

漢代文學與圖像關係敘論

許 結

南京大學中文系

摘 要

在中國文學與圖像的關係史上，漢代是一個重要的階段，其帝國圖式的構建、天子禮儀的形成、物質形態的拓展、象數思維的特徵、德教傳統的確立，為其文圖關係的背景；天人感應的文化模式以及神仙、歷史、名物三大傳統，又為其文圖關係的構成；而漢代禮制的呈現，可謂其文圖關係的表述核心。特別是作為一代文學的「漢賦」與一代圖像的「漢畫像石」，因其特定時代徵象，堪稱漢代文圖關係的聚焦，值得闡發與思考。

漢代作為一個特定的歷史時期，以其 426 年的輪軌彰顯了特有的時代風采，其繼承先秦而開闢晉、唐的階段性意義，尤其是漢、唐盛世的榮光，已為史學界津津樂道。而作為一段文學史的歷程，漢代又標明了其特殊的意義，其中包括宮廷統一文學的形成與向「文人化」文學的變移，由應用為主的廣義文章學向以詩賦為中心的藝術化文學的變移。而結合這一時代文學史與圖像史的聯繫，其文圖關係主要呈示於三大特點：其一，從繼承之傳統來看，漢代對先秦文學中的形象有諸多圖像進行表現。神話故事方面，《山海經》中的眾多神仙怪獸形象；神仙信仰方面，西王母、東王公、伏羲、女媧等；傳說故事方面，《左傳》、《戰國策》中的君王將相等，在漢代，這些人物或者異獸以畫像石、畫像磚、墓室壁畫等為載體得到大量體現，並且承載豐富的文化意蘊。其二，從創造之開闢來看，部分漢代出現的文學母題在本時段已有圖像的展現。比如列女圖像，劉向編撰《列女傳》，整理歸納了從先秦到漢代的上百位女性傳記，一方面，他將部分列女故事進行圖繪，進獻宮廷，藉以勸誡，另一方面，東漢的部分墓葬中也出現了數量眾多的列女圖像，比如山東濟甯武梁祠的列女畫像，以及內蒙古和林格爾漢代壁畫墓中的列女圖像。其三，從創辟到影響來看，漢代的諸多文學母題在後世有大量圖像展示。其中如史傳故事，出自《史記》、《漢書》、《後漢書》等史書的歷史人物和故事成為後代造型藝術的重要體裁，歷世不衰，並且有多種載體，比如繪畫、壁畫、版畫、雕塑等。而作為有漢一代文學創作之「漢賦」與一代圖像創造之「漢畫像石」，因具有特定時代特徵，自然成為漢代文圖關係的聚焦點之一，值得闡發與思考。

一、漢代文學與圖像的時代背景

圖畫與文字的關係，因象形而同源，至於文學語言（語象）與繪畫藝術（圖像）的關係，其中包括當代學者所謂之「圖文互仿」¹，亦為歷史上常見，這一點在先秦到漢代的創作實踐中已有充分的文獻說明。只是作為文學的發生與圖畫的創造還缺少個性化藝術發揮的漢代，其文圖關係卻更多地依附思想與政治，其中的經學思維就是最典型的一例。

考察漢代書寫文本，無論是被立為「博士」的五經（詩、書、禮、易、春秋），還是出自樂府官員編制的樂府歌辭與作為言語侍從所獻的辭賦，均具有宏整的文化氣象；同樣，考察現存漢代的圖畫文獻如墓葬中的壁畫與畫像石，也以其物態紛呈與天界與人界組合的構篇，而展現出一種博大而神秘的圖景。這種組合在同一時代的呈示，誠如有的學者對漢代文化定位

¹ 參見《江西社會科學》2007年第9期所載〈「語·圖」互文研究筆談〉。

所說的「處在先秦和魏晉兩大哲學高峰間」而對「構成中國的文化心理結構方面」起了巨大作用，與「大一統帝國要求新的上層建築相關」²。從此視角看待漢代不同於先秦文圖關係之古老與零散，而表現出統一性的宏大的書寫與工具性的運用，實與其文化構建的五方面有著重要的聯繫。

首先是帝國圖式的構建，漢代的文本與圖像多圍繞這一歷史的進程展開。清代四庫館臣編纂《四庫全書》「地理類」著作時，於《提要》「總論」闡解其分類宗旨云：「首宮殿疏，尊宸居也；次總志，大一統也；次都會郡縣，辨方域也；次河防，次邊防，崇實用也；次山川，次古跡，次雜記，次遊記，備考核也；次外紀，廣見聞也。」³而以宮殿為中心的帝都描寫，也正是漢代文學與漢代繪畫的中心。試舉班固〈西都賦〉為例，其開篇即對西都長安地理位置及歷史沿革進行全方面位的描繪，主旨在「天人合應，以發皇明」，而賦的重點則在對漢宮「昭陽殿」的刻畫，包括宮室建築，外在形態、內部裝飾、宮內活動如「朝堂百僚」與「宴飲歌舞」，這些不僅在賦文中得到展示，也在眾多的漢畫如「宴飲圖」與「歌舞圖」中有形象的表現。這些文與圖展示也許是表象的，因為創作者所表達的核心思想，則是如班固賦中所說「揚樂和之聲，作畫一之歌，功德著乎祖宗，膏澤洽乎黎庶」的帝國文化圖式。要瞭解漢代帝都文化的特色，必須昭示一段歷史的演進過程。考察歷代定都建制，即包含帝城建制與王道一統兩方面，其中文化內涵於先秦時代的「畿服制」已見端倪。「畿服制」與舊宗法「封邦建國」制度相維繫，所謂「有封建子弟之制而異姓之勢弱、天子之位尊」⁴。據《國語·周語》載，周制王畿之外，分為甸、侯、賓、要、荒「五服」，《周禮·職方氏》則分為侯、甸、男、采、衛、蠻、夷、鎮、蕃「九服」，劉師培認為「五」、「九」之異，實「虞夏殷周代各不同」⁵。儘管有學者認為「畿服」乃東周以降地理視野開闊的反映，並非先秦時代的實際政區，然觀後儒對其解釋，要義在「天子建國，以藩屏周」。如《詩·大雅·民勞》「惠此中國，以綏四方」，鄭箋「中國，京師也」屬此義域。但是，先秦的「畿服」緣於「封邦建國」制，以致章炳麟辨析其義謂：「方伯連率，則聯邦已。大者謂之『兼霸之壤』，小者謂之『此諸侯』。漢因其義，大者謂之『倫侯』，小者謂之『俛諸侯』。」⁶由此可見，帝都政治與文化在周朝並未

² 李澤厚：〈秦漢思想簡議〉，《中國社會科學》1984年第2期。

³ 永瑤等編：《四庫全書總目》卷86《史部·地理類一·總志》，中華書局1965年版，上冊，第584頁。

⁴ 王國維：〈殷周制度論〉，《觀堂集林》卷第10《史林二》，河北教育出版社2001年版，第300頁。

⁵ 劉師培：〈古代要服荒服建國考序〉，《左盦文集》卷11，《劉申叔遺書》本。

⁶ 章炳麟：《虜書》重訂本《地治第五十四》，三聯書店1998年版，第311頁。

真正形成，尤其是東周以後諸侯稱霸，周天子王城反不及秦、齊、楚諸都城與宮室稱盛。秦朝一統，變侯邦為帝國，咸陽帝城，阿房宮室，為真正帝都文化的形成，然因其享祚短促，且禮制不修（秦世不文），所以在文化意義上的帝國圖式則在漢代，尤其漢武帝採用主父偃的「推恩之法」削藩，以完成這一文化進程。司馬相如作為一名由藩國（梁孝王賓客）到宮廷（天子近臣）的賦家，他創作的〈上林賦〉貶斥「齊」、「楚」侯邦而贊述天子「上林苑」之「巨麗」，最為典型。可以說，漢代文化中「文」與「圖」的展開，而呈獻了波瀾壯闊的「一代之勝」，均與這一時代帝國圖式的構建及其文化精神潛符默契。

其次是天子禮儀的形成，既是帝國圖式的文化實質，也是漢人「文」與「圖」所表現的主旨。翻開有漢一代的文學（如詩與賦）與畫圖（如畫像石），其中大量的的是禮器的展示（如冕服與鐘鼓等）與禮儀的描寫（如巡狩、朝會、大讎等），考察其歷史背景，則在漢代天子禮的構建。漢代初年，禮樂殘缺，所以收拾姬周禮典與建立當朝禮製成為首要任務。於是有叔孫通定「朝儀」及宗廟禮樂，⁷伏生作《尚書大傳》設置由天子到庶民的等級禮制，⁸賈誼制定《容經》並強調「禮者，所以固國家，定社稷，使君無失其民者」⁹，皆重禮明制。然因漢初禮法多承秦制，引起文、景之世有關禮儀制度的論爭。¹⁰直到武帝朝「興太學，修郊祀，改正朔，定曆數，協音律，作詩樂，號令文章」（《漢書·武帝紀》），始定有漢一代的天子禮制。值得注意的是，西漢學者承研姬周禮典，立博士官發明遺義，主要是「土禮」，也就是東漢以後所稱的《儀禮》，其中所存如劉歆說「有卿禮二，士禮七，諸侯禮四，諸公禮一。而天子禮無一傳焉」¹¹。考查在漢人眼中「天子禮」的丟失，多借《孟子·滕文公上》「諸侯惡其害己，而皆去其籍」的說法，認為春秋戰國時諸侯爭霸而毀棄天子禮。緣此，武帝朝禮學大師董仲舒對張湯問有關郊祀禮不究周代禮書，而根基於公羊春秋之學，取意正是《孟子·滕文公下》所言「《春秋》天子之事也」。其實，周朝天子禮僅是一種理想圖式，因其宗法分封而談不上具有大一統意義的天子禮，所以天子禮的真正構建是秦漢大一統帝國之後，漢武帝朝「崇禮官」且以「郊祀」（祭

⁷ 《漢書·高帝紀上》：「天下既定，命蕭何次律令，韓信申軍法，張蒼定章程，叔孫通制禮儀。」又，《漢書·禮樂志》：「令叔孫通所撰禮儀，與律令同錄，藏於理官。」

⁸ 參見清陳壽祺輯《尚書大傳》之〈唐傳〉、〈虞夏傳〉、〈殷傳〉、〈洪範五行傳〉、〈洛誥〉、〈甫刑〉諸篇。

⁹ 賈誼：《新書》卷6〈禮〉，明程榮纂集：《漢魏叢書》本，吉林大學出版社1992年版，第483頁。

¹⁰ 參見華友根：《西漢禮學新論》，上海社會科學出版社1998年版。

¹¹ 王應麟：《玉海》卷52引，文淵閣《四庫全書》本。

天)為代表的天子禮,既是這一歷史的轉折,也是體現於文圖世界的新面向。這影響到漢代文學,又可從兩方面延展,一方面是如《漢書·禮樂志》所說「至武帝定郊祀之禮……乃立樂府,采詩夜誦……以李延年为協律都尉,多舉司馬相如等數十人造為詩賦」,於是考查漢代的樂府官員與辭賦作家,皆為內朝官系的「樂官」與「郎官」,所謂文學,就是禮儀的形象化書寫。另一方面,從漢樂府中如「郊廟歌辭」與漢賦的描寫,其中〈郊祀歌〉中有關「帝臨」、「朱明」的歌辭描寫,漢賦中揚雄因天子「郊禮祀甘泉泰畤」而獻〈甘泉賦〉,以及班固〈東都賦〉對「元會禮」、張衡〈東都賦〉對「郊祀禮」、「大射禮」的描寫,又無不圍繞「天子禮」展開。對照漢代壁畫與畫像石中的相關圖景,其「互文」中內涵的共生之禮儀非常明顯。

三是物質形態的拓展,為漢代開闢了一個廣大的「物象」世界的同時,也豐富了繁縟汪穢的「語象」世界與美輪美奐的「圖像」世界。在漢文與漢畫中,無論是屬於冕服制度的首服或足履,屬於輿制的車駕鹵簿,還是禮器的玉圭璧環,都是物質世界的展示。而作為與歐洲羅馬帝國並稱的亞洲漢帝國,其物態的表現又較前此的先秦時代有了巨大的拓展。以漢賦為例,如班固〈西都賦〉所寫京都物態有云:「乃有九真之麟,大宛之馬,黃支之犀,條支之鳥。逾昆侖,越巨海,殊方異類,至於三萬里。」又如張衡〈東京賦〉對當時作為文化交流中心之京都氣象的描寫:「惠風廣被,澤洎幽荒,北燮丁令,南諧越裳,西包大秦,東過樂浪。重舌之人九譯,僉稽首而來王。」這些描寫與漢代的朝貢(羈縻)相關,是其「德化」與「貢物」的一翼,即「遠夷」慕德而貢物表心,以示友邦之情。於是翻檢史籍,如「條支出師(獅)子、犀牛、孔雀、大雀(駝鳥),其卵如甕。和帝永元十三年,安息王滿屈獻師子、大鳥,世謂『安息雀』」¹²;「武帝始遣使至安息……(安息王)以大鳥卵及黎軒眩人獻於漢」、「(大)宛王蟬封與漢約,歲獻天馬二匹」¹³。而近代學者論述唐代的外來文明,也多追溯漢代的朝貢物中「汗血馬」、「大夏駝」、「安息雀」等,¹⁴其中內涵了由漢及唐「朝貢」文化的演進與物態的豐富。如果大量的貢物落實到朝廷文臣的筆下,如漢樂府之〈天馬歌〉、辭賦之〈大雀賦〉(班昭)等,不僅擴展了文學的描繪,如漢賦之繁富博麗的「體物」特徵,而且為漢代的圖像世界增添了現實的物質內容。

四是象數思維作為有漢一代的學術特徵,對其文圖的比類也有著積極的推動作用。馮友蘭在《新事論》中考察中國古代的哲學思想時認為「漢

¹² 《史記·大宛列傳》張守節《正義》引《漢書》,中華書局1982年版,第10冊,第3164頁。

¹³ 引自《漢書·西域傳》,中華書局1962年版,第12冊,第3890、3895頁。

¹⁴ 參見〔美〕謝弗:《唐代的外來文明》,吳玉貴譯,中國社會科學出版社1985年版。

人知類」時強調說：「漢人之歷史哲學或文化哲學，以五德、三統、三世等理論，說明歷史或文化之變遷者，就其內容說，有些亦可說是荒謬絕倫。不過他們的看法，卻系從類的觀點，以觀察事物者，就此方面說，漢人知類，漢人有科學底精神。」¹⁵其所言「荒謬」在於神學比附，而其科學精神則在「知類」。象數哲學在漢人的意識中體現於方方面面，而尤以漢《易》學最典型。漢代《易》學無論是「京氏」、「焦氏」，還是「虞氏」，均以宣導「象數」為旨趣，包括「卦氣說」、「占筮術」、「爻辰、升降說」以及「卦變」、「爻變」諸說，而其用象方式的衍擴，如東漢虞翻《易》說，又呈示出如「互體之象」、「納甲之象」、「旁通之象」、「反卦之象」、「半象」、「權象」等。¹⁶這裏又內涵了因「象」知「物」與因「象」明「理」，只是「物」與「理」之因「象」均通過「數」的組合使之系統化。例如「卦氣說」之《七十二候表》不僅將「初」、「次」、「終」之「候」與「始」、「中」、「終」之「卦」對應，而且依據月令之「理」落實到諸如「蚯蚓結」、「麋角解」、「水泉動」、「雁北嚮」、「鵲始巢」、「蜩始鳴」、「靡草死」、「苦菜秀」等物態與形象，形成宏整而生動的語象與圖像的組合。就文圖關係而言，以漢《易》為代表的象數思維的功用又體現在具體與抽象兩方面，具體者即漢人圍繞《易》「象」而繪製的各種「易圖」，抽象者即漢人提供的這種具有邏輯性與系統性的思維方式，為一代語象與圖像的共生勾勒出一幅波瀾壯闊的景觀。

五是德教傳統，既是漢廷以「孝」治天下的政治思想，也是普及於全社會的倫理風尚，這對文學與圖像的思想干預與形象展示，亦多功用。「德」教在漢代社會的體現，又可分為三個層次：第一個層次是宮廷上層建築的展示，其中最突出的就是「五德終始說」，即依「五行」生「五德」，以金、木、水、火、土說明王朝之「受命」與「革命」，所謂「五德轉移，符應若茲」（《史記·封禪書》），具體運轉在董仲舒《春秋繁露·五行相生》中有明確載記。¹⁷這種具有「神學」性質的政治圖式，不僅在漢代文學創作中有明確表白（如班固的〈兩都賦〉），而且漢畫像石中的諸多《祥瑞圖》也寓含了「德化」的政治內涵（有德者居其位）。第二個層次是精英知識階層的德教，這突出體現於教育體制。漢代朝廷創建「太學」，以儒家經學教育為職任，初立「五經博士」，西漢元帝時有博士十五人，至東漢「光武中興，

¹⁵ 馮友蘭：《新事論》第一篇〈別共殊〉，華東師範大學出版社1996年版《貞元六書》上冊，第223頁。

¹⁶ 參見張善文：《象數與義理》，遼寧教育出版社1993年版，第134頁。

¹⁷ 有關漢代的「五德終始說」，詳參顧頡剛：〈五德終始說下的政治與歷史〉，收載《顧頡剛古史論文集》第三冊，中華書局1996年版，第254至459頁。

愛好經術」、「明帝即位，親行其禮」，到順帝朝「更修黌宇，凡所造構二百四十房，千八百五十室」，「遊學增盛，至三萬餘生」¹⁸，其教育雖多「五經」知識，然儒家倫理的「德教」內核仍是至為重要的。除了太學，漢武帝以蜀郡太守文翁興學為示範，下令「天下郡國皆立學校官」(《漢書·文翁傳》)，繼此遂成風氣，誠如班固〈東都賦〉所描述「四海之內，學校如林，庠序盈門」。郡學修習儒經，等同太學，然極重《孝經》教育，這又與漢代鄉舉「孝廉」制度契合。這也是我們所說的第三個層次，即漢代以「孝」為中心的德教向世俗社會與民眾階層的普及。由此來看漢代文學作品與圖像敘事中大量的「忠臣」、「孝子」題材，顯然是具有時代特徵的精神昭示。

二、漢代文圖關係中的傳統

圖像敘事是個很古老的傳統，源自人類認識自然的初始階段。《周易·系辭上》所謂「在天成象，在地成形」，故「聖人設卦觀象，系辭焉而明吉凶」¹⁹，探賾索隱，鉤深致遠，認知自然以服務於人事。早期的學者為便於直觀感受或表達知識，往往採取所謂「左圖右書」的圖譜學方式，誠如鄭樵《通志》卷七十二《圖譜略·索象》說的：「古之學者，為學有要，置圖于左，置書于右，索象于圖，索理于書，故人亦易為學，學亦易為功。」²⁰其「索象」、「索理」所表現的「圖」、「書」(文)互證，顯然是實用的功能，而沒有鑒賞的意味。魏晉以後，「言」(文)與「畫」(圖)的關係漸漸在藝術領域融會，即陸機所言「宣物莫大於言，存形莫善於畫」²¹，結合當時文士的詩、畫創作，這一理論明顯增添了鑒賞的價值，並預示作為藝術品的「語圖合體」的出現。而介乎先秦與魏晉之間的漢代，其文與圖的聯繫雖仍以實用為主，然觀揚雄《法言·問神》說「言，心聲也；書，心畫也；聲畫形，君子小人見矣。聲畫者，君子小人之所以動情乎」，蔡邕《筆論》謂「書者，散也。欲書，先散懷抱，任情恣性」，其論書畫與言語已不乏藝術的構想。

漢代文化是一個整理與闡釋的時期(如對「五經」的整理與解釋)，也是一個充滿創造活力的時期(如一代文學之漢賦與一代繪畫之畫像石)，就文圖關係之繼承而言，其中如對先秦時期祥瑞符號、神仙世界及歷史故事

¹⁸ 詳見《漢書》、《後漢書》諸「本紀」的記述。

¹⁹ 《周易正義》卷7《系辭上》，中華書局1979年影印阮刻本《十三經注疏》上冊，第76頁。

²⁰ 鄭樵：《通志》，浙江古籍出版社影印《萬有文庫》本第1冊，第836頁。

²¹ 引自張彥遠：《歷代名畫記》卷1〈敘畫之源流〉，見〔日〕岡村繁譯注，俞慰剛譯：《歷代名畫記譯注》，上海古籍出版社2002年版，第11頁。

的文字摹寫與圖像表達，均可看到其間的歷史聯結。而在繼承與創造之間，從漢代的文圖觀其傳統，有三方面值得關注。

一是神仙傳統。先秦兩漢是中國古代神（仙）話的黃金時代，而從神話學的意義來看，中國神話政治化、史學化比較明顯，這也決定了中國古老神話呈现出兩條線索：一是神話人物與古帝王的重合（如伏羲、帝女神話），一是神譜與史譜重合（如鯀禹、殷商、荊楚神話）。在先秦時期，神話與原始崇拜契合，主要在創世神話與氏族神話。創世神話代表天神崇拜，諸如伏羲、女媧、盤古和逐漸興起的西王母，以及「三皇」、「五帝」等，均被奉為開闢鴻蒙、創造文明的英雄而被崇拜。氏族神話代表祖宗崇拜，以殷商神話為例，郭沫若《中國古代社會研究》認為「殷人的帝就是帝嚳，是以上神而兼祖宗神」，而日本學者赤塚忠也說：「所有被殷人祭祀的神，諸如祖先神、族神、先公神、巫先、天神、上帝六大類，原先都是固有的族神，只是在殷民的祭祀中被分類地組合起來。」²²可以說，先秦時期的創世神與氏族神在漢代的文、圖中都有廣泛的體現，如漢畫像石中大量「伏羲」、「女媧」圖的呈示，以及文學作品中對「西王母」的描寫等。然而傳統既是繼承，也意味著演變，由先秦「族神」向漢代帝國神祇的轉變，戰國秦漢間的神話具有重要的地位。對此，顧頡剛〈〈莊子〉和〈楚辭〉中昆侖和蓬萊兩個神話系統的融合〉認為：「（昆侖神話）發源於西部高原地區，它那神奇瑰麗的故事流傳到東方以後，又跟蒼莽窈冥的大海這一自然條件結合起來，在燕、吳、齊、越沿海地區形成了蓬萊神話系統。此後，這兩大神話系統各自在流傳中發展，到了戰國後期，在新的歷史條件下，又被人結合起來，形成了一個新的神話世界。」顧氏所說的「新的神話世界」，指的是經戰國燕、齊方士神話之「陰陽消息」、「五德終始」、「大九州」諸說與儒家的「天人合一」觀融匯而形成的漢代帝國新宗教。有關方士文化與神話，前賢論述已多，²³然其促進漢代帝國宗教及神話世界的形成，則有三點可述：其一，方士文化中神學的政治化，反過來為漢帝國的政治構建提供了宗教性的神學依據，其中最典型的就陰陽五行思想而推衍出的「五德終始」說。其二，戰國濱海方士行求仙長生之術時表現出的開闊視野，為漢帝國宗教的開拓提供了有意義的借鑒。如果說殷、周時代祭祀以「族神」為主（如《詩》之《商頌》、《周頌》），而漢代則因「五行」而重「五

²² [日] 赤塚忠：《中國古代的宗教與文化——殷王朝的祭禮》，日本角川書店 1977 年版，轉引自《古籍整理出版情況簡報》（增刊總第二期），中華書局，1981 年 3 月 10 日。

²³ 參見蒙文通：《晚周仙道三派考》（四川省立圖書館 1948 年總第 7 期《圖書集刊》第 98 至 104 頁）、陳槃：《戰國秦漢間方士考論》（《歷史語言研究所集刊》第十七本，第 7 至 57 頁，1937 年）。

帝」(蒼帝、赤帝、黃帝、白帝、黑帝)之祀則緣於帝國版圖而擴展其宗教領域，²⁴其推尊「天神」的意義同樣影響到文學創作與圖像寫照。²⁵其三，方士文化促進了漢帝國宗教由「族神」向「天神」的轉變，這相對集中地表現為漢代最高統治者祀「太一」神、行「封禪」禮與復「明堂」制。僅舉一則文獻為例，《史記·封禪書》載：「濟南人公玉帶上黃帝時明堂圖。明堂圖中有一殿，四面無壁，以茅蓋，通水，圓宮垣，為複道，上有樓，從西南入，命曰昆侖，天子從之入，以拜祠上帝焉。……及五年修封，則祠太一、五帝於明堂上坐，令帝皇帝祠坐對之。……天子從昆侖道入，如拜明堂如郊禮。」可見漢武帝復明堂之制，與祠太一之神、行封禪之禮相聯結，具有解消舊宗法「族神」而隆興帝國之「天神」的宗教意義。於是由文圖看漢代的神譜，在承續先秦諸神的同時，卻更多地體現於政治性與道德觀，其中的訓導與教育作用更明顯地表達了神仙世界為現實世界服務的工具化特徵。

二是歷史傳統。漢代文學與前朝相比，進入了重敘事的時代，其中最突出的是樂府歌詩的敘寫故事的特徵，以及辭賦作品（尤其是散體大賦）以極度誇張的描繪手法敘事與體物。與之相應，漢畫中數量最多的也是歷史故事的展示，這與漢代是史學的昌明期有著不可斷割的聯繫。以司馬遷《史記》為例，其中除了大量的聖賢故事的書寫，還有諸多如「刺客」、「滑稽」之類人物及故事的生動描繪。如《刺客列傳》中荊軻形象的描寫，顯示出史遷極為生動的語象特色，而縱觀現今出土漢代刺客圖像，荊軻故事出現的頻率最高，計十餘幅，在山東、四川、陝西、浙江、江蘇等地均有發現，充分地說明荊軻刺秦王故事在漢代，尤其是東漢時期在民間流傳較廣泛。同時，我們又可發現在東漢時期該故事的部分細節開始變得更加神秘、荒誕，與秦漢時期的史書故事相比增添了很多細節，以豐富的故事表現出小說化傾向。圖像對語象的補充與演繹，通過歷史故事也呈現出更加精彩的內涵。又如「孔子見老子問禮」故事，分別見載《莊子·天運》、《禮記·曾子問》與《史記·老子韓非列傳》，以《史記》的描述最為詳盡生動，以致近人梁啟超在其《學術講演錄》中視為「神話」。可是在漢代畫像磚石中則成為常見主題，且出土於山東、陝西、河南、四川和江蘇等地，其中以山東嘉祥等區域所見最多。這類圖像的基本樣式為孔子帶領數量不等的學生前往拜謁老子，有的在二人間安排了一位手持圓環的童子項橐。甚至有的圖像又與周公輔成王圖、泗水升鼎圖等併合出現，旁繪龍鳳等紋樣，

²⁴ 有關漢祀「五帝」由秦祀「四時」（四方神）而來，進而突出中心帝的地位，參見《呂氏春秋·十二紀》、《淮南子·天文訓》、《春秋緯·文耀鉤》。

²⁵ 以漢賦為例，可參見許結：《漢賦祀典與帝國宗教》，《南京大學學報》2004年第4期。

這也是畫師對歷史文本的誇飾與引申。同樣，目前所能見到的漢代孝子圖如虞舜、董永、韓伯余、郭巨、原穀、丁蘭、蔡順、老萊子、閔子騫、伯奇、眉間赤、李善、李充等，其中，又以舜、孝孫原穀、丁蘭事木母、郭巨埋兒、蔡順伏棺、老萊子娛親、董永載父、孝子伯奇等人物群像及故事表現得最為突出，這些圖繪或刻畫於民間墓地中，或鐫刻在部分器物的表面與銅鏡的背面，分佈地域也遍及山東、河南、四川、湖北、山西、寧夏、浙江、內蒙古、安徽、北京、朝鮮樂浪等廣大地區，其故事原型也多出自史著，不言而喻。而在文圖融合與共生的描繪中，漢代的主題圖像故事如「昭君出塞」、「文姬歸漢」、「琴挑文君」，皆出自史書，而加以演繹與發展。

三是名物傳統。《論語·陽貨》載孔子論《詩》云：「小子何莫學夫詩。詩可以興，可以觀，可以群，可以怨。邇之事父，遠之事君。多識於鳥獸草木之名。」²⁶這段話主要談《詩》三百的功用，其興觀群怨是情感與意志的表達，事父、事君是倫理忠孝的要求，而「多識於鳥獸草木之名」則是具有知識性的名物傳統。以文學創作為例，從先秦的《詩經》、《楚辭》的名物到作為有漢一代文學之「賦體」的名物書寫，「語象」中「物」的世界的展開，可謂博大而宏麗，是漢代名物（包括外來文明的物態）之時代輝煌的歷史投影。²⁷古人說漢賦，或謂「多識博物，有可觀采」（班固《漢書·敘傳》），或謂「物以賦顯」（王延壽〈魯靈光殿賦序〉），或謂「賦體物而瀏亮」（陸機〈文賦〉），或謂「體物寫志」、「蔚似雕畫」（劉勰《文心雕龍·詮賦》），或謂「賦取窮物之變」（劉熙載《藝概·賦概》），無不將「賦」與「物」聯結，以開拓其如同畫圖的描寫。問題是「賦」與「物」有超越「詩」、「文」的聯絡與表現，只是就一種文體的表現形態而說，如果我們再結合「賦」體崛起於漢代這一史實，或可謂中國文學進入漢代而對物態有著超越前人的描繪，正是漢代物質世界的風采及名物制度的繁富促進了一種文學形態（賦）的成熟。考察漢賦與圖像共生狀態，歸納起來以五大主題最為突出，分別是「祭祀宴飲」、「狩獵弋射」、「樂舞百戲」、「宮室建築」與「車駕出行」。以車駕儀仗之名物為例，漢賦中描寫了數十種物態與名稱，如「輦」、「轡」、「乘」、「軫」、「較」、「駟」、「橈旃」、「羽蓋」、「玉綏」、「翠帷」、「鏤象」、「雲旗」、「皮軒」、「道遊」、「鹵簿」、「法駕」、「大駕」、「小駕」、「絳幡」、「鸞旗」、「檻車」、「屬車」、「華蓋」、「象輿」、「大輅」、「鑾輿」、「玉輅」、「方舟」、「輶車」等，這些名物在漢畫像磚石中多有真實的形態刻畫。而名物傳統在漢代的發展，還在於制度的健全與發展。以后妃制度為例，如傅毅〈洛都賦〉云「后帥九嬪，躬敕工女」，班婕妤〈自悼賦〉

²⁶ 劉寶楠：《論語正義》卷 20，中華書局 1954 年版《諸子集成》本，第 1 冊，第 374 頁。

²⁷ 參見楊志剛：《中國禮儀制度研究》，華東師範大學出版社 2001 年版。

云「顧女史而問詩」，都涉及漢代的后妃制度。據《漢書·外戚傳》：「漢興，因秦之稱號……適稱皇后，妾皆稱夫人。又有美人、良人、八子、七子、長使、少使之稱焉。」又荀悅《漢紀·孝惠皇帝紀》載：「武帝制婕妤、媵娥、容華、充依、而元帝加昭儀之號。」²⁸嬪妃制度「增級十四」，據《漢書·外戚傳》與荀悅《漢紀》，嬪妃十四級分別是：昭儀，位視丞相，爵比諸侯王；婕妤，位視上卿，爵比列侯；媵娥，位視中二千石，爵比關內侯；容華，位視真二千石，爵比大上造；美人，位視二千石，爵比少上造；八子，位視千石，爵比中更；充依，位視千石，爵比左更；七子，位視八百石，爵比右庶長；良人，位視八百石，爵比左庶長；長使，位視六百石，爵比五大夫；少使，位視四百石，爵比公乘；五官，位視三百石；順常，位視二百石；無涓、共和、娛靈、保林、良使、夜者皆視百石。誠如班固〈西都賦〉所述：「后宮之稱，十有四位。窈窕繁華，更盛迭貴。處乎其列者，蓋以百數。」僅此一例，已見漢代名物因制度而劇增，而其對名物傳統的弘揚與拓展，也為文圖的融合提供了廣博的物質基礎。

三、天人感應思維模式中的文圖

與漢代帝國政治相適應的經學思想，構成了既具有強烈現實意義又充滿神氛的天人感應思維模式，這對漢代文圖的呈示與影響，具有規範與聚類的歷史功用。

在秦漢之際，《呂氏春秋》已綜會先秦學術構建起由「太一」、「陰陽」、「五行」、「五帝」、「五神」、「五祀」、「五臟」、「五色」、「五味」、「五臭」、「五音」、「五方」等包羅萬象的宇宙圖式，而至漢武帝的時代，以董仲舒為代表的博士官以「公羊春秋學」建立起自然宇宙與帝國政治複合的圖式。首先，這表現在由象天法地的比德思想確立其「經」文化基礎。如董仲舒在《春秋繁露·天地之行》中論「天」謂：「天高其位而下其施，藏其形而見其光，序列星而近至精，考陰陽而降霜露……為人君者其法取象於天也。」論「地」謂：「地卑其位而上其氣，暴其形而著其情，受其死而獻其生，成其事而歸其功……為人臣者其法取象於地。」這落實於經學化的宇宙圖式，就是董仲舒論天、地、君、臣，即以「天」之「為尊」、「為仁」、「為神」、「為明」、「相承」、「為剛」、「成歲」、「生殺」之用，與「地」之「事天」、「養陽」、「為忠」、「為信」、「藏終」、「助明」、「助化」、「致義」之用，通過「取象」、「比類」之法，形成異質同構聯繫，並將天、地、人、陰陽、五行合成「天之數」，其中五行（木、火、土、金、水）與司行之官（司農、

²⁸ 荀悅：《兩漢紀》上冊，張烈點校，中華書局2002年版。

司馬、司營、司徒、司空)、行為規範(仁、智、信、義、禮)類比、綜合,形成完整的政治社會秩序與道德思想結構。

其次,由於這種經學觀的崇天意識,已將自然之天轉化為具有救世明道意義的宗教的天,其神學思想又派生彌漫一代的讖緯學。考讖緯之興,一般歸於西漢哀、平之後,錢穆《兩漢博士家法考》認為「圖讖之於後漢,抑猶陰陽災異之於先漢也」²⁹。而陳槃〈讖緯溯源〉則謂:「所謂讖緯,槃以為當溯原於鄒衍及其海上之方士。」³⁰然而,從漢代經學文化大背景來看,讖緯之發生說法雖多,且「讖」(圖讖)與「緯」(緯書)有所不同,但作為一種學術現象,讖緯之學的中心仍在陰陽五行與災異禳祥,是為漢代天人感應的神學目的論服務的。概括地說,讖緯學說的思想本原是「神道設教」,即視「天」為人格神,並以其變與不變統率事物,其主導思想是以陰陽五行為骨架,附會儒學經義以構成神學體系,其論述方式多取術數推測,以汲取當時自然科學成果及邏輯構建其思想體系。

無論是董仲舒宣導的天地五行結構,還是演繹而為之讖緯學的預測、推衍,其思維方式對漢代文圖的影響,可歸納為兩方面,一是廣義的聚類意義,一是專項的「符瑞」文圖。

就廣義的聚類意義而言,可以漢賦與漢畫的比較為例。著眼漢賦與漢畫的關係,或許可以於中探尋賦、畫的藝術關聯及歷史內涵。從表像來看,漢賦(特別是興起於漢代盛世的大賦)與漢畫(如畫像石與壁畫)有兩大相同之處:一是平面構圖,這在司馬相如〈上林賦〉中有關上林苑之鳥獸草木、山川形勢、班固〈西都賦〉中有關西京宮室的群體構建、張衡〈西京賦〉中有關平樂觀前百戲表演的場景重現等描寫,展開了既波瀾壯闊,又具有程式化的畫面;而在漢畫中,如「武梁祠」畫像石中有關君王、忠臣、志士、列女、孝子、刺客等各個階層的人物畫像組成的故事場景,³¹又如長沙馬王堆一號漢墓出土之帛畫對天上、人間、地下的構圖與描繪,³²同樣展示了闊大而豐富的畫面。二是類聚事物,漢賦家以知類體物見長,賦作包括自然之物與人為之物,其如自然之物,賦家筆下所描寫的山川、地

²⁹ 錢穆:《兩漢經學今古文平議》,東大圖書公司1983年版,第221頁。

³⁰ 陳槃:〈讖緯溯源〉,載《歷史語言研究所集刊》第十一本。按:陳說與劉師培:《左龔文集》卷3〈西漢今文學多采鄒衍說考〉相近。

³¹ 參瞿中溶:《漢武梁畫像祠考》,北京圖書館出版社2004年版,第1頁瞿氏〈序〉云:「漢人與塚墓祠堂多刻古來帝王、聖賢及孝子、忠臣、烈士、節婦故事以教戒其子孫。」武梁祠所刻圖像即此等內容,其圖見第354-427頁。

³² 參湖南省博物館編:《馬王堆漢墓研究》,湖南出版社1994年版,李建毛《馬王堆漢墓「神祇圖」與原始護身符錄》、鄭曙斌《馬王堆漢墓T形帛畫的巫術意義》、郭學仁《馬王堆一號漢墓帛畫人身蛇尾神新論》等數篇文章。

勢、物產、氣候、關隘、名勝、鳥獸、花卉等，實不勝枚舉，這既如曹丕〈答卞蘭教〉所謂「賦者，言事類之所附也」，又如清人陸次雲所說「漢當秦火之餘，典故殘缺，故博雅之屬，輯其山川名物，著而為賦」³³，具有賦之發生的本原意義；至於畫家，經營位置，取物繪形，彙聚山川景象、人物百態於尺素，更是繪事本質。而這裡強調的是，賦與畫的構圖、聚類的相同性，不僅在於具有本原意義的藝術空間，而且還當落實於賦體藝術底定的漢朝，那正是象數哲學發達的時代。可以說，賦體的興盛並在發展過程中形成的「博麗」（文詞繁富）的文本形式，實與漢人的「知類」精神及思維方式相關聯。

這落實到賦家對相關文物系統的展示來看，或為橫向羅列之程式，如司馬相如〈上林賦〉對天子「上林苑」中「山水」、「鳥獸」、「果木」、「人物」諸類的描繪，其中「果木」一段則謂「於是乎盧橘夏熟，黃甘橙棣，枇杷樛柿，亭奈厚樸，栲棗楊梅，櫻桃蒲陶，隱夫蓂棗，苔蘂離支。羅乎後宮，列乎北園，馳丘陵，下平原。揚翠葉，扒紫莖，發紅華，垂朱榮。煌煌扈扈，照曜鉅野。沙棠櫟櫨，華楓枰櫨，留落胥邪，仁頻並閭，欒檀木蘭，豫章女貞。長千仞，大連抱，誇條直暢，實葉陵嶙。攢立叢倚，連卷攏危，崔錯交戩，坑衡間砢，垂條扶疏，落英幡纒，紛溶箭蓼，猗猗從風。薊蒞卉欵，蓋象金石之聲，管籥之音。傑池莛虺，旋還乎後宮。雜襲絜輯，被山緣穀，循阪下隰，視之無端，究之無窮」；或為縱向之程式，如張衡〈西京賦〉寫京都平樂觀前的「百戲表演」，即根據以類相從的原則，將百戲活動及名物「事類化」，給讀者列出了節目程式表，其中包括「舉重」、「爬竿」、「鑽刀圈」、「翻筋斗」、「硬氣功」、「手技」、「雙人走繩」、「化裝歌舞」、「幻術」、「雜技」、「魔術」、「馴獸」、「馬戲」等一系列的表演活動，並通過大量的實物、幻物、真人、神人、道具、動作等詞語的堆積，形成了「類」的文物系統。

正是這種聚類的方式，使賦家的描寫與畫師的繪飾得以具象化與系統化。例如「樂舞」主題，賦中描寫的「樂器」就區分為管樂器的「簫」、「笛」；絃樂器的「琴」，以及樂隊組合而成的「鐘鼓樂」、「金石樂」、「絲竹樂」、「鼓吹樂」；舞蹈也可區分為「長袖舞」、「盤鼓舞」、「武舞」與「祭祀樂舞」等。而對應目前可見的漢畫，正以不同的器物與姿態，展現樂舞主題，其與漢賦語象的融契，幾乎達到珠聯璧合的境地。

就專項的「符瑞」文圖而言，體現的正是漢代天人感應的神學世界與世俗世界。

³³ 陸次雲：《北墅緒言》卷4〈與友論賦書〉，清康熙23年宛羽齋刻增修本。

符瑞是古代帝王承天受命、施政明德的徵驗與吉兆，是一種糅合了先秦以來的天命觀念、徵兆信仰、德政思想、帝王治術等因素的「神道設教」，並用以鞏固統治、粉飾太平的政治文化體系。漢代符瑞的昌熾，既體現於符瑞思想的流行，又展示在符瑞圖像刻繪的流行。歷史文獻中《瑞應圖》類作品層出不窮，出土文獻中符瑞圖像在石槨、墓碑、銅器、玉器等各種介質上的刻繪，這些符瑞圖像的刻繪在漢代的昭示，彰顯了天人觀念、符瑞信仰、情感取向、價值認同、道德情懷、政治主張與宗教企盼，那些宣揚恢宏氣象與逸動凌厲的線條刻繪相得益彰，生命張力與符瑞祈福輝映成趣，是符瑞圖像，又超越了符瑞像本身。因為符瑞作為君王受命之符，雖非人力可致，然受命之君「積善累德」或曰「正心」修德，則符瑞可以應誠而自至。也就是說符瑞已不再神秘而不可捉摸，人君可以通過修明德、施善政，從而感天降瑞。例如「王正則元氣和順、風雨時、景星見、黃龍下。……五帝三王之治天下，不敢有君民之心。……故天為之下甘露，朱草生，醴泉出，風雨時，嘉禾興，鳳凰麒麟游於郊。……德恩之報，奉先之應也」。³⁴在董仲舒看來，德行因素已經被正式引入其符瑞理論。

符瑞圖錄有兩種形態，一種是單列式瑞應圖如「麒麟」、「芝草」等，如漢武帝元封二年芝草生於甘泉齊房，作〈齊房〉詩：「齊房產草，九莖連葉。宮童效異，披圖案諫。」³⁵又如班固〈白雉詩〉曰：「啟靈篇兮披瑞圖，獲白雉兮效素烏，嘉祥阜兮集皇都。」〈論功歌詩〉曰：「因露寢兮產靈芝，象三德兮瑞應圖。」〈典引〉曰：「嘉穀靈草，奇獸神禽，應圖合諫。」班固所說的「瑞圖」、「瑞應圖」以及「圖諫」之類，可見瑞物靈兆在當時的流行。另一種是符瑞圖像組合式構圖模式，是將符瑞圖像與其他圖像組合配置，用以展示神仙世界或升仙場景，寄託符瑞祈福與升仙祈願。如果說單列式構圖模式中符瑞圖像只是靜止的形象，那麼組合式構圖模式中符瑞圖像則是富有動感的畫面。當然「瑞應」（或「符瑞」）圖的功用，要在「用瑞」，即指在文學創作過程中擷取多種符瑞物象，或直接以某一種符瑞物象為述寫物件的文學創作現象。如郊廟歌辭〈華燁燁〉云：「神之徠，泛翊翊，甘露降，慶雲集。」³⁶此詩之「用瑞」；張衡〈東京賦〉云：「總集瑞命，備致嘉祥。園林氏之騶虞，擾澤馬與騰黃。鳴女床之鸞鳥，舞丹穴之風凰。植華平於春圃，豐朱草于中唐。惠風廣被，澤洎幽荒。」此賦之「用瑞」³⁷；王褒〈甘泉宮頌〉云：「竊想聖主之優遊，時娛神而款縱。坐鳳皇之堂，聽

³⁴ 蘇輿：《春秋繁露義證》卷3〈王道〉，中華書局1992年版，第101至105頁。

³⁵ 班固撰：《漢書》卷22《禮樂志》，中華書局1962年版，第1065頁。

³⁶ 逄欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》，中華書局1983年版，第153頁。

³⁷ 嚴可均輯：《全上古秦漢三國六朝文》，中華書局1958年版，第767頁。

和鸞之弄。臨麒麟之域，驗符瑞之貢。詠中和之歌，讀太平之頌。」³⁸此頌之「用瑞」。又如樂府歌詩〈天馬〉，據《漢書·武帝紀》載：「(元鼎四年)秋，馬生渥窪水中。作〈天馬〉之歌。」³⁹又《漢書·禮樂志》：「元狩三年，馬生渥窪水中作。」⁴⁰〈西極天馬之歌〉據《漢書·武帝紀》載：「(太初)四年春，貳師將軍廣利斬大宛王首，獲汗血寶馬來。作〈西極天馬之歌〉。」⁴¹又《漢書·禮樂志》：「太初四年誅宛王，獲宛馬作。」⁴²其中既有現實的意義，又有奇特的神氣。

同樣，符瑞與歷史有著疊合或衍生現象，如符瑞圖「泗水撈鼎」與漢代史傳文學關係密切，但其中或「文」與「圖」，都寓含了「圖讖」的政治預言，昭示的仍是漢人特別關注的天人感應。只是漢人符瑞文圖在神學中始終隱藏著倫理教育的「德」性，比較典型的有《西狹頌》與《五瑞圖》，其頌美的功能就突出地體現在對敘事主體之「德」的宣揚與表彰。這也決定了在天人感應的神學氛圍中，漢代的符瑞文學與圖像均具有極強的教化功能與人文精神，故而使其不僅存留於宮廷文學與精英言說的史傳中，而且鮮活地生存於世俗社會，成為漢畫像石的主題之一。

四、文圖關係與漢代禮制構建

鄭昶(午昌)《中國畫學全史》將中國古代繪畫分為四大階段，漢代是「禮教化時期」，並在其〈自序〉中對其劃分(如魏晉為「宗教化時期」唐宋以後為「文學化時期」)進行了具體的論述。⁴³當代學者顧森則認為：「在漢代眾多的藝術製品中，漢畫最有代表性。漢畫反映的是中國前期的歷史。時間跨度從遠古直到兩漢；覆蓋從華夏故土廣達周邊四夷、域外各國。兩漢文化是佛教未全面影響中國以前的文化，是集中華固有文化之大成者。漢畫內容龐雜，記錄豐富，其中的神話傳說、歷史故事、生產活動、仕宦家居、社風民俗等，形象繁多而生動，被當今許多學者視為形象的先秦文化和漢代社會的百科全書。」⁴⁴從面上來看，漢畫以涉及的生活面極廣確實具有「百科全書」的性質，但如果捕捉其特定的時代精神，將其視為「禮教化時期」亦具匠心，這一點可於文圖關係得到印證。

³⁸ 嚴可均輯：《全上古秦漢三國六朝文》，中華書局 1958 年版，第 359 頁。

³⁹ 班固：《漢書》卷 6《武帝紀》，中華書局 1962 年版，第 184 頁。

⁴⁰ 班固：《漢書》卷 22《禮樂志》，中華書局 1962 年版，第 1060 頁。

⁴¹ 班固：《漢書》卷 6《武帝紀》，中華書局 1962 年版，第 202 頁。

⁴² 班固：《漢書》卷 22《禮樂志》，中華書局 1962 年版，第 1061 頁。

⁴³ 鄭午昌編著，黃保茂校閱：《中國畫學全史》，上海書畫出版社 1985 年版。

⁴⁴ 顧森：《中國漢畫圖典》序，浙江攝影出版社 1997 年版。

試以漢代的賦體描寫為例，劉勰《文心雕龍·時序》言「孝武崇儒，潤色鴻業；禮樂爭輝，辭藻競鶩」，說明了漢大賦繁富博麗與武帝崇禮官、倡禮制的關係。當然，禮與賦的關聯，更重在創作論的層面上，如劉勰《詮賦》論「立賦之大體」云：「麗詞雅義，符采相勝，如組織之品朱紫，畫繪之著玄黃，文雖新而有質，色雖糅而有本。」所謂「麗詞」與「雅義」，恰是《禮》書有關言辭與德行之表述的賦學化闡釋。這一點也成了歷代論賦學者遵循的「格法」。例如陸棻《歷朝賦格·凡例》云：「《禮》云：『言有物而行有格。』格，法也。前人創之以為體，後人循之以為式，合之則純，離之則駁，猶之有翼者不必其多脛，善華者不必其倍實。分而疏之，各得其指歸，亦惟取乎淳，無取乎駁而已。」⁴⁵論者為賦體立「格」，取法禮制，意主折衷，已然為賦論之要則。這又可從創作論觀規賦體寓禮的多元內涵。考禮制與辭賦創作，除了漢代賦家隸屬「禮職」的制度之外，⁴⁶還可從禮事、禮儀兩方面看待其間的聯繫。

先看禮事，關鍵在具有宗廟性質的祀神傳統。《左傳·成公十三年》：「國之大事，在祀與戎。」這體現在漢賦的描寫中，就是祭祀與狩獵活動。如前所述，賦家寫禮事突出表現於對「天子禮」的描繪。試觀幾條漢賦家描寫帝國祭典及神靈的文字：「悉征靈圉而選之兮，部乘眾神於搖光。使五帝先導兮，反大壹（太一）而從陵陽。」（司馬相如〈大人賦〉）「配帝居之懸圃兮，象泰（太）壹之威神。」（揚雄〈甘泉賦〉）「伊年暮春，將瘞後土，禮靈祇，謁汾陰於東郊，因茲以勒崇垂鴻，發祥隕祉，欽若神明者，盛哉鑠乎！」（揚雄〈河東賦〉）「通王謁于紫宮，拜太一而受符。」（班彪〈覽海賦〉）「推天時，順斗極，排閭闔，入函谷……瘞後土，禮郊郊。」（杜篤〈論都賦〉）「於是聖皇乃握乾符，闡坤珍，披皇圖，稽帝文。赫然發憤，應若興雲。」（班固〈東都賦〉）「及將祀天郊，報地功，祈福乎上玄，思所以為虔。」（張衡〈東京賦〉）賦中所述祀神，有特定歷史文化內涵（如太一神），然以郊祀為中心的天子禮，顯然標明了漢賦祀典與帝國禮制的密切關聯。

這類天子禮事所呈現的語象或許在漢畫像中只能有零星的圖案對應，尤其是漢畫像石繪飾對象多為中下層社會的寫照，然其間由禮事到禮義的同構聯繫，仍有脈絡可尋。如揚雄〈甘泉賦序〉云：「孝成帝時，客有薦雄文似相如者。上方郊祠甘泉泰畤、汾陰後土，以求繼嗣，召雄待詔承明之庭。正月，從上甘泉還，奏〈甘泉賦〉以風。」泰畤是皇帝祭祀天神泰一

⁴⁵ 陸棻評選、沈季友等輯校：《歷朝賦格》卷首，康熙二十五年刊本。

⁴⁶ 詳參許結：〈漢賦與禮學〉（收錄《賦體文學的文化闡釋》，中華書局 2005 年版，第 23 至 36 頁）、〈漢賦造作與樂制關係考論〉（收錄《賦學：制度與批評》，中華書局 2013 年版，第 28 至 54 頁）。

的祠壇，位在甘泉宮南，後土是地神敬稱，成帝要去甘泉宮南邊的泰一祠和汾水南邊的後土祠，祭祀天神與地神，以求繼嗣。故賦中寫天子蒞祠祭神云：「於是大夏雲譎波詭，摧確而成觀，仰矯首以高視兮，目冥眴而亡見。正瀏濫以弘惝兮，指東西之漫漫，徒回回以徨徨兮，魂固眇眇而昏亂。據軫軒而周流兮，忽軼軋而亡垠。……配帝居之縣圃兮，象泰壹之威神。」所述祭祀過程：「於是欽柴宗祈，燎熏皇天，皋遙泰壹。舉洪頤，樹靈旗。」恭敬焚柴，燎熏上天，感動招搖和泰一神，並舉起旌旗，最後燃起柴火，擺上祭品：「樵蒸焜上，配藜四施。東燭滄海，西耀流沙，北爨幽都，南煬丹崖。玄瓚醪醪，秬鬯泔淡。舂蚩豐融，懿懿芬芬。」以禮器（如玄瓚）與祭物（如鬯草合秬釀造香酒）明其禮用，延請眾神保佑子孫興盛。對照出土的漢畫像石中民間的這類祭祀活動，有「求子圖」可證。求子之祭在漢代叫「高禱」，據《漢書·枚皋傳》顏注云：「《禮月令》：『祀于高禱。』高禱求子神也。武帝晚得太子，喜而立此禱祠。」對此，陳夢家〈高禱郊社社廟通考〉與孫作雲〈關於上巳節（三月三日）二三事〉考證，高禱為求子祭的神壇，或稱「社」，或謂祭「最初的女祖」，管理氏族的婚姻及生育事。⁴⁷而在山東省微山縣兩城出土的一塊畫像石上由有幅「高禱之祭」的求子圖，⁴⁸畫面分三層，分別是連理樹下郊外祭祀求子的人及祭品（下層）、在戴進賢冠男子與眾多高髻之女子中有一人面鳥身的神醫，正為眾女祛除無子之疾（中層）、以及神獸、孩童騎龍諸靈異瑞兆（上層）等場景。儘量與揚雄〈甘泉賦〉寫宮廷帝王求子祭「地位」不同，然畫像中獻酒、作法、延請神人，禮儀祭義自有相通之處。

由此再看禮儀，可以說，漢代的文與圖對「禮」的描繪雖然依附禮制而內含「義理」，然其表現則更多在形式即禮儀的層面，使「禮」的精神儀式化。前述「祭禮」固不待言，再以「戎（軍）禮」之「狩獵」為例，賦家所述也表現出一種行禮之行為的過程。如司馬相如〈上林賦〉對「天子校獵」的描繪：「天子校獵，乘鏤象，六玉虯，拖蜺旌，靡雲旗，前皮軒，後道游，孫叔奉轡，衛公參乘。扈從橫行，出乎四校之中。鼓嚴簿，縱獵者。河江為陸，泰山為櫓。車騎雷起，殷天動地。先後陸離，離散別追。淫淫裔裔，緣陵流澤，雲布雨施。生貔豹，博豺狼，手熊羆，足野羊，蒙鶡蘇，縉白虎，被班文，跨野馬。凌三嶮之危，下磧曆之坻，徑峻赴險，越壑厲水。椎蜚廉，弄獬豸，格蝦蛤，鉞猛氏，羈驪裏，射封豕，箭不苟

⁴⁷ 詳見陳夢家：〈高禱郊社社廟通考〉，《清華學報》1936年第11卷，第1期；孫作雲〈關於上巳節（三月三日）二三事〉，《詩經與周代社會》，中華書局1979年版，第321頁。

⁴⁸ 山東省博物館、山東省文物考古研究所：《山東漢畫像石選集》圖40（圖版二〇），齊魯書社1982年版。

害，解脰陷腦。弓不虛發，應聲而倒。」如此刻畫狩獵之禮，顯屬天子禮儀，而繁雜的禮儀必有豐富的詞語予以再現，這也是賦體創作繁類成豔的重要原因之一。這種類似的狩獵場景在出土的漢代磚、石畫像中也多有表現，如 1972 年四川省大邑縣安仁鄉出土有弋射畫像磚、⁴⁹1985 年四川省彭州市義和鄉收集到一畫像磚，⁵⁰都是以狩獵為主題的畫面。又如 1977 年 7 月陝西省綏德縣出土一塊墓門楣畫像石，⁵¹畫面分二層，上層為出行圖，下層為狩獵圖。狩獵圖畫面上有九位獵手跨著駿馬賓士，或轉身回首，或俯身向前，皆引短弓，矢弦待發，瞄射猛虎，鹿群奔逃，畫面左上角一野牛中箭倒地，右面一隻被獵手圍射的老虎驚恐呆立，仰首不知所措，群象極為生動，而場景也頗為壯觀。

這種儀式化的表現在「賓禮」描述上也是常見。如張衡〈西京賦〉中的「百戲表演」，是天子於「平樂觀」迎賓禮的一部分，賦文之描寫包括了十二個場景，並串聯成一完整的禮儀程式。其中有「舉重」（「烏獲找鼎」）、「爬竿」（「都盧尋橦」）、「鑽刀圈」（「沖狹」）、「翻筋斗」（「燕濯」）、「硬氣功」（「胸突銛鋒」）、「手技」（「跳劍丸之揮霍」）、「雙人走繩」（「走索上而相逢」）、「化裝歌舞」（「部會仙倡，戲豹舞羆。白虎鼓瑟，蒼龍吹簫」）、「幻術」（「魚龍蔓延」）、「魔術」（「奇幻倏忽，易貌分形。吞刀吐火，雲霧杳冥。畫地成川，流渭通徑。」）、「馴獸」（「東海黃公，赤刀粵祝」）、「馬戲」（「百馬同轡，騁足並馳」）等表演，⁵²這不僅是當時宮廷迎賓禮的真實寫照，而且是漢代戲劇史上最生動、最珍貴的文獻資料。而這些情景在漢畫中的展示，又分成兩種，一是單一呈示，包括「力士圖」、「雜技圖」、「幻術圖」等等，二是整體呈示，例如 1954 年 3 月山東省沂南縣北寨村出土的漢墓中室東壁橫額畫像，⁵³是一幅較為完整的「樂舞百戲圖」。畫圖自左而右分為三組：第一組右下為三排跽坐於席上演奏小鼓的女樂和吹排簫、擊鐃、吹埙、撫琴、吹笙的男樂；第二組上列右為三人吹簫伴奏；第三組有一車輿內四羽人吹排簫、擊建鼓和唱歌。其場面與內涵雖不及賦文所述宏整、系統，然其從器樂演奏的形式與參演人數規模來看，也是形式多樣，姿態紛異。

⁴⁹ 《中國畫像磚全集·四川漢畫像磚》圖 109，第 80 頁。東漢畫像磚。高 39.6 釐米，寬 45.6 釐米。四川省博物館藏。

⁵⁰ 《中國畫像磚全集·四川漢畫像磚》圖 118，第 88 頁。東漢畫像磚。高 25 釐米，寬 44 釐米。四川省博物館藏。

⁵¹ 《中國畫像石全集 5·陝西、山西漢畫像石》圖 148，第 108 至 109 頁。東漢畫像石。縱 38 釐米，橫 261 釐米。綏德縣博物館藏。

⁵² 參見葉大兵：《中國百戲史話》，浙江人民出版社 1985 年版。

⁵³ 《中國畫像石全集 1·山東漢畫像石》圖 203，第 152 至 153 頁。東漢晚期畫像石。縱 50 釐米，橫 236 釐米。沂南北寨漢畫像石墓博物館藏。

從禮事到禮儀，其中內含的是「禮義」，綜觀漢代文圖的諸多呈示，顯然與作為「禮教時期」的社會秩序與文治教化切關，文圖世界與「禮」的世界是相輔相成的。

五、漢畫與文學主題

今存漢畫主要是漢墓出土的壁畫與畫像石（磚），歷史學家認為「這些石刻畫像假如把它們有系統的搜輯起來，幾乎可以成為一部繡像的漢代史」⁵⁴。張道一《漢畫故事》曾將漢畫分為「人事故事」、「神話故事」與「祥瑞故事」，兼括漢代歷史、神話與民間信仰。⁵⁵既然這些漢畫可追溯到以往典籍的文字記載，這也說明了漢畫模仿語言的特徵。但是，如果將漢畫與漢代文學主題結合起來考慮，又有著互仿與共生的性質，這如同美國學者蜜雪兒曾討論「圖像轉向」問題，「不是向幼稚的摹仿論、表徵的複製或對應理論的回歸」，而是「把圖像當作視覺性、機器、體制、話語、身體和喻形性（figurality）之間的一種複雜的相互作用」⁵⁶。圖像的轉向如此，漢代文學對藝術圖像的摹寫同樣是一種轉向，王延壽〈魯靈光殿賦〉對壁畫的摹寫即為一典型，所以這一轉向也表現出「複雜的相互作用」。

當然，根據現存文獻資料，漢代文學對圖像的摹仿雖有文獻記載，卻甚罕見，相對而言，從漢畫與文學主題的關聯來看，則非常貼近，既有摹寫的性質，也有共生的意義。如果從漢畫著眼，對其與「神話」、「史傳」與「詩賦」的文學文本所昭示之文學主題的關聯，作些舉隅分析，則可為進一步展開對漢代文圖的研究提供一些思考。

首先看漢畫與神話文本在漢代的共生。據史書記載，漢高祖劉邦平民出身，沒有三代秦楚統治者的貴族血統，所以為了使其「受命」具有「合法性」，於是進行了長時間的造神運動，並改變三代以「族神」為主的祭祀，而為以尊「天神」之「郊祀」為中心的宗教禮神思想，這就是董仲舒對張湯問「禮」時所說的「郊重於宗廟，天尊於人也」⁵⁷。儘管郊祀為古老的祭天禮，在殷、周卜辭中就有記載，⁵⁸然祭祀時皆「配以先祖」（《大戴禮記·朝事》），與漢代有尊廟與尊天的區別。漢代到武帝時「尤重鬼神之禮祀」，最突出的是《史記·封禪書》記述武帝聽從方士繆忌以「天神貴者太一」而奏祠太一方，於是「天子令太祝立其祠長安東南郊，常奉祠如忌方」。這

⁵⁴ 翦伯贊：《秦漢史》，北京大學出版社 1983 年版，第 5 至 6 頁。

⁵⁵ 張道一：《漢畫故事》，重慶大學出版社 2006 年版。

⁵⁶ 蜜雪兒：〈圖像轉向〉，引見《文化研究》第三輯，天津社會科學出版社 2002 年版。

⁵⁷ 董仲舒：《春秋繁露·郊事對》，中華書局 1996 年版，第 414 頁。

⁵⁸ 參見李學勤：〈釋「郊」〉，《文史》第 36 期，中華書局 1992 年版，第 7 至 10 頁。

也不僅使我們發現漢畫中出現了「太一」尊神，而且古老的創世神話的神靈也被奉為至上神而在漢畫與文學文本中作為主題被凸現。如被漢人視為創世並具有婚神性質的「伏羲」、「女媧」，就是漢畫中常見的主題。其獨立圖像如「伏羲圖」（山東臨沂市白莊漢墓出土畫像石）、「伏羲托月圖」（洛陽石油站東漢墓壁畫）、「女媧圖」（洛陽西郊淺井頭西漢墓壁畫；又，安徽濉溪縣古城漢墓畫像石）、「女媧托月圖」（洛陽石油站東漢墓壁畫）；合圖形象如「伏羲女媧圖」（江蘇徐州市睢寧縣雙溝徵集畫像石、重慶璧山縣蠻洞坡崖墓出土、山東微山縣兩城鎮漢墓畫像石）諸幅。⁵⁹這些圖像的生動形態與奇特造型，既有神話文本的源頭，也有主題刻畫的相應性。又如「西王母」的形象與故事，在漢代文與圖中均不乏呈現。漢畫中的「西王母圖」分別見於山東嘉祥縣漢墓出土畫像石（兩幅）、洛陽偃師辛村新莽墓壁畫，以及「西王母青玉座屏」（河北定縣南北陵頭村 42 號中山王劉暢墓出土）等，形象或異，但卻與前述伏羲、女媧圖像相類，皆同時出現於宮廷或貴族的「壁畫」與中下層民眾的「畫像石」，有著由民間信仰泛神性質向至上神的變化。在漢代文本中，如史著《漢書》有三處有關西王母的記載，其中《五行志》的描述是：漢哀帝建平四年正月「民驚走，持稿或楸一枚，傳相付與，曰行詔籌。道中相過逢多至千數，或被發徒踐，或夜折關，或逾牆入，或乘車騎賓士，以置驛傳行，經歷郡國二十六，至京師。其夏，京師郡國民聚會裏巷仟佰，設張博具，歌舞祠西王母」。西王母已具有了「救世」的宗教意味。如果再對照作為文學文本的司馬相如〈大人賦〉與揚雄〈甘泉賦〉的描寫，其由前者的「白首戴勝而穴處」到後者以「西王母欣然而上壽」以配甘泉宮祀「太一」之神的美事，倡揚「天閭決兮地垠開，八荒協兮萬國諧」的「德化」思想，亦可觀覘其間的變化。

其次看漢畫與史傳文學中的相類主題。由於史料的真實性與畫像缺少文字說明的模糊性，這類主題存在著解讀的誤差，而這其間也恰恰增添了漢畫與漢史對照出現的解讀與研究的趣味。例如洛陽燒溝 61 號西漢墓壁畫後壁有一幅梯形宴飲畫圖，因畫幅上端有三個白色「恐」字，⁶⁰郭沫若考證的結果是「鴻門宴圖」，孫作雲則認為是民間「鬼迷信」的打鬼前的儀式。⁶¹如依孫說，此圖則歸於民間信仰，是「儺戲」表演的程式，倘依郭氏對「恐」字及畫圖的解釋，則可對《史記》中有關「鴻門宴」場景與情節的描繪，尤其是人物驚恐心理的刻畫。漢畫中的史傳人物往往是群像呈示，具有連

⁵⁹ 相關分析可參見汪小洋：《漢墓壁畫宗教思想研究》，上海古籍出版社 2011 年版。

⁶⁰ 圖見黃明藍、郭引強：《洛陽漢墓壁畫》，文物出版社 1996 年版。

⁶¹ 分別參見郭沫若：〈洛陽漢墓壁畫試〉，《考古學報》1964 年第 2 期；孫作雲：〈洛陽漢墓壁畫中的儺儀圖——大鬼迷信、打鬼圖的階級分析〉，《鄭州大學學報》1977 年第 4 期。

環組圖性質，這也引起解讀的分歧。再以前述壁畫為例，其橫樑正面圖繪了 13 個歷史人物，並以起伏之山巒為背景。對此，郭沫若認為群像為一個故事，即「二桃殺三士」，孫作雲認為畫分三段，中、右段 8 人為「二桃殺三士」，左段 5 人為「孔子師項橐」，賀西林說稍異，以左段 5 人為「孔子見老子」⁶²。以上三種說法與三種圖景，均出自史傳描寫，比照圖畫上人物或置桃，或拔劍，或拄杖，或作揖的生態，文圖共生而彰顯的主題，卻是非常明確的。

最後看漢畫與詩賦文學的主題書寫。漢代詩歌中文人詩較少，且缺少故事性，比較而言樂府歌詩則以敘事的特徵而重情節的描寫。如《琴曲歌辭》中的〈儀鳳歌〉、〈龍蛇歌〉對靈異與德行的描繪，就嘗以具體的圖像（如龍、鳳）展示在漢畫，以呈示祥瑞之氣。又如漢畫有「秋胡戲妻圖」（山東嘉祥武梁祠後壁畫像石），也是典型的漢人傳說故事，而在樂府歌詩中不斷地復述與演繹。漢賦描寫尤多生動的形象，包括人物與神靈。例如「方相氏」行大儺儀戲，在漢賦中出現甚多，如張衡〈東京賦〉的描寫：「爾乃卒歲大儺，毆除群厲。方相秉鉞，巫覡操茷。侷子萬童，丹首玄制。桃弧棘矢，所發無臬。飛礫雨散，剛瘳必斃。煌火馳而星流，逐赤疫於四裔。然後凌天池，絕飛梁。捎魑魅，斲獯狂。斬蛟蛇，腦方良。囚耕父于清泠，溺女魃於神潢。殘夔魑與罔像，瘞野仲而殲遊光。八靈為之震懼，沉魃蜮與畢方。度朔作梗，守以鬱壘、神荼副焉，對操索葦。目察區陬，司執遺鬼。京室密清，罔有不遘。」所述人們於每年歲末舉行的儺祭，呈現的是驅除惡鬼的儀式。在賦文中，作者濃筆重彩地描繪了方相氏手持斧鉞，男巫、女巫手執掃帚，眾童子跳著萬舞，頭裹紅頭巾，身穿黑衣服，在方相氏和巫覡的帶領下，以桃弧、棘矢射殺厲鬼，最後持炬火，逐疫鬼投洛水中，使不復度還等情節，並以桃木作木偶，以郁壘、神荼執葦索捕捉漏網的鬼，以祈盼宮廷王室的安寧與社會的平安。而所謂「儺」，是上古時期用來驅逐瘟疫與厲鬼的一種禳祭活動。《周禮·方相氏》載周代宮廷儺祭活動時云：「方相氏掌蒙熊皮，黃金四目，玄衣朱裳，執戈揚盾，帥百隸而時難（儺），以索室驅疫。大喪，先柩。及墓，入壙，以戈擊四隅，驅方良。」鄭玄注曰：「時難（儺），四時作方相氏以難（儺），卻兇惡也。」先秦文獻中有春儺、秋儺、冬儺的記載，尤以冬儺為最，故冬儺又稱大儺。方相氏是先秦時期儺祭中假扮儺神的人，面目猙獰。到漢代儺戲仍盛行，尤其是「冬儺」（大儺），一般在蠟祭前一天舉行，《後漢書·禮儀志》載：「先臘一日，大儺，謂之逐疫。其儀：選中黃門子弟年十歲以上，十二以下，百

⁶² 賀西林：《古墓丹青——漢代墓室壁畫的發現與研究》，陝西人民美術出版社 2001 年版，第 22 頁。

二十人為偃子。皆赤幘皂制，執大鞞。方相氏黃金四目，蒙熊皮，玄衣朱裳，執戈揚盾。十二獸有衣毛角。中黃門行之，冗從僕射將之，以驅惡鬼于禁中。……因作方相與十二獸舞。」⁶³這種儀式，在廉品〈大儺賦〉中有詳盡的書寫。而其作為宮廷文學的天子親臨，百姓童子以桃弧、棘矢射殺厲鬼，驅除不祥的主題，同樣呈示於漢畫，只是文獻殘缺，現僅存前引洛陽燒溝 61 號西漢墓畫「方相氏圖」(局部)，賀西林《古墓丹青——漢代墓室壁畫的發現與研究》認為畫面上的偉岸怪物就是行儺儀時的方相氏，怪物手臂上兩人是伏羲、女媧，手托日月，是主宰陰陽的象徵。驅除災害，為的是祈求福祥，這也是漢代文圖共生的主題。

參考文獻

- 司馬遷：《史記》，中華書局 1962 年版。
 班固：《漢書》，中華書局 1962 年版。
 荀悅：《兩漢紀》，中華書局 2002 年版。
 《周易正義》，中華書局 1979 年影印阮刻本《十三經注疏》。
 黃輿：《春秋繁露義證》，中華書局 1992 年版。
 翦伯贊：《秦漢史》，北京大學出版社 1983 年版。
 逯欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》，中華書局 1983 年版。
 嚴可均輯：《全上古秦漢三國六朝文》，中華書局 1958 年版。
 蕭統編、李善注：《文選》，中華書局 1977 年版。
 賀西林：《古墓丹青：漢代墓室壁畫的發現與研究》，陝西人民美術出版社，2001 年版。

⁶³ 范曄：《後漢書》，中華書局 1965 年版，第 3127 至 3128 頁。