

第二章 創作與漢代幻想繪畫之關係

第一節 漢代社會背景與藝術發展之關係

一、漢代的社會背景

漢代是中國歷史上最強盛的朝代之一。漢繼承秦代，立國四百餘年間將封建制度推行得更為完善。政治上施行中央集權，以皇帝為決策中心，三公九卿、內外朝和郡縣為管理機制的結構。社會環境統一安定，人們求功立業，充滿進取精神，正如《後漢書·梁統傳》「大丈夫，生當封侯，死當廟食」的時代氛圍。在政治安定、經濟富庶前提下，為文化、各項事業提供良好發展根基。當時社會情況大體如下：

(一) 儒家和道家思想並存：

漢初以源於道家的黃老之學⁶鞏固朝政，施行「無為」之治，直至漢武帝重用董仲舒⁷的「罷黜百家，獨尊儒術」政策，才將儒學作為維繫封建社會的綱紀。但罷黜百家並非禁絕百家，儒家之外的各家學術傳習、研究者仍不乏其人。只是其他的學說不能立足於官方學校教育體系中，與仕途無緣，發展受限，難以與儒學相提並論。而董仲舒的儒學亦非先秦儒學樣貌，其學說融合各家有利鞏固封建政治之思想，如：陰陽家「五德終始說」。大致來說，整個社會仍是儒家、道家思想並存。

(二) 陰陽五行、天人感應思想盛行：

漢代陰陽五行之說是繼承春秋戰國陰陽家而來，以道、儒二家論點為基礎，加以融合、改造、完成系統。道家以世界生成和運行角度談陰陽五行；儒家則以倫理、道德、意識談陰陽五行。綜合兩家理論就是漢代陰陽五行觀的總貌。漢代陰陽五行學說認為「陰陽」充塞一

⁶ 黃老之學：漢初黃老思想盛行，漢高祖、文帝、景帝、竇太后都是黃老之術遵從者。認為統治者少生事，少擾民，十分符合當時需恢復經濟的客觀要因，其「無為」是為了「有為」。主要學者有陸賈、司馬談。

⁷ 董仲舒(西元前 179-104)是西漢哲學家、今文經學家。漢武帝採董仲舒「罷黜百家，獨尊儒術」之議，為五經博士置弟子員，召天下郡國立學官，將儒學提升為官學。

切空間，瀰漫於宇宙當中，萬事萬物均由陰陽二氣交感和運動生成。五行是構成宇宙的五種本源，以相生相剋的關係來相互牽制、相互促進，表現出一種無休止的穩定結構。漢初崇拜黃老道家之說，儒者不受歡迎。自漢武帝罷黜百家，獨尊儒術，儒學成爲官學。取得絕對優勢的儒家，普遍運用五行來談天說地，比附人事，解釋世界一切事物，使陰陽五行無處不在，貫古今，通萬變。陰陽五行逐漸成爲儒家思想的一部分。舉例說，運用於倫理道德上，陰陽表現尊卑貴賤的關係，如《基義》「君臣父子夫婦之義，皆取陰陽之道。君爲陽，臣爲陰；父爲陽，子爲陰；夫爲陽，妻爲陰」⁸，並將倫理中的「五常」：仁、義、禮、智、信配入天道的「五行」⁹。

天人感應思想成熟於西漢中期。董仲舒根據陰陽五行學說、先秦儒家天命論發展出來。董仲舒的天人感應認爲天人同類，上天依照自己的意志創造人類，人的血氣、喜怒哀樂、性情…均受於天。天和人具有相同的氣質和情感，彼此間可以相互感應，美事召美類，惡事召惡類。天人感應論主要在於闡明君主施仁義、行德政，臣子則應忠誠事主、鞠躬盡瘁，進而達到強化政權的目的。

(三) 讖緯、神學、神仙思想流行：

讖緯¹⁰之風興起於西漢後期，至東漢成爲學者皆習的學問，不論今文經師、古文經師皆以之立論。讖緯可說是陰陽五行、天人感應思想的極致發揮。從春秋戰國以來的趙緯、秦緯等發展到漢代讖緯，集古今傳說、迷信、預言，使得內容十分龐雜。讖緯能廣大盛行於漢代，主要與統治者倡導有關，試圖運用讖緯來鞏固自身統治地位。王莽和劉秀是兩位利用讖緯來奪取、掌握政權的典型代表。讖緯思想之盛行，爲漢代文化增添一種虛幻與荒誕的神學氣息。

除此之外，漢代深受楚文化的影響，浪漫奇幻的楚文化在漢代處

⁸ 地球出版社編輯部編輯，《秦漢時代》，台北市，地球出版社，1991，頁 756。

⁹ 五行對世界的包容：「自然」有五方、五星、五材、五色、五味；「宗教」有五帝、五神、五祀；「社會」有五常、五官、五臣；「生理」有五臟、五腑、五體、五官；「心理」有五志、五聲…等。

¹⁰ 趙錫如主編，《辭海》，台北市，將門文物出版公司，1987。讖緯：讖錄圖緯，用來占驗術數的書籍，頁 1055。

處可見。另一方面，秦代以來神仙思想流行和孝行觀念結合，使得厚葬之風盛行，「視死如視生」正如《論衡·譏日篇》「推生事死，推人事鬼」，這些都是探討漢代文化不可忽略的現象。

二、漢代藝術表現與大時代的關係

時代影響藝術，藝術反映時代。探討藝術不能僅針對藝術品本身，必須連帶探討藝術創作動機與時代背景，才能避免片面之判斷。漢代藝術表現與大時代之關係大致如下幾點：

(一) 展現大一統時代的美術：

漢代實行封建制度，全國以京城為中心，地方以郡治、縣治為中心。放射式網狀結構，使得文化向四方擴散，各地不同的文化又及時向中心回饋。在美術上呈現某種藝術形式或藝術內容不斷重現，可看出社會對相同主題的追求與喜好，例如：四靈(蒼龍、白虎、朱雀、玄武)。當然這種追求並非呆板而無變化，在追求共同的精神、樣式之下，必然出現不同的「變體」，這些變體是為使藝術更趨完善，也讓漢代藝術在統一下卻顯得活潑富有生命力。另一方面，繪畫配合政治需要，有鑑戒教化的作用。正如唐代張彥遠《歷代名畫記》所說「夫畫者，成教化、助人倫、窮神變、測幽微，與六籍同功；四時並運，發於天然，非繇述作」以古鑒今、揚善懲惡，又言「見善足以戒惡，見惡足以思賢」¹¹。

(二) 藝術創作與陰陽五行、天人感應、讖緯的關係：

在藝術創作中，處處可見陰陽五行、天人合一、天人感應、讖緯等內容。例如：漢代官苑、陵墓、民居等建築，在擇址、修建、器物設置、色彩分配，以及與之相配的美術作品在創作動機、目的、總體構思等，都貫穿了這些思想¹²。這些思想對美術創作原則和表現手法亦產生了影響，尤其漢代儒學中天人合一論，直接促使天與人相通、自然與人相融的藝術風格發展¹³。

¹¹ 唐·張彥遠，《歷代名畫記·卷一·敘畫之源流》。

¹² 顧森，《秦漢繪畫史》，北京，人民美術出版社，2000，頁11。

¹³ 同註十二，頁12。

(三) 享樂人生的神仙美術：

秦漢時期流行神仙思想，反映出人們追求長生不老的強烈願望，並導致長生術和升天成仙思想盛行。升天成仙的概念促使升仙圖大量產生，今日所見漢墓免不了升仙內容。神仙美術世界是漢代人高度發揮想像力的結果，誇張與寫實手法並用，畫面荒誕又實在，展現漢代對未知世界的幻想和美好人間的真情流露。

(四) 墓葬美術：

從眾多墓葬美術作品中可以發現漢代人對宇宙的理解、生命的體會、人生價值的追求，更重要的是內容裡透露出漢代人對人間的熱愛與留戀，描寫黃泉世界可視為現實生活的幻想和延伸。漢代人相信人死後靈魂不滅，並將化為鬼神。因此，研究漢代墓葬美術作品必須考量到繪畫與墓葬、喪葬禮俗、死後世界的想法，同時顧及繪畫與墓葬空間的關係¹⁴。

總體而言，漢代藝術題材廣泛，富有開拓性。中國繪畫的基本表現方法、形式也在漢代大致完成。漢代藝術透露一種渾厚壯麗的氣質，「深沉雄大」是魯迅對漢代美術的評價¹⁵。

第二節 傳世的漢代繪畫

從文獻資料中，可以發現漢代繪畫之繁盛，如《史記·孝武本紀》記載漢武帝令畫工「作甘泉宮中，為台室，畫天地泰一諸鬼神，而置祭具以致天神」，或是漢宣帝在麒麟閣畫功臣像十一人。從事繪畫創作的人亦不在少數，除了士人畫家如蔡邕、張衡…宮廷畫家如毛延壽、劉白…之外，還有大量的民間畫工，但由於年代久遠歷經兵荒馬亂，許多繪畫已蒙難。自稱遍覽古畫的張彥遠也不由悲嘆：「漢魏三國，名踪已絕于代」¹⁶。現今所看到的漢代繪畫多為近代出土之墓葬相關文

¹⁴ 巫鴻，《禮儀中之美術：馬王堆的再思》，收於中國社會科學院考古研究所編《考古學的歷史·理論·實踐》，鄭州，中州古籍出版社，1996，頁404~430。

¹⁵ 《魯迅書信集》下卷，北京，人民文學出版社，1976，頁873。

¹⁶ 唐·張彥遠，《歷代名畫記·卷二·論名價品第》。

物。傳世漢代繪畫作品有幾大類：壁畫、帛畫、畫像石、畫像磚、器物上的彩繪，例如：銅車馬彩繪、漆棺彩繪、漆篋彩繪、木器畫、陶器畫、銅器畫…。本章節以重點式進行探討、分析。

一、壁畫

地面上的漢代宮殿壁畫，經漫長歲月風霜侵蝕，早已蕩然無存。現今發現的漢代壁畫以墓室壁畫為主且數量不少，大多集中於北方，如河南、河北、甘肅、山西、內蒙古、陝西、遼寧、山東等地，南方目前僅有廣州一座西漢南越王壁畫墓和江蘇徐州一座壁畫墓。漢墓壁畫題材極其廣泛，上從天上日月星辰，下至人間萬事萬物。主題大致集中在三個方面：

(一)描繪神仙世界，包括升仙、天象、祥瑞、辟邪等。

(二)描繪墓主人的生活和生平事蹟。

(三)描繪當時道德理想的歷史故事和歷史人物。

西漢時期和東漢初期的墓室壁畫，大多是升仙為主題的內容，而東漢中、晚期雖然也有一些升仙圖像，但主要是描繪現實生活。

(一) 神仙世界：

以西漢洛陽卜千秋墓壁畫為例。墓室壁畫為橫幅，升仙圖像有：黃龍、日、伏羲、三足鳥、西王母及其侍者、九尾狐、玉兔、白虎、麒麟、雙龍、羽人、月、女媧，以圍繞墓主人升天成仙為主題展開。其內容、表現與長沙馬王堆漢墓的袂衣帛畫相似。整體看來，有馬王堆帛畫中的對稱結構，但是各主題之間的方向性更統一。處理方式以墨線描繪輪廓，並以色彩平塗。畫中線條精細、頓挫有力，運筆速度有快慢，表現出速度感與運動感。

(二)墓主人生活和生平事跡：

描繪墓主人生平事跡和家居生活的壁畫，在東漢中晚期墓葬中佔有主導地位，內容大多為：1、表現墓主人輝煌的仕宦經歷和威儀。2、描寫墓主人富裕舒適的生活。內蒙古和林格爾壁畫墓¹⁷可視為典型，

¹⁷ 1972年發掘，東漢晚期大型壁畫墓，內容豐富，在中國各代墓室中首屈一指。

墓主人的仕途經歷和家居生活，以壁畫的形式展現在墓內，全部壁畫相互聯繫，分前、中、後三室，著重表現墓主人一生的經歷。前室和中室是為炫耀墓主人的官場活動，前室有出行場面，甬道、中室的官府圖是歷任官職的記錄。前室的持節護烏桓校尉出行圖和中室的寧城護烏桓校尉幕府圖為全部壁畫的高潮。中室還繪有經史故事、人物和祥瑞等圖。後室壁畫表現了墓主人晚年家居生活及其地主莊園。三個耳室畫了許多為墓主人種地、放牧和做雜役的奴僕，以表現墓主人的富裕生活。

(三) 歷史故事和歷史人物：

漢代政府對百姓進行倫理道德教化，經常運用歷史故事和人物作為教育手段。漢墓壁畫結合史實故事和現實生活，將內容表現得歷歷在目，如河南洛陽燒溝 61 號漢墓壁畫有「二桃殺三士」、「鴻門宴」。和林格爾漢墓壁畫的經史故事內容也相當豐富，中室南、北、西三面壁上，畫了聖賢、忠臣、孝子、節女、賢婦、慈母、勇士、烈女、仁姑等人物故事。

漢代壁畫製作方法：將胡粉塗在壁上，用紫青顏色打上格子後，才在壁上作畫。以毛筆為繪畫工具，墨作主要材料。化學性質穩定的朱砂、土紅、赭石、石綠、石黃、青、黑等礦物顏料摻合膠質物作畫，雖歷經千年，至今顏色仍鮮明如初。線條是中國傳統繪畫最主要的特點，漢代墓室壁畫線條使用自由且成熟。畫家透過粗、細、輕、重變化，塑造出富有真實感和生命力的各種形象，顯得奔放而活潑。運用線條表現質感、造形，在漢代已淋漓發揮。

漢代壁畫在中國繪畫史上佔有重要地位，不僅繼承先秦時期中國繪畫的優秀傳統，更有新的發展和創造，為往後中國畫的各種畫法開了先河並奠定基礎。

二、帛畫

現今所發現的漢代帛畫，僅有二十世紀五〇年代以來考古發掘的

二十幅。根據墓中出土的遣策¹⁸記載，T型帛畫當稱為袞衣。袞衣的「質料」、「形狀」、「作用」與衣服相近，但並非穿著之用。袞衣的功用在於靈堂高懸祭祀，於出殯行列中高舉招魂，入葬時覆在棺蓋上安魂，因此繪畫內容多為神仙、神獸、升天導引…。其中最有研究價值的是1972年所發掘的馬王堆1號墓的T型帛畫¹⁹(圖一)、(圖一·一)內容以升天為重，從上而下分為天界、人間、冥界三大部分。



(圖一) 馬王堆 1 號墓 T 型帛畫 西漢 絹本設色
高 205cm，上部寬 92cm，以下寬 47.7cm

¹⁸ 遣策就是隨葬品的清單。入葬前將各種隨葬品的名稱、數量寫在竹簡上，「策」就是「簡」，「遣」就是「送」。

¹⁹ 湖南長沙馬王堆出土的馬王堆 1 號墓 T 型帛畫，現收藏於湖南省博物館。出土時畫面朝下，覆蓋於第四層內棺棺蓋上，頂部有竹竿，繫有棕色絲帶。



(圖一·一) 馬王堆 1 號墓 T 型帛畫之線描復原圖

(一) 天界：

以人身蛇尾的形象²⁰為中心，上半身著藍色衣，兩手插入袖中，向左而坐顯得端莊肅穆，下半身為紅色蛇身，環繞蟠踞。環繞此形象的周圍表現了一系列「天國」景象：五隻仙鶴仰首而鳴、兩隻飛舞的鴻雁、兩隻獸首人身的司鐸在異獸上振鐸作響、有金鳥的太陽和八個小太陽參錯扶桑樹中、玉兔和蟾蜍坐在月亮上、兩條巨龍相對飛舞瑞雲繚繞，而大司命與少司命和神豹則守衛著天門。

(二) 人間：

以細緻的手法描寫人間生活的兩個場面。一、上端：穿有雲氣彩衣的持杖老婦人，推斷應是墓主人軼侯夫人，前有兩個舉案跪迎小吏，後有三個侍女拱手相隨，突顯出夫人尊貴的身分地位，這是生前的生活寫照，亦是墓主人對死後的祈求。二、下端為祭祀場景(圖二)：案前六人分左右拱手對立，作默哀祈禱，案上置有鼎、壺和重疊的耳杯等祭器，象徵死者家屬在祭祀墓主人，以此意味墓主人受到人間的祭享，其神明正在上天，並將永遠受到日月的照臨。場景圍繞兩條蛟龍、神獸、仙禽、瑞雲、華蓋、人首鳥身的雙鳥，構成一幅特殊的佈局，向天界方向，冉冉上升。



(圖二) 馬王堆 1 號墓 T 型帛畫(局部)

²⁰ 人身蛇尾的形象有不同的解釋，有伏羲說、女媧說、燭龍說。

(三) 冥界：

一個裸身的巨人托著代表大地的白色扁平物，這位大力士是神話傳說中掌管地下的禹強，站在交纏的鰲背上。

細觀 T 型帛畫後，可發現其藝術表現的技法如下：

- 1.善用對比：人間所居住活動的空間狹小，和天上神怪的寬廣空間形成強烈對比。這顯示漢代人對天上有美好幻想，天上以各式形象線條飛動交叉，使得整個畫面富神秘感、捉摸不定感；在人間，不論墓主人與隨從安排或祭祀場景，如同平日生活情景，安排得井然有序。為突顯墓主人的高貴身分，夫人身穿花紋彩衣，侍女、小吏則著單色衣。動作安排上，神獸、仙禽動態強烈，與軼侯夫人的莊重、侍從們的恭謹截然不同。
- 2.活用線條、筆法：不同線條、筆法表達不同造形、質感。人物面部、衣冠，畫得精準、細緻，沉穩而流利；龍、帷帳等，則畫得粗放、豪邁，有飛動的氣勢。鶴、龍爪的描線堅韌有力。線條粗細靈巧富有變化。有些部分甚至不用線條，以沒骨法表現，例如大小太陽全以朱色塗成，日中金鳥以黑色塗成。
- 3.繪畫性與裝飾性結合：構圖左右對稱，將各主題並列，如同圖案式佈局方法。並以紋樣化的龍來串連所有主題，建立各主題間的關聯性。有幾處未嚴格遵守對稱性構圖，例如人物位在同一地平面，以重疊的侍女表現空間由前往後的關係。整體說來，大架構以圖案式的方法構成，再將一個非裝飾性，有深度的繪畫性空間填入其中。作畫過程，先將大部分畫面塗上色彩，再加以描線，也有些地方是色上加色，點染自然。整體以明度偏低的暖色調為底，墨線貫穿全畫，以朱紅、白粉、石青等色點綴，因為以礦物作原料，色彩至今仍十分鮮明。

三、器物上的彩繪

器物上的彩繪包括：銅車馬彩繪、漆棺彩繪、漆篋彩繪、木器畫、陶器畫、銅器畫…，本節就湖南長沙馬王堆 1 號漆棺彩繪作探討。馬王堆 1 號墓的套棺共 4 層。套棺第一層為黑漆素棺，第二層為黑地彩

繪棺，第三層爲朱地彩繪棺，第四層爲錦飾內棺。中間兩層的漆棺彩繪爲最重要的作品。

黑地彩繪棺(圖三)的外表，以油調色彩繪製流動的雲氣紋和數量多達上百個形態生動的神怪、珍禽穿插其間；有仙人、蛇、鶴、豹、牛、鹿、馬、兔、多尾獸等。其中以一個怪神出現的次數最多，這個怪神無處不在，它吞蛇、彈奏、捕鳥、奔馳、騎獸。畫面中的個別形象與歷史文獻中片斷記載進行比對解釋，是比較容易做到的；但將圖像全部內容聯繫起來作確切的整體解釋，卻缺乏可信的文獻依據；可能是全部圖像內容所依據的神話已經失傳。怪獸形象與長沙、信陽等地楚墓中口吐長舌、頭有鹿角、兩手操蛇的鎮墓獸有相同之處，它短袖露肘，據《史記·叔孫通傳》「服短衣，楚制」，可見楚地形象²¹，推測應是辟邪驅鬼之神。



(圖三) 黑地彩繪棺(局部) 西漢 油彩 長 256cm 寬 118cm 高 114cm

²¹ 同註十二，頁 88。

朱地彩繪棺(圖四)的外表，以朱漆為底，以油調和青綠、粉褐、赤褐、黃白等明亮色彩，繪製青龍、白虎、朱雀和仙人等祥瑞圖像。蓋板的畫面沒有邊紋，主體是對稱的二龍二虎圖像。二龍首相向，居於畫面中部的上方，身各向兩側蟠繞，尾伸至左右兩下角。二虎相背於二龍之間，分別攀在龍首之下，口咬龍身。虎為赤褐色，形象寫實，尾部加飾流雲。頭檔的畫面主體是一座圖案化的仙山，仙山作等腰三角形，頂立於畫面中央。山的兩側各有一鹿，周圍飾以繚繞的雲氣紋。足檔的畫面主體為雙龍穿壁圖像。此圖像與馬王堆 1 號墓袞衣帛畫的雙龍穿壁圖像有相似之處。棺左側面的畫面正中繪一座赤色的山。山兩側各有一條粉褐龍；龍首相向於山的上方，龍身均呈波浪起伏狀。棺右側的畫面為繁複的勾連雲紋。



(圖四) 朱地彩繪棺(局部) 西漢 油彩 長 230cm 寬 92cm 高 89cm

四、畫像石、畫像磚

漢代畫像石的製作過程是畫師在經過加工的石板或石塊上畫出圖形，再由石匠雕刻，刻完後再上色；畫像磚則是用刻有畫像的木模，壓印在半乾的磚坯上，再入窯燒成，出窯後也在畫面施以紅、綠等各種色彩。但是由於年代久遠，畫像石、畫像磚大多已脫色。基本上，畫像石、畫像磚是畫刻兼施，融合繪畫與雕刻為一體²²的藝術。存在於墓室、祠堂、石棺…等，隨厚葬之風而興起。起源於西漢中葉，即國力最為雄厚的時期；西漢末至東漢初是發展期；東漢中晚期是全盛期；東漢末年，戰亂局勢使經濟遭受重大破壞，畫像石、畫像磚失去了存在的社會基礎，終究走向衰微。

現今考古發掘來看，畫像石分佈以山東、河南、四川數量最多、密度最高，其他如陝西、山西、江蘇、浙江、安徽等地數量較少。畫像磚主要分佈在四川、河南、甘肅等地，以四川最多也頗具特色。畫像石多為祠堂石室的壁畫及墓門、楣、楹的裝飾面，畫像磚則往往嵌在墓室壁上，方形為主，也有長方形及條形²³。

畫像石、畫像磚表現的內容相當廣泛，從富豪權貴的奢華生活描寫，如樂舞百戲、宴飲出行等；反映漢代思想觀念、神話傳說，如西王母、祥瑞、星宿圖等；教化人心的歷史故事、聖賢豪傑等；或平常百姓生活景象，如紡織、牛耕等工作場景等。

畫像石、畫像磚在構圖上，不分遠近，並運用散點透視法²⁴。所謂的散點透視，是指把眼睛在游移中觀察到的一個個物象集中到一幅畫面上²⁵。除此，佈局上常以小的物件堵塞其間，使畫面不留空隙。這一點和後代文人畫所提倡的「留白」審美情趣大相徑庭。另外，構圖上常將不同性質的圖像以「分格的形式」處理，例如將畫面分為上、

²² 楊愛國，《不為觀賞的畫作—漢畫像石和畫像磚》，成都市，四川教育出版社，1998，頁14。

²³ 《古代藝術三百題》，上海市，上海古籍出版社，1989（2000印刷），頁202。

²⁴ 俞偉超《中國畫像石概論》，收錄於賴非主編《中國畫像石全集》第一集，濟南，山東美術出版社，頁5。「散點透視法」為德國的朵麗絲·克羅聖特(Doris Croissant)在畫像石所發現的特殊構圖。

²⁵ 蔣英炬、吳天祺《山東的漢畫像石藝術—概述山東漢代石闕、祠堂、墓室的代表性畫像》，收錄於賴非主編《中國畫像石全集》第一集，濟南，山東美術出版社，頁53。

中、下三格：上格刻仙鳥神獸，描繪的是虛幻仙境；中格刻狩獵的情景，下格刻車馬出行，展示了活生生的人間世界。在藝術表現手法上，作者往往以形寫神，著力刻畫物象的神情或神意。在形象塑造上，以曲線爲主的輪廓線強調了形象的形體與動態特徵，幾乎所有的形象都處在跳躍、飛騰的運動瞬間，因此畫面上常可看出線條的彈力和感情的緊張。總體來說各地的漢畫石、畫像磚皆有特色，呈現出了不同的題材和風格。

第三節 漢代繪畫圖像內容與意涵分析

一、禮教觀念的建立：

以上古傳說或歷史人物故事爲內容，讚頌美德善行或對暴戾之事的揭露，以古鑑今進而揚美懲惡，樹立忠、孝、仁、義、禮、智、信等社會中判斷是非的標準。展現漢帝國以禮教爲中心的統治思想。內容大體如下：

(一)歷代帝王 — 三皇：女媧(常與伏羲相配)、祝融、神農；五帝：黃帝、顓頊、帝嚳、唐堯、虞舜；夏禹；后羿；夏桀；周文王；周公旦…。

(二)聖賢事跡 — 倉頡造字、孔子見老子、孔門弟子、曾母投杼、柳下惠坐懷不亂…。

(三)忠心義行 — 周公輔成王、二桃殺三士、荆軻刺秦王、曹沫刺桓公…。

(四)歷史故事 — 秦始皇泗水撈鼎、胡漢戰爭…。

(五)孝行 — 老萊子娛親、閔子騫御車、邢渠哺父…。

(六)愛子 — 齊國義母、魯義姑節…。

(七)烈女 — 梁寡高行、京師節女…。

二、神仙、長生不死思想的反應：

神仙思想的盛行，是基於長生不老的強烈願望，也直接導致大量神仙內容的美術作品。今日所見漢墓，神仙圖像不在少數。漢代流行

祖先崇拜和泛神崇拜，崇信的神靈和祭祀的對象，林林總總無所不在。由於年代久遠，漢代以藝術形象所記錄之各種神祇，今天多無法判斷。辨識工作主要根據漢代文獻敘述。以漢代王充的《論衡》一書為例，就有多處提到漢代如何表現神祇的情形。如《率性》篇「圖仙人之形，體生毛，臂變為翼，行於雲則年增矣，千歲不死」或《雷虛》篇「圖雷之狀，累累如連鼓之形。又圖一人，若力士之容，謂之雷公；使之左手引連鼓，右手推椎，若擊之狀」。漢代將神祇畫為可視的對象，通常運用現實生活中的某一特有物象或現象去附會而成，例如持瓶倒水的是雨師、持筒狀物於嘴吹氣的是風伯。畫面內容表現漢代人對鬼神世界的高度幻想，多為如下幾類：

- (一)**伏羲、女媧**：伏羲、女媧本為中國古代神話中的兩位大神。他們有著化生萬物、經天緯地的能力。通常伏羲雙手捧日或一手舉日一手持規；女媧則是雙手捧月或一手舉月一手持矩。
- (二)**祥瑞**：祥瑞大致可分為四類：動物、植物(連理樹、三株樹…)、器物(神鼎、玄圭…)、自然現象(長虹、甘露…)，但以動物居多。將生活中的動物或想像的動物作為神靈來看待的，漢代最盛行的莫過於所謂「四神」：龍、虎、朱雀、玄武(龜蛇合體)。其他吉祥動物還有：麒麟、九尾狐、熊、兔、鹿、猴、魚、鶴、羊、蟾蜍、牛、豬、狗、鷹、水鳥、鴨、鵝、雞等。
- (三)**西王母**：西漢前期，服食丹藥(仙丸、靈芝等)和以神物(龍、鹿等)引導升天是成仙的兩大途徑。西漢中期以後西王母²⁶地位確立，升仙思想就逐漸集中對西王母的崇拜和對西王母為主的神仙體系之信奉。西王母有不死之藥是她受到崇拜的真正原因。東漢中期民間又給西王母配上東王公。漢畫像中的西王母有繁、簡、象徵三種圖式。在繁複的西王母圖式中，除戴勝坐於龍虎座或交龍座的

²⁶ 《山海經·西次三經》描述西王母為「其狀如人，豹尾虎齒而善嘯，蓬髮戴勝，是司天之厲及五殘」。到《山海經·海內北經》西王母變得沒那麼恐怖「梯几而戴勝杖，其南有三青鳥，為西王母取食，在崑崙虛北」西漢中期以後，西王母地位逐漸確立，西王母早已脫離先前野蠻的形象，變成容顏絕世的美麗女神仙，並與東王公配成一對。《漢書·五行志》記載西漢哀帝建平四年(公元前三年)一次西王母崇祀活動，可證明西王母之高的地位。從京師到數十個郡國，「民眾聚會里巷阡陌，設張博具歌舞，祀西王母」，時間大致從正月到秋天。

西王母外，還有她的侍屬如九尾狐、三青鳥、三足鳥、玉兔、蟾蜍、雞首神人、牛首神人、執戟神人、羽人，連接天人兩界的方士及來到西王母身邊的凡夫俗子等。簡略的西王母圖式，主要表現為西王母坐於几後或坐於龍虎位上。象徵性的圖式是以西王母戴勝的「勝紋」來呈現。

(四)其他神仙：五方天帝、泰一神、日神(羲和)、月神(常羲)、雷公、風師、雨伯、河伯、山林川澤河海等各種神祇。充分顯示漢代的泛神崇拜。

(五)相交圖：生命的延續，道家理解為長生不老和升天成仙，是自身的永恆。儒家從孝的角度出發，理解為傳宗接代，即生殖繁衍。道、儒兩家對生命延續的解釋和認識不一，但都認為可透過「交」的方式來實現，交為交合、交媾。如：伏羲女媧交尾圖、雙龍相交圖。

(六)日月星辰：漢代流行讖緯、天人感應思想，日月星辰的變化能喻示人們喜禍吉凶。因此，人們生前祈求上天保佑，死後嚮往升天，求得天人合一。天象圖最常見的是內有赤鳥圖像的太陽和內有蟾蜍的月亮，其次為北斗星、織女星…，因為天空日月最為突出，首先表現它們，其餘還有雲氣、四神等，多繪於墓室天頂和牆面上。

(七)驅疫辟邪：有禦病或驅凶辟邪功能的圖象，最多見的是神荼、鬱壘、方相氏、四神、十二神獸…。

三、人間生活的表現：

(一)生產經濟：牛耕、市井、釀酒、採桑、捕魚、播種、紡織、借貸…。

(二)生活娛樂：舞樂、戲劇、投壺、六博…。

(三)居家生活：宴飲、庖廚、出行…。

(四)學習活動：講經、授業、射獵…。

(五)生活環境：闕 — 宮苑闕、城闕、墓闕、宅闕、祠廟闕，民居，園林山水…。

(六)交通工具：車馬乘騎。

第四節 漢代繪畫作品的表現手法與特徵

一、簡化與繁密

在漢代繪畫藝術中，經常可見簡化與繁密同時並存。簡化多用於描寫事物時將細節予以簡化或概念化；繁密表現於構圖的繁滿、內容的豐富。

(一)簡化：在畫像石、畫像磚裡我們可以清楚看出簡化手法的運用。簡

化方法有三個方向：

- 1.線的表現：將一個形體由繁入簡，逐漸成為線的形式。有兩種方式，一種以規範化、整齊化的裝飾性風格或幾何形式的線條構成。另一種，朝向自由性、繪畫性的方向發展，運用簡單有力的線條生動刻劃形體和神態。
- 2.面的表現：在畫像石、畫像磚以面的方式表現，往往通過沒有細部描寫的剪影式身姿、體態等去表達某一種情緒、動勢。
- 3.面與線的結合表現：在畫像磚、石的疏簡風格中，多運用簡練的線(包括陽刻線或陰刻線)與面的混合運用。《騎吹》(圖五)一圖，馬身上的線條是為表現細部之用，但由於這些線是絲絲扣住形體的面，整體結構密實，使這些馬顯得威武、雄渾壯厚。



(圖五) 騎吹 東漢 畫像磚拓本

(二)繁密：使畫面顯得「滿」的方法。

- 1.以裝飾性線條填滿：這種方法是得自器物以花紋、圖案填滿的方法。
- 2.心理空間的滿：畫面內容並未增加，而是將內容物的造形予以扭曲，拉長變形。因為造形本身扭轉、糾結、纏繞而造成彼此間的對抗效果，即使畫面仍有空白，但視覺上空間有變小的感覺。
- 3.結構的滿：將一個空間單位完整地安排在畫內，該疏該密都透過嚴密的考量，滿是因為結構的嚴謹造成。
- 4.內容的滿：並非透過填滿畫面空白處來表現，而是以主題內容本身的豐富度來造成滿。

二、 誇張、變形

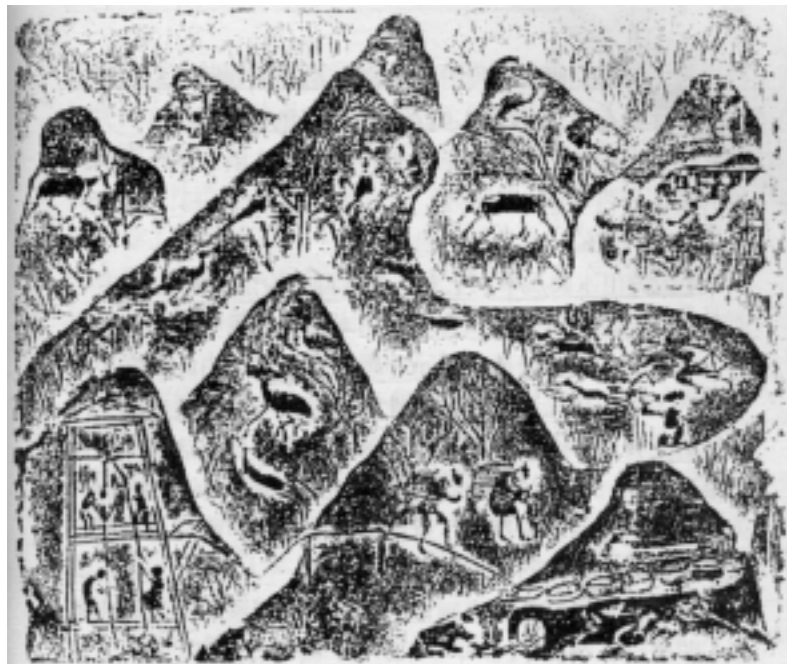
漢代藝術深沉雄大，有震撼人心的力量，大多得力於誇張變形。通常強烈的形式會產生驚人的效果。方法有幾種：

(一)比例上的誇張：強調某一部分同時削弱某一部分。

(二)扭曲、變形：漢代描繪動物、祥獸、神仙幻想境界，經常以拉長

手法表現。

(三)特殊的空間表現：漢畫處理大場面時，往往採用分層、平列展開、累加等方法，畫面連續不斷，有如電影一般。一個畫面結合多種角度視點，並依照畫面需求展現「象徵性的空間」，或者說，是用「符號式」的表現手法。這種作品，它既不考慮複雜的空間關係，也不考慮比例關係，形象的似與不似，不是主要考量，重要的是如何在畫面內調配好應該反映的內容。這類作品重視的是二度空間而非三度空間。以《煮鹽圖》(圖六)來說，形象的真實性就不是首項要求，將主要強調對象給予較為真實的描繪，突顯其重要性。群山簡略為三角形，以主觀並置，山內有不同動物。一幅畫面結合簡略與較為真實的形象，克服了時空觀念，直接將表現物以簡練的手法集中、明確地表現出來。



(圖六) 煮鹽圖 東漢 畫像磚拓本

三、 豐富的象徵意含義

象徵手法在漢畫中處處可見，必須從時代文化背景和畫面組合這兩方面分析，才能深入而正確地解讀畫面。不同畫面可能有不同或其他象徵含義。例如：伏羲舉日持規，女媧舉月持矩，除了是天空的象徵

外，還有天地陰陽和諧之意涵。除此，在漢代人的觀念中，動物既被視為一般的生物，但更多時候則是作為某一種神靈或某一種象徵來看待。將生活中的動物或想像中的動物作為神靈來看待的，漢代最流行、最普遍的莫過於所謂「四神」：龍、虎、朱雀、玄武，除了表示祥瑞、驅凶辟邪外，也有方位、地主、階級等的意義。

四、強烈的律動感

漢代繪畫中，少有追求靜止和均衡的作品，大多數的畫面動感十足。正如陰陽五行觀的反映，整個世界因元氣充塞而不停更迭流動。漢代繪畫中的「動」並不是單一的，透過不同的題材內容形成相異的類型。如：律動與波動，畫面上的處理，平穩中帶有一種節奏感，如《弋射收穫》(圖七)。騷動與飛動：展現出來的動態是一種不安的騷動，人、禽、獸都像流雲一樣，在天空飛快地運動，同時它們又交織成非常富於裝飾性的動感圖案。



(圖七) 弋射收穫 東漢 畫像磚拓本

五、重覆與變體

重覆與變體主要在兩個方面：同一題材不斷重覆表現和某一完善形式逐漸形成。前者指創作內容，後者指藝術構思和藝術處理。以常見的西王母圖像來說，表現方式多種多樣，形象也不盡一致，但作為仙界的象徵，西王母的主題極為明顯。