



汉墓壁画的 宗教信仰与图像表现

Religious Belief and Image Expression of
Tomb Murals in Han Dynasty

汪小洋 著

上海古籍出版社



上架建议：宗教

ISBN 978-7-5325-6416-3



9 787532 564163 >

定价：68.00元



汉墓壁画的 宗教信仰与图像表现

Religious Belief and Image Expression of
Tomb Murals in Han Dynasty

汪小洋 著

上海古籍出版社

图书在版编目(CIP)数据

汉墓壁画的宗教信仰与图像表现/汪小洋著.

上海:上海古籍出版社,2012.6

ISBN 978-7-5325-6416-3

I. ①汉… II. ①汪… III. ①汉墓—墓室壁画—研究—
中国 IV. ①K879.414

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 050495 号

责任编辑 罗 颖

国家社科基金后期资助项目
汉墓壁画的宗教信仰与图像表现

汪小洋 著

上海世纪出版股份有限公司 出版

上海古籍出版社

(上海瑞金二路 272 号 邮政编码 200020)

(1)网址:www.guji.com.cn

(2)E-mail:guji1@guji.com.cn

(3)易文网网址:www.ewen.cc

上海世纪出版股份有限公司发行中心发行经销 上海商务联西印刷有限公司印刷

开本 787×1092 1/16 印张 22.75 插页 2 字数 384,000

2012 年 6 月第 1 版 2012 年 6 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5325-6416-3

B·775 定价:68.00 元

如发生质量问题,读者可向承印公司调换

国家社科基金后期资助项目 出版说明

后期资助项目是国家社科基金设立的一类重要项目,旨在鼓励广大社科研究者潜心治学,支持基础研究多出优秀成果。它是经过严格评审,从接近完成的科研成果中遴选立项的。为扩大后期资助项目的影响,更好地推动学术发展,促进成果转化,全国哲学社会科学规划办公室按照“统一设计、统一标识、统一版式、形成系列”的总体要求,组织出版国家社科基金后期资助项目成果。

全国哲学社会科学规划办公室

自序

中国数千年的历史长河中,汉唐是最令人向往的。汉唐国势之强盛,汉唐人文之丰富,汉唐士人之精彩,其他朝代难以齐肩。汉唐是中国历史上的盛世,汉唐也是读书人做学问的乐园。汉壁画墓是汉代主流社会的墓葬形式,探讨汉墓壁画的宗教信仰与图像表现成就自然是一件有意义而快乐的事情。

我涉及汉墓壁画的研究,首先是因为汉代墓葬绘画的研究现状不平衡。汉代墓葬绘画的主要形式是汉画像石和汉墓壁画,目前学术界的研究成果主要集中在汉画像石中,汉墓壁画不仅成果数量少,而且有自己面貌的、系统性的研究成果也不多。在收集图像资料时,我还发现:西王母图像存在着明确的重新辨析要求。在所有汉墓壁画研究成果中,几乎都要提到西王母信仰,但是在目前已经发掘的汉壁画墓遗存中,西王母图像是个位数的存在,这与画像石墓遗存中普遍存在着西王母图像是一个巨大的反差。皮之不存毛将焉附,西王母图像的研究需要研究其存在的宗教信仰土壤。这是一个基础性的课题,初步梳理后我又发现:汉墓壁画的宗教信仰缺少自成体系的研究成果。目前的相关研究成果中,汉墓壁画的宗教信仰往往是依附于汉画像石的宗教信仰,但事实上壁画墓和画像石墓是两个不同墓葬形式的选择,这个选择不仅是不同社会阶层的选择,而且也是不同宗教信仰的选择。因此,由研究现状不平衡且西王母图像需要辨析,再加缺少宗教信仰的自成体系研究,汉墓壁画宗教信仰研究的意义已经是非常明确了。

汉墓壁画宗教信仰研究具有明确的意义,但是汉墓壁画的研究条件不如汉画像石那样好,主要是汉壁画墓遗存的保护条件先天不足,墓葬遗存中壁画容易脱落,容易变形。不过,即使是研究汉画像石墓,汉壁画墓的比较也是不能缺少的,至少是需要在墓葬绘画的比较上进行一些基础性的准备工作。比如,南阳是汉画像石墓的重镇,可那里极少汉壁画墓;同样,洛阳是汉壁画墓的重镇,这里也极少汉画像石墓。这是什么原因?我曾经专门请

教了河南的同行,也曾经请教了北京的专家,大家都认识到这是一个问题,可现在的答案却是语焉不详。又如,我们都说汉画像石的繁荣是因为汉代厚葬之风炽热。厚葬所以炽热,是因为汉帝国政权的大力提倡。那么,中上贵族阶层选择的壁画墓应当是最能够体现国家宗教指导的墓葬形式,它对画像石墓的影响是可以作出逻辑判断的。因此,即使是从比较的角度看,汉壁画墓的宗教信仰研究也体现出了它的不可或缺性。

汉墓壁画研究的难度是显而易见的,可能有些研究确实限于遗存保护条件不能得到更加深入的成果,有些研究缺少对象的完整性而存在争议,但是图像的整理、基础性的比较还是可以办到的。通过几年的梳理,我认为汉墓壁画至少在西王母信仰的发展、天界图像的表现和墓葬绘画的多次审美三个方面可以提供有意义的思路。

首先,关于西王母信仰的发展。汉壁画墓缺少西王母而汉画像石墓多西王母,这表明汉代的墓葬绘画对西王母存在着两种态度,一个是热衷西王母信仰的态度,一个是忽视西王母信仰的态度。这个现象是不是可以说明,汉代存在着两个西王母?事实是这样的。汉之前,西王母只有一个,就是神话西王母。进入汉代,随着社会阶层的划分西王母开始分化。主流社会的西王母表现出仙化的趋势,它掌握着长生药等长生之道而强烈吸引着中上贵族阶层,武帝等帝王所演绎的故事、司马相如等文人所赋的情节都是这个西王母。这个仙化的西王母只关注长生,其信仰存在于主流社会。民间的西王母在仙化之外还表现出神化的趋势,它不仅掌握着长生之道,而且还可以解决社会问题,这个具有至上神色彩的西王母强烈吸引着中下贵族阶层和平民阶层,汉画像石中普遍存在的西王母图像和《汉书》中所记汉哀帝时流民事件中“配此书者不死”的西王母就是这个西王母。这个神化的西王母表现出至上神的色彩,其信仰存在于民间。汉以下,西王母信仰开始道教化,主流社会接受了加入道教神仙谱系的西王母,神化的西王母方脱离了民间。在汉代,反映中下贵族阶层和平民阶层墓葬思想的画像石墓充分反映至上神色彩的西王母,反映主流社会墓葬思想的壁画墓则冷漠了有神化色彩的西王母而热衷于仙化的西王母。这个解释,符合壁画墓少西王母图像而画像石墓多西王母图像的事实。

其次,关于天界图像的表现。汉壁画墓也是服从于汉人“死既长生”的墓葬思想的,它有着自己的长生图像体系,这就是天界图像体系。汉画像石墓表现的长生世界,是一个由西王母统领的仙界。这个仙界里,西王母以至上神面貌出现,它正面像,居于最重要位置,甚至帝王、圣人也要居于其之

下。从宗教层面看,这个仙界是在传统宗教信仰之外另建了一个彼岸世界。汉壁画墓不同,壁画图像表现的长生世界是一个由传统神灵共同结构的彼岸世界,它是先民对“天”认识的延续。这个世界的结构,东汉王延寿《鲁灵光殿赋》的一段文字如此描述:“图画天地,品类群生。杂物奇怪,山神海灵。写载其状,托之丹青。千变万化,事各繆形。随色象类,曲得其情。上纪开辟,遂古之初。五龙比翼,人皇九头。伏羲鳞身,女娲蛇躯。鸿荒朴略,厥状睢盱。焕炳可观,黄帝、唐、虞。轩冕以庸,衣裳有殊。下及三后,嬖妃乱主。忠臣孝子,烈士贞女。贤愚成败,靡不载叙。恶以诫世,善以示后。”王延寿描述的是一个“敬天畏祖”的天界,这个天界同样也可以构成长生世界,比如汉壁画墓里普遍存在的女娲图像,几乎是汉画像石墓里的西王母地位。汉画像石墓是依靠西王母而另造出一个长生世界,即仙界;汉壁画墓里依靠传统神灵而改造出一个长生世界,即天界。这是不是汉壁画墓与汉画像石墓在宗教信仰及图像表现上的一个区别?我们的答案是肯定的。

再次,关于墓葬绘画的多次审美。在传统墓葬思想的指导下,墓葬活动成为古人特别关注的终极关怀活动。署名房玄龄的《晋书·索马琳传》记载:“汉天子即位一年而为陵,天下贡献三分之一,一供宗庙,一供宾客,一充山陵。”皇帝即位伊始就要开始建造自己的陵墓,有这样的认识,有这样的大投入,上行下效,古人的墓葬活动中留下了美轮美奂的墓葬绘画遗存。但是,古人的这些墓葬绘画在创作上并不是为了给后人欣赏的,而是为自己到另一个世界去准备的,我们现在的所有努力都只是在进行着二次审美,现在审美的目的变了,审美的方式也变了。墓主人的审美是封闭性的,唯有封闭方有意义;而我们现在的审美则是借助于考古的手段,甚至是在某种破坏后才可以达到审美的层面,唯有全面发掘方有意义。考古的手段引入了自然科学等要素的介入,遗址的保护又引入了博物馆、图像印刷等新传播要素的介入。如此,目前一般的墓葬绘画的审美活动很可能已经是二次以上的多次审美了。因为是多次审美,图像本身已经无法保留图像原貌的所有信息了,因此这样的审美将出现两个审美价值取向,一个是图像本身,一个是图像原貌。我们对于汉墓壁画宗教信仰的探讨就是对图像原貌的审美努力,这个努力将把仪式、形制,甚至是相关文献置于图像本身之上。否则,多次审美就流于一般了。

以上三个思路就是本书展开的三个方向,即宗教发展方向的西王母信仰发展、宗教图像方向的天界图像表现和宗教审美方向的墓葬绘画多次审美。在“上编”中,我们侧重于汉代宗教信仰的探讨。以往宗教美术在认识宗教信仰背景时往往是对已有研究成果的借用,我们试图在这样的基础上

增加宗教美术图像与宗教信仰在理论层面上的互动,从宗教美术本体的发展上考虑宗教发展的形态,提高我们的理论起点,比如我们提出的西王母信仰的两次转移、方士信仰的民间性等,都带有这样的探讨要求。在“中编”中,我们侧重于汉墓壁画图像对宗教信仰的艺术表现。这一编里我们明确提出了国家宗教图像的表现是汉墓壁画的主要内容,比如宴饮图的礼仪内涵、历史人物的主流社会特征、女娲图像的至上神努力等。在“下编”中,我们侧重的是汉墓壁画对后代的影响。我们再次从神化、仙化和道教化的角度梳理了西王母信仰的发展,并从国家宗教的角度深入探讨了出行图、乐舞图和边疆及少数民族壁画墓的发展。

汉墓壁画是宗教美术,从宗教发展层面看是一个宗教行为,因此这里引两段汉魏文献补充其研究意义。其一,东汉王充《论衡·无形篇》说:“图仙人之形,体生毛,臂变为翼,行于云则年增矣,千岁不死。此虚图也。世有虚语,亦有虚图。”王充所说的“虚语”与“虚图”之间有没有因果关系?汉墓壁画属于“虚图”,汉代的宗教信仰属于“虚语”,我们试图从“虚语”上予以一定的解读。其二,东晋袁宏《后汉记》记载了汉明帝的一个故事:“初,帝梦见金人丈大,项有日月光,以问群臣,或曰:西方有神,其名曰佛,其形丈大,陛下所梦得无是乎。于是遣使天竺,而问其道术,遂于中国而图其形象焉。”汉明帝梦见了金光灿灿的佛像,不过佛教全面进入我国宗教领域是在东汉之后,汉代仍然是本土宗教为主,所以东汉也成为了我国最后一个本土宗教纯粹时期,汉墓壁画是这个纯粹期的主要绘画形式。

我还有个想法,从世界宗教美术发展范围看,中国宗教美术中最受到关注的艺术类型应当是中国的墓室绘画。历史上,我们的石窟、寺庙、宫观产生了许多闻名天下的艺术作品,不过,当我们来到古印度佛教石窟、柬埔寨吴哥石窟等造像遗存面前时,我们也会惊叹于域外艺术家的辉煌成就,并自然地要联想于我国传统佛教艺术,学者们还会进一步地辨析各种关系并溯源。但是,中国的墓葬绘画则没有这样的关系,它具有不可比性。中国墓葬绘画分布广泛、数量巨大,且绵延数个朝代,这在世界上是独一无二的;同时,中国墓葬绘画依托的宗教信仰是本土的墓葬思想,这是一个夹杂着敬神畏祖、长生不老、皇权至上,乃至宗族伦理等内容庞杂的彼岸信仰体系,这个体系带来的是墓葬建设者直接地将彼岸世界世俗化而后人需要多次审美的审美特征,这在世界上也是独一无二的。因此从不可比性看,在中国宗教美术的大花园中,墓葬绘画是最艳丽的一块芳草地。这也是汉墓壁画宗教思想研究意义之所在。

目 录

自 序	1
引论 汉墓壁画的宗教行为与图像表现认识	1

上编 汉墓壁画面对的宗教信仰

第一章 汉代宗教发展的基本结构与走向	17
第一节 秦帝国文化对宗教发展的贡献	17
第二节 楚文化的独特性与包容性的影响	23
第三节 汉代国家宗教发展的三件大事	25
第四节 汉代民间宗教的三个重要内容	29
第五节 汉末宗教的新结构与认识	32
第六节 汉代人为宗教性质的一个探讨	34
第二章 汉代西王母信仰的民间性质转移	38
第一节 西汉前期获得的人为宗教转移	38
第二节 西汉中叶开始的民间宗教转移	42
第三节 西王母信仰民间性质转移的意义	45
第三章 汉代方士信仰的民间性与特殊性	49
第一节 方士信仰受到的主流社会排斥	50
第二节 方士信仰民间性的传播过程与特征	53
第三节 方士信仰民间性的宗教意义	58
第四节 汉代方士信仰的特殊性	60

第四章 汉代墓葬文字对另一个世界的描述	63
第一节 葬仪文书类文字的描述	63
第二节 榜题类文字的描述	66
第三节 墓碑类文字的描述	70
第五章 汉墓壁画的国家宗教考量	74
第一节 墓葬制度明确的墓葬阶层划分	74
第二节 壁画墓非普遍性表现出的大墓特征	76
第三节 壁画艺术形式说明的主流社会性质	78
第四节 主流社会丧葬观念的继承	81
第五节 主流社会丧葬观念的进步	86
第六节 中上贵族阶层墓葬的国家宗教属性及意义	89

中编 汉墓壁画表现的宗教信仰

第六章 宴饮图仪礼内容的认识	97
第一节 宴饮图遗存的初步梳理	97
第二节 宴饮图礼仪情节的辨析	101
第三节 宴饮图的国家宗教意义的认识	108
第七章 升仙图的仪式内容解读	114
第一节 升仙图的完成仪式判断	115
第二节 升仙图的演变与仪式式微	119
第三节 升仙图仪式意义的探讨	123
第四节 汉武帝寻仙仪式的联想	128
第八章 历史人物图的国家宗教色彩讨论	130
第一节 汉墓壁画历史人物图梳理	130
第二节 汉画像石历史人物图梳理	134
第三节 国家宗教影响的讨论	136
第九章 女娲图像普遍性的认识	140

第一节	汉墓壁画中女娲图像的梳理	141
第二节	伏羲女娲图像与羲和常羲图像的辨析	146
第三节	女娲信仰地位下降趋势的讨论	151
第四节	女娲图像长生意义的探讨	154
第十章	汉墓佛教图像的梳理与评价	159
第一节	汉墓壁画遗存中的佛教图像	159
第二节	汉代其他遗存中的佛教图像	162
第三节	墓葬绘画缺少佛教图像的宗教意义	168
第十一章	现实性题材与墓室同构的转化	171
第一节	现实性题材的遗存与问题	172
第二节	墓主人与神仙同构的认识	176
第三节	墓主人与天象同构的认识	178
第四节	墓室提供同构结构的认识	180
第十二章	汉墓壁画的图像表现体系的评价	186
第一节	西王母图像缺少的讨论	186
第二节	西王母图像构图的比较	192
第三节	长生信仰图像体系的判断	195
第四节	永城柿园西汉墓壁画的天界图像认识	197
第五节	汉壁画墓早于汉画像石墓的意义	203
第六节	汉墓壁画图像体系的特征	205

下编 汉墓壁画的宗教美术贡献

第十三章	汉代西王母的仙化与神化及其影响	215
第一节	仙化的西王母与神化的西王母的比较	216
第二节	“孔子见老子图像”的新观点及道家学说的联系	227
第三节	汉以下西王母信仰的道教化发展	234
第十四章	出行图的发展与特征	246

第一节	历代墓葬壁画出行图发展梳理	246
第二节	魏晋南北朝出行图的发展与特点	252
第三节	礼佛图与出行图的联系	259
第四节	卤簿制度与出行图仪仗内容的增加	262
第十五章	乐舞人物图的发展与特征	268
第一节	历代墓葬壁画乐舞人物图梳理	268
第二节	壁画墓中戏曲图梳理	273
第三节	倡优的讨论和乐舞人物图特征	276
第十六章	边疆及少数民族壁画墓的发展与宗教意义	281
第一节	汉代边疆及少数民族壁画墓遗存	281
第二节	汉以下边疆及少数民族壁画墓遗存	286
第三节	边疆及少数民族壁画墓的宗教意义	295
第十七章	汉墓壁画的历史贡献	302
第一节	墓葬制度的特征与发展	302
第二节	国家宗教图像体系的发展	306
第三节	宗教美术结构上的贡献	311

附 录

附录一	海外相关研究刍议	319
附录二	汉画像中胡人图像的宗教意义	330
附录三	汉墓壁画年表	335
附录四	插图目录	342
后 记	350

引论 汉墓壁画的宗教行为与 图像表现认识

在中国绘画发展史上,汉代是一个艺术成就辉煌的发展时期,同时也是
一个艺术成就特殊的发展时期。说其艺术成就辉煌,是因为汉代为中美
术史贡献了创作精美并且数量巨大的汉画像石和汉墓壁画等艺术作品;说
其艺术成就特殊,是因为汉代绘画所取得的艺术成就并不仅仅是围绕着艺
术审美主题而产生,而是更多地围绕着人生终极目标的思考而产生,也就
是说汉代绘画的艺术成就是在宗教美术的领域里产生,是与宗教行为相关
的艺术成就。

汉代绘画的艺术成就,从艺术本体的层面上为我国绘画艺术的发展作
出了贡献;而汉代绘画艺术成就的特殊性,则是从社会发展的层面上为我
国绘画艺术的发展作出了积极的促进。所以,汉代绘画艺术成就的评价就
应当从艺术性和特殊性两个方面来认识。就特殊性而言,汉代绘画的宗教
内容是一个意义明确的重大课题,宗教自身的发展,宗教与绘画的关系,这
种关系对艺术创作的影响以及所产生的意义等,都是我们认识汉代绘画成
就所不可或缺的研究内容。

汉代绘画的主要形式是汉画像石和汉墓壁画,这是因为汉代绘画的艺
术作品主要保留在汉代的画像石墓和壁画墓中,这也凸显了宗教信仰对汉
代绘画发展的直接影响。就墓葬建设的遗存而言,汉画像石墓的墓葬遗存
数量远远超过汉壁画墓的墓葬遗存数量,前者的绘画作品数量也远在后
者绘画作品数量之上。但是,从绘画作品所表现出来的宗教内容看,画像石
墓与壁画墓表达的宗教思想并不完全一致,艺术表现上也因此而存在着题
材、主题、存在方式等方面的不同侧重。所以,汉代绘画在整体表现出特
殊性的同时,壁画墓与画像石墓也存在着各自的特殊性。

在汉代绘画的研究成果中,一方面,学术界对汉画像石的研究比汉墓壁
画的研究来得更加广泛和深入;另一方面,对于汉画像石与汉墓壁画之间存

在的区别,学术界则并没有进行深入的研究,特别是在宗教内容上的认识,往往缺少从宗教发展角度来思考的意识,甚至还存在着概念上的混淆和模糊,比如楚地巫术文化对汉代宗教文化的影响,神话与神仙道的辨析,国家宗教与民间宗教的理解,汉代宗教性质的确定,等等。当对汉代宗教发展形态的认识没有达到各自艺术特征的辨析层面时,相关的研究必然影响到对汉壁画墓艺术地位的认识,也影响到对汉代绘画艺术成就的完整认识;同时,汉代绘画在特殊性方面的许多信息也因此而失去或受到曲解。

因此,汉墓壁画宗教信仰的研究具有明确的理论价值,研究的价值取向主要是侧重于对汉代绘画特殊性方面的考虑。通过这方面的研究,从宗教信仰的内容上思考汉代绘画所获得的支持,在宗教理论层面上探讨相关的信息,提高汉代宗教美术研究的理论品质,从而更加全面和深入地描述汉代墓葬绘画的艺术面貌和成就。概而言之,汉墓壁画宗教信仰与图像体系的研究,就是从宗教行为层面上着眼于汉墓壁画特殊性的研究。

一、宗教行为的认识

中国传统绘画发展史上,汉之前就已经产生了优秀的绘画作品。从考古发掘成果看,辽宁牛河梁红山文化女神庙出土的壁画残片,属于新石器时代,距今已有五千多年,弥足珍贵;之后的河南信阳长台关1号楚墓出土的锦瑟漆画、湖北随县擂鼓墩曾侯乙墓出土的漆棺绘画、湖北荆门包山2号楚墓出土的漆奁绘画、湖南长沙子弹库1号楚墓出土的缢书和帛画、湖南长沙陈家大山楚墓出土的帛画、湖北江陵马山1号楚墓出土的锦绣等,这些耳熟能详的绘画作品都是我国艺术史早期的优秀作品。但是,这些绘画作品在呈现出无比珍贵的艺术价值的同时也表现出非常明显的缺憾。这是因为这些艺术珍品在数量上都是非常的有限,而且目前所能发现的考古资料和文献资料常常在时间上和地域上并不能为我们提供它们之间可能存在的连贯性,已有的连贯性的研究主要依赖于后代研究者的推论性探讨。这个缺憾的存在,影响到我们对汉之前绘画艺术发展的整体把握。汉代绘画就不一样了,现存汉画像石和汉墓壁画的作品数量巨大,并且在时间上呈现出清晰的发展脉络;同时,这些作品也表现出明确的地域特色和一定的相关性特征。就目前的美术考古发现和绘画研究等方面的研究成果而言,我们认为汉代绘画所具有的这种发展形态促进了我国绘画乃至艺术整体的发展,使汉代艺术呈现出一个发展空前的时代面貌。

在我们认识汉代绘画空前成就的同时,一个非常明确的问题也出现在

我们面前,即:汉人并不是首先从艺术角度出发来思考和创作这些作品的,汉人的艺术贡献是一种不自觉创作的艺术成果。在汉代绘画中,汉人描绘的是他们对另一个世界的想象,其中包含着他们对生命延续和转化的许多思考和期待,在创作的起点上与艺术无关,是一种完成宗教体验的宗教行为。这一点,可以从汉代绘画的存在条件上得到最直接的判断。目前所发现的汉代画像石和壁画作品,基本上是出土于墓室遗存,地面上的一些遗存,如祠堂这样的建筑,也是服从于墓室建筑的。汉代绘画的面貌,完全可以以墓葬绘画来概括。墓葬绘画的内容,都是人们对未来世界的想象和描绘,是人们从现实生活出发而做出的推理和幻想的艺术表达。这些绘画的描绘内容,无论是多么的细致和生动,都不可能与现实生活的描述相重叠,而只能是在非现实的层面上存在,是一个关于彼岸空间的描述。所以,汉代绘画的创作是一个具有宗教性质的活动。简言之,是一种宗教行为,或是一种特殊的宗教行为。

作为宗教行为,汉代墓葬绘画就应当服从于宗教体验的主题。也就是说,汉代的绘画首先是一个宗教现象,而后才是一个艺术现象。具体而言,那就是汉代墓葬绘画是汉代的一种宗教行为。这是一个非常重要的逻辑起点。作为宗教行为,创作者所首先考虑的就不是艺术经验的要求而是宗教经验的要求,我们所见到的图像,其创作动机不是因为艺术经验的冲动而是因为宗教经验的启发,图像的结构不是依附于艺术经验的积累而是依附于宗教经验的积累。比如,汉画像石中最为人们熟悉的西王母图像,它的存在,是因为汉人对长生所特有的强烈期待;它高高在上的构图,是因为汉人对长生药的制作、作用和获取等宗教经验的认可;它的图像因此而具有了长生崇拜的象征性,汉人对长生信仰的崇拜情节因此而都存在于这个象征体系之中。汉之前,这个象征体系还没有建立,西王母只能是一个人面兽身的神,居住在寒冷而遥远的昆仑山上;而当长生的象征体系建立后,在汉画像石中它就可以脱离兽形而成为贵妇人的形象,昆仑山也因此而简化为一个抽象的符号,给汉人带来长生的希望。如果没有这样的宗教内容,那西王母就没有后人所见到的艺术形象了。

既然是宗教行为,那社会层面上的一些文化内容就应当成为我们研究的视角。再具体看,就是阶级和阶层的划分。在汉代,不同的阶级、不同的阶层有着他们不同的宗教行为方式和内容,汉墓壁画和汉画像石的作品也表现出这样的区分要求。比如西王母图像,在汉画像石中是普遍存在,而且是构图的主角,凡有它出现的图像中,所有的长生叙事情节都是围绕着它的

存在而展开;但是,在汉墓壁画中,西王母图像并不是普遍存在的图像,长生的叙述情节并不依赖于它的存在而展开。这种现象,往往被研究者所忽视,即使是认识到这个现象的存在,也少有深入于宗教层面上的研究成果。实际上,关于西王母不同面貌的描述本身就是一个宗教行为的结果。汉画像石墓的建设者多为中下贵族阶层和平民阶层,他们是西王母信仰的坚定崇拜者,西王母在他们心中是无所不能的至上神;而壁画墓的建设者则多为中上贵族阶层,在他们的宗教信仰中,西王母不具有至上神的地位,西王母只是在长生方面可以提供帮助的一位神灵,如此,汉壁画墓自然也就不能以它为中心来结构图像了。有了这样的认识,西王母图像就可以为我们提供相关的汉代阶级和阶层宗教行为的信息,使我们能够在社会层面上展开必要的分析。在这样认识的指导下,汉墓壁画和汉画像石就有了可以深入的研究路径,它们的特点也就可以凸显出来而不至于混淆。反之,如果忽视宗教行为这个重要的逻辑起点,那汉墓壁画和汉画像石的研究成果就可能出现指向不明的问题,所得的结论也可能会出现以偏概全的现象。

因此,汉墓壁画的宗教思想研究就是希望从宗教行为上获得一个有价值的研究视野,使宗教信仰与图像体系结合而成为一个更加接近作品原貌的研究结构。

二、宗教美术的认识

作为宗教行为,宗教美术与世俗美术相比有这样一些明确的异质特征:

第一,对象征体系的依附。所有的宗教美术作品都是在宗教主题的指导下完成的,画面的构图只是一个象征意义组合的艺术表现。在艺术表现过程中,图像的象征意义是服从于一个宏大而固定的象征体系的,只有在这个象征体系中,文本的图像才具有真实的象征意义。比如,佛教艺术中的慈眉善目的水月观音、奇异造型的千手观音、帮人解难的送子观音等形象,同为观音而有不同的艺术表现,这是宗教经验提供的,都是来自于佛教的象征体系。艺术的感染力来自于象征体系的存在和被认识,世俗的美化之身不仅仅是想象,而且是只有置于信徒们的象征积累体系之中才能演化为佛国的神圣之体,才能最终完成信徒对偶像崇拜的宗教体验,才能得到一个完整的艺术形象。

第二,指向明确的行为目的。信徒的行为(感受)是在虔诚的信仰指导下进行的,这使得宗教活动过程的一切内容(从目的到结果)都表现得非常有序而明确。在寺庙宫观表现偶像神的宗教美术作品面前,信徒的任何动

机掩饰都将使得信徒的行为毫无意义,而且,信徒们的感受与绘画、造像所代表的偶像神之间有着明确的功利关系,甚至是伦理关系,比如信徒希望得到的保护和偶像神可以提供的爱护都是与信仰的坚定性相关。宗教艺术所具有的目的性明确化使其在艺术追求上与世俗艺术之间产生巨大的分歧甚至是对立,信徒在佛、菩萨等造像面前烧香礼拜为的就是有求必应,艺术形象的价值直接与信徒的目的性明确相关。世俗美术不是这样,过于直白的主题表达将会直接影响到艺术价值的完成,甚至是直白的艺术创作被艺术批评家所否定。宗教艺术与世俗艺术在创作目的上有着完全不同的价值方向。

第三,可以物质化(或固化)的过程。这是因为宗教体验的需要而提出的创作要求,表现在场合、程序和一些特有的形式方面,这一点的直接结果是导致行为过程的许多环节固定化,比如宗教的仪轨、宗教建筑的形制等,这些内容将宗教美术所具有的宗教行为性质完全外化了,出现了程式化的要求和趋势。世俗美术却不是这样,对于艺术家,对于艺术作品,艺术价值的评价来自于艺术个性的存在和张扬,没有个性的艺术是庸俗的,是没有生气的,是没有价值的。在宗教美术创作中,程式化并不意味着是对艺术作品的否定,但是在世俗美术中,程式化就是评论者辛辣讽刺的对象,就是批评者对作品彻底否定的理由。

第四,载体与本体关系的模糊性。艺术创作中,艺术形象是艺术家思想的表达,也即艺术家的思想是本体,艺术形象是传达本体思想的载体,但是在宗教美术创作中,艺术作品依赖于象征体系的存在而产生,艺术形象依赖于象征体系的存在而产生艺术感染力,因此艺术家的思想与传达思想的作品之间是模糊的,艺术家与所表现的对象、与作品所接受的对象之间存在着宗教体验上的重合。宗教美术作品在这种模糊性的指导下,通过视觉形象的展示为信仰者表现神秘的观念和神秘的自然存在物。所以,作为宗教行为,在宗教艺术创作的行为过程中,作品与所表现的思想之间似乎已模糊了本体与载体之间的区别,正是因为这种模糊现象的产生和存在,使得信仰者在独特感受中完成了自己的宗教体验,同时,宗教美术也因此而完成了其宗教行为的基本结构。

此外,如果我们考虑到仪式的存在,那么宗教美术所塑造的形象则有了另外一个可能存在的理论解释,即:具有仪式功能的作品是宗教美术作品,而不具有仪式功能的作品则因此而失去了成为宗教美术作品的部分条件。在现实生活中,这样的论述应当不会存在歧义,享受着信徒香火的是宗教美术塑造的偶像神,而没有享受信徒香火的就是世俗的美术创作。但是,

对于历史上存在的宗教美术作品如何认识? 这些美术作品是没有享受信徒香火的,甚至作为历史文物和遗存,这些美术作品是不允许受到香火的影响,那么这些远离香火的艺术作品还能够作为宗教美术作品看待吗? 仪式的意义出现了问题,这样的问题也出现在汉代墓葬绘画中。汉代的墓葬绘画是汉代墓主人自己为自己长生而准备,这些作品所具有的仪式功能与后来的发掘者、研究者和欣赏者无关,甚至是没有任何联系。但是,对于汉代墓葬绘画,我们并没有因此而怀疑过从墓葬建设中表现出来的仪式内容。我们认为,仪式造成的问题是因为宗教美术存在着“载体与本体关系的模糊性”的性质,这是一种特殊的艺术作品,也是一种特殊的宗教美术作品。这个问题,之后还有待深入的探讨。

在汉墓壁画中,这些宗教美术的艺术特征都得到了相应的表现。

其一,关于对象征体系的依附。汉墓壁画中,许多物象的排列组合在现实生活中都是不能成立的,比如普遍存在的墓主人出行图,绘者毕恭毕敬、认真地描写出行的气氛和细节,这对于局外人而言是难以理解的,但是对于墓主人和相关者而言,这是非常合理和必要的,在汉人“死既长生”的观念中,墓葬建设是时空颠倒、生死模糊的场所。在这里,他们可以实践自己长生的信仰,可以获得与现实生活一样的出行快乐。汉墓,是长生的场所,它构成了以长生为主题的象征体系,在这样的体系中,出行就承担起了走向另一个世界的任务,出行图也因此而被赋予了送行和迎接新生命的象征意义。如果出行图不是存在于墓葬建设中,那一切都要另当别论了。

其二,关于指向明确的行为目的。因为汉墓壁画存在于汉墓建设中,其目的也就一目了然了。在汉壁画墓中,所有图像的情节都是围绕着长生主题的指向而展开,而且墓主人的态度是丝毫不掩饰自己对长生的向往和迫切心情的。因为壁画图像是基于现实生活而勾画未来,所以墓主人将现实生活中的种种等级排场、物质享受都带入了壁画的画面中。当宴饮、出行与神灵等物象结合后,墓主人得到了他所需要的宗教体验。在汉代墓葬的考古成果中,凡大型、完整的壁画墓,壁画图像中都离不开以这样的心情来进行的描述。

其三,关于可以物质化(或固化)的过程。如果将汉墓壁画比作一部文学作品集的话,那里面的作品基本上是主题雷同、人物雷同、情节雷同而变化不大的雷同描写,但是在雷同的描写中,墓主人们始终是充满着热情的,他们在认真地做着同样一件事情,反复地做着同样一件事情。墓主人的热情是其宗教体验使然,是长生的象征体系使然。但是,这种热情的演绎是

得到了被物化了的创作过程的支持。在汉壁画墓中,甬道是通向长生的起始路程,所以绘满了与出行相关的图像;在墓室的顶部,那是天界的所在,所以绘以日、月等天象和相关的神灵;墓室的四壁,这是墓主人将要到达的终极地,所以绘以与生活有关的场景和神灵。这样的图像布局,演绎着墓主人从长生信仰出发而想象的必须经历的环节,这样的环节只有得到了某种固定的格式或符合了某种固定的格式才能够合理,如果出现了变化倒反而是背离了为其提供支持的宗教体验。

其四,关于载体与本体关系的模糊性。在汉壁画墓中,因为时空的颠倒、生死的模糊,墓主人已经完全成为壁画作品中的人物,他首先是宗教体验的实践者然后才是艺术作品的表现对象,这也是墓葬建设者所需要和追求的艺术效果。在墓主人长生的终极目标指向下,长生的想象故事和现实演绎的故事结合为一体,载体与本体已经没有区别。也因此,汉代的墓葬建设越来越与现实生活的场景相似,宴饮、出行等生活情景都要搬入画面,楼阁、厅堂等建筑也要搬入画面,这些都是模糊性的体现。

作为宗教行为,汉壁画墓的宗教美术内容还有一个神秘性和一般性的认识视角,因为在宗教美术的创作和存在过程中,始终伴随着神秘性和一般性。

神秘性的基本解释并不复杂。单纯认为:“这种神秘性对于信仰者主体来说一方面会诱发难以言说的幸福感,一方面也可能使人产生莫名其妙的恐怖感和敬畏感。无论是何种神秘感觉,这些宗教经验都体现出了信仰者主体与神秘客体之间的一种相遇状态,即合一的或交感的状态。”^①对信徒而言,在任何一件宗教美术作品的面前都会经历这样的状态。这是一种什么样的状态呢?这却是一个难以描述的内容,单纯是这样描述的:“在这种与外在的超验物或终极实在合一的体验中,信仰者主体和被崇拜的客体之间在时间和空间上的界限已完全被超越,信仰者主体在肉体和精神上的局限也随之被突破,意识到自己被包容进一个威力无比或神妙奇特的存在之中,升华成为更加伟大的存在者。在这种神秘体验中,已没有主客体的区别,只有一种伟大而奇妙的存在。因为,神秘的宗教经验纯粹是个体的事,所以无论当事人怎样描述,或我们怎样理解对于宗教经验的记载,都不能完全反映宗教经验的实际状态。”^②就是这样的无法描述内容,模糊了宗教美

① 单纯,《宗教哲学》,北京:中国社会科学出版社,2003年,206—207页。

② 同上,208页。

术行为中的载体与本体之间的区别。

在注意神秘性解释的同时,宗教美术所具有的一般性也是我们应当注意的另一个重要方面。所有的宗教行为都具有神秘性,但是艺术行为将这种神秘性放大了。高长江认为:“在艺术家的心目中,艺术就是至真、至善、至美的圣母女神。艺术的这一特质,使它成为宗教最主要的表现形式。因为宗教的使命就是人的灵魂的拯救。”^①承担着“人的灵魂的拯救”的要求,宗教美术行为的神秘性就有了一个更好的诠释,这就是神圣性(或崇高性)的获得。神秘的观念和神秘的自然存在物都是为了宗教使命的要求而存在,为了使命的完成而被崇拜。不过,神圣性是一个非常抽象的概念,宗教美术将它形象化、具体化、程式化,是宗教美术所具有的象征性叙事结构使信徒和客体之间的交流逾越了可能出现的障碍而变得异常流畅。这是个一般性的过程,它因为将交流赋予规定性、固定性的方向和可以按部就班进行的程序而使其具有了物化的性质。换言之,宗教美术物化了神圣性,通过它特有的象征性叙事结构使形而上的宗教概念转化为形而下的艺术形象。这样,宗教美术就从物化的过程和结果中获得了一般性趋势。有了一般性,宗教美术消除了神秘性可能带来的距离,使作品更加生活化,更加接近现实生活,同时使作品获得了应有的艺术感染力。

因此,作为宗教行为,汉墓壁画通过象征性的叙事结构模糊了载体和主体的区别,使长生崇拜者寻找到了可以信赖并可感受、可触摸的心灵交流的对象,比如长生世界的神灵,比如具有长生本领并可以提供帮助的仙人、方士,等等,提出了交流的目的并期待着有所收获的時刻到来。这是一个过程,就过程本身而言,已经是一个按部就班的行为,常常带着明显的物质化的特征。对世俗美术活动而言,这是一个独特的过程;而对汉墓壁画的创作而言,它虽然具有神秘性,但由于物化的过程而表现为一个一般性的过程。当然,这个过程也是信徒完成宗教体验的一个渠道,这个渠道的特殊性在神秘性中已经得到完成,之后的过程必须具有一般性的特征,否则宗教体验将会遇到障碍。

三、本书的研究结构与主要观点

宗教美术是一种特殊的艺术形式,它是围绕着宗教信仰的需要而产生和发展的。如果没有宗教信仰,那宗教美术也就没有了存在的前提;同时,

^① 高长江,《宗教的阐释》,北京:中国社会科学出版社,2002年,217页。

宗教美术不仅承担着传播宗教教义的功能,而且还因为其作品可以使信徒获得一定的宗教体验而具有宗教仪式的性质。因此,从本质上讲,宗教美术就是一种宗教行为。即为宗教行为,那作品的创作就应当从宗教的主题出发,作品的研究自然也要首先从宗教的内容来考虑。汉墓壁画描绘的是现实生活中不存在的长生世界,是在长生信仰指导下进行的艺术创作,所以汉墓壁画的创作是一种宗教行为,研究汉墓壁画,宗教内容的探讨是必须进行的基础性工作。

所以,本书的逻辑起点是:汉画像石和汉墓壁画是汉代最普遍的两种墓室绘画形式,不同的形式就有着不同的选择理由,在“死既长生”和厚葬炽热的时代背景下,选择的理由就是墓主人所接受的宗教信仰。因此,本书是以宗教发展理论指导汉画研究,从汉代宗教发展的背景上来认识汉墓壁画的宗教美术价值,从宗教信仰的取向上来认识汉墓壁画的艺术特征。具体路径是:完整梳理汉代宗教发展的形态和壁画墓遗存;深入辨析汉墓壁画中的宗教信仰内容;全面比较汉墓壁画与汉画像石等汉代墓室绘画的艺术特征,完整勾勒汉墓壁画的图像体系,从而全面和深入的认识汉墓壁画的宗教价值和艺术成就。

本书的主要观点是:汉代墓葬绘画是汉学中的热点,汉墓壁画与汉画像石又是其中的重点,这两类墓葬绘画形式提供了我国最早的成熟而丰富的图像体系,同时也集中而直接地反映了我国古代社会早期的丧葬观念。近年来,研究者普遍关注汉代宗教信仰的表现,比如西王母图像的长生信仰意义等。但是,汉墓壁画与汉画像石所反映的宗教信仰是一致的吗?这一点往往被忽视,有的学者还认为它们只是艺术形式上的不同而在宗教信仰上是相同的。这种现象和这种观点是有失偏颇的。从墓葬遗存看,壁画墓是中上贵族阶层墓葬建设而画像石墓是中下贵族阶层和平民阶层墓葬建设;从图像内容看,壁画缺少西王母图像而画像石多西王母图像;从墓葬分布看,壁画墓分布比较集中而画像石墓普遍存在。这些客观存在的区别应当各有存在的理由。因此我们认为:不同的宗教信仰体系决定了不同的图像表现体系,汉墓壁画反映国家宗教信仰所以创作了以天界为主的图像体系,汉画像石反映民间宗教信仰所以创作了以仙界为主的图像体系。以往忽视或模糊汉墓壁画与汉画像石之间存在的区别,其原因还是因为在宗教信仰方面缺少深入的探讨。所以本书的研究思路是:在宗教信仰层面上深入研究汉墓壁画的图像特征。

概而言之,汉墓壁画描述的是天界,即东汉王延寿在《鲁灵光殿赋》中所

描述的那样：“图画天地，品类群生。杂物奇怪，山神海灵。写载其状，托之丹青。千变万化，事各繆形。随色象类，曲得其情。上纪开辟，遂古之初。五龙比翼，人皇九头。伏羲鳞身，女娲蛇躯。鸿荒朴略，厥状睢盱。焕炳可观，黄帝、唐、虞。轩冕以庸，衣裳有殊。上及三后，嬖妃乱主。忠臣孝子，烈士贞女。贤愚成败，靡不载叙。恶以诫世，善以示后。”而汉画像石描述的是仙界，是以西王母为中心的神仙世界。

本书存在的缺憾是：帝陵是最可以体现国家宗教的墓葬建设，各代帝陵也对当时的丧葬观念、墓葬建设施加了明确而巨大的影响，但是这些影响限于遗存的考古成果缺乏而无法深入探讨，有些问题现在只能是推测或回避，最终的结论只能等待新的考古发现。

四、本书探讨的主要内容

本书是从宗教信仰层面上展开汉墓壁画的研究，文本为墓葬壁画遗存，希望能够从宗教发展与图像表现的关系上获得一些新的讨论。主要内容如下：

上编“汉墓壁面对应的宗教信仰”，着眼点是探讨国家宗教对汉墓壁画指导的可能性。分三方面探讨：第一方面是认识国家宗教的具体内容，包括秦帝国宗教文化、楚地宗教文化和汉代董仲舒、班固的贡献等。第二方面是对民间宗教的认识，辨析西王母信仰和方士信仰向民间宗教的转移趋势。第三部分是从考古学角度、墓葬制度角度说明汉壁画墓具有的中上贵族阶层墓葬建设属性，判断国家宗教的影响。本编重点是排除民间宗教影响的可能。

中编“汉墓壁画表现的宗教信仰”，着眼点是描述汉墓壁画表现国家宗教的图像体系。分三方面探讨：第一方面是从具体的图像题材认识汉墓壁画所表现的国家宗教内容。第二方面是以现实题材的个案来探讨同构转化的结构条件。第三方面是从缺少西王母图像的现象入手探讨汉墓壁画和汉画像石不同的图像体系。本编重点是提出汉墓壁画中天界与仙界同构而画像石另建仙界的观点。

下编“汉墓壁画的宗教美术贡献”，着眼点是汉墓壁画对汉以下的影响。分两方面探讨，其一是汉墓壁画中的信仰内容在汉以下发展，如西王母信仰的汉以下发展、边疆及少数民族壁画墓的发展等；其二是汉墓壁画的典型图像在汉以下的发展，如出行图、乐舞人物图等。本编重点是在宗教发展层面上认识汉墓壁画的宗教美术影响。

本书三编中的重点内容如下:

第一,对民间宗教的排除。这个内容很少被注意,其实西王母信仰和方士信仰在汉代与主流社会已有很大距离。首先,关于汉代西王母信仰。西王母信仰在汉代完成了两次大的转移。第一次是汉初从自然宗教的信仰向人为宗教信仰的转移,西王母从一个地域性的神话人物转变成为一个中原社会普遍关注的神话人物,有被主流社会接受的倾向。第二次是西汉中叶从上流社会宗教信仰向民间宗教信仰的转移,有被主流社会限制的倾向。从深层结构看,秦汉时期,帝王的个人意志促进了西王母信仰长生内容的发展,但至上神的内容则完全是在民间获得的,并且这一内容受到了主流社会的打击。其次,关于汉代方士信仰。汉代方士信仰受到主流社会的排斥,如信仰者难得重用、屡屡罢祀的打击和正史的否定态度等;同时,动辄万人的信仰队伍也表现出民间色彩的传播特征。此外,西王母信仰和方士信仰在汉代得到了汉武帝、汉宣帝等帝王的支持,但是这只是帝王个人的行为,这些行为对方士信仰、西王母信仰的传播有推动作用但并没有使这两个信仰成为主流社会的信仰,汉代的现实是这两个信仰被主流社会阶段性的接受,或只是被部分的接受。

第二,从墓葬遗存角度探讨中上贵族阶层墓葬的性质。这个内容目前基本被忽视。首先,汉墓壁画中缺少西王母图像,而反映等级制度的车马图也与画像石墓中的车马图表现不同,壁画墓里描写的都是大规模的车马场面,画像石墓中则普遍存在的是单辆辒辌车的构图。其次,汉代壁画墓都是较大型墓葬建设,体现出封建等级制度的要求。再次,壁画墓非普遍性分布,而只是在洛阳和其他一些王侯封地集中存在,从考古遗存看,汉代的壁画墓分布是以王侯封地为前题条件,因此而缺少地理衔接上的关系。

第三,与仙界同构的天界图像体系。目前学术界尚没有关注这方面的研究思路 and 观点。天界图像的题材是从国家宗教转化而来的,有宴饮图、升仙图、历史人物图和神话人物图等。对这些题材的图像有如下梳理:(1)宴饮图。宴饮活动有礼仪要求,宴饮图可以作为一个特殊的国家宗教活动符号看待,而且从礼仪行为出发,宴饮图还包含了研究者通常所说的乐舞图和庖厨图。宴饮图表现礼制规定,同时,宴饮图因为包含着礼仪内容而成为国家宗教在汉代的流行题材。(2)升仙图。壁画墓中的升仙图表现了汉人的一种升仙形态,即在天门前的仪式活动。从图像内容分析,升仙图表现的是升仙的完成仪式。东汉后期以后,升仙图开始减少,这个变化并不是汉人不需要升仙仪式了,升仙的仪式仍然存在,只是日常生活图像大量进入

了升仙图,汉人观念上也有了彼岸此岸混淆的变化。(3) 历史人物图。历史人物是汉代国家宗教的重要内容,对历史人物的图像表现体现着国家宗教的影响。在画像石墓中,历史人物置于西王母之下而突出了西王母至上神的地位;在壁画墓中,历史人物则是国家宗教的内容,他们可以与神话传说人物同构,是天界的内容。(4) 女娲图。女娲是国家宗教中的大神,它在汉壁画墓中的内容与汉画像石墓中的内容有很大区别,它不是频繁的与伏羲组合成为对偶神,而是更多的与长生物象联系在一起。在汉画像石墓中,女娲最常见、也是最生动的图像是伏羲女娲交尾图,生殖崇拜的特征明显。在汉壁画墓中,女娲的生殖内容并没有特别的强调,更多的是与长生内容直接的联系,如与月、蟾蜍等共同的构图。同时,在这些构图中,女娲为主其他为次,它的画面最大,位置也最重要。因此,在壁画墓中女娲有承担组合长生内容的基础,但是从墓葬遗存看,壁画墓中的女娲并没有得到画像石墓中的西王母那样的地位,其原因还是国家宗教结构的影响所致。(5) 天界图像体系的考量。首先,国家宗教中天界神灵丰富,所谓“大宗伯之职掌建邦之天神、人鬼、地示之礼,以佐王建保邦国”(《周礼》)。其次,以天界造仙界。在壁画墓里,国家宗教的神灵寄托了升仙的期待和想象。就文献而言,神灵与仙人有可辨析的地方,但就图像而言,神灵就是彼岸的指向,可与仙同构,天界即仙界,是将天界移入仙界。但是,画像石是另造仙界,画像石墓的修造者受民间宗教影响,以西王母至上神而另造仙界。再次,天界与仙界的性质不同。国家宗教建立的秩序是以“天”为最高神,因此作为中上贵族阶层建设的壁画墓,在壁画图像中不可能像画像石那样出现高高在上的西王母图像,汉墓壁画的图像体系是天界图像体系,女娲、日月、天象、祖先和历史人物等都是国家宗教的常见物象,它们构成了汉墓壁画的图像体系。

第四,西王母的神化与仙化。汉代西王母是一个大神,它受到了社会各个阶层信徒的崇拜,这些信徒因为自己的社会背景而对西王母有着不同的信仰需求。从汉代文献和出土资料看,汉代西王母存在着一个中上贵族阶层的仙化西王母和一个中下贵族和平民阶层的神化西王母。汉以下,西王母信仰的传播中出现了与汉代相反的发展,仙化的西王母来到了民间,而神化的西王母则依靠道教的神仙体系来到了主流社会。这是一个全新的视角,目前学术界关心西王母的道教化,其实道教化的西王母正是神化西王母的原因和表现。

第五,典型题材贡献。主要是从边疆及少数民族墓葬壁画、出行图和乐舞人物图的影响的角度来探讨的一个汉墓壁画认识。首先,边疆及少数民

族墓葬壁画在汉代的数量很大,对汉墓壁画的发展有着明确的贡献,同时汉以下其数量也很大,并且有自己的特色。其次,出行图是汉代墓葬绘画中的常见题材,汉以下继续发展,其中仪仗图引人注目,一是仪仗图反映封建等级制度,二是佛教中的礼佛图受到仪仗图的影响。再次,汉代乐舞人物图反映了国家宗教的礼仪要求,俳优的地位使得乐舞者受到歧视,在画面中也是被支配的构图,但他们受礼仪的限制少,显得生动,汉以下亦如此,这也为宋金墓葬中的戏剧人物图的出现提供了基础。

第六,宗教美术结构的贡献。我国本土宗教美术中,道教美术、本土化的佛教美术、民间美术都受到重视,唯有国家宗教美术缺少清晰的描述,其实墓葬美术就是国家宗教的重要内容,而且其中很少受到外来宗教的影响,保持有比较纯粹的本土宗教色彩,这也是汉墓壁画的成就所在、贡献所在,以及本选题研究的价值所在。

上 编



汉墓壁画面对的宗教信仰

第一章 汉代宗教发展的 基本结构与走向

在我国漫长的宗教发展史上,中央集权甫兴的汉代是一个非常特殊的时期。汉之初,经历春秋战国以来社会大震荡的冲击,汉初面临的是“原来无所不包的宗教文化逐步解体”^①的现实;汉之末,不仅我国土生大教的道教已经产生,而且对外来宗教的佛教也得到了初步的接受。原有的宗教结构被破坏,新的宗教结构开始建立,并且这一宗教结构一直延续于汉以后的我国封建社会。同时,我们又可以注意到汉以下的宗教发展有这样三个走向:第一,失去了本土的纯粹性;第二,多教融合成为常态;第三,宗教信仰之间基本没有需要用宗教战争解决的尖锐矛盾。这三个走向,也是在汉代形成的,而以东汉末为突出。汉代宗教结构的演变是空前绝后的,这一历史现实使汉代的宗教发展获得了其他时期的宗教发展难以获得的多元内容。

汉代墓葬绘画是艺术行为,同时也是在一定宗教信仰指导下完成的一个宗教行为。作为宗教行为,墓葬绘画的艺术创作首先是为宗教目的服务的。因此,汉代墓葬绘画与汉代宗教的发展联系密切,受到宗教发展影响,同时也反映着宗教发展的轨迹。不过,正是因为汉代宗教的多元性,汉代墓葬绘画从宗教发展过程中接受的宗教信仰也是多重的。不同的汉代墓葬绘画的艺术形式,应当对应着不同的汉代宗教发展形态。所以,梳理汉代宗教发展的结构与基本走向是认识汉代墓葬绘画的一个必要前提。

第一节 秦帝国文化对宗教发展的贡献

在关于汉代建国初年宗教发展形态的研究中,楚地宗教文化的内容和

^① 侯外庐,《中国古代社会史论》,石家庄:河北教育出版社,2003年,271页。

影响一直是学术界热点,凡谈汉初之宗教都要联系到楚地的宗教文化。相对于热闹的楚地宗教文化研究,秦地的宗教文化缺少关注。其实,秦自建国之始就表现出与中原不同的面貌,春秋以后成为能够影响中原政治的“春秋五霸”之一,直至战国末秦始皇扫六国而建立秦王朝,秦地都扮演着相异于中原同时也不输于其他地域诸侯国的角色。在这样的历史发展背景中,秦地的宗教发展自然要表现出独特的面貌和巨大的影响。因此,秦地的宗教文化因为其历史的特殊性而有着不可忽视的独立性和影响力,具有着广阔的研究前景。

第一,秦地的地域文化独立性。

中国历史上,秦始皇的焚书坑儒是对中原历史文明的一个莫大藐视,更是一次残酷的摧残。造成这个灾难性事件的原因,有秦始皇个人因素的影响,也有秦地文化的独立性而产生的影响。秦地的这种文化影响,与南面的楚地有相似性,但是因为秦始皇个人的原因和秦王朝大一统帝国的建立,秦地的文化影响实际上得到了比楚地文化更加强烈地历史表现,有一些文化要素的独立性表现得比楚地文化还要彻底。

首先,关于早期建国。据《史记·秦本纪》记载:“秦之先,帝颛顼之苗裔孙曰女脩织,玄鸟陨卵,女脩吞之,生子大业。大业取少典之子,曰女华。女华生大费,与禹平水土。”这段记载表明,秦之初秦地就有着与中原姬姓几乎相同的“玄鸟陨卵”的神话,同时先人也参与了大禹治水的丰功伟绩,这其中有想象的成分,但同时也表现出了秦地对中原文化的认同。不过,秦地建国似乎并不因为有这样的神话而与中原许多诸侯国同步,相反,直到秦襄公在位时秦国才被中原各国和周王朝认真对待。这一时期,秦襄公因为军功而被周平王封爵。《史记·秦本纪》记载:“七年春,周幽王用褒姒废太子,立褒姒子为适,数欺诸侯,诸侯叛之。西戎犬戎与申侯伐周,杀幽王山下。而秦襄公将兵救周,战甚力,有功。周避犬戎难,东徙洛邑,襄公以兵送周平王。平王封襄公为诸侯,赐之岐以西之地。曰:‘戎无道,侵夺我岐、丰之地,秦能攻逐戎,即有其地。’与誓,封爵之。襄公于是始国,与诸侯通使聘享之礼,乃用骝驹、黄牛、羝羊各三,祠上帝西畴。”迟迟不能得到中原政权的首肯,这样的建国经历使秦国在政治发展上远远落后于中原的其他诸侯大国,但也因此,秦也同时获得了没有中原种种制约的发展条件。

其次,关于文字使用。秦国使用的文字在春秋战国时期与中原是不一样的,因此也带来不同的文化作用。侯外庐根据王国维《战国时秦国用籀文六国用古文说》的考证,描述了秦国因为籀文而与中原文化的一些相异:“这

样看来,到战国时代,邹鲁文化区的六义所以有专业的缙绅先生,就是因为普通人不懂,只有他们‘多能明之’。六义的文字必然是一种特别形式,当时叫做雅言。因为此种文字被秦人绝灭了,所以汉人把它叫做‘古文’。从这里又可以看出一件事,那便是,如果说六义的文字形式是和‘文以载道’相结合的,那么,从籀文改革出来的秦籀秦隶便有不适合于先王之道的趋向,而六国的文字所用的古文,便适合于传授先王之道的传统。秦人统一文字(‘书同文’),灭绝古文,便有制度上差别的性质。”^①秦始皇统一后制定了“车同轨,书同文,行同伦”(《礼记·中庸》)的政策,这使得文字的使用带有了明确的政治要求,由此可以说明秦地的籀文在文字形式之外也发挥着巨大的社会作用。

再次,关于道德规范。秦因为“襄公以兵送周平王”的原因而被周平王封为诸侯,在得到中原政治承认的同时还得到了“秦能攻逐戎,即有其地”的扩地之许,秦也因此而从西向的扩张中得到了巨大利益,所以秦地对于政治功利的追求是有历史原因的。这个历史原因是秦成为强国的历史基础,同时也影响到了秦人的道德伦理标准,那就是凡事多追求功利而少考虑道德要求。变法的商鞅如此,协助秦始皇完成统一大业的李斯也如此,就是为历史留下悲剧而为无数人同情的蒙恬也如此。司马迁在《史记·蒙恬列传》中明确指出:“夫秦之初灭诸侯,天下之心未定,痍伤者未瘳,而恬为名将,不以此时强谏,振百姓之急,养老存孤,务修众庶之和,而阿意兴功,此其兄弟遇诛,不亦宜乎!何乃罪地脉哉!”秦地这样的道德规范也许为中原奉信礼教的政治家们所不屑,但是对于秦国的强大却产生了极大的作用,比如重才轻德的用人制度,强调法制的行政系统,等等。西汉贾谊看到了这一点,他在《新书》如此评价:“违礼仪,弃伦理,并心于进取。”这是一种否定的态度,但也是一种客观的评价。

秦地因为这些地域文化上的独立性,拉开了与中原文化的距离,这个距离不会小于楚地文化与中原文化的差异。当秦始皇统一天下后,借助于强大政权的力量,这些独立性当然要在秦王朝的权威下获得比楚文化来得更加强大的影响力。这样的影响力使得我们在认识汉初的宗教结构时,秦地的宗教发展形态就应当得到对应的重视。

第二,秦地郡县制对血缘宗教的冲击。

中国宗教发展史上,由血缘宗教向地缘宗教的过渡是一件意义重大的

^① 侯外庐,《中国古代社会史论》,石家庄:河北教育出版社,2003年,271页。

事件,这个过渡的时间是战国至秦王朝建立之间。在这个过渡时期中,秦地的郡县制发展起了一个巨大的冲击作用。

周代的政治结构中,周礼体制起着支持血缘宗教和直接承担其组织体系的作用。在周礼体制中,宗法制和宗法原则是维护体制运行的基础,其可以物质化的载体就是由血缘关系而实行的分封制。因此,当血缘宗教向地缘宗教的方向发展时,其标志是分封制受到了郡县制的冲击。

否定分封制的历史进程,在春秋时期就已经开始,诸侯列国变法的基本内容,往往都是直指分封制的,因为在变法过程中的最大阻力就是来自于从分封制中获得既得利益者的贵族阶层。《左传·庄公二十五年》记载,晋献公为了加强自己的政治势力而消除王室的潜在威胁,采取了极端手法:“尽杀群公子。”晋献公为了自己的强大而将群公子作为自己的敌人来对待了。《史记·吴起列传》记吴起在楚国搞变法的经过是:“明法审令,捐不急之官,废公族疏远者,以抚养战斗之士……故楚之贵戚尽欲害吴起。”有别于晋献公,吴起的目的是为了楚国的强大,而且已经取得了显著的成绩,但仍然遭到了楚国贵戚的激烈反对而死于宫廷之乱。虽然关于郡县制的变法遇到了巨大阻力,但各国为了强国强兵还是没有让变法停下来。李学勤从考古材料出发有这样的描述:“战国古玺不少是县一级官员的玺印。在这时的兵器上,每每也刻有郡县官吏署名的铭文。同时,许多货币上的地名,也是县的地名。这些古文字文物,都是郡县制发展普及的实物证据。”^①

晋献公、吴起这样的故事,在战国时期并不鲜见,以郡县制为内容的变法都起到了强国强兵的作用,因此而各国普遍进行。但是,全面彻底的郡县制变法还是由秦国的商鞅完成的,在他的变法中,血缘宗教的宗法制和宗法原则被全面否定。《史记·商君列传》记载了这方面的内容:“民有二男以上不分异者,倍其赋。有军功者,各以率受上爵;为私斗者,各以轻重被刑大小……宗室非有军功论,不得为属籍。明尊卑爵秩等级,各以差次名田宅,臣妾衣服以家次。有功者显荣,无功者虽富无所芬华。”商鞅承认等级的存在,但去掉了宗法原则成分而反复强调“有功”原则,并且将家庭规模予以限定,明令惩罚私斗,限制了宗族势力的发展,从根本上消除反对变法的力量。

秦国郡县制的变法,走在了其他列国的前面,对冲击血缘宗教的社会变革是一个巨大贡献。钟国发认为:“商鞅变法使秦人不再依赖宗法关系的庇护,每个成年男子原则上都可以而且必须依靠个人努力,按君主的要求拼

^① 李学勤,《东周与秦代文明》,北京:文物出版社,1984年,377页。

搏,以获取社会地位。正如顾炎武所说:‘及秦国商君之法,富民有子则分居,贫民有子则出赘,由是其流及上,虽王公大人亦莫知敬宗之道。’”^①

当宗法制到了“虽王公大人亦莫知敬宗之道”的时候,血缘宗教也就失去了存在的条件和意义,至少是失去了基本的约束力,地缘宗教取而代之就成为了历史的必然。在这一过程中,秦地变法的冲击有着特殊的意义。

第三,秦王朝帝国文化对宗教发展的影响。

关于秦王朝的宗教信仰,我们所得到的认识似乎都是来自于秦地文化对中原文化的冲击。孔子是三代政治体制的拥护者,他对礼教是赞叹不已的,希望周礼代代不变地传下去。他在《论语·为政》中这样认为:“殷因于夏礼,所损益可知也;周因于殷礼,所损益可知也。其或继周者,虽百世可知也。”可是秦始皇一统天下后,他将秦地的独特文化推向全国,郡县制的全面实行打破了孔子“百世可知”的愿望,宗教格局也因此而有了另外一个面貌。从历史的长河看,秦王朝的统治时间虽然很短,但是大一统帝国的政治面貌却在宗教发展上得到充分体现。具体看,秦始皇所做的泰山封禅、仙人崇拜和建始皇陵,都是前所未有的大事情。

关于泰山封禅。秦始皇统一六国后的第三年,亟待政治作为的他接受了鲁国儒生的建议,要学前代上泰山封禅。关于封禅,顾颉刚认为:“这一说和五德终始说同出于齐人,亦同出于一个目的,就是希望受命的天子得到他的符应;不过得到了符应之后,五德说望他定制度,封禅说望他到泰山去祭天,有些不同罢了。”^②秦始皇是第一个实行封禅的皇帝,所以他要在泰山上“立石颂秦始皇帝德”。《史记·封禅书》记载了秦始皇在泰山顶上所作的祭天颂文,颂文云:“皇帝临位,作制明法,臣下修饬。二十有六,初并天下,罔不宾服。亲巡远方黎民,登兹泰山,周览东极。从臣思迹,本原事业,祇诵功德……”这本来是一篇祭天的文章,但文中不去歌颂上天,却写成了歌颂秦始皇的颂文,与商、周时期毕恭毕敬、战战兢兢的祭天之文完全是两个面貌,这是大一统皇帝才有的气势。这说明,即使是具有宗教性质的行为,由于秦始皇的行动而增加了皇权的内容,具有了帝国文化的痕迹。毫无疑问,这是一种新的宗教现象。

关于仙人崇拜。这是一个强大的帝国文化张力与强烈的个人生命延续要求结合的宗教信仰。殷商和西周时期,人们认为自己的生命来自于祖先,

① 钟国发,《神圣的突破》,成都:四川人民出版社,2003年,330页。

② 顾颉刚,《汉代学术史略》,北京:东方出版社,1996年,7页。

所以延长生命的方法首先是向祖先进行祈祷,春秋时期这一认识没有多大的改变,但战国时期有了变化,已有许多人想着在祈祷祖先之外而依靠自己的力量来追求长生。《史记·封禅书》有这样的记载,提到修仙道的燕国人宋毋忌、正伯侨、充尚、羡门子高等:“为方仙道,形解销化,依于鬼神之事。”秦始皇是仙人崇拜的热衷者,即位的第三年就开始了寻药求长生的活动。《史记·秦始皇本纪》记载,方士徐市等人上书说,海上有三神山,“仙人居之。请得斋戒,与童男女求之。于是遣徐市发童男女数千人,入海求仙人”。以后这样寻药求长生的大事件几乎年年发生,为了成仙,秦始皇甚至自谓“真人”而不称“朕”。秦始皇仙人崇拜是新宗教因素成长的标志,人们对生命的内容有了新的认识,开始主动以自己的努力追求长生之道。秦始皇作为帝国之君,对人生终极目标表现出的巨大热情,并不一定有多少宗教理念上的自觉性,但却具有极大的宗教进步意义,他的仙人崇拜淡化了祖先崇拜和天神崇拜,对传统的人神关系作出了一个以自己主观需求为出发点的修订,再一次将帝国文化的促进作用表现了出来。当然,这样的力量来自于秦地文化原有的强大独立性。

关于建始皇陵。这是一个与仙人崇拜相同的关心个人生命的宗教信仰,它的起点是建设另一个世界。在以往的传统宗教中,商代人重鬼好祀,认为人鬼常常能够左右世人生活,所以人鬼享有崇高的权威。在周代,周人有了一些新的想法,认为人死后魂盛者升天而为神,魄盛者滞地而为鬼,人鬼人神都是由天神管辖的,它们均能降祸、赐福、预示吉凶于人,所以世人必须常常对其祭祀,但是周人对地下世界的具体理解仍然模糊,并且也不太关心与人鬼之间的交往。秦始皇不同了,他“穿治骊山”,按照帝国都城咸阳城的规模来设计自己的陵墓,将自己的意志置于另一个世界的设想之中。据《史记·秦始皇本纪》记载,陵墓里不仅“宫观百官,奇珍怪徙臧满之”,而且“以水银为百川江河大海,机相灌输,上具天文,下具地理,以人鱼膏为烛,度不灭者久之”。这似乎是在构筑一种宇宙模式,这是一个前人所不敢想象的行为。从建筑始皇陵看,秦始皇对地下世界有了一个全新的概念,他将人间的宇宙模式搬到了地下世界,“这一安排,自然引起人神关系的又一次大突破,将人的社会性赋予神性,使得人在现实世界的角度与其死后在人鬼世界的角色可以相互定位。”^①

泰山封禅、仙人崇拜和建始皇陵这三大事件,发生于秦王朝建立之后,

^① 钱律进,《秦始皇宗教思想试探》,《贵州文史丛刊》,1997年第1期。

从我国封建王朝发展的角度看,秦始皇是第一个认真思考自己终极目标的大一统帝王,开了历史先河,泰山封禅成为国家宗教的一个标志,期盼长生成为秦以下大多数皇帝的终身追求,修建皇陵更是成为每一个皇帝登基时就要开始着手的事情;另一方面,秦始皇这些具有开风气的行为也是秦地宗教发展的一个总结,是秦地的宗教地域性特征和积累使秦始皇有了大开大合的开拓基础。

第二节 楚文化的独特性与包容性的影响

对于楚文化独特性的影响,学术界一般注意到这样两个内容:其一,楚地的地域文化有别于中原文化,有着自己的发展脉络;其二,楚文化在汉初由于汉王朝统治者的地缘关系而得到了特别的支持,形成了超越楚地的全国影响。不过,在楚文化独特性的影响中,还有一个楚地地域文化本身所具有的包容性特点,这是一个需要注意和探讨的问题。

第一,楚文化的独立性和汉初中央政权的影响。

在南方文化形成的背景下,楚地宗教文化有着这样的特色:

首先,独立的发展轨迹。先秦时期,楚地文化与中原文化有着不甚相同的发展轨迹,许多考古成果都说明了这点。湖南曾侯乙墓出土的钟磬铭文中,楚地不沿用周律而是自成一体。云梦出土的秦简日书中,有秦楚月名对照表,说明楚地是有着自己的一套月名。在宗教思想方面,楚地巫风炽热,这与中原敬神敬祖的宗教文化又有着很大的区别。

其次,汉初得到了中央政权的支持。由于汉王朝的建立者是楚地人,楚地宗教文化在汉初得到了广泛的推广,并在以后汉文化的发展中发挥出极大的作用。汉代的一些大墓,都是出土于楚地。饶宗颐还提出:“道教的萌芽,可以提前,道教的形成,与楚国巫医存在着非常密切的关系。”^①

再次,楚地葬俗独特性表现出的突出贡献。与中原墓葬建设相比,楚墓在构造上有明显的突破。据考古发掘报告,湖北省随州市发掘的战国早期曾侯乙墓内有一个特别的地方,椁内各厢的高大间隔板下侧都开设有一个方孔。之后,楚墓又有发展,大致轨迹是:开设方孔→装饰门·窗→设置模造门扉。这是楚墓独有的变化,相对于之前墓葬始终强调密封和隔绝埋葬

^① 饶宗颐,《中国宗教思想史新页》,北京:北京大学出版社,2000年,56页。

空间的要求,这是一个突破,标志着椁内开通意识的产生,标志着楚人生死观开始有了变化。^①也就是说,楚地的墓葬构造不再强调封闭而是特意留出某种与外界联系的通道,这是一个墓葬思想上的巨大变化。

第二,楚地地域文化的包容性。

“楚虽三户,亡秦必楚”是秦末各地英雄推翻秦王朝的口号,后代也被反复强调,楚文化的历史影响力可见一斑。不过,问题也在这里:此处的“三户楚”是指什么范围?或曰,三户楚是指楚国的三大姓屈景昭,即楚国政治长期依赖的三大家族;或曰,三户楚的“三户”是泛指,即楚国哪怕只有很少的遗民也可以推翻秦王朝的统治。但是,推翻秦王朝的秦末英雄多来自于淮河下游的徐州地区,与荆楚地区无关。叱咤风云的西楚霸王项羽、打下江山的汉高祖刘邦等,各路英雄多来自于徐州地区。从战国后期的历史看,徐州地区归入楚国只有五六十年,这么短的“楚民身份”能够使呼风唤雨的英雄们对楚文化产生那么强烈的归属感吗?因此我们认为,楚文化能够在汉初产生巨大的影响,除了汉帝国的推动之外,楚文化本身的包容性也是重要原因。

首先,楚文化本身就是一个包容性的地域文化。先秦时期楚国是大国,楚国先后灭掉了50多个小国,政治版图扩大之外,同时也纳入了庞杂的各国地域文化,楚文化已经不是一个狭隘的、单一的地域文化概念,而是一个综合体性质的地域文化概念。特别是在楚国的后期,随着楚国的势力扩张,楚文化已经从荆楚地区走向了长江下游和淮河中下游地区。秦末英雄辈出的徐州地区,其一部分春秋时期属于欲称霸中原的宋国,地理位置与鲁、淮夷、徐等相关。春秋后期,徐州先后被吴、越的政治势力覆盖。公元前270年左右,宋国被齐国所灭。之后楚灭越,基本拥有了徐州地区。所以,楚文化是一个可以覆盖长江中下游地区的庞大文化体系,春秋后期的楚国文化已经是包含了吴、越、宋等可以问鼎中原的诸侯国地域文化,这些强势的地域文化被融合的过程也就是楚文化包容性形成和加强的过程。

其次,楚文化的包容性使其具有象征性。战国后期,楚国是秦国最大的政治和军事对手。由于楚国的强大,楚文化可以作为与中原文化相对应的南方文化的代表。秦灭楚战争中和灭楚之后,定都郢都的荆楚在巨大的军事和政治压力下,传统楚地贵族向三个方面转移,一是向南发展,包括四川、湖南、广州一带;二是向东发展,即来到吴、越旧地;三是向北发展,来到以徐

^① 湖北省博物馆,《曾侯乙墓》,北京:文物出版社,1989年。

州为中心的黄淮地区。这三个方向所指的地区内,并无可以与楚文化相提并论的地域文化,楚文化自然也就有了号召各地英雄的基础。陈胜吴广称“张楚”,项羽称“西楚”,都有着借地域政治感情而引起百姓同情的打算。这是一种象征性的政治斗争方式,这个象征性是由包容性延伸而来的。因此,象征性也是楚文化的特征,象征性为楚文化提供了在秦末风云中树立大旗的文化基础。

综上,我们认为应当将楚文化定位于南方文化的综合体而非一般的诸侯国地域文化。饶宗颐认为:“吸收北方中原文化华夏文化,和南方若干地区土族民族独特的崇祀鬼神的巫文化融合、升华,构成楚文化的特色。保存在荆楚地区的丰富神话,处处可看到楚人想象力、创造力的卓越与雄伟,在楚辞文学里更有充分的表现。”^①在这个综合体中,我们认为,楚文化特殊性中的楚地葬俗和包容性带来的象征性特别重要,前者是直接影响到汉代墓葬发展的走向,后者则是楚文化影响巨大的一个依据。

第三节 汉代国家宗教发展的三件大事

秦汉的宗教发展是一个新起点,概言之:秦汉的宗教形态因此而与之前的宗教形态发生了变化。张荣明《中国的国教》在这方面有深入的论述,他认为:“就中国古代社会历史进程而言,有两种形态的宗教:商周时期是血缘宗教,秦汉时期是地缘宗教;就中国宗教在同一时间层面的情形而言,有两类不同品质的宗教:一类是集体宗教或政治宗教,一类是个人宗教或生命宗教。”^②汉初所承接的宗教结构就已经兆示着这一变化的发生,血缘宗教是不能容纳地缘宗教和个人宗教内容的,必须有一种新的结构来容纳,于是出现了国家宗教和民间宗教并存的新结构形式。这一背景下,汉代国家宗教发生了三件大事。

从汉代国家宗教的发展过程看,董仲舒的“天论”思想、谶纬的兴起和班固的《白虎观》是三个标志性的大事。董仲舒的“天论”思想,为汉帝国建立了以天人感应为基础的思想体系,形成了国家宗教神学思想的哲学基础;谶纬的兴起是国家宗教神学化的实践,使国家宗教向神学靠拢;班固的《白虎

① 饶宗颐,《中国宗教思想史新页》,北京:北京大学出版社,2000年,53页。

② 张荣明,《中国的国教》,北京:中国社会科学出版社,2001年,370页。

观》则在统一经学上做出了努力,带有国家宗教神学思想的总结性质。

第一,董仲舒的“天论”思想。

首先,董仲舒明确了“天”的存在。他认为,“天”是神灵世界的主宰,所谓“天者,百神之君也,王者之所最尊也”(《春秋繁露·郊义》);“天”与包括人类社会的宇宙有着血缘关系,所谓“天者,万物之祖。万物非天不生”(《春秋繁露·顺命》);“天”也是物质组合、运行的规律,所谓“天、地、阴、阳、木、火、土、金、水、九,与人而十者,天之数毕也”(《春秋繁露·土地阴阳》),等等。其次,董仲舒为“天”充实内容。一方面,他通过神灵主宰的认识而阐述帝国政权存在的合理性:“王者必受命而后王。王者必改正朔,易服色,制礼乐,一统于天下,所以明易姓非继仁,通以己受之于天也。”(《春秋繁露·三代改制质文》)他为此而引入了阴阳五行的思想:“天地之气,合而为一,分为阴阳,判为四时,列为五行。”(《春秋繁露·五行相生》)另一方面,他认为“天”是社会伦理的体现,由此而建立封建伦理规范,所谓“为人子而不事父者,天下莫能以为可;今为天之子而不事天,何以异是”(《春秋繁露·郊祀》),又曰“君臣父子夫妇之义,皆与诸阴阳之道”(《春秋繁露·基义》),等等。董仲舒“天论”思想的目的是说明“君权天授”,甚至还引入了谶纬的内容。他在上汉武帝的“对策”中说:“臣闻天之所大奉使之王者,必有非人力所能致而自至者,此受命之符也。天下之人同心归之若归父母,故天瑞应诚而至。《书》曰:‘白鱼入王舟,有火复于王屋,流为乌。’此盖受命之符也。”(《汉书·董仲舒传》)

在宗教信仰层面上,董仲舒用“天次之序”来解释现实结构:“凡物必有合。合,必有上,必有下;必有左,必有右;必有前,必有后;必有表,必有里。有美必有恶,有顺必有逆,有喜必有怒,有寒必有暑,有昼必有夜,此皆其合也。”(《春秋繁露·基义》)他用“天”的概念来阐述三纲五常的伦理思想:“天子受命于天,诸侯受命于天子,子受命于父,臣妾受命于君,妻受命于夫。诸所受命者,其尊皆天也,虽谓受命于天亦可。”(《春秋繁露·顺命》)最彻底的是他提出“人副天数”之说:“天以终岁之数,成人之身,故小节三百六十六,副日数也;大节十二分,副月数也;内有五藏,副五行数也;外有四肢,副四时数也;乍视乍瞑,副昼夜也;乍刚乍柔,副冬夏也;乍哀乍乐,副阴阳也。”(《春秋繁露·人副天数》)因此,董仲舒“天论”思想的本质就是政治神学,确立“天”为终极实在的事实,以神秘主义的“天人感应”为帝国皇权涂上神圣的灵光。董仲舒的“天论”是汉帝国国家宗教神学思想的哲学基础。

第二,谶纬的兴起。

谶纬流行于西汉后期和东汉,是汉代政治生活中的重要内容。谶纬的起源,与河图、洛书有关。胡应麟《经籍会通》说:“谶纬之说,盖起于河图、洛书。”“谶”是神的预言,谶书是一种占验吉凶的书。“纬”是对“经”而言的,是对经的解释。谶纬并称,发展到后来也没有什么本质的区别。顾颉刚说:“这两种在名称上好像不同,其实内容并没有什么大的分别。实在说来,不过谶是先起之名,纬是后起的罢了。”^①谶纬的兴起是在西汉末,任继愈说:“谶纬作为一种社会思潮,兴起于西汉哀平之际。”^②西汉末,王莽借助谶纬不择手段地为自己篡夺刘汉政权制造舆论。随后,复汉的刘秀,也积极利用图谶起兵重打江山。《后汉书·光武帝纪上》记载,有人发现《河图赤伏符》,其内容是:“刘秀发兵捕不道,四夷云集龙斗野,四七之际火为主。”按照图谶的解释,汉高帝刘邦灭秦是公元前206年,光武帝起兵是公元22年,其间正好合于四七之数,因此复汉是符合天意的。为政治需要服务,为政治形势制造舆论,谶纬完全走入了政治活动之中。东汉立国后,光武帝“宣布图谶于天下”,谶纬因此而盛极一时,号为“内学”,可以与经同样看待,被尊为“密经”。

从宗教信仰层面看,谶纬是对经学的宗教化。谶纬来源不一,内容庞杂,“可是方面虽广,性质却简单,作者死心眼儿捉住了阴阳五行的系统来说话,所以说的话虽多,方式只有这一个”。^③关于阴阳五行学说的内容,司马谈《论六家要旨》这样描述:“夫阴阳四时、八位、十二度、二十四节各有教令,顺之者昌,逆之者不死则亡,……夫春生,夏长,秋生,冬藏,此天道之大经也,弗顺则无以为天下纲纪。故曰:‘四时之大顺,不可失也。’”谶纬依附于阴阳五行这样的“天道之大经”,自然也需要寻找一个庞大的神系来支撑自己的理论和验证这种体验的途径,所以谶纬尽可能地接受了以往古代的祖先崇拜、天子诸侯的祭祀、民间世俗信仰的诸神,从而完成自己神系的组织。今人钟肇鹏为谶纬神系作了这样的总结:(1)最高神是“天”,是人格神,所以又称“天帝”。(2)社稷之神。(3)五岳四渎河海山川之神。(4)风伯雨师及诸星辰之神。(5)其余杂神。^④这已经是一个非常完备的神灵体系了。谶纬的盛行,使经学更加神秘化了,其神系虽然是为验证神秘内容和政治目的而组织的,但客观上有提升汉代宗教品质的作用。

① 顾颉刚,《秦汉的方士与儒生》,上海:群众出版社,1955年,127页。

② 任继愈主编,《中国哲学发展史·秦汉卷》,北京:中国社会科学出版社,1998年,416页。

③ 顾颉刚,《汉代学术史略》,北京:东方出版社,1996年,119页。

④ 钟肇鹏,《谶纬论略》,沈阳:辽宁教育出版社,1991年,193—198页。

第三,班固的《白虎通》。

谶纬兴盛后,东汉思想界更加混乱了,谶纬与传统经学(或正统经学)的矛盾、经学本身的今文和古文之间的矛盾等,各家学说矛盾更加激化,各方都试图说清楚自己的观点,压倒对方,所以是越说越多,越说越烦琐。《汉书·楚元王传》记当时的经学是:“因陋就寡,分文析字,烦言碎辞,学者罢老且不能究其艺。”东汉章帝时,朝廷上下都认识到经学烦琐的弊端:“中元元年诏书,五经章句烦多,议欲减省。至永平元年,长水校尉(樊)儵奏言:先帝大业,当以时施行。欲使诸儒共正经义,颇令学者得以自助。”(《后汉书·章帝纪》)即要求解决章句烦琐和统一经学。校书郎杨终等多次上书,最终得到章帝认可,结果就是白虎观经学会议的召开:“天子会诸儒讲论五经,作《白虎通德论》(即《白虎通》——引者注),令(班)固撰集其事。”(《后汉书·班彪列传附班固传》)《白虎通》是东汉王朝为统一经学做出的一次全面尝试,因为最终的经学统一要到东汉末的经学大师郑玄手里,所以对这次努力的成果学术界还存在分歧,有着不同的评价。但不论怎样,《白虎通》对之前的经学总结还是被一致认可的。

在宗教信仰层面上,《白虎通》吸收了大量的谶纬神学内容,同时也按照传统经学做出了一定的修正。金春峰认为:就其主要倾向来说,谶纬是赤裸裸的神学,它把孔子说成神,把六艺说成神书,这种神学的倾向,不仅与儒家传统相冲突,也与今文经学作为经学学术思想的思想主流相违背。所以,《白虎通》清除了谶纬神学中的许多简单粗糙的神学说教,如谶纬以古代帝王伏羲、神农、祝融为神,《白虎通》认为这些古帝是人;纬书神化孔子等圣人,《白虎通》则认为圣人不是神;纬书神化五经,《白虎通》则认为五经是“五常之道”的经典。^①我们同意金春峰的看法,在谶纬盛行的东汉,《白虎通》在吸收谶纬神学的同时也做了向传统经学修正的努力。

汉代主流社会的宗教走向如何?以上三个标志性的大事勾画出一个基本轮廓。要而言之,汉代国家宗教的主要载体是经学,经学更多的注意力是对秦之前国教信仰和秦王朝的宗教信仰进行继承和改造,以中央集权的帝国政治作为背景而将血缘色彩的政教合一的宗教改造为地缘宗教的国家宗教。董仲舒的“天论”思想是汉代国家宗教的基础,他所论述的终极实在“天”,作为神灵世界的主宰时是人格神,而作为物质组合、运行规律时则是非人格神,后者与孔子的“天命”是一致的,所以他主要谈的还是非人格神的

^① 参见金春峰《汉代思想史》,北京:中国社会科学出版社,1997年,184—189页。

“天”，所谓“人副天数”，这是汉代国家宗教发展的第一个标志性大事。谶纬中的“天”是最高神，是人格神，所以又称“天帝”，这与董仲舒的“天”产生区别，并依此而且建立了庞大的神系，使经学更加神秘化了，与正统经学有所偏离，这是汉代国家宗教发展的第二个标志性大事。《白虎通》里，班固对谶纬的神秘化做了修正，他侧重的是重新对已经各自为政的经学进行总结，使混乱的现实经学向传统的经学靠拢，在统一经学上做出了努力，使国家宗教的神学思想有一个在正统思想规范下的结构，这是汉代国家宗教发展的第三个标志性大事，为东汉末郑玄统一经学做好了必要的准备。

第四节 汉代民间宗教的三个重要内容

汉代主流社会的宗教之外，还存在着丰富的民间宗教。相对于拥有汗牛充栋文献史料的国家宗教而言，汉代民间宗教的材料非常少，而且可靠性也差。梳理现有材料可以发现，从历史继承的角度看，汉初的宗教文化具有两个倾向，一是政治神学倾向的宗教文化，一是非政治神学的宗教文化，前者向国家宗教发展，后者就是民间宗教的发展。从汉代的宗教发展看，民间宗教主要有这样几个内容：一是从主流宗教分化而来的内容，二是方士文化的内容，三是淫祀和杂占等内容。

第一，从主流宗教分化而来的内容。

对民间宗教而言，从主流宗教接受的宗教内容主要是黄老之学。所谓黄老之学，司马谈在《论六家要旨》里的观点是：“因阴阳之大顺，采儒墨之善，撮名法之要。”黄老之学在西汉初年属于国家宗教范畴，在很长一段时间里是汉王朝的治国之策，其中的著名人物有“无为而治”的名相曹参和要求景帝、武帝和诸窦“不得不读《黄帝》、《老子》”的窦太后。但是在汉武帝“罢黜百家，独尊儒术”后，黄老之学失去了显赫地位，它的代表人物淮南王刘安还落了个“谋叛逆，诛及宗族”（《盐铁论·晁错》）的结局。刘安留下了《淮南子》，这是集当时数千学者和方士的学问而写成的。班固这样记载：“作内书二十一篇，外书甚众，又有中篇八卷，言神仙黄白之术，亦二十余万言。”（《汉书·淮南横山济北王传》）

汉武帝独尊儒术之后，黄老之学无奈离开政治中心，离开关心治国的政治取向而向关心个人的黄老养生术方向发展，东汉形成了祭祀黄帝、老子的黄老道信仰，并且形成了很大的影响。《后汉书·王涣传》记，汉桓帝、汉灵

帝两代“事黄老道”。可见其影响之大。

从宗教信仰层面看,黄老之学由世俗显学转向宗教信仰,在民间宗教领域里寻找发展,最终成为了道教的理论支柱之一。黄老道信仰的宗教品质主要是:偶像化黄帝和老子,重生、养生的哲学思想,神仙黄白之术等。《淮南子》是集神仙家、阴阳五行、方技、术数等为一学的著作,这种兼容性的特征有着极大的宗教价值,也对以后道教的开放形态产生了极大的影响。

第二,方士文化的内容。

先秦的方士文化是一个非常庞杂的大概念,其主要内容是神仙思想。《汉书·艺文志》说:“右神仙十家,二百五卷。神仙者,所以保性命之真,而游求于其外者也。聊以荡意平心,同生死之域,而无怵惕于胸中。”入汉以后,神仙思想进一步与阴阳家等相关思想合流,形成方仙道信仰。《史记·封禅书》记载:“自齐威、宣之时,驺子之徒论著终始五德之运。及秦帝而齐人奏之,故始皇采用之。而宋毋忌、正伯侨、充尚、羡门高最后,皆燕人。为方仙道,形解销化,依于鬼神之事。”依靠方士的鼓吹,方仙道信仰在社会上产生了巨大影响,特别是齐、燕地区,《史记·封禅书》说驺衍之后燕、齐海上之方士“不可胜数”,《孝武本纪》说汉武帝东巡海上时“齐人之上疏言神怪奇方者以万数”,班固也在《汉书·郊祀志》里说“海上齐、燕之间,莫不扼擎而自言有禁方能神仙矣”。西汉末,方士的神仙信仰已经遍及全国,篡夺刘氏天下的王莽,也曾自称“神仙王”。

至东汉,方士将黄老之学融入神仙道信仰,宗黄老,修黄老养性之术,方仙道由此而变为黄老道。由黄老道,方士文化在东汉又迎来了一个兴盛期。《后汉书·王涣传》记载:“桓帝事黄老道,悉毁诸房祀。”而且桓帝在延熹八年曾经三次派遣使节去苦县祭祀老子,文人边韶为此还专门写了《老子铭》。士大夫中黄老道也极有势力,汉明帝时楚王英就已经做到了奉黄老道而“诵黄老之微言”。(《后汉书·楚王英传》)

从宗教信仰层面上看,方士文化为道教的产生做了最直接的准备工作。上面提到的偶像化黄帝和老子、重生和养生的哲学思想、神仙黄白之术等内容,基本上为后来的道教全部接受,成为道教的信仰基础。另外,方士对神仙思想的热情宣传和努力实践,“以万数”的传播规模,汉画像石中反复表现的西王母信仰,既与经学有距离又接近最高统治者的生存方式,等等,都为道教的产生做了必要的准备。

第三,淫祀和杂占的内容。

天神、祖先的祭祀和神秘崇拜是国家宗教的重要活动,同时也是我国民

间信仰的一种普遍活动方式。汉代游离于国家宗教之外的祭祀和占卜活动,其特点是没有完整的体系,内容更加庞杂。而且,这些活动常常因为主流社会巩固政权的需要而屡遭打击。比如元帝时因为祭祀太滥,费用过高,匡衡就提出毁庙罢园。他说:“祭祀之义,以民为本;间者岁数不登,百姓困乏,君国庙无以修立。”(《汉书·韦玄成传》)

不过,淫祀的界定很长时间也没有定下来,“或罢或复,至哀、平不定”(《汉书·郊祀志下》)。一直到东汉,主流社会希望的“一正典礼”也没有正式确立。但是,在几次打击淫祀的行动中,与方士文化有关的祭祀人员和场所受到了极大的打击。《汉书·郊祀志下》记成帝时大臣匡衡等人的条奏:“长安厨官、县官给祠,君国候神方士使者所祠,凡六百八十三所,其二百八所应礼及疑无明文,可奉祠如故。其余四百七十五所不应礼,或重复,请皆罢。”成帝同意匡衡等人的意见,结果使得荆巫、仙人、玉女、天神等内容的祭祀“皆罢”,“诸神方士使者副佐、本草待诏七十余人皆归家”(《汉书·郊祀志下》)。

当然,有一些民间宗教活动还是受到刘汉王朝支持的,比如傩戏,这是一个与祭祀目的相近的民间宗教仪式,汉画像石里就有这样的图像出现。鲁惟一就是这样描述的:“为标志着一年开始的不同日子作出复杂的安排包括‘傩’(盛大的驱魔仪式),这在后汉尤其可以得到证明。这项仪式包括一项象征性的模拟活动,其中 120 名青年表演舞蹈,同时一个‘方相氏’身穿熊皮,手执武器领头去驱除宫中的恶魔。漫长而多样的仪式包括念咒语,内容是 12 个神灵被宣布驱除了 10 种邪恶的势力或瘟病;不同的记载对这一每年举行仪式的细节的叙述各不相同。”^①

杂占是指不能独立成部的一些占卜术。《汉书·艺文志》说:“杂占者,纪百事之象,候,善恶之征。”因为没有经过主流社会的认真整理,杂占中的许多内容具有民间宗教的色彩。《汉书·东方朔传》记,始终不被汉武帝重用的东方朔通“逢占”:“朔之诙谐,逢占射覆,其事浮浅,行于众庶,童儿牧竖,莫不眩耀。”杂占的地方色彩很浓,如“鸡卜”,原来就是楚越的地方巫术。《史记·孝武本纪》记载:“乃令越巫立越祝祠,安台无坛,亦祠天神上帝百鬼,而以鸡卜。上信之,越祠鸡卜始用焉。”杂占因为来自于民间,所以有时也以反映民声来评价社会政治而受到重视,最有名的例子是东汉末的讽刺董卓的童谣。《后汉书·五行志》记:“献帝践祚之初,京师童谣曰:‘千

① [英] 鲁惟一,《剑桥中国秦汉史》,北京:中国社会科学出版社,1992 年,713 页。

里草,何青青,十日卜,不得生。’按‘千里草’为董;‘十日卜’为卓也。”

在宗教信仰层面上梳理汉代的民间宗教,我们可以有这样的认识:首先,汉一代在国家宗教之外,民间宗教虽然没有很丰富的相关文献材料,但我们还是可以看到民间宗教发展的大致面貌。民间宗教来源众多,内容庞杂,地方色彩浓郁,其中有些内容还在帝国政治活动中产生了很大的影响,与国家宗教发生关系,如方士文化的盛行。其次,汉代民间宗教已经表现出明显的人为宗教的特点,并与现有的宗教发生矛盾。比如祭祀内容,汉代的国家宗教极为重视,所谓“帝王之事莫大乎承天之序,承天之序莫重于郊祀,故圣王尽心极虑以建其制”。(《汉书·郊祀志下》)在这方面,国家宗教与民间宗教冲突再起,所以元帝、成帝时几次发生“皆罢”事件。再次,民间宗教的许多内容已经表现出了原始道教的面貌,兆示着一个具有综合性的新兴宗教将要出现,呈现出一种宗教发展的趋势。如西汉鼓吹神仙思想的方仙道信仰,在东汉与黄老之学结合后产生了新的黄老道信仰,直接开辟了道教产生的道路。在这一过程中,方士的作用尤为引人注目,是方士掀起了一次又一次的方士文化高潮,不断地综合、丰富民间宗教的内容,在与国家宗教合作、斗争的过程中,于国家宗教之外推进着民间宗教的发展。

第五节 汉末宗教的新结构与认识

东汉末年,我国宗教发展史上的一个新结构出现了,这就是国家宗教、土生的道教和外来的佛教并存的宗教结构,这是一个影响到汉以下各代宗教发展的结构,这一结构在近两千年的历史发展中基本稳定。

1. 关于国家宗教的发展。

这一时期遇上了类似于春秋战国时期“礼崩乐坏”的局面。后人这样描写:“自和、安已后,皇嗣渐颓。天步艰难,国家频绝。黄巾海沸于九州,群阉毒流于四海。董卓因之,肆意猖勃。曹操父子,凶逆相寻。”(《晋书》卷一零一)这样,改朝换代的时代到来了,国家宗教无法再一统天下了,佛教东渐,道教诞生,宗教结构开始发生变化。

2. 关于佛教东渐。

从目前的史料看,佛教传入我国的最初地点是西域,时间约公元前1世纪。传入中原的时间,学术界并不一致,目前被多数人认可的是汉明帝时期。东晋袁宏的《后汉记》记载:“初,帝梦见金人丈大,项有日月光,以问群

臣,或曰:西方有神,其名曰佛,其形丈大,陛下所梦得无是乎。于是遣使天竺,而问其道术,遂于中国而图其形象焉。”《魏书·释老志》等其他文献也有这样的记载,大致的情节是:汉明帝做了一个梦,有个两丈高的巨人头顶光环,身带一身黄金色来到他身边,巨人说,西方有神仙,名字叫佛,形象就像我这样。汉明帝大为惊讶和感动,便派使者去天竺“问佛道法”,并且用图画将这些内容记了下来。《后汉书·楚王英》也记,楚王英“更喜黄老,学为浮屠,斋戒祭祀”。这些史料说明,明帝时上层统治者中已有信奉佛教的人了。佛教的思想方式完全不同于中国的传统,它的到来引起了极大的震动,它的许多内容被道教吸收。汉代墓葬绘画中也有佛教图像的出现,不过数量极少,有些还存在着争议。

3. 关于道教诞生。

佛教虽然在东汉初年就来到中原地区,但是佛教真正在社会上产生广泛影响和普遍传播,那还是在东汉王朝结束后的两晋南北朝时期。道教诞生时间比佛教传入中原的时间晚,但道教形成的土壤是本土文化,诞生之后的发展非常迅速。

首先,道教的第一批理论著作产生,即《太平经》、《周易参同契》和《老子想尔注》。关于《太平经》,作者不详,产生的时间上限是顺帝时期。王明认为:“先有本文若干卷,后来崇道的人继续扩张,逐渐成为一百七十卷。”^①《后汉书·襄楷传》记,襄楷上书说:“前者宫崇所献神书,专以奉天地顺五行为本,亦有兴国广嗣之术。其文易晓,参同经典,而顺帝不行。”这本神书就是《太平清领书》,即《太平经》。《周易参同契》由东汉魏伯阳所著,葛洪《神仙传》说:“伯阳作《参同契》、《五相类》凡二卷,其说如解释《周易》,其实假爻象以论作丹之意。而儒者不知神仙之事,多作阴阳注之,殊失其奥旨矣。”(《云笈七签》卷一百九)《老子想尔注》的作者有争议,唐初陆德明《经典释文序录》说“不知何人,一云张鲁,或云刘表”,目前一般认为是张鲁所著。这三部著作中,《太平经》时间最早,影响也最大。张荣明概括《太平经》的内容为三点:以“天”为至上主宰的神学体系,立于经学的“入世”倾向,追求生命超越的“出世”倾向。^②《太平经》在襄楷的时代是“参同经典”的儒家著作,但是不被重视。东汉末灵帝即位,“以楷书为然”,境况改变。一方面,主流社会接受其不死之仙道和阶级调和的主张,强调行中和之道以

① 王明,《太平经合校》,北京:中华书局,1960年,2页。

② 张荣明,《中国的国教》,北京:中国社会科学出版社,2001年,392—395页。

而君、臣、民三者协调共处的观点;另一方面,社会下层民众接受了其中符水治病的道术,这一点又为张角利用,在传教中发展太平道组织直至发动黄巾起义。《周易参同契》重丹道修炼方法,唐以后才产生影响,宋时被奉为“丹经之祖”。《老子想尔注》的贡献是:“在道教史上首次把《老子》书作为教徒必修的经典,这具有划时代的意义,说明道教活动终于与道教理论正式结合,标志着道教开始脱出世俗迷信和一般民间宗教的层次,向着独立的大教跃进。”^①

其次,最早的宗教组织和教派的建立。早在汉桓帝时,社会上就有了教派结社的迹象。《后汉书·桓帝传》记载建初元年:“冬十月,长平陈景自号黄帝子,署置官属,又南顿管伯亦称真人,并图举兵,悉伏诛。”汉灵帝时,社会上出现了三个势力强大的教派。《三国志·张鲁传》注引《典略》的记载:“熹平中,妖贼大起,三辅有骆曜。光和中,东方有张角,汉中有张修。骆曜教民緦匿法。角为太平道。修为五斗米道。太平道者,师持九节杖为符祝,教病人叩头思过,因以符水饮之,得病或日浅而愈者,则云此人信道,其或不愈,则为不信道。”后来张鲁袭杀张修,经过努力,在巴、汉建立了我国第一个宗教政权。

第六节 汉代人为宗教性质的一个探讨

两汉宗教具有什么样的宗教性质?在我们梳理了汉代的宗教结构后却发现,学术界并没有关于两汉宗教性质的专门讨论。学术界普遍关注两汉宗教的发展,却没有关于宗教性质的描述和结论。这一问题的产生,可能是因为学术界对人为宗教的理解上存在分歧。

人为宗教是从宗教的起源和发展出发来认识宗教发展的一种划分,与其相对的范畴是自然宗教。人类创造自然宗教,是为了解决人与自然的矛盾;人类创造人为宗教,目的则是在解决人与自然的矛盾的同时还要解决人类社会自身的矛盾。这是自然宗教和人为宗教的一般定义,但在具体运用过程中却不容易得到统一的认识。比如,中国宗教的发展,哪一阶段属于自然宗教向人为宗教的转化时期?这是一个任何研究中国宗教发展的学者都要面临的问题,但是目前并没有一个明确的说法。其中一个主要原因

^① 牟钟鉴、胡孚琛、王葆玟,《道教通论》,济南:齐鲁书社,1991年,389页。

就是对“人类社会自身的矛盾”的认识存在着不同的看法。以往,持马克思、恩格斯观点的学者认为,人类社会自身的矛盾就是阶级矛盾,这样奴隶社会的宗教就应当是人为宗教,但我国夏、商、周三代的宗教面貌似乎并不是这样,原始宗教的色彩处处可见。

我们认为,马克思主义的观点是正确的,问题是我们的出发点不应仅仅是对社会矛盾的界定,而更应注意的是对社会矛盾的解决方法。宗教解决社会矛盾的方法是借助神灵,这一点学术界的认识是一致的。“人类借宗教向神灵寻求帮助,其思想基础是承认神灵的存在。仅到神灵存在为止,还只是哲学问题。宗教不仅相信神灵的存在,认为是神灵在主宰着世界上的一切,而且告诉人们,要得到这一切,必须向神灵乞求。从这个意义上说,宗教就是人和神的关系。”^①对人和神的关系,学术界也是比较统一的。一般认为,人为宗教的神灵是跨越部落的,不是依靠血缘维系,即不是血缘宗教,而是依靠地缘政治维系,即地缘宗教。血缘宗教的传播是“自传”,地缘宗教的传播是“他传”。神的性质变化也影响着人与神的交通方式,原始宗教的神是强大的,所以人向神献祭,由此而形成宗教的礼仪,神是有形的;人为宗教的神则是全知全能的,它已经成为一个抽象的符号而存在于教徒的信仰中,神可以是有形的,也可以是无形的。有了以上的认识,我们就可以根据人与神灵的关系对我国宗教的发展做一个明确的划分:汉代是我国宗教进入人为宗教的阶段。

支撑我们观点的核心因素是统一神的性质。在两汉前的宗教发展阶段,统一神的性质并不彻底。夏商时期的宗教形态,由于奴隶制国家的形成和发展,至上神的概念出现,这就是夏商人信仰中的“帝”。由卜辞可以知道,“帝”是天界的主宰,同时也是人间祸福的主宰。同时,祖先崇拜在夏商宗教思想中占有特别重要的地位。“夏商人把他们的先公先王神灵化,认为他可宾于帝廷,向上帝转达人间的请求。夏商人如此抬高祖先神,是因为他们对祖先建立功业的崇敬和对其历史经验的珍视,尤其重要的是他们对祖先创立的国家政权的珍爱。希冀通过神权来巩固政权,而祖先崇拜则是神权与政权进一步结合的最佳方式。”^②至西周,承认“天”的主宰作用,宗教思想在“敬天孝祖”之外还增加了“德”的内容,有德方能得天下,才能得民意而保持政权,“这样天下、民情、政德就形成了连环制约,政权得失取决于天

① 李申,《论宗教的本质》,《哲学研究》,1997年第3期。

② 刘宝才、陈春慧,《先秦宗教思想史论纲要》,《肇庆学院学报》,2001年第4期。

意,天意决定于民情,民情决定于统治者的道德。在这种解释中,天意被赋予了伦理性格”^①。也就是说,这一时期的最高神灵是与祖先崇拜紧密相连的,有时人们与祖先崇拜的沟通要求还超过了帝。同时,当时的国家结构是诸侯制,各诸侯的祖先崇拜服从国家的祖先崇拜,但后者并不能取代前者。《诗经》反映祖先崇拜的颂诗中,于周颂之外就一直保留着鲁颂和商颂。春秋战国时的政治纷争,经常也表现出祖先崇拜的痕迹,著名的“齐桓公伐楚”战事,管仲的理由之一就是“尔贡包茅不入,王祭不共,无以缩酒”(《左传·僖公四年》)。在这种形势下,统一神的性质是难以彻底的。

在汉代,情况就完全不一样了。秦代时间虽然短暂,但秦始皇郡县制为统一神的出现提供了最充分的政治条件。至汉代,刘邦“非刘氏不王”的政策继续限制祖先崇拜的空间,罢“淫祀”的动作时有发生。更有甚者,连贵族养士也不被允许。淮南王刘安“养士数千”(《淮南子·要约》),汉武帝制其罪时就有了一条“阴结宾客”的死罪。在这样的政治环境中,统一神的性质也就没有干扰了。

有了统一神的政治环境,汉代的宗教表现出由血缘宗教转向地缘宗教的面貌。这样的宗教,自然是“他传”的传播形式,神灵可以成为一个抽象的符号。比如西王母,它代表着长生不老,传播的途径完全是“他传”。

统一神的出现,宗教的性质也发生了质的变化,其最外化的表现就是“政”与“教”分开了。秦之前,政教合一,终极存在是“天”或“帝”,国家的君主是其子孙,即“天子”,“政”与“教”的终极存在是一致的。而且,在这个阶段,宗教是全民性的宗教,宗教就是国教。国教的转变从秦代开始。秦之前,在国教的形态下,人与神的关系也就是人与国家(或部落、家族)的关系,统一神要受到祖先崇拜的干扰。秦之后,政教分离,人与神的关系并不一定是人与国家的关系,主流社会的宗教信仰也已经不能完全涵盖全民宗教信仰,况且,维系国家政权的等级制度也有意识地要划分出阶级和阶层。同时,进入人为宗教后,主流宗教是依靠国家机构来维系,而非主流宗教只能是依靠至上神来维系。

在以上认识的基础上,我们来认识东汉末宗教结构:

首先,汉代已经是人为宗教的发展阶段。从神灵与人的关系分析,汉代宗教已经告别了血缘宗教来到了地缘宗教阶段,并出现了国家宗教和民间宗教的划分。

^① 刘宝才、陈春慧,《先秦宗教思想史论纲要》,《肇庆学院学报》,2001年第4期。

其次,民间宗教促进了汉代宗教发展的进步。在汉代,方士信仰、西王母信仰等非主流色彩的宗教形态都为道教的形成作出了贡献。

最后,东汉末开启了我国宗教发展的新结构。这一结构的形态是:依靠国家政权的国家宗教形态和依靠至上神的道教和佛教的宗教形态,两类形态同时并存。这一内容,使汉代宗教发展具有了其他宗教发展时期所不具有的重要意义。

第二章 汉代西王母信仰的民间性质转移

在所有研究汉代墓葬艺术的文字中,西王母信仰是一定要被涉及到的概念。西王母是长生的象征,汉人追求长生,他们乐此不疲地追随西王母是可以理解的。但问题是:对西王母的热情是全民一致的还是有所区别的?在两汉的各个阶段是否也存在着一定的差异?汉人将巨大的热情和财富投入于墓葬建设中,他们在信仰上的选择上和图像的表现上一定有着认真的考虑,因此西王母信仰在汉代不同发展阶段有着不同的特征,不同的特征产生不同的影响,这是认识西王母信仰影响的一个前提。西王母是从兽形人物转变为完整人形,之后再转变为贵妇人形象,外形特征的转化透露出来的信息是西王母信仰的宗教性质发生了转移。这个过程是:汉代西王母信仰经过了从自然宗教的信仰向人为宗教的信仰转移,从国家宗教的努力向民间宗教发展的信仰转移,特别是向民间宗教的转移,使西王母信仰获得了宗教品质上的升华,完成了以西王母为至上神的彼岸世界的构筑,提升了我国汉代宗教发展的宗教品质,并以非国家宗教的形态而直接促进了道教的产生。从西王母信仰在汉代的发展过程看,西王母是民间宗教之神而非国家宗教之神。明确西王母信仰的民间宗教性质后,我们再认识汉墓壁画中的西王母图像也就有了明确的理论依据。

第一节 西汉前期获得的人为宗教转移

关于西王母信仰的源头,目前学术界是众说纷纭,头绪之多甚至可以出现南辕北辙的论点,使人无从入手。不过综合看,主要有两个方向的探源思考。一个是本土探源的方向,认为西王母信仰来源于本土的宗教神话。饶宗颐先生有一个完整的整理,他从性别角度把西王母元素出现的时间上限

推到了红山文化时期,并对西王母发展的总体轨迹作了比较完整的分期描述。他认为:第一期是红山文化期的女神系统,第二期是殷商时期的东母、西母和王母系统,第三期是战国时期的东皇、西皇和西王母系统,第四期是秦汉时期的东皇公(阳)和西王母(阴)系统。由于有了红山文化和殷商时期的内容,这样的分期是目前西王母研究在时间跨度上所作的最长的一个划分。^①另一个是向西方探源的方向,这是目前许多学者所热衷的方向,这个方向的西王母突出了与昆仑山的联系,这类研究的主要依据是《山海经》里的记载,如《大荒西经第十六》记:“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,有文有尾,皆白处之。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,有豹尾,穴处,名曰西王母,此山万物尽有。”

西王母信仰的源头产生了许多神话内容,就汉代而言,西王母信仰接受的主要是战国时期的神话故事,如果以此为起点研究,可以避免关于源头纷争的讨论,西王母神话对汉代的影响就有了针对性的指向。对于战国时期西王母的神话内容,学术界目前基本是依赖于文献,主要有《庄子》、《荀子》、《尔雅》和《山海经》等所记载的一些神话文字。这些神话文字主要有三个内容。

一是描述西王母在当时神话系统中的地位。西王母是可以与伏羲、黄帝、颛顼等并列的大神,它的特点是“莫知其始,莫知其终”的长寿。《庄子·大宗师第六》记:“猗韦氏得之,以挈天地;伏戏氏得之,以袭气母;维斗得之,终古不忒;日月得之,终古不息;堪坏得之,以袭昆仑;冯夷得之,以游大川;肩吾得之,以处大山;黄帝得之,以登云天;颛顼得之,以处玄宫;禺强得之,立乎北极;西王母得之,坐乎少广,莫知其始,莫知其终;彭祖得之,上及有虞,下及五伯;傅说得之,以相武丁,奄有天下,乘东维、骑箕尾而比于列星。”庄子生活于楚地,在他这种大神系统并列式的描述中,西王母算得上是“登堂入室”了,说明西王母信仰已经是有了相当广泛的传播基础。

二是描述西王母的外形和居住地。西王母已经基本上是人的形状了,但还是保留有兽形的一些外部特征,与这种基本人形相对应的是它的居住地,那是遥远、偏僻的昆仑山。《山海经·西山经第二》记:“又西三百五十里曰玉山,是西王母所居也。西王母其状如人,豹尾虎齿而善啸,蓬发戴胜,是司天之厉及五残。”《山海经·海内北经第十二》记:“西王母梯几而戴胜

^① 饶宗颐,《中国宗教思想史新页》,北京:北京大学出版社,2000年,109页。

(杖),其南有三青(鸟)鸟,西为西王母取食,在昆仑墟北。”其他文献也基本是这样的内容,这样的记载中,西王母虽然从形象上有些不入眼,但以后西王母信仰中的一些基本元素已经具备了,比如“昆仑山”、“戴胜”、“三青(鸟)鸟”等,而且,残留的兽形也是神话学者所持续关注。也有学者引《管子》的记载而认为西王母是齐地之神。《管子·轻重己》记:“以春日始至,数九十二日,谓之夏至,而麦熟,天子祀于太宗,其盛以麦。麦者,谷之始也。宗者,族之始也。同族者人(人),殊族者处。皆齐,大材。出祭王母,天子之所以主始而忌讳也。”不过关于这个内容,目前战国文献中只有此条,新材料发现前似乎还难以说明战国时人们已将西王母的出生地从西边移动到东边,或西王母有两个出生地的说法被普遍接受。

三是描述西王母与地名有关。与地名相联系的记载,可能是将西王母作为了部落神看待。《山海经·大荒经第十六》记:“(西有)[有西]王母之山、璿山、海山。……有三青鸟,赤首黑目,一名大鷖,一名少鷖,一名曰青鸟。”《荀子·大略》中也记载有这样的内容:“舜曰:‘维予从欲而治。’故礼之生,为贤人以下至庶民也,非为成圣也,然而亦所以成圣也。不学不成。尧学于君畴,舜学于务成昭,禹学于西王国。”

这三个神话内容中,除了长寿的内容外都带有浓厚的原始神话的色彩。其状如人而豹尾虎齿和善啸,这是典型的图腾崇拜的标记。西王母与地名的联系,也表现出了部落神的特征。此时的西王母还难脱离自然宗教的范畴,而且,它的神话故事情节也非常简单。神话流传中的特点是传播者感兴趣于地名的详细描写和特殊外形的描写,表明了当时人希望这一神话人物具有巨大的力量,能够去解决人与自然之间发生的种种矛盾,神话流传包含的是对其这方面能力的要求和期待。进入西汉,这一情况有了改变。人类创造自然宗教的目的是为了解决人与自然的矛盾,人类创造人为宗教的目的是在解决人与自然矛盾的同时还要解决人类社会自身的矛盾,汉代的西王母信仰就是关于认识 and 解决人类社会自身矛盾的信仰。

进入西汉,我们首先接触到的相关文献主要是《淮南子》中的三处和《史记》中的三处文字描述,以及《大人赋》和《穆天子传》里的一些文字描述。《汉书》里也有西王母的文字描述,但是其性质已发生变化,所以详细的论述放在下一个阶段分析。

《淮南子》的描述仍然提到了西王母与地名的关系,《淮南子·地形训》记:“西王母在流沙之濒。乐民、鞞间在昆仑弱水之洲。三危在乐民西。”不过,吸引后人注意的应当是刘安笔下描写的西王母长生药的故事。《淮南

子·览冥训》记：“譬若羿请不死之药于西王母，姮娥窃以奔月，怅然有丧，无以续之。何则？不知不死之药所由生也。”司马迁的笔下也有西王母的描写，关心的也是地理与长生的故事。同时，吸引后人注意的还有这方面新增加的一些情节内容，如《司马相如传》里引用的《大人赋》，司马相如以赋的手法详细描写了西王母居住地昆仑山和其相貌后感叹道：“必长生若此而不死兮，虽济万世不足以喜。”如此叹息，后来被学者反复引用而脍炙人口，可谓是一叹千年。

有学者将《穆天子传》的写作时间定于战国初期，^①我们认为不妥。《穆天子传》成书于先秦的观点，目前除了推论之外并没有直接的证据，而且，如果因为书中收集了先秦流传的神话传说而将写作时间提前，那流传与写作的界限就要模糊，这也不符合神话流传的一般认识。不过，如果我们可以认定汉人整理、补充的事实，那目前《穆天子传》中所见西王母故事的记载，自然也应当可以被认为是西汉人所认识的西王母。《穆天子传》是这样描述周穆王与西王母相会的：“吉日甲子，天子宾于西王母。乃执白圭玄璧以见西王母。好献锦组百纯，口组三百纯，西王母再拜受之。口乙丑，天子殇西王母于瑶池之上。”然后以对话的形式记载了他们关于“将子无死，尚能复来”的讨论。

从这些文献看，西王母信仰在汉代发生了三个变化。一是西王母的形象变化，它已经没有兽形的外表了；二是西王母的细节描写出现，比如长生之道的服药等细节；三是更加强调了西王母与帝王的直接联系，比如与千里迢迢赶来的周穆王见面而相谈甚欢等。

从宗教层面上看，西王母的这三个变化意义是非常大的。人状兽形的改变，使西王母去掉了自然宗教神话人物的外形特征，完全抹去了原始神的气息；追求人类个体寿命延长等神仙细节特征的出现，使西王母开始解决人类自身的问题了；帝王对西王母信仰表现出来的热情，使其具有向国家宗教发展的迹象。这些变化表明，这个阶段人与自然的矛盾已经不再那么突出，西王母崇拜已经可以建立在解决人类社会自身矛盾的基础上了。这些内容中，长生崇拜的内容最为核心，它标志着图腾崇拜、部落神崇拜等神话内容的退出和关心延长生命等人类社会自身矛盾的新崇拜出现。三个变化，完

① 参见李松《论汉代艺术中的西王母图像》，长沙：湖南教育出版社，2000年，21页。作者认为《穆天子传》成书于战国初期和中期，他说：“值得注意的是，全书在卷1、卷2、卷4有多处提到昆仑，都看不出它与西王母的关系，反倒显示出与黄帝的联系……这说明在《穆天子传》成书的战国初、中期，昆仑与西王母仍是两个互不相干的独立神话。”

成了西王母从自然宗教之神向人为宗教之神的转变,这是西王母信仰在汉代获得的宗教性质转移。这些文献,都出自于西汉初至汉武帝时期,所以这次宗教性质转移完成的时间是西汉中叶之前,可以推论汉人是在西汉前期获得了西王母信仰的人为宗教转移。

第二节 西汉中叶开始的民间宗教转移

西王母信仰进入人为宗教形态后,即面临着国家宗教和民间宗教之间的选择。纵观西王母信仰在汉代的发展全部过程,西王母从来就没有正式成为国家宗教之神,但是,西王母信仰向国家宗教的方向有过努力。

在我们已经接触到的西汉中叶之前的文献材料中,西王母的活动几乎都是与帝王活动、宗族祭祀等主流社会的生活内容有关。比如被后人反复引用的周穆王故事,司马迁的笔下也有这样的记载。《史记·赵世家》记造父随周穆王西巡:“造父幸于周繆(穆)王,造父取骥之乘匹与桃林盗骝、骅骝、绿耳献之繆(穆)王,繆(穆)王使造父御,西巡狩猎见西王母,乐之忘归。”另外,《管子》记载的那段珍贵的西王母信仰在我国东部流传的情况,所记的是宗族祭祀之事。当时有所谓“国之大事,在祀与戎”(《左传·成公十三年》)之说,可见宗族祭祀也属于主流社会的活动。从这些文献看,西王母信仰表现出来的是主流社会宗教信仰的色彩。但是,西王母的这些故事都是在帝王个人活动中发生的,在国家宗教的官方活动中并没有西王母的出现,最明显的证据是,国家祭祀活动中基本没有西王母的内容。

西汉后期,西王母信仰因突发性的流民事件而有了变化,哀帝时期发生了西王母信徒与中央政权发生冲突的事件。汉哀帝建平年间,中原地区发生了一场大规模的流民事件,流民甚至要冲击京师,而西王母信仰在这次流民事件中竟然发挥出很大作用。班固的《汉书》在三个地方详细记载了这个事件。《哀帝纪》记载:“(建平)四年春,大旱,关东民传行西王母,经历郡国,西出关至京师,民又会聚祠西王母,或夜持火上屋,击鼓号相惊恐。”《天文志》记载:“(哀帝)建平……四年正月、二月、三月,民相惊动,讙哗奔走,传行诏筹,祠西王母,又曰:‘从(纵)目人当来’。”《五行志》记载:“哀帝建平四年正月,民惊走,持檣或楸一枚,传相付与,曰行诏筹。道中相逢多至千数,或披发徒跣,或夜折关,或逾墙入,或乘车骑奔驰,以置驿传行,经历郡国二十六,至京师。其夏,京师君国民聚会里巷仵伯,设张博具,歌舞祠西王

母。又传书曰：‘母告百姓，佩此书者不死。不信我言，视门枢下，当有白发。’至秋止。”

从这些记载看，虽然西王母仍然有一些“从（纵）目人”这样的怪异外形，但是更多、更重要的内容是流民对西王母解决问题的期望，流民所奉使得西王母已经具有了“救世”的内容，这些“救世”内容显然是要有别于已经存在的主流社会宗教信仰的内容，而且两者之间似乎也没有什么直接的联系。相反，流民信奉的西王母表现出了与国家政权相对抗的性质。这种性质的活动，使西王母信仰不可能只是停留于主流社会，而是要进入民间，从而带上了民间宗教的色彩。并且，这些记载传递出了一个宗教信仰形成的信息，其中“持槁或楸一枚，传相付与，曰行诏筹”、“设张博具，歌舞祠西王母”、“母告百姓，佩此书者不死”等，都是宗教组织的基本要素。

与主流社会的对抗，还表现在新政治力量的利用上。这次流民事件的爆发，引起了王莽的注意。《汉书·元后传》记，王莽将这次流民事件与他的篡汉政治意图相联系。当时有人给朝廷献铜壁，提出“太皇太后当为新室文母太皇太后”的瑞应，王莽便借此而发诏书曰：“予视群公，咸曰：‘休哉！’其文字非刻非画，厥性自然。予伏念皇天命予为子，更命太皇太后为‘新室文母太皇太后’，协于新故交代之际，信于汉氏。哀帝之代，世传行诏筹，为西王母共具之祥，当为历代母，昭然著明。予祇畏天命，敢不钦承！谨以令月吉日，亲率群公诸侯卿士，奉上皇太后玺绶以当顺天心，光于四海焉。”于王莽而言，他的行为是实现其篡位野心的政治行为。从宗教发展史的角度看，利用民间新的宗教信仰攻击传统政治势力，破坏原有的政权结构，以达到取而代之的政治目的，这样的事情在世界宗教发展史上也是常见的，这也从另一个方面说明了西王母信仰此时所具有的民间宗教性质。

当然，这一时期西王母信仰并没有完全舍弃原有的信仰内容，特别是关于长生的信仰在主流社会仍然被广泛流传。西汉末，大赋好手扬雄在《甘泉赋》里记：“风澹澹而扶辖兮，鸾凤纷其御蕤。梁弱水之滟滟兮，蹶不周之逶蛇。想西王母欣然而上寿兮，屏玉女而却虑妃。玉女无所眺其清卢兮，虑妃曾不得施其娥眉。”扬雄是汉赋四大家之一，所写大赋都是围绕汉代帝王的宫廷活动而展开，西王母长生的故事，在他手里被演绎的如此令人向往，说明西王母信仰中的长生故事仍然是汉代主流社会的津津乐道之事，甚至是帝王所乐之事。不过，这个状态下的西王母信仰并没有进入主流社会的核心层次。

由于流民事件，曾经被主流社会关心的西王母信仰在长生之外增加了政治方面的要求，使其崇拜的内容开始发生了变化，甚至出现了王莽为篡位

政治目的而对西王母信仰予以利用的故事,这是西王母信仰发展中值得注意的一个重要指标。也就是说,西王母信仰是因为篡位需要而进入汉代主流社会的政治核心之中的。这一点史家也已经注意到,班固《汉书》中就多次记载了这一事件。《元后传》所记王莽的诏书中这样说:“予伏念皇天命予为子,便命太皇太后为‘新室文母太皇太后’,协于新、室故交之际,信于汉氏。哀帝之代,世传行昭筹,为西王母共具之祥,当为历代为母,昭然著明。于祗畏天命,敢不钦承”《翟方进传》记:“太皇太后肇有元城沙鹿之右,阴精女主圣明之祥,配元生成,以兴我天下之符,遂获西王母之应,神灵之征,以祐为室,以安为太宗,以绍为后嗣,以继为汉功。”帝王政治活动中对西王母信仰的重视,出发点是出于政治目的考虑。

所以,这一时期西王母信仰发展中最引人注目的还是西王母与流民事件的联系,由于流民事件的暴发而将“救世”的西王母迎了出来,西王母信仰获得了新的宗教信仰内容,西王母不再仅仅是满足于人们的长生要求,而且可以满足于信徒的一部分政治要求,这是非常重要的一点。政治要求的提出和满足,不可避免地要与国家政权、既得利益者发生冲突,因此而进入与主流社会发生某种程度上的对抗状态,王莽的利用也是基于这一状态的存在。这一状态的存在要求建立一个新的完整宗教结构,以一个至上神

的崇拜内容来号召信徒。西汉末,国家政权仍然在维护着国家宗教的运行,对西王母的政治要求必然是排斥而打击的态度,西王母信仰因此也只能是被赋予民间宗教的性质。这样,西王母信仰在西汉末又完成了一次宗教性质的转移,由注重帝王的长生崇拜转向祈望救世神的至上神崇拜,使得主流社会宗教信仰的方向开始了向民间宗教信仰的方向转移。西王母信仰的宗教性质转移,其结果是西王母信仰向国家宗教方向的努力失败,西王母仍然不是国家宗教之神而只是民间宗教之神。(图2-1)



图2-1 西王母、伏羲女娲图

山东微山县两城镇画像石墓 东汉

第三节 西王母信仰民间性质转移的意义

西王母信仰的研究一向是显学。以往学术界将大量的精力用于讨论西王母信仰的起源和相关问题,与西王母有关的研究论文基本上都是要涉及到这个方面的内容。实际上,西王母信仰产生广泛影响的时间是在汉代,其一,西王母从地域之神转为帝国范围内传播的大神,是在汉代;其二,西王母信仰的核心内容除了长生崇拜外还有至上神崇拜,这也是形成于汉代;其三,西王母信仰最大的宗教意义是直接促进了道教的诞生,这也是在汉代。这些内容,与西王母信仰的起源相比应当具有着更大的宗教研究价值。而且,汉代西王母信仰的内容主要是接受了战国时期流传的内容,这与原始信仰的起源已经没有什么直接的联系了。所以,关于汉代西王母信仰宗教性质转移的宗教意义讨论,应当引起更多的重视,其中,西王母信仰的民间性质转移具有特别重要的意义。

我们首先看西王母信仰在西汉前期获得的人为宗教性质转移,这是民间宗教性质转移的基础。

人为宗教转移的最明显的外在标志是将半人半兽的外形改变为完全的人形。司马相如《大人赋》“吾今目睹西王母曜然而白首”和“戴胜而穴处兮”的外形描写,已不再如先秦文献中经常将注意力放在居住地而是转移到了以现实世界为出发点的看待眼光了,这实际上已是一种疑问的婉转表达,难道长生者就是这样的外形吗?这样的疑问就是一种要求,是摆脱原始神话性质的要求,西王母半人半兽形的改变正是这一要求的体现。

人为宗教性质转移的重心所在是在信仰的内部结构上:首先,西王母不再是一个区域式神话人物,而是一个引起中原社会普遍关注的神话人物。司马迁《史记》和刘安《淮南子》中都有关心西王母的居住地的记载。《史记·大宛记》记张骞出使西域得到的了解是:“条枝,在安息西数千里,临西海,暑湿。耕田,田稻。有大鸟卵如翁,人众甚多,往往有小君长,西安息役属之,以为外国。国善眩。安息长老闻条枝有弱水、西王母,未尝见。”张骞出使西域还要问一问西王母,说明西王母信仰在中原已是有了有一定的普及性。其次,神话有了细节描写,而且这些细节是在现实社会中寻找到其合理性。《淮南子·览冥训》记:“潦水不泄,潢漾极望,旬月不雨,则涸而枯泽,受濡而无源。譬若羿请不死之药于西王母,姮娥窃以奔月,怅然有丧,无以

续之。何则？不知不死之药所由生也。是故乞火不若取燧，寄汲不若凿井。”刘安联系汉武帝希求吃药长生的故事，以批评的眼光介绍西王母的长生药，其前提当然是长生药有没有获得的可能，这些都是发生在现实社会中的事情而不再是发生在遥远、偏远之地的事情，真实性的认可赋予了神话故事的详细内容。再次，长生的内容突出了帝王意志。这时的西王母故事，崇拜者已不再是怀着猎奇的心情去看飘渺的背景，而是寻找如何实现的细节和真实可信的背景。而且，这些都是围绕着长生崇拜的核心而展开的。这一阶段，长生是为帝王服务的，帝王意志使长生成为解决人类自身矛盾的故事题材，延长人类寿命的希望将人与自然的矛盾推向了社会的次要矛盾。正是在内部结构上出现了这些新的内容，西王母信仰才能在西汉前期获得人为宗教性质的转移，为之后的民间宗教的转移做好准备。

人为宗教转移之后，西王母信仰选择了民间宗教性质方向的转移，这个转移贯穿于西汉中后期和整个东汉。

这一次转移的最明显的外在标志是西王母信仰得到了民间的广泛拥护。关东的老百姓相互聚集，多时逾千，流民所经有 26 个郡国之多，直至有冲击京师之势，时间是从春天一直延续到了秋天，这是一个多么大的运动规模！流民运动中还有个划时代的标志，即“传行西王母筹”，它的作用是“母告百姓，佩此书者不死。不信我言，视门枢下，当有白发。”（《汉书·五行志》）以象征性的神符而相号召，这样的活动已经是非常典型的传教活动了。

民间广泛拥护的原因是西王母能够帮助他们解决现实生活中遇到的问题，甚至是生存的问题，这是西王母宗教信仰的民间宗教性质转移的最深刻意义。西王母能够解决老百姓的什么问题呢？从《汉书》的记载看，西汉哀帝年间关东地区遇到了连年大旱，老百姓的生计成了问题，是西王母使他们有了摆脱困境的希望。帝王遇到生命的问题可以使西王母由半兽半人转为端庄女性，老百姓遇到生命问题则是赋予了西王母具有能够解决一切问题的救世神的能力，这一性质的改变向汉王朝的统治政权提出了挑战。于是，西王母向至上神的方向努力了，许多元素在它周围聚集，它的身边代表着一个美好的完整世界，有捣药的玉兔、长命的九尾狐、吉祥的风鸟等，甚至伏羲女娲这样的大神也卷着庞大的蛇身来到它的身边充当生殖大神，使西王母信仰得以更加完整。这些内容，在东汉墓葬绘画中得到了充分的反映，几乎在每一个画像石的大墓里都可以看到端坐于显著位置的西王母，它的形象高高在上，人们自觉而有序地走向它所代表的世界。一个宗教意义非常完整的彼岸世界建立了，这些内容，正是西王母信仰在汉代的民间宗教性质转

移而带来的。

在西王母信仰民间宗教性质转移的过程中,我们应当特别注意汉画像石的艺术表现。在汉画像石中,西王母图像的构图一般都有三层以上,西王母端坐于最上层,旁边是蛇形的伏羲女娲和各种瑞兽,这些构图元素是现实世界中所没有的,寓示着一个彼岸世界的存在。在它的下方,往往是演绎着历史事件的历史人物和携带着财富的墓主人,以及他身边的亲人、朋友和佣人。这些构图元素是现实世界中存在的,寓示着此岸世界的存在。此岸世界处于一个运动的状态,运动的方向是上方的西王母世界。在所有的汉画像石墓中,似乎只存在着这一个单一的矢量。联系汉代的文献材料,流民“传行西王母筹”的简洁文字记载几乎是所有学者都要引用的材料,而在画像石中,比比皆是西王母世界图像,表现的内容也是要为此岸世界解决问题的故事。汉画像石的图像系统,以图像方式确立了西王母信仰的宗教地位和价值,提供了弥足珍贵的汉代宗教发展信息。(图2-2)



图2-2 西王母图

山东滕州桑村镇大郭村 东汉

当西王母信仰完成了民间宗教性质的转移后,西王母信仰已经成为一个完整的宗教形态,其最直接的宗教意义是促进了道教的诞生,这一点已经是学术界的共识。问题是这一宗教形态所具有的民间性质,学术界还没有

予以足够的重视。从表层结构看,西王母信仰的材料在野史里多而正史里少,文字材料少而图像材料多,主流社会祭祀活动中缺少而地域宗教活动、个人信仰活动中可循,这些都是民间性的突出特征。从深层结构看,西王母信仰在发展过程中并没有从国家宗教的载体国家祭祀中获得多少支持,帝王的意志促进了它长生内容的发展,但是至上神的内容却完全是在民间的宗教活动和非主流的宗教活动中形成和发展的。如果不强调民间性质的作用,不仅使我们对西王母信仰发展过程中的一些内容无法理解,而且其宗教形态的形成也无法找到支持的理由,因为没有民间性质的西王母信仰将使我们找不到对抗性的存在,而这恰恰是一个新宗教发展在起始阶段所需要的基础。

汉代是我国宗教发展的转型时期,有着非常丰富的宗教发展信息,其中西王母信仰的出现具有着特别重要的意义,如果说“罢黜百家,独尊儒术”是中央集权形成大帝国政治思想的标志,那么西王母信仰就是大帝国宗教发展的标志,从这一信仰发展中可以看到我国宗教对自然宗教的告别和对抗性新宗教因素的形成的发展轨迹。所以,西王母信仰于汉代的两次宗教信仰性质的转移,特别是民间宗教性质的转移,为我们研究汉代宗教发展提供了意义重大的研究对象。汉代西王母民间性的标志是西王母信徒与中央政权的冲突,当这个冲突发生后,西王母向国家宗教之神的努力也就变得渺茫了,这个拥有无数信徒的大神只能以民间宗教之神来号召信徒了。所以,汉墓壁画缺少西王母图像也就是缺少民间性;反之,普遍出现西王母图像的画像石就证明了其民间性色彩突出的特征。

第三章 汉代方士信仰的 民间性与特殊性

汉人迷信长生,关于长生的宗教信仰丰富多彩,西王母信仰之外,方士信仰也是席卷全国的长生信仰。与西王母信仰不一样的是,方士信仰的传播在主流社会的文献中被普遍记载,《史记》、《汉书》和《后汉书》等正史中都有翔实而精彩的记载。从文献角度看,方士信仰在两汉之兴盛要超过西王母信仰。那么,方士信仰属于国家宗教吗?从目前的材料看,关于方士信仰的宗教性质归属大致有两种观点,一是认为方士信仰与经学可以等同,一是认为方士信仰具有非官方性质。第一种观点的代表人物是顾颉刚,他在《秦汉的方士与儒生》中提出了方士和儒生结合的观点:“研究的结果(指两汉经学发展的研究——引者注),使我明白儒生和方士的结合是造成两汉经学的主因。”^①顾颉刚是从经学发展的角度将方士和儒生视为一体。吕锡琛的《道家、方士与王朝政治》也以董仲舒为例说明了这一点:“汉武帝所尊奉的儒术,其实是以董仲舒为代表的儒家、黄老、方士三合一的思想,而董仲舒本人也是这样一个三合一的人物。”^②第二种观点可参见牟钟鉴、张践的《中国宗教通史》(修订本),著者认为:“神仙方术是秦始皇的个人信仰,并未列入国典,不具有官方性质。”^③我们赞同方士信仰“不具有官方性质”的观点。在秦代,方士信仰是“秦始皇的个人信仰”。在汉代,方士信仰也是统治阶级的“个人信仰”性质,方士信仰并没有被主流社会接受,相反,往往还要受到主流社会的打击,与主流社会的矛盾非常明显。但是,方士信仰与西王母信仰有所不同。其一,方士信仰是有明确传播者的,就是方士。其二,西王母信仰的长生之道是虚拟的,象征性为主;而方士信仰的长生之道则有具体的

① 顾颉刚,《秦汉的方士与儒生》,上海:群众出版社,1955年,43页。

② 吕锡琛,《道家、方士与王朝政治》,长沙:湖南出版社,1991年,103页。

③ 牟钟鉴、张践,《中国宗教通史(修订本)》,北京:社会科学文献出版社,2003年,37页。

修道内容,可操作性是方士的传道之技。其三,西王母信仰缺少主流社会思想的支持,而方士信仰则得到了帝王个人信仰和从主流社会分化出来的黄老思想等间接支持。如此,在方士的主观活动下,方士信仰作为个人信仰而被主流社会所接受,特别是最高统治者所喜好,这是方士信仰的特殊性。在汉墓壁画的宗教探讨中,方士信仰只能从特殊性上影响壁画,即帝王个人信仰的层面上。

第一节 方士信仰受到的主流社会排斥

方士信仰的故事在两汉颇为热闹,汉武帝、刘安等刘氏帝王热心求仙问药,就连篡位覆汉的王莽也热衷于此道。从正史的记载看,方士信仰曾经在主流社会有过非常成功的传播,汉代著名的方士常常是帝王身边的邀功之人,如秦始皇身边“发童男女数千人海求仙人”的徐市,汉武帝身边数月而佩六印和将卫长公主妻之的栾大等,这些方士长袖善舞,极尽富贵。但是,热闹之外,方士面临的却是主流社会的排斥。

第一,信仰者难得重用。

方士信仰起于民间,为能够进入主流社会,一代代方士都作了不懈的努力,甚至已经有了很好的势头,我国历史上这一时期的许多大事都与方士有关。汉武帝的泰山封禅就与方士的鼓吹有关。《史记·孝武本纪》记,方士公孙卿上言“宝鼎出,而与神通封禅”,并且“汉主亦当上封禅,上封禅则能仙登天矣”,武帝由此而开始了空前的封禅活动。可以说,经过努力,方士已经在帝国政治活动中发挥重要作用了,但是方士却始终难以在统治阶级内部提高自己的政治地位。在汉代的史籍中,有许多关于方士显赫的故事但却少有方士为官而达的记载。在汉王朝的官员任命系统中,方士难得被重用的,通方术而仕者远不及通儒术而仕者,而且位列高位的方士几无纯方术者,一般都是亦通儒术。

以《后汉书·方术列传》为例,范曄一共记载了 34 位通方术者,其中为官者中只有郭宪得光禄勋,李郃至司徒、司空,樊英拜五官中郎将、授光禄大夫,其他为官的方士都是中下级官员,而郭宪等人列于高位也不仅仅是因为他们方士,而是他们同时兼通五经,走的不是纯粹的方士之道。《后汉书·方术列传》记李郃:“父颢,以儒学称,官至博士。郃袭父业,游太学,通《五经》。”记樊英:“少受业三辅,习《京氏易》,兼明《五经》。”对于位列高位

而在方术上有极高造诣的人物,范曄的态度也值得推敲。《后汉书》中,范曄并没有将他们列入《方术列传》而是另外列传。比如郎顗,《方术列传》中记:“中世张衡为阴阳之宗,郎顗咎征最密,余亦班班名家焉。其徒亦有雅才伟德,未必体极艺能。今盖纠其推变尤长,可以弘补时事,因合表之云。”郎顗在当时方术道深,可《后汉书》为其另外立传,以显示其学术正统。

此外,当时人们对以方术而走上仕途的态度也可以说明方士不为世人所重的问题。郎顗的父亲也是一个通晓方术的读书人,“能望气占候吉凶,常卖卜自奉”。《后汉书·郎顗列传》记载,有一次京师大火为郎顗占得,他获得了大显身手的机会,但是他却放弃了:“诸公闻而表上,以博士征之。宗耻以占验见知,闻征书到,夜县印绶于县廷而遁去,遂终身不仕。”以方术而见闻却耻于以此为仕,这真是一件具有讽刺意味的事,但从透露出来的是方士为世人所轻的信息。

第二,方士信仰在汉代屡遭打击。

汉代是方士信仰的兴盛时期,历代方士都能够做出些大事来。但是,风光一时的方士又始终挥之不去频频遭受打击、甚至是丢掉性命的噩梦。

首先是汉王朝政策上的打击。对于方士信仰,正统的读书人是不屑一顾的,但是由于方士投其所好的高超本领和其所鼓吹的长生不老等内容所具有的先天吸引力,最高统治者往往要为之迷惑而迷信,这样一来主流社会的排斥就不得不在政策这个层面上实施了。元帝以后,西汉王朝有一个关于祭祀的持续争论。《汉书·郊祀志》记载:“禹建言汉家宗庙祭祀多不应古礼,上是其言。后韦玄成为丞相,议罢郡国庙,自太上皇、孝惠诸园寝庙皆罢。后元帝寝疾,梦神灵遣罢诸庙祠,上遂复焉。后或罢或复,至哀、平不定。”实际上这个争论一直持续到王莽新朝,可以说是西汉史上的一件大事。这本是统治阶级内部的事,可在“或罢或复”中受到伤痕累累打击的却是方士信仰,方士的命运卷入了这反反复复的争论之中。《汉书·郊祀志》中多有这样的记载:成帝即位不久就实行“皆罢”之政策,其结果是“候神方士使者副佐、本草待诏七十余人皆归家”。哀帝即位后“尽复前世所常兴诸神祠官,凡七百余所,一岁三万七千祠云”,有这么多的恢复成果,当然是“皆罢”造成的。为什么本来是郡国庙祠能否设立的争议却将方士卷入其中?《汉书·郊祀志》也给出了理由,记载了成帝时的丞相和御使大夫的条奏:“长安厨官、县官给祠,郡国候神方士使者所祠,凡六百八十三所,其二百八所应礼及疑无明文,可奉祠如故。其余四百七十五所不应礼,或重复,请皆罢。”原来主流社会将郡国庙祠的神职人员都作方士看待,那么郡国庙也就成了方

士信仰传播的场所。如此一来,方士信仰焉能不受打击?

其次是最高统治者的否定。元帝时开始的“罢祀”事件,没有最高统治者的认可是不可能进行的,所谓“帝王之事莫大乎承天之序,承天之序莫重于郊祀,故圣王尽心极虑以建其制”(《汉书·郊祀志下》)。“罢祀”说明,在主流社会排斥方士信仰的事件上,方士没有能够得到帝王的支持。此外,对于自己政策上的失误,最高统治者也可以从否定方士信仰那里得到自己的忏悔。《资治通鉴》卷二二记载汉武帝晚年的忏悔:“向时愚惑,为方士所欺。天下岂有仙人?尽妖妄耳!节食服药,差可少病而已。”这样的认识是没有问题的,但也表现出了最高统治者对方士信仰的否定,“少病”的评价无疑于是对方士种种努力的彻底否定。方士追求生命长久,但许多著名方士却因为主流社会的打击而无法善终。武帝时期是方士信仰的鼎盛时期,可这一时期的方士极少能够有全身而退的机会。虽然这些方士被杀与方技内容的低劣和实施的失败有关,但最根本的原因还是方士信仰受到主流社会的排斥。两汉之际的谶纬,其欺骗性、荒谬性绝不输于方术,但当时不但没有受到打击而且还满足了改朝换代的政治需要,得到了主流社会的支持。方士受到打压的背景之下,汉代的一些刘姓王室也因为与方士信仰有关联而遭到镇压,其中最著名的就是淮南王刘安和衡山王刘赐。两王都是方士信仰的热衷者,刘安有“言神仙黄白之术”的《淮南中篇》二十余万言,刘赐部下卫庆“有方术,欲上书事天子”,武帝杀他们的理由就是“怵于邪说,而造篡弑”(《汉书·武帝本纪》)。

第三,正史的否定态度。

修史是我国封建社会文人最崇高的荣誉之一,修史者都是毕其学问而著述立说的,而且是以严肃认真的态度写作的,这与野史截然不同,因此有“信史”之说,两汉正史即是这样的史书,是我们认识这一段历史严肃而可信的材料。两汉正史对方士活动都有详细的描写,不过基本上是持否定的态度。

班固是汉代持正统观念的史家,《汉书·郊祀志》记,汉成帝晚年无子,“多上书言祭祀方术者,皆得待诏”。对此,谷永上书曰:“臣闻:明于天地之性,不可或以神怪;知万物之情,不可罔以非类。诸背仁义之正道,不遵《五经》之法言,而盛称奇怪鬼神,广崇祭祀之方,求报无福之祠,及言世有仙人,服食不终之药,遥兴轻举,登遐倒景,览观县圃,浮游蓬莱,耕耘五德,朝种暮获,与山石无极,黄冶变化,坚冰淖溺,化色五仓之术者,皆奸人惑众,挟左道,怀诈伪,以欺罔世主。听其言,洋洋满耳,若将可遇;求之,荡荡如系风捕影,终不可得。是以明王距而不听,圣人绝而不语。”谷永所言显然是对方士

信仰的否定,言辞非常尖刻,班固将它完整记载下来,态度明确,而且他在记成帝因为晚年无子而热衷方士信仰时,字里行间透露出来的尖刻也不在谷永之下。《汉书》中的这方面记载,基本上都是这个态度。

司马迁是两汉最具批判精神的史家,他的笔下对方士也没有好的态度。《史记·封禅书》里有一段被后来学者反复引用的文字,记载了方士信仰的形成:“昺衍以阴阳主运显于诸侯,而燕、齐海上之方士传其术不能通,然则怪迂阿谀苟合之徒自此兴,不可胜数也。”这段文字传达出两个信息,一是“自此兴”,说明昺衍阴阳学说之前,方士信仰并不成气候,即是不入于主流社会的宗教信仰;一是“怪迂阿谀苟合之徒”的“不可胜数”,说明其兴起的原因是方士受到了广泛的拥护。所谓“怪迂阿谀苟合之徒”,一方面说明这些拥护者是被正统学者所不屑的民众,这样的人数之众正是非主流社会的民间性质的体现;另一方面也说明司马迁的否定态度。

第二节 方士信仰民间性的传播过程与特征

方士信仰在西汉受到主流社会的排斥,但它的传播似乎并没有受到影响。西汉末,经过从元帝开始的几朝“罢祀”的打击,方士信仰不但没有伤元气,反而得到了更大的发展,王莽篡位第二年就重用方士苏乐“兴神仙事”。《汉书·郊祀志》记:“莽遂崇鬼神淫祀,至其末年,自天地六宗以下诸小鬼神,凡千七百所,用三牲鸟兽三千余种。后不能备,乃以鸡当鸞雁,犬当麋鹿。”王莽如此“兴神仙事”,可谓规模空前。东汉末,方士信仰又有了更大的作为,就是直接促进了道教的诞生。

方士信仰屡受主流社会打击而能够继续发展,这过程本身就说明了方士信仰存在着民间色彩的性质,它的发展具有并不完全受制于主流社会的结构。关于这一点,以往的认识存在偏颇,许多文章只描述方士信仰在主流社会的活动而忽视主流社会之外的发展,每言方士,必言他们在朝廷的活动,这是不对的。我们从史料中可以发现,方士信仰于主流社会之外蓬勃发展的事实,并认识到其中所具有的必然性。

当然,方士在民间发展的研究存在着很大的难度,最大的难度是史料的缺少和不确定性,我们所依赖的最可靠史料是正史,可是一般正史的记载往往是对结果的直接记载或是主流社会层面上的关于方士影响的记载,而对方士信仰在民间、在下层社会的发展极少描述,语焉不详。但是,通过认真辨析,我们

还是可以从方士信仰者所具有的规模、方士信仰的传播方式和方士与主流社会的正面冲突三个方面,从现有史料中发现方士信仰传播所具有的民间色彩。

首先,方士信仰者所具有的规模。

这样的史料不算少,而且在正史的记载中是被反复描写,其中给人印象最深的是齐、燕沿海一带的方士故事。《史记·封禅书》说,骀衍之后的燕、齐海上之方士“不可胜数”;《孝武本纪》说,汉武帝东巡海上时“齐人之上疏言神怪奇方者以万数”。后来,班固也在《汉书·郊祀志》里说:“海上齐、燕之间,莫不扼腕而自言有禁方能神仙矣。”齐、燕一带“不可胜数”和“以万数”的场面实在是让人瞠目结舌,这种人皆有技的现实真是不可思议。这是于主流社会之外而形成的规模,其中虽然有统治阶级的诱导,但从史料记载看,统治阶级只是发现和利用了齐、燕一带的方士,而这样规模的队伍的形成则是之前于民间发生的事情。

谶纬的流行也是一个可以说明方士规模的内容。两汉方士对谶纬的流行有着推波助澜的作用,许多谶纬就是方士们自己炮制的,发现谶纬、解释谶纬是方士们乐于干而且也擅长干的事情。两汉之际,谶语在政权更迭时发挥了巨大的舆论作用,不过不论是王莽覆汉还是刘秀复汉,他们所利用的谶语有一个共同点,就是都是来自民间。据《后汉书·光武帝纪》记载,那句著名的“刘氏复起,李氏为辅”的谶语,是刘秀“卖谷于苑”时得到的,为流传于南阳一带的谶语。《河图赤伏符》所记“刘秀发兵捕不道,四夷云集龙斗野,四七之际火为主”,也是流传于关中民间的谶语。为刘秀即位造舆论的谶纬书籍《河图合古篇》、《河图握矩记》、《春秋演礼图》等,也是从民间收集到的。这些谶纬与传统儒学没有实质性的联系,它们从正统儒学那里也得不到多少支持,可统治者却能够在很短的时间里从民间收集到这些广泛流传的谶语,说明在民间活动的方士一定是有着不小的规模和影响。

其次,方士信仰的传播方式。

刘师培对方士是这样的看法:“方士家言,实与儒书异轨。及武皇践位,表章《六经》,方士之流,欲售其术,乃援饰遗经之语,别立谶纬之名,混淆今文,号称齐学。”^①既然与儒学“异轨”,方士信仰的传播也就有自己的一套方法了,刘师培认为方士是通过对儒家典籍的依附和改造而传播的,手段并不高明,拾“遗经之语”而牵强附会,巧立“谶纬之名”,把今文的学问也搞乱了。刘

^① 刘师培,《谶纬论》,转引自吕锡琛,《道家、方士与王朝政治》,长沙:湖南出版社,1991年,157页。

师培持的是批判态度,这也正好从维护儒学正统的角度方面说明了方士信仰的非正统性。

从史料记载看,方士信仰的传播还从随意性和地方性上表现出民间色彩。

在方士活动中,方士往往是靠方技满足人们的某种要求而得到注意和信任,然后传播方士信仰。汉武故事里的方士皆以展示了“巧发奇中”的方技而获得汉武帝的信任,《后汉书·方术列传》里的方士也是人人都掌握着高超的方技。这样的方技,完全以对象的需求而实施,因时、因地、因人而异,没有什么统一的原则,具有很大的随意性,这是民间色彩的表现。

从正史记载看,方士是有活动场所的,这一点往往被后人所忽视。《汉书·郊祀志》记载:“哀帝即位,寝疾,博征方术士,京师诸县皆有侍祠使者,尽复前世所常兴诸神祠官,凡七百余所,一岁三万七千祠云。”七百多所祠庙,数量之大显而易见。而且,这么多的祠庙显然也不可能全部建立在京师,不少要在京城之外寻找建祠之地的。谁在这些祠庙里从事宗教活动呢?《汉书·郊祀志》记载,建议成帝罢祀的匡衡说,这些祠庙里有方士活动:“长安厨官、县官给祠,郡国候神方士使者所祠。”皆罢的结果是:“候神方士使者副佐、本草待诏七十余人皆归家。”这些文字说明,这些祠庙为方士提供了活动的场所。方士在京师之外的祠庙里活动,无疑具有很强的地方性,表现出明显的民间色彩。

东汉有这样的现象,一些为地方作出贡献的方士被乡人立祠。《后汉书·方术列传》记载,汝南方士许杨死后,地方官“为杨起庙,图画形象,百姓思其功绩,皆祭祀之”。汝南另一个方士高获,为家乡地方官所逼远走江南,最后死在石城,“石城人思之,共为立祠”。能够被立祠,说明被祠者具有较高的社会地位和社会影响,可在这两人的传记中,虽然他们都为地方做了不少好事,却还是有被地方官员迫害的经历。许杨为地方修水利,“百姓得其便,累岁大稔”,结果却被收下狱,靠着方术“械辄自解”而脱身。高获则没这样幸运了,最终是客死他乡的。为地方官员所迫害,其行为自然是不可能具有官方色彩的。为许杨和高获立祠庙,是出于地方百姓为他们方术高超所信服的原因,是他们传播方士信仰而获得的荣誉,立祠过程本身也是方士信仰传播的一种方式。当然,这样的荣誉是老百姓给的,只能是民间的做法,这样的荣誉只能在京城之外的地方上获得,这也可以从另一个方面说明方士信仰传播所具有的民间性。

再次,与主流社会的正面冲突。

汉王朝是中央集权的政治体制,从政权结构上看,方士阶层是国家政权机构的依附物,方士对这一点是有深刻的认识,为了生存和发展,他们对当

局可谓是竭尽迎合、忍让之能事,所以方士信仰能够获得比较好的生存空间。但是,为民间性质所决定,当方士信仰广为传播之后,事端难免,方士屡屡要与主流社会发生正面冲突而受到打击。

《汉书·李寻传》记载:“齐人甘忠可诈造《天官历包元太平经》十二卷,以言‘汉家逢天地之大终,当更受命于天,天帝使真人赤精子,下教我此道。’甘忠可以教重平夏贺良、容丘丁广世、东君郭昌等,中垒校尉刘向奏忠可假鬼神罔上惑众,下狱治服,未断病死。贺良等坐挟学忠可书以不敬论,后贺良等复私以相教。”《天官历包元太平经》十二卷早已失传,但从《汉书》的记载看,此书的影响很大,可刘向却将作者治狱而死,后来其信徒“贺良等皆伏诛”。当局何以这样?《汉书·李寻传》中有交代,刘歆的解释是:“歆以为不合《五经》,不可施行。”汉哀帝的诏书曰:“贺良等反道惑众,奸态当穷竟。”对于方士传播之经,哀帝和刘歆的态度非常明确,就是认为方士信仰与儒经不合,与统治之道有违,所以要让在政坛上跃跃欲试、甚至操心于“受命于天”大事的甘忠可之流偃旗息鼓。关于《天官历包元太平经》,一般认为与《太平清领书》有直接的承接关系。朱利越认为:“从《李寻传》的记载看,其内容与《太平清领书》相似……《太平清领书》今已不存。据《后汉书·襄楷传》记载,于吉神书以奉事天地、顺应五行为主要内容,也有兴国广嗣之术。顺帝、灵帝皆以为该书‘多巫覡杂语’、‘妖妄不经’。由此可以推测《太平清领书》包括治国安邦之论、黄老之学和巫术信仰等内容。”^①《天官历包元太平经》也被认为与《太平经》有着直接的联系,这两本书都关心政治,但后者比前者温和所以有了不同的待遇。韩吉绍认为:“自甘忠可诈造《天官历包元太平经》至哀帝改元,其思想根源皆在于‘更命说’,认为若要解决现实社会矛盾,皇帝必须更受命,否则社会将走向崩溃,这是《天官历包元太平经》的核心思想。哀帝改制诏书及事后所下诏书亦可佐证夏贺良所言。很明显,哀帝接受了甘忠可的思想,认为若不更命则自己无以自新、无以续存,天理难容,只有‘改元易号’才能使‘百姓获福’、‘永安国家’。‘更命说’毫无疑问是灾异论发展的结果……也许两书有着某种渊源关系,但《太平经》抛弃了《天官历包元太平经》的‘更命说’,而代之以看起来颇为‘温顺’的‘承负说’,如此,其所受到的政府待遇就迥然有别。”韩吉绍梳理史料后发现,方士宫崇献上《太平清领书》后,虽然未被政府采用,但仅仅被称为“妖妄不经”,也即不合儒家经典,还是受到重视被政府所收藏。至桓帝即位,襄

① 朱利越,《道经总论》,沈阳:辽宁教育出版社,1991年,51—52页。

楷再次进献《太平清领书》，并称：“前者宫崇所献神书，专以奉天地顺五行为本，亦有兴国广嗣之术。其文易晓，参同经典，而顺帝不行，故国胤不兴，孝冲、孝质频世短祚。”桓帝虽然没有迹象表明接受了《太平清领书》，但亦未采取过激行为，甚至“及灵帝即位，以楷书为然”。^①

朝廷政策上的冲突是这样的激烈，地方上的冲突也是如此。《后汉书·方术列传》中有这样的记载。方士赵炳在章安一带活动，因为其方术显灵而“百姓神服，从者如归”。对于赵炳传播方士信仰获得的成功，当地官员感到不快，“章安令恶其惑众，收杀之”。前文所引的汝南方士许杨和高获，他们也是在冲突中频频受到迫害。方士受到打击，与方士沾上边的官员也常常要受到攻击。《后汉书·张楷传》记，成都人张楷“门徒常百人”，住宅前“车马填街”，说明他在地方上是有地位的，可是因为他“性好道术，能作五里雾”，这是一个不安定因素，所以地方当局借抓到一个“行雾作贼”的盗贼而使他“坐系廷尉诏狱，积二年……后以事无验，见原还家”。有一定社会地位的张楷尚蒙此冤，方士的不安全状态可见一斑。

方士信仰与主流社会的正面冲突，是矛盾尖锐所致，非方士所愿，但在方士信仰的传播过程中常常难免，这样的冲突只能说明方士信仰所具有的民间宗教信仰性质和其与主流社会之间存在的区别。（图3-1）



图3-1 升仙祷告图

辽宁金县营城子汉墓 东汉前期

① 韩吉绍,《“承负说”与两汉灾异论》,《史学月刊》,2007年第12期。

第三节 方士信仰民间性的宗教意义

从世界宗教发展史看,在人为宗教阶段,一个新宗教的诞生,都有一个与当时主流社会相对抗的阶段,如果新宗教的教义没有形成对抗的内容,宗教团体没有形成对抗的力量,那也就意味着新宗教产生的条件还没有形成,或还没有到达诞生的阶段。处于这一具有对抗性阶段的宗教,富于民间宗教色彩。换言之,与主流社会国家宗教的对抗是一个新宗教产生的必要条件,民间宗教的性质是获得对抗性的必然选择。这个认识,就是我们讨论方士信仰宗教意义的逻辑起点。

主流社会在与方士发生冲突时,卫道者都是要从与经义不合上攻击方士信仰。《后汉书·李寻传》记,在镇压《天官历包元太平经》作者甘忠可和他的信徒时,刘歆就说“歆以为不合《五经》,不可施行”。《襄楷传》记,桓帝时,对方士襄楷的上书,当朝者的回答是:“楷不正辞理,指陈要务,而析言破律,违背经艺,假借星宿,伪托神灵,造合私意,诬上罔事。请下司隶,正楷罪法,收送洛阳狱。”

方士信仰在什么方面违背了经义?司马迁在《史记·封禅书》里提出了自己的看法:“自齐威、宣之时,驺子之徒论著终始五德之运。及秦帝而齐人奏之,故始皇采用之。而宋毋忌、正伯侨、充尚、羡门高最后,皆燕人。为方仙道,形解销化,依于鬼神之事。”即方士信仰的传播与主流社会的政治结构不符,方仙道“形解销化,依于鬼神之事”的信仰内容也与经义不符。范晔在司马迁看法的基础上,于《后汉书·方术传》里提出了自己的看法:“汉自武帝颇好方术,天下怀协道艺之士,莫不负策抵掌,顺风而屈焉。后王莽矫用符命,及光武帝尤信谶言,士之赴趣时宜者,皆驰骋穿凿,争谈之也。故王梁、孙咸,名因图策,越登槐鼎之任;郑兴、贾逵,以附同称显;桓谭、尹敏,以乖忤沦败。自是习为内学,尚奇文,贵异数,不乏于时矣。是以通儒硕士,忿其奸妄不经,奏议慷慨,以为宜见藏摈。子长亦云:‘观阴阳之书,使人拘而多忌。’盖为此也。”范晔这段话补充了“符命”和“谶言”两个内容,以及方士信仰的政治影响。不过,范晔还是以司马迁的话来概括方士信仰的核心内容,即“观阴阳之书,使人拘而多忌”。可是,汉代的经义中又有哪些内容是可以和“阴阳之书”划清界限的呢?阴阳之学、灾异之说也是汉代经义的关心所在,否则谶纬也不能成为其神学内容。如果直接从经义和方士信仰的

本义上找区别,真是一件不容易办到的事,它们重叠的内容太多了,汉人在这方面的许多说法也只能是一种政治态度的表达。

不过,主流社会的攻击还是为我们提供了辨析的思路,这就是攻击者几乎众口一词说到的“欺罔性”。这一点,前文已经引用的谷永揭露方士“欺罔世主”的一句话最为形象和准确:“听其言,洋洋满耳,若将可遇;求之,荡荡如系风捕影,终不可得。”儒生能不能这样做呢?不能,因为儒学有自己的经典,武帝独尊儒术后又有了国家机器的传播载体。儒学有神学性,但是并不完全,这就是经义和方士信仰的区别所在。儒学的终极实在是国家政权神圣性的维护,而方士信仰的终极实在是个人生命的把握,虽然方士大多数都有着极高的政治热情,但是国家政权的神圣性在他们那里是模糊的。实践中,儒生的宗教体验是在国家机构的正常运行和神圣性的完整维护中获得的,而方士的宗教体验则是在长生不老的努力、生命价值的完成过程中获得。所以,“欺罔性”是方士信仰宗教品质的表现,它决定了与国家宗教对抗的可能性,这是方士信仰民间性质的支撑点。

还有一个需要认真讨论的问题是:方士信仰有传教组织体系吗?

就目前可以收集到的史料而言,直接记载方士信仰传播中教派结社的时间是东汉桓帝时期。《后汉书·桓帝传》记载建初元年:“冬十月,长平陈景自号黄帝子,署置官属,又南顿管伯亦称真人,并图举兵,悉伏诛。”后来汉灵帝时,社会上出现了三个势力强大的教派。《三国志·张鲁传》注引《典略》:“熹平中,妖贼大起,三辅有骆曜。光和中,东方有张角,汉中有张修。骆曜教民緇匿法。角为太平道。修为五斗米道。太平道者,师持九节杖为符祝,教病人叩头思过,因以符水饮之,得病或日浅而愈者,则云此人信道,其或不愈,则为不信道。”

不过,从史书的一些记载辨析,这个时间还可以向前推,推到顺帝时期。《后汉书·襄楷传》记载:“初,顺帝时,琅邪宫崇诣阙,上其师干吉于曲阳泉水上所得神书百七十卷,皆缥白素朱青首朱目,号《太平清领书》。其言以阴阳无行为家,而多诬覈杂语。有司奏崇所妖妄不经,乃收藏之。后张角颇有其书焉。”《太平清领书》应当是一本经书,后来还在张角起义中发挥了重大作用。经书是用来传教的,经书的出现说明方士信仰已经到了使用经书传教的阶段,这个阶段至少也应该是有了有一定规模的信徒和团结他们的传教组织。

如果时间再向前推,西汉也有传教组织存在的可能性。班固在《汉书·艺文志》收集了属于神仙范畴的文字,共有 10 家 250 卷。这是一个不小的

数量,这些文字的写作和流传,也为我们描述了一种传教组织存在的可能性。《史记·孝武本纪》有“齐人之上疏言神怪奇方者以万数”的记载。一下子可以出现这么多的信仰者,可为方士组织存在的可能性提供一个注脚。

从宗教层面上看,与国家宗教在经义上的不合,为方士信仰提供了与之对抗的信仰可能;国家宗教之外传教组织的存在,为方士信仰提供了与之对抗的实体。对抗性的存在,使方士信仰在民间性质上获得了宗教品质的升华,这就是促进新的宗教产生。同时,也为我们辨析方士信仰的民间性质提供了理论意义,即汉代民间宗教发展的形态和道教产生的必然性。道教是我国的土生宗教,诞生于东汉末年,其重要标志就是东南沿海的太平道和巴蜀地区的五斗米教发动了推翻刘氏王朝的起义。道教的这些宗教发展内容,不是一夜春风之后而得到的,其中具有民间宗教性质的方士信仰为之做了充分准备。(图3-2)



图3-2 仙人半开门图

四川芦山县石羊上村汉墓 公元212年

第四节 汉代方士信仰的特殊性

汉代的方士信仰具有民间宗教的性质,但有特殊性,这就是方士信仰与

主流社会有着特别的联系。如前所述,与西王母信仰相比,方士信仰有专职传播者的可能,有具体可操作的方技,有主流社会思想的间接支持。这些相异之处,都是方士信仰得以广泛传播的重要因素,这些因素使方士信仰可以在传播中主动迎合主流社会的信仰需求,部分化解与主流社会的矛盾冲突,从而与主流社会保持特殊的联系。方士信仰的特殊性虽然不改变方士信仰的民间性质,但可以因此而从主流社会的政治结构中得到一些发展机会,得到一个相对从容的发展空间,这就是方士信仰的特殊性。一言蔽之,方士信仰的流行得益于帝王的个人信仰。

帝王信任方士,与方士刻意投帝王所好的努力是分不开的。汉代,方士揣摩帝王心理之本领天下无二。帝王衣食无虑,只有两件事最关心,这就是做皇帝和长生,从史书记载看,方士所为大多在这两方面。方士投帝王所好而得宠,可一旦失手就是杀身之祸。在帝王那里,长生失败就杀方士,感到王位受到威胁也杀方士。史书中记载了多少次方士接近皇帝、多少次方士得到了皇帝的宠爱,就可能是多少次皇帝得到了杀方士的机会。

方士信仰首先满足的是帝王长生的愿望。从历史文献看,方士在这一方面做得特别成功,使方士信仰与帝王有了密切联系。汉武帝、汉宣帝、汉成帝等喜好方士,篡汉的王莽亦喜好方士,刘安等刘氏王侯也喜好方士,汉代喜好方士的帝王不在少数。武帝遇到的第一个方士是李少君,《史记·封禅书》是这样记载的:“祠灶则致物,致物而丹砂可化为黄金。黄金成,以为饮食器则益寿,益寿而海中蓬莱仙者乃可见,见之以封禅则不死,皇帝是也。臣尝游海上,见安期生,安期生食巨枣,大如瓜。安期生仙者,通蓬莱中,合则见人,不合则隐。”汉武帝雄才大略,内定儒术于独尊,外击匈奴于大漠,唯有对自己的生命长久似乎没有多少把握,这给方士的活动提供了空间。李少君的骗术并不高明,也无法检验,但是却获得信任。而且,在汉武帝身边,经常发生的事情是一个方士走了又一个方士走来,一直到晚年他才有所醒悟。武帝故事是可笑的,其他帝王这方面的故事也都是可笑的,但对方士信仰的传播是有益的,中央集权的政治环境使方士因此而从统治者的个人信仰中获得了巨大的腾挪空间。

方士关心长生,但因帝王所好也对政治有着特殊的热情,特别是在一些重大政治事件中,都可以看到方士的影响。武帝封禅、王莽篡汉、刘秀复汉,都利用了方士信仰的传播。比如王莽篡汉,《汉书·王莽传》记载汉平帝去世后,王莽加快了篡汉的节奏:“是月,前辉光谢嚣奏武功长孟通浚井得白石,上圆下方,有丹书著石,文曰‘告安汉公莽为皇帝’。符命之起,自此始

矣。”之后,方士事件频频发生,其中特别轰动的是甄丰子寻作符命的案子,《汉书·王莽传》这样记载:“牵引公卿党亲列侯以下,死者数百人。”帝王对方士如此忌惮,说明方士刻意之力。

方士信仰从帝王那里得到普遍社会影响。方士在汉代,每逢帝王赏识,必然要掀起方士信仰传播的高潮,这个影响不可小觑。谷永上书说方士行骗得逞后的社会影响是:“大(指方士栾大——引者注)尤尊盛,至妻公主,爵位重累,震动海内。”(《汉书·郊祀志》)而且帝王的寻仙活动往往都是大规模的全国活动。《汉书·王莽传》记载,王莽听信方士郎阳成脩“黄帝以百二十女致神仙”之说,“莽于是遣中散大夫、谒者各四十五人分行天下,博采乡里所高有淑女者上名”。王莽的这个寻仙活动有专人负责,深入与乡里民间,显然不是一个小的活动。寻仙动辄就是大活动,方士信仰的社会影响可以想象。(图3-3)



图3-3 天象图

西安交通大学汉墓 西汉

第四章 汉代墓葬文字对另一个世界的描述

从目前的考古材料看,汉代的墓葬文字大致有两种类型,一种类型是交代墓主人要求的墓葬文字,即葬仪文书;一种类型是配合图像的墓葬文字,即墓葬绘画的榜题类文字。此外,墓碑文字与墓葬有着密切的相关性,所以也可以作为墓葬文字的一种补充类型看待。

第一节 葬仪文书类文字的描述

法国汉学家索安(Anna Seidel)在葬仪文书方面有深入研究,她认为:“这些文件被置于棺木旁、封存于坟墓后,已不具备其在现实世界的所有权这样的世俗功能。这些材料被指定属于土地之神和阴间世界,从而在本质上具有宗教性质。”她将葬仪文书分为四类:

第一类是地券,是埋葬资料中最著名的,即证明死者对其葬身之所的土地具有所有权的凭证。

第二类是镇墓文,即所谓“辟邪于墓外的文件”,它保护的范围很广,所以可理解为“颁发给死者的上天的法令”。镇墓文是由最高天神颁发的文件,作用是将死者介绍到阴间的管理系统去。镇墓文更重要和持久的功能是将死者与生者严格隔离,以保护生者的家庭成员免遭更大的灾难。

第三类是衣物券,这是最古老的向地下之神致辞的墓葬文书,即与死者拥有的全部随葬品的清单连在一起的声明书。

第四类是符、咒、印等小而庞杂的文书,是镇墓文和地券文的下端。^①

^① 索安,《从墓葬的葬仪文书看汉代宗教的轨迹》,《法国汉学宗教史专号》(第七辑),北京:中华书局,2002年,118页。

葬仪文书的提出,有别于世俗的一般文字,但是葬仪文书的四类分法在分类上存在一些交叉重复,索安自己也因此作了补充说明。她认为符、咒、印是镇墓文和地券文的下端,然后补充说:“在晚期的相当一部分墓葬中,则呈现出全部四种类型多样组合的情况。”^①

我们认可葬仪文书的说法,但在操作上做一些修改,即将这四种类型的内容看作为两大类型。一类是对此岸世界所拥有的说明,一般就是地券和衣物券,包括部分的符;一类是对彼岸世界祈望的说明,具体看就是祈望彼岸世界有一个如同此岸的生存形态,一般就是镇墓文和咒,也包括部分的符和印。这样修改后的分法,主要内容就不会有多少交叉了。这两类文字有着不同的描述特征。

对此岸世界所拥有的说明,其特征是对自己财物、地位的详细描述。湖北江陵早期汉墓出土的一枚汉简,长 23.2 厘米,宽 4.1—4.4 厘米,因为特别宽大而被称为竹牍,其文字是:

十三年五月庚辰江陵丞敢告地下丞市阳五

夫 = 隧自言与大奴良等廿八人大婢益等十八人轺车

二乘牛车一两驺马四匹驪马二匹骑马四匹

可令吏以从事敢告主^②

从“十三年五月庚辰”知道,此墓为汉文帝十三年(前 167)五月十三日。“五夫 = ”指五大夫。“隧”即“遂”,从出土的其他材料知道这是墓主人的名字。这枚竹牍的大意是:公元前 167 年五月十三日,江陵县市阳里叫婴遂的人去世了,他具有五大夫的爵位,他的随葬品有大奴良等 28 人(木俑)、大婢益等 18 人(木俑),以及轺车、马匹等。这样的交代如同一份财产清单,墓主人把自己生前的地位和所拥有的财产,或者是可以带走的财物交代得清清楚楚,这种心理折射出了他对彼岸世界的看法,即彼岸世界是等同于此岸的另一个世界。墓主人祈望着另外一个世界的管理者能够接受他的这份清单,使得他在此岸世界的生活能够在彼世界继续。

对彼岸世界祈望的说明,其特征是对自己在彼岸生存状态的想象描述。

① 索安,《从墓葬的葬仪文书看汉代宗教的轨迹》,《法国汉学宗教史专号》(第七辑),北京:中华书局,2002 年,157 页。

② [日]大庭修著,徐世虹译,《汉简研究》,南宁:广西师范大学出版社,2001 年,247 页。

这方面内容在镇墓文中表现得最集中。镇墓文的主要形式有镇墓卷、镇墓瓶和镇墓罐上的文字,咒和部分的符、印也有镇墓文内容。东汉以后受早期道教的影响,买卖冢田的卷约也逐渐同镇墓文融为一体,即在长方形铅版上刻出镇墓卷。镇墓文的内容大致是在交代完墓主人带去多少财物后强调不允许别人侵犯自己的利益。洛阳出土的东汉王当买地铅卷这样写道:

光和二年十月辛未朔三日癸酉,告墓上、墓下、中央主士,敢告墓伯、魂门亭长、墓主、墓皇、墓台、青骨死人王弟伎偷及父元兴等,从河南□□□□□子孙等买古穀郑亭部三陌西袁田十亩以为宅,贾直钱万,钱即日毕。田有丈尺,券书明白。故立四角封界,至九天上、九地下,死人归蒿里地下□□何□姓□□□佑富贵利子孙,王当、当弟伎偷及父元兴等,当来人藏无得劳苦苛募,勿繇使,无责生父母兄弟妻子家室,生人无责,各令死无适负,即欲有所为,待焦大豆生、铅券华荣、鸡子之鸣,乃与□神相听。何以为真?铅券尺为真。千秋万岁,后无死者。如律令!券成。田本曹奉祖田,卖与左仲敬等;仲敬转卖与[王][当]弟伎偷父元兴。约文□□,时知黄唯、刘登胜。①

以上这些文字是说给谁听?由谁发命令呢?“乃与□(=黄——引者注)神相听”,这句话交代墓主人是说给神灵听并祈望神灵能够做出保证。索安认为:“在汉代民间信仰的多样传统和背景下,天帝、黄帝和黄神是对一个最高天神的不同叫法,或者是同一个最高天神的不同方面。”②

东汉中期以后,墓葬中往往都要放置一种固定形式的镇墓瓶或镇墓罐,瓶和罐上都有文字,因为多为朱书,所以又称“朱书镇墓文”。河南灵宝张家湾汉墓出土了七件朱书镇墓瓶,内容和格式基本一样,其中一件是这样写道:

天帝使者,谨为杨氏之家镇安隐冢。谨以铅人金玉,为死者解适,生人除遏(过)。瓶到后,令母人为安宗君自食地下租岁二千万,令后世

① 洛阳博物馆,《洛阳东汉和二年王当墓发掘简报》,《文物》,1980年第6期。

② 索安,《从墓葬的葬仪文书看汉代宗教的轨迹》,《法国汉学宗教史专号》(第七辑),北京:中华书局,2002年,123页。

子子孙孙土官位公侯富贵将相不绝。□□丞墓□下当用者如律令。^①

李如森认为：“上文中的‘天帝使者’、‘天帝神师’系太平道方士自称，盖指他们是天帝派下来的神师。所谓‘如律令’，即照此律文规定的内容去做，也就是按天帝的指令办事。显而易见，早期道教对东汉葬俗产生了极大的影响。同时，从另一个侧面亦反映出道教在某些地区的流行。”^②将自己的利益交由最高天神来保护，其目的是为自己的彼岸生存状态寻求保证。对彼岸，墓主人可能也不甚了解，但是他以此岸的经验来推论，强调自己财物的数量和品种，祈望得到天神的保护而谋得未来的富裕和地位，这是一种特殊的宗教体验。

葬仪文书汉以下仍然有影响，这种宗教信仰的表达方式似乎成为一种民俗而流传。如出土的刘宋时期的欧阳景熙地券，高五寸二分，宽三寸三分，厚三分，滑石刻成，正书。在桂林观音阁附近出土。地券文记：“宋泰始六年十一月九日，始安郡始安县都乡都唐里没故道民欧阳景熙，今归蒿里，亡人以钱万万九千九百九文买此冢地，东至青龙，南至朱雀，西至白虎，北至玄武。即日申了，时王侨、赤松子、李定、张故分券为明，如律令。”（《桂林》上册）

第二节 榜题类文字的描述

汉代墓葬绘画的榜题文字普遍存在，以汉画像石墓的榜题为例，目前在东汉中期之后山东、江苏、河南、陕西、四川等地的画像石墓中，发现了榜题文字。据王建中统计，在已发掘的汉画像石墓中，重要的画像石题记、墓记，有纪年的有75处，没有纪年的有34处。^③但是这些文字往往只是姓名交代和简单的细节交代，并没有丰富的情节。比如，山东长青孝唐山画像石祠题记中出现的“大王车”、“令”、“相”、“孔子”、“两千石”、“成王”、“胡王”等榜题，为我们理解人物提供了直接的文字，但是并没有情节；又如，山东金乡鱼山一号汉画像石墓墓记“诸敢发我丘者，令绝毋户后”，把咒语放进了自己

① 河南省博物馆，《灵宝张湾汉墓》，《文物》，1975年第11期。

② 李如森，《汉代丧葬礼俗》，沈阳：沈阳出版社，2003年，195页。

③ 王建中，《汉代画像石通论》，北京：紫金城出版社，2001年，451页。

的墓中,生动地展示出墓主的宗教心理,但是这也是简单的文字交代。

但是,山东苍山越前村元嘉元年的画像石墓是个例外,该墓记有 328 个字,刻在西侧室的立柱上,对主室画像、前室画像和门扉画像做了全面介绍,弥足珍贵。以下是该墓墓记与画像石的具体对照。

主室画像有 2 幅画像,都配置在西主室内。

第一幅画像配置在西主室天井上,内容为相互嬉戏的龙虎形象。没有文字介绍。

第二幅画像配置在西主室后壁,图像不清楚。文字为:薄疎郭(惇)内,画观后当,朱爵(雀)对游戏仙人,中行白虎后凤凰。

前室画像有 6 幅。

第三幅画像配置在北壁中柱,内容为两条相互缠绕的巨龙。文字为:中直柱,双结龙,主守雷辟邪殃。

第四幅画像配置在西壁横梁上,内容为墓主车马出行图。文字为:上卫桥,尉车马,前者功曹后主簿,亭长骑佐胡使弩,下有流水多鱼者,从儿刺舟渡诸母。

第五幅图像配置在东壁的横梁石上,内容为迎接车马图。文字为:使坐上,小车车并,驱驰相随到都亭,游缴候见谢自便,后有羊车像其口,上即圣鸟乘浮云。

第六幅图像配置在东壁横梁下的壁石上,内容为女主人居家图。文字为:其中画,像家亲,玉女执樽杯案样(盘),局□□□好弱(搦)完(玩)。

第七幅图像配置在南壁的横梁上,内容分为两层,上层是仙禽神兽图,下层是乐舞表演图。文字为:其殃(墙)内,有倡家,生(笙)汧(舞)相和比(比)吹芦,龙爵(雀)除央(殃)驺(鹤)啍(啄)鱼。

第八幅图像配置在南壁的中柱,内容为白虎图。没有文字说明。

前室顶部没有发现图像,但墓记里有文字说明:室上殃(墙),五子與,僮女随后驾鲤鱼,前有白虎青龙长。后即被轮雷公君,从者推车,平理冤𡵓(狱)。

门扉画像有 4 幅。

第九幅图像配置在门额上,内容分两层,上层是仙禽神兽图,下层是墓主车马出行图。

文字为:堂殃(墙)外,君出游,车马道(导)长骑吏留,都督在前后贼曹,上有虎龙衔利来,百鸟共侍至钱财。

第十幅图像配置在中柱石上,刻有四条相互缠绕的巨龙。文字为:堂

三柱,中央柱,龙非详(飞翔)。

第十一幅图像配置在东门柱石上,内容分两层,上层为西王母图,下层为仙人图。文字为:左有玉女与仙人。

第十二幅图像配置在西门柱石上,内容分三层,上两层各一官吏,下层为一妇女。文字为:右柱□□请丞卿,新妇主持给水奖。^①

如此具体的文字介绍画面内容,在目前发现的汉画像石出土材料中绝无仅有,所以信立祥认为:“在汉画像石的发现史上,这是一次绝无仅有的最重要的发现。通过这篇铭文,我们可以探索成熟期画像石墓的画像组合及其配置规律”^②这段文字中,有姓名,有情节,有位置的考虑,表明墓主人对自己的彼岸世界已经有了比较完整的思考和安排。

也有一些画像石的文字是直接抒发墓葬建设者心情的,其中的代表作品是河南省南阳市东郊李相公庄许阿瞿画像墓出土的榜题文字,这段榜题文字在画面的左侧,有 136 字。其文如下:

惟汉建宁,号在三年,三月戊午,甲寅中旬,痛哉可哀,许阿瞿身,年甫五岁,去离世荣。遂就长夜,不见日星,神灵独处,下归窈冥,永与家绝,岂复望颜。谒见先祖,念子营营,三增伏火,皆往弔亲,瞿不识之,涕泣东西,久乃随逝,当时复迁。父之与母,感□□□,□子五月,不□晚甘,羸劣瘦□,投财联翩,冀子长哉,□□□□,□□□此,□□土尘,立起□埽,以快往人。

这段文字与山东苍山越前村元嘉元年画像石墓的文字相比,感情真挚而来得更加强烈,并且也很详细,其行文字采用四言诗体而颇具文采,是一篇精心之作,有学者直接将此文字作为早期墓志的优秀作品,一向受到汉画研究者的关注。不过,许阿瞿画像的榜题文字直接将世俗间的亲情置入文中,缺少对另一个时间的具体描述,从宗教体验的角度看,其价值不如山东苍山越前村元嘉元年画像石墓的文字。另外,山东嘉祥县宋山 1978 年和 1980 年两次出土的零散画像石中,有两块石头上刻有一篇 490 字的榜题,也是画像石榜题文字中的长篇大论。

此外,大量存在的榜题类文字是简短的说明。如《艺拓》记载的一则

① 信立祥,《汉代画像石综合研究》,北京:文物出版社,2000 年,235—240 页。

② 同上,237 页。

“仙集留题”，石高二尺五寸，广如之。二行，行六字。又后人题字前后二行，正书。在简州逍遥山，文字为：“汉安元年四月十八日会仙友。东汉仙集，留题洞天。”还有些类似榜题的文字，也保留着时人的一些宗教信仰信息。如距汉不远的曹魏时期的一则“祭酒张普题字”：“熹平二年三月一日，天表鬼兵胡九□□，仙历道成，玄施延命，道正一元，布于伯气。定召祭酒张普，萌生赵广、王盛、黄长、杨奉等，谕受微经十二卷。祭酒约施天师道法无极耳。”（《隶释》卷三）

这类文字的代表是著名的山东嘉祥武梁祠画像石遗存。“作为历史故事，包括圣贤、君主、侠客、孝子、烈女、义士等，在画像石中表现最多的，莫过于山东嘉祥的武氏祠。武氏祠是武氏家族墓葬群的几个石祠和石阙等的通称，也包括著名的武梁祠在内，因祠堂已经倒塌，现存画像石 44 块，所刻历史故事不仅数量多，而且还大都有榜题说明。”据张道一先生统计，这些榜题有：历代帝王与圣贤 14 条，如“帝舜像”（题“帝舜名重华，耕于历山，外养三年”）“孔子见老子”（榜题有“孔子车”）等；游侠义士 21 条，如“荆轲刺秦王”（分别题“秦王”、“樊于期头”、“秦武阳”）、“柳下惠坐而不乱”（题“柳惠”）；孝子烈女 17 条，如董永孝亲（分别题“永父”、“董永，千乘人也”）、“京师节女”（题“怨家功者”）等。^①

榜题类文字是对图像予以简单的说明，不是图像的重点所在，其特点是内容非常的简单，虽然在流传过程中常常会被忽视，也不被认真保留，但是在当时是被认真对待的一类文字，凡绘画图像则多留此类文字。范曄《后汉书》记：“州中论功未上，会竦病创卒，张乔深痛惜之，乃刻石勒铭，图画其像。”（《南蛮西南夷列传》）这类文字虽然文字不甚多，缺少细节描述，保留下来的数量也不是很多，但是其中多为直接交待，因此还是有许多墓葬消息保留于其中的，认真整理应当是个有价值的研究领域。

榜题类文字大致可分为两类，一类是情节榜题文字，表现出一些与墓主人相关的具体情节，有一定的长度；一类是信息类榜题文字，没有情节，只是些时间、人名、官名、地名等简单的交代，篇幅极为短小。前者数量不多，后者则普遍存在。信息类榜题文字可以提供纪年、人名类的信息，所以具有明确的考据价值，这类榜题文字不能离开画像文本，离开画像文本则没有任何叙事价值。情节类榜题文字提供情节，这类榜题文字因为有具体的情节存在而勾勒出事件的轮廓，可以离开画像文本并保留叙事的价值。不过，情节类榜题文

① 张道一，《画像石鉴赏》，重庆：重庆大学出版社，2009 年，203—205 页。

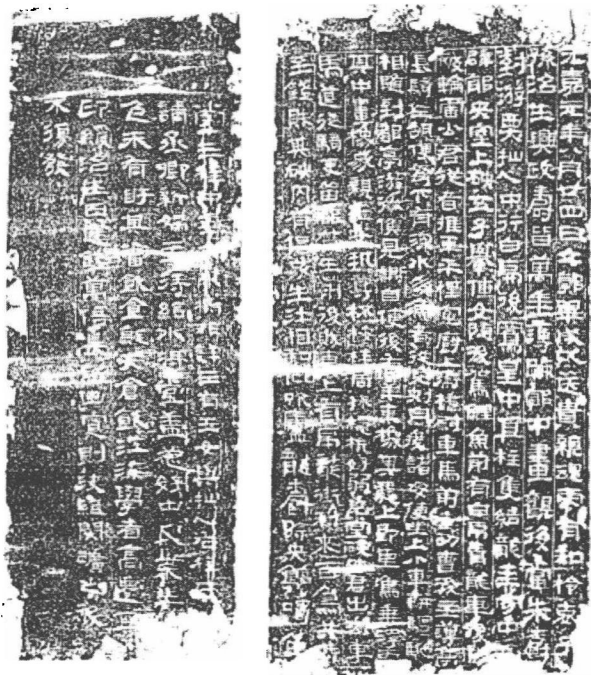


图 4-1 汉画像石题记

山东省苍山县西城前村汉墓 公元 151 年

字也有明显的不足之处,一是存在数量少,目前还不能支撑整体性的研究体系;一是有些抒情、记事过于文学色彩或墓主人的生平方面的交代,有转向墓志的倾向而削弱了墓葬绘画上的宗教体验叙事。此外,情节类榜题文字虽然能够独立构成叙事结构,但是它的宗教价值体现还是与墓葬绘画联系在一起的,它所构成的叙事结构是服从于墓葬绘画结构的,是一种附属的关系。

第三节 墓碑类文字的描述

墓碑文字不一定是墓主人所写,但墓主人的想法、墓葬行动的宗旨和墓葬活动的气氛都是其记录的对象,因此可以体现出墓葬文字的部分属性。汉代墓碑文字出土较多,也很早得到了学术界的深入讨论,其中突出描述汉人长生信仰的碑文是《唐公房碑》和《肥致碑》,这两块碑对研究汉代宗教发展不可或缺,显得特别珍贵。

《唐公房碑》,出土于陕西汉中故城县西北三十里,出土文物中没有纪

年,据陈显远考证,此碑刻于汉灵帝熹平(172—178)和光和(178—184)之间。^①宋代欧阳修《集古录》作《公昉碑》,赵明诚《金石录》作《仙人唐君碑》,洪适《隶释》作《仙人唐公房碑》,翁方纲《两汉金石记》作《唐公房碑》,现在也一般称作《唐公房碑》。此碑十七行,每行三十一字。碑文中有两个情节引人注意。一个是说唐公房遇见真人,真人给他服药,“曰:服药以后,当移意万里,知(鸟)兽语”。果然,唐公房服药后,七百里路程他“转景即至”。另外一个情节是说唐公房因为不肯传道而得罪上司,求救于真人得到仙药,唐公房妻子舍不得抛弃房屋、牛马,唐索性遍洒仙药,“须臾,有大风玄云来有(迎公)房妻子,屋宅六畜,儻然与之俱去”。

《肥致碑》出土于河南偃师县南蔡庄乡南蔡庄村的汉墓,此墓纪年是建宁二年(169)。《肥致碑》共512字,其中碑文484字,仅缺一字。碑文如此完整,备受学术界重视。但是,目前此碑学术界存在着真伪争议,不过持真者为多数。我们认为,从现有材料看此碑为真。首先,持假者的许多观点是由推论得出,并无实物证明。其次,此碑出土时碑下有长方形的碑座,碑座前刻有三个并排的圆盘,圆盘中刻有象征祭祀供品的一个耳杯。耳杯为古代饮器,汉代盛行。目前还没有材料证明该碑座是后来放进去的。试录如下:

碑额:

孝章皇帝,孝和皇帝。孝章皇帝太岁在丙子崩。孝和皇帝太岁在己丑崩。

碑文:

河南梁东安乐肥君之碑。

汉故掖庭待诏,君讳致,字莠华,梁县人也。其少体自然之姿,长有殊俗之操,常隐居养老。君常舍止枣树上,三年不下,与道逍遥。行成名立,声布海内。群士钦仰,来集如云。时有赤气,著钟连天,及公卿百辽(僚)以下,无能消者。诏闻梁枣树上有道人,遣使者以礼聘君。君忠以卫上,翔然来臻,应时发算,除去灾变。拜掖庭待诏,赐钱千万,君让不受。诏以十一月中旬,上思生葵,君却入室,须臾之顷,抱两束葵出。上问:“君于何所得之?”对曰:“从蜀郡太守取之。”即驿马问郡,郡上报

① 陈显远,《汉“仙人唐公房碑”考》,《文博》,1996年第2期。

曰：“以十一月十五日平旦，赤车使者来发生葵两束。”君神明之验，讥彻玄妙，出窈入冥，变化难识，行数万里，不移日时，浮游八极，休息仙庭。君师魏郡张吴，齐晏子，海上黄渊，赤松子与为友，生号曰真人，世无及者。功臣五大夫雒阳东乡许幼仙，师事肥君，恭敬蒸蒸，解止幼舍，幼从君得度世而去。幼子男建，字孝茝，心慈性孝，常思想神灵。建宁二年太岁在己酉五月十五日丙午直建，孝茝为君设便坐，朝暮举门，恂恂不敢解（懈）殆（怠），敬进肥君，饷（啜）顺四时，所有神仙退泰，穆若潜龙，虽欲拜见，道径无从。谨立斯石，以畅虔恭，表述前列（烈），启劝儆蒙。其辞曰：赫赫休哉。故神君皇，又有鸿称升遐，见纪子孙，企予慕仰靡

恃。故刊兹石，达情理，愿时仿佛，赐其嘉祉。土仙者，大伍公。见西王母昆仑之虚，受仙道。大伍公从弟子五人：田伧、全[云?]中、宋直忌、公毕先风、许先生，皆食石脂仙而去。^①（图4-2）



图4-2 肥致碑

河南偃师县南蔡庄乡汉墓 公元169年

这两块碑文，描述了墓主人长生的故事，有情节记录，有信仰交代，长生信仰的热情扑面而来，是汉代墓葬文字中的珍品。

通过对三类墓葬文字的初步梳理，我们可以了解到汉人的墓葬文字与墓葬绘画存在着如下关系：

首先，在终极关怀的价值取向上，墓葬文字与墓葬绘画是一致的，汉人对另一个世界的地位、财富抱着巨大热情。“这些简牍，是以现实世界官吏的名义向冥界官吏发出的模拟文书，与历来已经明确其存在的买地卷一样，反映了希望在冥界与生前同样生活的愿望。汉代人

^① 河南省偃师县文物管理委员会，《偃师县南蔡庄乡肥致墓发掘简报》，《文物》，1992年第9期。

的生死观由此可见一斑。”^①此外,墓葬文字还表达了这样一个信息,就是墓主人升仙以后祈望在保证原有地位、财富在之外,还提出了保佑后代的要求。“令后世子子孙孙土宦位公侯富贵将相不绝”,这个内容是对墓葬绘画所构筑的关于墓主人终极世界的一个补充,也是我们认识汉人终极世界的一个良好路径。

其次,对于两个世界的区分,墓葬文字与墓葬绘画都有着具体而认真的想法。汉画像石中,在西王母图像定型后,仙界都是与人间有明确界限的,西王母身边有玉兔、三足乌等神兽,表明仙界的存在,它身下有阴刻的线,表明与人间的隔开。天门、桥梁等图像,表明两个世界的沟通,也是说明两个世界的区分。墓葬文字也有这样的区分。婿文台镇墓文是以对比来描写的:“上天倉倉[=蒼],地下芒芒。死人歸陽。”“生人[有]里,死人有鄉。生人屬西安,死人屬东大[=太]山。”对于两个世界的空间,汉人也有自己的看法:“生人得九,死人得五。”^②将两个世界划分的这样清楚,显然是在为未来世界争取空间,是墓主人终极思想的一个明确表达。

最后,墓葬绘画与墓葬文字在宗教体验上存在着一些不一致的地方。比如,墓葬绘画不论是彼岸世界,此岸世界,还是两个世界的行进过程中,画面上都是一派祥和;而墓葬文字却可能在字里行间流露出墓主人的某种担心、恐怖等心理。如公元193年的陶瓶解除文:“谨奉黄金千两,用填[=镇]塚门,地下死籍消除,文[=無]他央[=殃]咎。”^③从这段文字看,墓葬建设者用黄金千两来讨好神灵,希望神灵封住塚门,不要让死去的人遇到灾难。又如公元156年的镇墓文说:“天帝使者告,丘丞、墓伯、地下二千石。今车氏之家,死者桃推,死日時重複,年命與家中生人相拘。籍到,復其年命,削重複之文,解拘伍之籍。死生異薄[=簿]。千秋萬歲,不得復相求索。急急如律令。”要求将死者的阳间生辰等说清楚,明确担心在传递死者的这些档案材料时把不利于自己的材料牵连进去。我们认为,从宗教信仰角度看,墓葬绘画侧重表现的是墓主人的祈望,而墓葬文字则可能还强调着墓主人家人的一些要求,墓主人祈望另一个世界一派瑞气,而墓主人家人则还有着保护自己利益的种种想法,而这个想法与墓主人的热情并不完全等同。(图4-2)

① [日]大庭修著,徐世虹译,《汉简研究》,南宁:广西师范大学出版社,2001年,250页。

② 索安,《从墓葬的葬仪文书看汉代宗教的轨迹》,《法国汉学宗教史专号》(第七辑),北京:中华书局,2002年,124页。

③ 同上,141页。

第五章 汉墓壁画的国家宗教考量

我们始终认为,墓葬绘画是在一定宗教信仰指导下进行的艺术活动,它首先是一个宗教行为。那么,汉墓壁画是在什么样的宗教信仰指导进行的呢?在汉画像石的研究中,西王母信仰、方士信仰都是被集中讨论的信仰内容,但是,汉墓壁画能够接受民间信仰的指导吗?我们认为,汉墓壁画是不接受民间宗教的。汉墓壁画中缺少西王母的图像,这还不是最重要的,最重要的是汉壁画墓的等级高于汉画像石墓。汉壁画墓基本是大墓,形制上也是高规格的,只有空间比较大的墓室才能提供壁画存在的空间。大墓意味着墓葬等级的提高,从墓葬制度看壁画墓显然是与民间墓葬有所距离。所以,在我们描述了西王母信仰、方士信仰的民间性之后,汉墓壁画接受国家宗教的指导是我们论证的方向。而且,确定了汉壁画墓的中上贵族阶层墓葬属性,也就说明了国家宗教的指导。

第一节 墓葬制度明确的墓葬阶层划分

墓葬制度中最基本的内容就是封建等级制度。《易·系辞》记:“古之葬者,厚衣之以薪,葬之中野。不树不封,丧期无数,后世圣人易之以棺槨,盖取诸大过。”最初的墓葬并没有等级制度的内容,墓葬建设表现出来的是人类文明进步的意义。随着阶级的出现,墓葬开始有了等级的要求。商周的墓葬遗存中,明器、形制等都已经存在着严格的阶级和等级的差别,并且形成了制度。至秦汉,等级制度已经十分完善,比如关于帝陵的建设,《晋书·索马琳传》记载:“汉天子即位一年而为陵,天下贡献三分之一,一供宗庙,一供宾客,一充山陵。”帝陵是一个极端的例子,但是等级制度始终是各代墓葬制度的核心内容,甚至成为墓葬制度存在、维持和发展的支撑点。

墓葬制度还体现在与我国政治制度整体发展的呼应上。我国的政治制度核心就是皇权制度,即以皇权为核心的专制主义的中央集权制度。皇权制度的两个特征是:皇权对神权的垄断和利用,皇权对礼乐制度的强化和利用。前者是强调君权神授,各代王朝“奉天承运”,所谓“王者,父天母地,为天之子也”(《白虎通》);后者则是强调皇帝尊严的维护,所谓“君为臣纲,父为子纲,夫为妻纲”的“三纲”和“仁义礼智信”的“五常”,从伦理、立法、司法、行政等方面确立皇帝至高无上的地位。神权和礼乐制度,都是我国墓葬制度存在的制度基础。皇权制度的这些特征,直接指导着我国历代墓葬制度的发展。一般认为,我国的皇权制度有三个发展阶段,第一阶段是皇权制度建立和巩固的秦汉魏晋南北朝时期,第二阶段是皇权制度完善和发展的隋唐宋时期,第三阶段是皇权制度空前强化和衰退的元明清时期。而从墓葬考古的研究看,学者们首先关注、并举例以说明问题的墓葬遗存,一般都是从帝陵开始的,显然,这是皇权制度在发挥着影响。另一方面,根据墓葬考古的发掘成果看,考古工作者往往又有这样的认识:将东汉至魏晋南北朝时期的墓葬描述为砖木石并用时期,将隋唐宋时期的墓葬描述为砖石仿木建筑为主体的时期,将元明清时期的墓葬描述为以砖、石室豪华建筑为主的时期。^①如此,我们可以发现,我国的墓葬发展与皇权制度的发展在发展阶段上是有着明确的相关性。墓葬发展与皇权制度的这种呼应关系,再次说明等级制度始终是各代墓葬制度存在和发展的核心内容。

就汉代而言,汉代的丧葬观念是厚葬,厚葬风行于全社会的各个阶层。扬雄在《法言·君子》里说:“有生必有死,有始必有终,自然之道也。”其他思想家杨王孙、王充等也多有反对厚葬的观点。但是在汉代,他们的声音被“谓死如生”的厚葬思想淹没了,因为皇权制度已经开了厚葬风气,上行之而下效之。《后汉书·礼仪志》记载:“天子即位明年,将作大匠营陵地,用地七顷,方中用地一顷。深十三丈,堂坛高三丈,坟高十二丈。武帝坟高二十丈。明中高一丈七尺,四周十丈,内梓棺,黄肠题凑,以次百官藏毕。其设四通门,容大车六马。皆藏之内方。外陟车石。外方立,先闭剑户,户设夜龙,伏弩,设伏火。已营陵,余地为后陵。余地为婕妤以下,次赐亲属功臣。”皇帝如此,天下臣民就都向上看齐了,并且有了对应的制度。墓地营建有等级规定,“列侯坟高四丈,关内以下至庶人各有差”(《周礼·春官·冢人》郑

^① 李德善、郭德维,《中国墓葬建筑文化》,武汉:湖北教育出版社,2004年。该书同时认为,商至西汉时期的墓葬是以木室为主时期。

注)。棺槨也有等级,天子之棺特别大,臣下次之,一般平民用小棺,再困难而地位更下者则以席卷尸。又,《后汉书·礼仪志》记载:“东汉诸侯王、列侯、始封贵人、公主薨,皆令赠印玺、玉押银缕。大贵人、长公主,铜缕。诸侯王、贵人、公主、公、特进赠器,官中二十四物。使者治丧,柏槨。诸侯王、公主、贵人皆樟棺,洞朱,云气画。公,特进樟棺黑漆。中两千石以下坎侯漆。”关于随葬的明器,也有因为等级而来的具体安排。《皇览》记载:“汉家之葬,方中百步,已穿筑为方城。其中开四门,四通,足放六马,然后错浑杂物,扞漆绘绮金宝米谷,及埋;车马虎豹禽兽。”

皇权制度鼓励厚葬却不容易控制住具体的厚葬行为,厚葬之风中也常常发生等级制度遭到破坏的事情,僭越事件就时有发生。不过,大多数并没有受到处罚,因厚葬“葬过律”而获罪的史书中记载不多。《史记·高祖功臣侯年表》记载:“武原侯卫不害葬过律夺国。”“夺国”是个非常严厉的处理,不过这只是一个特别的个案。

汉代有了完善的墓葬制度,并且有了严格执行的要求,因此从等级制度看,汉壁画墓是中上贵族阶层墓葬。大墓、贵族墓当排斥民间信仰,接受的是主流社会的丧葬观念,即国家宗教内容。此外,我们还可以从壁画墓的非普遍性和壁画形式的主流社会性质来认识这个问题。

第二节 壁画墓非普遍性表现出的大墓特征

汉壁画墓目前有 60 多座被发现和发掘,这说明壁画墓在汉代是一个重要的墓葬形式。那么,这样一个重要的墓葬绘画形式在汉代普遍存在吗?地域分布是汉壁画墓性质的一个外化形式,大墓、贵族墓总是少数,这是一般的规律,因此我们从地域分布上的非普遍性特征探讨汉壁画墓的中上贵族阶层墓葬属性,从分布说明壁画墓与画像石墓的区别。

从墓葬的数量看,洛阳地区的壁画墓最为集中,不仅数量多,而且各个时期都有壁画墓被发现:西汉前期的 2 座壁画墓中有 1 座在洛阳;西汉后期的 6 座壁画墓中有洛阳西汉卜千秋墓壁画、洛阳浅井头壁画墓、洛阳烧沟 61 号西汉墓壁画和洛阳八里台壁画墓等;新莽至东汉前期的 11 座壁画墓中有洛阳金谷园新莽壁画墓、洛阳偃师辛村新莽壁画墓、洛阳北郊石油站壁画墓和洛阳金谷园东汉壁画墓等;东汉后期至汉魏之际的 30 余座壁画墓中有洛阳机工厂壁画墓、洛阳偃师杏村壁画墓、洛阳西工壁画墓、洛阳 3850 号壁画

墓和洛阳朱村壁画墓等。

从以时间为序的角度看,汉壁画墓在西汉只出现于河南、广东和陕西,东汉时于此三地之外又有了山西、甘肃、山东、辽宁、江苏、安徽、内蒙古等地,范围扩大了许多。关于西汉的地域分布,这一时期的广东似乎只能是特例,而河南和陕西,这两个地方在地理位置上是东西相连的,长安和洛阳也是两汉时期密切联系的政治文化中心,后来汉赋名家班固的《两都赋》、张衡的《两京赋》,以及南北朝时使洛阳为之纸贵的左思的《三都赋》,他们都是把长安和洛阳两地合在一起进行了详细的描述。关于东汉的地域分布,壁画墓出现的地区增加了,由三个地区增至为十一个地区,这个数字虽然不大但也可以说明,此时壁画墓已经成为具有全国性的墓葬绘画形式了。

那么,作为具有全国性的墓葬绘画形式,汉壁画墓在汉代具有地域分布上的普遍性吗?从已有的考古成果看,我们认为答案是否定的。

从地域分布的范围看,虽然壁画墓在十一个地区出现,但3座以上分布的地区只有6个,7座以上分布的地区只有河南、甘肃和陕西(据最新考古报道,陕西又发现了新的汉壁画墓群),如果内蒙古南部发现的和林格尔壁画墓等4座壁画墓因为有着非常丰富的内容而作为特例也考虑于其中,那么壁画墓比较集中的地区也只有河南、甘肃、陕西和内蒙古4个地区。虽然现代的行政区划与历史上的行政区划已有了变化,但是在整理这样的遗存资料之后,我们还是可以对汉壁画墓作出以下的判断:

首先,地域分布范围小。只有十一个地区有壁画墓,内容丰富而有一定数量支持的只有河南、甘肃、陕西、内蒙古和辽宁四个地区。在同一时间段上,地域分布范围只在汉壁画墓发展的最后一个时期可以同时出现在十个地区,其他时期都是在极少数地区出现,甚至连中原地区都难以覆盖,东南地区更是少见,这样的范围当然是小的。

其次,地理位置上不具有连贯性。汉壁画墓的地域分布上,河南、陕西和甘肃在地理位置上有一定的连贯性,其他地区就难寻这样的关系了。南边的广东,北边的内蒙古和辽宁,这些壁画墓的分布不仅在地理上是南辕北辙,时间上也是前后跨度很大。

再次,缺乏明显的辐射性关联。汉壁画墓在中原地区显得相对集中,周围于河南一带,之外的西北部的边远地区,就显得分散而不集中。在这样的分布中,除了河南附近的分布可以看出有一定的辐射性关联外,其他地区互相之间的联系,从目前的考古资料本身看并没有表现出明确的辐射性关联。

从以上的描述可以看出,汉壁画墓虽然是全国范围存在的墓葬绘画形

式,但这个墓葬绘画形式在地域分布上并不具有普遍性。我们所说的地域分布上的普遍性,应当是具有地域分布广、地理位置上具有连贯性和明显的辐射性关联等内容的联系,这样的联系汉壁画墓都不具备。确定汉壁画墓非普遍性的特征,也就是提醒我们在汉壁画墓研究的深入中,一是要认识到汉壁画墓的建设是一种选择,是不同于汉画像石墓等墓葬建设的一种选择;二是要认识到汉壁画墓的选择不具有普遍性,它的一些选择理由并不能说明其他墓葬绘画形式的选择,反之亦然;三是认识到非普遍性的确认开启了一个新的研究角度,这就是我们可以通过一些直观的比较就可以得出汉壁画墓的一些特征。比如,我们可以这样描述,汉壁画墓与汉画像石墓相比,从分布范围看,壁画墓覆盖范围小;从地理位置上看,数量不多的壁画墓相互之间缺乏中心辐射和地理上连贯一体的相关性等,所以汉壁画墓不及汉画像石墓普及。

基于以上考察,我们认为壁画墓的建设在当时并不普及,它是少数人选择的一个墓葬类型和墓葬绘画形式。少数人的选择说明了大墓、贵族墓的属性,即汉壁画墓属于中上贵族阶层墓葬。

第三节 壁画艺术形式说明的主流社会性质

壁画墓的地域分布表现出中上贵族阶层墓葬性质,从壁画形式看,我们也可以得到这样的认识,因为从文献记载看,秦汉时期壁画形式是主流社会普遍运用的一种艺术形式。

壁画的历史可以上推到五千多年前。距今五千多年前的辽宁牛河梁新石器时代红山文化女神庙,出土文物中就有壁画残片,考古工作者认为这是我国目前已知最早的壁画。^①壁画出现在墓葬建设中的时间也很早,陕西扶风西周墓葬中,考古工作者认为那些白色菱形组成的图案就是壁画的痕迹。宗庙祭祀和墓葬建设都是当时人们生活中的大事,壁画的绘制自然也应是一件非常重大的事情,享有者显然是要具有一定的社会地位。

秦汉是壁画盛行的时期,从史料看,壁画的绘制多与统治者的政权运行和他们的生活相关联。《史记·秦始皇本纪》记载,秦始皇为炫耀军事胜利:

^① 辽宁省文物考古研究所,《辽宁牛河梁红山文化“女神庙”与积石冢群发掘简报》,《文物》,1986年第8期。

“每破诸侯，写方其宫室，作之咸阳北阪上。南临渭，自雍门以东至泾、渭，殿室复道，周阁相属。”《汉书·苏武传》记载，在汉宣帝接见匈奴单于时：“甘露三年，单于始入朝，上思股肱之美，乃图画其人于麒麟阁，法其形貌，署其官爵姓名。”《后汉书·二十八将传论》记载，汉明帝绘四功臣像：“永平中，显宗追思前世功臣，乃图画二十八将于南宫云台。其外有王常、李通、窦融、卓茂合三十二人。”这些史料都是被相关论文普遍引用的，所涉及的都是重大事件，主持者都是最高统治者。梳理汉代史料，很多记载都是与最高统治者相关的，如《魏志·仓慈传注》记汉桓帝“立老子庙于苦县之赖乡，画孔子像于壁”，又如《后汉书·蔡邕传》记汉灵帝“置鸿都门学，画孔子及七十二弟子像”，等等。

最高统治者之下的主流社会壁画活动，史书中也有记载。《后汉书·郡国志注》记：“郡府厅事壁，诸尹画赞，肇自建武，迄于阳嘉，注其清浊进退，所谓不隐过，不虚誉，甚得述事之实。后人是瞻，足以劝惧。”郡府厅是当地政府最高行政官员的办公地，在这里办公并能够布置壁画内容的主人当为中上贵族阶层贵族。《后汉书·延笃传》记：“遭党事禁锢，永康元年卒于家。乡里图其形于屈原之庙。”延笃为当地名流，“举孝廉，为平阳侯相”，踏上仕途后最高位至京兆尹，这是天子脚下的一个显赫的位置了。《后汉书·方术传》记：“（邓）晨于都官为（许）杨起庙，图画形象，百姓思其功绩，皆祭祀之。”邓晨为当地的太守，许杨虽为方士，但西汉末王莽曾召他为郎和酒泉都尉，两人可谓居中高位之官员。从这些记载看，所记的这些官员都可以被认为是属于中上贵族阶层。

最高统治者和中上贵族阶层的官员，他们的阶层属性自然是归于中上贵族阶层贵族，史料关于壁画的记载集中于他们的活动，我们由此可以获得壁画与中上贵族阶层贵族之间关系紧密的证据。那么，我们也由此可以获得壁画墓主人属于中上贵族阶层贵族的一个有力依据。

文字史料如此，在汉壁画墓的考古资料中，我们也可以得到一致性的依据。

西汉前期的壁画墓只有两座被发现，一是广州象岗山的南越王墓，一是河南永城芒山柿园的梁王墓，两座墓都是王侯级的大墓。

河南洛阳作为我国目前汉壁画墓数量最多的地区，墓主人身份都比较高。据《洛阳古墓博物馆》^①统计的考古资料：西汉打鬼图壁画墓（洛阳烧

^① 洛阳古墓博物馆编辑，《洛阳古墓博物馆》，北京：朝花华出版社，1987年，27页。

沟 61 号西汉墓壁画), 男性墓主人人生前是一武官或两千石级别的将军。洛阳西汉卜千秋墓壁画, 墓主人卜千秋生前是郡一级的官吏。东汉出行图壁画墓(洛阳偃师杏村壁画墓), 墓主人是可以提出享受九乘安车要求的官员,《汉书·武帝纪》记大儒鲁申公被征时是“遣使者安车蒲轮,束帛加璧,征鲁申公”,可见安车的规格之高。新莽天象神话壁画墓(洛阳金谷园新莽壁画墓),男性墓主人人生前为一武官。东汉天象神兽壁画墓(洛阳金谷园东汉壁画墓)、河南新安铁塔山壁画墓和辽宁金县营城子汉墓,这些汉壁画墓的墓主人也有着一定的社会地位,他们的墓葬里都有武士、门卒守门的图案。(图 5-1,图 5-2)



图 5-1 门卫之一

辽宁金县营城子汉墓 东汉



图 5-2 门卫之二

辽宁金县营城子汉墓 东汉

内蒙古和林格尔壁画墓是我国目前已发现壁画墓中壁画分布面积最大、榜题数量最多、构图形式最复杂的壁画墓,墓主人生前举孝廉后担任过“郎”、“河西长史”、“行上郡属国都尉”、“繁阳令”、“使持节护乌桓校尉”等官职,这些都是边疆地区的重要职务,墓主人可谓是仕途显达。

在已发现和发掘的壁画墓中,许多墓主人的身份还有待于确认,但从以上所举有代表性的壁画墓考古资料中,我们还是可以得到一个关于墓主人身份的比较清晰的概貌,有理由认为壁画墓墓主人属于中上贵族阶层贵族。

我们再从壁画基本身的图像内容来认识这个问题。

这方面印象最深刻的是壁画墓中绘制的马队。汉画像石墓中,描写马队的图像也特别多,大部分的画像石墓中都有马队图像的出现,但是画像石

墓中出现的“马队”规模都不是很大,一般是以直线的排列构图,有的还只是一乘马车。到壁画墓情况就不一样了。壁画墓中马队的数量大为增加,可谓名副其实的“成群结队”。洛阳朱村东汉-曹魏墓壁画,甬道壁上有一列马队,表现的是下属恭迎主人车队的情形。(图5-3)河南荥阳茆村墓,前室券拱下面的四壁,大面积壁画表现车马的各种形态,有斧车、辒辌车、轩车各种形式,分层、分栏出现,密密匝匝。内蒙古和林格尔壁画墓的马图像更是让人叹为观止,墓主人出行的车马有几百匹的规模,骑马的、坐车的,单匹的、成群的,各种形式、各种姿态都有。有了这样的马队,主人的身份自然不会低。山东济南青龙山王村墓,甬道入口南北两侧绘有车马出行队伍,规模庞大,叹为观止,该墓男主人的榜题是“安定太守裴将军”。



图5-3 车队前恭迎图

洛阳朱村东汉-曹魏壁画墓 汉魏之际

再看壁画墓中对生活场景的描写。壁画墓的图像多为贵族生活的体现,如出猎的队伍、官场的排场、官职的罗列等。反之,与下层老百姓生活相关的图像就比较少。洛阳偃师杏村壁画墓,在前堂北壁出行图下有一幅作坊宴饮图,这样的图像在画像石里是很多见的,可在洛阳壁画墓中却是第一次见到,这说明壁画墓对下层生活是忽视的。

所以,壁画是统治者喜用和常用的绘画形式,这是汉壁画墓属于中上贵族阶层墓葬的一个明确依据。

第四节 主流社会丧葬观念的继承

确认汉壁画墓的中上贵族阶层墓葬属性之后,那汉墓壁画中所反映的

丧葬内容就应当是主流社会的丧葬观念了。从史料文献和考古成果看,秦汉之前的丧葬观念与魂魄信仰相关。魂魄信仰是全民一致的,不过老百姓的丧葬是缺少文字记载的,目前可见的文献记载往往是统治阶级的丧葬活动。在中国传统宗教信仰中,魂魄信仰有两方面的内容,一是对祖先的敬畏和崇拜,二是对相关者进入另一个世界的想象,这两个内容体现着人神之间的宗教伦理,是“事死如事生”的终极关怀。汉墓壁画继承的丧葬观念也是围绕着魂魄信仰的终极关怀而展开的。

首先,对另一个世界存在的认识。

有没有另一个世界的存在?对于这个问题,原始社会阶段已经积累了丰富的宗教体验,但在原始先民那里,这种体验更多的是无知,以及由无知带来的恐惧,商周时期就已经形成了“敬天”、“畏天”和“畏天之畏”等观念,人们对现实世界之外的存在都怀有着敬畏之情。这种传统观念在战国前后开始有了改变,人们因为对世界认识的提高而在宗教体验中的恐惧感有所减少,这种变化直接反映到了绘画艺术上,比如商殷以来占统治地位的神秘狰狞的装饰基调,逐渐被华美而写实的装饰图像所代替,最明显的例子就是曾经流行的饕餮纹的逐步消失。

在敬天的同时,另一个重要的宗教体验是敬祖,人们对祖先始终热情不减,这是因为他们认为祖先能够与天神一样保佑其后代,敬祖与敬天神的功利性是一致的,所以祖先与神灵一样要受到频繁而又隆重的祭祀。《诗经·烈祖》说:“来假老飨,降福无疆。”先民祈望祖先保佑的心情跃然纸上。

敬天的恐惧感减少和敬祖的热情不减,反映在艺术表现上就是对另一个世界的构造越来越“合理”,“合理”的办法是通过想象而产生的情节越来越丰富,越来越具体。这些宗教体验的变化,可以从长沙马王堆1号墓的“T”形帛画上反映出来。这幅画中,女主人已经可以和“天”共同构图了,而且作者还注意到了许多细节的描写。在天界与人间之间,有一个天门的细节,表示上天是有路可行的。在天门旁边,有两个守门者。关于守门者形象的原形,学术界有大司命、小司命和闾几种说法,但图像上却是一般仕者的打扮,给人以真实的感觉。再看天界,天神、神兽都已经被安排得非常具体,日、月对称,双龙飞舞,种种物象被表现得相当完整。

对马王堆1号墓“T”形帛画,学术界在画面空间的划分上存在分歧,我们认为应当是表现着三个空间,即天上世界、人间世界和地下世

界,因为有了这三个空间的划分,被引之魂才有了升仙的过程和去处。山东金雀山9号墓出土的一幅帛画,主题也是引魂升仙。画面空间被划分为三部分:天上情景,主要以日、月来表现;人间世界,基本上是以人物构成,其造型与现实无二;地下部分,双龙和独角兽占满了画面。这幅帛画构图简单,三部分清晰划分,不存在争议,可以说明问题。(图5-4,图5-5)

战国和西汉早期墓葬绘画对另一个世界的构筑思想,在天界与人间的划分、细节的认识和安排上比原始社会有了进步,这一进步为汉墓壁画所继承。汉墓壁画构图的主要内容都是在人间和神仙居住地这两个空间展开的,而且对神仙居住地的描绘极尽详细,这样的宗教体验是与对战国和西汉早期的宗教思想的继承离不开的。

其次,对生命消亡后的存在形式的认识。

研究汉画的文章,几乎都要涉及到这个问题。我国上古时期的灵魂观念,可以在文献记载中找到说明。《礼记·表记》说:“殷人尊神,率民以事神,先鬼而后礼。”后来魂魄思想产生了,《左传·昭公七年》记:“人生始化曰魄,既生魄,阳曰魂。”至汉初,受阴阳学说的影响,魂与魄完全结合,形成了二元结构的灵魂思想。孔颖达《春秋左传正义》疏:“人之生也,始变化为形,形之灵者名之曰魄也。既生魄矣,魄内自有阳气,气之神者名之曰魂也。魂、魄,神灵之名,本从形、气而有,形、气既殊,魂、魄亦异。附形之灵为魄,附气之神为魂也。附形之灵者,谓初生之时,耳目心识,手足运动,啼呼为声,此则魄之灵也。附气之神者,谓精神性识,渐有所知,此则附气之神也。”即魄附形,魂附气。人死后魂魄归属于何处?《礼记·郊特牲》说:“魂气归于天,形魄归于地,故祭求诸阴阳之义也。”王充《论衡·论死》说:“人死精神升天,骨骼归土,故谓之鬼。”也就是说,附于形的魄随着肉体的消亡而归入泥土,附于气的魂则离开肉体而上天去了。按照当时的认识水平,这样的解释显得非常合理,可以被大众普遍的接受,所以也成为当时人们认识魂魄存在的一个思考方向。

既然人死后他的存在并没有全部消失,没有消失的部分当然要以另外一种形式存在,那么这种形式与人间的交往也就要得到认真的考虑。这样,魂魄信仰在墓葬绘画中表现出来的就是战国曾侯乙墓漆棺的外棺上留下的那个小门洞,就是那个为墓主人的灵魂提供某种出入的通道。马王堆1号墓的髹漆套棺表现的也是这样的思想。巫鸿说:“马王堆1号汉墓的三重外棺营造了一系列不同的空间。第一重也即最外一重把她(墓主人)与生者分

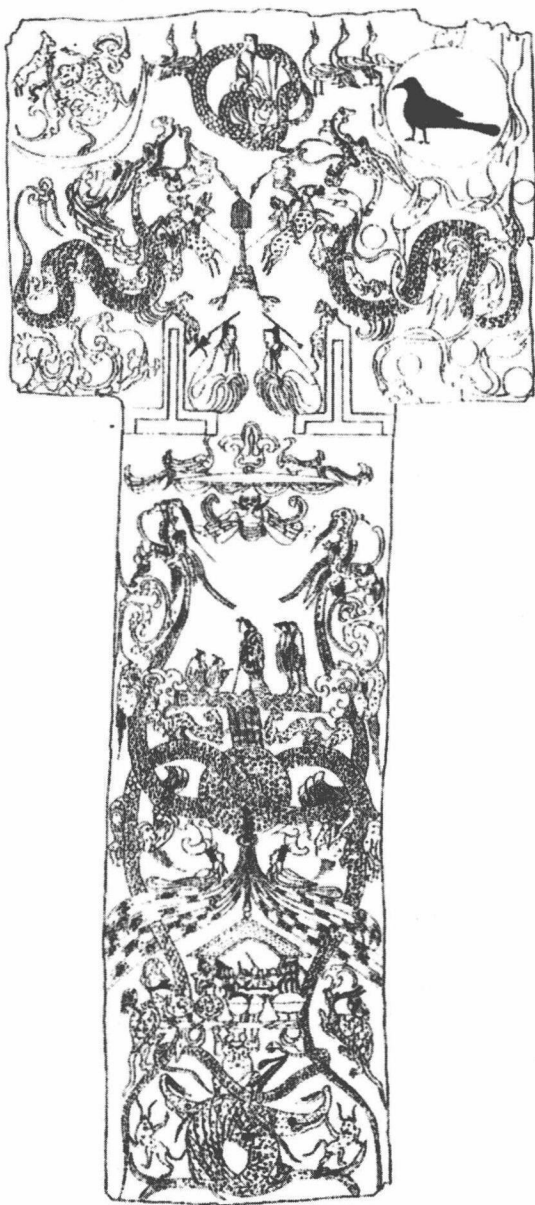


图 5-4 马王堆非衣
帛画(摹本)

长沙马王堆 3 号汉墓
公元前 168—前 145 年



图 5-5 金雀山 9 号墓
帛画(摹本)

山东临沂金雀山 9 号墓
公元前 140—前 86 年

离开来,第二重代表了她受到神灵保护的地府,第三重一变而为不死之地。”^①

承认生命另一种形式的存在并为之提供跨越时空而交往的途径,这是战国和西汉早期墓葬绘画表现出来的宗教思想和做法,汉墓壁画继承了下来。壁画墓的大型画面,一般都有墓主人与其随行整队前往仙界的情节。这样的情节,使马成为汉墓壁画中频繁出现的动物物象,因为马所具有的负重奔走功能被认为是墓主人去仙界所需要的。鸟也是这样,它飞翔的功能被认为可以在两个世界中进行沟通,所以频繁出现于各地的壁画墓中。

再次,图像题材的继承。

汉画对之前墓葬绘画在题材方面的继承,学者们历来都给予高度重视和评价。信立祥认为:“汉画像石墓中的主要画像题材,几乎都可以在马王堆1号墓、3号墓的帛画和漆棺以及山东临沂9号墓的非衣帛画中找到其最初的表现形式。”^②汉画像石中频繁出现的神兽,如三足乌、九尾狐、鹤、鸟、鹿、兔、枭、蛇等,都在马王堆汉墓的帛画中出现。画像石图像如此,壁画图像也如此,伏羲女娲、墓主人宴饮图等壁画墓里经常出现的图像,在之前的墓室绘画中也是经常出现的图像。

汉墓壁画对墓主人生前生活场景的描写,也从之前的墓葬绘画中得到继承。杨泓认为:“西汉的三幅‘非衣’帛画,强烈地表现了死后引魂升仙的主题,马王堆3号墓棺内的帛画表现死者生前生活写照。这些也正是已发现的西汉中晚期壁画墓中主要的绘画题材。”^③马王堆3号墓内棺内右侧挂着的横幅帛画,横长2.12米,高0.94米,画面描写的是墓主人生前领有的车马军阵,约有人像三百多,马匹两百多,车辆数十乘,宏大场面夺人心魄,这样的画面使我们很自然地联想到汉墓壁画中不断出现的墓主人车马队伍,比如内蒙古和林格尔壁画墓,也同样有着几百人的马队驰骋的画面。

在原始社会的美术考古资料中,也可以见到一些后来在汉墓壁画中运用的题材。至殷周时代,又有更丰富的宗教题材出现。但是,战国以来墓葬绘画的影响是最为宝贵的,不仅是时间上的最为直接,更因为是如前所述的与原始宗教开始有所变化的宗教信仰的存在,人们有了魂魄相分的思想,有了引魂升仙的要求。在这一宗教信仰的组合下,墓葬绘画才有了生活气息

① [美]巫鸿著,陈星灿译,《礼仪中之美术:马王堆的再思·考古学的历史、理论、实践》,郑州:中州古籍出版社,1996年,130页。

② 信立祥,《汉画像石综合研究》,北京:文物出版社,2000年,195页。

③ 杨泓,《美术考古半世纪》,北京:文物出版社,1997年,27页。

的画面,原始人感到恐惧的天界有了“合理”的描绘并因此图像丰富化和具体化,引魂升仙的情节被比较生动地表现出来。这些内容表现出来的宗教品质,对汉墓壁画的题材运用有着极其重要的影响。

第五节 主流社会丧葬观念的进步

汉墓壁画不仅继承了先人的丧葬观念,而且有了长足发展,表现出了我国人为宗教在汉代这一时期的进步,同时也可以表现出汉墓壁画对我国宗教艺术的贡献。相对于之前的墓葬绘画,汉墓壁画表现出来的宗教自觉性是非常突出的,而这些自觉性的内容都是来自于统治阶级的现实生活和信仰需要。

首先,构图突出主题。在汉墓壁画的发掘资料中,不论是哪个位置的图像,虽然描写的内容不尽相同,但都非常鲜明地表达着整个墓葬建设的主题,这就是墓主人的长生想象。甬道中的图像,往往是马队行走的图像,用来表示墓主人正在去彼岸的路上;墓室顶部的图像,往往是有日月相伴,用来表示天界或仙界的存在;墓室的正面或重要的侧面,往往是墓主人宴饮等图像,用来表示墓主人在彼岸生活的要求和想象。如果没有突出长生主题的串联,那这些内容就显得分散而无法解读了。

其次,构图相对完整。这一点与之前的墓葬绘画有明显的不同。在对之前的墓葬绘画理解时,常常会有许多种解释,而且产生的分歧都有来自于各自所寻找到的合理论据,其原因就是因为构图不甚完整。比如,湖南陈家大山楚墓出土的《人物龙凤图》,画面中女墓主人之外还有龙、凤、月三个物象,关于月的含义,因为画面没有连贯的细节描写而在学术界的研究中出现了许多不同的认识。^①这种情况在汉墓室壁画中就比较少见,画面表现的生命过程经常是已经被空间区分开来,神仙世界和人间世界不易混淆,特别是日、月这样的传统物象,一般不会出现分歧。这也可以从另一方面说明汉墓壁画所具有的主流社会性质,主流社会对另一个世界的认识是相对稳定的。(图5-6)

^① 参见贺西林《古墓丹青——汉代墓室壁画的发现与研究》,陕西人民美术出版社,166页注[40];熊传新《对照新旧墓本谈楚国人物龙凤帛画》认为,月意为大地,表示墓主人是站在大地之上(载《江汉论坛》,1981年第1期);萧兵《楚词的文化破解释——一个微宏观互渗的研究》认为,月意为引魂之舟(载湖南人民出版社,1991年,172页);黄宏信《楚帛画锁考》认为,月意为墓主人之魂踏月升腾,成仙不死(载《江汉考古》,1991年第2期)。



图 5-6 人物龙凤帛画

长沙陈家大山楚墓 战国

再次,构图注意情节的连贯。之前的墓葬绘画,有的也已经具有一定的情节,像长沙马王堆1号墓“T”形帛画上的“天门”,但是这样的情节并不连贯,有时还很隐蔽,使得彼岸的想象受到限制。汉墓壁画里不一样了,两个世界的衔接有墓主人升仙途中的车马情节,另一个世界的存在有墓主人的宴饮等场面说明。主情节之外,为了“合理”叙事,仙界还运用了伏羲女娲、日月、仙鸟等宗教体验的象征符号来串联。在这样连贯的构图情节中,已是看不到原始宗教的痕迹,人为宗教的自觉性一目了然。

具体讨论汉墓壁画的宗教进步,我们还可以通过以下的宗教内容梳理来理解,并说明汉墓壁画在汉代宗教形态发展过程中的宗教意义。

祖先神的具体化。在原始宗教中,祖先是族人的保护神,祖先与他的后代不仅有着直接的血缘关系,而且还有着共同的利益关系,为了获得祖先更

多的关注与保护,祖先祭祀的面非常广。战国以后,祖先神的主导地位有了变化,不再是泛祖先的概念,而是更多的选择更直接的祖先,更具体的祖先。汉壁画墓中,祖先神的图像也有表现,但都没有墓主人的图像突出和重要。

生命转化的明确。战国以来,人们不仅认为有另一个世界的存在,而且也有了如何前去的想法。怎么去?人们想当然地认为可以借助其他生命形式来完成这一目的。因为生命转化是一项不同寻常的任务,所以常常是由神兽来承担,表现在图像上就是怪兽形象的描写。《山海经·大荒经》记:“有鱼偏枯,名曰鱼妇,颛顼死即复生。风道北来,天乃大水泉,蛇乃化为鱼,是鱼妇。颛顼死即复生。”这是一个关于死亡转化的典型想法,西汉早期墓葬绘画中就可以看到象征生命转化、灵魂复苏的鱼妇形象。如河南永城汉梁王墓壁画上,就有一个被考证为鱼妇的怪兽形象。在汉画像石里,生命转化已是一个明确的要求,成为一种信仰,神仙世界和人间世界在空间上是固定的,但在时间上是可以循环往复的。当然,这要借助神灵的帮助,借助神灵的力量方可以走上循环往返的道路,实现个体生命的永存和不朽。于是,在墓主人生命转化的路途上,种种神兽就出现于画面的各个位置。这是宗教体验在指导和帮助墓主人对生命转化的完成,同时也是人们的宗教体验在种种想象中被反复检验。东汉后期的山西夏县王村汉墓壁画中有一幅仙人乘鱼图,将生命转化的宗教体验表现得更加直接。(图5-7)



图5-7 仙人乘鱼图

山西夏县王村汉墓壁画 东汉后期

生命转化的生活化。以往多用龙的物象来表现,如前面提到的、被学者们反复引用的湖南长沙子弹库1号楚墓出土的人物御龙帛画,墓主人就是驾御着巨龙在云雾中前进,这些图像基本上是虚拟的。但是汉壁画墓中,生命转化被生活化了,热闹的宴饮图(包含乐舞图、庖厨图)、规模庞大的马队都是生活化的色彩,即使是神话人物,也有人身的表现。升仙道路上物象的被生活化,是汉人“合理”的思考,是汉墓壁画在墓葬绘画宗教思想上的进步表现。

恐惧感的逐步消失。在以往的宗教经验中,对于另外一个世界人们因为知之甚少而充满了恐惧感,战国以来有了变化,到了汉壁画墓中,恐惧感踪迹难寻。如壁画墓中常常出现的云气纹饰的构图,以表现天界和仙界的祥瑞。这类云气的特征是“若烟非烟,若云非云,郁郁纷纷,萧索轮囷”(《艺文类聚》卷九十八),确实可以营造出天界和仙界的气氛。由于恐怖感的消失,人们可以认真而详细地构筑另外一个世界,以承载自己的向往之愿。此外,壁画墓中的宴饮场面、乐舞场面和庖厨场面的详细描写,都是在对恐怖感消失后才可能出现的描写。

第六节 中上贵族阶层墓葬的国家宗教属性及意义

通过墓葬制度、地域分布、壁画形式和魂魄信仰的描述,我们可以得出汉墓壁画是中上贵族阶层墓葬的结论,同时也就可以得出国家宗教思想指导的结论。具体可以引申以下的观点:

第一,汉墓壁画反映的是中上贵族阶层的丧葬观念。

贺西林认为:“汉墓壁画的题材内容概括起来可分成四大类,一是宇宙天象与各种仙灵祥瑞组成的天堂仙界景致;二是镇目辟邪的各种神怪灵异和人物;三是墓主人的个人经历和与之相关的家居生活场景;四是标榜儒家道德理想的历史故事和历史人物。”^①

这第一大类尤为重要。汉代墓葬绘画是如何表现“天堂仙界景致”的呢?画像石墓非常简单,那就是描绘西王母和它身边的人和物,它们的组合

① 贺西林,《古墓丹青——汉代墓室壁画的发现与研究》,西安:陕西人民美术出版社,2001年,145页。

就是画像石墓墓主人宗教信仰中的天堂。为了强调这一点,西王母高居画面的上方,有时还在它之下画出一条线,以分清天上和人间的不同而予以更加明确的强调。可以说,西王母在这样的构图中就是一个符号,代表着另一个世界的存在。这样的构图在壁画墓里是少见的,西王母的形象在壁画墓中有,但一是少,二是并不显得多么重要。在壁画墓的构图中,墓主人的车马队伍也如画像石墓那样向着画面的上方走去,但那里并没有西王母的存在,而且画面的主体都是表现墓主人仕途历程、生前享有的富足生活,精彩的画面和生动的细节都在这些方面,在这样的构图中西王母的地位是无法得到提高的了。

第二,汉壁画墓反映了中上贵族阶层的宗教行为。

汉壁画墓建设于两汉时期,弥漫着浓郁的魂魄信仰等宗教气息。壁画墓的宗教气息从图像上看,哪个构图表现得最为集中呢?车马图的画面表现的面积最大,所处的位置多为重要部位,构图的描写也常常是最精彩的。画像石墓车马出行图的目的,简言之就是炫耀墓主人自己的身世和接受家人、后人的祭祀,这些要求壁画墓主人也应当提出。但是,作为中上贵族阶层的墓葬建设,壁画墓有自己的宗教要求。

在汉代,中上贵族阶层的送葬是有规模的,尤以车马的出现引人注目。《汉书·张汤传》记载,张汤死后:“载以牛车。”这是一个关于薄葬的记载,没有马车就被认为是薄葬。大多数贵族死后是有大规模车马相送的。《汉书·孔光传》记:“光薨,公卿百官会吊送葬,车万余。”本人如此,有的贵族亲属去世时车马相送的规模也十分庞大,《后汉书·楼护传》记:“母死,送葬者致车二三千两。”还有远道车马来送葬的,《汉书·剧孟传》记:“孟母死,自远方送丧盖千乘。”这样的车马送葬队伍,不仅是体现了宗教信仰的行为,也是对墓主人地位的确认。而这对一般臣民而言,是不可能现实中发生的,所以壁画墓的车马图其规模大的特征中包含着中上贵族阶层贵族身前的地位和社会影响,以及在墓葬这个特定场合中表达的宗教行为。

这里我们特别要提出的是描写大规模车马场面的画面,这样的画面在画像石墓中很少出现,而在壁画墓中多见,这也是中上贵族阶层贵族宗教行为的一个表现。

从文献看,汉代中上贵族对马队规模的追求在墓葬活动中是有体现的。杨树达《汉代婚丧礼俗考》中专门有“军士陈列以送”一节,有十条,下摘六条:

《汉书·孔光传》：光薨，羽林孤儿诸生合四百人挽送，车万余两，道路皆举音以过丧。

《汉书·霍去病传》：去病薨，上悼之，发属国玄甲陈自长安至茂陵。

《汉书·霍光传》：光薨，发材官轻车北军五校士军陈至茂陵以送其葬。

《后汉书·邓鹭传》：弘将葬，有司复奏发五营轻车骑士礼仪如霍光故事。

《后汉书·耿秉传》：秉卒，赐以朱棺玉衣，将作大匠冢，假鼓吹，五营骑士三百余人送葬，谥曰桓侯。

《后汉书·祭遵传》：至葬，车驾复临，赠以将军侯印绶，朱轮客车介士军陈送葬，谥曰成侯。^①

孔光送葬时有羽林军出动，车马达万数。霍光送葬时动用的是北军，这是一只承担着守卫京城重任的精锐部队。东汉邓鹭送葬要如“霍光故事”，提出了攀比要求。可见，这样的场面已被普遍重视而成为一个约定俗成的标准。祭遵送葬时，军士之外还要“赠以将军侯印绶”，特意强调了军事的色彩。在画像石墓中，胡汉战争的场面经常出现，可以与壁画墓的车马阵势对读。当然，在这样的特定时刻，“军士陈列以送”可以成为社会地位的评价和显示的一个行为，但现实生活中这样的行为只能是高官显贵们的待遇和他们的宗教行为。中上贵族阶层贵族通过这样的行为，表达了他们对所离开世界的留恋，也是将他们自己的显贵身份带入另一个世界的一个设想和愿望。（图5-8）

第三，中上贵族阶层的丧葬观念支持壁画墓非普遍性的分布。

壁画墓墓主人中上贵族阶层贵族属性的确认后，我们可以推理出墓主人有着自己阶层特征的丧葬观念，这样的宗教信仰支持着壁画墓的构图内容，同时也应支持着壁画墓的分布。

如前所述，壁画墓的分布排除了地理位置上的连贯性和明显的辐射性的支持，那么地方特色支持壁画墓的分布吗？从全国范围看，新莽至东汉前期有11座汉壁画墓，可除河南、陕西外，山西、甘肃、山东和辽宁等地区都只有1座；东汉后期至汉魏之际有30余座壁画墓，可山西、山东、江苏、陕西等

① 杨树达，《汉代婚丧礼俗考》，上海：上海古籍出版社，2000年，73—74页。

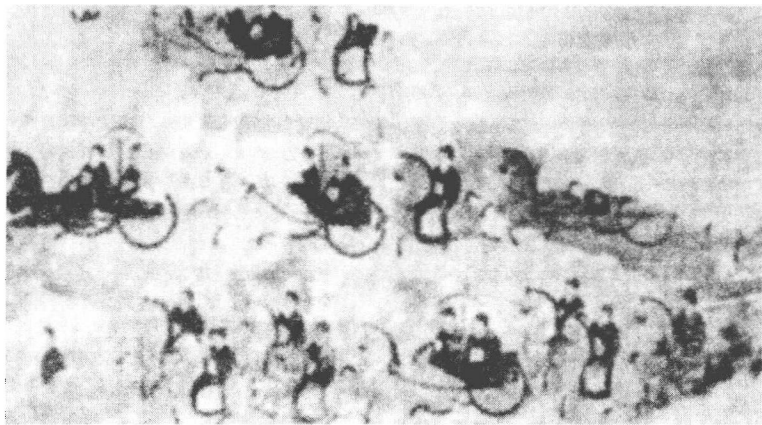


图 5-8 车骑出行图(摹本)

山西夏县王村汉墓壁画 东汉后期

地区也只有 1 座。一座孤墓的内容再丰富也是难以充分说明地方特色的,所以这些地区的汉壁画墓只能表现出局部的地域性细节而不能表现地方特色。数量少不易说明特点,同时这些孤墓中也没有明确的不可比特色,我们可以举苏北汉墓的土坑墓为例说明。苏北的土坑墓分布于徐州、邳县、盱眙、涟水、连云港、盐城等地区,大量的考古资料可以说明这一地区土坑墓的地区特色。但是,从形制上分类,土坑墓又有长方形土坑墓、正方形土坑墓和“刀”字型土坑墓,其中“刀”字型土坑墓仅出现于盐城,这个不可比性本身又突出了盐城土坑墓的地方特点。^①就全国而言,苏北的土坑墓有特色;就苏北的土坑墓而言,盐城“刀”字型土坑墓有特色。在汉壁画墓中,墓室的特点毫无疑问是存在的,但盐城土坑墓这样的不可比性就难寻了。所以,壁画墓的分布没有得到地方特色的支持。

排除了地理位置的连接、中心区域的辐射和地方特色的支持,中上贵族阶层贵族属性的作用就凸显出来了。从目前已有的考古资料看,这一阶层的宗教信仰也关心着从这个世界走向另一个世界的过程,但是他们的终极目标并不是西王母所象征的另一个世界,他们信仰中的另一个世界要复杂得多,包含着主流社会长期的宗教信仰积淀。

内蒙古和林格尔壁画墓是规模最大的汉壁画墓,墓内的壁画中可以辨认的榜题有 250 多个,其中历史人物就有 80 多位。对这样多的历史

^① 江苏省文管会等,《江苏盐城三羊墩汉墓清理报告》,《考古》,1964 年第 8 期。

人物感兴趣,同时还要在壁画中表现这些历史人物,无疑需要有掌握着非常丰富的历史知识这个前提。丰富构成了复杂,复杂也意味着掌握难度的提高,表达难度的提高,这样就与西王母信仰的简单构图拉开了距离。

再如,新莽时期的洛阳金谷园新莽壁画墓。这是一座天象神话丰富的壁画墓,男墓主人生前为一身份不详的武官。该墓形制奇特别致,所绘壁画也特别丰富和完整。它的前室壁画绘于四壁和顶部,太阳绘于南,月牙绘于北,彩色祥云纹环绕其外。后室壁画就更加丰富了:墓顶平棋上绘有日象图、太一阴阳图、后土制四方图和月象图,四幅图由南向北为序;后室西壁上部柱头斗拱间绘有太白白虎图、岁星苍龙图、火星荧惑图和箕星飞廉图,四幅图由南向北为序;后室东壁上部柱头斗拱间绘有东方句芒图、西方蓐收图、凤鸟图和凰鸟图,四幅图由南向北为序;后室北壁上部柱头斗拱间绘有南方祝融图,北方玄武,水神玄武,天马辰星,四幅图由东向西为序。这些神灵在汉之前都已在诸子散文和历史散文中出现过,每一个神灵的来历都可以找到丰富的内容。(图5-9)

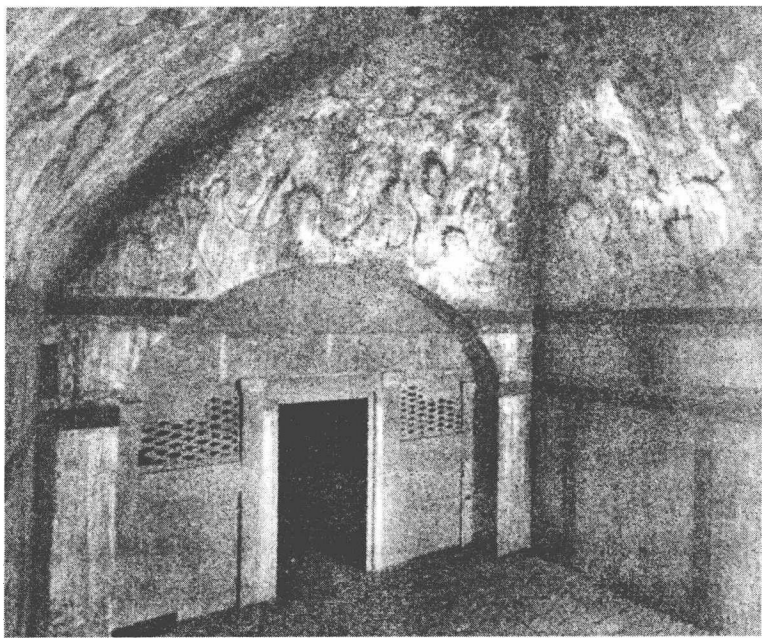


图5-9 墓前室内景图

洛阳金谷园新莽墓 东汉前期

因为有着自己的终极目标,所以汉壁画墓墓主人就可以于西王母信仰之外构筑另一个世界的存在。这样的构筑是建立在同一阶层的宗教信仰之上,它可能受到地域分布的影响,但信仰的主要内容是不会受到影响的,信仰的辐射可以忽略地域的影响。这样看,壁画墓的地域分布就有了支持。

概言之,汉壁画墓在汉代虽然是具有全国性的墓葬绘画形式,但它是一个非普遍性的墓葬绘画形式;通过史料、考古资料和壁画内容本身的分析,可以确认壁画墓墓主人的中上贵族阶层贵族属性,并可以辨析出他们有着与西王母信仰有别的宗教信仰;壁画墓的地域分布,依赖于这一属性和这一阶层宗教信仰的存在。最可以说明汉墓壁画中上贵族阶层性质的依据是,汉代已经有了完善的由等级制度支持的墓葬制度。因此,汉墓壁画表现的是国家宗教内容,是主流社会的墓葬绘画。

中 编



汉墓壁画表现的宗教信仰

第六章 宴饮图仪礼内容的认识

在汉墓壁画的图像中,宴饮图最具国家宗教色彩,在表现国家宗教内容的图像中,宴饮图是一个重要的图像类型。在汉人的现实生活中,宴饮是一项频繁而又重要的日常活动;在汉壁画墓中,宴饮图也是普遍存在。那么,墓主人有着什么样的考虑呢?仅仅只是单纯地反映现实生活,还是有着某些宗教方面的特殊要求?我们认为汉墓壁画中的宴饮图反映的是国家宗教中的礼仪要求。礼仪又称礼制,是为维护宗法制度运行而制定和存在的,特别对社会交往有具体而严格的要求,因此而使得礼仪包括了广泛的社会内容。主流社会对其中与宴饮活动相关的活动看得很重,设定了种种规定。因此对于汉墓壁画的宴饮图,我们认为可以这样理解:第一,汉代强调礼制,但凡宴饮,必循礼仪,国家宗教已在其中。第二,汉代的礼仪规定了宴饮图的内容,尊老、祭祀、乐舞和庖厨等都是被礼仪规定而产生的情节,所以汉墓壁画中的宴饮图应当包含乐舞图和庖厨图。第三,在汉画的各种图像题材中,宴饮图因为包含着礼仪的内容而成为国家宗教在汉代的最通俗的绘画表现,也是被普遍反映的图像题材。其中,我们特别要强调的是,汉墓壁画中普遍存在的尊老、祭祀、乐舞和庖厨图像,都是被礼仪规定的情节,这是我们从国家宗教表现出发而得出的一个新视角。

第一节 宴饮图遗存的初步梳理

宴饮图在汉墓壁画中普遍存在,各地壁画墓中都有发现,是一个在汉墓壁画中得到充分反映的题材。从考古成果看,宴饮图遗存数量比较大,可以提供比较完整的艺术特征信息。

第一,汉代宴饮图的发展。

汉壁画墓中的宴饮图数量比较多,构图描写也是丰富多彩。从时间角

度看,宴饮图在壁画墓的各个时期的分布情况不一样,前期较少,普遍出现是在东汉中期以后。

在最早的汉壁画墓中,宴饮图并没有出现。目前已发掘的西汉前期的壁画墓只有2座,即广州象岗山南越王墓和河南永城芒山柿园梁王墓。南越王墓非常简单,只有用朱墨两色描绘的卷纹图案;梁王墓则内容丰富多了,绘图技法主要是先用墨线勾出轮廓再填以多种色彩,内容为各种神兽和相关背景。这两座壁画墓描绘的都是天象、神话这样的内容,没有涉及现实社会中的生活情节,自然也就没有宴饮图的出现。

西汉后期发现的壁画墓有6座,洛阳地区4座和西安地区2座,壁画图像体系仍然是以神仙和升仙题材为主的内容,宴饮图只是在洛阳烧沟61号西汉墓壁画中出现了相关内容。此墓后壁的梯形画面上描绘了一幅宴饮的场面,因为画面上部有白粉书写的三个“恐”字,郭沫若据此而考证为“鸿门宴”,^①而孙作云认为是打鬼前的仪式。^②这是两个方向完全不同的判断,前者着眼的是历史事件,而后者着眼的则是敬神的仪式,不过他们都没有将此图作为现实生活中的事件来考虑。此墓中还有著名的三桃杀两士的历史故事图像。(图6-1)

新莽时期发现的壁画墓有4座,洛阳地区和陕西地区各2座,壁画图像体系还是以升仙为主,只是在洛阳偃师辛庄壁画墓中出现了宴饮图的画面。该墓中室的東西两壁上所绘的四幅图都与宴饮有关,从内容上看可以分为东西相对的两组图像。一组图像是东西画壁的北端相对图像:东壁为上下两层结构描写,与其相对的西壁北端的画面也为上下两层结构,皆为男性,上层有两人对饮,旁边有一小个童子搀扶着一个醉酒老人,下层两老人在博戏,左边老人身后立一小个童子。另一组是东西画壁的中部相对图像:东壁中部是宴饮观舞图,画面中部是一对男女在尽情表演,四周是边饮边看的宾主;与此相对的西壁中部是三层构图画面,为庖厨内容。偃师辛庄壁画墓中有如此丰富而完整的宴饮内容,与之前的同样内容相比是有了很大的不同,反映出汉墓壁画在叙事上的进步,而且在所有汉墓室壁画中都显得很突出。

东汉前期发现的壁画墓有7座,河南洛阳2座,新安1座,其他山西、甘

① 郭沫若,《洛阳汉墓壁画试探》,《考古学报》,1964年第2期。

② 孙作云,《洛阳汉墓壁画中的傩仪图-大鬼迷信、打鬼图的阶级分析》,《郑州大学学报》,1977年第4期。



图 6-1 鸿门宴图

洛阳烧沟 61 号西汉壁画墓 西汉后期

肃、山东和辽宁各 1 座。这几座墓中,只有甘肃武威韩佐五坝山的壁画墓有宴饮图出现。关于五坝山壁画墓的时间,考古报告认为是新莽至东汉前期,为土洞墓,壁画是直接绘在简单处理后的墓墙上,目前残存的约有 16 平方米,壁画的题材宴饮图之外还有舞蹈、狩猎和虎兽等。

东汉后期发现的壁画墓有近 40 座,分布于河南、山西、江苏、安徽、山东、河北、内蒙古、陕西、甘肃和辽宁。贺西林专著统计的 38 座壁画墓中,有宴饮图的为 11 座。^①从数量和分布范围看,东汉后期是壁画墓发展的繁荣期,这一时期对宴饮图的表现也比此前丰富,各地的壁画墓中基本都有宴饮图的表现,一些著名大墓也都出现了宴饮的场面。

第二,宴饮图的形制与构图。

从宴饮图的形制角度看,宴饮图的形制是比较固定的。汉壁画墓中,宴饮图一般出现在墓室内的东西壁和顶部,相对于甬道和其他部位,宴饮图是绘于墓室的最重要位置,体现出墓主人对宴饮场面的重视。墓室的甬道基本与画像石墓相同,表现的是车马出行图,这符合一般人对另一个世界行走

^① 贺西林,《古墓丹青—汉代墓室壁画的发现与研究》,西安:陕西人民美术出版社,2001 年,37 页。

过程的想象,而且汉人喜马,骑马去另一个世界也应是他们的一个合理设想和要求。如果甬道是去另一个世界的过程,那么墓室内就是另一个世界了,宴饮图出现在这里,说明墓主人已经在彼岸实践此岸的礼仪了,这是一个重要的长生情节。宴饮图位于墓室内,从形制看,这是整个墓室中最重要的地方;从内容看,反映了墓主人到达另一个世界的要求和想象。

宴饮图的构图也比较有规律。从宴饮图的人物组成看,一般有两种组合。一种组合是男女墓主人夫妇的组合,这样的组合内容可能简单些,相关的礼仪内容也要少一些,如洛阳市朱村东汉壁画墓的墓室北壁西部绘有的宴饮图,只有墓主人夫妇共饮;另一种组合是男女墓主人分开的组合,这种组合的内容要丰富一些,男墓主人的一边全为男性,女墓主人的一边全为女性,其中的礼仪内容可能要复杂些,描写的层次也因此多一些,如洛阳偃师辛庄壁画墓就是这样的组合。

第三,宴饮图的初步认识。

在梳理壁画墓宴饮图的遗存后,我们可以得到这样几个比较原则性的认识:

首先,目前宴饮图的统计并不完整。壁画墓在画面保存方面所遇到的困难远远超过画像石墓,所以许多壁画墓的画面难以辨析,有些残存的壁画只能靠有限的信息来推测宴饮图内容。如洛阳市第 3850 号壁画墓的宴饮图,考古报告描述这幅绘于墓室北壁东侧的画面是:“画面残存长度为 1.8 米。用墨线勾绘三男子,前后成排,均作向西进行状。皆身着白色的长袍、长裤,白色圆口履,其中最西边一男子腰系带且见胸前有一红带下垂……右侧绘一南侍,头戴黑色平顶帽,双手托盘,盘中置三耳环。”^①因为有这三个依稀可辨的男子,我们推论这是一幅宴饮图。但是,有些残缺的壁画墓连这样的信息也没有了。所以,我们现在看到的宴饮图数量不多,但可以推测实际数字是应当不止这些,宴饮图是一个比较普遍的图像。

其次,宴饮图有比较清楚的发展轮廓。从现有资料看,宴饮图出现于新莽时期,大量出现是在东汉后期。这样的发展轮廓,与汉壁画墓的总体发展趋势是一致的。新莽之前,壁画墓墓主人关心的是升仙和神秘世界,壁画墓中表现的大都是与仙人神灵相关的内容,宴饮图作为现实色彩的题材没有得到足够的关心。东汉中后期,现实色彩的内容大量进入壁画墓的画面,宴饮图的数量增加也就是顺理成章的事情了。但是另一方面,这一时期中原的壁画没有什么新的内容出现,宴饮图描写的内容与前期基本一样,有程式化的迹象。边远

^① 洛阳市文物工作队,《河南洛阳市第 3850 号东汉墓》,《考古》,1997 年第 8 期。

地区的壁画此期的表现要超过中原的壁画,场面大,内容也丰富,这样就表现出与中原地区不完全一样的图像面貌,其中还有着地域要素的影响。

再次,宴饮图有自己的表现特色。宴饮图出现在墓室内部的重要位置,说明了墓主人的重视,其结果必然是呈现出相对精细、精美的画面。在构图上,墓主人夫妇可分可合,男女双人组合,或全为男性或全为女性的组合显得很有特点,这样的组合在画像石中也有,但是因为壁画墓的总体数量不多而使得这一特色显得突出。因为宴饮图的内容从礼仪出发包括尊老、乐舞和庖厨情节,其中还穿插有祭礼的情节,这些都是礼仪的重点,所以宴饮图表现出来的图像组合能力要超过其他题材的图像。(图6-2)

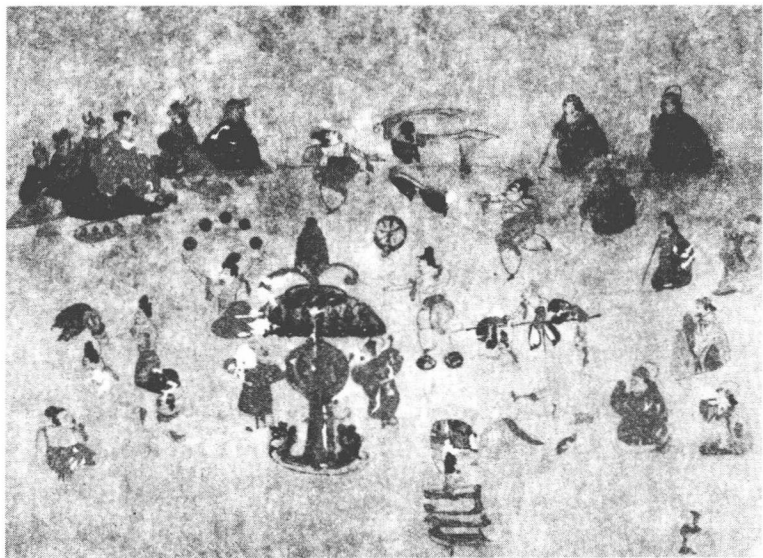


图6-2 乐舞宴饮图

内蒙古和林格尔汉墓壁画 东汉后期

第二节 宴饮图礼仪情节的辨析

古人眼里礼仪无处不在,而且非常重要。比如五礼之一的宾礼,是对人与人交往的礼节规定,与飨燕礼一样也得到当时人们的普遍重视,孔子有过评价。《论语·宪问第十四》曰:“子言卫灵公之无道,康子曰:‘夫如是,奚而不丧?’孔子曰:‘仲叔圉治宾客,祝鮀治宗庙,王孙贾治军旅。夫如是,奚其丧?’”一个昏君因为有良臣为他承担了宾客接待、宗庙管理和军队指挥就

可以不亡国,其中治宾客能够与治宗庙和治军旅相提并论,宾礼活动的重要性已经是得到了极端的强调。礼仪如此重要,汉墓壁画反映宴饮活动,自然是要接受礼仪的指导。

宴饮活动中的礼仪内容主要是五礼中的嘉礼。据《周礼》记载,周人将礼划分为吉礼、凶礼、军礼、宾礼和嘉礼五大类,后代沿用。嘉礼是用于融合人与人之间的关系、沟通互相之间的感情、加强交往联系的礼仪,其中主要包括婚礼、冠礼、燕飧、立储、宾射等礼仪,宴饮就是属于燕飧礼的内容,其中燕和飧也存在着可以区别的内容。汉代之初,朝廷运用的礼仪是由叔孙通参照前人礼制中的燕飧礼而紧急制定的,以后各代皇帝常有补充和修订。在一般士大夫和民间运行的礼仪中,则是《仪礼》中的“乡饮酒礼”。《汉书·儒林传》记:“汉兴,然后诸儒得修其经艺,讲习大射,乡饮之礼。”可见,宴饮之事是社会重视、儒生学习的重要事情,而其中比较普遍的礼仪就是《仪礼》中的“乡饮酒礼”。彭林认为:“乡饮酒礼始于周代,最初不过是乡人的一种聚会方式,儒家在其中注入了尊贤养老的思想,使一乡之人在宴饮欢聚之时受到教化。秦汉以后,乡饮酒礼长期为历代士大夫所尊重,直到道光二十三年,清政府决定将各地乡饮酒礼的费用拨充军饷,才被下令废止,前后沿袭约三千年之久,在中国历史上产生过深远的影响。”^①乡饮酒礼成为一项重要的日常性活动,不仅为历代士大夫所遵守,而且还得到了中央政府的专项资金支持,时间之长久,一直延续到清代的道光年间,说明它是一个普遍而持久的礼仪活动。

因为有这样的礼仪内容,所以宴饮过程中就有相应的具体礼仪要求,这些要求在宴饮图中的反映就是一些具体情节的规定。从汉墓壁画的遗存看,宴饮图中有如下四个主要情节。

第一,尊老情节的图像。

乡饮酒礼在运行中体现着尊老的礼仪,往常这些内容常常被看作是尊老的风气、民俗,实际上这些风气和民俗是受到礼制支持的,也是礼制的一部分,是国家宗教的组成部分。彭林认为,乡饮酒礼在现实生活的运行中一般分为两种内容,一是“宾兴贤能”的在乡举行的乡饮酒礼,一是“在乡序齿”的养老的乡饮酒礼。他指出:“两类乡饮酒礼的仪节基本相同,不同之处是,上面提到的乡饮酒礼(指第一类“宾兴贤能”——引者注)的宗旨是宾兴贤能,所以宾、介、众宾之长都是根据德行道艺选定的青年后学;后一种乡饮酒礼

^① 彭林,《中国古代仪礼文明》,北京:中华书局,2004年,137页。

不然,其主旨是序正齿位,提倡尊老养老的风气,所以宾、介、众宾之长都由老近年高者担任,其余的老人为众宾。六十岁以上的老人都在堂上就坐。”^①

乡饮酒礼在乡人聚会之外还有着尊老养老的教化功能,并且因此还有一些专门的规定,这样的内容作为国家宗教也促进了我国尊老传统的发展。我国自古就有尊老养老的风气。《礼记·王制》云:“五十始衰,六十非肉不饱,七十非帛不暖,八十非人不暖,九十虽得人不暖矣。”三代以来,人们就已经认识到了每个人都要经历衰老的过程,所以也就为此制定了相应的养老制度。《礼记·王制》记载:“有虞氏以燕礼,夏后氏有飧礼,殷人有食礼,周人修而兼用之。”这些礼的制定,都与尊老有关。先人制定的这套养老礼制得到一代又一代的传承并得到完善,也说明了这套礼制的行之有效和所得到的社会认可。

此外,我们还可以从文献中了解汉人的饮食实际情况,通过与壁画图像的对读而补充汉人尊老的礼仪。

在汉壁画中,宴饮图的画面是非常好看的,食物丰盛,特别是肉食陈置的细节特别突出,但是,相关文献中记载的实际情况却是汉人生活中肉食并不丰富。据东汉崔寔《四民月令》的记载,东汉庄园地主的正月食物表是:正旦,祭先祖,宗族团聚,子妇曾孙各上椒酒于家长,称觞举寿。典馈酿春酒。作诸酱、肉酱、清酱。可菹芋。一个庄园地主正月里只有这些肉食要求,其他家庭的情况就不会好到哪里了。中上贵族的肉食也没有特别丰裕的情况,《汉书·淮南厉王列传》记载,在厉王被废的时候,汉文帝专下诏书“给肉五斤”。《后汉书·皇后记》记载,和熹年间,邓后一天也只能保证一次肉饭。这些情况说明,汉代的肉食并不富裕,与壁画上的场面有所矛盾。

但是,汉人对待老人的饮食礼仪则将尊老与肉食相联系,长者食肉而晚辈食素常常成为尊老礼仪的一个明确内容。《汉书·文帝纪》记载,文帝曾下诏:“老者非帛不暖,非肉不饱。今岁首不时使存问视长老,又无衣帛酒肉之赐,将何以佐天下子孙孝养其亲?今闻吏稟当受鬻者,或以陈粟,岂称养老之意哉!具为令。”帝王关心老人的肉食情况,说明肉食已成为当时的一个礼仪指标,而且礼仪的要求是老人的肉食至少要比一般人状态好一些。肉食与孝道相联系的,当然要得到礼制的某种规定。

所以,壁画上的肉食描写是不是与汉人对老人的肉食态度有关呢?这个推论应当是成立的,尊老礼仪的形成对社会上尊老养老之风的形成是一

^① 杨天宇,《仪礼释注》,上海:上海古籍出版社,2004年,145页。

个积极的促进和基本的保证,礼仪因此而将人们的肉食态度带入宴饮活动并作出种种规定也就是非常自然的事了。《礼记·乡饮酒礼》就是这样要求的:“民知尊长养老,而后乃能入孝弟。民入孝弟,出尊长养老,而后成教。成教而后国可安也。”

基于“尊长养老”的认识,乡饮活动中就提出了明确的礼仪行为要求:“乡饮酒礼中除了六十者坐、五十者立的规定之外,还按照年龄的高低配设不等的豆数,七十岁者四豆,八十岁者五豆,九十岁者六豆。豆内所盛,是奉养老人的食物。豆数不同,则所受到的奉养也不同。”^①

乡饮酒礼可以反映出尊老养老之风,以这个视角看壁画墓中的宴饮图,许多画面就可以得到较合理的解释。比如洛阳偃师辛庄壁画墓,西壁北端上层有两人对饮,旁边一个醉酒老人由一童子搀扶,下层两老人在博戏,左边老人身后立一童子。老人醉酒,必是肉食丰盛尽兴而致,醉酒之后并没有遇到多少尴尬,仍然享受着宴饮的欢乐气氛,这是尊老风气使之然。这样的构图,老人在宴饮中的活动不仅得到了生动的表现,而且他们的行为都得到了尊重,这无疑是与养老之风有着明确的联系,也提供了肉食细节的理解线索。(图6-3)



图6-3 醉态老翁图

洛阳偃师辛村新莽墓壁画 新莽

^① 转引自彭林《中国古代礼仪文明》,北京:中华书局,2004年,57页。

第二,祭祀情节的图像。

祭祀是与宗教信仰联系最直接的礼仪活动,祭祀作为宗教活动的观点是所有学者都不会否认的,这样的活动在宴饮图中常常出现,一些大型的壁画墓、画像石墓中都有完整的祭祀图像。其实,在《仪礼·乡饮酒礼》的描述中也有许多祭祀的细节要求,如果将它们作整体看时,这些细节表现的就是无处不在的礼仪情节。

《仪礼·乡饮酒礼》中有许多关于祭祀行为的要求。

“主人篇”记:“宾坐,左执爵,祭脯醢,奠爵于荐西,兴右手取肺,却左手执本,坐,弗缭,右绝末以祭,尚左手膾之,兴加于俎,坐,挽手,遂祭酒,兴席末坐,啐酒,降席坐,奠爵,拜告旨,执爵兴。”这里是说,经过一系列的礼节性环节后,宾主坐下,但这时还不能进餐,待年长的客人坐下后,按照程式化了的礼仪规定,先后将肉食和酒在席上祭祀先人,这其中还要与主人交流一下自己的体会,之后,年长客人的祭礼环节才告一段落。

“宾降篇”记:“主人阼阶上拜,宾少退。主人进受爵,复位。宾西阶上拜送爵。荐脯醢。主人升席自北方。设折俎。祭如宾礼,不告旨。”这里是说主人席前的祭礼。主人接受客人的敬酒后,先退到阼阶上拜谢,然后从北边升席,然后再如年长的客人那样行祭礼,但不需要交流自己的体会。杨天宇考释这里的祭礼是:“祭:包括祭脯醢、祭肺、祭酒,以及膾肺、啐酒等,皆食前祭礼。”^①可见,主人的祭礼也不简单。

年长之外的客人,也要在席前完成祭礼环节。“主人揖篇”记:“介升席自北方。设折俎。祭如宾礼,不膾肺,不啐酒,不告旨。”这些年幼一些的客人也要“祭如宾礼”,学长者和主人一样,席前先行祭礼,但内容相对简单些,也不须交流自己的体会。

当年长的客人、主人和其他客人按照“祭如宾礼”的要求,将这些祭礼环节完成之后,宴席上的其他活动才可以开始。而且,这只是席前的一次祭礼环节,宴席期间,还有许多规定好的祭礼环节,比如中间的祭礼环节和结束时的祭礼环节。

宾主是这样,为他们尽兴的乐师也要在席间进行一些规定好的祭礼环节,即当主人赐酒表示感谢或慰问时,乐师们不能直接接下,而应当起身先行祭礼,然后才能接酒,如果是太师级别的乐师,他可以不起身但须先行祭礼。

有了这样一些祭祀礼仪的规定和要求,那祭礼的细节就溶入了整个大

^① 杨天宇,《仪礼释注》,上海:上海古籍出版社,2004年,69页。

的礼仪过程中而成为祭礼的一部分情节。在认识了这些祭礼活动之后,就不难理解为什么在汉墓葬绘画中有那么多的与祭礼相关的图像,这些图像往往是与宴饮图联系在一起的,有些就直接是宴饮图的一部分。严格意义上讲,根据乡饮酒礼的要求,但凡是宴饮的场合,就应当有祭礼的环节,所以壁画墓中宴饮图的研究不能缺少对乡饮酒礼的分析。

第三,乐舞情节的图像。

在大多数研究汉画像石墓和壁画墓的文章中,乐舞图和庖厨图是与宴饮图并列的一个题材。不过,当我们将《仪礼·乡饮酒礼》中的种种规定作相关对照后却可以发现,乡饮酒礼中的规定是将乐舞和庖厨纳入宴饮内容考虑的,在对人们宴饮场合的礼仪有种种规定的同时,也对乐舞和庖厨有了详细的礼仪要求。所以,宴饮图包含乐舞图和庖厨图。

乐舞情节的图像是宴饮图的重要内容,有席即有乐舞,无乐舞也难成席,这个内容安排也是有礼仪规定的。在《仪礼·乡饮酒礼》中,有许多是关于乐舞安排和要求的,比如“设席于堂廉篇”记:“设席于堂廉,东上。工四人,而瑟,瑟先。相者二人,皆左何瑟,后者,挢越,内弦,右手相。乐正先升,立于西阶东。工入,升自西阶,北面左。相者东面坐,遂授瑟,乃降。工歌《鹿鸣》、《四牡》、《皇皇者华》。卒歌,主人献工。工左瑟。一人拜,不兴受爵。主人阼阶上拜送爵。荐脯醢。使人相祭。工饮,不拜既爵,授主人爵。众工则不拜受爵,祭,饮。辩有脯醢,不祭。大师则为之洗。宾、介降,主人辞降。工不辞洗。”这一段文字详细描写了宴饮过程中的乐舞安排,大致过程是:有两个持瑟的乐人,他们为主人演奏曲目后再下堂演唱《鹿鸣》、《四牡》和《皇皇者华》三支曲,演奏完毕乐人可以在接主人敬酒时不起身拜主人,主人也不必下堂洗爵,但如果是大师(即太师,为国君所赐的乐人)演奏,主人就要下堂洗爵了。这样的文字还有不少,对宴饮中的乐舞礼仪都做了详细的安排,特别是相关的细节交代得都很清楚,比如乐人从哪里进来,坐在什么地方,演出走什么样的过程,接主人酒时有什么礼仪,等等。同样,对主人也有这样的详细安排。

乐人演出的曲目,礼仪也已经提供。《仪礼·乡饮酒礼》里记载了《鹿鸣》、《四牡》和《皇皇者华》等22支曲子,其中许多在《诗经》里也能够看到,看来应当是当时流行很广的乐曲。乐人演奏的乐器,《仪礼·乡饮酒礼》里记载了瑟和笙等乐器,这也是当时乐人最常用的乐器。在乐人的这些演出活动中,根据礼仪的要求也分成几个段落完成,演出的形式有独唱,也有合唱,也有伴唱等形式。

礼仪规定的演出效果如何?《仪礼·乡饮酒礼》里“说屡篇”中也有记

载：“说屨，揖、让如初，升，坐。乃羞。无箚爵，无箚乐。”这是一段对宴饮的要求，却也是一段对宴饮乐趣的描写，说主人和客人在吃着许多美味菜肴的同时，听着一边又一边的乐曲，美酒畅饮，宾客欢乐无穷。

乡饮酒礼中的这些内容，已基本将汉代墓葬绘画中的乐舞内容包括进来了。依据乡饮酒礼的安排，这些内容都是在宴饮的场合完成的，又明确写入了《仪礼·乡饮酒礼》中，那我们就没有理由将宴饮图和乐舞图分开来认识，特别是在理论性文章中，应当将两种题材合而为一来认识，有了这样的认识才符合汉人的礼仪要求。（图6-4）



图6-4 宴饮图

洛阳偃师辛村新莽墓壁画 新莽

第四，庖厨情节的图像。

《仪礼·乡饮酒礼》中，不仅对宴饮过程中的乐舞有所安排，而且对宴饮过程中的食物也是有详细的安排。上文所引“说屨篇”中就有这样的文字，比如“乃羞”的记载，杨天宇考释：“乃羞：羞，进。所进者，是狗臠（音 zì，切成大块的肉）和醢。”^①就是说在这次宴饮中，主人提供的是切成大块的狗肉

^① 杨天宇，《仪礼释注》，上海：上海古籍出版社，2004年，83页。

和其他肉酱。狗肉要大块切,还要配有肉酱,这是非常细致的安排了。

“蒲筵篇”整篇文字都是记载宴饮中对庖厨的安排:“蒲筵,淄布纯。尊綌,宾至彻之。其牲,狗也,亨于堂东北。献用爵,其他用解。荐脯五挺,横祭于其上,出自左房。俎由东壁,自西阶升。宾俎脊、胁、肩、肺,主人俎脊、胁、臂、肺,介俎脊、胁、肫、胙、肺。肺皆离。皆右体,进腩。”这一段文字主要记载的是乡饮酒礼中亨食狗肉的安排,包括狗肉应当怎样烹饪,年长的宾客应当如何食用,其他宾客应当如何食用,主人又是如何食用,等等。狗是乡饮酒礼中的常用之牲,礼仪因此而对其予以了详细安排。在汉代墓葬绘画中,狗肉也是庖厨中的常见之物,特别是在山东的一些画像石墓中,经常有狗肉的特写。乡饮酒礼中描写的所用之牲还有其他种类,比如牛、羊、鸡等,这些牲物都在墓葬绘画的画面上有所表现,如果作一一对照的话,几乎可以看作是文字和画面的对应描写。

以往对于汉代墓葬绘画中的庖厨图,也基本上是从反映现实生活的角度来理解的,对于宗教思想的涉及也是从这个角度出发,认为墓主人是想将这样的生活享受带到另一个世界。但是当我们将礼仪中的乡饮酒礼带入这样的画面后,一个另一样的宗教内容出现了,这就是国家宗教的礼仪。就画面的构图而言,这样的画面是与宴饮直接联系的,它服从于乡饮酒礼的主题,与宴饮活动中的其他内容都属于同样的题材。因此,我们可以提出,从乡饮酒礼角度看,庖厨图不宜单独划分于宴饮图之外。汉墓壁画中,墓主人带入彼岸的宴饮活动,不仅有此岸宴饮的物质内容,而且还有此岸宴饮的礼仪内容。

第三节 宴饮图的国家宗教意义的认识

宴饮图是国家宗教的表现,这个观点首先是可以使我们得到一个重新审视宴饮图宗教内容的角度。对于墓葬绘画中的生活画面,以往都是从现实生活的反映角度来理解的,汉壁画墓中的宴饮图也如此,学术界最普遍的认识是把这些画面归之于对现实社会生活的反映,并因此认为,由于将饮酒活动绘入画面,壁画墓的现实性得到了增强。其实在汉代,宴饮在现实生活中不仅仅是一件一般的日常社会活动,其中还包含着丰富的礼仪要求和具体规定。

第一,汉人对礼仪的重视。

宴饮图的重新认识可以使我们认识到礼仪在我国传统社会的现实生活

中有着多么深入的影响。

首先,是礼仪的要求制定之细之完整。

我国的礼仪要求,收集在《仪礼》中,其中记载了古代的15种礼仪,据传这些礼仪是周公所制。《尚书大传》记:“周公摄政,四年建侯卫,五年音成周,六年制礼作乐,七年致成王。”周公制礼只是个大致的说法,说明中国的礼制形成于周代,是为适应并维护农业宗法等级制度的社会政治需要而逐渐形成的一系列制度。先秦时期,《仪礼》称《礼》,两汉仍是单称,也有称《士礼》或《礼经》,何时有了《仪礼》之称目前尚无定论,据《晋书·荀崧传》记,荀崧曾上疏立言“郑《仪礼》博士一人”,由此可以认定最迟在晋元帝时就有了《仪礼》之名。《仪礼》中,记载宴饮礼仪的主要是“乡射酒礼”和“燕礼”。其中,飨礼和燕礼又有区别。飨礼是周天子在太庙举行的一种具有象征性质的宴会,后来也可指有天子参加的宴饮活动。《左传·成公十二年》记:“世之治也,诸侯间天子之事,则相朝也,于是乎有享宴之礼。”^①《小雅·彤弓》郑笺云:“飨谓享,大牢以饮宾。”^②飨礼因为是涉及到周天子举办的活动,所以存在着等级高、程序复杂等许多要求和限制,在现实生活中并不普遍。燕礼则不同,应用面较广,它是现实生活中诸侯宴享臣下的礼仪,实际运行过程中它的内容可能还要更加丰富些。《礼仪·燕礼》贾公彦疏云:“燕有四等……诸侯无事而燕,一也;卿大夫有王事之劳,二也;卿大夫又有聘而来,还与之燕,三也;四方聘客,与之燕,四也。”^③燕礼最早只是贵族之间的社交活动,后来则也影响到平民阶层,成为一个普遍存在的社会现象。不过,不论是周天子宴会之时的飨礼,还是贵族、平民之间的燕礼,都体现出了礼制的精神,即在礼制所设定的种种程序运行中体现封建的等级思想、伦理道德观念等。统治者有这样的要求,飨燕礼也就早早地把日常生活中的饮酒活动赋予了繁复的礼制内容。

其次,是汉人对礼仪恢复、完善的努力之细之完整。

秦国的统一战争摧毁了六国而一统天下,同时也摧毁了中原的礼仪文化。《史记·儒林列传》记:“及至秦之季世,焚《诗》《书》,坑术士,《六艺》从此缺焉。”秦代政策的直接后果就是到了汉代初年,中央政府需要到民间去广泛收集这方面的书籍。但是汉人有着巨大的恢复热情,终汉四百多年,

① 杜预,《春秋左氏传集解》,上海:上海人民出版社,1977年,714页。

② 参见褚斌杰主编,《〈诗经〉与楚辞》,北京:北京大学出版社,2002年,57—61页。

③ 同上。

汉人一直在孜孜以求地恢复并完善着礼仪文化。汉代,礼仪得到弘扬,《仪礼》成为五经之一,当时属今文经学。因为秦始皇文化政策的极端破坏,汉初遇到了《仪礼》残缺不全的形势,需要大力收集和整理。汉代,由于社会的重视和学者的努力,《仪礼》的传承很快得到了恢复,基本上可以提供清楚的传承脉络,即史载的由鲁高堂生开始的所谓“五传弟子”,汉宣帝时可考的博士是后苍,他以《诗》、《礼》名世。又据《汉书·艺文志》记载,《礼》学的大戴、小戴和庆氏三家在汉宣帝时都已经在中央设立了学官,使得这三家成为西汉传《礼》最有影响的学派。到东汉,三家渐显衰微,《隋书·经籍一》已经这样记载了:“三家虽存并微。”因为这条线传下的礼学使用的是“书同文”之后的文字,所以属于今文经学。今文学派之外,西汉武帝时在孔子家乡的老宅夹壁中发现39篇今文礼学没有的文章,即所谓《逸礼》,因为是用古文书写,所以属于古文经学。今文经学与古文经学在汉代长期斗争,矛盾到了几乎不可调和的地步。汉末,大儒郑玄为《仪礼》全书作注,将今文与古文贯通整理而为各家接受,也为后代所传。

再次,是艺术作品对宴饮礼仪的反映。

汉之前,由于乡饮酒礼的重要性和普遍性,当时的艺术作品中已经有了关于礼仪内容的描写,《诗经》中反映贵族生活的雅诗里就有许多这样的描写,如主要创作于西周后期的《小雅》中,就有许多这样的诗句。《小雅·小宛》有“各敬尔仪”,要求贵族阶层的男士们在正规宴饮的场合饮酒要诚敬谦恭,注意礼节;《小雅·湛露》有“厌厌夜饮,不醉无归”,表示兄弟族人之间的私宴为了尽兴而可以在礼节上随便些,态度不要像正规场合下那么的严谨。至汉代,汉人对宴饮礼仪的重视在艺术作品中也得到体现,许多宴饮的故事都成为脍炙人口的传说了,比如司马迁在《史记》中对“鸿门宴”的描写。在汉画像石和壁画中,宴饮的画面更是普遍,可谓是俯拾皆是,“鸿门宴”的情景就多次出现在汉画像石墓和壁画墓中,成为一个流行题材。当然,这些作品的艺术感染力都是与乡饮酒礼中的礼制功能有着密切的联系。

第二,国家宗教对宴饮图影响的认识。

在礼仪文化受到如此重视的背景下,宴饮图的理解就不能脱离认识国家宗教指导的思路了。汉之前和汉一代,宴饮成为礼仪的一部分,汉墓壁画在描写宴饮画面时必然要受到礼仪内容的指导和约束,所以在有关宴饮的艺术表现认识上,一定要注意到礼仪的内容。

以往在讨论壁画墓宗教思想时,学者们大多数对天象图、祭祀情节等感兴趣,而对宴饮图则讨论较少,更有把宴饮图直接与宗教内容相联系的,

常常在讨论宴饮图时是将它与现实生活的反映相联系的,由于这样的联系思路,乐舞图和庖厨图都成为分而论之的题材。将宴饮图与现实生活相联系无疑是正确的,但是,即使是非常现实的题材,当它出现在墓室中时,其所处的特定位置就表现出了一定的宗教色彩。当我们引入国家宗教的视角后,在礼制的指导下,宴饮图的宗教色彩就更加鲜明了。宴饮是充满了礼制内容气息的,这属于国家宗教的内容,如果不这样认识,那许多宝贵的宗教信息就要无谓的损失了。

关于国家宗教的认识,学术界有不同的看法。一般而言,国家政治是入世的,是不去想象彼岸而只关心现实的,支持其运行的是国家政权;相反,宗教信仰是出世的,向往彼岸而不关心现实,严密的宗教组织支持着它的存在。这样的认识来自西方,是由于对基督教等世界宗教发展的总结而形成。但是,中国的宗教形态有着与西方宗教发展不完全一样的轨迹。首先,在中国宗教信仰中,虽然也强调出世,但入世的色彩始终不能消除,即使是在中国最成功发展的宗教信仰——佛教,其教徒在传教过程中也常常表现出对世俗的亲近,比如有将皇帝称为等身佛等种种世俗色彩明显的行为。道教作为中国自己的土教,其中的人世思想和行为就更多了。其次,中国的国家政权始终带着浓郁的宗教色彩,没有一个皇帝在改朝换代的过程中不强调自己的神秘身世的,没有一个政权能够容忍祭祀神灵、祖先的权力旁落的,没有一个中国的皇帝不为强化自己的天子神圣性而始终做着种种努力,代代都有的频繁改换年号的行为,基本上都是出于对宗教伦理和功利的解释和要求。再次,中央集权政治体制下的中国皇帝和中央政权下的许多具有宗教色彩的行为并不完全是为了这个世界的要求,其中有许多是为另一个世界的要求而做的,或者是两者皆有而无法分辨的,比如历代皇帝都向往长生,都要为自己的陵墓而大兴土木,比如许多皇帝都向往的封禅,等等。所以,中国的宗教发展形态与西方的宗教发展形态不完全一致。封建社会的任何时期,宗教的要求都是普遍存在的,但是在中国历史上就没有出现过神权的政权,强大的中央集权体制承担了神权的一部分,满足了宗教发展的要求。国家宗教具体形态可以继续深入探讨,但国家宗教在中国存在的观点应当是成立的。

另一方面,宗教美术的特点是通过图像表达的主题只能依托于宗教象征体系而完成。伏羲女娲蛇身图像的出现,代表着生殖崇拜的期待;西王母的出现,代表着长生希望的可能;观音菩萨的出现,代表救苦救难的普度众生向往。宗教美术图像的象征意义是服从于一个宏大而固定的象征体系的,只有在这个象征体系中,它的图像才具有真实的象征意义,世俗的美化

之身只有在由信徒们的象征积累体系中才能演化为神圣之体。

根据以上两点认识,我们可以从国家宗教即礼制的角度来认识汉墓壁画中宴饮图的宗教美术价值,特别是通过乡饮酒礼而得到的艺术表现。在汉壁画墓中,宴饮图都是出现于墓室内的重要位置,墓主人常常是正襟危坐,这些都应当是与礼仪相符合的行为。

首先,宴饮图体现了墓主人对礼仪的服从。一方面,壁画墓的墓主人属于中上贵族阶层,在维护礼仪方面要比画像石墓主人有更多的自觉性,忽视这方面的要求而谈对现实生活的反映,那就显得过于原则化了;另一方面,壁画墓主人将礼仪带入另一个世界,也凸显了绘画艺术的重要性,这是一种意识,墓主人已经可以借此发挥对彼岸的想象并表现的比较具体化了,这种意识的存在是一种宗教热情,促进了壁画墓的建设。这一认识是有意义的,因为在往常的研究文章中很少涉及到国家宗教的内容,即使是联系到了天象等国家宗教的内容,但这些都没有宴饮图来得准确、具体和普遍。

其次,宴饮图也是汉代墓葬绘画对长生主题的直接表达。汉人长生的要求是基于“死既长生”的认识,也就是否定生命的消失,认为走进墓室并不代表生命的结束而是生命的继续。有了这样的想法,汉人就将墓室的建设与现实生活进行了最大可能的结合,其中一点就是将礼仪性的宴饮活动带入墓室。另一方面,由于宴饮图都被置于墓室的重要部位,同时又是最精心描绘的部分。所以,如果我们承认汉人在墓室中所追求的宗教价值,那么宴饮图的宗教价值就当然要得到最大的肯定。

再次,与画像石西王母图像的比较。对比汉壁画墓中宴饮图被描绘的位置,汉画像石墓中的相似位置一般是西王母图像。西王母是可以为墓主人去长生世界提供帮助的,它的构图也是一个组合,有提供长生药的蟾蜍、玉兔等,有伴随升仙的羽人、仙鸟等。有了这些组合,西王母的长生世界才有了长生实现的可能。宴饮图也是这样,它也有一个组合,就是尊老、祭祀、乐舞和庖厨的组合。有了这样的组合,关于乡饮酒礼的礼仪也就完整了。这是构图的比较,从宗教想象角度看两种构图则有了明显的不同。西王母是一个人格神,它可以帮助信徒到达长生的彼岸,同时高高在上的它也是彼岸存在的象征,它是求仙的起点与过程,也是求仙的终点。宴饮图则不是这样,宴饮图表现的是一个礼仪场景,并没有表现求仙的过程和仙境的内容,但是因为它是被礼仪所规定的,所以也是墓主人所期望在彼岸得到的,以它的现实性来表现彼岸的真实性。所以,如果我们关心西王母的长生世界存在,那宴饮图的礼仪存在也同样应当得到我们的关注。西王母是从升仙过

程和彼岸的存在来表达宗教体验,而宴饮图不仅仅是生活享受延续的一种要求,也是一种政治的要求,是从礼仪的生活体验来表达宗教体验。

在获得以上认识的过程中,《仪礼·乡饮酒礼》提供了非常具体的对应内容,因为宴饮在现实生活中的普遍性,汉墓壁画中的宴饮图因此而成为国家宗教在汉代的最通俗的绘画表现,宴饮图表达的不仅仅是墓主人的礼仪体验,而且也是当时国家政权的要求和汉人的礼仪体验。

综合以上的辨析,我们从乐舞图和庖厨图中考释出其所包含的乡饮酒礼内容,因为有了这些内容的存在,它们与以往所说的宴饮图都应当是归入“乡饮酒礼”的礼仪之中,《仪礼·乡饮酒礼》中的乡饮酒礼就是将乐舞和庖厨纳入宴饮内容做统一考虑的。在这样认识的基础上,我们研究汉墓葬绘画的宗教思想时就不宜将这三个内容分而论之,而应当作为整体看待,从礼仪对宴饮场合的种种礼制规范中来认识宴饮、乐舞和庖厨的宗教内容。概言之,汉墓壁画宴饮图的主要情节是与礼仪相联系的尊老情节、乐舞情节和庖厨情节。(图6-5)

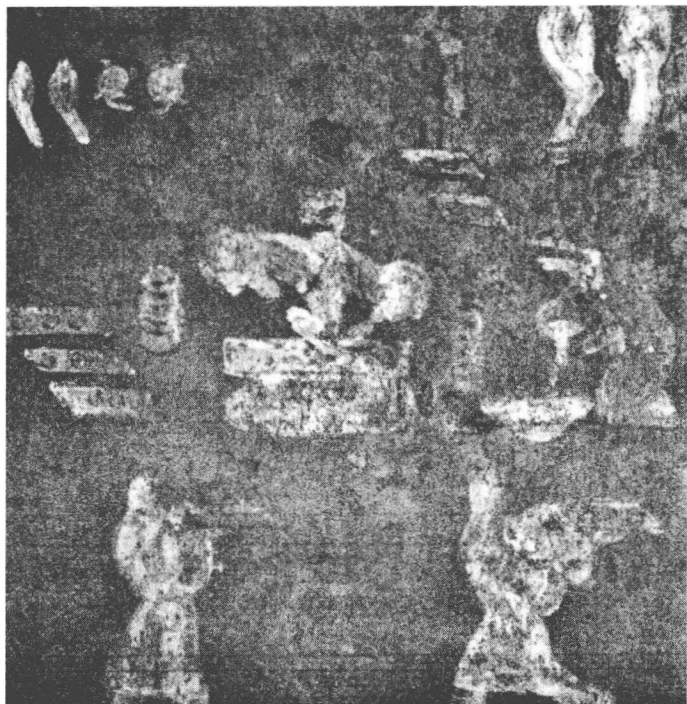


图6-5 庖厨宴饮图

洛阳偃师辛村新莽墓壁画 新莽

第七章 升仙图的仪式内容解读

汉人追求长生,社会各个方面都弥漫着对长生的期待,研究汉墓绘画当然也离不开对汉人长生信仰的认识。一般而言,汉人是希望通过做神仙来实现自己长生愿望的,升仙因此而成为汉人的长生方向。不过,汉人对长生的认识也是在不断发展的。西汉时期,人们对长生世界感到神秘而对方士的升仙指导深信不疑。东汉时期,特别是东汉中期以后,人们将对现实生活的无比热情带入到长生世界,虚无缥缈的仙界因此而充满了世俗的色彩,汉人想当然地将地位、财富等种种世俗内容带入仙界,升仙活动似乎成为墓主人的一次搬家活动。汉人升仙的热情、升仙认识的变化都反映在汉墓壁画中。首先,汉壁画墓中,升仙图是一个十分重要的图像。一方面,升仙图是汉人长生思想最直接的表现,一些著名的壁画墓中都有升仙的图像存在;另一方面,这些升仙图常常位于墓室的顶部和其他重要部位,也表现出升仙图在墓主人长生努力中所具有的崇高地位。其次,对应着现实生活中升仙认识的变化,汉墓壁画中的升仙图也有一个发展的过程。如何解读升仙图的存在意义?目前常见的学者们的思路是对其中具体物像的考证,考证物像的出处,考证物像的象征意义,而对升仙图整体结构的认识,以及升仙图的发展,则基本处于表层的描述,比如图像所处的位置,物像的原始组合等。我们认为,升仙是墓主人的终极目的,升仙图必然是墓主人在墓葬建设中重点考虑的图像,这样的图像应当有一个大结构的场景,这个结构就是仪式,通过仪式的图像表现,墓主人的升仙热情和要求方能得到最直接和最完整的表现。但需要说明的是,汉墓壁画中的升仙图是与汉画像石中的升仙图不完全一致的,前者是国家宗教构筑的仙界,是一种由国家宗教的天界改造的仙界,后者是西王母民间宗教构筑的仙界。具体的辨析以下有专门章节深入讨论,为集中说明升仙过程中的完成仪式,这里还是以一般习惯的升仙术语讨论。

第一节 升仙图的完成仪式判断

升仙是一个过程,有升仙的开始、途中和完成。如何认识升仙图,我们能不能探讨升仙图表现的是升仙全部过程还是升仙中的某个阶段?从仪式角度出发,我们认为大多数升仙图表现的是升仙完成的阶段,升仙图就是一个在升仙终点举行的一个升仙完成仪式图。升仙图的组合一般有两个内容,一是墓主人和相关人员组成的世俗人物,一是众多大神、灵物组成的仙界神灵。世俗人物是比较简单而清楚的,墓主人之外有墓主人的亲属、随从等,因为是要去升仙,所以一般是墓主人或墓主人夫妇。仙界神灵就比较复杂了,常见的大神有女娲、伏羲等,灵物有朱雀、白虎等神兽和日、月等天界物像。这两个内容的组合构成了升仙图,但是升仙图对墓主人亲属、随从表现比较简单,对仙界神灵表现的则比较充分。由此判断,升仙图主要表现的是升仙完成的阶段。具体探讨如下:

第一,大量神灵的同时出现。

升仙就是要到仙界去,按照汉人对升仙的理解,墓主人的升仙必须是在神灵帮助下完成的,神灵可以在升仙的任何阶段提供帮助。但是,在汉墓壁画的升仙图中,神灵的出现不是少数而是大量的同时出现,是一种集体出现的场面,这是一种什么含义呢?

升仙就是要去仙界,仙界自然是神灵众多的地方,问题是这些神灵为什么会同时出现呢?从艺术表现看,众多神灵在画面上出现,可以表现出一种仙气扑面的感觉,因此而获得强大的艺术感染力,这是艺术层面的理解,并不涉及长生过程的本体认识。也有文章认为,这是神灵在迎接墓主人的到来。比如,对洛阳西汉卜千秋墓壁画的解释就是:“图像表现的是西王母及其天庭神灵正在迎接墓主人夫妇之魂升天的场景。”^①迎接墓主人升天的理解涉及到了长生过程,这是没有疑义的。不过,“迎接”本就是仪式的一种形式,只是仅仅这样的理解显得太原则化了。

我们认为,之所以众神灵同时出现,就是因为这是一个仪式,是墓主人进入仙界的一个仪式,即升仙完成仪式。在升仙图中,众神灵的集中,表示

^① 贺西林,《古墓丹青——汉代墓室壁画的发现与研究》,西安:陕西人民美术出版社,2001年,31页。

已经是在仙界了,神灵们来到墓主人身边,为他的升仙完成举行仪式。这是一个规范的行为,神灵的到来表示对墓主人升仙的赞同和接纳,也由此而说明神圣性时刻的到来。这也是一个象征性的行为,女娲、伏羲等传统神灵象征着大神们的帮助,蟠螭等神兽象征着长生办法的实际操作,日、月等物象象征着仙界的存在,等等。同时,这也是“将日常生活转变到另一种关联中”的转化,汉人在重大事件发生时对仪式的礼仪要求转化到了壁画中,这种“关联”就是长生的办法、条件、目的地等因素的相互联系。

在升仙图中,还有一种符合仪式特征的现象,这就是奇异神灵的出现。升仙图中,有的神灵是我们熟悉的形象,但有的神灵是我们不熟悉的形象。偃师辛村汉墓壁画的升仙图中,辟邪神(或称怪物、方向氏等)旁,双手举托月轮(圆轮中有桂树)的是一蓄八字须的男子,双手托日轮(圆轮中有金乌)的是一女子,这完全违背了人们对日月与阴阳联系的象征体系的认识。在偃师辛村汉墓壁画稍后的洛阳北郊石油站汉墓壁画中,也出现了这样阴阳互置的图像。何以男举月轮而女举日轮?这就是仪式的原因。法国人类学家爱弥尔·涂尔干认为:“确切地说,圣物就是被分离出来的事物。圣物之所以是圣物,是因为神圣事物与凡俗事物之间有条不可逾越的鸿沟。通常说来,圣物超脱于其他事物之外。而且,有一整套仪式可以用来实现这种根本上的分离状态。”^①日、月和女娲、伏羲是圣物,与世俗社会的凡物是有区别的,其神圣性是要通过仪式来体现和保证的,即保持一种“分离状态”。在一种信仰成熟的阶段,分离状态在仪式中是有一套完整而规范的环节来保证,之前,则要以一些特殊的手段来保证了,比如生疏、奇异,甚至反常。女娲、伏羲性别的错位就是这种表现。偃师辛村壁画墓为王莽时期墓葬,洛阳北郊石油站壁画墓为东汉前期墓葬,这一时期正是社会大动荡之际,方士信仰的仪式受到破坏,是一种“分离状态”,因此,奇异神灵的出现是可以理解的,它们与伏羲女娲等神灵聚合,象征着一个完成仪式的正在进行。

第二,天门明确的升仙过程完成。

如果神灵的集体出现还存在着不确定性,那么当神灵出现地点是天门时,升仙完成仪式就应当是一个可以明确的结论了。关于天门,汉人已经有了将天门与另一个世界联系的想法,而且在墓葬绘画中得到表现,比如四川地区汉画像石中就有许多表现。天门是凡人生命的终点,同时又是成为仙

^① [法] 爱弥尔·涂尔干,《宗教生活的基本形式》,上海:上海人民出版社,2006年,285—286页。

人的起点,这样的认识是长生信仰的支撑点。升仙的仪式放在天门前是合理的,或在进入天门之时举行仪式是一个必要的升仙环节。那么,汉墓壁画中的升天图含有天门的情节吗?从墓葬遗存看,回答是肯定的。

洛阳卜千秋西汉墓壁画,该墓升仙图位于墓顶平脊上。升仙图画面由13块画砖组成,长4.51米,宽0.31米,依次绘有女娲、月、持界节方士(也作羽人解)、二青龙、双泉羊、朱雀、白虎、仙女、奔兔、猎犬、蟾蜍、卜千秋夫妇、伏羲、日、黄蛇等。从形制上看,墓顶就是墓室的最高处,其象征意义就是连接天庭、仙界的地方,也即天门所在。这是墓主人夫妇进入仙界的起点或到达仙界的终点,在此举行升仙仪式是符合日常生活逻辑的。在升仙的过程中,除了起点和终点,其他阶段是不会有这么多神灵同时出现的,也没有必要,所以画面上神灵如此众多的出现,完全符合升仙仪式的内容,是一个终点到达、目标实现的欢庆仪式。(图7-1)



图7-1 卜千秋夫妇升仙图局部

洛阳卜千秋西汉墓壁画 西汉后期

同时,我们还可以从图像的具体组成要素认识这个问题。稍后的洛阳西郊浅井头西汉墓壁画,也出现了内容相近的仪式图像。该墓壁画位于墓室顶部平脊,由7块画砖组成,从南向北依次有朱雀、伏羲、日、白虎、双龙、怪人、朱雀、双龙穿壁、蟾蜍、神人、月、女娲、瑞云等内容,又是一次众神相聚的场面,引人注目的是在此升仙图中出现的是双龙穿壁,这是一个有天门象征意义的物象。

关于天门的意义,玉的象征意义也为我们提供了一个有价值的视角。

玉在汉人的认识中与长生、升仙有着联系,墓葬建设中,玉衣、玉窍塞、玉蝉琯、玉璧、镶玉棺等葬玉都得到了大量的使用。我国传统文化中,人们一直认为玉的使用可以使尸体不朽,葛洪《抱朴子·对俗》中就这样记载:“金玉在九窍,则死人为之不朽。”葬玉的使用还会演为神奇的故事,《后汉书·王乔传》记载了镶玉棺的一段情节:“天下玉棺于堂前,吏人推排,终不能动。乔曰:‘天地独召我邪?’乃沐浴服饰寝其中,盖便立覆。”玉对于生命有着神奇的作用。

在墓葬绘画中,玉的图像也与升仙有关。汉代出土的画像石棺上,头部挡板往往刻画有玉璧或十字穿(连)璧的图像,或可称其为“悬璧图”。以往有学者认为石椁头部挡板的图像,是天的象征表现,往往通过圆璧加以象征,因为“中国古代认为天圆地方,在各种礼器中,璧是人们用于祭天的,璧的圆形也寓意天圆之形”。^①不过,还有将玉与升仙更加直接联系的考古资料。重庆巫山汉画像石墓出土的双阙铜牌饰件上刻有“天门”铭文,而且其中有玉璧的形象。玉璧与天门的联系,在文献中也可以找到依据。《史记·孝武本纪》记载:武帝时期,因方士而言修建的建章宫,“其南有玉堂、璧门、大鸟之属”。璧门,即有玉璧装饰的大门。中国古制南门是正门,在建章宫的正门上装饰玉璧,自然是有重要依据的。据《三辅黄图》、《西京赋》等典籍记载,西汉时长安城的建章宫未央宫的正门都还有“阊阖门”这个别名,“阊阖”即“天门”。屈原《离骚》有诗句:“吾令帝阊开关兮,倚阊阖而望予。”王逸《楚辞章句》的注是:“阊阖,天门也。”汉代皇宫的正门有“天门”之义,并因有玉璧装饰而称“璧门”,玉璧也就与天门产生联系。

许多学者常常将壁画中升仙图的情节与马王堆帛画中的升仙情节相比较,而马王堆帛画中的玉璧也与升仙有关。徐琳《汉王侯墓葬出土玉器研究》认为:“马王堆帛画中在人间与天界之间就有一系绶带之圆璧相隔。可见璧确实有隔离天界与人间的的作用。汉代墓葬中丧葬玉璧的大量出现,除殓尸功能外,另一作用就是灵魂进入仙界的通道,是连接天界与人间的界际。直接把玉璧随葬在墓主人身边,确是一种期望灵魂平安升仙,从而‘长宜子孙’的文化心理。”^②

至此,我们可以认为玉璧就是天门的标志物,而壁画升仙图中的双龙穿璧的象征意义也可以由此而清楚,即:这是一个有天门象征意义的物象。如此,墓葬中关于玉的使用和玉图像的出现也支持我们的观点。那么,升仙

① 罗二虎,《汉代画像石棺》,成都:巴蜀书社出版社,2002年,195页。

② 徐琳,《汉王侯墓葬出土玉器研究》,南京大学博士学位论文,2006年,164页。

图中的仪式就是在天门前进行的升仙完成仪式。

金泽认为：“仪式的职责在于作为工具，它比信仰更为优越的地方在于它实现了宗教想要达到的目的。”^①众神灵的出现和天门的演绎就是升仙仪式职责的体现，神灵集体到来是说明升仙任务的完成，天门则更加直接地将墓主人与长生的标志物产生了联系。将升仙图作为升仙的完成仪式看待，墓主人的终极目标就显得非常清楚了。

第二节 升仙图的演变与仪式式微

梳理汉墓壁画的遗存可以发现，升仙图并没有贯穿于汉墓壁画的全部发展过程之中，西汉壁画墓中的升仙图，到东汉的壁画墓中就不容易找到了。从史的角度看，西汉后期到东汉末，壁画墓中升仙图发展呈现出来的趋势是仪式式微，在演变过程中世俗气息越来越浓郁。比如，洛阳朱村东汉—曹魏墓壁画北壁上的夫妇宴饮图，如果不做解释，很难使人想到此画是墓室中的一幅图像。墓主人夫妇恍如在世间的居所里，他们享受着没有任何区别的宴饮美食、美酒和奴仆的伺候，以往墓室中的一些“仙人”、“仙境”要素都没有了。（图7-2）



图7-2 夫妇宴饮图

洛阳朱村东汉—曹魏墓壁画北壁 汉魏之际

① 金泽，《宗教人类学导论》，北京：宗教文化出版社，2001年，230页。

关于升仙图的演变,从王莽新朝时期就已经开始。典型的升仙图一般绘于墓室顶部,众神相聚,围绕于墓主人而共同构成画面,这样的画面不仅在位置上居于墓室重要之处,比如顶部,而且也一定是整个墓室壁画中最精美之处。在新莽时期,墓主人的升仙图在墓室中有了变化。偃师辛村汉墓壁画中,墓室顶部,即隔梁上仍然是升仙图,表现着墓主人升仙的仪式,但在中室东、西两壁也绘有非常精美的宴饮图,其内容更加丰富。宴饮图的内容包括墓主人对饮、观舞、博戏和庖厨,每壁两幅图。东壁为对饮和观舞,画面构图为上下两层;西壁为博戏和庖厨,画面构图中,博戏出现于两层,庖厨出现于三层。从图像内容的丰富和构图层次的丰富看,宴饮图已经不在升仙图之下了,说明墓主人的重点已不完全放在升仙图上了。

东汉中期以后,升仙图发生了更大的变化。

首先,墓主人升仙热情不减但对升仙图的表现热情已消退。在墓室顶部的图像上,画面的内容仍然是天界和仙界,然而图像内容的展开已不再如西汉后期那样具体了。河南密县打虎亭2号墓是东汉郑州地区的大墓,墓室全长19.14米,最宽处16.56米,墓室内的甬道、前室、中室及三个耳室皆存在着大量的壁画和画像石,其中壁画总面积有300多平方米,目前仍然保存着200多平方米,可见墓主人是将壁画作为了自己升仙热情表现的一个重要方面。在墓室甬道的顶部和前、中室的顶部,仍然绘有神灵和云气等图像,完全是一派仙界的景象。但是,这些图像中,墓主人的情节并没有出现,关于他的情节是在甬道两壁和墓室的四壁上出现的,如甬道中的车马出行图、中墓室南壁上的迎宾图和北壁上的宴饮图,这些图像表现得非常细致,足以清楚地表现墓主人对仙界的向往心情。墓主人形象在仙界的退出,并不是墓主人对仙界具体构造的热情已经减少,而是他有了另外的认识,他将热情移至表现现实内容的图像上,这一点使墓室顶部图像的性质发生了明显的变化,比如东汉晚期山东济南董园村1号墓,其券顶的图像就直接作“天象图”解。洛阳新安铁塔山东汉墓壁画,墓室内景正面是墓主人,在他的上方还是天象图像,但此图像的描绘已经是非常简化了。简化的图像具有抽象性,是象征性的符号,其内容是已经固定的了,而现实生活是丰富、生动的,更加受到了墓主人的欢迎。(图7-3)

其次,墓室顶部图像不再出现仙界的内容。升仙图的出发点是满足墓主人追求长生的欲望,满足这个欲望最直观的图像就是仙界图像。在墓葬建设的形制中,艺术表现的最佳部位就是具有象征意义的墓室顶部,最早的升仙图就是在这里出现的,之后这里也是升仙图最集中的地方。另一方面,

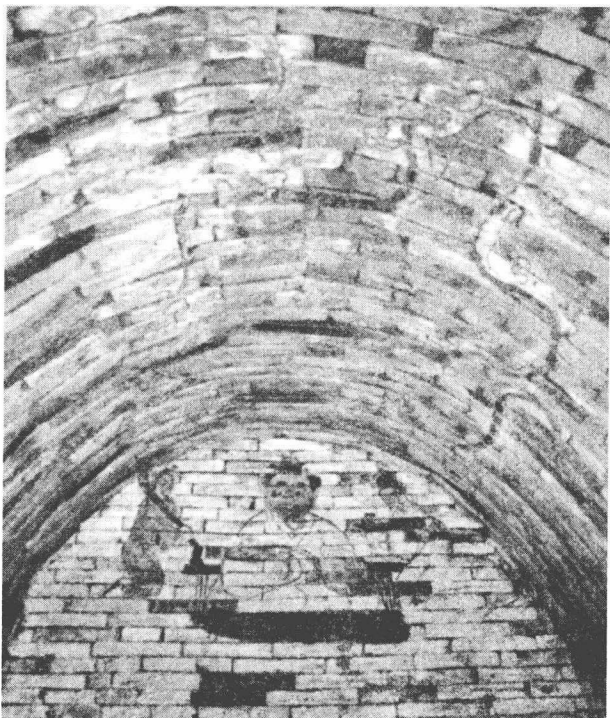


图 7-3 新安铁塔山东汉墓壁画墓室内景

东汉后期

升仙图的内容是来自于墓主人对仙界的想象,神灵的出现、云气的环绕,都是出于这样的认识。所以,当墓室顶部没有仙界结构出现时,升仙图就遇到了皮之不存毛将焉附的窘境。这种情况,东汉后期就已经普遍存在。杏园东汉墓壁画是东汉后期墓室壁画的代表之一,墓室壁画分布于横前堂的南壁、西壁和北壁,壁画宽度有 60 厘米,前后长 12 米,内容有 70 余人、50 余匹奔马的车马出行图,宴饮图辨析不清,但可以认定存在。在这样一个比较丰富的墓室壁画中,仙界之物竟然一点踪迹也没有。据贺西林考证,杏园东汉墓壁画同期的其他洛阳地区壁画墓,如洛阳机工厂壁画墓、洛阳西工壁画墓和洛阳第 3850 号壁画墓中,墓室顶部图像仅见于洛阳第 3850 号壁画墓的甬道上,是一条飞龙,其他墓室顶部皆不见天象图像。此时,墓主人对墓室顶部的忽视已经是非常明显了。^①

① 贺西林,《古墓丹青——汉代墓室壁画的发现与研究》,西安:陕西人民美术出版社,2001 年,71 页。

再次,墓室其他部位的图像日益精美。与墓室顶部图像的衰退成鲜明对比的是,壁画墓其他部位的壁画场面越来越大,描写得也越来越细致、完整。河北中部望都所药村1号墓,属于东汉后期墓室,墓长超过20米,宽度超过10米,壁画基本分布在前室四壁和前、中室甬道两壁,这些壁画作品上都有榜题文字。比如,门内两侧绘有榜题:寺门卒,门亭长;前室东西两壁和与中室相通的墓道两壁绘有众多文武随从,从右至左的榜题是:仁恕,贼曹,戒火,五佰,辟车五佰八人,门下小史,主记史,白事史,侍阁,小史,勉口谢史,主簿,门下功曹,门下游徼,门下贼曹,门下史,追鼓掾,□□掾;东西壁下绘有祥瑞图像,榜题是:羊酒,芝草,鸾鸟,白兔游东山,鸾、鸡、獐子。榜题如此繁复,说明墓主人对壁画投入了多么大的热情,交待的又是多么细致。该墓室的壁画内容已让人赞叹,但是该墓室顶部仍然没有出现天象图,自然也没有升仙图。著名的内蒙古和林格尔壁画墓,也是东汉后期壁画墓,在规模上、图像内容上、艺术表现上与望都所药村1号墓相比更胜一筹,在最重要的中室同样没有出现天象图像,升仙图更是无从谈起。(图7-4)

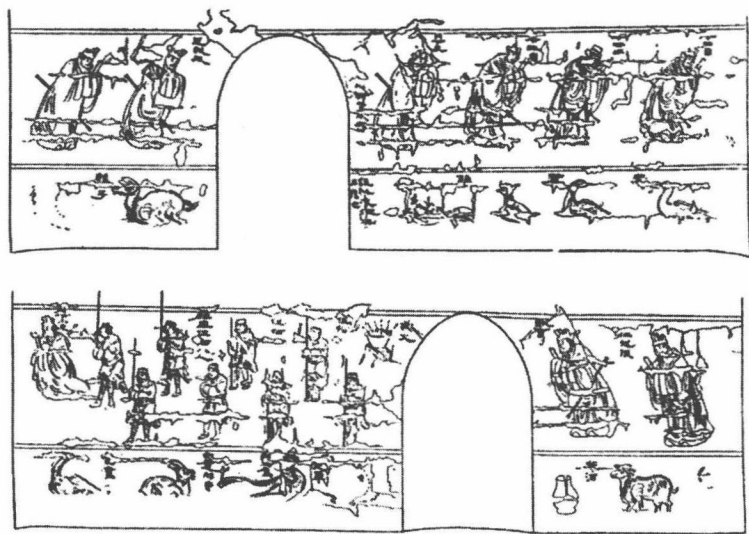


图7-4 河北望都所药村一号汉壁画墓前室
壁画分布图(线摹图) 东汉后期

由以上的梳理可以发现,壁画墓在东汉的发展过程中,对于墓室顶部的图像已不如之前那么重视,特别是东汉后期,墓室壁画的重心已经完全移至墓室的四壁或甬道两侧上,一些著名的壁画墓甚至在墓室顶部不作图像。曾经在壁画墓中十分重要的升仙图,在东汉后期逐步失去了自己的重要性。

同期,壁画墓的其他内容却是一番兴盛的景象,取代了升仙图的作用,在墓室的重要位置反映墓主人对长生一如既往的孜孜追求。洛阳朱村东汉—曹魏墓壁画,在其南壁上出现的导车,马匹的奔姿、人物的神态,精细准确,栩栩如生,其表现技法绝不输于后代。如此精美的图像,由对仙境的孜孜追求而转变为对现实生活的热情表现,汉人的升仙是有了巨大改变。(图7-5)



图7-5 导车图

朱村东汉—曹魏墓壁画南壁 汉魏之际

第三节 升仙图仪式意义的探讨

宗教美术是宗教行为,汉墓壁画的存在是长生信仰的行为结果,即表现墓主人的升仙完成仪式。在完成仪式中,汉人的长生信仰使得现实题材也进入到了墓葬绘画之中,他们是以现世想象着另一个世界的构成,或者根本就认为生命可以长久,现实可以无限,所谓“事死如事生”。所以,汉墓壁画中的仪式,是以一种打破现实时空的形式出现的,礼仪性质的仪式和宗教性质的仪式都在汉墓壁画中得到反映,升仙图仪式内容也因此而获得探讨意义。

第一,仪式与墓葬绘画的一般认识。

西方学者菲奥纳·鲍伊认为:“仪式(ritual)被看作规范化行为的一个类型,它象征或表现了某种东西,而且由此与个人意识和社会组织形成了不同的联系。”^①在汉代现实社会的生活中,这种被规范化了的行为大致可以分为两类,一是被等级观念所要求的具有礼仪性质的仪式,一是被某种信仰所指导的具有宗教性质的仪式。

有礼仪性质的仪式,是完全服从于封建社会秩序的活动。在我国封建社会的礼仪中,一个突出的外在的表现就是等级观念的强调。比如出行图,汉代墓葬中特别受到墓主人的喜好,不论是壁画墓还是画像石墓,出行图都是出现频繁的图像题材。对照汉代的丧葬礼仪,对车马的数量是有等级要求的。《汉书·霍光传》记:“光薨,发材官轻车北军五校士军陈至茂陵以送其葬。”霍光的地位使他能够动用北军车马为其送葬,这是他显赫地位的表现。但是,霍光的地位不是人人都有,可他的丧葬行为和场面却成为了其他主流社会成员所要求的一个标准,所以东汉邓骘死后也要比照这样的场面,“弘将葬,有司复奏发五营轻车骑士礼仪如霍光故事”。(《后汉书·邓骘传》)如此,从礼仪角度看,汉墓葬绘画中车马成群的场面就非常合理了,它是一个体现墓主人身份的具有礼仪性质的场面。墓主人有身份,那他的马队就应当具有对应的规模,马队规模越大就越能够体现他的地位,而这些,都是与仪式相联系的。(图7-6)



图7-6 车骑出行图(线摹)

内蒙古和林格尔汉墓壁画 东汉后期

^① [英] 菲奥纳·鲍伊,《宗教人类学导论》,北京:中国人民大学出版社,2004年,176页。

具有宗教性质的仪式,与世俗礼仪性质的仪式有联系,但更多的表现出来的还是宗教行为的性质。如何理解这种性质?英国人类学家菲奥纳·鲍伊在《宗教人类学导论》里做了详细的梳理,他举了两个著名的定义。一个是特纳提出来的:“用于特定场合的一套规定好了的正式行为,它们虽然没有放弃技术惯例,但却是对神秘的(或非经验的)存在或力量的信仰,这些存在或力量被看作所有结果的第一位的和终极的原因。”另一个是亚历山大(Bobby Alexander)提出的:“就最一般的和最基本的方面说,仪式是按计划进行的或即兴创作的一种表演,通过这种表演形成了一种转化,即将日常生活转变到另一种关联中。而在这种关联中,日常的东西被改变了。”^①我国的宗教礼仪源远流长,而且由于政教合一的原因,五礼中的吉礼成为宗教祭祀之礼,包括祭天、祭祖、祭社稷、祭山川日月风雨雷电等,并且这些祭祀也成了社会生活中的重要部分,所谓“礼有五经,莫重于祭”(《礼记·祭统》)。在汉代,祭祀的行为已经深入到日常生活的各个方面,甚至因为社会底层或边远地区的祭祀活动过多而引起主流社会的不满,西汉中后期统治阶级内部因此还在朝廷上屡次发生罢“淫祀”的奏议事件,支持者和反对者从元帝一直争论到王莽新朝。

由仪式的视角看壁画墓,汉墓壁画中的仪式图像无处不在,如神灵的组合、历史人物的出现、宴饮活动、车马出行等,表现的方式有想象世界的描绘,也有现实场景的描绘。在可辨析的画面中,仪式图像不仅数量多,而且基本位于墓室的重要位置,如甬道、墓顶等。这样的现象,透露出仪式在壁画墓建设者意识中所具有的重要性。

仪式是研究宗教活动的基本视角,在我们研究汉墓壁画所具有的宗教内容时,仪式图无疑应当引起我们的重视。对墓主人而言,墓葬建设的过程本身就是墓主人精心设计的一个仪式,目的是在他们从此岸走向彼岸之时表达着自己对社会、人生的某些认识和内心的某些要求。壁画作为墓葬建设的一部分,自然也承担着一定的仪式功能,仪式图像就是这些功能最直接的表现形式。在这些具有仪式性质的图像中,升仙图又是最重要的仪式图:首先,升仙是墓主人长生的终极目标。在汉人的神话世界中,神灵的数量极其庞大,而墓主人选择的神灵却只与长生有关,这些神灵具有着可以帮助墓主人实现长生的办法,在汉人那里最好理解的长生路径就是成仙,即升仙。汉人的理念中,升仙是需要得到神灵帮助的。其次,升仙行为是墓主人长生

① [英] 菲奥纳·鲍伊,《宗教人类学导论》,北京:中国人民大学出版社,2004年,175—176页。

热情最直接的体现。在墓室壁画上,还有墓主人宴饮、车马出行等画面,它们同样体现着墓主人眷念生活、期盼长生的思想,但是这些图像都没有升仙表现得直接。再次,升仙图最能够体现墓主人升仙思想的神圣性。升仙是汉人热衷的活动,虽然方士欺骗性的行为常常使升仙的努力以喜剧而结束,但汉人对长生的态度是严肃的,升仙图中墓主人并没有正襟危坐的占据大面积画面而是与神灵共同构图,同时升仙图绘于墓室顶部等墓室的重要部位,如此等等,都表现着升仙的神圣性。

第二,升仙图的仪式意义认识。

我们将升仙图作为完成仪式看,是一种对汉墓壁画艺术特征的深层次探讨,从中可以认识到汉墓壁画存在的基本理由和表达路径。具体认识如下:

首先,升仙图对象征体系的依附。

在所有研究汉墓壁画的研究文章中,对升仙题材的探讨总是受到了格外的重视,学者们在研究中要花费很大的气力来解释现实与虚构之间的转化关系。其实,作为宗教行为,墓葬绘画最明显的异质特征就是对象征体系的依附。宗教美术作品都是在具有象征性的宗教主题下完成的,画面的构图等具象都是通过象征意义而得到艺术表现力的。在艺术表现过程中,图像的象征意义是服从于一个宏大而固定的象征体系,只有在这个象征体系中,它的图像才具有真实的象征意义。比如,汉墓壁画中,车马出行图是典型的现实题材,但当它依附于汉人长生信仰的象征体系之后,现实中的车马就可以为墓主人在长生途中服务,这样的转化是直接而自然的。

升仙图作为升仙仪式的图像,对象征体系的依附表现得更加明确。“仪式是一种文化地建构起来的象征交流系统。它由一系列模式化和序列化的语言和行为组成,往往是借助多重媒介表现出来,其内容和排列特征在不同程度上表现出礼仪性的(习俗)和累赘的(重复)特征。”^①在升仙图中,我们可以看到神灵与墓主人的交流,墓主人通过象征体系得到了对长生世界存在的理解和认可;我们也可以看到礼仪性(习俗)的体现,即神灵的集体出现,表明着重大时刻的到来;我们还可以看到累赘(重复)的特征,即作为长生符号而反复出现的女娲、伏羲、蟾蜍、月宫等长生图像要素,它们的出现似乎已经成为长生艺术的一种程式。总之,升仙图是得到了长生象征体系的支持而出现的,作为仪式更是集中体现了象征体系的交流作用,没有汉人对

^① 单纯,《宗教哲学》,北京:中国社会科学出版社,2003年,208页。

长生种种想象而构成的象征体系,升仙图也就失去了意义。

其次,升仙图物质化的仪式过程。

宗教仪式是一个可以物质化(或固化)的过程,这是因宗教体验的需要而提出的要求,表现在场合、程序和一些特有的形式等方面,这一点的直接结果是导致行为过程的许多环节固定化,比如宗教的仪轨等,这些内容也影响到了宗教美术,直观的表现就是象征体系的程式化。升天图存在于墓室的顶部成为最常见的形式,就是因为墓室之顶有“天”的象征意义,在那里,墓主人的停留就是升仙仪式的举行,而当墓室顶部没有图像后,升仙图在汉墓壁画中也少见,这不是巧合,而是物质化的象征体系在发挥着作用。在许多壁画墓中,一些飞翔的神灵是出现在墓室的顶部,其意义也是非常明确的,表明那是天界、仙界所在,是长生的去处。再看升仙图中的一些具体物象,日、月的出现,表现的是生命的转换;蟾蜍的出现,表现的是长生手段运用;羽人的出现,表现的是进入仙界的引导帮助。如此等等,其图像的意义所指,皆来自于物质化象征体系的存在,因为这个存在,图像的表现也在方位、构图等方面固定化了。

再次,仪式内容转化的认识。

当我们以新莽时期为界对比之前的壁画墓和之后壁画墓时可以发现,之前的壁画墓神灵多,它们出现时的场面大,比如升仙图;之后的壁画墓现实内容多,表现现实的场面大,比如车马图。这个现象已经被学术界注意,也有了相关的合理解释。不过,从仪式的角度看,这个现象是由于宗教仪式和礼仪仪式孰重孰轻的认识变化所至。这一点,学术界尚没有论述,而这一点正是我们要强调的。在西汉,人们将升仙还是看得很神秘,长生的希望是寄托于得到神灵的帮助,对于彼岸,人们与神灵联想之外的想象也是有限的,到达彼岸的途径似乎也只能是蟾蜍、羽人这些具有实际帮助的手段,所以升仙仪式中宗教仪式所占的比例大。到了东汉,情况发生了变化,人们升仙的热情更加高涨,已不满足于之前有限的想象,对于彼岸,现实不仅仅是想象的基础,而且是人们希望能够得到的存在。壁画墓将现实带了过去,满足了墓主人长生的要求。这时,仪式中礼仪所占的比例就大了,最明显的例子就是墓主人对现实中的等级制度产生了巨大的热情,许多墓主人都在壁画上明确地、反复地反映自己的等级地位,甚至还要用榜题来标明。所以我们认为,从仪式内容的变化可以解释汉墓壁画前期和后期所出现的不同面貌。这也是我们提出的一个新视角。

最后,我们还可以将汉墓壁画与画像石作一个简单的比较。

汉墓壁画与画像石的比较是一个常规比较,后期的墓室壁画受到画像石的影响也是被普遍认可的结论。我们的问题是:升仙仪式被取代后可以有什么样的比较?这一点有许多可以探讨的路径,比如车马出行图的大面积出现,比如宴饮图的日趋复杂和精美。我们这里举一个与仪式更加直接的现象,即:墓主人对虚拟升天仪式的注意开始转移到了对现实仪式的注意。东汉后期内蒙古和林格尔壁画墓被认为是受画像石影响很大的壁画墓,在此墓壁画画面上,墓主人用榜题逐个列出了自己仕途上的升迁官位,对应的图像就是升迁时接受下属官吏迎接的仪式。壁画中反复表现这些仪式,反映出墓主人的注意点所在,而他这样关注的表现,是与画像石的相关图像有着可以联系和思考。在画像石墓中,墓主人被迎接的图像俯拾即是,这些图像中墓主人都是体大位尊的形象,他面前的从属都呈卑微、奉承状,此类图像与和林格尔壁画墓的图像极为相似。另外,在画像石墓中,凡重要的仪式,画面上的重要位置皆为墓主人自己,即使是升仙图,墓主人也是图像的中心,其尺寸往往也要比旁边的从属大一号,目的是为了突出墓主人,这在和林格尔壁画墓中也有相似的图像。所以,我们认为,升仙图在壁画墓中的日益减少,是汉人长生信仰发展的影响所致,同时,也可以考虑画像石艺术表现对壁画墓的影响。王莽新朝之前,壁画墓表现的是中上贵族的升仙思想,注重天象、仙界,仪式显得正规;而之后,画像石的影响进来了,仪式表现的内容就随意了,日常生活的情景也可以充当仪式的内容,如车马图的大量出现。

升仙图的出现,表现了汉人的一种升仙态度,即在天门前的仪式活动;升仙图的减少,当然是表明汉人升仙态度的变化,但是这个变化并不是汉人不需要升仙仪式了,而是日常生活图充当了升仙图的内容,仪式仍然存在,只是内容有所变化而已,升仙图在现实生活中找到了新的象征元素。

第四节 汉武帝寻仙仪式的联想

汉代是一个注意礼仪的朝代,仪式受到普遍的重视。西汉始,《仪礼》、《周礼》和《礼记》先后列入学官,成为儒家文化的核心内容。同时,汉代是我国宗教发展的转型期,董仲舒“天人合一”的政治神学成为独尊,所以许多时候会出现宗教仪式礼仪化、礼仪仪式宗教化的现象。比如封禅,首先是刘氏王朝的政治活动,但同时也是国家宗教的宗教祭祀活动。司马迁《史记·封禅书》记:“自古受命帝王,曷尝不风禅?盖有无其应用事者矣,未有睹符

瑞见而不臻乎泰山者也。虽受命而功不至，至梁父矣而得不洽，洽矣而日有不暇给，是以即事用希。《传》曰：‘三年不为礼，礼必废；三年不为乐，乐必坏。’每世之隆，则封禅答焉，及衰而息。”封禅成为了整个社会最重大的仪式，司马迁父亲司马谈因为没有参加泰山封禅而感到极大的委屈，竟然一病而亡。《史记·太史公自序》记：“是岁天子始建汉家之封，而太史公留滞周南，不得与从事，故发愤而卒。”

其实，汉武帝不仅在国家宗教的泰山封禅上有空前之举的封禅仪式，而且在寻仙活动中更有无处不在的寻仙仪式，仪式成为寻仙的一个常态活动。从《史记·孝武本纪》的记载看，汉武帝的寻仙基本上都是要举行仪式的。梳理如下：

武帝的第一次寻仙仪式。“明年，上初至雍，郊见五畤。后常三岁一郊。是时上求神君，舍之上林中踰氏观。神君者，长陵女子，以子死悲哀，故见神于先后宛若。宛若祠之其室，民多往祠。平原君往祠，其后子孙以尊显。及武帝即位，则厚礼置祠之内中，闻其言，不见其人云。”这是文献记载的武帝第一次参加的与寻仙有关的仪式活动。之后，但凡寻仙，必行仪式。

有方士找上门以后武帝参与的寻仙仪式。李少君说“祠灶则致物”，武帝即行仪式：“于是天子始亲祠灶社，而遣方士入海求蓬莱安期生之属，而事化丹砂诸药剂为黄金矣。”亳人薄诱忌奏祠泰一方，武帝也行仪式：“于是天子领太祝立其祠长安东南郊，常奉祠如忌方。”

有武帝出巡时参与的寻仙仪式。方士鼓动中岳有“万岁”之祥瑞，武帝便出巡行仪式之举：“上遂东寻海上，行礼祠八神。齐人之上疏言神怪奇方者以万数，然无验者。”东巡至泰山，一路仪式祠神，“天子至梁父，礼祠地主”，“封泰山下东方，如郊祠泰一之礼”，等等。

有为仪式而大兴土木的仪式准备活动。公孙卿鼓动见仙人，武帝听信：“于是上令长安则作蜚廉桂观，甘泉则作益延寿观，使卿持节设具而候神人。乃作通天台，置祠具其下，将招来神仙之属。于是甘泉更置前殿，始广诸宫室。”

如此等等，《史记·孝武本纪》的大量文字几成武帝寻仙的仪式记录。武帝的寻仙仪式影响极大，比如通过国家资源可以为各地的寻仙活动准备好了仪式场所。方士公孙卿“候神”河南，要求为“神事”提供条件，武帝答应：“于是郡国各除道，缮治宫观名山神祠所以望幸矣。”

汉武帝但有寻仙活动必行仪式，方士来打动汉武帝也是通过仪式活动而进行的，仪式成为汉武帝寻仙不可或缺的一环。联系汉墓壁画中升仙图的仪式内容，汉武帝的寻仙仪式可作注释。

第八章 历史人物图的国家 宗教色彩讨论

汉墓壁画的题材中,宴饮图、寻仙图和人物图都是描写现实生活的。人物图的题材中一般又可分为现实生活中的人物和文献中的历史人物。在汉墓绘画的研究成果中,现实生活中的人物是最受学者青睐的,不仅史料丰富而且可以最直接、最具体地反映墓主人的长生追求活动;而对于文献中的历史人物,学者们并没有投入自己的热情,常常只是一些简单描述。但是,汉墓绘画表现的历史人物是有自己特色的,其中有一个非常突出的现象,即:画像石墓与壁画墓的表现是不一样的,画像石墓中的历史人物有非常普遍的表现,不仅所有画像石墓分布地都有这样的题材出现,而且所有大型的画像石墓中都可以见到这样的题材;但是在壁画墓中,历史人物则数量不多,甚至是很少。我们认为,这一现象带来的是国家宗教与民间宗教在墓室绘画上表现出来的区别,这样的宗教信息表现出了非常重要的研究价值。

第一节 汉墓壁画历史人物图梳理

有关汉画像石的历史人物图的研究非常深入,画像石研究中作历史故事图读。李发林《汉画考释和研究》认为汉画像石中的历史故事图有七类,有贤明君主类、诸侯王类、圣贤名臣类、孝子类、刺客类、烈女类和义士类。^①不过汉墓壁画还没有这样细致的分类,与汉画像石墓中历史人物得到普遍重视的现象相比,汉壁画墓完全是另外一个研究状况。在目前已经发掘的壁画墓中,有历史人物出现的壁画墓只有3座。其中,西汉有2座,即洛阳烧沟61壁画墓和洛阳“八里台”壁画墓;东汉有1座,即内蒙古和林格尔壁

^① 李发林,《汉画考释和研究》,北京:中国文联出版社,2000年,261页。

画墓。从遗存数量看,历史人物图显然是一个小题材。具体梳理如下:

1. 洛阳烧沟 61 壁画墓。

该墓的隔室横梁正面绘有 13 个历史人物,背景为起伏的山峦。关于画面的内容,学者有不同的看法。郭沫若等学者认为该横梁画面表现的是一个故事,即“二桃杀三士”的故事;孙作云认为画面分为三段,中段、右段 8 人表现的是“二桃杀三士”,左段 5 人为“孔子师项橐”;贺西林认为画面可以分为左右两段来认识,右段 8 人为“二桃杀三士”,左段 5 人为“孔子师项橐”或为“孔子见老子”。该墓历史人物之外的主要画面内容是前堂脊顶长卷式天象图,天象图的内容有学者认为是十二辰的象征,有学者认为是表现日月星辰。^① (图 8-1,图 8-2)



图 8-1 二桃杀三士图

洛阳烧沟 61 号西汉壁画墓 西汉后期



图 8-2 孔子见项橐图

洛阳烧沟 61 号西汉壁画墓 西汉后期

另外,该墓的墓室后壁上有宴饮场面的描绘,画面上绘有八位人物和一个怪物。画面左端是三位持有兵器的人物,右端是有两人的庖厨场面;中间偏左是一大头怪物,头似虎,盘腿而坐,腿上横置一长剑,中间偏右是两人跪坐的宴饮图。画面上部,可以辨认出有白粉书写的三个“恐”字。郭沫若认

^① 贺西林,《古墓丹青——汉代墓室壁画的发现与研究》,西安:陕西人民美术出版社,2001年,22页。

为这幅宴饮图是“鸿门宴”，孙作云认为是打鬼前的飨事，多数学者同意孙的观点。

我们认为，该墓表现人物的画面有宴饮、“二桃杀三士”、“孔子师项橐”等和一个被学者们普遍认为是“虎吃早魃”的裸身女子，后两幅画面显然不是现实内容的。打鬼前的飨事是一宗教仪式，是现实生活中人们表达愿望祈求神灵保佑的活动，是现实事件。如这样的活动绘入画面，那可能就与其他画面描写的内容就不协调了，而且，“二桃杀三士”和“孔子师项橐”都是具有情节性的画面，所以我们推断这幅画面是“鸿门宴”，它具有情节因素，其中的人物属于历史人物。洛阳烧沟 61 壁画墓属于早期汉壁画墓，同一时期的壁画墓内容基本多为神话和历史内容，少见现实生活的画面，这从另一方面为我们的推断提供了证据。

2. 洛阳“八里台”壁画墓。

该墓的历史人物也绘于隔室横梁上，分布于横楣两面。关于画面中的人物，学术界基本没有不同的看法，都认为是历史故事、孝子和列女事迹。该墓历史人物之外的主要画面内容是人物图上部的图像，目前学者们没有统一意见，主要有“上林苑斗兽”、“雉戏”和“上陵”等几种看法。此外，该墓雉戏和二十八宿天象图中也有人物出现。（图 8-3）

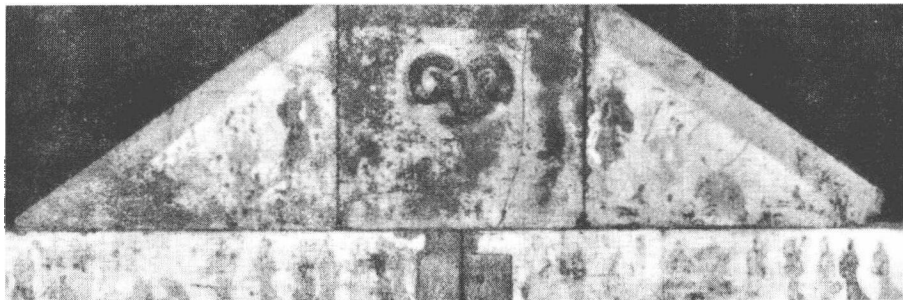


图 8-3 墓室前山墙壁画

洛阳“八里台”西汉墓壁画 西汉后期

3. 内蒙古和林格尔壁画墓。

该墓的历史人物保存在中室的西壁、北壁和东壁上，共有 80 多位历史人物，每个人身旁均有榜题，根据榜题可以知道这些人物有老子、孔子、颜渊、闵子骞、子路、后稷母姜原、秋胡子妻、丁兰、孟轲母、晏子、要离、伍子婿等。该墓史文献人物虽然众多，但在整个壁画墓中只是中室壁画中的一部分，其他前室、后室、耳室和甬道都有大量的画面，并且人物众

多,这些人物几乎皆为现实生活中的人物,只有前室有雨师、仙人等极少数神仙人物。^① (图8-4)



图8-4 孔子见老子图

内蒙古和林格尔护乌桓校尉壁画墓 东汉后期

表现历史人物的壁画墓数量不多,但就这三座壁画墓的人物描写而言,不论是人物的数量还是人物的内容都是得到了比较充分的表现,和林格尔壁画墓里出现了80多位历史人物,更是一个让人吃惊的数字。这些人物的描写大致可以分为两种,一是描写故事的,画面上有情节的展开,如洛阳烧沟61壁画墓中的“二桃杀三士”、“孔子师项橐”和鸿门宴;一是不描写故事的,画面上没有情节展开而是将人物作为一个符号表现的,如和林格尔壁画

^① 贺西林,《古墓丹青——汉代墓室壁画的发现与研究》,西安:陕西人民美术出版社,2001年,103页。

墓中通过榜题表明的人物。

第二节 汉画像石历史人物图梳理

与壁画墓相比,画像石墓中的历史人物有非常多的表现,在已经发掘的汉画像石墓中,基本都有历史人物出现,特别是在大型的画像石墓中,历史人物的图像都有比较充分的表现。

业师张道一先生的《汉画故事》,对汉画中的绘画题材有一个广泛的收集和深入浅出的考释,其中的第一部分就是人物故事,收集的人物故事有72个。具体是:孔子见老子,孔子弟子,击磬于卫,孔子问师,黄帝乘龙升天,炎帝神农采药,苍颉创文字,暴君夏桀,蚩尤五兵,尧禅舜让,周公辅成王,柳下惠坐怀不乱,颜叔子握火,卫姬谏齐桓公,管仲射齐桓公,曹子劫桓,骊姬置毒,灵公观剑,樊扑赵盾,赵氏孤儿,桑下饿人,季札挂剑,晏子见齐景公,二桃杀三士,秋胡戏妻,老莱子娱亲,无盐丑女钟离春,齐义继母,鲁义姑姊,梁寡高行,京师节女,曾母投杼,闵子骞失捶,楚昭贞姜,范雎受袍,范雎辱魏须贾,伯乐相马,神医扁鹊,名医仓公,荆轲刺秦王,聂政刺韩相,聂政自屠,专诸刺吴王僚,要离刺庆忌,豫让二刺赵襄子,蔺相如完璧归赵,泗水升鼎,高祖斩蛇,鸿门宴,王陵母,李善抚孤,柏榆伤亲,刑渠哺父,金日磾拜母相,孝子赵荀,丁兰供木人,义浆羊公,董永孝亲,魏汤报父仇,义士范贲,冯婕妤以身挡虎,斗鸡图,公孙闾暗箭射人,力士孟贲,乌获与五丁力士,材官蹶张申屠嘉,辟除五毒,为蛇足者亡其酒,刘邦举兵围鲁,经学之争,党锢之祸。^①(图8-5)

这些人物和故事,在史书中有反复的记载,围绕人物所形成的情节都是人们耳熟能详的故事。其中除“经学之争”、“党锢之祸”是现实政治斗争和几个孝子故事外,大部分都是历史人物。

在构图上,历史人物常常是与其他内容共同出现的,在它们之上又常常有西王母图像的存在,如果从构图整体考虑,在这种情况下历史人物图可以归入西王母图像体系。比如,山东嘉祥宋山出土的石祠西壁画像石,自上而下分四层:最上一层是以西王母为中心的图面,这是神仙人物故事;第二层是演绎周公辅助成王故事的画面,这是历史人物故事;第三层是演绎晋国太

^① 张道一,《汉画故事》,重庆:重庆出版社,2006年,1—2页。



图 8-5 秋胡戏妻图

山东嘉祥县武梁祠后壁画像石 东汉

子申生故事的画面,这又是历史人物;第四层是主人车骑出行的画面,这是现实生活人物故事。这四层图像都是以西王母为中心,是西王母神仙世界的表现。这样的构图在画像石中非常普遍,特别是在山东,大型画像石墓中都有这样的图像。比如,山东嘉祥县纸坊镇敬老院祠堂西壁第九石的构图,第一层是西王母图,第二层是祠主升仙图,第三层是战国故事,第四层是车马出行图,第五层是狩猎图。又如山东嘉祥县洪山村出土祠堂西壁,第一层是西王母图,第二层自左向右依次是制作车轮、酿酒、投壶游戏三个场面,第三层是胡汉交战场面。

为说明这一点,我们再以汉画像石的瑰宝——嘉祥武氏三祠为例来深入讨论。嘉祥武氏三祠,出土于嘉祥县武宅山村北,纪年是东汉恒帝元嘉元年(151),是典型的西王母鼎盛期的作品。武梁祠一是武梁祠后壁画像,第一层是列女故事,第二层是孝义故事,第三层是墓主人生活场面,第四层是车骑图。武梁祠二是武梁祠东壁画像,第一层是东王公及羽人、神兽等,第二层是列女故事,第三层是孝义故事,第四层是列女、刺客故事,第五层是墓主人辞官归来场面和一组庖厨。武梁祠三是武梁祠西壁画像,第一层是西王母及羽人、玉兔、蟾蜍、人首鸟身者等灵异侍奉,第二层是古帝王图,第三层是孝子故事,第四层是战国故事,第五层是车骑图。这几幅图中的列女故事、孝义故事、刺客故事、战国故事,都是历史人物故事,在有的画像石图像

中,这些故事还可以反复出现、成组出现。而且,将这几幅图结合起来看,似乎是已经有了构图的稳定格式,程式化已经形成。

从各地画像石的这些材料看,历史人物在画像石中是得到了普遍的关注和表现,相关的图像不仅数量多,而且内容丰富。(图8-6)



图8-6 神医扁鹊

山东济南市大观园汉墓 东汉

第三节 国家宗教影响的讨论

历史人物作为绘画题材的一种类型,在研究汉墓绘画的研究中应当得到认真的考虑,这是一般的原则认识;历史人物作为绘画题材的一种类型,在早期的两个壁画墓和晚期的一个壁画墓里有不同的构图组合,汉墓壁画的各个发展时期题材有不同的侧重,这也符合一般性的发展规律。问题是,历史人物图像何以壁画中少见而画像石中多见?这样的现象,提出了一个特定的思考的角度。我们的认识是:其中含有国家宗教因素的影响。

通过汉墓壁画与汉画像石中历史人物图的表层比较,我们可以有这样几点认识:首先,在数量上,壁画墓中历史人物出现次数极少,只有三座墓室出现;画像石中则出现次数很多。其次,在构图上,壁画墓中历史人物或与神灵传说人物共同构图,或与现实生活人物共同构图,但这三种题材同时出现在一幅画面上的情况没有出现;这种情况,在画像石中则经常出现,甚至有一种程式化的趋向。第三,在发展过程上,壁画墓中很长时间没有历史人物出现,而画像石墓则始终是作为一个重要题材来表现。

通过这样表层的对比,壁画墓与画像石墓在表现历史人物上已经表现出了迥然不同的特点。原因何在?我们还是认为墓主人不同的阶层属性是我们认识的逻辑起点。在壁画墓中,中上贵族阶层的宗教信仰支持着墓室的建设,即国家宗教在发挥作用;在画像石墓中,中下阶层的宗教信仰在支持着墓室建设,即民间信仰在发挥着作用。

壁画墓的建设者属于中上贵族阶层,这是主流社会的主体。汉代主流社会对历史人物的态度是什么呢?

壁画墓中出现的历史人物,是围绕孔子、晏子和秦末刘项争夺天下而展开的,对于孔子这样的人物,汉代主流社会是作为圣人来看待的。汉初,孔子就已经受到统治者的膜拜,《史记·高祖本纪》记载:“高祖十二年,行过鲁,以太牢祀孔子。”特别是在谶纬盛行后,孔子与三皇等被组成了一个绵绵长久、延续相接的圣人系统,汉高祖也进入了这个系统。《春秋命历序》是这样描写这个系统的:神农(火)——黄帝(土)——少昊(金)——颛顼(水)——帝喾(木)——帝尧(火)——帝舜(土)——禹(金)——汤(水)——周文王武王(木)——孔子(黑统)、汉高祖(火)。孔圣人还被杜撰出了一个与三代圣人一样的神话故事:“孔子母征在游于大冢之坡,睡,梦黑帝使请己。己往,梦交,语曰:‘汝乳必于空桑之中。’觉则若感。生丘于空桑之中,故曰玄圣。”^①当孔子有了这样的神话后,他就与三代帝王一样了。

汉人是将圣人作为神灵一样看待的,祖先和神灵都是汉人祭祀的对象,孔子进入圣人的队伍,那他也就可以接受与神灵同样的待遇了,他在壁画墓里被绘入画面也就是十分正常的事了。而且,因为孔子圣人化的原因,他的学生地位也提高了。和林格尔壁画墓中,颜渊和子路等弟子的榜题出现在画面上是有理由的,从文献上也可以找到支持的依据。《后汉书·祭祀中》

① 《后汉书·班固传》注引,参见钟国发《神圣的突破》,成都:四川人民出版社,2003年,408—410页。

记载：“（汉章帝）因行郡国，幸鲁，祠东海恭王，及孔子七十二弟子。”

可是从目前的壁画墓遗存看，孔子仅仅是出现在三座墓室的画面上，这又表现出孔子与其他频繁被描绘的神灵有所区别。其中又有什么原因？

汉王朝对祭祀的对象既有不断增加的趋势，但又时时给予约束、限制。元帝时起，汉廷里经常出现罢祠的动议。元帝时，中郎翼奉提出修改当时的宗庙制度。他死后，元帝实施，罢昭灵后、武哀后、昭哀后、卫思后、戾太子戾后诸寝园。成帝时，朝臣匡衡、张谭上疏，要求将当时的国家宗教祭祀制度再次进行全面的清理。可是清理次年，又因为刘向等人的反对而失败。《后汉书·郊祀志》记载：“天子复亲郊礼如前。又复长安、雍及郡国祠著明者半。”在朝廷的争议中，这样反反复复的罢祠一直延续到王莽篡汉。在这些罢祠的反复中，矛盾的中心就是对祭祀对象的限制和宽松，从主流社会的态度看，就是将政权宗教化，而这样的宗教化是排他的，刘汉的帝王系列被稳定，其他则被排除，这是国家宗教在发挥影响。在这个背景下，孔子图像的出现也受到了影响。汉一代，孔子得到了圣人地位，但在现实政治生活中还是要受到一些限制的。

反观画像石墓，作为受民间宗教信仰支持的墓葬形式，受到了国家宗教的影响，但并没有像壁画墓那样受到严格的约束。画像石墓的墓主人关心的是自己生活享受的延续，在这样的延续中，国家宗教的制约并没有受到重视。画像石墓中的墓葬文字可以说明这一点。目前发掘的画像石墓中，出土文字材料最多的是东汉中期山东苍山越前村元嘉元年的画像石墓的墓记。该墓记 328 个字，刻在西侧室的立柱上，对主室画像、前室画像和门扉画像做了全面介绍。文字数量如此之多、如此之具体的画面内容介绍，在目前发现的汉画像石材料中绝无仅有，但是在它的表述中只关心彼岸的去向，而国家宗教的内容则无一字涉及。在这样的长生信仰下，一切艺术表现都服从于长生的主题，在这样的宗教体验指导下，西王母之下就可以解决现实生活中的人物、神话传说中的人物和历史文献中的人物结合在一起的问题了，而且这样的结合又加强了墓主人对长生的向往之情。山东嘉祥武氏三祠画像石中，武梁祠二图像的第二层古帝王图里出现了 11 位神话传说中的人物，自左向右是伏羲与女娲、祝诵、神农、黄帝、颛顼、帝喾、帝尧、帝舜、夏禹、夏桀。这些人物在汉代具有极其崇高的地位，在国家宗教的指导下是绝不能够与一般百姓联系在一起的，更不可能在西王母之下。但是，画像石墓中却有了这样的描写。

综上，历史人物图在墓葬建设中，除了受到崇拜和尊敬，与墓主人的日

常生活不会有什么联系。可是在汉代的国家宗教中,他们是一种信仰的符号。当这样的符号在画像石墓中置于西王母之下,突出了西王母至上神的地位,突出了长生信仰的巨大影响。与此相反,在壁画墓中,历史人物图是包含着国家宗教内容的图像,可以与神话传说人物同构,但是与现实生活中的人物就不能这样了。当然,内蒙古和林格尔壁画墓有特殊的背景,该墓各类人物同构的现象,是因为这一时期壁画墓已经受到了画像石墓的巨大影响,而且内蒙古远离中原地区,正统的国家宗教影响已经衰减。所以,和林格尔壁画墓的描写也属于合理。

第九章 女娲图像普遍性的认识

古人追求长生有一个普遍的方法,就是寄托于某个神灵来完成,神灵的法力范围往往就是长生信仰的全部内容。因此,神灵的研究是认识汉代长生风气与汉墓壁画长生题材的重要路径。这其中,女娲图像是一个重要内容。汉代国家宗教中不缺长生信仰的内容,《史记·封禅书》、《汉书·郊祀志》中都有集中描述的帝王长生活动记载。从汉代宗教发展层面看,汉代宗教有三件大事,一是独尊儒术而对国家宗教发展产生了影响,二是崇拜长生信仰而促进了道教的诞生,三是佛教东渐而改变了我国传统宗教文化的格局。这其中,长生信仰对国家宗教的发展和道教的诞生都有巨大的推动作用。长生信仰得到了上至帝王下至平民各个阶层的追求,使其具有了全民化的规模和性质。所以,汉人对长生的热情是学术界研究汉代宗教的热点,而在这些研究热情中,学者的眼光基本上是集中于西王母信仰之上的,特别是在汉代墓葬绘画的研究论文中,似乎有了这样一个模式:凡言汉之长生信仰必言汉之西王母信仰。其实,西王母信仰并非可以概括汉代的全部长生崇拜。相反,西王母信仰在汉代的传播也是有局限性的。一方面,就文献记载而言,帝王对西王母的崇拜主要是出现在西汉中叶汉武帝时期,民间席卷汉帝国的西王母信仰运动也只是在西汉末才发生;另一方面,汉墓葬绘画作品中,西王母图像在汉画像石中频繁出现,但在已经发掘的汉壁画墓中却只出现了一次。因此,以西王母信仰来概括汉代的长生崇拜、特别是墓葬绘画的相关内容,是有失偏颇的。那么,在没有西王母的时候,汉人是依靠哪位神灵来演绎长生故事的呢?就汉代墓葬绘画而言,我国传统神灵中的女娲是一个值得注意的内容,特别是在汉墓壁画中,当西王母图像缺乏的时候,女娲图像所包含的宗教内容就显得十分重要了。

第一节 汉墓壁画中女娲图像的梳理

对于汉墓壁画中的女娲图像,目前尚没有引起学者的关注,也缺少专门的研究成果,其实在今人已经发掘的壁画墓中,女娲图像是数量最多、分布最普遍的神灵图像。

1. 关于汉墓壁画中女娲图像的遗存。

神灵图像是壁画墓的主要内容,不过在最早的壁画墓中是没有女娲图像的。虽然西汉前期永城梁王壁画墓中出现了朱雀、白虎这些神兽,而且还出现了具有象征生命转化意义的鱼妇,但是女娲图像没有出现。贺西林是这样考证鱼妇的:“《山海经·大荒西经》说:‘有鱼偏枯,名曰鱼妇,颞颥死即复苏。风道北来,天乃大水泉,蛇乃化为鱼,是为鱼妇。颞颥死即复苏。’与此类似的形象还见于年代稍早的马王堆1号汉墓铭旌和西汉后期卜千秋墓脊顶壁画的末端。从西汉前期的艺术品看,在玄武形象出现前,四个方位神中北方神常常不固定,其中有麟、蛇、鱼妇等神。鱼妇出现在墓葬中往往具有生命转化、灵魂复苏的象征意义。”^①女娲亦为蛇身,亦为女性,亦有着生命的诞生和繁衍的内容和象征意义,但是女娲此阶段并没有出现在这个有生命转化情节的墓葬中,也就是说,女娲此时也还没有与生命转化的情节相联系。

根据汉壁画墓的考古成果,我们将女娲图像分为三个时期。

第一个时期,西汉后期,这是女娲图像的早期。

从考古成果看,女娲图像最早出现的时间是在西汉后期。目前已经发掘的西汉后期壁画墓有洛阳地区4座和西安地区2座。西安2座壁画墓中没有女娲出现,但是洛阳除八里台壁画墓外其他3座壁画墓中都有女娲图像的出现。这三座壁画墓中,洛阳西汉卜千秋墓壁画和洛阳浅井头西汉墓壁画没有争议,皆为人面蛇身型。不过对于洛阳烧沟61号西汉墓壁画中的女娲图像,学术界有着不同的看法。

在早期女娲图像中,洛阳烧沟61号西汉墓壁画的女娲图像存在争议。此墓隔梁正面横梁上方有一幅绘画,中间有一大怪物,他的两只手臂上各立一人,身为蛇尾造型,均作双手托盘状。学术界对这幅图有多种解释,孙作云认为是大雉仪式,怪物是方相氏;郭沫若认为是天地万物的内容,没有解

^① 贺西林,《古墓丹青——汉代墓室壁画的发现与研究》,西安:陕西人民美术出版社,2001年,18页。

释怪物但指出他手臂上的两人是代表阴阳的男女,所托之盘是日月的象征;美国学者查维斯认为怪物是蚩尤,具有保护墓室的象征意义;贺西林认为怪物是方相氏,其手臂上的两人是伏羲女娲,他们手托日月,象征着主宰阴阳。^①我们同意贺西林的看法。第一,从构图要素考虑。在汉代墓葬绘画中,伏羲女娲的标准像就是由蛇身、男女结对、双手托圆状物等几个要素构成的,能够同时拥有这几个要素就应当考虑是伏羲女娲的图像。第二,从相近时期的壁画墓构图考虑。偃师辛村新莽墓壁画距洛阳烧沟 61 号西汉墓壁画时间不远,此墓前室勾栏门上额的壁画就是由方相氏及其双臂上的伏羲女娲构成,虽然也有学者将这里的伏羲女娲解释成羲和常羲,但伏羲女娲的典型图像与羲和常羲的典型图像极其相似,在由此而引起的争议中,一般是将图像认定为伏羲女娲的。(本章下文有专门论述)所以,我们还是有理由认为从目前所拥有的材料出发,可以判断洛阳烧沟 61 号西汉墓壁画里是有伏羲女娲图像的。(图 9-1)



图 9-1 方相氏图(局部)

洛阳烧沟 61 号西汉墓壁画 西汉后期

^① 贺西林,《古墓丹青——汉代墓室壁画的发现与研究》,西安:陕西人民美术出版社,2001 年,22 页。

这一时期女娲图像的特点是仍然保留人面蛇身的造型,但是他们的大尾巴不是相互交缠在一起了,而是分开构图。在各自的构图中,与之呼应关系最密切的物象是日月,三座壁画墓皆如此。洛阳西汉卜千秋墓壁画中,伏羲女娲面对的是日月,其中,伏羲面对的是含有金乌图像的圆日,女娲面对的是含有蟾蜍图像的圆月。洛阳西郊浅井头西汉壁画墓中,伏羲女娲面对的也是同样内容的日月。再看洛阳烧沟 61 号西汉墓壁画中,伏羲女娲站于怪物手臂之上,他们手中所托之盘也被认为是日月的象征。因此可以说,汉壁画墓中伏羲女娲甫刚登场,就是以与日月结合构图的。日月在汉人眼里是阴阳的象征,其中含有着男女结合的内容,但是与交尾的构图比较还是表达得婉转多了,可能其中已经包含着主题转移的内容了。表现男女结合的图像在汉人那里还是比较直接的,一般都没有什么掩饰,但是如果拿汉墓壁画与汉画像石比较的话,前者相对含蓄而后者则大胆的多。在重庆出土的画像石中有一块伏羲女娲图,两条蛇直接与生殖器连接,表现出了强烈的生殖崇拜信息。(图 9-2,图 9-3)

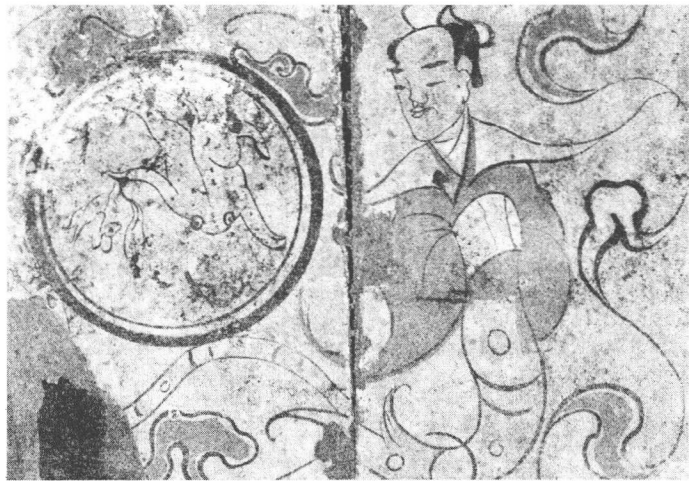


图 9-2 女娲图

洛阳西郊浅井头西汉墓壁画 西汉后期

第二个时期,新莽至东汉前期,这是女娲图像的中期。

这一时期的壁画墓目前已发掘的有 11 座,此期画像石墓尚未普遍出现。在这一时期的壁画墓中,女娲图像出现的数量就比例而言似乎没有增加。洛阳偃师辛村新莽壁画墓,在墓室的前室勾栏门上额有人身蛇尾形象的伏羲女娲。洛阳北郊石油站壁画墓,伏羲女娲图像绘于穹隆顶的东西两



图9-3 伏羲女娲图

重庆璧山县蜜洞坡崖墓 东汉

端。山东梁山后银山壁画墓,在西壁画面的上层天界图里出现人身蛇尾的伏羲,此墓的特点是出现了珍贵的“伏戏”榜题文字,但女娲图像没有出现。

此外还有一些关于女娲图像的报道,如《洛阳博物馆新获几幅汉墓壁画》一文报道,当地考古工作者发现了伏羲女娲图像,该墓位于洛阳市新安县磁涧镇里河村,已遭盗毁,作者推论时间为西汉中晚期至新莽时期。^①

这一时期,伏羲女娲的构图与前期没有变化,仍然是分开构图,仍然是各自与日月保持着紧密的联系。但是,此期的壁画墓的画面上,与升仙情节相关的气氛增加了,在有伏羲女娲的壁画墓中,伏羲女娲表现出了参加升仙情节的倾向。比如,洛阳偃师辛村新莽壁画墓,伏羲女娲是出现在墓室的前室勾栏门上额,按照汉代墓室绘画的一般结构,这个位置是有着进入另一个世界的象征意义。再如,洛阳北郊石油站壁画墓中,伏羲女娲直接出现于穹隆顶的东西两端,穹隆顶在汉人眼里是有着天界的象征意义。

这一时期的壁画墓中,伏羲女娲图像出现了一个经常被学者讨论的问题,就是伏羲女娲的性别在外在特征上有些混乱。洛阳偃师辛村新莽壁画墓中,双手托月的是长有八字胡须的男子,双手托日的则是着女装的女子。洛阳北郊石油站壁画墓中,托月者亦是着胡须男子,托日者亦是女子。在探

^① 沈天鹰,《洛阳博物馆新获几幅汉墓壁画》,《考古与文物》,2006年第5期。

讨个中原因时,有一个因素学者们似乎没有注意到,这就是伏羲女娲生殖功能的外在特征消失。伏羲女娲图像最普遍的造型特征就是大尾巴,当它们相互缠绕时,交尾的生殖内容一目了然。交尾者,生育也。当大尾巴不再相互缠绕而是各自独立并且构图的重心移到上半部的日月相托时,生育的象征意义就显然是要让位于阴阳的象征意义了。阴阳可以用男女表现,也可以用日月表现,在升仙的情节中,日月表现的象征意义显然是要更加重要些。而且,在我国的神话传说中,在一些大事件、大人物的故事中,男女也有忽视性别的情节,甚至是一个奇异特征的表现,比如治水英雄大禹就是从他父亲鲧的肚子里出生的。(图9-4,图9-5)



图9-4 托月图

洛阳偃师辛村新莽墓壁画 新莽



图9-5 托日图

洛阳偃师辛村新莽墓壁画 新莽

第三个时期,东汉后期至汉魏之际,这是女娲图像的晚期。

这一时期壁画墓为30余座,分布于河南、山西、江苏、安徽、山东、河北、内蒙古、陕西、甘肃和辽宁等地。这一时期壁画墓数量增加,但出现伏羲女娲图像的比例却明显下降,一些大型壁画墓中也很少出现伏羲女娲的图像。比如,此期洛阳地区规模最大的机工厂壁画墓,绘画内容比较丰富,常见的墓葬绘画图像中都有描写,惟伏羲女娲图像没有出现。这种现象与同期画像石将现实题材突出的现象颇为相似。

根据贺西林在《古墓丹青——汉代墓室壁画的发现与研究》里的描述,这一时期比较好的女娲图像只出现在陕西神木大保当11号汉画像石墓的

彩绘画像石上。^① 女娲与伏羲相对出现,分立于两门柱上,但他们已不是人身蛇尾的造型而是人身鸟足并有一小尾巴的造型了,女娲下身穿羽裙,伏羲则身穿朱红色长衣。女娲左边紧贴着一直立状白虎,脚下是一小白虎;伏羲则右边紧贴着一直立状青龙,脚下是一小青龙。

2. 关于汉墓壁画中伏羲女娲的构图情况。

从目前的图像保存看,壁画墓中的伏羲女娲构图比较简单,一般都是共同出现在画面中,只有山东梁山后银山壁画墓的画面上只出现了伏羲,并且有珍贵的“伏戏”榜题文字,据考证“伏戏”即“伏羲”。

在伏羲女娲共同出现的画面中,一般又有两种情况,一是伏羲女娲的人面蛇身造型,一是伏羲女娲的人身基本完整的造型。前者数量居于大多数,而且从时间上基本跨越了壁画墓发展的主要时期;后者只是在陕西神木大保当 11 号汉画像石墓中出现,属于个案,时间也是在东汉后期。

从艺术效果看,人面蛇身的造型明显要比基本人型的造型来得生动,当然,从宗教美术发展的角度看,人型的伏羲女娲造型带来了新的宗教信息,也是可贵的。在壁画墓中,伏羲女娲虽然以人面蛇身造型为主,但他们的大尾巴却没有像画像石墓中那样交缠在一起。壁画墓的画面中,与伏羲女娲接近次数最多的是日月,伏羲女娲或怀中抱日月,或双手托举日月,这又是一种生动的艺术造型。当然,这一造型同时也带来了新的宗教发展信息,日月阴阳的象征意义超过了生殖崇拜的象征意义。

壁画墓中,女娲只在西汉后期的洛阳西汉卜千秋墓壁画中与西王母共同出现,这与画像石墓中女娲常伴西王母身边的情况有了很大的不同,这中间包含着许多宗教发展的信息。从最直接的外在条件看,主要还是西王母出现的次数太少了,女娲缺少与西王母配合的机会。这种情况的出现,无疑也为我们研究汉壁画墓的宗教思想提供了一条可以深入的线索。

第二节 伏羲女娲图像与羲和常羲图像的辨析

神灵的图像是虚幻的,常常存在着模糊的地方,对后代研究者在认识上

^① 贺西林,《古墓丹青——汉代墓室壁画的发现与研究》,西安:陕西人民美术出版社,2001年,82页。

制造了许多困难。在汉代墓葬绘画图像中,人面蛇身的神灵除伏羲女娲之外,还有羲和常羲(仪)也有这样的造型,由于图像十分接近,辨析起来很困难,所以学术界存在着不同的看法。我曾经在一文中接受了黄明兰、郭引强在《洛阳汉墓壁画》中的观点,认为手举日月的就是羲和常羲,而不举日月的则是伏羲女娲。^①此文发表后,汉画研究专家、南阳师范学院汉文化研究中心牛天伟先生来函表示异议,并提出了很好的看法。为说明问题,现节引主要论述如下:

本人认为,将汉画像石中手举日月的人首蛇身像释读为羲和与常羲是不正确的。检索古籍文献,不曾有羲和常羲的体貌特征为人首蛇身的记载,与汉画像石中举日月者的形象不相吻合。更为重要的是,汉画像石中举日月者两尾相交的图像形式与羲和常羲同为女性神的文献记载相抵牾。《山海经·大荒南经》云:“东海之外,甘水之间,有羲和之国。有女子名曰羲和,方浴日于甘渊。羲和者,帝俊之妻,生十日”。《大荒西经》又云:“有女子方浴月。帝俊妻常羲,生月十有二,此始浴之”。由此可知,羲和与常羲分别是日月的生身母亲,同时又是帝俊的两位妻子。若按作者所言,唐河湖阳辛店汉画像石上那一对举日月且交尾的人首蛇身像是羲和常羲的典型图像,那么,羲和与常羲交尾的画像内涵又作何解释呢?难道两位女性神还可以交配媾合吗?很显然,将举日月的人首蛇身像认定为羲和常羲是毫无根据的。那么,手举日月的人首蛇身像到底是哪两位神祇呢?

笔者认为,举日月的人首蛇身像同样是伏羲女娲的形象,因为有不少汉画图像资料可以证明。

四川、重庆及河南南阳等地的汉画像石(砖)中,都发现有不少人首蛇身两尾相交且手擎日月的画像(如原文图3),这类构图形式表明了举日月者也是阴阳对偶的关系,从举日月二神的形貌特征和阴阳属性两方面来看,均与常见的伏羲女娲交尾画像相一致。因此,人首蛇身举日月交尾者可以被认定为伏羲女娲。原文作者也认为四川合江张家沟二号墓出土的四号石棺上举日月交尾的人首蛇身者为伏羲女娲。那么,伏羲女娲为何要举日月呢?因为在汉代人的观念中,日为阳之宗,月为阴之精,日月是阴阳的象征。伏羲女娲举日月是其阴阳神性的标

① 汪小洋,《汉画像石中的女娲》,《文史知识》,2007年第4期。

志。更为重要的证据是山东临沂县白庄和费县潘家疃等地出土的画像石上均有人首蛇身手执规矩同时怀抱日月的画像。^①而山东嘉祥武氏祠汉画像石中有伏羲女娲交尾且手举规矩的画像,画像旁边还镌刻着“伏羲仓精,初造王业,画卦结绳,以理海内”的榜题文字。始祖神伏羲女娲手执规矩象征二神“规天矩地”的创世功勋。举日月、执规矩以及抱日月兼执规矩这三种画像相互参照,更进一步确证了人首蛇身手举日月者仍为伏羲女娲的形象。

鉴于以上原因,笔者认为“凡手举日月的就是羲和常羲,凡不举日月的就是伏羲女娲”的区分标准是错误的。事实上,不论是举(抱)日月抑或是执规矩,这些人首蛇身(尤其是两尾相交)的对偶神形象均是伏羲、女娲,只不过是艺术造型上存在局部差异罢了。

天伟先生久居中原腹地信阳,这是汉画像石作品产生和保存、研究的重镇,他得先天之地利而治学汉画像石二十余年,所言即非笃论然亦是深思之道。

贺西林治汉壁画墓多年,他也有一段这方面的专门考释文字。他认为:“因为文献中有羲和为日母、常仪(或称常羲)为月母、羲和占日、常仪占月以及羲为日御等记载,所以有学者释其为羲和擎日常仪擎月。此论看似合理,若仔细分析,尚有问题。其理由是:一、从《山海经》等文献记载看,羲和、常仪分别为日、月之母,并且都是帝俊的妻子,因此二神均为女性,而该墓(指洛阳北郊石油站汉壁画墓——引者)壁画中的二神则是一男一女。二、没有文献记载说羲和、常仪的形象为人首龙(蛇)躯。而王延寿的《鲁灵光殿赋》则明确记载了西汉前期宫殿壁画中的伏羲女娲形象,说‘伏羲鳞身,女娲蛇身’。三、文献中对羲和、常仪的记载比较混乱,如有文献记载羲和并非一人,而是羲氏、和氏两人的并称;还有文献说羲和为主日月者,并未说他只主日。另外,还有文献说羲和为日御,但月御却又不是常仪,而是望舒。由此看来,羲和、常仪两神的功能非常含混,有时也不能成对出现,所以不具备构成阴、阳主神的条件。四、在汉代,伏羲、女娲传说的影响力很大,两神的地位和威望很高,《汉书·古今人表》开卷首列伏羲、女娲二神。还有学者认为《淮南子》中多处提到的二神、二皇即为伏羲、女娲。五、众多汉画像砖、

^① 参见山东省博物馆、山东省文物考古研究所编,《山东汉画像石选集》,济南:齐鲁书社,1982年,图372、376、428、429。

石和墓室壁画中擎日、月或近日月的龙身、蛇躯形象多被视为伏羲、女娲二神。”^①

将伏羲女娲与羲和常羲图像分而论之的观点实际上是以往学术界比较流行的观点,特别是在研究汉壁画墓的文章中,往往是分而论之,有着明确的区别。比如,对东汉前期的洛阳北郊石油站壁画墓中的两位神话人物,《中国美术全集·墓室壁画》的主编汤池先生定为羲和常羲;《洛阳汉墓壁画》的作者黄明兰先生持相同观点的同时还提出了鉴别的标准:“所以我认为,擎日擎月者为羲和和常羲(即日神和月神),不擎日月者为伏羲和女娲(人类始祖),这是鉴别他们的标准。”^②

我原先也是同意将伏羲女娲与羲和常羲作区别认识的,甚至有过比黄明兰先生更加简单的鉴别想法,即凡是不交尾的都作羲和常羲考虑,因为在这样的构图中,伏羲女娲神话的核心内容生殖崇拜失去了视觉上的象征依托,而日月阴阳的象征意义则得到了更好的表达,比如分开的伏羲女娲常常会怀中抱个日月形状的圆球。但是,在对壁画墓重新梳理后,我认为对伏羲女娲的认定可能要更加符合现有汉墓壁画的相关材料和所表达的主题。在牛天伟先生和贺西林先生论述的基础上,我根据自己的理解补充以下的归纳:

首先,从现有文献材料看。一方面,汉之前的关于羲和常羲的文献材料有一些互相矛盾的地方,汉人似乎也没有进行这方面的整理工作;另一方面,关于伏羲女娲的文献材料比较清楚,特别是我们在汉代找到了最直接的文献材料,这就是东汉赋家王延寿的名篇《鲁灵光殿赋》,赋中明确描写西汉前期宫殿壁画中的伏羲女娲形象是“伏羲鳞身,女娲蛇身”。这是最直接的伏羲女娲图像文献了。

其次,从汉墓壁画的作品看。已发掘的汉墓壁画的画面上,大多数托举日月的图像都被认为是伏羲女娲,那么托举日月就不能被看作是认定羲和常羲的支持材料。更重要的是,在山东梁山后银山壁画墓的画面上出现了“伏戏”榜题文字,这个“伏戏”即是伏羲。这也是最直接的材料,羲和常羲目前没有这样的材料支持。伏羲与女娲一样,有着直接的图像文献资料。

再次,从宗教内容看。当伏羲女娲的大尾巴不再相互交缠在一起后,它

① 贺西林,《古墓丹青—汉代墓室壁画的发现与研究》,西安:陕西人民美术出版社,2001年,62页。

② 黄明兰、郭引强编著,《洛阳汉墓壁画》,北京:文物出版社,1996年,26页。

们的象征重点已经由生育转为了阴阳,各自手托日月的构图,符合这样的转移。因此,从伏羲女娲宗教意义重点的转移可以认为伏羲女娲图像也有相应的转移,它们已不仅仅是生育神了,它们的出现已经与天地的构成联系了,代表着某种结构或某种平衡,这是一个新的因素。(图9-6,图9-7)

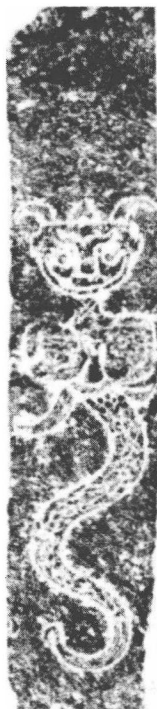


图9-6 女娲图

安徽濉溪县古城画像石墓 东汉



图9-7 伏羲图

山东临沂市白庄画像石墓 东汉晚期

此外,我们还有这样一个关于工匠参与要素的想法,即在汉代以及以后一段时间,虽然绘画得到了统治者的重视和喜好,但是从事绘画的工匠们地位不高,当时的知识阶层又很少有人参与神灵图像的具体创作,所以绘画艺术体现出明显的民间性。如果是在民间,那老百姓是没有条件、也没有必要来甄别伏羲女娲与羲和常羲的区别,而且知识阶层没有做好的事情他们也没有条件来做。在工匠手中,伏羲女娲也好,羲和常羲也好,他们都只是一个符号,象征着长生活动的进行。所以,在绘画工匠那里,伏羲女娲与羲和常羲也就没有特意去区别的意识,又因为伏羲女娲的神话传说比羲和常羲的神话传说更加普及,所以他们手下的图像往往更加靠近伏羲女娲。

第三节 女娲信仰地位下降趋势的讨论

我国远古神话体系中,女娲是个大神,它曾经具有非常高的地位,但是在汉代,情况发生了变化,它的地位有了下降的趋势,这个变化在汉画像石中表现得非常突出。在画像石中,女娲基本上是依附于西王母而参加长生过程的。

女娲是个全能大神,它既是人类繁衍的始祖神,又是在补天、置神祇和制笙簧等方面做出巨大贡献的女神。作为始祖神,女娲造人的方式主要有三种,即化生人类、抁土作人和孕育人类。这方面的内容,杨利慧博士的专著《女娲的神话与信仰》中有过系统而深入的研究。主要观点借鉴如下。^①

化生人类的神话产生的时间比较早。《楚辞·天问》中,屈原问道:“女娲有体,孰制匠之?”《山海经·大荒西经》记:“有神十人,名曰女娲之肠,化为神,处栗广之野,横道而处。”抁土作人的神话是我国流传最广、影响最大的人类起源神话。这个神话,汉末应劭的《风俗通义》中有较早的文字记载。《太平御览》卷七十八引《风俗通义》记:“俗说天地开辟,未有人民。女娲抁黄土作人,剧务,力不暇供,乃引绳絙泥中,举以为人。故富贵贤知者,黄土人也;贫贱凡庸者,引絙人也。”孕育人类的神话就文献而言是女娲造人三种主要方式中产生时间比较晚的一种,有明确文字记载的古籍直到唐代才出现,即卢仝《与马异结交诗》中的描写和李冗《独异志》中的记载。但是,汉画像石中普遍出现的伏羲与女娲相互缠绕的图像反映的就是女娲孕育人类的神话内容。这样看,汉画像石中伏羲女娲图像在女娲神话传播中具有着特别意义。

汉画像石中,女娲主要是以人面蛇身的造型出现的。这一造型,有着非常浓郁的原始气息。在原始社会,女性的社会地位主要来自生育能力,蛇是卵生动物,生育力特别强,女娲的蛇身就有了这方面的联想和寄托。在原始神话中,蛇的生育本领不仅与女娲的造型相联系,而且也被移植于其他造物的神话里,许多造物的大神与蛇都有联系。比如,在造物的神话人物中,烛龙就有着蛇的形态。《山海经·大荒北经》记:“西北海之外,赤水之北,有章尾山,有神人面,蛇身而赤,直目正乘,其瞑乃晦,其视乃明。不食,不寝,

① 杨利慧,《女娲的神话与信仰》,北京:中国社会科学出版社,1997年。

不息,风雨是谒,是烛九阴,是谓烛龙。”《山海经·海外北经》记:“钟山之神,名曰烛神,视为昼,暝为夜,吹为冬,呼为夏,不饮,不食,不息,息为风。身长千里。其为物,人面,蛇身,赤色,居钟山之下。”袁珂认为,《山海经》里的这两个神实为一神。^①这个神,人面蛇身,且“身长千里”,是个典型的蛇造型。再如,开天辟地的盘古,也是蛇的造型。《广博物志》卷九引《五运历年记》记:“盘古之君,龙首蛇身,嘘为风雨,吹为雷电,开目为昼,闭目为夜。”盘古是比较晚出的造物神,虽然有了龙的头,但蛇身还是被保留了下来。蛇身造型,是远古大神的一个标志。

女娲作为生育神,也保留蛇的身型,这一造型突出了它生育神的特征,但却给它带来了神系地位的降低。在已有高度文明的汉代,仍然保留着这种动物的身型,这对它的宗教地位是不利的。比如蛇身型的烛龙,就有这样的不济命运。袁珂有一个精辟的观点,他认为:“论起烛龙的形貌和本领,实在是很有做造物主的资格了。但因为他还明显地残留着动物的形体,未能像其他有名的天神那样的人化,所以虽然相貌奇伟,本领极大,到底没有人肯把他当作造物主看待,只好退居为一山的山神,也可算得是遭际不幸了。”^②

女娲的情况,与烛龙不一定完全一样,但在汉画像石里没有改变蛇的造型,这也说了明汉人的一个态度,就是并没有把它作为最高神看待的想法。另一个大神西王母,在先秦的古籍记载中,它对人类的贡献肯定是没有女娲大,但是到了秦汉时期,它的长生之道被世人所崇拜,从秦始皇、汉武帝这样的大帝国君主,到社会基层的官员、财主,都曾经对它礼拜不已,它的形象也因此有了巨大的改变。《山海经·西山经》这样描写:“又西三百五十里曰玉山,是西王母所居也。西王母其状如人,豹尾虎齿而善啸,蓬发戴胜,是司天之厉及五残。”这里的西王母完全是一个原始图腾的形象:它虽然形状像人,但却长着豹子尾巴,老虎般的牙齿,蓬蓬的头发,戴着首饰。在汉画像石里,西王母却完全没有了这样的形象,而是一个相貌端庄、高高在上而神态安详的大神。所以,女娲蛇身的造型,本身就已透露出它“遭际不幸”的信息了。

在汉代,女娲的地位比之于秦以前是降低了,但这样的变化是符合社会发展的。人类早期受低下生产力的制约,人们思想中的许多概念是通过联想而得到的,由蛇的卵生而联想到生育神,赋予它在生育上的种种想象,所

^① 袁珂,《中国古代神话》,北京:中华书局,1960年,34页。

^② 同上,33页。

以女娲有了人面蛇身的造型。到了汉代,生育的压力随着生产力的提高已经大大缓解,对生育神的崇拜热情也随之降低,所以女娲的蛇身造型也就折射出它地位降低的原因。

影响女娲地位提高的因素还有一个,这就是它与伏羲的结合。在秦汉以前的古籍中,女娲与伏羲没有什么联系,女娲造人的贡献、炼五彩石补天的贡献,化生人类、制笙簧的等等贡献,都是女娲一个人完成的,并没有伏羲的参与,是女娲一个人的功劳。再看伏羲,《太平御览》引《诗含神雾》记他的身世是:“大迹出雷泽,华胥履之,生宓戏。”《淮南子·时则训》记他的地位是:“东方之极,自碣石山,过朝鲜,贯大人之国,东至日出之次,搏木之地,青土树木之野,太皞、句芒之所司者万二千里。”高诱注:“太皞,伏羲氏,东方木德之帝也;句芒,木神。”伏羲作为东方之帝,是“五帝”之一,在这个排序中并没有与女娲有什么联系。不过,“三皇”的排序中,许多说法中有一种是伏羲、神农和女娲,这个排序联系了伏羲女娲,但他们是并列的关系。伏羲早期也有许多贡献,与当时的女娲一样也是他一人所为。《周易·系辞传下》记:“古者包牺氏王天下也,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。”王符《潜夫论·五德志》记:“(伏羲)结绳为纲以渔。”在伏羲和女娲他们单独工作时,他们的贡献都是巨大的,而且如其他大神一样,是很全面的。但是,当伏羲和女娲结合在一起后,他们的主要工作就只与生育有关了。即使有一些其他的贡献,也是由生育信仰而引申得到的。相对于女娲的其他生育传说,伏羲女娲结合孕育人类是最为流行的传说,它是以与伏羲共同、并且是列于第二位而去获得这个知名度的,其地位自然不能与以往造人的女娲同日而语。

由于女娲地位的降低,它在汉画像石的图像表现中也失去了如西王母那样的待遇。汉画像石中常见的一种构图,是女娲与伏羲结合以对偶神的形式出现在西王母身边。山东微山县两城镇出土的西王母与伏羲女娲像,是一幅比较典型的图像。西王母端坐于正中上方,伏羲女娲执便面,人面蛇身,蛇身作交尾状,蛇尾交盘于西王母之下,蛇尾末处为两只朱雀。这样的构图中,以对偶神形式出现的女娲,在图像中显然是配角,至上神是西王母,造人的女娲只能是西王母之下的一个生育神了。从生育的角度看,女娲为西王母信仰增加了人类繁衍的内容,但这样内容增加的同时,女娲不仅大神的地位有所降低,而且也失去了部分独立神的内容。

伏羲女娲孕育人类的神话传说,唐代才出现明确的文字记载。唐代李

冗《独异志》记：“昔宇宙初开之时，有女娲兄妹二人，在昆仑山，而天下未有人民。议以为夫妻，又自羞耻。兄即与妹上昆仑山，咒曰：‘天若遣我二人为夫妻，而烟悉合；若不，使烟散。’于烟即合。其妹即来就兄，乃结草为扇，以障其面。今时取妇执扇，象其事也。”这一记载在造人情节上于女娲之外出现了一位“兄”之男性，此人为谁，李冗《独异志》没有说明，不过根据相关的文献记载和民间传说，兄应当为伏羲。唐代卢仝《与马异结交诗》有“女娲本是伏羲妇”的诗句，这是目前可见最早的文字材料。不过，汉画像石早就提供了答案。四川简阳东汉画像石棺上的交尾图上有“伏希”、“女娃”的榜题，以此推断汉代就应当有关于伏羲女娲夫妇的说法了。

关于伏羲女娲的结合，虽然汉代的文字材料是如此缺乏，但是汉画像石却提供了非常非常丰富的图像。而且，文字中的伏羲女娲已经是人的形象，但是汉画像石中还是半兽形，仍然保留着比较完整的原始意义。所以，女娲神的地位降低了。可是，因为它屈居于西王母之下的行为，它在汉画像石中的图像对我国神话、宗教发展则是做出了巨大的贡献，它的宗教意义因为得到了新的内容而提高。

第四节 女娲图像长生意义的探讨

女娲是传统大神，虽然在汉代它的地位出现了下降的趋势，但是在汉墓壁画中女娲图像普遍存在而西王母图像罕见的现象面前，我们又必然要探讨其中的原因所在。长生信仰是我们深入的路径。

长生信仰是汉墓绘画普遍反映的主题。汉画像石墓中，西王母图像的构图元素除西王母外，蟾蜍、九尾狐、玉兔、金乌、伏羲女娲、羽人等，都是比较常见的长生物象。这些长生物象在汉墓壁画中也普遍的存在。汉壁画墓最为集中的洛阳地区，洛阳西汉卜千秋墓壁画里就有伏羲女娲、方士、奔兔等物象，其他如浅井头西汉壁画墓、金谷园新莽壁画墓和偃师辛村新莽壁画墓里，也都有人身蛇尾形象的伏羲女娲；西安交通大学附属小学汉壁画墓中，蟾蜍和玉兔藏于月中，乌藏于日中，并有羽人行走于画面；山东梁山后银山壁画墓中，有人身蛇尾的伏羲，并且有“伏戏”的榜题文字；陕西榆林地区神木大保当11号汉墓里，有伏羲女娲的彩色画像石，等等。此类现象从地域分布上看，各地都有存在；在时间分布上，这些壁画墓从西汉中叶到东汉后期都存在，基本上涵盖了汉壁画墓的全部发展阶段。

汉墓壁画中,女娲图像的频繁出现而西王母图像的缺少,自然使我们想到要将女娲图像与西王母图像作一些相关比较。女娲与西王母一样,皆为我国神话中的重要女神,在汉画像石墓中,西王母比女娲更加活跃,地位也高,但在汉壁画墓中,西王母图像很少出现,而女娲图像在比较完整的汉壁画墓里几乎都可以见到。很明显,汉墓壁画的建设者在对西王母这位女神冷落的同时,并没有冷落女娲。

从考古材料中发现的这些现象是十分有意义的。

首先,西王母作为神灵的形象在汉壁画墓里受到了冷落,但西王母神话的长生内容并没有受到冷落。汉代,西王母信仰的核心内容就是长生崇拜,长生仙界里,西王母之外,还有蟾蜍、九尾狐、玉兔、金乌、伏羲女娲、羽人等,他们也是长生任务的承担者,用各自的特长满足长生信仰者的欲望,帮助长生信仰者达到长生的目的,于是在信仰者的想象中,这些物象都可以成为一种象征长生信仰的符号。从汉代墓葬绘画的考古材料看,这些符号普遍存在。对照汉画像石墓的相关图像,汉壁画墓里这些符号不仅普遍存在,而且也并没有因为西王母的缺失而失去长生信仰的意义,这一点是至关重要的。如果这些物象因为西王母的缺失而失去或者改变了长生信仰的象征意义,那它们被西王母所统领的性质就是一个无须赘言的事实。可是,这些物象在汉壁画墓里仍然代表着长生信仰的内容。比如,洛阳西汉卜千秋墓壁画与偃师辛村新莽墓壁画之间的洛阳浅井头西汉墓壁画,蟾蜍、羽人等都有表现。贺西林的解释是:“整个墓室脊顶图像的情节是由墓室后部(北)向前(南),即由阴向阳发展、递进。图像既蕴涵着宇宙天堂的恒常,同时又体现出一种运动和秩序,充分表达了引魂升天、生命不朽的象征意义。”^①这种情况说明,西王母在汉壁画墓里并没有承担如汉画像石墓里所承担的组织长生仙界的任务,壁画墓的建设者也没有将它作为长生信仰不可或缺的大神看待,在缺少西王母的画面中,墓主人仍然在寻找着长生的梦想,长生的叙事仍然在进行。

其次,女娲在汉壁画墓中十分活跃,但活跃的内容与汉画像石墓中的内容有些区别。在汉壁画墓里,女娲不再是频繁的与伏羲组合为对偶神,而是更多的与其他长生的物象联系在一起。在汉画像石墓中,女娲最常见、也是最生动的图像是伏羲女娲交尾图,生殖崇拜的指向非常明确。四川璧山广

① 贺西林,《古墓丹青——汉代墓室壁画的发现与研究》,西安:陕西人民美术出版社,2001年,37页。

普乡蛮洞坡崖出土的一号石棺,伏羲女娲以对偶神的形式出现,最特别的是在他们的生殖器处各自接上了一条蛇,将生殖崇拜的寓意昭示天下。其他如伏羲女娲执规矩、与西王母的组合等内容,都是演绎于生殖崇拜的故事。在汉墓壁画中,女娲的生殖内容并没有特别的强调,更多的是与长生内容直接的联系,如与月、蟾蜍等共同的构图。同时,在这些构图中,女娲是篇幅最大的或位置最重要的图像,如果将女娲与这些组合作单独构图看,那么在這些图像里女娲是主神,其他为辅神。如果这些神灵正在进行长生活动,那女娲是长生活动的主要承担者。这说明,在壁画墓中,女娲多与长生内容相联系,而且在这样内容的构图中,女娲又是以主要神灵的形式出现的。

当我们把以上两个现象结合在一起分析后,可以提出一个新的关于构图的问题,那就是在壁画墓中,女娲似乎可以承担组合长生内容的作用,如同西王母在画像石中所起的作用一样。

从文献材料看,女娲是可以承担这个角色的。女娲是我国早期神话中的大神,先秦和汉代流传广泛的文献《楚辞·天问》、《山海经·大荒西经》、《列子·汤问篇》和《淮南子·览冥训》中,都有关于女娲神话的记载,特别是秦汉,女娲获得了很高的地位。秦末汉初的《世本·作篇》有了“女娲作笙簧”之说,西汉刘安的《淮南子》第一次记载了比较完整的女娲补天神话,东汉末应劭的《风俗通义》第一次出现了女娲抟黄土造人的记载。作笙簧、补天和造人,女娲做的都是人类发展史上的大事情。司马贞《史记索引》卷三十《补史记·三皇本纪第二》是这样记载女娲的:“特举女娲,以其功高而充三皇。”有这样的记载,女娲地位之高可见一斑。

从汉代墓葬绘画的考古材料看,女娲也具有承担这个角色的地位。汉画像石中,女娲的形象一般被描写为人首蛇身状,这样的女娲形象还保留着非常浓郁的原始气息,因为在原始社会,女性的最重要任务就是生育,蛇是卵生动物,生育力特别强,女娲蛇身就有了这方面的思想寄托。汉画像石中,女娲更多的是与伏羲结合出现,他们交尾于西王母身边,也有单独交尾构图的。四川简阳东汉画像石棺上的交尾图上有“伏羲”、“女娃”的榜题,以此推断汉代就应当有关于伏羲女娲夫妇的说法了。其实,伏羲本来生殖神的色彩并不浓郁。《易卜辞》记:“包犧氏始作八卦,以通神明之德,以类万物之情。”《淮南子·时则训》记:“东方之极,自碣石山,过朝鲜,贯大人之国,东至日出之次,搏木之地,青土树木之野,太皞、句芒之所司者万二千里。”高诱注:“太皞,伏羲氏,东方木德之帝也;句芒,木神。”伏羲是五帝之一,为东方之帝。《潜夫论·五德志》记:“(伏羲)结绳为纲以渔。”伏羲所从

事的也都是些大事情。伏羲与女娲结合,也算是门当户对的结合,不过他的神话内容受女娲影响而与生殖有了紧密联系,从这也可以看出女娲的地位。

在汉墓壁画的考古材料中,还有一个现象非常突出,就是女娲有许多与月像结合的构图,有时是单独的,有时是与伏羲作为日神和月神同时相对出现的,比如洛阳浅井头西汉壁画墓中的女娲图,洛阳北郊石油站东汉壁画墓中的女娲图,都是与月像组图的,这样的内容与汉画像石的构图有了一些区别。月在先秦和两汉人的想象中常常与长生相联系,月中有蟾蜍,有玉兔,有桂木,后来又有了窃药的嫦娥。张衡《灵宪》这样描写:“羿请无死之药于西王母,姮娥窃之以奔月。……姮娥遂托身于月,是为蟾蜍。”一轮圆月似乎成了长生之物的聚集地和改造地了。当女娲与具有丰富长生内容的月像联系在一起时,它的象征意义自然就更多的是指向了长生,与画像石里更多的生育指向产生了区别。与月像的联系,使女娲又增加了组合长生内容的可能。

但遗憾的是,目前在汉墓壁画的考古成果中,女娲与西王母一样,也没有正面端坐的图像,偶像神的地位也只是处于一种努力的过程中。所以,对于长生内容而言,女娲的组合作用是有限的。不过,这种努力是存在的。

这样看来,一方面,西王母与女娲在壁画墓里的出现都与长生内容有关,但是它们并没有获得组织其他长生元素的能力,也许它们的地位是高于其他相关的长生神灵,但是在汉人表达长生愿望时它们还没有发挥必不可少的作用;另一方面,在相互的比较中,汉人在壁画墓中对女娲的热情又超过了对西王母的热情,女娲得到了更多的图像表现。

那么,为什么西王母可以在画像石中出现偶像神的图像而女娲就没有在汉墓壁画中出现偶像神的图像呢?这恰恰是国家宗教的影响所至。在国家宗教的语境里,至高无上的是当朝天子和整个王朝神系,这是所有神话故事都要服从的基本点。从这个基本点出发,我们就应当关注汉代的女娲信仰与西王母信仰相比有一个很重要的区别,这就是西王母信仰可能有政治要求而女娲信仰没有政治要求。在现实世界中,西王母信仰是引起了政治冲突的,文献中已经有了非常明确的记载。在画像石的图像中,西王母应当是没有与汉王朝冲突的政治要求的,但是它高高在上统领着长生世界,甚至黄帝、炎帝等也在它的神座之下,这也与汉代的国家宗教的内容不相符合。而对于女娲,这个神话人物在寄托汉人升仙思想的同时,并没有附加政治上的任何要求。其实,女娲的生殖崇拜是比西王母崇拜有着更加丰富的统治大神内涵的,但是在汉墓葬绘画中,这个内容被改变了,它完全服从于长生

的信仰,主流社会对这样的改变当然是能够接受的,主流社会的详细文字材料已经说明了主流社会的态度,中上贵族阶层墓主人将其纳入壁画墓系统是顺理成章的事情。

在有了以上的认识后,我们对壁画墓中的女娲图像可以延伸出这样的结论:在汉人的长生故事里不能缺少女性大神的存在,女神的性别特征在我国的传统神话中常常是与月的特征相联系的,这一背景为它们与长生的内容相互联系在一起提供了条件。在汉画像石里,西王母成为长生大神;在汉墓壁画中,则是女娲成为了长生大神。但是,因为汉壁画墓是中上贵族阶层的墓葬,国家宗教的指导使得女娲无法获得至上神的地位,偶像神的图像也就不可能出现。这一点,就是我们认识汉墓壁画中女娲图像宗教内容的意义所在。

第十章 汉墓佛教图像的 梳理与评价

两汉,佛教东渐,佛教艺术随之成为我国宗教美术的重要内容。佛教重视图像的传教作用,因此佛教又有像教之称。在早期佛教东渐的过程中,佛教图像的普遍出现也是一件顺理成章的事,而且也是一个很有吸引力的研究领域。但是,汉代的佛教图像遗存情况却令人沮丧,即使是在整个汉代绘画的作品中,佛教图像的痕迹也是少而又少。逻辑推理与作品存在之间存在的悖论,使得在汉墓壁画中寻找佛教图像成为一件虽是难事却也是有意义的事。通过在汉墓壁画中佛教图像的寻找,我们可以了解到佛教最早在中国传播的形态,了解到宗教美术在其中所受到的影响和原因,并因此而了解汉代宗教发展的整体形态,这也是汉代绘画研究完整性的一个要求。

第一节 汉墓壁画遗存中的佛教图像

汉墓壁画遗存中的佛教图像,是一个个位数的概念。王伯敏主编的《中国美术通史》(第一卷)在论述和林格尔壁画墓时有这样一个概括性地描述:“(汉和林格尔新店子汉墓壁画——引者注)值得注意的是,‘□(仙)人骑白象’的出现,它是见于壁画的最早的佛教图像。密县打虎亭二号墓,中室东部券顶绘莲花、卷草等,也与佛教有关;同时绘有蟾蜍、金乌、羽人、飞仙等。”^①这两处佛教图像很让人兴奋,但是更多内容的寻找就遇到困难了,而且,学术界对这两处佛教图像的性质还存在着争议。

佛教图像的核心图像是佛像,但是汉墓壁画的遗存中目前没有发现任何佛像遗存,目前发现的是佛教图像体系中的白象和莲花图案。

^① 王伯敏主编,《中国美术通史》,济南:山东教育出版社,1996年,277页。

关于汉墓壁画中的白象。目前的汉代美术考古成果有三处,即内蒙古和林格尔壁画墓、甘肃武威磨嘴子壁画墓和甘肃酒泉下河清1号壁画墓。

内蒙古和林格尔壁画墓是一座特大形壁画墓,穹隆顶,前、中、后三室和三耳室长近20米,这样的形制结构为壁画创作提供了良好的基础,考古发

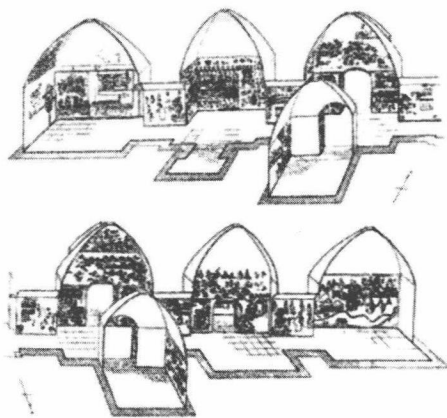


图 10-1 内蒙古和林格尔壁画墓墓室结构和壁画分布图
东汉后期

掘表明这些壁画保存的也比较好。白象保存在前室最顶端南部,前室这一部位白象外还绘有凤凰、朱雀等图像,这些瑞兽旁边有榜题‘□(仙)人骑白象’、‘凤凰从九口’、‘朱雀’;顶端北部绘有麒麟、雨师,榜题‘麒麟’、‘雨师驾三口’等图像。(图10-1)

甘肃武威磨嘴子壁画墓的壁画保存在前室后半部,顶部、西壁、南壁和北壁都有画面可辨。墓室北壁的残缺画面上,有一隐约可辨的白象,象背上亦有一隐约可辨的人。

因为该墓南壁上有一仙人骑羊图,根据其他汉代墓葬绘画的构图分析,这幅北壁壁画上的图像就被推论为仙人骑象。该墓考古报道就直接与和林格尔壁画墓的仙人骑白象比较:“1973年在内蒙古和林格尔发现的汉墓壁画中有‘仙人骑白象’墨书榜题壁画,南壁有仙人戏羊图。所以,北壁画中骑白象者,当也是一位仙人。”^①(图10-2)

另外,西北甘肃发掘的壁画墓中,甘肃酒泉下河清1号壁画墓也有一头大象。该墓为东汉曹魏之际的中型砖室墓,壁画保存在檐壁和前室的四壁上。该墓为一砖一画,大象绘于前室南北壁上,旁边还有麒麟、飞鸟、野猪等瑞鸟神兽。下河清1号壁画墓的这头大象没有内蒙古和林格尔壁画墓和甘肃武威磨嘴子壁画墓里的大象那样受到学者们的注意,可能是因为没有仙人构图的原因。

关于汉墓壁画中的莲花图案。目前明确的报道是郑州密县打虎亭二号墓,这是一座大型壁画墓,壁画总面积达300余平方米,目前仍然有较好保

① 党寿山,《武威磨嘴子发现一座东汉壁画墓》,《考古》,1995年第11期。



图 10-2 白象图(摹本)

甘肃酒泉下河清1号墓壁画 汉魏之际

存的面积有 200 余平方米。莲花图案存在于墓室顶部,属于藻井图案,周围有云气纹等,表示仙界。

以上是直接表现佛教内容的图像,间接的图像还有一些,比如四川中江塔梁子东汉崖墓中的胡人壁画,有学者就作了间接的推论。我国中原的北传佛教是经西域而传入,西域在汉代就已经有了比较多的佛教信徒,历史上很长时间内中原文化将西域称作胡地,唐人就有“不教胡马度阴山”的脍炙人口诗句。那么,西域的僧人传教入中原,胡人也就与佛教的传播有了联系。谢崇安认为:“过去,关于胡人是否与胡僧有关,学术界有两种基本看法:如胡昌健诸先生认为,胡人不等于胡僧,故胡人考古遗迹的出现,不能认为其与同时代的佛教东渐的直接联系;宿白先生则认为,四川东汉墓多出胡俑,或作乐舞,或被役使,也有在画像砖上刻胡人骑吏者,联系到同地汉墓出现佛教造像、侍奉胡人像的情况,或可能意味它们与当时奉佛的胡人有关,似俱在显示此类佛像当时主要为西域胡人所侍,但作为宗教的佛像尚未在广大汉人间流传。”^①

随着考古成果的丰富,新的考古发现也许会提供更多存在于汉墓壁画中的佛教图像,不过目前壁画墓中的佛教图像就只有这些,或被学术界注意和认可的也就是以上这几处了。显然,汉墓壁画并没有对佛教东渐做出积极的响应。

^① 参见谢崇安《中江塔梁子东汉崖墓中胡人壁画画像考释》,《四川文物》,2005年第5期。

第二节 汉代其他遗存中的佛教图像

汉墓壁画佛教图像之稀少,使其他汉代美术考古成果中的佛教图像显得重要。综合各地汉代美术考古成果,佛教图像在汉代的考古发现中大约有这样三个方面:一是汉画像石(包括汉画像砖)中的佛教图像,一是其他考古发现中的佛教图像,还有一个是孔望山摩崖石刻的佛教图像。

第一,画像石墓中的佛教图像。

与壁画墓最接近的墓葬就是画像石墓,在画像石墓中,佛教图像的发现情况其实也不容乐观,目前学者可以讨论的遗存也只有三个,这三个画像石墓葬中都出现了与佛像有关的图像。

1. 四川一带的汉画像石中的两例佛像。

其一是乐山市麻浩一号墓崖墓佛像,四川乐山市凌云山出土。“亨堂门楣。佛结跏趺坐,右手张开,左手所执疑是组紃之类。乐山虎头山三号崖墓墓门上和山东两城山画像里也有与此相似的图像,头部也有圆圈。此图也有人定名为‘端坐者’。”^①根据笔者的实地考察,麻浩一号墓墓的图像头部的圆圈尚可以辨析,圆圈是佛像之背光的标志,所以可以认为这是一幅佛教图像。

其二是泸州市洞宾亭崖墓石棺天门仙境图,四川泸州市洞宾亭崖墓出土。此图为石棺前档,罗二虎认为:“门右上方为西王母坐于龙虎座上,肩后有羽形双翼。右阙上方似也有一人,但已模糊,大概有背光,似为佛教图像。佛教图像与西王母并列之实例,见于山东沂南汉代画像石墓和内蒙古和林格尔壁画墓。”^②不过,这一说法存有争议。《中国画像石全集·四川汉画像石》认为,右阙上方的是东王公:“东王公后增饰为神仙领袖之一,分管男仙名籍。鉴于他没有仙药、仙界,在汉画中几乎没有其形象。此棺将西王母、东王公同现于一个画面上,是幅珍贵的作品。”^③笔者进行了实地考察,如果西王母可以确认,那东王公的可能性就大了。

① 罗二虎,《汉代画像石棺》,成都:巴蜀书社,2002年,73页。

② 同上,68页。

③ 《中国画像石全集·四川汉画像石》,郑州:河南美术出版社,2000年,59页。

2. 山东画像石中的佛像。

山东画像石中比较明确的一例是沂南汉墓中室八角形立柱画像,山东沂南县北寨村出土。《中国画像石全集·山东汉画像石》这样辨析:“立柱呈八角形,画面上面皆饰锯齿纹。八面画像皆刻满一列上下相叠的神异。除东面上方刻东王公怀抱琴形物,西面上方西王母拱手,皆端坐于山字型山峰的瓶状高座上,头悬华盖;南、北面上方各一童子拱手立于瑞草上,头后有圆形佛光外,其余画像为神怪、奇禽、异兽、水灵。”^①其他佛像的遗存往往存在争议,但对于这个佛像学术界还是认识比较统一的。(图 10-3)



图 10-3 八角形立柱画像

山东沂南县北寨村画像石墓 公元 147—220 年

此外,象与力士的图像。象图像有:四川绵阳山 2 号墓也出土了“象与象奴”,山东滕县出土的画像石残片上有两头六牙白象。力士图像有:汉代明确的力士图像有两件,一为四川绵阳山 2 号墓出土,另一件是沂南画像石墓中出现的力士。不过,关于力士佛教图像性质目前还存在争议。王充《论衡·雷虚篇》有这样的文字:“图画之工,图雷之状,累累如连鼓之形;又图一

^① 《中国画像石全集·山东汉画像石》,济南:山东美术出版社,73 页。

人,若力士之容,谓之雷公,使之左手引连鼓,右手推椎,若击之状。其意以为雷声隆隆者,连鼓相扣击之音也;其魂然若敝裂者,椎所击之声也,其杀人也,引连鼓相椎,并击之矣。”从王充的行文看,“力士”与佛教无关。我们的观点是,力士在汉代与佛教未必有联系,但是汉以下可能建立联系了。

第二,其他考古发现中的佛教图像。

寻找汉代佛教图像一直是学术界关心的课题,学者们根据各自的知识结构展开这项工作,在并不乐观的领域里获得了一些较好的成果。

1. 佛教南传研究方面。

佛教南传的研究是一个专题性的角度,这项工作针对性强,成果相对集中。北京大学、南京博物院、南京艺术学院和日本龙骨大学相关学者组成的“早期佛教造像南传系统中日联合研究组”比较早地开展佛教南传研究并获得了较为丰富的成果,他们所收集的东汉南方佛像遗物有21个,其品种以佛俑、摇钱树为主,时间多为东汉中后期,地点主要是云南、四川、重庆和江浙一带。如江苏丕州市出土的一尊鎏金铜佛像。这尊佛像是丕州市燕子埠乡村上世纪70年代在汉画像石墓中发现的。^①“以铜作人,衣以锦彩,右手示无畏,左手触地,高肉结,眉毛上翘,嘴角古月,都显示佛教造像的特征,我们认为应为佛的造像。”^②在这座画像石墓的墓室上门额,发现墓志铭一块。据墓志,墓主为东汉桓帝元嘉元年(151)彭城相行长史事、吕守长繆宇。在邻近的安徽铜陵市也出土了一对铜佛像,做跪式,举右手,头髻方形。

2. 长江流域早期佛教研究方面。

何志国《论早期佛像在长江流域的传播——以汉晋考古材料为中心》一文,将寻找佛教图像的工作视角确定在长江流域,他将考察对象分为长江上游、中游和下游三个部分来考察。据他统计:长江上游地区的东汉佛像有32例,蜀汉佛像有5例,这一地区佛像的主要载体是摇钱树;长江中游地区的东汉佛像有2例,东吴佛像有6例,这一地区佛像的主要载体是兽镜、有装饰图像的陶器等;长江下游地区的东汉佛像有4例,东吴佛像20例,这一地区佛像的主要载体是魂瓶。^③蜀汉和东吴建朝短暂而且规模小,将其佛

① 陈永清、张浩林,《丕州东汉纪年墓中出土鎏金铜佛造像考略》,《东南文化》,2000年第3期。

② 阮荣春,《佛教南传之路》,长沙:湖南美术出版,2000年,65页。

③ 参见何志国《论早期佛像在长江流域的传播——以汉晋考古材料为中心》,《东南文化》,2004年第3期。

像并于东汉一起考虑也有其合理性。

总的看,汉墓绘画外的佛像遗存主要出现于俑类的工艺品和摇钱树,前者主要分布地域于南方和东南沿海地区,后者主要分布于巴蜀和其周边地区,而这些遗存许多又是出土于墓室之中。这样的分布情况和遗存状态可以提供两个信息:一是佛像遗存的分布有比较明显的地域性,目前的地域分布与佛教传入我国的线路相吻合,体现出佛像的“像教”性质;一是这些佛像多出土于墓室的现象也表明了佛教本土化的痕迹,佛教原先是只谈轮回的,现在有关佛像置入墓室就有了明器的内容,这显然是受到中国墓葬思想的影响,同时也表明当时汉人将佛像与长生联系的一种态度,这种态度是宗教美术对宗教传播的参与,对佛教的早期传播是有积极意义的。

第三,孔望山摩崖石刻的佛教图像。

孔望山摩崖石刻不属于墓葬绘画,不过它也属汉画像石的研究范围,而且从目前汉代考古成果看,佛像在墓室里只是零星的存在,只有孔望山摩崖石刻佛教图像内容丰富、数量巨大,为汉代的佛像寻找工作带来了令人欣喜的研究空间。

孔望山位于江苏连云港市郊区锦屏山北麓,与存有四千年前岩画的将军崖隔山相背,山体由太古代晚期的混合花岗岩构成。孔望山临海,康熙四十一年(1702)以前,这里还是浸没于水中的海边山岛。孔望山得名于宋代《太平寰宇记》,书中记有关于孔子“登此山”的传说。在先秦的史籍中,《论语》有孔子“乘桴浮于海”的记述,《左传·昭公十七年》也有孔子去郯国的记载,所以孔子登山的说法有可信的成分。清代以来,孔望山摩崖画像被认为是汉代作品。嘉庆年间修的《海州直隶州志》,卷十一引《海安府志》记孔望山:“有诸贤摩崖像,冠裳甚古,如读汉画。”上世纪50年代起,孔望山摩崖画像被文物工作者注意并有报道。

不过,让孔望山真正引起世人注意的是中国历史博物馆史树青研究员,他在1980年6月实地考察后指出,孔望山摩崖造像有佛教内容,以后北京大学俞伟超等国内学者纷纷来此考察并发表赞同的观点。1981年,《光明日报》3月3日发表了关于孔望山摩崖造像的重要消息,《文物》7月号发表这处画像的调查报告。自此,孔望山摩崖画像享誉海内外,成为学术界研究汉代佛教传播的一个注意点。

孔望山摩崖画像依山石的自然形式凿成,有105个人像,刻面东西长17米,高约九米。画像中,最小的只有0.1米,最大的则有1.7米,与真人相近。这些画像,有全身立像,有坐像;有阳刻手法,也有阴刻手法;有通体浮

雕,也有在小龕室内的线刻。(图 10-4)

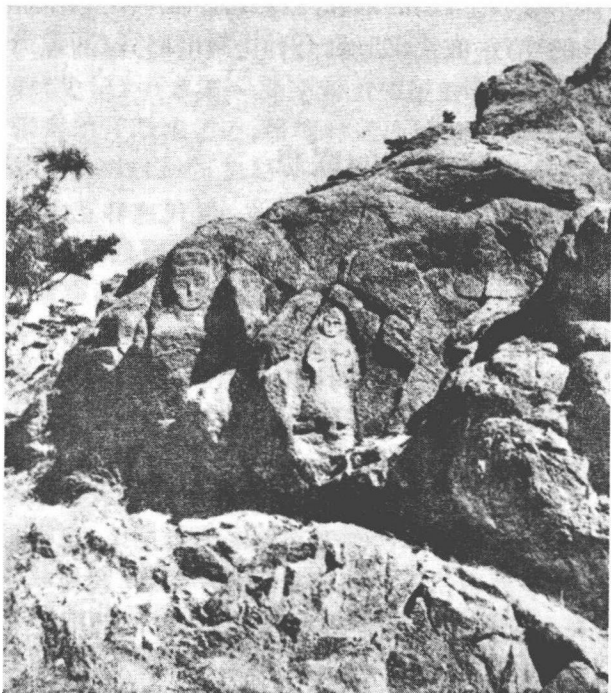


图 10-4 孔望山摩崖画像西部全景

孔望山摩崖画像在艺术表现手法上的成就,得到学术界的一致认可,不存在分歧。但是,在画像的内容上,在画像的时间上,各家却有不同的看法,甚至是南辕北辙的认识。在画像的时间上,各家的分歧最为明显,有东汉说、隋唐前后说、魏晋南北朝说等等。1987 年连云港孔望山造像学术研讨会上,李发林总结了这样三说和相关学者:一、东汉说。前人早已认为这批画像属于汉代。连云港市博物馆的调查报告、阎文儒、俞伟超、步连生、李洪甫等同志的文章,均主东汉说。具体讲是东汉末期。二、唐代前后说。以阮荣春同志为代表,从文物制度的特征、造型风格之时代精神、客观上有无可能等方面分析,认为孔望山石刻为唐代前后遗迹。三、汉至唐代说。以李德方同志为代表,提出这批画像不是一个时代的,有的属汉,有的属唐,第 10 组萨垂那舍身饲虎可能属于北魏前后。^①

我们认为,为孔望山画像断代时一定要注意中国摩崖造像在修建上的

^① 《孔望山造像研究》(第一集),北京:海洋出版社,1990 年,47 页。

特点,它与一般的画像石墓葬不一样,就是不是一时所修,这与我国的石窟相似,就是一座石窟往往不是一个时期所修。比如龙门石窟、云冈石窟等著名石窟,都是几十年、甚至几百年里一直在修。孔望山画像也一样,它的一些画像不是一时所修。如果黄老是此时修,而佛陀是另一时修,那么就不能断定目前所见是黄老、佛陀合祀。当然,如果能够界定这些画像是一时所修,那问题也就解决了。目前,其中一些关键图像已经存在了这类问题,给断代带来了麻烦。总体看,孔望山画像不像是一个时期所修,但东汉末已经具有了一定规模,这里面一定是有了道教内容的画像,佛教内容的画像可能也有了,但从已有的史籍背景材料和周边的出土材料看,数量只能是极少。当时的孔望山画像面貌,应当是充盈着道教气息的。

孔望山摩崖石刻有两组重要画面,即 X4—X60 的“涅槃图”和 X82 的“舍身饲虎图”,突出了以释迦牟尼为中心的佛传故事和本生故事,小乘佛教的色彩浓郁。X4—X42 中,释迦牟尼半身侧卧,其上方有五十多个人头像,约分三排,表情悲伤,这是典型的“涅槃图”,但图中没有出现伎乐天绘和飞天,与西域克孜尔石窟等处的“涅槃图”有所区别。X82 的“舍身饲虎图”中,没有虎的形象出现,这与西域石窟中流行的构图亦有所区别。(图 10-5,图 10-6)

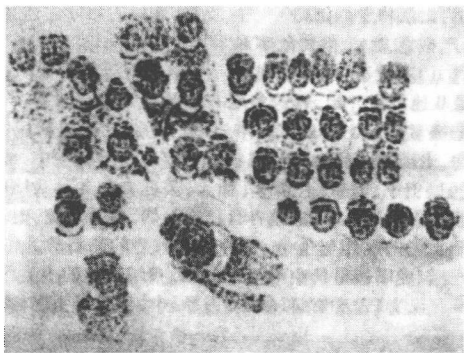


图 10-5 X4—X42 涅槃图及拓片

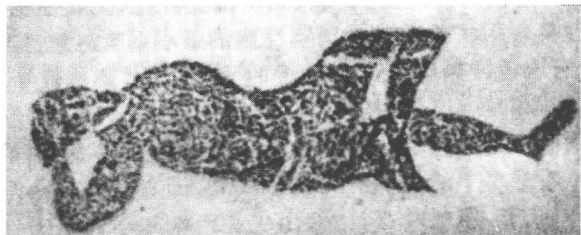


图 10-6 X82 舍身饲虎图拓片

孔望山摩崖石刻的“涅槃图”和“舍身饲虎图”突出的是小乘教思想,与中原流行的大乘教有所不同,同时构图中没有出现伎乐天绘、飞天、虎的形象,与西域早期石窟壁画的构图也有区别。何以如此? 这要涉及到有没有新传入路线的问题,我们引用荷兰汉学家许里和的描述说明这种可能:“大

约在公元1世纪中期佛教已经渗入到淮北地区、河南东部、山东南部 and 江苏北部。我们容易解释帝国这一区域存在外来群体：这个区域最重要的城市彭城是一个繁华的商业中心；它实际上坐落于横跨大陆的丝绸之路从洛阳向东延伸至东南地区的大路上，而外国人习惯于从西路通过丝绸之路进入中国。此外，在西北方向它与山东南部琅琊相连，在东南与吴郡、会稽相连，这些都是海上贸易中心，它们经由番禺与印度指那和马来西亚（Malaya）的海港连接。我们不能排除佛教同样沿着这条路线传入的可能性，尽管梁启超推测汉代佛教主要发源于南方并从这些海商中心传入中国，却无法由可靠的证据支持，因而也难以站得住脚。”^①

第三节 墓葬绘画缺少佛教图像的宗教意义

汉代墓葬绘画遗存中缺少佛教图像，可以说明两点，一是现有佛教图像的珍贵，一是佛教对汉人的墓葬活动尚没有形成很大的影响。

佛教图像在东汉的发展，墓葬绘画之外是什么状态呢？从相关文献看，汉代的记载不多，但之后魏晋南北朝的文献中还是有不少记载的。以下我们以时间为序辑录如下：

公元前122年（汉武帝元狩元年）：

其明年（按指元狩二年）春，汉使骠骑将军霍去病将万骑出陇西，过焉支山千余里，击匈奴，得胡首虏骑万八千余级，得休屠王祭天金人。（《史记·匈奴列传》）

汉武帝元狩中，遣霍去病讨匈奴，至皋兰，过居延，斩首大获。昆邪王杀休屠王，将其众五万来降。获其金人，帝以为大神，列于甘泉宫。金人率长丈余，不祭祀，但烧香礼拜而已。此则佛道流通之渐也。（《魏书·释老志》）

公元前2年（汉哀帝元寿元年）：

授浮屠经 哀帝元寿元年，博士弟子秦景宪受大月氏王使伊存口

^① [荷兰] 许里和，《佛教征服中国》，南京：江苏人民出版社，1998年，114—115页、38页。

授浮屠经。中土闻之，未之信了也。（《魏书·释老志》）

哀帝元寿元年，博士弟子秦景宪受大月氏王使伊存口授浮屠经。中土闻之，未之信了也。（《魏书·释老志》）

公元58—75年（汉明帝永平年间）：

世传明帝梦见金人，长大，顶有光明，以问群臣。或曰：“西方有神，名曰佛，其形长丈六尺而黄金色。”帝于是遣使天竺问佛道法，遂于中国图画形像焉。楚王英始信其术，中国因此颇有奉其道者。后桓帝好神，数祀浮图、老子，百姓稍有奉者，后遂转盛。（《后汉书·西域传》）

后孝明帝夜梦金人，项有日光，飞行殿庭，乃访群臣，傅毅始以佛对。帝遣郎中蔡愔、博士弟子秦景等使于天竺，写浮屠遗范。愔仍与沙门摄摩腾、竺法兰东还洛阳。中国有沙门及跪拜之法，自此始也。愔又得佛经《四十二章》及释迦立像。明帝令画工图佛像，置清凉台及显节陵上，经藏于兰台石室。愔之还也，以白马负经而至，汉因立白马寺于洛城雍门西。摩腾、法兰咸卒于此寺。（《魏书·释老志》）

初使者蔡愔将西域迦叶摩腾等贡优填王书、释迦佛像，帝重之，如梦所见也。乃遣画工图之，数本于南宫清凉台及高阳门显节寿陵上供养。又于白马寺壁画千乘万骑绕塔三匝之像，如诸传备载。（《冥祥记》）

起佛寺 昔孝明皇帝梦见神人，身有日光，飞在殿前，欣然悦之。明日，博问臣：“此为何神？”有通人傅毅曰：“臣闻天竺有得道者，号之曰佛，飞行虚空，身有日光，殆将其神也。”于是上悟，遣使者张騫、羽林郎中秦景、博士弟子王遵等十二人，于大月支（氏）写佛经四十二章，藏在兰台石室第十四间，时于洛阳城西雍门外起佛寺，于其壁画千乘万骑，绕塔三匝，又于南宫清凉台，及开阳城门上作佛像。明帝存时，预修造寿陵，陵曰显节，亦于其上作佛图像。（《理惑论》）

公元147—167年（汉桓帝建和元年，永康元年）：

饰芳林而考濯龙之官，设华盖以祠浮图、老子，斯将所谓“听于神”乎？（《后汉书·桓帝纪》）

公元 166 年(汉桓帝延熹九年):

大起浮图寺,以铜为人,黄金涂身,以衣锦采,垂铜盘九重,下为重楼阁道,可容三千人,昔课读佛经,每浴佛,多设酒饭,布席于路,经数十里,民人来观及就食且万人,费以巨亿计。(《三国志·吴志刘繇传》)

从以上这些文献记载可以看出,佛教传入中原后也带来了佛教图像,所谓“问佛道法,图画形像”、“得释迦立像,图佛像”等等,这些都是与佛教图像有关的记录。虽然当时人们有些惊讶,但是从得佛经、得释迦立像、图佛像的活动看,佛教图像还是有了自己的影响,后人谓之“中国有沙门及跪拜之法,自此始也”。

佛教图像有这些影响,但是在墓葬绘画中却是那样的稀少,这是一个值得重视的现象。我们的理解是,这是国家宗教影响的原因。一方面,汉代是我国的宗教转型期,佛教可以被中国接受,但是本土宗教并没有向新兴宗教打开所有的领域,特别是一向被认真对待的墓葬建设,追求长生的汉人不可能简简单单地就在墓葬建设中接受缺少另一个世界内容的佛教信仰;另一方面,汉壁画墓是中上贵族的墓葬建设,传统的丧葬观念有等级制度维持着,民间宗教信仰尚且被拒之门外,更何况外来的宗教信仰。墓葬建设不接受外来的佛教,在汉代如此,在汉以下亦有这样的姿态,正是因为有这样的姿态,我国宗教美术才形成了佛教美术、道教美术和墓葬美术这三足鼎立的结构,这应当就是汉代墓葬绘画缺少佛教图像的宗教意义。当然,我们在做具体图像分析的同时,也可以利用汉代珍贵的墓室绘画中的佛教图像对佛教传入我国的最初阶段做出一些判断,为佛教传入的深入探讨提供一个有意义的角度。

第十一章 现实性题材与墓室 同构的转化

在目前汉墓壁画的研究中,宗教内容的解读始终是一个研究者难以把话说清楚的课题。一方面,墓主人只有在相信个人有长生的可能、另一个世界有存在的可能的认识状态之下,他们才能将自己的墓室装饰的如同身前的世界一般,墓主人的长生信仰是墓室建设的前提,这一点应当是没有异议的;可是另一方面,当我们遇到车马出行图、宴饮图等现实性题材画面时,许多研究文章就在宗教思想的表达和性质上闪烁其词了。如果画面中有西王母等神仙符号的存在,那么问题可能有较为清晰的解释,即将这些现实性的题材归之于西王母的长生世界信仰,比如目前对汉画像石墓中车马出行图的通行解释;如果画面中没有西王母等神仙符号的存在,那所得到的解释常常就是不关心其宗教思想内容的存在而简单地将其归于现实题材看待,并将图像与相关文献作一一对应以证实其对现实生活的反映。但是,现实题材在墓室中为何出现、如何出现?此类问题则少有深入,甚至不作涉及。汉墓壁画是缺少西王母图像的,因此在现实性题材的认识上所遇到的问题就显得更加突出。我们认为,汉人的墓室建设是在特定的长生信仰指导下完成的,即是一个有明确价值指向的宗教行为,这是一个大的认识结构,在这样的结构之下,汉人实践着自己的长生梦想。那么,关于其中现实性题材的解读就不能脱离汉人的宗教思想,这些题材应当是在汉人宗教思想的结构之中完成的艺术创作。杏园东汉壁画墓是东汉后期的壁画墓,墓室壁画中存在着数量较多的现实性题材的壁画作品而没有任何重要的神仙符号,这个壁画墓遗存具有一定的典型性,本章解读此墓壁画的现实性题材,以阐述我们关于汉墓壁画所具有的宗教思想内容的认识。

第一节 现实性题材的遗存与问题

在汉壁画墓中,现实性题材突出的壁画墓是杏园东汉壁画墓。杏园东汉壁画墓发现于1984年春天,发现后立刻引起了学术界的关注,我国考古界的泰斗夏鼐等赴现场指导,著名学者曹国鉴先生在墓室中临摹壁画达一月之久,所有壁画在当年秋天就被全部拆迁至洛阳市古墓博物馆,得到了很好的保护。此墓之所以得到了如此重视,是因为在该墓室的前室发现了大量保存较好壁画。不过,使考古界无比激动的杏园东汉壁画墓在发现之后,相关的专题研究并没有得到开展,我们以“杏园东汉壁画墓”为关键词搜索中国期刊网,1995年至今竟没有一篇研究论文,其原因不得而知。从本文解读的角度出发,在此墓壁画中,目前没有发现神仙类物象,壁画中皆为现实性题材,即长卷车马出行图和一幅庖厨宴饮图,与其他一些中大型壁画墓相比,题材似乎显得单一了许多。

杏园壁画墓是大型砖券墓,坐北朝南,由墓道、墓门、前甬道、前室、后甬道、后室等六部分组成,全长35米,最宽处达8米。根据考古报告所提供的资料,该墓壁画集中于前室。^①

关于前室的情况,中国社会科学院考古研究所编著的《杏园东汉墓壁画》是这样描述的:“前室,或称横前堂。东西8米,南北3.65米,顶部使用大、小两种扇面砖起券。大扇面砖尺寸:长37、宽面31、窄面24、厚7.5厘米。小扇面砖长37、宽面15、窄面12、厚同为7.5厘米。起券总高度4.14米。券砖的排列是南北向纵列,由于该墓曾遭盗掘和自然塌落,现仅在前室东端残存券砖九列。”^②从墓葬建设的建设规模看,该墓在同时期的洛阳地区壁画墓中属于中等规模,大于新安铁塔山东汉壁画墓、朱村东汉—曹魏壁画墓,与洛阳东郊机厂壁画墓接近。该墓前室有着比较大的空间,为壁画创作提供了很大的空间。(图11-1)

关于前室壁画的分布情况,该书的描述是:“墓室壁画仅分布在横前堂的南壁、西壁和北壁。壁画宽60厘米,前后总长12米。上下各有一条红色

① 中国社会科学院考古研究所河南第二工作队,《河南偃师杏园村东汉墓壁画》,《考古》,1985年第1期。

② 中国社会科学院考古研究所编著,《杏园东汉墓壁画》,沈阳:辽宁美术出版社,1995年,3页。

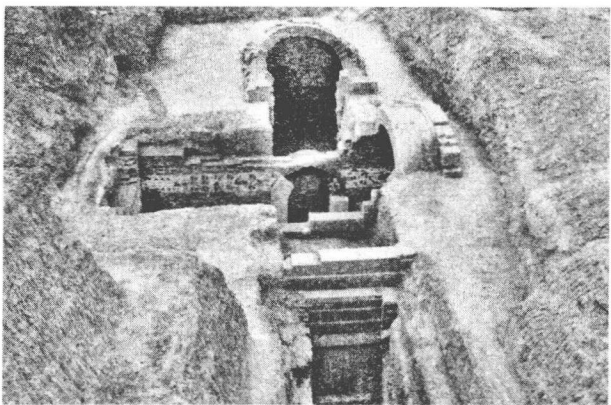


图 11-1 洛阳偃师杏园村东汉墓壁画全景

东汉后期

界栏,下栏距铺地砖 1.35 米。全部壁画围绕一幅车马出行图来展开。从南壁前甬道出口开始,然后连接西壁,又转折连接于北壁。画面上有九乘安车,七十余人,五十余匹奔马,其中保存较清晰的人物、马匹约有十处,另在北壁东段车马出行图之下,发现一幅庖厨宴饮图,可见人物及盘案器具,可惜浸渍过甚,无法分析画面的具体内容。”^①从这段描写看,前室的壁画有两个内容,一个是车马出行图,一个是庖厨宴饮图。

关于车马出行图的具体内容,黄明兰、郭引强编著的《洛阳汉墓壁画》是这样描述的:“最前列为徒步而行、手擎旌口的两列队伍。接着是八名左右雁行的骑吏,马后有一步卒护卫着一乘带伞盖的安车,车上坐二人,御夫居右。再后为六名骑吏和一名步卒,引导着第二乘安车。第三乘安车之前有骑吏九员,伍伯两员。第四乘系墓主人安车,前后骑吏十二员,车前伍伯六员,拥主车而行。主车较它车为大,四维车,彩饰盖斗,装点华贵。其后又有五辆安车,十名单骑。各车上乘员当为墓主人的属吏或从眷。”^②如果用数据表示一个概括的面貌,那这一壁画车马出行图包括:9 乘安车,70 多个人物,50 余匹奔马。就数字而言,这幅车马出行图已经具有很大的规模了。

关于庖厨宴饮图,因为漫漶不清,所以在该墓的考古报告和后来的相关文章中都提到,但是其图难辨,基本不作解读。

① 中国社会科学院考古研究所编著,《杏园东汉墓壁画》,沈阳:辽宁美术出版社,1995 年,7 页。

② 黄明兰、郭引强编著,《洛阳汉墓壁画》,北京:文物出版社,1996 年,169 页。

在杏园东汉墓壁画中,有一个非常奇特的考古发现,即:壁画之外还有一座正好能够挡住壁画的砖墙。“四壁砖墙垒砌较为特殊,分外内壁和外壁两层墙体。外壁砖墙厚 36 厘米,由长方形二顺一丁垒砌,用砖尺寸:长 36、宽 12、厚 7.5 厘米。墙面上涂抹 0.5 厘米的白灰膏。墙面上半部彩绘长卷车马出行图。所谓内壁砖墙,似专为遮掩墓室壁画而垒砌,墙厚 22 厘米,用单行砖自墓室地面由下而上平铺错缝垒砌,砌至 2.2 米处停止,正好将壁画部分全部封闭于内外墙壁之间。在内墙墙面上也曾涂刷一层薄灰浆,并施以简单的彩色线条,由于水土浸渍,现已剥蚀待尽。”^①当时的考古报告和后来的研究者基本上认为,正是因为这内砖墙的存在,此壁画墓的壁画作品才能得到目前这样好的保存状态。

在我们考察考古现场关于壁画遗存的内容之后,现实性题材的表现就已经非常明显了。

首先,车马出行图的现实性。这是一个最明显的现实性题材,不仅在于人们一般性历史常识,而且也在于我们几乎能够从文献中找到完全对应的文字说明。从画面的组成看,墓主人的车马分为三部分,第一部分是前导队伍,有 3 辆安车;接着是墓主人安车;随后是由 5 辆安车组成的墓主人的从眷或属吏队伍。《后汉书·舆服志》中记:“公卿以下至县三百石长导从,置门下五吏、贼曹、督盗贼功曹,皆带剑,三车导。”这样的组成与此墓壁画第一部分完全相符,都是“三车导”。《舆服志》又记:“主簿、主记两车为从。县



图 11-2 第二车车前骑吏
洛阳偃师杏园村东汉壁画墓
东汉后期

令以上加导斧车。公乘安车,则前后并马立乘。”这段文献又可以去对读墓主人身后的安车组成,其中有从眷,也有主簿、主记的安车跟随在其中。对于服饰的颜色,《舆服志》记:“武吏常赤帻,成其威也。”此墓主人有学者推测为武官,其中一个理由就是壁画中墓主人是头戴赤色平帻巾的形象。^②能够与文献材料有这样的一一对应,可谓是此墓壁画题材现实性极强的一个表现。(图 11-2,图 11-3,图 11-4)

① 中国社会科学院考古研究所编著,《杏园东汉墓壁画》,沈阳:辽宁美术出版社,1995 年,3 页。

② 同上,9 页。



图 11-3 加纱冠骑吏

洛阳偃师杏园村东汉墓壁画 东汉后期



图 11-4 车前伍伯

洛阳偃师杏园村东汉壁画墓 东汉后期

第二,内砖墙存在的现实性意义。关于此墓内砖墙的存在原因,《杏园东汉墓壁画》这样解读:“建国以后,两汉壁画墓清理已达二三十处。根据我们见到的资料,描绘权贵出行场面的当属偃师杏园壁画墓保存的最为完整。至于它何以历经一千七百余年能够相当完整地保存下来,主要由于壁画被封砌在夹墙之内,避免了水土的直接浸渍,用这种方法保存下来的汉墓壁画,目前尚属孤例。关于这幅出行图被砌于墙内的原因,我们倾向性认为,壁画所绘车骑导从仪仗,与墓主人的实际官职不符,有明显越制之处。这种现象在东汉后期政局混乱的情况下早已是司空见惯。墓主谢世之后,为免生枝节,后人将墓室壁画遮掩于夹墙之内。”^①夹墙之形制,不仅在汉壁画墓中,而且在汉画像石墓中也是绝无仅有,因此,要找到可以联系的墓室来做对比说明,在目前所掌握的考古资料中是不可能的,我们还是只能从文献中寻找线索。汉代,安车的乘坐是有明确规定的。《后汉书·舆服志》记载,最高统治者之外,皇室成员是可以乘安车的,所谓“皇太子、皇子皆安车”。中上层贵族也可以坐安车,所谓“公、列侯安车”。但是,他们的眷属乘坐安车

① 中国社会科学院考古研究所编著,《杏园东汉墓壁画》,沈阳:辽宁美术出版社,1995年,9页。

是不能随便的,所谓:“公、列侯、中两千石、两千石夫人,会朝若蚕,各乘其夫之安车,右骖,加交络帷裳,皆皂。非公侯,不得乘朝车,得乘漆布辎辂车,铜五末。”当然,虽然规定已经明确而详细,但未必就能够得到认真遵守。“越制”的事件,在汉代就特别多,画像石墓比壁画墓更加普遍,大型画像石墓都有“越制”之嫌疑。对于“越制”,学术界也有着合理的时代背景解释。汉代崇儒,儒学的核心内容是“仁孝”,孝的一个标准是对死去的祖先有没有厚葬,所以当汉武帝“罢黜百家,独尊儒术”后,厚葬之风形成并逐渐盛行起来。至东汉,开始实行“举孝廉”,“孝悌”成为选拔和任用官员的重要标准,这一重要性使厚葬之风在社会上、在官宦阶层形成了疯狂之势。这样的厚葬受到时人的抨击,王符在《潜夫论》里对“子为其父,妇为其夫,竞相仿效”的厚葬提出了讽刺性的评价:“京都贵戚,君县豪家,生不极养,死乃崇丧。”“越制”行为虽然普遍存在,但也还是常常受到了世人的指责,所以为了避免“越制”被人抨击,厚葬者采取掩盖措施,由此而产生的推论自然是合理的。如此,内砖墙的存在,也表现出了强烈的时代感,即现实性。

所以,杏园东汉墓壁画的创作题材,不论是从车马出行图的描绘,还是从壁画作品的存在方式,都有着明确的社会背景,其现实性的特征由此而非常突出。

在描述杏园东汉墓壁画现实性题材之后,现实性题材的遗存也提出了这样的问题:弥漫着现实性色彩的墓室壁画,车马出行图等是表现的哪一个世界呢?回答当然是明确的,汉墓壁画是墓葬艺术,一切都是为墓主人走向、并将生活在另一个世界的目的而服务的。但是,杏园东汉墓的壁画中并没有如其他壁画墓那样作一些这方面的特定指示,以表示与另一个世界的联系。那么,其他壁画墓是如何表示与另一个世界的联系的呢?从目前的考古材料看,汉壁画墓有两种表示,一是墓主人与神仙同构,一是墓主人与天象同构。这样的构图效果非常清楚,即已经是考虑另一个世界了。认识这两个同构的存在和表现,是认识汉代墓葬艺术中现实性题材服务于另一个世界的思路;同样,也是认识杏园东汉墓壁画中现实性题材的思路。

第二节 墓主人与神仙同构的认识

能够与神仙人物在一起生活,那墓主人所处的世界或所要去的世界就是不言而自明了。不过,仔细深入汉人的神仙思想,他们对神与仙是有一定

的区分的,这与目前有些学术著作中“神”与“仙”不分开而常常统称“神仙”的说法是不一样的。东汉许慎《说文解字》就是分开说的:神是天神,是“引出万物者也”;仙是“人在山上”,或是“长生迁去”。常见术语“神仙方术”的“神仙”,一般指的是“仙”而不是“神”或“神”与“仙”。在我国古代文明中,神的概念最早可以追溯到人类文明之始,而仙的概念则是在战国中期才出现,西汉晚期才基本建立起仙的世界。神“产生”的是那样早,所以到汉代已是一个非常庞大的国度了,只以祭祀的周全就可看出这一点。《汉书·郊祀志》曾记了一个王莽给诸神排的次序:中宫为中央帝、日、北辰、北斗、填星;东宫为东方帝、雷公、风伯、岁星;南宫为炎帝、荧惑,泰畤为皇天上帝、高祖配;西宫为西方帝、太白;北宫为北方帝、月、雨师、星辰,广畤为北方帝、皇地后祗、高后配。仙“产生”的时间晚,但是在汉人的努力下也有很庞大的队伍。《穆天子传》、《燕丹子》、《神异记》、《列仙传》等等都是托名汉人所著,如此可见仙人家族规模。《列仙传》托名刘向,所记仙人有 71 位。班固《汉书·艺文志》收集的更多,属于神仙范畴的文字共有 10 家 250 卷,为后人所熟悉的仙人大致有周穆王、西王母、王子乔、彭祖等。与神系不同的是,仙系没有严格的等级秩序,只要掌握仙术,只要能够长寿,古帝(周穆王)、王子(王子乔)、大夫(彭祖),乃至庶民、工匠,都可以受到尊敬,并不强调高低先后。西王母是仙人世界中的一个最特殊现象,自秦开始,原始性渐去而越来越具有仙气,并且在它的身边形成了一个仙的系列,如东王公、三足乌、九尾狐、玉兔、蟾蜍、仙人、四灵等。不过,在壁画墓中,西王母少见,生殖大神伏羲女娲有取代它的迹象。

在汉墓壁画中,基本上都有神仙人物出现的。著名的洛阳西汉卜千秋墓壁画中,主室脊顶 4.51 米长的壁画中,自西(后)向东(前)依次绘有半蛇半鱼的怪物、日、伏羲、乘风乘龙之人、九尾狐、蟾蜍、玉兔、人物、白虎、朱雀、怪兽、青龙、持节羽人、月、女娲、瑞云等物像,其中伏羲、女娲等属神系,九尾狐、蟾蜍、玉兔等属仙系,可谓神仙皆备,墓主人想去的地方已经交代得非常清楚了。也是在河南偃师的辛村西汉壁画墓,中后室横额上出现了汉墓壁画中唯一一个没有争议的西王母图像,旁边是硕大的玉兔,这样的环境自然就是表示了墓主人要去的仙界。

遗憾的是,杏园汉墓壁画中没有神仙人物的存在,所绘 70 余人物,可辨者皆为现实世界中的汉代人物。前导队里,安车之外,有骑吏 23 员,伍伯 4 员,步卒数人;中间主车阵营,墓主人安车之外,有骑吏 12 员,伍伯 6 员;之后从眷属吏队伍,五辆安车之外,有单骑 10 员。这些人物,完全是汉代现实

生活中之人,没有一点神仙之气。这些人物的出现,可以增加墓主人出行的声势,70余人,不可谓队伍不壮观;可以表现墓主人的武官身份,骑吏四十几员,不可谓队伍不威武;可以张扬墓主人的显赫地位,一行9辆安车,不可谓队伍不豪华。但是,出行图中没有神仙,墓主人身边没有神仙相伴。如此,何以表明墓主人是与彼岸之间存在着联系的呢?杏园东汉墓壁画的车马出行图的现实性再一次得到凸显,这队人马是向着长生世界而去,但是在壁画的画面中并没有出现其他墓室中常见的提示信息。

第三节 墓主人与天象同构的认识

在一些汉墓壁画中,神仙物像没有出现,但天象图则可以寻找到。天象图在墓葬绘画中出现的意义也是非常明确的,升仙就是升天。从图像看,汉人有许多将“天”与“仙”等同的图像遗存,比如四川画像石中就有开启“天门”的图像,石棺上也有以“天”指“仙”的图像。“天”是如何表示的?天象就是天的象征,汉代墓葬绘画中常常是以天象的物象来表现“天”的。

关于汉墓壁画和汉画像石中的天象,相关研究中,许多学者常常是要与汉人的宇宙观联系在一起,特别是在西方象征理论和图像学研究方法得到普遍接受后,学者们更是喜欢将汉画中的天象图与汉人的天象知识做一番认真的比较研究,甚至有论文将具体的图像与具体的汉人天象知识做一一对照,从而得出汉画中的象征世界,并且强调这个世界的依据所在。由此,将汉画天象与汉人宇宙观对应几乎成为汉画研究的一个常式。我们不同意这样的研究思路。

人们的天象知识哪里来?我国古代是通过天象观测与天体测量这样的活动而得到的,这是一个漫长而艰难的积累过程。最早,这样的活动是比较普遍的。顾炎武《日之录》卷三十如此说:“三代以上,人人皆知天文。‘七月流火’,农夫之词也;‘三星在户’,妇人之谣也。”依照这样的说法,当时天文知识是非常普及的。不过,随着社会分工的细化,这样的活动也发生了变化。许结对顾炎武的论点是这样认识的:“此言上古天象观测与农业生产、百姓生活紧密维系,所以天象记录十分完备。这是科技发展最为真实也是最朴素的一条主线。然而,随着时代发展,科技成果作为文化观念的提升,逐渐成为一种统治意志,从而使中国古代天文学融织了浓厚的政治性与神

学化的因子。观历代史书《天文志》(含《无行志》),我们可以看到两条线索,一条是客观的天文记录:比如对‘太阳黑子’、‘彗星’、‘新星’的观测与发现……另一条是源自天人相应、取则天象思想的星占系统,使科技处于政治与神学的荫庇与笼罩之下。”他还认为:就天人相应的文化观念而言:推而上之,是一种天文学的政治诠释,如《汉书·艺文志》:“天文者,序二十八宿,步五星日月,以纪吉凶之香,圣王所以参政也。”堕而下之,则为一种命相之说,如葛洪《抱朴子·辩问篇》:“人之吉凶修短于结胎受之之日,皆上得列宿之精。”^①许结的看法,已经把情况说的非常清楚了,天文已经不再仅仅是科学知识,而是成为了一种社会文化。《国语·楚语》是这样记载这方面情况的:“及少皞之衰也,九黎乱德,民神杂糅,不可方物。夫人作享,家为巫史,无有要质。民匮于祀,而不知其福,烝享无度,民神同位。民渎齐盟,无有严威,神狎民则,不蠲其为,嘉生不降,无物以享,祸灾荐臻,莫尽其气。颛顼受之,乃命南正重司天以属神,命火正黎司地以属民,使复旧常,无相侵渎,是谓绝地天通。”巫觋阶层形成后,“绝地天通”使王权通过巫觋阶层垄断了宗教事物,观察宇宙显得更加神秘,也更加困难。《列子·天瑞》里记载的杞人忧天故事,一方面是讽刺,另一方面也是在说现实。这些材料,都可以与许结的观点对读。

至秦汉,天象的观察与解释已成为一种专门的学问,就其复杂高深的天文知识而言,秦汉以后一般民众显然是已无法掌握了。而这些知识与神学相联系后,其操作的难度更是没有普及的可能。即使掌握了一些这方面的知识,一般子民也没有运用的条件。秦代的焚书坑儒,目的就是以皇权改变知识的随便使用。秦之后的汉代,天文观测和运用只能是更加复杂的趋势。在更加复杂和精细的政治生活中,将汉画中的天象图与复杂的宇宙认识做一一的对照,显然是有些勉强。

但是,不能探究宇宙的复杂并不影响人们对天象的重视,恰恰因为人们不甚了解才以象征的手段来表达他们的想法。汉代墓葬建设的思想依据是阴阳五行与天人相应思想,这样就少不了天象图的出现,只是汉画中描绘的天象都是象征性的。“壁画墓可以说是一个人造的宇宙,它不仅仿造了家居生活,同时还描绘了天象景致。其往往通过日月星云,构造出一个人体的天体,然后以伏羲和女娲两神分别象征阴、阳,以青龙、白虎、朱雀、玄武代表四

^① 许结,《中国文化制度述略》,南京:凤凰出版社,2005年,151页。

时、四方。”^①只要伏羲和女娲出现,就代表了太阳和月亮的存在;只要青龙、白虎、朱雀、玄武,就代表了四方的存在,其他种种,皆为此意。

这样的做法当时就已经被认识到了,王充对画工绘雷神的评价很能够说明这一点,他在《论衡·雷虚篇》里说:“图画之工,图雷之状,累累如连鼓之形。又图一人若力士之容,谓之雷公。使之左手连鼓,右手推椎,若击之之状。其意以为雷声隆隆者,连鼓相扣击之声也;其魄然若蔽裂者,椎所击之声也;其杀人也,引连鼓相椎并击之也。世又信之,莫谓不然。如复原之,虚妄之像也。”“虚妄之像”就是天象图的象征表现。

还有一个很突出的例子,是辽阳旧城东门里壁画墓。此墓坐北朝南,由前室和后室组成,长3.6米,宽3.1米,内部结构简单,是一个典型的小墓,壁画内容主要集中在前室。前室西壁,下部是车马出行图,由两骑一牛车构成,可谓是简单之极。西壁上部是云气图,表示天象。前室东棺顶部绘有日,西棺顶部绘有月,最精彩的画面是,在日月四周散布着90多颗红色星辰。墓主人竟然在墓室建造中绘出这么多的星辰,他是学富五车的学者吗?如果用天象学的具体知识来了解,这要有多大的学问?就是洛阳地区的一些壁画大墓都难做到,更何况如此简陋而偏远的小墓!只有一个解释是合理的:这是象征。星辰在墓室里已经成为一个符号,一个象征性的符号,它象征着天界的存在,表示墓主人与天象同构,是墓主人的一个期待行为。

遗憾的是,在杏园汉墓壁画中,这样的象征符号也没有出现。在墓室里,我们看到了壮观的车马出行图,看到了隐约可见的庖厨图,但是就是没有看到天象图。在汉壁画墓、画像石墓中普遍存在的天界、祥瑞等图像,此墓中一概没有。汉墓的券顶是天象图常见之处,此墓前室和后室的券顶已经塌落,现场清理中没有发现彩绘的痕迹。如此梳理,杏园汉墓壁画的现实性显得更加突出。

第四节 墓室提供同构结构的认识

杏园东汉墓壁画在题材上表现出清晰的现实性,这是没有疑问的,但是我们同时也非常清晰地知道,这些壁画并没有停留在现实意义的表现层面

^① 贺西林,《古墓丹青——汉代墓室壁画的发现与研究》,西安:陕西人民美术出版社,2001年,131页。

上,它是因为墓主人所拥有的另一个世界的存在而存在,它是宗教信仰层面上的作品,我们需要寻找的是由现实意义的表现层面向宗教意义的表现层面转化的一个结构,如同其他壁画墓、画像石墓中所出现的墓主人与神仙同构、墓主人与天象同构。我们认为,壁画存在的墓室本身提供了这样的转化结构,壁画作品与墓室建筑整体同构。

人类历史上,宗教信仰的传播是与建筑分不开的。北齐的魏收在《魏书·释老志》这样记载佛教的早期传播:“于(佛灭)后百年,有王阿育以神力分佛舍利,役使鬼神,造八万四千塔,布于世界,皆同日而就。今洛阳、彭城、临淄皆有阿育王寺,盖承其遗迹焉。”魏收已经认识到,圣庙等建筑对佛教的传播有着巨大的促进意义。

佛教在中国的初期传播中,在建筑的功能上下了很大工夫。《大正大藏经》卷五十三里编了这样一个故事:“至秦穆公时,扶风获一石佛,穆公不识,弃马坊中污秽此像,护像神嗔,今公染疾。公又梦游上帝,极被贵配,觉间侍臣由余。便答云:‘臣闻周穆王时有化人来此土,云是佛神,穆王信之,于终南山造中天台,高千余尺,基址见存。又于仓颉台造神庙各三会道场。公今所患,殆非佛为之耶?’公闻大怖。”因为佛神的原因,秦穆公在终南山上建造起了高千余尺的中天台,这个故事发生于秦穆公时代显然是不可信的,但故事赋予中天台这个高大建筑物的意义,读者是可以明白的。梁朝慧皎《高僧传》卷十四《竺慧达传》中记载的故事比较可信:“晋宁康中,(慧达)至京师。先是简文皇帝子长干寺造三层塔,塔成之后,每夕放光。达上越城顾望,见此刹杪,独有异色,便住拜敬,晨夕恳到。夜见刹下时有光出,乃告人共掘。掘丈许,得三石碑,中央碑覆中有一铁函,画中又有银函,银函里金函,金画函有三舍利,又有一爪甲及一发。发长数尺,卷刘成螺,光色炫耀,乃周宣王时时育王起八万四千塔,即此一也。”可以说,佛教在中国传播之初已经将建筑与信仰联系在一起了。

佛教传入中国之前,我国已经有了将建筑与信仰同构的行为。东汉王逸《楚辞章句》记载:“楚有先王之庙及公卿祠堂,图画天地山川神灵,琦玮僬僬,及古圣贤怪物行事。”这样的行为,先秦有之,汉代也有之。班固《汉书·郊祀志》记载:“武帝作甘泉宫,中为台室。画天地太一诸鬼神,而置祭具,以致天神。”《汉书·郊祀志》还有一段记载也是被常常引用的:“上欲治明堂,奉高旁,未晓其制度。济南人公玉带上。黄帝时明堂图:明堂中有一殿,四面无壁,以茅盖通水,水环宫垣为复道,上有楼,从西南入,名曰昆仑,天子从之人,以拜祀上帝焉。于是上令奉作明堂汶上,如带图。”

当然,我们更加关心的是关于墓室建设与信仰同构的文献。牟子在《理惑论》里记载:“昔孝明皇帝梦见神人,身有日光,飞在殿前,欣然悦之。明日,博问臣:‘此为何神?’有通人傅毅曰:‘臣闻天竺有得道者,号之曰佛,飞行虚空,身有日光,殆将其神也。’于是上悟,遣使者张骞、羽林郎中秦景、博士弟子王遵等十二人,于大月支(氏)写佛经四十二章,藏在兰台石室第十四间。时于洛阳城西雍门外起佛寺,于其壁画千乘万骑,绕塔三币。又于南宫清凉台,及开阳城门上作佛像。明帝存时,预修造寿陵,陵曰显节,亦于其上作佛图像。”汉明帝时出现佛教的建筑是可信的,而因为信仰的原因,明帝在寿陵上“作佛图像”,这为我们的观点提供一个直接的文献支持。

在我国墓葬思想的发展过程中,汉人对墓地的看法与前人相比有很大的变化。之前,祭礼和葬礼是分开的,所以墓葬建设是比较简单的。《易经·系辞下》这样说:“古之葬者,厚衣之以薪,藏之以中野,不封不树。”汉代以后,传统的祭祀观念随着鬼魂信仰的变化而有了变化。人们认为,鬼魂是要动的,也可以在死的空间里对生的空间施加影响,因此也需要得到愉悦、需要情感交流等,加上此时神仙思想的炽热,墓地祭祀也就顺理成章了。王充《论衡·四讳篇》这样记载:“古礼庙祭,今俗墓祀。”又言:“墓者,鬼神所在,祭祀之处。”这种变化最早可以推到春秋战国时期,西汉继续这种趋势。至东汉,地方豪族已经在墓地上举行墓地祭祀了,而且最高统治者也认同了这样的做法,明帝开始将本来祖灵祭祀礼仪搬到了陵墓上进行。自此,我国古代的陵寝制度正式确立起来。墓地祭祀风起,墓地地面上的“不封不树”现象也随之变化,帝王、豪族墓地造设墓园和寝殿建筑,中下阶层的墓地则普遍建造祠堂等建筑。

汉人墓地认识的变化,直接导致了墓室建设产生两个变化:一是墓室的空间有了质的变化,墓室不仅是埋葬墓主魄的地方,而且也是魂活动的地方,因此祭祀空间和埋葬空间在结构上产生结合;二是因为有祭祀的要求,取悦神灵和情感交流的功能就要具备,这些内容也就在墓室中通过壁画和画像石的作品表现出来,或者要增强这里的图像表现。因为有这两个变化,墓室也就成为一种象征,即:墓主人待的地方。如此,墓室就成为了墓主人所去的另一个世界的象征,墓室建设的本体结构提供了与墓主人同构的结构。(图 11-5)

墓室与墓主人同构,那墓室中出现的现实性壁画题材就是可以理解的了:这些题材是现实性的,但它是为墓主人去另一个世界服务的,它与墓主人同构,它的价值指向已经是非现实的了。



图 11-5 墓道及墓门

洛阳偃师杏园村东汉壁画墓 东汉后期

关于墓主人与墓室的同构,我们也可以从西方现代的宗教理论中得到支持。爱弥尔·涂尔干认为:“所有已知的宗教信仰,不管是简单的还是复杂的,都表现出了一个共同的特征:它们对于所有事物都预设了分类,把人类所能想到的所有事物,不管是真实的还是理想的,都划分成两类,或两个对立的门类,并在一般意义上用两个截然不同的术语来称呼它们,其中的涵义可以十分恰当地用凡俗的与神圣的这两个词转达出来。正因如此,整个世界被划分为两大领域,一个领域包括所有神圣的事物,另一个领域包括所有凡俗的事物,宗教思想的显著特征便是这种划分。”^①墓主人与墓室的同构就是汉人的“预设分类”,墓主人在现实世界外建构了一个长生世界,当“整个世界被划分为两大领域”后,现实就已经被超越了。这样的超越,是一种宗教体验。“作为一种世界观理论,作为一种形而上学和人类学,宗教总是企求在一种更高的层面——一种超越常识与经验,超越现实生活的层面

① 高长江,《宗教的阐述》,北京:中国社会科学出版社,2002年,135页。

了解释和把握人、世界及人与世界的关系。”^①墓主人是在超越常识与经验的宗教体验上来得到自己与墓室的同构的。正是因为墓主人与墓室的同构,我们才可能在汉墓壁画中看到许许多多精美的描写现实生活题材的壁画,墓主人并没有特别的说明,但是我们可以清楚地知道这是墓主人关于另一个世界的想法,而且,墓室壁画取得的艺术成就,是与这样的想法直接相关。(图11-6,图11-7,图11-8,图11-9,图11-10)



图11-6 人物图

洛阳烧沟61号西汉壁画墓 西汉后期



图11-7 人物图

洛阳烧沟61号西汉壁画墓 西汉后期



图11-8 前山横梁壁画

洛阳“八里台”西汉墓壁画 西汉后期

^① 高长江,《宗教的阐述》,北京:中国社会科学出版社,2002年,129页。



图 11-9 南壁侍女图

洛阳唐宫路玻璃厂东汉墓壁画 东汉后期

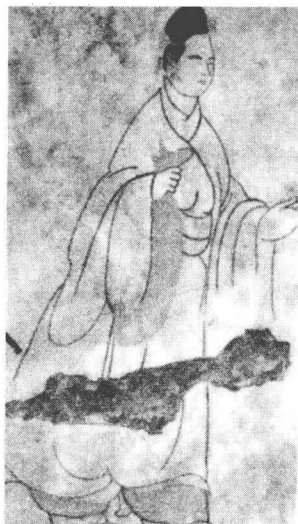


图 11-10 南壁侍女图

洛阳唐宫路玻璃厂东汉墓壁画 东汉后期

因此我们认为：汉壁画墓中的现实性题材作品也是汉人的一种宗教行为，与墓室中的其他非现实题材的作品一样，它的价值指向是非现实的；壁画墓中现实性题材向非现实性题材的转化是通过象征性符号或体系来实现的，比如天象的图像描绘，西王母等长生符号的出现，等等；杏园东汉壁画墓的转化则是通过墓主人与墓室的同构来完成的，在这一结构中，墓室本身就是一个象征性的符号结构。

第十二章 汉墓壁画的图像表现体系的评价

汉墓壁画作为宗教行为,得到了国家宗教的指导,同时,汉墓壁画也在艺术表现上有自己的图像体系。这一点,对理解汉墓壁画艺术特色是不可缺少的。但是,目前在汉墓壁画的图像研究中并没有注意到这一点,在汉墓壁画的图像体系上没有深入的专题讨论,而是往往与汉画像石的图像体系混为一谈。另一方面,在艺术表现研究上,相对于汉画像石的丰硕成果,汉墓壁画没有自己的特点,几成为附庸学问。作为一个国家宗教指导下的墓葬艺术,作为中上贵族阶层的墓葬艺术,汉墓壁画应当有着自己的艺术特征。这一点,我们可以从汉墓壁画的图像体系的探讨中得到认识。

第一节 西王母图像缺少的讨论

目前研究汉代墓葬绘画的论文,基本都要涉及西王母的图像内容,有的还是大篇幅的论述。不过,西王母图像在壁画墓中普遍存在吗?在画像石墓中,西王母图像是普遍存在的图像;但在壁画墓中,西王母图像则是一个极少见的图像。如果简单地将西王母图像视为汉代墓葬绘画中的普遍存在,那有些信息将要被曲解,相关的结论也因此而不可确定。西王母图像是一个重要的图像标志,有具体的宗教信仰内容,应当细致辨别而非笼而统之的概念化。所以,汉代墓室中的西王母图像是一个必须认真辨析的现象。

我们能够在汉墓壁画遗存中能够找到多少西王母图像呢?洛阳偃师辛村新莽壁画墓可以回答这个问题,因为目前在其他汉墓壁画中还没有发现西王母图像。

第一,汉墓壁画的遗存中,西王母图像极少存在。

贺西林《古墓丹青——汉代墓室壁画的发现与研究》是我国第一本研究

汉壁画墓的专著,书中收集的汉壁画墓计有 56 座。这些壁画墓发掘清理的时间上限是 1918 年发现的辽阳太子河迎水寺壁画墓,以及这一时间前后的河南洛阳“八里台”壁画墓,下限是 1995 年发现的包头张龙圪旦壁画墓。在这近 80 年的考古发掘中,只有西汉时期的洛阳西汉卜千秋墓壁画和新莽时期的洛阳偃师辛村新莽墓壁画中发现有西王母图像,而且目前对于前者还存在着争议。

另外,俞伟超《东汉佛教图像考》介绍了内蒙古和林格尔壁画墓曾经发现西王母与东王公图像和榜题的情况。该墓西王母图像是 1971 年冬壁画墓刚发现时被考古工作者找到的,由李作智 1973 年 8 月根据记忆而作的补充记录时予以登记。相关的文字如下:“东边墓门上方绘有一蛇形动物,榜题‘青龙’。‘青龙’之上画有一盘腿坐于云雾之中的人物,榜题‘东王公’。在‘东王公’的北侧稍偏下一些的地方,绘有一盘状物内放有四个圆球形的东西,在其左上方题有‘猗猗’二字。西边顶部画有一动物,榜题‘白虎’。其上与‘东王公’相对称的位置上,也画有一人物盘腿坐于云气纹中,榜题为‘西王母’。‘东王公’与‘西王母’的身子上好像还有羽翼状物,因当时光线太暗看不太清楚……”^①不过,1972 年 5 月李作智第二次去调查时,西王母和东王公的榜题都脱落没有了,以后也没有重新发现,所以在新材料发现之前,这个西王母图像的遗存不能肯定。

之后,在新发现汉壁画墓的消息中,也有关于西王母图像的发现,但缺少考古发掘报告。比如《残留在沙漠古墓中的西王母神话》一文,介绍了陕西省榆林定边县郝滩乡赵圈堂村发现的汉壁画墓,据作者介绍墓中有非常完整的西王母图像,发现时间是 2003 年 5 月。作者记:“壁画中的昆仑山是由五座山峰组成的高入云天的山脉,但它仍不能与西王母直接相触,仍要通过蘑菇状的云柱与它相通,两个羽人侍奉左右,三足神鸟立于右边,太一神在侧,御鱼驾兔驶龙的神仙们则表现为向西王母方向飞奔之状,尤其是众多仙禽异兽表演的乐舞更是对着西王母方向,给人以西王母高高在上端坐云端的至上印象。”^②这是一个非常珍贵而令人欣喜的消息,但是因为沒有后续的发掘报告,这个西王母图像的发现目前还只能是停留在新闻报道的阶段。

① 俞伟超,《东汉佛教图像考》,《西王母文化研究集成论文集》(上卷),桂林:广西师范大学出版社,2008 年,181 页。

② 冯国,《残留在沙漠古墓中的西王母神话》,《记者观察》(上半月),2003 年 9 月。

另外,见于报道的西王母壁画墓还有:山东东平汉壁画墓、安徽亳州董园村汉壁画墓、徐州黄陇山壁画墓、陕西靖边东汉壁画墓、陕西定边县郝滩汉壁画墓等。这些汉代壁画墓都已经被发掘,而且都传出有西王母图像发现,但是在正式考古报告中却没有关于西王母图像的描述,或者同时还有争议报告出现。因此,这些壁画墓中的西王母图像是否存在目前都没有定论。

此外,在近几年其他有发掘报告的汉壁画墓中,虽然壁画内容图像丰富,但西王母图像仍然难以出现。如2000年2月河南新安县磁涧镇里河村发现的壁画墓,为最新发现。沈天鹰的报告将该墓19块可辨的图像分为5组,第一组是女娲月像,第二组是伏羲日像,第三组是白虎,第四组是人首龙身神怪,第五组是云气,这些都是汉墓葬绘画中常见的物象,但西王母图像在报告中没有记录。^①

这样看来,洛阳西汉卜千秋墓壁画和洛阳偃师辛村新莽墓壁画中的西王母图像是目前已经发掘的汉壁画墓中的特例。但是,关于洛阳西汉卜千秋墓壁画的西王母图像,学术界对其存有争议。

第二,洛阳偃师辛村新莽墓壁画中的西王母图像,目前学术界没有争议。

洛阳偃师辛村新莽墓壁画,为新莽时期(9—23)的空心砖壁画墓。墓室面南,分前、中、后三室,发掘壁画8幅,分别绘于主室两隔梁正面、中室东西壁和前室东西耳室门外北侧,后室未见壁画。

此墓1991年7月发现,由洛阳市第二文物工作队发掘。关于西王母图像的存在,发掘简报记:“中、后室之间的横额中绘有西王母。画面上部两条黑色缎带束扎的紫色帷幔下祥云升腾,西王母端坐云端,头戴胜,容貌端庄。其右侧为玉兔捣药,玉兔双耳奇大,背生双翼。下部祥云笼罩着一蟾蜍、一背带双翼的狗状动物。上部在两个构件正面,一侧绘有一扭头作奔跑状的九尾狐,一侧绘一行走的男子,头插簪,面目难辨。在发掘之前,以上构件已被盗走,虽经追回,但位置已不清。两侧三角形空心砖上各绘一口衔珠、展翅振羽的朱雀。”^②

从发表的图片看,西王母为侧面像,约四分之三侧面。画面构图是:上方绘帷幔,画面两边绘有两朵柱状红色祥云,西王母端坐左侧云端,右侧云端为玉兔,背有双翼,身材硕大,几乎于西王母等高,两朵云柱之间有蟾蜍和

① 沈天鹰,《洛阳博物馆新获几幅汉墓壁画》,《考古与文物》,2006年第5期。

② 洛阳市第二文物工作队,《洛阳偃师新莽壁画墓清理简报》,《文物》,1992年第12期。

九尾狐等。此图没有任何争议,是汉代西王母信仰研究的宝贵资料。(图 12-1)

第三,洛阳西汉卜千秋墓壁画中的西王母图像存在争议。

洛阳西汉卜千秋墓壁画是著名的汉壁画墓,不仅规模大,图像丰富,而且其中存在西王母图像的争议。从我们掌握的资料看,此墓西王母图像不成立。

洛阳西汉卜千秋墓壁画为西汉昭宣时期(前 86—前 49)的西汉中后期壁画墓,在平脊斜坡的墓顶上,有 20 块砖面绘满壁画,从后(西)向前(东)依次绘有半蛇半鱼的怪物、日、伏羲、乘风乘蛇之人、九尾狐、蟾蜍、玉兔、人物(西王母)、白兔、朱雀、怪兽、青龙、持节羽人、月、女娲、瑞云,中间穿插流云纹。其中第四、五块砖上的内容因为西王母而产生歧义,多数学者认为画面



图 12-1 西王母图

洛阳偃师辛村新莽墓壁画 新莽

上乘凤乘蛇者为男女墓主人,他们行走前方的云端间有一端坐的女性人物,鲁维一等学者认为是西王母本人,洛阳考古报告和孙作云等学者认为是迎接墓主人的侍女。^①因这一女性图像漫漶不清,且头饰并不似西王母典型的“胜”,所以目前的结论很大程度上是来自现有考古和文献材料上的推断,主观性很强。(图 12-2)

我们认为洛阳西汉卜千秋墓壁画中的西王母图像不存在,理由是这样三个疑问:

其一,当时主流社会对西王母长生的认识并不统一。《史记·赵世家》

① 参见贺西林《古墓丹青—汉代墓室壁画的发现与研究》,西安:陕西人民美术出版社,2001年,30页;李淦,《论汉代艺术中的西王母图像》,长沙:湖南教育出版社,2000年,38—48页。

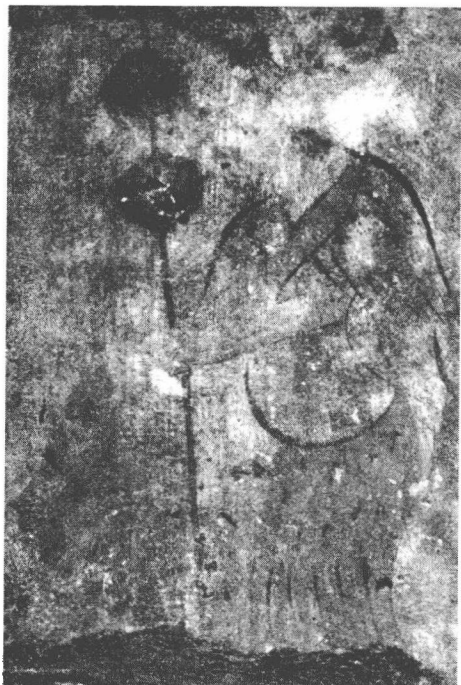


图 12-2 持节方士图

洛阳卜千秋西汉墓壁画 西汉后期

记造父随周穆王西巡：“造父幸于周繆（穆）王，造父取骥之乘匹与桃林盗骊、骅骝、绿耳献之繆（穆）王，繆（穆）王使造父御，西巡狩猎见西王母，乐之忘归。”这段记载，说明主流社会对西王母是感兴趣的，即所谓“乐之忘归”。但是，司马相如在其名篇《大人赋》里，以赋的手法详细描写了西王母居住地昆仑山和其相貌之后却有另外的感叹。他这样写：“必长生若此而不死兮，虽济万世不足以喜。”古人以三十年为一世，“万世”是指时间的无限，追求长寿的汉武帝见到了西王母后却对长生态度有变，认为“不足以喜”，即不值得无限期待。《汉书》颜师古注：“昔之谈者，咸以西王母为仙灵之最，故相如言大人之

仙，娱游之盛，顾视王母，鄙而陋之，不足羡慕也。”虽然相如作赋有“讽”的出发点，但从《史记》等文献看，汉武帝对《大人赋》是满意的，时人对相如的观点也是赞成的，这至少可以说明，汉武帝前后，主流社会对西王母的仙境还是有些陌生的，认识不完全一致，当时文献中记载西王母最多的文字还是关于西王母居住地的描述，持有的是一种好奇态度。卜千秋墓距武帝时代不远，墓主人愿意夫妇相伴去那个陌生的地方“万世”长生吗？这是一个疑问。

其二，墓主人的形象构图问题。在目前所发现的汉代墓葬绘画考古材料中，画面上，墓主人不仅仅是要占据着主要位置，而且更直观的表现就是其形象都是大尺寸或尺寸大于其他人物。帛画如此，如长沙马王堆1号汉墓出土的“非衣”上，居中的女性墓主人大于身边的侍从。壁画也如此，稍后的洛阳烧沟61号西汉墓壁画，所绘人墓主人都是大尺寸的；发现西王母图像的偃师辛村新莽墓，宴席上男女主人身边的侍者，尺寸皆明显小于主人。画像石中，这样的情况更是比比皆是。而在卜千秋墓的壁画上，墓主人的形象这样小，甚至不及旁边伏羲的面额长，这样的比例实在是不可思议，或者

其中有我们还没有理解的含义,但目前我们是有理由怀疑这两位人物的“墓主人”身份。进一步看,西王母的形象更小,如将其与伏羲女娲相比较,后者完全可以用“巨大”来形容,这又使我们产生了重重疑虑。

其三,两位墓主迎向西王母和女墓主手捧三足乌的情节。按照持西王母存在观点的学者解释,墓主人是迎面向西王母而去的,但是在目前已见的所有西王母图像中,并没有这样的情节存在,普遍存在的构图情节是西王母与墓主人存在于两个层面。再有,女墓主手捧三足乌升仙的情节目前在汉墓葬绘画中似乎还找不到。三足乌在汉代墓葬绘画中一般是单独出现,人物手捧构图是个别现象。持西王母存在观点的李淦在举例郑州画像砖时如此说明:“一侍女手捧三足乌,表明三足乌的使者身份。”^①但墓主人与侍女应当是有区别的。在这些考古材料的面前,洛阳西汉卜千秋墓壁画的相关情节都存在着进一步解释的需要。

有了以上三点疑虑,洛阳西汉卜千秋墓壁画的西王母情节显然不会如目前赞成西王母存在的学者所描写的那样流畅,许多细节都有待进一步的深入考释,目前的认识状态似乎只能是以西王母发展的早期阶段特征来作常规的推理解释,定论性的认识都存在着不周密的可能,以目前所掌握的发掘材料看,还不能有明确的答案。

第四,汉墓壁画中西王母图像的初步结论。

随着汉代墓葬发掘工作的继续进行和研究工作的深入,汉壁画墓中发现新西王母图像的可能性一定是存在的,但目前有两点是可以肯定的:其一,汉壁画墓中目前只有洛阳偃师辛村新莽墓壁画和洛阳西汉卜千秋墓壁画有西王母图像出现,后者存在争议,我们持否定态度。其二,西王母图像在汉壁画墓中并不是一个普遍物象。

有了以上的探讨,洛阳偃师辛村新莽壁画墓就回答了这样一个问题:相对于汉画像石中西王母图像的普遍存在,汉墓壁画中缺少西王母图像。目前在汉墓壁画中,西王母图像是孤证。当然,我们这样的讨论是建立在目前已有的墓葬考古成果之上的,今后随着考古成果的增加情况会改变。但是,西王母图像在汉墓壁画中不是一个普遍图像题材,这一点是可以肯定的。

^① 李淦,《论汉代艺术中的西王母图像》,长沙:湖南教育出版社,2000年,256页。

第二节 西王母图像构图的比较

汉代墓葬绘画中何以少见西王母图像？从宗教美术发展的一般规律看，信仰内容的变化必然使艺术表现产生变化，汉代墓葬绘画中的西王母图像亦如此。为使我们的思路更加清晰，这里以西王母图像普遍存在的汉画像石为参照系，以信仰内容演变和图像构图演变为基本指标，展开初步的比较工作。

第一，西王母信仰发展对构图的影响。

信立祥《汉代画像石综合研究》对西王母图像在画像石墓中的演变过程有专节讨论，他认为西王母图像出现的时期是在汉哀帝建平四年（前3）以前，因为考古材料中出现了西王母仙人世界的祖形。比如，山东嘉祥县花木村出土祠堂西壁画像石，图中没有仙人西王母的形象，但是开明兽在图中央，表示出向往仙界的要求。^①

汉哀帝建平四年，汉代政治生活中发生了一件大事，《汉书·五行志》记载：“正月，民惊走，持槁或楸一枚，传相付与，曰行诏筹。道中相逢多至千数，或披发徒跣，或夜折关，或逾墙入，或乘车奔驰，以置驿传行，经历郡国二十六，至京师。其夏，京师君国民聚会里巷仵伯，设（祭）张博具，歌舞祠西王母。又传书曰：‘母告百姓，佩此书者不死。不信我言，视门枢下，当有白发。’至秋止。”流民聚众数千，从乡里运动到京城，并以“佩此书者不死”相号召，说明西汉末年西王母信仰在民间已经有了很大的号召力。汉画像石中西王母的普遍出现，显然是从艺术角度对信仰传播做出的反映，是西王母信仰所获得的日益高涨的民间热情使汉画像石得到了宗教内容的支持。当然，汉画像石表现的只是其中的长生崇拜内容，而作为另一个世界的至上神向刘氏王朝挑战的内容并没有进入画面。

再看汉壁画墓，如果洛阳西汉卜千秋墓的西王母已经存在，那么西汉后期壁画墓已经有了比较丰富的图像内容，西王母构图中的主要物象都已出现，遗存事实也是这样。卜千秋墓中，十八号砖上的蟾蜍，四号砖上女子怀中抱着的三足乌，这些都是西王母构图中的常见图像。此外，壁画中还出现了有升仙情节的队伍：“十七号砖上画一形象古怪、大腹便便、头发随风飘散

^① 信立祥，《汉代画像石综合研究》，北京：文物出版社，2000年，143—160页。

的老者。此人披紫色羽衣,下着红色羽裙,立于云端,双手持节,位于升天队伍的最前端,担当着引导升天队伍的重任。这个形象就是常说的羽人,也称之为仙人或真人。”^①时间稍后的洛阳浅井头壁画墓中,羽人、蟾蜍、三足乌也都出现了。(图12-3)

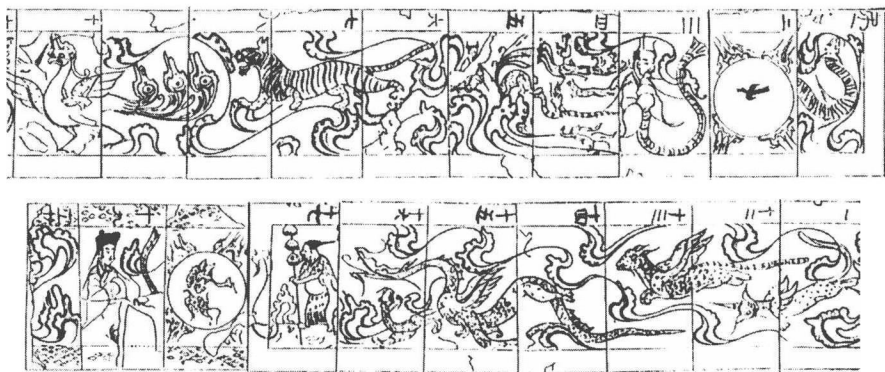


图12-3 洛阳卜千秋西汉墓主室脊顶壁画

西汉后期

在论述汉代墓葬绘画中的西王母图像时,学者们一般都要强调西汉末的民间西王母崇拜运动,从我们的梳理看,就画像石而言,民间西王母运动对其是有影响的,甚至可以得出画像石墓有着对西王母信仰的及时反映的推理认识,但是汉壁画墓则不是这样了。从时间上看,洛阳偃师辛村新莽墓壁画为新莽时期,可以受到民间西王母运动的影响,但是此墓西王母图像为侧面像,非偶像式,同时这个西王母图像在壁画墓中又是唯一的一例,在同时期的壁画墓中都没有出现西王母图像,如此就很难联系到民间西王母运动的影响。因此,壁画墓中的西王母长生信仰的表现与民间西王母运动影响之间目前不可能找到因果上的直接联系,这样的结构关系与画像石与民间西王母运动的结构关系应当有所区别,画像石中的西王母信仰演变内容并不一定可以适用与汉壁画墓。

第二,西王母图像构图的演变。

李淦认为:“西王母的图像形式衍变大致可划分为两个阶段:1. 西汉后期至东汉初期,西王母为四分之三侧面角度,为‘情节式’构图;2. 东汉初期至中期,西王母为正面角度,左右有对称的侍从,为‘偶像式’构图;东汉中期

^① 贺西林,《古墓丹青——汉代墓室壁画的发现与研究》,西安:陕西人民美术出版社,2001年,33页。

以后,普遍出现有翼像。”^①这个看法虽然没有明确说明研究的对象,但从西王母图像存在的情况看,主要是从汉画像石墓的研究中获得,反映的是汉画像石中西王母构图的演变。

从《山海经》的文字看,西王母的信仰是由一个西部部落图腾演变而来的,它的外形随着信仰内容的变化也在发生变化。《山海经·大荒西经第十六》记:“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,有文有尾,皆白处之。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,有豹尾,穴处,名曰西王母,此山万物尽有。”这是西王母原始外貌的出处。进入汉代,长生崇拜成为信仰的主要内容,但西汉初至中叶,它的外形似乎还受着“穴处”的牵累。司马相如《大人赋》如此描写:“低回阴山翔以迂曲兮,吾今目睹西王母皤然而白首。戴胜而穴处兮,亦幸有三足乌为之使。”这样的外形很难说可爱,所以作者紧接着就写出了汉武帝的感慨:“必长生若此而不死兮,虽济万世不足以喜。”如此叹息,后来被学者反复引用而脍炙人口,可谓是一叹千年。西汉末,情况有了变化。大赋好手扬雄在《甘泉赋》里记:“风飈而扶辖兮,鸾凤纷其御蕤。梁弱水之漚漚兮,蹶不周之逶蛇。想西王母欣然而上寿兮,屏玉女而却虑妃。玉女无所眺其清卢兮,虑妃曾不得施其娥眉。”与玉女和虑妃相联系,西王母的外形一定是有了很大的改善,世人对它的议论已经可以涉及到形象审美的方面了。

西王母外形的改变是它成为偶像神的一个必备基础,反映了它正在向偶像神发展的趋势,但在西王母正面像出现之前,从宗教学的角度看,西王母的图像还不具有偶像神的性质,更多的还是神话学的内容。汉画像石中,如李淦所言,西王母正面像是在东汉初期完成的,即此时西王母才有了偶像神的表现内容。

再看壁画墓,洛阳西汉卜千秋墓壁画图像太小不易辨析且存在争议,当再论。洛阳偃师辛村新莽墓壁画的西王母像,面庞丰腴,神态端详,完全是现实生活中的贵富妇女形象,符合扬雄“玉女无所眺其清卢兮,虑妃曾不得施其娥眉”的描写,原始图腾的意味已荡然无存。但是,它并不是正面像,为四分之三侧面,还停留在汉画像石的“情节式”构图的阶段。当然,从时间看,洛阳偃师辛村新莽墓壁画为王莽新朝时期,此时汉画像石也没有到达正面像的阶段。不过,通过以上情况的对比可以得到这样的信息:汉墓壁画

^① 李淦,《论汉代艺术中的西王母图像》,长沙:湖南教育出版社,2000年,72页。

上的这一幅西王母图像,与当时的画像石上的西王母图像相比较是处于领先的,在这一阶段的壁画西王母图像构图已经完整,内容也比较丰富。遗憾的是,汉壁画墓之后再没有西王母图像出现了,在西王母信仰的发展中,汉壁画墓没有到达用艺术形式来表现偶像神的阶段。

偶像神是至上神出现的一种标志或一个前提,在艺术表现上的体现就是神灵人物正面像的出现。没有偶像神的认识,自然是会直接影响到艺术表现的自觉性。美国学者简·詹姆斯是这样认识西王母正面像意义的:“她是一个统治昆仑山的神,同长生不死的崇拜联系在一起,从而激发人们的信仰,人们在困难时为了得到拯救而向她祈祷。德效骞强调了她作为灵魂拯救者的角色,而且他认为她只扮演了这个角色,这是由西王母的正面像所暗示出来的。”^①在目前的考古材料中,东汉时期,西王母图像在汉画像石墓中普遍存在,内容十分丰富,而在汉壁画墓中却难寻其踪,其原因可以从正面像的出现寻找原因。没有至上神内容的支持,正面像是难以出现的,西王母正面像的出现与其所包含的宗教内容应当是一个重要的讨论路径。

由于汉墓壁画的西王母图像时间早于西汉末的民间运动,同时在信仰发展上没有到达偶像神的认识阶段,汉壁画墓也因此与汉画像石墓有了在宗教内容上和艺术表现上的一定区别。这是我们比较之后的一个初步结论。

第三节 长生信仰图像体系的判断

以汉画像石墓为参照系辨析汉壁画墓的信仰内容演变和图像构图演变,这是表层研究的工作。墓葬绘画属于宗教美术的范畴,信仰的要求指导着艺术行为的终极方向。因此,寻找信仰的支持和因此而形成的表现体系是汉壁画墓中西王母图像辨析的深层意义指向,由此而认识图像中所包含的宗教品质。

关于汉壁画墓的信仰内容,从现有的相关考古材料看,有两个现象十分重要。一个是汉壁画墓少见西王母图像,但西王母图像的构图元素在汉壁画墓里并不缺少;一个是女娲图像比较多的出现,远远超过了西王母的图像。这些认识,我们前面从女娲图像的角度已经有了初步探讨,这里从图像

① [美] 简·詹姆斯,《汉代西王母的图像志研究》,《美术研究》,1997年第2期。

体系深入。

为什么汉壁画墓的建设者在长生信仰上热心于女娲而冷落了西王母呢？有了以上宗教意义的探讨和之前关于女娲图像的专门讨论，问题就有了解决的线索，即：汉壁画墓的长生信仰与汉画像石墓的长生信仰不尽相同。美国学者简·詹姆斯讨论了相似的问题，他通过图像志的方法发现了文献与墓葬绘画对西王母描述的不同：“我们看到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……我们认为西王母这位女神的信仰流行于广大缺乏知识的普通人中间。现存的文献告诉我们她是怎样被构思的，现存的图像显示她是怎样被理解的。”^①但是，詹姆斯并没有在为什么有这样的区别上进行深入。通过汉壁画墓西王母图像缺乏现象的辨析，我们认为不同的原因是长生信仰上存在着一定的区别，因此出现不同的表现体系。西王母的长生信仰是民间性质的，这一点毋庸置疑；而女娲的长生信仰却在民间流传之外还有着更加明显的主流社会信仰的色彩，这一点也已经可以从它所具有的主流社会所保存的丰富的文献材料中得到印证。所以，相对于汉画像石通过西王母图像表现出来的民间长生信仰，汉壁画墓通过女娲图像表现出来的则是主流社会的长生信仰，这是不同的两个图像表现体系。

这样的认识，也可从汉壁画墓墓主人的社会地位上得到印证。杨爱国对纪年汉画像石作统计后指出：“通过以上分析可知，画像石墓墓主人身份最高的是诸侯王，但已经发掘的汉代诸侯王墓中仅东汉陈倾王刘崇一例而已。刘崇墓规模很大，但墓中的画像石并不多，仅用在墓门部位，墓室内出土的另一块残画像石，无法确定其在墓中的位置。由此可见，画像石不是汉代诸侯王墓室装饰的主体，永城柿园壁画崖墓中将其作为厕所的踏脚石可能也是一个证明。”^②中上贵族阶层对画像石的极少使用的态度是一个佐证。

同时，壁画墓的墓葬体系也支持我们的观点。

从壁画细节看，墓主人地位都不低。洛阳烧沟 61 号西汉墓壁画，男性墓主人生前是一武官或两千石级别的将军；洛阳西汉卜千秋墓壁画，墓主人卜千秋生前是郡一级的官吏；东汉洛阳偃师杏村壁画墓，墓主人是可以提出享受九乘安车要求的官员，《汉书·武帝纪》记大儒鲁申公被汉武帝征召时是“遣使者安车蒲轮，束帛加璧，征鲁申公”，可见安车的规格之高；洛阳金谷

① [美] 简·詹姆斯，《汉代西王母的图像志研究》，《美术研究》，1997 年第 2 期。

② 杨爱国，《幽明两界—纪年汉代画像石研究》，西安：陕西人民美术出版社，2006 年，177 页。

园新莽壁画墓,男性墓主人生前为一武官;洛阳金谷园东汉壁画墓和东汉河南新安铁塔山壁画墓的墓主人,他们都是享有门卒守门待遇的贵族。内蒙古和林格尔壁画墓是我国目前已发现壁画墓中壁画分布面积最大、榜题数量最多、构图形式最复杂的壁画墓,墓主人生前举孝廉后担任过“郎”、“河西长史”、“行上郡属国都尉”、“繁阳令”、“使持节护乌桓校尉”等官职,可谓是仕途显达。所以,汉壁画墓应当是属于侯王级的中上贵族阶层贵族墓葬。

从出土明器看,汉代墓葬玉器的研究可以为这个论点提供一个互读考释的材料。据徐琳《汉代侯王墓葬出土玉器研究》统计,目前有玉器出土的汉代侯王墓葬约 102 座,出土玉器 1 800 多件,其中只出现了一件有西王母图像的玉器,即河北定县南北陵头村 42 号墓中山王刘畅墓出土的青玉座屏。玉屏分两层,上屏中间坐着东王公,下屏中间坐着西王母,构图与汉画像石相同。出土玉器中,地位高的侯王墓出土玉器 1 400 余件,占总数的 79%,地位低的列侯墓出土玉器 380 件,占总数的 21%。^①可见,玉器是汉代侯王墓葬的喜用之物,地位越高用玉越多。大量用玉却只出现了一件西王母题材的玉器,说明中上贵族对西王母信仰的态度是冷漠的。(图 12-4)



图 12-4 西王母青玉座屏

河北定县南北陵头村 42 号中山王刘畅墓 东汉后期

第四节 永城柿园西汉墓壁画的天界图像认识

那么,壁画墓的长生信仰的图像体系是如何构建的呢?简单的表述是:汉墓绘画中,壁画墓与画像石墓是有区别的,汉墓壁画表现的是天界,即天界图像体系;画像石表现的是仙界,即仙界图像体系。永城柿园西汉壁画墓是最早的汉壁画墓之一,天界图像体系已经有了初步的表现结构。

汉壁画墓中,目前已经发掘的最早的两座壁画墓是广州象岗山的南越王墓和河南永城芒山柿园壁画墓,两墓都为侯王级的墓葬建设,皆为西汉武

^① 徐琳,《汉代王侯墓葬出土玉器研究》,南京大学博士研究生论文,2006年,136页。

帝时期。其中,永城柿园西汉壁画墓最为重要。

广州象岗山的南越王墓,据考证可能是第二代南越王赵昧墓葬。据《史记·南越列传》记载,第一代南越王是乘秦末之乱而立国的,后来附汉,但经常自立于中央,最后被灭:“自尉佗初王后,五世九十三岁而国亡焉。”第二代南越王的事例《史记》不载。广州象岗山南越王墓的时间为汉武帝元朔末至元狩初年,约公元前122年。该墓的形制为石板墓,石板上绘有朱、墨两色的卷云纹图案。因为这些图案内容简单,所以也有学者认为该墓还不能称之为壁画墓。^①

相对于广州象岗山南越王墓的简单,永城芒山柿园壁画墓则有丰富的绘画内容。据考证该墓可能为梁共王刘买,时间约为汉武帝建元五年(前136)或略晚一些时间。据《史记》载,梁共王买为梁孝王的长子,在位7年。《史记·梁王世家》记:“孝王未死时,财以巨万计,不可胜数。及死,藏府馀黄金尚四十余万斤,他财物称是。”买王七年间享有这样巨大的遗产,所以他就有财力来好好经营他的墓葬了。

永城柿园西汉壁画墓的形制是“凿山为室”的大型崖洞墓,有完整的墓道、甬道、主室和8个耳室,全长95.7米,最宽处有13.5米,主室为长方形,东西长9.5米,南北长5.2米,高3.1米,是个典型的大墓。该墓的壁画主要保留在主室,绘画的方法是先上一层泥灰,然后在泥灰上涂白粉作底,再在白底上绘以图像,约有30平方米。

该墓壁画保持比较完整的图像是在主室顶部,约占主室顶部的三分之一,位于顶部前部(西段),南北长5.2米,东西宽3.2米。绘图方法是先涂朱砂作底,然后以墨线勾出物象轮廓,再以红、白、墨、绿四种颜色点填局部,壁画整体主色调为红褐色。这些绘图方法即使是放在东汉后期的壁画墓中也属复杂,直观地体现出了该墓的宏大气势。

该墓顶部画面中最突出的图像是顶部中间的一条昂首向南的大龙,龙的身躯达5米之巨。龙躯本身,双角,双翼,口吐长舌,舌尖卷着一个怪兽,龙躯有鳞甲,颈部的鳍上和一只后足上绘有两只带蒂的花蕾。在龙躯旁边,左侧是一朱雀,背对大龙,长颈,长尾,口衔龙角,颌下两侧各有一只带蒂的花蕾,尾巴上扬形成两个云朵。龙的右侧是一只作腾越状的白虎,白虎一后足踏彩云,一前足攀神树,树上长有灵芝,它的两只耳朵上也同样长出两只带蒂的花蕾。龙舌所卷的怪兽,鸭首,身有鳞甲,鱼尾,背上长鳍。大龙、朱

^① 贺西林,《古墓丹青——汉代墓室壁画的发现与研究》,西安:陕西人民美术出版社,2001年,19页。

雀、白虎和怪兽这四个神物被条状云气纹所环绕和穿插其间,共同组成中心图案,在中心图案的四周是壁纹、菱格纹和火焰纹等几何图案。(图 12-5)

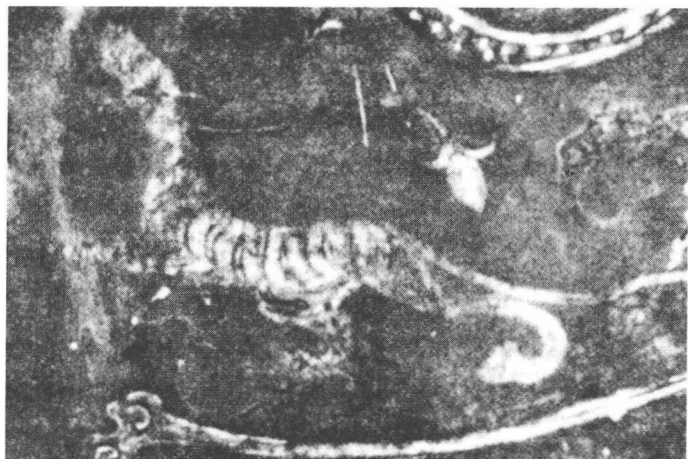


图 12-5 神兽图

河南永城汉梁王墓壁画 西汉前期

以上这些物象构图表现的主题是什么?汉人是追求长生的,继秦始皇之后,汉武帝时再次掀起了全国性的求仙运动,该墓为武帝年间,表现长生的主题应当是没有疑义。但如何表现,这却是需要探讨的。

首先,该图表现的是天界而非是仙界。

在汉武帝时期,人们追求长生,但是对于长生的内容却遇到了两个问题,一是如何长生,一是长生的结果是什么。对于第一个问题,秦始皇时期的方士已经给出了大家都能够接受的答案,这就是吃药,吃他们所说的长生药,这些药身边没有,一般得到大海里找和昆仑山上去找,所以在当时和以后的长生故事里,寻求长生药的情节是必不可少的。对于第二个问题,秦始皇的想法是将眼前的宇宙模式搬入要去的地方,将两个世界作为一个世界看待,因此而有了建始皇陵的行为。但是这个想法并不容易操作,也非一般人能够办得到,所以人们在不断地按照自己的思考和条件予以修订,主要是通过象征性的手法,比如将天象布于墓室的顶部,将现实生活中的一些物象绘于画面,等等。象征性最典型的图像是西王母,西王母是可以使人长生并到达仙境的仙人,以它的图像存在作为一个具象的符号表明仙界的存在。仙界是怎样构成的呢?西王母身边有一些神兽、仙物,但侧重点是解决长生之道而非解释仙界本身,无奈之下人们索性也学秦始皇将现实世界搬了进

去,当然是一件一件地搬动而非整体搬动。这是一个新的认识,要经过不断的尝试,到了东汉中后期才被广泛接受,在汉武帝时是没有这些想法和作法的。从永城柿园西汉壁画墓顶部的图像看,将现实搬入墓室的尝试并没有进行,画面上出现的只是神兽,在汉人的认识中,这些神兽又代表着天界。比如,苍龙、白虎和朱雀等。《三辅黄图》卷三记:“苍龙、白虎、朱雀、玄武,天之四灵,以正四方。”这四兽即是星名,说的是天界。所以,受当时的认识限制,该墓表现天象明确,描写的是天界内容,而仙界的内容尚未勾画。不过也有非常直接的构图方法,甘肃武威五坝山7号汉墓中的壁画绘有一开明兽,旁边一棵不死树,即“开明兽与不死树”。这幅图与永城柿园西汉壁画墓的白虎同工异曲。(图12-6)



图12-6 开明兽和不死树图

甘肃武威五坝山7号汉墓 西汉

其次,龙与鱼结合的天界情节。

在汉代墓葬绘画中,龙是可以作为成仙的工具的,但这种认识的普遍被接受是在东汉。在西汉,尤其是西汉前期,人们更多的是将龙与始祖神联系的,盘古和女娲、伏羲、神农三皇,他们都有龙的身躯。汉代地位至高的黄帝也是龙身,《史记·天官书》记:“轩辕黄龙体。”而且神灵的死亡与龙的消失也有了联系,《春秋合诚图》记:“黄帝将亡,则黄龙坠。”人类始祖是遥远的事情,但帝王是他们的后代,所以龙有着帝王自比的象征意义。《初学记》记治水英雄大禹的出生经过是:“(鲧死后)三年不腐,剖之于吴刀,化为黄龙,是用出禹。”这之后的历代帝王就有了与龙联系的自觉性,与龙联系似乎成为帝王的一个标志。汉高祖刘邦为了证明自己有龙的故事,就编了一个斩

白蛇起事的传说,使自己的政权与龙搭上了关系。

永城柿园西汉壁画墓中,这条大龙位置居中并占据着画面很大的面积,很容易体现出墓主人的身份,至少是一种意义明确的象征体。同时,大龙的舌尖卷起,含着一一条鱼,贺西林考释这条鱼是具有长生意义鱼妇,我们同意这个观点。当这条有长生意义鱼妇出现在有帝王象征意义的大龙卷舌之中时,墓主人强烈的长生愿望就表现得十分直观了。这是个长生的情节,即:有着帝王身份的墓主人想象着通过具有长生象征意义的鱼妇而得到长生的可能。龙是上天界的主体,龙舌上的鱼则是求仙的含义。永城柿园西汉壁画墓中,表现的是龙与鱼结合的天界情节。这样,天界的内容也有所充实和意义明确了。

再次,墓主人图像的文化积淀影响。

墓葬艺术描写长生故事,这个故事是墓主人的故事。汉之前,人们的长生愿望缺少对应的文化积淀。先秦时期,在很长的时间里世人对死去的世界没有好的想法,人们认为人死后将成为鬼魂,鬼魂世界与身边世界是不一样的,鬼魂信仰者是害怕到那一个世界的。这样的状况下,墓主人是得不到艺术表现热情的。汉以后,人们不再那么惧鬼了,墓主人才有了被艺术表现信仰基础。

鬼魂信仰的主要内容是祖先崇拜,甲骨文中就有了大量的记载,据目前对商代甲骨文资料的统计,能够确认的关于祖先崇拜的卜辞条文有15 000条,关于商人先王的记载有37人的名字,这其中的主要内容就是对祖先的敬畏。周人继承了商人的祖先崇拜思想,他们从祖先崇拜来认识鬼魂,也就是认为人死后灵魂就要升上天空与祖先并列,祭祀鬼魂就是为了得到祖先之灵的保护。这样的认识仍然敬畏祖先,想的都是如何讨好祖先。《诗经·楚茨》有这样描写的诗句:“祝祭于枌,祀事孔明。先祖是皇,神保是飨。孝孙有庆,报以介福,万寿无疆。”

但是,春秋以后这样的思想有了极大的变化,人死后灵魂可以上天,但还有上不了天的魄。关于魂魄的想法自古有之,但过去不被注意或不具体,到这个时候被注意到了,也具体了。《礼记·郊特牲》说:“魂气归于天,形魄归于地。”中原有了这样的想法,楚地的这一想法则更加丰富一些。楚地很早就有招魂的习俗,《招魂》就是一篇流传很广的“楚辞”作品。

这一关于魂魄认识的变化到了汉代就迅速发展了,人们对死后世界不再敬畏而是热情的关注,想象着人死后生命形态的如何存在,并且有了自己的鬼魂信仰。王充《论衡·论死篇》说得详细:“人死精神升天,骸骨归地,

故曰之鬼,鬼者,归也。”汉人对鬼魂是相信的,而且做了更加精细的辨析,投入了更大的热情。这时,人们已普遍认为鬼魂不死了。《史记·高祖本纪》记:“(高祖)谓沛父兄曰:‘游子悲故乡。吾虽都管关中,万岁后吾魂魄犹乐沛。’”既然魂魄不死,而且要回到故乡,那么存在的形式就不能不给予认真的考虑,辨析更精、热情更大的汉人就一步一步地在另外一个世界为鬼魂开拓空间,寻找着一个良好的归宿,反映在墓葬形制上就是横穴室墓的三个阶段发展。三个阶段大致是:先是将楚墓的方孔扩大而得到在椁内开通部分空间,然后通过墓门和甬道的设立向外界开放,最后是祭祀空间和埋葬空间在结构上完全分开而确立祭祀空间的存在。

以往人们在认识汉人鬼魂信仰时多注意文献上保存的材料,实际上汉墓形制的变化最直接也是最明显地反映了汉人鬼魂信仰的演变。这一演变对汉墓葬绘画的意义极大,设若汉人如前人一样将鬼魂置于椁墓中而惟恐隔绝性和密闭性不好,将鬼魂限制于一个固定的活动空间而不与外界接触,那何谈在画面中对另外一个世界有种种的表现呢?鬼魂要进出活动,说明另一个世界的存在而且是与现实世界想通并有许多相同的地方。对于这样一个世界,汉人务必要精心安排,这样在画面中也就有了需要描写的内容和存在的价值,画面的情节也就越来越丰富。

但是,以上这些变化都是在较长的时间里完成的,汉初并没有这么多的内容。顾炎武甚至在《日知录·泰山治鬼》认为,汉末才产生了鬼论:“尝考泰山之故,仙论起于周末,鬼论起于汉末。”这样的文化背景下,人们只知道要长生,但对于其中的细节心中并没有数。这个时候,主流社会之外的方士开始大显身手,一方面民间信仰已经有了这方面的内容,另一方面迎合了帝王的个人信仰需要。史书中记载的秦始皇和汉武帝时候沿海地区的大规模求仙活动,都是方士所为,朝廷上下鼓动帝王寻药求仙的也是方士。正是因为有了方士的活动,人们才根据自己身边的现实去推想另一个世界的存在,彼岸也才有了一些情节,有了一个可以描述的墓主人生活。不过,因为人们的敬畏感刚刚开始转变,所以许多情节还要依靠以往的传统积淀来支持。夹杂着新的认识和传统的积淀,在图像的反映上就自然要出现一些诡异的物象。许多学者努力考释这些奇怪的物象,但由于这些物象是这一阶段的产物,有些认识也只能是原则性的和不确定性的,它们的合理性也就存在着一些无法说明的缺陷。

不过,壁画墓属于中上贵族墓葬,方士信仰在其中只是起一个串联的作用,即方士求仙的细节提供了各个物象之间的联系。这样的联系,一方面,

因为鱼妇的描绘而有了一个可以连贯的长生情节;另一方面,因为墓主人将大龙突出于画面中央,破坏了由苍龙、白虎、朱雀和玄武这些天之四灵构成的天界习惯构图,并且在其间缀予带蒂的花蕾,强烈地表现出墓主人的长生向往。这样的构图在主流社会的文献中不一定能够找到完全合理的解释,但是在方士的故事中却是有了—些情节依据,壁画墓就是对这些情节的演绎。

第五节 汉壁画墓早于汉画像石墓的意义

永城柿园西汉壁画墓中关于长生的向往已经有了一些情节,物象有了初步的数量,天界图像体系也有了雏形。不过,作为最早的汉壁画墓,永城柿园西汉壁画墓还有一个与汉画像石墓进行比较的意义。

关于最早的汉画像石墓,学术界的认识基本一致,都认为是产生于汉武帝以后。赵成甫等学者认为,迄今发现的第一批汉画像石墓可以早至汉宣帝时期,如河南南阳地区的唐河石灰窑村墓和山东临沂市庆云山石椁墓。^①蒋英炬、杨爱国在《汉代画像石与画像砖》中认为:“根据目前全国范围发现的资料判断分析,汉画像石大致产生于西汉武帝以后,衰亡或消亡于东汉末年,其间经历了约三百年的发展过程。”^②但是,他们所使用的材料中又似乎与他们确定的时间有些不一致,即临沂市庆云山2号墓。蒋英炬、杨爱国认为:“该墓为土坑竖穴,石椁在圹内东侧,西侧置随葬品。石椁由四块壁板、盖板与底板各一块组成,石椁长2.5、宽1、高0.96米。椁内四壁有凿纹地阴线刻画像,为屋宇、人物、树木和壁纹等。该墓曾出土鼎、盒、壶等成组陶器,和上述滕州岗头1号墓风格相近,推断其时代应一致,约为西汉武帝时期。”^③《中国画像石全集·山东卷》也认为:“根据该墓葬的形制和出土的鼎、盒、壶等成组的陶器,和临沂当地的西汉墓相比较,其时代约当西汉武帝后期。”^④如果庆云山2号墓是西汉武帝后期的墓,那画像石墓的上限就应

① 参见赵成甫、张逢甫、春春照《河南唐河石灰窑村画像石墓》,《文物》,1982年第1期;临沂市博物馆,《临沂的西汉翁棺、砖棺、石棺墓》,《文物》,1988年第10期。

② 蒋英炬、杨爱国,《汉代画像石与画像砖》,北京:文物出版社,2001年,19页。

③ 同上,73页。

④ 《中国画像石全集·山东卷一》,济南:山东美术出版社、郑州:河南美术出版社,2000年,17页。

当提到汉宣帝之前。

不过,汉画像石墓产生时间晚于汉壁画墓的结论还是有依据的。最早的纪年汉画像石墓是山东平邑廪孝禹碑画像,时间为成帝河平三年(前26),这个时间显然是落后于壁画墓。不纪年的画像石墓,时间早于成帝,学术界一般认为是产生于山东。《中国画像石全集·山东卷一》有这样的论证:“把画像石的发生,定在这个区域,是因为河南永城西汉武帝时期的梁王墓内更衣之室(厕所)的石壁上,出现了一个阴线所刻的叶状之树的图像。这种图像,正是西汉晚期时画像石中常见的,故无论从雕刻技法还是从艺术造型来说,都可称之为汉画像石的发端。但这毕竟还是偶见的。汉画像石真正进入其发生期,还要再过几十年。”^①这样的结论也是目前被普遍认可的观点,目前的发掘材料也支持这个观点。

汉画像石墓产生的时间晚于壁画墓,而且最早的画像石墓的图像也非常简单。临沂市庆云山2号墓,图像刻于石椁内的四壁及底版上,阴线刻,线条粗拙,图像为屋宇、人物和树木,以及一些壁纹等。仅从这样的图像构成看,画像石墓的艺术水准是在壁画墓之下,传统的神灵没有出现,以后画像石墓中经常出现的车马出行图、宴饮图等图像没有出现,西王母信仰的情节也没有出现。该墓的图像简单,而且是刻于石棺内,与之后的画像石墓也有所区别。

有了一些情节的画像石墓出现于西汉中期,以河南南阳地区的画像石墓为代表,如南阳湖阳镇墓、南阳赵寨砖瓦厂墓等。《中国画像石全集·河南卷》以河南南阳市卧龙区出土的“升仙”画像石说明这些墓的画像特点:“画像内容有长沙马王堆汉墓的帛画遗风,与洛阳卜千秋西汉壁画墓的‘乘风乘龙(蛇)升天图’、‘方相氏·青龙·白虎图’的题材颇相似。其时代与卜千秋墓相当,即为西汉中期偏晚墓葬,相对年代为昭帝(公元前86—前74年)宣帝(公元前73—前49年)时期。”^②就是说,有些情节的画像石墓是在卜千秋壁画墓的时候出现,距离永城柿园西汉壁画墓有了约半个世纪的时间。

永城柿园西汉壁画墓不仅比最早的画像石墓时间早几十年,而且绘画内容也比最早的画像石墓复杂,有了这样的材料基础,我们就可以做进一步的分析。其中特别是永城柿园西汉壁画墓的叙事情节,比有叙事情节的汉画像石墓早半个世纪,这对墓葬绘画的发展影响是巨大的,汉墓绘画要反映

① 《中国画像石全集·山东卷一》,济南:山东美术出版社、郑州:河南美术出版社,2000年,17页。

② 《中国画像石全集·河南卷》,济南:山东美术出版社、郑州:河南美术出版社,2000年,7—8页。

长生内容,必然要依赖于叙事的展开,没有叙事,墓主人的终极关怀就无处落实。西王母图像依靠象征性而成为一个具有叙事功能符号,但是西王母图像在壁画墓里出现是王莽时期,画像石墓出现则是东汉以后。因此,永城柿园西汉壁画墓的叙事情节具有特别的意义。永城柿园西汉壁画墓作为最早的壁画墓,壁画上的图像结构并没有完全成熟,画面中的要素也不十分丰富,但是,汉墓壁画的主要特点还是表现出来了,汉代中上层贵族阶层的长生信仰在画面中也已经得到了表现,神性浓郁的特点也得到了明确的描绘。这些,就是永城柿园西汉壁画墓可以深入讨论的意义。

第六节 汉墓壁画图像体系的特征

汉代墓葬绘画的宗教贡献是用图像表现了汉代宗教的发展形态,一方面,通过汉代墓葬绘画,我们可以了解汉代新宗教内容的结构、宗教发展的各个阶段,以及宗教形态对社会的影响;另一方面,汉代墓葬绘画在对这些内容反映的同时自身也作为汉代宗教的一部分演变着种种发展内容,并且以艺术的感染力传播信仰,促进着宗教的发展。汉代墓葬绘画的贡献是由画像石墓和壁画墓共同承担的,因为这两种墓葬绘画形式是依托于墓葬形式而存在的,所以墓葬绘画的各种形式就不仅仅是艺术形式的不同,而是有了宗教信仰内容上的不同。就汉代墓葬绘画而言,壁画墓代表着中上贵族阶层的长生信仰,画像石墓代表着中下贵族阶层和平民阶层的长生信仰,这样的区别使得两种墓葬绘画在长生信仰上的艺术表现也有了一定的区别,各自有着自己的图像体系。

第一,形制体系特征。

汉人墓葬新内容的艺术表现是由壁画墓开始的,壁画墓的产生依赖于横穴墓的产生。汉代墓葬的最大变化是墓葬形制与前代有了不同。我国历史上,以中原地区为中心的墓葬形制中,最具代表性的墓葬形制是椁墓和室墓,椁墓主要是竖穴式埋葬,室墓主要是横穴式埋葬,它们是为不同的宗教思想服务的。椁墓的宗教内容产生于对死去鬼魂的畏惧心理,强调封闭,最大的努力是将两个世界完全隔绝;室墓的宗教内容则是有选择性的与死去亲人联系,否定封闭,甚至在长生信仰的指导下希望与死去亲人加强沟通,有意识地为墓主人输入现实世界的生活内容。这两种墓葬形制在流行时间上有先后,它们的交接点就是在汉代。

汉以前,墓葬形制以槨墓为主。槨墓形制的特点是在地下修筑好平面形埋葬空间,然后按照自上而下的走向进行埋葬,最后在槨壁上方加盖封闭。槨墓流行期间,槨与棺同存。从现有资料看,棺和槨出现的时间上限都是在新石器时期。棺最早见于仰韶文化的墓葬,槨最早见于新石器晚期龙山文化墓葬。棺和槨的出现,可视为我国墓葬制度形成的起点。棺是收纳遗体的葬具,而槨是收纳棺和随葬品的装置,可以综合体现我国早期墓葬制度的发展轨迹。山东淄博市西朱封发掘的槨具有代表性,它采用箱形构造,是槨进入成熟期的标志。以后,箱形槨被普遍采用,竖穴槨墓是主要形式,强调隔绝性和密闭性。至春秋战国,由于对密封、隔绝和防腐功能等方面提出了更高的要求,墓葬筑造者就在木槨周围充填木炭或黏土,这就有了“积石积炭”的墓葬形式并在各地迅速推广,槨墓至此达到鼎盛期。此时,大型墓的墓葬形式因为墓主人的投入巨大而设施趋向复杂,地面上也开始筑造具有象征性的大坟丘。总体看,战国晚期中原地区流行“积石积炭”墓,不过中原之外有所不同,秦地流行地下式土洞墓,长江下游江南盛行土墩墓,这些墓葬形制虽有所不同,但它们的共同特点是多为竖穴槨墓,普遍采用箱形槨,强调隔绝性和密闭性。

此期,长江中游楚地的楚墓独具特色。楚墓原先也是强调隔绝性和密闭性的,但在战国时期在构造上有明显突破。战国早期的湖北省随州市“曾侯乙”墓,槨内各厢的高大间隔板下侧都开设有一个方孔,似乎已经有了改变密闭性的想法。这样的改变以后又有发展,大致的发展过程是:开设方孔→装饰门·窗→设置模造门扉。这是楚墓独有的变化,这样的变化对于此前始终被普遍强调的密封和隔绝埋葬空间的墓葬要求是一个突破,标志着槨内开通意识的产生,标志着楚人生死观开始有了变化。^①

汉以后,横穴室墓开始推广和普及,传统的竖穴槨墓走向衰亡。

汉代的墓葬形制,以横穴墓为标志。横穴室墓形制的基本特点是在地下构筑立体形埋葬空间,特别是通过造设墓门、甬道设施来开启横向通道,强调地下各埋葬空间之间的相互连通,最后再按横入口方向封堵甬道和关闭墓门。黄晓芬认为,汉代横穴室墓迅速兴起。她在《汉墓的考古学研究》中将横穴墓室的发展分为三个阶段,从中整理出横穴墓室的演变轨迹。^②第一阶段为槨内开通,这个现象的发生是在战国早期的楚地,是在槨内取消

① 黄晓芬,《汉墓的考古学研究》,长沙:岳麓书社,2003年,20页。

② 同上,260页。

空间。第二阶段为向外界开放,作法是椁内被间隔的空间或被打通,或被装置门扉表示可以开启,使得传统的椁内封闭、隔绝状空间变为环绕棺室一周的开通型空间,结果是出现埋葬设施的回廊设施。第三阶段为祭祀空间的确立,祭祀空间和埋葬空间在结构上完全分开,形成了祭祀前堂和后棺室的形制;同时,两个空间的相对独立带来了对墓室顶部增高和扩大的要求,由两面坡、四面坡式的屋殿顶发展为拱顶,再发展为卷顶、穹窿顶,最终的结果是高大的卷顶和穹窿顶作为汉墓的典型构造而定型并普及。

汉墓形制的改变,直接促进了汉代墓葬绘画的产生,因为横穴室墓提供了绘画存在的空间,当墓室、甬道和墓门、以及地面上的祭祀空间产生后,壁画、画像石的画面也就出现于其中。在墓葬形制的演变过程中,汉墓壁画从壁画墓的形制特征中得到的自己的体系特征:

其一,壁画墓首先利用了汉墓形制提供的作画条件。永城柿园西汉壁画墓作为第一座壁画墓,它的时间比画像石出现早,在汉代墓葬绘画的发展中具有开启作用。同时,壁画墓都有比较大的墓葬规模,为壁画创作提供的空间,也从墓葬规模上体现了中上贵族阶层墓葬的特征。

其二,壁画墓将墓室作为主要绘画场所。与画像石墓不同,壁画墓将画面重点放在墓室内,墓室的四壁和墓顶是壁画的主要表现地,精美的画面基本上都是出现在这里。甬道则由材料决定,可以作画的有画面,不可以作画的就只能入室作画了。对于画像石墓,由于画像石是画面,其本身也是建筑材料,所以甬道与墓室都可以作画。

其三,汉代的等级制度影响到汉壁画墓的分布。汉代的墓葬建设有具体的等级制度要求,壁画墓作为中上贵族阶层的墓葬建设也就有了严格的限制。从目前的遗存看,汉壁画墓多为王侯的墓葬。这样,汉壁画墓的分布就不具有普遍性,而且集中于洛阳,这为主流社会的政治影响提供了良好的条件。画像石墓是中下贵族阶层和平民阶层的墓葬,墓葬分布具有普遍性。

第二,天界体系特征。

国家宗教的影响是促进天界图像体系的发展而限制仙系图像体系的发展,天界体系特征是在汉墓壁画的艺术特征所在。

如前所述,在汉人那里,“神”与“仙”是分开认识的。东汉末许慎《说文解字》是这样解释的:神是天神,是“引出万物者也”;仙是“人在山上”,或是“长生迁去”。术语“神仙方术”的“神仙”,一般指的是“仙”而不是“神”,或“神”与“仙”。从发展时间看,神的概念最早可以追溯到人类文明之始,而仙的概念一直到战国中期方才出现,西汉晚期才基本建立起仙的世界。

在汉代墓葬绘画中,汉壁画墓里仙的故事不多,壁画墓里基本没有西王母图像的存在,这与画像石墓里西王母统率着庞大仙系的画面形成了鲜明的对照。

画像石里的西王母仙系十分庞大。在汉画像石的各个分布地,相关学者给汉画像石题材分类的标准不完全一致,有的比较宽泛,有的比较细致。《南阳汉代画像石》分南阳汉画像石为五类,第二类远古神话、历史故事里有伏羲、女娲与盘古、西王母、东王公、羲和、常羲、后羿、嫦娥、黄帝、蚩尤、女魃、神荼与郁垒、雷公、河伯等,第三类神仙、祥瑞、辟邪里有羽人、应龙、飞廉、人面兽等。《山东画像石选集》分山东汉画像石为四类,第四类神话传说及鬼神迷信类里有伏羲、女娲、西王母、东王公、日、月、天象、玉兔、蟾蜍、仙人、四灵、神怪等。《四川汉代画像石》分四川汉画像石为三类,第三类图画祥瑞、神话故事里有伏羲、女娲、西王母、三足乌、九尾狐等。综合这些比较细致的分类,仅就一般性的指标而言,神多于仙,许多神在上古时就已经产生,有着丰富的神话故事。但是,由于西王母的出现情况有了变化。西王母是一个比较特殊现象,战国以后它越来越具有仙气,并继而由大仙成为至上神,因此在它的身边形成了一个仙的系列,如东王公、三足乌、九尾狐、玉兔、蟾蜍、仙人、四灵等。在仙的国度里,众多的神也只能或多或少地沾上仙气,而神性则被削弱了。在图像表现上,也是仙的图像突出,占有重要的位置,而神的图像或依附于仙或退于不重要的位置。总之,画像石墓是仙的天堂。

壁画墓里则是另外一种艺术表现情景,画面上得到艺术表现的首先是神的图像,突出表现的也是神的图像。

神发展到汉初已经是一个非常庞大的国度了,它由国家政权支持着,是国家宗教的核心内容之一,只以汉人对神的祭祀之周全就可以看出这一点。《汉书·郊祀志》曾记载了一个王莽给诸神排的次序:中宫为中央帝、日、北辰、北斗、填星;东宫为东方帝、雷公、风伯、岁星;南宫为炎帝、荧惑,泰畤为皇天上帝、高祖配;西宫为西方帝、太白;北宫为北方帝、月、雨师、星辰,广畤为北方帝、皇地后祇、高后配。这些神排列之整齐、完整和复杂,俨然是一个成熟而周全的等级体系,打上了国家政权的烙印。

现实世界中的神系被设计的如此周全,是因为它被赋予了神化政权的合理性和维护政权运行的任务,它是政治神学的物产。正因此,两汉四百多年里,统治者就一直没有停止过给这个神系补充内容。汉武帝时董仲舒提出了“天人感应”的思想体系,他在《春秋繁露》里说:“天者,百神之君也”;“唯天子受命于天,天下受命于天子。”说明当时人已经有将神系作“百神之

君”的解释了。西汉后期,统治者又用谶纬来加强这个神系的作用,甚至于发展到王莽利用符命的故事来为取代汉代王朝做舆论准备,而刘秀也借图谶来为起兵复汉找理由。至东汉,班固的《白虎通》又有了新的补充,在这部整理朝廷争论的书里对神系做了重大的调整。如说伏羲“因夫妇,正五行,始定人道,画八卦以治下”,削弱了他的神性而强调他的首领功绩,现实指向性更加明确。任继愈认为《白虎通》:“是一种制度化了的思想,起着法典的作用。”^①可见当时统治者对神系的建设是多么的重视,主流社会的出发点是希望现实的王系得到神系的支持。

面对这样一个十分周全的神系,仙系的作用和地位可想而知,这就是得不到充分地发展。比如汉武帝,虽然一生都在寻仙、造仙,但董仲舒的“天人对策”、泰山封禅等等活动,不论是规模还是影响,都是方士们的造仙活动所不能比的。就主流社会的政治运行而言,在现实世界中,政权的稳定和运行是第一位的,即使成仙,其目的也是为了享受坐稳江山的利益。所以,在现实世界里,仙系的发展要放在第二位,而且当仙系能够发挥更大作用时,也可以自然而然地将仙系纳入神系。比如《汉书·郊祀志》记载,方士公孙卿对汉武帝说:“汉帝亦当上封(禅),封则能仙登天矣。”登天成仙的活动,被方士解释成了汉帝宣扬自己功德、敬天敬祖、昭告世人活动的一部分。如此,在现实世界中,仙系的结构就有所限制,要受到神系的制约,同时也要服从于神系家族的发展和功能的需要。这就是现实世界中神系与仙系的深层结构,统治者是从政权的维护上来建设这两个世界,建设神仙世界的。反映在具象上,现实社会神系的规模就要大于仙系的规模,参照于等级制度的神系其层次要复杂于仙系的层次,当然,神系的地位也就应当重要于仙系的地位。

壁画墓是中上贵族阶层的墓葬建设,其中的宗教思想必然是以主流社会宗教思想为主的,因此而受到国家宗教的完全制约。这一点反映在壁画中就是神多而仙少,神的地位高而仙的地位低。最明显的现象就是我们一再指出的西王母图像的缺少,另一个明显的现象就是被国家宗教承认的伏羲女娲图像多。伏羲女娲不仅图像多,而且他们的性质也与画像石中的图像有所不同。在画像石中,大多数伏羲女娲是西王母身边的物象,他们的生殖神性是服从于西王母长生信仰的;而在壁画中,伏羲女娲不仅独立存在,而且出现的次数远超西王母。伏羲女娲最普遍的构图不是围绕着西王母,

^① 任继愈,《中国哲学发展史·秦汉卷》,北京:中国社会科学出版社,1998年,416页。

而是和日、月结合出现,表现的是阴阳象征意义,这种象征意义完全就是国家宗教的内容。比如,西汉后期的壁画大墓洛阳卜千秋壁画墓和洛阳浅井头壁画墓,其中的伏羲女娲都是怀抱着日、月构图的。再看东汉后期的内蒙古和林格尔壁画墓,40多组画中,可以辨识的榜题近250个,其中基本没有仙界的内容。该墓中室西壁、北壁和东壁上绘有孔子等80多位历史人物,这些人物也与仙少有联系,相反则是这些历史人物已经被赋予了神的色彩,他们随时可以进入神界,或者已经进入了神界。以往研究者注意这些历史人物的现实色彩,实际上他们是神话人物的候选者,是壁画墓神系统发达而仙系不足的产物。永城柿园西汉壁画墓里,描写的也是天界,所出现的主要物象都是能够在传统的神话中找到记载的,而仙界的物象则描写得就不明确了,只是简单的交待。

第三,叙事体系特征。

壁画墓艺术表现上缺少叙事热情。对比画像石墓,壁画墓的一个艺术特点是缺少叙事热情。在画像石墓里,墓葬建设者对叙事有着很高的热情。这样的热情,首先表现在叙事的完整上。完整,是指艺术表现中另外一个世界什么也不缺少,即使是小小的一幅画面,也要求具有各方面的完整性。安徽宿县出土的画像石《人物、龙虎》,画面结构并不大,但仍分上、中、下三层。上层有三女子在密切交谈,中层有两伫立男子,下层有一龙一虎相对而舞。这样,人物、神兽一样不少,甚至连性别也照顾到了。龙和虎是瑞兽,有营造气氛的因素。两伫立男子侧身弯腰,体态谦卑,像是家臣。在他们上方的三女子亲密交谈,旁边有杯盏类器物,表明是女主人的身份。这幅画表现的应是墓主女眷的一个生活片段,由祥和的气氛(龙虎)、家庭的殷实(家臣)和生活的愉快(密谈)三个情节连贯表现。如此画面结构,另外一个世界还有什么缺憾呢?

对叙事的热情,还表现在叙事情节的普遍性上,几乎所有的画像石画面都有情节因素的存在。东汉中期以后的画像石,基本都由几层画面组成,每层都不缺少自己的情节展开,比如画像石中经常出现的四层画面,最上一层是西王母或东王公构成的世界,以下三层依次是神话人物或历史人物、墓主人出行、庖厨场面,各层面都做了详细的交代,四层画面也各有自己的主题。这样的描写,注重情节,有时显得啰嗦繁复,但作者仍然有将叙事过程完整表达的欲望,力图做到面面俱到。

但是,在壁画墓里,叙事往往没有这样的热情。首先,画面上的层次划分并不明显,许多画面都是以一个层面来描写的,一个层面的描写无疑限制

了情节的展开,丰富的长生热情只能成为在一个平面上展示的情节,这样的情节自然简单。其次,画面上的构图要素往往没有连贯的情节来串联。在画像石墓中,西王母的存在可以将所有要素连贯于长生信仰之中。缺少西王母的壁画墓则只能依靠墓主人的行走方向来表现情节,长生的热情虽然蒙上了人类理性思考的色彩,但连贯的情节受到影响。再次,国家宗教的指导增加了画面的现实性,同时,另外一个世界的完整性描绘参照于现实世界的系统,也难免要影响到想象的空间,使虚构的情节受到限制,叙事的热情因此而受到了影响。

概而言之,汉墓壁画是对天界的描述,汉画像石是对仙界的描述。汉墓壁画依托的是国家政权维持的国家宗教,汉画像石依托的是民间传播的西王母信仰和其他神仙信仰。在具体的图像表现中,壁画墓的天界图像主要来源于国家宗教的长期积累,对民间神仙信仰只能是有所接受,而画像石墓的仙界图像是在西王母信仰的指导下另建一个神仙世界,国家宗教的天界也在这个新神仙世界中得到了改造。因此,作为中上贵族阶层建设的壁画墓,在壁画图像中不可能像画像石那样出现高高在上的西王母图像,汉墓壁画的图像体系是天界的图像体系,以“天帝”为中心的图像体系。在汉墓壁画中,即使是有仙界物象的出现,它也是服从于、附属于天界安排的。国家宗教建立的秩序是:天是最高神,又称“天帝”,也称“上帝”。上帝之外有五方之帝,起辅佐作用,所以上帝尊为“太一”。《史记·封禅书》云:“天神贵者太一,太一佐曰五帝。”区别于汉画像石表现西王母信仰的仙界,汉墓壁画表现的是国家宗教的天界,天界是汉墓壁画图像体系的信仰依据。

下 编



汉墓壁画的宗教美术贡献

第十三章 汉代西王母的仙化与神化及其影响

关于西王母信仰的发展,汉代是一个备受关注的重要时期。汉之前,虽然关于西王母的身世有许多说法,但是先秦的史料和出土资料有限,学术的讨论已经没有什么空间,有些研究只是对有限材料的不同解释;汉之后,民间信仰中仍然有西王母的崇拜,但西王母信仰的主要内容已经进入道教体系,其至上神地位不复存在,西王母信仰的研究更多地成为道教研究的一个内容。只有汉代,西王母信仰的研究虽然已经有了很多成果,但仍然有着很大的研究空间,许多理论解释并不一致,比如西王母信仰传播中的地域性问题、西王母信仰与道家的联系、西王母信仰与道教的诞生等。我们认为,汉代西王母信仰的史料和出土资料非常丰富,具体问题的探讨都有着合理的价值取向,但是作为两汉风靡的宗教信仰,西王母信仰应当有一个具有普遍性而可以予以理论概括的发展路径。从现有的史料和出土资料看,西王母信仰在汉代的发展存在着仙化和神化两条路径,即汉代存在着两个西王母,一个是体现着主流社会长生思想仙化的西王母,一个是体现着主流社会之外长生思想的神化西王母。这两个西王母虽然有着相互重叠的内容,而且在东汉中期以后还出现了神化西王母和仙化西王母相互结合的迹象,但是,汉代不同社会阶层的宗教需要决定了两个西王母还是存在有所不同的宗教价值取向。两个西王母的努力,直接促进了道教的诞生。东汉道教诞生之后,西王母信仰在汉以下的发展趋势发生变化,仙化的西王母在道教世俗化的大背景下有了民间化的倾向,而神化的西王母则在道教皇权化的大背景下有了主流化的发展倾向,与此同时,西王母信仰的发源地昆仑山有了符号化的倾向。在这三个倾向下,西王母信仰完成了道教化的发展。同时,我们还是要强调这样的观点:因为汉代西王母信仰所具有的民间性中含有神化的倾向,因此它在国家宗教主导的壁画墓里难以找到自己的表现空间,壁画墓里所表现出来的神性图像是主流社会宗教信仰的积累,壁画墓里表

现的天界与西王母没有直接的关系,而是与国家宗教的传统神灵紧密联系。汉画像石里对仙界的描述,也是与主流社会的仙界有所区别,因为汉画像石中的仙界是另一个以西王母为至上神的世界。此外,综合天界与仙界的图像表现,主流社会中的仙化西王母与神化西王母缺少重叠,而画像石里表现的仙化西王母则是与神化西王母有重叠的可能,这使得汉画像石墓里的西王母图像表现的信仰内容更加丰富。

第一节 仙化的西王母与神化的西王母的比较

汉代是西王母信仰发展最为重要的时候,原有的原始宗教大神正在改造,新产生的人为宗教大神尚未形成,只有西王母得到了充分的发展,西王母成为汉一代最为人们所熟知并促进道教诞生的神灵人物。不过,在战国时期兴起并在汉代受到主流社会与民间普遍欢迎的西王母,四百年间并不是以一个简单的宗教形态发展,西王母信仰有着仙化和神化两种倾向。注意这两个倾向下发展的西王母,勾勒出的汉代西王母信仰发展形态应当显得更加完整。

第一,仙化的西王母。

西王母最初是一个中原之外的部落神,具有图腾性质。《山海经·大荒西经》:“西海之南,流沙之滨,赤水之后,有大山,名曰昆仑之丘。有神,人面虎身,有文有尾皆白,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,有豹尾,穴处,名曰西王母。此山万物尽有。”目前,西王母早期资料中被世人最为熟悉的是《山海经》,类似这样直接描述西王母的文字在《山海经》中还有两段,即《海内北经》和《大荒西经》中的相似文字,这些文字都被后来学者们在研究中反复引用,西王母的原型也多由此而引出。《山海经》中的西王母,外貌奇特,居住于昆仑山,此山“万物尽有”,后来西王母形象上所具有的张力元素在这里已经基本具备了。

汉代,西王母最著名的故事是它在奇特外形之外而与长生发生的联系,它的长生之道在汉代经过各阶层的宗教体验而成为广泛流行的信仰。汉代是一个疯狂追求长生的朝代,朝野上下,全民一致,而追求长生的具象路径就是做神仙或寻找神仙的长生指导,这方面正是西王母信仰的核心所在。司马迁在《史记·大宛记》中记载了张骞出使西域时还专门去了解西王母的居住地:“条枝,在安息西数千里,临西海,暑湿。耕田,田稻。有大鸟卵如

翁，人众甚多，往往有小君长，西安息役属之，以为外国。国善眩。安息长老闻条枝有弱水、西王母，未尝见。”班固在《汉书·地理志》中也记载了他了解的情况，他比司马迁了解的更加详细，除了地理方位外，还提到了西王母的祭祀地点：“临羌，西北至塞外，有西王母石室、仙海、盐池。北侧湟水所出，东至允吾入河。西有须抵池，有弱水、昆仑山祠。”在汉代的这条全民性的长生道路上，西王母这位人面兽身的图腾，由部落神变成一个被仙化了的人为宗教神灵，人们为此而崇拜。所以，西王母在汉代有一个非常清晰的仙化面貌。

汉代的求仙风气，是自上而下而形成的。秦始皇的求仙活动为汉代的求仙做好了充分的准备，这方面的史料，司马迁《史记》中有许多记载。比如历史上著名的徐市出海故事，《秦始皇本纪》记载：“齐人徐市等上书，言海中有三神山，名曰蓬莱、方丈、瀛洲，仙人居之。请得斋戒，与童男女求之。于是遣徐市发童男女数千人，入海求仙人。”数千人入海求仙，庞大的规模令人叹为观止。

进入汉代，汉武帝求仙活动是所有学者耳熟能详的。《史记·孝武本纪》有这样一段记载：“上遂东巡海上，行礼祠八神。齐人之上疏言神怪奇方者以万数，然无验者。乃益发船，令言海中神仙者数千人求蓬莱神人。”这又是一个成千上万人的求仙活动。

其实，汉武帝之外，其他汉代皇帝也多热心于求仙的活动。据《西汉会要·礼八》记载，建始二年，成帝曾接受匡衡、张谭所奏而废方士“所祠”，数量是“凡六百八十三所”。但哀帝时期，成帝所废又基本恢复，甚至还有更大的发展：“哀帝即位，寝疾，博征方术士，京师诸县皆有侍祠使者，尽复前世所常兴神祀官，凡七百余所，一岁三万七千祠云。”有这么多的方士活动场所和这么多的活动次数，全民的求仙热情扑面而来。

对于如此波澜壮阔的全民性求仙活动，汉代主流社会的认识并不完全一致，常有不同的声音。西汉陆贾《新语·道基第一》对这样的社会现象是如此讽刺的：“乃苦身劳形，入深山，求神仙，弃二亲，捐骨肉，绝五谷，废诗书，背天地之宝，求不死之道，非所以通世防非者也。”东汉王充《论衡·无形篇》抨击仙人图像是：“图仙人之形，体生毛，臂变为翼，行于云则年增矣，千岁不死。此虚图也。世有虚语，亦有虚图。”陆贾、王充的抨击如此尖锐，也从另一个方面说明了社会上求仙风气的炽热。

在这场炽热的求仙活动中，西王母作为一个中原之外的神灵人物与时俱进，得到了充分的长生体验补充，开始了一个仙化的过程。司马相如《大

人赋》中有一段西王母的描述,为各代学者所反复引用。司马相如描写了汉武帝求仙的心态:“低回阴山翔以纡曲兮,吾乃今目睹西王母皤然白首。戴胜而穴处兮,亦幸有三足乌为之使。必长生若此而不死兮,虽济万世不足以喜。”另一位汉赋大家扬雄在《甘泉赋》中也描述了西王母的情节:“风縱而扶辖兮,鸳凤纷其御蕤。梁弱水之漚漚兮,蹶不周之逶蛇。想西王母欣然而上寿兮,屏玉女而却宓妃。”西王母在文人笔下已经是一个完完全全的大神面貌,是一个握有着长生之道的仙人了。

西王母何以能够长生?汉人认为它不仅自己是神仙,而且还掌握着能够使他人长生的长生药。汉武帝同时期的刘安热衷方术,他在《淮南子》中是这样描述西王母长生之道的:“羿请不死之药于西王母,姮娥窃以奔月。”西王母可以使信徒依靠不死之药而长生,但是这个不死之药引发了羿与妻子嫦娥的矛盾。东汉张衡在《灵宪》中对这个内容作了比较详细的描述:“嫦娥,羿妻也,窃西王母不死药服之,奔月。将往,枚占于有黄,有黄占之,曰:‘吉。翩翩归妹,独将西行,逢天晦芒,毋惊毋恐,后且大昌。’嫦娥遂托身于月,是为蟾蜍。”张衡的描述中,不死药之外还有嫦娥、蟾蜍、月等长生要素,不过这些都是围绕着长生药而发挥作用的。在长生药故事的丰富和完备过程中,西王母的仙化开始有了一个完整的结构。

仙化使西王母由部落神成为一个为普天下所爱戴的神仙,就汉代的发展而言,它的这个仙化是一个自上而下的过程。《穆天子传》这样描述西王母与周穆王的交往:“吉日甲子,天子宾于西王母。乃执白圭玄璧以见西王母,好献锦组百纯,口组三百纯,西王母再拜受之。口乙丑,天子觴西王母于瑶池之上,西王母为天子谣曰:‘白云在天,山陵自出。道里悠远,山川间之。将子无死,尚能复来。’天子答之曰:‘予归东土,和治诸夏。万民平均,吾顾见汝。比及三年,将复而野。’西王母又为天子吟曰:‘徂彼西土,爰居其野。虎豹为群,于鹊与处。嘉命不迁,我为帝女。彼何世民,又将去子。吹笙鼓簧,中心翔翔。世民之子,唯天之望。’天子遂驱升于弇山。乃纪名迹于弇山之石,而树之槐,眉曰‘西王母之山’。”这也是一段后来学者反复引用的西王母记载,时间比较早,细节也比较多。此外,这里的西王母比《山海经》里的西王母增加了一个“我为帝女”的身份,这使得西王母在长生之道上具有了向王侯传教的先天气质。之后的汉武故事,都是因为有了“帝女”这个基础。

归纳汉代仙化西王母发展的特征,大致有这样三点:其一,仙化西王母是全民性的神仙。仙化的西王母不仅得到主流社会乃至最高统治者的推波助澜,而且在民间也深受欢迎,因此求仙造成的问题也是全社会的,所以陆

贾、王充要著文抨击,匡衡、张谭要有上奏废祠的狠招。其二,仙化西王母是自上而下求仙运动的产物。西王母作为神仙的故事在正史中多有记载,《史记》、《汉书》中就有多段的描述文字。这些文字多是从帝王的行为出发,而且史家关心的也是帝王能否有一个正确的态度。就仙化的内容而言,主流社会还是给予接纳的。其三,仙化西王母没有政治要求。仙化了的西王母追求长生而与主流社会产生了广泛的联系,特别是对最高统治者具有了强大的吸引力,但是,仙化西王母无任何政治要求。许多西王母研究文章中,学者们反复强调了西王母信徒在西汉末成为流民的事件,但是这个流民运动与西王母的长生之道无关。长生的西王母是一个与政治无关的信仰,这是一个与神化西王母完全不同的宗教体验。

第二,神化的西王母。

在西王母仙化的同时,西王母也在进行着神化的进程。所谓神化,是指西王母向至上神的方向变化。在《山海经》等先秦和汉初的史料中,西王母是原始宗教的部落神。战国后期,西王母开始向人为宗教的神发展。进入汉代,西王母脱去了原始宗教的色彩,不仅具有了人为宗教的品质,而且还向至上神发展,这是一个神化的过程。

西王母是有神化基础的。《山海经·海内北经第十二》记:“西王母梯几而戴胜(杖),其南有三青(鸟)鸟,西为西王母取食,在昆仑墟北。”西王母表现出来了原始神的奇异外貌和奇特的居住地、饮食等特征。《山海经·西山经第二》记:“又西三百五十里曰玉山,是西王母所居也。西王母其状如人,豹尾虎齿而善啸,蓬发戴胜,是司天之厉及五残。”在这里,西王母增加了“司天之厉及五残”之职,这是西王母的最早神职。

西王母神化的史料,班固《汉书》中的记载是被学者们反复引用的。在班固的《汉书》中,《哀帝纪》、《天文志》和《五行志》三个地方有记载。《五行志》中是这样描述的:“哀帝建平四年正月,民惊走,持稿或楸一枚,传相付与,曰行诏筹。道中相逢多至千数,或披发徒跣,或夜折关,或逾墙入,或乘车骑奔驰,以置驿传行,经历郡国二十六,至京师。其夏,京师君国民聚会里巷仞伯,设张博具,歌舞祠西王母。又传书曰:‘母告百姓,佩此书者不死。不信我言,视门枢下,当有白发。’至秋止。”这是发生在西汉后期的西王母事件,也是一场成千上万人参与的西王母信仰运动,不过,这是一个由下而上的运动。从班固的记载看,这场西王母信仰运动不仅规模大,时间持久,而且影响也大,西王母的神化已经成为当时一个危险的社会现象了。西王母在这场运动中,已经有了救世的宗教品质,它可以使信徒免祸去灾,特别是

“佩此书者不死”的宗教体验,已经使西王母有了至上神的面貌。

不过,与西王母仙化的史料不同,西王母神化的史料在正史里记载非常少,《汉书》中的这三段记载被所有人关注,后人但凡言西王母的救世,必然引用班固的这几段记载。其实,汉代的西王母救世史料在正史中也就是这几段了。但是,在正史或主流社会文献之外的文献中,西王母救世的材料还有不少,比如说汉代的汉镜铭文,就有许多西王母的救世文字,而且这是一个普遍的现象。这类文字虽然是民间属性,但它的理论价值应当引起注意。

杨爱国《汉镜铭文的史料学价值》一文中,有“汉镜铭文反映的汉代人的思想意识”一节,专门论述了汉镜铭文的思想内容,即汉代人的家族观念、汉代企求长寿的思想、汉代的神仙和求仙思想、汉代人的富贵享乐思想和汉代人的爱情观念等五个方面。这五个方面都有西王母出现或与西王母相关。比如,关于汉代人的家族观念的铭文有:“蔡氏竟自有意,良时日家大富,七子九孙各有喜,官至三公中尚(常)侍,上有东王父、西王母,与天相保兮。”关于汉代祈求长寿的祈祷铭文有:“延年命长,上如王父、西王母兮;”关于汉代的神仙和求仙思想的铭文有:“角王巨虚日得意,上有龙虎四时置,长保二亲乐毋。”^①西王母能够涵盖这些社会内容,说明在信徒的宗教体验中它已经有了至上神的品质。

王子今、周苏平在《汉代民间的西王母崇拜》一文中也认为:“汉代的民间西王母崇拜,不仅是神话学研究的重要课题,其实又是反映当时社会较为普遍的‘天下’观或称‘世界’观的文化现象……汉代受到普遍崇拜的吉祥永寿之神西王母,在当时巫风大畅的背景下,其实可以看作为西方神秘社会的一种典型象征。”^②西王母是一个神秘世界的象征,那它就具有了至上神的品质,而说明这一点的材料就是大量的汉镜铭文。

何志国《钵生莲花镜考》有一个关于西王母汉镜铭文的梳理统计,他认为:“王士伦收集东汉元兴元年(105年)到东晋太和(328—329年)铜镜纪年铭文共计46例,其中东汉中期铭文26例,涉及‘东王父、西王母’铭文5例,占总数19.2%;三国至晋铭文20例,涉及‘东王父、西王母’铭文只有1例,仅占总数5%。两相比较,东汉中期‘东王父、西王母’内容铭文数量是三国至晋的四倍。由此可见,‘东王父、西王母’铭文是东汉中期特

① 杨爱国,《汉镜铭文的史料学价值》,《中原文物》,1996年第4期。

② 王子今、周苏平,《汉代民间的西王母崇拜》,《世界宗教研究》,1999年第2期。

点。”^①西王母的铭文多,说明西王母信仰具有广泛的信仰基础,这与仙化的西王母是一致的,不过这里增加了西王母关心政治的内容,并且是以民间铜镜为载体,这是需要特别注意的。

在西王母的神化过程中,东王公的出现是学者所关注的一个重点。文字上记载东王公与西王母并列的文字在先秦史料中就已经出现,主要是一种阴阳范畴类的概括性描述,有长生情节并有比较具体记载的文字是在东汉。《洞冥记》记:“昔王母乘灵辇,以适东王公,税此马于芝田,东王公怒,弃此马于清津天岸。”《神异经·中荒经》记:“昆仑之山,有铜柱焉,其高入天……仙人九府治之,上有大鸟名曰希有,南向张左翼覆东王公,右翼覆西王母,背上小处无羽,一万九千里,西王母岁登翼上会东王公。”《吴越春秋·勾践阴谋外传》记:“立东郊以祭阳,名曰东皇公;立西郊以祭阴,名曰西王母。”这些文字中,西王母与东王公同时出现,并且得到了信徒的认可,他们是共同享受着信徒的祭祀的,这些记录也没有为他们的职责作出分工。

图像中出现西王母与东王公是东汉之后,出现较多的是画像石、摇钱树和汉镜,其中尤以汉镜数量多,分布广,而且图文并茂。如《古镜图录》卷中所录:“尚方作竟,明如日月不已,寿如东王公西王母,长宜子孙,位至三公,君宜高官。”又:“袁氏作竟真大口,东王公西王母,青龙在左,白虎居右,山人子乔赤容子,千秋万倍。”又:“袁氏作竟兮真,上有东王公西王母,山人子侨侍左右,辟邪喜怒无殃咎,长保二亲生久。”许多汉镜是有纪年的,如公元105年的汉镜:“元兴元年五月丙午日天大赦,广汉造作尚方竟(镜),(炼)三商周得无口,世传光明长乐未央,富且昌,宜侯王,师命长生如石,位至三公,寿如东王公,西王母,仙人子立至公侯。”从汉代西王母信仰的发展看,就汉代而言,东王公的进入并没有增加什么新的内容,只是他和西王母共同承担了信徒的长生富贵要求。就这个现象看,东王公只是增加了一个角色,有阴阳平衡的意味,但可以看出主角还是西王母。(图13-1)

作为主角,西王母承担的至上神地位在汉镜中得到普遍地表现。因为是文字的描述,所以汉镜上的西王母信仰表现得也更加直接。《金石索》录汉镜:“盍氏作竟兮真大好,上有东王公西王母,仙人子高赤案子,绛即云右,长保二亲兮利孙子兮吉。”这枚汉镜的使用者就是希望能够得到西王母的庇护,不仅为自己祈求,而且还要为子孙祈求。“长保二亲兮利孙子兮吉”,多项要求交代的清清楚楚。

① 何志国,《钵生莲花镜考》,《民族艺术》,2011年第2期。

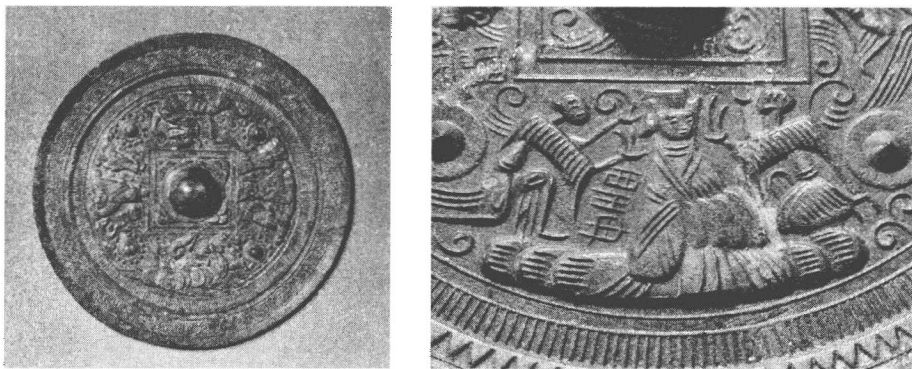


图 13-1 汉镜上的西王母和东王公

铭文表现出了西王母至上神的面貌,那汉镜中的造型是如何表现的呢?湖北省荆门市出土的东汉袁氏神人龙虎画像镜中,西王母有着与画像石中一样的中心地位造型。此镜直径 18.6 厘米,是一枚较大型的汉镜。其铭文是:“袁氏作竟真大巧,东王公、西王母,青龙在左,白虎在右,山人子乔、赤雨子,千秋万岁不知老,渴饮玉泉饥食枣。”可见,汉镜中西王母也是被表现为至上神的面貌,它和东王公构成了汉镜中心,这也是神化的一个表现。

归纳汉代神化西王母发展的特征,我们有这样三点认识:首先,神化的西王母不仅摆脱了原始神的面貌,而且也不仅仅是司职长寿之职的神灵了,它已经有了更大范围的职责,如保富贵、保子孙,甚至是为无助的灾民提供帮助,这个变化透露出来的是西王母具有了至上神的气质。其次,神化的西王母在主流社会文献中明显缺少记载,这一现象说明了主流社会对神化西王母的否定或疏远态度,保留西王母神化痕迹、细节和信仰传播方式的史料主要来自民间,比如汉镜铭文中所保留的丰富材料。最后,神化的西王母与中央政权发生了对抗,这是非常重要的一个特征。一个新至上神的诞生,意味着一个新的信仰体系可能诞生,它必然是要与原有信仰体系相对抗的。换句话说,产生了对抗的神化人物出现,也就是意味着一个新的信仰体系诞生。汉代,这个神化人物就是西王母。这是神化西王母的意义所在。

第三,墓葬绘画中的神化与仙化西王母。

汉代的西王母材料,文字之外,还大量存在于墓葬绘画中。墓葬绘画中不仅保留了西王母的直观形象,而且图像表现出来的西王母与文字中的西王母存在着不同的面貌,这是一个需要特别注意的现象。

汉代的墓葬绘画,形式上有帛画、墓室壁画、画像石、画像砖等,其中主要是汉画像石和汉墓壁画,这两个汉画形式构成了汉代墓葬绘画的主要内

容。汉画像石和汉墓壁画是通过考古手段而发现,在已经获得考古成果的材料中,汉画像石和汉墓壁画对西王母的表现并不一致,突出的现象是汉画像石中西王母图像普遍存在而汉墓壁画中西王母图像则极少出现;同时,汉画像石中的西王母图像主宰着整个构图而汉墓壁画中的西王母图像则没有这个地位。这些内容,前几章我们已经有了专门的讨论。

那么,从神化与仙化的角度看,汉画像石与汉墓壁画在西王母图像的表现上有什么需要特别注意的呢?

张道一师认为:“在汉代,西王母是一个大神,围绕它的是一群有翼的仙人和祥禽瑞兽,如青鸟、三足乌、玉兔、蟾蜍、九尾狐等,而活动的中心命题是制作‘不死之药’。所以,仙人忙着采药,兔子忙着捣药。这是卫护生命与延续生命的一种象征。西王母的背后升起祥云,两旁的伏羲和女娲摇着便面,长尾巴缠结起来,尾巴又连接了小鸟,这小鸟像是代表着新的生命,落到了西王母的头上。”^①汉画像石中的这些要素所串联的情节都是围绕长生主题展开的,显然,这个西王母是仙化的西王母。这个仙化的西王母在汉画像石和汉墓壁画中都有描写,不同的是画像石的情节更复杂、更完整,而壁画则简单多了,只有简单的构图。另一方面我们也注意到,这个仙化的西王母在汉画像石里主宰着仙化的过程,所以仙化的要素都围绕在西王母身边;而在汉墓壁画中,仙化的西王母并没有主宰者的身份,它只是一个仙化的要素或叙事的情节,是一个比较一般的环节。

如何认识主宰者的西王母?巫鸿认为:“西王母现身于墓葬装饰之中,为这一仙境图像提供了一个视觉中心和等级次序。端坐于昆仑山巅或龙虎座之上,它被刻画为一个正面的庄严图像,直视画外的观者而无视周围的人群。观者的视线被引向构图的中央,直接与女神对视。这一构图因此不是‘自足’的,因为它的意义依赖于外界的观者或崇拜者的存在。甚至在幽冥墓室之中,这一图像也假定了女神面前有一个观者或崇拜者。”^②巫鸿描述的是一个偶像式的图像叙事,显然,这个西王母是一个神化了的西王母。这个神化的西王母图像在汉画像石中普遍存在,但汉墓壁画中却非常少。汉画像石中的西王母构图,虽然学术界常常有根据地域特色划分西王母构图样式的作法,但各类西王母构图中都普遍存在着偶像式的西王母,这说明汉画像石中的西王母是神化西王母的表现。反观汉墓壁画,西王母很少出现,

① 张道一,《画像石鉴赏》,重庆:重庆大学出版社,2009年,399页。

② 巫鸿,《黄泉下的美术》,北京:三联书店,2010年,233页。

即使出现也是以侧面像构图,缺少正面构图,这说明汉墓壁画中的西王母尚没有神化的倾向。

丛新德在《西王母图像的类型学研究》中对汉代西王母图像进行分类研究,他认为:“本文所用的材料主要以两汉的画像石、画像砖资料为主,其他如壁画、饰件及器皿上的有关资料也有所涉及,以为补充。”汉墓壁画为汉代主要绘画形式之一,讨论西王母图像却只对其“有所涉及”(其实基本没有涉及),显然是不符合逻辑的,这说明目前考古资料中汉墓壁画的西王母图像存在着巨大缺陷。丛新德从西王母图像的现有考古成果出发,将汉画像石分为苏鲁豫皖区、豫中南区、陕北区和四川区。其中,苏鲁豫皖区画像石有自己的特点,“苏鲁豫皖区画像石中的西王母图像资料以山东最多,江苏也有发现。西王母形象特征基本为正面,双手合拱,跽坐。按有无基座分为B I、B II两型”;豫中南区画像石参照此区画像砖的分类,“该区西王母的形象特征可概括为:戴胜,手中执物,坐于山峦或台座之上,按四分之三侧身和侧身的不同坐姿分为A I、A II两型”;陕北区画像石也有自己的特点,“陕北地区西王母图像的基本特征是正面戴胜跽坐。亦可依其有无基座分为B I、B II两型”;四川区画像石是一个特殊的地域艺术现象,四川所出的西王母图像有明显的地方特点,四川画像石中普遍存在的龙虎座基本不见于其他地区。通过区域划分,丛新德的结论是:“虽然在不同的区域、不同的时期内,不断出现增删更改的现象,但始终保持了最具代表性的特征,使之与周围的画像明显区分开来,成为汉代引人注目的文化现象。”^①在这篇论文所划分的类型中,不论是正面像还是侧面像、是有基座还是没有基座,西王母在整个构图中都起着主宰者的作用,它始终是画面的中心,所有长生元素都是围绕着它的存在而存在并获得意义的。东汉中期之后,与西王母同时出现的东王公有时也会单独出现,其构图与西王母一样,这种图像也是主宰天下的含义,或者说,这种构图是对西王母图像的一种强调。(图13-2)

问题是,为什么汉墓壁画中没有这样的西王母?我们的回答是,西王母主宰构图并且成为一种普遍存在的常式,这不仅需要西王母具有仙化的性质,而且还需要西王母具有神化的性质,只有具有神化的性质,西王母才能成为全知全能型的神,成为至上神,才能够主宰长生的世界,并也关照着其他世界,而这神化的性质,正是汉墓壁画中西王母所缺少的,其深层的原因

^① 丛新德,《西王母图像的类型学研究》,《西王母文化研究集成·论文卷》,南宁:广西师范大学出版社,2008年,1200—1222页。



图 13-2 东王公、庖厨、车骑出行图

山东嘉祥城南南武山汉墓 公元 147—189 年

是主流社会并不认可西王母的至上神地位,主流社会可以接受仙化的西王母而决不可能接纳神化的西王母。所以,在体现中上贵族阶层宗教信仰的壁画墓中,西王母有仙化的图像但不可能有神化的图像,这就是直接导致西王母图像在壁画墓中较少出现的原因。

对于汉墓壁画中的西王母图像,学术界一直保持着很高的热情,不仅对汉画像石中的西王母有热情,而且对汉墓壁画中的西王母也充满热情,在许多壁画墓发现时都寄予发现西王母图像的希望。但是这只是一个良好愿望,目前的考古报告并不支持这样的愿望。比如,近年报道有西王母图像出现的壁画墓有山东平汉壁画墓、安徽亳州童园村壁画墓、徐州黄陇山壁画墓、陕西靖边东汉壁画墓、陕西定边郝滩汉壁画墓等,这些壁画墓都有论文提到出现西王母图像,但是完整的考古报告并没有发表,或西王母图像的图片没有发表。陕西靖边东汉壁画墓是有完整而权威考古报告的,《陕西靖边东汉壁画墓》发表于《文物》,文中记载了墓中壁画上的墓主人图像、仙人图像、人面神兽图像等,唯西王母图像不见记载。^① 另一篇《陕西定边县郝滩

① 陕西省考古研究院、榆林市文物研究所、靖边县文物管理办公室,《陕西靖边东汉壁画墓》,《文物》,2009 年第 2 期。

发现东汉壁画墓》考古报告,此考古报告由陕西省考古研究所榆林市文物管理委员会写作,文中提到西王母图像:“依据壁画的内容,可分十类:第一部分,位于墓室后壁上部,为墓主夫妇并坐图;第二部分,位于墓室后壁下部,内容有庭院图、农作图、狩猎图(图一);第三部分,位于墓室东壁下部,壁画内容为车马出行图(封面;封三,2);第四部分,壁画位于墓室口部左右壁,壁画内容为放牧图(图二);第五部分,位于墓室的西壁下部,壁画内容为墓主人升仙图和西王母饮乐图;第六部分,位于墓室的顶部,壁画内容有星宿图,内容有月亮、二十八宿等星辰和仙人游天图及风伯、雷公、雨师等图案。星宿图从左而右,以青龙、白虎(封底)、朱雀、玄武定方位,每个星宿的星与星之间用红线连接,并且给每个星宿配一人物或动物(封三,1)。在星宿间还绘有云气纹和白、紫、红色星辰,以示星空。”^①但是,此文发表了壁画墓中出土的四幅图像,唯引人注目的西王母图像没有发表。所以,随着考古成果的增加,壁画墓中出现西王母图像的可能性一定会增加,但目前西王母图像的发现还是集中于汉画像石中。

美国学者简·詹姆斯认为:“西王母形象的创造和发展,她戴‘胜’的特征,她的随从和她在墓室、享祠这些丧葬艺术中的角色,表明中国艺术家们完全有能力创作一个可识别的偶像来表现他们对一位特定的神所持有的一般性的观点和信仰。西王母作为一个汉代民间宗教神,她的出现反映了普通人们对人格化的、能给予人们帮助的神的需要。我们不知道这种需要是怎么萌发的,但《易林》和《汉书》中有关她和她追随者活动的描述证明这种需要确实存在。汉代的艺术家们创作出带有特征的宗教形象,引导信徒们认真思考西王母所代表的力量和这些力量在他们生活中的意义。”^②这位美国学者注意到了西王母偶像构图的宗教意义,即神化的倾向,但是他并没有说明或注意到汉画像石与汉墓壁画的不同表现,这是一个遗憾,只要我们将西王母在汉画像石中的图像与汉墓壁画中的图像进行简单的比较就可以发现这个问题。所有汉墓壁画的研究者都非常希望能够在壁画墓中找到西王母的图像,但关于西王母在壁画墓中出土的新闻报道多而完整的考古报告少。其实,如果注意到西王母的神化和仙化现象后,这个问题就比较好理解了,这是两个西王母的图像表现,它们之间是有区别的。

① 陕西省考古研究所、榆林市文物管理委员会,《陕西定边县郝滩发现东汉壁画墓》,《考古与文物》,2004年第5期。

② [美]简·詹姆斯,《汉代西王母的图像志研究》,《西王母文化研究集成》(论文卷),南宁:广西师范大学出版社,2008年,885页。

综上,汉代存在着仙化西王母和神化西王母两个西王母,仙化西王母与神化西王母是汉代西王母信仰的两个发展趋势或两个发展形态。仙化西王母信仰的基础是长生,在追求长生的汉代得到了上下一致的欢迎,特别是得到了最高统治者的欢迎;而且,这个形态的西王母信仰虽然有着动辄千人、万人的信徒活动,但是却没有提出任何政治要求,所以仙化形态的西王母发展是非常的充分,并且具有主流社会宗教信仰的色彩。神化西王母信仰的基础是原始神部落神所包含的神异内容,部落神不仅有神异的外貌,同时也拥有一定的权利色彩,这个权利色彩促进了西王母信仰中的救世内容的发展,最终形成了至上神的发展方向,所以这个神化的西王母有时要提出政治要求,这使得神化的西王母多在民间发展而缺少主流社会的发展空间,具有民间宗教信仰的色彩。如此,仙化西王母和神化西王母在汉代墓葬绘画中有着不同的表现。一方面,中上贵族阶层墓葬的壁画墓中缺少西王母图像,而中下贵族阶层和平民阶层的画像石墓则西王母图像普遍;另一方面,壁画墓里西王母目前只发现侧面像,尚没有表现出偶像神的图像特征,而画像石墓中的西王母多正面像,偶像神的特征非常突出。同时,主流社会中西王母信仰的神化表现受到严格的限制,民间西王母信仰的表现也没有对主流社会的态度产生影响。不过,西王母信仰所包含的两个倾向的区别主要是在主流社会的范围中,民间并没有多少区别。民间对两个西王母都是接受的,特别是到了东汉中后期,民间传播的西王母信仰在神化与仙化之间的界限已经模糊。这一现象,在汉镜里有最好的说明。东汉元兴元年(105)汉镜,为广汉郡铸造的神兽镜。此镜上的铭文是:“元兴元年五月丙日天大赦,广汉造作尚方明镜,幽三商,周得无极,世得光明,常乐未央,富且昌,宜侯王,师命长生如石,位至三公,寿如东王父、西王母,仙人子立至公侯。”这枚汉镜中表现的西王母已经是无所不能了,既可以使人长生富贵,又可以使后代位至公侯,既是仙化的,也是神化的。

第二节 “孔子见老子图像”的新观点及 道家学说的联系

经过上世纪和本世纪初一百年左右的考古研究,特别是有了 30 多年十分宽容、开放的学术环境后,汉代墓葬绘画的研究已经有了非常丰富的成果,几乎所有的课题都得到了深入的探讨,达到了较高的学术水准。在如此

丰富而高水准的研究成果面前,要想有新的突破,难度越来越大,创新甚至要依赖于考古成果中的新发现。所以,当我们看到姜生《汉画“孔子见老子”与汉代道教仪式》^①一文时,清新扑面。姜文将汉画像石中频繁出现和汉墓壁画中也有所表现的“孔子见老子”图像直接置入汉代道教仪式的语境中,这是一个完全不同于以往的研究范式,令人耳目一新。同时,这个新观点也可以涉及道教正式形成之前道家学说对西王母的影响,其中可以引导出一些新的认识。

第一,“孔子见老子图像”的新观点。

姜文的问题首先是指向汉代墓葬画像的图像文本:“中国历史上两位最伟大的圣人——孔子与老子的相见,在‘独尊儒术’以来的两汉墓葬画像中,在包括孔子故乡在内的全国许多地区,一再出现。汉人为何选择将孔子拜见老子的情景,植入有限的墓葬空间甚或成为许多墓葬画像的重要构成部分?这是一个长期令人困惑的问题。”

然后,姜文从一些被学术界熟知的汉画研究成果上提出问题:“‘孔子见老子’画像并不出自上层贵族墓葬;事实上汉代画像墓多属拥有一定土地和经济基础的社会群体。这一主题的汉画,在孔子故乡山东(特别是环曲阜地区)的许多地区出土很多,更令人难以理解。究竟是何种历史逻辑,使孔子在儒术独尊之后的时代以此形象出现?又为什么会出现在墓葬中?目前学界多有探讨,但未给出合理的解释。在墓葬中刻画孔子拜见老子,是要表达孔子虚心好学吗?其画意义究竟何在?”(图13-3)

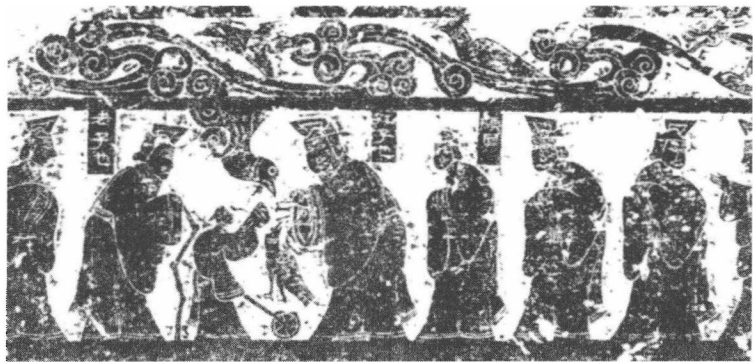


图13-3 孔子见老子图

山东嘉祥县核桃园乡齐山村汉墓 东汉

^① 姜生,《汉画“孔子见老子”与汉代道教仪式》,《文史哲》,2011年第2期。

提出一系列问题后,姜文提出自己的思考路径:“事实上,‘孔子见老子’图进入汉墓画像系统,根本原因在于当时的宗教,在于宗教中用之于墓葬的仪式。这种画像的出现所反映的历史逻辑是,老子已成为大神‘老君’,包括孔子及其众弟子在内所有死者必须前往拜见,因为见老子受道书乃是得道成仙的关键一步;而得道成仙乃是汉唐之际本土最神圣的崇高方式。”

经过完整的梳理,姜文对汉代墓葬绘画中“孔子见老子”图像普遍出现的现象作出的理论认识是:“综上所述,汉墓画像‘孔子见老子’图乃是汉代道教墓葬仪式的重要组成部分。汉代道教经典和仪式文本可提供相当明朗的解释。在汉代道教中老子乃是神格仅次于西王母的‘太上老君’;孔子率众弟子拜见老君遂‘得道受书’,不复经受北酆鬼官之考谪,升入仙界成为地位相当高的‘真公’(仙格崇高的真人)。孔、老之间常见的童稚项橐,也有相当高的神格。‘孔子见老子’图在汉墓中所暗示的是,死者在地下世界将如孔子及其弟子们一样,拜见老君得道受书,免鬼官之谪,接着赴昆仑朝西王母而成仙。此乃汉代道教所提供的死者于冥界转变成仙的仪式逻辑。”

将仪式引入汉代墓葬绘画的研究,巫鸿的影响最大,具有开风气的贡献。他对武梁祠个案的研究成为一种新的研究范式,近十多年来许多汉代墓葬绘画研究的成果都是受到其影响的。与巫鸿成果相比,姜生的仪式引入有自己的特点。巫鸿的仪式研究其对象是墓葬仪式行为,反映的是汉人丧葬思想;而姜生先生的仪式则是直接将现实生活中可能有的或正在形成的道教仪式行为引入汉代墓葬绘画研究。在墓葬建设结构中,墓葬仪式行为是个大结构,道教仪式行为是个小结构,道教行为服从于墓葬仪式。但是,从道教发展的角度看,墓葬中的道教仪式具有强大的张力,这个命题不仅可以说明汉代墓葬绘画中存在的一种普遍的图象现象,而且还可以从墓葬行为角度直接说明汉代道教的发展。

以往,汉代墓葬建设中的宗教内容被广泛注意,传统的丧葬思想已经被深入探讨,新兴的宗教影响更是受到了关注,比如墓葬绘画中佛教图像的寻找。但是,这些研究缺少仪式行为的认识,或关于仪式的研究缺少宗教叙事层面的描述。如果将道教仪式引入,那许多图像不仅将增加了宗教内容的理论探讨空间,而且图像的叙事也显得更加流畅而合理。

比如在“孔子见老子”的图像中,有一种常式是两位圣人之间站立一儿童,即先秦儒家学说代表人物与道家学说代表人物的交流故事。其中,这位儿童在图像中起着什么样的作用是一个大家都关心的问题。以往,关于项橐的解释都是来自史料中的记载。刘安《淮南子·修务训》记载:“夫项托

七岁为孔子师,孔子有以听其言也。”这种解释是从历史事件出发的,几乎没有涉及宗教的内容。其实,在两位思想家面前,仅凭这些史料片段的解释缺少说服力。姜文认为:“当南朝梁陶弘景整理道门文献、编定神仙谱系而作《真灵位业图》之际,项橐在道教中的地位,终于在文献中浮现:‘大项(名诰)’,列在第三层左位的最末。根据项橐的这种神格地位,反过来思考此前汉画中常见的‘孔子见老子’中的项橐形象和榜题,可以逻辑地推断,项橐在《真灵位业图》中的这种地位,应是源于汉代以来道教的仙谱传承。”因此姜文如此判断:项橐具有道教的神格,并且是地位比较高的神格。项橐所具有的神格使他进入道教神仙体系,图像位置就有了另一种安排。这样的解释,不仅显得合理,而且也打开了汉代墓葬绘画研究的新空间。

第二,对“孔子见老子图像”新观点的认识。

我们赞成姜文对“孔子见老子”的解释,并由此而有以下一些认识:

首先,西王母信仰所具有的道教仪式行为应当受到关注。

西王母在汉代墓葬绘画中有至上神的表现,以往已经被普遍关注,但是大家多从宗教符号的角度入手,对宗教仪式的认识并不深入。如果我们认为汉代墓葬绘画中存在着宗教仪式,那汉代墓葬绘画中神格最高、反映最集中,同时也是最普遍的西王母应当具有最多的宗教仪式内容。逻辑认识是这样,图像遗存事实也是这样。山东嘉祥县武梁祠西壁(即武梁祠三)的画像石上,一共有五层图像,第一层为西王母及羽人、玉兔、蟾蜍、人首鸟身等,第二层为古帝王图,第三层为孝子图,第四层为战国故事,第五层为车骑图。西王母之下有这么多的人物出现,很像是一幅礼仪的场面。特别是有神农、黄帝、颛顼、帝喾、帝尧、帝舜、夏禹等 11 位人物在画面中集中出现,这些上古帝王或先贤们膜拜长生之神西王母的气息非常明显。再有,画像石的西王母图像中,西王母之下常常有许多站立或端坐的人物,这也是一种仪式化的场面。当然,西王母的这些仪式内容是前道教的内容,直接促进了道教的诞生,但与东汉末正式诞生的道教仪式还是有所区别的,西王母的道教化是在道教正式诞生之后才有的。(图 13-4)

其次,西王母信仰在汉墓壁画中的图像还有商榷之处。

关于汉画像石中的西王母信仰表现与汉墓壁画中西王母信仰的表现,我们一直认为是有区别的。整体看汉代墓葬绘画的发展,完整的、有比较清楚叙事情节的西王母图像首先是在汉墓壁画中出现的。洛阳偃师辛村新莽壁画墓中西王母图像出现,考古现场为中后室之间的横梁上,为四分之三侧面像。但是,当西王母图像在画像石墓中普遍存在时,壁画墓中的西王母却



图 13-4 西王母、女娲伏羲图

山东滕州市桑村镇大郭村汉墓 公元 89—146 年

基本看不到了。也许这个说法在今后的考古发现中会被改变,但是壁画墓里的西王母图像远远低于画像石墓中的西王母图像是个可以肯定的结论。因为西王母图像是汉画像石表现长生信仰的支撑点,所以汉墓壁画中缺少西王母图像必然需要我们来寻找和认识另一个长生信仰的支撑点。这是一个墓葬绘画遗存提出的问题。

此外,从姜文中所举的壁画墓遗存看,西王母图像的存在也有值得商榷的地方。姜文对图像的解释是“孔子见老子(中层)、持书跪呈西王母(上层)”。山东东平汉墓壁画,山东省博物馆藏。”关于这个西王母图像,山东学者还有着另一种说法。山东艺术学院王岩认为:“北部画像内容分三层,上层是《列女传·梁寡高行》记载的‘梁高行拒王聘’的历史故事。此画像故事分两幅,一幅是梁高行站于右方,头戴花冠,身前一男子跪拜双手持聘书。另一幅则是右手持镜照面,可能已经割了鼻子。而左臂长袖后甩,似是拒绝之意。主要描述当时流传的梁国一位妇女在丈夫死后,经常有许多的王公贵族乃至国君来追求这位女子,但她却拒绝了所有的人,并割掉了自己的鼻

子以避免再嫁。”^①也就是说,王文认为这个图像不是西王母而是一个拒绝再婚的妇女,并且有《列女传·梁寡高行》的记载为依据。王文之说也不一定就是定论,但是可以说明这幅西王母图像存在着再探讨的要求。

东汉后期,墓葬绘画呈现出世俗化的倾向,画像石中就非常明显。徐州贾汪区白集祠堂出土的西王母、东王公画像石就在第一次发掘报告中被认为是墓主人夫妇。同样,也有些是墓主人的图像被认为是西王母的图像,许多壁画墓有发现西王母图像的报道,但最后都没有提出正式的考古报告,就是因为将墓主人误读为西王母,或不能肯定。在墓葬绘画世俗化的背景下,西王母图像可能会出现模糊,也可能是世俗化图像的误读。因此我们认为,在没有更充分西王母图像的考古成果时,对汉墓壁画中的西王母图像还是持谨慎态度。

第三,道家学说对西王母信仰影响的认识。

墓葬绘画中出现了老子的仪式图像,那么,先秦道家学说与西王母信仰的联系就成为我们应当探讨的一个时代背景命题。西王母信仰有着自己的信仰体系和发展轨迹,但是它从一个边远的原始部落神发展为中原大地的长生之神,这个过程是得到了中原同时代相关学说的支持,其中最重要的就是道家学说。同时,西王母的道教化是西王母信仰研究中的重要内容,但是这个过程是在东汉后期道教诞生后才开始的,在道教诞生之前,西王母信仰接受的则是道家学说的影响。

首先,“齐生死”的哲学命题。道家的生死观对汉人的“死既长生”是有影响的,至少在哲学层面上提供的依据或准备。《庄子·齐物论》说:“方生方死,方死方生,……因是因非,因非因是,是以圣人不由,而照之于天下。”以往庄子的这些论点被认为是反对长生的,但是换个角度看,这样的齐生死的理念不正是为汉代“死既长生”提供了哲学基础吗?庄子认为:“是其始死也,我独何能无慨然!察其始而本无生,非徒无生而本无形,非徒无形也而本无气。杂乎芒芴之间,变而有气,气变而有形,形变而有生,今又变而之死。是相与为春秋冬夏四时行也。人且偃然寝于巨室,而我独嗷嗷然随而哭之,自以为不通乎命,故止也。”(《庄子·至乐》)如果不考虑追求长生的手段而只关注汉人追求长生的理念,那么生死无别,道家学说不正是为汉代的长生解决了终极关怀上的哲学难题吗?

^① 王岩,《沉寂千年的绚丽天堂——东平商城汉代墓室壁画研究》,《大众文艺》,2011年第2期。

其次,“贵生”的伦理命题。先秦时期,儒家学说、道家学说都是主张“乐生”的。孔子说:“富与贵是人之所以欲也,不以其道得之,不处也。贫与贱是人所恶也,不以其道得之,不去也。”(《论语·里仁》)但是,儒家学问中的生命价值观与道家学问中的生命价观是有区别的。儒家将人生价值的体现置于“安天下”理想之中,孟子说:“生亦我所欲也,义亦我所欲也,二者不可得兼,舍生而取义者也。”(《孟子·告子上》)孟子是明确把个人生命放在第二位的,而道家则多强调个人生命的价值,尊重生命,爱惜生命,将个人生命的“贵生”置于人生最高境界。《老子》一书中,“生”字共用39次,“死”字共用18次。^①可见道家对生死的重视。《吕氏春秋·贵生》是这样强调的:“圣人深虑天下,莫贵于生。夫耳目鼻口,生之役也。耳虽欲声,目虽欲色,鼻虽欲芬香,口虽欲滋味,害于生则止。在四官者不欲,利于生者则弗为。由此观之,耳目鼻口不得擅行,必有所制。譬之若官职,不得擅为,必有所制。此贵生之术也。尧以天下让于子州支父,子州支父对曰:‘以我为天子犹可也。虽然,我适有幽忧之病,方将治之,未暇在天下也。’天下,重物也,而不以害其生,又况于他物乎?惟不以天下害其生者也,可以托天下。”对生命的态度,甚至可以作为衡量最高统治者人选的首要标准。道家的这些“贵生”观点,建立了个人生命至上的伦理观,无疑是为汉代长生思潮做好了充分的准备。

此外,道家阴阳学说的影响也被学者所关心,比如西王母在东汉被配上了东王公,其中就有着阴阳平衡的意味。东王公的神话元素,先秦就已经出现。至汉代,东王公的故事有了普遍的流传,许多学者都注意到了其中所反映出来的汉人阴阳平衡观念的影响,这是汉代的主流观点。刘安在探讨宇宙构成时认为:“有二神混生,经天营地。孔乎莫知其所终极,滔乎莫知其所止息。于是乃别为阴阳,离为八机。刚柔相成,万物乃形。”(《淮南子·精神训》)“二神”即指阴阳。这样对举的哲学范畴在汉代很多,如天地、日月等,在汉人那里,似乎整个世界都离不开阴阳结构的存在。东汉后,人们开始为西王母配上东王公,这也表现出主流社会对西王母信仰在发挥着影响和试图改造的痕迹,现实社会的主流哲学对汉墓绘画的构图产生了影响,西王母与东王公结合的阴阳平衡图像出现在墓葬绘画中。但是,这种西王母与东王公的图像,主要是在汉画像石中出现,汉墓壁画中仍然是需要等待新的考古成果。

综上,从汉代宗教发展的时间角度看,西王母信仰是秦汉时期最有群众

^① 转引自高秀昌《道家与道教生死观的异同》,《宗教学研究》,2002年第4期。

基础的民间信仰,所以在早期道教的发展过程中,西王母至上神的努力毫无疑问是作出了巨大的贡献。在西王母信仰的发展中,西王母接受了道家学说的影响,不仅直接接受了道家对珍贵生命的观念,同时也接受了道家关于阴阳平衡的观念,从而在哲学层面、伦理层面和宇宙构成层面上建构了自己的终极关怀体系。就汉代而言,由于西王母至上神的努力,西王母信仰具有了比较完整的宗教形态,关于老子的信仰则还没有达到西王母信仰那样的完整性,所以老子图像的数量和重要性在西王母图像之下,但已经有了宗教仪式的表现。

第三节 汉以下西王母信仰的道教化发展

东汉末道教产生,西王母开始了向道教化的方向发展。在西王母信仰道教化的过程中,仙化的西王母与神化的西王母又处于什么形态呢?梳理材料后我们发现,与汉代西王母信仰发展有所区别的是:汉以下神化西王母进入了主流社会的信仰领域,而仙化西王母则进入了民间信仰领域。汉以下,西王母的面貌各代不尽相同,但是总的趋向是:仙化西王母向民间化方向发展,民间故事的成分日益增多;而神化的西王母则向主流化方向发展,出现了官方主持的西王母祭祀活动;同时,西王母的居住地昆仑山向符号化方向发展。这三者的结合,构成了西王母道教化的主要内容。

第一,仙化西王母向民间化发展。

仙化西王母的核心信仰是长生不老之道,此道在汉以后也始终是世人所关注的特征,而且进入魏晋南北朝后,土生道教遇到了外来佛教的极大挑战,道教在教义教理的斗争中常常落于下风,唯有“长生”这一内容可以轻易将佛教排斥在外,因此汉以下的仙化西王母信仰得到了更大、更自由的发展空间。与汉代不同的是,这个空间主流社会并没有提供,而是从民间社会中获得。

首先,魏晋南北朝西王母发展具有良好的环境。

东汉末,民间仙化的故事就已经有了端倪。东汉末,蔡邕在他撰写的《王子乔碑》中就有了引入民间传说的迹象,他笔下写出的就是仙化气息浓郁的神仙故事:“王孙子乔者,盖上世之真人也。闻其仙旧矣,不知兴于何代。博问道家,或言颍川,或言彦蒙,初建斯城,则具斯丘。传承先人曰,王氏墓绍胤不继,荒而不嗣,历载弥年,莫之能纪。泊于永和元年十有二月,当

腊之夜，墓上有哭声，其音甚哀。附居者王伯闻而怪之，明则祭其墓而察焉。时天洪雪，下无人踪，见一大鸟迹在祭祀之处，左右或以为神。其后有人着绛冠大衣，杖竹策立冢前，呼樵孺子尹秃谓曰：‘我王子乔也，尔勿复取吾先人墓前树也。’须臾，忽然不见。时令太山万熹，稽故老之言，感精瑞之应，咨访其验，信而有征，乃造灵庙，以休厥神。”

进入魏晋之后，仙化似乎成为一种风气，但凡后人欲记载之历史人物和当代名流，无不予以仙化的描述，这对已经在汉代仙化了的西王母无疑是一个良好的发展环境。但是，与之前的仙化内容不同，这一时期的仙化内容往往是来自民间，所谓仙化情节多是民间化的描述性质，这方面的情节不需要也无法考证，都是在正史之外演绎出来的。比如关于道教始祖老子的故事，《魏书》中的记载就比东汉边韶《老子铭》的记载详细多了，不仅增加了老子的神仙体系，而且还将佛教的元素也增加进来，大大突出了老子的始祖神地位。《魏书·释老志》即是如此描写，该书将老子的描述与佛教联系，甚至以佛教的概念来解释道教教义，其非正统性非常突出。其文记：“道家之原，出于老子。其自言也，先天地生，以资万类。上处玉京，为神王之宗；下在紫微，为飞仙之主。千变万化，有德不德，随感应物，厥迹无常。授轩辕于峨嵋，教帝喾于牧德，大禹闻长生之诀，尹喜受道德之旨。至于丹书紫字，升玄飞步之经；玉石金光，妙有灵洞之说。如此之文，不可胜纪。其为教也，咸蠲去邪累，澡雪心神，积行树功，累德增善，乃至白日升天，长生世上。所以秦皇、汉武，甘心不息。灵帝置华盖于灌龙，设坛场而为礼。及张陵受道于鹤鸣，因传天官章本千有二百，弟子相授，其事大行。齐祠跪拜，各成法道。有三元九府、百二十官，一切诸神，咸所统摄。又称劫数，颇类佛经。其延康、龙汉、赤明、开皇之属，皆其名也。及其劫终，称天地俱坏。其书多有禁秘，非其徒也，不得辄观。至于化金销玉，行符敕水，奇方妙术，万等千条，上云羽化飞天，次称消灾灭祸。故好异者往往而尊事之。”

这一时期著名道教人物的传记，也是蒙上了浓郁的民间化的仙化气息。齐朝著名文学家孔稚珪《褚先生伯玉碑》如此描述这位道教人物：“夫河洛摘宝，神道之功既传，岱华吐秘，仙灵之迹可睹。盖事详于玉牒，理焕于金符，虽冥默难源，显晦异轨，测心观古，可得而言焉。是以子晋笙歌馭凤于天海，王乔云举控鹤于玄都。亦有羽化蝉蜕，触影遁形，神翥帝宫，迹留剑杖，游瑶池而不返，宴玄圃以忘归。永嘉恶道者，穷地之险也。欽窆遏日，折石横波，飞浪突云，奔湍急箭。先生攀途跻阻，宿柅涉圻，而衡飏夜鼓，山洪暴激，忽乃崩舟坠壑，一倒千仞，飘地沦高，翻透无底。徒侣判其冰碎，舟子悲

其雹散,危魂中夜,赴阻相寻,方见先生恬然安席。”

其次,西王母的仙化故事越来越详细。

在仙化故事大行其道的时代,西王母的故事自然是得到了各方的关注,其中最突出的就是西王母与汉武帝的故事。汉代以后的重要文献,但凡说到汉代武帝的故事,都要说到西王母,这其中的内容又基本上是越来越具体、越来越曲折的西王母仙化情节。以六朝的西王母故事为例,仅西王母与武帝的相见就被反复演绎,终而成为一段具体而丰富的君臣相见故事。

西晋张华《博物志》卷八是这样描写西王母与汉武帝的相会:“汉武帝好仙道,祭祀名山大泽,以求神仙之道。时西王母遣使乘白鹿告帝当来,乃供帐九华殿以待之。七月七日夜漏七刻,王母乘紫云车而至……有三青鸟,如乌大,使侍母旁。时设九微灯。帝东面西向,王母索七桃,大如弹丸,以五枚与帝,母食二枚。帝食桃辄以核著膝前,母曰:‘取此核将何为?’帝曰:‘此桃甘美,欲种之。’母笑曰:‘此桃三千年一生实。’……时东方朔窃从殿南厢朱鸟牖中窥母,母顾之谓帝曰:‘此窥牖小儿,尝三来盗吾此桃。’”这段文字里,出现了西王母与武帝见面的具体时间、具体地点和具体的见面方式。虽然主要情节还是沿用先秦、两汉相关文献中的记载,但增加了长寿的蟠桃、东方朔的参与等情节。这些新增加的内容,使得西王母仙化向现实生活更加靠近,对后代产生了非常大的影响。

《汉武故事》托名班固,又有王俭之说,但都不可靠,有待考证。书中也写到了西王母与汉武帝的相见:“七月七日,上于承华殿,日正中,忽见有青鸟从西方来集殿前。上问东方朔,朔对曰:‘西王母暮必降尊像上,宜洒扫以待之。’……是夜漏七刻,空中无云,隐如雷声,竟天紫色。有顷,王母至:乘紫车、玉女夹驭,载七胜履玄琼凤文之舄,青气如云,有二青鸟如乌,夹侍母旁。下车,上迎拜,延母坐,请不死之药。”这个西王母故事与张华《博物志》所记基本一样,作者当与张华的时代相距不会很远。这段文字增加的内容是东方朔引见的情节,但其他情节不如《博物志》详细。同时代的人复述一个故事,说明西王母的仙化在当时有着普遍的流传事实。

《汉武帝内传》也托名班固,作者不可考。但是,《汉武帝内传》的情节丰富性要大大超过《汉武故事》和《博物志》,成书时间当在这两本书之后。《隋书·经籍志》中著录2卷,没有作者,此书可能在隋之前已经流行。《汉武帝内传》描述西王母见武帝的场面是:“至二唱之后,忽天西南如百云起,郁然直来,径趋宫庭间。须臾转近,闻云中有箫鼓之声,人马之响。复半食顷,王母至也。县投殿前,有似鸟集。或驾龙虎,或乘狮子,或御白虎,或骑

白麟,或控白鹤,或乘轩车,或乘天马,群仙数万,光耀庭宇。既至,从官不复知所在。唯见王母乘紫云之辇,驾九色斑龙,别有五十天仙,侧近鸾舆,皆身長一丈,同执彩毛之节,佩金刚灵玺,戴天真之冠,咸往殿前。王母唯扶二侍女上殿,年可十六七,服青绫之褂,容眸流眄,神姿清发,真美人也。王母上殿,东向坐,著黄锦袷,文采鲜明,光仪淑穆。带灵飞大绶,腰分头之剑。头上大华结,戴太真晨婴之冠,履元琼凤文之舄。视之可年卅许,修短得中,天资掩蔼,容颜绝世,真灵人也。下车登床,帝跪拜,问寒温毕,立如也。”从情节表现看,此前两本书往往是通过人物对话交代情节,还有着汉人的遗风,而这本书中基本是依靠第三人称来完成情节交代的,完全是一种新的描述风格,这使得西王母的仙化有了铺叙的空间。

宋代《太平广记》是李昉领衔写作的大型类书,其中记载西王母与东王公关系的文字有三处,表现出来的也是民间化色彩:《集仙录》卷十“西王母”条记:“在昔道气凝结,湛然无为,将欲启迪玄功,化生万物,先以东华至真之气,化而为木公。木公生于碧海之上,苍灵之间,以主阳和之气,理于东方,亦号东王公焉。又以西华至妙之气,化而生金母,金母生于神州伊川,厥姓嫫氏,生而飞翔。以主元,毓神玄奥,与渺莽之中,分大道醇精之气,结气成形,与东王公共理二气,而养育天地,陶钧万物……”《仙传拾遗》卷五“张子房”条记:“一儿曰:‘着青裙,入天门;揖金母,拜木公’……此东王公玉童也。所谓金母者,西王母也;木公者,东王公也。此二尊,乃阴阳之父母,天地之本源,化生万灵,育养群品,木公为男仙之主,金母为女仙之宗。长生飞化之士,升天之处,先觐金母,后拜木公,然后升三清,朝太上矣。”《仙传拾遗》卷一“木公”条记:“木公,亦曰东王公,亦东王父……九灵金母,一岁再游其宫,共校定男女真仙阶品功行,以升降之……”这三段文字中西王母与它的配偶神东王公的情节,大多数是汉代的仙化西王母故事中所没有的,显然是后人在民间化过程中得到素材并演绎的。

从《博物志》到《汉武故事》,再到《汉武内传》,再到《太平广记》,西王母仙化的故事越来越详细的倾向十分明显了,这是十分合理的一个倾向。韦凤娟认为:“神仙信仰的核心意义主要是透过‘神仙’不死之特质来表达。在神仙信仰的话语体系中,所谓‘神仙’乃是能超越死亡、实现生命永驻之‘人’。随着‘神仙’这一特质的逐渐显露,其队伍构成经历了从‘神灵’到‘神仙’、从特选‘精英’到一般信众的历史过程。”^①西王母仙化走的就是这

① 韦凤娟,《魏晋南北朝“仙话”的文化解读》,《文学遗产》,2008年第1期。

条路,东方朔、侍女等情节的增加,符合民间叙事的习惯。如此,西王母的仙化故事越来越细致、越来越丰富。这些之前没有而现在又十分丰富的仙化内容,只能是首先来自于民间的仙化演绎。在民间积累新的素材,在民间演绎新的故事,然后有了新的西王母仙化情节。所以,汉以下的仙化是西王母发展最充分的叙述主线,其原因是西王母的仙化开始向民间化倾斜了。

这些西王母故事,情节聚焦在西王母与武帝的关系上,聚焦在西王母的创世神的品质上,显然不符合历史,正史中也不会记载这样的事情。西王母与汉武帝是一种特殊的关系,既是君臣之间的关系,也是教主与信徒之间的关系,这种关系只能在民间叙事的结构中存在,在民间叙事的结构中才合理。同理,仙化西王母表现出来的创世神故事也只能在民间化的过程中出现。因此,汉以下的仙化西王母走出了与汉代仙化西王母不一样的道路,这个仙化西王母进入了民间信仰的发展轨道上。其实在汉代,西王母的仙化也首先是在民间得到良好发展的,随后才得到最高统治者的关注,舍弃了创世神话而获得了加入主流社会求仙运动中去发展自己仙界的机会。

第二,神化西王母向主流化发展。

汉以下,神化西王母也得到了极大的丰富。不过与汉代民间化中寻找空间相反,神化西王母是向着主流化方向发展的。在神化西王母的故事中,主流社会的色彩越来越浓厚。

首先,主流社会关心西王母故事。

西王母故事在民间发展,但收集、整理的工作主要还是在主流社会那里,这个工作,汉以下做的人越来越多。具体看,就是在道教的传播中。唐末五代的道士杜光庭编著的《墉城集仙录》一书中,与西王母相关的书籍有《金母元君传》、《太平广记》、《说郭》、《枕中书》、《玉清隐书》等,这说明主流社会的关注度非常大。其中《说郭》一书中收有《西王母传》。卿希泰认为:“举凡以往有关西王母的传说、记闻无不罗具;关于神行、地位和职掌的叙述更加明确。”比如西王母的这样情节:“体柔顺之本,为极阴之元,位配西方,母养群品,天上天下,三界十方,女子登仙得道者,咸所隶属焉。”^①汉以下的西王母故事中,神化的内容增加,这是汉代神化的继续,只是神化西王母得到了主流社会的认可。神化西王母的一个特征是有救世神的内容,而救世神的一个前提就是具有创世神的性质。上述李昉等的记载中详细描述西王母的创世故事,这是主流社会一种认可的态度,这个态度汉代没有;另

^① 卿希泰主编,《中国道教》(第三卷),北京:东方出版中心,1994年,43页。

一方面,阴阳学说是主流社会的思想,因为主流社会不承认西王母的神化品质,所以汉墓壁画中的西王母图像中没有东王公这个配偶神在旁边,但是在李昉等的记载中西王母与东王公已经成了稳定的结构,这也是主流社会的一种认可态度。

我们如果再看看史料中关于道教的记载,那主流社会的认可态度就更加明确了。比如唐王朝统治者以“李”为国姓,追尊老子为“圣祖”、“护国神”,皇权的介入使道教得到了发展良机,初唐时期就有许多皇权色彩的道教活动记载。唐高祖武德二年:“命楼观令鼎新修老君殿、天尊堂及尹真人庙,并赐土田十顷,即以道士歧平定(歧平定于大业十三年资军,事见前)主观事。”(《混元圣纪》卷八)又:“西山观武德造像记,原本武德二年(619)太岁己卯三月八日,三洞弟子文□□敬造天尊像一龕供养云。昔武字漫灭,为谬妄子镌作至字。考至德年号,前属陈后主,后属唐肃宗,岁甲均非已,惟高祖二年为己卯始建唐基,与大业造像为一石。”(《绵阳县志》卷九《艺文金石》)唐高祖武德三年:“立老子庙于羊角山,有御制碑。”(《唐会要》卷五十)又:“诏改楼观为宗圣观,赐白米二百石,帛一千匹以供观中修补,陈叔达撰铭,欧阳询撰序。高祖幸终南山谒老子庙,歧平定率道众迎驾,乃具千人之食以献。高祖并问平定以克定天下之事。”(《金石萃编》卷四十一)所以,道教是主流社会认可的宗教。

神化西王母的核心是西王母具有全知全能的至上神性质,这个在汉代是不可能被主流社会接受的,但是东汉之后,西王母加入了道教的宗教体系,它的全知全能是在道教结构中形成而不是在世俗社会中形成,这是一个道教化的西王母,所以这个全知全能的西王母与主流社会并无矛盾。如此,神化西王母来到了主流社会,这是西王母道教化的一个表现和结果。

其次,道教神系的封建等级制度结构接纳了西王母。

汉以下各代,道教都是得到了主流社会支持的,甚至是最高统治者的支持,西王母能够被纳入道教神仙体系,说明主流社会对西王母是认可的。另一方面,道教神仙体系是依照主流社会等级而建设的,这个神仙体系具有明确的主流社会色彩,西王母加入其中并具有尊神的地位,也说明神化西王母得到了主流社会的某种承认。

张泽洪、熊永翔详细梳理了六朝时期的西王母在道教神系中的位置,可以说明主流社会的态度:“《老子中经》记载了五十五位神仙,其中东王父排列在神仙第三、西王母排列在神仙第四,仅次于第一神仙的上上太一、第二神仙的无极太上元君。魏晋时期上清派致力于建构道教神仙系谱,对西王

母信仰的道教化起了重要作用。梁代茅山上清派宗师陶弘景撰《洞玄灵宝真灵位业图》，其神仙系谱中有紫微元灵白玉龟台九灵太真元君的神位，是居于第二中位玉晨玄皇大道君下的女真，根据六朝道经《茅君传》的记载，此紫微元灵白玉龟台九灵太真元君就是西王母的道号。西王母在《洞玄灵宝真灵位业图》中仅次于七大主神，是上清派神仙系谱中排列在第二等位业的仙真。”^①

汉以下道教的经书中，西王母也具有很高的地位。卿希泰认为：“据《上清七圣玄纪经》说，上清派曾撰著有七圣传，即：上清太上大道君传，紫清太素三元道君传，白玉龟台九凤太真西王母传，中央黄老君传，扶桑大帝君传，金阙圣君传，东海青童君传。将西王母作为七圣之一，与太上大道君并列。”^②

再次，西王母祭祀与传播具有官方色彩。

祭祀是神化的一个标志，汉以下西王母祭祀活动就表现出很突出的官方色彩。西王母祭祀南北朝时期就有了，北魏酈道元《水经注》卷十五记载伊水：“有七谷水注之，水西出女儿山之南七溪山，上有西王母祠。”进入唐代，据文献记载，西王母祭祀在唐高宗时期已纳入国家的祭祀仪礼。《旧唐书·高宗本纪》记载，唐高宗永淳二年（683）春正月甲午朔：“遣使祭嵩岳、少室、箕山、具茨等山，西王母、启母、巢父、许由等祠。”之后，西王母祭祀普遍存在，并保留官方色彩的特征。宋乐史《太平寰宇记》卷三十二引北周所修《周地图记》记载安定郡的西王母祠：“王母乘五色云降于汉武，其后帝巡郡国，望彩云以祠之。而云五色屡见于此，因立祠焉。每水旱，百姓祷祈，时有验焉。”

祭祀是信徒表达自己愿望的一个宗教体验行为，西王母的祭祀汉代已有，但目前的材料大都缺少官方色彩。比如，汉镜铭文中，信徒对西王母的祈求，不仅仅是祈求“千秋万岁”，而且还要“保子孙，贵富昌”。汉镜的记载比较全面、具体地反映了信徒对西王母的祈望，但汉镜是民间流行的器皿，这与汉以后立祠而祭的传播不同，汉镜与立祠是完全不一样传播载体，立祠需要世俗社会当权者的支持，普遍性的祭祀往往都要反映出官方的色彩。

此外，西王母的教义传授也是立祠的一个原因。杜光庭《墉城集仙录》中就直接说上清派创教祖师魏华存是与西王母有联系的：“紫虚元君魏华存

① 张泽洪、熊永翔，《道教西王母信仰与昆仑山文化》，《青海社会科学》，2010年第6期。

② 卿希泰主编，《中国道教》（第三卷），北京：东方出版中心，1994年，44页。

夫人清斋于阳洛之山，隐元之台，西王母与金阙圣君降于台中，乘八景舆，同诣清虚上官，传玉清隐书四卷，以授华存。”

第三，昆仑山的符号化。

西王母原来是西北边陲的部落神，居住地为昆仑山，因为西王母具有了仙性和神性，昆仑山也成为仙山和神山，也即信徒心目中的圣山。在道教诞生后，西王母信仰纳入道教神仙体系，昆仑山也道教化了，仙山的色彩更加突出。在昆仑山由自然山向神山、仙山的转移中，人们的关注点有两个倾向，一是具体的昆仑山，这个倾向下人们关心的是昆仑山所具有的“奇山”性质并因此而网罗古今传闻于其上来行具象考证之事；一是虚拟的昆仑山，这个倾向下人们关心的是昆仑山所具有的“神山”或“圣山”性质并因此而网罗天下之美于其上来行抽象赞美之事。这是昆仑山的两个发展阶段，也是两个性质不同的发展阶段。

关于真实的昆仑山，以今人的眼光看，昆仑山具有虚拟成分，从纯自然科学的角度看可能就根本不存在，其真实性的讨论并没有多大意义。但是在西王母信仰传播之初的两汉时期，昆仑山的真实性则非常重要，昆仑山的真实存在是汉人广泛接受西王母的一个基础，也是西王母信仰得以普遍传播的一个前提。因此在汉人那里，昆仑山作为西王母的领地，往往要有许多实证性的描述。《史记·大宛列传》记载：“条枝，在安息西数千里，临西海，暑湿。耕田，田稻。有大鸟卵如翁，人众甚多，往往有小君长，西安息役属之，以为外国。国善眩。安息长老闻条枝有弱水、西王母，未尝见。”《汉书·地理志》记载：“临羌，西北至塞外，有西王母石室、仙海、盐池。北侧湟水所出，东至允吾入河。西有须抵池，有弱水、昆仑山祠。”（《淮南子·地形训》中也有相近的记载）《后汉书·西域传》记载：“大秦，或云其国西有弱水，流沙，近西王母所居处，几于日所入也。”这种情况到了汉以后仍然沿用，并且随着中原政权对外交往的开展，人们的眼光更加开阔，在综合性复述前人记载的基础上又加上新的所见所闻。《魏书·西域传》记载：“大秦西海水之西有河，河西南流，河西有南北山。山西有赤水，西有白玉山，玉山西有西王母山，玉为堂云，从安息西界循海西，亦至大秦，四万余里，于彼国观日月星辰，无异中国，而前世云条支西行百里日入处，失之远矣。”此外，西王母信仰的遗存似乎也得到了关注，有了具体的记载，有些文字开始涉及昆仑山上的“西王母祠”。《晋书·张轨附张骏传》记载：“酒泉太守马岌上言：‘酒泉南山，即昆仑之体也。周穆王见西王母，乐而忘归，即谓此山。此山有石室玉堂，珠玑镂饰，焕若神宫。宜立西王母祠，以裨朝廷无疆之福。’骏从之。”河

西走廊的地方官找到了昆仑山,并因此而立西王母祠,这样的祠堂得到了官方的认可。《晋书·沮渠蒙逊载记》记载:“蒙逊西至苜蓿,遣前将军沮渠成都将骑五千袭卑和虏,蒙逊率中军三万继之,卑和虏率众迎降。遂循海而西,至盐池,祀西王母寺。寺中有《玄石神图》,命其中书侍郎张穆赋焉,铭之于寺前,遂如金山而归。”与汉人有所不同的是,这些记载文字关心的是以传说和文献去认识西王母信仰传播,而不再是具体的去考证昆仑山的自然真实性了,即昆仑山的真实性是已经解决的了或不需要关心的问题。

关于虚拟的昆仑山,这是西王母信仰发展的一个必然方向。随着西王母信仰的广泛传播,自然山向神山转移之后又开始向仙山转移,特别是东汉后期有了至上神的努力,西王母的居住地开始完全倾向于向神山圣山转移,时人不仅不会再像汉人那样认真的态度去考证昆仑山的自然属性,而且是完全忽视自然属性地将注意力转移到了对神山圣山的描述。西晋王嘉《拾遗记·昆仑山》这样的描述文字:“昆仑山有昆陵之地,其高出日月之上。山有九层,每层相去万里。有云色,从下望之,如城阙之象。四面有风,群仙常驾龙乘鹤,游戏其间。四面风者,言东南西北一时俱起也。又有祛尘之风,若衣服尘污者,风至吹之,衣则净如浣濯。甘露蒙蒙似雾,着草木则滴沥如珠。亦有朱露,望之色如丹,着木石赭然,如朱雪洒焉。以瑶器承之,如糒。昆仑山者,西方曰须弥山,对七星之下,出碧海之中。上有九层,第六层有五色玉树,荫翳五百里,夜至水上,其光如烛。第三层有禾穠,一株满车。有瓜如桂,有奈冬生如碧色,以玉井水洗食之,骨轻柔能腾虚也。第五层有神龟,长一尺九寸,有四翼,万岁则升木而居,亦能言。第九层山形渐小狭,下有芝田蕙圃,皆数百顷,群仙种耨焉。傍有瑶台十二,各广千步,皆五色玉为台基。”这样内容无真实性可言,也不作真实性的考虑,集天下之美好事物于此地,完全是一种极尽美化的描述。在这样的描述下,昆仑山表现的是一种象征意义,即:昆仑山是一种符号,代表着西王母。在符号化的努力下,西王母进行着道教化的过程。

符号化的昆仑山在西王母神化和道教化的过程中具有重要影响。张泽洪认为:“昆仑山文化与西王母神话,与中国道教的神仙信仰密切相关。西王母神话与昆仑山的神仙境界,在道教神仙信仰的建构中具有特殊的启示作用。西王母女性神仙的形象,是吸引女道士修道成仙的楷模。”^①我们认为,这种特殊性就是昆仑山的符号化,也是西王母的符号化。山东沂南县北

^① 张泽洪,《道教西王母神话与昆仑山文化》,《青海社会科学》,2010年第6期。

寨村出土的一块画像石，命名为“东王公、伏羲女娲图”，东王公端坐的神台就是抽象化了的昆仑山。从构图看，山上都是神仙人物，昆仑山已经完全符号化了。（图13-5）

符号化的西王母在图像中表现的最为突出，而这个符号常常又是通过昆仑山而表现的，凡谈西王母必谈昆仑山，凡有西王母图必有昆仑山图。张从军梳理汉画像石的西王母图片后认为：“昆仑山在汉代的图像之中，逐渐隐去其雄伟宏大的面貌，隐去西王母赖以存在仙山的神秘，并被进一步概念化，最终成为西王母的背景和陪衬，为神仙的主题所取代的一个简化的过程；昆仑山的西王母居住在一个天台状的地方，这个地方或许就是文献所说的‘王母台’。将昆仑山简化为王母台，实际上是为了更好地突出西王母的世界，突出西王母的形象。”^①

昆仑山的符号化，在其诞生之初即有了先天基础。《山海经·西次三经》所记昆仑山是：“西南四百里，曰昆仑山之丘，是实惟帝之下都。”昆仑山即是帝都，当可俯瞰人间之美景，这可以看做是昆仑山的符号化雏形。两汉，昆仑山的内容得到极大丰富，符号化的特点开始显现。《淮南子·地形篇》记载：“掘昆仑虚以下地，中有增城九重，其高万一千里百一十四步二尺六寸。上有木禾，其修五寻，珠树、玉树、璇树、不死树在其西；沙棠、琅玕在其东；绛树在其南；碧树、瑶树在其北。旁有四百四十门，门间四里，其间九纯，纯丈五尺。旁有九井，玉横维其西北之隅。北门开以内不周之风。倾宫、旋室、悬圃、凉风、樊桐在昆仑闾阖之中，是其疏圃。疏圃之池，浸之黄水，黄水三周复其原，是谓丹水，饮之不死……昆仑之丘，或上倍之，是谓凉风之山，登之而不死；或上倍之，是谓悬圃，登之乃灵，能使风雨；或上倍之，乃维上天，登之乃神，是谓太帝之居。”刘安笔下

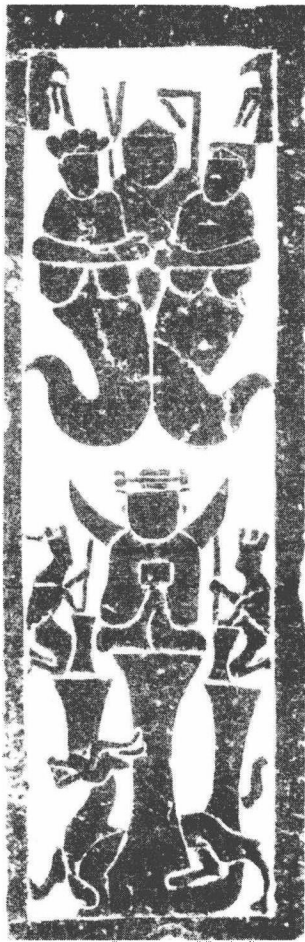


图13-5 东王公、伏羲女娲图

山东沂南县北寨村汉墓

公元147—220年

^① 张从军，《昆仑文化是中华文化的根母》，《青海社会科学》，2010年第6期。

的昆仑山,已经是符号化的昆仑山了。瑞草佳木已是目不暇接,之后还要“或上倍之”,天下美好之事皆在此山了。可以说,刘安笔下的昆仑山已经是一座符号化的神山圣山了。这座符号化的昆仑山是“太帝之居”,西王母经过至上神的努力使自己成为与此山联系最为密切的大神。

昆仑山归于西王母的过程中,道教化是一个重要因素。道教崇拜山,在道教的神仙故事中,山是一个重要的叙事环节,凡仙必有山,反之有山就可能有仙。道教与山的关系是道教传播的一个指标,这一点与佛教信仰的传播不太一样。佛教传播也看重山林,所谓“天下名山僧占多”,但是山并不等同于僧,僧所居之处要冠以石窟、寺院之名方可以为信徒所接受。道教不同,道教大神可以直接与山相连,甚至可以直接称呼“仙山”。仙山就是道教修行之地的符号,有山就可以成仙。明代宋濂曾经撰写《神仙宅碑》,碑文中直接将山与仙、与修行联系而不作任何解释。其碑文如下:“处士之州,并城三里所,有山曰少微,山之下有观曰紫虚,观之南一峰,巍然挺出曰眉岩。西南诸山拱抱周卫,而二水蜿蜒起伏来汇其下,登高望之,万象呈露,俨若天开图画,不知者以为真蓬壶员峤之绝景也。宋南渡后,仙翁章思廉自遂昌紫极寿光宫来隐观中,蓬首垢面,日初升,辄东向吐纳,凝然澄坐,久之绝粒,唯日饮水一盂,形神分合,人莫测其变幻。乾道丙戌冬,沐浴坐蜕,肌肤柔润如生,弟子瘞诸眉岩下。后有见于涛江之滨,手携一舄,飘飘然遡风而行,众异其事,启棺视之,唯只履存焉。先是,主观事者尝作亭墓前,坏于风雨,道士王有大日徘徊其间,怅然有上清笙鹤之思,归与其师梁惟适谋,自墓左开曲径一千余尺,直至岩颠,诛榛剪荆,造祠宇七楹间,名之曰神仙宅,中祠处士星及仙翁诸像,东室曰芸香,藏书其中,西室曰橘乐,为娱宾弈棋之所,宅之前二石岩拔起,其蟠若龙,其踞若虎,各构亭其上,左曰来鹤,右曰留舄,而山之景愈胜矣。”宋濂的文字中,山已经成为仙的符号,这样的文字、这样的表述在唐代以后非常普遍。

综上,在西王母信仰中,昆仑山是一个符号。两汉时期,昆仑山在文字中还有一些具体的描述,但在图像中已经被简化了,特别是在东汉的画像石图像中,昆仑山常常成为西王母端坐的一个神台,符号化的特征开始清楚。汉以下,西王母被纳入道教神仙体系,昆仑山也与神仙的修行联系起来。在道教传播的大结构中,山有着特殊的含义,山是可以与仙直接联系,甚至仙道的修行也是离不开山的,山是仙道的符号。因此,昆仑山作为西王母的领地,昆仑山符号化是西王母道教化的一个必然结果。反之,昆仑山的符号化也是对西王母道教化的一个推动,符号化的昆仑山使西王母有了一个完整

的仙化故事结构。

此外,魏晋南北朝时期是昆仑山符号化的重要时期,而这一时期也正是佛教传入中国的重要时期,佛教在这一时期对中原文化开始产生重大影响,这一背景下昆仑山符号化有没有受到影响?我们认为答案应当是肯定的。佛教教义中的圣地是兜率天,是弥勒菩萨的弘法度生之处,是弥勒成佛的人间净土,而东晋至唐代,正是弥勒信仰盛行的时期,弥勒净土因此而成为信徒向往的圣地。《观弥勒菩萨上生兜率天经》是这样描述的:“人常慈心,恭敬和顺……雪泽随时,谷稼滋茂,不生草秽。一种七获,用功甚少,所收甚多。”这段文字也是一个符号化的描述,兜率天的尽善尽美与昆仑山极为相似。再有,在民间化的道教故事中,道教尊神太上老君居于兜率宫外院修身炼丹,这可作为昆仑山符号化的一个脚注。

第十四章 出行图的发展与特征

汉墓壁画中,出行图是常见图像。出行图不仅普遍存在,而且在壁画墓中占有很大的面积和很重要的位置。壁画之外,画像石中出行图也是被突出表现的图像。出行图的流行,是与国家宗教的等级制度密切联系的。汉以下,出行图仍然受到墓葬建设者的重视,各代墓葬都有表现,特别是魏晋南北朝的壁画墓中,出行图得到了又一次充分表现,仪仗图像成为一个主要内容;而且,出行图中的仪仗内容也影响到这一时期的佛教图像发展,如礼佛图的出现。从国家宗教的角度看,出行图是等级制度的形象体现,是国家宗教的典型图像。

第一节 历代墓葬壁画出行图发展梳理

墓葬绘画中,出行图汉之前就已经出现,汉至唐都有发展,宋代式微,这一发展轨迹与我国封建社会的等级制度发展基本吻合。

关于汉之前的出行图。出行图在战国时期就已有发现。1941年发掘的长沙黄土岭战国早期墓葬,出土的漆卮上绘有车马人物。出行图位于漆卮的中央一带,前端是一盖车,车上坐一宦者,一御者紧勒奔马马缰,车后有二随骑,另外还有躬身而送的小吏和执戟的卫士,其间杂以树木、飞鸟与云气。李浴认为这是“我国绘画遗迹中最早的一幅贵族出行图”。^① 1987年发掘的湖北包山二号墓,出土漆奁上有人物车马出行图,图中绘有一组包括二十六个人物、四乘车、十四匹马、五棵树、一头猪、两条狗和九只大雁在内的画面。^② 此图构图复杂,表现手法也比较细腻。1958年发掘的河南信阳长台

① 李浴,《中国古代美术史·夏商周篇》,沈阳:辽宁美术出版社,2001年,547页。

② 湖北省荆沙铁路考古队,《包山楚墓》,北京:文物出版社,1991年。

关二号墓,出土的一小块漆器残片上绘有类似的出行图像。这几个墓葬发掘说明,战国时期已经有了将出行图像装饰于随葬的漆器上的墓葬行为。

进入汉代,出行图就成为了一个流行的图像,汉之后历代都有丰富的图像遗存发现。

一、汉代的出行图

汉代墓葬中的出行图主要有三种艺术载体,一是漆画,一是帛画,一是墓室壁画(包括画像石和画像砖)。

1. 漆画出行图

和战国的包山二号墓一样,汉代出土的两幅出行漆画都绘制于漆奁之上。扬州《妾英书》木椁墓中的漆画出行图,表现的是墓主人策马扬鞭、驱车出行的场景,画面中装饰云纹,天空中有小鸟飞行。^①长沙砂子塘一号墓出土的漆奁,外壁上绘有车马人物,前端是一车一马,其后跟随三从骑,后有恭送者三人,画面中装饰有简单的山石、树林。^②这两幅出行图场面并不大,但描写车马行走,构图呈现出动感。将漆奁等日常器具放入墓葬之中,目的是为了供墓主人在另一个世界享用,而依附于这些器具上的图案与墓葬的本体建设之间似乎没有明显的联系。

2. 帛画出行图

帛画出行图发掘成果不多。1973年发掘的长沙马王堆三号墓,出土有一幅描绘车马仪仗的帛画出行图。^③这幅帛画原挂于椁室内壁西侧。巫鸿认为,当时的“椁”是为死者专门设计的“阴宅”。^④因此,从某种角度来说,这幅帛画在此处与椁室壁画有着类似的功能。画面中出行队伍规模庞大,有排列整齐的百余人,数百匹马和数十辆车。此幅出行图表现的并非水平行进中的车马行走场面,鼓乐、骑从、属车都由不同方位面向左上方集中状态,表现的不仅仅是出行,“所有的人物车马都面向墓主,似在举行某种仪式”。^⑤也

① 扬州市博物馆,《扬州西汉〈妾英书〉木椁墓》,《文物》,1980年第12期。

② 湖南省博物馆,《长沙砂子塘西汉墓发掘简报》,《文物》,1963年第2期。

③ 湖南省博物馆、中国科学院考古研究所,《长沙马王堆二、三号墓发掘简报》,《文物》,1974年第7期。

④ 巫鸿,《礼仪中的美术——马王堆再思·礼仪中的美术》(上卷),北京:生活·读书·新知三联书店,2005年,115页。

⑤ 张正明、邵学海,《长江流域古代美术·绘画与雕刻(史前至东汉)》,武汉:湖北教育出版社,2002年,116页。

有学者进一步分析,认为是表现“墓主迎史”或者“耕祠”。^①

3. 墓室绘画出行图

汉代的漆画出行图和帛画出行图发掘数量太少,大量的车马出行图是出现在壁画墓、画像石墓、画像砖墓等墓葬建筑中,我们统称其为墓室绘画出行图。根据相关统计,配有车马出行图的画像石墓、画像砖墓和壁画墓的总数已经超过百座。这些墓葬主要分布在山东、江苏、陕西、河南、山西、安徽等地。另外,我国近万块零散画像石中还分布有相当数量的车马出行图像。^②

汉代墓室绘画的出行图主要分布在墓室的门楣、室壁、石壁的横额和基石上,以及椁墓的椁板上。在图像内容上,画面主要以描写车马行列为主,一些图像中也存在少量仪仗用品,但不作为图像的重点。不同的墓葬形式对出行图的描绘存在着明显的差异,画像石墓中出行图的出行规模小,可有一车一马的图像,而壁画墓中的出行图则出行规模浩大,车骑队伍基本是大场面,表现出一种气势。

关于出行图的主题,学界一般将其划分为两类。一类为反映墓主人官职或生前经历的出行场面。比较有代表性的是河北望都1号墓、安平崔家庄壁画墓和内蒙古和林格尔东汉壁画墓。和林格尔东汉壁画墓的前室上栏绘制庞大的车马行列,包括各种车辆十乘,不同颜色的骏马129匹,文官属吏、士卒侍从128人。图像下部均有题记,反映了其从“举孝廉”开始,历经“郎”、“河西长史”、“行上郡属国都尉”、“繁阳令”,最后到“使持节乌桓校尉”的一生经历。另一类则是表现送葬或者灵魂出行及升仙的队列。巫鸿分析了苍山元嘉元年墓车马图像,认为前室出行队列中有运载灵柩的羊车,且行进于代表着坟墓的“亭”方向,故该队列为送葬队列;墓门楣上出行队列向门柱上西王母方向行进,因此该队是葬礼之后灵魂出行及升仙的队列。^③东汉以后,画像石墓中图像题材的配置趋于稳定,常与出行图配置在一起的题材有楼阁厅堂、乐舞百戏以及庖厨宴饮等,现实生活的气息浓郁。(图14-1)

① 《中国画像石全集·河南汉画像石》,郑州:河南美术出版社,2006年,15页。

② 黄永飞,《汉代墓葬艺术中的车马出行图像研究》,中央美术学院2009届硕士毕业论文,2页。

③ 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。



图 14-1 宴饮、车骑出行图

四川乐山市沱沟嘴崖墓 公元 122—141 年

二、魏晋南北朝出行图

魏晋南北朝时期,出行图仍然是墓葬绘画中的流行图像,但凡大墓都有出行图出现,而且仪仗内容比之汉代有了更加突出的表现。此期佛教图像中出现了礼佛图,明显是受到了中原墓葬绘画中出行图的影响。这些内容之后专门探讨。

三、隋唐出行图

陈寅恪在《隋唐制度渊源论稿》中认为:“隋唐之制虽极广博纷复,然究析其因素,不出三源:一曰(北)魏、北(齐),二曰梁、陈,三曰(西)魏、周。”^①隋唐的墓葬建设亦如此,出行图在墓室壁画中普遍存在。

从已发现的考古资料来看,隋代完整出行图的壁画墓有山东嘉祥徐敏行夫妇墓、陕西潼关村隋代壁画墓。唐代绘有出行图的壁画墓共有十余座,墓葬年代主要处于初唐至中唐时期,晚唐只有唐僖宗李僖墓中出现仪仗出行图。这些壁画墓全部集中在关中京畿地区,墓主均为三品以上官员或皇族成员。这些墓沿袭北朝大墓形制。唐墓壁画中所有的出行图都呈对称或对应关系的分布,位于墓道两壁,少数还延伸到甬道、过洞。

山东嘉祥徐敏行夫妇墓的年代在隋朝建立不久的开皇二年(582),出行图的形制与东魏北齐大墓的形制相近,墓室内一壁以鞍马为中心,另一壁以牛车为中心的预备出行图。陕西潼关税村隋代壁画墓的仪仗出行图在位置和形式上也和茹茹公主墓、磁县湾漳墓、徐显秀墓墓道中的出行图类似,只

^① 陈寅恪,《隋唐制度渊源论稿》,北京:中华书局,1977年。

是在仪仗人数和器具上表现出不同。

隋代墓葬中,徐敏行夫妇墓中的出行图位于墓室的東西两壁,西壁为备骑出行图,分三段,前有二人一马为前导,中间四人执仪仗,其后有人执缰牵马,似在等待主人乘骑。东壁为徐敏行夫人出行图,最前列四女侍持宫灯前导,其次是一帷屏牛车,应是女主人乘作的安车,由四侍从护卫前行,车后四女侍捧巾帔等器物。两壁人物出行方向均朝向墓道,象征意义非常明确。

陕西潼关税村隋代壁画墓的仪仗出行图也位于墓道两侧,墓道壁面中部有一道横向的红色直线,将壁面分为上下两部分,上部空白。墓道东壁共画有46个仪仗出行人物,马1匹。他们排列有序,延斜坡墓道排开,一直延伸到第一过洞入口处。所有仪仗人员皆为男性,站姿,实际高度约1.2米,约为四分之三比例。

初唐出行图有李寿墓、长乐公主墓、新城长公主墓、郑仁泰墓等,因为墓主人多为皇族,所以仪仗的内容得到突出。李寿墓中的出行队伍由骑马仪仗队和步行仪仗队组成,墓道两壁为骑马仪仗队,第一、二、三过洞和第一、二、三天井两壁为步行仪仗队。墓道东壁的骑马仪仗队可分4组,第四组由1马和7人组成,此马非常高大,为墓主人的坐骑。马前有一马夫,后面有6人,其中一人持伞盖,两人持雉尾长扇。整个骑马仪仗队伍共有42匹马,48人组成。过洞和天井东西两壁绘步行仪仗图12组,每组8至10人,内容相同,人物多有持羊旗或旒旗。长乐公主墓墓室两壁的出行图为战袍仪仗队和甲冑仪仗队,相互对称。西壁的战袍仪仗队由8人组成,面南而立,居前的为一领队,后面7人参差排列,皆手持一面五旒旗。后面是甲冑仪仗队,由6人组成,一人在前为领队,头戴兜鍪,身穿甲袍和披膊,后面五人参差排列,各持一面五旒旗。新城长公主墓出行图在墓道东西两壁,东壁大门之后依序为前仪仗队、鞍马、担子、后仪仗队、侍者,西壁与东壁对应,只是将担子换成轺车。西壁的前仪仗队由6人组成,前一人为领队,后有五人并列,手执旗杆。鞍马部分由一个持旗仗的侍卫、两个马夫和两匹马组成,担子的前后各有两个轿夫,后面有两人持椭圆形大团扇跟随。后仪仗队有8人组成,手持旒旗,最后为两名侍者。

唐代壁画墓中,懿德太子墓中的仪仗图在唐墓中属于规模最大的。在墓室的東西墓道描绘着两行仪仗队即将出城门的景象,这两行队伍由代表着方位的青龙和白虎引导。仪仗队由三部分组成,分别是骑卫队、步行卫队和车队。骑卫队有将近30人,分为五组,每组的5人。卫士们手

持旌旗,队列整齐,向城门迈进。步行仪卫有约 100 人,分别分布在东壁和西壁,每壁又分为 6 组,每组少有 6 人,多则达 10 人。位于骑卫队和步行卫队之后的是车队,总共有三驾马车,每驾车由一匹马驾,每辆车有三个马夫。懿德太子墓与其他几个贵族墓相比,可以发现其墓主人的身份和地位是最高的。

这几座唐墓中出行图具有代表性,仪仗成为出行图的主要内容,所以考古成果又称为仪仗出行图,其他唐代墓葬中的出行图都与其类似。与北朝墓道仪仗出行图相比,唐墓仪仗出行图增加了两个新的特点:第一,北朝大墓中的仪仗出行图中,队伍里的乘骑工具一般是在墓室里描绘的,或者就不出现;而唐墓壁画中的出行图,仪仗出行队伍里许多都有对乘骑工具的描绘,如李寿墓中出现的鞍马,新城长公主墓中的担子和牛车,阿史那忠墓中的出行图中也有犍车。第二,北朝大墓中仪仗出行图中,人物都穿常服或朝服,而唐代仪仗出行图中人物衣着比较多样,如长乐公主墓中的仪仗人物着战袍或甲冑,程知节墓中的人物也着甲冑。此外,仪仗内容外,狩猎出行也是唐代墓葬出行图的一个表现内容,李寿、章怀太子墓和韦浩墓墓道两壁都出现了狩猎出行。(图 14-2)



图 14-2 狩猎出行图

陕西乾县章怀太子墓 唐代

第二节 魏晋南北朝出行图的发展与特点

目前学术界对汉代和唐代墓室壁画中出行图的研究已经有许多深入而全面的成果,但对魏晋南北朝墓室壁画中出行图的研究则较为薄弱,尤其是对这一时期的图像演变的研究很少。根据我们对这一时期墓葬遗存的整理,出行图是魏晋南北朝墓室壁画中经常出现的题材,有着丰富的文化和社会内涵,特别是在国家宗教的特征方面有着集中表现。

这一时期出行图先后有三种主流形式:其一,魏西晋时期的出行图,主要以车马队列为主,图像在墓葬中位置不固定。其二,南朝时期的出行图,主要以仪仗出行为主,图像开始固定,基本是在墓室两壁,出行图的队列方向朝向墓门。其三,东魏、北齐时期大墓中的出行图,特点是仪仗出行人数众多,队列整齐的分列于墓道两侧。

(一) 魏西晋时期墓葬壁画中的出行图

这一时期绘有出行图的壁画墓主要分布在辽阳与河西地区,北京也有一例。从20世纪初以来,陆续在辽阳地区发现了20余座东汉至魏晋时期的壁画墓,许多墓中都有描绘出行场面的壁画,但是有些墓中则只描绘了诸如牛车、拴马、牵马等静态场面,有些学者也将其归为出行图的范围。我们认为这些场面没有表现出行或者即将出行的状态,特别是图中的情节并没有表现出墓主人的身份、地位等要素,比如墓主人可以拥有的出行车舆规模,墓主人可以享有的仪仗等级等,因此不能归为出行图。此外在新疆哈喇和卓94-98号墓和阿斯塔那4座十六国时期的壁画墓中也发现了马、牛车等交通工具的画像,这些都是出行图的研究对象。

本期的出行图墓葬遗存梳理如下:

1. 辽阳-北京的魏西晋时期壁画墓中的出行图

这一地区绘有出行图的墓葬有:辽阳棒台子2号壁画墓,辽阳三道壕窑业第二现场令支令张君墓,辽阳三道壕1号墓,辽阳上王家村晋代墓,以及北京市石景山区八角村魏晋墓。这些壁画墓中的出行图尚没有出现仪仗的内容,但出行规模有了描写。

与汉代相比,此时最大的变化是贵族的出行方式由习惯乘坐马车到习惯乘坐牛车。汉代贵族出行一般乘马车,到汉末之后牛车则成为比较重要的出行工具。《晋书·舆服志》:“古贵者不乘牛车,汉末诸侯寡弱,贫者至

乘牛车。自灵献以来,天子至士,遂以为常乘。”这个变化在墓室壁画中也有体现。辽阳上王家村晋墓中的出行图、北京市石景山区八角村魏晋墓中的出行图,画面上皆出现了牛车。

2. 河西地区的魏晋十六国壁画墓中的出行图

这一地区绘有出行图的壁画墓主要有:嘉峪关 M1、M3、M5、M6、M7,酒泉西沟 M7、丁家闸 5 号墓、高闸沟壁画墓。这一地区出行图的构图有两种图式:一是全景式构图,如嘉峪关 M3 三室壁画砖墓,壁画分层绘于前、中、后室,出行图位于前室上层,为大幅全景式构图;一是多幅连续式构图,如嘉峪关 M6 三室壁画砖墓,出行图位于中室的北、南、及西壁,出行图内容从北壁上层起,连续于西壁上层,止于南壁右侧上层。

这一时期的出行图主要有两种特色:一是与辽阳地区相比,这一地区的出行图内容不再单一,既有行进的场面,也有对行进目的给予交代的一面;二是由于单块画像砖的画幅限制,出现两种不同的图式结构,即大幅全景式构图与多幅连续式构图。此外,我们还可以发现戎装出行也是河西出行图的一大特点。

3. 东晋南朝时期壁画墓中的出行图

东晋壁画墓的数量很少,绘有出行图的壁画墓只有一座,即云南昭通后海子霍承嗣墓,出行图位于墓室东西两壁下方,均为骑马出行,方向朝向南。^①东晋壁画墓出行图只有一例,但是却展现了不同于其他时代的特性。作为一座具有少数民族元素的墓葬,它吸收了汉文化,但仍然保持着自己民族所拥有的地域文化特色。其一,增添了少数民族人物的出行图图像。此墓存有一定数量的汉族人物,但是又在汉族的基础上增添了类似于彝族“天菩萨”发式的少数民族部曲 13 人。其二,增添了少数民族的表达方式。在接受了汉族传统四神之青龙白虎的四神题材后,又在原有题材上进行了一定的变革,即采用了颠倒制。

南朝的出行图主要分布在南京及周边地区,一般为拼镶砖画,此外在河南邓县、湖北襄阳等地的画像砖墓中也发现了出行图。发现拼镶砖画出行图的墓葬有丹阳鹤仙塍墓、丹阳建山金家村墓、丹阳胡桥吴家村墓和常州田舍村墓。其中,丹阳鹤仙塍墓、丹阳建山金家村墓、丹阳胡桥吴家村墓的出行图图像严整,表现为规整的仪仗出行图。

^① 云南省文物工作队,《云南昭通后海子东晋壁画墓清理简报》,《文物参考资料》,1957 年第 12 期。

南朝壁画墓的出行图从考古遗存看可分为三大类别。第一大类,普通的出行图。如常州田舍村墓中的两幅出行图,相较于之前魏西晋时期的出行图,该墓画面中对仪仗的刻画加重了笔墨,不仅体现为仪仗在画面中的比例增大,而且还体现在对其细致描绘之后产生的庄重之感。因此,将这类图像称作仪仗出行图或者出行仪仗图已经是可以认可的。第二大类,帝王陵墓的出行图。陵墓出行图都是在南朝的都城或附近发现,墓葬等级较高。这些墓中的出行图规模虽然不大,但是其重要性却不容忽视,这些墓室都有可能是帝王一级的陵墓,因此也可以说在此发现的出行图可以代表南朝出行图的主流形式,是国家宗教的集中体现。据有关专家考证,江苏丹阳是南朝齐帝陵分布地,其中齐景帝萧道生修安陵(建元五年,501年)、齐废帝萧宝卷陵(永元三年,501年)和齐和帝萧宝融恭安陵(天监元年,502年)中有出行图出现。由于是帝陵的关系,因此这些墓中的出行图虽然规模不大,每壁仪仗出行人物仅有7人,但在职能上却包含了重装骑兵、步行仪仗、中心伞盖和骑行鼓乐等四种,可谓是当时仪仗队伍的一个缩影。值得注意的是,这几座墓中出行图在构图方式上与东晋的墓葬壁画有着一种明确的承袭关系。具体看,这几个帝陵的出行图布局方式与东晋霍承嗣墓有相似的地方,都是对称绘制于墓室两壁且出行方向指向甬道。又据考古发掘报告可知,像这样将出行图与墓葬结构紧密相连的壁画布局方式在之后也有延续。出行图在此期间处理砖画与墓壁位置关系上格外小心,甚至达到了精雕细琢的程度,可见其受重视程度。而这一点在墓葬壁画中对仪仗出行内容的表现具有十分重要的意义。第三大类,南北朝交界处的出行图。这一类出行图以河南邓县学庄墓和湖北襄阳贾家冲墓为代表。河南邓县学庄墓与湖北襄阳贾家冲墓在古时均位于南朝边境,为南北朝交界之处,因此在壁画装饰风格上展现了南北皆备的独特风貌。邓县学庄墓的出行图共由七幅画面组成,位于墓室砖柱中部。襄阳贾家冲墓中的出行图,则是在单块画像砖上印制的备马出行图。从内容上看,这些出行图的人物、出行方式都与南朝不甚相同,少数民族的风貌突出,有些是明显的胡人气息。(图14-3)

4. 北朝壁画墓中的出行图

西晋末年,少数民族纷纷入主中原,进而进入十六国时期,到公元386年鲜卑拓跋氏在平城建立北魏政权,后来统治者进行了一系列汉化运动,并迁都洛阳而开始了比较彻底的鲜卑旧俗改革。在之后的不到一百年间,北魏分裂成东魏、西魏,后历经北齐、北周最后于公元581年归隋。在此期间,由于政权的更迭,政治文化中心也几经改变,墓葬文化也呈现多地域性、多



图 14-3 出行图

河南邓县学庄南朝墓 南朝

民族性,这也影响到出行图的发展。

十六国至北魏时期的出行图。此期出行图主要以墓室壁画和葬具上的线刻画为主。存有出行图的壁画墓有朝阳袁台子墓、内蒙古和林格尔北魏壁画墓、大同沙岭北魏壁画墓;存有出行图像的石椁葬具有朝阳北票西官营子北燕冯素弗妻属墓、大同智家堡墓出土的石椁、孝昌三年(527)横野将军甄官主簿宁懋石室(现藏美国 Minneapolis 美术馆)、沁阳县西向粮管所出土石棺床、山西榆社社河村石棺等。内蒙古和林格尔北魏壁画墓没有发表正式的发掘报告,具体位置和内容不得而知。此外,大同石家寨北魏司马金龙墓的屏风漆画上残存了一幅出行图,图中四人抬一乘舆,上张布篷、伞盖,中坐一戴冕旒帝王,后随一妇女,榜题为“汉成帝”和“汉成帝班婕妤”,描绘的是历史故事。

东魏至北齐时期的出行图。这一时期绘有出行图的壁画墓发现较多,主要有磁县武定八年(550)茹茹公主閼氏墓、太原市武平元年(570)右丞相安东王娄叡墓、武平二年(571)武安王徐显秀墓、武平七年(576)左丞相文昭王高润墓、可能属于乾明元年(560)高洋陵墓(武宁陵)的湾漳大墓、太原南郊电电厂北齐壁画墓、武平二年(571)祝阿令□道贵墓和天宝二年(551)威烈将军行台府长史崔芬墓。根据出行图在墓葬中的位置,可将其分为三类:第一类为墓道中表现的出行图。墓道中存有出行图的墓有四座,如磁县湾漳墓、茹茹公主閼氏墓。这几座墓中以磁县湾漳墓道中的仪仗出行图较为宏大,仪仗种类最多。第二类为绘制于墓室中的出行图。如太原电热

厂墓、崔芬墓、口道贵墓。第三类为上两类的混合型。即墓道中有出行图，墓室中亦有出行图。如徐显秀墓、娄叡墓。

从墓葬遗存看，这一时期的出行图内容上并没有什么太大的变化，大部分墓葬中的出行图仍然以车马为主，与魏西晋时期的图式类似。但是其中有两个特例，就是北燕太平七年(415)前后的朝阳冯素弗妻属墓和北魏太炎元年(435)前后的大同沙岭北魏壁画墓。冯素弗妻属墓完全忽视了主流社会一贯运用的车马题材，而是在出行图中运用了较多的步行仪仗，这是一个非常突出的特点。大同北魏沙岭墓中的出行图虽仍以车马为主，但对仪仗、鼓吹等内容的描绘却相当精细。这两个墓葬说明，在这个时候人们已经有意识地将仪仗与出行予以结合而构图。从位置上看，这一时期的出行图均没有出现稍早在南朝大墓中的对称布局，仍然是以单幅的形式绘制于墓室之中。(图14-4)



图14-4 人物仪仗出行图

山西太原娄叡墓 北齐

(二) 魏晋南北朝出行图题材配置的演变

墓葬中的图像体系有着明确的时代性，反映了当时人们的丧葬观念。图像体系是通过题材配置体现的，特别是在图像体系发生比较大的变化时，变化首先是在题材配置上发生的，因此题材配置应当得到我们的特别关注。

魏晋时期，辽阳地区的壁画墓在题材配置上具有代表性。这些墓葬壁

画一般绘制在墓室的各个小室、墓门及横枋等处。壁画的题材有宴饮、家居、楼阁、车骑出行、庖厨,以及云纹云气等,少数墓葬中绘有猛兽。这些题材在汉代墓葬绘画中都可以找到,车马出行、家居、宴饮、庖厨、建筑等是东汉晚期壁画的基本配置类型。

辽阳外,东北地区还有三燕时期的袁台子墓和冯素弗妻属墓中有出行题材的壁画。按照时间和地域的传承推断,这两座墓应该受到辽阳墓葬的影响。袁台子墓在门内立柱上绘门吏,前室壁面上绘墓主人、侍从、庭院、庖厨、饮食、狩猎出行、四神等,东耳室绘墓主人夫妇宴饮、甲士骑马等,墓顶及壁的垫石上绘流云、狩猎、太阳以及异兽等。冯素弗妻属墓,在椁室西壁绘屋宇,南北壁分别绘有出行、家居画面,顶部残存星象。从整体结构看,两墓仍然没有脱离东汉的壁画体系,没有新的内容出现。

与东北地区相比,同样处于魏晋十六国时期的河西地区的壁画题材配置要丰富许多,出现了大量生产活动、日常生活的场面,守卫、采桑、畜牧、牛车、狩猎、犁地、扬场、耙地、耨地、打连枷、收获、出行、庖厨、屠猪、养猪等现实性题材普遍存在,这些壁画题材与汉代仍然是沿袭的关系,但具有细致情节的农耕、畜牧等生产场面的壁画是这一地区的壁画的特点。此外,汉代常见的升仙类壁画,如天门、西王母、东王公、三足乌、羽人等诸多图像在这一地区也有发现。由此可以看出,河西地区的魏晋壁画对汉代壁画还是以继承为主,没有产生新类型的壁画题材。

此外,绘有出行图的北京石景山八角村魏晋墓的题材配置也与汉代类似。

云南昭通后海子东晋霍承嗣墓的形制和壁画风格都很特别,对壁画位置的经营有很强的独创性。墓室的上层均为升仙祥瑞题材,下层的壁画与墓室结构紧密联系,在位于北面正壁绘墓主人像及侍从仪仗等,东西两壁绘仪仗出行队列,南壁墓门上方绘楼阁,两旁绘武士,使得整个墓室空间都包含在出行场面之中。在汉晋墓葬中,这种出行图的配置方式只此一例。

南朝装饰出行题材的壁画墓中,以丹阳鹤仙塍墓、建山金家村墓和胡桥吴家村墓最值得关注。这三座墓均是帝王陵墓,在目前的考古发掘中,前代帝王陵墓均不见壁画,因此此期帝陵壁画意义明显。帝王陵墓的壁画具有很强的礼仪性和严整的规制,其壁画内容反映的是主流社会思想。这三座墓中壁画的布局一致,甬道两壁是蹲伏的狮子,顶部为天象。墓室两壁砖画分上下两栏,上栏前端东侧是羽人戏龙、西侧为羽人戏虎,上栏后段为竹林七贤与荣启期画像;两壁下栏,绘有仪仗出行图。这三座墓的年代都在南朝

前期,对后期墓葬有一定的影响。常州田舍村墓中的狮子、仙人和出行仪仗都被移到了甬道,墓室左右壁有仙女骑龙、飞仙凤鸟、出行等图像。从以上几座墓的遗存图像看,这些与出行配置在一起的壁画题材在南朝有了一个明显的转变,就是庖厨、宴饮等题材消失,增加了对竹林七贤等高士和羽人、瑞兽的描绘。

北朝时期,出行图主要被绘制在墓室和石椁等葬具之上,这些墓葬大多数为北魏墓葬,只有安伽墓为北周墓葬。李梅田对比了北魏的石棺椁和壁画墓的画像,发现当时的壁画与石椁画像在主题和风格上有了巨大差别,说明北魏时期的壁画在汉魏晋的基础上有了发展和变化。同时他指出导致这种差别的主要原因:“石棺椁在制作和雕刻的程序上较为复杂,非短期内所能急就,应是有专门机构(如甄官署)事先预制的,图像的内容和技法可能有一套延续性很强的规制,故而在采用新题材、新风格上可能比较缓慢。而壁画的绘制是随墓葬建筑一同完成的,北朝墓葬的规模并不大,应在较短时期内即可完成,壁画的绘制相对简易,不需要预制,在采用新的题材和画风上当较为便捷。”^①

北朝最具影响的壁画风格形成于东魏至北齐之间,磁县湾漳大墓、茹茹公主墓和徐显秀墓壁画为北朝高等级墓葬壁画的代表,壁画墓的题材配置已经有了与墓葬结构相对应的象征意义。墓道象征宅第前的门道,故在墓道地面绘制地毯式花草图案。墓道两边绘制仪仗出行队列,并以屋宇做背景。墓室的上层象征天界,故图像均使用与升仙有关的天象、四神、羽人等。在这些高等级墓葬中,墓室中出行图的位置与魏晋时期有了不同,一般是对称出现在墓门两旁的室壁上,与南朝大墓中的布局一致。

综上,我们可以这样描述魏晋南北朝墓葬壁画中出行图的发展脉络:魏西晋时期壁画墓中的出行图均以车马出行的形式出现,很少有仪仗成分,延续了汉代出行图的风格和构图,其题材配置也与汉代类似。南朝初期,有了新的壁画题材配置系统,出行图在此时出现了有别于魏晋的新风格,主要表现在两个方面:一是布局 and 位置上的变化,出行图均为对称布局,并且队伍朝向墓门,这样的构图使出行图的内涵与墓葬的象征意义有了直接的联系;二是出行图的重点已经放在了对出行仪仗的描绘上。北朝前期墓室壁画和葬具上的出行图,仍继承汉魏传统。到东魏、北齐时期,出行图又有了新的改变,一方面,墓室中的出行图也开始讲究对称布局;另一方面,大型的仪仗出行图

^① 李梅田,《北朝墓室画像的区域性研究》,《故宫博物院院刊》,2005年第3期。

出现,并进一步与墓葬形制结合,出现在象征宅第门道的墓道两壁之上。

第三节 礼佛图与出行图的联系

佛教传播重视图像的运用,所以又有像教之称。佛教传入我国后迅速融入华夏文化,佛教美术也迅速本土化,其中礼佛图就是典型的本土化图像。礼佛图属于供养人像。供养人像来自于佛教诞生地印度,但是早期的佛教图像中并不多见,一般位于佛龕下。在我国,供养人像是东晋以后出现的,最早出现在西域的克孜尔石窟,如克孜尔 118 窟、38 窟和 110 窟等。这些供养人像一般位于壁画的最下部,尺寸很小,衣着简朴,多为跪姿,没有榜题。北魏尤其是迁都洛阳后,供养人像有了巨大变化,人体尺寸变大,有了说明供养人身份和地位的榜题,特别是出现了礼佛仪仗图,供养人像身边出现了大量的随从及仪仗配置,他们不再是屈居一角的卑微形象,而是仰首凸腹、雍容华贵的形象。对这样的变化,以往被理解为是佛教图像向世俗艺术学习的结果。其实这样的理解不完全准确,供养人变化是向汉墓绘画学习的,特别是礼佛仪仗图更是与同时期中上贵族墓葬中的仪仗图十分相似。

供养人就是为开窟造像等佛教艺术出资的佛教信徒,他们或出于祈福或出于纪念的目的,将被祈福、被纪念的形象描绘于造像中,以这样的行为象征这些人永远供养礼敬佛陀并由此而受到福佑,这些人物形象即“供养人像”。能够出资造像的当然是有钱有地位之人,礼佛仪仗图更是上流社会才可以做的功德。这与中上贵族墓葬建设者相同。再看礼佛仪仗图的内容,供养人身着世俗服装,带着大批侍者随从和复杂的出行仪仗去礼敬佛陀。这样的场景,与中上贵族墓葬建设又是十分相近了。从形式上看,礼佛仪仗图与汉墓绘画仪仗图在许多构图要素上也十分相似,可以看出本土化的痕迹。其实,更重要的还是内容上本土化的影响,这就是我们已经在汉墓壁画中反复讨论的国家宗教的封建等级制度。在礼佛仪仗图中,供养人是与随从严格区分的。以下举我国最著名的北魏时期礼佛仪仗图来说明。

北魏时期的礼佛仪仗图以伞扇出行仪仗为描绘内容,它表现供养人在侍者随从、伞扇仪仗的陪同下前去礼敬佛陀的场景。该题材主要出现在皇家石窟中,属于供养人像题材的一种特殊形式。其中最著名的是龙门石窟古阳洞贵族礼佛仪仗图、龙门石窟宾阳中洞帝后礼佛仪仗图和巩县石窟帝后礼佛仪仗图。

古阳洞是北魏迁都洛阳后在龙门开凿的第一个洞窟,这里最早一批佛龕的功德主都是那些负责营建洛阳新都的元魏宗室^①和中央官吏。在元详等少数元魏皇族所开凿的小龕中,供养人像出现了一种本土化的全新样式:供养人身着汉式服装,在侍者随从的陪同下,举着伞扇等出行仪仗前去礼敬佛陀。这种构图方式很受欢迎,被迅速模仿并加以完善,成为北魏后期皇家石窟供养人像中独一无二的类型。在古阳洞的元详龕、法生龕及元夔龕中,供养人像均位于龕基处,以主尊像所在位置为中心分为两组。依据人物的尺寸大小及动作行为,明显可分为主要人物与次要人物两类。主要人物是供养人,次要人物是服务于供养人的侍从,为其提衣襟、举羽葆等。从严格意义上讲,侍从人物并不是供养人。古阳洞的这些礼佛仪仗图已经用供养人的社会地位、相应衣冠服式及伞扇随从形制等说明了等级制度介入的影响。

龙门石窟宾阳中洞帝后礼佛仪仗图是我国第一幅帝王系列的礼佛仪仗图,样式沿用古阳洞贵族礼佛图并进一步发展,其特点是供养人队伍中第一次出现了帝、后形象,另有朝臣、嫔妃、侍官等,显示了皇帝出行、百官陪驾的真实礼佛出行场景。宾阳中洞帝后供养人像的人物大致可分为四类,一是以帝、后为中心的主要供养人,二是皇族其他成员或朝臣为中心的次要供养人,三是皇室的陪从侍臣,四是仆从。其中,礼佛仪仗图分为皇帝礼佛与皇后礼佛两部分。皇帝礼佛时,皇帝服袞冕,诸侯王戴远游冠,均着宽袖长衫,有专人为皇帝提衣襟,显示了服装的宽大厚重,以象征皇帝的高贵地位;侍官着笼冠,侍从为小冠或双髻。皇帝的伞扇配置为1华盖与2雉尾扇组合,这个组合当是北魏礼佛仪仗的最高规格。与皇帝供养人像相对的,在窟门南侧是皇后带领下的供养人像。以皇后为首的礼佛仪仗中人物可以分为三类:皇后、嫔妃和仆从。供养人有皇后、左右昭仪或夫人,礼佛时后妃头梳假髻,戴花冠,身着宽袖长衫;侍官头梳高髻,仆从梳大双髻。后妃伞扇配置为2雉尾扇。在这些图像结构中,等级制度仍然是被反复强调的内容。

巩县石窟是北魏晚期开凿的皇家石窟。第1、3窟原各有礼佛图6幅,第4窟原有8幅,均排列于窟内南壁窟门两侧。现第1窟6幅仍然存在,仅略有残损,保护最为完好。巩县石窟中,皇帝礼佛仪仗参与人物身份亦有四

① 古阳洞元魏宗室造像有四位,以辈分排列即安定王元夔、广川王元略(贺兰汗)、齐郡王元祐、北海王元详。其中,太妃侯为广川王元略的造像龕和齐郡王元祐的造像龕没有供养人像,而另外二王的造像龕中则开启了北魏晚期皇家供养人像的新题材和新形式。

类：皇帝、朝臣、侍臣、仆从，其中皇帝与朝臣是供养人，而侍臣与仆从则为随从，不属于供养人；但巩县石窟的特点是增加了朝臣的数量，从而扩大了帝后礼佛仪仗的规模。在宾阳中洞的皇帝礼佛仪仗中，皇帝之后只有 1 位朝臣跟随，而巩县石窟中朝臣的数量占据了皇帝之后的三列队伍，并且朝臣按照一定的等级排列，这种等级从供养人的冠服与随从上有明显的区分。巩县石窟皇后的形象与宾阳中洞相比，服式基本相同，但不再有假髻，而代之以花冠，缙带外扬，左右昭仪的形象与皇后像相同，只是尺寸依次缩减以区别身份。第二列与第三列供养人与第一列相比地位明显降低，无冠而梳十字发髻，服式简单而随从数量也依次减少。巩县石窟帝后供养人像的特点是突出地表现了礼佛的仪式与等级制度。与宾阳中洞相比，供养人像的规模更大，由原来的一层发展到三层，突出了朝官与妃嫔的数量，从而壮大了礼佛仪仗的规模。在这幅帝后礼佛图中，自上而下，随着人物衣冠服饰由繁至简，随从的减少及伞扇配置的变化而表现出强烈的礼仪制度。

北魏礼佛仪仗图是我国佛教艺术的瑰宝，北魏帝后礼佛仪仗主要是继承了汉画像中人物表现手法，也以“出行”表现墓主或供养人的社会身份与地位，从中可以非常清晰地看出佛教艺术本土化的痕迹，这其中最外在的表现就是我国传统等级制度的影响，等级制度直接参与了礼佛仪仗图的构图，也增强了礼佛仪仗图的审美感染力。从宗教发展的层面看，礼佛图是佛教汉化的一个直接而及时的记录，其中有着明显的国家宗教烙印。（图 14-5）

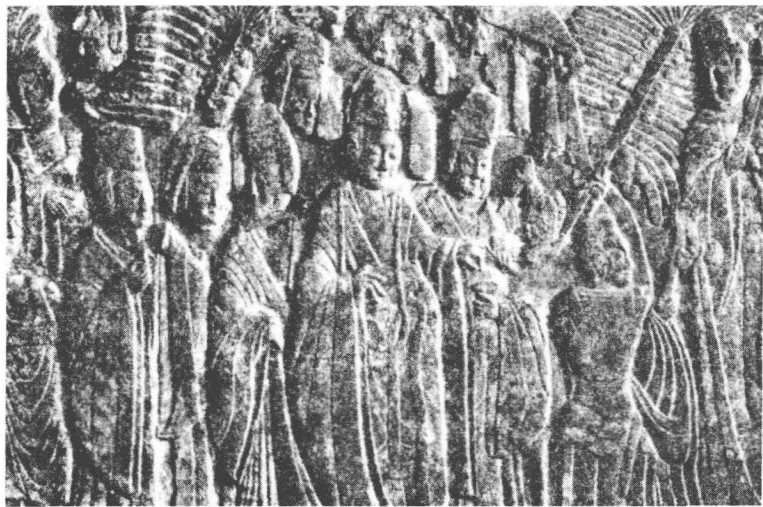


图 14-5 帝后礼佛图

洛阳龙门石窟宾阳中洞东壁壁画 北魏

第四节 卤簿制度与出行图仪仗内容的增加

出行图在魏晋南北朝出现了一个显著变化,这就是仪仗内容的增加,所以汉以下又称出行图为仪仗图、仪仗出行图。与传统的出行图相比,出行图与出行仪仗图有些区别。出行图中,车马出行主要靠车马的阵容来体现威仪;仪仗图中,主要靠仪仗器具的数量配置和等级来体现身份。其实它们是相通的,核心内容都是反映国家宗教的等级制度,出行的内容本身也可以包括仪仗内容,所以我们还是统称出行图。从已经发现的考古资料来看,魏晋时期的大多数墓中的出行图都是车马出行,河西地区几座墓中的出行图虽然部分人物持稍、挂幡,但基本上都是戎装出行的内容。比如稍是其手持的武器,并不是仪仗器具,且其声势也主要是靠车马阵容来体现的,故还是以车马出行为主。东晋云南后海子霍承嗣墓和北燕冯素弗妻属墓中的出行图出现了较多仪仗,此后南北朝出行图多以仪仗装饰。为什么出行图中仪仗内容增加?我们认为,卤簿制度在汉晋南北朝之间的发展是导致这一变化的主要原因。

第一,卤簿制度的变化对汉代出行图的影响。

“卤”在古代是“櫓”的通假字,意思是“甲盾”,其意引申为对帝王的保卫措施,包括武器装备和护卫人员的有组织的行动。因此,“卤”是指“兵卫以甲盾居外为前导”的“车驾次第”。“卤簿”的“簿”,即册簿,是将出行的“车驾次第”和负责保卫人员及装备的规模、数量、等级等内容形成文字的典籍。

关于“卤簿”的解释,文献记载颇多。

东汉蔡邕《独断》曰:“天子出,车驾次第,谓之卤簿。”这是关于“卤簿”一词的比较早的说法。

东汉应劭《汉官仪》曰:“天子出车驾次第谓之卤,兵卫以甲盾居外为前导,皆谓之簿,故曰卤簿。”

唐代房玄龄《晋书·赵王伦传》曰:“惠帝乘云母车,卤簿数百人。”

唐代封演《封氏闻见记》曰:“舆驾行幸,羽仪导从,谓之卤簿。自秦、汉以来始有其名……按字书,卤,大楯也……以甲为之……甲楯有先后部伍之次,皆著之簿籍。天子出入,则案次导从,故谓之卤簿耳……人臣仪卫亦得同于君上,则卤簿之名不容别有他义也。”

宋代叶梦得《石林燕语》曰:“唐人谓卤,櫓也,甲楯之别名。凡兵卫以

甲楯居外为前导，捍蔽其先后，皆著之簿籍，故曰‘卤簿’。因举南朝御史中丞、建康令皆有‘卤簿’，为君臣通称，二字别无义，此说为差近。”

从上引文献可知，在汉代，卤簿即为出行仪仗，一般而言是天子专用的出行仪仗。这种仪仗，有大驾、小驾和法驾之分。但是汉代以后有了变化，成为贵族、官吏出行队伍的一种官方配置。

卤簿的规模不同，使用的场合也就不同。《后汉书·舆服志》中也有着比较详细的记载，选录如下：

乘輿大驾，公卿奉引，太仆御，大将军参乘。属车八十一乘，备千乘万骑。西都行祠天郊，甘泉备之。官有其注，名曰甘泉卤簿。东都唯大行乃大驾。大驾，太仆校驾；法驾，黄门令校驾。

乘輿法驾，公卿不在卤簿中。河南尹、执金吾、雒阳令奉引，奉车郎御，侍中参乘。属车三十六乘。前驱有九旂云罕，凤皇《门翕》戟，皮轩鸾旗，皆大夫载。鸾旗者，编羽旄，列系幢旁。民或谓之鸡翘，非也。后有金钲黄钺，黄门鼓车。

这个材料说明，卤簿虽以护卫为主要功能，但是卤簿在汉代是有等级规定的，除了皇帝之外，其他贵族和朝廷官员不能享用。也就是说，卤簿制度在汉代由于受限于帝王出行仪仗这个特定标准。皇帝以下，卤簿制度对出行中的人物身份不能起到划分作用，因此对出行图是没有直接影响的。

出行中各阶层人物身份的划分在汉代主要是靠车马阵容来体现的，而且汉代对各级官员出行的车马用度、装饰类别有着严格的规定。《后汉书·舆服志》记：

公卿以下至县三百石长导从，置门下五吏：贼曹、督盗贼、功曹，皆带剑，三车导；主簿、主记，两车为从。县令以上，加导斧车。公乘安车，则前后并马立乘。长安、雒阳令及王国都县加前后兵车，亭长，设右骖，驾两。弩车前伍伯，公八人，中二千石、二千石、六百石皆四人，自四百石以下至二百石皆二人。黄绶，武官伍伯，文官辟车。铃下、侍阁、门兰、部署、街里走卒，皆有程品，多少随所典领。驿马三十里一置，卒皆赤帻绛鞬云。

中二千石、二千石皆皂盖，朱两轡。其千石、六百石，朱左轡。轡长六尺，下屈广八寸，上业广尺二寸，九文，十二初，后谦一寸，若月初生，

示不敢自满也。景帝中元五年,始诏六百石以上施车幡,得铜五末,辄有吉阳簠。中二千石以上右骍,三百石以上皂布盖,千石以上皂缁覆盖,二百石以下白布盖,皆有四维杠衣。贾人不得乘马车。除吏赤画杠,其余皆青云。

综上,西汉时期出行图中,卤簿制度对出行图并没有直接影响,墓主人是靠车马来显示、宣扬自己身份的。

第二,卤簿制度变化对魏晋南北朝出行图的影响。

汉代,出行图中墓主人的地位高低主要是靠车马阵容来体现的,这一点到南北朝因为出行仪仗的增加而发生变化。从已发表的考古资料中我们发现,魏晋南北朝时期壁画墓的两个聚集地为辽阳与河西,大多数墓中出现车马出行图,这是对汉文化的一种继承和延续,其中也包括对出行制度的延续。

东晋、南朝、北魏之后,出行图有了完全不同的面貌,出行图中仪仗内容增加。图像内容变了,通过图像表示等级身份的方式自然也随之改变。车马出行是靠马车阵容,仪仗出行则是靠仪仗器物。北燕的冯素弗妻属墓中的出行图出现较多仪仗,南朝三座帝陵大墓和北魏以后的墓葬主要是靠仪仗器物的数量和等级来体现帝王的声势。

是什么原因造成了魏晋南北朝时期出行图的形式由车马主导过渡到仪仗主导?我们认为就是卤簿制度的变化。

汉代以后,卤簿非皇帝专有,皇太子、后妃、王公大臣等亦皆可有卤簿,而且各有定制。因此从魏晋开始,出行和仪仗在制度上有了紧密的联系。到南北朝时期,对卤簿的描绘已经有了很强的社会基础。

《宋书·刘韞传》记:“韞人才凡鄙,以有宣城之勋,特为太宗所宠。在湘州及雍州,使善画者图其出行卤簿羽仪常自披玩。尝以此图示征西将军蔡兴宗。兴宗戏之,阳若不解画者,指韞形象问曰,此何人,而在輿上?韞曰:此正是我!其庸鄙如此。”周一良案:“绘制出卤簿之图画,以自炫耀,南北朝以后成为风习,盖不止庸鄙之刘韞而已。”^①张彦远《历代名画记·述古之秘画珍图》有“诸卤簿图,不备录,篇目至多”之语,又有“大驾卤簿图三”之语。很明显,南北朝出行图中仪仗内容表现的就是卤簿场面。

从目前发掘的壁画墓遗存看,最早绘有仪仗出行内容的是东晋云南后

^① 周一良,《魏晋南北朝史札记》,北京:中华书局,1985年,165页。

海霍承嗣墓,其墓的形制和绘制技法都较为奇特,为孤例。晚些时期的朝阳北燕冯素弗妻属墓,虽然其壁画体系仍处于汉魏体系,但其出行图较之汉魏已经出现明显变化,整个出行队伍由12名手持器物、仪仗的侍女和一辆轩车组成,是一个较为典型的仪仗出行图。

第三,魏晋南北朝出行图的国家宗教意义。

早前在对汉代车马出行图的研究过程中,许多学者都做过车马出行与墓主人身份联系的研究。^①他们以墓葬中车马队列的规格作为重要依据,对照汉代车马舆服制度考证墓主人的身份地位。这种考证方法有其合理的一面,因为只要出行壁画描绘的是墓主人身前出行的场景,这样的考释方式就是可行的。

汉代以后,舆服、卤簿制度已经形成,贵族、官员出行,车马配置及仪仗的用度都有法定的配置,必须严格遵守,不得僭越。《晋书·舆服志》就记载了各阶层的出行车马規制,选录如下:

诸公给朝车驾四、安车黑耳驾三各一乘,阜轮轺车各一乘。自祭酒掾属以下及令史,皆阜零,辟朝服。其武官公又别给大车。

特进及车骑将军骠骑将军以下诸大将军不开府非持节都督者,给安车黑耳驾二,轺车施耳后户一乘。

三公、九卿、中二千石、二千石、河南尹、谒者仆射、郊庙明堂法出,皆大车立乘,驾驷。前后导从大车驾二,右驂。他出乘安车。其去位致仕告老,赐安车驷马。

郡县公侯,安车驾二,右驂。皆殊班轮,倚鹿较,伏熊轼,黑辒,阜缯盖。

公旗旂八旒,侯七旒,卿五旒,皆画降龙。

中二千石、二千石,皆阜盖,殊两轡,铜五采,驾二。中二千石以上,右驂。千石、六百石,殊左轡。车轡长六尺,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。

王公之世子摄命理国者,安车,驾三,旗旂七旒,其封侯之世子五旒。

① 比较重要的有:李发林,《山东汉画像石研究》,济南:齐鲁书社,1982年;夏超雄,《孝堂山石祠画像、年代及主人试探》,《文物》,1984年第8期;张道一,《徐州汉画像石·序言》,南京:江苏美术出版社,1985年;罗伟先,《汉墓石刻画像与墓主身份研究》,《四川文物》,1992年第2期。

此外,十六国、北朝时期,北方少数民族政权先后入主中原,在制度上及习俗上不同程度的学习和吸收了中原王朝的文化,也建立了一套自己的卤簿仪仗制度。北魏在建都平成时期就已经有了卤簿之制。《魏书·礼制》记:“太祖天兴二年(399),命礼官摭采古事,制三驾卤簿。一曰大驾,设五辂,建太常,属车八十一乘。平城令、代尹、司隶校尉、丞相奉引,太尉陪乘,太仆御从。轻车介士,千乘万骑,鱼丽雁行。前驾,皮轩、闾戟、芝盖、云罕、指南;后殿,豹尾。鸣葭唱,上下作鼓吹。军戎、大祠则设之。二曰法驾,属车三十六乘。平城令、代尹、太尉奉引,侍中陪乘,奉车都尉御。巡狩、小祠则设之。三曰小驾,属车十二乘。平城令、太仆奉引,常侍陪乘,奉车郎御。游宴离宫则设之。二至郊天地,四节祠五帝,或公卿行事,唯四月郊天,帝常亲行,乐加钟悬,以为迎送之节焉。”

由上述材料可知,无论是车马出行还是卤簿仪仗,都体现了主人身份等级,这是明确的国家宗教的等级制度内容。

那么壁画中出行图的仪仗内容是否也体现了等级的高低呢?我们可以以北朝大墓中的仪仗出行图像来考证。东魏北齐墓道中绘有仪仗出行的墓有茹茹公主墓、磁县湾漳墓、徐显秀墓和娄叡墓。其中娄叡墓的墓道壁画布局与前三座不是一个体系,因此不将此墓作为参考。

东魏茹茹公主墓墓道两壁的出行图是由青龙白虎组成,每壁仪卫人物十四个,共二十八人。队伍前两人持短兵器,后面十二人持长戟,戟头飘虎头幡。

河北磁县湾漳北朝壁画墓的墓主可能是北齐文宣帝高洋,其墓墓道两壁绘制由神兽应道的五十三人仪仗出行队列,东西共一百零六人,仪仗种类分为二十四种,作为帝王卤簿专属的相风、罽罕是首次在此墓图像中得到表现。

徐显秀为北齐武安王,其墓墓道两壁出行图的仪卫人数共有九十六人,持旒旗、鼓吹等仪仗。

由上述材料可以看出来,身份最高的是磁县湾漳墓的墓主北齐文宣帝。身为帝王,不论其仪仗出行人物、仪仗等级还是仪仗种类都是最高规格的;茹茹公主和徐显秀这两个人物,墓中的出行仪仗则规模较小,等级自然也比文宣帝低。通过这几座墓中的仪仗出行图,我们就可以鉴别墓主的等级差别。

至此,我们可以从魏晋南北朝出行图的变化中得到这样的判断:墓葬绘画中的出行图反映了国家宗教的影响,其外在表现就是等级制度变化带来的新规定。汉代,由于卤簿制度的规定,汉墓壁画和画像石是通过车马多

少、大小来表现墓主人的社会地位高低。魏晋南北朝,卤簿制度有了变化,虽然仍然有等级制度的规定,但卤簿仪仗不再是皇帝专用,而是各级官员都可以拥有,所以这个时期的出行图中出现了大量的仪仗内容,而且这些仪仗内容的图像是可以划分出墓主人社会地位高低的,以车马规模显示身份的图像不再是首选的图像。由于卤簿仪仗的这个实用意义,仪仗内容流行于出行图中,这也影响到正在中国兴起的佛教艺术,在当时帝后礼佛图中,不仅借鉴了汉墓绘画的构图技法,而且也从现实生活中接受了大量表现仪仗的手法。汉墓绘画中大量出现的出行图,因为与国家宗教直接联系并且有所发展,所以在汉以下仍然能够成为一个流行的题材。

第十五章 乐舞人物图的发展与特征

汉墓壁画中乐舞是一个普遍存在的图像,一般将其称为乐舞图,我们从礼仪的角度将其划入宴饮图中。汉以后,乐舞始终是壁画墓中常见的一个题材,各代壁画墓中都有精美图像被发掘。对这样一个被普遍表现的图像如何理解?我们认为还是应当与国家宗教相联系,在我国礼仪制度中,对乐是有要求的,即“诗教”的要求,春秋之后就开始不断深化“乐教”与“诗教”联系,到汉代已经成为成熟的制度。乐制有乐音之器、乐舞之容等多种表现形式,在乐舞图表现体系中,乐舞人物是图像表现的中心,因此我们以乐舞人物图为视点来考察国家宗教的影响。在我们梳理各代乐舞人物图后却发现,“乐教”与“诗教”比肩,但乐舞人物在图像表现中并没有得到尊重,相反,乐舞人物没有地位,只是为了满足墓主人娱乐的需要,不能成为墓葬绘画的中心图像。这是国家宗教的影响所致,我们从对汉代倡优的考释中就可以得到这样的依据;同时,因为乐舞人物有这样的文化背景,所以乐舞人物图所受约束较少,往往显得生动,墓葬绘画中有大量的戏曲图的现象也可以说明这一点。

第一节 历代墓葬壁画乐舞人物图梳理

乐舞人物图先秦时期即已经出现。1956年,河南信阳长台关1号墓的前室出土了3件瑟,瑟首档板上绘有燕乐巫舞图,其中有10人的乐队。^①1982年湖北江陵马山1号墓出土舞人纹锦,图案由对称舞人组合。壁画墓出现乐舞人物图是在西汉以后。

^① 河南省文物研究所,《信阳楚墓》,北京:文物出版社,1986年,23页。

汉代墓葬壁画中,乐舞人物图普遍存在,我们前面已经有了比较完整的描述。同时期,画像石中乐舞人物图也是普遍存在,各地的画像石墓发掘中都有精美的乐舞人物图,而且许多画像石墓中,乐舞人物图是连续出现的,如山东滕州西户口建鼓乐舞图画像石,共有4块。这说明,汉人对乐舞的喜爱。(图15-1)



图15-1 建鼓乐舞图画像石

山东滕州西户口汉墓 东汉

魏晋南北朝时期,乐舞人物仍然是墓葬壁画中的常见题材。此时南朝出现了拼镶砖画的壁画新形式,为乐舞人物图的保存提供了良好的条件,一些人物细节得以保留。当时南京和丹阳一代流行“竹林七贤与荣启期图”,其形制是:砖画对称地嵌砌在墓室两壁,每幅长2.4米,各有四人,像旁均有榜题,一侧是王戎、山涛、阮籍和嵇康,另一侧是向秀、刘灵(伶)、阮咸和荣启期。各像都是坐姿,在人像之间以树木分隔。此图中的乐舞情节有:傲然端坐鼓琴的嵇康,侧卧舞动如意的王戎,仰首吹指欲啸的阮籍,倚树闭目凝思的向秀。图中人物表现得非常生动,反映出六朝画风创新的巨大成就。^①(图15-2)

^① 杨泓、李力,《美源——中国古代艺术之旅》,北京:三联书店,2008年,133页。



图 15-2 竹林七贤与荣启期图

南京西善桥南朝墓 南朝

唐代壁画墓中乐舞人物仍然是一个流行题材,由于壁画墓的规模等级高、规模大,所以乐舞人物图的场面比之前增加了,内容也丰富了。与之前相比,唐代比较突出的是伎乐图。伎乐图唐之前就已出现,但唐代表现得更加精美。伎乐的配备对墓主人的身份要求较高,一般来说只有皇室、亲王、公主、贵妃,或者他们的亲属才有资格配备。所以,这种伎乐图像是墓主人身份、地位、权力和财富的体现和象征,是一种典型的等级制度图像。唐代的伎乐图在初唐、盛唐、中唐和晚唐都有所表现,在形制和表现方式上也没有太大的变化。伎乐图在墓室中的位置一般是比较固定的,通常都出现在墓室的东壁和北壁的东侧,这就与紧靠西壁的象征着墓主人的棺床形成了一种巧妙的呼应,刚好暗示了墓主人可能卧榻在棺床上欣赏着伎乐队的表演。唐代其他墓葬绘画中也有精美的乐舞人物图出现,比如阿斯塔那张礼臣墓出土的六扇联屏绢画,每屏有一个人物,共有两个舞女四个伎乐,画面丰满,舞姿动人。(图 15-3)



图 15-3 仕女图

新疆吐鲁番阿斯塔那张礼臣墓 唐代

宋代墓葬壁画有两个新内容出现,一是金人南下带来的南北对峙局面影响到墓葬建设的分布;一是戏曲图像在墓葬壁画中大量出现,学术界也称散乐图。戏曲图像与乐舞人物图有血缘关系,下面专门论述。南北对峙下的偏安南宋王朝已经难有墓葬建设上的大作为,宋代的壁画墓成就都是在北宋时期取得的,金代则带来了少数民族特色的壁画墓。这一时期表现乐舞人物比较精彩的壁画墓有河南的禹县白沙一号宋墓、林州金赵处墓、伊安阳小南海宋墓、林县城关宋林县城关宋等,河北有张世卿壁画墓、韩师训壁画墓等。禹县白沙一号宋墓是一座仿木结构的砖室墓,由墓道、墓门、甬道、四边形前室和六边形后室组成,前室东壁绘有帐幔和女乐伎。^①河南安阳小南海壁画墓由墓顶、封门墙、墓门、甬道、墓室组成,墓室呈平面方形,南壁左侧绘有杂剧图。该图共有7人,前排4人为杂剧演员,演员身后为帐幔、书法屏风,屏风后有3个侍女。^②河南林县城关宋墓是一座彩绘雕砖的单室砖室墓,乐伎图位于南壁墓门门券阑额下,和位于墓室东壁的开芳宴图相互呼应,是砖雕与壁画的结合。^③张世卿壁画墓也是仿木结构的砖室墓,壁画面积有86平方米,乐舞人物图位于墓前室,12人,是一个完整的表演场面。这一时期墓葬壁画中乐舞已经戏曲化,完全是一种表演的方式。另一方面,宋代墓室壁画舍弃了唐代分栏式的壁画配置方式,出现了上中下分层的图像配置方式和长卷式类似连环画的图像配置方式。在上中下分层的图像配置方式中,上层是等级层次分明的神人体系,被安排在墓室顶部。那些神仙圣人在宋人的心目中是住在仙境,所以安排在最上层。被放在中层一般是孝子故事,他们被认为是道德和儒家伦理的典范,并且都生活在遥远的古代,由于其孝行的榜样而受到人们的尊敬和爱戴,被安排在拱眼壁部位,介于神仙世界和世俗的世界之间。下层大面积的墙壁安排的是现实的人世间生活图像,表现宴饮、乐舞、梳妆等日常的生活场面。这种上中下分层的图像配置与汉画像石的构图相近,但神与人分得更清楚,世俗气息更浓。(图15-4)

元代壁画墓中仍然有乐舞人物图出现,主要是洛阳南伊川壁画墓和内蒙古赤峰沙子梁元墓。洛阳南伊川壁画墓为长方形单室砖券墓,乐舞人物出现在东西两壁,各有四男两女,在做演出状。内蒙古赤峰沙子梁元墓为小型砖砌

① 宿白,《白沙宋墓》,北京:文物出版社,2002年。

② 李明德、郭艺川,《安阳小南海宋代壁间墓》,《中原文物》,1993年第2期。

③ 薛豫晓,《宋辽金元墓葬中“开芳宴”图象研究》,四川大学硕士论文,2007年。



图 15-4 梳妆图

河南省禹县白沙镇一号墓 北宋

券顶单室墓,墓室正壁绘有“墓主人对坐图”,与之相对的墓室南壁绘有散乐图,此外,墓门东西两侧各绘三人,描写吹笛、击鼓的演奏场景。(图 15-5)



图 15-5 墓主人对坐图

内蒙古赤峰市宝山区沙子梁墓 元代

元代之后,壁画墓式微,乐舞人物在墓葬中仍有发现,但多是附于陪葬品上,作为明器看待,壁画这样的表现形式已经消失。

第二节 壁画墓中戏曲图梳理

戏曲图是表现戏曲人物演出状态的,是乐舞人物图的一种形式。墓葬绘画中,含有戏曲元素的乐舞人物很早就已经出现。

汉代含有戏曲图元素的演出活动是百戏。关于百戏与戏曲的关系,学术界已经有很多研究成果,认为百戏是戏曲母体的观点具有代表性。王国维在《宋元戏曲史》中指出:“然其(元杂剧)与百戏及滑稽戏之关系亦非全绝……虽在今日,犹与戏曲未尝全无关系也。”^①吴国钦认为:“中国戏曲孕育于百戏的摇篮之中,百戏不一定是‘戏’,但中国戏曲却是百戏中之一‘戏’。”^②当然,也有另外的看法。廖奔认为:“百戏不是一种成形的、完整的、规范的艺术形式,而是混合了竞技、杂耍、歌舞、幻形等诸种表演艺术的大杂烩。”^③我们认为,百戏与之后的戏曲应当存在着某种传承和流变上的关系,就汉代而言,百戏是一种包含着乐舞内容的综合性的表演艺术。

汉代墓葬中的百戏图像有两种表现形式,一种是作为墓室绘画的画像砖、画像石和壁画,另一种是作为明器放在墓室中的陶俑。汉代墓室绘画中普遍存在百戏图,画像石重镇的沂南、徐州、南阳及四川、内蒙古等地均有发现,可见被时人之重视。比如山东沂南北寨村发掘的东汉墓中出土的一块百戏画像石,表现汉代百戏演出盛况,画面中出现了二十三个人物,演出的内容有手技、足技、倒立、跟斗、高空技艺、乔装表演、马戏、车戏、舞蹈、幻术等十类节目。河南南阳东关李相公庄魏晋墓中出土一块纪年为东汉建宁三年(170)的画像石,“年甫五岁”的“许阿瞿”向左坐在榻上,身前身后有人侍奉,下层刻有乐舞百戏。^④汉墓壁画中也有发现,在内蒙古和林格尔壁画墓中,^⑤百戏图位于中室东壁,与西北壁的车马出行图和南壁的丰收宴享图共

① 王国维,《宋元戏曲史》,上海:上海古籍出版社,1998年,127页。

② 吴国钦,《中国戏曲史漫话》,上海:上海文艺出版社,1980年。

③ 廖奔,《论汉画百戏》,北京:文物出版社,1987年。

④ 南阳市博物馆,《南阳发现东汉许阿瞿墓志画像石》,《文物》,1974年第8期。

⑤ 内蒙古文物工作队、内蒙古博物馆,《和林格尔发现一座重要的东汉壁画墓》,《文物》,1974年第1期。

同组成了墓主人生前奢侈的庄园生活。百戏内容的陶俑出土也很多,形式上既有单个俑的,也有群俑的。如1974年山东临沂银雀山八号墓出土的长袖舞俑。1969年山东济南无影山西汉墓则出土了一座彩绘杂技乐舞陶俑群,高22、长67、宽47.5厘米,共塑造了21个人物,其中乐工、表演者和观赏者各为7人,有报幕、杂耍、奏乐等内容。^①

魏晋南北朝时期墓葬中,百戏图在辽阳、嘉峪关地区的壁画墓中都有出现。其中,北朝晚期部分墓葬的壁画布局以侍女和伎乐为主,这一题材特征对隋唐时期产生了重要影响。值得注意的是,同一时期在我国东北边境地区的高句丽民族的壁画墓葬中也出现了许多百戏图像,说明在墓葬中使用百戏图像的风俗已经得到广泛认可并向外传播。

唐代,乐舞百戏统称为“散乐”。《唐会要》记:“散乐历代有之,谓‘百戏’。”唐高祖鉴于隋亡的教训,对百戏加强了管理,设立教坊专门管理宫廷音乐。唐代墓室壁画中出现散乐图像的共有十七座,除一座位于河南安阳、一座位于新疆阿斯塔那外,其余十五座集中分布于关中京畿地区,时代上分属于初唐、中唐和晚唐,墓主人皆为中上贵族阶层,地位显赫。这些壁画墓中,除李寿墓、执失奉节墓、阿斯塔那张礼臣墓、韦贵妃墓的散乐图位置比较特殊外,其余十三座壁画墓的散乐图位置基本相同,都是位于墓室东壁或北壁东侧,与棺床形成东西对应的关系。李星明认为:“这恰好是对现实贵族居室中主任坐于榻床上观赏对面正在表演的乐舞之情景的一种立体空间形制的模拟。”^②

五代十国时期,河北曲阳王处直墓中后室西壁的南侧绘有大型浮雕散乐图,其人物完全是晚唐时期卷轴画中“绮罗人物”之风范。另外,在陕西彬县后周显德五年的冯晖墓的甬道两侧亦发现有大幅彩绘砖雕乐舞队列,按照男女分列两侧,颇具规模。

北宋时期墓室中的戏曲形象开始出现新的变化,散乐和杂剧开始逐渐分化。墓葬分布上主要集中于两京地区,就图像的表现形式而言主要有砖雕和壁画两种。其中,墓室壁面砖雕十二座都发现于河南地区,石棺线雕一座也发现于河南;壁画墓共发现十一座,其中四座在山西地区,五座发现于河南,一座在河北省,一座在陕西。同一时期的辽代墓葬也有散乐图分布,

① 济南市博物馆,《试谈济南无影山出土的西汉乐舞、杂技、宴饮陶俑》,《文物》,1972年第5期。

② 李星明,《唐代墓室壁画研究》,西安:陕西人民美术出版社,2005年,168页。

目前已发现的散乐图墓葬已有二十多座,分布于辽南京、西京、东京,仅在河北宣化辽代张氏家族和韩氏家族墓群中就有七座发现散乐图壁画。^①

金代发展了北宋时期墓葬的装饰风格,戏曲图出现了一个高潮,墓葬中出土的戏曲文物有36件,以砖雕、壁画、石棺线刻等形式出现。散乐和杂剧形象进一步分野,并出现较为明显的地区分布差异。另外,除了直接从北宋继承下来的戏曲风格外,还出现了女真人特色的民族乐舞因素,为汉民族戏曲注入了新的血液。^②

南宋政权控制区内,目前发现的墓室戏曲图集集中于四川地区,有四川广元市罗家桥村宋墓大曲石刻、广元市零七二医院宋墓石刻杂剧图和泸县宋墓伎乐石刻。此外,还在江西鄱阳南宋洪子成墓中发现戏文瓷俑。

元代墓葬中,砖雕墓、壁画墓、石棺线刻墓中皆有发现。砖雕墓的代表是山西新绛吴岭庄卫忠墓,该墓前室南壁墓门上有一组七块砖雕组成的杂剧人物,在浮雕人物上施以色彩。壁画墓的代表是山西运城西里庄元墓戏曲壁画,在长方形单室砖券墓的东西两壁分别绘有乐队图和演员图。石棺线刻墓则有山西芮城永乐宫旧址元初潘德冲墓的石椁戏曲线刻,于石椁前壁上刻有一座门楼,门楼上有面阔三间房屋,中间立四名杂剧演员。

明清两代随着墓室中随葬品增加,丧葬礼仪更加繁冗,墓室内壁面装饰却急剧衰落,戏曲图像在墓葬中逐渐消失。

乐舞是古代礼仪的一部分,其表演目的、表演对象也根据礼仪性的需要不断变化,有礼乐和俗乐之区别,而在墓葬中出现的乐舞图则始终以礼乐为主导。乐舞图中,含有戏曲元素的汉代百戏发展到唐代的散乐再到宋代的戏曲,在墓葬绘画中皆有反映。如果以戏曲图为线索,我们可以将相关墓葬其分为四个时期:第一期为滥觞期,包括汉至魏晋南北朝时期,其戏曲内容主要为百戏,表现方式以壁画、画像石、画像砖和陶俑为主;第二期为发展期,包括隋唐五代时期,戏曲内容主要为散乐,表现方式以壁画为主,后期出现了部分砖雕形式;第三期为转型期,包括宋辽金元时期,主要表现为画面内容从单纯的乐舞发展为含有情节因素的戏曲,表现方式主要有砖雕和壁画两种;第四期为衰落期,包括明清两代,墓葬戏曲图像随着墓室内壁面装饰的急剧衰落而逐渐消失。(图15-6)

① 郑绍宗,《辽壁画墓散乐图之发现与研究》,河北省文物研究所编,《河北省考古文集》,北京:东方出版社,1998年。

② 景里虎、王福才、延保全,《金代乐舞杂剧石刻的新发现》,《文物》,1991年第12期。

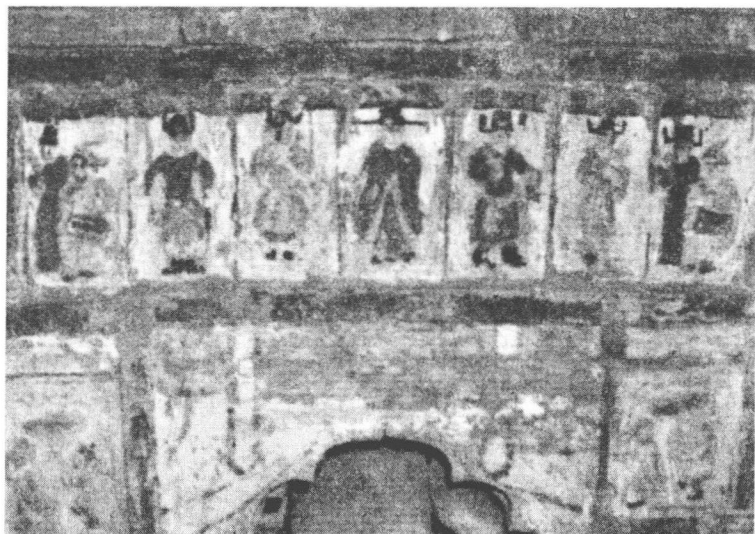


图 15-6 杂剧图

山西新绛吴岭庄元墓 元代

第三节 倡优的讨论和乐舞人物图特征

乐教在我国封建社会是一个严肃的艺术行为,但是在墓葬壁画的乐舞人物图中,乐舞承担的是表演功能,乐舞人物地位并不高。我们虽然可以从雅乐和俗乐角度来解释这一现象,但是在墓葬壁画中更重要的还应当是墓主人的特殊要求。墓主人是到另一个世界去的,他们希望能够在彼岸仍然享受此岸的富贵荣华,或者说把此岸的财富、地位,乃至尊严、声势等都带到彼岸,在这个过程中,乐舞者也是为了墓主人的享受生活而存在的。这是中上贵族阶层的丧葬观念。国家宗教支持这样的要求吗?在现实生活中,乐舞者的地位是被等级制度规定在底层的。我们可以从汉代的俳优处境上看到这个答案。

在汉代,乐舞者的地位不高,对这一点有深刻认识的是写赋的文人。赋家虽然能够写出洋洋洒洒的大赋,但是他们也常常为自己没有地位、没有尊严而感到羞愧,于是他们将自己比作乐舞者,即俳优、倡优。汉代,首先将赋家与“俳”和“倡”做联系的是西汉武帝时的枚皋,《汉书·枚皋列传》记:“枚皋辞中自言为赋不如相如,又言为赋乃俳,见视如倡;自悔类倡也。”并因此

以俳优、倡优之喻诋毁同时代的赋家东方朔,也讽刺自己。这一提法影响很大,一直到东汉末年,大赋家蔡邕还用“俳”来抨击汉赋存在的问题。《后汉书·蔡邕列传》记:“其高者颇引经训风喻之言,下则连偶俗语,有类俳优,或窃成文,虚冒名氏。”那么,“俳”和“倡”的内容是什么呢?

汉代,“俳”和“倡”是“俳优”和“倡优”的又一种称法,这两类艺人有分别,但又可以统称为“优”。“优”是很早就产生的一门职业,先秦文献中就有这方面的记载。选录如下:

《国语·晋语》记:“公(晋献公——引者注)之优曰施,通于骊姬。”

《国语·齐语》记:“晋吾先君襄公……优笑在前,贤材在后,是以国不日引,不日长。”

《管子·立政九败解》记:“然则国迨有患,则倡优,侏儒起而议国事矣!是驱国而损之也。”

优的溯源,冯沅君说得很明白:“古代的远祖、师、瞽、医、史的先路者不是别人,就是巫……远古巫者,大都用筮的方法(甚或不用)预测未来的祸福休咎,能为人疗治疾病,能观察天象,通过音乐,能歌舞娱神。随着社会的演进,巫者技艺渐分化为各种专业,而由师、瞽、医、史一类人来分别担任,倡优则承继它们的娱神部分而变之娱人的。”^①

优“变之娱人”是在奴隶社会,他们成为奴隶主娱乐享受的工具。在古时,人们认为乐有教化的作用,也有削弱人的意志的作用,甚至可使昏君亡国。乐的组成之一优,也就又有了不好的名声。昏君夏桀,《管子·轻重》记他“女乐三万,端噪晨乐,闻于三衢”,《烈女传》记他“倡优、侏儒、押徒能为奇伟之戏者,聚于旁,造烂漫之乐”。

在现实社会中,优没有政治地位,甚至没有独立的人格,但由于他们接近君主,有时又能发挥出很大的作用。《史记·滑稽列传》里记载了楚优孟“贵马贱人”的故事,《新序·刺奢第六》记载了赵优孟“桀纣并世”的故事,这两位名优以滑稽调笑的言谈得到了楚庄王和赵襄王的容忍,并纠正了他们自己的错误行为。这就是后人津津乐道的“优谏”。

但同时,优参政的结果更多的是给国家带来灾难,这是人们最担心的。《国语·越语下》记:“今吴王淫于乐,而忘其百姓,乱民功,逆天时,信谗、喜

^① 冯沅君,《冯沅君古典文学论文集》,济南:山东人民文学出版社,1980年,56页。

优、憎辅、远弼。”《管子·四称》也认为：“昔者无道之君，进其谀优，繁其钟娱，流于博塞，戏其工瞽，诛其良臣，敖其好女，驰骋无度，戏谑言语。”优的行为受到时人指责。

一般称汉之前的优为先秦古优或古优，古优的主要职能是娱乐，同时又有优谏之举的美誉和误国的恶名。至汉代，优的职能基本不变。《史记·魏其武安侯列传》记：“武安曰：天下幸而安乐无事，蚡得为肺腑，所好喜乐狗马田宅。蚡所爱巧匠之属。”《汉书·景十三王传》记：“去即繆王齐太子也。……后去数置酒，令倡俳裸戏坐中，以为乐。”《后汉书·仲长统传》记：“豪人之室，连栋数百膏田满野，奴婢千群，徒附万计……妖童美妾，填乎绮室，倡讴使乐，列乎深堂。”这些文献表明，优的职能还是统治阶级贵族豪门的娱乐工具，名声不好，地位低下。

一般而言，俳优与倡优都以乐舞为生，没有什么大的区别，但是细细辨析还是有些不同。唐代颜师古在为汉代史游《急就篇》作注中提出：“倡，乐人也。优，戏人也。俳，谓之褻狎者也。”根据现有材料，优含俳、倡，不应再与俳、倡并列。俳与倡是有区别的，除以言和以乐之不同外，在汉代还有别的一些区别。

首先，倡优有家族化和地域性的特点。《汉书·佞幸传》记：“李延年，中山人，身及父母兄弟，皆故倡。”李延年的家乡中山（今河北安定一带），倡优是当地很普遍的职业。《史记·货殖列传》记：“中山地薄人众，犹有沙丘纣淫地馀民，民俗怀急，抑机利而食。丈夫相聚游戏，悲歌忼慨，起则相随椎剽，休则掘冢作巧奸治，多美物，为倡优。女子则鼓鸣瑟，跕履，游媚贵富，入后宫，遍诸侯。”俳优似乎没有家族性和地域性，司马迁在《史记》里记的几个俳优，都没有李延年那样的背景。

其次，汉代关于俳优的记载明显减少，而关于倡优的记载却很多，这说明优在汉代，是以倡优为主。如在《史记·滑稽列传》里，汉以前的俳优记了齐国的淳于髡，楚国的优孟，而汉以后只记了一个郭舍人，而且也没有记他的“优谏”之事。倡优的事迹，司马迁倒是在许多地方提到，如《货殖列传》、《外戚世家》、《武安侯列传》等列传中，都有倡优谏言的事迹。俳优的减少，我们认为与封建专制的谏官制度的日益完善有关。西周时没有专职谏官，春秋初年齐桓公设大谏，这是我国谏官设置之始。汉代改中大夫为光禄大夫，又置太中大夫、谏大夫（谏议大夫）、中散大夫和议郎，他们都行谏官之职，属光禄勋，其他如列侯、将军、卿、大夫、尚书等，也都有谏议之责。有这么庞大的专职、兼职队伍，再有俳优的讽谏，不啻是绝大的讽刺，所以正史也

就不再记载这方面的事了。另一方面,最终决定俳优在宫廷能够存在的理由是最高统治者的娱乐需要。汉之前,娱乐的项目并不多,俳优可以满足帝王娱乐需要时发挥重大作用。而汉以后,娱乐项目越来越多,俳优所起的作用也就越来越少。枚乘《七发》举听琴、饮食、车马、游观、田猎、观涛、奏方术之言等七事,其中就没有俳优的事情。到武帝的时候,武帝不仅忙于定郊祀,立乐府,而且举司马相如等数十人为诗赋,又专门采赵、代、秦、楚之讴,使李延年稍协律吕,以合八音之调,使乐府迅速扩大。成帝后期,乐府继续发展,所属人数已达82人,成为当时国家机关中最为庞大的官署之一。到了东汉,娱乐项目又有增加,张衡《西京赋》里就记录了许多娱乐项目。记水上嬉乐:“齐拽女,纵擢歌,发引和,校鸣葭。”记广场百戏:“临迴望之广场,程角觝之妙戏。”记微行淫乐:“历掖庭,适欢馆,捐衰色,从嬖嫁。”如果说因为正统思想,史书不记“优谏”的话,那因为乐府及其他娱乐项目的增加,俳优连表演的机会都要失去了,这样的状态下,俳优式微是合理的了。

与俳优相反,对倡优而言,汉代是个大发展时期,他们可以与俳优同时出场。《汉书·霍光列传》记载:“大行(汉昭帝——引者注)在前殿,发乐府乐器,引内昌邑乐人,击鼓歌吹作俳倡。”在更多的场合下,倡优是独自唱主角的。在汉乐府中,有专门的秦倡员、诏随倡员、常从倡、诏随常从倡、秦倡象人员等职位。倡优在乐府之外发展的也非常好。《汉书·礼乐志》记载:“郑声尤盛,黄门名倡丙强,景武之属富显于世,贵戚五侯,定陵,富平外戚之家淫奢过度,至与人主争女乐。”

当然,需要说明的是,汉代的倡与以后的倡身份有所不同。汉代的倡指乐人,许慎《说文解字》解释:“倡,乐也。”汉代的倡是以乐舞娱乐为业的艺人,因为他们是在帝王、显贵的面前演出,所以他们技艺高超不但可以得到钱财方面的重赏,而且还可能因此而改变自己的地位和命运。如李延年因为“善歌,为新变声”而成为武帝的幸臣,他的妹妹也因此而“得幸于上,号李夫人”。《史记·外戚世家》记:“及李夫人卒,则有尹婕妤之属,更有宠。然皆以倡见,非王侯有士之女,不可以配人主也。”这些得宠的倡优,为帝王妾,与唐代起专指风尘女子的“倡”还是有着天壤之别的。

关于中国妓女的产生,过去长期流行的说法是起源于殷商时的女巫,并把那个时代称为“巫倡时代”。但也有人认为,夏桀蓄女乐、倡优三万人,这是家妓的开始,称为“奴隶娼妓”。又有人认为春秋齐国宰相管仲设“女间”是我国国家妓院的开始,到汉武帝时发展为正式的营妓。《汉武外史》记:“古未有妓,至汉武始置营妓,以待军士之无妻室者。”

汉代的倡优,也有妓女的身份,自古声色难分,但汉代倡优是艺妓和美貌并存的,她们首要的职业是乐舞,也因此而可获得更多的改变自己命运的机会。《古诗十九首》中就有一首描写“倡家女”的诗歌:“青青河畔草,郁郁园中柳。盈盈楼上女,皎皎当窗牖。娥娥红粉妆,纤纤出素手。昔为倡家女,今为荡子妇。荡子行不归,空床难独守。”

至此,我们可以看出,俳和倡统称优,而俳是以诙谐嘲弄供人取乐的,因为语言运用是俳的特长,他们有时是在帝王身边服务的。倡是从事歌舞、奏乐的艺人,即与俳同类。据《汉书·枚皋列传》记载,枚皋有不少亲近俳优的行为,他以俳、倡而类比是比较自然的。

至此,我们也可以得到这样的线索,汉墓绘画中大量描写的乐舞人物图是有现实生活基础的,而且画面上出现的乐舞人物形象应当是倡优,是从事歌舞、奏乐的艺人。他们技艺高超,受到中上贵族阶层的欢迎,甚至可以得到最高统治者的重视,但是倡优没有社会地位,他们只是娱乐的工具,在社会底层,他们甚至都不能进入封建等级制度的考虑之中。我们从礼仪的角度将乐舞纳入宴饮图,这是从等级制度、乐教的场面上考虑,而作为乐舞者,他们与礼仪的传播有关而与礼仪的内容无关。这一点在墓葬绘画中有充分的表现,各类墓葬绘画中,乐舞者都不是中心图像;但凡画面分层,乐舞者不会出现在上层;如果画面中有两组以上的人物出现,乐舞者一般也不会成为中心人物。墓葬绘画中,典型的乐舞画面是:墓主人居于画面中心位置,安逸地欣赏着相对的乐舞者表演。在这样的图像结构中,国家宗教的等级制度是在乐舞者低贱的身份上得到体现。但是,因为乐舞者本身没有规定礼仪内容的要求,因此受礼仪限制有限,画面也因此而显得生动。在墓葬绘画中,墓主人往往是正襟危坐的,是程式化的表现,而乐舞人物图则是多变的,生动活泼,往往是墓室中最精美的图像。同时,乐舞人物图发展到戏曲人物图,也为我国戏曲发展史料提供了宝贵的图像材料。

第十六章 边疆及少数民族壁画墓的发展与宗教意义

壁画墓属于大墓,不仅受到经济实力的制约,同时还受到封建等级等制度等国家宗教因素的制约,所以壁画墓不可能成为普遍存在的墓葬形式。但是,在壁画墓的遗存中有一个特别的现象,即边疆及少数民族的壁画墓数量较多。这类壁画墓在同时期的壁画墓中不仅所占的比例大,而且规格高,形制大,有些地区还集中分布。对于这一现象,汉壁画墓的发展有没有发挥影响呢?在目前已经发现的汉壁画墓中,考古报告比较完整的壁画墓有68座,其中31座为边疆及少数民族壁画墓。^①边疆及少数民族壁画墓几近一半的比例说明,这类壁画墓是汉壁画墓的一个重要内容,为汉壁画墓的发展作出了显而易见的贡献。汉以下,边疆及少数民族地区的壁画墓仍然有着较大的数量和鲜明的艺术特色,这是一个应当认真探讨的壁画墓发展现象。

第一节 汉代边疆及少数民族壁画墓遗存

汉壁画墓最集中的区域是以洛阳地区为中心,兼有河南、河北、山西的中原区域,这一区域之外壁画墓数量较多的区域就应当是边疆及少数民族区域了。边疆及少数民族区域的壁画墓可以划分为四个地区,即以广州为中心的南方地区壁画墓,以辽阳为中心的东北地区壁画墓,以甘肃为主的河西地区壁画墓,以及以内蒙、陕北为主的北方地区壁画墓。这些地区的共同特点是远离中原,属于边疆地区,多数亦为少数民族地区,中原地区的政治、文化辐射呈明显的衰减趋势,因此而有着自己的地域文化特征。

边疆及少数民族地区壁画墓的遗存梳理如下:

^① 汪小洋,《中国墓室绘画研究》,上海:上海大学出版社,2010年,296—301页。

第一,南方地区壁画墓。

从目前的考古材料看,南方地区壁画墓只有广州的象岗山南越王墓。象岗山南越王墓的墓主人是第二代南越王赵昧,他是南越开国王赵佗的孙子。这是一座王陵,距今已有 2 100 多年,赵昧尸身穿丝缕玉衣,有 15 名殉葬人和 1 000 多件珍贵的随葬品。此墓壁画图像简单,绘于墓门、门楣和前室的壁面上。象岗山南越王墓为石板墓,石板上的图像已十分模糊,为朱墨卷云纹,没有情节,似乎只是一种装饰图案,与同时期的永城芒山梁王壁画墓不可同日而语。但是,作为汉代最早的两所壁画墓之一,南越王墓的发现具有重要意义。

第二,东北地区壁画墓。

东北地区壁画墓以辽阳为中心,集中出现于东汉晚期,有 18 座之多。东北地区壁画墓的考古时间比较早,1949 年之前就有了许多考古成果。1949 年之前的考古成果有:1918 年发现的辽阳太子河迎水寺壁画墓,^①1931 年发现的辽阳大连金县营城子汉墓,^②1942 年发现的辽阳南林子壁画墓,^③以及 1943 年发掘的辽阳北院园 1 号墓^④等。1949 年以后,新中国考古学者对辽阳地区的汉壁画墓进行了系统的清理和发掘,先后发现了 13 座壁画墓。其中,辽阳棒台子屯 1 号墓有壁画存在,但该墓 1944 年曾被盗掘,1949 年进行的是清理工作。^⑤ 此外的发掘成果有:1959 年发掘的辽阳北园 2 号墓,^⑥1986 年清理的辽阳北园 3 号墓,^⑦1957 年清理的辽阳棒台子屯 2 号墓,^⑧1951 年清理的辽阳三道壕窑厂第四现场墓,^⑨1953 年清理的辽阳三道壕窑厂第二现场墓,^⑩1955 年清理的辽阳三道壕 1、2 和 3 号墓,^⑪1957 年

① 八木奖三郎,《辽阳发现的壁画古墓》,《东洋学报》,第 11 卷第 1 号,1921 年 1 月。

② 内藤宽、森修,《营城子——前牧城驿附近的汉代壁画砖墓》,刀江书社,1934 年。

③ 原田淑人,《辽阳南林子的壁画古墓》,《国华》,第 53 编第 4 册,1943 年 4 月。

④ 驹井和爱,《最近发见にかくる辽阳の汉代古墓》,《国华》,第 54 编第 10 册,1944 年 10 月。

⑤ 李文信,《辽阳发现的三座壁画古墓》,《文物参考资料》,1955 年第 5 期。

⑥ 辽阳市文物管理所,《辽阳发现三座壁画墓》,《考古》,1980 年第 1 期。

⑦ 宿白编,《中国美术全集·绘画编 12·墓室壁画》,北京:文物出版社,1989 年,图版 28—29 及相关说明。

⑧ 王增新,《辽阳棒台子屯 2 号壁画墓》,《考古》,1960 年第 1 期。

⑨ 李文信,《辽阳发现的三座壁画古墓》,《文物参考资料》,1955 年第 5 期。

⑩ 同上。

⑪ 1、2 见东北博物馆,《辽阳三道壕两座壁画墓的清理工作简报》,《文物参考资料》,1955 年第 12 期。3 见辽阳市文物管理所,《辽阳发现三座壁画墓》,《考古》,1980 年第 1 期。

清理的辽阳鹅房1号墓,^①1983年发现的辽阳旧城东门里墓,^②以及1995年发现的辽阳南环街墓。^③辽阳汉壁画墓绝大部分被断代为东汉末年、曹魏时期,有些还延长到了西晋时代。这一地区壁画墓的墓室结构多为平顶的石材仿木结构砌筑,绘画内容较为丰富,有日月星辰环布于墓室四周,主要图像有门吏、墓主人夫妇对坐宴饮、车马出行、乐舞百戏、庖厨图等,可以看出中原壁画墓在题材上的明显影响。这些壁画图像中,宴饮图最引人注目,有造型准确的家具图像、饮食器具、墓主人服饰和宴饮礼仪等,如侍者跪着侍奉墓主人进食的画面。不过,辽阳地区壁画墓早年为日本人发掘,资料多以日本整理的资料为主,同时因为发掘时间早,遗存图片资料缺乏。

第三,河西地区壁画墓。

河西地区为汉壁画墓集中出土地区之一。重要的壁画墓遗存发掘有:1984年发掘的甘肃武威韩佐五坝山汉墓,^④1989年清理的甘肃武威磨嘴子汉墓,^⑤1956年清理的甘肃酒泉下河清1号墓,^⑥1993年发现的甘肃民乐八挂营1号墓、2号墓和3号墓。^⑦河西地区的壁画墓的墓葬形制以弧顶或平顶的东汉洞式墓为主,壁画图像有四神、羽人、开明兽、日月天象、人像、各种动物等。与中原地区的壁画墓比较,此地壁画墓多线条构图,造型简洁,色彩艳丽,在接受中原壁画墓风格的基础上形成了一些自己的特色。

第四,北方地区壁画墓。

北方地区含目前的内蒙古、陕北等地区。这一地区的壁画墓发掘工作主要在新中国成立之后。内蒙古地区壁画墓主要发掘成果有:1956年清理的内蒙古托克托墓,^⑧1972年清理的新店子和林格尔1号墓,^⑨1982年发现的内蒙古包头召湾51号汉墓,^⑩2001年清理的内蒙古鄂尔多斯斯巴音格尔

① 辽阳市文物管理所,《辽阳发现三座壁画墓》,《考古》,1980年第1期。

② 冯永谦等,《辽阳旧城东门里东汉壁画墓发掘简报》,《文物》,1985年第6期。

③ 辽宁省文物考古研究所,《辽宁辽阳南环街壁画墓》,《北方文物》,1998年第3期。

④ 何双全,《武威武威韩佐五坝山汉墓群》,载《中国考古学年鉴》(1985年),北京:文物出版社,245—246页。

⑤ 党寿山,《甘肃武威磨嘴子发现一座东汉壁画墓》,《考古》,1995年第11期。

⑥ 甘肃省文管会,《酒泉下河清第1号和第18号墓发掘简报》,《文物》1959年第10期。

⑦ 施爱民、卢晔,《民乐清理汉代壁画墓》,《中国文物报》,1993年5月30日。

⑧ 罗福颐,《内蒙古自治区托克托县新发现的汉墓壁画》,《文物参考资料》,1956年第9期。

⑨ 内蒙古文物工作队、内蒙古博物馆,《和林格尔发现一座重要的东汉壁画墓》,《文物》,1974年第1期。

⑩ 内蒙古文物考古研究所编,《内蒙古中南部汉代墓葬》,北京:中国大百科全书出版社,1998年,203—214页。

村两座壁画墓,^①1990年至1992年发掘的内蒙古鄂托克凤凰山1号墓,^②1995年清理的内蒙古包头张龙圪旦墓。^③陕西地区壁画墓的主要发掘成果有:2003年清理的陕西定边郝滩1号墓^④和2005年陕西靖边杨桥畔1号墓。^⑤虽然这两座墓地处陕西,但从地理位置和墓葬形制来说,均与内蒙古壁画墓更为相似,而与陕西关中地区略有差异。这一地区的壁画墓的共同特点是大量出现了墓主人世俗生活的画面。这一地区的壁画墓多为东汉末年,墓主人虽然多为中下层官员和中小地主,但在他们具有强大的地方实力和经济实力,有着较高的政治地位。

从这些壁画墓遗存的考古成果看,边疆及少数民族壁画墓具有如下特点:

第一,边疆及少数民族壁画墓的地理分布与中原地区有所变化。

壁画墓是大墓,其分布没有画像石那样普遍分布而是一种点式的分布,这是中原壁画墓分布的特征,但是在边疆及少数民族地区那里,壁画墓的分布有所变化。东汉中期前,边疆及少数民族地区的壁画墓分布与中原地区一致,壁画墓多是点式分布,之后则出现了集中的分布。东汉中期前,比如象岗山南越王墓,跳跃性的独立存在于岭南地区。从目前汉代壁画墓的考古发掘看,南越王墓是一座孤墓,终汉一代都没有在南方发现第二座壁画墓,而这正符合我们关于汉壁画墓不普及性的观点。壁画墓是王陵大墓,政治上的分封制度是壁画墓存在的前提,哪里是封王封侯之地,哪里就有发现壁画墓的可能。南越王是非刘姓的王侯,历五代而亡。南越政权五代中,数次与汉王朝中央政府交恶而称帝,吕后和汉武帝时期都曾经出兵镇压。在这样的政治背景下,象岗山南越王墓成为汉代最早的壁画墓之一,说明了中原文化影响下的岭南地区民族文化的融汇,也说明了边疆及少数民族地区对壁画墓的贡献。东汉中期之后,边疆及少数民族地区的壁画墓有了集中的分布,如辽阳地区出现了16座壁画墓,数量之多,可比洛阳地区。但是,与洛阳地区侯王壁画墓不同,辽阳地区壁画墓可能已经是一种局部流行的墓葬形式了,这是边疆及少数民族地区的一个贡献。这一点,应当引起关注。

① 杨泽蒙、王大方,《内蒙古中南部发现汉代壁画墓》,《中国文物报》,2001年12月7日。

② 王大方、杨泽蒙,《鄂托克清理三座东汉壁画墓》,《中国文物报》,1999年12月19日。

③ 内蒙古文物考古研究所编,《内蒙古中南部汉代墓葬》,北京:中国大百科全书出版社,1998年,266—274页。

④ 韩宏,《罕见东汉壁画墓出土陕西定边》,《文汇报》,2004年1月12日。

⑤ 陕西省考古研究所,《考古年报2005》,西安:陕西人民美术出版社,25—27页。

第二,边疆及少数民族壁画墓的艺术表现与中原地区有传承的关系。

中原地区壁画墓普遍表现墓主人的世俗追求,对地位和财富都有着突出的表现,这一点在边疆及少数民族地区的壁画墓中也有体现,世俗追求是墓主人特别关注的题材。内蒙古和林格尔墓中,墓主人特别强调了自己的仕途过程,专门用墨书榜题详细记载了自己从“举孝廉”到“使持节乌桓校尉”的仕途历程,其中穿插着大量的仕途顺达所带来的物质享受画面。再有,墓主人的宴饮图是中原地区壁画墓的普遍题材,在边疆及少数民族地区壁画墓中也是如此,宴饮图俯拾即是。此外,河西地区发现的5座壁画墓中,壁画题材与中原地区非常接近,如日月、四神、羽人、开明兽等表现神仙世界,农夫、挽弓者、舞蹈人物、大象、猪、飞鸟等表现世俗世界。从具体的构图看,该地区人物、动物线条简约而流畅,可能是直接接受了中原地区的粉本。

第三,边疆及少数民族壁画墓地方特色突出。

首先,壁画中有一些特殊的地方特色题材。比如,东北地区的壁画墓中出现了内地鲜见的带有朝鲜族民俗因素的图像。1918年,日本学者发掘了辽阳迎水寺汉墓。据称该墓西壁出现了戴有尖帽背负马鞍的马夫,以及红马拉着伞形车的图像。^①在伞形的屋顶下,男女墓主人对坐,几案上觥筹交错。伞形马车是当地常见类型,而在汉代中原地区壁画墓中较少发现,是辽阳地区壁画墓的特色。又如,狗的图像也在辽阳地区壁画墓中多次出现。在辽阳北园2号墓和辽阳棒台子屯1号墓中,守门狗和门吏同时出现,这在中原地区壁画墓中很少看到。

其次,壁画中运用了一些中原地区壁画墓少见的表现手法。比如榜题的运用,中原地区壁画墓也有榜题,但运用的不多,榜题也不构成壁画的主要叙事要素。但是,边疆及少数民族地区壁画墓中的榜题不仅数量较多,而且也往往成为重要的叙事方式。比如,在辽阳北园1号墓、棒台子屯1、2号墓、三道壕窑厂第二现场令支令张君墓等壁画墓中,隶书的墨书榜题大量出现。有一壁一题的,也有多壁一题者,还有一壁分上下两题者。目前可以辨认出“大婢常乐”、“主簿”、“议曹掾”、“公孙夫人”等字迹,为图像叙事作了特别的补充和说明。

再次,壁画中出现了新的绘画形式。比如,屏风画在壁画墓的画面上首次出现。东汉后期,屏风画出现在辽阳地区汉墓壁画中。这一地区壁画墓

^① 八木槌三郎,《辽阳发现の壁画古墓》,《东洋学报》,第11卷第1号,1921年1月。

中的墓主宴饮图中出现了很多屏风图像,如棒台子屯1号墓、三道壕第四现场墓等。这些图像证明了最迟在东汉末年,屏风已经在我国北方广为使用。虽然汉代屏风出现于墓室壁画中,没有实物发现,但屏风这一艺术形式对后代的影响极为深远。在北朝乃至隋唐墓葬绘画中,屏风从实用型家具一跃成为一种可供绘画的艺术载体而被广泛采用,如北魏司马金龙墓中的漆屏风,又如隋代虞弘墓、唐代阿斯塔那古墓中出土的彩绘屏风绢画等。这些屏风画,在汉代的边疆及少数民族地区壁画墓中已有滥觞。

此外,边疆及少数民族壁画墓艺术表现上多样性突出。比如,壁画构图有自己的多样性特色。在边疆及少数民族壁画墓中,画面中常常出现写实和夸张结合的构图风格。陕北定边郝滩壁画墓中,后壁图像中出现了俯视呈45°角的庭院图,俯视角度精确而符合一般的俯瞰习惯。可是同一墓中,东壁图像中出现了车马出行图,构图并不写实,比例夸张,马匹高大而马车上的人比例极小,仅有马首大小。此墓中,写实与夸张结合,构图表现出一种特别的安排。

第二节 汉以下边疆及少数民族壁画墓遗存

汉以下,壁画墓仍然保持着一定的发展规模,而其中,边疆及少数民族壁画墓始终占有着很大的比例和较高的艺术水准。

一、魏晋南北朝时期的壁画墓遗存

这一时期少数民族政权入主中原,造成了南北在政治和军事上的长时间对峙,带来了边疆与中原地区、南方地区等各区域之间的文化大交流,这为边疆及少数民族的壁画墓带来了良好的发展环境。这一时期边疆及少数民族壁画墓,不仅遗存数量上远远超过南朝,而且艺术水准上也达到了一个新的高度。

魏、西晋时期,壁画墓主要集中在嘉峪关地区,考古学者从1972—1979年先后发掘了13座,其中M1、M3、M4、M5、M6、M7、M12、M13为彩绘砖壁画墓,共出土壁画砖700余块。十六国时期,壁画墓主要发现于辽宁辽阳地区(3座壁画墓)、甘肃酒泉地区(1座壁画墓)、新疆阿斯塔那地区(4座壁画墓)及哈喇和卓地区(5座壁画墓)。北朝壁画墓数量最多的是北魏时期(14

座壁画墓)和北齐时期(13座壁画墓)。此外,东魏和北周各有6座壁画墓,其中有4座是粟特人的壁画墓,出土了一些与汉风迥异的围屏石榻和仿建筑式的石椁画像资料,这是一个全新而有珍贵的考古内容。

从壁画墓的墓葬形制看,北朝早期的北魏壁画墓是一次新的起点,石质葬具和彩绘漆器(漆棺和漆屏风)大量进入壁画墓,与墓室壁画共同成为北朝壁画墓的基本范式,为后来的东魏、西魏、北齐和北周所沿革。

这一时期壁画墓遗存中,大型墓葬多,高规格墓葬多,而且南北一致。董新林认为:“从已发掘的这个时期的帝王陵墓看,北方地区与南方地区的墓葬形制结构大同小异,但是在墓室壁饰上却有很大的不同。北方地区的帝王陵墓多有精美的彩绘壁画,而南方地区的帝王陵墓则以大型拼镶砖画为特色。”^①壁画墓成为帝陵的一种选择,这是与汉代壁画墓最高到达王侯级别有所不同的。所以,相对于汉代而言,魏晋南北朝时期的壁画墓有上移的现象,这对壁画墓的发展是一个巨大的促进。(图16-1)



图16-1 负伤的山羊

甘肃嘉峪关魏晋墓 M7 魏晋

二、隋唐五代时期的壁画墓遗存

隋代的建立,中国再次进入了大一统的帝国版图。统一的国家,强势的中央政权,使中原文化有了更加强大的文化辐射力,各民族、各地区有了更

^① 董新林,《中国古代陵墓考古研究》,神州:福建人民出版社,2005年,187页。

加广泛的文化交流。壁画墓以特殊的文化形式加入了空前的文化交流之中,特别是边疆及少数民族壁画墓,也以自己的多样性体现出了强烈的时代色彩。

隋代壁画墓遗存目前有6座,分别是山东嘉祥徐敏行夫妇墓壁画、①宁夏固原史射勿墓壁画、②陕西三原李和墓壁画、③山西太原虞弘墓、陕西潼关县高桥乡税村隋代壁画墓、④西安南郊隋李裕墓。⑤其中,宁夏固原史射勿墓建于大业六年(610),1987年发掘清理,并无多少特色,属于过渡性的壁画墓。

唐代墓葬分布,考古学上分为四个地区:一是京畿地区,这是中原文化的中心地区,这一时期墓葬遗存的三分之二集中在这一地区;二是北方地区,包括山西、宁夏、内蒙古、辽宁和河北的部分地区;三是西北地区,包括吐鲁番地区;四是南方地区。其中,山西地区是壁画墓较多的地区,目前已有发掘报告的有7座,主要集中在金胜村,即金胜村第四号墓、第五号墓、第六号墓、金胜村焦化厂墓、金胜村337号墓,另外还有太原晋源镇果树场的温神智墓和太原河西区董茹庄赵澄墓。新疆吐鲁番是另一个壁画墓重要地区,1959年至1975年,考古工作者在这一地区共进行了13次大规模的抢救性发掘,许多壁画墓都被发现,阿斯塔那地区就有6座壁画墓被发掘。吐鲁番在南北朝中期至初唐时期归属于拥兵割据的高昌王国,贞观十四年(640)唐遣大将军侯君集攻灭高昌国而置“西州”,之后与中原文化有了更加密切的联系。

五代墓葬主要发现于中原地区,但内蒙古清水河县三跳岭五代墓⑥也颇具特色。

唐代强盛国势下,厚葬之风再起。《唐会要·葬》对一品到六品各级官员及庶人墓地的墓地范围、坟丘高度都有记载,其中一品官员的墓地范围可达方90至70步、坟丘高1丈8至1丈6,而六品官员的墓地范围则方20

① 山东省博物馆,《山东嘉祥英山一号隋墓清理简报——隋代墓室壁画的首次发现》,《文物》,1981年第4期。

② 宁夏文物考古研究所、宁夏固原博物馆,《宁夏固原隋史射勿墓发掘简报》,《文物》,1992年第10期。

③ 陕西省文物管理委员会,《陕西省三原县双盛村隋李和墓清理简报》,《文物》,1966年第1期。

④ 陕西省考古研究院,《陕西潼关税村隋代壁画墓发掘简报》,《文物》,2008年第5期。

⑤ 陕西省考古研究院,《西安南郊隋李裕墓发掘简报》,《文物》,2009年第7期。

⑥ 内蒙古文物考古研究所、乌兰察布博物馆、清水河县文物管理处,《内蒙古清水河县三跳岭墓地》,《文物》,1997年第1期。

步、坟丘高8尺。这样的规定,可见时人对墓葬的重视。厚葬风气下,壁画墓更加受到重视,唐代的壁画墓比之前代更加精美,“号墓为陵”的太子墓、公主墓都有着精美的壁画,懿德太子李重润墓墓壁绘满仪卫队伍等题材的图像,完全是帝陵的气度。此期少数民族及边疆壁画墓以土洞墓为主,规模上不及中原地区,但也有自己的特色。阿斯塔那和哈拉和卓地区墓葬特点是聚族而葬,有专门的茔区,壁画墓的出现就比较集中,风格也相近;同时,这一地区出土了许多墓葬图像作品,如绢画、人物屏风画等,其他地区墓葬所罕见。(图16-2)



图 16-2 弈棋仕女图
新疆吐鲁番阿斯塔那墓地 187 号墓 唐代

三、宋辽金西夏时期的壁画墓遗存

宋辽金西夏是一个特殊时期,一方面,分裂的政治局面带来了频繁的战争,社会经济遭到了巨大的破坏;另一方面,积弱的宋王朝保持着高水平的文化发展,同时辽金西夏政权的强大也客观上提供了各民族加强文化交流的良好条件。因此,宋辽金西夏这一时间段的壁画墓有了更丰富的多民族文化交流的内容。

宋代的壁画墓目前发现的有80多座,分布地比较广泛,在山东、甘肃、四川、陕西、河北、湖南、江西、福建等地都有宋代壁画墓的发现。从考古发掘成果看,宋代壁画墓主要分布在三个地区:第一分布区是中原地区,包括京东路、京西路、开封府区组成的广大区域,主要集中地有河南的登封、开封、郑州、洛阳、禹州和山东的济南、烟台,及湖北的随县等地。这一分布区壁画墓艺术水准高,数量也大,有50余座,以汉文化为主。第二分布区为中原与游牧民族交汇区,包括河北路、河东路、陕西路组成,主要发掘地有河南的安阳、河北的井陘、和曲阳、山西的潞城和平定、陕西的洛川,及甘肃的陇西等,有20余座壁画墓。第三分布区为南宋政权范围内的壁画墓,约有10座壁画墓。

宋代壁画墓的特点是世俗色彩浓郁。第一分布区墓主人多为社会中下阶层的地主或商人,规格不高,等级较低,这使得神灵题材减少而日常生活图像增加,如仿木建筑、家具陈设、备饮图、乐舞杂剧、孝子故事等。其中,新出现的“开芳宴”已完全是生活化的图像了。第二分布区是基本属于少数民族政权统治下的地区,但是受中原文化影响很大,各民族文化交融超过前代。第三分布区有福建(7座壁画墓)、贵州(2座壁画墓)等壁画墓发现,其地方色彩与中原有别。如三明市岩前宋墓,为长方形竖穴砖室墓,石板盖顶,墓向100度,仅在左室绘有壁画。^①这样的墓葬形制中原少见。

与宋代壁画墓相比,这一时期少数民族壁画墓表现出了更加繁荣的景象,墓主人阶层并没有下移,这一背景为壁画墓的繁荣发展提供了与中原地区不一样的条件。有学者这样评价其中的辽代壁画墓:“辽代壁画的主要成就就是辽墓壁画,民族特点很强,特别精彩,是中国古代墓室壁画的最后闪光。从此以后,墓室壁画就衰落下去了。”^②

辽代壁画墓逾百座,可分为契丹贵族、汉族高官和其他墓室壁画三大类,壁画墓主要存在于前两者。契丹贵族墓最显民族特色,不仅壁画题材具有草原民族气息,如游猎骑射画面,而且壁画形制也具有自己的特点,如墓道普遍加长,增加了壁画面积。壁画墓中普遍存在的侍奉图、备饮图,以及规模庞大的车马出行图,无不显示了墓主人地位之显赫和身份之高贵。此外,契丹贵族墓的一个鲜明特点是继承唐风,壁画中人物形态丰腴,题材也喜用唐人风格。宝山2号墓石房内壁所绘的《寄锦图》和《颂经图》,经学者考证是唐代常用的题材《苏若兰织寄回文锦》和《杨贵妃教鹦鹉颂经》。^③契丹贵族墓另一个突出特点是强调权力象征。庆陵墓室四个方位的四季山水图被认为代表了辽代皇帝的“四季捺钵”,画面表现了四个季节捺钵时所到之处的风景,是一种特殊的契丹皇权的象征。(图16-3)

金代壁画墓逾70座,也是一个壁画墓比较普遍存在的时代。金国在同时期的宋辽西夏几个政权中是时间最短的一个朝代,只存在了119年,不过,金国在不长的时间内却一度成为当时最强盛的政权,它不仅完成了除西北之外的中国北方的实质统一,而且还让同时期的南宋政权、西夏政权承认它的宗主地位。一般把金代墓葬分为女真发源地、辽故地和北宋故地三个

① 福建省博物馆、三明市文管会,《福建三明市岩前村宋代壁画墓》,《考古》,1995年第10期。

② 祝重寿,《中国壁画史纲》,文物出版社,1995年。

③ 吴玉贵,《内蒙古赤峰宝山辽壁画墓〈颂经图〉考》,《文物》,1999年第1期。

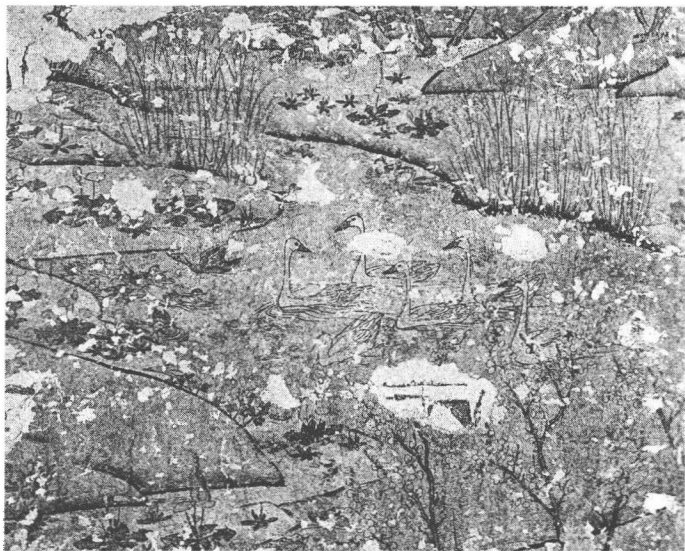


图 16-3 四季捺钵图(春)

内蒙古自治区巴林右旗庆陵东陵 辽代

地区,这三个地区都有壁画墓存在,但北宋故地壁画墓数量最大,而且多为北宋常见的仿木结构单室墓,可以看出中原墓葬文化的影响。强大的金国政权为墓葬壁画的发展提供了很好的土壤,金代壁画墓不仅数量多,而且在艺术水准上也达到了很高的高度。

首先,在对中原文化的接受方面达到了很高水准。山水人物画是中原传统文化的典型题材,金代的壁画墓取得了绝不亚于同时期南宋的水准。河南郑州登封王上宋金壁画墓^①东壁的论道图和西壁升仙图描写山野环境。东壁仙人论道图中,高山、飞瀑、水雾、卷云、巨石、树木、山间小路等衬托出诗一般的仙境。一位白衣老者右手牵一黄牛立于道旁,左手指向对面席地而坐的黄衣老者,目视前方,作对语状。西壁升仙图中,远绘青山、白云,近绘山涧、古树、仙气和两位老者。黄衣老者作拱手送行状,白衣老者足踏云气,右手拂袖,左手置于胸前,回首顾盼,似作道别。两壁人物和情节相同,具有连环画性质。(图 16-4)

其次,在反映金代特殊的边塞风物方面达到了很高的水准。陕西延安甘泉袁庄四号金代壁画墓,^②(金世宗大定二十九年,1189 年)西壁绘行旅

① 郑州市文物工作队,《登封王上壁画墓发掘简报》,《文物》,1994 年第 10 期。

② 王勇刚,《陕西甘泉金代壁画墓》,《文物》,2009 年第 7 期。



图 16-4 论道图和升仙图

河南登封王上墓 宋代

图,南壁绘山水图。西壁行旅图中,绘山石、道路,道路一旁绘三棵树干道劲、枝叶茂盛的松树和一山顶建筑。山路上,一头戴斗笠、身穿长袍的男子骑马而行,前方走一仆从,肩挑一物,两人回首眺望身后的远山。南壁山水画中,绘有远近层次不同的山峦,近处的山顶上树木丛生。这些山水壁画已经体现出了边塞气息,与南宋的山水画有了不同的面貌。有些壁画墓是直接反映金代日常生活的,也是边塞风情扑面而来。如山西吕梁汾阳东龙观王氏五号金代砖雕壁画墓^①(金章宗明昌六年,1196年)北壁绘墓主人夫妇对坐和男侍、女侍等,两旁绘“茶酒位”图和“厨积香”图。其中“厨娘工作场面”、“热气腾腾的包子”、“佣人正在搾酒”等多种生活场景较为特殊。通过墓葬中的壁画和史料发现,在当时,大大小小的酒肆里,都流行雇用厨娘的习俗,有时甚至会出现“男扮女装”做厨娘的情况。又如,宋金时期墓葬壁画中的“包”通谐音“宝”,代表家中的福气。(图 16-5)

此外,还有些特殊的绘画题材和技法也达到了很高的水准。山西长治长子县小关村金代壁画墓^②(金世宗大定十四年,1174年)墓室北壁绘墓主夫妇对坐、送食图,墓室东壁绘墓主夫妇对坐、庖厨图。这个题材属于常见,

^① 中国文物信息网,《山西汾阳东龙观村宋金墓》,《全国十大考古新发现》,2009年2月17日。

^② 长治市博物馆,《山西长子县小关村金代纪年壁画墓》,《文物》,2008年第10期。



图 16-5 宴饮图

陕西延安甘泉袁庄一号金代壁画墓东壁和西壁壁画 金代

但在表现技法上则有创新,画面上绘墓主妇人手持念珠,以侧面的视角描绘屏风和人物,这种技法非常独特。陕西延安甘泉袁庄一号金代壁画墓^①(金章宗明昌四年,1193年),墓室东壁和西壁中间绘宴饮图,明确显示朱氏祖孙三代谱系,这在同类墓葬中颇为少见。墓室东壁中间绘黑色方桌,方桌两侧绘黄色鼓形墩两张,方桌后绘一山水画屏风。方桌右侧,一长须的老年男

^① 王勇刚,《陕西甘泉金代壁画墓》,《文物》,2009年第7期。

子坐于黄色鼓形墩上,其头部上方墨书名字“朱俊”。老年男子身后侍立一短髭的中年男子,其头部上方有墨书名字“男朱孜”。方桌左侧,一老年妇人坐于浅黄色的鼓墩上,其头部上墨书名字“少氏”。老妇人身后侍立一青年妇人,其头部上方墨书名字“高氏”。墓室西壁中间绘一黑色高足方桌,方桌右侧绘一中年男子,坐于黄色鼓形墩上,其头部上方有墨书名字“朱孜”。中年男子身后侍立一青年男子,其头上部有墨书名字“男喜郎”。方桌左侧,绘两妇人坐于前黄色鼓形墩上,中年妇女头上墨书名字“刘氏”,年轻妇女头左上部墨书名字“高氏”。在墓葬壁画中如此细致地表明大家族的长幼排序,在其他地区的墓葬壁画中尚没有发现。(图 16-5)

西夏壁画墓不多,开国皇帝李元昊的泰陵和西夏崇宗李乾顺的显陵中发现了壁画。此外,西夏的木板画墓也很有特色。

宋辽金西夏壁画墓普遍存在,是我国壁画墓的又一个高峰时期,也是最后一个高峰,之后,壁画墓走向式微。这一时期的壁画墓有两个倾向:一个是以帝陵为代表的中上贵族陵墓仍然多壁画遗存,规模大,规格高,图像精美;一个是中下阶层也有流行壁画墓的现象,比如北宋多见而又影响到金地的仿木结构单室墓,规模不大却也用壁画装饰,这是壁画墓的一个进步。与前代相比,这一时期壁画墓的世俗气息最为浓郁,汉代壁画墓中的升仙气息开始淡化。(图 16-6)

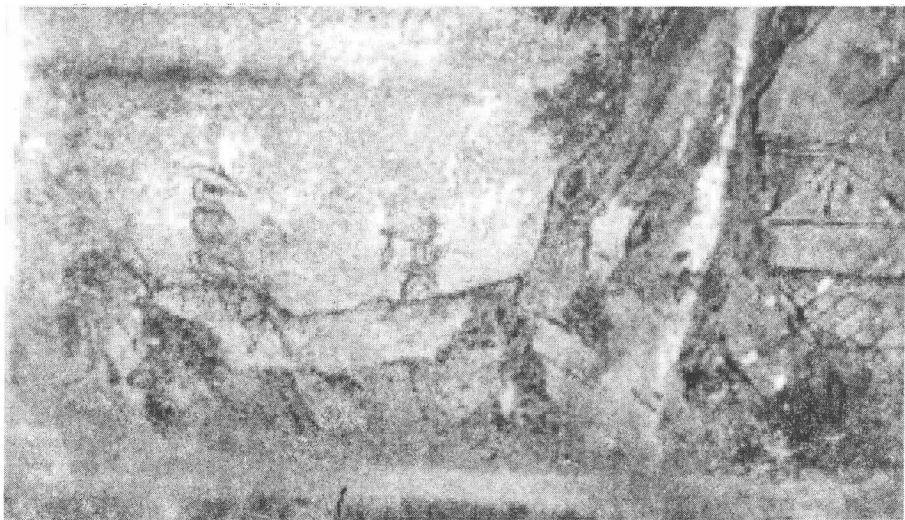


图 16-6 行旅图

陕西延安甘泉袁庄四号金代壁画墓 金代

四、元明清时期的壁画墓遗存

元代壁画墓仍然流行,有 60 余座壁画墓被发现,其中山西和山东出土数量最多。元代墓主人阶层明显下移,这使得壁画墓的题材更加生活化。例如,河南焦作冯氏墓绘有四幅表现生活情节的风俗画,体现了墓室壁画由隋唐以来的世俗化、民间化的发展趋势。

明清壁画墓走向谢幕,明代只有十余座壁画墓,而清代则只发现了 3 座壁画墓。这些不多的壁画墓中,许多还缺少考古报告。明清壁画墓大都分布在中原地区,边疆及少数民族地区壁画墓建设已经完全落幕了。

第三节 边疆及少数民族壁画墓的宗教意义

壁画墓产生于西汉时期,在东汉得到了进一步的发展,成为中上贵族阶层选择的一个重要墓葬形式。两汉时期壁画墓最集中的地方是中原腹地的洛阳地区,洛阳地区壁画墓也因此成为学者们研究最为充分的领域。但是,两汉时期边疆及少数民族地区壁画墓在数量上几乎占有汉壁画墓的半壁江山,这是一个不能忽视的墓葬艺术现象,而学术界目前缺少整体性的关注。这一缺失,影响到对边疆及少数民族壁画墓贡献的认识,特别是两汉以下壁画墓的发展中,边疆及少数民族壁画墓作为一种类型对壁画墓发展的贡献目前极少有人涉及。汉以下,边疆及少数民族壁画墓数量多、高规格、艺术特征鲜明,是我国壁画墓发展不可或缺的一个重要内容。以下我们从壁画墓遗存出发,以对中原宗教文化的接受、新宗教文化元素的艺术表现、帝陵壁画墓的重要影响、壁画墓丧葬观念的回溯和世俗化气息的艺术表现等五个方面初步梳理边疆及少数民族壁画墓的宗教意义。

一、对中原宗教文化的接受

壁画墓是中原宗教文化土壤中产生的一种墓葬形式。两汉时期,与画像石墓相比,壁画墓并不普及,但是,汉以后壁画墓受到了少数民族统治阶层的欢迎。一直到元代,壁画墓都在边疆及少数民族地区普遍存在。

20 世纪初开始,壁画墓遗存进入现代考古学者的视野中,各个时代都有壁画墓发掘的考古成果。根据考古报告的数据统计,在已发现的壁画墓中,边疆及少数民族地区壁画墓占有比较大的比例。据统计,魏晋南北朝时

期壁画墓有 70 座左右,其中边疆及少数民族地区壁画墓有 50 座以上;隋唐五代时期壁画墓近 130 座,其中边疆及少数民族地区壁画墓近 20 座;宋代壁画墓有 120 座左右,其中壁画墓近 20 座,而同时期的辽代壁画墓有一百多座,金代壁画墓有 70 多座;元代少数民族政权入住中原,壁画墓数量仍然不少,有壁画墓 60 多座。^①从壁画墓数量看,同一时期边疆及少数民族壁画墓的比例一直是非常大的,而且墓主人阶层在宋之前是上移的趋势,说明边疆及少数民族统治者对体现中原宗教文化的壁画墓是积极接受的。这种积极的态度,对壁画墓的发展是有着积极促进的。比如,新形制的出现。北魏是汉以后壁画墓发展的第一个高潮时期,出现了仿建筑型石棺槨、石床等新墓葬艺术形式。石质葬具自古就有,《周易·系辞传下》记载:“古之葬者,厚衣以薪,葬之中野,不封不树,丧期无数。后世圣人,易之棺槨。”根据考古发掘,战国就有石质葬具,汉代出现了画像石棺,主要分布于四川、重庆地区的崖墓中。南北朝之前,石质葬具并不是中原地区的主流形制,但是汉地风格明显。所以,北魏石质葬具的普遍存在是鲜卑族汉化的一个结果。北魏类似殿堂式的石槨(或棺),类似于墓主人现实生活中寝殿,这也是汉代追求长生的风格特征。学术界的一种看法是,这种形制是受到两汉时期祠堂建筑的影响,例如山东长清孝堂山祠堂和金乡县“朱鲋祠堂”。^②

同时,在接受中原宗教文化的过程中,边疆及少数民族地区的墓葬风俗也在改变。辽代是我国壁画墓的又一个高峰,之后壁画墓就式微了,而辽代壁画墓的成就是建立在墓葬风俗学习中原宗教文化而改变的基础上的。从中原宗教文化的影响看,契丹族改变了不封不树的习俗而为封土入葬。此外,契丹墓葬原来有向东的习俗,到辽代后期则逐渐出现了向南、东南或西南的墓葬,这也是受到了汉人向南墓葬习俗的影响(也有认为这其中有佛教西方净土观念的影响,不过这也是汉地佛教的影响)。在壁画墓的题材上,辽代壁画墓接受了中原宗教文化的母题,如墓主人对生前生活状态的保留要求而大量出现了墓主人生前生活的备饮图、备茶图、备食图、出行图等,只是在这些题材的表现上融入或替换成了一些草原民族的元素和色彩。

二、新宗教文化元素的艺术表现

在边疆地区建立政权或入主中原的少数民族,他们都有着自己悠久的

^① 参见汪小洋《中国墓室绘画研究》,上海:上海大学出版社,2010年。

^② 郭建邦,《北魏宁懋石室线刻画》,北京:人民美术出版社,1987年,30页。

宗教文化源流,这些宗教文化丰富了中原宗教文化;同时,少数民族也将自己接受的新宗教文化带入中原。这些,都在壁画墓中有所表现。

佛教在东汉初进入中原地区,但是在墓葬这一宗教观念集中的地方,佛教并没有多大的影响,佛教留下的痕迹非常少,画像石中只有山东和四川的几座墓葬中有佛教图像出现,而壁画墓中则根本没有。这一情况在少数民族政权下的壁画墓中有了改变。北朝时期的北齐,由于最高统治者的支持,佛风炽热,特别是皇室上下笃信佛教,佛教元素开始在北齐墓室壁画中出现。比如北齐时期的徐显秀壁画墓,墓主人为北齐太尉、武安王。此墓为砖筑弧方顶单室墓,虽只有6米见方,但甬道和墓室均有保存完好的精美壁画。墓室四壁表现了墓主人生前出行、宴饮享乐的场面。北壁,正中的帷幔之下置有一榻,墓主人夫妇端坐榻上,他们衣着华丽,手持漆酒杯的,左右立侍着数十位乐师和仆佣。东西两壁,分别为男、女主人华盖出行的场面,熙熙攘攘,非常热闹。南壁则是颇有声势的仪仗队。这些墓主人的奢华和富贵日常生活之前的壁画墓中也有表现。但是,在每面壁画的上方,装饰着缤纷飞翔的莲花,这就是一个全新的氛围了。

也是北朝时期,北周的墓室壁画中还出现了特别的祆教壁画墓遗存,这些祆教的壁画墓是粟特人留下的,显得十分珍贵。比较重要的粟特人壁画墓有:2000年发掘的北周大象元年的安伽墓,^①位于西安市未央区大明宫乡炕底寨村;2003年发掘的北周大象二年的史君墓,^②位于西安市未央区大明宫乡井上村;2004年清理的北周天和六年的康业墓,^③位于西安市未央区大明宫乡炕底寨村,距离安伽墓很近。此外,根据郑岩等学者的研究,1971年山东青州出土的同类墓葬(北齐武平四年青州傅家村墓),^④与北周粟特人墓葬遥相呼应,可以并入同一祆教艺术体系。西安发掘的北周萨保安伽墓,时间为北周大象元年(579)的,墓主人安伽为粟特人,在北周曾担任同州萨保、大都督,同州萨保就是中央政府设立管理旅居内地的胡人和主持祆教祭祀的官职,安伽既是少数民族又是神职人员,所以此墓有描写胡人和祆教的图像。这些反映祆教的壁画墓现象,都是在少数民族政权下发生的。(图16-7)

① 陕西省考古研究所,《西安北郊北周安伽墓发掘简报》,《考古与文物》,2000年第6期。

② 西安市文物保护考古所,《西安北周凉州萨保史君墓发掘简报》,《文物》,2005年第3期。

③ 西安市文物保护考古所,《西安北周康业墓发掘简报》,《文物》,2008年第6期。

④ 参见郑岩《魏晋南北朝壁画墓研究》,北京:文物出版社,2002年,239页。

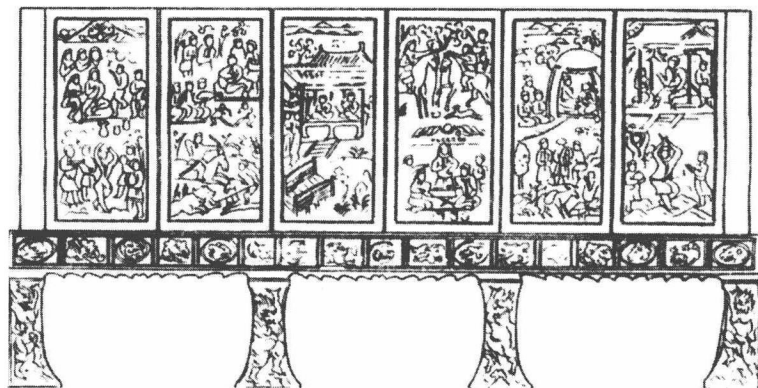


图 16-7 石棺床画像

陕西西安安伽墓 北周

三、帝陵壁画墓的重要影响

边疆及少数民族地区都有着自己的宗教文化,在墓葬建设上也有着自己的墓葬思想,但是在接触到中原宗教文化后,对壁画墓采取的都是积极接受的态度。这其中,壁画墓的上移有着重要的作用,即帝陵中出现了壁画墓,大大促进了壁画墓的发展。汉代的帝陵中目前没有壁画墓的,进入南北朝,帝陵中出现了壁画墓,而且这一现象南方与北方同时出现。北方建立强大政权的少数民族,都有着自己的墓葬观念,他们能够接受中原宗教文化的壁画墓,帝陵的影响不可忽视。

帝陵的壁画墓出现,根据考古材料可能是在东魏时期。在东魏都城邺城附近的河北磁县南部东西 20 公里、南北 15 公里的范围内,考古学者先后发掘了一百多座墓葬,考古界统称“北朝墓群”。北朝墓群的西南部为东魏皇陵,东北部为北齐皇陵。磁县湾漳村发掘了一大型壁画墓,封土直径 100 多米,墓葬总长 52 米,墓道两壁、墓室内壁保存有丰富而精美的壁画,此墓还出土 1 800 件彩绘陶俑。规模如此大,规格如此高,因此有学者推测此墓是北齐开国皇帝文宣帝高洋的墓,如果如此,高洋墓就是考古发掘中发现的第一个存在壁画的帝陵,这是一个说明壁画墓上移的最好证据。

壁画墓形制发展上,帝陵的出现带来了很大的影响。郑岩曾经撰文《“邺城规制”初论》,第一次提出了“邺城规制”这一概念,将以邺城为中心的东魏、北齐壁画墓视为代表“汉唐之间墓葬彩绘壁画发展的最高水平”。^①

^① 参见郑岩《魏晋南北朝壁画墓研究》,北京:文物出版社,2002 年,181—208 页。

他认为邺城规制下的壁画,在形制上的规制化、题材上的统一化、布局上的长卷化和叙事上的层次化等方面都有进步。其中,邺城地区壁画规制化特征突出,如墓门入口处的石雕武士、墓道前部的仪仗、墓壁中央坐帐下的墓主人夫妇的形象、墓顶的天文星象图以及四神兽等,都是经过了精心的设计。这样的规制化带来了布局上的突破,如娄叡墓壁画,其墓道两侧的壁画按水平方向分成三栏,分别描绘了出行和归来,每一栏均可以视作独立又相互联系的绘画长卷。“邺城壁画的同一化的题材和严整的布局是前所未有的”。^①

在壁画墓艺术表现上,帝陵的出现对当时优秀画家的吸引力大大增强。北齐娄叡墓壁画精美异常,从该墓发现起就有学者将其与北齐宫廷画家杨子华的画风联系。唐代张彦远《历代名画记》记载:“阎立本云:自像人以来,曲尽其妙,简易标美。多不可减,少不可踰,其唯子华乎?”娄叡壁画墓的壁画风格正是“简易标美”。作为宫廷画家,杨子华是有可能为娄叡墓作画的,《历代名画记》记载:“杨子华非有诏不得与外人画。”优秀画家的进入,必然大大提高了壁画墓的艺术水准。如此,北齐墓室壁画就可能出现了脱离民间美术范畴的趋势,转而从宫廷赞助,这对壁画墓的发展是一个巨大的促进。

四、壁画墓丧葬观念的回溯

两汉时期,边疆及少数民族地区出现了壁画墓的墓葬形式。两汉之后在各代少数民族政权那里,壁画墓得到发展,许多新的壁画墓内容出现并回溯而影响到中原地区壁画墓的发展。

以壁画墓的分布地为例,两汉时期,壁画墓是以侯王封地为前提。在边疆及少数民族地区,壁画墓则可以成为一个地区、一个家族的墓葬形式。比如,唐代新疆阿斯塔那地区家族墓葬区中出现壁画墓群。这个变化的习俗传入中原地区及中原政权的覆盖区。如北宋时期,福建尤溪及附近地区集中出现了带有家族墓葬形式的壁画墓群,与以往的壁画墓分布显然是有所不同。

再如,佛教信仰的影响。两汉时期,壁画墓中没有佛教信仰的图像。汉以后,少数民族政权的帝陵中开始出现了佛教信仰的图像,这一变化也影响到了中原汉地帝陵的壁画墓,各代帝陵中佛教的图像频繁出现,成为一个常

^① 参见郑岩《魏晋南北朝壁画墓研究》,北京:文物出版社,2002年,195页。

见的壁画题材。比如1953年,在荥阳清理发现的明代原武温穆王壁画墓,墓主人原武温穆王为明太祖第五子周定王的七世孙。此墓建于明万历三十五年(1607),为砖砌墓,墓室四壁和顶部绘有一套完整的佛教内容壁画,主题可能是以佛法超度亡灵。墓室北壁正中绘释迦牟尼说法图,壁龛上释迦牟尼结手而立于莲花座上,左右两侧立4只护法灵禽;东壁释迦牟尼坐在莲花台上,头顶一道光带盘旋升上天空,光带中有5人,下排左边第一人着帝王衣冠,应为男墓主人,第二人着王妃衣冠,似墓女主人,其余应是墓主人亡亲;西壁与东壁类似,释迦牟尼合掌而坐,中间绘有各种乐器;墓顶绘日月星辰,仙鹤8只。^①佛教图像如此完整进入墓室壁画,甚至是一套完整的科仪,前代并不多见,令人叹为观止。

五、世俗化气息的艺术表现

边疆及少数民族壁画墓在世俗化方面表现得比中原地区更加自觉,有自己的特色,提供了许多新的世俗化内容。

比如,金代壁画墓中的杂剧图。考古材料显示,金代山西地区的壁画墓中出现了大量的杂剧图。杂剧图图像不仅数量多,绘制精美,而且壁画上的叙事显得十分完整。如山西平定县西关村M1墓,墓室东壁绘有一幅杂剧图,叙事细致完整。画面最右处,一人穿系带长袍,立于鼓后,手握双槌正在给左侧四个化妆演出的人伴奏。画面左起,第一人头裹白巾,扎带前翘,眉眼间竖画一条墨痕,身穿系带袍,右手执竿,左手向身右侧指;第二人光头上勒一带,两侧翘起花头,上唇装饰两撇浓黑胡须,身穿白色窄袖衫,腰系带,下穿长,便鞋,右手握棒槌,左手伸食指,样子滑稽可笑;第三人侧身面向前二人,面相猥琐,眉眼间画竖黑线,嘴唇四周涂抹黑圈,身躯微躬,抱拳行礼;第四人头戴直脚幞头,穿宽袖长袍,双手捧笏站立,表情庄重。画面上人物配合默契,精致传神,观之令人忍俊不禁。^②据考证,正在表演的四人的角色分别是“末泥”、“副末”、“副净”、“装孤”,而旁边击鼓的角色被称为“把色”。此杂剧图叙事结构如此完整,杂剧演出现场的气息扑面而来,世俗化的叙事脉络清晰可辨。

再如,元代大都地区的壁画墓流行一种模式,即在墓室后壁绘有“山水画”或“屏风画”。在这些壁画墓中,无论是山水画还是屏风画,都是围绕棺

^① 郑州市博物馆,《荥阳二十里铺明代原武温穆王壁画墓》,《中原文物》,1984年第4期。

^② 山西省考古研究所等,《山西平定宋、金壁画墓简报》,《文物》,1996年第5期。

床排列开来的。据学者考证,这些山水图画是模仿主人起居之床的装饰。^①这种装饰,即是所谓的床档画。在北京门头沟斋堂壁画墓的墓室后部下方,围绕着棺床而画出的床档边框,也表明了山水画、屏风画作为床档画的功能。屏风画作为一种固定题材出现于墓室壁画中是在唐代,当时最流行的屏风画题材为“树下老人图”和“树下仕女图”题材。其形制是大多置于墓室内四壁、棺床上方,采用框格的形式表现一个连续的故事,一般为八幅,少数有六幅和四幅。对于唐代的屏风画,学者们注意的是象征性:“高士图绘于屏风状的框格中,煌煌穆穆地围绕在死者的周围,形成一个近乎密闭的空间,似乎是死者馆外的又一层包装,其意义并不在于表现人物的容止或思想,而有另外的象征意义。”^②而在元代,这样的屏风画与日常生活联系得更加紧密,屏风画更注重的是一种功能,世俗化的气息弥漫画面。

① 冯恩学,《北京斋堂壁画墓的时代》,《北方文物》,1997年第4期。

② 郑岩,《魏晋南北朝壁画墓研究》,北京:文物出版社,2002年,130页。

第十七章 汉墓壁画的历史贡献

作为汉代墓葬绘画的主要形式,汉墓壁画不仅满足了汉代中上贵族阶层对另一个世界的想象,也为后代墓葬绘画乃至墓葬建设产生了巨大的影响。在我国两千年的封建社会发展过程中,人们一直将墓葬建设作为一个大事情,而且主流社会特别关注,除了曹魏时期提过薄葬外,历代都是厚葬成风。厚葬活动中,一方面,中上贵族阶层想象着另一个世界的富贵荣华;另一方面,现实世界的等级制度、忠孝伦理,甚至是权势炫耀也直接进入到墓葬活动中,表现出主流社会的优越感和自觉的维护心理。墓葬建设中,最能够形象表现主流社会思想的方式就是墓葬绘画,汉墓壁画在这方面作出了一个高起点的开端。

第一节 墓葬制度的特征与发展

汉墓壁画依附于壁画墓,也就是说墓葬建设是墓葬壁画的载体。维护这个载体的客观机制,是墓葬制度。没有历代墓葬制度的支持,墓葬壁画也无从谈起,墓葬壁画乃至墓葬绘画都是在墓葬制度的维护下发展的,汉墓壁画的贡献就是在这个过程的起点上产生了优秀作品。所以,认识汉墓壁画的成就、认识我国墓葬绘画的成就,就应当首先梳理历代墓葬制度的发展。

墓葬制度是国家宗教对丧葬活动的具体规定。墓葬在我国封建社会是一个普遍存在的社会活动,它是在丧葬观念指导下进行的丧葬行为,是一种宗教信仰的表现,我国主流社会丧葬观念表现的是国家宗教的内容。从相关文献和墓葬遗存看,墓葬建设直观地反映了等级制度内容,形成了历代沿用的墓葬制度。这个制度在汉代开始明晰,如前所引的《晋书·索马琳传》记载:“汉天子即位一年而为陵,天下贡献三分之一,一供宗庙,一供宾客,一充山陵。”汉墓壁画产生于我国丧葬观念形成初期,对等级制度的反映、丧葬

制度的反映,都有着开启性的贡献。

李德善、郭德维的《中国墓葬建筑文化》在我国墓葬制度的发展研究上用力极深,他们将我国墓葬制度的发展时期划分为5个时期,即原始社会墓葬时期、商至西汉墓葬时期、东汉至魏晋南北朝墓葬时期、隋唐宋墓葬时期和元明清墓葬时期。我们认同他们的观点,但是,汉代是我国墓葬形制从竖穴墓向横穴墓转移的时期,这在我国墓葬发展史上是划时代的大事,这个转移在西汉就已经开始并在东汉得到普及,所以我们将西汉的墓葬纳入东汉魏晋南北朝时期。

同时,从我们研究墓室绘画的角度看,有以下的具体考虑:其一,汉代至魏晋南北朝时期,是我国墓室壁画发展的兴盛期。这一时期,壁画在各地的墓室里都有运用,形式也多样,有画像石、画像砖、线刻画和彩绘壁画等,墓室壁画描写的主要内容是墓葬建设者关于另一个世界的想象和安排,丧葬观念中含有强大的虚拟成分,壁画墓的建设者中有中上贵族阶层,也有富庶的平民。这一时期后期,壁画墓建设者的阶层有上移的趋势,壁画墓的代表多为皇室成员。其二,隋唐五代宋时期,是我国墓室绘画继续发展的时期。这一时期,墓室绘画以彩绘壁画最为精彩,丧葬观念中世俗的内容已经蔓延开来,绘画墓的建设者主要是中上贵族阶层。其三,元明清时期,是我国墓室绘画的式微期。墓葬建设者将注意力更多的放在了随葬品上,他们需要的是直接的财富,象征意义的墓室绘画不再受到特别的关注。

因此,从我国皇权制度的发展、墓室考古的发掘成果和墓室绘画的发展看,我们将中国墓室绘画的发展定为三个时期,即汉魏晋南北朝时期、隋唐五代宋时期和元明清时期。这样的分期主要是对中原墓葬遗存而划分的,各代的少数民族和边塞地区的墓室绘画常常有着自己的鲜明特点。

1. 汉魏晋南北朝时期

对于我国墓葬制度发展的研究,目前成果最多的课题就是对这一时期墓葬制度,特别是汉代墓葬制度的研究,这也从另一个方面说明汉代墓葬制度对我国墓葬制度发展所具有的重要性和巨大贡献。

汉代的丧葬观念是厚葬,厚葬风行于全社会的各个阶层。扬雄在《法言·君子》里说:“有生必有死,有始必有终,自然之道也。”其他思想家杨王孙、王充等也多有反对厚葬的观点,但是在汉代,他们的薄葬声音被“谓死如生”的厚葬思想完全淹没了,因为皇权制度已经开了厚葬风气,厚葬是等级制度的体现。《后汉书·礼仪志》记载:“天子即位明年,将作大匠营陵地,用地七顷,方中用地一顷。深十三丈,堂坛高三丈,坟高十二丈。武帝坟高

二十丈。明中高一丈七尺,四周十丈,内梓棺,黄肠题凑,以次百官藏毕。其设四通门,容大车六马。皆藏之内方。外陟车石。外方立,先闭剑户,户设夜龙,伏弩,设伏火。已营陵,余地为后陵。余地为婕妤以下,次赐亲属功臣。”皇帝如此,天下臣民就都向上看齐了,并且有了相应的制度。墓地营建有等级规定,“列侯坟高四丈,关内以下至庶人各有差”(《周礼·春官·冢人》郑注)。棺槨也有等级,天子之棺特别大,臣下次之,一般平民用小棺,再困难者则以席卷尸。又,《后汉书·礼仪志》记载:“东汉诸侯王、列侯、始封贵人、公主薨,皆令赠印玺、玉柙银缕。大贵人、长公主,铜缕。诸侯王、贵人、公主、公、特进赠器,官中二十四物。使者治丧,柏槨。诸侯王、公主、贵人皆樟棺,洞朱,云气画。公,特进樟棺黑漆。中二千石以下坎侯漆。”关于随葬的明器,也有因为等级而来的具体安排。《皇览》记载:“汉家之葬,方中百步,已穿筑为方城。其中开四门,四通,足放六马,然后错浑杂物,扞漆绘绮金宝米谷,及埋;车马虎豹禽兽。”皇权制度鼓励厚葬却不容易控制住具体的厚葬行为,厚葬之风中等级制度常常遭到破坏,僭越事件就时有发生,大多数并没有受到处罚,但也有因厚葬“葬过律”而得罪的。《史记·高祖功臣侯年表》记载:“武原侯卫不害葬过律夺国。”

魏晋南北朝时期,因为曹氏父子倡导薄葬,这一时期厚葬风气有所减弱,相应的墓葬制度也就不那么具体了,比如南北朝时期对明器就没有明确的规定。

2. 隋唐五代宋时期

唐代是我国文明史上的又一个伟大王朝,强盛国势下,厚葬之风又起。《旧唐书》记载了前后修建40年的高宗、武则天合葬的乾陵:“乾陵玄宫,其门以石闭塞,其石缝隙铸铁,以固其中。”《长安志》记载,太宗昭陵和宣帝贞陵周围60公里,最先的献陵周围也有10公里。帝陵如此,皇权制度下的各阶层都有了自己的规定。唐代帝陵有两种形式:一是平地起陵,多为方形覆斗式;一是依山为陵。陵地的范围和高度是帝陵建设的两个主要指标,各阶层的墓葬建设也以这两个指标为指导。《唐会要·葬》对一品到六品各级官员及庶人墓地的墓地范围、坟丘高度都有记载,其中一品官员的墓地范围可达方90步至70步、坟丘高1丈8至1丈6,而六品官员的墓地范围则为方20步、坟丘高8尺。对于葬具,《通典·礼》记载:“大唐制,诸葬不得以石为棺槨及石室,其棺槨皆不得周镂彩画,施户牖栏槛,棺内又不得有金宝珠玉。”即有石槨者,皆为特殊墓葬。对于随葬品,《唐会要·葬》记载:唐代三品以上,明器90件;五品以上,明器60件;九品以上,明器40件;同时,这些

明器要求使用瓦木,四神不能超1尺,其余偶人不能超7寸。同时,唐代自乾陵始就有了在帝陵前配置石像生的形制,各品官员自然也有配置,但有等级区别。《通典》记载:“石兽三品以上六事,五品以上四事。”六事为石人、石虎、石羊各1对,四事为石人、石羊各1对。另外,还对墓碑有依据等级而设置的规定。在墓葬建设的过程中,围绕着等级制度的内容俯拾皆是。

宋代是我国历史上的积弱王朝,但是宋代的文明进步并不弱于历史上的其他朝代,甚至有着更辉煌的成就。墓葬制度上,宋基本沿用唐制,帝陵、后陵也以方形覆斗式陵为贵。《宋会要辑稿》记载,一品官员的墓地范围是方90步、坟丘高1丈8尺,六品以下方20步、坟丘高8尺,与唐代基本一样。葬具上宋依唐制,石椁是一般臣民不能使用的,《宋史·礼二十七·凶礼三》记载:“诸葬不得以石为棺椁及石室,其棺椁皆不得雕镂彩画,施户牖槛栏,棺内不得藏金宝珠玉。”随葬明器,宋代有明确规定,《宋史·礼二十八·凶礼四》记载:“五品六品常参官,明器三十事,共置八床;七品常参官,明器二十事,置六床;六品以下京官及校检,试官,明器十五事,置五床;庶人明器十二事,置二床。”

3. 元明清时期

我国历史上,元代为第一个少数民族大帝国政权,入住中原后基本沿用前制,随后的明清,则是封建制度最细致的时期。《明会典》和《清会典》中,都有各品官员墓地范围、坟丘高度和陵墓围墙方面的具体规定。明代,因有强调恢复、传承中原文化传统的意味,朱氏王朝的规定常常繁复。明正統十三年规定:亲王茔地50亩,郡王茔地30亩,郡王子茔地20亩,郡主、县主茔地10亩。对石像生,帝陵之外规定:公、侯、一品、二品官配置石望柱、石虎、石羊、石马、石人、文臣、武臣各1对,三品官配置石望柱、石虎、石羊、石马各1对,四品官配置石望柱、石虎、石马各1对,五品官配置石望柱、石羊、石马各1对,六品官以下不准配置石刻像。对各品官墓碑,从碑首形状、碑首高度、碑身高度、碑宽及龟趺高度都有细致的规定。清基本沿用明制。关于随葬品,《明史·礼十四·凶礼三》记载了洪武五年的诏定丧葬制度:公、侯九十事,一品、二品八十事,三品、四品七十事,五品六十事,六品、七品三十事,八品、九品二十事,士、庶人一事。清代提出“明器则从俗”(《清史稿·礼十二》),深层次原因是为减少与汉人的矛盾而没有具体的规定。

我国各代的墓葬制度,是在皇权制度下确立的,其中虽然有边远少数民族的影响、各地地域文化的影响以及特定风俗的影响等,但是作为皇权制度的一个组成部分,在主流社会中实施的墓葬制度反映的还是维护政治政权

基础的等级制度,是现实生活中依靠等级制度维护自身利益的统治阶级集团的一种终极关怀行为。当这些内容进入墓葬建设之中后,就转化为国家宗教的艺术表现。汉代,国家宗教通过墓室壁画的艺术形式表现出来,主流社会也乐于运用这样的形式来表现。汉壁画墓目前发掘的有 60 多座,说明当时墓室壁画是受到主流社会欢迎的,特别是东汉的政治中心洛阳,集中了大部分已经发掘的壁画墓,皇权影响非常明显。一言以蔽之,汉墓壁画得益于墓葬制度,汉墓壁画也确立了反映国家宗教的这种艺术形式。

第二节 国家宗教图像体系的发展

墓葬壁画得到墓葬制度的支持而具有国家宗教的属性,同时墓葬壁画也从自己的图像体系上反映国家宗教的影响。这一特征,在汉墓壁画发展中形成的。汉人追求长生,在墓葬建设中热情地经营着另一个世界。以往人们往往从升仙角度来认识汉人长生热情的,比如汉画像石中西王母图像的普遍存在,但是当我们发现汉墓壁画中缺少西王母图像后,就应当重新审视升仙的内容了。在汉墓壁画中,墓主人是以国家宗教的内容来营造另一个世界的,主流社会中的神话人物、社会地位、富裕生活等,都是另一个世界的生活画面。以往这些画面被认为是世俗化的表现,其实也是主流社会生活的移植,是国家宗教进入另一个世界的过程和结果的叙事。我们之前专门讨论了秦帝国国家宗教的影响,秦始皇以大一统帝国的气概为自己营造陵墓,一改过去的畏惧态度而以自己的主观愿望来实现终极关怀,这也影响到主流社会对另一个世界的态度,人们想到、也敢于按照自己的意志去营造另一个世界。汉墓壁画如此,因此而有了相应的图像体系,即参照中上贵族阶层生活而构图的天界图像体系。这个图像体系中,仙的气氛稀薄,浓郁的是国家宗教的气息,最直观的表现是缺少西王母,仙人也比较少,相反,图像系统中多是传统神话人物和主流社会的生活物象。这一点,我们可以从之后的墓葬壁画中得到论证。以下我们以历史上墓葬壁画比较突出的南朝、北朝、唐代和宋代的壁画墓来梳理。

南朝墓葬壁画。南朝墓葬的分布主要在两区域比较集中,一是当时的政治中心建邺一带,以东吴和东晋的贵族墓葬为主;一是江苏丹阳一代,以齐梁时期墓葬为主,这里也属于当时政治中心地区之内。这一时期最流行的题材就是“竹林七贤与荣启期”,在南京、丹阳的很多大型墓葬中都有出

土。“竹林七贤”反映的是魏晋风度,完全是主流社会士人的人生态度。虽然当时的士人与司马王朝有矛盾,但是他们只是与当朝政权冲突而与传统并没有多少矛盾,“竹林七贤”是主流社会的图像。

北朝墓葬壁画。北朝是我国壁画墓的又一个高峰时期,壁画墓不仅数量多,而且规格高,特别是皇族大墓增加,这对墓葬壁画的发展是十分有利的条件。之后,各代都有一定数量的皇室大墓出现,墓葬壁画有了—个稳定的高规格载体。从墓葬形制上看,郑岩《“邺城规制”初论》提出了“邺城规制”,将以邺城为中心的东魏、北齐壁画墓视为代表“汉唐之间墓葬彩绘壁画发展的最高水平”。^①这一规制下的壁画特征具有以下几个特点:形制的规制化、题材的统一化、布局的长卷化和叙事的层次化。邺城地区壁画呈现出明显的规制化,如墓门入口处的石雕武士、墓道前部的仪仗、墓壁中央坐帐下的墓主人夫妇的形象、墓顶的天文星象图以及四神兽等,一切都是按照一个几乎程式化了的设计来安排。其布局也有规矩,以娄叟墓壁画为例,其墓道两侧的壁画按水平方向分成三栏,分别描绘了出行和归来,每一栏均可以视作独立又相互联系的绘画长卷。郑岩的结论是:“邺城壁画的同一化的题材和严整的布局是前所未有的。”^②我们认为,这正是国家宗教等级制度的体现。也因此,天界题材的作品要大大多于升仙题材的作品。以徐显秀墓壁画为例,该墓为砖筑弧方顶单室墓,虽只有6米见方,但甬道和墓室均有保存完好的精美壁画,墓室四壁表现的是墓主人生前出行、宴饮享乐的场面。在北壁正中,帷幔之下置有一榻,榻上端坐着身着华丽服装、手持漆酒杯的墓主人夫妇,两人之间摆放着琳琅满目的精美佳肴。主人左右侍立着数十位乐师和仆佣,各司其职。有人怀抱琵琶,似在引吭高歌;有人手执箜篌,正在弹拨。西东两壁则分别是男、女主人华盖出行的场面,熙熙攘攘,非常热闹。南壁则是仪仗队,是出行图的范式。这些壁画将北齐太尉、武安王徐显秀的日常生活写实性地描绘出来,给人以一种极其奢华和富贵的感觉,天界的图像体系非常清晰。再有,此期墓葬壁画不仅继承了汉墓壁画出行图的题材,而孝文帝汉化的政治改革也在墓室壁画中体现出来,墓葬中普遍存在反映儒家思想的孝子、烈女、忠臣和圣贤等图像,这些都是典型的国家宗教图像。因为皇室大墓的大量出现,所以国家宗教在形制上的影响更加突出,这是北朝墓葬壁画的特征。(图17-1)

① 郑岩,《魏晋南北朝壁画墓研究》,北京:文物出版社,2002年,181—208页。

② 同上,195页。

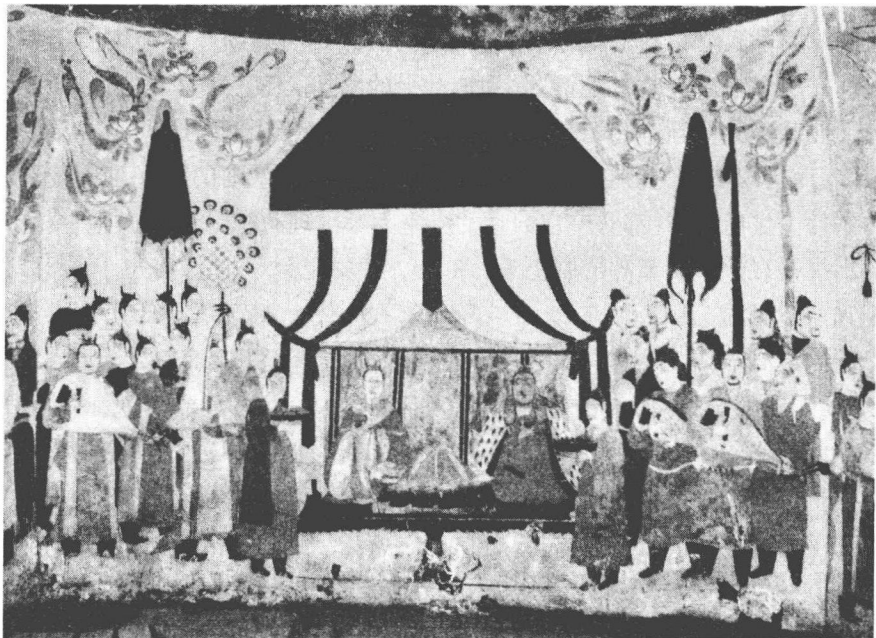


图 17-1 墓主夫妇宴乐图

山西太原徐显秀墓 北齐

隋唐五代墓葬壁画。隋代时间短暂,基本是沿袭北朝墓葬壁画的风格。唐代墓葬约有百分之八十集中在京畿地区。由于墓主人一般为中上贵族,加之在京城文化辐射范围之内,所以形成了一套严格规范、时代特征鲜明的墓葬礼仪制度,这一墓葬制度主要表现为墓室结构和壁画配置方式的统一。李小明《唐代墓室壁画研究》中将这一现象概括为“初唐京畿模式”。^① 京畿地区墓葬壁画中,有两类图像,一类是世俗图像,一类是非世俗图像。世俗图像表现为皇室贵族府邸内外的现实性图像,墓主人荣华富贵的生前生活;非世俗图像主要描述的是宇宙天象和神瑞图像。这两类题材结合在一起,很像西汉永城梁王墓壁画中“鱼妇图”的构图。“渔妇图”是龙中含鱼而将天界变成仙界,京畿地区墓葬壁画亦此,将现实题材加上些仙界色彩就构成另一个世界了。当然,这个世界里强调的内容是中上贵族阶层的生活,即国家宗教的内容。比如仪仗图的强调,仪仗是皇权的表现,等级制度的表现。《封氏闻见记》记载:“天子出入,则案次导从,故谓之卤簿。”唐代大墓中都着力表现仪仗图像。懿德太子墓中的仪卫图在唐墓中属于规模最大的,在

^① 参见李小明《唐代墓室壁画研究》,山西人民美术出版社,2005年。

墓室的东、西墓道描绘着两行仪仗队即将出城门的景象,这两行队伍由代表着方位的青龙和白虎引导。仪仗队由三部分组成,分别是骑卫队、步行卫队和车队。骑卫队有将近 30 人,分为五组,每组的 5 人。卫士们手持旌旗,行队整齐,向城门迈进。步行仪卫有约 100 人,分别分布在东壁和西壁,每壁又分为 6 组,每组少的 6 人,多的则达 10 人。位于骑卫队和步行卫队之后的是车队,总共有三驾马车,每驾车由一匹马驾,每辆车有三个马夫。也正是因为仪仗的规模,我们可以确定懿德太子墓是唐壁画墓里地位最高的。再如门庭仪卫列戟图,这也是唐壁画墓中普遍表现的题材。图像主要分两个部分,一部分是门庭仪卫图,一部分是列戟图。出现门庭仪卫图像的墓有贺若厥墓、李寿墓、长乐公主墓、郑仁泰墓、新城长公主墓。盛唐之后,头戴介帻、双手拿仪刀的武士形象已经不多见了,多数壁画墓中的门庭武士都是穿着当时唐代流行的服饰,头戴幘头,身穿圆领袍,腰持横刀、胡禄、弓等。其他如伎乐图、内侍图等,都是上流社会的生活场景。以往学者关注现实生活的反映,其实这些图像中体现着等级制度的细节,墓主人强调的就是国家宗教信仰。唐代京畿地区之外的重要壁画墓集中地是山西地区。山西地区的壁画墓在等级和规模上无法同京畿地区的大墓相比,墓主人的身份普遍较低,所以墓葬结构不如京畿地区的宏大,在国家宗教的表现上也就缺少底气,也因此多了其他内容,如受到佛教艺术的影响,图像系统中表现出装饰性特征,这在京畿地区是很少见到的。因为这一时期壁画墓集中于京畿地区,所以唐代墓葬壁画中仪仗题材流行,这是对汉墓壁画中出行图的一个发展。

宋代墓葬壁画。宋墓壁画共发现 80 余座,其中 30 多座是 20 世纪 90 年代以后发现的。宋代墓葬壁画图像系统的特点是神灵题材逐渐减少,宋代积弱,皇权也就缺少了思想意识上的控制力,世俗的题材开始增多,体现出人们对于现实生活的迷恋。但是,宋代最流行的孝子图还是与国家宗教密切联系的。从东汉开始,孝子故事一直是墓葬艺术装饰上的常用题材。隋唐时期,由于儒家孝道思想和佛教思想结合,在佛教石窟寺中出现了报恩经变等内容的图像,也可以看作是孝子图的演绎。到了宋代,表现形式上出现了带有故事情节的“二十四孝”图像。宋代墓室壁画中,孝子图像的人物题材主要有舜、闵子骞、老莱子、闪子、孙元觉、丁兰、江革、郭巨、董永、蔡顺、王裒、赵孝、姜诗、鲍出、孟宗、王祥、田真、王武子、刘明达等。这些人物中的绝大多数的人物事迹都有文献记载,如《父母恩重经》、《孝子传》、《古贤集》、《故园鉴大师二十四孝押座文》、《咏孝经诗》等文献中都有以上人物

的类似记载。^① 孝子图中,比较有代表性的是荥阳司村宋墓。距基底 1.6 米有用红色、黄色、赭色和黑色几种颜色连续绘制的彩绘壁画,每面三组,其中一面是四组,共十九组,均书有某某“行孝”榜题。南壁有元觉(原谷)、姜诗、睽子,西南壁有老莱子、田真、韩柏榆,西北壁有董永、舜子、鲍山,北壁有曾参、闵子骞、王祥,东北壁有孟孝宗、丁兰、鲁义姑、刘殷,东南壁有陆绩、郭巨、王武。^② 孝子图像充实着所有画壁,墓室几乎成了孝子图像的陈列。宋代孝行图的大量出现,主要原因在于国家政权的需要。统治者利用孝道思想加强统治,强调了“孝”的政治作用,对民间的孝义行为也多多褒奖。宋代失去了国家宗教的强势基础,但是国家宗教的控制意识还是没有放松,宋代墓葬壁画中流行孝子图就是对这一历史背景的反映。(图 17-2)

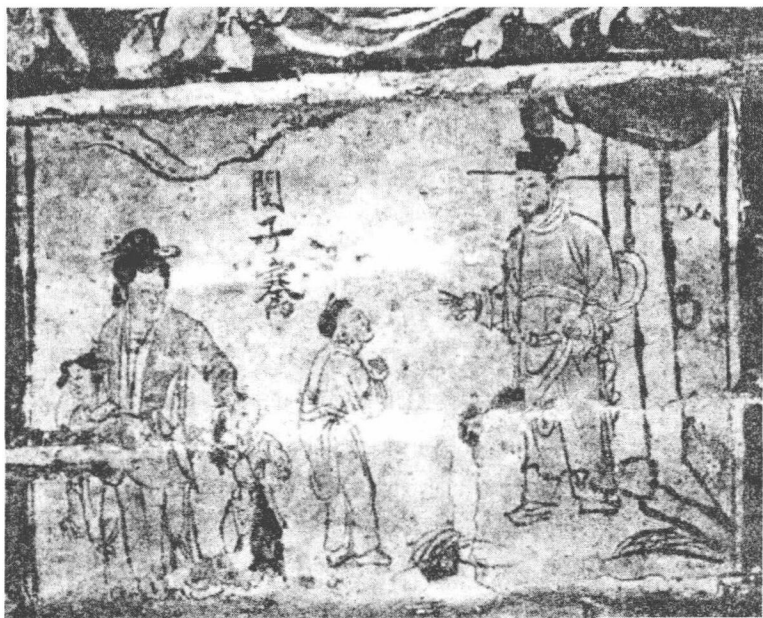


图 17-2 闵子骞图

山西屯留宋村金代壁画墓 金代

宋代之后,蒙古族入住中原,传统的丧葬观念受到冲击。之后,明代壁画墓的式微,壁画大墓消失,墓葬壁画中的国家宗教也就无从谈起了。

在已有的墓葬壁画研究成果中,学术界形成共识的是墓葬壁画中世俗

① 魏文斌、唐晓军、师彦灵,《甘肃宋金墓“二十四孝”图与敦煌遗书〈孝子传〉》,《敦煌研究》,1998 年第 3 期。

② 郑州市博物馆,《荥阳司村宋代壁画墓发掘简报》,《中原文物》,1982 年第 4 期。

化气息日益增加,但是我们认为,墓主人升仙的要求是不会降低的,是天界与仙界的同构满足了墓主人的升仙要求,而且从墓葬遗存看,汉以下壁画墓中大墓不少,墓主人大都是中上贵族阶层,他们所要做的还是与汉代壁画墓墓主人所做的一样,即把此岸的拥有带入彼岸,壁画墓的图像体系也就是对天界的描述,即天界图像体系。

第三节 宗教美术结构上的贡献

司马迁写《史记》时给自己提出了这样的要求:“究天人之迹,通古今之变。”对史家而言,这已经是一个近乎于极至的要求了,而《史记》实际取得的史学成就和产生的历史影响,又远远超过了司马迁的期望。司马迁何以能够做出这样伟大的贡献?种种原因之中最重要的就是他所依托的时代,他处于大汉帝国时期,是汉王朝为他提供了“一览众山小”的豪气和底气。从中国历史发展的角度看,由于秦王朝的短暂,中央集权的完善是在汉代;由于汉武帝“独尊儒术”政策的确立,中国封建王朝自此而有了明确的统治思想;由于汉帝国的强盛国势,中国的政治地域版图在汉代就已经有了辽阔的轮廓。在中国历代封建帝国中,汉王朝对前代的承接和之后的开启都有着特别突出的贡献。处于这样一个时代,不惟史学收益,汉代的宗教发展也因此而得到了特别的意义。这一背景下,国家宗教影响下的汉墓壁画对后代墓葬壁画的发展有着特殊的贡献。这一贡献就是:对我国宗教美术结构上的贡献。

我们认为,宗教美术是在宗教信仰指导下的艺术创作活动,宗教美术的创作形式、创作题材、创作人员等,都是与一定的宗教信仰指导相关。我国的宗教信仰,道教和佛教是明确的,道教为土生大教,佛教为外来大教。两教之外,儒教与民间俗教还存在争议。对于儒教,因为缺少基督教、佛教那样的传教团体而存在争议。我们认为,这样的争议与东方宗教的结构有关。汉武帝独尊儒术后,中央集权的国家政权始终将儒教思想作为统治思想,维持儒家思想的方式是儒学的神圣化,而且神圣化的趋势越来越明确。如此,国家宗教的概念是可以明确的了,与之相对应的是国家宗教美术。民间俗教其实也是一个因为东西方宗教概念上的分歧而产生的问题。我国历史上民间有大量的宗教现象存在,将它们视而不见显然也是不合理的。如此,我们认为可以以民间宗教而概括。其实,这些宗教现象都是宗教发展的内容,

只是它们的形态有所区别而已。因此,我们这样认识我国的宗教美术结构,即我国宗教美术是由国家宗教美术、道教美术、本土化佛教美术和民间宗教美术四部分组成的,它们接受着不同的宗教信仰指导而留下了主题、题材、表现形式有所区别的宗教美术作品,同时,它们整体上又是与世俗美术有着另外一个面貌。

国家宗教美术是在以儒家思想为核心的国家宗教指导下展开的美术创作活动,这些创作活动得到了国家政权的支持,也反映了国家政权的宗教内容。因为存在着儒教是否存在的争议,这方面当代学者关注不多。其实在我国历史发展中,这方面的材料还是挺多的,许多宗教美术现象都可以说明国家宗教的影响。比如我国各地有许多庙宇,供奉的并非道教神仙或佛国菩萨,而是国家宗教宣传的历史人物。《畿辅通志·帝制记》记载康熙四十年修建儒学圣人朱熹庙宇的活动:“朱子祠,在观音岩旁,祀宋朱文公。康熙四十年,郡人黄瑶林建。乾隆二十二年,子守修,额‘漱经堂’于祠右。嘉庆十六年,邑人刘照重修。”《康熙杭州府志》记载明世宗嘉靖十五年修建忠臣贤相庙宇的活动:“重修东平忠靖王庙 东平忠靖王庙在秀义房为唐睢阳刺史,张巡祠,宋建炎二年建,明洪武三十年修葺布政使王钝为记嘉靖十五年重修。”又记,明神宗万历八年:“重修杭州府忠清庙 忠清庙俗名伍公庙,在吴山之椒,吴人怜行人伍员之忠为立祠,……宋嘉熙七年重修庙宇……正统十四年重修万历八年重建。”《清一统志》记载明武宗正德十年修建抗金英雄岳飞庙宇的活动:“重建湖北武昌府江夏县岳忠武王庙,岳忠武王庙……县东五里旌忠坊,府志宋乾道六年建庙于鄂赐今额,嘉定中追封鄂王,明正德十年布政使周季凤即旧将臺驿址,重建大学士杨廷和记之。”被历代不断加封的关羽也有许多庙宇,《大同县志》记载,康熙三十二年:“关帝庙,在鼓楼东街,创建无考。元泰定间勅降封号,紫石小碣今不存,明景泰、嘉靖、隆庆、万历间相继增修,俱有碑记。国朝康熙三十二年重修。乾隆二年知府屠嘉正、知县李柏猷增建飨殿。三十八年知府吴辅宏、知县虔礼宝重修。壁间有明巡抚翟鹏谒庙诗碣,道光九年重修。”这些普遍修建的庙宇,或雕塑,或壁画,描写的都是国家宗教的内容,先贤形象与庙宇中进行的膜拜活动组成了完整的宗教仪式活动,并且是在政府官员主持下进行的,与我国各地的寺庙里的活动也没有什么区别了。

道教美术是在道教信仰指导下进行的美术创作活动,接受道教仪式、仪轨的指导,一般存在于宫观、石窟之中。道教美术的投入也很大,信徒的热情都表现在对神像的膜拜中。《资治通鉴》记载,后晋天福四年:“闽主用道

土谭守宵、陈守元言,作三清殿于禁中,以黄金数千斤铸宝皇大帝、天尊、老君像,昼夜作乐,焚香祷祀求神丹,政无大小皆林兴传宝皇以决之。”这次“黄金数千斤”,实在是不小的修建活动。从历代史料看,信徒这样的活动非常频繁。

佛教美术是外来宗教信仰支持的宗教美术,但是因为佛教本土化进行得彻底,所以传播佛教的佛教美术发展迅速,天下名山僧占多,本土化的佛教美术成为我国宗教美术的半壁江山。《重修宝顶山圣寿寺碑》记载:“宋高宗绍兴二十九年七月有四日,有曰赵智凤者,命工首建圣寿本尊殿,因名其山曰‘宝顶’。发宏誓愿,普施法水,息灾捍患,远近莫不皈依。山之前岩后洞,琢诸佛像,建无量功德。”这样的传教事迹各代都有发生。

民间宗教美术是最接近世俗生活的宗教美术类型了,它表现的神灵就是我们身边的神话传说人物。我国自古就有“淫祀”之说,民俗神、地域神、行业神无所不有,但民间宗教也因此显得庞杂。《日下旧闻考》记载,明神宗万历八年通州修建佑民观:“重修顺天府通州里而泗佑民观:里二泗张家湾,有佑民观,中建皇阁醮坛,塑河神像,嘉靖十四年,道士周从善乞宫观名,赐今额,名其阁曰锡禧,万历十年,灵壁侯汤世隆复新之。”此观所塑河神,就是祈祷他庇护流域地区的百姓。明清之际,我国东南沿海流行修建娘娘庙,就是因为民俗而产生的地域性宗教建筑,甚至引起统治者的重视。《神宗实录》记载:“四月,建顺天府涿州娘娘庙:万历二年四月戊午,司礼监太监冯保等传奉圣谕,圣母发银三千两兴工部修建涿州娘娘庙。”

我国宗教美术有一个现象,就是儒释道美术常常合一,三教合窟是普遍的现象,娘娘庙里出现观音像、儒学人物也是常见的。宗教美术作者也常常三教皆长。唐代被称为“神品上”的吴道子:“凡画人物、佛像、神鬼、禽兽、山水、台殿、草木皆冠绝于世,国朝第一。”(《唐朝名画录》)一般的画家也是这样,如《宋朝名画评》记载:“龙章,字公绚,京兆(今陕西西安)人,善画虎及佛道人物,应诏画玉皇等像;塑白茅寺五百罗汉像(在河南辉县)。”

可是,在我国宗教美术结构中,国家宗教美术常常被现代学者忽视,因为这些美术活动所表现的终极关怀常常与统治阶级的意志相一致,如孔庙的修建,岳庙的修建,等等。但是,当这些内容进入到墓葬建设中之后,这些美术作品的宗教属性还能被忽视吗?所以,从我国宗教发展看,国家宗教美术中的墓葬美术有着特别的意义。墓葬美术受到我国传统魂魄信仰的指导,在进入封建社会后,大一统的中央集权又为其注入了长生信仰、等级制度等内容。如果从文献等角度对我国国家宗教的存在存在疑虑的话,那么

从墓葬美术遗存看,国家宗教的形态是存在的。汉墓壁画就可以说明这个问题。首先,墓葬壁画的载体是宗教化的。汉墓壁画存在于墓室之中,是为墓主人到另一个世界而描绘的。墓室是彼岸,但是墓葬建设者将它作为此岸来营造,现实生活的居室、现实生活的等级都要表现出来,墓室已经成为终极关怀的载体,是宗教化的建筑结构。其次,墓葬壁画的主题是宗教化的。汉墓壁画表现的都是墓主人向另一个世界去的期待,他们想象着离开这个世界只是生命形式的转化而不是生命的消失,所以此岸的所有拥有都要带去,都可以带去,所谓“死既长生”,这个主题显然是宗教性的。再次,墓葬壁画的题材是宗教化的。因为墓主人走去的是彼岸,所以即使是现实生活中的题材,那也是对另一个世界的反映。有时,有传统神灵、仙人物象等在画面中表现象征意义;有时,虽然没有象征性符号,但是墓室本体提供了象征性的结构,如墓门、墓顶等。我国墓葬美术是厚葬之风的产物,壁画墓更是中上贵族阶层的厚葬之物,而支持厚葬活动的是国家宗教,因此墓葬美术完全可以说明国家宗教的存在意义。

从我国宗教美术发展看,墓葬美术也有着自己独特的贡献,当然,这些贡献在墓葬壁画上得到集中的反映。

首先,墓葬美术是我国宗教美术中最纯粹的本土宗教美术。佛教美术是外来的宗教美术,本土化并不能消除外来文化的痕迹。道教美术是本土宗教美术,但是大量接受佛教美术的影响,比如道教石窟就是在佛教石窟的影响下产生的,再如佛道合窟等现象都已经不是纯粹的本土化宗教美术了。而墓葬美术没有这种现象,墓葬壁画中很少出现佛教图像,即使是在佛风炽热的南北朝时期,我们看到了出行图对佛教礼佛图的影响,却也没有在墓葬壁画中看到佛教图像的增多。佛教图像是零星出现的,位置也不重要。墓葬美术的这个特征,与地面上本土宗教美术的特征完全是两个面貌。这个特征对我国宗教美术发展的影响和意义是显而易见的,而且,墓葬壁画多为主流墓葬,与国家宗教的关系更加紧密。其次,墓葬美术具有独特的审美方式。墓葬美术的审美是封闭性的,或者说墓葬美术的审美活动是多次性的。当墓葬建设完成后,墓葬美术即完成了首次审美活动,如果没有墓葬遗存的发掘,墓葬美术的审美活动就到此为止了。所以,有意义的墓葬美术审美活动和能够进行的墓葬美术审美活动,都是需要借助于美术考古的发掘。因为墓葬美术具有封闭性,所以墓葬美术表现在我们面前的都是作品原貌和原生形态,这与地面之上的宗教美术有一个极大的反差。地面之上宗教美术作品的常见特征是作品被反复修改,许多大型石窟、宫观都是在很长时间

里反复修建而成的,而且在首次修成之后的年代里还要不断地遇到修缮、扩建,作品的原貌很难得到保护。

其次,墓葬美术具有特别突出的神秘性。因为封闭性,墓葬美术最缺少创作背景等方面的材料,墓主人想象着另一个世界的如何营造,墓葬建设者则是想方设法保护着墓主人的世界不被发现,因此这个世界缺少认识的材料。没有详细介绍墓葬建设内容的史籍,没有墓葬作者的生平介绍,没有墓葬美术作品的评价,按照墓主人的要求,墓葬美术在封闭中开始,在封闭中完成,一切都是在封闭中进行。这样封闭的审美活动与开放的审美活动是有着明确区别的。至少,地面之上的宗教美术,佛教美术、道教美术,乃至民间宗教美术,都有着比墓葬美术多得多的认识材料,有着多得多的宗教体验,有着多得多的审美体验。

梳理墓葬美术的特征,我们可以认为墓葬美术是国家宗教美术中最重要的内容。墓葬美术接受国家宗教的指导,但是很少发生国家政治行为与宗教行为相背离的问题,因此它的宗教属性是明确的。墓葬美术建立于主流社会丧葬观念的发展中,对民间宗教有所忽视,对外来宗教也是接受甚少,因此它的本土宗教特征是明确的。墓葬美术受到等级制度的维护,等级制度的体制规定了墓葬美术的形制安排,也影响到墓葬美术的创作内容,因此它的国家宗教性质是明确的。墓葬美术的这些特征,在汉墓壁画中或成熟、或确定、或滥觞,都已经存在了,因此汉墓壁画的发展对我国宗教美术的发展作出了巨大贡献。

特别要补充的是,墓葬壁画与地面宗教美术的差异给墓葬美术的审美活动带来了一个特别的审美路径,这就是墓葬美术的审美活动是在破坏中进行的。壁画墓的建设者对另一个世界是有完整思考的,壁画墓是一个完整的结构,墓葬壁画是在这个完整结构中存在的。但是,这个结构又是封闭的,不具有继续审美的要求和条件,首次审美活动结束后,只有在壁画墓的考古发掘后,壁画墓的审美活动才可以继续进行。任何考古发掘,都是对墓葬建设者最初经营的彼岸结构进行破坏,只是破坏程度的不同而已。因此,墓葬美术的审美活动是在破坏中进行的。这样的审美路径认识具有当代意义,即审美层面上的考虑之外,墓葬建设的保护应当给予特别的重视。

附 录



附录一 海外相关研究刍议

关于汉壁画墓宗教思想的研究,海外学术界与国内的研究现状基本相似,完全针对性的研究并不多,有关的论述基本上是出现在通论性的研究或其他专题性的研究之中。这样的研究,数量比较多,也取得了很好的成果。综合起来看,海外的研究大致可以分为三种类型,一是具有通论性的文化研究,一是具有专题性的宗教研究,再有一个就是从国内出去的学者所进行的研究,即具有国内研究基础的海外研究。

汉墓壁画属于墓葬艺术,壁画的主题、形式和存在的方式都离不开宗教信仰的指导,这一性质使得这方面的研究对宗教思想的研究提出了较高的宗教发展理论上的要求,而且宗教研究也成为了汉墓壁画深入研究的必要条件,所以在海外研究的梳理中这方面的观点具有特别重要的意义。

一、具有通论性的文化研究

汉代文化的研究在海外始终受到学术界的热情关注,康德谟、鲁惟一等汉学大家都有这方面的研究成果。不过,关于汉代壁画的研究受第一手资料缺乏的限制而研究者较少,关心汉代壁画宗教思想的研究者就更少了,专门的研究不多,大多数的论述是在通论性的研究中出现。通论研究需要扎实的学术功底,还要非常熟悉汉代文化,从事汉代文化研究的学者往往也具有这样的条件。

老一辈的学者中,许多人都有在中国长期生活的经历。美国著名汉学家费慰梅(Wilma Canon Fairbank)就是这样的典型,费慰梅的专长是研究中国艺术和建筑。她与著名汉学家费正清结婚前叫Wilma Denio Cannon,1931年从哈佛拉德克利夫女子学院(Radcliffe College)艺术史系毕业,1932年独自一人到北平与未婚夫费正清结婚。在中国期间,费氏夫妇与我国建筑学家梁思成、林徽音夫妇等结为至好,二人的中文名字还是由梁思成所取。1936年,他们回到家乡麻萨诸塞州剑桥。1941年秋,夫妇俩因为费正清被

美国政府征召而来到华盛顿,第二年一月起任美国国务院文化关系司对华关系处文官。二战期间,费正清被派往中国,费慰梅则仍在华盛顿工作,直到1945年5月被派往中国任美国驻华大使馆文化参赞。来华后,她先在重庆,后来去了南京,两年后返回美国。回美国后费慰梅继续自己的汉学研究,宾夕法尼亚大学出版社出版了她为他们夫妇二人的终身好友所作的传记《梁思成和林徽因——一对探索中国建筑的伴侣》(Liang and Lin Partners in Exploring China's Architectural Past, 简体版《中国建筑之魂——外国学者眼中的梁思成与林徽因夫妇》在上海文艺出版社出版)。1984年,MIT出版社出版了她作为编委的梁思成的遗作《图像中国建筑史》(A Pictorial History of Chinese Architecture)。2002年4月4日,费慰梅于马萨诸塞州剑桥家中平静地过世。

年轻的学者多长期研究汉学,在学术活动中与中国文化建立了密切的联系。美国学者Jan Fonein,出生在荷兰,年轻时在莱顿大学学习远东语言和东南亚考古。10年后,他在阿姆斯特丹Rijks博物馆的亚洲文化分馆做馆长。之后前往美国,在波士顿美术馆做主任,随后他组织了一系列中国考古主题的展览会,如1970年的“中国禅宗绘画和书法”展览,1972年的“发掘中国的过去”展览。此外,1990年他还在华盛顿国家美术馆举办了“1994年的中国考古”展览。他在美国的哈佛学院、纽约大学美术学院和德国的海德堡大学教过书,出版了很多著作,他同时是荷兰皇家美术学院的特约记者,并且获得了波士顿大学、东北大学、波士顿的Simmons大学的荣誉学位。

由于这些学者或曾经长期生活在中国,或在学术上长期关注中国,所以他们的经历也可以成为他们学术活动的一个组成部分,使他们能够从经历中和研究活动上反映西方学术界对中国文化研究的兴趣、重点等研究状态。同时,他们的观点虽然是在通论中出现,但却非常精彩,能够被学术界反复引用和普遍接受。

1972年,费慰梅出版了《A structural key to Han mural art》,书中有关于汉代宗教与艺术的论述。她认为:“汉代人的信仰,这个概念大多时候反映在中国艺术和考古的书籍中,并给见多识广的读者一个清晰的图像。此图像(指山东出土的画像石,引者注)在一个长方形的石板上,刻着水平的图像。画面的内容,表现了不同形式的下层信仰。图像是模式化的侧面轮廓,除了基本形状,没有背景和透视。这里有两个典型的代表:武梁祠和孝堂山。本篇文章是关于二者之间的关系和重要的汉代信仰的连续性。它们是来自山东金乡汉代将军朱鲋在神祠中的祭品,没有按照惯例成排的图画,取

而代之的是带有明显透视的特征,是大型个人图像的肖像画。”武梁祠和孝堂山是著名的汉画像石遗存,她希望能够通过研究它们之间的联系而认识其中的某种叙事结构。同时,她注意到了汉画像石中的宗教内容,即武梁祠和孝堂山中出现的西王母图像,这些图像反映的宗教内容是西王母所代表的长生信仰。费慰梅将这些宗教内容的性质定性为下层信仰,这是非常有张力的观点,在中国学术界,学者们在很长一段时间里都是在关心帝王与长生的联系。

1976年,Jan Fonein 和 Wu Tung 合作出版了《Han and Tang murals》。他关心的是汉代墓葬艺术中的绘画作品。他首先考虑作品的发现过程,同时指出了汉代墓室壁画与文学相比时所存在的劣势:“在中国东北被日本占领期间,这个就被列入了考古发掘的第一阶段,加入到中国的考古材料中。那个时候,很多汉代有墓室壁画的汉墓都在辽宁省被发掘,在辽阳附近,还有鸭绿江沿岸,这一地带曾经是 Koguryo 的统治所在地。还有,日本考古学家发现很多汉代墓室壁画接近 Pyong-yang(北朝鲜)。虽然这些重大发现并不为日本学者所遗漏,但是欧洲历史学家已经提前预约要欣赏这些墓室壁画。当然,他们的出处很明显已经被证实,但是时间尚不具体,墓室壁画的艺术感染力并没有唤起热情,首先,墓室工艺被认为是埋葬死人的传统的产物,从仓库的概念分离出来,这种艺术形式没有办法和那些有这文学资源的、令人赞颂的高级艺术家作品进行比较。另一方面,韩国和中国的早前的壁画作品被认为是学校早期的作品,在中国文学中经常被提及讨论的、繁盛于外围的大城市文化消失了,没有案例被记录在案。在这样的情况下,人们把它们归于和中国西北敦煌(甘肃省)发现的刻在大石头上的数以千计的佛像同一种类别。虽然佛教壁画和寺庙的壁画对应的观点不同,详见 Chang Yen-yuan's 的连续朝代著名画家记录一书(9页),可能被大量忽略了,一般的感觉都是只能反映一些世故的大城市的风格。”Jan Fonein 提到了绘画与文学比较时所存在的先天劣势,同时他也注意到了墓室壁画与佛教石窟的比较,这些都是颇具启发意义的观点。

另外,Jan Fonein 在肯定中国学者研究成就的同时,还着重陈述了墓室壁画对汉代社会研究的重要性。他认为:“中国的历史学家,以其对中国古典文献的驾驭能力和对历史事实的求证能力,当之无愧的成为综合考古发掘和历史文献两方面研究的大师。中国近25年来出现的大量的考古学研究足以证明这一点。中国历史学家的这种能力,使得对墓葬出土文物和壁画的辨别更加清晰。墓中出土的图像资料包含着独立的真实的信息,具有

特殊的价值,是存在很多不确定因素的文献记载所不能替代的。考古挖掘在地缘名称、国家权力、社会结构、礼仪等方面,提供了大量可靠的信息,为文献资料价值的重新评价提供依据。更为重要的是,壁画生动而具体地描述了历史故事、中国与北方民族的外交及社会各阶层的生活。古代中国实行森严的金字塔形式的封建君主专制制度,皇帝的权利授予天意,各级官僚的地位和权利有严格的律法给予规定。壁画中有等级社会的详细描绘,是现实社会国家机制在墓葬中的体现。Wang-tu 和 Holingol 的汉墓,及唐代四个墓中的壁画,都明显体现出了等级区别。艺术家在绘制墓葬壁画时,不仅表现了墓主人生前的服饰样式,而且还表现了律法赋予的与墓主如地位所匹配的随从和随身物品。”他特别注意考古研究与文献资料研究结合的意义,他指出:“可视信息与文献证据的结合,存在着两种情况:一方面,可以找到阐述图像资料的直接文献记载;另一方面,当把诗歌、散文等文献资料与相应的图像资料结合起来考证,即可获得新的信息和理解。中国的文献资料丰富多样,历史学家通过对其系统地收集整理,往往能够准确还原当时的历史时代和社会现象。”^①

美国学者艾蓝在他的专著《早期中国历史》(辽宁教育出版社,1999年)中也有这方面的论述,其中在第十章中对汉代的信仰做了比较深入的介绍。

从我们关注宗教思想的角度出发,在这些通论性的研究中,西方学者一般首先关心的是墓室壁画遗存的考古发掘成果,由于在考古资料收集上存在的一些客观限制,他们描述的对象往往是有选择的,当然,这样的选择也可以表现出他们研究的重点或关注点。另一方面,西方学者都具有将考古资料与文献资料结合研究的自觉性,指出了墓葬图像没有得到“高级艺术家”那样评价的历史事实,同时也指出可以“为文献资料价值的重新评价提供依据”的艺术价值。明确墓葬图像与文献资料之间所存在的区别,就已经涉及了墓葬艺术中宗教思想所依赖的土壤。费慰梅关于下层信仰的观点,即是对汉代民间宗教的认识。Jan Fonein 关于壁画无法与“高级艺术家作品进行比较”的认识,也说明了民间艺术与主流社会的关系,关于壁画“是现实社会国家机制在墓葬中的体现”的认识则涉及了国家宗教存在的影响。

① 以上引文参见如下网址: <http://www.eurasianhistory.com/data/articles/R02/1012.html>;
<http://www.jstor.org/pss/612629>; <http://www.218.202.219.192/travel/en/aksu.html>.

二、具有专题性的宗教研究

具有专题性的宗教研究对汉墓壁画的宗教思想研究最具有启发性,因为汉墓壁画的遗存是有限的,目前的考古发掘成果已使其得到了比较清晰的描述,即现有汉代壁画墓的考古工作已经基本完成,或这项工作有了比较明确的轮廓,相比之下,宗教思想的研究就显得复杂了。这项工作,不仅涉及到对汉代宗教发展形态的认识,而且还涉及到研究资料的获取,文献资料之外还有“为文献资料价值的重新评价提供依据”的图像资料等。海外学术界在这方面做了许多工作,比如英国学者鲁惟一关于汉代宗教文化背景的论述,法国学者戴密微汉代哲学与宗教的研究,等等。^① 韩国学者具圣姬出版了《汉代人的死亡观》(北京民族出版社,2003年),该书为其博士论文,长生是汉人最热中的信仰题目,所以关于“死亡观”的讨论是一个非常好的切入点。

《中国汉画研究》重点介绍了5篇西方当代学者关于汉画像石的研究成果,涉及汉代墓葬绘画的宗教思想。《沂南汉墓——东汉(公元25—220年)图画艺术中的叙事和仪式》(The Yi'nan Tomb: Narrative and Ritual in Pictorial Art of the The Eastern Han(25—220 C. E.))是唐琪(Thompson)1998年在纽约大学完成的博士论文,他文中提出了两个视角,一是墓主人的双重角色,“他既有责任传播国家的意识形态,又需要适应或兼容地方性崇拜”,涉及到汉代的民间信仰;一是基地的仪式表演,涉及到图像叙事与仪式的关系。《生死之间——汉代石刻墓门》(Between the Living and the Dead: Han Dynasty Stone Sarved Tomb Doors (China)),这也是一篇博士论文,作者Dramer的视角是墓内举行的葬仪和墓门,认为:“石刻墓门标志着墓葬是一个生死二界之间典礼转型之所(locus of transformation)。死亡,一种至关重要的系统性苦难,由于墓中门道(甬道和墓道)里的葬仪的适当程序而被克服了。”《TLV铜镜极其象征意义》是汉学著名学者鲁惟一专著《通往天国之路——中国人对永生的追求》中的一章,他认为:“TLV通镜既展示了另一个世界的形象,又为死者去往这个世界提供了一种方式。”^②鲁惟一专著中的

① 参见崔瑞德、鲁惟一《剑桥中国秦汉史》,北京:中国社会科学院出版社,1992年,693—869页。

② 以上三文观点见朱青生编,《中国汉画研究》(卷一),桂林:广西师范大学出版社,2004年,233—240页;朱青生编,《中国汉画研究》(卷二),桂林:广西师范大学出版社,2006年,426—432页。

许多观点,已经在我国近年画像石的研究中被频繁引用。

海外专题性研究中,法国学者索安的研究颇具特色,她的研究注重于出土的墓葬文字,从其中寻找汉代宗教发展的宝贵信息。

索安为 20 世纪 70 年代之后活跃的法国汉学家,原名 Anna Seidel,音译为安娜·塞德尔,索安是她的中文名。她是世界道教学研究的带头人之一,法国远东研究院成员,曾与霍姆司·威尔奇合编了第二届国际道教研究会议的论文集《道教的多面观》,被誉为“70 年代国际道教研究水平的代表”。^① 她的代表作是《西方道教研究编年史》,中华书局 2002 年出版中译本。该书上海古籍出版社也曾于 2000 年以书名《西方道教研究史》出版。国内两大著名出版社出版同一本书,其理论水准之高和影响之大不言而喻。

索安在《西方道教研究编年史》中大量运用了墓葬文字资料,并在研究汉代宗教轨迹时将其中一部分予以“葬仪文书”这个概念。她这样说明:“这些文件被置于棺木旁、封存于坟墓后,已不具备其在现实世界的所有权这样的世俗功能。这些材料被指定属于土地之神和阴间世界,从而在本质上具有宗教性质。”她给葬仪文书分为四类:

第一类是地券,是埋葬资料中最著名的,即证明死者对其葬身之所的土地具有所有权的凭证。

第二类是镇墓文,即所谓“辟邪于墓外的文件”,它保护的范围很广,所以可理解为“颁发给死者的上天的法令”。镇墓文是由最高天神颁发的文件,作用是将死者介绍到阴间的管理系统去。镇墓文更重要和持久的功能是将死者与生者严格隔离,以保护生者的家庭成员免遭更大的灾难。

第三类是衣物券,这是最古老的向地下之神致辞的墓葬文书,即与死者拥有的全部随葬品的清单连在一起的声明书。

第四类是符、咒、印等小而庞杂的文书,是镇墓文和地券文的下端。

这四类分法,具体操作起来可能会有一些困难,索安自己也作了补充说明,说符、咒、印是镇墓文和地券文的下端。后面又补充说:“在晚期的相当一部分墓葬中,则呈现出全部四种类型多样组合的情况。”^②虽然索安的分法有这样的存在问题,但葬仪文书的提法对汉代宗教思想的认识还是有很大帮助的,这是一个非常好的角度,因为确实有这么一类文字存在,而且是对生与死转换过程的最直接的文字交代。显然,这类文字对研究汉墓壁画

① [法]安娜·塞德尔,《西方道教研究史》,上海:上海古籍出版社,序文,3 页。

② 同上,122 页。

中所包含的宗教内容也是极其重要的。结合葬仪文书的具体材料,我们认为可以对索安的分法做一些修改,就是将这四种类型的内容看作为两大类型。一类是对此岸世界所拥有财富、地位的说明,一般就是地券和衣物券,包括部分的符;一类是更加强调对彼岸世界的祈望,再具体就是祈望彼岸世界的生存形态如此岸世界,一般就是镇墓文和咒,也包括部分的符和印。这样分法,在主要内容上就不会有多少交叉了。

日本学者大庭脩的汉简研究,也涉及汉代宗教发展的研究。大庭脩为文学博士、日本皇学馆大学校长、教授,关西大学名誉教授,大板府近飞鸟博物馆馆长,主要研究中日交流史、秦汉法制史和中国简牍学。他的专著《汉简研究》,其中认为:“这些简牍,是以现实世界官吏的名义向冥界官吏发出的模拟文书,与历来已经明确其存在的买地卷一样,反映了希望在冥界与生前同样生活的愿望。汉代人的生死观由此可见一斑。”^①他对湖北江陵一座早期汉墓有一个个案分析。此墓 1975 年发掘,为汉代早期墓葬,出土随葬品中有一枚汉简,长 23.2 厘米,宽 4.1—4.4 厘米,因为此简如此宽大,学者们称其为竹牍,特别珍贵。竹牍文字为:

十三年五月庚辰江陵丞敢告地下丞市阳五
夫=隧自言与大奴良等廿八人大婢益等十八人轺车
二乘牛车一两驂马四匹驪马二匹骑马四匹
可令吏以从事敢告主^②

从“十三年五月庚辰”知道,此墓为汉文帝十三年(前 167)五月十三日。“五夫”指五大夫。“隧”即“遂”,从出土的其他材料知道这是墓主的名字。这枚竹牍的大意是:公元前 167 年五月十三日,江陵县市阳里叫婴遂的人去世了,他具有五大夫的爵位,他的随葬品有大奴良等 28 人(木俑)、大婢益等 18 人(木俑),以及轺车、马匹等。

从文体看,这枚竹牍的文体形式就是汉代发给外出者的身份证明,即棨、传类的文体。发文者是江陵丞,收文者是地下丞,就是管理冥界官府的次官。因此大庭脩认为:“汉代一般老百姓的取传方式是,先向自己所在地的乡啬夫提出申请,啬夫制成申请者不是罪犯的证明书,再由县丞为此作出

① [日]大庭脩著,徐世虹译,《汉简研究》,桂林:广西师范大学出版社,2001 年,250 页。

② 同上,247 页。

保证。在文书中,根据本人的申请,使‘某某自言’表现旅行目的与目的地。不过婴遂(墓主)具有五大夫之爵,在身份上与县令对等,故作为因公旅行者由县丞直接发给通行证,而未出现啬夫之名。”^①这里的“旅行”只能是一个比喻,因为旅行不论路程多远、时间多长,人总是要回来的,而去另外一个世界,不管是谁都将是去无回。大庭脩的专著中,还有许多地方专门引用汉简来说明地下文字的特殊意义,描述汉人对埋葬之后的一些期待。

汉代墓葬文化中,墓葬文字与墓葬艺术有着非常接近的关系,它们都是直接为墓主人走进另外一个世界而准备的,它们存在的载体也相同,即墓葬建设。而且,它们准备的方式也基本一致,都是以一个比较完整的组合表达一个比较完整的内容,就这一内容本身而言,各个要素之间的联系已经完成,不需要像其他类型的墓葬品那样,还需要借助整个墓葬的布局、形制或其他一些辅助方法来理解。因此,认识汉代墓葬文字的宗教思想对我们理解汉代墓葬艺术的宗教思想是有帮助的。

墓葬文字很早就引起人们的注意,不过在以往的墓葬绘画研究中,国内学者们更多的是关心题记、墓记等文字,这方面的成果也多,葬仪文书往往是历史学和经济学等学科研究的对象。所以,索安等学者的研究对认识汉代墓葬绘画中的宗教思想有极大的帮助,因此而可以得到一些宝贵的宗教思想信息。比如,洛阳出土的东汉王当买地铅卷这样写道:

光和二年十月辛未朔三日癸酉,告墓上、墓下、中央主士,敢告墓伯、魂门亭长、墓主、墓皇、墓乌、青骨死人王弟伎偷及父元兴等,从河南□□□□□子孙等买古穀郟亭部三陌西袁田十亩以为宅,贾直钱万,钱即日毕。田有丈尺,券书明白。故立四角封界,至九天上、九地下,死人归蒿里地下□□何□姓□□□佑富贵利子孙,王当、当弟伎偷及父元兴等,当来入藏无得劳苦苛募,勿繇使,无责生父母兄弟妻子家室,生人无责,各令死无適负,即欲有所为,待焦大豆生、铅券华荣、鸡子之鸣,乃与口神相听。何以为真?铅券尺为真。千秋万岁,后无死者。如律令!券成。田本曹奉祖田,卖与左仲敬等;仲敬转卖与王当弟伎偷父元兴。约文□□,时知黄唯、刘登胜。^②

① [日]大庭脩著,徐世虹译,《汉简研究》,桂林:广西师范大学出版社,2001年,248页。

② 洛阳博物馆,《洛阳东汉和二年王当墓发掘简报》,《文物》,1980年第6期。

以上这些文字说给谁听?由谁发命令呢?“乃与□(=黄——引者注)神相听”,墓主人的希望是由神灵做最后保证。索安由此认为:“在汉代民间信仰的多样传统和背景下,天帝、黄帝和黄神是对一个最高天神的不同叫法,或者是同一个最高天神的不同方面。”^①将自己的利益交由最高天神来保护,这与秦汉之前的宗教要求性质完全不一样,这时的利益要求非常明确,是个人的而非部落的、集体的,所提出的要求也是个人直接提出而不是由其他特别的人物,如汉前的巫,汉之后的宗教人物;同时,提出个人要求也不需要什么特别的理由。墓葬文字表现出来的这些宗教性质变化,也是汉墓葬绘画所包含的宗教意识,否则人们也不会在画面上热情地描写向往往长生的故事了。东汉之后我国才有了道教、佛教普遍的传教活动,所以墓葬文字所传递的宗教信息弥足珍贵。

三、具有国内研究基础的海外研究

从国内出去的研究者,有着母语文化的基础,在进入西方理论研究的环境后应当说具有了一定的高起点。在这些海外的研究者中,巫鸿无疑是最有影响力的学者,近年国内美术史研究方向的中青年学者几乎都受到了他的影响。在日本学习、研究的黄晓芬,她的《汉墓的考古学研究》也是颇具功力的一本专著。

巫鸿的研究成果极为丰富,覆盖了中国古代艺术、现代艺术及美术史理论和方法论等领域,国内2005年由三联书店出版的论文集《礼仪中的美术》可以体现出他的影响力。从我们课题研究的角度出发,对他的研究有这样三个方面的概括:

第一个方面是对西方研究成果的介绍。巫鸿1980年入哈佛留学,7年后获美术学与人类学双重博士学位,并留校任教,1994年获终身教授职位,同年受聘主持芝加哥大学亚洲艺术的教学、研究项目,执“斯德本特殊贡献教授”讲席,以后一直活跃于学术前沿。这样的研究背景,使他不仅能够广泛地接触到西方的研究成果,而且也能够准确把握这些成果的理论能力,这是其他学者不易做到的。比如在《国外百年汉画像研究之回顾》中,他评价费慰梅的贡献:“从早期的‘综合著录式研究’开始,对图像内容的探索就一直是国外汉画研究中的一个重要派别。开始时,论者多注重搜集榜题和文献资料,以此断定画像中所表现的人物或故事。但至本世纪中期,大部分有

① 《法国汉学宗教史专号》,《第七集》,北京:中华书局,2002年,123页。

榜题可据的题材已经研究得差不多了,学者的兴趣就自然地转向其他虽然流行但无榜题的画面。费慰梅 1941 年对武氏祠的重构,进而为这种企图提供了一种方法。她认为,对汉代石祠和坟墓建筑形态的重构和整体观察是图像学研究的必要前提……费氏的看法反映了西方汉画像研究逐渐理论化的倾向。特别是当所研究的画面没有直接文字依据的时候,对它们的解释就需发展为不同理论或假说之间的辩论。”^①这样简洁而清晰的梳理,其他学者就没有条件做到了。

第二个方面是他理论上的探索方向。巫鸿的研究更多的是自己理论探索,比如汉画像研究的“中层研究”方法论、重写中国美术史的思路等。他关于“礼仪美术”的论述,特别能够反映西方艺术理论的借鉴作用。他认为:“简言之,礼仪美术一方面与日常生活中使用的视觉和物质形式不同,另一方面又有别于魏晋以后产生的‘艺术家的艺术’,后者以作为独立艺术品创作和欣赏的绘画和书法为主。礼仪美术大多是无名工匠的创造,所反映的是集体的文化意识而非个人的意识想象。她从属于各种礼仪场合和空间,包括为崇拜祖先所建的宗庙和墓葬,或是佛教和道教的寺观道场。不同种类的礼仪美术品和建筑装饰不但在这些场合和空间中被使用,而且它们特殊的视觉因素和表现——包括其质料、形状、图像和铭文题记——往往也反映了各种礼仪和宗教的内在逻辑和视觉习惯。礼仪美术是中国美术在魏晋以前的主要传统,在此之后也从没有消失。”^②

第三方面是他的一些个案研究。这方面的成果也很多,如由满城汉墓中的“玉人”、“玉衣”而讨论的质料象征意义的研究,汉画像石中的“白猿传”叙事内容的研究,西王母图像的研究,等等。这方面的研究常有深入的观点,被国内学者经常引用。

黄晓芬是在日本从事研究的学者,之前在国内已经有了非常好的考古学研究积累,所以她在海外的研究显得特别扎实,其专著《汉墓的考古学研究》,岳麓书社 2003 年出版,著中通过墓葬建设的变化而涉及到汉代宗教发展的内容。她认为,汉以后,传统的竖穴檸墓走向衰亡,横穴室墓开始推广和普及。横穴室墓形制的基本特点是在地下构筑立体形埋葬空间,特别是通过造设墓门、甬道设施来开启横向通道,强调地下各埋葬空间之间的相互连通,最后再按横入口方向封堵甬道和关闭墓门。

① 巫鸿,《国外百年汉画像研究之回顾》,《中原文物》,1994 年第 1 期。

② 巫鸿,《礼仪中的美术》,北京:三联书店,2005 年,序 2 页。

汉代的墓制,以横穴墓为标志。她将横穴墓室的发展分为三个阶段,从中整理出横穴墓室的演变轨迹。

第一阶段:椁内开通。如前所述,椁内开通现象的发生是在战国早期的楚地。最早椁内开通只限于由棺厢通向前(头)厢,或朝向侧厢一方开设一、二个模造门扉,随后出现了由中央棺厢通向四面侧厢的模造门扉。秦末汉初以后,门扉从最初的无方向性逐渐转变为按一定方向设置,并有主次之分了,特别是题凑型的椁内模造门扉出现了大型化倾向。

第二阶段:向外界开放。椁内被间隔的空间或打通,或装置门扉,使得传统的椁内封闭、隔绝状空间变为环绕棺室一周的开通型空间,结果是出现埋葬设施的回廊设施。这一阶段,椁内门扉不仅大型化,而且有了实用性,整个门扉可以自由开启,象征着地下的埋葬设施与外界开通。可以开启的门扉,有了墓门之实。又因此,墓门与墓道底部之间的空间成为埋葬空间与外界相连通的隧道式空间,即甬道。墓门和甬道的出现,是我国葬制史上的一个划时代标志,即传统的密闭式埋葬设施有了象征着内部外界完全开通的新型结构。

第三阶段:祭祀空间的确立。在楚墓中,已经有了将供献祭祀一类的器物和食品集中放置于椁内一侧的现象。这一阶段,祭祀空间和埋葬空间在结构上完全分开,形成了祭祀前堂和后棺室的形制,其典型是回廊型棺室后位式室墓和中轴线配置型室墓。同时,两个空间的相对独立带来了对墓室顶部增高和扩大的要求,由两面坡、四面坡式的屋殿顶发展为拱顶,再发展为卷顶、穹窿顶,最终的结果是高大的卷顶和穹窿顶作为汉墓的典型构造而定型并普及。^①

海外学子的研究,使国内学者能够及时地了解国际学术研究的动态;同时,他们的研究也在介绍的同时提供了他们自己的研究成果,这些成果,包含着他们在接受西方学术理论后而获得的认识;此外,曾经共同的学术土壤也使得他们与国内学者有更好的学术沟通。因此,他们的研究得到了国内学者的欢迎。

^① 黄晓芬,《汉墓的考古学研究》,长沙:岳麓书社,2003年,91页。

附录二 汉画像中胡人图像的宗教意义

汉代墓葬艺术中,胡人图像具有鲜明的特色。“胡人”是汉唐时期常见的名词,同时它又是一个动态的概念。战国时期,“胡”字开始用于中国的北疆异族。汉朝中前期,胡人一般指代匈奴,而西胡则指西域诸民族。北匈奴西迁之后,胡人一般通指中国西域诸民族。^① 汉代墓葬艺术中,汉画像石、画像砖中出现大量胡人形象,各地普遍出现牵着骆驼的胡商、玩弄杂技的“眩人”以及极富动感的骑射的胡兵,他们往往具有极富夸张的深目高鼻的特征,头戴尖帽,身着胡服,表现出了与汉人在外形上有很大区别的形象。

汉画像中胡人图像,集中分布在五个区域,即山东、徐州、南阳、陕北和四川,目前已经发现超过二百幅。其图像具有两重涵义,第一重涵义表现了胡人在汉代社会的真实的生活面貌,第二重涵义上升至宗教品质,有助于我们理解汉人心中对胡人族群的“异域想象”。

对汉画像中胡人图像所具有的宗教意义,我们主要有以下三方面的思考:

第一,胡汉战争图中的胡人图像。

胡汉战争图是汉画中十分重要的一例题材。在之前的研究中,以邢义田的《胡汉战争图资料一览表》收录资料最多,计有 32 例^②。我们收集、整理后有所增加,统计有 50 余幅,主要分布在山东、徐州、河南、陕北等地。其艺术载体以画像石为主,画像砖发现极少,仅有两例,且年代较早。(附录图 1)

鉴于胡汉战争图的重要性,很多学者均试图对汉画中大量出现的胡汉战争图作出合理的解释。我们综合前人观点,将其分为三类。

^① 王国维,《西胡考上》、《西胡续考》,收于《观堂集林》,北京:中华书局,1984 年。

^② 邢义田,《汉代画像胡汉战争图的构成、类型与意义》,载于《画为心声——画像石、画像砖与壁画》,北京:中华书局,2011 年,393—397 页。



附录图1 胡汉战争画像砖 西汉晚期—东汉早期

第一种观点认为,汉画像中的胡汉征战图表现了墓主人生前的战争经历。如清末学者阮元、叶昌炽和法国汉学家沙畹等。第二种观点认为,这类图像具有特定的背景或涉及特定的事件,未必和墓主人亲身经历有关。如荷兰汉学家戴文达提出胡汉战争的原型是“陈汤诛杀了郅支单于这一历史事件”。日本学者杉原拓哉认为,胡汉战争图中的胡人图像是反映了胡人族属经历了从匈奴族到西域之胡人的转变。第三种观点认为,所谓胡汉战争图并非真实反映墓主人生前的战功,而是带有某种象征的涵义。目前这种说法占据主流,巫鸿、信立祥、林巳奈夫、邢义田等学者均执此说。

从宗教信仰层面看,汉画像中的胡人图像与墓主人升仙有关。墓室营造者的核心目的是使墓主人顺利抵达仙境,其中的过程应当是一个程式化的结构。信立祥认为,山东肥城等地画像石中,胡汉战争图同“鹿车、鱼车、河伯、风伯、雨师、大禹”构成一种固定的组合模式。胡人处于北方苦寒之地,可以充当“幽冥两界之间河桥的守军”。^①因此在胡汉战争图中,击败胡人意味着主人可以顺利通过冥河,到达目的地。

第二,西王母仙境世界中的胡人图像。

汉画像中,羽人图像同胡人图像同时出现在同一幅画面中,也构成一定的组合关系。这类图像表明,胡人和羽人在功能上有相通之处,有一些羽人图像具有某些胡人外貌的特征,甚至我们可以看见羽人的位置完全被胡人

^① 信立祥,《汉代画像石综合研究》,北京:文物出版社,2000年,333页。

所替代的图像。如“骑乘”和“戏兽”这两类主题图像中,羽人和胡人的身份是可以互换的。在这样的图像中,胡人成为构成西王母仙境世界中的不可或缺的成员。《汉书·西域传下》“乌孙国”颜师古注曰:“今之胡人青眼、赤须,状类猕猴者,本其种也。”西域胡人怪异的相貌很容易让人与想象之中的羽人发生关联,这应当是汉人的想象逻辑。

羽人信仰一般是围绕着“长生”、“采药”的情节而展开的,而这一信仰的基础是掌管不死药的西王母。1955年四川成都新都区新繁镇清白乡出土的“西王母画像砖”,有胡人化仙人的图像。有学者认为这是《山海经·海内北经》中描绘的大行伯。^①我们认为,这是西王母身边具有“胡状外貌”的执槊戟的仙人。《史记·大宛列传》记:“安息长老传闻条支有弱水、西王母,而未尝见。”这是汉人对西王母仙界在地理位置上的探求,安息长老是汉人获得西王母地理信息的主要来源。因此在汉人心目中,西王母与胡人一定具有某种密切的关系。(附录图2)



附录图2 羽人、胡人跪拜凤鸟图 东汉

第三,佛教题材中的胡人图像。

汉代佛教的发展中,汉人对胡人有与佛相联系的认识。美国学者韩森认为:“中国最初皈依佛教的人视佛祖为具有超凡能力的胡人的神,如果拜佛,就会得到佛的帮助。”^②佛像和老子一起进入皇家“祠堂”受到供养,同时也成为民间“淫祀”的对象。在汉代佛像身边出现的跪奉或站立的胡人,同上所述构成西王母仙境世界中的胡人有异曲同工之妙。宿白指出:“西王母传处西荒崑陵之阙,与西域胡人居处相接,……西王母转易为佛像。或与当

① 于豪亮,《几块画像石的说明》,《考古通讯》,1957年第4期,106—109页。

② [美]韩森、梁侃、邹劲风译,《开放的帝国》,南京:江苏人民出版社,2009年,141页。

时奉佛的胡人有某种联系。”^①然而,汉代佛教信仰同西王母信仰相比,尚具劣势,其受众或以胡人为主,未形成全国性的信仰风潮。因此“胡人礼佛”模式的图像具有鲜明的地域特色。

从地域出发,这类图像大致可以分为南方和北方两处。北方主要见于东汉徐州刺史部,而南方则主要分布在东汉益州刺史部,东汉后期二者均有向江南吴地发展的趋势。其艺术载体也不同,北方图像主要见于汉画像石或摩崖石刻,如胡人驯象画像石、沂南汉墓项光童子像、孔望山摩崖中的胡人供养人石刻等;而南方的图像主要见于随葬器物,如钱树及钱树座、魂瓶上佛像周边围绕的尖帽胡人。值得注意的是,东汉胡僧活动的核心区域洛阳地区的墓葬中却几乎不见佛教的影响,但是三门峡地区曾大量出土陶制胡人灯俑,值得我们注意。^②(附录图3)



附录图3 胡人骑象图 东汉

综合上述观点我们认为,汉画像中的胡人图像较为复杂,但有两个内容是可以肯定的,一是体现了汉人对胡人群体的“异域想象”,并由此而衍生胡人与仙人的同构迹象,一是传递了早期佛教在华传播的信息。

汪按:此节为我2012届博士生朱浒学位论文《汉画像胡人图像研究》的一部分内容。朱浒博士探讨胡人图像与佛教传播的关系,其重要的依据是近几年汉墓遗存的新发掘成果。凡治汉唐,胡人是永恒的题目,相对而

① 宿白,《四川钱树和长江中下游部分器物上的佛像——中国南方发现的早期佛像札记》,《文物》,2004年第10期,63页。

② 胡国强,《河南三门峡地区胡人灯俑》,《中原文物》,2008年第4期,80—86页。

言,汉墓绘画对胡人的研究缺少自己的面貌,不仅许多重要的观点来自于其他领域的成果,而且宗教层面的胡人研究基本被忽视,比如胡人图像与佛教传播的相关性就缺少深入的研究成果。因此他的论文选题是有意义的。我同时关心这样一个问题:佛教在汉墓葬绘画中有多大的影响呢?由于引进了胡人角度,这个影响可以得到新的认识,但是对于墓葬遗存的新成果,我觉得还是应当采取谨慎的态度。以往汉代墓葬中佛教图像的发现只是个位数,可这几年来多有发现的报道和民间收藏的出现,现在忽然有了十多倍的数字,这不得不使人产生顾虑。佛教是外来宗教,它要影响到本土信仰集中的墓葬活动,必然要有一个积累的过程。同时,我的顾虑来自于目前汉墓绘画遗存发掘上存在的混乱状态。随着考古科技的进步和经济水平的提高,各地普遍存在汉墓发掘热情,但热情之下往往忽视了科学态度,我们可以看到许多激动人心的新闻报道而规范的考古报考却长时间见不到。在民间这样的问题更多了,许多题材非常好的画像石被发现,但是它们经常是没有发掘地点,墓葬的形制、墓主人的背景等信息一概缺失。面对这样的画像遗存,题材再好也难以结论。因此我认为,一方面,胡人的角度提供了一个有意义的路径,我们可以依此而深入辨析汉墓壁画中的佛像意义;另一方面,凡没有详实、规范考古报考的佛像遗存,所下的结论还是应当特别留有余地。

附录三 汉墓壁画年表

墓葬名称	时 间	地 点	形 式	资 料 来 源
河南永城芒山西汉梁国王陵柿园墓	西汉前期	河南永城	墓室壁画	河南省文物研究所,永城县文物管理委员会,《河南永城芒山西汉梁国王陵的调查》,《华夏考古》,1992年第3期。
洛阳“八里台”壁画墓	西汉后期	河南洛阳	墓室壁画	[美] Jan Fontein and Wu Tung, <i>Unearthing China's Past</i> , Museum of Fine Arts Boston, 1973(参见汤池译《今藏美国波士顿的洛阳汉墓壁画》,《当代美术家》,1986年第3期)。
洛 阳 卜 千 秋墓	西汉后期	河南洛阳	墓室壁画	洛阳博物馆,《洛阳西汉卜千秋壁画墓发掘简报》,《文物》,1977年第6期。
洛 阳 烧 沟 61 号 西 汉 壁画墓	西汉后期	河南洛阳	墓室壁画	河南省文化局文物工作队,《洛阳西汉壁画墓发掘报告》,《考古学报》,1964年第2期。
洛阳浅井头壁画墓	西汉后期	河南洛阳	墓室壁画	洛阳市第二文物工作队,《洛阳浅井头西汉壁画墓发掘简报》,《文物》,1993年第5期。
西安交通大学附小壁画墓	西汉后期	陕西西安	墓室壁画	陕西省考古研究所、西安交通大学,《西安交通大学西汉壁画墓发掘简报》,《考古与文物》,1990年第4期。
西安某西汉壁画墓	西汉后期	陕西西安	墓室壁画	冯国,《西安发现迄今规模最大西汉壁画墓》,《中国文化报》,2009年2月26日。

续 表

墓葬名称	时 间	地 点	形 式	资 料 来 源
西安理工大学 西 汉 壁 画 墓	西汉后期	陕西西安	墓室壁画	西安市文物保护考古所,《西安理工大学西汉壁画墓发掘简报》,《文物》,2006年第5期。
西安曲江池 1 号壁画墓	西汉后期	陕西西安	墓室壁画	徐进、张蕴,《西安南郊曲江池汉唐墓清理简报》,《考古与文物》,1987年第6期。
洛阳金谷园 新莽壁画墓	新莽时期	河南洛阳	墓室壁画	洛阳博物馆,《洛阳金谷园新莽时期壁画墓》,《文物参考资料丛刊》九,1985年。
偃师辛村壁 画 墓	新莽时期	河南偃师	墓室壁画	洛阳市第二文物工作队,《洛阳偃师县新莽壁画墓清理简报》,《文物》,1992年第12期。
新安铁塔山 壁画墓	新莽时期	洛阳新安	墓室壁画	黄明兰、郭引强,《洛阳汉墓壁画》,文物出版社,1996年10月版。
咸阳龚家湾 壁画墓	新莽时期	陕西咸阳	墓室壁画	孙德润、贺雅宜,《龚家湾一号墓清理简报》,《考古与文物》,1987年第1期。
洛阳北郊东 汉墓	东汉前期	河南洛阳	墓室壁画	洛阳市文物工作队,《洛阳市文物工作队》,《考古》,1991年8月,第713页。
梁山县后银 山汉墓	东汉前期	山东梁山	墓室壁画	华东文物工作队,《勘察清理山东梁山县的彩绘汉墓》,《文物参考资料》,1954年第10期。
平陆枣园村 壁画汉墓	东汉前期	山西平陆	墓室壁画	山西省文物管理委员会,《山西平陆枣园村壁画汉墓》,《考古》,1959年9月,第452页。
千阳县汉墓	东汉前期	陕西千阳	墓室壁画	宝鸡市博物馆、千阳县文化馆,《陕西千阳县汉墓发掘简报》,《考古》,1975年第3期。
武威韩佐五 坝山壁画墓	东汉前期	甘肃武威	墓室壁画	何双全,《武威县韩佐五坝山汉墓群》,《中国考古学年鉴 1985》,文物出版社,1985年12月版。

续 表

墓葬名称	时 间	地 点	形 式	资 料 来 源
金县营城子壁画墓	东汉前期	山东大连	墓室壁画	内滕宽、森修,《营城子——前牧城驿附近的汉代壁画砖墓》,刀江出版社,1934年。
密县后士郭1号汉画像石墓	东汉晚期	河南密县	墓室壁画、画像石	河南省文物研究所,《密县后士郭汉画像石墓发掘报告》,《华夏考古》,1987年第2期。
密县后士郭2号汉画像石墓	东汉晚期	河南密县	墓室壁画、画像石	河南省文物研究所,《密县后士郭汉画像石墓发掘报告》,《华夏考古》,1987年第2期。
洛阳西工壁画墓	东汉晚期	河南洛阳	墓室壁画	洛阳市文物工作队,《洛阳西工东汉壁画墓》,《中原文物》,1982年第3期。
洛阳机工厂壁画墓	东汉晚期	河南洛阳	墓室壁画	洛阳市文物工作队,《洛阳机工厂东汉壁画墓》,《文物》,1992年第3期。
洛阳市第3850号东汉墓	东汉晚期	河南洛阳	墓室壁画	洛阳市文物工作队,《河南洛阳市第3850号东汉墓》,《考古》,1997年8月。
洛阳朱村壁画墓	东汉晚期	河南洛阳	墓室壁画	洛阳市第二文物工作队,《洛阳市朱村东汉壁画墓发掘简报》,《文物》,1992年第12期。
荥阳茆村壁画墓	东汉晚期	河南郑州	墓室壁画	郑州市文物考古研究所、荥阳市文物保护管理所,《河南荥阳茆村汉代壁画墓调查》,《文物》,1996年第3期。
济南青龙山画像石、壁画墓	东汉晚期	山东济南	墓室壁画、画像石	济南市文化局文物处,《山东济南青龙山汉画像石壁画墓》,《考古》,1989年第11期。
亳县董园村1号、2号1画像石、壁画墓	东汉晚期	安徽亳州	墓室壁画、画像石	安徽省亳县博物馆,《亳县曹操宗族墓葬》,《文物》,1978年第8期。
徐州黄山陇壁画墓	东汉晚期	江苏徐州	墓室壁画	葛治功,《徐州黄山陇发现汉代壁画墓》,《文物》,1961年第1期。

续 表

墓葬名称	时 间	地 点	形 式	资 料 来 源
安平遼家庄壁画墓	东汉晚期	河北安平	墓室壁画	河北省文物研究所,《安平东汉壁画墓》,文物出版社,1990年12月版。
望都1号汉墓	东汉晚期	河北望都	墓室壁画	姚鉴,《河北望都县汉墓的墓室结构和壁画》,《文物参考资料》,1954年第12期。
望都2号壁画墓	东汉晚期	河北望都	墓室壁画	河北省文化局文物工作队,《望都二号汉墓》,文物出版社,1959年6月版。
夏县王村壁画墓	东汉晚期	山西夏县	墓室壁画	山西省考古研究所、运城地区文化局、夏县文化局博物馆,《山西夏县王村东汉壁画墓》,《文物》,1994年第8期。
密县打虎亭2号墓	东汉晚期	河南密县	墓室壁画	河南省文化局文物工作队,《河南密县打虎亭发现大型汉代壁画墓和画像石墓》,《文物》,1960年第4期。
民乐八卦营1、2、3号壁画墓	东汉晚期	甘肃民乐	墓室壁画	施爱民、卢晔,《民乐清理汉代壁画墓》,《中国文物报》,1993年5月30日。
酒泉下河清第1号墓	东汉晚期	甘肃酒泉	墓室壁画	甘肃省文物管理委员会,《酒泉下河清第1号墓和第18号墓发掘简报》,《文物》,1959年第10期。
和林格尔壁画墓	东汉晚期	内蒙古和林格尔	墓室壁画	内蒙古文物工作队、内蒙古博物馆,《和林格尔发现一座重要的东汉壁画墓》,《文物》,1974年第1期。
鄂托克凤凰山1号壁画墓	东汉晚期	内蒙古鄂托克	墓室壁画	内蒙古文物考古研究所,《内蒙古中南部汉代墓葬》,中国大百科全书出版社,1998年3月版。
托克托壁画墓	东汉晚期	内蒙古托克托	墓室壁画	罗福颐,《内蒙古自治区托克托县新发现的汉墓壁画》,《文物参考资料》,1956年第9期。
包头张龙圪旦墓	东汉晚期	内蒙古包头	墓室壁画	内蒙古文物考古研究所,《内蒙古中南部汉代墓葬》,中国大百科全书出版社,1998年3月版。

续 表

墓葬名称	时 间	地 点	形 式	资 料 来 源
辽阳迎水寺壁画墓	东汉晚期	辽宁辽阳	墓室壁画	[日] 八木奘三郎,《辽阳发见の壁画古坟》,《东洋学报》,第 11 卷第 1 号,1921 年 1 月。
辽阳南林子壁画墓	东汉晚期	辽宁辽阳	墓室壁画	原田淑人,《辽阳南林子の壁画古墓》,《国华》,第 53 编第 4 册,1943 年 4 月。
辽阳鹅房 1 号墓	东汉晚期	辽宁辽阳	墓室壁画	辽阳市文物管理所,《辽阳发现三座壁画墓》,《考古》,1980 年 1 月。
辽阳旧城东门里壁画墓	东汉晚期	辽宁辽阳	墓室壁画	冯永谦等,《辽阳旧城东门里东汉壁画墓发掘简报》,《文物》,1985 年第 6 期。
辽阳北园 1 号墓	东汉晚期	辽宁辽阳	墓室壁画	驹井和爱,《最近发见にかくる辽阳の汉代古墓》,《国华》,第 54 编第 10 册,1944 年 10 月。
辽阳北园 2 号墓	东汉晚期	辽宁辽阳	墓室壁画	辽阳市文物管理所,《辽阳发现三座壁画墓》,《考古》,1980 年第 1 期。
辽阳北园 3 号墓	东汉晚期	辽宁辽阳	墓室壁画	宿白编,《中国美术全集·绘画编 12·墓室壁画》,文物出版社,1989 年,图版 28-29 及相关说明。
辽阳棒台子屯 1 号壁画墓	东汉晚期	辽宁辽阳	墓室壁画	李文信,《辽阳发现的三座壁画古墓》,《文物参考资料》,1955 年第 5 期。
辽阳北园棒台子 2 号壁画墓	东汉晚期	辽宁辽阳	墓室壁画	王增新,《辽阳棒台子屯 2 号壁画墓》,《考古》,1960 年第 1 期。
辽阳南雪梅 1 号墓	东汉晚期	辽宁辽阳	墓室壁画	王增新,《辽宁辽阳县南雪梅村壁画墓及石墓》,《考古》,1960 年第 1 期。
辽阳三道壕 1、2 号墓	东汉晚期	辽宁辽阳	墓室壁画	东北博物馆,《辽阳三道壕两座壁画墓的清理工作简报》,《文物参考资料》,1955 年 12 期。

续 表

墓葬名称	时 间	地 点	形 式	资 料 来 源
辽阳三道壕 3 号墓	东汉晚期	辽宁辽阳	墓室壁画	辽阳市文物管理所,《辽阳发现三座壁画墓》,《考古》,1980 年第 1 期。
辽阳三道壕 窑业第二现场 令之令张君墓	东汉晚期	辽宁辽阳	墓室壁画	李文信,《辽阳发现的三座壁画古墓》,《文物参考资料》,1955 年第 5 期。
辽阳三道壕 窑业第四现场 墓	东汉晚期	辽宁辽阳	墓室壁画	李文信,《辽阳发现的三座壁画古墓》,《文物参考资料》,1955 年第 5 期。
辽阳上王家 村 晋代 壁 画墓	东汉晚期	辽宁辽阳	墓室壁画	李庆发,《辽阳上王家村晋代壁画墓清理简报》,《文物》,1959 年第 7 期。
辽阳南环街 壁画墓	东汉晚期	辽宁辽阳	墓室壁画	辽宁省文物考古研究所,《辽宁辽阳南环街壁画墓》,《北方文物》,1998 年第 3 期。
大连金县营 城子汉墓	东汉晚期	辽宁大连	墓室壁画	内藤宽、森修,《营城子—前牧城驿附近的汉代壁画砖墓》,刀江书社,1934 年。
集安五盔坟 4、5 号墓	东汉晚期	吉林集安	墓室壁画	吉林博物馆,《吉林辑安五盔坟四号和五号墓清理略记》,《考古》,1964 年 2 月。
辽阳南郊街 东 汉 壁 画 墓 M1	东汉晚期	辽宁辽阳	墓室壁画	辽宁省文物考古研究所,《辽宁辽阳南郊街东汉壁画墓》,《文物》,2008 年 10 月。
辽阳南郊街 东 汉 壁 画 墓 M2	东汉晚期	辽宁辽阳	墓室壁画	辽宁省文物考古研究所,《辽宁辽阳南郊街东汉壁画墓》,《文物》,2008 年 10 月。
东平 1、12、 13 号墓	东汉时期	山东东平	墓室壁画	山东省文物局,《山东东平发现罕见汉代精美壁画墓》,《中国文化报》,2008 年 1 月 25 日。
偃师杏园村 东汉墓	东汉时期	河南偃师	墓室壁画	中国社会科学院考古研究所河南第二工作队,《河南偃师杏园村东汉壁画墓》,《考古》,1985 年 1 月。

续 表

墓葬名称	时 间	地 点	形 式	资 料 来 源
东平县老物资局院壁画墓	东汉晚期	山东东平	墓室壁画	霍晓蕙,《东平汉代壁画墓的发掘》,《齐鲁晚报》,2008年1月18日。
鄂尔多斯斯巴音格尔村两座壁画墓	东汉时期	内蒙古鄂尔多斯	墓室壁画	杨泽蒙、王大方,《内蒙古中南部发现汉代壁画墓》,《中国文物报》,2001年12月7日。
靖边东汉壁画墓	东汉时期	陕西靖边	墓室壁画	陕西省考古研究院、榆林市文物研究所、靖边县文物管理办公室,《陕西靖边东汉壁画墓》,《文物》,2009年。
旬邑东汉墓	东汉时期	陕西旬邑	墓室壁画	陕西省考古研究所,《陕西旬邑发现东汉壁画墓》,《考古与文物》,2002年第3期。
定边郝滩1号墓	东汉时期	陕西定边	墓室壁画	韩宏,《罕见东汉壁画墓出土陕西定边》,《文汇报》,2004年1月12日。
靖边杨桥畔1号墓	东汉晚期	陕西靖边	墓室壁画	陕西省考古研究所,《考古年报2005》,陕西人民美术出版社,2005年。

附录四 插图目录

- 图 2-1 西王母、伏羲女娲图 山东微山县两城镇画像石墓 东汉
 采自《中国画像石全集》，山东美术出版社、河南美术出版社 2000
 年版，山东卷 44
- 图 2-2 西王母图 山东滕州桑村镇大郭村 东汉
 采自《中国画像石全集》，山东美术出版社、河南美术出版社 2000
 年版，山东卷 47
- 图 3-1 升仙祷告图 辽宁金县营城子汉墓 东汉前期
 采自王伯敏主编《中国美术通史》第一卷，山东教育出版社 1996 年
 版，第 277 页 57
- 图 3-2 仙人半开门图 四川芦山县石羊上村汉墓 公元 212 年
 采自《中国画像石全集》，山东美术出版社、河南美术出版社 2000
 年版，四川卷 60
- 图 3-3 天象图 西安交通大学汉墓 西汉
 采自贺西林《古墓丹青》，陕西人民美术出版社 2001 年版，第 25 页 62
- 图 4-1 汉画像石题记 山东省苍山县西城前村汉墓 公元 151 年
 采自张道一《画像石鉴赏》，重庆大学出版社 2009 年版，第 205 页 70
- 图 4-2 肥致碑 河南偃师县南蔡庄乡汉墓 公元 169 年
 采自河南省偃师县文物管理委员会《偃师县南蔡庄乡肥致墓发掘
 简报》，文物 1992 年第 9 期 72
- 图 5-1 门卫之一 辽宁金县营城子汉墓 东汉
 李彧摄于辽宁省博物馆 80
- 图 5-2 门卫之二 辽宁金县营城子汉墓 东汉
 李彧摄于辽宁省博物馆 80
- 图 5-3 车队前恭迎图 洛阳朱村东汉-曹魏壁画墓 汉魏之际
 采自黄明蓝、郭引强《洛阳汉墓壁画》，文物出版社 1996 年版，第

200 页	81
图 5-4 马王堆非衣帛画(摹本) 长沙马王堆 3 号汉墓 公元前 168—前 145 年	
采自贺西林《古墓丹青》,陕西人民美术出版社 2001 年版,第 154 页	84
图 5-5 金雀山 9 号墓帛画(摹本) 山东临沂金雀山 9 号墓 公元前 140—前 86 年	
采自王伯敏主编《中国美术通史》第一卷,山东教育出版社 1996 年版,第 286 页	84
图 5-6 人物龙凤帛画 长沙陈家大山楚墓 战国	
采自奚传绩《中国美术七千年图鉴》,江苏教育出版社 1982 年版,第 36 页	87
图 5-7 仙人乘鱼图 山西夏县王村汉墓壁画 东汉后期	
采自贺西林《古墓丹青》,陕西人民美术出版社 2001 年版,第 80 页	88
图 5-8 车骑出行图(摹本) 山西夏县王村汉墓壁画 东汉后期	
采自贺西林《古墓丹青》,陕西人民美术出版社 2001 年版,第 80 页	92
图 5-9 墓前室内景图 洛阳金谷园新莽墓 东汉前期	
采自黄明蓝、郭引强《洛阳汉墓壁画》,文物出版社 1996 年版,第 108 页	93
图 6-1 鸿门宴图 洛阳烧沟 61 号西汉壁画墓 西汉后期	
采自黄明蓝、郭引强《洛阳汉墓壁画》,文物出版社 1996 年版,第 92 页	99
图 6-2 乐舞宴饮图 内蒙古和林格尔汉墓壁画 东汉后期	
采自奚传绩《中国美术七千年图鉴》,江苏教育出版社 1982 年版,第 48 页	101
图 6-3 醉态老翁图 洛阳偃师辛村新莽墓壁画 新莽	
采自黄明蓝、郭引强《洛阳汉墓壁画》,文物出版社 1996 年版,第 130 页	104
图 6-4 宴饮图 洛阳偃师辛村新莽墓壁画 新莽	
采自黄明蓝、郭引强《洛阳汉墓壁画》,文物出版社 1996 年版,第 131 页	107
图 6-5 庖厨宴饮图 洛阳偃师辛村新莽墓壁画 新莽	
采自黄明蓝、郭引强《洛阳汉墓壁画》,文物出版社 1996 年版,第 127 页	113

- 图 7-1 卜千秋夫妇升仙图局部 洛阳卜千秋西汉墓壁画 西汉后期
采自黄明蓝、郭引强《洛阳汉墓壁画》，文物出版社 1996 年版，第
73 页 117
- 图 7-2 夫妇宴饮图 洛阳朱村东汉—曹魏墓壁画北壁 汉魏之际
采自黄明蓝、郭引强《洛阳汉墓壁画》，文物出版社 1996 年版，第
190 页 119
- 图 7-3 新安铁塔山东汉墓壁画墓室内景 东汉后期
采自黄明蓝、郭引强《洛阳汉墓壁画》，文物出版社 1996 年版，第
182 页 121
- 图 7-4 河北望都所药村一号汉壁画墓前室壁画分布图(线摹图)
东汉后期
采自贺西林《古墓丹青》，陕西人民美术出版社 2001 年版，第 82 页 122
- 图 7-5 导车图 洛阳朱村东汉—曹魏墓壁画南壁 汉魏之际
采自黄明蓝、郭引强《洛阳汉墓壁画》，文物出版社 1996 年版，第
203 页 123
- 图 7-6 车骑出行图(线摹) 内蒙古和林格尔汉墓壁画 东汉后期
采自贺西林《古墓丹青》，陕西人民美术出版社 2001 年版，第 88 页 124
- 图 8-1 二桃杀三士图 洛阳烧沟 61 号西汉壁画墓 西汉后期
采自贺西林《古墓丹青》，陕西人民美术出版社 2001 年版，第 22 页 131
- 图 8-2 孔子见师彘图 洛阳烧沟 61 号西汉壁画墓 西汉后期
采自贺西林《古墓丹青》，陕西人民美术出版社 2001 年版，第 22 页 131
- 图 8-3 墓室前山墙壁画 洛阳“八里台”西汉墓壁画 西汉后期
采自黄明蓝、郭引强《洛阳汉墓壁画》，文物出版社 1996 年版，第
102 页 132
- 图 8-4 孔子见老子图 内蒙古和林格尔护乌桓校尉壁画墓 东汉后期
采自杨爱国《幽明两界——纪年汉代画像石研究》，陕西人民美术
出版社 2006 年版，第 62 页 133
- 图 8-5 秋胡戏妻图 山东嘉祥县武梁祠后壁画像石 东汉
采自张道一《汉画故事》，重庆大学出版社 2006 年版，第 56 页 135
- 图 8-6 神医扁鹊 山东济南市大观园汉墓 东汉
采自《中国画像石全集》，山东美术出版社、河南美术出版社 2000
年版，山东卷 136
- 图 9-1 方相氏图(局部) 洛阳烧沟 61 号西汉墓壁画 西汉后期

- 采自黄明蓝、郭引强《洛阳汉墓壁画》，文物出版社 1996 年版，第 96 页 142
- 图 9-2 女娲图 洛阳西郊浅井头西汉墓壁画 西汉后期
采自黄明蓝、郭引强《洛阳汉墓壁画》，文物出版社 1996 年版，第 84 页 143
- 图 9-3 伏羲女娲图 重庆璧山县蛮洞坡崖墓 东汉
采自《中国画像石全集》，山东美术出版社、河南美术出版社 2000 年版，四川卷 144
- 图 9-4 托月图 洛阳偃师辛村新莽墓壁画 新莽
采自黄明蓝、郭引强《洛阳汉墓壁画》，文物出版社 1996 年版，第 126 页 145
- 图 9-5 托日图 洛阳偃师辛村新莽墓壁画 新莽
采自黄明蓝、郭引强《洛阳汉墓壁画》，文物出版社 1996 年版，第 126 页 145
- 图 9-6 女娲图 安徽濉溪县古城画像石墓 东汉
采自《中国画像石全集》，山东美术出版社、河南美术出版社 2000 年版，江苏安徽卷 150
- 图 9-7 伏羲图 山东临沂市白庄画像石墓 东汉晚期
采自《中国画像石全集》，山东美术出版社、河南美术出版社 2000 年版，山东卷 150
- 图 10-1 内蒙古和林格尔壁画墓墓室结构和壁画分布图 东汉后期
采自贺西林《古墓丹青》，陕西人民美术出版社 2001 年版，第 87 页 160
- 图 10-2 白象图(摹本) 甘肃酒泉下河河清 1 号墓壁画 汉魏之际
采自贺西林《古墓丹青》，陕西人民美术出版社 2001 年版，第 94 页 161
- 图 10-3 八角形立柱画像 山东沂南县北寨村画像石墓
公元 147—220 年
采自《中国画像石全集》，山东美术出版社、河南美术出版社 2000 年版，山东卷 163
- 图 10-4 孔望山摩崖画像西部全景
采自《孔望山造像研究》(第一集)，海洋出版社 1990 年版，第 47 页 166
- 图 10-5 X4—X42 涅槃图及拓片
采自《孔望山造像研究》(第一集)，海洋出版社 1990 年版，第

52 页	167
图 10-6 X82 舍身饲虎图拓片	
采自《孔望山造像研究》(第一集),海洋出版社 1990 年版,第	
53 页	167
图 11-1 洛阳偃师杏园村东汉墓壁画全景 东汉后期	
采自中国社会科学院考古研究所编著《杏园东汉墓壁画》,辽宁美	
术出版社 1995 年版,第 21 页	173
图 11-2 第二车车前骑吏 洛阳偃师杏园村东汉壁画墓 东汉后期	
采自中国社会科学院考古研究所编著《杏园东汉墓壁画》,辽宁美	
术出版社 1995 年版,第 23 页	174
图 11-3 加纱冠骑吏 洛阳偃师杏园村东汉墓壁画 东汉后期	
采自中国社会科学院考古研究所编著《杏园东汉墓壁画》,辽宁美	
术出版社 1995 年版,第 27 页	175
图 11-4 车前伍伯 洛阳偃师杏园村东汉壁画墓 东汉后期	
采自中国社会科学院考古研究所编著《杏园东汉墓壁画》,辽宁美	
术出版社 1995 年版,第 35 页	175
图 11-5 墓道及墓门 洛阳偃师杏园村东汉壁画墓 东汉后期	
采自中国社会科学院考古研究所编著《杏园东汉墓壁画》,辽宁美	
术出版社 1995 年版,第 9 页	183
图 11-6 人物图 洛阳烧沟 61 号西汉壁画墓 西汉后期	
采自黄明蓝、郭引强《洛阳汉墓壁画》,文物出版社 1996 年版,第	
99 页	184
图 11-7 人物图 洛阳烧沟 61 号西汉壁画墓 西汉后期	
采自黄明蓝、郭引强《洛阳汉墓壁画》,文物出版社 1996 年版,第	
99 页	184
图 11-8 前山横梁壁画 洛阳“八里台”西汉墓壁画 西汉后期	
采自黄明蓝、郭引强《洛阳汉墓壁画》,文物出版社 1996 年版,第	
104 页	184
图 11-9 南壁侍女图 洛阳唐宫路玻璃厂东汉墓壁画 东汉后期	
采自黄明蓝、郭引强《洛阳汉墓壁画》,文物出版社 1996 年版,第	
154 页	185
图 11-10 南壁侍女图 洛阳唐宫路玻璃厂东汉墓壁画 东汉后期	
采自黄明蓝、郭引强《洛阳汉墓壁画》,文物出版社 1996 年版,第	

	154 页	185
图 12-1	西王母图 洛阳偃师辛村新莽墓壁画 新莽 采自黄明蓝、郭引强《洛阳汉墓壁画》，文物出版社 1996 年版，第 137 页	189
图 12-2	持节方士图 洛阳卜千秋西汉墓壁画 西汉后期 采自黄明蓝、郭引强《洛阳汉墓壁画》，文物出版社 1996 年版，第 69 页	190
图 12-3	洛阳卜千秋西汉墓主室脊顶壁画 西汉后期 采自贺西林《古墓丹青》，陕西人民美术出版社 2001 年版，第 29 页	193
图 12-4	西王母青玉座屏 河北定县南北陵头村 42 号中山王刘畅墓 东汉后期 采自徐琳《汉代王侯墓葬出土玉器研究》，南京大学博士研究生学 位论文（2006 届）	197
图 12-5	神兽图 河南永城汉梁王墓壁画 西汉前期 采自贺西林《古墓丹青》，陕西人民美术出版社 2001 年版，第 16 页	199
图 12-6	开明兽和不死树图 甘肃武威五坝山 7 号汉墓 西汉 朱泚摄于甘肃博物馆	200
图 13-1	汉镜上的西王母和东王公 朱泚摄于南京博物院	222
图 13-2	东王公、庖厨、车骑出行图 山东嘉祥城南南武山汉墓 公元 147—189 年 采自《中国画像石全集》，山东美术出版社、河南美术出版社 2000 年版，山东卷	225
图 13-3	孔子见老子图 山东嘉祥县核桃园乡齐山村汉墓 东汉 采自张道一《汉画故事》，重庆大学出版社 2006 年版，第 8 页	228
图 13-4	西王母、女娲伏羲图 山东滕州市桑村镇大郭村汉墓 公元 89—146 年 采自《中国画像石全集》，山东美术出版社、河南美术出版社 2000 年版，山东卷	231
图 13-5	东王公、伏羲女娲图 山东沂南县北寨村汉墓 公元 147—220 年	

- 采自《中国画像石全集》，山东美术出版社、河南美术出版社 2000 年版，山东卷 243
- 图 14-1 宴饮、车骑出行图 四川乐山市沱沟嘴崖墓 公元 122—141 年
采自金敏《魏晋南北朝墓葬出行图研究》，上海大学 2010 届硕士学位论文 249
- 图 14-2 狩猎出行图 陕西乾县章怀太子墓 唐代
采自金敏《魏晋南北朝墓葬出行图研究》，上海大学 2010 届硕士学位论文 251
- 图 14-3 出行图 河南邓县学庄南朝墓 南朝
采自金敏《魏晋南北朝墓葬出行图研究》，上海大学 2010 届硕士学位论文 255
- 图 14-4 人物仪仗出行图 山西太原娄叡墓 北齐
采自金敏《魏晋南北朝墓葬出行图研究》，上海大学 2010 届硕士学位论文 256
- 图 14-5 帝后礼佛图 洛阳龙门石窟宾阳中洞东壁壁画 北魏
采自金敏《魏晋南北朝墓葬出行图研究》，上海大学 2010 届硕士学位论文 261
- 图 15-1 建鼓乐舞图画像石 山东滕州西户口汉墓 东汉
采自彭超《金代山西地区墓葬戏曲图像研究》，上海大学 2010 届硕士学位论文 269
- 图 15-2 竹林七贤与荣启期图 南京西善桥南朝墓 南朝
采自奚传绩《中国美术七千年图鉴》，江苏教育出版社 1982 年版，第 75 页 270
- 图 15-3 仕女图 新疆吐鲁番阿斯塔那张礼臣墓 唐代
采自金维诺、卫边《唐代西州墓中的绢画》，《文物》1975 年第 10 期 270
- 图 15-4 梳妆图 河南省禹县白沙镇一号墓 北宋
采自彭超《金代山西地区墓葬戏曲图像研究》，上海大学 2010 届硕士学位论文 272
- 图 15-5 墓主人对坐图 内蒙古赤峰市宝山区沙子梁墓 元代
采自彭超《金代山西地区墓葬戏曲图像研究》，上海大学 2010 届硕士学位论文 272
- 图 15-6 杂剧图 山西新绛吴岭庄元墓 元代
采自彭超《金代山西地区墓葬戏曲图像研究》，上海大学 2010 届

硕士学位论文	276
图 16-1 负伤的山羊 甘肃嘉峪关魏晋墓 M7 魏晋	
采自《甘肃嘉峪关魏晋七号墓》,重庆出版社 2000 年版,第 32 页	287
图 16-2 弈棋仕女图 新疆吐鲁番阿斯塔那墓地 187 号墓 唐代	
采自李星明《唐代墓室壁画研究》,山西人民美术出版社 2005 年版,第 56 页	289
图 16-3 四季捺钵图(春) 内蒙古自治区巴林右旗庆陵东陵 辽代	
采自穆宝凤《元代墓葬绘画研究》,上海大学 2010 届硕士学位论文	291
图 16-4 论道图和升仙图 河南登封王上墓 北宋	
采自彭超《金代山西地区墓葬戏曲图像研究》,上海大学 2010 届硕士学位论文	292
图 16-5 宴饮图 陕西延安甘泉袁庄一号金代壁画墓东壁和西壁壁画 金代	
采自许小婷《金代墓葬壁画研究》,上海大学 2010 届硕士学位论文	293
图 16-6 行旅图 陕西延安甘泉袁庄四号金代壁画墓 金代	
采自许小婷《金代墓葬壁画研究》,上海大学 2010 届硕士学位论文	294
图 16-7 石棺床画像 陕西西安安伽墓 北周	
采自穆宝凤《元代墓葬绘画研究》,上海大学 2010 届硕士学位论文	298
图 17-1 墓主夫妇宴乐图 山西太原徐显秀墓 北齐	
采自穆宝凤《元代墓葬绘画研究》,上海大学 2010 届硕士学位论文	308
图 17-2 闵子骞图 山西屯留宋村金代壁画墓 金代	
采自穆宝凤《元代墓葬绘画研究》,上海大学 2010 届硕士学位论文	310
附录图 1 胡汉战争画像砖 西汉晚期—东汉早期	
朱浒摄于青岛崇汉轩汉画像砖博物馆	331
附录图 2 羽人、胡人跪拜凤鸟图 东汉	
采自《山东汉画像石选集》,齐鲁书社,1982 年版,图版 63 页	332
附录图 3 胡人骑象图 东汉	
朱浒摄自徐州汉画像艺术馆	333

后 记

这本书从动手开始写到现在定稿，一写就是七年。在这不算太短的过程中，我每年填写工作量的表格时都要写上这本书的写作计划，直到今年又要到来的年终。

这本书的完成，我还是要首先感谢我的博士后指导老师张道一先生和博士导师阮荣春先生，是他们的授业解惑为我打下了研究的基础，师恩难忘。

这本书是一个交叉学科的选题，题目容易确定但写作起来就遇到很大的难度了，写作中的寂寞是难以名状的，感谢给予我帮助和鼓励的前辈学者，感谢与我亦师亦友的各地同仁。

我和汉代文化有缘。我出版的第一本书是《汉赋史论》，章太炎学生、当代小学大家徐复先生作序。我当时是那樣的稚嫩，可徐复老勉励有加，鼓励我奋勉自强，要我“写书要有新观点才生动，著书不能是抄书”。不惟徐复老鼓励创新，我在翻读旧稿时还发现了二十年前山东大学龚克昌先生写给我的信。我是以秦汉方士的“敢为大言”而讨论汉赋的“假象过大”，之前尚没有人注意过这个关系，龚先生给予我鼓励。龚先生当时已经是汉赋研究的泰斗了，而我只是一个刚刚接触汉赋年轻教师。看着他手写的信纸，安安静静的过去与热热闹闹的今天似乎在进行着某种比较。学海无涯，高山仰止。

去年，我从上海大学来到了东南大学，在新的环境中我非常地思念过去的学生。在上海大学，我们是一个紧密而亲密的团队，我们上课、写作、申请课题，教学相长，美丽的校园是我们的乐园。花开草长，秋去春来，一切都是那么的充实而温馨。特别是最后一届5位女研究生，当她们知道学位论文可以免审后还是战战兢兢地埋头写作，一直忙到答辩前一天，此情此景让我难忘。我这本书中，出行图的部分参考了金敏同学的学位论文，乐舞图的部分参考了彭超、许小婷、穆宝凤、张婷婷同学的学位论文，这是对我们美好岁月的一个纪念。此外，礼佛图的部分参考了陈开颖博士的相关论文。在本

书结题的时候,朱浒博士完成了学位论文《汉画像胡人图像研究》初稿。如果胡人图像能够与汉代的佛像传播建立某种关联结构,那将是一个极具张力的题目,这也是我们的一个期待,因此将其中相关内容归纳而收入本书的附录中。有位作家说,学校是最幸福的地方,因为没有一位老师不愿意自己的学生不超过自己。是这样的,我衷心祝愿我的所有学生们超过老师,更加幸福。是以记。

汪小洋

2011年11月30日于南京龙江