武二十六年，南單于遣使獻駱駝二頭」（吳樹平，《東觀漢記校注》，下冊，頁885），「南單于上書獻橐駝」（吳樹平，《東觀漢記校注》，下冊，頁886）。大雀如「永元十三年，安息王獻條支大雀」（吳樹平，《東觀漢記校注》，下冊，頁893）。白雉如《漢書．平帝紀》「元始元年春正月，越裳氏重譯獻白雉一，黑雉二」（班固，《漢書》，第1冊，頁348）。則知在漢代人眼裏，遠人攜這些動物來漢朝，是「遠人」稱臣納貢的象徵。

[167] 朝廷接待夷使者為大鴻臚，為中兩千石，與王國之相（兩千石）的爵位大略相當。

[168] 關於「胡漢交戰圖」、或我所稱的「滅胡圖」，目前最深入的研究為邢義田的〈漢代畫像胡漢戰爭圖的構成、類型與意義〉（收入邢義田，《畫為心聲》〔北京：中華書局，2011〕，頁315-397）與〈允文允武：漢代官吏的一種典型〉（收入邢義田，《天下一家》〔北京：中華書局，2011〕，頁224-284）。由於邢文主要從該主題在民間流傳的脈絡著眼，我則從其可能的初源著眼，故我們的視角不同，結論亦有不同。在本文結尾，我談到這些初源於皇家的主題，在民間流傳時必有轉義現象。從這一角度說，邢文關於胡漢交戰圖的解釋，我信為一種得宜的解釋。

臺灣大學藝術期刊資料庫

4.「狩獵／庖廚—滅胡／職貢」的兩元

上文的推斷，不僅得證於「大王車儀仗」、以及「狩獵—庖廚」與「滅胡—職貢」的內容及各自的兩元性關聯，也見於後四個主題兩兩一組並見於祠堂畫像所構成的兩元性關聯。蓋按《左傳》說，「國之大事，在祀與戎」。「祀」指宗廟之事，「戎」則為對外的兵事。古代「祀—戎」並舉，或因君主的權力來自血統，故非「祀」不足見其合法。君主保有、擴張祖宗之土，又往往需要用兵，故非「戎」不足成之。這樣祀與戎間，也便出現了一兩元性關聯。其在禮儀中最顯著的體現，是出師必告宗廟，告捷必於宗廟。這一關聯，也深浸於漢人的意識；惟因「戎」之對象的不同，以及「德」之因素的加入，「戎」的內容，較先前為複雜而已。如西漢甘延壽、陳湯獲捷西域，元帝即「告宗廟」，稱是「祖宗之功」。[169] 東漢明帝中，「遠人慕化」，明帝亦命太常「擇吉日策告宗廟」，稱是祖宗之德所致。[170] 可知「祀」與「戎」在漢代觀念裏，是如影之於形、響之於聲的。在這模式下，漢人便發展出一種稱頌君主的修辭格套：即「敬祖德」與「服戎狄」的聯稱。如揚雄《劇秦美新》頌揚王莽說：

> 九廟長壽，極孝也……北懷單于，廣德也。[171]

這一兩元關係，在班固的《東都賦》中，又擴張為稱頌明帝之賦文的主要結構。如賦文先鋪陳明帝乘車而獵，以取祭明堂宗廟所需的「三牲五犧」，而後繁辭縟藻，極言明帝威德及於四夷，所謂「自孝武之所不征，孝宣之所未臣，莫不陸讋水栗，奔走而來賓」。[172] 類似的修辭模式，在稍變其文後，班固又轉用於對明帝子章帝的稱頌。如前引《典引》云：

> （章帝）宣二祖之重光，襲四宗之緝熙。神靈日照，光被六幽。仁風翔乎海表，威靈行乎鬼區。[173]

---

[169] 班固，《漢書》，第9冊，頁3020。
[170] 范曄，《後漢書》，第1冊，頁121。
[171] 蕭統，《文選》，頁681。
[172] 蕭統，《文選》，頁32-33。
[173] 蕭統，《文選》，頁683。

臺灣大學學術期刊資料庫

亦為「敬祖德—服夷狄」的一例。這些例子，皆可謂古代「祀—戎」兩元在漢代的翻版，亦可見在漢代人心裏，「謹祭祀」與「服夷狄」，是理想君主的功德之兩元。

又最足說明兩者的兩元之關聯的，是東漢朝廷對光武的稱頌。今按建武末年，群臣勸光武封禪，先是太尉趙熹上章曰：

> （陛下）撥亂中興，作民父母。修復宗廟……海內清平。功成治定，群司禮官咸以為宜登封告成。⑭

則按博士熹的總結，光武的功業有二：（1）撥亂中興；（2）恢復宗廟。⑮ 章奏後，光武不許。是後不久，博士充等複奏說：

> 宗廟不祀，十有八年。陛下無十室之資，奮振於匹夫，除殘去賊，興復祖宗，集就天下，宇內治平，夷狄慕義。⑯

則按博士充說，光武的功業又有三：（1）撥亂中興；（2）恢復宗廟；（3）夷狄慕義。即在趙熹所舉的兩者外，又進以「夷狄慕義」。光武終從其議，登封泰山。⑰ 至光武死後永平三年，明帝命朝臣為光武廟祭祀樂舞議定名字。光武子東平王蒼上奏說：

> 光武皇帝受命中興，撥亂反正；武暢方外，震服百蠻，戎狄奉貢；宇內治平，登封告成，修建三雍，肅穆典祀……歌所以詠德，舞所以象功，世祖廟樂名宜曰《大武》之舞。⑱

---

⑭ 范曄，《後漢書》，第11冊，頁3162。
⑮ 范曄，《後漢書》，第11冊，頁3164。
⑯ 吳樹平，《東觀漢記校注》，上冊，頁163。
⑰ 正式的封禪文刻石採納此語作「人跡所至靡不貢職」（范曄，《後漢書》，第11冊，頁3166）。
⑱ 范曄，《後漢書》，第11冊，頁3196。

臺灣大學學術期刊資料庫

則按劉蒼說，光武的功業又可總結為：（1）撥亂中興；（2）震服百蠻，夷狄奉獻；（3）修建三雍，肅穆典祀。此說雖脫自博士充勸光武封禪的修辭，卻也自有其特點。⑰⑨ 其與我們有關的，是「震服百蠻夷狄奉獻」一語。

今按趙熹初上封禪議時，尚不舉「戎」功——或「震服百蠻戎狄奉貢」為光武的功德。比至博士充，便增加了「夷狄慕義」。按諸光武行事，這話已嫌誇張；但綴於功德之尾，或只是一修辭的「文具」。到了劉蒼，則又加入了「武暢中外」「震服百蠻」，列之為光武第二大功德，並據以確定其廟的祭樂。用王充的話說，這可謂「增」之又「增」了。蓋光武一生的重心，始終是安宇內。雖於交趾、西羌、匈奴等地，數有戰事，但多為安緝邊境，無甚遠志。又匈奴、西域等國，雖偶有遣使奉獻者，但實在頗寥寥，較之所挑起的邊釁，頗不足數。至於光武本人，亦毫不掩飾其「戎」功的雄心之小。如建武二十一年，西域諸國遣使，願屬藩國，光武以中國初定，未遑外事，竟不之許。⑱⓪ 二十二年，匈奴開邊釁，群臣多言可擊，光武「方憂中國」，寢其議。⑱① 二十八年，群臣複有勸征匈奴者，光武引《論語》「吾恐季孫之憂不在顓臾而在蕭牆之內」，斥其多事。⑱② 故章帝中班勇上西域策，有「光武中興未遑外事」之語。這對光武的「戎」功，可謂最中肯的評價。執此論前引趙熹、博士充、與劉蒼的話，則知趙熹的總結，猶不遠實，博士充已微嫌「增」，劉蒼則語甚張惶，辭勝於質了。意者所以如此，乃是「祀—戎」的二元觀念使然。蓋博士充與劉蒼所議者，一為封禪，一為宗廟樂舞。在封禪所需的、或宗廟所宜歌頌的功業中，「祀」「戎」是兩個必有的類別。故光武雖「戎」功未足副，但既有「祀」，「戎」便須連類而及。

以上對漢廷臣所稱頌的光武功業的解釋，或當或不當。但可確言的是，由博士充到劉蒼，確是把「恢復宗廟」與「（震服百蠻）夷狄慕義」作為光武的

⑰⑨ 按三雍為明堂、辟雍、靈臺。由於高祖等亦被配祭於明堂，故明堂也屬於祭祖的範圍。辟雍則為敬老尊師之所，靈臺為「法天」的地方。然則劉蒼所總結的光武功德中，其實也包括了「法天」與「尊師重傅」。

⑱⓪ 范曄，《後漢書》，第1冊，頁13。

⑱① 袁宏，《後漢紀》（張烈點校《兩漢紀》本，北京：中華書局，2005），頁142-143。

⑱② 袁宏，《後漢紀》，頁150。又見范曄，《後漢書》，第3冊，頁695。

臺灣大學學術期刊資料庫

兩大功業並舉的。今按劉蒼的奏議，深為明帝所可，並命太常按其議行事。嗣後劉蒼又親造光武廟登歌一章，稱述（光武）功德。[183] 然則「恢復宗廟」與「威德夷狄」兩個功德，在光武廟祭祀中，是曾詠於歌，象以舞的。

總之，倘我們從結構主義角度，去考察漢代對君主的稱頌模式與孝堂山祠的配置模式，便會發現兩者中，都貫穿著「祀—戎」的兩元性關聯。這一事實，我也樂舉為孝堂山畫像源於皇家的一證據。

5.周公輔成王

除上舉主題外，孝堂山祠畫像的重要主題，又有「周公輔成王」與「孔子師老子」。關於前者，我將有專文討論。其大意為：在漢代經學意識形態中，周公是與孔子並稱的聖人。取則其行為，乃緣飾政治的手段。自武帝起，「周公輔成王」經義，便數為君主或權臣稱引，或緣飾輔政，或掩蓋篡奪，或君主示臣下以「尊師重輔」之德。

又人稱或自稱周公者，漢代主要有五人，即西漢霍光、王莽，東漢劉蒼、竇憲、與梁冀。惟兩漢之交，其義曾有一轉移：在東漢以前，「周公輔成王」經義，今文家釋為「即攝為真」；[184] 其中周公的身份，是經學帝王譜中的聖王（此義頗為王莽所取）。王莽之後，為適應政治意識形態的需要，其義又轉為「帝王宜師賢輔」（周公的身份變為賢輔）。[185] 繪畫中的「周公輔成王」主

---

[183] 郭茂倩編，《樂府詩集》（北京：中華書局，1979），第1冊，頁1。

[184] 關於王莽自稱或人稱周公，以及「周公輔成王」畫像與王莽的關聯，我在〈浪井與西王母——與王莽有關的四種畫像石主題〉一文（《民族藝術》，2007年第1期）中有初步的討論。

[185] 按西漢初年，似猶無「周公即攝為真故可當一王」之說，如賈誼《新書．胎教篇》「成王有知，而選太公為師，周公為傅」（閻振益，鍾夏，《新書校注》，頁391）。是說或初起於今文家，並被王莽用為篡漢的藉口。但王莽之後，周公的地位，似又有由王而傅的一轉變。如《論衡．命祿篇》「成王之才，不如周公，桓公之知，不若管仲，然成桓受尊命，而周管秉卑秩也。案古人君希有不學於人臣，知博希有不為父師。然而人君猶以無能處主位，人臣猶以鴻才為廝役」（黃暉，《論衡校釋》，第一冊，頁22）。以周公為賢輔之意，言之甚明。又虞詡上書薦左雄曰「伏見議郎左雄，…實有王臣蹇蹇之節，周公謨成王之風，宜擢在喉舌之官，必有匡弼之益」（汪文台輯，《七家後漢書》，頁271）。所言亦同。這一意義的轉變，便保證了或風行於王莽時代的「周公輔成王」畫像，可繼續用為東漢君臣間的修辭。關於這一問題，我將在《周公輔成王》中有詳細討論。

臺灣大學學術期刊資料庫

題，初作於武帝；⑱⑥ 西漢末與東漢初年，或曾被用為朝廷中君臣對話的修辭。然則其深合兩漢之交的皇家意識形態，不問可知。

6.孔子見老子

關於我們通常說的「孔子見老子」主題，我在《孔子師老子》中已有詳論。大意為：今古文經與讖緯中，皆有「帝王有師」義；「孔子師老聃」，乃為其典範之一。此義初執於經生，兩漢之交又見納於帝王，並被用為君臣對話的修辭。以此為主題的畫像，必產生於當時的宮廷語境，並為兩漢之交皇家藝術的一遺存。⑱⑦

7.「周公輔成王」與「孔子師老子」的並出

又兩漢之交，朝廷君臣對話，頗以連稱“周公—孔子”為修辭。⑱⑧ 如《漢書·王莽傳》

孔子見南子，周公居攝，蓋權時也。⑱⑨

又同傳

博采二王後及周公孔子世列侯在長安者適子女。⑲⓪

---

⑱⑥ 《漢書．霍光傳》:「（武帝年老）乃使黃門畫者畫周公負成王朝諸侯以賜光……（帝病篤）光涕泣問曰:『如有不諱，誰當嗣者？』上曰:『君未諭前畫意邪？立少子，君行周公之事。』」（班固，《漢書》，第9冊，頁2932）。

⑱⑦ 詳說見繆哲，〈孔子師老子〉，收入巫鴻主編，《墓葬美術研究》第一輯（北京：文物出版社，2011），頁65-120。在此文裏，我分析了「孔子見老子」故事在戰國儒家、道家—黃老、與漢代經學中的不同版本，以及各自版本的話語色彩；並依據平陰畫像石中的「左丘明」榜題等證據，推定這畫像的所本，乃漢代經學的「帝王有師」義，而非今漢代藝術史學者所共稱的《史記》。

⑱⑧ 在此以前，周公多與「文武」並稱（「文武周公」），不甚與孔子並舉。

⑱⑨ 班固，《漢書》，第12冊，頁4050。

⑲⓪ 班固，《漢書》，第12冊，頁4051。

臺灣大學學術期刊資料庫

光武自述其終制亦云：

> 周公孔子猶不得存，安得松喬與之而共遊乎？⑨①

又明帝永平二年

> 上始率群臣躬養三老、五更於辟雍……郡縣道行鄉飲酒禮於學校，皆祀聖師周公孔子，牲以犬。⑨②

今按周公孔子並舉，或與西漢末古文經在朝廷的興起有關。蓋古文派的經典《周官》、或今稱的《周禮》，古文派稱是周公所作，這樣周公便與孔子一道，取得了儒家「聖師」的地位。至東漢初年，隨著其經義由「即攝為真」轉變為「帝王宜師賢輔」，「周公輔成王」便與寓意相近的「孔子師老子」一道，成了東漢君臣對話的一修辭。⑨③ 若所說不錯，則「周公輔成王」與「孔子師老子」在孝堂山祠及魯中南其他畫像祠中的並出，便與兩者在皇家意識形態對話中的並舉一樣，都是讚美君主「尊師重傅」之德的。

8.天地神圖

較之前舉的主題，本文所稱的「天地神圖」，無論從位置還是所占的面積看，都較為次要。但這一組主題裏，亦仍有魯中南祠堂畫像源頭的隱徵。

---

⑨① 吳樹平，《東觀漢記校注》，上冊，頁12-13。

⑨② 范曄，《後漢書》，第11冊，頁3108。

⑨③ 在《周公輔成王》一文中，我將對「周公輔成王」與「孔子師老子」經義的關係做詳細討論。可指出於此的是，東漢初年與盛稱周公並出的，是稱君主為成王。如班固《東都賦》稱光武建元如伏羲，分州土如黃帝，行天罰如湯武，遷都如盤庚，即中土而宅京如周成（蕭統，《文選》，頁31）。又〈白雉詩〉稱明帝「彰皇德兮侔周成。永延長兮膺天慶。」（蕭統，《文選》，頁36）。又《東觀漢記》記東平王蒼上書稱章帝「伏惟陛下以至德當成康之隆」（吳樹平，《東觀漢記校注》，上冊，頁166）。合觀這些稱頌周公與君主的修辭，即可知當時人關於「帝王－賢傅」的觀念模式。

臺灣藝術期刊資料庫

在《釋「圖畫天地品類群生雜物奇怪山神海靈」》一文裏，我考證了王延壽《魯靈光殿賦》所列人物主題之外的其他主題。[194] 大意謂這些主題，亦皆見於武氏祠派畫像。如延壽之所謂「天（地）」，或即武氏祠的《帝星儀仗圖》；所謂「山神海靈」，當為武氏祠的「鹿車儀仗」與「魚車儀仗」主題。[195] 這三組主題，亦或詳或略散見於孝堂山祠：如孝堂山祠隔梁的天圖、以及山牆的星車，便或即延壽之所謂「天」的一部分；東壁的鹿車與魚車，則為延壽稱的「山神海靈」的片段（圖61a-d）。[196] 在上引的文章中，我因武氏祠畫像的主題與配置幾悉同其附近的靈光殿繪畫的史實，推斷其主題初源於皇家（說見下）；其中的天地神圖，則為漢君主的宇宙角色與宇宙功能的象徵。這一推斷，也可轉用於孝堂山祠的同類主題。

9.《樓閣拜謁圖》

由以上分析看，孝堂山祠中與《樓閣拜謁圖》相配屬的主題，可分兩類：

（1）以大王為主角、或以大王為指涉者：

1-1：大王車馬儀仗；

1-2：大王滅胡；

1-3：胡人奉貢（大王）；

1-4：大王驅劉；

1-5：宰牲或大王視牲（？）。

（2）表現君主意識形態者：

2-1：周公輔成王；

2-2：孔子師老子；

2-3：天地神圖。

---

[194] 繆哲，〈釋「圖畫天地品類群生雜物奇怪山神海靈」〉，《考古與藝術史的交匯》（杭州：中國美術學院出版社，2010）（由於編輯之誤，此書刊出的為拙文初稿，並非定稿。定稿將另行發表）。

[195] 林巳奈夫雖未引證靈光殿繪畫，亦未看出靈光殿繪畫與武氏祠畫像的關聯，但他根據畫面的內容，稱武氏祠的這兩組主題為「山神海神出行圖」，見林巳奈夫，《漢代の神神》（京都：臨川書店，平成元年），頁170-173。

[196] 林巳奈夫，《漢代の神神》，第五章（附圖），圖20，圖15。

臺灣大學學術期刊資料庫

配屬的主題如此，作為全祠畫像核心的《樓閣拜謁圖》，亦必以大王為主角，或以大王為指涉。故《樓閣拜謁圖》中的受拜者，自可比定為「大王」。這一推斷，也可佐證於《樓閣拜謁圖》的細節。茲舉其一。

今按《樓閣拜謁圖》主角的腰間，皆垂一帶子。這或是漢代所稱的「綬」，即佩印的綬帶。孝堂山祠中，這綬帶表現得尤明顯（圖62）。不僅此，主角的身後，又有官服肅立者。他手提一根繩子，繩端繫一囊或圓盒。我細繹其理，頗以為這便是《漢舊儀》所記君主輿服的一細節。今按《漢舊儀》稱天子六璽

> 皆以武都紫泥封，青囊白素裹，兩端無縫，尺一板中約署。皇帝帶綬，黃地六采，不佩璽。璽以金銀縢組，侍中組負以從。⑰

今檢漢官儀，漢自皇帝以下，皆親佩其印。⑱ 只有天子「紆皇組」（即腰垂綬帶），⑲ 不親佩璽。璽乃包在囊內，上系一帶子（「金銀縢組」），由身邊的侍中「組負以從」的。這一描述，與上舉孝堂山祠的細節，可謂一一

---

⑰ 范曄，《後漢書》，第12冊，頁3673。又《漢官儀》：「侍中殿下稱制，出則參乘，佩璽抱劍。」（孫星衍等輯，《漢官六種》，頁137）。又「漢成帝取明經者充為侍中，使辟百官公卿，參議可正止殿，行則負璽。」（孫星衍等輯，《漢官六種》，頁137）。按侍中為皇帝近侍，負責皇帝常用的御物，《漢官儀》所謂「分掌乘輿服物，下至褻器虎子之屬」（孫星衍等輯，《漢官六種》，頁137）。由於在皇帝左右，故氣息可聞。《漢官儀》記「桓帝時，侍中迺存年老口臭，上出雞舌香與含之」（孫星衍等輯，《漢官六種》，頁137），則知是不離皇帝的密邇近侍。

⑱ 見范曄，《後漢書》，第11冊，頁3121。又璽與綬乃漢代表示地位的最主要的禮儀標誌。皇帝立太子、王公、與皇后，皆以授印佩綬為全場禮儀的高潮，蓋如Chauncey S. Goodrich說的，只有授印綬後，才等於皇帝把權威或權力賦予了接受者（見Chauncey S. Goodrich, "Two Chapters in the Life of an Empress of the Later Han," p. 168）。由於重要，漢代便有因亡印綬而除國者（如「夕陽侯邢崇孫之為賊所盜，亡印綬，國除」〔吳樹平，《東觀漢記校注》，下冊，頁881〕）。

⑲ 《晉書．輿服志》云「漢世著鞶囊者，側在腰間，或謂之傍囊，或謂之綬囊，然則以紫囊盛綬也。或盛或散，各有其時」（《晉書》，冊2，頁773）。似漢代普通官吏的印綬，平時多裝在一囊內，側系於腰間，並不垂掛下來（所謂「紆」）。孝堂山祠受拜者腰垂大綬，當為一種禮儀式舉動。

臺灣人文藝術期刊資料庫

合符。

由前文的分析可知，《樓閣拜謁圖》中拜謁場面的主角，似與「車馬儀仗」、「狩獵—庖廚」、「滅胡—職貢」的主角一樣，都是儀同君主的某大王。這樣一來，整個祠堂畫像的初義，便可得而論了：

主題	寓意
天地神圖	大王的宇宙角色與功能
大王鹵簿	大王的威儀
狩獵－宰牲或大王視牲	大王敬祖德，謹祭祀
滅胡－職貢	大王震服百蠻，夷狄慕義
周公輔成王－孔子師老子	大王重輔尊師

但所有這些，都只是君權的體現或其「用」，而非君權本身。故祠堂後壁的《樓閣拜謁圖》，便可讀為「大王身份與權力的象徵」，或曰「王權的象徵」。這樣由中央而側壁，整套祠堂畫像，便表現了君權之「體」向君權之「用」的發散或周流。[200] 若此理通，「樓閣拜謁」的建築，即可讀為漢代宮殿的形像，而非普通的住宅或官署。其中闕或指宮闕，所謂「樓閣下層」，則為君主的前殿或朝堂，上層乃帝后及嬪妃的後宮。今通稱的「樓閣拜謁」主題，便是由宮闕—前殿—後宮與其中人物複合而成的漢代君權的一母題型圖符。

[200] 假如我們從結構主義的角度，把整個孝堂山祠畫像的主題與配置，與東漢初年的宮廷意識形態比較，或會發現兩者有嚴密的契合。僅以班固《兩都賦》之「東都」部分為例，其文末以五首詩，對明帝的功德做了全面總結。其篇目依次為「明堂」、「辟雍」、「靈臺」、「寶鼎」、與「白雉」。其中「明堂」所歌頌的，是明帝以光武配祀明堂之事，「辟雍」則歌頌明帝尊老重傅（明帝的辟雍禮祀周公孔子，故可稱君主「尊師重輔」的禮儀外現），「靈臺」歌頌明帝「敬天法象」，「寶鼎」為明帝得天嘉許之徵，「白雉」則既為祥瑞，亦為四夷歸化的標誌。其中「靈臺」一則，可對應孝堂山祠的「天地神圖」（即橫梁的天官圖與側壁的山神海靈圖），「明堂」一則，可對應「狩獵／庖廚」一組，「辟雍」可對應於「周公／孔子」，「白雉」可與「滅胡／職貢」對應。至於「寶鼎」所屬的祥瑞，雖未見於孝堂山祠，但與之同源的武氏祠中，則有其全面的表現（或孝堂山所據的母本有這類主題，惟造祠的匠師未取亦未可知）。關於孝堂山祠畫像的配置與東漢初年宮廷意識形態的結構性對應，我在其他文中將有詳論。

臺灣藝術期刊資料庫

10.東漢魯中南的「大王」

但明眼者或已發現，上文的討論，是以混同大王與君主為前提的。而這一前提，並不符合漢代的史實：漢代──尤其東漢──諸侯王（「大王」）的意識形態或禮儀之功能，與君主的絕然有別；兩者之間，有古所稱的「君臣」之限。孝堂山祠畫像的母本，若果為某大王而設，畫像的內容，又何以切合君主的身份呢？這一問題，或可從魯中南特殊的歷史中尋一解答。

按東漢諸王分封，與西漢截然不同。從時間說，後者貫是穿於整個西漢的，前者則集中於東漢初年。如光武明章的諸王，可約占東漢諸王的百分之九十以上。以地域論，西漢的封國，乃分散於關中外的大部分地區；東漢則集中於魯中南與毗鄰的蘇北、皖北、及豫東（約百分之七十）──亦即漢代墓祠畫像最發達的地區。下據萬斯同《東漢諸王世表》做一說明：[201]

	宗室四王	光武十王	明帝六王	章帝四王	和帝一王
今山東地區（共14國）	齊，泗水，淄川，城陽，北海	東海（含魯國），濟南，東平（含任城國），琅琊		濟北，千乘	平原
今蘇北地區（共5國）		楚，沛，廣陵	彭城，下邳		
今河南安徽地區（共4國）		阜陵國	陳（河南、安徽、山東交界），梁（河南），淮陽（安徽）		
今河北地區（共5國）	中山，趙	中山	樂成	清河，河間	

又東漢正出的諸王僅六人，皆光武子。明章等帝的諸王皆庶出，地位不尊。[202] 又六王中，有五王的封地，是位於魯中南及毗鄰的蘇北的：即東海王彊，東平王蒼，沛王輔，濟南王康，與琅琊王京。[203] 則知洛陽之外，魯中南及

[201] 收入（宋）熊方等，《後漢書三國志補表三十種》（北京：中華書局，1984）。

[202] 由於悉庶出，明帝在封其子為王時，曾明稱「不欲吾子與先帝子等」（見范曄，《後漢書》，第2冊，頁410）。

[203] 范曄，《後漢書．光武十王傳》。

臺灣大學學術期刊資料庫

其附近的區域，是東漢皇室勢力最大的地區。

在這六王之中，地位最尊的乃東海王彊，與東平王蒼；兩人的封地，皆位於魯中南。其中彊乃郭后所出，建武二年（西元26年）立為太子；十七年，郭后寵衰，為貴人陰氏取代。彊內不自安，即於十九年自遜太子，退為東海王。光武與陰后的兒子劉莊（即後來的明帝）進為太子。[204] 由於彊「廢不以過」，光武始終有愧疚，故二十八年，即彊離開洛陽、就其封國前，光武又臨時於東海外，「以魯郡益彊封」，命食二十九縣（東漢諸王多僅食四、五縣）。此外又下詔說，故魯國靈光殿甚壯麗，符合劉彊的故太子身份，故命居魯，不使駐東海。行前，光武又賜彊「虎賁旄頭，宮殿設鐘虡之縣」，使「擬於乘輿（即皇帝）」。[205] 按「虎賁旄頭」是君主車馬儀仗的一部分；「鐘虡之縣」，則為帝宮前的陳設。然則按光武之意，彊出行與家居，是皆得享用天子之禮的。[206] 劉莊即位後，雖防之甚嚴，但禮面上，卻未墜光武之禮。如永平元年，彊死訊傳至洛陽，明帝一面下詔以天子禮葬，一面派將作大匠赴魯國，為起陵廟。[207] 然則無論生前還是死後，彊受於朝廷的禮遇，都是斟酌天子禮而成的。──這個現象，便是古所稱的「加禮」。

不同於劉彊的「尊而不親」，東平王蒼乃陰后子，與明帝同母。他美相貌，通經學，與明帝感情甚篤。故終明帝一朝，蒼乃最有權勢的廷臣與諸王。[208] 明帝死後，章帝自居「成王」，奉蒼為「周公」，待蒼之隆，竟有過明帝。[209]

---

[204] 范曄，《後漢書．光武十王傳．東海恭王傳》。

[205] 范曄，《後漢書》，第5冊，頁1423。

[206] 按光武待彊之隆，雖與愧疚有關，但也與政治的考量有關（說見陳蘇鎮，《〈春秋〉與「漢道」：兩漢政治與政治文化研究》，頁524-542）。

[207] 按明帝接劉彊死訊後，即「使司空持節護喪事，大鴻臚副，宗正、將作大匠視喪事，贈以殊禮，升龍、旄頭、鸞輅、龍旂、虎賁百人」（范曄，《後漢書》，第5冊，頁1424）。檢《後漢書》〈禮儀志〉，則知「三公典喪事」（司空即三公之一），「大鴻臚」主喪儀，「將作大匠營陵地」，「升龍、旄頭、虎賁」護「鸞輅」魂車，都是天子大喪才有的禮儀（參看《後漢書．禮儀志．大喪》）。

[208] 范曄，《後漢書．光武十王傳．東平憲王傳》。

[209] 按明帝本人亦隱稱蒼為周公。如他即位不久，便下詔稱「東平王蒼寬博有謀，（並）可以受六尺之託」（范曄，《後漢書》，第1冊，頁96）。群臣明稱蒼為周公如班固《奏記東平王蒼》「將軍以周邵之德，立乎本朝……昔在周公，今也將軍」（范曄，《後漢書》，第5冊，頁1330）。章帝稱蒼為周公，則見於他多次為蒼所下的詔書或與蒼通信中的用

臺灣大學藝術期刊資料庫

按漢代經義，周公孔子，皆可當一「王」（即天子）；如成王葬周公，便以天子禮，不以諸侯禮。⑩ 故蒼死後，章帝亦下詔酌採天子禮葬蒼，又派專司帝王陵寢工程的將作史六人赴東平，為起陵廟。⑪ 葬後不久，章帝又由洛陽親赴其陵，「祠以太牢」，「陳虎賁、鸞輅、龍旂」，祭以天子禮。然則劉蒼的喪禮與陵廟，似與劉彊的一樣，也是斟酌天子規格而成的。

從文獻記載看，東漢諸王中，生死皆行天子禮的，有東海王彊；死葬酌採天子禮者，彊外又有東平王蒼。⑫ 這一史實，是東漢魯中南所獨有的現象。孝堂山祠畫像主題，若初為某大王而設，其內容之深合君主的禮儀與意識形態，或可由上舉的史實中，得一解答的線索。

詞。如「《詩》云叔父建爾元子，敬之至也」（范曄，《後漢書》，第5冊，頁1440），即引《詩經．魯頌．閟宮》中成王對周公的話（「王曰叔父，建爾元子」）。又蒼去世後章帝詔書稱：「咨王丕顯，勤勞王室，親受策命，昭於前世。出作蕃輔，克慎明德，率禮不越，傳聞在下。昊天不弔，不報上仁，俾屏余一人，夙夜煢煢，靡有所終。」其中前一段文字，便模仿《尚書》〈金縢〉〈康誥〉中周成王稱周公的口吻。關於這一段文字，我在《周公輔成王》中將詳細分析。

⑩ 見皮錫瑞，《今文尚書考證》（北京：中華書局，2009）關於〈金縢〉〈大誥〉篇的相關注釋。漢經生關於成王初猶豫於葬周公以天子禮、後因雷雨悟而終葬之以天子禮，見《論衡．感類篇》（黃暉，《論衡校釋》，第三冊，頁787-800）。王充的這一篇文字，幾乎整篇是討論成王喪周公以天子之禮的，隱窺王充之意，似頗不值今文家主張「成王以天子禮葬周公」之說。按《論衡》作於明帝與章帝元和間（見《論衡·自紀篇》）。其以整篇的篇幅，討論此事，莫非是激於章帝葬劉蒼以天子禮？

⑪ 蒼死後，章帝遣大鴻臚持節，五官中郎將副監喪（范曄，《後漢書》，第5冊，頁1441），又「詔有司加賜鸞輅乘馬，龍旂九旒，虎賁百人」（范曄，《後漢書》，第5冊，頁1441）。檢《後漢書》〈禮儀〉〈輿服〉兩志，即知這些禮儀，都是參酌天子大喪之禮的。此外，章帝又派為天子建造陵寢的將作使者六人赴東平，「留起陵廟」（范曄，《後漢書》，第5冊，頁1441）。我想六人是不足起陵廟的。意者這六人恐只負責陵廟與裝飾的規劃與設計，造陵廟的匠人，當徵自於東平國及附近的郡國。若此理通，則劉蒼陵廟的裝飾傳入民間，亦自有管道。

⑫ 西漢諸侯王享受「加（天子）禮」的現象，似較多一些。東漢則只有劉彊與劉蒼有此待遇。關於漢代的「加禮」或「殊禮」，可參閱Chauncey S. Goodrich, "Some Ritual Privileges in Early Imperial China," *Journal of the American Oriental Society*, vol. 111, no.2 (1991 Apr.-Jun.), pp. 277-282.

臺灣大學學術期刊資料庫

（三）武氏祠派畫像與「樓閣拜謁圖」

但這深合君主禮儀與意識形態的繪畫主題，又經怎樣的方式，被「加禮」於魯中南的大王呢？東漢中晚期的武氏祠派畫像，提供了一暗示。

所謂「武氏祠派畫像」，指以武氏諸祠為代表的東漢祠堂畫像。這派的作品，集中今山東之嘉祥，亦散見於附近的曲阜、金鄉、梁山等地。[213] 綜合其內容與風格，可知彼此有相同的祖本；祖本的內容，也有連貫、周至的設計意圖。在《釋「圖畫天地品類群生雜物奇怪山神海靈」》中，我把武氏祠派的主題，與王延壽《魯靈光殿賦》記載的靈光殿繪畫主題做了比較；結論是後者的內容，幾乎悉見於武氏諸祠。茲列表說明：

靈光殿主題	武氏祠主題
圖畫天（地）	帝星儀仗圖（圖63，前石室屋頂前坡）[214]

[213] 關於武氏祠派匠人的活動範圍，可參見楊愛國，《幽冥兩界：紀年漢代畫像石研究》（西安：陝西美術出版社，2006），頁132-135。

[214] 西漢中期以來，漢代人便有系統地改造其天文觀，在天與人間政治結構之間，建立嚴密的對應（可參閱Sun Xiaochun and Jacob Kistemaker, *The Chinese Sky during the Han: Constellating Stars and Society*）。這最終的結果，便是使得漢人對天官與「地官」（或曰人間政治結構）的想像，產生了一種互換關係。如《論衡．命義篇》「天有百官，天有眾星，地有萬民、五帝、三王之精」（黃暉，《論衡校釋》，第一冊，頁48），又《雷虛篇》「天神之處天，猶王者之居地」（黃暉，《論衡校釋》，第一冊，頁301），又《紀妖篇》「天官百二十，與地之王者無以異也。地之王者，官署備具，法象天官，稟取制度。天地之官同，則其使者亦宜鈞」（黃暉，《論衡校釋》，第三冊，頁917）。《潛夫論．忠貴篇》「王者法天而建官，自公卿以下，至於小司，輒非天官也」（汪繼培，《潛夫論箋校正》〔北京：中華書局，1985〕，頁108）。按王充與王符是漢代最理性化的學者，兩人猶執此觀念，可見這觀念的普及與入人之深。

在這一觀念模式下，自西漢末揚雄以來，漢人便擴展、或細節化了《韓非子．十過》中以天帝出行比擬黃帝出行的想像，並將其結果，套用於漢代君主的出行。如班固《東巡賦》言章帝「備天官之列衛，盛輿服而東巡」，「是時聖上運天官之法駕」（嚴可均，《全上古三代秦漢三國六朝文》，第一冊，頁593）。這些賦中有細節的部分，又莫不把皇帝的出行，描繪為帝星（即北極星）的出行儀仗。其中帝星乘玉輅，眾天官乘車景從，蚩尤、蒙公等兇猛的天官，持各種兵器為儀仗開道，最前則有風伯雨師

臺灣藝術學術期刊資料庫

品類群生	
雜物奇怪	祥瑞、災異圖（武梁祠屋頂）㉑⑤
山神海靈	鹿車儀仗、魚車儀仗（左石室屋頂）㉑⑥

為之清塵灑道等等（可參見揚雄《甘泉賦》、《羽獵賦》、班固《東京賦》、黃香《九宮賦》、與馬融《廣成賦》等作品）。從這些想像中，我們可清晰地辨認出漢代對天的視覺規劃（visualization）。這一視覺規劃，若表現於繪畫的話，我想就是靈光殿「圖畫天地」的「天」、或武氏祠頂部的「帝星出行圖」。至於「圖畫天地」之「地」，則或指賦下文的「山神海靈」，或「天地」一詞為偏義，意思只是「天」。

關於漢代「畫天」的最新研究，可看參看Lillian Lan-ying Tseng, *Picturing Heaven in Early China*。惟作者未注意到漢賦中關於「天帝出行」的描寫與武氏祠「天帝出行」細節的一致性，故僅討論了後者的天帝形象，而未將武氏祠「帝星圖」所在整個斜坡畫面，理解為對天帝儀仗的描繪（見Lillian Lan-ying Tseng, *Picturing Heaven in Early China* [Cambridge and London: Harvard University Asia Center, 2011]）。

㉑⑤ 延壽賦稱的「雜物奇怪」，義必同於揚雄《劇秦美新》的「異物殊怪」，與許沖「上《說文表》」中的「雜物奇怪」，即漢代的祥瑞與災異。揚雄《劇秦美新》稱「（王莽）異物殊怪，存乎五威將帥，班乎天下者，四十有八章」（蕭統，《文選》，頁680）。今按王莽居攝時，曾出現過許多預言他將代漢為天子的符命。王莽篡位後，便把這些符命編纂為四十二篇書，頒行天下。這所謂的「符命」，雖名稱、解釋有異，內容卻無殊漢代所稱的祥瑞災異。如王莽「符命」之「十二應」中的「神井」與「文圭」等，便出現於武梁祠的祥瑞圖中。故靈光殿繪畫的「雜物奇怪」，必指武氏祠中的祥瑞—災異類主題。關於這一問題，我在〈釋「圖畫天地品類群生雜物奇怪山神海靈」〉中有詳細的討論（亦可參見繆哲，〈浪井與西王母〉）。

㉑⑥ 按武氏祠中以乘鹿車者為中心的儀仗，林巳奈夫比定為「山神（出行）圖」，以乘魚車者為中心的儀仗，則比定「海神（出行）圖」。此說甚確。靈光殿繪畫中的「山神海靈」，必當指此。

又漢代意識形態中，神也如人間的政治結構一樣，是有等次的（hierarchy）。其中天地之神，為皇家所專祀，百姓不得妄祭。如王符稱「人有爵位，鬼神有尊卑。天地山川……天子諸侯所命祀也。若乃巫覡之謂獨語，小人之所望畏，土公、飛屍、咎魅、北君、衝聚、當路、直符七神，及民間繕治微蔑小禁，本非天王所當憚也」（汪繼培，《潛夫論箋校正》，頁306）。言之最明。按諸漢代史料，天地與山川，確為皇家所專祀。如其中的山川（或山海），便為君主、諸侯、或地方政府所專祀，百姓不得妄祭。地方政府倘欲於官典外增祭山川，亦須先請示朝廷太常，並由太常報尚書認可（如《隸釋》所記常山郡請增祭白石山與封龍山的表文）。執此論孝堂山與武氏祠的天地神圖，可益知其非民間所當有（關於這問題，我在將重新印出的〈釋「圖畫天地品類群生雜物奇怪山神海靈」〉中有討論）。

臺灣藝術學院 期刊資料庫

上紀開闢邃古之初五龍比翼人皇九頭	
伏羲鱗身女媧蛇軀	伏羲女媧（武梁祠西壁）
鴻荒樸略厥狀睢盱	祝誦、神農（武梁祠西壁）⑰
煥炳可觀黃帝唐虞	黃帝、顓頊、帝嚳、帝堯、帝舜（武梁祠西壁）
下及三后	夏禹（武梁祠西壁）
淫妃亂主	夏桀與其妃子（武梁祠西壁）
忠臣孝子烈士貞女	忠臣、孝子、烈士、列女圖（武梁祠三壁、前石室與左石室相關位置）

考慮到賦因單純的文字需要所做的鋪排或省略，⑱ 與祠堂匠師對畫像祖本的偏離，我們大體可以說：武氏祠堂畫像與靈光殿繪畫的主題，無論內容還是配置關係，都有顯著的一致性。由於同類的主題與配置， 在東漢文獻記載中，靈光殿為僅見者；在今存東漢祠墓畫像裏，武氏祠派也是唯一的，⑲更由於靈光殿所在的魯城（今曲阜），去武氏祠直線僅約50公里；故我稱兩者一為源，一為流，似不迂遠。

但這一結論，又引出兩個問題：（1）細味靈光殿繪畫的內容，則知是皆以

---

⑰ 延壽賦雖不明言靈光殿中有「三皇」畫像，但其中「鴻荒樸略厥狀睢盱」，必是指三皇的。蓋「尚書緯」中，數有「帝嚳以上，樸略難傳。唐虞以來，煥炳可法」之類的說法（見安居香山，中村璋八，《緯書集成》〔石家莊：河北人民出版社，1994〕，第一冊，頁375），即把「樸略」與「文明」的界限，劃在帝嚳時代。延壽的賦文，亦必本緯書之說，惟把「樸略」與「文明」的界限，劃在「三皇」與「五帝」之間而已。

⑱ 如賦之「品類群生」，或即出於純文字需要而做的鋪排；「黃帝唐虞」，當即對五帝題材的省略性描述。武氏祠畫像「三后」中僅有夏禹，「淫妃亂主」中僅有夏桀與其妃子，則可理解為匠師對祖本的偏離。

⑲ 巫鴻《武梁祠》中，也注意到了武梁祠繪畫主題與配置的唯一性（unique）。但他把這一特點，用作闡釋武梁祠畫像乃武梁本人參與設計的證據（參見Wu Hung, *The Wuliang Shrine* [Stanford: Stanford University Press, 1989], pp. 213-217）。這與我的理解不同。

類似的宮殿繪畫主題的記載，東漢後又見於左思《魏都賦》:「丹青煥炳，特有溫室，儀形宇宙，歷像賢聖，圖以百瑞，綷以藻詠，茫茫終古，此焉則鏡，有虞作繪，茲亦等競。」（蕭統，《文選》，頁100）。其中「儀形宇宙」主題，必指延壽稱的「圖畫天地」與「山神海靈」;「歷像聖賢」，則為延壽的古帝王與列士列女;「圖以百瑞」則相當「雜物奇怪」。然則這一類主題與配置，是漢魏宮殿藝術特有的主題，或曰體現君主意識形態與禮儀角色的主題，非民間所宜有。

臺灣大學藝術期刊資料庫

君主意識形態或禮儀角色為指涉的。如「圖畫天地」與「雜物奇怪」，乃是對漢天子宇宙角色與功能的說明；古帝王圖，則為漢天子取法或殷鑒的對象。[220] 至於「列士列女」，則自西漢末以來，一直被樹為帝王、后妃、與內臣的榜樣。[221] 漢君主與諸王之間，若果有前說的禮儀分限，這類主題，又何以見於諸侯王王宮？（2）靈光殿是生活的寢宮，武氏祠為祭祀的祠堂；同一類繪畫主題，如何能同時服務於兩類不同的語境？這兩個問題，也應尋解於東漢魯中南特殊的歷史。

按靈光殿是西漢第一代魯王劉餘的寢宮，在漢代王宮中，最稱壯麗。西漢末年，亂起齊魯，城邑為墟，靈光殿則奇跡般保存下來。但這時距宮殿初造，已二百餘年，[222] 魯地又新經戰亂，宮殿破蔽，宛然可想。[223] 故不經修繕，是無法入居的。按劉彊建武二十八年赴魯國前，始終住在洛陽，在魯地並無官署；他離洛陽赴魯國，也是迫於光武詔令。故我頗疑光武命他離洛陽就藩、並取靈光殿為寢宮前，已先派朝廷的將作史修繕了宮殿，並取洛陽宮廷的粉本，為之製作了靈光殿繪畫。這種繪畫，應與光武所授予的虎賁、旄頭、鐘虡一樣，乃「故太子」加禮的一種。這一推測，也隱徵於光武、明帝、與劉彊的性格，以及當日的史實。蓋光武與明帝，是漢代最雄猜的君主。建武二十八年（西元52年），即劉彊就藩的當年，為穩固劉莊的太子地位，光武又重申「阿附藩王

---

[220] 如應劭《漢官儀》「省中皆胡粉塗壁，畫古烈士」（孫星衍等輯，《漢官六種》，頁115）。

[221] 如應劭《漢官儀》「（尚書郎）奏事明光殿，省皆胡粉塗畫古賢人烈女」（孫星衍等輯，《漢官六種》，頁143）。又宋弘燕見光武，「御坐新屏風，圖畫列女」（范曄，《後漢書》，第3冊，頁904）。又「（順烈梁皇后）常以列女圖畫置於左右以自監戒」（范曄，《後漢書》，第2冊，頁438）。

[222] 按劉餘徙魯在景帝前三年（前154年），劉彊就藩在建武二十九年（西元53年）。

[223] 王莽天鳳間，赤眉與王莽軍大戰東海，戰不利，北掠魯國，攻魯城，拔之（范曄，《後漢書》，第2冊，頁477-478）。赤眉敗後，魯國所在的地區，為更始所立的梁王劉永所據。建武二年，光武蓋延軍與永軍戰於魯地，拔魯城，斬更始之魯太守（范曄，《後漢書》，第3冊，頁686）。則知不數年間，靈光殿所在的魯城便蒙受了兩次大的劫難。

臺灣大學圖書館 期刊資料庫

法」，對劉彊的同母弟兄，痛加摧抑，諸王為觳觫。㉔ 劉彊的性格，則避害遠事，矜慎自持。㉕ 以廢太子危忌之身，立此雄猜之朝，倘非光武親遣人製作其宮殿的繪畫，劉彊恐無論如何不敢將這些古帝王、天文、祥瑞、災異等最招猜忌的主題，繪於其寢宮內。㉖ 今按劉彊臨終前，曾上書感謝朝廷待他的禮遇之厚，其中有「宮室禮樂，事事殊異」一語。意者這體現了君主意識形態的靈光殿繪畫，必是「事事殊異（於諸王）」的「宮室禮樂」之一種。

至於第二個問題，即同一套繪畫題材，如何能同時服務於寢宮與祠堂兩類不同的語境，我細繹其理，頗以為這與漢代對寢宮與陵廟關係的理解有關。蓋按漢代人理解，陵廟乃君主或諸王寢宮的「象」。所謂「廟以象朝」，陵寢以「象」生前之寢。「廟以藏主」，陵的寢中，則有死者生前的几杖、衣冠、妝具等生前的用具。㉗ 按這理解，陵廟的建築，便是生活寢宮的複本了。故移置几杖、衣冠等用具的同時，亦移繪宮殿的繪畫，使亡者之神，不覺居處有變化，即在理中。若此理通，則朝廷的將作匠建造劉彊的陵廟時，亦移植其寢宮

㉔ 如建武二十八年，光武借日蝕之故，窮治諸王賓客，一時死者甚多，並因此遣劉彊的同母弟就藩（劉莊的同母弟，則無一就藩者），不許留京師（范曄，《後漢書》，第11冊，頁3360）。明帝又較光武為忌刻，如楚王英，濟南王康，不過竊弄「圖書」「符瑞」，聊以自娛，然或遭廢，或削國（英後自殺）（皆見《後漢書．光武十王傳》）。在這一氣氛下，諸王多觳觫屏息，不敢有差。如《後漢書》記北海王睦遣中大夫入覲明帝，大夫欲稱其賢，嚇得劉睦趕緊勸阻道：「子危我哉！此乃孤幼時進趣之行也。大夫其對以孤襲爵以來，志意衰惰，聲色是娛，犬馬是好。」明帝之忌刻，可見一斑。王夫之《讀通鑒論》稱明帝「疑忌殘忍」，正以此故。關於光武末明帝初為鞏固明帝地位而對諸王的嚴治，亦可參見陳蘇鎮，《〈春秋〉與「漢道」：兩漢政治與政治文化研究》之〈明帝即位前後的幾樁大獄〉一節。

㉕ 劉彊之謹慎遠害，最見於郭后被廢後，他自請遜太子位，退為藩王。他如明帝永平初，廣陵王荊飛書劉彊，稱劉彊無罪被廢，又數遭摧抑，不宜默默，應興兵造反。劉彊得書大恐，徑封書給明帝（見范曄，《後漢書》，第5冊，頁1446-1447）。

㉖ 其中帝王主題可不論，即使天文、符瑞等，也是東漢初年最遭猜忌的主題。如洞悉光武性格與當時政治之險惡的竇融便主動向光武表白說：「臣融年五十三，有子年十五……朝夕教以經藝，不得令見天文、讖記，誠欲令肅恭畏事，恂恂修道。」（袁宏，《後漢紀》，頁113）。前舉楚王英、濟南王康遭廢或削國，也多與造符瑞、「圖書」有關。所謂「天文」「讖記」「符瑞」「圖書」，與靈光殿的天官圖、祥瑞災異圖等，乃同一性質的內容。

㉗ 范曄，《後漢書》，第11冊，頁3199。

臺灣大學學術期刊資料庫

的繪畫，可不勞想像。經這樣的移植，「服務生者」的繪畫，便可轉用於「紀念亡者」了；由此下移平民的祠堂，亦再無語境的扞格。然則「武氏祠畫像與靈光殿繪畫主題的一致」，或非與靈光殿的一致，而是與其「象」、即劉彊陵廟裝飾的一致。

但陵寢為生前寢宮的「象」，只是事情的一面；事情的另一面是：陵寢畢竟是紀念性建築，故其繪畫主題中，就必有專為紀念亡者而設的內容。劉彊的陵寢，亦當如此。今按永平元年，劉彊死訊傳至洛陽，明帝一面下詔以天子禮葬，一面派將作大匠赴魯國，為起陵廟。按當時光武新故，是東漢唯一有陵廟的天子。故所謂以天子禮葬，或「將作大匠留起陵廟」，其唯一可參酌的，只有光武的大喪與陵寢。因此，「將作大將」移繪前舉的靈光殿繪畫，並酌取光武陵廟的紀念性題材，主持設計了劉彊陵廟的裝飾，是殊可想像的事。這一類紀念性主題，也可理解為明帝「加禮」劉彊的舉動。

由前文對靈光殿與武氏祠畫像的比較看，兩者的主題雖大部分相同，但也有不盡同者。如武氏祠的車馬，狩獵—庖廚，㉘ 與「樓閣拜謁」等主題，便未見於延壽命的賦文。這一差異，或體現了生活寢宮與紀念性建築性質的差別，不宜理解為延壽賦文的省略。換句話說，這些主題，或是專為紀念亡者而設的，不當見於靈光殿中。在前文中，我曾推測武氏祠畫像的母本，或來自劉彊的陵廟裝飾。若所說不錯，其未見於靈光殿繪畫的車馬、狩獵—庖廚、或「樓閣拜謁」主題，便可追溯於劉彊陵廟的紀念性題材、並進而溯及洛陽的光武陵廟了。──《樓閣拜謁圖》之為漢代君權的圖符象徵，也由此又得一輔證。

（四）孝堂山祠與武氏祠畫像之異同

以君主為指涉的繪畫主題，如何被「加禮」於大王，上節的討論，或提供了隱微的一瞥。由此回到孝堂山祠畫像，我們或可以說：圖中那儀同天子、承擔的意識形態功能亦同天子的「大王」，似也應理解為受加禮的諸侯王。這種諸侯王，如前說的，東漢只有兩位，即東海王彊，與東平王蒼。兩人的封國與陵園，皆位於孝堂山祠所在的魯中南地區。其中彊薨於永平元年（西元56

㉘ 狩獵見於武氏祠派的宋山小祠，未見於武氏諸祠。

臺灣大學學術期刊資料庫

年）；㉙ 蒼薨於章帝建初八年（西元83年）。孝堂山祠的年代，今粗斷於章帝中；與兩王陵寢的建造，年代相近。又祠堂距彊陵與蒼陵的距離，直線或約120公里與60公里，亦在兩王陵寢影響可及的範圍。最後，孝堂山祠畫像的內容與風格，與武氏祠派的頗有異同。因此，倘我們把武氏祠派畫像的源頭，推斷為劉彊的陵寢，孝堂山祠畫像的母本，便可設想為劉蒼的陵寢了。㉚

今細考孝堂山祠與武氏祠派畫像的內容，可知兩者有雷同，也有差異。如兩套畫像中，都有「樓閣拜謁」，狩獵—庖廚，周公輔成王，孔子師老子，大樹射爵等主題；彼此的圖式也相近。此為其同。而「滅胡—職貢」見於孝堂山祠，未見武氏祠，禎祥、古帝王、與列士列女題材見於後者，未見於前者。此為其異。至於主題相同、內容細節差距較大的，則有車馬圖與天地神圖等。兩者的差異，倘我們部分歸於源頭有別（即一源於蒼陵，一源於彊陵），部分歸於移植者的改造，那麼兩者的雷同，又何以為說呢？這一問題，或可尋解於蒼陵與彊陵母本的異同。

如前文說的，彊陵造於永平初，當時洛陽僅有光武陵廟。㉛ 蒼陵造於章帝

㉙ 按《後漢書．明帝紀》，永平元年正月始行上陵儀，五月劉彊葬。則知劉彊死時，光武陵上的工程已完工（按光武陵始作於建武二十六年）。

㉚ 按武氏祠製作的年代，雖為東漢中後期，但風格卻有東漢初年孝堂山祠派的特徵。如處理空間與體量時，都有平面化與正面化特點。假如我們視兩者為風格演化中的不同環節，我們只有說東漢藝術在空間、體量的理解上，可謂一百年無長進。但如果我們持孝堂山祠派的風格，與武氏祠時期的朱鮪墓、沂南墓、或密縣打虎亭墓畫像的風格比較，卻又見後者在空間與體量的理解上，有著長足的進步：這兩者之間，亦可構成一風格演進的線。那我們該如何解釋武氏祠派風格與其年代的差距呢？畫像的功能，或創作之動機，雖可解釋某些特定主題風格的滯後（如本文稱的「圖符」類主題），但卻無法解釋全部。蓋就漢藝術的性質而言，具體的功能與動機，似仍不敵普遍的「形式意志」之引力。從這一角度說，武氏祠建造的年代，或為東漢中晚期，但畫像所據的母本，我想應作於東漢初年。按武氏祠風格的滯後，許多學者皆有論說，雖解釋的原因不同。如 Wilma Fairbank, “A Structural Key to Han Mural Art,” *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 7, no. 1 (1942.4), pp. 52-88；Alexander Soper, “Life-Motion and the Sense of Space in Early Chinese Representative Art,” *The Art Bulletin*, vol. 30, no.3 (1948.9) , p. 174，與Martin Powers, *Art and Political Expression in Early China* (New Haven: Yale University Press, 1991)。

㉛ 不計洛陽西漢諸帝廟。

臺灣大學學術期刊資料庫

中；光武陵廟外，時洛陽又有明帝的陵廟。[232] 由於紀念者不同，創作時代有先後（約隔20年），光武與明帝陵廟繪畫的內容與風格，自當有差異。但另一方面，按東漢的禮制，光武為「祖」，明帝為「宗」，紀念祖宗的主題，必有雷

[232] 所謂光武陵廟，或指兩個不同的設施。其中廟似設於洛陽城內，如《續漢書》稱董卓「又自將兵燒南北宮及宗廟」（汪文台輯，《七家後漢書》，頁292），則知宗廟在洛陽城。他的陵寢，則設於洛陽城外。至於明帝，確切地說是有陵無廟的。蓋明帝遺詔不起廟，木主藏於光武廟更衣（後來諸帝皆尊此制）。但據《古今記》，光武陵只有一寢（園省等服務設施不計），明帝陵則於寢外，又有所謂「石殿」（見范曄，《後漢書》，第11冊，頁2149）。意者這一區別，當是有廟無廟所致。蓋光武有廟，廟即相當於「朝」，故陵上僅需一寢以象其生前之寢。明帝無廟，於是須別造石殿以象之。從禮儀上說，這石殿當然不是廟，但從感情或權宜上講，亦未嘗不可當一廟的。

按廟為古制。由周秦兩漢文獻看，其中似無設繪畫的記載（關於宗廟設像乃晚期的制度，可參看馬端臨，《文獻通考》〔北京：中華書局，1986〕，上冊，卷9）。王逸《楚辭．天問》序，常被舉為先秦宗廟中有繪畫的證據。但王逸的話實不足信。如《天問》序原文稱：「《天問》者，屈原之所作也。屈原放逐，彷徨山澤，見楚有先王之廟及公卿祠堂，圖畫天地，山川神靈，琦瑋僪佹，及古賢聖怪物行事，因書其壁，呵而問之，以渫憤懣」（朱熹，《楚辭集注》〔上海：上海古籍出版社，1979〕，頁49）。我們把其中「圖畫天地」、「山川神靈」、「琦瑋僪佹」、及「古聖賢怪物行事」，與其子延壽記靈光殿繪畫的「圖畫天地」、「山神海靈」、「雜物奇怪」、以及描述古帝王列士列女主題的用語比較，便知兩者幾乎一致的。按謝承書稱：王延壽有俊才，父逸欲作靈光殿賦，令延壽往錄其狀。延壽因韻之，以簡其父。父曰：「吾無以加也。」（汪文台輯，《七家後漢書》，頁94）。然則王逸似讀過其子的《魯靈光殿賦》，並留有很深的印象。他「令延壽往錄其狀」的目的，也未必是作賦。或其「前理解」以為，楚廟祠同於漢廟祠，故遣延壽往錄靈光殿的繪畫以為注《楚辭》的根據亦未可知（若此言確，則延壽所記靈光殿繪畫與王逸所想像的楚先王祠繪畫的一致，便可從一曲折的角度，說明漢代陵寢建築中是有繪畫的，也說明陵寢的繪畫主題與宮殿的繪畫主題有一致的地方）。因此，王逸的說法，是頗不足見先秦宗廟是有像的。所謂「光武廟」，亦當遵循這一古制（關於漢代宗廟的無像，邢義田也有分析，參見邢義田，〈武氏祠研究的一些問題──巫鴻《武梁祠──中國古代圖像藝術的意識形態》和蔣、吳著《漢代武氏墓群石刻研究》讀記〉，《新史學》8.4〔1997〕，頁187-216）。

按與廟不同，陵寢與石殿為漢之新制（石殿尤為如此，蓋明帝前，我未見陵有設石殿的記載）。故依據禮儀的新需，與藝術功能的新變，別設紀念性繪畫於陵寢或石殿，自較廟少古制的約束。故我樂於設想光武、明帝的陵寢或石殿中，有紀念二者的繪畫主題。今按《高僧傳．竺法蘭傳》云：「（蔡）愔又於西域得畫釋迦倚像，……明帝即令畫工圖寫，置清涼臺中及顯節陵上。」湯用彤校注，〔梁〕慧皎，《高僧傳》〔北京：中華書局，1996〕，頁3）。按顯節陵即明帝陵。若記載不錯，則明帝陵建築的確是有畫像的。

臺灣大學藝術期刊資料庫

同的地方。且漢之所謂「紀念」，多只是按理想君主的模式，做格套化的稱頌而已。其對君主權威的稱頌可不論，即使較有個人色彩的「功德」，從禮儀上說，也有格套化的需要；如前文對光武功德的分析，便是如此。從這角度說，除「中興漢室」外，光武可紀念的功德中，明帝亦可無一不具的。[233] 又明帝每以「成康」自命。而成康之志，不過繼體守文、紹繼文武，雅不欲別有功德。如明帝遺詔不起廟，以光武廟為廟；廟祭無樂舞，以光武廟祭祀樂舞為樂舞。[234] 以此理推，明帝陵寢的紀念主題，或亦當以光武陵寢的主題為主要內容。這一點，或便導致了兩者的「近裔」──即彊陵與蒼陵裝飾主題的異同，亦可解釋其「遠裔」──即孝堂山祠派與武氏祠派畫像的異同。「樓閣拜謁圖」作為漢代君權的象徵，必是兩帝陵裝飾相雷同的題材之一。[235]

八、樓閣之外：大樹射爵圖

「樓閣拜謁」的初源，既臆說如上，下試就多與之並出的另一主題、即「大樹射爵」做一討論。

按「大樹射爵」也是東漢魯中南祠墓畫像習見的主題之一。在武氏祠派畫

---

[233] 如前引班固《兩都賦》，便先歌頌明帝的狩獵與祭祀，而後即歌頌他「威德夷狄」，模式一同對光武的歌頌。

[234] 見范曄，《後漢書》，第11冊，頁3198。又東觀記云：「（明帝崩）有司奏上尊號曰顯宗，廟與世祖廟同日而祠，祫祭於世祖之堂，共進武德之舞。」（吳樹平，《東觀漢記校注》，上冊，頁58）。

[235] 當我們說武氏祠與孝堂山祠畫像源於光武陵與明帝陵時，我們談的只是這些畫像主題的流傳史，而非其作為形式主題本身的起源史。蓋一方面，某些題材也許是光武前宮廷藝術中就有的，如「滅胡圖」，周公輔成王等；另一方面，宮廷藝術所取賴的資源中，或有古代與民間的藝術品。前者如「大樹射爵」，便可追溯於戰國時代（這類題材的複起，部分或與王莽時代的復古潮流有關。關於王莽時代復古潮流的扼要歸納，可參考李零，《鑠古鑄今：考古發現和復古藝術》〔北京：三聯書店，2007〕〈王莽時期的古跡文物〉一章）。後者如王莽造明堂九廟時，曾「博徵天下工匠諸圖畫」（班固，《漢書》，第12冊，頁4161），這必導致了宮廷與民間藝術的互動。因此，我並不以為這些畫像主題，皆創始於光武陵與明帝陵。唯兩陵的設計者們，也必賦之以新的細節、風格、意義、或配置方式。

臺灣人文學術期刊資料庫

像中，它皆設於「樓閣」一側（左右不定），與「樓閣拜謁」一道，構成全祠畫像的核心與焦點（圖64）。從兩者若影之與形看，我樂於設想這構圖所體現的，乃其祖本的設計、或光武陵廟繪畫的原初之設計。從這一角度理解，「大樹射爵」的意義，或與我們以前賦予的不同。㉟

按漢代宮殿、官署、與住宅的庭院裏，往往植樹。㊲ 這種樹，頗為漢代人所豔稱。如漢樂府「中庭生桂樹」，「庭中有奇樹」，皆是言此。至於宮中之樹，則因品種珍貴，又秘於宮省，故尤為人樂道。如《漢書》記有人問孔光「溫室省中樹皆何木也」。㊳ 漢賦盛誇宮殿之美，亦恒以樹為言。㊴ 乃至宮殿中，竟有以所植之樹為稱者（如西漢「桂宮」）。然則宮中之樹，亦儼然宮殿的象徵了。從這一現象以及圖中大樹的設計之精好看，「大樹射爵」之樹，應以「宮樹」為近是。若此說通，這大樹便在「樓閣」之外，構成了漢代宮殿的一補充性象徵。

㉟ 這種大樹，也是漢畫像研究中最被關注的主題之一。邢義田，〈漢代畫像中的「射爵射侯圖」〉一文的開頭，對此前的研究有綜述，可參看，不具引（文原刊《中央研究院歷史語言研究所集刊》，第71本1分〔2000〕，頁1-66；又收入邢義田，《畫為心聲——畫像石、畫像磚與壁畫》〔北京：中華書局，2011〕，頁138-196）。邢義田認為這種「大樹射爵」主題，寓意是祈望富貴（即「射侯射爵」），論據甚足以服人。惟僅就與「樓閣拜謁」並出的「大樹射爵圖」而言，邢文所討論的寓意，我認為是這主題在民間流傳中而獲得的，或非其初義。後此討論「大樹射爵圖」的專文，我所知的有K. E. Brashier, "Symbolic Discourse in Eastern Han Memorial Art: The Case of the Birchleaf Pear," *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 65, no.2 (2005.12), pp. 281-310。文稱圖中的樹，既隱喻邵公之甘棠，也寄託了造祠者對先人追思。這種理解，可謂「經而不史」，不可從。

㊲ 漢代宮殿庭中植樹如張衡《西京賦》稱未央宮「正殿路寢，用朝群辟。大夏昡昡，九戶開闢。嘉木樹庭，芳草如積。」（蕭統，《文選》，頁39）；左思《魏都賦》記魏都主殿：「於前則宣明顯陽，順德崇禮……珍樹猗猗，奇卉萋萋」（蕭統，《文選》，頁99）。官署聽事前植樹如謝沈書「（都尉府）廳事前樹時有清汁，以為甘露」（汪文台輯，《七家後漢書》，頁367）。住宅的庭中植樹如桓譚《新論》「余見其（劉子駿）庭下有大榆樹，久老剝折」（朱謙之，《新輯本桓譚新論》，頁37），東觀記「移居揚州從事屈豫室中，中庭橘樹一株」（吳樹平，《東觀漢記校注》，下冊，頁646）。又可補充的是，明清皇宮的禮儀性空間內，似不植一樹。

㊳ 班固，《漢書》，第10冊，頁3354。

㊴ 如前引張衡《西京賦》、左思《魏都賦》。

臺灣大學學術期刊資料庫

又據前文歸納的漢代藝術的語法，以及大樹射爵、樓閣拜謁、與駐駕車馬的畫面關係看，這些形象所在的空間，或應理解為宮中的核心區域；畫家表現這區域的手法，則是把前後不同的空間或設施形象，皆擠壓於一個平面（plane）予以組合。按照這一讀法，大樹與前殿（即樓閣下層）或後宮（樓閣上層）的關係，便實際為前後，而非畫面所見的左右。樹的位置，亦可設想為宮內最顯赫的區域——如前殿的庭。

但鳥雀巢於、或猴子攀援於宮樹的頂上，下有人張弓射之，又何所取義？我細繹其理，以為這或與漢代的禎祥觀念有關。蓋按漢代的思維，樹的變怪，是君主得天命、或失天心的表徵。[240] 前者乃漢代所稱的祥瑞；如樹之連理，漢代君臣便解為天心為喜、遠夷歸化之征。[241] 後者則為災異；如「上林苑枯柳複起」，當時人便稱是漢失天心、或改朝易代的前兆。

在這兩類樹怪中，與災異有關的一種，似尤有制度化色彩。如劉向《五行傳》「火」類下，即有「草妖木怪」的專條。[242] 這個類別，也為班固、司馬彪繼承。如班固《漢書・五行志》中，便有「草妖木怪」一專類。其中木怪如昭帝中上林苑大柳樹仆地，卻又

> 一朝起立，生枝葉，有蟲食其葉，成文字，曰「公孫病已立」。又昌邑王國社有枯樹復生枝葉。[243]

---

[240] 認為樹與神秘力量有關，是前現代社會的一種常見的思維。關於原始思維中的樹怪與崇拜，可參見Sir George Frazer, *The Golden Bough: A Study and Magic in Religion* (Princeton: Princeton University Press, 1976)之Chapter 9。

[241] 可參見《漢書》，第9冊，頁2815-15。這一類樹瑞，原皆為君主施政之良而發，但東漢中期之後，官吏的良行，亦往往可致這類祥瑞。如「應順……為東平相，事後母至孝，精誠感應，梓樹生廳前屋上。徙置府庭，繁茂長大」（吳樹平，《東觀漢記校注》，下冊，頁727）。又前引謝承書「（都尉府）聽事前樹時有清汁，以為甘露」等。

[242] 後代言禎祥的書，亦皆單列這一類別，如唐薩守真《天地瑞祥志》之第19篇（日本尊經閣文庫藏抄本。關於這本古佚書的介紹，可參見水口幹記，陳小法，〈日本所藏唐代佚書《天地瑞祥志》略述〉，《文獻》季刊〔2007.1〕，頁165-172。本文所用的尊經閣文庫本，乃水口兄代為複製，謹致感激）。亦有將之分別為兩類即「木異」「草異」者（如馬端臨，《文獻通考・物異》，卷299）。

[243] 班固，《漢書》，第5冊，頁1412。

臺灣大學學術期刊資料庫

這一則木怪，據經生眭孟稱，是預示漢室衰微、並有姓公孫者將代之而起的。[244] 他如「御殿後槐樹自拔倒豎」等，[245] 亦曾被當時的人，解釋為漢失天心或易代改姓的前兆。

除樹自身的變怪外，另一種變怪，則是與樹同鳥獸的關係有關的。這種變怪，也有祥瑞與災異兩種。前者如「鳳凰集於宮樹」、或孝烏（鴉）棲於宮樹，[246] 在當時人看來，便是天命所鍾的體現；後者如「（中平中）懷陵上有雀萬餘亂鬬殺頭懸著樹也」，則為漢亡之徵。[247] 又這後一類中，有一種特殊的類型，乃是專門與宮殿有關的，這便是「野物入宮」。按此說源於經生對《春秋》的解釋，即以為宮殿是由血統維繫的君權之所在，野鳥或野獸入宮，即預兆了君權的被篡奪。[248] 這類例子中最為人知者，是《春秋》昭二十五年的「鴝鵒來巢」。按漢經生的解釋，鴝鵒為野鳥；所謂「來巢」，指「巢於榆（樹）」，即巢於宮榆。這預兆了「陰居陽位，臣逐君之象」，亦即昭公為臣下（季氏）所攻而出走。[249] 今按《春秋》是漢代的首經，故「鴝鵒來巢（於宮

---

[244] 班固，《漢書》，第10冊，頁3153-3154。

[245] 范曄，《後漢書》，第2冊，頁338。

[246] 如班書記「（宣帝五鳳三年）鸞鳳又集長樂宮東闕中樹上」（班固，《漢書》，第1冊，頁266）。又班固《典引》頌明帝時祥瑞云「甘露宵零於豐草，三足軒翥於茂樹」（蕭統，《文選》，頁685）。東漢中期之後，「鳥—樹異」的祥瑞，亦時為官吏而生。如謝承書「董種為不其令，赤雀乳廳前桑上，民為作歌頌」（汪文台輯，《七家後漢書》，頁84）。

[247] 王利器，《風俗通義校釋》，下冊，頁570。按不同於「鳥—樹瑞」在東漢中期之前主要用於君主，「鳥—樹變怪」之為災兆，西漢以來亦往往用於臣民。如桓譚《新論》「余前為典樂大夫，有鳥鳴於庭樹上，而府中門下皆為憂懼。後余與典樂謝侯爭鬥，俱坐免去」（朱謙之，《新輯本桓譚新論》，頁17）。

[248] 如《論衡．遭虎篇》「古今凶驗，非唯虎也，野物皆然。楚王英宮樓未成，鹿走上堦，其後果薨。魯昭公且出，鴝鵒來巢，其後季氏逐昭公，昭公奔齊，遂死不還……昌邑王時，夷鵠鳥集宮殿下……龔遂對曰：『夷鵠野鳥，入宮，亡之應也』。其後昌邑王竟亡……故人且亡也，野鳥入宅。」（黃暉，《論衡校釋》，冊3，頁711-712）。言之最悉。

[249] 參見鍾文丞，《春秋穀梁傳補注》（北京：中華書局，2009），下冊，頁656-657）。《左傳》則記云：「（師已睹此異象曰）異哉！吾聞文、成之世，童謠有之，曰：『鸜之鵒之，公出辱之……』童謠有是。今鸜鵒來巢，其將及乎？」（《春秋左傳注疏》，阮元編《十三經注疏》本〔北京：中華書局，1982〕，下冊，頁4580）。

臺灣大學學術期刊資料庫

榆）」的經義，必是漢君臣爛熟於心的。這樣王莽篡漢時，都城長安便數有野鳥入宮的傳言，以影射漢室之將傾，如鴻嘉中之「雉集於（宮）庭」等。[250] 其中的一則所代表的類別，又尤與本文的話題有關：

> （成帝時歌謠云）……桂樹華不實，黃爵巢其顛。故為人所羨，今為人所憐。

《漢書・五行志》解釋說：

> 桂，赤色，漢家象；華不實，（喻成帝）無繼嗣也。王莽自謂黃象，黃爵巢其顛也。[251]

則按班固說，西漢末年，曾有黃雀巢於宮桂之顛；由於王莽自稱土德，色黃，故黃雀象徵了王莽；漢室為火德，色赤，宮桂便象徵了漢家；黃雀巢於宮桂頂上，即預兆了王莽之篡漢。這種讖語，我想必是根據經學「野物入宮」的觀念、以及「鳩鴿來巢」的具體模式，在王莽或光武中編造出來的。其為班氏父子採錄，亦見它在當時的流行。[252]

在上文復原的語境內，我們來想像一下應如何構思光武陵寢的紀念性繪畫：假如朝廷在紀念光武的三大功德時，以「登歌」「大舞」為不足，又必欲表現為繪畫，則「震服百蠻夷狄奉獻」，自可表現為「滅胡—職貢」；「修建三雍肅穆祀典」，則可表現為「孔子師老子」、「周公輔成王」、與「狩獵—庖廚」；那麼光武的第一功德——「中興漢室」，又如何表現呢？我須斷數莖，也實在想不出比「大樹射爵」更好的設計：如宮樹可象徵漢家，雀可象徵篡漢的王莽，下設光武張弓射之，便可以比喻的手法，讚美光武的中興之功了。故這「大樹射爵」主題，我樂稱是紀念光武中興漢室的題材。

這一解釋，在「大樹射爵」的細節中也有隱徵。如細察大樹的特徵，便知

---

[250] 班固，《漢書》，第5冊，頁1416-1417。

[251] 班固，《漢書》，第5冊，頁1396。

[252] 呂宗力稱此童謠或泛泛批評社會生活中的某常見現象，未必有具體所指（如暗指王莽篡漢）（見呂宗力，《漢代的謠言》〔杭州：浙江大學出版社，2011〕），不知何據。

臺灣大學學術期刊資料庫

設計之精好，必意在珍貴的樹木（如「宮桂」），而非尋常的野木。又細察樹頭之鳥，則知為尋常的野雀，必非鸞鳳等珍禽（可比較圖52、53）。樹與鳥對比有如此，畫家的意圖可知。再看射鳥者：他頭上戴的，似為漢所稱的「武冠」或「大冠」。所著之衣，則長裾拖地，袖子頗扁小，腰紮一束帶，形象頗颯爽。這應是漢代的武士服，或東漢人所樂道的光武稱帝前所著的將軍服。[253]可與之對比的是，漢代其他的射鳥圖中，射手的服飾多為普通人的常服。故這射鳥的武士，自可設想為稱帝前的光武。

須補充的是，大樹射爵圖中，多有鳥猴並出者。惟這種例子，僅一二見於武氏祠派畫像。未知是所據的母本無猴，猴乃流傳中所加，或初有猴，後為匠師刪去了。我本人則傾向於後者。蓋猿猴類動物，也與雀一樣，是漢代人所稱的「野物」，不應見於宮內。它入宮並攀援於宮樹的頂上，亦可象徵漢家之危。又這一類動物，漢代本無善譽。綜其惡德，可有二端：一曰「狡詐」，二曰因為象人，便「冀望非常」。如建武八年，天下連有雨災。杜林上書光武，稱是漢末群雄之一的張步餘黨仍有反側之心所致：

（張步）乘時擅權，作威玉食，狙猱之意，徼幸之望，曼延無足。[254]

即言張步乘漢末之亂，竊位自娛；今天下底定，仍妄懷僥倖，冀望非常。是明確把張步比為猴子。從這角度理解，武氏祠派畫像的祖本——或光武陵寢畫像的「大樹射爵」中，若確有猴子形像，這些猴子，便或指漢末大亂中冀得天下者，如更始、劉盆子、王郎、公孫述、與張步等。若此說通，畫中的宮樹，便是漢室的象徵，雀與猴子，可分別代表篡漢的王莽與「乘時擅權」的漢末群雄。圖

---

[253] 東漢初年的人，似頗樂言光武得大位前的「武服」。如光武求學長安，有「仕宦當作執金吾」之志（范曄，《後漢書》，第2冊，頁405）。又光武起兵，「絳衣大冠，將軍服」（吳樹平，《東觀漢紀校注》，上冊，頁3）。又「光武起義兵，暮聞塚上有哭聲，後有人著大冠絳單衣」（吳樹平，《東觀漢記校注》，上冊，頁3）。又更始以光武為司隸校尉，「三輔官府吏東迎洛陽者，見更始諸將過者已數十輩，皆冠幘，衣婦人衣……大為長安所笑……見司隸官署……或垂涕曰：『粲然復見漢官威儀。』」（吳樹平，《東觀漢記校注》，上冊，頁5）。

[254] 范曄，《後漢書》，第11冊，頁3307。

臺灣大學學術期刊資料庫

設武士張弓射之，以喻光武之中興，想來自是完美的修辭。㉕

九、餘說：初義與挪用

總結全文，則知今所稱的「樓閣拜謁圖」，乃是以宮闕、前殿、後宮為背景，以帝王、帝后為主角的漢代一體兩元的君權之象徵。這主題的初源，或為光武與明帝的陵寢，後下移於魯中南地區「以天子禮葬」的諸王陵寢，複由此擴散於當地的平民祠堂。借這一主題，我們可仰窺兩漢之交的皇家藝術與其表達的意識形態，俯察民間社會對上層藝術挪用的具體細節，故在今存的漢代圖像中，實可謂最寶貴的遺珍。

關於這主題，猶有很多待發之覆。其中最主要的，是這初用於紀念君主或諸王的題材，是如何在平民語境中喪失初義、並轉獲新義的。如早期孝堂山祠中，畫像主題與祠主的平民身份間，猶見明顯的不倫，似造祠的平民，在生硬搬套這皇家的題材。不久後，我們便看到受拜者或婦女身旁，出現了「故太守」、「此齋主也」、或「君夫人」等說明性榜題。㉖ 這一則見造祠者擬設的

㉕ 孝堂山祠中，「大樹射爵圖」見於隔梁的一角。無論從位置還是所占的面積看，都可謂次要的主題。其與武氏祠「大樹射爵圖」的差異，或表現了其各自祖本的差異：即在光武陵中，此圖乃是主要的題材，故位置顯赫；在模仿光武陵的明帝陵中，則退於次要地位。

此外，孝堂山「大樹射爵圖」的兩側，又有不同類型的雙頭人、雙頭禽形像。這種怪物，按兩漢書「五行志」的記載，亦皆屬災異的類別。如平帝中「長安有女子生兒，兩頭異頸面相向」(班固，《漢書》，頁1473；持此描述與孝堂山祠的一雙頭人比較，則知兩者一一合符)。又「洛陽女子生兒，兩頭四臂」(范曄，《後漢書》，第2冊，頁343)。又應劭記「靈帝光和二年，洛陽上西門外女子生兒，兩頭異肩……俱以為不祥」(王利器，《風俗通義校注》，下冊，頁573)。這一類災異，漢代皆解釋為朝廷將有、或已有「兩頭之象」。孝堂山祠的兩頭怪，若義亦在此，則其與「大樹射爵」的並出，便一則見光武陵寢「大樹射爵圖」的初義（祛除災異），仍為造明帝陵的設計者所知，二則見明帝陵中祛除災異的畫面，已由光武陵的中興漢室，轉義為「穩固漢室」了。

㉖ 在「樓閣拜謁圖」人物的身旁加榜題，多見於早期祠堂畫像。如嘉祥焦城村出土的「拜謁圖」中，受拜者身旁有「此齋主也」銘題，五老窪出土的一「拜謁圖」中，有「故太守」銘題（皆參見信立祥，《漢代畫像石綜合研究》，頁90-91）。我參觀過的一私人所藏「拜謁圖」的婦女像身旁，則有「君夫人」銘題。從這類榜題看，民間在挪用這皇家藝術主題時，似是把圖之建築借義為官署。

臺灣大學學術期刊資料庫

觀眾，似猶不熟悉這主題，二則見造祠的平民，已開始對這皇家題材做同化或挪用的努力。至東漢中晚期武氏祠時代，畫面中已罕見說明性榜題，似祠堂擬設的觀眾，已頗知畫面之所指。然則這初源於皇家的主題，這時已改操平民口音了。這一系列變化，或表明了民間祠堂漸趨成熟、並自成一體系的過程。惟本文的目標，原本有限：不過考求「樓閣拜謁圖」中建築的性質，並兼求其源頭而已。故上述問題的探討，可留待將來。㉕⑦

（責任編輯：陳卉秀）

㉕⑦ 在「樓閣拜謁圖」的挪用與流傳中，被改變的恐不僅有寓意，也會有形式。如僅就形式而言，由於闕間的建築確實象樓，我們就很難說民間匠師在挪用主題時，不稍放縱其對樓閣的想像，或將建築誤解為樓。如陝西米脂官莊出土的東漢畫像石中的「雙闕樓閣圖」之「樓閣」，或當屬於此例（可參見俞偉超主編，《中國畫像石全集》，第五卷，圖版三五）。

臺灣大學藝術期刊資料庫

引用書目

傳統文獻

王利器
《風俗通義校注》，北京：中華書局，1981。
皮錫瑞
《今文尚書考證》，北京：中華書局，2009。
安居香山，中村璋八
《緯書集成》，石家莊：河北人民出版社，1994。
朱謙之
《新輯本桓譚新論》，北京，中華書局，2009。
汪文台輯，周天遊校
《七家後漢書》，石家莊：河北人民出版社，1987。
陳立撰，吳則虞校
《白虎通疏證》，北京：中華書局，1994。
何清谷
《三輔黃圖校釋》，北京：中華書局，2005。
吳樹平
《東觀漢記校注》，北京：中華書局，2008。
汪繼培
《潛夫論箋校正》，北京：中華書局，1985。
洪适
《隸釋・隸續》，北京：中華書局影印清黃丕烈刻本，2003。
范曄
《後漢書》，北京：中華書局，1982。
徐元誥
《國語集解》，北京：中華書局，2002。
袁宏
《後漢紀》，張烈點校《兩漢紀》本，北京：中華書局，2005。
班固
《漢書》，北京：中華書局，1982。
郭茂倩
《樂府詩集》，北京：中華書局，1979。
徐堅
《初學記》，北京：中華書局，2010。

臺灣大學學術期刊資料庫

逯欽立
《先秦漢魏晉南北朝詩》，北京：中華書局，1982。
郝懿行
《爾雅義疏》，上海：上海古籍出版社影印同治四年刻本，1983。
湯用彤校注，釋慧皎
《高僧傳》，北京：中華書局，1996。
馮雲鵬，馮雲鵷
《金石索》，上海：商務印書館影印清道光刊本，1934。
楊守敬、熊會貞疏，段仲熙、陳橋驛校
《水經注疏》，南京：江蘇古籍出版社，1999。
閻振益，鍾夏
《新書校注》，北京：中華書局，2000。
蕭統
《文選（李善注）》，北京：中華書局影印胡克家本，1977。
鍾文丞
《春秋穀梁傳補注》，北京：中華書局，2009。
嚴可均
《全上古三代秦漢三國六朝文》，上海：上海古籍出版社，2009。

近人論著（含考古報告）

中國社會科學院考古所
1996《漢長安城未央宮（1980－1989年考古發掘報告）》，北京：中國大百科出版社。
外文出版社編
1975《漢唐壁畫》，北京：外文出版社。
李峰
2010《西周的政體：中國早期的官僚制度和國家》，北京：三聯書店。
李遇春
2008〈漢長安城未央宮椒房殿遺址述論〉，收入中國社會科學院考古所，陝西省考古研究院，西安市文物保護考古所編，《漢長安城考古與漢文化》，北京：科學出版社。
邢義田
2011〈漢代畫像中的「射爵射侯圖」〉，收入《畫為心聲》，北京：中華書局。
2011〈漢代畫像胡漢戰爭圖的構成、類型與意義〉，收入《畫為心聲》，北京：中華書局。
2011〈中國皇帝制度的建立與發展〉，收入《天下一家》，北京：中華書局。
2011〈允文允武：漢代官吏的一種典型〉，收入《天下一家》，北京：中華書局。
2011〈從出土資料看秦漢聚落形態和鄉里行政〉，收入《安邦治國》，北京：中華書局。

臺灣大學學術期刊資料庫

河北文物研究所
2000《河北古代墓葬壁畫》，北京：文物出版社。
河南省文化局考古隊（王與剛執筆）
1960〈鄭州南關159號漢墓的發掘〉，《文物》，8-9期。
信立祥
2000《漢代畫像石綜合研究》，北京：文物出版社。
俞偉超主編
2000《中國畫像石全集》，濟南：山東美術出版社。
胡新立
2009《鄒城漢畫像石》，北京：文物出版社。
馬漢國
2003《微山漢畫像石選集》，北京：文物出版社。
孫機
1991《漢代物質文化資料圖說》，北京：文物出版社。
姚鑒
1954〈河北望都縣漢墓的墓室結構和壁畫〉，《文物參考資料》，12期。
徐州博物館編
1985《徐州漢畫像石》，南京：江蘇美術出版社。
陳磐
2010《舊學舊史說叢》，上海：上海古籍出版社。
陳蘇鎮
2011《〈春秋〉與「漢道」：兩漢政治與政治文化研究》，北京：中華書局。
傅惜華
1950《漢畫像全集初編》，巴黎：巴黎大學北京漢學研究所。
勞榦
1950〈漢代的亭制〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》，第22本。
廖伯源
2008《秦漢史論叢》增訂本，北京：中華書局。
蔣英矩
1983〈漢代的小祠堂——嘉祥宋山漢畫像石的建築復原〉，《考古》，第8期。
蔣英矩，吳文祺
1981〈武氏祠堂畫像石建築配置考〉，《考古學報》，第二期。
劉敦楨
2007〈大壯室隨筆〉，《劉敦楨全集》第一卷，北京：中國建築工業出版社。
劉慶柱、劉毓芳
2005《漢長安城》，北京：文物出版社。

臺灣大學學術期刊資料庫

繆哲
2007〈浪井與西王母──與王莽有關的四種畫像石主題〉,《民族藝術》,第1期。
2009〈漢代藝術中的正面車馬〉,《國立臺灣大學美術史研究集刊》,第29期。
2010〈釋「圖畫天地品類群生雜物奇怪山神海靈」〉,《考古與藝術史的交匯》,杭州:中國美術學院出版社。
2011〈孔子師老子〉,收入巫鴻主編,《墓葬美術研究》第一輯,北京:文物出版社。
羅二虎
2002《漢代畫像石棺》,成都:巴蜀書社,2002。
嚴耕望
2007《中國地方行政制度史:秦漢地方行政制度》,上海:上海古籍出版社。
杉本憲司
1975〈漢代の墓室装飾についての 一 試論〉,收入《橿原考古学研究所論集:創立三十五周年紀念》,東京:吉川弘文館。
林巳奈夫
1976《漢代の文物》,京都:京都大學人文科學研究所,昭和五十一年。
1989《漢代の神神》,京都:臨川書店,平成元年。
長廣敏雄
1961〈武氏祠左右室第九石の畫象について〉,《東方學報》,京都版,第31冊。
Bisscop, Nicole de
2007 *La Chine sous toit*, Bruxelles: Musees Royaux d'Art et d'Histoire.
Brashier, K. E.
2005 "Symbolic Discourse in Eastern Han Memorial Art: The Case of the Birchleaf Pear," *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 65, no. 2, Dec..
Bulling, A.
1962 "A Landscape Representation of the Western Han Period," *Artibus Asiae*, vol. 25, no. 4.
Bushell, Stephen
1910 *Chinese Art*, London: Board of Education, vol. 1.
Caswell, James O.
2001 "'Some Secret Trade' in Chinese Painters' Use of 'Perspective'," *Anthropology and Aesthetics*, no. 40, Autumn.
Croissant, Doris
1964 "Funktion und Wanddekor der Opferschreine von Wu Liang Tz'u 武梁祠: Typologische und Ikonographische Untersuchungen," *Monumenta Serica*, vol. 23, pp. 88-162.
Ćurčić, Slobodan and Hadjittryphonos, Evangelia
2010 *Architecture as Icon: Perception and Representation of Architecture in Byzantine Art*, Princeton: Princeton University Art Museum.

臺灣大學學術期刊資料庫

Duyvendak, J. J. L.
1939 “An Illustrated Battle-Account in the History of the Former Han Dynasty,” *T'oung Pao*, second series, vol. 34, Livr. 4.
Fairbank, Wilma
1942 “A Structural Key to Han Mural Art,” *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 7, no. 1, Apr..
Fong, Wen C.
2003 “Why Chinese Painting is History,” *The Art Bulletin*, vol. 85, no. 2, Jun..
Frazer, Sir George
1976 *The Golden Bough: A Study and Magic in Religion*, Princeton: Princeton University Press.
Goldin, Paul R.
2001 “The Motif of the Woman in the Doorway and Related Imagery in Traditional Chinese Funerary Art,” *Journal of the American Oriental Society*, vol. 121, no. 4, Oct.-Dec.
Goodrich, Chauncey S.
1964-65 “Two Chapters in the Life of an Empress of the Later Han,” *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 25.
Guo, Qinghua
2004 “Tomb Architecture of Dynastic China: Old and New Questions,” *Architectural History*, vol. 47, pp. 1-24.
Ledderose, Lothar
2001 *The Ten Thousand Things: Module and Mass Production in Chinese Art*, Princeton: Princeton University Press.
Little, Stephen
1991 *Visions of the Dharma: Japanese Buddhist Paintings and Prints in the Honolulu Academy of Arts*, Honolulu: Honolulu Academy of Arts.
Powers, Martin
1991 *Art and Political Expression in Early China*, New Haven: Yale University Press.
Soper, Alexander
1948 “Life-Motion and the Sense of Space in Early Chinese Representative Art,” *The Art Bulletin*, vol. 30, no. 3, Sep..
Sullivan, M.
1962 *The Birth of Chinese Landscape Painting in China*, Berkeley: University of California Press.
Sun, Xiao-chun and Jacob Kistemaker
1997 *The Chinese Sky during the Han: Constellating Stars and Society*, Leiden: Brill.

臺灣大學學術期刊資料庫

Thorp, Robert L.
1986 “Architectural Principles in Early Imperial China: Structural Problems and Their Solution,” *The Art Bulletin*, vol. 68, no. 3, Sept..
Wu, Hung
1989 *The Wuliang Shine*, Stanford: Stanford University Press.

臺灣大學學術期刊資料庫

圖版出處

圖1　孝堂山祠《樓閣拜謁圖》。浙江大學藝術與考古博物館藏拓；亦見俞偉超主編，《中國畫像石全集》(濟南：山東美術出版社，2000)，第一冊，圖版四四。

圖2　西漢未央宮前殿遺址平面圖。劉慶柱、劉毓芳，《漢長安城》(北京：文物出版社，2005)，圖二〇。

圖3　未央宮前殿復原圖。楊鴻勳，《宮殿考古通論》(北京：紫禁城出版社，2009)。

圖4　未央宮椒房殿發掘平面圖。劉慶柱、劉毓芳，《漢長安城》，圖二〇。

圖5　未央宮平面圖。何清谷，《三輔黃圖校釋》(北京：中華書局，2005)，圖9。

圖6　東漢宮城圖。杜金鵬、錢國祥主編，《漢魏洛陽城遺址研究》(北京：科學出版社，2007)，頁414，圖一。

圖7　河南內黃村落遺址住宅平面。邢義田，《治國安邦》(北京：中華書局，2011)，頁74。

圖8　河南出土明器樓。Nicole de Bisscop, *La Chine sous toit* (Bruxelles: Musees Royaux d'Art et d'Histoire, 2007), p. 107.

圖9　希臘rotunda教堂圖（五~六世紀）。Slobodan Ćurčić and Evangelia Hadjittryphonos, *Architecture as Icon: Perception and Representation of Architecture in Byzantine Art* (Princeton: Princeton University Art Museum, 2010), p. 169.

圖10　羅馬別墅壁畫建築圖（一世紀）。William L. MacDonald, *The Architecture of Roman Empire* (New Haven and London: Yale University Press, 1982), Vol. II, pl-25.

圖11a　羅馬錢幣上的神廟。Marvin Tameanko, *Monumental Coins: Building and Structures on Ancient Coinage* (KP Books, 1999), p. 154.

圖11b　羅馬神廟復原。Marvin Tameanko, *Monumental Coins: Building and Structures on Ancient Coinage*, p. 140.

圖12　河南鄭州畫像磚。河南省文化局考古隊（王與剛執筆），〈鄭州南關159號漢墓的發掘〉，《文物》，8-9期（1960）。

圖13　山東諸城畫像石。俞偉超主編，《中國畫像石全集》，第二冊，圖版二五。

圖14　河北安平壁畫。Nicole de Bisscop, *La Chine sous toit*, p. 42.

圖15　元嘉三年畫像石。俞偉超主編，《中國畫像石全集》，第四冊，圖版一七七。

圖16　成都萬佛寺石刻。《中國美術全集．雕塑編》(北京：人民美術出版社，1988)，第三冊，圖版36。

圖17　山東沂南畫像石。俞偉超主編，《中國畫像石全集》，第一冊，圖版二〇五。

圖18　前涼臺孫琮墓畫像線描。信立祥，《漢代畫像石綜合研究》(北京：文物出版社，2000)，圖五。原拓照片見俞偉超主編，《中國畫像石全集》，第一冊，圖版一二七。

圖19　山東棗莊畫像石。俞偉超主編，《中國畫像石全集》，第二冊，圖版一四七。

圖20　山東濟寧畫像石。俞偉超主編，《中國畫像石全集》，第二冊，圖版一、二。

臺灣大學學術期刊資料庫

圖21　河南畫像磚。《中國畫像磚全集・河南畫像磚》(成都：四川美術出版社，2006)，圖版三一。

圖22　河南畫像磚。《中國畫像磚全集・河南畫像磚》，圖版一二五。

圖23a　徐州畫像石。俞偉超主編，《中國畫像石全集》，第四冊，圖版三五。

圖23b　徐州畫像石拓本。徐州博物館編，《徐州漢畫像石》(南京：江蘇美術出版社，1985)，圖版二七。

圖24　徐州畫像石。俞偉超主編，《中國畫像石全集》，第四冊，圖二三。

圖25　重慶畫像棺線描。羅二虎，《漢代畫像石棺》(成都：巴蜀書社，2002)，圖一五六。

圖26　四川畫像棺。俞偉超主編，《中國畫像石全集》，第七冊，圖版一一四。

圖27a-b 山東微山畫像石棺及局部。俞偉超主編，《中國畫像石全集》，第二冊，圖版五六、五七。

圖28　河南唐縣畫像石。俞偉超主編，《中國畫像石全集》，第六冊，圖版三一。

圖29　繁陽縣寺圖（和林格爾壁畫）。內蒙古自治區文物考古研究所編，《和林格爾漢墓壁畫》(北京：文物出版社，2007)，頁130。

圖30　離石城府舍圖（和林格爾壁畫）。內蒙古自治區文物考古研究所編，《和林格爾漢墓壁畫》，頁131。

圖31　土軍城府舍圖（和林格爾壁畫）。內蒙古自治區文物考古研究所編，《和林格爾漢墓壁畫》，頁131。

圖32　護烏桓校尉幕府圖（和林格爾壁畫）。內蒙古自治區文物考古研究所編，《和林格爾漢墓壁畫》，頁134。

圖33　西河長史行上郡屬國都尉府舍圖（和林格爾壁畫）。內蒙古自治區文物考古研究所編，《和林格爾漢墓壁畫》，頁111。

圖34　山東微山畫像石。馬漢國編，《微山漢畫像石選集》(北京：文物出版社，2003)，圖版19。

圖35　徐州永平畫像石。俞偉超主編，《中國畫像石全集》，第四冊，圖版一。

圖36　徐州畫像石。俞偉超主編，《中國畫像石全集》，第四冊，圖版一二四。

圖37　山東滕州畫像石。俞偉超主編，《中國畫像石全集》，第二冊，圖版一六八。

圖38　睢寧畫像石。俞偉超主編，《中國畫像石全集》，第四冊，圖版一三三。

圖39　東漢魯中南地圖。譚其驤，《中國歷史地圖集》(北京：中國地圖出版社，1996)，第二冊。

圖40a　孝堂山祠派《樓闕圖》。傅惜華，《漢畫像全集初編》(巴黎：巴黎大學北京漢學研究所，1950)。

圖40b　孝堂山祠派《樓闕圖》線描，胡易知繪。

圖41　嘉祥五老窪畫像《樓閣拜謁圖》。俞偉超主編，《中國畫像石全集》，第二冊，圖版一三六。

圖42　孝堂山祠派畫像《樓閣拜謁圖》。傅惜華，《漢畫像全集初編》。

臺灣大學學術期刊資料庫

圖43 濟寧畫像石《樓閣拜謁圖》。胡新立,《鄒城漢畫像石》(北京:文物出版社,2008),圖版一八九。
圖44 武氏祠畫像《樓閣拜謁圖》。俞偉超主編,《中國畫像石全集》,第一冊,圖版六六。
圖45 曲阜畫像石《樓閣拜謁圖》。俞偉超主編,《中國畫像石全集》,第一冊,圖版六六。
圖46 孝堂山祠派《樓閣拜謁圖》局部。傅惜華,《漢畫像全集初編》。
圖47 孝堂山祠派《樓閣拜謁圖》建築分解示意。
圖48 山東微山畫像棺。俞偉超主編,《中國畫像石全集》,第二冊,圖版五四。
圖49 孝堂山祠派《樓閣拜謁圖》建築分解示意。
圖50 許安國祠畫像。俞偉超主編,《中國畫像石全集》,第二冊,圖版一〇八。
圖51 孝堂山祠畫像主題配置。
圖52a-b 孝堂山祠「大王車」畫像。
圖53 前涼臺畫像石鳳凰畫像。俞偉超主編,《中國畫像石全集》,第一冊,圖版一二二。
圖54 「大王車」線描及衡。林巳奈夫,《漢代の文物》(京都:京都大學人文科學研究所,昭和五十一年),圖7-44。
圖55 孝堂山祠「黃門鼓車」畫像。
圖56a-b 孝堂山祠畫像「導車」。
圖57a-b 孝堂山祠畫像《狩獵圖》。浙江大學藝術與考古博物館藏拓;亦見俞偉超主編,《中國畫像石全集》,第一冊,圖版四三。
圖58 孝堂山祠畫像《庖廚圖》。俞偉超主編,《中國畫像石全集》,第一冊,圖版四二。
圖59a-c 孝堂山祠畫像《滅胡圖》。林巳奈夫,《漢代の文物》,圖8-51(a);浙江大學藝術與考古博物館藏拓(b、c)。
圖60a-b 孝堂山祠《職貢圖》。浙江大學藝術與考古博物館藏拓。
圖61a-d 孝堂山祠與武氏祠畫像《山神海靈圖》。浙江大學藝術與考古博物館藏拓(a、b);林巳奈夫,《漢代の神神》(京都:臨川書店,平成元年),頁170-173(c、d)。
圖62 孝堂山祠畫像《樓閣拜謁圖》局部。
圖63 武氏祠畫像《帝星儀仗圖》。林巳奈夫,《漢代の神神》,第五章附圖18。
圖64 武氏祠畫像《大樹射爵圖》。俞偉超主編,《中國畫像石全集》,第一冊,圖版六六。
彩圖1 孝堂山祠《樓閣拜謁圖》。浙江大學藝術與考古博物館藏拓。
彩圖2 武氏祠前石室《樓閣拜謁圖》。山東石刻藝術館藏拓。

臺灣大學學術期刊資料庫

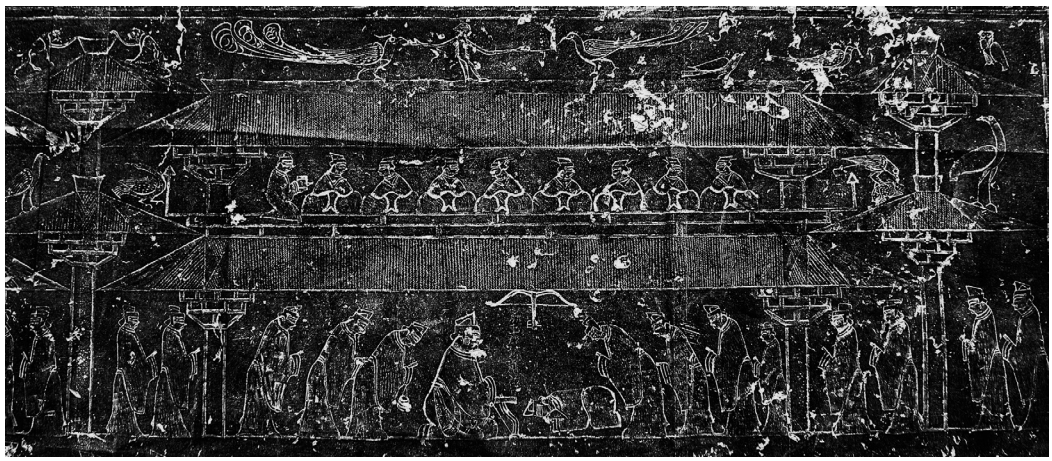


圖1　孝堂山祠《樓閣拜謁圖》

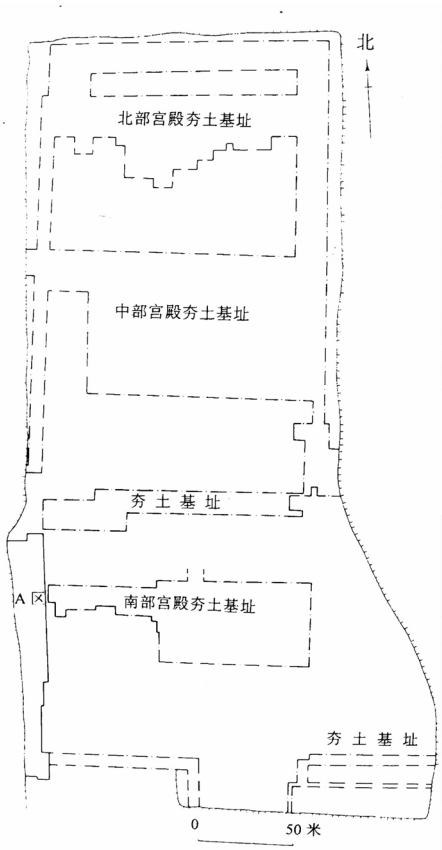


圖2　西漢未央宮前殿遺址平面圖

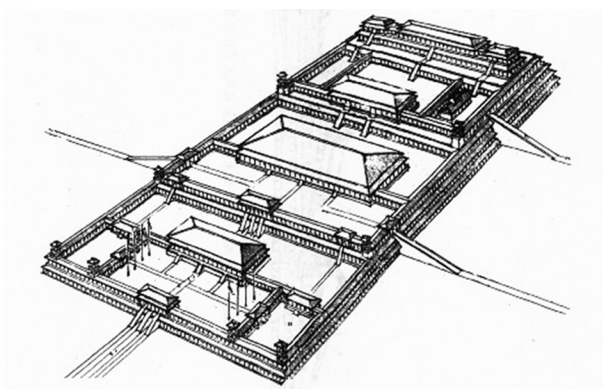


圖3　未央宮前殿復原圖

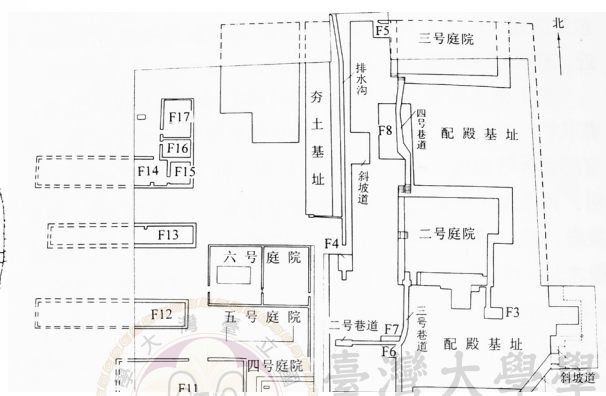


圖4　未央宮椒房殿發掘平面圖

臺灣大學學術期刊資料庫

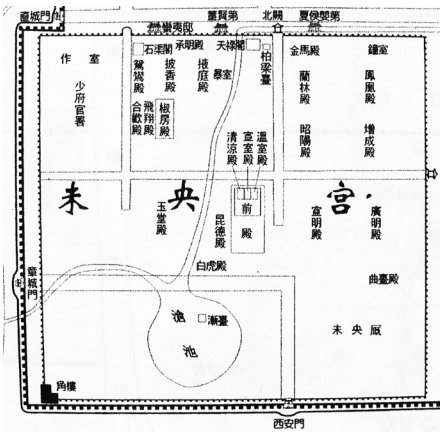


圖5 未央宮平面圖

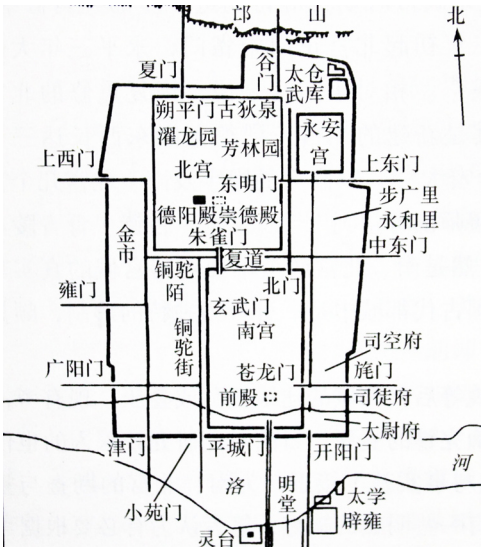


圖6 東漢宮城圖

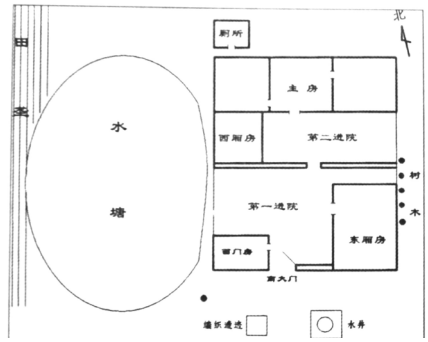


圖7 河南內黃村落遺址住宅平面

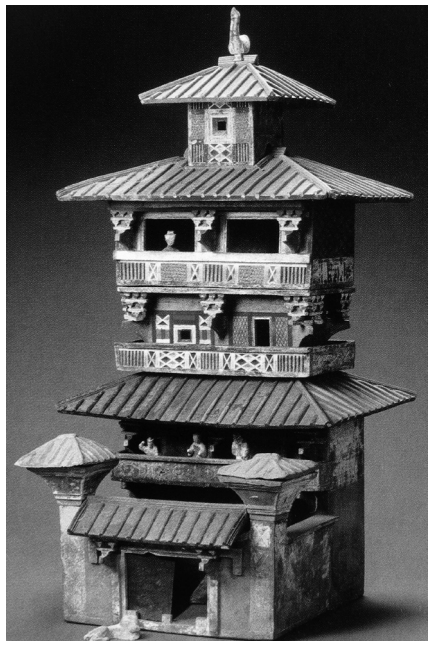


圖8 河南出土明器樓



圖9 希臘rotunda教堂圖（五~六世紀）



圖10 羅馬別墅壁畫建築圖（一世紀）

期刊資料庫



圖11a　羅馬錢幣上的神廟

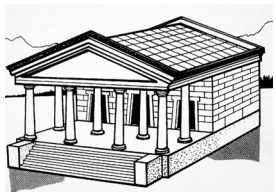


圖11b　羅馬神廟復原

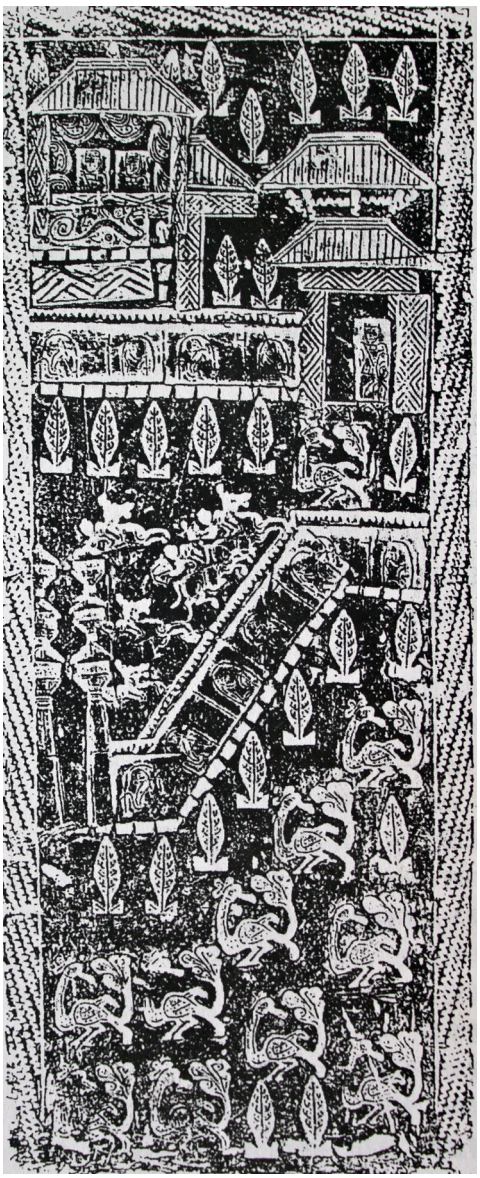


圖12　河南鄭州畫像磚

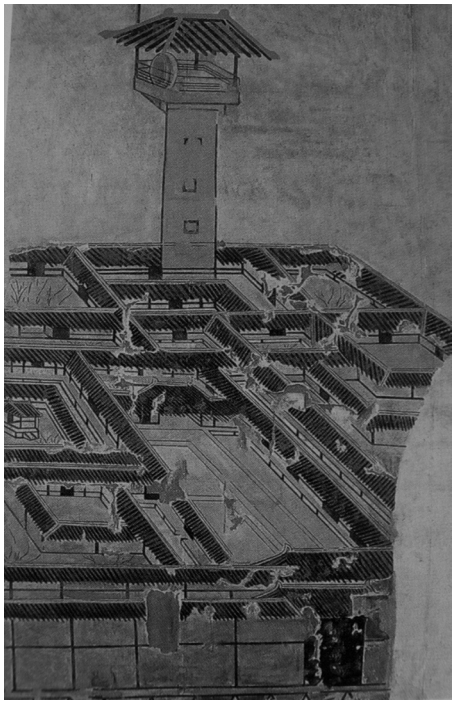


圖14　河北安平壁畫

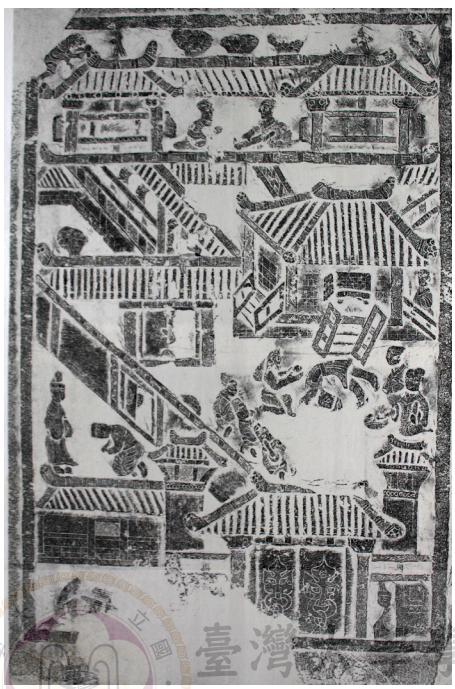


圖13　山東諸城畫像石

臺灣學術期刊資料庫

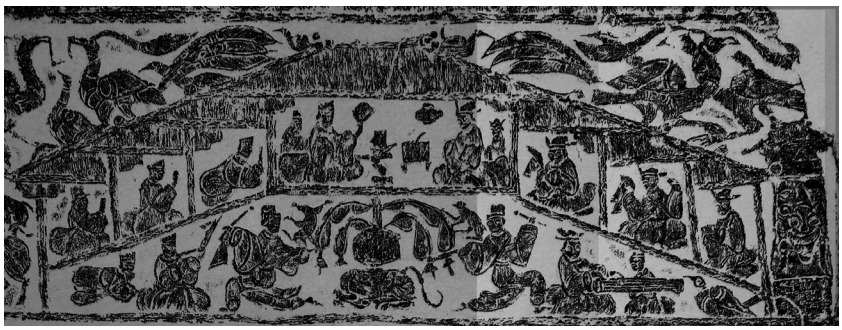


圖15 元嘉三年畫像石



圖17 山東沂南畫像石

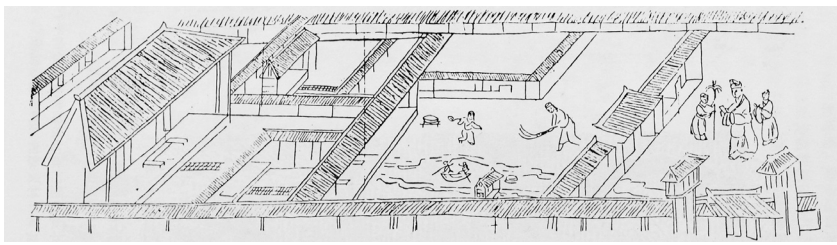


圖18 前涼臺孫琮墓畫像線描



圖16 成都萬佛寺石刻

臺灣大學學術期刊資料庫

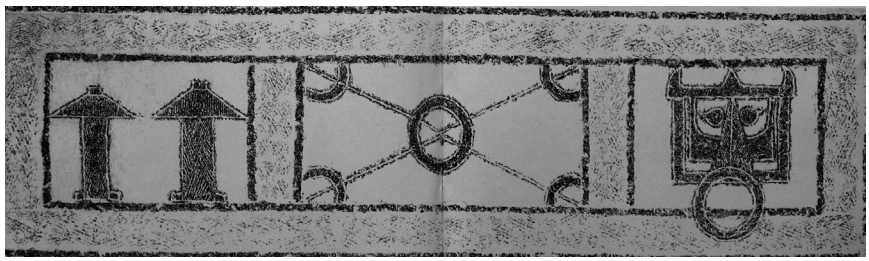


圖19　山東棗莊畫像石

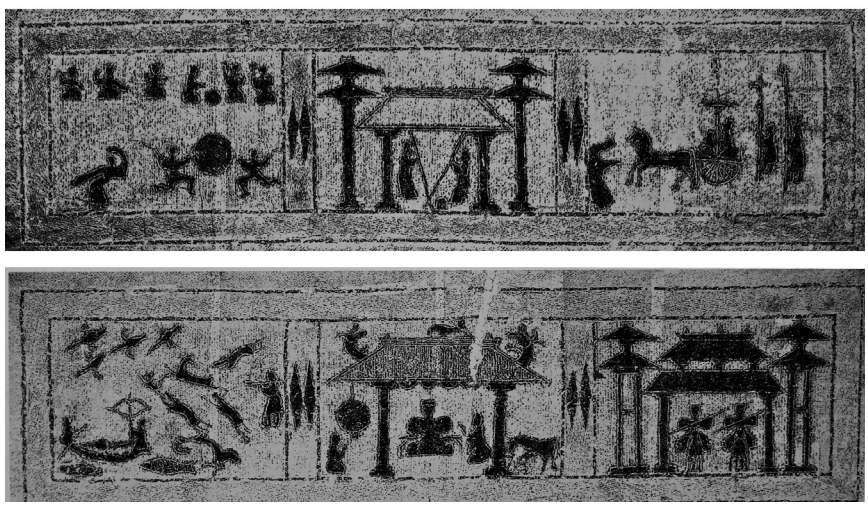


圖20　山東濟寧畫像石

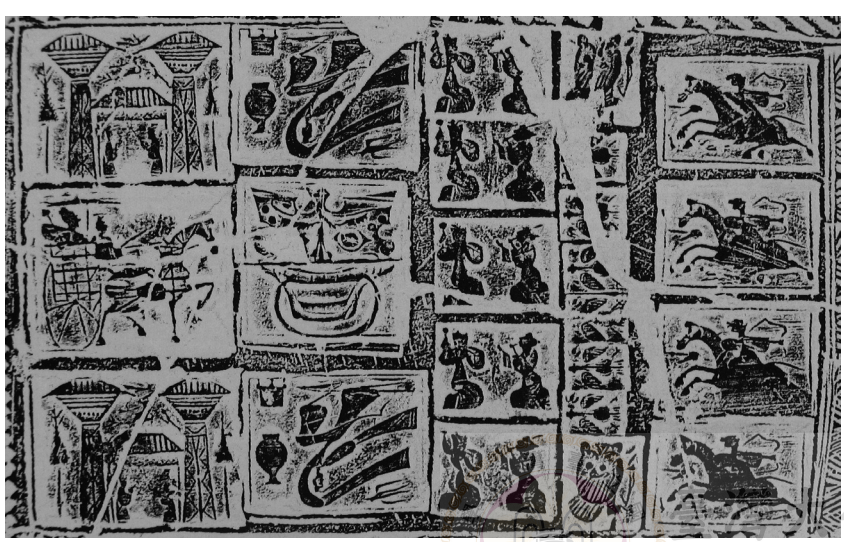


圖21　河南畫像磚

國家圖書館學術期刊資料庫



圖22 河南畫像磚

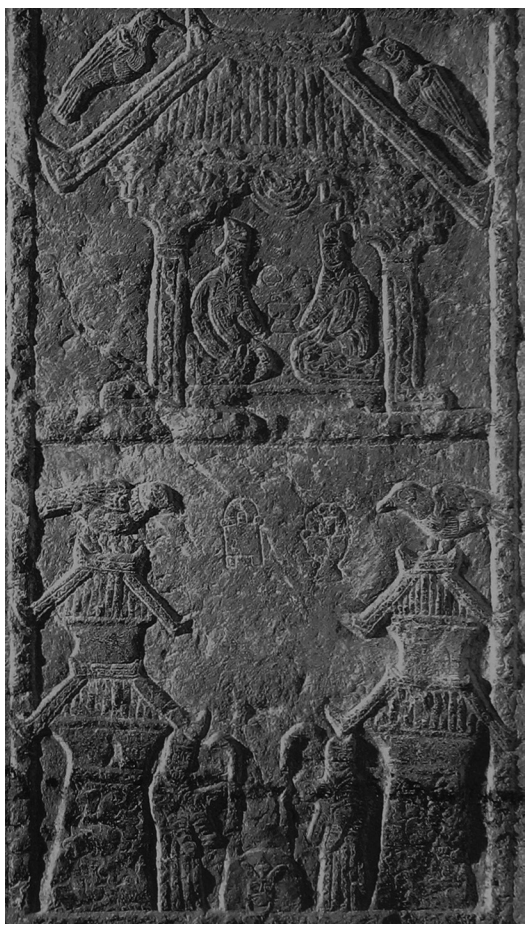


圖23a 徐州畫像石



圖23b 徐州畫像石拓本

臺灣大學學術期刊資料庫

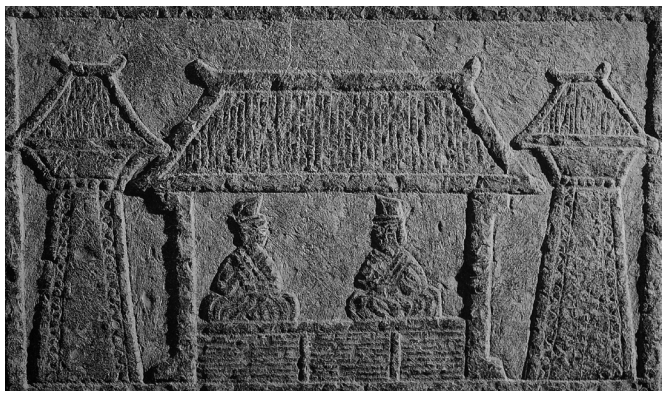


圖24　徐州畫像石

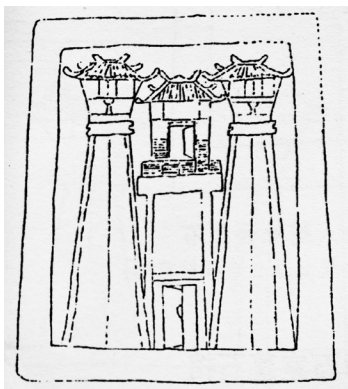


圖25　重慶畫像棺線描

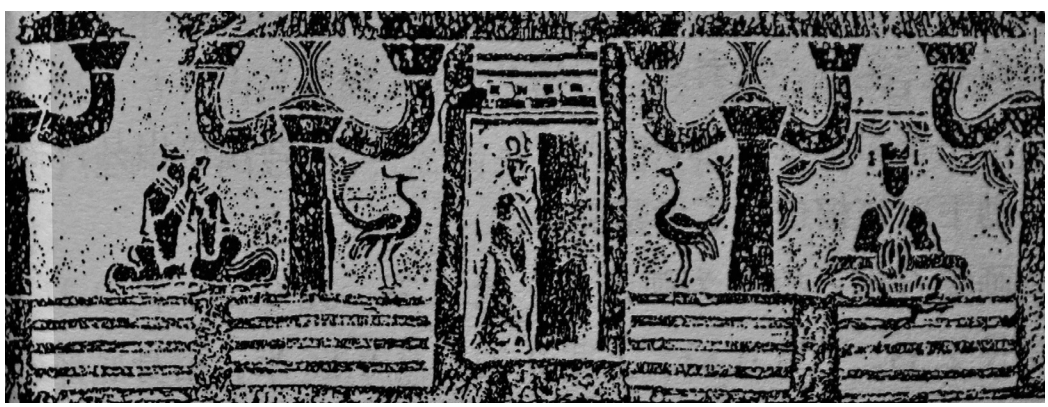


圖26　四川畫像棺

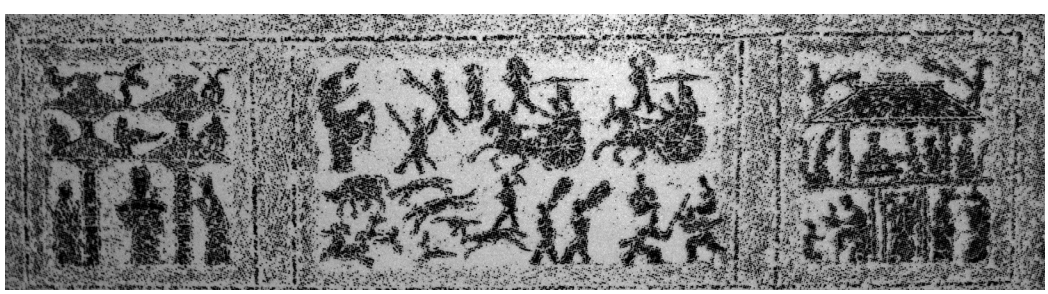


圖27a　山東微山畫像棺

臺灣大學學術期刊資料庫



圖27b　山東微山畫像棺局部

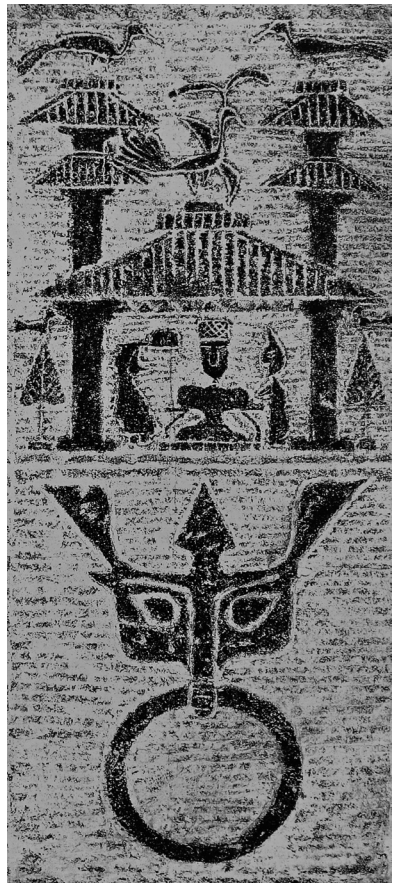


圖28　河南唐縣畫像石

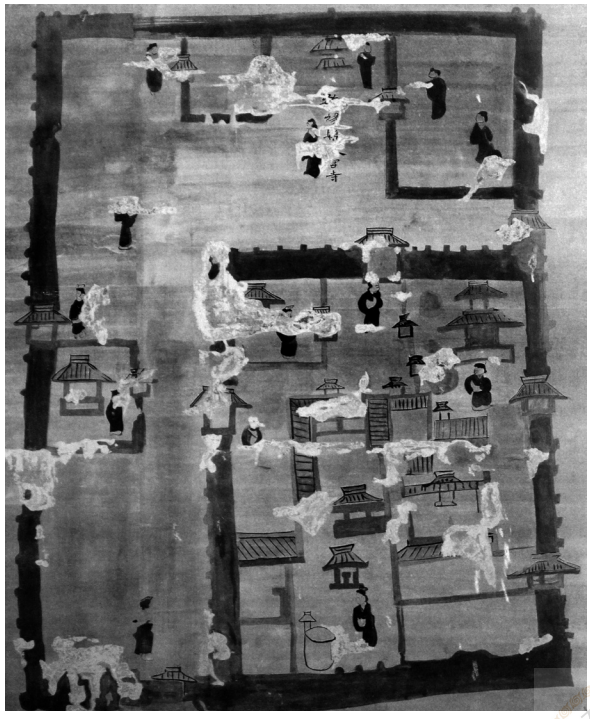


圖29　繁陽縣寺圖（和林格爾壁畫）



圖30　離石城府舍圖（和林格爾壁畫）

臺灣大學學術期刊資料庫



圖32　護烏桓校尉幕府圖（和林格爾壁畫）

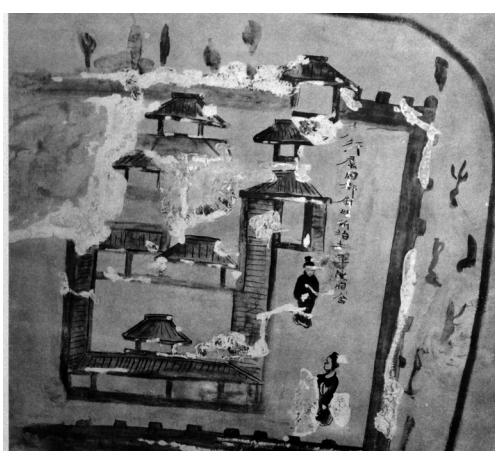


圖31　土軍城府舍圖（和林格爾壁畫）

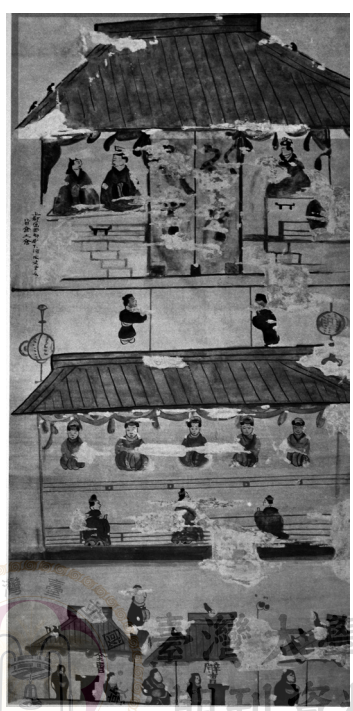


圖33　西河長史行上郡屬國都尉府舍圖（和林格爾壁畫）

臺灣大學學術期刊資料庫

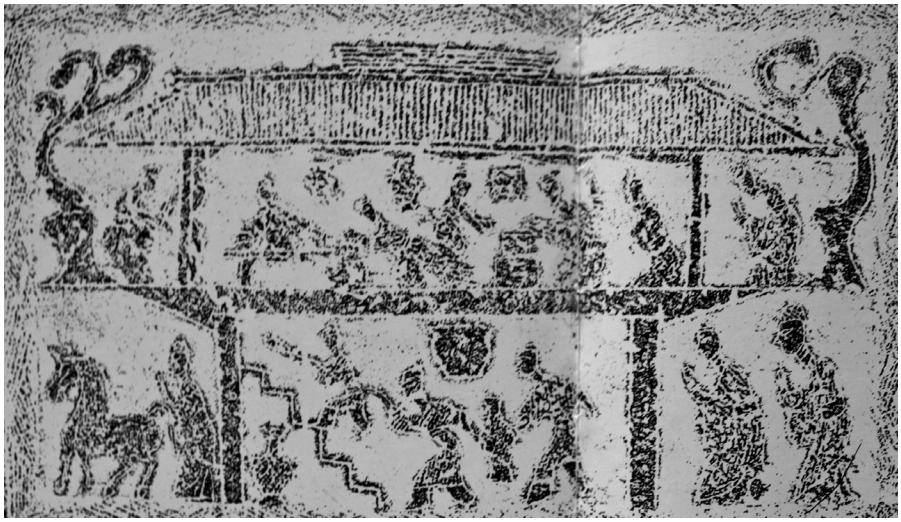


圖34 山東微山畫像石

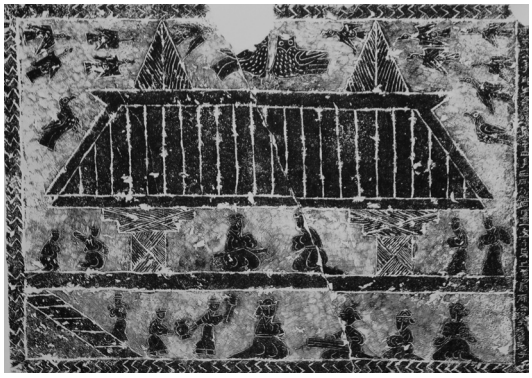


圖35 徐州永平畫像石



圖36 徐州畫像石

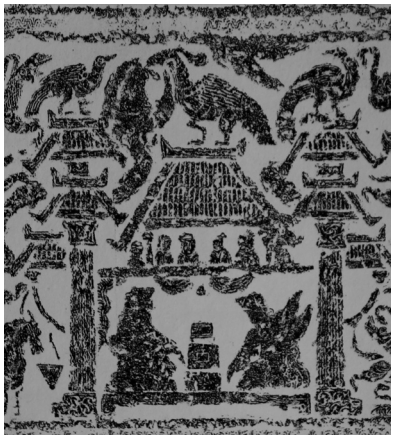


圖37 山東滕州畫像石



圖38 睢寧畫像石

華學術
期刊資料庫

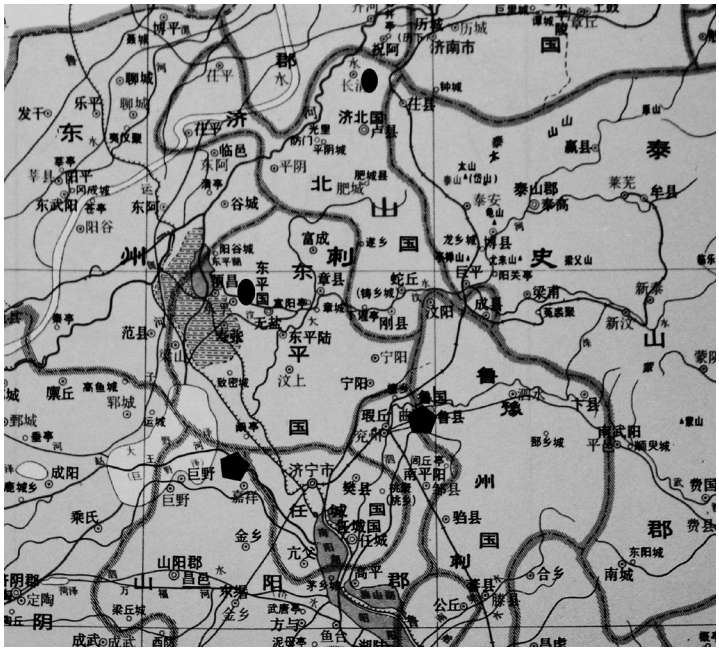


圖39　東漢魯中南地圖


圖40a　孝堂山祠派《樓闕圖》


圖40b　孝堂山祠派《樓闕圖》線描

臺灣大學學術期刊資料庫

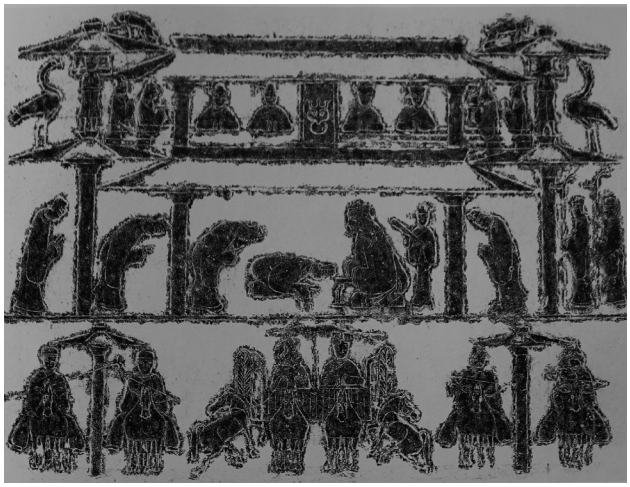


圖41 嘉祥五老窪畫像《樓閣拜謁圖》

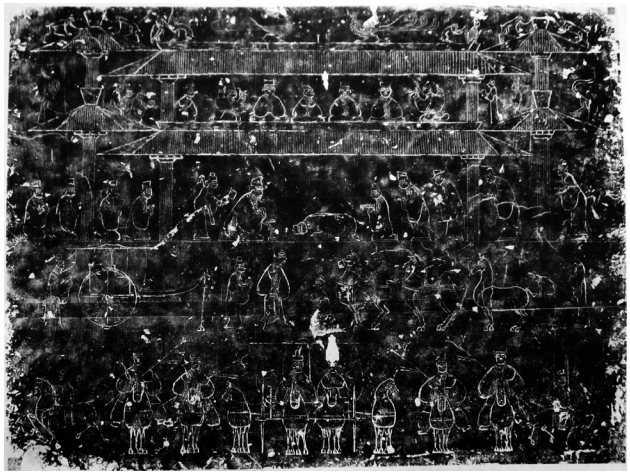


圖42 孝堂山祠派畫像《樓閣拜謁圖》



圖43 濟寧畫像石《樓閣拜謁圖》

臺灣大學學術期刊資料庫

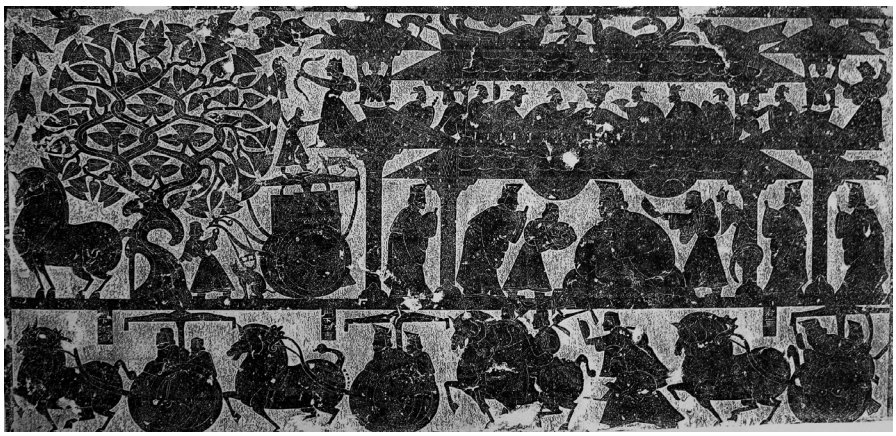


圖44　武氏祠畫像《樓閣拜謁圖》

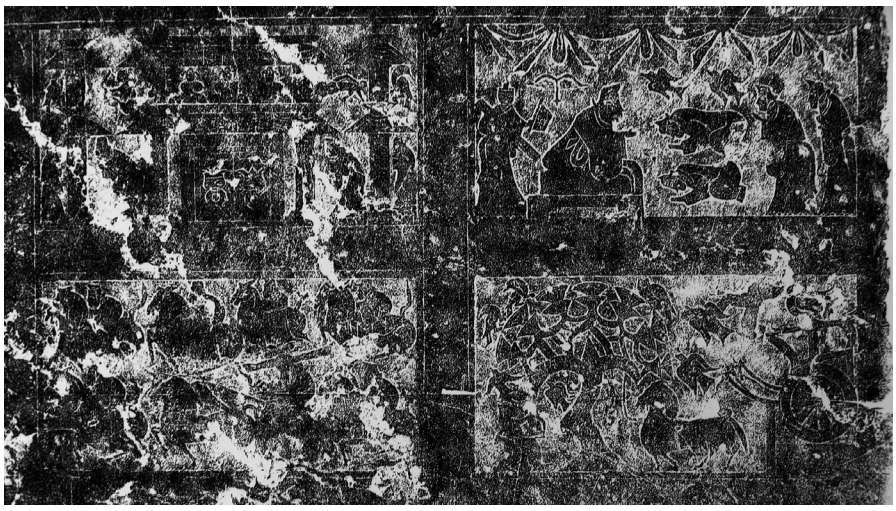


圖45　曲阜畫像石《樓閣拜謁圖》

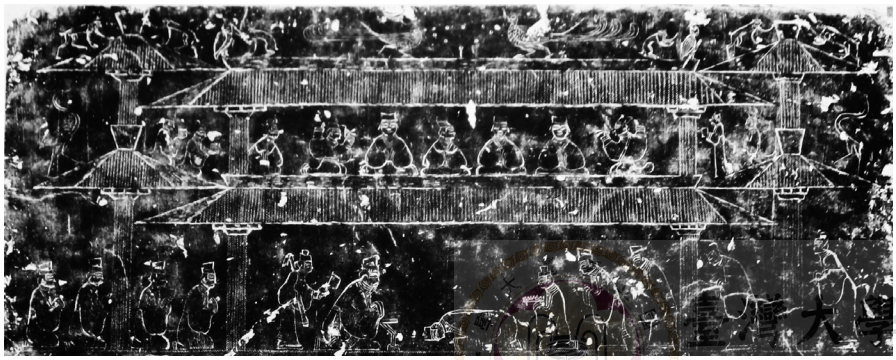


圖46　孝堂山祠派《樓閣拜謁圖》局部

大學學術期刊資料庫

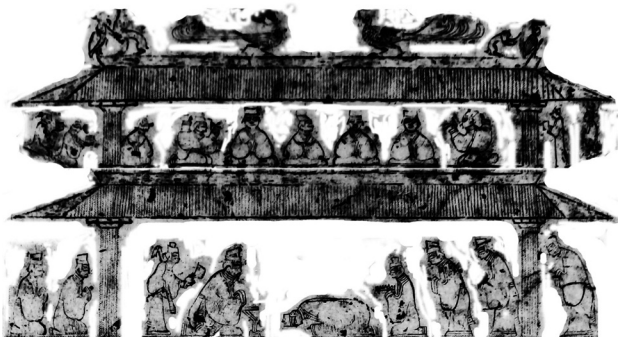


圖47 孝堂山祠派《樓閣拜謁圖》建築分解示意

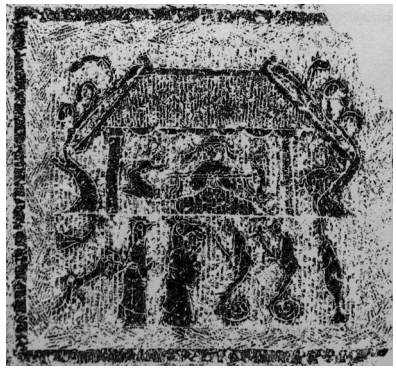


圖48 山東微山畫像棺

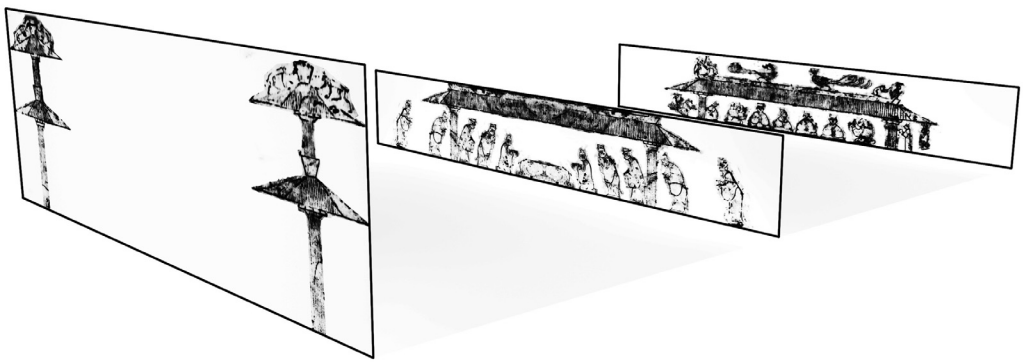


圖49 孝堂山祠派《樓閣拜謁圖》建築分解示意

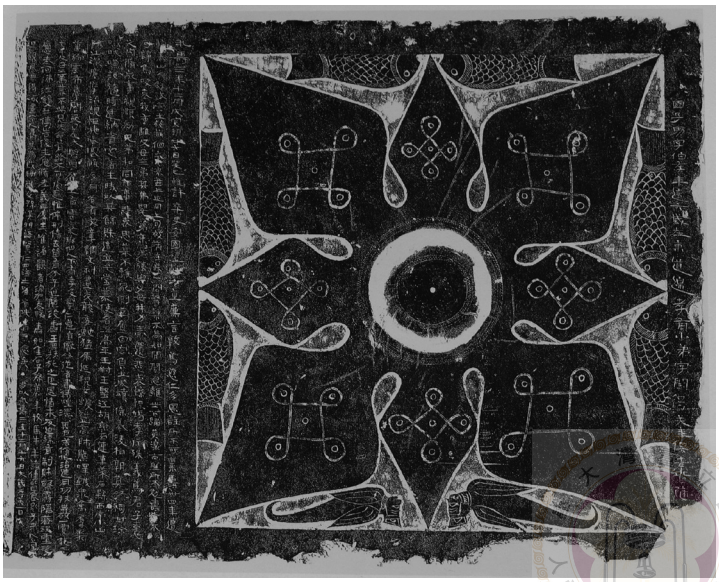


圖50 許安國祠畫像

臺灣大學學術期刊資料庫

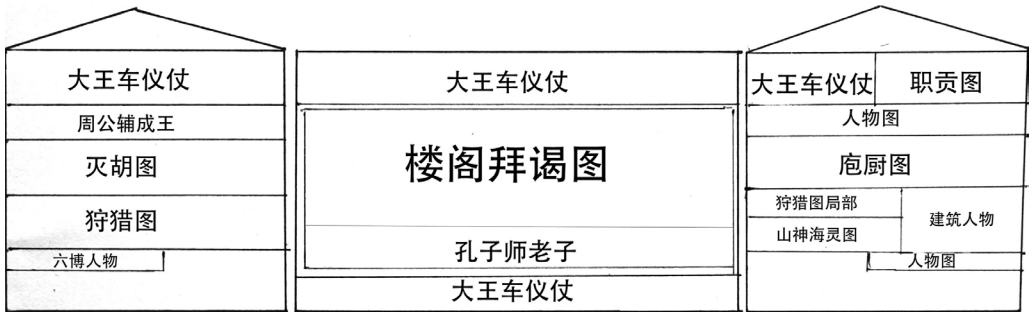


圖51　孝堂山祠畫像主題配置

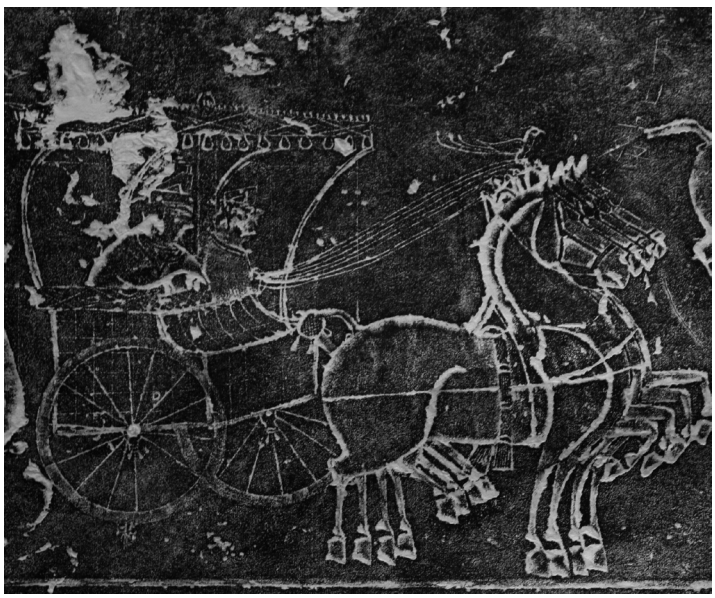


圖52a　孝堂山祠「大王車」畫像



圖52b　孝堂山祠「大王車」畫像局部

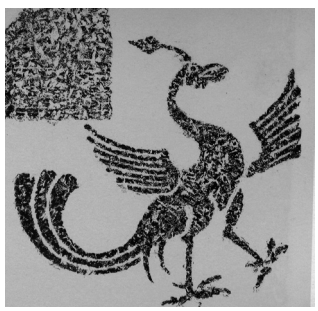


圖53　前涼臺畫像石鳳凰畫像

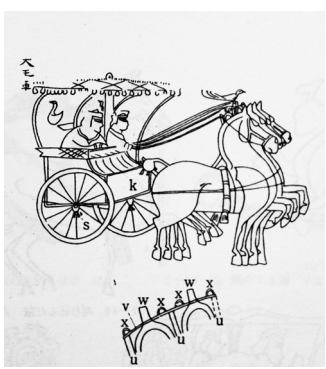


圖54　「大王車」線描及衡



圖55　孝堂山祠「黃門鼓車」畫像

臺灣大學學術期刊資料庫

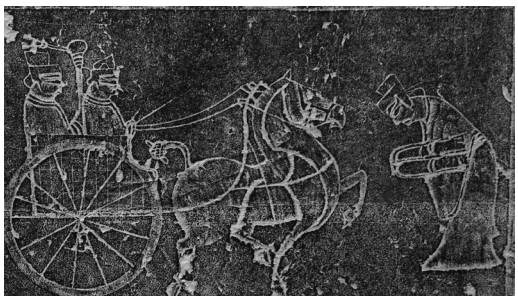


圖56a 孝堂山祠畫像「導車」



圖56b 孝堂山祠畫像「導車」局部

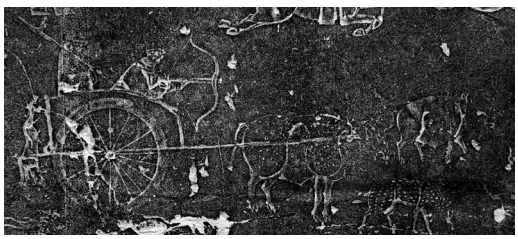


圖57b 孝堂山祠畫像《狩獵圖》局部（大王狩獵）

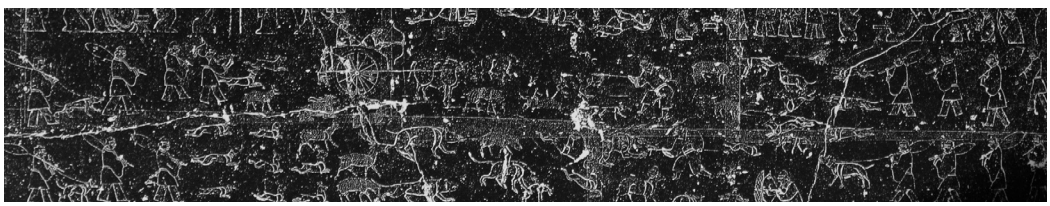


圖57a 孝堂山祠畫像《狩獵圖》

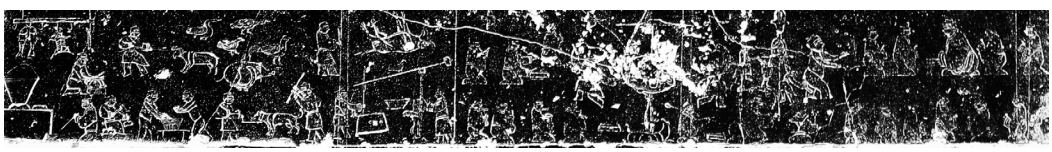


圖58 孝堂山祠畫像《庖廚圖》



圖59a 孝堂山祠畫像《滅胡圖》

臺灣大學學術期刊資料庫

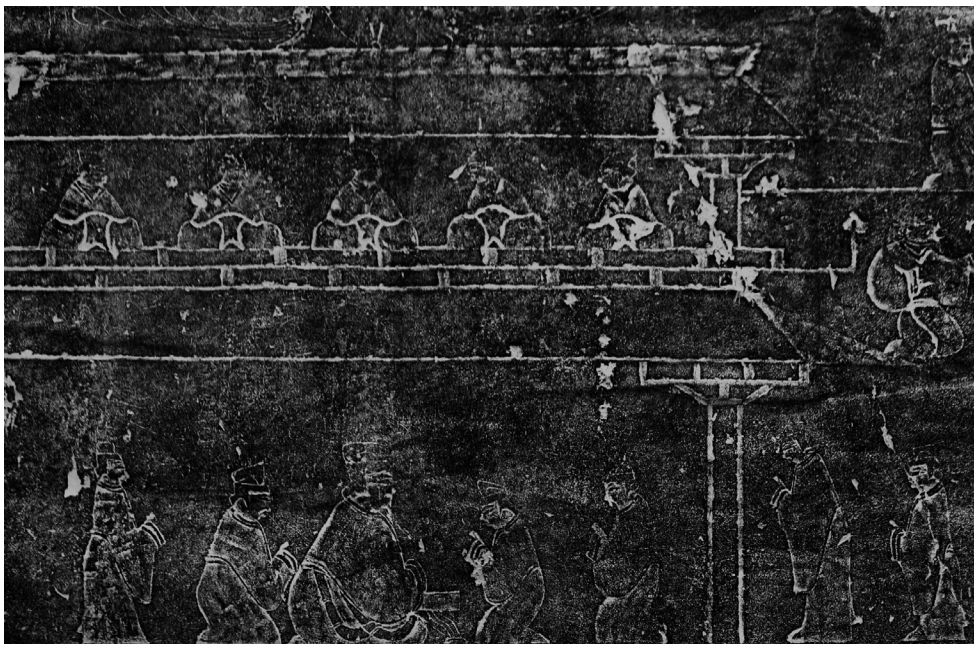


圖59b　孝堂山祠畫像《滅胡圖》局部（大王？）

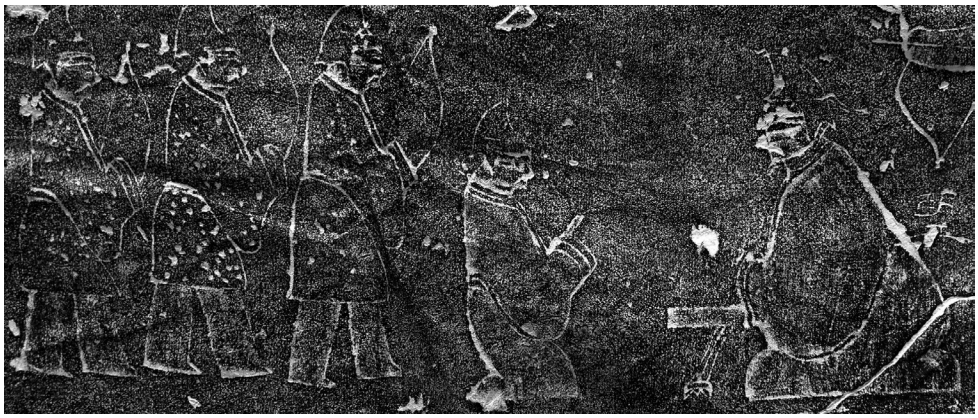


圖59c　孝堂山祠畫像《滅胡圖》局部「胡王」

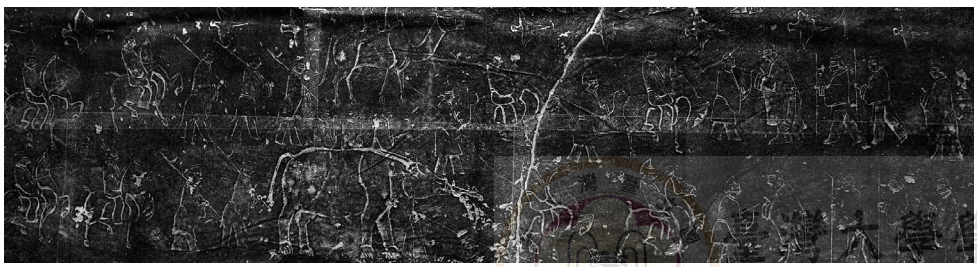


圖60a　孝堂山祠畫像《職貢圖》

華藝數位 學術期刊資料庫



圖60b 孝堂山祠《職貢圖》局部



圖61a 孝堂山祠畫像《山神圖》



圖61b 孝堂山祠畫像《海靈圖》

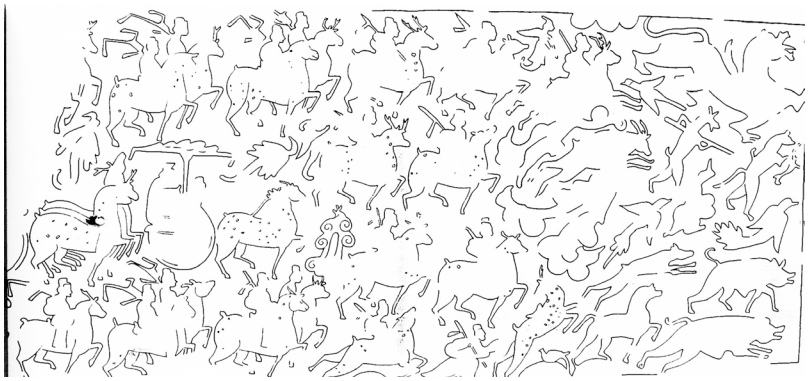


圖61c 武氏祠畫像《山神圖》

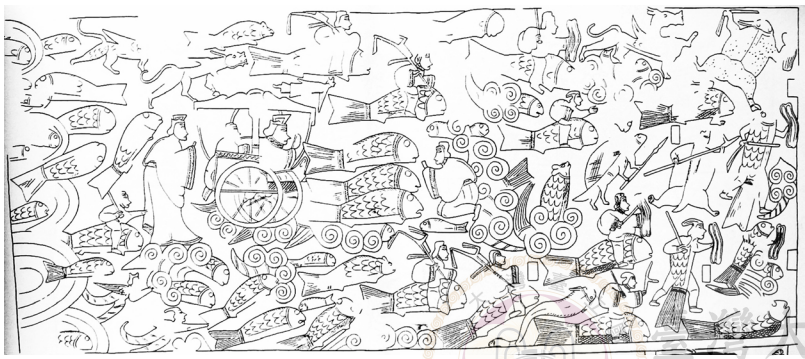


圖61d 武氏祠畫像《海靈圖》

臺灣大學學術期刊資料庫



圖62　孝堂山祠畫像《樓閣拜謁圖》局部

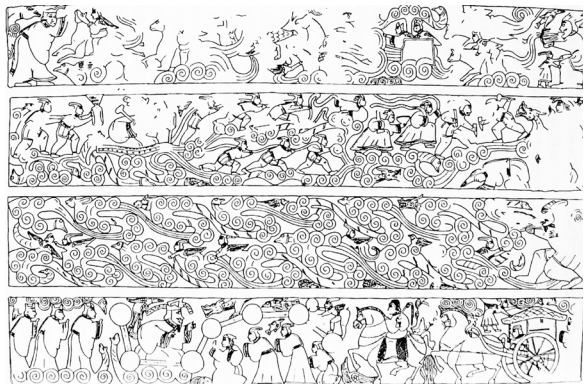


圖63　武氏祠畫像《帝星儀仗圖》



圖64　武氏祠畫像《大樹射爵圖》

灣大學學術
期刊資料庫

臺灣大學學術
期刊資料庫

Revisiting the Pavilion

Miao, Zhe

Center for Art and Archaeology
Zhejiang University

The motif typically described in scholarship on Han dynasty art as the "Homage Scene in a Pavilion" is the most significant subject in ancestral shrines in Shandong Province. The nature of the structure depicted in this motif has been a focus of debate since the early twentieth century. The present essay explores the origins of this motif from the following perspectives: (1) The structure in "Homage Scene in a Pavilion" is not only background for human figures, but a meaningful symbol in its own right; (2) The structure's meaning is discursively linked to, and defined by, that of another symbol situated within it – the scene of male figures and female figures. (3) This symbolic discourse expresses a Han architectural concept and a related ideology.

To create a framework for exploring these hypotheses, the essay divides habitable buildings of the Han dynasty into palaces, offices, and residences (including multi-storied halls), and explains the ritual and ideological significance of each in Han times. It then summarizes the primary representation modes used by Han artists for depicting buildings: plan, description, and icon. On this basis, the author argues that the building depicted in "Homage Scene in a Pavilion" belongs to the iconic category of architectural representation, and that it therefore shows anterior and posterior halls, rather than a multi-storied building in section. He proceed to situate the "Homage Scene in a Pavilion" motif in its original context—¬the Xiaotangshan and Wu Family shrines and to analyze the correspondence between the building and subordinate motifs, on one hand, and the royal ceremonial and ideological significances embodied in them, on the other. In light of the historical evidence of nobles on whom were bestowed the funerary prerogatives of the Son-of-Heaven, the author surmises that the building and subordinate motifs emerged from the art of the Eastern Han imperial family, and that "Homage Scene in a Pavilion" originally symbolized Han imperial authority.

The essay concludes with a discussion of the origins and original meaning of another motif- "Shooting Birds in a Great Tree" - that is frequently found in conjunction with the "Paying Homage in a Pavilion" motif. The author argues that this motif derives from paintings in the mausoleum of Emperor Guangwu that commemorated his restoration of the Han.

Keywords: Paying Homage in a Pavilion, Han dynasty architecture, Han dynasty architectural representation, Han dynasty imperial art, Shooting Birds in a Great Tree

臺灣大學學術期刊資料庫