臺大歷史學報第25期
2000年6月，頁267-281

BIBLID1012-8514(2000)25p.267-281

§書評§

信立祥著《中國漢代畫像石の研究》讀記

東京：同成社　1996　259頁　145幅插圖

邢義田*

近年來中國大陸學者巫鴻、信立祥不約而同以中文以外的文字，發表了有關漢代畫象石的重要著作。1989年巫鴻以英文在美國出版《武梁祠——中國古代圖象藝術的意識型態》。[1]全書以武梁祠為焦點，從考古學、藝術史和文化史的角度，企圖揭露漢代畫象背後深層的文化符碼；1996年受歷史考古學訓練的信立祥，以日文在日本出版《中國漢代畫像石研究》。他從藝術和考古學的角度，不以一時一地或單一的畫象為對象，而是頗全面性地檢視可考的畫象資料，為漢代祠堂和地下墓室的石刻和壁畫內涵提出一套具全面性意義的解釋。

信立祥君長年研究漢畫。1970年畢業於北京大學歷史系。1979年以後曾以多年時間奔波於四川、湖北、河南、山東、安徽、江蘇、陝西、山西等地，考察漢代畫象。1982年從俞偉超先生完成碩士學位。其碩士論文〈漢畫像石的分區與分期研究〉，後來收入俞氏所編《考古學的理

* 作者係中央研究院歷史語言研究所研究員。

1 書評請見邢義田，〈武氏祠研究的一些問題——巫著《武梁祠——中國古代圖象藝術的意識型態》和蔣、吳著《漢代武氏墓群石刻研究》讀記〉，《新史學》8:4（1997），頁187~216。

臺灣大學學術期刊資訊庫

論與實踐》。[2]學位完成後在北京中國歷史博物館工作。1994~1995年到日本茨城大學講學。這部《中國漢代畫像石研究》即以上課的講義為基礎，增改而成。這部書毫無疑問是目前較新、較全面性，也較有研究深度的一部著作，足以代表中國大陸學者在漢畫研究上的新高峰。評者深深希望此書能如作者所願，早日出版中文本。這對廣大的中文讀者不但是一大福音，對全面提升漢畫研究的水準也將有積極的貢獻。[3]

信書共分七章。第一章共四頁，簡介漢畫象石的研究史。他將上千年的研究分為（1）北宋至清末，（2）清末至1960年代，（3）70年代至今三期，分別檢討三期的成果與特色。文中雖提到兩、三位歐美學者，實際以中、日學者的成績為主要的檢討對象。在本章末尾，作者說明此書採取圖像學與文獻史料結合的方法，希望避免因過分強調圖像或文獻，而得出牽強附會的解釋。在研究史的回顧上，此章篇幅或許過小，巫鴻一書較寬廣、深入和豐富。

第二章〈漢畫像石的區域分布和產生的社會背景〉、第三章〈漢畫像石的藝術表現手法〉也都不長，基本上脫胎於作者早先發表的碩士論文，但作了一些修改和補充。例如在畫象地理分區上，由原來的四區增改為五區；社會背景上，作者指出武帝大事修築茂陵對西漢中期以後社會厚葬風氣的影響；在藝術表現上，增補不少新材料，作者證明畫象石、畫象磚原應和壁畫一樣，有豐富炫麗的色彩。至於畫象題材的分類方式，作者維持一貫的主張，認為畫象內容是由畫象所在的建築物（墓室、祠堂、神廟……）的性質所決定，應依畫象本來的意義去分類。

全書的主體在第四章〈祠堂畫象石〉、第五章〈地下墓室畫象石〉及第六章〈墓室和祠堂畫象的關係〉。這三章的篇幅（頁48~252）幾佔全書五分之四。第七章〈各區域畫象石之相互影響〉甚簡短。作者在後記中說，原打算寫第八章〈石闕和摩崖畫象〉，迫於時間，須待出中文版時再補。

作者最主要的看法出現在第四至第六章。以下簡略介紹作者的主要

2 北京：文物出版社，1989，頁234~306。

3 對此書的另一評價見楊泓，〈漢畫像石研究的新成果——評《中國漢代畫像石研究》〉，《考古》1997：9，頁93~96。

臺灣大學學術期刊資料庫

見解：

(一)祠堂畫象石

1、漢畫象石基本上依建築性質可分為墓室畫象和地上祠堂畫象兩大類。墓室畫象源於祠堂畫象，其間有強烈的延續性和規則性（頁48）。

2、漢代祠堂稱之為「廟祠」、「食堂」、「齋祠」，乃供祭祀之用的建築，與先秦宗廟建築有密切的關係，又深受漢代皇帝陵園建築的影響（頁50~53）。漢代祠堂後壁有龕室是與古代宗廟建築有關的有力證據。北京石景山出土秦君石闕銘文可證明漢代確有墓葬等級制度（頁56）。以木或石建造的祠堂，興起於西漢惠、景之世，武帝以後普及於中、下等階層，有規格大小等級的差別。於祠堂行祭禮時，是在祠堂外而非祠堂內進行（頁56~64）。

3、祠堂是人間與地下世界連繫的場所。早期民間祠堂的圖象裝飾多仿自漢室宗廟。這些圖象的原義後來漸漸失去而為新義所取代。例如胡漢交戰圖原表現胡漢之間的戰爭及漢室的勝利，獻俘原是宗廟中進行的重要活動。早期祠堂（如孝堂山石祠）中的這些裝飾畫象即模仿自宗廟，與墓主的生平並無關係；後來畫中的胡人變成陰間的守護者，交戰圖改為以橋為中心，描繪墓主往來於「奈何橋」，擊敗守護者，渡越生死的界線。狩獵原與古代祭祀與軍事訓練有關，到了漢代變成與軍事無關，僅是象徵子孫射獵犧牲，以供祭祀（頁107~122）。

4、祠堂後壁的「樓閣禮拜圖」，應非如許多學者所揣測的周天子會西王母圖，或天帝使者禮拜圖，或齊王禮拜圖，而應是墓主受祭祀圖。樓閣旁的車馬是墓主自墓室乘坐來到祠堂的乘具，樓閣旁的「樹木射鳥」場面則是描寫子孫在墓地林木中射獵，用獵物供祭以示孝心。樓閣雙闕、車馬、樹木、射獵圖構成一有機的整體，顯示子孫的孝順以及墓主得享血食。庖廚圖象徵子孫為墓主備辦祭物（頁65~85）。

5、所謂的車馬出行圖可分兩類：一類車馬隊伍是表現墓主生前的經歷，另一類則是表現墓主從地下世界乘坐車馬來到地上祠堂，抵達

臺灣大學學術期刊資料庫

的情景（頁93~97）。

6、祠堂中的歷史故事圖不是由製作者或所有者自由選擇，而是由當時居於支配地位的儒家「懲惡勸善」的道德意識型態所決定。例如武梁祠以忠、孝、節、義為中心的歷史故事，即反映了武梁的政治、儒教思想傾向（頁98~107）。

7、從戰國以前到漢代宇宙觀的大變化是天上與人間世界之間多了一個仙人世界。漢代石祠畫象的佈局即表現了這種新宇宙觀：祠堂頂及左右側壁的最上部，分屬天上世界的上帝、諸神以及代表仙人世界的西王母和東王公。祠堂後壁是墓主從地下世界來到人間世界，接受子孫祭祀的地方。此壁及其餘較下層壁面的畫象則在展示人間世界的各種活動（頁122~151）。祠堂從頂而下依序展現出漢人想像中天上、神仙、人間和地下四層的宇宙結構。

(二)地下墓室畫象石

1、漢畫象磚、畫象石和壁畫墓都是裝飾墓，它們應有表現形式和題材上的共同淵源。這個淵源可以追溯到西漢初馬王堆出土的帛畫和漆繪（頁157~163）。山東臨沂慶雲山出土宣、元時期二號墓石槨畫象即可證明和西漢初帛畫、漆繪之間的繼承關係。

2、人的死亡並不是現世生活的結束，而是在「現世的延長線上」，新的人間幸福生活的開始。以崑崙山為核心的仙人世界即反映人們對一種今世世俗肉體幸福延續的追求（頁167）。

3、早期石槨上的雙闕是象徵墓地的墓闕，而不是如日本學者所說象徵西王母所居仙人世界的入口。建鼓樂舞的場面是先祖靈魂到祠堂受祭，使祖靈歡欣的餘興演出，庖廚圖是備辦祭物的情景，而樹木射鳥圖則是狩獵，準備供祭的犧牲（頁170~177）。

4、不論是山東、江蘇北部或河南南陽、湖北北部的的畫象，到西漢晚期都有內容豐富化，配置規律化的傾向。木槨墓平頂的限制打破，墓室規模擴大，使漢代畫象藝術的發展進入了成熟期。蒼山元嘉元年畫象石墓題記反映了成熟期畫象的配置（頁193~199）。

5、成熟期畫象內容以天上世界、仙人世界、祭墓主場景、歷史故事和

臺灣大學學術期刊論文資訊

墓主生平描述為主（頁216）。

6、四川地區畫象中的天門毫無疑問是指西王母和東王公所居崑崙山之門，但不能由此推定漢畫中的雙闕都是象徵仙人世界的入口（頁238）。

7、總結而言，祠堂畫象淵源於宗廟，墓室畫象淵源於木槨墓的帛畫和漆繪。墓室畫象主要在表現墓主在地下世界的日常生活、上帝及諸神的天上世界、墓主希望進入的崑崙山之仙人世界及墓主在祠堂中接受祭祀等內容。其中尤以對墓主行祭祀是核心母題。其配置則和祠堂畫象一樣反映了漢人的宇宙和生死觀（頁238）。

(三)墓室和祠堂畫象的關係

1、墓室和祠堂畫象的母題及組合大體類似，都以對墓主之祭祀為核心，因此可以確定兩類建築之性格類似（頁243）。

2、墓室與祠堂畫象關係密切，不宜分別當作獨立研究的對象。一個具體的例子即墓室前堂橫樑和祠堂後壁最下部出現的車馬出行圖。墓室堂上的車馬行列是表示車馬從地下墓室走向地上的祠堂，因此配置在墓室位置較高的橫樑上。地上祠堂的車馬行列因表示其來自地下，因此配置在後壁最下層的部位（頁244）。

3、墓室是墓主身後永久的居處。祠堂的車馬出行圖中常出現「驛」或「都亭」，這意味著墓主自地下來到祠堂接受祭祀時，祠堂就像「驛」或「都亭」一樣，成為墓主臨時的居處（頁244~248）。

4、早期祠堂中所見的胡漢交戰圖到東漢晚期為橋上交戰圖所取代。以武氏祠左石室、前石室西壁為例，圖上交戰的雙方不再是胡與漢，而都是漢人的軍隊；交戰的場所也變成在橋的上下和兩端，並和車馬出行圖常常連帶出現（頁250）。

5、漢人將宇宙分為四部分。人天之間有天河或銀河為界，人仙之間有弱水為界，人鬼之間則有後世所謂的奈河為界。漢代文獻雖乏這樣的記載，但後世以為幽明兩界之間有河為界當是淵源久遠。中國以北方為陰，胡人出北方乃陰界之象徵。胡漢戰爭圖中的胡人乃奈河橋之守護者。墓主率車馬敗胡人，過橋渡河，象徵墓主能往來於幽

臺灣大學學術期刊資料庫

明兩界，自由從地下到祠堂享受子孫的祭祀（頁250~251）。

全書有破有立，提出了很多具有啟發性和挑戰性的新看法，也隨處駁斥了不少成說。作者從建築的性質和畫象的內容，有力證明了祠堂後壁畫象是以墓主受祀為主題。作者引證安徽宿縣褚蘭出土石祠後壁帶「墓碑」的畫象，[4]我認為這是其說顛撲不破的鐵證。這一正確解讀，一舉澄清了穆天子會西王母、天地使者禮拜、齊王或漢天子受朝種種牽強附會的臆說。漢畫中出現的樹木，過去中外學者喜歡將它們說成是帶有神秘意義的生命樹、宇宙樹、建木、扶桑樹等，作者力證它們不過是普通的樹木而已。這樣具新意的例子還很多。相信本書在今後相當長的一段時間內，必將成為漢畫研究者不能不參考的重要著作。

以下打算談談個人一些粗淺的想法並向作者求教。第一是所謂墓葬和祠堂整體性的問題，第二是墓葬和宇宙觀、生死觀的關係，第三是生人和死者之間的關係，第四是墓葬和祠堂畫象的關連性，第五是祠堂源於宗廟說的問題。前四者其實相互關連，以下也就合在一起先討論。基本上，我感覺今天我們對漢代葬俗的認識還不夠全面。這包括時代和地域習慣的差異以及背後一切足以影響埋葬行為的觀念。因此隨著學者切入的角度和掌握、理解材料的不同，許多看法目前仍不免見仁見智。

漢代的宇宙觀和生死觀，誠如作者指出，是了解漢代墓葬文化和墓葬裝飾的一個關鍵（頁45）。作者這方面的看法和巫鴻、蔣英炬等都十分一致。此外，他們也都一致認為必須將祠堂和墓室當作整體，才能真正掌握畫象的內容和佈局的意義。巫鴻和蔣英炬都將祠堂各部分的畫象當作一個有意義的整體來看待。信立祥更進一步將祠堂和墓室的畫象內涵合在一起解釋，換言之是將祠堂和墓室當作一個整體。許多漢墓曾經整體性的設計，毋庸置疑，祠堂或墓室在設計上有其本身的整體性也無問題。可以討論的是所謂的整體，應包括那些部分？以及面對並非完整發掘或殘存的漢墓遺址或殘石時，又如何從殘存的材料去確定它原本應有怎樣的整體，去作整體性的解釋？

漢代墓葬建築群的「整體」是由好幾部分組成。除了祠堂和墓室，

4 王步毅，〈安徽宿縣褚蘭漢畫像石墓〉，《考古學報》4（1993），頁515~549。

臺灣大學學術期刊資料庫

也包括塋域中的牆垣、神道、碑、石人、石獸、闕等。如果要討論所謂的「整體性」，似也應將建築群周遭的環境關係納入考慮。漢代十分講究圖宅術或宮宅地形（《漢書・藝文志》〈形法〉、《論衡・詰術》），也就是後世所說的風水地理。談墓葬和生死、宇宙觀的關係，不將塋域建築的整個佈局和風水納入，必有不足。舉個例子來說，《水經注》卷廿二記宏農太守張伯雅墓，即明確描述了建築佈局和風水的關係：

> 洧水東流，綏水會焉……東南流逕漢宏農太守張伯雅墓。塋域四周，壘石為垣，隅阿相降，列子綏水之陰。庚門，表二石闕，夾對石獸于闕下。冢前有石廟，列植三碑。碑云:德字伯雅，河南密人也。碑側樹兩石人，有數石柱及諸石獸矣。舊引綏水南入塋域，而為池沼。沼在丑地。皆蟾蠩吐水，石隍承溜。池之南又建石樓。石廟前又翼列諸獸。但物謝時淪，凋毀殆盡。

張伯雅墓在綏水之側，[5]引綏水從南面入塋域而為池沼。池沼的方位在「丑地」。據《論衡・難歲》避太歲之移徙法，子在正北，丑在東北。換言之，是從南引水到東北建池。石闕建在「庚門」，庚門無可考，似亦應與方位有關。中國歷史博物館藏東漢式盤及上海博物館藏六朝晚期式盤的地盤四隅上分別有「戊天門、己鬼門、戊土門、己人門」、「西北天門、東北鬼門、東南地戶、西南人門」這樣的區分。不同的方位有不同的門。依樂浪王盱墓出土漆木式的劃分，庚的方位應在西南。[6]所謂庚門亦應在西南。換言之，石闕所在的位置正與水池相對。陵墓各部分建築的方位和山水環境的關係影響墓地的善惡吉凶。闕、池的位置是根據一定的風水理論，刻意安排。《太平經》〈葬宅訣〉說：「宅，地也。魂神復當得還，養其子孫。善地，則魂神還養也；惡地，則魂神還為害也」（《太平經合校》，頁182）。所謂葬宅即地，是指整個塋域而言。河南的張伯雅墓園四周有垣牆，其中有冢、石闕、石獸、石廟、碑、石人、

5 安金槐先生認為在綏水之側發現的打虎亭一、二號漢墓即張伯雅夫婦墓，參河南省文物研究所，《密縣打虎亭漢墓》（北京：文物出版社，1993），頁 357。

6 參李零，《中國方術考》（北京：人民中國出版社，1993），頁 84~114。又陳橋驛復校，《水經注疏》卷二十二（南京：江蘇古籍出版社，1989），頁 1835，會貞按：「庚金屬西方」。

臺灣大學學術期刊資料庫

石柱、池沼、石隍、石樓。這些構成了塋域的整體。山東武氏祠本身已毀，僅餘殘石。相關的墓葬僅發掘了兩座。[7]我去參觀時，負責管理的朱錫祿先生說在附近民宅的地下還有不少墓葬。孝堂山石祠現在僅存祠堂的部分。二十世紀初，關野貞去調查時在石祠前70尺發現有石垣，再遠則有趙明誠所說的兩「隧道」。[8]1981年蔣英炬等再度調查，弄清楚所謂的隧道是兩座堙埋的石室墓。他從當地群眾口中得知在石祠前十餘公尺的地方還曾發現另外兩座墓。[9]可惜滄海桑田，現在已無法得知這兩處家族墓園的完整規模了。如果它們要表現某種宇宙觀或生死觀，應是表現在所有這些建築本身、建築彼此之間以及與周圍環境的關係上，而不限於現在僅可考見的祠堂或墓室。我們現在受到材料的限制，自然是無可奈何。不過，在據以思考所謂宇宙觀或生死觀之類問題時，不能不警覺其中可能的不足和局限。

再舉一個例子來說，祠堂乃是家族子孫對先祖行祭禮，表達孝思、懷念和祝願的場所。表達的工具除了建築、葬具和陪葬的物品，還有建築、葬具及物品上的文字、紋飾或圖畫。文字主要有碑、闕、祠堂和墓中不時出現的題記、竹、木、帛上的遣冊、簡帛文書、書籍和器物上的題銘或「鎮墓文」等，圖畫則有陪葬品上的彩繪（如馬王堆出土帛畫、樂浪墓出土漆篋上的人物圖）、墓、闕及祠堂中的壁畫或石刻畫象。明器、畫象和文字的形式不同，目的和功能卻應類似，須通盤考慮，整體看待。例如，碑銘中常頌揚或記述墓主的文治武功（如武榮碑和魯峻碑「允文允武」，孔宙碑「擢君典戎，以文脩之」，耿勳摩崖「君敦詩悅禮，家仍典軍，壓難和戎」這一類的話在碑銘中常見）；假使我們同意畫象和碑銘有類似的功能，祠堂或墓室畫象裡的百官謁見圖、胡漢交戰圖或其它的戰爭圖儘管出乎格套，並不真實反映墓主的經歷，卻很難想像和頌揚墓主的文武勳業無關。格套的存在其實更能反映一些較定型的習慣模式，以及當時頌揚先祖的普遍心態。如此整體而觀，信君書中對胡漢交戰圖的解

7 參蔣英炬，《漢代武氏墓群石刻研究》（濟南：山東美術出版社，1995），頁119~127。
8 關野貞，〈後漢の石廟及び畫像石〉，《國華》19編225號（1909），頁189~199。
9 蔣英炬，〈孝堂山石祠管見〉，收入《漢代畫像石研究》（北京：文物出版社，1987），頁204~209。

臺灣大學學術期刊資料庫

釋，以為胡人乃奈河橋之守護者，墓主率人馬敗胡人，過橋渡河，象徵墓主往來於幽明兩界，是否正確，就有了斟酌的餘地。

碑、志、鎮墓文、買地券的作用儘管不同，從其中表現的生人與死者之間的關係來看，畫象中的車馬是否表示墓主往來於墓室與祠堂的乘具，也須要再作考慮。這一看法的前提是死者或死者的靈魂可以來往於生死兩界，而死者的子孫也希望死者或其靈魂能回到祠堂接受祭祀。事實是否都是如此呢？不盡然。舉例而言，陝西戶縣漢墓出土鎮墓文中有「生死異路，相去萬里」，[10]夏承碑有「永歸蒿里」，許阿瞿墓志有「下歸窈冥，永與家絕」，鮮于璜碑有「永歸幽廬」，山東嶧縣出土延熹六年封記有「蚤離春秋，永歸長夜」、「悲傷永別」，[11]山東蒼山畫象石墓題記有「長就幽冥則決絕」，古詩十九首中有「下有陳死人，杳杳即長暮，潛寐黃泉下，千載永不寤」之類的話。這些文字中用「永」、「長」、「絕」等字，意味著當時有不少人認為，死者永遠不會再醒寤，死人去的蒿里或幽冥與生人世界相去萬里，永遠隔絕。在世者甚至並不期待或希望死者或其靈魂回到或影響生人的世界。遼寧蓋縣東漢墓出土帶銘方磚云：「死者魂歸棺槨，無妄飛揚而無憂」，[12]「無妄飛揚」一語清楚表明不希望死者之魂歸棺槨後，再從其中出來。一九五四年河北望都二號光和五年（182）太原太守劉氏墓出買田券云：「生死異路，不得相妨。死人歸嵩里戊己，地上地下不得苛止。」（池田溫，頁222），上田桑鳩舊藏熹平六年（177）買地券有云「生人屬陽，死屬陰。生人□□嗤無相干□□」（池田溫，頁220）。像這樣「生死異路」、「生死異處」，「無相干□」、「不得相妨」的話還有它例，不具錄（池田溫，頁223、224）。這反映一種既希望先人保祐子孫，又恐懼死者為害生人的心理。前引《太平經》〈葬宅訣〉也微微顯露類似的心理：「葬者，本先人丘陵居處也，名為初置根種。宅，地也。魂神復當得還，養其子孫。善地，則魂神還養也；惡地，則魂神還為害也」。魂神可能復還，或養子孫，或為害生

10 祺振西，〈陝西戶縣的兩座漢墓〉，《考古與文物》1980:1，頁46~47；1982:2，頁88。

11 池田溫，〈中國歷代墓券略考〉，收入《創立四十周年記念論文集》（東京：東京大學東洋文化研究所，1981），頁216。

12 許玉林，〈遼寧蓋縣東漢墓〉，《文物》1993:4，頁57。

臺灣大學學術期刊資料庫

人，由死者所居墓地的善惡而定。生者即使費心擇地修墓，誰又能對其善惡有絕對的把握？於是寧可希望生人和死者永遠隔絕，不相妨，莫相干。這樣的心理，當然不是所有漢代人都如此，但確實存在，甚至不少。[13]孝堂山石祠的主人（可能是一位二千石），武氏家族曾任執金吾丞的武榮，和望都二號墓的墓主太原太守劉氏或他們的家人，對生死的看法是否相類？我們沒有直接證據。如果武氏和劉氏家族的人有類似想法，盼望生人、死者兩不相妨，就不好說武氏祠畫象中的車馬會是為墓主從地下來到地上所準備的。

換一個角度看，死後世界其實是一個永恒的謎。如何想像宇宙，看待生死，在各時代都可以有居於主導地位或較流行的看法。不過卻也可因階層、身分、性別、信仰、年齡甚至個人信仰（如兩漢有不少士人主張薄葬，無鬼，死後無知）等無數複雜的因素而不盡相同。漢代已知的墓葬遺址上萬。畫象石墓據信君估計有約兩百座（頁5），僅是漢墓中極小的一部分。其墓主絕大部分似是地方官員。[14]畫象石墓所反映的宇宙觀或生死觀，恐怕只能代表這一小部分人的觀點。漢代被草草埋入土坑的刑徒、平民，藏身極盡奢華陵墓中的諸侯王，或者說巴蜀崖墓或懸棺中的死者與上述地方官員身分的墓主，是否有共同的宇宙觀或生死觀，不是一個容易論斷的問題。即使同樣為地方官員，如前文所說，對生死問題也不一定觀念一致。我們和信君一樣為資料所限，僅能從一套較大或較籠統的宇宙觀或生死觀去理解所有的畫象石墓和祠堂，無力分疏其中可能的差異，也難有直接的證據，這是從這一類角度出發立論，目前還難以克服的困難。

本書另一個重要的觀點是西漢中期以後，漢中央由重廟祭變為重墓祭，開始於陵墓旁修寢廟。這項祭祀制的改變對當時社會各階層的墓葬制造成了影響（頁52）。民間祠堂的名稱、結構和裝飾都淵源於漢代的

13 蒲慕州已指出這種心理的存在，參氏著，《墓葬與生死》（台北：聯經出版公司，1993年），頁224。

14 參柴中慶，〈南陽漢畫石墓主人身份初探〉，《漢代畫像石研究》（1987）；山下志保，〈畫像石墓と後漢時代の社會〉，熊本大學《文學部論叢》37（1991），頁94~128，中譯節本見〈畫像石墓與東漢時代的社會〉，《中原文物》4（1993），頁79~88。

臺灣大學學術期刊資料庫

宗廟。例如在結構上，祠堂後壁正中有龕，即是源自宗廟大室西壁藏主的堛。胡漢戰爭圖、狩獵圖、獻俘圖等也都原本是宗廟中的圖飾。〈靈光殿賦〉中描寫的靈光殿，信君以為絕非魯國劉餘家族日常生活的宮殿，而很可能即是魯國的宗廟。靈光殿圖飾的內容無疑與東漢祠堂中所見有淵源上的關係（頁57）。

姑不論靈光殿是魯國宗廟的推測是否站得住，漢代民間的祠堂建築是否源自漢宗廟或陵園還待商榷。第一，漢初宗廟與陵園原本不在一處。惠帝在長陵以北建原廟，文帝在長安城東南灞水附近建霸陵，城南建顧成廟，陵旁立廟之制才確立。這些建築的佈局如何，目前還不完全清楚。可以參考的是宣帝杜陵中推測可能是陵廟的8號遺址。這個遺址中央為一夯土台基，台基西北角有一缺口，範圍東西73，南北70，深5公尺。可惜台基上建築物的地面遭破壞，「已無法了解建築結構」。[15]如果從台基尺寸推想，其上的建築有可能是方形的。此外，長安城南有一組禮制建築遺址出土。遺址中十一個大小相仿「回」字形建築，據黃展岳先生考證，應是王莽九廟。每一建築的平面佈局、建築形制完全相同，都由中心建築、圍牆、四門和圍牆四隅的曲尺形配房所組成。中央建築平面呈方形，每邊長55公尺。依《呂氏春秋。月令》之說，中央部分可稱為太室，四隅者為夾室。[16]黃先生認為王莽九廟的形制應是仿漢宗廟而來。如果其說可信，看來這類建築應是以方形為特色。

其次，在河南永城發掘出西漢梁國王陵及寢園遺址，其中梁孝王的寢園和我們的討論最有關係。整個寢園遺址呈長方形，南北110公尺，東西60公尺。寢園內主要建築的四面有圍牆。圍牆內建築房基9座，院落6處，殿、堂遺跡2處、回廊一處、石台階5座。須要注意的是整個房屋、回廊、院落的佈局是依照前朝後寢的基本規矩。[17]這些方形或前朝後寢式的建築，和目前可考的單開間的東漢祠堂，在形制上並不同。目

15 社科院考古所編，《漢杜陵陵園遺址》（北京：科學出版社，1993），頁75。

16 黃展岳，〈關於王莽九廟的問題〉，收入《先秦兩漢考古與文化》（臺北：允晨出版公司，1999），頁462~473。

17 河南省文物考古研究所，《永城西漢梁國王陵與寢園》（鄭州：中州古籍出版社，1996），頁26~27，圖15、16。

臺灣大學學術期刊資料庫

前可考的祠堂在形式上只是一間相當於朝的「堂」而已。祠堂之所以稱為「堂」，即因其形制為堂而來。祠堂後的墓應該才是寢。古代平民的住屋即是以「一堂二內」為典型（《漢書。賈誼傳》）。睡虎地秦簡中透露的民間住屋結構，可以證實「一堂二內」之說不誣。民間造祠堂，如果是希望死者的魂靈回來受祭，自以模仿死者曾生活過，熟悉親切的自家堂室為最合適，似無必要去模仿天子的宗廟。

從戰國到西漢中期，一般平民無疑都是於墳墓行祭。既行墓祭，財力豐厚者，踵事增華，於墓旁搭建供祭祀用，臨時性或較長期性的建築似乎不難想像。關於古代如何由重廟祭轉而重墓祭，以及兩漢政府如何受民間習慣的影響，轉而注重上陵之禮，楊寬《中國古代陵寢制度史研究》一書有十分精彩的分析。他認為武帝以後漢中央漸以墓祭為重，於陵旁修寢殿等，實是受民間於墓旁建祠堂行祭，即上墓習俗的影響。[18]如果楊說可取，漢室宗廟陵園之制反可能受到民間習慣的影響，而不是民間祠堂源自漢室的宗廟或陵園了。

信君書中零金碎玉，難以盡數。也有一些看法或須進一步斟酌。例如他認為祠堂只是象徵性的建築，祭禮行於祠堂之外，而非祠堂之內（頁64）。目前可考的祠堂如孝堂山石祠、武氏祠、宋山祠堂和安徽宿縣褚蘭石祠都不大，從畫象上看，祭祀也似乎確實在祠堂外舉行。信君之說不無道理。不過，這並不表示所有的祠堂都如此低矮狹小，無法行禮其中。我們最少可以找到兩條東漢的材料，證明祭禮在祠堂內行之。袁宏《後漢紀》卷十四，和帝永元十六年條，張酺病困，「敕其子曰：『……無起祠堂，露祭而已。』」此事亦見於《後漢書。張酺傳》，「敕其子曰：『顯節陵埽地露祭，欲率天下以儉……其無起祠堂，可作橐蓋廡，施祭其下而已。』」又《後漢紀》卷十五，殤帝紀延平元年條，「初，宋貴人冢上無祠堂，〔其子清河王〕慶每露祭，未嘗不流涕。」此事《後漢書》未載。這兩條清楚告訴我們如無祠堂，則不免露天而祭。在他們的認識中，祭禮顯然應在祠堂內舉行。張酺遺令其子不起祠堂，卻要他「作橐蓋廡，施祭其下」。《說文》，橐者「稈也」，稈者「禾莖也」；

18 楊寬，《中國古代陵寢制度史研究》（上海：上海古籍出版社，1985），頁30~39。

臺灣大學學術期刊資料庫

「蓋廡」的「廡」，《說文》謂之「堂下周屋」，《釋名。釋宮室》以「大屋曰廡」。作臺蓋廡，應是指以較簡單的材料如禾麥稈之類，搭建臨時行禮之所。由此可見對上層社會的人而言，祭禮不應露天進行。張酺貴為三公，宋貴人為清河王劉慶之母。如果他們有祠堂，其規模必不同於出土的那些小祠堂，其禮能在堂中行之，一點也不奇怪。《漢書。霍光傳》說霍光死，「發三河卒穿復土，起冢祠堂，置園邑三百家」。其後霍禹「嗣為博陸侯，太夫人顯改光時所自造塋制而侈大之。起三山闕，築神道，北臨昭靈，南出承恩，盛飾祠室」。這個祠室就是祠堂。他們的祠堂或祠室不可能小，更擴而大之以後，必不可能小到無法在其中行祭祀。我們再看沂南畫象石墓南壁西段橫梁上的畫象。這幅畫象左端有一幢方形兩進的建築，楊寬和信君都同意是祠堂（參信書頁212，圖125）。諸城涼台漢陽太守孫琮墓的畫象中也有一座最少兩進的祠堂，祠堂中有流水，流水中甚至有人撐船（參《山東漢代畫象石選集》，圖556）。可見這兩座祠堂規模都不小。《水經注》卷八湝水條記漢荊州刺史李剛墓：「祠堂石室三閒，椽架高丈餘」云云。椽架高丈餘，入內行祭應無問題。換言之，信君之說恐須稍事修正：祠堂是供祭祀之用的建築，非僅僅為象徵；其規模有大有小，大者可行禮其中，小者則否。

以下談談一些小問題：

1、頁80，50年代在山東梁山縣後銀山發現的東漢早期壁畫墓中有「樹木射鳥圖」，經查原報告，除了有樹，有人，有鳥，並沒有射鳥的場面。這樣的圖也名之為射鳥圖是否合適，待商。

2、頁107，作者指出「畫象配置有頗強的規則性。通常戰爭與狩獵圖在祠堂的西壁，庖廚圖在東壁。」但作者接著在圖71、72、73、76舉出汶上先農壇、嘉祥五老窪、嘉祥村有戰爭獻俘場面的四個例子卻全在東壁。這主要因為作者認定這四例上端的風伯應與西壁的西王母相對，因此判定此四石應屬東壁。矛盾因而產生。其實規則性不是不存在，恐怕不如作者相信的那樣強吧！

3、頁107、248，作者認為到了東漢晚期，「早期祠堂所見的胡漢戰爭圖消失，取而代之新出現的就是橋上交戰圖」（頁248）。兩者的不同在於後者沒有了胡人，場景從原野改到橋上。如果只論祠堂，似

臺灣大學學術期刊資料庫

乎如此。但如果將祠堂和墓室畫象放在一起看，我們就立刻發現並沒有這樣的取代關係。沂南畫象石墓年代屬東漢晚期，但墓門橫梁上即有一幅著名的胡漢橋上交戰圖；河南新野樊集37號墓出土的畫象磚上，胡漢仍在山頭原野上作戰（參《南陽漢代畫像磚》，圖144~147）。

4、頁108，信書以為胡漢交戰圖中胡人陣地的弧形線是表示帳篷（テント），其實應是山頭。沂南墓墓門橫梁左端的山頭描繪，清晰可見。對此，我將在正撰寫中有關胡漢交戰圖的論文裡做詳細討論。

5、頁112、116，圖73、76應分別是山東嘉祥五老窪祠堂東側壁畫象和嘉祥村祠堂東側壁畫象，結果誤置為同一圖，這是一個明顯印刷上的錯誤。

6、頁147作者因俞偉超先生之說，認為和林格爾墓壁畫「仙人騎白象」圖為釋迦牟尼，疑心江蘇徐州洪樓祠堂天井石上的騎象人也是釋迦牟尼（信書圖91）。其實這較可能是馴象的越童。馴象者手中握一長竿，竿頭有勾。這種畫象在漢畫中常見，不可能是釋迦牟尼。《論衡。物勢》謂：「十年之牛，為牧豎所驅；長仞（《集解》劉盼遂案：長仞，《意林》引作數仞，是也）之象，為越僮所鉤。」越童持勾騎象圖最早似出現在河北定縣122號西漢墓所出的青銅車飾上（見《中華人民共和國出土文物展品選集》，北京，1973，圖66）。這個圖出現於佛教入中國之前，象背上的人是無法解釋成釋迦牟尼的。

7、頁175~177，書中對樹木射鳥圖的解釋，我已另文討論，建議定名為「射爵射侯圖」，這裡不再重複。[19]

8、頁244~248，作者以為車馬出行圖中常見的「都亭」或「驛」，是指祠堂和寢屋，表示墓主自墓室來到祠堂受祭，於祠堂暫時落腳，就像漢代行旅於亭或驛落腳一樣。是不是有別的可能呢？陸機〈太山吟〉有如下說法：「梁甫亦有館，蒿里亦有亭，幽塗延萬鬼，神房集百靈」。[20]到地下世界去，古人想像中的確有一段旅途；旅途中有館，有亭。這些館、亭明顯不是指祠堂。

9、頁250，作者以為人間與地下世界以「奈河」為界。作者承認此說

19〈漢代畫象中的「射爵射侯圖」〉，刊《中研院史語所集刊》71:1（2000），頁1~66。

臺灣大學學術期刊資料庫

找不到漢代的證據，不過他相信以河為界應是一個淵源久遠的說法。作者所引的資料為《太平廣記》收錄的《宣室志》。按《宣室志》一般認為係唐代張讀所撰，時代甚晚。我覺得作者此說值得注意。古人對死後去處有很多不同的想像，隨地域和時代而有異。既然可以去泰山、九泉、蒿里，很可能會有人想到渡越某一河流而入死亡之地。巫鴻以為西漢帝陵皆在渭河之北，謁陵須渡渭河橋，渭河因而成了死亡的象徵。[21]這個說法或許可供參考。

總之，本書是近年有關漢代畫象研究中不可不讀的重要著作。本書對前人的成果做了很好的總結，也頗有系統地建構出一套具有新意的看法。以上的討論絲毫不會減損本書的價值。我相信只有透過不同理論、觀點和方法的切磋，材料的檢驗，才能使我們對漢墓以及相關裝飾、概念的整體認識更上層樓。

88.7.10
89.5.9 修訂

（責任編輯：張藝曦　　校對：曾堯民）

20 逯欽立，《先秦漢魏晉南北朝詩》（北京：中華書局，1983）卷五，頁660。

21 Wu Hung, "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.

臺灣大學學術期刊資料庫