中央研究院歷史語言研究所集刊
第七十一本，第一分
出版日期：民國八十九年三月

漢代畫象中的「射爵射侯圖」

邢義田*

漢畫的圖象構成常有一定的格套，有些甚至有榜題。個人以爲以榜題文字爲依據，解析格套的構成元件，是理解畫象寓意較可靠的出發點。理解畫象有時可從榜題出發，有時可從歸納材料，確立格套及其變化出發，再以榜題爲輔，確立內容和意義。本文即以這樣的方法，試圖將一般學者稱之爲「樹木射鳥圖」的漢畫正名爲「射爵射侯圖」。

本文從數十件畫象中，解析出「射爵射侯圖」構成的格套元件——（1）大樹、（2）樹上之鳥或猴、（3）樹下仰射者，並討論其組合變化。再以「立官桂樹」等榜題爲據，指出桂即貴，鳥即雀、爵，猴即侯；樹下之人射鳥或猴，象徵著射爵射侯，追求富貴。漢代畫象中經常出現「射爵射侯圖」，反映了漢代人生願望的重要一面。

關鍵詞：漢代畫象 格套 榜題 射爵射侯圖

* 中央研究院歷史語言研究所

兩年前曾爲文討論如何從榜題去理解漢代畫象的內容。在舉例時，曾談到山東、河南畫象中常出現一株大樹，樹下有人仰射樹上的鳥或猴。因爲和林格爾漢墓壁畫在類似的樹下有「立官桂[樹]」四字榜題，我曾推測這類圖的意義或許是指射官取富貴。[1]

近日讀信立祥君大著《中國漢代畫像石の研究》，見他討論到此圖，稱之爲「樹木射鳥圖」。[2] 土居淑子在《古代中國の畫象石》一書中稱同樣的圖爲「樹木之圖」或「巨樹之圖」。[3] 林巳奈夫、曾布川寬也曾有說，其說與土居、信君都不同。[4] 月餘之前，適巧與劉增貴兄論及此圖。增貴頗有所見，我心有戚戚焉。於是收拾材料，草此小文，一方面想證明這類圖應正名爲「射爵射侯圖」，以補正舊說；另一方面也想以此圖爲例，談談理解漢畫寓意的方法。

一、榜題、格套——理解漢畫較可靠的出發點

留下畫象較多的東漢時代距今已兩千年左右。當時的人以壁畫、畫象磚或石刻裝飾墓室或祠堂，背後的許多社會、政治、藝術、信仰、心理因素，現在已難有足夠的材料去掌握。如果想要了解這些畫象的寓意，從今天的眼光恣意忖度，很容易流於主觀，言人人殊。有些研究者從風格入手。解析風格有助於分辨畫象創作者個人、流派、時代或區域的特色，但對確認寓意，助益似乎較爲有限。還有些學者喜歡從神話、生死觀或宇宙觀出發，建立頗爲動人的學說。漢人這些方面的概念，的確影響到他們如何修建和裝飾墓園。要認識畫象的寓意，這些不容

---

[1] 邢義田，〈漢代畫象內容與榜題的關係〉，《故宮文物月刊》14.5(1996)：70-83。

[2] 信立祥，《中國漢代畫像石の研究》（東京：同成舍，1996），頁75-85, 177。

[3] 土居淑子，《古代中國の畫象石》（東京：同朋舍，1986），頁79-92。

[4] 林巳奈夫認爲漢畫中常見枝葉交纏的樹應是神話中具有世界樹性質的建木，也是帝休之木，並認爲樹下常有人射鳥，「鳥」與「壽」字音通，射鳥意味著獲得長壽，見所著《石に刻まれた世界》（東京：東方書店，1992），頁131-137。拙文完稿後又見林氏大文〈漢代畫像石の神話的樹木について〉，《泉屋博物館紀要》15(1998)：1-24。林氏於此文中有更詳細的陳述。曾布川寬認爲樹下有人物射鳥，乃是崑崙山西王母世界內之描述，他稱此樹爲聖樹，但未進一步討論射鳥的意義。參所著〈漢代畫像石における昇仙圖の系譜〉，《東方學報》65(1993)：62-64, 112, 159-160, 168-170。土居認爲巨樹是扶桑樹，射鳥者是射日的后羿。請詳見其書，頁83。信立祥對林、曾布川、土居之說都曾有所評論，林氏 (1998) 對信立祥的評論亦曾回應。爲免重覆，本文將僅討論信君之說。

忽視。可是我們現在對漢代神話、生死觀或宇宙觀的了解，仍多不足和不夠細緻之處，例如無法較確切地知道，不同時代、地域、階層、身份、性別或不同信仰的人，曾有怎樣想法上的差異和多大的差異。學者限於認識，常基於十分概略或以同一種生死觀、宇宙觀，以偏概全地去建構解釋。這樣引起的迷惑有時比解答還多。[5]

探求漢畫的寓意幸好還有其它的途徑。漢畫的圖象構成常有一定的格套，有些甚至有文字榜題，使得我們有可能依據漢人的提示，從當時人的角度，去理解他們創作的旨意。在方法上，以榜題爲據以及解析格套，鄙意以爲是解讀畫象寓意較爲可靠的出發點。

漢代畫象常常附有文字榜題。榜題在壁畫、磚或石刻上都曾出現。這是畫象製作者用來幫助觀眾掌握畫象內容的一種方式。除了武氏祠等極少數的例外，漢畫榜題一般僅僅標示畫中的人物、時間、場地等，並不直接敘述故事。例如荆軻刺秦王圖，並沒有榜題作「荆軻刺秦王」，而是在人物身旁以文字注明某人爲「荆軻」，某人爲「秦王」，某人爲「秦舞陽」。由於這些人物身份的提示，觀賞者從畫面人物的動作、裝束、人物間的相互關係、場景和其它搭配出現的物件，即可知道畫象所要表現的故事。有時標明地點、時間如「天門」、「東市」、「渭水橋」、「居庸關」、「爲市掾時」、「使君從繁陽遷度關時」、「舉孝廉時」。借助榜題，觀賞者得以準確掌握製作者意欲傳達的信息，免於無謂的猜測。我們如果能先清理榜題，從榜題和畫象的對應關係中找出規律，這不僅有助於確立榜題的可靠性，[6] 也可以在較可靠的據點上，去推斷那些沒有榜題的作品。

如何推斷呢？解析畫象構成的格套是方法之一。漢畫格套的存在，前賢早已指出。[7] 只要稍微熟悉漢畫，就不難覺查漢畫基本上是由許多套裝的主題內容和一定的構圖方式組合而成。一般的工匠或畫匠墨守成規，依樣葫蘆，高明的可以

---

[5] 這一類的例證很多，參信立祥《中國漢代畫像石の研究》對畫象學說的評論，頁74-75及本文注8。

[6] 榜題可靠性和與畫象內容對應的問題，請參前引拙文，頁80-82。

[7] 據我所知最早討論到漢畫格套的學者可能是一九一二年 Berthold Laufer 在《通報》上發表的一篇論新近發現的五件漢畫的文章。他認爲它們都是工匠依據固定的圖譜 (fixed ready-made models) 製作出來的，請參 B. Laufer, "Five Newly Discovered Bas-Reliefs of the Han Period", *T'oung Pao* 13(1912): 107-112.

作出無數複雜的變化。不過，萬變不離其宗，經過解析，套裝的基本元件多能找出。

就探索畫象寓意的角度而言，解析格套的一個基本工作是確立圖象構成的單元 (unit)，分析構成圖象單元的元件 (elements)，區分其中必要、次要和非必要的部分。所謂必要，是指關乎畫象主題寓意的核心元件，缺少即不足以顯示圖象的用意。核心元件也是一個畫象單元成立的要件，無之則不能構成某一有獨立意義，具有單元性的畫象。所謂次要，是指與主題意義有關，但其作用主要在使主題更爲突顯周延，無之並不會使基本主題無法呈現，也不會使其單元性喪失。非必要部分則是一些可有可無，爲豐富視覺效果而作的增飾。有些增飾有時也會延伸出新的涵義。

解讀畫象可從榜題出發，也可從歸納材料，確立格套及其變化出發，再以榜題爲輔，確立內容和意義。這種方法的一個基本假設是：依據同樣格套製作的畫象，其基本寓意應大致相同。格套當然不會一成不變。時代、地域、流行風氣和供求雙方的特殊意圖或個人的品味，都可能使某些格套發生形式和寓意上的變化。如果能掌握格套的基本形式和變化，則有可能依據有榜題的畫象，去推斷那些屬於同一格套卻無榜題者的寓意。以下即以信立祥所謂的「樹木射鳥圖」爲例，試作一次新的解讀。

二、所謂的「樹木射鳥圖」

信立祥君討論樹木射鳥圖，基本上是爲了確定山東地區漢代祠堂後壁「樓閣拜禮圖」所顯示的場所性質和意義。他以影響東漢墓葬的主導思想（道家升仙、儒教禮制）和純圖像學的分析爲出發點，先檢討了曾布川寬、林巳奈夫和土居淑子等學者的看法，正確地指出畫中的大樹只是普通的樹，不是仙界的神樹或聖樹；車和馬是普通的車、馬；射鳥的人也只是普通裝束的凡人，不是仙人或后羿之類的偉人。[8]

[8] 除了信立祥所評論日本學者的看法，中國學者較流行的說法是以此圖爲描寫后羿射日或羿射十日，例如《南陽漢代畫象石》（北京：文物出版社，1985），圖333、334之解說；王建中、閃修山，〈南陽漢代畫像石三圖釋證〉，《漢代畫象石研究》（北京：文物出版社，1987），頁282-284；張秀清、張松林、周到編，《鄭州漢畫像磚》（鄭州：河南美術出版社，1988），頁146；閃修山、王儒林、李陳廣編，《南陽漢畫像石》（鄭州：河

他又指出樓閣旁的雙闕是墓地的門闕，雙層樓閣是墓地中有寢、廟等供祭祀之用的祠堂。樓閣中受拜者和匍匐的禮拜者是墓主和墓主的子孫，樓上的婦女則是墓主的妻妾。漢代墓地普遍植樹，樓閣旁的樹木即是墓地的樹木。樹下停繫的車馬是墓主的乘具，象徵墓主自地下的墓室乘坐來到祠堂，接受子孫的祭祀。射鳥是表示孝順的子孫於祭祀前，在墓地周圍樹林射獵，以獵物爲犧牲。信君認爲這樣就可以將樓、闕、馬、車、樹木和射獵幾個部分有機地聯繫在一起。祠堂後壁的樓閣拜禮圖因此整體上是在展現祭拜祖先這一主題（以上見該書頁75-85）。信君的說法比過去許多附會之說要合理。樓閣是祠堂。樓閣中那位通常體型較大，受禮拜的人物即是墓主；樓上婦女爲其眷屬，匍匐行禮者爲其親朋子孫。這些結論應可成立。我曾利用和信君大致相同的材料，作過類似的論證，這裡不再多說。[9]

有待進一步討論的是車馬和所謂射鳥的部分。樹下的車馬是否爲樓閣中墓主所乘坐？是否象徵墓主自墓室來到祠堂的乘具？樹下彎弓射鳥是否象徵子孫爲祭祖而狩獵？確切的證據似乎不足。基本的問題是樓閣、車馬和射鳥三個部分之間是否必然有關聯？三者是否必然形成一個有機的整體，必須合在一起解釋？

如果檢查一下山東、河南、江蘇、四川、陝西、遼寧等地所出相關的畫象，就可以發現樓閣、車馬和射鳥三部分有很多不同組合的情況。如果以信君所標示的「樹木、射鳥」爲核心，最少可有下列六種類型的組合。[10] 以下從最簡單的組合說起：

南美術出版社，1989），頁163；李國華，〈朝聖安樂圖——沛縣栖山漢畫象石淺析〉，《考古與文物》1991.3：100；高文、高成剛編著，《中國畫像石棺藝術》（太原：山西人民出版社，1996），頁84；周到、王曉，《漢畫——河南漢代畫像研究》（鄭州：中州古籍出版社，1996），頁86-87。

[9] 參那義田，〈武氏祠研究的一些問題——巫著《武梁祠——中國古代圖象藝術的意識型態》和蔣、吳著《漢代武氏祠墓群石刻研究》讀記〉，《新史學》8.4(1997)：207-214。蔣英炬和吳文祺的看法基本也相同。

[10] 土居淑子曾作過類似的分類解析，請參所著《古代中國の畫象石》，頁86-87。她分爲八種，又歸爲：（A）樹木＋鳥＋馬，（B）樹木＋鳥＋弓人兩大類，後者又是前者的派生型（頁86-87）。鄙意以爲兩者寓意可能有別，應分開解釋，詳見下文。

（1）樹木射鳥圖單獨出現。樹、鳥和射鳥的人構成一獨立的畫象單元

1)《山東漢代畫像石選集》（以下簡稱《選集》）[11] 圖163有樹和鳥，樹下有兩人張弓仰射；無車馬、樓閣等。（圖一）一九九八年九月二日在曲阜孔廟得見原石，確定知道此畫象在單獨的一面石上。背面及一側另有不同內容的畫象。另一側因砌入牆中，是否也有畫面不可知。總之，此石上的樹木和兩人射鳥，構成獨立的畫面，我們可以將這樣的內容看成是一個獨立的畫象單元。以下幾件的情形也是如此。

2)《漢代畫象全集》（以下簡稱《全集》）二編[12] 圖41，畫面中央爲大樹，樹上有飛鳥，樹下左右各有一人張弓仰射。無車馬、樓閣等。（圖二）

3、4)《南陽漢代畫像石》（以下簡稱《南陽》）[13] 圖333、334，兩石上都只有一人仰射，樹上有鳥，沒有車馬、樓閣或其它的東西。（圖三、四）

5)《鄭州漢畫像磚》[14] 頁146，磚上右側有一大樹，樹上有鳥四隻；樹旁還有一小樹，兩樹之旁有一人腰佩一劍，張弓仰射。[15]（圖五）

6)《中國畫像石棺藝術》[16]（以下簡稱《石棺藝術》）頁104-105，四川新津寶子山崖墓石函一側中央刻畫一樹枝蜿蜒的大樹，樹枝上左右各有一隻鳳，樹枝間另有十隻鳥，樹下有一人彎弓仰射。（圖六）

7)《陝北漢代畫像石》[17]（以下簡稱《陝北》）圖171，綏德王得元墓前室北壁的左豎框畫象分上下六層，最上層爲二人對立，其下爲二人與另一人相對拱手，再下三層分別爲帶羽異獸、虎、狐逐兔（？），最下層中央有一

---

[11] 山東省博物館、山東省文物考古研究所編，《山東漢代畫像石選集》（濟南：齊魯書社，1985）。

[12] 傅惜華編，《漢代畫象全集》（巴里大學漢學研究所，1950）。按此石原殘存相連的畫面兩格，在郭泰碑的碑陰。《全集》收錄拓本切割爲二（圖41、42）。完整本見關野貞，《支那山東省に於ける漢代墳墓の表飾》（東京：東京帝國大學工科大學紀要第八册第一號，1916），附圖181-183。相連兩格畫象之間有甚寬的紋飾帶隔開，內容並無關連，因此可視左側一格的樹木射鳥圖爲一獨立的畫象單元。

[13] 不著編者，《南陽漢代畫像石》。

[14] 張秀清、張松林、周到編，《鄭州漢畫像磚》。

[15] 此磚之出土報告見鄭州博物館，〈鄭州新通橋漢代畫象空心磚墓〉，《文物》1972.10：41-48。

[16] 高文、高成剛編，《中國畫像石棺藝術》。

[17] 見李林、康蘭英、趙力光編，《陝北漢代畫像石》（西安：陝西人民出版社，1995）。

盤枝大樹，左側一人揚手，右側一人持弓仰射。這六層之間各有橫線分隔，內容並無關連，因此可以將最下層視爲獨立的畫象單元。（圖七）

8)《南陽漢代畫像磚》（以下簡稱《南陽磚》）[18] 圖109，上層有樹，樹上有鳥；樹下右側一人彎弓仰射，左側一人昂首，一手上指。中層爲二人對坐而談；下層爲樂人、百戲。此圖上層和中下層之間有橫線分隔，內容上並無關連，因此可將上層視爲獨立的畫象單元。（圖八）

9) 一九九八年九月五日參觀滕州漢畫像石館，見滕州官橋鎮善莊出土一石，畫面中央有一樹，枝葉向兩側彎曲，樹間有飛鳥。樹下左右側各有一人昂首張弓而射。他們身後又各立一人，右側者扶杖，左側者一手上舉。（圖九）

10)在同館見另一石，兩側各有一株圖案式的柏樹，柏樹頂各立一鳥；兩樹間有三人；右側一人拱手而立，左側一人一手似上舉，中央一人張弓仰射，天上有飛鳥五隻。此石刻畫淺細，部分線條不明，但爲射鳥圖可以確識無誤。（圖一〇）

（2）樹木射鳥僅和樓閣一起出現，也就是：樹木射鳥＋樓閣

1) 一九九八年九月七日參觀山東莒縣博物館，看見一方莒縣東莞出土的畫象石。其中一面最上層爲西王母，其下兩層分有站立的人物七人和五人，再下兩層分有馬兩匹（兩匹馬之間有一未穿透的方孔）和馬車、騎士。最下層右側有樹，樹上有鳥及猴，樹下有人張弓仰射，左側爲一二層建築，樓下有二舖首銜環爲飾的門。下層和上層之間用橫線隔開，上下層在內容上並無關連，因此下層可以看成是獨立的單元。（圖一一）

2) 和林格爾漢壁畫墓[19] 後室的北壁上，樹木射鳥和樓閣是自成單元的一幅畫象。它和東側的武成城圖之間以紅色豎線明顯區隔開來。大樹之下，樓闕之間有墨書「立官桂[樹]」四字。此圖內容詳見後文分析。（圖一二）

（3）樹木射鳥僅和馬一起出現，也就是：樹木射鳥＋馬

1)《選集》圖4有樹、鳥，樹下左側有一人彎弓仰射，右側有一繫馬。（圖一三）

---

[18] 趙成甫主編，《南陽漢代畫像磚》（北京：文物出版社，1990）。

[19] 內蒙古自治區博物館文物工作隊編，《和林格爾漢墓壁畫》（北京：文物出版社，1978）。

2)《選集》圖32有樹、鳥，樹下兩人彎弓仰射，一人牽馬；無車，無樓閣。（圖一四）

3)《選集》圖479有樹和鳥，樹下一人張弓仰射，其旁有一馬；無車，無樓閣。（圖一五）

4)《選集》圖9，畫面分三層，最上層有鳥及三獸，中層爲六博圖，下層中央有一枝葉相交的大樹，樹上有鳥。樹下右側有一人持弩仰射，一人隻手上舉，一人坐；樹下左側有二立人，二人之間有一人騎在馬上。上中和下層之間有分隔線，畫象內容上下之間並無關連，因此可將下層視爲獨立的單元。（圖一六）

5)《陝北》圖512、513，綏德四十里鋪出土墓室左右豎框，畫象左右對稱，內容相同。畫象分上下四層：上層共四人，左右拱手對坐；下層爲比武、百戲；再下層有立人五，中二人張手作對談狀。最下層中央有一盤枝大樹，樹上有鳥及飛鳥，樹下一側有一馬，馬前有一食槽；另一側則是一人持弓仰射。此層與上層分隔無內容上的關連，因此可視爲獨立的單元。（圖一七）

6)《全集》二編圖63，此圖拓本殘缺，不知全圖如何，暫歸入此類。中央有大樹，樹上有鳥，樹下左側有殘缺左半身的一人，正張弓仰射；右側有一人持戟騎於馬上；無車，無樓閣。（圖一八）

7) 一九九八年九月五日參觀滕州漢畫象石館，見滕州東寺院出土一石，其上左側有枝葉蜿蜒的大樹，樹下有一馬，馬上立一人，似正攀枝欲擒樹上的鳥。其右有二人，一人拱手而立，一人正張弓仰射。（圖一九）

（4）樹木射鳥和樓閣、車馬一起出現，也就是：樹木射鳥＋樓閣＋車馬

信君在書中舉出的例子，有些只有樹木、樓閣或車馬，並無射鳥。[20] 以下舉三例：

1)《選集》圖172爲曲阜西顏林村一石。此石雖將車馬、射鳥和樓閣、禮拜、車馬出行分刻在上下左右四格，從其它漢畫可知四格內容實際是相互聯繫的。四格左側還有殘畫，內容不可分辨。（圖二〇）

[20] 見信立祥，前引書，頁72-81，圖44, 47, 48, 49, 50。

2、3)《嘉祥漢畫像石》（以下簡稱《嘉祥》）[21] 所收嘉祥宋山第二批畫像第14、15石，風格和武氏祠所見幾乎一致，雙層樓閣旁有馬（或和車），有樹、鳥（或和猴），樹下有人持弓仰射。第15石射鳥者不在樹下，而在樓闕的屋簷上（圖二一）。

（5）除了樹木射鳥、樓閣或馬、車馬，還有其它的畫象主題；主題畫面之間並無明顯分隔，也就是：樹木射鳥＋樓閣（或＋馬、車馬）＋其它

1)《河南漢代畫像磚》[22] 圖243，上層左側爲行進中之馬車及騎吏一人，右側有門衛守闕及樓閣人物；下層左端有一樹，樹上有鳥，樹下一人張弓仰射，其右爲百戲圖，有跳丸、長袖舞及樂人三人。這些不同主題的畫象本可各自獨立，但它們之間並無明顯的分隔，尤其是百戲和射鳥圖構成左右連續的畫面（圖二二）。同樣的情形亦見於以下三例。

2) 江蘇沛縣棲山漢畫象石墓石棺壁畫象，[23] 畫像右端有人比武，其左爲雙人擊建鼓；中央爲一樹，樹上有三鳥，另有長頸長足之一鳥口銜一魚；樹下右側有一人腰間佩劍，手持一鳥；左側一人正張弓仰射。射鳥圖之左，上有九尾狐、三足烏，下有四佩劍面左之神人：自右至左依序爲人首蛇身、馬首人身、鳥首人身及一人，朝向最左端之雙層閣樓。閣樓上層一人憑几而坐，下層有一鳥，口中銜食。（圖二三）

3) 江蘇睢寧墓山漢畫像石一號墓第二石，[24] 畫象約略中央的位置有亭閣，亭閣中有二人對坐；右側上層有飛鳥及漁人捕魚，下層右端有三人朝左著冠拱手，其前有二人以扁擔共抬一壺、一豬腿及一大魚向亭閣而行。亭閣左側有一樹，樹上及天空有鳥；樹右有一進食的馬，左側一人彎弓仰射，身後另一人手持一鳥。（圖二四）

4)《選集》圖472，上層自右至左有騎鹿之仙人、鹿車、魚車、馬車、胡漢交戰及狩獵的場面；畫象中央爲樓閣，樓頂右簷有二人彎弓射鳥，樓頂兩端

---

[21] 朱錫祿編著，《嘉祥漢畫像石》（濟南：山東美術出版社，1992）。

[22] 周到、呂品、湯文興編，《河南漢代畫像磚》（上海：上海人民美術出版社，1985）。

[23] 徐州市博物館、沛縣文化館，〈江蘇沛縣棲山漢畫象石墓清理簡報〉，《考古學集刊》1982.2：106-112；徐毅英等編，《徐州漢畫像石》（北京：中國世界語出版社，1995），圖1。

[24] 仝澤榮，〈江蘇睢寧墓山漢畫像石墓〉，《文物》1997.9：36-40。

分有伏羲、女媧；樓下右側有一樹一馬；右闕有人釣魚，闕外有柏樹及鳥，闕上有題記；左闕外則有魚、柏樹及一人持戟搏虎。此圖射鳥人和樹馬分隔，而與其它畫面主題交織在一起的情形，頗似下文將提到的孝堂山石槨東面的畫象，我們將於下文進一步討論。（圖二五）

5) 一九四三年，李文信在遼陽北園瓦窯子村東南調查發現一座東漢晚期壁畫墓。據他一九四七年發表的報導，[25] 在墓後小室東面壁上有三組壁畫。左側一組爲屬吏圖，中間爲樓閣圖，右側爲樂舞圖。三組之間並不見區隔，實可視爲同一壁上的連續畫面。中間樓閣圖的部分，李文未附全圖，據他記述在三層樓閣的頂上有「銅鳳」及飄揚的旗幟，中層坐婦人，「上層左□□（原報告印刷不清，凡不清處以□號代之）上立一鳥，長尾□目，作回首□□欲飛狀，遠方立一人，裸而著蔽，滿弓□矢，向烏作欲射勢，蓋『有窮氏射日』傳說之象徵描寫也。」[26] 樓閣右側則爲場面頗爲盛大的樂舞百戲圖。此圖沒有車或馬。李文沒提到樓閣旁是否有樹，Wilma Fairbank 的報導中說，樓閣右側有一株枝葉盤繞像武氏祠所見一般的大樹。[27] 又據李文報導，在屬吏圖左題有「小府史」三字，在樓閣圖左題有「教以勤化以誠」六字。不過，這六字當一九四四年日本北野正男再去調查時已杳不可見。李文對題字的位置描述不清，現在已難以確實查證題字和畫象之間的關係到底如何。[28]

---

[25] 李文信，〈遼陽北園畫壁古墓記略〉，《國立瀋陽博物館籌備委員會彙刊》1947.1：122-163。此刊印刷極劣，許多文字不清，記述樓閣圖部分，有不少字難以辨認。一九四四年，北野正男曾去調查，其簡報刊日本《世界美術全集月報》14(1952)，惜此刊不得見。相關記述轉見 Wilma Fairbank and Masao Kitano, "Han Mural Paintings in the Pei-yuan Tomb at Liao-yang, south Manchuria", *Artibus Asiae* XVII(1954): 238-264；部分壁畫可參徐秉琨、孫守道編，《東北文化》（香港：商務印書館，1996），圖104-109。

[26] 同上，李文信，頁127。

[27] 同上，Wilma Fairbank, p.262.《東北文化》所收局部壁畫有樓閣、百戲的部分，但不及 Wilma 所說的大樹。

[28] 同上，Wilma Fairbank, p.255. 李文信原文作「樓閣圖（在上圖左題有「教以勤化以誠」一行六字）」（頁127）。此「上圖」不知是指其先前所述的屬吏圖或樓閣圖，文中未再說明題字和樓閣的相關位置，Wilma Fairbank 文雖附此壁畫全圖（圖一〇），惜題字已不可見，目前已難以確知這些榜題的位置以及和畫象之間的關係，十分遺憾。因未見原畫，目前刊出的圖版或不全或不夠清晰，難以描摹，本文暫不附圖。

（6）爲了突顯樹木射鳥和樓閣之間的關係，特別將樹木射鳥和其它畫象單元或元件（人、狗、猴、羊等）一起出現，卻無樓閣的情形別爲一類，也就是：樹木射鳥＋其它－樓閣

1) 山東長清孝堂山石祠的石樑東面有畫面頗完整的畫象。上層係以撈鼎圖爲中心，下層有成排的車馬。在撈鼎圖右側除雙頭怪獸，還有一株大樹，樹前有兩隻飛鳥，一人正張弓迎面而射。在構圖上兩隻雙頭怪獸和樹木及射鳥人兩兩交叉相對，可以說交融成一個畫面。（圖二六）
2)《選集》圖41，畫面分三層，最上層爲四隻異獸，中層爲人首鳥身的扁鵲針灸圖；下層大樹下有二人仰射，樹上有鳥有猴，樹旁左右有一羊、一馬，兩樹幹中間坐一人。此圖上中和下層之間並無關連，但多了羊和樹幹中坐著的人。（圖二七）
3)《選集》圖537，畫面分上下兩層，上層右端有大樹，樹上有鳥，樹下左側繫一馬，一人彎弓射鳥；樹右側有人、鳥、狗。此景左端則爲一場景盛大複雜，有人，有獸，有狗，有山巒的狩獵圖。樹下的馬面向左側的狩獵場景，使左右兩個原本獨立的主題畫面似乎有了連繫。下層有一隻大象，八隻翼虎和兩位長耳帶翼仙人的神仙異獸圖。（圖二八）
4)《全集》二編圖21，畫面上層、中層各有八位拱手坐姿的人物，下層中央爲大樹，樹上有鳥，樹下右側有一人張弓仰射，其旁有一馬；左側坐著一男一女，很可能是夫妻。圍繞在有頭飾的女子周圍的最少有九個小孩。其中五人有頭有部分的身體，其餘四人在後只露出頭來。（圖二九）
5)《全集》初編圖112，上層有大樹，樹上有鳥及飛鳥，樹下左側有一人張弓仰射，右側地上伏著一羊或狗。中層爲孔子見項橐及老子圖，下層爲一輛向左行的馬車。中下層和上層無關，但上層多了羊或狗。（圖三〇）
6)《南陽磚》圖99，磚上不但有鳥，還有猴；樹下沒有車馬，卻有一隻昂首的狗；一人仰射，另一人手提一鳥。（圖三一）
7)《南陽磚》圖101，最上層中央有樹，樹上有鳥和爬在樹榦上的人（或猴？），樹下左側有一人張弓仰射，右側一人一手上指，一手提一鳥。中層有二人對坐而談，下層爲百戲場面，有長袖舞及其它表演。中下層和上層無關，上層多了人或猴。（圖三二）
8)《南陽磚》圖164，上層有一樹，樹上有鳥及猴；樹下右側有一人彎弓仰射，左側有一昂首而視的狗，一人抬頭仰視，一手上指，一手提一鳥。其

下有搗藥的玉兔，一背羽仙人朝左側的西王母禮拜。這兩層之間雖無橫線分隔，但內容上毫無關連可言。再下層則有相搏的虎、熊及鳳皇；最下層則是一輛四馬的馬車和一隻雙峰駱駝。（圖三三）

9)《石棺藝術》頁84，四川新津鄧雙鄉龍岩村崖墓一號石棺棺側外壁右端刻一人帶劍面左，一人一手持幡，一手指前而行；左端有三人向左而行，左角有所刻畫但不明爲何物。左右兩端這些人物之間有一大樹，樹上有鳥有猴，樹下有一人彎弓仰射。（圖三四）

以上六類三十六例雖然沒有窮盡遼寧、山東、河南、江蘇、四川、陝西等地所有的資料，「樹木射鳥圖」單獨出現，或和馬，或與其它主題一起出現的例子（以上1、3、6類，共26例），在數量上要比樹木射鳥與樓閣一起出現的例子爲多（以上2、4、5類，共10例）。更值得注意的是，如果射鳥是爲了祭祀樓閣中的祖先，射鳥和樓閣圖有如此重要意義上的聯繫，應該常常同時出現，甚至兩者單獨一起出現才是。然而，這樣的例子目前僅能在莒縣和林格爾漢墓找到兩個。這意味著樹木射鳥和樓閣之間的關係可能不是必然的；樓閣和車馬之間的關係也不是必然的。三者可以被安排在一起，也可以分開。信君的解釋建立在三者構成一有意義的整體的假設上，這對他所舉的少數例子或許說得通。可是無法解釋三者不同時出現，或與其它畫面同時出現，反不和樓閣同時出現的多數情況。這是我對其說有所保留的第一個理由。

其次，爲什麼說信君之說只是「或許說得通」呢？樹下的人彎弓仰射，樹上依山東微山兩城山一石的榜題來說，有「烏生」、「蜚鳥」和「山鵲」。[29] 除了鳥，在前文所舉的例子中，樹上還有信君未提的猴子（圖一一、二一、二七、三一、三三、三四）。從圖象上看，樹下的人只可能是在射烏、鵲或猴。烏、鵲或猴是漢代祭祀中所用的祭品嗎？我們從文獻、墓葬出土實物或漢畫中的描寫可知，漢代較常用的祭品不外牛、羊、豬、雞、魚、犬，不見用烏、鵲或猴之例。[30]

---

[29] 信立祥君在書中提到榜題「山鵲」刻在樹右側「人頭鳥」之旁（頁79），似乎暗示山鵲是指人頭鳥。如果仔細看，可以發現山鵲似應指人頭鳥右上方另一隻有長尾的鳥，而不是人頭鳥。可參《山東漢畫像石選集》圖32及本文所附線描圖。

[30] 依據文獻，漢從周制，祭祀仍然以牛、羊、豬三牲爲太牢，牛、羊爲少牢。一般人祭祀則常用豬、羊、雞（鴨）或魚。參 K. C. Chang ed., *Food in Chinese Culture* (Yale University Press, 1977), pp.55-62; 韓養民，《秦漢文化史》（台北：里仁書局翻印本，民國75年），頁133-142。據乙瑛碑，元嘉時祭孔子，河南尹給牛、羊、豕、雞各一。以漢畫中所見而言，徐州銅山青山泉供案石上有三盤，盤中各有一魚（《徐州漢畫像石》，1987，圖

獵取鳥、鵲或猴以供祭祀，可以說沒有文獻證據。除非如信君在書中採取的解說方式，將射鳥擴大解釋成是射獵、狩獵（頁82-85），再將射獵解釋成是爲準備祭祀用的犧牲。漢畫表現的手法中，不乏以某一部分象徵或代表全體的（例如：以柏樹或門闕象徵整個祠堂和墓地）。因此，以射鳥象徵有較全面意義的狩獵不是沒有可能。這是爲什麼說信君之說「或許說得通」的理由。

然而我們不要忘記，漢畫中有很多真正的狩獵圖。這些狩獵圖的場面或極爲浩大，或十分簡單，有些和樓閣圖一起出現（如《選集》圖47、472、473，《全集》初編，圖9、10，《陝北》圖78、186、246、476），有些和「樹木射鳥」圖一起出現（如《選集》圖472、江蘇沛縣棲山石棺之射鳥圖和狩獵圖分別出現在同一棺之東西壁）。[31] 信君在書中曾十分強調古代狩獵和軍事、祭祀之間的緊密關係，認爲漢代祠堂中的狩獵圖正淵源於此。[32] 姑不問漢代除了皇室宗廟，是否還持續著古來以獵物供祭的習慣；依信君之說，這樣的狩獵圖豈不更能表達真正的狩獵？更符合他狩獵以供祭祀的解釋？如東漢已創作出這樣的狩獵圖，又何須另外創作樹木射鳥圖，以表達同樣的寓意？兩圖寓意如果相同，又何須同時出現？

三、從榜題、格套辨識「射爵射侯圖」

「樹木射鳥圖」可以單獨存在，成爲獨立的畫象單元，就應該有它獨立存在的意義。它和其它畫面相連時，當然很可能衍生更豐富的內涵。不過，我們不妨先確定樹木射鳥圖作爲一個獨立畫象單元的意義，再談其它較複雜的組合變化。根據前文提出的方法，樹木射鳥圖的必要構成元件應包括以下三者：

165）；河南南陽市出土供案石刻有盤，盤中有魚和雞或鴨以及其它食品（《南陽漢代畫象石》，圖222）；山東嘉祥武氏祠也有一石，石上刻二耳杯，分盛兩魚，又有兩圓盤，盤中有宰殺好的雞（《漢代武氏祠墓群石刻研究》，濟南：山東美術出版社，1995，圖版50）。馬王堆漢墓出土的肉食品中雖有豬、牛、羊、狗、馬、兔、鹿、雁、野鴨、鷓鴣、天鵝、班雞、鷸、鴛鴦、竹雞、鵲、喜鵲、麻雀等走獸和鳥禽，但這些多半裝在七十個竹笥和十一個麻袋中，主要是當作供墓主地下享用的食物看待。再者，西漢初尚無墓中行祭奠之俗，祭品不會出現在墓中。參陳愛平，〈從馬王堆文物看漢代飲食文化〉，《馬王堆漢墓研究文集》（長沙：湖南出版社，1994），頁251-252。墓內設奠始於王莽前後。從洛陽燒溝、河南陝縣劉家渠、甘肅武威磨嘴子、徐州賈汪漢墓墓中出土的祭奠之物看來，有雞、羊、豬、牛之骨，沒有鳥、鵲或猴。參李如森，《漢代喪葬制度》（長春：吉林大學出版社，1995），頁62。

31 見前引〈江蘇沛縣棲山漢畫象石墓清理簡報〉，頁109。

32 信立祥，《中國漢代畫像石の研究》，頁115-118。

（1）一株大樹
（2）樹上有鳥或猴
（3）樹下有張弓射箭的人

沒有這些，即不能稱之爲樹木射鳥、射猴圖。本文圖一至一〇可以說是合乎此圖要件最簡明的代表。有些圖中增添了車馬、羊、狗、魚等。這些可以有不同層次的意義（見下文），但屬次要。樹木本身或枝繁葉茂，或僅有簡單的枝葉；樹上鳥、猴同時出現，或僅有猴或鳥；鳥、猴的數目或多或少，仰射者一、二或三人，這些數量多少和描繪的繁簡，都不影響此圖的基本寓意，在圖象意義和格套的解析上似乎都可以看作是非必要的部分。

找出產生畫象意義的核心部分後，接著即可注意榜題，依據當時人所刻的文字，去認識畫象的確實寓意。我在舊作中已經指出和林格爾壁畫墓中有一幅枝葉纏繞的大樹，樹上的鳥獸可能因爲壁畫色彩和線條剝落，無法清楚辨識，但樹下左右清楚有兩人，其中右邊一人正彎弓仰射，左側一人也作射箭狀，但弓箭或亦因剝落而不可見。從他們的姿態，可以假設樹上應有目標物。樹前有樓閣及雙闕。此圖具有樹木射鳥圖的必要構成元件，和山東出土的樹木射鳥圖具有同樣的格套特徵。因此可以此圖爲準，推定其它樹木射鳥圖的意義。在這幅圖的樹下有「立官桂[樹]」四字榜題。據《和林格爾漢墓壁畫》頁101所附原壁畫彩色圖版，「立官桂」三字十分清晰。[33]「樹」字殘存左側偏旁「木」的部分，雖不清晰，似只可能是樹字。這是目前可考，這一類樹唯一的榜題。

由此榜題，應可推斷同一格套中的大樹，雖姿態有異，應該都是取義於桂樹，其義殆與「立官」有關。「立官」爲古代常詞。《商君書・算地》：「立官貴爵以稱之，論勞舉功以任之」，《呂氏春秋・孟春紀》本生：「立官者以全生也。今世惑主，多官而反以害生」，《史記・龜策列傳》：「立官置吏，勸以爵祿」，《論衡・非韓》：「重本尊始，故立官置吏」。立官意爲設官置吏。立官與桂樹連言，可見桂樹與官位、爲官有關。漢樂府古辭〈相逢行〉：「黃金爲君門，白玉爲君堂。堂上置樽酒，作使邯鄲倡。中庭生桂樹，華鐙何煌煌。兄弟兩

[33] 和林格爾漢墓發掘於文化大革命期間，發掘過程據說不是十分嚴謹，材料的可靠度因此也須視情況而定。此墓早已封閉回填，發表的材料無由重新檢證。對利用材料的學者而言，這是十分無奈的情況。「立官桂」三字在攝影製成圖版前除非曾遭塗改，否則我們只能暫時以發掘報告中的原壁畫爲準。據黃展岳先生面告，主持發掘者是張郁，原壁畫圖版應可靠無誤。

三人，中子爲侍郎。五日一來歸，道上自生光…」[34] 黃金、白玉爲君之門、堂；堂上有酒，有倡，中庭有桂樹，此皆官家豪門富貴之象。桂樹之所以象富貴，蓋其象漢家，富貴之所出也。《藝文類聚》卷八九及《太平御覽》卷九五七引《春秋潛潭巴》云：「宮桂鳴下土，諸侯號有聲」，「桂好木，植於宮中，猶天子封有聲譽者爲諸侯。今乃鳴，是乃成其聲名於下土之祥也。」[35] 此謂桂樹植於宮中，宮乃漢天子之宮。宮桂以喻天子；宮桂鳴，猶天子發號令，封有賢稱者爲侯，以應賢者聲譽。得封者遂位貴而名顯。又《漢書・五行志》中之上：

> 成帝時，謠又曰：「…桂樹華不實，黃爵巢其顛。故爲人所羨，今爲人所憐。」桂，赤色，象漢家；華不實，無繼嗣也。王莽自謂黃象，黃爵巢其顛也。

這裡更明白說出是以桂樹象徵漢家，而黃爵即黃雀。黃雀巢於桂樹之頂，樹開花而不能結實，暗喻成帝久無子嗣，號稱當土德（其色黃）的王莽將奪取當火德（其色赤）之漢家天下而居之。漢人措詞用字好用諧音，以羊爲祥，以鹿爲祿，以雀爲爵，其以桂諧貴，亦可知矣。如此「立官桂樹」四字旁的大樹，必是加官進爵，成就富貴的象徵無疑。[36]

爲什麼要射樹上的猴和鳥呢？關於古代射官和射侯之義，舊作已曾解釋，[37] 這裡僅就「侯」與「猴」相通假，稍作補充。揚雄《法言・重黎》：「曰：『生捨其木侯而謂人木侯，亨不亦宜乎？』」汪榮寶《義疏》引《音義》：「木侯，《漢書》作沐猴」，[38] 是「侯」與「猴」通。舊作對射鳥曾勉強解釋，須要補正。舊作和信君之書都曾用過前文提到有「烏生」、「蜚鳥」和「山鵲」榜題的那方畫象。這些榜題舊作未及討論，是一大疏漏。這方畫象出於山東微山兩城

---

[34] 逯欽立輯校，《先秦漢魏晉南北朝詩》上（北京：中華書局，1983），頁265。

[35] 參中村璋八編，《重修緯書集成》卷四下（東京：明德出版社，1992），頁76；夏劍欽、黃奭齋點校，《太平御覽》（石家莊：河北教育出版社，1994），冊八，頁631。

[36] 和林格爾漢墓壁畫報告將立官桂樹榜題解讀爲「可能是表示把棺台放在了『貴地』，古代『立』、『位』相通，『官』、『宮』相通，『立官』或許就是『位宮』，『立官桂樹』也可能是表示古代設社祭祀土地神，立樹爲位。」（《和林格爾漢墓壁畫》，頁24）土居淑子引此說，並推論此樹乃有多重意義之生命樹，也是扶桑樹，見所著《古代中國の畫像石》，頁113。「位宮」之說迂曲，於義實難通解。又原榜「官」字十分清晰，實不宜捨官而釋爲宮字。

[37] 邢義田，〈漢代畫象內容與榜題的關係〉，頁73-75。

[38] 汪榮寶，《法言義疏》（台北：世界書局，民國47年），卷一四，頁21上。又參高亨，《古字通假會典》（濟南：齊魯書社，1989），頁323。沐猴見《漢書・陳勝項籍傳》。

山，現藏曲阜孔廟，著錄見《漢代畫象全集》初編圖252及《山東漢畫像石選集》圖32（圖一四）。一九九八年九月二日特去考察原石。「蜚鳥」和「山鵲」字跡清晰可辨。「烏生」二字則較難辨識。「烏」字也有可能是「鳥」，林巳奈夫、曾布川寬即引作「鳥生」。劉敦愿引葉又新之說，認爲應作「倉生」，何者爲是，難以確認。[39]

以可確認的榜題而言，樹上有鳥和鵲。鵲即雀，在漢代鳥、雀二字通假十分平常。同事林素清所輯漢代鏡銘中，「朱雀」、「朱鳥」相通的有數十例。[40]「雀」與「爵」相通假也極通常，漢代鏡銘及高亨《古字通假會典》中例證極多。[41] 鵲，《說文》四上有「雔」字，段注：「雔隸變從鳥」。尹灣出土西漢晚期六號墓〈神烏賦〉簡中，雌、雄二字之「隹」皆寫作「鳥」，[42] 可見「鵲」、「雔」實爲一字。總之，樹下之人射鳥，其實是射雀（鵲）、射爵，象徵獵取官爵。《漢書・食貨志》：「學于大學，命曰造士。行同偶能，則別之以射，然後爵命焉。」師古曰：「以射試之。」按《禮記・射義》：「故天子之大射，謂之射侯。射侯者，射爲諸侯也。射中則得爲諸侯，射不中則不得爲諸侯」。射與爵命之關係，由此可見。圖中之人在桂樹下彎弓射猴或射雀、鵲，應是取其射爵、射侯，以達富貴之義。[43]

這類畫象的樹上，有時僅有鳥，或僅有猴，或同有鳥和猴，其義相同。鳥、猴寓意爵、侯。漢代二十等爵之最高一級曰關內侯；射爵射侯，都是象徵著追求富貴。如鄙說可通，則「樹木射鳥圖」實宜正名爲「射爵射侯圖」。

---

[39] 傅惜華在《全集》此圖的敘錄中認爲此圖的榜題和兩行題記「皆出後人僞刻」。他沒有說明理由。從題記文辭和字體看，應係原刻，傅說並無根據。一九九八年九月二日曾至曲阜孔廟大成殿東廡漢畫象石陳列室考察原石。「山鵲」、「蜚鳥」、「伯昌」、「女黃」、「長卿」榜刻字皆淺細，右側題記刻字筆劃較深，但比較題記「男女四人」和「女黃」的「女」字書法相類，「弟兄悲哀」和「蜚鳥」的「非」皆作「ヨ匕」，似可說明題記與榜題似由同一人作於同時。「烏生」兩字，筆劃清楚，唯難以確辨。林巳奈夫、曾布川寬引作「鳥生」見前引所著〈漢代畫像石の神話的樹木について〉，頁22注31；〈漢代畫像石における昇仙圖の系譜〉，頁168。劉敦愿說見所著〈扁鵲名號問題淺議〉，《美術考古與古代文明》（台北：允晨出版公司，民國83年），頁402-411。

[40] 見中央研究院歷史語言研究所文物圖象研究室，「簡帛金石資料庫」。

[41] 參高亨，《古字通假會典》，頁802「雀與爵」、「雀與鳥」條。

[42] 裘錫圭先生指出這一點，參其所著〈《神烏賦》初探〉，《文物》1997.1：54。又見連雲港市博物館等編，《尹灣漢墓簡牘》（北京：中華書局，1997），圖版及釋文簡117, 125, 126, 128。

[43] 射鳥爲射鵲、射爵之義得之於劉增貴兄，特此聲明並申謝。

四、射爵射侯圖的變化與多重寓意

前文分析射爵射侯圖，僅僅是從構成圖象最必要部分的本義出發。圖上有時還有其它的內容，例如樹上除了猴和鳥，有時還有鳳鳥、人首鳥身或仙人。沛縣棲山所出一石之樹梢上不但有鳥，鳥嘴中還銜有一魚；樹下有時有停繫的車、馬，有時僅有馬，或有羊，或有人騎在馬上，在河南南陽新野樊集37號墓所出畫象磚上，沒有車、馬、羊而有一隻昂首而望的狗，[44] 這些該如何理解？

從必要元件觀之，這些車、馬、羊、狗或魚有豐富畫面的效果，並不影響此圖基本主題的呈現。例如狗和狩獵有關，漢畫狩獵圖中經常見到獵狗。射鳥而由狗代取獵物，狗的出現使畫面更爲豐富、活潑。羊表示吉祥，自不消說。鳥銜魚或鳥魚圖在漢畫、漢銅洗中經常出現，其意義乃在富貴吉祥，除災去殃。漢代銅洗習見雙魚圖，其銘常作「大吉羊」；也有魚鳥爲飾的洗，其銘常作「富貴昌宜」、「富貴昌宜侯王」、「君高遷至三公」等。[45] 山東蒼山元嘉元年畫象石墓的南壁橫樑上畫有龍、鳥，兩鳥相對，口中銜魚（《選集》圖409）；而題記裡正有一段「龍爵（雀）除央（殃）鶴（鶴）噣（啄）魚」的記述。這表明除了龍，雀也可去除災殃，「鶴啄魚」當亦與此意有關。另外，此墓之門額上層有龍、虎、兔等獸，獸與獸之間有鳥，下層則是車馬出行的行列（《選集》圖406）。題記對這一段的描述是：「堂碭（墻）外，君出遊，車馬道（導）從騎吏留，都督在前後賊曹，上有虎龍銜利來，百鳥共侍至錢財」。[46] 由此可知在漢人的觀念裡，龍、虎、鳥都能帶來財利。這些增添使射爵射侯圖的畫面意義更爲豐富多重，不僅意味著加官封爵，更和吉祥富貴，去災避凶聯繫起來，更完整地反映了漢人的人生夢想。

畫象裡的樹一般立於地上，可是山東鄒縣大故縣村發現的兩石，卻有大樹根部作雙虎共一虎頭之形的（圖三五）。雙虎共一頭或相對的雙虎在山東漢畫中常見於建鼓的鼓座（稱作「跗」）。[47] 畫匠或石工爲何如此安排？目前還難確言。

---

[44]《南陽漢代畫像磚》，圖164。

[45] 參容庚編，《秦漢金文錄》（台北：中央研究院歷史語言研究所專刊之五，民國81年影印一版），卷五。

[46] 參信立祥，《中國漢代畫像石の研究》，頁199-203。

[47] 參孫機，《漢代物質文化資料圖說》（北京：文物出版社，1991），頁378。

一個推測是漢代官寺之前置有建鼓，[48] 和林格爾壁畫墓即於題有「莫府東門」建築的門的兩側，各畫一建鼓。據《漢書・何並傳》顏師古注，官寺前之建鼓是「所以召集號令，爲開閉之時」。官寺以鼓號令，因鼓而開閉，鼓代表著權威，因而成爲一種官寺的象徵。鼓跗常作虎形，其上本用來立鼓。好求變化的工匠將虎跗借用過來立樹，以強調這株樹與官寺、官府有關；樹下有人張弓射箭，意思仍然是求官爵富貴。虎跗不過是使畫面更爲豐富熱鬧而已。

前文所說微山兩城山的一石上，樹下仰射的兩人身旁有「長卿」、「伯昌」榜題，樹右側牽馬者旁有「女黃」榜題，他們應都是墓主的子女。題記中說他們昆弟男女四人，如何爲思念過世的父母而造祠堂。孝順之餘，沒有明說的話應該是希冀先人保祐他們晉爵封侯，享受榮華富貴。他們將題記刻在射爵射侯圖的右側邊框，用意不言可喻。另有一件兩城山所出，風格十分相近的畫象（圖二九），樹下右側有一馬，一人仰射；左側則有一對夫婦，母親的身前身後圍繞著九個小孩。這幅畫似乎蘊含了祈求先人保祐子孫富貴的心意。

射爵射侯圖中的馬可以有人乘騎（圖一六、一八），也可停繫。滕州漢畫象石館藏滕州東寺院出土一石，人甚至站在馬背上（圖一九）。車、馬或馬、羊、狗也有不同的組合變化，可見這些部分並沒有固定的構成模式，很難說有固定的寓意，可是也非毫無意義。例如車、馬，在漢代本是官員身份的重要象徵。[49] 取得官爵即可乘馬坐車。因此繫在樹下的車、馬，可能是爲射侯射爵者所準備。一九九二、九八年參觀泰安岱廟時，曾親見肥城北大留村出土的一石（《選集》圖479，圖一五拓片及照片）。這一大塊石頭上僅在中心偏右的部位刻了一樹、一鳥、一射鳥人和一馬。石面其餘的部分打製成菱形的細紋斜線，沒有任何其它刻畫。在這種情況下，這匹馬的意義似乎只可能和射爵人有關。[50]

再者，由於車、馬和大樹，或鳥、馬和大樹在漢畫中經常單獨出現，土居淑子注意到它已出現在戰國時的瓦當上；[51] 既以獨立的形式存在，應有其特定的意

---

[48] 見《漢書・何並傳》。相關討論見劉志遠，《四川漢代畫象磚與漢代社會》（北京：文物出版社，1983），頁4-5；羅哲文，〈和林格爾漢墓壁畫中所見的一些古建築〉，《文物》1974.1：33。

[49] 參劉增貴，〈漢、隋之間的車駕制度〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》63.2(1993)：371-449。

[50] 當然我們也不能排除這是一方尚未完工的畫象石，刻好一部分後即未繼續。這一點現在已無從證實。

[51] 土居淑子，《古代中國の畫象石》，頁86，附圖72。除了土居淑子注意到的齊瓦當，咸陽出土的秦瓦當上也有以樹、雙馬和鳥爲圖案的，參徐錫台、樓宇棟、魏效祖編，《周秦漢

義，就須要當作一種獨立的格套看待。車和馬除了少數例外，多數分在樹的兩側，車停著，馬繫於樹上；有時沒有車，而有雙馬，吃著草料，表現出一種停息的狀態。此圖寓意何在？由於缺少榜題，一時恐難斷言。[52] 樹、車或馬單獨出現或和其它主題畫面搭配時，我相信應有不同於射爵射侯的意義。這類圖很多，我曾稍作蒐集，列於文後爲附錄，供今後研究。

漢代的畫匠或石工常常將一些畫象的元件作不同的組裝，以表現不同的主題。最明顯的例子是本文圖一三和三六。兩者都出土於微山兩城山，兩圖大樹的姿態和雕刻手法、風格一致，可能是同一石工集團或作坊的作品。[53] 圖一三樹旁有人仰射，表現射爵射侯的場面；圖三六樹下有灶，有俎，完全是山東漢畫中常見庖廚圖的場面。由此可以認識到，這株大樹在石工手上可能只是一個可以應用在不同場合的元件。樹本身的造形無定規，枝葉可繁可簡，姿態各異（參本文各圖），很難說它有什麼較特殊的意義。[54] 過去學者將此樹比附成扶桑、建木、通天樹、生命樹或世界、宇宙樹，都不合適。信立祥君以普通樹視之，較爲可取。

瓦當》（北京：文物出版社，1988），圖30。另一個例子見一九七二年四川榮經發現的東漢石棺。石棺一側刻有一馬繫於一樹，一人餵馬，另有一人以肩擔兩籃。石刻拓影參高文、高成剛，前引書，頁18。

[52] 在歐亞草原受斯基泰文化影響的游牧民族藝術中，常見一種以樹、停息的人和馬爲飾的飾牌。研究斯基泰藝術的學者多認爲這是象徵生命的生命樹或宇宙中心的世界樹。這種母題以及其它一些母題是否曾影響到戰國至秦漢時中國的造型藝術，是值得注意和進一步討論的課題，本文暫不處理。土居淑子曾以《淮南子・天文》「爰止其女，爰息其馬，是謂縣車」，《楚辭・離騷》「飲余馬於咸池兮」爲證，認爲這是古代與太陽神話有關的扶桑樹。參前引書，頁81-83；又可參 Esther Jacobson, "A Reconsideration of the Origins of Chinese Landscape Representation", *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities* (*BMFEA*), 57(1985): 133-180; E. Jacobson, "The Stag with Bird-headed Antler Tines: A Study in Image Transformation and Meaning", *BMFEA* 56(1984): 113-180; Anatoly I. Martynov, *The Ancient Art of Northern Asia* (Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1991), pp.49-50, 90-91, 99-111; 不同的意見辯論見 Emma Bunker, "The Steppe Connection", *Early China* 9/10(1983-85): 70-76; E. Jacobson, "Beyond the Frontier: A Reconsideration of Cultural Interchange Between China and the Early Nomads", *Early China* 13(1988): 201-240.

[53] 同樣風格的大樹還見於《選集》圖4、6，《全集》二編圖21。它們也都出於兩城山。

[54] 江蘇連雲港市尹灣六號墓出土〈神烏賦〉中曾形容烏所棲之樹爲「高樹綸棍（輪囷，高大貌），支（枝）格相連」。這樣的樹和我們在漢畫中所見的樹形十分相似。但從賦中可知此樹毫無神秘的意義。參裘錫圭，〈《神烏傅（賦）》初探〉，《尹灣漢墓簡牘綜論》（北京：科學出版社，1999），頁1及注7。

漢代畫匠和石工除了對元件作不同的組裝，運用格套也十分靈活。在一定的格套中，他們會巧作變化，甚至將格套的元件分割拆散，安置在畫面不同的部位。前述孝堂山石祠石樑東面畫象中的樹、鳥和射鳥人即被一對雙頭怪獸拆開，形成相互交叉的畫面結構。如果格套拆散，觀者不能有效掌握分散後元件之間的關係，原有的寓意即有可能無法充分傳達。山東肥城欒鎮村的一石即可爲例（《選集》圖472，圖二五）。此石畫面中央爲樓闕，樓右側下層有一樹，樹上有鳥，樹旁繫一馬。射鳥的兩人不在樹下，而在樓右端的屋簷和屋頂上。兩人持弩向右，射向迎面而來的三隻飛鳥。（射鳥者不在樹下而在樓簷上的安排法，在前述宋山第二批畫象第15石或本文圖二一（2）也曾看到。）他們左邊有兩人正向左行，另一人在另一頭持戟朝右圍獸，佈局上是典型的狩獵圖。構圖上射鳥者與圍獸者相背對立；射鳥者似不屬於狩獵圖，只可能是射爵圖格套中的一部分。畫工卻將射鳥者和樹、馬分置於不同的地方。畫工或許是企圖將規模較小的射爵圖拆散，以便溶入較大較複雜的整體構圖中。然而這樣安排的結果，觀者是否還能掌握射鳥人和樹、馬原本有的格套關係就成了問題。

此外，靈活的組裝也表現在將原本不同的格套組合在一起，使組合後的畫象單元可能蘊含有多重的意義。例如「樹＋鳥（或和猴）＋馬」（齊、秦瓦當）和「樹＋鳥＋射鳥人」（曾侯乙墓漆篋，詳見下文）兩組格套在戰國時本可各自獨立存在。西漢時，在居延肩水金關出土的一方木板上，還可見到樹上有鳥、猴（？），樹下繫一馬，旁有一看馬人的圖畫[55]（圖三七）。到東漢，石刻畫象中出現了許多不同格套的多重組合，畫象的寓意遠較以前爲複雜。

因此，漢畫中的「樹木射鳥圖」雖然是以射爵射侯爲主要寓意，這並不能排除它同時蘊含其它意義的可能性。例如本文圖六、一四、和三五，在樹頂之上除了有一般的小鳥，還有較大的鳳鳥或人首鳥身，它們的身形比樹上或天空中的鳥大得多；鳳鳥口中或銜珠，或有帶羽的仙人在旁。它們也是樹下仰射者獵取的目標嗎？還是有其它的意義？由於銜珠鳳鳥和人首鳥身也常常出現在其它的場合，應該別有意義。[56] 換言之，這幾幅圖整體而言，就可能有了多重的意義。

---

[55] 較佳的圖版見大阪府立近つ飛鳥博物館，《シルクロードのまもり》（大阪府：大阪府立近つ飛鳥博物館，1994），圖38。

[56] 例如林巳奈夫即認爲「珠」、「壽」古音通，鳳鳥銜珠應與鳳鳥授予人長命、長壽有關，見前引書，頁132-133。

更要注意的是，漢畫中的射鳥場面並不都適合以「射爵射侯」來理解。例如，四川成都出土著名的弋射收獲畫象磚（圖三八），[57] 其上有二人在樹旁張弓仰射飛鳥，其下有農人揮鐮收割。這應該是單純農耕漁獵生活的描繪。今日四川地區漢畫的一大特色正是諸如市井、宴飲、煮鹽、採桑、耕作等日常生活的描寫，如以射爵射侯去理解此磚畫，即不免是附會。

五、射爵射侯圖溯源

在古代的圖象藝術中，和射鳥有關的描繪可以追溯到春秋戰國之世。一九九八年九月十一日，在上海博物館看見一件戰國早期橢圓形的宴樂畫象銅杯（圖三九），器口外側邊緣刻有一圈圖畫。[58] 圖畫中有閣樓，兩側有階，有人上階，樓上有三人似在備辦食物；閣樓左側有樹，樹上有棲息的鳥，天上也有飛鳥六隻。兩樹之間有一人張弓仰射。其左有人跪著，手持一竿，似在點燃什麼東西，薰煙上騰。再向左，又有一樹，樹旁有二射手正在備弓。有趣的是在樹的上方有一中了兩箭的箭靶——「侯」。小南一郎先生以爲戰國青銅器上的這類紋飾是在表現古來的射禮或鄉飲酒禮。[59] 小南之說甚有見地。愚意以爲漢畫中的射爵射侯圖或即淵源於此。這件銅器上射侯的侯是寫實的箭侯，鳥在樹上，箭侯在旁，鳥和侯分開表現。[60] 到了漢代，箭侯變成以樹上的猴來象徵，人在樹下既射樹上的鳥，也射樹上的猴。

這種變化的軌跡目前還找不到十分清晰的線索。不過湖北隨州擂鼓墩出土的曾侯乙墓中有一件以射鳥爲飾的漆篋（圖四〇），或許可以視爲過渡時期的產物。在漆篋蓋頂的兩端，各繪有兩株樹，樹榦上有九或十一個像是太陽光芒或花瓣的花形物，樹頂有雙鳥及異獸；樹下有人弋射，被射中的大鳥正下墜之中。樹側還有兩隻交纏雙頭的蛇。此圖不見前述銅杯上的侯，卻有並立於樹端的鳥和獸。鳥獸似乎都是樹下弓手獵取的對象。

---

[57] 高文編，《四川漢代畫像磚》（上海：上海人民美術出版社，1987），圖4。

[58] 關於此器的報導見馬承源，〈漫談戰國青銅器上的畫像〉，《文物》1961.10：26-30。

[59] 小南一郎已指出上海博物館藏戰國銅杯上的射鳥圖母題後來爲東漢畫像石所繼承。參氏著〈射の儀禮化をめぐって—その二つの段階—〉，《中國古代禮制研究》（京都：京都大學人文科學研究所，1995），頁47-116。

[60] 參林巳奈夫，《春秋戰國時代青銅器の研究——殷周青銅器綜覽三》（東京：吉川弘文館，1989），頁340，圖8-11；小南一郎，前引文，頁99, 102, 107, 109所附圖。

學者過去幾乎一致認爲這幅「射鳥圖」應是后羿射日圖。樹上的花形物是太陽，被射中的是金烏，射箭的人即是后羿。[61] 雙頭蛇不少人以爲即伏犧、女媧。[62] 漆篋邊側有銘二十字。這二十字如何解讀，古文字學家意見尚未統一，或曰與古代樂論有關。這和漆篋上的畫有何關係？未見較徹底地討論。[63] 這究竟是不是后羿射日圖，個人頗覺懷疑。樹上除了花形物，明明有鳥有獸，弋射者射中下墜的明明也是鳥，被射中的鳥爲何一定是花形物所象徵的太陽呢？如果說太陽是金烏，畫工大可在樹上畫九或十隻金烏，其中一隻被射中，而不是在樹上既畫鳥又畫上象徵太陽的花形物。從圖像學上說，在同一樹上畫兩種不同造形的東西（花形物和鳥），用來象徵同樣的太陽，這會令觀賞者困惑的。如果說象徵太陽的花形物會幻化爲金烏，當時的觀賞者都能了解這一點；那麼，樹上有九或十一個花形物，加上樹頂兩隻金烏，再加被射下的一隻，就有十二至十三隻金烏，這和羿射九日、十日，在數目上並不相合。[64] 這些問題，尚未見到有令人信服的解答。因此，漆篋上所畫的是不是后羿射日，令人不無疑慮。

這裡提出另一個推測：我們或許可以將此器之圖當作在圖象構成上，從前述上海博物館藏銅杯到漢代射爵射侯圖之間的一個過渡代表。它的過渡性表現在以獸取代了過去實物的箭侯，而樹上的獸後來又轉變成象徵意義較明確的猴。在戰國禮壞樂崩的時代，發生這樣表現形式的變化不難理解。《周禮・司裘》謂：「王大射，則共虎侯、熊侯、豹侯，設其鵠；諸侯，則共熊侯、豹侯；卿大夫，則共麋侯，皆設其鵠。」鄭玄注曰：「侯者，其所射也。以虎、熊、豹、麋之皮飾其側，又方制之以爲䰟，謂之鵠，著于侯中，所謂皮侯。」又謂：「鵠者，取名

---

[61] 郭德維，〈曾侯乙墓中漆篋上日月和伏羲、女媧圖象試釋〉，《江漢考古》1981.1：97-101；湖北省博物館，《曾侯乙墓》（北京：文物出版社，1989），頁355；陳惠明，〈漆畫圖象考〉，《曾侯乙墓文物藝術》（武漢：湖北美術出版社，1992），頁178-180；稻畑耕一郎，〈曾侯乙墓の神話世界〉，《曾侯乙墓》（東京：東京國立博物館，1992），頁50-55。

[62] 如郭德維，前引文，頁97；稻畑耕一郎，前引文，頁51。

[63] 參前引《曾侯乙墓》，頁355-357；銘文釋讀不同的意見參劉國勝，〈曾侯乙墓E61號漆箱書文字研究——附「瑟」考〉，收入《第三屆國際中國古文字學研討會論文集》下冊（香港：香港中文大學，1997），頁691-705。此一資料承顏世鉉兄檢示，謹謝。

[64] 蕭兵曾蒐集中國少數民族中有關射日月的神話，太陽數從二至十三都有，以九爲多，但和楚文化有關的記載中只見九日或十日之說，參蕭兵，《楚辭與神話》（上海：江蘇古籍出版社，1987），頁89-140。

於鴳鵠。鴳鵠小鳥而難中，是以中之者爲雋。」以虎、熊、豹、麋的皮爲飾做成侯，以小鳥鴳鵠爲鵠的，原本即取象於所射的大小動物。因此工匠並不難將侯、鵠改換，以更直接的動物的形象呈現。漆篋上的人面獸，其身軀即有些像豹或麋。隨著封建時代古禮的衰微，其原本的意義漸漸爲人所遺忘。於是樹上的豹、麋又轉變、簡化成了一般人更易想像和了解的猴子。

樹上的花形物則可能有我們尚不明白的意義，但也可能僅僅是裝飾。漆畫旁的文字如確和樂論有關，似也可旁證漆篋上的此圖其實是和古代的射禮有關。《禮記・射義》和《周禮・春官・樂師》都一致提到行射禮時，天子、諸侯、卿大夫和士須配合以不同的音樂。如〈射義〉謂：「天子以騶虞爲節，諸侯以貍首爲節，卿大夫以采蘋爲節，士以采繁爲節。騶虞者，樂官備也；貍首者，樂會時也；采蘋者，樂循法也；采繁者，樂不失職也」。小南一郎另曾引證金文，知西周中期的周懿王射於射廬，即曾用「象樂」二章。[65] 比較懿王的用樂和《禮記》、《周禮》中記載的樂名，可知射禮中的用樂顯然因時因地而可有不同。漆篋上文字和圖畫的關係似可從這一角度再作進一步分析。[66] 關於漆篋上交纏的雙頭蛇，前述上海博物館藏銅杯底也有交纏的蛇。小南一郎曾蒐集大量資料並指出在表現射禮的戰國銅匜或銅盤的底部經常看到同樣蛇的裝飾。[67] 漆篋是盛衣之衣箱和供注水洗手用的匜、盤器形不同，交纏蛇形紋飾安排的位置或許因此也有了不同。漆篋蓋上另有「紫錦之衣」四字。[68] 這是怎樣的衣服？是否與射禮或某種特殊的場合有關？也還須要研究。總之，射爵射侯圖的淵源問題有待更多的材料，作更深入的探討。以上所說，不過臆測，非敢自信，盼能拋磚引玉。

---

[65] 參小南一郎，前引文，頁72。

[66] 劉國勝隸定銘文爲「民祀隹此，日辰於維，與歲之四，辰尚若陳，琴瑟常和。」他引《荀子・樂論》「君子以鐘鼓道志，以琴瑟樂心…故樂行而志清，禮修而行成。耳目聰明，血氣和平，移風易俗，天下皆寧」云云，證明古代音樂和政治及天道緊密關聯的意識形態。這種樂論和荀子想要達到的「禮修而行成」或《禮記・射義》所說射者必節以樂，「進退周還必中禮」，「射者所以觀盛德也」的目的是相一致的，因此它出現在射侯圖之旁並非不能理解。參劉國勝，前引文，頁692-693, 698。如果將衣箱上的畫理解爲羿射十日，反與這段樂論難以關聯。

[67] 同上，頁92-93, 96, 99-100, 102-103。又葉小燕早已曾指出同一現象，參〈東周刻紋銅器〉，《考古》1983.2：159。

[68] 饒宗頤，〈曾侯乙墓匜器漆書文字初釋〉，《古文字研究》10(1983)：190-197。

六、結論

圖象藝術的形式和內涵會隨著時代而變化。某一個畫象傳統和主題有可能綿延甚久，但很難一成不變。數百年中的畫匠或石工，一方面追隨典型，墨守成規；一方面在不同的需求和風尙下，一點一滴增刪變易。漢代「射爵射侯圖」的樹上已不再見到花形物，樹下卻多了車馬和其它的物件。同一個格套經過變化增減，可以保有其基本寓意，也可能改變或蘊含了更多樣的意義。

漢代畫象的製作者在多重多樣的意義範疇內，依據自己和需求者的認知去製作。從需求者（造墓的墓主及其家人等）的角度看，射爵射侯圖似乎反映了漢代人一種頗爲普遍的願望。出現射爵射侯圖的墓和祠堂，其墓主的身份雖多數不明，不過和林格爾壁畫墓的墓主明確是使持節護烏桓校尉；微山兩城山有榜題及題記的一石上有昆弟男女四人，沒有提到他們或他們的父親有任何官銜；陝西綏德王得元墓前室南壁中柱上僅題「永元十二年四月八日王得元室宅」，[69] 王得元也沒有任何官銜。依漢代碑銘題記有官爵，例書官爵的習慣看，這些墓主應該是平民。換言之，射爵射侯畫象的出現似乎並不局限於某一特定的社會階層，而代表了社會各階層一種共通的願望。這和漢代鏡銘中看到普遍祈求富貴的情形是一致的。

辨識射爵射侯圖，使我體會到漢墓及祠堂畫象的構成，固然有其整體性，畫象之間意義上的有機聯繫須要注意，可是如果將原本有獨自主題寓意的畫象一味地貫串起來解釋，有時反而誤入歧途。事實上，漢墓或祠堂畫象除了少數經過刻意經營，多半無非受到一時一地流行風氣的左右，由若干格套式的畫象湊合而成。其排列組合或有約略的規律，也有不少並無章法。[70] 在這種情況下，刻意探求墓室或祠堂畫象的整體性結構和意義，有時不免緣木求魚或求之過深。

組成整體畫象的格套式單元（射爵射侯圖可爲一例），由於其本身有約定俗成，較爲固定、基本的形式和寓意，較易於確實掌握，作爲解析畫象的起點似乎較爲合適。漢代的畫匠或石工當然並非一味固守格套。他們也常常增減、分割格套中的元件或聯繫其它的主題，以營造不同的視覺效果或創造多重多樣的內涵。

---

[69]《陝北》，頁61。

[70] 現在的研究者多半努力於找出漢墓或祠堂畫象佈局的規律，較少人注意其中不規則的現象。不規則的現象其實同樣值得重視。

因此，辨識基本的格套及其變化並不是一件單純的事。我相信，借助榜題，掌握了畫象單元的意義和格套變化以後，再考慮一座墓或一座祠堂畫象的整體性，應該較有把握。

最後想要強調，這篇小文使用的方法並不能解決所有漢畫理解上的問題。它的限制十分明顯：第一，漢畫中有很多沒有榜題，造型獨特，或不易歸納出格套的。這些只能用其它的方法去探求其寓意。第二，類似的格套在不同的地域、時代，不同工匠的手中，或不同需求者的心中是否必然有一致的寓意呢？製作或需求者的用意和觀賞者的領會也許不必然一致。觀賞者是依其本身的認知，感受一幅幅的畫象。這就像一本小說，一首歌曲，儘管作者有其用意，讀者、聽者的領會可以有一致之處，卻不必盡然相同。因此拙文雖然作了寓意一致的假設，實際上除非起古人於地下，又能從製作者、需求者與觀眾等多方面去考察，恐怕很難得到真正的答案。反過來說：如果我們不假設某種程度的一致性，而如某些學者所主張一切「文本」的意義全隨觀眾或讀者而浮動，那麼所有窺探古人心意的努力都可能歸於虛幻。

（本文於民國八十八年二月二十日通過刊登）

後記：

拙文先後承劉增貴、石守謙、紀安諾、曾藍瑩、丁瑞茂諸先生指教。民國八十七年八月底至九月中在山東、江蘇各地參觀畫象，承蒙焦德森、蔣英炬、鄭岩、楊愛國、胡新立、馮毅、李錦山、石敬東、李世勇、萬樹瀛、劉雲濤、楊建東、邱永生諸先生協助，在此一幷致謝。又拙文成稿多得力於本所簡帛金石資料庫檢索系統及電子文獻資料庫，特此聲明。 88/5/3

本文定稿後，又得見《考古》一九九九年第六期〈山東鄒城市臥虎山漢畫像石墓〉（頁43-51）一文。一九九一年在鄒城市郭里鎮以西臥虎山發現西漢末至東漢初石槨墓兩座。其中二號墓石槨北槨板外側右端也有射爵射侯圖。原附圖不甚明晰，據報告原文謂：「右格畫面正中立有一巨樹（扶桑），樹幹爲巨人形，一臂下垂，右側上身處刻一猿作回首攀援狀。巨人頭上生長雙角，枝椏茂密，枝杈上有棲息的八隻鳥。樹下左側一人側身援弓射鳥，一人手提一隻射死的鳥，另一人跪坐仰望。樹右側刻一人側身回

首援弓射鳥，身前有一犬；其後一人跪射，另一人扶杖回首觀望。」（頁48）內容這樣成熟、豐富的射爵射侯圖如果確實是出現在西漢末或東漢初的石槨墓中，這無疑是一項重要的新發現，對了解此圖構成的演變發展大有助益。

88/8/13又記

附錄：樹木車馬圖

這類畫面中央有一株大樹，樹上或有鳥，樹下有車或有馬，或有其它的人物、動物或活動，其旁或有樓閣，但沒有彎弓仰射的人：

1)《選集》圖6，畫面分兩層，上層大樹上有猴有鳥，樹幹左右各有一馬一羊，右立一人但未持弓射箭，樹右側還有一異獸；下層有拱手而坐者五人。

2)《選集》圖81，圖左上端似有一人持戟，右側有一樹，樹下繫一馬，右側立一人。

3)《選集》圖89，上層有鳳鳥及一人正面而坐；下層自左至右有二人、樹、仙人及鳳、馬車。

4)《選集》圖124，左側有一蜿蜒的樹，樹下有一馬。

5)《選集》圖237，中有一大樹，樹下右側有一馬，左側有一人，樹頂有仙人及鳳鳥。

6)《選集》圖333，上層爲亭閣人物禮拜圖，下層中央有一樹，樹上有鳥，樹下左右側各有一進食中的馬。

7)《嘉祥》圖51，上層爲孔子、子路等見項橐、老子圖；中層爲晉獻公與驪姬的故事；下層中有一樹，樹上有鳥；樹下右有一馬，左有一車。

8)《嘉祥》圖102，上層有兩人比武，另兩人立於比武者之後；下層中央有一樹，一車一馬停在樹下兩旁。

9)《嘉祥》圖138，上層爲雙層樓閣及闕，下層右端有正面朝前的馬車及騎吏；左端有一樹，樹下有一馬。

10)江蘇邳縣白山故子村二號漢墓前室南壁西邊畫象石，[71] 右側有舞人，中央爲樓閣，樓閣中有人撫琴；樓閣左有一樹，樹下息一馬。樹與樓閣之間有二飛鳥。

11)《徐州漢畫像石》[72] [以下簡稱《徐州》]圖232，上層爲百戲，中層爲兩人在亭閣中六博，下層中有一樹，天上有飛鳥；樹左側有一馬，右側停有一車及車夫。

---

[71] 南京博物院、邳縣文化館，〈江蘇邳縣白山故子兩座東漢畫像石墓〉，《文物》1986.5：26。

[72] 不著編者，《徐州漢畫像石》（江蘇美術出版社，1987）。

12)《徐州》圖254，上層有人物四人，下層有一樹，樹上有鳥，樹下有一馬。

13)《徐州》圖262，畫面中央有閣，閣中人物正在彈瑟；右側有人物四人；左側有樹，樹下右側繫一馬，左側有一人，未射箭。

14)《徐州》圖263，有閣及閣中人物；閣上有交龍。閣左側有樹、鳥及馬一匹樹，無人射鳥。

15)四川彭山雙河鄉崖墓出土二號石棺一側有雙闕，[73] 雙闕中間上層中央有二人並立。其左有一帶羽怪獸，其右有樹，樹下右側繫一馬，左側有一人雙膝跪地，似在料理馬食。下層兩端各有一持盾門吏，門吏之間有相對立之朱雀與帶羽仙鹿。

16)陝北米脂官莊出土墓前室南壁兩側豎框最下層有對稱之畫象：[74] 中央爲一大樹，一側爲一馬，馬前有一食槽，右側樹下多一長耳仙人，另一側有一人拱手而立。

17)陝北綏德王得元墓前室西壁左右豎框，[75] 第四層畫象爲對稱之樹及繫馬，樹上有鳥。

18)陝北綏德四十里舖墓門左右豎框，[76] 底層畫象有對稱之樹與馬，但左側另有鳥及狐（狗？），右側爲一人拱手而立。

19)陝北綏德延家岔出土墓前室北壁左右豎框，[77] 最下層有對稱之樹下繫馬，樹上有鳥。

20)陝北綏德園子溝徵收之畫象石，[78] 中有樓閣，左側有一樹，樹旁有一人騎馬，後有一馬車。

21)陝北綏德五里店徵收永元十五年郭稚文墓室左右豎框，[79] 下層有對稱之樹下息馬。

---

[73] 原石圖版見高文、高成剛，前引書，頁56-58；拓片見高文編，《四川漢代畫像石》，頁71。拓片未能拓出原石上清晰可見的馬的繫繩。

[74]《陝北漢代畫像石》，圖89, 90。

[75] 同上，圖188, 189。

[76] 同上，圖225, 228。

[77] 同上，圖297, 298。

[78] 同上，圖451。

[79] 同上，圖492, 493。

22)陝北綏德張家砭出土墓門左右豎框，[80] 右框下層爲玄武，左框下層爲樹下繫馬。

23)陝北綏德蘇家圪坨出土墓門左豎框，[81] 最下層有一樹，樹上有鳥，樹下有一馬，馬後有一人似在清除馬糞。

24)史語所傅斯年圖書館收藏一張有董作賓先生題字的漢畫殘石拓片。據題字，民國廿二年殘石存於山東臨淄縣第一小學。畫象的右側有一樹，樹上有兩鳥，一鳥立於樹梢，一鳥臥於鳥巢中。樹上還大小兩猴，正援樹而上。樹下繫一馬。樹下還有一人，手中握有一鳥。其左側則爲樂舞百戲圖。再左側有殘存的屋簷一角。（中央研究院歷史語言研究所編，《來自碧落與黃泉》，民國87年，圖71）

[80] 同上，圖520。

[81] 同上，圖528。

圖版出處

圖一：（1）山東曲阜孔廟，民國87年9月2日攝。
（2）《山東漢代畫像石選集》（以下簡稱《選集》），圖163。
圖二：（1）《漢代畫象全集》（以下簡稱《全集》）二編，圖41。
（2）作者線描圖。
圖三：《南陽漢代畫像石》（以下簡稱《南陽》），圖333。
圖四：《南陽》，圖334。
圖五：《鄭州漢畫像磚》，頁146。
圖六：（1）《中國畫像石棺藝術》（以下簡稱《石棺藝術》），頁104-105。
（2）作者線描圖。
圖七：（1）《陝北漢代畫像石》（以下簡稱《陝北》），圖171。
（2）作者線描圖。
圖八：《南陽》，圖109。
圖九：（1）山東滕州漢畫石像館，民國87年9月5日攝。（2）作者線描圖。
圖一〇：（1）山東滕州漢畫石像館，民國87年9月5日攝。（2）作者線描圖。
圖一一：（1）山東莒縣博物館，民國87年9月7日攝。（2）作者線描圖。
圖一二：（1）《和林格爾漢墓壁畫》，頁144。
（2）《和林格爾漢墓壁畫》，頁101，榜題局部。
圖一三：（1）《選集》，圖4。（2）作者線描圖。
圖一四：（1）山東曲阜孔廟，民國87年9月2日攝。
（2）作者據照片及《選集》圖32所作線描圖。
（3）榜題局部，民國87年9月2日攝。
圖一五：（1）山東泰安岱廟，民國81年9月22日攝。（2）《選集》，圖479。
圖一六：《選集》，圖9。
圖一七：《陝北》，圖512, 513。
圖一八：《全集》二編，圖63。
圖一九：（1）山東滕州漢畫像石館，民國87年9月5日攝。（2）作者線描圖。
圖二〇：（1）山東曲阜孔廟，民國87年9月2日攝。（2）《選集》，圖172。
圖二一：（1）《嘉祥漢畫像石》14石。（2）《嘉祥漢畫像石》15石。

圖二二：《南陽漢代畫像磚》（以下簡稱《南陽磚》），圖243。

圖二三：《考古學集刊》1982.2：106。

圖二四：《文物》1997.9：36。

圖二五：（1）《選集》，圖472。（2）作者線描圖。

圖二六：（1）中央研究院歷史語言研究所藏孝堂山拓片。

（2）作者局部線描圖。

圖二七：（1）山東曲阜孔廟，民國87年9月2日攝。（2）作者線描圖。

圖二八：（1）山東安丘縣博物館，顏娟英攝。（2）《選集》，圖537。

圖二九：《全集》二編，圖21。

圖三〇：《全集》初編，圖112。

圖三一：《南陽磚》，圖99。

圖三二：《南陽磚》，圖101。

圖三三：《南陽磚》，圖164。

圖三四：《石棺藝術》，頁84。

圖三五：（1）山東鄒城市博物館，民國87年9月4日攝。

（2）作者線描圖。

（3）山東鄒城市博物館，民國87年9月4日攝。

圖三六：山東曲阜孔廟，民國87年9月2日攝。

圖三七：（1）大阪府立近つ飛鳥博物館，《シルクロードのまもり》，圖38。

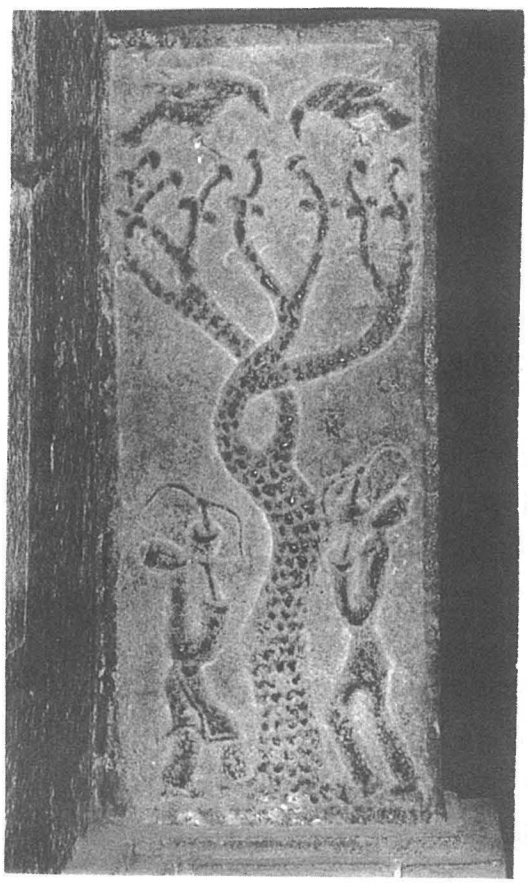
（2）作者線描圖。

圖三八：《四川漢代畫像磚》，圖4。

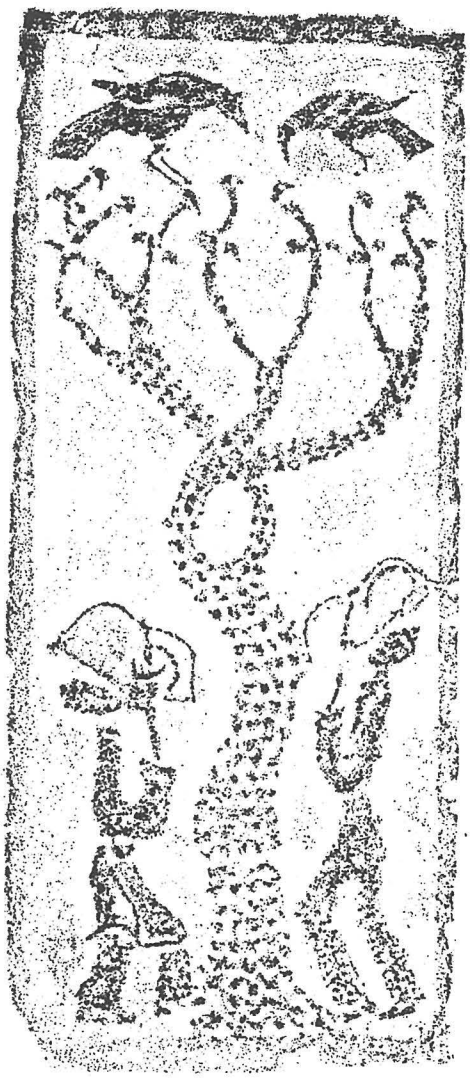
圖三九：（1）作者線描圖。（2）作者線描圖局部。（3）作者線描圖局部。

圖四〇：（1）上海博物館，民國87年9月11日攝。

（2）據林巳奈夫，《春秋戰國時代青銅器の研究——殷周青銅器綜覽三》，頁340，圖8-11線描圖調整。



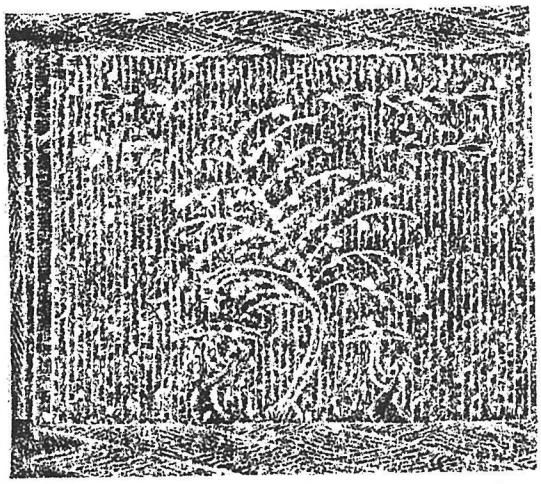
（1）



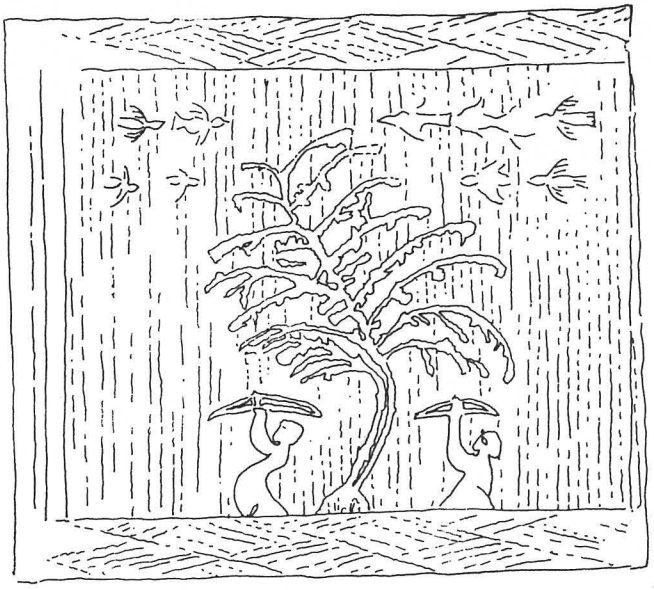
（2）

圖一

（1）



（2）



圖二



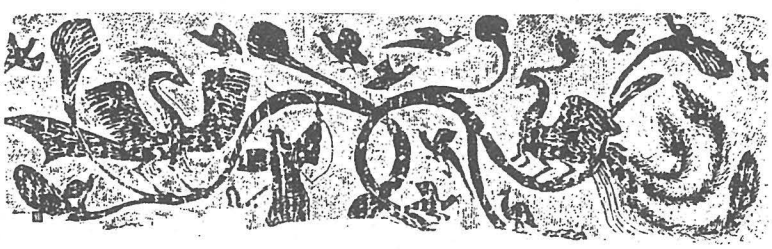
圖三



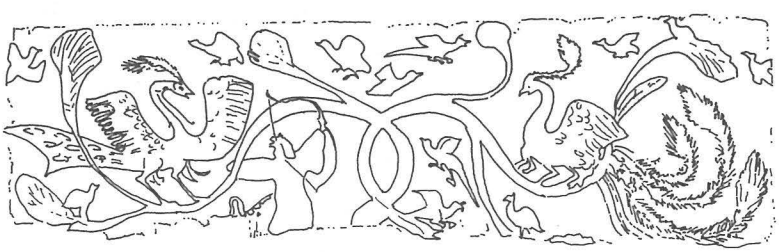
圖四



圖五

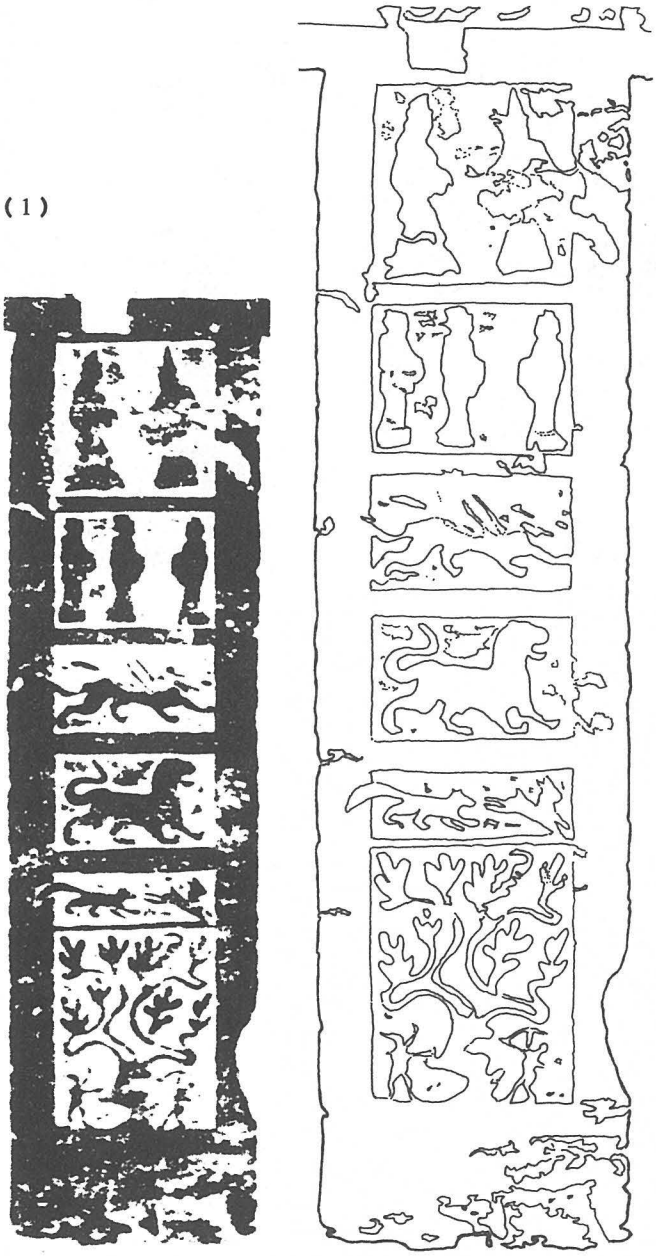


圖六：（1）▲　（2）▼



（2）

（1）



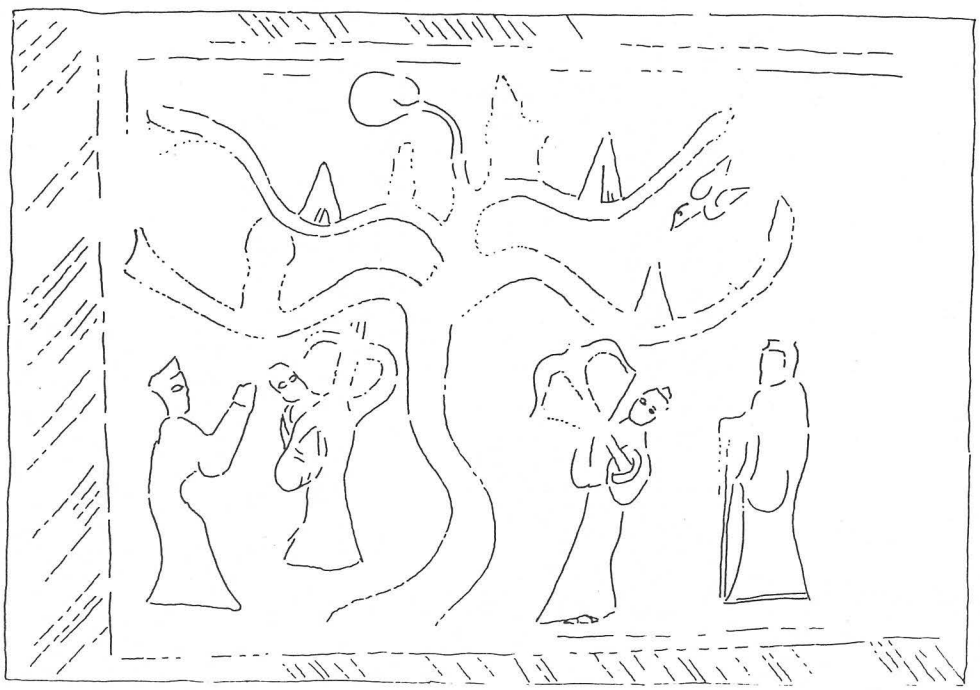
圖七



圖八

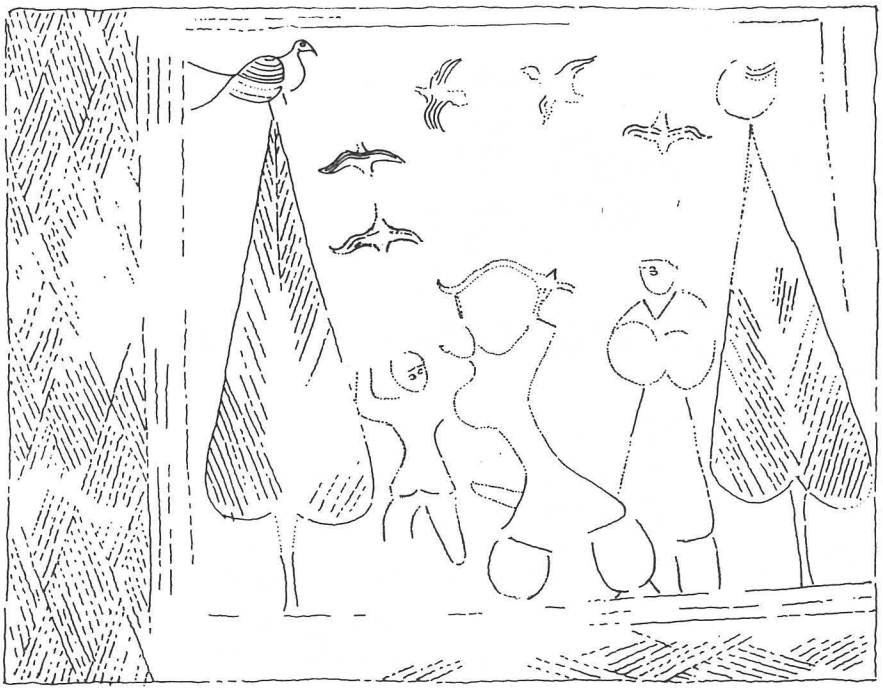


圖九：（1）▲　（2）▼





圖一〇：(1)▲　(2)▼





圖一一：(1)▲　(2)▼



（1）▼



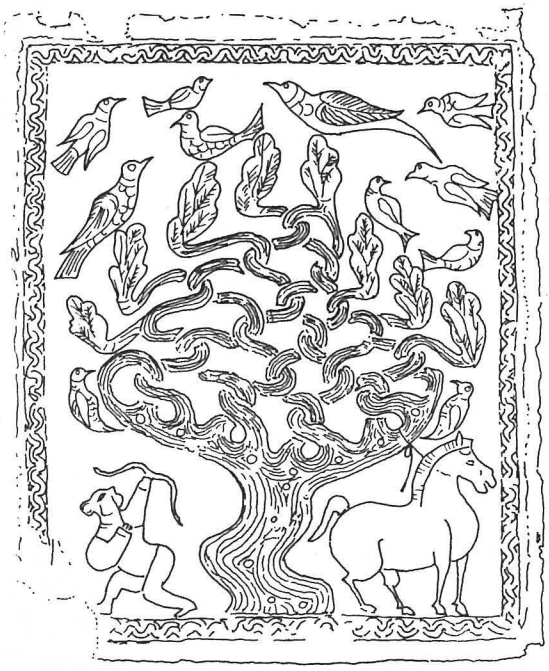
（2）▶



圖一二



圖一三：（1）▲　（2）▼







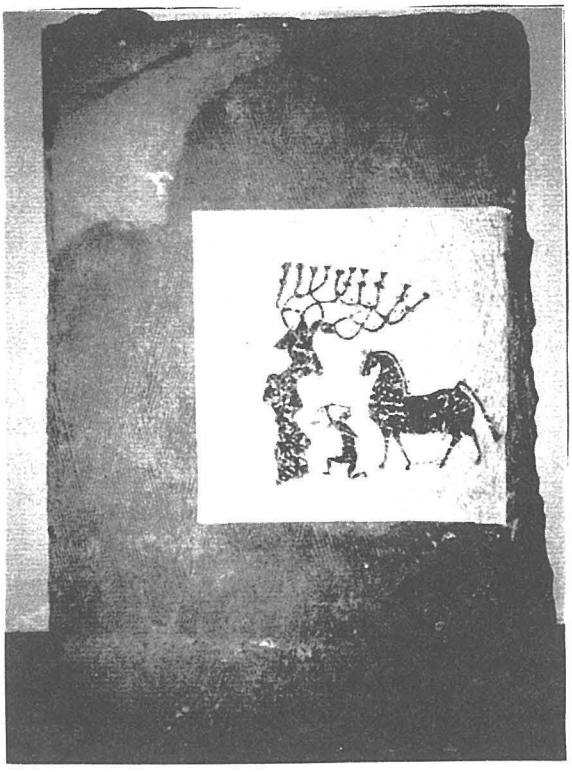
（1）



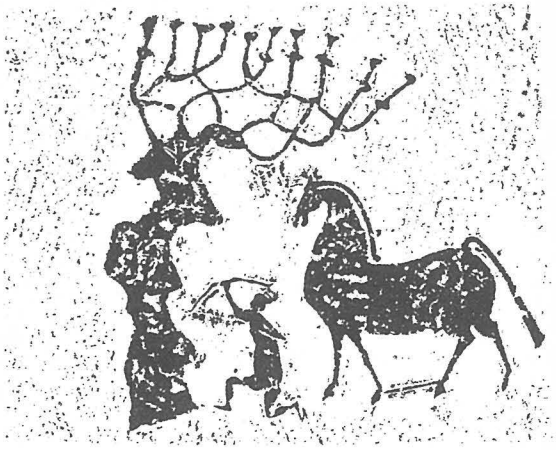
（2）

（3）

四—圖

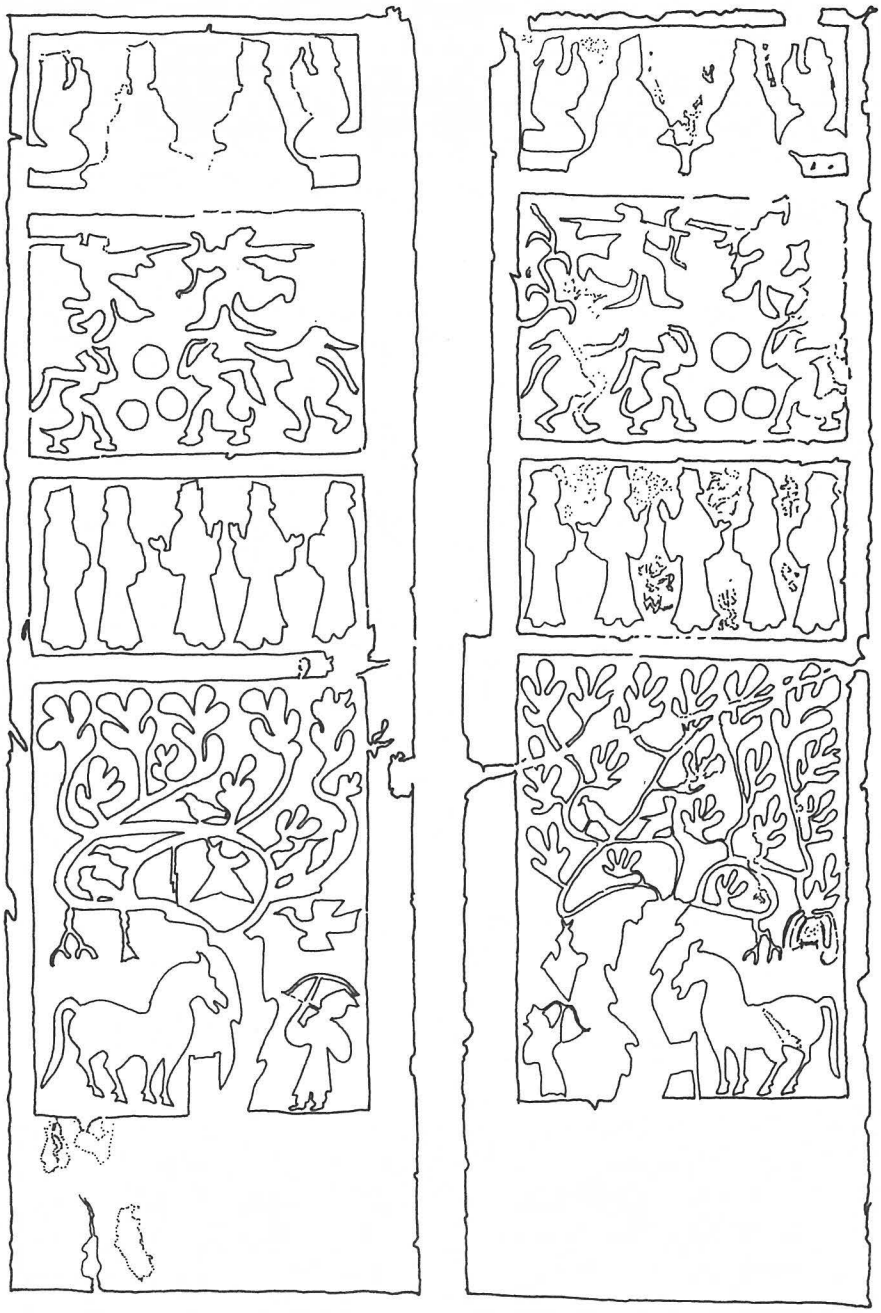


圖一五：（1）▲　（2）▼





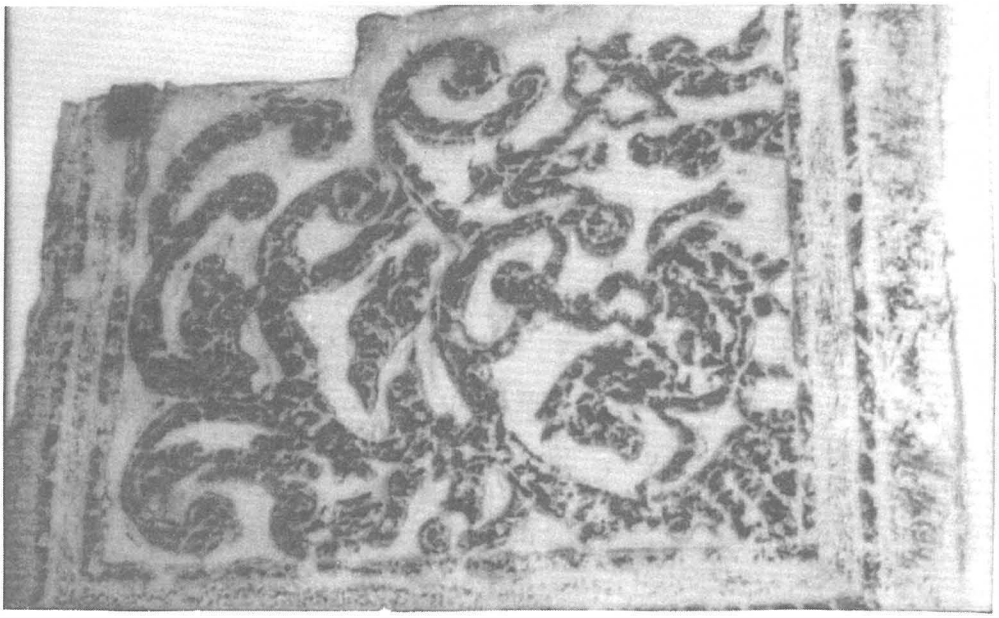
圖一六

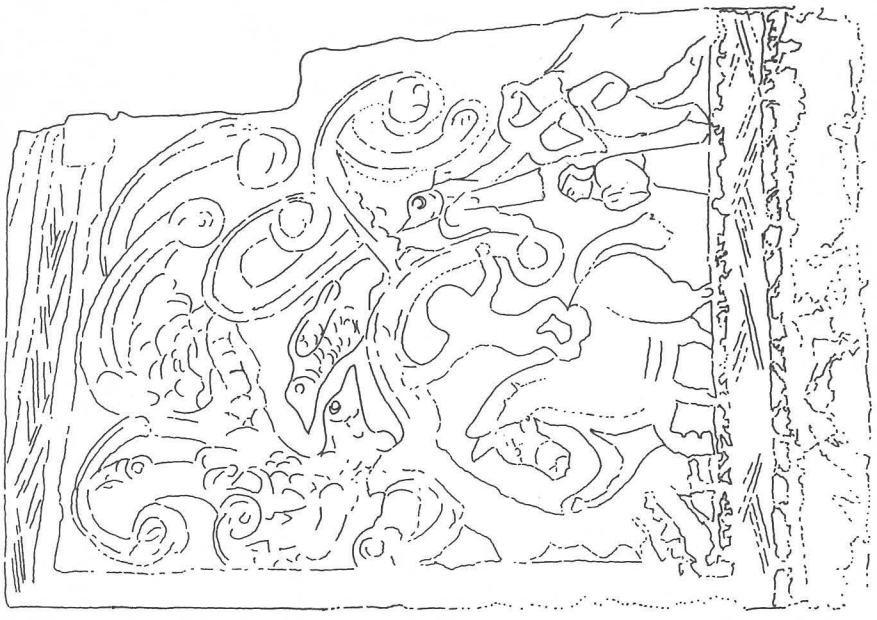


圖一七

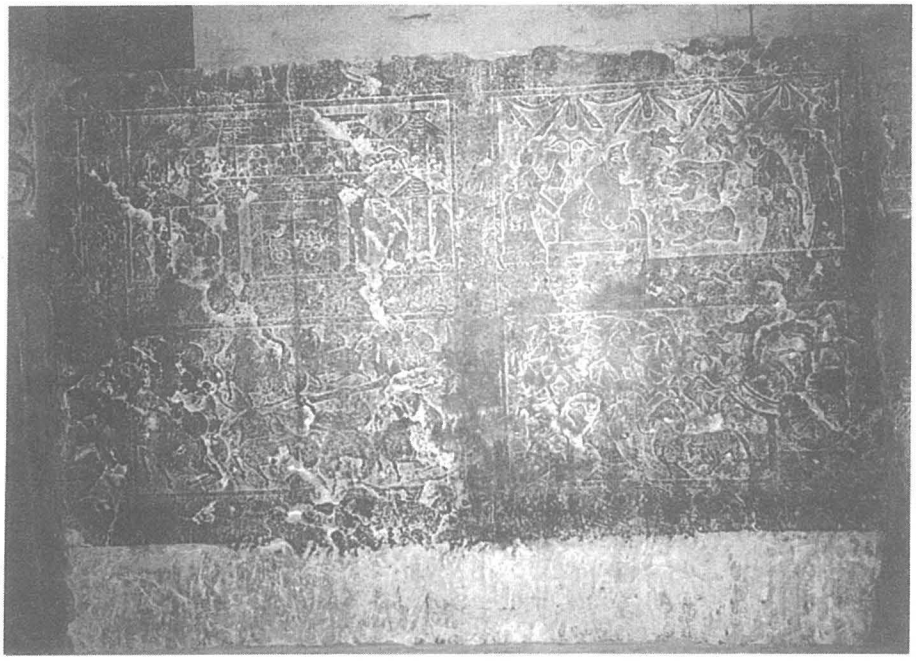


圖一八

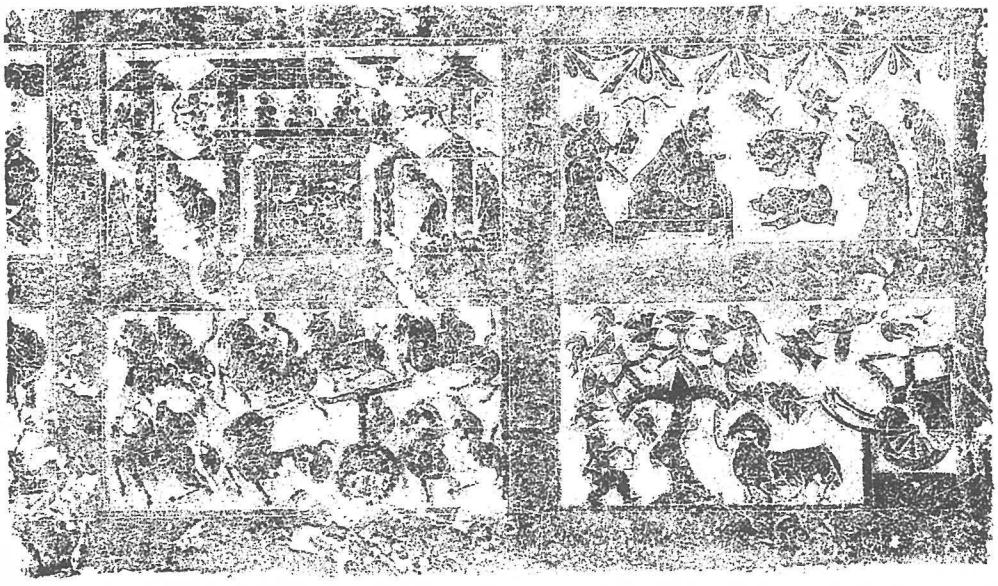


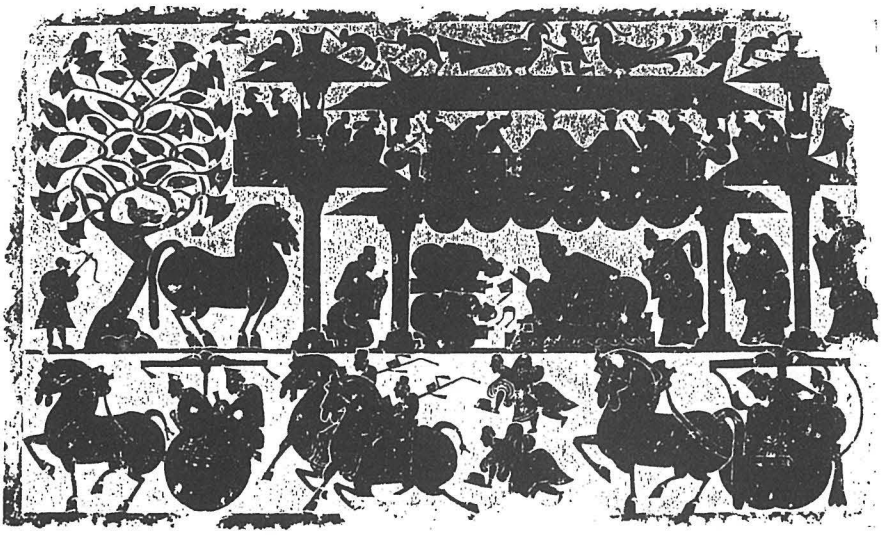


圖一九：(2)▲　(1)▲

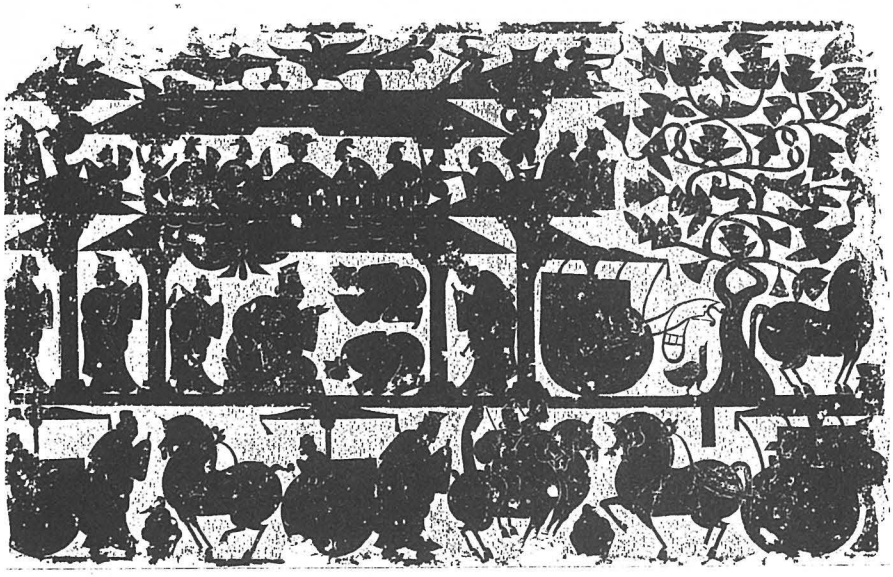


圖二〇：（1）▲　（2）▼



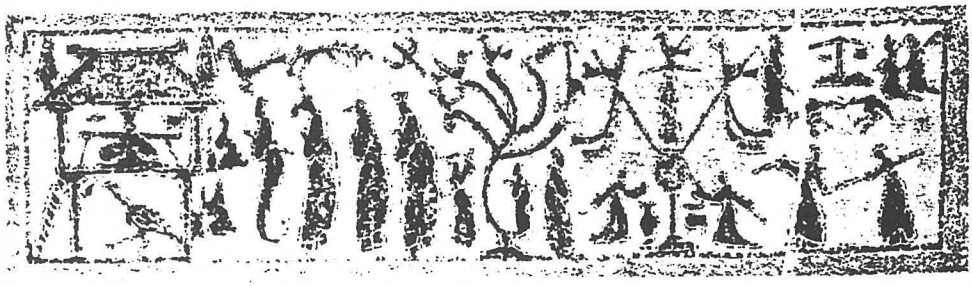


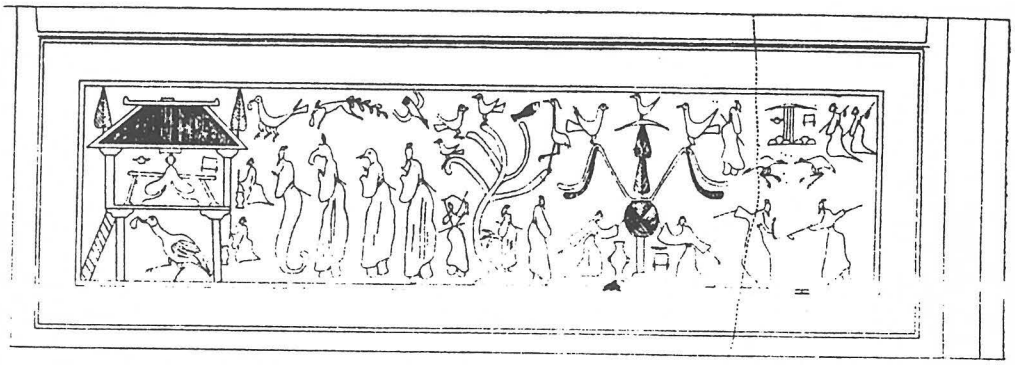
圖二一：(1)▲　(2)▼



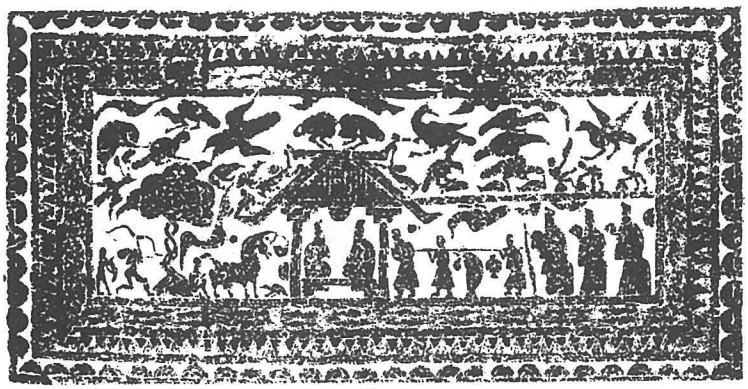


圖二二

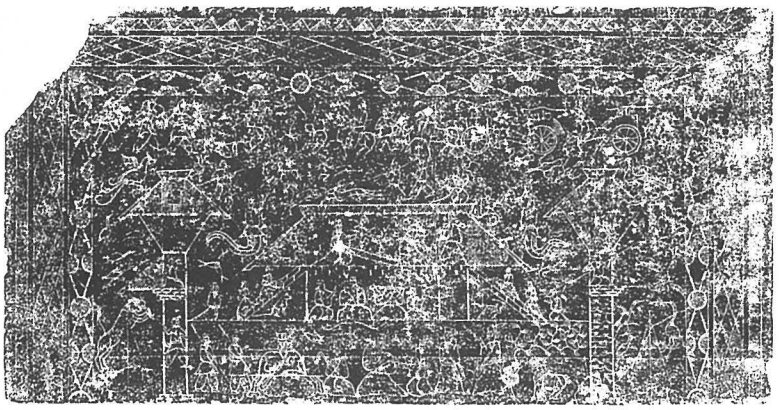




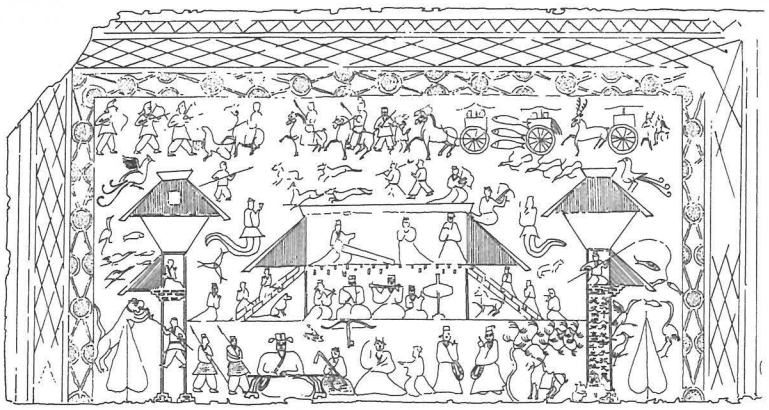
圖二三

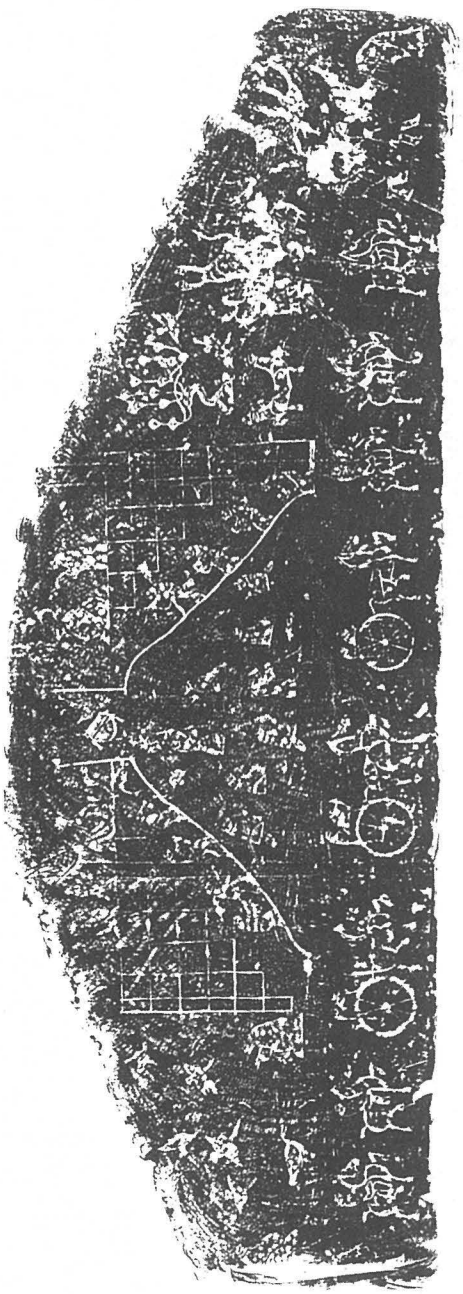


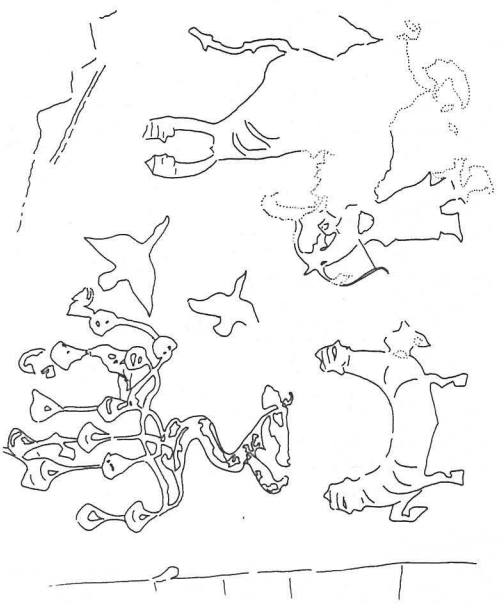
圖二四



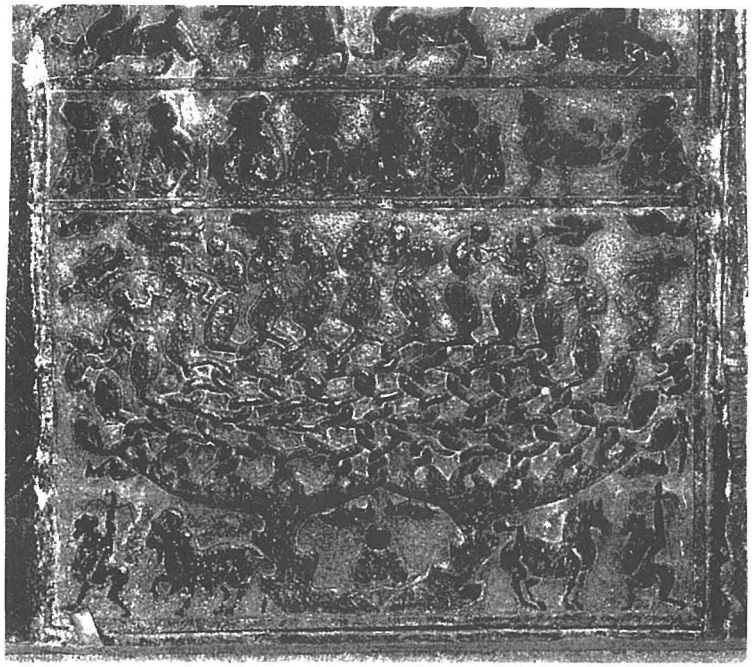
圖二五：（1）▲　（2）▼



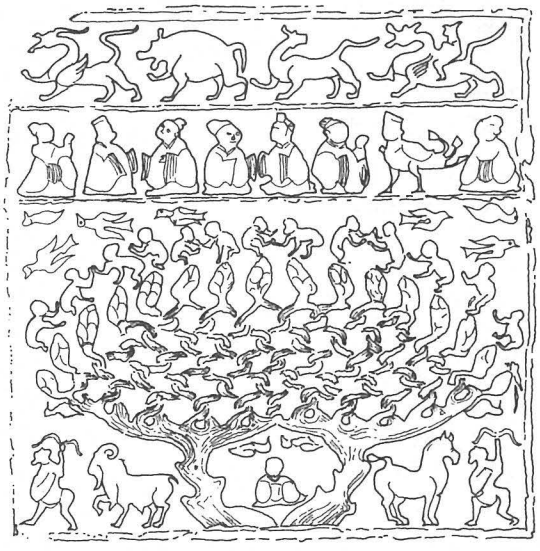




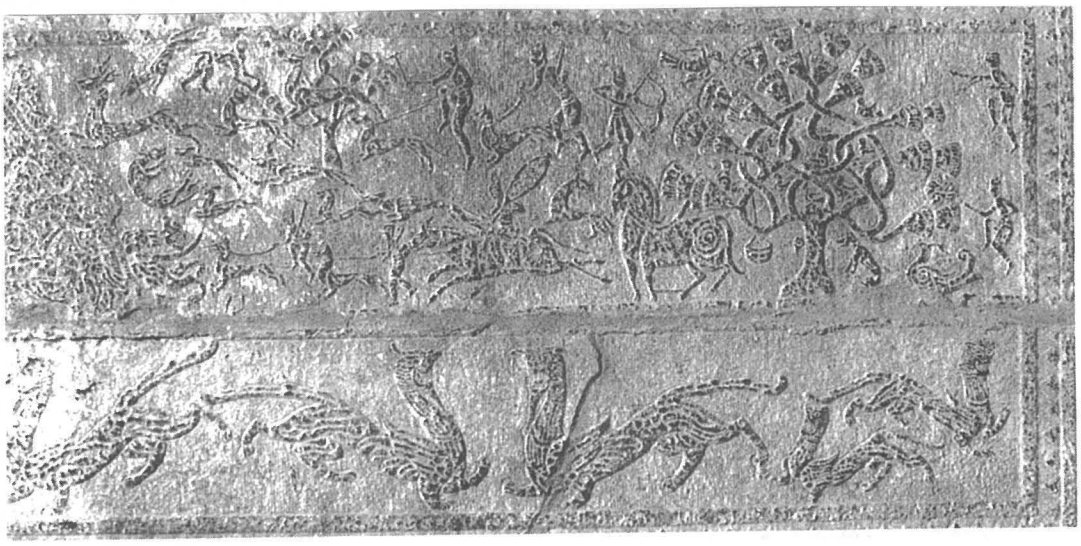
圖二六：（1）◀　（2）▶



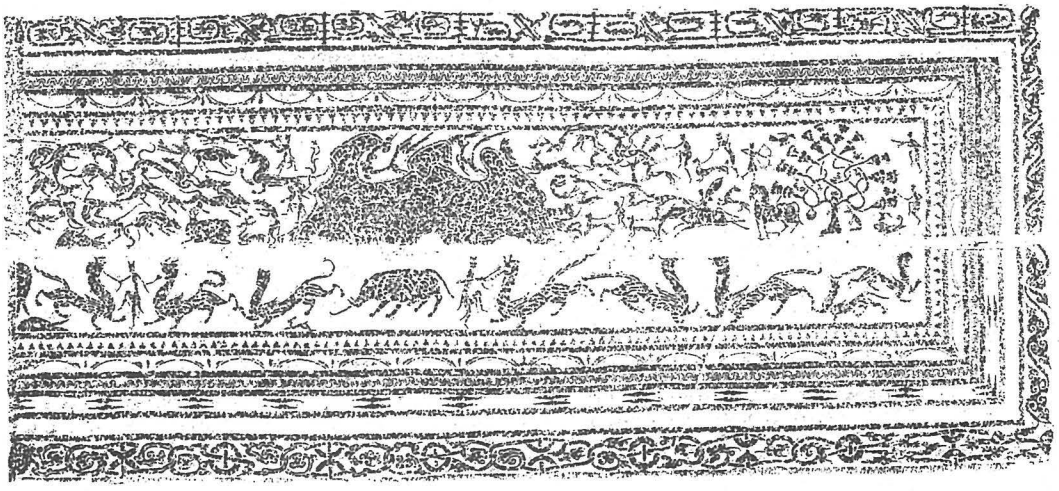
圖二七：(1)▲　(2)▼



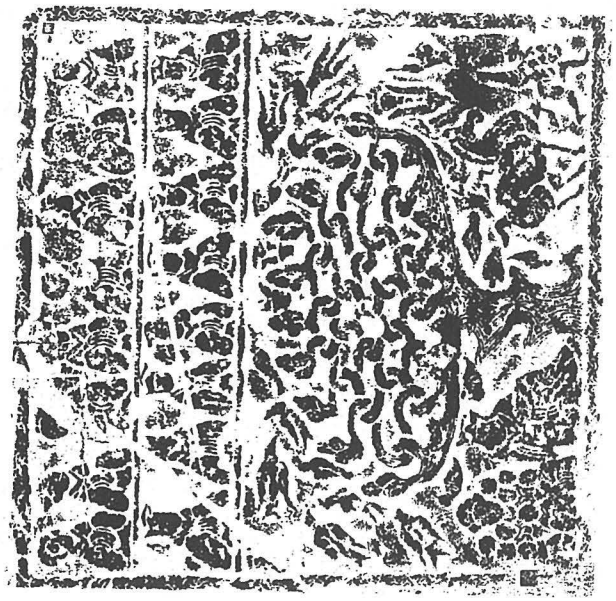
（1）



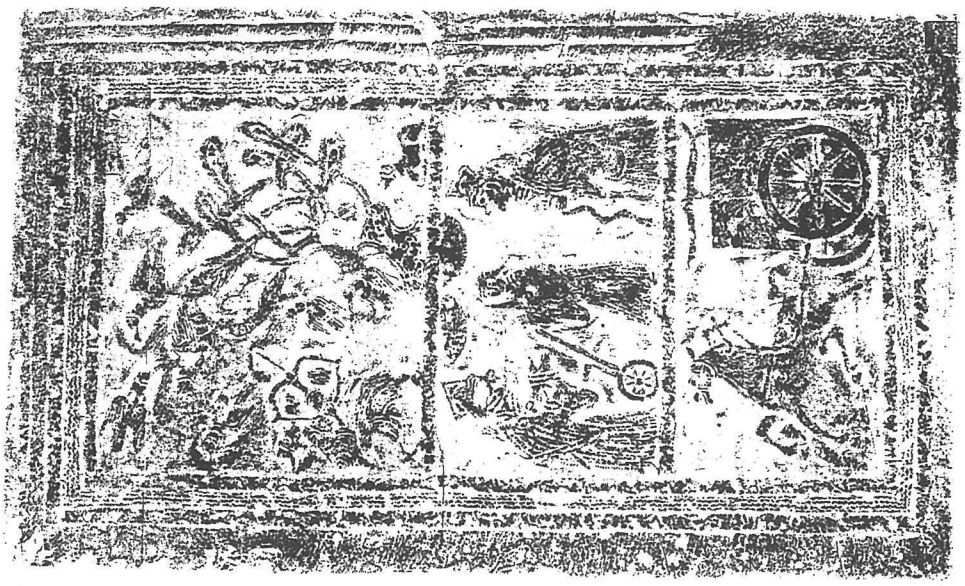
（2）



圖二八



圖二九



圖三〇



圖三一



圖三二



圖三三

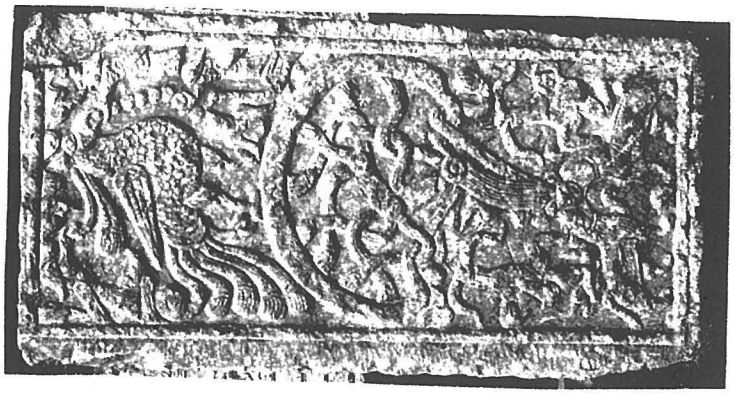
（1）

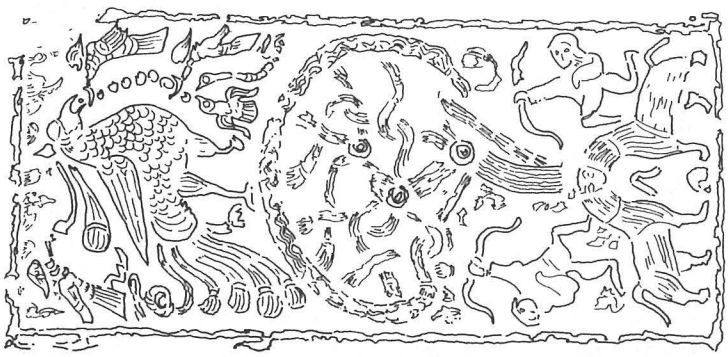


（2）



圖三四

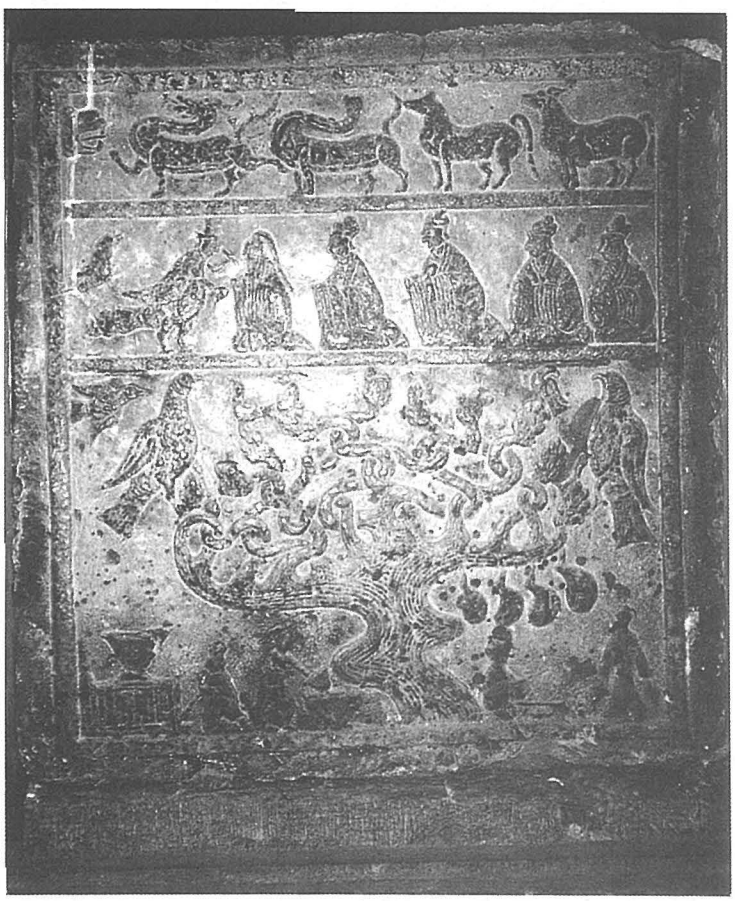






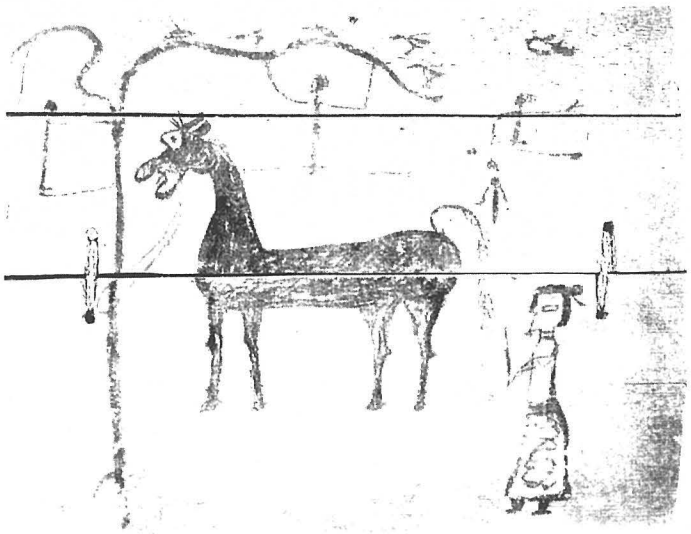
圖三五

(1) ▲ (2) ▶ (3) ◀

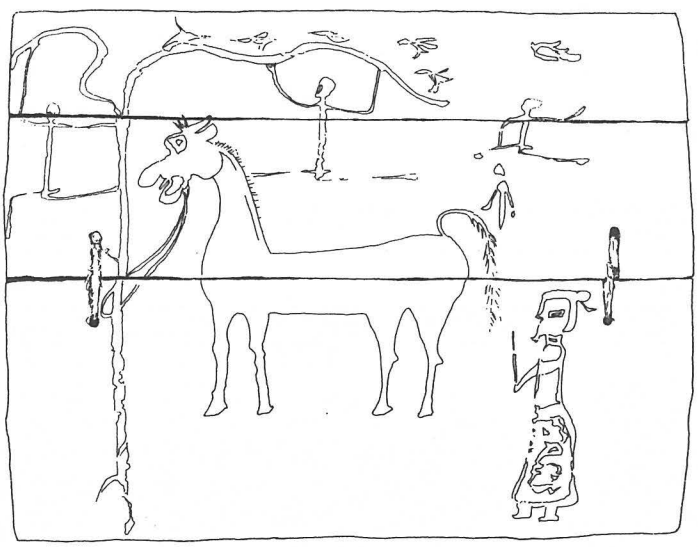


圖三六

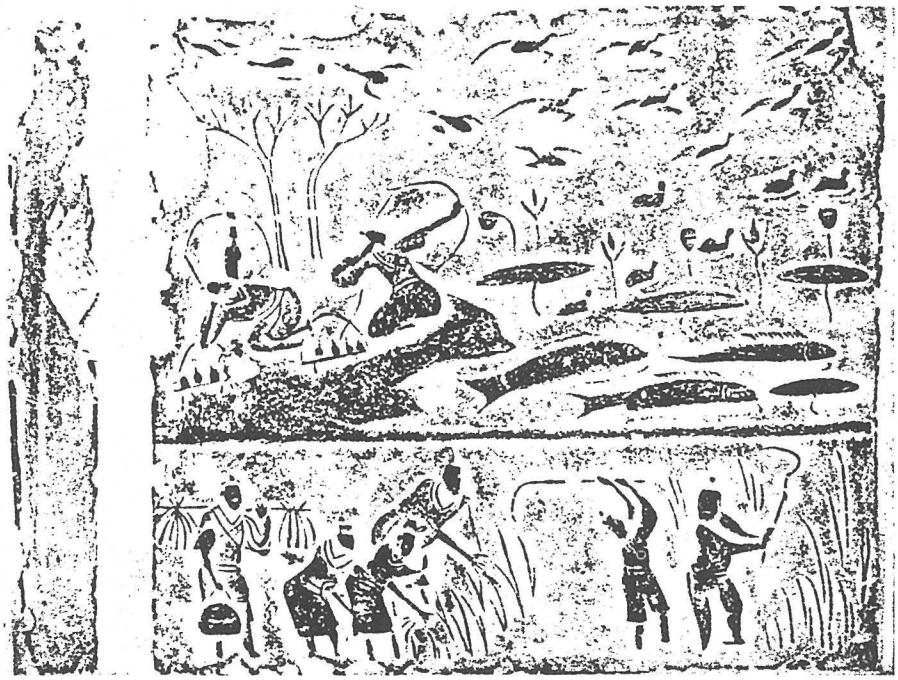
（1）



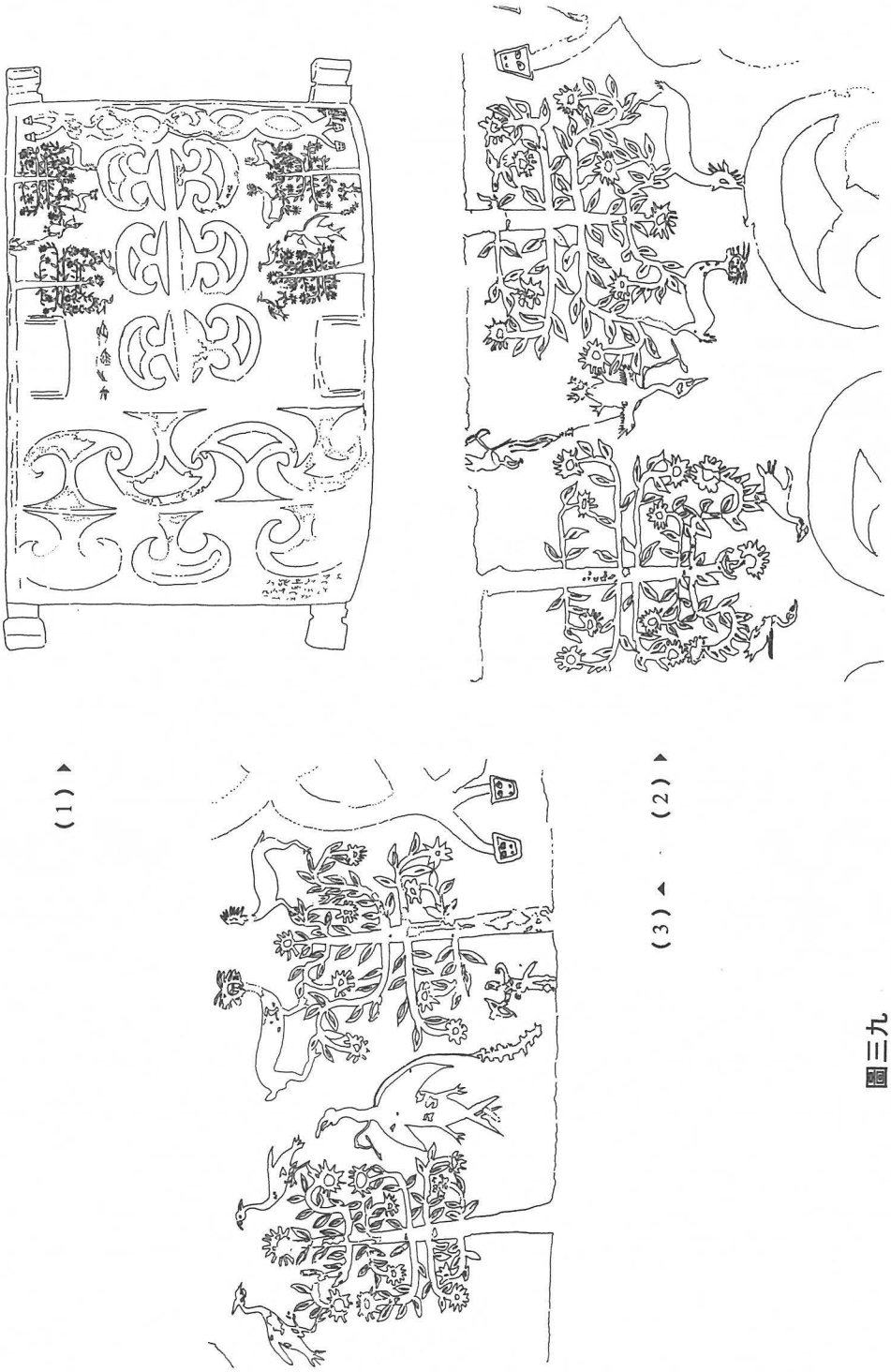
（2）



圖三七



圖三八

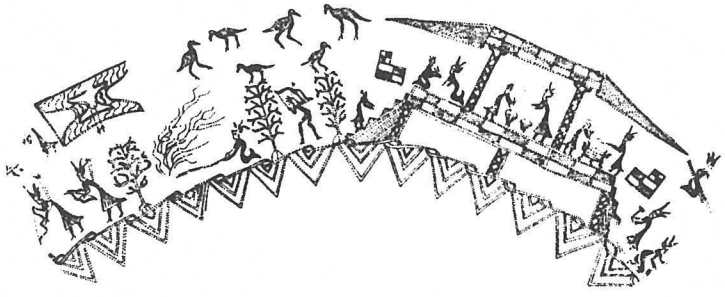


（1）　（2）　（3）

圖三九



（1）



（2）

圖四〇

引用書目

大阪府立近つ飛鳥博物館編
1994 《シルクロードのまもり》，大阪府：大阪府立近つ飛鳥博物館。
土居淑子
1986 《古代中國の畫象石》，東京：同朋舍。
小南一郎
1995 〈射の儀禮化をめぐって—その二つの段階—〉，《中國古代禮制研究》，京都：京都大學人文科學研究所。
山東博物館、山東省文物考古研究所編
1985 《山東漢代畫像石選集》，濟南：齊魯書社。
不著編者
1985 《南陽漢代畫象石》，北京：文物出版社。
中村璋八
1992 《重修緯書集成》卷四，東京：明德出版社。
內蒙古自治區博物館文物工作隊編
1978 《和林格爾漢墓壁畫》，北京：文物出版社。
王建中、閃修山
1987 〈南陽漢代畫像石三圖釋證〉，《漢代畫象石研究》，北京：文物出版社。
仝澤榮
1997 〈江蘇睢寧墓山漢畫像石墓〉，《文物》1997.9。
朱錫祿編著
1992 《嘉祥漢畫像石》，濟南：山東美術出版社。
李文信
1947 〈遼陽北園畫壁古墓記略〉，《國立瀋陽博物館籌備委員會彙刊》1。
李如森
1995 《漢代喪葬制度》，長春：吉林大學出版社。
李林、康蘭英、趙力光編
1995 《陝北漢代畫像石》，西安：陝西人民出版社。
李國華
1991 〈朝聖安樂圖——沛縣栖山漢畫象石淺析〉，《考古與文物》1991.3。
汪榮寶
1958 《法言義疏》，台北：世界書局。
邢義田
1996 〈漢代畫象內容與榜題的關係〉，《故宮文物月刊》14.5。

邢義田
1997 〈武氏祠研究的一些問題——巫著《武梁祠——中國古代圖象藝術的意識型態》和蔣、吳著《漢代武氏祠墓群石刻研究》讀記〉，《新史學》8.4。
周到、王曉
1996 《漢畫——河南漢代畫像研究》，鄭州：中州古籍出版社。
周到、呂品、湯文興編
1985 《河南漢代畫像磚》，上海：上海人民美術出版社。
林巳奈夫
1989 《春秋戰國時代青銅器の研究》，東京：吉川弘文館。
1992 《石に刻まれた世界》，東京：東方書店。
1998 〈漢代畫像石の神話的樹木について〉，《泉屋博物館紀要》15。
信立祥
1996 《中國漢代畫像石の研究》，東京：同成舍。
夏劍欽、黃巽齋點校
1994 《太平御覽》，石家莊：河北教育出版社。
孫 機
1991 《漢代物質文化資料圖說》，北京：文物出版社。
容庚編
1992 《秦漢金文錄》，台北：中央研究院歷史語言研究所，影印一版。
徐州市博物館、沛縣文化館
1982 〈江蘇沛縣棲山漢畫像石墓清理簡報〉，《考古學集刊》2。
徐秉琨、孫守道編
1996 《東北文化》，香港：商務印書館。
徐毅英等編
1995 《徐州漢畫像石》，北京：中國世界語出版社。
徐錫台、樓宇棟、魏效祖編
1988 《周秦漢瓦當》，北京：文物出版社。
閃修山、王儒林、李陳廣編
1989 《南陽漢畫像石》，鄭州：河南美術出版社。
馬承源
1961 〈漫談戰國青銅器上的畫像〉，《文物》1961.10。
高文、高成剛編
1996 《中國畫像石棺藝術》，太原：山西人民出版社。
高文編
1987 《四川漢代畫像磚》，上海：上海人民美術出版社。

高　亨
　1989　《古字通假會典》，濟南：齊魯書社。
張秀清、張松林、周到編
　1988　《鄭州漢畫磚》，鄭州：河南美術出版社。
連雲港市博物館
　1997　《尹灣漢墓簡牘》，北京：中華書局。
郭德維
　1981　〈曾侯乙墓中漆箧上日月和伏羲、女媧圖象試釋〉，《江漢考古》1。
陳惠明
　1992　〈漆畫圖象考〉，《曾侯乙墓文物藝術》，武漢：湖北美術出版社。
陳愛平
　1994　〈從馬王堆文物看漢代飲食文化〉，《馬王堆漢墓研究文集》，長沙：湖南出版社。
傅惜華編
　1950　《漢代畫象全集》，巴里大學漢學研究所。
曾布川寬
　1993　〈漢代畫像石における昇仙圖の系譜〉，《東方學報》65。
湖北省博物館
　1989　《曾侯乙墓》，北京：文物出版社。
逯欽立輯校
　1983　《先秦漢魏晉南北朝詩》，北京：中華書局。
葉小燕
　1983　〈東周刻紋銅器〉，《考古》1983.2。
裘錫圭
　1997　〈《神鳥賦》初探〉，《文物》1997.1；收入《尹灣漢墓簡牘綜論》，北京：科學出版社。
趙成甫主編
　1990　《南陽漢代畫像磚》，北京：文物出版社。
劉志遠
　1983　《四川漢代畫象磚與漢代社會》，北京：文物出版社。
劉國勝
　1997　〈曾侯乙墓E61號漆箱書文字研究——附「瑟」考〉，收入《第三屆國際中國古文字學研討會論文集》下冊，香港：香港中文大學。
劉敦愿
　1994　〈扁鵲名號問題淺議〉，《美術考古與古代文明》，台北：允晨出版公司。

劉增貴
1993 〈漢、隋之間的車駕制度〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》63.2。
稻畑耕一郎
1992 〈曾侯乙墓の神話世界〉，《曾侯乙墓》，東京：東京國立博物館。
鄭州博物館
1972 〈鄭州新通橋漢代畫象空心磚墓〉，《文物》1972.10。
蕭 兵
1987 《楚辭與神話》，上海：江蘇古籍出版社。
羅哲文
1974 〈和林格爾漢墓壁畫中所見的一些古建築〉，《文物》1974.1。
關野 貞
1916 《支那山東に於ける漢代墳墓の表飾》，東京：東京帝國大學。
饒宗頤
1983 〈曾侯乙墓匜器漆書文字初釋〉，《古文字研究》10。
Bunker, Emma
1983 "The Steppe Connection", *Early China* 9/10.
Chang, K. C. ed.
1977 *Food in Chinese Culture*, New Haven: Yale University Press.
Fairbank, Wilmna and Masao Kitano
1954 "Han Mural Paintings in the Pei-yuan Tomb at Liao-yang, south Manchuria", *Artibus Asiae* XVII.
Jacobson, Esther
1984 "The Stag with Bird-headed Antler Tines: A Study in Image Transformation and Meaning", *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities* 56.
1985 "A Reconsideration of the Origins of Chinese Landscape Representation", *BMFEA* 57.
1988 "Beyond the Frontier: A Reconsideration of Cultural Interchange Between China and the Early Nomads", *Early China* 13.
Laufer, Berthold
1912 "Five Newly Discovered Bas-Reliefs of the Han Period", *T'oung Pao* 13.
Martynov, Anatoly I.
1990 *The Ancient Art of Northern Asia*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Notes on the Scene of "Aristocratic Rank and Status Hunting" in the Han Tomb Bas-reliefs and Murals

I-tien Hsing

Institute of History and Philology, Academia Sinica

Two years ago, I wrote an article on how to understand the contents of Han Dynasty bas-reliefs and murals through their inscriptions. I mentioned, as an example the tree and archer scene from Shantung and Honan in which human figures look upwards, trying to shoot birds or monkeys perched on a tree. In that article, I concluded that the meaning of this type of scene was probably 'hunting for official positions, wealth and high rank', for there were four characters *li guan gui shu* 立官桂樹—'entering officialdom on a cassia tree' in which *gui* 桂 (cassia) is a homonym of *gui* 貴 (high rank)—under a similar tree in a Han Dynasty tomb mural of Holinger. Recently, I read *The Studies of Han Dynasty Picture Stones in China* by Hsin Li-hsiang. In this book, he called this image "tree and bird-shooting." I am now writing this short article to prove that this type of image should instead be called "Aristocratic Rank and Status Hunting." Also, I intend to talk about the methods for understanding the meaning of Han Dynasty images, using this particular motif as an example.

I. Inscriptions and fixed ready-made models—comparatively reliable starting points for understanding Han pictures

During the Han Dynasty, people often used murals, picture bricks or stone carvings to decorate their tombs and shrines. It has been almost two thousand years since the Eastern Han, and the limited source materials available today can not show conclusively the many political, artistic, religious and psychological factors behind these murals, picture bricks and stone carvings. Understanding the meaning of these pictures from our modern perspective slips too easily into unprovable theories. Fortunately, the pictures are often composed of fixed ready-made models and some even have inscriptions on them, so that we can try to understand the intention of Han artists according to the clues they themselves left behind. Thus, I believe that inscriptions and fixed ready-made models are comparatively reliable starting points in interpreting the intention of the pictures.

Craftsmen often inscribed characters on murals, picture bricks or stone carvings to help viewers better grasp the contents of the pictures. Through these inscriptions viewers could accurately ascertain the meaning of the pictures, avoiding senseless guesses. If we can sort out the inscriptions and figure out some regularities in the correlation between the inscriptions and the images, then we not only establish the reliability of these inscriptions, but also deduce the meaning of those art works that do not have their own inscriptions.

One way to make such deductions is by analyzing the fixed ready-made models that constitute the pictures. It is not difficult to see that Han Dynasty pictures are basically composed of many stereotyped sets of motifs assembled in certain fixed manners. Average artisans and painters stuck to old rules and imitated others. Outstanding artisans and painters could create numerous complicated changes. Nonetheless, basic elements in the fixed ready-made models can still be sorted out through analysis.

In exploring the meaning of the picture, a basic analysis of the fixed ready-made model ensures that the picture constitutes one unit and identifies its essential, secondary, and non-essential elements. "Essential elements" refer to core elements that are related to the thematic meaning of the pictures. Without these elements, the intention of the picture cannot be revealed, and the picture is no longer an independent unit of meaning. "Secondary elements" are also related to the thematic meaning of the picture, but its main function is to highlight and perpetuate the theme. Without it, the basic theme will still surface and the unit is intact. The "non-essential element" consists of dispensable decorations which exists for the purpose of enriching visual effects. Sometimes the decorations may also bring new themes into the picture.

To interpret a picture and establish its meaning and content, one may start with the inscriptions. One may also start by studying the material at hand and establishing its fixed ready-made models and their changes, while using the inscriptions as a supplementary source. The basic assumption for this method is this: Pictures consisting of the same fixed ready-made models share the same meaning. Fixed ready-made model may vary. Time, geography, fashion, special intention of the suppliers and buyers or personal taste could all have caused changes in the form and meaning of some fixed ready-made models. But if one can grasp the basic form and changes of fixed ready-made models, then it is possible to deduce the meaning of a picture without inscriptions by an example of another picture with

the same ready-made model but with inscriptions. As an example, I am attempting in the following paragraphs a new interpretation of the image Mr. Hsin Li-hsiang defined as 'tree and bird-shooting'.

II. The So-called 'Tree and Bird-shooting' Pictures

By examining the 36 related pictures excavated from Shantung, Honan, Kiangsu, Szechwan, Shaanxi and Liaoning, one can see that the three parts in the 'tree and bird-shooting' pictures as defined by Mr. Hsin—the storied building(s), the horse(s)/vehicle(s), and the bird-shooting—may be composed in the following different ways:

1. Tree and bird-shooting
2. Tree and bird-shooting + storied building(s)
3. Tree and bird-shooting + horse(s)
4. Tree and bird-shooting + storied building(s) + horse(s)/vehicle(s)
5. Tree and bird-shooting + storied building(s) (or + horse(s), horse(s)/vehicle(s)) + others
6. Tree and bird-shooting + others — storied building(s)

Among the above six categories of composition, there are three categories (1, 3, 6 in 26 examples) in which the motif 'tree and bird-shooting' appears alone or together with horse(s) or other scenes. This is more numerous than 'tree and bird-shooting' appearing together with storied buildings (categories 2, 4, 5 in 10 examples). If bird-shooting was for offering sacrifices to the ancestors in the storied buildings and therefore the motif sets bird-shooting and storied building are significantly linked, then they should have appeared together more frequently, even as the sole motif in a picture. Yet there are only two examples with this last type of composition. This means that there is probably neither necessary relationship between bird-shooting and the storied building, nor necessary relationship between the storied building and the horse/vehicle. These three motif sets can be put together or can be put separately. The interpretation of Mr. Hsin is built upon the assumption that these three parts constituted a meaningful whole. Since his theory cannot explain the often independent appearance of each of the three sets or why 'tree and bird-shooting' appeared less frequently with the storied buildings than with other scenes, I believe it needs to be further deliberated.

III. To Identify "Notes on the Scene of "Aristocratic Rank and Status Hunting"--Image from Inscriptions and fixed ready-made models

The 'tree and bird-shooting' or 'tree and monkey-shooting' motif can either exist alone as an independent unit of a picture. Its essential constituent elements include:

1. A big Tree
2. Bird(s) or monkey(s) on the tree
3. Archer(s) under the tree

Without these elements, a picture cannot be called 'tree and bird- shooting' or 'tree and monkey-shooting' picture. Illustrations 1—10 of this article are the simplest examples of this type of pictures. Some of these pictures have horse(s)/vehicle(s), sheep, dog(s) and/or fish added to them. These items can have different levels of meaning, but they are of secondary importance. Some of the trees are exuberant. Some have only simple branches and leaves. Some have both bird(s) and monkey(s) on them. Some only have bird(s) or monkey(s). The number of birds and monkeys varies. There can be only one archer looking upward and trying to shoot, or there can be two or three archers. The numbers and degrees of complexity have no impact on the basic meaning of the picture and can be considered as non-essentials as far as the meaning of the picture and the analysis of motif sets are concerned.

After having identified the core part which produces the meaning of the picture, we may proceed to look at the inscriptions on the side in order to know the exact meaning of the picture. In my previous article, I pointed out that in a Holinger tomb mural, there is a picture of a big, exuberant tree. There are clearly two human figures under the tree, one on the left hand side and one on the right hand side, both looking upwards towards the tree in a shooting posture. This picture has the same fixed ready-made model characteristics as the 'tree and bird-shooting' picture excavated from Shantung. So we can use it to deduce the meaning of other 'tree and bird-shooting' pictures. There are four characters *li guan gui [shu]* 立官桂[樹] ('entering officialdom on a cassia tree') in this Holinger mural. So far as we know, this is the only inscription ever found under this type of tree.

From this inscription, we may deduce that the big trees in the same fixed ready-made models, although having different shapes, all derive their meaning from the cassia trees and were related to 'entering officialdom' or 'establishing an office'—a phrase often used in

ancient China. The fact 'entering officialdom' and 'cassia tree' appear together in this inscription indicates that the cassia tree is linked to the office. The Han Dynasty folk song/ballad 'Meeting by Chance', and ballads at the time of Emperor Ch'eng recorded in 'Treatise on the Five Elements' in the *History of the Han Dynasty* all indicate that people during the Han Dynasty liked to use homonyms. Sheep (羊, *yang*) denoted auspicious omen, deer (鹿, *lu*) denoted official salary (祿, *lu*) , bird (雀, *chueh*) denoted degree of nobility (爵, *chueh*), cassia (桂, *kuei*) denoted high rank (貴, *kuei*), monkey (猴, *hou*) denoted high official position (侯, *hou*). So the big tree beside the inscription 立官桂[樹] must have symbolized promotion in officialdom, advancement in the degree of nobility and achieving wealth and high rank. The human figure(s) shooting bird or monkey on the tree should have meant hunting for aristocratic rank and status hunting. If my theory is acceptable, then the 'tree and bird-shooting picture' should be named "aristocratic rank and status hunting" instead.

IV. Changes and Multiple Moral of the "Aristocratic Rank and Status Hunting" Picture

The above analysis of the "aristocratic rank and status hunting" is based on the meaning of the most essential part of the picture only. Sometimes there are other items in the picture as well. For instance, other than the monkey(s) and bird(s), sometimes there are phoenixes, horse-body-with-human-head figures, or fairies on the tree; sometimes there are horse(s)/vehicle(s) or horse(s) only tied under the tree; sometimes there are sheep, dog(s), or horseback riders. How should we perceive these? From the perspective of essential elements, these vehicles, horses, sheep, dogs or fish only served to enrich the picture and did not affect the presentation of the basic theme. These additions make the "aristocratic rank and status hunting" image richer and with more meanings. They not only denote promotion in officialdom and advancement in noble status, but also referred to auspicious omen, wealth, high rank as well as avoidance of disasters. Together with essential elements, they more completely reflected the dream and aspirations of Han Dynasty peoples.

Sometimes various fixed ready-made models were nimbly assembled together to make the composite image unit contain multiple meaning. Thus, the 'tree and bird-shooting' image in the Han Dynasty pictures could simultaneously contain other meanings than "aristocratic rank and status hunting" as well. More importantly, the bird-shooting scene in

Han Dynasty pictures can not always be interpreted as 'nobility degree and high official position hunting'. For instance, the famous picture brick depicting bird shooting and harvesting unearthed from Ch'eng Tu, Szechwan has two human figures by a tree shooting flying birds in the sky and some farmers wielding their sickles. This should be a simple depiction of farming and hunting life.

V. Conclusion

Form and content of image art change with the time. A certain image tradition or theme can last for centuries, but are seldom unchanging. Over the centuries, painters and masons, while following traditions and set rules, also made additions, subtractions and small changes here and there according to the ever changing needs and fashions. The same fixed ready-made model, after these additions, subtractions and changes, may still keep its basic meaning, yet may also simultaneously contain a variety of new, added meanings.

While creating their art works within the scope of a variety of meanings, Han Dynasty painters also conformed to their own perceptions and the perceptions of their buyers (potential owners of the tombs and their families). From the perspective of these buyers, the "aristocratic rank and status hunting" image seemed to reflect a kind of rather universal expectation of the Han Dynasty people. This is consistent with the universal prayer for wealth and high rank seen in the inscriptions on the Han Dynasty mirrors.

By identifying the "aristocratic rank and status hunting" image, I realized that although a picture in the Han Dynasty tomb or shrine has its own integrity and we should pay attention to the organic bonds between its constituent images, yet if we insist on first combining the various images which had their independent theme and moral and then try to interpret them as a whole, we would often be misled. As a matter of fact, only a small portion of these pictures were created with intensive attention, while most of them were influenced by the fashions of their time and locations and were made do by putting together several fixed ready-made models. There might or might not be some regularities in their composition. Under the circumstances, it may be a vain attempt to explore the overall structure and meaning of the pictures in Han tombs and shrines.

The motif-set type units (such as the image of 'nobility degree and high official position hunting') that constitute a whole picture are easier to handle, for they have their

own conventional and fixed basic forms and moral. They are more suitable to be used as starting points in the analysis of pictures. Of course the Han Dynasty painters and stonemasons did not always stick to the stereotyped motif-sets. In order to create a variety of visual effects or contents, they often added, subtracted and/or divided elements of a set or linked them to other themes. Therefore, it is not a simple matter to identify the basic stereotyped motif-sets and their changes. I believe in order to have certainty of success, it is better first to use the inscriptions and to ascertain the meaning of the units of the pictures and the changes of these fixed ready-made models and then to proceed to consider the picture in the tombs and shrines as a whole.

Finally, I would like to stress that the method used in this small article cannot really solve all the problems concerning the understanding of Han Dynasty pictures. Its limitations are obvious: 1. Many Han Dynasty paintings have no inscriptions on them. Some of them have unique appearances and their fixed ready-made models cannot be easily deduced. Their moral can only be explored by using other methods. 2. Was there a consistent meaning for similar fixed ready-made models of different times and locations as perceived by different artisans and buyers? This is a question that will probably have no real answers.

Keywords: Han Tomb Bas-reliefs and Murals, Fixed-ready Made Models, Inscriptions, the Scene of "Aristocratic Rank and Status Hunting"