

天文與人文

——漢代墓室所見日、月畫像的功能與意義*

劉惠萍**

摘要

漢代是中國天文學發展史上一個非常重要的階段。同樣地，在許多漢代的墓室頂部，也經常配置有刻繪了日、月、星辰的天象圖。這些刻繪於墓室中的日、月、天象圖，除了具有象徵墓室「小宇宙」的天空或天界之功能外，更充份地反映了兩漢時期人們對於「天文」的理解與想像。

在這些代表天文的圖像中，若將相關母題簡化到最少，則幾乎不可或缺的便是日與月的畫像。但較特別的是，這些漢代墓室中用來象徵人們對「天文」理解的日、月畫像，卻大多並非是真實、客觀準確地再現天空的科學性描繪，反而較多地是以一種古典神話內容結合「人文」想像的表現。如在大多漢代墓葬藝術中，日中多繪有金烏；月中多繪有蟾蜍、玉兔或桂樹。然由相關的文獻載籍以及日、月畫像在墓室中的配置與表現來看，這些漢代墓室中的日、月圖像，除了是一種古代神話的沿襲與表現外，或也與兩漢時期人們的陰陽思想、神仙信仰及宇宙哲學有關。

關鍵詞：漢畫像、日月神話、陰陽思想、神仙信仰

* 本文為個人執行國科會專題研究計畫「圖像與神話：漢畫像所見神話之研究」（計畫編號：NSC：97-2410-H-259-052）之部分成果。文章承會議講評人陳泳超教授及二位匿名審查人提供寶貴意見修訂，謹此致謝。

** 東華大學中國語文學系教授

Astronomy and Humanity: The Functions and Meanings of the Sun and Moon Portraits in Han Tombs

Liu Hui-ping*

Abstract

The history of Chinese astronomy in Han dynasty is a crucial period. In the same way, there are sky diagrams of sun, moon, and stars on the roof of Han tombs. Those sky diagrams of sun and moon in Han tomb, not only symbolize they sky or heaven of “mini-universe” in Han tombs, but also reflect people’s realization and imagination of “astronomy” in Han dynasty.

In those sky diagrams, if simplify the related motifs, the portraits of the sun and moon are indispensable. In particular, most of those sun and moon portraits, which symbolize people’s realizations of astronomy, can’t reappear to the true, objective and correct sky scientifically. Otherwise, they appear by the imagination of “humanity” through the ancient myths. For example, in the most of the Han tombs arts, there is a bird in the sun or a toad, hare or tree in the moon. Through some related documents and the appearance of the sun and moon portraits in the tombs, those sun and moon portraits in Han tombs are not only the inheritance and appearance of ancient myths, but also the belief, cosmology, and yin-yang thought in Han dynasty.

Key words: Portraits in Han, Sun, Moon, Astronomy, Myth, Yin-Yang

* Professor, Department of Chinese Language and Literature, National Dong Hwa University

天文與人文

——漢代墓室所見日、月畫像的功能與意義

劉惠萍

一、前言

自漢代始，由於受到當時社會風氣、宗教信仰以及墓室建築形制的演化等因素的影響，以各種圖案隨葬或裝飾墓室的風氣大為盛行，因而在許多的墓室中出現了各種「畫像」¹。在這些漢代的墓室畫像中，又經常可見到日、月的圖像。它們或被刻繪於墓室的頂部，與各星象、神瑞構擬出一幅墓室中天上世界的圖像；或為伏羲、女媧所執捧，成為這二位大神的標幟。

就今所知見，歷年來在如山東、江蘇、河南、山西、陝北、四川……等地出土的畫像中，日、月圖像便有逾百幅之多。這些畫像有的被刻在祠堂內；有的則被繪在墓室的屋頂上；有的刻在門闕上，還有很多則被刻繪在墓室的石棺上。然而，這些墓室中的日與月畫像，大多並非是真實、客觀準確地再現天空的科學性描繪，反而較多地是一種古典神話內容結合人文想像的表現。如在大多多的漢畫像中，日中有時繪有鳥鳥；月中有時繪有蟾蜍、玉兔或桂樹。

在中國，以圖像來裝飾墓室的風俗由來已久，或以為可追溯至商代，² 及

¹ 這裡所謂的「畫像」，基本上是指漢代墓葬出土的各種墓室壁畫、畫像石、畫像碑等圖像材料。

² 學者認為，早在商代的侯家庄 1001 號大墓中，就已發現有雕刻花紋的木板。高去尋，《侯家莊第二本 1001 號大墓》（台北：中央研究院，1962 年）下冊，圖版 VIII。

至戰國時期，則開始出現蘊含有特定觀念的墓葬畫像，³關於這些宗廟、神祠或墓室中的圖像，劉師培曾指出：

古人象物以作圖，後世按圖以列說。圖畫二字為互訓之詞。蓋古代神祠，首崇畫壁。……神祠所繪，必有名物可言，與師心寫意者不同。⁴

事實上，無論中外，一些被繪製於廟堂宮室的圖畫，可能並非純粹只是作為一種裝飾。從我們對中國古代墓葬的考察可知，中國的墓葬是被用來為墓主提供其死後需要繼續存在的所有必需物，以便複製或延伸世俗生活的存在。由於人們相信，死後世界的日常生活是和活在人世時相似的。因此，從許多墓葬中遺冊所開列的隨葬品皆為地上世界一般日常生活的必需品，其中包括車馬衣食等日用器物以及各類奴婢僕從等來看，可推知在當時人的觀念裡認為，死後的世界與陽世無異。

而據王充在其《論衡》一書中論及兩漢時人們對死後生活的流行信仰，曾有這樣的描述：

是以世俗內持狐疑之議，外聞杜伯之類，又見病且終者，墓中死人，來與相見，故遂信是，謂死如生。閔死獨葬，魂孤無副，丘墓閉藏，穀物乏匱，故作偶人以侍尸柩，多藏食物以歆精魂。⁵

³ 經歷年來的挖掘與發現，考古所出土較具有代表性的墓葬藝術品包括有：河南信陽長台關一號楚墓出土的錦瑟漆畫、湖北隨縣擂鼓墩曾侯乙墓出土的漆棺和漆箱繪畫、湖北荊門包山二號楚墓出土的漆奩繪畫、湖南長沙子彈庫一號楚墓出土的繒書和帛畫、湖南長沙陳家大山楚墓出土的帛畫、湖北江陵馬山一號楚墓出土的錦繡、江蘇淮陰高庄和山東長島等地出土的大批畫像銅器等。

⁴ 劉師培，〈古今畫學變遷論〉，見於氏著，《劉申叔遺書》（南京：鳳凰出版社，1997年），下冊，《左盦外集》卷十三，頁1638-1639。

⁵ 黃暉撰，《論衡校釋》（北京：中華書局，新編諸子集成一，1990年），卷二三·〈薄葬〉，頁961。

也就是說，墓葬建築與墓室中的畫像及隨葬物，大致亦可反映當時人們對於死後世界的想像，墓葬的內容實是一種人們對在另一世界「需求」的體現。

故這些被放置到墓中的模仿實物、文字或是畫像，可能在很大程度上既非為著藝術的目的，也非作為簡單的物質再現，或者墳墓的裝飾物。其最根本的創作心理恐怕還在於繼承了原始時代人們視圖像為有生命的物質再現，是具有神秘屬性之物的觀念。列維·布留爾（Lucien Lévy-Bruhl, 1857-1939）曾說過：

原始人，甚至已經相當發達但仍保留著或多或少原始的思維方式的社會的成員們，認為美術像，不論是畫像、雕像或者塑像，都與被造型的個體一樣是實在的。格羅特寫道：「在中國人那裡，像與存在物的聯想不論在物質上或精神上都真正變成了同一。特別是逼真的畫像或者雕塑像乃是有生命的實體 alter ego（另一個『我』），乃是原型的靈魂之所寓，不但如此，他還是原型自身。」⁶

這種現象，可能是一種古人思維中對文字、圖像所具魔力的崇信，即凡是可以說出、寫出、繪出的事物，在一定宗教儀式的轉化下，便可成為實際存在於此一世界或另一個世界中的事物。⁷

尤其，據相關的研究顯示，「漢畫像石並不是一種自由創造的藝術，它是嚴格按照當時占統治地位的儒家禮制和宇宙觀念刻在石結構墓室、石棺、祠堂和墓闕上的。」⁸ 因此，作為一種「禮儀美術」（Ritual Art）⁹ 的漢畫像，它可

⁶ 列維·布留爾（Lucien Lévy-Bruhl）著、丁由譯，《原始思維》（北京：商務印書館，1987年），頁37。

⁷ Thorkild Jacobsen, *The Treasures of Darkness, A History of Mesopotamian Religion*, New Haven: Yale University Press, 1976, pp.14-15.

⁸ 信立祥，《漢代畫像石綜合研究》（北京：文物出版社，2000年），頁59-60。

⁹ 巫鴻，〈禮儀中的美術：馬王堆再思〉，收入氏著，《禮儀中的美術》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2008年），頁75-87。

能更承載並反映著當時人們的一些思想與行爲。

而日中有烏；月中有蟾蜍、玉兔及桂樹之說，是爲古往今來中國人所耳熟能詳的日、月神話傳說，其源起或與原始時期人們對日、月運行規律與形象的觀察有關。¹⁰ 這類畫像大量且頻繁地出現在兩漢時期的墓室中，除充份顯示起源於遠古時代的日、月神話在當時人們心目中的重要意義外，可能更反映了日、月神話在傳衍的過程中，與當時人們的信仰、儀式、社會文化相互結合的現象。故從這些畫像中所透顯的文化訊息，對建立解讀當時的詮釋脈絡，將有所幫助。因此本文擬針對漢代墓室中的日、月畫像在兩漢時期的表現，以及兩漢時期的神話思維、宇宙哲學與陰陽學說等對日、月神話的建構、形塑作用，進行分析與詮釋。希望能藉此對神話與政治、社會文化之間互動互生的關係作一粗淺的探討，並就教於博雅方家。

二、漢畫像中的日、月圖像

在漢代的墓室畫像中出現日、月圖像者，從目前可見的考古發現來看，最早的實物遺存爲西漢早期長沙馬王堆一號、三號墓中覆蓋於漆棺內側的T形帛畫。

屬西漢初年的長沙馬王堆一號漢墓帛畫¹¹，在最上層的右上方即繪有日中

¹⁰ 劉惠萍，〈漢畫像中的「玉兔搗藥」——兼論神話傳說的借代現象〉，《中國俗文化研究》第五輯，頁 237-253；〈太陽與神鳥：「日中三足鳥」神話探析〉，《民間文學年刊》第二期增刊「2008 民俗暨民間文學國際學術研討會專號」，頁 309-332。

¹¹ 關於長沙馬王堆一號漢墓的年代，據馬雍的推論，認爲是在漢惠帝二年至景帝中元五年之間（西元前 193-145 年），其下限可能不會晚於漢文帝三年（西元前 177 年），是一座西漢初年的墓，墓主人是官居長沙國丞相的軫侯利佺家的一個貴族婦女。馬雍，〈軫侯和長沙國丞相——談長沙馬王堆一號漢墓主人身份和墓葬年代的有關問題〉，《文物》1972 年 9 期，頁 14-21、47。馬雍，〈論長沙馬王堆一號漢墓出土帛畫的名稱和作用〉，收入湖南博物館編，《馬王堆漢墓研究》（長沙：湖南人民出版社，1981 年），頁 266。

有鳥；左上方有牙形月，上面繪有兔和蟾蜍（圖一）。而三號墓帛畫¹²的構圖基本上與一號墓相似，亦是日中有鳥；月中有蟾、兔。此外，較長沙馬王堆稍晚的山東臨沂金雀山九號墓，亦出土了一構圖相似的帛畫¹³，帛畫的右上端有日，日中有金鳥；左上端有圓月，月中有蟾蜍、兔子，與以各種羽人、星點、圖案、樹木等組成的天界，形成強烈對比（圖二）。



圖一 長沙馬王堆一號漢墓帛畫



圖二 山東臨沂金雀山九號墓帛畫

而除了隨葬物之外，從西漢晚期開始，在河南、陝西等地也出土了不少存

¹² 湖南省博物館，〈長沙馬王堆二、三號漢墓發掘簡報〉，《文物》1974年第7期，頁40、44；彩色圖版、黑白圖版4。

¹³ 臨沂博物館，〈山東臨沂金雀山九號漢墓發掘簡報〉，《文物》1977年第11期，頁25-26。

有日、月圖像的壁畫墓¹⁴。其中如在河南洛陽卜千秋壁畫墓¹⁵的脊頂西、東兩側，便繪有伏羲伴日、女媧伴月，伏羲胸前有日輪，輪中有金烏；女媧胸前有月輪，輪中則繪有桂樹和蟾蜍（圖三）。



圖三 洛陽卜千秋漢墓主室頂壁畫·日中金烏、月中蟾蜍與桂

而在年代略晚的河南洛陽西郊淺井頭壁畫墓¹⁶脊頂的空心磚上，西、東兩端也出現了伏羲與日及女媧與月。日輪中繪有展翅飛翔的金烏；月輪中則繪有蟾蜍、玉兔（圖四）。

¹⁴ 目前已發現屬西漢時期存有日、月圖像的，在中原地區就有洛陽卜千秋壁畫墓、洛陽淺井頭壁畫墓、洛陽燒溝 61 號壁畫墓等三例；屬關中地區的則有西安交通大學壁畫墓、西安理工大學 1 號壁畫墓二例。

¹⁵ 洛陽卜千秋壁畫墓發掘於西元 1976 年，為西漢昭宣時期（西元前 86～前 49 年）的一座壁畫墓，其主要是由主室和四個耳室所組成，主室由大型的空心磚構成，而耳室則用小磚券砌。由於墓內出土了一方銅印，陰刻有篆書「卜千秋印」四字，故可知墓主人為卜千秋。洛陽博物館，〈洛陽西漢卜千秋壁畫墓發掘簡報〉，《文物》1977 年第 6 期，頁 1-12。

¹⁶ 呂勁松，〈洛陽淺井頭西漢壁畫墓發掘簡報〉，《中原文物》1996 年增刊《洛陽考古發掘與研究》專號，頁 80。



圖四 洛陽西郊淺井頭漢墓主室頂壁畫·日中金鳥、月中蟾兔

其他如河南洛陽燒溝 61 號壁畫墓¹⁷，以及西安交通大學壁畫墓¹⁸、西安理工大學 1 號壁畫墓¹⁹ 等，以及新莽時期的河南洛陽偃師辛村新莽壁畫墓²⁰、河南洛陽金谷園壁畫墓²¹、河南新安鐵塔山東漢壁畫墓²²，以及河南洛陽北郊石

¹⁷ 洛陽區考古發掘隊，《洛陽燒溝漢墓》（北京：科學出版社，1959 年），頁 40。

¹⁸ 陝西考古研究所、西安交通大學，〈西安交通大學西漢壁畫墓發掘簡報〉，《考古與文物》1990 年第 4 期，頁 57-63。陝西考古研究所、西安交通大學，《西安交通大學西漢壁畫墓》（西安：西安交通大學出版社，1991 年）。經文獻考證，此為西漢御史大夫、太子太傅蕭望之墓。墓中天象圖是迄今為止所知的中國最早的二十八宿古天象圖。如此完整又比較科學的天象圖在我國尚屬首次發現，這一發現為研究中國古代天文史提供了極為重要的實物資料，具有重要的學術價值。其繪畫的運筆、色彩均具特色，藝術手法高超，形態變化萬千，也為研究漢代繪畫提供了新的具體資料。

¹⁹ 國家文物局主編，《2004 年中國要考古發現》（北京：文物出版社，2005 年），頁 107-113；西安文物保護考古所，〈西安理工大學西漢壁畫墓發掘簡報〉，《文物》2006 年第 5 期，頁 7-44。

²⁰ 洛陽市第二文物工作隊，〈洛陽偃師縣新莽壁畫墓清理簡報〉，《文物》1992 年第 12 期。

²¹ 洛陽博物館，〈洛陽金谷園新莽壁畫墓清理簡報〉，《文物資料叢刊》第 9 期，1985 年。

²² 洛陽市文物工作隊，〈洛陽新安縣鐵塔山漢墓發掘報告〉，《文物》2002 年第 5 期，頁 33-38。

油站東漢壁畫墓²³……等墓，也都出現有日、月的畫像。

除了壁畫墓外，同樣地在許多漢代墓室的畫像磚、石上，也常常可以看到日中有金烏或三足烏；月中有蟾蜍、玉兔及桂樹的形象。如河南唐河針織廠畫像石墓²⁴、南陽軍帳營畫像石墓²⁵、南陽王寨畫像石墓²⁶、南陽英庄畫像石墓²⁷、江蘇盱眙一號墓棺蓋頂版²⁸、江蘇泗洪重崗石槨壁版²⁹，及山東長清孝堂山郭氏墓石祠隔櫟底畫像³⁰、山東棗莊西集鎮出土畫像石³¹……等，以及四川許多的石棺畫像及陝北米脂漢墓群³²、綏德漢墓群³³與神木大保當漢墓群³⁴所出的諸多畫像。

在這些墓室中發現的日、月畫像，除了有許多直接刻繪日、月的形象外，其中如河南洛陽偃師辛村漢墓壁畫的第一個門拱上方正中繪有一蹲踞狀的龐大怪物，而怪物的兩側則各繪一人首蛇軀的形象，蛇軀分別穿繞於怪物的兩臂上，左邊的人首蛇軀像為一八字鬚的男子，雙手托月輪，月中生桂樹；

²³ 洛陽市文物工作隊，〈河南洛陽北郊東漢壁畫墓〉，《考古》1991年第8期，頁713-721、768，圖版四、五、八。

²⁴ 周到、李京華，〈唐河針織廠漢畫像石墓的發掘〉，《文物》1976年第6期，頁26-40。

²⁵ 南陽博物館，〈河南南陽軍帳營漢畫像石墓〉，《考古與文物》1982年第1期，頁40-43。

²⁶ 南陽市博物館，〈南陽王寨漢畫像石墓〉，《中原文物》1982年第1期，頁15。

²⁷ 南陽市博物館，〈南陽英庄漢畫像石墓〉，《中原文物》1983年第3期，頁104。

²⁸ 南京博物院，〈江蘇盱眙東陽漢墓〉，《考古》1979年第5期，頁412-426。

²⁹ 南京博物院，〈江蘇泗洪重崗漢畫像石墓〉，《考古》1986年第7期，頁614-622。

³⁰ 羅哲文，〈孝堂山郭氏墓祠堂〉，《文物》1961年第4、5期合刊，頁50。

³¹ 俞超偉編，《中國畫像石全集2·山東漢畫像石》（濟南：山東美術出版社；鄭州：河南美術出版社，2000年），圖版145，頁137。

³² 陝西省博物館、陝西省文管會寫作小組，〈米脂東漢畫像石墓發掘簡報〉，《文物》1972年第3期，頁69-71。

³³ 墓群相關出土資料參綏德漢畫像石展覽館編；李貴龍、王建勤主編，《綏德漢代畫像石》（西安：陝西人民美術出版社，2001年）。

³⁴ 陝西省考古研究所、榆林市文物管理委員會辦公室編著，《神木大保當：漢代城址與墓葬考古報告》（北京：科學出版社，2001年）。

右邊則爲一女子，雙手托日輪，日中有金烏，或有學者認爲此一男一女爲伏羲、女媧。³⁵（圖五）



圖五 洛陽偃師辛村新莽壁畫·伏羲、女媧

此外，在如山東、南陽、四川、陝北等地，也出土了不少以伏羲、女媧與日、月相配的畫像。這些日、月的圖像經常被畫在墓室的脊頂，或畫幅最上端

³⁵ 原報告和研究者都認爲中間的怪物是方相氏，兩側奉月捧日的則爲羲和、常儀。洛陽市第二文物工作隊，〈洛陽偃師縣新莽壁畫墓清理簡報〉，《文物》1992年第12期，頁4-5。孫作雲也認爲這組圖像表現的是驅邪打鬼的大儺儀式，並考証出畫面中間形象較大的怪物是傳說中的方相氏。孫作雲，〈洛陽西漢壁畫墓中的儺儀圖——打鬼迷信、打鬼圖的階級分析〉，《中原文物》1987年特刊《洛陽古墓博物館》創刊號，頁118-125；孫作雲，〈洛陽西漢壁畫墓考釋〉，《中原文物》1987年特刊，頁106-108。而郭沫若則認爲畫面中間方磚上的圖像表現的是天地四方、日月陰陽和飛禽走獸，他並且指出：怪物兩臂上的人代表著陰陽的男女，他們雙手所托的盤狀物象徵著日、月。郭沫若，〈洛陽漢墓壁畫試探〉，《考古學報》1964年第2期，頁4。文獻中雖常有羲和占日、常儀占月的記載，所以有學者將其解釋爲羲和擎日和常儀舉月。然據文獻所載：羲和、常儀二神均爲女性，與圖像中的一男一女形象並不相符。在結合了孫作雲和郭沫若的說法後，賀西林則斷定怪物右臂托日和左臂托月的人首蛇尾形象，應該就是伏羲和女媧。賀西林，〈古墓丹青——漢代墓室壁畫的發現與研究〉（西安：陝西人民美術出版社，2001年），頁21。

的東、西兩端，用以作為墓室中日與月的象徵。

關於兩漢時期墓室中大量出現的日、月畫像，就目前考古出土的材料來看，在流行時間上，至晚從西漢初期開始，到東漢晚期都有；在地域的分布上，則亦遍布於各大墓區。由此可見日、月畫像在兩漢墓葬中的重要性。

三、日居月諸—作為墓室「天文圖」的日、月畫像

漢畫像雖然是漢代人刻繪於墓室的一種裝飾藝術，然而，由這些畫像我們可以發現：它們幾乎出於相同的構圖，並有固定的配置。對於這樣的現象，勞弗（Laufer, Berthold, 1874-1934）曾指出：

這些畫像石並無意喚起人們的特別注意。它們所展現的畫面可說基本上毫無新意，只是重複一些早已為人所知的主題和設計。不過這種狀況賦予這些石刻另一種意味，即它們再次證明了漢代的雕刻者是根據現成的模式來制作他們的作品，這些作品因而往往表現出某些典型的、變化有限的圖景和人物。因此需要我們回答的問題是：這些一再重複的原型是何時及怎樣產生的？³⁶

同理，這些墓室中一再重複的日、月畫像，究竟是何時及怎樣產生的？則是一值得探討的問題。因此，其與墓葬儀式和觀念之間可能密切相關，且有著特定的意義和功能。

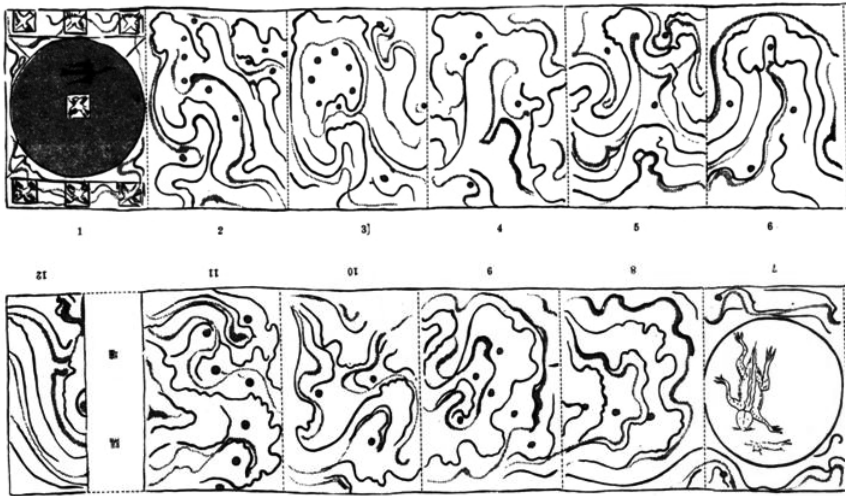
首先，從圖像的內容來看，據筆者的歸納考察，漢畫像中的日、月圖經常與以下幾種主題一同出現：

一、自然天象中的日、月、星辰，如蒼龍星、白虎星、北斗、彗星等；

³⁶ Berthold Laufer, "Five Newly Discovered Bas-reliefs of the Han Period", *T'oung Pao*, 1912, p.3.

- 二、由自然天象衍生出的天文神話，如陽鳥負日、嫦娥奔月、牽牛織女等；
- 三、天界神靈，如西王母、太一、伏羲、女媧、四神等。

其中，包括如長沙馬王堆一號墓帛畫，除了日與月的圖像外，還有如人首蛇身大神、各種羽人、星點等豐富圖案，組成一天界的圖像。而在右側太陽之下還有八個紅色圓點，有學者以為這八個圓點實是蒼龍星座。³⁷ 除了一號墓帛畫可能繪有星辰外，在三號墓帛畫上部的日與月之間及臨沂金雀山九號墓帛畫中，也出現有星點，惜無法辨認這些星點的名稱與相對關係。



圖六 洛陽燒溝 61 號墓頂壁畫·日月星象線描圖

另以出現較早的墓室壁畫為例，如西安交通大學墓頂壁畫及洛陽燒溝 61 號墓頂壁畫（圖六），與日、月畫像同時出現的，則為如二十八宿等大量具象

³⁷ 劉宗意，〈馬王堆帛畫中「八個小圓」是蒼龍星座〉，《東南文化》1997 年第 3 期，頁 106-107。但也有不少學者認為這些紅點即代表其他的「日」。與帛畫右側內有陽鳥的紅色日輪，正好為有九日，而中國自古有所謂「九陽以代燭」之說，而《山海經》中又有「十日」的傳說，參袁珂，《中國神話大辭典》（成都：四川辭書出版社，1998 年），頁 15「九陽」條、頁 4「十日」條。

或可辨視的星宿形象。另在南陽、山東、江蘇等地，更出土了不少象徵各種星宿及天象主題的畫像。

至如屬東漢早期的南陽王寨畫像石墓³⁸，墓室前室過樑下方，向西刻有負日的陽鳥，東邊刻一滿月，內刻蟾蜍。日、月之間還有六星連線呈U形，月亮右邊又有六星連線，其上下各刻一直尾彗星與一「蚩尤旗」的特殊形狀彗星。（圖七）



圖七 南陽王寨前室過梁下畫像石

另如山東孝堂山石祠隔樑底面畫像石，分南北二段，南段刻一日輪，日中有金鳥，日旁有織女坐於織機上，有三星相連，當為織女星座；織女後有六星。日輪外側有相連的南斗六星及一小星，南斗下有浮雲和一飛鳥。北段則刻一月輪，輪中有玉兔和蟾蜍。除日、月圖外，並出現有如織女星座、南斗六星、北斗七星等星宿的形象。³⁹（圖八）



圖八 山東孝堂山郭氏石祠畫像

據信立祥的研究指出，在漢代祠堂畫像石中，上帝和諸神的「天上世界」

³⁸ 中國畫像石全集編輯委員會，《中國畫像石全集 6·河南漢畫像石》（濟南：山東美術出版社；鄭州：河南美術出版社，2000年），圖版 148，頁 120。

³⁹ 中國畫像石全集編輯委員會，《中國畫像石全集 1·山東漢畫像石》，圖版 47，頁 27。

有三種表現方式：即用天象圖、祥瑞圖和上帝諸神圖來表現。⁴⁰，故可知漢代人多將日、月圖與星辰、四象、諸神、祥瑞、仙人等配置於墓頂，是用以象徵他們心目中的「天上世界」。而從莊蕙芷的研究可知，在漢代墓室中象徵「天象」內涵的圖像中，大體包含「星點及方位標示圖像」、「日月及其相關圖像」與「旁氣及其附屬圖像」三大類母題。「日月及其相關圖像」又可細分為「日，金烏；月，蟾蜍」及「伏羲女媧擎日月（亦包含金烏蟾蜍）」兩類。其中，以「日月及其相關圖像」出現最早。在所有的天文圖母題中，最常用的也是「日，金烏；月，蟾蜍」類，佔所有漢代墓室天文圖的 31%；其次是「伏羲女媧擎日月圖」，佔 25%。由此可見這兩類圖像在漢人眼中是最具有代表性，或最容易表示的天文母題。⁴¹

尤其值得注意的是，除南陽地區外，許多作為墓室「天空」象徵的圖像，到了大約東漢中期以後的墓室畫像石中，表現具象星點的情形愈來愈少，且較少見如西安交通大學般以辨識性高的星斗呈現天空的情形，如包括山東徐州地區、陝北及晉西北地區，以及四川等地的畫象中，幾乎都不見有刻繪星斗的形象，較多地是以日、月作為「天」的象徵。由此可知，在許多漢代墓葬代表「天」的圖像中，幾乎不可缺少日、月。以圖像學的原理來看，在一幅表現「天」的圖像中，如果其中圖像的組合減至最低因素，那麼就是日與月；如果再減掉日、月圖像，則將使其可識別性受損。在這層意義上我們可以認為，日與月實是天上世界的標誌，我們或可稱之為墓室天象圖的「核心圖像」。而這些刻繪於墓室中的日、月畫像，除了具有象徵墓室天空或天界的功能外，同時更反映了兩漢時期人們對於「天文」的認識與想像。

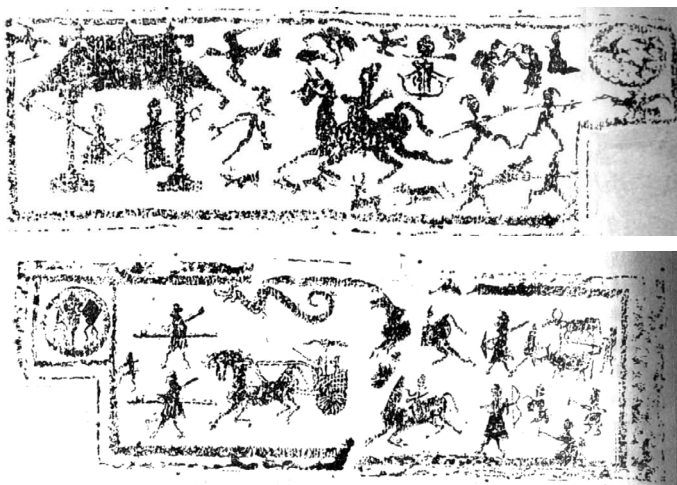
其次，從日、月畫像在墓室中的位置來看，日、月畫像大多被繪製在最高的位置。如包括長沙馬王堆一號、三號墓帛畫，以及較長沙馬王堆帛畫晚的山東臨沂金雀山九號墓帛畫，日與月的圖像都出現在帛畫的最上層。而壁畫墓則

⁴⁰ 信立祥，《漢代畫像石綜合研究》，頁 162。

⁴¹ 莊蕙芷，《漢代墓室天文圖像研究》，臺南藝術學院藝術史與藝術評論研究所碩士論文，1992 年，頁 130。

大多繪於墓室的脊頂或券頂，其中包括洛陽卜千秋壁畫墓、洛陽淺井頭壁畫墓、洛陽燒溝 61 號壁畫墓等，日、月畫像皆繪於脊頂；另如新莽時期的洛陽偃師辛村新莽壁畫墓的日、月圖則繪於門拱的上方；至如洛陽金谷園新莽壁畫墓、河南洛陽尹屯壁畫墓，以及洛陽北郊石油站東漢壁畫墓等則繪於墓室的穹窿頂；而山西平陸棗園村壁畫墓則繪於天井上。

至於各地出土的畫像磚、石，雖因出土的情況較為零散，許多相關畫像已無法確認於墓室中的所在位置，然由一些有位置可考的畫像來看，如在江蘇泗洪重崗石槨⁴²的日、月圖出現在內隔室用的壁版兩側上層部位。有日的一側，日居右上角，另刻有人間的廳堂、田獵、蹶張、角牴等圖，日中有三隻飛翔的金烏；有月的一側，月居左上角，中有桂樹、蟾蜍，另刻有出行、農耕等圖，日與月的位置下方有一通氣孔。（圖九）



圖九 江蘇泗洪重崗石槨壁版

此外，以河南南陽地區為例，日、月圖不只與星宿或特殊天象結合，且許多位於墓室的蓋頂石。如唐河針織廠畫像石墓的日、月圖出現在北主室的頂

⁴² 南京博物院，〈江蘇泗洪重崗漢畫像石墓〉，《考古》1986年第7期，頁614-622。

部：麒麟崗的四神天象圖則出現在前室的頂部⁴³；臥龍區王莊出土的常羲捧月出現在墓室的蓋頂石上⁴⁴；英莊的幻日畫像石則出現在前室的蓋頂石；十里舖的陽鳥負日畫像石亦出現在前室東蓋頂石⁴⁵。此外，如前所舉南陽王寨畫像石墓（圖七）、山東孝堂山石祠的日、月、星辰畫像（圖八）則出現在隔樑底；山東安丘漢墓的前室、中室封頂也都出現有日、月畫像⁴⁶。至於陝北地區的日、月畫像，則因陝北地區畫像多集中配置在墓門和後室門，故日、月圖像幾無例外地出現於各墓室門楣的最上端左、右兩側。此外，四川地區的日月畫像雖多與伏羲、女媧結合，然也大多出現在代表引領靈魂升天的畫像棺前、後擋頭部位。

早在 1940 年代，中國藝術和建築學者費慰梅（W. Fairbank, 1901-1972）在研究武梁祠的時候就已指出，在漢代畫像石的研究中，「掌握位置的意義將被證明有益於理解主題。」這裡所說的「位置的意義」是指一個畫像題材由其在建築中所處的位置所界定的意義。在許多的禮儀建築中，一套畫像作品總是含有許多題材，然這些特定的題材並不是孤立存在的，它總是有意識地與其他母題相互聯繫，並與整座建築的結構相呼應。由於畫像的設計總是以特定的象徵結構為基礎，故其裝飾程序往往有其特定的邏輯，因此，如能掌握這些畫像的配置，及其在墓室建築中的意義，將有助於我們理解這些圖像在墓葬藝術中的功能與價值。⁴⁷ 而曾布川寬在研究漢畫像的神仙譜系時，也特別注意結合方

⁴³ 中國畫像石全集編輯委員會，《中國畫像石全集 6·河南漢畫像石》，圖版 138，頁 111。

⁴⁴ 中國畫像石全集編輯委員會，《中國畫像石全集 6·河南漢畫像石》，圖版 136，頁 110。

⁴⁵ 中國畫像石全集編輯委員會，《中國畫像石全集 6·河南漢畫像石》，圖版 196，頁 160。

⁴⁶ 中國畫像石全集編輯委員會，《中國畫像石全集 1·山東漢畫像石》，圖版 137、153，頁 100、113。

⁴⁷ Wilma Fairbank, "The Offering Shrines of 'Wu Liang Tz'u'," *Harvard Journal of Asiatic Studies*, Vol 6, 1941, No.1, p.3.

位來考察，他說：「……畫像石墓、祠堂、畫像石棺都是用衆多畫像石構成的整體，在此安置場所中，這些畫像石承擔了各自的機能，這些機能是解釋畫像意味所需的。」⁴⁸

而由目前出土的漢代墓葬可以發現，日、月圖往往被繪製於墓頂或最高處。據馮時在《中國天文考古學》一書中論及到中國古代的天文學與喪葬制度之聯繫時說：

中國古代的埋葬制度孕育著這樣一種傳統，死者再現生者世界的做法在墓葬中得到了特別的運用，其中最顯著的就是使墓穴呈現出宇宙的模樣，他們或以半球形的封冢及穹窿形墓頂象徵天穹，甚至在象徵的天穹上布列星象，同時又以方形的墓室象徵大地。……⁴⁹

由此可知，漢代人在建造墓室時，可能是有意識地將墓頂或最高處視爲墓室的「天空」。

故無論是從圖像的內容；抑或是從所在的位置來看，這些被繪製於墓室象徵「天」的位置的日、月、星辰…等相關題材圖像，應爲墓室中「天文圖」⁵⁰的一種代表。

⁴⁸ [日]曾布川寬，〈漢代畫像における昇仙圖の譜系〉，《東方學報》總第 65 期，1993 年，頁 26。

⁴⁹ 馮時，〈《中國天文考古學》〉（北京：社會科學文獻，2001 年），頁 343。

⁵⁰ 考中國古籍中最早使用「天文」一詞者，似爲《易·象傳·賁》的「觀乎天文，以察時變。」於此，「天文」一詞實指天之文理。又據《淮南子·天文訓》稱：「文者，象也。」故在兩漢時期，「天文」一詞，殆指「天象」或「天空的現象」，而並非現代自然科學中以研究天體的分佈、運動、位置、狀態、結構、組成、性質及起源和演化的學問。

四、天文與人文：日、月畫像與兩漢時期的神話、思想與信仰

如前所述，在漢代的墓室中，日、月畫像的最初意義是用以仿效天空，象徵死後所居處的墓室仍有如生前一般。雖然，它們是一種墓室小宇宙中「天文圖」的代表，然而誠如前所言，作為一種「禮儀美術」的漢畫像，它們一方面與日常生活中所使用的視覺和物質形式不同；另一方面又有別於魏晉以後產生的「藝術家的藝術」，它們大多乃無名工匠的創造，所反映的是集體的文化意識而非個人的藝術想像。因此，它們除了在漢代墓葬中具有其特殊的功能與意義外，更是漢代社會意識與人文科學性質的產物。

首先，在大多的漢代畫像中，日中多繪有金烏；月中多繪有蟾蜍、玉兔或桂樹。關於日中有烏；月中有蟾、兔、桂樹之說，本來就是一種神話式的人文想像。

從相關的載籍中可以發現，古代中國人常認為日中有烏或鳥。如《楚辭·天問》中即有：「羿焉彈日？鳥焉解羽？天式從橫，陽離爰死？大鳥何鳴，夫焉喪厥體。」⁵¹ 這是屈原對舊傳羿射下太陽即射下烏鴉之說提出的質疑，可知在屈原之時，就已有「鳥即日」的說法。又據《山海經·大荒東經》所載：「湯谷上有扶木，一日方至，一日方出。皆載于鳥。」⁵² 由此可知，至晚到了東周時期，人們已將太陽的出現與烏鳥作結合。

至於月中有蟾蜍、玉兔及桂樹的說法，一說目前可見最早的記載可能也是屈原在其《天問》中所說的「顧菟在腹」的「顧菟」，然歷來學者對於「顧菟」一詞的解釋眾說紛紜⁵³。但猶如《淮南子·精神訓》中有：「月中有蟾蜍」⁵⁴ 之

⁵¹ 姜亮夫，《屈原賦校注》（台北：華正書局，1974年），頁320-322。

⁵² 袁珂校注，《山海經校注》（上海：上海古籍出版社，1980年），頁354。

⁵³ 早期的注家多認為「顧菟」或「菟」，就是「月中之兔」。如王逸把「菟」釋為「兔」，把「顧」釋為「顧望」，而將「顧菟」解釋為「顧望月中之菟」，並將後兩句釋為：「言月中有菟，何所貪利，居月之腹，而顧望乎？」。參氏著，《楚辭章句》（台北：

說，又劉向《五經通義》亦曰：「月中有兔與蟾蜍」⁵⁵，而在東漢·王充《論衡·順鼓篇》則有：「月中之獸，兔、蟾蜍也。」而《淮南子》中則載有「月中有桂樹。」⁵⁶ 可知在兩漢時期，月中有蟾蜍、兔子和桂樹的說法已非常流行。

藝文印書館，1974年）第三卷，頁118。而宋·洪興祖《楚辭補註》也認為：「菟與兔同。」參氏著，《楚辭補註》（台北：廣文書局，1962年），頁36。宋·朱熹《楚辭辯證》卷下云：「顧菟在腹，此言兔在月中，則顧菟但為兔之名號耳。」見氏著，《楚辭辯證》（台北：世界書局，1981年），頁1。而清人毛奇齡則認為「顧菟」僅指月中玉兔。見氏著，《天問補註》，此據《續修四庫全書》（上海：上海古籍出版社，1997年）。近人游國恩也認為「顧兔」為月中兔名，並以為「月中有兔，其說始見於此。」游國恩主編，《天問纂義》（台北：洪葉文化，1993年），頁61-67。直自近世學者聞一多提出了「顧菟」是「蟾蜍」而不是兔子，月中之兔乃「蟾蜍」之「蜍」訛變為「兔」所致的說法後，遂使得月中有兔之說產生動搖。參聞一多，〈天問釋天〉，收錄於氏著，《聞一多全集（二）·古典新義》（台北：里仁書局，1993年），頁328-333。其後，姜亮夫及孫作雲都贊同聞一多的說法。參姜亮夫，《楚辭通故》（昆明：雲南人民出版社，1999年）（三），頁544-545；孫作雲，《天問研究》（北京：中華書局，1989年），頁124-125。而鍾敬文在其〈馬王堆漢墓帛書的神話意義〉一文中亦贊同聞一多的說法，見氏著，〈馬王堆漢墓帛書的神話史意義〉，《中華文史論叢》1979年第二輯，頁86-87。而如湯炳正、何新、黎子耀等先生則認為月有兔之說，實來自月中有虎之神話。參湯炳正，〈《天問》“顧菟在腹”別解〉，收錄於氏著，《屈賦新探》（濟南：齊魯書社，1984年），頁261-270。何新，〈諸神的起源〉（台北：木鐸出版社，1987年）第十六章〈虎神與玉兔〉，頁243-248。黎子耀，〈《卜辭中所見先公先王考》古史研究〉，載吳澤主編；袁英光選編，《王國維學術研究論集》（二）（上海：華東師範大學出版社，1987年），頁12。

⁵⁴ 漢·劉安撰；漢·高誘注，《淮南子》（台北：臺灣中華書局，1981年），頁221。

⁵⁵ 漢·劉向撰；何儀鳳校，《五經通義》（收入《漢魏遺書鈔》第六冊，台北：藝文印書館據景印本），頁4。

⁵⁶ 月中有桂的神話，起先並未涉及仙人。月中有仙人，是較後期才出現的。目前可見最早關於月中有仙人桂樹並舉者，始見於晉人記載。按晉·虞喜〈安天論〉（《全晉文》卷八十三）：「俗稱月中有仙人桂樹，今視其初生，見仙人之足，漸已成形，桂樹後生焉。」但並未言及仙人之名及後來的伐桂情節，直至唐·段成式《酉陽雜俎》卷一「天呌」條才有：「舊言月中有桂，有蟾蜍，故異書言：月桂高五百丈，下有一人，常斫之，樹創隨合。」但並未指出伐桂者為吳剛。

此外，王充在其《論衡·說日篇》中曾也提到：「儒者曰：『日中有三足鳥，月中有兔、蟾蜍。』」⁵⁷於此，王充雖對當時「儒者」以日中有金鳥、月中有蟾、兔的說法提出了批駁，然由此更可見此說在當時並非一家之言，而是廣為時人所知曉的。

蓋先秦至漢，是中國古典神話最發達的階段，故漢代在中國古典神話的發展上，是一承先啓後的關鍵時期。而兩漢時期又正好處於自由神話語言向非神話語言；巫術思維向宗教思維轉型的時期，浪漫與理性的混融，使得許多原始的神話除了得到不小的繼承外，更注入了某種程度的理性思維。因此，從某種意義上來說，漢畫像中的神話題材除了是兩漢時期神話傳說、神仙信仰、神靈崇拜的再現，更與兩漢以前的中國古代神話內容存在著密切的聯繫。故漢畫像中的日中有鳥；月中有蟾、兔、桂樹神話，其除了是初民神話思維的表現形式，更是兩漢時期文學與宗教哲理的呈顯。

其次，在許多的漢代畫像中，經常可見日、月畫像分居墓室頂或墓門楣的東、西兩方，並與伏羲、女媧相配，或日、月是由伏羲、女媧擎捧著。故陸思賢以為：「伏羲、女媧分別手捧太陽與月亮，意為伏羲是太陽神，是陽精；女媧是月亮神，是陰精；取義陽光雨露滋育著萬物生長。」⁵⁸而鍾敬文則指出：以伏羲、女媧和日、月相配，這可能是西漢時的一種流行觀念，伏羲、女媧在西漢時期，應該是擁有調理太陽和月亮的功能。⁵⁹

從相關的文獻來看，日、月與伏羲、女媧似乎本來並無關聯，然或由於伏羲、女媧是中國遠古神話中的一對男、女創世大神，後來又成了夫婦⁶⁰，故也

⁵⁷ 黃暉，《論衡校釋》上冊，卷十一，頁 503。

⁵⁸ 陸思賢，《神話考古》（北京：文物出版社，1995 年），頁 281。

⁵⁹ 鍾敬文以為《易乾坤鑿度》裡說伏羲「立四正」，所謂的「四正」，就是：一、定氣，二、日月出沒，三、陰陽交爭，四、天地德正。所以伏羲、女媧有調理太陽和月亮的功能。鍾敬文，〈長沙馬王堆漢墓帛畫的神話史意義〉，《中華文史論叢》1979 年第二輯，頁 145。

⁶⁰ 在一些漢代的墓葬藝術中，伏羲、女媧多作人首蛇身、兩尾相交的形象。據清代及近代中外諸考古學者的考證，認為此即夫婦的象徵，代表著男女生殖、陰陽交合的

被賦予了「陽」與「陰」的性質，此又正與日、月的陰陽屬性相類。

事實上，從文獻的記載可知，日與月在很早便被賦予了陰、陽的屬性。如春秋戰國之際的計然認為：

日者，太陽精。⁶¹

日者，火精也，火者外景。⁶²

月，水精內影。⁶³

而戰國時期的甘德也指出：

日，陽精之明耀魄寶，其氣布德，而至生本在地，曰德。德者，生之類也。德傷則亡，故日蝕，必有國災。⁶⁴

意義。參聞一多，〈伏羲考〉，收入氏著，《聞一多全集（一）·神話與詩》（台北：里仁書局，1993年據上海開明書店1948年版重印），頁4。劉惠萍，《伏羲神話傳說及其信仰研究》（台北：文津出版社，2005年），頁191-197。在漢代的石刻畫像中，伏羲、女媧他們以對偶神的形式出現，有的或互相擁抱，或尾部緊緊相纏，生育人類的形象非常鮮明。雖然，有的漢畫像中的伏羲、女媧並未交尾，只是呈相對而立的形態，但若根據前面所提到的釋讀成功的楚帛書來看，伏羲、女媧早在戰國時期，二者的夫妻關係即已形成，故漢至六朝時人們把伏羲、女媧像畫在石刻壁畫上，實代表著希望透過對伏羲、女媧兩尾相交圖像的巫術力量，以達到創造人類、繁衍子孫的目的。如山東嘉祥武梁祠及徐州睢寧縣雙溝出土的伏羲女媧畫像。孫作雲認為此一小人象徵「人類的第二代」，參孫作雲，〈長沙馬王堆一號漢墓出土畫稿考釋〉，《考古》1973年1期，頁55。袁珂更以為這是「一幅非常美妙的家庭行樂圖」，參袁珂，《中國古代神話》（台北：臺灣商務印書館，1993年），頁41。

⁶¹ 唐·虞世南編，《北堂書鈔》（北京：學苑出版社，1998年），卷一四九-七。

⁶² 宋·李昉等奉敕撰，《太平御覽》（台北：臺灣商務印書館，1997年）卷三，〈天部三·日上〉，頁146。

⁶³ 宋·李昉等奉敕撰，《太平御覽》卷四，〈天部四·月〉，頁150。

⁶⁴ 唐·瞿曇悉達編，《開元占經》（湖南：岳麓書社，1994年），頁103。

都認為太陽乃是陽的精氣所成，而且以為其氣乃由地所生。同樣地，戰國末年的《呂氏春秋·精通》也指出：

月也者，羣陰之本也。⁶⁵

及至漢代，認為日、月是由陰、陽及水、火有機地結合，其本質起始是陰、陽，而後是水、火之精氣的說法更為盛行。如《淮南子·天文訓》有：

積陽之熱氣生火，火氣之精者為日；積陰之寒氣為水，水氣之精者為月。⁶⁶

認為太陽和月亮是在天地生成以後，分別由陽氣和陰氣先積而生火和水，繼由火、水之精氣生成的。

而在西漢末的京房《易傳》中也有：「日者，眾陽之精。」⁶⁷ 劉向《洪範傳》也說：「日者，照明之大表，光景之大紀，群陽之精，眾貴之象也。」⁶⁸ 此外，西漢之際的緯書，也有不少相關的論述，如《春秋元命包》有：

天尊精為日，陽以一起，日以發紀。尊故滿，滿故施，施故仁，仁故明，明故精，精，精故外光，故火曰外景，陽精外吐。⁶⁹
元氣開陽為天精，精為日。⁷⁰

⁶⁵ 秦·呂不韋著；陳奇猷校釋，《呂氏春秋校釋》（台北：華正書局，1988年），頁507。

⁶⁶ 漢·高誘注，《淮南子注釋》卷三，〈天文訓〉，頁35。

⁶⁷ 宋·李昉等奉敕撰，《太平御覽》卷三，〈天部三·日上〉，頁144。

⁶⁸ 同上註。

⁶⁹ 〔日〕安居香山、中村璋八輯，《緯書集成》（石家莊：河北人民出版社，1994年），頁600。

⁷⁰ 〔日〕安居香山、中村璋八輯，《緯書集成》，頁605。

這可能是西漢晚期學者共同的想法，即太陽乃是陽之精氣所組成。到了東漢，許慎的《說文解字》中是這樣定義日和月的：

日者，實也，大易之精，不虧。⁷¹

月者，闕也，大舍之精也。⁷²

也以爲日、月的本質是陰、陽。

而按《禮記》所載：「大明生於東，月生於西。此陰陽之別，夫婦之位也。」⁷³ 故到了漢代，或正如陳履生所說：日、月「和陰陽的契合，更成爲漢代哲學中用以引申的概念，同時他又附會了男女不同的性別，所以伏羲、女媧在其演化中逐漸和日、月結合起來。」⁷⁴ 因此，在許多的壁畫墓中，伏羲、女媧便經常與日、月相配，分居墓室的東、西兩側，以作爲墓室陰、陽的象徵。

此外，在許多的漢畫像中，伏羲、女媧除擎捧日、月外，有時亦分持規、矩⁷⁵，而由於規、矩原爲工匠用以畫方圓的工具，加以古人相信「天圓地方」⁷⁶ 之說，另如《淮南子》及《漢書》中則又有太昊和少昊執規、矩以

⁷¹ 東漢·許慎著、清·段玉裁注，《說文解字注》（台北：藝文印書館，1997年，經韻樓藏版），頁305。

⁷² 東漢·許慎著、清·段玉裁注，《說文解字注》，頁316。

⁷³ 漢·鄭玄注；唐·孔穎達等注疏，《禮記》（《十三經注疏》，台北：藝文印館印行，1965年）卷二四，〈禮器第十〉，頁467。

⁷⁴ 陳履生，《神畫主神研究》（北京：紫禁城出版社，1987年），頁33。

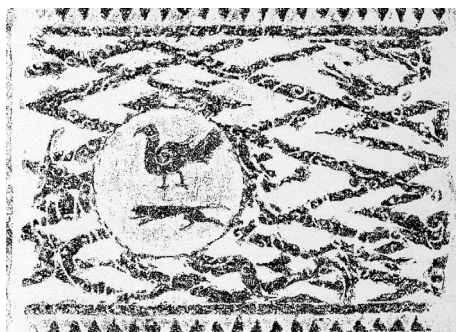
⁷⁵ 然而，在有些畫像石中，也會出現伏羲執矩、女媧執規的現象，如河南南陽軍帳營畫像石、山東長清孝堂山郭氏石祠、山東嘉祥武梁祠、山東滕縣城關畫像石、費縣潘家童畫像石等，這可能也與前面所提到的漢代一些墓室壁畫中以伏羲捧月、女媧擎日的現象是相同的，都是受到了當時陰陽五行學說的影響，以爲伏羲屬陽性，故以象徵陰性的矩、地與之相配；而女媧屬陰性，則以象徵陽性的規、天與之相配。

⁷⁶ 宋·李昉等奉敕編，《太平御覽》引《呂氏春秋》云：「天道圓，地道方，聖王法之，所以立上下。有大圓在上，大矩在下，汝能法之，爲民父母。」頁137-1。

分治春、秋的記載⁷⁷，故規、矩在漢代，可能也已被賦予了非常豐富的意涵，它們可能既是規天、矩地的工具，又與陰、陽及四季中的春、秋；方位中的東、西方相聯結。因此，伏羲、女媧及如規、矩等附屬物，則更豐富了日、月的陰、陽屬性。

而日、月除了與伏羲、女媧或者規、矩結合，被賦予了更豐富的陰陽屬性外，可能亦因受到了陰陽思想的影響，日、月中的金烏、蟾、兔，也開始產生了變異。

其中，關於日中有鳥的形象，在較早期的畫像中，日中多為飛翔的鳥。如前所舉湖南長沙馬王堆一號、三號墓帛畫、山東臨沂金雀山九號墓帛畫，以及較早期的西漢壁畫墓等。然大約是到了西漢末至東漢初以後，日中開始出現三足鳥的形象。如河南唐河針織廠畫像石，便出現日輪中有三足鳥。到了東漢中後期以後，



圖十 山東安丘漢墓中室封頂石畫像石

這樣的現象更趨明顯，尤其是在山東地區的畫像石中，如山東棗莊出土畫像石、山東安丘前室封頂畫像石、中室封頂畫像石、山東滕州市官橋鎮大康留莊出土畫像石⁷⁸、山東臨沂白莊畫像石……等。其中如山東棗莊出土畫像石、山東安丘中室封頂畫像石、山東滕州大官留莊畫像石、山東臨沂白莊畫像石等，甚至還同時出現了日中有九尾狐的形象。例如安丘董家莊漢畫像石墓中室封頂石的日輪：上為三足鳥，下為九尾狐（圖十），至於山東曲阜出土的日輪畫像

⁷⁷ 見《淮南子·天文訓》。又《漢書·魏相丙吉傳》有：「東方之神太昊，乘震執規司春；南方之神炎帝，乘離執衡司夏；西方之神少昊，乘兌執矩司秋；北方之神顓頊，乘坎執權司冬；中央之神黃帝，乘坤執神司下土。」

⁷⁸ 中國畫像石全集編輯委員會，《中國畫像石全集2·山東漢畫像石》，圖165，頁157；《中國畫像石全集3·山東漢畫像石》，圖210，頁194。

石則爲：日輪僅刻半圓，圓內有一鳥一狐⁷⁹。另外，在安徽淮北宿縣曹村畫像石上亦見有一幅日中刻三足鳥與九尾狐的形象。

三足鳥及九尾狐，原皆屬西王母神仙世界中的「祥禽瑞獸」，並非日中之物。然由漢代的文獻，尤其是東漢以後的載籍中可以發現，學者多稱日中有「三足鳥」。除前所引王充在《論衡·說日篇》中所提到的「儒者曰：『日中有三足鳥，月中有兔、蟾蜍。』」⁸⁰外，緯書《春秋元命苞》亦云：

日中有三足鳥者，陽精，其僂呼也。⁸¹

而如張衡《靈憲》則以爲：

日者，陽精之宗。積而成鳥，象鳥而有三趾。陽之類，其數奇。⁸²

更以「陽之類，其數奇」之理來解釋日中鳥的「三趾」。因此，日中又多了一「陽數之極」的「九」尾狐也就不足爲怪了。

同樣的現象也出現在月中有蟾、兔的解釋上。事實上，相關的形象早在西漢時的湖南長沙馬王堆一號、三號墓帛畫中即已存在。而從目前已出土的畫像來看，包括山東、江蘇徐州、安徽、陝西、河南洛陽和南陽以及湖南長沙等地的畫像石、壁畫和帛畫中，均發現有蟾、兔並列月中的畫像，其分布的區域也相當地廣。然而，從如西漢洛陽卜千秋壁畫墓女媧胸前的月輪中繪的是桂樹和

⁷⁹ 山東省博物館、山東省文物考古研究所編，《山東漢畫像石選集》（濟南：齊魯書社，1982年），圖158。

⁸⁰ 黃暉：《論衡校釋（上）》卷十一，頁503。

⁸¹ 唐·徐堅等著：《初學記》（香港：九龍三商圖書文具公司，1965年）卷三十·〈鳥第五〉，頁732。

⁸² 《後漢書·天文志》劉昭《注》引，劉宋·范曄撰；唐·李賢等注；晉·司馬彪補志；楊家駱主編，《新校本後漢書》（台北：鼎文書局，1981年），頁3215。

蟾蜍，以及如屬西漢晚期的河南唐河湖陽畫像石⁸³中，二長尾相交的人首蛇軀像雙手所舉的月輪內只有蟾蜍的現象來看，蟾與兔並非必然同時出現於月中。

然大約也是到了西漢末至東漢初，同樣出現了以陰陽之說解釋月中有蟾、兔的現象，如東漢·張衡的《靈憲》說：「月者，陰精之宗，積而成獸，象蛤兔焉。」蛤即蟾蜍，指月中的蟾蜍和兔子是因月中的陰氣積聚而形成。至於月中又經常同時出現蟾與兔，按《五經通論》所載：

月中有兔和蟾蜍何？月，陰也；蟾蜍，陽也，而與兔並明，陰繫於陽也。⁸⁴

而如緯書《春秋元命苞》則有所謂：

月之爲言闕也。兩設以蟾蜍與兔者，陰陽雙居，明陽之制陰，陰之倚陽也。⁸⁵

⁸³ 關於這類人首蛇身捧日、月的形象，相關研究者各有不同的說法。如信立祥將四川石棺上的人首蛇身舉日、月者認定爲「日神羲和」與「月神常羲」，並解釋說：「圖中的日輪和月輪無疑是陰陽的象徵，再配以羲和與常羲擁抱交尾的情節，顯然意味著陰陽交合、化生萬物的造物過程。」參信立祥：《漢代畫像石綜合研究》，頁277-279。而汪小洋認爲：「學術界又有一種最簡便的鑑別方法，就是凡手舉日月的就是羲和、常羲，凡不舉日月的就是伏羲、女媧。」汪小洋：〈漢畫像石中的女媧〉，《文史知識》2007年第4期，頁60。然從形體特徵來看，在如南陽、四川等地的漢代畫像中經常可見這些捧日者與捧月者兩蛇尾相交的構圖形式。故陳江風據此一形式推測，捧日與捧月者爲一對陰陽兩性對偶神，而神話傳說中的羲和與常羲均爲男性神帝俊之妻，同爲女性之神，焉能呈「交尾」之貌？因而對「羲和與常羲」說進行了剖析和駁斥，並認定此類畫像爲「伏羲捧日與女媧捧月」。參陳江風：〈羲和捧日，常羲捧月〉畫像石質疑〉，《中原文物》1988年第2期，頁62。此外，在許多的漢畫像中，有時他們會一手捧舉日、月，一手執持規、矩，這些顯著的特點都正與伏羲、女媧的形象相契合。故筆者贊同此類畫像爲伏羲、女媧。然爲尊重所引相關圖版，此定名從之。參俞超偉主編，《中國畫像石全集6·河南漢畫像石》，圖版30。

⁸⁴ 宋·李昉等奉敕編，《太平御覽》卷四引，頁7。

⁸⁵ 宋·李昉等奉敕編，《太平御覽》卷四引，頁150-1。

都認為月中的蟾、兔並存是為了要「陰陽相倚」。由此可見，原始的日中有鳥、月中有蟾、兔的神話到了漢代，已被注入了濃重的陰、陽思想色彩。

除了反映兩漢時期的日、月神話與陰陽思想外，漢代墓室中的日、月圖也隨著神仙思想的盛行以及西王母信仰的流播，開始產生了形態與意義的轉化。

首先，如前所述，在西漢墓室的天文圖中，日、月是用以仿效「天空」，因此便經常與各種星宿及天文主題結合。但到了東漢以後，墓室中的日、月圖形式雖依然存在，然無論是從圖像的表現上看：或是由與其相配的圖像內容來看，都可發現兩漢時期人們認知中的「天」內容逐漸有所改變。

從今所發掘的許多漢代墓室頂壁畫即可發現，有許多表現墓主靈魂遨遊天庭的場面，如在洛陽的卜千秋壁畫墓中，出現有如持節導引羽人，男女墓主分乘一鳳、一蛇升天，以及前方迎接墓主的頭戴勝或疑為西王母的女子，在在表明了墓主已死、正在飛升的墓主升天景象。而到了東漢以後，社會上更瀰漫著一股對升仙與追求長生不老的強烈願望。人們往往生時訪仙求藥、煉丹修練，以求長生不老；即使是在死後，也嚮往能永登西王母和崑崙神山⁸⁶、蓬萊仙島。而在這樣一個心理結構下，人們因此重新定位「天」的意涵，反映在墓室裝飾中，則是對於墓室小宇宙中的「天」的描繪，不再受限於對於自然「天」的摹擬，反而更多地以「天上的世界」來理解「天」。

因此，無論是作為墓室天空的象徵；或是由伏羲、女媧所執捧的日、月圖，隨著時間的推移，到了西漢晚期及東漢以後，除了南陽地區以外，日、月圖像出現與「天文」主題的畫像結合的情形變少，反而較常與各種祥瑞或西王母的神仙世界被安排在同一個畫面。藝術史家貢布里希（E. H. Gombrich, 1909-）曾說過：「一幅圖像若是旨在揭示某種更高的宗教或哲學的真實，其形式就將

⁸⁶ 西王母與崑崙山神話原本為兩個獨立的神話系統，只是在西漢以後逐漸靠攏，於東漢正式結合為一個系統。巫鴻，〈漢代道教美術試探〉，收入氏著《禮儀中的美術》，頁 464。

不同於一幅旨在摹仿外形的圖像。」⁸⁷ 故從西漢中期近乎寫實的西安交通大學壁畫墓的天文星圖，到東漢晚期充滿神怪的墓室或天井畫像，我們會發現，「非現實」⁸⁸ 的成份愈來愈多。而日、月圖則也已漸由實際的作為墓室的「天空」象徵轉換成為漢代昇仙圖式中「天堂」的象徵。故到了東漢中晚期以後的日、月圖，反而經常出現在西王母的神仙世界中。如在一些陝北的畫像中，便經常可見日、月與西王母及如羽人、搗藥兔等神仙世界母題出現於同一個畫面。(圖十一)



圖十一 陝北綏德墓門楣畫像

而按照索緒爾 (Ferdinand de Saussure, 1859-1913) 和羅蘭·巴特 (Roland Barthes, 1915-1980) 的闡釋，「符號」之所以能在現實中解決問題，除了其自身所具有的、表層的被大眾所熟知的通俗性、公眾性和溝通性之特質外，還應具有其語境中深層的上下文關係。故一個獨特的「模仿」視角，就有其獨特存在的文化價值。一系列表層排列有序的公眾化符號和深層內在的語境、上下文

⁸⁷ E. H. 貢布里希著；楊思梁等編選，《象徵的圖像：貢布里希圖像學文集》(上海：上海書畫出版社，1990年)〈序言〉，頁12。

⁸⁸ 巫鴻在論述漢代藝術中的「理想家園」和「天堂或仙境」兩種不同的空間觀時，將漢代壁畫與畫像石中的山巒分為「真實風景」與「非現實」兩類。前者層疊起伏、林山茂密，其中還穿插著現實生活人民耕作或採鹽的圖像，是一幅「理想化的真實風景」，是「理想家園」的組成部分，表示畫面所在為人間；後者的造型要素「並非取自現實風景而是來源於多種非寫實性的傳統造型，包括圖形文字，與仙道有關的動植物，或抽象裝飾圖案」，表示畫面為仙界，屬於「非現實」或「超寫實」的仙山。巫鴻，〈漢代藝術中的「天堂」圖像和「天堂」觀念〉，《歷史文物》卷6第4期，1996年8月，頁6-25。

的邏輯關係是構建藝術品自身的具有圖像學意義的認知體系。故「仿像時代」對於模仿物件的選擇、提煉與「模仿」，乃至超常的放大，應該說也是一種創造。因此，任何一種語言形態的創造，既是藝術家的需要，又是觀賞者的需求，也是時代的需要。⁸⁹ 而無論是作為墓室中陰陽的象徵；抑或是作為漢代昇仙圖式中的「天堂」象徵，則應也不僅是繪製墓室畫像工匠們的創作，同時也是兩漢社會的創作。

經由以上觀察的可知，到了兩漢時期，這些墓室中的日、月畫像，除了是一種天文的符號外，可能也是一種表現兩漢時期神話、陰陽思想與信仰的「人文」符號。在這些符號中，自然物象並非一種單純的自然存在，而是包含著種種人類對宇宙、自然及人生之體認和判斷的思維載體。

五、結語

總之，漢代畫像的內容豐富，其繪製目的也非常複雜，它們一方面反映著漢代人的喪葬文化，另一方面則與兩漢時期人們的思想觀念密切相關。故隨著時代的氛圍、文化的變遷以及人們情感的投射等諸多因素，漢代墓室中的日、月畫像，也呈顯出不同的特徵與樣貌。巴里·凱普（Kemp, Barry J.）在論及古埃及城市設計的理想化設計時曾經提到：

……社會中創造性因素的一個特殊方面的證明在於：它建構自身環境的能力以及在此之外創造人類社會看起來應怎樣的景象的能力……，如果……我們承認一種特殊情況下的證據指向一種清晰而持久的潛在的人類理想，不言而喻，我們正在認可一種思想體系，如描繪埃及王權的那一種，而是一種體現社會秩序的含蓄的思想體系。⁹⁰

⁸⁹ 轉引自王宏建、袁寶林，《美術概論》（北京：高等教育出版社，1994年）。

⁹⁰ Barry Kemp, "Ancient Egypt: anatomy of a civilization," London; New York: Routledge, 1989, pp.137-138.

故漢代的各種墓葬，除了是一種建築藝術外，更是當時代社會思想體系的反映。而許多的研究證明，一個社會的認識標準，又往往與那個社會的個體成員處於一種相互辯證的關係。這些個體成員們在不斷地適應這個標準時，往往又從而改變它們，並使其與自身融合，且這也有助於既作為一個個體、又作為一個群體中的一員的個人去附從一些主導觀念或隱喻。所以許多的「文本」，它不只是一種當時人們的創作，更是社會脈絡下的產物。

勞弗（Laufer, Berthold, 1874-1934）在談及武梁祠石刻畫像的時候，曾不忘提醒我們：「在解釋漢代石刻所表現的主題和題材的時候，總是有必要將它們與中國人的觀念相聯繫，因為它們的靈感來自中國歷史或神話傳說。我們必須緊密聯繫當地傳統來理解它們，切不可將其從培育它們的文化土壤裡分離出來。」⁹¹ 因為藝術內在精神意蘊的演變，總離不開特定歷史環境下人的精神的作用。由於兩漢時期人們投入漢代墓室中日、月畫像的情感是複雜的，它既有對天文的理解及對宇宙圖式的模擬，同時又帶有對生命彼岸的想像色彩。因此，其既包含有「天文」的自然科學價值，同時也蘊藏著「人文」思想的意義。

⁹¹ Berthold Laufer, "Five Newly Discovered Bas-reliefs of the Han Period", *T'oung Pao*, 1912, p.3.

