

垂直與水平：漢代畫像石中的神山 圖像

高莉芬*

摘 要

近年來對漢代畫像石的研究中，普遍為學者所注意的神祇圖像有「伏羲、女媧圖」與「西王母圖」等，但除了神祇圖像與漢人的生死觀、宇宙觀有密切關係外，另一個值得關注的重點即是神山圖像。歷來學者論及漢代畫像石中的仙界圖像時，亦多以山峰造形之圖像為崑崙山，並以西王母端坐之聳立三峰即為崑崙神山，象徵著崑崙仙山以及不死的企慕。雖然西王母與崑崙山間之聯繫，可見於先秦兩漢的傳世文獻記載中，但在漢代畫像石中的山峰或神山圖像，是否皆一定都是「崑崙神山」，或屬「崑崙神山」系統的「懸圃」？此一論題有進一步思考的空間。本文探討漢代畫像石中神山造景的空間佈局，分別有垂直與水平不同的空間佈局，進而分析漢代畫像中的崑崙山與蓬萊山的圖像及其象徵意涵。

關鍵詞：畫像石、神山、崑崙、蓬萊、神話、西王母

* 國立政治大學中國文學系教授

Vertical and horizontal: The iconography of sacred mountains in relief stone sculpture of Han Dynasty

Kao Li-Feng*

Abstract

Recent studies in Han iconography have focused on the icons of Fu-hsi, Nu-kua and Hsi-wang-mu. They have uncovered the close relationships between the icons of gods and the immortality and cosmology perceptions of Han's people. However, the icons of sacred mountains are worth of more attentions. In this paper, we discuss the icons of sacred mountains in relief stone sculpture of Han tomb, such as Kun-lun and Peng-lai. They had long been seen as the representations of western and eastern paradise. We find that the sacred mountains could be distinguished by their vertical or horizontal layouts: The vertical layouts for Kun-lun and the horizontal layouts for Peng-lai.

Key words: Kun-lun, Peng-lai, Han iconography, myth, sacred mountains, relief stone sculpture of Han Dynasty, Hsi-wang-mu

* Professor, Department of Chinese Literature, National Chengchi University

垂直與水平：漢代畫像石中的神山 圖像

高莉芬

一、漢代畫像石：他界想像與宇宙秩序

宇宙一詞，在中國古代傳世文獻中，早見於先秦時代《莊子·齊物論》云：

旁日月，挾宇宙。¹

《文子·自然篇》亦云：

往古來今謂之宙，四方上下謂之宇。²

在先秦已見「宇宙」一詞的使用。至漢劉安之《淮南子·齊俗訓》對「宇宙」一

¹ [清]王先謙撰：〈齊物論〉，《莊子集解》（北京：中華書局，1987年），卷1，頁24。

² 舊題〔周〕辛鈺撰：〈自然〉，《文子》，收入《景印文淵閣四庫全書》1058冊（臺北：商務印書館，1983年），頁345。

詞釋曰：

往古來今謂之宙，四方上下謂之宇。³

在先秦兩漢之文獻中，宇宙一詞連用，卻又各自有其語義指涉範圍，「宇」偏重於「空間」概念，而「宙」偏重於「時間」概念。「宇宙」即包括了時間（time）與空間（space）的意涵。在兩漢的哲學思辨中，「宇」、「宙」的產生順序有別：揚雄《太玄·玄攡》云：

闔天謂之宇，闢宇謂之宙。⁴

「宇」「宙」的產生有先後的進程，「闔天」的渾沌未分為「宇」；「闢宇」，也即天地空間開闢為「宙」。在揚雄的觀念中，先有「宇」，後有「宙」。也即有「空間」，才有「時間」。此一宇宙發生思維正好與楚地出土文獻〈楚帛書〉的宇宙觀相互印證。〈楚帛書·甲篇〉云：

為禹為萬，以司堵裏，咎天步□。

乃上下朕傳，山陵不疏。乃命山川四海。

靈氣百氣，以為其疏，以涉山陵，瀧汨滔瀟。

未有日月，四神相戈，乃步以為歲，是隹四時。⁵

³ 〔漢〕劉安撰，高誘注：〈齊俗訓〉，《淮南子》（臺北：世界書局，1955年），卷11，頁178。

⁴ 〔漢〕揚雄撰，〔晉〕范望注：〈太玄攡〉，《太玄經》（臺北：中國子學名著集成編印基金會，1978年），卷7，頁313。

⁵ 釋文主要依據饒宗頤、李零之釋讀為主，二家之釋讀大致相同。參見饒宗頤：〈楚帛書新證〉，饒宗頤、曾憲通編著：《楚帛書》（香港：中華書局，1985年），頁4-35。李零：《長

宇宙秩序的初步奠定，也是先「空間」而後「時間」⁶。東漢張衡〈靈憲〉云：

宇之表無極，宙之端無窮。⁷

空間與時間卻具有延續性、無限性，無窮無極，不易掌握。《說文解字》釋「宇」：

宇，屋邊也。⁸

從字源上考察，對空間的概念與自身所生活存處的世界有密切的關係。空間的經驗是來於以自身為座標的感知。但在中國先秦文獻中的「宇宙」一詞，明顯已蘊涵了時間觀與空間觀。但時間與空間的經驗多屬於潛意識，時間感與空間感的產生亦常必須藉由具體的身體感官去經驗認知。相較於時間，空間的存在，與視覺或視覺現象密不可分，因而較易掌握，於是空間以及空間的「物」，以及觀看與記錄的方式，是人去感知空間的直接方式之一。而在這種對空間的觀看與詮釋中，亦蘊含出了時間的座標。

葉舒憲研究中國神話思維指出，中國神話思維有時空混同的宇宙觀。而這種時空混同的，又具體表現在建築空間明堂的建制，與四時時間的〈月令〉文化圖

沙子彈庫戰國楚帛書研究》（北京：中華書局，1985年），頁64-73。

⁶ 高莉芬：〈神聖的秩序——〈楚帛書·甲篇〉中的創世神話及其宇宙觀〉，《中國文哲研究集刊》第30期（2007年3月），頁1-44。

⁷ 〔清〕嚴可均校輯：《全後漢文》卷55，《全上古三代秦漢三國六朝文》（北京：中華書局，1995年），頁777-1。

⁸ 〔東漢〕許慎撰，〔清〕段玉裁注：《說文解字注》（臺北：黎明文化公司，1993年），頁342。

式中⁹。漢代的明堂與〈月令〉言說了生活世界（此界）的禮儀與秩序；而漢代的喪葬制度與墓葬文化則指涉著死後世界（他界）的存在與秩序，都與漢人的宇宙觀有密切的關係。信立祥研究云：

漢代畫像石並不是一種自由創造的藝術，它是嚴格按照當時佔統治地位的儒家禮制和宇宙觀念刻在石結構墓室、石棺、祠堂和墓闕上的。¹⁰

漢代墓室以及畫像石是建築空間中具體可感之物，也是漢人禮法制度，以及生死觀、宇宙觀的具體表現。

漢代墓室與祠堂，是漢人喪葬制度的建築形式。葬，《說文》云：「葬者，臧也。從死在艸中。」¹¹墓室宛如死者所居之「宇」，是死後所「藏」所「葬」之空間。在漢代墓室的建築中，言說著漢人對此界的人生死觀與他界死亡想像的生死意識。因此歷來已有學者從漢代墓葬制度，探討漢畫圖像中所蘊涵的漢人宇宙觀與生死觀，如蒲慕洲《墓葬與生死——中國古代宗教之省思》¹²、《追求一己之福——中國古代的信仰世界》¹³等即論及漢代墓葬文化與死後世界觀。刑義田〈漢代墓葬與文化〉國科會數位博物館專案計劃¹⁴亦以漢墓為重要探討對象，信立祥《漢代畫像石綜合研究》¹⁵對漢代畫像石進行藝術史以及圖像志的考察。美國學者巫鴻（Wu Hong）著有《武梁祠——中國古代圖像藝術的思想性》¹⁶，運用考古文獻材料，探

⁹ 葉舒憲：《中國神話哲學》（北京：中國社會科學出版社，1997年），頁145-227。

¹⁰ 信立祥：《漢代畫像石綜合研究》，（北京：文物出版社，2000年），頁60。

¹¹ 〔漢〕許慎著，〔清〕段玉裁注：《說文解字注》，頁48。

¹² 蒲慕洲：《墓葬與生死——中國古代宗教之省思》（臺北：聯經出版社，1993年）。

¹³ 蒲慕洲：《追求一己之福——中國古代的信仰世界》（臺北：麥田出版社，2004年）。

¹⁴ 刑義田：〈漢代墓葬與文化〉國科會數位博物館專案計劃，1999年12月。

¹⁵ 信立祥：《漢代畫像石綜合研究》，（北京：文物出版社，2000年）。

¹⁶ 巫鴻著，柳楊、岑河譯：《武梁祠——中國古代圖像藝術的思想性》（北京：三聯書店，2006

討漢墓葬與祠堂的結構與武梁石刻進行圖像志（iconography）的研究，並進而闡發漢代思想和社會間之關係。凡此研究論述全面且深入，為研究漢代畫像石的重要參考文獻。

巫鴻研究認為，武梁祠即為「宇宙之圖像」，其具體結構可大分為三部份，為「上天徵兆」，為天或天界；「山牆」為「神仙世界」，為仙或仙界；「牆壁」為「人類歷史」為人或人界，武梁祠表現了宇宙三界結構的圖像學配置¹⁷。除了祠堂外，漢代墓室的形制結構與墓室中的畫像石同樣展現了漢代的宇宙觀。信立祥將墓室和祠堂視為墓葬文化的整體，進而探討祠堂與墓室中的畫像石的發展、配置及其圖像的宇宙所蘊涵的宇宙模式：

表現墓主在地下世界日常生活的畫像配置在後室，其他各類內容的畫像主要配置在中室、前室和墓門，配置方式與祠堂畫像基本相同，即天井配置天上世界內容的畫像，門柱和立柱上部多配置仙人世界內容的畫像，橫梁和門額上配置表現祭祀主活動的畫像。¹⁸

墓室的結構與圖像配置，依空間不同，其所配置的圖像內容也不同，它分別表現了漢人想像的天界、仙界、人間和地下的宇宙結構，以及墓主死後世界的新秩序。這種宇宙結構與天、地、人的秩序思維也表現在馬王堆漢墓 T 形帛畫上。T 形帛畫分為三層：上層為天界，有主神，有龍，有扶桑，有九陽，有「日」之象徵的「金烏」，以及「月」之象徵的「蟾蜍」。上層與中層間有「天門」，中層為世界的墓主以及其侍從，下層世界則有兩條大魚與巨人擎舉大地。T 形帛畫圖像化了漢人天、地、人的三界宇宙思維，其中下層的兩條大魚與巨人擎舉大地實是與「漂

年)。

¹⁷ 巫鴻著，柳楊、岑河譯：《武梁祠——中國古代圖像藝術的思想性》。

¹⁸ 信立祥：《漢代畫像石綜合研究》，頁 288。

浮大地」、「動物負地」的原始宇宙思維有關¹⁹。這幅〈墓主升天圖〉具體而微地表現了漢人宇宙觀以及希冀昇登仙界的神仙信仰。漢代 T 形帛畫、漢代祠堂墓室形構與漢代畫像石、畫像磚，都蘊涵了漢人的宇宙時空觀察，他界昇仙想望，以及此界的生命秩序。

近年來對漢代畫像石的研究中，可大分為兩類。一類結合墓葬形制與圖像考察者；一類則以漢代畫像石中的單一圖像分析探究者。前者如巫鴻、信立祥、吳文祺、蔣英炬等人已對武氏墓群石刻中的建築形制、畫像符號與宇宙結構進行宏觀的考察²⁰。後者對單一畫像石圖像研究者，有刑義田「射爵射侯圖」、「七女為父報仇圖」等進行格套、榜題與文獻間的詮證²¹，以及李立對「魚車圖」、「車馬出行圖」、「瑞獸圖」等進行神話與圖像文獻間的考察分析²²。不論是宏觀或微觀考察，其中普遍為學者所注意的神祇圖像有「伏羲、女媧圖」與「西王母圖」，學者李豐楙、巫鴻、李立、朱存明以及日本學者林已奈夫、曾布川寬、小南一郎皆曾對其進行圖像志的考察。但除了神祇圖像與漢人的生死觀、宇宙觀有密切關係外，另一個值得關注的重點即是神山圖像。

對於漢代畫像中的「神山」圖像研究，日本學者曾布川寬有〈崑崙山と昇仙〉、〈漢代畫像石における昇仙圖の系譜〉、《崑崙山への昇仙：古代中國人が描いた

National Chung Hsing University

¹⁹ 高莉芬：〈蓬萊神話的海洋思維及其宇宙觀〉，《政大中文學報》第 6 期（2006 年 12 月），頁 114-117。

²⁰ 蔣英炬、吳文祺：《漢代武氏墓群石刻研究》（濟南：山東美術出版社，1995 年）。

²¹ 刑義田：〈漢代畫像中的『射爵射侯圖』〉，《中央研究院歷史語言研究所集刊》第 71 本第 1 分（2000 年 3 月）。刑義田：〈格套、榜題、文獻與圖像解釋—以一個失傳的“七女為父報仇”漢畫故事為例〉，顏英娟主編：《美術與考古》（北京：中國大百科全書出版社，2005 年），頁 175-215。

²² 李立：《漢墓神畫研究——神話與神話藝術精神的考察與分析》（上海：上海古籍出版社，2004 年）。

死後の世界》等篇論及漢代畫像石中崑崙山與昇仙間之關係考察²³。巫鴻、蔣英炬、吳文祺、信立祥等學者論及漢代畫像石中的仙界圖像時，亦多以山峰造形之圖像即為崑崙神山圖，並以西王母端坐之聳立三峰即為崑崙神山²⁴，象徵著崑崙仙山以及不死的企慕。雖然西王母與崑崙山間之聯繫，可見於先秦兩漢的傳世文獻記載中，但在漢代畫像石中的山峰或神山圖像，是否皆一定都是「崑崙神山」，或屬「崑崙神山」系統的「懸圃」？此一論題有進一步思考的空間。因此本文即以此為論題，以漢代畫像石中的神山圖像為研究對象，探討其神山造景的空間佈局，進而辨析神山空間佈局與崑崙神山、蓬萊三神山間的關係及其象徵意涵。

二、神聖的山岳：生命棲息所與死亡歸葬地

中國早在上古時期即有山岳的信仰與崇拜，「山」在卜辭中出現甚多，一般都是祭祀的對象，在甲骨文中亦已見與「岳」祭祀相關卜辭²⁵；在《山海經》中更記載著與山岳有關的神話與祭儀。山岳高聳入雲，被認為是最接近神靈和上天的地方，「山」是築壇祀神之所在，也是神聖的空間。於是山上築臺立壇，冀近神靈。這種山頂上的壇臺，也常是社群祭祀、宗教、政治與喪葬的中心²⁶。《山海經》：

²³ 曾布川寬有〈崑崙山と昇仙〉、〈漢代畫像石における昇仙圖の系譜〉，《東方學報》（京都：京都大學人文科學研究所，1979年、1993年）第51、65期；〈《崑崙山への昇仙：古代中國人が描いた死後の世界》〉（東京：中央公論社1981年）。

²⁴ 巫鴻著，柳楊、岑河譯：《武梁祠——中國古代圖像藝術的思想性》，頁136。

²⁵ 陳夢家：《殷墟卜辭綜述》（北京：中華出版社，1988年），頁596。

²⁶ 凌純聲：〈中國的封禪與兩河流域的昆侖文化〉，頁1-16。

苦山之首，曰休與之山，其上有石焉，名曰帝臺之棋，五色而文，其狀如鵝卵。帝臺之石，所以禱百神者也，服之不蠱。(中山經)²⁷

東三百里，曰鼓鐘之山，帝臺之所以觴百神也。(中山經)²⁸

帝堯臺、帝嚳臺、帝丹朱臺、帝舜臺，各二臺，臺四方，在昆侖東北。
(海內北經)²⁹

文獻中指出，帝臺與百神祀禱之間有密切的關係。凌純聲研究《山海經》中的「帝臺」、「群眾臺」、「眾帝之臺」指出，「臺」的原始功能是祭祀神鬼的，「臺」即「壇」也，也即「崑崙」，而這種高臺文化，源於兩河流域「Ziggurat」的音譯³⁰。持此論者尚有杜而未、蘇雪林等學者，「崑崙」是否即源自兩河流域，此說尚待論證。但凌純聲之研究中已指出，於山上築「臺」、「壇」實與天地祭儀有密切的關係。

山岳是舉行天地祭儀的聖地，《禮記·禮運》云：「山川，所以儋鬼神也。」

³¹《史記·封禪書》云：「或曰：自古以雍州積高神明之隩，故立時，郊上帝。諸神祠皆聚云。」³²諸神皆居於高山之上；山岳標誌著聖／俗空間的疆界。

²⁷ 袁珂注：〈中山經〉，《山海經校注》（臺北：里仁書局，2004年），頁141。

²⁸ 袁珂注：〈中山經〉，《山海經校注》，頁142。

²⁹ 袁珂注：〈海內北經〉，《山海經校注》，頁313。

³⁰ 凌純聲：〈中國的封禪與兩河流域的昆侖文化〉，《中央研究院民族學研究所集刊》第19本，頁1-16。

³¹ 〔漢〕鄭玄注，〔唐〕孔穎達疏，〔唐〕陸德明音義：《禮記》卷22，頁17a，收入《十三經注疏》（臺北：藝文印書館，1982年），頁438。

³² 〔漢〕司馬遷撰，〔日〕瀧川資言考證：〈封禪書〉，《史記會注考證》（臺北：洪氏出版社，1981年），卷28，頁498上。

此一神聖的山岳又是生產萬物生生不息的空間。《說文·山部》釋「山」云：

山，宣也。謂能宣散氣，生萬物也，有石而高。³³

劉熙《釋名》云：

山，產也。產生物也。³⁴

在漢人的解釋中，「山」是「生萬物」、「產萬物」之所，「山」可以「生」、「產」萬物，具有強大的生命力。《韓詩外傳》云：

夫山，萬人之所瞻仰也。草木生焉，萬物植焉。飛鳥集焉，走獸休焉，四方益取與焉。……此仁者所以樂於山也。³⁵

山中有草木、萬物、飛鳥、走獸，又可為「四方益取」，「山」，以「萬人之所瞻仰」之崇高姿態，成為宇宙萬物棲息的居所、生活物質的貯藏所。「山」是宇宙生生不息山能孕育萬物又扮演著「孕育者」的角色。在《山海經》的〈五藏山經〉中也記載著群山的風俗物產、祭祀、巫醫，「山」是一座座充滿著生命能量的空間。

山岳既是「生」、「產」萬物的生命棲息空間，也是帝王死後的葬地。在《山海經》中，帝王、聖王死後葬於山，於是山岳也是神靈、祖靈所在地：

³³ 〔東漢〕許慎撰，〔清〕段玉裁注：《說文解字注》，頁 442。

³⁴ 〔漢〕劉熙撰，〔清〕畢沅疏證：《釋名疏證》（臺北：廣文書局，1971 年），頁 6。

³⁵ 〔漢〕韓嬰撰，《韓詩外傳》卷 3，15a，收入《景印文淵閣四庫全書》冊 89（臺北：商務印書館 1983 年），頁 799。

狄山，帝堯葬于陽，帝嚳葬于陰。……吁咽、文王皆葬其所，一曰湯山。
(海外南經)³⁶

蒼梧之山，帝舜葬于陽。(海內南經)³⁷

帝堯、帝嚳、帝舜葬于岳山。(大荒南經)³⁸

山岳是宇宙萬物生命的棲居所，又是聖王死後的歸葬地，同具有「生」與「死」的神聖空間特質。在《山海經》的敘述中，已見山岳與萬物生存、死亡之間的有機連結，其中蘊藏著宇宙無窮的奧秘。

山岳的高聳巍峨、峻峭挺拔，以及懸崖深谷、嶙峋怪石的多樣地貌與地景，以及與天相連、雲霧繚繞，又是「日月所出」³⁹、「日月所入」⁴⁰的自然空間，令人產生難以攀登，可望不可及的神祕感與神聖感。《禮記·祭法》：

山林川谷丘陵，能出雲，為風雨，見怪物，皆曰神。⁴¹

National Chung Hsing University

³⁶ 袁珂注：〈海外南經〉，《山海經校注》，頁 202-203。

³⁷ 袁珂注：〈海內南經〉，《山海經校注》，頁 273。

³⁸ 袁珂注：〈大荒南經〉，《山海經校注》，頁 380。

³⁹ 袁珂注：〈大荒東經〉，《山海經校注》。「日月所出」之山如有：「合虛山」，頁 344；「明星山」，頁 346；「鞠陵于天山」，頁 348。

⁴⁰ 袁珂注：〈大荒西經〉，《山海經校注》。「日月所入」之山如有：「龍山」，頁 400；「日月山」，頁 402；「大荒之山」，頁 413。

⁴¹ 〔漢〕鄭玄注，〔唐〕孔穎達疏，〔唐〕陸德明音義：《禮記》卷 46，頁 4a-4b，收入《十三經注疏》，頁 797。

大地突起的山岳、與天相連的山岳、飄動雲霧的山岳、日月升降的山岳，山岳的地理形式與自然地景、地貌，彰顯著神秘與神聖的空間特性，是其發展成為大地宇宙中心軸的重要因素之一。諾伯舒茲(Christian Norberg-Schulz)道：

山屬於大地卻聳向蒼穹。高聳而接近蒼穹，山是二種基本元素的結合所在。山因而成為「中心」，由此展開宇宙軸線，……能由一宇宙區域穿梭至另一處的點。⁴²

從建築現象學考察，山的「屬於大地又聳向蒼穹」地貌地景，成為連結天、地，天／人兩界的宇宙中心軸，表現出存有的結構。伊利亞德(Mircea Eliade, 1907-1986)從宗教現象學研究指出，在神話思維中具有「中心象徵」的「宇宙軸」，常以「柱子」、「梯子」、「山」或「樹」的形式呈現，是凸起之物，屬於宇宙的中心，具有神聖性。而這種宇宙軸，形成一個「突破點」，經由這個突破點，可以溝通宇宙三層次空間：天上、地上、地下。伊利亞德道：

National Chung Hsing University

而這個突破點是由一個『開口』的象徵所表明出來，透過這個開口，才得使一宇宙區通往另一區域成為可能（即從天上到地上、從地上到天上、從地上到地底下的世界）。⁴³

⁴² [挪威] 諾伯舒茲(Christian Norberg-Schulz)著、施植明譯：《場所精神—邁向建築現象學》(臺北：田園城市文化事業有限公司，2002年)，頁24-25。

⁴³ 伊利亞德(Mircea Eliade)著，楊素娥譯：《聖與俗：宗教的本質》(臺北：桂冠圖書有限公司，2000年)，頁87。

《山海經》中群巫上下之「山」，也是連結天地的宇宙突破點，具備通天之天梯功能：

巫咸國在女丑北，右手操青蛇，左手操赤蛇，在登葆山，羣巫所從上下也。
(海外西經)⁴⁴

大荒之中……有靈山、巫咸、巫即、巫盼、巫彭、巫姑、巫真、巫禮、巫抵、巫謝、巫羅十巫，從此升降，百藥爰在。(大荒西經)⁴⁵

華山青水之東，有山名曰肇山，有人名曰柏高，柏高上下于此，至于天。(海內經)⁴⁶

群巫從山岳「上下」、「升降」，張光直研究指出：「卜辭里面的降字，左面從阜，示山陵，右面是足迹，自上向下走來。」⁴⁷；「與“降”相對的是“陟”。卜辭金文的陟字，左面仍是山丘，右面的足迹則是自下向上走的。」⁴⁸在薩滿巫教（Shamanism）宇宙觀中，聯繫天地人三界的宇宙軸最重要的意象就是山，山可以「至于天」，山是古代巫師通天的天柱或天梯，《山海經》中的「登葆山」、「靈山」、「肇山」，在部族天地祭儀中，實具有巫教宇宙山的原始通天功能。不論是帝臺或天梯，不論是宇宙萬物生命棲息所或聖王死後歸葬

⁴⁴ 袁珂注：〈海外西經〉，《山海經校注》，頁 219。

⁴⁵ 袁珂注：〈大荒西經〉，《山海經校注》，頁 396。

⁴⁶ 袁珂注：〈海內經〉，《山海經校注》，頁 444。

⁴⁷ 張光直：〈商代的巫與巫術〉，《中國青銅時代》（第二集）（臺北：聯經出版公司，1990年），頁 50。

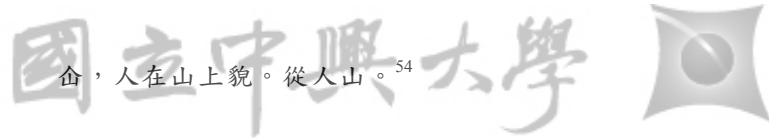
⁴⁸ 張光直：〈商代的巫與巫術〉，《中國青銅時代》（第二集），頁 51。

地，從中可見山岳神聖的空間性質。山岳這種神聖空間特質，兩漢以後又發展出以神山為仙人所居的思想與遷入神山，長生仙去的生死觀。

三、垂直式宇宙軸：縱向層級的崑崙之丘

顧頡剛研究中國古代神話指出，中國古代兩大重要神話系統，一是崑崙神話系統，一個是蓬萊神話系統⁴⁹。此兩大神山皆為古代神話輿圖的神聖空間。此二大神山神話在日本學者小川環樹⁵⁰、小南一郎⁵¹以及王孝廉⁵²的研究中皆以之為遠古的兩大仙鄉。從字源學上考察，「仙」古作「僊」，許慎《說文解字》云：

僊，長生僊去。從人僊，僊亦聲。⁵³



劉熙《釋名》曰：

僊，人在山上貌。從人山。⁵⁴

National Chung Hsing University

⁴⁹ 顧頡剛：〈莊子和楚辭中崑崙和蓬萊兩個神話系統的融合〉，《中國文史論叢》第2輯（上海：上海古籍出版社，1979年），頁31-57。

⁵⁰ 〔日〕小川環樹著，張桐生譯：〈中國魏晉以後（三世紀以降）的仙鄉故事〉，收入林以亮等著：《中國古典小說論集》（臺北：幼獅文化公司，1997年），頁85-89。

⁵¹ 〔日〕小南一郎：《中國神話傳說與古小說》（北京：中華書局，1993年），頁73。

⁵² 王孝廉：《中國的神話世界》（北京：作家出版社，1991年），頁68-89。

⁵³ 〔東漢〕許慎撰，〔清〕段玉裁注：《說文解字注》，頁387。

⁵⁴ 〔東漢〕許慎撰，〔清〕段玉裁注：《說文解字注》，頁387。

老而不死曰仙，仙，僊也。遷入山也，故其制字人旁作山也。⁵⁵

由長生僊去之「僊」與人在山上之「嵬」、老而不死之「仙」的解釋，反映出「山岳」與「不死」信仰間的關係，以及漢人遷入神山，長生仙去的神仙思想。仙人所居不在天上，而是在高聳入雲的神山之上。而地上神山「崑崙」與海中神山「蓬萊」在秦漢方士的傳播渲染與神仙思想的興盛下，逐漸發展為求仙修真者所企慕的理想仙境。

崑崙神山⁵⁶見於《山海經》的記載中，《山海經》中論及崑崙有八處，或名「昆侖之丘」，或名「昆侖之虛」，舉例如下：

西南四百里，曰**昆侖之丘**，是實惟帝之下都，神陸吾司之。其神狀虎身而九尾，人面而虎爪；是神也，司天之九部及帝之囿時。（西山經）⁵⁷

海內**昆侖之虛**，在西北，帝之下都。昆侖之虛，方八百里，高萬仞。上有木末，長五尋，大五圍。面有九井，以玉為檻。面有九門，門有闢明獸守之，百神之所在。在八隅之巖，赤水之際，非仁羿莫能上岡之巖。（海內西經）⁵⁸

西海之南，流沙之濱，赤水之後，黑水之前，有大山，名曰**昆侖之丘**。有神——人面虎身，有文有尾，皆白——處之。其下有弱水之淵環之。其外

⁵⁵ 〔漢〕劉熙撰，〔清〕畢沅疏證：《釋名疏證》（臺北：廣文書局，1971年），頁21。

⁵⁶ 崑崙神山與先秦兩漢傳世文獻中，或作「昆侖」，或作「崑崙」，而同一古籍因版本不同，亦有從「山」或不從「山」部之不同，本文依所參考引用之文獻版本之記載為主。

⁵⁷ 袁珂注：〈西山經〉，《山海經校注》，頁47。

⁵⁸ 袁珂注：〈海內西經〉，《山海經校注》，頁294。

有炎火之山，投物輒然。有人，戴勝，虎齒，有豹尾，穴處，名曰西王母，此山萬物盡有。(大荒西經)⁵⁹

在這些記載中「崑侖」為「百神之所在」，眾神所集之山，為「帝之下都」，具有巫教宇宙觀中央聖山的性質。在〈大荒西經〉中已見崑崙與西王母之連結；而「崑侖之丘」的神話地理空間，下有「弱水之淵環之」，外有「炎火之山」的隔絕，又有「非仁羿莫能上岡之巖」的昇登試煉考驗，且山中「萬物盡有」，已有樂園聖域的特質。

此一神聖的山岳，就其地理空間形式來考察，在先秦兩漢的文獻中，已強調其縱向之「高度」，如《山海經·海內西經》中明確指出「海內崑侖之虛在西北，帝之下都。崑侖之虛，方八百里，高萬仞。」⁶⁰即明言其「萬仞」的高度；而在〈西山經〉、〈大荒西經〉未明標出具體高度的崑侖，也以「丘」名之。「丘」是崑崙最重要的地理特徵之一。《爾雅·釋丘》：

丘，一成為敦丘，再成為陶丘，再成銳上為融丘，三成為崑崙丘。⁶¹

可見「崑崙丘」其地理形式為三層的高山，其空間結構為垂直式層級置景的山岳。垂直層級式的崑崙神山在《淮南子·墜形訓》中，更衍為「登之而不死」的不死聖山。《淮南子·墜形訓》云：

禹乃以息土填洪水以為名山，掘崑侖虛以下地，中有增城九重，其高萬一

⁵⁹ 袁珂注：〈大荒西經〉，《山海經校注》，頁 407。

⁶⁰ 袁珂注：〈海內西經〉，《山海經校注》，頁 294。

⁶¹ 〔晉〕郭璞注，〔宋〕邢昺疏：《爾雅》卷 7，頁 10a，收入《十三經注疏》（臺北：藝文印書館，1982 年），頁 114。

千里百一十四步二尺六寸。上有木禾，其修五尋，珠樹、玉樹、琰樹、不死樹在其西，沙棠、琅玕在其東，絳樹在其南，碧樹、瑤樹在其北。旁有四百四十門，門間四里，里間九純，純丈五尺，旁有九井玉橫，維其西北之隅，北門開以內不周之風。傾宮、旋室、縣圃、涼風、樊桐在昆侖闔闔之中，是其疏圃。疏圃之池，浸之黃水，黃水三周復其原，是謂丹水，飲之不死。河水出昆侖東北陬，貫渤海，入禹所導積石山。赤水出其東南陬，西南注南海丹澤之東。赤水之東，弱水出自窮石，至于合黎，餘波入于流沙，絕流沙南至南海。洋水出其西北陬，入于南海羽民之南。凡四水者，帝之神泉，以和百藥，以潤萬物。昆侖之邱，或上倍之，是謂涼風之山，登之而不死。或上倍之，是謂懸圃，登之乃靈，能使風雨。或上倍之，乃維上天，登之乃神，是謂太帝之居。⁶²

在《淮南子》的記載中，明確指出「昆侖之邱」，「或上倍之」為「涼風之山」，可以「登之而不死」；「或上倍之」，為「懸圃」，可以「登之乃靈，能使風雨」；「或上倍之」則「乃維上天，登之乃神，是謂太帝之居」。《山海經》中的樂園聖域「昆侖之丘」，已增衍為具不同神力的層級式神山。昇登一級即可擁有不同的神聖力量，不但能「不死」，可以「能使風雨」，甚至可達「太帝之居」。「地中崑崙」成為天地的天柱、宇宙軸，是可以通天的神聖階梯。此一神聖的階梯，在漢代的神仙思想推波助瀾下，與掌有不死藥的西王母相結合，崑崙山與西王母成為不死仙界的象徵符號⁶³。

以垂直層級置景的崑崙山聖域，其上又有「增城」，而「增城」有「九

⁶² [漢]劉安撰，高誘注：〈墜形訓〉，《淮南子》（臺北：世界書局，1955年），卷4，頁57。

⁶³ 魏光霞：〈西王母與神仙信仰〉，收入鄭志明主編：《西王母信仰》（嘉義：南華管理學院，1997年），頁269。

重」，也是以垂直層級的方式置景：〈天問〉：

昆侖懸圃，其居安在？增城九重，其高幾里？⁶⁴

此一神山發展到魏晉，其垂直式的造景仍然不變，空間結構十分穩固。王嘉《拾遺記》：

崑崙山有崑陵之地，其高出日月之上。山有九層，每層相去萬里。⁶⁵

崑崙山者，西方曰須彌山，對七星之下，出碧海之中。上有九層，第六層有五色玉樹，蔭翳五百里，夜至水上，其光如燭。第三層有禾穉，一株滿車。有瓜如桂，有奈冬生如碧色，以玉井水洗食之，骨輕柔能騰虛也。第五層有神龜，長一尺九吋，有四翼，萬歲則生木而居，亦能言。第九層山形漸小狹，下有芝田蕙圃，皆數百頃，羣仙種耨焉。傍有瑤臺十二，各廣千步，皆五色玉為臺基。最下有流精霄闕，直上四十丈。⁶⁶

National Chung Hsing University

《拾遺記》中的崑崙神山「山有九層」仍是一座以縱向垂直，又具有層級式造景的神山。北魏酈道元《水經注》云：

三成為崑崙丘，《崑崙說》曰：崑崙之山三級，下曰樊桐，一名板桐；

⁶⁴ [宋]洪興祖：〈天問章句第三〉，《楚辭補注》（臺北：長安出版社，1991年），頁92。

⁶⁵ [晉]王嘉撰，[梁]蕭綺錄，齊治平校注：《拾遺記》（臺北：木鐸出版社，1982年），卷10，頁221。

⁶⁶ [晉]王嘉撰，[梁]蕭綺錄，齊治平校注：《拾遺記》，卷10，頁221-222。

二曰玄圃，一名閼風，上曰增城，一名天庭，是謂太帝之居。⁶⁷

酈道元《水經注》中，仍採「三成爲崑崙丘」之說，又引《崑崙說》具體指出「崑崙之山」的三級之形與三級之名。「三級」無疑爲崑崙丘最鮮明的造景特徵。

在傳世文獻中，明確指出崑崙爲「地之中」、「天柱」的文獻大都爲緯書地理之說⁶⁸：

崑崙山爲天柱氣上通天。(河圖括地象)⁶⁹

崑崙者，地之中也。地下有八柱，柱廣十萬里，有三千六百軸，互相牽制，名山大川，孔穴相通。(河圖括地象)⁷⁰

崑崙山天中柱也。(龍魚河圖)⁷¹

在緯書地理中，崑崙山已從位處西方的「帝之下都」，又更進一步聖化爲「地之中」的「天中柱」，具有氣上通天的「宇宙柱」性質。郭璞《山海經圖讚》云：

National Chung Hsing University

⁶⁷ [北魏]酈道元注，王國維校注：《水經注校》，(臺北：新文豐出版公司，1987年)，頁1。

⁶⁸ 求仙、封禪、致太平爲秦漢方士流行之言，而方士又喜託讖緯以廣其說。參見陳槃：〈戰國秦漢間方士考論〉，《古讖緯研討及其書錄解題》(臺北：國立編譯館，1991年)，頁179-271。

⁶⁹ [日]安居香山，中村璋八：〈河圖括地象〉，《重編緯書集成》(第六冊)(東京：明德出版社，1978年)，頁33。

⁷⁰ [日]安居香山，中村璋八：〈河圖括地象〉，《重編緯書集成》(第六冊)，頁33。

⁷¹ [日]安居香山，中村璋八：〈龍魚河圖〉，《重編緯書集成》(第六冊)，頁94。

崑崙月精，水之靈府。惟帝下都，西老之宇。嶸然中峙，號曰天柱。⁷²

郭璞圖讚以崑崙為「帝下都」、「西老宇」為《山海經》中所明載；而以「嶸然中峙」的崑崙為「天柱」，則採緯書地理「地中」、「天柱」之說。

崑崙山在《山海經》中以「西」為主的「西南」或「西北」方位，到緯書地理明標「地之中」的強化；崑崙山也由「帝下之都」、眾神所居之所，轉變成仙界女神西王母所掌、仙人所集的仙境。在《山海經》、《穆天子傳》、《漢武內傳》中已論及西王母與「崑崙」的聯結。在近年出土的漢代畫像石的圖像資料中，其中重要主題之一即是神仙世界，包括仙人、仙境、仙草、仙獸等，在這些仙境圖像中常出現神山造象，學者大都歸之為崑崙山。而在漢代的墓室、祠堂畫像石中所出現的西王母也常端坐於山形高臺上，因此歷來論者皆以漢代畫像石中西王母端坐的山形高臺即為崑崙神山，而畫像石中的神山造型圖像即為崑崙三峰。如巫鴻研究論道：

國立中央大學
National Chung Hsing University

公元前2世紀前期馬王堆1號墓所出紅地內棺上的畫像可說是漢初表現仙境的代表作品，內容不但包括祥雲、瑞獸（龍、虎、鹿）和羽人，而且棺首和棺側的畫面均以三峰的崑崙山為中心。⁷³

從巫鴻之附圖中考察⁷⁴（附圖一），神山位於整個畫面的正中央，有尖形三峰之造象，其中一主峰最高，神山具有層級性以及銳上的山峰造型，其空間佈

⁷² 聶思彥：《郭弘農集校注》（太原：山西人民出版社，1991年），頁118。

⁷³ 巫鴻：《禮儀中的美術—巫鴻與中國古代美術史文編》（下卷）（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2005年），頁461。

⁷⁴ 湖南長沙馬王堆1號西漢墓第三套棺前部及左側面裝飾。巫鴻：《禮儀中的美術—巫鴻與中國古代美術史文編》（下卷），頁462。

景屬垂直式的置景方式，與傳世文獻中崑崙三峰的「垂直置景」式的空間佈局（Layout）相合。劉熙《釋名·釋丘》云：

丘一成曰頓丘，一頓而成無上下大小之殺也；再成曰陶丘，於高山上一重作之如陶竈然也；三成曰崑崙丘，如崑崙之高而積重也。⁷⁵

劉熙《釋名》以三成爲崑崙丘，《爾雅·釋丘》亦有：「三成爲崑崙丘」⁷⁶的記載，皆明確指出「崑崙丘」具有層級性地理特徵。故垂直式層級置景的三峰神山，應屬崑崙三峰無疑。

但在兩漢魏晉時期的神山系統，並非僅有崑崙神山，尚有蓬萊神山系統，而蓬萊神山在文獻記載中，其置景佈局方式，明顯不同於三重垂直層級式的崑崙神山。崑崙與蓬萊，一在山中，一在海上，其空間造象亦不相同。就現今已出土的漢代畫像石資料考察，其中神山的圖像，也分別有縱向垂直式置景與橫向水平式置景的兩種方式，呈現出南北向置景以及東西向置景的不同空間佈局。可以推知在漢代畫像石的神山圖像中，除了垂直置景的崑崙神山外，還有另一水平式置景的神山——蓬萊三神山。

National Chung Hsing University

四、水平式宇宙軸：橫向並置的蓬萊與蓬壺

在傳世文獻中有關「蓬萊山」的記載，最早見於《山海經·海內北經》，敘述

⁷⁵ 〔漢〕劉熙撰，〔清〕畢沅疏證：《釋名疏證》（臺北：廣文書局，1971年），頁9。

⁷⁶ 〔晉〕郭璞注，〔宋〕邢昺疏：《爾雅》卷7，頁10a，收入《十三經注疏》，頁114。

十分簡略：「蓬萊山在海中，大人之市在海中。」⁷⁷文中已見在「海中」的遠隔空間性質；但未見明確的聖山性質以及神聖書寫。「海中」的「蓬萊山」一直到漢代，與「方丈」、「瀛洲」神山相互結合增衍，成為「三神山」的結構後，始見其神聖空間（sacred space）的性質。記載較詳的是《史記·封禪書》以及《列子·湯問》。《史記·封禪書》中的記載如下：

自威、宣、燕昭使人入海求蓬萊、方丈、瀛洲。此三神山者，其傳在渤海中，去人不遠，患且至，則船風引而去。蓋嘗有至者，諸僊人及不死之藥皆在焉。其物禽獸盡白，而黃金銀為宮闕。未至，望之如雲；及到，三神山反居水下。臨之，風輒引去，終莫能至云。世主莫不甘心焉。⁷⁸

在此一敘事中，三神山座落於大海之中：「其傳在渤海中」，仍承襲「海中」蓬萊的遠隔空間性質。《史記·封禪書》中的蓬萊三神山，不但有如崑崙山一般原始的神聖空間性質，並增添了戰國以來方仙道所鼓吹的神仙思想。

對於蓬萊三神山的仙境空間敘述較詳盡的記載見於《列子·湯問》中：

渤海之東不知幾億萬里，有大壑焉，實惟無底之谷，其下無底，名曰歸墟。八紘九野之水，天漢之流，莫不注之，而無增無減焉。其中有五山焉：一曰岱輿，二曰員嶠，三曰方壺，四曰瀛洲，五曰蓬萊。其山高下周旋三萬里，其頂平處九千里，山之中間相去七萬里，以為鄰居焉。其上臺觀皆金玉，其上禽獸皆純縞。珠玕之樹皆叢生，華實皆有滋味，食之皆不老不死。所居之人，皆仙聖之種，一日一夕飛相往

⁷⁷ 袁珂注：〈海內北經〉，《山海經校注》，頁 324-325。

⁷⁸ 〔漢〕司馬遷撰，〔日〕瀧川資言考證：〈封禪書〉，《史記會注考證》，卷 28，頁 502 上。

來者，不可數焉。而五山之根無所連著，常隨潮波上下往還，不得甃峙焉。仙聖毒之，訴之於帝。帝恐流於西極，失群聖之居，乃命禹彊使巨鼇十五舉首而戴之，迭為三番，六萬歲一交焉，五山始峙。而龍伯之國有大人，舉足不盈數步而暨五山之所，一釣而連六鼇，合負而趣，歸其國，灼其骨以數焉。於是岱輿、員嶠二山流於北極，沈於大海，仙聖之播遷者巨億計。帝憑怒，侵滅龍伯之國使阨，侵小龍伯之民使短。至伏羲、神農時，其國人猶數十丈。⁷⁹

《列子·湯問》的神話敘事結合了「大壑歸墟」⁸⁰、「巨鼇戴山」以及「龍伯大人釣龜」的神話敘事，使原本質樸的東方蓬萊三神山的神話內涵日益豐富。因此「大海」、「歸墟」、「神山」、「仙人」、「不死藥」、「巨鼇」、「大人」等意象共同構築，日益增衍成爲東方海域上的神聖空間——一個不死的仙境樂園。

在《列子·湯問》中對蓬萊三神山的具體空間形式值得注意的有以下五點：

- (一) 高度與寬度：「其山高下周旋三萬里，其頂平處九千里」，蓬萊三神山爲明確的「垂直／水平」式置景，不同於崑崙山單一垂直式置景。
- (二) 相鄰：「山之中間相去七萬里，以爲鄰居焉」，蓬萊三神山爲水平式相隔相鄰，而非如崑崙神山層級式造景。
- (三) 頂平：「其頂平處九千里」，蓬萊三神山其上爲「頂平」造象，而非如崑崙山尖端式造象。
- (四) 仙界：「其上臺觀皆金玉，其上禽獸皆純縞，珠玕之樹皆叢生，華實皆有滋味，食之皆不老不死。所居之人，皆仙聖之種，一日一夕飛相往來者，不

⁷⁹ [晉]張湛注：〈湯問〉，《列子注》（臺北：世界書局，1962年），卷5，頁52-53。

⁸⁰ 日本學者杉本直治與御手洗勝研究皆認爲三神山屬於「歸墟」神話，爲解釋海水漲落現象而有的神話傳說。參見〔日〕御手洗勝著：〈神山傳說と歸墟傳說〉，《東方學論集》第2集（1954年3月），頁63-84。

可數焉。」在蓬萊三神山的「頂平」上有金玉仙觀、仙禽、仙獸、仙樹、仙界與仙人，是一個不死的仙境樂園。

(五)巨鼈負山：「帝恐流於西極，失群聖之居，乃命禹彊使巨鼈十五舉首而戴之，迭為三番，六萬歲一交焉，五山始峙。」蓬萊三神山為巨鼈所負載，始能矗立於蒼茫大海中。

蓬萊三神山表現出與崑崙神山不同的空間佈局。而蓬萊三神山為巨鼈所負載的思想，其深層象徵又與「地載水而浮」、「漂浮大地」、「動物負地」的宇宙觀有密切的關係⁸¹，展現出與崑崙神山不同的空間、結構與神聖空間觀。蓬萊神山鮮明的仙境空間特質，也成為漢魏以來詩人賦家遊仙神往的空間，在文學中書寫對蓬萊神山仙境的企慕與想像⁸²。在漢魏以來的游仙詩歌中頗多吟詠昇登蓬萊之歌：

駕六龍乘風而行。行四海外路。下之八邦。歷登高山。臨谿谷。乘雲而行。行四海外。東到泰山。仙人玉女下來遨遊。驂駕六龍飲玉漿。河水盡不東流。解愁腹飲玉漿。奉持行。東到蓬萊山。七之天之門。王闕下引見得入。赤松相對。四面顧望。視正焜煌。開王心正興其氣。百道至。傳告無窮。閉其口但當愛氣。壽萬年。東到海與天連。神仙之道。出窈入冥。常當專之。心恬愴無所惱歛。閉門坐自守。天與期氣。願得神之人。乘駕雲車。驂駕白鹿。上到天之門。來賜神之藥。跪受之敬神齊。當如此道自來。華陰山自以為大。高百丈浮雲為之蓋。仙人欲來。出隨風列之雨。吹我洞簫。鼓瑟琴。何閤閤。酒與歌戲。今日相樂誠為樂。玉女起起移數時。鼓吹一何嘈嘈。從西北來時。仙道多駕烟乘雲駕龍。鬱何蓊蓊。遨遊八極。乃到

⁸¹ 高莉芬：《蓬萊神話——神山、海洋、與洲島的神聖敘事》（臺北：里仁書局，2007年），頁70-81。

⁸² 高莉芬：《蓬萊神話——神山、海洋、與洲島的神聖敘事》，頁175-185。

崑崙之山西王母側。神仙金止玉亭。來者為誰。赤松王喬乃德旋之門。樂共飲食到黃昏。多駕合坐。萬歲長。宜子孫。遊君山甚為真。確磈砢爾自為神。乃到王母臺。金階玉為堂。芝草生殿傍。東西廂客滿堂。主人當行觴。坐者長壽遽何央。長樂。甫始宜孫子。常願主人增年與天相守。(曹操〈氣出倡〉)⁸³

閭闔開。天衢通。被我羽衣乘飛龍。與僊期。東上蓬萊採靈芝。靈芝採之可服食。年若王父無終極。(曹植〈平陵東行〉)⁸⁴

在曹操〈氣出倡〉中，詩人「駕六龍乘風而行」，行「四海」、「八荒」，歷「高山」、「谿谷」後，繼而向東行「東到泰山」，再「東到蓬萊山」，繼而至「天門玉闕」、與「赤松相對」，獲賜「神之藥」，完成游神山、訪仙人之旅。在詩歌中「蓬萊」是位於「東方」空間，與「西方」崑崙山有別。

水平置景式的蓬萊神山發展到東漢以後，成為詩賦家書寫神山遊歷時東西向的重要標的，除了向上飛昇外，又多了東西巡遊的遊仙模式。開展出不同於屈原〈離騷〉飛天神遊中，以「崑崙」神山為中心的垂直式上下飛昇的宇宙圖式⁸⁵；也不同於在〈遠遊〉中四極加上中央對稱相應的大十字、立體宇宙空間圖式⁸⁶。水平相鄰、橫向置景的蓬萊三神山，成為詩人東西巡遊，尋訪東方神山仙境的精神仙遊空間：

⁸³ 遼欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》，〈魏詩〉卷1，頁345-346。

⁸⁴ 遼欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》，〈魏詩〉卷6，頁437。

⁸⁵ 參見蕭兵：《中庸的文化省察：一個字的思想史》（武漢：湖北人民出版社，1997年），頁384-408。

⁸⁶ 魯瑞菁：《諷諫抒情與神話儀式》（臺北：里仁書局，2002年），頁342-396。

乘躋追術士。遠之蓬萊山。靈液飛素波。蘭桂上參天。
玄豹游其下。翔鶡戲其巔。乘風忽登舉。彷彿見眾仙。(曹植〈升天行〉之一)⁸⁷

遠遊臨四海。俯仰觀洪波。大魚若曲陵。承浪相經過。
靈鼈戴方丈。神嶽儼嵯峨。仙人翔其隅。玉女戲其阿。
瓊蔬可療飢。仰首吸朝霞。崑崙本吾宅。中州非我家。
將歸謁東父。一舉超流沙。鼓翼舞時風。長嘯激清歌。
金石固易敝。文選補遺同。日月同光華。齊年與天地。
萬乘安足多。(曹植〈遠遊篇〉)⁸⁸

詩人於〈升天行〉中，遠之「蓬萊山」尋訪眾仙；在〈遠遊篇〉中，更「臨四海」、「觀洪波」尋遊海上仙境；而「靈鼈戴方丈，神嶽儼嵯峨」一句，更點出詩人遠遊之地為巨鼈所背負的海上仙境——蓬萊、方丈、瀛洲三神山。除了在詩人的游仙吟詠中，漢代祠堂、墓室、畫像石、銅鏡中的仙界圖像，同樣反映了這種昇登神山仙境的思維。山東沂南漢墓中的畫像石柱上，其畫面中即有巨鼈背負著聳立的神山，此山應為蓬萊神山。神山上則有西王母端坐其上(附圖二)⁸⁹。其畫像具體圖像呈現由上而下的置景方式，順序如下：

西王母——神山——巨鼈負山——神獸——神獸二

⁸⁷ 逯欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》，〈魏詩〉卷6，頁433。

⁸⁸ 逯欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》，〈魏詩〉卷6，頁434。

⁸⁹ [美] 巫鴻：《武梁祠——中國古代圖像藝術的思想性》，頁137。

在此一畫像石中的「西王母」已與蓬萊神山以及「巨鼈負山」神話相結合，西王母是此一仙界中的主神。但巫鴻研究此一畫像石則指出，圖像中的山為「崑崙山」：

比如在山東沂南漢墓中室的畫像柱上，西王母端坐在三峰聳立的崑崙山上，其下有神龜背負崑崙（古人相信海中仙山由神龜所馱，抵達該地便可長生不死）。同出此墓的另一畫像石表現了崑崙山的第三種形式；三個柱形山峰頂部稍寬而平，底部相連，西王母居中，兩個搗藥的兔子各占一峰。這一形象綜合了傳說中的三峰崑崙和蘑菇狀崑崙。⁹⁰

巫鴻指出在此一畫像石圖像中，「神龜背負」之山為「崑崙山」，並進一步引註道：「古人相信海中仙山由神龜所馱，抵達該地便可長生不死」。但由傳世文獻考察，海中為巨鼈所馱負之山為蓬萊三神山，並非地中崑崙山。海中蓬萊神山做為浮動島嶼、飄浮的大地並由巨鼈馱負的神話，說明的是較原始的「飄浮大地」以及「動物負地」的宇宙觀；與崑崙做為「地之中」、「天中柱」神山地理，以及層級式、階梯式的置景方式頗有不同。且在漢魏以來詩賦中「巨鼈」多與「蓬萊」相連結⁹¹，如：

登蓬萊而容與兮，鼈雖抃而不傾。（張衡〈思玄賦〉）⁹²

東海有鼈焉，冠蓬萊而浮游於滄海。（符朗〈符子〉）⁹³

⁹⁰ 〔美〕巫鴻：《武梁祠——中國古代圖像藝術的思想性》，頁 136。

⁹¹ 「鼈」、「龜」進一步的分析，參見高莉芬：《蓬萊神話——神山、海洋與洲島的神聖敘事》，頁 72-73。

⁹² 〔清〕嚴可均校輯：《全後漢文》卷 52，收入《全上古三代秦漢三國六朝文》，頁 759。

⁹³ 〔清〕嚴可均校輯：《全晉文》卷 152，收入《全上古三代秦漢三國六朝文》，頁 2336。

又如在潘岳〈滄海賦〉中的「蓬萊名嶽」裡，也有「修龜具鼈」⁹⁴。從兩漢文獻中佐證考察，神龜所負之山應為海中神山蓬萊。可以推知在山東沂南漢墓中的畫像石中，神龜所馱負者應該就是蓬萊神山的可能性極高，而非崑崙神山。

在東漢畫像石中，明顯出現不同於崑崙三峰之垂直造象的水平式「上廣中狹」的神山造象。信立祥研究山東沂南北寨村畫像石墓墓門畫像中的「西門柱畫像」與「東門柱畫像」，亦以西王母所端坐之山為「崑崙三峰」⁹⁵（附圖三）⁹⁶，信立祥研究道：

西門柱的上部刻一頭生鬃毛、圖腹有尾的怪獸，下部刻西王母崑崙山仙界圖，頭戴玉勝、肩生雙翼的西王母端坐在崑崙山三峰的中峰之上，左右側峰上各有一隻玉兔面向西王母用杵臼搗製著不死之藥，一隻神虎穿行在三峰下，另一隻神虎的四足分別踏在西王母的玉勝、肩翼和玉兔頭上，似在護衛西王母。東門柱上部配置雙手摟抱伏羲和女媧的高禖神圖像，下部配置東王公仙界圖，頭戴玉勝、肩生雙翼的東王公端坐在仙山的中峰之上，左右側峰上為搗製不死之藥的玉兔，一條青龍穿行在仙山的三峰下部。在墓門的門柱上配置仙人圖像無疑表現了墓主人對升仙的強烈願望，儼神圖像、高禖圖像和神獸圖像則起著守護墓室、辟除不祥、保證墓主人安寧的作用。⁹⁷

⁹⁴ [清]陳元龍等編：《御定歷代賦彙》（京都：中文出版社，1974年）卷24，頁76-89。

⁹⁵ 參見信立祥：《漢代畫像石綜合研究》，頁260。

⁹⁶ 蔣英炬主編：《中國畫像石全集》（第1卷）（濟南：山東美術出版社，2000年），頁134。圖版說明頁59。

⁹⁷ 信立祥：《漢代畫像石綜合研究》，頁260。

信立祥明確指出，西王母所坐之仙山為「崑崙山三峰」，而東王公端坐之山則僅言「仙山」，並未解釋此一「仙山」的形狀。對此一仙山之造形，小南一郎則有較深入的解釋：

這兩塊被安置在墓中相對位置的畫像石上所描繪兩位神的臺座，是可看做壺形的三個圓柱狀物，下部合而為一。其圓柱的表面繪有植物狀物，表明它兼具世界樹的性格。而圓柱由三枝組成，可能與三壺山或崑崙山的三峰有關係。⁹⁸

在小南一郎的研究中，西王母、東王公的「三山」臺座，雖不排除是崑崙三峰的可能；但也認為「可看做壺形的三個圓柱狀物，下部合而為一」，其推論則傾向此三山應為蓬萊三神山或三壺山，並且認為此三神山也如崑崙山一般具有「世界樹」的性格。

蓬萊三壺山見於王嘉《拾遺記》的記載中，《史記·封禪書》的海上三山是蓬萊、方丈、瀛洲的合稱，未以「壺」為名；《列子·湯問》中「方丈」則改為「方壺」，已見「壺」與神山之連結。在王嘉的《拾遺記》卷一〈高辛〉「丹丘之國」記載中，進一步將「瀛洲」「蓬萊」皆改稱為「瀛壺」與「蓬壺」，明確地以「壺」統一了三山的命名與造象。海中三神山全以「壺」命名，並具體說明海中三壺神山「上廣、中狹、下方」、「形如壺器」的造形，稱為「三壺」：

朔乃作《寶甕銘》：「寶雲生於露壇，祥風起於月館，望三壺如盈尺，視八鴻如縈帶。」三壺則海中三山也。一曰方壺，則方丈也；二曰蓬

⁹⁸ [日]小南一郎：《中國的神話傳說與古小說》（北京：中華書局，1993年），頁73。

壺，則蓬萊也；三曰瀛壺，則瀛洲也。形如壺器。此三山上廣、中狹、下方，皆如工制，猶華山之似削成。⁹⁹

《拾遺記》以三壺與寶甕互喻，又以三山為三壺之造型。蓬萊神山仙境在東漢以後其空間形式的發展即為壺形聖山。相對於蓬萊三神山在《拾遺記》中的壺形造象，崑崙神山在《拾遺記》中仍是強調其垂直層級式的空間結構：

崑崙山有昆陵之地，其高出日月之上。山有九層，每層相去萬里。¹⁰⁰

崑崙山更增衍為九層，每層都有不同的地景與神物。在《拾遺記》中的崑崙與蓬萊仍是延續先秦兩漢以來垂直層級式與水平並置式的空間置景形式。

今考傳世文獻中崑崙山的記載，崑崙三峰應為垂直式置景的構景模式；而山東沂南北寨村畫像石中，壺狀「三個圓柱物」的三山造形，不同於崑崙三峰的三層垂直置景模式，乃以「上廣中狹」的造型出現，而且屬於水平式的置景方式；故此三山臺座，應屬蓬萊三壺山的可能性較高。若此，東漢以後，蓬萊三山也已出現在漢代畫像石中，與崑崙三峰同為昇登不死仙境的圖像。

在小南一郎的研究中已約略指出東漢畫像石中出現蓬萊三壺山的可能性，若此，則在漢代的畫像石中的神山仙鄉圖像，也應如秦漢以來神話傳說中的仙鄉，具有崑崙與蓬萊兩大系統。在近年出土的漢代畫像石中，有四川東漢時期的「彭山梅花村崖墓三號石棺左壁畫像」，信立祥研究此畫像石道：

表現墓主升仙願望的石棺畫像，以 1985 年在彭山縣兩江鄉高家溝梅

⁹⁹ [晉]王嘉撰，[梁]蕭綺錄，齊治平校注：《拾遺記》，卷 1，頁 20。

¹⁰⁰ [晉]王嘉撰，[梁]蕭綺錄，齊治平校注：《拾遺記》，卷 10，頁 221。

花林崖墓發現的 3 號石棺最為典型。該石棺的四幅畫像全部配置在四壁的外側，頭、足部擋板分別刻雙闕圖和麒麟圖，左右側壁分別配置仙山圖和墓主車馬出行圖。其中刻在左側壁的仙山圖，與常見的西王母圖像大異其趣，橫長的畫面上左右並排聳立著三座中狹上廣的平頂仙山，左側的仙山頂上兩位仙人正對坐陸博，中間的仙山頂上一位頭戴進賢冠的人物在神態悠然地靜坐撫琴，右側的仙山頂上兩名頭戴進賢冠的人物面左而坐，正聚精會神靜聽悠揚的琴聲，三座仙山頂部邊緣都生長著茂密的叢狀草木。撫琴和聽琴的三位人物從冠服到形象與常人無異，明顯不同於陸博的兩位仙人，應為剛剛升仙到仙山的人，其中一位當為墓主。圖中雖然沒有出崑崙山主仙西王母的形像，但三座仙山明顯就是《淮南子·地形》中記載的崑崙山中的崑崙丘、涼風之山和懸圃之山。¹⁰¹

信立祥研究指出此一仙山圖：「與常見的西王母圖像大異其趣」並明確指出此山為「左右並排聳立」、「中狹上廣」的「平頂仙山」造形特色，而「左右並排聳立」、「中狹上廣」的「平頂仙山」正是蓬萊三神山或三壺山的空間佈局特色。但信立祥則引《淮南子·墜形訓》垂直層級式置景的崑崙三峰以為佐證，其說明有矛盾之處，此一仙山圖應為水平橫向並置置景的蓬萊三神山。

而在高文主編的《中國畫像石全集》（第七卷）中，其中亦蒐錄此以三神山及仙人為主題的畫像石，標名：「三神山圖」¹⁰²（附圖四），編者圖版說明如下：

¹⁰¹ 信立祥：《漢代畫像石綜合研究》，頁 280。

¹⁰² 參見高文主編：《中國畫像石全集》（第 7 卷）（鄭州：河南美術出版社，2000 年），頁 120-121。

石棺一側，左刻二人坐仙山上六博，一為裸體、雙髻、似女性，一手高舉一手動棋，作驚愕狀。另一人欲出手，正在寧思。中部一人坐仙山上撫琴。右二人端坐仙山，作俯耳靜聽狀。《史記·秦始皇本紀》稱：「海中有三神山，名曰蓬萊、方丈、瀛洲，仙人居之。」¹⁰³

即以此三山為「蓬萊三神山」。三神山平頂上有仙人六博、撫琴，而六博與撫琴是仙界的仙人活動，具有超越時空之象徵。曹植〈仙人篇〉中云：

仙人攬六著。對博太山隅。湘娥拊琴瑟。秦女吹笙竽。
玉樽盈桂酒。河伯獻神魚。四海一何局。九州安所如。
韓終與王喬。要我於天衢。萬里不足步。輕舉凌太虛。
飛騰踰景雲。高風吹我軀。迴駕觀紫薇。與帝合靈符。
閭闔正嵯峨。雙闕萬丈餘。玉樹扶道生。白虎夾門樞。
驅風遊四海。東過王母廬。俯觀五嶽閒。人生如寄居。
潛光養羽翼。進趨且徐徐。不見軒轅氏。乘龍出鼎湖。
徘徊九天上。與爾長相須。(曹植〈仙人篇〉)¹⁰⁴

National Chung Hsing University

在曹植〈仙人篇〉的想像書寫中亦以仙人六博於太山隅，湘娥、秦女撫琴吹笙為仙界景象；在四川畫像石中也以仙人六博、撫琴的具體形象刻畫仙界的異質空間。在「彭山梅花村崖墓三號石棺左壁畫像石」中並列的三神山應該就是蓬萊三神山。由圖像資料判斷，畫像石中的「三山」形狀，鮮明表現出「頂平」的空間形式，與《列子·湯問》中所述之「頂平」造形相符合。且「蓬萊三山」並列而置，又

¹⁰³ 參見高文主編：《中國畫像石全集》（第7卷），圖版說明頁49。

¹⁰⁴ 逯欽立輯校：《先秦漢魏晉南北朝詩》，〈魏詩〉卷6，頁434。

與《列子·湯問》中「蓬萊三山」相隔相鄰的水平橫向置景相符合，而且三山之狀，明顯呈現「上廣、中狹、下方」的形狀，與《拾遺記》中的「三壺」形狀相似；又與三國時代的東吳陶魂瓶的形貌近似(附圖五)¹⁰⁵，而蓬萊三山的空間佈局，若再佐以從漢武帝泰液池中的摹擬三山建造的神山空間佈景而觀；以及在辭賦文學中班固「濫瀛州與方壺，蓬萊起乎中央」的吟詠描寫來判斷，可以推見蓬萊三山的空間佈景，應是橫向水平式置景。漢代畫像石中三神山的藝術空間形式，反映了漢代人的仙境神話空間觀。因此由漢代畫像石中呈現水平式空間佈景的三山以及「上廣、中狹、下方」的造型來判斷，此三山應該就是蓬萊三神山——三壺山。若以漢代畫像石上的西王母、東王公所坐之三山為蓬萊三壺，是則東漢以後，蓬萊三壺神話的發展又與西王母、東王公神話之間有了連結，蓬萊三壺山是死後昇天的轉換空間，成為道教仙境系統中的另一重要的神聖空間。

五、神山：垂直/水平、東/西對稱的不死聖域

經由傳世文獻與漢代畫像石圖像資料的考察，漢代畫像石中的「神山圖」常配置於仙界的圖像中，或是與仙人、仙禽、仙獸結合，亦有與西王母、東王公相結合者，做為宇宙軸的神山——崑崙或蓬萊，成為仙界主神西王母、東王公的座臺或是仙界的象徵符號。漢代畫像石中的「神山圖」有兩種空間形式：一為垂直式縱向層級神山；一為水平式橫向並置的神山，前者以崑崙三峰神山系統為主；後者以蓬萊三山的神山系統為主。前者以銳上式的「丘」為造象特徵；後者以頂平式神山與壺器為造象特徵。

值得注意的是，在傳世文獻中，西王母多位處西方神山崑崙聖域，但在

¹⁰⁵ 引自馬昌儀：《中國靈魂信仰》（臺北：雲龍出版社，1999年），頁125。

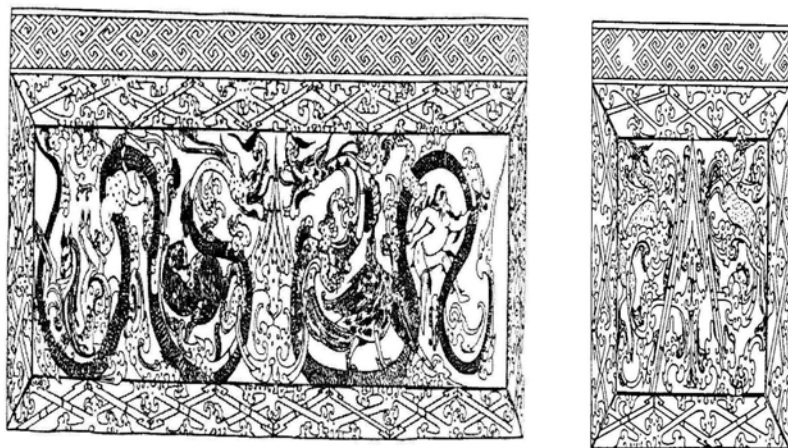
東漢以來的畫像石圖像資料中，也見西王母與巨鼈負山的蓬萊神山意象結合，顯示出蓬萊做為不死仙境神聖空間的進一步強化。地中崑崙仍然以垂直縱向的層級式神山做為上通天界神聖的階梯，以天柱之姿巍峨矗立；但原本在《山海經》中質樸的記載：「蓬萊山在海中」，隨著神仙思想與道教宇宙論的發展，蓬萊神山被吸收融合成為道教仙境輿圖中的東方海上聖山。使原本唯一的具備較原始薩滿巫教思維的垂直式中央聖山，發展為東西對稱的聖山。一東一西的不死聖域性質相近，但卻仍各自保有其原初象徵的宇宙圖式與神山的空間佈局形式。

在伊利亞德（Mircea Eliade, 1907-1986）聖與俗的理論中，「山」是連接天與地的宇宙軸，是溝通此界與他界的中介空間，也是重返神聖原初的重要管道¹⁰⁶。崑崙與蓬萊神山，以「三」的宇宙聖數、「山岳」的地貌地景，成為連結天／地，聖／俗，此界／他界的宇宙中心軸。在漢代現世存處宮室建築中，死後棲居的祠堂墓室裡，乃至於詩賦文學的書寫中，或以建築形制，或以圖像符號，或以文學語言，重覆言說著昇登樂園的集體情感與生命記憶。東漢以後，崑崙神山系統與蓬萊神山系統神聖空間輿圖日形擴大，與緯書地理觀與道教宇宙論的重組結合後，成為新的道教仙境樂園¹⁰⁷。其不同的神聖空間形式：一垂直置景、一水平置景的空間形式也具體表現在畫像石圖像中，反映出漢魏以來對他界永恆追尋的集體之夢以及安頓生命秩序的終極想望。

¹⁰⁶ 伊利亞德著，楊素娥譯：《聖與俗：宗教的本質》，頁 88。

¹⁰⁷ 李豐楙：〈多面王母、王公與昆侖、東華聖境——以六朝上清經派為主的方位神話考察〉，收入李豐楙、劉苑如主編：《空間、地域與文化——中國文化空間的書寫與闡釋》（臺北：中央研究院中國文哲研究所，2002 年），頁 43-132。

【附圖一】

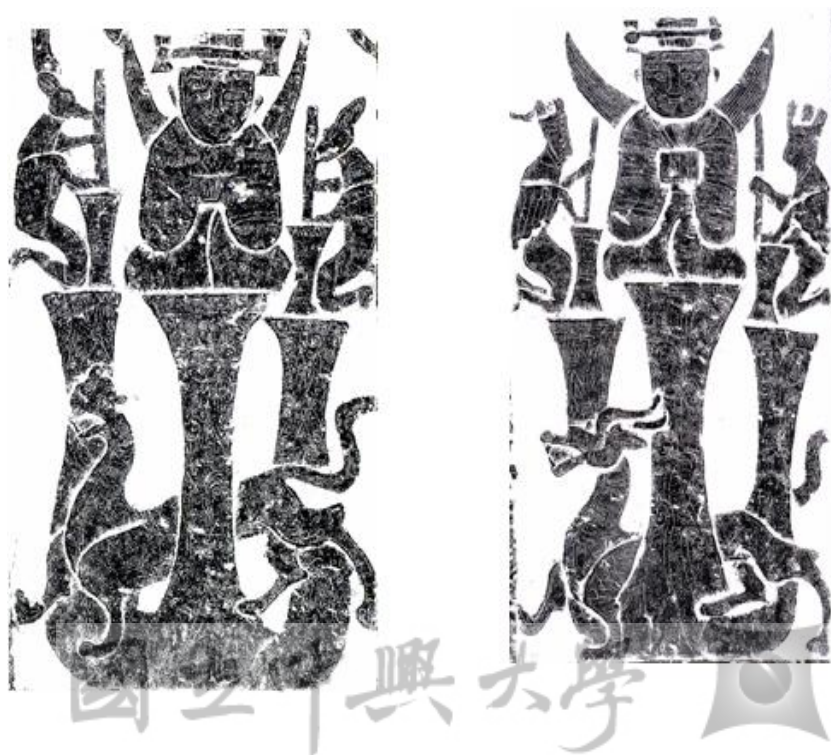


國立中興大學 
National Chung Hsing University

【附圖二】

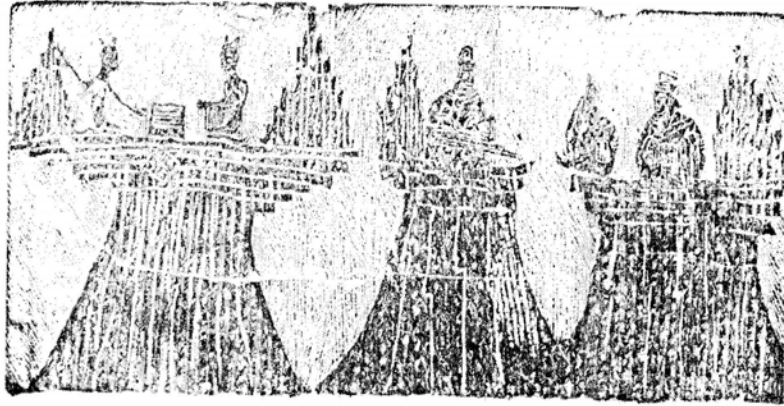


【附圖三】



National Chung Hsing University

【附圖四】



【附圖五】

