

東亞早期神話性題材的圖文關係研究

黃銘崇*

摘要

本文作者企圖有系統地討論《山海經》的記載與東亞大陸早期（從新石器時代至漢代）器物上怪異圖像間的對應關係，將這些對應關係區分為母題的、主題的、類型的與細節的對應。主題的對應是指同一圖像重複出現且可與文獻描述對應，此種對應是圖文完美的對應，但並不多見。不過，這不表示《山海經》與早期圖像間的關係疏遠，經由進一步的類型的與細節的對應之考察，我們逐漸觀察到東亞大陸早期怪異圖像有兩個主要的層次，商以前到春秋的怪異圖像與同時代的口傳或圖繪的宇宙觀有關，保有其神祕性或神話性。但是，這種早期的宇宙觀在春秋或戰國時代被改編為書寫的世界觀，不但重新將古代圖示改為文字描述，還將不同時代的宇宙觀，整編為一個層層相套的世界觀，怪異人物不再因為它們為神話，而是因為它們與我們地理上距離較遠。這種被整編過的宇宙觀，就是像《山海經》這樣的文獻。戰國秦漢的圖像則是根據《山海經》上的文字繪成，當時的世界觀已經是歷史性或事實性的，所以這些圖像僅是照本宣科，不再具有春秋以前怪異圖像的神祕性。本文利用一種母題的對應，也就是饕餮紋的分析來展示此種歷史性的時代對於神話性時代的誤解。

* 中央研究院歷史語言研究所副研究員。

2 新世紀神話研究之反思

關鍵詞：神話性、歷史性（事實性）、《山海經》、圖像、新石器時代、商周、戰國秦漢

Text-Image Relationships for the Mythical Subject Matters in Earlier East Asian Continent

Hwang Ming-chorn^{*}

Abstract

In this paper, the author tries to systematically discuss the matches between the descriptions in the *Shanhaijing* and weird beings seen on the decorations of artifacts from the early (from Neolithic to Han Dynasty) East Asian Continent (EAC). The matches were categorized into motif, thematic, typological and detail ones. The thematic match means the same image appears more than once and matches with descriptions in the *SHJ*. This type of match is an ideal one, but it is unusual. It does not mean that the relationship between the *SHJ* and early images is aloof. Based on observations on the types and details, the author unveils that the images of early EAC belong to two distinctive temporal layers. Images from Pre-Shang to the Spring-and-Autumn periods were based on contemporary oral or illustrative cosmology. It retains the mythical characteristics of these periods. The earlier oral or illustrative cosmologies were edited during the Eastern Zhou period and turn into written documents. The editorial works “translated” images into written descriptions, and placed cosmologies on different periods into a boxed system of concentric squares. The documents contain descriptions of many weird images. These creatures were no longer mythical. Their weirdness was considered this worldly. They belong to a far away domain from the center. The *SHJ* is exactly this kind of new worldview. The unusual images created in the Warring-State, Qin and Han periods were primarily based on the descriptions in the *SHJ* or similar works. The mentality behind these images is factual (historical and geographical), in

^{*} Associate research fellow, Institute of History and Philology, Academia Sinica

4 新世紀神話研究之反思

contrast with the mentality of the earlier period, which is mythical. In the end, the author uses the transformation of legendary *taotie* images to illustrate the kind of misunderstanding of the “historical” reading on mythical subject matters created in previous eras

Key words: mythical, historical(factual), *Shanhaijing(SHJ)*, image, Neolithic period, Shang-Zhou, Warring States and Qin-Han

東亞早期神話性題材的圖文關係研究

黃銘崇

一、前言

對於歷史學者而言，研究「神話」與圖像具有雙重的危險性，一重危險是踏入藝術史領域的圖像學之中，圖像學有其研究的題材、研究的傳統以及後來的批判。涉入此一領域，就得同時面對針對圖像學的理论性之批判，對於本研究而言，似乎得不償失。所以本研究雖與圖文關係有關，但是最後選擇與圖像學完全脫鉤，與它的關係大概只有屬於人文領域最基本方法學上的重疊。第二重危險則是來自歷史學本身的批判。嚴格的歷史學者，習慣將文字史料排比，依賴經過排比後的史料說話。圖像材料，對於歷史學家而言，只有作為示意圖的價值，及作為文字史料的輔助證據。但是，對本文而言圖像題材不只是一種輔助證據，而是研究的主要題材。它們是被風格化與符碼化的圖像材料，要透過觀察圖像甚至必須對圖像進行解碼的工作，對於歷史學者而言，似乎太難以捉摸。同時，本研究的文字資料主要依賴《山海經》；《山海經》對於歷史學者而言，幾乎是一種禁忌，因為它的詭異完全超越了「歷史性」的想像。雖然面對這兩重危險，筆者仍然決定面對，主要是受到 Lévi-Strauss 的影響，他在研究亞洲與美洲藝術的相似性時，面對針對擴散理論的排山倒海的反對，他仍然一往直前的進行這項具有高度爭議性的研究時，他說：「我並不打算為他們（主張擴散理論者）大膽冒險的假說辯護，但是他們謹慎的對手那種負面的態度，

一味的反對，（對我而言），並不比擴散理論者過度虛飾更令人滿意。」¹ 也就是說即使我們選擇不去面對這些圖像材料，它們仍然存在，與文獻對應的問題也不會因為拒絕面對而消失。本文研究希望在閉上眼睛不去面對圖像文學性的意義，或過於冒進的進行圖像解釋之間，找到一條比較合理的路。

《山海經》一直被認為是一個古代的奇書，在〈〈天問〉之史料性〉一文，作為最有權威的歷史研究所的所長，傅斯年也認為《山海經》是很重要的古代文獻，但是歷史學家應當如何看待、面對這本書？如果依據他處理〈天問〉的方式，討論〈天問〉的「史料性」，則傅斯年似乎也犯了將神話當作歷史的問題。² 神話也許有它的功能；例如解釋族群的起源，或一群人為何會結合在一起，或十個太陽為何每天只見到一個等等。但是神話所包含的人物或事件，不是線性時間軸上的一點，人物也不是真實的人物。把神話當作歷史，這是帝制時期中國史的普遍問題，民國以後，雖然經過古史辨派顧頡剛等學者的解構，加上科學的考古發掘引進，考古發掘似乎也可以取代神話，成為建構古史的主要依據。但是，現代中國考古學卻仍然與神話無法脫鉤，考古學家還在「追尋五帝」，³ 即使是經過西方訓練，根底扎實的歷史學者也不免如此。⁴ 總之，筆者認為，神話性的題材應該回歸到神話性的而非歷史性的領域來研究。

不過《山海經》是一個歷史的產物，我們可以研究它的形成過程，以及最終成為現今形式的時間。關於此點，圖像材料與《山海經》的描述間的對應關係就顯得很重要，因為圖像材料是有很清楚的時代性，最起碼新石器時代、商

¹ Lévi-Strass, Claude, "Split Representation in the Art of Asia and America," *Structural Anthropology* (New York: Basic Books, 1963), pp. 245-268, 此段見 pp. 247-248。

² 傅斯年，〈〈天問〉之史料性〉，《古今論衡》1(1998): 109-124。這個看法是從他未完成的遺作近刊。

³ 郭大順，《追尋五帝》（香港：商務印書館，2000年）。持著這樣的看法與做法的考古學家相當多，筆者對於這些考古學家在考古發掘的努力是絕對肯定，但是如果考古學的目標卻是追尋神話人物，是與考古學本身的目標相違背。

⁴ 許倬雲，〈古代傳說與族群分合〉，《萬古江河—中國歷史文化的轉折與開展》（台北：英文漢聲出版有限公司，2006年），頁30-34。

與西周、東周與秦漢三大段落的分野是很清楚的。換言之，圖像材料與《山海經》記載的比對，為我們瞭解《山海經》的時代與它形成過程開啓了一扇門。而《山海經》的記載與圖像材料的對應，也為我們瞭解圖像所代表的商周宗教意義，開啓了由圖像分析得知的可能性。近年來在不同領域中，《山海經》一直被當作中國古代神話的主要來源，考古或藝術史研究者也常引用《山海經》作為驗證古代圖像的材料的依據。這些出土器物上的圖像，也成為研究《山海經》的新材料；不過，這些圖像與《山海經》中文字記載的對應究竟是一種偶合？還是有何種特殊的關係，則未見到學者討論。本文的目的，是希望從有《山海經》與古代器物圖像的對應例證中，有系統地去討論兩者的圖文關係。

人類學家對於神話的典型定義是神話應當包括一件或一件以上的故事，故事中必有主角，主角必有行動。⁵ 中國古代所謂「神話」，最主要的來源之一是《山海經》，其中所包含的人、國、神、怪的文字描述：人則通常兼具有某些動物特徵，例如獸首人身或人首獸身；或有異常之處，比方獨眼的人、三首的人等；動物則有異於同類的特徵，如獨角的馬、一首兩身的蛇等，顯然不是描寫人世間凡眼之所實見，而與一般所謂神話人物接近。但是，從嚴格的神話學定義看來，其中所包含的人、國、神、怪大多不能歸類為神話，因為這些特異人物或怪物，僅有形狀的描述，卻無行動。根據以上神話的定義，《山海經》不是神話書，那麼它是什麼？和神話的異同為何？

筆者在一篇文章中已經指出《山海經》原本是性質相近的幾部書，包括《五藏山經》、《海內經》、《海外經》、《大荒經》以及其他混入的片段，所以，我們應當把《山海經》的這四個部份當作四部書，分別看待。這四部書的時代有先後，由早到晚其可能時代順序為《大荒經》、《海外經》、《海內經》、《五藏山經》。在被整編形成更大的《山海經》時，由於時代愈早的愈詭異，愈偏離編者的世界觀，因此在空間上，被置放在最外一層，大體上依照時代先後，愈晚者愈在

⁵ Lévi-Strauss, Claude, translated by Claire Jacobson and Brooke Grundfest Schoepf, "The Structural Study of Myth," *Structural Anthropology*, pp. 206-231.

內層，故以時代而言，其可能的順序為《大荒經》、《海外經》、《海內經》、《五藏山經》。《大荒經》中之所以涵括甲骨文中所見的完整的四方風名與神名、王亥以及生十日的羲和，都是商貴族所特有，說明它的時代可能遠早於《山海經》被整編在一起的戰國時代。⁶ 這四部書的性質不同，《五藏山經》雖然有怪物及災祥的記載，大體可歸為「地理」；但前三部則當為不同時代的「四方之志」，也就是古代國家的巫師對於他所存在的宇宙觀的總整理，包含了四方的神聖地景 sacred landscape，四方之人、神、鬼、怪與對於自然現象之解釋，⁷ 可稱為「薩滿式宇宙觀 shamanistic cosmology」，⁸ 在這些宇宙觀中，時代愈早者所包含的非人間因素愈多，也相對地愈不可思議。

表一 神話性的文體與歷史性的（事實性的）文體

文類	結構
神話 薩滿式宇宙觀	→ 人物 + 事件（神話時間） → 自然元素 + 人間元素 + 神界元素 （相對空間分布） pictorial, oral
歷史 地理	→ 人+事+時+地+物（who, when, where, why, how） （線性時間，有先後、因果） → 自然元素 + 人文元素 （絕對空間分布） illustration, writing

⁶ 黃銘崇，〈《山海經》之研究（一）—《山海經》的篇數問題〉，《簡牘學報》16(1997): 23-53。其他學者的看法筆者已經在這篇文章討論過，本文不再一一援引。

⁷ 黃銘崇，〈古史即「神話」—以《大荒經》及《堯典》為中心的再檢討〉，《新史學》7.3(1996): 175-194。

⁸ Eliade 在 *Shamanism* 一書中討論過薩滿主義與宇宙觀，但局限於幾種元素，例如宇宙之軸、世界樹、三層宇宙等。見 Eliade, Mircea, “Shamanism and Cosmology,” *Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy* (Princeton: Princeton University Press, 1972), pp. 259-287。筆者以為在東亞大陸的青銅時代，古典薩滿主義膨脹為國家宗教，在此種歷史情境下建構成的宇宙觀，可能就是類似《大荒經》這樣的內容，本文稱為薩滿式宇宙觀。

「薩滿式宇宙觀」與「地理」的差異，可以用表一來釐清，此表包含了四種文類，前兩種：「神話」與「薩滿式宇宙觀」是書寫文字出現以前即有的，原本是以口語或圖像方式（或兼有兩者，或互相補充形成一個圖像與口語的雙媒體表達）來傳承，筆者稱為神話性的文體，因為它的目的不是在傳述事實，而是傳述人所建構的神話性的宇宙。但是這兩者內容出現在先，成為文字記載則在文字發明以後；與之相對的是書寫文字出現後，為了記錄事實，而產生的新文體即「歷史」與「地理」，歷史主要是針對事件的時間性，地理則描寫空間性，我們稱為事實性或歷史性的文體。⁹ 為什麼將神話與歷史對比？因為兩者都會牽涉到人物與事件；也就是都有故事，但是歷史與神話的主要區別是歷史的時間基本上是線性的，事件的發生有先後，有因果關係。但是神話時間基本上是非線性的，根據 Eliade 的看法，有非時間性的、超歷史的、循環的、與永恆的四個特性。¹⁰ 所以，在研究歷史時，在中國有所謂人、事、時、地、物，在西方則有何人？何時？何處？為何？如何？等問題。相反地，在神話事件裡不一定要有特定的空間和在時間軸上的定點。

「薩滿式的宇宙觀」與「地理」對應的原因則是兩者都處理空間的問題，但是地理學面對的是絕對的空間，一個地理元素與另一個地理元素，有方向、距離、高程等。但是宇宙觀的元素，不需要距離，也不需要準確的方向。地理的元素，有自然元素，也有人文元素；薩滿式宇宙觀的元素，則有自然的元素、人世間的元素、神鬼界的元素，這些不同層次的東西，往往是混在一起的。我們將神話與薩滿式的宇宙觀並稱為神話性的文體，它們與宗教禮儀是結合在一起的，¹¹ 但是歷史與地理，我們稱為事實性或歷史性的文體則通常脫離宗教，

⁹ 筆者區別神話性與歷史性（事實性）的文體的主要目的是區分，因此內容比較簡單。關於神話與歷史的區別，中文文獻當中關永中就有相當不錯的比較。見關永中，《神話與時間》（台北：臺灣書店，1997）。

¹⁰ 在中文文獻中關於神話的與歷史的時間有系統的討論可參見關永中前引書。

¹¹ 有些人類學家強調這點，但過度強調也遭批判，見 Kirk, G.S., *Myth: Its Meaning and Functions in Ancient and Other Cultures* (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1973).

而常與政治牽扯在一起。這並不代表薩滿式的宇宙觀與政治無關，因為在《大荒經》這樣的薩滿式宇宙觀中，有人、夷、神、國的描述，是一種混雜政治與宗教的狀況。薩滿式宇宙觀裡的元素，具有神話式的性狀—具有超越人的想像之外表，主要關切的是相對的空間關係，通常沒有「行動」。所以在本文，筆者將薩滿式宇宙觀裡的人、國、神、怪等元素以「神話性」題材來稱呼，也就是說神話與薩滿式宇宙觀共享「神話性」。

本文討論的內容一方面是《山海經》以及中國古代典籍中神話性的描述，另一方面則是新石器時代晚期到漢代器物裝飾上所見的怪異圖像。這些圖像除了少數具有自然主義式的表現手法之外，絕大多數也都有怪異之處，所以本文同樣以神話性題材來概括之。有些文字描述與這些怪異圖像是完全符合，有些則在關鍵部份符合，有些則在特殊細節部份符合，如何對這兩類材料進行研究，是本文企圖面對的主要問題。以往有不少學者在兩類材料之間，進行圖像與文字的配對，不過，大多數的研究，可以稱為「隨機對應 random match」，也就是說對於圖像的觀察停留在直覺的階段，且一種對應與另一種對應彼此之間，並無關係。最理想的狀況，我們稱為「系統對應 systematic match」，也就是《山海經》與某類圖像間，有系統的關係。我們也知道這是不可能的，因為《山海經》本身是有系統的（複數），因為它本身是好幾個古代「薩滿式宇宙觀」與地理的組合。但是另一方面，出現在器物上的古代怪異圖像，其系統是工匠集團腦海中的神話或宇宙觀，從個別器物的紋飾是看不出系統的。不過，如果我們有系統地觀察大量的古代圖像，或許可能從這些圖像整理出古代的觀念所反應的系統，或系統之一部份。

此一研究的操作方式是先大量考察東亞早期器物上的圖像，將直覺地認為相同的材料放在一起，形成了一群群類似圖像的資料，再與《山海經》中人、物、神、怪的形象描述進行對應，這些對應的程度往往不同，根據目前掌握的材料，筆者將圖像與文字描述間的對應程度區分為以下四等：主題的對應、類型的對應、細節的對應與母題的對應。所謂主題 theme，是指直覺地觀察的狀況下，重複出現的圖像，它們具有相同的主體與細節。主題的對應是表面上完

整的對應，文字描述與直觀上看到的圖像幾乎是相同的。其次，類型是指直觀上幾種圖像主題具有相同的主體元素，則歸於同一類型。類型的對應是指在主體的特徵上，文字描述與圖像相同。再次，細節是指主體以外的附加元素，通常是主體以外附加的動物。細節的對應是指文獻描述與圖像間的附加元素與主體間關係相同。以上三種對應，都是直覺地觀察可得，不牽涉到圖像的意義、解釋、或象徵之問題。有些對應關係是跨時代存在的，有些則是只出現在特定時代，它們的時代性，也讓我們了解某些對應的本質。最後一種對應，本文稱為母題對應。所謂母題 motif 是一種具有相同意義的圖像主題群的組合。以下討論的饕餮母題（即動物分身母題，詳第五節），即包含了數種直接觀察下的主題，例如獸面紋、人獸母題紋、神面紋或人面紋等等。要證明這幾種主題屬於相同的母題，必須有比較複雜的論證—例如：圖像的網絡分析，才可能說明這些直觀上不同的主題，實際上屬於同一母題，而且進一步透過其他方法，例如：跨文化的比較研究，進一步了解其意義。透過幾個層次的對應關係，以及對應內容的分析，筆者希望能建立一種「質性對應 property match」，也就是說，古代器物上的怪異圖像與《山海經》中的神怪之描述有相同的性質，也就是同一時間框架以及「神話性」。以前述四種對應關係為框架，未來可以將更多材料放入此一架構，以形成比較完整的體系。

最後，筆者必須針對幾件事情澄清，第一點是本文的標題「東亞早期」，其實是指東亞大陸地區從新石器時代到漢代之間，用東亞而不用中國、商周或東亞大陸，是因為本研究涵蓋的時段，有一半以上時段「中國」的概念尚未存在，部份圖像材料屬於龍山文化晚期以及二里頭文化時期，部份則晚至漢代，超出了商周的範圍；用「東亞大陸」則嫌累贅。其次，圖像的象徵意義問題是東亞早期圖像藝術的學術爭論焦點，最主要問題是饕餮紋等圖像是否具有「文學上的」意義。筆者對於此一爭議並非一無所知，¹² 也非對於此一課題沒

¹² 主張商代饕餮紋並無「文學上的意義」者如 Loehr, Bagley。見 Loehr, Max, "Introduction," *Ritual Vessels of Bronze Age China* (New York: Asia Society, 1968), pp. 11-17. Bagley, Robert W., "Origin and Development of the Shang Bronze Casting

有自己偏好的觀點。不過，主張青銅器紋飾並無「文學上的」意義的一派美術史學者，有其學術傳承，他們的說法也未必為其他美術史家所接受。更重要的是論戰雙方在古代圖像的討論上或古代文獻的研讀方面，所作的努力顯然都是不夠的，所以雙方的說服力都不夠。筆者希望能夠以對材料更熟悉的前提下，聯繫文字記載與圖像間之關係。最後，本文的目的並非對東亞早期神話性題材的徹底的研究，事實上還有許多圖像，特別是漢代材料，筆者多未使用，也未來得及仔細考慮。更有系統、更完整的工作，應當是一本書而非一篇框架性的文章所能涵蓋。本文的企圖是利用一些例子，來看古代圖像與傳世文獻—特別是《山海經》中—某些形象描述的對應關係，整理這些對應關係的模式，形成一個研究的框架，讓更多的內容可以持續地填補這個架構，形成血肉、體素。本文稱為初步研究，相信未來改進的空間還相當多。

二、古代器物上裝飾的圖像是有意義的

如果古代玉器、青銅器裝飾圖像是有意義的，那麼應當如何討論？筆者認為有無意義與是何意義是兩個難度不同的問題，前者舉證較易，後者證明的困難度較高。關於古代裝飾圖樣有無意義可以古代裝飾紋樣中最具爭議性的饕餮紋為例。饕餮紋不論是圖像內容或表現手法在新石器時代就已經出現了，新密新砦出土的一片陶片上的所謂「龍紋」，以及史語所在山東日照兩城鎮發掘的

Industry,” in *Shang Ritual Bronzes from the Arthur M. Sackler Collections* (Cambridge: Harvard University Press, 1987), pp. 15-140. Bagley, Robert W., “Meaning and Explanation,” *The Problem of Meaning in Early Chinese Ritual Bronzes*, edited by Roderick Witfield (London: Percival David Foundation of Chinese Art, SOAS, University of London, 1990), pp. 34-55. 本書縮寫為 *The Problem of Meaning*。主張饕餮紋有意義者除了張光直以外有 Allan, Rawson 等。Allan, Sarah, “Art and Meaning,” *The Problem of Meaning*, pp. 9-33. Allan, Sarah, “He Flies Like a Bird, He Dives Like a Dragon, Who is That Man in the Animal Mouth: Images in Shang and Western Zhou Art,” *Orientalia* 41.3(2010): 45-51. Rawson, Jessica, “Late Shang Bronze design: Meaning and Purpose,” *The Problem of Meaning*, pp. 67-95.

黑陶器殘片都有饕餮紋的局部，最主要的特徵是「臣字眼」，偃師二里頭遺址出土的二里頭時期的鑲嵌綠松石牌飾、龍形飾品與玉器也同樣有類似饕餮紋的裝飾，都可茲證明。饕餮紋的大量出現則是在二里崗時期（ca. 1600-1400 BCE），也就是早商階段。中商階段（ca. 1400-1300）雖然直到現在尚未發現其核心遺址，不過，從目前已知的材料看來，其銅器裝飾基本上是承鄭州之先，而啓安陽之後。饕餮紋最盛時期是晚商階段，也就是殷墟或安陽期（ca. 1300-1050 BCE）。此種紋飾被用在青銅器以及比青銅器等級更高的大理石器、骨器、建築裝飾上，在商代眾人使用的陶器上，並無此種裝飾。筆者認為饕餮紋是商王朝有意識地利用此種圖像，來擴大貴族與平民間身分地位的反差。此種紋飾，在西周早期還是大量使用，主要原因一方面是西周早期有許多銅器是在武王剋商的戰役中搶奪而分得的，也是安陽製作的。另有一部份，則是洛陽或關中的作坊新製作的，但是這兩地的工匠，主要也是從安陽遷來的。不僅作坊承襲晚商，西周王朝在剋商後的一百年間，由於周王朝為取得人數眾多且有統治技巧的商貴族的合作以鞏固統治權，對於商人使用銅器，僅在代表身分等級的爵的數量上有所限制，在銅器類型與紋飾上並無限制，所以，西周早期，有不少銅器的使用者，事實上是名字帶有日干的商人。饕餮紋在西周前期一百年間，雖然它們所呈現的那種力量，逐漸地在喪失當中，但是饕餮紋的消失，則大約在西周穆王以後，被無意義的直條紋與橫條紋所取代。同時有些器類，例如爵等酒器，自此也消失了。有學者指出這是西周王朝在政策上的禁制，而非市場機制所導致的變化，¹³ 筆者同意此一看法，並且認為這是西周本體文化成熟後，徹底禁絕商文化的表現。¹⁴ 從饕餮紋的大量出現以及突然消失，都是有政治力的干預，這不是風尚問題，而是政治問題。政治力的介入可以說明它

¹³ Rawson, Jessica, "A Bronze-Casting Revolution in the Western Zhou and Its Impacts on Provincial Industries," *The Beginning of the Use of Metals and Alloys*, edited by Robert Maddin (Cambridge: MIT Press, 1988), pp. 228-238.

¹⁴ 黃銘崇，〈邁向「人文的」國家—「殷周革命」新論〉，《中國史新論·古代文明的形成分冊》，待刊。

是有宗教意義，有實質的影響力，否則商王朝不必用它來作為貴族與平民之間的區別，西周王朝會任其使用，讓商業機制自由運作，不需要將政治力伸入紋飾使用的場域。

在古代紋飾有何意義方面，筆者前此寫過一篇文章討論先秦宇宙觀中的龜的角色，其中牽涉到商周某些器類裝飾龜紋的意義。這篇文章最主要是根據《史記·龜策列傳》與《莊子·外物篇》中宋元王夢到江神的使者——一隻大白龜托夢，告訴他被漁人豫且捕到，希望元王相救，元王得知後找來豫且，得知真有其事，遂向漁人要來大白龜。後來元王聽從朝中大巫衛平的建議，將白龜殺了用來占卜。從這個故事可以看出不論是龜作為江神的使者，或龜用來占卜，都是擔任「使者」這樣的角色。在傳世文獻中，例如《楚辭·天問》：「鴟龜曳銜，鯀何聽焉？順欲成功，帝何刑焉？」《尚書》孔安國傳：「天與禹，洛出書。神龜負文而出，列於背，有數至於九。」反應的就是這種以龜為使者的觀念的延伸。筆者進一步地引伸，商代的龜卜與商代以龜紋裝飾盤類器用來盟敵是基於相同的原理：龜在中國早期宇宙觀中扮演的是有能力的大神之「使者」，牠本身並沒有決定命運的權力，而是將人與神所賦予的訊息，跨界（神、人、鬼）溝通。在商周時代用甲骨或以龜裝飾的盟盤跨界溝通的意思，以甲骨而言是占卜者燒灼甲骨，得到「卜」字裂紋，此種裂紋帶有神界所傳回的訊息，占卜者可以解讀，告知神界的意旨。盟盤則是在盟誓中盛血，由與盟者將血塗在唇上，敵血而盟，將盟誓的內容上傳給盟神，由盟神監督與盟者是否履行盟約。兩者的共通點是透過血鬻的過程將自然界的龜或圖像的龜神聖化，使成為靈龜，方能扮演跨界使者的角色。

在討論盟盤方面，筆者引用《儀禮》鄭玄注：「敦……飾蓋象龜。周之禮，飾器各以其類。龜有上下甲。」《周禮》鄭玄注：「敦，盤類。」說明先秦的確有以龜裝飾盟盤的記載。此種記載可能是反應商代以囧紋裝飾盤的內面，就是囧字在皿上，即為「盥」字，也就是盟的本字。同時代的龜紋，也常在龜背的中央繪以囧紋，說明不論是龜紋或簡化的囧紋，甚至將龜紋替換為蟠龍紋，都有作為盟盤的功能。這些龜、蟠龍圖像，經過一定的儀式與血鬻，使得召喚神

靈，以傳達訊息。

該文雖然僅討論龜紋的意義，龜紋是在商周紋飾世界中少數的自然主義式的表現，常常與龍或蟠龍的位置可以互相替換，牠們的四周常圍繞著與水有關的魚、鳥、與小龍。牠們（龜與其他動物）是真實的動物，或想像的動物，但是被人們賦予靈性，在神靈的世界中扮演「使者」的角色。¹⁵此一說法，與張光直等人類學家根據薩滿主義特徵的研究，認為商代的動物紋飾，是協助巫師通天入地的幫手，¹⁶兩相對照並無衝突，動物使者的觀念可能是動物為神靈幫手或分身，在晚期演化的形式。在商代寫實的或想像的動物是巫師的神靈世界的幫手，戰國與漢代動物則成為半擬人化的神靈使者。雖然，龜紋具有「使者」的意義並不表示商代青銅器其他的紋飾也都具有意義；但是最起碼證明了一筆勾消地認為古代裝飾紋樣都沒有文學性的意義並不正確。不過，討論紋飾的意義並不容易；即使十分謹慎，還是不免有蠱測的成份。必須有系統地，一類、一類地討論不同紋飾是否有意義？如果有，是何意義？

三、主題的對應

(一)「肥遺」主題

《北山經》：「有蛇一首兩身，¹⁷名曰肥遺，見則其國大旱。」¹⁸根據陳昭

¹⁵ 黃銘崇，〈先秦宇宙觀中的「龜使者」〉，蒲慕州主編，《鬼魅神魔—中國通俗文化側寫》（台北：麥田出版社，2005年），頁41-81。

¹⁶ 張光直，〈商周青銅器上的動物紋樣〉，《中國青銅時代》（台北：聯經出版公司，1983年），頁355-387。

¹⁷ 本文以下文字標以底線者為《山海經》中圖像性之描述文字。

¹⁸ 郭璞注引《管子》：「涸水之精，名曰螭。一頭而兩身，其狀如蛇，長八尺。以其名呼之，可使取魚鱉。」參見《山海經校注》，頁78-79。《管子·水地篇》今文：「涸川之精，名曰螭。一頭而兩身，其狀如蛇，長八尺。以其名呼之，可使取魚鱉。」在《山海經》中肥多與蛇有關，除正文引用的一條以外，尚有：《西山經》：「有蛇焉，名曰肥蠃，六足四翼，見則天下大旱。」《北山經》：「肥水出焉，而南流注于牀水，

容的研究「肥遺」與委迤等皆為連綿詞，其異寫情況多達 80 種，作為名詞的肥遺多與蛇有關。¹⁹ 此一描述在《北山經》中，同時記錄肥遺出現時的災祥，災祥為《山海經》中年代較早的《大荒經》、《海外經》、《海內經》所無。但在下述的《楚帛書》中，卻有此種內容，也許說明《五藏山經》的創作時代與《楚帛書》的時代可能相去不遠，約在戰國時代。

這種一首兩身的蛇，也就是《北山經》所謂「肥遺」在二里頭遺址出土陶片上即可見到，此一圖像表現蛇首的鼻部、眼部以及額頭的菱形紋，兩邊向外開展的蛇身施以連續的菱形紋（圖一 a）。²⁰ 蛇的圖像在其他二里頭遺址的陶片上亦可見，蛇首同樣表現鼻、眼、及額頭的菱形紋，身體亦有連續的菱形紋。在同一陶片上還有龜的尾部（圖一 b），²¹ 也與某些商代晚期的龜紋相同，同樣也說明二里頭到晚商的紋飾表現手法，同屬一系統。由二里頭文化開始，蛇的表現法似乎就固定下來，同樣的蛇圖像亦出現在中商時期鄭州小雙橋遺址出土的兩件建築構件上，此種構件正面飾以獸面紋，有方孔的兩側飾以蛇、象、虎三種圖像，蛇的表現也同樣有鼻、眼與額頭的菱形紋，身體一有連續的菱形紋（圖一 c）。²²

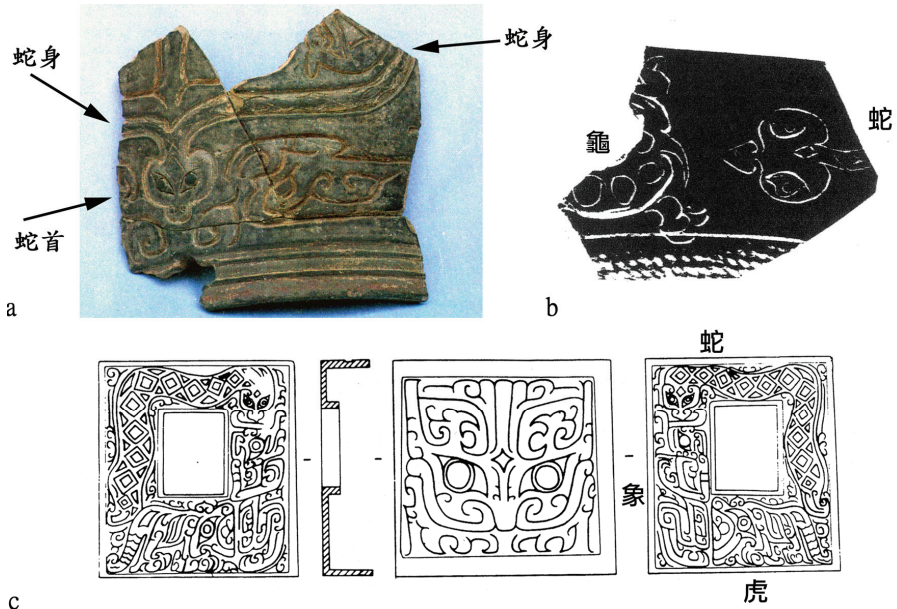
其中多肥遺之蛇。」《海內經》：「有神焉，人首蛇身，長如轅，左右有首，衣紫衣，冠旂冠，名曰延維，人主得而饗食之，伯天下。」《大荒南經》：「舜葬處有委維。」另《西山經》：「有鳥焉，其狀如鴉，黃身而赤喙，其名曰肥遺，十之已癘，可以殺蟲。」則與蛇無關。本文有關《山海經》的內容均出自袁珂，《山海經校注》（上海：上海古籍出版社，1980年）。該書有引得很容易查找，以下引用《山海經》時不再加註。關於《山海經》的插圖，上海古籍出版社中的插圖引用明版《山海經圖》較佳，讀者可自行參考。

¹⁹ 陳昭容，〈「委蛇」的聯綿詞群及其神話發展〉，《中國文化月刊》10(1980): 126-144。

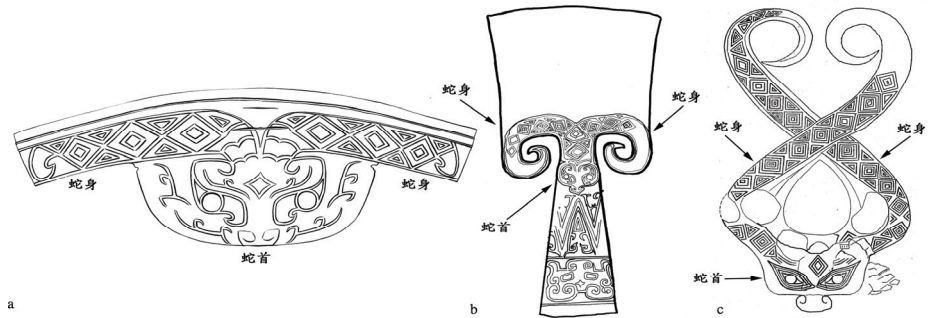
²⁰ 中國社會科學院考古研究所，《偃師二里頭：1959年～1978年考古發掘報告》（北京：中國大百科全書出版社，1999年），頁177。本書簡稱《二里頭》。本文圖版出處加於附註，個別圖中不再說明。

²¹ 《二里頭》，頁302。

²² 河南省文物研究所，〈鄭州小雙橋遺址的調查與試掘〉，《鄭州商城考古新發現與研究》（鄭州：中州古籍出版社，1993年），頁252-271。



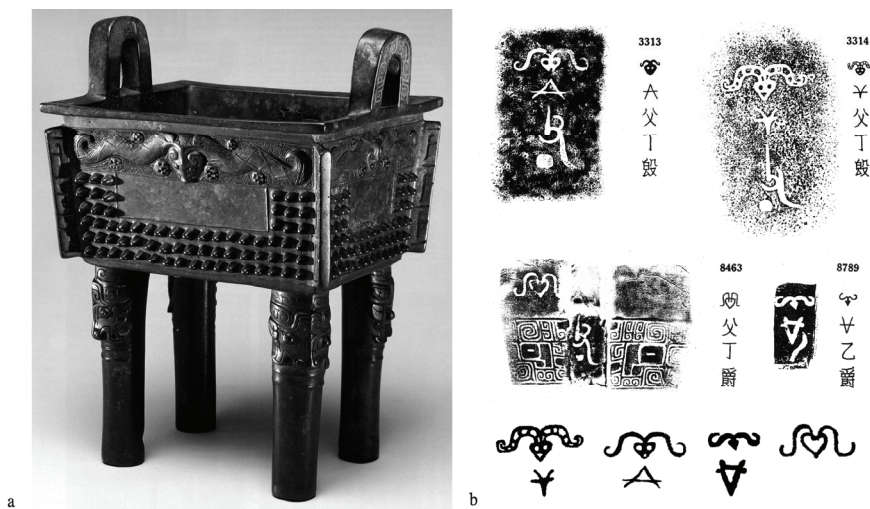
圖一 a. 二里頭遺址出土陶片上所見的「肥遺」。b. 二里頭遺址出土陶片上所見蛇與龜。c. 鄭州小雙橋出土的中商時期建築構件上的蛇、象與虎之圖像。



圖二 a. 安陽小屯 M331 出土的石流展開圖。b. 安陽西北崗 M1005 出土銅鐘上的肥遺圖像。c. 安陽西北崗 M1001 出土木器上的肥遺圖像復原。

河南安陽殷墟小屯 M331 是殷墟 I 期（屬中商）規模較大的墓葬，墓中出土的一件大理石流，其表面刻有「剔地起凸」的線條圖案，如果將此一圖案展開，即是一首兩身的蛇。蛇首描繪鼻、眼、以及菱形額飾。蛇的身體向兩側展

開，尾部向內略捲曲，身上亦施以連續的菱形紋（圖二 a）。²³ 屬於殷墟 II 期的西北崗的 1005 號祭祀坑亦出土過一件青銅鏟，在鏟柄與鏟身交接處，飾以一首兩身之蛇紋，蛇首有菱形額飾，蛇身也有連續的菱形紋（圖二 b）。²⁴ 同期的西北崗 1001 號大墓發掘時在亞字形的木槨上，東箱的上面有一堆木器，木質已經腐朽，但是原本在木質上的漆印在土上，形成鮮明的痕跡，其中有一件一首雙身的蛇形器，大致保存良好，此件器物與前幾件一首雙身蛇圖像的差異在於蛇首以下兩身各呈 S 形，尾部交叉（圖二 c）。²⁵ 前述向兩側展開的一首雙身蛇，都可以用空間的侷限，以致將兩個頭部合一，或僅為表達手法不同來解釋；本件則非這些狀況，說明這種一首雙身的蛇在商代裝飾語彙中，是一種有意義的類型，而不只是蛇因表現法而產生的視覺變異。



圖三 a. 肥遺紋與乳釘紋方鼎。b. 肥遺圖像的族徽。

²³ 李永迪編，《殷墟出土器物選粹》（台北：中央研究院歷史語言研究所，2009年），頁177。以下簡稱《選粹》。

²⁴ 《選粹》，頁80。

²⁵ 梁思永未完稿、高去尋輯補，《侯家莊·1001號大墓》（台北：中央研究院歷史語言研究所，1962年），頁56-57。

同樣一首兩身的圖像亦出常現於晚商到西周早期的青銅器上，²⁶ 茲舉美京華盛頓特區的 Freer-Sackler Gallery 的《盞婦方鼎》(02368) 為例(圖三 a)，這件方鼎的下半段為倒冂字形的乳釘紋，上半段則是此種一首兩身的肥遺紋，同樣有一個蛇首，以及向兩側展開的雙身，身上有連續的菱形紋。²⁷ 青銅器的相關材料中值得注意的還有在晚商與西周時代金文中，有一種商貴族的族徽(《集成》03313, 03314, 08463, 08789)，兩字，其上面的一字(圖三 b)，正是此種一首兩身的蛇，可惜這個字並未在其他上下文例中出現，且此一族徽的直接隸定，並沒有在後來的字書中出現。「𪚩」的存在說明學者以「蝮」字與肥遺圖像聯繫並不正確，一首雙身的蛇，另有其字，就是「𪚩」。同時也說明這種一首雙身的蛇對商人而言是一種有意義的圖像，不是因為表達的侷限而製作成一首雙身，這點與其他商代一首雙身的動物不同。

此種形像，目前所見最晚的例子為戰國晚期 (ca. 400-220 BCE) 的《楚帛書》上的十二月神之一的「余取女」(圖四)，²⁸ 此一圖像的表現法與前面二里頭時期到西周時代的例子不同，為明顯的一首兩身蛇，但蛇身呈交纏狀。從蛇首的鼻與額頭的菱形紋，知此圖像為前引商周「肥遺」圖像有關。不過，此一

²⁶ Jessica Rawson 在圖錄中曾經列舉過的有《尹光麗方鼎》(02709)、《亞醜父丙方鼎》(01837)、《作冊大方鼎》(02758-02761)、《后母以康方鼎》(01906)、《王作仲姬方鼎》(02147)、《某作父丁方鼎》(Sackler, WZ, 7)、《或父癸方鼎》(02133, 02134)、《游父癸壺》(《西周篇上》262)、《囿方鼎》(02505)、《作彝爵》(08303)、《柿蒂紋卣》(Sackler, WZ, Fig.76.1, 器在北京故宮博物院，蓋的紋飾)，見 Rawson, Jessica, *Western Zhou Ritual Bronzes from the Arthur M. Sackler Collections B*, Catalogue (Cambridge: Harvard University Press, 1990), pp. 234-243. 本書以下簡稱 Sackler, WZ. 新近出版者如上海博物館《匏卣》(05198)，以及保利博物館的《甗方鼎》(《新收》1566)，見保利藏金編輯委員會，《保利藏金》(北京：保利博物館，2001)，頁 36-37。《新收》為：鍾柏生、陳昭容、黃銘崇、袁國華，《新收殷周青銅器銘文暨器影彙編》(台北：藝文印書館，2006 年)。

²⁷ Sackler, WZ, pp. 234-239.

²⁸ Barnard, Noel, *The Ch'u Silk Manuscript* (Canberra: Department of Far Eastern History, School of Pacific Studies, ANU, 1971).

圖像，已經包含在十二月神以及「月令」圖示中，並有不同名稱。「余取女」這個名稱，以及十二月神三字的名稱，其第一字與《爾雅·釋天》的十二月名相合，「余」為四月月名。有些學者從「余取女」圖像再去連結漢代及以後的伏羲女媧圖像，²⁹ 由於伏羲女媧各為人首蛇身交尾，與「肥遺」圖像上的差異太大，筆者並不同意這樣的引申。

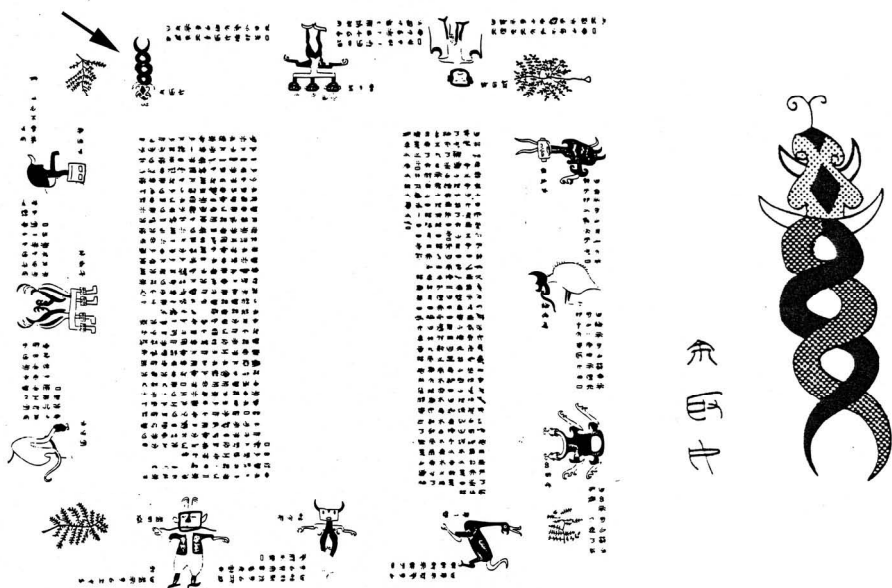
在《楚帛書》中還有一個現象與本文的討論有關，在此順便一提。《楚帛書》的十二月神中「玄司秋」的圖像為兩首四足無尾的龜。熟知甲骨文的學者都知道在甲骨文中的秋字寫作「𠂔」，是一種有兩隻角或觸鬚的甲蟲，³⁰ 它與甲骨文的龜字做「𪚩」是很容易混淆的，這種混淆一直到漢代都還可能發生。《說文解字》的籀文秋就寫作「𪚩」，從禾從火從龜，但是漢隸的秋卻寫為「𪚩」，從禾從火從「龜」，但是卻有兩個彎曲的角，有點像甲蟲。所以《楚帛書》上的玄司秋的圖像，是從秋의 原始圖像一種秋天的甲蟲轉變成兩首的龜，是因為漢字本身的圖像特性而產生的。《楚帛書》的「𪚩司夏」的情形類似，我們知道在金文與小篆中夏與夔兩字是可能混淆的，例如，小篆的夏寫作「𪚩」，夔則寫作「𪚩」。筆者認為《楚帛書》「𪚩司夏」之所以在圖像上是一隻猴子，與夏字和夔字混淆有關，而夔字的甲骨文，如王國維所言，即為一側蹲的猴子。³¹ 從《楚帛書》的這兩個例子，我們知道在古漢語世界中，文字與圖像可以互相轉譯或對應時，有可能產生誤解或別解，這是語標式 lographic 書寫系統的中文的重要特性，也是在古代中國的圖像研究裡一個特殊的現象。³²

²⁹ 芮逸夫，〈三苗與饕餮〉，《慶祝李濟先生七十歲論文集》（台北：清華書報社，1967年），頁 571-583。劉淵臨，〈甲骨文中的「虺」字與後世神話中的伏羲女媧〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》41.4(1969): 595-608。

³⁰ 唐蘭，〈古文字學導論〉（濟南：齊魯書社，1981年），頁 212-215。

³¹ 關於夏字可能引起的混淆的討論，見曹定雲，〈古文「夏」字考〉，《中原文物》1995.3: 65-75。王國維，〈卜辭中所見先公先王考〉，《觀堂集林》（北京：中華書局，1959年），頁 411-413。

³² Hwang, Ming-chorng, *Ming-tang: Cosmology, Political Order and Monuments in Early China* (Cambridge: PhD dissertation, Harvard University, 1996), pp. 74-75.



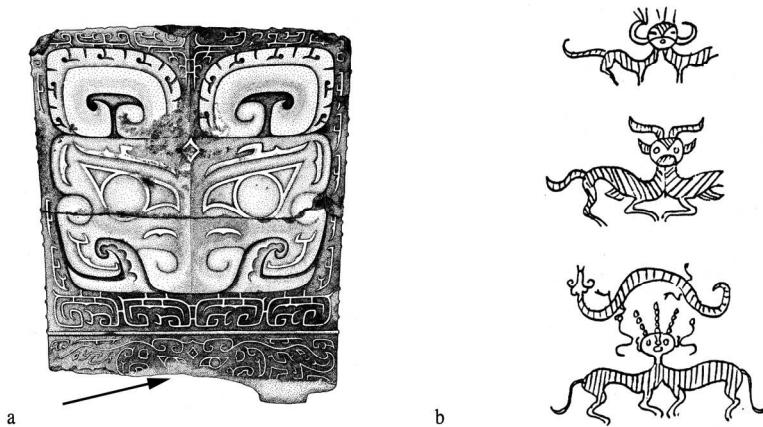
圖四 《楚帛書》上余取女的位置（箭頭所指）及余取女圖像

從以上例證，我們大體可以歸納如下：從二里頭文化期、中商時期、晚商時期、西周、戰國皆有相同圖像，為一首兩身的百步蛇。戰國時因配合十二月神名，稱為「余取女」，成為更大結構的一部份，與十二月神三個字的名稱對應，並增加當月的災祥內容形成一種「月令」的結構。傳世文獻稱此種一首雙身的蛇為「肥遺」，它與委池等描述蛇行的連綿詞發音相同。商代一首雙身的蛇形成了文字，即商貴族族徽「𠄎」中的「𠄎」，及發音是否為「肥遺」，不得而知。所以，同樣圖像在不同時期，名稱並不一定相同，所處的脈絡也不同。在商代中、晚期與西周早期被用為銅器紋飾，此一母題，雖然延續相當長的時間，但是並不多見。

一首雙身的圖像在商代與西周早期銅器紋飾上並不罕見，最常見的形式之一是虎首雙身，例如西北崗 M1001 出土的一件獸面石俎的邊緣即有一首雙身的虎（圖五 a，箭頭所指），³³ 中間為正面的虎首，兩側分別展開一個身體。

³³ 《選粹》，頁 158-159。

東周時代的例子如淮陰高莊戰國墓以及其他同期的各國墓中的「圖像紋」銅器的刻紋也常見一首雙身的獸類（圖五 b）。³⁴ 不過兩者有明顯的差異，因為在商代這種一首雙身的獸類，除了以上所謂「肥遺」圖像之外，其他例子經常是因為表現手法而產生的，事實上，一首一身、一首雙身與僅存一首常是同樣的東西的不同表現手法，這點可以從以下「饕餮類形」的分析中看出（詳第五節）。東周的這類一首雙身的獸類，筆者認為可能是商代這種一首雙身獸類圖像，經過文字描述以後（也許還輾轉抄寫或輾轉描繪加上文字），再被戰國的工匠轉換成圖畫形像的結果。這種雙重的「轉譯」—圖像變為文字，文字再轉為圖像，使得兩者的意義大不相同，前者僅是商代工匠表現手法使然，表現的是動物的力量與神話性的宗教思維；後者則為東周大都會中居民想像遠方異國世界裡的怪物，並不具有現世的宗教意義。



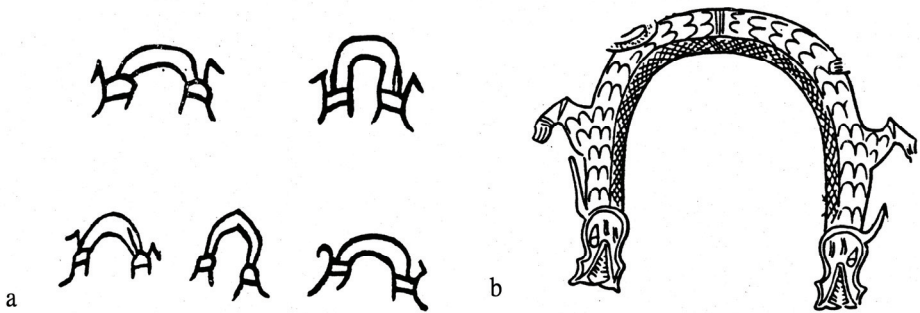
圖五 a.西北崗 M1001 出土石俎紋飾。b.淮陰高莊戰國墓刻紋銅器上一首雙身獸類。

（二）「虹」主題

《海外東經》：「蜚蜚在其北，各有兩首。」「蜚蜚」一辭同字重複，蜚即

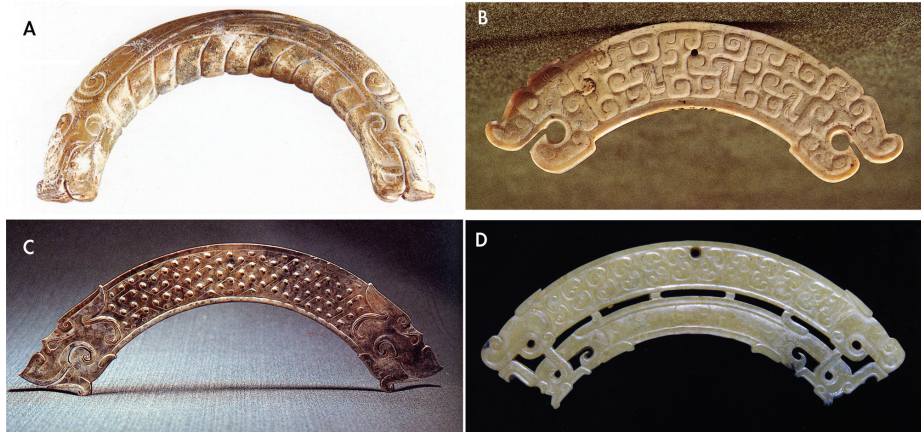
³⁴ 淮安市博物館編著，〈淮陰高莊戰國墓〉，《淮陰高莊戰國墓》（北京：文物出版社，2009），頁 139-182。本書以下簡稱《淮陰高莊》。

虹，其中單獨的虹，有兩首，兩虹各有兩首。虹虹的意思如英文的“double rainbow”，後代稱為虹蜺，雙重虹的顏色較鮮明者為虹被賦予雄性，又稱蟬蜺，顏色較淡者為蜺被賦予雌性，為挈貳。《海外北經》：「有素獸焉，狀如馬，名曰蛩蛩。」蛩蛩原本當為虹虹的異寫，亦見《呂氏春秋·不廣》，《穆天子傳》、《周書·王會》則稱為邛邛，均為蛩蛩的變形，被理解為比肩獸，有些仍保留一獸兩首的造型，只是想像大不相同。虹的英文“rainbow”與中文的虹，雖所指皆為自然界的彩虹現象，也同樣是有圖像意味的字，卻是完全不同的想像。英文的圖像是弓形，而且與下雨有關，與動物無關。商代甲骨文中的虹字，其字本身就是身體彎曲的兩首龍，首在兩端（圖六 a）。牠不僅被賦予超自然的動物性，在殷墟甲骨文中《合集》10405 反面還有一條記載：「王占曰：有崇。八日庚戌，有各雲自東，冒母。翌日，有出虹自北，飲于河。」³⁵ 虹與雲的出入同在一條驗辭中，還有「飲于河」的記載。漢代除了武氏祠後石室的圖像中的虹同樣為一首兩身的龍以外，虹飲的記載，亦出現於漢代文獻，《漢書·武五子、燕刺王旦傳》：「天雨，虹下屬宮中，飲井水，水泉竭。」不僅「飲于井」，還使得井水乾涸，早成災異。



圖六 a. 甲骨文中的虹字。b. 武氏祠後石室屋頂內壁的虹圖像。

³⁵ 姚孝遂主編，《殷墟甲骨刻辭類纂》（北京：中華書局，1989年），頁1339-1340。以下簡稱《類纂》。



圖七 A-C. 西周、春秋與戰國時代的虹形璜，D. 戰國中期的虹形璜。

這種兩龍首，身體彎曲的圖像，在春秋戰國之際的玉器—「璜」也出現過，筆者稱為「虹形璜」，特徵是兩端龍首朝外，身體弓起呈弧形且連成一體。此種例子不少，時代多在西周晚期到戰國晚期。姑舉數例，一為 1990 年河南三門峽虢國墓地 M2006 出土的一件虹形璜，此件器為弧形條狀，斷面幾乎是圓形。兩側龍首朝外、朝下，腹部為一節一節的蛇腹紋，背部飾以互相岔開的三角雲紋（圖七 A），³⁶ 虹的形象相當明顯。一為 1986 年江蘇吳縣嚴山出土的春秋晚期虹形璜，器弧形扁平，兩側龍首，龍身飾以互相勾聯的雲紋（圖七 B）。³⁷ 次為 1977 年安徽長豐縣楊公 2 號墓出土的戰國晚期虹形璜，器形弧形扁平，兩側龍首，龍身飾以穀紋（圖七 C）。³⁸ 由於西周到戰國時代璜形玉器相當多，以雙首朝外的龍為紋飾的僅是其中一種，這種璜又常為古人身上大串組合玉飾的一部份，究竟這些虹形璜上的裝飾紋樣，古人是否認定為虹，是難以說死的。不過，有一件筆者稱虹形璜的玉器特別值得

³⁶ 姜濤、王龍正、喬斌，《三門峽虢國女貴族墓出土玉器精粹》（台北：眾志美術出版社，2002 年），頁 105。

³⁷ 賈峨主編，《中國玉器全集·3·春秋·戰國》（石家莊：河北美術出版社，1993 年），圖錄 97，解說頁 235。以下簡稱《玉全 3》。

³⁸ 《玉全 3》，圖錄 291，解說頁 304。

注意，它是湖南臨澧縣九里茶場 1 號墓出土，現藏湖南省博物館。³⁹ 此件玉器上共有兩個虹，一在上層，較大，刻劃亦較深。一在下層，較小，刻劃較淺（圖七 D），此器的圖像可能就是《山海經》中所謂「蜃蜃」。由這件「蜃蜃璜」可推知單獨的虹形璜應當也代表虹。



圖八 武氏祠後石室畫像上兩列的解釋

時代較晚的例子是漢代武氏祠後石室的一片畫像石，此件畫像石上下橫分為四層，上兩層都與風、雲、雷、雨的現象有關，上層為雨師，第二層有雷公與虹或有風伯（側首、飄髮、執罐或袋者，以及末段由口中吹氣者），虹的圖像就是兩首的龍，龍的身上有鱗片，有一足（圖六 b，圖八）。⁴⁰ 雷公的表達除了搭乘由神人拉的雲車上敲擊建鼓者，象徵打雷所發出轟隆的聲音外；還有數位一手執錘一首執鑿者，在虹的附近，可能象徵雷電的破壞力。此一概念也

³⁹ 古方主編，《中國出土玉器全集·湖北·湖南》（北京：科學出版社，2005年），頁176。

⁴⁰ 林巴奈夫，《漢代之神》（京都：臨川書店，1989年），圖17。林巴奈夫以為第一排為河伯，第二段為雷公。河伯馮夷即漢代之雨師，第二段除雷公（擊鼓者）與其助手（持鑿者）之外尚有虹與風伯（吹氣者）。

是商代既有的，商代的打雷常與「𩇛（鑿）」字有關，就是手執錘敲擊鑿子之形。⁴¹ 甲骨文中「有鑿」就常與雲、雨、出虹有關（見《合集》13444、13442 正、11498 正、11497 正）。⁴² 這片畫像石的上起第二行中同時出現虹與象徵雷公的破壞力的執錘敲擊鑿者，並且在虹的下方還有一名被鑿者，是被雷所劈者。說明被雷劈的像被鑿子打的觀念也是從商代一直保存到漢代。

根據以上材料，我們可以綜合如下：1. 從商代晚期到漢代「虹」有相同的概念，一種兩首龍，首分別在兩側，弧形身體，圖像除了簡繁有差別之外，基本造型一直未變。2. 商代象形的虹字，到後來並未保存下來，也不知其發音，後來使用代表彩虹的虹字則是形聲字。3. 是對於自然現象的解釋，或圖像化的認知。4. 在薩滿式宇宙觀中，此種自然現象被化約成一種怪物，放置在宇宙圖示的某個特定地點。5. 甲骨文中「虹飲」概念，漢代有同樣概念，視為一種異象。6. 可能說明社會底層信仰對於自然現象的解釋，以及其形狀的想像一直存在。7. 某些圖像與文字的來源相同。

主題對應是文獻的形象描述與圖像的直觀內容相同，是一種表面上完全的對應。從前引的例子看來，符合此種對應者，形象都比較簡單，只有主體，沒有附加元素。有些圖像主題前後出現的時代相當久，說明這些圖像概念在社會底層一直保留著。不過，有時候同一圖像主題出現在不同時代，未必代表其意義相同。此外，漢字早期的圖像特性所造成圖像與文字間的辯證式的轉換也是值得注意的重點。

四、類型的對應

筆者長期關注《山海經》的描述與上古圖像的對應問題，但是到目前為止，找到的主題的對應並不多，而且都是相當簡單的圖像。但是並不代表《山海經》

⁴¹ 此一意見筆者在看到武氏祠後石室畫像時已經知道，在 2010.3.29 史語所講論會以後，與陳昭容討論，她也有相同看法。

⁴² 《類纂》，頁 357-358。

與上古圖像間的對應很少，如果仔細考察文獻與圖像，我們還是可以發現許多在類型上和細節上的對應。此處所謂「類型」是指幾種圖像的主體之間共享一些主要特徵，我們就將它們歸於一類，例如：人鳥合體、人獸合體等，以下將就這兩大類，每類又各有兩類分別討論。

(一) 人鳥合體

人鳥合體的圖像大體可分兩類，第一類基本上是人身，但是有鳥的特徵，例如鳥喙、羽翼等。第二類則基本上是鳥身，但有人的特徵，例如人面、人手等。這兩個類型，同樣是在古代器物裝飾的圖像方面以及傳世文獻記載方面都有反應。至於和鳥一人有關的另外一個重要母題是鷹類或鳥類的爪下有一披髮人首的圖像（例如本文圖十四 b 即是此類母題的一種變異），此類圖像研究牽涉更複雜的分析，本文暫不討論，相關材料有興趣者可參看鄧淑蘋的研究中所收集的相關玉器圖像。⁴³

1. 人具有鳥的特徵—「謹頭」類型

所謂「謹頭」類型是根據《海外南經》：「謹頭國在其南，其人面、有翼、鳥喙，方捕魚。一曰在畢方東。或曰謹朱。」《大荒南經》：「有人焉、鳥喙、有翼，方捕魚于海。…謹頭人面鳥喙，有翼，食海中魚，杖翼而行。」謹頭在傳世文獻中或做驩兜（《孟子》）、驩頭、驩朱、丹朱（古文《尚書·益稷》）、鵠味（《尚書大傳》）、鵠兜（《神異經》）等，常被視為遠古歷史人物。⁴⁴ 根據《海外南經》與《大荒南經》，此種「謹頭」的圖像大概是人而有人面、鳥喙、有翼，動作是捕魚或食海中魚。謹頭不是唯一人具有鳥的特徵的神怪，《海外南經》：「羽民國在其東南，其為人長頭，身生羽。一曰在比翼鳥東南，其為人長頰。」郭璞注引《歸藏·啓筮》：「羽民之狀，鳥喙赤目而白首。」《大荒南

⁴³ 鄧淑蘋，〈雕有神祖面紋與相關紋飾的有刃玉器〉，《劉敦愿先生紀念文集》（濟南：山東大學出版社，1998年），頁134-163。

⁴⁴ 楊寬，〈丹朱、驩兜與朱明、祝融〉，《古史辨·第七冊》（台北：藍燈出版社影印，1993年），頁302-318。

經》：「有羽民之國，其民皆生毛羽。」可能也是人而有鳥喙、長頭。《海內經》：「有人焉鳥首，名曰鳥氏。」則為鳥首人身。



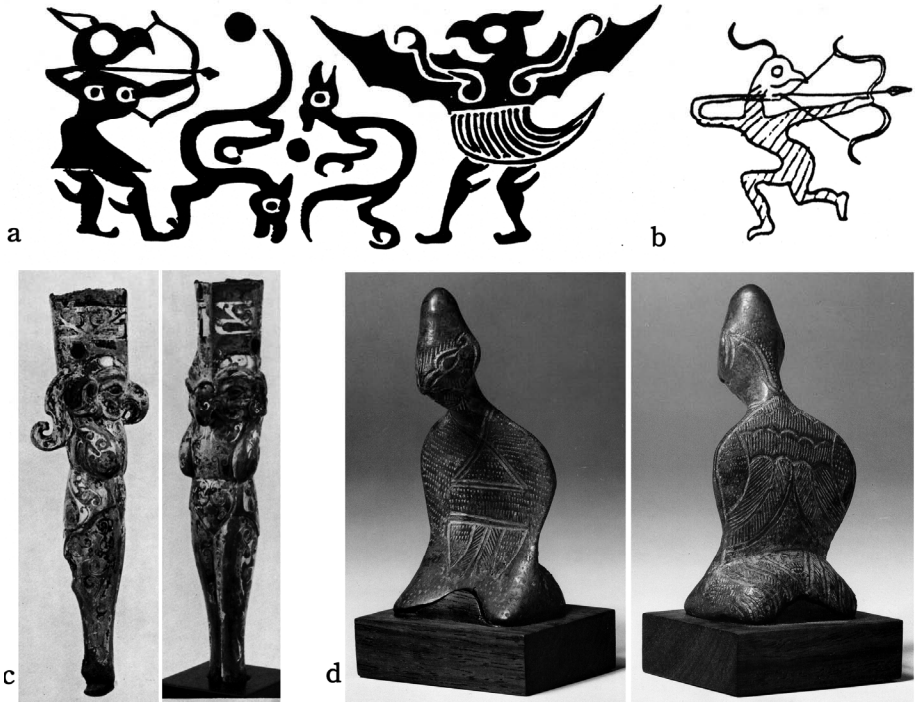
圖九 a. 新贛大洋洲出土羽人，近於所謂「灌頭」。b. 婦好墓出土的鳥首人身玉器。

1989 年在江西新贛大洋洲出土了一件葉臘石製的羽人佩飾，其主體為一蹲踞姿勢的人形，⁴⁵ 具有人面、羽冠、鳥喙、有手、有腳、有翼，羽冠的後面有三節鏈，手上喙下有一物，此物表面無刻紋但尾端雙叉，也許是一隻魚（圖九 a）。⁴⁶ 新贛大洋洲的羽人的時代大約在二里崗期與殷墟期之間，屬於所謂中商時期（1400-1300 BCE）偏晚。這件羽人佩飾與《大荒南經》所描述的灌頭的對應程度相當高，已經達到主題對應的程度。不過與此一圖像最接近者為下引 MFEA 所藏漢代羽人，從數量考量，尚不足以為圖像的主題。所以將它放在更大的人身而有鳥的特徵類型上來考慮。這種人身而具有鳥類特徵的形象在河南安陽殷墟婦好墓中出土的兩件鳥首人身玉器上亦可見到，此二器大致相

⁴⁵ 李濟，〈跪坐、蹲居與箕踞〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》24(1953): 283-301。

⁴⁶ 江西省文物考古研究所、江西省博物館、新贛縣博物館，《新贛商代大墓》（北京：文物出版社，1997 年），頁 158-159，彩版 46。彭適凡，《新贛古玉》（台北：典藏雜誌社，2003 年），頁 126-133。

同，具有人面、鳥喙、鳥冠、羽翼，具有人足並採取蹲踞的姿勢（圖九 b）。⁴⁷



圖十 a.「圖像紋」銅器的兩類人鳥合體母題。b. 淮陰高莊戰國墓出土刻紋銅器的人身鳥喙射手像。c. Brooklyn Museum 所藏鳥首人身鏡。d. MFEA 所藏漢代羽人，近於所謂「灌頭」。

這種人身而據有鳥特徵的「母題」筆者未見西周的例子。東周時代的實例則有屬春秋晚期戰國早期的某些所謂「圖像紋銅器」上面刻有不同紋飾，其中有兩組人鳥合體的母題。一組屬於鳥首人身，另一組屬於人首鳥身類型。這兩組母題在表現時常有微小的差異，本文所示者大體為其典型。鳥首人身的一組通常有兩位鳥首人身圖像在其兩端，中間有兩獸。左邊一位彎弓射箭、著裙、

⁴⁷ 中國社會科學院考古研究所編，《殷墟玉器》（北京：文物出版社，1982年），No.41(598)，No. 57(521)。

兩腿肚上有小翼。右邊一位則人身、鳥首、有雙手、雙足、有翼、展翅、有鳥尾、腿肚有小翼。本文所示者繪以人足，但也有鳥足的例子（圖十 a）。⁴⁸ 美國紐約 Brooklyn Museum 所藏一件錯金銀鑄也是同樣的鳥首人身（圖十 c），屬於東周晚期。⁴⁹ 同樣鳥首人身的例子可以在淮陰高莊戰國墓的刻紋銅器見到，此例的鳥人也同樣彎弓射箭，不過是顧首的姿態（圖十 b）。

瑞典斯德哥爾摩東方博物館（Museum of Far Eastern Antiquities, MFEA）藏有一件漢代羽人，為跪坐人形，禿頂、髮辮垂後、人面、鳥喙、面有毛。著衣、後有雙翼（圖十 d）。⁵⁰ 此一圖像與《大荒經》中所描述的謹頭可能有密切的關係，特別是強調尖頭禿頂或許是工匠或當時人們對於「謹頭」的視覺的解釋。另一件羽人鑰，現藏哥本哈根的裝飾藝術博物館，其上的立體裝飾具有鳥首、人身、羽翼。⁵¹ 此種人形而具有鳥類特徵，特別是羽翼者，在漢代藝術中相當多，同在《遺珠》中就有乘獸羽人博山爐（187，人形、肘上羽翼）、羽人蓮花燈（188，跪坐人形、大耳、披髮、羽衣、羽翼）、羽人器座（189，跪坐人形、貓臉、披髮、有翼）、羽人紋筒（193，人形立姿、披髮、羽翼、鳥爪）。漢代這些羽人的圖像都被認為是「仙人」，與漢代流行的神仙思想聯繫在一起。⁵² 但是從以上例子看來，東周與漢代的羽人，也許是受到類似《山海經》

⁴⁸ Webber, Charles, *Chinese Pictorial Bronze Vessels of the Late Chou Period* (Ascona: Artibus Asiae Publisher, 1968), Figure 42-45. 許雅惠，〈東周的圖像紋銅器與刻紋銅器〉，《故宮學術季刊》20.2(2002): 63-108；圖 22, 24, 27, 30, 31。此外 Waterbury, Florance, *Bird-dieties in China* (Ascona: Artibus Asiae, 1952)。本文的圖是根據本書 Plate XXIII 所繪，本件器藏舊金山亞洲藝術博物館。另該書 Plate XXIV 繪紋銅鏡（Franco Vannotti 藏）以及 Plate XXV 帶柱銅壺（SH Tsuchiya 藏）也都有類似的紋飾。此書以下簡稱 *Bird-dieties*。

⁴⁹ *Bird-dieties*, Plate XXI.

⁵⁰ 艾蘭、李學勤，《歐洲所藏中國青銅器遺珠》（北京：文物出版社，1995 年），No. 190。以下簡稱《遺珠》。

⁵¹ 《遺珠》，No. 203。

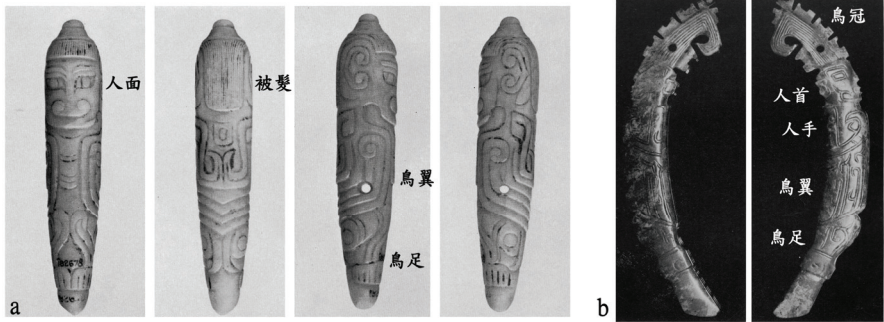
⁵² 林巳奈夫，〈中國古代の仙人圖像について〉，《考古學雜誌》87.3(2003): 37-50。

這樣的文獻的影響而再創造出來的，與神仙思想結合後，有不同的意義與脈絡。與之對比商代的例子，可能是直接根據當時的神話性思維創造出來的，兩者的本質不同。

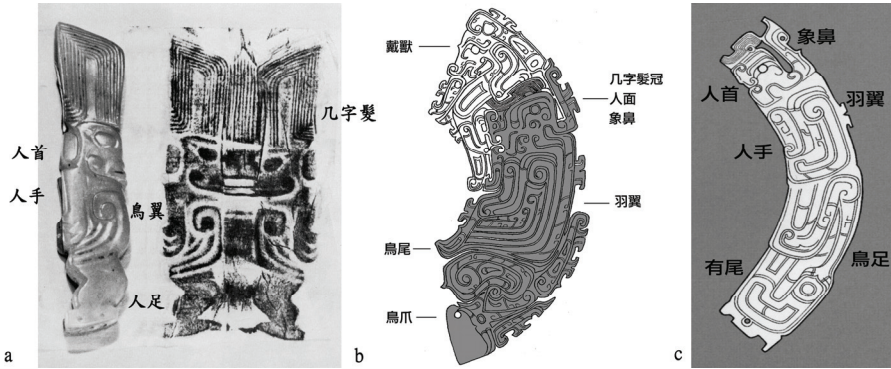
由以上例子可見：1. 以人身為基礎加上鳥喙、羽翼等元素的形象從中商時期開始即有，用於玉器造型，目前並未見到銅器上用此種紋飾，也未見到西周時代的例子，東周到漢代又出現，用於銅器紋飾，或變成銅器的造型，這兩個時代雖有相同類型，但意義不一定相同。2. 商代的例子都是單獨存在，沒有附加元素，並且採取特定的蹲踞姿勢。這種蹲踞的姿勢是臀部著地，腳彎曲但縮入，雙手彎曲掌朝內。此一姿勢，也許有巫術方面的意義。東周時代的例子則經常有附加元素，或被置入一個大的系絡之中，且主體通常有動作，例如展翼或射箭等。3. 無法確定中商、戰國或漢代是否用「謹頭」這樣的名稱來描述以上的人面、鳥喙、有翼的圖像。不過，漢代有些例子強調頭部的造型，或許與文獻中稱此種神怪為謹頭有關。

2. 人面鳥身類型

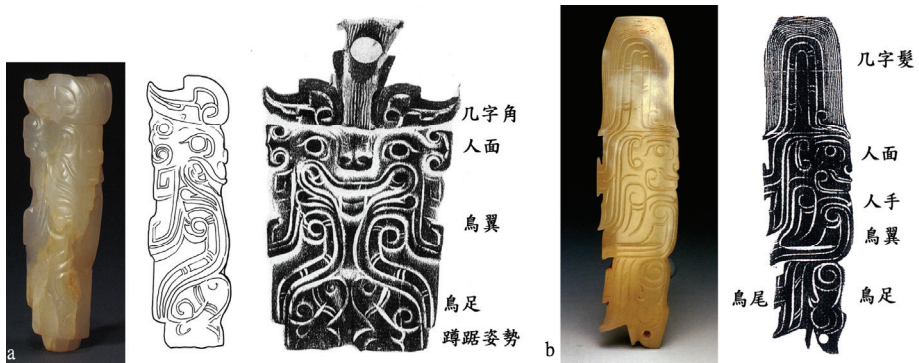
人鳥合體的第二種類型是人面鳥身，在文獻記錄方面《海外南經》：「畢方鳥在其東，青水西，其為鳥人面一腳。」《大荒西經》：「有五色之鳥，人面有髮。」《西山經》：「有鳥焉，其狀如梟，人面而一足，曰橐。」《大荒東經》：「東海之渚中，有神，人面鳥身，珥兩黃蛇，踐兩青蛇，名曰禺虬。」《大荒西經》：「西海渚中，有神，人面鳥身，珥兩青蛇，踐兩赤蛇，名曰弇茲。」《海外北經》：「北方禺彊，人面鳥身，珥兩青蛇，踐兩青蛇。」《海外東經》：「東方句芒，鳥身人面，乘兩龍。」基本上是都人面，鳥身，但不同的神強調不同的細節。畢方鳥與橐都是人面鳥身一足。四海神或四方神，還有珥蛇、踐蛇、乘龍等細節。同樣的句芒在《墨子·明鬼》也出現過：「昔者秦穆公當晝日中處於廟，有神入門而左。鳥身，素服三絕，面狀方正。秦穆公見之，乃恐懼奔。神曰：『無懼！帝享女明德，使予賜女壽十年有九，使若國家蕃昌，子孫茂，毋失！』秦穆公再拜稽首曰：『敢問神名？』曰：『予為句芒。』」形狀的描述除了鳥身之外，還有面狀方正的特徵。



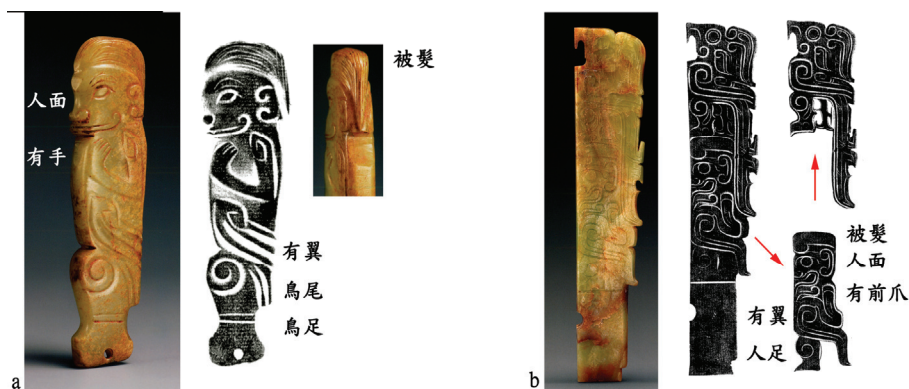
圖十一 a & b. 西周早期與商代晚期玉器中的人面鳥身造型。



圖十二 a-c. 西周早期玉器所見人面鳥身例。



圖十三 a. 上海博物館藏西周人面鳥身玉器。b. 臺北私人收藏之人面鳥身玉器。



圖十四 a. 韓城梁帶村 M26 出土人面鳥身玉器。b. 韓城梁帶村 M27 出土玉柄形器圖像分析。

在討論人面鳥身的圖像材料之前，我們應當注意，自然界中的鴟鵂類（貓頭鷹），由於具有人面的某些特徵，常被認為是人面鳥。商代青銅器裝飾出現相當數量的鴟鵂紋，青銅器、大理石器、玉器也常見鴟鵂形尊、卣或鴟鵂形器。此種鴟鵂類紋或造形的特徵是一對大圓眼，在西周時代卻極其罕見，東周與漢代藝術中才又偶爾可見。⁵³ 人面鳥身圖像則從商代、西周、東周到漢代都常見，且與猛禽類的鴟鵂並不相同。Florance Waterbury 寫過一本 *Bird-dieties in China*，就曾經指出三件晚商到西周早期玉器上的圖像，就是人面鳥身圖像。第一件為立體圓形物件，人面、被髮、鳥翼、鳥足，年代為西周早期（圖十一 a），現藏美國芝加哥的自然史博物館。⁵⁴ 第二件從側面觀察為人首、鳥冠、人手下有鳥翼、鳥足，時代為商代晚期（圖十一 b），現藏美國華盛頓特區的 Freer Gallery。⁵⁵ 第三件人首、几字形髮、人手、鳥翼、人足，時代亦為西周早期（圖十二 a），原來是盧芹齋所藏，現藏不詳。⁵⁶ Salmony 出版過一件西周早期的

⁵³ 劉敦愿，〈夜與夢之神的鴟鵂〉，《美術考古與古代文明》（台北：允晨文化公司，1994年），頁 125-148。

⁵⁴ *Bird-dieties*, Plate XVI.

⁵⁵ *Bird-dieties*, Plate XVII.

⁵⁶ *Bird-dieties*, Plate XVIII.

玉器，如果暫時將頭上的顧首獸遮起來，我們可以看到玉器上的主角為蹲踞姿勢、人面、象鼻、几字髮、羽翼、鳥尾與鳥爪（圖十二 b），現藏美國堪薩斯市的 Nelson-Atkins Museum。⁵⁷ 臺北養德堂收藏一件玉器人面、几字髮、象鼻、人手、羽翼、鳥足、有尾，採蹲踞姿勢（圖十二 c）。上海博物館藏一件人首、几字角、鳥翼、彎曲的鳥足，同樣採蹲踞姿勢，時代當為西周早期（圖十三 a）。⁵⁸ 臺北私人收藏一件，與上博所藏者幾乎完全相同。⁵⁹ 臺北暫集軒收藏一件几字髮、人面、人手、有翼、鳥尾、鳥足（圖十三 b），時代訂為西周早期。⁶⁰ 陝西韓城梁帶村 M26 出土的一件玉人面鳥身器，具有人面、披髮、有手、有翼、有尾、鳥足，同樣屬於人面鳥身的類型（圖十四 a）。⁶¹ 陝西韓城梁帶村 M27 出土的一件柄形器，它的紋飾母題屬於不同類型，是一種鳥攫人的形式，但是注意下半部的人卻是人面、披髮、有前爪、有翼、人足，同樣屬於人面鳥身的類型（圖十四 b）。⁶² 以上晚商到西周時代的例子，基本上都是側面像，從姿態上看可以區分為立姿與蹲踞兩種，蹲踞者又有與獸複合的例子，例如人面而有象鼻。有些例子，又與動物或鳥合成一個整體，不過鳥獸並非被支配者。

東周時代的例子如圖像紋銅器中有一種人面鳥身圖像，此一圖像人面、戴蛇、有翼、鳥身、人足（圖十五 a）。河南信陽楚墓的漆瑟圖像也有人面鳥身、方首（圖十五 b）。曾侯乙墓紅色漆棺繪有黑色圖案，在窗的左邊一幅，有六位執戈鬼神，左邊一行兩位，人面、大耳、頭頂兩尖，身上有羽、翼、尾，執

⁵⁷ Salmony, Alfred, *Chinese Jade through the Wei Dynasty* (New York: The Ronald Press, 1963), Plate XIV-1. 本書簡稱 Salmony63。

⁵⁸ 上海博物館，《中國古代玉器館》（上海：上海博物館，1999年），頁 20-3。

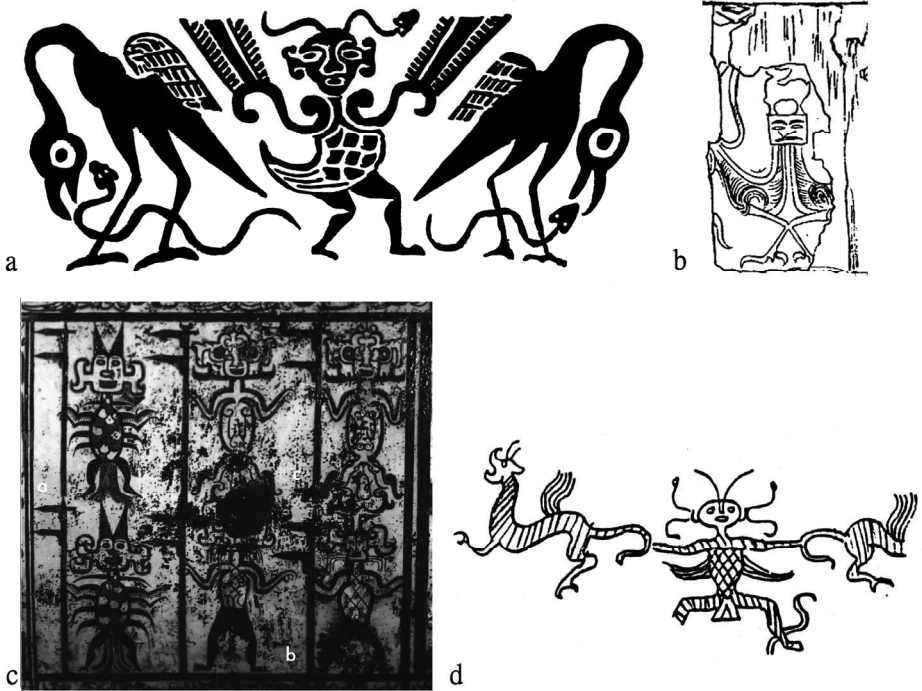
⁵⁹ 震旦文教基金會編輯委員會，《西周玉器》（台北：震旦文教基金會，2005年），頁 146。簡稱《西周玉器》。

⁶⁰ 《西周玉器》，頁 144。

⁶¹ 蔡慶良、孫秉君，《芮國金玉選粹》（陝西：三秦出版社，2007年），No. 74-75。簡稱《芮國》。

⁶² 《芮國》，No. 76-77。

戈，屬於人面鳥身類型（圖十五 c）。⁶³ 淮陰高莊戰國墓的刻紋銅器上有許多類似《山海經》中怪異人物，其中有一個圖像人面、鳥身，有雙手、雙腳，而且珥蛇、踐蛇，左右手還各操一有翼獸（圖十五 d）。⁶⁴ 前引春秋戰國圖像紋銅器的圖像中，就有一組人面、戴蛇、羽身、鳥尾，人足、有翼，兩側各有一鳥，低頭剝蛇（圖十五 a）。漢代藝術中的扁鵲的形象同樣為人面鳥身，但是此時的鳥，其爪、身體、尾部都比較完整，人面好似安在鳥的頭部上，戴冠。⁶⁵ 這又屬於完全不一樣的主題。



圖十五 a. 圖像紋銅器上的人面鳥身像。b. 信陽楚墓漆瑟人面鳥身圖像。c. 曾侯乙墓漆棺上的執戈者。d. 淮陰高莊戰國墓刻紋銅器上的人面鳥身像。

⁶³ 湖北省博物館、東京國立博物館，《特別展·曾侯乙墓》（東京：東京國立博物館，1992），頁 59。

⁶⁴ 《淮陰高莊》，頁 189。

⁶⁵ 劉敦愿，《扁鵲名號問題淺議》，《美術考古與古代文明》，頁 401-411。

從以上例子大體可歸納如下：1. 以上這些商代晚期到西周晚期間的人面鳥身玉器，除了腳爪有時爲人爪，髮式有時爲髮髻或羽冠而非披髮，姿態有時是站立有時蹲踞以外，基本造型相同，且爲單純的人面鳥身，並無其他珥蛇、踐蛇或乘龍等細節。此一時期的鳥、獸與主體並存時，它們並非被主體操弄的對象，而是與主體平行或共存，共同構成其神祕性的力量。2. 在商代或西周並沒有被用作爲銅器的紋飾，但是常作爲玉器的紋飾，西周較多。3. 此類圖像並沒有固定名稱，而是許多神的共同特徵。4. 春秋晚期、戰國時代在人面鳥身及其他怪物的圖像上，加上動詞：珥、踐、操、戴、射等，人面鳥身的神怪似乎變成操弄動物的主宰。並且不同的圖像間開始發生關係，且圖像間小的變異增多。5. 《山海經》同時有兩種時代的形象特徵，說明此書是累積不同時期的內容而產生的。且其形成的時期，可能近於春秋戰國之際。6. 《大荒經》等文獻，原有圖，且圖上著色。有黃、青、赤、黑等色。圖上的元素有相對的空間關係，現有的文字描述可能是根據一種圖示 illustration 看圖描述的。

(二) 人獸合體

人獸合體同樣分爲兩類，一類爲人首獸身，一類爲人身獸首。

1. 人首獸身

人首獸身在文獻描述方面有《大荒東經》：「有神，人面、犬耳、獸身，珥兩青蛇，名曰奢比尸。」《海外東經》：「奢比之尸在其北，獸身、人面、犬耳，珥兩青蛇。一曰肝榆之尸在大人北。」《大荒西經》：「有神，人面虎身，有文有尾皆白。」《大荒北經》：「有神，人面獸身，名曰犬戎。」《大荒北經》：「有神，人面蛇身而赤，直目正乘，其暝乃晦，其視乃明，不食不寢不息，風雨是謁。是燭九陰，是謂燭龍。」《海內經》：「韓流擢首、謹耳、人面、豕喙、鱗身、渠股、豚止。」《海外南經》：「南方祝融，獸身人面，乘兩龍。」《海內東經》：「雷澤中有雷神，龍身而人頭，鼓其腹。」《海內西經》：「窫窞者，蛇身人面，貳負臣所殺也。」《海內北經》：「闕非，人面而獸身，青色。」《海內北經》：「鬼國，……。一曰貳負神在其東，爲物人面蛇身。」《西山經》：「昆侖

之丘，實帝之下都，神陸吾司之。其神狀虎身而九尾，人面而虎爪。」以上人首獸身的獸類包括虎、蛇、豬、龍等，在主體的細節上，有強調尾、爪與其他部位者。有些只有主體，沒有附加物，另有部份除主體外還有附加的細節，如珙蛇、乘龍等。



圖十六 a. 大英博物館藏門軸正面線圖。b. 韓城梁帶村 M27 出土柄形器拼合以及各部元素的分解圖。c. 美國費城私人收藏的人首獸身玉器。

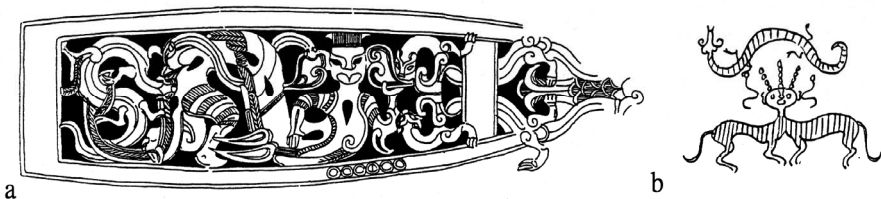
晚商銅、玉器中也有此種人面獸身的例子：美國華盛頓特區的 Freer Gallery 所藏一件商代晚期的四足觥，其後兩足附近塑造成獸「食人」的狀態，所食之人，頭部上半入獸口、赤身、雙臂有虎紋、下半身捲曲如蛇，當即人首蛇身（圖二十四：08）。⁶⁶ 同館有一件商代玉器，亦為虎食人的類型，人首在上、披髮、鱷魚身，虎則在其背側（圖二十四：13），此處人物亦為人首鱷魚身。⁶⁷ 美國 Minneapolis 的 Minneapolis Institute of Arts 所藏一件西周早期杆首飾，母題同樣是虎食人，虎整個扒在人後背，人則有「几」字形角、胸部飾（？）有一蛇，蛇身與虎尾往下纏繞。應當也有可能被誤為人首蛇身（圖二十四：11）。⁶⁸ 英

⁶⁶ Pope, Alexander, Rutherford John Gettens, James Cahill, Noel Barnard, *The Freer Chinese Bronzes Vol. 1, Catalogue* (Washington DC: Smithsonian Institution, 1967), pp. 254-261.

⁶⁷ Salmony, Alfred, *Carved Jade of Ancient China* (Berkeley: Gillick Press, 1938), plate 20.2.

⁶⁸ 林巳奈夫，《殷周時代青銅器紋樣の研究》（東京：吉川弘文館，1986年），圖版：3-058。本書簡稱《紋樣》。林巳奈夫，《神と獸の紋樣學：中國古代の諸神》（東京：

國大英博物館 (British Museum) 典藏一件西周中期的人形紋門軸，與瑞典 MFEA 典藏一件人形紋門下角套件，上面的紋飾相同，原當為一套其中的兩件。紋飾的圖像同樣是人首、長鼻，側身有雙臂，但前端為爪，側轉身見足，亦為獸爪，有尾整體為蹲踞姿勢 (圖十六 a)。⁶⁹ 陝西韓城梁帶村 M27 出土一件玉柄形器，將已對剖兩半拼合以後，主體為人首獸身，獸身雖然為蹲踞形，但是獸之前爪、後爪以及獸尾顯示此一圖像也是人面獸身母題 (圖十六 b)。⁷⁰ 美國費城 Richard Bull 曾經藏過一件玉器，人面、有前爪、鳥足、有尾，與前引梁帶村 M27 出土的玉器紋飾的母題相同，只是少了頭部的雙鳥以及身前的獸首 (圖十六 c)。⁷¹



圖十七 a. Sackler Museum 藏帶鉤 (筆者自繪, 1995)。b. 淮陰高莊戰國墓刻紋銅器的人首獸身。

時代較晚的例子，例如美國哈佛大學 Sackler Museum 所藏一件戰國時代金質鏤空周圍框內鑲嵌玻璃珠的帶鉤，上面的裝飾圖像即為人首、鳥喙、大獸耳、獸身。在雙耳上還咬著像蛇但有四足的長形獸類。在一手一足的肘部，也同樣咬著此種長條形的獸類 (圖十七 a)。淮陰高莊戰國墓的刻紋銅器中也有一種人首獸身的圖像，但是它是人首、雙獸身，同時還辮髮、珥蛇以及戴龍 (圖十七 b)，所謂「戴龍」是把龍頂在頭頂上，類似戴蛇 (詳細下節)。⁷²

吉川弘文館，2004 年)，頁 6-23。

⁶⁹ 《遺珠》，No. 119, 120。

⁷⁰ 《芮國》，No. 78-81。本件《芮國》一書中的分析甚佳。

⁷¹ Salmony63, XIV-4.

⁷² 《淮陰高莊》，頁 156。

與前面人鳥合體的例子相同，商代與西周的人首獸身例子中，少數僅有人首獸身之主體，但是大多數都還有其他的獸或鳥與主體發生關係。但是這些主體之外的獸或鳥並非被主體操弄的對象，相反地，它們與主題或有「食」或有「攪」的關係，兩者所形成的整體，共同形成此一圖像的神祕性特徵，以及其超越性力量之來源。相對地，東周時代的人首獸身類型，其附加的蛇或龍，似乎純粹是附加物，它們只是在襯托主體的力量。

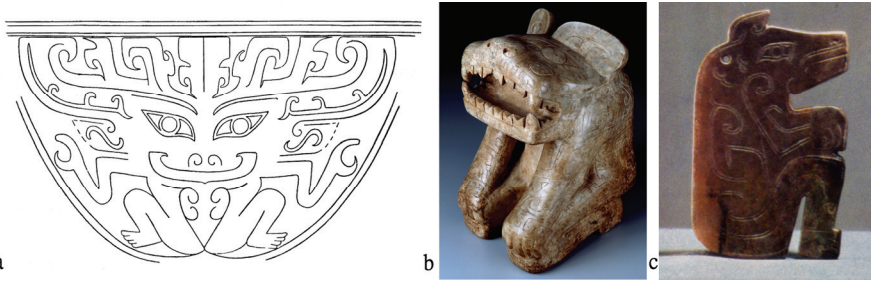
2. 獸首人身

第二類為人身獸首，例如《大荒北經》：「又有神銜蛇操蛇，其狀虎首人身，四蹄長肘，名曰彊良。」《海內北經》：「環狗，其為人獸首人身。」《海內經》：「又有黑人，虎首鳥足，兩手持蛇，方啗之。」這是獸首人身的類型。

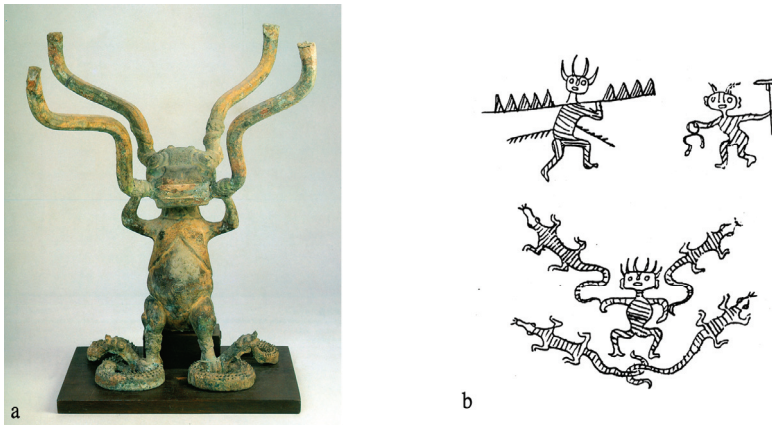
在古代器物的裝飾圖像方面，在下節討論的饕餮母題中，有一種介於動物分身母題與饕餮紋間的過程，例如現藏 MFEA 的一件石甬的雕刻花紋就是一個正面蹲踞的人形，但是頭部為獸面。如果只單看此一圖像，暫不考慮其他相關的圖像，是典型的獸首人身（圖十八 a）。中央研究院在安陽發掘中出土了一些大理石雕像，其中由西北崗 1001 號大墓與 1550 號大墓分別出土一件虎首人身跪姿立雕，也是獸首人身的例子（圖十八 b）。⁷³ 婦好墓出土三件立體的蹲踞姿態玉熊為熊首人身，另一件板片狀的蹲踞姿態玉熊亦為熊首人身，亦屬於此類（圖十八 c）。⁷⁴

⁷³ 《選粹》，No. 121-122，頁 140-143。

⁷⁴ 《殷墟玉器》，No. 80(303), No. 81(597, 509), No.91(430)。熊是少數動物可有立姿與坐姿者，但是坐姿時大、小腿彎曲較小，與人的坐姿不同。故筆者判斷這幾件玉器是熊首人身。



圖十八 a. 瑞典 MFEA 所藏石鬲的展開。b. 安陽西北崗 M1001 出土跪姿虎首人身像。c. 婦好墓出土的蹲踞熊首人身玉器。



圖十九 a. 新鄭出土獸首人身像爐座。b. 淮陰高莊戰國墓出土刻紋銅器之獸首人身。

東周時代此類形象例如河南新鄭出土的〈王子嬰次燎爐〉，分為器座與方盤兩部份，方盤上有銘文：「王子嬰次之燎爐。」與文獻參照，王子嬰次為鄭莊公之四子，死於西元前 679 年。器座基本上為獸首人身，嘴部咬著一條蛇、兩耳也可能各有一蛇，嘴部的蛇之兩端與兩耳的蛇往上延伸似乎形成了四個支架，上面有方盛盤。下半部為坐姿人身、獸爪、裸體，挺著肚皮，腳下踏著兩條蛇。⁷⁵ 淮陰高莊戰國墓出土許多刻紋銅器，上面的圖像有人身、人面、但

⁷⁵ 國立歷史博物館，《中國古代銅器》（台北：國立歷史博物館，1987 年），頁 58-59。
國立歷史博物館，《國立歷史博物館館藏精品》（台北：國立歷史博物館，1997 年），頁 37。

有牛角者。⁷⁶ 有人身、方面、六角，兩手各操一鱷魚、兩足各踐一鱷魚者。⁷⁷ 有人身、人面、雙角，一手持戈，一手把蛇。

此一類型同樣說明商、西周與東周、秦、漢之差異，商、西周之怪物的怪是由於人與獸的複合 hybrid。但東周以下的怪，除了人獸複合以外，還有特殊奇怪的動作，例如操蛇、踐蛇、啖蛇與其他動物，這些附加的動物變為被操弄的對象，成為主體的附屬品。

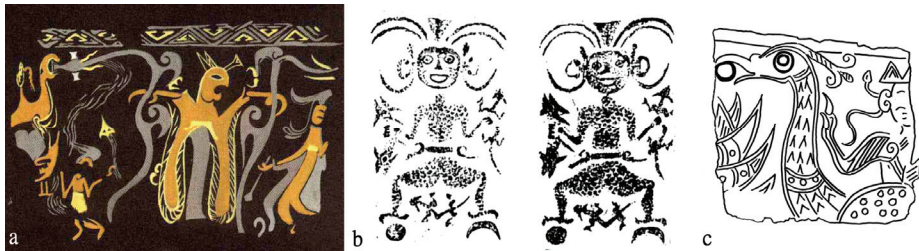
四、細節的對應——所謂珥蛇、戴蛇、銜蛇、啗蛇、操蛇、踐蛇

第三種對應方式，是細節上的對應，本節將舉《山海經》中與人（神）、蛇有關的記載來說明此種對應，在此類記載中的神、人、國、怪神等各有其主體，我們暫且不管他們的形象，專注在它們與蛇的細節上。在《山海經》中與蛇（或龍、龜等）有關者包括《大荒東經》：「東海之渚中，有神，人面鳥身，珥兩黃蛇，踐兩青蛇，名曰禺虬。」《大荒西經》：「西海渚中，有神，人面鳥身，珥兩青蛇，踐兩赤蛇，名曰弇茲。」《海外北經》：「北方禺彊，人面鳥身，珥兩青蛇，踐兩青蛇。」《海外東經》：「東方句芒，鳥身人面，乘兩龍。」《大荒南經》：「南海渚中，有神，人面，珥兩青蛇，踐兩赤蛇，曰不廷胡于。」《大荒北經》：「北海之渚中，有神，人面，珥兩青蛇，踐兩赤蛇，曰禺彊。」《大荒東經》：「有神，人面、犬耳、獸身，珥兩青蛇，名曰奢比尸。」《海外東經》：「奢比之尸在其北，獸身、人面、大耳，珥兩青蛇。一曰肝榆之尸在大人北。」《大荒北經》：「有人珥兩黃蛇，把兩黃蛇，名曰夸父。」《大荒西經》：「有人珥兩青蛇，乘兩龍，名曰夏后開。」《海外北經》：「博父國在聶耳東，其為人，大，右手操青蛇，左手操黃蛇。」《海外西經》：「西方蓐收，左耳有蛇，乘兩

⁷⁶ 《淮陰高莊》，頁 160。

⁷⁷ 《淮陰高莊》，頁 158。

龍。」《海外西經》：「巫咸國在女丑北，右手操青蛇，左手操赤蛇，在登葆山，群巫所從上下也。」《海外東經》：「雨師妾在其北，其爲人黑，兩手各操一蛇，左耳有青蛇，右耳有赤蛇。一曰在十日北，爲人黑身人面，各操一龜。」《中山經》：「是多怪神，狀如人而載（戴）蛇，左右操蛇。」《大荒北經》：「又有神銜蛇、操蛇，其狀虎首人身，四蹄長肘，名曰彊良。」《海內經》：「又有黑人，虎首鳥足，兩手持蛇，方啗之。」以上《山海經》記載人與蛇的關係包括珥蛇、戴蛇、銜蛇、啖蛇、操蛇、把蛇、踐蛇等細節，而且幾種內容常一起出現，其次是有些蛇被龍所取代，所以有乘兩龍的內容，當是踐蛇的變異。

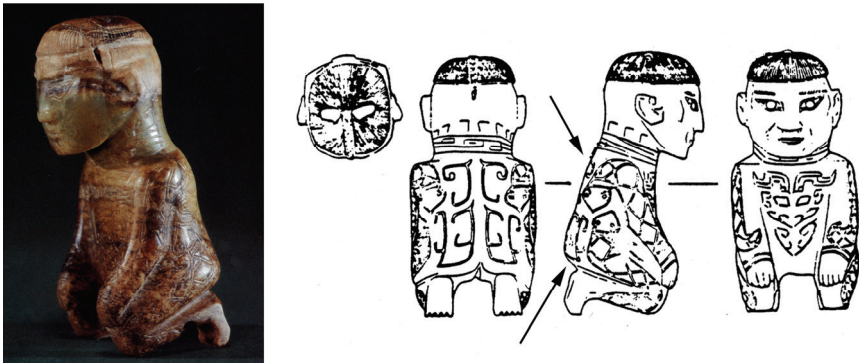


圖廿 a. 信陽楚墓漆瑟上的漆畫。b. 〈兵辟太歲戈〉援部圖像（前、後）。c. 秦咸陽宮畫像磚上人鳥合體圖象。

前引古代圖像中已經見到不少珥蛇、戴蛇、銜蛇、啖蛇、操蛇、把蛇、踐蛇的例子，例如前引圖像紋銅器上的人面鳥身，就有戴蛇的細節，蛇橫處在主角的頭頂上（圖十 a）。新鄭的燎爐器座，其上的獸首人身像，就同時銜蛇、珥蛇（？）以及踐蛇（圖十九 a）。淮陰高莊戰國墓出土的刻紋銅器上的人首鳥身像，就同時珥蛇、踐蛇（圖十五 d）。其中的人首雙獸身圖像，也珥蛇，同時頭頂還頂了一條龍，應當就是文獻中所謂「戴」龍（圖十七 b）。也有人身、人面、雙角，一手持戈，一首把蛇（圖十九 b）。有人身、方面、六角，兩手各操一鱷魚、兩足各踐一鱷魚者（圖十九 b）：其概念是相同的，但是換成龍、鱷魚或其他動物。信陽楚墓漆瑟上有一人、三角（或兩角、一冠），左右手各操一龍（圖廿 a）。湖北荊門出土的一件戰國中期的〈兵辟太歲戈〉，援部圖像具有人面、人身、長滿鱗片、左右珥蛇、左手操一蜥蜴、右手操一雙首

動物，腳部有爪，一踏日、一踏月，跨下尚有一蜥蜴（圖廿 b）。⁷⁸ 秦咸陽宮的畫像磚中有神人與鳥合體的圖像，鳥身爲一璧，人處其上。人有山形冠、珥蛇、獸爪（圖廿 c）。西漢馬王堆一號漢墓漆棺上圖像，亦可見到啖蛇者與銜蛇者。

從細節的對應看來，《山海經》的某些人、物、神、怪之描述與東周時代的圖像紋銅器、刻紋銅器間有密切的關係，這類圖像除了主體之外，還加上了許多附加元素，通常是動物。從圖像以及文字描述，我們得知主體與附加元素間的關係可以歸納爲戴、珥、使、操、銜、啗、踐、射等，以顯示主體神異的力量；主體則通常是人或人獸合體。張光直曾經指出從商、西周（古典）到東周的裝飾美術出現兩點重要的變化：第一、在早期，饕餮及其他動物，似乎有很大的神力與支配性，到了晚期這種有力生動的紋樣變得因襲而呆板，似乎不復具有那種神奇的力量。第二、商代及西周早期器物的花紋裡，人似乎僅有被動與隸屬性的地位，而到了東周時代人則變成了動物的征服者或至少是挑戰者。⁷⁹ 他當時討論的重點在社會變動與圖像的關係，且可供討論的圖像較少，從以上細節分析，說明張光直的看法是正確的。



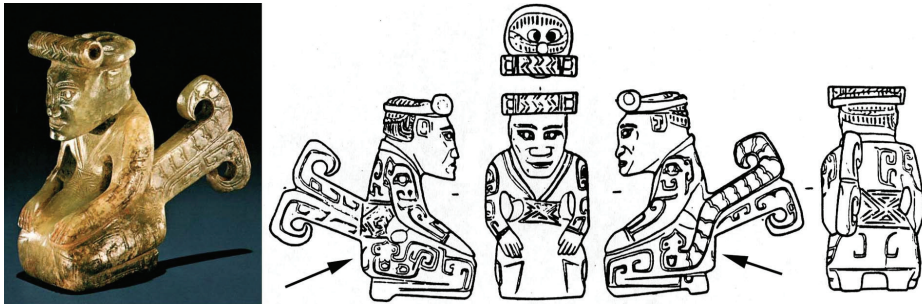
圖廿一 殷墟婦好墓出土的跪姿玉人，注意兩肩與兩股附近的蛇裝飾。

⁷⁸ 王毓彤，〈荊門出土的一件銅戈〉，《文物》1963.1: 64-65。李家浩，〈論「兵辟太歲」戈〉，《出土文獻研究》（北京：文物出版社，1985年），頁138-143s。

⁷⁹ 張光直，〈商周神話與美術所見人與動物關係之演變〉，《中國青銅時代》，頁327-354。



圖廿二 巴黎 Cernuschi 博物館 (A) 與京都泉屋博古館 (B) 的〈虎食人卣〉，同樣注意人兩肩與兩股上的蛇裝飾。



圖廿三 殷墟婦好墓出土的燕尾跪姿玉人，注意左右兩側不對稱的蛇裝飾。

以上所列這些戴蛇、珥蛇、銜蛇、操蛇、踐蛇的圖像，都是出現在東周與漢代的器物裝飾上，⁸⁰ 是否有較早的實例呢？商代甲骨文中，蛇並不是罕見的動物，有一種祖先作祟的方式稱為「尪」，就是腳踏在蛇上，類似以上圖像中的「踐蛇」，但是商人似乎把它當作是一件不祥的事看待，十分畏懼，而非表現控制或擊敗蛇的意思。商代青銅器與玉器中有一些人物的衣物上有蛇的裝飾值得注意，例如婦好墓出土的一件跪姿玉人，衣著的前胸裝飾著一個饕餮紋，但是他的兩側手臂以及腿上，總共裝飾了四條蛇（圖廿一）。現藏法國巴黎

⁸⁰ 吳榮曾，〈戰國漢代的操蛇神怪有關神話迷信的變異〉，《先秦兩漢史研究》（北京：中華書局，1995年），頁347-361。

Cernuschi 博物館與日本京都泉屋博古館的兩件〈虎食人卣〉為立體的大虎抱著一個人，此人的衣物在兩側腿部也同樣各飾以一蛇（圖廿二）。婦好墓中另外一件燕尾玉人，仔細觀察燕尾兩側，也各有一蛇裝飾於腿部以及從腿延伸到燕尾的部份，兩側不同（圖廿三）。筆者認為商代的這些例子是東周人蛇相關母題的原型，對於前者的描述經過輾轉流傳，變成類似今日《山海經》的文字。而東周時代的人蛇相關母題，則是當時的工匠以《山海經》之類的書本裡的描述為藍本製作出來的圖像。商代的原型具有神祕的與原始宗教上的意味，但是東周的再現則變為遠方人、神、國、怪，雖然充滿想像力，但卻已失去了原有的宗教意味。

五、母題的對應——「饕餮母題」的分析

最後一組例子，筆者將以最具爭議性的饕餮紋來說明對於古代圖像的看法，以下敘述比較簡單，圖像來源也不一一援引出處，詳細的內容與論證讀者可以參考筆者另一篇文章——〈「饕餮紋」的再思考〉。

饕餮的圖像描述見於《呂氏春秋·先識覽》：「周鼎著饕餮，有首無身，食人未咽，害及其身，以言報更也。」饕餮的特徵包括「有首無身」與「食人未咽」。如果我們暫時不進行一對一的對應，而把這種「食人」相關描述集在一起，則尚有《山海經·海內北經》：「窮奇，狀如虎，有翼，食人從首始，所食被髮。在蚺犬北。一曰從足。」《海內北經》還有：「蚺犬，如犬，青，食人從首始。」我們可以歸納出這些圖像描述的特性包括：「動物（虎、犬）性狀」、「食人」、「被食者的性狀」，而且知道被食者的人頭，放置在動物的口部附近。以上描述我們且稱為「饕餮母題」。以下文獻記錄或有「食人」或有兩獸相夾，可能是同一母題的描述簡繁不同所致，例如《海內南經》：「窳窳龍首，居弱水中，在狺狺知人名之西，其狀如龍首，食人。」《海內南經》：「有窳窳，龍首，是食人。」《海外東經》：「君子國在其北，衣冠帶劍，食獸，使二大虎在旁，其人好讓不爭。」在《山海經》中，此類的內容還有更多，不一一列舉。

這種看似動物「食人」的圖像，在人類學者稱為 *Alter ego* 張光直翻譯為「親密的夥伴」、「同一個體的另一半」，李學勤譯為「他我」，本文以下將稱為「動物分身」。這種圖像，實際上並非「食人」，而是在薩滿主義思想中人或巫師、薩滿和他互為分身或表裡的神奇動物夥伴之圖像，⁸¹ 我們將由新石器時代晚期到春秋間的此類圖像收集在一起（圖廿四），發現此種圖像有三度空間與二度空間的表達，有的將人簡化到只剩頭部，有的將動物也減省到只剩下頭部。將這些東西收集在一起之後可以得知：1. 表現法雖然有差異，簡繁不同，但是這些圖像表達的是同一母題，其特徵是將人頭部置於動物的口內或口前。2. 動物基本上是猛獸類，但不一定是自然界存在的動物，以虎形的動物最多。3. 被置於動物口內或口前的人，經常有長髮，可能就是上述傳世文獻所謂「被髮」，這些人似乎非凡類，有些下半身為蛇尾或鱷魚尾，衣著常有動物紋飾。這些人都無驚恐的表情，多半可以看出微笑的表情，顯示此一圖像並非「食人」，但容易讓不了解其意義者誤為「食人」。4. 從以上圖像的總結，筆者認為張光直等學者認為此類圖像是「動物分身」是合理的。事實上，此種母題類型是環太平洋文化共有的，在中南美洲的實例也多不勝數。

其次，筆者將各種不同的饜饜紋收集在一起，仔細觀察它們的元素，發現其實所謂饜饜紋包含了以上「動物分身」主題中的動物以及人的元素，例如，人的首、身、手、足，以及動物的首、身、足。如果我們把元素數量較接近的圖像擺在一起，以等號表示相同圖像，以箭頭加上減號表示元素減少，那麼我們就可以發現所謂饜饜紋可以排列成一個非線性的「光譜」（圖廿五）。最完整的圖像在圖的左上，具有動物的頭、身、前後足，接下來動物下方的人從頭部開始消失，在「光譜」的末端，即圖之右下，則僅剩下動物的頭部，也就是一

⁸¹ Fraser, Douglas, edited, *Early Chinese Art and the Pacific Basin* (New York: Intercultural Press, 1968). 本書簡稱 Fraser68。張光直，〈商周青銅器上的動物紋樣〉，《考古與文物》1981.2: 53-68。張光直，〈濮陽三橋與中國古代美術上的人獸母題〉，《中國青銅時代·第二集》（台北：聯經出版公司，1990年），頁 91-97。李學勤，〈虎食人卣〉，《青銅器與古代史》（台北：聯經出版公司，2005年），頁 123-134。

般所謂獸面紋或人類學家所謂 *simultaneous image*，也就是一種圖像兩側對稱，整體看像一個正面像，但是從中間剖開又是一個側面像。⁸² 筆者認為所謂「動物分身」母題中的人，是古代的巫神或薩滿，他們可以在人形與動物分身之間任意變化，甚至動物分身本身，也可以變化局部的造型。但是由於器物的裝飾有其侷限，所以，每一件器物就好像動畫的一個「定格」，僅能表現出一個片段。從此一圖表，我們知道所謂「動物分身」母題，與一般正面的「獸面紋」其實表達的都是能力高超的巫者，其間的各種差異，如同動畫的不同定格，屬於表達手法的侷限，並非不同母題。所以張光直以「動物分身」母題來討論饕餮紋是相當敏銳的，只是分析不夠徹底，並未建立兩者間之聯繫。

筆者再進一步地收集材料，我們發現在銅器、骨器、大理石器上，有些圖像事實上只有人形，並無動物。但是仔細觀察，卻發現這些人往往是人形獸角，或人面獸角獸足，也就是仍然「殘存」動物分身的元素。如果把這些人形人面的放在一邊，把獸面者在一邊，我們可以看出這些人面與獸面，往往裝飾在同一個位置上，換言之，帶有少量獸特徵的人面，事實上與獸面是可以互相替換或取代的（圖廿六）；也就是說它們還是屬於所謂「饕餮紋」的範疇內，⁸³ 也就是可以加入圖廿六當中，只是如此一來，會讓那張圖變得內容太龐雜難以討論。

經由以上圖像的網絡分析，可以得到以下幾點結論：1. 傳世文獻的饕餮、窮奇、罔象等，根據文獻的描述，具有「食人」的特徵，我們可以將它們歸為一類，稱之為「饕餮母題」文字描述。這種「饕餮母題」的文字描述，在古代器物圖像中的對應，就是本文的圖廿五所涵蓋的範圍；換言之，傳世文獻的「饕餮主題」就是古器物圖像中的「動物分身」主題。2. 直觀上不同的主題如獸面紋、人面紋、動物分身等圖像主題，其實是一個母題變化的某一「階段」，或一種「定格」，它們都屬於饕餮母題，時代愈晚則愈朝著簡化而且鮮明的獸

⁸² Fraser68, 92-104.

⁸³ 此說是孫作雲首先提出的，見孫作雲，〈說商代「人面方鼎」即饕餮紋鼎〉，《孫作雲文集·美術考古與民俗研究》（開封：河南大學出版社，2003年），頁54-62。

面紋方向發展。3. 張光直認為饕餮紋可能是表現巫師或神祇的動物性的分身，從以上圖像整體看來是十分可能的。進一步透過同類母題跨文化的比較，了解此種母題表現的是巫師在人形和他們的動物分身間的變幻莫測。但是到了東周時代，人與動物的關係已經變成駕馭的關係，古代紋飾的神祕意義不復存在。⁸⁴ 4. 文獻的饕餮類型與銅器上的饕餮紋描述的是同類的東西，文獻是文字的描述，而器物上所見的則是圖像表達。宋代學者把銅器上的獸面紋稱為饕餮紋，從母題的整體觀念上看是正確的，現代學者避諱使用饕餮紋其實是不需要的。5. 從另一個角度看，此一母題的時代跨度相當大，從新石器時代晚期（龍山時期）到春秋時代的例子皆有。不過東周的例子已經不多。《山海經》雖然有濃厚的東周色彩，但是當時將經典形諸文字的作者顯然見過動物分身這種較早的圖像主題，才會有「食人」的描述，說明了他們所根據的圖示（illustration）是戰國以前或更早的作品，但是也許已經不是第一手的材料，換言之，可能經歷了多次重繪的過程，每一次重繪，繪者都根據所見圖像進行詮釋。6. 饕餮母題作為一種紋飾母題是新石器時代龍山期即有的，但是並未被大量運用在器物的裝飾上。但是到了商代，被國家機器有系統的利用，廣泛地運用在銅器紋飾上，作為貴族身分的象徵，平民日常使用的陶器則鮮少此種圖像。此種圖像之所以可以被國家拿來當作貴族身分的象徵，是因為此一系統後面的宗教觀念是普及於整個社會的。饕餮紋的消失則發生在西周恭王時期，當時周王朝已歷時超過百年，周文化漸趨成熟，周王朝遂在政策上的強力打壓屬於商貴族的紋飾系統。

六、結論：神話性題材的圖文關係

本文將《山海經》與東亞早期器物上圖像的對應區分為母題的、主題的、

⁸⁴ 張光直，〈商周神話與美術中所見人與動物關係之演變〉，《中國青銅時代》，頁327-354，見頁330。

類型的、與細節的四個層次的架構並不是預先就設計好的，而是在有系統的觀察圖像與文獻描述的關係之後，逐漸發展出來的。此一設計最主要是因應在研究過程裡面臨了一些問題，主要是所謂「主題的對應」——同一圖像重複出現且可與文獻描述對應，雖然不是沒有，但是並不多見。這是否表示《山海經》和早期圖像間的關係並不密切？大多數同時熟悉早期圖像與《山海經》者可能都不這麼認為；也就是說早期圖像與《山海經》有相當密切的對應，但是卻不屬於主題的對應。例如《山海經》中經常見到不同形式的主體與蛇有關，且其間的關係經常是以一動作詞—戴、珥、銜、啗、操、射、使、踐等與之連繫；相對的早期圖像中也常見不同形式的主體，也有同樣的「動作詞+蛇」的表達，而且，值得注意的是世界各地早期或原始藝術中與蛇有關的內容不少，但是像東亞大陸早期圖像中主體與蛇有這種近乎機械式的動作關係，而且一再出現則相當罕見。所以，我們把此種圖像與文字的對應，稱為細節的對應。此種對應集中在春秋戰國之際以後的圖像材料中，而且這些圖像經常會被放置在類似「山」的圖框，也就是類似《五藏山經》中神怪與地形元素間的關係，據此我們可以判斷，此種圖像細節在時代上是晚於《山海經》的，也就是說類似《山海經》那樣的內容先出現了以後，才有東周時代那種想像的人獸複合體同時具有戴、珥、銜、啗、操、射、使、踐蛇等動作。而且文獻與圖像間的對應，既非個別元素一對一的對應，也非系統的對應，而是《山海經》的文字提供了一種原型，工匠根據本身的傳統、流行，搭配書中的原型進行他們的想像。春秋戰國之前的圖像，並非沒有主體與動物的關係，兩者間的關係歸納起來大概有猛獸與人形主體以及猛禽與人形主體的關係，而且通常動物是動作的主體（比方虎「食人」，鷹「攫人」等），不過人形主體與動物的關係大體上是對等的，動物具有神奇的力量（animal power），圖像中的人形表達的是具有超越能力的巫師，就是能操控此種動物神力者。

在分析過程中，我們也發現除了細節的對應以外，圖像主體經常是人與動物的複合體，而且可以區分為幾個類型，主要是以人為主體加上鳥獸的特徵部件，以及以鳥獸為主體加上人的特徵，特別是人面。本文針對以上兩種類型進

行了分析，但是仔細考量，在商周藝術當中還有兩個大類，一是不同動物的複合，其次是動物的身體元素（bodyparts），轉變為其他動物或其他動物的身體元素（例如動物的角，變成小龍，或動物的角被換成茸角）以及人與動物並存幾種。如果我們從人與動物的複合體的類型觀點考察，就會發現從商代到春秋戰國時代，這樣的人與動物的複合體一直都存在，同樣在《山海經》中也有許多此類的複合體的描述。但是仔細觀察商與西周時代以及東周與秦的人與動物的複合體形象，不論在表達的手法和風格上都是截然不同。商與西周的人與動物的複合體，有些是直覺地就可以看出，但是有許多卻需要觀者很仔細地去讀，才能夠看出各部份元素以及整體形象。其次，這些人與動物複合的圖像，常常採取特定的姿勢，例如蹲踞與跪姿等。大多數都是獨立存在的，有少數與鳥、獸形成關係，通常都是鳥獸為主動者，人為被動者。相對地，東周到秦的人與動物的複合體，多可由直覺觀察了解其形式特色，通常都是正面像，主體在中間，與多數動物發生關係，可以用戴、珥、銜、啗、操、使、踐等機械性的關係歸類之。

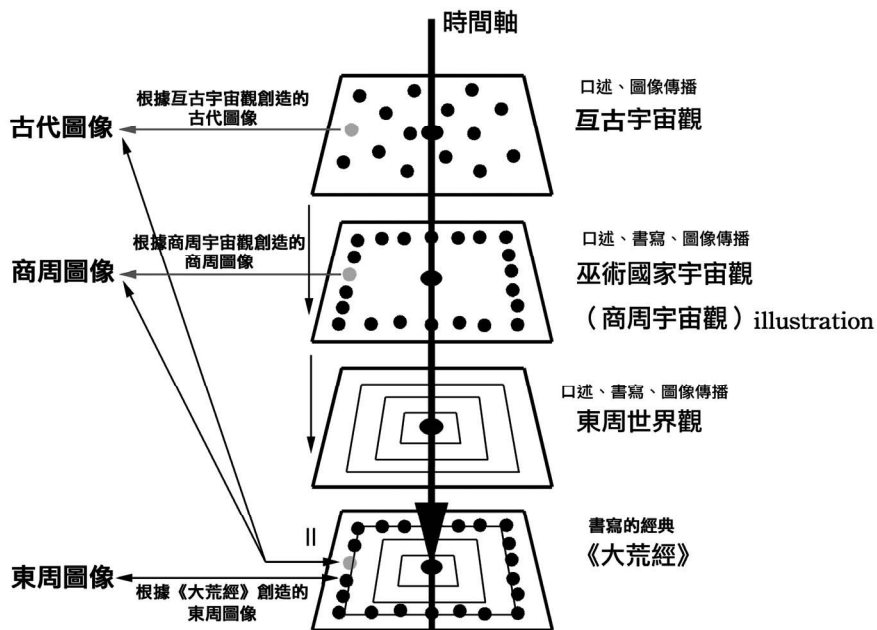
母題的對應是一種層次最高的圖像與文獻的對應關係，筆者指出了文獻中的饕餮主題，包含了所謂「食人」的內涵，其實就是圖像裡的動物分身主題，在此一主題中主體的人的頭部常常置於動物的口邊，因此有「食人」的意像。進一步分析饕餮紋的各種類型，我們知道從單一器物上的圖像無法瞭解圖像的系統，但是如果我們把近似但是有些微差異的圖像彼此放在一起，以簡單的方式表達其關係，這些彼此相關的線索增多，就有可能形成一種網絡關係。從不同的網絡關係，我們可以看到圖像系統的不同面向，例如經由饕餮紋的圖像網絡分析，我們瞭解動物分身母題的種種變異形式，動物分身母題與獸面紋母題是同一母題的兩種極端表現方式，也瞭解人面母題與獸面母題是同一母題的不同表現法。從這些網絡線索，我們推測饕餮母題的關鍵應當是祂變化多端的特性，而圖像網絡分析之所以能夠成立是因為此種巫神變幻的想像是當時社會普遍的宗教思維；器物的出資者、製作的工匠以及各階層的觀者有共享的宗教，也因此工匠能夠根據出資者的語言上之指示，創造出整個社會能夠理解的圖

像。也就是說，巫神的變幻的觀念在商、西周時代是普遍的觀念，圖像的網絡是存在於當時每一個人的大腦中宗教的視覺想像系統，當他們看到任何一個「定格」，都會提醒他們巫神變幻的神祕力量，每一個圖像也都幫助強化此種變幻的意象。

以上母題的、主題的、類型的與細節的四種分類，是從圖像的角度出發，從對應的深淺著眼。如果我們從文獻的描述與圖像的表達之時間先後，可以進一步將《山海經》的描述與早期圖像間的對應歸納成三種：1. 早期的圖像，持續的存在，所以《山海經》的描述得以與圖像有完美的對應。解釋自然現象的「虹」就是這種例子，此種觀念，從商代到漢代，一直存在與社會底層信仰中。自然界的某些動物—龜也是此種例證，它在古代宇宙觀中一直扮演使者或信息傳遞者的角色。肥遺也是長期存在的例子，不過，從二里頭文化到西周早期，它是一種有意義的紋飾，也存在於文字書寫系統，但是，在戰國時代，雖然同樣的圖像持續存在，卻被放置在新的月令系統中。2. 早期的圖像在文獻被文字化的階段被以新的觀點描述。饕餮母題的對應就是此種類型：從新石器時代晚期到西周時代持續存在的動物分身母題——一種巫師頭部置於猛獸類的圖像，被東周時代將《山海經》文字化的作者描述為「食人」或「兩大虎相伴」。又如許多東周時代出現與蛇有關的細節，原本可能是巫師穿著或刺青描繪於手臂與腿側的蛇，但是因為社會不斷進展，被晚期的作者描述為「操蛇」或「踐蛇」，而形成不同的人與動物互動的新模式。3. 第三類則是器物的圖像本於《山海經》類文獻而創作。春秋戰國之際的圖像紋與刻紋銅器以及戰國晚期楚國漆器上的許多富有想像的圖像，經常呈現人獸複合且常戴、珥、操、使、銜、啗、射、踐長形的動物如蛇、鱷魚、龍等，且經常與山等地形元素一起出現，這些是明顯地根據《山海經》這類文獻。與這種富有想像的圖像同時出現的往往還有宮殿中的宴樂、射禮、採桑、狩獵甚至戰爭的場面。這些圖像雖然富於想像，但是刻紋往往細微，並非讓觀者從較遠距離觀察，完全是為取悅器物擁有者的內容，不再具有震撼式的宗教意味。

經由以上幾種不同層次的對應關係，我們可以看出古代圖像與《山海經》

間的對應不是純然偶合，而是兩者間有一種性質上的對應關係，此種對應的關係，可以用圖廿七來說明。我們取《山海經》中的《大荒經》為例，我們知道《大荒經》保存商代宇宙觀的內容，可能是由三個不同時代的層次壓縮構成。這三個層次分別為商代以前的「互古宇宙觀 archaic cosmology」、商周巫術國家宇宙觀（shamanistic state cosmology）以及東周世界觀。互古宇宙觀是指商代以前巫師所建構的宇宙觀，內容可能比較簡單。商周巫術國家宇宙觀是指商周大型領域國家出現以後，巫術的領域被國家掌控的階段所建構的宇宙觀，內容應當比較複雜。東周世界觀則是東周都市社會形成以後，都市人的地理觀念拓展以後所建立的地理觀。《大荒經》的構成大體如下，有部份商以前互古宇宙觀的內容可能經由巫術的傳承而進入商周宇宙觀中，但商周宇宙觀可能是《大荒經》原始的主體，在當時可能已經是同時具有圖像與文字的圖示，也可能在流傳的過程中被一再的傳抄。到了東周時代，《大荒經》連同《山海經》中其他部份，一方面被文字化，變成書寫的經典，另一方面被具有新地理觀的編者整編為層層相套的《山海經》。商周圖像是工匠根據當時的宇宙觀所創造的，這個宇宙觀中的元素如果被保留下來，經過東周世界觀的框架觀看，就形成了我們今天在《大荒經》中的記載。這個記載與原始的宇宙觀中的圖像或口述，也許不完全相同，但是它最關鍵的主體特色可能被保留下來。饕餮母題保留「食人」的描述，就是這樣的關係。換言之，古代圖像是根據古代神話或古代宇宙觀中對某一圖像的口述的、文字的或圖像的描述，工匠是根據這樣的資訊進行創作。現在所見的《山海經》是經過了幾重圖像、口語與文字間的轉譯，累積不同時代的圖像描述，但是經過抽絲剝繭，仍然可能焠鍊出某些母題與主題是屬於時代較早的層次。



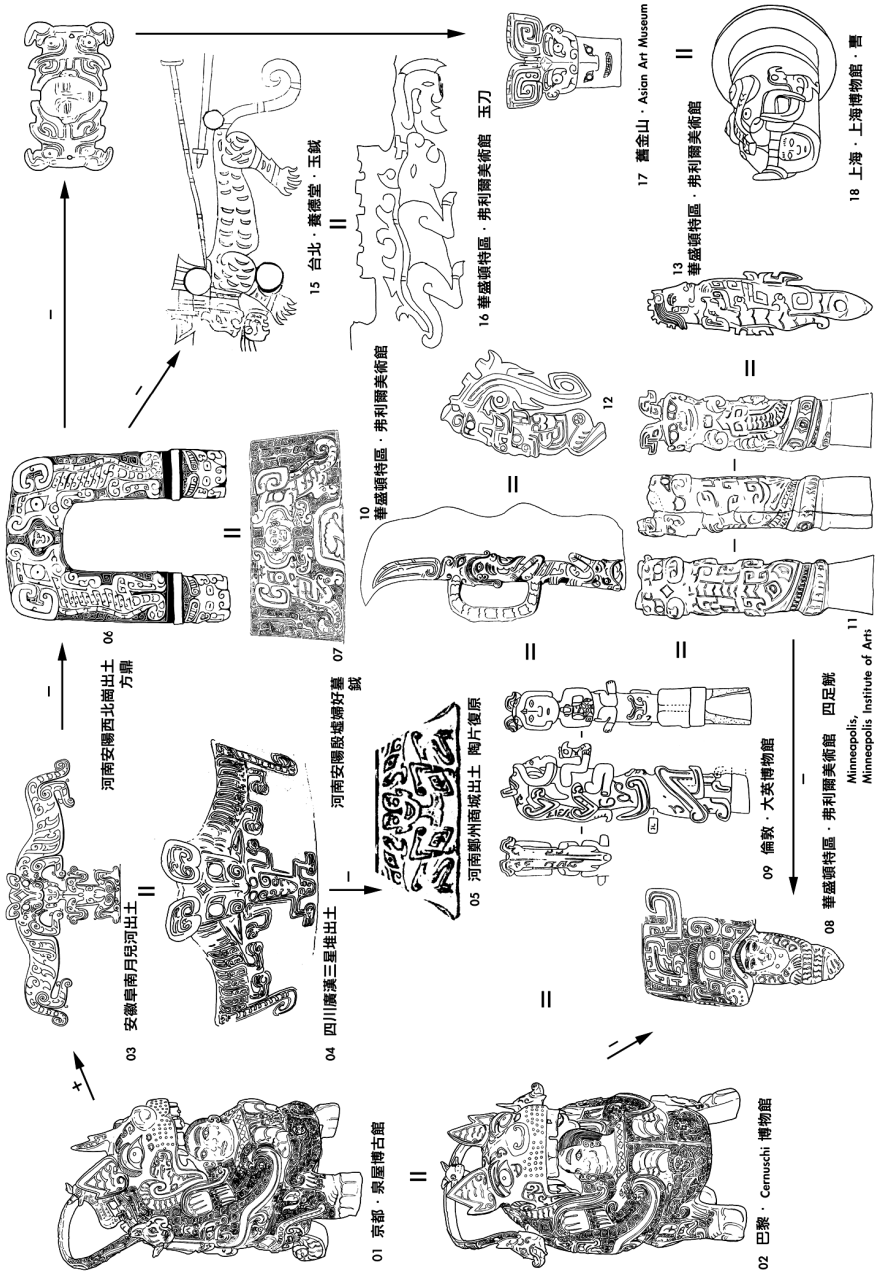
圖廿七 《大荒經》的形成概念以及《大荒經》與古代、商周、與東周圖像間的關係示意圖

歸納起來商西周時期與東周秦漢時期的圖像在「內容（即內在的意義）」上是很不相同的，商與西周的圖像是基於當時具有神話性的宇宙觀，其基調是商與西周的圖像是神祕的或神話性的 mythical，它的動物與人（神）之間的關係是巫術式的，兩者相輔以形成它的「力量」，巫師或神怪的特性是「變化」，在圖像上利用斷裂、扭曲、錯置、變形等手段來表現變化。更重要的是變化無法單靠一個圖像表達，每一個圖像都只是一個更大的網絡的一部份，而且故事的內容是依賴多媒體，而非單一圖像媒體來傳達。口傳顯然是此種觀念社會底層散佈的主要方式，在上層社會則除了口述、圖像以外還多了文字紀錄，國家層級的巫師甚至有像《大荒經》的原始圖示，來紀錄當時國家的宇宙觀，這種宇宙觀的圖示是後來《山海經》的原型。相對地，東周、秦、漢的怪異圖像的基調則是幻想式的 fantastic，它的幻想有兩個層次，一個層次是東周時代的作者將傳統的宇宙觀轉譯成文字描述，也就是《山海經》中的各經典。另一個層

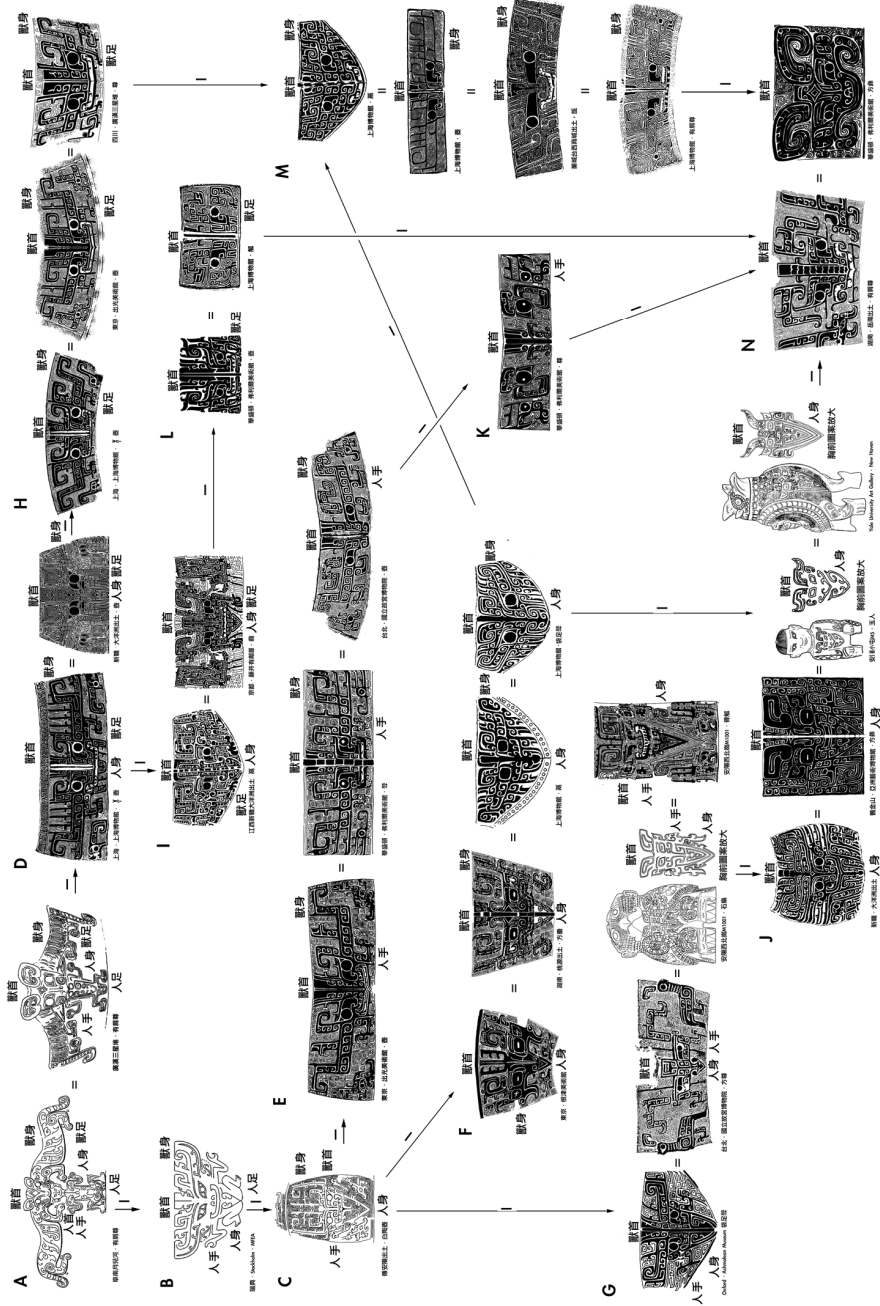
次則是東周的工匠根據文字紀錄而轉變成的圖示或圖解 illustration，⁸⁵ 也就是我們看到的東周器物上的紋飾。一個器物上的圖像與另一件器物上的圖像之間，已經不再是一種網絡，它的網絡是記載這些圖像的書籍，就是像《山海經》這樣的東西。以上兩種形態的人—獸關係與兩種不同的圖像概念是兩種不同社會的表徵，商與西周圖像具有原始宗教意涵；但是東周時代的圖像反應的則是長期居住於都會區的人們，不再畏懼於動物的神力，反而變成操控動物的主宰。另一方面，它們也將所處的世界變成幾個方形的框框，由遠到近，將過於遙遠的世界的人、物、神、怪，賦予怪異的主體形象，為顯示主體的能力，常以不同的形式機械性地操控動物。

總之，東亞早期神話性題材的表達，在亙古時期有口語的與圖像的兩種表達方式，其神話或宇宙觀的系統，是存在巫師與眾人的腦中，現在存留的某些玉器圖像就是此一時期神話性的表達的一部份。進入商代以後，文字書寫的表達方式出現了，神話或宇宙觀也就有了三種表達的方式。在社會底層，此時的神話或宇宙觀的系統持續地依賴口述與圖像傳達。但是在屬於國家的巫師等人物這個層級，則可能將古代口述流傳下的內容，與當時口傳或圖像表現的內容一併整理成具有圖像與文字的圖示。這些最終變成了僅存文字的經典，透過閱讀與口傳的方式再影響到當時的藝術。與世界其他地區比較，東亞地區的特殊性是漢字為語標系統 logographic system，本身就有圖像的特性。有些圖像，也可能從對文字的解讀甚至誤會而產生的。也可能有跨語系（阿爾泰、南島）的內容，被音譯後再根據音譯的漢字進行圖像化的解釋。總之，形成轉譯上的誤解的可能性又更高。《山海經》應當就是在這樣圖像、口語與文字三者間的互相影響下形成的。

⁸⁵ Sarah Allan 簡單地比較了神話藝術與圖解式的藝術間的區別，見 Allan, Sarah, “Art and Meaning,” *The Problem of Meaning*, pp. 9-33，特別是 p.11。



圖廿四 Alter-ego 母題的變化



圖廿五 從 alter-ego 到 simultaneous imgaes