作坊、格套與地域子傳統：從山東安丘董家莊漢墓的製作痕跡談起

曾藍瑩

哈佛大學藝術與建築史系

【摘要】本文擬從山東安丘董家莊漢墓的製作痕跡，重建漢代畫像石墓營建的過程，探討格套使用與作坊參與的情況，並由該墓畫像截然不同的兩種風格，追索魯、蘇、豫地區兩支石刻子傳統的分布概貌。藉由該墓不規整的製作特色，以及其與地域子傳統不可分割的密切關係，本文想指出刻意設計的模式在解釋多數漢代畫像石墓的局限性，並建議由介於喪家與工匠之間的喪葬專業機制，亦即隨著地域子傳統流布的雕飾格套，來思考漢代畫像石墓的拼組性格與雷同現象。

關鍵詞：畫像石　墓葬　作坊　格套　區域

一、前言

隨著清代金石學的興起，訪碑之風也盛極一時，許多從漢闕和漢代祠堂拓得的畫像逐漸在文人士子間流傳開來。可惜清人重視文字甚於圖像，漢畫的研究要遲至本世紀才有長足的進展。① 以名聞遐邇的武氏祠爲例，法國學者沙畹先生(Édouard Chavannes)於1893年將他在山東倩人拓得的圖像結集精印，引起世人對漢畫的重視。② 繼起的學者或記錄刻石的現狀，或解讀畫像的題材，或分析畫像的風格，在武氏祠的研究史上不無披荊斬棘之功。不過，嘗試回復這批刻石所在的建築空間，將零散的拓片排比出具有群組意義的整體，首推美國學者費慰梅女士(Wilma Fairbank)於1941年提出的復原藍圖。③ 其後，雖不斷有

① 參見土居淑子，《古代中國の畫像石》(京都：同朋社，1986)，頁1-5；巫鴻，〈國外百年漢畫像研究之回顧〉，《中原文物》，1994年1期，頁45-50；信立祥，《中國漢代畫像石の研究》(東京：同成社，1996)，頁1-4。

② Édouard Chavannes, *La sculpture sur pierre en Chine au temps des deux dynasties Han* (Paris: Ernest Leroux, 1893).

臺灣大學學術期刊資料庫

海外學者致力於武氏祠的復原，卻不免帶有臆測成份，蔣英炬和吳文祺先生於1981年公佈測繪原石的結果，總算令這批畫像石的空間歸屬大致底定。④在蔣、吳的基礎之上，巫鴻先生於 1989 年的專書中，特就武梁祠的畫像，深究其排列組合的脈絡和相互的意義關涉，認爲是祠堂主人武梁的一手擘畫，旨在展現具有特殊史識的宇宙觀，將武氏祠的研究又推向另一里程。⑤

從巨禎的調查報告到繁浩的專題論文，武氏祠所引發的研究熱潮堪稱漢畫之冠。而揆諸本世紀的「武氏祠學」，不論就風格分析或就圖像解讀出發，其發展趨勢主要有二：一是由零散到整體的取徑，二是視畫像群爲「刻意設計」(intended design)的詮釋模式。由於武氏祠學位居漢畫研究之首，由此焠鍊的研究方法往往自覺或不自覺地成爲學界共識而影響深遠。然而，注重整體的取徑或許尚能放諸四海，刻意設計的詮釋模式卻難所向披靡，而需因案權衡。山東安丘漢墓的畫像群即是提供另類思考的佳例。

這座畫像石墓發現於1959年，原位於山東省安丘縣凌河鎮董家莊村北，因當地興修水庫之故，於隔年完成發掘清理工作之後，便拆遷至安丘縣城存放，1963年在安丘北關果園內原樣復原，即今日安丘市博物館的所在地。⑥此墓早經盜掘，隨葬品爲之一空，墓主人的身分不明，唯作爲墓室結構的畫像石保存完好，透露出屬於東漢晚期的製作風格。安丘漢墓爲石材構築的盝頂多室墓，墓口南向，墓門之前有券頂甬道，墓室主體分爲前、中、後三室，後室有柱隔成東、西兩間，中室東壁和後室西間北壁上又各開一耳室（圖1，5)。全墓的平均頂高有2.7公尺，佔地約70平方公尺，共用224塊大小不等的石板砌成，

---

③ Wilma Fairbank, "The Offering Shrines of 'Wu Liang Tz'u'," *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol.6, no.1(1941), pp.1-36; reprinted in Wilma Fairbank, *Adventures in Retrieval* (Cambridge, Mass.: Harvard University, 1972), pp.43-86; 中文見費慰梅著，王世襄譯，〈"武氏祠"建築原形考〉，《中國營造學社彙刊》，7期2號，頁1-60。

④ 蔣英炬，〈武氏祠畫像石建築配置考〉，《考古學報》，1981年2期，頁165-184；更詳細的說明，見蔣英炬和吳文祺，《漢代武氏墓群石刻研究》(濟南:山東美術，1995)。

⑤ Wu Hung, *The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art* (Stanford: Stanford University Press, 1989). 有關武氏祠更詳盡的研究史，參見本書的第一部份，頁3-70。

⑥ 殷汝章，〈山東安邱牟山水庫發現大型石刻漢墓〉，《文物》，1960年5期，頁59；安丘

臺灣大學學術期刊資料庫

其中刻有畫像者多達103塊，裝飾面積超過146平方公尺，幾乎滿布所有的牆壁和室頂，爲中國境內迄今發現的最大畫像石墓之一。⑦

安丘漢墓雖屬中國早期裝飾墓種的巨構，除了1964年由山東省博物館所發的簡報以及1992年由安丘縣文化局和安丘縣博物館刊行的報告專刊之外，以此墓爲專題的研究論文實屬有限。⑧造成安丘漢墓的重要性與研究成果不成比例的原因，固然和報告專刊的晚出及發行管道的限制有關，但該墓很早便開放參觀，其所以乏學者問津的理由，恐怕還是在於畫像雖然極其豐富，卻缺乏凸顯中心主題的群組安排，以致在慣有的刻意設計的思考脈絡之下似乎乏善可陳。

也許正是囿於刻意設計的思考模式，安丘漢墓簡報的撰寫者指出「自墓道到後室的方柱，構成一條南北的中軸線，顯得整個建築非常規整」；而報告的執筆者也認爲此墓「東西基本對稱，甚爲規整」，並以更爲平正的重繪平面圖輔襯(圖2)。⑨然而，細究墓室結構，卻發現成排的立柱，只在後室位居中軸，在前兩室和甬道均非如此。此外，中室西壁上石的車馬出行圖，由考古專刊上印行的拓片視之，係十分完整的大型畫面，但是，若親至墓室，卻發現上、下二石的邊框和圖像在壁面上並未對齊(圖10)。⑩

有鑒於此，本文擬先釐清安丘漢墓的實況，論證其「不規整」的製作特色；再根據目前可見的雕造痕跡，探討墓室營建的過程，並推論工匠群參與和格套使用的情況；而後，本文將進一步追索與此墓有關的兩種製作傳統，勾勒山東地區石刻業子傳統分布與流播的部份面貌；最後，本文想指出的是，安丘漢墓或許欠缺渾然一體的規劃，但其系統化不強的製作特色反而提供更多屬於喪葬

縣文化局和安丘縣博物館(鄭岩等)，《安丘董家莊漢畫像石墓》(濟南：濟南，1992)，頁1。

⑦ 山東省博物館(張學海等)，〈山東安丘漢畫像石墓發掘簡報〉，《文物》，1964年4期，頁30-39；安丘縣文化局和安丘縣博物館(鄭岩等)，同註⑥，頁4，9。

⑧ 簡報和考古專刊，如註⑥和註⑦。至於單篇論文，筆者目前所見如下：李光，〈安丘漢畫石像墓主人考〉，《文史哲》，1983年3期，頁86-87；曹玲泉，〈安丘漢墓石刻畫像〉，《中州今古》，1988年2期；李黎陽，〈試論山東安丘漢墓人像柱藝術〉，《中原文物》，1991年3期，頁85-88。

⑨ 山東省博物館(張學海等)，同註⑦，頁31；安丘縣文化局和安丘縣博物館(鄭岩等)，同註⑥，頁8，圖2。

⑩ 安丘縣文化局和安丘縣博物館(鄭岩等)，同註⑥，圖版19。由拍自墓室的照片可見，上石

臺灣大學學術期刊資料庫

市場機制的訊息，而這些訊息應有助吾人了解爲數更多的、難以納入刻意設計詮釋模式的漢代畫像石墓。

著名的義大利史家金茲保 (Carlo Ginzburg) 曾經以獵人、偵探、藝術鑑定家和心理分析師的執業原則來說明歷史研究的本質，認爲打獵依賴足跡、破案依賴線索、藝術鑑定依賴細節和心裡分析依賴症候，就像歷史研究依賴史料一般，既是有本有據的追蹤過程，也是有猜有想的推測行爲。⑪在記述漢代工藝的文獻極度缺乏的狀況底下，工匠於畫像石上所遺留的製作痕跡，無疑是追蹤漢代作坊和地域傳統運作實相最直接的依據；然而，如同由足跡至獵物、由線索至罪犯、由細節至眞跡以及由症候至疾病一般，從製作痕跡到作坊以及地域傳統的運作實相中間，還存在著有賴假說填補的空白。在這樣的體認之下，本文所嘗試提出的將是對漢代石刻作坊與石刻地域傳統的一種假說，此一假說的主要論據是對畫像石製作痕跡的觀察與辨識，其有效性則取決於是否能對所有存留痕跡進行最爲圓滿的解釋。

二、不規整的製作特色

如前所言，安丘漢墓並非如簡報或考古專刊所揭示的那般規整。以墓室格局爲例，首尾貫穿的中軸線並不存在，甬道、前二室以及後室的中線呈三段參差，無一對齊。尤有甚者，墓門並未開在前室壁面的中心，因此，穿過墓門進入墓室的剎那，根據筆者1997年實地考察的經驗，中軸對稱是頗不符合當下視覺秩序感的一種描述。這並非筆者審之過嚴，因爲山東地區其他的畫像石墓，如沂南漢墓或蒼山漢墓，的確具有貫穿全墓的中軸線，且不因結構繁簡而有所偏差（圖3，4）。⑫

遠較下石爲短，故在上石之右並砌一方平素無文的立石，造成上下畫面的錯開。

⑪ Carlo Ginzburg, *Clues, Myths, and the Historical Method*, trans. John and Anne Tedeschi (Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 1992), pp.96-125.

⑫ 曾昭燏，《沂南古畫像石墓發掘報告》(北京:文化部文物管理局，1956)，頁3-11。山東省博物館和蒼山縣文化館(張其海)，〈山東蒼山元嘉元年畫像石墓〉，《考古》，1975年2期，頁124-134，圖一1。在讀過本文初稿之後，報告專刊的執筆者鄭岩先生也同意筆者的觀察，不過，他另有解釋，茲錄於下，供讀者參考：「你談到該墓平面上不對稱，甚是。我後來在墓中觀察，以爲這種不對稱是有意爲之。很可能在最初設計時，原計畫是造一座完全對稱的

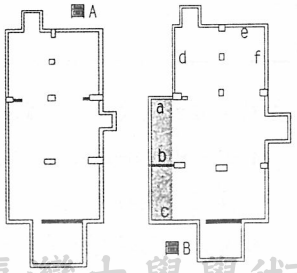
臺灣大學學術期刊資料庫

此外，安丘漢墓石壁的砌建也沒有完全顧及對稱的原則。例如前室南壁，亦即墓門內的東西兩側，一邊爲二石橫向疊砌，另一邊則爲二石豎向並砌(圖6)。再如中室東壁耳室門口的兩側，兩邊雖同爲豎砌，卻一邊立一石，一邊拼二石(圖9)。而此等不對稱的砌法，亦未見於上述之沂南漢墓和蒼山漢墓。

如果一併考慮石壁上雕刻的畫像，那麼由石塊砌建所造成的不規整將更形清楚。安丘漢墓畫像拼接的主要特色，由中室西壁沿著室頂一路到東壁，適可一目了然。西壁的車馬行列，如上所述，從相仿的邊框看來，上、下兩段原應共同組成更大的畫面，拼接之後卻無法對齊(圖10)。反之，由兩塊梯形石板砌成的室頂西坡，因邊框花紋和弧度迥異，可知是將兩幅不相統屬的畫面硬湊在一起(圖7)。而室頂平脊的日月圖像和雲紋，拼接之後竟出現方向上的不一致：東二石和西二石均上下互反，中石爲東西向，又與其餘四石有異(圖11)。東壁耳室入口的右側則因隨意拼接了兩幅邊框不相續的畫面，反而無法和左側的完整畫面形成結構上應具有的對稱感(圖9)。

安丘漢墓不但在畫像拼接上不整齊，在畫像風格上也不一致。過去，論者排比畫像石風格，多只言及雕刻技法，本文則強調除了雕刻技法之外，物象成形和空間安排的因素亦須納入考量，後者在風格的區分上常常更居關鍵。在雕

墓，如圖A所示，後來實施時又臨時將前、中室向西擴大，如圖B所示：a石在墓內的長度與b石相等，而a,b均無畫像，c石只刻一鳥，也如a,b兩石一樣，是臨時補加的。墓頂坡石與蓋石，也有相等寬度的石材，雖刻有畫像，但亦可視爲後來補加的"預製件"。根據常規，後室西間應爲男主人屍體存放的地方，東間爲女主人所有。因此，我推測向西擴出的這一部份的目的，可能在於突出男主人的地位，或者用來放置更多的隨葬品」，錄自鄭岩1999年9月21日來信。的確，前、中室有可能是向西擴大的結果，但是，由現存的製作痕跡看來，此一擴大工程並非在規整的對稱平面上往西增補。理由有三：(一)中室無畫像的a,b兩石雖等長，但前室未完工的c石遠長於a,b兩石。(二)墓門的位置既不在後室格局的中軸線上，也不在前、中室格局的中軸線上。(三)未完工的現象不只見於墓室的西側，前室東壁的下石(20B)以及前室室頂南坡的東石(21B)，皆屬未完工之作。因此，筆者以爲這些現象必須納入墓室的營建過程加以考慮。亦即，營建至中室時，有可能產生西擴的動議，其後便在已經西擴的格局上繼續往前室雕造；由於前室的施工匆促，遂在東西兩側都留有未及完工的刻石。有關墓室的營建過程，詳見本文第三節的討論。



臺灣大學學術期刊資料庫

刻技法上，由蔣英炬、吳文祺先生開端、信立祥先生發皇整理的一套描述語彙，基本上涵蓋了山東刻石的特色。⑬如果依照「蔣、吳—信」的分類系統，安丘漢墓主要運用鑿紋地凹面線刻、鑿紋減地淺浮雕、高浮雕和透雕四種技法。中室南壁橫樑上的人物及車馬行列，在物象輪廓以內先剔刻凹平面，再用陰線於凹面上勾勒細節，物象輪廓以外的石面仍留有平行鑿紋，即蔣、吳所謂的「凹面線刻」，或信所指稱的「鑿紋地凹面刻」(圖12，14)。前室和中室室頂南坡的動物及人物圖像，則先剔掉物象輪廓以外的部份，令物象凸起，然後依物象成形的需要粗分塊面，並用陰線在起伏的塊面上刻畫細節，物象輪廓以外的石面也留有減地的平行鑿紋，屬蔣、吳「淺浮雕」的範疇，亦即信所細分的「鑿紋減地淺浮雕」(圖13，15)。前室立柱的群集人像，不但是典型的高浮雕，更局部地加以透雕處理，而出現接近圓雕的效果(圖35)。

其次，就物象成形而言，安丘漢墓以凹面線刻製作和以淺浮雕製作的兩群畫像，在形塑物象的概念上適見異趣。以人物造像爲例，中室南壁橫樑上的成行人物，陰刻的衣紋儘管稚拙，長袍所包裹的渾圓身軀和前傾的體態卻躍然石上(圖12)；中室室頂南坡的舞劍人物，衣服上的條狀塊面並未傳達在舞劍這一特定動作之下軀體應有的轉折，而是以鋪排條狀塊面的方式來加強整體的動感，因此雖是浮雕，人物身軀並不具量感，人物衣服上的條狀塊面也因此和右側九頭獸身上的條狀塊面殊無二致(圖13)。

安丘漢墓以凹面線刻描摹實體和以淺浮雕捕捉動感的兩群畫像，在空間安排上也各有偏好。以中室南壁橫樑上的車馬行列爲例，取象角度有側面、七分、正面和反面的差別，而將這些不同面向的車馬人物群組於狹長的畫幅之內，適足以暗示繪畫空間的深度。橫樑右端的兩對人馬尤其精彩，不但以一正一背緊相臨接的組合，提示一個有來有往、可供迴旋的空間；正視前方的馬上負載著身體面對觀眾、頭部八分朝右的騎士，背向觀眾而引頸左盼的馬上則有一重心偏右、左旋回顧的騎士跨坐其上，更顯示了一個俯仰自如的深度空間的存在(圖14)。反之，前室室頂南坡所見的淺浮雕瑞獸群像，是否利用相對位置來營造空

⑬蔣英炬和吳文祺，〈試論山東漢畫像石的分布、刻法與分期〉，《考古與文物》，1980年4期，頁108-111；信立祥，〈漢畫像石墓的分區與分期研究〉，收入俞偉超編，《考古類型學的理論與實踐》(北京：文物，1989)，頁234-306，亦見信立祥，《中國漢代畫像石の研究》，同註①，頁17-26。

臺灣大學學術期刊資料庫

間深度並非關注所在，如何將或屈或伸、或翻或騰的群獸整合出渾然一體的律動感才是構圖重點。於是，纏繞的厚軀與飛揚的細尾連成一氣，和獸身上的條狀塊面相互呼應，共成環環相循、生生不息的畫面(圖 15)。

如此，安丘漢墓至少包含兩種畫像風格，一種是運用凹面線刻形塑在深度空間中的實體，另一種是以淺浮雕排布物象以營造整體的律動。值得一提的是，這和武梁祠或沂南漢墓所見有異：武梁祠群像不論就雕刻技法、就物象成形或就空間安排視之，均如出一轍；沂南漢墓畫像在雕刻技法上容有線刻與浮雕的差別，物象成形的手法和空間安排的概念卻無大異。

綜言之，安丘漢墓墓室格局不對稱，石塊堆砌和畫像拼接多不整齊，畫像風格也不求統一，此等不規整的製作特色，頗令人有湊數之感。而面對畫像拼接不齊的現狀，也許有人會質疑是否肇因於發掘之後的拆遷復原。筆者一開始也抱持類似的懷疑，但經反覆地比對與推敲之後，發現除了室頂平脊部份因方向性不強，難以遽下斷言之外，其他所有出現拼接問題的畫像石，都無法在墓室內找到可以配套的對偶。可見，畫像拼接不齊的現象並非後來造成，而是在營造墓室的當時就已經存在。

三、墓室的營建

對於不規整的畫像石墓，考古學界多認爲是舊有刻石的再利用，即所謂「再葬墓」的現象。⑭最著名的例子是山東嘉祥宋山三座被描述爲「雜亂無章」的畫像石墓，蔣英炬先生利用其中的石塊，復原了四座小祠堂，證明該墓群曾利用拆卸的祠堂構件來建造。⑮在河南南陽東關也發現有刻石錯置與不完整的畫像石墓，墓中出土多件晉代青瓷，顯然是晉人利用漢代舊石另建的新墓。⑯此外，在江蘇徐州茅村還發現了一座置放唐代隨葬品的漢代畫像石墓，部份壁面

---

⑭豐州，〈考古雜記(二)〉，《考古與文物》，1983 年 3 期，頁 96-103。

⑮嘉祥縣武氏祠文管所(朱錫祿)，〈山東嘉祥宋山發現漢畫像石〉，《文物》，1979 年 9 期，頁 1-6；濟寧地區文物組、嘉祥縣文管所(朱錫祿等)，〈山東嘉祥宋山 1980 年出土的漢畫像石〉，《文物》，1982 年 5 期，頁 60-70；蔣英炬，〈漢代的小祠堂:嘉祥宋山漢畫像石的建築復原〉，《考古》，1983 年 8 期，頁 745-751。

⑯河南省文化局文物工作隊、南陽市文物管理委員會（王褒祥等），〈河南南陽東關晉墓〉，《考古》，1963 年 1 期，頁 25-27。

臺灣大學學術期刊資料庫

加刻圖像，應是唐人利用漢代舊墓之例。⑰不過，在沒有隨葬品輔證，又不能另行復原的情況之下，是否能將所有不規整的畫像石墓都當作舊石新用的再葬墓，卻是值得商榷的問題。⑱

安丘漢墓雖具不規整的特色，但由其製作痕跡看來，特別是墓室的設計與施工，當非舊石新用的再葬墓。首就施工品質言之，安丘漢墓可謂精於內(後室)而粗於外(前室)。後室的畫像均爲完工成品，少見拼湊。中室的畫像雖皆完工成品，但以小單位圖案湊合的畫面較多，畫面的拼接並且出現倒置或錯置的現象。前室的畫像又較中室草率，包含不同程度的未完工作品。譬如，室頂南坡的鳳鳥，只粗分塊面，尚未加琢細節(圖8)。又如東壁下部，邊框雖已完成，卻來不及於框內刻畫與上部相應的車馬行列(圖16)；類似的情形也見於室頂西坡（圖17）。而在南壁，即墓門西牆的內面，細線陰刻的垂帳紋邊框和飛鳥輪廓依稀可辨，係打了部份底稿、尚未開始鑿地雕琢的石面(圖18，19)。於是，內精外粗的製作痕跡透露了屬於時間方面的訊息，由此彷彿可見當時工匠由後室往前室逐步建造的過程，而整個雕飾工程在前室結束得相當匆促。一般而言，利用舊石新建的再葬墓，選用成品的比例居高，其間容或雜有半成品，也不可能像安丘漢墓一般，展現一種過程性的時間邏輯。

除了施工品質之外，內精外粗的特徵也見於墓室與畫像的設計層面。前述不對稱與不規整的現象多見於前室與中室，至於後室，其地面位居全墓的最高處(圖5)，其格局分東西兩間、對應工整，其東西兩壁堆砌超過 3.5 公尺、未經切割拼湊的長形畫象石，這些都是全墓所僅見。顯然，棺槨所在的後室特別受到重視，其裝飾的畫像也出現難得的首尾連貫的設計。以後室西間西壁上方的刻石爲例，畫面中心爲雲霧繚繞的山體，鳥獸飛奔其間；山的右側爲狩獵的場面，獵人們攜犬策馬，逐獸至山邊；一過雲山，緊挨著山的左側出現兩位仙人，其中一位手持芝草，展開其前的是瑞獸群集的情景(圖20)。值得注意的是，全圖以雲山居中區隔，藉由人獸和羽人翼獸在形象上的對比，突顯人間和仙境兩個世界；並藉由凡人獵獸和仙人逐獸在動作上的近似，形成從人間往仙境的行進方向。於是，此圖極爲巧妙地表達從人間到仙境的一種轉化，而這些畫像

⑰南京博物院(尤振堯)，〈徐州茅村畫像石墓〉，《考古》，1980年4期，頁347-352。

⑱周保平，〈徐州的幾座再葬漢畫像石墓研究－兼談漢畫像石墓中的再葬現象〉，《文物》，1996年7期，頁70-74。

臺灣大學學術期刊資料庫

位於棺槨所在的後室，似乎暗示了墓室有如雲山，爲死後靈魂轉化成仙的過渡之處。⑲因此，有著設計意味較濃的後室，以及由內而外逐步施工的痕跡，不規整的安丘漢墓作爲再葬墓的可能性實微乎其微。

漢墓的營建過程，往往因身分的尊卑和規模的大小而有天壤之別。以山東爲例，曲阜九龍山的半腰處有西漢魯王的家族陵墓，五個規模在2100至2900立方公尺不等的崖墓東西並列。⑳若就地域傳統和工藝性質言之，安國祠堂題記所提供的訊息，應和安丘漢墓較切近。由1980年出土於山東嘉祥宋山的永壽三年(西元157年)安國祠堂題記可知，安國死後，家人先是「負土成墳，徐養淩柏」，然後募使名工，造立祠堂。題記並詳述祠堂的建造過程：「採石縣西南小山陽山，琢礪磨治，規矩施張，寒惟反月，各有文章，雕文刻畫」，說明了由採集石料、磨治石塊到打底作稿、雕刻畫像的程序(圖23)。㉑安丘漢墓雖非祠堂，其營建應該也經歷類似的準備工序。而該墓使用的石材一致，爲色灰白、緻密度不高的石灰岩，應就近採自距墓東南兩公里處的牟山。㉒

---

⑲林巳奈夫先生已注意到此石所刻畫的兩個世界，見林巳奈夫，〈漢代鬼神の世界〉，《東方學報》，46期(1974)，頁223-306；亦收入林巳奈夫，《漢代の神神》(京都：臨川書店，1989)，頁127-217。有關漢代其他升仙圖像，參見曾布川寬，〈崑崙山と昇仙圖〉，《東方學報》，51期(1979)，頁83-185；楊孝鴻，〈漢代羽化昇仙基本模式圖像論稿〉，《東南文化》，1992年6期，頁110-122；李黎陽，〈漢畫像磚石中的升仙題材〉，《美術史論》，1992年4期，頁95-98；孟強，〈關於漢代升仙思想的兩點看法〉，《中原文物》，1993年2期，頁23-30；曾布川寬，〈漢代畫像石について昇仙圖の系譜〉，《東方學報》，65期(1993)，頁23-221。至於墓室畫像與升仙信仰之關係，請見蒲慕州，《慕葬與生死：中國古代宗教之省思》(台北：聯經，1993)，頁201-205。有關升仙圖像的轉化功能，無法於此細論，將另文再議。

⑳山東省博物館，〈曲阜九龍山漢墓發掘簡報〉，《文物》，1972年5期，頁39-41，75。

㉑引文已將錯別字改正，原文作「…涿癘摩治，規柜施張，…調文刻畫」。題記的拓片及釋文，首見濟寧地區文物組和嘉祥縣文管所(朱錫祿等)，同註⑮。後續的釋讀與補正，見豐州，同註⑭；李發林，〈關於《嘉祥宋山漢安國墓祠題記釋讀》〉，《考古與文物》，1984年6期，頁105-106，51，亦見李發林，《山東漢畫像石研究》(濟南：齊魯書社，1982)，頁101-108；王恩田，〈安國祠堂題記釋讀補正〉，《考古與文物》，1989年1期，頁84-91；趙超，〈山東嘉祥出土東漢永壽三年畫像石題記補考〉，《文物》，1990年9期，頁88-90。

㉒安丘縣文化局和安丘縣博物館(鄭岩等)，同註⑥，頁2；鄭岩先生也特別告知筆者牟山所產之石灰岩，與安丘漢墓所用的石材一致，來源同註⑫。

臺灣大學學術期刊資料庫

至於畫像的安排，1973年發現的山東蒼山元嘉元年(西元151年)畫像石墓題記則提供較多的線索。㉓蒼山漢墓爲石材構築的疊澀頂多室墓，墓門朝南，前室西壁加開耳室，後室則有牆隔成東西兩間(圖3)。墓室共由六十塊石材砌成，其中十塊刻有畫像，分布於後室的北壁、西間室頂和隔牆南面，前室的東壁和東、西橫樑，墓門上的橫楣以及門楣下的三根支柱。刻有題記的二石，則爲前室西壁橫樑之下的兩根支柱。該題記的對墓室畫像的描述是以其所依附的建築體爲架構展開：「薄　蹏簿疏)郭中畫觀：後當…。中直柱…。夾室上殃…。上…，使…，其中畫…。堂殃外…。其殃內…。堂三柱…。堂蓋…」(圖25)。畫像描述展開的空間順序明顯地由內向外，亦即由棺槨所在的後室開始，往前室、墓門一路推進，最後結束在前室室頂。由此可知，首重墓室格局、次就墓室格局由內往外安排畫像，應是漢人考慮畫像石墓的方式之一。

值得注意的是，安丘漢墓製作痕跡所透露的由內而外的施工過程，和蒼山題記敘述畫像由內而外的結構模式有不謀而合之處，對於推想安丘漢墓的營建經過助益甚多。由於墓室格局直接決定入葬的人數，間接影響隨葬品的容納方式，理當成爲營建之前、喪家與工匠商討的首要事項。就安丘漢墓而言，應是先決定了後室雙間的多室墓形制之後，再接著考量畫像的題材。就整體安排看來，喪家對畫像群組的要求頗爲寬鬆，因爲佔裝飾面積百分之八十的甲類風格作品，幾乎都與仙人雲氣、神靈瑞獸有關，而佔百分之十五的乙類風格作品，則全是人物與車馬行列，兩者交錯分布，未見意欲凝塑主題的搭配（附錄）。

㉓考古報告認爲此篇題記作於劉宋文帝元嘉元年（西元424年），已經多位學者駁正爲東漢桓帝元嘉元年(西元151年)的作品。考古報告，見山東省博物館和蒼山縣文化館(張其海)，同註⑫。有關墓葬年代的討論，見方鵬鈞和張勛燎，〈山東蒼山元嘉元年畫像石墓題記的時代和有關問題的討論〉，《考古》，1980年3期，頁271-278；李發林，〈山東蒼山元嘉元年畫像石墓的年代問題〉，收入李發林，《山東漢畫像石研究》，同註㉑，頁68-77；王恩田，〈蒼山元嘉元年畫像石墓考〉，《四川文物》，1989年4期，頁 3-10。至於題記的考釋，參見方鵬鈞和張勛燎，〈山東蒼山元嘉元年畫像石墓題記的時代和有關問題的討論〉，同上；李發林，〈山東蒼山元嘉元年畫像石墓題記試探〉，《中原文物》，1985年1期，頁72-75；王恩田，〈蒼山元嘉元年畫像石墓考〉，同上；劉廣道，〈蒼山元嘉元年畫像石墓題記注釋〉，《漢畫研究》，1991年1期，頁52-54；趙超，〈漢代畫像石墓中的畫像布局及其意義〉，《中原文物》，1991年3期，頁 18-24。

臺灣大學學術期刊資料庫

從採石、刻畫到墓室砌建完成究竟需要多少時日，目前並無直接的證據，只能藉由幾則祠堂題記加以推求。上述的安國祠堂題記曾提到「作治連月，工夫無考」。㉔從題記內容可知安國死於永壽三年正月下旬，祠堂完成於同年的十二月二十六日，若從安國死後起算，營建的時間將近十一個月。這間費時十一個月建造的祠堂，假設與蔣英炬先生復原的四座小祠堂相仿，佔地約1.5平方公尺，裝飾面積不到3平方公尺。㉕而傳1934年出土於山東東阿鐵頭山的永興二年(西元154年)薤他君祠堂題記，則坦承「堂雖小，經日甚久，取石南山，更逾二年」(圖24)。㉖雖然薤他君祠堂不存，但題記所在的石柱可能就是祠堂的支柱，其祠堂的結構或許類似山東長青的孝堂山祠堂。題記石柱高1.2公尺，較孝堂山0.86公尺的支柱稍高，估計祠堂的規模比佔地約10.42平方公尺的孝堂山祠堂稍大。㉗薤他君祠堂題記尚明言募工十餘人，試想，十餘位工匠，費時兩年，可完成佔地十餘平方公尺的畫像石祠，以安丘漢墓六、七倍大的規模，所需的人力和時間，當更爲可觀。

漢人重葬，無論帝王將相或尋常百姓，多於生前即自治冢塋。以宋山安國爲例，根據祠堂題記所述，其親人於安國病逝後便「悲哀思慕，不離冢側」，雖「負土成墳，徐養淩柏」，並「以其餘財，造立此堂」，卻隻字未提治冢事宜，可見安國死前應已自作壽藏。東阿薤他君之例亦同，祠堂題記僅敘述「兄弟暴露在冢，不辟晨夏，負土成墳，列種松柏，起立石祠堂」，看來薤他君死時應有成冢可葬。而收錄於《隸釋》、題爲〈梁相孔耽神祠碑〉的一方刻石，更追述了孔耽生前預作壽冢時，「目睹工匠之所營，心欣悅其所處」的景況。㉘然而，衡諸安丘漢墓不規整的製作特色，很難想像墓主目睹後能有孔耽般的欣悅之情。當然，漢代也不乏由後人造墓之例。蒼山漢墓題記首言「立郭(槨)

㉔引文已改正錯別字，原文作「工扶無攸」。

㉕有關四座小祠堂的尺寸，見蔣英炬，同註⑮，頁750-751。

㉖引文已改正錯別字，原文作「徑日甚久」。題記的拓片及釋文，見羅福頤，〈薤他君祠堂題字解釋〉，《故宮博物院院刊》，1960年2期，頁178-180；陳直，〈漢薤他君石祠堂題字通考〉，《西北大學學報》，1979年4期。

㉗羅哲文，〈孝堂山郭巨墓石祠〉，《文物》，1961年4，5期合刊本，頁44-51；羅哲文，〈孝堂山郭巨墓石祠補正〉，《文物》，1962年10期，頁23。

㉘洪适，《隸釋》(自序於1167，台北：藝文，1966)，卷五，〈梁相孔耽神祠碑〉，頁5a-7a。

臺灣大學學術期刊資料庫

畢成，以送貴親」，並續言「薄踈(簿疏)郭中畫觀」，墓主生前顯然未曾督造壽冢，而是死後由子孫倩工完成。1973年於河南南陽出土的建寧三年(西元170年)許阿瞿墓志，則說明了父母雙親爲「年甫五歲」的許阿瞿料理後事的經過。㉙從安丘漢墓不規整的製作特色看來，似乎由後人建造的可能性最大。此外，墓室的營造較祠堂的建立更受限於時間，根據楊樹達先生的研究，漢人從死亡到下葬的期限，快者七日，慢者可達五百餘日。㉚假設安丘漢墓全係墓主死後由家屬募工建造，勢必於這期間內，動員大批人力，運用大量格套迅速完成。不過，該墓的規模不小，如同時考量裡精外粗的施工品質，也不排除始建於墓主、續成於家屬的可能性。即使如此，墓室內多數的畫像恐怕還是墓主死後才陸續施工。

四、格套的使用

畫像石墓的營造，基本上是喪家(墓主、家屬或友人)和工匠之間互動的結果。其間，有可能是喪家的主導性強，也有可能是工匠的自主性高，對此，巫鴻和包華石(Martin Powers)先生已論之甚詳。㉛然而，無論何方握有實際決定權，喪家與工匠之間尚應存在某種溝通的語彙，才可能達成最後的協議，並將想法具象成圖畫。如果工匠是由喪家募請，在風格上當已做了某個程度的認可，需要磋商的主要是畫像的內容。除非喪家對畫像內容先有一套完整的構想，否則就是在工匠提供的格套上進行選擇。換言之，喪家和工匠之間溝通的語彙，亦即流傳在喪葬專業中的既定格套。此一溝通語彙對畫像石墓的製作影響甚巨，卻未受到應有的重視。

此碑勒於東漢靈帝光和五年(182)，立於亳州永城縣，即今河南省永城縣。碑文言「觀金石之消，知萬物有終始，圖千載之洪慮，定吉兆於天府，目睹工匠之所營，心欣悅於所處，其內洞房四通，外則長廡」，洪适認爲是「子得述父」，楊樹達更明確地解釋爲「是孔君自作壽藏而厥子刊石也」，亦即孔耽之子在石祠建成時，追述孔耽生前預作壽藏的情形。楊樹達，《漢代婚喪禮俗考》(上海:商務，1933)，頁149。

㉙南陽市博物館，〈南陽發現東漢許阿瞿墓志畫像石〉，《文物》，1974年8期，頁73-75，41。

㉚楊樹達，同註㉘，頁132-145。

㉛Wu Hung, "Four Voices of Funerary Monuments," in his *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture* (Stanford: Stanford University Press, 1995), pp.189-250; Martin

臺灣大學學術期刊資料庫

從安丘漢墓不規整的特色看來，喪家顯然沒有一套完整的構想，而是從參與製作的工匠群所提供的格套目錄中去圈選組合。雖然沒有任何東漢的格套目錄存留至今，但從描述漢代畫像的漢代文字中，或許可以一窺梗概。其中，助益最大的仍是蒼山元嘉元年畫像石墓題記(圖25)。此篇題記由於錯別字多，句法不通之處也不少，行文更未具體指涉墓主，推測由工匠自行起草上石的成份居多。㉜透過工匠的記述，吾人適可了解時人論畫的一種方式。

首先值得注意的是題記和墓室畫像的關係。㉝就整體而言，除了前室室頂未發現相應的畫像之外，題記所述畫像與墓室能見畫像大致相符。不過，若就單幅畫面細究，題記和畫像之間卻有不同程度的歧異。其中，有文圖相當者，例如門楣朝外一面的畫像，和題記「堂殃外，君出游，車馬導從騎吏留，都尉在前後賊曹，上有虎龍銜利來，百鳥共持至錢財」的敘述頗爲吻合(圖26)。㉞墓室內也發現文詳於圖者，如後室西間頂部僅刻畫回首對望的一龍一虎，題記的相關敘述卻相當複雜：「夾室上殃，五子與僮女隨後駕鯉魚，前有青龍白虎車，後即被輪雷公君，從者推車，乎狸冤廚」，顯然是雷公出行的熱鬧隊伍，包括前導的鯉魚和龍虎車駕，以及隨行的群仙眾獸，和室頂左龍右虎的簡單畫面實難等同而語(圖27)。㉟由此可知，題記內容和墓室畫像之間的對應關係彈性頗大。這應是工匠根據已有的格套進行增減、以符合喪家需求的結果。

蒼山漢墓後室的北壁，如題記所言，刻畫了「朱雀對游要仙人，中行白虎

J. Powers, *Art and Political Expression in Early China* (New Haven: Yale University Press, 1991), pp.1-30.

㉜有關蒼山漢墓題記成之於工匠之手的推論　見李發林，〈山東蒼山元嘉元年畫像石墓題記試探〉，同註㉓ Wu Hung, "Beyond the 'Great Boundary': Funerary Narrative in the Cangshan Tomb," in John Hay ed., *Boundaries in China* (London: Reaktion Books, 1994), pp.81-104.

㉝有關蒼山漢墓題記與畫像的比對探討，見趙超，〈漢代畫像石墓中的畫像布局及其意義〉，同註㉓；Wu Hung, "Beyond the 'Great Boundary': Funerary Narrative in the Cangshan Tomb," 同上註。

㉞此段句讀從趙超，「持」字從李發林補，見趙超，同註㉓，頁19；李發林，同註㉓，頁74。

㉟此段斷句亦從趙超，見趙超，同註㉓，頁18-19。結尾的「乎狸冤廚」，李發林認爲是「狐狸鴛雛」的錯別字，「鴛雛」爲鳳凰的別稱，見李發林，同註㉓，頁72。

臺灣大學學術期刊資料庫

後鳳凰」，類似的題材也見於安丘漢墓，但風格與構圖均不相同。㊱在蒼山漢墓，若依由左而右的順序，狹長的畫幅內是先有朱雀相對，再有白虎與鳳凰，仙人則持芝弄虎於鳳前(圖28)。在安丘漢墓中室的室頂西坡，對游的朱雀位於畫面中央，仙人戲虎於畫面左上，另有一鳳鳥展翅佇立於畫面右上。三群物象散在梯形的畫幅內，次序感雖不如蒼山漢墓所見明確，但若視居中的朱雀爲前排，那麼後列正是仙人加上先有白虎後鳳凰的場面。(圖7)。雖然安丘漢墓在仙人、白虎、鳳凰之外，還增加了其他瑞獸，但由二墓可以共享母題和構圖的現象看來，像口訣一般的「朱雀對游要仙人，中行…後…」，極有可能是作坊間流行的格套目錄之一，而這也可能是作坊和喪家之間相互溝通和取得協議所使用的語彙。

由於格套是格式化的製作模式，必然透過一些特定方式在作坊內傳授，或在不同作坊間傳抄。就現存的漢代畫像石看來，格套流傳的方式應包括摹本和口訣。山東嘉祥地區發現的兩方畫像石，分別出自距縣城西南十五公里的狼屯山和二十公里的徐村，在長方形的石面上刻畫門前迎騎圖，不論就細節、構圖或邊框，均如出一轍，唯因畫幅稍異，遂見比例的調整，兩者顯然摹自同一祖本(圖30，31)。㊲同樣的現象也見於江蘇銅山漢王漢墓兩方以庖廚和出行爲題的畫像石，幾乎一模一樣的母題和構圖，說明了摹本對格套流傳所起的作用。㊳

摹本之外，格套流傳的另一種方式是口訣。以「朱雀對游要仙人」爲例，安丘漢墓表現這一題材的畫像，除上述的中室室頂西坡，也見於後室東間的北壁和後室西間的北壁橫樑：後室東間係朱雀對游在左，仙人戲虎在右；後室西間爲仙人戲於對游的朱雀之間(圖7，29，44)。這三方刻石母題相仿，構圖卻異，顯示工匠們不是依摹本畫葫蘆，而是根據口訣各自發揮，因爲，摹本對構圖會產生一定程度的規範，口訣充其量只能制約畫像的內容、尺寸和方位。而當口訣在不同的作坊間流傳開來，連風格和造型都可能大異其趣，出自山東微

㊱原石作「朱爵對游耍扯人」，「爵」、「雀」相通，「扯」爲「仙」之誤，至於「耍」字，劉廣道認爲係「要」之俗書，通「邀」，見劉廣道，〈蒼山元嘉元年畫像石墓題記注釋〉，同註㉓。漢代「要」和「邀」通假之例，可見於司馬遷，《史記》(標點本，北京：中華，1982)，卷七，〈項羽本紀〉，頁312：「張良出，要項伯，項伯即入見沛公」。

㊲朱錫祿，《嘉祥漢畫像石》(濟南:山東美術，1992)，圖113，117。

㊳徐州博物館(李銀德)，〈徐州發現東漢元和三年畫像石〉，《文物》，1990年9期，頁64-

臺灣大學學術期刊資料庫

山和沂水的兩方刻有「朱雀對游要仙人」的畫像石，適足以說明這樣的狀況(圖33，34)。㊴

在安丘漢墓群像中，更值得注意的是格套的伸縮功能。「朱雀對游要仙人」可以簡化成「朱雀對游」，如中室和後室東間的室頂北坡所見，這類的畫面在墓室內還有其他五處(圖8，43)。㊵「朱雀對游要仙人」也可以和其他題材組構成更大型的畫面，如後室東間東壁的狹長刻石，對游朱雀和戲虎仙人位居畫面左側，同屬於祥瑞雲集的浩大場面的一部份(圖21)。於是，在格套的使用上，顯然存在著由基本單位衍生的現象：從「朱雀對游」可衍生出「朱雀對游要仙人」，可擴大成「朱雀對游要仙人，中行白虎後鳳凰」，更可結組出如後室東間東壁般「朱雀對游要仙人，中行…後…，……」的複雜畫面。彈性運用歸納基本單位的格套，既能維持大量生產的效益，又可兼顧不同喪家的需求，頗合乎市場運作的原理。

格套的效益還表現在畫題的重複與變奏上。在安丘漢墓中可見同一題材的大量的重複，如「朱雀對游要仙人」出現三次，「朱雀對游」則高達七次，而光是車馬行列便填充了前室與中室六塊橫砌的大石面(附錄)，這些都是充分運用已有格套的結果。而除了前述的後室東西兩壁之外，墓中的長條形幅面少見個別的整體設計，往往以小單元的圖案拼湊來處理。茲以三室室頂圖像說明之。前室室頂由三方刻石組成，東石刻伏羲女媧，中石前有雷公出行、後隨日出雲中，西石爲瑞獸群集雲間。三石的物象均屬天界，彼此卻各成圖案，不相統屬；西石的畫面呈南上北下，更與另二石的南下北上適相倒置(圖22)。中室由五方刻石封頂，自東而西分別刻畫雲、日、仙人雲氣、月和瑞獸，這五個與天界有關的畫面也不見整合。尤有甚者，居中的仙人雲氣呈東西向，與其他南北向的畫面完全不搭調；而其他南北向的畫面，正反又呈錯落(圖11)。㊶後室

73，圖7、10；邢義田，〈漢碑、漢畫和石工的關係〉，《故宮文物月刊》，14卷4期(1996)，頁44-59。

㊴ 山東省博物館(蔣英炬等)，《山東漢畫像石選集》(濟南：齊魯書社，1982)，圖1，448。

㊵ 前室室頂北坡第一石、前室室頂東坡、中室室頂東坡、後室東間室頂西坡左石、後室東間室頂北坡，見安丘縣文化局和安丘縣博物館(鄭岩等)，同註⑥，圖版10，14，3，5，64。

㊶ 值得指出的是，南北向畫面的錯置，或可歸因於拆遷復原的疏失，但東西向畫面錯置於南北向畫面之間，則屬原造墓者所爲，因爲將東西向畫面扳回南北向之後，會產生尺寸不合，無法封頂的現象。

臺灣大學學術期刊資料庫

西間的三方封頂石也出現與天界相關的題材，由伏羲女媧、龍璧紋和柿蒂紋三個各自獨立的圖案組成(圖32)。㊷ 從三室室頂的畫像看來，喪家也許只是籠統地表示或接受墓內部份畫像要與升天成仙有關，並未進一步要求或規範細節，工匠才可能將有關天象的格套傾囊而出，運用重複或拼湊的方式來填滿畫面。

五、工匠群的參與

傳統史書向來對匠人著墨不多，更遑論在地方上從事造墓的石工，因此可供援引探討作坊的文字記載相當有限。㊸ 其中，安國祠堂題記曾提到「募使名工高平王叔、王堅、江胡、欒石，連車採石縣西南小山陽山，琢礪磨製，規矩施張…雕文刻畫…作治連月」(圖23)。㊹ 這群自高平前來宋山的工匠有可能屬於同一作坊，因爲和此方題記同出的畫像石風格頗爲一致，然而，此方題記和同出的畫像石儘管存在某種地緣關係，卻可能分屬不同的建築群。㊺ 而薤他君祠堂題記則提及「堂雖小，經日甚久，取石南山，更逾二年，迄今已成，使師操、山陽蝦丘榮保，畫師高平代盛、邵強生等數十人」(圖24)。㊻ 可知，在東阿興建的祠堂，曾經募請至少來自瑕丘、高平兩地作坊的工匠，而數十人的陣容也說明了當時多作坊聯手的營造模式。可惜，薤他君祠堂的畫像不知所蹤，無法進一步探索不同的作坊與畫像風格之間的關係。正因爲殘存的文字史料難以

㊷ 有關龍璧圖樣與天的關係，參見蘇健，〈漢畫中的神怪御蛇和龍璧圖考〉，《中原文物》，1985年4期，頁 81-88；林巳奈夫，〈璧の象徵〉，收入其著《中國古玉の研究》(東京：吉川弘文館，1991)，頁331-358；呂品，〈"蓋天說"與漢畫中的懸璧圖〉，《中原文物》，1993年2期，頁1-9。有關柿蒂紋樣與天的關係，請見林巳奈夫，〈中國古代における蓮の花の象徵〉，《東方學報》，59期(1987)，頁1-29。

㊸ 邢義田，同註㊳。

㊹ 因句讀不同，信立祥先生將「連車」歸入高平名工之列，見信立祥，《中國漢代畫像石の研究》，同註①，頁13。

㊺ 嘉祥宋山三座墓分兩批出土的畫像石，被認爲是東漢祠堂畫像石的再利用，蔣英炬據此復原了四座小祠堂，安國祠堂題記與第二批畫像石同出，但不在復原的四座小祠堂之列，見蔣英炬，同註⑮。相關的畫像，參見濟寧地區文物組和嘉祥縣文管所(朱錫祿等)，同註⑮，頁65-68；或朱錫祿，《嘉祥漢畫像石》，同註㊲，圖43-77。原石現藏山東省博物館。

㊻ 見註㉖。

臺灣大學學術期刊資料庫

盡如人意，安丘漢墓反而成爲了解漢代作坊的重要線索。

如上所述，安丘漢墓畫像風格歧異處頗多，這應是多群工匠參與製作的結果。在墓室壁面所見的兩種風格，一種追求物象群組的整體律動(簡稱甲)，另一種力圖物象實體與空間深度(簡稱乙)，即可能由兩群工匠雕製。除了甲、乙兩類風格之外，墓室內高浮雕的三柱，從技法到題材，似乎屬於更不一樣的製作傳統(簡稱丙)，估計可能還有第三群工匠參與其事。根據筆者的統計，在103塊畫像石中，甲類風格佔百分之八十的裝飾面積，乙類風格佔百分之十五，丙類風格佔百分之五(附錄)。可見，墓室的雕飾工程是以甲群工匠爲主，乙群工匠爲輔。至於這三群工匠是屬於同一作坊或分屬三個作坊，並不易下斷言。唯如包華石先生所推想，競爭的商業關係，會促使每個作坊努力開發有別於其他作坊的獨特風格。[47] 而若一併考慮與甲乙兩種風格有關的地域子傳統，則分屬不同作坊的可能性較大，這點將於下節再加詳論。

由安丘漢墓畫像拼接不整的現象看來，先雕刻畫像石、再砌建墓室的可能性最大。而正因畫像拼接不整，不禁令人想到喪家是否訂購現成的刻石，運回組裝。的確，在風行以畫像石裝飾墓室的地區，理應存在供應畫像石成品的商家作坊。不過，在漢代的山東，也不乏募請遠道名工、就近採石營建之例。宋山安國祠堂是「採石縣西南小山陽山」，東阿薤他君祠堂是「取石南山」，就連武梁祠也是「選擇名石，南山之陽」。[48] 在山東以外的地區，也存在就近刻石造墓的實例。1972年考古工作者在河南唐河針織廠發掘一座畫像石墓時，在填土中發現殘碎石塊，並在墓門前的填土中發現帶有搥打痕跡的錐狀鐵鑿一件，因而推測墓中的畫像石應於墓地附近製作，錐狀鐵鑿可能是用於雕刻畫像的工具。[49] 雖然建祠不等於修墓，河南地區的工匠傳統也不一定同於山東地區，但就安丘漢墓細加思量，似乎還是委請工匠，就近採石建造的可能性最大。作此推論最主要的理由如下：首先，構築墓室的石材一致，均爲緻密度和硬度不大的石灰岩，其來源應相同，即距墓不遠處的牟山；其次，如前所述，畫像的雕飾有由內而外逐步推進的跡象，前室並且包括不同程度的未完工作品，不似以預製成品砌建；其三，在墓室建築體中具結構意義的柱子，高度相當，畫像居

---

[47] 有關漢代山東地區作坊運作形態的推想，參見Martin J. Powers, *op.cit.*, pp.110-128.

[48] 武梁碑已佚，此據洪适，《隸釋》，同註[28]，卷六，〈從事武梁碑〉，頁13b-15a。

[49] 周到、李京華，〈唐河針織廠漢畫像石墓的發掘〉，《文物》，1973年6期，頁26-32。

臺灣大學學術期刊資料庫

中，並無湊數跡象，應是配合墓室高度與格局的專門製作(圖35，36)；而更饒富意義的是，前室西壁適可見兩類風格並存於同一石面的現象(圖37)。

如圖37所示，前室西壁的上石並列了兩排畫像：瑞獸群集於上，車馬羅列於下。其中，最值得探討的是上排左端刻畫的兩匹馬。這兩匹馬雖爲淺浮雕，和其右的浮雕瑞獸技法相同，但厚實的造型和以相疊暗示空間深度的手法，卻近似其下的車馬圖像，而和其右強調翻騰姿態、纏繞動感的瑞獸群像不同。值得注意的是，這種風格混淆的現象，全墓僅見此處。除非這兩類風格屬於同一作坊，而喪家只募請一家作坊雕造絕大多數的畫像石，否則很難圓說兩類風格並列於同一方刻石的現象。比較合理的解釋應是，含有甲乙兩類風格的這方畫像石，可能在時間壓力或其他不明原因之下，由甲乙兩群工匠合作完成。至於合作的方式，因爲前室和中室的東西兩壁，除了中室東壁開有耳室、前室東壁下石未見畫像之外，餘皆雕刻車馬出行圖，所以，以兩匹馬爲首的上排畫像，理當由乙群工匠雕製和下排畫像相仿的車馬出行圖，以延續西壁下石的母題，並和東壁的車馬出行畫像遙相應和。更進一步說，當時可能的狀況之一是，乙群工匠因故停手時，最上段左端還留有已打底稿、尚未完工的兩匹馬；甲群工匠接手後，便運用嫻熟的淺浮雕技法先完成這兩匹馬，再一舉展開其所偏好的祥瑞母題和動態構圖。

在參與製作的工匠群中，甲群工匠的作品佔全墓的百分之八十，留下的圖像極爲豐富，或可藉以觀察工匠群內部的分工狀況。雖然無從得知甲群工匠包括多少成員，由畫像確實可以分辨出自一人以上的手筆。爲了說明方便，本文僅從幾個刻畫鳳鳥的局部進行比對，所獲致的結論當適用於墓室內多數的甲群風格作品。前室室頂南坡第三石的鳳鳥，由後縮的頭、前挺的頸到一前一後張開的兩腳，昂揚展翅的姿態勁健有力(圖39a)；南坡第三石的鳳鳥，外形雖相仿，羽翼的刻線平行而呆板，翅膀與身體交接處的結構交代不清楚，兩腳著地不夠穩當，左翼也不知爲何被省略，較之前者，顯然略遜一籌(圖39b)；中室北坡第三石的鳳鳥，頸下的豎線未能扮演交代肌肉轉折的功能，只見一彎折的腳部難以確立，體態也遠不如前二者輕盈（圖39c)；前室北坡第一石所見之鳳鳥，外形僵硬而臃腫，翅膀和身體交接處的多道斜紋完全不具結構意義，平行排開的雙足則令展翅的鳳鳥有搖搖欲墜之勢(圖39d)。由此看來，這些局部應出自不同匠人的刀下，各自應物象形的完熟程度不盡相同。如果這個工匠群有所謂的師徒制存在，那麼完熟度高的應是師父的手筆，完熟度低的則可能屬徒弟所爲。

臺灣大學學術期刊資料庫

值得注意的是，如果甲群工匠有師徒式的分工，那麼師父統打底稿、徒弟分雕細節的模式並未見採行，因爲完熟度低的作品不待細節而識，從表現物象形態的基本輪廓便已一目了然(圖39)。果眞如此，甲群工匠的師徒便是各據粉本直接上石。那麼，他們所憑依的粉本，是收錄各類物象的圖譜，抑或是一幅幅包含許多物象、構圖完整的摹本呢？由現存畫像看來，甲群工匠所本的應是前者，因爲在完熟度較低的作品中，往往只見散布的物象，不見統合的畫面。以中室南坡第三石和前室南坡第三石爲例，兩者的鳥獸個別形象差別不大，但前者彷彿拼貼的剪影，缺乏有機的互動關係，遠不如後者來得纏繞有致（圖40，41)。而當中室北坡第二石的作者，能夠運用裝飾性雲紋演繹瑞獸群集的場面，平添整體的律動之美，第三石的作者在表達類似母題時，卻還只能將單獨的物象鋪排開來（圖42，43)。這種差別，說明了甲群工匠應是根據圖譜式的粉本進行刻畫，只有技巧掌握度高的工匠才能隨心所欲地群組物象，結構出富於動感的複雜畫面。

六、地域傳統的網絡

參與製作安丘漢墓的工匠群，無論來自當地或他處，也無論屬於一個或多個作坊，都不是孤立的現象，而是和大山東地區的石刻傳統密不可分。㊿其中，除高浮雕立柱的丙類風格，因出土類例有限，無法追索之外，甲類和乙類風格都有其所屬的子傳統，茲分述如下。(51)

佔安丘漢墓裝飾畫像主體的甲類風格，在題材上多繪仙人雲氣、神靈瑞

㊿據鄭岩先生告知，安丘故城遺址附近，如塚子坡等村，有不少畫像石小墓，雕刻技法與形象特徵和董家莊墓相類，同註⑫。

(51)雖然泰安、平陰、臨沂等地都出土過這類題材怪異的高浮雕圓柱或方柱，但在製作風格上與安丘立柱並不近似，故暫缺而不論。泰安大汶口漢墓出土立柱有二，現藏於岱廟，見泰安市文物局(程繼林)，〈泰安大汶口漢畫像石墓〉，《文物》，1989年1期，頁43-58。平陰孟莊漢墓立柱有十，見劉敦愿，〈漢畫像石上的飲食男女—平陰孟莊漢墓石柱祭祀歌舞圖像分析〉，《故宮文物月刊》，12卷9期(1994)，頁122-135。臨沂白莊漢墓出土立柱現藏於臨沂文管會，部分拓片收入山東省博物館（蔣英炬等），《山東漢畫像石選集》，圖372-384；報告見管恩潔、霍啓明，〈山東臨沂吳庄漢畫像石墓〉，《東南文化》，1999年4期，頁45-55。

臺灣大學學術期刊資料庫

獸，在視覺效果上則以鑿紋減地淺浮雕追求物象群組的整體律動，這類作品並非此墓獨有，還可見於他處的墓葬。以後室西間北壁橫樑刻畫的「朱雀對游要仙人」爲例，在1998年發掘的江蘇邳州車夫山漢墓中可發現雷同之作(圖44，45)。[52] 二者皆以減地淺浮雕爲之，物象的造型和細節略有所別，構圖卻相當近似。

再以中室室頂一方頗能展現律動的群獸纏繞刻石爲例，1987年在江蘇銅山青山泉清理的二號墓中也可見相仿之作(圖49，51)。[53] 安丘刻石雖遠較青山泉刻石複雜，但就排布S形獸驅於長方畫幅之內的手法，二石可謂神似，皆企圖在首尾相連的扭轉纏繞中營造生生不息的流動感。這類作品在徐州地區頗爲流行，1952年發現的銅山茅村漢墓中也見瑞獸騰繞的畫面(圖50)。[54] 至於山東地區，1992年在章丘黃土崖漢墓曾出土五方群獸纏繞的刻石，不過畫面較簡單，而以雲紋補白的結果也讓整體的動態趨於舒緩(圖52)。[55] 這種動態舒緩且加飾雲紋的作法，亦見於1974年歷城黃台山漢墓出土的一方刻石(圖53)。[56] 以上所舉之刻石，雖未必如安丘刻石般留有平行鑿紋，卻都是減地淺浮雕之作，且除主體畫像之外，也多帶有富於裝飾紋樣的邊框。

安丘漢墓中尚多瑞獸呈帶狀鋪排的畫面，這在山東、蘇北和豫東都不乏類例，如1957年發現的山東滕縣劉堌始堆漢墓、1965年清理的江蘇銅山白集漢墓和1961年挖掘的河南永城固上漢墓所出土的刻石(圖54，55，56，46)。[57] 這些1.5到2.5公尺不等的長形石塊，大多作爲墓室的橫樑或門楣，皆在加飾邊框的畫幅內，以減地淺浮雕的技法，刻出或偃或仰、或伸展或回轉的瑞獸

---

[52] 姚景洲、賈慶華，〈邳州車夫山漢畫像石〉，《東南文化》，1999年2期，頁19-21，圖二2。

[53] 二號墓中共出兩方群獸纏繞的刻石，分別爲於墓室南壁東西兩側，見邱永生，〈徐州青山泉水泥廠一，二號漢墓發掘簡報〉，《中原文物》，1992年1期，頁91-96，圖15，16。

[54] 王獻唐，〈徐州市區的茅村漢墓群空心磚漢墓〉，《文物參考資料》，1953年1期，頁46-50；江蘇省文管會，《江蘇徐州漢畫像石》(北京:科學，1959)，圖版參1(原石照片)，圖版捌(拓片)。

[55] 這五方刻石位於中室、後室、後室東壁門洞的兩側，見章丘市博物館（寧蔭棠、牛其安)，〈山東章丘市黃土崖東漢畫像石墓〉，《考古》，1996年10期，頁43-53，圖12，16，17。

[56] 山東省博物館(蔣英炬等)，《山東漢畫像石選集》，同註[39]，圖508。

[57] 莊冬明，〈滕縣發現漢畫石六十七塊漢畫石墓七座〉，《文物參考資料》，1957年6期，頁

臺灣大學學術期刊資料庫

行伍；且如同安丘漢墓所見，動物身上的塊面不在交代軀體結構，而在營造整體的韻律。有趣的是，在這些類例當中，安丘和永城刻石以動物爲主的質樸作風，反較滕縣和銅山刻石饒富裝飾細節的作法來得接近。而若細究局部，不論就動物造型、雕刻技法或塊面分割方式視之，魯東的安丘刻石和遠在豫東的永城刻石竟有著驚人的近似之處(圖39)。其實，永城是這類瑞獸成行的刻石的大本營，該地區發現的絕大多數畫像石，都位於墓室的門楣或橫樑，也都以減地淺浮雕刻畫出林林總總的珍禽瑞獸。[58]

於是，以安丘漢墓甲類風格爲基點追蹤的結果，發現魯東安丘和魯南滕縣、蘇北邳州和徐州、以及豫東永城等地的石刻傳統關係密切(圖63)。而作爲參考點的畫像石墓，只有銅山茅村漢墓帶有熹平四年(西元175年)的題記，其他均無紀年。在無紀年的墓葬中，除永城固上兩座漢墓爲平頂石室墓，在形制上帶有東漢早期的特徵之外，餘皆爲東漢晚期常見的疊澀頂多室石結構墓。看來，這類以減地淺浮雕刻畫成行的珍禽瑞獸、並追求畫面整體動態效果的風格有可能濫觴於永城地區。而1978-79年間在永城太丘和僖山清理的三座漢墓，年代爲東漢早期或中期偏早，其畫像風格亦與固上刻石相仿。[59] 有趣的是，該地區至東漢晚期都還固守傳統，形成鮮明的地域特色，1973年於鄭城東漢中晚期墓群所出的畫像石，適足以說明此一延續性。[60]

至於徐州地區，情況遠較永城複雜。首先，減地淺浮雕之作在徐州出現不

90：拓片見山東省博物館(蔣英炬等)，同註[39]，《山東漢畫像石選集》，圖298-301。南京博物院(尤振堯)，〈徐州青山泉白集東漢畫像石墓〉，《考古》，1981年2期，頁137-150。河南省博物館(王與剛、周到)，〈河南永城固上村漢畫像石墓〉，《河南文博通訊》，1980年1期，頁37-41；拓片見閻根齊等，《商丘漢畫像石》(鄭州：河南美術，1992)，頁37-49。

[58] 周到，〈試論河南永城漢畫像石〉，《中原文物》，1987年2期，頁140-143；閻根齊，〈商丘漢畫像石探源〉，《中原文物》，1990年1期，頁39-42；壽新民，〈商丘地區漢畫像石藝術淺析〉，《中原文物》，1990年1期，頁43-50；張華亭，〈試論商丘漢畫像石的藝術形式〉，《中原文物》，1994年3期，頁58-62。

[59] 李俊山，〈永城太丘一號漢畫像石墓〉，《中原文物》，1990年1期，頁13-22；永城縣文管會、商丘博物館(米景周)，〈永城太丘二號漢畫像石墓〉，《中原文物》，1990年1期，頁23-27；李俊山，〈永城僖山漢畫像石墓〉，《中原文物》，1990年1期，頁28-32，50。

[60] 閻根齊等，《商丘漢畫像石》(鄭州：河南美術，1992)，頁50-69。

臺灣大學學術期刊資料庫

晚，目前所知紀年最早者爲一方出自漢王漢墓的元和三年(西元86年)刻石；[61]其次，減地淺浮雕只是徐州地區常見的刻畫技法之一，減地凸面線刻在當地也頗受歡迎；[62]其三，與安丘漢墓風格相近的刻石，特別是描摹瑞獸與營造動感，也僅佔徐州減地淺浮雕作品群的一部份。如果說瑞獸偃仰於窄長橫幅的格式可能源自永城，那麼徐州刻石對舒緩動態和裝飾細節的偏好，已見相當程度的轉化，而此一經過轉化的風格，又北播至魯南的滕縣。至於瑞獸群集於長方縱幅的格式，講究首尾纏繞、翻騰不已的複雜構築，則可能首創於徐州地區，如茅村和青山泉漢墓所見。這一格式北播之後，在安丘尚有淋漓盡致的發揮，在章丘、歷城一帶，作爲主體的瑞獸卻有被雲紋同化的趨勢，裝飾意味更形濃厚。

從刻石年代早晚和出土量多寡來看，安丘漢墓甲類風格的源頭當在豫東與蘇北。也許，參與安丘漢墓製作的工匠群可能來自這個區域，如同前述高平名工應聘至宋山雕造安國祠堂，或至東阿雕造薤他君祠堂一般。若非如此，那麼，豫東與蘇北的雕飾格套是如何傳播至遠在膠東的安丘呢？根據目前已公佈的材料，位在徐州之北的滕縣，以及位在徐州之東的邳州，都具有吸收蘇北格套、融合本地特色、再往魯東北傳輸的關鍵地位。而安丘透過滕縣、邳州與蘇北、豫東連成一氣的現象，也勾勒出貫穿魯、蘇、豫石刻業的一支子傳統。

至於佔安丘漢墓裝飾面積百分之十五的乙類風格，在題材上偏好人物車騎行伍，在視覺效果上以鑿紋地凹面線刻描摹物象實體，並善於營造具有深度的繪畫空間，其製作傳統的網絡與甲類風格又不相同。以人物行伍爲例，安丘漢墓中室橫樑刻石與1975年山東梁山后集漢墓出土的一方刻石，不論畫題、技法、造型或構圖，均十分相似(圖47，48)。[63]由於缺乏榜題，無法確知人物的身分，不過安丘刻石的左端和梁山刻石的右端，刻畫小孩正面居中、大人拱手深揖的部份，應是表現周公輔成王的故事。[64]再以車騎行列爲例，安丘漢墓中

---

[61] 徐州博物館(李銀德)，〈徐州發現東漢元和三年畫像石〉，《文物》，1990年1期，頁64-73。

[62] 徐州博物館(王黎琳)，〈論徐州漢畫像石〉，《文物》，1980年2期，頁44-45；尤振堯，〈略論蘇北地區漢畫像石墓與漢畫像石刻〉，收入南陽漢畫像石學術討論會辦公室編，《漢代畫像石研究》(北京:文物出版社，1987〉，頁62-74；武利華，〈徐州漢畫像石研究綜述〉，《漢畫研究》，1992年2期，頁63，64-70。

[63] 山東省博物館(蔣英炬等)，《山東漢畫像石選集》，同註[39]，圖463。

臺灣大學學術期刊資料庫

室橫樑的另一方刻石與1983年山東嘉祥紙坊鎮漢墓發現的刻石，也都是以鑿紋地凹面線刻的手法表現同樣的題材(圖59)。[65] 顯然，安丘漢墓的乙類風格絕非孤立存在的現象。

事實上，安丘漢墓乙類風格之作出現頗早，目前可知最早的紀年作品爲汶上新莽天鳳三年(西元16年)路公食堂刻石，其後的紀年作品陸續有平邑元和三年(西元86年)皇聖卿闕及章和元年(西元87年)東闕畫像。[66] 汶上一地後來在先農壇曾發現兩方類似的刻石，平邑一地在1981年發現的東埠陰漢墓中，也出土了兩方這類刻石。[67] 不過，就出土量而言，以嘉祥地區居冠，有近百方刻石以鑿紋地凹面線刻表現人物故事或車騎行列。[68] 此外，零星有這類刻石出土的地點，除上述的梁山外，還包括曲阜、濟寧、鄒縣和肥城等地(圖63)。[69] 運用鑿紋地凹面線刻的技法描繪以人物或車騎爲主體的題材，可說是以嘉祥爲中心的魯西南地區常見的作風。

和安丘漢墓乙類風格相關、盛行於魯西南的這一支石刻子傳統，表現了對繪畫空間深度的高度興趣。如前所述，安丘漢墓中室橫樑右端的車馬群，以一側、一正、一背緊相臨接的組合，提示一個有來有往、可進可退的活動空間(圖14)。同樣的企圖也見於嘉祥五老洼出土的樓閣車馬刻石。[70] 該石上刻樓閣二

---

[64] 在孝堂山祠堂東壁可見類似的題材，居中正面而立的小孩上方刻有「成王」二字，見羅哲文，〈孝堂山郭氏墓石祠〉，《文物》，1961年4、5期合刊，頁44-51。另，如居中的小孩側面而立，手推獨輪車，則所畫的故事則爲孔子見老子，嘉祥齊山刻石便刻有「孔子也」和「老子也」的榜題，見朱錫祿，《嘉祥漢畫像石》，同註[37]，圖83-84。

[65] 嘉祥縣文管所(朱錫祿)，〈山東嘉祥紙坊畫像石墓〉，《文物》，1986年5期，頁31-41，圖6。

[66] 傅惜華，《漢代畫像全集初編》(北京:巴黎大學北京漢學研究所，1949)，圖129，201-205，207-210；劉敦楨，〈山東平邑縣漢闕〉，《文物參考資料》，1954年5期，頁29-32。

[67] 山東省博物館(蔣英炬等)，《山東漢畫像石選集》，同註[39]，圖204-205；平邑縣文物管理站(李常松等)，〈山東平邑東埠陰漢代畫像石墓〉，《考古》，1990年9期，頁811-814，圖5。

[68] 見朱錫祿，《嘉祥漢畫像石》，同註[37]，所收。

[69] 曲阜白楊店、于家村、大峪，濟寧慈雲寺，鄒縣八里河以及肥城，都發現了此一風格的刻石，見傅惜華，《漢代畫像全集初編》，圖81，《漢代畫像全集二編》，圖6，34；山東省博物館(蔣英炬等)，《山東漢畫像石選集》，同註[39]，圖173-176，117-118。長清的孝堂山祠堂風格近似，但減地不留平行鑿紋，故暫不列入討論。

[70] 嘉祥縣文管所(朱錫祿)，〈嘉祥五老洼發現一批漢畫像石〉，《文物》，1982年5期，頁

臺灣大學學術期刊資料庫

層，下刻理當位於樓閣之前的門闕一對，門闕之間正面而行的車騎隊伍，配合門闕外側立的作揖人物，令原本只似剪影的樓閣人物場景，具有彷彿可居可游的活動空間(圖57)。居中的駟馬安車，左右二馬作四分之三面而又扭頸回轉的姿態，則更加強了深度空間的效果。這種樓閣車馬的設計在嘉祥地區儼然成爲一種格套，除五老洼之外，紙坊鎮、吳家莊也曾出土類似的刻石。[71] 不過，就整體而言，魯西南地區偏好帶狀展開的方式，因此多見車騎沿水平線一字排開的構圖，而鮮有如安丘漢墓中室西壁所見、車馬人物呈左右參差的多層次構圖(圖10)。後者反而和帛畫或壁畫的作法較接近。[72]

除繪畫空間深度之外，安丘漢墓乙類風格的作品和魯西南凹面線刻的子傳統都十分注重線條的表現力，因爲初鑿的凹面只能透露物象的輪廓，其肌理結構均有賴陰刻細線的勾勒。不過，相較之下，魯西南凹面刻的線條粗深有力，對細節不多鋪陳，且因格式化而有近乎模印的效果；安丘漢墓凹面刻的線條纖細，著意於細節的交代，切近繪畫的效果。以駟車爲例，駕被具在安丘刻石所見遠較嘉祥刻石繁複，不但披掛在馬頭、胸、腹、臀諸部的革帶和韁繩受到仔細的描繪，就連皮革和繩索柔軟而具有彈性的質感都表達無遺(圖58a，b)。有趣的是，在嘉祥地區，只有凸面線刻的作品，如武氏祠或宋山祠堂刻石，才會如此流連於物象細節與表面裝飾(圖58c)。然而，嘉祥的凸面刻儘管細膩，卻仍不脫格式化的傾向。

安丘漢墓的乙類風格與魯西南石刻子傳統關係密切而又更接近繪畫的視覺效果，此一特徵在考慮地域傳統上是深具意義的。1963年在安丘東北方的招遠界河清理了一座漢墓，出土凹面線刻車騎行伍的畫像石一方，其運用線條描摹細節的興趣與安丘漢墓刻石所見殊無二致(圖60，58d)。[73] 1951年在招遠東北

71-78，圖11。

[71] 朱錫祿，《嘉祥漢畫像石》，同註[37]，圖138，31。

[72] 帛畫如馬王堆三號墓出土的車馬儀仗圖，見傅舉有等編，《馬王堆漢墓文物》(長沙:湖南，1992)，頁26-27。壁畫如河南偃師杏園村東漢墓、河北安平漢墓或內蒙和林格爾漢墓所繪，見中國社科院考古研究所，《杏園東漢墓壁畫》(瀋陽：遼寧美術，1995)，圖5，7，27，34；河北省文物研究所，《安平東漢壁畫墓》(北京:文物，1990)，圖2-33；內蒙古自治區博物館，《和林格爾漢墓壁畫》(北京:文物，1978)，頁56-67，110-117。其中，尤以河北安平漢墓所繪之車騎出行場面與安丘漢墓刻石最爲接近。

[73] 山東省博物館(蔣英炬等)，《山東漢畫像石選集》，同註[39]，圖577。

臺灣大學學術期刊資料庫

方的福山東留公漢墓出土的一方刻石，單純以陰線在打磨光滑的石面上刻出車騎行伍，其線條之勻圓流暢，完全不亞於毛筆在絹帛上留下的痕跡，而其應物象形程度之高，在山東地區也鮮有出其右者(圖61，58e)。[74] 雖然該刻石沒有凹面和鑿紋，和安丘董家莊或招遠界河刻石屬不同的製作傳統，但與繪畫的切近性，似乎更證實了魯東北的偏好。事實上，在安丘王封曾發現一方陰刻畫像石，其完熟度雖不及福山東留公刻石，卻同屬純以線條描摹物象的傳統(圖62，58f)。[75] 於是，安丘漢墓乙類風格之作雖脫胎自魯西南以鑿紋地凹面線刻描寫物象實體並營造深度空間的子傳統，但其較魯西南更著意於線性表達而更向繪畫靠攏的傾向，卻可能和魯東北的偏好有關。而魯東北因歷來發現的畫像石墓寥寥可數，一向被認爲是畫像石藝術的邊緣地區，但是，有著安丘漢墓的雕飾規模和福山漢墓的藝術成就，也許假以時日，等更多考古材料累積之後，這塊區域的重要性將受到重新評估。

無論如何，在魯東北石刻業面貌尚不清楚、而出土畫像石又集中在魯南和魯中時，安丘的確位於大山東地區畫像石藝術中心的邊緣。[76] 正因安丘漢墓地處偏遠，由此反而容易勾畫地域傳統的網絡：乙類風格的淵源在以嘉祥爲中心的魯西南，往北至魯中的肥城，往東北至膠東半島的招遠，都可見此一子傳統的痕跡；甲類風格可南溯至豫東的永城和蘇北的徐州，由此往東至邳州，往北通過滕縣達魯中的歷城、章丘，往東北則遠屆膠東的安丘，也都發現此一子傳統的遺留(圖63)。就目前公佈的資料來看，兩支子傳統似乎各有其勢力範圍，兩者鮮少交疊於同一地區，更遑論並存於同一墓室，安丘漢墓是目前所知的唯一例外。而兩支子傳統涇渭分明的經營狀況，也說明了參與安丘漢墓的甲乙兩群工匠來自不同作坊的可能性較大。

地域傳統一直是漢代畫像石研究的重要課題之一，王愷先生首先從墓葬形制論證蘇魯豫皖交界處是難以割裂的區塊，突破現有行政分區的框架，的確慧

---

[74] 山東省文物管理處(李克敏)，〈山東福山東留公村漢墓清理簡報〉，《考古通訊》，1956年5期，頁16-19，圖版陸2；福山縣文化館圖博組，〈山東福山縣東留公村漢墓畫像石〉，《文物資料叢刊》，1981年4期，頁244-246。

[75] 山東省博物館(蔣英炬等)，《山東漢畫像石選集》，同註[39]，圖540。

[76] 有關山東出土畫像石的分布狀況，見山東省文物考古研究所(蔣英炬，吳文祺)〈試論山東漢畫像石的分布、刻法與分期〉，同註[13]。

臺灣大學學術期刊資料庫

眼獨具。⑦⑦與安丘漢墓甲類風格有關的一支貫穿豫、蘇、魯的石刻子傳統，正呼應了此一不可分割性。而信立祥和郭曉川先生企圖爲蘇魯豫皖地區畫像石找尋可行的分期標準，對地域傳統演變的認識也貢獻卓著。⑦⑧然而，不可諱言地，分區或分期一類宏觀式的討論，只能求同而難以釋異，更無法呈現多支子傳統於一時一地或爭奇鬥豔、或共存共榮的動態，而後者應更貼近歷史的實相。因此，只有對子傳統加以釐定、對子傳統流播範圍加以追蹤、並對子傳統的消長加以觀察，才可能爲區域研究的骨架增添血肉。

七、結語

綜上所述，安丘漢墓不規整的畫像製作，是在作坊與喪家之間較寬鬆的互動關係底下展開，它表現的不是哪一方的刻意設計，而是喪家在作坊提供的格套中揀選的結果。所以，儘管刻有畫像的石塊多達103方，卻不出仙人雲氣、瑞獸群集、人物車馬行列和裝飾花紋幾類題材，而在有限的題材中，不但未見突出主題的有機安排，反而充斥著可伸可縮的圖像格套。這些圖像格套，透過分解、重組、拼湊、重複等手法，雖無益於微言大義的鋪排展現，卻也營造出視覺豐富的裝飾空間。而畫像石堆砌不齊、拼接不整和不及完工等現象，說明了施工的草率和時間的壓力，雖無助於畫像群組意義的傳達，卻也無損其訴諸視覺豐富性的裝飾效果。安丘漢墓既反映出喪家對畫像石墓最基本的期待—安魂與裝飾，也反映了作坊如何以格套因應要求簡單卻排場浩大的案例。

更具意義的是，安丘董家莊畫像石墓並非孤立的現象，它和漢代大山東地區的石刻子傳統息息相關。而地域子傳統所呈現的不只是畫像風格的傳遞，還包括題材的流通與結構體的複製，這些都透過在墓葬營造中扮演關鍵性角色的雕飾格套具體而微。透過格套，作坊既能滿足不同喪家的各種要求，又能達到省工省時的經濟效益。既然格套是因應大量生產而逐漸形成的規格，透過摹本

---

⑦⑦ 王愷，〈蘇魯豫皖交界地區漢像石墓墓葬形制〉，收入南陽漢畫像石學術討論會辦公室編，《漢代畫像石研究》，同註⑥②，頁 53-61；王愷，〈蘇魯豫皖交界地區漢畫像石墓的分期〉，《中原文物》，1990年1期，頁 51-61。

⑦⑧ 信立祥，〈漢畫像石的分區與分期研究〉，收入俞偉超編，《考古類型學的理論與實踐》，同註⑬，頁234-306；郭曉川，〈蘇魯豫皖區漢畫像視覺形式演變的分期研究〉，《考古學報》，1997年2期，頁171-195。

臺灣大學學術期刊資料庫

或口訣，爲許多作坊所共享；而透過作坊的推銷，也爲許多喪家所共享；如果喪家有特別要求，反過來也會修改或豐富了既存的格套。假如能結合地域子傳統的分布，觀察雕飾格套的流傳，並從作坊、喪家、格套之間動態的三角關係出發，對墓室的畫像詳加分析，應對了解東漢時期地區性的流行，包括喪葬專業的市場機制、一般人對墓葬裝飾的期待以及一般人對死後世界的構想有莫大助益。在這樣的基礎之上，再重新思考刻意設計的解釋傳統，才能爲畫像藝術在漢代的社會文化脈絡中作更適切的定位。

（本文曾於1998年4月在中央研究院歷史語言研究所文物圖像室進行報告，感謝與會者的提問和指教。本文所涉及的個案研究，首先感謝山東省博物館副館長鄭岩先生代爲安排考察事宜，其次感謝顏娟英先生慨然提供相關的照片檔案。文稿初成，承蒙巫鴻、鄭岩、石守謙、邢義田、蒲慕州、王正華、馬孟晶諸位師友惠賜意見，於此特誌謝忱，唯文責仍由筆者自負。）

臺灣大學學術期刊資料庫

附件　山東安丘董家漢墓畫像石風格與題材示意表

編號	室別	位置	尺寸(cm)	風格	題材
1	甬道	封口石	67 × 190	甲？	臥鹿
2	甬道	墓門門額	65 × 185	甲？	仙人戲鹿，青龍，百虎
3	甬道	門楣外面	42 × 215	甲？	花紋帶
4	甬道	墓門西柱外面	143 × 21	甲？	花紋帶
5	甬道	墓門東柱外面	140 × 26	甲？	花紋帶
6	甬道	西門扉外面	142 × 77	甲？	鋪首銜環
7	甬道	東門扉外面	146 × 79	甲？	鋪首銜環
8	前室	門楣內面	43 × 220	甲？	花紋帶
9	前室	墓門西柱內面	143 × 46	甲？	花紋帶
10	前室	墓門東柱內面	140 × 48	甲？	花紋帶
11	前室	西門扉內面	142 × 77	甲？	鋪首銜環
12	前室	東門扉內面	146 × 79	甲？	鋪首銜環
無	前室	南壁西側立石	167 × 195	甲	上石：垂帳紋，未完工 下石：飛鳥，未完工
13	前室	南壁東側左立石	169 × 47	甲？	花紋帶
14	前室	南壁東側右立石	169 × 103	甲	瑞獸群集
15	前室	西壁	169 × 240	甲、乙	上石：上排：二馬，瑞獸群集；下排：人物車馬行列。 下石：人物車馬行列
16	前室	北壁西側立石	130 × 81	甲	瑞獸群集
17	前室	北壁西門洞西側方柱南面	127 × 46	甲？	花紋帶
18	前室	北壁東端方柱南面	127 × 43	甲	鳥，仙人
19	前室	北壁橫樑	45 × 571	甲？	花紋帶
20	前室	東壁	162 × 243	乙	上石：人物車馬行列 下石：邊框內空白
21	前室	室頂南波	103 × 461 103 × 571	甲	東一石：瑞獸群集 東二石：瑞獸群集（朱雀對游） 東二石：瑞獸群集 東四石：雲氣
22	前室	室頂西波	85 × 125 85 × 230	甲	上石：上邊框，內空白 下石：下邊框，內空白
23	前室	室頂北波	103 × 461 103 × 571	甲	西一石：瑞獸群集（朱雀對游） 西二石：瑞獸群集 西二石：瑞獸群集 西四石：瑞獸群集

臺灣大學學術期刊資料庫

編號	室別	位置	尺寸(cm)	風格	題材
24	前室	室頂東坡	85×125 85×230	甲	上、下石：朱雀對游
25	前室	封頂石	461×125	甲	東一石：伏羲女媧，仙人瑞獸 東二石：雷公出行，日出雲中 東三石：瑞獸群集
67	前室、中室	前室、中室之間方柱	82×44×126	丙	人物群集，瑞獸纏咬
26	中室	南壁東端方柱北面	127×48	甲	仙人持芝
27	中室	南壁東端方柱西面	127×43	甲	花紋帶
28	中室	南壁西門洞西側方柱北面	127×46	甲	花紋帶
29	中室	南壁西門洞西側方柱東面	127×45	甲	瑞獸群集，捕魚，撈鼎
30	中室	南壁橫樑	45×577	乙	東石：人物行列 西石：車馬行列
31	中室	西壁	160×297	乙	上石：人物車馬行列 下 石：人物車馬行列
32	中室	北壁西端立石	166×90	乙	人物行列，對舞，謁拜
33	中室	北壁西端方柱	122×45	甲	雲紋
34	中室	北壁西門洞西側方柱	122×40	甲？	花紋帶
35	中室	北壁兩門洞之間方柱	122×63	甲？	花紋帶
36	中室	北壁東端方柱南面	122×44	甲？乙？	人物行列
37	中室	北壁橫樑	45×491	甲	東西二石，均爲花紋帶
38	中室	東壁北側立石	122×104	甲	雲紋
39	中室	東壁南側立石	122×92	甲	雲紋
40	中室	東壁橫樑	52×295	甲	祥瑞(勝，魚)
41	中室	室頂南坡	120×443 120×575	甲	東一石：神仙瑞獸（女媧，仙人持芝，武士對劍，九頭人面獸） 東二石：瑞獸群集，雲紋 東三石：瑞獸群集（朱雀對游）
42	中室	室頂西坡	102×135 102×294	甲	上石：上邊框 下石：仙人瑞獸（朱雀對游）
43	中室	室頂北坡	120×443 120×577	甲	西一石：樂舞百戲，仙人瑞獸 西二石：瑞獸群集，雲紋 西三石：瑞獸群集（朱雀對游）
44	中室	室頂東坡	102×135 102×290	甲	上石：上邊框　　下石：朱雀對游
45	中室	封頂石	443×135	甲	東一石：雲氣　東二石：日（烏，狐） 東三石：仙人，雲氣，瑞獸群集 東四石：月（玉兔，蟾蜍，搗藥） 東五石：瑞獸群集

臺灣大學學術期刊資料庫

編號	室別	位置	尺寸(cm)	風格	題材
46	後室西間	南壁橫樑	42 × 208	甲	瑞獸花紋帶
47	後室西間	西壁	164 × 360	甲	上石：獵人逐獸，雲山，仙人瑞獸 下石：仙人戲獸
48	後室西間	北壁西側立石	111 × 61	甲	雲紋，鋪首銜環
49	後室西間	北壁東側立石	111 × 83	甲	朱雀，鋪首銜環
50	後室西間	北壁橫樑	55 × 210	甲	瑞獸群集（仙人，朱雀對游）
51	後室西間	過樑西面	45 × 357	甲	北石：瑞獸花紋帶　南石：雲氣花紋帶
52	後室西間	室頂南坡	107 × 88 102 × 205	甲	上石：瑞獸　下石：仙人瑞獸
53	後室西間	室頂西坡	107 × 236 107 × 354	甲	南石：瑞獸 北石：雲紋
54	後室西間	室頂北坡	102 × 88 102 × 205	甲	上石：上邊框 下石：人物
55	後室西間	室頂東坡	104 × 236 104 × 354	甲	北石：瑞獸群集（朱雀對游） 南石：雲紋
56	後室西間	封頂石	236 × 88	甲	南石：伏羲女媧 中石：二龍穿璧 北石：柿蒂紋
57	後室東間	南壁東端方柱西面	120 × 22	甲	穿璧紋，瑞獸
58	後室東間	南壁橫樑	48 × 208	甲	雲氣花紋帶
59	後室東間	過樑東面	45 × 357	甲	雲氣花紋帶
60	後室東間	北壁	170 × 208	甲	上石：朱雀對游，仙人戲虎 下石：仙人瑞獸，人物故事
61	後室東間	東壁	164 × 358	甲	上石：瑞獸群集(朱雀對游) 下石：瑞獸群集(朱雀對游)
62	後室東間	室頂南坡	102 × 84 102 × 206	甲	上石：上邊框　下石：人物故事
63	後室東間	室頂西坡	106 × 283 106 × 357	甲	南石：瑞獸群集（朱雀對游） 北石：雷公出行
64	後室東間	室頂北坡	102 × 84 102 × 195	甲	上石：上邊框　下石：朱雀對游
65	後室東間	室頂東坡	106 × 236 106 × 356	甲	北石：瑞獸群集 南石：瑞獸群集(朱雀對游)
66	後室東間	封頂石	236 × 84	甲	北石：雲紋　南石：瑞獸
68	後室	圓柱	直徑 42 高 120	丙	人獸交纏
69	後室	方柱	45 X 46 X 120	丙	人物疊排，交龍豎立

臺灣大學學術期刊資料庫

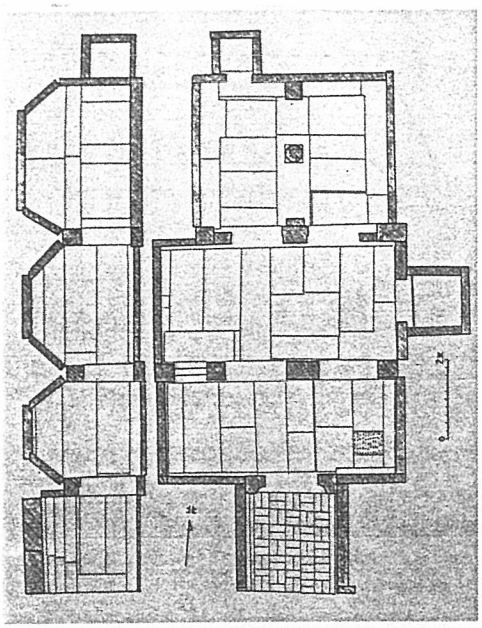


圖 1　山東安丘董家莊漢墓平面圖 1964 年版
採自《文物》1964 年 4 期

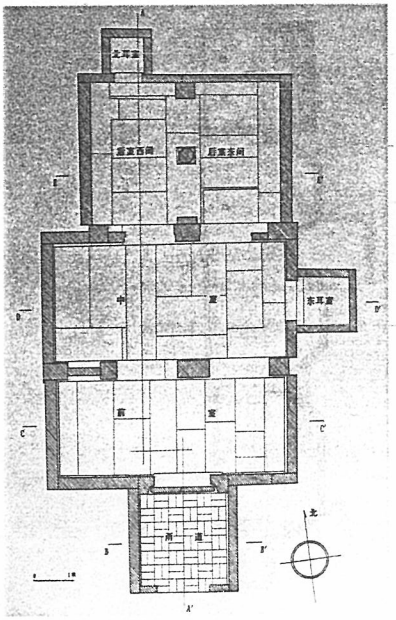


圖 2　山東安丘董家莊漢墓平面圖 1962 年版
採自《安丘董家莊漢畫像石墓》
（以下簡稱《安丘董墓》）

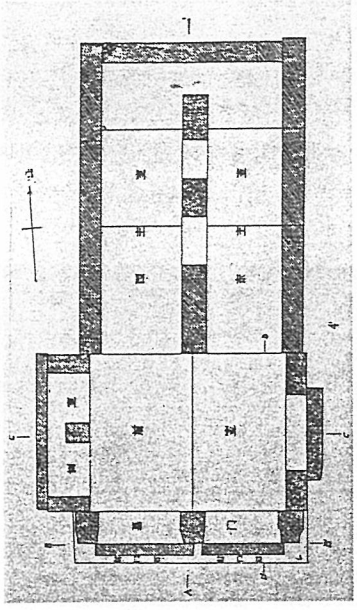


圖 3　山東蒼山漢墓平面圖
採自《考古》1975 年 2 期

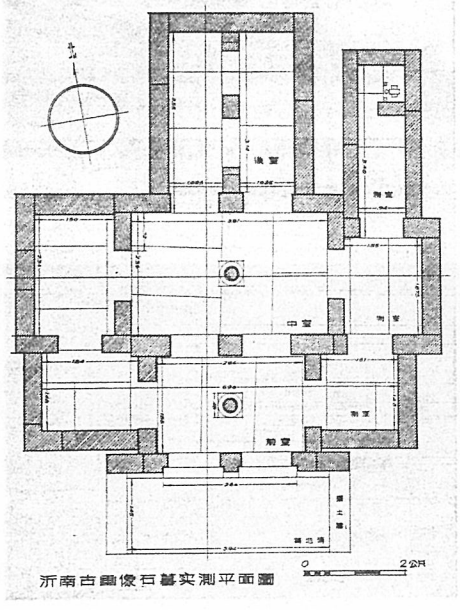


圖 4　山東沂南漢墓平面圖
採自《沂南古畫像石墓發掘報告》

臺灣大學學術期刊資料庫

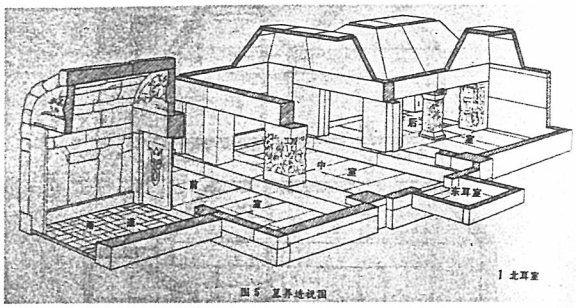


圖5　山東安丘董家莊漢墓透視圖 採自《安丘董墓》

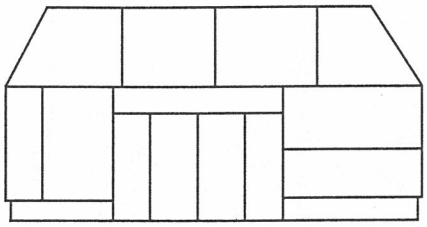


圖6　前室南壁砌石示意圖
山東安丘董家莊漢墓

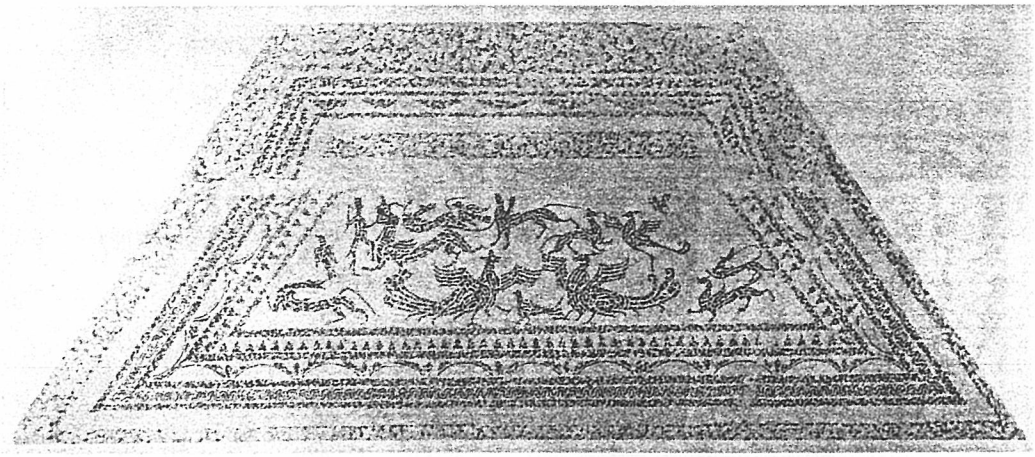


圖7　中室室頂西坡刻石 東漢晚期 山東安丘董家莊墓石42　上135cm下294cm縱120cm　拓片
採自《安丘董墓》圖29

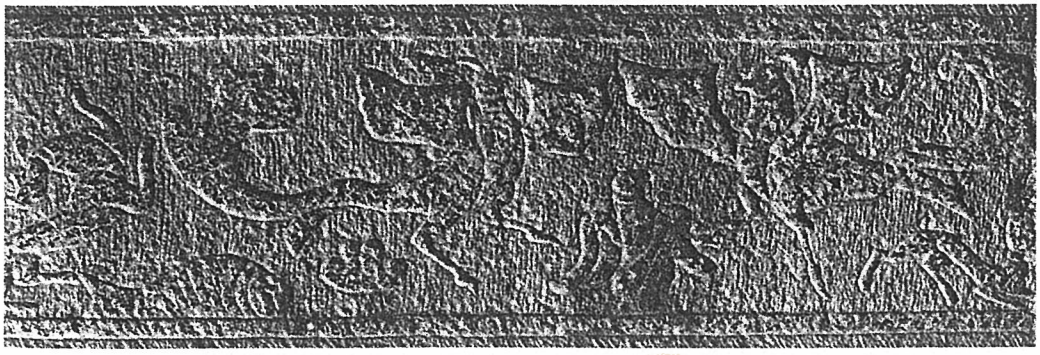
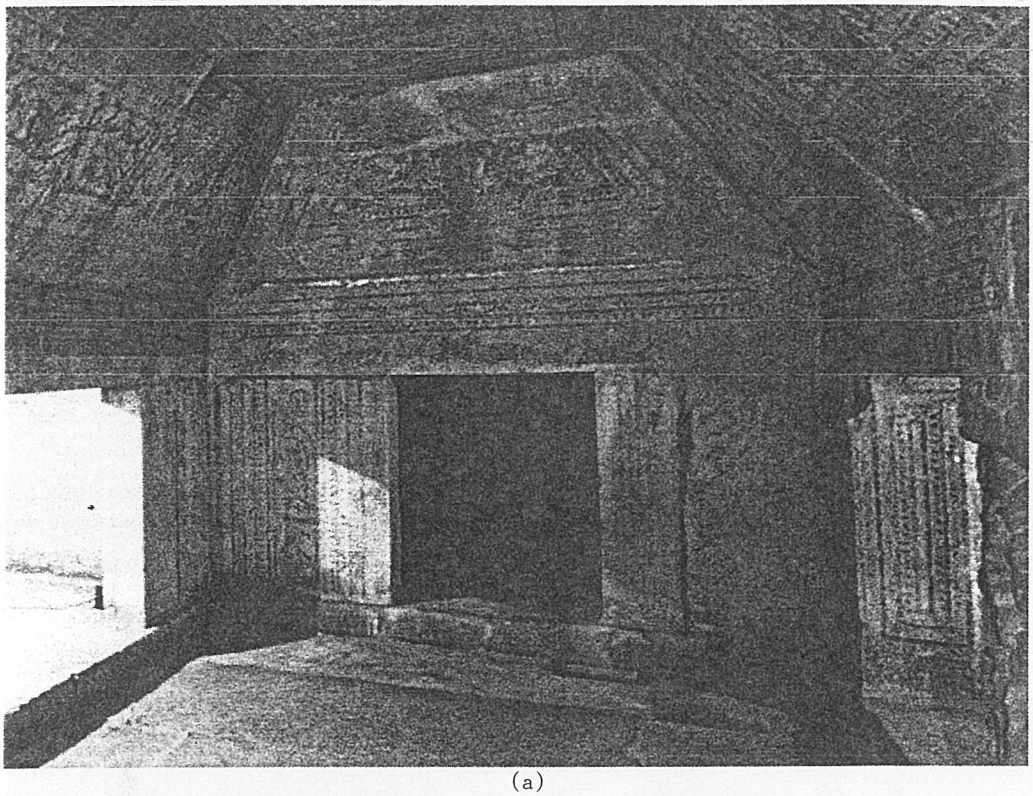
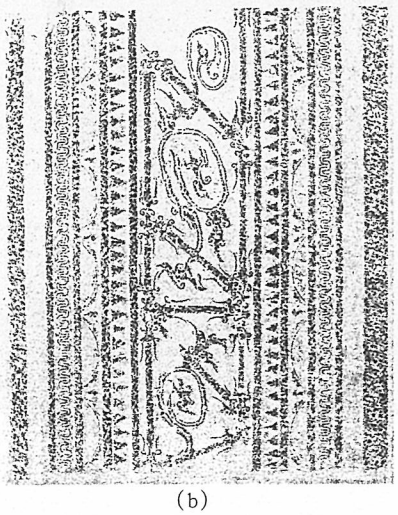


圖8　前室室頂南坡刻石　東漢晚期　山東安丘董家莊墓石21B　縱103cm　涂寬裕攝

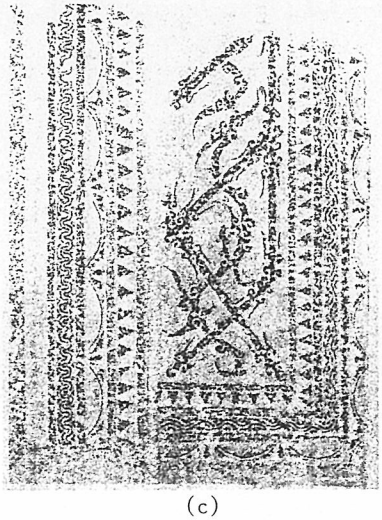
臺灣大學學術期刊資料庫



(a)



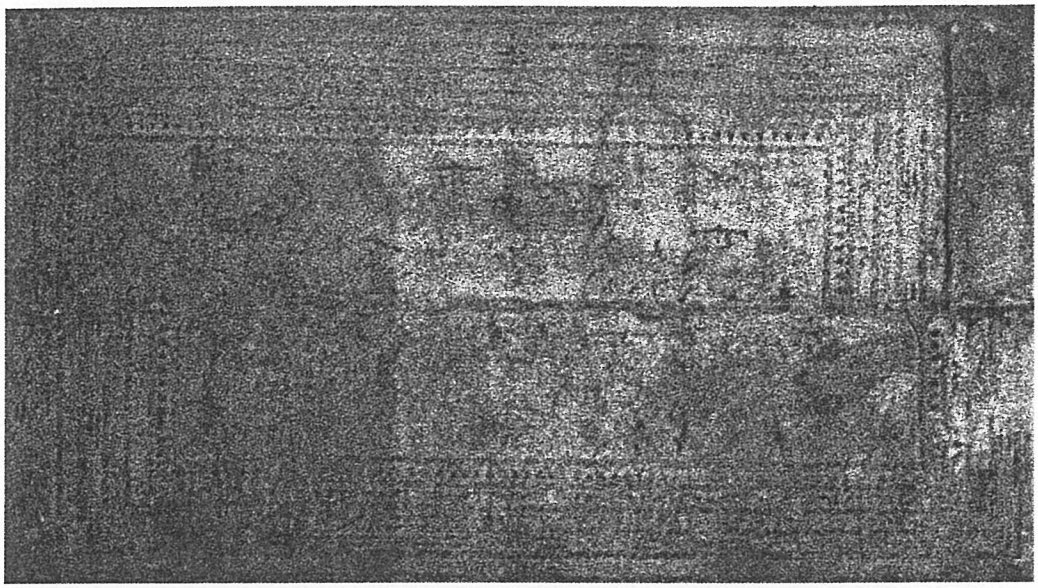
(b)



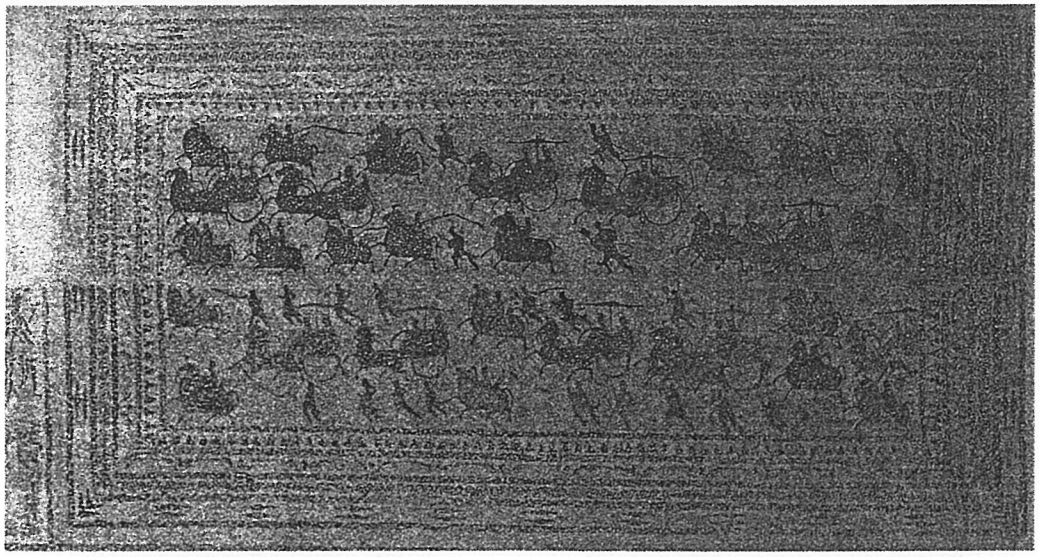
(c)

圖 9　(a)中室東壁山東安丘董家莊墓 涂寬裕攝　(b)耳室門北側立石　122 × 104cm　拓片
採自《安丘董墓》圖 22　(c)耳室門南側左右二立石　122 × 92cm　拓片《安丘董墓》圖 23

臺灣大學學術期刊資料庫



(a)



(b)

圖10　(a)中室東壁上下二刻石　東漢晚期　山東安丘董家莊墓石31　297×160cm　涂寬裕攝
(b)拓片採自《安丘董墓》圖19

臺灣大學學術期刊資料庫

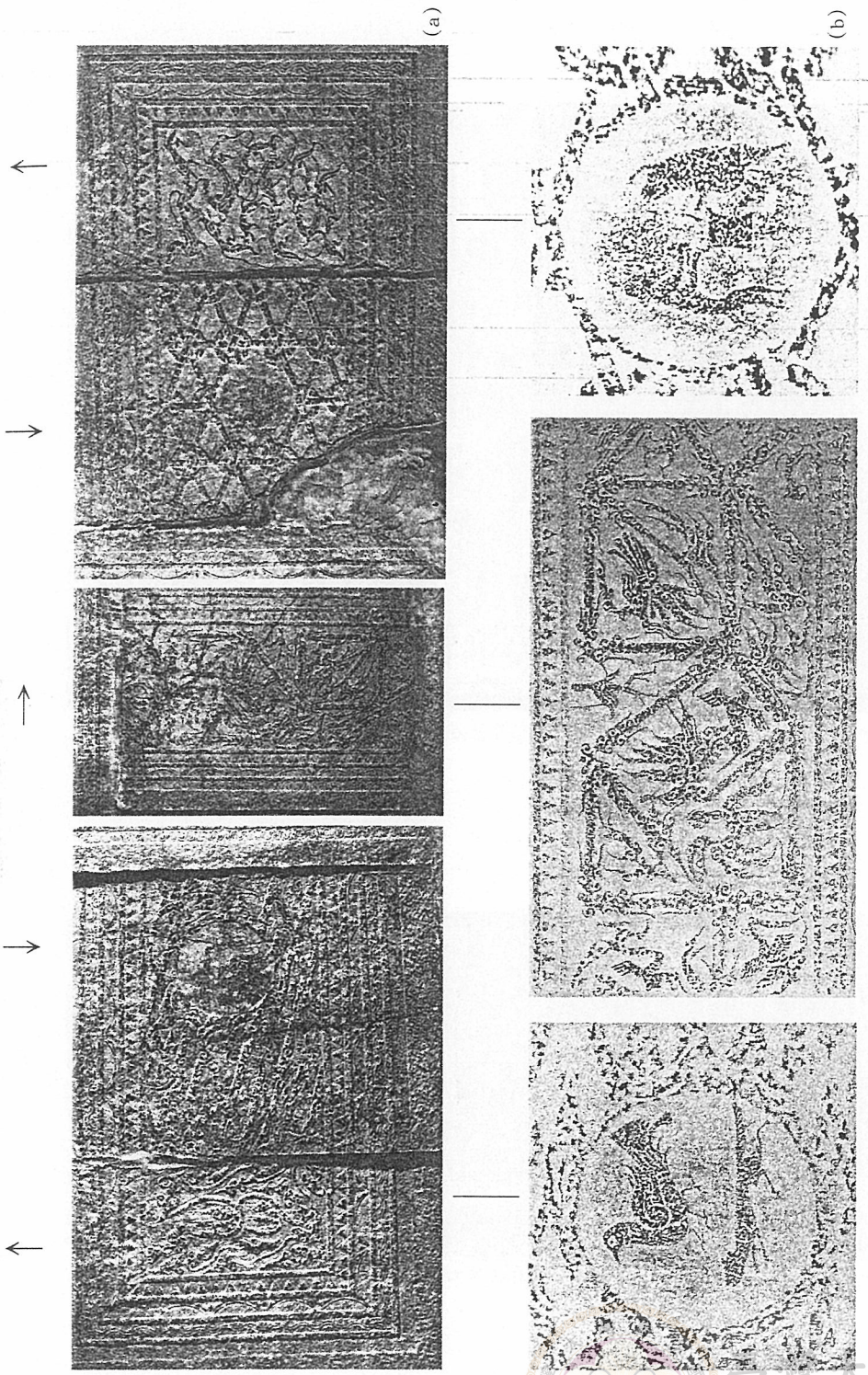


圖11　(a)中室室頂左右五刻石　東漢晚期　山東安丘董家莊墓石45　443×135cm　涂寬裕攝　(b)局部　左：日　中：仙人瑞獸　右：月　拓片採自《安丘董墓》圖36,37,38

臺灣大學學術期刊資料庫

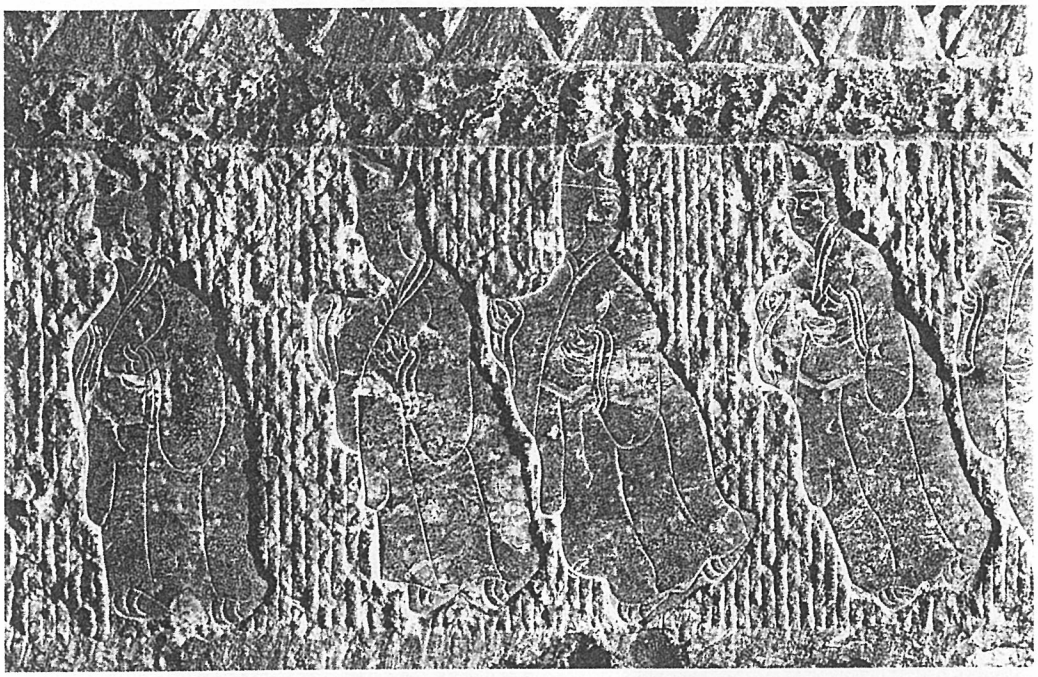


圖12　中室南壁橫樑刻石　東漢晚期　山東安丘董家莊墓石30A　局部　涂寬裕攝

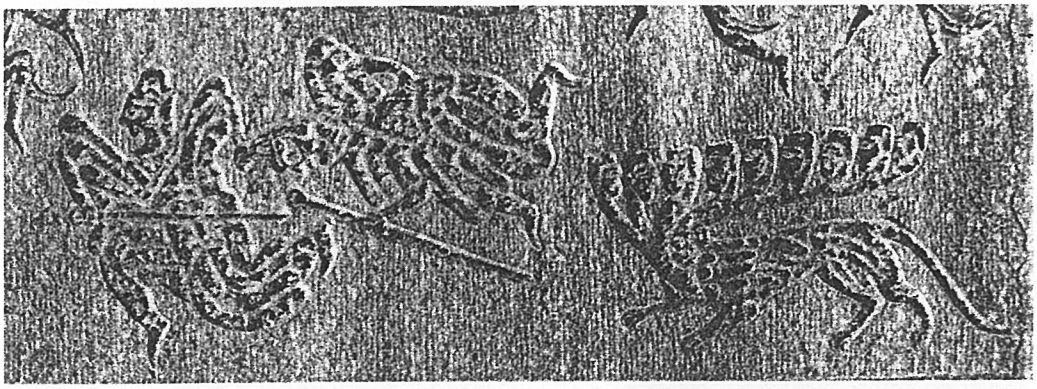


圖13　中室室頂南坡刻石　東漢晚期　山東安丘董家莊墓石41A 局部　涂寬裕攝

臺灣大學學術期刊資料庫

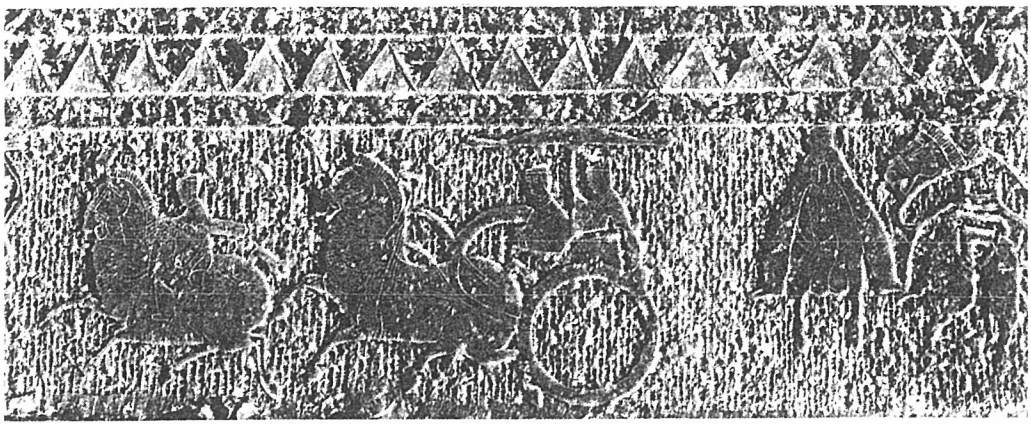


圖14　中室南壁橫樑刻石　東漢晚期　山東安丘董家莊墓石30B 局部　涂寬裕攝

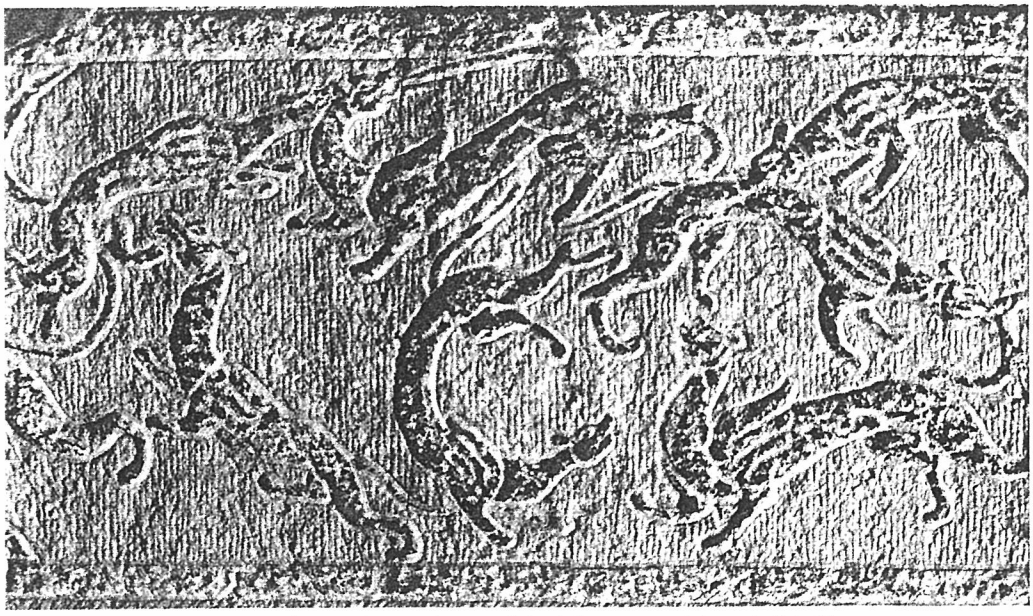


圖15　前室室頂南坡刻石　東漢晚期　山東安丘董家莊墓石21A　局部　涂寬裕攝

臺灣大學學術期刊資料庫

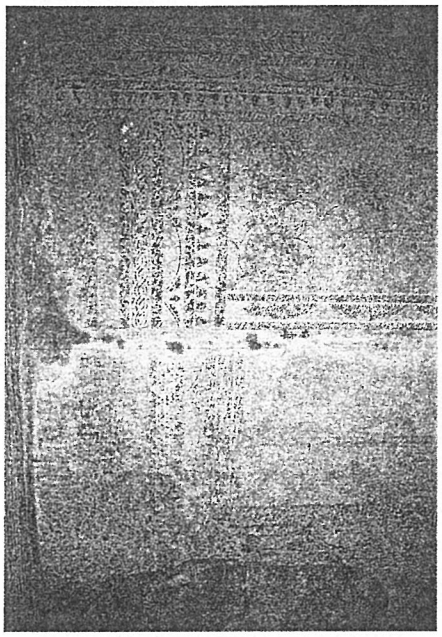


圖16　前室東壁上下刻石　東漢晚期
山東安丘董家莊墓石20　局部
曾藍瑩攝

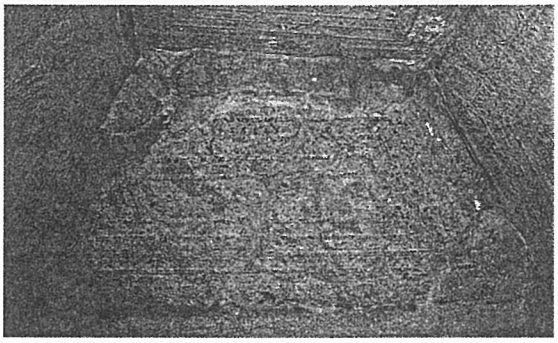


圖17　前室室頂西坡刻石　東漢晚期
山東安丘董家莊墓石22 局部　曾藍瑩攝

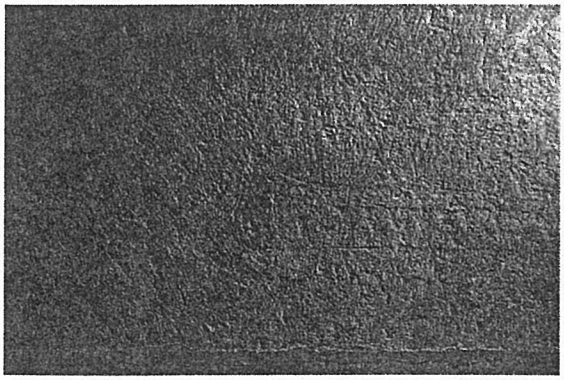


圖18　前室南壁上刻石　東漢晚期
山東安丘董家莊墓石(未編號)　局部　曾藍瑩攝



圖19　前室南壁下刻石　東漢晚期
山東安丘董家莊墓石(未編號)　局部
曾藍瑩攝

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 20　後室西間西壁上刻石　東漢晚期　山東安丘董家莊墓石 47A　長 360cm　拓片　採自《安丘董墓》圖 41,42,43

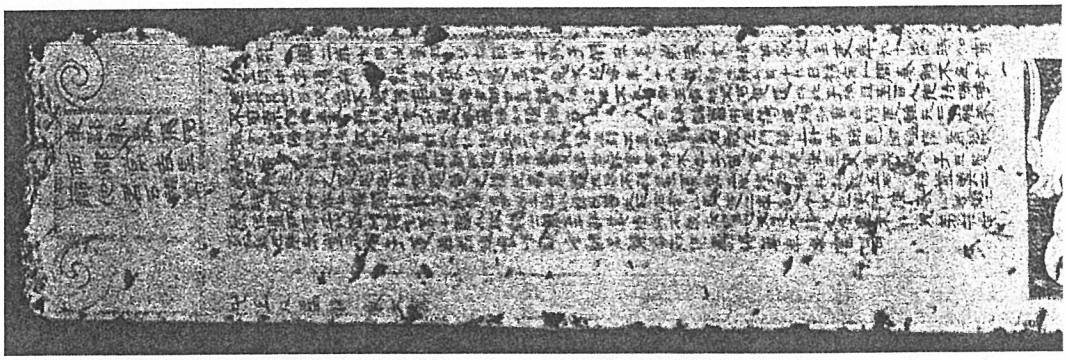


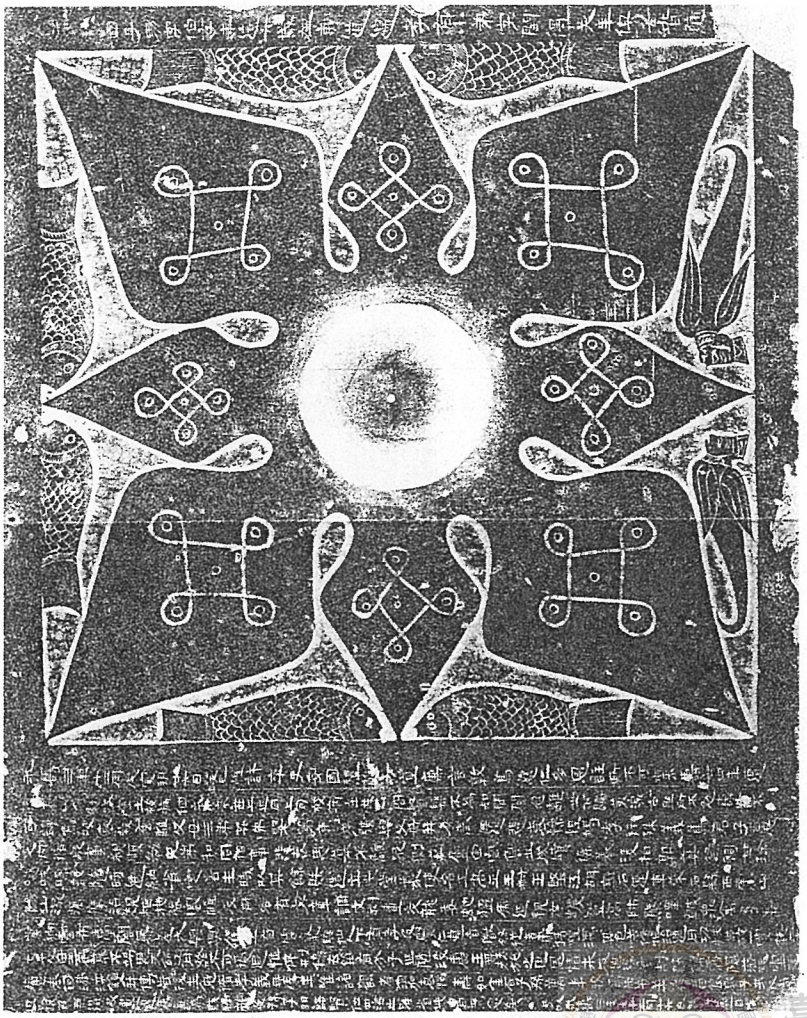
圖 21　後室東間東壁下刻石　東漢晚期　山東安丘董家莊墓石 61B　長 358cm　拓片　採自《安丘董墓》圖 55,56,57



圖 22　前室室頂左右三刻石　東漢晚期　山東安丘董家莊墓石 25　461 × 125cm　拓片　採自《安丘董墓》圖 15,16

臺灣大學學術期刊資料庫





左：圖23　安國祠堂題記　東漢永壽三年(西元157年)山東嘉祥宋山三號墓　107×68cm　拓片
採自李發林《山東畫像石研究》

右：圖24　緐他君祠堂題記　東漢永興二年(西元154年)山東東阿鐵頭山　高120cm　拓片
採自前引書

臺灣大學學術期刊資料庫

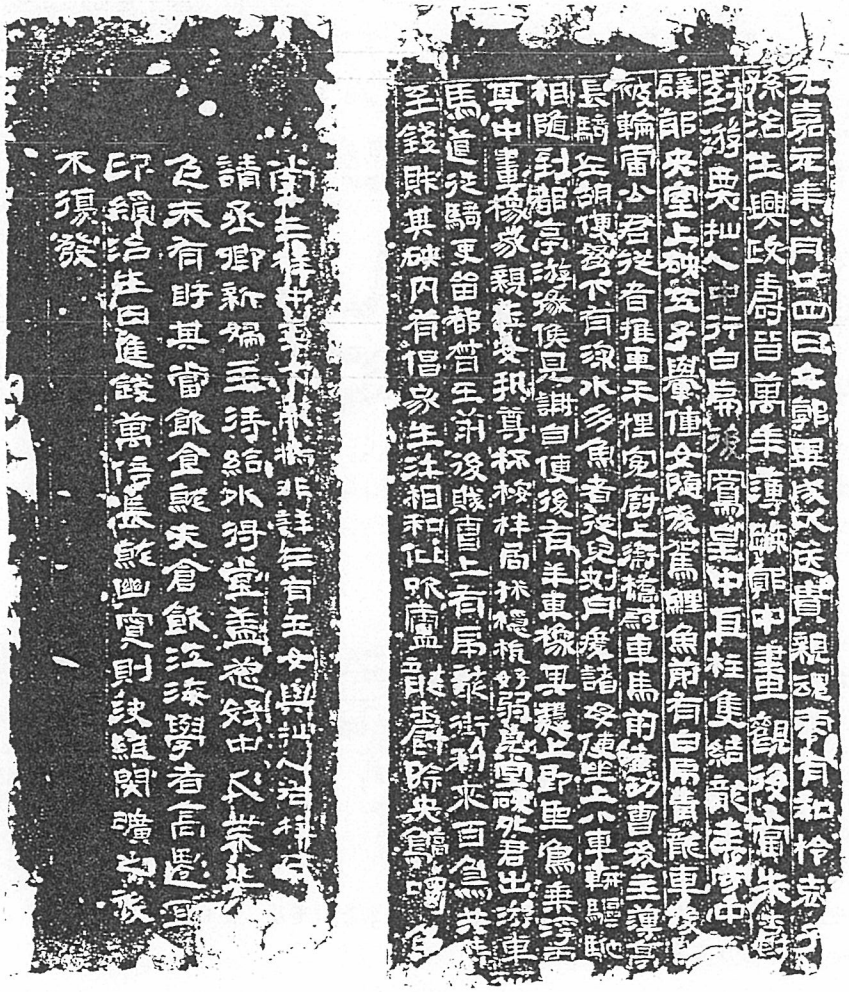


圖25　蒼山畫像石墓題記　東漢元嘉元年(西元151年)山東蒼山漢墓　右石45×21cm　左石44.5×15cm　拓片　採自《山東漢畫像石選集》圖403



圖26　墓門楣刻石　東漢元嘉元年(西元151年)山東蒼山漢墓　246×51cm 拓片　採自《山東漢畫像石選集》圖406

臺灣大學學術期刊資料庫

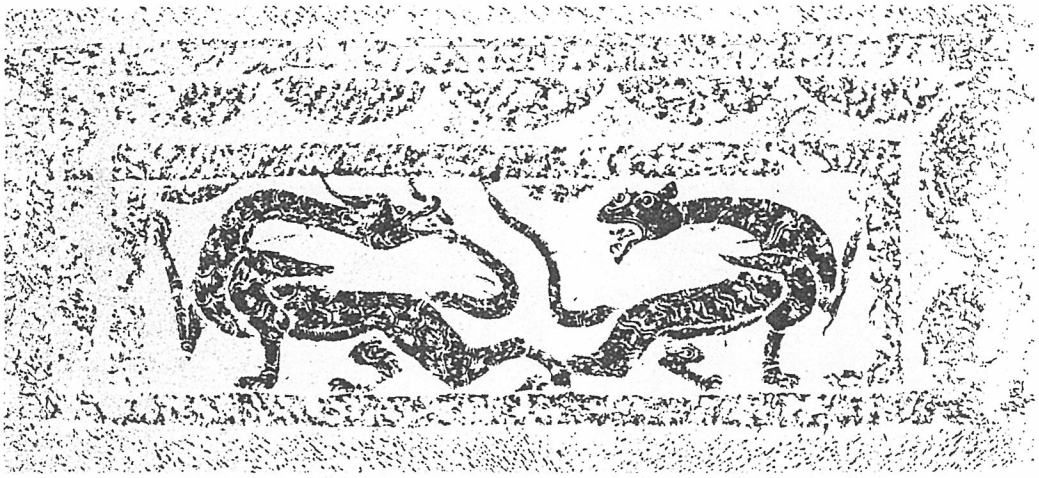


圖27　後室西監室頂刻石　東漢元嘉元年(西元151年)山東蒼山漢墓　124×52.5cm 拓片
採自《山東漢畫像石選集》圖411

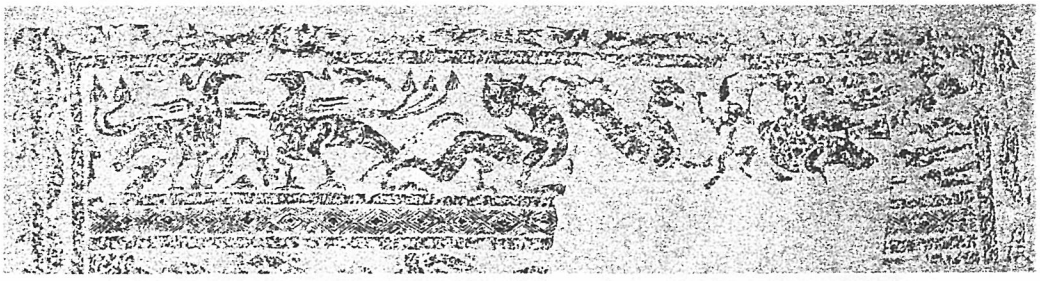


圖28　後室北壁刻石　東漢元嘉元年(西元151年)山東蒼山漢墓　長184cm　拓片
採自《山東漢畫像石選集》圖412



圖29　後室東間北壁上石　東漢晚期　山東安丘董家莊墓石60A　長208cm拓片
採自《安丘董墓》圖54

臺灣大學學術期刊資料庫

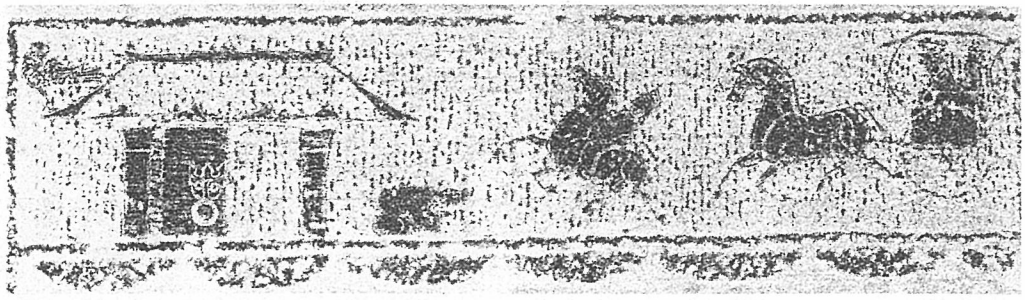


圖 30　門前迎騎刻石　東漢　1981年山東嘉祥狼屯山出土　113 × 42cm 拓片
採自《嘉祥漢畫像石》圖 113

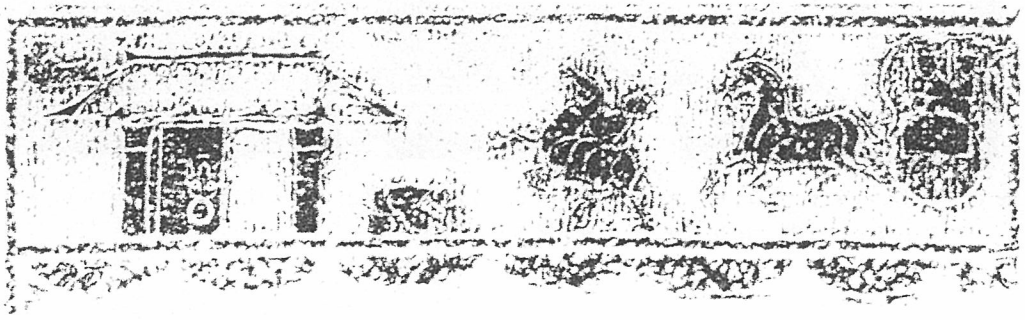


圖 31　門前迎騎刻石　東漢　1976年山東嘉祥徐村出土　130 × 41cm 拓片
採自《嘉祥漢畫像石》圖 117

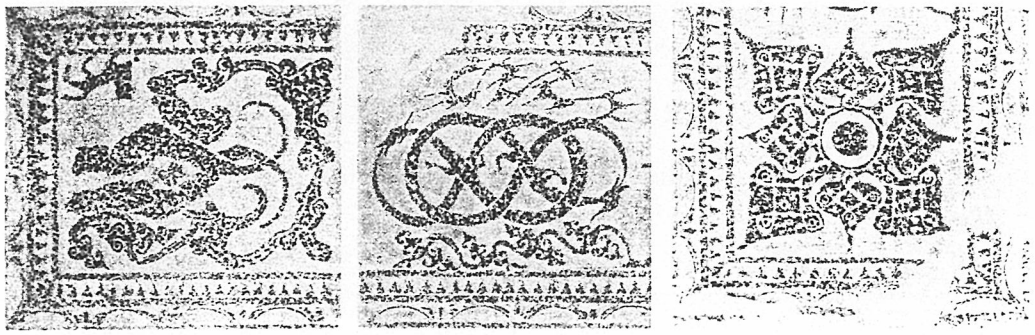


圖 32　後室西間室頂三刻石　東漢晚期　山東安丘董家莊墓石 56　236 × 88cm 拓片
採自《安丘董墓》圖 53

臺灣大學學術期刊資料庫

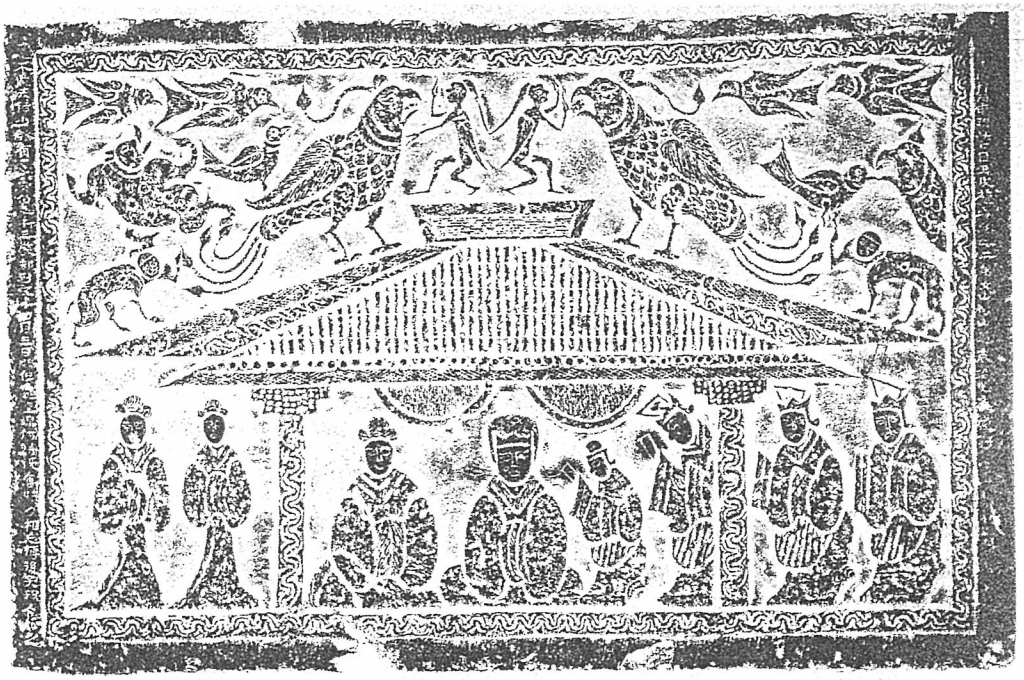


圖33　朱雀仙人屋宇人物刻石　東漢永和六年(西元141年)近年出土於山東微山兩城104×67cm
微山縣文化館藏　拓片　採自　《山東漢畫像石選集》圖1

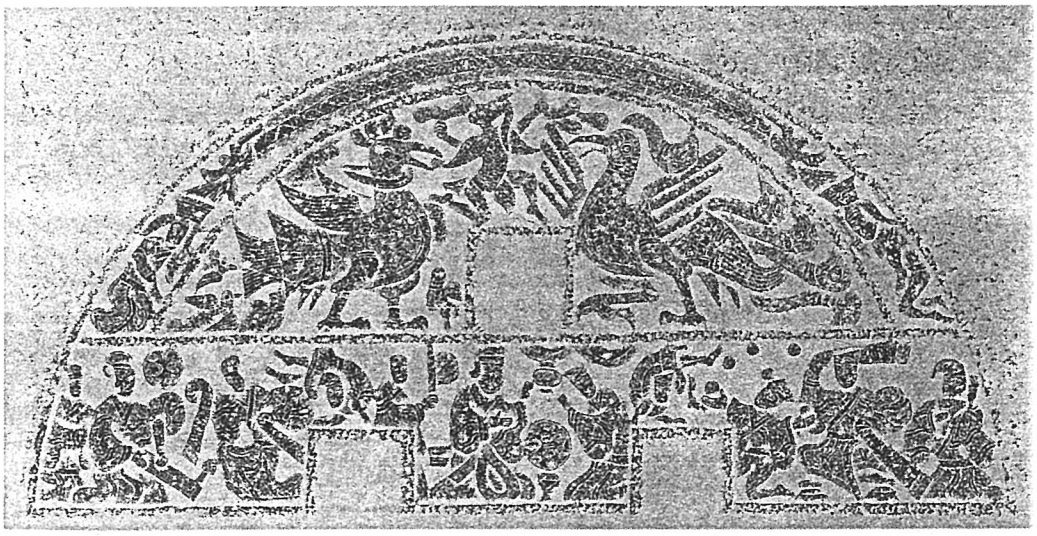


圖34　朱雀仙人樂舞人物刻石　東漢　1972年山東沂水韓家曲出土183×82cm　沂水縣圖書館藏
拓片 採自　《山東漢畫像石選集》圖448

臺灣大學學術期刊資料庫

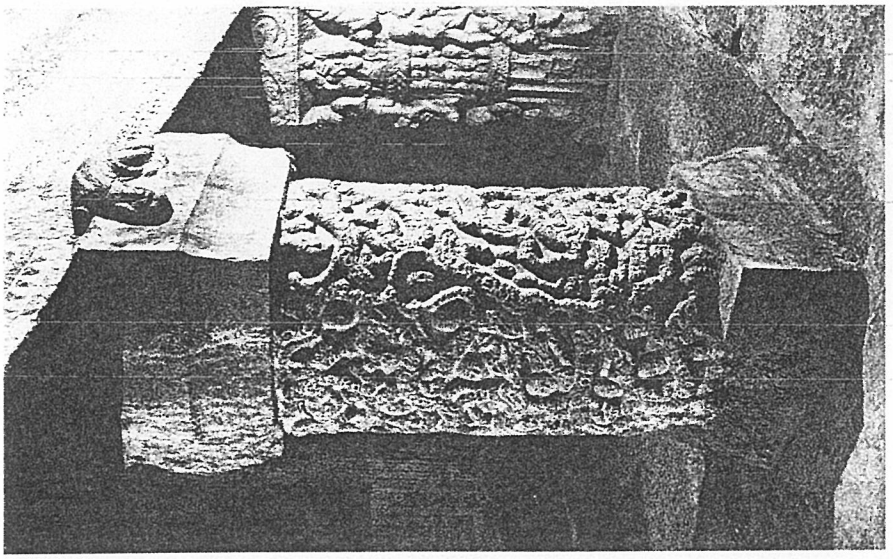


圖 36　後室高浮雕二立柱　東漢晚期
山東安丘董家莊墓石 68, 69
前圓柱高 120cm　後方柱 46 × 45 × 120cm
涂宽裕摹

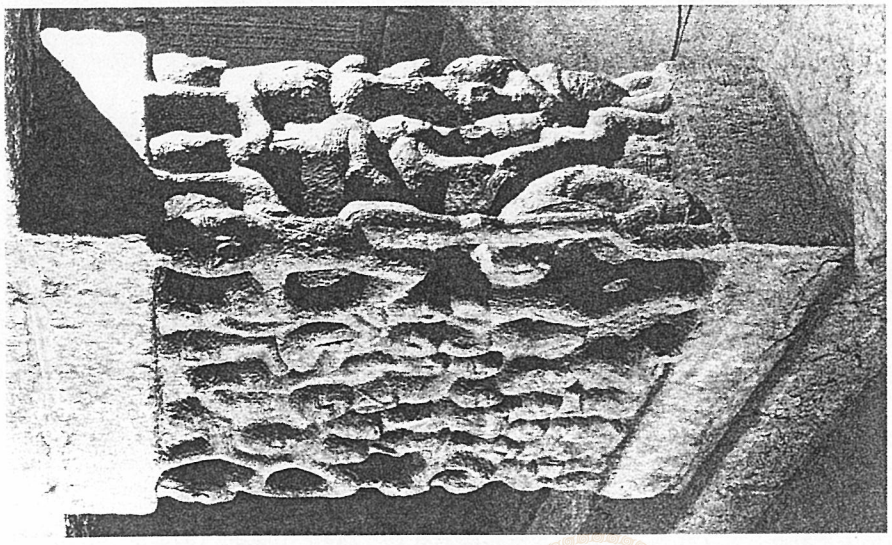
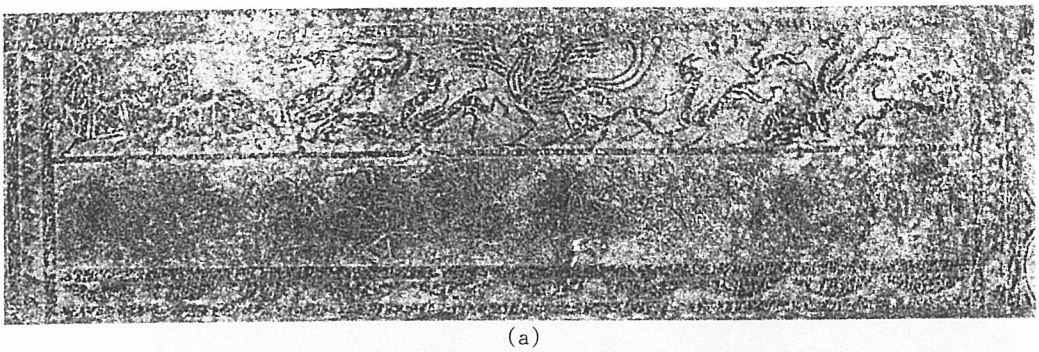
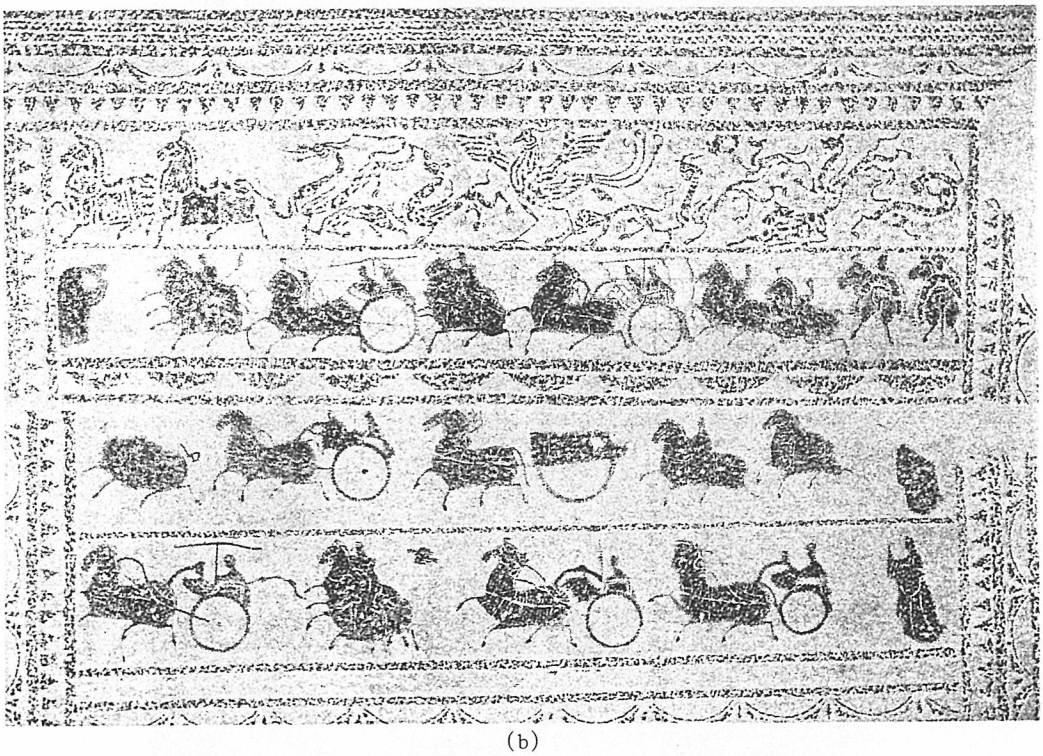


圖 35　前中室之間高浮雕方柱　東漢晚期
山東安丘董家莊墓石 67　82 × 44 × 126cm
涂宽裕摹

臺灣大學學術期刊資料庫



(a)



(b)

圖37　前室西壁上下刻石　東漢晚期　山東安丘董家莊墓石15　240×169cm　(a)上石　涂寬裕攝
(b)拓片　採自《安丘董墓》圖3

臺灣大學學術期刊資料庫

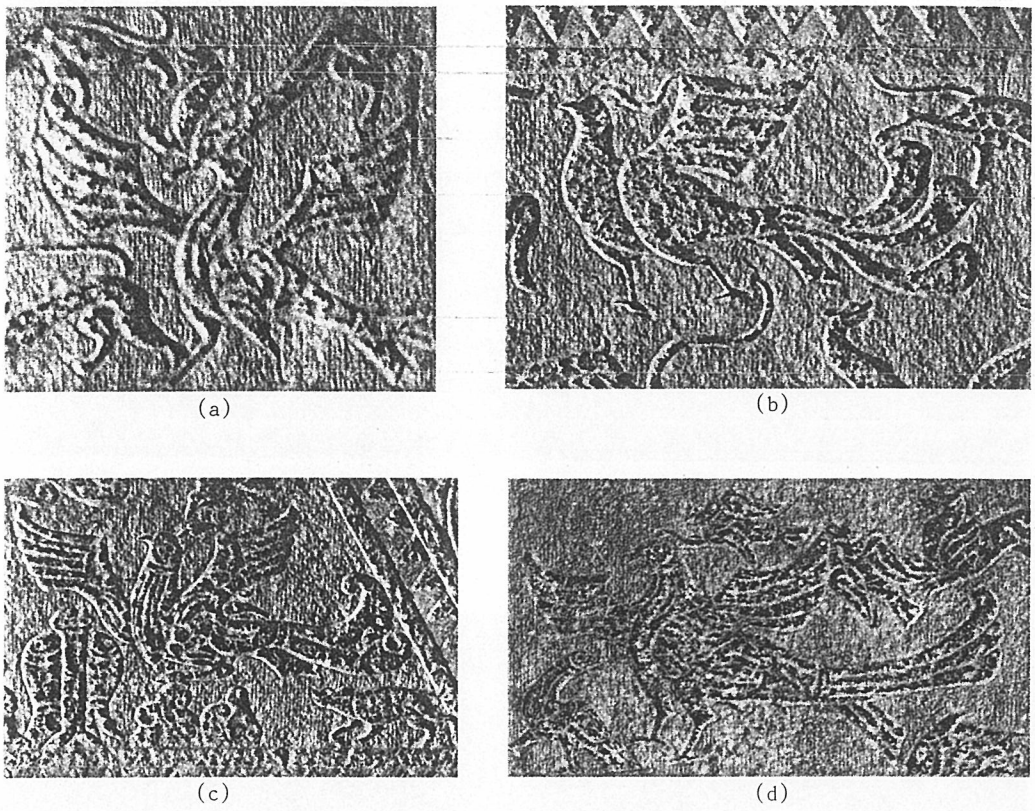


圖 38　安丘董家莊墓朱雀刻畫比較示意
(a)石 21C 局部　(b)石 41C 局部　(c)石 43C 局部　(d)石 23A 局部

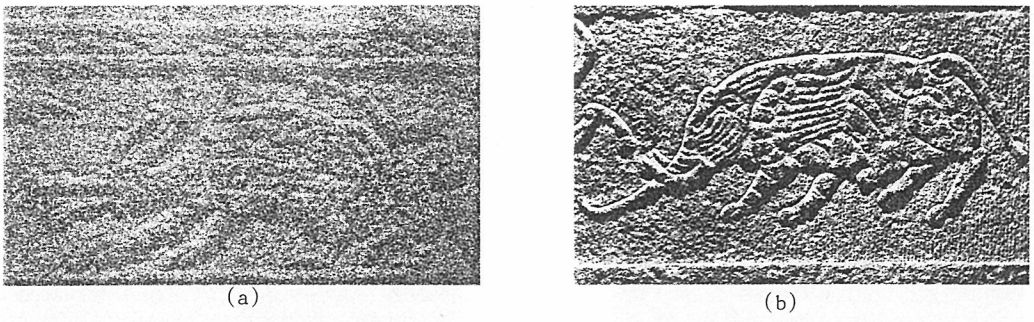


圖 39　(a)犀　東漢中晚期　1973 年河南永城鄭城漢墓群出土　局部　採自《商丘漢畫像石》頁 10
(b)象　東漢晚期　山東安丘董家莊墓石 47B 局部　採自《安丘董墓》頁 27

臺灣大學學術期刊資料庫

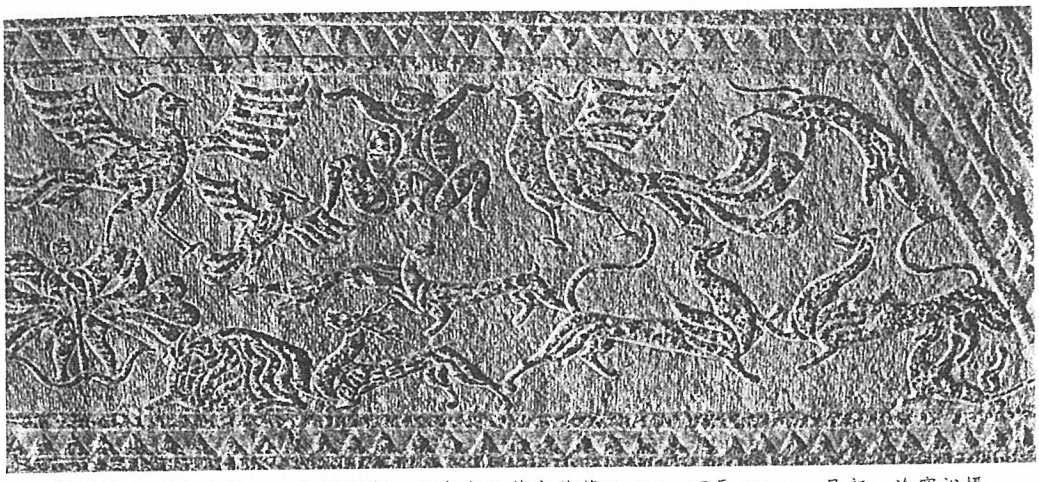


圖40　中室室頂南坡刻石　東漢晚期　山東安丘董家莊墓石41C　下長443cm　局部　涂寬裕攝

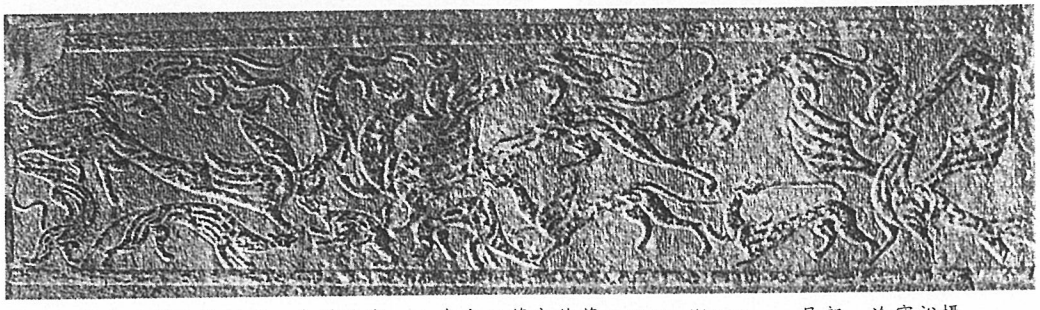


圖41　前室室頂南坡刻石　東漢晚期　山東安丘董家莊墓石21C　縱103cm　局部　涂寬裕攝

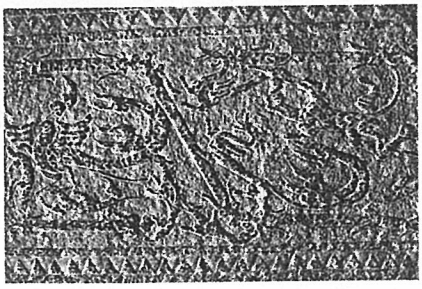


圖42　中室室頂北坡刻石　東漢晚期
山東安丘董家莊墓石43B　縱　120cm
局部　涂寬裕攝

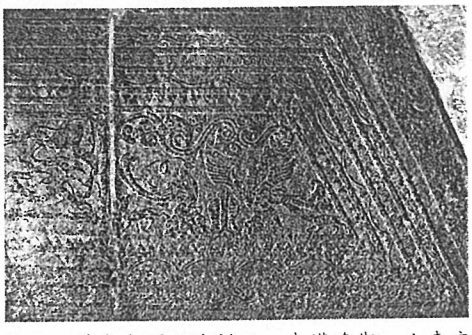


圖43　前室室頂北坡刻石　東漢晚期　山東安丘董家莊墓石23A　縱103cm　局部
涂寬裕攝

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 44　朱雀對游要仙人刻石　東漢晚期　山東安丘董家莊墓石 50　後室西間北壁橫楳　210 × 55cm　拓片　採自《安丘董墓》圖 46



圖 45　朱雀對游要仙人刻石　東漢　1998 年江蘇邳州卓夫山漢墓出土　尺寸不詳　拓片　採自《東南文化》1999 年 2 期

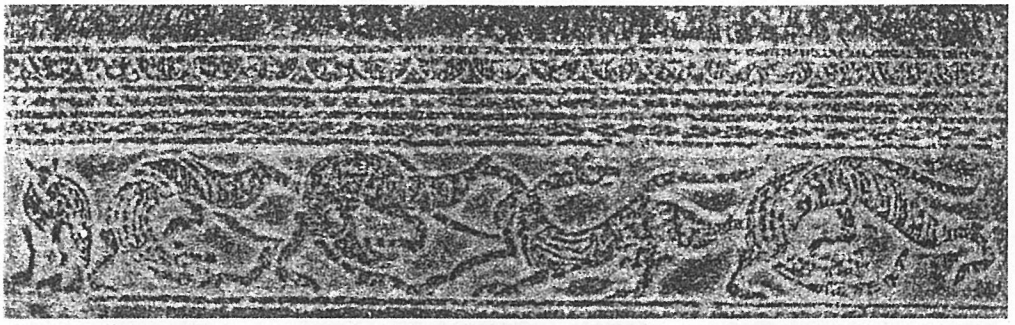


圖 46　瑞獸行列刻石　東漢早期　1961 年河南永城固上漢墓出土　124 × 46cm　拓片　採自《商丘漢畫像石》頁 46



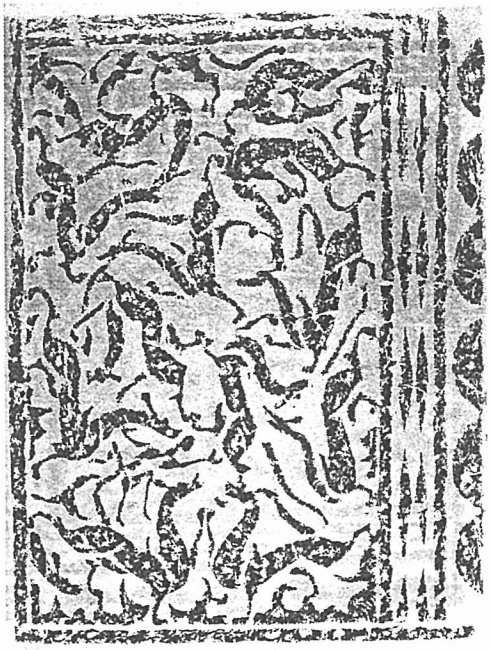
圖 47　人物行列刻石　東漢晚期　山東安丘董家莊墓石 30A　中室南壁橫楳　縱 45cm　拓片　採自《山東漢畫像石選集》圖 530



圖 48　人物行列刻石　東漢　1975 年山東梁山后集出土　270 × 41cm　拓片　採自《山東漢畫像石選集》圖 463

臺灣大學學術期刊資料庫





左：圖49　瑞獸纏繞刻石　東漢晚期　山東安丘董家莊墓石45E　縱135cm　拓片
採自《安丘董墓》圖39

右：圖50　瑞獸纏繞刻石　東漢熹平四年(西元175年)1952年江蘇銅山芬村漢墓出93×68cm 拓片
採自《徐州漢畫像石》圖58







左：圖51　瑞獸纏繞刻石　東漢　1987年江蘇銅山青山泉二號墓出土　96×56.5cm　拓片
採自《中原文物》1992年1期

中：圖52　瑞獸纏繞刻石　東漢　1992年山東章丘黃土崖漢墓出土　94×68cm　拓片
採自《考古》1996年10期

右：圖53　瑞獸纏繞刻石　東漢　1974年山東歷城黃台山出土　93×92cm　拓片
採自《山東漢畫像石選集》圖508

臺灣大學學術期刊資料庫

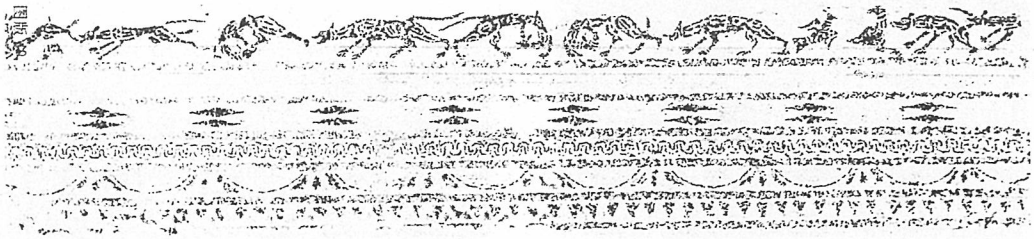


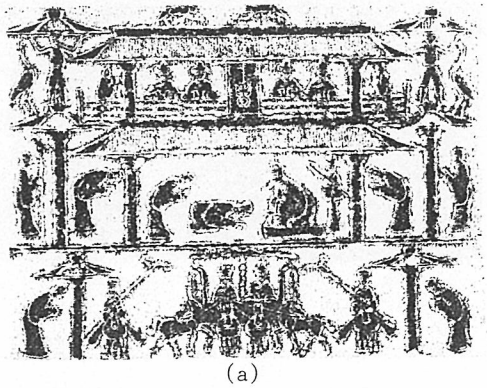
圖54　瑞獸行列刻石　東漢晚期　山東安丘董家莊墓石46　後室西間南壁橫楣　208×42cm　拓片
採自《安丘董墓》圖40



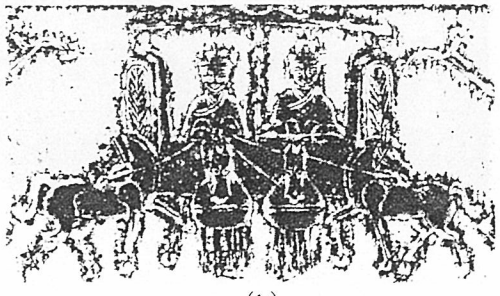
圖55　瑞獸行列刻石　東漢　1957年山東滕縣劉垣堆出土　203×35cm 拓片
採自《山東漢畫像石選集》圖301



圖56　瑞獸行列刻石　東漢　1965年江蘇銅山青山泉白集漢墓出土　236×43cm 拓片
採自《徐州漢畫像石》圖110



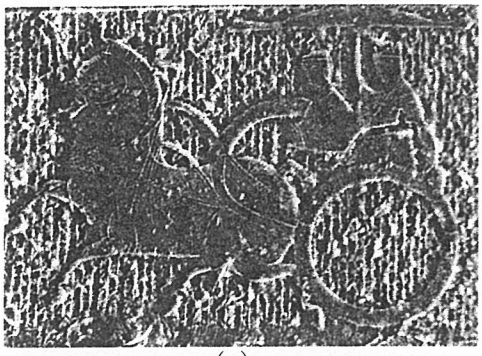
(a)



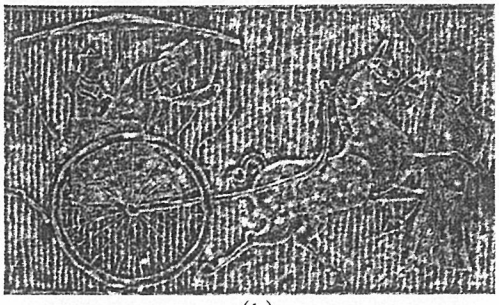
(b)

圖57　(a)樓閣人物車馬刻石　東漢　1981年山東嘉祥五老洼漢墓出土　104×69cm　(a)拓片
採自《嘉祥漢畫像石》圖90　(b)局部

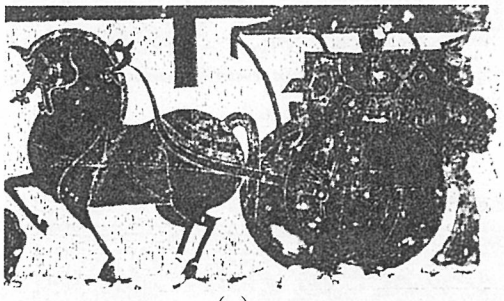
臺灣大學學術期刊資料庫



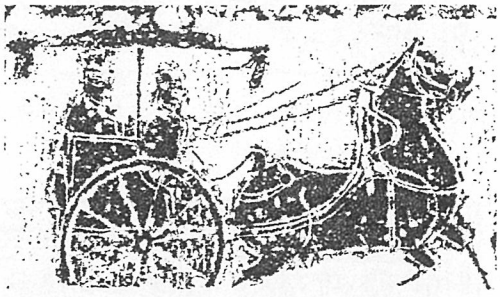
(a)



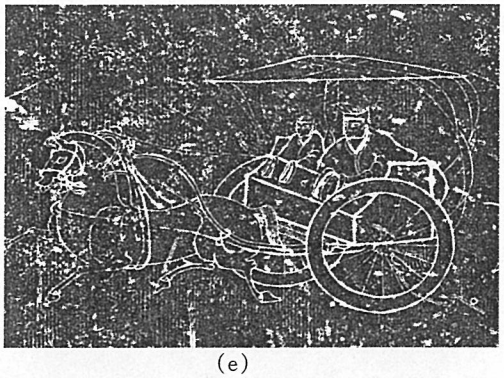
(b)



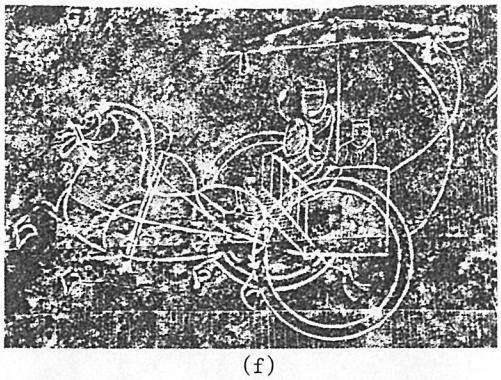
(c)



(d)



(e)



(f)

圖 58　車馬刻畫比較示意　(a)山東安丘董家莊墓石 30B　涂寬裕攝　(b)山東嘉祥宋山二號墓石 3　曾藍瑩攝　(c)山東嘉祥宋山二號墓石 15　拓片　(d)山東招遠界河漢墓　拓片　(e)山東福山東留公漢墓　拓片　(f)山東安丘王封　拓片

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 59　車馬行列鑿紋滅地凹面線刻石　東漢　1983 年山東嘉祥紙坊鎮漢墓出土　180 × 28cm　拓片
採自《嘉祥漢畫像石》圖 130

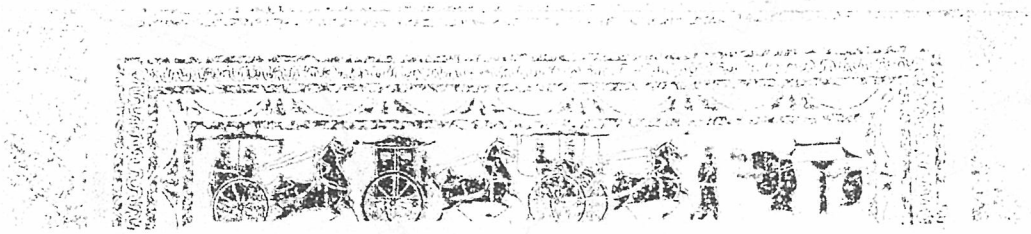


圖 60　車馬行列鑿紋滅地凹面線刻石　東漢　1963 年山東招遠界河漢墓出土　拓片
採自《山東漢畫像石選集》圖 577

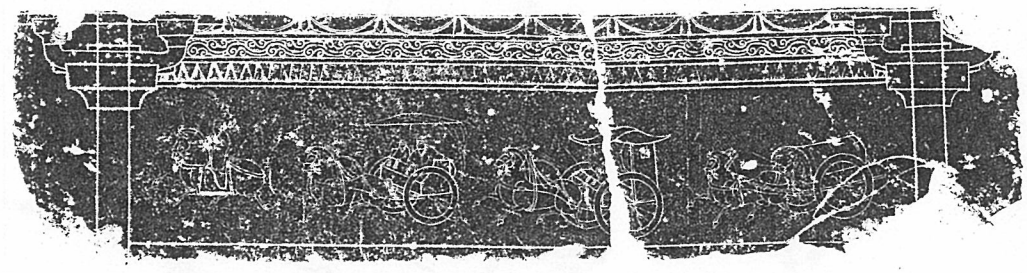


圖 61　車馬行列陰線刻石　東漢　1951 年山東福山東留公漢墓出土　拓片
採自《考古通訊》1956 年 12 期

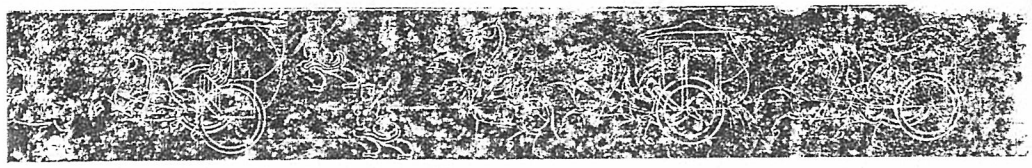


圖62　車馬行列陰線刻石　東漢　1954年山東安丘王封出土　拓片　採自《山東漢畫像石選集》圖540

臺灣大學學術期刊資料庫

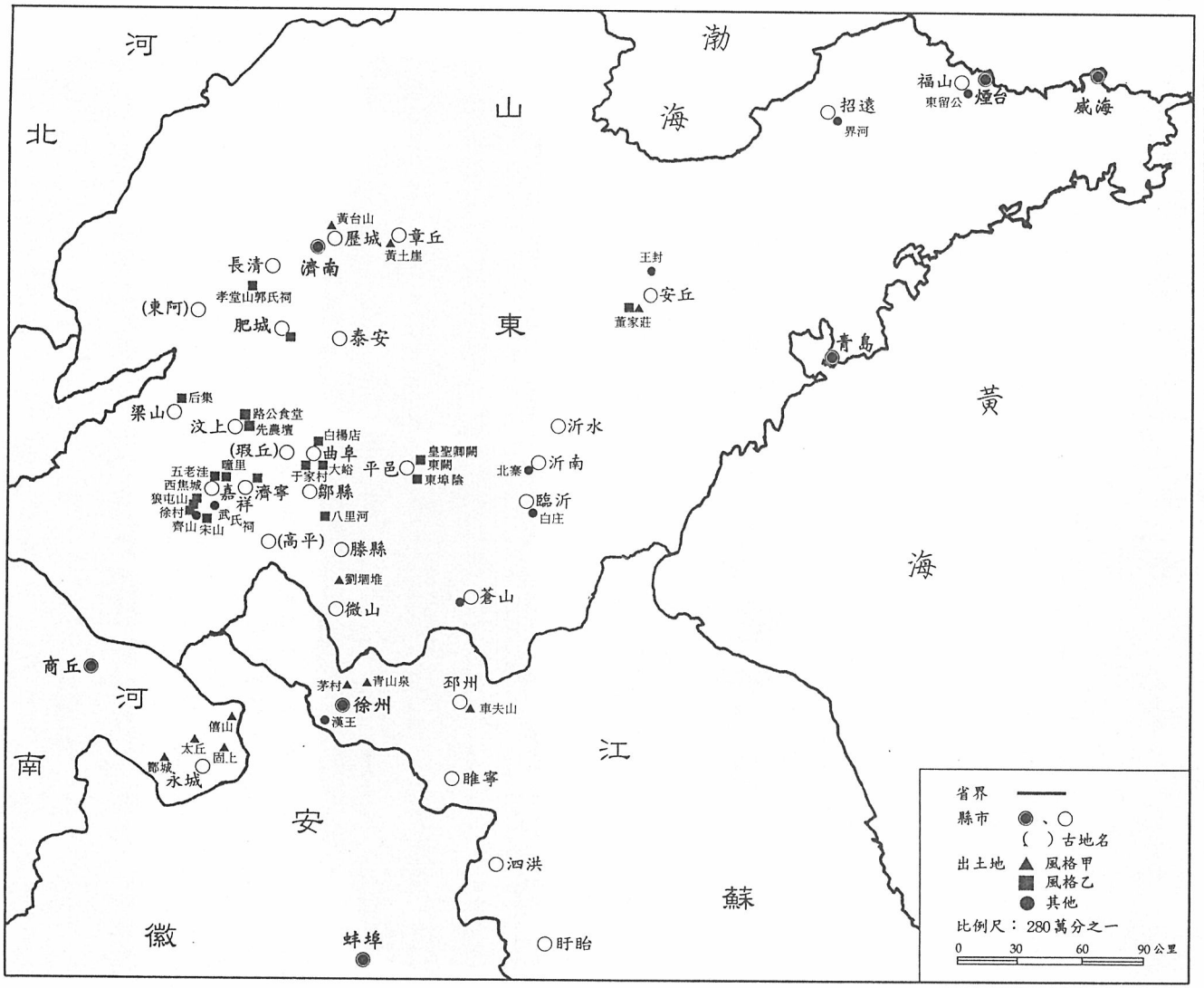


圖 61　與安丘董家莊漢墓相關之石刻子傳統分布圖　曾藍瑩繪製

臺灣大學學術期刊資料庫