漢代畫象胡漢戰爭圖的構成、類型與意義

邢義田*

【摘要】自上個世紀初，武氏祠畫象引起海內外學者的注意以後，漢畫中的戰爭圖就成爲一個經常被討論的主題。過去的學者由於引用的材料、關注的焦點、角度和解讀的方法不盡一致，得到許多歧異甚大的結論。本文首先檢討中外學者一些歧異的說法，接著以榜題、類型、格套和意義脈絡分析的方法，釐清過去的分歧，並提出對胡漢戰爭圖意義的理解。

胡漢戰爭圖的畫象構成最少包含可以組合在一起，也可以獨立存在的兩大部分：一部分是「交戰圖」；另一部分是「獻俘圖」。此外，「狩獵圖」有時也和胡漢戰爭圖出現在共同或相鄰的畫面中。交戰、獻俘和狩獵三部分的畫面有時甚至交雜在一起，成爲內容十分繁複的一個整體結構。事實上目前可考的胡漢戰爭圖，畫面上因加入了種種次要或屬於裝飾性的構成因素而顯得複雜多變。依構圖的佈局和繁簡，約略可分爲「基本型」和「複合型」兩大類。基本型和複合型又可因佈局和背景的有無，分別作進一步的分類。

漢墓或祠堂中出現的胡漢戰爭圖，幾無例外，都在表現漢人如何擊敗胡人，贏得勝利；獻俘圖則在彰顯勝利的成果。二者意義一貫，可分可合。不論分合，它們都是透過一種格套化的圖象，表現一些當時人共同的期待和心理。

這一畫象題材出現時應有它創作時原本的意義，但在時間的過程裡，因人因地，衍生和附加的意義可以不斷增加而多重化，甚至可以因過於流於形式，特定的寓意變得模糊，裝飾的意味反而變得較重。胡漢戰爭圖原本是反映飽受邊患和徭役之苦的華夏之人對戰勝胡人，天下太平，得免於徭役的普遍期望。但西漢末至東漢初，胡漢戰爭圖的內涵已有了更多衍生的意義。其一是被用來象徵掃除升仙或進入死後世界旅途上的障礙，其二是用來歌頌死者在「武」的一面，符合允文允武的官員典型。而兩者都可能是這類畫象會出現在墓或祠堂中的理由。我們也不排除還有其它的理由和意義。

關鍵詞：胡漢戰爭圖　漢代畫象石　構成類型與意義

胡漢戰爭或胡漢交戰在漢畫中經常出現，也引起很多中外學者的注意和討論。然而什麼是胡漢戰爭圖？如何證明它是在描繪胡和漢之間的戰爭？是否有其它的戰爭圖？胡漢戰爭圖的單元構成包含那些要素或元件？它和其它畫象主題之間有什麼關係或區別？它在漢墓或祠堂中出現的作用或意義何在？過去的學者由於引用的材料、關注的焦點、角度和解讀的方法不盡一致，得到許多歧異甚大的結論。本文希望在上篇〈古代中國及歐亞文獻、圖象與考古資料中的「胡人」外

＊中央研究院歷史語言研究所

臺灣大學學術期刊資料庫

ｲｷｸq･ﾐ.indd　63　2005/12/5　、U、ネ 05:26:08

貌〉的基礎上，①首先檢討中外學者一些歧異的說法，接著以榜題、類型、格套和意義脈絡分析的方法，釐清過去的分歧，並提出對胡漢戰爭圖意義的理解。

近幾年漢畫研究可用的材料大增。尤其是2000年出版的《中國畫像石全集》八冊和2001年出版的《綏德漢代畫像石》，刊出了許多過去曾發表，但更清晰或更完整的拓本，也增刊了很多極重要的新材料。這些新材料使我警覺到所謂的胡漢戰爭畫象，在構成的複雜性和變化上，遠遠超乎我原本的認識，甚至使我不得不將過去習慣上籠統以「胡漢戰爭」或「胡漢交戰」命名的一些漢畫，就其具體內容和意義的不同，作較細緻的分類和命名。有些固然是描寫胡漢戰爭，有些顯然蘊含有多層不同的寓意，應該另立更妥當的稱呼。

一、戰爭圖的研究與認識

自上個世紀初，武氏祠畫象引起海內外學者的注意以後，漢畫中的戰爭圖就成為一個經常被討論的主題。巫鴻在其大作《武梁祠》的卷首曾對過去中外學者如何解釋漢畫的內容作了很有用的分類。②第一類屬於「歷史之特定事件主義」（historical particularism），亦即認為畫象是用以描繪特定的人、事、觀念或背景。以戰爭圖為例，不少中外學者認為戰爭圖是用以描寫墓主身前的經歷並表彰他們的戰功。較早的如乾隆時，阮元在《山左金石志》中引述申兆定之說，推測孝堂山石祠斬馘獻俘和覆車墮河二段「即為墓中人實錄未可知也。」葉昌熾又引之，以為「此說奇而確」，並謂：「漢時，公卿墓前皆起石室，而圖其平生宦跡於四壁，以告後來，蓋當時風氣如此。」③道光年間《石索》的作者馮雲鵬和馮雲鵷認為前石室六石下層「水陸攻戰之狀雖有橫線隔斷，寔一時事也，與後石室之第七石大同小異。」又謂「車騎戰士題名而不載人名，疑當日武氏有軍功者，故圖于壁，今不可考。」④容庚《漢武梁祠畫像考釋》引《石索》說，未作它釋。

---

①請參拙文，〈古代中國及歐亞文獻、圖像與考古資料中的「胡人」外貌〉《台大美術史研究集刊》9（2000），頁15-99。

②Wu Hung, *The Wu Liang Shrine:The Ideology of Early Chinese Pictorial Art,* (Stanford University Press, 1989), p.59；巫鴻在中文稿中分別名之為「特殊歷史現象論」和「象徵主義的解釋」，參所著<國外百年漢畫像研究之回顧>《中原文物》1（1994），頁45-50。

③葉昌熾撰，柯昌泗評，《語石 語石異同評》（北京：中華書局，1994）卷五，頁330。

④馮雲鵬、馮雲鵷，《金石索》<石索>（台北:德志出版社，1963景印瓊古齋本）卷三，頁446-7。

臺灣大學學術期刊資料庫

ｲｷｸq･ﾐ.indd 64　2005/12/5 、U､ﾈ 05:26:09

⑤法國漢學家沙畹（É. Chavannes）認為武氏祠的戰爭圖是描繪漢與非漢人之間的戰爭並紀念敦煌長史武斑在西北的戰功。⑥

近世學者持類似觀點的很多。例如葉又新和蔣英炬注意到武氏祠戰爭圖中沒有胡人卻有女子，於是將之與東漢末遍及青、徐等州的黃巾連繫起來，認為畫象歌頌的是武氏祠主鎮壓「盜賊」或「起義農民」的功績。⑦曾昭燏、蔣寶庚和黎忠義在沂南北寨漢墓的發掘報告裡，認為墓門楣上的胡漢交兵畫象「主題思想是寫出墓主生前最重要、最值得人景仰紀念的事蹟。」⑧以上學者都認為圖中所描繪的，和墓主生前事蹟有關。

另外一些學者認為戰爭圖有特定的背景或指涉特定的事件，但不一定和墓主有關。例如荷蘭漢學家戴文達（J.J.L.Duyvendak）論證山東孝堂山石祠西壁的胡漢交戰圖是以陳湯誅郅支單于的戰役為背景。⑨美國學者蘇珀（A.C.Soper）指出武氏祠的戰爭圖中並沒有胡人。他據武斑碑，認為應是描繪武丁伐鬼方的故事。⑩趙成甫和赫玉建認為用胡漢交戰畫象磚建造墓室，一方面是褒讚漢政府平靖邊鄙之功，一方面也旌記曾參與其事者的「閃光事跡，以志不忘」。他們並沒有明白說參與其事者是否即墓主。⑪包華石（Martin Powers）提到武氏祠的水陸交戰畫象，和葉、蔣一樣認為和攻打盜賊有關，但也沒有說是否即墓主的事功。⑫日本學者土居淑子則認為這件水陸交戰圖是描繪王莽天鳳時東海呂母聚眾數千人為子

---

⑤容庚，《漢武梁祠畫像錄》（北平：燕京大學考古學社，1936），頁27。

⑥É. Chavannes, *Misssion Archéllogique dans la Chine Septentrionale*,（Paris: Ernest Leroux Éditeur, 1913）, pp.180-181.

⑦葉又新、蔣英炬，〈武氏祠"水陸攻戰"圖新釋〉《文史哲》3（1986），頁64-69；蔣英炬，《漢代武氏墓群石刻研究》（濟南:山東美術出版社，1995），頁102-106。

⑧南京博物院、山東省文物管理處編，《沂南古畫象石墓發掘報告》（北京：文化部文物管理處，1956），頁30。

⑨J.J.L.Duyvendak, "An Illustrated Battle-Account in the History of the Former Han Dynasty", *T'oung Pao*,34（1938）, pp.249-264.

⑩Alexander C. Soper, "King Wu Ting's Victory over the 'Realm of Demons'", *Artibus Asiae*, 17:1（1954）, pp.55-60.

⑪趙成甫、赫玉建，〈胡漢戰爭畫像考〉《中原文物》2（1993），頁13-16。

⑫Martin Powers, *Art and Political Expression in Early China*,（New Haven: Yale University Press, 1991）, p.102 圖49說明。

臺灣大學學術期刊資料庫

ㄐㄧㄎㄅ-ㄙ.indd 65　2005/12/5 、U、ㄤ 05:26:09

報仇之事。⑬杉原たく哉認為胡漢交戰圖反映了兩漢曾面對不同的胡人。孝堂山石祠胡漢戰爭圖中的胡是以西漢時所認知的蒙古種的「匈奴本族」為基礎而作的描繪，西元二世紀以後，戰爭圖中頻頻出現的胡人變成了歐羅巴種「西域系的胡人」，可以沂南北寨漢墓畫象為代表。⑭杉原雖沒有直接說這樣的畫象和墓主的經歷無關，不過很顯然他認為胡漢戰爭圖是以兩漢時漢與北方胡人的關係為特定的背景。李衛星和俞偉超的看法與此類似，但俞偉超先生認為這個特定的背景僅限於西漢對匈奴的戰爭。⑮

不從特定事件去作解釋的則有勞佛爾（Berthold Laufer）。他敏銳地觀察到戰爭圖十分普遍，而且多依固定的模式構圖，因此不可能是反映墓主身前的特定事蹟。⑯近年，王思禮和楊愛國等依據和林格爾東漢墓壁畫上的「七女為父報仇」榜題，及莒縣東莞出土漢畫象石上「七女」的榜題，有力地指出武氏祠有橋和有女子的戰爭圖，應是描述一個久已不可考，流行於漢代的故事－七女為父報仇，因而與墓主事蹟無關。⑰

---

⑬土居淑子，〈武氏祠畫像石「水陸交戰圖」の一解釋〉《古代中國考古・文化論叢》（言叢社，1995），頁228-252。此文原發表於《史林》48:3（1965）。

⑭杉原たく哉，〈漢代畫像石に見られる胡人の諸相－胡漢交戰圖を中心に〉《早稻田大學文學院文學研究科紀要別冊》14集（1987），頁219-235。

⑮李衛星，〈論兩漢與西域關係在漢畫中的反映〉《考古與文物》5（1995），頁55-62；俞偉超，〈中國畫像石概論〉《中國畫像石全集》第一冊，頁12。俞先生認為全部漢畫像中的歷史故事下限只到西漢昭、宣，不見東漢中期以後故事，因此胡漢交戰圖描繪的也應當是西漢擊敗匈奴的故事。這一點和杉原不同。

⑯Berthold Laufer, “Five Newly Discovered Bas-reliefs of the Han Period”, *T'oung Pao*, 13(1912), pp.107-112.

⑰1998年和楊愛國先生一起走訪山東漢畫象石時，曾聽他談起他的看法。後來在其專著《不為觀賞的畫作》（成都:四川教育出版社，1998）中也曾簡單地提到，見頁221。後來承楊先生寄下《莒縣文物志》（濟南:齊魯書社，1993）和《莒縣文史》，才知他們的意見在1993年已經發表，王思禮其後又有進一步的闡述，見所著〈從莒縣東莞漢畫像石中的七女圖釋武氏祠“水陸攻戰”圖〉《莒縣文史》10（1999），頁201-218。我追隨在後也表示了一些淺見，見〈格套、榜題、文獻與畫象解釋－以一個失傳的「七女為父報仇」漢畫故事為例〉，宣讀於中央研究院主辦第三屆國際漢學會議，民國89年6月29-7月1日，收入會議論文集《中世紀以前的地域文化、宗教與藝術》（台北:中央研究院歷史語言研究所，2002），頁183-234。

臺灣大學學術期刊資料庫

ｲｷｶq･ﾐ.indd　66　2005/12/5　、U､ネ 05:26:10

另一類屬於象徵主義（symbolism），認為畫中的事和人物都是象徵性的。布林（A. Bulling）認為漢畫中的場面是喪禮中象徵死者靈魂之旅的表演，戰爭圖象徵著宇宙混沌，死者的陰靈被迫與今世的生活永遠分離。⑱伯爾格耳（Patricia Berger）則以為戰爭圖表現的是大儺的儀式。⑲詹姆詩（Jean M. James）認為是描繪靈魂在升天的旅途中發生的「重大意外」（important incident）。⑳中國學者如信立祥，日本學者如林巳奈夫、土居淑子也都不認為戰爭圖是反映墓主身前實際的戰功。林巳奈夫指出戰爭圖不是在記錄或為紀念墓主的從軍經驗，圖中描寫打敗胡人等異民族其實和許多銅鏡銘文一樣，是反映「當時大多數人的願望」。㉑土居淑子認為武氏祠的水陸交戰圖與東海呂母的事蹟有關，但她又相信「人身供養」是古代祭祀的主要因素，戰爭圖只可能與古人狩獵，以所獲之獵物，供祭祀犧牲之用有關。胡漢戰爭圖中常見的獻俘場面無非是以俘虜作為犧牲，奉獻給神。㉒信立祥則以為胡人在中國北方，象徵陰或陰間，胡人是陰間或冥界的守護者；墓主率軍戰勝胡人，渡過橋樑（奈何橋或渭水橋），象徵墓主可往還於生死兩界之間，或「衝破守橋冥軍的阻攔，趕赴祠廟去接受祭祀」。㉓

不論基於什麼主義或觀點，在討論戰爭圖時大家有一個共通處，即認定這類圖是指涉「某一件」特定的事件或具有「某一方面」象徵性的意涵；同時自覺或不自覺地否定了其它意涵的可能性。認定與墓主身前事蹟有關的學者，通常不再去追問它是否可能同時有其它象徵的意涵；強調象徵意涵的學者又一般排除了此圖和墓主之間的直接關連。基本上，大家比較沒有從一幅圖可能寓有多重意義的

---

⑱A.G.Bulling, “Three Popular Motifs in the Art of the Eastern Han Period: Lifting the Tripod, the Crossing of the Bridge, Divinities”, *Archives of Asian Art*, 20（1966-67）, pp.25-53; “Historical Plays in the Art of Han Period”, *Archives of Asian Art*, 21（1967-68）, pp.20-38; “All the World’s A Stage: A Note”, *Artibus Asiae*, 31:2-3（1969）, pp.204-209.

⑲Patricia Berger,”The Battle at the Bridge at Wu Liang Tz’u: A Problem in Method”, *Early China*, 2（1976）, pp.3-8.

⑳Jean.M.James, “The Iconographic Program of the Wu Family Offering Shrines(A.D.151-ca.170)”, *Artibus Asiae*, XLIX:1/2（1988/89）,pp.39-72,esp.69.

㉑林巳奈夫，《石に刻まれた世界》（東京:東方書店，1992），頁84。

㉒土居淑子，《古代中國の畫象石》（京都:同朋舍，1986），頁110；〈武氏祠畫像石「水陸交戰圖」の一解釋〉《古代中國考古・文化論叢》，頁228-252。

㉓信立祥，《中國漢代畫像石の研究》，頁250-251，同書之中文增修本《漢代畫像石綜合研究》（北京:文物出版社，2000），頁333。

臺灣大學學術期刊資料庫

ㄐㄧㄢˋㄧˋ.indd 67　2005/12/5 上午 05:26:10

角度去思考，或者說比較沒有注意到類似的畫象因時代和地域，可以有不同的意義堆疊、延伸或重組。

過去的研究除了取徑有異，引用材料也不盡一致。有時不管爭戰雙方的身分，將戰爭的場面籠統稱為戰爭圖，或僅分為水陸攻戰和胡漢交戰兩大類。有些則將狩獵、庖廚、祭祀，甚至完全沒有爭戰場面的過橋圖也納入論述。換言之，大家對戰爭圖的基本構成和內容認定不一，這為真正理解圖象的寓意帶來不小的困難。㉔

二、胡漢戰爭圖的構成

要從過去紛亂的認識中理出頭緒，一件必要的工作似乎是先釐清胡漢戰爭圖的基本構成，分辨其可能的類型；對構成和類型不同的戰爭圖分別對待，各作解釋。

此外，正如我在其它研究中所提出，同一個畫象題材的寓意常常是多重的，單一的解釋有時反而落入認識上的片面。㉕本文想進一步說明一個畫象主題在創作之初，應該有它原本想要表達的寓意，然而因人因時因地域，同一個主題的畫象構成元素會增減變化，其寓意也會浮動或多重化；有時原意漸晦，新意喧賓奪主，或者甚至變得裝飾性多於實質，又有些則可能被借用到不同的意義脈絡裡，

㉔例如信立祥新近出版的《中國漢代畫像石の研究》或中文增修本《漢代畫像石綜合研究》，即將戰爭、狩獵和庖廚圖合在一起討論，並將戰爭圖分為兩大類型，名之為「胡漢戰爭圖」和「水陸交戰圖」。他認為胡漢戰爭圖多見於後漢中期以前的祠堂，孝堂山石祠西壁之圖可為代表；水陸交戰圖見於中期以後的祠堂，可以武氏祠西壁為代表。兩者之不同除流行的時期有先後，在構圖及內容上也有差異。胡漢戰爭圖是漢與異民族對壘，戰場是在荒野，有時和獻俘圖連結在一起。他相信此圖仿自漢代宗廟的裝飾。戰勝胡人而在宗廟獻俘原本是漢代宗廟中的重要活動，與墓主的生平毫無關係。可是水陸交戰圖中對壘的是漢人，戰場則是在河川之上或橋的上下。他認為此橋即奈何橋，墓主車馬過橋，意味從陰間到陽間的祠廟接受祭祀。他企圖解釋為什麼東漢中期以前的祠堂要去模仿和墓主生平無關而原屬於漢室宗廟中的胡漢戰爭圖，後來又為什麼發生了變化。不過現在已有學者明白指出，武氏祠西壁畫象並不是描繪陰陽界間的交戰，而是述說一個「七女為父報仇」的故事。參拙文，〈信立祥著《中國漢代畫像石の研究》讀記〉《台大歷史學報》25（2000），頁267-281。

㉕拙文，〈漢代畫象中的「射爵射侯圖」〉《中央研究院歷史語言研究所集刊》71:1（2000），頁1-66。

臺灣大學學術期刊資料庫

ｲｷｶq･ﾐ.indd　68　2005/12/5　、U､ﾈ 05:26:11

成為其它主題構成的一部分。二千年後，當初創作畫象的時空脈絡只餘蛛絲馬跡，甚至完全不可追索，要判別何為創作的原意，那些又是隨著時空而出現的多重意義變奏，十分不易；要釐清多重變奏之間的關係，更難。

以本篇而論，目前能找到的較早的漢代戰爭圖，時代相差有限，地域卻相距遙遠，內容分歧而又複雜。它們是否共有較早的源頭，一時尚難求索。因此，目前僅能挑出若干有時代可據，具有類型意義的例子作「定點」，據以尋繹其構成和內容上的變異，並指出其可能有的多重寓意。對原意與變奏只能稍作猜測而已。

胡漢戰爭圖的畫象構成可以說相當複雜。它最少包含可以組合在一起，也可以獨立存在的兩大部分：一部分是「交戰圖」；另一部分是「獻俘圖」。交戰圖在描繪對胡人戰爭的勝利，因勝利才有進一步的告捷和獻俘。兩者相輔相成，傳達著相同的基本寓意。

此外，「狩獵圖」有時也和胡漢戰爭圖出現在共同或相鄰的畫面中。交戰、獻俘和狩獵三部分的畫面有時甚至交雜在一起，成為內容十分繁複的一個整體結構。狩獵圖和前兩者在意義上的聯繫不如前兩者之間那樣緊密。胡漢戰爭圖中的交戰和獻俘圖目前見於山東、河南、陝北和內蒙古的漢墓或祠堂。狩獵畫象除了上述地區，也出現在四川、蘇北等幾乎所有有畫象磚、畫象石或壁畫的漢墓、祠堂和各式明器圖飾中。狩獵和戰爭圖的關係以及原意似乎必須放在古代「寄戎事於田獵」的大傳統中才能說得清楚。不過，當狩獵圖出現在漢墓與祠堂中時，已可能在原意之外增添了其它象徵性的意義，或與其它圖象發生了連繫，造成寓意的挪用和多重化。

為了方便分析，以下先分別討論「交戰圖」、「獻俘圖」和「狩獵圖」的構成特徵，再分析三者可能有的組合變化和意義上的關連。

1. 交戰圖

交戰圖以目前所可考見的例子來說，必須具有以下兩項畫面構成上的特徵：

(1)在人物構成上，必須有足以表現胡人與漢人不同裝束或面貌的官兵。例如孝堂山石祠西壁有「胡王」榜題的胡漢戰爭圖（附圖1），「胡王」及其手下和對壘的漢軍在裝扮外形上即有明顯的區別。最明顯之處在於胡王與胡卒，不分步騎，頭戴頂部微向前彎的尖頂帽，漢軍則戴平上幘。

(2)在畫面佈局上，必須表現出或步或騎的胡漢兵，正在對壘，或正以武器（弓箭、刀、戟等）進行戰鬥，甚至有傷亡的描繪。再舉孝堂山同一畫象為例，不但描繪胡漢騎兵正在衝鋒對陣，以弓箭互射，甚至描繪胡兵自馬上翻落，橫臥在地，有些則已失去首級。這些傷亡表明這是一場真正的戰鬥，而不是

臺灣大學學術期刊資料庫

ｲｷｸq･ﾐ.indd　69　2005/12/5　、U､ﾈ 05:26:11

操演性的「都試」。㉖

如果沒有以上兩項特徵，則是其它的戰爭圖，必須分別對待，另作討論。例如武氏祠前石室和左石室西壁、孝堂山石祠三角樑西面和和林格爾東漢壁畫墓中的「七女為父報仇」圖，就必須另案處理。㉗又如滕縣西戶口一石，㉘描寫兩方車馬兵卒交戰，甚至有已失去首級的屍體倒臥在地，但雙方人物衣飾幾無不同，分不出胡、漢。類似的情形也見於陝西綏德白家山漢墓前室西壁，㉙都必須暫時排除在胡漢戰爭圖的討論之外。

至於學者討論甚多，用以呈現戰爭發生地點的山頭、橋、闕或其它建築等，就畫象基本寓意的呈現而言，僅屬次要或不必要。因為有很多胡漢交戰圖可以完全沒有背景的陪襯。不過畫象的寓意可以多重，在某些情況下這些背景似乎又不僅僅是點綴。這些問題將於後文詳論。

2.獻俘圖

獻俘圖的畫面構成基本元件和特點在於：

（1）最少有一個或若干下跪或站立，雙手反綁的胡虜。

（2）或有若干展示的胡人首級。這些首級或懸於架上，或置於几案上。胡人的特徵可以從面貌或裝束反映出來。

（3）至少有一位面對胡虜，受降的官員。

獻俘的場面可繁可簡。簡單的只由以上三項中的兩項構成（附圖2），較為繁複的不但俘虜和受降者的人數眾多，畫面上有懸掛或展示的胡人首級，有表現受俘場地的建築，甚至有成群的騎士、百官，宴飲或百戲慶賀的場面（附圖3）。這裡要指出的是，有些獻俘圖除了有向漢官獻俘的場面，也偶爾有胡兵晉見「胡王」的場面（如孝堂山祠堂），然而還不曾見到有向胡王獻漢俘的。

㉖勞榦，〈論魯西畫像三石－朱鮪石室、孝堂山、武氏祠〉《史語所集刊》8:1（1939），頁93-127。

㉗詳參拙文，〈格套、榜題、文獻與與畫象解釋－以失傳的「七女為父報仇」漢畫故事為例〉，頁183-234。

㉘《山東漢畫像石選集》（濟南：齊魯書社，1982），以下簡稱《選集》，圖226。

㉙《綏德漢代畫像石》（西安：三秦出版社，2001），以下簡稱《綏德》，圖29。

臺灣大學學術期刊資料庫

ｲｷｶq･ﾐ.indd　70　　2005/12/5　、U、ネ 05:26:11

3.狩獵圖

狩獵圖畫面構成的必要元件如下：

(1)奔逃或已中箭的走獸或飛禽。

(2)打獵的人或騎在馬上，或乘於車中射箭，或正拿著其它打獵的工具（如罼），或正驅趕著獵犬或帶著獵鷹，追捕野獸（參見附圖1）。

狩獵圖在漢畫中是一個十分常見的主題，出現的地域也極廣。畫面可繁可簡。其繁者，人物和鳥獸眾多，也有山巒等背景描繪；簡單者，不過一人一獸。

具有上述構成全部或一部分要素的胡漢戰爭畫象目前可以追溯到：

（1）河南南陽新野樊集37號西漢墓出土的畫象磚（武帝以後，王莽之前）

（2）山東濟寧蕭王莊一號墓石槨側壁上的獻俘畫象（王莽時代）

（3）山東肥城欒鎮村建初八年（西元83年）畫象

（4）現藏於山東平邑縣立第三小學的東漢早期南武陽皇聖卿東西闕（西元86年）和功曹闕（西元87年）

以上四者內容都十分複雜，各有特色。它們應有更早的淵源，可惜一時還沒有材料可以追索。

河南南陽新野樊集吊窯37號墓是一座僅墓門使用畫象磚的雙室墓。㉚畫象磚共五方，三方為立柱，二方內容不同的為門楣橫樑。胡漢戰爭畫象磚出現在西側門楣上（附圖5），另一側的內容為拜謁和二桃殺三士。樊集漢墓的橫樑常重複使用同樣內容的畫象磚，此墓兩方內容不同，且彼此無關，較為特殊。這一方胡漢戰爭畫象磚可以說是目前可考時代最早，也是河南僅見的一件。

此磚畫象以交戰和獻俘場面為主，又整合有其它的內容。磚的左端有和山東畫象中所見類似的山巒，胡騎自山間奔出，山前有成排張弓射箭的尖帽胡人。不同的是山巔之上，有拉強弩的蹶張一人，盤腿而坐，持杖或某種武器，鬚髭怒張的武士一人，其旁還有身份難認的另一人。這樣的組合不見於山東胡漢戰爭圖，其意不明。磚畫中央部分刻畫胡漢雙方騎兵正對峙，以弓弩互射。地上有倒臥無頭的屍體，也有三騎提著首級在手。在交戰戰場的右側，有一漢卒正持刀押解一名被反綁，戴著尖帽的胡虜，另一被反綁的胡虜正被押解著，跪在一位官吏的面前。這位官吏身後有蘭錡，其上可見斧等武器。佈局上較不同的是接受獻俘的官吏不憑几而坐，戴著武弁大冠，手持著刀或劍，以極高大的形象站立在一台子上，其前方有官員三四人執牘向他跪拜。跪拜人物的身後還有三、四顆帶髮的首

㉚參南陽文物研究所編，《南陽漢代畫像磚》（北京:文物出版社，1990），頁5-30。37號墓外觀見《南陽漢代畫像磚》，圖版5。

ㄐㄧㄎㄅ·ㄙ.indd 71　2005/12/5 、U.ㄔ 05:26:12

級。另一不同是畫面中夾雜一位較高大的人似正在整備弓弩。值得注意的是與獻俘場面相連的右端上方有持戟的兵士和一形體甚高大，正揮著棒槌的擊鼓人。從下文將談到的複合型獻俘圖可以知道，擊鼓和百戲表演也是獻俘圖組成的一部分，表現出對勝利的慶祝。這從以下山東濟寧蕭王莊漢墓石槨畫象也可得到證明。

1997年在濟寧市北郊蕭王莊村東北發現兩座石槨墓，一號墓石槨四側外表刻有畫象。其中北槨壁外側有所謂的凱旋圖（附圖6）。相關報導有如下的描述：

> 北側板畫像也是三幅，自右而左分別是凱旋、謁見和歌舞。凱旋圖上下三層，人物、車、馬均面左。上部是兩輛軺車急馳而來，車上二人，一馭一主。中層是三單騎，騎者均持長戟，也呈奔馳狀。下層步行者5人，4位士兵、1名俘虜。前3人各持兵器前行，後人以繩索牽1俘虜，俘虜披頭散髮，雙手反綁，跟在後邊。
> 中格畫面是拜謁圖。堂中也坐著兩位主人，屋頂上左右是兩隻朱雀…堂外左右兩人躬身下拜。
> 左格主題是建鼓舞。建鼓豎立在虎形鼓座上，建鼓頂端是羽毛等裝飾華麗的傘蓋。兩擊鼓者邊鼓邊舞，樂隊和歌者則分別坐在建鼓兩側…。㉛

據報導者判斷，此墓屬王莽時期。如果判斷無誤，這可以說是山東地區目前所見最早的獻俘圖。畫象雖分為左右中三格，內容其實相互關連。向左行的車馬和俘虜正向著中央的主人，左側的建鼓和樂人和我們在上述新野畫象磚上所見相同，都在表現慶祝勝利。三格畫面都在呈現獻俘告捷。可惜發表的圖版縮印過小，尚無法確認所獻之俘是否為胡人，報導者也沒有說明。

1956年在山東肥城縣西南九十里安駕莊欒鎮村東頭水坑的北岸發現一座已遭破壞的畫象墓。㉜此墓用青石建成，有前後室。後室為棺室，前室有石柱，室頂中央有藻井，藻井東西兩邊為平面石板蓋頂。東面蓋頂石板上刻有畫象，並有「建初八年（西元83年）八月成」等二十六字的題記。另一件畫象則見於前室東壁。兩方畫象的佈局與內容十分相近。㉝它們的基本佈局都是下方中央為雙闕和

㉛張從軍等，《漢畫像石》（濟南：山東友誼出版社，2002），頁50。圖版見頁51。

㉜王思禮，〈山東肥城漢畫象石墓調查〉《文物參考資料》4（1958），頁34-36。

㉝調查此墓的王思禮先生認為題記使我們知道了這一墓葬的絕對年代，並認為畫象的風格和邊飾與孝堂山石祠相似。雕刻技法確實都是所謂的平面陰線刻，風格亦與孝堂山石祠的相近。但是根據現在比較多的資料，可以確定此墓顯然是利用早期祠堂的石材所建造，時代應較晚。這兩方內容相近的畫象都是漢代祠堂後壁的典型畫象，拆下後，一方成了墓的前室頂蓋，一方成了前室的東壁。

臺灣大學學術期刊資料庫

ｲｷｶq･ﾐ.indd　72　2005/12/5　、U､ﾈ 05:26:12

建築，上方橫列一排人物與車馬。與孝堂山石祠以及其它的東漢祠堂後壁的內容相比較，可以確知欒鎮村這兩石是後人修墓挪用，原本是兩座不同祠堂的後壁無疑。

有建初八年紀年的一石（附圖7），其建築的上層有舞人和奏瑟的樂人，下層則有擊鼓、吹笙等樂人，建築之下左側有一體型稍大，正面憑几而坐，戴冠的祠主，兩側有分持不同武器的侍衛。壁上掛著弩，右側有四人似在相互施禮，最右側則有一樹，樹下有一馬。建築物頂部的兩側有持規矩的伏犧和女媧。兩闕上則有人用魚竿釣魚。

這裡須要注意的是上方一橫列的人物和車馬。車馬由東向西而行。車馬之前有持矛的導騎三人，導騎之前有戴尖頂帽步行持刀的胡卒，正阻止西行的馬車前進。馬車之後跟隨著魚車和鹿車，最後跟隨一位騎鹿帶羽的仙人。魚車上的人物應是河伯。[34]換言之，這是人與神仙組成的車隊。車隊之前，也就是在畫象左端有三位正彎弓相向，阻止或欲攻擊車隊的胡兵。

同墓出土的另一石的下半截，有基本相同的樓闕佈局（附圖8）。但樓闕下方中央出現朝左行，由三車和前導後從騎兵組成的的隊伍。樓上雖有人鼓瑟，樓下中央卻出現一位正面朝前，背上有羽或簑衣，雙手扶雙刃鍤，頭戴斗笠的人物。右側有二人向他作揖，左側有一人一手舉一錘，另一手似正準備椎殺一隻仰首的狗。樓外右側屋簷下有一人跪坐在一似為磚砌的臺階上，另一人站在臺前，向之施禮；樓外左側屋簷下有一持鳩杖者，與另一人相對而立。

這是祠堂後壁畫象中罕見的畫面。畫面的關鍵很清楚是中央那位手扶鍤並頭戴斗笠的人物。幸而這類造型的人物在漢畫中並非僅見。造型類似的例子最少可在江蘇銅山縣苗山、山東臨沂白莊、沂南任家莊的漢墓石刻中找到（附圖9-11）。過去有學者認為這位人物是神農或炎帝，[35]但缺少榜題的支持。嘉祥武梁祠古聖王圖榜題分明，其中題為夏禹的人物，正是頭戴斗笠，手持雙刃鍤。莒縣東莞出土的畫象，在戴同式斗笠人物的身側也清楚題著「夏禹」二字（附圖

---

[34]三魚所拉魚車上的河伯圖可見於有「何（河）伯」榜題，河南新野出土的「天公行出樂未央」銅鏡，參劉紹明，〈"天公行出"鏡〉《中國文物報》486期（1996.5.26）。

[35]如《徐州漢畫像石》編委會，《徐州漢畫像石》（北京：中國世界語出版社，1995）圖34、35說明認為是炎帝（頁85）；也有人認為是神農，如夏亨廉、林正同編，《漢代農業畫像磚石》（北京:中國農業出版社，1996），頁20；蔣英炬，〈漢代的起土工具臿和籠—兼釋漢畫像石「負籠荷臿」圖像及耒耜臿的演變〉《故宮學術季刊》11:4（1994），頁81-91。

臺灣大學學術期刊資料庫

イキカq·ミ.indd 73　2005/12/5 、U、ネ 05:26:12

12-13）。由此幾可推定欒鎮村這一畫象中的人物應是夏禹。㊱為何將夏禹安排在祠堂後壁中央，通常是祠主所居的位置呢？這是一個費解，卻不能不解釋的問題。下文將再作討論。

這裡須要進一步談的是樓闕上方同樣有一橫列的車馬和交戰的胡漢兵卒。和前一石一樣，右端有一隊向左行進中的車馬隊伍，不同處是這個隊伍中沒有河伯、鹿車或仙人。隊伍之前則有各自下馬，以弓箭、刀和勾鑲對峙的胡漢騎。胡兵身後，還有一朝右前進的胡人步卒和一位正從奔馬上轉身而射的胡騎。從構成上說，這是習見的胡漢交戰圖，其下方也有很常見的狩獵圖。

山東平邑所出皇聖卿東西闕和功曹闕（功曹闕一對只存其一）形制相似，四面分層佈滿畫象。可貴之處是其上有銘題和明確可辨的年代資料。皇聖卿西闕銘題之「元和三年」（西元86年），功曹闕「章和元年」（西元87年）等字清晰可辨。㊲

㊱夏禹造型的來源似與漢代一般的農夫有關。1977年四川峨嵋雙福鄉出土一石雕農夫立像，頭戴斗笠，雙手扶鍤與夏禹造型十分類似。參中國歷代藝術編輯委員會編，《中國歷代藝術》雕塑篇（台北:台灣大英百科公司，1995），圖54。

㊲這三件宋代趙明誠《金石錄》即曾著錄的闕不太有學者利用。一個原因可能是過去一直缺乏較完整的著錄，也因為三闕石質不佳，出土日久，畫象頗多漫漶，研究不易。É. Chavannes書最早著錄（*Misssion Archellogique dans la Chine Septentrionale: planches,* Paris:1909），但僅著錄三幅圖及其中一圖之局部（圖154-157）；大村西崖《支那美術史雕塑篇》（1915）僅著錄四幅（圖95-98），關野貞，《支那山東省に於ける漢代墳墓の表飾》（1916）僅收羅振玉原藏拓本一幅（圖207）。其後著錄即見於傅惜華《漢代畫象全集》初編。可惜初編未完整收錄三闕。《中國畫象石全集》第一冊雖完整收錄（圖4-15），可是拓製時間明顯較晚，畫面多已不堪。近年我閱讀史語所傅斯年圖書館藏拓，發現其中有些較初編本為好。畫面或殘損較少，或較清晰，有些甚至比初編本多出一、兩層的畫象。例如皇聖卿西闕南面畫象，史語所本較清晰；東闕南面畫象，初編本（圖211）只有上兩層半的畫象，史語所拓本有四層半的畫象；東闕北面畫象，初編本（圖214）只見上四層，史語所拓本有四層半；東闕東面和西面畫象，初編本（圖215、216）只見上四層，史語所拓本有四層半。史語所拓本較差的部分是皇聖卿西闕北面和東面畫象的最下一層缺的部分較多，但上四層畫象較初編本為好。《中國畫象石全集》第一冊刊出三闕畫象（圖4-15），雖最為完整，但拓製時間較晚，部分畫面已不如本所藏本清晰。1992年夏我曾去平邑縣立第三小學參觀。當時保存在校園內一間專屬的平房中，風化剝蝕的情形十分嚴重。現存畫象已明顯不如傅惜華初編收錄的拓本。三闕在一九五零年代的情形可參劉敦楨，〈山東平邑縣漢闕〉《文物參考資料》5（1954），頁29-32。

臺灣大學學術期刊資料庫

ｲｷｶq･ﾐ.indd　74　2005/12/5　、U､ﾈ 05:26:13

這三闕特別珍貴之處除了有明確紀年，更因為許多後期山東地區漢畫的母題和表現特徵在這三闕上都已出現。㊳三闕提供了時間上的定點，和前述肥城欒鎮村的畫象比對，對了解這些母題的來源、構成和發展極有幫助。胡漢交戰和獻俘圖就是這些母題之一。在可辨識的部分中，皇聖卿西闕從上端數來第二層是一連四面相關的戰爭和獻俘圖（附圖14），功曹闕第二層東、北、南三面是相關的胡漢騎兵交戰圖（附圖15）。以下即談談這兩部分。

皇聖卿西闕第二層四面是連續相關的畫象。保存較好的是南面和西面。南面畫象除左側有些漫漶，其餘部分都清晰可識。上半部描繪懸吊四個首級的架子，架子下有橫臥在地，無頭的屍首三具。下半部左端有一位身形較大，朝右而坐的漢代官員，漢卒正押解著頭戴尖頂帽，雙手反綁的胡虜前來晉見。相鄰的東面第二層漫漶殘泐十分嚴重，大致上可以看見有奔馳中的兩騎，是胡是漢已無法辨識。北面第二層殘泐也十分嚴重，大致上有二人相對施禮，二人似乎都戴著尖帽，似是前文所說胡吏晉見胡王的場面。西面第二層情況稍好，可以較明確的看出有兩對胡漢步兵正捉對廝殺；其中左側的一對，胡兵彎弓而射，漢兵手中則拿著勾鑲，是否執有其它兵器已看不出來。另一對較模糊，右側漢兵正以長矛刺向胡兵。第二層這四面雖然有部分不夠清楚，大致上可以肯定這四面既可相互獨立，也可相互關連，構成胡漢戰爭圖的四個主要場面。這四個場面在後來山東地區的胡漢戰爭圖中反覆出現。例如類似構成的獻俘圖即見於嘉祥五老洼第12石（附圖16），也見於孝堂山石祠西壁（見前附圖1）。

功曹闕東、北、南三面的第二層也是相連的胡漢戰爭圖。較奇特的是西面竟是大象和駱駝圖。㊴東、北、南三面以南面保存稍好，東面最差。南面還可以看出六名朝右奔馳的騎兵。左端三名頭戴平上幘的漢騎尚可辨識。右端上方一名頭戴尖帽的胡兵奔逃，遭漢騎以長戟追擊，正從馬背上後仰翻下。右端下方有一騎，馬匹尚清晰，但馬上人物漫漶，已分不清是漢或胡騎。這種胡兵受漢騎攻擊而從馬背上後仰翻下的構圖方式，不但見於孝堂山石祠的胡漢交戰圖，也常見於

㊳如功曹闕東面上層的西王母，北面上層的孔子見老子和項橐，西面二層出現的大象和駱駝，三層和南面三層相連的鼓樂百戲圖，下層的泗水撈鼎，皇聖卿東闕北面四層的泗水撈鼎，五層的河伯，南面上層由中央某神抱在一起的伏犧和女媧，東面上層的風伯和雷公等；皇聖卿西闕北面三層的庖廚圖，下層和西面相連的狩獵圖，西面上層雙頭雙身相連的神獸。

㊴相同的大象和駱駝出現在皇聖卿西闕的西面第三層，和同層其它的畫面的關係不明。大象和駱駝在漢畫中有時單獨出現，有時同時出現，有時被乘騎，有時被追獵，其意何在？皇聖卿闕和功曹闕上大象駱駝不同的佈局，又意味著什麼？須另文討論。

臺灣大學學術期刊資料庫

ｲｷｶq･ﾐ.indd　75　2005/12/5　、U､ﾈ 05:26:13

山東其它地區的畫象（參附圖1、2、15、16、20、34）。東面和南面畫象相連，不過東面已相當漫漶，僅見一漢騎追殺一胡騎，胡兵手中有弓，遭受攻擊之後，也正從馬背上翻下。其餘隱約可見一步兵，一躺臥在地只有下半身可識的人和一騎的後腿和半截尾巴。北面下半截漫漶難識，似有一些由半圓弧線構成的山頭，十分像是孝堂山胡漢交戰圖右端的山頭，但無十分把握；上半右側則可見戴尖帽的胡吏謁見胡王。右端一人身形較大，和孝堂山胡漢交戰圖右端的胡吏拜謁「胡王」部分的構圖極為類似。上半中央有一戴尖帽朝左而行的胡人步卒，正持弓而射。他的前方似有一背對朝左而行的人，惜已漫漶，身分不明。

就研究胡漢戰爭畫象而言，新野樊集37號墓畫象磚和濟寧蕭王莊石槨畫象時代較早，肥城欒城鎮祠堂畫象、平邑皇聖卿闕和功曹闕有明確紀年，提供了構圖發展的時間線索：

（1）在這些畫象中可以找到孝堂山石祠等東漢中晚期以降許多胡漢交戰圖構成的元件及構圖形式的淵源如：戴尖帽的胡人、戴平上幘的漢兵、山頭、漢騎以長戟追殺胡騎的表現形式、以胡人首級懸於架上、倒地的無頭屍體和反綁的胡虜晉見漢官以示漢人的勝利、胡吏晉見胡王、樂舞慶功等；

（2）新野樊集37號墓畫象磚左端有山頭，濟寧蕭王莊石槨中間一格有建築，平邑三闕的幾幅畫象除了疑似的山頭，沒有其它表現空間的背景描繪。可知早期的胡漢交戰圖背景較簡單或甚至完全沒有背景。背景的增添應是較後期的發展；

（3）東漢初的胡漢交戰圖如在肥城欒城鎮祠堂畫象中所見，已和其它性質的構圖元件（鹿車、仙人、河伯…）交雜在一起，其具有的意義似已多重化，不可能只是為了表現單純的胡漢交戰。

（4）就平邑三闕各面及各層畫象的佈局而言，一大特色是彼此缺少聯繫，沒有明顯構圖上的邏輯性和整體性。以胡漢交戰相關的各畫象而言，或同一層四面相連續，或三面相連續而間雜關係不明的其它畫象。功曹闕南北東三面胡漢交戰圖相連續，西面卻是駱駝大象圖。在皇聖卿西闕西面最下層有一典型的狩獵畫象（見前附圖14），但和同一闕上胡漢交戰的畫象並不發生關聯。孝堂山石祠裡的胡漢戰爭畫象已沒有這樣的情形，構圖和佈局顯得較為完整和成熟。

臺灣大學學術期刊資料庫

三、胡漢戰爭圖的類型

以上討論畫象的構成，主要是分析表達畫象寓意的必要構圖元件；如果缺少這些元件，就無法傳達胡漢戰爭的基本寓意。事實上目前可考的胡漢戰爭圖，畫

ㄐㄧㄉㄑ·ㄙ.indd　76　　2005/12/5　、U、ㄔ 05:26:13

面上因加入了種種次要或屬於裝飾性的構成因素而顯得複雜多變。就細節而論，甚至可以說沒有那兩幅胡漢戰爭的描繪完全相同。然而，在複雜變化之中，依然可以歸納出幾種基本的類型。

依構圖的佈局和繁簡，約略可分為「基本型」和「複合型」兩大類。基本型是指戰爭圖或獻俘圖在佈局上單獨構成畫面，或者即使與其它的圖連成共同的畫面，彼此仍可以清楚地分割開來。複合型是指戰爭圖、獻俘圖和狩獵圖三者中的任何兩者或三者交錯整合而形成一較複雜的整體結構。基本型和複合型又可因佈局和背景的有無，分別作進一步的分類。以下我們先從基本型入手，嚐試釐清胡漢戰爭畫象可能有的類型。各類基本型又可大致分為無背景和有背景的兩種情況。

1. 基本型

(A) 交戰圖

無背景描繪的交戰圖就佈局和內容又可粗分為以下三型。就佈局而言，這三型共通處是胡漢左右對陣，完全沒有任何顯示空間的背景描繪；就內容言，則有（1）騎兵對陣、（2）步卒對陣、（3）步兵和騎兵皆有的三型：

（1）胡漢騎兵對陣，如山東汶上孫家村一石（見前附圖2）。此石分上下三層。三層間以橫線清楚分隔。三層在內容的意義上雖互有關聯，但在畫象構成上無疑清楚分為三部分。下層為狩獵圖，中層為獻俘圖，上層則是交戰圖。上層右端為奔逃的兩胡騎，一人反身而射，一人被追上的漢騎以戟刺中，正要翻身落馬。左端另一漢騎則正於馬上張弓而射。左端還有兩名持戟步行的漢卒。漢步卒偏在左端，佈局無疑是以四名胡、漢騎兵對陣為主。

（2）胡漢步兵對陣，如山東汶上先農壇一石（附圖17）。此石分上下四層。最下一層為交戰圖。這幅交戰圖雖無隔線，但從畫面構成無疑可清楚分為上端的獻俘和下端胡漢交戰的部分。胡兵持弓箭在左，漢兵或持戟，或持刀在右，相互對壘。最大的特色是雙方都是步卒。另外稍有不同但亦可歸入此類的是嘉祥洪山村出土的一石（附圖18）。此石下層右端為胡人向憑几而坐的胡王跪拜，左端為交戰圖，其間亦無間隔，但佈局可以清楚分為左右兩部分。交戰圖表現的形式不是胡漢分成對壘的兩陣營，而是描寫兩對胡漢步卒正以刀劍相互攻擊。左側的一對胡漢步卒正在以刀劍搏擊，右側則描繪漢卒刺中胡卒腹部，胡卒不支，正要倒下。這種胡漢步卒捉對廝殺的佈局方式已見於皇聖卿闕西面第二層，也見於嘉祥五老洼畫象第8石（附圖19）。從嘉祥五老洼第8石和第12石的畫象佈局去推斷，我懷疑嘉祥洪山村一石可能並不完整，下端應還有一層（如五老洼第8石第3層，五老洼第12石下層）描繪漢吏帶

中研院史語所學術資料庫

ｲｷｶq･ﾐ.indd　77　2005/12/5　、U､ﾈ 05:26:14

胡虜晉見漢官才是。

（3）胡漢步騎對陣，如嘉祥五老洼畫象第12石（見前附圖16）。此石有隔線分為上下三層。最下一層上層為交戰圖，下層為獻俘圖。上下層之間未見隔線，似有意使觀者對這一部分產生整體感。上層的交戰圖有上下三排。上排是左右三對分以弓箭和長戟等武器相互攻擊的胡漢步卒，中排則是兩對分別以弓箭和長戟相互攻擊的胡漢奔騎。下排右側有胡漢步兵捉對廝殺，左側有胡人烤肉。下層獻俘圖分上下二排：上排右端有懸首級的架子，左端為胡吏晉見胡王。下排則是漢吏引導三名反綁的胡虜晉見右端坐著的漢官，其左右各有一人持金吾侍立。

搭配背景的胡漢交戰圖甚多。除了交戰的胡漢兵士，還以山、橋、立柱或門闕呈現戰爭發生的空間景觀：

（1）以山爲背景

結構較簡單的如嘉祥宋山第二批畫象第2石（附圖20）。畫象上端有向右奔跑的騎士四人。前方戴尖帽的兩胡騎正企圖逃走，但一人遭追上的漢騎以長戟刺中，正從馬背上翻落，另一漢兵則正張弓瞄準另一奔逃中的胡人。畫匠在右側利用一波浪狀向左斜下的線條象徵起伏的山頭，[40]山頭之後有將奔出山的馬頭及隱入山後而露出的馬後肢；山前則有相對的戴尖帽的兩胡人。畫面下方則是獻俘圖。一漢朝官員一手用繩索牽著遭反綁的兩胡人來到相對坐著的長官的面前。交戰與獻俘圖之下則是另一意義上無關的畫面，朱錫祿稱之為「斬蛇圖」，姑且不表。宋山第二批畫象第3石（附圖21），也可歸入此類。上層畫面殘損近半，仍可見自山後探出頭，戴著尖帽的胡人，以及右側進攻中的漢軍步兵。殘存的部分看來畫面結構似乎更為簡單。

（2）以橋爲背景

可以蒼山前姚村所出一石（附圖22）為例。畫面中央是一中間拱起有欄杆的橋。從右向左，有馬車及騎士持武器過橋，橋下有人乘船渡河及捕魚。橋的左端則有持刀盾的漢軍步卒與戴尖帽，張弓而射的胡人進行戰鬥。

（3）以立柱或闕爲背景

這類胡漢戰爭圖過去似乎較少人注意，在山東參觀時我無意中注意到。其中一例是1990年在山東省博物館舊址的迴廊上見到（附圖23），2004年見於新館，此石分上下兩層，上層是蔣英炬曾介紹過有「案（晏）子」、「孔子」和「老子」榜題的孔子見老子和項託圖。[41]下層中央為一座有頂檐的闕形建

[40]相同的山頭畫法也見於嘉祥蔡氏園出土的一幅狩獵畫象，見《全集》初編，圖169。

[41]蔣英炬，〈晏子與孔子見老子同在的畫像石〉《中國文物報》1998.10.14。

臺灣大學學術期刊資料庫

ｲｷｳq･ﾐ.indd　78　2005/12/5　、U､ﾈ 05:26:14

築。建築將畫面分割成左右兩半。左半較漫漶，仍可看出是六位騎士手持弩向右奔馳，右半則很清晰有六位頭戴尖帽的胡騎反身張弓向左奔馳。

值得注意的是在畫面的最右端，在一匹體形較大的馬上有一人似也張弓與胡人相對而射。此人形象已漫漶不清。此石右端明顯殘斷，本無法判斷畫象的整體佈局到底如何。2002年12月鄭岩先生告知這一斷石的右側還有寬窄、大小、風格、雕刻技法和石材質地完全相同，可以接續的另外兩段殘石。2004年7月底，有幸在山東省博物館親自見到。這三石因殘損，畫面已不能完全密接，但殘存的畫象毫無疑問是連續的（附圖24）。右側二石上半有「子貢」榜題和一排朝左而立的弟子，和左端上半可以形成連續的畫面。下半畫面也殘為三段，畫面已非完整，但最少可知下半左右兩端相接以後，殘畫左側是表現胡騎在中央遭左右的漢騎夾擊，右側則是一位持刀的漢吏，押解著三名雙手反綁，頭戴尖帽，高鼻深目的胡虜，走向上下兩排披甲執刀擁盾的漢兵。從佈局推斷，斷石最右端或許還有正等待晉謁，憑几而坐的漢朝官員吧。

另一例見於臨沂市博物館。臨沂市義堂鎮埠北頭村出土一件方形畫象石（附圖25）。此石畫面已十分漫漶，石面中央由一支有斗拱的立柱分隔為左右兩半。約略可以看出左側是十分密集，頭戴尖帽，正張弓向右而射的胡人，右側則是與胡人相向，手持刀戟和盾的漢軍。帶斗拱的立柱或闕應和山或橋一樣，應是提示交戰發生的場所。但為何以這樣的柱或闕為背景？柱或闕是否是某種建築物的局部，而以局部象徵某一特定場所？下文再作討論。

(B) 獻俘圖

獻俘圖在內容上有「胡虜晉見漢官吏」和「展示首級」兩個主要組成的部分。前者可單獨存在也可和後者同時出現，但還不曾見首級展示單獨出現的例子。此外，還有一個部分可稱之為「胡吏晉見胡王」。這個部分有時與前二者同時出現，但也不曾見有單獨出現的。

（1）胡虜晉見漢官吏，如嘉祥宋山第二批畫象第2石（見前附圖20）。此石分上下三層。層與層之間無隔線，但畫面可清楚分為三部分。中間一層，左端有一端坐的漢官，和他相對有一漢吏一面向主官奏報，一手牽著兩名頭戴尖帽反綁著的胡虜。全圖僅由四人構成。前引汶上孫家村一石之中層構圖相同，只是人物多達九人，外加一匹馬。

（2）胡虜晉見漢官吏和展示首級同時出現的例子很多，如濟寧城南張漢墓出土一石（附圖26）、五老洼畫象第12石（見前附圖16）。1970年濟寧城南張漢墓出土一批極具特色的畫象石，現藏濟寧市博物館。我於1990、1998年曾兩度

臺灣大學學術期刊資料庫

ｲｷｸq･ﾐ.indd　79　2005/12/5　、U､ﾈ 05:26:14

參觀原石。其中一石分上下層，兩層之間有格線。上層為以導騎和兩羊車、兩鹿車為主組成的車隊。下層右端為百戲圖，左端為獻俘圖。這兩圖在畫面結構上是分開的，在意義上卻可以相互關聯。這裡僅先說結構。獻俘圖左端有漢兵正舉刀要砍胡虜的首級，其下有已去首級的屍體和置於几上的人頭，人頭還戴著尖頂胡帽。右端則有華蓋下坐著的漢代官員，正在接受由漢兵押解而來，雙手反綁，跪著的胡人俘虜。這位官員形體特別大，兩側各有拱身陪著晉見，六至八位的屬官。

（3）胡吏晉見胡王，在構圖形式上和漢吏晉見漢官相近。胡王和胡吏都戴尖帽，胡王如漢官一般憑几而坐，胡吏相對站或跪見，狀似報告軍情。其例見五老洼第12石（見前附圖16）。此石上層為交戰圖，前文已及，下層為獻俘圖。這幅獻俘圖稍複雜。右上端有兩名胡兵被漢兵殺死，橫陳在地，另一名胡兵也正被另一名漢卒刺中，正要倒下，下方有一人看守著懸著三個胡虜首級的架子。其左側描繪兩名對坐的胡人正在烤肉串；三名站立及一位跪著的胡人向左，進謁一位坐著的胡王（烤肉串及晉見胡王也見於孝堂山西壁的胡漢交戰圖），最下一層則是一名漢兵押解著三名反綁的胡虜向右，由一名跪著的漢吏帶頭，晉見右端由兩名衛士護衛，坐著的漢代官員。

一件較特殊的獻俘圖見於陝西綏德四十里鋪出土的一件墓門橫額石上（見前附圖3）。橫額左端為清楚的獻俘場面，但內容和一般在山東地區所見頗有不同。一大不同是獻俘場面右端有佔據五分之四畫面，由廿七騎組成的龐大騎兵隊伍。這些騎士戴著最少三種不同的冠或頭盔：或戴尖頂盔，盔上有纓，或戴一種未見著錄的尖帽，帽尖朝前，帽後似有尾。還有一種則近似平上幘。他們騎在馬上都帶著弓箭，朝左或奔馳或徐徐而行。他們和左端獻俘場面的關係不容易肯定。畫面上左右可以看成具有連續性，但左端的獻俘場面也未嘗不可看成是獨立的。

就左端獻俘場面本身而言，另一大不同是此圖中的「胡」或「漢」無法從山東地區常見的格套形式去分辨。這一部分人物的頭飾大約分為兩種。一種頗似秦始皇陵陪葬坑出土士兵俑所梳的高髻，另一種則戴著前述那種帽尖朝前，帽後有尾的尖帽。畫面最左側有一梳高髻的人手持華蓋，華蓋下坐著一位戴著有尾尖帽的人物。他的帽子較特殊的地方在尖頂上多了一柱向前彎的纓。這位坐著的人物應是在接受獻俘。在他面前，有人朝他跪拜，也有梳高髻的兩人以雙手捉著一個倒臥的俘虜。他們的右後方則有兩名戴著有尾尖帽的人押解一個雙手反綁，頭梳高髻的俘虜。俘虜被雙手反綁的表現形式常見於山東地區的獻俘圖，因此我們可以推斷這應該也是獻俘。他們的上方有兩名梳高髻的人手上似捧著某種物品，跟隨在一位戴有尾尖帽人的後面。由於這些頭飾或帽式不曾在它處見過，不易辨別誰是漢，誰是胡。

臺灣大學學術典藏資料庫

ｲｷｶq･ﾐ.indd　80　　2005/12/5　、U､ﾈ 05:26:14

這種有尾尖帽也出現在綏德白家山出土的一墓門橫額上（《綏德》，圖65，上石）。橫額上右端的騎士和走在山坡上的馬車中各戴著同式的帽子。有趣的是其它馬車中的人物則戴著清楚前高後低的進賢冠！戴這種尖帽人的身份有兩個可能：他們或是邊塞的漢代官員，因沾染胡風，也戴起了有胡味的尖帽，但在頂上加了纓，以表示較高的身份。類似加纓的尖頂頭盔也曾見於山東諸城前涼台漢陽太守孫琮墓的畫象（《選集》，圖554）以及和林格爾壁畫墓墓門甬道北壁和前室至中室北壁著名的寧城圖（《和林格爾漢墓壁畫》，頁105、133）；他們或許是助漢守邊的胡人。東漢邊塞這樣的胡人甚多，因此在邊區的漢畫中出現了胡漢雜揉的騎兵隊伍和馬車中的胡漢官員。㊷四十舖所出土漢墓的墓主身份未見報導，不得而知。不無可能是胡人。但從畫象墓的形式可知，即使是胡人，也應是採用了漢式墓葬，漢化了的胡人，因此才會出現如此特異的獻俘場面。圖中雙手反綁和倒臥的俘虜都梳高髻（或是所謂的椎髻），他們似乎只可能是胡人，而接受獻俘的則是一位助漢守邊的胡將。由於綏德地處東漢之上郡、西河邊地，當地的人有較直接的機會見到胡人，比較可能較真實地去描繪胡人的形象而不必完全依賴固定的格套。類似的情形在內蒙古鳳凰山一號漢墓也可見到。鳳凰山一號漢墓的壁畫裡出現了許多戴圓簷插羽帽的人物，他們的族屬身份仍然是謎。不過這些帽或冠的樣式離模式化的表現較遠，比較可能接近真實。㊸

配有背景的獻俘圖有以下兩種情況：

(1)以蘭錡爲背景

如嘉祥五老洼畫象第8石（見前附圖19）。此石第三層為獻俘圖。右端有一漢官朝左憑几而坐，身後立一持戟衛士，其前有一吏相對跪謁，引導一名頭戴尖帽反綁著胡虜，胡虜之後則有一名負責押解持刀盾的兵卒。畫面中央上方有一刻畫清晰，供放置武器的蘭錡。

(2)以建築爲背景

如孝堂山石祠西壁胡漢戰爭圖的左端有雙層建築，建築內有官員朝右憑几而坐。建築右側內外有立和跪著的官吏向他拜謁，而他們的身後則有掛在架子上的胡虜首級和反綁跪著的胡虜。前文提到濟寧蕭王莊石槨畫象的中央也有端坐在建築中的官員，反綁的俘虜正被漢兵和車馬押解前來謁見官員。另一例如滕縣龍陽店所出一石（附圖27），此石右端為交戰圖，左端畫象漫漶但可看出有一建築，建築前有戴尖帽的胡人朝左跪拜，上方有三個懸著的戴尖帽的胡虜首級。

臺灣大學學術期刊資料庫

㊷參拙文，<東漢的胡兵>《國立政治大學學報》28（1973），頁143-166。

㊸魏堅編，《內蒙古中南部漢代墓葬》（中國大百科全書出版社，1998），頁161-175，彩色圖版參、伍、陸。

ｲｷｶq･ﾐ.indd　81　2005/12/5　、U､ﾈ 05:26:15

以上看起來是兩種不同的背景，其實象徵的意義很可能是一樣的。以部分象徵全體的手法常見於漢畫。以一或數株柏樹象徵墓地即常見之例。山東地區漢畫象的建築中經常見到蘭錡或懸掛著的弓弩。前例似乎是以蘭錡象徵整個建築而將整個建築省略。

(C) 狩獵圖

狩獵圖在漢畫中出現的極多，有很多單獨存在，和胡漢戰爭圖沒有必然的關係。這類狩獵圖我們暫不討論。本文僅討論和胡漢戰爭畫面同時出現的狩獵場面，它們在意義上和胡漢戰爭圖的可能關聯將於下文交待，此處先作類型上的探討。

和胡漢戰爭圖可能有關聯的狩獵圖，多見於今山東地區，基本上只有畫面繁簡之不同，沒有構圖上的變化，因此我們不作進一步的分類。其基本構圖仍可以前引汶上孫家村一石（見前附圖2）為代表。孫家村一石的下層為狩獵圖。圖右端有四人持罼向左行進，左端有二人控制獵犬，中間則有奔逃的鹿和正遭獵犬追逐的兔子。這可以說是山東地區最常見，也最基本的狩獵圖畫面。較繁複的例子則可以孝堂山西壁胡漢戰爭圖下方的狩獵圖為代表。其基本構圖也是獵人在兩側，呈現圍獵的景況。繁複之處在於人物和禽獸眾多，畫面中有人坐在牛車中射獵，也有人搏虎。不論繁簡，這兩例都沒有山嶺或樹木等背景的搭配。

另外必須說明的一件是陝西綏德白家山漢墓前室西壁橫額上所見的戰爭圖和狩獵圖。兩圖畫面相連，但戰爭雙方不能分出胡漢（附圖28）。這橫額石上的刻畫是想要表現什麼呢？是不是有整體性的主題？或僅是若干主題的拼湊？因為缺少其它的參照，尚難解索。因為其中有一部分是騎射的戰爭畫面，特別一提，是希望能引起較多人的注意，共同來思考它可能具有的意義。㊹此外，因為圖中胡漢的身份不能明確分辨，這樣的圖只好暫時排除在目前所要討論的胡漢戰爭圖之外。

2.複合型

前文已經提到複合型是指同一畫面中除了胡、漢交戰，還有獻俘或狩獵的場面，這些畫面不只是二或三個場面簡單地並存，而是相互交雜構成一個較大和較具整合性的結構。有些時候，兩、三種場面雖出現在同一畫面中，其結構仍較為簡單。例如前文已提到的嘉祥洪山村畫象（見前附圖18）有交戰和獻俘兩圖並排，汶上孫家村出土的畫象（見前附圖2）則有交戰、獻俘和狩獵三圖分上下層並存。這些我們都當成是基本型的並列湊合，不當作複合型。

以下我們舉幾件複合型「戰爭圖」的代表作。第一件是河南新野樊集37號漢

ｲｷｶq･ﾐ.indd　82　　2005/12/5　、U､ネ 05:26:15

墓出土的胡漢戰爭畫象磚（見前附圖5）。前文已論及，不再重複。第二件見於山東長清孝堂山石祠西壁（見前附圖1）。石祠建於順帝以前。其西壁龐大繁複又細緻的胡漢戰爭圖可以說是這一類畫象中的傑作。西壁畫象的內容，基本上可分為三部分：

㊹此石刊佈於《綏德漢代畫像石》。《綏德漢代畫像石》收錄有白家山出土中柱石（圖123），據柱上題刻，墓主名為張文卿，造於東漢和帝永元十六年（西元104年），惜無法得知是否為白家山同一墓所出。2001年8月25日參觀綏德漢代畫象石展覽館，有幸在館中見到原石。原石保存十分良好，雕刻精美。橫額上刻畫的內容和整體結構不但不見於其它地區，即使在綏德也僅此一見。整個橫額上的刻畫固然可以拆成幾個部分，但畫面沒有明顯的分隔，全圖視為一個整體也未嘗不可。畫的右端有或坐或站的人物數對。其中三對人物姿勢各不相同，意義不明。下方中間的一對較清楚，是一男一女，正相擁接吻交媾。就在這對男女的左上方，羊群中也有兩隻羊正在交媾中。在畫面中還有四匹大小的馬匹和騎在雙峰駝上的兩個戴尖帽的胡人。陝北漢畫中雖不乏動物交媾的描寫，但這樣的組合卻屬僅見。接著在左方有相對而立的兩人，一人似正將手中握著的東西交給另一人。據西壁內側立柱下層所刻的二人角觝圖，可以發現裸體角觝的兩人身旁各有造形完全相同的東西。我猜想它們是有著兩個窄袖筒的衣服。這兩件衣服在原石上比印出的拓本清晰。兩人脫去衣服而後角力，左側有兩人觀戰。如果角觝圖中表現的是衣服，則橫額上兩人所授受的也應是一件同式的衣服。這是誰的衣服呢？兩人右側有一失去主人的鞍馬，而左側的戰爭圖中有一死者橫臥在地，首級被握在騎士揚起的手中。這件衣服似乎應該是自死者身上剝下的。衣服和馬匹都是戰利品。整體看，約略在橫額中央的部分，描繪著一群向左奔馳的騎士，或張弓，或持戟，除了前面提到的一人手中高懸一首級，其前方有一橫臥在地無首的屍體。又有一騎士背中一箭，仍在馬上，身體前傾。面對著奔騎，在山邊上有射手兩人，正張弓對準來騎而射。從中箭的騎士和倒臥的屍體及首級可知，這裡描繪的是一場真正的戰鬥，表現的形式和山東孝堂山石祠西壁所見有類似之處。不過對陣雙方的身份從畫面服飾上難以分辨出來，因此不敢稱它是胡漢交戰，只能說是戰爭圖。山頭右邊是戰爭圖，左邊卻變成了山巒間的狩獵圖。騎士追射著奔逃的狐狸、鹿等野獸。最左端的山頭上有樹，樹上有鳥，樹下則有羊和帶角的鹿。這樣的狩獵場面在陝北漢畫中常見，但這樣和戰爭圖的組合卻不見於它處。和好友劉增貴談到這個問題，劉兄認為狩獵和胡漢戰爭同時出現可能是象徵昴、畢二星，蓋《史記・天官書》謂昴，胡星也；畢，為邊兵，主弋獵。昴、畢又以天街為界，分主西北象陰的胡貉和東南象陽的中國。漢畫中狩獵和胡漢戰爭同在，應是天象的投射。附其說於此，供大家參考。

臺灣大學學術期刊資料庫

ｲｷｸq･ﾐ.indd　83　　2005/12/5　、U､ﾈ 05:26:15

（1）頂端山牆的部分是以西王母為中心的神仙世界，
（2）其下有兩排朝右行進中的車馬隊伍和一排可分為三組，相互作揖行禮，共二十九位持牘戴冠的人物。
（3）西壁下半幾近一半的畫面則是以胡漢交戰、獻俘和狩獵畫面為主體的胡漢戰爭圖。

在整個畫面佈局上，設計者有意使整個西壁佈滿畫象，分佈則大致緊湊而均勻。畫象內容雖可大致分為上下三大部分或三大層，但每層之間並未死板地以橫線分隔開。有一部分應屬中層的對揖人物（位在下層左端建築的右上方）甚至突入下層胡漢戰爭的畫面空間。這似乎是設計者有意打破常見的畫面上的死板分層。同樣的用意也見於下層交戰、獻俘和狩獵三者之間的畫面關係。三者雖可清楚分出交戰在畫面右側，獻俘在左側，狩獵則在兩者之下，左右橫貫，但三者畫面都有局部交雜和相互打破分層的現象。交戰圖左端兩名騎兵的馬尾和背對反綁的胡虜交疊；狩獵圖裡牛車上的人物持戟而立，也突破到上層的獻俘畫面中去。這些局部交疊使戰爭圖的三部分一方面保持各自畫面的獨立，另一方面又相互關聯，表現出多少有些整體性。以下接著分析一下三部分的具體內容。

戰爭圖右端是山東地區常見典型的胡漢交戰圖。最右端有許多頭戴尖帽持弓箭的胡兵，有步有騎，自山巒間冒出。山巒左側下方有戴同式尖帽，持弓的胡兵三人，持牘的胡吏一人正面對憑几而坐的「胡王」奏事。他們左側又有兩位相對而坐，正烤著肉串的胡人。㊺

畫象上憑几而坐的人物旁有榜題「胡王」二字，也在提醒觀眾畫中人為胡人的身份。交戰圖的主體則是相互衝鋒的胡漢騎兵。胡騎頭戴尖帽，皆邊馳邊彎弓而射；漢騎頭戴平上幘，或射箭或以戟為兵；畫面上方有一漢騎正以戟刺中奔逃的胡兵，胡兵正從馬背上翻下。畫面上還有敗倒在地的胡兵，也有已失去首級的胡人屍體。漢軍的勝利在畫面上表現得十分清楚。

㊺這兩組畫面的意義，還難以明白，似乎是在向觀賞畫象者表明「胡」是一群有君長，但以畜肉為生的異族。《史記・匈奴傳》提到匈奴的飲食，特別強調「少長則射狐兔，用為食」，「自君王以下，咸食畜肉。」《後漢書・竇固傳》注引《東觀記》提到竇固受羌胡愛戴是因為「羌胡見客，炙肉未熟，人人長跪前割之，血流指閒，進之於固，固輒為啗，不穢賤之」。這裡清楚提到「炙肉」是羌胡的佳餚。肉如何炙？從畫象上可知，其中一個方法應是將成塊的畜肉串成串，在火上燒烤。但是從「人人長跪前割之，血流指閒」的描述，竇固所食更可能是烤全牲，即漢人所謂的「貊炙」。他能「略依其俗」（梁商語，見《後漢書・西羌傳》），不避其穢，吃下帶血的烤肉，使羌胡「愛之如父母」。不論那種烤法，烤肉應該是令漢人印象深刻，頗能代表胡人的文化特色，因此畫入了畫面。詳見待刊另文＜貊炙小考＞。

臺灣大學學術期刊資料庫

ㄐㄧㄎㄑ·ㄙ.indd　84　　2005/12/5　、U、ㄔ 05:26:16

交戰圖左側是獻俘圖。左端有一棟雙層建築。樓上有一排五人，男女無法明晰分辨。樓下中央有一位頭戴進賢冠，腰繫綬帶，形體稍大的官員，憑几朝右而坐。其前後各有兩人或立或跪著，建築外另有兩人持牘或笏拱身而立，似正待入內奏事。他們的右側身後有一持刀的兵卒正看守著懸有兩首級的架子，其上方則有一名漢吏監看著三名跪著，雙手反綁，戴尖帽的胡虜。這些或生或死的胡虜無疑是勝利的戰果。建築中坐著的官員，應象徵著主人，正聆聽著屬吏告捷。

在以上兩圖的下方是左右橫貫一氣的狩獵圖。其構圖和前述狩獵圖的基本型一致，人物和禽獸較為繁多。左右兩側是持罼和獵犬的獵人，左側有一人手上還架著獵鷹。較特殊的是有一人乘牛車張弩而射，前方有鹿應箭仰倒於地，畫面中央處有一人正持戟與一張牙舞爪的猛虎搏鬥。狩獵畫面的下緣頗有殘損，但仍可看見許多鹿、狐、兔、野豬等動物。

其次一件複合型作品是鄒城市郭里鄉高李村出土的胡漢戰爭畫象石（附圖29）。[46]其內容不外交戰、獻俘和狩獵，佈局上更為交錯，與前述孝堂山者頗不相同。此石長條形的畫面分為上下兩層，中有橫線分隔，但左端層層堆疊的山巒，從條石上端堆到底端，又打破了分隔。山巒間是頭戴尖帽的胡人，山巒邊緣有躍出的馬頭，暗示遮在山後的胡騎正要出現。上下層佈局最大的特色是將交戰、獻俘和狩獵的場面，可以說任意地交錯在一起。上層左端有向山巒奔逃的胡騎，其中兩人尚騎在馬上，一人已隱於山後，僅露出馬的後半身。一人正從奔馬上翻落，另一馬成了空馬，主人已喪生沙場或已被俘。畫面右側是上下兩排雙手反綁跪著的胡虜，面向三名手持刀、盾、勾鑲的漢軍步卒。步卒右側是兩名朝左前進持環首刀和盾牌的騎兵。有趣的是他們後面跟著的不是戴幘巾的士卒，而是頭上梳髻，持戟和張弓而射的獵人，地上躺著一頭四腳朝天，頗大且有花斑的熊或野豬。狩獵、俘虜和交戰場面於是間雜出現在同一畫面中。下層左端有胡騎以弓和持長戟和弓弩的兩漢騎相對峙，在胡漢騎之間有一跪倒在地，反綁著的胡虜；另一漢騎的馬腳下，有兩具已失首級橫躺著的屍體。下層右端則是兩輛朝左行的馬車和跟著的兩騎。整體來看，畫面雖分為上下二層，卻形成一個內容關連的整體。

複合型的另一件是山東滕縣萬莊村出土，現藏山東省博物館的一石（附圖30）。此石亦為長條形，中央一分為上下兩層，交戰和獻俘畫面同樣交雜，佈局大同小異但左端的山巒和胡兵僅在上層。下層成串的車馬行列和上層可以完全分離。上層畫面左半有眾多以弓箭互射的胡漢騎兵，交戰畫面的特色在於騎與騎之

漢畫 臺灣大學學術 典藏資料庫

[46]1990年出土，著錄見《山東漢畫像石精萃・鄒城卷》圖23，現藏鄒城孟廟漢畫館。1998年參觀孟廟，有幸得睹原石。

ㄐㄧㄉㄢ·ㄙ.indd 85　2005/12/5 、U.ㄤ 05:26:16

間的空隙處有交互飛馳的箭矢和倒臥的屍體，表現出戰爭的激烈。另一特色是在奔騎畫面的中央安排一門樓，樓下有二人拱手而立，樓上也有二人手持不明物，似在左右觀看，樓的右側上方則有三個懸著的胡虜首級。在畫面右端又有三名反綁跪著的胡虜。他們前方有人正拱身，迎接一輛朝左而來的馬車。有趣的是此人身後有一馬匹，馬背上有人表演倒立。從其它獻俘圖看來，這應該是以最精簡的手法表現獻俘時的百戲場面（詳見下文）。簡單而言，此石是利用單層的畫面交雜地呈現出交戰、獻俘、展示首級和意義待考的門樓。

複合型「獻俘圖」可以山東諸城前涼台漢墓和內蒙古和林格爾漢墓壁畫所見者為代表。這兩件獻俘圖最大的特色在於都有陣容浩大的獻俘和百戲融而為一的場面；不同處在前者毫無背景襯托，後者則以整個縣城－寧城為背景。

（1）山東諸城前涼台東漢孫琮墓畫象

孫琮墓於1968年出土。[47]1992年到諸城博物館參觀，有幸得見原石（附圖31）。此墓石刻上原有完整的題記，原石題記部分在出土後殘損。幸好王恩田先生發表了1967年調查時所作的記錄，根據記錄中的題記，可知墓主孫琮是漢陽太守。[48]這一點對理解畫中的胡人身份極為重要。畫象中有一幅被定名為髡笞圖，原在進入墓室的甬道上。畫象的下半部是漢畫中常見的樂舞百戲，上半部的上端及右側外圍有一圈頭戴進賢冠，持笏或牘而坐的官員。他們的面前放著酒樽和耳杯等物；左側外圍站著兩排拱手持牘的官吏。中間則有一群或站或坐或跪披髮的人。有些披髮人的頭髮正被兵士抓著，似乎是要被削去頭髮的樣子。因此過去有學者認為這是進行髡刑的「髡笞圖」。王恩田加以修正，正確地指出這些披髮的人應是《後漢書・西羌傳》中所描述以被髮為俗的羌人。東漢明帝永平十七年（西元74年）以後，今甘肅天水一帶的天水郡改稱漢陽郡，三國曹魏以後復稱天水。[49]因此孫琮任漢陽太守必在曹魏之前，東漢中晚期羌患正烈的時代。如果將此圖和以下將提到的和林格爾護烏桓校尉墓中的獻俘壁畫對比，就不難發現它們在細節上或有不同，但都是透過百戲、飲宴圍觀俘虜的場面去歌頌主人的武功。圖中的俘虜應該就是羌人。他們受髡刑，除去長髮，其中有三人頭髮已削，露著光頭。

---

[47]相關考古報告及研究見任日新，〈山東諸城漢墓畫像石〉《文物》10（1981），頁14-21；黃展岳，〈記涼台東漢畫像石上的“髡笞圖”〉《文物》10（1981），頁22-24；王恩田，〈諸城涼台孫琮畫像石墓考〉《文物》3（1985），頁93-96。

[48]同上，王恩田文，頁93。

[49]天水郡建置沿革可參李曉杰，《東漢政區地理》〈濟南:山東教育出版社，1999〉，頁144-147。

臺灣大學學術期刊資料庫

ｲｷｶq･ﾐ.indd 86　2005/12/5 、U､ｷ 05:26:16

（2）和林格爾漢墓前室至中室甬道北壁和中室東壁連續壁畫（見附圖4）

這一壁畫在甬道轉角處的兩壁，內容是一整體，即有榜題說明的寧城圖。圖中展現一群光頭垂首的人，魚貫由城外進入城內，兩側有成排手持戟或刀劍的官兵以及成排的武器。光頭垂首的人由幕府南門進入以後，由兩官吏押解至墓主之前。他坐在一敞門的建築（應是官府的堂）內。門前正有百戲表演，四周有圍觀的官吏和持戟的士兵。由於我們確知墓主身份是護烏桓校尉，這群俘虜很可能就是烏桓。完全相同髮式和造型的人物也見於墓門入口甬道的北壁。[50]他們的光頭特徵在畫中表現得十分清楚，與《後漢書》所說烏桓髡頭之俗十分相合。[51]

這一壁畫值得注意的另一點是以縣城和城裡護烏桓校尉的幕府建築為背景，這對我們推想其它獻俘圖中的建築性質無疑具有啟發性。此畫以三度空間的立體透視呈現出城裡城外戰俘魚貫而入以及漢朝官兵圍繞著俘虜，以百戲和飲宴慶功的情景。這應該是漢代獻俘慶功儀式較為完整的反映。前述新野樊集出土的畫象磚、濟寧蕭王莊石槨、城南張漢墓以及滕縣萬莊村所出的獻俘畫象石，或受限於空間，都是以較精簡的手法去表現獻俘和百戲之間的聯繫，在更多的例子裡百戲甚至被省略。

複合型的胡漢戰爭圖通常又會以較繁複的背景為襯托，使畫面較基本型更要熱鬧和豐富。這些背景有時雖被省略，但是否即意味著它們一無意義呢？並不盡然。有些顯然具有意義，有些意義則難以考索。以下依背景搭配的不同，再作分類。以目前可考者來說，最少有：(1)山、橋同時出現，(2)山、樓闕同時出現，(3)山、敞門建築（堂）同時出現的三種情形：

(1)山、橋同時出現的最佳代表就是沂南北寨漢墓墓門橫樑上的胡漢交戰圖（附圖32）。畫面中央是一座中央拱起有欄杆的橋，橋右端有正待上橋的馬車；橋上則是列隊而前，手持刀盾、斧鉞的兵士。橋下照例有渡船和捕魚的人。橋左端有戴尖帽，或騎或步的胡兵。他們或騎馬持刀、彎弓，或張弓步射。在左端橋頭甚至可以看見胡人不敵被殺，一顆滾落的胡人頭顱。左端最值得注意的是以細線清楚表現出層層的山巒。這是迄今我所親見漢畫中描繪山頭最明確無誤的一例（附圖33）。[52]如果我們細看沂南畫象左端山巒的刻畫法，就可以發現石工有意以富於變化的線條表現山峰的高低起伏，其次又在各

臺灣本學學術期刊資料庫

[50]前引《和林格爾漢墓壁畫》，彩圖「幕府大廊」，頁50及壁畫位置示意圖之一。

[51]《後漢書・烏桓鮮卑傳》:「烏桓者，食肉飲酪，以毛毳為衣...以髡頭為輕便。」

[52]信立祥曾舉孝堂山石祠為例，認為胡漢戰爭圖中的山頭為「帳篷」，不確。信立祥，《漢代畫像石綜合研究》，頁129。

ｲｷｶq･ﾐ.indd　87　2005/12/5　、U､ﾈ 05:26:17

山形輪廓內部，以細線呈現前後堆疊的山巒。新野樊集37號墓所出畫象磚上左端的山也不難辨識。三座圓弧狀的山，山的邊緣又有小的圓弧，山間有奔馳中的騎士。其它胡漢戰爭圖中的山簡化並規則化成堆疊的圓弧，看起來像是信立祥所說的帳篷，其實應是山頭。漢人認識中的胡人乃是翻山越嶺而來，山東和河南漢畫常描寫胡人自山頭間出現，漢代軍隊則似乎是渡河過橋去和他們對抗。

(2)山、樓闕同時出現的例子可見於山東滕縣西戶口（附圖34）和滕縣萬莊村（見前附圖30）以及棗莊市博物館（附圖35）所收藏的三石。西戶口一石左端有山頭，右端有樓闕，樓闕上有士兵在瞭望。戴尖帽的胡人自山後出來，胡漢騎兵在畫面的中央以弓箭及長戟相對廝殺。萬莊村一石分上下兩層。下層是車馬出行；上層左端有山頭戴尖帽的胡人自山間及山後冒出，胡漢騎兵彎弓互射，箭如雨下。在畫面中央有樓闕。樓上及樓下都有人，樓上右側甚至有懸掛的胡人首級。畫面右側則有反綁跪在地上的胡人，面對迎面而來的馬車。馬車中人物應是接受獻俘的對象。棗莊市博物館一石，我於1998年參觀時得見。此石於1986年出土於棗莊市中區齊村鎮王山頭。左端有長篇題記，惜泰半漫漶，唯延光三年（西元124年）等字尚可辨識。[53]右側畫象亦甚漫漶，不過仍可看出左端有山頭，戴尖帽的胡人從山頭後出來有人持弓箭向右，右側則有漢軍步騎持武器前進。在對峙的雙方人馬中間夾雜兩處有雙簷，像是闕的建築，闕中各有一人作揚手狀。闕的兩側則有懸掛著的胡人首級。

(3)山、敞門建築（堂）同時出現的例子見孝堂山石祠、1968年鄒城市師範學校附近出土，現藏於孟廟之一石（附圖36）和莒縣東莞所出「方穿碑闕」上層有「隸胡」二字榜題的畫象（附圖37）。

孟廟所藏一石中央有雙層的樓闕建築，樓下有馬車，樓上有正襟危坐的祠主，左右各有二人隨侍。值得注意的是樓上樓下都放置有盾、弩、刀劍和置戟的蘭錡。一般以為漢畫中這一類建築是供奉祠主的祠堂。但從前述和林格爾漢墓壁畫表現有闕觀和敞門大堂的縣城建築來看，所謂的祠堂是否也有可能是地方官寺？祠堂的建築形式即模仿官寺而來，它們形式上的共同特點就是敞門無前壁，也就是所謂的「堂」。這意味著為官的祠主，死後仍能居於類似的建築，繼續官宦的生涯。在建築右側有前來的馬車，左側則是胡漢交戰的場面。這一部分風蝕較為嚴重，張弓持劍的漢軍騎士還能勉強看見若干，左端的胡人部分較為清楚。戴尖帽並騎馬的胡人自山間露出頭來，有些胡騎

臺灣博碩學術論文資料庫

[53]《中國畫像石全集》2圖141解說曾錄有題記釋文，釋文不可通讀之處不少，意義難明，有待另文處理。

ㄐㄧㄉㄑ·ㄙ.indd 88　2005/12/5 、U.ㄤ 05:26:17

已自山間奔出，以弓箭與漢軍對抗。畫面中並沒有獻俘的場面，但似乎藉著建築內放置的刀、盾等武器以顯示左側的戰爭和主人的關係。

孝堂山石祠則很清楚是藉由獻俘場面將畫象右端的胡漢戰爭描繪和左端坐在建築裡的祠主聯繫起來。孝堂山畫象的右端有戴尖帽，張弓的胡人自山頭間出來，有「胡王」榜題，使觀賞者明確知道這些戴尖帽者的身份。畫面中央胡漢騎士相互廝殺，胡騎或遭攻擊自馬背翻落，或已跌落在地，或已被取去首級。勝利明顯屬於漢軍。在戰爭場面和左側建築之間，可以看見遭反綁跪姿的胡俘，以及懸在架上胡虜的首級。其旁的官員則正向建築內的主人報告戰果。

莒縣東莞「方穿碑闕」上的胡漢交戰畫象見於方穿以上的部分。其構圖格局和孟廟者十分相近。右側有雙層建築，樓上有一弩，樓柱中有榜題「隸胡」二字。樓下有朝左的主人正接見由官吏帶領來見的二跪著雙手反綁的胡虜。樓旁則有持戟和弓盾的漢騎正朝左攻向左側自山巒中奔出戴尖帽的胡騎和射手。在圖上方兩漢騎之間，則有無頭倒臥的胡人屍首。

以上的分類只是一個大概，並非週全。不過，我們已可看出場景的描繪不是必要元件，可有可無。其次，場景中的山、橋、樓闕或官寺可以同時出現在同一個畫面空間裡。在現實中明顯不會如此。這是工匠有意將不同空間發生的事安排在同一個空間中，使它們彼此產生視覺和意義上的聯繫，使觀眾自然而然將建築物中的主人和戰爭的勝利連繫起來，藉以表彰主人的戰功。孝堂山石祠和和林格爾壁畫墓的場面表現得最清楚。前者在畫象左側，身軀較大的主人朝右憑几坐在建築的下層，其前方在建築的內外有四人或站或跪向他拱手，報告戰果。緊接在他們背後的，即是懸掛在架上的胡人首級和被反綁跪著的胡俘。後者則描繪魚貫而入的胡虜來到端坐大堂之上主人的面前。這樣安排畫面，除了誘導觀眾去想像主人的戰功，不太可能有別的更好的解釋。

然而，本文必須強調，除了個別特殊的情況（如前述孫琮墓、和林格爾護烏桓校尉墓畫象），胡漢戰爭圖是一種格套化的畫象產品。它們出現在墓葬或祠堂中，並不表示其主人生前真有如畫象中描繪的那樣的戰功。這就好像東漢墓葬畫象中經常有陣容龐大的官員出行車隊，並不表示墓主在世時真正擔任過某一特定秩級的官員。造墓者或祠堂的家人子孫不過是依照當時流行的價值觀和習慣，以「應有」的排場和「合乎理想」的畫象內容去頌讚死者。

為何以立柱、樓闕、橋等建築為背景？還不易找出確切的答案。這裡提供幾個可能性，以供思考。先以立柱和簡單的樓闕來說，它們很可能只是以建築物的局部象徵一幢完整的建築。和林格爾漢墓壁畫將整個寧城描繪出來是漢墓畫象裝飾中極少見的例子。河北安平東漢墓中右側室北壁西側著名的建築圖也只描繪了

臺灣大學學術期刊資料庫

ㄐㄧㄢˋㄧˋ.indd 89　2005/12/5 上午 05:26:18

城的鼓樓和城壁的一角。[54]漢畫中較常用的表現手法是以建築物局部的屋簷代表整體。這類例子在山東地區的漢畫中很多。較常見的例子是以祠堂屋簷的一角象徵整座祠堂。祠堂前有持盾拱身的門衛；門衛正迎接著朝前而來的車隊。一個更精簡的手法就變成以一個刻畫極簡單的闕或柱子代表全體。在武氏祠荊軻刺秦王的畫象中即可清楚見到以一立柱象徵秦王宮殿的例子（《全集》二編，圖156、183）。

這種局部建築物所象徵的建築，可隨相異的主題脈絡而有不同，可以象徵秦王宮殿，也可以象徵官寺、祠堂或其它建築。在胡漢戰爭畫象的脈絡裡，則比較可能象徵著官寺和官寺所在的城。如果城或官寺在畫面中只以闕或門樓象徵，會造成得以舖陳熱鬧的獻俘場面的空間減少，如此就只能簡單地以幾顆懸掛的首級來示意了。漢代常將斬獲的外族，懸首示眾。昭帝元鳳四年（西元前117年），傅介子斬樓蘭王首，「馳傳詣闕，縣首北闕下」（《漢書・西域傳》鄯善國條，頁3878）；元帝建昭三年（西元前36年），陳湯誅匈奴郅支單于，上疏請懸其頭於京師稟街蠻夷邸（《漢書・陳湯傳》，頁3015）。東漢時李恂為使持節領西域副校尉，北匈奴數斷西域之路，「恂設購賞，遂斬虜帥，縣首軍門。」（《後漢書・李恂傳》，頁1683）不論軍門、蠻夷邸或廷闕，應該就是漢畫中這類於門闕上懸胡人首級畫法的來源。因此，胡漢戰爭圖中的門闕、立柱、整棟建築，甚至一座城的表現形式，繁簡儘管不同，象徵的意義應是一致的。

以山為背景則可能有較複雜的淵源。一是從春秋戰國時代開始，戎狄即與山有密切的關係，「山戎」之名即為明證。戰國時代北邊諸國與胡人或戰或和，接觸極多，不難想像描繪胡漢之間戰爭的畫象在這個時代很可能已經出現。依我過去的研究，不少漢畫的構成和元素可以在戰國找到淵源。我懷疑胡漢戰爭圖中胡人自山頭之間冒出這樣的表現手法可能淵源久遠。司馬遷在《史記・匈奴傳》裡記述戎狄分佈的情形，特別提到戎狄雖不同，卻「各分散居谿谷」：

> 晉文公攘戎翟，居于河西圊、洛之閒，號曰赤翟、白翟。秦穆公得由余，西戎八國服於秦。故自隴以西有？諸、緄戎、翟、獂之戎，岐、梁山、涇、漆之北有義渠，大荔、烏氏、朐衍之戎，而晉北有林胡、樓煩之戎，燕北有東胡、山戎，各分散居谿谷，自有君長。往往而聚者百有餘戎，然莫能相一。

臺灣大學學術期刊資料庫

[54]河北省文物研究所編，《安平東漢壁畫墓》（北京:文物出版社，1990），圖50-51。

ｲｷｶq･ﾐ.indd　90　2005/12/5　、U､ﾈ 05:26:18

這種概括性的認識和印象形成甚早。不論胡、狄都被看成是山戎的一種。[55]這樣的通識影響了圖象藝術的表現，自然而然將戎狄描繪成出沒於山谷之間的民族。另一個可能是漢代與匈奴對抗，陰山是漢與匈奴或者說游牧與農業世界之間一個主要的界線。漢、匈奴對陰山曾發生極劇烈的爭奪。漢樂府古辭〈古胡無人行〉有「望胡地，何嶮巇」之句。[56]「望胡地，何嶮巇」言胡人所居之地，山勢險峻。在漢人的印象裡，入侵的胡人常來自山外或山後；因此，畫象中的胡就和山聯繫在一起了。

胡漢戰爭畫象裡的胡人或自山巒間冒出，漢軍或渡河過橋去和胡人交戰。山、橋可能另有象徵性的意義，不過本文要強調的是，習於依樣葫蘆的畫工不必然了解這些原意。在他們手上，這些都可以變成純然使畫面熱鬧的裝飾而已。以橋來說，漢畫中的橋常常只是用以表示場所的一種元件，可以出現在不同的母題脈絡中，而不必然有確定的意義。除了單純的車馬過橋圖（山東、四川和江蘇徐州都有不少例子），七女為父報仇、胡漢戰爭都可以以橋為場景。山東鄒城北宿鎮曾出土一件車馬過斷橋，橋下有龍探頭向上的石槨畫象，[57]鄒城孟廟藏有一件未見著錄的石槨畫象，其上有車馬過斷橋，橋下有人溺水、游泳，其旁有兩人似正在阻擋一名手握刀劍的人。[58]車馬為何過斷橋，橋下為何有龍或人？其意義猶待探索。劉敦愿曾認為山東蒼山蘭陵鄉出土的一件過橋圖（《選集》，圖420）是描繪「豫讓刺趙襄子」的故事。[59]河南南陽甚至有建鼓百戲、撈鼎在橋上或橋下進行的畫象磚。[60]和林格爾漢墓中室東壁甬道門上方有以橋為主體的壁畫，榜題曰：「使君從繁陽遷度關時」、「居庸關」。名為關，畫的卻是一座外形和七女為父報仇圖中幾乎一模一樣，不折不扣的橋。過去學者或視「過橋圖」為一類，或視橋為陰陽界的象徵，過橋為跨越生死之界。也有學者認為橋或渭橋乃「象徵牽

---

[55]《史記・晉世家》<正義>引《風俗通》謂：「《春秋傳》曰：『狄本山戎之別種也，其後分居，號曰赤翟、白翟。』」《史記・匈奴傳》<索隱> 同樣引《風俗通》，則說「胡者，謹案：《漢書》：『山戎之別種也』」。參王利器，《風俗通義校注》，頁489。

[56]逯欽立，《先秦漢魏晉南北朝詩》（北京:中華書局，1982），頁290。

[57]《山東漢畫像選集》，圖100；《中全》2：78。

[58]1998年9月4日見於鄒城孟廟漢畫館。《中全》未收錄。

[59]劉敦愿，〈漢畫像石未詳歷史故事考〉《美術考古與古代文明》，頁368-370。

[60]參南陽文物研究所編，《南陽漢代畫像磚》（北京：文物出版社，1990），圖139-143。

臺灣大學學術期刊資料庫

ｲｷｶq･ﾐ.indd 91　2005/12/5 、U､ﾈ 05:26:18

牛織女相會的天橋」。[61]現在看來，橋在不同的脈絡裡可以有不同的實質或象徵上的意義，或二者兼具，應該分別看待。

山、橋、樓闕等背景的來源或許如此。這些一旦成為習慣性的表現法或格套，畫匠和觀賞者不見得人人都了解其原意。為了畫面的需要，有時山和橋，或山和樓闕就被隨意搭配在一起。搭配是否合理，是否具有確定的意義，變得似乎反而不如使畫面豐富多變的裝飾意義更重要。

當然還應該注意到地域風格的問題。這些背景搭配也可以是地區藝術表現風格的一部分。例如已有學者注意到以橋為背景的戰爭畫象迄今只見於蒼山和沂南等臨沂地區。[62]

就過去已刊佈或出土的胡漢戰爭畫象而言，以上對畫象元件構成和類型的分析也許就足夠了。不過，自從2000年《中國畫像石全集》第一次公佈了山東平陰實驗中學出土的兩方畫象，加上已刊佈的有紀年的肥城欒鎮村的兩方畫象，使我認識到「胡漢戰爭」或「胡漢交戰」這樣的名稱有不盡合適之處。因為在這些例子裡，「胡漢戰爭」只是在一個顯然不同的主題下，一個更為複雜的畫面構成中的一部分。這個畫面應該不在於表現所謂的胡漢戰爭，而很可能是被挪用以表現其它的意義。

四、胡漢戰爭圖的多重寓意

漢墓或祠堂中出現的胡漢戰爭圖，幾無例外，都在表現漢人如何擊敗胡人，贏得勝利；獻俘圖則在彰顯勝利的成果。二者意義一貫，可分可合。不論分合，它們都是透過一種格套化的圖象，表現一些當時人共同的期待和心理。這一題材

[61] 例如A.Bulling即將「過橋」（the crossing of a bridge）當作一類，認為過橋象徵死者靈魂進入另一世界，見所著“Three Popular Motives in the Art of the Eastern Han Period: the lifting of the tripod, the crossing of a bridge, divinities”, *Archives of Asian Art*, 20（1966-67）, pp.25-53; Wu Hung（巫鴻）,” Where are they going? Where did they come from?-Hearse and ‘soul-carriage’ in Han dynasty tomb art”, *Orientations*, 29:6（1998）, pp.22-23. 牽牛織女天橋說見楊愛國，＜山東蒼山縣城前村畫像石二題＞《華夏考古》1（2004），頁45-59。

[62] 見杉原前引文，頁232。這樣說的一個前提是我們必須承認和林格爾壁畫墓、安徽褚縣石祠、山東長清孝堂山石祠等前人理解為戰爭圖的畫象不是戰爭圖，而是七女為父報仇或其它意義的畫象。

臺灣大學學術期刊資料庫

ㄐㄎㄅq-ㄙ.indd 92　2005/12/5 、U.ㄤ 05:26:19

像其它的題材一樣，出現時應有它創作時原本的意義，但在時間的過程裡，因人因地，衍生和附加的意義可以不斷增加而多重化，甚至可以因過於流於形式，特定的寓意變得模糊，裝飾的意味反而變得較重。我傾向於贊成林巳奈夫所說，胡漢戰爭圖原本是反映飽受邊患和徭役之苦的華夏之人對戰勝胡人，天下太平，得免於徭役的普遍期望。[63]可惜目前找不到較早具體的材料可以證實這一點。從已有的西漢末至東漢初的材料看，這時胡漢戰爭圖的內涵已相當複雜，有了更多衍生的意義。其一是被用來象徵掃除升仙或進入死後世界旅途上的障礙，其二是用來歌頌死者在「武」的一面，符合允文允武的官員典型。[64]而兩者都可能是這類畫象會出現在墓或祠堂中的理由。

(1)「胡虜殄滅天下息」願望的投射

「酒泉彊弩與敦煌，居邊守塞備胡羌，
遠近還集殺胡王，漢土興隆中國康。」
—《急就》卷四—

今本《急就》末兩章之尾有上引這四句。[65]據王應麟等考證，末兩章應是東漢人所補。這幾句強調了「備胡羌」，「殺胡王」和對「漢土興隆中國康」的期望。類似的期望也見於《急就》的前幾章：「萬方來朝，臣妾使令，邊境無事，中國安寧。」《急就》相傳為西漢元帝時，黃門令史游所作，是兩漢除《蒼頡》之外最重要且最普遍的識字讀本。抄寫《急就》的殘簡不但曾在居延和敦煌等邊塞大量出土，《急就》的文句也被一遍一遍地書寫在今河北安平和望都東漢晚期的墓壁，此外還曾見於河南洛陽出土的漢磚上。[66]這種最基本的字書，由書師教授於閭里之間，散佈深遠，應可以反映出當時人們一種較為普遍的心態和期望。

自武帝出塞征討，用兵四方以來，漢代百姓飽受生離死別，喪命沙場和賦役

---

[63]林巳奈夫，《石に刻まれた世界》，頁84。

[64]關於允文允武的官員典型，見拙文，<允文允武:漢代官吏的一種典型>《中央研究院歷史語言研究所集刊》75:2（2004），頁223-282。畫象中還有別的部分則在彰顯死者「文」的一面，如講經圖、養老圖、官員謁見圖等，本文暫時不論。

[65]曾仲珊點校，《急就篇》（長沙:岳麓書社，1989），頁325-326。

[66]北京歷史博物館、河北省文物管理委員會編，《望都漢墓壁畫》（北京:中國古典藝術出版社，1955），頁9；河北省文物研究所編，《安平東漢壁畫墓》（北京:文物出版社，1990），頁8-13；急就刻銘也曾出現在洛陽出土的東漢磚上，見北大圖書館金石組編，《北京大學圖書館藏歷代金石拓片菁華》（北京：文物出版社，1998），頁52，圖34。

臺灣大學學術期刊資料庫

ｲｷｳq･ﾐ.indd　93　2005/12/5　、U､ﾈ 05:26:19

轉輸之苦。從武帝到王莽，再從王莽到東漢末，與外夷爭戰及戍役之苦可以說少有停息。兩、三百年中一個普遍的心聲就是希望從這種苦痛中解脫出來。哀嘆征人戍邊不歸的樂府詩歌，「漢并天下」、「四夷盡服」和「單于和親」等內容的瓦當銘文都強烈反映這一點。[67]另一個反映心聲的重要憑藉就是生活中不可或缺的銅鏡。據同事林素清的蒐集，傳世與出土銅鏡中有「某某作竟[鏡]四夷服，多賀國家人民息，胡虜殄滅天下服（復），風雨時節五穀熟…」這類銘文的，多達近七十件。其中考古出土時代較明確的鏡子，在時間上從西漢末至東漢末；在出土地點上，遍及今天四川、陝西、河南、湖北、江西、廣西、浙江和江蘇。[68]林巳奈夫曾引用大英博物館所藏一件有「胡虜殄滅天下復」銘的漢鏡，說明和討伐北方「夷狄」的關係。鏡上除了有東王公、西王母，還有戴尖帽持弓箭的胡騎和持刀、盾、矛的漢騎戰鬥的畫面。[69]

胡漢戰爭畫象應該是這樣一個社會普遍期待的反映和環境下的產物。林巳奈夫認為戰爭圖反映了漢代人普遍的心聲。相對於其它說法，我相信這個說法比較有道理。任何一種漢畫母題，儘管可以因創作者或觀賞者而發生意義理解上的變化，甚至被附加上多重的意義，但是都應有它創作時原本的用意，或者說初義。戰國時中國北方的燕、趙、秦等國和新崛起的各類胡即有頻繁的接觸和戰爭。因此，此時很可能已出現某些形式與胡人戰爭的畫象。戰國青銅器上頻頻出現的戰爭紋飾，綏遠出土胡人騎射銅像和齊國臨淄瓦當上所飾之騎馬胡人都是重要的線索。[70]春秋戰國典籍中不斷出現「啟先王之遺訓，省其典、圖」[71]，「人主結其德，書圖著其名」，「豪傑不著名於圖書，不錄功於盤盂」以及「故圖不載宰

[67]如東漢末秦嘉，〈贈婦詩〉《先秦漢魏晉南北朝詩》（北京:中華書局，1982），頁186-7；〈古詩三首〉，頁335-6。

[68]請參中央研究院歷史語言研究所文物圖象研究室《簡帛金石資料庫》〈漢代鏡銘集錄〉http://saturn.ihp.sinica.edu.tw/。

[69]林巳奈夫，＜畫象鏡の圖柄若干について＞《漢代の神神》（東京：臨川書店，1989），頁117，圖21。從本文的角度看，此鏡內涵似乎從崑崙之旅去理解較為合適，詳見下文。

[70]參前引拙文〈胡人外貌〉，頁39-40。

[71]《國語.周語下》謂「若啟先王之遺訓，省其典圖刑法而觀其廢興者」，韋昭：「典，禮也；圖，像也」。又參顧頡剛，《顧頡剛讀書筆記》（台北：聯經出版公司，1990）卷八上，頁6030。

臺灣大學學術期刊資料庫

ｲｷｳq･ﾐ.indd　94　2005/12/5　、U､ﾈ 05:26:20

予，不舉六卿；書不著子胥，不明夫差」[72]這樣的記載。人主、豪傑如果立功、立德或立言，則圖繪其形或書之竹帛以揚其名。春秋時不斷「攘夷」，戰國時不斷滅胡，這些背景都足以促使戰爭和獻俘為主題的繪畫或雕刻出現。在相同的背景下，青銅器這時開始流行以狩獵和戰爭為圖飾，就絕不是偶然的現象。

「胡虜殄滅天下息」這樣的社會期望，在武帝連年征戰以後應該達到高潮。值得注意的是漢代鏡銘迄今從不曾出現「匈奴」、「羌」或其它特定外族的名稱，而籠統稱之為「胡虜」。這和畫象中將外族籠統名之為「胡」的情形頗為一致。[73]換言之，就漢代一般人的感受而言，外胡的族屬似乎並不重要，重要的是能夠消滅他們或使之歸服，天下太平，百姓因而能休養安息，免除賦役的負擔。要實現這樣的希望，除了聖君賢相，更要有文武兼備和恩威並用的大小官員。現在可考的，有胡漢戰爭畫象的漢墓或祠堂主人，絕大多數正是大大小小的地方官員，而好的地方官員也正以此為己任。

不過，這裡必須強調漢墓或祠堂並非為了反映普遍的心聲而去描繪胡漢間的戰爭，而是為了歌頌死者，讚揚其行誼能符合這樣的社會期望。

（2）泰山或崑崙之旅：寓意的挪用

前文提到的肥城欒鎮村和平陰實驗中學出土的畫象，其基本構成和風格都十分近似，原本應該是四件祠堂後壁的畫象。畫中雖然有常見的胡漢交戰場面，整體上卻在呈現墓主一段前往泰山或崑崙的旅程。胡漢交戰被挪用以表現旅程的艱難險阻，而漢人的勝利則象徵著長生或升仙旅程的成功。這樣的圖如以胡漢交戰或胡漢戰爭名之，欠妥。

這裡要談談風格和內容和前述兩石都十分類似的另外兩方平陰實驗中學出土的畫象。兩石雕刻技法都是平面陰線刻，基本佈局也是下半部以樓闕人物車馬為主體，上半部有朝左的車隊和胡漢交戰的場面。從主體內容看，這兩方無疑也是祠堂後壁的畫象。主體格局雖一致，仔細比較內容，卻發現二者繁簡差別不小。

內容較簡單的一件（附圖38），其下半部樓闕中的人物較少。樓上坐著正面朝前戴冠的人物二人，樓下有左前的導騎一，馬車一；樓外與兩闕之間各有一隻麒麟。[74]樓頂有龍鳳，右側樓闕之間還有一鳥首背羽的神仙。樓闕之上則是構圖

[72]分見《韓非子》〈用人〉、〈大體〉和〈守道〉三篇。

[73]參前引拙文〈胡人外貌〉，頁69。

[74]畫象中的獸似鹿，角作短柱狀，徐州燕子埠漢墓墓上有一同形獸（《中全》4:138），有榜題曰「騏驎」，是知此類獸為麒麟無疑。麟一角，參《論衡・異虛》，頁217及《春秋感精符》。

臺灣大學學術期刊資料庫

ｲｷｶq･ﾐ.indd　95　2005/12/5　、U､ｷ 05:26:20

簡單的胡漢交戰圖：左側三胡卒正跨步，張弓而射；右側有三漢步卒相對，一人持刀盾，二人彎弓，正迎上前去對抗。右端有二人相對。右側一人戴進賢冠，腰佩綬帶；左側一人亦戴冠，似正與右側者言語。和前述兩石比較，此石既沒有狩獵的場面，也見不到河伯、鹿車、伏犧和女媧等。

相較而言，實驗中學另一件畫象的內容則可以說是四件中最複雜的（附圖39）。此件上下部之間有一分隔的橫線；上層約佔三分之一，下層三分之二。這樣比例的上下分隔和其它三件並無不同，這件特別之處是在用刻劃清楚的橫線分出上下而已。下層中央仍然是樓闕、人物和車馬，但畫面遠為複雜。樓變成了三層，上層有二婦女，兩側各有持便面的侍者，中層是二人憑几而坐，下層則有行進中的車騎。樓頂上除了一對一對的鳳鳥，還有猴子、釣魚者、雙頭同身兩腳的神怪人物和朝左豎立的鹿（？）。在樓闕外圈，自右至左，描繪有人首蛇身者二人，似是伏犧和女媧，兩位持刀和勾鑲比武者，乘坐船上由魚拖著的河伯，持罼圍獵的場面，樂舞表演，搗藥的玉兔，一雙相對而揖的神獸，神獸間還橫躺著一隻似是狗的動物。

橫線之上大致上有雙列人馬。上排是一列朝左而行的車隊。車隊之前有三人拖曳，坐在車上打鼓的雷公。雷公之前有一人乘在怪獸上，手中牽著彎曲像是帶子的東西，彎曲的帶子下有二人雙手上舉。他們是誰？不能確定。曲帶如果是象徵閃電，應是電母。武氏祠後石室畫象有類似舉飄帶的二女，林巳奈夫認為是持電光之女。[75]孝堂山石祠東壁畫象在雷公之後，有雨師，也是二人雙手上舉，唯捧著的東西與此不同（附圖40）。在雷公（或電母）、雨師之前，也就是畫面的最左端有一人拱身迎著前來的隊伍；他們之後有一人向右拱身，迎接徐徐前來的車隊。車隊中拉車的都是鹿。鹿車所載的人物有一位很可能是泰山君。山東滕州曾出一石，石上有乘魚車的河伯和乘鹿車並有榜題的「泰山君」。泰山君所乘的鹿車和本圖所見相似。[76]除了泰山君，據漢樂府詩，仙人王子喬也乘坐鹿車。此圖無榜，無由確認。下排是由十八人構成的胡漢交戰圖。持刀盾或戟的漢步卒和騎士由右向左行，戴尖帽的胡騎和步卒持弓箭由左向右。交鋒之下，胡人有二人下跪投降，一人被斬去首級，最前方持刀盾的漢卒的盾牌上中了三枝箭，表現出戰鬥的慘烈。

---

[75]參林巳奈夫，《漢代の神神》（東京：臨川書店，1989），頁164。

[76]我過去以為「東王父」三字榜題是其旁河伯的誤題。2001年4月曾去考察原石的陳秀慧小姐告知，河伯旁另有漫漶不清的東王父畫象，因此河伯是河伯，東王父是東王父，並非誤題榜題，特此更正。此石拓本已刊佈於《山東漢畫像石精華－滕州卷》，惜所拓榜題不清。

臺灣大學學術期刊資料庫

ｲｷｶq･ﾐ.indd　96　2005/12/5　、U､ﾈ 05:26:20

平陰實驗中學出土的兩石沒有出土報告，也沒有任何榜題可以告訴我們其時代。不過平陰和肥城相去不遠，以上四石的雕刻技法和表現的風格都極其相似，幾乎可以推定平陰兩石的時代應和肥城欒鎮村者相去不遠，甚至同時，換言之也在東漢建初時期（西元76-84年）。

如果以上的時代定位是正確的，這四方畫象帶來許多認識東漢初期畫象的新啟示。第一，讓我們充分認識到畫象確實是由若干「元件」組合而成，而這些元件如何組合佈局，最少在東漢初，甚至順帝以前（西元126年以前），工匠曾享有相當大自由發揮的空間。著名的孝堂山石祠畫象就是一例。《中國畫像石全集》第一冊公佈了孝堂山石祠東壁完整的畫象拓本（見前附圖40），我們終於有機會看見整個畫面是如何由若干主題畫象「拼湊」而成。有些主題的元件甚至可以被「塞」在壁上不同的角落。例如前文提到的風伯、雷公、雨師都出現在頂端的山牆，但是坐在魚車上的河伯卻出現在東壁的左下角（詳見下文）。在上層山牆的眾天神和下層的河伯之間夾雜著不相干的庖廚等畫面。另一個畫面拼湊的證據見於河伯右端有台階的建築。建築的位置約略在東壁下段中央偏右。建築的右端是一個主題畫面，左端有背對的車馬和人物，是完全不相干的另一畫面；這幢在中間的建築硬生生只刻畫了一半，完全不顧畫面的完整和連續性。平陰和肥城欒鎮村的畫象也有類似的現象。

其次，就「胡漢交戰」畫象而言，西元八十年左右在山東地區已經出現或者說已分化出了頗不相同的組合方式，用以傳達可能頗不一致的寓意。在這樣的挪用和衍生義產生之前，胡漢交戰圖如同其它的漢畫主題一樣，應該有它更早的源頭。

信立祥認為源出漢代宗廟，不無可能。漢代宗廟是一個皇帝、宗室、中央百官和地方郡縣長吏，甚至是歸順的外族每年定期聚會的場所。皇帝在此要聽取地方計吏的上計報告，將天下治亂的情況透過祭祀，上達於列祖列宗，並祈求祖先的福佑。漢代宗廟四壁像屈原所見的楚國宗廟一樣，很可能也有反映和激勵人心的畫象，「胡虜殄滅天下息」不失為一個合理的主題。

然而出自宗廟只是可能之一。也有可能出自西漢宮室，甚至漢代以前。我們完全沒有漢代宗廟裝飾的資料，但是西漢未央宮明確有圖畫功臣的麒麟閣。宣帝甘露三年（西元前51年）曾下詔圖畫霍光等十一人於此。在此之前，司馬遷曾見過張良的畫像。可見宣帝並不是最早為功臣畫像的。盧碩《畫諫》謂漢文帝曾於未央宮承明殿畫屈軼草、進善旌、誹謗木、敢諫鼓和獬豸等圖象。此外北宮有畫堂，桂宮明光殿「畫古賢烈士」。[77]更值得注意的是武帝時的甘泉宮。武帝

[77]以上請參拙文，〈漢代壁畫的發展和壁畫墓〉收入《秦漢史論稿》（台北：東大圖書公司，1987），頁453-455。

臺灣大學學術期刊資料庫

ㄐㄧㄢˋㄧˋ.indd 97　2005/12/5 上午 05:26:21

好仙，方士「文成言曰：『上即欲與神通，宮室被服不象神，神物不至。』乃作畫雲氣車，及各以勝日駕車辟惡鬼。又作甘泉宮，中為臺室，畫天、地、泰一諸神，而置祭具以致天神。」（《史記・孝武本紀》，頁458；另見〈封禪書〉，頁1388）甘泉宮除了有諸神之畫飾，還有金日磾之母和李夫人的畫象可考。金日磾以降虜親信於武帝，後來他和母親的故事竟然變成孝道樣板，出現在武氏祠和和林格爾護烏桓校尉墓的壁畫中。[78]這樣的線索使我們不能不考慮漢墓畫象在來源上和西漢宮室的關係。以胡漢戰爭而言，除了可能出現在宮室中，也可能有先漢的淵源，前文已及，不再重複。

第三，從胡漢對陣的場面和鹿車、魚車、河伯、雷公、雨師、帶羽仙人、泰山君、大禹等一起出現可以知道，這類畫象的用意應該並非單純的胡漢戰爭。胡漢戰爭原本是單純人世間的事，怎會和河伯、雷公、雨師等信仰中的神仙共同出現呢？就構圖看，胡漢交戰的場面出現在一長列人神交雜的車馬隊伍之前，畫面上這一長列隊伍明顯相互關連，不能切割。稱呼這樣的畫象為胡漢戰爭或交戰圖，只表面地顧及局部，不能適切表達全圖的涵義。

這樣的圖是想要表達什麼呢？由於缺少榜題，目前並沒有確定不移的答案，只能從格套和若干文獻作些合理的猜測。我懷疑這可能是描繪墓主死後，在風伯、雨師、雷公、河伯、大禹、泰山君等的帶領和護衛下，前往泰山或崑崙的一段升仙的旅程，姑且名之為「泰山或崑崙之旅圖」。東漢以後崑崙的信仰似乎更受歡迎，大部份東漢中晚期出現的這類畫象，反映的更可能是崑崙升仙之旅。[79]

在漢人的想像中，升仙不易。升仙過程中會遭逢各種阻撓。武帝時的方士公孫卿曾對武帝說：「黃帝且戰且學仙…百餘歲後得與神通」（《史記・封禪書》）。他以黃帝為例，說他一邊戰蚩尤，一邊不忘學仙，希望武帝要有耐心，不要因忙於南征北討，求仙屢屢不得而放棄；只要不放棄，長久之後也能像黃帝一樣「得與神通」。傳說中黃帝曾大戰蚩尤，靠天女、西王母之助，最後才破了蚩尤的法術而後殺之。[80]蚩尤是令黃帝不克成仙的障礙，「且戰」意味著克服阻撓，倘若堅持不懈並獲得天女之類的助力，終必成功。胡人猶如蚩尤，被用來象徵這些阻撓的力量，打敗他們則象徵克服升仙途中的困難，而後才能成仙或進入

[78]同上，頁455。

[79]關於泰山和崑崙信仰的消長以及和升仙的關係，請參劉增貴，〈天堂與地獄：漢代的泰山信仰〉《大陸雜誌》94:5（1997），頁1-13。

[80]《龍魚河圖》謂：「玄女出□兵符，付黃帝，制蚩尤。」助黃帝的還有其它的神如西王母，參《太平御覽》卷736引<黃帝出軍訣>（台北：商務印書館景印宋刊本，1997年7刷），頁3395。

臺灣大學學術期刊資料庫

ㄐㄧㄎㄅ·ㄙ.indd 98　2005/12/5 、U、ㄤ 05:26:21

仙界。

由於上述畫象中風伯、雨師、河伯、大禹的形象大致可以辨認，我們不妨從他們和泰（太）山或崑崙的關係著手，以辨析整個畫象可能的意義脈絡。在缺少榜題的情況下，掌握畫象各元件的意義，再將它們綜合起來，不失為找到整個畫象大致意義的一個方法。各元件可以出現在不同的意義脈絡中，例如大禹可以是歷代帝王圖中的聖王大禹（如武梁祠所見），也可以是漢人所深信充滿神異，而為「縉紳先生」所不取的《禹本紀》這類書中的大禹。如果一組畫象多數元件的意義，可以在某一個或某一類意義脈絡中找到交集，則不妨假設由這些元件組成的畫象，其意義應離這樣的意義脈絡不遠，或就在這類意義脈絡之中。這個方法雖不足以完全確認一組畫象的寓意，但多少可以揣摸到寓意所在的範圍。

以下試著找出以上風伯、雨師、泰山、大禹等「元件」可能的共同意義脈絡。一個較早的相關說法見於《韓非子・十過》：

> [晉]平公問曰：『清角可得而聞乎？』師曠曰：『不可。昔者黃帝合鬼神於西泰山之上，駕象車而六蛟龍，畢方並鎝(轄)，蚩尤居前，風伯進掃，雨師灑道，虎狼在前，鬼神在後，騰龍伏地，鳳皇覆上，大合鬼神，作為清角。今主君德薄，不足聽之。聽之，將恐有敗。』」（相似而詳略不同的描述又見《楚辭・遠遊》、《淮南子・原道》、《風俗通義・瑟》）

師曠和晉平公的問答雖關乎清角之音，可注意的是師曠描述黃帝駕著龍車，合鬼神於西泰山。畢方與黃帝並駕，蚩尤、風伯和雨師等都擔任前驅，為黃帝驅除在前之虎狼。照《山海經・大荒北經》的說法，風伯、雨師原來都聽命於蚩尤，與黃帝戰於冀州之野。後來黃帝以天女魃破除風伯和雨師的法力，雨止，殺蚩尤。在司馬相如的〈大人賦〉裡，故事有不同的版本：

> 使靈媧鼓瑟而舞馮夷（《漢書音義》曰：「靈媧，女媧也。馮夷，河伯。」）。時若蔓蔓將混濁兮，召屏翳（〈正義〉應劭曰：「屏翳，天神使也。」韋云：「雷師也。」）誅風伯而刑雨師。西望崑崙之軋沕洸忽兮，直徑馳乎三危。

在這個版本裡，在西望崑崙，馳往三危以求長生的路上，是以女媧、河伯、屏翳（天神使或雷師）為助，風伯和雨師是路上的障礙和被誅殺的對象。相關的傳說故事在文獻裡還有不同的記載，這裡不細說。總之，不論那個版本，泰山主管人之生死，鬼神群仙會聚，是漢代人想像中神仙世界的通路或死後世界的都城。求仙，則須東往泰山或西向崑崙。不論那條路，旅程都不平順，或有虎狼，或有風雨為阻。這就須要神仙的協助。如有掌風雨的風伯和雨師為助，由他們開道，等

臺灣大學學術期刊資料庫

ｲｷｶq･ﾐ.indd　99　　2005/12/5　、U､ネ 05:26:21

於化解了升仙之途的阻力。

再來看看大禹。大禹是傳說中治水的英雄。其妻乃塗山氏之女，名女媧。[81]劉向《列女傳》有啟母塗山氏之傳。漢人普遍相信禹娶塗山氏而生啟，而塗山氏又是始祖神女媧！在漢人眼中，禹不單單是人間治水的聖王。他為治水，曾溯河源，到過西王母所居的崑崙山，甚至以西王母為師。[82]因此，要往崑崙求仙，禹是最有資格的領路人。

禹和不死之藥或西王母的關係在西漢時已然建立，東漢時更是深入人心。武帝曾遣「侯神方士、使者副佐、本草待詔」祀夏后啟母石（《漢書・郊祀志》，頁1258），無非是相信並期待這位大禹的妻子能招來神仙或不死之藥。山東微山夏鎮出土西漢末的石槨側壁畫象也可為證。石槨側壁有一連三格畫象。右端一格在同一個畫面中出現吹風的風伯，戴斗笠持畚的大禹，戴勝的西王母以及伴隨的三足烏、玉兔、九尾狐、蟾蜍、牛首人和雞首人等（附圖41-43）。[83]這裡的大禹和西王母毫無疑問是在共同的意義脈絡之中。其中九尾狐是構成共同意義脈絡的另一個重要連繫元素。《吳越春秋》成書或晚，但是保留了一個可能淵源頗早的故事：

> 禹三十未娶，行到涂山，恐時之暮，失其制度。乃辭云：「吾娶也，必有應矣。」乃有白狐九尾造于禹。禹曰：「白者，吾之服也，其九尾者，我之證也。涂山之歌曰：『綏綏白狐，九尾庞庞，我家嘉夷，來賓為王，成家成室，我造彼昌，無人之際，于茲則行，明矣哉。』禹因娶涂山女…」（《吳越春秋・越王無餘外傳》）

---

[81]禹娶塗山見《尚書・皋陶謨》。《史記・夏本紀》〈集解〉引《系本》曰：「塗山氏女名女媧。」《帝繫》云：「禹娶塗山氏之子，謂之女媧，是生啟」。《睡虎地秦墓竹簡》（北京:文物出版社，1990），<日書>甲種，頁208：「禹以取桑山之女」，圖版：二背壹，頁103。

[82]《淮南子・墜形訓》:「禹乃以息土填洪水，以為名山，掘昆侖虛以下地…河水出昆侖東北陬，貫渤海，入禹所導積石山。」焦氏《易林》有「禹將為君，北入崑崙」之說，見焦氏《易林》（叢書集成新編本）卷一，大有之第十四，頁63;卷四，巽之第五十七，頁269。《荀子・大略》和《韓詩外傳》卷五列舉諸先聖之所從師，都曾提到「禹學於西王國」。西王國為何？聚訟紛紜。頗疑「國」應作「母」，形近而訛。《論衡・無形》謂：「禹、益見西王母」可證。

[83]2004年7月承楊建東先生好意，見於山東微山縣文物管理所。

臺灣大學學術期刊資料庫

ｲｷｳq･ﾐ.indd　100　2005/12/5　、U､ﾈ 05:26:22

九尾狐和西王母的關係無須多說，牠又是禹娶涂山女的「瑞應」，如此禹和西王母又多了一層關聯。東漢王充以「疾虛妄」著稱，但他為駁斥成仙生羽之俗見，曾以「禹、益見西王母，不言有毛羽」當論據（《論衡・無形》），可見禹、益見西王母，對他而言非虛妄，一般人之深信也就可想而知。

文獻和畫象中還有一些太史公所不取的神異之事。例如緯書《河圖玉版》說禹有不死之草，曾以不死之草治穿胸氏。[84]《淮南子・地形》高誘注：「穿胸，胸前穿孔達背」，孝堂山石祠西壁的山牆上有二人分由二人抬著，抬桿即洞穿胸背。此畫象之意義甚難了解，疑即與《河圖玉版》之說有關。又如前引江蘇銅山出土的一方畫象上，禹一手持鍤，一手牽著一隻雀鳥，其上則畫著有玉兔和蟾蜍居中的月亮。前引山東肥城欒鎮村出土的漢畫上，在一般祠主所在的樓闕中立著大禹，其旁有一人舉手持椎似正要椎擊一狗。這些狗和雀鳥何所指，顯然須要從《禹本紀》這類太史公所不取而漢代一般人卻普遍接受的傳說中去尋找解釋。

依據同事劉增貴對出行禮俗的精湛研究，欒鎮村的畫象或許可以作如下的解釋。增貴兄認為漢代並不是以禹為行神，而是出行者自己模擬為禹，以便藉禹之名和他莫大的法力役使鬼神，以清除旅途中的險害。[85]在馬王堆西漢初三號墓中出土的「太一將行」帛畫上，除了有將行的太一，從殘榜看還有風伯、雷公、青龍、黃龍和「先行」的禹。[86] 胡文輝先生認為「禹先行」和睡虎地或放馬灘日書中所說的「先為禹除道」、「為禹前除」意思相當，是出行時讓禹開路保平安。[87]欒鎮村一石在通常墓主畫象的位置上，將墓主畫成了禹，似乎是為了表現已模擬為禹的墓主。其旁有人舉手椎狗，正是描繪祖道儀式中所用的犬祭。祖道之祭用犬，在《周禮・犬人》和包山楚簡中都有記載。增貴兄已詳論，此處不

---

[84] 安居香山、中村璋八編，《重修緯書集成》（東京:明德出版社，1978）卷六，頁86-87：「防風氏之臣，以塗山之戮見禹，使怒而射之，迅雷風雨，二龍昇去。二臣恐，以刃自貫其心而死，禹哀之，乃拔其刃，療以不死之草，是為穿胸氏」。

[85] 參劉增貴，<秦簡日書中的出行禮俗與信仰>《歷史語言研究所集刊》72:3（2001），頁523。

[86] 殘帛右緣有殘文：「…奉（承）弓，禹先行，赤包白包，莫敢我鄉（向），百兵莫敢我（當）…」，接著是出行時之祝語，釋文參周世榮，<馬王堆漢墓的"神祇圖"帛畫>《考古》10（1990），頁928；陳松長，<馬王堆漢墓帛畫"神祇圖"辨正>《江漢考古》1（1993），頁89。

[87] 胡文輝，<馬王堆《太一出行圖》與秦簡《日書・出邦門》>《中國早期方術與文獻叢考》（廣州：中山大學出版社，2000），頁152-154。他甚至認為太一出行圖中央的那位神應是社神，也就是禹，是為太一當開路先鋒的。

臺灣大學學術期刊資料庫

ｲｷｶq･ﾐ.indd 101　2005/12/5 、U､ﾈ 05:26:22

贅。[88]欒鎮村的畫象描繪墓主模擬為禹，正完成以犬為祭的祖道儀式，準備登上升仙的旅途。其旁另有兩人對墓主拱手作揖，似乎正向上路的墓主告別，而下方西向的車隊似正要載墓主上路。

墓主在畫象中以禹的形象出現，有其它的證據嗎？目前沒有。不過這樣的人神形象轉換，在漢代墓葬藝術中並不罕見，而墓主以可以辨識的天神形象出現，也有例可循。陝北漢墓門楣中央或墓室壁上常有墓主夫妻坐在單或雙層建築中，建築兩旁或有闕或觀，闕觀兩側又有車馬、樂舞百戲、牲畜或狩獵等畫象（參《中全》5:68、84、157、160、161、176）。在完全相同的位置上，有些卻畫成了戴勝的西王母和憑几的東王公，或有玉兔、九尾狐、蟾蜍等相伴帶羽的西王母和東王公（參《中全》5:35、46）。這樣安排的用意除了讓觀賞者去想像死者夫妻成仙，他們與象徵生命源頭的東王公和西王母合而為一，或幻化成為祂們之外，還可能是什麼呢？

禹能役使鬼神，夷平險阻，另見於焦氏《易林》。《易林》說：「戴堯扶禹，松喬彭祖，西過王母，道里夷易，無敢難者。」[89]這個說法意味著兩件事：一是朝西往崑崙見西王母的路途危險，充滿阻撓。[90]二是如果得到赤松子、王子喬或彭祖的幫助，則路途變得平順，無人敢於留難。「戴堯扶禹」的「戴」和「扶」都是動詞，其義為堯戴之，禹扶之。出行者一旦得到堯、禹、赤松子、王子喬、彭祖等的扶助，或模擬為堯、禹，即可得到他們的法力；如此一來，「道里夷易，無敢難者」。畫象中沒有出現赤松子、王子喬或彭祖，[91]據緯書《感精符》堯乃「翼之星精」，[92]翼為二十八宿之一；據睡虎地《日書》甲種，值翼，「利行」，也就是說星精堯當值則利於出行。[93]如此，「崑崙之旅」的畫象中出現禹或堯也就可以理解了。

河伯的意義也須要解釋。河伯乃水神。《漢書・王尊傳》謂：「投沉白馬，祀水神河伯」。照漢代緯書的說法，河伯為河精，曾以河圖授禹，而後「退入於淵」。[94]或許因為如此，孝堂山石祠東壁和平陰實驗中學出土的畫象（《中全》3:203）都特別將河伯安排在天神隊伍之外，畫在畫壁的底層。但也有不少例子，將河伯置於升仙的隊伍中（《選集》472）。因為河伯也被想像為天上雲漢或天河之神。從前引《漢書音義》可知，河伯名馮夷。《淮南子・原道》：「馮夷，大丙之御也，乘雲車，入雲蜺。」《水經注》河水引《括地圖》：「馮夷恒乘雲車，駕二龍」，在漢人的想像中河伯也可以駕著雲車在天上。徐州銅山洪樓出土東漢石祠屋頂坡面上即曾出現河伯乘雲車畫象，徐州白集出土畫象中甚至有河伯乘雲車駛向有金烏在其中的太陽。[95]山東臨沂郯城縣楊集鄉出土石棺壁上有朝向同一方向的虎車、龍車和魚車畫象，這些車的車輪都以雲紋象徵。[96]河南新野沙堰鄉出土銅鏡銘文提到「天公行出」，鏡外緣則有河伯坐在魚車上，旁有「何（河）

ㄐㄧㄎㄅ-ㄙ.indd　102　　2005/12/5　、U、ㄔ 05:26:23

㊽劉增貴，前引文，頁531。

㊾焦氏《易林》卷一，蒙之第四，頁27;師之第七，頁31;離之第三十，頁139;卷三，損之第四十一，頁192;夬之第四十三，頁199;卷四，歸妹之第五十四，頁254。同書卷一，坤之第二,頁7又有「稷為堯使，西見王母，拜請百福，賜我善子」之說。如此，堯和稷也和西王母有關。

㊿《易林》一書不斷提到「弱水之西，有西王母，生不知死，與天相保，行者危殆」或「弱水之西，有西王母，生不知死，與天相保，不利行旅」這樣的話。見卷一，蒙之第四，頁25; 卷二，臨之第十九，頁86; 卷四，既濟之第六十三，頁295。

(91)或許曾出現，如騎鹿或駕鹿車者可能為王子喬，也可能有赤松子和其他的仙人，惜無榜題，難以確辨。孫作雲曾考王子喬作人首鳥身狀，惜無確證。參所著，＜洛陽西漢卜千秋墓壁畫考釋＞《文物》6（1977），收入《孫作雲文集—美術考古與民俗研究》（開封：河南大學出版社，2003），頁208-210。又河南鄧縣曾出土南朝畫象磚墓中有吹笙仙人榜題作王子喬，與浮丘公相對。如此造形的王子喬在漢畫中還找不到可靠的例子。參楊泓，＜鄧縣畫像磚墓的時代和研究＞《漢唐美術考古和佛教藝術》（北京：科學出版社，2000），頁111。漢樂府古辭有＜王子喬＞一首，起首即說：「王子喬參駕白鹿雲中遨。」畫象中騎在鹿上或駕鹿車者即有可能是仙人王子喬。又＜隴西行＞提到：「卒得神仙道，上與天相扶。過謁王父母，乃在太山隅。離天四五里，道逢赤松俱。攬轡為我御，將吾天上遊。」赤松子可為遊天求仙者駕車。唯畫象中無相關榜題，也無赤松子形象的文獻資料，難以比對確辨。又曹植＜仙人篇＞謂「韓終與王喬，要我於天衢，萬里不足步，輕舉凌太虛…驅風遊四海，東過王母廬…」，這裡又出現一位仙人韓終，其形象和赤松子一樣無由分辨。參逯欽立，《先秦漢魏晉南北朝詩》上，卷九，頁261-262、267、434。天衢據《晉書・天文志》，在房四星南北各二星之中間：「南間曰陽環，其南曰太陽；北間曰陰間，其北曰太陰。」（頁300）天衢象徵南北陰陽界線的意義和下文將提到的昴、畢之間象徵胡漢界線的天街十分相似，值得注意。

(92)《春秋公羊傳》宣公三年傳疏引。

(93)《睡虎地秦墓竹簡》簡九四正壹，頁192。

(94)記載甚多，參安居香山、中村璋八編，《重修緯書集成》（東京:明德出版社，1975），卷二引《尚書中候》等，頁79-80，99。

(95)《中全》4，圖41；後者似尚未刊佈，1998.9.10見於白集漢墓博物館。

(96)臨沂市博物館編，《臨沂漢畫像石》（濟南：山東美術出版社，2002），圖264。圖76另有一方出土於五里堡漢墓之殘石上有雲輪魚車和雷公車、龍車等一起出現在天上。

臺灣大學學術期刊資料庫

ｲｷｶq･ﾐ.indd 103 2005/12/5 、U､ﾈ 05:26:23

伯」題銘；也有乘坐龍車，有「天公」題銘的天公圖象。在地為魚，在天為龍。魚龍常為一事。總之，河伯也可以出現在天上，和天公一起出巡。

河伯之所以與升仙或死後世界有關，一方面如前引〈大人賦〉所說河伯和女媧等可助人西往崑崙，另一方面是傳說中祂與泰山府君有關。前文提到山東滕縣出土的一方畫象上，一側是乘坐鹿車的泰山君，和泰山君相對的則是東王父和乘坐在魚車上的河伯。河伯據說是泰山君的女婿。《搜神記》有一個漢末人胡母班的神奇故事。故事中胡母班曾為泰山府君帶信給府君的女婿河伯。[98]這個故事雖出現在時代較晚的《搜神記》裡，但河伯為泰山君女婿的說法可能早已存在。滕縣畫象上河伯和泰山君同時出現，應不是偶然。

風伯、雨師都是極古老的星宿或天神。相關記載很多，面貌很不一致，這裡無法細說。[99]僅舉兩條說明祂們和崑崙的關係：

1. 召屏翳誅風伯而刑雨師，西望崑崙之軋沕洸忽兮，直徑馳乎三危…（《史記・司馬相如傳》錄〈大人賦〉）
2. 赤松子者，神農時雨師也。服冰玉散，以教神農。能入火不燒。至崑崙山，常入西王母石室中，隨風雨上下。炎帝少女追之，亦得仙，俱去。至高辛時，復為雨師，遊人間。今之雨師本是焉。（《搜神記》卷一）

以上這些天神和傳說中神化的古帝王，或與崑崙西王母，或與泰山有關，不論各自扮演的角色為何，他們共同相關的意義脈絡似乎只可能和漢人期盼的升仙不死或平安地進入死後世界有關。

---

[97]劉紹明，〈“天公行出”鏡〉《中國文物報》486期，1996.5.26。

[98]《三國志・袁紹傳》裴注曾提到胡母班見太山府君及河伯事，見於《搜神記》。今本《搜神記》卷四（袁珂校注本）胡母班條：「胡母班…泰山人也。曾至泰山之側，忽于樹間逢一絳衣騶，呼班云：『泰山府君召。』班驚愕，逡巡未答。復有一騶出，呼之。遂隨行數十步，騶請班暫瞑。少頃，便見宮室，威儀甚嚴。班乃入閣拜謁。主為設食，語班曰：『欲見君，無他，欲附書與女婿耳。』班問：『女郎何在？』曰：『女為河伯婦。』班曰：『輒當奉書，不知緣何得達？』答曰：『今適河中流，便扣舟呼青衣，當自有取書者。』班乃辭出。昔騶復令閉目，有頃，忽如故道。遂西行，如神言而呼青衣。須臾，果有一女僕出，取書而沒。少頃復出，云：『河伯欲暫見君。』婢亦請瞑目，遂拜謁河伯。」（頁44-45）。

[99]相關資料可參呂宗力、欒保群編，《中國民間諸神》（石家莊：河北教育出版社，2001），風伯、雨師條，頁138-144。

臺灣大學學術期刊資料庫

ｲｷｶq･ﾐ.indd　104　2005/12/5　、U､ﾈ 05:26:23

如果這一點可以成立，那麼出現在這個意義脈絡下的「胡漢交戰」場面就必然不是表面上的胡漢交戰，而是被挪用來象徵其它的意義了。

胡，象徵通往仙界或死後世界途中的障礙。為什麼胡會被借用來象徵一種障礙呢？巫鴻和信立祥曾提出一個在目前看來比較合理的解釋。胡在中國的北方和西方，依漢人的觀念，北方屬陰。《史記・天官書》謂：「中國於四海內則在東南，為陽…其西北則胡貉月氏諸衣旃裘，引弓之民，為陰」（頁1347）；又曰：「昴曰髦頭，胡星也…昴、畢間為天街，其陰，陰國；陽，陽國。」（頁1305-6）；《漢書・天文志》：「七年，月暈，圍參畢七重。占曰：『畢、昴間，天街也；街北，胡也；街南，中國也。昴為匈奴，參為趙，畢為邊兵。』」《漢書・晁錯傳》：「夫胡貉之地，積陰之處也」（頁2284）；《易林》也說：「胡蠻戎狄，大陰所積」[100]。胡人象徵積陰之處的陰界，頗為順理成章。

地上的胡漢之界在漢人看來和天上星宿的方位相對應。西方畢、昴二宿之間的天街正當胡漢華夷之界，其分野相當趙地或冀州。昴又稱髦頭或胡星。《史記・天官書》正義：「天街星北為夷狄之國，則昴星主之，陰也。」《晉書・天文志》進一步說：「昴西二星曰天街，三光之道，主伺候關梁中外之境。」（頁297）由此不難看出胡漢戰爭圖，尤其是以橋或立柱為背景的，有可能是漢人想像中天界的投射。橋和立柱象徵著渡越陰陽、胡漢或中外之界的關和梁。不論天上的天界，地下的陰界，其實都是人間的投射。因此人死之後，不論到天上或陰界去，其旅程中可能的遭遇，在想像中和人世間的旅行是類似的。

死者在風伯、雨師、禹、河伯和泰山君等神的護送下往崑崙或泰山而去；遇到障礙，死者或自己模擬為禹，或由眾神護持，沿途代為掃除，最後終能達到目的地。這就好像人世間的胡漢戰爭，漢軍在期望中必是勝利的一方。這種必成必勝的期待和心理，使原本屬於人世間且意義單純的胡漢交戰有了被轉化的基礎和可能，用以象徵克服障礙，升仙必成或順利進入死後世界。

或許也因為如此，墓室或祠堂裡的胡漢戰爭圖，不論有無風師、雨伯等神仙在畫面之中，它都可能有雙重的意義：一方面是針對現實世界，反映對人世間「胡虜殄滅天下息」的期待；另一方面也可以是針對想像中的世界，希望人死之後，在諸神的協助下，逢凶化吉，順利成仙上天或平安進入死後的陰界。前者應是胡漢戰爭圖的初義（當它出現在西漢宮室或宗廟時），後者則可說是據之而來的意義變奏。

不過，不可忘記這樣的意義變奏也有可能只是區域性的。因為到目前，這樣

[100] 焦氏《易林》卷一，師之第七，頁33；卷四，震之第五十一，頁240；卷四，既濟第六十三，頁294。

臺灣大學學術期刊資料庫

ㄐㄧㄎㄅ-ㄙ.indd 105　2005/12/5 、U、ㄤ 05:26:24

的崑崙或泰山之旅圖只見於肥城和平陰一帶。我們並不能說其它地區的胡漢戰爭畫象，不論有無風師、雨伯等神仙在畫面之中，都必然有這樣的雙重寓意。

最後還須要補充一點：這樣由諸神護佑的升仙之旅，固然是為死者所安排，在漢人的觀念裡並不是只有死後的旅程才須要諸神的保護。人世間的旅行即充滿了危險和不確定。為了旅途平安，除了要消極地遵守各種出行的禁忌，如在秦漢〈日書〉裡所見到的，更須要積極卜問良辰吉日，禱求諸神的保護。[101]《太平御覽》卷736引漢末蔡邕所作祖餞祝詞有云：

> 令歲淑月，日吉時良，爽應孔嘉。君當遷行，神龜吉兆，休氣煌煌。著卦利貞，天見三光。鸞鳴噰噰，四牡彭彭。君既升輿，道路開張。風伯雨師，灑道中央。陽遂求福，蚩尤辟兵。倉龍夾轂，白虎扶行。朱雀道引，玄武作侶。勾陳居中，厭伏四方。君往臨邦，長樂無彊。

從「君當遷行」、「君往臨邦」的措詞可知，祝詞是為官員升遷就任新職，臨行上路而作。祝禱之中，能保護他們一路平安的諸神，和墓葬或祠堂升仙行旅圖中見到的雖稍有不同，大體類似。風伯、雨師、蚩尤前文已及，不多說。陽遂與求福或富貴有關。[102]倉龍、白虎、朱雀、玄武四神習見於漢墓和祠堂圖飾。四神加上勾陳乃《六韜・龍韜》所謂的「五行之符」，為「佐勝之徵，成敗之

---

[101] 參劉增貴，前引文，頁503-541。

[102] 山東嘉祥宋山三號墓永壽三年（西元157年）卒史安國祠堂題記和四川彭山漢墓磚銘有「陽遂富貴」之語，傳世也有延熹四年的「陽遂富貴」墓磚銘。參永田英正，《漢代石刻集成》圖版釋文篇，76，頁128-129；龔廷萬、龔玉、戴嘉陵編，《巴蜀漢代畫像集》（北京：文物出版社，1998），圖463；趙超，《漢魏南北朝墓誌彙編》前言引《千甓亭古磚圖釋》卷一，頁8。陽遂富貴之語又見漢「大吉宜用富貴陽遂」洗，見容庚，《秦漢金文錄》（台北：中研院史語所，1992影印再版）卷五，頁53下；「令人陽遂貴豪富」銘銅鏡，洛陽孟津鐵爐出土，見洛陽博物館編，《洛陽出土銅鏡》（北京：文物出版社，1988），圖36，圖版說明，頁6及林素清輯，〈漢代鏡銘集錄〉，史語所文物圖象研究室資料庫。

臺灣大學學術期刊資料庫

ㄐㄎㄉq-ㄙ.indd 106　2005/12/5 、U.ㄤ 05:26:24

機」。[103]這樣的符號體系用在旅行祝詞中，其用意不外祈求化險為夷，一路平安。

墓葬和祠堂畫象的描寫可以說是祖餞祝詞的形象化。生前出行上路，有祖的儀式；人死，棺離家就墓，也要「祖於庭」（《禮記・檀弓上》）。《周禮・喪祝》「及祖飾棺乃載御」條，鄭司農云：「祖於庭，象生時出則祖也。」孔疏：「以其生時出有祖，故死亦有祖」。喪儀有象徵生時出行之祖，可見漢人想像中到死後世界去的確有一段旅程。[104]因此，我們更有理由相信上述畫象是一種旅程的描寫。對東漢末的官吏而言，在世之時，他們往來奔波在仕宦的道路上；來到人生的盡頭，仍然期待在同一批神靈的保護下，平安步上以泰山或崑崙為終點的旅程。

（3）允文允武－對死者格套化的歌頌

胡漢戰爭圖不但被用來象徵墓主在眾神的協助下掃除障礙，順利往崑崙仙山或平安進入以泰山象徵的死後世界，也變成一種格套化的視覺語言，用來歌頌墓主能以漢軍殺「胡王」，「興漢土」，符合古來百官「允文允武」的典型。

目前可考的胡漢戰爭畫象，除了少數的例外，都以一定的格套呈現。這些格套在新莽時代河南新野樊集的畫象磚、山東濟寧蕭王莊石槨以及東漢初山東平邑的皇聖卿和功曹闕上已可見到，此後沿用到東漢末。在約兩百年中，可以說幾乎沒有一件作品是以人物、戰場、裝備特徵或以其它方式去呈現一場和墓或祠主有關的特定戰役。東漢時代面對的「胡」，雖有匈奴、羌、烏桓、鮮卑和西域諸胡的不同，但在畫象中他們以幾乎籠統一致的形象出現；漢軍官兵，不論步騎，在面貌上也一無個性可言。交戰的場面裡，或有背景陪襯，但這些背景也是格套

[103]《六韜・龍韜》（《武經七書》本）五音：「往至敵人之壘，去九百步外，持律管當耳，大呼驚之。有聲應管，其來甚微，角聲應管，當以白虎，徵聲應管，當以玄武，商聲應管，當以朱雀，羽聲應管，當以勾陳。五管聲盡不應者，宮也，當以青龍。此五行之符，佐勝之徵，作敗之機也。武王曰：善哉！」《淮南子・天文》有「凡用太陰，左前刑，右背德，擊鉤陳之衝辰，以戰必勝，以攻必剋」的話。馬王堆帛書《刑德》謂：「左青[龍而右]白虎，前丹蟲而後玄武；招搖在上，□□在下，乘龍戴斗，戰必勝而功(攻)必取。」（見陳松長，《馬王堆帛書刑德研究論稿》，台北：台灣古籍出版公司，2001，頁240）。

[104]陸機<太山吟>：「梁甫亦有館，蒿里亦有亭，幽塗延萬鬼，神房集百靈」赴梁甫或蒿里的幽途上，有館有亭，亦可參證。參遂欽立，《先秦漢魏晉南北朝詩》卷五，頁660。

臺灣大學學術期刊資料庫

ｲｷｶq･ﾐ.indd　107　2005/12/5　、U､ﾈ 05:26:24

化的。因而可以肯定地說，畫象的委造者和製作者都沒有企圖藉此展現死者生前的實際經歷。即使墓或祠主生前曾與胡人作戰，立有戰功，一種格套式的戰爭畫象，一般而言，已足以滿足他們在飾終之典上歌頌死者的要求。

飾終之典的要求是什麼呢？基本上要能表彰墓主或祠主一生的道德和事功。在道德上，符合忠孝等儒家的倫理，在事功上兼具文武，符合官吏的典型，成為後世追念的模範。當時齊魯一帶的地方官吏以大體類似的畫象去裝修墓葬，反映了這一階層的集體價值和心態。從這樣的脈絡去理解，不但胡漢戰爭和狩獵圖可以得到解釋，一些其它內容的戰鬥圖如雙人比武圖，甚至畫象中常常單獨或在場景中搭配出現的兵器架（蘭錡），都應該和用來表現墓主或祠主「文武兼備」中「武」的一面有關。山東省博物館那一方上層為孔子見老子，下層為胡漢交戰的畫象（見前附圖23、24），雖然不知其原屬祠堂或墓室，但具有一文一武象徵的意義似乎無疑。在制度上，漢代文武早已分途；但是當時官僚階層的價值和心態上，自商周封建時代以來允文允武的君子（貴族），似乎還是多數官僚士人認同的典範。關於這個典範已另有專文發表，這裡不再多說。[105]

五、結論

本文大致就一般所謂的胡漢交戰或戰爭圖作了構成、類型和意義的分析。在分析的方法上，基本延續我過去在〈射爵射侯圖〉、〈七女為父報仇圖〉兩文中所作的嚐試，[106]希望能夠證明這個方法的有效性。

它的有限性也很顯然。以本文討論的戰爭圖來說，有些戰爭畫象中的胡漢分辨不出來，這些材料被放到一邊。這樣雖暫時保證了方法的「有效」，但同時也就表明了方法的有限。好在我並不認為目前有什麼方法可以作出「全盤」的解釋，因為目前對漢畫背景的掌握和對漢畫複雜性的認識都還有限。全盤的認識和全盤有效的解釋都還太奢侈。

其次，我們也必須認識到漢代並沒有「一套」成系統的死後世界觀或升仙觀。各地墓葬或祠堂畫象反映的也不會是一致或「成套」的觀念，其中存在著矛盾或難以解釋之處，一點也不奇怪。神仙或死後世界出於人們的想像，漢人的

臺灣大學學術期刊資料庫

[105] 參前引拙文，〈允文允武:漢代官吏的一種典型〉。

[106] 參拙文，〈漢代畫象中的「射爵射侯圖」〉《歷史語言研究所集刊》71:1（2000），頁1-66；〈格套、榜題、文獻與畫像解釋－以一個失傳的「七女為父報仇」漢畫故事為例〉，收入邢義田主編《中世紀以前的地域文化、宗教與藝術》（台北:中央研究院歷史語言研究所，2002），頁183-234。

ㄐㄎㄅq·ㄙ.indd　108　2005/12/5　、U、ㄔ 05:26:25

想法本不一致。例如在漢人的想像裡，人能成仙，也很可能歸於黃泉、蒿里或其它名目的幽冥世界。在期待中，人生旅程的終點固然可以是泰山或崑崙仙界，但真正的終點無人知道。也沒有人能預知自己真正會走上那一條路。或許正因為如此，最好的策略就是將凡能保護升仙上天或進入幽冥的天神地祇都納入保護神的行列。如此一來，畫象描繪和文獻中的記述紛然雜沓，不盡相同，乃是十分自然的事。千百年後，我們將殘存的文獻和不同時期或地區的墓葬和祠堂材料合在一起討論，其間有扞格矛盾也是意料中事。如果試圖化解所有的歧異和矛盾，建構出「一套」合理完滿的解釋，反而會陷入更大的錯誤。

由於缺少榜題，本文又試著從釐清元件的意義，去勾勒由這些元件組成的畫象可能是存在於怎樣的共同意義脈絡之中。尋找意義脈絡，或許可以算是畫象研究的一個輔助方法。這個方法的功效當然也有限制。誰能找出完整的意義脈絡？如何能證明這些元件必然同構一個意義脈絡？又如何能證明這個或這些脈絡的存在，不是出自研究者從有限的認識出發，所作的拼湊和再建構？本文對胡漢戰爭畫象意義的理解，因此顯然有其限度。我們不能排除任何其它意義的存在，也不排除在不同的時期和不同的地區，當時的人可以有更單純或更豐富的想像和解釋。

照目前的理解，胡漢戰爭圖幾無例外都在表現漢人如何擊敗胡人，贏得勝利。獻俘圖在彰顯勝利的成果。狩獵圖則受古老傳統的影響，用以歌頌墓主之習於武事。三者可分可合。不論分合，戰爭圖是墓室或祠堂以一種格套化的圖象讚頌墓主「允文允武」的一部分。漢代制度上官吏固已分為文武，然而古風猶存，理想上他們仍然要像封建時代的貴族，兼資文武。東漢墓室和祠堂畫象像墓碑一樣，一大功能即在歌頌死者的文治和武功。不過，這裡要再一次強調，墓或祠堂中出現的戰爭畫象，除了某些例外，與其說是反映死者真實的戰功，不如說是地方官僚共同心態的投射，投射出他們心目中官吏的典型。

另外一方面，誠如林巳奈夫所說，胡漢戰爭圖也反映了漢人對四夷盡服，天下太平和免於苦役的普遍期望。這樣的期望可能曾促使這類畫象出現在兩漢的宮室或宗廟，但不會是出現在漢墓或祠堂中的原因。東漢墓葬和祠堂不過是挪用這個題材去達成其它的目的：一則藉以歌頌墓主允文允武，符合官吏的典型，一則用以象徵墓主能在諸神的護佑下，克服險阻，逢凶化吉，順利進入期盼中的死後世界－泰山或崙崑。

臺灣大學學術期刊資料庫

ｲｷｸq･ﾐ.indd　109　2005/12/5　、U､ﾈ 05:26:25

後記：

本文在寫作過程中得到很多朋友的協助和指教。劉增貴、陳秀慧、丁瑞茂、陳彥堂、楊建東、石敬東、鄭岩、楊愛國及學棣游秋玫都曾惠示高見或在資料上提供協助，尤其是秀慧、瑞茂、鄭岩兄和兩位審查人細讀全稿，提出許多重要的建議，謹在此表示最大的謝意。唯文中一切錯誤，由作者自負全責。本文所附線描圖部分由我自繪，有些煩勞學棣劉曉芸代繪，胡漢戰爭圖資料一覽表由游秋玫代製，謹此致謝。

（責任編輯：廖佐惠）

臺灣大學學術期刊資料庫

ㄐㄎㄅq·ㄙ.indd　110　　2005/12/5　、U、ネ 05:26:25

附錄一：附圖出處

1.《中國畫像石全集》（以下簡稱《中全》）1.43
2.《漢代畫象全集》（以下簡稱《全集》），二編，圖89
3.《綏德漢代畫像石》（以下簡稱《綏德》），圖69
4.《和林格爾漢墓壁畫》圖34、35
5.《南陽漢代畫像磚》，圖144-147，154-156
6.《漢畫像石》，頁51
7.《中全》3.213
8.《中全》3.214
9.《中全》4.51
10.《中全》3.24
11.《中全》3.117
12.《中全》3.140
13.《中全》3.140
14. 史語所拓片摹本
15. 史語所拓片摹本
16.《嘉祥漢代畫像石》（以下簡稱《嘉祥》），圖96
17.《山東漢畫象石選集》（以上簡稱《選集》），圖205
18.《選集》，圖181
19.《嘉祥》，圖92
20.《嘉祥》，圖52
21.《嘉祥》，圖53
22.《選集》，圖418
23. 摹本據2001年邢義田所攝原石照片，包華石（Martin Powers）提供之原石照片，蔣英炬提供之拓片照片合成
24. 摹本據鄭岩提供及2004年7月28日所攝之照片
25.《中全》2.68
26.《選集》，圖152
27.《選集》，圖253
28.《綏德》，圖29
29.《山東漢畫像石精萃・鄒城卷》（以下簡稱《精萃》鄒城卷），圖23

臺灣大學學術期刊資料庫

ㄐㄧㄢˋㄧˋ.indd 111 2005/12/5 、U、ㄤ 05:26:25

30.《選集》，圖313

31.《選集》，圖553

32.《沂南古畫像石墓發掘報告》拓片第一幅

33.《沂南古畫像石墓發掘報告》拓片第一幅局部

34.《選集》，圖225

35.《中全》2.141

36.《精萃》鄒城卷，圖9；《中全》2.90

37.《中全》3.138

38.《中全》3.204

39.《中全》3.203

40.《中全》1.42

41-43. 2004年7月30日邢義田攝於微山縣文物管理所

臺灣大學學術期刊資料庫

ㄐㄎㄅq·ㄙ.indd 112　2005/12/5 、U、ㄚ 05:26:25

附錄二：胡漢戰爭圖資料一覽表

編號	名稱	出土時間地點	現藏地	採集/傳世/出土	壁畫/石刻	在祠堂/墓葬中之位置	著錄或資料出處	附圖索引
1.	孝堂山石祠西壁胡漢交戰畫像		山東省長清縣孝里鎮孝里鋪村南孝堂山上(長清縣文物管理所)	傳世	石刻	孝堂山石祠西壁	《中國畫像石全集》，1.43	附圖1
2.	孫家村畫像	汶上縣孫家村	日本天理大學天理參考館		石刻		《漢代畫像全集》二編，圖89	附圖2
3.	獻俘畫像	綏德四十里鋪	綏德漢畫館	出土	石刻	墓門橫額	《綏德漢代畫像石》，圖69	附圖3
4.	寧城圖	1972-73年和林格爾縣新店子鄉境內惲河北岸	墓已回填	出土	壁畫	和林格爾中室北壁和東壁連續壁畫	《和林格漢墓壁畫》，圖34、35	附圖4
5.	河南新野樊集吊窯37號墓胡漢戰爭畫像磚	1986年河南新野樊集吊窯	鄭州河南博物院	出土	石刻	西側門楣	《南陽漢代畫像磚》，圖144-147，154-156	附圖5
6.	凱旋圖	1997年濟寧市北郊蕭王庄村東北石槨墓	濟寧市博物館	出土	石刻	M1石槨北側外壁	《漢畫像石》，p.51	附圖6
7.	建初八年(83)戰爭、樓閣雙闕，樂舞百戲畫像	1956年山東省肥城市欒鎮村	山東省博物館	出土	石刻	祠堂後壁	《中國畫像石全集》，3.213	附圖7
8.	戰爭、車騎、樓閣雙闕畫像	1956年山東省肥城市欒鎮村	山東省博物館	出土	石刻	祠堂後壁	《中國畫像石全集》，3.214	附圖8

中研院歷史語言研究所 圖書資料庫

編號	名稱	出土時間地點	現藏地	採集/傳世/出土	壁畫/石刻	在祠堂/墓葬中之位置	著錄或資料出處	附圖索引
9.	戰爭獻俘圖	1932年由山東平邑縣平邑鎮八埠頂遷移至平邑鎮小學內	平邑縣第三小學	傳世	石刻	皇聖卿闕西闕第二層畫像	史語所拓片；《中國畫像石》，1.4-7	附圖14
10.	胡漢騎兵交戰圖	1932年由山東平邑縣平邑鎮八埠頂遷移至平邑鎮小學內	平邑縣第三小學	傳世	石刻	功曹闕第二層東、北、南三面	史語所拓片；《中國畫像石》，1.12-15	附圖15
11.	嘉祥五老洼第12石風伯吹屋、車騎、胡漢交戰圖	1981年嘉祥縣城東北五老洼	山東石刻藝術博物館藏	出土	石刻	祠堂東壁	《嘉祥漢畫像石》，圖96；《中國畫像石全集》，2.140	附圖16
12.	山東汶上先農壇	汶上縣城關公社先農壇發現	汶上縣文化館	出土	石刻	祠堂東壁	《山東漢畫像選集》，圖205	附圖17
13.	西王母、作坊、胡漢交戰圖	1954年嘉祥縣城東北洪山村	中國歷史博物館	出土	石刻	祠堂西壁	《山東漢畫像選集》，圖181；《中國畫像石全集》，2.94	附圖18
14.	嘉祥五老洼第8石風伯、胡漢交戰、獻俘場面	1981年嘉祥縣城東北五老洼	山東省石刻藝術博物館	出土	石刻	祠堂東壁	《嘉祥漢畫像石》，圖92；《中國畫像石全集》，2.138	附圖19
15.	宋山第二批畫像第2石胡漢交戰、戲蛇畫像	1980年嘉祥縣滿硐鄉宋山	山東省石刻藝術博物館	出土	石刻		《嘉祥漢畫像石》，圖52；《中國畫像石全集》，2.102	附圖20
16.	宋山第二批畫像第3石	1980年嘉祥縣滿硐鄉宋山	山東省石刻藝術博物館	出土	石刻		《嘉祥漢畫像石》，圖53	附圖21

臺大藝術學術資料庫

作品3.indd 114 2005/12/5 上午 05:26:27

編號	名稱	出土時間地點	現藏地	採集/傳世/出土	壁畫/石刻	在祠堂/墓葬中之位置	著錄或資料出處	附圖索引
17.	胡漢戰爭畫像	1973年山東蒼山縣向城鎮前姚村	石存當地	出土	石刻		《山東漢畫像選集》，圖418；《中國畫像石全集》，3.113	附圖22
18.	孔子見老子、胡漢交戰圖	山東嘉祥	山東省博物館	出土	石刻		*Recarving China's Past*, p.262	附圖23 24
19.	胡漢交戰畫像	臨沂市義堂鎮埠北頭村	臨沂市博物館	出土	石刻		《中國畫像石全集》，3.68	附圖25
20.	出行、獻俘、樂舞畫像	1970年濟寧市喻屯鎮城南張	濟寧市博物館	出土	石刻		《山東漢畫像選集》，圖152；《中國畫像石全集》，2.7	附圖26
21.	胡漢交戰畫像	滕州龍陽店		出土	石刻		《山東漢畫像選集》，圖253	附圖27
22.	狩獵、交戰、放牧畫像	綏德白家山	綏德漢畫館	出土	石刻	白家山漢墓前室西壁橫額	《綏德漢代畫像石》，圖29	附圖28
23.	胡漢交戰畫像	1990年鄒城市郭里鄉高里村	鄒城孟廟	出土	石刻		《中國畫像石全集》，2.64；《山東漢畫像石精粹・鄒城卷》，圖23	附圖29
24.	胡漢交戰、車騎出行畫像	滕州市馮卯鄉萬莊村	山東省博物館	出土	石刻		《中國畫像石全集》，2.183	附圖30

臺灣大學歷史學術期刊資料庫

2005/12/5 上午 05:26:28

編號	名稱	出土時間地點	現藏地	採集/傳世/出土	壁畫/石刻	在祠堂/墓葬中之位置	著錄或資料出處	附圖索引
25.	前涼台墓獻俘畫像	1967年山東省諸城市前涼台村	諸城市博物館	出土	石刻	墓甬道側	《中國畫像石全集》，1.126	附圖31
26.	胡漢戰爭畫像	1954年山東省沂南縣北寨村	沂南北寨漢畫像石墓博物館	出土	石刻	沂南漢墓墓門橫額	《中國畫像石全集》，1.179；《沂南古畫像石墓發掘報告》，拓片第一幅	附圖32
27.	胡漢交戰畫像	1958年滕縣桑村鎮西戶口村	滕州市博物館	出土	石刻		《山東漢畫像選集》，圖225；《中國畫像石全集》，2.219	附圖34
28.	東漢安帝延光三年(124)胡漢交戰畫像	1986年棗莊市市中區齊村鎮王山頭	棗莊市博物館	出土	石刻		《中國畫像石全集》，2.141	附圖35
29.	樓闕、胡漢交戰畫像	1968年鄒城市師範學校附近	鄒城孟廟	出土	石刻		《中國畫像石全集》，2.90；《山東漢畫像石精粹・鄒城卷》，圖9	附圖36
30.	戰爭、七女、捕魚畫像	1993年山東省莒縣東莞鎮東莞村	莒縣博物館	出土	石刻	西闕背面	《中國畫像石全集》，3.138	附圖37
31.	戰爭、樓閣畫像	山東省平陰實驗中學	平陰縣博物館	出土	石刻	祠堂後壁	《中國畫像石全集》，3.204	附圖38
32.	戰爭、樓閣、狩獵畫像	山東省平陰實驗中學	平陰縣博物館	出土	石刻	祠堂後壁	《中國畫像石全集》，3.203	附圖39

臺灣大學藝術學研究所 期刊資料庫

2005/12/5 上午 05:26:28

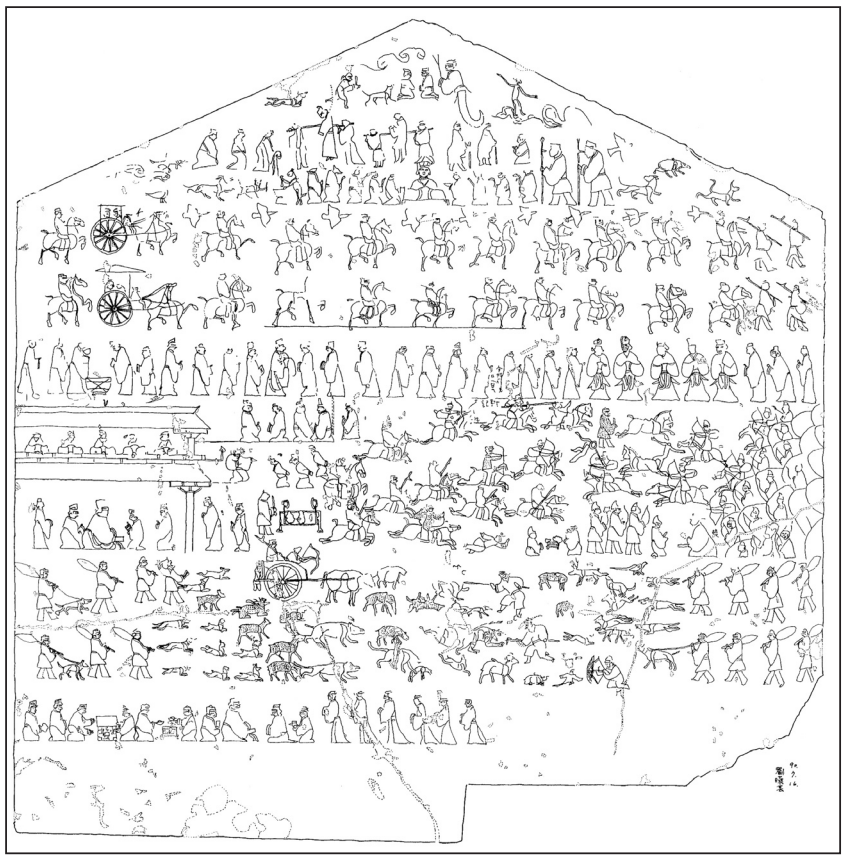


圖1 《中國畫像石全集》（以下簡稱《中全》）1.43

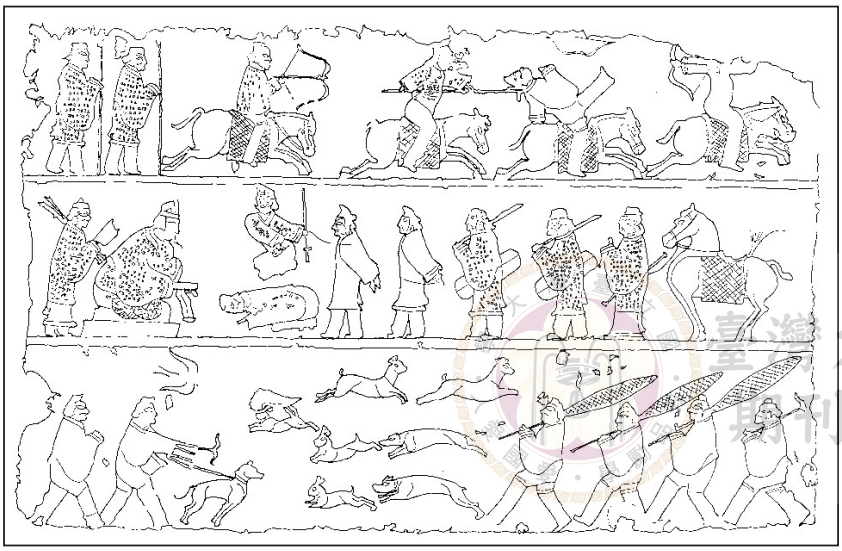


圖2 《漢代畫象全集》（以下簡稱《全集》），二編，圖89

臺灣大學學術期刊資料庫

ｲｷｸq･ﾐ.indd　117　2005/12/5　、U､ﾈ 05:26:31

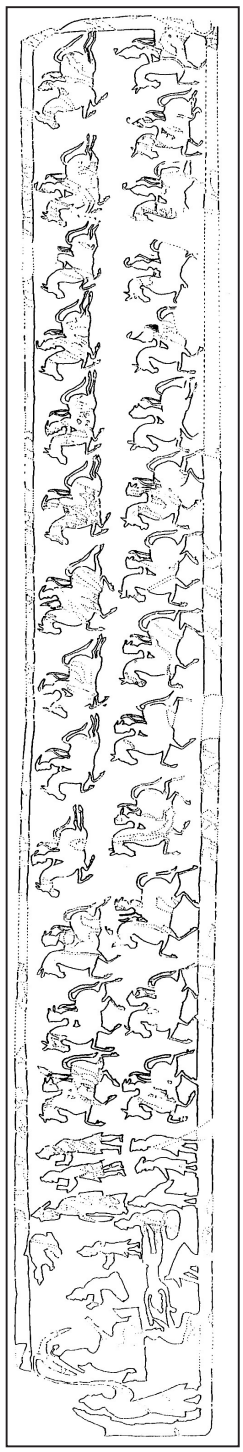


圖3 《綏德漢代畫像石》（以下簡稱《綏德》），圖69

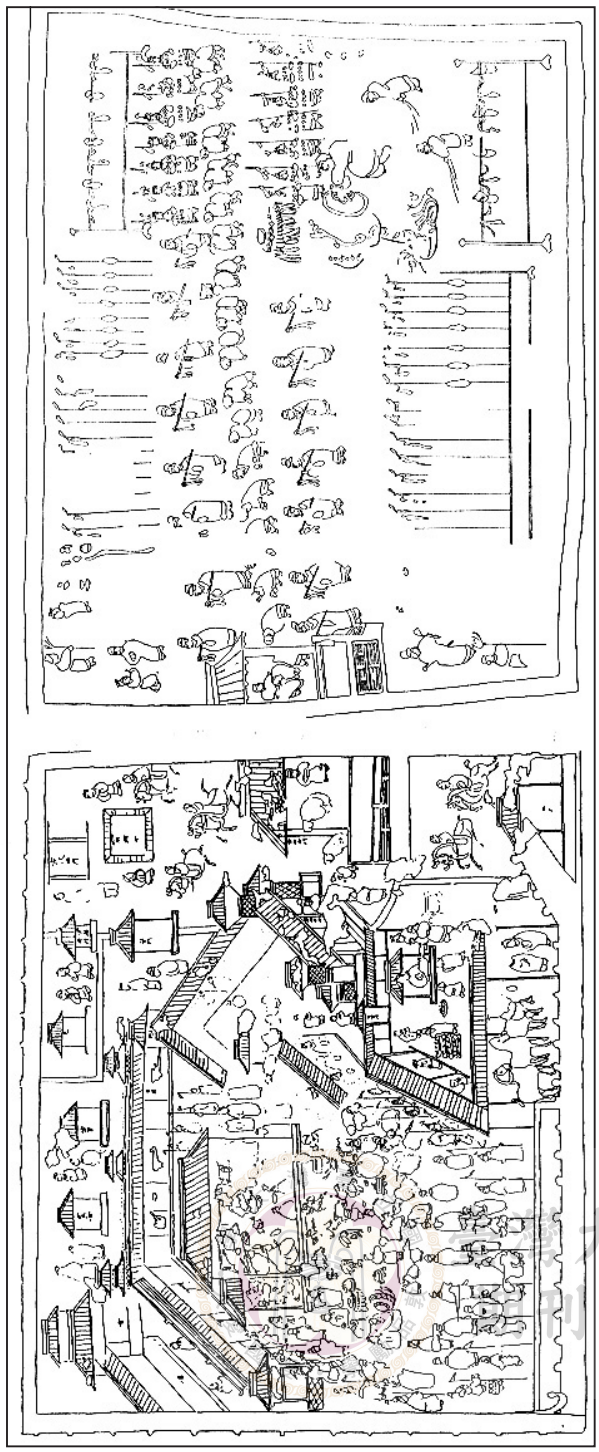


圖4 《和林格爾漢墓壁畫》，圖34、35

國立臺灣大學學術資料庫

ｲｷｳq･ﾐ.indd　118　2005/12/5　、U､ネ 05:26:32

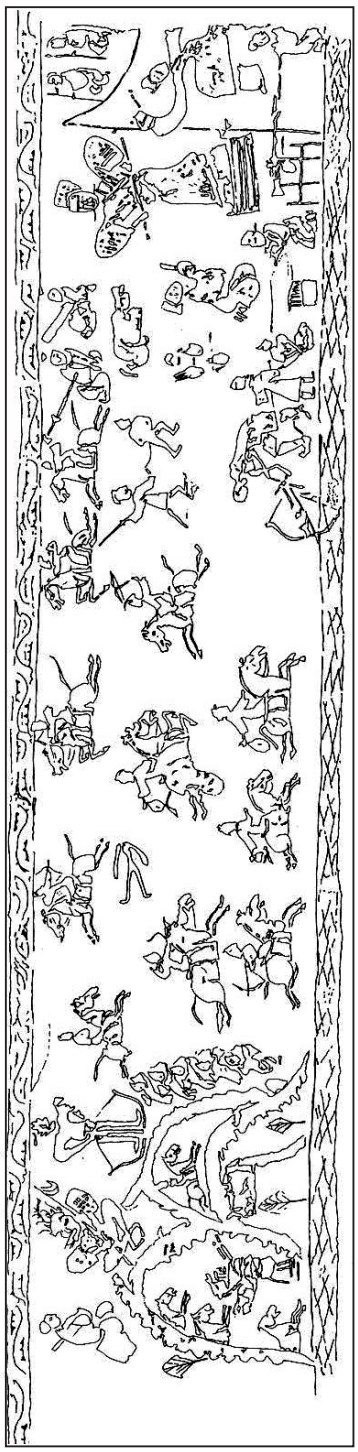


圖5《南陽漢代畫像磚》，圖144-147，154-156



圖6《漢畫像石》，頁51

臺大學學術資料庫

ｲｷｸq･ﾐ.indd　119　2005/12/5　、U､ﾈ 05:26:32

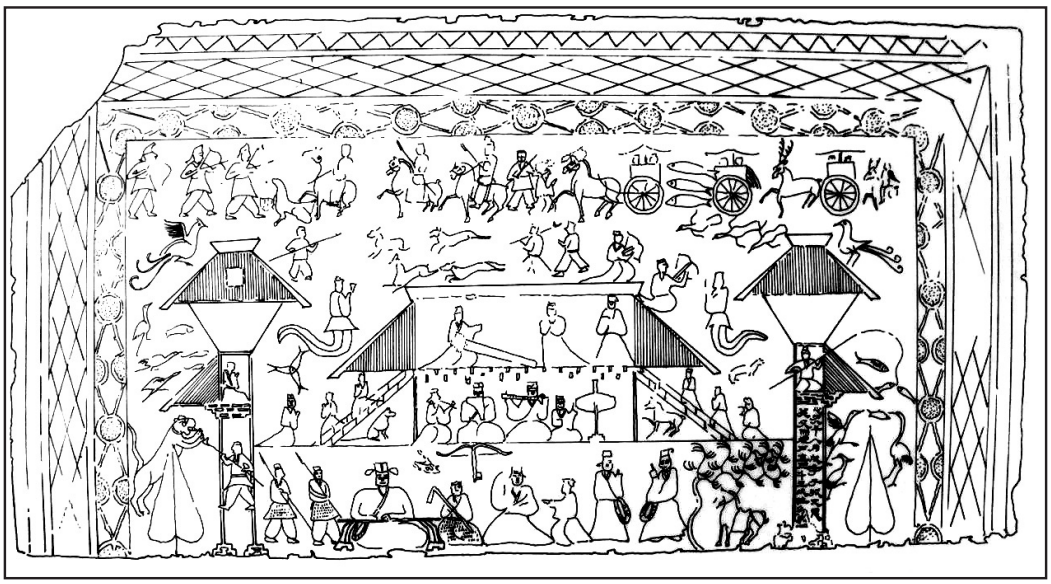


圖7 《中全》3.213

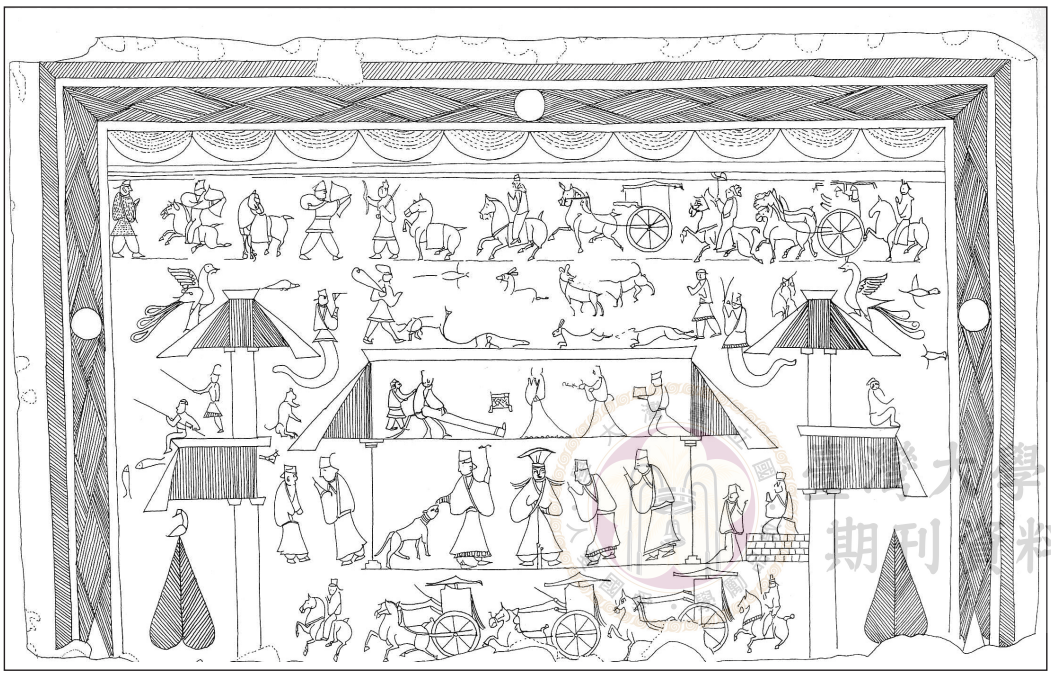


圖8 《中全》3.214

臺大學術期刊資料庫

ｲｷｸq･ﾐ.indd 120　2005/12/5 、U､ｷ 05:26:34

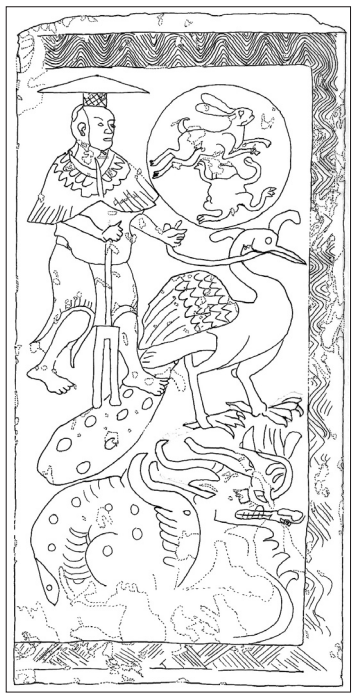


圖9　《中全》4.51



圖10　《中全》3.24



圖11　《中全》3.117



圖12　《中全》3.140

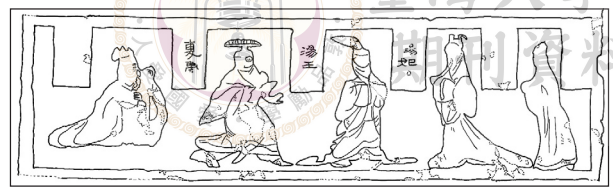


圖13　《中全》3.140

臺灣大學學術期刊資料庫

ｲｷｸq･ﾐ.indd　121　2005/12/5　、U､ﾈ 05:26:37

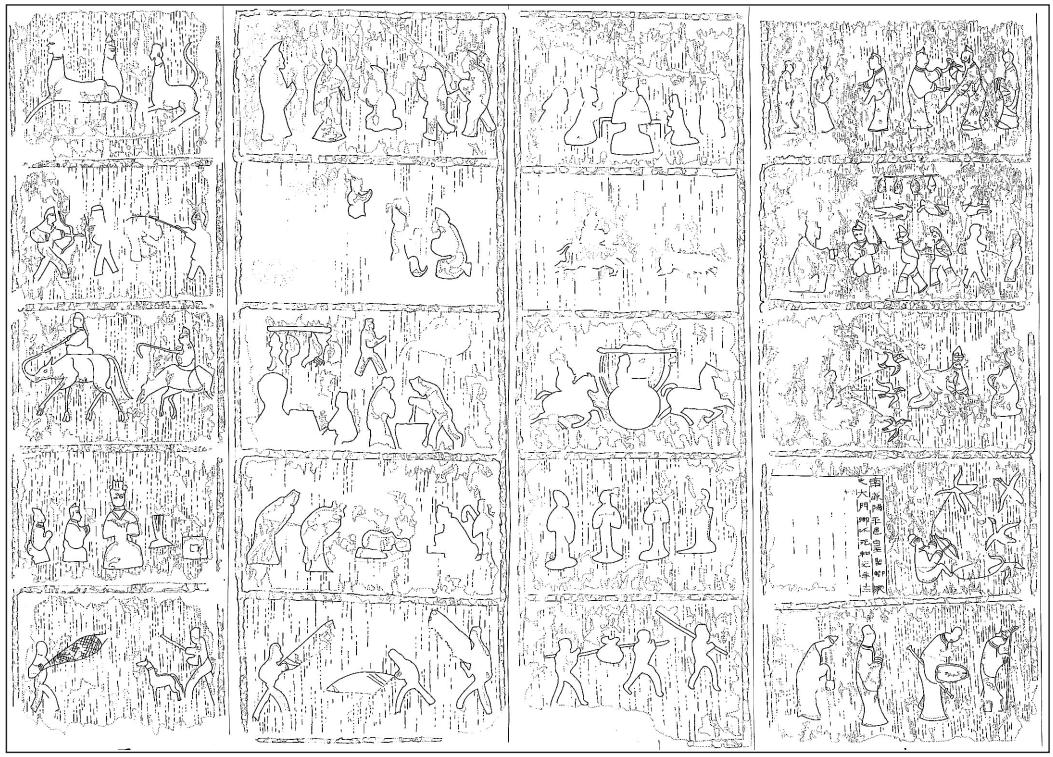


圖14　史語所拓片摹本



圖15 史語所拓片摹本

臺灣博碩士論文知識加值系統 學術資料庫

ｲｷｶq･ﾐ.indd　122　2005/12/5　、U､ｷ 05:26:40

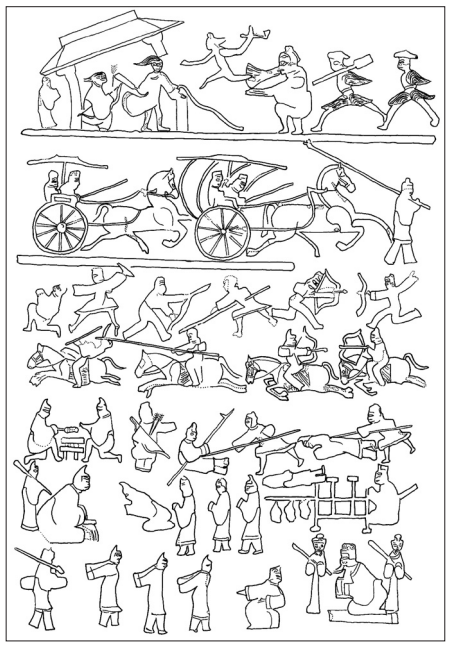


圖16 《嘉祥漢代畫像石》（以下簡稱《嘉祥》），圖96

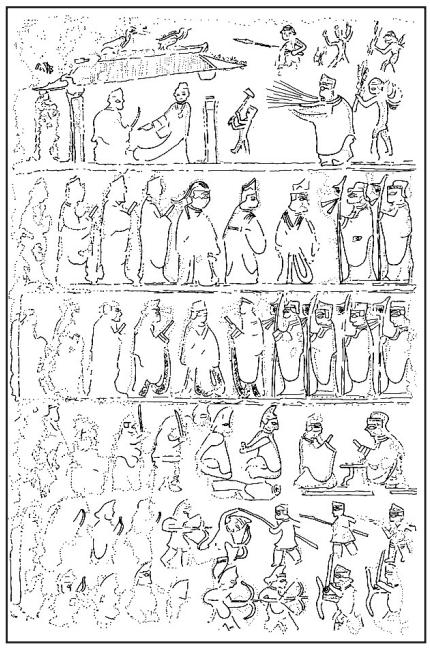


圖17 《山東漢畫象石選集》（以上簡稱《選集》），圖205

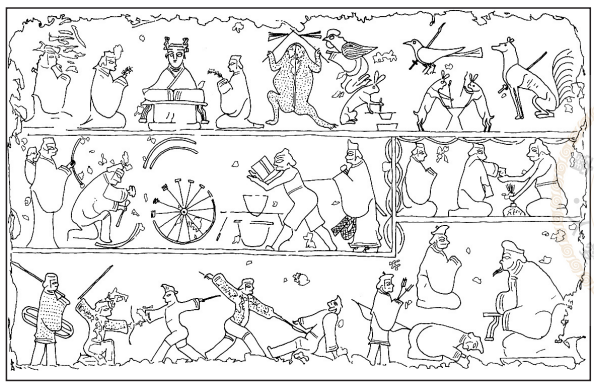


圖18 《選集》，圖181

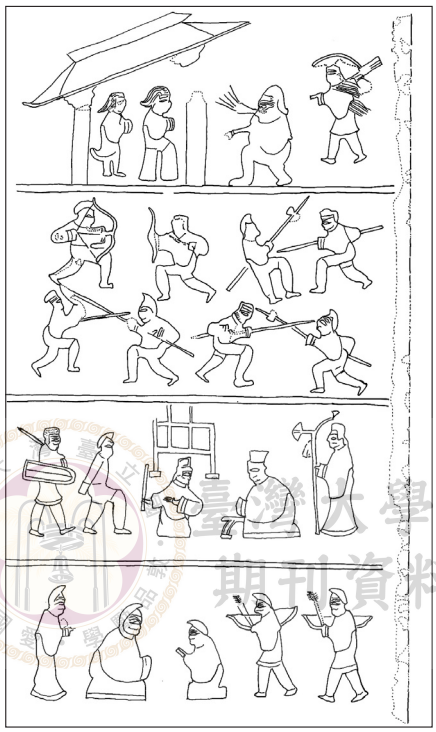


圖19 《嘉祥》，圖92

臺灣大學學術期刊資料庫

ｲｷｶq･ﾐ.indd　123　2005/12/5　、U､ﾈ 05:26:42

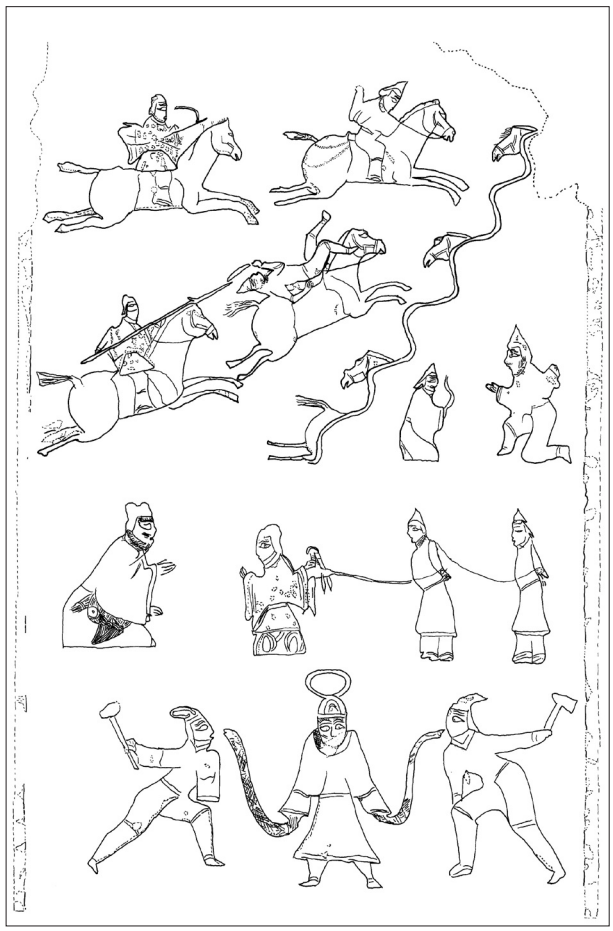


圖20 《嘉祥》，圖52

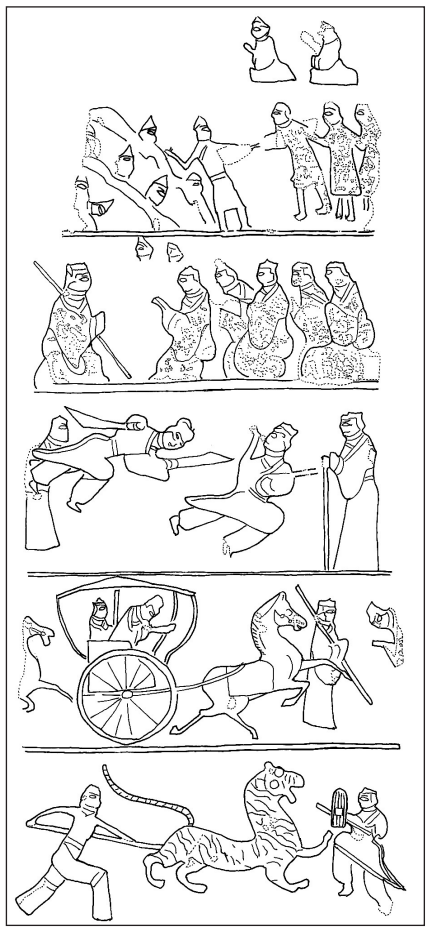


圖21 《嘉祥》，圖53

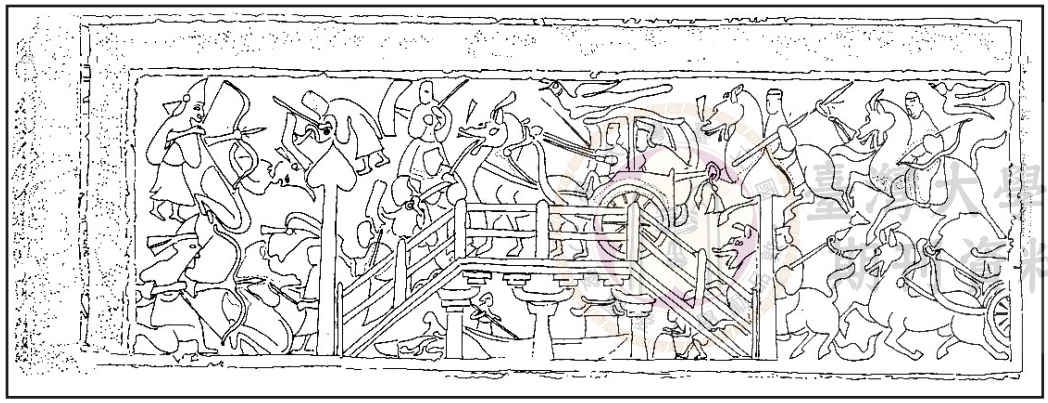


圖22 《選集》，圖418

臺灣大學學術資料庫

ｲｷｳq･ﾐ.indd　124　2005/12/5　、U､ﾈ 05:26:46

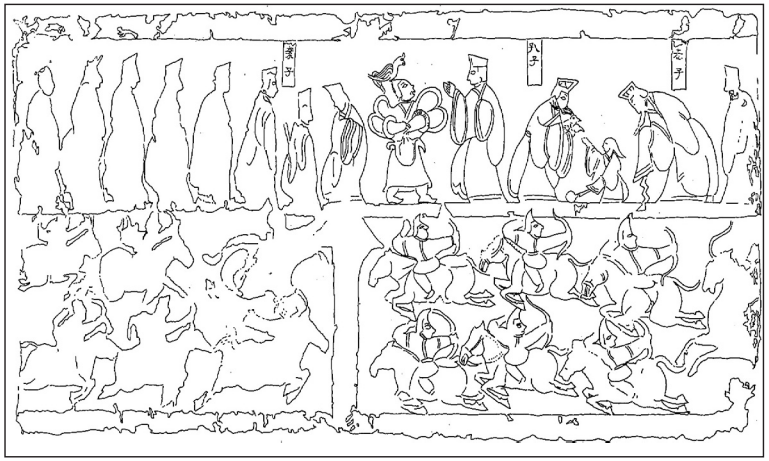


圖23　摹本據2001年邢義田所攝原石照片，包華石（Martin Powers）提供之原石照片，蔣英炬提供之拓片照片合成

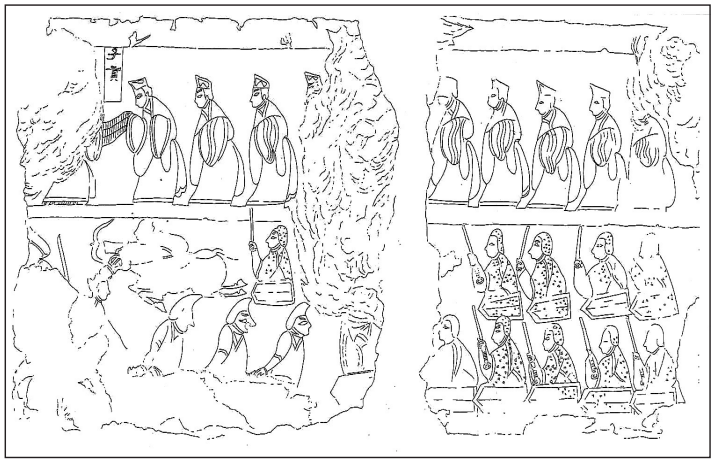


圖24 摹本據鄭岩提供及2004年7月28日所攝之照片



圖25 《中全》2.68

中央研究院歷史語言研究所學術資料庫

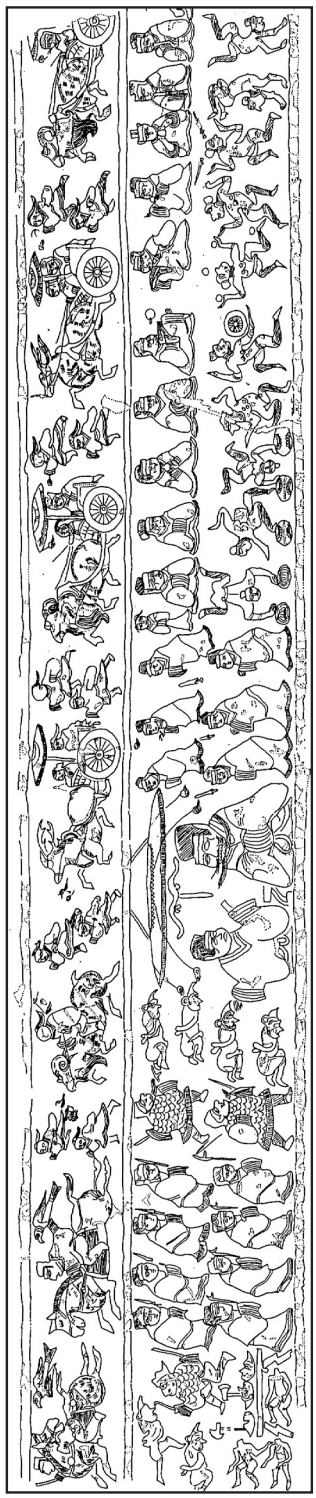


圖 26 《選集》，圖 152

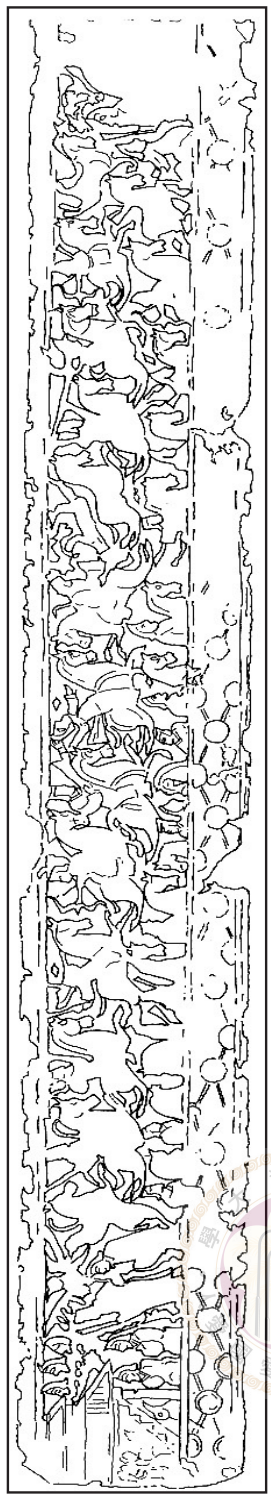


圖 27 《選集》，圖 253

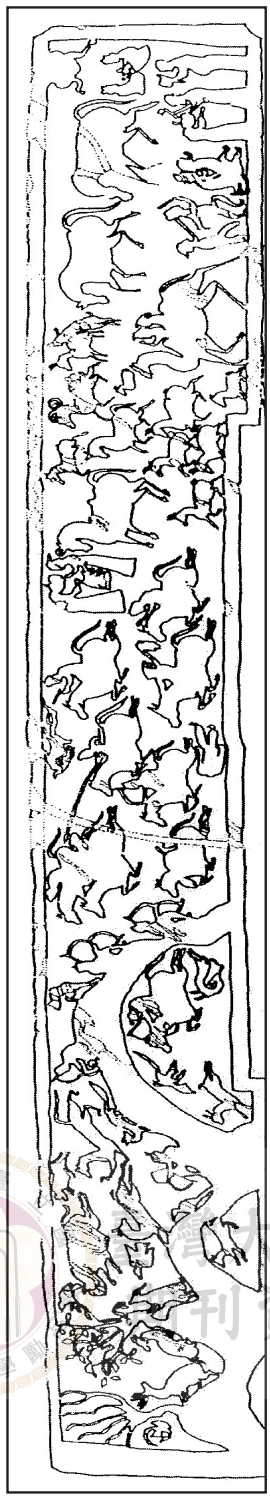


圖 28 《綏德》，圖 29

臺灣大學學術期刊資料庫

ｲｷｶq･ﾐ.indd　126　2005/12/5　、U､ﾈ 05:26:49

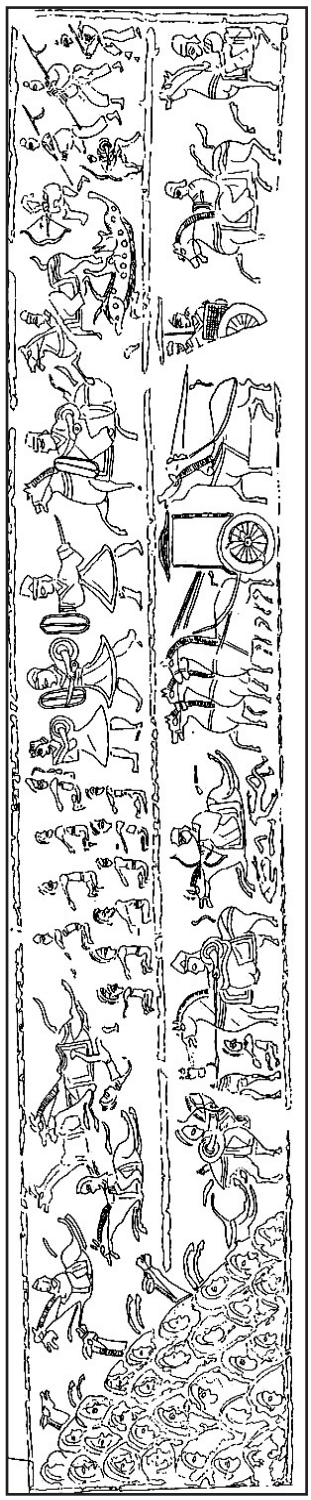


圖29.《山東漢畫像石精萃・鄒城卷》（以下簡稱《精萃》鄒城卷），圖23

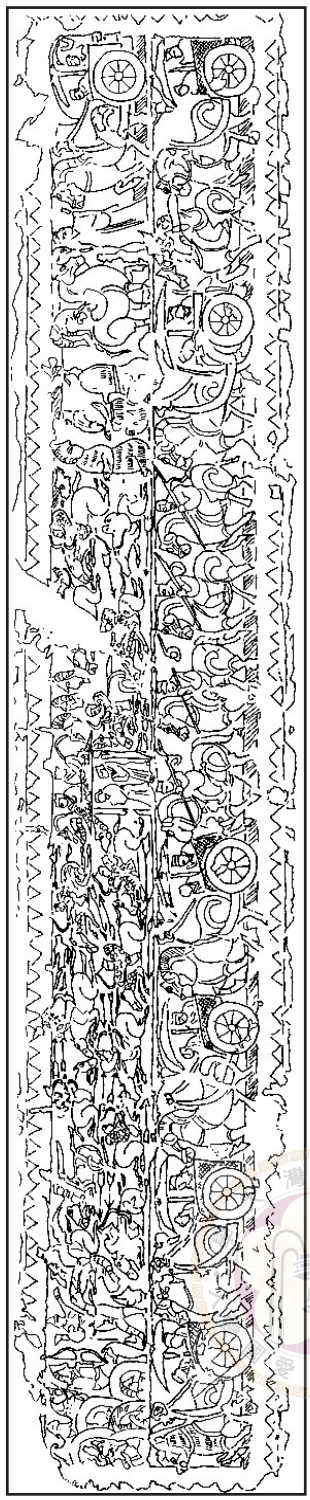


圖30《選集》，圖313



圖31　《選集》，圖553

國立臺灣大學 學術典藏資料庫

ｲｷｶq･ﾐ.indd　127　　2005/12/5　、U､ﾈ 05:26:51



圖 32　《沂南古畫像石墓發掘報告》拓片第一幅



圖 33　《沂南古畫像石墓發掘報告》拓片第一幅局部

國立臺灣大學學術
典藏資料庫

ｲｷｶq･ﾐ.indd　128　　2005/12/5　、U､ﾈ 05:26:52

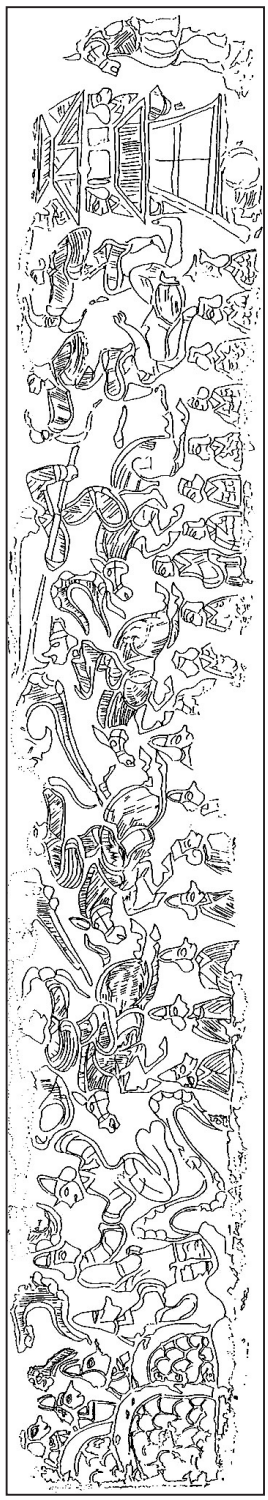


圖34 《選集》，圖225

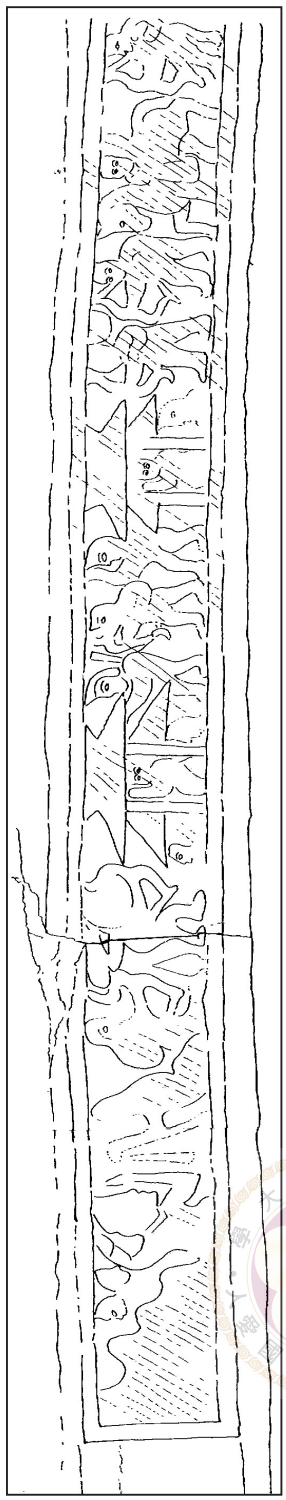


圖35 《中全》2.141

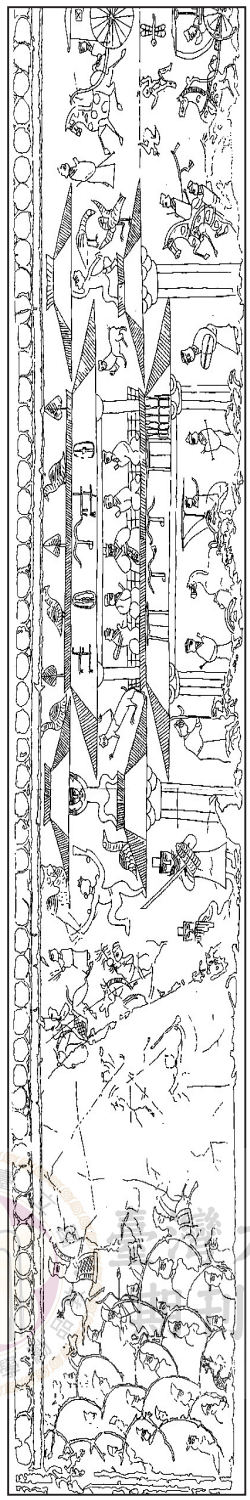


圖36 《精萃》鄒城卷，圖9；《中全》2.90

臺灣大學學術資料庫

ｲｷｶq･ﾐ.indd　129　2005/12/5　、U､ﾈ 05:26:53

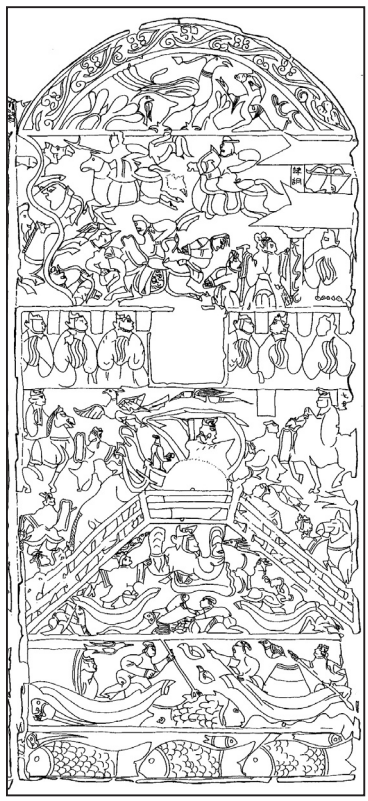


圖37 《中全》3.138

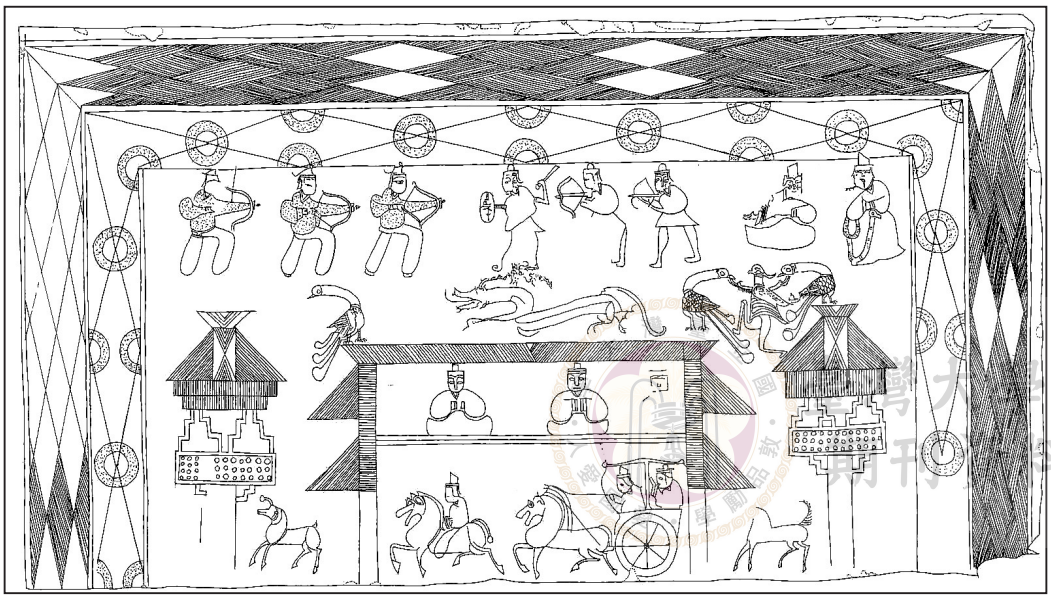


圖38 《中全》3.204

臺灣大學學術期刊資料庫

ｲｷｸq･ﾐ.indd　130　2005/12/5　、U､ｵ 05:26:55

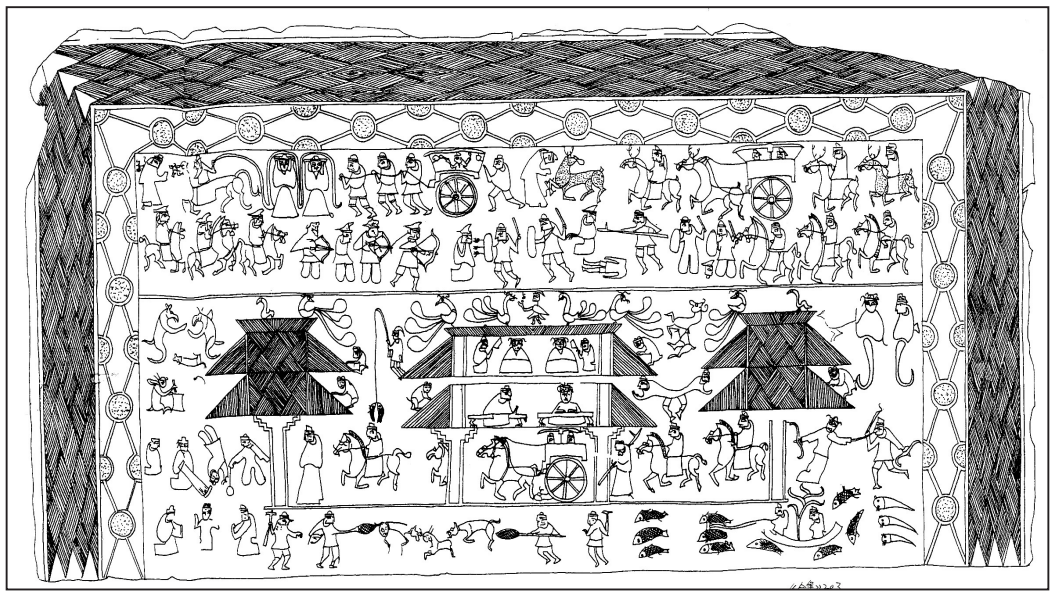


圖39 《中全》3.203

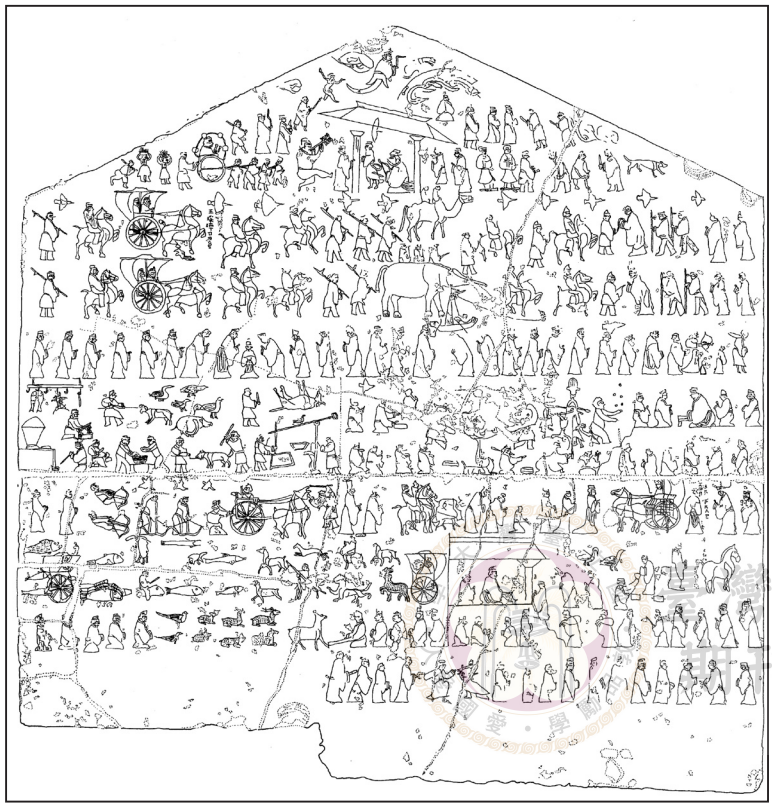


圖40 《中全》1.42

臺灣大學學術期刊資料庫

ｲｷｸq･ﾐ.indd 131 2005/12/5 、U､ﾈ 05:26:59

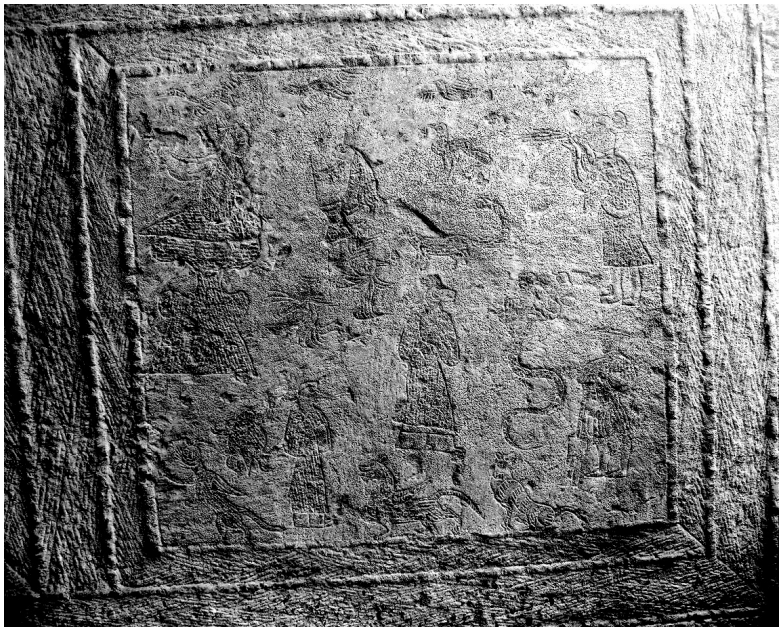


圖41 2004年7月30日邢義田攝於微山縣文物管理所



圖42　2004年7月30日邢義田攝於微山縣文物管理所



圖43　2004年7月30日邢義田攝於微山縣文物管理所

學術
庫

ｲｷｳq･ﾐ.indd　132　2005/12/5　、U､ﾈ 05:27:03