

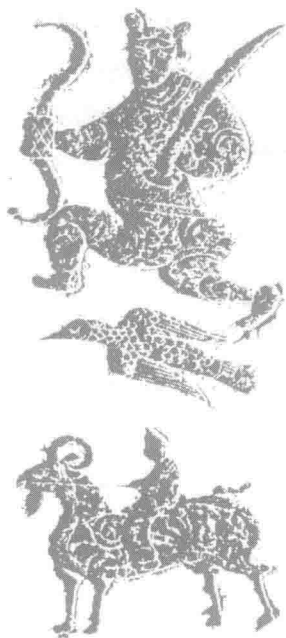
『十三五』江苏省重点出版物出版规划项目

汉画像石西王母图像 方位模式研究

王倩 著

资助出版

国家社科基金青年项目（13CZW024）
中国博士后科学基金第七批特别资助（2014T70448）
中国博士后科学基金面上二等资助（2013M540400）
江苏省博士后基金项目（1301017C）




江苏大学出版社
JIANGSU UNIVERSITY PRESS
镇江

图书在版编目(CIP)数据

汉画像石西王母图像方位模式研究 / 王倩著. — 镇江 : 江苏大学出版社, 2018. 12
ISBN 978-7-5684-1036-6

I. ①汉… II. ①王… III. ①画像石—研究—中国—汉代 IV. ①K879.424

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2018)第 290582 号

汉画像石西王母图像方位模式研究

Han Huaxiangshi Xiwangmu Tuxiang Fangwei Moshi Yanjiu

著 者/王 倩

责任编辑/杨海濒

出版发行/江苏大学出版社

地 址/江苏省镇江市梦溪园巷 30 号(邮编: 212003)

电 话/0511-84446464(传真)

网 址/http://press. ujs. edu. cn

排 版/镇江市江东印刷有限责任公司

印 刷/镇江文苑制版印刷有限责任公司

开 本/718 mm×1 000 mm 1/16

印 张/21.75

字 数/402 千字

版 次/2018 年 12 月第 1 版 2018 年 12 月第 1 次印刷

书 号/ISBN 978-7-5684-1036-6

定 价/76.00 元



如有印装质量问题请与本社营销部联系(电话:0511-84440882)

前言

在汉代神话与宗教信仰中，西王母作为一位极其重要的女神，频繁出现于汉画像石中，而且与这位女神一起出现的还有东王公、伏羲、女娲、昆仑山、扶桑树、玉兔、羽人、九尾狐、青龙、白虎等神话形象。汉画像石中的西王母形象多数位于画像石的右边，象征与代表的方位是西方。换言之，汉画像石中的西王母图像方位模式是左东右西，这与现代地图学所规定的左西右东的方位理念完全相反。由此产生这样一个问题：为何汉画像石中会出现左东右西的方位模式？该问题的探讨涉及如下几个方面：一、如何看待汉画像石的性质与功能？二、如何界定汉画像石方位划分的参照物？三、汉画像石中的西王母方位模式是否为汉代神话表述的方位模式的典型模式？四、汉画像石中西王母图像所反映的方位模式与世界其他文化类型的神话宇宙论是否一致？五、汉画像石方位模式与世界其他文化类型的神话方位模式的异同有哪些？六、造成此种现象的根本原因是什么？

地理学意义上的方位通常指的是方向与位置，具体说来就是上下、左右、中心；东方、西方、南方、北方；左方、右方。在此方位理念基础上，笔者将上述6个问题的探讨分成以下几个部分：

（一）汉画像阐释的规约问题

笔者在理论上提出一个具有建构意义的问题是：汉画像石阐释的原则是什么？笔者认为，在阐释汉画像石图像意义时，必须将其置于其生成语境中加以考察，此种原则被称为情境性原则。所谓情境性原则，指的是在使用相关证据阐释问题，尤其是在使用物与图像阐释问题时，必须将其置于其生成的文化语境中加以探讨，其中包括物与图像所属的文化类型，其在出土遗址中的位置，所在的整体性物理性位置，以及所属的文化与历史时空范畴等。情境性原则的提出，避免了比较研究中将问题与现象简单归类与并置的现象，从而为跨文化的比较研究提供了理论性的阐释规约。

（二）汉画像石西王母图像方位模式的基本特征

汉画像为汉代丧葬艺术，与汉代神话、宗教、民间信仰之间具有不可分割的关系，其生成时间要远远早于现代地图学出现的时间。因此，在界定西王母图像方位模式时，不能以西方现代意义上的地图学方位划分的原则，即地图的观察者作为划分方位的参照物，将左西右东视为方位结构。基于情境性原则，在划分西王母方位模式时，应遵循作为历史时期的汉代文化规约进行阐释。汉代文献、仪式、出土实物，以及相关的口传与民俗学资料表明，汉代文化划分方位时，将实物自身而不是观察者作为划分方位的参照物。因此，在划分汉画像石方位时，将画像石自身作为划分方位的参照物，由此得出左东右西的水平方位模式。

（三）汉画像石图像水平方位模式

西王母图像所反映的水平方位模式是否具有普适性？笔者将此问题置于汉代画像石体系之内，探讨汉画像石水平方位模式。笔者深度分析与考察的结果是，在汉代神话与宗教信仰中，西王母所在的昆仑山不死世界是亡灵最后的归宿。汉代亡灵从死后到昆仑山的途径是车马出行，即亡灵借助于车马而升天。因此，在汉代画像石中，几乎所有的车马出行都向着画面右方，即面向西方而前行。这方面的典型案例是安徽褚兰汉墓出土车马出行图。褚兰汉墓出土车马出行图所表现的宇宙是二分世界，与此对应的是此世与彼世，即生前与死后世界。人死后亡灵借助于车马西行而升天，这就意味着亡灵通过水平方位的转换而抵达垂直方位。此种理念乃是中国本土神话与信仰的产物，并非为佛教思想影响所导致。

（四）汉画像石图像垂直方位模式

汉画像石描述的相关图像场景，诸如铺首衔环、神树、玉璧等图像场景表明，除了车马之外，人死后亡灵还借助神树、玉璧等相关物品抵达西王母所在的不死乐园。由此，玉璧、神树、玉兔、九尾狐等神话形象在某种程度上成为天界的象征符号。在汉画像石表述的垂直世界里，死者的亡灵归宿是图像表述的核心，所有一切图像表述皆围绕死者升天而进行，天界的相关神明，诸如西王母、伏羲、女娲、天帝、雷神、水神等相关神明，皆为表述亡灵的最终归宿而存在。天界的所有图像与象征性符号，都是为死者亡灵升天而被表述的。这种将天界及其表现符号功能化的做法只有一个功能，即将死者亡灵送到西方不死乐园。

（五）汉代神话文本方位模式

汉代神话文本，尤其是《淮南子》《山海经》《吕氏春秋》所表明的方位

理念表明，汉代方位模式不是孤立、封闭的，而是动态、开放的，它与五行、意识形态，乃至王权的建构密切相关。这种方位模式是动态关联的神话政治方位模式，它通过方位空间之内事物的互相关联与归类，将事物的属性与政治空间、宇宙方位关联起来。

（六）希伯来神话方位模式

较之于汉画像石方位模式，希伯来神话文本《圣经·旧约》所反映的方位模式具有明显的功能化特征，即宇宙没有具体的形状，而只有特定的功能与用途。《圣经·旧约》表述的宇宙没有中心，只有东西南北4个方位；上下垂直方位沟通的途径除了先知之外，还包括异象、石头与树。东西南北4个方位可以划分为东方与西方这两个具有明显二元对立意味的方位范畴，前者与炎热、正面意义相关，后者则与寒冷、负面意义相关。

（七）希腊神话方位模式

希腊神话与荷马史诗的方位模式则表明，水平方位尤其是东方，具有明显的意识形态意味，东方某种程度上具有明显的地域想象色彩，右方是神圣的方位，也是神明与人类沟通的方位，左方是不祥的方位，充满了危险与不安的因素。位于东方的亚洲与北非地区为充满危险与邪恶意味的野蛮之地，而位于世界中心的希腊本土城邦则是文明与安全的象征符号。这种方位模式具有明显的二元对立意味，本质上为我族中心主义的方位理念，充满了浓郁的意识形态意味。这是一种希腊式的方位模式，异域文明一定程度上被意识形态化与乌托邦化，是对希腊本土文化与文明的自我关照与认同。

通过以上比较与分析可知，汉画像石西王母图像方位模式更多地与汉代神话、宗教与民间信仰相关。此种方法模式将神话世界的昆仑山作为世界中心，也是上下沟通的桥梁与通道，亦将其视为亡灵最后的归宿。汉画像石西王母图像方位理念是生活在中原地区的汉民族对于西域世界的一种乌托邦化想象，也是历史时期的汉帝国对于作为异域的西方世界的征服与向往的图像志表述。

目 录

导 论

第一节 英语学界西王母研究综述·····	001
一、西王母身份演变·····	002
二、西王母图像结构·····	005
三、西王母与外部世界·····	009
四、结 语·····	013
第二节 国内学界西王母研究综述·····	013
第三节 研究思路·····	016

第一部分 西王母图像方位模式

第一章 西王母图像方位参照物·····	021
第一节 引 言·····	021
第二节 汉画像石方位划分参照物·····	022
第三节 汉代仪式方位划分参照物·····	027
第四节 结 语·····	030
第二章 西王母图像方位模式·····	031
第一节 引 言·····	031
第二节 西王母图像方位特征·····	032
第三节 西王母方位模式的源头·····	037

第二部分 汉画像石水平方位模式

第三章 褚兰汉墓车马出行图方位模式·····	045
第一节 引 言·····	045

第二节	车马升天	046
第三节	车马尚右	051
第四节	西上升天	053
第五节	结 语	059
第四章	汉画像石铺首衔环方位模式	060
第一节	铺首衔环阐释的误区	060
第二节	铺首衔环构图特征	061
第三节	铺首衔环图像志描述	065
第四节	铺首衔环图像的功能	071
第五章	萧县汉墓连壁纹方位结构	076
第一节	连壁纹图像情境	076
第二节	连壁纹象征意义	078
第三节	连壁纹神话源头	084
第四节	结 语	087

第三部分 汉画像石垂直方位模式

第六章	石椁墓神树图像方位结构	091
第一节	树形符号的图像结构	091
第二节	作为天梯的神树	096
第三节	圣树图像的史前原型	102
第四节	结 语	103
第七章	陕北汉圣树图像方位模式	105
第一节	圣树图像的构图特征	105
第二节	圣树图像的宇宙模式	109
第三节	圣树图像的原型	114
第四节	结 语	117

第四部分 汉代文本神话方位模式

第八章	文本神话《淮南子》方位结构	121
第一节	研究综述	121
第二节	五方关联	122

第三节 五方均质	128
第四节 五方叙事的政治意图	132
第五节 结 语	137

第五部分 地中海世界神话方位模式

第九章 《圣经·旧约》方位结构	141
第一节 功能化的宇宙论	141
第二节 四方概念	146
第三节 作为交流媒质的石头与树	152
第四节 结 语	159
第十章 希腊神话的方位模式	160
第一节 荷马史诗的“东方”	160
一、荷马的“东方”范畴	160
二、荷马“东方”世界的建构因素	162
三、荷马“东方”形象的生成语境	165
四、结 语	168
第二节 荷马史诗的方位结构	169
一、荷马史诗的宇宙结构	169
二、地理方位模式	173
三、左方与右方	176
四、结 语	179
第三节 希腊游历神话的方位	180
一、叙述主角的身份	180
二、神话的叙述方位	182
三、游历神话的叙述方位	185
四、结 语	187
参考文献	189
一、中文专著	189
二、中文译著	191
三、英文专著	194
四、英文论文	199
五、中文论文	201

图 录	205
附 录：汉画像石神话谱系	208
附录一：汉画像石神话形象谱系（田桂丞整理）	209
一、神话形象分类	209
二、汉画像石神话形象谱系特征（田桂丞）	315
附录二：陕西、山西汉画像石神话形象谱系地域特征	317
一、相关数据	317
二、神话形象地域特征	318
三、神明职能	321
四、结 语	324
附录三：山东（部分）汉画像石神话形象谱系的地域特征	325
一、引 言	325
二、汉画像石神话形象分类与统计	325
三、结 语	334
后 记	336

导 论

第一节 英语学界西王母研究综述

作为中国神话体系中一位重要的女神形象，西王母是学术界经久不衰的探讨话题之一。对于英语学界的学者而言，西王母更多地与神话、道教相关，西王母研究因此成为中国本土神话与宗教研究，乃至汉学研究（Sinology）的一个组成部分。英语学界关于西王母的研究始于1942年，^①迄今已有70余年历史。以西王母为主题的相关论著与论文近百部（篇），相关探讨领域已经涵盖文学、文化、政治、历史、宗教、意识形态等各个方面，阐释方法几乎包括各个学科：文学、史学、考古学、艺术学、宗教学、人类学，等等。某种程度上讲，西王母研究已经不再是单纯的文学形象研究问题，它几乎涉及当下学术探讨的每一个热点问题：特定时期历史的书写方式，神话与历史之间的关联，图像与意识形态的建构，政治与文学表述，宗教信仰与文化表述之间的冲突，等等。更为重要的是，英语学界的西王母研究反映了西方学者，尤其是英语学界的学者对于中国文化与文学的认知态度。基于此，本书拟对英语学界关于西王母之探讨作系统分析与阐释。

本书从方法论创新层面分析英语学界的西王母研究，重点分析研究者在阐释理论与方法方面的创新，同时兼顾问题意识。笔者将文中相关问题的讨论置于其生成情境中，以此反观研究者的认知态度。另外，本书的研究范围限于英

^① 英语学界关于西王母的专题研究始于学者德效骞（Homer H Dubs）。1942年，德效骞在《哈佛神学评论》发表《中国古代秘仪》一文，该论文从题目看上去并非是以西王母为研究对象，实际上德效骞却将西王母祭礼作为古代中国秘仪的代表，全文探讨的对象只有西王母而未论及其他神明。德效骞关于西王母的探讨，读者可参见 Homer Dubs, *An Ancient Chinese Mystery Cult*. *Harvard Theological Review*, 1942, 35(4).

语学界，即所选研究对象以英语为书写语言，以国外英文学术期刊或著作为载体，其中包括英文期刊学术论文，硕士、博士论文，英文专著，但并不包括英文书评。笔者以时间为顺序，以方法论为基础，以问题意识为线索，在此原则下逐一分析，凡涉及研究者皆为在方法论层面有所创新者，并不考虑其他因素，诸如研究者的学术名望、学术地位与学术影响，研究者的年龄与性别，等等。

一、西王母身份演变

就学科归宿而言，英语学界的西王母研究属于汉学研究的一个组成部分，其采用的阐释理论、方法与模式均不同程度地受到英语学界汉学研究的影响。一个众所周知的事实是，英语学界的汉学研究带有既定的意识形态意图，即学者们将中国及其文明视为有别于自身文明的“他者”。因此，在20世纪上半叶之前，汉学研究者会将带有中国本土特征的文化与文学作为研究对象。由此可以看到，自19世纪初叶至20世纪上半叶，法国与英国的汉学研究出现以翻译与介绍中国古典典籍为主流的范式，它甚至成为20世纪中叶之后美国汉学家研究中国古代文学的主要路径之一。尽管学者们面对的研究对象各有不同，但此时的汉学研究主要以实证主义为主，即通过大量元典的考证而完成阐释工作。法国与英国倡导的此种汉学研究模式曾一度成为西方汉学研究的主流，对于美国的汉学研究具有塑造性作用，其影响一直到持续到第二次世界大战前后。

二战之前的美国汉学研究几乎是欧洲汉学研究的翻版，不论是研究对象还是阐释方式均如此。换言之，美国汉学研究者依然会选择中国文化要素中具有本土特征的部分加以研究，继而发现中国文化不同于美国文化的特征，以此反观美国文化。在这种思维模式导引下，从事宗教研究的美国汉学家自然会将其目光转向道教，尤其是作为道教女神的西王母形象。因此，当人们发现美国汉学家德效骞在1942年将西王母作为其研究对象时也就不足为怪了。因为在德效骞所处的时代，欧洲汉学界还未有人关注过道教，尤其是道教女神西王母形象。^① 德效骞在这篇名为《中国古代秘仪》的文章中指出，在古代中国，作为女神的西王母形象并非是固定不变的，与此相反的是，她是不断变化身份的女神：“在前汉时期，西王母是民间宗教中的女神形象，她住在遥远西方的高山之上，若有人违背天意，她便从高山之上降下灾难以示惩罚。西王母看上去是极为古老的女神，或许极有可能她从史前时期就作为凶神而存在。因中国古代

① [法] 保罗·戴密微：《法国汉学研究史概述》，秦时月译，《中国文化研究》，1994年第2期。

神话对其名字加以改造，西王母成为一位对人类存有怜悯之情的女神，赐给其信徒以长生不老之身。公元前3年有一场大旱，西王母信仰就此落地开花，成为一种全民皆信的迷狂性救世信仰，传遍中国四方。……我们并不知晓此种信仰的后续性历史，它极有可能进入了道教的西王母信仰。”^①这实际上是对西王母形象演变的一种考察，似乎毫无新意，一旦将其置于其生成语境中，人们便会发现其价值所在。

德效骞在辨别西王母身份时，主要采用了文字资料而不是图像或其他材料。在文献的种类上，德效骞使用了24种文献来阐释西王母形象，其中包括《山海经》《穆天子传》《淮南子》《楚辞》《竹书纪年》这类神话文本，此外还涉及《汉书》《礼记》《尔雅》这类非神话文本。更为重要的是，德效骞使用的文献皆为中国古代文献元典，而不是译自中文的英文资料。甚至，他使用了商代的甲骨文来阐释西王母形象，认为甲骨文的“西母”就是西王母。^②这种依靠中国古代文献的阐释方式并不是当时美国汉学研究的主流，因为当时多数学者依靠的资料是英译的中国文献而不是中国古典文献元典。自19世纪以来，欧洲汉学研究便存在两种模式，一种是经验主义的阐释模式，另一种是本土主义阐释模式。经验主义的阐释模式主要依靠中国古典文献来研究中国，而本土主义阐释模式则依靠英译的中国文献进行研究，它在19世纪中叶之后成为欧美汉学研究的主流。^③在此种学术环境中，德效骞使用中国古典文献取得的阐释效果自然就更具说服力，亦极为难得。但因其所处学术时代的原因，德效骞并未使用图像资料，尽管他使用了甲骨文资料，但德效骞将甲骨文视为文献而加以使用。因此，从证据的有效性来看，德效骞关于西王母形象的阐释并不具备十足的说服力，因为他并未涉及图像尤其是汉画像石中的西王母图像。

自德效骞之后的很长一段时间内，西王母研究依然以文本为主，甚至到了20世纪80年代，汉学家里尔卡多·弗拉索尔（Ricardo Fracasso）依然采用文本阐释的方法探讨西王母形象的演变。他指出，西王母形象并非像德效骞所说的那样只有两种身份，实际上其身份经历了3次变化：在战国之前，西王母是一位凶神，后来此种凶神的形象被逐渐改造，到了东汉逐渐成为一位道教女神，东汉之后一直到魏晋南北朝时期，西王母形象再次发生变化，成为西方昆

① Homer H. Dubs. An Ancient Chinese Mystery Cult. Harvard Theological Review, 1942, 35 (4).

② 同①。

③ Jennifer L. Hargrave. Marco Polo and the Emergence of British Sinology. Studies in English Literature 1500-1900, 2016, 56 (3).

仑山乐园的不死女神。^① 尽管里尔卡多·弗拉索尔尽力使用各种文本材料阐释其观点,但在方法论与材料的处理上,他并未有任何新创见。因为他使用的材料依然局限于文字材料,在文献的数量上,里尔卡多·弗拉索尔并未超越德效骞使用的 24 种文献材料,他使用的描述西王母身份的材料只有 17 种。看上去就是,单纯依靠文本来探索西王母形象演变与发展的阐释模式似乎遇到了不可克服的瓶颈。事实上,学术研究的创新很大程度上源自阐释材料,尽管人们不得不承认理论与方法创新并非如此。

某种程度上说,西王母形象研究的进展与中国考古学界的发掘密切相关,当考古文物愈来愈丰富时,关于西王母图像的研究成果愈丰硕,事实上这也是学术界常见的现象与规律。中华人民共和国成立后,考古工作者陆续在全国各地发掘出数量可观的汉画像石墓葬,同时也发现了相当数量的西王母图像,这就给西王母身份的研究带来了新契机。较之于英语学界早期单纯依靠文献界定西王母身份的研究,后期的研究者多半利用文献与图像资料两种证据进行阐释,借助于新出土的图像资料,西王母身份研究有了新进展。这里还要指出的是,尽管中国的考古工作者发掘出数量众多有关西王母的考古文物,但直到 20 世纪 80 年代,英语学界关于西王母身份的图像研究才有新发现。^② 原因比较复杂,因不属于本文重点阐释内容,此处省略。早在 1983 年,简·詹姆斯(Jean M. James)在其博士论文中就已经指出,多数人认为西王母是统治西方昆仑山的不死女神,但直到东汉时期,墓葬中才出现西王母图像,她这个时候才成为昆仑山的统治者。^③ 1995 年,简·詹姆斯再次指出,“我们发现,汉代艺术中的西王母同那些文献对她的描述并不完全一致。”^④ 具体到汉画像中,

① Ricardo Fracasso. *Holy Mothers of Ancient China: A New Approach to the His-Wang-mu* 西王母 Problem. *T'oung Pao*, Second Series, Livr. 1/3, 1988, 74.

② 早期的学者首先关注的是西王母图像的艺术性问题。比如,法国学者时学颜(Hsio-Yen Shih)的博士论文《古代汉画像艺术风格》(1961 年)就探讨了山东嘉祥汉画像石与西王母图像的艺术特征。还有的学者将阐释核心放在西王母图像意义的探寻上,比如,白瑞霞(Patricia Ann Berger)在其博士论文《汉代中国东部画像艺术中的祭礼与庆典:以山东与江苏省为例》(1980 年)中强调了西王母图像的程序问题。上述研究具体参见 Hsio-Yen Shih. *Early Chinese Pictorial Style: From the Later Han to the Six Dynasties*. PH. D. Dissertation, Bryn Mawr College. 1961; Patricia Ann Berger. *Rites and Festivities in the Art of Eastern Han China: Shantung and Kiangsu Province*. PH. D. Dissertation, University of California, 1980.

③ Jean M James. *An Iconographical Study of Two Late Han Funerary Monuments: The Offering Shrines of the Wu Family and the Multichamber Tomb at Holtingor*. PH. D. Dissertation, University of California, 1980: 57.

④ Jean M James. *An Iconographic Study of Xiwangmu during the Han Dynasty*. *Artibus Asiae*, 1995, 55 (1/2).

就表现为以下几种差异：山东画像石中的西王母是西方昆仑世界一位仁慈的女神，同时还是“阴”性力量的象征性符号，而四川、徐州与陕北汉画像石中的西王母形象则仅是一位统治昆仑世界的女神，其图像没有任何象征意义。因此，汉画像石中的西王母并非是道教的西王母，她首先是作为西方昆仑世界的不死女神而存在，其次才是阴性力量的象征符号。简·詹姆斯强调，“尽管存在着宇宙论，但西王母从来都没有失去最初作为人间神的角色，因为她原本是人们崇拜的一位慈悲女神，她赐予祈求者财富与长寿，并让其灵魂得以重生。”只不过，詹姆斯的这些阐释注重的是西王母图像的构图模式，并未涉及西王母图像之外的文化与宗教语境。

英语学界关于西王母图像研究开启了探寻西王母身份的热潮，尤其在20世纪80年代之后。与此同时，西王母身份的考证问题被其他相关问题所代替，比如，西王母图像的建构问题、西王母图像的象征意义，等等。更为重要的是，上述问题的探讨往往伴随着方法论的创新，这是西王母图像阐释的重要特征。

二、西王母图像结构

客观上讲，英语学界关于西王母图像研究的理论直接源自结构主义神话学，而不是汉学。其中的原因非常简单，西王母是神话形象，而不是政治与历史形象，因此，当学者们试图阐释图像中的西王母形象时，他们更多地借鉴了结构主义神话学的理论与方法。结构主义神话学有3个核心概念，按照先后顺序，它们分别是关系、转换、文本。对于结构主义神话学者而言，神话是社会思想的一种特殊形式，它与文化、政治联系在一起，这些思想形式与行为背后隐藏着一定的逻辑关系，它们之间是相互契合的，通过系统分析可以发现其内在联系。因此，关系具有多样性，其中包括神话内部各要素之间的关系，同时还有不同神话版本之间的关系。在结构主义神话学者看来，单独的一则神话没有任何意义，神话的意义就在于它与其他神话之间的关系。尽管神话有不同的版本，在同一种神话结构下，很多神话要素能够相互转换；转换涉及各种不同异文中的神话与另外一些神话之间的转换，以及各神话之间关系的相互转换；文本与关系有关，它强调分析者在分析神话时，要理解独立于神话之外的民族志文本，因为它们组成了当地的文化，涵盖了集体的对象、价值，以及组成文化的各个社会机制。在分析神话时，要对以下要素进行分析：植物、动物、食物、狩猎方式、渔猎技术、天文历法，等等。结构主义者宣称，只有在一个比

较系统的文化结构中分析这些要素之后,才能够全面理解神话。^①

在这样一种认知模式下,当研究者阐释图像中的西王母形象时,他们倾向于首先分析西王母图像的构图要素,然后再考虑其他问题。在利用结构主义神话学阐释模式分析汉代西王母图像方面,鲁惟一(Michael Loewe)堪称代表。鲁惟一在其论著《通往仙境之路:中国人对长生的探寻》中,^②采用了结构主义神话学系统分析与关联阐释的方法,对图像中的西王母形象进行了解读。从证据的类型上看,鲁惟一使用的西王母图像主要源自汉代的铜镜、画像石、画像砖。但与其他研究者不同的是,鲁惟一对西王母图像的阐释并非是孤立的,而是关联的。这种图像要素关联的分析方法主要体现在西王母与其相关图像符号的分类上。鲁惟一指出,汉代艺术中的西王母图像并不是孤立的神话图像,相反,它由众多的神话要素与符号建构而成。这并不是说西王母图像是由众多神话符号组成,而是意味着西王母图像指向了更多与其相关的神话图像。鲁惟一指出,汉代铜镜、汉代墓室壁画、汉画像石、汉画像砖等汉代艺术中的西王母图像可分成10种象征性符号,即胜、龙虎、兔子、蟾蜍、三足乌、武丁、哀求者、九尾狐、六博、宇宙树(柱、山)10种神话形象。仔细考察便会发现,上述10种神话图像均指向了权力、不死与永生。^③这就说明,汉代图像叙事中的西王母实际上是一位掌握不死大权的主神,她在中国宗教信仰中占有极为重要的地位。鲁惟一关于汉代图像中的西王母形象研究实际上开启了西王母图像研究的结构主义阐释先河,自此之后,西王母图像研究进入了由图像构

① 结构主义神话学的代表学者主要有列维-斯特劳斯(Claude Lévi-Strauss)、让-皮埃尔·韦尔南(Jean-Pierre Vernant)、马塞尔·德蒂安(Marcel Detienne)、柯克(G. S. Kirk)。具体论著参见: Claude Lévi-Strauss. *Structural Anthropology*. Translated from the French by Claire Jacobson and Brooke Grundfest Schoepf. London: Penguin, 1972; Claude Lévi-Strauss. *The Elementary Structures of Kinship*. Translated from the French by James Harle Bell, John Richard von Sturmer and Rodney Needham, edit. London, Eyre & Spottiswoode, 1969; Claude Lévi-Strauss. *Myth and Meaning*. London: Routledge, 2001; Claude Lévi-Strauss. *From Honey to Ashes*. Translated from the French by John and Doreen Weightman. London: Cape, 1973; *The Jealous Potter*. Translated by Bénédicte Chorier. Chicago: University of Chicago Press, 1988; Jean-Pierre Vernant. *Myth and Thought among the Greeks*. London: Routledge & Kegan Paul, 1983; Jean-Pierre Vernant. *Myth and Society in Ancient Greece*, Translated from the French by Janet Lloyd. Brighton: Harvester Press, 1979; Marcel Detienne. *The Gardens of Adonis: Spices in Greek Mythology*. Translated from the French by Janet Lloyd. Hassocks: Harvester Press, 1977. G. S. Kirk. *Myth: It's Meaning and Functions in Ancient and other Cultures*. Cambridge: University Press, 1970.

② Michael Loewe. *Ways to Paradise: The Chinese Quest for Immortality*. London: George & Unwin, 1979.

③ Michael Loewe. *Ways to Paradise: The Chinese Quest for Immortality*. London: George & Unwin, 1979: 103.

图特征到图像深层结构阐释的阶段。从方法论层面来看,鲁惟一的研究工作价值可谓大矣。但人们也同时看到,鲁惟一关于西王母图像的研究是基于类型学基础上进行的,他并未考虑西王母形象在每一种图像中的特殊位置,以及它自身在出土环境中的情境。某种程度上,对其阐释依然属于西王母图像表层结构,并未深入到西王母图像背后的文化与信仰机制层面。

从范畴上讲,阐释就是对事物的理解,有多少种不同的理解就有多少种不同的诠释,不同的阐释者对于事物的理解是千差万别的,阐释因而具有任意性与主观性。当论及图像的阐释时,必须将阐释对象视为文化或思想的载体,而不是一种物质性的无意义存在。因此,对图像的阐释是对其文化意义或思想性的一种探寻过程。但意义是具体的,与其生成语境密不可分,这是解读图像意义的基本规约。神话学将这个基本规约命名为“情境性原则”(situational principle),即要求研究者根据当时艺术持有者的眼光来阐释艺术。神话学者艾萨克·科尼利厄斯(Izak Cornelius)指出,情境性原则就是从图像持有者的眼光出发的一种规约,本质上是阐释者代替图像表述其内在意义,尽管有时无法完全还原其意义。^①确切地讲,“情境”这个术语是从情境考古学借用过来的术语,它是考古学者解读器物意义的重要尺度。考古学伊恩·霍德(Ian Hodder)这样定义情境:“每个客体同时存在于多个相关的维度中,因此,一旦数据存在,则一个关联和对比的网络可以用于建立意义的阐释。围绕着任何客体变化的相关维度的总和可以定义为该客体的情境。我们试图赋予意义的客体x的相关情境就是按以上方式形成显著模式的客体x的所有相关资料。考古学意义上对情境的更精确的定义就是‘所有相关环境的总和’,所谓‘相关’指的是客体的显著关系,就是可以用来定义客体的意义的必要关系。我们同时已经发现,情境取决于所问问题的类型。”^②相较于考古学,神话学对图像情境性的规约侧重于文化层面而不是物质层面,情境性因而有着特定的内涵。概括地讲,情境性原则要求神话研究者将艺术置于其生成语境中加以阐释,它大致包括3个层面的内容:其一,图像生成的自然环境。研究者要将图像放到其生成的自然环境之中,这种情境性规约意在了解图像与其生成的自然环境之间的关联,其中还包括图像及其媒质之间关系的考察。其二,图像的文化空间。阐释

^① Izak Cornelius. *The Many Faces of the Goddess: the Iconography of the Syro-Palestinian Goddesses Anat, Astarte, Qadesheth, and Asherah*, c. 1500-1000 BCE. Fribourg, Switzerland: Academic Press and Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004: 7.

^② Ian Hodder. *Reading the Past: Current Approaches to Interpretation in Archaeology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986: 139.

者在研究图像的过程中，必须考虑图像所属的文化类型和特征，将该文化中与图像主题相关的诸叙述形式纳入考察范畴之内：仪式、口头传统、民俗、民间故事，等等，毕竟这些叙述样态是文化密码的载体，通过这些文化要素的考察，可以了解图像的意义。其三，图像的历史背景。这要求研究者在解读图像意义时，将其置于既定历史范畴内，然后考察图像的时间与空间属性。

从图像阐释的情境性原则来看，巫鸿关于山东武梁祠西王母图像象征意义的探讨不啻为这方面的代表。巫鸿并非职业的考古学者与神话学者，但他强调的“图像位置的意义”这一规约与考古学即神话学倡导的情境性原则非常一致。巫鸿强调，“这里所说的‘位置的意义’是指一个既定情节单元的意义，因为情节单元由其在整个图像中所处的位置来界定其意义。一套画像作品总是包含许多其他的情节单元并与一个仪式性建筑呼应。正如对武梁祠的复原所显示，一个特定图像情节单元从来就不是孤立存在，而总是有意识地与其他情节单元相互关联，共同装饰一座墓葬建筑——就像武梁祠这样一个画像设计总是以特定的象征性结构为基础。”^① 基于此种基础上，巫鸿对武梁祠西壁山墙上的西王母图像进行了情境性解读。他指出，“两处画像皆为对称式设计而成，分别将身形硕大的西王母和东王公作为有意识的视觉中心，再在两边配以向中心移动的神人异兽。”^② 这就意味着西壁山墙上的西王母图像并非是一幅孤立的图像，而是与东壁山墙上的东王公图像相互对应，形成了一种有意义的象征性结构。他认为山东武梁祠山墙上雕刻的西王母与东王公实为偶像型图例，是汉代宇宙观中阴阳对立统一思想的体现，这一点可从西王母与东王公图像所在的方位、侍从、灵禽异兽等图像因素看出。巫鸿指出，“很显然，武梁祠东、西两个山墙上的形象是根据汉代宇宙观的阴阳平衡理念而设计的，因此，西王母所在世界的特征就其所处的‘西’山墙的位置，以及陪衬西王母的神鸟和女侍从及西王母自身的身份所体现，西王母因此是阴性力量或女性原则的象征。与此相反的是，东王公的世界与阳性力量相关，这由东王公男性身份，他所在东边山墙上的位置，以及陪伴他的神兽来体现”^③。

就方法论层面的创新而言，巫鸿关于武梁祠西山墙西王母图像的阐释方法无疑是英语学界西王母图像阐释的创举。因为在他之前，从未有人将西王母图像置于具体图像情境与结构中加以阐释，不管其观点是否具有充分的信服力，

① Wu Hung. *The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art*. Stanford: Stanford University Press, 1989: 69-70.

② 同①，133.

③ 同①，111.

巫鸿关于西王母图像的阐释模式无疑具有举足轻重的意义。但人们也看到，巫鸿的阐释依然局限于西王母图像结构自身，并未考虑西王母图像与外部世界之间的关系，比如，西王母图像与汉代宗教信仰、汉代文化，乃至与汉代政治之间的关联。尽管巫鸿采用结构主义神话学的方法来阐释武梁祠山墙上的西王母图像，但他并未完全遵照结构主义神话学的情境性原则，将图像置于其生成的历史与文化语境中加以考察，他仅仅探讨了西王母图像在山墙图像的位置。人们同时看到，英语学界从事西王母研究的学者多半将其阐释时段仅限于先秦到两汉这一时间段，鲜有人关注于汉代之后的西王母形象。这实际上不难理解，因为西王母信仰在汉代最为流行，并且研究资料极为丰富，研究者可以从大量的汉代文本与图像中发现相关的信息。不过这种缺失很快就得到了弥补，率先进行阐释的是汉学家柯素芝（Suzanne E Cahill）。

三、西王母与外部世界

作为美国加州大学的博士，柯素芝在1982年完成其博士论文《中国中古文学中的女神西王母形象》^①。此博士论文1993年在斯坦福大学出版，题目改成《超越与神圣的激情：中古中国的西王母女神》。^②从柯素芝博士论文的题目看，其探讨范围为中古时期的中国文学，但实际上她阐释的材料主要来自唐诗，具体说来就是五百首唐诗，以及杜光庭的《墉城集仙录》。这是为什么呢？若将柯素芝的研究置于20世纪80年代的美国汉学界，那么就很容易理解这一点。20世纪60年代之后，美国汉学界开始反思西方话语模式，多数知识分子对西方持自我批评态度，像萨义德（Edward E Said）发表于1978年的《东方学》便是这一反思潮流的典型论著。^③与此同时，不少学者对中国产生强烈好感，希望借助于学术研究了解中国。此种自省性批评的结果之一便是，在20世纪60年代到80年代，美国的汉学家们翻译了大量的中国古典典籍，其中包括大量唐诗。比如，汉学家葛瑞汉（Graham A C）翻译了《晚唐诗》^④，

① Suzanne Cahill. The Image of the Goddess His Wang Mu in Medieval Chinese Literature. PH. D. Dissertation, University of California, 1982.

② Suzanne Cahill. The Queen Mother of the West in Medieval China. Transcendence & Divine Passion, Stanford: Stanford University Press, 1993. 柯素芝的博士论文在出版之后，删掉了西王母对唐诗主题影响的研究内容，因此，笔者在此主要探讨其博士论文和期刊论文的关于西王母的内容。

③ Edward E Said. Orientalism. London: Routledge & Kegan Paul, 1978.

④ Graham A C. Poems of the late Tang. New York: Penguin, 1977.

余宝琳 (Yu Pauline) 翻译了《王维诗集》^①, 宇文所安 (Owen Stephen) 翻译了《初唐诗》和《盛唐诗》^②。唐诗英译本的出版直接推动了美国学界的唐诗研究, 同样为柯素芝唐诗研究提供了文本基础。

作为一名文学研究者, 柯素芝指出, 作为道教崇拜的女神, 西王母对唐代文学的意象与主题产生了深远影响。换言之, 唐诗中的很多意象与主题直接源自西王母叙事。比如, 白云意象、绿池意象、八骏意象、青鸟意象, 甚至唐诗中很多郊游诗, 都直接源自西王母的神话叙事。柯素芝强调, 西王母与周穆王在昆仑山相会的叙事对唐诗中的“白云意象”产生了极其重要的影响。这似乎有些费解, 需要稍稍加以阐释。据《穆天子传记》表述, 周穆王拜别西王母之前, 西王母赋诗一首, 诗曰: “白云在天, 丘陵自出。道里悠远, 山川间之。将子无死, 尚能复来。”^③ 后人将此诗称为《白云谣》, 《白云谣》或“白云”因此成为西王母与周穆王相会的代称, 尤其指向了二者遥遥无期的分离。柯素芝指出, 当唐代诗人听到或见到“白云”时, 他们立即就想起了西王母与周穆王的相会, 因此, “唐代诗人用‘白云之约’或直接就是‘白云’, 来暗指周穆王与西王母的约会, 尤其指向了二者痛苦的长久分离。再后来, 唐代诗人用此来代指女神与凡间男性之间的分离。”^④ 在某些特定的场合, 唐代诗人还用“白云”借指情侣或友人之间难以割舍的离情。^⑤ 套用神话原型批评的话语来说, 唐诗歌中白云意象的神话原型是西王母与周穆王相会的叙事。这种观点在当下似乎并不新鲜, 但对西王母研究的学术传统而言, 这实际上是将西王母形象置于唐代的文化语境中, 已经摆脱文本研究模式的桎梏, 开始探求西王母神话叙事与文化、文学之间的关联。

从柯素芝的研究中可知, 有五百首唐诗受到了西王母神话叙事的影响, 这些唐诗的作者包括李白、杜甫、李贺、李商隐等著名诗人。上述事实涉及这样一个问题: 为何唐诗中有这么多关于西王母神话的叙事? 一种可能的回答是, 唐代李氏皇帝极为推崇道教, 因为道教教主老子姓李, 与李氏皇帝们是本家,

① Wang Wei, Yu Pauline. *The Poetry of Wang Wei: New Translations and Contemporary*. Bloomington: Indiana University Press, 1980.

② Owen Stephen. *The Poetry of the Early T'ang*. New Haven: Yale University Press, 1977. Stephen Owen. *The Great Age of Chinese Poetry: The High T'ang*. New Haven: Yale University Press, 1981.

③ 顾实:《穆天子传西征讲疏》, 商务印书馆, 1931年, 第154页。

④ Suzanne Cahill. *The Image of the Goddess His Wang Mu in Medieval Chinese Literature*. PH. D. Dissertation, University of California, 1982: 148.

⑤ Suzanne Cahill. *A White Clouds Appointment with the Queen Mother of the West*, *Journal of Chinese Religion*, 1988, 16 (1).

但这并不能解释唐诗为何受西王母神话叙事的影响。或许可以从另外一位学者关于武则天与西王母关系的阐释中找到答案,不过,在回答这个问题之前,还是先看看英语学界神话研究的转向。

20世纪80年代中期,英语神话学界开始出现“意识形态”转向,即开始探讨神话与意识形态之间的关联问题。譬如,学者埃里克·科萨帕(Eric Csapo)教授强调,“神话是意识形态建构最为重要的媒介之一。大多数古代神话能够流传下来的原因就在于它们在意识形态的最高层面进行操控:神话参与了同化意识形态的建构工作。在此过程中,神话必须将社会视为一个整体,并且无法将任何一个单独社会群体的位置纳入其中。在揭示对立的较大集团利益的过程中,一则单独的神话会与其内在的结构保持一致。”^①神话与意识形态关联的研究多半集中在希腊神话研究,尤其集中在神话与王权意识形态建构方面的探讨。^②21世纪之前,除了张光直先生在其论著《美术、神话与仪式》中探讨过神话图像与商代王权建构的问题,^③英语学界鲜有人从事中国神话与意识形态建构这方面的阐释。时至新世纪,英语学界从事西王母研究的学者开始尝试用西方神话学的新理论来阐释西王母与意识形态,以及王权之间的建构问题。在这方面,美国北佛罗里达大学的历史学教授学者N·哈利·罗思柴尔德(N Harry Rothschild)关于西王母与武则天权力建构的探讨提供了研究典范。

作为一名史学研究者,N·哈利·罗思柴尔德关心的是历史问题而不是神话问题。因此他关于武则天权力与西王母的探讨本质上属于历史如何借助神话建构权力的问题,在此过程中,他并不关心神话如何被历史借用,而是历史如何被神话建构,即西王母神话如何参与武则天政治权力的建构问题。N·哈利·

① Eric Csapo. *Theories of Mythology*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005: 301-302.

② 这方面的研究成果较多,代表性成果如下: Nanno Marinatos. *Minoan Kingship and the Solar Goddess: A Near Eastern Koine*. Chicago: University of Illinois Press, 2010; Nicole Loraux. *Born of the Earth: Myth and Politics in Athens*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2000; Dora C. Pozzi and John M. Wickersham. *Myth and the Polis*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1991; Irad Malkin. *The Polis Between Myths of Land and Territory, The Role of Religion in the Early Greek Polis*, Edited by Robin Hägg, Stockholm: Åström, 1996: 9-19; Claude Calame. "Spartan Genealogies: The Mythological Representation of Spatial Organisation", Translated by Irlabib A, Edited by Jan Bremmer. *Interpretations of Greek Mythology*. London: Routledge, 1988: 153-186; Jaakko Aronen. *Genealogy as a Form of Mythic Discourse: The Case of the Phaeacian*, Edited by Synnøve des Bouvrie. *Myth and Symbol I*. Bergen: Norwegian Institute at Athens, 2002: 89-107.

③ Chang Kwang Chih. *Art, Myth and Ritual: The Path to Political Authority in Ancient China*. Cambridge: Harvard University Press, 1983.

罗思柴尔德宣称，武则天在其统治时期，曾采用多种方式来巩固并将其统治合法化，其中比较有效的方式就是借用西王母神话叙事来巩固其政权。具体说来就是，武则天佩戴西王母权力象征的神话符号，模仿西王母仪式中的仪式性行为，册封西王母崇拜的神山，设置西王母崇拜的官职，与西王母共享一些季节性仪式。^① 这样说来不免有些抽象，举例加以说明。唐代民间敬拜仪式中有西王母采摘桑叶的行为，为了拉近与西王母的关系，武则天于公元 656—675 年间，主持了敬拜蚕神的仪式。她带领宫女与高官的妻子们参加仪式，在众目睽睽之下，武则天屈身弯腰采摘桑叶，以此模仿西王母的动作。饶有兴趣的是，此时的蚕神不是嫫祖，而是西王母。罗思柴尔德指出，“武曌的公共性仪式虔诚表明了其与西王母和嫫祖的关系。对于武则天而言，她重复的这种公共性的蚕事仪式展演实际上是西王母与嫫祖这两位女神的行为，这就唤起这两位女神的神显，同时将其统治与女神的统治相提并论。”^② N·哈利·罗思柴尔德继而断言，反过来，此种行为使得武则天与女神之间具有某种神圣的关系，使得武则天的统治合法化。不难看出，罗思柴尔德探讨的重点是政治权力如何利用神话建构意识形态的问题，具体说来就是武则天如何使用西王母神话建构其统治的合法性问题。人们已经看到，作为虚构叙事的西王母神话进入了上层意识形态，它不仅参与了意识形态的建构工作，最终还成为意识形态的一个组成部分。只不过，罗思柴尔德的探讨还停留在西王母叙事与武则天权力建构的表层，并未深入阐释为何西王母神话会被统治者使用的内里。

新世纪伴随着史学界关于历史书写问题的反思，尤其是新史学强调历史的神话性质，即神话历史（Mythistory）这一概念，^③ 愈来愈多的学者开始关注西王母叙事在历史书写方面发挥的塑造性作用。年轻学者亚历山德罗·里帕（Alessandro Ripa）开始关注西王母神话叙事在新疆历史书写中具有的作用。他通过各方面的考察指出，在新疆现代历史书写中，本土的历史书写者对西王母有一种高度的认同感，认为西王母是一位历史人物而不是神话人物，甚至他们将西王母视为新疆本土的一个远古部落的女首领。更为重要的是，新疆官方的历史书写者反复强调，^④ 西王母与周穆王之间的相会是一个历史事件，它在

① N Harry Rothschild. *Emperor Wu Zhao and Her Pantheon of Devis, Divinities, and Dynastic Mothers*. New York: Columbia University Press, 2015: 149-166.

② 同①，154.

③ 关于神话历史概念的生成与发展，具体参见王倩：《论文明起源研究的神话历史模式》，《文艺理论研究》，2013 年第 1 期。

④ 主要表现在新疆地方史教材中，比如，新疆教委与新疆历史教材编写组编写的《新疆地方史》。具体参见新疆教委、新疆历史教材编写组：《新疆地方史》，新疆大学出版社，1991 年。

张骞出使西域之前就已经发生了。而隐藏在其背后的真实意图乃是：“明确告诉读者，新疆在汉代之前，就与中原文化密切相关。”^①此种阐释具有一定的局限性，因为历山德罗·里帕并未考察新疆民间叙事中关于西王母的身份认同问题。尽管如此，从中能够看到，西方学者已开始尝试用神话历史的视野与方法解读西王母神话，对于中国神话研究而言，这是一种新的尝试。

四、结 语

显而易见，从20世纪40年代以来，英语学界的西王母研究走过了一条“从内到外”的学术道路，主要表现为以下几点：第一，阐释内容从单一的西王母形象转到西王母形象与外部世界的关联。早期学者们的探讨主要集中在西王母身份与起源层面，20世纪70年代之后，多数研究者将西王母置于具体历史情境中加以探讨，主要探讨西王母与文学、政治、意识形态之间的关联问题。在这方面，西王母与意识形态建构的问题成为学者们探讨的核心，这也是未来西王母研究的主要趋向之一。本质上说，西王母与意识形态建构问题属于神话如何进入历史的问题，即历史如何被书写的问题。归根结底，此种趋向主要受到了新史学和人类学关于历史书写与表述探讨的影响。第二，阐释证据从文本转向图像。具体说来就是，研究者使用的资料从依靠文献资料逐渐转到考古文物与图像，其中包括汉代铜镜、汉画像石、汉画像砖，汉墓壁画，等等，甚至像简·詹姆斯这类学者的研究对象仅限于汉代艺术。造成这种现象的原因很多，除了受到学术方法论影响之外，其中很大程度上归结于中华人民共和国成立后中国考古工作者发掘出大量的西王母文物这个事实。第三，阐释方法逐渐走向跨学科阐释。这实际上不是西王母研究独特的阐释规律，而是众多人文研究所呈现的普遍性现象。对于英语学界的西王母研究而言，一种颇为有趣的现象就是，虽然西王母是女神，但女性主义的批评方法并未应用到对西王母的研究之中，这一点很是值得深思。

第二节 国内学界西王母研究综述

国内关于汉画像石的阐释始于南宋洪适《隶释》，其转折点为1821年冯

^① Alessandro Ripa. Re-Writing Mythology in Xinjiang: The Case of the Queen Mother of the West, King Mu and the Kunlun, The China Journal: 2014, 71.

云鹏和冯云鹁刊发的《金石索》。若加以深入探讨,就会发现,二者皆肇始于宋人的金石学。宋人赵明诚的《金石录》曾简略论及山东嘉祥汉画像,南宋洪适在其《隶释》一书中收录了更多汉画像及其石题榜刻铭,以上部分图录有一些西王母图像。后因金石学在元明时期衰微,汉画像中西王母图录整理暂告一段落。清人乾嘉学派兴起后,西王母图录整理再度繁荣。金石学家黄易与李克正发掘出山东嘉祥武氏祠石刻群,开启汉画像整理热潮。20世纪初叶,关于汉画像的著录不下百种,其中包括翁方纲的《两汉金石记》,毕沅、阮元的《山左金石志》,冯云鹏和冯云鹁刊行的《金石索》三卷、四卷。上述汉画像图录的整理皆涉及西王母图像,但并未形成专题图录的整理。

汉画像石西王母图像研究可分为图录整理与图像阐释两类,其核心为西王母图像的收录与分类,为汉画像中西王母图像的阐释提供了必不可少的资料。20世纪后半叶之后,因考古学的不断发展,中国学者对汉画像图录的整理走向规模化,西王母图像的整理也逐步走向深入。较为典型的当为俞伟超主编的《中国画像石全集》(2000年),金维诺主编的《中国美术全集·画像石画像砖》(2009年),迟文杰主编的《西王母文化研究集成·图像资料卷》(2009年),等等。在上述图录整理中,尤为值得注意的是迟文杰主编的《西王母文化研究集成·图像资料卷》。该卷主要收录了铜镜,尤其是画像石中的西王母图像,图像数量总计达176幅,书后配有图像出处与具体说明,为迄今关于西王母图像最为完整的资料。

国内学者李淞撰写的《论汉代艺术中的西王母图像》(2000年)是国内第一部系统考察西王母图像的论著。李淞在该书中对不同时期、不同地区与不同图像载体上的西王母图像进行了系统而全面的研究,而其最大特征就是将汉代艺术中的西王母图像以地区为标准对其加以类型学的分类与阐释,这就为汉画像石西王母的研究提供了时空参照架构。在汉画像石西王母图像的地域分布上,李淞将其分为河南、山东、苏北、陕北、晋西北及四川这6个地区,却忽视了安徽淮北地区汉画像石中的西王母图像。因受巫鸿学术观点的影响,李淞将汉代艺术的西王母图像分为情节型和偶像型两类,并认为西王母图像经历了从情节型到偶像型的发展,其图像风格与造型受到了印度艺术乃至欧洲艺术中关于神像构图模式的影响。就像多数从事考古学图像研究的学者一样,李淞热衷于西王母图像构图方式的研究,其探讨依然拘囿于考古类型学范畴。

作为汉画像石常见的表现对象之一,西王母形象已经成为一种标志性的符号,频繁出现在陕西、四川、河南、山东、江苏,安徽等地的画像石与画像砖中。因西王母图像涉及与西王母传说相关的古籍,尤其是《山海经》《淮南

子》《穆天子传》《竹书纪年》《汉武帝内传》等文本，多数关于西王母图像的解读往往采用图像与文本并举的方式进行，而研究者的取向可分为两种：西王母身份的考证与起源的探寻。

艺术史研究者侧重于从图像自身的表现方式来探讨西王母形象的源头，譬如巫鸿就认为，山东武梁祠西山墙上的西王母图像的造型受到了印度佛教艺术的影响。^① 这种说法引起了一些学者的质疑，他们认为，汉代西王母的造型并非由印度佛教艺术所催生，相反，它是中国本土宗教的产物。学者刘宗迪指出，西王母图像的主要分布区为鲁西南与成都平原，而这两个地区恰为道教的太平道与五斗米教活动的主要区域，“西王母画像的地区分布与东汉道教策源地的吻合当然不会是偶然的巧合，西王母在道教神谱中占有重要的地位。这种吻合现象表明，西王母崇拜从一开始就与原始道教难分难解。”^② 同样，学者何志国也指出，四川地区西王母图像形式并非源自印度佛教艺术，商代晚期以来的偶像传统是它的图像志渊源。^③

另外，巫鸿的观点只阐释了西王母图像造型的演化原因，并不能阐释陕西神木大保当墓葬中的西王母形象为何有奇怪的牛头。神话学者叶舒宪先生认为，催生牛头西王母形象的，是史前时期普遍存在于世界各地的再生女神的神话信仰，因为牛头类似于女性的子宫，牛头西王母实际上象征了西王母掌控生育与再生的权力。^④ 至于部分画像中戴胜的西王母形象，叶氏将其理解为女神崇拜与美玉崇拜共同创造的结果。^⑤ 较之于巫鸿等人的探讨，叶氏对西王母图像的溯源更多地借鉴了神话原型理论，尤其是图像原型的相关知识，但因其证据多半源自欧洲，使得西王母图像的起源探讨留下了诸多疑问，譬如，为何牛头西王母与鸡首东王公形象仅仅出现在陕西一带的汉画像中？牛头西王母形象是何时并如何被戴胜西王母形象所取代的？后者取代前者的原因是什么？

以上在关于西王母身份的界定及西王母起源的探讨中，西王母与东王公的形象多半是以成双成对的形式出现。多数学者立论的前提为，西王母所在的位置为左，代表西方，东王公所在的位置为右，象征东方。但笔者要质疑的是，为何研究者会默认此种方位观？换言之，研究者默认此种左右方位观的坐标与

① 巫鸿：《论西王母图像及其与印度艺术的关系》《论西王母图像及其与印度艺术的关系》（续），李淞译，《艺苑》，1997年第3、4期。

② 刘宗迪：《西王母神话的本土渊源》，《湖北民族学院学报》（哲学社会科学版），2004年第1期。

③ 何志国：《论四川汉代西王母图像的起源》，《中华文化论坛》，2007年第2期。

④ 叶舒宪：《牛头西王母形象解说》，《民族艺术》，2008年第3期。

⑤ 叶舒宪：《西王母神话：女神文明的中国遗产》，《百色学院学报》，2011年第5期。

依据是什么?

第三节 研究思路

作为汉代神话与宗教信仰中一位极其重要的女神,西王母频繁出现于汉画像石中,与这位女神一起出现的还有东王公、伏羲、女娲、昆仑山、扶桑树、玉兔、羽人、九尾狐、青龙、白虎等神话形象。汉画像石中的西王母形象多数位于画像石的右边,其所象征与代表的方位是西方。换言之,汉画像石中西王母图像方位模式是左东右西,这与现代地图学所倡导的左西右东的方位理念完全相反。由此出现这样一个问题:为何汉画像石中会出现左东右西的方位模式?该问题的探讨涉及如下几个方面:一、如何看待汉画像石的性质与功能?二、如何界定汉画像石方位划分的参照物?三、汉画像石中西王母方位模式是否为汉代神话表述的方位模式的典型模式?四、汉画像石中西王母图像所反映的方位模式与世界其他文化类型的神话宇宙论是否一致?五、汉画像石方位模式与世界其他文化类型的神话方位模式的异同有哪些?六、造成此种现象的根本原因是什么?

地理学意义上的方位通常指的是方向与位置,具体说来就是上下、左右,中心,即中心,东方、西方、南方、北方,左方、右方。在此方位理念基础上,课题组将上述6个问题的探讨分成以下几个部分:

一、汉画像阐释的规约问题。笔者提出了一个理论上具有建构意义的问题:汉画像石阐释的原则是什么?笔者提出,在阐释汉画像石图像意义时,必须将其置于其生成语境中加以考察,此种原则被称为情境性原则。所谓情境性原则,指的是在使用相关证据阐释问题时,尤其是物与图像阐释问题时,必须将其置于其生成的文化语境中加以探讨,其中包括物与图像所属的文化类型,其在出土遗址中的位置,所在的整体性物理性位置,以及所属的文化与历史时空范畴,等等。情境性原则的提出,避免了比较研究中将问题与现象简单加以归类与并置的现象,从而为跨文化的比较研究提供了理论性的阐释规约。

二、汉画像石西王母图像方位模式的基本特征。汉画像为汉代丧葬艺术,与汉代神话、宗教、民间信仰之间具有不可分割的关系,其生成时间要远远早于现代地图学出现的时间。因此,在界定西王母图像方位模式时,不能以西方现代意义上的地图学方位划分的原则,即地图的观察者作为划分方位的参照物,将左西右东视为方位结构。基于情境性原则,在划分西王母方位模式时,

应遵循作为历史时期的汉代文化规约进行阐释。汉代文献、仪式、出图实物，以及相关的口传与民俗学资料表明，汉代文化划分方位时，将实物自身而不是观察者作为划分方位的参照物。因此，在划分汉画像石方位时，将画像石自身作为划分方位的参照物，由此得出左东右西的水平方位模式。

三、汉画像石图像水平方位模式。西王母图像所反映的水平方位模式是否具有普适性？课题组将此问题置于汉代画像石之内，探讨汉画像石水平方位模式。课题组深度分析与考察的结果是，在汉代宗神话与宗教信仰中，西王母所在的昆仑山不死世界是亡灵最后的归宿。汉代亡灵从死后世界到昆仑山的图景是车马出行，即亡灵借助于车马而升天。因此，在汉代画像石中，几乎所有的车马出行都向着画面右方，即面向西方而前行。这方面的典型案例是安徽褚兰汉墓出土的车马出行图，它所表现的宇宙是二分世界，与此对应是此世与彼世，即生前与死后世界。人死后亡灵借助于车马西行而升天，这就意味着亡灵通过水平方位的转换而抵达垂直方位。此种理念乃是中国本土神话与信仰的产物，并非佛教思想影响所致。

四、汉画像石图像垂直方位模式。汉画像石描述的相关图像场景，诸如铺首衔环、神树、玉璧等图像场景表明，除了车马之外，人死后亡灵还借助神树、玉璧等相关物品抵达西王母所在的不死乐园。由此，玉璧、神树、玉兔、九尾狐等神话形象在某种程度上成为天界的象征符号。在汉画像石表述的垂直世界里，死者亡灵的归宿是图像表述的核心，所有一切图像表述皆围绕死者升天而进行，天界的相关神明，诸如西王母、伏羲、女娲、天帝、雷神、水神等相关神明，皆为表述亡灵的最后归宿而存在。天界的所有图像与象征性符号，都是为死者亡灵升天而被表述的。这种将天界及其表现符号功能化的做法只有一个功能，即将死者亡灵送到西方不死乐园。

五、汉代神话文本方位模式。汉代神话文本，尤其是《淮南子》《山海经》《吕氏春秋》所表明的方位理念表明，汉代方位模式不是孤立、封闭的，而是动态、开放的，它与五行、意识形态，乃至王权的建构密切相关。这种方位模式是动态关联的神话政治方位模式，它通过方位空间之内事物的互相关联与归类，将事物的属性与政治空间、宇宙方位关联起来。

六、希伯来神话方位模式。较之于汉画像石方位模式，希伯来神话文本《圣经》旧约所反映的方位模式具有明显的功能化特征，即宇宙没有具体的形状，而只有特定的功能与用途。《圣经》旧约表述的宇宙没有中心，只有东西南北4个方位；上下垂直方位沟通的途径除了先知之外，还包括异象、石头与树。东西南北4个方位可以划分为东方与北方这两个具有明显二元对立意味的

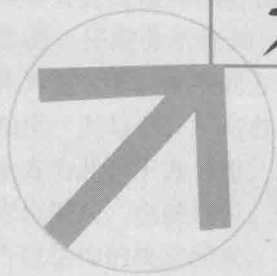
方位范畴，前者与炎热、正面意义相关，后者则与寒冷、负面意义相关。

七、希腊神话方位模式。希腊神话与荷马史诗的方位模式则表明，水平方位尤其是东方，具有明显的意识形态意味，东方某种程度上具有明显的地域想象色彩，右方是神圣的方位，也是神明与人类沟通的方位，左方是不祥的方位，充满了危险与不安的因素。位于东方的亚洲与北非地区为充满危险与邪恶意味的野蛮之地，而位于世界中心的希腊本土城邦则是文明与安全的象征符号。这种方位模式具有明显的二元对立意味，本质上为我族中心主义的方位理念，充满了浓郁的意识形态意味。这是一种希腊式的方位模式，是对希腊本土文化与文明的自我关照与认同。

通过以上比较与分析可知，汉画像石西王母图像方位模式更多地与汉代神话、宗教与民间信仰相关。此种方位模式将神话世界的昆仑山作为世界中心，也是上下沟通的桥梁与通道，亦将其视为亡灵最后的归宿。汉画像石西王母图像方位理念是生活在中原地区的汉民族对于西域世界的一种乌托邦化想象，也是历史时期的汉帝国对于作为异域的西方世界的征服与向往的图像志表述。

第一部分

像圖母王西
式模位方



第一章 西王母图像方位参照物

第一节 引言

众所周知，现代地图学的方位模式上北下南、左西右东。该方位模式为19世纪后半期现代地理学创造的一套制图原则，而不是现实世界空间结构呈现的方位模式。换言之，上北下南、左西右东的方位模式并不是自古以来就有的，它是现代地理学为建构现实物理空间结构模型而遵循的制图规约，其适用范围仅限于现代地图。仔细分析便知，现代地图学方位模式为十字形二分结构，垂直方向被称为上、下，水平的方向则称为左与右，上与下、左与右，在同一方向上分别相反。上与下，左与右，实际上是以地图观察者为参照物而划分的，观察者的上方为北，下方为南，左方为西，右方为东，由此出现上北下南、左西右东的方位模式。也就是说，地图的观察者是现代地图学方位划分的参照物，也是其方位结构的决定因素。

那么，当研究者界定汉画像石的方位时，是否能够采用现代地图学上北下南、左西右东的方位模式加以表述？答案是否定的。原因有两点：第一，汉画像石是丧葬艺术，置于墓葬中的汉画像石是为死者而设计的，死者下葬后墓葬随之封闭，一般人难以见到画像石，很难想象汉画像石的制造者会从观察者视角出发设计其方位模式；第二，汉画像石是汉代社会与文化的产物，其生成时间远远早于现代地图学，其方位模式亦是按照汉代人关于社会墓葬方位的认知而设计的。因此，研究者在表述汉画像石的方位模式时，不应根据现代地图学的方位划分规约来表述其方位模式，应从图像持有者的立场出发加以探讨。那么汉人是根据什么来划分汉画像石方位的？其方位模式是否也是上北下南、左西右东呢？问题的回答离不开具体情境，本书探讨先从汉画像石方位划分的参照物开始，在具体论述过程中逐一解决问题。

第二节 汉画像石方位划分参照物

方位是针对参照物而言的,方位模式因参照物不同而不同。因汉画像石中的西王母图像具有明显的方位意识,关于参照物的探讨首先从西王母图像开始。由《中国画像石全集》与《西王母文化研究集成·图像资料卷》二书提供的图像资料统计可知^①,汉画像石中刻画的西王母图像共计有 90 幅,其中与东王公配对出现的有 55 幅。这 55 幅西王母与东王公图像的普遍特征是,第一,它们成对出现于汉画像石中,表现出了非常明确的方位意识;第二,西王母位于右边,东王公位于左边。需要强调的是,这里的左、右并非是现代地图学平面地图意义上的左、右,而是现实建筑空间的左、右,具体包括原石的左、右方,墓葬大门的左、右立柱,祠堂大门的左、右山墙。从汉画像石刻画的图像情境来看,东王公所在的位置象征东方,西王母所在的位置象征西方。这样就出现了东王公在左在东、西王母在右在西的情况,二者反映出来的方位概念为左东右西。在这种情景下,划分方位模式的参照物就不是观察者,而是画像石所在墓葬建筑的大门或原石。这类图像多半刻画在陕西榆林与绥德地区的墓门立柱上,下举一例加以说明。

陕西神木大保当出土了 14 座汉画像石墓葬,其中较为重要的墓葬分别是 M1、M3、M5、M11、M16、M18、M20。编号为 M16 的墓葬较为典型,不妨将其作为阐释案例。M16 墓葬坐西朝东,方向 100°,形状呈 C 型,主体结构由封土、墓道、封门、墓门、甬道和墓室等部分组成。M16 墓葬的墓门由门梁、门楣、门柱、门扉及砖筑门限等部件组成(见图 1-1),整个墓门宽 1.54 米,高 1.44 米,墓门诸构件皆为画像石。M16 的墓门的门楣石刻有画像,画面分为上下两栏,以凸起隔棱间隔。门楣上栏画面为西王母,下栏画面为荆轲刺秦王。门楣石上栏画面右端刻一月轮,旁有三青鸟立于云气上,三青鸟右侧有羽人、捣药玉兔,玉兔右侧的西王母戴胜着袍端坐于悬圃之上,一童仆立于西王母身后左侧。门楣石画面的上栏左端刻一月轮,由一龙四风牵引的车辆向西王母方向飞驰,一男子坐于车内,羽人驾龙于车后护驾。门楣石下栏画面为荆轲刺秦王,因与方位无关,不做细述。M16 墓门的右门柱石内栏上端刻有牛

^① 中国画像石全集编辑委员会:《中国画像石全集》(全 8 册),山东美术出版社,2000 年;迟文杰:《西王母文化研究集成·图像资料卷》,广西师范大学出版社,2009 年。

头西王母，外栏刻有仙鹤、九尾狐与仙鹿等神话动物形象。墓门的左门柱石内栏刻有鸡头东王公，外栏刻有神鸟等。墓门右门扉石上端刻有朱雀，中端刻有铺首衔环，下端为白虎。左门扉石上端刻有朱雀，中有铺首衔环，下有青龙。

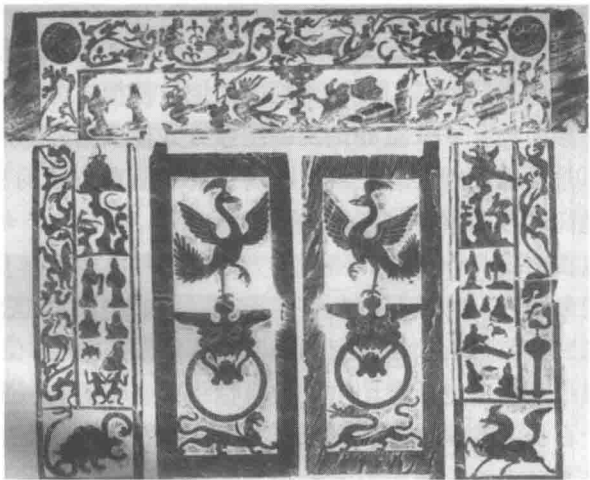


图 1-1 陕西神木大保当 M16 墓门画像石组合

（采自陕西省考古研究所、榆林市文物管理委员会办公室：《神木大保当：汉代城址与墓葬考古报告》，科学出版社，2001 年，第 60 页，图七七。）

从 M16 墓门的整体结构来看，它是基于汉代的方位意识而设计的，因为 M16 墓葬门楣、门柱与门扉均以刻画的神话图像表明其具体方位。门楣石两端刻画的日轮与月轮分别象征了东方与西方：日出于东而月生于西，此处日月同在场具有明显的方位象征意味。若以门楣石作为参照物，那么便有太阳在东在左，月亮在西在右的方位模式。根据汉画像石与汉代神话文本的表述，西王母为西方世界神明，东王公作为东方世界神明，那么 M16 墓葬右门立柱上刻画的牛头西王母象征西方，左门柱立上的东王公象征东方。同样，以门柱作为参照物，便可得出有东王公在东在左，西王母在右在西的方位图式。值得注意的是，在墓葬左门扉上的白虎与右门扉的青龙胯下，分别墨书“青龙在左”“白虎在右”4 字，^① 这就直接表明，青龙图像所在的方位为左，白虎图像所在的方位为右。仔细观图可知，这里的左与右均以门扉作为参照物而设定。若以图像观察者为参照物，那么就会有青龙在右、白虎在左的场景，它与图像上

^① 陕西省考古研究所，榆林市文物管理委员会办公室：《神木大保当：汉代城址与墓葬考古报告》，科学出版社，2001 年，第 63 页。

的文字“青龙在左白虎在右”的表述相矛盾，更与汉代的五行思想格格不入。根据汉代五行观念，青龙为木为阳，白虎为金为阴，木者生于东，金者生于西，故青龙在东，白虎在西。据此，可归纳出白虎在右在西，青龙在左在东的方位图式。

从上述分析可知，以门楣石为参照物，其上刻画的图像方位模式为左东右西；以门扉为参照物，门扉与门立柱刻画的图像方位模式为左东右西。据此可知，以画像石为参照物，M16 墓葬刻画的图像方式模式为左东右西，其参照物是画像石，而不是画像的观察者。就意味着，M16 墓葬方位的参照物不是画像的观察者，而是门楣或门扉，二者皆为画像石。

汉画像石以实物自身作为参照物划分方位的规约不仅仅体现在西王母图像中，还体现在天象图中。如果仔细观察河南南阳麒麟岗汉墓出土的天象图就会知道（见图 1-2），西王母图像的方位模式与天象图描述的方位模式是一致的。这幅南阳麒麟岗汉墓出土的天象图由九块石板组成，中心石板上刻画的形象为天帝，其余各个石板上刻画的均为象征方位的神话形象。图 1-2 按照距离天帝的近与远来描述：天帝头戴山型冠，踞坐于画面中央。天帝上方站立的神鸟为朱雀，下方为玄武，左方为青龙，右方为白虎。青龙左方是日神，日神戴冠，人首蛇身，上身着衣，怀抱太阳，日轮中刻有三足乌，躯生两爪。日神左边刻画的是北斗七星，斗柄之间以云气相贯。天帝右方是白虎，白虎的右方是月神，月神人首蛇身，头戴高冠，着裙，躯生两爪，怀抱月亮，月中有蟾蜍。月神右边是南斗六星，云气贯于各个斗柄之间。



图 1-2 南阳麒麟岗天象图

（采自黄雅峰：《南阳麒麟岗汉画像石墓》，三秦出版社，2008 年，第 163 页，图 63。）

稍具汉代天文知识的人通过观察便会发现，这其实是天空秩序与方位的图像叙事：作为宇宙最高神的天帝统领宇宙东西南北4个方向，同时统摄日月与星辰的运行。天帝的左方是青龙、太阳，右方是白虎与月亮，天帝的上方是朱雀，下方是玄武。青龙、白虎为神话动物，具有明显的方位象征意义。王充《论衡·物势篇》云：“东方木也，其星苍龙也；西方金也，其星白虎也；南方火也，其星朱鸟也；北方水也，其星玄武也。”^① 苍龙即为青龙，朱鸟即为朱雀。另外，太阳象征东方，月亮象征西方。由此可知，天帝左方是东方，天帝右方是西方，天帝上方是南方，天帝下方为北方。在汉代的天象图中，天帝即为北斗，为宇宙中心。《史记·天官书》为此提供了明确的描述：“斗为帝车，运于中央，临制四乡。分阴阳，建四时，均五行，移节度，定诸纪，皆系于斗。”^② 可以断言，这幅汉画像描绘的是以天帝为中心一点四方式的天象图，而确立东西南北4个方向的参照物为位于中央的天帝。换言之，该画像采用了以天帝为参照物来描绘四方天象的做法，位于画面中央的天帝既是统治宇宙四方的至高神，也是划定东西南北4个方向的基准。

倘若进一步细分便会发现，南阳麒麟岗出土的这幅天象图反映了以天帝为参照物而形成的一个十字形方位图：上方为南，下方为北，左方为东，右方为西。就像前文所述 M16 墓葬刻画的西王母图像方位模式一样，南阳麒麟岗汉墓画像描述的方位模式依然是二分式的，水平空间被划分为东西、左右，垂直空间为南北、上下，东与西、左与右、南与北、上与下、互相对立。此种宇宙方位模式与西王母的图像方位模式恰好吻合，^③ 与现代地图学上北下南左西右东的方位结构相反。不管是水平还是垂直层面，其划分方向的参照物均为位于中央者。这就表明，以实物自身作为判断左、右是汉画像石墓普遍遵循的规约，它与现代地图学划分方位的规定有着本质性差异。

以实物作为方位划分参照物的做法并不限于汉画像石墓葬，实际上，它是汉代画像墓葬普遍遵循的方位划分依据。支持这种观点的证据很多，无须赘言，只要看看内蒙古和林格尔新店子小板申东汉晚期一号汉墓的“幕府东门图”便会明白（见图1-3）。这幅“幕府东门图”刻画了4种汉代官职：“左贼曹”“右贼曹”“左仓曹”“右仓曹”，4种官职的具体名称见于这4位官职形象上方的文字。若从观者视角观看整幅画面，那么就会发现，“左贼曹”官

① [汉]王充：《论衡》，上海人民出版社，1974年，第49页。

② [汉]司马迁：《史记》（第2册），中华书局，2012年，第1205页。

③ 王倩：《左东右西：论汉画像石中的西王母方位模式》，《文化遗产》2014年第2期。实际上，这种方位模式并非限于汉代，它是中国古代普遍存在的一种方位模式，但因篇幅所限，拟另文探讨。

吏形象位于观察者右方，“右贼曹”位于观察者左方；同样，“左仓曹”官吏形象位于观察者右方，“右仓曹”位于观察者左方。为何汉代的官职形象之位置与汉墓壁画描述的左右方位图式相反？若以图像为参照物观之，便会很容易理解其方位模式：“右贼曹”位于图像右方，“左贼曹”位于图像左方，“左仓曹”和“右仓曹”同样如此。这样，左、右贼曹，以及左、右仓曹之官吏图像在壁画中所处方位便极为明了：左、右贼曹位于图像左右两侧，左、右仓曹位于图像左右两侧。这幅壁画虽然刻画的是官职，但其刻画的图像方位布局反映了汉人以实物或形象划分方位的理念。



(1) 和林格尔汉墓壁画左仓曹与右仓曹



(2) 和林格尔汉墓壁画左贼曹与右贼曹

图 1-3 内蒙古和林格尔东汉晚期一号汉墓“墓府东门图”

(来自内蒙古自治区文物考古研究所：《和林格尔汉墓壁画》，文物出版社，2007 年，第 106、107 页，“幕府东门”图。)

第三节 汉代仪式方位划分参照物

汉画像石为丧葬艺术，其界定方位的规约并不局限于汉墓，而是普遍存在于汉代文化空间，尤其是汉代的仪式空间之中。需要加以指出的是，作为宽泛意义上的仪式，其空间范畴包括建筑空间、符号空间与认知空间3种类型，其中建筑空间强调空间的实物性，而符号空间与认知空间则偏重于空间的象征性。本书论及的仪式空间包括以上3种仪式空间的范畴，并不限于物态意义上的仪式空间。

据《晋书·舆服志》记载：“汉制，自天子至百官，无不佩剑，其后惟朝带剑。”^①事实上，佩剑已经成为汉代男性身份与地位的一种象征，即便是统治天下的君王，也要在公开场合佩剑。“孝文皇帝……贵为天子，富有四海，身衣戈绋，足履革舄。”^②作为仪式行为的佩剑，佩者要遵循各种规定，佩戴刀剑的方位亦有各种不同的象征意义。董仲舒在《春秋繁露·服制像》中这样描述：“剑之在左，青龙之象也。刀之在右，白虎之象也。钺之在前，赤鸟之象也。冠之在首，玄武之象也。四者人之盛饰也。”^③由此可见，佩刀所处方位颇有深意，它强调了左与右两个方位的象征意义：左为青龙之象，右为白虎之象。而这里的左与右，是以佩剑者来划分的：佩剑者左手方向为左，佩剑者右手方位为右。佩剑者前方为前，佩剑者后方为后。正是基于此种方位参照物，出现了左青龙、右白虎、前朱雀、后玄武的佩剑仪式方位。在以实物作为参照物的前提下，汉代佩剑仪式方位模式与前文所述南阳麒麟岗画像石天象方位模式完全相同，其水平方位模式与汉画像石表述水平方位模式完全吻合。

除了佩戴刀剑仪式之外，汉代行军仪式同样遵循以实物作为划分方位参照物的规约。《礼记·曲礼上》曰：“行，前朱鸟而后玄武，左青龙而右白虎。招摇在上，急缮其怒。进退有度，左右有局，各司其职。”^④郑玄在此段后注云：“以此四象为军阵，象天也”。这就直接表明，汉画像石描绘的天象方位模式与汉文本表述的天象方位模式完全吻合一致，而其划分方位的

① [唐] 房玄龄：《晋书》（第3册），中华书局，2012年，第77页。

② [汉] 班固：《汉书》（第9册），中华书局，2013年，第2856页。

③ [汉] 董仲舒：《春秋繁露》，上海古籍出版社，1990年，第34页。

④ [清] 阮元校刻：《十三经注疏·礼记》，中华书局，1980年，第1250页。

参照物是位于军阵中央统帅的战车。进一步说，以神话形象或军队统帅战车为参照物来划分天象方位与行军布阵方位是汉人一贯的做法。或者可以这样说，汉代的宇宙方位与行军方位，乃至至于马车左右之位置的界定，皆以位于中央者为参照物而划分，不存在现代地图学那种将观察者作为划分方向参照物的做法。

诸多文本中皆有关于汉代行车仪式的描述，不妨先看看班固在《汉书·景帝纪》中的表述：“令长吏二千车朱两幡，千石至六百石朱左幡。”^①该页颜注引应劭曰：“车耳反出，所以为之藩屏，翳尘泥也。二千石双朱，其次乃偏其左，輶以簪为之，或用革。”值得注意的是，这里出现了官员行车朱两幡与朱左幡的情况。朱两幡就是将两边的车耳全部涂为红色，而朱左幡则是将左边的车耳涂为红色。《晋书》同样表述了这种行车仪礼制度，《晋书·舆服志》云：“中二千石以上，右骖。千石、六百石，朱左幡。车幡长六尺，下屈广八寸，上业广尺二寸，九丈，十二初，后谦一寸，若月初生，示不敢自满也。”^②这里尚存的疑问是，“朱左幡”中的“左幡”是针对什么而言的？换言之，界定“左幡”的参照物是什么？从文本表述中无法求得问题的答案，出土的东汉墓葬壁画为此提供了图像标本。1995年河南荥阳市王村乡荥村东汉墓壁画中有一幅“北陵令车图”（见图1-4），图中题榜曰：“供北陵令时车”。据《汉书·百官公卿表》记载，“县令、长……万户以上为令，秩千石至六百石。”^③可知北陵令这种官吏在当时的俸禄为千石至六百石，其所乘之车即为幡车。从荥阳东汉墓壁描绘的情境来看，乘坐者左边的车耳为朱红色，“朱左幡”即为将乘坐者左边的车耳涂以红色，这里的左是以幡车为参照物而划定的，幡车前进的方向为正方向，“朱左幡”实际上描述了幡车左车耳涂以红色的车体特征。

“汉代马车与先秦马车一样，以左位为尊，因此一辆容纳两人的轻车（小车或辎车），左位必定是车主之位，右则为驭手之位。”^④在这幅画像中，图像的绘制者即为观察者，他在绘制这幅车马出行图时，将自己想象成位于车马左侧的观者，此视角下的正前方即为车主方向，其左方为幡车前进之方向，其右方为幡车之后舆（车厢）。若以观察者视角出发视之，则涂以红色的车耳位于右方，那么朱左幡就变成了朱右幡，即将朱左幡描绘为朱右幡。这不仅无法描

① [汉]班固：《汉书》（第9册），中华书局，2013年，第149页。

② [唐]房玄龄：《晋书》（第3册），中华书局，2012年，第762页。

③ [汉]班固：《汉书》（第9册），中华书局，2013年，第2856页。

④ 练春海：《汉代车马形象研究：以御礼为中心》，广西师范大学出版社，2012年，第180页。

述輶车左车耳涂以朱色的特征，更与汉代的官制与礼制相矛盾，从而犯了根本性的错误。

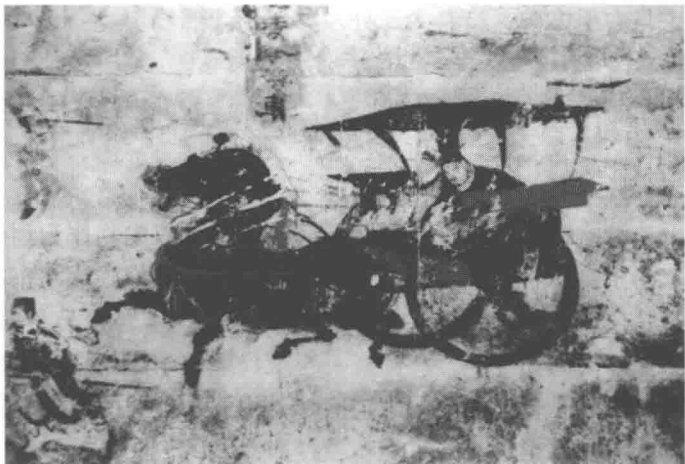


图 1-4 河南荥阳市王村东汉墓壁画“北陵令车图”

(采自徐光冀：《中国出土壁画全集》（第5册），科学出版社，2012年，第103页，图95。)

在汉代行车仪式中，与“左輶”类似的一种做法是“右骖”，《后汉书·舆服志》对此有较为详尽的描述：“景帝中元五年，始诏六百石以上施车輶，得铜五末，辄有吉阳箒。中二千石以上右骖，三百石以上皂布盖……公、列侯、中二千石、二千石夫人，会朝若蚕，各乘其夫之安车，右骖，加交帷裳，皆皂。”这里所说的骖为骖马，右骖即为骖马居车右。即将安车作为参照物，安车前行方向为正方向，乘坐者的右手方向就是车右。这里的右骖之方向与方位参照物，与前文所述的左輶相同，不再赘言。

汉代仪礼极为繁复多样，除了车之左右各有规定之外，人与车各自的行路方位亦各有不同。《礼记·王制》曰：“道路，男子由右，妇人由左，车从中央，父之齿随行，兄之齿雁形，朋友不相逾。”^① 不难理解，这里的左、右、中央就是道路的左边、右边与中央。就像车之左右一样，道路的左右两方并不是以观察者为参照物而确立的，而是将道路作为划分的依据，因为“车从中央”这句话已经极为明确地表明了此种划分的参照。可以肯定，汉代仪式空间的水平方位皆将位于中央者作为划分依据，不存在其他规定。甚至到了宋代

① [清]阮元校刻：《十三经注疏·礼记》，中华书局，1980年，第1347页。

诗人苏轼笔下，充满世俗性的打猎行为之左右也是按照这种规约划分的。苏轼的《江城子》对此有生动描绘：“老夫聊发少年狂。左牵黄。右擎苍。锦帽貂裘，千骑卷平冈。为报倾城随太守，亲射虎，看孙郎。”词中的左与右，实为打猎者的左手与右手方向，猎者为此处左与右的参照物。

第四节 结 语

汉画像石墓葬空间模式与汉代仪式空间模式，均以实物作为划分东西方向的参照物。就出土画像石墓葬与汉代仪式而言，其方位模式为左东右西，划分左右的参照物是位于中央的实物或人，从未有过将观察者作为参照物的情况。在东西南北4个方向的界定上，汉画像石与现代地图学是一致的，但二者方位模式中左与右的位置是相反的。原因很简单，因为现代地图学的方位以观察者为参照物，观察者的位置与现实空间中方位参照物的位置是相对的，由此便出现二者左右方向相反的情况。

汉代画像石是汉代丧葬艺术，其方位模式基于汉代文化象征体系而形成，它所遵循的方位划分规约与汉墓、汉代仪式空间方位的划分依据是一致的。研究者在表述汉画像石方位时，应遵循情境性原则，从画像石持有者的立场出发加以阐释。也就是说，研究者在阐释汉画像石墓葬方位与画像石描述的方位时，应遵守汉代文化象征体系划分方位的规约，将位于方位中央者而不是观察者作为划分方位参照物。

第二章 西王母图像方位模式

第一节 引言

当论及方位时，不少学者自然会想起“上北下南、左西右东”这样一种结构。这里需要指出的是，“上北下南、左西右东”这种方位结构是针对地图而言的，它并不适用于所有的图像，尤其是艺术图像。更为重要的是，通常意义上认同的这种“上北下南、左西右东”的方位结构是将地图的观察者作为划分方位的参照物，如果更换地图方位划分的参照物，那么“上北下南、左西右东”方位图式就会改变。这就意味着，参照物不同，图像呈现的方位结构也会不同。

因此，本部分首先需要强调的是，划分汉画像中西王母图像方位的参照物并非是观察者，而是画像自身。之所以如此，主要基于以下两个方面的考虑：第一，以观察者作为划分空间方位的参照物这种做法是现代地图学遵循的规约，它是19世纪以来的现代科学的产物，仅适用于地图，并不适用于其他非地图类图像，尤其是中国古代的图像。第二，汉画像石是汉代的丧葬艺术，不是地图，不能用现代科学意义上的地图学方位划分方法来确定其方位。对于汉画像而言，其生成时间比西方地图学产生的时间要早得多，前者是基于汉代文化的象征模式而创造的，它所遵循的方位划分规约与汉文化中划分方位规约是一致的，即划分方位的参照物是位于方位中央的实物或图像，而不是观察者。^① 因此，在探讨汉画像中的西王母图像方位结构时，笔者采用将画像自身作为参照物的做法，从而摒弃地图学意义上将观察者作为参照物的规约。

^① 王倩：《论汉画像石方位划分参照物》，《文艺理论研究》，2014年第6期。

另外,还需强调的是,本文所指的关联方位图式,实为以关联为特征的方位结构,它将水平方位的左与右,以及东与西两种方向与五行体系中各种要素相互对应或匹配,从而构成一个互动有序的水平空间系统。关联方位图式并非是汉画像石西王母图像特有的方位特征,它普遍存在于汉画像石中。作为汉画像石一种共同的方位结构,关联方位是汉代“天人感应”神话宇宙论的图像表现形式。

第二节 西王母图像方位特征

汉画像中西王母造型不一,巫鸿先生曾经根据武梁祠西山墙上的西王母图像的表现特征,将其划分为“偶像型”与“情节型”。^①本书探讨的西王母图像基本为偶像型,但并不限于巫鸿先生所界定的武梁祠西山墙,其中涉及的对象包括陕西、河南、山东等地出土画像石中的西王母图像。需要加以强调的是,笔者探讨的偶像型西王母图像基本为对偶型,其构图方面具有如下两种特征:一、西王母与东王公配对出现在汉画像石中,并且西王母位于西方,东王公位于东方。这一点在陕西汉画像石中表现得尤为明显,譬如,陕西米脂官庄画像石墓中 M1 中的墓门左、右门柱石上的西王母与东王公图像(见图 2-1)。

再如,陕西神木大保当墓中 M18 门楣上刻画的西王母与东王公图像(见图 2-2),西王母位于西方,东王公位于东方,西王母所处西方的月轮中有蟾蜍,东王公所处东方的日轮中刻有三足乌,整个画面以中间的熊图像为中心而呈对称状。西王母与东王公皆为正面造型,其余图像均为侧面造型。这类画像石基本刻画在墓葬的门柱上,西王母与东王公皆位于门柱图像的最上方,二者分别高居于圣树之上,九尾狐与三青鸟、神鹿等神话动物攀缘于树间。举个典型的例子,陕西米脂官庄 M2 墓门左、右门柱石上分别刻有东王公与西王母图像(图 2-3),东王公与西王母皆为正面造型,二者身边陪伴的神话动物,诸如神鸟、神鹿、玉兔等图像皆为侧面造型,分别位于两位神明图像的树干之间,形象呈动态运动型,与端坐的西王母、东王公形成对比。

^① 巫鸿:《武梁祠:中国古代画像艺术的思想性》,柳扬,岑河译,三联书店,2006年,第149页。



图 2-1 米脂官庄墓门画像石西王母与东王公图像

(采自榆林市文物保护研究所, 榆林市文物考古勘探工作队:《米脂官庄画像石墓》, 文物出版社, 2009 年, 第 25 页, 图二一。)

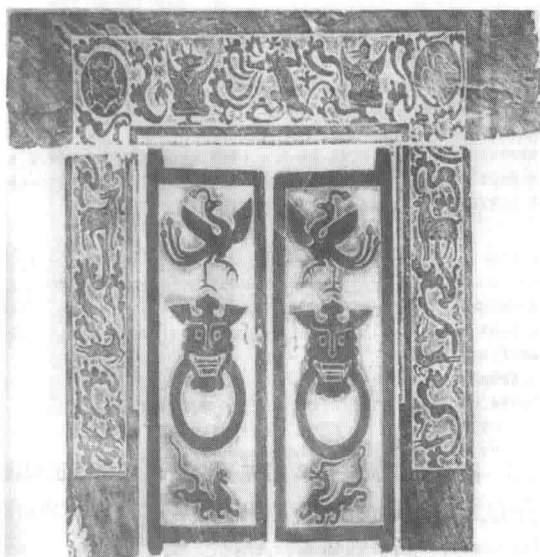


图 2-2 陕西神木大保当墓葬 M18 中西王母、东王公图像

(采自陕西省考古研究所, 榆林市文物管理委员会办公室:《神木大保当: 汉代城址与墓葬考古报告》, 科学出版社, 2001 年, 第 67 页, 图八九。)

在此种偶像型图像中，西王母与东王公分别位于西方与东方，这一点毋庸置疑。若从图像自身的方位观察，不难发现西王母位于图像的右方，东王公位于图像的左方。关于这一点，可从大量的相关画像中得知。譬如，陕西榆林米脂汉墓中，西王母图像位于右门柱石上，东王公图像位于左门柱石上。根据考古发掘报告描述，“该墓为砖石墓，由墓道、墓门、甬道、前后墓室等部分组成，平面呈‘凸’字形。墓葬坐北朝南，墓向 350° ”。^①按此方位，西王母图像位于墓葬右方，为西方，东王公图像位于墓葬左方，为东方。根据墓葬的坐向及西王母、东王公图像的方位，便可以得到这样一种方位观：在水平方向上，墓葬采用了左东右西模式，而在垂直方向上，墓葬采用了上南下北模式。这样，得到了画像石墓葬的上南下北左东右西的方位模式（见图2-4）。它与现代所通用的上北下南左西右东的方位模式恰好是相反或颠倒的，这一点看上去很是奇怪。

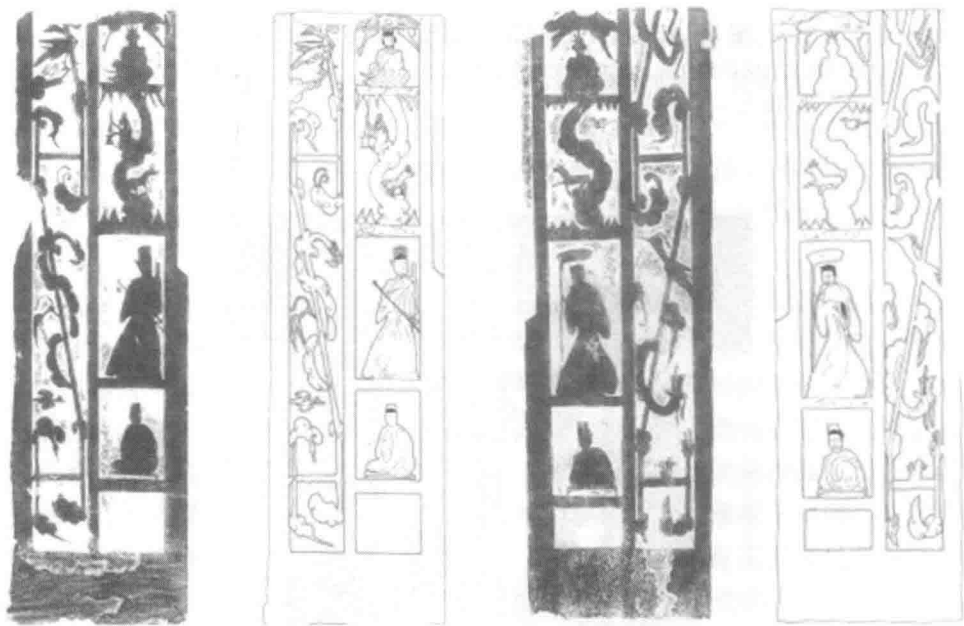


图2-3 陕西米脂官庄M2门柱石上东王公与西王母图像

（采自榆林市文物保护研究所，榆林市文物考古勘探工作队：《米脂官庄画像石墓》，文物出版社，2009年，第49页，图五三、五四（A），第50页，图五五、图五六（B）。）

^① 榆林市文物保护研究所，榆林市文物考古勘探工作队：《米脂官庄画像石墓》，文物出版社，2009年，第7页。

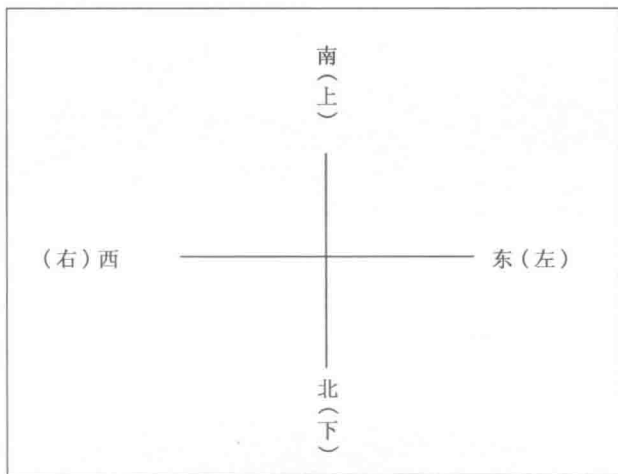


图 2-4 西王母、东王公图像的方位结构

以西王母、东王公为中心而形成的方位秩序并非汉画像石所独有，作为与汉画像同时代产物的《山海经》同样存在此种宇宙秩序观。^① 仔细考究，二者方位理念的类同并非出于偶然，而是有着某种内在的必然关联。事实上，汉画像石与《山海经》二者方位观的相同恰好说明，汉代的图像志与文本所表述的宇宙空间理念是相同的，它反映了汉代人关于宇宙等级与秩序的认知。此种上南下北左东右西的宇宙理念是中国本土的神话宇宙观，它不同于后来西方科学式的绘图方位观。若进一步考察，便会发现，此种方位观的最大特征在于，它将空间以二分的方式划分为东西南北4个方位，每一个方位都与另外一个方位是对称或对立的，尤其是东与西两个方位。^② 这一点可以从武梁祠西山墙上西王母与东王公图像周围的鸟兽等图像中可以得到印证（见图2-5）。依据巫鸿先生的理论，山西武梁祠西山墙上的西王母为阴之观念的体现，东王公则为阳之观念的象征，二者共同建构了汉代的阴阳对立图示。^③ 阴阳对立的理念转化为空间理念，便转化为东西对立的方位秩序观。

① 关于《山海经》方位秩序及其源头的论述，具体参看叶舒宪，萧兵，郑再书：《山海经的文化寻踪》，湖北人民出版社，2004年，第104-121页。

② 尽管现代科学的方位概念也将空间划分为4个方位，但东西南北4个方位并非是对立的，它们仅为空间方位的代称。

③ 巫鸿：《武梁祠：中国古代画像艺术的思想性》，柳扬，岑河译，三联书店，2006年，第128页。

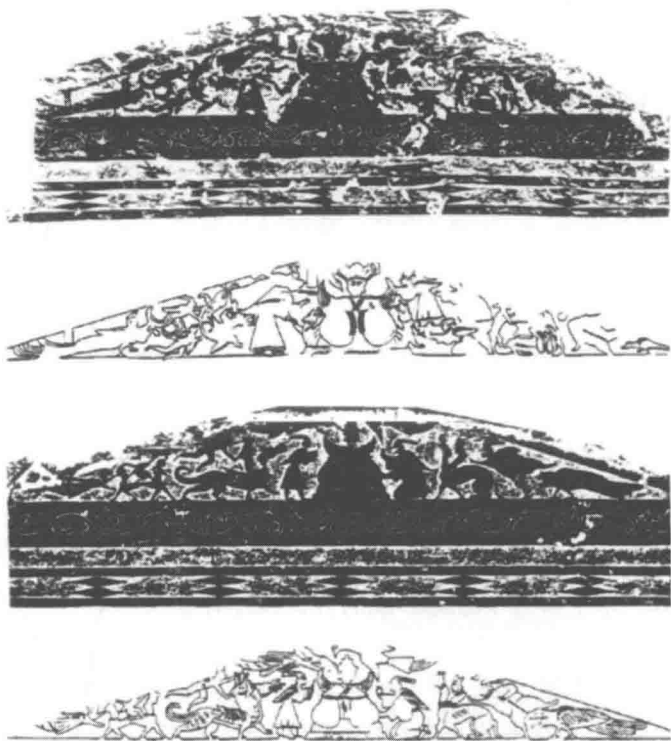


图 2-5 武梁祠山墙上的西王母与东王公图像

(采自巫鸿：《武梁祠：中国古代画像艺术的思想性》，柳扬，岑河译，三联书店，2006 年，第 127 页，图 41。)

此种二分式的方位模式将水平空间划分为东西两个方位，将垂直空间方位划分为南北两个方位，而参照物处于空间的中心，即中间的方位。这样，便得到一个十字形的方位模式（见图 2-6）。在这个空间中，东与西是对应的，南与北也是如此，中央为四方的中心。也就意味着，该方位模式除了包括东西南北 4 个方位之外，同时还暗含了中央作为宇宙中心的这样一种理念。这与成书于西汉中叶的《礼记》所表述的天下图式是一致的。^① 根据《礼记·王制》

^① 《礼记·王制》曰：“中国夷狄，五方之民皆有性也，不可推移。东方曰夷，被发文身，有不火食者矣。南方曰蛮，雕题交趾，有不火食者矣。西方曰戎，被发衣皮，有不粒食者矣。北方曰狄，衣羽毛穴居，有不粒食者矣。中国、夷、蛮、戎、狄皆有安居、和味、宜服、利用、备器，五方之民，言语不通，嗜欲不同。”参见〔清〕阮元校刻：《十三经注疏：附校勘记》之《礼记正义·王制》，中华书局，1980，第 1338 页。

的表述，天下由五方构成，那就是中国、东夷、南蛮、西戎、北狄。在这个帝国图式中，中国位于中央，夷、蛮、戎、狄4个部族分别位于东南西北四方。尽管《礼记·王制》表述的空间模式在某种程度上带有汉族中心主义的意味，但它却清楚地表明了汉代人一点四方式的宇宙空间认知模式。进一步说，这种方位理念并非是所谓的科学方位观，而是一种神话式或政治式方位观，它有着悠久的本土思想源头。

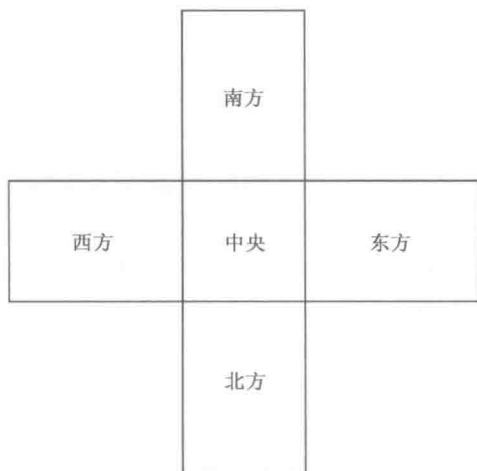


图 2-6 十字形方位

第三节 西王母方位模式的源头

就时间而言，西王母画像所反映的空间方位模式并非为汉代人所独有，它有着深远的思想源头。具体说来，此种空间认知理念可上溯到商代的宇宙论中关于四方的理念，美国学者艾兰的研究表明，商人已有将宇宙划分为四方的理念，只不过较之于后人的四方理念，商人的四方更具视觉效果，它以“卍”形出现在商人的世界中，其中主要包括以下3类符号：“（1）青铜器圈足上的‘卍’形穿孔，（2）把氏族的族徽和其他一些祖先名姓包括在内的‘亞’形符号，（3）殷墟陵墓中的‘卍’形墓室营造。”^①“卍”形的中

^① [美] 艾兰：《龟之谜：商代神话、祭祀、艺术和宇宙观研究》，汪涛译，商务印书馆，2010年，第112页。

央为中心，四方即为东西南北4个方位。学者王爱和进一步指出，在商人的宇宙理念中，“四方不再仅仅是界定政治中心的界线，而是代表4个基本方向，同时界定祭祀和宇宙观的中心。”^①这种四方宇宙图式的中心是王族的祖先，也是4个方位的交汇中心。因此，四方与中心便形成一个三维的结构性宇宙论——政治的、宗教的、地理的整体性宇宙模式。“氏族群体间的相互政治作用，人类与神灵间的祭祀沟通，都是在此结构中进行。商人在这单一结构中安排政治、经济、祭祀活动，建造房屋、墓穴、城池，创立历制和地理概念。”^②此时的四方尚没有西王母画像中所反映的东西对立的概念，但它更具政治意味，明显为政治地理观，并非仅为地理学意义上的东西南北之意义。

从商代的宇宙论内容来看，东西南北4个方位的概念颇具政治象征意味，其内涵已超越地理学方位概念。因此可以断定，在商人之前的无文字书写时代，已经出现东南西北的宇宙论与方位观，但因缺乏书写证据，只能求证于考古工作者发掘的文物。距今五千多年前的凌家滩文化遗址中出土玉版（87M4：30）雕刻的方位图式提供了极为有力的实物证据（见图2-7）。考古发掘报告这样描述：“闪透石玉，牙黄色，两面精磨。长方形，体扁薄，平面略弧。玉版有三边磨出凹边，边约0.4、凹约0.2厘米。两短边上各对钻5个圆孔，一长边上对钻9个圆孔，另一长边在两端各对钻2个圆孔。玉版中部偏右琢一小圆，在小圆内琢刻方形八角星纹，小圆外琢大圆，大小圆之间以直线平分为8个区块。每区域内琢磨圭形纹饰一个。在大圆外沿圆边对着玉版四角各琢磨一圭形纹饰。长11、宽8.2、厚0.2~0.4厘米。”^③

不难看出，玉版中央刻画的乃八角图纹，它位于玉版与两个圆圈的中心。李学勤先生指出，“这个图形是很特殊的，它有八只角，却不是正指八方。容易看出，它是由两个棱形物的图像直角重叠而成，实际上它所标志的，只是东西南北四方。”^④若以外圆为中心视之，外圆外面伸出的4个圭形纹饰则指向另外4个方向，整个玉版是一点四方式的重叠结构。这样看来，凌家滩出土玉版刻画的图像结构实为一点四方式或者“十”形方位模式的变体，远比西王

① [美] 王爱和：《中国古代宇宙观与政治文化》，[美] 金蕾、徐峰译，上海古籍出版社，2011年，第50页。

② 同①，第94页。

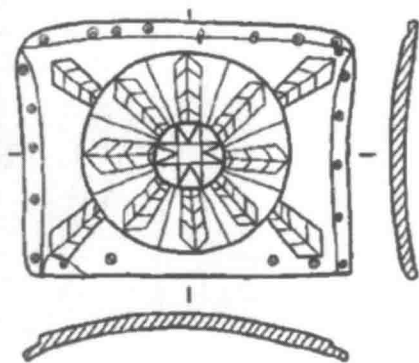
③ 安徽省文物考古研究所：《凌家滩：田野考古发掘报告之一》，文物出版社，2006年，第49页。

④ 李学勤：《论凌家滩玉龟、玉版》，安徽省文物考古研究所编，《凌家滩文化研究》，文物出版社，2006年，第36页。

母图像表现的方位观要繁复与直观，它反映了史前人类对宇宙空间的认知：天圆、地方、四维、四方。需要指出的是，凌家滩出土玉版刻画的八角纹饰并非为孤立图案，它还出现在大溪文化、马家浜文化、崧泽文化、大汶口文化和良渚文化的陶器中。^①



(1) 玉版实物图



(2) 玉版线刻图

图 2-7 凌家滩玉版

(1) 出自安徽省文物考古研究所：《凌家滩玉器》，文物出版社，2000 年，第 6 页，图 4；(2) 出自陈久金，张敬国：《凌家滩出土玉版图形试考》，载安徽省文物考古研究所编：《凌家滩文化研究》，文物出版社，2006 年，第 75 页，图二。

凌家滩玉版并非是汉画像方位的最初源头，距今 6 400 多年的河南濮阳西水坡 M45 龙虎图所呈现的方位观更为久远（图 2-8）。濮阳西水坡出土的 M45 墓葬呈“亚”形结构，东西南北各有一具尸骨，中间摆放以人骨与蚌壳组成的箭头形图案。墓葬结构由此呈现以箭头形图案为中心，以 4 具尸骨分别为东西南北为 4 个方位。墓主人面南朝北，左右两侧各摆放蚌壳做成的龙虎，分别呈东西方向。由此便可得到这样一种方位模式：上南下北，左东右西。不论是水平方位，抑或垂直方位，这种方位模式皆与西王母图像的方位模式相吻合，二者如出一辙。这样看来，设计汉画像或汉墓葬的艺术工作者，具体说来为匠工，其方位理念与距今约 6 400 年前的仰韶文化的方位观是一致的。前者为后者的思想原型，后者为前者理念的继承。二者之间虽跨越数千年，时间与空间差异之大，但关于宇宙空间秩序与方位的认知并无本质性差异。

^① 王予予：《八角星纹与史前织机》，《中国文化》，1990 年第 1 期。

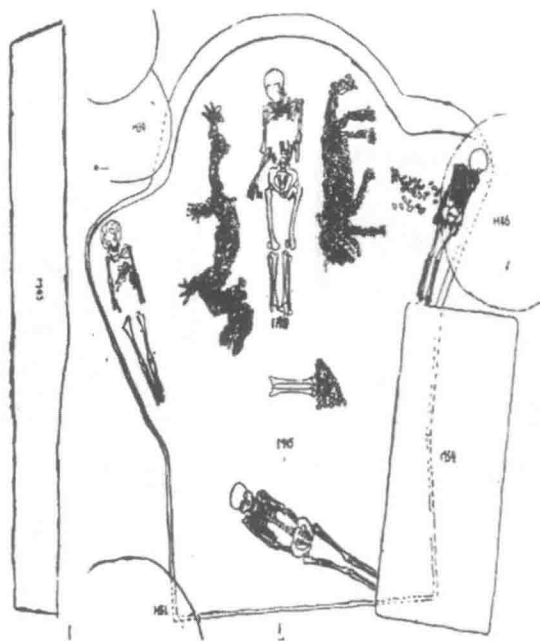


图2-8 河南濮阳西水坡 M45 墓葬平面图

(采自濮阳市文物管理委员会, 濮阳市博物馆, 文物队:《濮阳西水坡遗址试掘简报》,《中原文物》,1988年第1期,第5页,图6。)

此种方位理念本质上为神话宇宙论,它比科学方位观生成的时间要更为久远,并且普遍存在于世界各地的神话及其图像中,中美洲的阿兹特克与玛雅神话尤其典型。“在中美洲的神话中,一切生物和神明,都是按照地球的4个基本方位进行归类,并用分配给这些方位的颜色作为它们的象征。中美洲的第五(或第六)个方位是中心点,向上通往天堂或宇宙的天层,向下进入地球和地下层。”^①在阿兹特克神话宇宙图式中(图2-9),宇宙由4个扇形构成,每一个扇形分别代表东西南北4个方位,每一个方位有一棵宇宙树支撑宇宙,作为火神的造物主休特库特里(Xiuhtecutli)站立在宇宙中心,负责宇宙的运转。宇宙的4个方位分别被赋予红、白、蓝、黑4种颜色,4个方位分别站立着木棉、柏树、柳树、枚豆树4种圣树,绿咬鹃、蜂鸟、

^① [英] 大卫·迈克尔·琼斯, 布莱恩·利·莫里努:《美洲神话》,余世燕译,广东出版集团,2011年,第134页。

鹰、鹦鹉 4 种神鸟守卫着 4 棵圣树。可以看出，阿兹特克人的神话宇宙论为多维交叉的西方模式，尽管涉及的面目繁多，但其关于东西南北 4 个方位的界定与中国的神话宇宙模式并无太大差异。在玛雅神话宇宙论中，宇宙被划分为东西南北 4 个方位，分别赋予红、黑、黄、白色 4 种颜色。就宇宙方位的界定而言，阿兹特克、玛雅的方位模式与中国的方位图示基本一致，二者皆为神话宇宙论。

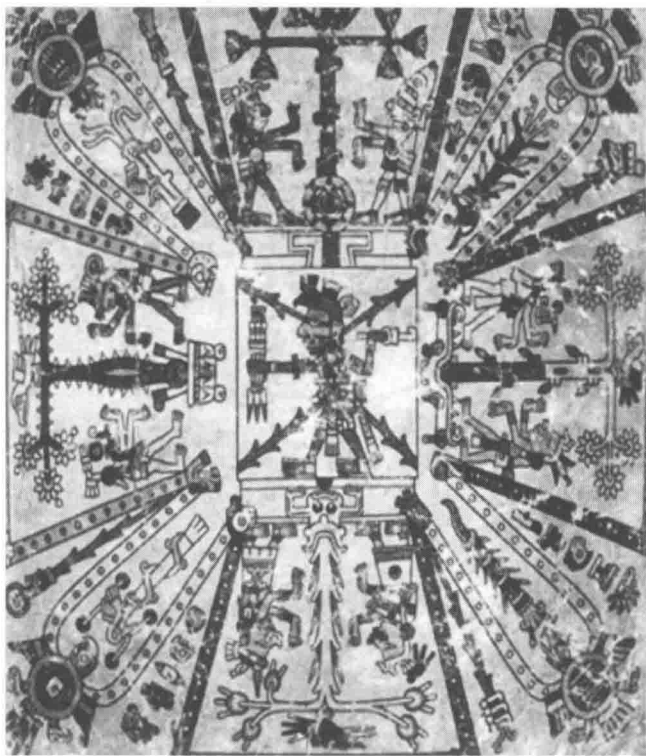


图 2-9 阿兹特克宇宙图

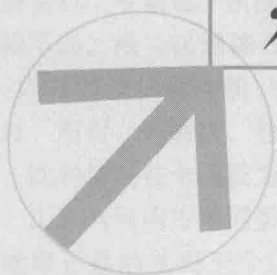
（采自〔英〕大卫·迈克尔·琼斯，布莱恩·利·莫里努：《美洲神话》，余世燕译，广东出版集团，2011 年，第 111 页。）

倘若进一步深究便会产生这样一种疑问：为何世界各地会普遍存在这种二分的宇宙方位理念？答案非常明确：口传时代的神话思维使然。神话思维以具象化的方式描述人类对世界的感知。在神话思维模式下，艺术与图像的创造遵循着同一的原则，其中包括对宇宙空间的理解，对时序的认知，对世界存在图

示的思考，等等。这样，尽管世界各地的存在样态迥然有别，但人们相同的思维模式与认知方式却使得他们对空间产生了类同的认识与表述方式，由此促成了二分的方位理念。一言以蔽之，史前时期人类普遍性的心理结构与思维方式，即神话思维催生了二分的方位理念。尽管中国与世界各地的神话及图像因时间而不断改变，但口传时代的方位理念并未随时间流逝而改变，它依然以图像的方式存在于现实世界，并持续影响人们的生活。

第二部分

汉画像石 水平方位模式



第三章 褚兰汉墓车马出行图方位模式

第一节 引言

褚兰汉画像石墓位于安徽宿州市东北部，距离宿州市约 67.5 公里，距离徐州市约 30 公里。1956 年安徽省博物馆派专人前往发掘，共清理出两座汉画像石墓：一号墓与二号墓，其中包括数段墓垣、两座石祠、一个墓碑。根据碑文记载，褚兰汉画像石二号墓建于东汉建宁四年（公元 171 年），一号墓建墓时间与二号墓相距不远。褚兰汉画像石墓共计出土汉画像石 32 块，石上雕刻画面达 60 余幅，内容涉及伏羲女娲、西王母、铺兽衔环、神兽、车马出行、百戏、拜谒、观舞、庖厨、连璧纹，等等。褚兰两座画像石墓葬同时出土了墓垣、祠堂与墓碑，此种情况在全国极为罕见，而二号墓碑的明确纪年，使得它成为安徽、徐州、山东与河南等地同类汉画像石墓葬研究的典型。

宿州褚兰汉画像石墓的发掘至今已有 58 年，但因各种主观与客观原因，关于该墓的研究并不多见，除了 1993 年《考古学报》发表的王步毅先生撰写的考古发掘报告之外，只有两篇论文对褚兰汉画像石进行过专题探讨。^①当下褚兰汉画像石墓研究存在的一个突出问题是，研究者并未充分意识到其画面表述的理念与思想，而往往流于画像形象的考证与雕刻技法这类话题的探讨。实际上，作为皖北汉文化的载体，褚兰汉画像石刻画的内容是汉代文化的典型表述，也是汉代宗教理念的再现。本部分试图通过图像场景的阐释，探讨褚兰汉画像石背后的空间观念，即汉代人关于空间层次的基本理解，以及对于不同空间相互关系的认知态度，并探寻其空间模式的观念性源头。

^① 王步毅：《褚兰汉画像石及有关物像的认识》，《中原文物》，1991 年第 3 期；岳翔：《安徽宿县褚兰汉画像石墓研究》，《郑州航空工业管理学院学报》（社会科学版），2013 年第 4 期。

第二节 车马升天

在褚兰汉墓中，与汉画像石同时出土的还有碑文、祠堂，以及明确的纪年，这就为其他表述的空间意识提供了较为方便的认知条件。因图像具有多义性，较为可靠的方式是文字表述，我们先从褚兰汉墓的碑文开始解读。褚兰二号墓祠堂正壁刻有碑文，碑文残缺不全，文字如下：“建宁四年二月壬子……为冢墓石……父以九月乙巳母以六月……多子孙……上人马皆食大（太）仓……律令……禄慕高荣寿敬要（腰）带朱紫车……贵延年……德子孙常为……”。^①这里要强调“上人马皆食大（太）仓”这句话，它是理解汉画像石空间结构的关键。熟悉汉画像石研究的学者都知道，“人马皆食大（太）仓”这句话并非褚兰汉画像石墓所独有，它在业已出土的汉墓画像中普遍存在。譬如，四川简阳鬼头山东汉岩墓三号石棺的右壁画像题记^②，河南许昌汉画像石砖题记^③，山东苍山县东汉元嘉元年画像石题记^④（见图3-1），内蒙古和林格尔一号汉墓西壁的壁画题记^⑤，等等。部分学者的研究表明，从上述图像刻画的情境而言，此处的“大仓”与“太仓”实指天界的粮仓，“食大（太）仓”意为已经食用了天界的食粮，即已经升天。^⑥这就意味着，墓主人死后要去的彼岸世界是天界。

褚兰一号墓葬石祠西壁上雕刻的图像场景表明，人死后要升入西王母所在的世界，享受不死的乐园生活。亡灵要进入这个世界，就必须借助于相关的工具或媒质。褚兰二号墓葬的石祠北壁、东壁、西壁三面墙基刻画了车马出行图（见图3-2），与此同时，二号墓前室的南壁、东壁、西壁、北壁四面墙基石上，也刻画了车马出行图（见图3-3）。墓葬的石祠与墓室的墙基石上雕刻车马出行图，这种现象非同寻常，值得深思。从褚兰汉墓这7块刻画车马出行图画像石所处的位置来看，它们皆雕刻于墙基石之上。汉画像石墓葬的结构富有

① 王步毅：《安徽宿县褚兰汉画像石墓》，《考古学报》，1993年第4期。本文所引用之原文与出处皆源自该文献，下文引用之处仅仅列出篇名，其余不再赘述。

② 方建国，等：《四川简阳县鬼头山东汉崖墓》，《文物》，1991年第3期，图一六。

③ 黄留春：《许昌汉砖石画像》，河南美术出版社，1994年，第48页，图75。

④ 山东省博物馆，苍山县文化馆：《山东苍山元嘉元年画像石墓》，《考古》，1975年第2期，图五。

⑤ 内蒙古自治区博物馆文物工作队：《和林格尔汉墓壁画》，文物出版社，1978年，第14页。

⑥ 陈路：《汉画榜题“上人马食太仓”考》，《南都学刊》，2005年第3期。

象征意味，墙基不可能是天堂的象征，这些车马出行图自然不是天界的出行图。就石上画像描述的场景而言，这些车马出行的阵容非常庞大，有单驾轩车，有双驾轩车，有单驾轺车，也有双驾轺车，甚至还有驷马高车，二号墓葬前室西壁上的车马图中还出现了轩车车辕上龙首高扬的情景。根据王步毅先生的考证，二号墓葬的墓主人“胡元壬生前确实未做过官吏，……胡元壬很可能是当时郡县中的富豪之辈。”^①由此可以推测，墙基上刻画的车马出行图并非墓主人生前乘车图像，因为这些车马出行图很多车马的规格远远超出了胡元壬作为郡县富豪的身份，尤其是驷马高车与龙首高扬的轩车，这是帝王的专车。这些图像既非现实生活中的图像，也非天堂图像，那么它究竟属于哪个宇宙层面的画像呢？

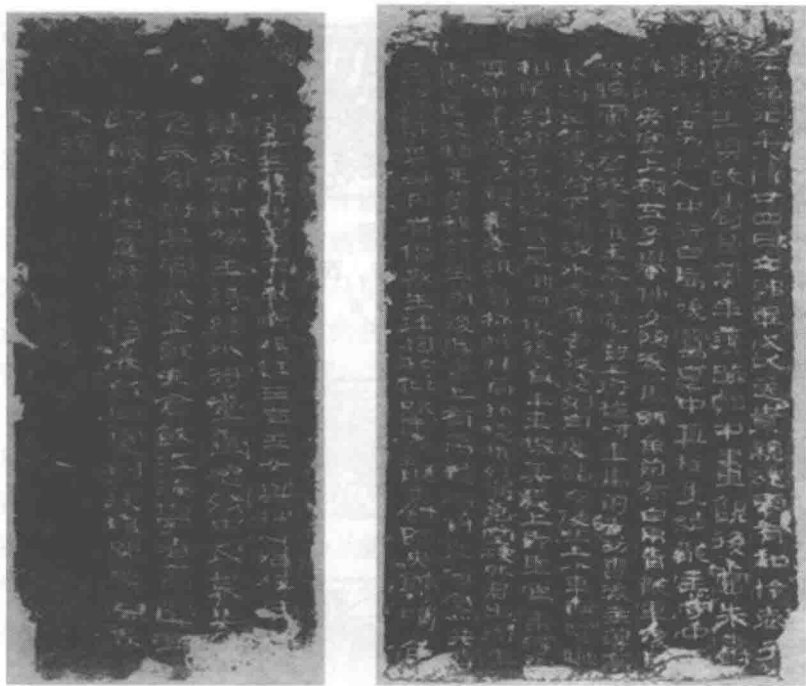


图 3-1 山东苍山县东汉元嘉元年画像石题记

（采自山东省博物馆，苍山县文化馆：《山东苍山县元嘉元年画像石墓》，《考古》，1975年第2期，第127页，图五。）

^① 王步毅：《安徽宿县褚兰汉画像石墓》，第548页。



(1) 北壁



(2) 东壁



(3) 西壁

图 3-2 褚兰二号墓石祠北、东、西壁墙基石车马出行图

(采自王步毅:《安徽宿县褚兰汉画像石墓》,第 539 页,《考古学报》,1993 年第 4 期,图三三。)



(1) 南壁



(2) 东壁



(3) 西壁



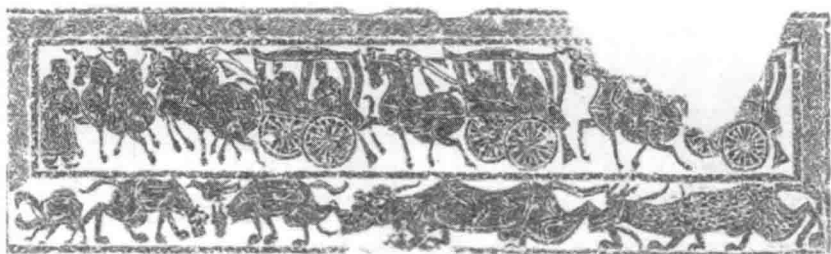
(4) 北壁

图 3-3 褚兰二号墓前室南、东、西、北壁墙基石车马出行图

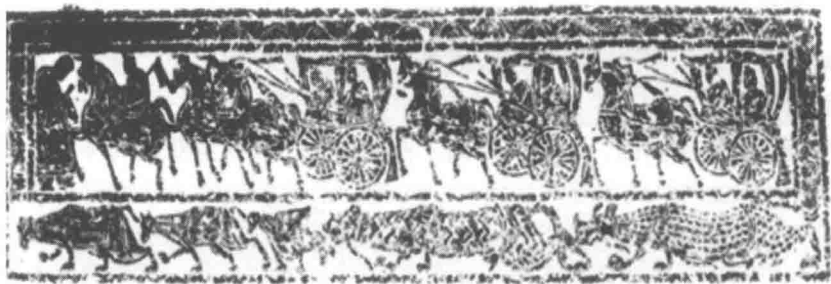
(采自汤池:《中国画像石全集4·江苏、安徽、浙江汉画像石》,山东美术出版社,2000年,第122-123页,图162。原石藏于安徽省博物馆。)

褚兰二号墓石祠的画像石图像提供了该问题的答案。在二号墓石祠东壁墙基石的南侧面,即祠门东侧,刻画了一只肩生双翼的神羊;同样,在二号墓石祠西壁墙基石的南侧面,即祠门西侧,亦刻画了一只肩生双翼的神羊,二羊外形相似。^① 肩生双翼的羊是神话世界的动物,也是天界的神圣生物,它的出现象征着天界。将墙基作为参照物,车马队伍前行的方向是向着右方。在汉画像石表述的世界里,右方是神圣的方向,象征着西方,也是人死后升入天界的方向。这就表明,这些车马队伍向着天界前进。也就是说,它们行驶在去天界的途中,车马实为人死后升天的媒介或工具。车马作为承载亡灵升入天界工具的证据,可在褚兰一号墓葬画像石雕刻的场景中得到验证。褚兰一号墓葬前室南壁额枋与前室北壁额枋刻画的车马场景(见图3-4)表明,承载亡灵升天的车马队伍已经抵达天界,等候多时的使者低头恭迎。为何断定这两幅额枋画像石上的车马出行图为天界车马图呢?因为车马画像下端是神兽图,神兽属于天界,二者处于同一个画面上,此处的车马出行图自然在天界。亡灵借助车马升天的理念同样能够在全国各地的车马出行图中得到验证,其中山东嘉祥武梁祠左石室屋顶前陂东段车马出行画像石场景尤为典型(见图3-5)。在武梁祠左石室屋顶前陂东段画面上,车马从墓葬出发后,一路向西,最后行驶于云中,直奔西王母所在的世界。只不过,褚兰汉画像石仅仅描绘了人死后灵魂借助车马升天的场景,并未刻画神明借助何种工具降临人间的图像。因此至多只能说,褚兰汉画像石仅描述了人类灵魂升入天界的途径,至于神明借助何种路径与人类感通,无法从褚兰汉画像石描述的场景得知。毕竟建造墓葬的人关心的是其祖先死后的归宿,而不是神明如何与人类进行沟通。因此能够断言,褚兰汉画像石墓描述的天地之间的交流是从人类到天界的单向运动,并非是神明与人类之间的双向运动。

① 王步毅:《安徽宿县褚兰汉画像石墓》,第541页,图三五、三六。



(1) 南壁



(2) 北壁

图 3-4 褚兰一号墓前室南壁和北壁额枋车马出行图

(采自王步毅:《安徽宿县褚兰汉画像石墓》,第 527 页,图一四。原石藏于安徽省博物馆。)

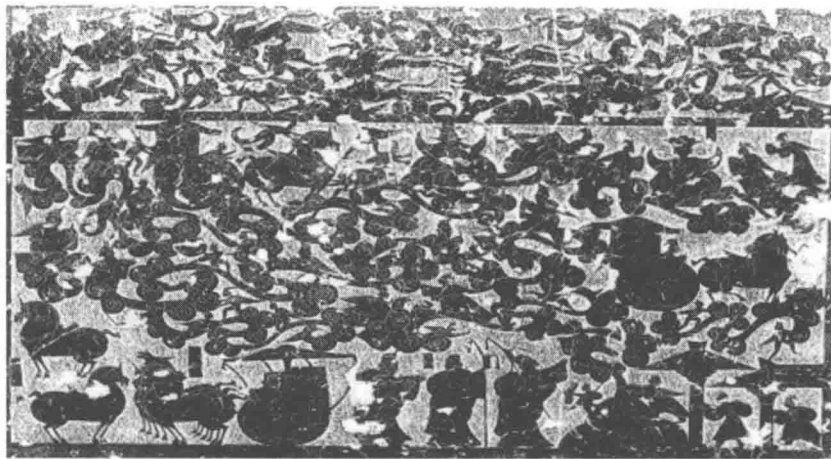


图 3-5 山东武梁祠左石室屋顶前陂东段车马画像

(约东汉桓帝建和四年(公元 148 年),原石藏于山东省嘉祥县武氏祠保管处。采自中国画像石编辑委员会,蒋英炬:《中国画像石全集 1·山东汉画像石》,山东美术出版社,2000 年,第 62 页,图八七。)

第三节 车马尚右

褚兰汉墓刻有车马出行图的石头共有 10 块，其中一号墓 2 块，二号墓 8 块。一号墓的车马出行图位于墓葬前室南壁与北壁的额枋上（见图 3-4），二号墓的车马出行图有 1 幅绘于祠堂西壁，3 幅绘于祠堂北壁、东壁与西壁的墙基石上（见图 3-2），合成一幅完整的车马出行图，4 幅绘于墓葬前室南壁、东壁、西壁与北壁的墙基石上（见图 3-3），同样合成一幅完整的车马出行图（关于车马出行图的位置与图像场景，见表 3-1）。褚兰汉画像石墓共计出土汉画像石 32 块，而车马出行图就有 10 块，约占画像石总数量的三分之一，这个比例值得深思。饶有趣味的是，尽管这 10 块画像石出自不同的两个墓葬，各个画像石所在的墓葬位置各不相同，它们却表述了同样的意义：车马是亡灵升天的工具，亡灵驾驭车马最终达到天界的新家。仔细分析便知，在褚兰汉墓中，不管画像石位于何种位置，其上刻画的所有车马出行一律向着同一个方向前行，多数汉画像中的车马出行图亦如此。较之于其他类型的图像，汉画像中的车马右行是一种较为奇怪的现象，值得深入探讨。

表 3-1 褚兰汉墓车马出行图情境

墓葬	图像位置	图像情境	车马前行方向	图像寓意
M1	墓葬室前室南壁额枋	画像两层，上层车马出行，下层为神兽。上层画面为 3 辆加幡轺车飞驰前行，一骑者前导，一戴武冠者相迎。	画面右方	到达天界
M1	墓葬前室北壁额枋	画像两层，上层车马出行，下层为神兽图。上层画面 3 车前行，首车为双驾轺车，后两车为单驾轺车。车马皆有一御者，一乘者。	画面右方	到达天界
M2	祠堂西部	画面分为 4 层，第一层为天界，车马出行位于第二层，画面模糊，车马位于画面中央，两边有侍者站立。	画面右方	到达天界
M2	祠堂北壁墙基	骖驾轩车两辆，双驾轺车一辆，轩车车轅饰有龙首。车前一伍伯，一骑吏前导。	画面右方	到达天界
M2	祠堂东壁墙基	骖驾轩车两辆，双驾轺车一辆，轩车车轅饰有龙首。	画面右方	升天途中

续表

墓葬	图像位置	图像情境	车马前行方向	图像寓意
M2	祠堂西壁墙基	骖驾轩车两辆，双驾轺车一辆，轩车车轅饰有龙首。	画面右方	升天途中
M2	墓葬前室南壁墙基	双驾轺车三辆，每车一御者一乘者，车前一伍伯前导，一骑吏扬鞭策马。	画面右方	升天途中
M2	墓葬前室东壁墙基	三辆马车，画面右方首车为驷马高车，后跟两辆双驾轺车，车前五伯二人。	画面右方	升天途中
M2	墓葬前室西壁墙基	马车四辆，画面右方第一辆马车为单驾轩车，第二辆为双驾轩车，车轅饰有龙首，第三辆为双驾轺车，第四辆为单驾轺车。	画面右方	升天途中
M2	墓葬前室北壁墙基	单驾轺车三辆，轻车一辆。轻车无盖，乘者戴武冠。每车一御者一乘者。	画面右方	升天途中

倘若扩大视野便会发现，全国各地的画像石中均出现此种车马出行向着同一方向前行的场景，学界关于车马出行的探讨也已形成相当声势。多数学者关注的焦点是车马出行的象征意义，譬如信立祥和巫鸿，二者皆将探讨的中心设定在车马出行的实质上。^① 另外一部分学者探讨的核心是车马出行图的象征意义，例如李立先生就认为，汉画像石中车马出行的方向是向左，象征车马西行，隐喻了墓主奔向西方而寻求生命的再生和永生的绘画意图。^② 但李立先生犯了一个错误，汉画像石中的车马出行不是向左，而是向右。再者，汉画像石从未存在西方为左方的方位理念，只有西方为右方的认知。这里的关键还是左与右方位划分的参照物问题，下面简单加以阐释。

首先要强调的是，汉画像是刻在石头上的画，不是地图，它是汉代丧葬艺术。今人探讨其方位，必须以汉画像石自身描绘的参照物作为划分方位的基准，同时参照当时社会划分方位的标准，不能以现代地图学的方位划分标准来划分其方位。在汉画像中有许多表示水平方位的符号，其中尤为典型的

^① 信立祥先生认为，汉画像石中的车马出行图的实质是墓主人的灵魂从地下世界赴墓地祠堂去接受祭祀，其源头为传统的祖先崇拜观念和以“仁”为核心、以“孝”为主要内容的儒家伦理观念。而巫鸿先生则断言，汉代墓葬中的大量车马图像具有不同的指向，其中一部分用以表明墓主的官职或墓主其他生前经历，另一部分则是对送葬行列或是想象中灵魂出行场面的描绘。见信立祥：《汉代画像中的车马出行图考》，《东南文化》，1999年第1期；巫鸿：《从哪里来？到哪里去：汉代丧葬艺术中的“枢车”与“魂车”》，载于巫鸿：《礼仪中的美术：巫鸿中国古代美术史文编》，三联书店，2010年，第260页。

^② 李立：《汉画车马出行画像的神话学诠释》，《理论与创作》，2004年第6期。

是西王母、东王公、太阳、月亮、青龙、白虎，等等。这些方位符号所在的位置表明，汉画像方位划分的参照物不是观察者，而是图像石自身。在上述方位符号中，标示东方的东王公、太阳、青龙图像位于画像石的左方，而标示西方的西王母、月亮、白虎位于画像石的右方。因此可知，与现代地图学遵循的左西右东的方位划分原则相反，汉画像石描绘的方位模式为左东右西。以实物或人作为参照物划分左右的做法并非画像石所独有，它是汉代礼仪与仪式普遍遵循的方位划分原则。汉代君王佩剑，军队行军布阵，官吏车马出行，男女行路，均将位于中央者作为界定左右之参照物。^① 在东与西两个方向的界定上，汉画像石与现代地图学是一致的，但二者方位模式中的左右位置恰好相反。因此，研究者在表述汉画像石方位时，不应遵循现代地图学界界定方位原则，而应遵守汉画像石自身，以及汉文化象征体系方位划分规约。

褚兰汉画像车马出行方向皆朝向画面的右方，根据汉画像石方位特征可知，右方为西方，那么，便可进一步断言，褚兰汉画像石车马出行具有尚右的特征，这与多数研究者的车马左行的观点相冲突。这种左与右方向相反的关键就在于，多数研究者根据现代地图学左西右东的方位规约划分汉画像石车马出行的方位，从而将画像石的左方视为观察者的右手方向，汉画像石的右方看作观察者的左手方向，由此造成了笔者眼中的车马右行，而多数研究者眼中的车马左行的现象。实际上，若按照画像石自身划分方位的原则，多数车马出行的方向基本是向右而不是向左。汉画像石中的右方是西方，那么褚兰汉墓中车马就朝向西方前行，由此出现车马尚右、尚西的空间方位特征。还需说明的是，就像其他汉画像石描述的图像场景一样，褚兰车马出行图并非是墓主生前生活的真实写照，而是其死后亡灵的旅行图，其目的在于导引亡灵升天。这就意味着褚兰汉画像石车马尚右方位模式的背后是亡灵西上升天的彼世理念，反映了汉人关于死后亡灵进入西方天界或乐园的空间方位认知。

第四节 西上升天

本质上说，亡灵升天属彼世信仰范畴，它是人类关于时间认知体系的一个组成部分。就像其他地区的汉画像石一样，褚兰汉墓关于西上升天的时间观念

^① 王倩：《论汉画像石方位划分参照物》，《文艺理论研究》，2014年第6期。

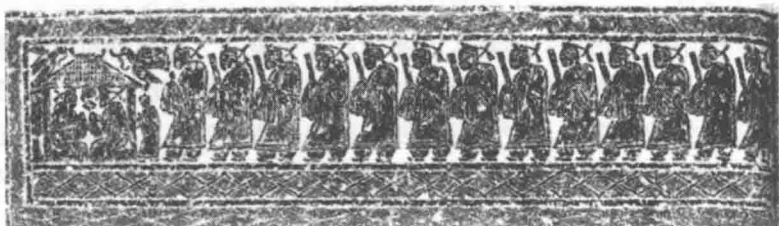
是借助于墓葬空间及其绘画来表现的。除了车马出行图之外，西上升天思想还有其他的图像表现要素，诸如男墓主人与女墓主人端坐图、拜谒图、歌舞图、西王母图像、连壁纹，等等。所有这些图像体系都是西上升天信仰的表现，它们以视觉叙事的方式表述了汉人的彼世信仰。因此可以断言，一方面，这些图像表现了褚兰汉墓西上升天的彼世信仰，另一方面，它们又成为西上升天思想的一个部分，并且建构了西上升天的理念。

在褚兰汉墓中，墓室东壁与西壁是极为重要的墓葬空间。褚兰汉墓一号墓葬与二号墓葬均为东西走向，一号墓葬“墓室由双甬道、横前室、双后室和一个耳室组成。墓门向西，墓向 285 度。”^① 二号墓葬“由前室、两侧室和后室组成。墓门在前室之西，无甬道。墓向西，280 度。”^② 既然墓门朝西，墓室的东壁与西壁便成为表现升天信仰的重要空间，东壁面向西方，因此，西方便是正方向，西壁面向东方，便成为负方向。因此，西壁画面表现西上升天的布局与东壁画面表现西上升天的布局有所不同，细化到具体的情节，便表现为墓主人的坐向与随从站立的方向上。具体说来，褚兰一号墓葬墓室东壁所绘画像在表现西上升天观念时，将墓主人描绘为坐于门向西开的天界房舍之内，男主人位于画像石的右方，拜谒者一律朝向画像的右方站立。比如，一号墓葬前室东壁额枋画像（见图 3-6），前室东壁北段画像。上述场景中的墓主人画像均位于墓室东壁，即均面向西方端坐于门向西的屋舍中，屋顶站立的神鸟表明此为天界，拜见墓主的来访者面向画像右方站立拜谒。以上画像皆位于墓室东壁，画面正对西方，拜谒者面向画面右方即西方站立。这些图像以一种可视化的方式标明，墓主的亡灵已经抵达西方天界。

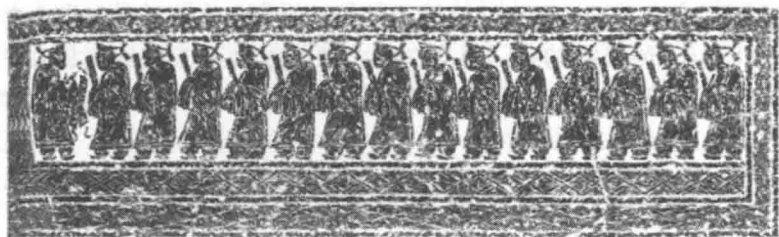
较之于墓室东壁画像，褚兰一号汉墓墓室西壁图像的布局有所不同，但它同样以视觉叙事的方式描绘了墓主在西天乐园的彼世生活。褚兰一号墓葬前室西壁额枋（见图 3-7）画像上，女主人端坐于画面左方的屋舍之内，房外众多舞女分成两组表演歌舞。屋顶上栖息的神鸟表明，这是墓主在天界的生活场景，女主人面朝画面的右方，右方即为西方。这就表明，女主人已经到了西方的天界，在享受彼世富足生活。

① 王步毅：《安徽宿县褚兰汉画像石墓》，第 516 页。

② 同①，第 523 页。



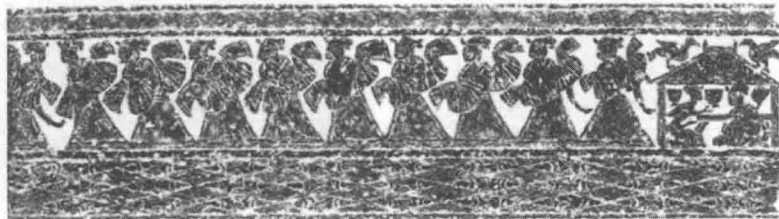
(1) 原石左端画面



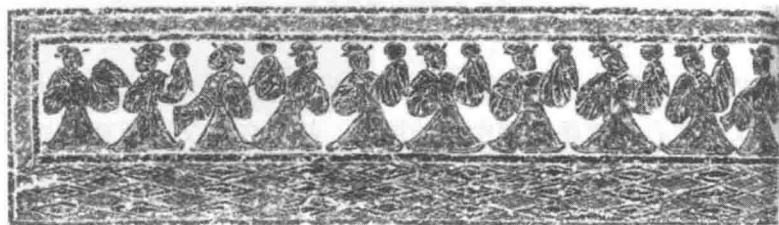
(2) 原石右端画面

图 3-6 褚兰一号墓前室东壁额枋拜谒图

(采自汤池:《中国画像石全集4·江苏、安徽、浙江汉画像石》,山东美术出版社,2000年,第125页,图163。原石藏于安徽省博物馆。)



(1) 原石左端画面



(2) 原石右端画面

图 3-7 褚兰一号墓前室西壁额枋歌舞图

(出处同图3-6,第125页,图164。原石藏于安徽省博物馆。)

在褚兰汉墓中，西上升天通常借助于两类神话图像表现，一是具体的神话形象，诸如西王母、神鸟、神兽，以及铺首，等等；二是抽象的神话符号，比如连璧纹。褚兰汉画像石墓葬在表现亡灵西上升天的彼世理念时，除了借用前文所讲的具体的神话之外，它还特别强调抽象的连璧纹。在以往的研究中，多数学者将连璧纹解读为一种抽象的装饰性图纹，从而忽略了它在汉画像石墓葬中的象征性意义。^① 在神话学中，连璧纹是神话符号，用来象征天界。^② 褚兰一号汉墓在表达西上升天的信仰时，将用来象征天界的连璧纹被刻意绘于墓葬南北后室后壁正中，并且在连璧纹的中间刻画了表示天界的莲鱼图与墓主会客图（图3-8）。一号墓葬的墓门向西，南北两后室为墓主棺槨存放处，南北两后室的后壁正中即为东壁正中，其上的图像面向西方，以此隐喻墓主亡灵的归宿为西方天界。

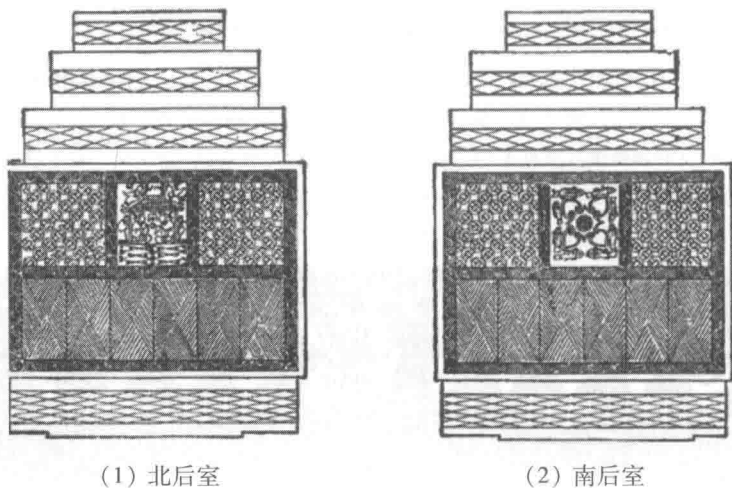


图3-8 褚兰一号墓南北后室东壁连璧纹

（采自王步毅：《安徽宿县褚兰汉画像石墓》，第521页，图六。）

褚兰汉墓以画面主角面向西方来象征墓主西升入天的思想并非偶然，这种现象在汉画像石与壁画墓葬中随处可见，甚至在西汉壁画墓与战国时期的

① 譬如，张志春先生就认为，连璧纹是一种抽象的装饰性符号，并无确切象征意味。具体参见张志春：《从具象到抽象的演化轨迹：对陕北等地汉画像石一种抽象图纹的文化追溯》，《艺术百家》，2003年第3期。

② 叶舒宪：《论四重证据法的证据间性：以西汉窦氏墓玉组佩神话图像解读为例》，《陕西师范大学学报》（哲学社会科学版），2014年第5期。

帛画上也普遍存在。在河南洛阳烧沟村西卜千秋墓墓室顶脊壁画墓主人夫妇升仙图中（见图3-9），尽管二人升仙的工具有所不同，但他们均面向画面的右方即西方行进。该画面中的神凤、舟形蛇、飞犬、蟾蜍，这些神话形象皆向画面右方前行。同样，山东临沂金雀山九号汉墓墓主升天图（见图3-10）中墓主，长沙马王堆一号汉墓帛画“非衣”图中升天的老姬（见图3-11），长沙马王堆三号汉墓帛画墓主升天图（见图3-12），大连营城子汉墓二号墓壁画（见图3-13），上述画像中的主角皆面向西方升天。这些汉墓中的墓主升天图表明，褚兰汉画像表述的西上升天信仰并非是区域性现象，而是汉代社会普遍存在的宇宙论。进一步说，西上升天的信仰并非汉代独有，在战国时期的楚地帛画中早就存在，其中较为典型的当属长沙陈家大山战国楚墓帛画中墓主升天图（见图3-14），长沙子弹库楚墓帛画墓主升天图（见图3-15）。

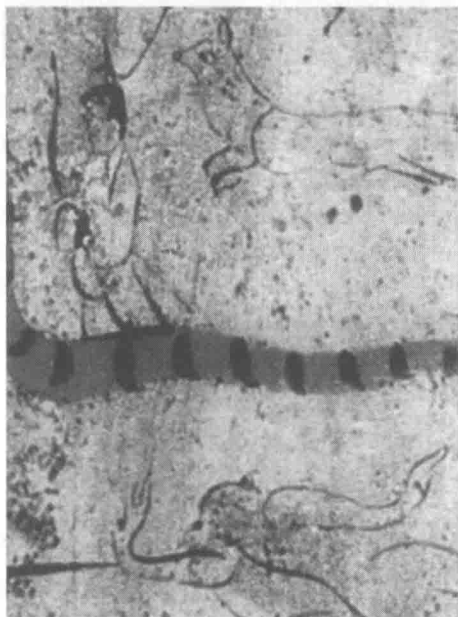


图3-9 洛阳烧沟村卜千秋墓夫妇升仙图
（采自徐光冀：《中国出土壁画全集》（5），科学出版社，2012年，第16页，图14。）



图3-10 临沂金雀山九号汉墓墓主升天图
（采自临沂金雀山汉墓发掘组：《山东临沂金雀山九号汉墓发掘简报》，《文物》，1977年第11期，第29页，图版1。）



图 3-11 长沙马王堆一号汉墓墓主升天图

(采自湖南省博物馆, 中国科学院考古研究所文物编辑委员会:《长沙马王堆一号汉墓》(下), 文物出版社, 1973 年, 第 62 页, 图版七六。)



图 3-12 长沙马王堆三号墓墓主升天图

(采自湖南省博物馆网页, 网址: <http://www.hnmuseum.com/hnmuseum/collection-info/collectioninfo!frontCollectionDetail.action?id=c994aa6659ef4e5b8cb0c22df5fbd009>。)



图 3-13 辽宁大连营城子汉墓二号墓壁画墓主升天图

(采自徐光冀:《中国出土壁画全集》(8), 科学出版社, 2012 年, 第 2 页, 图 2。)



图 3-14 陈家大山战国楚墓帛画墓主升天图

(采自湖南省博物馆网页, 网址: <http://www.hnmuseum.com/hnmuseum/specialExhibitions/gb/lpainting.html?columnid=0138e019ff344028848338dfea210004&preid=0136f70b7c9440288483364269582ba0>.)



图 3-15 子弹库楚墓帛画墓主升天图

(采自湖南省博物馆网页, 网址: <http://www.hnmuseum.com/hnmuseum/collection-info/collection-info!frontCollectionDetail.action?id=c994aa6659ef4e5b8cb0c22df5fbd009>.)

第五节 结 语

由前文分析可知, 褚兰汉画像石表述的宇宙是垂直二分的世界: 以大地为中心分为地上与地表两部分, 地表为人间, 地上为天堂, 与此相对应的为人类此世与彼世, 即生前与死后世界。人死后亡灵借助于车马西行而高升到西方世界的天堂, 即通过地表水平方位的转换到达垂直空间的交汇。这种空间带有明显的宗教象征意味, 为神话式想象世界。不难看出, 褚兰汉画像石的空间模式强调西方世界是亡灵归宿地, 其理念源头为战国时代的神话信仰, 它是中国本土信仰的产物, 并非为佛教思想影响所致。此种空间理念的现实基础为人类对外界的感知, 即人类通过身体的体验与观察而获得的经验。因此能够断言, 褚兰汉画像描绘的空间是非理性的经验世界, 其空间意识属体验的宇宙论范畴。

第四章 汉画像石铺首衔环方位模式

第一节 铺首衔环阐释的误区

铺首衔环是汉画像常见的主题之一，相关的探讨颇为丰富。就阐释内容而言，多数学者倾向于考证铺首的原型与身份，比如，在孙作云先生眼中，铺首出自商代饕餮纹，为辟邪之意。^①除此之外，还有部分学者将铺首视为界限的化身，铺首衔环因此具有宗教象征意义。比如，朱存明先生就指出，“汉代的铺首衔环往往刻画在门上，成为进入另外一个世界入口处的表现者。这是人死后将进入的另外一个世界，这个世界就是生死的两分界。天与地的区分，就在‘天门’处。”^②铺首衔环的解读始于20世纪30年代，但至今仍有诸多疑问未解开。譬如，为何铺首与青龙、白虎、朱雀与鱼类这类神话形象被并置在一起？铺首衔环究竟意味着什么？为何要将铺首衔环这类图像置于墓葬中？

以往的研究者在阐释铺首衔环时，往往忽略了铺首衔环的构图特征，并忽视了图像结构内部各图像要素之间的关系，致使铺首衔环的解读出现了诸多误区。需要特别指出的是，多数研究者以“铺首衔环”视为阐释的逻辑起点。也就是说，他们并不怀疑“铺首衔环”这一表述的合法性。事实上，“铺首衔环”这一称呼具有极大的误导性，因为并没有充分的证据表明这种图像就是铺首，“铺首衔环”乃研究者基于汉语文献表述而命名的。^③一旦

① 孙作云：《美术考古与民俗研究》，河南大学出版社，2003年，第225页。

② 朱存明：《汉画像之美：汉画像与中国传统审美观念研究》，商务印书馆，2011年，第228页。

③ 中国古典汉语文献中关于铺首的表述主要见于《汉书·哀帝纪》与《说文解字》，以及后世诗人所撰写的诗文。《汉书·哀帝纪》中曰：“孝元寺殿门铜龟铺首鸣”。《说文解字》云：“铺首，附着门上，用以衔环者。”但并没有确凿的证据表明，汉画像石中的兽面衔环图像就一定是铺首衔环。并且，此类汉画像石上的兽面图像未必就是汉代宅院门上的铺首衔环，毕竟，二者在构图结构与功用上存在诸多差别。

以“铺首衔环”命名这类汉画像主题，研究者不得不在有限的领域内进行思考，而上文论及的许多疑问也就无法得到合理阐释。因此，笔者认为，要合理解释汉画像“铺首衔环”的诸多疑难问题，就必须跳出现有的命名方式，从图像自身的结构出发对其进行图像志阐释。另外一方面，汉画像是特定历史时期的产物，“铺首衔环”这一图像主题涉及汉代宗教与神话思想。这就意味着，要合理解读“铺首衔环”蕴含的文化意义，须将上述诸因素考虑在内。

第二节 铺首衔环构图特征

汉画像石中铺首衔环的图像可分为两类——单独出现与组合出现，前者出现的概率较小，后者则成为一种普遍性主题模式。不论是单独出现的铺首衔环抑或其他形象组合在一起的铺首衔环，其构图元素极为繁复，涉及多种形象与符号，须逐一分析。就神话形象而言，铺首衔环这类图像主题分别刻画了如下几类神话动物：朱雀、青龙、白虎、鱼类。除此之外，部分地区的铺首衔环图中还包括山、山形冠、圆形等符号。

在图像结构上，铺首衔环具有如下特征：第一，铺首居于图像中央，其他形象与符号分居四方。徐州沛县栖山1号墓出土的石棺头部挡板上刻有铺首与门吏的图像，铺首居于图像中央，两门吏分列左右两侧（见图4-1）。还有的图像中，铺首居于图像左右两侧（读者视角），其他神话形象居于中央，譬如在山东泰安市大汶口墓室西耳室后壁的画像中（见图4-2），左侧上方有两条鱼，左侧下方为铺首，铺首所衔的环内同样有两条鱼；画面中央双龙缠绕，画面中央中部一对朱雀相向而立，下部一对白虎相对站立；画面右侧上方两猴嬉戏站立，下方为铺首衔环。这类画面通常刻画在墓门门扉上，为竖幅构图，图像各部分之间并无明显界限。

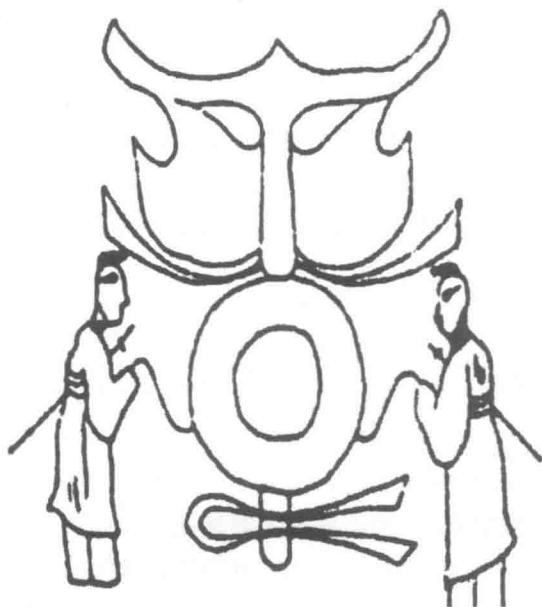


图 4-1 栖霞 1 号墓画像石铺首衔环

(采自信立详:《汉代画像石综合研究》,文物出版社,2000年,第210页,插图113-1。)

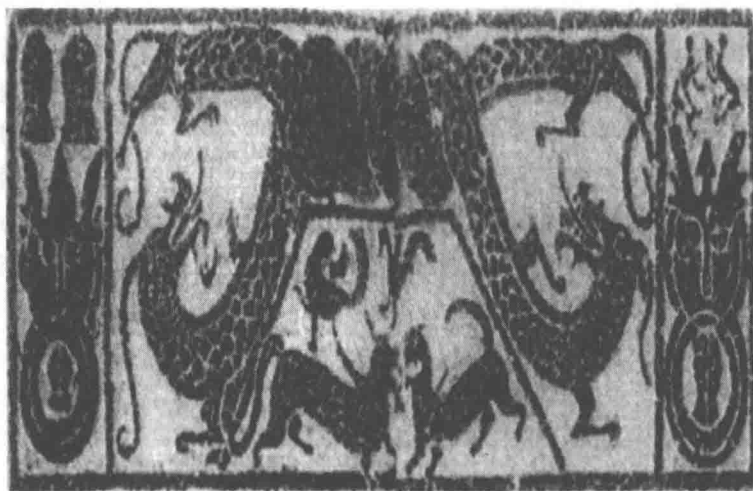


图 4-2 山东大汶口铺首衔环

(采自中国画像石全集编辑委员会,焦德森:《中国画像石全集3·山东汉画像石》,山东美术出版社,2000年,第193页,图208。)

第二，铺首四周刻有朱雀、青龙、白虎、鱼类，以及伏羲女娲形象，其中以朱雀与鱼类居多。通常情况下，上述四类神话形象不会同时出现在铺首周围，不过并不排斥部分画像石中同时出现了朱雀、青龙、白虎等形象。譬如，陕西绥德四十里铺出土的墓门中就出现了铺首与青龙、白虎、朱雀在一起的场景（见图4-3）。墓门分为左右两扇，左侧墓门上方为朱雀展翅，中部为铺首衔环，下部为白虎；右侧上方为朱雀展翅，中部为铺首衔环，下部为青龙。左右两墓门中铺首戴山形冠，口中衔环，其形象构图特征基本相同。

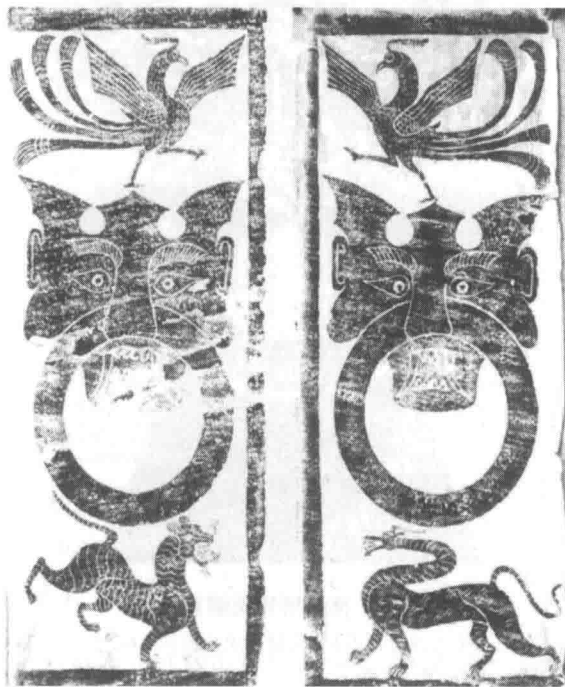


图4-3 陕西绥德四十里铺铺首衔环

（采自榆林地区文管会，绥德县文化馆：《陕西绥德四十里铺画像石墓调查简报》，《考古与文物》，2002年第3期，第22页，图5。）

第三，铺首通常佩戴山形冠，面目狰狞，口中衔一圆形物。部分画像石还在铺首头下刻画了山形符号。淮北博物馆所藏汉画像石中（见图4-4），上方为朱雀，中央为铺首衔环，下方为山形符号。铺首头戴山形冠，口边左右两侧有胡须，口中衔一圆形物，下方为山形符号。朱雀一足站立在铺首山形冠中部，铺首所衔圆形物紧贴下方山形图案。值得一提的是，只有淮北地区的汉画像石铺首下方刻有山形符号，其他地区基本没出现。



图 4-4 淮北博物馆铺首衔环

(采自高书林：《淮北汉画像石》，天津美术出版社 2002 年，第 233 页。)

第四，汉画像石为墓葬艺术，铺首衔环多半刻画在墓门的门扉与石棺的头部挡板上，上述方位决定了铺首衔环的图像多呈竖立状。安徽宿县褚兰一号墓耳室东侧，分别有两石，石上刻画了类似的场景。画面分为 3 个部分，中间以矩形边界区分，整个画面呈长方形。画像石上部分别有二人猜拳喝酒，中部为铺首衔环，下部为虎衔鸟（见图 4-5）。这里存在的一个疑问就是，为何铺首衔环倾向于出现在墓室的门扉与石棺的头部挡板部分？事实上，这种方位并非是无意而为之，而是具有深刻的宗教意义，与汉人的生死观、宇宙论密不可分，下文会详细阐释。

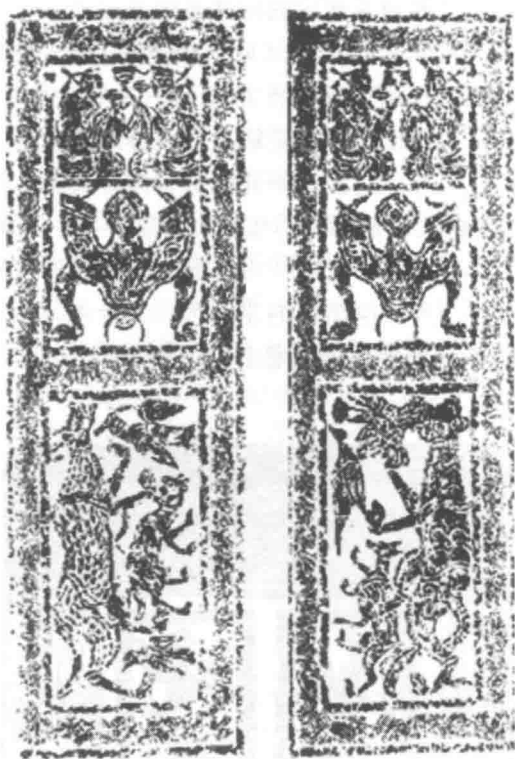


图 4-5 安徽宿县褚兰一号墓耳室东侧铺首衔环

(采自王步毅：《安徽宿县褚兰汉画像石墓》，《考古学报》，1993 年第 4 期，第 532 页，图 20、21。)

从上述图像结构可知，铺首衔环分别与朱雀、青龙、白虎、鱼、山、山形冠等神话形象与符号相关。此类图像通常位于墓室的墓门与石棺的头部挡板上，少数在墓葬耳室的东侧。就所在图像的方位结构而言，铺首衔环多半在图像的中部或中央，偶尔被刻画在左右两侧。那么，铺首为何要与上述这些神话形象刻画在一起？铺首衔环究竟蕴含了何种文化意义？它又具有什么功能？所有这些疑问都要借助于神话图像学描述来揭示，下文一一阐释。

第三节 铺首衔环图像志描述

就铺首衔环的图像构成因素而言，与铺首在一起的神话图像应该为青龙、

白虎、朱雀、玄武，也即是通常所说的四神或四灵形象，这一点从陕西绥德后思家沟出土的画像石上可以明显看出（见图4-6）。在该画像石上，朱雀位于门扇上部，铺首衔环位于门扇中部，青龙位于下部左层，白虎位于下层右边，玄武位于墓门左右竖框的下部。现在要解决的关键问题就是：为何铺首衔环要与这些神话形象联系在一起？它们之间究竟具有何种关联？根据神话学图像阐释的相关性原则，^①要解读铺首衔环的蕴含，必须弄明白与其在一起的神话图像意味——朱雀、玄武、青龙、白虎，山形冠，以及圆形符号。根本上讲，上述这些神话符号与铺首衔环一起出现绝非偶然，二者之间必然具有某种内在的关联。换言之，与铺首衔环相关的神话图像所具有的象征意义决定了其文化蕴涵。

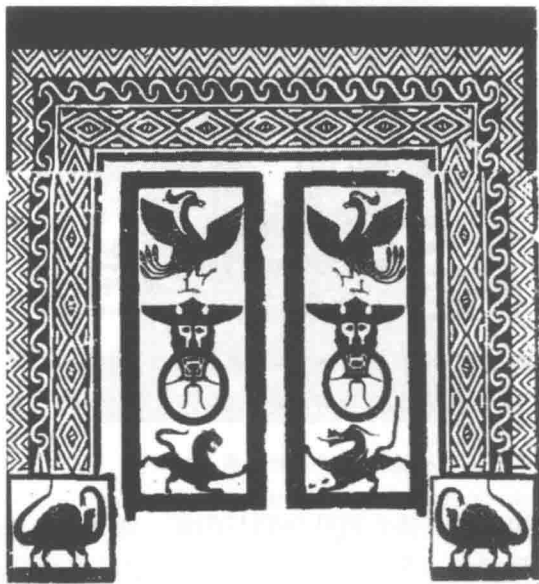


图4-6 陕北东汉早期画像石墓门（绥德后思家沟）

（采自倪润安：《论两汉四灵的源流》，《中原文物》，1999年第1期，第88页，图2。）

《史记·天官书》曰，“东宫苍龙，房心。心为明堂，大星天王，前后星子属。……南宫朱鸟，权、衡。西宫咸池，曰天五横。……参为白虎。三星直

^① 所谓相关性原则，指研究者在阐释图像的意义时，必须将与其相关的因素考虑在内，其中包括图像生成的时间、地点，文化属性与特征，以及与图像相关的一些形象与符号。

者，是为衡石。……北宫玄武，虚危。危为盖屋；虚为哭泣之事。”^①很明显，四神已成为汉代天象中东西南北4个方位的主要象征物。并且，在汉代“天人合一”这种神话思想的影响下，四神继而与天子行军的方位密切相关。《礼记·曲礼》对此作了极为有力的诠释：“行，前朱鸟而后玄武，左青龙而右白虎，招摇在上。急缮其怒，进退有度，左右有局，各司其局。”^②甚至，《淮南子》中见到了四神为主体的汉代天象表述：“何谓五星？东方，木也，其帝太皞，其佐句芒，执规而治春。其神为岁星，其兽苍龙，其音角，其日甲乙。南方，火也，其帝炎帝，其佐朱明，执衡而治夏。其神为荧惑，其兽朱鸟，其音征，其日丙丁。中央，土也，其帝黄帝，其佐后土，执绳而制四方；其神为镇星，其兽黄龙，其音宫，其日戊己。西方，金也，其帝少昊，其佐蓐收，执矩而治秋。其神为太白，其兽白虎，其音商，其日庚辛。北方，水也，其帝颛顼，其佐玄冥，执权而治冬。其神为辰星，其兽玄武，其音羽，其日壬癸。”^③不难看出，尽管四神后来与天象乃至物候具有了关联，但其作为宇宙方位神的地位并无大的改变。这就意味着，不管四神的功能经历了何种变化，其象征意义总是与最初的神话宇宙模式相关。换言之，四神总是与天空相关，为镇守宇宙四方的主神。

作为司掌宇宙方位的神明，四神的这种职能可由其所在墓葬中的位置得到进一步确认。不论是单个的形象还是集体的形象，四神与铺首衔环出现的位置多半为墓葬的门扉，或者是石棺的头部挡板上。汉人有“视死如生”的厚葬意识，并且盛行死后成仙思想。在墓葬形制上，汉人往往将墓葬视为神话宇宙模式的象征，墓门及棺槨的设计皆如此。墓门往往象征着死后进入仙境的界限，死者的灵魂穿过墓门，便升入另外一个世界。据此而言，墓门的门扉上刻画上四神，则隐喻死者即要进入另外一个世界——仙界或天界。至于汉人将四神与铺首图像置于石棺的头挡板上，则更具另外一番象征意味。“头之圆也象天，足之方也象地。”^④在这样一种身体象征着微型宇宙的神话思维模式下，棺槨的头部挡板隐喻天空也就不难理解了。那么，石棺头部挡板上的四神图像就是宇宙4个方位的代称，四神所在的位置自然也就象征着天界抑或天门。这种以墓葬空间结构象征神话宇宙模式的做法被铺首头部佩戴的山形冠进一步所证实。

就构图特征而言，铺首头部佩戴的冠状物应为山字形冠，这种冠通常为神

① [汉]司马迁：《史记》，中华书局，2006年，第151-152页。

② [清]阮元校刻：《十三经注疏·礼记·曲礼》，中华书局，1980年，第1250页。

③ [汉]刘安：《淮南子·天文训》，顾迁译注，中华书局，2009年，第47页。

④ [汉]刘安：《淮南子·精神训》，张双棣校释，北京大学出版社，1997年，第722页。

明身份的标志。实际上,这种外形像山的符号并非为汉人独创,其原型应为史前玉器中的山形冠,良渚文化(M7:26)与凌家滩文化(87M15:38)出土的玉器中皆有这种器物(见图4-7、图4-8)。一种事实就是,山形符号并非中国所独有,它在地中海沿岸普遍存在,只不过它所依附的载体不是玉器与画像石,而是黄金或其他媒质。迈锡尼出土的黄金器物中普遍存在山形符号,其中一件山形冠旁边还有两只鸽子(见图4-9)。阿卡德滚印中频繁出现山形符号,在公元前3000年的一件滚印上,神明沙玛什(Shamash)正从一座山升起,沙马什的头部同样佩戴山形冠,位于沙马什下部的神明站立在山峰上,头部皆佩戴山形冠(见图4-10)。

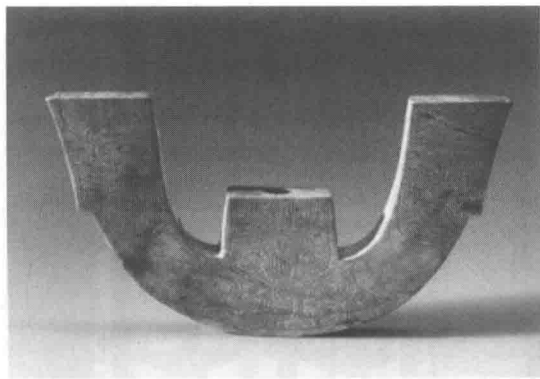


图4-7 良渚文化山形冠

(采自良渚博物院,网址 <http://www.lzmuseum.cn/files/image/2009-09/c331a3d7-bd60-45e3-beed-5452b84be82a.jpg>。)

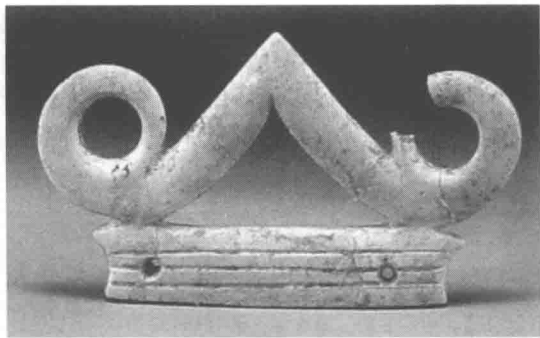


图4-8 凌家滩文化山形冠

(采自安徽省文物考古研究所:《凌家滩玉器》,文物出版社,2000年,第17页,图8。)



图 4-9 迈锡尼黄金山形器

(采自 ArthurJ. Evans, "Mycenaean Tree and Pillar Cults and Its Mediterranean Relations", The Journal of Hellenic Studies, Vol (1901): 171, Fig. 65.)



图 4-10 脚踏圣山头戴山形冠巴比伦神明沙马什

(采自 Nanno Marinatos. Minoan Kingship and the Solar Goddess: A Near Eastern Koine. Urbana, Chicago and Springfield, University of Illinois' Press, 2010: 111, fig. 8.9.)

那么，这种山形符号究竟具有何种意味？在中国神话中，高山一般被视为神明居住的地方，也是人类到达天界的梯子。比如，西王母居住在高不可及的玉山，英雄羿必须穿越玉山拜见西王母而求得不死药。在地中海沿岸的神话中，高山通常被视为通向另外一个世界的边界——到达天界或冥府的大门。关

于这一点,巴比伦神话为此提供了有力的证据。在《吉尔伽美什》中,英雄吉尔伽美沿着太阳旅行之路,经过马什神山而到达天界,寻找能够为他提供不死建议的神明乌特纳庇什提牟。这种宇宙模式恰好与古代巴比伦的泥板地图非常吻合。在巴比伦公元前第9世纪至第6世纪之间的一块泥板上,圆形的宇宙被河流马拉图所围绕,在河流之外,三角形的高山隔开了宇宙的中心与边缘(图4-11)。这样看来,山形符号或者山形冠实为宇宙山之象征,同时也是代表宇宙之门的神话符号。

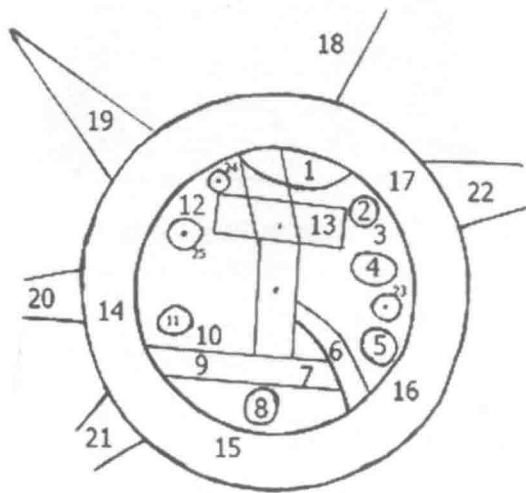


图4-11 巴比伦宇宙

(采自 Nanno Marinatos. *Minoan Kingship and the Solar Goddess: A Near Eastern Koine*. Urbana, Chicago and Springfield, University of Illinois' Press, 2010: 113, Fig. 8. 10.)

一种事实是,汉画像石中部分铺首衔环图像中还刻有铺首与鱼与朱雀在一起的情境,这看上去有些令人不解。实际上,如果结合中国古代神话,这样的图像场景则很容易理解。《淮南子》曰:“日出于暘谷,浴于咸池,拂于扶桑,是谓晨明。登于扶桑,爰始将行,是谓朏明。至于曲阿,是谓旦明。至于曾泉,是谓蚤食。至于桑野,是谓晏食。至于衡阳,是谓禺中。至于昆吾,是谓正中。至于鸟次,是谓小还。至于悲谷,是谓哺时。至于女纪,是谓大还。至于渊虞,是谓高春。至于连石,是谓下春;至于悲泉,爰止其女,爰息其马,是谓县车。至于虞渊,是谓黄昏。至于蒙谷,是谓定昏。日入于虞渊之汜,曙

于蒙谷之浦，行九州岛七舍，有五亿七千三百九里，禹以为朝、昼、昏、夜。”^① 这里描述了太阳一天的旅行路线，其中就包括在咸池、悲泉、虞渊与汜水等水域（这些水域皆为天界之地），鱼为水中生物，铺首衔环与鱼类图像刻画在一起，描述了太阳在水中升起的情境。如果将上述神话图像与符号结合起来，则可做如下描述：太阳在天空中运行，铺首在天门旁镇守。这就意味着，衔环的神话形象并不是通常意义上身为怪兽的铺首，其身份为镇守天门之宇宙神。

第四节 铺首衔环图像的功能

那么，人们不禁产生这样一种疑问：为何要在死者的墓葬中刻画铺首衔环这类神话图像呢？部分学者倾向于从辟邪视角理解铺首衔环图像的作用。但这里存在无法解开的一个谜团就是：为何汉代人要将在墓葬石棺头部挡板或墓门扉上？在解开谜团之前，有必要概略地考察一下汉代的生死观。

自然，此种以神话图像指引灵魂进入乐园的做法并不限于汉画像石，它还以其他方式存在。湖南长沙陈家大山楚墓出土的人物龙凤帛画同样是作为灵魂导引图而出现的（见图4-12），画面上一只朱雀与一只青龙正在引导站立在灵船上的女主人进入不死世界，后者正站立在一只弯月状独木灵舟上。同样，长沙子弹库楚墓出土的人物御龙壁画也具有这种功能（见图4-13），它刻画了墓主人在龙与朱雀带领下由黄泉飞升入极乐世界的情境，一只飞鱼一路陪伴。上述灵魂导引图刻画的是朱雀、青龙、飞鱼之类的神话形象，这些神话形象同样起到了引领亡灵升天的作用。

以神话图像方式引导灵魂踏上归宿地的做法并非仅仅局限于汉代中华大地，它在地中海沿岸地区同样盛行。在古达克里特、埃及、巴比伦等地，绘有神话形象的石棺刻画了类似的死后乐园图，以此导引亡灵。帕莱卡斯特罗石棺上头部挡板刻画了米诺天堂的情景（见图4-14）：旅行的太阳出现在高山中，太阳女神的陪伴者格里芬紧挨着太阳盘与百合花，象征太阳女神权威的双面斧耸立在百合花的顶部。尽管刻画具体场景有别于铺首衔环，米诺人这种天堂图景同样具有指引亡灵踏上不死道路的作用。较之于汉人，米诺人还在石棺上描

^① [汉] 刘安：《淮南子·天文训》，陈广忠译注，中华书局，2012年，第145页。

绘了亡灵在冥界的情境（见图4-15）：象征灵魂的鸟儿栖落在生命棕榈树上，一只软体生物匍匐在树下，一辆双轮车子载着死者的亡灵驶向位于大海深处的冥界。这是凯弗洛克里石棺上描绘的冥界场景，它以一种图景的方式描绘了死者亡灵的旅行路线。



图4-12 陈家大山楚墓灵魂导引图

（采自湖南省博物馆网站，网址：<http://www.hnmuseum.com/hnmuseum>。）



图 4-13 长沙弹子库楚墓灵魂导引图

(采自湖南省博物馆网站, 网址: <http://www.hnmuseum.com/hnmuseum/specialExhibitions/silk-picture.htm?gb/columnid=0136f7d76d7840288483364269582c0a&preid=0136f70b7c9440288483364269582ba0>.)



图 4-14 帕莱卡斯特罗石棺上的天堂图景（公元前第 13 世纪）

（出自 L. Vance Watrous. "The Origin and Iconography of the Later Minoan Painted Larnax", The Journal of the American School of Classical Studies at Athens. 991, 60, (3), plate 82. a.）



图 4-15 凯弗洛克里石棺冥界图景

（出处同图 4-14, plate 89. c.）

归根结底，此种做法的观念性源头为神话中人死后亡灵追寻太阳旅行路线升入天界的宇宙论思想。从《楚辞·招魂》的表述来看，人死后灵魂升入太阳的升起之地，此种神话信仰深远地影响了汉人。并且，此种宇宙论不单单限

于中国神话，它在米诺神话、埃及神话与古代巴比伦神话中同样存在。关于这一点，美国学者马瑞纳托斯早有论述：“对于米诺人而言，亡灵旅行的最终目的是抵达太阳之地，这一点在双面斧中得以体现。该理念与《吉尔伽美什》所表达的思想非常契合：英雄追随太阳并到达被光所覆盖的乐园。它更为符合埃及人的来世信仰，根据这种信仰，亡灵的目的是不断追随太阳。”^① 因此，可以断言，铺首衔环这类图像实乃灵魂导引图，它以视觉性语言描绘了人类死后的乐园。

^① Nanno Marinatos. *Minoan Kingship and the Solar Goddess: A Near Eastern Koine*. Urbana, Chicago and Springfield, University of Illinois' Press, 2010: 148.

第五章 萧县汉墓连璧纹方位结构

第一节 连璧纹图像情境

连璧纹是汉画像石墓中常见的一种装饰性图纹，通常也被称为绶带纹、十字穿孔（索）、玉璧穿孔。这种复合型图纹由玉璧和直线构成，主要特征是两条直线交于一个圆环之中，该纹样向上下或左右两个方向反复连续运动而组成一个二方连续图案，从而使得图案呈现四条直线构成一个菱形，而菱形每个边穿过一个圆形的四方连续图案。根据安徽省文物考古研究所和萧县博物馆公布的数据，安徽萧县共计发掘了151座汉墓，主要包括“白土镇冯楼、张村汉墓；丁里镇王山窝汉墓；杜楼镇牛返车汉墓以及孙圩子乡破阁汉墓5个地点。”^①这151座汉墓中，其中有9座汉画像石墓的墓门与墓门立柱之上绘有连璧纹。墓门与立柱是汉墓较为特殊的位置，二者为墓葬通道的关键部位，也是亡灵进入另一世界的入口。因此，绘于其上的连璧纹意义非同寻常。但近期关于萧县汉画像石的研究中并未提到连璧纹，基于此种现状，本书结合萧县连璧纹的出土位置与汉代墓葬制度，重点探讨其神话象征意义与理念源头。

萧县汉画像石墓葬中的连璧纹是汉画像中常见的一种图像符号，在山东、陕西、河南、江苏等地的汉画像石墓葬中随处可见。但学界关于连璧纹的探讨往往割裂了连璧纹所属的时间与空间位置，从而使其研究陷入证据不可靠的境地，得出的结论并不可信。因此，在探讨萧县汉墓连璧纹的象征意义之前，有必要先厘清其所在汉墓的相关情境。

萧县汉墓连璧纹出现在两个地方：一是墓门门扉上部，二是墓门立柱

^① 安徽省文物考古研究所，安徽省萧县博物馆：《萧县汉墓》，文物出版社，2008年，第7页。


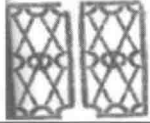
(见表 5-1)。墓葬门扉与立柱是墓葬中较为特殊的建筑,刻画在上面的图像必然具有特殊的意味。按照米尔恰·伊利亚德(Mircea Eliade)的观点,“神圣和世俗是这个世界上的两种存在模式,是在历史进程中被人类所接受的两种存在状态。”^①世俗的存在方式必然模仿神圣的存在方式,通过象征而创造神圣存在模式。作为世俗存在的墓葬,它象征着作为神圣存在物的天界,也是亡灵的归宿。因此,墓门与门立柱象征着天界的入口,亡灵要进入天界,必须首先通过天界的入口后,才能够升入天界获得不死的生命。既然这样,刻画于墓葬门扉与立柱上的连壁纹必然具有特殊的神话象征意味。

表 5-1 萧县汉墓连壁纹分布图

墓号	墓向	连壁纹位置	相关图像	墓葬时间	图像
XFM26	19°	左门扉上部	下部为铺首衔环	东汉中期	
XWM22	198°	左右门扉上部	下部为铺首衔环	东汉中期	
XWM23	187°	左右门扉上部	下部为铺首衔环	东汉中期	
XWM24	175°	左右门扉上部	下部为铺首衔环	东汉中期	
XWM50	196°	左右门扉上部	下部为铺首衔环	东汉中期	
XPM88	275°	墓门左立柱、前室东壁门楣	门楣下部为龙凤,左立柱全部	东汉中期	

① [罗马尼亚] 米尔恰·伊利亚德:《神圣与世俗·序言》,王建光译,华夏出版社,2003年。

续表

墓号	墓向	连壁纹位置	相关图像	墓葬时间	图像
XPM127	185°	右门扉	下部为铺首衔环	东汉中晚期	
XPM159	11°	后室门道左右立柱	全部门柱	东汉中晚期	

以往关于连壁纹探讨往往将连壁纹视为龙壁纹的变体，即连壁纹由龙壁纹演化而来，并且，对于连壁纹的探讨多数关注连壁纹中的玉璧，往往忽略了连壁纹的另外一个组成符号：直线。因此研究者关于连壁纹象征意义的阐释便极为片面，得出的结论自然不具备十足的说服力。^① 基于此，在探讨连壁纹象征意义时，应将连壁纹中的玉璧与直线符号考虑在内，并结合墓葬制度进行。

第二节 连壁纹象征意义

萧县连壁纹由玉璧和直线两种符号构成，要探讨该图纹承载的文化象征意义，必须先确认每一种符号在墓葬中的象征意蕴。从连壁纹所在的位置来看，它位于作为天门象征的墓葬门扉上部或门立柱之上，与其相关的图像为龙穿壁纹和铺兽衔环。当下学术界达成的一种共识就是，龙是神话世界的神兽，也是升天的工具。^② 铺首是镇守天门之神，铺首衔环图像为天门的标志与象征。^③ 汉墓中所有的图像都是相关的，即皆服务于亡灵升天这一意图。那么与龙穿壁、铺首衔环同在墓门之上的玉璧应当也是天门的象征符号，与其他天门符号共同构成天门符号体系，以此标志亡灵要进入的天国门户。

从证据的相关性来看，萧县汉墓中玉璧图像为西汉中晚期产物，同时期汉墓中的玉璧图像所具有的象征意义可作为直接证据使用，以下援引几例作为证

① 譬如，张志春先生就认为，汉画像石中连壁纹中的璧为二龙交尾而成的圆形，因此连壁纹的图像源头为伏羲女娲交尾图。参见张志春：《从具象到抽象的演化轨迹：陕北等地画像石一种抽象图纹的文化追溯》，《艺术百家》，2003年第3期。

② 张光直：《美术、神话与祭祀》，郭净译，三联书店，2013年，第57-58页。

③ 王倩：《淮东汉画像“铺首衔环”神话学新探》，《淮师范大学学报》（哲学社会科学版），2012年第6期。

明。据考古发掘报告可知，重庆巫山县出土了东汉晚期的 14 块鎏金铜牌饰，其中 4 块铜牌上绘有玉璧图像，并且在玉璧上方刻有“天门”榜题。巫山县淀粉厂基建工地、土城坡东井坎、江东嘴小沟子这三地分别出土了 4 块鎏金铜牌，即编号为 A2、A3、A6、A7（A3 参见图 5-1）的鎏金铜牌饰。这 4 块鎏金铜牌饰的共同构图特征为，“无上下区分，整个牌饰为一个画面，画面多人物、双阙”。^① 巫山县出土的这 4 块铜牌饰均在玉璧上方刻有“天门”二字，这显然表明玉璧在这里是作为天门的象征符号而出现的。与上述玉璧相关的图像分别为，象征天界的西王母、双阙、羽人、神兽，等等，这些神话图像从另外一个层面表明玉璧为天门象征符号的属性。玉璧作为天门象征符号的理念在汉代是如此普遍，它作为一种象征性符号出现在汉墓中，“以至于产生出固定的象征模拟联想：一见到玉璧就联想到天界或天国之门”。^② 无须借助于文字，人们便已领会其象征意味。



图 5-1 巫山县淀粉厂铜牌饰“玉璧天门图”

（采自重庆巫山县文物管理局，中国社会科学院考古研究所三峡工作队：《重庆巫山东汉鎏金铜牌饰的发现与研究》，《考古》，1998 年第 12 期，第 78 页，图一之 2。）

① 重庆巫山县文物管理局，中国社会科学院考古研究所三峡工作队：《重庆巫山东汉鎏金铜牌饰的发现与研究》，《考古》，1998 年第 2 期。

② 叶舒宪：《论四重证据法的证据间性：以西汉窦氏墓玉组佩神话图像解读为例》，《陕西师范大学学报》（哲学社会科学版），2014 年第 5 期。

与萧县汉墓、巫山县鎏金铜牌饰同时代的洛阳市郊烧沟村东 61 号汉墓前堂后室隔梁后壁同样绘有玉璧图像（见图 5-2），图像描绘的场景使玉璧象征天门的意蕴一目了然。该隔梁画面呈梯形，画面中间为两门扉，其中一门扉半启。门扉上部绘有 5 个浅绿色的玉璧，玉璧下方为菱形。画面两边为对称性图像，各绘一条足踏紫绿色山峰的飞龙符号，一羽人坐于龙背之上。烧沟 61 号汉墓砖雕图像描绘的内容为升天场景，玉璧位于整个门扉的最上部，这显然象征灵魂要进入它所象征的天门后方可获得不死的生命。烧沟 61 号汉墓隔梁砖雕描绘的图像体系主题与重庆巫山县鎏金铜牌饰描绘的图像主题完全相同，而门扉雕刻的玉璧、菱形窗棂、铺兽衔环等图案与萧县画像石门扉刻画的图像极为相似。这就表明，西汉中晚期的汉代墓葬图像已基本形成一套较为规整的升天图像体系。尽管地域不同，但墓葬图像体系表达的彼世信仰并无两样，玉璧图像承载的象征意味在全国各地的墓葬汉画像石中也是完全一致的。因此，即便是没有相关文字表述，对于汉代的人而言，萧县汉画像石玉璧象征天界的意蕴是不言自明的，因为它已经成为一种固定的图像体系与意义象征模式，以文化编码的方式存在于人们的意识之中。

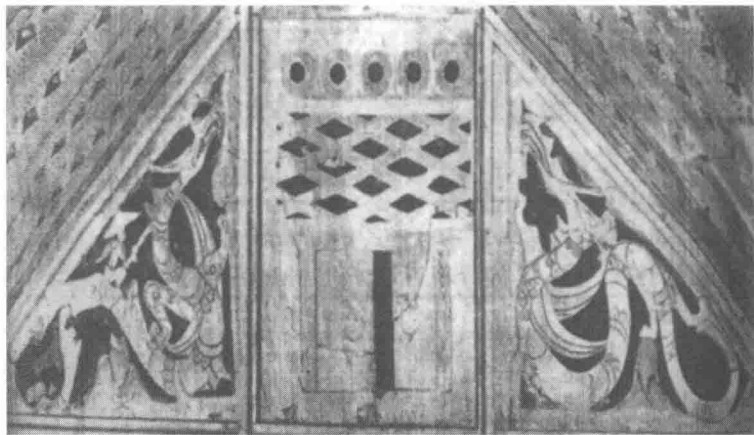


图 5-2 烧沟 61 号墓隔梁砖雕“五玉璧天门图”

（采自河南省文化局文物工作队：《洛阳西汉壁画墓发掘报告》，洛阳师范学院河洛文化国际研究中心编：《洛阳考古集成·秦汉魏晋南北朝卷》（上），北京图书馆出版社，2007 年，第 396 页，附图六之 3。）

实际上，作为天界或天门象征物的玉璧符号是汉代墓葬传统符号的一个部分，它频繁出现于汉代墓葬中，甚至可以看到，西安新城区动物园西汉窦氏墓出土的 11 件玉组佩，以及西安市三桥镇汉墓出土的 6 件玉组配（见图 5-3），

均以玉璧作为想象的天门象征符号，与其他玉器共同构成升天场景。这样看来，连璧纹中玉璧的象征意义在汉文化中是约定俗成的，其在墓葬系统中的意义亦如此。



图 5-3 陕西西安市三桥镇汉墓玉璧组配

(采自古方主编：《中国出土玉器全集·陕西》，科学出版社，2010 年，第 147 页。)

图像是由不同的图像要素组成的，图像的意义亦由各个图像要素共同建构。连璧纹图像组合中的第二个组合性符号是直线，出现在萧县汉墓的墓门门扉或立柱之上。在汉墓中，墓门门扉与立柱皆为天国的象征性符号，因此连璧纹中的直线必然与升天主题相关。就墓葬制度而言，连璧纹源自战国时代的连

壁制度，连壁纹中的玉璧图像源自战国棺外悬璧的楚墓饰棺制度，直线则源自棺外饰丝绸或帛线的传统。^① 此处要强调的是，丝绸不同于一般的纺织物，它由蚕吐丝结茧而成，蚕的生命则经由了卵、蚕、蛹、蛾这4个不同的阶段。在此过程中，上一个生命阶段的结束皆为下一个生命阶段的开始，也是生命不同存在形式之间的转换。蚕这种生命循环与再生的特征由此赋予它一种神秘的属性，因此受到人们的崇拜，由蚕而成的丝绸与帛也成为不死与再生的象征符号。

因此可以断言，萧县汉画像石墓葬中的连壁纹是一组富有神话象征意味的复合型图像：玉璧象征人死后进入的天界大门，而直线则是不死与再生的神话象征符号，二者组合而成的连壁纹隐喻了墓主死后灵魂升至天界获得永恒生命的主题。作为组合性的象征符号，连壁纹普遍存在于汉画像石墓与壁画墓中，譬如，扬州平山养殖场3号汉墓天花板装置（见图5-4），山东枣庄小山1号画像石墓（见图5-5），以及长沙马王堆一号汉墓漆屏风（见图5-6）。这就表明，这些连壁纹图像系统背后存在着一种普遍性的理念或认知，乃至信仰，正是它们才催生出了如此相似的图像表述符号。那么，究竟是何种信仰呢？答案非常明确，源自新石器时期玉帛为神物的神话信仰是连壁纹图像生成的观念性源头，进一步说，口传时代关于美玉与天蚕的神话理念是汉画像石墓葬连壁纹生成的认知基础。

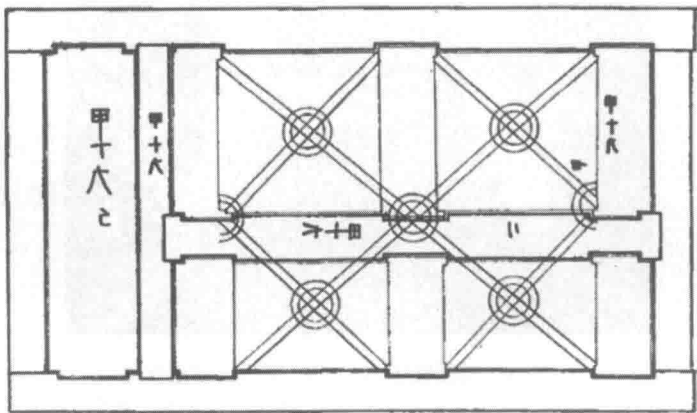


图5-4 扬州平山养殖场3号汉墓连壁纹

（采自扬州博物馆：《扬州平山养殖场汉墓清理简报》，《文物》，1987年第1期，第27页，图三。）

^① 关于战国楚墓连壁制度的阐释，见黄凤春：《试论包山2号楚墓饰棺连壁制度》，《考古》，2001年第11期。

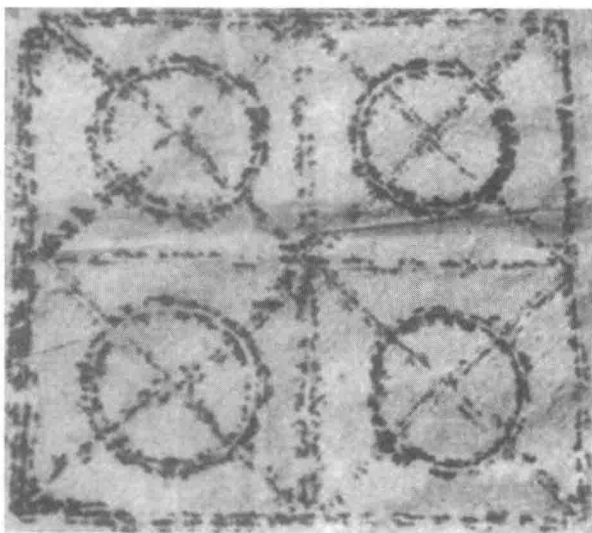


图 5-5 山东枣庄 1 号画像石墓连壁纹

(采自枣庄市文物管理委员会办公室, 枣庄市博物馆:《山东枣庄小山西汉画像石墓》,《文物》1977 年第 12 期,第 40 页,图一三。)

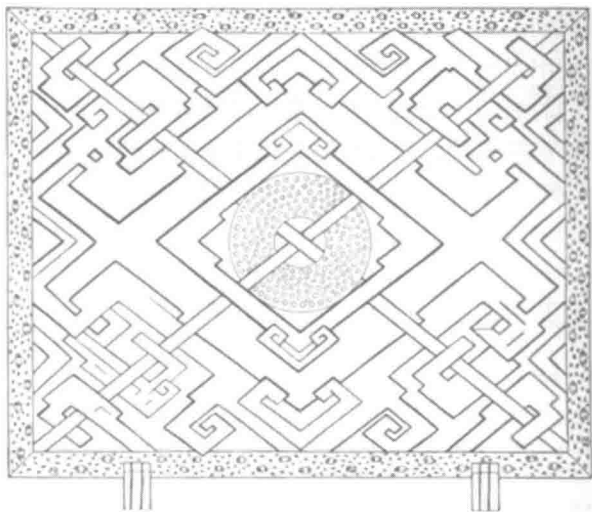


图 5-6 长沙马王堆一号汉墓漆屏风连壁纹

(采自湖南省博物馆, 中国科学院考古研究所:《长沙马王堆一号汉墓》(上), 文物出版社, 1973 年, 第 94 页, 图八九。)

第三节 连璧纹神话源头

作为组合性图像，萧县连璧纹的观念性源头为新石器时代“玉为神器”以及“蚕为神物”的神话信仰。当下学界达成的共识就是，“在华夏文明发生之前，玉文化始于八千年前的北方地区，养蚕缫丝生产起源于七千年的南方地区。”^① 这就意味着，玉石神话信仰的产生要早于天蚕神话信仰，二者分别经历了数千年的发展与演变，最后形成玉璧与丝帛合二为一的组合性神话图像。因此，关于美玉与蚕的神话信仰理应分别阐释。杨伯达先生指出，作为一种文化基因，“玉器为神物”的神话理念包含 3 个方面的内容：一，玉是神灵寄托之物体或外壳；二，玉是神之享物，也就是供神灵吃的食物；三，玉是通神之神物，玉本身就是神，又有通灵之气。^② 具有八千年历史的玉石神话信仰早已将玉璧为天界象征的文化思维模式固定下来，并因此形成一套固定的图像意义表述体系。这是一种不言而喻的文化事实，本书不再赘言，重点探讨天蚕神话信仰。

距今约 7300—7100 年的蚌埠双墩文化遗址出土了大量陶刻符号，其中就有大量与蚕相关的符号。据考古发掘报告表述^③，双墩遗址有 8 件陶器刻有蚕形符号，其中主要包括蚕形、蚕茧形，以及蚕丝形组合符号。^④ 史前图像并非是为了单纯的审美情趣而创造的，图像背后总是隐藏着某种既定而神圣的宗教或信仰情感。蚌埠双墩遗址出土的陶器上雕刻的这些与蚕相关的符号，表现了蚕在生命不同阶段的状态，同时表明了史前人们对蚕吐丝结茧现象的神话式认知：人类就像蚕死而再生一样，经历不同的阶段后会获得生生不息的永恒生命。

当这种蚕的神话信仰与玉石信仰相遇后，便催生出玉蚕这种富有双重意味的玉器造型。属红山文化类型的新石器时代遗址内蒙古巴林右旗那斯台出土了 4 枚玉蚕（见图 5-7）^⑤，4 枚玉蚕的蚕身皆呈圆柱形，刻画于蚕背之上的凸线纹突出蚕的身体特征。不难看出，巴林右旗那斯台出土的玉蚕皆为蚕蛹，即蚕

① 叶舒宪：《“玉帛为二精”神话考论》，《民族艺术》，2014 年第 3 期。

② 杨伯达：《“玉神物”解》，杨伯达《巫玉之光：中国史前玉文化论考》，上海古籍出版社，2005 年，第 60—61 页。

③ 安徽省文物考古研究所，蚌埠市博物馆：《蚌埠双墩：新石器时代遗址发掘报告》（上），科学出版社，2008 年，第 196、339—340 页。

④ 这 8 件陶器的编号分别为 92T0722：43，92T0722：17，92T0722：73，91T0819：69，86T0820：2，86T0820：56，86T0720：57，86T0720：56。

⑤ 巴林右旗博物馆：《内蒙古巴林右旗那斯台遗址调查》，《考古》，1987 年第 6 期。

的第三个生命阶段，也是蚕蛾的上一个生命形式。这种玉蚕造型表明了这样一种神话理念：就像蚕蛹最终要蜕化成蚕蛾一样，死者的生命也要经历变化，最终高飞到天界拥有生生不息的生命。

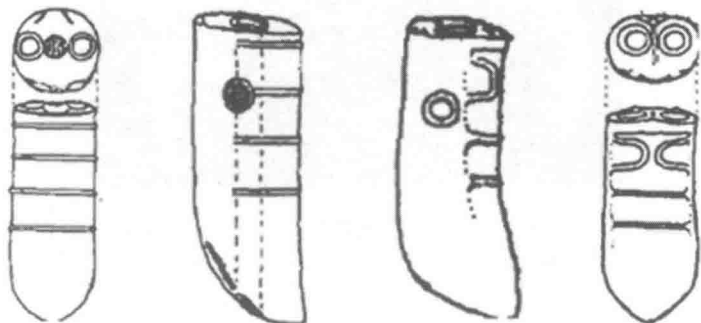


图 5-7 内蒙古巴林右旗那斯台遗址出土的玉蚕

（采自巴林右旗博物馆：《内蒙古巴林右旗那斯台遗址调查》，《考古》，1987 年第 6 期，第 517 页，图一四之 6、7。）

玉石与天蚕神话信仰结合而成的神话图像造型，其影响极为长久，历经商代、西周与东周时期而不衰，乃至影响了汉代的金蚕造型。这种源自无文字时代大传统神话理念的影响力之大，可以通过一系列出土玉蚕的数字来体现。1971 年，山东淄博郎家一号东周墓出土玉髓蚕形饰 2 件^①；1980 年，陕西岐山县王家嘴、衙里西周墓 2 号墓出土玉蚕 2 件^②；1981 年，陕西扶风县强家 1 号西周墓出土玉蚕 2 件（图 5-8）；1985 年，山东浏阳县姜集镇刘台西周 6 号墓出土玉蚕 22 件（图 5-9）^③；1974—1981 年，陕西宝鸡市茹家庄 1 号出土玉蚕 8 件，2 号西周墓葬出土玉蚕 10 件，竹园沟 9 号西周墓出土玉蚕 15 件，13 号西周墓出土玉蚕 3 件^④；1983 年，河南信阳春秋早期黄君孟夫妇墓出土玉蚕 4 件^⑤。时至汉代，这种源自新石器时代的神话图像甚至催生出陕西石泉县鎏金蚕这样的神话形象。

① 山东省博物馆：《临淄郎家庄一号东周殉人墓》，《考古学报》，1977 年第 1 期。

② 巨万仓：《陕西岐山王家嘴、衙里西周墓葬发掘简报》，《文博》，1985 年第 5 期。

③ 熊建平：《山东省刘台西周墓地出土的玉蚕》，《农业考古》，1989 年第 1 期。

④ 北京大学震旦古文明研究中心等：《虢国玉器》，文物出版社，2010 年，第 63、164、186、300、306、330—331 页。

⑤ 河南信阳地区文管会，光山县文管会：《春秋早期黄君孟夫妇墓发掘报告》，《考古》，1984 年第 4 期。



图 5-8 陕西扶风县强家 1 号西周墓出土玉蚕

(采自古方:《中国出土玉器全集 14》(陕西),科学出版社,2010 年,第 70 页。)



图 5-9 山东浏阳县姜集镇刘台西周墓出土玉蚕

(采自熊建平:《试谈刘台西周墓地出土的玉蚕》,《农业考古》,1989 年第 1 期,第 311 页,图二。)

由此可见,源自口传时代的玉石与天蚕的神话信仰一直保留在中国古代文化记忆中,“玉帛为二精”的神话理念作为文化基因催生出数量众多的玉蚕神话造型,同时渗透到汉代墓葬制度中,致使汉画像石墓出现了连璧纹这种充满神话象征意味的抽象符号组合。人们甚至发现,甘肃嘉峪关市新城 6 号魏晋墓

后室砖墙壁上刻满了圆形、方形，以及圆圈形蚕茧和丝帛符号（见图 5-10）。这些与蚕相关的图像与符号同样是新石器时代玉器与神蚕神话信仰的产物，只不过它采用了蚕吐出的蚕茧与丝帛这两种符号加以表现而已。

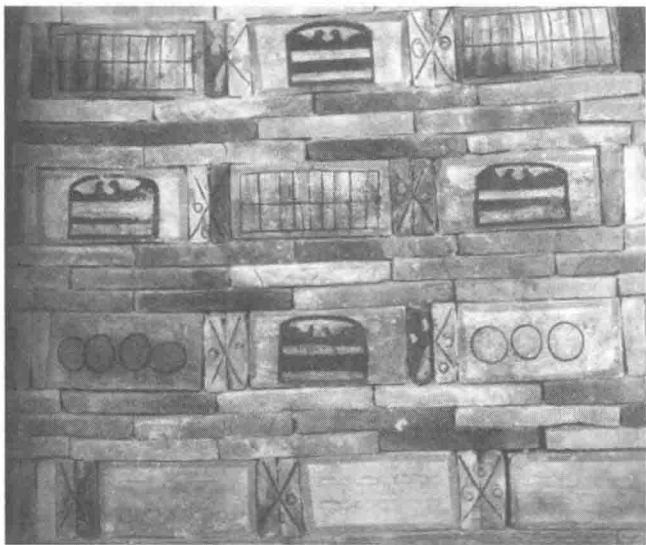


图 5-10 嘉峪关新城 6 号魏晋墓后壁茧帛图

（采自徐光冀：《中国出土壁画全集 9》（甘肃·宁夏·新疆），科学出版社，2012 年，第 91 页，图 87。）

第四节 结 语

由此可知，萧县连壁纹并非是毫无意义可言的装饰性图案，相反，它是一组富有象征意义的组合型神话图像，其意义指向汉代的彼世信仰，即亡灵旅行的最终目的为高升到天界获取生生不息的永恒生命。就像其他图像一样，萧县汉画像石墓中的连壁纹是为死者设计的，它的主要功能在于为死者亡灵升天提供导引，并表明他们的最后归宿。

萧县汉画像石墓中的连壁纹是汉代墓葬天界图像体系的一部分，也是汉代垂直二元宇宙论的建构性图像符号。它与汉画像石墓中的其他图像系统，诸如车马出行、西王母及铺首衔环等，共同建构了汉画像石墓葬的宇宙论，同时又成为该宇宙论的图像表现符号。进一步说，萧县汉画像石连壁纹是对史前神话

信仰的再编码与再叙事，属文字书写时代小传统对于口传时代大传统的继承与创新。因此可以断言，两汉时期人们对于死后世界的认知并未因时代变迁而改变其神话信仰性质，作为早期文明核心要素的视玉璧与天蚕为神物的神话理念，即便到了文明程度相对发达的汉代，它依然发挥着整合文化要素的塑造性作用。

第六章 石刻画像图像方位结构

第三部分

第一节 墓神像的图像结构

汉画像石 垂直方位模式



① 曹全瓦 曹全碑《曹全碑文》拓本（局部）（见《中国书画函授大学》1994年第1期）。

② 同前。

③ 同前。按曹全碑《曹全碑文》拓本（局部）（见《中国书画函授大学》1994年第1期）。

④ 同前。按曹全碑《曹全碑文》拓本（局部）（见《中国书画函授大学》1994年第1期）。

⑤ 同前。按曹全碑《曹全碑文》拓本（局部）（见《中国书画函授大学》1994年第1期）。

⑥ 同前。按曹全碑《曹全碑文》拓本（局部）（见《中国书画函授大学》1994年第1期）。

第六章 石椁墓神树图像方位结构

第一节 树形符号的图像结构

本部分探讨的主要是苏鲁豫皖4省的画像石，并不包括其他地区的汉画像石。为何会选择这4个地区？原因非常简单，该地区神树图像的外形非常相近。

就考古学关于石椁墓类型的划分而言，石椁墓有三类：一是积石冢，即用块石垒堆成的石头坟墓；二是仿制“黄肠题凑”式墓葬建成墓室；三是仿制木椁建成的石棺墓葬，此类石椁由底、盖、挡板构成，内置木棺。^①本书所探讨的石椁墓为第三类，并不包括前两种类型。根据考古工作者的统计，近年苏北、鲁南、豫东、皖北出土近200座石椁墓，其中正式见于报道的有近百座。^②值得注意的是，其中约有30座石椁墓中刻画了数量众多的三角树形图纹，较为典型的当属江苏沛县栖山石椁墓、^③连云港锦屏山西汉石椁墓、^④山东枣庄小山西汉石椁墓、^⑤山东枣庄临山汉石椁墓、^⑥山东临沂庆云山石椁

① 燕生东、刘智敏：《苏鲁豫皖交界区西汉石椁墓及其画像石的分期》，《中原文物》，1995年第1期。

② 同①。

③ 徐州博物馆，沛县文化馆：《江苏沛县栖山画像石墓清理简报》，《考古》编辑部《考古学集刊》（2），中国社会科学出版社，1982年，第106—112页。

④ 李洪甫：《连云港市锦屏山汉画像石墓》，《考古》，1983年第10期。

⑤ 枣庄市文物管理委员会办公室，枣庄市博物馆：《山东枣庄小山西汉画像石墓》，《文物》，1997年第12期。

⑥ 枣庄市文物管理委员会，枣庄市博物馆：《山东枣庄市临山汉墓发掘简报》，《考古》，2003年第11期。

墓^①、山东微山县微山岛西汉石椁墓^②、山东滕州市山头村汉石椁^③、河南夏邑吴庄石椁墓^④、安徽萧县陈沟石椁墓^⑤，等等。

因这些石椁墓葬中刻画的树形近似三角形，其造型与柏树这类常青树外形有些相似，多数研究者将这类树称为“长青树”。当下多数学者探讨的内容依然停留在石椁墓中树种的考辨方面，譬如，郑同修先生就断言，“这类所谓‘长青树’类刻画，有的原来是汉代社树的摹画，汉代社祭一如前代，也有立社植树、以柏树为社之俗。”^⑥汪小洋先生则指出，根据河南省偃师县南蔡庄汉墓出土的《肥致碑》内容推断，“这类树有一个原形是枣树，表现的是修炼成仙的内容。”^⑦不可否认，以往关于汉石椁中树形图纹的探讨极大地丰富并拓展了汉画像石图像阐释的范围，但多数研究者皆将树图像视为现实生活中树木的描绘，并未虑及其象征意蕴，并且，在方法论上割裂了图像与图像情境之间的关联，致使得出的结论并不具有普适性。因此基于图像阐释的情境性之规约，本书将这类树形图像置于石椁结构之中，对图像结构的象征意义进行深度分析，并探讨其生成的概念性源头。

迄今为止，考古工作者公布的苏鲁豫皖四省石椁墓中，绘有树形符号的共计有30余座，其中明确标有出土地名的有37座（见表6-1）。从附表6-1中可知，树形图像主要出现在石椁墓的后挡板和左右侧挡板上，尤其是后挡板上。有的树形图像同时出现在后挡板与侧挡板上。在这些图像中，后（足）挡板上出现的图像有：树、树+鸟、树+鸟+玉璧3种组合。树和鸟的组合居多，树+鸟+玉璧这3种符号同时出现的机会最少。侧挡上出现的符号组合则有：树+玉璧+鸟、树+玉璧+屋舍、树+车马，其中尤以树+玉璧+鸟图像组合居多。需要指出的是，不论是何种图像组合，三角形的树符号均是画面表现的中心，居于图像的中心或显著位置。

① 临沂市博物馆：《临沂的西汉瓮棺、砖棺、石棺墓》，《文物》，1998年第10期。

② 微山县文物管理所：《山东微山县微山岛汉代墓葬》，《考古》，2009年第10期。

③ 燕燕燕：《山东滕州市山头村汉代画像石墓》，《考古》，2012年第4期。

④ 商丘地区文化局：《河南夏邑吴庄石椁墓》，《中原文物》，1990年第1期。

⑤ 安徽省文物考古研究所，安徽萧县博物馆：《安徽省萧县陈沟墓群（东区）发掘简报》，《东南文化》，2013年第1期。

⑥ 郑同修：《汉画像中“长青树”类刻画与汉代社祭》，《东南文化》，1997年第4期。

⑦ 汪小洋：《枣树：汉画像石中树图像的一个原形》，《齐鲁艺苑》，2004年第3期。

表 6-1 汉石椁墓树形图像结构

序号	墓葬地域	年代	墓中位置	石椁画像石内容	图像组合
1	安徽萧县陈沟墓群 M12	西汉中晚期	后挡板	前挡板:玉璧图,壁上刻箭头。 后挡板:周围刻满直线,中间两树形符号。	双树
2	河南夏邑吴庄石椁墓 M2	西汉后期偏早	后(足)挡板左、右侧挡板	前挡板:玉璧绶带。后挡板:两株树,树顶立飞鸟。左、右挡板:左与右两挡板内容大致相同且互对称,画面自右到左依次为玉璧绶带、树、立鸟。	双树、鸟
3	河南夏邑吴庄石椁墓 M26	西汉后期偏早	后(足)挡板	前挡板:玉璧绶带。后挡板:独株树形图。	单树
4	河南夏邑吴庄石椁墓 M38	西汉后期偏早	后(足)挡板	前挡板:两玉璧绶带。后挡板:两树,树顶各立一鸟。	双树、鸟
5	山东滕州姜屯高庄石椁墓	东汉初	左、右侧挡板,前后挡板	左右侧挡板:玉璧绶带、树、房屋。前后挡板:两树,飞鸟立于树顶,树下立神鹿。	双树、鸟、神鹿
6	山东枣庄小山西汉石椁墓 M1	西汉中期	中椁室东挡板、北椁西挡板(头挡与足挡)	中椁室南北侧板:玉璧;东挡板:树;西挡板:玉璧纹。北椁室东挡板:玉璧纹;西挡板:树。	单树
7	山东枣庄小山西汉石椁墓 M2	西汉晚期偏早	南椁室西挡板(后挡)	南北侧挡:玉璧。 西挡板:树,树下立人马。	双树、马
8	山东枣庄小山西汉石椁墓 M3	西汉早期	南侧挡板	南侧挡板:玉璧、树。 北侧挡板:玉璧绶带纹。	双树、双玉璧
9	山东临沂庆云山石椁墓 M2	西汉早期	西壁	西壁:玉璧、树、房屋。	双树、双玉璧、房屋
10	山东微山县微山岛石椁墓 M18	西汉早期	北(后)挡板	南(头)挡板:玉璧。北(足)挡板:树。	单株树
11	山东微山县微山岛石椁墓 M13	西汉早期	足(后)挡板	树	单株树、山
12	山东微山县微山岛石椁墓 M20G1	新莽时期	南(后或足)挡板	北挡板:铺首衔环。南挡板:两树,树顶各立一鸟。	双树、双鸟
13	山东滕州山头村石椁墓 M1	西汉早期	东(足或后)挡板北侧板	西(头)挡板:三角形纹。东(足)后挡板:树。北侧板:三株树,双玉璧。	单株树、三株树、双玉璧
14	山东滕州山头村石椁墓 M2	西汉晚期至王莽时期	后(足)挡板	前挡板:连璧纹。后挡板:树。	双树、三株树

续表

序号	墓葬地域	年代	墓中位置	石椁画像石内容	图像组合
15	山东枣庄临山石椁墓 M1	西汉晚期	北(足或后)挡板	南(前)挡板:铺首衔环。北(后)挡板:单株树。	单株树
16	山东枣庄临山石椁墓 M8	东汉初期至王莽时期	北(足或后)挡板	南挡板:铺首衔环北挡板:双树,树顶各立一鸟。	双树、鸟
17	山东济宁师专 M10	西汉后期	南、北、西三面挡板	南挡板:双树、双阙,阙内立一人。北挡板与南挡板内容相同;西挡板:中部房屋,屋前立树,屋内有人。	树、双阙、立人
18	山东济宁师专 M16	西汉后期	北挡板	画面分三格:左为环形纹,中间为屋舍,内坐一人,左右立侍者。屋舍边立双树。	双树、屋舍、人
19	山东济宁师专 M17	西汉后期	南侧挡板、东(足)挡板	南侧挡板:树,亭子。东(足)挡板:房屋、双树。	双树、阙、人
20—25	山东滕州庄里西石椁墓	西汉武帝时期	左右侧挡板,共计6幅,具体方位不详	侧板1:中间画面为屋舍,两边为双玉璧夹单株树。侧板2:中间为双株树和屋舍,两边为玉璧绶带,呈对称。侧板3:画面中间为屋舍,两边为双玉璧和单株树,画面呈对称。侧板4:画面中间为双株树,两边为玉璧绶带,画面呈对称。侧板5:画面中间为屋舍,屋舍对面为玉璧,屋舍两边各立一树,画面两边为玉璧树,呈对称。侧板6:画面中间为屋舍,屋舍边各立一树,画面两边为玉璧,呈对称形。	玉璧、双树;屋舍、双树;玉璧、屋舍、双树;双玉璧、树;双树、玉璧、玉璧、单株树
26	山东滕州善庄石椁墓	西汉武帝时期	左右侧板,具体方位不详	画面中间为屋舍,两边立双树,屋下立侍者;画面两边各为垂钓和车马出行。	树、屋舍、人
27	山东滕州官桥郑庄石椁	西汉宣帝时期	侧挡板,具体方位不详	画面中间为车马出行,车前后为树,树后为门基石。	树、车马
28	山东济宁肖王庄二号石椁墓	西汉晚期	不详	双阙边各立一树,阙下立二侍者。	树、双阙、人
29	山东邹城香城镇龙水村石椁墓 M13	西汉早期	南挡板	北挡板:玉璧。南挡板:双树。	双树
30	山东邹城香城镇龙水村石椁墓 M12	西汉早期	南挡板	北挡板:星云图。南挡板:三株树	三株树

续表

序号	墓葬地域	年代	墓中位置	石椁画像石内容	图像组合
31	山东邹城北宿镇穀堆村石椁墓	西汉早期	挡板,具体方位不详	挡板1:单株树挡板;2:画面中间为连壁纹,左边为屋舍,右边为双株树。	屋舍、玉壁与树
32	山东平阴新屯	西汉晚期	足挡板	树、鸟。	树
33	山东昌乐东南庄子 M2	西汉末期	西挡板北侧挡板	西挡板:画面中间一莲花纹,两边双株树。北侧挡板:三株树夹两莲花纹。	双树;双树、莲花纹
34	江苏沛县栖山1号石椁墓中椁	东汉早期	右挡板、足挡板	头挡板:玉壁。足挡板:树、树顶立鸟。西侧板:双树、双玉壁。	树、鸟树、鸟、壁
35	江苏连云港翠屏山桃花涧石椁墓	西汉晚期	西挡板	东挡板:铺首衔环。西挡板:两连壁纹、单株树、鸟。	玉壁、单株树、鸟
36	江苏连云港翠屏山白鸽涧石椁墓	西汉晚期	南挡板	北挡板:铺首衔环。南挡:玉壁、单株树、鸟。	单株树、玉壁、鸟
37	江苏连云港翠屏山刘顶石椁墓	西汉晚期	不详	玉壁、单株树、鸟、阙。	玉壁、树、鸟、阙

在上述图像组合中,石椁墓后挡板上的图像组合均与前挡板上的图像相对应,而石棺前挡上刻画的图像无一例外皆为玉壁。这就表明,前挡板玉壁与后挡板树形符号必定是相互对应的,二者意义亦相互呼应。与树形符号相关的符号分别为玉壁、鸟、房屋、车马,尤以玉壁居多。不论是后挡板还是侧挡板,其上刻画的树形符号均呈三角形,似乎已经形成一种固定图像模式。

从图像所属地域来看,石椁墓中的树形图像仅仅出现在苏北、鲁南、豫东、皖北等地,同时期陕西、山西、四川汉画像石中并未见类似的树形符号。这些树形图像出现的时间大致在西汉早期到东汉初,东汉中晚期之后这类树形符号便消失了,取而代之的是扶桑、连理树这些神话中的树木。值得一提的是,西汉早期到东汉早期的画像石仅绘有呈三角形的树形图像,并无其他类型的树形符号出现。而东汉早期之后,这类抽象的三角形图像便消失不见,汉画像石中更多出现了《山海经》《淮南子》等神话文本中描述的若木、扶桑、连理树等神树。由此可断定,西汉早期至东汉早期苏鲁豫皖四省石椁墓上的三角形树图像一定是抽象的,它并不是柏树等常绿植物。换言之,石椁墓上的树形符号并不具有实指意义,而是具有象征意义的符号,它指向了多种树木类型。那么,这些树形符号究竟象征着什么?它在石椁墓中具有怎样的作用?

根据结构主义思想可知,图像是一个符号体系,其意义由各种符号建构而成。换言之,单独的符号与图像不具有意义,其意义存在于它与其他符号、图像的关联之中。因此要解读一个单独符号或图像的意义,必须将其置于图像体系与图像生成情境中。在这样一种规约下,要探寻苏鲁豫皖四省石椁墓树形图像的意义,必须将其置于石椁墓图像体系及其生成环境中。

第二节 作为天梯的神树

人是象征动物,也是意义的制造者。人类社会通过象征行为建立了一套文化体系而区别于动物群体,此种象征行为包括语言交际、神话思维和科学认知。换言之,“人类生活在一个象征的世界里。甚至我们当中最有文化和头脑的人,也不断地使用象征并认识象征的作用。穿着某种宗教的衣服象征着一个人献身于上帝。衣领上的彩色绶带表明与艾滋病患者的团结一致。一个单独的耳环意味着同性恋团体的成员的身份。通过向一面旗帜致敬,唱一首颂歌,穿上球衣、制服或一种特殊的服装,可以激发出民族自豪感、群体归属感以及团队支持感。”^①对于汉代的人们而言,石椁墓既是埋葬死者的地方,也是亡灵居所的象征性建筑。石椁墓葬结构模拟的是死者亡灵的归宿地即天界之结构,石椁图像内容自然也是天界的象征。巫鸿先生曾对东汉石椁画像的象征结构做过总结:“天空的场景出现在顶部;入口的场景和宇宙的象征分别占据着前挡和后挡;石棺两侧的画面由多种题材组合而成,但总是突出了某种特定主题,如对灵魂的护卫、宴饮、超凡的仙界儒家的伦理。”^②对于苏鲁豫皖四省汉代石椁画像而言,其图像内容与宇宙结构之间同样存在这种内在的象征性对应关系。只不过相对于四川石椁画像而言,苏鲁豫皖地区的石椁画像内容较为简单,更加突出墓主亡灵升天过程中的路线与方向。

就树形图像所在的棺椁结构而言,它主要存在于后挡与侧挡,而后挡与侧挡上描绘的图像内容是一个整体,因此,在解读树形图像的象征意蕴之前,必须了解石椁前挡与侧挡描绘的图像内容。从石椁前挡雕刻的画像来看,它主要以表现天界大门的情景为主,因此,象征天门的玉璧与铺首衔环成为石椁前挡

① [英] 菲奥纳·鲍伊:《宗教人类学导论》,金泽,何其敏译,中国人民大学出版社,2004年,第45页。

② 巫鸿:《四川石棺画像的象征结构》,郑岩,等译,《礼仪中的美术:巫鸿中国古代美术史文编》,三联书店,2010年,第185页。

画像的主要内容。铺首衔环图像的环实际上也是玉璧，而铺首则是神话世界看守天门的神兽。在汉代墓葬结构中，玉璧象征天门是墓葬图像的固定象征模式，它已成为一种不言自明的图像规约。这里仅举两例加以说明。第一个例子是重庆巫山县的汉代鎏金铜牌。巫山县出土了东汉晚期 14 块鎏金铜牌饰，其中 4 块铜牌上绘有玉璧图像（A3 图像见图 6-1），并且在玉璧上方刻有“天门”榜题^①，玉璧在这里显然是作为天门的象征符号而出现的。与上述玉璧相关的图像中分别刻有象征天界的有西王母、双阙、羽人、神兽等符号，这些符号从侧面表明玉璧为天门象征符号的属性。第二个例子是东汉晚期的洛阳市郊烧沟村东 61 号汉画像石墓葬。洛阳市郊烧沟村东 61 号汉墓前堂后室隔梁后壁描绘的图像（见图 6-2）内容，使得玉璧象征天门的意蕴一目了然。隔梁画面呈梯形，画面中间为两门扉，其中一门扉半启。门扉上部绘有 5 个浅绿色玉璧，玉璧下方为菱形。画面两边为对称性图像，各绘足踏紫绿色山峰的飞龙，一羽人坐于龙背之上。玉璧位于门扉顶部，明显象征死者亡灵要进入的天门。这就表明，玉璧象征天门的意味在全国各地汉画像石墓葬中是一致的，无须借助于文字，人们见到玉璧便已领会其象征天门的特殊意味。



图 6-1 巫山县淀粉厂铜牌饰“玉璧天门图”

（采自重庆巫山县文物管理局，中国社会科学院考古研究所三峡工作队：《重庆巫山东汉鎏金铜牌饰的发现与研究》，《考古》，1998 年第 12 期，第 78 页，图一之 2。）

^① 重庆巫山县文物管理局，中国社会科学院考古研究所三峡工作队：《重庆巫山东汉鎏金铜牌饰的发现与研究》，《考古》，1998 年第 12 期。

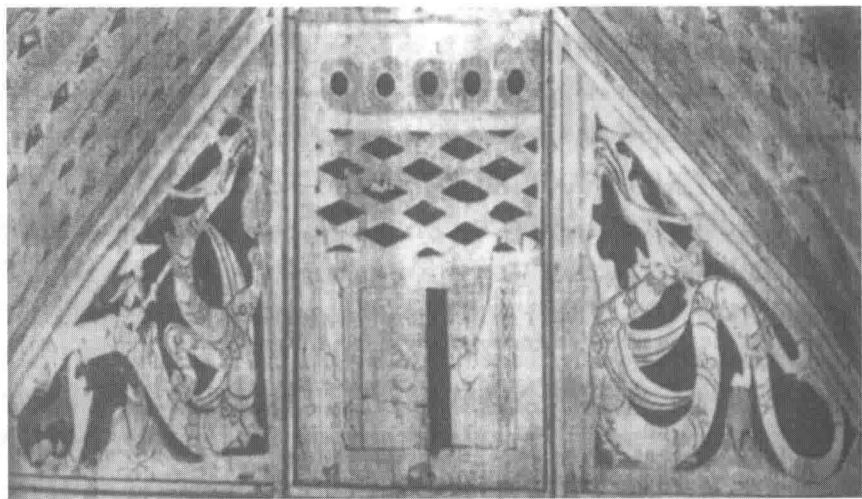


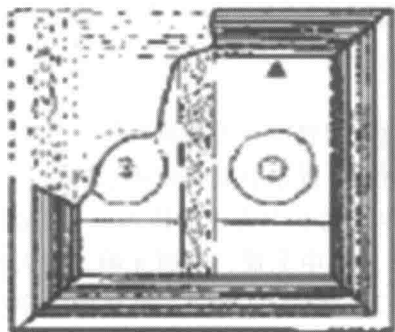
图 6-2 烧沟 61 号墓隔梁砖雕“五玉璧天门图”

（采自河南省文化局文物工作队：《洛阳西汉壁画墓发掘报告》，洛阳师范学院河洛文化国际研究中心编《洛阳考古集成·秦汉魏晋南北朝卷》（上），北京图书馆出版社，2007 年，第 396 页，附图六之 3。）

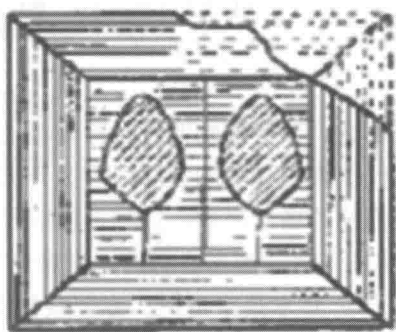
汉代石椁墓是一个微型的宇宙，它模拟的是宇宙中心的结构。进一步说，石椁前挡是死者头部所在位置，后挡则是死者足部所在位置。根据图像象征规约，二者描绘的内容必然是相关的。具体说来，石椁前挡图像描绘的是死者亡灵要进入的天门，即宇宙中心的边界，而后挡描绘的图像是进入作为宇宙中心通道的天梯。这就意味着，苏鲁豫皖四省石椁墓后挡上刻画的树形符号象征着宇宙中心通道的天梯。关于这一点，安徽萧县陈沟墓群（东区）石椁墓编号为 M12 的墓葬图像中能够提供确凿的证据（见图 6-3）。该石椁前挡被菱形纹饰一分为二，菱形纹饰一侧各有一个玉璧，玉璧上端雕刻一个箭头；后挡刻满呈梯形状直线，中部一条直线将后挡一分为二，两边各有一个树形符号。在该石椁画像中，前挡上的玉璧图像象征天国门户，玉璧上端的箭头显然喻指天国方向。后挡上的树形符号则表明亡灵是通过这株树而抵达天国的。萧县陈沟墓群 M12 石椁画像表述了这样一个场景：亡灵已经通过宇宙中心的通道，借助于作为天梯的神树而抵达天国大门。这座石椁画像表明，后挡上刻画的树是神树，也是通天的宇宙树，它是亡灵升天的工具，更是宇宙中心的通道。

作为天梯，石椁墓中的神树连接天地，它一端是天界，另外一端是人间。关于这一点，可以从山东枣庄小山西汉石椁墓 M2 描绘的画面中得知（见图 6-

4)。在这座石椁的南椁室西挡（后挡）上，一条小河将画面分为两个部分，同时将画面中间的宇宙树分成两个部分。树的上部有两位女性翩翩起舞，两位男性站立一边侍立，这显然是恭候亡灵升天的场面。树下部是骑马准备升天的死者，两位侍者站立一旁伺候。山东枣庄小山西汉石椁墓 M2 画面描绘的场景表明，树形符号是宇宙树的象征，人神之间的交流通过它而进行，亡灵也通过它而升天。这样，便很容易理解石椁后挡与侧挡上以树为中心的树与鸟、玉璧、屋舍、车马等图像组合的象征意义了。在神话世界，鸟白天在天空飞翔，夜晚栖息于大地，而神明居于天界，人类居住在大地上，鸟类因此成为沟通天地与人神的使者。石椁画像与那些栖息于树上的鸟类实际上是导引死者亡灵升天的使者，负责将亡灵引入天门。至于双阙、屋舍这类建筑物，它们均是天门的象征符号，寓意死者亡灵要抵达目的地^①。在汉画像石中，车马并不象征天门，但它是亡灵升天的工具。^②明白上述这些符号的象征意义，便理解了石椁墓刻画的图像蕴含：所有这些画像场景表述的皆为亡灵升天的内容，前挡描绘的是天界的大门或入口，后挡则是宇宙中心的通道，辅助性的鸟、车马等符号则是导引亡灵升天的使者或工具。至于侧挡刻画的内容，则基本是天界的内容，强调亡灵已抵达目的地，享受不死的乐园生活。



(1) 前挡



(2) 后挡

图 6-3 安徽萧县陈沟石椁 M12 前挡与后挡画像

（采自安徽省文物考古研究所，安徽省萧县博物馆：《安徽萧县陈沟墓群（东区）发掘简报》，《东南文化》，2013 年第 1 期，第 33 页，图四。）

① 赵殿增，袁曙光：《“天门”考：兼论四川汉画像砖（石）的组合与主题》，《四川文物》，1990 年第 6 期。

② 王倩：《二元宇宙：褚兰汉墓车马出行图方位结构》，《民族艺术》，2016 年第 6 期。



图 6-4 山东枣庄小山西汉 M2 南椁室西挡画像摹本

(采自枣庄市文物管理委员会办公室, 枣庄市博物馆:《山东枣庄小山西汉画像石墓》,《文物》, 1997 年第 12 期, 第 42 页, 图二三。)

那么, 苏鲁豫皖四省石椁画像的树究竟是何物呢? 石椁画像提供的相关性细节仅仅表明其功能为导引亡灵升天的宇宙树, 并未就此提供更多的信息。从画像描绘的场景来看, 这种神树应是汉代神话文本中表述的建木。《淮南子·地形训》曰:“建木在都广, 众帝所自上下, 日中无影, 呼而无响, 盖天地之中也。”^① 建木是宇宙树, 亦即众神上下、天人交往的天梯, 也是标志宇宙中心的神树。这种树的形状极为奇特,《山海经·海内南经》有如此表述:“有木, 其状如牛, 引之有皮, 若纓、黄蛇。其叶如罗, 其实如栾, 其木若藟, 其名曰建木。在窹窹西弱水上。”^②《山海经·海内南经》关于建木的表述乃是采用类比的方法进行的, 人们无法得知其具体形状, 不过《山海经·海内经》有明确的表述:“有木, 青叶紫茎, 玄华黄实, 名曰建木。百仞无枝, 有九

① 刘安等:《淮南子》(上), 陈广忠译注, 中华书局, 2012 年, 第 204 页。

② 袁珂:《山海经校注》, 巴蜀书社, 1996 年, 第 329 页。

櫺，下有九枸，其实如麻，其叶如芒。大皞爰过，黄帝所为。”^①文中所言九丘实为宇宙山，立于其上的建木自然为宇宙树无疑。建木有九枝，这一点与石椁画像描述的简略呈三角形的树形状有所不同。这其实很容易理解，因为石椁墓中的树图像更多地与民间信仰和神话相关，因石椁画面的特殊性，它描绘的更多的是建木功能方面的内容，而不是建木的外形，有9根枝丫且色彩艳丽的建木于是仅仅被表现为三角形的简略树形。不过，河南济源泗涧沟汉墓出土的西汉晚期陶建木倒是提供了较为生动的实物模型（见图6-5）。这尊陶制的建木模型扎根在象征宇宙山的三角锥体基座之上，笔直的树干上有9个枝丫，其上有鸟、蝉等动物。这些动物皆攀爬在树上，只有神鸟立在树端。这就表明，建木实为宇宙树，不管其外形如何变化，其沟通天地的功能并未改变。

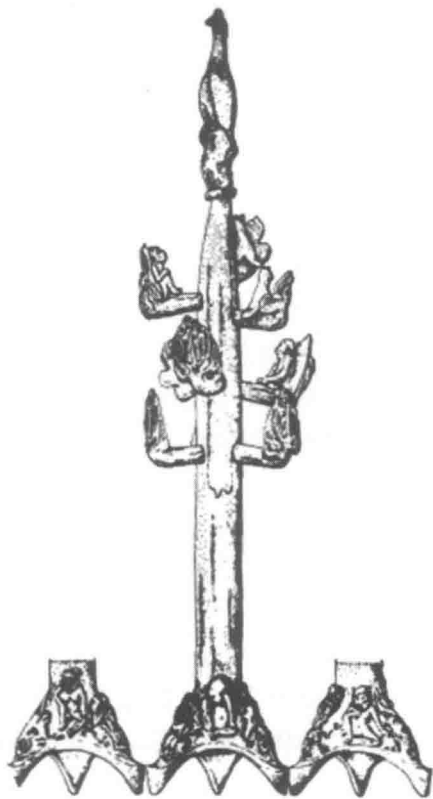


图6-5 河南济源泗涧沟陶建木模型

（采自河南省博物馆：《济源泗涧沟三座汉墓的发掘》，《文物》，1973年第2期，第51页，图8。）

^① 袁珂：《山海经校注》，巴蜀书社，1996年，第509页。

进一步讲,苏鲁豫皖4省汉代石椁画像中的树形图像表明了这样一种方位模式:宇宙以神树为中心划分为两个部分,天界居住着神明,地上则生活着人类,二者之间通过神树而交往。此种二分的方位模式并非是一种偶然的现象,它普遍存在于中国汉代文本神话与少数民族的神话、仪式、图像中。^①换言之,苏鲁豫皖四省汉代石椁神树图像描绘的垂直方位模式是中国宇宙论的一个组成部分,它与其他神话一起共同建构了中国垂直的宇宙论模式。

第三节 圣树图像的史前原型

苏鲁豫皖四省刻有圣树的石椁画像多半为西汉早期到东汉早期的作品,距今不过两千年,但它所反映的以圣树为中心的宇宙论模式却可以上溯到无文字书写的口传时代。进一步说,苏鲁豫皖四省石椁树形画像具有悠久的图像渊源,它与中国史前文化中的圣树崇拜与信仰密切相关。考古工作者发掘出的大批以考古出土实物为主的神树符号,以图像叙事的方式,讲述了圣树图像的史前原型,也揭开了苏鲁豫皖四省石椁神树图像的口传源头。

距今约7300—7100年的安徽蚌埠双墩文化遗址出土了大量陶刻符号,据考古发掘报告表述,其中14件陶器上刻树形符号,其中刻画单体树形符号8件,重体树形符号5件,两组合体树形符号1件^②。标本标号为91T0819⑤83陶碗底部刻有单株树符号,树干细直无叶,有9根枝丫笔直立于树干之上(见图6-6)。我们无法确认这株树就是神话中具有9个枝丫的建木,但却可以肯定,它是一株非同寻常的神树。理由很简单,安徽蚌埠双墩文化遗址的制陶技术是当时最先进的技术,陶器是当时极为昂贵的器物,刻画于陶碗底部的树一定不是俗物,它要么是神树,要么是具有某种神圣象征意味的树。不管树形符号究竟意味着什么,它背后都有深厚的神树崇拜或信仰作为认知基础。由此可以断定,安徽蚌埠双墩文化遗址14件陶器上的树形刻画符号绝非当时人们随意为之,而是出于对神树的某种神话信仰而被创造的。不管这种神话信仰的具体内容如何,它皆与神木相关,并且与宇宙论具有不可分割的关系。

① 王倩:《论陕北汉画像圣树符号的宇宙论意义》,《百色学院学报》,2013年第3期。

② 安徽省文物考古研究所,蚌埠市博物馆:《蚌埠双墩:新石器时代遗址发掘报告》(上),科学出版社,2008年,第183页。



图 6-6 安徽蚌埠双墩遗址陶碗树形刻画符号

（采自安徽省文物考古研究所，蚌埠市博物馆：《蚌埠双墩—新石器时代遗址发掘报告》（下），科学出版社，2008 年，彩板三三，图 2。）

从树形符号的形状来看，蚌埠双墩遗址刻画的树形符号与安徽凌家滩文化遗址出土的玉树形状非常相近，由此可以看出，这种神树信仰在史前时期是非常普遍的，具体参见本书第七章。那么，玉树的作用也就明确了：它是宇宙中心的神话，也是墓主人登天的梯子。这种通过宇宙中心的宇宙神树抵达天界的理念并不限于史前时期的安徽，它在史前时期的四川地区同样普遍存在，四川三星堆遗址出土的青铜神树有力地证明了这一点，具体参见本书第七章。

第四节 结 语

通过对苏鲁豫皖 4 省汉代石椁墓神树画像的分析可知，石椁画像中的神树实为神话中的宇宙树建木，更是亡灵升天的工具。催生此种图像类型的是汉代二分式神话宇宙论。此种宇宙论强调，宇宙被垂直划分为天界和人间，二者通过位于宇宙中心的神树而得以感通。天空是永生神明的世界，人间是必死凡人居住的空间。对于地上的人类而言，死者亡灵能够通过宇宙中心作为天梯的神话而升天，继而获得永恒不朽的生命。表面看来，二分宇宙神话宇宙论仅仅强

调宇宙的空间结构，而未涉及时间层面的内容。深入分析便会发现，汉代石椁神树画像描绘的实际上是时间结构，因为它将天界刻画为死者亡灵最终的归宿地，人间则是死者生前生活的空间。上与下，天上与人间，二者对应的是人死后与生前，即彼世与今生两个时间段所在的空间。这就意味着，汉代石椁神树图像的时间结构是借助于空间结构而得以表现的，画像内容表述的宇宙论为时空混同的神话宇宙论，与汉代神话文本《淮南子》《山海经》等表述的神话宇宙论并无本质性差异。

第七章 陕北汉代圣树图像方位模式

在陕北地区出土的近千块汉画像石中，圣树符号占据比例多达五分之一。但因各种原因，对这类符号的阐释仅仅停留在考证层面，比如，学者王伟林将陕北汉画像中圣树符号视为昆仑山的象征。实际上，因圣树图像自身的复杂性，此类图像的解读尚有巨大空间：为何这类符号仅仅出现在陕北地区？它们为什么多半刻画在墓室的门柱上端？此类圣树图像在当时的丧葬文化中发挥了何种功效？另外，陕北汉画像中的圣树符号与中国其他地区汉画像中的圣树符号之间具有怎样的关联？这类神话符号的原型是什么？圣树符号究竟具有何种文化意味？上述问题的答案涉及诸多学科与领域，本书从比较神话学跨学科视角出发，并将其置于世界神话背景中，对陕北汉画像石中圣树神话存在的一些疑难问题加以阐释，并初步梳理中外圣树神话之间的共性与差异。

第一节 圣树图像的构图特征

就构图特征而言，陕北汉画像中的圣树图像有别于其他地区，具体表现在如下几个方面：第一，圣树与西王母、东王公等神明相关。具体说来，圣树符号多半与西王母、东王公等神话形象相伴出现，并且一般作为坐骑出现在两位神明的下部。这方面的特征在陕西米脂黨家沟墓门左右两侧的立柱画像石上表现得较为明显（见图7-1）。在该墓门左右两边的立柱最上端描绘了这样一幅场景：牛头西王母、鸡首东王公分别坐于圣树顶端，树干间站立着青龙、白虎、三青鸟、九尾狐、神鹿等神话形象。圣树根下为天门，一男一女两位门神分别守卫在天门两边。当然，圣树符号并非总是与东王公、西王母同时出现，它有时只与两者中的一位相伴出现。圣树符号往往与西王母形象相伴出现在墓葬中的墓门立柱上。陕西神木出土的汉画像石在这方面堪称典型（见图7-2），在M4右门柱上刻画了一株高大的树木，树端坐着西王母，树干间有九尾狐、

神鹿及羽人等形象。

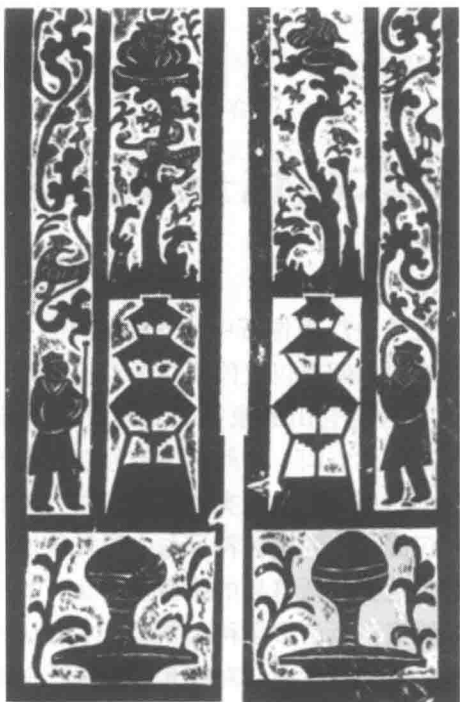


图 7-1 陕西米脂黨家沟墓门立柱圣树画像

（采自俞伟超：《中国画像石全集》第五卷，《陕西、山西汉画像石》，河南美术出版社，2000 年，第 37 页。）

第二，圣树图像往往为抽象化符号，难以辨别究竟是何树种。它仅具有树的外形——树干和树根——树冠与树枝极少被刻画。就图 7-1 中的圣树图像而言，它有树冠、树干与树根，树枝却很少，树干上长了几片象征性的树叶。图 7-2 中的圣树则根本没有树枝，只有树干与树根。这类树木图像并非是现实生活中的树，也不是神话中所说的树种。尽管不少学者颇为用力地进行考证，认为这类具有抽象特征的圣树为神话传说中的建木。^① 但这类考证建立在文献表述的基础之上，并不符合图像描绘的场景。考据者依据的文献主要为《山海经》与《淮南子》。《山海经》中描述建木的地方有两处：《海内南经》与《海内经》。《山海经·海内南经》曰：“有木，其状如牛，引之有皮，若纓、黄蛇。其叶如

^① 譬如，学者郑先兴认为，“神话传说的建木可以说就是这样的通天之树”，见郑先兴：《汉画像的社会学研究》，河南大学出版社，2009 年，第 33 页。

罗，其实如栾，其木若藟，其名曰建木。在窈窕西弱水上。”^① 此处引文仅仅表述了建木所在的地理位置与外表，《山海经·海内经》中的另外一段经文叙述了建木的外形特征：“有木，青叶紫茎，玄华黄实，名曰建木，百仞无枝，上有九橧，下有九枸，其实如麻，其叶如芒。大皞爰过，黄帝所为。”^② 《淮南子·地形训》这样描写建木：“建木在都广，众帝所自上下。日中无景，呼而无响，盖天地之中也。”^③ 这里明确指出了建木的地理位置与发挥的作用，但并没有足够的证据表明建木就是汉代画像石中西王母座下的圣树，“众帝”并非专指西王母，它更多地指向了众多男性神明。因此，关于汉代画像石中圣树符号，很难依照现有的文献与相关证据确认其具体树种。根据陕北画像石中的相关构图特征，可以明确一点，它为一种象征性的圣树符号。



图 7-2 陕西神木大保当圣树画像

（采自韩伟主编：《陕西神木大保当汉彩绘画像石》，重庆出版社，2000 年，第 35 页。）

① 袁珂：《山海经校注》，巴蜀书社，1996 年，第 329 页。

② 同①，第 509 页。

③ 张双棣：《淮南子校释》，北京大学出版社，1997，第 432 页。

第三，圣树符号所在的图像呈现为竖立型结构（见图7-2），并非是横向的水平结构。在四川、徐州，以及山东等地的汉画像石中，圣树图像分布的位置各有差异，有的刻画在墓室墙壁上，有的则刻画在棺槨上，有的绘于门扉上。在构图特征上，其他地区的圣树图像多数呈水平型，山东嘉祥武梁祠前石室后壁小龕东壁上的圣树图像结构便属于这种类型（见图7-3）。较之于前者，陕北汉画像中的圣树图像普遍出现在墓门立柱上，门柱这种特殊的建筑形制决定了圣树图像的构图特征为竖立型。进一步观察便会发现，陕北圣树图像多半分为上下两个层面：上部为圣树图像，圣树边通常有门吏把守；下部有时为门吏，有时为玄龟、天马等神话形象，甚至还有翩翩起舞者。很多圣树图像的构图结构分为主竖型结构与次竖型结构，主竖型结构主要以圣树为中心，次竖型结构则主要分布在主竖型结构两边，多为云气图，云气中站立着羽人、神鹿、玉兔等神话动物。举个例子加以说明，在陕西绥德王德元墓门左右立柱上（见图7-4），圣树图像的上部竖型结构分为主型与次型，主型图以圣树为中心，圣树下站着手持刀剑而立的门吏；次型图则以云气为中心，云气中有神鹿、羽人等形象；图像下部刻有玄龟，所占空间极为有限。左右门柱的图像呈对称性，体现了汉代二分的生死转换思想。

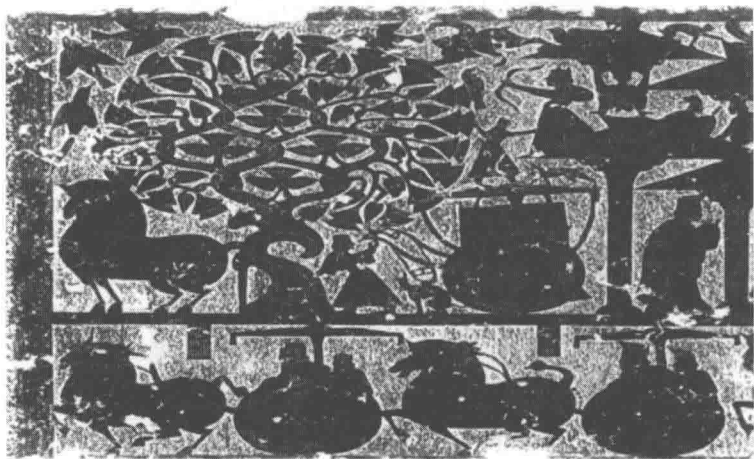


图7-3 山东嘉祥武梁祠圣树画像

（采自俞伟超：《中国画像石全集》第1卷，《山东汉画像石》，山东美术出版社，2000年，第61页。）



图 7-4 陕西绥德王德元墓门左右立柱圣树画像

（采自俞伟超：《中国画像石全集》第五卷，《陕西、山西汉画像石》，河南美术出版社，2000 年，第 53 页。）

第二节 圣树图像的宇宙模式

那么，陕北汉画像中的这种圣树图像究竟具有何种意义？不难看出，这类圣树画像实为汉人为死者描绘的亡灵导引图：穿过由天神镇守的天门，死者的灵魂通过神木而抵达西王母统治的不死仙界，最后获得永生。陕北画像石刻画的场景表明，圣树为宇宙的中心，它是人类通天的梯子，树干上那些攀援的神兽极为明显地表明了这一点。这就意味着，圣树图像是汉代人的通天神话，圣树为图像表述的中心。它表明人类与神明的来往是借助于圣树而进行的：人类的灵魂要通过圣树树干而到达不死的乐园，而天界的神明则通

过圣树下到人间，神鹿、三青鸟、九尾狐之类的神话动物在圣树树干间自由穿越。当然，能量的运动也是通过圣树而进行的，因为图像的结构表明，圣树是神界与人间沟通的唯一途径，两个世界之间的来往都依靠圣树而进行。进一步讲，陕北汉画像中的圣树图像叙述了这样一种宇宙论，即宇宙的层面是以圣树为轴心而呈现的，宇宙的空间模式是垂直的，宇宙运动围绕圣树而进行垂直运动。在圣树神话的世界里，宇宙被垂直划分为两个层面，那就是神界与人间。神明居住在神界，人类居住在人间，圣树为连接两个层面的通道。人类死后灵魂通过圣树升到神界，神明通过圣树降临到人间，这样一种二元的垂直宇宙模式可以用一张简图表示（见图7-5）。

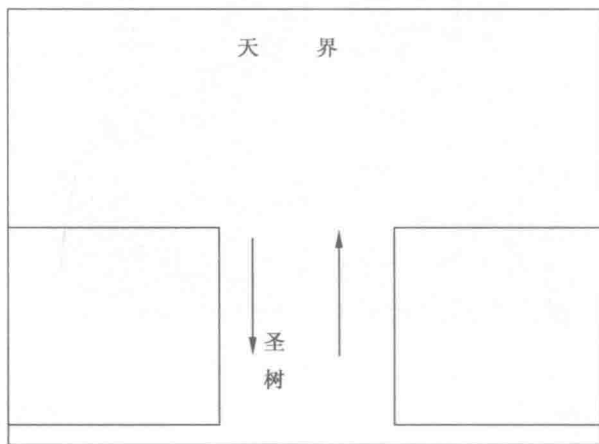


图7-5 陕北圣树图像的垂直宇宙模式

这种垂直的宇宙模式并非陕北汉画像石所独有，它在淮北汉画像石中同样有所表现。淮北时村唐峡子出土的一块汉画像石上生动描绘了这样一种神话场景（见图7-6）：周穆王将马交给车夫造父，造父将马匹拴在圣树下。周穆王沿圣树登上了昆仑山，在青龙的带引下最后抵达仙界，与西王母、东王公两位天神坐在悬圃之上宴饮酬酢，羽人在一旁翩翩起舞以助酒兴。从画像石所描绘的场景明显可以看出，较之于陕北汉画像石，淮北汉画像更加强调作为通天工具的圣树这样一种思想。另外一方面，淮北的圣树图像更强调二元的宇宙模式，因为它直接将圣树刻画在天地之间，树上面是不死的乐园，树下面是凡俗的人世间，树干中间有飞翔的青龙与神鸟，以及刚刚升起的太阳。在这里，圣树是连接天界与人间的唯一通道，也是天堂与人间的边界。



图 7-6 淮北圣树汉画像

(采自高书林：《淮北汉画像石》，天津美术出版社，2002 年，第 181 页。)

陕北圣树画像石中体现的这种垂直的宇宙论与文本神话是一致的。与汉画像处于同一时代的《山海经》的宇宙论同样是垂直的，它以建木与扶桑为中心建构了通天神话的叙述范式。从《山海经·海内南经》关于建木的叙述中能够明显看出（详见 P106—107），以建木为中心的二元神话宇宙论主要强调两点：第一，宇宙分为天界与人间两个层面；第二，建木是诸神而不是人类出入天界与人间的通道。此种以建木为通天路径的宇宙论与《淮南子》关于建木的表述是一致的，但后者倾向于将建木视为宇宙中心——宇宙树。^① 文本神话中以扶桑为中心的神话则强调了圣树与太阳之间的关系，以及作为人类升天工具这样一种思想，从相关的神话文本中可以明确看出这一点。《山海经·海外东经》这样表述扶桑：“下有汤谷。汤谷上有扶桑，十日所浴，在黑齿北。居水中，有大木，九日居下枝，一日居上枝。”^② 此处的扶桑是太阳树，也是太阳在天界与人间上下的通道。另外，《山海经·大荒东经》中还更为明确地描写了圣树与太阳运行之间的关系：“大荒之中，有山名曰孽摇顛羝。上有扶木，柱三百里，其叶如芥。有谷曰温源谷。汤谷上有扶木，一曰方至，一曰方出，皆载于乌。”^③ 《楚辞·九歌·东君》曰：

① 《淮南子·地形训》曰：“建木在都广，众帝所自上下。日中无景，呼而无响，盖天地之中也。”见张双棣：《淮南子校释》，北京大学出版社，1997，第 432 页。

② 袁珂：《山海经校注》，巴蜀书社，1996 年，第 308 页。

③ 同②，第 408 页。

“瞰将出兮东方，照吾槛兮扶桑。”^①不难看出，此处的扶桑已经成为人类通天的工具，它成为垂直神话宇宙论的话语中心。尽管陕北汉画像石中的圣树宇宙论与文本神话表述的并不完全相同，但二者关于圣树的表述基本一致，即圣树是天上与人间来往的通道，也是人类与神明进行沟通的工具。

圣树作为宇宙中心与上下各个层面的交通渠道，这种思想在北方萨满教的神话与仪式中起到了极为重要的塑造性作用。尽管萨满教关于宇宙层面的划分各有不同，有的是九层世界，有的是三重世界，还有的是九十九重世界，但它们关于宇宙通道的认识却是一致的，那就是圣树是宇宙各个层面进行交通的媒质。满族神话还叙述了这样一个故事：天神阿布凯恩都哩恩都为降服地魔耶路里，以霹雷击毁通天桥。因此，从地上到天上的人们无法返回家园。于是阿布凯恩都哩恩都又造了一棵最高最大的树，让人们顺着树干下到地上。回到地上的人只是一小部分，没有来得及回到地上的人们，便留在天上，变成了星星。以后，人们对天神有什么要求，便通过大树告知。^②不难看出，较之于汉画像与汉族神话，萨满神话更强调圣树在人神之间具有的沟通作用。甚至还有有的萨满神话将云彩、彩虹、高山、梯子等看作是圣树的变体，它们亦具有通天的功能。此种宇宙观对萨满的宗教仪式具有深远的影响，从满族库伦七姓的萨满教神树火祭中能够得知具体信息。在这种萨满仪式中有一个特别的细节，即萨满大祭司要通过神谕选取祭祀使用的圣树。“被萨满昏厥中选定的神树，就被看成与天相通的神树，不论其树干高矮、粗细就被视为圣洁的神树，宇宙神与祖先众神栖息居的神楼吉地。”^③这种将圣树视为连接宇宙各个层面的宇宙观在萨满图像中得到充分的表现，尤其是服装（见图7-7）。

在萨满的服装图绘中可以看到，圣树是贯通宇宙9个层面的梯子，圣树的9个枝丫分别代表宇宙的九层世界，树冠由神蛇把守，神虎、神鹅、青龙等神兽分别站立在圣树两旁。由此可以看出，陕北汉画像石以神树图像为中心的垂直宇宙论并非是一种偶然的現象，它在中国汉族与少数民族的神话、仪式、图像中有不同的表达形式。换言之，陕北圣树图像宇宙模式是中国宇宙论的一个组成部分，它与其他神话一起构成了中国垂直的宇宙论模式。

① 蒋天枢：《楚辞校译》，上海古籍出版社，第158页。

② 富育光：《萨满教与神话》，辽宁大学出版社，1900年，第259页。

③ 车海峰：《朝鲜民族与满——通古斯诸民族神话传说中的意象、母题比较研究》，延边大学博士论文，2009年，第64页。



图 7-7 萨满人服装上的圣树图像

(作者 Jones, 采自吉祥满族网, 满族儿女网, 网址: <http://www.manchus.cn/bbs/thread-18301-1-1.html>.)

如果运用比较神话学视角加以阐释, 可以在世界各地的神话中发现以圣树为中心的宇宙模式。在北欧神话中, 有一棵宇宙树支撑着整个宇宙, 它的根部分别指向了天堂、人间与巨人国。“宇宙树是一棵高大的栲树, 生长在宇宙的中心, 扎根于所有世界, 从至暗世界到最光明的国度, 从极低之地到世界之巅。诸神每天在枝叶繁茂的宇宙树下集会, 他们要通过由怪兽把守的燃烧的彩虹桥才能够抵达宇宙树。”^① 由此可见, 北欧神话宇宙论与陕北汉画像描绘的宇宙模式并无大的差异, 只不过细节有所不同罢了。与此类似的一种情况就是, 印度的圣树古勒树是各界生灵进行沟通的桥梁。“男神与女神, 人类与动

① Moyra Caldecott. *Myths of the Sacred Tree*. Rochester, Vermont: Destiny Books, 1993: 159.

物在这棵古勒树下嬉戏玩耍，相互谈论一些神圣以及世俗的话题。”^① 类似的例子在世界各地的神话中比比皆是，它们以不同的叙述方式反映了这样一种宇宙论：宇宙从上到下分割成不同的层面，各个层面之间彼此并非隔绝的，而是相互来往的，但只能通过圣树或宇宙树进行垂直的交流与沟通。除此之外，没有其他路径。这实际上是一种神话宇宙论，它有着更为深远的源头。

第三节 圣树图像的原型

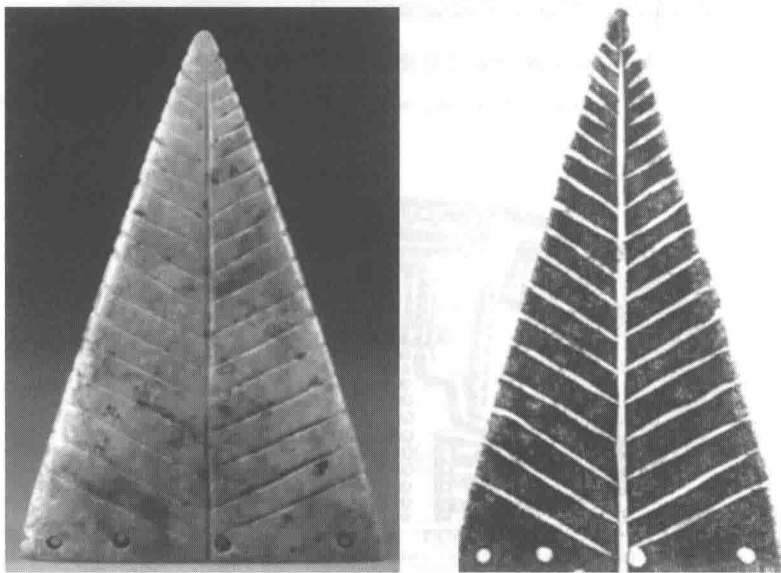
刻有圣树图像的陕北汉画像石多半为东汉中期的作品，距今不过两千年，但它所反映的以圣树为中心的宇宙论模式却可以上溯到无文字书写的口传时代。进一步说，陕北的圣树汉画像具有悠久的历史渊源，它与中国史前文化中的圣树崇拜与圣树神话信仰密切相关。这些以考古出土实物为主的图像以物质叙事的方式讲述了圣树图像的史前史，也揭开了陕北圣树画像石的口传源头。

就圣树的形态与发挥的功能而言，三星堆遗址出土的青铜神树与陕北汉画像中的圣树非常接近。三星堆遗址先后出土过八株青铜神树，其数量之多暗示圣树在三星堆文化中占有非同寻常之地位。二号祭祀坑出土的青铜神树树干残高 359 厘米，通高 396 厘米，其底座呈穹窿形，其下为圆形座圈，底座由三面弧边三角状镂空虚块面构成，三面间以内撇势的三足相连属，构拟出三山相连的“神山”意象，同时表明神树生于圣山之中之象征意义。座上铸饰象征太阳的“☉”纹与云气纹，暗喻神树与天堂相关。青铜神话的这种造型直观地表明它是一株接连天地的宇宙树，而树上装饰的神鸟、苍龙等神话形象从另外一个侧面表明了这种属性。鸟类白天飞翔于天空，夜晚栖落于树枝间，其活动路线为上下垂直型，与太阳的运动路线类似。三层树枝间镶嵌的 9 只神鸟为沟通天地的使者，也是神树与太阳的伙伴。这样看来，三星堆的青铜神树就叙述了这样一种神话宇宙论：宇宙以垂直方式分为天地两部分，有一株宇宙树位于作为天地中心的宇宙山上，它是连接天地的唯一通道，其间有神鸟、苍龙等神兽行走，它们来往于天地之间，传递着两个世界的信息。就宇宙模式而言，三星堆青铜神树与陕北汉画像圣树图像所表达的宇宙理念是一致的，二者都将宇宙分为天堂与人间两个部分，并且，皆将

^① Binod Chandra Sinha. Tree worship in Ancient India. New Delhi: Books Today, 1979: 28.

圣树视为连接天地的通道。三星堆青铜神树为商代晚期文物，其生成时间比陕北圣树汉画像早一千年左右，在青铜神树出现之前，就应该存在关于圣树的神话宇宙论，只不过因历史久远，加之尚无文字记载，这种神话理念无法在文献中得到充分的表现，只能以实物形式出现在后人面前。因此可以断定，陕北圣树画像应该是在商代乃至商代以前的神话理念影响下生成的，除却青铜圣树之外，它还有更为古老的图像原型。

从三星堆青铜神树所在的位置来看，它位于宇宙山之上，山与树皆位于宇宙中心，这种山树一体的理念在安徽凌家滩文化遗址出土的玉器上得到了印证（图7-8）。凌家滩圣树玉器系新石器时代产物（87M4：68），距今约5300年左右，其造型具有极大的象征意味。等腰三角形造型的玉树暗喻其宇宙山之属性，而中间雕刻的十八对叶脉则表明它同时又是一棵宇宙树，为接天通地之圣物。这棵玉树为墓主人陪葬品，其功用很有可能就是墓主人用来登天的法器——亡灵死后借助于宇宙树等进入天堂。不言而喻，这种登天的运动是垂直运动：通过圣树从地上上升到天堂。但就这一点而言，凌家滩的玉器神树所表述的宇宙论与陕北汉代圣树汉画像并无大的差别，前者皆为口传时代圣树神话信仰的产物，但前者的神话象征色彩更加浓郁。



(1) 玉树

(2) 玉树刻纹片

图7-8 凌家滩遗址玉树和玉树刻片

（采自安徽省文物考古所：《凌家滩玉器》，文物出版社，2000年，第16页、第17页，图6。）

以比较神话学的视野来看,这种以圣树为中心的宇宙论是非常普遍的,圣树造型在世界各地的神话图像中尤为突出,两河流域尼姆鲁德遗址出土的亚述时代的圣树图像就是明证(见图7-9)。尽管从图像中无法知道亚述圣树具体所在位置,但从圣树旁边站立的两位神明的保护性姿态可以知道,亚述的圣树是一株宇宙树,它是宇宙的中心。这棵宇宙树也是一株生命树,关涉宇宙的存亡,更是神明与人类交流的渠道。人们甚至可从迈锡尼出土的米诺时代的王室金戒指上看到这种宇宙论的另外一种表述方式(见图7-10)。



图7-9 亚述圣树浮雕(尼姆鲁德浅浮雕,公元前900年)

(采自 New Larousse Encyclopedia of Mythology, edited by Félix Guirand. London: Hamlyn, 1959, 70.)



图7-10 迈锡尼圣树金戒指

(采自 Arthur J. Evans. Mycenaean Tree and Pillar Cult and Its Mediterranean Relations, The Journal of Hellenic Studies. 1901, 21: 183, Fig. 57)

如同亚述圣树一样，米诺圣树亦由两位神明看守，只不过亚述的神明是男神，而米诺的神明是女神。圣树位于宇宙的中心，这一点可从其图像中心的位置判断：圣树下有两扇门，门旁分别有两株较为低矮的圣树。很显然，这两扇门就是所谓的天门，门上垂直耸立的是宇宙圣树，它是连接天堂与人间的通道。从以上圣树图像中能够看出，尽管世界各地的史前圣树图像在细节上有差异，但表达的宇宙论却如出一辙：宇宙以垂直方式分为天堂与人间两个部分，圣树位于天地之间，是连接二者的桥梁（见图 7-11）。单就这一点而言，史前圣树图像不啻为陕北神树汉画像石的史前原型，二者表达的宇宙理念并无本质性区别。

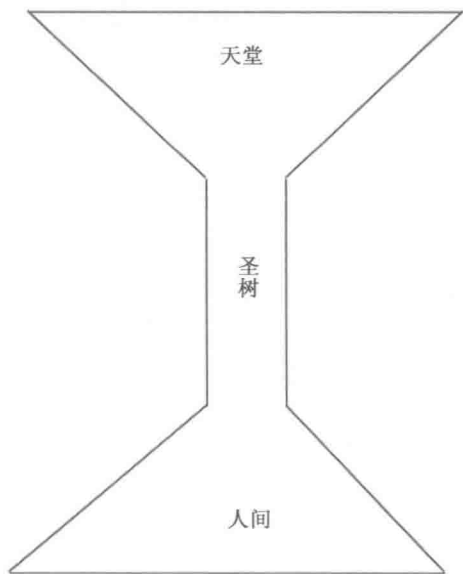


图 7-11 圣树宇宙论图示

第四节 结 语

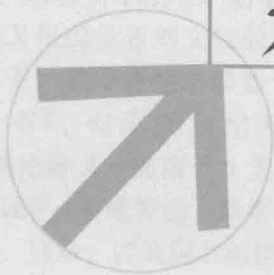
作为书写时代宗教信仰产物的汉画像，其上刻画的圣树图像并非由汉代不死宗教理念塑造而成，当然，我们不排除它受到了汉代求仙与厚葬观念的影响。就圣树图像表现的宇宙论而言，它是汉代神话思想的反映。从陕北汉画像石圣树图像的构图特征来看，它有着更为渊源的史前源头，其原型可上溯到史

前时代各种器物上刻画的圣树图像，比如，青铜器、玉器、浮雕、金戒指上描绘的圣树图像。进一步说，陕北汉画像圣树图像表现的垂直宇宙论在地中海沿岸普遍存在，这就表明其宇宙模式具有超越时间与空间的特性，也促使我们进一步考察隐藏在图像背后的深层思想。

图像并非是一种孤立的视觉性文本，其背后隐藏着更为复杂的意识形态与观念。催生陕北圣树汉画像的思想源头，乃史前口传时代以通天圣树为中心的神话理念与神话信仰。这些以图像形式存在的神话因时间与叙述媒质所限，并未进入后世的书写世界，只能以考古文物与出土实物的形式进入现代人的视界。但这些物质性文本以一种更加直观的方式呈现了口传时代人类对于宇宙与自然的认知，同时孕育了后世圣树神话的各种母题与图像表现形式。

第四部分

汉代文本神话 方位模式



第八章 文本神话《淮南子》方位结构

作为汉代最重要的神话文献，《淮南子》不仅保存了大量的神话传说，而且其本身的结构也体现了鲜明的方位模式。本书旨在探讨《淮南子》文本中的方位结构，以及这种结构如何与当时的宇宙观和神话体系相联系。通过分析《淮南子》的文本，我们将揭示其内在的方位逻辑，并探讨这种逻辑对后世文学和思想的影响。

关键词：汉代神话、《淮南子》、方位结构、宇宙观、神话体系

《淮南子》是西汉时期的一部重要著作，由淮南王刘安主持编纂。它不仅是一部哲学著作，也是一部包含大量神话传说的文献。本书将重点分析《淮南子》中的方位结构，探讨其如何体现汉代的宇宙观和神话体系。

在《淮南子》中，方位结构是一个重要的主题。书中多次提到“东”、“南”、“西”、“北”等方位词，这些词不仅用于描述地理方位，也用于描述神话中的空间布局。例如，在《淮南子·天文训》中，就详细描述了宇宙的方位结构，以及与之相关的各种神话传说。

通过本章的研究，我们将揭示《淮南子》文本中的方位结构，并探讨这种结构对后世文学和思想的影响。这将有助于我们更好地理解汉代的宇宙观和神话体系，以及《淮南子》在其中的地位。

第八章 文本神话《淮南子》方位结构

第一节 研究综述

作为汉初最杰出的思想性著作,《淮南子》已经成为汉代文学的标志性符号之一,深深烙在汉民族集体记忆之中。《淮南子》自成书以来便受到普遍关注,关于该书的探讨模式基本可分为考据与阐释两类。以考据为主的研究始于东汉许慎的《淮南鸿烈间诂》^①,后有明清学者王夫之《淮南子注》、傅山《淮南存雋》,以及民国学者刘文典的《淮南鸿烈集解》这类论著出现。^② 英语世界对《淮南子》的专业性考释始于埃文·摩根(Evan Morgan)的《道:伟大的天体》一书^③,时至20世纪90年代,哈罗德·戴维·罗思(Harold David Roth)在其论著《〈淮南子〉文本史》中,对《淮南子》的书写与流传过程做了详尽考证^④。不难看出,从事考据型研究的学者致力于《淮南子》文本的校勘、注疏、训诂,以及版本的流传等考据性工作,其感触式批评亦混于相关考证与阐释中。

阐释类研究多在20世纪后半叶之后展开,以解读《淮南子》蕴含的思想

① 许慎首开《淮南子》研究之风,但他的《淮南鸿烈间诂》后因唐末五代战乱而失传,仅存8篇而混于高诱《淮南子注》中。后宋代学者苏颂在《苏魏公文集》卷六十六《校准淮南子题序》(苏颂:《苏魏公文集》,王同策,等点校,中华书局1988年版)中,将许慎与高诱两家注本加以甄别。参见李秀华:《〈淮南子〉许高二注研究》,华东师范大学2010年博士论文,第42页。

② (汉)刘安撰,高诱注:《淮南鸿烈集解》,刘文典集解,商务印书馆,民国12(1923)年。

③ Evan Morgan. Tao, the Great Luminant, Shanghai: Kelly and Walsh, 1934. 因《淮南子》篇幅较长,该书仅翻译了《淮南子》中的八卷(1, 2, 7, 8, 12, 13, 19, 19),译文并未忠实于原文,其意义与原文亦有所出入。

④ Harold David Roth, The Textual History of the Huainan Tzu. Ann Arbor: Association of Asian Studies Monograph, 1992.

为主,但国内外学者关注的重点有所不同。具体来说,国内的研究者则较为关注《淮南子》文化方面的内蕴^①,英语世界和日本的学者倾向于探讨《淮南子》的哲学与宇宙论思想^②。就阐释内容而言,国内外学界关于《淮南子》的研究并未专门论及方位模式,只有部分学者在其论著中论及方位,例如学者约翰 S 梅杰(John S Major)在《汉代早期思想中的天与地:〈淮南子〉第三、四、五章》一书中^③,谈到了宇宙结构的分层问题,但梅杰仅仅就宇宙结构而涉及天地的构成,并未对《淮南子》表述的空间方位结构做相关探讨。学者王爱和在论著《中国古代宇宙观与政治文化》中探讨了《淮南子》五行宇宙论与汉代权力机制的建构问题,^④但他并未阐释《淮南子》的五方空间与五行宇宙论之间的关联,亦未探讨五方空间在建构汉代政治意识形态方面发挥的塑造性作用。近期有国内年轻学者认为,《淮南子》的空间方位为四方向中央的同心圆结构,^⑤事实上《淮南子》表述的方位模式并不是同心圆结构,而是一点四方式的五方结构,一点与四方之间并不是中央与边缘的关系,而是处于彼此互动的关联之中。

从上述探讨中可知,多数研究者对《淮南子》的方位叙事缺乏足够的认知,造成了对其方位模式研究的缺席或误读。基于此,本书将方位结构置于其生成环境中加以考察,拟从关联宇宙论视角探讨《淮南子》神话方位模式与权力的建构问题,指出作为皇权话语表述的特殊形式,神话方位模式如何建构帝国意识形态并成为其重要组成部分。

第二节 五方关联

《淮南子》关于方位的表述主要集中在《天文训》与《地形训》两个部分,其内容涉及天文与地理两类,其中天文主要有九野、五星、天官、天官,

① 于大成:《淮南鸿列论文集》(上、下),里仁书局,2005年。

② Livia Kohn, *Cosmology, Myth, and Philosophy in Ancient China: New Studies on the Huainan zi*, Asian Folklore Studies, 1994, 53.

③ John S Major. *Heaven and Earth in Early Han Thought: Chapters Three, Four and Five of the Huainan-zi*. Albany: State University of New York Press, 1993: 36-39.

④ [美]王爱和,《中国古代宇宙观与政治文化》,金蕾译,上海古籍出版社,2011年,第213-228页。

⑤ 黄悦:《神话叙事与集体记忆:〈淮南子〉的文化阐释》,南方日报出版社,2010年,第65页。

地理则有九州、八殛、八紘、八极（见表8-1）。不难看出，上述内容涉及以下几种方位：东方、西方、南方、北方、东北、东南、西北、西南。《淮南子》描述的空间有两类，一类是五方空间，它由一个中心和四个方位构成五方空间，涉及的方位有中央、东方、西方、南方、北方，这类方位表述涉及的内容主要是五星、天官、天宫；另外一类是九方空间，空间由1个中心和8个方位构成九方空间，涉及的方位分别有中央、东方、西方、南方、北方、东北、东南、西北、西南，关于九野、九州、八殛、八紘、八极的表述都属此类。因此可以断言，《淮南子》表述的世界是九方和五方世界，二者共同建构了《淮南子》的宇宙空间。不论是五方空间还是九方空间，皆包括中央和东西南北5个方位，在视觉上呈“十”字形或“亞”字形；较之于五方空间，九方空间仅仅比四方空间多了4个复合空间，二者呈对称结构的布局并未改变。

表8-1 《淮南子》方位表述

卷数	描述对象	叙事内容	方向
天文训	天野	何谓九野？中央曰钧天，其星角、亢、氐。东方曰苍天，其星房、心、尾。东北曰变天，其星箕、斗、牵牛。北方曰玄天，其星须女、虚、危、营室。西北方曰幽天，其星东壁、奎、娄。西方曰颢天，其星胃、昂、畢。西南方曰朱天，其星觜、参、东井。南方曰炎天，其星舆鬼、柳、七星。东南方曰暘天，其星张、翼、轸。	中央与八方
天文训	五星	何谓五星？东方，木也，其帝太皞，其佐句芒，执规而治春。其神为岁星，其兽苍龙，其音角，其日甲乙。南方，火也，其帝炎帝，其佐朱明，执衡而治夏。其神为荧惑，其兽朱鸟，其音徵，其日丙丁。中央，土也，其帝黄帝，其佐后土，执绳而制四方。其神为镇星，其兽黄龙，其音宫，其日戊己。西方，金也，其帝少昊，其佐蓐收，执矩而治秋。其神为太白，其兽白虎，其音商，其日庚辛。北方，水也，其帝颛顼，其佐玄冥，执权而治冬。其神为辰星，其兽玄武，其音羽，其日壬癸。	中央与四方
天文训	天官	何谓五官？东方为田，南方为司马，西方为理，北方为司空，中央为都。	中央与四方
天文训	天宫	太微者，太一之庭也。紫宫者，太一之居也。轩辕者，帝妃之舍也，咸池者，水鱼之囿也。天阿者，群神之阙也。四宫者，所以守司赏罚。	中央与四方

续表

卷数	描述对象	叙事内容	方向
墜形训	九州	何谓九州? 东南神州曰农土, 正南次州曰沃土, 西南戎州曰滔土, 正西弇州曰并土, 正中冀州曰中土, 西北台州曰肥土, 正北沛州曰成土, 东北薄州曰隐土, 正东暘州曰申土。	中央与八方
墜形训	八殛	九州之大, 纯方千里。九州之外, 乃有八殛, 亦方千里。自东北方曰大泽, 曰无通; 东方曰大渚, 曰少海; 东南方曰具区, 曰元泽; 南方曰大梦, 曰浩泽; 西南方曰渚资, 曰丹泽; 西方曰九区, 曰泉泽; 西北方曰大夏, 曰海泽; 北方曰大冥, 曰寒泽。凡八殛八泽之云, 是雨九州。	中央与八方
墜形训	八紘	八殛之外, 而有八紘, 亦方千里: 自东北方曰和丘, 曰荒土; 东方曰棘林, 曰桑野; 东南方曰大穷, 曰众女; 南方曰都广, 曰反户; 西南方曰焦侥, 曰炎土; 西方曰金丘, 曰沃野; 西北方曰一目, 曰沙所; 北方曰积冰, 曰委羽。凡八紘之气, 是出寒暑, 以合八正, 必以风雨。	中央与八方
墜形训	八极	八紘之外, 乃有八极: 自东北方曰方土之山, 曰苍门; 东方曰东极之山, 曰开明之门; 东南方曰波母之山, 曰暘门; 南方曰南极之山, 曰暑门; 西南方曰编驹之山, 曰白门; 西方曰西极之山, 曰闾阖之门; 西北方曰不周之山, 曰幽都之门; 北方曰北极之山, 曰寒门。凡八极之云, 是雨天下; 八门之风, 是节寒暑; 八紘八殛、八泽之云, 以雨九州而和中土。	中央与八方

注: 上表出自刘文典撰《淮南鸿烈集解》, 冯逸, 乔华点校。中华书局, 2013 年。

倘若仔细分析便会发现,《淮南子》的九方空间与五方空间本质上皆为五方世界,二者在表述空间方位的范畴方面并无根本差异。何以如此?这与八方和四方的属性相关,不妨加以简单阐释。在方位坐标系中,东方、西方、南方与北方这4个方向是正方位,东北、东南、西北、西南四方为复合方位,4个复合方位由4个正方位衍生而出。具体来说就是,东北位于东方与北方之间,东南位于东方与南方之间,西北位于西方与北方之间,西南位于西方与南方之间。如果将东西南北4个正方向分别向左旋转45°,就得到4个复合方向。也即是说,东方与北方衍生出东北方,东方与南方衍生出东南方,西方与北方衍生出西北方,西方与南方衍生出西南方。这就意味着,东北、东南、西北、西南四方为东西南北四方的延伸,其范畴亦在四方位之内。四方加上中央为五方,八方加上中央为九方,九方空间由五方空间加上东北、东南、西北、西南

复合方向构成，可看作由两个呈十字形或“亞”字形的五方空间转位、叠加而成，因此，九方空间整体依然是五方结构，《淮南子》表述的九方与五方秩序本质上为五方结构。当然这种五方结构仅仅是认知意义上的方位模式，具有十足的想象性，并不是汉代帝国疆域空间的真实写照。

在《淮南子》的认知方位模式中，五方的中央既是方位的中心，也是划分东、西、南、北四方的参照物。东西南北四方以中央为参照物而形成一个两两相对的空间，整个空间呈“十”字形结构。这就表明，《淮南子》遵循的是五方思维模式，强调5个空间的空间秩序。从空间结构来看，将宇宙空间划分为东、西、南、北、中5个方位的做法并非是《淮南子》所独有，在汉代之前就已存在，甚至在殷商时代就成为一种普遍的宇宙论模式，英国学者萨拉·艾兰（Sarah Allan）的研究已经充分证明了这一点。^① 商代以后的相关文本，诸如《山海经》《礼记》等，其中关于宇宙空间的认知皆为五方空间，即宇宙被划分为东南西北与中央5个方位。从这个角度来看，《淮南子》的五方空间结构并不具有独特性，但通过仔细分析之后便会发现，上述文本表述的五方空间不是静止而孤立的五方空间，而是动态关联的宇宙空间系统。

从表8-2中能够看出，《淮南子》的五方世界是一个将宇宙能量进行分类的结构和概念性的分类渠道，它如同一个巨大的容器，能够贮存一切相关事物并对其进行归类、集中。星宿、时间、音律、神明、五行、数字、家畜、神话动物、祭礼、服饰、颜色、气味、兵器、脏器，等等，各种事物以方位为基准被加以分类，分别置于东、西、南、北与中央5个空间之内，组成一个相互感应而关联的有序世界。每一个空间内的各个要素随着其他空间要素的变化而不断变化，五方空间随着时间与季节的变化而不断运转。此种关联体系将自然现象与人类活动置于一个以方位为基准的空间系统之内，在不同现象之间建立一种对应关系，比如，人的身体、行为、感觉、品性、日常生活，社会政治秩序，以及宗教仪式，与宇宙的各类范畴，包括空间、时间、天体、季节转换，以及灾难等自然现象关联起来。此种五方空间是一种神话式的宇宙系统，各种要素之间存在一定的象征性关联，与五方空间呈对应或一一匹配关系。这样看来，《淮南子》五方空间不仅仅是静态的地理空间，而是以空间为表现形式的五行系统。在这个五行空间系统中，东、西、南、北4个方向与中央的关系极为复杂，它们互相牵制而又互动循环。

^① [美] 艾兰：《龟之谜：商代神话、祭祀、艺术和宇宙观研究》，汪涛译，商务印书馆，2010年，第96-112页。

表 8-2 《淮南子》方位关联叙事体系

关联要素	东方	南方	中央	西方	北方
位	木	火	土	金	水
季	春	夏	季夏	秋	冬
日	甲乙	丙丁	戊己	庚辛	壬癸
帝	太皞	炎帝	黄帝	少昊	颛顼
官	句芒	祝融	后土	蓐收	玄冥
神	岁星	荧惑	镇星	太白	辰星
兽	苍龙	朱鸟	黄龙	白虎	玄武
音	角	徵	宫	商	羽
德	木	火	土	金	水
虫	鳞	羽	嬴	毛	介
畜	羊	鸡	牛	狗	彘
数	8	7	5	9	6
味	酸	苦	甘	辛	咸
臭	羶	焦	香	腥	腐
色	青	赤	黄	白	黑
食	麦	菽	稷	麻	黍
祭神	户	灶	溜	门	井
脏①	脾	肺	心	肝	肾
事	政事	农事	聚事	兵事	狱刑
明堂方位	青阳	明堂	中宫	总章	玄堂
兵	矛	戟	剑	戈	铍

注：上表资料出自刘文典撰《淮南鸿列集解》，冯逸，乔华点校，中华书局，2013 年。

需要加以强调的是，《淮南子》方位模式最大的特征就是五方关联，即五方与五方之内的要素相互匹配而形成一个感应、互动的五方体系。为达到建构五方位体系之目的，《淮南子》的叙事者甚至改造了汉代之前的宇宙论结构，使之适应这个相互关联的五方系统。这方面的例子很多，不妨以五兽和五季为

① 《淮南子·时则训》中的五脏并非人的五脏，而是献祭动物的内脏。

例子加以阐释。从表 8-1 和表 8-2 可以看出,《淮南子》中的东、南、中、西、北五方对应的神兽分别是苍龙、朱鸟、黄龙、白虎与玄武。从惯有的常识性动物分类知识可知,苍龙与黄龙皆为龙,五方空间涉及的神兽实际上只有龙、朱鸟、白虎与玄武 4 种,但在《淮南子》中,上述五兽分别属于 5 种不同的种类,即鳞、羽、羸、毛、介 5 个物种,其中苍龙属于鳞类,黄龙属于羸类。这就意味着,虽然苍龙与黄龙同为龙,但却属于 2 个不同的物类,苍龙属于鳞类,黄龙却属于羸类,这一点令人难以理解。饶有趣味的是,人们发现只有《淮南子》中的神兽是五兽,汉代其他相关文本中的神兽皆为四兽。董仲舒《春秋繁露·服制像》曰:“剑之在左,青龙之象也。刀之在右,白虎之象也。戟之在前,朱鸟之象也。冠之在首,玄武之象也。四者,人之盛饰也。”^①此处的四兽为青龙、白虎、朱鸟,以及玄武,与左、右、前、后 4 个方位配对出现,从而构成一个关联的四方空间。这种四方与四兽匹配的思想在王充的《论衡》中同样有所体现。《论衡·物势》云:“东方木也,其星苍龙也;西方金也,其星白虎也;南方火也,其星朱鸟也;北方水也,其星玄武也。天有四星之精,降生四兽之体。含血之虫,以四兽为长,四兽含五行之气最较著。案龙虎交不相贼,鸟龟会不相害。以四兽验之,以十二辰之禽效之,五行之虫以气性相刻,则尤不相应。”^②《史记·天官书》中表述东、南、西、北 4 个方向的宫位的对应神兽也是苍龙、朱鸟、白虎与玄武:“东宫苍龙,房、心。……南宫朱鸟,权、衡。……西宫咸池,曰天五潢。……参为白虎。三星直者,是为衡石。……北宫玄武,虚、危。”^③《史记》的成书时间大约在公元前 104 年至公元前 91 年,《论衡》的成书时间大概为公元 86 年,这两本书成书的时间跨度长达 200 年左右,二者皆将苍龙、白虎、朱鸟、玄武作为与东、西、南、北 4 个方位对应的神兽,可见苍龙、白虎、朱鸟、玄武作为四神兽是汉代普遍承认的 4 种神兽,明显能够看出,《淮南子》中的五神兽是在四神兽基础上生成的,其叙述者乃是出于建构五方关联体系的目的而将四兽改造成了五神兽,从而将其与五方空间对应起来,构成一个较为完整的五行叙事体系。

《淮南子》这种建构五行体系的意图同样能够在其关于五季的表述中得到验证。在先秦文本中,譬如,《左传》《墨子》,楚帛书《管子》,等等,上述先秦文献表述的季节皆为春、夏、秋、冬四季,与之对用的空间也只有东、南、西、北 4 个方位。与上述文本表述不同的是,《淮南子·时则训》将一年

① 苏舆:《春秋繁露义证》,钟哲点校,中华书局,1992 年,第 151-152 页。

② 王充:《论衡》,上海人民出版社,1974 年,第 49 页。

③ [汉]司马迁:《史记》(二),中华书局,2012 年,第 1209-1220 页。

分为5个季节，分别是春、夏、季夏、秋、冬5个季节，与此对应的是东方、南方、中央、西方与北方。位于五季中间的季夏这个季节系有意建构而成，主要是为了将季节与五方空间一一配对。对于先秦文本的四季而言，每一个季节都是3个月份，但《淮南子》的五季与此不同，它的春季有3个月，其中包括一月、二月、三月这3个月份；夏季有2个月，其中包括四月与五月；季夏只有七月1个月；秋季有2个月，其中包括八月和九月；冬季有3个月，其中包括十月、十一月和十二月这3个月份。稍加分析便可知道，五季在月数方面的分配，以及在方位层面的对应都是出于某种特定的目的而设计的，主要是为了与五方空间相互对应，建立一种关联感应式的五方世界与五行系统。

第三节 五方均质

从语源学角度来看，《淮南子》表述的五方概念源自商代。据胡厚宣先生考证，商代甲骨卜辞有求年于四方及中土的内容，这就证明商代就已明确出现东、南、西、北、中的五方理念，它很可能就是后世五方与五行的滥觞。^①学者王爱和指出，在商代五方空间中，中央的地位具有绝对的优越性，“四方宇宙观的中心是一个对周边实行统治的神圣地带，是由商王的祖先和他们的子孙占据的，王族的子孙以循环往复的祭祀和征战保持他们的中心地位。这样的祭祀和政治中心是通过四方之宇宙观，以及‘多方’之异族政体来界定的，‘四方’和‘多方’代表了周边的异类和异族。”^②商代的五方空间具有十足的象征意味，它强调中央对于四方的绝对统治地位，意在突出商王统治的合法性。该五方空间因此不再是地理学意义上的空间，而是基于现实的政治诉求而刻意建构的文化空间，具有明确的政治性意味。商土对于周边领土的关系，以及商王对于四边异族的关系，都象征性的体现在中央与四方的空间关系中。

较之于商代的五方理念，《淮南子》关于五方的认知发生了本质性变化，它不再强调中央对于四方的绝对神圣性，而是强调中央与四方空间的同质性。这种同质性表现在两个方面，一是中央方位对应因素的去神圣化，二是中央方

① 胡厚宣：《论五方观念及“中国”称谓之起源》，《甲骨学商史论丛初集》第2册，齐鲁大学国学研究所，1944年，第383-387页；胡厚宣：《释殷代求年于四方和四方风的祭祀》，《复旦学报》（人文科学版），1956年第1期。

② 王爱和：《中国古代宇宙观与政治文化》，[美]金蕾译：上海古籍出版社，2011年，第239页。

位与四方对应要素的同质化。从表 8-2 中能够看出，中央不再是专属于皇帝祖先与神明的绝对神圣空间，皇帝不再占据中央方位，中央成为神圣与世俗性要素共存区域：神明、神兽、祭拜之神、五行、明堂所属方位这类神圣性要素存在于中央，颜色、气味、音律、家畜、脏器等世俗性要素同样存在于中央，商代中央空间那种专属于皇帝祖先与神明的绝对神圣性地位从而被解构。另一方面，从表 8-2 同样能够看出，《淮南子》的中央与四方对应的要素皆为同类，不论是神圣还是世俗层面的要素，它们都是同质性事物。这就意味着，《淮南子》的五方空间中的中央与四方，它们连同其对应的因素皆为五行体系的一个表现符号，中央与四方因而是同质均等的五方空间，皆为宇宙空间存在的一种形式。较之于商代的中央方位，《淮南子》中央从原来的“神圣中心”降为五方位之一，它与东、南、西、北四方一样是五方空间的一种，不论我们将其归入何种范畴之一，诸如方位、气味、音律、颜色、季节，等等，中央已经成为与其他四方性质完全相同而均等的一种类别。《淮南子》这种中央与四方同类同性的五方空间特征，彻底消解了商周时代以商王及其祖先占据神圣中心宇宙论，将中央方位彻底改造成一个在性质上与四方完全相同的范畴。

尽管《淮南子》表述的中央与四方为同质同类范畴，但具体到五方对应的各类要素，中央对应的要素却优越于四方对应的要素。通过表 8-2 能够看出，中央与四方对应的要素极为繁复，中央与四方，连同它们对应的要素均为五行体系的一个叙事符号。在五行体系中，较为重要的是五位、五色、五味、五音，在上述五行因素中，中央方位对应的要素分别是土位、黄色、甘味、宫音，在《淮南子》的话语表述体系中，上述五行要素具有优越性。《淮南子·墜形训》这样描述上述五行要素之间的关系：“音有五声，宫其主也。色有五章，黄其主也。味有五变，甘其主也。位有五材，土其主也。”^① 这就表明，土位、黄色、甘味、宫音这几种五行优越于其他同质要素，而与其对应的中央方位也就相应地优越于东、南、西、北 4 个方位。当这种认知上的空间方位概念落实到具体的地理方位时，便表现为其所产的“方物”性质的优越性，《淮南子》描述五方空间之“方物”的语句中充分体现了这种特性，不妨先看看下面的表述再做分析。“东方川谷之所注，日月之所出，其人兑形小头，隆鼻大口，鸛肩企行，窍通于目，筋气属焉，苍色主肝，长大早知而不寿；其地宜麦，多虎豹。南方阳气之所积，暑湿居之，其人修形兑上，大口决毗，窍通于耳，血脉属焉，赤色主心，早壮商夭；其地宜稻，多兕象。西方高土，川谷出

① 刘文典：《淮南鸿烈集解·墜形训》，冯逸，乔华点校，中华书局，2013 年，第 176 页。

焉，日月入焉，其人面未倮，修颈印行，窍通于鼻，皮革属焉，白色主肺，勇敢不仁；其地宜黍，多旄犀。北方幽晦不明，天之所闭也，寒水之所积也，蛰虫之所伏也，其人翕形，短颈，大肩下尻，窍通于阴，骨干属焉，黑色主肾，其人蠢愚，禽兽而寿；其地宜菽，多犬马。中央四达，风气之所通，雨露之所会也，其人大面短颐，美须恶肥，窍通于口，肤肉属焉，黄色主胃，慧圣而好治；其地宜禾，多牛羊及六畜。”^① 从上述话语中能够看出，中央之地是天地精华之所在，此地的族群相貌俊美而才智出众，盛产谷类与六畜。这种“万物”表述的背后是一种方位决定论，强调中央的优越性，归根结底是一种以方位为基准的原种族主义，带有明显的意识形态意味。

需要指出的是，强调中央与四方的同质与同类性，但同时突出中央及其所属之物的优越性，这种方位理念并非是《淮南子》所独有，它同时存在于《礼记》与《山海经》这类文本中。《礼记·王制》有一段话相当生动地表述了中央方位与四方在族群、性情以及文明程度上的差异：“凡居民材，必因天地寒煖燥湿，广谷大川异制；民生其间者异俗，刚柔轻重，迟速异齐。五味异和，器械异制，衣服异宜。修其教，不易其俗；齐其政，不易其宜。中国戎夷，五方之民，皆有性也，不可推移。东方曰夷，被发文身，有不火食者矣。南方曰蛮，雕题交趾，有不火食者矣。西方曰戎，被发衣皮，有不粒食者矣。北方曰狄，衣羽毛穴居，有不粒食者矣。中国、夷、蛮、戎、狄，皆有安居、和味、宜服、利用、备器，五方之民，言语不通，嗜欲不同。达其志，通其欲，东方曰寄，南方曰象，西方曰狄鞮，北方曰译。”^② 这种关于“中国”与四方的表述显然是从中央的视角出发的，带有我族中心主义的意味，方位理念已经转换为政治理念与族群理念，以此区分中央与四方空间之内的族群及其文化。同样的理念见于《山海经》关于五方空间的表述，学者叶舒宪先生指出，《山海经》描述的东、西、南、北、中五方空间为想象的“同心方”空间结构，“它给人们最直观的影响就是认为世界是规则的方形平面，这个方形有一个永恒不变的中心。东西南北中五方之山就是方形世界的天然坐标。居于中心的国族既是文明程度最高的代表，又是文明向四周蛮荒的边缘区域播散的唯一源头。”^③ 就像《礼记》《山海经》这两部文本一样，《淮南子》同样强调中央空间的重要性，但它关于中央方位优越性的强调更多地带有五行意味，即格外突出中央与四方在空间范畴内转换与循环关系，通过空间位置的相互循环来实

① 刘文典：《淮南鸿烈集解·墜形训》，冯逸，乔华点校，中华书局，2013年，第167页。

② [清]阮元校刻：《十三经注疏·礼记》，中华书局，2003年，第1338页。

③ 叶舒宪：《〈山海经〉神话政治地理学》（续完），《中文自学指导》，1999年第4期。

现方位系统与五行系统之间的关联。

《淮南子》这种五方空间循环的认知理念，主要是通过空间与时间、五行因素的对应来体现的。从表8-2中能够看出，东、南、中、西、北5个方位分别对应着春季、夏季、季夏、秋季、冬季5个季节，随着季节的变换，五方空间也不断改变其位置，五方所在的空间因而不断转换。举个简单的例子，春季对应的方位为东方，春季过后是夏季，那么春季对应的东方就运转到夏季所在的南方，这就意味着，东方运转到了一定的程度，到达某个临界点之后就转换成南方。以此类推，南方会成为中央，中央会成为西方，西方会成为北方，北方会成为东方，等等。《淮南子》这种五方循环的空间理念同样能够从其对应的五行、五味、五音的转换表述中得到验证。《淮南子·地形训》曰：“是故炼土生木，炼木生火，炼火生云，炼云生水，炼水反土。炼甘生酸，炼酸生辛，炼辛生苦。炼苦生咸，炼咸反甘。变宫生徵，变徵生商，变商生羽，变羽生角，变角生宫。是故以水和土，以土和火，以火化金，以金治木，木复反土。五行相治，所以成器用。”^① 前文已经论及，上述这些要素分别对应于五方空间，既然各种要素之间可以相互转化循环，那么与之对应的五方空间自然也就可以相互转换与循环。这就意味着，《淮南子》表述的五方空间随着其对应要素的不断转换而处于不断变化和循环的状态中。也就是说，东、西、南、北、中这5个方位的位置仅仅是相对而言的，五方的位置随时间、季节，以及各自对应要素的变化而不断转换，随宇宙的变化而变化。五方空间以5种不断运动的力量而存在，商代永恒不变的中心位置被永恒运转的宇宙秩序所取代，中央对四方统治与被统治关系继而被相互牵制、相互转换的关系所代替。这就表明，《淮南子》的五方并非是纯粹意义上的空间范畴，而是关于五方宇宙的话语体系，它以五方叙事的形式建构了一个相互关联而循环的五方动态宇宙空间。

尚需指出的是，《淮南子》的五方均质的空间模式为其独有，它并非是汉代宇宙论的普遍特征，只要看看与《淮南子》相关的《山海经》和《吕氏春秋》就会明白这一点。《山海经》中的方位是五方空间方位，即方位被划分为东南西北与中央5个方向，其叙事者持有明显的方位偏见。叶舒宪先生指出，“《山海经》用同心方的世界结构把处于中央帝国周围的各个‘非中国’文化统合起来，用空间距离上的远近分布来取代彼此之间性质的差别。……《山海经》一书的同心方环绕结构是以‘五藏山经’（简称《山经》）为内环的。它给人们最直观的印象就是认为世界是规则的方形平面，这个方形有一个永恒

^① 刘文典撰：《淮南鸿烈集解·地形训》，冯逸，乔华点校。中华书局，2013年，第176页。

不变的中心。东西南北中五方之山就是方形世界的天然坐标。居于中心的国族既是文明程度最高的代表，又是文明向四周蛮荒的边缘区域播散的唯一源头。”^①这实际上是一种中原中心主义，强调居于中心的文明的优越性。较之于《山海经》，《吕氏春秋》关于方位的表述较为具体，叙述者将方位分为9个方位，即在东、西、南、北、中5个方位的基础上再衍生出东南、东北、西北、西南4个辅助方位。除了中心之外，上述8个方位分别独立存在，但划分八方的参照物却是中原地区。从《吕氏春秋》关于九州、九山、九藪、八风、六川的表述中可以明显看出这一点。《吕氏春秋》曰：“天有九野，地有九州，土有九山，山有九塞，泽有九藪，风有八等，水有六川。”^②但很快就会发现，九州、九山、九塞、九藪，乃至八风，六川，皆以中原地区为参照物而划分。在方位的表述上，中原地区具有明显的地理优势。不难看出，《山海经》和《吕氏春秋》的四方与中心并非是均值的，它们之间不存在关联互动的关系，中心对于四方具有绝对的优越性。

第四节 五方叙事的政治意图

至此人们不禁产生如下疑问：为何《淮南子》要刻意建构这种关联的五方空间？建构五方空间的最终意图是什么？此种五方空间结构的建构对于当时的社会与文化具有何种作用？实际上人们很快就会发现，《淮南子》叙述者乃是出于政治性诉求而建构此种互动的五方空间体系的。也就是说，《淮南子》的五方关联空间是基于五行体系的需要而建构的，而五行体系又是为了建构关联宇宙论而创造的，而关联宇宙论的服务对象是汉代政治话语与意识形态。概而言之，《淮南子》的五方结构是出于建构汉代政治话语与意识形态的现实诉求而被创造的，它并非是纯粹意义上的方位结构，而是具有多重含义的话语形态。这样说来不免极为抽象，我们还是遵循文本阐释的情境性原则，将《淮南子》置于其生成语境中加以考察。

《淮南子》由刘安及其门客撰写，其成书时间成为学界探讨的一个难题。英国学者鲁惟一指出，“《淮南子》在华中一王国的宫廷中编写成书，在公元前139年上呈给国王。”^③可以断定，《淮南子》在公元前139年之前已经成

① 叶舒宪：《〈山海经〉神话政治地理观》，《民族艺术》，1999年第3期。

② 许维遹：《吕氏春秋集释》（全二册），梁运华整理，中华书局，2009年，第276页。

③ [英] 崔瑞德，鲁惟一：《剑桥中国秦汉史》，中国社会科学出版社，2007年，第628页。

书，其服务对象是汉武帝。刘安对此书抱有极大的期待，他毫不掩饰自己撰写《淮南子》的主旨：“若刘氏之书，观天地之象，通古今之事，权事而立制，度形而施宜，原道之心，合三王之风，以储与扈冶，玄眇之中，精摇靡览，弃其畛挈，斟其淑静，以统天下，理万物，应变化，通殊类，非循一迹之路，守一隅之指，拘系牵连之物，而不与世推移也，故置之寻常而不塞，布之天下而不窹。”^①不难看出，刘安将《淮南子》称为“刘氏之书”，可见其服务对象是其侄子汉武帝，刘安处心积虑建构的“天下”自然也就是刘氏王族的天下，《淮南子》一书也是为刘氏统治天下而精心编写的，意在为统治者提供一个可供参照而长久的统治模式。刘安的这段话实际上是基于他所在的社会现状而有针对性地提出的，因为在刘安生活的时代，社会政治与意识形态均处于建构阶段，汉代统治者亟须建构一种符合其皇权模式的话语体系，以巩固其统治。

就《淮南子》成书的时间而言，公元前139年，汉武帝即位已有两年，此时的汉代帝国已经存在了63年，在汉武帝刘彻之前已经更换了6位皇帝，帝国已经完成了疆域的大一统，其范围西北至陇西地区，东北至辽西地区，西南至蜀郡以西地区，南至贵阳一带。与这种疆域大一统的状况相对应的是，汉代帝国经过近70年的发展之后，思想文化上开始建构大一统的政治模式。学者王爱和的研究表明，汉帝国统一的政治模式包括“皇帝制度、皇权观念、中央集权的官僚制度、郡县制度、编户齐民、王朝更替理论，使帝国统治合理化的道德权威，等等。”^②疆域与政治模式的大一统需要话语系统为其提供合法性保障，在这种现实性的要求下，五行关联宇宙论成为建构汉帝国意识形态的有效路径。学者鲁惟一等人的研究表明，五行关联宇宙论形成于战国时期，时至王莽时代，五行关联宇宙论在公共生活的许多方面发挥着重要作用。^③在汉武帝统治时期，以儒生董仲舒和诸侯淮南王刘安为代表的两个政治集团都在建构五行关联宇宙论，从而为汉王朝提供理论话语支持。尽管这两大集团论证的都是五行宇宙论的正确性，但二者建构五行关联宇宙论的本质与意图存在极大差异，以至于二者在关于中央与四方的主张上出现了重大分歧。

董仲舒倡导的方位模式将皇帝置于宇宙的中央，皇帝的主要作用是将上天的道德意志贯彻到人间，皇帝是上天统治人间的合法代理人。在董仲舒看来，皇帝是人间的君王，因此“王”字的意义能够代表君王沟通天帝的本领。董

① 刘文典：《淮南鸿烈集解·要略》，冯逸，乔华点校，中华书局，2013年，第856页。

② 王爱和：《中国古代宇宙观与政治文化》，[美]金蕾译，上海古籍出版社，2011年，158页。

③ [英]崔瑞德，鲁惟一：《剑桥中国秦汉史》，中国社会科学出版社，2007年，第72-76页，第658-659页。

仲舒为此对于“王”之含义做了颇为精心的阐释：“古之造文者，三画而连其中，谓之王。三画者，天地与人也，而连其中者，通其道也。取天地与人之心为其贯而参通之，非王者孰能当是？是故王者唯天之于仁。”^① 这种观点实际上是将皇帝视为宇宙的中心，因而是神圣的。董仲舒五行宇宙论中的皇帝是五方宇宙的核心角色，具有沟通天地的功能，皇帝通过自己的行为与天进行交流，其道德水平的高低决定了国家的繁荣与否。“《春秋》何贵乎元而言之？元者，始也，言本正也。道，王道也。王者，人之始也。王正则元气和顺、风雨时、景星见、黄龙下。王不正则上变天，贼气并见。”^② 董仲舒眼中的皇帝是代替上天管理人间的统治者，皇帝的地位因而至高无上，这也就意味着天下所有的臣民都要无条件服从皇帝，这就出现了由皇帝一人独揽大权的中央集权制度。在《春秋繁露·王道通三》中，可以看到这种皇帝一人独揽天下的阐释：“人主立于生杀之位，与天共持变化之势，物莫不应天化。”^③ 与董仲舒这种观点截然相反的是，刘安坚决反对这种皇帝作为宇宙中心的方位模式，他强调道对于天地万物的本原地位，道先于天，因而道大于天并高于天，因此，将皇帝置于道之发展空间结构内，皇帝应遵从道的发展。关于这一点，可以在《淮南子·天文训》中见到刘安所做的具体阐释：“道始生虚霁，虚霁生宇宙，宇宙生气。气有涯垠，清阳者薄靡而为天，重浊者凝滞而为地。清妙之合专易，重浊之凝竭难，故天先成而地后定。天地之袭精为阴阳，阴阳之专精为四时，四时之散精为万物。”^④ 皇帝不再是宇宙的中心，他仅仅是五行宇宙论中的一个要素，也不再是代天行事的代理人，他无权剥夺天下生物的存在，“夫有天下者，岂必摄权持势，操杀生之柄而以行其号令邪？吾所谓有天下者，非谓此也，自得而已。自得，则天下亦得我矣。……所谓自得者，全其身者也。全其身，则与道为一矣。”^⑤ 这样，皇帝唯一能够去做的不是掌握天下生杀大权，而是顺应自然之道，无为而治。《淮南子》表述的理想的君王应该是以下这样：“人主之术，处无为之事，而循行不言之教，清静而不动，一度而不摇，因循而任下，责成而不劳。”^⑥ 基于此种宇宙论，刘安极力反对董仲舒倡导的皇帝集权的政治统治模式，他明确地指出，董仲舒五行宇宙论下的皇帝将

① 苏舆：《春秋繁露义证》，钟哲点校，中华书局，1992年，第328-329页。

② 同①，第100-101页。

③ 同①，第333页。

④ 刘文典：《淮南鸿烈集解·天文训》，冯逸，乔华点校，中华书局，2013年，第94-95页。

⑤ 同④，第43页。

⑥ 同④，第323页。

所有权力集于一身的做法，最终会导致对道的背弃与对人性的极度扭曲。“今夫积惠重厚，累爱袭恩，以声华呕苻姬掩万民百姓，使知之欣欣然，人乐其性者，仁也。举大功，立显名，体君臣，正上下，明亲疏，等贵贱，存危国，继绝世，决挈治烦，兴毁宗，立无后者，义也。闭九窍，藏心志，弃聪明，反无识，芒然仿佯于尘埃之外，而消摇于无事之业，含阴吐阳，而万物和同者，德也。是故道散而为德，德溢而为仁义，仁义立而道德废矣。”^①这就是说，皇帝不再是宇宙的中心，也不再是天帝沟通的枢纽，宇宙中心也不再是神圣不可侵犯的，位于宇宙中心的是无所不在的道。

尽管董仲舒和刘安的方位模式存在极大差异，但二者都是为汉代君王的统治及皇权的更替而服务的，即为皇权意识形态而建构的。明显能够看出，董仲舒的方位模式强调中央集权统治，主张皇帝独揽天下大权；而淮南王刘安的方位模式倡导地方自治，皇帝无为而治，顺应道之变化与人天之性。深入分析便会发现，这种方位模式实际上并不是全然为建构汉帝国意识形态而设计的，它还与汉代两大政治集团的政治意图与利益密切相关。

在《淮南子》成书时间的前后，汉代主要存在两大政治集团，一个是以董仲舒为代表的儒生或文官集团，另一个是以淮南王刘安为代表的诸侯王集团。时至公元前143年，汉王朝的国土有22个诸侯国，其中包括淮南、长沙、江都、代这样的大诸侯国，以及诸如中山、燕、楚这样的小诸侯国，这些诸侯国管辖的区域大约占据了汉帝国面积的三分之一。诸侯国的拥有者即刘姓诸侯王是汉代文官的劲敌，因为他们的势力过于强大，阻碍了文官们政治发展的前途。以董仲舒为代表的儒生们就认为，汉帝国应该是一个以文官掌管行政权力为主的中央集制国家，国家官员的任用与选拔以官员的学养和道德水平为主，而不是依靠与皇帝的血缘关系。因此刘姓诸侯王与朝廷文官之间就存在着不可调和的矛盾与斗争，他们一方面通过政治事件进行斗争，另外一方面则通过建构宇宙论而实现意识形态与话语权力的争夺。董仲舒的五行宇宙论强调中央集权，实际上隐含着汉儒掌握政治权力，打击地方刘姓诸侯王的政治意图。关于这一点，从董仲舒关于天意与灾异的论述中能够明显看出。董仲舒反复强调，皇帝应依天意行事，但皇帝并不是掌握天意的权威，圣人即孔子才是掌握天意的唯一合法人，获知天意的途径只能是孔子编撰的经书《春秋》。董仲舒为此特别强调经书与圣人的重要性，“天人之征，古今之道也。孔子作《春秋》，上揆之天道，下质诸人情，参之于古，考之于今。故《春秋》之所讥，灾害

^① 刘文典：《淮南鸿烈集解·天文训》，冯逸，乔华点校，中华书局，2013年，第70页。

之所加也；《春秋》之所恶，怪异之所施也。书邦家之过，兼灾异之变；以此见人之为，其美恶之极，乃与天地流通而往来相应，此亦言天之一端也。”^①既然孔子及其编著的《春秋》是阐释天意的权威途径，那么其他获取天意的途径就是无效的，诸如占卜、仪式、信仰这类传统做法。这就意味着熟知《春秋》大义汉代儒生是获取天意的唯一合法人，也是诠释灾难的权威合法人，这样汉代儒生就能够通过宇宙观的建构而削弱诸侯王的权力，并利用灾异的阐释权力打击这些诸侯王。《汉书·五行志》共计阐释了378例灾异，其中25例的表述说，灾变预示着诸侯王要谋反。据《汉书·五行志》记载，武帝建元六年，辽东高祖庙与长陵高园殿两处起火遭灾，董仲舒上书汉武帝，认为此次火灾与《春秋》记载的火灾性质相同，是上天要去除皇帝身边的刘姓诸侯的征兆，建议汉武帝诛杀这些诸侯王。“故天灾若语陛下，‘当今之世，虽弊而重难，非以太平至公，不能治也。视亲戚贵属在诸侯远正最甚者，忍而诛之。如吾燔辽（东）高庙乃可；视近臣在国中处旁仄及贵而不正者，忍而诛之，如吾燔高园殿乃可’云尔。”^②由此可见，董仲舒的五行宇宙论并非仅仅服务于汉帝国意识形态的建构，背后还有该集团争夺政治权力、提升汉儒地位而打击刘姓诸侯王势力的政治意图。

与董仲舒的做法类似的是，淮南王刘安倡导的五方关联空间结构与五行宇宙论也并非仅仅是为了建构汉帝国的话语体系，它还是刘姓诸侯王与汉儒争夺政治势力的武器，同时也是诸侯王维持其既得利益与权力的话语手段。从上文分析中可知，淮南王刘安的五行宇宙论强调万物之间的相生循环关系，“物类相动，本标相应。故阳燧见日则燃而为火，方诸见月则津而为水，虚啸而谷风至，龙举而景云属，麒麟斗而日月食，鲸鱼死而彗星出，蚕珥丝而商弦绝，雉星坠而勃海决。人主之情上通于天，故诛暴则多飘风，枉法令则多虫螟，杀不辜则国赤地，令不收则多淫雨。”^③在皇帝无为而治、万物相互感应的五行宇宙论规约下，对应的政权就不再是中央集权制，而是地方自主管理。这就意味着，刘安等刘姓诸侯王对现有领地的统治是合法的，因为它符合道的自然发展。另一方面，《淮南子》表述的五方为同质同性空间，中央对于四方就不再具有绝对的神圣意义，这种关于空间方位的认知落实到现实的政治空间，就是否定以皇帝为中心的中央集权制度，那么地方诸侯自治就具有了合理性。《淮南子》的这种强调地方自治合乎道而又合乎人之性情的主张，与董仲舒倡导

① [汉]班固：《汉书·五行志》，[汉]颜师古注，中华书局，2013年，第2515页。

② 同①，第1332页。

③ 刘文典：《淮南鸿烈集解·天文训》，冯逸，乔华点校，中华书局，2013年，第100-101页。

的皇帝集权的观点水火不容，刘安等人自然不忘在创建宇宙论的同时打击董仲舒等人，他托古讽今，告诫汉武帝，以董仲舒为首的汉儒实际上是借礼义之名分离皇帝与亲属之间的感情，这些人实际上是“邪人”。“邪人”把持朝政给国家造成严重的后果，首先是“仁君处位而不安，大夫隐道而不言，群臣准上意而怀当，疏骨肉而自容，邪人参耦比周而阴谋，居君臣父子之间，而兢载骄主而像其意，乱认以成其事，是故郡城乖而不亲，骨肉疏而不附。”^①刘安还指出，除此之外，“邪人”当道还导致了各种各样的异象与灾难，譬如，犬群嗥而入渊、豕衔蓐而席澳、飞鸟铍翼、走兽废脚、地震、洪水、干旱等自然灾害，以及兵乱等人为灾难。明显可以看出，就像董仲舒将灾难归结于地方诸侯王一样，刘安同样将灾变归结于汉儒。

综上所述，可以断言，《淮南子》的五方空间体系乃建构而成，刘安及其门客之所以创造这种关联五方空间，主要是为了建构一个关联的五行宇宙论。关联的五行宇宙论主要是为建构汉代意识形态而服务的，它一方面意在为汉代统治者提供一个可资依靠的权力模式，另一方面为反对董仲舒的中央集权，以及倡导地方诸侯王实行自治提供了话语基础。也就是说，《淮南子》关于五方空间的表述是有意识创造的政治空间叙事，它有着极为明确的政治诉求。

第五节 结 语

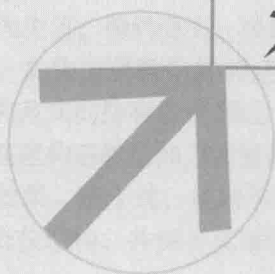
通过以上分析可知，《淮南子》的五方位是神话化的空间，五方及其空间内的事物存在一种内在属性上的关联，各个要素之间随时间与空间的转换而转化。这种方位空间同时与汉代的政治密切相关，五方空间及对应事物的变化会影响到汉代皇帝的行为与皇权的更替。因此能够断言，《淮南子》的方位模式并非是纯粹意义上的方位结构，它本质上是一种神话政治方位模式。《淮南子》方位的基本特征就是五方关联，五方空间体系的相互关联使得该方位模式成为《淮南子》五行关联体系的一个部分，这种关联宇宙论意在建构一个天人感应的五行宇宙论体系，最终服务于汉代皇权的更替，以及皇权制度的建构。

《淮南子》关于五方的叙事将皇帝及皇权置于一个相互关联的五方空间结构内，通过方位空间内事物属性的内在关联，五方之间位置转换，及其关联事

^① 刘文典：《淮南鸿烈集解·览冥训》，冯逸，乔华点校，中华书局，2013年，第252-253页。

物的转化，将认知空间与政治空间连接起来，同时完成了从认知空间到政治空间的转换。这就意味着，《淮南子》的方位叙事是通过关联这种方式介入历史的，作为神话叙述的方位叙事，以其特有的方式建构了汉代的政治意识形态，就在建构汉代政治意识形态的过程中，五方叙事成为汉代政治意识形态的一个组成部分。由此可见，在汉代权力机制与话语系统的生成过程中，神话方位叙事成为汉代政治集团斗争与权力建构的共同话题，在进入汉代历史的叙述层面，《淮南子》的神话方位理念发挥了塑造性作用。

地中海世界神话 方位模式



第一章 希腊化的本前地

《圣经·旧约》关于本前地的叙述，本前地是位于地中海东岸的一个地区。

《圣经·旧约》中关于本前地的叙述，主要见于《撒母耳记下》和《列王纪下》。

《撒母耳记下》第 10 章第 17 节记载：“大卫王攻打非利士人，把他们灭绝净尽。大卫王又攻打迦特人，把他们灭绝净尽。大卫王又攻打迦特人，把他们灭绝净尽。”

《列王纪下》第 19 章第 35 节记载：“巴比伦王伯沙撒被杀，巴比伦城被攻陷。巴比伦王伯沙撒被杀，巴比伦城被攻陷。”

《圣经·旧约》中关于本前地的叙述，主要见于《撒母耳记下》和《列王纪下》。

第九章 《圣经·旧约》方位结构

作为希伯来民族的信仰文本,《圣经》自1823年被罗伯特·马礼逊(Robert Morrison)翻译成中文之后,^①便得到中国学者的高度重视,尤其是1919年《圣经》“和合本”出现之后,中国学界关于《圣经》的研究成为基督教研究不可或缺的部分。根据学者钟志邦的分析,迄今为止,国内外学界关于《圣经》的研究涉及文、史、哲等诸多学科,而研究方法则关联到结构主义、后结构主义、解构主义、女性主义、殖民主义、后殖民主义,等等。^②尽管如此,若按阐释范式归类,国内外《圣经》研究则只有考据与阐释两类,前者以《圣经》相关内容考证为核心,诸如詹姆斯·G·弗雷泽《圣经旧约中的民俗》,^③后者则以《圣经》内涵的解读为主流,像约瑟夫·拉姆(Joseph Lam)的专著《希伯来圣经的原罪范式:隐喻、文化与宗教信仰的建构》^④即为此类论著典型。尚需指出的是,上述两类研究范式的持有者在解读《圣经》时,并未充分意识到空间结构,尤其是方位结构在建构宗教信仰方面发挥的塑造性作用,同时忽略跨学科研究方法带来的打通式效果。鉴于此,从跨学科视角出发,本章试图从《圣经》繁复的表述中发现其方位结构,并探寻其观念性源头。

第一节 功能化的宇宙论

《圣经·旧约》关于方位的认知,主要是建立在宇宙生成的基础之上。因

① 1823年的中文《圣经》译本名为《神天圣书》,系马礼逊在伦敦传教会帮助下翻译而成。

② 钟志邦,游斌:《关于当代中国圣经研究的谈话》,《圣经文学研究》第6辑,人民文学出版社,2012年,第43页。

③ James George Frazer. Folk-lore in the Old Testament: Studies in Comparative Religion, Legend and Law, London: Macmillan and Co., Limited, 1923.

④ Joseph. Lam. Patterns of Sin in the Hebrew Bible: Metaphor, Culture, and the Making of a Religious Concept. New York, NY: Oxford University Press, 2016.

此,人们能够在《创世记》中发现希伯来人方位生成的过程:最初,宇宙是一团混沌之水,神在大水中创造了天与地,后来神又在天地之间添加了空气,宇宙因此被分为上与下两个方位,地面之上充满了水与空气、各类植物,而天上同样充满了水与空气。到了第四日,神在天空创造了太阳、月亮与众多的星体,为的是照亮地球。再后来,神在造出各类飞鸟飞翔于空中与地面之间,各类鱼类及各类水生物与水下世界,同时创造出各类生物生活于地表之上。第六日,神创造了人来管理天空、大地与海洋中的各类生物。^① (《创世记》1: 1-31) 综上可知,希伯来人的方位乃是上帝从混沌大水中创造而成,整个宇宙被分成天与地两个垂直的部分,大地则被按照类型划分为大地、海洋两个部分。这种宇宙方位模式本质上是神话式的宇宙方位模式,与埃及的宇宙生成论、中国庄子神话中的宇宙生成论,以及古希腊神话的宇宙生成论是基本一致的^②,即宇宙源自一个混沌无序的世界,世界遵循着从无序到有序,以及从无到有的一个必然转换过程。在这样的一个生成过程中,宇宙被划分为天与地两个部分,垂直的二元宇宙方位结构由此出现。

按照哲学的思辨模式,方位问题推演下去就是通常的形式问题。“在希腊人的观点看来,或者说在一般欧洲人的观点看来,一件实物是由形式(外形)和内容(物质、材料)组成的。如果我们能剥除实物的形式,那就只剩下无形式的物质。我们进一步把实物的形式想象为它的轮廓和草图。”^③ 具体到荷马时代的神话宇宙论,就能看到,荷马的神话宇宙由天空、大地、冥界、塔尔塔罗斯4个部分构成,整个宇宙像一个巨大的房屋,房屋的表面是地球,天花板或屋顶是天空,天地之间由巨柱支撑,云气弥漫于天地之间。^④ 本质上说,荷马时代的宇宙论是模糊的和半神话式的,同时又是静止不动的。至于天地具体的形状,学者波德纳尔斯基指出:“荷马所想象的大地形状是一个类似盾形

① 中国基督教三自爱国运动会,中国基督教协会:《圣经·旧约》(新标准修订本、简化和合本),南京爱德印刷有限公司,2000年,第1-2页。本书有关《圣经》引文均出自该版本,不再详细标注。

② 在埃及神话中,造物主生于努恩(Nun;即原初之洋)中,世界从混沌中产生。在庄子神话中,世界生成于混沌之中,混沌死而宇宙生。古希腊神话中的宇宙产生于卡俄斯(混沌),后来盖亚产生。相关表述见杰拉尔丁·平奇:《走近埃及神话》,邢颖译,外语教学与研究出版社,2007年,第156页;〔清〕郭庆藩:《庄子集释》(上),王孝鱼点校,中华书局,2014年,第315页;《圣经》第1-2页。〔古希腊〕赫西俄德:《工作与时日·神谱》,张竹明,蒋平译,商务印书馆,第29页。

③ 〔挪〕托利弗·伯曼:《希伯来与希腊思想比较》,吴勇立译,上海书店出版社,2007年,第204页。

④ Homer, *Odyssey*. English Translation by A T Murray, Revised by George E Dimock. Cambridge: Harvard University Press, 1995; Book 10, Lines 512-540; Book 11, Lines 323-325.

的凸面圆盘，环绕着大陆四围的有一条河。”^①在《圣经·旧约》中，宇宙被分为天上、地上、阴间3个部分。较之于荷马时代的神话宇宙论，希伯来人的神话宇宙论更加抽象，并且富有想象性：“神将北极铺在空中，将大地悬在虚空；将水包在密云中，云却不破裂。”^②（《约伯记》26：7-8）从中可以知道，希伯来人眼中的宇宙是一个不断运动的体系，但却没有任何形状。尚需指出的是，此种宇宙论即是科学式的，也是神话式的。说它是科学式的，因为它将宇宙描述为不断运动的体系，地球是悬在天空中的一颗行星。另一方面，此种宇宙观又认为宇宙是神创造的，水由云气而生，这种表述方式本质上是神话式的。换言之，希伯来人用神话的叙述方式表达了科学的宇宙论思想，这一点非常独特。

尽管希伯来人将宇宙分为天上、人间、阴间3个部分，但他们对于这3个部分的表述各不相同，有着明显的现实性诉求。关于这一点，略作分析便会明白。从《创世记》的相关章节可知，希伯来人的上天居住着他们的神耶和華，还有神的使者即天使。除此之外，天上还有日月星辰等各类天体。在希伯来人看来，各类天体是用来照明的，这一点在《创世记》里表述得尤其明确：“神说，‘天上要有光体，可以分昼夜，做记号，定节令、日子、年岁，并要发光在天空，普照在地上。’事情就这样成了。于是，神造了两个大光，大的管昼，小的管夜。又造众星，就把这些光摆列在天空，普照在地上，管理昼夜，分别明暗。”^③（《创世记》1：14-19）这是一种功能性的表述，在别处还可以同样看到类似的表述。“大地的泉都裂开了，天上的窗户也都敞开了。四十昼夜大雨降在地上。”^④（《创世记》7：11-12）不难看出，希伯来人的表述中，天上所有一些事物都是有用的，上帝是造物主，天使是神与人间沟通的使者，日月星辰用来照亮大地，窗户用来降雨。这大概就是中国传统思维中“物尽其用”的最好阐释了。或许有人会说，在《以赛亚书》中有穹苍如幔子，诸天帐篷这类话语出现，^⑤那么天空像幔子就是其形状了。实际上，我们在这类语句中看不到几何意义上的形状，仅仅看到了将天空与建筑物类比的作法，它

① [苏联]波德纳尔斯基，《古代的地理学》，梁昭锡译：商务印书馆，2012年，第5页。

② 《圣经·旧约》第809页。

③ 同②，第1-2页。

④ 同②，第8页。

⑤ 原文为“他铺张穹苍如幔子，展开诸天如可住的帐篷”。参见《圣经·旧约》第1140页，《以赛亚书》（40：22）。

与《淮南子》中将天空描述为圆形的几何式叙述有着本质上的区别^①。为何这么说？道理非常简单，希伯来人将天空比喻为幔子，并未在几何学意义上给出其具体形状，而古代中国人则给出了几何意义上的形状，这是非几何性质与几何性质的区别，也是功能性表述与非功能性表述的区别。

正如前面所指出的那样，希伯来人并未为后人描述其天空的具体形状，甚至当希伯来人在《圣经·旧约》中论及他们的大地时亦是如此。因此，人们无法在《圣经·旧约》中找到希伯来人描述大地形状的语句，只看到了大地之上的各种族群与物种，以及人与各类生物共处的情景。这就意味着，地球是人类与各类生物的居所，也是他们赖以生活的环境，但人类与各类植物和动物之间存在一种管理与被管理的关系。根据《创世记》的表述可知，上帝创造宇宙时，赋予了人类管理万物的权力，“要生养众多，遍满地面，治理这地；也要管理海里的鱼、空中的鸟，和地上各样行动的活物。”^②（《创世记》1：28）创世初期的人类似乎并不需要肉食，因为上帝赐给了他们各类果实与蔬菜：“看哪，我将遍地上一些结种子的菜蔬，和一切树上所结有核的果子，全赐给你们作食物。”^③（《创世记》1：28）不言而喻，希伯来人的地球是人类的地球，人类主宰着这个世界，其他生物均被人类所使用。关于这一点，不妨略举几例加以阐释。大洪水之后，诺亚用乌鸦、鸽子等雀鸟来探路，以此确认洪水是否消退。（《创世记》8：6-12）大洪水消退之后，诺亚则用各类洁净的牲畜、飞鸟来献祭。（《创世记》8：20）在《利未记》中，能够看到，用公牛、公山羊（绵羊）、鸟类（斑鸠或雏鸽）来献祭，两蹄而能够反刍的动物肉则可作为肉类食用；有翅有鳞的水中动物作为肉食来源，骆驼、驴、骡子动物等用来运送货物；葡萄、无花果、橄榄、蜜枣可以吃，清橄榄油、乳香、牛膝草等用来献祭，皂荚木被用来制造圣幕及其陈设，香料与没药是涂抹祭司或圣地的主要神圣物，甚至棕榈枝、柳枝都被用到了住棚节的献祭仪式上。从叙述学的角度来看，上述这些动物、植物之所以出现在《圣经·旧约》中，乃是因为它们与希伯来人的宗教信仰与日常生活密切相关，正是这些叙述要素建构了希伯来人的宗教生活。换言之，在《圣经·旧约》的叙事中，大地之上的所有动物与植物都是有用的，它们之所以被上帝创造出来并在地球上存在，就是被

① 《淮南子·天文训》曰：“天道曰圆，地道曰方。”同样，《淮南子·精神训》曰：“头直圆也象天，足之方也象地。”类似的表述还见于《吕览·寰道》、《大戴礼记·曾子天圆》，以及《周髀算经》等。

② 《圣经·旧约》，第2页。

③ 同②。

人类使用的。因此，“有用”是这些动物与植物存在的根本原因。这种功能性的叙事意图是如此明显，以至于在《圣经·新约》看到了这样戏剧性的一幕：一日，饥肠辘辘的耶稣早晨回到耶路撒冷，看到路旁有一棵无花果树上没有果实，就诅咒它枯干，结果无花果树立立即就枯干了。^①（《马太福音》）21：18-19）姑且不探讨此事真实与否，单就耶稣对无花果的态度而言，他是将无花果树视为一种有用的植物：人们除了用无花果的果实做饼之外，还可以直接食用无花果的果实，一旦无花果树不结果，它就毫无用途了。

现代科学的世界观强调的是世界的构造与结构，但《圣经·旧约》的叙述者对物质构造的兴趣甚低，与此相反，将功用视为理解世界的宗旨。正是基于此种理念，人们看到了从功能性视角出发的关于天地的相关表述，而此种表述乃是建立在万物皆为人服务的理念基础之上。因此，可以这样理解《圣经·旧约》的宇宙论：“整个世界都是为人类而造，也是为人类而组织运作。人在神的计划中是受造世界的焦点。”^②因此，当人类死亡之后，他便需要将另外一个世界作为归宿，阴间由此出现在希伯来人的宇宙论中。就像希伯来人的天地一样，希伯来人《圣经·旧约》中并未对阴间做过多的描述，更没有对其形状做任何描绘。究其原因，大概希伯来人认为阴间是死者的世界，与人类几乎没有什么直接关联。人们从《撒母耳记》《以赛亚书》中仅仅知道，人死后灵魂下到阴间，即便是撒母耳这样的先知，死后灵魂依然要下到阴间^③（《撒母耳记》上28：3-20），只不过借助于相关的巫术，人类能够与这些先知的灵魂对话。至于阴间的具体情境，大概可以知道，那是一个距地面很深的黑暗世界，人的灵魂生活其中，“没有工作，没有谋算，没有知识，也没有智慧。”^④（《传道书》9：10）但《圣经·旧约》中的阴间与《圣经·新约》中所说的地狱并非是同一个概念，它仅仅是希伯来人用来指向人死后灵魂的居所，而不是审判罪人的地方。“以色列人相信亡灵会在这暗影重重的阴间继续存在。他们固然认为那里的生存环境并不安乐，但阴间也从来没有与旧约的地狱之火的折磨相连。我们并不清楚，除了阴间还有什么其他阴曹地府。人如果没有去阴间，那就是还活着，并不会去另一个地方。”^⑤

① 《圣经·新约》第2页。

② [美] 华尔顿，麦修斯，夏瓦拉斯：《旧约圣经背景注释》，李永明，徐威龙，黄枫皓译，中央编译出版社，2013年，第9页。

③ 《圣经·旧约》第456页。

④ 同③，第1058页。

⑤ [美] 华尔顿，麦修斯，夏瓦拉斯：《旧约圣经背景注释》，李永明，徐威龙，黄枫皓译，中央编译出版社，2013年，第815页。

综上所述,《圣经·旧约》中的宇宙论并非是形象化的宇宙论,而是功能化宇宙论,此种功能化的宇宙论并没有几何意义上的具体形状,但却以视觉为中心,所有关于宇宙结构的表述皆被感官化了;上述特征形成了它区别于希腊神话宇宙论、中国神话宇宙论的主要所在。这是为什么呢?归根结底,它也与希伯来人的认知模式有关。“希伯来人的一个特点是,他们对于形式完全持无所谓的态度,以至于他们没有发明过一个单词来表达形式或其同义词,比如轮廓或周线。”^①当此种宇宙论具体到方位结构时,人们很快便会发现,希伯来人关于方位的认知更是具有独特性。

第二节 四方概念

就范畴而言,方位包括前、后、左、右、上、中、下、东、南、西、北这几个单一方位,同时还包括东南、西南、东北、西北这4个复合方位。在上述几个方位范畴中,中心是一个具有特殊意义的概念,它在宗教、政治,以及神话中具有极其重要的价值,以至于众多神话将其表述为一个充满神圣而富有权力意味的词语。宗教学者米尔恰·伊利亚德指出,在众多宗教与神话话语中,中心是一个具有象征意味的词语,与此同时,“‘中心’的象征也包含有一系列不同的观念:宇宙各界的汇合之处。有神显的地方,因此也是真实的地方,特别具有‘创造力’的地方,因为在那里可以找到一切现实的能量和生命的源泉。”^②正因为如此,中国古代的帝王往往选择地中的地方作为立国之都,正如《吕氏春秋·慎势篇》所言:“古之王者,择天下之中以立国,择国之中而立宫,择宫之中而立庙。”^③这种将中心方位神圣化的做法并非限于古代中国,几乎世界各地的宗教与信仰中都存在这种现象,古希腊同样有将中心神圣化的现象。一种众所周知的事实是,希腊人认为世界的中心在希腊,希腊的中心在德尔斐,德尔斐神庙的中心是一块叫作翁法罗斯石的石头(图9-1),即大地之脐,这块石头所在之处是大地的中心(位置参见图9-2)。某种程度上,

① [挪] 托利弗·伯曼:《希伯来与希腊思想比较》,吴勇立译,上海书店出版社,2007年,第206页。

② [美] 米尔恰·伊利亚德:《神圣的存在:比较宗教的类型》,晏可佳,姚蓓琴译,广西师范大学出版社,2008年,第354-355页。

③ 吕不韦:《吕氏春秋》(下),《审分览第五·慎势》,陆玖译注,中华书局,2011年,第609页。

这是一种我族中心主义的做法，但却能够反映人类对于中央方位的神圣认知。

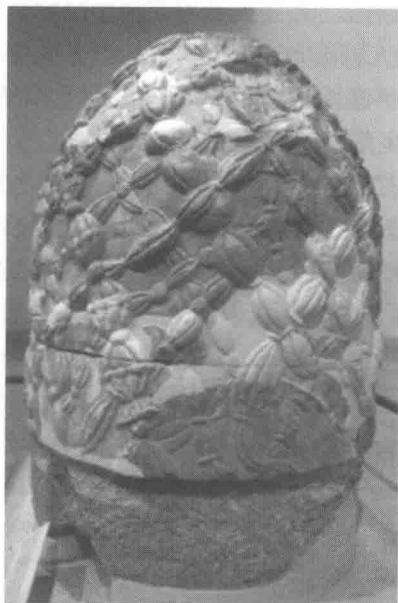


图 9-1 德尔斐翁法罗斯石
(作者摄于德尔斐博物馆)



图 9-2 德尔斐翁法罗斯石所在位置（大地之脐）
(作者摄于德尔斐遗址)

李约瑟在《中国科学技术史》中指出，13 世纪中叶的欧洲曾经出现过一幅叫作“诗篇地图”的 T-O 宗教寰宇图（图 9-3），该地图非常醒目地将耶路

撒冷标识为地图的中心，以此象征耶路撒冷是宇宙中心。^① 宗教学者伊利亚德（埃利亚德）甚至指出，基督徒眼中的圣城耶路撒冷就是世界的中心，也是各个空间交叠的界限：“犹太人也认为，以色列位处世界的中心，并认为神庙的基石代表着世界的创立。耶路撒冷的坚固基石深深地扎根地下到了地下水体（tehom）。耶路撒冷庙正是坐落在这泓地下水之上，希伯来文的这个字与巴比伦的‘apsu’相同，意即创世之前的水。‘apsu’和‘tehom’象征着水的混沌即最初的宇宙物质形式，同时象征着死亡的世界，来世的世界。这样，耶路撒冷的坚固基石也就标志着下界与世俗世界之间的交叉点和联络点。此外，这个垂直的意象也就与水平的空间等同了，与人们可以把冥界与环绕现实的未知的荒凉世界联系在一起；这就是说，这个宇宙牢牢建立其上的地下世界是与耶路撒冷边界之外的那个混沌世界是一致的。”^② 似乎很快就会得出结论：《圣经·旧约》中的宇宙中心就是耶路撒冷，耶路撒冷是神圣的‘地中’与“天中”，在垂直于水平方位上均是世界的正中心。但是人们很快就会发现，这种认识是不全面的。



图 9-3 十三世纪中叶欧洲的“诗篇地图”

（采自李约瑟：《中国科学技术史》（第五卷地学第一分册），翻译小组译，《中国科学技术史》，科学出版社，1976 年，第 76 页，图 213。）

① 李约瑟：《中国科学技术史》（第五卷地学第一分册），《中国科学技术史》翻译小组译：科学出版社，1976 年，第 79 页。

② 米尔希·埃利亚德：《神秘主义、巫术与文化风尚》，宋立道，鲁奇译，光明日报出版社，1990 年，第 34-35 页。

熟悉《圣经·旧约》的人都知道,《圣经·旧约》的叙事乃围绕以色列民族而进行,其叙事始于伊甸园,随着以色列民族的迁移,叙事从伊甸园转换到了伊甸园以外的空间:示那、迦南、埃及、伯特利、红海、西奈山、耶路撒冷,等等。在上述叙事中,并未发现伊利亚德所说的神圣中心,亦未发现宇宙的抑或大地的中心在何处。前文所言的将耶路撒冷作为宇宙中心“诗篇地图”只不过是13世纪中叶欧洲基督教的宇宙论,并不适用于旧约时代的希伯来人。因此,涉及宇宙论内容时,至多只能说《圣经·旧约》有一个叙事的主线,但并无方位中心。这就表明,旧约时代的希伯来人对于中心方位并无明确的概念,他们对于方位的感知不同于古代中国人、希腊人,乃至埃及人。

因此可以断言,较之于中国的神话文本,诸如《山海经》《淮南子》这类神话文本表述的一点四方式的方位结构,《圣经·旧约》的方位结构是四方式的,但并未有一个绝对的权威中心。并且,东方、南方、西方、北方这4个方位在性质上是均质的,并没有哪一个方向具有优越性。饶有趣味的是,希伯来人在表述方位时,东南西北是4个不同的方向,但是当他们将这4个方向合起来时,就有了新的意义。这里不妨摘引几例加以阐释。当罗德(Lot)离开亚伯兰(Abram)之后,耶和华对亚伯兰说:“从你所在的地方,你举目向东西南北观看;凡你所看见的一切地,我都要赐给你和你的后裔,直到永远。”^①(《创世记》13:15)耶和华对雅各说(Jacob):“我是耶和华你祖亚伯拉罕的神,也是以撒(Isaac)的神,我要将你现在所躺卧之地赐给你和你的后裔。你的后裔必像地上的尘土那样多,必向东西南北开展,地上万族必因你和你后裔得福。我也与你同在,你无论往哪里去,我必保佑你,领你归回这地,总不离开你,直到我成全了你所应许的。”^②(《创世记》28:13-16)

不难看出,上述表述中的四方具有特定的意义,但是当四方合起来连用时,便成为全地或全世界的代称。在这样一种特定情境下,东西南北4个方位就会指向一个特定的空间概念,每一个方向并无单独的意义,而是成为该空间范畴内的一个特定区域,与其他3个方位共同建构一个全新的空间范畴。此时东西南北4个方位在性质上并无本质性的区别,均作为一个独立的方位而存在,但这并不意味着他们在空间之外的象征层面上完全没有差异。实际上,在《圣经·旧约》中,东西南北4个方位具有不同的象征意蕴,但希伯来人首先赋予东方特别强烈的象征意味,因此,首先从东方说起。

① 《圣经·旧约》第17页。

② 同①,第42页。

纵观《圣经·旧约》全书，会发现，旧约时代的希伯来人非常崇尚东方，他们将东方赋予了种种美好的象征意味：乐园、神圣、力量、光明、富足、安全，等等。这些象征意味是通过希伯来人关于东方的种种描述而得以呈现的，不妨先看几个案例。在《创世记》中，东方首先是乐园的所在地。上帝造人之后，便为亚当安排了一个极佳的地方伊甸园。“耶和华神在东方的伊甸立了一个园子，把所造的人安置在哪里。耶和华神使各样的树从地里长出来，可以悦人的眼目，其上的果子好作食物。园子当中又有生命树和分别善恶的树。”^①（《创世记》2：8-9）迄今为止，大部分学者的考证证明，“伊甸是今日波斯湾北部或以北的地方。……‘伊甸’一字是指水源充足的地方，表示园子茂盛。译作‘园子’的字眼通常不是指向小规模的菜圃，而是种植了树木的果园或园林。”^②人们尚不清楚此处的“东方”具体指向哪里，但却明白伊甸园是一个极为适宜人类居住的地方，确实是人间极美的乐园。就东方作为乐园这一点而言，旧约时代的希伯来人与中国古人对于乐园的认知有着极大的差异。中国汉画像石中的乐园是神话世界的西王母管辖的西方昆仑山世界，并不是活着的人居住的地方，而是死后亡灵的归宿。^③较之于汉代的人们，旧约时代的希伯来人更愿意将东方作为人间乐园加以表述。除此之外，旧约时代的希伯来人还将东方视为神圣的方向，耶和华的力量基本都是通过东风来传递的。在《出埃及记》中，上帝借助于东风将蝗虫刮到了埃及，使得埃及遍地蝗灾。^④（《出埃及记》10：13）

当以色列人离开埃及过红海时，耶和华使用东风使得海水一夜之间退去，大海变成陆地。（《出埃及记》14：21）希伯来人将东方视为神圣的方向，这种对东方的认知甚至影响了他们的迁移。人们不止一次地看到，当以色列人迁移时，他们往往是往东迁移。譬如，该隐杀死其兄长亚伯后，搬到了伊甸园东边的挪得之地居住（《创世记》4：16）；罗德离开亚伯兰之后，选择了约旦河平原，举家往东迁移（《创世记》13：11）；大洪水过后，诺亚的3个儿子向东迁移（《创世记》11：2）。甚至，人们看到希伯来人祭坛的台阶也是向着东方建立的（《以西结书》43：17），耶和华的荣光从东而来（《以西结书》43：

① 《圣经·旧约》，第3页。

② [美] 华尔顿，麦修斯，夏瓦拉斯：《旧约圣经背景注释》，李永明，徐威龙，黄枫皓译，中央编译出版社，2013年，第12页。

③ 王倩：《汉画像西王母关联方位图式研究》，《东南大学学报》（哲学社会科学版），2015年第3期。

④ 同①。

2)。因此可以断言，旧约时代希伯来人的东方理念基本是宗教式的方位理念，它与作为纯粹方位意义上的东方并不完全是一个概念。

希伯来人将东方视为炎热之地，源自东方的东风是一种强劲的热风，可以从《创世记》埃及法老的梦中看到这一点。在埃及法老的梦中，东风吹焦了埃及人的麦穗^①（《创世记》41：6-28）。与东方相反的一种认知乃是，旧约时代的希伯来人赋予了北方一种相当恐惧的感觉。在他们看来，北方就是东方的对立面：寒冷、敌对、暴力、黑暗。总之，各种不好的事物皆出自北方。“暴风出于南宫，寒冷出于北方。”^②（《约伯记》37：9）这是《约伯记》中关于北方的认知，与中国神话中将北方视为极冷之地的说法有些类似。这就意味着，在旧约时代的希伯来人眼中，真正的方位并非是东南西北4个方位，而只有东方与西方两个，与东方接近的南方被划入了东方，与西方接近的北方被归类到西方，成为与东方相对立的方位。希伯来人将北方直接等同于异族或敌对势力，在不少表述中将居住在北方的族群视为希伯来人的敌人。先看看先知耶利米告诫的一段话语：“耶和华对我说，‘必有灾祸从北方发出，临到这地的一切居民。’”耶和华说，‘看哪！我要召北方列国的众族，他们要来，各安座位在耶路撒冷的城门口，周围攻击城墙，又要攻击犹大的一切城邑。’”^③（《耶利米书》1：14-15）《耶利米书》中并未给出具体北方列国族群的名称，不过大概可以知道，这些居住在北方的民族指的就是耶路撒冷以北的西顿人（Sidonians）、推罗人（Tyrians）、陀迦玛人（Beth-togarmah）。西顿和推罗是地中海西北部的沿海城市，陀迦玛人则很有可能居住在安纳托利亚中部王国坎玛努的首都^④，这就表明，旧约时代的希伯来人向北最远也就知道安纳托利亚中部地区，再往北去，他们就完全模糊不清了，甚至陷入了幻想之境，抑或完全不知道。

人们因此能够明白，旧约时代希伯来人的四方概念是神话式的，东西南北4个方位可划分为东方与西方这两种对立的方位范畴。换言之，《圣经·旧约》中的四方概念本质上是二元对立的，即只有炎热与寒冷两种对立的方位理念，并不存在纯粹地理学意义上的方位概念。

① 《圣经·旧约》，第64-65页。

② 同①，第825页。

③ 同②。

④ 据学者约翰·华尔顿等人考证，该族群最有可能是居住在安纳托利亚中部王国坎玛努的首都，赫人史料称之为特迦拉玛拉（Tegaramara），亚述史料则作提玛迦林穆（Til-Garimmu），参见[美]华尔顿，麦修斯，夏瓦拉斯：《旧约圣经背景注释》，李永明，徐威龙，黄枫皓译，中央编译出版社，2013年，第987页。

第三节 作为交流媒质的石头与树

前面已经讲到,《圣经·旧约》的宇宙分为天上、人间与阴间3个部分,神、人、死者的灵魂分别属于并居住在这3个世界。根据《圣经》的表述可知,人类要与耶和华,甚至阴间的魂灵经常进行交流,那么他们是如何沟通的?也就是说,这3个世界的居住者借助于哪些途径进行沟通?就《圣经》的叙事内容而言,天上和人间的交流途径主要有人类直面上帝或天使、异象、做梦,等等,《圣经》中这类交流的例子极为丰富,譬如,先知摩西直接与上帝对话,罗得与天使对话并且同行,所罗门王梦中见到了上帝,先知以西结看见了众多异象,等等。较之于天上世界与人间世界的交流,人类社会和死者社会的交流方式只有一种,那就是让巫师举行某种神秘的仪式,将死者的灵魂呼唤到地面来。比较著名的一个案例就是扫罗为求得上帝的旨意,让一名女巫使用秘仪,呼唤撒母耳的灵魂上来获知上帝的意图。^①(《撒母耳记》上28:3-19)实际上,上述几种不同世界的交流方式并非仅限于旧约时代的希伯来人,希腊宗教与神话、中国宗教与神话,乃至世界各地的宗教与神话中都会出现这类交流方式。换言之,这是世界各地宗教与神话叙事中经常出现的沟通路径,如果要列举例子,实在是不胜枚举,甚至会写出像弗雷泽的《金枝》那样长达十二卷的巨著。鉴于此,本书并不打算过多探讨这个问题,但接下来要解决这样一个问题:旧约时代的希伯来人是在一种什么样的背景下与天使和上帝进行沟通的?熟悉《圣经》的人都会知道,多数是在有石头或大树,尤其是橡树下的地方进行的。这是为什么?在深入探讨这个问题之前,不妨先看看石头与树在交流场景中的具体位置(见表9-1)。

表 9-1 《圣经·旧约》神显情境

交流者	沟通方式	沟通内容	沟通场地	神显媒介
上帝与摩西(《出埃及记》3:1-20, 19:16-25, 33:7-21) ^②	直面对话	上帝呼召摩西;制定十诫	何烈山、西奈山	石头、荆棘

① 《圣经·旧约》,第466页。
② 同①,第86、113、137-138页。

续表

交流者	沟通方式	沟通内容	沟通场地	神显媒介
上帝与雅各(《创世记》28:10-22)①	做梦	祝福雅各后裔;保佑他们最终回归故土	哈兰的伯利特旷野	石头
上帝与亚伯兰(《创世记》12:6-8, 18:1-15)②	直接对话	将示剑赐给亚伯兰后裔;告知亚伯兰妻子撒拉会怀孕	示剑之摩利	橡树
天使与夏甲(《创世记》21:14-18)③	对话	祝福夏甲儿子以实玛利	别是巴旷野	小树
天使与亚伯拉罕(《创世记》22:1-19)④	对话	阻止亚伯拉罕杀死儿子以撒	摩利亚山上	石头、树
上帝、天使与基甸(《士师记》6:11-24)⑤	对话	上帝吩咐基甸拯救以色列人	俄弗拉亚野外	石头、橡树
上帝与大卫(《撒母耳》(下)5:23-25)⑥	对话	上帝吩咐大卫倾听桑树林中脚步的声音	利乏因谷	桑树林
神人与老先知	对话	老先知请神人吃饭	伯利特橡树下	橡树
天使与以利亚(《列王纪》(上)19:4-8)⑦	对话	天使给以利亚食物	别是巴旷野	罗腾树

从表 9-1 中可以看到,上下两个世界的交流尤其是面对面的交流,主要是借助于天使或上帝显现这两种方式进行的。在直面交流中,上帝或天使现身的地方要么是在山上,要么是在石头上,要么是在大树下。山上多石头,在山上交流也就意味着在石头上交流。因此,可以断言,旧约时代的希伯来人通常是借助于石头或大树与上帝或天使进行沟通。值得一提的是,上帝或天使看上去更愿意在大树下向人类现身,这是一种看似传统但却非常奇怪的现象。那么,为何上帝和天使倾向于选择在有石头和大树的地方现身并与人类交流?回答这个问题的关键在于弄明白石头与大树在交流情境中所发挥的作用。从表 9-1 相关表述中可知,

① 《圣经·旧约》,第 42-43 页。

② 同①,第 16,22-23 页。

③ 同①,第 28 页。

④ 同①,第 29-30 页。

⑤ 同①,第 382-383 页。

⑥ 同①,第 479 页。

⑦ 同①,第 479 页。

此种交流的主要特征是上帝或天神直接现身并且与人类沟通。根据相关学者的研究结果可知,在近东文学与希伯来人的《圣经》中,山是上帝的御座,以此表明上帝的神圣。^① 根据宗教学与神话学的常识可知,神明御座的所在地一定是神明的居所或圣殿,因为只有在神明的居所中,神明才会现身。这样看来,《圣经·旧约》中上下两个世界的沟通,尤其是上文陈述的沟通场景,一定是在上帝的圣殿中进行的,因为它是在人间而不是天上。而在相关的《圣经》经文中并未看到任何圣殿建筑,相反,这些神明显现的场所皆为野外或露天场所,那么更加可以肯定,这些人神沟通的地方一定是上帝的圣殿。《圣经》自身的经文同时表明了这一点。上帝在何烈山上对摩西说:“不要近前来。当把你脚上的鞋脱下来,因为你所站之地是圣地。”(《出埃及记》3:4)^② 但这些神显之地并无任何建筑物,看不到作为建筑物的圣殿。那么可以肯定,石头和树在这些场景中是作为上帝的圣殿或圣殿的象征物而出现的,即石头和大树是人类与上帝沟通的媒质。似乎可以这样认为,这是希伯来《圣经》表述中极为独特的一面,在其他宗教或文学文本中并未出现这种现象。

这实际上是一种不够全面的认知,因为将石头和大树视为神明的居所或圣殿的认知并不是旧约时代的希伯来人所独有的。与此相反,该理念在地中海沿岸普遍存在,并且在有文字记载时代之前就已经普遍存在于地中海沿岸,古希腊米诺时代的戒指印章为此提供了极有说服力的图像证据。与《圣经》文本截然不同,米诺时代图像上刻画石头与树的象征意义非常明确,它指向了圣所,具体说来是野外或露天的神殿。米诺时代石头与树建构的神圣空间在概念上等同于神明的居所,也是神明在人间的居住地。在一口出土于克里特岛南方费斯托斯宫殿(Phaistos)的哈吉亚·特里亚达石棺(公元前14世纪初)的侧挡上(见图9-4),可以看到作为圣殿的石头与树的场景。在该图像场景中,3名祭奠者正在举行某种祭奠仪式,其中最前面的一名女性在向神殿中的一口大型容器中倒酒,中间的女性肩挑两只装满美酒的敞口瓮,她身后的男性在弹奏里拉琴。从图像表现的场景来看,这里举行的应该是一种祭拜神明的仪式。按照常理,敬神仪式应该在圣殿中举行,但奇怪的是画面中并未出现神殿,祭拜者面对的是两株大树与石头。石头位于大树的底端,每株大树下有一块石头,每一株大树上端分别有一把双面斧,每一双面斧上分别站立着一只鸟。鸟

① Nicolas Wyatt. Space and Time in the Religious Life of the Ancient Near East. The Bible Seminar 85. Sheffield: Sheffield: Academic Press, 2001, 154; Nicolas Wyatt. The Mythic Mind: Essays on Cosmology and Religion in Ugaritic and Old Testament Literature. BibleWorld. London: Equinox, 2005, 105.

② 《圣经·旧约》,第86页。

儿站立的方向与祭奠者面对的方向保持一致。显然，这里的大树与石头就是神殿，它是祭拜者举行仪式的场所。石棺上的大树与石头是成对出现的，二者共同象征着作为神圣空间的神殿。尽管图像并未告诉人们为何是石头与大树，而不是别的东西，但它至少表明，在荷马史诗之前的米诺时代，石头与大树已经作为一种共生性的神圣符号，共同建构了神明的居所，并且二者同时出现，缺一不可，这与众多米诺戒指印章上刻画场景是一致的。



图 9-4 哈吉亚·特里亚达石棺侧挡上石头与树组成的神庙

（采自南诺·马瑞纳托斯：《米诺王权与太阳女神：一个近东的共同体》，陕西师范大学出版总社有限公司，王倩译，2013 年，第 23 页，图 2-5。）

考古学者南诺·马瑞纳托斯（Nano Marinatos）指出，这种将石头与大树视为圣殿或神殿的理念在米诺时代是如此盛行，甚至很多时候，米诺时代的大祭司在石头和大树组成的野外圣殿举行各种仪式，以此期待遇见神明或异象。^① 米诺晚期的塞勒派勒（Sellopoulo）出土的一枚戒指印章上，非常形象地刻画了通灵者在石头与树组成的神殿中遇见异象的情景（见图 9-5）：一名男性潜伏在一块巨型圆石边，他左手攀援圆石，回首张望，举起右手问候神明。在其右上方，一颗流星从天空穿过，一只飞鸟俯冲而下。男性的左边是一株大树，树下是数块圆石。根据神话学者马丁·尼尔森（Martin P. Nilsson）的判

^① [美] 南诺·马瑞纳托斯：《米诺王权与太阳女神：一个近东的共同体》，王倩译，陕西师范大学出版总社有限公司，2013 年，第 93-100 页。

断,这只鸟是神明的化身。^①在米诺时代,彗星和飞鸟是神明的象征符号。^②通灵者的左方是一堆巨石和几株大树,石头与大树是作为异象发生背景而存在的,这就直接表明二者是露天圣殿的象征性符号。这种空间是神圣的,在概念上等同于神明的居所,某些时候是神殿。此种将石头与树视为神殿的理念在地中海地区是如此具有影响力,以至于在罗马时代的一枚推罗硬币上看到了石头与树并置的情景(见图9-6):在摆满熏香的祭坛前,两块石头与一株树并排而立。甚至在古罗马诗人维吉尔(Virgil)的《埃涅阿斯纪》中看到,石头与树作为阿波罗的神庙而出现。^③“实际上,在其他地方同样能够发现树和石头成对出现的情景。在莫亨佐·达罗的前印度文明里,有一处圣地就是围绕着一棵树而建造起来的。这样的圣地,在吠陀传法的时代遍布整个印度。”^④

就石头与树的表述内容而言,《圣经》与米诺图像提供的场景较为吻合。看上去就是,米诺图像上石头与树的描述为《圣经·旧约》提供了实物,它是前者的原型。实际上,不论是圣经还是米诺时代的图像叙事,二者表述的石头与树作为神殿的内容是口传时代后期的产物,催生它的原型当为新石器时代地中海沿岸关于石头与树的神话信仰。



图9-5 米诺塞勒派勒戒指印章上石头与树构成的神殿

(采自 Mervyn R Popham, Catling E A and Catling H W. Sellopoulo Tombs 3 and 4, Two Late Minoan Graves Near Knossos, The Annual of the British School at Athens, 1974, 69: 218, Fig. 14D.)

① Martin P. Nilsson. The Minoan-Mycenaean Religion and Its Survival in Greek Religion. 2d ed. New York: Biblo & Tannen Booksellers & Publishers, 1950: 330-340.

② 王倩:《希腊神话的原型编码:石头与树》,叶舒宪,章米力,柳倩月编《文化符号学:大小传统新视野》,陕西师范大学出版总社有限公司,2013年,第129页。

③ Virgil. The Aeneid. Translated by John Dryden with Introduction and Notes. New York: P F Collier and Son, 1909, Book 3: Lines 90-93.

④ [美] 米尔恰·伊利亚德:《神圣的存在:比较宗教的范型》,晏可佳,姚蓓琴译,广西师范大学出版社,2008年,第259页。



图 9-6 罗马时代推罗硬币上的石头与树

(出处同图 9-5，第 115 页，图 7-1。)

从关于石头与树的神话信仰来看，地中海沿岸与西欧、亚洲、美洲、非洲等地的神话信仰并无本质性差异，它们均表述了人类在其发展早期关于石头与树的神圣认知。神话信仰的石头不同于现代化学意义上作为硅铝酸盐、硅磷酸盐、硅硼酸盐等化合物的石头，它有着特殊的意义与价值。在神话信仰语境中，石头首先是一种神圣的物质，因其自身的质地与存在方式比较特殊。“它的伟力、它的静止、它的体积，以及它奇特的外形与人类绝无共性；它们同时表明存在着某种外形炫目的、可怕的、富有吸引力的，以及颇具威胁的事物。它以其崇高、坚硬、外形状和色彩，使人类直面某种与他所属的世俗世界判然有别的实在和力量。”^①正因为石头的这种属性，它象征了持久、永恒、不休，乃至神圣。人类用石头建造神明的神殿，或者将石头看作神明的居所，它折射了人类将石头视为神明的这种认知心理——石头的质地极为坚韧，它能够长久地存在于世界上，这种特性非常符合神明不死的特性，二者因此是等同的。某种程度上，石头就是神明的化身，巨石建造的神庙就等同于神像，人类见到

^① [美] 米尔恰·伊利亚德：《神圣的存在：比较宗教的范型》，晏可佳，姚蓓琴译，广西师范大学出版社，2008 年，第 206 页。

了神庙就见到了神明。因为巨石神庙象征了神明不死的本性，它也是神明在人间的居所，人类在这里举行各种仪式敬拜神明，希望得到神明的佑护。并且，人类希望通过在巨石神庙边举行的仪式，与神明进行沟通，从而能够准确无误地理解神意。石头的这种仪式性功用与《圣经》和米诺神话图像描绘的功能基本吻合，希腊与地中海各地遗留的史前巨石神庙与圣殿很好地阐释了这种以石头为神明居所的理念。即便到了历史时期，巨石依然是人类崇拜的对象。譬如，赫梯人（Hittites）称其被膏抹的石头为圣石胡瓦斯（*huwasi*），并将其置于神殿或露天圣殿内，人们在其前面献祭。在地中海神话信仰中，石头既是神明的圣所，也是人类的死后葬身之地，马耳他史前巨石神庙为此提供了有力的实物证据。马耳他岛屿的哈尔·萨弗里耶尼（*Hal Saflieni*）的地下神庙由数个岩石中的墓冢组合而成，“那里长眠着 7 000 多具骨骸，骸骨遍地都是，仿佛是乱扔造成的。”^① 神庙内室的墙壁上均有雕塑或壁画，多半为螺旋形、圆形和曲线形图案。神殿内有圆顶房间，越往里去，房间就越来越窄，越来越暗。墓室呈曲线形，其结构某种程度上接近子宫，置身其中犹如进入女神的身体中。“神庙就是以更大的比例复制的子宫。活人走进进去仿佛进入了女神的身体之中。”^② 死者置身其中，便象征性地进入了女神的身体，然后通过女神的子宫获得重生。这就表明，马耳他的巨石神庙也是死者的葬身之地，它是人类死后获得再生的神圣之地。这其中很有可能潜藏着这样一种观念：石头出自大地女神的身体内部即大地深处，它是大地的孩子，人类作为女神的创造物，死后葬在巨石墓室中，就能够进入大地母亲的子宫获得重生。这种认知转换为宗教信仰就是，人类从作为女神子宫与身体的巨石中诞生，石头与女神皆为人类母亲。这样便能够理解，为何地中海沿岸乃至于世界各地的巨石文化中，出现了那么多被称为石棚的巨石建筑。索多（*Soto*）的石棚长达 21 米，一面山墙状的花岗石高达 3.4 米，宽约 3.1 米，厚达 0.7 米，重量达 21 吨。严格意义上说，石棚是安葬死者的地方，但它无疑表明人们对石头的崇拜心理，他们将巨石建造的墓冢视为一种神圣的重生场所，死者置身其中便可获得新生命。

在地中海神话信仰中，就像石头一样，树作为神庙或圣所的象征性符号而出现在人类的认知体系中，它与石头一起共同建构了作为神圣空间的圣地。至

① [法] 费尔南·布罗代尔：《地中海考古：史前史和古代史》，蒋明炜，吕华，曹青林，等译，社会科学文献出版社，2005 年，第 77 页。

② Günther Zuntz. *Persephone: Three Essays on Religion and Thought in Magna Graecia*. Oxford: Clarendon Press, 1971, 8.

于为何将树视为不死与再生的象征，这主要由树自身的生物学特征所决定的：树每年都要长出很多树叶，这些树叶可以周期性地长出然后凋落，树因此获得了周期性新生。除此之外，还有另外一种视觉上的认知，大树的枝干高耸入云，根部深扎于地下，神话时代的人们因此将大树想象为连接天堂、人间与阴间三界的桥梁。世界各地的关于神树的神话极为有力表明了这一点，三星堆文化遗址中青铜神树是其中较为典型的实物例证。^①当石头与树的神话功能叠加在一起用来指涉神殿时，便可以理解其中蕴含的神话象征意味：在这个神圣空间内，神明会显身并与人类交流，人类可以获知神意，甚至埋葬在神庙中可以获得重生。因此，《圣经·旧约》中表述的上帝与人类沟通的场景，米诺时代众多神话图像上人在石头与大树建构的神圣空间进行各种神圣行为的情景，所有这些都很容易理解了。方位与空间模式的背后不是宗教信仰，而是神话理念，即神话时代信仰中关于石头与树的叙事再编码。

第四节 结 语

至此，可做如下总结：一方面，就性质、本质与功能而言，《圣经·旧约》表述的方位模式并不是希伯来人的创造，它明显受到了地中海神话信仰的影响，这一点明显地体现在关于石头与树的表述中，如果将《圣经·旧约》中的上帝与天使置换为希腊神话或地中海神话共同体中的其他神明，那么关于二者与方位的叙事并无本质性差异。在这个层面上，可以肯定，《圣经·旧约》的方位模式并不是希伯来人自己创造的，它是地中海神话信仰的产物。与地中海神话共同体方位模式有所不同的是，《圣经·旧约》表述的方位模式并不重视宇宙空间的形状，但却强调宇宙空间的实用功能，尤其是垂直方位即上与下两个世界之间的交流。另一方面，这种神话式的方位模式有别于伊利亚德所说的萨满式神话宇宙论，因为它没有严格意义上的宇宙中心，以及连接天地的宇宙山与宇宙树，只有作为上帝与人类交流媒介的石头与树。换言之，旧约时代的希伯来人去掉了神圣的宇宙中心，同时将用来连接天地的神山与圣树改造成为随处可见的石头与树。这种去形象化的方位模式强调垂直方位而不是水平方位的互动与交流，其交流方式依然是神话式的。

^① 关于三星堆神树的相关论述，参看前文相关表述，此处不赘述。

第十章 希腊神话的方位模式

第一节 荷马史诗的“东方”

一、荷马的“东方”范畴

具体说来，“东方”与“西方”是以地中海为参照而划分的，因此地中海东岸被称为“东方”，地中海西岸被称为“西方”。地中海西岸为欧洲，而地中海东岸为北非、亚洲，这样，“东方”便成为北非、西亚的代称，而“西方”则成为欧洲世界的代名词。就范畴而言，“作为一个地理和文化的——更不用说历史的——实体，‘东方’和‘西方’这样的地方和地理区域都是人为建构起来的。因此，像‘西方’一样，‘东方’这一观念有着自身的历史以及思维、意象和传统词汇，正是这一历史与传统使其能够与‘西方’相对峙而存在，并且为‘西方’而存在。因此，这两个地理实体实际上是相互支持并且在一定程度上相互反映对方的”。^①不难看出，“东方”是与“西方”相对立的一个语词，它不仅指向了地理方位的差异，还暗示着欧洲人的文化偏见。一种普遍的情况就是，欧洲人为了进一步区分“东方”，将其分别称为“近东”“中东”与“远东”，而其划分依据则是这些地方距离欧洲的远近程度。这就表明，“东方”一词反映了欧洲中心主义的论调。尽管如此，“东方”并非仅仅是一个地理学语词，相反，“东方”是一个十足的文化概念，折射了欧洲中心主义论这一成见。此种关于“东方”的理念并非自古有之，它形成于19世纪与20世纪初欧洲殖民主义运动时期。

与现代人有所不同的是，荷马关于“东方”的认知更为具体，它首先指向了地中海东岸的广阔土地，其中包括河流、山川与城邦。根据《伊利亚

① [美] 爱德华·W·赛义德：《东方学》，王宇根译，三联书店，2009年，第6-7页。

特》与《奥德赛》的表述,“东方”分别包括如下这些地域:特洛伊平原、伊达山麓的泽勒亚城、阿德瑞斯特亚与阿派索斯、皮提埃亚、特瑞亚高山、佩尔科特、普拉克提奥斯、赛斯托斯、阿彼多斯、阿里斯柏、拉里塞、赫勒斯滂托斯河、阿米冬、库托罗斯、塞萨蒙、艾吉阿洛斯、克戎那、帕尔特尼奥斯河、埃律提诺山、阿吕柏、阿斯卡尼亚、特摩洛斯山、弥勒托斯、佛提瑞斯山、迈安德罗斯河、米卡勒山、克珊托斯河。^①除此之外,荷马的“东方”还分别指向了西顿^②、西西里^③、埃及^④、腓尼基^⑤、累斯博斯^⑥、利比亚^⑦、皮埃里亚^⑧、塞浦路斯^⑨,等等。按照地理位置,上述这些地方分别隶属于马其顿、特洛伊、弗里基亚、密西亚、吕底亚、弗利基亚、塞浦路斯、卡利亚、埃及、利比亚。在荷马史诗中,“东方”是一系列的河流、山川、土地与城邦的总称,它是一个具体的能指,而不是抽象意义上的所指。

从人种学意义上看,荷马的“东方”还指居住在上述地方的族群,其中包括特洛伊人,特洛伊人的盟友,以及部分居住在北非的族群。从荷马的表述来看,特洛伊人的盟友包括这些族群:达尔达诺斯人^⑩、佩拉斯戈斯人^⑪、色雷斯人^⑫、派奥尼亚人^⑬、帕佛拉贡人^⑭、密西亚人^⑮、弗里基亚人^⑯、卡里亚

① Homer. Iliad. English Translated by A T Murray, Revised by William F. Wyatt. London: Harvard University Press, 1999. 2. 816-877. 本文下面各处引用《伊利亚特》皆出于此,不再一一标明。

② 同①, 6. 291, 23. 743; Homer. Odyssey. English Translation by A T Murray, Revised by George E Dimock, Cambridge: Harvard University Press, 1995. 4. 84, 4. 618, 15. 118, 15. 425. 本文下面各处引用《奥德赛》同出于此,不再一一标明。

③ 同②, 24. 307.

④ 同②. 3. 300, 4. 83, 4. 127, 4. 229, 4. 351, 4. 355, 4. 385, 14. 263, 14. 275, 14. 286, 17. 426, 17. 432, 14. 448.

⑤ 同①, 23. 744; 同②, 4. 83, 13. 272, 14. 288, 14. 291, 15. 415, 15. 417, 15. 419, 15. 473.

⑥ 同① 9. 129, 9. 271, 9. 664, 24. 544; 同②, 3. 169, 4. 342, 17. 133.

⑦ 同①, 4. 85, 14. 295.

⑧ 同①, 14. 226; 同②, 5. 50.

⑨ 同①, 4. 83, 8. 362, 17. 442-443, 17. 448.

⑩ 同①, 2. 701, 7. 366, 15. 486, 16. 807, 20. 215, 20. 304.

⑪ 同①, 2. 681, 6. 840, 10. 429, 17. 288.

⑫ 同①, 2. 591, 2. 844, 4. 519, 9. 5, 10. 434, 10. 464.

⑬ 同①, 2. 848, 10. 428, 16. 287, 291, 21. 211.

⑭ 同②, 2. 851, 5. 577, 13. 656, 661.

⑮ 同①, 2. 858, 10. 430, 13. 5, 14. 512, 24. 278.

⑯ 同①, 2. 862, 10. 431.

人^①、吕西亚人^②，等等。居住在北非的族群主要包括埃及人、利比亚人，以及埃塞俄比亚人^③。可以看出，荷马的“东方”指向了地中海东部世界的部落与族群，它是一个族群共同体，而不是政治地理学意义上的“东方”。荷马并未将这些异域的部落与族群称为“东方人”或蛮族，而是将其看作独立于希腊而存在的实体。从这个层面而言，荷马脑中并无关于“东方”的概念，只有关于外邦人的具体认知。就荷马的表述而言，外邦人尤其是特洛伊人与希腊人之间似乎没有语言界限，因为他们的首领与兵士皆可在战场上相互对话，甚至赫克托耳与阿喀琉斯在决战前还直接交谈过。

可以判断，荷马的“东方”主要由两部分构成：河流、山川与族群，前者包括了广阔的地理区域，后者则指向了具体的族群。作为地理因素的“东方”，它在希腊本土之外，拥有肥沃的土地、奔腾的河流、险峻的山峰，以及防守严密的城邦。作为族群共同体的“东方”，它是那些居住在希腊之外的外邦人，这些人性格各异，但却能够自由交谈，不受语言限制。在荷马史诗中，不论是河流、山川抑或族群，它们均不是“东方”或“东方”的代称，它们代表了自身，代表了一种独立的存在体。因此，荷马的“东方”并非是现代文化与语言层面的“东方”，而是认知概念上的“东方”，即关于异域地理空间与族群的具体表述与感知。因此，荷马的“东方”是具体而直观的，它不是一个抽象的概念，而是一个由河流、山川与族群共同建构的异域世界。当然，这个世界有别于希腊，它有着自身的鲜明特征，并由特殊的因素建构而成。

二、荷马“东方”世界的建构因素

构成荷马“东方”意象的要素有多种，其中最为重要的叙述性因素就是黄金。《伊利亚特》中频繁出现了“黄金”这个语词，而关于黄金的表述多半与特洛伊及其盟友相关。当作为阿波罗的大祭司克吕塞斯向阿伽门农请求赎回女儿布里塞伊斯时，他“随身带来无数的赎礼，手中的金杖举着远射神阿波

① Homer. Iliad. English Translated by A T Murray, Revised by William F. Wyatt. London: Harvard University Press, 1999, 2. 867, 10. 428. 本文下面各处引用《伊利亚特》皆出于此，不再一一标明。

② 同①, 2. 876, 11. 284, 16. 542, 16. 673, 17. 172.

③ 就现代意义的地理学概念而言，埃塞俄比亚并不属于北非，它是中部非洲的一个国家。但在荷马史诗中，埃塞俄比亚位于大地的东西两隅，为东方世界的一个部落。具体描述见 Homer. Iliad. 1. 423, 23, 206; Homer, Odyssey. 1. 22-23, 4. 84, 5. 287.

罗的花冠，向全体阿开奥斯人，特别向阿特柔斯的两个儿子、士兵的统帅祈求。”^① 特洛伊王子赫特托尔死后，骨殖被装殓在黄金坛中^②。色雷斯人的国王瑞索斯的“战车镶嵌着金银装饰得非常精美，他的铠甲制成重得令人惊诧。”^③ 遍地黄金的特洛伊某种程度上成为荷马笔下英雄与普通士兵向往的淘金国度，他们渴望通过战争获得黄金。这样的观念是如此普遍，以至于一名普通的希腊士兵特耳西特斯都知道这样的事实，他责问阿伽门农王：“你是否缺少黄金，希望驯马的特洛伊人把黄金从伊利昂给你带来赎取儿子？”^④ 从中可以看出，“东方”的黄金是如此之多，它吸引了无数的希腊人前来淘金。所谓淘金主要通过两种途径进行，一是在战场上抢夺敌方身上的金子，二是接受战俘家属的黄金而放回俘虏。荷马史诗中不乏这样的例子，不妨援引一二。作为特洛伊联盟国的卡里亚人首领那斯特斯将金子带到了战场上，他“一身金饰，宛如少女，他真是愚蠢；他的黄金并没有使他免遭悲惨的毁灭，他在埃阿科斯孙子的手下死在河里，英勇的阿喀琉斯抢走了他的黄金。”^⑤ 甚至当特洛伊士兵在战场上面临死亡时，他们也试图通过金子换回活命。特洛伊传令官欧墨得斯儿子多隆这样央求希腊人：“你们活捉我吧，我将为自己赎身，我家里储有铜块、黄金和精炼的灰铁，我父亲会用来向你们献上无数的礼物，要是他听说我被生擒在阿开奥斯船里。”^⑥ 《马可波罗行纪》中描述了一个黄金遍地的“东方”世界，可汗的王宫、日用器皿、境内臣民所用器皿、宗教神庙，等等^⑦，皆用金子建造。较之于马可波罗，荷马对“东方”世界黄金的表述多半集中在武器及装备方面，尽管其叙述层面不及马可波罗全面，但却建构了一幅关于富有的“东方”的黄金图谱，一个金光灿灿的“东方”世界由此生成。

① Homer. Iliad. Book 1, Lines 13-16, “*Λυσόμενός τε θύγατρα φέρων τ' ἀπερείσι' ἄποινα, στέμματ' ἔχων ἐν χερσίν ἐκπύβουλον Ἀπόλλωνος χρυσέῳ ἀνὰ σκήπτρῳ, καὶ λίσσεται πάντας Ἀχαιοὺς, Ἀτρεΐδᾳ δὲ μάλιστα δῶν, κοσμήτορ τε λαῶν.*”

② 同①, Book 24, Lines 795, “*καὶ τὰ γε χρυσεῖν ἐς λάρνακα θήκαν ἐλόντες.*”

③ Homer, Iliad. Book 10, Lines 438-439, “*ἄρμα δὲ οἱ χρυσῷ τε καὶ ἀργύρῳ εὖ ἡσκηται: τεύχεα δὲ χρύσεια πελώρια θαῦμα ἰδέσθαι.*”

④ 同③, Book 2, Lines 229-230, “*ἦ ἔτι καὶ χρυσοῦ ἐπιδιδεύει, ὃν κέ τις οἴσει Τρῶων ἵπποδάμων ἐξ Ἰλίου νῖος ἄποινα.*”

⑤ 同③, Book 2, Lines 872-875, “*ὃς καὶ χρυσὸν ἔχων πόλεμον δ' ἱέν ἤντε κούρη νήπιος, οὐδέ τί οἱ τό γ' ἐπῆρκεσε λυγρὸν ὄλεθρον, ἀλλ' ἐδάμη ὑπὸ χερσὶ ποδώκεος Αἰακίδαο ἐν ποταμῷ, χρυσὸν δ' Ἀχιλεὺς ἐκόμισσε δαΐφρων.*”

⑥ 同③, Book 10, Lines 378-381, “*ζῶγρεῖτ', αὐτὰρ ἐγὼν ἐμὲ λύσομαι: ἔστι γὰρ ἐνδονχαλκός τε χρυσός τε πολὺκμητός τε σίδηρος, τῶν κ' ὕμιν χαρίσαιο πατὴρ ἀπερείσι' ἄποινα, εἴ κεν ἐμὲ ζῶν πεπύθοιτ' ἐπὶ νηυσὶν Ἀχαιῶν.*”

⑦ [意大利] 马可波罗：《马可波罗行纪》，冯承钧译，上海书店出版社，2001年，第219页、295页、308页、311页、355页。

该图景对于荷马时代的希腊人而言，无疑具有极大的诱惑力。

除了黄金之外，马匹是荷马史诗建构“东方”世界的另外一种叙述性元素。荷马经常使用“驯马的特洛伊人”这一词语来形容特洛伊人。事实上，“驯马的特洛伊人”已经成为荷马史诗的套语，荷马借此来描述特洛伊盛产马匹这一事实。^① 特洛伊人及其盟友皆擅长射骑，“东方”世界因此成为骑马民族的天下。关于这一点，荷马的叙述更具情节性，它将马匹置于一种神圣的语境下加以描写，强调了特洛伊及其盟友盛产马匹这一事实。当然，荷马笔下的“东方”并非只有黄金与马匹，它还盛产各种各样的物品。这里有阿吕柏的银子、^② 西顿的彩色纺织品、^③ 卡里亚的象牙^④、埃塞俄比亚的美食，^⑤ 等等。这些东西皆为荷马时代希腊人渴望的奢侈品，盛产这些物品的“东方”世界某种程度上成为人间宝地，激起了希腊人无限的幻想。荷马笔下的“东方”看上去就是一个黄金遍地、珠宫贝阙的人间天堂，这里的王公贵族佩紫怀黄、衣马轻肥，过着神仙一样的逍遥生活。

只不过，荷马眼中的“东方”是一个具有双重性质的异域世界，它一方面盛产希腊人向往的财富，另外一方面也存在与希腊迥然有别的价值观和生活方式。看上去就是，荷马在《伊利亚特》中并无偏袒希腊人与特洛伊人的倾向，但仔细分析便可明白，这仅仅是一种表象。实际上，荷马在《伊利亚特》中以叙事的方式表达了对特洛伊的文化偏见。这种偏见首先体现在特洛伊人的国王拉俄墨冬身上。作为特洛伊先祖，拉俄墨冬先是失信于阿波罗与波塞冬，拒绝向两位神明支付先前早就承诺的修建特洛伊城墙的报酬。^⑥ 后来，拉俄墨

① 为强调特洛伊马匹的神圣起源，荷马还叙述了这样一个故事：宙斯看中了特洛伊王子伽倪墨得斯，将其带入奥林匹斯天界。为了对此进行补偿，宙斯将两匹神马赠给伽倪墨得斯的父亲特罗斯。安基塞斯后来背着特洛伊国王拉俄墨冬将神马与牝马交配，牝马生出6匹单蹄神马。相关表述见 Homer, *Iliad*. Book 5, Lines 265–270, “τῆς γάρ τοι γενεῆς, ἧς Τρωῖ περ εὐρύοπα Ζεὺς δῶχ’ υἱὸς ποιήν Γανυμήδεος, οὐνεκ’ ἄριστοι ἵππων ὅσοι ἔασιν ὑπ’ ἡῶ τ’ ἡέλιόν τε. τῆς γενεῆς ἔκλεψεν ἀναξ ἀνδρῶν Ἀγχίσις, λάθρη Λαομέδοντος ὑποσχὼν θήλεας ἵππους. τῶν οἱ ἔξ ἐγένοντο ἐνὶ μεγάροισι γενέθλη.”

② Homer, *Iliad*. 2. 857.

③ 同②, 6. 289.

④ 同②, 4. 142.

⑤ 同②, 1. 423–424, 23. 206–207.

⑥ 阿波罗与波塞冬因触犯天条，被宙斯流放到人间。他们来到特洛伊，看到国王拉俄墨冬正在召集人马修建特洛伊城墙，于是前去应征。经宙斯同意，波塞冬为拉俄墨冬修建城墙，阿波罗为拉俄墨冬放养畜群。但当工期结束时，拉俄墨冬却拒绝支付工钱，将阿波罗与波塞冬赶出特洛伊，并扬言要割掉他们的耳朵。相关表述见 Homer, *Iliad*. 7. 452, 21. 441–457.

冬再度食言，不肯将神马交给希腊英雄赫拉克勒斯。^①可以看出，荷马笔下的特洛伊国王拉俄墨冬是一位贪婪而背信弃义的骗子，根本不是一位称职的国王。除此之外，特洛伊的国王还过着一种妻妾成群的糜烂生活，国王普里阿摩斯甚至拥有 50 位儿子和许多女儿，另外还有一位私生子。^②作为王子的帕里斯相貌俊美，却胆怯而好色，是典型的花花公子，在战场上面对着海伦的丈夫墨涅拉俄斯时，手脚颤抖，脸色发白，退躲到特洛伊队伍中间。^③贪婪而出尔反尔的国王拉俄墨冬，贪生怕死的将领阿德瑞斯托斯，所有这些叙述性因素共同建构了一个迥异于希腊的特洛伊。这个特洛伊世界是东方式的，但未必是属于“东方”的，它是荷马的话语制造出来的。因为特洛伊世界的王族形象基本为负面形象，其行为与价值观皆有别于希腊文化，是地道的他者形象。

通过上述分析可知，荷马笔下的“东方”具有双重属性：一方面，它物产丰富，黄金遍地，到处都是希腊人梦想的财富；另外一方面，它迥异于希腊世界，这里的王族贪婪成性，言而无信，好色而怯弱，部分将领则贪生怕死，等等。本质上说，此种异国图景的叙述是乌托邦式的，它强调“东方”世界与希腊世界之间的相异性，是希腊文化对于“东方”文化的集体想象物。因此，荷马对于“东方”的态度是摇摆不定的，一方面，他对于物众地大的“东方”具有狂热的向往之情，另一方面，他却担心这里的文化不同于希腊文化，人们的品性因而与希腊人大相径庭，荷马因此非常憎恶“东方”。也就是说，荷马关于“东方”的态度是游离不定的——介于渴望与憎恶之间——有时一种态度占据上风，有时又是另外一种。

三、荷马“东方”形象的生成语境

那么，为何荷马史诗会对“东方”做如此描述？要回答这个问题，必须回到荷马史诗的生成语境，对其做客观考察。毕竟，荷马史诗的形成受制于特定的社会历史情境，“东方”形象的塑造离不开既定社会的现实诉求。

① 波塞冬因记恨拉俄墨冬不讲信用，于是派出一头海怪祸害特洛伊作为报复。拉俄墨冬的女儿赫西奥涅最后面临被海怪吃掉的危险，此时恰逢英雄赫拉克勒斯路过，拉俄墨冬请求赫拉克勒斯救出女儿，并答应将宙斯赠送的神马送给赫拉克勒斯。但最后当赫拉克勒斯救出赫西奥涅后，拉俄墨冬却不肯将神马交出。相关表述参见 Homer, *Iliad*. 5. 639–651.

② 普里阿摩斯的宫殿青铜铺设，雕梁画栋，无比精美。他与诸位妻妾先后生出了 50 位儿子和许多女儿。他的全部儿子和已经出嫁的 12 位女儿都住在宫殿中。另外，普里阿摩斯还有一位私生子德摩科昂。相关表述参见 Homer, *Iliad*. 5. 639–651. Homer, *Iliad*. 4. 499. 6, 7. 112, 7. 241–250.

③ Homer, *Iliad*. 3. 30–37.

尽管“荷马问题”至今依然存在诸多争论,^①但学者们关于荷马史诗的生成时间却达成了一种共识:荷马史诗形成于公元前8世纪中期,至少不会晚于公元前7世纪前半期。众所周知,公元前8世纪的希腊已经结束了长达数百年的“黑暗时代”,开始步入城邦时代。“公元前8世纪初期前后,无论海外或本土诸邦,政体大体上掌握在贵族阶级手里,政制是寡头专政。”^②这就意味着,此时的希腊政权被少数贵族掌握,国家权力因而被贵族阶级操控。“几乎所有情况下,权力的实施都需要某种形式的正当性证明。”^③少数掌握了权力的贵族需要彰显其享有的社会特权,就要通过一种特殊的途径来展示其高贵身份。作为一种具有双重属性的金属,黄金恰好满足了统治者的这种诉求。首先,作为财富的黄金是统治阶级维护其地位的手段,因为“文明所赖以产生的基础——财富,其本身是政权集中的产物,而政权的掌握又是通过财富的积累而得以实现的。”^④其次,作为声威符号,黄金象征着权力与至高无上的政治地位,因而彰显了统治者身份的高贵。早在米诺文明时期,黄金就作为一种特殊的王权象征符号而被加以使用,黄金戒指是君王建构其权力意识形态的工具,米诺国王向那些值得信赖与重视的臣子颁发黄金戒指。虽然公元前8世纪中期的希腊政权已经不再是神权政治,但掌握了国家权力的贵族依然要借助黄金这种特殊的金属来确立其身份与地位。因此,希腊本土对黄金的需求就极为迫切,不幸的是,希腊本土并不盛产黄金。盛产黄金的地方在“东方”世界,尤其是非洲。希腊人要获取黄金,只有通过抢劫或者贸易这两种途径。因此,便可理解荷马为何要将“东方”表述为一个黄金遍地的富庶之乡了:一方面,因为这些地方确实产黄金;另一方面,更为重要的是,黄金是统治者梦寐以求的东西,关于黄金的描写能够激起统治者向这些地方扩张殖民的兴趣,从而满足他们占有黄金的欲望。

在希腊历史上,大规模的人口迁移时有发生,大批希腊人从希腊本土和小亚细亚出发,向着地中海东岸殖民。“世界史通常把希腊殖民大体区分为两类,即公元前775—前675年间的早期农业殖民和公元前675—前600年间的商业殖民。”^⑤早期农业殖民多半是希腊农民为躲避不堪承受的债务而到地

① 荷马问题主要围绕以下方面展开:荷马的身份、生卒年代,荷马史诗起源、编纂、发展、书写形式,以及史诗的创作过程,等等。

② 顾准:《希腊城邦制度——读希腊史笔记》,中国社会科学出版社,1982年,第101页。

③ [美]戴维·斯沃茨:《文化与权力》,陶东风译,上海译文出版社,2006年,第102页。

④ 张光直:《古代中国考古学》,印群译,辽宁教育出版社,2002年,第445页。

⑤ [法]费尔南·布罗代尔:《地中海考古》,蒋明炜,吕华,曹青林,等译,社会科学文献出版社,2005年,第184页。

中海东岸寻找活路，迁移的希腊人渴望到地中海东岸寻找黄金、白银、象牙、丝织品之类的奢侈品而改变窘迫的生活状态。“也许是出于偶然，希腊人于公元前8世纪在墨西拿海峡之外安置的第一个瞭望站其实就是一个通向伊特鲁里亚海及其金属矿产的前沿阵地。吕底亚和埃及的黄金，西班牙的白合金以及黄铜无疑也都是希腊或其他国家的早期殖民者远征所考虑的因素之一。”^① 最初的荷马史诗并非是书写形式的，而是以口头传唱的方式在希腊民间流传，其受众者多半为底层民众。荷马史诗中关于“东方”盛产黄金等物产的描述无疑在某种程度上折射了希腊民众到“东方”世界寻找财富的心理，同时也激发了希腊民众对“东方”世界的向往之情。

“在19世纪早期现代国家建立之前，与其说‘希腊’（Hellas）是一个严格的政治实体，不如说她是一个文化范畴，有点像中世纪所谓的‘基督教区’，或现在我们说的‘阿拉伯世界’。这个文化范畴是被共同的血统（有些地方是真正的，有些地方是杜撰的）、共同的语言（所有不说希腊语的都被称做野蛮人，因为他们的语言听起来都像是叽里咕噜的胡言乱语）以及共同的风俗习惯（不仅仅是那些相同的宗教仪式）所界定的。”^② 在这种文化语境下，地中海东岸的族群被视为他者，与希腊人格格不入。正是基于对他者的文化偏见，亚里士多德甚至在其《政治篇》中将欧洲人与亚洲人视为希腊人的对立面。他从环境决定论的视角发表言论，“在寒冷地带居住的人群和欧洲各族的居民都生命力旺盛，但在思想和技术方面较为缺乏，所以他们大都过着自由散漫的生活，没有什么政治组织，也缺乏统治邻人的能力。亚细亚的居民较为聪颖而且精于技术，但在灵魂方面则惰性过重，故大多受人统治和奴役。至于希腊各族，正如位于这些地方的中间地带一样，兼具了二者的特性。因为希腊人既生命力旺盛又富于思想，所以既保持了自由的生活又孕育出了最优良的政体，并且只要能形成一个政体，它就具有统治一切民族的能力。”^③ 众所周知，亚里士多德是马其顿王国亚历山大大帝的家庭教师。对雄心勃勃的帝国主义者而言，此种关于他者的文化成见乃是一种极为有用的意识形态工具，因为它证明了希腊人有能力统治别族。但亚里士多德并非是“东方”形象持偏见的始

① [法] 费尔南·布罗代尔：《地中海考古》，蒋明炜，吕华，曹青林，等译，社会科学文献出版社，2005年，第184页。

② [英] 保罗·卡特里奇：《剑桥插图古希腊史》，郭小凌，张俊，叶梅斌，等译，山东画报出版社，2005年，第6页。

③ [希] 亚里士多德：《政治篇》（1327b：22-34），苗力田：《亚里士多德全集·第九卷》，颜一、秦典华译，中国人民大学出版社，1994年，第243-244页。

作俑者，荷马关于东方的表述更加久远。较之于亚里士多德，荷马关于“东方”贵族尤其是王族的叙述更富文化歧视意味，因为他将“东方人”表述为一群贪得无厌、出尔反尔、好色而怯懦的贵族。很难说这种文本所制造的形象将会给民众带来何种感受，但有一点却非常明确，那就是，在荷马看来，“东方人”没有希腊人高尚，他们不配拥有“东方”世界富饶的资源。言外之意非常明显，只有希腊人才配享有“东方”的黄金、白银、骏马，以及纺织品等资源。

由上述分析可知，荷马“东方”形象的塑造乃是基于两种缘由进行的：一方面，殖民时代的希腊统治者需要大量黄金、白银等金属来建构意识形态，普通民众则渴望到物产丰富的“东方”获取财富摆脱贫困；另一方面，文化意识中固有的“我族中心主义”意识使得荷马将“东方”妖魔化或丑化，从而制造出了具有负面色彩的“东方人”形象。换言之，地中海东岸物产丰富的事实，希腊本土对于这些物产极度渴求的现实诉求，以及荷马本人固有的种族偏见，所有这些因素共同催生了荷马史诗中的“东方”形象。这种有条不紊对他者进行表述的行为看似无心，其实乃是有意而为之。它为公元前750到650年这一个世纪——即荷马时代的——希腊殖民制造了一种乌托邦式的“东方”图景，继而为希腊的海外殖民提供了合法性：物产丰富的地中海东岸世界应当由希腊人来统治，那些品质低下的“东方”人不配拥有这些土地。显然，荷马史诗在此建构了一种殖民思想，一种特定时期统治者和普通民众共享的意识形态。

四、结 语

荷马的“东方”具有双重属性：一方面，它粟陈贯朽，是希腊人梦想的财富之乡；另外一方面，它臭名昭著，为希腊人所鄙夷。荷马的“东方”形象并非是对现实世界的再现，而是荷马建构的一种镜像。根本上说，荷马的“东方”并非是基于地中海东岸现实世界的描述，而是基于希腊社会现实诉求的一种叙事。在这种叙述框架中，“东方”黄金遍地，却处于文明的边缘；希腊物产贫瘠，却是文明的中心。本质上说，荷马的“东方”是意识形态与乌托邦共同作用的结果，折射了希腊人对东方狂热而又憎恶的双重心态。

作为意识形态的“东方”形象，它具有整合性功用。也就是说，荷马的“东方”并非是中地中海东岸世界的真实再现，而是基于意识形态将该地区不同于希腊文化的一面重新加以整合而成的新形象。具体说来就是，荷马将地中海东岸世界物产丰富这一事实重新加以调整，根据希腊文化关于他者的片面认

知,以及希腊社会迫切需要海外殖民的现实诉求,将其塑造成一个金银遍地、物产丰富的人间天堂。这种形象的再塑造某种程度上反映了荷马时代希腊人内心深处对于“东方”财富的渴望,以及到“东方”殖民的冲动。就在重新表述“东方”的过程中,荷马将希腊人对于黄金和奢侈品的迫切追求与一个过度繁华的东方世界和谐地组合在一起,从而塑造了一个乌托邦化的“东方”世界。另外一方面,作为乌托邦,荷马的“东方”形象,强调了“东方人”尤其是统治者品性中低劣的部分,——言而无信、好色、贪婪、软弱——以此凸显希腊人的好品性,诸如,一诺千金、坐怀不乱、出生入死,等等。荷马史诗关于“东方人”品性的叙事实际上是将希腊人的价值观投射在他者身上,通过消解作为文化他者的“东方人”,颠覆希腊文化中有害的观念,最终起到净化希腊价值观的作用。因此,作为意识形态与乌托邦共同平衡作用的产物,荷马的“东方”实际上起到了将殖民意识形态叙事化的作用,最终成为“东方化”时期希腊帝国意识形态的一个组成部分。

第二节 荷马史诗的方位结构

一、荷马史诗的宇宙结构

空间属宇宙论范畴,空间研究因而成为宇宙论研究的一个方面。具体说来,荷马史诗的空间模式包括宇宙的结构、地球的东方与西方、左方与右方,等等,下面一一论之。

从《伊利亚特》与《奥德赛》的表述来看,荷马的宇宙空间由4个部分组成:天空、大地、冥界、塔耳塔罗斯(Τάρταρος)。这显然是垂直空间的结构模式,最上面的天空居住着奥林波斯诸神和各种星体,大地的表层是人类的居所,大地下面的冥界是死者灵魂的归宿地,^①位于大地最深处的塔耳塔罗斯是妖怪与提坦诸神的世界。^②值得注意的是,大地、冥界与塔耳塔罗斯分布在地球上,而天空则位于地球上,处于4个世界的最上端。在划分宇宙结构层面方面,荷马与赫西俄德稍有出入,荷马的宇宙结构是四分式的,而赫西俄德的宇宙结构是三分式的,由天空,大地与塔耳塔罗斯组成,塔耳塔罗斯则由冥

① Homer. *Odyssey*. Book 10, Lines 512-540; Book 11, Lines 23-325; Book 24, Lines 1-203.

② Homer. *Iliad*. Book 8, Lines 13-15; Book 8, Line 279.

界和妖怪世界两个部分组成。尽管如此,荷马与赫西俄德均将神明、人类、死者、妖怪视为宇宙的4种存在形式,并分别安排了相应的垂直居住空间。在这4个世界中,奥林波斯诸神居住的世界永远充满光明,地球一半时间由阳光照射,一半时间由黑暗笼罩,而冥界和塔耳塔罗斯则永远昏暗无光。不难看出,这是一种人类中心主义的宇宙结构,以地球为中心划分宇宙:地球以上为诸神居住的天空,地表以下是死者妖怪居住的空间。

在荷马笔下,天空到大地的垂直距离等于大地到塔耳塔罗斯的垂直距离。这一点可以从宙斯对诸神发布的演说中体现:“那地方远得很,是地下的深坑,大门是铁的,门槛是铜的,它与冥土的距离之远,有如天在大地之上。”^①人们从荷马史诗中无法知道这4个世界之间的距离到底有多远,只从《奥德赛》的表述中知道,奥德修斯乘船一直向西航向,一天即可到达死者居住的冥界。^②这一点看上去比较奇怪,因为荷马的4个世界是垂直的,而不是水平的,奥德修斯航行的路线在水平层面,与垂直层面并无关联。一般的理解是,“在希腊早期的宇宙论中,水平距离与垂直距离有时被认为是等同的。”^③那么,就可以知道,天空到大地的垂直距离等于大地到冥界或塔耳塔罗斯的垂直距离,大约是奥德修斯船行一天的航程。但荷马史诗并未描述大地到冥界或塔耳塔罗斯的垂直距离,不过可以从赫西俄德的《神谱》中获取相关的具体信息:“塔耳塔罗斯与大地相距很远,从大地到下面的塔耳塔罗斯和从大地到天空有相等的距离。一个铜砧从天宇掉下,也要经过九天九夜,于第十天才能够到达大地;它从大地再往下掉,也要经过九天九夜,于第十天才能够到达塔耳塔罗斯。”^④

荷马关于宇宙4个世界形状的表述极为模糊,无法判断天空、大地、冥府与塔耳塔罗斯的具体外形,不过倒是能够从相关的诗文中看到天空和大地的样子。荷马笔下的宇宙像一所巨大的房屋,地球是地面,天空是天花板或屋顶,天空由青铜或黑铁所造,非常明亮并且极为坚固。^⑤何以如此?因为在荷

① Homer, Iliad. Book 8, Lines 14-16. τῆλε μάλ' ἤχι βάθιστον ὑπὸ χθονός ἐστι βέρεθρον, ἐνθα σιδήρεαι τε πύλαι καὶ χάλκεος οὐδός, τόσσον ἔνερθ' Αἰδεω ὅσον οὐρανός ἐστ' ἀπὸ γαίης.

② Homer, Odyssey. Book 12, Lines 10-22.

③ William Hansen. Handbook of Classical Mythology. Santa Barbara, ABC-CLIO, Inc. 2004: 52, note 23.

④ Hesiod, M. L. West. Theogony. Oxford: Oxford University Press, 1966: Lines 719-725. χερσὶν νικήσαντες ὑπερθύμους περ ἐόντας, τόσσον ἔνερθ' ὑπὸ γῆς, ὅσον οὐρανός ἐστ' ἀπὸ γαίης. τόσσον γάρ τ' ἀπὸ γῆς ἐς Τάρταρον ἤερόντα. ἐννέα γάρ νύκτας τε καὶ ἡμέατα χάλκεος ἀκμωνούρανόνθεν κατιῶν δεκάτῃ κ' ἐς γαίαν ἵκοιτο. ἐννέα δ' αὖ νύκτας τε καὶ ἡμέατα χάλκεος ἀκμωνέκ γαίης κατιῶν δεκάτῃ κ' ἐς Τάρταρον ἵκοι.

⑤ 关于天空由青铜所造的表述,见 Homer, Iliad. Book 17, Line 425; 天空由黑铁所造的表述,见 Homer, Book 15, Line 329; Book 17, Line 565.

马时代，作为金属的青铜与黑铁既是财富与身份的象征，又具有坚固与明亮的特征，以此描述天空，较能体现早期希腊人眼中天空的神圣性。较之于中国古代“天圆地方”的几何式宇宙空间模式，^① 荷马关于天地形状的表述是感性的，也是神话式的。因此人们在《奥德赛》中看到了阿塔拉斯背负的巨柱支撑天空和大地，^② 就像柱子支撑房屋一样。至于巨柱的具体位置，荷马史诗并未提供更多的描述，不过赫西俄德《神谱》补充了相关细节。“阿特拉斯站在大地的边缘，站在嗓音清晰的赫斯珀里得斯姊妹面前，用不倦的头颅和双臂无可奈何地支撑着广大的天宇。”^③ 从上述可知，在荷马的眼中，天地似房屋，天地之间由巨柱支撑，巨柱位于大地边缘而不是中央。除此之外，天地之间还有云气，这些云气不像巨柱立于大地边缘，而是弥漫于天地之间。^④

人们无法从荷马史诗中获知大地的具体形状，但却能够通过史诗的描述了解荷马眼中的大地的地貌。在荷马笔下，地球表面由一层叫做奥克阿诺斯（Ὠκεανός）的长河环绕，奥克阿诺斯是昏暗的大水，它的边上住着部分埃塞俄比亚人^⑤，以及基默里奥伊人（Κιμμέριοι）^⑥。太阳沿着天空运行，每天从东方的奥克阿诺斯大水中升起照耀大地与天空，然后又沉没于西方的奥克阿诺斯大水中。太阳从来不照耀冥府与塔耳塔罗斯。^⑦ 奥克阿诺斯不同于一般的河流，“他是各条河流和所有大海、一切泉流和深井的源泉，”^⑧ 它的河口通向冥界。这就意味着，奥克阿诺斯的河口是通向死者世界的过道，死者的灵魂经由这里到达哈得斯的国度。^⑨ 任何凡人均无法通过奥克阿诺斯，只有奥德修斯在神明的帮助下率领部下通过奥克阿诺斯河口到了冥界，寻找先知特瑞西阿斯

① 《淮南子·天文训》曰：“天道曰圆，地道曰方。”《淮南子·精神训》曰：“头之圆也象天，足之方也象地。”类似的说法见于《吕览·圜道》《大戴礼记·曾子天圆》《周髀算经》等。

② Homer, *Odyssey*. Book 15, Line 329; Book 1, Lines 52-55.

③ Hesiod, M. L. West. *Theogony*. Oxford: Oxford University Press, 1966; Lines 517-519. Ἄτλας δ' οὐρανὸν εὐρὺν ἔχει κρατερῆς ὑπ' ἀνάγκης πείρασιν ἐν γαίῃς, πρόπταρ Εὐπερίδων λιγυφάνων, ἑστῆώς κεφαλῇ τε καὶ ἀκαμάτῃσι χεῖρεσσιν.

④ 关于云气的表述，见 Homer. Book 14, Line 288, Book 15, Line 19.

⑤ Homer, *Iliad*. Book 1, Line 423. 荷马史诗中的埃塞俄比亚人居于大地的东西两隅，一部分居于日落处，一部分居于日出之地。见 Homer, *Iliad*. Book 1, Lines 21-24.

⑥ Homer, *Iliad*. Book 11, Lines 11-19. 上述诗文描述的基默里奥伊人的世界一片黑暗，阳光从未照耀其国度。

⑦ Homer, *Odyssey*. Book 19, Line 434; Book 22, Line 197; Book 23, Line 347.

⑧ Homer, *Iliad*. Book 14, Line 288, Book 21, Lines 196-197. ἐξ οὗ περ πάντες ποταμοὶ καὶ πᾶσα θάλασσα καὶ πᾶσαι κρήναι καὶ φρεῖατα μακρὰ νάουσιν.

⑨ Homer, *Odyssey*. Book 20, Line 65; Book 24, Line 11.

的灵魂而获得预言。^① 需要特别指出的是,在荷马笔下,人类居住的地表与死者灵魂居住的冥界,其空间结构是垂直式的,而奥克阿诺斯河口却与冥界相接,这就表明人间与冥界水平层面与垂直层面在奥克阿诺斯河口上是相通的。换言之,奥克阿诺斯河口是荷马史诗垂直空间与水平空间的交汇点,也是人间与冥界的连接点。

作为死者灵魂的归宿地,荷马笔下的冥界是哈得斯的世界,它并没有明确的形状,只有无边的黑暗,以及为数众多的死者的灵魂。冥界有一座叫做阿克戎的深渊,火河和哀河在这里汇合,二者之间是一座巨岩。^② 死者的“灵魂经过奥克阿诺斯的流水和白岩,再经过赫利奥斯之门和魔幻之境,”^③ 最后汇集到那阿斯福得洛斯草地。从中可知,冥界并非是一个孤立的世界,而是荷马史诗宇宙的组成部分,它有多样的土地与复杂的地理形态——高山、河流、深渊、草地。死者的亡灵要经过艰苦的旅行才能够到达哈得斯统治的世界,冥界是它们最后的归宿。就灵魂的归宿而言,荷马史诗陈述的内容与米诺石棺描绘的情境并不一致。公元前13世纪的米诺石棺描绘的神话场景表明,“对于米诺人而言,亡灵旅行的最终目的为抵达太阳之地,这一点在双面斧中得以体现。”^④ 可见,米诺时代亡灵的归宿是光明的天堂,而不是荷马史诗描绘的黑暗的哈得斯的世界。究其原因,主要是因为米诺时代的彼世理念更多地与地中海沿岸的埃及、美索不达米亚等地的宗教理念较为接近,它们同为地中海宗教共同体的组成部分,而荷马时代的希腊已经进入“东方化革命时代”,希腊文明开始进入反思与重构阶段。^⑤ 生成于“东方化革命时代”末期的荷马史诗自然受到了这种影响,开始重塑希腊的宇宙论,重构的彼岸世界自然与米诺时期的乐园截然不同。

位于大地最深处的塔耳塔罗斯是提坦诸神的居住地,那里常年不见阳光,只有寒冷与黑暗。^⑥ 提坦诸神的体型巨大,被以宙斯为首的奥林波斯诸神打败

① Homer, *Odyssey*. Book 11, Lines 10–22.

② Homer, *Odyssey*. Book 10, Lines 513–515.

③ 同①, Book 24, Lines 11–13, πᾶρ δ' ἴσαν Ωκεανοῦ τε ῥοὰς καὶ Λευκάδα πέτρην, ἥδ' παρ' Ἡελίοιο πύλας καὶ δῆμον ὀνείρων ἦσαν. αἶψα δ' ἴκοντο κατ' ἀσφοδελὸν λεμῶνα.

④ [美] 南诺·马瑞纳托斯:《米诺王权与太阳女神:一个近东的共同体》,王倩译,陕西师范大学出版总社有限公司,2013年,第187页。

⑤ Walter Burkert. *Orientalizing Revolution: Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age*. Translated by Margaret E. Pinder and Walter Burkert. Cambridge: Harvard University Press, 1995: 1–8.

⑥ Homer. *Odyssey*. with an English translation by A. T. Murray, revised by George E. Dimock. Cambridge: Harvard University Press, 1995: Book 8, Lines 13–16.

后就被关押到塔耳塔罗斯。因此可以推测，塔耳塔罗斯理应十分巨大，并且非常坚固。赫西俄德《神谱》这样描述：“塔耳塔罗斯周围有一道青铜栅栏，夜幕三重如项圈一般包围着它，大地和不产果实的海洋之根就生在其上。”^① 这就表明，塔耳塔罗斯在大地与海洋之根之下，但其空间究竟呈何形状，不得而知。这个地方与冥界、人间均无通道，是封闭独立的一个世界。

上述宇宙结构的特征就在于，它是多层次的垂直宇宙模式，水平层面并无宇宙界面存在。“上层空间完全不同于中层和地层空间。上层是宙斯和众神的天空，中层是人的空间，第三个则是死者和地下神灵的空间。这是个等级世界，人不能在不同的等级之间跨越，除非有特殊的条件。”^② 天空与大地、塔耳塔罗斯与大地、冥界之间均无通道，只有冥界与大地之间有通道（奥克阿诺斯河口）。此种宇宙结构为垂直封闭模式，神明、人类、亡灵、提坦诸神在垂直宇宙层面交往，各个世界有着明确的界限。这种宇宙空间并非为几何的或同质的，而是神话的和异质的，带有明显的想象性。

二、地理方位模式

就《伊利亚特》和《奥德赛》的表述而言，荷马关于方位的认知并不是非常明晰，这一点从他关于东西南北4个方位的描写中可以看出。纵观《伊利亚特》和《奥德赛》，南方与北方这两个方位概念是缺失的，只有东方与西方两个方位概念。东方是日升之地，西方是日落之地，因此，东方与西方在荷马史诗中便与光明与黑暗、温暖与寒冷联系在一起。在表述东方与西方的气候属性方面，雅典娜告诫奥德修斯的话语尤具典型性。“此处远非无名之地，它众所周知，无论是居住于黎明和太阳升起的地方，或是居住在遥远的昏暗西方的人们。”^③

需要特别指出的是，荷马一方面将西方等同于寒冷黑暗的世界，另外一方面又将西方视为乐园，部分身份特殊的人在死后被送到那里享受生活。海中老神普罗透斯（Πρωτεύς）对墨涅拉俄斯说道：“你已注定不是死在牧马的阿尔戈斯，被命运赶上，不朽的神明将把你送往埃琉西昂原野，大地的边缘，金发的拉达曼提斯的住所，居住在那里的人们过着悠闲的生活，那里没有暴风雪，

① Hesiod, M L West. Theogony. Oxford: Oxford University Press, 1966; Lines 726-728, τὸν πέρι χάλκεον ἔρκος ἐλήλαται. ἀμφὶ δέ μιν νύξ τριστοιχεῖ κέχυται περὶ δειρὴν. αὐτὰρ ὑπερθεὶν γῆς ὄϊζαι πεφύασι καὶ ἀτρυγέτοιο θαλάσσης.

② [法] 让·皮埃尔·维尔南：《希腊人的神话和思想：历史心理分析研究》，黄艳红译，中国人民大学出版社，2007年，第212页。

③ Homer. Odyssey. Book 13, Lines 239-241, ἴσασι δέ μιν μάλα πολλοί, ἡμὲν ὅσοι ναίουσι πρὸς ἥω τ' ἠελίον τε, ἡδ' ὅσοι μετόπισθε ποτὶ ζόφον ἡερόεντα.

没有严冬和淫雨,时时吹拂着柔和的西风,轻声哨叫,奥克阿诺斯遣它给人们带来清爽。”^① 荷马这种关于西方的认知与前文表述的内容之间存在分歧,这是为什么呢?从源头上说,西方是人死后前往的乐园这种思想源自米诺时代,因为米诺时代的宗教信仰属于地中海宗教共同体,即整个地中海世界共享一种关于人死后升到太阳之地乐园的信仰。^② 荷马时代处于希腊文化的自省时期,即“东方化革命时期”,希腊人开始系统建构其文化与宗教体系。在这种背景下,重构之后的宗教信仰并非能够完全摆脱原有的宗教信仰,新的彼世信仰系统中同时存在旧有的彼世理念,由此出现西方既是阴暗寒冷之地,又是四季如春的乐园。

尽管荷马史诗中并未出现南方与北方这样的方位词,但这并不意味着荷马史诗缺乏对于南方和北方的认知,实际上,荷马史诗中的南方与北方是借助于南风与北风来表示的——南风诺托斯等于南方^③,北风波瑞阿斯等于北方^④。何以如此?因为南风是从南面吹来的,而北风则是从北方吹来的。从荷马史诗的叙述来看,南风是温暖的,北风是寒冷的。因此,南方是温暖的,北方是寒冷的。那么就可以就此推断,荷马史诗的南方与东方所在的地方是温暖的,北方与西方所在的地方是寒冷的。这就意味着,荷马史诗的4个方位实际上指向了两种感觉:温暖与寒冷。换言之,“整个的南方被列入了东方,整个的北方则被列入了远离太阳的西方。”^⑤ 东方和南方所在方位是白昼与温暖之地,与西方和北方所在方位是黑暗与寒冷之地,二者是对立的。可以看出,这种方位模式为二元对立式,带有明显的象征意味。

值得注意的是,荷马的四方概念是以荷马时代的希腊为中心而划分的,并且他关于四方的认知是通过居住于该方位的族群而加以表现的。大地的东西两

① Homer, *Odyssey*. Book 4, Lines 561 – 568, σοι δ' οὐ θέσφατόν ἐστι, διοτρεφές ὦ Μενέλαε, Ἄργει ἐν ἵπποβότῳ θανέειν καὶ πότμον ἐπισπεῖν, ἄθάνατοι πέμψουσιν, ὅθι ξανθὸς Ῥαδάμανθους, ἀλλὰ σ' ἐς Ἠλύσιον πεδῖον καὶ πείρατα γαίης τῇ περ ῥήϊστη βιοτῇ πέλει ἀνθρώποισιν. οὐ νυφετός, οὐτ' ἄρ' χειμῶν πολὺς οὔτε ποτ' ὄμβρος, ἀλλ' αἰεὶ Ζεφύροιο λιγὺ πνεύοντος ἀήτας Ὠκεανὸς ἀνίησιν ἀναψύχειν ἀνθρώπους.

② 关于米诺宗教中人死后回归乐园,以及与地中海宗教共彼世信仰系统之间关系的具体阐释,见[美]南诺·马瑞纳托斯:《米诺王权与太阳女神:一个近东的共同体》,王倩译,陕西师范大学出版总社有限公司,2013年,第177-190页。

③ 荷马史诗中关于南风诺托斯的表述,见 Homer, *Odyssey*. Book 3, Line 295; Book 5, Line 295, 331; Book 12, Line 289, 325, 326, 427; Book 13, Line 111.

④ 荷马史诗中关于北风波瑞阿斯的表述,见 Homer, *Iliad*. Book 14, Line 395; Book 19, Line 358; Book 21, Line 346; Book 23, Line 208; Homer, *Odyssey*. Book 5, Line 296, 328, 331, 385; Book 9, Line 67, 81; Book 10, Line 507; Book 13, Line 110; Book 14, Line 253, 299, 475, 533; Book 19, Line 200.

⑤ [苏联]波德纳尔斯基:《古代的地理学》,梁昭锡译,商务印书馆,2012年,第4页。

侧居住着埃塞俄比亚人，这个民族非常虔敬，经常为诸神举办规模巨大的盛宴和牛羊百牲祭。^① 居住于西方的还有基墨里奥伊人，一个终年生活在黑暗和寒冷之中的民族。^② 与埃塞俄比亚人近邻的还有腓尼基人和埃及人。腓尼基人善于航海，但极为狡诈。^③ 埃及遍地黄金，埃及人不论男女皆精通医术与巫术。^④ 不难看出，荷马的“东方”指向了地中海东部世界的部落与族群，它是一个族群共同体，而不是地理学意义上的“东方”。换言之，荷马笔下的东方已不是地理学意义上的方位概念，具有明显的意识形态意味。因而能够推断，“荷马的‘东方’并非是地中海东岸世界的真实再现，而是将该地区不同于希腊文化的一面重新加以整合而成的新形象。具体说来就是，荷马将地中海东岸世界物产丰富这一事实重新加以调整，根据希腊文化关于“他者”的片面认知，以及希腊社会迫切需要海外殖民的现实诉求，将其塑造成一个金银遍地、物产丰富的人间天堂。这种形象的再塑造某种程度上反映了荷马时代的希腊人内心深处对于‘东方’的财富的渴望，以及到‘东方’殖民的冲动。”^⑤

对于南方与北方，荷马除了用南风和北风表示南方与北方之外，他还通过居住于这两个地方的民族加以表述。从荷马史诗的表述可知，南方有利比亚人（Λιβύη）、洛托法戈伊人（Λωτοφάγοι）。利比亚人饲养奶羊，“那里新生羊羔带犄角，母羊一年之内能生育三胎羔仔。那里的主人和牧人从不缺乏干酪，也不缺乏各种肉类和甜美的鲜奶，一年到头都备有充足的奶液吮饮。”^⑥ 至于洛托法戈伊人，荷马的表述更加富有想象性：他们以花为食，外乡人食用此花能够忘记烦忧，不思故乡。^⑦

上述关于居住在南方民族的叙述表明这样一种观念：南方非常温暖与舒适，动物与植物的生长非常迅速，人类的生活状况极为富足。较之于南方，荷马关于北方民族的叙述非常简略，人们只知道北方有密西亚人、希佩摩尔戈斯

① Homer, *Odyssey*. Book1, Line 423, Book23, Line 206; Homer, Book1, Line 22, 23, Book 4, Line 84, Book 5, Line 282, 287.

② 同①, Book 11, Lines 14-19.

③ 同①, Book 14. Line 288, 291; Book 15, Line 415, 417, 419, 473.

④ 同①, Book 3, Line 300; Book 4, Line 83, 127, 229, 351, 355, 385; Book 14, Line 246, 262, 275, 286; Book 17, Line 426, 432, 448.

⑤ 王倩：《欲望之镜：论荷马史诗中的“东方”形象》，《中国比较文学》，2014年第1期。

⑥ Homer, *Odyssey*. Book 4, Lines 85-89, ἵνα τ' ἄρνες ἄφαρ κεραοὶ τελέθουσιν. τρεῖς γὰρ τίκτει μῆλα τελεσφόρον εἰς ἐνιαυτόν. ἔνθα μὲν οὔτε ἀναξ ἐπιδευῆς οὔτε τι ποιμήν τυροῦ καὶ κρειῶν οὐδὲ γλυκεροῖο γάλακτος, ἀλλ' αἰεὶ παρέχουσιν ἐπιτηδανόν γάλα θῆσθαι.

⑦ 同⑤, Book 9, Lines 84-98.

人。密西亚人擅长养马^①，希佩摩尔戈斯人则饮马奶^②。从上述可知，荷马关于北方的感知没有关于南方的明确。也就是说，荷马熟悉的方位世界仅仅限于毗连爱琴海的一些地方，至于距离爱琴海较远的地方，他尚知道一部分，但再向北推进，譬如地中海或黑海的西部，他就完全一片模糊，因而陷入十足的想象之中。

三、左方与右方

人类学的研究表明，多数社会鼓励使用右手而不是左手，与此相关的一种现象就是，许多社会中的人们习惯用右手吃东西，用右手打招呼，而左手则与不洁的行为相关，因而很多左撇子儿童会得到纠正。这种身体上的习惯性行为被不少社会赋予文化象征意味，使得右手与左手之间存在巨大的价值差异。象征人类学学者罗伯特·赫兹（Robert Hertz）指出：“与右手相关的通常是荣誉、尊贵的头衔及特权：它执行动作、发出指令、接受事物。左手则与此相反，它被厌弃以至于屈居卑微的辅助地位：它无法单独完成任何行为，只能帮助和辅佐右手。右手是所有贵族的象征与表率，左手则代表一切平民。”^③ 这是社会给予身体的文化价值：左手性在各方面均无法与右手性相比，后者在文化象征层面被赋予的价值远远超过了前者。

对荷马史诗而言，左手与右手的差异主要体现在神谕的吉凶上，尤以鸟卜的方位为典型。从《伊利亚特》和《奥德赛》的表述来看，希腊人与特洛伊人均遵循相同的神谕方位模式：左方是凶兆，右方是吉兆。当发送神谕的飞鸟出现在人类的左上方时，它发布的一定是凶兆。关于这一点，能够从《伊利亚特》描绘的情节得知：赫克托耳试图率领部下用火焚烧希腊人的船只，一只苍鹰高飞在队伍左侧，特洛伊人由此得知宙斯发送的凶兆，不敢行动。^④ 相反，当飞鸟出现在人群右上方时，这一定是吉兆。因此，奥德修斯看到苍鹭在队伍的右方飞过便极为高兴。^⑤ 同样，当特洛伊老国王普里阿摩斯看到宙斯派遣一只鹰飞在人群的右方时，便明白宙斯允许他赎回赫克托耳的尸首。^⑥ 明显

① Homer, *Iliad*. Book13, Lines 4-5.

② 同①, Book13, Line 5.

③ Robert Hertz. *The Pre-eminence of the Right Hand: A Study of Religious Polarity*, in Rodney Needham (ed.), *Right and Left: Essays on Dual Symbolic Classification*, Translated by R. Needham. Chicago and London: University of Chicago Press, 1973: 3.

④ Homer. *Iliad*. Book12, Line 202, 219.

⑤ 同①, Book 10, Lines 274-280.

⑥ 同①, Book 24, Line 320.

可以看出，在飞鸟发布神谕方面，右方比左方具有优越性，左方指向凶兆，右方则意味着吉兆。只不过，左与右的这种差异仅仅体现在荷马史诗的鸟卜中，这并不代表希腊社会生活的所有层面都具有这种认知趋向。

但是有一点能够肯定，这种尊右的方位理念绝非荷马独创，它在米诺时代就已存在。许多源自米诺时代金戒指刻画的图像场景表明，神明会借助飞鸟、流星、蜻蜓等表现符号发布神谕，这类符号一般会在占卜者的右方出现。例如，在一枚赛勒派勒（Sellopoulo）出土的金戒指上，神明派遣一只飞鸟低旋于通灵者右方发布神谕，通灵者右手高举，回首观望异象（参见图10-1）。这种场景与《伊利亚特》和《奥德赛》表述的苍鹰右飞在人群上方的场景极为相似。与荷马史诗不同的是，戒指上通神者的右上方还出现了象征神意的彗星符号。这种双重神谕符号出现的情境表明，米诺时代的人们笃信神谕的象征符号一定会出现在右方而不是左方。因此，在获知神意方面，右方要优越于左方。类似的方位理念同样体现在斐斯托斯（Phaistos）附近莱瓦亚（Kalyvia）墓葬出土的金戒指上（参见图10-2）。与赛勒派勒的金戒指描绘的场景有所不同的是，在卡莱瓦亚出土的金戒指上的图像场景中，携带神意的神谕符号不是飞鸟，而是陨星或流星。就像荷马史诗的吉兆一样，神谕的象征符号同样出现在通灵者的右上方。大量的神谕图像表明，荷马史诗表述的右方优于左方的理念自古就有，并非为荷马独创。换言之，荷马史诗关于左与右的认知具有久远的本土传统，其源头为米诺时代的神圣方位理念，在二者之间，这种尚右的方位传统并未中断，否则荷马史诗不可能如此完整地保留这种理念。因此，可以引用法国学者让·皮埃尔·韦尔南的话语来概括米诺时代到荷马时代宗教方位理念：“右是吉利的，左代表不详。”^①

人类学大量的田野考察资料表明，并非只有希腊宗教存在这种尚右的方位理念，世界各地许多民族都有这种认知心理。在新西兰的毛利人看来，右是神圣的方位，是善和创造性力量的所在；而左则是世俗的方位，似乎除了引起某些烦恼和可疑的力量外，别无长物。右边象征着力量与生命之源，而左边则是虚弱与死亡所在。^② 澳大利亚的原住民沃万伽人（Walwanga）部落举行葬礼时，一般有两根用来抽打的树枝，一根叫作“男性”的枝条被握在右手中，

① [法] 让·皮埃尔·维尔南：《希腊人的神话和思想：历史心理分析研究》，黄艳红译，中国人民大学出版社，2007年，第212页。

② Elsdon Best. Maori Magic, Transactions and Proceedings of the New Zealand Institute, 1902, 34: 25; Elsdon Best. Notes on the Art of War as Conducted by the Maori of New Zealand, Journal of the Polynesian Society, 1904, 11: 236.

另外一根叫作“女性”的树枝被握在左手中。沃万伽人使用“男性”来抽打“女性”。因此，葬礼中的右手是动作的实施方，与主动和积极相关，而左手则是动作的接收方，与被动和消极相关。^① 人类赋予身体左右的象征意义是如此具有约束性，以至非洲尼日尔低地的一些部落，在日常生活中禁止女性使用左手做饭，并严禁女性以左手接触其丈夫。^② 并不是所有的民族都有尚右的方位观，但这种空间观在宗教与日常生活中是如此普遍，以至于人们不得不思考：为何身体的左右两极被赋予这种文化象征意味？

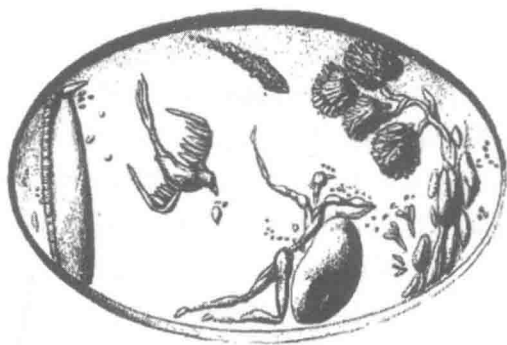


图 10-1 米诺赛勒派勒金戒指上的神谕场景

(采自 Mervyn R Popham, Catling E A and Catling H W. Sellopoulo Tombs 3 and 4, Two Late Minoan Graves Near Knossos, *The Annual of the British School at Athens*, 1974, 69: 218, figure 14D.)



图 10-2 卡莱瓦亚墓葬出土金戒指上的神谕场景

(采自 Nanno Marinatos. *Minoan Kingship and the Solar Goddess: A Near Eastern Koine*. Urbana: University of Illinois Press, 2010: 100, figure 7.9)

① [法] 罗伯特·赫尔兹：《死亡与右手》，上海世纪出版集团，2011 年，第 106 页。

② Arthur Glyn Leonard. *The Low Niger and Its Tribes*. New York: Kessinger Publishing, 1906: 76.

人们无法一一探讨世界上哪些民族尚右空间理念的源头，因隐藏在背后的原因极为复杂。但有一点能够肯定，对于古希腊人，尤其是荷马时代的希腊人而言，以右为尊的方位观并非是一种因素导致的，相反，它是多种文化要素相互作用的产物。具体说来，导致荷马史诗尚右方位理念的首要因素是人类惯用右手的生活习惯，即不论是古代还是现代社会，人们倾向于鼓励使用右手而不是左手。古代希腊社会也不例外。在这样一种生活习惯下，人们往往将善与美好的事物赋予右方而不是左方。这种集体无意识潜藏于人类的记忆深处，借助于人类的文化象征体系，便表现为赋予右方一种积极的象征意味，而将消极的一面赋予左方。当然，这种关于由身体的左右两极的认知并不限于荷马时代的希腊社会，世界各地不少民族均存在这种认识模式。

其次，此种方位意识还与荷马时代宗教仪式的方位相关。在希腊的鸟卜仪式中，占卜者面北而立，这一点从赫克托耳的话语中能够得到确认：“你要我相信那空中翱翔的飞鸟，我对它们既不注意，也不关心，它们是向右飞向朝霞，飞向太阳，还是向左飞向西方，飞向昏冥。”^① 需要指出的是，荷马时代与米诺时代人们的思维尚处于前科学时代，因此，他们关于空间的认知依然局限于原始宗教的认识阶段，即空间是非均质的。对他们而言，“空间是赋有性质的东西；不同的空间区域有自己的特殊属性，……空间如其说是被想象到，不如说是被感觉到，而空间中的不同方位和位置也将在质上彼此不同。”^② 荷马时期的思维模式类似于原始宗教的思维模式，根据埃米尔·涂尔干《宗教生活的基本形式》一书的观点，原始宗教看待世界的方式是二元对立的，其关于方位的认知也是二元对立的。占卜者面北而立，以这个方向为基准点，其身体的不同部位因此被指派为不同的方位：东方为右，西方为左。结果，天空中的区域特征反映在人体当中。东方是日出之地，给人温暖之感，西方是日落之地，给人寒冷之感。右方成为吉利的象征，而左方则与不吉相关，尚右的空间方位理念由此生成。

四、结 语

由上述阐释可知，荷马的宇宙是垂直四分的世界，其结构以大地为中心分为地上与地下两部分，地上部分指向光明，地下部分指向黑暗。大地的水平方

① Homer. Iliad. Book 12, Lines 237-240, τὴν δ' οἰωνοῖσι τανυπτερόγεσσι κελεύεις πείθεσθαι, τῶν οὐ τι μετατρέπομ' οὐδ' ἀλεγίζω, πείθεσθαι, εἴτ' ἐπὶ δεξι' ἴωσι πρὸς ἥω τ' ἡέλιόν τε, εἴτ' ἐπ' ἀριστερὰ τοί γε ποτὶ ζόφον ἡερόεντα.

② [法] 列维-布留尔：《原始宗教》，丁由译，商务印书馆，1997年，第409页。

位被划分为东方与西方，以及左方与右方。东与右相关，西与左相关，其方位模式为左东右西。荷马空间的垂直与水平层面皆为二元对立模式，同时为非均质等级空间，带有明显宗教象征意味。不难看出，荷马的空间呈非几何形状，为半神话式想象世界。此种空间模式的生成基础为人类对外界的感知，即人类通过身体的体验与观察而获得的经验。因此能够断言，荷马的空间是非理性的经验世界，其空间意识属体验的宇宙论范畴。

第三节 希腊游历神话的方位

一、叙述主角的身份

所谓游历神话，指的是以叙述主人公游历故事为主的神话，这类神话往往强调叙述主角遭受的诸种历险与磨难之后，最终实现目标。需要指出的是，游历神话的叙述模式通常以主角离开自己的家乡为起点，而以游历者找到栖息地为终点。在此过程中，游离者要穿越异国或异乡的土地，杀死妖魔或遭受种种困难，最后抵达目的地——未必是主角的家乡，往往是异乡的土地。在希腊游历神话中，其叙述主角往往分为两类：一类是英雄；另外一类是英雄的祖先。这两类人物的故事构成了希腊游历神话的核心内容。那么，这里存在的一个疑问就是，这些英雄或其祖先是何种身份？

在希腊游历神话中，作为主角的英雄一般为希腊城邦的统治者，他们因拥有神明的血统或神明的佑护而在游历中实现目标。譬如，英雄赫拉克勒斯（Heracles）是忒拜（Thebes）城的统治者，其父为天空之神宙斯（Zeus），母亲是阿尔克墨涅（Alcmene）。^① 而阿尔戈斯统治者珀耳修斯的父亲也是宙斯，母亲是阿尔戈斯的公主达那厄（Danae）。^② 实际上，几乎每一位游历的英雄都具有神明的血统，有时游历英雄不是神明的直系后裔，但其祖先却有着神明的血统。譬如，忒修斯（Theseus）是雅典城的统治者，其父为雅典国王埃勾斯

① Homer. Iliad. Book 14, Lines 323 – 324. οὐδ' ὅτε περ Σεμέλης οὐδ' Ἀλκμήνης ἐνὶ Θήβῃ, ἥ ῥ' Ἡρακλῆα κρατερόφρονα γείνατο παῖδα.

② 在《伊利亚特》中，珀耳修斯的阿尔戈斯国王阿克里西俄斯（Acrisius）女儿达那厄与宙斯所生儿子，荷马说“他是人间最杰出的英雄”。Homer. Iliad. Book 14, Lines 319 – 320, οὐδ' ὅτε περ Δανᾶς καλλισφύρου Ἀκρισιῶνς, ἥ τέκε Περσῆα πάντων ἀριδείκετον ἀνδρῶν.

(Aegeus),^① 其母为特洛曾 (Troizen) 公主埃特拉 (Aethra)。据雅典族谱叙述, 埃勾斯的父亲潘狄翁二世 (Pandion II) 是雅典国王科克洛普斯二世 (Cecrops II) 的儿子, 科克洛普斯二世又是俄瑞克透斯 (Erechtheus) 的儿子, 俄瑞克透斯是雅典第一代国王厄里克桑尼乌斯的孙子。在雅典早期王表中, 雅典国王科克洛普斯 (Cecrops) 为地母该亚 (Gaea) 所生。^② 雅典王表中的第二位国王是厄里克托尼俄斯 (Erichthonius) 或厄瑞克透斯 (Erechtheus),^③ 其父为工艺之神赫淮斯托斯 (Hephaestus), 其母为智慧女神雅典娜 (Athena)。^④ 这样看来, 忒修斯实为神明后裔, 其游历自然有神佑护。根据希腊神话谱系描述, 作为伊俄尔科斯 (Iolcus) 城邦王子的伊阿宋 (Jason) 是神明普罗米修斯 (Prometheus) 的后人^⑤, 他在游历中得到了赫拉女神的帮助。同样, 伊塔刻 (Ithace) 国王奥德修斯 (Odysseus) 也是神明的后裔, 其血统源自神使赫尔墨斯 (Hermes)。^⑥

① 《伊利亚特》忒修斯拥有非凡的体魄与作战技艺, 荷马说“埃勾斯之子忒修斯, 他好似永生的天神。” Homer. Iliad. Book I Line 265, Θησέα τ' Αἰγείδην, ἐπιείκελον ἀθανάτοισιν.

② 刻克洛普斯一生颇有建树: 将雅典分为 12 个城镇, 发明了文字, 制定了有关婚姻与财产的律法, 废除了人祭陋习, 并教导人们如何掩埋死者。传说在刻克洛普斯执政期间, 雅典娜 (Athena) 与波塞冬因争夺雅典的祭祀权而发生冲突。在众神判决的法庭上, 刻克洛普斯作为雅典娜栽种橄榄树的见证人而帮助雅典娜, 使她成为雅典城的守护神。见 Herodotus. The History. 8. 55. Translated by David Grene. Chicago: University of Chicago Press, 1987; Euripides. Ion. 1163-1164; Edited with Introduction and Commentary by A. S. Owen. Oxford: The Clarendon Press, 1939; Strabo. The geography of Strabo 9. 1, 16; Translation by Horace Leonard Jones. London: W. Heinemann; New York: G. P. Putnam's Sons, 1917-1933. Pausanias. Description of Greece. 1. 2. 6, 1. 24. 5, 1. 26. 5, 1. 27. 1-2, 8. 2. 2-3. New York: G. P. Putnam's Sons, 1918-1935. Ovid. The Metamorphoses. 6. 70-82. A Complete New Version by Horace Gregory, with Decoration by Zhenya Gay. New York: The Viking Press Inc, 1958.

③ 厄里克托尼俄斯与厄瑞克透斯本为同一神话形象, 后来的雅典悲剧作家将二者人为分开, 将他们编进了不同的家谱之中, 本文不拟采用后期雅典作家分割式的编撰, 而将二者视为同一神话形象。

④ 据雅典神话表述, 工艺之神赫淮斯托斯 (Hephaestus) 贪恋女神雅典娜美貌, 图谋不轨。雅典娜女神惊慌逃脱, 赫淮斯托斯的精液溅落到女神身上, 后者以羊毛拭擦, 弃之于地。结果地母该亚受孕, 神婴厄里克托尼俄斯得以诞生。雅典娜后来接管了婴儿厄里克托尼俄斯, 并委托刻克洛普斯的 3 个女儿照顾。后因 3 女子偷窥箱中的神婴, 受惊吓而死, 雅典娜遂将婴孩带回卫城亲自抚育。厄里克托尼俄斯长大后成为雅典国王, 他极力推崇雅典娜并创建了泛雅典娜节日。相关叙述具体参见 Iliad. 2. 547-548. 7, 1. 27. 2, 3. 18. 13. New York: G. P. Putnam's Sons, 1918-1935. Ovid. The Metamorphoses. 2. 552-556.

⑤ 关于伊阿宋的族谱如下: 普罗米修斯生子丢卡利翁 (Deucalion), 丢卡利翁生子赫楞 (Hellen), 赫楞生子埃俄罗斯 (Aeolus), 埃俄罗斯生子克瑞透斯 (Cretheus), 克瑞透斯生子埃宋 (Aeson), 埃宋生子伊阿宋。这样看来, 伊阿宋是普罗米修斯的第六代后裔。

⑥ 奥德修斯的族谱如下: 神使赫尔墨斯与人间美女喀俄涅 (Chione) 生子奥托吕科斯 (Autolycus), 奥托吕科斯之女安提克勒亚 (Anticlea) 与莱耳忒斯 (Laertes) 生子奥德修斯。如此算来, 奥德修斯为神使赫尔墨斯的第三代后人, 即重外孙。

除了这些作为城邦统治者与神明后裔的英雄，希腊游历神话的主角还包括一些女性，这些女性不是城邦的创建者，但却是城邦的先祖，通常作为神明的情人出现。这类神话较多，诸如伊娥（Io）的流浪神话，欧罗巴（Europa）的游历神话，等等。在伊娥的流浪神话中，她是宙斯的情人，因赫拉的嫉妒而被变成一头母牛四处流浪。后来的很多神话讲到了伊娥子孙的故事，她的儿子厄帕福斯（Epaphus）做了埃及国王。更为重要的是，伊娥的第六代子孙阿巴斯（Abas）是希腊城邦阿尔戈斯的国王，她的第四代子孙卡德摩斯（Cadmus）是忒拜城的创建者，卡德摩斯的妹妹欧罗巴与宙斯生子米诺斯（Minos），米诺斯后来成为克里特的国王。^① 这样看来，伊娥就不是一名普通的女性，而是希腊诸多城邦的祖先——阿尔戈斯与忒拜、克里特——甚至是埃及人的祖先。同样，欧罗巴也是克里特人的祖先。某种程度上，因为这些女性，希腊城邦才能够与神明发生关系，其统治者也才具有神圣的血统。

从上述分析中可知，希腊游历神话中的英雄是希腊各个城邦的创建者或统治者，而女性则为各个城邦统治者的祖先，表述二者游历的神话实为城邦统治者或祖先的故事。这样看来，希腊游历神话绝非一般的历险或流浪故事，它所表述的也不仅仅是主人公在实现目标过程中所经历的艰辛，而是关于城邦领土的起源。那么为何会出现这些游历神话？它们是何时生成的？要解答这些疑问，就要首先考察游历神话的叙述空间，它是解决问题的关键所在。

二、神话的叙述方位

就地理范畴而言，希腊游历神话的叙述空间主要有两种：一是希腊本土；二是希腊之外的异域。关于希腊本土的叙述多半与游历主角的家乡相关，而关于异域的表述通常为游历者要穿越的空间。通常情况下，游历者的家乡皆在希腊本土，那里环境优美，生活富足，为文明的中心。从《奥德赛》中可知，奥德修斯的家乡伊塔刻岛土地肥美，物产丰富。那里有硕果累累的果园，园中有梨子、苹果、无花果、葡萄等各类果木。奥德修斯个人则拥有数量众多的家畜，^② 以及载有各类果木的果园^③。人们在牧场里放养家畜、采摘果实、收获庄稼、喂养牧群、酝酿美酒、碾磨麦粉、纺线织布。孩子们在城内玩耍，妇女

^① 关于伊娥流浪及其后裔的神话叙述，见 Timothy Gantz. *Early Greek Myth: A Guide to Literary and Artistic Sources*. Vol. 1, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993: 198-204.

^② 奥德修斯拥有 12 群牛，12 群绵羊，11 群山羊，12 群猪。见 Homer, *Odyssey*. 14. 13-19, 14. 100-104.

^③ 同②，24. 340-344.

们操持家务，男人们保护城邦，贵族享受生活，奴仆服侍主人，城邦中等级分明，秩序井然。城邦内是高大的王宫，宽阔的街道，甚至还有牧场、果园、泉水，城邦外则是广袤的土地，以及众多的墓穴。城邦外是死者的世界——乡村的土地上埋葬着死者的遗骨，还有死者的墓穴与祭坛。而那些被奥德修斯射杀的求婚人，则被其亲人埋在了伊塔刻城邦之外的墓场。^① 城内生活着忙忙碌碌的人们，城外埋有逝者的遗骨。在这个意义上，希腊本土的空间是生者与死者共同的家园，更是一个文明的地方。

与此相反的是，游历者穿越的空间一般为异域，其状况与希腊本土形成鲜明对比。以伊娥的流浪故事为例，看看她流浪的地方。较为详细表述伊娥流浪的是埃斯库罗斯的戏剧《乞援人》与《被缚的普罗米修斯》。在《乞援人》中，伊娥的流浪路线较为简单，她从阿尔戈斯逃到亚洲，其中经过小亚细亚的佛吕癸亚（Phrygian）、美西亚（Mysia）、吕底亚（Lydia），然后穿过基利基亚（Cilicians）与潘费吕亚（Pamphyrians）的群山，“条条湍湍流淌的河流，富饶繁茂的土地和阿佛洛狄忒盛产小麦的原野”，^② 最后到了尼罗河河畔。《被缚的普罗米修斯》关于伊娥流浪路线的叙述更为详尽，普罗米修斯两次讲到了伊娥的流亡路线。^③ 按照地理方位，伊娥的流浪路线如下：她先去了多多那（Dodona），然后到了伊奥利亚海（Ionian Sea），她由此向东北方向漂泊，进入斯库提亚（Scythian）人的地域，到了普罗米修斯被缚之地。然后，伊娥沿着黑海岸线逃亡，到了善造铁器的卡吕柏斯（Khalybes）人那里，通过高加索地区（Caucasus）地区。接着，她向南朝着阿玛宗人的部落流浪，穿过了基墨里科斯地峡（Cimmerian Isthmus），然后离开欧洲进入亚洲。此时伊娥就进入东方神奇的土地，她穿过大海进入基斯特涅（Kisthene）的戈莱埃（Gorgoneion）三姐妹居住的原野，通过戈尔工（Gorgons）三姐妹的地盘，以及宙斯的猎犬格律普斯（Gryphus）把守之地，独眼部落及普鲁同（Plouton）河边居住的阿里马斯波伊人（Arimaspians）。最后，她到达居住在埃塞俄比亚河流边黑皮肤的种族那里，穿过比贝利涅（Byblin）山旁的尼罗河，落脚于尼罗提斯（Nilotis）三角洲，她在那里生下了儿子厄帕福斯（Epaphus）。英雄赫拉克勒

① Homer, *Odyssey*. 24. 417-419.

② Aeschylus, *Suppliants*. Translated by Janet Lembke. New York: Oxford University Press, 1975; Lines 553-555. 中文译文见《古希腊悲剧全集》（第一卷）[古希腊]埃斯库罗斯：《乞援人》，王焕生译，译林出版社，2007年，第40页。

③ 第一次是普罗米修斯预言伊娥的流浪方向，第二次是普罗米修斯描述伊娥先前的流浪经历。见 Aeschylus, *Prometheus Bound*. Edited by Mark Griffith. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1983, lines 707-735, 790-814.

斯后来流浪的许多地方也是亚洲与非洲，与伊娥所走的地区很多地方是相同的——小亚细亚、斯库提亚人的地盘、北非、埃及。

值得注意的是，上述伊娥逃亡经过的地方并非只是地理学意义上的空间，它还是政治学意义上的空间。这里的异域主要是亚洲与非洲，但并未出现象征文明的城邦或国家，仅仅出现了高山与河流的名字，即便是埃及与埃塞俄比亚也是用尼罗河与埃塞俄比亚河流来指代的。很明显，在埃斯库罗斯看来，这些地方为野蛮民族居住的地方，埃及尚未出现国家，伊娥的儿子厄帕福斯后来做了埃及国王。与伊娥的家乡希腊不同的是，小亚细亚与埃及这些地方是蛮夷之地，是“他者”的天下。这里居住着戈耳工、格里芬之类的妖魔，还居住着阿玛宗人、卡吕柏斯人、独眼部落等一些野蛮民族，他们皆处未开化状态。这些部落的生活方式与文明的希腊人不同，他们性情粗野，对待希腊人也非常凶蛮。在希腊游历神话中，英雄衔环除掉了这些地方的妖怪，并征服了蛮族。忒修斯后来捕获了阿妈宗人的女王安提俄珀（Antiope），并将其娶为妻子；^① 珀耳修斯砍掉了戈耳工三姐妹之一美杜莎（Medusa）的脑袋。^② 游历神话的这种叙述明显具有一种帝国意识，它宣扬了这样一种主张：希腊游历英雄所在的城邦为文明中心，异域为野蛮之地，希腊对异域的统治与殖民理所当然。

按照上文的描述，希腊英雄及其祖先游历所经之地即亚细亚与尼罗河的广袤土地非常富饶，但妖魔遍地，文化落后，需要希腊文明的驯化。实际上，历史时期的小亚细亚与尼罗河流域一直居住着非常古老的民族，较早的包括弗里吉亚人（Phrygians）与吕底亚（Lydians）人，较晚的则有希伯来人、新赫梯人、亚述人、新巴比伦人、波斯人、埃及人，等等。这些民族拥有高度发达的文明，他们是希腊文明的摇篮。但希腊游历神话却将这些地方看作处于世界边缘富饶的蛮荒之地，代表希腊文明的游历英雄先后征服了这些地方，将其纳入希腊版图之内。不难看出，希腊游历神话叙述的空间是一种二元对立的空间，这种对立在地理上是边缘与中心的对立；在生活方式上是野蛮与文明的对立；在心理上是家乡与异域的对立；在政治上是母邦与殖民地的对立。因此，游历主角的历险故事实为希腊人划分“中心”与“边缘”的叙述，其意图在于确保希腊为真正的中心，异族居住的空间为边缘之地。这里反映了希腊我族中心主义的情绪，具有浓郁的帝国意识与文明自我认同感。

① Pausanias. *Description of Greece*. I. 2. 1. English Translation by Jones W H S and Henry Arderne Ormerod. New York: G P Putnam's Sons, 1918-1935.

② Hesiod M L West. *Theogony*. Oxford: Oxford University Press, 1966: Line 280.

三、游历神话的叙述方位

希腊游历神话的表述形式主要有两类，一类是文本，另一类是艺术品。较早的文本当属荷马史诗与赫西俄德的文本，较晚的则有品达等人的诗歌。艺术品主要包括独立雕塑、祭祀图像、饰版画与壁画，以及瓶画，这些艺术品上描绘游历神话的时间稍晚，多半在公元前6世纪左右。总体而言，希腊游历神话主要出现在公元前8世纪到前6世纪。根据学者马丁·尼尔森（Martin P. Nilsson）的观点，希腊神话的生成时间可以上溯到迈锡尼时代。^①较之于古老的希腊神话，希腊游历神话出现的时间较为晚近。那么，游历神话为何出现在公元前8世纪到公元前6世纪而不是其他时期？要回答这个问题，就必须弄明白，在公元前8世纪到公元前6世纪，希腊人为何如此钟爱游历神话？或者说，是什么原因促成了这个时期游历神话的繁荣？

历史学者通常将公元前8世纪到前6世纪的古希腊社会称为古风时代，该时期的希腊世界发生了剧烈变化。“变化的第一个方面就是，二百年间，希腊人从小亚细亚本土出发，殖民于东西南北。古典时代以本土为中心的地中海上的希腊世界，就是在这个时期形成的。……变化的第二个方面，是希腊本土结束了多里安人入侵的漫长数百年间的‘黑暗时代’。本土诸邦，在此期间城邦化了，也集团化了，加以从东面来的外敌侵犯，‘黑暗时代’曾经是希腊文明中心的小亚细亚，现在丧失了它的中心地位。”^②希腊在地中海沿岸殖民地的建立，迫切需要一种话语权力证明其合法性，游历神话应运而生。确切地说，希腊游历神话中城邦祖先流浪的时间都发生在遥远的过去，小亚细亚与尼罗河这些地方皆没有国家与文明出现；流浪的希腊英雄与祖先经过这些地方之后，将希腊文明带入，这些地方的人民才开始过上了一种文明的生活方式。正是借助于这种叙述时间的改编，希腊人将其对这些地方的殖民叙述为一种改造本土居民野蛮方式的有益运动，同时为希腊帝国开辟海外殖民地提供了正当的理由。实际上，在游历神话中，几乎所有的英雄都会斩妖除怪，并带走异国的美女公主，伊阿宋与忒修斯、珀耳修斯等人的游历神话概莫能外。这种叙述结构上的类同绝不是偶然现象，它的背后是希腊帝国意识形态对殖民地文化的妖魔化，以及对女性的话语暴力侵犯。另一方面，游历神话中的英雄与祖先之所以会四处流浪，是因为受到了神谕的启发，这就意味这些游历是神明的旨意而不

① 关于希腊神话生成与迈锡尼时代的具体阐释，见 Martin P. Nilsson. *The Mycenaean Origin of Greek Mythology*. Berkeley: University of California Press, 1972.

② 顾准：《希腊城邦制度：读希腊史笔记》，中国社会科学出版社，1982，第98页。

是人类自身的意愿所致。这样，希腊游历神话就为希腊城邦在海外建立殖民地提供了宗教与话语支撑。毕竟，较之于希腊本土，北非与小亚细亚的政体依然是神权政治，宗教意识形态依然具有建构性作用。

某种程度上说，希腊海外殖民地的建立依赖于国内城邦制度的普遍推行，“在公元前八世纪初期前后无论是海外或本土城邦，政权大体上掌握在贵族阶级手里，政制是寡头专政。”^①该城邦制度下的贵族被视为各个城邦的统治者，但他们要效忠一位拥有绝对统治权的君王。“尽管开始时是至高无上，可君王的权力随着岁月的冲刷而逐渐地减弱而直到变得徒有虚名。雅典的君主制最终在公元前 683 年被废止。取而代之的是贵族政府，贵族即主要由地主组成的重要家族。”^②作为各个城邦的统治者，贵族阶级要维护自己的既有利益，就必须强调其血统的高贵。因此，各个城邦就将神话时代的英雄视为其祖先，并不惜为此创造各类英雄神话。游历神话是英雄神话的一部分，它表面强调英雄的超然胆识，但实际上强调各个城邦自身的优越性。在众多的游历神话中，并不是所有的英雄都在异国的土地上斩妖除魔，还有一些英雄的部分历险行为发生在希腊本土，忒修斯的游历就是如此。忒修斯选择了从特罗伊真（Troezen）到雅典这条最为险恶的路线，途径麦加拉、厄琉西斯（Eleusis）这些地方。在游历过程中，忒修斯先后除掉了麦加拉边界拦路抢劫的强盗斯喀戎（Sciron）、厄琉西斯的恶霸刻耳库翁（Cercyon）、厄庇道落斯的强盗珀里斐忒斯（Periphetes）、科林斯（Corinth）的恶人辛尼斯（Sinnis）、刻非索斯河畔的强盗达玛斯忒斯（Damastes）。上述这些地方皆为希腊版图，但并不属于雅典城邦。作为雅典统治者的忒修斯却先后征服了这些地方，其象征意义非常明显：雅典城邦对这些地方的征服是合理的，因为尽管它们是文明世界，但却充满了暴力与野蛮的因素，需要更加文明的雅典城邦的驯化。

这样看来，希腊游历神话并不是单纯的历险故事，它的生成有着极为迫切的现实诉求。对雄心勃勃的希腊殖民者与城邦统治者而言，游历神话是一种极为有用的意识形态工具，因为它证明了希腊人与城邦有能力统治别族和其他城邦，并且，这样的统治具有合理性。具体说来，游历神话一方面满足了希腊诸城邦将海外殖民地纳入希腊版图的神话叙述，另一方面，它为本国城邦对另外城邦的征服提供了话语支撑。关于第一点很容易理解；关于第二点，笔者稍加说明，在古风时代的希腊，希腊城邦之间因领土而发生纷争的事件时有发生，

① 顾准：《希腊城邦制度：读希腊史笔记》，中国社会科学出版社，1982 年，第 101 页。

② [英] 杰弗里·帕克，《城邦：从古希腊到当代》，石衡谭译：山东画报出版社，2007 年，第 16 页。

神话是支撑城邦领土的主要证据，因为它叙述了上古时期希腊诸城邦祖先的事迹。据普鲁塔克表述，公元前 600 年左右，雅典人与麦加拉人因对萨拉米斯岛的所有权问题发生争执，双方最后将裁决权交给斯巴达人。^① 雅典将领梭伦（Solon）在斯巴达人做出最后决定时，诵读了荷马史诗中的两句诗文：“埃阿斯统领十二战船从萨拉米斯而来，部署在雅典人阵地旁边。”^② 最后，斯巴达人将萨拉米斯判给了雅典人，在这过程中神话起了关键作用。诗文中的埃阿斯是一位关键人物，正是他的身份使得斯巴达人最后判决雅典人拥有萨拉米斯的所有权。因为在泛希腊化时代的王室族谱中，埃阿斯被公认为萨拉米斯的王子，而他的两个儿子欧律萨克斯（Eurysakes）与菲莱俄斯（Philaeus）曾加入过雅典国籍，成为雅典的公民。在斯巴达人看来，这意味着埃阿斯的两个儿子拱手将萨拉米斯送给了雅典，雅典城邦拥有萨拉米斯理所当然。

四、结 语

就生成时间而言，希腊游历神话为晚起的神话，其主角要么为城邦创建者，要么为城邦统治者抑或祖先。游历者所经过的地方一般按照由本土到异域、由近到远的路线展开，这实为划分“中心”与“边缘”，“我者”与“他者”的过程。神话将希腊本土描述为文明之邦，而异域则为蛮夷之地，希腊英雄最终征服了这些地方。因此，这类神话绝非普通意义上的历险神话，而是政治神话或城邦神话，其意图并非叙述游历主角遭受的诸种苦难，而是强调希腊之外的蛮荒之地在远古时代已被希腊人的祖先所征服。换言之，这些游历神话所要表达的真实意蕴乃是，希腊人在公元前 8 世纪到前 6 世纪创建海外殖民地为理所当然，因为一是这些地方非常落后，二是它们在远古时代就已经被希腊人征服。

在公元前 8 世纪到前 6 世纪的希腊，游历神话的主要功效就在于，它通过城邦祖先或城邦统治者的历险故事，为希腊本土对海外的殖民及殖民地创建提供了话语基础。具体说来，这种话语上的支持是通过两种叙述路径而实现的：第一，将叙述时间置于城邦族谱时间链条前端，使历险者与神明之间具有情侣或血缘关系，从而强调作为城邦祖先的历险者的高贵身份；第二，将叙述空间置于游历者所在城邦之外的荒蛮之地，通过城邦祖先的一系列历险行为使其驯化。这种做法反映了希腊文明的自我认同及希腊人的我族中心主义，这样，游

① Plutarch. Plutarch's Lives. Translated by Dryden, Edited and Revised by Arthur Hugh Clough. New York: Modern Library, 2000: 138-140.

② Homer. Iliad. Book 2, Lines 557-558, "Αἴας δ' ἐκ Σαλαμῖνος ἄγεν δυοκαίδεκα νῆας, στήσε δ' ἄγων ἱν' Ἀθηναίων ἴσταντο φάλαγγες."

历神话关于异国的相关描述本质上就是希腊政治或文化的自我关照，

意识形态是一种抽象的概念，它必须借助于叙述才能够发挥其应有的作用。根本上说，在古风时代的希腊，游历神话通过操控意识形态的最高层面而参与同化帝国意识形态的建构工作。在此过程中，神话自身的定义亦发生变化：“神话不仅仅是一种类别，而是以叙述形式出现的意识形态。”^① 作为意识形态的游历神话，在建构希腊帝国意识形态的同时，成为国家意识形态的一个组成部分。游历神话与帝国意识依靠其文明自我认同的内在一致性而相互关联，游历神话起到了将国家意识形态情境化与合法化的作用，而国家意识形态则成为游历神话表述体系的组成部分。

^① Bruce Lincoln. *Rethorizing Myth*, Synnøve des Bouvrie (ed), *Myth and Symbol I: Symbolic Phenomena in ancient Greek Culture*. Bergen; Norwegian Institute at Athens, 2002: 215-231.

参考文献

一、中文专著

- [1] [汉] 班 固：《汉书》，中华书局，2013 年。
- [2] [汉] 董仲舒：《春秋繁露》，上海古籍出版社，1990 年。
- [3] [汉] 刘 安：《淮南子》，张双棣校释，北京大学出版社，1997 年。
- [4] [汉] 刘 安：《淮南子》，顾迁译注，中华书局，2009 年。
- [5] [汉] 刘 安：《淮南鸿烈集解》，高诱注，刘文典集解，商务印书馆，1923 年。
- [6] [汉] 司马迁：《史记》，中华书局，2006 年。
- [7] [汉] 王 充：《论衡》，上海人民出版社，1974 年。
- [8] [晋] 司马彪：《后汉书》，中华书局，2012 年，第 3648 页。
- [9] [汉] 刘 安：《淮南子》，陈广忠译注，中华书局，2012 年。
- [10] [清] 阮 元校刻：《十三经注疏》，中华书局，1980 年。
- [11] [唐] 房玄龄：《晋书》，中华书局，2012 年。
- [12] [战国] 庄 子：《庄子集释》，[清] 郭庆藩辑，中华书局，1961 年。
- [13] 安徽省文物考古研究所，安徽省萧县博物馆：《萧县汉墓》，文物出版社，2008 年。
- [14] 安徽省文物考古研究所，蚌埠市博物馆：《蚌埠双墩：新石器时代遗址发掘报告》，科学出版社，2008 年。
- [15] 安徽省文物考古研究所：《凌家滩：田野考古发掘报告之一》，文物出版社，2006 年。
- [16] 安徽省文物考古研究所：《凌家滩文化研究》，文物出版社，2006 年。
- [17] 安徽省文物考古研究所：《凌家滩玉器》，文物出版社，2000 年。
- [18] 北京大学震旦古文明研究中心，等：《强国玉器》，文物出版社，2010 年。

- [19] 迟文杰:《西王母文化研究集成》,广西师范大学出版社,2009年。
- [20] 富育光:《萨满教与神话》,辽宁大学出版社,1900年。
- [21] 高书林:《淮北汉画像石》,天津美术出版社,2002年。
- [22] 高文:《中国画像石棺全集》,三晋出版社,2011年。
- [23] 顾实:《穆天子传西征讲疏》,商务印书馆,1931年。
- [24] 顾准:《希腊城邦制度:读希腊史笔记》,中国社会科学出版社,1982年。
- [25] 湖南省博物馆,中国科学院考古研究所文物编辑委员会:《长沙马王堆一号汉墓》,文物出版社,1973年。
- [26] 黄留春:《许昌汉砖石画像》,河南美术出版社,1994年。
- [27] 黄雅峰:《南阳麒麟岗汉画像石墓》,三秦出版社,2008年。
- [28] 黄悦:《神话叙事与集体记忆:〈淮南子〉的文化阐释》,南方日报出版社,2010年。
- [29] 于大成:《淮南鸿列论文集》,台北:里仁书局,2005年。
- [30] 练春海:《汉代车马形像研究:以御礼为中心》,广西师范大学出版社,2012年。
- [31] 刘文典:《淮南鸿列集解》,冯逸,乔华点校,中华书局,2013年。
- [32] 吕不韦:《吕氏春秋》,陆玖译注,中华书局,2011年。
- [33] 内蒙古自治区博物馆文物工作队:《和林格尔汉墓壁画》,文物出版社,1978年。
- [34] 内蒙古自治区文物考古研究所:《和林格尔汉墓壁画》,文物出版社,2007年。
- [35] 陕西省考古研究所,榆林市文物管理委员会办公室:《神木大保当:汉代城址与墓葬考古报告》,科学出版社,2001年。
- [36] 苏舆:《春秋繁露义证》,钟哲点校,中华书局,1992年。
- [37] 孙作云:《美术考古与民俗研究》,河南大学出版社,2003年。
- [38] 王倩:《20世纪希腊神话研究史略》,陕西师范大学出版总社有限公司,2011年。
- [39] 吴国胜:《希腊空间概念》,中国人民大学出版社,2010年。
- [40] 信立详:《汉代画像石综合研究》,文物出版社,2000年。
- [41] 徐光冀:《中国出土壁画全集》,科学出版社,2012年。
- [42] 许维遹:《吕氏春秋集释》,梁运华整理,中华书局,2009年。
- [43] 杨利慧:《女娲的神话与信仰》,中国社会科学出版社,1997年。

- [44] 杨 义:《中国社会科学院文学研究所学刊》(2008),中国社会科学出版社,2008年。
- [45] 叶舒宪,章米力,柳情月:《文化符号学:大小传统新视野》,陕西师范大学出版总社有限公司,2013年。
- [46] 叶舒宪:《千面女神》,上海社会科学院出版社,2004年。
- [47] 俞建章,叶舒宪:《符号:语言与艺术》,上海人民出版社,1988年。
- [48] 袁珂校注:《山海经校注》,巴蜀书社,1996年。
- [49] 张光直:《美术、神话与祭祀》,郭 净译,三联书店,2013年。
- [50] 郑先兴:《汉画像的社会学研究》,河南大学出版社,2009年。
- [51] 中国画像石全集编辑委员会:《中国画像石全集》(全8册),山东美术出版社,2000年。
- [52] 中国青铜器全集编辑委员会:《中国青铜器全集》,文物出版社,2012年。
- [53] 朱存明:《汉画像之美:汉画像与中国传统审美观念研究》,商务印书馆,2011年。

二、中文译著

- [1] [波兰] 安妮·麦克拉纳,[美] 杰弗里·约翰逊:《取消图像》,赵泉泉,张建涌,杨贤宗译,江苏美术出版社,2009年。
- [2] [德] 埃利希·诺伊曼:《大母神》,李以洪译,东方出版社,1998年。
- [3] [德] 恩斯特·卡西尔:《神话思维》,黄龙保,周振选译,中国社会科学出版社,1992年。
- [4] [德] 鲁道夫·奥托:《论神圣》,成 穷,周邦宪译,四川人民出版社,1995年。
- [5] [法] 埃马努埃尔·阿纳蒂:《艺术的起源》,刘 建译,中国人民大学出版社,2007年。
- [6] [法] 安德烈·勒鲁瓦-古昂:《史前宗教》,俞灏敏译,上海文艺出版社,1990年。
- [7] [法] 费尔南·布罗代尔:《地中海考古》,蒋明炜,吕 华,曹青林,等译,社会科学文献出版社,2005年。
- [8] [法] 居代·德拉孔波等:《赫西俄德:神话之艺》,吴雅凌,等译,华夏出版社,2005年。
- [9] [法] 列维-布留尔:《原始宗教》,丁 由译,商务印书馆,1997年。

- [10] [法] 罗伯特·赫尔兹:《死亡与右手》,吴凤玲译,上海世纪出版集团,2011年。
- [11] [法] 米歇尔·福柯:《知识考古学》,谢强,马月译,三联书店,1998年。
- [12] [法] 裘利亚·西萨,马塞尔·德蒂安:《古希腊众神的生活》,郑元华译,上海人民出版社,2008年。
- [13] [法] 让-皮埃尔·维尔南:《希腊人的神话和思想:历史心理分析研究》,黄艳红译,中国人民大学出版社,2007年。
- [14] [古希腊] 埃斯库罗斯:《古希腊悲剧全集》,王焕生译,译林出版社,2007年。
- [15] [古希腊] 柏拉图:《理想国》,郭斌和;等译,商务印书馆,2002年。
- [16] [古希腊] 柏拉图:《文艺对话集》,朱光潜译,人民文学出版社,1963年。
- [17] [加] 布鲁斯·崔格尔:《考古学思想史》,徐坚译,岳麓书社,2008年。
- [18] [罗马尼亚] 米尔恰·伊利亚德:《神圣与世俗》,王建光译,华夏出版社,2003年。
- [19] [美] 阿兰·邓迪斯:《西方神话学读本》,朝戈金,等译,广西师范大学出版社,2006年。
- [20] [美] 艾兰:《龟之谜:商代神话、祭祀、艺术和宇宙观研究》,汪涛译,商务印书馆,2010年。
- [21] [美] 海登·怀特:《元史学:19世纪欧洲的历史想象》,陈新译,译林出版社,2004年。
- [22] [美] 亨利·富兰克福特:《古代埃及宗教》,郭子林、李凤伟译,上海三联书店,2005年。
- [23] [美] 亨利·富兰克福特:《王权与神祇》,郭子林,李岩,李凤伟译,上海三联书店,2007年。
- [24] [美] 华尔顿,麦修斯,夏瓦拉斯:《旧约圣经背景注释》,李永明,徐威龙,黄枫皓译,中央编译出版社,2013年。
- [25] [美] 雷蒙德·范·奥弗:《太阳之歌:世界各地创世神话》,毛天祜译,中国人民大学出版社,1989年。
- [26] [美] 罗杰·菲德勒:《媒介形态变化:认识新媒介》,明安香译,华夏出版社,2000年。

- [27] [美] 马丽加·金芭塔丝:《活着的女神》,叶舒宪,等译,广西师范大学出版社,2008年。
- [28] [美] 米尔恰·伊利亚德:《神圣的存在:比较宗教的范型》,晏可佳,姚蓓琴译,广西师范大学出版社,2008年。
- [29] [美] 南诺·马瑞纳托斯:《米诺王权与太阳女神:一个近东的共同体》,王倩译,陕西师范大学出版总社有限公司,2013年。
- [30] [美] 苏珊·朗格:《情感与形式》,刘大基,傅志强,周发祥译,中国社会科学出版社,1986年。
- [31] [美] 王爱和:《中国古代宇宙观与政治文化》,[美] 金蕾,徐峰译,上海古籍出版社,2011年。
- [32] [美] 巫鸿:《中国古代艺术与建筑物中的纪念性》,李清泉,郑岩译,上海人民出版社,2009年。
- [33] [美] 伊恩·霍德,司各特·哈特森:《阅读过去》,徐坚译,岳麓书社,2005年。
- [34] [美] 张光直:《美术、神话与祭祀》,郭净译,三联书店,2013年。
- [35] [美] 张光直:《古代中国考古学》,印群译,辽宁教育出版社,2002年。
- [36] [美] 张光直:《商文明》,张良红,岳红彬,丁晓雷译,辽宁教育出版社,2002年。
- [37] [挪威] 托利弗·伯曼:《希伯来与希腊思想比较》,吴勇立译,上海书店出版社,2007年。
- [38] [苏联] 波德纳尔斯基:《古代的地理学》,梁昭锡译,商务印书馆,2012年。
- [39] [意大利] 马可波罗:《马可波罗行纪》,冯承钧译,上海书店出版社,2001年。
- [40] [英] 埃文斯-普理查德:《原始宗教理论》,孙尚扬译,商务印书馆,2001年。
- [41] [英] 肯·达柯:《理论考古学》,刘文锁,卓文静译,岳麓书社,2005年。
- [42] [英] 彼得·伯克:《图像证史》,杨豫译,北京大学出版社,2008年。
- [43] [英] 大卫·迈克尔·琼斯,布莱恩·利·莫里努:《美洲神话》,余世燕译,广东出版集团,2011年。
- [44] [英] 菲奥纳·鲍伊:《宗教人类学导论》,金泽,何其敏译,中国人民大学出版社,2004年。

- [45] [英] 杰弗里·帕克:《城邦:从古希腊到当代》,石衡谭译,山东画报出版社,2007年。
- [46] [英] 科林·伦福儒,保罗·巴恩:《考古学:理论、方法与实践》,中国社会科学院考古研究所译,文物出版社,2004年。
- [47] [英] 苏珊·伍德福德:《古代艺术品中的神话形象》,贾磊译,山东画报出版社,2006年。
- [48] 李约瑟:《中国科学技术史》(第五卷地学第一分册),《中国科学技术史》翻译小组译,科学出版社,1976年。
- [49] 米尔希·埃利亚德:《神秘主义、巫术与文化风尚》,宋立道,鲁奇译,光明日报出版社,1990年。
- [50] 巫鸿:《武梁祠:中国古代画像艺术的思想性》,柳扬,岑河译,三联书店,2006年。
- [51] 巫鸿:《礼仪中的美术:巫鸿中国古代美术史文编》(上卷),郑岩,王睿,等译,三联书店,2010年。
- [52] 中国基督教三自爱国运动会,中国基督教协会:《圣经·旧约》(新标准修订本、简化和合本),南京爱德印刷有限公司,2000年。
- [53] 中国美国史研究会:《现代史学的挑战:美国历史协会主席演说集》,王建华,等译,上海人民出版社,1990年。

三、英文专著

- [1] Aihe Wang. *Cosmology and Political Culture in Early China*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- [2] Alan Dundes. *Sacred Narrative: Reading in the Theory of Myth*. Berkeley: University California Press, 1984.
- [3] Armstrong Karen. *A Short History of Myth*. New York: Canongate, 2005.
- [4] Atac Mehmet-Ali. *The Mythology of Kingship in Neo-Assyrian Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- [5] Baring Anne and Jules Cashford. *The Myth of the Goddess: Evolution of an Image*. London; New York: Arkana, 1991.
- [6] Black Jeremy and Anthony Green. *Gods, Demons, and Symbols of Ancient Mesopotamia: An Illustrated Dictionary*. London: Published by British Museum Press for the Trustees of the British Museum, 1992.
- [7] Bonnefoy Yves. *Greek and Egyptian Mythology*. Chicago: The University of

Chicago Press, 1992.

- [8] Bouvrie Synnøve des. *Myth and Symbol I: Symbolic Phenomena in Ancient Greek Culture*. Bergen: Norwegian Institute at Athens, 2002.
- [9] Bremmer Jan. *Interpretations of Greek Mythology*. London: Routledge, 1988.
- [10] Brisch Nicole. *Religion and Power: Divine Kingship in the Ancient World and Beyond*. Chicago: Oriental Institute of the University of Chicago, 2008.
- [11] Cahill Suzanne. *Divine Traces of the Daoist Sisterhood*. Magdalena, N. Mex: Three Pines, 2006.
- [12] Cahill Suzanne. *Transcendence & Divine Passion: The Queen Mother of the West in Medieval China*. Stanford: Stanford University Press, 1993.
- [13] Calame Claude. *Myth and History in Ancient Greece: The Symbolic Creation of a Colony*. Princeton: Princeton University Press, 2003.
- [14] Cameron Dorothy. *Symbols of Birth and of Death in the Neolithic Era*. London: Kenyon-Deane, 1981.
- [15] Carpenter Thomas H. *Art and Myth in Ancient Greece: A Handbook*. London: Thames and Hudson, 1991.
- [16] Clark R T Rundle. *Myth and Symbol in Ancient Egypt*. London: Thames and Hudson, 1978.
- [17] Clarke D V, Cowie T G and Foxon A. *Symbols of Power at the Stonehenge*. Edinburgh: National Museum of Antiquities of Scotland, 1985.
- [18] Cornelius Izak. *The Many Faces of the Goddess*. Fribourg, Switzerland: Academic Press, 2004.
- [19] Crawford O G S. *The Eye Goddess*. London: Phoenix House Ltd, 1957.
- [20] Csapo Eric. *Theories of Mythology*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.
- [21] Detienne Marcel. *The Gardens of Adonis: Spices in Greek Mythology*. Princeton: Princeton University Press, 1994.
- [22] Edmunds Lowell. *Approaches to Greek Myth*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990.
- [23] Eliade Mircea. *The Myth of the Eternal Return: Cosmos and History*. Princeton: Princeton University Press, 1965.
- [24] Fontenrose Joseph. *The Ritual Theory of Myth*. Berkeley: University of California Press, 1966.
- [25] Fordyce John. *Greece before Homer: Ancient Chronology and Mythology*. Lon-

- don; Max Parrish, 1956.
- [26] Frankfort Henri. *Kingship and the Gods: A Study of Ancient Near Eastern Religion as the Integration of Society*. Chicago: University of Chicago Press, 1978.
- [27] Gimbutas Marija. *The Living Goddesses*. Berkeley: University of California Press, 1999.
- [28] Golan Ariel. *Prehistoric Religion: Mythology, Symbolism*. Jerusalem: A Golan, 2003.
- [29] Graf Fritz. *Greek Mythology: An Introduction*. Translated by Thomas Marier. Baltimore and London: The Johns University Press, 1993.
- [30] Graham A C. *Poems of the Late Tang*. London: UNESCO Collection of Representative Works, 1965.
- [31] Hägg Robin. *The Role of Religion in the Early Greek Polis*. Stockholm: ström, 1996.
- [32] Hesiod M L West. *Theogony*. Oxford: Oxford University Press, 1966.
- [33] Hesiod M L West. *Works and Days*. Oxford: Oxford University Press, 1980.
- [34] Hinks Roger. *Myth and Allegory in Ancient Art*. London: The Warburg Institute, 1939.
- [35] Homer. *Iliad*. English Translated by Murray A T, Revised by William F Wyatt. London: Harvard University Press, 1999.
- [36] Hooke S H. *Myth, Ritual, and Kingship*. Oxford: Oxford University Press, 1958.
- [37] Hooke S H. *Myth and Ritual*. London: Oxford University Press, 1933.
- [38] Hung Wu. *The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art*. Stanford: Stanford University Press, 1989.
- [39] Ian Hodder. *Reading the Past: Current Approaches to Interpretation in Archaeology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- [40] Kwang Chih Chang. *Art, Myth and Ritual: The Path to Political Authority in Ancient China*. Cambridge: Harvard University Press, 1983.
- [41] Lam Joseph. *Patterns of Sin in the Hebrew Bible: Metaphor, Culture, and the Making of a Religious Concept*. New York: Oxford University Press, 2016.
- [42] Lincoln Bruce. *Theorizing Myth: Narrative, Ideology, and Scholarship*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1999.

- [43] Loewe Michael. *Ways to Paradise: The Chinese Quest for Immortality*. London: George & Unwin, 1979.
- [44] Loraux Nicole. *Born of the Earth: Myth and Politics in Athens*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2000.
- [45] Mali Joseph. *Mythistory: The Making of a Modern Historiography*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.
- [46] Marinatos Nanno. *Minoan Kingship and the Solar Goddess: A Near Eastern Koine*. Chicago: University of Illinois Press, 2010.
- [47] Marinatos Nanno. *Minoan Religion: Ritual, Image, and Symbol*. South Carolina: University of South Carolina Press, 1993.
- [48] McKeon, Carolyn Hessenbruch. *Iconology of the Gorgon Medusa in Roman Mosaic*. Michigan: Michigan University, 1983.
- [49] McNeill William H. *Mythistory and Other Essays*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1986.
- [50] Mills Sophie. *Theseus, Tragedy and the Athena Empire*. Oxford: Clarendon Press, 1997.
- [51] Morris Sarah P. *Daidalos and the Origins of Greek Art*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- [52] Moses I Finley. *The World of Odysseus*. New York: Viking Press, 1954.
- [53] Nilsson Martin P. *Cults, Myths, Oracles, and Politics in Ancient Greece*. New York: Cooper Square Publishers, 1972.
- [54] Nilsson Martin P. *The Mycenaean Origin of Greek Mythology*. Berkeley: University of California Press, 1932.
- [55] O'Connor David and David P Silverman. *Ancient Egyptian Kingship*. Leiden: E. J. Brill, 1995.
- [56] O'Connor David and Stephen Quirke. *Mysterious Land*. London: University College London and Press, 2003.
- [57] Ogden Daniel. *Companion to Greek Religion*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2007.
- [58] Ornan E Tallay. *The Triumph of the Symbol: Pictorial Representation of Deities in Mesopotamia and the Biblical Image Ban*. Fribourg: Academic Press Fribourg, 2005.
- [59] Owen Stephen. *The Great Age of Chinese Poetry: The High T'ang*. New Ha-

- ven; Yale University Press, 1981.
- [60] Owen Stephen. *The Poetry of the Early T'ang*. New Haven: Yale University Press, 1977.
- [61] Padgett J Michael. *The Centaur's Smile: The Human Animal in early Greek Art*. Princeton: Princeton University Art Museum, 2003.
- [62] Pausanias. *Description of Greece*. English Translation by Jones W H S and Henry Arderne Ormerod. New York: G. P. Putnam's Sons, 1918-1935.
- [63] Plutarch. Translated by Dryden, *Plutarch's Lives*. Edited and Revised by Arthur Hugh Clough. New York: Modern Library, 1992.
- [64] Pozzi Dora C and John M Wickersham. *Myth and the Polis*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1991.
- [65] Remond E A E. *The Mythical Origin of the Egyptian Temple*. New York: Manchester University Press, 1969.
- [66] Renfrew Colin. *The Emergence of Civilisation: The Cyclades and the Aegean in the Third Millennium B. C.* London: Methuen & CO Ltd, 1972.
- [67] Richards, Janet and Mary Van Buren. *Order, Legitimacy and Wealth in Ancient States*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- [68] Sasson J M, Baines J, Beckman G et al. *K Civilizations of the Ancient Near East*, Vol. 1. New York: Charles Scribner's Sons, 1995.
- [69] Schefold Karl. *Gods and Heroes in Later Archaic Greek Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- [70] Schrempp Gregory and William Hansen. *Myth: A New Symposium*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2002.
- [71] Scully Stephen. *Homer and the Sacred City*. London: Cornell University Press, 1990.
- [72] Shapiro H A. *Myth into Art: Poet and Painter in Classical Greece*. London and New York: Routledge, 1994.
- [73] Shear Ione Mylonas. *Kingship in the Mycenaean World and Its Reflections in the Oral Tradition*. Philadelphia, PA: Instap Academic Press, 2004.
- [74] Sissa Guilia and Marcel Detienne. *The Daily Life of the Greek Gods*. Translated by Janet Lloyd, Stanford: Stanford University Press, 2000.
- [75] Sourvinou - Inwood, Christiane. *Reading Greek Culture: Texts and Images, Rituals and Myths*. Oxford England: Clarendon Press, 1991.

- [76] Synnøve Bouvrie. *Myth and Symbol I*. Bergen: Norwegian Institute at Athens, 2002.
- [77] Troy Lana. *Patterns of Queenship in Ancient Egyptian Myth and History*. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 1986.
- [78] Ucko Peter J. *Anthropomorphic Figurines of Predynastic Egypt and Neolithic Crete*. London: Andrew Szmidla, 1968.
- [79] Vernant Jean-Pierre. *Myth and Society in Ancient Greece*. London: Methuen & Co, Ltd, 1982.
- [80] Washburn D. *Structure and Cognition in Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

四、英文论文

- [1] Alessandro Rippa. Re-Writing Mythology in Xinjiang: The Case of the Queen Mother of the West, King Mu and the Kunlun. *The China Journal*, 2014(1).
- [2] Aronen Jaakko. Genealogy as a Form of Mythic Discourse: The Case of the Phaeacian. *Synnøve des Bouvrie. Myth and Symbol I*. Bergen: Norwegian Institute at Athens, 2002.
- [3] Bahrani Zainab. Race and Ethnicity in Mesopotamian Antiquity, *World Archaeology*, 2006,38(1) .
- [4] Berger Patricia Ann. *Rites and Festivities in the Art of Eastern Han China: Shantung and Kiangsu Province*. PH. D. Dissertation, University of California, 1980.
- [5] Cahill Suzanne E. A White Clouds Appointment with the Queen Mother of the West, *Journal of Chinese Religion*, 1988,6(1) .
- [6] Cahill Suzanne E. Beside the Turquoise Pond; the Shrine of the Queen Mother of the West in Medieval Chinese Poetry and Religious Practice. *Journal of Chinese Religions*, 1984(12).
- [7] Cahill Suzanne E. Performers and Female Daoist Adepts: Hsi Wang Mu as the Patron Deity of Women in Medieval China. *Journal of the American Oriental Society* 1986,106(1).
- [8] Cahill Suzanne E. Practice Makes Perfect: Paths to Transcendence for Women in Medieval China. *Taoist Resources*, 1990,2(2).
- [9] Cahill Suzanne E. The Daoist Goddess: The Queen Mother of the West. Robin

- Wang. *Images of Women in Chinese Thought and Culture: Writings from the PreQin Period through the Song Dynasty*. Indianapolis: Hackett, 2003.
- [10] Cahill Suzanne E. *The Moon Stopping in the Void: Daoism and the Literati Ideal in Mirrors of the Tang Dynasty*, *Cleveland Studies in the History of Art*. Vol. 9, *Clarity and Luster: New Light on Bronze Mirrors in Tang and Post-Tang China, 600-1300: Papers from a Symposium on the Carter Collection of Chinese Bronze Mirrors at the Cleveland Museum of Art*. Cleveland, Ohio: Cleveland Museum of Art, 2005.
- [11] Calame Claude *Spartan Genealogies: The Mythological Representation of Spatial Organization*. *Interpretations of Greek Mythology*, Translated by Habib A, Edited by Jan Bremmer, London: Routledge, 1988.
- [12] Carpenter T H. *Greek Religion and Art*. Daniel Ogden(eds). *Companion to Greek Religion*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2007.
- [13] Cohen Percy S. *Theories of Myth, Man*. New Series, 1969,4(3).
- [14] Dubs Homer H. *An Ancient Chinese Mystery Cult*. *Harvard Theological Review*, 1942,XXXV(4).
- [15] Evans Arthur J. *The Minoan and Mycenaean Element in Hellenic Life*. *The Journal of Hellenic Studies*,1912(32).
- [16] Evans Arthur J. *Mycenaean Tree and Pillar Cult and Its Mediterranean Relations*. *The Journal of Hellenic Studies*, 1901(21).
- [17] Fracasso Ricardo. *Holy Mothers of Ancient China: A New Approach to the His-Wang-Mu Problems*. T'oung Pao,1988, LXXIV.
- [18] Hansen William. *Meaning and Boudaries: Reflections on Thompson's "Myth and Folktales"*. Gregory Schrempp and William Hansen Edit. *Myth: a New Symposium*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2002.
- [19] Inwood Christiane Sourvinou. *Myths in Images: Theseus and Medea as a Case Study*. Lowell Edmunds(ed). *Approaches to Greek Myth*. Baltimore: Johns Hopkins University Press,1990.
- [20] James Jean M. *An Iconographical Study of Two Late Han Funerary Monuments: The Offering Shrines of the Wu Family and the Multichamber Tomb at Holtingor*. PH. D. Dissertation, University of California, 1980.
- [21] James Jean M. *An Iconographic Study of Xiwangmu during the Han Dynasty*. *Artibus Asiae*, 1995,55(1/2).

- [22] Kohn Livia. *Cosmology, Myth, and Philosophy in Ancient China: New Studies on the Huainan zi*, Asian Folklore Studies, 1994, 53.
- [23] Leach Eleanor. *Imitation or Reconstruction: How Did Roman Viewers Experience Mythological Painting*. Gregory Schrempp and William Hansen(ed). *Myth: A New Symposium*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2002.
- [24] Malkin Irad. *The Polis between Myths of Land and Territory*, Robin Hägg(ed). *The Role of Religion in the Early Greek Polis*. Stockholm: Åström, 1996.
- [25] Marinatos Nanno. *The Life Cycle of the Archaic Greek Warrior and Hero: The Interplay of Myth and Genre in Imagery*, Bouvrie Synnøve des(ed). *Myth and Symbol I*. Bergen: Norwegian Institute at Athens, 2002.
- [26] O'Connor David and Stephen Quirke. *Introduction: Mapping the Unknown in Ancient Egypt*. David O'Connor and Stephen Quirke(ed). *Mysterious Land*. London: Institute of Archeology, University College London and Press, 2003.
- [27] Ricardo Fracasso. *Holy Mothers of Ancient China: A New Approach to the His-Wang - mu (西王母) Problem*, T' oung Pao, Second Series, 1988, 74 (Livrl/3).
- [28] Shih, Hsio-Yen. *Early Chinese Pictorial Style: From The Later Han to the Six Dynasties*. PH. D. Dissertation, Bryn Mawr College. 1961.
- [29] Watrous L Vance. *The Origin and Iconography of the Later Minoan Painted Larnax*, *The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, 1991, 60(3).

五、中文论文

- [1] 安徽省文物考古研究所, 安徽省萧县博物馆:《安徽萧县陈沟墓群(东区)发掘简报》,《东南文化》,2013年第1期。
- [2] 巴林右旗博物馆:《内蒙古巴林右旗那斯台遗址调查》,《考古》,1987年第6期。
- [3] 陈路:《汉画榜题“上人马食太仓”考》,《南都学刊》,2005年第3期。
- [4] 何志国:《论四川汉代西王母图像的起源》,《中华文化论坛》,2007年第2期。
- [5] 胡厚宣:《释殷代求年于四方和四方风的祭祀》,《复旦学报》(社会科学

- 版), 1956 年第 1 期。
- [6] 黄凤春:《试论包山 2 号楚墓饰棺连壁制度》,《考古》,2001 年第 11 期。
- [7] [法] 保罗·戴密微:《法国汉学研究史概述》,秦时月译,《中国文化研究》,1994 年第 2 期。
- [8] 巨万仓:《陕西岐山王家嘴、衙里西周墓葬发掘简报》,《文博》,1985 年第 5 期。
- [9] 李立:《汉画车马出行画像的神话学诠释》,《理论与创作》,2004 年第 6 期。
- [10] 临沂金雀山汉墓发掘组:《山东临沂金雀山九号汉墓发掘简报》,《文物》,1977 年第 11 期。
- [11] 临沂市博物馆:《临沂的西汉瓷棺、砖棺、石棺墓》,《文物》,1998 年第 10 期。
- [12] 刘宗迪:《西王母神话的本土渊源》,《湖北民族学院学报》(哲学社会科学版),2004 年第 1 期。
- [13] 倪润安:《论两汉四灵的源流》,《中原文物》,1999 年第 1 期。
- [14] 濮阳市文物管理委员会,濮阳市博物馆,文物队:《濮阳西水坡遗址试掘简报》,《中原文物》,1988 年第 1 期。
- [15] 山东省博物馆,苍山县文化馆:《山东苍山元嘉元年画像石墓》,《考古》,1975 年第 2 期。
- [16] 山东省博物馆:《临淄郎家庄一号东周殉人墓》,《考古学报》,1977 年第 1 期。
- [17] 商丘地区文化局:《河南夏邑吴庄石椁墓》,《中原文物》,1990 年第 1 期。
- [18] 汪小洋:《枣树:汉画像石中树图像的一个原形》,《齐鲁艺苑》,2004 年第 3 期。
- [19] 王步毅:《安徽宿县褚兰汉画像石墓》,《考古学报》,1993 年第 4 期。
- [20] 王步毅:《褚兰汉画像石及有关物像的认识》,《中原文物》,1991 年第 3 期。
- [21] 王倩:《二元宇宙:褚兰汉墓车马出行图方位结构》,《民族艺术》,2016 年第 6 期。
- [22] 王倩:《淮北汉画像“铺首衔环”神话学新探》,《淮北师范大学学报》(哲学社会科学版),2012 年第 6 期。
- [23] 王倩:《论汉画像石方位划分参照物》,《文艺理论研究》,2014 年

第6期。

- [24] 王 倩:《论陕北汉画像圣树符号的宇宙论意义》,《百色学院学报》,2013年第3期。
- [25] 王 倩:《左东右西:论汉画像石中的西王母方位模式》,《文化遗产》,2014年第2期。
- [26] 巫 鸿:《论西王母图像及其与印度艺术的关系》(续),李 淞译,《艺苑》,1997年第4期。
- [27] 巫 鸿:《论西王母图像及其与印度艺术的关系》,李 淞译,《艺苑》,1997年第3期。
- [28] 熊建平:《试谈刘台西周墓地出土的玉蚕》,《农业考古》,1987年第1期。
- [29] 徐州博物馆,沛县文化馆:《江苏沛县栖山画像石墓清理简报》,《考古》编辑部编《考古学集刊》(2),中国社会科学出版社,1982年。
- [30] 燕生东,刘智敏:《苏鲁豫皖交界区西汉石椁墓及其画像石的分期》,《中原文物》,1995年第1期。
- [31] 燕燕燕:《山东滕州市山头村汉代画像石墓》,《考古》,2012年第4期。
- [32] 叶舒宪:《“玉帛为二精”神话考论》,《民族艺术》,2014年第3期。
- [33] 叶舒宪:《〈山海经〉神话政治地理观》,《民族艺术》,1999年第3期。
- [34] 叶舒宪:《论四重证据法的证据间性:以西汉窦氏墓玉组佩神话图像解读为例》,《陕西师范大学学报》(哲学社会科学版),2014年第5期。
- [35] 叶舒宪:《牛头西王母形象解说》,《民族艺术》,2008年第3期。
- [36] 叶舒宪:《西王母神话:女神文明的中国遗产》,《百色学院学报》,2011年第5期。
- [37] 榆林地区文管会,绥德县文化馆:《陕西绥德县四十里铺画像石墓调查简报》,《考古与文物》,2002年第3期。
- [38] 岳 翔:《安徽宿县褚兰汉画像石墓研究》,《郑州航空工业管理学院学报》(社会科学版),2013年第4期。
- [39] 枣庄市文物管理委员会,枣庄市博物馆:《山东枣庄市临山汉墓发掘简报》,《考古》,2003年第11期。
- [40] 枣庄市文物管理委员会办公室,枣庄市博物馆:《山东枣庄小山西汉画像石墓》,《文物》,1977年第12期。
- [41] 张志春:《从具象到抽象的演化轨迹:对陕北等地汉画像石一种抽象图纹的文化追溯》,《艺术百家》,2003年第3期。

- [42] 郑同修:《汉画像中“长青树”类刻画与汉代社祭》,《东南文化》,1997 年第 4 期。
- [43] 重庆巫山县文物管理局,中国社会科学院考古研究所三峡工作队:《重庆巫山县东汉鎏金铜牌饰的发现与研究》,《考古》,1998 年第 2 期。

图 录

第一章

- 图 1-1 陕西神木大保当 M16 墓门画像石组合 023
- 图 1-2 南阳麒麟岗天象图 024
- 图 1-3 内蒙古和林格尔东汉晚期一号汉墓“幕府东门图” 026
- 图 1-4 河南荥阳市王村东汉墓壁画“北陵令车图” 029

第二章

- 图 2-1 米脂官庄墓门画像石西王母与东王公图像 033
- 图 2-2 陕西神木大保当墓葬 M18 中西王母、东王公图像 033
- 图 2-3 陕西米脂官庄 M2 门柱石上东王公与西王母图像 034
- 图 2-4 西王母、东王公图像的方位结构 035
- 图 2-5 武梁祠山墙上的西王母与东王公图像 036
- 图 2-6 十字形方位 037
- 图 2-7 凌家滩玉版 039
- 图 2-8 河南濮阳西水坡 M45 墓葬平面图 040
- 图 2-9 阿兹特克宇宙图 041

第三章

- 图 3-1 山东苍山县东汉元嘉元年画像石题记 047
- 图 3-2 褚兰二号墓石祠北、东、西壁墙基石车马出行图 048
- 图 3-3 褚兰二号墓前室南、东、西、北壁墙基石车马出行图 049
- 图 3-4 褚兰一号墓前室南壁和北壁额枋车马出行图 050
- 图 3-5 山东武梁祠左石室屋顶前陂东段车马画像 050
- 图 3-6 褚兰一号墓前室东壁额枋拜谒图 055
- 图 3-7 褚兰一号墓前室西壁额枋歌舞图 055
- 图 3-8 褚兰一号墓南北后室东壁连璧纹 056
- 图 3-9 洛阳烧沟村卜千秋墓夫妇升仙图 057

图 3-10	临沂金雀山九号汉墓墓主升天图	057
图 3-11	长沙马王堆一号汉墓墓主升天图	058
图 3-12	长沙马王堆三号墓墓主升天图	058
图 3-13	辽宁大连营城子汉墓二号墓壁画墓主升天图	058
图 3-14	陈家大山战国楚墓帛画墓主升天图	059
图 3-15	子弹库楚墓帛画墓主升天图	059

第四章

图 4-1	栖霞 1 号墓画像石铺首衔环	062
图 4-2	山东大汶口铺首衔环	062
图 4-3	陕西绥德四十里铺铺首衔环	063
图 4-4	淮北博物馆铺首衔环	064
图 4-5	安徽宿县褚兰一号墓耳室东侧铺首衔环	065
图 4-6	陕北东汉早期画像石墓门（绥德后思家沟）	066
图 4-7	良渚文化山形冠	068
图 4-8	凌家滩文化山形冠	068
图 4-9	迈锡尼黄金山形器	069
图 4-10	脚踏圣山头戴山形冠巴比伦神明沙马什	069
图 4-11	巴比伦宇宙	070
图 4-12	陈家大山楚墓灵魂导引图	072
图 4-13	长沙子弹库楚墓灵魂导引图	073
图 4-14	帕莱卡斯特罗石棺上的天堂图景（公元前第 13 世纪）	074
图 4-15	凯弗洛克里石棺冥界图景	074

第五章

图 5-1	巫山县淀粉厂铜牌饰“玉璧天门图”	079
图 5-2	烧沟 61 号墓隔梁砖雕“五玉璧天门图”	080
图 5-3	陕西西安市三桥镇汉墓玉璧组配	081
图 5-4	扬州平山养殖场 3 号汉墓连璧纹	082
图 5-5	山东枣庄 1 号画像石墓连璧纹	083
图 5-6	长沙马王堆一号汉墓漆屏风连璧纹	083
图 5-7	内蒙古巴林右旗那斯台遗址出土的玉蚕	085
图 5-8	陕西扶风县强家 1 号西周墓出土玉蚕	086
图 5-9	山东浏阳县姜集镇刘台西周墓出土玉蚕	086
图 5-10	嘉峪关新城 6 号魏晋墓后壁茧帛图	087

第六章

图 6-1	巫山县淀粉厂铜牌饰“玉璧天门图”	097
图 6-2	烧沟 61 号墓隔梁砖雕“五玉璧天门图”	098
图 6-3	安徽萧县陈沟石椁 M12 前挡与后挡画像	099
图 6-4	山东枣庄小山西汉 M2 南椁室西挡画像摹本	100
图 6-5	河南济源泗涧沟陶建木模型	101
图 6-6	安徽蚌埠双墩遗址陶碗树形刻画符号	103

第七章

图 7-1	陕西米脂黨家沟墓门立柱圣树画像	106
图 7-2	陕西神木大保当圣树画像	107
图 7-3	山东嘉祥武梁祠圣树画像	108
图 7-4	陕西绥德王德元墓门左右立柱圣树画像	109
图 7-5	陕北圣树图像的垂直宇宙模式	110
图 7-6	淮北圣树汉画像	111
图 7-7	萨满人服装上的圣树图像	113
图 7-8	凌家滩遗址玉树和玉树刻纹片	115
图 7-9	亚述圣树浮雕（尼姆鲁德浅浮雕，公元前 900 年）	116
图 7-10	迈锡尼圣树金戒指	116
图 7-11	圣树宇宙论图示	117

第九章

图 9-1	德尔斐翁法罗斯石	147
图 9-2	德尔斐翁法罗斯石所在位置（大地之脐）	147
图 9-3	十三世纪中叶欧洲的“诗篇地图”	148
图 9-4	哈吉亚·特里亚达石棺侧挡上石头与树组成的神庙	155
图 9-5	米诺赛勒派勒戒指印章上石头与树构成的神殿	156
图 9-6	罗马时代推罗硬币上的石头与树	157

第十章

图 10-1	米诺赛勒派勒金戒指上的神谕场景	178
图 10-2	卡莱瓦亚墓葬出土金戒指上的神谕场景	178

附录：汉画像石神话谱系

较之于谱系完善的古希腊神话，中国古代神话谱系支离破碎，如何利用各种资料重构业已失落的中国上古神话谱系，这是自茅盾等先辈以来学术界就极为关注的问题。本部分以表格与文字并置形式将汉画像石中神祇加以分类，从而以更加简明、直观的方式呈现汉画像石中的神话谱系。本部分主要包括以下3个部分：一、汉画像石神话形象分类。课题组以 excel 表格形式，具体呈现汉画像石各类神话形象的图像组合与具体情境。二、汉画像石神话形象谱系的地域特征。课题组选取了山东部分地区与陕西、山西地区的汉画像石为研究对象，阐释了这3个地区的神话形象谱系在地域上的表现特征，尤其是不同地区的神话形象在汉代图像体系与结构上的相同与差异之处。

需要特别强调的是，本部分的图像来源，全部出自《中国画像石全集》丛书，并不包括其他图像资料。理由非常简单，这套丛书是迄今最完整、最系统化地呈现汉画像石神话形象谱系的图书，各地汉画像石博物馆编撰的汉画像石图册之类的资料固然详实，但并不能系统呈现汉画像石的全貌。以北京大学朱青生教授为主导的《汉画总录》编辑委员会编辑的《汉画总录》丛书，虽然体系完备，但迄今并未全部出版，因此课题组采用了早期的汉画像石丛书《中国汉画像石全集》作为汉画像石神话谱系的图像来源。

附录一：汉画像石神话形象谱系(田桂丞整理)

一、神话形象分类

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
一	1	平邑	孙氏阙		多头人面兽		
一	1	平邑	孙氏阙		人首蛇身		
一	5	平邑	皇圣卿西阙	西面	人首怪兽		
一	8	平邑	皇圣东阙	南面画像	伏羲	手执规矩的伏羲	东汉章帝元和三年(公元86年)
一	8	平邑	皇圣东阙	南面画像	女娲	手执规矩的伏羲、女娲	东汉章帝元和三年(公元86年)
一	8	平邑	皇圣东阙	南面画像	玄武	左玄武	
一	8	平邑	皇圣东阙	南面画像	朱雀	朱雀	
一	14	平邑	功曹阙	北面	朱雀		
一	16	嘉祥	武氏西阙正阙身北面		铺首衔环		
一	16	嘉祥	武氏西阙正阙身北面		常青树	位于铺首下方	
一	16	嘉祥	武氏西阙正阙身北面		虎	常青树下嬉戏	
一	20	嘉祥	武氏西阙正阙	阙东面画像	女娲	一人身蛇尾	东汉桓帝建和元年(公元147年)
一	20	嘉祥	武氏西阙正阙		铺首		
一	20	嘉祥	武氏西阙正阙		鱼	女娲身下有一鱼	
一	20	嘉祥	武氏西阙正阙		龙	昂首上行	
一	21	嘉祥	武氏西阙子阙身西面		龙	一龙翼虎昂首上行,虎口衔龙尾	

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
一	21	嘉祥	武氏西阙子阙身西面		虎	一龙翼虎昂首上行,虎口衔龙尾	
一	25	嘉祥	武氏西阙子阙楹斗南面		玄武		
一	25	嘉祥	武氏西阙子阙楹斗南面		朱雀		
一	25	嘉祥	武氏西阙子阙楹斗南面		飞鸟		
一	27	嘉祥	武氏西阙正阙柱南		龙	头部残缺	
一	29	嘉祥	武氏东阙正阙身北		铺首		
一	30	嘉祥	武氏东阙正阙身南		怪兽		
一	30	嘉祥	武氏东阙正阙身南		三头人		
一	30	嘉祥	武氏东阙正阙身南		八头人		
一	33	嘉祥	武氏东阙正阙	阙西面画像	伏羲	人身蛇尾、戴冠执矩	东汉桓帝建和元年(公元147年)
一	33	嘉祥	武氏东阙正阙	阙西面画像	铺首	画像上刻铺首衔环	
一	34	嘉祥	武氏东阙子阙身东		龙		
一	34	嘉祥	武氏东阙子阙身东		虎		
一	37	嘉祥	武氏东阙子阙楹北		虎	两虎相背、尾上翘、回头张口相望	
一	38	嘉祥	武氏东阙子阙楹南		虎		
一	38	嘉祥	武氏东阙子阙楹南		鹿		
一	38	嘉祥	武氏东阙子阙楹南		熊		
一	40	嘉祥	武氏东阙正阙	立柱	虎	张口翘尾	
一	42	长清	孝堂山石祠	东壁画像	伏羲	有风伯拔屋、雷神出行	约东汉章帝时期(公元76-88年)
一	43	长清	孝堂山石祠	西壁画像	女娲	有侍奉者、灵异仙人	约东汉章帝时期(公元76-88年)
一	43	长清	孝堂山石祠	西壁画像	西王母	有侍奉者、灵异仙人	约东汉章帝时期(公元76-88年)
一	46	长清	孝堂山石祠	隔梁西面	大鹰		

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
一	46	长清	孝堂山石祠	隔梁西面	彩虹	作龙首状	
一	47	长清	孝堂山石祠	东壁隔梁底面画像	金鸟	有一日轮,日中有金鸟	约东汉章帝时期(公元 76-88 年)
一	49	嘉祥	武梁祠	西壁画像	西王母	西王母端坐正中	约东汉桓帝元嘉元年(公元 151 年)
一	49	嘉祥	武梁祠	西壁画像	伏羲		约东汉桓帝元嘉元年(公元 151 年)
一	49	嘉祥	武梁祠	西壁画像	女娲		
一	49	嘉祥	武梁祠	西壁画像	羽人	有羽人、玉兔、蟾蜍、人首鸟身者等 灵异侍奉	约东汉桓帝元嘉元年(公元 151 年)
一	49	嘉祥	武梁祠	西壁画像	玉兔	有羽人、玉兔、蟾蜍、人首鸟身者等 灵异侍奉	约东汉桓帝元嘉元年(公元 151 年)
一	49	嘉祥	武梁祠	西壁画像	蟾蜍	有羽人、玉兔、蟾蜍、人首鸟身者等 灵异侍奉	约东汉桓帝元嘉元年(公元 151 年)
一	50	嘉祥	武梁祠	东壁画像	人首鸟身兽	两侧有羽人侍奉及怪兽神异。	约东汉桓帝元嘉元年(公元 151 年)
一	55	嘉祥	武氏祠	前石室西壁上石画像	西王母	西王母端坐于交龙上	约东汉灵帝建宁元年(公元 186 年)
一	55	嘉祥	武氏祠	前石室西壁上石画像	羽人	西王母两侧有羽人、玉兔、蟾蜍、奇 禽异兽	约东汉灵帝建宁元年(公元 186 年)
一	55	嘉祥	武氏祠	前石室西壁上石画像	玉兔	西王母两侧有羽人、玉兔、蟾蜍、奇 禽异兽	约东汉灵帝建宁元年(公元 186 年)
一	55	嘉祥	武氏祠	前石室西壁上石画像	蟾蜍	西王母两侧有羽人、玉兔、蟾蜍、奇 禽异兽	约东汉灵帝建宁元年(公元 186 年)
一	55	嘉祥	武氏祠	前石室西壁上石画像	奇珍异兽	西王母两侧有羽人、玉兔、蟾蜍、奇 禽异兽	约东汉灵帝建宁元年(公元 186 年)
一	57	嘉祥	武氏祠	前石室东壁上石画像	东王公	周围有羽人侍奉	约东汉灵帝建宁元年(公元 186 年)
一	57	嘉祥	武氏祠	前石室东壁上石画像	羽人	羽人侍奉东王公	约东汉灵帝建宁元年(公元 186 年)
一	57	嘉祥	武氏祠	前石室东壁上石画像	奇珍异兽		约东汉灵帝建宁元年(公元 186 年)
一	70	嘉祥	武氏祠	前石室隔梁东	羽人		

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
一	70	嘉祥	武氏祠	前石室隔梁东	龙	背生翼	
一	72	嘉祥	武氏祠	前石室屋顶前坡东段 画像	伏羲		约东汉灵帝建宁元年(公元 186 年)
一	72	嘉祥	武氏祠	前石室屋顶前坡东段 画像	龙	神人左向出行,前为三翼龙	约东汉灵帝建宁元年(公元 186 年)
一	72	嘉祥	武氏祠	前石室屋顶前坡东段 画像	羽人	羽人骑牛首异兽,左边有形体各异的羽人,四羽人持幡骑翼龙前导	约东汉灵帝建宁元年(公元 186 年)
一	72	嘉祥	武氏祠	前石室屋顶前坡东段 画像	牛首和鸟首 异兽	神人左向出行:前为三翼龙、三马首异兽,一羽人骑牛首异兽;后二神人乘云车,驾三鸟首异兽随行。左端一人执笏恭迎,有羽人侍;左边有形体各异的羽人和卷云,四羽人持幡骑翼龙前导,一神人乘云车	约东汉灵帝建宁元年(公元 186 年)
一	72	嘉祥	武氏祠	前石室屋顶前坡东段 画像	女娲	羽人骑牛首异兽,驾三鸟首异兽随行	约东汉灵帝建宁元年(公元 186 年)
一	72	嘉祥	武氏祠	前石室屋顶前坡东段 画像	虎		约东汉灵帝建宁元年(公元 186 年)
一	73	嘉祥	武氏祠	前石室屋顶前坡西段 画像	风伯	两列鸟首、兽首和羽人的勾连云气	
一	73	嘉祥	武氏祠	前石室屋顶前坡西段 画像	雷公	两列鸟首、兽首和羽人的勾连云气	
一	73	嘉祥	武氏祠	前石室屋顶前坡西段 画像	电母	两列鸟首、兽首和羽人的勾连云气	
一	73	嘉祥	武氏祠	前石室屋顶前坡西段 画像	神女	刻仙人出行、刻雷神出行图,右端有风伯左向吹	约东汉灵帝建宁元年(公元 186 年)
一	73	嘉祥	武氏祠	前石室屋顶前坡西段 画像	羽人	兽首和羽人的勾连云气	约东汉灵帝建宁元年(公元 186 年)

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
一	73	嘉祥	武氏祠	前石室屋顶前坡西段画像	兽首	兽首和羽人的勾连云气	约东汉灵帝建宁元年(公元186年)
一	74	嘉祥	武氏祠	左石室西壁上石画像	西王母	西王母端坐正中	约东汉桓帝建和二年(公元148年)
一	74	嘉祥	武氏祠	左石室西壁上石画像	羽人	西王母周围及两侧有众多羽人	约东汉桓帝建和二年(公元148年)
一	74	嘉祥	武氏祠	左石室西壁上石画像	玉兔	西王母周围及两侧有捣药的玉兔	约东汉桓帝建和二年(公元148年)
一	74	嘉祥	武氏祠	左石室西壁上石画像	龙	西王母周围及两侧有翼龙	约东汉桓帝建和二年(公元148年)
一	76	嘉祥	武氏祠	左石室东壁上石画像	东王公	东王公周围及两侧有各种形状的羽人、蟾蜍、人首鸟身者和奇禽怪兽。	约东汉桓帝建和二年(公元148年)
一	76	嘉祥	武氏祠	左石室东壁上石画像	羽人	周围及两侧有各种形状的羽人、蟾蜍、人首鸟身者和奇禽怪兽。	约东汉桓帝建和二年(公元148年)
一	76	嘉祥	武氏祠	左石室东壁上石画像	蟾蜍	周围及两侧有各种形状的羽人、蟾蜍、人首鸟身者和奇禽怪兽。	约东汉桓帝建和二年(公元148年)
一	80	嘉祥	武氏祠	左石室后壁小龕西侧画像	伏羲	执规矩,蛇尾相交	约东汉桓帝建和二年(公元148年)
一	80	嘉祥	武氏祠	左石室后壁小龕西侧画像	女娲	执规矩,蛇尾相交	约东汉桓帝建和二年(公元148年)
一	80	嘉祥	武氏祠	左石室后壁小龕西侧画像	羽人	两羽人举手相牵,亦蛇尾相交	约东汉桓帝建和二年(公元148年)
一	87	嘉祥	武氏祠	左石室屋顶前坡东段画像	西王母	刻仙人乘云车、驾三翼龙左向行;其前后有羽人前导,周围有男女羽人侍奉	约东汉桓帝建和二年(公元148年)
一	87	嘉祥	武氏祠	左石室屋顶前坡东段画像	东王公	刻仙人乘云车、驾三翼龙左向行;其前后有羽人前导,周围有男女羽人侍奉	约东汉桓帝建和二年(公元148年)
一	87	嘉祥	武氏祠	左石室屋顶前坡东段画像	龙	刻仙人乘云车、驾三翼龙左向行;其前后有羽人前导,周围有男女羽人侍奉	约东汉桓帝建和二年(公元148年)

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
—	87	嘉祥 武氏祠		左石室屋顶前坡东段 画像	羽人	刻仙人乘云车、驾三翼龙左向行；其前后有羽人前导，周围有男女羽人侍奉	约东汉桓帝建和二年（公元 148 年）
—	88	嘉祥 武氏祠		左石室屋顶前坡西段 画像	神女	头缩高髻的女神乘云车，前有翼龙、羽人、羽人骑翼龙前导；雷神右向出行施威图，五羽人拽拉的云车上，执桴击建鼓；车后有风伯吹风和羽人；右边卷云上有电母、雨师执鞭、抱壶；拱桥下雷公执锤、钻俯身下击一披发伏地者	
—	88	嘉祥 武氏祠		左石室屋顶前坡西段 画像	雷公	云车、翼龙、羽人、羽人骑翼龙前导；雷神右向出行施威图，五羽人拽拉的云车上，执桴击建鼓；车后有风伯吹风和羽人；右边卷云上有电母、雨师执鞭、抱壶；拱桥下雷公执锤，钻俯身下击一披发伏地者；右端一妇女抱小儿作跌扑状；执锺、勺、刀、瓶、盆的神人，持五兵的神怪和熊等神怪灵异	
—	88	嘉祥 武氏祠		左石室屋顶前坡西段 画像	电母	云车、翼龙、羽人、羽人骑翼龙前导；雷神右向出行施威图，五羽人拽拉的云车上，执桴击建鼓；车后有风伯吹风和羽人；右边卷云上有电母、雨师执鞭、抱壶；拱桥下雷公执锤，钻俯身下击一披发伏地者；右端一妇女抱小儿作跌扑状；执锺、勺、刀、瓶、盆的神人，持五兵的神怪和熊等神怪灵异	

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
一	88	嘉祥	武氏祠	左右室屋顶前坡西段 画像	风伯	云车、翼龙、羽人、羽人骑翼龙前导；雷神右向出行施威图，五羽人拽拉的云车上，执桴击建鼓；车后有风伯吹风和羽人；右边卷云上有电母、雨师执鞭、抱壶；拱桥下雷公执锤，钻俯身下击一披发伏地者；右端一妇女抱小儿作跌扑状；执锺、勺、刀、瓶、盆的神人，持五兵的神怪和熊等神怪灵异	
一	90	嘉祥	宋山小石祠	东壁画像	东王公	东王公端坐于榻上，两侧有羽人侍奉	约东汉桓、灵帝时期（公元147-189年）
一	90	嘉祥	宋山小石祠	东壁画像	羽人	东王公端坐于榻上，两侧有羽人侍奉	约东汉桓、灵帝时期（公元147-189年）
一	91	嘉祥	宋山小石祠	西壁画像	西王母	中间西王母端坐榻上，两侧有羽人执三珠果等侍奉，右边有玉兔、蟾蜍捣药	约东汉桓、灵帝时期（公元147-189年）
一	91	嘉祥	宋山小石祠	西壁画像	羽人	中间西王母端坐榻上，两侧有羽人执三珠果等侍奉，右边有玉兔、蟾蜍捣药	约东汉桓、灵帝时期（公元147-189年）
一	91	嘉祥	宋山小石祠	西壁画像	玉兔	中间西王母端坐榻上，两侧有羽人执三珠果等侍奉，右边有玉兔、蟾蜍捣药	约东汉桓、灵帝时期（公元147-189年）
一	91	嘉祥	宋山小石祠	西壁画像	蟾蜍	中间西王母端坐榻上，两侧有羽人执三珠果等侍奉，右边有玉兔、蟾蜍捣药	约东汉桓、灵帝时期（公元147-189年）
一	91	嘉祥	宋山小石祠	西壁画像	三珠果	中间西王母端坐榻上，两侧有羽人执三珠果等侍奉，右边有玉兔、蟾蜍捣药	约东汉桓、灵帝时期（公元147-189年）

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征
一	92	嘉洋	宋山小石祠	后壁	飞鸟	
一	92	嘉洋	宋山小石祠	后壁	连理树	
一	100	临沂	广云山二号石椁墓	东壁	飞鸟	
一	106	济宁	济宁师专十号石椁墓	南壁	常青树	
一	108	曲阜	东安汉里石椁墓	东壁	龙	四爪伸展、张口
一	108	曲阜	东安汉里石椁墓	东壁	蟾蜍	
一	108	曲阜	东安汉里石椁墓	东壁	熊	
一	109	曲阜	东安汉里石椁墓	西壁	虎	昂首翘尾
一	110	曲阜	东安汉里石椁墓	南壁	朱雀	两朱雀相对展翅对立
一	111	曲阜	东安汉里石椁墓	北壁里面	三珠果	仙人手拿三珠果
一	111	曲阜	东安汉里石椁墓	北壁里面	玄武	昂首向后,背上立一仙人
一	119	诸城	前凉壹墓	门下横额	朱雀	
一	121	诸城	前凉壹墓	门扉正面	朱雀	
一	121	诸城	前凉壹墓	门扉正面	铺首	铺首衔环、环下穿绶带
一	122	诸城	前凉壹墓	门扉背面	朱雀	
一	122	诸城	前凉壹墓	门扉背面	铺首	铺首衔环、环下穿绶带
一	130	沂南	安丘汉墓	前室南壁东侧立柱	朱雀	
一	130	沂南	安丘汉墓	前室南壁东侧立柱	龙	背生翼
一	130	沂南	安丘汉墓	前室南壁东侧立柱	飞鸟	
一	133	沂南	安丘汉墓	前室室顶南坡	朱雀	
一	133	沂南	安丘汉墓	前室室顶南坡	虎	背生翼

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
一	134	沂南	安丘汉墓	前室室顶北坡	朱雀		
一	134	沂南	安丘汉墓	前室室顶北坡	虎	背生翼	
一	134	沂南	安丘汉墓	前室室顶北坡	龙		
一	135	沂南	安丘汉墓	前室室顶东坡	朱雀		
一	136	沂南	安丘汉墓	前室封顶石南段画像	伏羲	中间刻伏羲、女娲蛇尾相交，手执规矩；其周围一羽人和翻滚腾跃的六异兽；右上角一神怪蹲踞，手握长物，口衔长物的中端；右下角一神怪，鼓腹，双手抚膝蹲坐	东汉晚期(公元147-220年)
一	136	沂南	安丘汉墓	前室封顶石南段画像	女娲	中间刻伏羲、女娲蛇尾相交，手执规矩；其周围一羽人和翻滚腾跃的六异兽；右上角一神怪蹲踞，手握长物，口衔长物的中端；右下角一神怪，鼓腹，双手抚膝蹲坐	东汉晚期(公元147-220年)
一	136	沂南	安丘汉墓	前室封顶石南段画像	羽人	中间刻伏羲、女娲蛇尾相交，手执规矩；其周围一羽人和翻滚腾跃的六异兽；右上角一神怪蹲踞，手握长物，口衔长物的中端；右下角一神怪，鼓腹，双手抚膝蹲坐	东汉晚期(公元147-220年)
一	137	沂南	安丘汉墓	前室封顶石中段画像	三足鸟	画像刻雷神出行图：左边，雷神肩有双翼，右向端坐于雷车上，车有翼，车上竖三建鼓，雷神执桴击鼓；车前二羽人拽绳牵引雷车，车下卷云缭绕。左端六神人执钺、椎行走。车前上方一女执鞭，车后五女执鞭，当为电母；日轮，内有三足乌，日轮周围缠绕飞云，右端刻五仙人	东汉晚期(公元147-220年)

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
—	137	沂南	安丘汉墓	前室封顶石中段画像	羽人	画像刻雷神出行图：左边，雷神肩有双翼，右向端坐于雷车上，车有翼，车上竖三建鼓，雷神执桴击鼓；车前二羽人拽绳牵引雷车，车下卷云缭绕。左端六仙人执锤、椎行走。车前上方一女执鞭，车后五女执鞭，当为电母；日轮，内有三足乌，日轮周围缠绕飞云，右端刻五仙人	东汉晚期（公元 147-220 年）
—	138	沂南	安丘汉墓	前室封顶石北段	龙		
—	138	沂南	安丘汉墓	前室封顶石北段	虎	背生翼	
—	139	沂南	安丘汉墓	中室南壁西侧方立柱东面	凤		
—	145	沂南	安丘汉墓	中室室顶南坡西段画像	朱雀		东汉晚期（公元 147-220 年）
—	147	沂南	安丘汉墓	中室室顶南坡东段画像	女娲	女娲执规，其左二仙人执瑞草，其右一仙人执槌，一仙人执瑞草，一仙人执鞭	东汉晚期（公元 147-220 年）
—	147	沂南	安丘汉墓	中室室顶南坡东段画像	瑞草	女娲执规，其左二仙人执瑞草，其右一仙人执槌，一仙人执瑞草，一仙人执鞭	东汉晚期（公元 147-220 年）
—	148	沂南	安丘汉墓	中室室顶北坡东段画像	朱雀		
—	149	沂南	安丘汉墓	中室室顶北坡中段画像	朱雀		
—	150	沂南	安丘汉墓	中室室顶北坡中段画像	羽人		
—	150	沂南	安丘汉墓	中室室顶北坡中段画像	虎	背生翼	

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
—	151	沂南	安丘汉墓	中室室顶中坡	朱雀		
—	152	沂南	安丘汉墓	中室室顶中坡	朱雀		
—	152	沂南	安丘汉墓	中室室顶中坡	飞鸟		
—	152	沂南	安丘汉墓	中室室顶中坡	异兽		
—	153	沂南	安丘汉墓	中室封顶石	三足乌		
—	153	沂南	安丘汉墓	中室封顶石	九尾狐		
—	153	沂南	安丘汉墓	中室封顶石	羽人		
—	153	沂南	安丘汉墓	中室封顶石	虎	背生翼	
—	153	沂南	安丘汉墓	中室封顶石	龙		
—	153	沂南	安丘汉墓	中室封顶石	日轮		
—	153	沂南	安丘汉墓	中室封顶石	祥云		
—	154	沂南	安丘汉墓	后室东间东壁	玄武		
—	154	沂南	安丘汉墓	后室东间东壁	朱雀		
—	154	沂南	安丘汉墓	后室东间东壁	龙		
—	154	沂南	安丘汉墓	后室东间东壁	虎	背生翼	
—	154	沂南	安丘汉墓	后室东间东壁	翼羊		
—	154	沂南	安丘汉墓	后室东间东壁	蟾蜍		
—	154	沂南	安丘汉墓	后室东间东壁	蛇		
—	154	沂南	安丘汉墓	后室东间东壁	飞鸟		
—	155	沂南	安丘汉墓	后室东间北壁	朱雀		
—	155	沂南	安丘汉墓	后室东间北壁	虎	背生翼	

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
一	155	沂南	安丘汉墓	后室东间北壁	树		
一	156	沂南	安丘汉墓		虎	背生翼	
一	156	沂南	安丘汉墓		龙		
一	157	沂南	安丘汉墓	后室东间室顶西坡画像	雷公	画面分为左右两格。右格，刻雷神出行。一御者控轡驾馭三翼龙拉雷神车左向行，车上竖三建鼓，雷神中坐，车下飞云缭绕。车前二仙人骑虎前导。车后二仙人荷鞭骑翼虎，一仙人骑虎和另三翼虎紧随	东汉晚期(公元 147-220 年)
一	157	沂南	安丘汉墓	后室东间室顶西坡画像	龙	画面分为左右两格。右格，刻雷神出行。一御者控轡驾馭三翼龙拉雷神车左向行，车上竖三建鼓，雷神中坐，车下飞云缭绕。车前二仙人骑虎前导。车后二仙人荷鞭骑翼虎，一仙人骑虎和另三翼虎紧随	东汉晚期(公元 147-220 年)
一	157	沂南	安丘汉墓	后室东间室顶西坡画像	虎	画面分为左右两格。右格，刻雷神出行。一御者控轡驾馭三翼龙拉雷神车左向行，车上竖三建鼓，雷神中坐，车下飞云缭绕。车前二仙人骑虎前导。车后二仙人荷鞭骑翼虎，一仙人骑虎和另三翼虎紧随	东汉晚期(公元 147-220 年)
一	160	沂南	安丘汉墓		羽人		
一	161	沂南	安丘汉墓		龙		
一	161	沂南	安丘汉墓		虎	背生翼	
一	161	沂南	安丘汉墓		翼兔		

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
一	162	沂南	安丘汉墓		朱雀		
一	162	沂南	安丘汉墓		铺首		
一	163	沂南	安丘汉墓		朱雀		
一	163	沂南	安丘汉墓		铺首		
一	164	沂南	安丘汉墓		铺首		
一	170	沂南	安丘汉墓	后室西间封顶石画像	伏羲	蛇尾交加	东汉晚期(公元147-220年)
一	170	沂南	安丘汉墓		女娲		东汉晚期(公元147-220年)
一	171	沂南	安丘汉墓	后室西间封顶石	龙		
一	175	沂南	安丘汉墓	后室中间圆柱	羽人		
一	176	沂南	安丘汉墓	后室立柱	熊		
一	176	沂南	安丘汉墓	后室立柱	龙		
一	176	沂南	安丘汉墓	后室立柱	麒麟		
一	182	沂南	沂南汉墓	墓门东立柱画像	伏羲		东汉晚期(公元147-220年)
一	182	沂南	沂南汉墓	墓门东立柱画像	女娲	画面上部刻一力士,以强壮的双臂拥抱伏羲和女娲,力士肩后有一规矩左右上角各缀一飞鸟,下部刻一东王公戴胜,肩有双翼拱手端坐于山字形的瓶状高几上,左右各一仙人跪,手持杵捣药,一龙穿行于瓶状几座间	东汉晚期(公元147-220年)
一	183	沂南	沂南汉墓	墓门中立柱画像	玉兔	画面上刻蹶张,口衔箭,足蹬弩弓背,双手拉弩弓弦	东汉晚期(公元147-220年)

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
—	184	沂南	沂南汉墓	墓门西立柱画像	西王母	此图为浅浮雕。画面上部刻一怪兽,虎首,顶有长毛,竖耳,张口露齿和舌,有翼,圆腹,作蹲坐状,右足踏其下一张口右行的虎背上,两足间露尾。下部刻西王母,戴胜,肩有翼,拱手端坐于山字形瓶状高几上,两侧有玉兔执杵捣药,一虎穿行于瓶状高几间	东汉晚期(公元147-220年)
—	184	沂南	沂南汉墓	墓门西立柱画像	玉兔	此图为浅浮雕。画面上部刻一怪兽,虎首,顶有长毛,竖耳,张口露齿和舌,有翼,圆腹,作蹲坐状,右足踏其下一张口右行的虎背上,两足间露尾。下部刻西王母,戴胜,肩有翼,拱手端坐于山字形瓶状高几上,两侧有玉兔执杵捣药,一虎穿行于瓶状高几间	东汉晚期(公元147-220年)
—	184	沂南	沂南汉墓	墓门西立柱画像	虎	此图为浅浮雕。画面上部刻一怪兽,虎首,顶有长毛,竖耳,张口露齿和舌,有翼,圆腹,作蹲坐状,右足踏其下一张口右行的虎背上,两足间露尾。下部刻西王母,戴胜,肩有翼,拱手端坐于山字形瓶状高几上,两侧有玉兔执杵捣药,一虎穿行于瓶状高几间	东汉晚期(公元147-220年)
—	188	沂南	沂南汉墓	前室北壁横额	龙		
—	188	沂南	沂南汉墓	前室北壁横额	玄武		
—	188	沂南	沂南汉墓	前室北壁横额	朱雀		

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征
一	188	沂南	沂南汉墓	前室北壁横额	虎	
一	192	沂南	沂南汉墓	前室北壁东侧	龙	
一	192	沂南	沂南汉墓	前室北壁东侧	瑞草	
一	193	沂南	沂南汉墓	前室北壁西侧	虎	
一	194	沂南	沂南汉墓	前室北壁中柱画像	朱雀	画像上刻一朱雀展翅站立。中刻一虎首神怪,下刻与龙交缠的玄武
一	194	沂南	沂南汉墓	前室北壁中柱画像	玄武	画像上刻一朱雀展翅站立。中刻一虎首神怪,头上顶着插三箭的弩弓,手执短矛、短戟,足趾急拔刀、剑,胯下立置一盾。下刻与龙交缠的玄武
一	195	沂南	沂南汉墓	前室东壁北侧画像	虎首神怪	画像上部刻两翼虎交颈作相搏状。中部刻一虎面神怪,瞠目张口头上有长毛,左手执钺,右手执锤。下部刻一独角有翼异兽左向行
一	196	沂南	沂南汉墓	前室东壁南侧画像	未知神怪	画像上部刻一神怪左向行,兽首长眉,双手捧一喇叭状物置口中,以口吹物,喷吐火焰或热气
一	197	沂南	沂南汉墓	前室西壁南侧画像	虎首神怪	画像上刻一蹲踞的虎首神怪,垂耳、瞪目、垂乳、鼓腹,双手上举,似握一带。中刻一虎面人立,前爪上托神怪双足。下刻一龙上行
一	198	沂南	沂南汉墓	前室西壁北侧画像	羽人	
一	198	沂南	沂南汉墓	前室西壁北侧画像	龙	
一	198	沂南	沂南汉墓	前室西壁北侧画像	虎	背生翼

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
一	199	沂南	沂南汉墓	前室西壁东侧画像	凤		
一	201	沂南	沂南汉墓	前室八角柱上斗拱	凤		
一	201	沂南	沂南汉墓	前室八角柱上斗拱	龙		
一	202	沂南	沂南汉墓	前室八角立柱	羽人		
一	202	沂南	沂南汉墓	前室八角立柱	龙		
一	202	沂南	沂南汉墓	前室八角立柱	虎	背生翼	
一	202	沂南	沂南汉墓	前室八角立柱	瑞草		
一	215	沂南	沂南汉墓	中室东壁北侧	虎	背生翼	
一	219	沂南	沂南汉墓	中室隔梁东面画像	未知神怪	画面左起,一神怪执钺;一神怪袒上身,蹲踞,两臂外伸,左臂挂一绶带;一翼虎下弯颈回首;一神怪半跪;一翼龙回首张口;一神怪左手抓龙尾,右手执带	东汉晚期(公元147-220年)
一	221	沂南	沂南汉墓	中室八角立柱画像	西王母	立柱呈八角形。东面上方刻东王公怀抱琴形物,西面上方西王母拱手,皆端坐于山字形山峰顶的瓶状高座上,头悬华盖	东汉晚期(公元147-220年)
一	221	沂南	沂南汉墓	中室八角立柱画像	东王公		东汉晚期(公元147-220年)
一	221	沂南	沂南汉墓	中室八角立柱画像	山	立柱呈八角形。东面上方刻东王公怀抱琴形物,西面上方西王母拱手,皆端坐于山字形山峰顶的瓶状高座上,头悬华盖	东汉晚期(公元147-220年)
一	221	沂南	沂南汉墓	中室八角立柱画像	华盖	立柱呈八角形。东面上方刻东王公怀抱琴形物,西面上方西王母拱手,皆端坐于山字形山峰顶的瓶状高座上,头悬华盖	东汉晚期(公元147-220年)

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
一	223	沂南	沂南汉墓	后室北侧隔墙东面画像	神怪(未名)	画面上下分两层。下刻一神怪,蹲踞,右手张掌平伸,左手屈肢握一槌状物,周围缀云朵	东汉晚期(公元147-220年)
一	226	沂南	沂南汉墓	后室隔梁东面	鹿		
一	226	沂南	沂南汉墓	后室隔梁东面	朱雀		
一	226	沂南	沂南汉墓	后室隔梁东面	麒麟		
一	227	沂南	沂南汉墓	后室隔梁北面	龙		
一	227	沂南	沂南汉墓	后室隔梁北面	虎	背生翼	
一	227	沂南	沂南汉墓	后室隔梁北面	鹿		
一	231	泰安	大汶口墓	前室北段横额东侧	羽人		
一	234	泰安	大汶口墓	前室中立柱	羽人		
一	234	泰安	大汶口墓	前室中立柱	常青树		
一	234	泰安	大汶口墓	前室中立柱	龙		
一	234	泰安	大汶口墓	前室中立柱	鸟		
一	235	泰安	大汶口墓	前室北壁中立柱	虎	背生翼	
一	235	泰安	大汶口墓	前室北壁中立柱	翼鹿		
一	235	泰安	大汶口墓	前室北壁中立柱	朱雀		
二	3	济宁			伏羲	伏羲、女娲交尾	
二	3	济宁			女娲	画面自上而下刻双头虎面兽、双头人面兽,伏羲、女娲交尾,人头鸟身者,半蹲大嘴圆眼怪兽,珍禽六只,侧立人物,双头圆眼怪兽	

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
二	3	济宁			双头圆眼怪		
二	3	济宁			人头鸟身兽		
二	3	济宁			双头虎	画面自上而下刻双头虎面兽	
二	4	济宁			伏羲		
二	4	济宁			女娲		
二	4	济宁			蛇尾人		
二	4	济宁			鱼尾人	画面自上而下刻三蛇尾人、两兽对蹲、三鱼身人、马身兽、鸟兽、仙人饲朱雀、伏羲、女娲、尖嘴兽、三鸟独体人面怪兽	
二	4	济宁			朱雀	仙人饲朱雀	
二	4	济宁			三鸟独体人面怪兽		
二	4	济宁			尖嘴兽		
二	5	济宁			羽人	羽人相对而坐	
二	5	济宁			长鼻怪兽		
二	6	济宁			羽人		
二	6	济宁			龙	龙作飞翔状	
二	6	济宁			玄武	昂首蹬足	
二	6	济宁			仙人		
二	6	济宁			虎头人身		
二	9	济宁			多头人		

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
二	9	济宁			羽人	羽人战虎	
二	9	济宁			虎		
二	9	济宁			铺首	铺首衔环	
二	11	济宁			凤	衔珠	
二	11	济宁			羽人	羽人跪饲凤鸟	
二	11	济宁			九头人	九头人相对而坐	
二	11	济宁			龙		
二	11	济宁			人面长颈兽		
二	12	济宁			东王公	东王公居中央,左右各一人首蛇身仙人交尾侍奉,四羽人戏耍,或正立或倒立。人面兽两只,长角兽一只,三首共身兽一只	
二	12	济宁			人首蛇身	东王公居中央,左右各一人首蛇身仙人交尾侍奉	
二	12	济宁			羽人	羽人戏耍,或正立或倒立	
二	12	济宁			长角兽		
二	13	济宁			羽人		
二	13	济宁			长嘴兽	互相撕咬	
二	13	济宁			熊		
二	15	济宁			三头同身怪		
二	15	济宁			熊	双熊蹲坐	
二	15	济宁			长嘴兽		

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
二	16	济宁			羽人	羽人执叉状武器	
二	17	济宁			龙	回首	
二	24	曲阜			仙鹤	仰颈展翅	
二	24	曲阜			玉兔	玉兔捣药	
二	30	梁山			龙	两侧刻有仙人、虎头	
二	31	梁山			朱雀		
二	31	梁山			铺首		
二	34	梁山			朱雀		
二	34	梁山			铺首	铺首衔环	
二	35	梁山			龙		
二	36	梁山			龙		
二	36	梁山			羽人	长发	
二	36	梁山			人面熊		
二	37	梁山			铺首	铺首衔环	
二	37	梁山			人面熊		
二	37	梁山			羽人	长发	
二	37	梁山			虎		
二	40	微山			熊	站立	
二	40	微山			铺首	铺首衔环	

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
二	41	徽山			伏羲	西王母正中端坐，头上栖一鸟，背后升起云气。伏羲、女娲执便面，下体作蛇尾交盘，尾连二朱雀	
二	41	徽山			女娲	西王母正中端坐，头上栖一鸟，背后升起云气。伏羲、女娲执便面，下体作蛇尾交盘，尾连二朱雀	
二	41	徽山			西王母	西王母正中端坐，头上栖一鸟，背后升起云气。伏羲、女娲执便面，下体作蛇尾交盘，尾连二朱雀	
二	41	徽山			朱雀	西王母正中端坐，头上栖一鸟，背后升起云气。伏羲、女娲执便面，下体作蛇尾交盘，尾连二朱雀	
二	46	徽山			龙	仙人骑龙	
二	47	徽山			羽人		
二	50	徽山			龙		
二	58	徽山			凤		
二	62	邹城			羲和	羲和人面兽身长尾，头横仰，双手上举托起太阳，太阳中阴线刻三足鸟	
二	62	邹城			常羲		
二	62	邹城			常羲		
二	63	邹城			朱雀		
二	63	邹城			玄武		
二	63	邹城			虎		
二	63	邹城			龙		

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
二	70	邹城			羽人	羽人伺凤鸟	
二	73	邹城			羽人		
二	73	邹城			凤		
二	73	邹城			神树	根部像虎头	
二	80	邹城			月轮		
二	80	邹城			蟾蜍		
二	80	邹城			朱雀		
二	80	邹城			羽人		
二	80	邹城			虎		
二	81	邹城			西王母	画面上部刻西王母正中凭几而坐，两侧有男女侍者持便面跽侍，下有九尾狐、龙、虎、玄武、神鹿及其他怪兽；空白间布满云气	
二	81	邹城			九尾狐	画面上部刻西王母正中凭几而坐，两侧有男女侍者持便面跽侍，下有九尾狐、龙、虎、玄武、神鹿及其他怪兽；空白间布满云气	
二	81	邹城			玄武	画面上部刻西王母正中凭几而坐，两侧有男女侍者持便面跽侍，下有九尾狐、龙、虎、玄武、神鹿及其他怪兽；空白间布满云气	
二	83	邹城			东王公	画面上部正中央刻东王公，两侧有四人持笏跪拜；东王公下一虎、一龙、一熊、一神鹿，另有一只双首人面兽	

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
二	84	邹城			伏羲	东王公拱手端坐、图画下部画三鸟啄鱼	
二	84	邹城			女娲		
二	84	邹城			东王公		
二	93				虎	背生翼	
二	94	嘉祥			西王母	西王母端坐于几前,身旁左右各一持仙草跽侍者;右又有立姿蟾蜍,双手各持一剑;有鸟首人身者持笏板跪坐;下有玉兔捣药、调药。另有九尾狐蹲立,且佩长剑	
二	94	嘉祥			蟾蜍	西王母端坐于几前,身旁左右各一持仙草跽侍者;右又有立姿蟾蜍,双手各持一剑;有鸟首人身者持笏板跪坐;下有玉兔捣药、调药。另有九尾狐蹲立,且佩长剑	
二	94	嘉祥			玉兔	西王母端坐于几前,身旁左右各一持仙草跽侍者;右又有立姿蟾蜍,双手各持一剑;有鸟首人身者持笏板跪坐;下有玉兔捣药、调药。另有九尾狐蹲立,且佩长剑	
二	94	嘉祥			九尾狐	西王母端坐于几前,身旁左右各一持仙草跽侍者;右又有立姿蟾蜍,双手各持一剑;有鸟首人身者持笏板跪坐;下有玉兔捣药、调药。另有九尾狐蹲立,且佩长剑	
二	95	嘉祥			仙草	西王母正中坐于矮榻上,左有人首鸟身者面向西王母;右刻仙人,其中一人持三珠果,一人捧杯跪奉	

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
二	95	嘉祥			三珠果	西王母正中坐于矮榻上,左有人首鸟身者面向西王母;右刻仙人,其中一人持三珠果,一人捧杯跪奉	
二	96	嘉祥			西王母	西王母头戴华胜凭几而坐右侧一裸体羽翼仙人,手持曲柄伞盖罩在西王母头上;仙人身前有玉兔捣药,身后有二羽翼仙人手持朱草;西王母左侧有鸡首羽翼仙人捧杯献玉浆;其前是一蟾蜍捧盒,另有四仙人敬献仙草	
二	96	嘉祥			羽人	西王母头戴华胜凭几而坐(按:西王母端坐在一个象征山峰的高台之上),右侧一裸体羽翼仙人,手持曲柄伞盖罩在西王母头上;仙人身前有玉兔捣药,身后有二羽翼仙人手持仙草;西王母左侧有鸡首羽翼仙人捧杯献玉浆;其前为一蟾蜍捧盒	
二	96	嘉祥			玉兔	西王母头戴华胜凭几而坐(按:西王母端坐在一个象征山峰的高台之上),右侧一裸体羽翼仙人,手持曲柄伞盖罩在西王母头上;仙人身前有玉兔捣药,身后有二羽翼仙人手持仙草;西王母左侧有鸡首羽翼仙人捧杯献玉浆;其前为一蟾蜍捧盒	

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
二	96	嘉祥			仙草	西王母头戴华胜凭几而坐(按:西王母端坐在一个象征山峰的高台之上),右侧一裸体羽翼仙人,手持曲柄伞盖罩在西王母头上;仙人身前有玉兔捣药,身后有二羽翼仙人手持仙草;西王母左侧有鸡首羽翼仙人捧杯献玉浆;其前为一蟾蜍捧盒	
二	97	嘉祥			东王公	东王公正中端坐于矮榻上,左右各一翼龙相围。龙外左侧一羽人手持三珠果,其后一人首鸟身者;东王公右有一羽人和二蛇尾羽人	
二	97	嘉祥			羽人	东王公正中端坐于矮榻上,左右各一翼龙相围。龙外左侧一羽人手持三珠果,其后一人首鸟身者;东王公右有一羽人和二蛇尾羽人	
二	97	嘉祥			三珠果	东王公正中端坐于矮榻上,左右各一翼龙相围。龙外左侧一羽人手持三珠果,其后一人首鸟身者;东王公右有一羽人和二蛇尾羽人	
二	98	嘉祥			东王公	东王公正中坐于矮榻上,双肩上各栖一鸟;左侧刻一马首有翼神人,手持笏板面东王公跪拜;其身右二兔正捣药;东王公右侧有一鸡首带翼神人和一犬首带翼神人,也分别执便面对东王公跪拜	

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
二	98	嘉祥			玉兔	东王公正中坐于矮榻上,双肩上各栖一鸟;左侧刻一马首有翼神人,手持笏板面东王公跪拜;其身右二兔正捣药;东王公右侧有一鸡首带翼神人和一犬首带翼神人,也分别执便面对东王公跪拜	
二	98	嘉祥			羽人	东王公正中坐于矮榻上,双肩上各栖一鸟;左侧刻一马首有翼神人,手持笏板面东王公跪拜;其身右二兔正捣药;东王公右侧有一鸡首带翼神人和一犬首带翼神人,也分别执便面对东王公跪拜	
二	99	嘉祥			东王公	东王公正中凭几而坐,坐侧一马首人身者捧杯献玉浆;其后有一手持仙草者,一人首犬身者跪奉;东王公右侧,一神人手持两枝三珠果,并牵一鸟、一狐;另有一神犬吹管	
二	99	嘉祥			三珠果	东王公正中凭几而坐,坐侧一马首人身者捧杯献玉浆;其后有一手持仙草者,一人首犬身者跪奉;东王公右侧,一神人手持两枝三珠果,并牵一鸟、一狐;另有一神犬吹管	
二	99	嘉祥			仙草	东王公正中凭几而坐,坐侧一马首人身者捧杯献玉浆;其后有一手持仙草者,一人首犬身者跪奉;东王公右侧,一神人手持两枝三珠果,并牵一鸟、一狐;另有一神犬吹管	
二	100	嘉祥			西王母	中刻西王母,左右各有二仙人供侍,其中一人手持三株果;左端为二玉兔捣药,另一仙人手持仙草	

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
二	100	嘉祥			三珠果	中刻西王母,左右各有二仙人供侍,其中一人手持三珠果;左端为二玉兔捣药,另一仙人手持仙草	
二	100	嘉祥			玉兔	中刻西王母,左右各有二仙人供侍,其中一人手持三珠果;左端为二玉兔捣药,另一仙人手持仙草	
二	100	嘉祥			仙草	中刻西王母,左右各有二仙人供侍,其中一人手持三珠果;左端为二玉兔捣药,另一仙人手持仙草	
二	106	嘉祥			东王公	左半部刻东王公、朱雀、虎、飞翔的羽人;右半部刻六博游戏和饮酒场面……	
二	106	嘉祥			朱雀	左半部刻东王公、朱雀、虎、飞翔的羽人;右半部刻六博游戏和饮酒场面……	
二	106	嘉祥			羽人	左半部刻东王公、朱雀、虎、飞翔的羽人;右半部刻六博游戏和饮酒场面……	
二	107	嘉祥			羽人		
二	108	嘉祥			羽人		
二	114	嘉祥			九头人面兽		
二	115	嘉祥			高煤神	中间刻高煤,头戴“山”字形冠,三角眼,阔嘴露齿,一手抱伏羲,一手抱女娲	
二	115	嘉祥			伏羲		

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
二	115	嘉祥			女娲		
二	119	嘉祥			西王母	西王母端坐于中央,左右两边有持仙草、笏板进献跪拜人物,另有九尾狐、朱雀。二层,仙车两辆。前车由长尾凤鸟架牵,后车由飞鸟架牵;车上仙人或头戴高冠,或披长发,肩生双翼,车下云雾弥漫	
二	119	嘉祥			朱雀	西王母端坐于中央,左右两边有持仙草、笏板进献跪拜人物,另有九尾狐、朱雀。二层,仙车两辆。前车由长尾凤鸟架牵,后车由飞鸟架牵;车上仙人或头戴高冠,或披长发,肩生双翼,车下云雾弥漫	
二	119	嘉祥			九尾狐	西王母端坐于中央,左右两边有持仙草、笏板进献跪拜人物,另有九尾狐、朱雀。二层,仙车两辆。前车由长尾凤鸟架牵,后车由飞鸟架牵;车上仙人或头戴高冠,或披长发,肩生双翼,车下云雾弥漫	
二	119	嘉祥			仙草	西王母端坐于中央,左右两边有持仙草、笏板进献跪拜人物,另有九尾狐、朱雀。二层,仙车两辆。前车由长尾凤鸟架牵,后车由飞鸟架牵;车上仙人或头戴高冠,或披长发,肩生双翼,车下云雾弥漫	
二	122	嘉祥			风伯	一人口出风,是为风伯;其右不远处一房被吹得柱折顶倾,屋内二人物作惊恐状	

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
二	123	滕州			伏羲	左为二人物，右为伏羲、女娲。中层(二人戏蛇)	
二	123	滕州			女娲	左为二人物，右为伏羲、女娲。中层(二人戏蛇)	
二	123	滕州			蛇	左为二人物，右为伏羲、女娲。中层(二人戏蛇)	
二	124	嘉祥			高禪神	中间刻九头人面兽蹲坐；右边刻一神人(按：与图一一五比较，此神人应为一高禪)怀抱伏羲、女娲；左边是首部尾部均长一人头的怪兽，下面二怪兽，肩生两人头	
二	124	嘉祥			伏羲		
二	124	嘉祥			女娲		
二	124	嘉祥			九头人面兽	中间刻九头人面兽蹲坐；右边刻一神人怀抱伏羲、女娲；左边是首部尾部均长一人头的怪兽，下面二怪兽，肩生两人头	
二	125	嘉祥			西王母	西王母正面端坐，左右各一踞献仙草者，另有披发立者也持仙草，其身后有两只鸡首人身兽亦持仙草向西王母跪献。二层，左刻神兽，兽背上仙人吹竽；双头兽右边一长发仙人手牵三足乌和九尾狐	
二	125	嘉祥			玉兔	西王母正面端坐，左右各一踞献仙草者，另有披发立者也持仙草，其身后有两只鸡首人身兽亦持仙草向西王母跪献。二层，左刻神兽，兽背上仙人吹竽；双头兽右边一长发仙人手牵三足乌和九尾狐	

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
二	133	嘉祥			西王母	西王母正中坐于矮榻上,肩生双翼,面部已残;左侧一有翼女子捧杯进献玉浆,二兔扶白捣药,玉兔左有二肩生双翼的蛇尾仙人;西王母右侧一女子奉三珠果,也有二肩生双翼的蛇尾仙人;仙人后面有鸟一只、犬一只	
二	133	嘉祥			玉兔	西王母正中坐于矮榻上,肩生双翼,面部已残;左侧一有翼女子捧杯进献玉浆,二兔扶白捣药,玉兔左有二肩生双翼的蛇尾仙人;西王母右侧一女子奉三珠果,也有二肩生双翼的蛇尾仙人	
二	133	嘉祥			蛇尾人	西王母正中坐于矮榻上,肩生双翼,面部已残;左侧一有翼女子捧杯进献玉浆,二兔扶白捣药,玉兔左有二肩生双翼的蛇尾仙人;西王母右侧一女子奉三珠果,也有二肩生双翼的蛇尾仙人;仙人后面有鸟一只、犬一只	
二	134	嘉祥			东王公	东王公正中坐,左侧一人身蛇尾带翼神人,手捧碗,其后是人首鸟身者;右侧一长发仙人手持珠果,后有马首人身、鸡首人身、犬首人身者各一	
二	134	嘉祥			三珠果	东王公正中坐,左侧一人身蛇尾带翼神人,手捧碗,其后是人首鸟身者;右侧一长发仙人手持珠果	
二	138	嘉祥			风伯	风伯双手前伸,吹风,一房屋被吹得柱折顶斜。	

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
二	140	嘉祥			风伯	风伯口吹劲风,房屋被吹得柱折顶倾,屋内三人惊慌失措	
二	143	枣庄			东王公	东王公正中端坐,左右侧刻伏羲、女娲,神兽在捣药	
二	143	枣庄			伏羲		
二	143	枣庄			女娲		
二	144	枣庄			西王母	西王母居中坐,左右各三侍者,其中二人执便面	
二	144	枣庄			玉兔	玉兔捣药	
二	144	枣庄			东王公	东王公中间坐,左右有侍者八人,其中有献玉浆者	
二	147	枣庄			铺首		
二	151	枣庄			朱雀		
二	152	滕州			龙		
二	153	滕州			高谋神	画面中间刻一神物蹲踞,两足有蹠;左侧有伏羲,右侧有女娲,皆手触神物头角,其尾与神物两脚相交	
二	153	滕州			女娲		
二	157	滕州			蛇尾人		
二	158	滕州			女娲	画面上刻伏羲、女娲,其尾相交;下刻三龙、三虎	
二	158	滕州			伏羲		
二	159	滕州			铺首		
二	159	滕州			凤		

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
二	161	滕州			朱雀		
二	165	滕州			女娲	画面上刻一月轮,月内有蟾蜍、玉兔,月轮外绕一龙,两侧为伏羲、女娲,皆人首蛇身,伏羲、女娲饲一大鸟,鸟背负日轮,日内刻一只三足乌,日月轮外满布云气、群星及神鸟	
二	165	滕州			三足乌	画面上刻一月轮,月内有蟾蜍、玉兔,月轮外绕一龙,两侧为伏羲、女娲,皆人首蛇身,伏羲、女娲饲一大鸟,鸟背负日轮,日内刻一只三足乌,日月轮外满布云气、群星及神鸟	
二	165	滕州			蟾蜍		
二	165	滕州			玉兔	画面上刻一月轮,月内有蟾蜍、玉兔,月轮外绕一龙,两侧为伏羲、女娲,皆人首蛇身,伏羲、女娲饲一大鸟,鸟背负日轮,日内刻一只三足乌,日月轮外满布云气、群星及神鸟	
二	165	滕州			伏羲	画面上刻一月轮,月内有蟾蜍、玉兔,月轮外绕一龙,两侧为伏羲、女娲,皆人首蛇身,伏羲、女娲饲一大鸟,鸟背负日轮,日内刻一只三足乌,日月轮外满布云气、群星及神鸟	
二	166	滕州			东王公	东王公正中端坐,两侧有神兽供奉和仙人戏兽,左右端为伏羲、女娲。中层,六人物持板状物一排坐,旁立一人,面前有四人跪拜,空白处刻龙、虎、凤凰、云纹	

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
二	166	滕州			伏羲		
二	166	滕州			女娲		
二	167	滕州			西王母	左上角西王母树下端坐,面前是群兽率舞,祥云缭绕。下层,车马出行	
二	172	滕州			伏羲	刻三面:正面上刻一凤凰口衔连珠,下刻鱼、龙,间饰云纹。左侧面刻龙、羽人骑虎。右侧面刻独角神人、伏羲、神犬	
二	173	滕州			女娲	正面一虎、一龙、二神兽,间饰云纹。左侧面刻女娲、神鹿,间饰云纹。右侧面刻伏羲、神人持仙草、神人骑鹿等	
二	173	滕州			伏羲		
二	174	滕州			瑞兽		
二	176	滕州			西王母	下层,左侧西王母高坐,旁有仙人、马身龙、玉兔供奉;右端低坐者为东王公,四周云气缭绕,龙、怪兽、神鹿、凤凰相围;中间刻龙车,前后有伏羲、女娲伴随	
二	176	滕州			东王公		
二	176	滕州			女娲		
二	176	滕州			铺首		
二	180	滕州			伏羲	画面中央刻铺首衔环,环内一鱼;左侧伏羲,人身蛇尾,右侧一龙	

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
二	180	滕州			铺首	画面中央刻铺首衔环,环内一鱼;左侧伏羲,人身蛇尾,右侧一龙	
二	181	滕州			伏羲	画面中刻铺首,两侧有伏羲、女娲相对,皆人身蛇尾,蛇尾于环内相交	
二	181	滕州			女娲		
二	181	滕州			铺首	画面中刻铺首,两侧有伏羲、女娲相对,皆人身蛇尾,蛇尾于环内相交	
二	189	滕州			朱雀		
二	190	滕州			常羲	画面上刻二羽人剑斗,另有一人坐,一人立观战;右侧面刻常羲捧月,月轮中可见玉兔、蟾蜍	
二	190	滕州			羽人	画面上刻二羽人剑斗,另有一人坐,一人立观战;右侧面刻常羲捧月,月轮中可见玉兔、蟾蜍	
二	204	滕州			西王母	中间西王母端坐,两侧有执便面的伏羲、女娲;左有九尾狐,右有玉兔、蟾蜍	
二	204	滕州			女娲		
二	204	滕州			伏羲		
二	204	滕州			九尾狐	中间西王母端坐,两侧有执便面的伏羲、女娲;左有九尾狐,右有玉兔、蟾蜍	
二	204	滕州			玉兔	中间西王母端坐,两侧有执便面的伏羲、女娲;左有九尾狐,右有玉兔、蟾蜍	

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
二	204	滕州			蟾蜍	中间西王母端坐，两侧有执便面的伏羲、女娲；左有九尾狐，右有玉兔、蟾蜍	
二	192	滕州			西王母	西王母正中凭几坐，两侧人身蛇尾交盘执便面凤凰对首衔连珠，左右有虎、龙及众兽	
二	192	滕州			女娲		
二	192	滕州			伏羲		
二	193	滕州			西王母	西王母正中坐，身后一执便面侍者，两侧有玉兔捣药、凤鸟及人物，东王公正中偏下坐，伏羲、女娲持规矩居两侧，另有二躬身人物及一仙兽	
二	193	滕州			东王公		
二	193	滕州			伏羲		
二	193	滕州			女娲		
二	193	滕州			玉兔	西王母正中坐，身后一执便面侍者，两侧有玉兔捣药、凤鸟及人物，东王公正中偏下坐，伏羲、女娲持规矩居两侧，另有二躬身人物及一仙兽	
二	193	滕州			凤	西王母正中坐，身后一执便面侍者，两侧有玉兔捣药、凤鸟及人物，东王公正中偏下坐，伏羲、女娲持规矩居两侧，另有二躬身人物及一仙兽	

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
二	198	滕州			龙		
二	204	滕州			西王母		
二	210	滕州			朱雀		
二	210	滕州			龙	群龙腾飞	
二	211	滕州			伏羲	画面自上而下刻龙、凤凰、伏羲和 一株树，树上栖鸟。一人物正引弓 射鸟	
二	211	滕州			树	画面自上而下刻龙、凤凰、伏羲和 一株树，树上栖鸟。一人物正引弓 射鸟	
二	211	滕州			龙	画面自上而下刻龙、凤凰、伏羲和 一株树，树上栖鸟。一人物正引弓 射鸟	
二	212	滕州			龙	四龙	
二	213	滕州			凤		
二	214	滕州			龙		
二	215	滕州			凤		
二	216	滕州			龙		
二	217	滕州			龙		
二	221	滕州			西王母	西王母凭几端坐，其右题曰“田 (西)王母”；左右有人身蛇尾仙 人，另有持便面侍者	
二	222	滕州			东王公	东王公端坐于双龙座上，两侧有羽 人、牛首和鸟首人身侍者	

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
二	229	滕州			西王母	西王母正中端坐,左右各一人身蛇尾仙人持便服侍,右有玉兔捣药,左有龙、仙兽。二层,九尾狐二只,怪兽四只	
二	229	滕州			玉兔	西王母正中端坐,左右各一人身蛇尾仙人持便服侍,右有玉兔捣药,左有龙、仙兽,九尾狐二只,怪兽四只	
二	229	滕州			九尾狐	西王母正中端坐,左右各一人身蛇尾仙人持便服侍,右有玉兔捣药,左有龙、仙兽。二层,九尾狐二只,怪兽四只	
二	229	滕州			人身蛇尾仙人	西王母正中端坐,左右各一人身蛇尾仙人持便服侍,右有玉兔捣药,左有龙、仙兽。二层,九尾狐二只,怪兽四只	
三	1	临沂			龙		
三	1	临沂			铺首		
三	2	临沂			龙		
三	2	临沂			铺首		
三	6	临沂			龙虎		
三	13	临沂			西王母	西王母身边有玉兔捣药,中部有羽人跳舞	
三	13	临沂			羽人	西王母身边有玉兔捣药,中部有羽人跳舞	
三	13	临沂			西王母	西王母身边有玉兔捣药,中部有羽人跳舞	

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
三	13	临沂			祥禽瑞兽		
三	15	临沂			人面兽		
三	16	临沂			翼兽		
三	17	临沂			东王公	东王公端坐顶端,人面鸟展翅侧立,鹰啄兔	
三	17	临沂			人面鸟	东王公端坐顶端,人面鸟展翅侧立,鹰啄兔	
三	18	临沂			方相氏	双凤相对衔物,鹰啄兔,方向氏正面端坐,头顶弩,口衔箭,前爪执斧	
三	18	临沂			凤	双凤相对衔物,鹰啄兔,方向氏正面端坐,头顶弩,口衔箭,前爪执斧	
三	20	临沂			羽人	二羽人对舞,一翼虎曲身,二鸟相对,一鸟衔珠	
三	21	临沂			虎	背生翼	
三	22	临沂			祥禽瑞兽		
三	23	临沂			女娲	女娲执矩,腹部刻有月轮,月轮内有玉兔捣药和蟾蜍,身旁有朱雀和羽人	
三	24	临沂			操蛇之神	操蛇之神正面端坐,羽人戴笠执白,立于一鸟首蛇身怪上	
三	24	临沂			羽人	操蛇之神正面端坐,羽人戴笠执白,立于一鸟首蛇身怪上	
三	25	临沂			人首鸟	三个人首鸟右向并立,人首戴龙冠	
三	25	临沂			龙	三个人首鸟右向并立,人首戴龙冠	
三	25	临沂			虎	背生翼	

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
三	26	临沂			羽人	有虎头人身怪坐地喂鸟,有尾羽人玩耍,羽人身上刻有条带纹	
三	26	临沂			虎首神怪	有虎头人身怪坐地喂鸟,有尾羽人玩耍,羽人身上刻有条带纹	
三	27	临沂			凤	衔珠	
三	27	临沂			翼虎		
三	28	临沂			人首鸟	人首鸟身怪执长钩行物,羽人	
三	28	临沂			羽人	人首鸟身怪执长钩行物,羽人	
三	28	临沂			神怪	人首鸟身怪执长钩行物,羽人	
三	30	临沂			方相氏	方向氏正面蹲立,凤鸟衔绶带,鹰啄兔	
三	31	临沂			虎		
三	32	临沂			朱雀		
三	34	临沂			东王公	东王公端坐顶端高座上,两旁有祥禽	
三	38	临沂			东王公	东王公展翅端坐在四层宝座上,两侧的小坐上有羽人	
三	39	临沂			伏羲	伏羲人首龙身,右手执规,左手与腹部捧住日轮,左右有祥云	
三	40	临沂			玉兔、龙	两兔相对捣药,四龙头倒相互盘结,口衔倒者龙尾	
三	41	临沂			瑞兽		
三	42	临沂			朱雀	一大一小两朱雀相对衔珠	
三	43	临沂			龙		

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
三	44	临沂			异兽		
三	46	临沂			朱雀	朱雀衔丝、长尾白虎做翻腾状	
三	46	临沂			虎	朱雀衔丝、长尾白虎做翻腾状	
三	47	临沂			龙	一神人正坐蹲立,头戴山形冠,臀后有尾,左手执物,下边有龙绕树	
三	48	临沂			翼马		
三	50	临沂			树		
三	51	临沂			神兽		
三	52	临沂			龙		
三	53	临沂			仙人	羽人以果实饲凤	
三	53	临沂			连理树	羽人以果实饲凤	
三	54	临沂			朱雀	二龙二虎翻腾相戏,朱雀衔珠	
三	54	临沂			龙	二龙二虎翻腾相戏,朱雀衔珠	
三	54	临沂			虎	二龙二虎翻腾相戏,朱雀衔珠	
三	55	临沂			东王公	朱雀衔丝带,东王公端坐在王字形宝座上,座上有玉兔捣药,一熊蹲立,一狗上爬	
三	55	临沂			朱雀	朱雀衔丝带,东王公端坐在王字形宝座上,座上有玉兔捣药,一熊蹲立,一狗上爬	
三	58	临沂			祥禽瑞兽		
三	59	临沂			仙鹤		
三	60	临沂			伏羲	伏羲女娲蛇尾相交,左右各饰一鸟	

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
三	60	临沂			女娲		
三	61	临沂			神兽	有一蛇尾神人，双手合拢，下有一兽首人身的神物	
三	62	临沂			四龙		
三	63	临沂			西王母	有兽首人身者，貌似《山海经》中提到的西王母，两侧空间有五只小鸟	
三	63	临沂			人首龙身物	有兽首人身者，貌似《山海经》中提到的西王母，两侧空间有五只小鸟	
三	64	临沂			龙		
三	65	临沂			翼虎		
三	67	临沂			九头人	有九头人面兽，头的排列非常有特点，头上有三头，两侧各有三头，左右相对	
三	69	临沂			羽人	雷公立于战鼓之雷中，左右各有一羽人，两边为鸟兽	
三	70	临沂			祥禽瑞兽		
三	71				东王公	东王公正面端坐，头戴山形冠，肩生双翼，双手合拢，玉兔团卧，一龙做翻腾状	
三	72				龙		
三	73	沂水			羽人	朱雀头饰花冠	
三	73	沂水			朱雀	朱雀头饰花冠	
三	74	沂水			双鸟		
三	76	沂水			羽人	有龙张口喷水，羽人饲双凤	

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
三	80	平邑			龙		
三	82	费县			朱雀	朱雀展翅舒尾正面站立	
三	82	费县			铺首	朱雀展翅舒尾正面站立	
三	83	费县			女媧	女媧执规,头戴龙冠,着装如男子,戴日抱月生双脚之人正面站立,头戴一日轮,双手抱一月轮,内有蟾蜍	
三	87	费县			操蛇之神	一人跪坐操神,对面一人执矛而刺	
三	87	费县			异兽	一人跪坐操神,对面一人执矛而刺	
三	89	费县			伏羲	伏羲执规,人身蛇尾露脚,身上刻有一大日轮,下有鸟	
三	90	费县			女媧	女媧执矩,人身蛇尾露脚,身上刻有一大月轮	
三	91	费县			龙		
三	92	费县			虎		
三	94	费县			羽人	羽人戏双凤	
三	97	费县			东王公	东王公双手合拢端坐于多层山形高座,高坐中间有四鸟二兽	
三	99	莒南			龙		
三	99	苍山			玉兔捣药		
三	100	苍山	城前村墓	门左立柱正面画像	羽人	西王母手执羽状物端坐于高坐上,座两侧有狐狸和入面兽,下面有两个羽人	
三	100	苍山	城前村墓	门左立柱正面画像	西王母	西王母手执羽状物端坐于高坐上,座两侧有狐狸和入面兽,下面有两个羽人	

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
三	100	苍山	城前村墓	门左立柱正面画像	仙狐	西王母手执羽状物端坐于高坐上，座两侧有狐狸和人面兽，下面有两个羽人	
三	100	苍山	城前村墓	门左立柱正面画像	西王母	西王母手执羽状物端坐于高坐上，座两侧有狐狸和人面兽，下面有两个羽人	
三	100	苍山	城前村墓	门左立柱正面画像	人面兽	西王母手执羽状物端坐于高坐上，座两侧有狐狸和人面兽，下面有两个羽人	
三	100	苍山	城前村墓	门左立柱正面画像	西王母	西王母手执羽状物端坐于高坐上，座两侧有狐狸和人面兽，下面有两个羽人	
三	101	苍山	城前村墓	门右立柱正面画像	龙		
三	102	苍山	城前村墓	门楣正面画像	龙虎		
三	104	苍山	城前村墓	前室东壁门楣正面画像	祥鸟		
三	105	苍山	城前村墓	门楣正面画像	仙鹤		
三	105	苍山	城前村墓	门楣正面画像	龙		
三	105	苍山	城前村墓	门楣正面画像	鸟首龙身怪		
三	106	苍山	城前村墓	前室东壁画像	龙凤		
三	107	苍山	城前村墓	后室室顶画像	龙虎		
三	108	苍山	城前村墓	前室北中立柱正面画像	龙		
三	109	苍山	城前村墓	门中立柱正面画像	龙		
三	110	苍山	城前村墓	门中立柱背面画像	龙		

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
三	118	沂南	城前村墓		玉兔	仙人举树,旁边有小鸟,两玉兔相对捣药,有龙虎相对	
三	119	莒县	沈刘庄墓	门西立柱正面画像	凤	衔绶带	
三	120	莒县	沈刘庄墓	门西三立柱正面画像	人首蛇身神	有人首蛇身神人,双手举一圆形物,当为伏羲举日	
三	121	莒县		门西二立柱正面画像	飞鸟		
三	122	莒县		门西二立柱背面画像	龙		
三	123	莒县		门西三立柱背面画像	兽		
三	124	莒县	沈刘庄墓	门东立柱正面画像	羽人	羽人举树飘欲飞,披发神人做蹲踞状	
三	125	莒县	沈刘庄墓	前室东面南端方立柱正面画像	猿		
三	126	莒县	沈刘庄墓	前室东面中间方立柱正面画像	西王母		
三	127	莒县	沈刘庄墓	前室东面北端立柱正面画像	麒麟		
三	127	莒县	沈刘庄墓	前室东面北端立柱正面画像	玉兔		
三	127	莒县	沈刘庄墓	前室东面北端立柱正面画像	龙首虎身怪		
三	128	莒县	沈刘庄墓	前室北面东端立柱正面画像	龙首虎身怪		
三	129	莒县	沈刘庄墓	前室西面北端立柱正面画像	羽人		
三	129	莒县	沈刘庄墓	前室西面北端立柱正面画像	灵芝		

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
三	131	莒县	沈刘庄墓	前室西面南端立柱画像	龙虎		
三	132	莒县	沈刘庄墓	前室北面西三立柱正面画像	龙		
三	134	莒县	沈刘庄墓	门西门楣背面画像	龙虎		
三	137	莒县			西王母	西王母端坐正中,有人物、车骑	
三	139	莒县			东王公	东王公端坐正中,有狩猎和二桃杀三士	
三	143	诸城			铺首		
三	144	昌邑			铺首		
三	145	昌邑			女娲	手执矩,肩生翼的女娲	
三	148	临淄			铺首		
三	149	临淄			朱雀		
三	149	临淄			铺首		
三	150	临淄			伏羲	上有白虎,中间伏羲尾细长	
三	150	临淄			虎	上有白虎,中间伏羲尾细长	
三	150	临淄			铺首	上有白虎,中间伏羲尾细长	
三	151	临淄			女娲	青龙在上,女娲居中	
三	151	临淄			龙	青龙在上,女娲居中	
三	152	临淄			朱雀		
三	157	历城			龙		
三	158	历城			龙凤		
三	159	历城			龙		

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
三	162	历城			凤		
三	163	历城			凤	祥云缭绕,顶立一凤鸟,云间一仙人,左下角刻有一鱼	
三	164	济南			莲花		
三	167	济南			羊		
三	168	济南			龙		
三	172	济南			龙		
三	173	济南			四瓣花		
三	175	济南			龙		
三	176	济南			朱雀		
三	176	济南			铺首		
三	177	济南			虎		
三	179	章丘	黄土崖墓	门楣背面画像	熊		
三	179	章丘	黄土崖墓	门楣背面画像	羽人		
三	182	章丘	黄土崖墓	前室后门西柱画像	女蜗	蛇身女蜗右侧执矩,周边饰祥云	
三	184	章丘	黄土崖墓	前室后门东柱	龙		
三	185	章丘	黄土崖墓	后室西柱东面	鸟		
三	186	章丘	黄土崖墓	后室中柱	羽人		
三	187	章丘	黄土崖墓	后室东柱	羽人、龙		
三	193	平阴			羽人		
三	208	泰安			铺首		
三	208	泰安			龙		

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
三	209	泰安			祥禽瑞兽		
三	209	泰安			铺首	铺首衔环	
三	210	泰安			铺首		
三	212	泰安			铺首		
三	215	泰安			龙		
三	217	肥城			翼虎		
三	218	肥城			人身蛇尾	蛇尾绕成环状,内有双鱼,下刻有一兔	
三	219	肥城			玄武		
三	224	阳谷			熊		
三	224	阳谷			虎		
三	224	阳谷			铺首		
三	224	阳谷			祥云		
四	4	徐州			西王母		
四	4	徐州			三足乌		
四	4	徐州			马首人身物		
四	4	徐州			西王母		
四	4	徐州			人首蛇身物		
四	4	徐州			九尾狐		
四	4	徐州			华盖		
四	6	徐州			虎	双目圆瞪,长耳,状如狐狸	
四	6	徐州			常青树		

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
四	9	徐州			虎	双目圆瞪,长耳,状如狐狸	
四	10	徐州			凤	立于树梢	
四	10	徐州			常青树		
四	12	铜山			羽人	第一层中间刻玉兔捣药,左侧为二羽人凌空飞行,右侧为六头兽及一羽人	
四	12	铜山			玉兔	第一层中间刻玉兔捣药	
四	27	徐州			凤		
四	27	徐州			铺首		
四	30	徐州			铺首		
四	31	徐州	茅村汉墓	中室南壁画像	羽人	画面中间刻二羽人持杵捣药	
四	34	徐州			铺首		
四	38	徐州			神树		
四	38	徐州			凤		
四	45	徐州	洪楼汉墓祠堂	三角石梁B面	神龟	画面中间刻一神仙坐在榻上,榻上有几案,中间立有曲柄华盖,左方有长着翅膀的仙人捧物进奉。右面有三鹿驾车,虺龙卷曲为人骑鹿、灵龟异兽、祥云瑞气作补白装饰	
四	45	徐州	洪楼汉墓祠堂	三角石梁B面	曲柄华盖	画面中间刻一神仙坐在榻上,榻上有几案,中间立有曲柄华盖,左方有长着翅膀的仙人捧物进奉。右面有三鹿驾车,虺龙卷曲为人骑鹿、灵龟异兽、祥云瑞气作补白装饰	

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
四	45	徐州	洪楼汉墓祠堂	三角石梁 B 面	鹿	画面中间刻一神仙坐在榻上,榻上有几案,中间立有曲柄华盖,左方有长着翅膀的仙人捧物进奏。右面有三鹿驾车,虺龙卷曲为人骑鹿、灵龟异兽、祥云瑞气作补白装饰	
四	45	徐州	洪楼汉墓祠堂	三角石梁 B 面	龙	画面中间刻一神仙坐在榻上,榻上有几案,中间立有曲柄华盖,左方有长着翅膀的仙人捧物进奏。右面有三鹿驾车,虺龙卷曲为人骑鹿、灵龟异兽、祥云瑞气作补白装饰	
四	48	徐州			凤		
四	51	徐州			玉兔		
四	51	徐州			蟾蜍		
四	50	铜山	苗山汉墓	前室前壁墓门东侧	天马	画面上方刻阳鸟旭日,一旁有熊首人身体生羽翼的神人,下刻天马腾空,马下刻一象,背负串珠	
四	50	铜山	苗山汉墓	前室前壁墓门东侧	熊首羽翼神	画面上方刻阳鸟旭日,一旁有熊首人身体生羽翼的神人,下刻天马腾空,马下刻一象,背负串珠	
四	50	铜山	苗山汉墓	前室前壁墓门东侧	神鸟	画面上方刻阳鸟旭日,一旁有熊首人身体生羽翼的神人,下刻天马腾空,马下刻一象,背负串珠	
四	51	铜山	苗山汉墓	前室前壁墓门西侧	玉兔	画面右上方刻月中玉兔、蟾蜍,月旁一神人头戴斗笠,身披蓑衣,左手牵凤,右手持耒耜,图下方刻神牛衔草	

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
四	51	铜山	苗山汉墓	前室前壁墓门西侧	蟾蜍	画面右上方刻月中玉兔、蟾蜍,月旁一神人头戴斗笠,身披蓑衣,左手牵风,右手持耒耜,图下方刻神牛衔草	
四	51	铜山	苗山汉墓	前室前壁墓门西侧	月	画面右上方刻月中玉兔、蟾蜍,月旁一神人头戴斗笠,身披蓑衣,左手牵风,右手持耒耜,图下方刻神牛衔草	
四	51	铜山	苗山汉墓	前室前壁墓门西侧	神牛	画面右上方刻月中玉兔、蟾蜍,月旁一神人头戴斗笠,身披蓑衣,左手牵风,右手持耒耜,图下方刻神牛衔草	
四	56	徐州			凤	凤鸟起舞	
四	56	徐州			龙	二龙蜿蜒缠绵	
四	57	徐州			祥禽瑞兽		
四	59	徐州			虎	身体蜷曲,张口姿态	
四	62	徐州			龙		
四	63	徐州			九头兽		
四	67	徐州			祥龙瑞兽		
四	70	徐州			铺首	铺首衔环	
四	71	徐州			龙凤	展翅欲飞	
四	72	徐州			龙凤		
四	73	徐州			西王母	画面中心刻一女性端坐,当为西王母。左侧有一怪兽吐珠、一羽人持仙草奉献;右侧有三只青鸟,其中一鸟衔食奔来	

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
四	73	徐州			羽人	画面中心刻一女性端坐,当为西王母。左侧有一怪兽吐珠、一羽人持仙草奉献;右侧有三只青鸟,其中一鸟衔食奔来	
四	73	徐州			青鸟	画面中心刻一女性端坐,当为西王母。左侧有一怪兽吐珠、一羽人持仙草奉献;右侧有三只青鸟,其中一鸟衔食奔来	
四	73	徐州			仙草	画面中心刻一女性端坐,当为西王母。左侧有一怪兽吐珠、一羽人持仙草奉献;右侧有三只青鸟,其中一鸟衔食奔来	
四	74	徐州			龙	二龙穿壁	
四	75	徐州			虎	背生翼	
四	76	徐州			龙虎		
四	78	徐州			凤		
四	82	铜山			龙	刻龙虎等瑞兽,其中一虎率前行走,一龙漫步紧随其后,龙身上乘坐二人,随后又是三只形态不一的螭龙和虬龙,画面下方刻画翻腾的浪花	
四	82	铜山			虎	刻龙虎等瑞兽,其中一虎率前行走,一龙漫步紧随其后,龙身上乘坐二人,随后又是三只形态不一的螭龙和虬龙,画面下方刻画翻腾的浪花	
四	83	徐州			异兽		

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
四	84	徐州			凤		
四	85	徐州			龙		
四	86	徐州			凤		
四	87	徐州	白集祠堂	西壁画像	西王母	西王母周围有玉兔捣药,仙人灵兽伴其左右	
四	87	徐州	白集祠堂	西壁画像	龙	西王母周围有玉兔捣药,仙人灵兽伴其左右	
四	87	徐州	白集祠堂	西壁画像	玉兔	西王母周围有玉兔捣药,仙人灵兽伴其左右	
四	88	徐州	白集祠堂	西壁画像	东王公	第三层刻珍禽异兽,其中有一九头兽。第四层刻凤鸟云集。第五层刻东王公,一旁有蟾蜍、玉兔、瑞鸟等	
四	88	徐州	白集祠堂	西壁画像	九头兽	第三层刻珍禽异兽,其中有一九头兽。第四层刻凤鸟云集。第五层刻东王公,一旁有蟾蜍、玉兔、瑞鸟等	
四	91	徐州			虎爪牛身神怪		
四	91	徐州			树		
四	94	徐州			龙		
四	95	徐州			凤		
四	96	徐州			凤		
四	96	徐州			九尾狐		
四	96	徐州			三足鸟		

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
四	97	徐州			羽人	画面中间刻一羽人，双手各执食物，诱引一对麒麟；画面左右还刻有八只行龙，或阔步行走，或翻腾跳跃	
四	97	徐州			麒麟	画面中间刻一羽人，双手各执食物，诱引一对麒麟；画面左右还刻有八只行龙，或阔步行走，或翻腾跳跃	
四	98	徐州			羽人	一羽人，手捧食物饲养凤鸟	
四	98	徐州			凤	画面中刻一群凤鸟，有的接喙相亲，有的自由飞翔	
四	99	徐州			珍禽异兽		
四	100	徐州			龙		
四	101	铜山			西王母	刻西王母在层台之上正襟危坐，左右有羽人、瑞兽向其奔来求不死之药，右端有玉兔捣药	
四	101	铜山			龙	刻西王母在层台之上正襟危坐，左右有羽人、瑞兽向其奔来求不死之药，右端有玉兔捣药	
四	101	铜山			青鸟	刻西王母在层台之上正襟危坐，左右有羽人、瑞兽向其奔来求不死之药，右端有玉兔捣药	
四	101	铜山			羽人	刻西王母在层台之上正襟危坐，左右有羽人、瑞兽向其奔来求不死之药，右端有玉兔捣药	
四	101	铜山			玉兔	刻西王母在层台之上正襟危坐，左右有羽人、瑞兽向其奔来求不死之药，右端有玉兔捣药	

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
四	102	睢宁			伏羲	该石为石鼓形,正面侧面都有画像。侧面雕刻青龙戏壁。正面对刻一招车,上刻一人首蛇身像,似为伏羲	
四	102	睢宁			人首蛇身神怪	该石为石鼓形,正面侧面都有画像。侧面雕刻青龙戏壁。正面对刻一招车,上刻一人首蛇身像,似为伏羲	
四	103	睢宁			凤		
四	103	睢宁			铺首衔环		
四	104	睢宁			伏羲	画面刻伏羲、女娲像,人首蛇躯作交缠状。左右下方刻二小人,亦作人首蛇躯	
四	104	睢宁			人首蛇身神怪	画面刻伏羲、女娲像,人首蛇躯作交缠状。左右下方刻二小人,亦作人首蛇身	
四	105	睢宁			伏羲	该石为墓室石柱的右侧面。画面中刻画人首蛇躯伏羲,双手擎日轮	
四	105	睢宁			人首蛇身	该石为墓室石柱的右侧面。画面中刻画人首蛇躯伏羲,双手擎日轮	
四	111	睢宁	九女墩墓	后室门额	羽人	画面右端仅露一异兽头部。由此而左依次为麒麟、灵芝草、持节羽人、九华灯、羽人、蕙菁、仙果	
四	111	睢宁	九女墩墓	后室门额	麒麟	画面右端仅露一异兽头部。由此而左依次为麒麟、灵芝草、持节羽人、九华灯、羽人、蕙菁、仙果	

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征
四	111	睢宁	九女墩墓	后室门额	九华灯画	画面右端仅露一异兽头部。由此而左依次为麒麟、灵芝草、持节羽人、九华灯、羽人、莲萼、仙果
四	111	睢宁	九女墩墓	后室门额	仙果	画面右端仅露一异兽头部。由此而左依次为麒麟、灵芝草、持节羽人、九华灯、羽人、莲萼、仙果
四	111	睢宁	九女墩墓	后室门额	灵芝	画面右端仅露一异兽头部。由此而左依次为麒麟、灵芝草、持节羽人、九华灯、羽人、莲萼、仙果
四	112	睢宁			羽人	
四	112	睢宁			玉兔	
四	112	睢宁			麒麟	
四	112	睢宁			九尾狐	
四	113	睢宁	九女墩墓	东门扉	羽人	羽人手持仙果，引逗凤凰，画面周围刻有祥云瑞草、行龙飞鸟等。下层左刻侍者双手捧果盘作献食状；右刻一铺首衔环；下面刻一青龙；空白处饰以云气和鸟头
四	113	睢宁	九女墩墓	东门扉	凤	羽人手持仙果，引逗凤凰，画面周围刻有祥云瑞草、行龙飞鸟等。下层左刻侍者双手捧果盘作献食状；右刻一铺首衔环；下面刻一青龙
四	113	睢宁	九女墩墓	东门扉	龙	羽人手持仙果，引逗凤凰，画面周围刻有祥云瑞草、行龙飞鸟等。下层左刻侍者双手捧果盘作献食状；右刻一铺首衔环；下面刻一青龙；空白处饰以云气和鸟头

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
四	114	睢宁			龙		
四	115	睢宁			凤		
四	115	睢宁			铺首		
四	116	睢宁			龙		
四	118	睢宁	墓山一号墓	前室	龙凤		
四	123	睢宁			龙凤		
四	125	睢宁			羽人	上层刻羽人持拂尘戏鹿;鹿肩生双翼。下层刻青龙、白虎,龙作身体交缠状	
四	125	睢宁			翼鹿	上层刻羽人持拂尘戏鹿;鹿肩生双翼。下层刻青龙、白虎,龙作身体交缠状	
四	126	睢宁			龙凤		
四	127	睢宁			仙人	上层刻一女子手持仙草坐在榻上,左侧刻一羽人,右侧刻一女子飘飘欲仙,右上方刻玉兔捣药和蟾蜍。中层刻二凤鸟交颈。下层刻羽人、白虎、青龙	
四	127	睢宁			凤	上层刻一女子手持仙草坐在榻上,左侧刻一羽人,右侧刻一女子飘飘欲仙,右上方刻玉兔捣药和蟾蜍。中层刻二凤鸟交颈。下层刻羽人、白虎、青龙	
四	127	睢宁			虎	上层刻一女子手持仙草坐在榻上,左侧刻一羽人,右侧刻一女子飘飘欲仙,右上方刻玉兔捣药和蟾蜍。中层刻二凤鸟交颈。下层刻羽人、白虎、青龙	

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
四	130	睢宁			凤		
四	132	睢宁			龙		
四	133	睢宁			凤		
四	134	睢宁			龙凤		
四	135	睢宁			龙凤		
四	137	睢宁			羽人		
四	140	邳州			凤		
						上层中间刻一人端坐榻上,上有华盖相罩,此人头戴龙冠当为东王公。东王公左侧刻一羽人献食和一兽头人身者,右侧刻三人拜见。中层刻珍禽瑞兽。下层刻一对风鸟接喙和鸟头兽身、鸟头人身的怪物,同时还刻一飞禽追衔鱼。画面外框刻菱形纹	
四	141	邳州			东王公		
						上层中间刻一人端坐榻上,上有华盖相罩,此人头戴龙冠当为东王公。东王公左侧刻一羽人献食和一兽头人身者,右侧刻三人拜见。中层刻珍禽瑞兽。下层刻一对风鸟接喙和鸟头兽身、鸟头人身的怪物,同时还刻一飞禽追衔鱼。画面外框刻菱形纹	
四	141	邳州			凤		

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
四	141	邳州			羽人	上层中间刻一人端坐榻上,上有华盖相罩,此人头戴龙冠当为东王公。东王公左侧刻一羽人献食和一兽头人身者,右侧刻三人拜见。中层刻珍禽瑞兽。下层刻一对凤鸟接喙和鸟头兽身、鸟头人身的怪物,同时还刻一飞禽追衔鱼。画面外框刻菱形纹	
四	141	邳州			珍禽异兽	上层中间刻一人端坐榻上,上有华盖相罩,此人头戴龙冠当为东王公。东王公左侧刻一羽人献食和一兽头人身者,右侧刻三人拜见。中层刻珍禽瑞兽。下层刻一对凤鸟接喙和鸟头兽身、鸟头人身的怪物,同时还刻一飞禽追衔鱼。画面外框刻菱形纹	
四	146	邳州			珍禽异兽		
四	147	邳州	白山故子墓	后室后壁	龙		
四	149	邳州	白山故子墓	后室北侧	凤		
四	154	宿县			伏羲	伏羲、女娲皆人身蛇尾,有鳞有爪。伏羲戴进贤冠,女娲梳髻簪饰,皆着花边衣,广袖如翼,环绕一朵盛开的莲花飘然而舞	
四	154	宿县			女娲	伏羲、女娲皆人身蛇尾,有鳞有爪。伏羲戴进贤冠,女娲梳髻簪饰,皆着花边衣,广袖如翼,环绕一朵盛开的莲花飘然而舞	

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征
四	154	宿县		莲花	莲花	伏羲、女娲皆人身蛇尾，有鳞有爪。伏羲戴进贤冠，女娲梳髻簪饰，皆着花边衣，广袖如翼，环绕一朵盛开的莲花飘然而舞
四	159	宿县		瑞羊	瑞羊	
四	159	宿县		朱雀	朱雀	
四	160	宿县		瑞羊	瑞羊	
四	160	宿县		朱雀	朱雀	
四	165	宿县		玄武	玄武	
四	165	宿县		瑞羊	瑞羊	
四	167	宿县		龙虎	龙虎	
四	169	宿县		莲花	莲花	
四	170	宿县	东汉熹平三年墓祠	东壁	东王公	东王公居中凭几，两侧有虎、人身牛头怪、蟾蜍、玉兔相伴
四	170	宿县	东汉熹平三年墓祠	东壁	人身牛头怪	东王公居中凭几，两侧有虎、人身牛头怪、蟾蜍、玉兔相伴
四	170	宿县	东汉熹平三年墓祠	东壁	虎	东王公居中凭几，两侧有虎、人身牛头怪、蟾蜍、玉兔相伴
四	170	宿县	东汉熹平三年墓祠	东壁	玉兔	东王公居中凭几，两侧有虎、人身牛头怪、蟾蜍、玉兔相伴
四	170	宿县	东汉熹平三年墓祠	东壁	蟾蜍	东王公居中凭几，两侧有虎、人身牛头怪、蟾蜍、玉兔相伴
四	171	宿县	东汉熹平三年墓祠	西壁	西王母	画像自上而下分四层。上层，西王母居中凭几而坐，两侧有龙、四头鸟、鸡头人和执刀盾等怪兽

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
四	176	宿县			玄武		
四	183	萧县			虎		
四	184	淮北			虎	背生翼	
四	185	萧县			双鹤		
四	186	淮北			玉兔	画像为一月轮,内有玉兔执杵捣药,蟾蜍伏于一旁	
四	186	淮北			蟾蜍	画像为一月轮,内有玉兔执杵捣药,蟾蜍伏于一旁	
四	187	淮北			铺首		
四	187	淮北			朱雀		
四	188	淮北		墓室顶盖	玉兔	并列日、月双轮,日轮内一只金乌,月轮内有蟾蜍、玉兔捣药	
四	188	淮北		墓室顶盖	蟾蜍	并列日、月双轮,日轮内一只金乌,月轮内有蟾蜍、玉兔捣药	
四	188	淮北		墓室顶盖	金乌	并列日、月双轮,日轮内一只金乌,月轮内有蟾蜍、玉兔捣药	
四	188	淮北		墓室顶盖	日、月	并列日、月双轮,日轮内一只金乌,月轮内有蟾蜍、玉兔捣药	
四	189	淮北			龙		
四	190	淮北			虎	背生翼	
四	191	淮北			西王母	画像上方群峰起伏,峰顶如盘。大者上面西王母端坐树下,一少女立于树旁。小山上有一只九尾狐	
四	193	淮北			龙		
四	194	淮北			龙虎		

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
四	195	淮北	九女墩墓	墓门右旁	羽人	画像为两匹有翼的神骏,在云中奔驰,前有奔鹿,后有羽人。在云气的下方,有一辆辎车,乘者戴武弁冠,二步卒荷戟前导	
四	198	濉溪			朱雀		
四	198	濉溪			铺首		
四	201	濉溪			人面兽		
四	201	濉溪			天禄		
四	201	濉溪			青羊		
四	203	濉溪			玄武		
四	204	濉溪			麒麟		
四	205	濉溪			女娲	画像刻兽面蛇躯,头戴胜饰。此像鲜见,可能是女娲另一种面目像	
四	206	定远			羽人	画像自上而下刻龙、凤、飞鸟、铺首衔环,环内悬双鱼,环下一执戟者、一羽人	
四	206	定远			铺首	画像自上而下刻龙、凤、飞鸟、铺首衔环,环内悬双鱼,环下一执戟者、一羽人	
四	206	定远			龙凤	画像自上而下刻龙、凤、飞鸟、铺首衔环,环内悬双鱼,环下一执戟者、一羽人	
四	207	定远			铺首		
四	208	定远			朱雀		

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
四	208	定远			铺首		
四	211	定远			龙	一羽人立于马背,抓鬃扬鞭。后面是一只飞凤,一头直立振臂的熊,一只昂首扬尾的猛虎。还有流动的云气。画面上饰水波纹、菱形纹和连弧纹	
四	211	定远			凤	一羽人立于马背,抓鬃扬鞭。后面是一只飞凤,一头直立振臂的熊,一只昂首扬尾的猛虎。还有流动的云气。画面上饰水波纹、菱形纹和连弧纹	
四	211	定远			熊	一羽人立于马背,抓鬃扬鞭。后面是一只飞凤,一头直立振臂的熊,一只昂首扬尾的猛虎。还有流动的云气。画面上饰水波纹、菱形纹和连弧纹	
四	211	定远			虎	一羽人立于马背,抓鬃扬鞭。后面是一只飞凤,一头直立振臂的熊,一只昂首扬尾的猛虎。还有流动的云气。画面上饰水波纹、菱形纹和连弧纹	
四	211	定远			双马	一羽人立于马背,抓鬃扬鞭。后面是一只飞凤,一头直立振臂的熊,一只昂首扬尾的猛虎。还有流动的云气。画面上饰水波纹、菱形纹和连弧纹	
四	214	定远			西王母	画像为缭绕的云气中,西王母居中凭几而坐,两侧为羽人、披发仙人导引一男一女参拜西王母。旁立一拥髻者	

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
四	214	定远			羽人	画像为缭绕的云气中,西王母居中凭几而坐,两侧为羽人、披发仙人导引一男一女参拜西王母。旁立一拥簪者	
四	215	定远			珍禽异兽		
四	217	霍山			龙		
四	220	霍山			朱雀		
四	220	霍山			虎		
四	221	霍山			朱雀	画像自上而下依次刻朱雀、羽人、白虎、铺首衔环。羽人举一竿,上端束枝条,引逗白虎。铺首衔环的环内悬双鱼,环下横置一鱼	
四	221	霍山			羽人	画像自上而下依次刻朱雀、羽人、白虎、铺首衔环。羽人举一竿,上端束枝条,引逗白虎。铺首衔环的环内悬双鱼,环下横置一鱼	
四	221	霍山			虎	画像自上而下依次刻朱雀、羽人、白虎、铺首衔环。羽人举一竿,上端束枝条,引逗白虎。铺首衔环的环内悬双鱼,环下横置一鱼	
四	221	霍山			铺首	画像自上而下依次刻朱雀、羽人、白虎、铺首衔环。羽人举一竿,上端束枝条,引逗白虎。铺首衔环的环内悬双鱼,环下横置一鱼	
四	221	霍山			神树	画像自上而下依次刻朱雀、羽人、白虎、铺首衔环。羽人举一竿,上端束枝条,引逗白虎。铺首衔环的环内悬双鱼,环下横置一鱼	

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
四	224	海宁		西壁第一层	比肩兽	画面自右至左刻有比肩兽、奔马、兔、玄武、飞燕、玄女、朱雀、平露、鹿、玉璧、石函、比目鱼、双瓶、蚌生明珠、灵芝草等	
四	224	海宁		西壁第一层	玄武	画面自右至左刻有比肩兽、奔马、兔、玄武、飞燕、玄女、朱雀、平露、鹿、玉璧、石函、比目鱼、双瓶、蚌生明珠、灵芝草等	
四	224	海宁		西壁第一层	朱雀	画面自右至左刻有比肩兽、奔马、兔、玄武、飞燕、玄女、朱雀、平露、鹿、玉璧、石函、比目鱼、双瓶、蚌生明珠、灵芝草等	
四	224	海宁		西壁第一层	玄女	画面自右至左刻有比肩兽、奔马、兔、玄武、飞燕、玄女、朱雀、平露、鹿、玉璧、石函、比目鱼、双瓶、蚌生明珠、灵芝草等	
四	224	海宁		西壁第一层	比肩兽	画面自右至左刻有比肩兽、奔马、兔、玄武、飞燕、玄女、朱雀、平露、鹿、玉璧、石函、比目鱼、双瓶、蚌生明珠、灵芝草等	
四	226	海宁			朱雀		
四	226	海宁			铺首		
四	227	海宁			朱雀		
四	233	海宁			麒麟		
四	233	海宁			凤		
四	233	海宁			瑞草		

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征
四	237	海宁			龙	
五	1	榆林	古城滩墓	右柱	东王公	坐树上、树上盘龙
五	1	榆林	古城滩墓	右柱	羽人	面东王公而跪,左臂上举
五	1	榆林	古城滩墓	右柱	玄武	位于下格
五	1	榆林	古城滩墓	右柱	神树	上坐东王公
五	2	榆林	古城滩墓	左门扉	朱雀	位于上格
五	2	榆林	古城滩墓	左门扉	铺首	位于中格
五	2	榆林	古城滩墓	左门扉	独角兽	位于下格
五	3	榆林	古城滩墓	右门扉	朱雀	位于上格
五	3	榆林	古城滩墓	右门扉	铺首	位于中格
五	3	榆林	古城滩墓	右门扉	独角兽	位于下格
五	4	榆林	古城滩墓	左柱	东王公	牛首,坐仙树上
五	4	榆林	古城滩墓	左柱	神树	上坐东王公
五	4	榆林	古城滩墓	左柱	九尾狐	东王公周围
五	4	榆林	古城滩墓	左柱	金乌	东王公周围
五	5	榆林	古城滩墓	右柱	西王母	鸡首,坐仙树上
五	5	榆林	古城滩墓	左柱	神树	上坐东王公
五	5	榆林	古城滩墓	左柱	九尾狐	西王母周围
五	5	榆林	古城滩墓	左柱	金乌	西王母周围
五	6	榆林	古城滩墓	门楣	朱雀	两幅图的分界

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
五	6	榆林	古城滩墓	门楣	羽人	门楣右侧	
五	8	榆林	陈兴庄墓	左门扉	朱雀	位于上格	
五	8	榆林	陈兴庄墓	左门扉	铺首	位于中格	
五	8	榆林	陈兴庄墓	左门扉	独角兽	位于下格	
五	9	榆林	陈兴庄墓	右门扉	朱雀	位于上格	
五	9	榆林	陈兴庄墓	右门扉	铺首	位于中格	
五	9	榆林	陈兴庄墓	右门扉	独角兽	位于下格	
五	10	榆林	陈兴庄墓	左柱	东王公	坐扶桑树上	
五	10	榆林	陈兴庄墓	左柱	扶桑树	上坐东王公	
五	10	榆林	陈兴庄墓	左柱	龙	盘树	
五	10	榆林	陈兴庄墓	左柱	玄武	位于下格	
五	11	榆林	陈兴庄墓	右柱	西王母	坐扶桑树上	
五	11	榆林	陈兴庄墓	右柱	扶桑树	上坐西王母	
五	11	榆林	陈兴庄墓	右柱	羽人	西王母周围	
五	11	榆林	陈兴庄墓	右柱	玉兔	西王母周围	
五	11	榆林	陈兴庄墓	右柱	九尾狐	树周围	
五	11	榆林	陈兴庄墓	右柱	三足乌	树周围	
五	12	榆林	南梁墓	左柱	东王公	坐扶桑树上	
五	12	榆林	南梁墓	左柱	扶桑树	上坐东王公	
五	12	榆林	南梁墓	左柱	仙鹤		

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征
五	13	榆林	南梁墓	右柱	西王母	坐扶桑树上
五	13	榆林	南梁墓	右柱	扶桑树	上坐西王母
五	13	榆林	南梁墓	右柱	玉兔	捣药
五	14	榆林	古城界墓	左柱	东王公	坐扶桑树上,背生翼
五	14	榆林	古城界墓	左柱	扶桑树	上坐东王公
五	15	榆林	古城界墓	右柱	西王母	坐扶桑树上
五	15	榆林	古城界墓	右柱	扶桑树	上坐西王母
五	15	榆林	古城界墓	右柱	羽人	西王母周围
五	16	榆林	古城界墓	左柱	东王公	坐仙树上,头顶云气环绕
五	16	榆林	古城界墓	左柱	神树	上坐东王公
五	16	榆林	古城界墓	左柱	龙	背生翼
五	16	榆林	古城界墓	左柱	虎	背生翼
五	17	榆林	古城界墓	右柱	西王母	坐仙树上,头顶云气环绕
五	17	榆林	古城界墓	右柱	神树	上坐西王母
五	17	榆林	古城界墓	右柱	龙	背生翼
五	17	榆林	古城界墓	左柱	虎	背生翼
五	20	榆林	段家湾墓	左门扉	朱雀	位于上格
五	20	榆林	段家湾墓	左门扉	铺首	位于中格
五	20	榆林	段家湾墓	左门扉	独角兽	位于下格
五	21	榆林	段家湾墓	右门扉	朱雀	位于上格

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
五	21	榆林	段家湾墓	右门扉	铺首	位于中格	
五	21	榆林	段家湾墓	右门扉	独角兽	位于下格	
五	22	榆林	段家湾墓	左柱	龙	背生翼	
五	22	榆林	段家湾墓	左柱	虎	背生翼	
五	23	榆林	段家湾墓	右柱	龙	背生翼	
五	23	榆林	段家湾墓	右柱	羽人	手持灵芝	
五	26	榆林	郑家沟墓	左柱	东王公	坐仙树上,华盖流苏	
五	26	榆林	郑家沟墓	左柱	神树	上坐东王公	
五	27	榆林	郑家沟墓	右柱	西王母	坐仙树上,华盖流苏	
五	27	榆林	郑家沟墓	右柱	神树	上坐西王母	
五	29	米脂	官庄墓	左门扉	朱雀	位于上格	
五	29	米脂	官庄墓	左门扉	铺首	位于中格	
五	29	米脂	官庄墓	左门扉	独角兽	位于下格	
五	30	米脂	官庄墓	右门扉	朱雀	位于上格	
五	30	米脂	官庄墓	右门扉	铺首	位于中格	
五	30	米脂	官庄墓	右门扉	独角兽	位于下格	
五	31	米脂	官庄墓	左柱	伏羲	蛇尾,执规拿矩	
五	31	米脂	官庄墓	左柱	玄武	位于下格	
五	32	米脂	官庄墓	右柱	女娲	蛇尾,执规拿矩	
五	32	米脂	官庄墓	右柱	玄武	位于下格	

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
五	33	米脂	官庄墓	门楣	仙鹤	位于画中屋顶	
五	34	米脂	官庄墓	北壁横额	伏羲		
五	34	米脂	官庄墓	北壁横额	女娲		
五	34	米脂	官庄墓	北壁横额	双头鹿		
五	34	米脂	官庄墓	北壁横额	仙鹤		
五	35	米脂	官庄墓	西壁	羽人		
五	36	米脂	官庄墓	东壁横额	羽人		
五	36	米脂	官庄墓	东壁横额	神兽		
五	38	米脂	官庄墓	东壁右侧	朱雀	位于上格	
五	39	米脂	官庄墓	东壁左侧	朱雀	位于上格	
五	39	米脂	官庄墓	东壁左侧	三足乌	位于中格	
五	39	米脂	官庄墓	东壁左侧	龙	位于中格	
五	39	米脂	官庄墓	东壁左侧	铺首	位于中格	
五	41	米脂	官庄墓	门楣	伏羲	举日月	
五	41	米脂	官庄墓	门楣	女娲	举日月	
五	42	米脂	官庄墓	左柱	伏羲	蛇尾	
五	42	米脂	官庄墓	左柱	后羿	射日造型	
五	42	米脂	官庄墓	左柱	虎		
五	42	米脂	官庄墓	左柱	羽人	托卷云蔓草	
五	43	米脂	官庄墓	右柱	女娲	蛇尾	

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
五	43	米脂	官庄墓	右柱	后羿	射日造型	
五	43	米脂	官庄墓	右柱	龙		
五	43	米脂	官庄墓	右柱	熊	托卷云蔓草	
五	44	米脂	官庄墓	左门扉	朱雀	位于上格	
五	44	米脂	官庄墓	左门扉	铺首	位于中格	
五	44	米脂	官庄墓	右门扉	朱雀	位于上格	
五	44	米脂	官庄墓	右门扉	铺首	位于中格	
五	49	米脂	黨家沟墓	左柱	东王公	坐扶桑树上,树上盘龙,牛首	
五	49	米脂	黨家沟墓	左柱	扶桑树	上坐东王公	
五	49	米脂	黨家沟墓	左柱	龙	盘树	
五	49	米脂	黨家沟墓	左柱	仙草	位于下格	
五	50	米脂	黨家沟墓	右柱	西王母	坐扶桑树上,仙鹤环绕,鸡首	
五	50	米脂	黨家沟墓	右柱	扶桑树	上坐西王母	
五	50	米脂	黨家沟墓	右柱	仙鹤	盘树	
五	50	米脂	黨家沟墓	右柱	仙草	位于下格	
五	51	米脂	黨家沟墓	左门扉	朱雀	位于上格	
五	51	米脂	黨家沟墓	左门扉	铺首	位于中格	
五	52	米脂	黨家沟墓	右门扉	朱雀	位于上格	
五	52	米脂	黨家沟墓	右门扉	铺首	位于中格	
五	53	米脂	黨家沟墓	左柱	东王公	坐仙树上	

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
五	53	米脂	黨家沟墓	左柱	神树	上坐东王公	
五	53	米脂	黨家沟墓	左柱	羽人		
五	53	米脂	黨家沟墓	左柱	神兽	盘树	
五	53	米脂	黨家沟墓	左柱	玄武	位于下格	
五	54	米脂	黨家沟墓	右柱	西王母	坐仙树上	
五	54	米脂	黨家沟墓	左柱	神树	上坐西王母	
五	54	米脂	黨家沟墓	左柱	羽人		
五	54	米脂	黨家沟墓	左柱	神兽	盘树	
五	54	米脂	黨家沟墓	左柱	玄武	位于下格	
五	56	米脂	米脂墓	门楣	龙		
五	56	米脂	米脂墓	门楣	虎		
五	56	米脂	米脂墓	门楣	玉兔		
五	56	米脂	米脂墓	门楣	朱雀		
五	56	米脂	米脂墓	门楣	羽人		
五	59	米脂	米脂墓	右柱	东王公		
五	59	米脂	米脂墓	右柱	仙草		
五	59	米脂	米脂墓	右柱	朱雀		
五	60	米脂	米脂墓	右柱	西王母	虎头象征	
五	61	米脂	米脂墓	左柱	西王母	坐虎头上,与东王公互相施礼	
五	61	米脂	米脂墓	左柱	东王公	坐虎头上,与西王母互相施礼	

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
五	63	米脂	米脂墓	门楣	龙		
五	63	米脂	米脂墓	门楣	虎		
五	63	米脂	米脂墓	门楣	玉兔		
五	63	米脂	米脂墓	门楣	朱雀		
五	63	米脂	米脂墓	门楣	羽人		
五	63	米脂	米脂墓	门楣	三足乌		
五	63	米脂	米脂墓	门楣	九尾狐		
五	64	米脂	米脂墓	左柱	西王母	坐神山上,臂背生翼	
五	64	米脂	米脂墓	左柱	羽人		
五	64	米脂	米脂墓	左柱	朱雀		
五	64	米脂	米脂墓	左柱	九尾狐		
五	65	米脂	米脂墓	右柱	东王公	坐神山上	
五	65	米脂	米脂墓	右柱	羽人		
五	65	米脂	米脂墓	右柱	朱雀		
五	65	米脂	米脂墓	右柱	九尾狐		
五	66	米脂	米脂墓	左柱	西王母	头戴胜,背生翼,华盖	
五	66	米脂	米脂墓	左柱	玉兔		
五	66	米脂	米脂墓	左柱	朱雀		
五	67	米脂	米脂墓	右柱	东王公		
五	67	米脂	米脂墓	右柱	羽人		

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征
五	67	米脂	米脂墓	右柱	朱雀	
五	68	米脂	米脂墓	门楣	羽人	
五	69	米脂	米脂墓	门楣	虎	
五	69	米脂	米脂墓	门楣	铺首	
五	69	米脂	米脂墓	门楣	朱雀	
五	69	米脂	米脂墓	门楣	玄武	
五	70	绥德	王得元墓	左门扉	朱雀	位于上格
五	70	绥德	王得元墓	左门扉	铺首	位于中格
五	70	绥德	王得元墓	左门扉	独角兽	位于下格
五	71	绥德	王得元墓	右门扉	朱雀	位于上格
五	71	绥德	王得元墓	右门扉	铺首	位于中格
五	71	绥德	王得元墓	右门扉	独角兽	位于下格
五	72	绥德	王得元墓	左柱	东王公	坐仙树上
五	72	绥德	王得元墓	左柱	神树	上坐东王公
五	72	绥德	王得元墓	左柱	羽人	
五	72	绥德	王得元墓	左柱	九尾狐	
五	72	绥德	王得元墓	左柱	玄武	位于下格
五	73	绥德	王得元墓	右柱	西王母	坐仙树上
五	73	绥德	王得元墓	右柱	神树	上坐西王母
五	73	绥德	王得元墓	右柱	羽人	

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
五	73	绥德	王得元墓	右柱	九尾狐		
五	73	绥德	王得元墓	右柱	玄武	位于下格	
五	74	绥德	王得元墓	门楣	麒麟		
五	74	绥德	王得元墓	门楣	虎		
五	74	绥德	王得元墓	门楣	玉兔		
五	74	绥德	王得元墓	门楣	朱雀		
五	74	绥德	王得元墓	门楣	羽人		
五	74	绥德	王得元墓	门楣	仙草		
五	74	绥德	王得元墓	门楣	灵芝		
五	76	绥德	王得元墓	左柱	东王公	坐仙树上	
五	76	绥德	王得元墓	左柱	神树		
五	76	绥德	王得元墓	左柱	龙		
五	77	绥德	王得元墓	右柱	西王母	坐仙树上	
五	77	绥德	王得元墓	右柱	神树		
五	77	绥德	王得元墓	右柱	虎		
五	78	绥德	王得元墓	左柱	虎		
五	78	绥德	王得元墓	左柱	玉兔		
五	78	绥德	王得元墓	左柱	灵芝		
五	78	绥德	王得元墓	左柱	羽人		
五	79	绥德	王得元墓	右柱	虎		

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征
五	79	绥德	王得元墓	右柱	玉兔	
五	79	绥德	王得元墓	右柱	灵芝	
五	79	绥德	王得元墓	右柱	羽人	
五	80	绥德	王得元墓	左柱	龙	
五	80	绥德	王得元墓	左柱	虎	
五	81	绥德	王得元墓	右柱	龙	
五	81	绥德	王得元墓	右柱	虎	
五	82	绥德	王得元墓	右柱	东王公	坐扶桑树上,和羽人对弈
五	82	绥德	王得元墓	右柱	扶桑树	
五	82	绥德	王得元墓	右柱	羽人	与东王公对弈
五	84	绥德	王得元墓	横额	仙草	
五	84	绥德	王得元墓	横额	羽人	
五	86	绥德	王得元墓	横额	仙草	
五	86	绥德	王得元墓	横额	羽人	
五	86	绥德	王得元墓	横额	龙	
五	86	绥德	王得元墓	横额	虎	
五	87	绥德	杨孟元墓	门楣	虎	背生翼
五	88	绥德	杨孟元墓	左门扉	朱雀	位于上格
五	88	绥德	杨孟元墓	左门扉	铺首	位于中格
五	88	绥德	杨孟元墓	左门扉	独角兽	位于下格

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
五	89	绥德	杨孟元墓	右门扉	朱雀	位于上格	
五	89	绥德	杨孟元墓	右门扉	铺首	位于中格	
五	89	绥德	杨孟元墓	右门扉	独角兽	位于下格	
五	90	绥德	杨孟元墓	左柱	西王母	坐仙树上	
五	90	绥德	杨孟元墓	左柱	神树		
五	91	绥德	杨孟元墓	右柱	东王公	坐仙树上	
五	90	绥德	杨孟元墓	右柱	神树		
五	93	绥德	延家岔墓	左门扉	朱雀	位于上格	
五	93	绥德	延家岔墓	左门扉	铺首	位于中格	
五	94	绥德	延家岔墓	右门扉	朱雀	位于上格	
五	94	绥德	延家岔墓	右门扉	铺首	位于中格	
五	95	绥德	延家岔墓	左柱	龙		
五	95	绥德	延家岔墓	左柱	虎		
五	96	绥德	延家岔墓	右柱	龙		
五	96	绥德	延家岔墓	右柱	虎		
五	103	绥德	延家岔墓	横额	龙		
五	103	绥德	延家岔墓	横额	虎		
五	104	绥德	延家岔墓	左柱	西王母	坐树上	
五	104	绥德	延家岔墓	左柱	龙	背生翼	
五	105	绥德	延家岔墓	右柱	虎	背生翼	

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
五	108	绥德	延家岔墓	门楣	朱雀	衔鱼	
五	108	绥德	延家岔墓	门楣	羽人	骑鹿	
五	109	绥德	延家岔墓	右门扉	朱雀	位于上格	
五	109	绥德	延家岔墓	右门扉	铺首	位于中格	
五	109	绥德	延家岔墓	右门扉	龙	位于下格, 背生翼	
五	110	绥德	绥德墓	左柱	女娲	蛇尾、下有一鱼	
五	111	绥德	绥德墓	右柱	伏羲	蛇尾	
五	112	绥德	绥德墓	左柱	东王公	坐仙树上	
五	112	绥德	绥德墓	右柱	西王母	坐仙树上	
五	112	绥德	绥德墓	左柱	羽人		
五	112	绥德	绥德墓	右柱	羽人		
五	114	绥德	绥德墓	门楣	朱雀		
五	115	绥德	绥德墓	左门扉	朱雀	位于上格	
五	115	绥德	绥德墓	左门扉	铺首	位于中格	
五	115	绥德	绥德墓	左门扉	龙	位于下格, 背生翼	
五	116	绥德	绥德墓	右门扉	朱雀	位于上格	
五	116	绥德	绥德墓	右门扉	铺首	位于中格	
五	116	绥德	绥德墓	右门扉	虎	位于下格, 背生翼	
五	117	绥德	绥德墓	左柱	女娲	蛇尾	
五	118	绥德	绥德墓	右柱	伏羲	蛇尾	

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
五	119	绥德	绥德墓	左柱	东王公	坐扶桑树上	
五	119	绥德	绥德墓	左柱	扶桑树		
五	120	绥德	绥德墓	右柱	西王母	坐扶桑树上	
五	120	绥德	绥德墓	右柱	扶桑树		
五	123	绥德	绥德墓	左柱	玄武	位于下格	
五	125	绥德	绥德墓	左柱	东王公	坐仙树上	
五	125	绥德	绥德墓	左柱	神树		
五	125	绥德	绥德墓	左柱	玄武	位于下格	
五	126	绥德	绥德墓	右柱	西王母	坐仙树上	
五	126	绥德	绥德墓	右柱	神树		
五	126	绥德	绥德墓	右柱	玄武	位于下格	
五	127	绥德	绥德墓	左柱	伏羲	蛇尾,立于仙草一侧	
五	127	绥德	绥德墓	左柱	女娲	蛇尾,立于仙草另一侧	
五	127	绥德	绥德墓	左柱	虎		
五	127	绥德	绥德墓	右柱	龙	背生翼	
五	127	绥德	绥德墓	右柱	玄武	位于下格	
五	127	绥德	绥德墓	右柱	仙草		
五	128	绥德	绥德墓	左柱	龙	背生翼	
五	128	绥德	绥德墓	左柱	玄武	位于下格	
五	128	绥德	绥德墓	左柱	仙草		

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
五	129	绥德	绥德墓	左柱	西王母	蓬发拖袍,站树顶上	
五	129	绥德	绥德墓	左柱	独角兽		
五	130	绥德	绥德墓	右柱	东王公	戴高冠,站树顶上	
五	130	绥德	绥德墓	右柱	独角兽		
五	130	绥德	绥德墓	右柱	龙	背生翼	
五	131	绥德	绥德墓	左柱	东王公	坐扶桑树上,牛首	
五	131	绥德	绥德墓	左柱	仙草		
五	132	绥德	绥德墓	右柱	西王母	坐扶桑树上,鸡首	
五	132	绥德	绥德墓	右柱	仙草		
五	132	绥德	绥德墓	右柱	九尾狐	攀树	
五	132	绥德	绥德墓	右柱	三足乌	攀树	
五	133	绥德	绥德墓	右柱	东王公	坐扶桑树上,牛首	
五	133	绥德	绥德墓	右柱	九尾狐	攀树	
五	133	绥德	绥德墓	右柱	玄武	位于下格	
五	135	绥德	绥德墓	右柱	东王公	坐扶桑树上,牛首,仙鹤环绕	
五	135	绥德	绥德墓	右柱	仙鹤	攀树	
五	135	绥德	绥德墓	右柱	独角兽	位于下格	
五	138	绥德	绥德墓	左柱	朱雀		
五	140	绥德	绥德墓	左柱	东王公	坐扶桑树上,和羽人对弈	
五	140	绥德	绥德墓	左柱	扶桑树		

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
五	140	绥德	绥德墓	左柱	羽人	与东王公对弈	
五	143	绥德	绥德墓	右柱	龙	背生翼	
五	143	绥德	绥德墓	右柱	虎	背生翼	
五	143	绥德	绥德墓	右柱	羽人		
五	145	绥德	绥德墓	左柱	伏羲	蛇尾	
五	145	绥德	绥德墓	左柱	女娲	蛇尾	
五	145	绥德	绥德墓	左柱	龙	背生翼	
五	145	绥德	绥德墓	左柱	虎	背生翼	
五	145	绥德	绥德墓	左柱	朱雀		
五	146	绥德	绥德墓	右柱	伏羲	蛇尾	
五	146	绥德	绥德墓	右柱	女娲	蛇尾	
五	146	绥德	绥德墓	右柱	龙	背生翼	
五	146	绥德	绥德墓	右柱	虎	背生翼	
五	146	绥德	绥德墓	右柱	朱雀		
五	147	绥德	绥德墓	门楣	龙	背生翼	
五	147	绥德	绥德墓	门楣	虎	背生翼	
五	147	绥德	绥德墓	门楣	朱雀		
五	148	绥德	绥德墓	门楣	羽人		
五	150	绥德	绥德墓	门楣	龙	背生翼	
五	150	绥德	绥德墓	门楣	虎	背生翼	

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
五	150	绥德	绥德墓	门楣	羽人		
五	151	绥德	绥德墓	门楣	伏羲	背生翼	
五	151	绥德	绥德墓	门楣	女娲	背生翼	
五	153	绥德	绥德墓	门楣	西王母	头戴胜杖	
五	153	绥德	绥德墓	门楣	九尾狐		
五	153	绥德	绥德墓	门楣	三足乌		
五	153	绥德	绥德墓	门楣	玉兔	捣药	
五	153	绥德	绥德墓	门楣	羽人		
五	154	绥德	绥德墓	门楣	朱雀		
五	154	绥德	绥德墓	门楣	羽人		
五	156	绥德	绥德墓	门楣	玉兔		
五	156	绥德	绥德墓	门楣	羽人		
五	157	绥德	绥德墓	门楣	羽人		
五	158	绥德	绥德墓	门楣	龙	背生翼	
五	158	绥德	绥德墓	门楣	虎	背生翼	
五	158	绥德	绥德墓	门楣	朱雀		
五	158	绥德	绥德墓	门楣	羽人		
五	159	绥德	绥德墓	门楣	龙		
五	159	绥德	绥德墓	门楣	羽人	献灵芝	
五	160	绥德	绥德墓	门楣	朱雀		

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
五	161	绥德	绥德墓	门楣	朱雀		
五	162	绥德	绥德墓	门楣	羽人	献灵芝	
五	164	绥德	绥德墓	门楣	伏羲	执规拿矩	
五	164	绥德	绥德墓	门楣	女娲	执规拿矩	
五	165	绥德	绥德墓	门楣	朱雀		
五	166	绥德	绥德墓	门楣	玉兔	捣药	
五	168	绥德	绥德墓	左柱	神农氏	蛇尾,左手拿仙草,右手拿嘉禾	
五	168	绥德	绥德墓	左柱	玄武	位于下格	
五	169	绥德	绥德墓	右柱	玄武	位于下格	
五	170	绥德	绥德墓	左门扉	朱雀	位于上格	
五	170	绥德	绥德墓	左门扉	铺首	位于中格	
五	170	绥德	绥德墓	左门扉	龙	位于下格,背生翼	
五	171	绥德	绥德墓	右门扉	朱雀	位于上格	
五	171	绥德	绥德墓	右门扉	铺首	位于中格	
五	171	绥德	绥德墓	右门扉	虎	位于下格,背生翼	
五	172	绥德	四十里铺墓	左门扉	朱雀	位于上格	
五	172	绥德	四十里铺墓	左门扉	铺首	位于中格	
五	172	绥德	四十里铺墓	左门扉	龙	位于下格,背生翼	
五	173	绥德	四十里铺墓	右门扉	朱雀	位于上格	
五	173	绥德	四十里铺墓	右门扉	铺首	位于中格	

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
五	173	绥德	四十里铺墓	右门扉	虎	位于下格,背生翼	
五	174	绥德	四十里铺墓	左柱	生命树	位于下格	
五	175	绥德	四十里铺墓	右柱	生命树	位于下格	
五	176	绥德	四十里铺墓	门楣	朱雀		
五	176	绥德	四十里铺墓	门楣	龙	背生翼	
五	176	绥德	四十里铺墓	门楣	虎	背生翼	
五	176	绥德	四十里铺墓	门楣	铺首		
五	176	绥德	四十里铺墓	门楣	仙草		
五	176	绥德	四十里铺墓	门楣	朱雀		
五	177	绥德	四十里铺墓	门楣	西王母	头戴胜,拥袖而坐	
五	177	绥德	四十里铺墓	门楣	九尾狐		
五	177	绥德	四十里铺墓	门楣	三足乌		
五	177	绥德	四十里铺墓	门楣	玉兔	捣药	
五	177	绥德	四十里铺墓	门楣	铺首		
五	177	绥德	四十里铺墓	门楣	仙草		
五	178	绥德	四十里铺墓	左门扉	朱雀	位于上格	
五	178	绥德	四十里铺墓	左门扉	铺首	位于中格	
五	178	绥德	四十里铺墓	左门扉	虎	位于下格,背生翼	
五	179	绥德	四十里铺墓	右门扉	朱雀	位于上格	
五	179	绥德	四十里铺墓	右门扉	铺首	位于中格	

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
五	179	绥德	四十里铺墓	右门扉	龙	位于下格,背生翼	
五	182	绥德	四十里铺墓	右柱	独角兽	位于下格	
五	183	绥德	四十里铺墓	右柱	仙草	位于下格	
五	185	绥德	刘家沟墓	右柱	双头兽	位于下格	
五	185	绥德	刘家沟墓	右柱	玄武	位于下格	
五	188	绥德	呜咽泉墓	左柱	羽人		
五	189	绥德	呜咽泉墓	右柱	羽人		
五	190	子洲	准宁湾墓	右门扉	朱雀	位于上格	
五	190	子洲	准宁湾墓	右门扉	铺首	位于中格	
五	190	子洲	准宁湾墓	右门扉	虎	位于下格,背生翼	
五	191	子洲	准宁湾墓	右柱	独角兽	位于下格	
五	191	子洲	准宁湾墓	右柱	连理树	位于下格	
五	192	子洲	准宁湾墓	门楣	龙		
五	192	子洲	准宁湾墓	门楣	虎		
五	192	子洲	准宁湾墓	门楣	神树		
五	193	子洲	准宁湾墓	横额	仙草		
五	194	子洲	子洲墓	右门扉	朱雀	位于上格	
五	194	子洲	子洲墓	右门扉	铺首	位于中格	
五	194	子洲	子洲墓	右门扉	独角兽	位于下格	
五	196	子洲	苗家坪墓	左柱	东王公		

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征
五	196	子洲	苗家坪墓	左柱	双头鹿	
五	196	子洲	苗家坪墓	左柱	龙	直立
五	196	子洲	苗家坪墓	左柱	虎	直立
五	196	子洲	苗家坪墓	左柱	羽人	
五	196	子洲	苗家坪墓	左柱	玉兔	捣药
五	198	清涧	清涧墓	门楣	龙	背生翼
五	198	清涧	清涧墓	门楣	朱雀	
五	199	清涧	清涧墓	左门扉	朱雀	位于上格
五	199	清涧	清涧墓	左门扉	铺首	位于中格
五	199	清涧	清涧墓	左门扉	虎	位于下格,背生翼
五	200	清涧	清涧墓	右门扉	朱雀	位于上格
五	200	清涧	清涧墓	右门扉	铺首	位于中格
五	200	清涧	清涧墓	右门扉	龙	位于下格,背生翼
五	201	清涧	清涧墓	左柱	东王公	坐树上
五	201	清涧	清涧墓	左柱	扶桑树	
五	202	清涧	清涧墓	右柱	西王母	坐树上
五	202	清涧	清涧墓	右柱	扶桑树	
五	203	清涧	贺家沟墓	右柱	西王母	坐扶桑树上
五	203	清涧	贺家沟墓	右柱	扶桑树	
五	204	清涧	贺家沟墓	左柱	东王公	坐扶桑树上

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
五	204	清涧	贺家沟墓	左柱	扶桑树		
五	205	清涧	贺家沟墓	右柱	西王母	坐地上,华盖	
五	205	清涧	贺家沟墓	右柱	虎	直立	
五	205	清涧	贺家沟墓	右柱	羽人		
五	205	清涧	贺家沟墓	右柱	仙草		
五	209	吴堡	吴堡墓	右柱	西王母	坐扶桑树上,背生翼,头长角,华盖	
五	209	吴堡	吴堡墓	右柱	九尾狐		
五	209	吴堡	吴堡墓	右柱	三足乌		
五	209	吴堡	吴堡墓	右柱	扶桑树		
五	210	吴堡	吴堡墓	左柱	东王公	坐扶桑树上,戴山形帽,华盖	
五	210	吴堡	吴堡墓	左柱	扶桑树		
五	211	神木	大保当墓	右门扉	朱雀	位于上格	
五	211	神木	大保当墓	右门扉	铺首	位于中格	
五	211	神木	大保当墓	右门扉	龙	位于下格	
五	212	神木	大保当墓	左门扉	朱雀	位于上格	
五	212	神木	大保当墓	左门扉	铺首	位于中格	
五	212	神木	大保当墓	左门扉	虎	位于下格	
五	215	神木	大保当墓	右柱	女娲	鸟腿、蛇尾,头戴羽冠,持矩	
五	215	神木	大保当墓	右柱	朱雀		
五	215	神木	大保当墓	右柱	龙		

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
五	216	神木	大保当墓	左柱	伏羲	鸟腿、蛇尾,持规	
五	216	神木	大保当墓	右柱	虎		
五	217	神木	大保当墓	左柱	西王母	坐悬圃顶,头戴冕,身披羽衣	
五	217	神木	大保当墓	左柱	神树		
五	217	神木	大保当墓	左柱	仙草		
五	217	神木	大保当墓	左柱	玉兔	捣药	
五	218	神木	大保当墓	门楣	东王公	背生翼,牛首	
五	218	神木	大保当墓	门楣	西王母	背生翼,鸡首	
五	219	神木	大保当墓	门楣	羽人		
五	220	神木	大保当墓	左柱	东王公	牛首	
五	221	神木	大保当墓	右柱	龙	位于下格	
五	222	神木	大保当墓	左柱	虎	位于下格	
五	225	神木	大保当墓	门楣	西王母	坐悬圃顶,头戴胜	
五	225	神木	大保当墓	门楣	神树		
五	225	神木	大保当墓	门楣	羽人		
五	225	神木	大保当墓	门楣	仙草		
五	225	神木	大保当墓	门楣	朱雀		
五	225	神木	大保当墓	门楣	玉兔	捣药	
五	226	神木	大保当墓	左门扉	朱雀	位于上格	
五	226	神木	大保当墓	左门扉	铺首	位于中格	

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
五	226	神木	大保当墓	左门扉	独角兽	位于下格	
五	227	神木	大保当墓	左柱	东王公	坐悬圃顶,牛首	
五	227	神木	大保当墓	左柱	神树		
五	227	神木	大保当墓	左柱	玄武	位于下格	
五	228	神木	柳苍墓	右门扉	朱雀	位于上格	
五	228	神木	柳苍墓	右门扉	铺首	位于中格	
五	230	横山	孙家园子墓	左柱	伏羲	蛇尾,执短棒	
五	230	横山	孙家园子墓	右柱	女娲	蛇尾,执矩	
五	231	靖边	寨山墓	门楣	朱雀		
五	231	靖边	寨山墓	门楣	玉兔	捣药	
五	232	靖边	寨山墓	右柱	东王公	坐扶桑树上,和羽人对弈	
五	232	靖边	寨山墓	右柱	扶桑树		
五	232	靖边	寨山墓	右柱	女娲	蛇尾	
五	232	靖边	寨山墓	右柱	羽人		
五	233	靖边	寨山墓	左柱	西王母	坐扶桑树上,羽人献灵芝	
五	233	靖边	寨山墓	左柱	九尾狐		
五	233	靖边	寨山墓	左柱	扶桑树		
五	233	靖边	寨山墓	左柱	伏羲	蛇尾	
五	233	靖边	寨山墓	左柱	羽人		
五	233	靖边	寨山墓	左柱	虎		

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
五	233	靖边	寨山墓	左柱	龙	位于下格,背生翼	
五	233	靖边	寨山墓	左柱	玄武	位于下格	
五	234	离石	马茂庄二号墓	右门扉	朱雀	位于上格	
五	234	离石	马茂庄二号墓	右门扉	铺首	位于中格	
五	235	离石	马茂庄二号墓	左门扉	朱雀	位于上格	
五	235	离石	马茂庄二号墓	左门扉	铺首	位于中格	
五	239	离石	马茂庄二号墓	南壁左侧	西王母	坐扶桑树上,华盖	
五	239	离石	马茂庄二号墓	南壁左侧	东王公	坐扶桑树上,华盖	
五	239	离石	马茂庄二号墓	南壁左侧	神树		
五	239	离石	马茂庄二号墓	南壁左侧	羽人		
五	242	离石	马茂庄二号墓	南壁右侧	西王母	坐扶桑树上,华盖	
五	242	离石	马茂庄二号墓	南壁右侧	东王公	坐扶桑树上,华盖	
五	242	离石	马茂庄二号墓	南壁右侧	神树		
五	245	离石	马茂庄二号墓	东壁右侧	东王公	背生翼,华盖	
五	245	离石	马茂庄二号墓	东壁右侧	鸡首神	鸡首	
五	245	离石	马茂庄二号墓	东壁右侧	神树		
五	248	离石	马茂庄二号墓	东壁左侧	西王母	背生翼,华盖	
五	248	离石	马茂庄二号墓	东壁左侧	牛首神	牛首	
五	248	离石	马茂庄二号墓	东壁左侧	神树		
五	251	离石	马茂庄二号墓	西壁右侧	天马	背生翼	

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
五	251	离石	马茂庄二号墓	西壁右侧	玄武		
五	254	离石	马茂庄二号墓	西壁左侧	朱雀		
五	254	离石	马茂庄二号墓	西壁左侧	三足鸟		
五	254	离石	马茂庄二号墓	西壁左侧	双头鸟		
五	261	离石	马茂庄三号墓	左柱	西王母	坐悬圃顶	
五	261	离石	马茂庄三号墓	左柱	神树		
五	262	离石	马茂庄三号墓	右柱	东王公	坐悬圃顶	
五	262	离石	马茂庄三号墓	右柱	神树		
五	263	离石	马茂庄三号墓	东壁右侧	牛首神	牛首	
五	263	离石	马茂庄三号墓	东壁右侧	天马	背生翼	
五	263	离石	马茂庄三号墓	东壁右侧	神树		
五	264	离石	马茂庄三号墓	东壁左侧	鸡首神	鸡首	
五	264	离石	马茂庄三号墓	东壁左侧	天马	背生翼	
五	264	离石	马茂庄三号墓	东壁左侧	神树		
五	264	离石	马茂庄三号墓	东壁左侧	羽人		
五	264	离石	马茂庄三号墓	东壁左侧	龙	背生翼	
五	265	离石	马茂庄三号墓	西壁左侧	西王母	坐悬圃顶	
五	265	离石	马茂庄三号墓	西壁左侧	东王公	坐悬圃顶	
五	265	离石	马茂庄三号墓	西壁左侧	朱雀		
五	265	离石	马茂庄三号墓	西壁左侧	羽人		

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征
五	265	离石	马茂庄三号墓	西壁左侧	龙	背生翼
五	266	离石	马茂庄三号墓	西壁右侧	西王母	坐盘龙的悬圃顶、华盖
五	266	离石	马茂庄三号墓	西壁右侧	神树	
五	266	离石	马茂庄三号墓	西壁右侧	虎	
五	266	离石	马茂庄三号墓	西壁右侧	龙	背生翼
五	267	离石	马茂庄四号墓	右柱	西王母	蛇尾
五	267	离石	马茂庄四号墓	右柱	羽人	
五	269	离石	马茂庄四号墓	右门扉	朱雀	位于上格
五	269	离石	马茂庄四号墓	右门扉	铺首	位于中格
五	270	离石	马茂庄牛公产墓	右门扉	朱雀	位于上格
五	270	离石	马茂庄牛公产墓	右门扉	铺首	位于中格
五	271	离石	马茂庄牛公产墓	左门扉	朱雀	位于上格
五	271	离石	马茂庄牛公产墓	左门扉	铺首	位于中格
五	272	离石	马茂庄牛公产墓	左柱	西王母	华盖
五	272	离石	马茂庄牛公产墓	左柱	仙草	
五	273	离石	马茂庄牛公产墓	右柱	东王公	华盖
五	276	离石	马茂庄一九号墓	右门扉	朱雀	位于上格
五	276	离石	马茂庄一九号墓	右门扉	铺首	位于中格
五	277	离石	马茂庄一九号墓	左门扉	朱雀	位于上格
五	277	离石	马茂庄一九号墓	左门扉	铺首	位于中格

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征
五	278	离石	马茂庄四四号墓	左柱	西王母	坐悬圃顶,华盖(残)
五	278	离石	马茂庄四四号墓	左柱	神树	
五	279	离石	马茂庄四四号墓	右柱	东王公	坐悬圃顶,华盖
五	279	离石	马茂庄四四号墓	右柱	神树	
五	280	离石	马茂庄四四号墓	南壁右侧	西王母	坐悬圃顶,华盖
五	280	离石	马茂庄四四号墓	南壁右侧	东王公	坐悬圃顶,华盖
五	280	离石	马茂庄四四号墓	南壁右侧	神树	
五	282	离石	马茂庄左表墓	墓室门侧	龙	两龙缠绕
五	283	离石	马茂庄左表墓	墓室门侧	天马	背生翼
五	284	离石	马茂庄左表墓	墓室门侧	羲和	龟身蛇尾,比喻日月
五	284	离石	马茂庄左表墓	墓室门侧	虎	
五	284	离石	马茂庄左表墓	墓室门侧	天马	背生翼
五	286	离石	马茂庄左表墓	墓室门侧	天马	背生翼,龙首
五	287	离石	马茂庄左表墓	墓室门侧	伏羲	人首龙身龙尾
五	287	离石	马茂庄左表墓	墓室门侧	女娲	人首龙身龙尾
五	292	离石	马茂庄墓	左柱	东王公	华盖
五	292	离石	马茂庄墓	左柱	羽人	
五	293	离石	马茂庄墓	右柱	西王母	华盖
五	294	离石	马茂庄墓	右柱	东王公	坐悬圃顶,头戴高冠,华盖
五	294	离石	马茂庄墓	右柱	羽人	

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
五	294	离石	马茂庄墓	右柱	神树		
五	295	离石	马茂庄墓	右柱	东王公	坐悬圃顶,头戴高冠,华盖,持不死草	
五	296	离石	马茂庄墓	右门扉	朱雀	位于上格	
五	296	离石	马茂庄墓	右门扉	铺首	位于中格	
五	297	离石	马茂庄墓	左门扉	朱雀	位于上格	
五	297	离石	马茂庄墓	左门扉	铺首	位于中格	
五	300	离石	石盘墓	左柱	西王母	坐悬圃顶,华盖	
五	300	离石	石盘墓	左柱	仙草		
五	300	离石	石盘墓	左柱	神树		
五	301	离石	石盘墓	右柱	东王公	坐悬圃顶,华盖	
五	301	离石	石盘墓	右柱	仙草		
五	301	离石	石盘墓	右柱	神树		
五	302	离石	石盘墓	右门扉	朱雀	位于上格	
五	302	离石	石盘墓	右门扉	铺首	位于中格	
五	303	离石	石盘墓	左门扉	朱雀	位于上格	
五	303	离石	石盘墓	左门扉	铺首	位于中格	
五	304	离石	贺家塔墓	右柱	龙	背生翼	
五	304	离石	贺家塔墓	右柱	羽人		
五	305	离石	贺家塔墓	左柱	龙	背生翼	
五	305	离石	贺家塔墓	左柱	羽人		
五	306	离石	杨家坪墓	右门扉	朱雀	位于上格	

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
五	306	离石	杨家坪墓	右门扉	铺首	位于中格	
五	306	离石	杨家坪墓	右门扉	独角兽	位于下格	
五	307	离石	杨家坪墓	左门扉	朱雀	位于上格	
五	307	离石	杨家坪墓	左门扉	铺首	位于中格	
五	307	离石	杨家坪墓	左门扉	独角兽	位于下格	
五	308	离石	杨家坪墓	横额	神树	背生翼	
五	308	离石	杨家坪墓	横额	羽人		
六	2	南阳	赵寨墓		方相氏	瞪目张口,下蹲傩舞驱魔	
六	2	南阳	赵寨墓		朱雀		
六	2	南阳	赵寨墓		虎		
六	2	南阳	赵寨墓		龙	背生翼	
六	3	唐河	针织厂墓	门楣	虎	背生翼	
六	7	唐河	针织厂墓	中柱	神人	蹲坐于地	
六	7	唐河	针织厂墓	中柱	玄武	位于下格	
六	10	唐河	针织厂墓	南壁西侧	虎	背生翼	
六	10	唐河	针织厂墓	南壁西侧	熊		
六	16	唐河	针织厂墓	北壁西侧	高谋神	头梳高髻	
六	16	唐河	针织厂墓	北壁西侧	伏羲	位于高谋神右,人首蛇身,手拿仙草	
六	16	唐河	针织厂墓	北壁西侧	女娲	位于高谋神左,人首蛇身,手拿仙草	
六	16	唐河	针织厂墓	北壁西侧	龙	背生翼	

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征
六	16	唐河	针织厂墓	北壁西侧	虎	背生翼
六	19	唐河	针织厂墓	顶部	三足乌	
六	19	唐河	针织厂墓	顶部	虎	背生翼
六	20	唐河	针织厂墓	顶部	龙	
六	20	唐河	针织厂墓	顶部	虎	背生翼
六	20	唐河	针织厂墓	顶部	朱雀	
六	20	唐河	针织厂墓	顶部	玄武	
六	24	唐河	电厂墓	门楣	龙	双龙交尾
六	30	唐河	湖阳墓		伏羲	人首蛇身,与羲和交尾,双手举月
六	30	唐河	湖阳墓		羲和	人首蛇身,与伏羲交尾,双手举日
六	31	唐河	石灰窑村墓	门扉	铺首	位于中格
六	32	唐河	冯君孺人墓	门楣	龙	双龙交尾
六	32	唐河	冯君孺人墓	门楣	羽人	
六	33	唐河	冯君孺人墓	门扉	鸛鸟	位于上格
六	33	唐河	冯君孺人墓	门扉	铺首	位于中格
六	33	唐河	冯君孺人墓	门扉	马腹	人面虎身,位于上格
六	34	唐河	冯君孺人墓	北壁	马腹	人面虎身,三尾,尾梢三人头
六	38	唐河	冯君孺人墓	南壁	蹶张神	高髻、背矢,做蹶张状
六	38	唐河	冯君孺人墓	南壁	熊	直立,瞪目结舌
六	44	方城	东关墓	门楣	龙	背生翼
六	44	方城	东关墓	门楣	熊	

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
六	46	方城	东关墓	门扉	朱雀	位于上格	
六	46	方城	东关墓	门扉	铺首	位于中格	
六	46	方城	东关墓	门扉	神人	位于下格	
六	50	方城	城关镇墓	门扉	龙	位于上格,背生翼	
六	50	方城	城关镇墓	门扉	铺首	位于中格	
六	50	方城	城关镇墓	门扉	熊	位于下格	
六	52	方城	城关镇墓	门扉	朱雀	位于上格	
六	52	方城	城关镇墓	门扉	铺首	位于中格	
六	53	方城	城关镇墓	门扉	蹶张神	口衔利矢,做蹶张状	
六	54	永城	固上村墓		凤	以颈穿壁	
六	58	永城	固上村墓		飞廉	鸟首虎身	
六	58	永城	固上村墓		虎	背生翼	
六	61	永城	固上村墓		方相氏	熊身长尾	
六	61	永城	固上村墓		龙	背生翼	
六	61	永城	固上村墓		虎	背生翼	
六	62	永城	酇城墓		龙	以颈穿壁	
六	63	永城	酇城墓		方相氏	熊身长尾	
六	64	永城	酇城墓		飞廉	鸟首虎身,有翼	
六	64	永城	酇城墓		天马	鸟首虎身,有翼	
六	64	永城	酇城墓		马腹	人面虎身	
六	64	永城	酇城墓		羽人		

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
六	70	永城	酇城墓		龙	背生翼	
六	70	永城	酇城墓		虎	背生翼	
六	72	永城	酇城墓		飞廉		
六	72	永城	酇城墓		方相氏	熊形	
六	72	永城	酇城墓		虎	背生翼	
六	73	永城	酇城墓		虎	背生翼	
六	76	永城	永城汉墓		方相氏	熊形	
六	81	邓县	长冢店墓	过梁	龙		
六	81	邓县	长冢店墓	过梁	神人		
六	81	邓县	长冢店墓	过梁	重明鸟	鸡形	
六	82	邓县	长冢店墓	门楣	方相氏	熊形	
六	82	邓县	长冢店墓	门楣	龙		
六	91	密县	打虎亭一号墓	门楣	仙草		
六	91	密县	打虎亭一号墓	门楣	麒麟		
六	91	密县	打虎亭一号墓	门楣	凤		
六	106	登封	启母阙		熊		
六	110	南阳	阮堂墓		玉兔		
六	110	南阳	阮堂墓		龙		
六	112	南阳	阮堂墓		朱雀		
六	116	南阳	白滩墓		玉兔		
六	116	南阳	白滩墓		虎		

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征
六	116	南阳	白淮墓		牛郎	
六	116	南阳	白淮墓		织女	
六	119	南阳	石桥墓	门扉	蹶张神	戴帽衔矢
六	119	南阳	石桥墓	门扉	龙	戴帽衔矢
六	128	南阳	麒麟岗汉墓	顶部	天帝	坐四灵之中
六	128	南阳	麒麟岗汉墓	顶部	日神	人首蛇身
六	128	南阳	麒麟岗汉墓	顶部	月神	人首蛇身
六	128	南阳	麒麟岗汉墓	顶部	龙	四灵之一
六	128	南阳	麒麟岗汉墓	顶部	虎	四灵之一
六	128	南阳	麒麟岗汉墓	顶部	朱雀	四灵之一
六	128	南阳	麒麟岗汉墓	顶部	玄武	四灵之一
六	129	南阳	麒麟岗汉墓	盖顶石	神人	人首龙尾,有羽毛
六	130	南阳	麒麟岗汉墓		玄武	
六	131	南阳	麒麟岗汉墓		神人	骑神兽
六	132	南阳	麒麟岗汉墓		神人	骑神龟
六	132	南阳	麒麟岗汉墓		神龟	
六	136	南阳	麒麟岗汉墓		女娲	人首蛇身,披羽衣、捧月轮
六	137	南阳	麒麟岗汉墓		伏羲	人首蛇身,戴山形帽、披羽衣、捧日轮
六	142	南阳	麒麟岗汉墓		羽人	
六	143	南阳	麒麟岗汉墓		羽人	

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征
六	144	南阳	王寨墓	门楣	飞廉	
六	144	南阳	王寨墓	门楣	羽人	
六	144	南阳	王寨墓	门楣	玄武	
六	145	南阳	王寨墓	门楣	熊	
六	149	南阳		横梁	龙	
六	149	南阳		横梁	虎	
六	149	南阳		横梁	熊	
六	154	南阳	王庄墓	盖顶石	伏羲	人首蛇身,捧月、踏云,左上3星,右下2星
六	155	南阳	王庄墓	盖顶石	河伯	华盖、马车,水神和鱼护卫
六	156	南阳	王庄墓	盖顶石	天帝	五星,马车,侍从众多,云气环绕
六	156	南阳	王庄墓	盖顶石	风伯	呼风状
六	158	南阳	王庄墓	盖顶石	龙	
六	160	南阳			玉兔	
六	160	南阳			龙	
六	162	南阳	熊营墓		西王母	戴冠着袍,坐台上,玉兔青鸟仙人环绕
六	162	南阳	熊营墓		东王公	戴冠着袍,坐台上,玉兔青鸟仙人环绕
六	162	南阳	熊营墓		神人	
六	162	南阳	熊营墓		玉兔	
六	163	南阳	魁星楼墓		神人	

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
六	163	南阳	魁星楼墓		龙		
六	164	南阳	引凤庄墓		羽人		
六	164	南阳	引凤庄墓		龙		
六	170	南阳	英庄墓	盖顶石	雷公	马车、华盖、建鼓,云气环绕	
六	170	南阳	英庄墓	盖顶石	虎	背生翼	
六	175	南阳	英庄墓	门楣	麒麟		
六	175	南阳	英庄墓	门楣	龙	背生翼	
六	185	南阳	英庄墓	过梁	龙	背生翼	
六	187	南阳	英庄墓		龙		
六	189	南阳	军帐营墓	门楣	羽人		
六	192	南阳	军帐营墓	门楣	羽人		
六	192	南阳	军帐营墓	门楣	龙		
六	194	南阳	军帐营墓	门楣	羽人		
六	194	南阳	军帐营墓	门楣	龙		
六	194	南阳	军帐营墓	门楣	仙草		
六	196	南阳	十里铺墓	盖顶石	日神	日轮、虎身,肩生翼	
六	196	南阳	十里铺墓	盖顶石	羽人		
六	200	南阳	十里铺墓	门柱	龙		
六	203	南阳	东关墓		神荼	发髻,持刀而立	
六	204	南阳	东关墓		郁垒	发髻,持刀而立	
六	205	南阳	西关墓		常羲	发髻,人首蛇身,云气环绕,升腾状	

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
六	207	南阳			伏羲	人首蛇身	
六	207	南阳			女娲	人首蛇身	
六	207	南阳			高媒神	抱伏羲女娲	
六	212	南阳			河伯	鱼牵水车	
六	214	南阳			天马	背生翼	
六	214	南阳			虎	背生翼	
六	216	南阳			龙		
六	216	南阳			熊		
六	216	南阳			虎		
七	10	乐山	尹武孙墓		蹶张神		
七	20	彭山	双江崖墓	门楣	方相氏	熊形	
七	28	内江	岩边山三号崖墓	左壁	仙鹤		
七	29	内江	岩边山三号崖墓	门外左侧	蹶张神	戴帽,怒目	
七	33	江津	江津崖墓		伏羲	人首蛇身,捧日轮	
七	50	成都	曾家包汉墓	门扉	朱雀	位于上格	
七	51	成都	曾家包汉墓	门扉	龙		
七	51	成都	曾家包汉墓	门扉	虎		
七	52	成都	市郊汉墓		铺首		
七	53	成都	市郊汉墓		铺首		
七	56	成都	郫县汉墓	门扉	铺首		
七	56	成都	郫县汉墓	门扉	铺首		

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
七	58	江北	江北汉墓	门楣	朱雀		
七	58	江北	江北汉墓	门楣	龙		
七	58	江北	江北汉墓	门楣	虎		
七	58	江北	江北汉墓	门楣	玉兔		
七	59	江北	江北汉墓	门楣	龙		
七	59	江北	江北汉墓	门楣	虎		
七	64	渠县	沈君府右阙		朱雀	位于上格	
七	65	渠县	沈君府右阙		朱雀	位于上格	
七	66	渠县	沈君府右阙	石阙侧面	龙	衔币	
七	67	渠县	沈君府右阙	石阙侧面	虎	衔币	
七	74	渠县	无名阙	石阙正面	玄武		
七	77	渠县	无名阙	石阙背面	玉兔	献药	
七	78	渠县	冯焕阙	石阙正面	龙	背生翼	
七	79	渠县	冯焕阙	石阙正面	玄武	龟蛇合体	
七	82	德阳	马孟台阙		九尾狐		
七	92	庐山	王晖石棺	石棺左侧挡	龙		
七	93	庐山	王晖石棺	石棺右侧挡	虎		
七	94	庐山	王晖石棺	石棺后挡	玄武		
七	95	简阳	二号石棺	石棺侧挡	凤		
七	96	简阳	三号石棺	石棺右侧挡	虎		
七	97	简阳	三号石棺	石棺左侧挡	龙		

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
七	97	简阳	三号石棺	石棺左侧挡	羽人	人首鸟身	
七	100	简阳	鬼头山崖墓	石棺后挡	伏羲	人首鸟身,头戴冠	
七	100	简阳	鬼头山崖墓	石棺后挡	女娲	人首鸟身,背生羽毛	
七	100	简阳	鬼头山崖墓	石棺后挡	玄武	位于下格	
七	102	简阳	四号石棺	石棺后挡	羽人	人首鸟身	
七	103	简阳	五号石棺	石棺左侧挡	羽人	人首鸟身	
七	107	长亭	二号石棺	石棺后挡	伏羲	人首蛇身,捧日、捧灵芝,与女娲交尾	
七	107	长亭	二号石棺	石棺后挡	女娲	人首蛇身,捧月、捧灵芝、与伏羲交尾	
七	109	长亭	三号石棺	石棺后挡	朱雀	大小两只朱雀	
七	120	宜宾	弓字山崖墓		龙		
七	120	宜宾	弓字山崖墓		虎		
七	127	郫县	竹瓦铺墓	石棺后挡	伏羲	人首蛇身,接吻,与女娲交尾	
七	127	郫县	竹瓦铺墓	石棺后挡	女娲	人首蛇身,接吻,与伏羲交尾	
七	129	郫县	竹瓦铺墓	盖顶石	龙		
七	129	郫县	竹瓦铺墓	盖顶石	虎		
七	129	郫县	竹瓦铺墓	盖顶石	牛郎		
七	129	郫县	竹瓦铺墓	盖顶石	织女		
七	134	南溪	长顺坡墓		虎	背生翼	
七	135	南溪	长顺坡墓	石棺侧挡	西王母	坐虎坐上	

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
七	136	南溪	长顺坡墓	石棺前挡	伏羲	执规,托日	
七	136	南溪	长顺坡墓	石棺前挡	女娲	拿矩,托月	
七	137	南溪	长顺坡墓	石棺后挡	朱雀		
七	142	新津	石厂湾崖墓	石棺右侧挡	玄武	位于下格	
七	142	新津	石厂湾崖墓	石棺右侧挡	朱雀		
七	142	新津	石厂湾崖墓	石棺右侧挡	龙		
七	142	新津	石厂湾崖墓	石棺右侧挡	灵芝		
七	144	新津	石厂湾崖墓	石棺右侧挡	凤		
七	144	新津	石厂湾崖墓	石棺后挡	灵芝		
七	145	新津	石厂湾崖墓	石棺后挡	朱雀		
七	145	新津	石厂湾崖墓	石棺前挡	饕餮		
七	148	内江	关升店崖墓	石棺前挡	伏羲	山形帽,人首蛇身,捧日轮,未交尾	
七	148	内江	关升店崖墓	石棺右侧挡	女娲	发髻,人首蛇身,捧月轮,未交尾	
七	148	内江	关升店崖墓	石棺右侧挡	朱雀		
七	149	彭山	双河崖墓	石棺侧挡	西王母	坐虎坐上,三足乌	
七	149	彭山	双河崖墓	石棺侧挡	三足乌		
七	149	彭山	双河崖墓	石棺侧挡	九尾狐		
七	149	彭山	双河崖墓	石棺侧挡	朱雀		
七	149	彭山	双河崖墓	石棺侧挡	仙鹿		
七	161	乐山	九峰乡崖墓	石棺侧挡	龙		

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
七	162	乐山	九峰乡崖墓	石棺侧挡	虎		
七	165	璧山	蚕洞坡崖墓	石棺后挡	伏羲	山形帽,腿下有蛇,蛇交尾	
七	165	璧山	蚕洞坡崖墓	石棺后挡	女娲	发髻,腿下有蛇,蛇交尾	
七	168	璧山	水井湾崖墓	石棺右侧挡	伏羲	人首蛇身,戴冠,举日轮,执方胜,为日神	
七	168	璧山	水井湾崖墓	石棺右侧挡	女娲	人首蛇身,发髻,举月轮,执灵芝,为月神	
七	171	璧山	凤凰坡崖墓	石棺侧挡	羽人	裸舞	
七	174	合江	张家沟崖墓	石棺侧挡	龙		
七	174	合江	张家沟崖墓	石棺侧挡	虎		
七	175	合江	张家沟崖墓	石棺侧挡	西王母	坐虎座上,戴胜	
七	176	合江	胜利乡砖室墓	石棺侧挡	朱雀		
七	179	合江	张家沟二号墓	石棺右侧挡	玉兔		
七	179	合江	张家沟二号墓	石棺右侧挡	九尾狐		
七	179	合江	张家沟二号墓	石棺右侧挡	三足鸟		
七	180	合江	张家沟二号墓	石棺后挡	伏羲	人首蛇身,交尾,执规	
七	180	合江	张家沟二号墓	石棺后挡	女娲	人首蛇身,交尾,执矩	
七	184	富顺	城郊汉墓	石棺侧挡	虎		
七	185	富顺	城郊汉墓	石棺左侧挡	西王母	坐虎座上、鸟	
七	185	富顺	城郊汉墓	石棺左侧挡	龙		

册数	编号	地点	出土位置	图像位置	神话形象	特征	
七	186	泸州	洞宾亭崖墓	石棺前挡	西王母	朱雀、玄武	
七	186	泸州	洞宾亭崖墓	石棺前挡	东王公	朱雀、玄武	
七	186	泸州	洞宾亭崖墓	石棺前挡	朱雀		
七	187	泸州	大驿坝墓	石棺右侧挡	虎		
七	187	泸州	大驿坝墓	石棺右侧挡	朱雀		
七	204	新津	新津崖墓	石函侧挡	龙	背生翼	
七	204	新津	新津崖墓	石函侧挡	鹿	背生翼	
七	206	新津	新津崖墓	石函一端	天马	背生翼	

二、汉画像石神话形象谱系特征（田桂丞）

1. 西王母：90 次；东王公：76 次

西王母和东王公是汉画像石里最主要的一对神明，二者掌管着升仙与不死，备受信仰和尊重。他们对称出现 55 对，共 110 次，对称出现最多的是在陕西、山西地区，共 33 对，合计 66 次，主要对称出现在墓葬的左、右立柱上。西王母单独出现 35 次，其中有 1 次可能与东王公对称出现，但因石像残缺未见东王公。由此可见，西王母单独出现应为 34 次，其中山东地区单独出现次数最多，有 9 次。东王公单独出现 22 次，其中有 6 次可能对称出现，因石像残缺未见西王母。由此可见，东王公单独出现应为 16 次，其中陕西、山西地区单独出现最多，有 6 次。

2. 伏羲：63 次；女娲：63 次

伏羲和女娲是汉画像石里面另一对主要的神明，绝大多数为对称出现，象征日月、阴阳、男女等成对的组合。伏羲、女娲共对称出现 54 对共 108 次，对称出现占总数的比率高达 86%。山东地区是伏羲和女娲出现次数最多的省份，合计达 56 次。

3. 方相氏：9 次

方相氏多为以熊形象出现或身披熊皮。

4. 风伯：6 次

5. 常羲：6 次；羲和：3 次

常羲和羲和作为一组神明，有过对称出现的情况，象征太阳和月亮。

6. 高谋神：5 次

7. 羽人：143 次

羽人作为神明的侍者，经常在神话图像里出现在主要神明的周围，或者作为引导墓主人升仙的使者，出现次数和频率较高。

8. 龙：176 次

龙与虎、龙与凤为经常相对出现的神话图像。

9. 朱雀：152 次

朱雀在门扉上出现的次数最多，有 53 次，在门楣上出现的次数也很多，有 16 次。

10. 虎：130 次

11. 铺首：107 次

铺首在门扉出现的次数最多，合计有 61 次。

12. 玉兔：54 次

13. 九尾狐：26 次

14. 三足乌：16 次

玉兔、九尾狐和三足乌这 3 种神兽大多数作为西王母的随从而出现，是西王母神性的延伸。

附录二：陕西、山西汉画像石神话形象谱系 地域特征

（分析资源来源：《中国画像石全集5》，作者田桂丞）

一、相关数据

1. 总数统计

《中国画像石全集5》（陕西、山西汉画像石）共收录了312块陕西和山西的汉画像石图像。其中，陕西部分收录了榆林、米脂、绥德、子洲、清涧、吴堡、神木、横山、靖边9个地区共233块汉画像石，占本卷总数的约75%，年代均为东汉时期。山西部分收录了离石、柳林和中阳3个地区共79块汉画像石，占本卷总数的约25%，年代也均为东汉时期。

2. 涉及神明的汉画像石总数

在总共312块汉画像石中，所有涉及到神明的汉画像石共有100块，占总数的约32%。其中陕西部分共77块，占本册收录陕西总汉画像石数的33%，全部9个地区均有出土；山西部分共23块，全都出自于离石地区，占本册收录山西总汉画像石数的29%。可见两省中涉及神明的汉画像石占总汉画像石数的比例差别不大，陕西省略高一些，这说明在汉画像石中出现神明是陕西和山西地区普遍存在的一种模式。

3. 神明出现频率

据统计，本册收录的陕西和山西的汉画像石中出现了可认定的神明共18位，书中提及姓名的共7位，分别是西王母、东王公、伏羲、女娲、后羿、神农氏和羲和。另出现了11位仅做描述但未明确姓名和职能的未知神明。

已知神明中出现频率统计：

（1）东王公。共出现40次（单独出现33次，与西王母同图出现5次，与其他神明同图出现2次）。

（2）西王母。共出现39次（单独出现32次，与东王公同图出现5次，与其他神明同图出现2次）。

（3）女娲。共出现14次（单独出现4次，与伏羲同图出现8次，与其他神明同图出现2次）。

（4）伏羲。共出现13次（单独出现4次，与女娲同图出现8次，与其他神明同图出现1次）。

(5) 后羿。共出现 2 次（与伏羲同图出现 1 次，与女娲同图出现 1 次）。

(6) 羲和。共出现 1 次。

(7) 神农氏。共出现 1 次。（且为不确定图案）

由上述统计可知，东王公与西王母的二元体系占据了汉画像石中神明的绝大多数，表明了汉代人对于西王母神话的普遍信奉。

二、神话形象地域特征

1. 地域特征

涉及神明的汉画像石主要出现在榆林、米脂、绥德、子洲、清涧、吴堡、神木、横山、靖边和离石 10 个地区。以东王公和西王母为题材的神明形象出现在除横山以外的其他 9 个地区的汉画像石中，这类图像分布较为平均，在榆林、米脂、绥德、清涧和离石都至少出现了 5 幅以上的东王公和西王母的形象（神木也出现了 5 幅类似于东王公和西王母的未知神明形象）。伏羲和女娲的神明形象也有着较为平均的分布，在米脂、绥德、横山、靖边和离石 5 个地区均出现了伏羲或女娲的形象。后羿的形象出现在米脂，羲和的形象出现在离石，疑似神农氏的形象出现在绥德。

2. 画像位置特征

汉画像石有不同的构图规律，每一套汉画像石皆有其完整而严格的画像体系。根据上述汉画像石的样本，经过笔者的推断，将有关汉画像石中神明画像的规律总结如下：

(1) 神明画像基本不出现在墓葬门扉上。在本册全部 100 幅有关神话的汉画像石中，没有一位神明画像出现在门扉。门扉中的画像基本分为 3 层：第一层多是朱雀；第二层是铺首衔环；第三层是青龙、白虎、玄武、独角兽等神兽。没有单独出现或者同时出现的神话图像。

(2) 神话形象多半出现于左右立柱，并且多相对出现。在本书论述的 100 位神明画像中，81 位位于左立柱或者右立柱，其余的 11 位位于墙壁上，7 位位于门楣，1 位位于横额。在总共 312 块画像中，大部分立柱上都有明显的神明形案。可以推断立柱是汉画像石主要安排神明形象的地方，类似于今天的对联，几乎家家户户都会张贴。

(3) 立柱上的神话形象为单独出现的神明，并且很多在另一侧的立柱上有着对应的神明图案。在 81 个立柱图像中，有 74 个是单独出现的神明，其中绝大多数为左右立柱相对成组出现的神明。东王公和西王母，是相对应出现的最主要的一组神明，有 27 组共 54 副画像。伏羲与女娲也占有一定比重，共 5

组 10 幅画像。一组神明同时出现在一侧立柱的情况相当少见，东王公和西王母仅在米脂的图六一左立柱上总共出现过 1 次，伏羲和女娲则在绥德的图一二七左立柱、一四五左立柱、一四六右立柱上总共出现过 3 次。由于图一四五和一四六的图案是完全相同的，所以严格地说伏羲和女娲共同出现的情况只有 2 次。

(4) 门楣和横额上有伏羲和女娲同图出现。拥有神明图像的门楣和横额一共有 8 块，其中 5 块是伏羲和女娲在同一幅图里出现。另外 3 块则是西王母头戴胜身着袍，带领墓主人升仙的描绘。

3. 图像构图特征

陕西和山西的汉画像石中每位神明形象有着自己独特的象征符号，以区别于画像中的其他神明和墓主人，笔者将其中重要的特征加以总结归纳，以形成判断神明的标准：

(1) 扶桑树、仙树、悬圃。扶桑树是传说中的神树，《山海经》中就有过关于扶桑是“居水中大木”的记载。学者们近期的研究结果显示，扶桑诞生于日出的东方大海，是象征万物生长的生命之树。而悬圃，古汉语为县圃。有解释曰：“县圃，神山也，在昆仑之上。《淮南子》曰：‘昆仑县圃，维绝，乃通天。’言已朝发帝舜之居，夕至县圃之山，受道圣王而登神明之山。”^①由此可见扶桑与东王公的出生地都为东海，而悬圃则与西王母同出于昆仑山。在本书提及的汉画像石中，仙树、扶桑和悬圃这一类图像成为了东王公和西王母形象的重要组成部分。在东王公和西王母分别单独出现的 65 幅画像中，有 52 幅均带有扶桑树、仙树或者悬圃。其中绝大部分东王公和西王母是坐在树上或悬圃上，也有极少数是站在上面。而别的神明均没有与此类图像发生联系，可以断定扶桑树、仙树及悬圃就是东王公和西王母的御用座位，与他们的形象结为一体。

(2) 牛首和鸡首。这也是与东王公和西王母有关的一组意象。在东王公和西王母分别单独出现的 65 幅画像中，有 8 幅就是牛首的东王公和鸡首的西王母的图案。此外，还有几个未知的神明也是牛首和鸡首，例如前表中提到的 7 位未知神明 C、D、E、F、G、H、I（编号为《中国汉画像石全集》中的编号，下文中的编号亦出于此）都分别是牛首或鸡首。可见牛首和鸡首并不能作为鉴别东王公和西王母的凭据，但可以认为与东王公和西王母有着不可分割的联系。

^① 洪兴祖：《楚辞补注》，中华书局，1983 年，第 26 页。

(3) 蛇尾。神话形象带有蛇尾是本册汉画像石中许多神明的形象特征。在 100 块带有神明的画像中, 带有蛇尾的神明图案有 19 块(绝大部分存在于左右立柱), 其中 14 块是伏羲和女娲, 剩下 5 块分别是神农氏、羲和、未知神明 A、B 和 K。这些带有蛇尾的神明形象之间有着细微的不同: 伏羲和女娲石像多半是人身蛇尾、分别持规拿矩; 神农氏的形象是人身蛇尾、手持芳草; 羲和的形象是人首龟身蛇尾; 未知神明 A、B 的形象是鸟腿人身蛇尾, 也持规拿矩; 另有 1 块疑似伏羲女娲的画像石上两位神明是人首龙身龙尾, 也与蛇尾的形象比较类似。虽然在形象上有着细微的不同, 但是蛇尾(龙尾)始终是这些神明形象的一个重要的且不可或缺的要素。基本上可以说, 人身蛇尾就是判定汉画像石中神明形象的一个标志。

(4) 手持规矩。在《墨子·法仪》中提到: “百工为方以矩, 为圆以规, 直以绳, 正以县。”^① 有些文献中也提到了“天道成规, 地道成矩”^② 的说法, 以表明天圆地方的思想。在本书提及的汉画像石中, 规矩分别成了神明手持的圣物。最主要的神明是伏羲和女娲, 共有 5 幅图像上有伏羲和女娲手持规矩的形象。未知神明 A 和 B 也分别持规拿矩, 而这两位与伏羲和女娲有着很强的关联。而本册其余神明均没有和规矩产生联系, 可见, 规矩在汉画像石中为伏羲和女娲的代表圣物。

(5) 华盖。华盖起源于上古神话传说, 一般与王权和权力有关, “黄帝与蚩尤大战时, 有五色云气和金枝玉叶形成花状之物现于黄帝顶上, 称为华盖。”^③ 在本册拥有神明形象的 100 块汉画像石中, 共出现了 18 个华盖的图案。其中 17 个华盖来自于东王公和西王母的画像石中, 1 个来自于未知神明 J。根据离石出土的二六六号汉画像石, 女性的未知神明 J 坐在“藏龙护卫的天柱悬圃”^④ 之上, 可知未知神明 J 极有可能是未被识别的西王母, 那么所有华盖的图像则都出现在东王公和西王母的画像中, 华盖可以算作神明中东王公和西王母的独特象征符号。通过华盖的皇室特征, 可以了解东王公和西王母在汉画像石神明体系中的地位非同一般, 有如神界的主神和女王。但是华盖图案也出现在许多没有神明的画像石中, 多为墓主人的装饰, 以表明墓主人的尊贵身份。所以华盖仅在能够确定人物为神明时才具有上述的鉴别效力。

① 墨子:《墨子》, 方勇译注, 中华书局, 2011 年, 第 212 页。

② 杨雄:《太玄集注》, 司马光注, 中华书局, 1998 年, 第 212 页。

③ 高阳:《敦煌壁画中的华盖图案》,《装饰》, 2004 年第 8 期。

④ 汤池:《中国画像石全集 5》, 山东美术出版社, 2000 年, 第 73 页。

三、神明职能

1. 西王母

西王母是这一地区汉画像石中最重要 的神明，出现频率远高于伏羲和女娲。但在东汉画像石出现之前，西王母的形象经历过较大的变迁。在《山海经·大荒西经》中这样描述西王母：“西海之南，流沙之滨，赤水之后，黑水之前，有大山名曰昆仑之丘。有神，人面虎身，文尾，皆向处之。其下有弱水之渊环之，其外有炎火之山，投物辄然。有人戴胜，虎齿，穴处，名曰西王母。”这时的西王母是一个人首兽身的神明，并不是本册汉画像石中的西王母形象。本册中的西王母是一位“头上戴胜、身拥长袍、上有华盖、下有扶桑”的女性神明的角色。那么可能导致这种变化的原因，有学者推断因为“她在传说中是能致人长生不老的仙人之一，能满足汉代人长生不老 的追求”。^① 东汉人注重长生，因此，将西王母的形象进行美化，这种观点有着一定的合理性。

在上文所提到的 39 块带有西王母图案的画像石中，有 3 块门楣的图案描述了墓主的升仙图。例如，在绥德出土的图一七七中，西王母戴胜拥袍端坐，三足乌、羽人、九尾狐和捣药的玉兔围绕在西王母周围听候调遣，墓主人在画面另一侧的仙车上驾车朝西王母的方向飞行，体现了西王母是墓主人崇拜的对象，证明西王母是升仙环节的主管之神。

根据在此区域中频繁出现的西王母的立柱图案可以推断，西王母对于汉代的墓穴文化有着极其重要的作用。出现在墓室中的西王母，犹如当今冥币上印制的阎王像，代表了对于主管神明的尊重与祈福。那么西王母的神明职能，就很有可能仅仅作为仙界的主神，而并不是活着的世人的庇护神。那么所谓的对西王母崇拜，也就是来自对于死亡的未知的一种恐惧。所以东汉的人们执着于在墓室的石头上刻画西王母的画像，基本是出于希望墓室的主人能够顺利升仙，在仙界中自在逍遥的想法。

2. 东王公

陕西、山西的汉画像石中，东王公是出现率最高的神明。但论及重要性，他却远不及西王母。这中间可能是由于破损或遗失等因素，部分有东王公形象的画像石失去了西王母的图像。在历史上东王公形象的出现时间晚于西王母，并且是作为西王母的对偶神出现的。“东王公见诸记载却迟至东汉时期，在当

^① 吴佩英：《陕北东汉画像石研究》，博士论文，上海大学，2013 年，第 40 页。

时颇为高涨的宗教情绪中，西王母与东王公对举而被奉祀。”^①

前文的汉画像石描述可以论证这一观点。据统计，东王公的形象一共出现了40次，34次单独出现在立柱中（27次有对应的西王母，7次因为破损或遗失未发现西王母，但可以推断西王母的存在），1次与西王母同图出现在立柱中；4次与西王母同图出现在墙壁上，1次出现在与西王母相对墙壁上。也就是说，东王公的全部形象都是和西王母同时出现的，没有作为神明单独出现过。而西王母则多次作为墓主人朝拜的对象单独出现，被认为是仙界的领袖。那么作为与西王母平起平坐的东王公，他的职能究竟是什么？

针对这一问题，沈从文先生曾经有过这样的疑问：“这位东王公究竟是周穆王化身呢？汉武帝化身呢？王莽化身呢？”^② 沈先生坚持认为东王公是一位君主的神格化身，而不是一位固有的神明。这很有可能与东王公不明确的神仙职能与地位有关。在本书论述的汉画像石中，并不能够确定东王公的具体职责。很有可能他作为西王母崇拜的一部分，掌管生死已经纳入了西王母的职能之中。东王公成为西王母形象的一个要素而存在，共享了西王母掌管升仙的职权。这也是对于反复出现而又不甚明了的东王公的职能的一个最合理的推测。

3. 女娲、伏羲和神农

“三皇”之说有多种，最通行并为学界所认可的，是《春秋运斗枢》《淮南子》和《路史》等著作里所谓的“伏羲、女娲、神农为三皇”。分别是天皇伏羲、地皇神农和人皇女娲。论及三皇的地位，女娲和伏羲尤为重要。这一点可以从陕西、山西地区的汉画像石中神明数量上得到印证，在全部100块绘有神明图案的画像石中，女娲出现14次、伏羲出现13次、神农仅疑似出现1次。同时在这一地区中，女娲和伏羲多次作为对偶神明成对出现，而神农则未与其他神对偶，体现了女娲和伏羲在神明体系中的重要性。

女娲是一位创世神，至今也流传着很多关于女娲的神话。她“炼五色石以补苍天，断鳌足以立四极，杀黑龙以济冀州，积芦灰以止淫水，”^③ 创立了远古的世界；又抟黄土做人，创造了人类的先祖，因此，女娲对于中华民族神话的起源意义重大。

伏羲在古史中最早出现于“战国中晚期的《庄子》，《庄子》一书最好谈伏羲，所言伏羲，亦虚亦实，亦神亦人。其中关于伏羲的记载有5处：《人间

① 李东峰，杨文艳：《汉代西王母与东王公神话的历史考察》，《宝鸡文理学院学报》，2007年第2期。

② 沈从文：《镜子史话》，《沈从文全集》（29卷），北岳文艺出版社，2002年，第159页。

③ 陈广忠译注：《淮南子·览冥训》，中华书局，2012年，第323页。

世》《大宗师》《胠篋》《缮性》《田子方》。伏羲也有着很多的传说神话。《周易》曰：“古者庖牺（伏羲）氏之王天下也，仰则观象于天，俯则观法于地，观鸟兽之文与地之宜，近取诸身，远取诸物，于是始作八卦，以通神明之德，以类万物之情。做结绳而网罟，以佃以渔，盖取诸离。”创立八卦、发明文字、造琴织网无不说明了伏羲的价值，是中华民族神话的创世大神之一。

在本书论及的汉画像石中，伏羲和女娲是人身蛇尾、手持规矩的形象。他们成为了对偶神，可能还存在着汉代普遍流传的夫妻和兄妹的伦理关系。对于这一演变，郭沫若先生认为，母系社会转变为父系社会以后，所以把原来是至高神的女娲降格到伏羲之妻的从属地位。但是本区画像石中伏羲和女娲大多是左右两端分立，并没有出现交尾的图像。

综上所述，伏羲和女娲在本区汉画像石中的可能是以墓穴的守护者而存在的。伏羲和女娲作为创世神明，出现在墓穴的画像中，以保证墓穴的神圣性。守护墓主人的升仙之路，是两位神明的职责所在。

4. 后羿与羲和

后羿的神话在中华民族中流传很广，坊间演绎过很多关于他的故事，鲁迅先生也曾作《奔月》戏谑他与嫦娥的爱情故事。《淮南子·览冥训》中提到：“羿请不死之药于西王母，姮娥窃以奔月”，那么就有了疑问，既然后羿作为神明之一，为什么还需向西王母请求不死之药？有学者称：“被历史典籍所称道的却只有两位，其一为帝尧时的后羿，其一为有夏时期的后羿。”^①他认为射日的后羿与作为嫦娥丈夫的后羿不是同一个人，射日的后羿是一位神明，而嫦娥的丈夫是一位国君。那么单就前一个后羿来说，除了善射，他却并没有留下太多的信息可供追寻。但后羿射日作为一个完整的图像出现在了汉画像石中，可能与汉墓中多次出现的狩猎图有关。对于射箭技艺的追求，使得后羿作为一个射神的角色被纳入汉画像石中，接受狩猎者的崇拜。

羲和与后羿有着很深的渊源。《山海经·大荒南经》：“东南海之外，甘水之间，有羲和之国。有女子名曰羲和，方浴日於甘渊。羲和者，帝俊之妻，生十日。”由此可见，后羿所射的九日，均为羲和所生。而羲和作为太阳的母亲，是一个女性神明的角色。在山西离石出土的二八四号汉画像石中，“右为头戴帽饰人首龟身蛇尾之羲和神，喻之日月。”^②羲和作为太阳的生母，在这里代表太阳和月亮的形象出现，是有着较严密的逻辑关系的。同时《楚辞补

① 谭德兴：《从后羿形象之演变看中国历史神话化》，《贵州教育学院学报》，2009年第7期。

② 汤池：《中国画像石全集5》，山东美术出版社，2000年，第77页。

注》中提到过羲和是太阳车的驾驶者，那么可以断定羲和就是太阳神。

四、结 语

综上所述，本书关注了《中国画像石全集 5》（陕西、山西汉画像石）中的 100 块带有神明图案的画像石，找出了其中西王母、东王公、伏羲、女娲、神农、后羿、羲和 7 位神明，并对神明形象的发展，以及神明职能做了简单的梳理和探讨。

汉画像石作为汉代墓葬中的一种特殊的艺术形式，在一定程度上反映着汉代的文化和社会。通过对陕北、晋西的汉画像石的整理，并对其中的神明形象和职能进行分析，能使人们加深对于东汉时期的历史认知，对于在人们的知识结构中还原东汉的历史原貌有着一定的促进意义。

附录三：山东（部分）汉画像石神话形象谱系的地域特征

（分析资料来源：《中国画像石全集2》，作者李群喜）

一、引言

作为汉代一种特殊的文化现象，汉画像石“是汉代社会特定的经济、政治背景下的产物，它的发生、发展与衰落，都与它们所在区域的自然条件、人文环境息息相关。”^① 山东地区为儒家文化的发源地，西汉前期为同姓王的封地，且占盐铁之利，加之汉代厚葬之风盛行，山东济宁—枣庄地区出土的汉画像石在全国出土的画像石中最多且最具代表性，其中又以嘉祥县的“武梁祠”最负盛名，可以说也最能代表汉代画像石的特征。本书基于《中国画像石全集2》（山东汉画像石，济宁—枣庄地区）^② 所收录的画像石拓片为研究范围样本，尽量穷尽式地梳理其中的神明形象为脉络，并加以简要论述。

从具体的分布情况来看，该地区的汉画像石围绕着微山湖畔北岸向西南延伸，东临沂蒙群山，西接华北平原，大概可分为8个小的区域：嘉祥—济宁郊区；曲阜城区；两城—邹城区；滕州—桑村区；薛城—西集区；枣庄城区；侯孟—台儿庄区。^③ 目前学界对于该地区汉画像石的发掘与研究也取得可观的成果，“总起来说，到了20世纪70年代以后，大量完整汉画像石墓的发掘，特别是纪年画像石的不断出土，编织了济宁、枣庄地区汉画像石的时间与空间的基本框架。有了这个框架，一些零散画像石也就有了相对的时、空范畴，画像石研究的基础便越来越扎实，为进行区域、类型和分期的研究提供了必不可少的前提。”^④ 本书论述基于此为大的框架作为继续研究神明形象的背景。

二、汉画像石神话形象分类与统计

山东地区两汉时期画像石的兴衰大致可以分为5个时期，具体如下：

（1）年代最早的大约在西汉文、景时期；

① 赖非：《济宁、枣庄地区汉画像石概论》，俞伟超主编《中国画像石全集2》（山东汉画像石），山东美术出版社，2000年，第3页。

② 俞伟超：《中国画像石全集2》（山东汉画像石），山东美术出版社，2000年。

③ 同②，第4-5页。

④ 同②，第3页。

(2) 约从武帝后期至西汉末，是济宁、枣庄画像石的初步发展；

(3) 东汉早期，本区画像石有较大的发展，其数量约占出土总数的四分之一；

(4) 东汉中、晚期是汉画像石的鼎盛期，出土的资料约占两汉总数的一半还要多。题材、内容包罗万象，应有尽有；

(5) 东汉末年，画像石迅速衰落下去。

上述图像主要分为现实世界与神话世界两类。现实世界图像主要包括：古代帝王、圣贤人物、高士、孝子、烈女。神话世界图像主要包括：伏羲、女娲、西王母、东王公、玉兔、蟾蜍、仙人、日月星辰、珍草异木、奇禽异兽。

在这本《中国画像石全集2》（山东汉画像石）中，笔者一共摘录山东济宁、枣庄地区涉及神明的汉画像石共48块。不知名的神话形象、羽人、仙人等不计其中，其中可识的神明分别是：伏羲、女娲、风伯、西王母、羲和、东王公、高媒、常羲等8位神明。

大概可以认为，汉代的神话系统是西方的昆仑神话与东部的蓬莱神话的融合，从而形成一个新的神话系统（参照闻一多先生的《神仙考》^①及顾颉刚先生的《〈庄子〉和〈楚辞〉中昆仑和蓬莱两个神话系统的融合》^②），而这种神话形象与思维弥漫在战国至秦汉的许多文学作品与哲学著作当中。

笔者认为，对于神明形象的考证固然重要，但是对于神明在汉画像石中的位置，以及从整个汉代的历史现实中考察神明的职能更为重要。由某一个神明形象到一块画像石上的构图安排，到一个墓葬的整体设计规划，一个地区的风土人情，汉代的时代思潮，再到人类自己对于人与宇宙的终极思考。然后，反之亦是如此。其实这是一个解释学循环的问题。笔者拟从各个时期分段进行该画册的整理与摘录，力图联系汉代的学术思潮及历史事件，把各个神明还原到各个历史的时空当中进行解释，并与画像石进行印证。下面笔者将按照上面的分期来分别介绍《中国画像石全集2》（山东汉画像石）中涉及的神明形象汉画像石。

（一）西汉文、景时期：无。

（二）武帝后期至西汉末：共1块。

本时期为两汉王朝最为鼎盛的时期。汉武帝作为一代帝王，在位期间一方面击退了一直骚扰汉代西北边疆的匈奴；另一方面，实行“罢黜百家，独尊

① 闻一多：《神话与诗》，上海世纪出版集团、上海人民出版社，2005年，第128-147页。

② 顾颉刚：《顾颉刚民俗学论集》，上海文艺出版社，1998年，第41-80页。

儒术”的文化政策，奠定了汉代的意识形态。这一时期的汉画像石可以说是后期画像石的滥觞，出土的汉画像石虽然不多，明确涉及神明形象的仅有图一九三（宴饮、西王母、东王公画像）。^①但是，后期汉画像石的风格及构图基本延续这个时期的风尚。

总的来说，这个时期汉画像石从画面风格及构图来看，与此后汉画像相比，较为粗犷。汉画像中的主要神明（西王母、东王公、伏羲、女娲）都已出现，且神明在画像中的位置、组合已大致定型，比如，西王母在画面中位西，东王公位东，西王母位置相对东王公略高，以西王母为中心，东王公为辅，伏羲与女娲相对出现，围拥于东王公的上面。神明周边的主要神兽、仙人也初略出现，比如西王母旁边的玉兔捣药形象（但出现玉兔捣药不一定会出现西王母的形象），而伏羲、女娲围拥东王公的形象在以后的汉画像中亦经常出现。神明的形象，除了伏羲和女娲各手持规、矩模式容易辨认以外，西王母和东王公的服饰、外形都不好辨认，只能从周围的其他物象组合中才能辨识。由于这个时期的神明形象及画面构图风格不是很明显，且数量有限，笔者且于下文进行分析与阐释。

（三）东汉早期：共 11 块

这个时期的汉画像中涉及的神明形象有：风伯、西王母、伏羲、女娲、高谋。出土地主要位于济宁地区，且集中在嘉祥县，滕州市桑村镇出土一块（图二二一）。

风伯（图一六、一二二、一三八、一四〇）

这一时期画像石中很明显的一位神明形象即风伯，共 4 块，且在《中国画像石全集 2》中涉及风伯形象的拓片全部出现在这一时期。4 块涉及风伯画像的构图基本相同，风伯处于最上层，口吹劲风，致使房屋柱子折断，屋顶掀起，屋内或 2 人或 3 人均做惊恐状。风伯以下大都是刻画胡汉交战的场面，表现汉胜胡败。只有图（一二二）在风伯之下表现的是造车、周公辅成王及树、马画像。

风伯，又称风师、飞廉、箕伯等。关于风伯的论述，一般都认为是与西王母形象相对的男性神明，反映汉代普遍的风神信仰。^②笔者不认同此观点。确实这个时期没有东王公形象的出现，但是笔者认为一般的论述没有把风伯的神话形象还原到汉代特定的历史氛围当中，亦没有注意风伯形象在汉画像石中特

① 俞伟超：《中国画像石全集 2》（山东汉画像石），山东美术出版社，2000 年，第 65 页。

② 巫鸿：《论西王母图像及其与印度艺术的关系》，《艺苑》（美术版），1997 年第 1 期。

定的表达，以及各个意象群之间的内在关联与解读，而只是关注历史文字文本的解读。

由于画面整体表现的是胡汉交战，汉胜胡败。众所周知，在西汉武帝时期，汉军击退了一直侵扰汉代西北边界的匈奴，结束了西汉前期国力微弱时一直靠和亲才能解决的边疆问题。^①《山海经·大荒经》有言：“蚩尤作兵伐黄帝，黄帝乃令应龙攻之冀州之野。应龙蓄水。蚩尤请风伯、雨师，纵大风雨。”又，《淮南子·本经训》：“（羿）缴大风于青邱之泽。”高诱注：“大风，风伯也，能坏人屋舍，羿于青邱之泽缴遮使不为害也。”从上面的资料可知，“风伯”基本上是作为一个害神出现，与黄帝为战，坏人屋舍。那么联系历史，或可认为风伯为胡人来犯的象征，或战争发起的缘由。汉人迎战出征是天命所需，而战争所带来的后果由风伯来承担。故笔者不认为风伯是与西王母相对出现的男性神明形象，这一点从风伯画像与西王母画像的构图上亦可见出，而后期出现的西王母与东王公的画像拓片构图都是相互对称的。风伯作为匈奴来犯的象征到这个时期才出现，笔者认为是历史事件在文艺作品中延迟表现的原因。

西王母（图九四、一一九、一二五、二二一）

此时期基本确定了此后汉画像石中西王母的形象：正身端坐，头戴华胜，（除图九四）均处于画面的上层中央，西王母的周边有持仙草蹕侍者、蟾蜍、玉兔捣药、九尾狐等物象。

关于西王母的记载很多，主要见于《山海经》的《西次三经》《大荒西经》及《淮南子·览冥训》之中，从中可知：（1）西王母为昆仑神话系统的主神，有主持刑法之能，其所在昆仑仙山万物尽有；（2）西王母拥有不死之药。

我们认为，如果汉代的墓葬表现为一个升天信仰的话，那么，西王母即是主管升天的关键。西王母在整个汉画像石的神明中处于中心地位，不仅具有赏刑罚的权力，而且还作为一个不死的女神形象出现。再来看图九四。该图像西王母的下层生动地刻画了胡汉交战、胡败汉胜的场景，似乎是在向西王母呈献自己的功绩，期望升天与不死。图一一九中的仙车和马车形象，一层向左，一层向右，巫鸿先生认为这种双向旅行的象征意义在于：“……象征了死后旅程的两个阶段。第一阶段起自祖庙而止于墓葬，第二阶段起自墓葬，然后被期望

^①（东汉）班固《汉书·武帝纪第六》、《汉书·匈奴传第六十四下》。

着离开墓葬而抵达天堂。”^①虽然有些拓片描述的车马并不是双向旅行，比如图一二五均为向西的单向，但依然可将其视为一个升天的神话，由羊这种祥瑞之兽所承载的车辆表现升天之行^②。而图二二一，画法很奇怪，人物立体感也不是很强。在西王母画面层之下，是为生活游戏、宴饮场景。李泽厚先生在其《美的历程》中认为汉代墓葬艺术是对现实生活的肯定，希望死后依然可以过着生前的生活场景。^③我们可以更全面地理解为：一方面无需另造仙境，而以现实生活为蓝本，描绘一个现实的天堂；另一方面这些欢乐的生活场景无疑为过滤后的生活场景，呈现出理想生活的一面。综合以上的分析，笔者认为西王母神话演绎的是一个不死、升天的神话，一个关于永恒回归的神话。

伏羲、女娲、高禖（图一一五、一二三、一二四、一五三）

这组画像石，图一二三上层伏羲女娲像残缺，且神明形象不很明显，另外3块汉画像的一个显著特点为“高禖”形象的首次出现，并且构图相似，均为：“中间刻高禖，头戴‘山’字形冠，三角眼，阔嘴露齿，一手抱伏羲，一手抱女娲。”且伏羲、女娲没有交尾。图一五三中间的神物不确定为高禖，但是构图上与伏羲、女娲、高禖图相类，故亦归为此类。

从关于伏羲、女娲的文本资料可知，伏羲与女娲本为兄妹，“昔宇宙初开之时，只有女娲兄妹二人，在昆仑山，而天下未有人民。议以为夫妻，以自羞耻。兄即与妹上昆仑山。咒曰：‘天若遣我兄妹二人为夫妻，而烟悉合，若不，使烟散。’于烟即合，其妹即来就兄。”（〔唐〕李冗《独异志》卷下）闻一多先生在《伏羲考》中运用图腾理论，从伏羲、女娲这种人首蛇身的造像推想到龙图腾的形成与演变，认为这种人首蛇身是“人的拟兽化”及“兽的拟人化”的表现，而“龙”作为中华民族的原始图腾，被认为是人类的先祖，所以伏羲和女娲这对兄妹夫妇也就成为始祖神，即体现了汉代人的始祖神话信仰。

关于高禖的记载：

宋罗泌《路史·余论二》云：“皋（同高）禖古祀女娲。”《后纪二》云：“以其（女娲）载媒，是以后世有国，是祀为皋禖之神。”

《风俗通》云：“女娲祷祠神，祈而为女禖，因置昏姻。”“然高禖之祀，亦因时代及民族之不同而有异。”

① 巫鸿：《从哪里来？到哪里去？——汉代艺术中的车马图像》，《中国书画》，2004年第4期。

② 刘熙《释名》：“羊车，羊祥也；祥善也。善饰之车，今犊车是也。”

③ 参见李泽厚：《美的历程》，天津社会科学院出版社，2001年，第四章《楚汉浪漫主义》。

《路史·余论二》引束皙曰：“皋禖者，人之先也。”

从以上的资料可知：高禖，人之先祖，司职类似于后来月老之类的工作，因她才促成了婚姻，故或可以称之为“媒神”。女娲曾祈求高禖，与“女娲造人”说联系，基本上可认为这是一个婚姻与生育的神话表现。

图一一五和图一二四中高禖和伏羲、女娲的组合如出一辙。结合上面关于伏羲、女娲的分析，可以认为：两图中，女娲和伏羲分别代表男性和女性，而高禖无疑是为促成伏羲、女娲结合的神明。伏羲、女娲手持规矩，以天圆地方说，天为阳，地为阴，（参考：《周易》之《乾》《坤》两卦）故伏羲、女娲更抽象为阴、阳，而高禖则为促成天地化育的神明。另外一个值得注意的现象是在高禖与伏羲、女娲的周围都刻有九头人面兽。笔者认为高禖抱拥伏羲、女娲这种组合可以视为死者死后由墓葬进入天国之前的再造图式，这其实是一个关于死者升天和再生的神话，再生之后就是进入九头人面兽所看守的昆仑仙境。从汉代经学的宇宙观上同样可以解释：在东汉中期以前，两汉一直还是以董仲舒为代表的今文经学为主。董仲舒在其《天地阴阳》中认为：“天、地、阴、阳、木、火、土、金、水，九，与人而十者，大之数毕也……圣人何其贵者？起于天，至于人而毕。”人者，由天地、阴阳、五行之气化育而来，死后也要返归天地，再由天地化育，如此生生不息。而在董仲舒的哲学里，“‘天’是至上神，在表面上看，有一点像基督教所崇拜的‘耶和华’以及中国传统迷信中的‘昊天上帝’‘玉皇大帝’之类。这样的‘上帝’是一个活灵活现的人格神，它不仅有人的意志和情感，而且有和人一样的形体”。^①冯友兰先生的这段论断，可以说在某种程度上解决了神话体系的构成。西王母可视为那个至高无上的“天”的人格神。高禖抱拥伏羲、女娲可视为死者升天前的流行话语，而九头人面兽是这个过程的临界点。那么，可以认为这里刻画有高禖、伏羲与女娲等的画像亦是一个再生以及升天的神话，一个回归的神话。

（四）东汉中、晚期：共36块。

这一时期为汉画像石的鼎盛期，画像石出土地广泛分布于济宁—枣庄地区，就其数量和质量而言在两汉的画像石中均蔚为大观。笔者认为这一时期的汉画像石的繁荣与汉代今文经学的没落，及古文经学的兴起有密切关系。今文经学为强大的汉帝国提供了形而上的解释，但是东汉后期开始，古文经学的兴起一方面揭露或者说推翻了今文经学的学说理论，但是并没有建立起自己成熟的价值体系。至此开始，可以认为东汉士人普遍被抛于一片诸神远去的荒

^① 冯友兰：《中国哲学史新编》（中），人民出版社，2001年，第61页。

野，加之灾害连年，人们普遍有一种焦虑和恐慌的情绪。而笔者认为这个时期汉画像石的繁荣即为这种情绪的具像化与宣泄场，是为人们普遍的精神寄托。从“过秦”（如汉画像中的“泗水升鼎”故事情节）到“宣汉”（如“胡汉交战”），从汉初的黄老思想到今文经学的繁盛与破产，可以认为东汉中期、晚期的汉画像石似乎是整个两汉思想文化思潮的总结。汉画像石中神采飞扬、如梦似幻的仙境或是那个时代天人隔断、诸神远逝之后汉人的灵魂栖息地，它犹如一位迷狂的诗人书写的一部民族志。

本时期汉画像石所表现的神明有：西王母、东王公、伏羲、女娲、羲和、常羲。前期出现的高葆和风伯形象不再，新出现的神明有：羲和与常羲。其中，西王母和东王公出现在两块相对的汉画像石中已成范式，且都处于画面表现的中心位置。伏羲和女娲在这一时期中大都环抱侍奉东王公或西王母，广泛出现，亦可视为一种模式。伏羲、女娲在画像中还有一种构图，即：要么伏羲与女娲或交尾（如图一八一）或分开出现在两侧（如图一七三），与上面两种情况对称的是伏羲与龙相对居于画面的左右，可看出是模仿女娲与伏羲对称出现的。

西王母与东王公（图八一、八三、九五、九六、九七、九八、九九、一〇〇、一〇六、一三三、一三四、一四四、一六七）

这个时期的西王母形象基本上承上个阶段而来，其中图九六西王母凭几端坐于一高台之上，以前未见它出现，或为昆仑山峰的象征。除图一四四西王母与东王公同处一图之外，其他拓片二者均分居两块对称的拓片上，且无论是东王公的形象坐姿，还是整幅画面的结构都与西王母相仿。

东王公，又叫“木公”“东王父”，关于他的记载很多，从中可知：

（1）与西王母位居昆仑山不同，东王公位于大海之东、扶桑（“扶桑原为东极的大树”（《十洲记》））之上、东荒山中，而东方是“青阳之元气，百物之先也”（《仙传拾遗》）。

（2）《中荒经》中记载“西王母岁登大鸟希有翼上会东王公”，袁珂先生认为“则当由穆天子宾于西王母之说而生”。但是通过大鸟希有“张左翼覆东王公，右翼覆西王母”可知，东王公是与西王母为相对的神明。

综上所述，如果说西王母是主管西方昆仑仙境的神明，可认为东王公是位居东方的神明。笔者认为可能有两种解释：首先，东王公与西王母的对称出现为昆仑神话系统和蓬莱神话系统结合的象征。其次，或与汉代的阴阳五行观念有关，如果说作为女性形象出现的西王母是天地之间“阴”气的象征，那么东王公无疑是作为“阳”气的象征。那么东王公即为和西王母一样分管人死

后超度其亡灵的神仙。参照以上关于西王母神话的解释，可以认为东王公亦是崇高至上的“天”的人格化，东王公的神话亦是一个升天的神话，一个不死的神话。

但是这里只有男女、阴阳之异，其实还有更多的细节可以从西王母与东王公在汉画像石中表现的不同来进行研究。首先是西王母与东王公周边仙兽的不同（关于这一点从画像中容易见到，且有很多学人的论述）。其次为西王母与东王公所在画面层以下的配图层的差异。

这里面还有一个问题：如果说伏羲、女娲是男女、阴阳的象征，那么，西王母、东王公是如此，羲和、常羲也是如此，那么这些神明的同中之异是什么？他们之间的关系是什么？或者说，这是一个神话系统的话，那么他们之间的关系是什么？这将是笔者下面将要论述的内容。

伏羲与女娲：

① 伏羲、女娲的交尾出现与伏羲与龙的对称出现（图三、四、一五八和一七六）

以上4图可作为一个类型，即伏羲与女娲交尾图。二神话形象中间没有环抱侍奉神明，且与各种神兽、人头兽身共同有序地处于汉画像石中。关于伏羲与女娲的分析上文已有论述，其实此类构图模式，是一个历史悠久的神话原型，这一点从闻一多先生的《伏羲考》中可知。但这里发现的是另外一个问题，即是伏羲、女娲作为始祖神地位的降低。看图三与图四就可以知道，伏羲与女娲被放置在各种人面神兽之中，且并不再处于画面中明显的主体地位。图一五八亦是如此，伏羲、女娲与各种异兽处于一图。图一七六更是如此，整块画面表现的重点无疑为左右端形象鲜明的西王母与东王公，而伏羲、女娲的形象只是如同神兽一样处于画面中间的装饰部分。笔者认为伏羲、女娲的形象还是作为始祖崇拜及婚姻生育的神话体现，或者说是天地之间阴阳化育的象征，图一五八、一七六那种异兽群舞犹如天地之间的大化流行，而伏羲与女娲只不过是这种象征的更加概括、更加人格化的抽象。

图一六五、一七二、一七三、一八〇、一八一和二一一

6块拓片为东汉后期的汉画像研究提供了另外一个问题：这个时期出现了伏羲与龙的相对，并且这种对称再与伏羲、女娲的相对形成一个大的对称。如图一七二中左刻龙而右刻伏羲，与之相对的图一七二则是传统的左刻女娲而右刻伏羲。图一八〇与图一八一，除了配图的其他内容不同之外，两组拓片中伏羲、女娲与龙的关系如出一辙。从两块相对出土的画像拓片来看的话，可以看成是女娲与龙的相对或相似。

这里有一个问题是，既然出现了伏羲与龙的配对，那么为什么没有出现女娲的配对？所以这里应该还有另外的含义，或涉及东汉中期、后期对于龙的接受与解释，有待研究。

② 伏羲、女娲环抱侍奉西王母、东王公（图十二、四一、八四、一四三、一六六、一九二、二〇四、二二二和二二九）

关于西王母、东王公及它们之间的关系的分析，上文已做过论述，这里要解决的是另外一个问题，即是伏羲与女娲环侍西王母或东王公的构图类型，且这种类型基本上可作为一种模式。其中，图二二二，伏羲和女娲的环侍形象变成了东王公端坐于双龙座上；图二二九中，西王母左右各一蛇尾人服侍，都可视为是伏羲、女娲的变形。因为伏羲、女娲本是龙图腾的演化，而龙图腾又是以蛇图腾为主的民族化合其他民族的图腾而形成的统一象征。

对于图片的效果来讲，给人的感受首先是西王母或东王公地位的显著和伏羲、女娲地位的降低。其实两汉画像石基本上都是以西王母为中心的神话体系。如果说西王母与东王公象征一个不死的神话、升天的神话，西王母或东王公是那个至高无上的“天”的人格化，而伏羲和女娲或可视为分化而成的阴阳象征，伏羲、女娲环侍西王母或东王公就是这种“道生一，一生二，二生三，三生万物”（《老子·四十二章》）“易有太极，是生两仪”（《易·系辞下》）的象征。

③ 羲和、常羲（图六二、一九〇）

传说羲和、常羲都是帝俊的妻子。帝俊，就是那个生了殷民族的始祖契和周民族的始祖后稷的帝喾，也就是那个在历山脚下用象来耕田后来当了皇帝的舜。这里面无疑有历史的神话化，但总体可认为帝俊是一位始祖的形象。

关于羲和、常羲的记载：羲和为日之母，即为主日之神；常羲为月之母，即为主月之神。

又，“日乘车驾以六龙，羲和御之。”《周易》中六爻皆阳爻的《乾》卦有“时承六龙以御天。”赵建伟先生在《说“乾”》中考证认为：“‘乾’为日出及日光气，古人又以‘日’为阳精之气所聚，而日光辉照下的云气又启发古人创造了想象中的神物——龙。”如果说生十日的羲和是为阳气的象征与人格化，那么生十二月的常羲应该就是阴气的象征与人格化。天地有日月运行而生生不已，犹如阴阳二气的磨荡而化育万物一样。

在汉代画像广泛的阴阳象征思维的社会背景之下，如果说帝俊是作为先祖神的形象出现，那么羲和与常羲可视为帝俊功能的分化。因为只有女性才有生育能力，此种化育犹如天地之先，一大混沌的元气分化而为阴阳二气的象

征。这里，还有一个问题，就是伏羲、女娲与常羲、羲和的关系问题。笔者的看法比较折中：伏羲、女娲或可与常羲、羲和是两个层面上的对等关系，似可相互替代，至少认为他们的功能类似。同时，羲和与常羲的神话思维更带有创世纪的色彩，伏羲、女娲更带有化育人类的意味，两者一个更加抽象，一个更加具体；一个更加形而上，一个更加形而下；一者更强调分化，一者更强调融合。

三、结 语

总之，汉画像石所表现的是汉代人的宇宙观，古代遗留下来的神话故事、神话人物被汉人巧妙地安排在汉画像当中，其中或许有母系时代的影子，有部落战争的遗留，有远古人对于这个世界的追问。墓室壁画，表现的是生者对于死者的追思与缅怀，对于生者的劝勉，对于死者的终极关怀，对于这个世界的终极思考。

概而言之，山东济宁—枣庄地区的汉画像石主要是以西王母为中心，营造了一个昆仑仙境，表现的是一个不死的神话，即一个升天的神话。东王公可以认为是作为西王母的配对才出现的，作为男仙的至高神统领那个不死的天国。伏羲与女娲这对始祖神可以说完全是作为天地间阴阳交融的象征出现的，而短暂出现的高媒，就是这种交融的和合者。风伯的短暂出现是汉代对外战争的解释与记忆在墓葬中的留存。汉代人把胡汉战争作为一种正义之举、天命之需。看图一二二中上层有风伯的侵扰，第二层有备战而造车，而最下层的解纆之马在树下的悠然，仿佛是一种反战的宣言，第三层孔子见老子时的谦恭与雍容，就是那个时代文化从汉初的黄老之学到两汉经学的泱泱大观。弗莱在其《批评的剖析》中将原型概括为以下几点：“……第三、原型体现着文学传统的力量，它们把孤立的作品相互联接起来，使文学成为一种社会交际的特殊形态。第四、原型的根源既是社会心理的，又是历史文化的，它把文学同生活联系起来，成为二者相互作用的媒介。”^① 古代神话中遗留下来的神话人物在汉画像石中反复出现，它对于汉代既是历史的，又是现代的，既是死去的，又是活态的。

众所周知，儒家在汉代俨然成为具有宗教感的儒教。（见：冯友兰《中国哲学史新编》），而汉画像石堆积的墓葬可以认为是这个宗教中无数个显圣物的道场，如果说教堂是活人通天的宇宙，那么汉代的墓室应该为死者升天的空

^① 叶舒宪：《神话—原型批评》，陕西师范大学出版社，1987年，第16—17页。

间，是通天的对话场。对于汉人已经意识到“寿命不可诤”，而汉画像石体现了人在其中，因为有信仰所以克服了对于混沌的恐惧，以及对于原初神创的回归，达到规范自身行为和获得某种纯净感和永恒感。人们从世俗走向神圣以完成我人的圆满与超越。^①按照伊利亚德的观点，这本身就是一个永恒回归的神话。

^① 米尔恰·伊利亚德：《神圣与世俗》，王建光译，华夏出版社，2002年。

后 记

2012年初夏，我从博物馆买回两幅汉画像石拓片，一幅是西王母，另一幅是东王公。正当我准备将其挂到新装修的客厅时，却发现遇到一个棘手的问题：这两幅图像该放在客厅的哪个方位？西王母是不是就应该放在客厅墙壁的西边，东王公是不是就在东边？这似乎是一个很简单的问题，当我还在犹豫时，家人给出了一个简单的解决办法：男左女右。可是我又被难倒了：究竟哪里是左边，哪里是右边呢？因为这里涉及划分左右的参照物问题，参照物不同，左右也就不同。

从此我的脑海里就经常出左右、东西这类方位的问题，它似乎像一个幽灵，在很多时候让我困惑与不安，以至于我自己觉得必须找个机会好好研究一下。带着强烈的问题意识与解决问题的冲动，我将汉画像石中的西王母图像方位模式的选题申报了国家社科基金。没有料到，2013年5月，这个项目获得了2013年国家社科基金的资助。带着这个课题，我到东南大学艺术学院，向多年从事汉画像石研究的汪小洋教授拜师学艺，打算从事第二站博士后研究。在鸡鸣寺交谈时，汪教授问我有无特殊想法，我将问题提了出来。汪老师当时很激动，觉得西王母图像的方位问题是个好选题，当即决定让我做这个方面的研究。

当生活问题成为学术问题，或许研究者就进入了另外一种境地，我的生活也从此开启了方位模式。2013年9月，我曾经作为一名“东方”学者，到希腊做了半月的田野考察，充分观察到希腊人是如何看待作为“他者”的“东方人”，同时在阿尔戈斯城“幸运”地体会到带有东方色彩的“邪恶眼”信仰的力量。自然，我也体会到基督徒以上帝为中心的信仰与《圣经》旧约描述的去中心化的方位理念的冲突，同时体验到南半球的方位与北半球的方位理念背后隐藏的地理学现实。而这些体验，部分成就了本书中的关于荷马史诗的方位理念的写作。譬如，《圣经》的方位理念，荷马史诗中的“东方”理念，以及汉画像石方位划分的参照物，等等。

或许方位问题是一个较为具有现实意义的话题，我有幸遇到了诸多热心的编辑，在他们的刊物上发表了关于方位探讨的诸多论文。因此，请允许我向如下刊物致谢：《中国比较文学》《文艺理论研究》《民族艺术》《艺术百家》《东南大学学报》《南京艺术学院学报》《马克思主义美学研究》《文化遗产》《华中学术》《百色学院学报》《世界文学评论》，等等。正是编辑们的鼓励与热情，让我体会到方位学术研究的价值与现实意义，同时看到了学术界对于新问题的期待与包容。

东南大学艺术学院4年博士后研究，时间虽然漫长，却还有部分问题没有展开，比如，《山海经》的方位理念，《吕氏春秋》的方位结构，等等，这些问题只能留到出站后探讨，不能不说是一个遗憾。但无论如何，我要感谢那些曾经给了我诸多帮助的师友，是他们让我体会到了学术生涯的乐趣与希望。首先，我要向我的导师汪小洋先生致谢。在报考东南大学博士后之前，我从未见过先生，但他却以特有的宽容包容了我。“我是土包子，不懂西方理论；你懂西方神话学理论，之前做西方神话理论研究。我们不是一个领域，路子不一样，但我可以包容你，放手让你去做。”这是先生当初在鸡鸣寺对我所说的话，事实上他确实这样做了。先生的包容让我可以自由运用自己的特长去思考与写作，也使得我的思考有了跨时空的比较。不止一次的师生同行，师生数次共同奔赴异地做田野考察，每一次先生都要提醒我的方位研究：“王倩，注意方位！”“王倩，拍下来，方位问题！”数载拜师，无以回报，只有不断前行，才能心安。

我是幸运的，遇到了汪小洋先生这样的导师，同时遇到了诸多真心帮助我的学者，而方克强先生与萧兵先生给我的帮助亦让我难忘。记得博士后开题之后，方克强先生将写满了密密麻麻批语的开题报告交给我，同时告知了相关的书目。而每一次回家拜访先生，他总是在华东师范大学的茶社中等待，用整整一个下午的时间与我一起探讨问题。方先生不止一次地告诉我，要从细节处，将大问题分解成诸多小问题加以探讨。拙文中诸多问题探讨的角度，均受益于方先生的建议与指导。而萧兵先生则给了我另外一种帮助。每次来南京拜访萧先生，他总是在阳台上摆好茶具，笑咪咪地听我说自己的想法，然后提出不同的意见，随后起身回到藏书室，像变戏法一样拿出很多书，告诉我，这些书会对我的思考有帮助。萧先生还不止一次地带我去逛南京的书店，甚至很多次见到我需要的书，就买回来送给我。文中车马出行图方位模式，以及《淮南子》关联方位的探讨，都是与萧兵先生多次探讨的结果。

我出站报告的顺利完成，还要感谢悉尼大学的赵晓寰教授。在悉尼大学访

学与田野考察期间，他关于方位参照物探讨的建议使我看到了界定方位参照物的差异问题。南京艺术学院的谢建明教授、孔庆茂教授、沈义贞教授，江苏师范大学朱存明教授，淮北师范大学的王政教授与傅英教授，我的博士导师叶舒宪先生，曲靖师范学院代云红教授，淮北市政协的高书林先生，东南大学王诗晓博士、包艳博士，东南大学博士后管理办公室的王超老师和龙黎老师，上海交通大学的赵菡博士，山东省临沂市博物馆的胡后彬先生，我的研究生田桂丞，武汉大学李群喜博士，以及在田野考察中给过我帮助的热情的同行者与朋友，等等，他们都先后为我课题的研究提供了诸多帮助，在此一并感谢。

本课题先后获得了国家社科基金、中国博士后基金特别资助，中国博士后基金面上一等资助，江苏省博士后基金的资助。感谢基金委与评委老师对于本课题的支持与帮助，正是他们的支持让我更加看重课题研究的价值与意义。

从位于西南的四川大学，再到位于西北的兰州大学、陕西师范大学，到中原的淮北师范大学，再到位于中国东南的东南大学、扬州大学，甚至是位于南半球的悉尼大学，我这才注意到，原来我的学术经历居然与方位有如此密切的关联。或许，这是西王母方位研究带给我的另外一种体会，不论在哪里生活与学习，方位都是一个现实问题。那么我的西王母研究就不单单是纯粹的学术问题，它还是现实的求学经历。将来的学术道路如何去走，这是一个需要继续探讨的方位以外的现实问题。

作者

2017年1月11日于悉尼大学