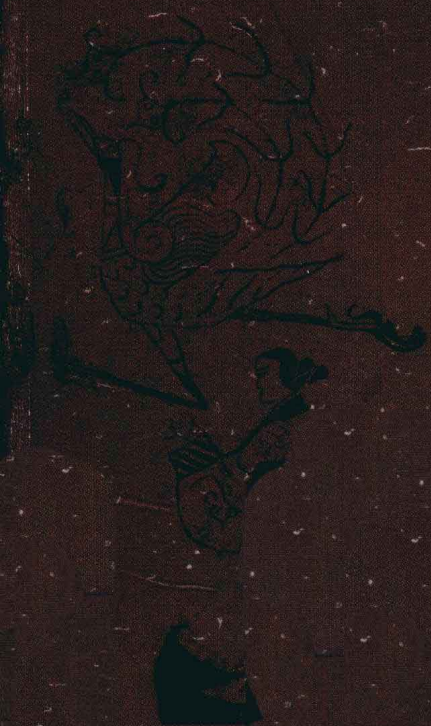


汉墓壁画宗教思想研究

汪小洋 著

上海古籍出版社





本书获得第二届 · 彭心潮优秀图书出版基金资助出版

基金宗旨：以资助中小型优秀图书出版为主

坚守公开、公平、公正的原则

<http://wenhuinews365.com.cn/wh-pxc/>

资助项目：

《书林掇英——魏隐儒古籍版本知见录》 魏隐儒著

《藏传佛教艺术发展史》 谢继胜主编

《哲学论稿〈从本有而来〉》 马丁·海德格尔著 孙周兴译

《中国·世界文化和自然遗产》 梅生著

《普通编辑学》 邵益文、周蔚华主编

《制度经济学新解——三大经济体系镜鉴》 沈吟耀著

《汉墓壁画宗教思想研究》 汪小洋著

《唐宋风尚》 蒋建平著

《高郎桥往事：上海一个棉纺织工厂区的兴起和终结（1700—2000）》 罗苏文著

《中国近代翻译史（晚清卷）》 冯志杰著

《守望与开新：近代中国的社会工作》 彭秀良著

《民国书法篆刻史》 孙洵著

《历史新知书系列（三种）》 白海军著

《周知万物的智慧》 王振复著

上架建议：宗教 / 思想

ISBN 978-7-5325-5939-8



9 787532 559398 >

定价：36.00元

易文网：www.ewen.cc

汉墓壁画宗教思想研究

汪小洋 著

上海古籍出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

汉墓壁画宗教思想研究 / 汪小洋著. — 上海 : 上海古籍出版社, 2011.6

ISBN 978-7-5325-5939-8

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(2011)第100063号

汉墓壁画宗教思想研究

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 上海颀辉印刷厂印刷

开本 890×1240 1/32 印张 10.875 插页 2 字数 266,000

2011 年 6 月第 1 版 2011 年 6 月第 1 次印刷

印数:1-2,300

ISBN 978-7-5325-5939-8

B·730 定价:36.00 元

如有质量问题, 请与承印公司联系

序

张道一

中国的绘画起源于什么时候？很多美术史家都是从原始彩陶和三代青铜器谈起，还有的推到远古的神话时代，说是伏羲画八卦开始。虽然其中都有“画”的因素，却不是一回事。作为形象思维的一种表现形式，用绘画描绘人的“关系性的律动”，已经发展得很高，也很复杂；按照历史的逻辑发展，不可能一开始就成熟的。它不但要跟着思想走，并且与物质生产乃至整个社会的进步相关系。它孕育于实用性的艺术之中，当人们意识到图像可以“成教化，助人伦，穷神变，测幽微”时，绘画也就脱胎而出，逐渐地成长起来了。

这时候的绘画，已不是附着在器物上，而是寻找适于自己表现的载体。画在布帛上、木板上、墙壁上，以便于拓展表现的空间。据考古学的资料证明，战国时期已经出现了帛画，那是挂在木椁的壁板上，让死者乘龙升天的，实际上已带有壁画的性质。真正壁画的出现可能要晚一些，但到汉代，不但普遍起来，也臻于成熟了。

为什么现在看到的汉代壁画都是画在墓室之中呢？这是一种假象。因为古代的宫殿、家庙、寺观都已毁圮，也将上面的壁画一

起化为尘土,幸好埋在地下的墓室壁画被我们发现,目睹了它的风采。不过用水调颜料画在一层薄薄的石灰壁上,终究不能持久,有的剥落,有的浸蚀,几乎看不到完整的。

于是,汉朝人又寻找新的途径和方式,先是在石椁上雕刻,以后发展到墓室,创造了可以持久的“画像石”。

汪小洋博士潜心研究汉墓的画像石与壁画,已有多年的。他的博士学位论文写的是画像石,做博士后的研究课题是汉墓壁画,本书是在他的出站报告的基础上补充修订而成的。我是他的博士后合作导师,相处两年多,深感于小洋的敏锐思考,不仅抓住了中国绘画初期发展的这样两条主线,非但没有迷恋于表面的造型变化之中,而是透过形色,紧紧地拴住了由此所反映出的宗教思想。揭示了信仰与艺术的关系。既是艺术内涵的重要抒发,也是中国思想发展史上的重要一环。

有汉四百年,在中国历史上是一个上升的时代,不但国运兴盛,艺术也有长足的进步。汉初的“文景之治”与汉武帝的文韬武略,从崇奉黄老到独尊儒术,在这些交接点上,艺术都得到具体的表现。而作为墓葬文化,是在经济殷实之后发展起来的厚葬之风,这是与灵魂不灭的观念有关。汉朝人事死如生,他们认为死亡不是生命的结束,而是转化为另一种形态的开始。如此,另一个世界也不再恐怖和神秘,因而产生了用现实生活去勾画的种种想象;同时汉朝人强调孝道,大孝者可以获得很高的社会声誉,甚至可以成为做官的条件,如“举孝廉”之类。这些墓葬思想的内容,都在汉墓壁画和画像石中得到反映。

小洋的学术敏感在于,当汉墓壁画和画像石的两条线通向墓葬时,他区别了两根线的颜色。从墓主人的社会身份进行分析,画像石多属于中下层人士,“二千石”者极少,而壁画墓者的社会地位普遍较高。因而决定了艺术的内容倾向。通向画像石的一条线主

要来自民间,仍然延续黄老思想的长生之道,以崇奉西王母的信仰为主,画面中也比比皆是。但在壁画墓的遗存中,就目前所知的六十多处只有一处有明确的西王母图像,这说明主流社会的思想观念已经转移,宗教性的信仰形态发生了变化。这样,就从本质上改变了以往的一些研究,认为汉墓壁画是画像石的延伸。

本书的研究全部以专题形式展开,一方面可以看出有的放矢的行文风格,另一方面又使相关的论点论据显得深入而周到,将论题说得更踏实、更清楚。总之,汪小样博士的《汉墓壁画宗教思想研究》,不但选对了一个伟大的时代,也把握住了艺术的一个重要的命题。研究的问题是具体的,但其意义却是很大的;可以预料,在中国艺术史上将会产生积极的影响。

2010年4月2日于石头城下

目 录

序	张道一	001
引言		001
一、宗教行为的认识		002
二、宗教美术的认识		005
三、本书的研究结构		010

上编 汉代宗教发展的认识

第一章 汉代宗教结构的演变与认识	017
一、汉初承接的宗教结构	018
二、汉代国家宗教的发展	024
三、汉代民间宗教的发展	029
四、东汉末宗教的结构和认识	033
附 一 秦地宗教信仰的初步讨论	040
一、秦地的地域文化独立性	040
二、秦地郡县制对血缘宗教的冲击	043
三、秦王朝的宗教影响	045
第二章 汉代西王母信仰的宗教性质转移	048
一、自然宗教的信仰向人为宗教的信仰转移	048
二、上流社会宗教信仰向民间宗教信仰的转移	054
三、宗教意义的讨论	057

第三章	汉代方士信仰的民间性质辨析	063
一、主流社会对方士的排斥	064	
二、方士信仰传播的民间色彩	069	
三、宗教意义的讨论	074	
第四章	汉壁画墓墓主人阶层探讨	080
一、非普遍性的描述和确定	080	
二、中上贵族阶层属性的认定	083	
三、宗教信仰上的初步思考	087	
第五章	汉墓壁画对墓葬绘画宗教思想的继承与发展	096
一、汉之前和汉代早期的墓葬绘画	096	
二、宗教思想的继承	101	
三、宗教思想的发展	106	
第六章	汉墓壁画美术史上的贡献	114
一、美术史上的历史影响	114	
二、墓室壁画创作主题的影响	119	
三、墓室壁画创作技法的影响	124	
四、理论研究的巨大空间	129	
第七章	海外相关研究刍议	132
一、具有通论性的文化研究	132	
二、具有专题性的宗教研究	137	
三、具有国内研究基础的海外研究	143	

下编 汉墓壁画图像分析

第八章	汉墓壁画女娲图像的宗教认识	151
一、汉墓壁画女娲图像的梳理	151	

二、汉画像石中女娲图像的了解	159
三、伏羲女娲与羲和常羲的辨析	165
四、女娲地位下降的一个讨论	170
五、女娲长生内容的探讨	175
 第九章 汉墓壁画中西王母图像辨析	180
一、西王母图像的存在疑问	180
二、西王母图像的表层辨析	187
三、西王母图像宗教意义的一个判断	192
附 二 汉画像石中西王母中心的形成与宗教 意义	198
一、西王母信仰发展的分期	199
二、西王母中心的形成	200
三、西王母中心形成的宗教意义	203
 第十章 《乡饮酒礼》与宴饮图的考释	209
一、宴饮图的仪礼概述	210
二、乐舞图和庖厨图的正名	214
三、祭祀情节的考释	218
四、乡饮酒礼与尊老仪礼	220
五、宴饮图的遗存描述	223
六、宴饮图的宗教意义	228
 第十一章 汉墓壁画的佛迹寻找	232
一、汉墓壁画中的佛教图像	233
二、汉画像石中的佛教图像	236
三、其他美术考古成果中的佛像	240
四、文献中的佛教传播	244
五、佛教图像存在的思考	247

附 三 孔望山摩崖画像宗教内容的探讨	249
一、孔望山摩崖画像的一般认识	249
二、典型图像的个案分析	252
三、宗教美术意义的初步评价	258
第十二章 西汉永城沛园壁画墓的比较	260
一、永城沛园壁画墓的基本情况	260
二、与画像石墓的比较	267
三、壁画墓的宗教思想贡献	269
第十三章 汉墓壁画中的历史文献人物与国家宗教 关系的探讨	279
一、壁画上的历史文献人物	279
二、画像石上的历史文献人物	283
三、国家宗教影响的探讨	285
第十四章 杏园东汉墓壁画现实性题材解读	291
一、现实性题材的遗存与问题	292
二、墓主人与神仙同构的认识	299
三、墓主人与天象同构的认识	301
四、墓室提供同构结构的认识	304
第十五章 汉墓壁画升仙图的仪式认识	311
一、关于仪式图的一般认识	311
二、升仙图的仪式内容解读	315
三、升仙图的演变和衰退	320
四、升仙图仪式内容的探讨意义	325
结语	330
后记	332

插图目录

第二章

- 图 2-1 西王母图(山东嘉祥县洪山村画像石墓出土) / 053
图 2-2 西王母图(山东嘉祥县纸坊镇敬老院画像石墓出土) / 061

第三章

- 图 3-1 仙人半开门图(四川芦山县石羊上村画像石墓出土) / 066
图 3-2 神庙图(江苏徐州市沛县栖山画像石墓出土) / 072
图 3-3 仙人乘鱼图(山西夏县王村汉墓壁画) / 076
图 3-4 祭奠图(内蒙古和林格尔新店子汉墓壁画) / 078

第四章

- 图 4-1 车队前恭迎图(洛阳朱村东汉-曹魏墓壁画) / 087
图 4-2 车骑出行图(摹本)山西夏县王村汉墓壁画 / 091
图 4-3 墓前室内景图(洛阳金谷园新莽墓壁画) / 094

第五章

- 图 5-1-1 缯书(摹本)(湖南长沙子弹库 1 号楚墓出土) / 098
图 5-1-2 人物龙凤帛画(长沙陈家大山楚墓出土) / 099
图 5-2 马王堆非衣帛画(摹本)(湖南长沙市马王堆 3 号墓出土) / 100
图 5-3 金雀山 9 号墓帛画(摹本)(山东金雀山 9 号墓出土) / 103
图 5-4 鱼妇图(河南永城汉梁王墓壁画) / 108

第六章

- 图 6-1 洛阳浅井头西汉壁画墓顶脊壁画仰视图 / 116

图 6-2 依门侍女(洛阳二号宋墓后壁壁画)/ 121

图 6-3 宴饮图(长安县王村韦氏家族墓壁画) / 122

第八章

图 8-1 方相氏图(局部)洛阳烧沟 61 号西汉墓壁画/ 154

图 8-2 女娲图(洛阳西郊浅井头西汉墓壁画) / 155

图 8-3-1 托月图(洛阳偃师辛村新莽墓壁画) / 156

图 8-3-2 托日图(洛阳偃师辛村新莽墓壁画) / 156

图 8-4-1 女娲图(安徽濉溪县古城画像石墓出土) / 161

图 8-4-2 伏羲图(山东临沂市白庄画像石墓出土) / 161

图 8-5-1 伏羲女娲图(江苏徐州市睢宁县双沟征集画像石) / 163

图 8-5-2 伏羲女娲图(重庆璧山县蛮洞坡崖墓出土) / 163

图 8-6 西王母、伏羲女娲图(山东微山县两城镇画像石墓出土) / 165

图 8-7-1 伏羲托日图(洛阳石油站东汉墓壁画) / 170

图 8-7-2 女娲托月图(洛阳石油站东汉墓壁画) / 170

第九章

图 9-1 洛阳卜千秋西汉墓主室脊顶壁画(线摹图) / 183

图 9-2 西王母图(洛阳偃师辛村新莽墓壁画) / 186

图 9-3 持节方士图(洛阳卜千秋西汉墓壁画) / 189

图 9-4 西王母青玉座屏(河北定县南北陵头村 42 号中山王刘畅墓出土) / 195

第十章

图 10-1 宴饮图(洛阳偃师辛村新莽墓壁画)/ 216

图 10-2 庖厨宴饮图(洛阳偃师辛村新莽墓壁画) / 218

图 10-3 醉态老翁图(洛阳偃师辛村新莽墓壁画) / 223

图 10-4 鸿门宴图(洛阳烧沟 61 号西汉墓壁画) / 225

图 10-5 乐舞宴饮图(内蒙古和林格尔汉墓壁画) / 228

第十一章

图 11-1 内蒙古和林格尔壁画墓墓室结构和壁画分布图 / 234

图 11-2 白象图(摹本)(甘肃酒泉下河清 1 号墓壁画) / 235

图 11-3 沂南汉墓中室八角形立柱画像(山东沂南县北寨村画像石墓出土) / 238

图 11-4 鎏金铜佛像(江苏邳州市燕子埠乡村汉墓出土) / 243

第十二章

图 12-1 白虎图(河南永城汉梁王墓壁画) / 262

图 12-2 东平石马居摄三年立柱 / 268

图 12-3 后土制四方图(摹本)(洛阳金谷园新莽墓壁画) / 277

第十三章

图 13-1 二桃杀三士图(洛阳烧沟 61 号西汉壁画墓) / 280

图 13-2 孔子见师襄图(洛阳烧沟 61 号西汉墓壁画) / 280

图 13-3 墓室前山墙壁画(洛阳“八里台”西汉墓壁画) / 282

图 13-4 孔子见老子图(内蒙古和林格尔护乌桓校尉墓壁画) / 282

图 13-5 秋胡戏妻图(山东嘉祥县武梁祠后壁画像石) / 284

第十四章

图 14-1 洛阳偃师杏园村东汉墓壁画全景 / 293

图 14-2 第二车车前骑吏(洛阳偃师杏园村东汉墓壁画) / 296

图 14-3 加纱冠骑吏(洛阳偃师杏园村东汉墓壁画北壁) / 296

图 14-4 车前五伯(洛阳偃师杏园村东汉墓壁画) / 297

图 14-5 墓道及墓门(洛阳偃师杏园村东汉墓壁画) / 307

图 14-6 人物图(洛阳烧沟 61 号西汉墓壁画) / 306

图 14-7 人物图(洛阳烧沟 61 号西汉墓壁画) / 306

图 14-8 前山横梁壁画(洛阳“八里台”西汉墓壁画) / 309

图 14-9 南壁侍女图(洛阳唐宫路玻璃厂东汉墓壁画) / 309

图 14-10 南壁侍女图(洛阳唐宫路玻璃厂东汉墓壁画) / 309

第十五章

图 15-1 车骑出行图(内蒙古和林格尔汉墓壁画) / 313

图 15-2 卜千秋夫妇升仙图(洛阳卜千秋西汉墓壁画) / 318

图 15-3 夫妇宴饮图(朱村东汉-曹魏墓壁画北壁) / 321

图 15-4 新安铁塔山东汉墓壁画墓室内景 / 322

图 15-5 导车(朱村东汉-曹魏墓壁画南壁) / 324

图 15-6 河北望都所药村 1 号汉壁画墓前室壁画分布图 / 325

引言

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,是因为汉代为我国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。

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,汉代绘画的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画像石墓和壁画墓中,这也凸显了宗教内容对汉代绘画发展的影响。就墓葬建设而言,汉画像石墓的墓葬数量远远超过汉壁画墓的墓葬数量,前者的图像数量也远在

后者之上。但是,从宗教内容上看,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,许多方面都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,神话与神仙的辨析,对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一定高度时,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,汉墓壁画宗教思想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,从宗教思想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绘画的艺术面貌和成就。

一、宗教行为的认识

中国绘画发展史上,汉之前就已经产生了极其优秀的绘画作品,比如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内棺和

漆衣箱绘画、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 号楚墓出土的缯书和帛画、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等,这些耳熟能详的绘画作品都是我国艺术史上的瑰宝。但是,这些绘画作品在表现无比珍贵的同时也存在很大的遗憾,这就是这些艺术珍品在数量上都是非常有限,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没有为我们提供它们之间可能存在的连贯性,已有的连贯性的工作主要依赖于后代研究者的推论性探讨。汉代绘画就不一样了,汉画像石和汉墓壁画的图像遗存数量巨大,并且在时间上常常呈现出清晰的发展脉络;同时,这些图像也表现出明确的地域特色和一定的相关性。就目前的美术考古发现和绘画研究等艺术认识而言,汉代绘画所具有的这种发展形态促进了我国绘画乃至美术整体的发展,使汉代美术呈现出了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创作这些作品的,汉人的艺术贡献是不自觉的。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。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,地面上的一些图像遗存,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,都是人们对未来的想象,是人们从现实生活出发而做出的推理和幻想。这些图像的描绘内容,无论是多么的细致和生动,都只能是在非现实的层面上存在。所以,汉代绘画的创作是一个具有宗教性质的活动。概言之,是一种宗教行为。

作为宗教行为,汉代墓葬绘画就应当服从于宗教的主题。也

就是说,汉代的绘画首先是一个社会现象,而后才是一个艺术现象。落实到具体的理论认识上,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,她的存在,是因为汉人对长生所特有的强烈期待;她高高在上的构图,是因为汉人对长生药的制作、作用等宗教经验的认可;她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的情节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,在汉画像石中她就可以脱离兽形而成为贵妇人的形象,给汉人带来长生的希望。如果没有这样的宗教内容,那西王母就没有目前所见到的艺术形象了。

既然是宗教行为,那社会层面的一些基本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划分要求。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,凡她出现的图像中,所有的情节都是围绕着她而展开;但是,在汉墓壁画中,西王母的图像并不是普遍存在,长生情节并不依赖于她的存在而展开。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,也少有从宗教层面上深入的研究成果。实际上,西王母的不同面貌描述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,他们是西王母崇拜的坚定信仰者,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,汉壁画墓自然也就不能以她来结构图像了。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。

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。

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的具体异质特征:

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,它的图像才具有真实的象征意义。比如,佛教艺术中慈眉善目的水月观音、奇异造型的千手观音等形象,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。

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,这使得活动过程的一切内容(从目的到结果)都表现得非常明确,在寺庙为载体的宗教美术作品面前,任何动机的掩饰都将使拜佛行为毫无意义,而且,信徒们的感受与绘画的表现有着明确的紧密相关性。宗教艺术所具有的明确化的目的性使

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,艺术形象的价值直接与拜佛目的明确相关,信徒在佛、菩萨等造像面前烧香礼拜为的就是有求必应,而世俗美术不是这样,过于直白的主题表达将会直接影响到艺术价值的完成。

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。世俗美术就不是这样了,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。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,程式化就是辛辣的讽刺,就是彻底的否定。

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,作品是依赖于象征体系的存在而产生,依赖于象征体系的存在影响而产生艺术感染力,因此艺术家的思想与传达思想的作品之间是模糊的。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,在行为过程中,作品与所表现的思想之间似乎已模糊了载体与本体的区别,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,宗教美术也完成了其宗教行为的基本结构。

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。

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,绘者必恭必敬、认认真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。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,出行图也就被赋予了送行和迎接新生命的象征意义。如果出行图不存在于墓葬建设中,那一切都要另当别论了。

指向明确的行为目的。因为汉墓壁画存在于汉墓建设中,这一点是最好理解的了。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,而且墓主人的态度是毫不掩饰自己的向往和迫切心情。因为是基于现实生活而勾画未来,所以墓主人将现实中的种种排场、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。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。

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、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,认真地在做着同样一件事情。墓主人的热情是其宗教体验使之然,是长生的象征体系使之然。但是,这种热情的演绎是得到了被物化了的 process 的支持。在汉壁画墓中,甬道是通向长生的起始路程,所以缀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,固定才能合理,变化倒反而背离了为其提供支持的宗教体验。

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,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的指向下,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:“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?有学者是这样描述的:“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

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

能完全反映宗教经验的实际状态。”^①就是这样的难以描述状态，模糊了宗教美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，但是艺术活动将这种神秘性放大了，“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”。^②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宗教使命的要求而存在，为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，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概念转化为形而下的作品。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，同时使作品获得应有的艺术感染力。

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之间的区别，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时刻到来。这是一个过程，就过程本身而言，已经

① 单纯《宗教哲学》，北京：中国社会科学出版社，2003年，208页。

② 高长江《宗教的阐释》，北京：中国社会科学出版社，2002年，217页。

是一个按部就班的行为,常常带有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,但由于物化的过程和结果的存在而表现为一个一般性的过程。

三、本书的研究结构

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,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。既然是宗教行为,那作品的创作就要从宗教的主题出发,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。因此,研究汉墓壁画,宗教内容的探讨是必须进行的基础性工作。

以上认识是本书研究的逻辑起点,由此而展开如下的具体结构:

1. 研究视角:不同的宗教艺术形式有着不同的宗教信仰支持,在比较汉墓壁画与汉画像石所具有的宗教信仰内容及区别的基础上,从宗教信仰的角度思考汉墓壁画的艺术成就,同时以汉墓壁画的宗教艺术成就说明汉代宗教发展的相关特征。

2. 研究方法:首先,对汉代的宗教信仰做一个比较清晰的理论描述,在比较深入的理论认识指导下从汉代美术考古材料中获取尽可能充分的宗教信仰信息。其次,梳理汉墓壁画的宗教内容并与汉代宗教艺术的大宗汉画像石进行深入的比较。在以上研究

的基础上,描述汉墓壁画的宗教思想,认识汉墓壁画所具有的宗教价值和宗教艺术价值。

3. 研究途径:

(1) 进行比较深入的汉代宗教发展的理论探讨,建立自己的汉代宗教发展描述模式,以此来认识汉墓壁画的宗教思想。

(2) 整理汉墓壁画的考古发掘成果和文献资料,结合图像学、人类学和社会学等理论和方法来梳理汉墓壁画的宗教信仰内容,认识汉墓壁画的宗教艺术价值。

(3) 通过与汉画像石的比较辨析汉墓壁画的宗教思想特征,建立宗教信仰与绘画形式的对应关系,最终全面认识汉墓壁画的宗教思想。

4. 研究目的:

(1) 从宗教思想的角度对汉墓壁画进行全面的研究,既是对汉墓壁画宗教思想的系统梳理,也是对我国壁画艺术发展的一个断代性研究,填补这方面的一个空白。

(2) 从宗教思想的角度对汉代绘画建立如下的研究框架,从而获取一个汉代绘画研究和汉代宗教文化研究的新思路。框架结构如下:

绘画形式比较:

(1) 中上贵族阶层墓——汉墓壁画

(2) 中下贵族阶层和平民阶层墓——汉画像石

宗教思想比较:

(1) 中上贵族阶层墓——国家宗教

(2) 中下贵族阶层和平民墓——西王母信仰等

(3) 共同性——祈望长生

5. 重要观点:

(1) 汉墓绘画的不同存在形式是由当时社会各阶层所信奉的

不同宗教信仰所决定的,汉代绘画的不同艺术形式与不同宗教信仰有着可以辨析的对应关系,建立了这样的对应关系后,汉代绘画的时代特征就一目了然了。

(2) 汉墓壁画表现的是中上贵族阶层所信奉的宗教信仰。

(3) 汉代绘画的宗教艺术成就是在表现汉代宗教发展内容的基础上取得的。

6. 国内外同类课题研究状况:

(1) 相关的研究成果较少。汉墓壁画由于考古材料的相对贫乏,影响了学者们的关注,考古发掘报告和一般性的介绍外,目前只有一本理论研究专著出版,即贺西林所著《古墓丹青——汉代墓室壁画的发现与研究》,由陕西人民美术出版社 2001 年出版。成果少,降低了汉墓壁画宗教思想研究的地位。其实,汉墓壁画中有许多珍贵的宗教研究资料,如密县打虎亭 2 号墓中的佛教莲花、卷草图案,内蒙古和林格尔汉墓中的“(仙)人骑白像”,等等,都是我国难得的早期佛教图像,忽视汉墓壁画宗教思想的研究是一种资料的浪费和学术上的遗憾。

(2) 宗教内容的研究有待深入。目前不仅缺少相关的系列论文和研究专著,而且已有的研究主要限于一般的理论描述,汉墓壁画的宗教内容特征不甚明确,其阶层划分的宗教特征研究尚无人涉及,相关的研究都存在着模糊的认识。

(3) 理论研究定位不高。汉墓壁画现有的研究成果往往是以解释性为主而鲜有自我理论定位的探讨;同时,综合研究动力不足,就画论画,就史论史,综合性的交叉研究不够。

7. 本课题的理论意义和实践意义:

汉代绘画的研究对象几乎都存在于汉代的墓葬之中,这使得汉代绘画充满着浓郁的宗教气息,所以宗教信仰与艺术发展的相关性研究一直是学术界的热点。但是,在汉代这一宗教发展时间

段上存在着这样的问题：首先，理论描述不清晰。汉代宗教信仰的性质存在认识上的模糊性，巫术、图腾、神话、宗教等等概念都在交叉使用，对它们的区别则语焉不详，甚至混乱。其次，研究不全面。没有一个全面的宗教信仰梳理，特别是对新宗教信仰因素的影响用力不够，各宗教因素之间联系的研究也是浅尝辄止。以上原因造成理论探讨不深入，研究者常常只以一种理论来描述汉代的绘画而不做深入的辨析，难免得出一概而论的结果。比如，汉代美术考古成果中，帝王墓葬和一般贵族墓葬中的宗教信仰要求是有不同表现的，可目前几乎无人涉及这一内容。再如，汉代已无神话生存的土壤而只有神话题材的运用，可在许多汉代绘画的研究中都可发现关于神话概念的不加区别、不加说明的运用，犯下了常识性的错误。

因此，选题的理论意义就是以汉墓壁画的宗教思想研究来说明汉代宗教的发展特征，界定汉代宗教发展的性质，并首次全面描述汉代宗教信仰与绘画形式之间的对应关系，从宗教信仰角度描述汉墓壁画的宗教价值和宗教艺术价值，改变以往只是注意与宗教理论的简单对应而忽视宗教美术自身所具有的宗教行为品质的研究状况。

选题的实践意义是：首先，从宗教思想的角度建立汉墓壁画与其他绘画形式的对应结构，提出汉代绘画和宗教思想研究的新视角；同时，避免目前相关研究过分集中于图像的构图分析而可能产生的重复性研究。其次，从汉墓壁画的角度了解汉代宗教发展的形态，使研究的结论在辨析汉代美术考古资料的宗教艺术价值方面具有可操作性。再次，本课题的研究内容为国内首次，在相关研究成果缺少的背景下，其系统性、全面性具有一定的拓展性质。

上编 汉代宗教发展的认识

第一章

汉代宗教结构的演变与认识

司马迁撰写《史记》时给自己提出了这样的要求：“究天人之际，通古今之变。”对史家而言，这已经是一个近乎于极致的要求了，而《史记》实际取得的成就和产生的影响，又远远超过了司马迁的期望。司马迁何以能够作出这样伟大的贡献？种种原因之中最重要的就是他所依托的时代是大汉帝国，是汉王朝为他提供了“一览众山小”的豪气和底气。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。在中国历代封建帝国中，汉王朝由于对前代的总结和之后的开拓，其贡献显得特别突出。处于这样一个时代，汉代的宗教发展也因此而有着特别的意义。

在我国宗教发展史上，汉代是一个非常特殊的时期。汉之初，经过春秋以来社会大震荡的冲击，汉初承接的是“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——道教已经产生，而且也完成了对外来宗教——佛教的初步接受。原有的宗教结构被破坏，新的宗教结构开始建立，并且这一结构一直

^① 牟钟鉴、胡孚琛、王葆珪《道教通论》，济南：齐鲁出版社，1991年，5页。

延续于汉以后的我国封建社会。所以,汉一代宗教结构的演变,使其获得了其他时期的宗教发展难以获得的内容。也正是在这一发展过程中,汉墓壁画和汉画像石获得了丰富的宗教内容和宝贵的宗教价值。

一、汉初承接的宗教结构

汉之前,我国宗教经历了从原始社会到夏、商、周三代的发展,至春秋、战国,原有的社会结构已现土崩瓦解之势,绵延千百年的宗教结构受到冲击,随后又经历了短暂的秦帝国。如此,汉初承接的宗教结构表现出了一个全新的面貌。主要有这样的内容:夏、商、周延续而来的国教信仰,秦王朝的宗教信仰,楚地的宗教文化和民间宗教文化。

夏、商、周的国教信仰 这是一个延续时间极长的宗教形态,各代也都有着各自的阶段特征,但是它们属于同一个宗教形态。这是因为:它们都是血缘色彩的宗教,它们都是政教合一的宗教。

关于宗教的血缘色彩。这是由当时的国家政权结构所决定的。当时的国家结构被学者称为“部族国家”,即国家是一个部族联合体,最强大的部族是国家的当权者。所以顾颉刚认为:“夏商所谓王,实则春秋所谓霸。”^①日本学者伊藤道治通过殷商卜辞的研究,也得出这样的结论:“邑以血缘组织为基础,有时具有军队的性质。这样构成的中心邑叫作大邑,在它周围的鄙里存在许多邑。这个大邑的称呼后来成为专指殷都的称呼。殷都称为大邑商、天

^① 顾颉刚《讨论古史答刘、胡二先生》,收入《古史辨》第2册,上海:上海古籍出版社,1982年,130页。

邑商。”^①这时,每个部族都有自己的祖先,并以此形成了部族内部的血缘维系关系,这个血缘关系并没有被“部族国家”破坏。但是,每个部族所拥有的自己祖先的神话,却是随着部族的地位而具有不同的影响。商、周王朝认为“王”是上帝的嫡系子孙,其他的人都是上帝的子民,嫡系子孙与上帝是有血缘性关系的,当然是要统治子民的。上帝神授权利于王,那么王族与异族之间就存在了一种宗教伦理上的关系,在运行过程中也具有了血缘关系的作用,这时的宗教就蒙上了血缘的色彩。比如商代,商王是上帝的子孙,是上帝在人间的代表,国家大事都是由商王向上帝、商王的祖先和各方神灵占卜的,得出的结果,王族要服从,异族也要服从。《尚书·汤誓》记,商汤发布讨伐夏桀的理由是:“夏氏有罪,予畏上帝,不敢不正。”于是率领众部落攻打夏王朝。

关于政教合一 既然王是上帝的子孙,那么他就具有教长的身份,他是上帝在人间的代表。首先,是强调祖先的神性。《诗经·生民》记叙了周民族祖先后稷降生时的神异:“厥初生民,时维姜嫄。生民如何?克禋克祀,以弗无子。履帝武敏歆,攸介攸止。戴震戴夙,戴生戴育。时维后稷。诞弥厥月,先生如达。不坼不副,无苗无害,以赫厥灵。上帝不宁,不康禋祀,居然生子!”这种反复强调祖先神性的做法,其真实的目的就是强调王族政权所具有的神性色彩,从而说明执政者是上帝代表而具有的特殊性。其次,是直接说明王族首领行动的神圣性。《尚书·盘庚》记,商王盘庚在动议民族迁徙时遇到反对,他便以自己行动的神圣性来说服反对者:“肆上帝将复我高祖之德,乱越我家。朕及笃敬,恭承民令……予迓续乃命于天。”以受命于上帝而号召,可以减少执行过程中的许多麻烦,当然也是从另一个方面再一次强调了与上帝的特殊

^① [日] 伊藤道治《中国古代王朝的形成》,北京:中华书局,2002年,142页。

联系。这种特殊联系的一个特殊体现,就是郊祀成为最重要的国教活动之一,所谓“国之大事,在祀与戎”(《左传·成公十三年》)。政教合一还有一个重要内容,这就是全民信教。王族有被神性化了的祖先,王族周围的异族也有自己被神性化了的祖先,乃至诸侯、大夫都有自己被神性化了的祖先。同样,被神性化了的祖先的后代也是他们自己权利范围内的世俗首领和宗教教长。比如春秋时的晋国,《左传·僖公而十四年》记:“天未绝晋,必将有主。主晋祀者,非君而谁?”说晋国公子重耳将得到晋国的君权,所以祭祀权也将归他所有。政教合一的做法,上下一致,形成了全民信教的形态。

夏、商、周国教信仰的核心,还是血缘性。血缘性国教信仰最初强调的是祖先崇拜,目前已经发现的商代甲骨文中有多达 15 000 多条关于祖先的卜辞,而同时期关于帝的卜辞只有 600 多条。^① 后来认识有所变化,天的概念得到强调。但是,不论是天还是祖的概念,都是血缘色彩的性质,国君即教长,实际上就是这种性质的外化。《国语·楚语》中有一段记载是许多学者反复引用的:“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。”这是对少皞时期宗教改革的记载。由于“九黎乱德”,少皞乘机建立了专职人员管理宗教事物的制度,由此形成了巫觋阶层,而王权又通过巫觋阶层垄断宗教事物。当时可能是遇到了很大的困难,少皞发出了威胁,如果不这样做,将“嘉生不降,无物以享,祸灾荐臻,莫尽其气”。最后少皞成功,结果是王与上帝的血缘性质关系得到巩固,依靠这样的血缘

① 晁福林《论殷代神权》,《中国社会科学》,1990 年,第 1 期。

关系得以继续维系政权和国教的形态。“绝地天通”是三代国教信仰血缘性质的一个极好说明。学术界常常称三代时的国教信仰为礼教,着眼点也是血缘色彩,因为有了血缘关系就可以谈伦理关系,有了伦理关系就有了维护奴隶制政权的政治制度、道德制度和礼节仪式,形成贵贱有序的奴隶主宗法等级制度。

秦王朝的宗教信仰 秦始皇的天下统一,使中国的历史进入了中央集权的新阶段,因此,秦王朝的宗教信仰也就成为我国第一个封建大帝国的宗教信仰。与秦王朝赫赫国威相对应,秦王朝的宗教信仰也有着鲜明的开创色彩。

就秦始皇本人而言,他做了前人没有做的三件大事:第一是上泰山封禅,即是在泰山上举行祭天和祭地的活动,这件事在三代就有人说过,但真正干成的是秦始皇,这是国家宗教的典型仪式;第二是大搞仙人崇拜,这件事战国时期就已经在沿海兴起,并且有诸侯参与,但是秦始皇的规模更大,而且特别认真,长期保持着巨大的热情;第三是建始皇陵,这又是一件前无古人的事情,它不仅有着“穿治骊山”宏大规模,而且提出了对另一个世界的具体想象和安排,为今后的皇帝们所效仿。

秦始皇的这些活动,出发点是其极端的个人崇拜,是他构造的帝国神话。徐兴无先生认为:“秦始皇并不以圣统的绍述者自居,并竭力表明他是超越五帝三王的帝王。他的大臣们认为他的功业为五帝所不及,‘昧死上尊号泰皇’。然而他仍不满足,遂自定尊号为‘皇帝’。‘琅邪刻石’中自称‘功盖五帝’,并批评道:‘古之五帝三王,知教不同,法度不明,假威鬼神,以欺远方,实不称名,故不长久。’”^①这其中“假威鬼神”的批评语气,能够挑战使前人充满恐惧

^① 徐兴无《论谶纬文献中的天道圣统》,《中国古籍与文化论丛》第三辑,北京:中华书局,1995年,53页。

的鬼神崇拜,秦始皇的个人崇拜已经到了极致。

在秦始皇的个人崇拜中有两件事情是对秦代宗教品质的提高有直接影响的。一是郡县制的实行,完全削弱、甚至取消了血缘宗教的基础,对我国地缘宗教的发展有决定意义;一是仙人崇拜中对民间宗教的推动,在秦始皇的寻仙活动中,大多数方士来自于民间,所杜撰的故事也是以民间传说为依据,而且沿海掀起的大规模寻仙活动的参与者也推动了民间宗教活动的发展,皇帝的个人愿望与民间宗教的发展相联系,秦始皇也有他的贡献。“我们又可看到原始宗教崇拜向秦汉方士、方术文化的转移,构成了秦汉帝国的新神话与新宗教。”^①

楚地的宗教文化 楚地文化是南方文化的综合体,这一文化一向受到学者们的重视。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。”^②鲁维一在评价《楚辞》价值时说:“他提出的问题带有玄虚的性质,内容涉及根本的,或具有伦理问题和价值观的事情。占卜者答复说,他不能用他的技艺来解决这类问题。”^③

楚地宗教文化特色明显。首先,楚地文化与中原文化有着不完全相同的发展轨迹。湖南曾侯乙墓出土的编钟磬铭文中,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很大的区别。其次,

① 许结《中国文化制度述略》,南京:凤凰出版社,2005年,179页。

② 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。

③ 鲁维一《剑桥中国秦汉文化史》,北京:中国社会科学出版社,1992年,724页。

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

民间宗教文化 这是一个首先要理论界定的概念。许多中国宗教研究的文章,在汉以前的宗教形态认识上使用民间宗教这个术语。但我们认为,民间宗教是与国家宗教相对的,当国家宗教没有产生时,何谈民间宗教?夏、商、周三代,政教一体,神灵同时主宰着国家和个人的命运,国教信仰和民间信仰是一致的,是合一的。春秋时期,新兴的阶层要求自己的权利,出现了“礼坏乐崩”的现象,这以后才产生了政教相分的趋势。所以,我们这里说的民间宗教文化,是指在新思潮冲击下产生的新的宗教因素,是民间宗教即将诞生的土壤。

在汉代承接的民间宗教文化中,最引人注目的就是方士文化。《史记·封禅书》记:“骆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”,说明这之前,方士文化这一民间宗教文化并不成气候;一是“不可胜数”,说明方士的队伍发展极快,其影响已经不能被忽视。在以后汉代不断掀起波澜的寻仙求药的活动中,很多就是这一时期方士文化涉及的内容。正是因为方士文化的兴起,民间宗教文化才有了以后风调雨顺的发展。

通过以上整理,我们可以对汉代承接的宗教结构做这样的描述:夏、商、周延续而来的国教信仰,特点是血缘色彩,它的外化形式就是政教合一;秦王朝的宗教信仰,大一统帝国的面貌、仙人崇拜和人神关系的重新确定,这些都是全新的宗教因素;楚地的宗教

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。

文化由于王朝统治者的地缘关系得到了很大的影响空间,它所具有的独特体系注定要在汉代宗教发展中发挥巨大的作用;民间宗教文化主要反映在方士文化的产生和发展上,为汉代民间宗教的发展开启了迅速发展的起点。

二、汉代国家宗教的发展

汉代宗教的发展,用一句最简单的描述就是:宗教性质发生了变化。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。”^①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那些内容的,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宗教结构。

汉代国家宗教的发展,董仲舒的“天论”思想、谶纬的兴起和班固的《白虎观》是三个标志性的内容。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,是国家宗教神学思想的哲学基础;谶纬兴起是国家宗教神学思想的实践;班固的《白虎观》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。

董仲舒的“天论”思想。

首先,是明确“天”的存在。董仲舒认为,“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

^① 张荣明《中国的国教》,北京:中国社会科学出版社,2001年,370页。

义》)；“天”与包括人类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”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，是为“天”充实内容。他由神灵的主宰而认识政权的合理性：“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，通己已受之于天也。”(《春秋繁露·三代改制质文》)他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》)他认为“天”是社会伦理的体现：“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》)，“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”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”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,董仲舒思想的本质就是政治神学,确立“天”为终极实在,以神秘主义的“天人感应”为帝国皇权涂上神圣的灵光,它是汉帝国国家宗教神学思想的哲学基础。

谶纬的兴起 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,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,兴起于西汉衰平之际。”^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,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。为政治形势服务,是谶纬获得的最大动力。东汉立国后,光武帝“宣布图谶于天下”,谶纬因而盛极一时,号为“内学”,可以与经同样看待,尊为“密经”。

从宗教层面看,谶纬是对经学的宗教化。谶纬内容庞杂,“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,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

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。

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。’”有这样重要的“天道之大经”,谶纬当然需要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,以而完成神系的组织。钟肇鹏认为谶纬神系的主要内容是:(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。^① 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。

《白虎通》是汉代国家宗教的第三个标志性内容 谶纬盛行后,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,越来越烦琐。《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。”为改变这种状况,东汉章帝时,大臣杨终提出建议:“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》)即解决章句烦琐和统一经学。这一要求的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》),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巨大努力,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存在分歧。但不管怎样,《白虎通》对之前的经学总结还是被一致认可的。

^① 钟肇鹏《谶纬论略》,沈阳:辽宁教育出版社出版,1991年,193—198页。

在宗教层面上,《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内容,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》在吸收谶纬神学时也做了向传统经学修正的努力。

在宗教层面上,如何综合评价汉代国家宗教的三个标志性内容?总体看,汉代国家宗教的重要载体是经学,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,以大帝国政治统一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“天”,所谓“人副天数”。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”有了区别,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。《白虎通》里,班固对谶纬的神秘化做了修正,他侧重的是对经学的总结,使经学向传统靠拢,在统一经学上做出了努力,是国家宗教神学思想的总结。

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

三、汉代民间宗教的发展

相对于拥有汗牛充栋材料的国家宗教而言,汉代民间宗教的材料非常少。我们认为,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,民间宗教有这样几个内容:从国家宗教分化而来的内容,方士文化的内容,淫祀和杂占等内容。

从国家宗教分化而来的内容 这主要指黄老之学,司马谈《论六家要旨》说黄老之学是“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,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:“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》)

这以后,黄老之学无奈离开政治中心而向黄老养生术发展,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》记汉恒帝、汉灵帝两代“事黄老道”,可见其影响之大。

黄老之学的主要注意力在儒家独尊的政治形势下被迫由世俗文化转向宗教文化,在民间宗教领域里寻找发展,最终成为道教的理论支柱。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,这种兼容性也对以后道教的开放形态产生了极大的影响。

方士文化的内容 这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:“自齐威、宣之时,骀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,方仙道信仰一定是有了非常大的影响,《史记·封禅书》说骀衍之后,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,莫不扼腕而自言有禁方能神仙矣”。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:“桓帝事黄老道,悉毁诸房祀。”而且桓帝在延熹8年曾经三次派遣使节去苦县祭祀老子,文人边韶为此还写了《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奉黄老道而“诵黄老之微言”(《后汉书·楚王英传》)。

从宗教层面上看,方士文化是道教产生的最直接准备。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,就是道教的内容。另外,方士对神仙思想的热情宣传和实践,“以万数”的队伍规模,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。

关于淫祀和杂占 这是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,这些活动常常因为巩固政权的需要而屡受打击。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,“一正典礼”也没有确立。但是,在几次打击淫祀的行动中,对与方士文化有关的祭祀内容打击极大。《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,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摹拟活动,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。”因为没有经过统治者

① 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。

的认真整理,其中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”,原来是楚越的地方巫术。《史记·孝武本纪》记:“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,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,有些内容还在帝国政治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,即与现有宗教发生矛盾。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,兆示着具有综合性的宗教将要出现的趋势。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。

四、东汉末宗教的结构和认识

历史发展到东汉末年,我国宗教发展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结构。

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。《晋书》(卷一零一)有一段描写:“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。”在刘汉王朝内外交困之时,并没有得到知识阶层的有力支持,因为“党锢”之祸已经将这支中坚在朝廷的力量摧毁殆尽了。这样,改朝换代的时代不可避免地到来了。

关于道教的发展,这一时期的内容显示出极其重要的意义。

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。

^① 王明《太平经合校》,北京:中华书局,1960年,2页。

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。^①《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”,境况有所改变。一方面,社会上层贵族接受其不死之仙道和主张阶级调和,强调行中和之道以为君、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论,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。”^②

其次,最早的教派建立。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》:“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。”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。

理论的产生和教派的建立,标志着道教的正式形成。自此,我国土生的大教——道教,不仅开始了在具有完整宗教形态层面上

① 张荣明《中国的国教》,北京:中国社会科学出版社,2001年,392—395页。

② 牟钟鉴、胡孚琛、王葆玟《道教通论》,济南:齐鲁出版社,1991年,389页。

的自我发展,而且也开始了与佛教相伴层面上的共同发展。

关于佛教的发展,东汉也是一个非常重要的阶段。佛教最初传入我国的地点是西域,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。《后汉书》等文献记载的情节大致是:汉明帝做了一个梦,有个两丈高的巨人头顶光环,身披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”,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,引起了极大的震动,它的许多内容被道教吸收,汉画像石中也有佛教图像的出现。

道教的正式形成和佛教的传入,这样,汉末的宗教大结构就是:道教和佛教并存,它们又共同以“出世”的面貌与“入世”的国家宗教并存。

两汉宗教具有什么样的宗教性质?在我们得到了汉末宗教的结构后却会发现,学术界并没有关于两汉宗教性质的结论。大家都在对两汉宗教的发展作描述,却没有关于宗教性质的描述和结论。汉末宗教结构当然应当是具有对两汉宗教发展给予总结的性质,令人尴尬的是总结的对象性质不明。这一问题,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认识宗教,与其相对的范畴是自然宗教。人类创造自然宗教,目的是为了了解决人与自然的矛盾;人类创造人为宗教,目的不仅是要解决人与自然的矛盾,而且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,哪一段属于自然宗教向人为宗教的转化?这是

一个任何研究中国宗教发展的学者都要面临的问题,目前却没有一个明确的说法,甚至是没有说法。其中一个主要原因就是对“人类社会自身的矛盾”的认识存在不同看法。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,学术界也有比较统一的认识。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;人为宗教的神是全知全能的,它可以是一个抽象的符号而存在教徒的心中。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。

我们认为,核心的因素是统一神的性质。在两汉前宗教发展的阶段,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

① 李申《论宗教的本质》,《哲学研究》,1997年,第3期。

“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。”^①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”(同上)。也就是说,这一时期的最高神灵是与祖先崇拜紧密相连的,人们与祖先崇拜的沟通还超过了帝。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,在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》),汉武帝治其罪时就有了一条“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。

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。

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,可以成为一个抽象的符号。比如西王母信仰,她代表着长生不老,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宗教的民间色彩。秦之前,政教合一,终极存在是“天”或“帝”,国家的君主是它的子孙,即“天子”,“政”与“教”的终极存在是一致的。而且,在这个阶段,宗教对国民来说没有教内和教外之分,宗教是全民性的宗教。要再一次说明的是,我们反对这一时期的宗教使用国家宗教这个观念,因为宗教在政教合一下表现出来的是全民性,也就不存在区分国家宗教和非国家宗教的对象和意义了,而应当使用国教这个概念,这样就能够说明举国信教的性质和内容了。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,“入世”和“出世”的宗教要求提出,政教分离,国家宗教和民间宗教这一对范畴出现。虽然国家宗教的终极价值可以包容民间宗教的终极价值,但这是有条件的,它们的终极存在显然也是不一致的。这样,与国家宗教相对的宗教就带有了民间色彩。国家宗教是依靠国家机构来维系,而民间宗教只能是依靠至上神,即统一神来维系。

在以上认识的基础上,我们来认识汉末宗教结构:

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,汉代宗教已具备了地缘宗教性质和民间色彩等要素,这是人为宗教的性质表现,这一变化的核心是统一神性质的充分性。

其次,从人为宗教的角度评价汉代宗教发展的进步。汉代是我国人为宗教的起始阶段,之前的宗教属于自然宗教。在汉代,西王母信仰等宗教形态都为道教的形成作出了贡献,佛教作为外来

宗教刺激了道教的建立。

最后,道教开启了我国宗教新的结构。道教是汉代人为宗教发展的总结,自此以后,我国的宗教世界就有了新的结构,即道教和佛教两个形态。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。

附一

秦地宗教信仰的初步讨论

汉王朝宗教内容的丰富对我国宗教发展有着巨大的贡献,了解这样的贡献,汉初所接受的宗教内容是研究的重点。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影响一直是热点,凡谈汉初之宗教似乎都要联系到楚地的宗教文化;相对于热闹的楚地宗教文化,秦地宗教文化却少有人注意,即使是有所关注,也只是关注于秦国的历史而少宗教内容。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,秦地都扮演着相异中原同时也不输于其他地域文化的角色。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。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。

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的建立,从历史发展的角度看,秦地的文化影响实际上得到了更加强烈的表现,有一些文化要素的独立性表现得还要更加彻底。

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,同时也参与了大禹治水的丰功伟绩,这其中有着想象的成分,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,直到秦襄公时才被周平王封爵。《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。”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历史包袱制约的发展条件。

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。因此此

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,那末,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基础的。这个使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,而括为名将,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,不亦宜呼!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促进作用,比如重才轻德的用人制度,强调法制的政权系统,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。”

秦地的这些地域文化独立性,拉开了与中原文化的距离,这个距离不会小于楚地与中原文化的距离。当秦始皇统一天下

^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。

后,借助于政权的力量,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代初年的宗教结构时,关注秦地历史,秦地的宗教发展形态就应当得到对应的重视。

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事件,这个过渡的时间是战国至秦王朝的建立之时。在这个过渡中,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,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:“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。”吴起的做法境界高于晋献公,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”，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和影响，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。’”^②

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，地缘宗教取而代之就是历史的必然了。在这一过程中，秦地变法的冲击有着特殊的意义。

① 李学勤《东周与秦代文明》，北京：文物出版社，1984年，377页。

② 钟国发《神圣的突破》，成都：四川人民出版社，2003年，330页。

三、秦王朝的宗教影响

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》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。”可是秦始皇的一统天下,一下子将秦地的文化推向全国,郡县制的全面实行打破了孔子“百世可知”的愿望,宗教格局完全有了另外一个面貌。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。秦始皇统一六国后第三年,极富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。”^①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……”一篇祭天的文章,不去热烈歌颂上天,却写成了歌颂秦始皇自己的颂文,与商、周时期必恭必敬、战战兢兢的祭天文完全是两个面貌,这是大一统皇帝才有的气势。这说明,即使

^① 顾颉刚《汉代学术史略》,北京:东方出版社,1996年,7页。

是具有宗教性质的行为,由于秦始皇的行动而具有了帝国文化的痕迹。

关于仙人崇拜。仙人崇拜是秦王朝宗教信仰的第二个帝国特征。殷商和西周时期,人们认为自己的生命来自于祖先,所以延长生命的方法首先是向祖先进行祈祷。春秋时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,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的自觉性,但却具有极大的宗教意义。他的仙人崇拜淡化了祖先崇拜和天神崇拜,是对传统的人神关系做出了自己的修订,再一次将帝国文化的促进作用表现了出来。

关于建始皇陵。始皇陵的大规模建造,是秦王朝宗教信仰又一个非常突出的特征。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。从建筑始皇陵看,秦始皇对地下世界有了全新的概念,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

秦始皇在泰山封禅、仙人崇拜和建始皇陵这三大事件上表现出来的作为,发生于秦王朝建立之后,从我国封建王朝的角度看,他开了之后帝王思考自己终极目标的一个先河,泰山封禅成为皇帝们政治宗教的一个标志,期盼长生成为大多数皇帝的终身追求,修建皇陵更是几乎成为每一个皇帝登基时就开始着手的事情;另一方面,秦始皇的作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开拓的基础。因此,秦地宗教信仰应当引起学术界的更加注意和投入。

① 钱律进《秦始皇宗教思想试探》,《贵州文史丛刊》,1997年,第1期。

第二章

汉代西王母信仰的宗教性质转移

汉代是西王母信仰的兴盛时期,其信仰所及,有帝王,有读经之文人,也有社会底层之民众。西王母信仰如何获得了这样的兴盛局面?其宗教性质的转移是一个重要原因。汉代,经过从自然宗教的信仰向人为宗教的信仰转移和上流社会宗教信仰向民间宗教信仰的转移,西王母信仰获得了宗教品质的升华,完成了以西王母为至上神的彼岸世界的构筑,从而与国家宗教并列于汉代宗教结构之中,提升了汉代宗教发展的宗教品质,并以此而直接促进了道教的生产。

一、自然宗教的信仰向人为宗教的信仰转移

关于西王母信仰的源头,目前学术界是众说纷纭,头绪之多甚至可以有南辕北辙的论点,使人无从入手。不过综合地看,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出现的时间上限推到了红山文化时期,并作了清晰的分期描述,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。”

就汉代而言,西王母信仰接受的传播内容主要是战国时期的神话内容,如果以此为起点研究,可以避免关于源头纷争的讨论,西王母的神话研究在传播背景上就比较简单了。对于战国时期的神话内容,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。她是可以与伏羲、黄帝、颛顼等并列的大神,她的特点是“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

^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。

上是“登堂入室”了,说明西王母信仰已经有相当广泛的流传基础。

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她的居住地,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(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:“以春日至始,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,新材料还没有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还不能被普遍接受。

三是描述西王母与地名的关系。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、壑山、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,她的神话故事情节也非常简单。神话流传中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能够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,是为了解决人与自然的矛盾;人类创造人为宗教,目的不仅是要解决人与自然的矛盾,而且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,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。

西汉,我们首先接触到的相关文献主要有《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、擎闾在昆仑弱水之洲。三危在乐民西。”不过,吸引后人的应当是刘安笔下描写的西王母拥有长生药的故事。《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,关心的也是地理与长生的故事,同样,吸引后人的也是新增加的一些情节内容,如《司马相如传》里引用的《大人赋》,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》定于战国初期时写作,^①我们认为不妥。以《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,我们可以认定汉人整理、补充的事实,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,天子殂西王母于瑶池之上。”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,她已经没有兽形的外表了;二是西王母细节描写的出现,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相谈甚欢等。(图2-1)

西王母信仰这样的变化,体现出宗教发展的一般性规律。“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。”^②人们对西王母的要求提高了,自然对她要进行种种改造,其关系也

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,21页。李淦在文中认为:“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。”

② 李申《论宗教的本质》,《哲学研究》,1997年,第3期。

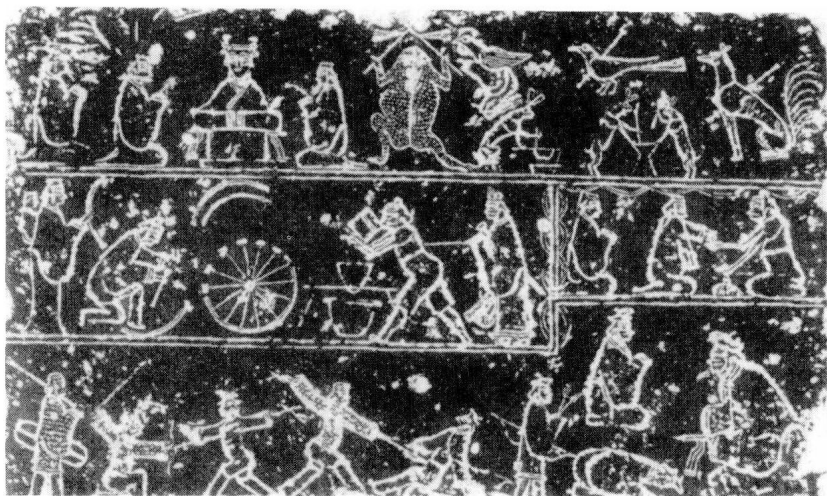


图 2-1 西王母图(山东嘉祥县洪山村画像石墓出土,公元 25—88 年)

就从承认上升到了乞求的人与神之间的关系。

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,使西王母不再有自然宗教人物的外形特征,完全抹去了原始神的气息;追求人类个体寿命延长的神仙细节的出现和帝王所表现出来的热情,表明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。其中关于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,完成了西王母从自然宗教向人为宗教的转变,这是汉代西王母信仰的宗教性质的第一次转移。这些文献,都写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。

西王母从自然宗教向人为宗教的转变,对道教的产生是有着决定性意义的,牟钟鉴等学者在论述道教诞生和发展时提出:“道

教是自发的自然宗教和人为的伦理宗教的结合体,它没有绝对唯一神的信仰(不像犹太教,基督教和伊斯兰教那样的一神教),但有至上神的信仰。”^①道教的“至上神的信仰”,就是来自于西王母在汉代的第一次转变,如果没有这样的转变,道教则只有向其他神灵去寻找至上神的信仰了。

二、上流社会宗教信仰向民间宗教信仰的转移

在我们已经接触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、宗族祭祀等上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上流社会的活动。从这些文献看,西王母信仰表现出来的是上流社会宗教信仰的色彩。有学者提出这样的看法:“两汉时由于方士、文人竞言长生,由是服食求仙,风靡一时,西王母遂成为贵族地主朝夕崇拜的偶像。”^②

其实,西王母信仰在汉代的发展中绝不只是停留在“贵族地主朝夕崇拜的偶像”阶段,至少,这样的情况在西汉后期发生了变化。汉哀帝建平年间,中原地区发生了一场大规模的流民事件,老百姓甚至要冲击京师,而西王母信仰的流行竟然也在其中发挥出很大

① 牟钟鉴、胡孚琛、王葆玟《道教通论》,济南:齐鲁出版社,1991年,326页。

② 王建中《汉代画像石通论》,北京:紫金城出版社,2001年,433页。

作用。班固的《汉书》，在三个地方详细记载了这个事件。《哀帝纪》：“（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：“（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：“哀帝建平四年正月，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，流民所奉使的西王母已经具有了“救世”的内容，这显然是要有别于已经存在的上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，流民信奉的西王母表现出了明显的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上流社会，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，都已是完全符合现代意义宗教组织的基本性质。

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。当时有人献铜璧，提出“太皇太后当为新室文母太皇太后”的瑞应，王莽便发诏书曰：“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。

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,在上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:“风从而扶辖兮,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。”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,在他手里被演绎的这样精美,说明西王母信仰中的长生故事仍然是汉代上流社会的津津乐道之事,甚至是帝王所乐之事。

曾经流行于上流社会的西王母信仰,由于长生之外所增加的政治方面的内容,使其崇拜的内容开始发生了变化,甚至可以出现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标志,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》记:“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。”《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,是不是也意味着上流社会对西王母信仰中于长生崇拜之外内容的承认?答案应当是肯定的,当然,他们的出发点

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、要与既得利益者发生某种利益上的冲突,因此而进入与主流社会发生某种程度相对抗的对立状态,这一状态的存在要求建立一个完整的宗教结构,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,西王母信仰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,由注重于帝王的长生崇拜转向祈望救世神的至上神崇拜,使得上流社会宗教信仰开始了向民间宗教信仰的转移。

三、宗教意义的讨论

目前,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,西王母信仰广泛流传的时间是在汉代;西王母信仰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;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,这与信仰的起源已经没有什么直接的联系了。“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解

释和把握人、世界及人与世界的关系”。^① 西王母信仰在汉代的发展就体现了“更高的层面”的发展轨迹。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。

我们首先看西王母信仰在汉代的第一次宗教性质转移。

这一次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》“吾今目睹西王母矐然而白首”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,半人半兽形的改变正是这一要求的体现。

第一次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、访一访西王母,说明西王母信仰在中原已是有了一定的普及性。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了其合理性。《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

① 高长江《宗教的阐释》,北京:中国社会科学出版社,2002年,129页。

然是长生药有没有获得的可能,这些都是现实社会中的事而不再是遥远、偏远之地的题材,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缥缈的背景,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,延长人生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,西王母信仰才能于西汉中叶完成宗教性质上的第一次转移。

再看西王母信仰在汉代的第二次宗教性质转移。

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,时间是从汉哀帝建于四年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,配此书者不死。不信我言,视门枢下,当有白发。”(《汉书·五行志》)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宗教性质第二次转移的最深刻意义。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,西王母向至上神的位置迈进了,许多元素在她周围聚集,她的身边聚集了许多要素,代表着一个美好的完整世界,有捣药的玉兔、长

命的九尾狐、吉祥的凤鸟等,甚至伏羲女娲这样的大神也卷着大尾巴来到她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。她高高在上,人们有次序地向着她的世界走来。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第二次宗教性质转移所带来的。

在西王母信仰宗教性质第二次转移的过程中,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,旁边是瑞兽和伏羲女娲,这些构图元素是现实世界中所没有的,寓示的是一个彼岸世界。在她的下方,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。此岸世界有一个运动的状态,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珍贵材料,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解决问题的故事。汉画像石的图像,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)

当西王母信仰完成了第二次宗教性质的转移后,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,这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

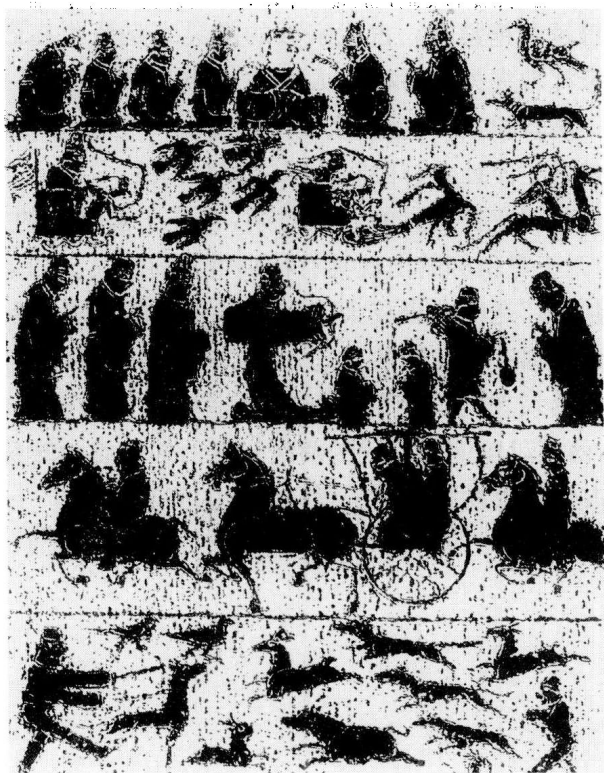


图 2-2 西王母图(山东嘉祥县纸坊镇敬老院画像石墓出土,公元 25—88 年)

王的意志促进了它长生内容的发展,但是其至上神的内容却完全是在民间形成和发展的。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起始阶段所需要的基础性背景。“在中国,秦始皇和汉武帝的封禅求仙活动复活了宗教的古魂。汉代社会造神运动兴起,政治、学术皆被宗

教的迷雾笼罩,谶纬神学融入今文经学,使儒家学派同传统的宗法礼教结合得越来越紧密。古代宗教的幽灵先是依附在儒教身上,当汉末儒家礼教失去维系社会人心的作用时,道教便不可避免地出现了——儒教祀正神,道教祭民间俗神”。^①西王母信仰的第二次转变就包含主流社会与民间信仰的演变关系。

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特别重要的意义。如果说“罢黜百家,独尊儒术”是中央集权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宗教因素的形成和发展轨迹。所以,西王母信仰于汉代的两次宗教信仰性质的转移,为我们研究我国古代宗教发展提供了意义重大的研究对象。

① 牟钟鉴、胡孚琛、王葆玟《道教通论》,济南:齐鲁出版社,1991年,51—57页。

第三章

汉代方士信仰的民间性质辨析

方士信仰的两汉之兴盛,《史记》、《汉书》和《后汉书》等正史中都有详细记载。方士信仰是鼓吹长生的,认识它的历史作用,宗教性质当然是研究的重点内容。现代学者的认识,一般有这样两个角度:一个角度是将方士信仰的历史地位与汉代经学的发展相联系。顾颉刚《秦汉的方士与儒生》是这样阐述的:“研究的结果(两汉经学发展的研究——笔者注),使我明白儒生和方士的结合是造成两汉经学的主因。”^①直接将方士的贡献与儒生的贡献等同看待。吕锡琛《道家、方士与王朝政治》也以董仲舒的儒术思想为例说明这一点:“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另一个角度是将方士信仰的影响与帝王个人的价值取向相联系。牟钟鉴、张践《中国宗教通史》(修订本)的秦汉章节里这样描述:“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崔

① 顾颉刚《秦汉的方士与儒生》，上海：群众出版社，1955年，8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，

瑞德、鲁惟一《剑桥中国秦汉史》将方士信仰的影响与汉武帝相联系：“汉武帝本人一方面开始独尊儒术，一方面又找方士来乞求长生之术。”^①这两个角度可以说明方士信仰对主流社会的贡献所在，或促进经学发展，或满足帝王需要。但是，这两个角度只是说明方士信仰是主流社会结合的要素之一，却并没有明晰其宗教性质，即：是主流社会性质的，还是民间性质的？笔者认为，方士信仰的宗教性质应当定性为民间信仰。

一、主流社会对方士的排斥

方士信仰的故事在两汉颇为热闹。汉武、刘安等帝王有热心求仙问药的故事，就连篡位覆汉的王莽也热衷于此道。从正史的记载看，方士信仰的活动似乎主要在于上层社会，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。

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发展势头。比如，我国历史上这一时期的许多重大事件都与方士有关。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”，武帝由此而开始了封禅的活动。可以说，经过努力，方士已经在帝国政治活动中发挥

① [英] 崔瑞德、鲁惟一《剑桥中国秦汉史》，北京：中国社会科学出版社，1992年，871页。

了很大作用,但是,方士却始终难以在统治阶级内部提高自己的地位。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。在官员的任命上,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,另外大多数都是中下级官员,而郭宪等人列于高位也不仅仅是因为他们是方士,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,他并没有将他们列入《方术列传》而是另外列传。比如张衡、郎顗,《方术列传》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。”张衡已为宗师,郎顗也是方术道深,可他们都是另外立传。(图3-1)

还有一点可以说明问题,就是当时人们对以方术而走上仕途的行为持否定态度。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,有一次京师大火为其占得,“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”。以方术而见闻于世却耻于以此为仕,这真是一件颇具讽刺意味的事,但从中透露出来的是方士为时人所轻的确切信息。

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。



图 3-1 仙人半开门图(四川芦山县石羊上村画像石墓出土,公元 212 年)

但是,方士一方面风光一时,另一方面却又始终处于频频遭受打击的噩梦之中。

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吸引力,最高统治者往往要为之迷信,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时期,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“皆罢”，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？

其次是汉代最高统治者的否定。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》）“皆罢”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来表达自己的忏悔。司马光《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，但却表现出最高统治者对方士信仰的否定，“少病”的评价与方士活动的目的和影响相比，无异于彻底的否定。我们还可以从著名方士往往无法善终的命运上看到这样的否定。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。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很容易受到主流社会的排斥。两汉之际的讖纬，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需要。汉代的一些刘姓王室,当他们受到中央政权镇压时,对方士信仰的热衷也会成为其被杀的理由,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”,武帝杀他们的理由正是“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可信的材料。两汉正史对方士活动都有详细的描写,但基本上是持否定的态度。

班固是最持正统观念的史家,他对方士持否定态度。《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:“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。”谷永所言是对方士信仰的否定,言辞非常尖刻,班固将它记载下来,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否定意向也十分明确。《汉书》中的这方面记载,基本都是这个态度。

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:“驺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”,说明此之前,方士信仰并不成气候,即其为不入于主流社会宗教信仰;一是“怪迂阿谀苟合之徒”的“不可胜数”,说明其兴起之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文人所不屑的民众,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,司马迁虽是思想超越时代的伟大史家,但对方士还是持否定态度。

二、方士信仰传播的民间色彩

方士信仰在两汉受到主流社会的排斥,但它的传播并没有因此而受到影响。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。

屡受主流社会打击而能够继续发展,这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。方士信仰受到多次打击的信息是从正史中获得的,而方士信仰多次得到恢复的过程正史中却没有提供相关的文字信息,不对称的信息说明有“打击在朝廷,恢复在民间”这样的现象存在,通过方士信仰的生命力之强而反映

出来的问题,可以说明其于主流社会之外存在着的自己发展轨迹。

当然,有关民间发展的研究存在着很大的难度,最大的难度是资料的缺少和不完整,我们所依赖的最可靠材料是正史,可是一般正史对方士信仰在民间社会的发展情况极少描述。但是,认真辨析,还是可以从现有史料中发现方士信仰传播所具有的民间色彩。梳理相关史料后,我们可以从方士信仰者所具有的规模、方士信仰的传播方式和与主流社会的正面冲突三个方面予以辨析。

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,驺衍后燕、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”。后来,班固也在《汉书·郊祀志》里说:“海上齐、燕之间,莫不扼拏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,班固补充“莫不扼拏而自言”的人皆有方技的现象更是不可思议。这是于主流社会之外而形成的庞大规模,其中虽然有统治阶级的诱导,但从史料记载看,诱导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。

谶纬的流行也可以说明方士的规模。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巨大的舆论作用。不过,不论是王莽覆汉还是刘秀复汉,他们利用的谶语有一个共同点,就是都是来自于民间。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”,是流传于关中地区的谶语。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,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。

刘师培认为:“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”,方士信仰的传播当然也就有自己的一套方法,刘师培认为方士是通过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。刘师培持的是批判态度,这也正好从另一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传播方士信仰。汉武故事里的方士皆是以展示了“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,没有什么统一的原则,因时、因地、因人而异,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,数量之大京城显然是容不下的,而且

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

这些祠庙是曾经被“罢”的,属于淫祀之列,必然多散落于京城之外。谁在这些祠庙里活动呢?《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。方士在这样的祠庙里活动,无疑具有很强的地方性,因此而表现出明显的民间色彩。(图3-2)

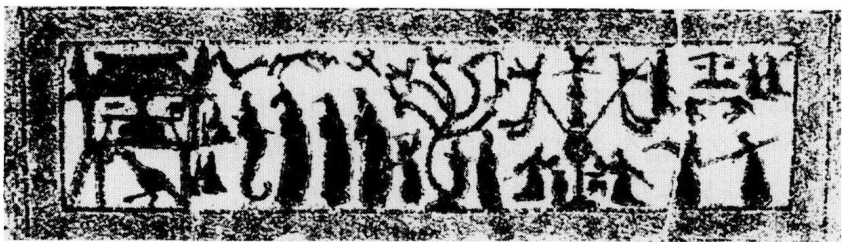


图3-2 神庙图(江苏徐州市沛县栖山画像石墓出土,公元25—220年)

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”。能够被立祠说明具有比较高的社会地位和影响,可在这两人的传记中,虽然他们都为地方做了不少好事,却还是有被地方政府迫害的经历。许杨为地方修水利,“百姓得其便,累岁大稔”,结果却被收下狱,靠着方技“械辄自解”而脱身。高获则没这样幸运了,最终客死他乡。为许杨和高获立祠庙,是因为地方百姓为他们方术高超所折服,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,这样的荣誉只能在地方获得,荣誉是老百姓给的,没有官方色彩,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。

其三，与主流社会的正面冲突。

从政治上看，方士阶层是国家政权机构的依附物，方士对这一点有深刻的认识。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《天官书》、《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。”《天官书》、《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”。当政者何以这样？《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。”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，所以要让学生在政坛上跃跃欲试、甚至操心于“受命于天”大事的甘忠可之流偃旗息鼓。

朝廷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，当地官员感到威胁，“章安令恶其惑众，收杀之”。前面已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。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”，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”。有地位的张楷尚蒙此冤,方士的不安全性可见一斑。

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性质及其与主流社会之间的紧张关系。

三、宗教意义的讨论

从世界宗教的发展史看,一个没有地域局限性和种族狭隘性的宗教,在其诞生的初期,都有着一个与当时主流社会相对抗的阶段,这是因为“他们的产生不是传统宗教的复制,而是对它的改革,在基本教义和宗教仪式上具有反对传统信仰及礼仪的特征”。^①如果新宗教不反对传统,宗教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。反传统的内容使处于这一具有对抗性阶段的宗教必须在主流社会之外寻找生存空间,因此而富于民间宗教色彩。换言之,在新宗教诞生之初,与主流社会国家宗教的对抗是其产生和发展的一个必要条件,民间宗教的性质则是获得对抗性的必然选择。^②这个认识,就是我们讨论方士信仰宗教意义的逻辑起点。

在与方士发生冲突时,主流社会都是要从与经义不合的层面

① 吕大吉《宗教学通论新编》,北京:中国社会科学出版社,1998年,627页。

② 世界三大宗教的早期都有这样的经历,诞生之初不仅有反传统的信仰内容,而且有在当时社会政治组织之外而独立的教会组织,佛教有释迦牟尼的皈依者建立的“僧伽”组织,基督教有教徒建立的教会,伊斯兰教穆罕默德的信徒则建立了具有军事、政治性质的穆斯林公社。对主流社会的政治组织而言,这些组织都是民间性质的。

上攻击方士信仰的欺罔性。《后汉书·李寻传》记,在镇压《天官书》和《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。”

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,骀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。”即方士信仰的发生与主流社会的经义不同,方仙道“形解销化,依于鬼神之事”也与经义不同。范曄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,及光武帝尤信讖言,士之赴趣时宜者,皆驰骋穿凿,争谈之也。故王梁、孙咸,名因图箴,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。”范曄这段话补充了“符命”和“讖言”两个内容,以及方士信仰的政治影响。不过,范曄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”划清界线的呢?阴阳之学、灾异之说也是汉代经义的关注所在,否则讖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。

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,前面已经引用的谷

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，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的神圣性，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的机构运行和神圣性的维护中获得，而方士的宗教体验则是在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。（图3-3）



图3-3 仙人乘鱼图(山西夏县王村汉墓壁画,东汉后期)

还有一个需要讨论的问题是：方士信仰有传教组织体系吗？

就目前收集到的史料而言，直接记载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，教派结社的时间可以向前推，推到顺帝时。《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，乃收臧之。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作用。经书是用来传教的，一个宗教如果已经到了使用经书传教的阶段，至少也应该有了一定规模的传教组织。在汉墓壁画的图像中，我们也见到方士带着信徒活动的画面，这是不是说宗教组织已经存在呢？比如，内蒙古和林格尔新店子汉墓壁画的祭奠图中，祭奠活动就由穿黑衣的方士带领。（图3-4）

如果时间再向前推，西汉也有传教组织存在的可能性。班固《汉书·艺文志》里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，可为这种可能性提供一个注脚。

时间再向前推，就是秦始皇时期。秦始皇焚书坑儒时讲了自己的一个理由：“吾前收天下书不中用者尽去之，悉召文学方士甚众，欲以兴太平，方士欲练以求奇药。”（《史记·秦始皇本纪》）向天下招集方士，说明方士人数之众，而他们“求奇药”显然与一般的学



图 3-4 祭奠图(内蒙古和林格尔新店子汉墓壁画,东汉后期)

术有所区别,是追求长生的信仰行为。这样看,方士传播信仰的组织在秦始皇时期就有存在的可能。

在民间存在一个有组织的宗教信仰,那与国家宗教的对抗也就有了一个基础,同时,也促进了宗教品质的提高。这个组织可能是松散的,但符合民间宗教信仰的特征,经过一代又一代的努力,在东汉末道教产生之时,终于提供了《太平清领书》这样的传教经书和形态完整的传教组织。

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,不是一夜春风之后产生的,其中具有民间宗教性质的方士信仰为之做了充分准备。随着对方士信仰的民间性质的认识深入,我们提出这样的设想:方士信仰有着庞大的传播体系,由于方士依托于这一体系而产生的社会影响和历史作用,我们可以将我国道教雏形形成的时间提前于方士大规模出现的秦汉之际。

第四章

汉壁画墓墓主人阶层探讨

关于汉壁画墓墓主人所属阶层的认识,目前学术界有两种情况:一是语焉不详,论述时不做明确的说明;一是认为“多是中下层官吏或地主的墓葬,个别也有诸侯王贵族的墓葬”。^① 墓主人所属阶层的认识,是汉壁画墓深入研究的必要前提,语焉不详的论述只能是阶段性的,但“中下层官吏或地主”的观点则有待探讨。恰恰相反,我们认为汉壁画墓的墓主人不是中下贵族阶层和平民阶层而是中上贵族阶层,正是墓主人中上贵族阶层的阶层属性,才有了选择壁画这个墓葬绘画形式的汉壁画墓。

一、非普遍性的描述和确定

虽然从考古的成果看,目前只有 60 多座汉墓壁画墓被发现和发掘,但是汉墓壁画作为汉代墓葬绘画大宗的地位还是可以肯定的。这样一个重要的墓葬绘画形式在汉代被普遍接受吗?地域分布是汉壁画墓性质的一个外化形式,从这一视角我们讨论汉壁画墓的普遍性。

^① 董新林《中国古代陵墓考古研究》,福州:福建人民出版社,2005 年,170 页。

按照贺西林《古墓丹青——汉代墓室壁画的发现与研究》的时代分法,汉壁画墓的发展有四个时期:开创与借鉴的西汉前期,整饬与定型的西汉后期,延续与滋衍的新莽至东汉前期,拓展与刷新的东汉后期至汉魏之际。^①以这四个时期的分法梳理该书中收集的考古成果,可以得到以下的汉壁画墓的地域分布:

西汉前期有 2 座,分布为河南和广东;

西汉后期有 6 座,分布为河南和陕西;

新莽至东汉前期有 11 座,分布为河南、陕西、山西、甘肃、山东和辽宁;

东汉后期至汉魏之际,为 30 余座,分布为河南、山西、江苏、安徽、山东、河北、内蒙古、陕西、甘肃和辽宁。

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 座中有洛阳;西汉后期的 6 座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,洛阳八里台壁画墓等;新莽至东汉前期的 11 座中有洛阳金谷园新莽壁画墓,洛阳偃师辛村新莽墓壁画,洛阳北郊石油站壁画墓,洛阳金谷园东汉壁画墓等;东汉后期至汉魏之际的 30 余座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,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,范围又扩大了一些。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,长安和洛阳在整个两汉时期都是政治文化

^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。

的中心,后来汉赋名家班固有《两都赋》,张衡有《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,可见两地联系的紧密。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?从已有的考古资料看,我们认为答案是否定的。

从以上的地域分布资料看,虽然壁画墓在十一个地区出现,但3座以上的地区只有6个,7座以上的地区只有河南、甘肃和陕西(据最新考古报道,陕西又发现了新的汉壁画墓),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,将其与辽宁并为一个地区看待,那么壁画墓比较集中的地区也只有河南、甘肃、陕西和内蒙古辽宁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,单纯的行政区划也不可能充分说明问题。但是,在整理这样的资料之后,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,其他的地区就难寻这样的关系了。南边的广东,北边的内蒙古辽宁,不仅地理上是南

辕北辙,时间上也是风马牛不相及。

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,汉壁画墓虽然在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研究的角度,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一体的相关性等,所以汉壁画墓不及汉画像石墓普及。

壁画墓的建设在当时并不普及,它是少数人选择的一种墓葬绘画形式。建设者不选择画像石墓而选择壁画墓,原因是什么呢?建设者的考虑就是我们深入探讨的理由。

二、中上贵族阶层属性的认定

考古资料表明,壁画是我国古代传统文化中很早就被运用的

绘画形式。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壁画也很早地出现在墓葬建设中,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》记秦始皇为炫耀军事胜利:“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》记汉宣帝接见匈奴单于:“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,史书也有记载。《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

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

容的主人当为中上贵族阶层。《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”，踏上仕途后最高至京兆尹高位，这是天子脚下的一个显赫的位置了。《后汉书·方术传》记：“（邓）晨于都宫为（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，但王莽曾召他为郎和酒泉都尉，两人可谓居中高位之官员。这些记载，所记的这些官员都可以被认为是中上贵族阶层的贵族。

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，史料关于壁画的记载集中于他们的活动，由此我们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，也由此我们可以获得壁画墓墓主人属于中上贵族阶层的一个有力依据。

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员；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

^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。

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）和河南新安铁塔山壁画墓的墓主人，他们都是享有门卒守门的贵族。

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。

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。

我们再从壁画墓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，马的图像也特别多，大部分的画像石墓中都有马图像的出现，但是画像石墓中出现的“马”规模都不是很大，数量多时也还可以以直线的排列构图，到壁画墓情况就不一样了。壁画墓中马的数量大为增加，可谓是名副其实的“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4-1）河南荥阳茱村墓，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、轺车、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，蔚为壮观，该墓男主人的榜题是“安定太守

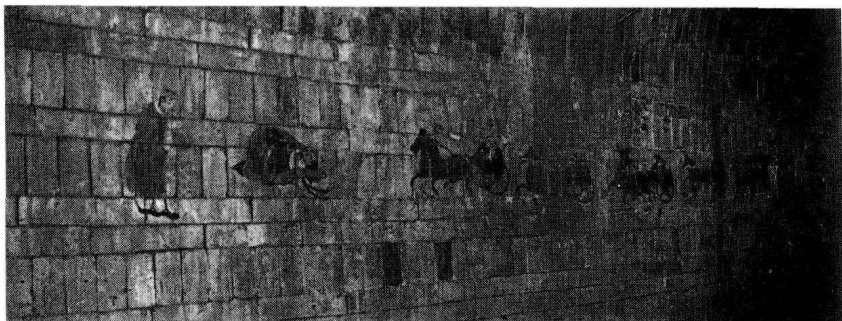


图4-1 车队前恭迎图(洛阳朱村东汉-曹魏墓壁画,采自黄明蓝、郭引强《洛阳汉墓壁画》,文物出版社1996年版)

裴将军”,主人身份之高一目了然。

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,与底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常见见的,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,壁画是统治者喜用的绘画形式,史籍和考古资料都可以说明这一点,壁画墓墓主人的身份和图像本身的内容也都说明了这一点。壁画墓墓主人的阶层属性为中上贵族,这是可以初步确定的了。

三、宗教信仰上的初步思考

汉壁画墓作为具有全国性的墓葬绘画形式却又具有非普遍性,这一特征本身就表现出了一对需要解释的矛盾,奇怪的是学术界目前似乎并不注意。没有地理位置上的连接,没有辐射性的关

联,壁画墓何以能够分布于全国十一个地区?这样的分布是随意的吗?显然不是。矛盾的存在就说明,这样的分布有着另一种需要我们发现的必然性。

“对绘画艺术而言,墓葬绘画是一个特殊的领域,特别是在人类早期社会,受生产力发展水平等因素的制约,宗教思想在这个领域里得到了最为集中的反映。这个现象,是我们认识汉画像石宗教思想的一个重要角度。”^①汉画像石如此,汉壁画墓作为同一时期的墓葬绘画形式也应当如此。从宗教信仰角度看壁画墓的分布,对我们寻找必然性有什么帮助呢?

第一,汉壁画墓反映的是中上贵族阶层的宗教态度。

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,宇宙天象与各种仙灵祥瑞组成的天堂仙界景致;二,镇目辟邪的各种神怪灵异和人物;三,墓主人的个人经历和与之相关的家居生活场景;四,标榜儒家道德理想的历史故事和历史人物。”^②

四大内容中,第一大内容最为重要。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她身边的人和物,这些图像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,有时还在她之下画出一条线,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,西王母的形象有,但是一是少,二是并不显得多么重要。在壁画墓的构图中,墓主人的车马

① 汪小洋《汉画像石宗教思想研究》,天津:天津人民美术出版社,2005年,84页。

② 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。

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集中在这些方面。在这样的构图中,西王母的地位是无法得到提高的了。

西王母地位不高,深层原因还是西王母信仰所具有的反社会性质。《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仟伯,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。”又记:“(建平四年)正月、二月、三月,民相惊动,喧哗奔走,传行诏筹祠西王母,又曰‘从(纵)目人当来’。”这样的宗教活动已经具有了与汉王朝政权发生冲突的性质。中上贵族阶层是主流社会的成员,维护政权是他们的职责,也是他们利益所在,所以西王母地位降低是这一阶层宗教信仰的一个特点,也可以从宗教信仰仰这方面说明壁画墓墓主人的阶层所属。

第二,汉壁画墓反映了中上贵族阶层的宗教行为。

墓葬建设直至今日,仍然是包含着一定宗教信仰内容的行为,在漫长的封建社会里更是如此。汉壁画墓建设于两汉时期,当然更是弥漫着浓郁的宗教气息。壁画墓的宗教气息从图像上看,哪类构图表现得最为集中呢?我们可以参照学者们对画像石墓的分析。画像石研究权威信立祥认为:“毫无疑问,这种祠主车马出行图与‘祠主受祭图’一起构成的祭祀图,是祠堂画像中最重要、的核心内容画像。”^①汉壁画墓也是如此,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。信

^① 信立祥《汉代画像石综合研究》,北京:文物出版社出版,2000年,118页。

立祥认为车马出行图：“一种是配置在祠堂后壁‘祠主受祭图’之上、表现祠主生前最荣耀经历的车马出行图……另一种是配置在祠堂后壁‘祠主受祭图’之下、表现祠主为了接受子孙和家人的祭祀，从地下世界赴墓地祠堂途中或刚刚到达目的地的车马出行图。”^①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》记张汤死后：“载以牛车。”没有车马就被认为是薄葬。大多数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，也是对行为者地位的确认，对一般臣民而言，是不可能在现实中发生的，所以壁画墓的车马图包含着中上贵族阶层生前的地位和社会影响，以及在墓葬这个特定场合表达的宗教行为。

这里我们特别要提出的是描写车马大规模场面的画面，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宗教行为的一个表现。（图4-2）

从文献看，汉代中上阶层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：

① 信立祥《汉代画像石综合研究》，北京：文物出版社出版，2000年，118页。

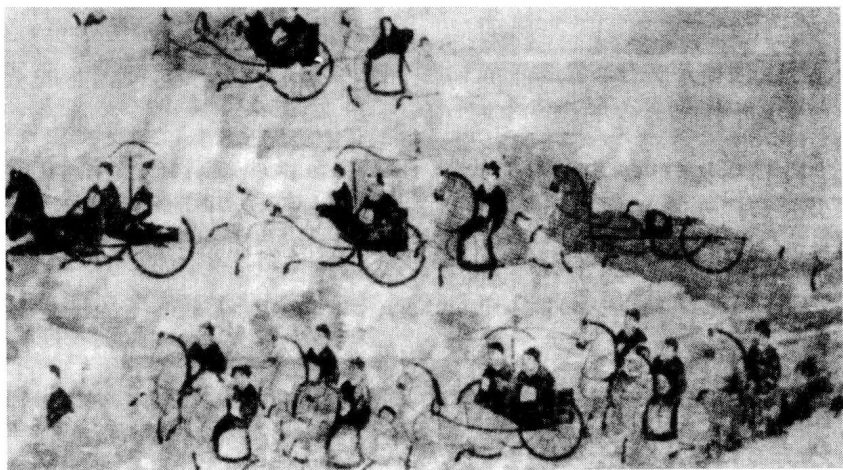


图 4-2 车骑出行图(摹本)(山西夏县王村汉墓壁画,东汉后期,采自贺西林《古墓丹青》,陕西人民美术出版社 2001 年版)

《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

^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。

孔光送葬有羽林军出动,车马达万数。霍光动用的是北军,这也是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”,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”可以成为社会的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宗教行为。中上贵族阶层通过这样的行为,表达对所离开世界的留恋,也是将自己的显贵身份带入另一个世界的一个设想。

第三,中上贵族阶层的宗教信仰支持壁画墓非普遍性的分布。

壁画墓墓主人中上贵族阶层的属性确认后,我们即使从形式逻辑的角度也能推理出墓主人有着自己阶层特征的宗教信仰,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、关联性的支持,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,在弥漫着宗教意味的墓葬建设中,这一阶层的宗教信仰就凸显于我们的视野。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。

比如,新莽时期的洛阳金谷园新莽壁画墓。这是一座天象神话壁画墓,男性墓主人生前为一身份不详的武官。该墓形制特别别致,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,太阳于南,月牙于北,彩色祥云纹环绕其外。(图4-3)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书籍中出现过,每一个神灵的来历都可以找到丰富的内容。再看内蒙古和林格尔壁画墓,墓

^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。

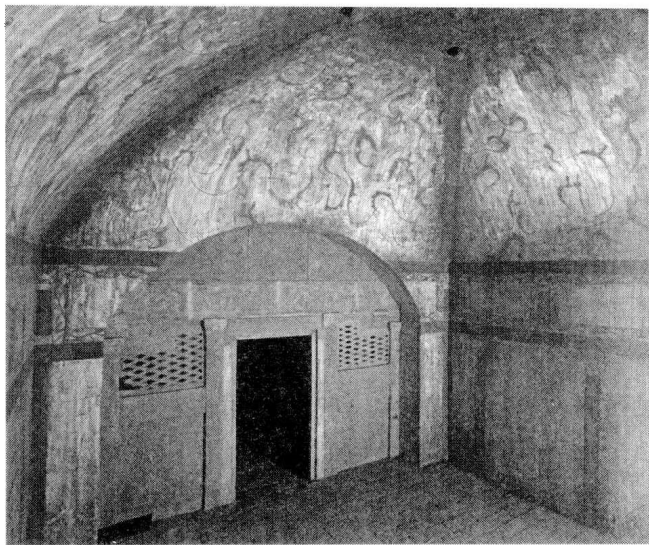


图 4-3 墓前室内景图(洛阳金谷园新莽墓壁画,东汉前期,采自黄明蓝、郭引强《洛阳汉墓壁画》,文物出版社 1996 年版)

内的壁画中可以辨认的榜题有 250 多个,其中有 80 多位历史人物。对这么多的历史人物感兴趣,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,复杂也意味着掌握的难度,表达的难度,这样就与西王母信仰的简单拉开了距离。

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,壁画墓的地域分布特点就有了支持。

综上,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的属性,并可以辨析出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。

第五章

汉墓壁画对墓葬绘画宗教思想的继承与发展

汉墓壁画属于墓葬绘画,汉墓壁画的艺术成就离不开对汉之前墓葬绘画宗教思想的继承和发展。在绘画艺术的范畴里,墓葬绘画是一个特殊的领域,特别是在人类早期社会,受生产力发展水平等因素的制约,宗教思想在这个领域里得到了最为集中的反映。受宗教思想的影响,墓葬绘画在内容和形式上都表现出了独特的艺术面貌和发展轨迹,得到宗教思想的支持是墓葬绘画发展的一个基础。这个现象,是我们认识汉墓壁画宗教思想的一个重要维度。汉墓壁画作为墓葬绘画的一个门类,接受了原有墓葬绘画所具有的宗教思想,并在这基础上予以丰富,得到新的发展。

一、汉代之前和汉代早期的墓葬绘画

汉以前的绘画资料,考古界屡有发现,时间上限可以推至夏商时期。最早的考古发现是壁画遗迹,殷商之前未见有文字记载,但甘肃秦安大地湾的“地画”,因为是在居址中的特定位置,所以可能就是我国壁画的滥觞。另外,辽宁牛河梁新石器时代红山文化女

神庙出土的壁画残片,距今五千多年,被认为是我国目前已知最早的壁画。^①再如,在河南安阳殷墟残壁上发现的绘有对称红色几何图案和黑色圆点纹的痕迹,与古文献“宫墙文画”的记载相符合,也是值得注意的早期壁画。^②

周以后的墓葬绘画,考古发现也很多。陕西扶风西周墓葬中,有白色菱形组成的壁画痕迹被发现。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内棺和漆衣箱绘画、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号楚墓出土的缁书和帛画、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、江苏淮阴高庄和山东长岛出土的画像铜器等等,都是著名的墓葬绘画考古发现。

对于汉墓壁画而言,最直接的继承对象是战国和西汉早期的墓葬绘画。

战国时期的墓葬绘画,最著名的是湖北随县曾侯乙墓的漆内棺和漆衣箱绘画、河南信阳长台关1号楚墓出土的锦瑟漆画、湖南长沙子弹库1号楚墓出土的缁书和帛画、湖南长沙陈家大山楚墓出土的帛画等,这些绘画发掘是几乎所有的美术通史都要提及的。曾侯乙墓的漆内棺画像上有多种神怪,如驱鬼逐疫的“方相氏”、引魂升仙的“羽人”和“禺疆”、“烛龙”、“土伯”等等,之外,画面还出现了龙纹、蛇纹、虎纹、鸟纹、鹿纹等动物纹样。

长沙子弹库1号楚墓出土的缁书,是我国现存最早的用毛笔墨书和彩绘的缁帛美术品,图中出现了许多《山海经》里记载的怪异神物。(图5-1-1)该墓室后来在重新整理时又发现了一件缁帛画《人物

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。

② 中国科学院考古研究所安阳发掘队《1975年安阳殷墟的新发现》,《考古》,1976年,第4期。

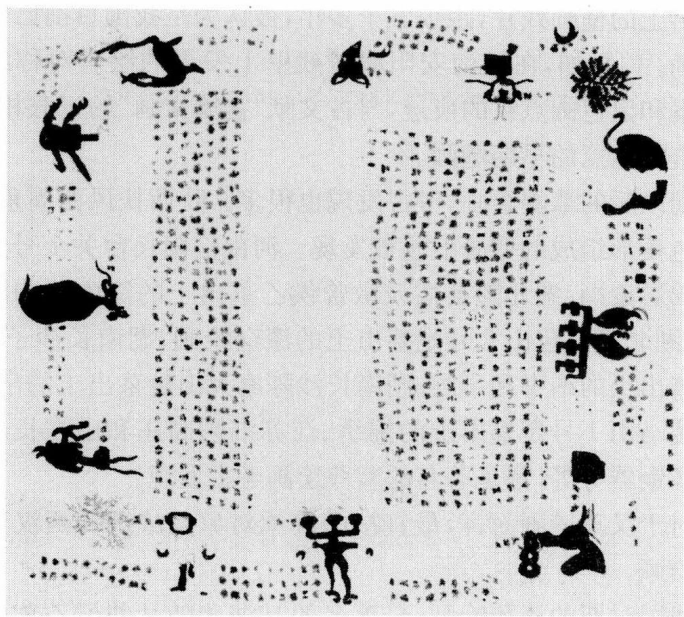


图 5-1-1 缣书(摹本)(湖南长沙子弹库 1 号楚墓出土,战国
采自贺西林《古墓丹青》,陕西人民美术出版社 2001 年版)

御龙图》,表现乘龙升仙的内容。长沙陈家大山楚墓出土的帛画《人物龙凤图》,是另一件我国现存的早期帛画,画中主角是一妇人,有凤鸟等神兽相伴。贺西林认为:“这两件作品基本上具备了中国传统绘画的要素和特征,从目前的材料看,可以说是中国传统绘画的鼻祖,因此在中国绘画史上具有里程碑的意义。”^①(图 5-1-2)

墓葬绘画开启了我国传统绘画之源,而且,当时优秀的绘画作品基本出于墓葬绘画中,这种现象表明,具有宗教思想的绘画艺术代表着当时绘画艺术的最高成就,墓葬绘画的艺术成就因此而对

^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。

绘画艺术发展起着至关重要的作用。引人注目的是,曾侯乙墓漆棺的外棺足挡右下角有一个小门洞,这显然是为墓主人的灵魂提供某种出入的通道。战国时期的这个想法说明,当时墓葬绘画不仅表现了人们对另外一个世界的各种存在有了一定的认识,而且还想到了如何前去的途径,表现出运用绘画完成终极目标的自觉意识,这是宗教思想的进步对墓葬绘画发展的支持。



图 5-1-2 人物龙凤帛画(长沙陈家大山楚墓出土,战国)

西汉早期的墓葬绘画,目前考古发现的数量不多,有关作品于珍贵之中显得更加优秀。主要的墓葬绘画作品有:湖南长沙沙子塘 1 号汉墓出土的漆棺绘画,湖南长沙马王堆 1、3 号汉墓出土的帛画和漆画,山东临沂金雀山 9 号汉墓出土的帛画,等等。其中最著名的是长沙马王堆 1、3 号汉墓出土的帛画和漆画。

马王堆 3 号墓的时间比 1 号墓早,为公元前 168 年,墓主人是长沙相轪侯利苍的儿子。墓内出土的三重套棺上没有彩绘图像,但出土了一幅反映灵魂升仙的“T”形帛画、两幅反映墓主人生前生活的帛画和一幅有关“养生之道”的气功强身帛画。墓室中,反映墓主人生前生活的帛画分别挂于棺室东、西两壁上,这两幅帛画在引神升仙之外又增加了墓主人生前生活气氛的内容,显得十分

可贵。

马王堆 3 号墓的时间上限为西汉文帝十二年(前 168 年)或之后数年,下限为景帝中元五年(前 145 年)。该墓属大型木椁墓,墓主人是长沙相软侯利苍的妻子。墓内出土最重要的墓葬绘画作品是一幅反映灵魂升仙主题的“T”形帛画和四重髹漆套棺。(图 5-2)

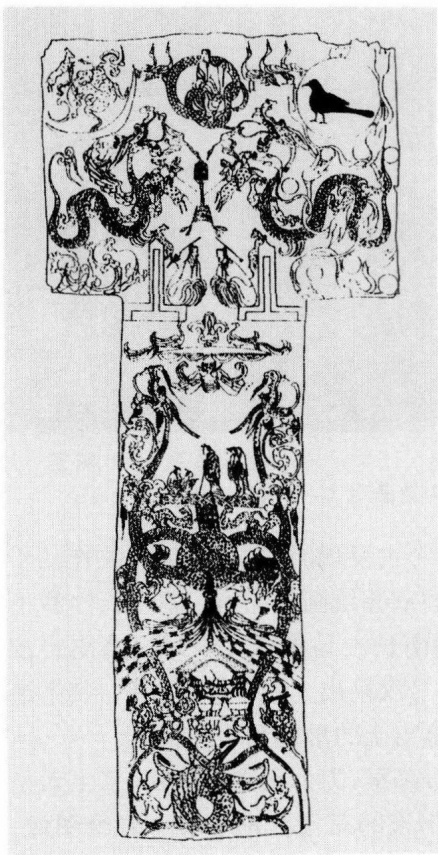


图 5-2 马王堆非衣帛画(摹本)(湖南长沙市马王堆 3 号墓出土,公元 168-145 年,采自信立祥《汉代画像石综合研究》,文物出版社 2000 年版)

“T”形帛画最为珍贵,争议也最多。关于帛画的名称,或认为是“非衣”,或认为是“铭旌”。关于帛画的功能,主要有三种,或认为是起招魂作用,或认为是起引魂作用,或认为是起辟邪作用。关于帛画的图像结构主要有两种看法,一是认为画面结构为三部分,一是认为画面结构为四部分。关于画面中具体图像的考定,分歧也极大。如画面上部的人首龙躯形象,有伏羲、女娲、烛龙、太一、羲和、地母等多种说法;画面最下端的两条大鱼形象,又有鱼、鲸、龙鱼、鳌、鯢、鱼妇等多种说法。

四重髹漆套棺也极为珍贵。第一重棺,素漆外棺,内

涂朱漆,外髹黑漆。第二重棺,内涂朱漆,外髹黑漆,棺表面绘满了各种图像和纹样,棺内壁绘有少量图像。第三重棺,内外皆髹朱漆,棺有丰富的图像和纹样。第四重棺,内涂朱漆,外涂黑漆,为羽贴锦饰内棺。据贺西林先生对第二重棺的统计,“整个棺上共绘有一百余个形象,其中灵异、羽人、怪兽就达一半以上。画面中的神怪初羽人为,大量的是一种头生双角、似羊类马的形象,它与该墓帛画下端的鱼尾上的形象非常相似,是阴间的一种辟邪神,应释其为巨虚。”^①第三重棺的头挡中间有一图案化的山峰,一般被认为是昆仑山的象征。

目前发掘最早的汉壁画墓是广州象岗山南越王墓和河南永城芒山柿园梁王墓,时间皆为汉武帝时期,所以以上的墓葬绘画都是汉壁画墓继承的对象,它们的宗教思想和艺术成就对汉墓壁画的发展产生了最直接的影响。

二、宗教思想的继承

汉墓壁画属于墓葬绘画,所以对之前墓葬绘画的继承首先表现在宗教思想的继承上。墓葬绘画的宗教思想,是当时人通过艺术手法而表现出来的对人生终极阶段的思考。这样的思考,可以从以下三个方面来认识。

首先,对另一个世界存在的认识。

对另一个世界的存在,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,以及由无知而带来的恐惧,商周时期就已经形成了“敬天”、“畏天”和“畏天之畏”

^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,158页。

等等的观念,人们对现实世界之外无不怀有着敬畏之情。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而狰狞的装饰基调,逐渐被华美而写实的装饰图像所代替,最明显的就是饕餮纹这样的装饰图像已经难寻踪迹了。

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受到频繁而又隆重的祭祀。《诗经·烈祖》说:“来假老飨,降福无疆。”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构成要素越来越丰富、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,但图像上却是仕者一般的打扮,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,种种物象都被表现得相当完整。

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。作者将画面空间划分为三部分: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5-3)

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,对生命消亡后存在的认识。

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,

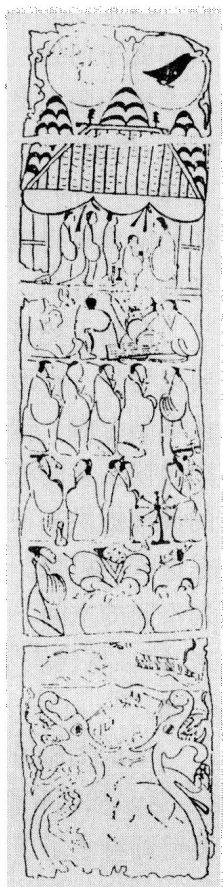


图5-3 金雀山9号墓帛画(摹本)(山东金雀山9号墓出土,公元前140—前86年,采自信立祥《汉代画像石综合研究》,文物出版社2000年版)

渐有所知,此则附气之神也。”即魄附形,魂附气。那么,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,这样的解释显得很合理,可以被普遍的接受,所以也成为人们深入思考的一个方向。

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,魂魄的思想在墓葬绘画中表现出来的就是战国曾侯乙墓的漆棺的外棺留下的那个小门洞,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。画像石的大型画面,一般都有墓主人和随从整队前往仙界的情节。这样的情节,使马成为汉墓壁画中出现频繁的动物物象,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,它的飞翔功能被认为可以在两个世界进行沟通,所以频繁出现于各地的壁画图像中。

再次,画像题材的继承。

① [美] 巫鸿(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。

汉画对之前墓葬绘画在物象方面的继承,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。”^①汉画像石中频繁出现的神兽,如三足乌、九尾狐、鹤、鸟、鹿、兔、泉、蛇等,都在马王堆汉墓的帛画中出现。画像石如此,壁画也如此,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。”^②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的

① 信立祥《汉代画像石综合研究》,北京:文物出版社出版,2000年,195页。

② 杨泓《美术考古半世界》,北京:文物出版社出版,1997年。

画面,原始人感到恐惧的天界有了“合理”的描绘并因此丰富化和具体化,引魂升仙的情节被比较生动地表现出来,等等。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。

三、宗教思想的发展

汉墓壁画在宗教信仰方面,继承了战国和西汉早期墓葬绘画的有关内容,这是汉墓壁画宗教价值的一个基础,于我国绘画发展而言,更重要的方面应是汉墓壁画在这基础上取得的发展。这方面的发展,表现出我国人为宗教在汉代这一阶段的进步,同时也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。

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一样,但都非常鲜明地表达着整个墓葬建设的主题,这就是墓主人的升仙。甬道中的图像,往往是马队行走的图像,用来表示墓主人是在去彼岸的路上;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、升仙主题的串联,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着明显的不同。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自己合理的论据,其原因就是构图不甚完整。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、月这样大的物象，一般不会有分歧。

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所乘坐的车马，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”，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。

第一，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，而是更多地选择更近的祖先、更具体的祖先，汉画像石体现了这个发展趋势。汉画像石中，泛祖先的迹象几乎没有，与此相应的是墓主人的

^① 熊传新《对照新旧摹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11月版，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）。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，166页注。

形象出现在最重要的位置,而且是反复出现。墓葬建设从各个方面满足墓主人的需求,为的是后人能够得到墓主人的保佑。祖先神的具体化说明,以部落、族为单位的祭祖要求已经退化,更具体的血缘联系、乃至家庭和个人的祭祖要求被明确提出,这是汉墓壁画所具有的,也是所必须的宗教热情。

第二,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



图5-4 鱼妇图(河南永城汉梁王墓壁画,西汉前期)

王墓壁画上,就有一个被考证为鱼妇的怪兽形象。(图5-4)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地方。这是宗教意识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。

第三,生命转化过程的表现。生命转化的过程,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。在龙的尾巴上有一只大鸟,龙腹前段下方有一条鱼,这些都是以后墓葬绘画中经常出现的物象,但该帛画画面上的主角还是龙,因为完成生命转化的工具是龙。这种情况在以后的汉墓壁画里就很少出现了,马、鸟、羽人等等都是升仙道上的常见物象。一方面,这与当时人们关于长生的信仰有关,人们认为在升仙成功的道路上应当得到方士和西王母的帮助;另一方面,这也是长生想象生活化的一个表现,升仙过程中还出现了宴饮图(包含乐舞图、庖厨图)等生活气息浓郁的场景。升仙物象的增多,是人们调动自己现实世界所拥有的经验来检验成仙的“合理”。比如在汉画像石中,桥梁在升仙道上就经常出现。山东临沂市白庄出土的一块画像石上,一队车马由右向左进行,中间是高高的桥梁,桥梁左边有八人列坐相迎。桥梁的两头,各有两棵常青树,桥梁下有数条鱼,桥上有数只凤鸟和一只飞龙,这些都是长生路上的常见物象,所以桥梁具有了升仙的主题。这个主题,就是生活经验对宗教经验的检验。有些桥梁构图的画像石被学者们理解为“胡汉战争”的主题,但桥梁的寓意还是很明显的。两个世界之间是有分界的,如同现实世界里的鸿沟,生命转化需要过桥这个情节。升仙道路上物象的增多,并且“合理”成分的表现,都是汉墓壁画在墓葬绘画宗教思想上的进步表现。

第四,再看恐惧感的消失。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,到了汉画像石里,恐惧感踪迹难寻。在汉画像石中,最常见的景象是人来人往的人间世界与高高在上的西王母仙界共同构图。在前往

仙界的路上,很少看到猛兽形的图像,大多数是马、鸟、鹿等。仙界也是祥瑞景象,一派平和。装饰图案也如此,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。当然,人们的构筑是理想化的。四川简阳县鬼头崖墓3号石棺左侧的天门图,图的中央是单檐连接式双阙,上书榜题“天门”。“门的左侧榜题‘大可’(大司),‘可’可能是‘司’字的异体。画像右侧为一干栏式建筑,屋顶上开通气窗,檐下有一大斗拱。建筑右侧有一鹤安详站立。建筑上方榜题‘大仓’,即为太仓,在此处可能寓意墓主人在仙境中仓廩充实、丰衣足食”。^① 这样的构图,把人世间的社会结构(大司)和生活愿望(太仓)都带到了仙界。壁画墓中,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。

在汉代墓葬绘画发展的进程中汉墓,壁画与汉画像石有许多相似之处,共同构成了后人所说的汉画面貌,但是,它们之间存在的区别也是不能忽视的。它们最明显的区别就是对西王母信仰的表现。西王母信仰的宗教内容我们另文详细论述。就汉画像石而言,西王母信仰无处不在,我们可以在与汉墓壁画的比较中得到深入的讨论。

汉画像石宗教思想进步的内容,我们还可以在与汉墓壁画的比较中得到认识。与汉画像石一样,汉墓壁画是汉代墓葬绘画中的重要内容。到2004年为止,我国一共发现和挖掘汉壁画墓56座,其中6座是新中国成立以前发现和挖掘的。这些壁画墓,基本位于长江以北地区,又以河南为中心的中原地区最为密集。其中,

^① 罗二虎《汉代画像石棺》,成都:巴蜀书社,2002年,73页。

河北望都汉墓壁画、内蒙古和林格尔汉墓壁画、河南密县打虎亭汉墓壁画、洛阳卜千秋汉墓壁画和河南洛阳烧沟 61 号墓汉墓壁画等,都是以丰富的内容和精美的制作而享誉四海。

从绘画题材看,汉墓壁画与汉画像石相近。“汉墓壁画的题材内容概括起来可分成四大类,一,宇宙天象与各种仙灵祥瑞组成的天堂仙界境致;二,镇目辟邪的各种神怪灵异和人物;三,墓主人的个人经历和与之相关的家居生活场景;四,标榜儒家道德理想的历史故事和历史人物”。^①从绘画制作看,汉墓壁画的主要内容,东汉以前常常绘于墓室的穹隆顶和醒目的地方,后来有了改变,东汉后期已经是四壁和天顶都绘满了壁画甚至是通壁图绘,这与汉画像石墓的制作也相近。

但是,与汉画像石全面而深入的研究相比,汉墓壁画的研究显得范围狭小而且深度有限。贺西林在汉墓壁画研究专著《古墓丹青》中认为:“新中国成立至今发现、发掘了 50 座汉墓壁画墓,而我们的探讨和研究却只集中在其中 5 座墓上,其他 45 座壁画墓几乎没有个案研究,并且在这 5 座墓中有 3 座的研究又主要集中在年代的探讨、墓主人的确认、榜题的考释以及相关社会史的分析上,只有烧沟 M61 和卜千秋墓的研究真正切入到了壁画图像的阐释中。涉及后两座墓壁画各案研究的多为历史学者和考古学者,虽然他们在壁画局部题材内容的考证上取得了突破,但对墓内壁画之间的联系以及图像整体的认识并不明确,往往出现一些误读。同时,墓室壁画形式风格的分析和研究在当时也未引起足够重视。”^②

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,16 页。

② 同上书,7 页。

从汉代宗教发展研究角度看,汉墓壁画研究更是缺少深度。除了对汉人的魂魄思想、神仙信仰和阴阳五行等有所涉及外,并没有提出更多的研究思路。其实,汉墓壁画有着不少稀有的汉代宗教研究资料。密县打虎亭2号墓中室东部券顶,绘有与佛教有关的莲花、卷草等图案。内蒙古和林格尔汉墓壁画中的“口(仙)人骑白象”,是我国难得的早期佛教图像。辽宁金县营城子汉墓壁画中的“方士”,头戴方巾,身着长袍,几乎是一个道士装扮。这些都是弥足珍贵的汉代宗教绘画资料,可是目前学术界并没有提供更多的研究成果。为什么?除了学者研究注意力不够和视野尚待开阔外,一个很重要的原因就是这些含有宝贵宗教因素的图像缺少一个在更高层次上连贯解读的线索,就如汉画像石中存在的西王母信仰。比如,汉墓壁画中不缺少具有宗教性质的祥瑞图像,青龙、白虎、朱雀、白象、凤凰、麒麟、雨师、玄武、羽人,等等,甚至还有汉画像石所没有的大量榜题提供辨识依据,但是我们应在什么样的层次上来理解?没有西王母信仰的串联,我们只能在一般的宗教认识层面来理解。洛阳卜千秋的汉墓壁画,内容丰富而大胆、手法写实而流畅、用色鲜明而强烈;内蒙古和林格尔汉墓壁画有40多组、50余画面,可以辨识的榜题近250个,对墓主人在阴间生活场景的描写规模空前。但是,目前我们也只能在数量、规模的层面上来讨论其所具有的宗教价值。西王母信仰在汉画像石中的表现,使我们对汉画像石所具有的宗教面貌有了一个完整的认识,它不再是一个零散的、多母题的生活再现,而是一个以长生为主题的宗教表现,所有绘画描绘所表现的要素都是与西王母信仰的终极关怀有关的。这一点,提高了汉画像石的宗教品质,在汉代墓葬绘画中表现出了明确的宗教进步。

汉墓壁画出现主要情节缺乏的原因,主要还是国家宗教在壁画情节发展中所产生的影响。我国宗教发展到汉代,国家宗教已

经有着非常丰富的内容,其中包括神灵的组成、祖先崇拜的系统,以及通过丰富文献资料而对这些内容的记载和通过频繁而完整的祭祀活动等而对这些内容的表达。国家宗教的权威性也已经深入于社会生活的各个方面,面对这样的宗教形态,服务于中上贵族的壁画墓就受到了许多限制,一直到了西汉晚期这样的情况才有所改变,壁画墓中也出现了一些对国家宗教忽视的迹象。但是另一方面,由于国家宗教的影响,壁画墓在一些表达礼制的场景中有着非常丰富而生动的表现,比如宴饮图,礼制中乡饮酒礼的种种内容都得到了细致的描写。

马林诺夫斯基认为:“不死的信仰,乃是深切的感情启示底结果而为宗教所具体化;根本在情感,而不在原始的哲学。人类对于生命继续的坚确信念,乃是宗教底无上赐与之一;因为有了这种信念,遇到生命继续底希望与生命消失底恐惧彼此冲突的时候,自存自保的使命才选择了较好一端,才选择了生命的继续。相信生命底继续,相信不死,结果便相信了灵底存在。”^①在汉人那里,墓葬绘画是围绕着“生命继续”而制作的,墓葬绘画取得的艺术成就确实是“宗教底无上赐与”。墓葬绘画的特殊性使我们在获得宗教发展理论认识的时候,必须重点探讨这个领域的发展内容。汉壁画墓作为汉代墓葬绘画的主要形式,表现出来的宗教意义特别重要,在继承了已有的宗教进步成果的同时,也在此基础上有了发展,从而提高了整个墓葬绘画的宗教品质。从墓葬绘画的角度出发,我们可以获得对汉画像石的宗教内容的更加深入的理解。

① [英] 马林诺夫斯基著、李安宅译《巫术、科学、宗教与神话》,北京:中国民间文艺出版社,1986年,33页。

第六章

汉墓壁画美术史上的贡献

在我国美术发展史上,汉墓壁画的阶段性艺术成就和地位是不需要理论展开就可以得到肯定的。那么,从宗教美术的角度看,汉墓壁画的艺术成就对之后的美术发展有多大的影响呢?汉墓壁画是墓葬建设的一部分,是墓主人在明确的长生信仰指导下进行的艺术活动,墓主人和其家人对另一个世界或两个世界的转换所充满的无限遐想和热烈期待为墓室壁画作品提供了创作的动机、作品的主题和存在的形式,宗教思想的支持是墓室壁画创作的前提,也构成了墓室壁画艺术成就的一部分。因此,认识汉墓壁画对我国美术发展的影响,应当将壁画墓所具有的宗教思想及其所产生的影响作为不可或缺的重要视角。

一、美术史上的历史影响

这是一个宏观性质的角度。

壁画是我国古代美术的大宗,其在美术史上的历史贡献是不言而喻的,但是,就其遗存而言,我国壁画只普遍存在于墓室和石窟、寺庙之中,而这正是宗教信仰传播的地方,所以我国壁画的创

作成就与宗教发展有着明确的关联性。墓室与石窟、寺庙等宗教场所为壁画遗存所提供的保护,是宗教信仰传播的需要,也是壁画创作主题的延伸。所以,宗教思想的发展状态,为墓室壁画创作提供了支持,直接影响着汉墓壁画的艺术成就,汉墓壁画的历史贡献是与宗教思想的发展及影响是有着直接的联系。

第一,墓室形制的进步促进了我国壁画创作第一个繁荣期的到来。

汉之前,壁画作品虽然在考古界的发掘活动中屡有发现,但就数量而言只能用寥若晨星来描述。殷商之前,有甘肃秦安大地湾的“地画”、辽宁牛河梁新石器时代红山文化女神庙出土的壁画残片、河南安阳殷墟残壁上发现的绘有对称红色几何图案和黑色圆点纹的痕迹等;汉之前,墓葬绘画则有陕西扶风西周墓葬中的白色菱形组成的壁画痕迹等。但是到汉代就不一样了,因为壁画墓的存在,壁画大量出现,墓室壁画因此而和画像石一起成为了汉代最重要、也是最主要的绘画形式,迎来了我国美术发展的第一个繁荣期。

墓室壁画的繁荣,是与墓室的宗教发展的形态联系的。墓室是汉人寄托长生信仰的地方,也是汉人长生信仰的实践地,汉代壁画繁荣得益于此,最直接的得益就是墓室形制的进步。汉之前墓葬是竖穴椁墓,最早的横穴室墓是在西汉前期才出现并在西汉中期趋于成熟。从空间看,横穴室墓的墓室、甬道,都为汉墓壁画提供了作画的基本条件,而竖穴椁墓强调的是隔绝性和密闭性,壁画自然是没有存在的空间,而且也不符合当时的丧葬观念。当墓室和甬道出现、祭祀空间和埋葬空间在结构上完全分开后,壁画在丧葬观念进步之外又获得了充裕的实践空间。如果没有成熟横穴墓室提供的空间,壁画墓也就无从谈起。所以,汉墓壁画的贡献是建立在汉代墓室建设的形制进步的基础之上的。(图6-1)

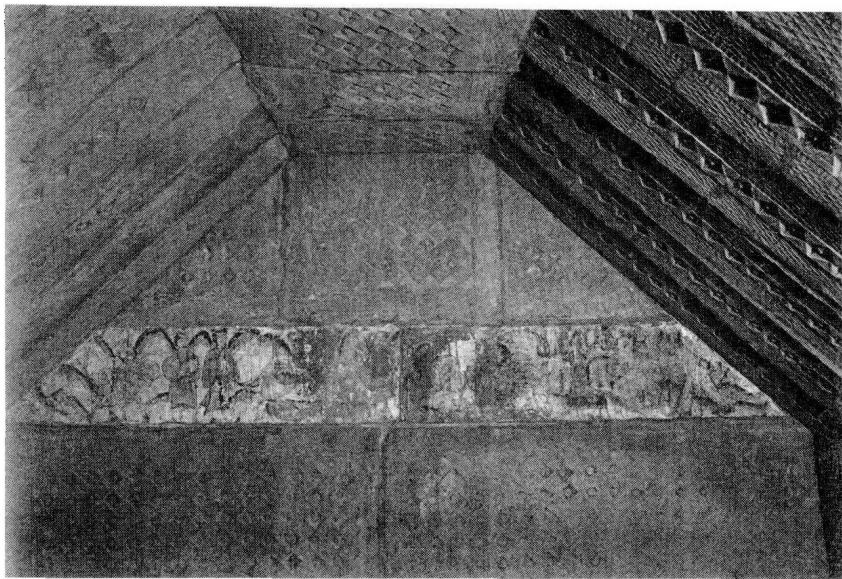


图 6-1 洛阳浅井头西汉壁画墓顶脊壁画仰视图(西汉后期,采自黄明蓝、郭引强《洛阳汉墓壁画》,文物出版社 1996 年版)

第二,分布上与政治中心的一致性促进了墓室壁画的发展。

墓室壁画是我国美术史上的重要艺术形式,但它与其他艺术形式有别的特征是它在发展过程中表现出了其分布地域性与政治中心基本一致的分布特征。罗世平认为,我国墓室壁画的分布有这样几个中心:一是以洛阳为中心的河南和河北地区汉代壁画墓;二是以磁县和太原为中心的北朝壁画墓;三是以西安为中心的隋唐壁画墓;四是以辽五京为中心的辽壁画墓。^①他在《古代壁画墓》里这样描述:“北宋定都东京汴梁(今河南开封),以京畿以西的洛阳为西京。自河阴之变北魏东西分裂之后,除武则天以洛阳为

^① 罗世平《埋葬的绘画史——中国墓室壁画的发展和研究综述》,《美术研究》,2004 年,第 4 期。

实际都城的短暂时期外,这里已久别了政治核心地位。唐亡后,政治、文化中心终于重新回到中原的河南。宋代北方的壁画墓以洛阳、郑州一带的豫中最为集中,自在情理之中。”^①对照信史,历史上这些壁画中心,都是围绕着当时的政治中心而形成。洛阳是东汉的政治中心地区;磁县是东魏、北齐首都邺城的所在地,太原是北齐高欢的政治根据地;西安是隋、唐的都城;五京则是契丹政权先后形成的政治中心。

依附政治中心而形成的壁画墓分布中心,为我们提供了这样一些最直接的认识:第一,这些政治中心在当时也正是宗教中心,宗教对艺术发展的影响是显而易见的,我国历史就有“等身佛”之说。第二,这些政治中心也为当时的文化中心,墓主人皆为中上贵族,甚至是帝王,显然主流宗教的墓葬思想指导了墓室壁画中心的形成和相应特色的形成。第三,当时的政治中心同时也为经济中心,经济中心下的供养人当然有着强大的经济实力,可以促进墓葬建设的发展。

墓室壁画中心与政治中心在地域分布上的惊人一致,凸显出宗教思想对我国墓室壁画的影响作用,而这样作用下的第一个繁荣阶段就是汉墓壁画。汉之前的墓室壁画不仅考古资料少,而且有关的文献也少见,只是到了汉代才有了墓室壁画的大量出现。从这个阶段起,宗教思想与墓室绘画有了在超越前代层面上的联系,有了后人可以认识和学习的模式。所以,我国墓室壁画在地域性上表现出来的与政治中心一致的分布特征,是源于汉墓壁画所取得的艺术成就,是汉墓壁画使墓室壁画对宗教思想的依赖性有了第一次充分的表现。

第三,群体创作提供“埋藏的绘画史”的创作特征。

^① 罗世平、廖咏《古代壁画墓》,北京:文物出版社,2005年,176页。

我国艺术史上,墓室壁画是一门艺术大类,自西汉起具有了一定的发展规模,除了后期的明、清两代,代代皆有受到学术界关注的墓室壁画考古发现,墓室壁画的艺术领域的开拓和所取得的成就,极大地丰富了我国古代美术史的发展内容,所以美术考古界有“埋藏的绘画史”的形象比喻,^①实际上,这样的比喻也是一个科学的界定。“埋藏”不仅指明了墓葬壁画遗存的物质形态,指明了墓葬壁画所包含的宗教思想内容,也指明了墓葬壁画群体创作的特征。

墓葬建设过程中,参与壁画创作的艺术家里,因为他们的创作是努力描绘墓主人所要去的另一个世界,所以他们的工作受到了社会的重视,但是他们的艺术成就却并没有得到社会的承认。他们的作品上基本没有姓名介绍,没有背景介绍,没有时人的文字评价,这样的“无名氏”现象,表现出明显的群体创作特征。我国美术史上的这一特征,也是在汉代墓室壁画的创作时就已经确定的。不仅汉墓壁画,就是当时更加普遍的汉画像石,也都基本上没有关于创作者的介绍文字出现,偶然有榜题提到壁画作者的姓名,也作工匠看待。这样的状态,使墓室壁画创作表现出了群体创作的特征。汉以下,历代如此。

罗世平有这样的总结:“(明清)壁画的题材内容和表现手法,虽然在前代的基础上有所继承,社会生活和时代风尚在壁画中也得到相应的反映,但画手主要是民间工匠,壁画图像和艺术境界偏离时代艺术的主流,民俗化的倾向十分突出。从现有的明清两代壁画墓资料中,可以获得一个鲜明的印象,即壁画题材的民俗化和艺术表现的民间化。它将中国古代壁画墓的发现和研究的线索引向

^① 罗世平《埋葬的绘画史——中国墓室壁画的发展和研究的综述》,《美术研究》,2004年,第4期。

了民间形态,‘艺术在民间’则做了墓室壁画的谢幕词。”^①这样的认识,对整个美术史的发展也适合。

第四,汉墓壁画对后代石窟、寺庙的影响和区别。

汉墓壁画对石窟、寺庙的影响,是从时间上考虑就可以获得答案的题目。在我国所有史类的美术研究成果中,无一例外地将石窟、寺庙作为壁画研究的重点,魏晋之后的壁画发展认识,90%以上是从小窟中取得。但是,取得巨大艺术成就的小窟形式,在汉代还没有深入到中原地区,我国壁画的艺术成就首先是在墓室壁画上取得的,而且佛教思想也是首先在墓室绘画中得到了艺术表现,比如,目前仍然有许多学者发表文章探讨和林格尔壁画墓中有无佛像存在的课题。佛像在壁画墓中的出现,从宗教传播上看是佛教对我国本土宗教信仰的利用和融合,从艺术发展上看则是石窟壁画对墓葬壁画已有成就的吸收和融合。

另一方面,石窟、寺庙壁画是地面之上存在的艺术,墓室壁画是地面之下存在的艺术,从美术考古的角度看,墓室壁画的研究应当占有半壁江山。同时,从宗教美术的角度看,石窟、寺庙壁画是佛教艺术的天国,而墓室壁画则是我国传统宗教信仰的艺术园地,两者的区别是明显的。对于这些区别的深入研究,汉壁画墓提供了起始平台。

因此,汉墓壁画所取得的艺术成就为我国墓室壁画的发展提供了一个艺术与宗教思想结合的结构,并因此而为我国壁画艺术的理论研究提供了一个广阔的领域。

二、墓室壁画创作主题的影响

这是一个具有中观性质的角度。

^① 罗世平、廖畅《古代壁画墓》,北京:文物出版社,2005年,241页。

墓室壁画的创作是依赖于墓室建设的存在而进行的,所以,创作的主题是建立在墓室建设的目的之上的。这个目的,使墓室壁画有了一个与其他绘画创作截然不同的逻辑起点,即:从信仰角度描绘另一个世界。这个区别使墓室壁画在创作主题上有了非现实性的价值取向,汉墓壁画和画像石第一次大规模地展示了这个主题,并影响到之后的墓室壁画创作。

首先,对长生的热烈追求。

中国人对长生的追求汉之前就有,比如秦始皇时期方士对长生仙药的积极鼓吹,秦始皇为此还专门委派徐市下海去寻找仙药。但是,方士信仰大规模、长时间的发展是在汉代,长生信仰在汉代的墓室建设中得到了极致的发展,方士信仰似乎是在这里使信仰者更容易寻找到彼岸,另一个世界不仅有了信仰者的想象空间,而且还被艺术家真实地描绘了出来。艺术家的手下,勾画出了比照现实世界的西王母世界,勾画出了蟾蜍、玉兔、羽人等可以操作的长生细节,勾画出了墓主人前往这个世界的热闹过程。这个世界的描绘,反映了汉人对长生的热烈追求,也使这个追求成为墓室壁画的主题,并影响着之后所有的墓室壁画创作。汉画像石墓中枚不胜举的西王母图像,就是汉人长生热情的直观表现。

其次,对现实世界的强烈感情。

这是一个因为热烈追求长生而延伸的主题,人们因为热烈追求长生世界而对现实世界表现出了强烈的感情。我们在壁画墓中常常可以看到车马图、宴饮图等场景大面积的重复出现,这些图,有的很精美,有的也只是对现实的简单描绘,不论精美或简单,墓主人通过图像所表达的要求都是非常清楚的,那就是对现实世界的强烈感情,即无限的眷念和无限的热爱。洛阳二号宋墓后壁壁画上,人生之门已经关上,但依门的侍女似乎还没有意识到自己已经与主人离开了现实世界,她还在向外张望。(图6-2)有许多学

者将这样的题材作为现实题材强调而忽视了其中的宗教价值取向,这是一种不全面的看法。壁画是比照现实世界而想象另一个世界的,虽然寻找彼岸的行为只是缘木求鱼,但是离开此岸则将是无源之水,无本之木,现实的情景必然要出现在画面中,画面内容的可信性也必须通过现实情景的描绘而获得。所以,现实题材表现的还是终极关怀,是墓主人期望长生的实现或以现实生活来想象另一个世界的存在的一种期待。因为长生的要求而热爱现实,这是宗教美术

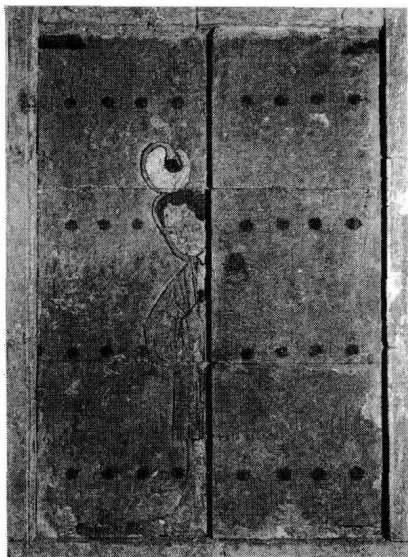


图6-2 依门侍女(洛阳二号宋墓后壁画,宋代,采自《洛阳古墓博物馆》,朝华出版社1983年版)

的内在逻辑结构。这一结构是我国所有墓葬壁画存在的前提,汉墓壁画是这一结构普遍存在的第一个时期,后代沿用,基本没有变化。(图6-3)

再次,对长生情节的特殊感情。

在墓室壁画中,长生情节得到了特别的重视和大面积的表现。在所有壁画墓中,我们都可以看到长生过程和结果的细节描述。这些细节,有一些是叙事性的情节,比如车马图中的墓主人与家人的作别、与随从的出发、出行的壮观阵势,有时还有历史情节穿插其中;有一些则是以物象而表示的情节,这些物象在长生信仰中已经成为特殊符号,包含着丰富的情节因素,如西王母、伏羲女娲、九尾狐、蟾蜍、玉兔、羽人等。王充在《论衡·无形篇》中这样抨击:“图仙人之形,体生毛,臂变为翼,行于云则年增矣,千岁不死。此



图 6-3 宴饮图(长安县王村韦氏家族墓壁画,中唐)

虚图也。世有虚语,亦有虚图。”王充见到的仙人,不仅仅是图像,而且是包含着“千岁不死”情节的符号。墓主人对长生情节的特殊感情,是源于他们对长生真实性的期待,他们从情节中认识彼岸,同时也获得真实的支持,获得心理上的满足。汉之前,长生情节已经得到了墓室绘画的青睐,如长沙陈家大山楚墓出土的帛画《人物龙凤图》,是我国现存最早的帛画之一,画中主角是一妇人,有凤鸟等神兽相伴,其情节是此妇人乘风而升仙。汉一代,长生情节就成为墓室壁画的常式,也很好地完成了墓主人长生愿望的承载任务。汉之后,墓室壁画基本都沿用着这个叙事路径,即对长生情节热爱的叙事方法。

最后,综合性的叙事结构。

墓室绘画中的题材研究是最容易引起争议的一个领域,许多物象都是生活中没有、文献中少见的神怪,需要深入的考证,比如湖北随县曾侯乙墓的漆内棺画像上描绘的驱鬼逐疫的“方相氏”、引魂升仙的“羽人”和“禺疆”、“烛龙”、“土伯”等图像,另外还有龙纹、蛇纹、虎纹、鸟纹、鹿纹等动物装饰纹样。再如,长沙子弹库1号楚墓出土的缯书,是我国现存最早的用毛笔墨书和彩绘的缯帛美术品,图中出现了许多《山海经》里记载的怪异神物。但是,这些神怪在墓室绘画中并没有远离人间社会,它们可以和车马图、宴饮图共居一室,远古与当下之间没有时间的距离,人间与仙界之间也没有空间的距离,没有任何的交代就可以与现实物象交融,演绎长生情节。这种画面的创作,只有宗教信仰可以提供其存在的理由,是一种在宗教价值取向向下建立的取消时空的叙事结构。又因为是打破了现实世界时空的叙事结构,在满足墓主人的种种要求的同时也可以显示出极大的包容性,古今中外、东南西北、天上地下都可以同构,所以这个结构是综合性的叙事结构。这种叙事结构在汉之前就已经存在,汉墓壁画和汉画像石以大规模、长时间的创作将其巩固和丰富,成为一个充满活力的定式。汉之后,墓室绘画始终沿用着综合性的叙事结构,由于画像石的消失,壁画成为墓室绘画的重要载体,汉墓壁画的影响因此而显得更加直观些,而且可能也更加直接些。

汉之后,墓室绘画的创作主题受到汉墓壁画的影响是可以确定的。在汉代,虽然人们对长生的热情有席卷全国之势,但用艺术来表示的作法还是常常要受到时人抨击的,大臣们不断提出的“罢祀”奏议是政策上的打击,一般文人也有攻击,上引王充“图仙人之形……世有虚语,亦有虚图”的语言,其不屑之情跃然纸上。但是,汉之后,这样的反对言论就不多了,人们更多的是从艺术表现上来考虑而不再讨论绘画题材的真实性了,这就是因为汉墓壁画等汉

代墓葬绘画的艺术成就已经解决了这个问题。比如,唐代壁画墓中,人物、仕女、鞍马等题材已经充实于画面之中,几无人在题材上提出反对意见。又如,今人对宋代墓室壁画有这样的评价:“宋辽墓室画表现出时人对现实人世间生活格外迷恋,不但汉代那种浓厚的神仙天界的气息已经非常单薄,就是唐代那种卤簿仪仗所体现的礼教色彩,也消退殆尽,完全是琐碎而平淡的日常家居生活的真实写照。”^①人们的种种评价,联系到汉代壁画创作,完全是心平气和的态度。

三、墓室壁画创作技法的影响

这是一个具有微观性质的角度。

汉墓壁画对我国古代绘画的贡献,不仅表现在主题、题材上,同时也表现在技法上。汉人对长生世界的想象,其热情和能力是后人难以理解的,人们可以想到昆仑山的西王母,想到大海中的不死药,想到仙界的庞大构成,想到成仙的漫漫道路……种种想象要在墓室中表现出来,是对艺术表现的要求,客观上也是对创作技法的促进。

第一,线条造型的继承与发展。

以线造型是中国传统绘画最具特色的一种表现手法。中国绘画从远古以来就以线来描绘对象,如早期岩画和彩陶时期的许多绘画纹样,多数以线来造型。战国时期,线条的运用已达到了较高的水平。

战国时期的墓葬绘画中,以线来造型的基本特征已经确立,其所要表达的图像往往先用线条勾出轮廓,再以平涂的方法进行上

^① 罗世平、廖旻《古代壁画墓》,北京:文物出版社,2005年,188页。

色。如著名的战国楚墓帛画《人物御龙图》和《人物龙凤帛画》(子弹库1号楚墓出土),均先以线条勾勒,然后再在局部平涂设色。《人物龙凤帛画》用白描的手法描写一位女性,黑线勾描,线条简练而有节奏感,用色单调,黑白对比以及点、线、面的结合使得形象动感十足。《人物御龙图》也是用白描的手法,以单线勾描一位男性,其线形类似于“高骨游丝描”,墨线的粗细变化不大,生动传神。皮道坚认为:“战国帛画向我们透露的一个十分重要的信息是,中国传统绘画以线条为主要造型手段的艺术特征此时已经明确形成,线条的运用也达到相当高的水平……更重要的是这些圆转流畅、飘逸潇洒的墨线本身,已具极浓的形式意味,它们与创作者所要传达的意图完全吻合,因为获得了丰富的表现力。战国绘画的这一新进展,为两汉及魏晋时期的人物画发展创造了条件。”^①

战国的线描成就在汉代得到了继承,同时也得到了汉墓壁画的发扬光大。汉墓壁画的线条不仅在于塑造形象,而且起着营造画面氛围的作用。以洛阳汉墓壁画为例,可以看出汉代艺术家在线条造型上的努力。洛阳汉墓壁画基本使用毛笔创作,大致可分为三个时期。第一时期为汉墓壁画早期,主要表现为先勾线,再大笔涂刷的用笔特征。比如,卜千秋西汉壁画墓和浅井头西汉壁画墓的仙界,都是先用笔勾出物象的形,再用大笔涂刷的方式上色。这一时期勾线较为平缓,线条形式变化不多,但却流畅而简练,显示出古拙特征。第二时期为新莽至东汉中期,汉墓壁画表现为大笔涂刷,加以小部分勾线的用笔特征。此特征以堰师辛村墓室壁画最为典型,其“方相氏”等神灵人物,皆以大笔涂刷而成,线条勾折变化较少,多为平涂用笔,这种用笔特征使其与前期相比,线条形式变化更加减少,整个图像造型缺少飞扬流动的气息,呈现出

^① 皮道坚《楚美术史》,武汉:武汉教育出版社,1995年,97页。

“图案化”的形式特征。但是,此法却为后来壁画发展中的书法用笔奠定了基础。第三时期为东汉后期,用笔较前代没有太大的突破,但已经开始使用浓墨与淡墨分层次来表现物象,并已用色彩分层渲染,以此来加强绘画的表现力,线条与色有了较多的结合。

第二,色彩运用的特征。

因为有着汉字书写文化的强大支持,线条造型在我国绘画史上有着特别的意义,不仅代表着我国传统绘画的基础,而且也代表着我国传统绘画最鲜明的特色。但是,在我国宗教绘画领域,色彩的运用与世俗绘画形成了不同的特色,在我国石窟、寺庙中,色彩的运用特别突出,信仰世界的形象都有着鲜艳的色彩,给信徒以强烈的视觉冲击,从而获得宗教传播的良好效果。色彩运用所取得的艺术成就,外来佛教美术的影响之外,我国本土的传统支持就是汉代的墓室壁画了。

我国历史上对色彩的注意时间并不晚,《周礼·考工记》中就有了对色彩的认识:“东方谓之青,南方谓之赤,西方谓之白,北方谓之黑,天谓之玄,地谓之黄。……土以黄,其象方,天时变,火以圆,山以章,水以龙、鸟、兽、蛇。杂四时五色之位以章之,谓之巧。”当时人们将物象色彩的选择与其在宇宙中的方位建立了联系,其中透露出来的是浓郁的宗教气息。汉墓壁画表现的是汉人长生的追求,之前的色彩认识显然可以在其艺术的表现中得到认可。

具体看,汉墓壁画对色彩的运用有这样一些特征:

首先,色彩的种类得到发展。汉之前,战国绘画使用的色彩已经比较多了,比如河南信阳长台关1号楚墓出土的锦瑟漆画,在黑漆地上施加朱红、赭、黄、灰绿、金、银等多种颜色,产生了对比的效果,但一般用色主要还要是红、黄、黑、白四色。到汉墓壁画,这四色继续沿用,之外又增加了青、橙、绿、灰、褐等色;同时,壁画墓有意识加强了色彩之间的对比关系,使画面色调显得更加丰富和谐。

其次,有了基本填色的方式。汉之前填色方式目前缺少考古材料和文献材料,不容易考证了。对于汉墓壁画的填色方式,学术界将其分为新莽之前和之后的前后两个时期。前期主要采用先勾墨线后填彩,所以又被称为勾填法。汉墓壁画中的勾填法与后世绘画中严格的勾填法概念并不相同,汉人是在墨勾后,有的填满色彩,有的并不填满,有的颜色还将原有的墨线遮盖,较为随意自由,反映出早期这类设色法的特点。在填彩过程中,一般采用点彩法,点彩法一般是在墨线勾绘、局部施彩后,再在某些特殊部位点彩。比如洛阳浅井头西汉墓壁画中的神人、朱雀、双龙等,均是在局部施彩后再点墨作斑,这也是中国传统绘画中基本的方法。之后,主要采用先大笔涂刷色彩然后再加以少量勾线的“没骨法”,堰师辛村新莽墓壁画、石油站东汉墓壁画、新安县铁塔山东汉墓壁画等,都是采用这种填彩方式创作。

再次,沿用色彩与方位的关系。先秦人从当时的认识水准和宗教思想出发,建立了色彩与方位之间的对应关系,汉人基本沿用。比如,卜千秋西汉墓壁画,第六、七、八号砖上的白虎主要采用白描的方式,用淡墨勾线来绘制其形象,仅在口、耳处点以朱彩,白虎为二十八宿中西方七宿之总称,四神之一,是西方的守护神;第九、十号砖上绘朱雀,朱雀以墨线勾出轮廓,又以填彩的方式施以朱彩,翅、尾处局部填紫,朱雀为二十八宿中的南宫,四神之一,为南方的守护神;十四、十五、十六号砖上为腾云驾雾的巨龙,以墨线勾体,内施青紫,青龙为二十八宿中的东宫,既东方七宿,四神之一,为东方的守护神。这样的配置,与《周礼·考工记》中的“东方谓之青,南方谓之赤,西方谓之白”认识是一致的。

最后,汉人对红色的偏爱。我国古代有偏爱红色的传统,最早的有“红色”的绘画遗存应当是河南安阳殷墟残壁上发现的壁画,此壁画绘有对称红色几何图案和黑色圆点纹的痕迹,与古文献“宫

墙文画”的记载相符合。^① 汉墓壁画中,前期的洛阳卜千秋西汉墓壁画和浅井头西汉墓壁画的天界、仙界中,画面以红色为主调,几乎占据了整幅画的百分之八十,间施部分石青色,与暖色形成强烈的对比;同时,其中的褐、棕、棕黄等大面积邻近色与同类色的运用,更使得彩绘画面的色调明亮、均衡,并且富于变化。应特别指出的是,在洛阳卜千秋西汉壁画墓中,后山墙上的“方相氏”,使用的是填彩的方法,在其耳部、颈部和服饰上都使用了大面积的红色。此墓壁画在表现“日、伏羲”这组图像时,依然采用红色为主色调,“日”这一图像采用勾填法,用黑色墨线勾出太阳轮廓,再用红色完全填彩,日旁边的伏羲形象也以红色为主色调,从上身服饰到尾部都采用红色填彩。后期壁画墓,仍然爱好红色。金谷园东汉墓壁画,其前室穹顶的“天象图”全部为墨色勾线,然后以点彩的方式填以红色;后室顶脊的“日象图”与前期相似,其“日”的形象未用墨色勾线,直接以红色大笔涂刷出“日”的整体,“太一阴阳图”以墨色勾线,其玉璧的中间,双龙的嘴、眼、鳍部以红色勾出,并施以大面积的红色,“后土制四方图”的青蛇、白虎、朱雀皆是以墨线勾出,并填以红色;其后室三壁上的诸方位神亦以墨线勾出,间以大笔刷出红色。此墓的设色布局并没有遵循“东方谓之青,南方谓之赤,西方谓之白”的方位规律,足可见汉人对“红色”的偏爱程度。而在我国传统文化中,对红色的偏爱是不言而喻的,用艺术手法的表现,则汉墓壁画的大面积使用红色有着特别重要的意义,壁画的艺术效果和技法的运用,都是后代的借鉴。

第三,长生观对写意构图的影响。

我国绘画传统中写意是突出的特征,写意的形成,与中国人的

^① 中国科学院考古研究所安阳发掘队《1975年安阳殷墟的新发现》,《考古》,1976年,第4期。

审美习惯有关,表现在艺术发展的继承关系上,我们认为与汉代的墓葬绘画有关,这是因为汉人长生信仰提供了写意的哲学基础。以汉墓壁画为例,墓主人的长生都是通过早期的升仙图仪式完成,或后期的现实场景直接带入而达到,其中的具体细节基本没有。这样的写意画面在汉人那里得到了普遍认可,因此而促进了墓室壁画的发展;同时,汉墓壁画所取得的艺术成就和艺术手法,也为后世的写意构图特征奠定了基础。^①

四、理论研究的巨大空间

汉墓壁画所取得的艺术成就,促进了美术史的发展,促进了我国古代绘画技法的发展,同时,也为当代的理论研究提供了空间巨大的研究领域。从大结构看,我们可以从研究中建立对汉代宗教发展的理论认识体系,可以构建我国王朝文化艺术发展的理论研究框架,可以深入理解我国艺术本体发展的内在规律;从小结构看,汉代礼仪,汉代神话,汉代丧葬,汉代民俗,汉代建筑,等等,都可以从汉墓壁画中找到理论研究的空間。以下列举两个领域说明。

第一,地域艺术研究的领域。

汉壁画墓目前全国已经发掘的有 60 余座,数量与画像石墓相比不算多,但其中就有 10 多座集中于在河南洛阳,考虑到洛阳的这些壁画墓规模较大,保存的也比较完好,所以洛阳壁画墓的研究可以形成地域艺术研究的基础:

首先,已经取得了丰富的地域研究成果。比如在考古方面,

^① 以上墓室壁画创作技法的一些观点,参考了纪烨《洛阳汉墓壁画的艺术表现研究》(上海大学 2008 年硕士学位论文)。

1957年到1992年就发掘了12座壁画墓,加上建国前的被盗掘的“八里台”西汉壁画墓,迄今为止洛阳两汉壁画墓共有13座,形成了地域考古的基础,在此基础上的研究进展,可以形成自己的特色,可以对汉代墓葬绘画研究形成影响。

其次,与南阳画像石对比的研究命题。洛阳壁画墓考古成果丰富,但是同时期却没有发现画像石墓的存在;同时,在画像石考古成果丰富的南阳,也没有发现壁画墓的存在。洛阳是东汉的帝王之都,南阳是东汉的帝王之乡,对墓葬绘画有这样形式上的区别和选择,洛阳壁画墓与南阳画像石墓的比较是地域研究的真命题,可以想象出其中存在的研究空间。

第二,宗教美术研究的领域。

宗教美术研究的理论探索目前并不是一门显学,其中的许多观点都是由海外而引入,鲜见我们自己的深入研究;而且学者们的注意力又多集中在原始宗教美术上,使得已有的研究成果显得非常不平衡。所以,汉墓壁画的研究可以在我国宗教美术研究的领域里寻找巨大的空间:

首先,汉代是我国宗教由血缘宗教向地域宗教、由部落宗教向民族宗教发展的转折期,汉王朝的统治时间有四百年,远远超过秦王朝,这些都对汉代墓葬绘画的研究提供了其他朝代所不具有的研究资源,其不可比性是显然的。

其次,汉武帝开始儒学独尊,儒家思想在董仲舒天人合一哲学的推动下,形成了具有政治神学色彩的儒学。壁画墓主人属于中上贵族阶层,他们的宗教思想属于主流社会。那么,儒学与长生信仰如何结合或共处,壁画墓为我们提供了可资研究的材料。

再次,佛教美术对我国美术发展的影响和贡献是巨大的,这方面的研究已经是汗牛充栋,所产生的理论成果也被普遍接受,但是,佛教美术的主要形式是壁画和造像,那么在佛教传入中原之前

就已经取得很高成就并形成一定规模的汉代墓室壁画,对佛教美术应当也有不可忽略的影响。

汉壁画墓的艺术成就,是建立于汉人宗教思想之上的,其创作活动是在他们追求长生等行为的指导下开展的艺术活动,因此,汉墓壁画是一个综合型的艺术创作形式,其所取得的成就和影响对我国美术发展的贡献也是多方面的,当然,这一点也更加突出了研究汉墓壁画的重要性。

第七章

海外相关研究刍议

关于汉墓壁画宗教思想的研究,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,另外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,康德漠、鲁惟一等汉学大家都有这方面的研究成果。不过,受第一手资料

缺乏的限制,关于汉墓壁画的研究较少,关心汉墓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汉学功底,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,她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。

由于这些学者有在中国长期生活的经历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。它们是来自于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,这是非常准确的,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着文学资源的、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,一般的感受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,当之无愧地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,皇帝的权利受于天意,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,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

^① 以上引文参见如下网址: <http://www.eurasianhistory.com/data/articles/f02/1012.html>; <http://www.jstor.org/pss/612629>; <http://www.218.202.219.192/travel/en/aksu.htm>.

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年版)中也有这方面的论述,其中在第10章中对汉代的信仰做了比较深入的介绍。

从我们关注宗教内容的角度出发,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中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,就已经涉及到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”的认识则涉及到了国家宗教存在的影响。

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,相比较下,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 年版),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,涉及到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;一是墓地的仪式表演,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鲁惟一专著中的许多观点,已经在我国近年

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。

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代表作《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在不长的时间出版同一本书,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

① [法]安娜·塞德尔《西方道教研究史》,上海:上海古籍出版社,2000 年,序 3 页。

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。”^①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,也涉及到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》,其中有专章《前往冥府的通行证》。他认为:“这些简牍,是以现实世界官吏的名义向冥界官吏

^① [法] 安娜·塞德尔《西方道教研究史》,上海:上海古籍出版社,2000年,122页。

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駟马二匹骑马四匹
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 年)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 5 月 13 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,即檄、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低官。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

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 同上书,247 页。

发给通行证,而未出现鬻夫之名。”^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很大帮助的。

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、墓父、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□

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。

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葛,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。^①

以上这些文字说给谁听?由谁发命令呢?“乃与口(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。”^②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

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 《法国汉学宗教史专号》(第七集),北京:中华书局,2002年,123页。

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 年留学哈佛,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到研究趋势,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这样简洁而清晰的评述,是其他

① 巫鸿《国外百年汉画像研究之回顾》,《中原文物》,1994 年,第 1 期。

学者难以做到的。

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。”^①

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经历,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,是著通过墓葬建设的演变而涉及到汉代宗教发展的内容。她认为,汉以后,传统的竖穴椁墓走向衰亡,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

① 巫鸿《礼仪中的美术》,北京:三联书店,2005年,序2页。

再按横入口方向封堵甬道和关闭墓门。

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一两个模造门扉,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

^① 黄晓芬《汉墓的考古学研究》,长沙:岳麓书社,2003年,91页。

海外学者的研究,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。

下编 汉墓壁画图像分析

第八章

汉墓壁画女娲图像的宗教认识

汉人对神仙的热情是学术界研究汉代宗教的热点,在这股热情中,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:凡言汉之神仙必言汉之西王母。其实,西王母的信仰并非可以概括汉代的全部神仙崇拜。相反,西王母信仰在汉代的传播是有限的。一方面,文献记载中,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两次。因此,将西王母信仰来概括汉代的神仙崇拜、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,汉人是如何演义神仙故事的呢?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。

一、汉墓壁画女娲图像的梳理

汉墓壁画中的女娲图像目前尚没有学者予以专门研究,其实在已

经发掘的壁画墓中,女娲出现的数量远远超过了西王母。与西王母图像相比,汉墓壁画中的女娲图像出现的时间早,分布的范围广,构图也丰富,汉墓壁画中的女娲图像显然是一个可以深入研究的领域。

1. 关于汉墓壁画中女娲图像的发展情况。

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。贺西林是这样考证的:“《山海经·大荒西经》说:‘有鱼偏枯,名曰鱼妇,颛顼死即复苏。风道北来,天乃大水泉,蛇乃化为鱼,是为鱼妇。颛顼死即复苏。’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,有着生命的诞生和繁衍的内容和象征意义,但是此阶段她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联系。

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壁画墓没有争议,皆为人面蛇身形。但是对于洛阳烧沟61号西汉墓壁画中的女娲存在,学术界有着不同的看法。

洛阳烧沟61号西汉墓壁画。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,

^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。

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。偃师辛村新莽壁画墓距洛阳烧沟 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(后有专门论述)。所以,我们还是有理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 8-1)

这一时期女娲图像的特点是仍然保留人面蛇身的造型,但是他们的大尾巴已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,伏羲女娲面对的也同样是日月。(图 8-2)洛阳烧沟 61 号西汉墓壁画中,伏羲

^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。

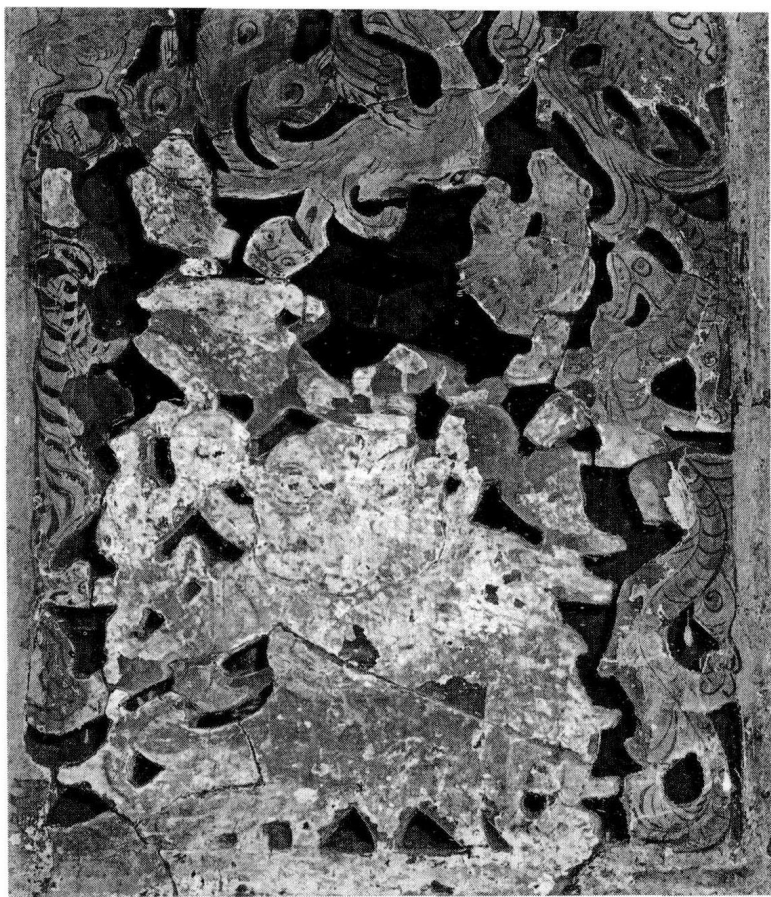


图8-1 方相氏图(局部)(洛阳烧沟61号西汉墓壁画,西汉后期,采自黄明蓝、郭引强《洛阳汉墓壁画》)

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,其中含有男女结合的内涵,但是与交尾的构图还是婉转了许多,可能存在着主题的转移了。



图 8-2 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》)

新莽至东汉前期的壁画墓目前已发掘的有 11 座,具体是:新莽时期发现的壁画墓有洛阳金谷园新莽壁画墓、洛阳偃师辛村新莽墓壁画和陕西千阳壁画墓、咸阳龚家湾 1 号壁画墓,新莽末至东汉初年的壁画墓有山西平陆枣园村壁画墓、甘肃武威五坝山壁画墓,东汉前期偏早的有洛阳北郊石油站壁画墓、洛阳金谷园东汉壁画墓,东汉前期偏晚的有河南新安铁塔山壁画墓、山东梁山后银山壁画墓、辽宁金县营城子壁画墓。此期画像石墓尚未普遍出现,壁画墓的内容仍然增加了此期墓室绘画的宗教思想的研究价值。

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。(图 8-3-1,图 8-3-2)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,此墓的特点是有珍贵的“伏戏”榜题文字,但女娲图像没有出现。



图 8-3-1 托月图(洛阳偃师辛村新莽墓壁画,新莽)



图 8-3-2 托日图(洛阳偃师辛村新莽墓壁画,新莽)

另外,《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,该文作者推论时间为西汉中晚期至新莽时期。^①

此期,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

^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。

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得到学者讨论的问题,就是伏羲女娲的性别外在特征有些混乱。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,托月者亦是有胡须男子,托日者亦是女子。在探讨个中原因时,有一个因素学者们似乎没有注意到,这就是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,也有忽视性别的情节,比如治水英雄大禹就是从他父亲鲧的肚子里出生的。

东汉后期至汉魏之际,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都有描写,唯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的突出颇为相似。

根据贺西林在《古墓丹青》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。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,但此墓女娲图像没有出现。

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,一是伏羲女娲的人形基本完整的造型。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物象是日月,或怀中抱日月,或双手举日月,这又是一种生动的艺术造型。当然在西汉时期,日月阴阳的象征意义超过了生殖崇拜的象征意义,其同时也带来了新的宗教发展信息。

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。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。

二、汉画像石中女娲图像的了解

认识汉墓壁画中的西王母图像,还应当要了解汉画像石中的西王母图像,因为在汉代墓葬绘画中,西王母图像的大量出现是在汉画像石中。

1. 关于汉画像石中女娲图像的发展情况。

最早的汉画像石中也是没有女娲图像的。根据目前已有的考古发掘材料,一般认为画像石墓出现于西汉中期偏晚阶段,以河南南阳赵寨1号画像石墓、南阳赵寨2号画像石墓和南阳唐河湖阳画像石墓为代表。这三座墓里已经有了楼阁、凤鸟和羽人升仙等图像,这些都是汉画像石中常见的题材,但是都没有女娲的图像。

女娲图像的出现是在西汉晚期。南阳唐河针织厂画像石墓,北主室北壁刻有伏羲女娲图像,女娲与伏羲作人面蛇身形。同一地区发掘的新莽时期的南阳唐河电厂画像石墓,南壁西侧柱刻有伏羲女娲图像,与上一墓不同的是,这一对人面蛇身像呈交尾状,这是一个很大的变化,表明汉人已经明确将伏羲引入了女娲造人的情节之中。汉画像石中,人面蛇身和人面蛇身交尾都是女娲常见的图形。

东汉早期,女娲图像出现的次数增加,分布的范围也随着画像石墓的普遍建设而扩大至山东、江苏、陕西等地。比如,江苏徐州铜山县东沿村出土的“永乐四年”(61年)画像石祠,伏羲女娲交尾的图形已清晰可辨了。这时,女娲与西王母共同构图的图形也开始出现。山东长清孝堂山画像石祠,西壁山墙的上部刻有女娲与西王母等仙人结合的图像。至此,女娲图像的基本图形都已经

出现。

东汉中期，女娲图像普遍出现于各地画像石墓中，而且图像的表现也程式化了，即以人面蛇身的身形，或独自而立，或与伏羲相对，或与伏羲交尾，或进入西王母的长生世界。

相比较而言，山东的女娲图像最为丰富，所有画像石大墓或今人发掘比较完整的画像石墓中，都有女娲的图像出现。四川画像石棺上的女娲图像，则很有地方特征，因为石棺的葬具特点，女娲多与伏羲相对完成构图而很少有中原地区普遍存在的与西王母的共同构图。

女娲图像普遍存在于汉画像石墓中，但她出现的位置却不尽相同，不过有规律性，常常是与构图的要素有关。女娲如果是单独构图或只是与伏羲构图，那一般是出现于门柱上，河南、陕西的画像石墓中有很多这样的例子，这种情况在山东，女娲常常是出现在石阙上，石阙实际上也具有门柱的功能，女娲出现于石阙的意义与出现于门柱的意义是一致的。女娲如果是与西王母共同构图，那情况就不一样了，她们出现的地方是在室壁上。从墓室的分布看，室壁是一室最重要的位置。当然，这样的位置表现的意义也就不一样了。

2. 关于汉画像石中女娲的构图情况。

女娲在汉画像石中的基本图形是人面蛇身，这应当是汉人对女娲形象的基本认识。汉赋名篇《鲁灵光殿赋》，是东汉赋家王延寿在看了西汉鲁恭王的灵光殿之后而作的，他笔下的伏羲女娲是“伏羲鳞身，女娲蛇躯”，这表明在西汉景帝时人们已将女娲作人面蛇身看，汉画像石沿用这个看法。在汉画像石中，人面蛇身的女娲一般以三类构图形式出现，一是单独出现，一是和伏羲共同出现，一是与伏羲相伴在西王母身边的形式出现。

第一类是女娲单独出现的构图。这种构图，原始意义可能更

多一些。安徽濉溪县古城出土的女娲像,兽面蛇身,头上还带有胜饰,这是一种比较古朴的造型。(图8-4-1)江苏沛县栖山出土的神庙图,图中有一排人,自左向右的第一人是人面蛇身,后面是马首人身、鸡首人身、鸟首人身和一个身高只有前面一半的佩带弓箭的人。这样看,汉画像石中有动物痕迹的人物造型并不单一,人面蛇身似乎表明当时人们已经有将其区别的意识。单一出现的伏羲



图8-4-1 女娲图(安徽濉溪县古城画像石墓出土,公元25—220年)



图8-4-2 伏羲图(山东临沂市白庄画像石墓出土,公元25—220年)

也比较多。山东临沂市白庄出土的斗拱上,画面上部为单独构图的伏羲,他尾部之上刻有一个日轮图,内有三足鸟和九尾狐,旁边有羽人和玉兔捣药,画面下部是山形斗拱,奇妙的是其中有两个人面蛇身的神人交尾于柱下,而这正是伏羲女娲的常见造型。(图9-4-2)一般看,单独构图的女娲或伏羲,他们蛇尾巴表现出来的是人们对生育的认识,这是原始先民生殖崇拜的延续。这种构图,有时会有一些相关的图案点缀其中,女娲点缀图案的图像比较少,伏羲相对多一些。汉代已经是男权社会,女性的地位不及男性,这个背景应当对伏羲女娲单独构图有影响,所以伏羲的引申义要多一些。

第二类是女娲与伏羲共同构图的造型。伏羲女娲下肢皆为蛇身,或相对而立,或蛇身缠绵相交。江苏徐州市睢宁县双沟征集到的伏羲女娲画像石,两神人面蛇身,蛇尾大于人身而交缠在一起。此图的下方还刻有两个小人,也是人面蛇身。这样的造型,动物的痕迹很重,祈求多子多孙的愿望十分明显。(图8-5-1)安徽宿县褚兰镇墓山孜出土的画像石,伏羲女娲围绕一朵莲花做舞蹈状态。莲花在民间有多子的寓意,伏羲女娲围绕着它而舞蹈,生育的特征非常明显。原始先民认为,生育是阴阳相合的结果。四川合江张家沟二号墓出土的四号石棺后挡,伏羲女娲以对偶神的构图形式出现,女娲手中托着月,伏羲手中托着日,两神身体为基本完整的人形,两腿之外有蛇身,其尾相交,相交的蛇尾提示着日月合璧的含义,表示繁衍子孙的信仰。当人们了解了一些生育知识后,也会及时地用艺术形式反映。重庆璧山广普乡蛮洞坡崖出土的一号石棺,伏羲女娲也是以对偶神的形式出现,身形也完整,比较特别的是他们在生殖器处各自接上一条蛇,两蛇相交,繁衍子孙愿望的表现直白而强烈。(图8-5-2)中原地区也有表现非常直白的图像,河南南阳市区出土的一块画像石,伏羲女娲被赤身裸体的高襟神

抱在一起。高媒神是古代传说中主司婚姻的神灵,他抱起伏羲女娲的意义再明显不过了。因为伏羲女娲是生育神,是人类的始祖,所以他们还有一种手执规矩的图像,比如山东费县垛庄镇出土的画像石,伏羲执规女娲执矩。这种构图的寓意是伏羲执规画圆以象征天,女娲执矩以象征地,应当是生育神的一种延伸。

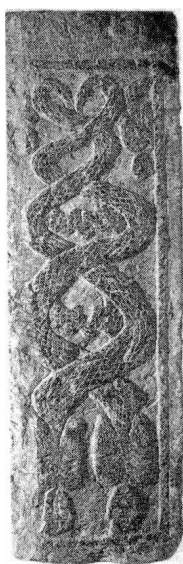


图 8-5-1 伏羲女娲图(江苏徐州市睢宁县双沟征集画像石,公元 25—220 年)

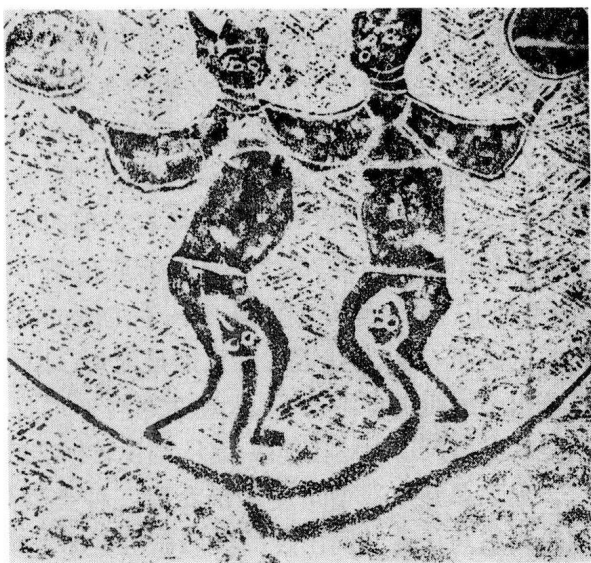


图 8-5-2 伏羲女娲图(重庆璧山县蛮洞坡崖墓出土,公元 25—220 年)

第三类是女娲与伏羲相伴在西王母身边的构图。这种构图直接参与了西王母信仰世界的构图,包含的信息也增加了许多。山东滕州市山亭区出土的西王母画像石,画面有四层,自下而上,第一层是冶铁作坊图,第二层是鸟兽图,第三层和第四层是西王母和宴饮图。西王母端坐于第三层和第四层的中央,两侧是人面蛇身的伏羲

女娲,他们的人面和上半身在第四层,相交的蛇尾在第三层,虽然三、四层之间被一划线分割开,但西王母和伏羲女娲却处于三、四层之间,打破了世俗的一般空间概念。这幅画带来的信息,就不仅仅是伏羲女娲自身的生殖繁衍内容,而且还包括西王母的彼岸世界,以及西王母信仰之下的此岸世界。汉代,特别是东汉中后期,西王母信仰流行,西王母信仰追求的终极目标是长生,这与生殖崇拜是有所区别的。此外,伏羲女娲还可以和东王公共同构图。山东邹城市高庄乡金斗山出土的伏羲女娲与东王公画像石,东王公拱手端坐,两侧为伏羲女娲,共同举着东王公头上的日轮,两尾交于东王公身下,再下面是三只鸟在啄鱼。此图除了生殖繁衍情节之外,还有手举日轮、鸟啄鱼等情节。汉画像石表现西王母,一般是有一个比较完整的全景图,西王母之外还要有其他情节,比如生育神伏羲女娲,不过生育的主题是要服从于长生主题的,画面的主要部分或突出部分是西王母,而伏羲女娲只能是配角。山东微山县两城镇画像石墓出土的西王母画像石,伏羲女娲居于左右,他们的大尾巴相互缠绕后又与风鸟大尾相连接,是一幅比较标准的图像。(图8-6)

如果单纯从造型角度评价女娲三种类型的图像,女娲单独出现和女娲与伏羲共同出现的图像显得更加生动一些。山东昌乐县三冢子村出土画像石,女娲在图上方,手拿执矩,肩上生出翅膀,蛇尾中空。她的身后是一位女性侍者,此女与女娲占据了画面的上半部。画面的下半部为衔环铺首,铺首兽面,獠牙钩环,与上部的女娲有一个柔和硬的对照,使整个画面凭添一分生动。山东临沂市独树头镇西张官庄出土的伏羲女娲像,画面边上点缀有垂帐纹,画面内伏羲女娲胸部相贴,大尾相交,整个画面人体的曲线和蛇尾的曲线协调一致,体现出一种人体曲线特有的流动美,虽然是两位神话人物,但生活气息扑面而来。这种不经意中流露出来的生动,在与西王母的构图中就比较少见。



图 8-6 西王母、伏羲女娲图(山东微山县两城镇画像
石墓出土,公元 89—189 年)

三、伏羲女娲与羲和常羲的辨析

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)也做这样的造型,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

^① 汪小洋《汉画像石中的女娲》,《文史知识》,2007年,第4期。

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)日月亦或是执规矩,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,只不过是在艺术造型上存在局部差异罢了。

牛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,他得地域上的优势而又治学汉画像石有二十余年,所言即非笃论然亦是深思之道。

贺西林是汉壁画墓的研究专家,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

^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。

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、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,特别是在研究汉墓壁画的文章中,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意见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),

^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。

这是鉴别他们的标准。”^①

我原先也是同意将伏羲女娲与羲和常羲作区别认识的,甚至有超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最好的表达,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,在对壁画墓做重新全面梳理后,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,汉人似乎也没有做这方面的整理工作;另一方面,关于女娲的文献材料则比较清楚,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”。

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。

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,他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,他们已不仅仅只是生育神了。(图8-7-1,图8-7-2)

① 黄明兰、郭引强《洛阳汉墓壁画》,北京:文物出版社,1996年,26页。



图 8-7-1 伏羲托日图(洛阳石油站东汉墓壁画,东汉前期)



图 8-7-2 女娲托月图(洛阳石油站东汉墓壁画,东汉前期)

此外,我们还有这样一个想法,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,知识阶层是很少有人参与其中的,所以绘画艺术表现出明显的民间性。在民间,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,而且知识人士没有做好的事情他们也没有条件来做。所以,在绘画工匠那里,伏羲女娲与羲和常羲也就没有需要去区别的意识,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。

四、女娲地位下降的一个讨论

我国神话系统中,女娲是个大神,她曾经具有非常高的地位,

但是在汉代,情况发生了变化,她的地位有所下降,这个变化在汉画像石中表现得非常突出。

女娲是个全能大神,她既是人类繁衍的始祖神,又是在补天、置神枹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、抟土作人和孕育人类。

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。”抟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。女娲抟黄土作人,剧务,力不暇供,乃引绳泥中,举以为人。故富贵贤知者,黄土人也;贫贱凡庸者,引绳人也。”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于生育能力,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,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。

女娲作为生育神，还保留蛇的身型，这一造型突出了她生育神的特征，但却给她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，这对她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，这也说明了汉人的一个态度，就是并没有把她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，她对人类的贡献肯定是没有女娲大，但是到了秦汉时期，她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，都曾经对她礼拜不已，她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：她

① 袁珂《中国古代神话》，北京：中华书局，1960年，34页。

② 同上书，33页。

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,本身就已透露出她“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,赋予她在生育上的种种想象,所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她地位降低的原因。

影响女娲地位提高的因素还有一个,这就是她与伏羲的结合。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。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,在这个排序中与女娲并没有什么联系。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。”王充《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,她是以与伏羲共同、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,她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。不过,汉画像石早早就提供了答案。四川简阳东汉画像石棺上的交尾图上有“伏希”、“女娃”的题榜,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。不过,因为她屈居于西王母之下,她在汉画像石中的图像对我国神话、宗教发展还是做出了巨大的贡献,她的宗教意义因为得到了新的内容而提高。

五、女娲长生内容的探讨

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,都是比较常见的物象,而在汉墓壁画中,这些物象的存在也是比较普遍的。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,自然使我们想到要与西王母作一些相关比较。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,西王母只出现了两次,而女娲的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,洛阳西汉卜千秋画壁墓与偃师辛村壁画墓之间的洛阳浅井头壁画墓,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她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,长生的叙事仍然在继续进行。

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

^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。

墓中的内容有所区别,她不是频繁的与伏羲组合为对偶神,而是更多的与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,那么在这些图像里女娲是主,其他为次。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,女娲又是以主要角色的形式出现的。

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墓中所起的作用一样。

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愿望寄托。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“伏希”、“女娃”的题榜,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。”伏羲干的,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。

在汉壁画墓的考古材料中,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,比如洛阳浅井头汉壁画墓中的女娲图,洛阳北郊石油站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,她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。

但是,汉墓壁画里的女娲与西王母一样,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,但是她们并没有获得组织其他长生元素的能力,也许她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她们还没有发挥必不可少的作用;另一方面,在相对的比较中,汉人在壁画墓中对女娲的热情又超过了对西王母的热情,女娲得到了更多的表现。

女娲与西王母相比还有一个很重要的区别,这就是西王母可能包含的政治要求。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。在画像石中,西王母应当是没有与汉王朝冲突的政治要求的,但是她高高在上统领着长生世界,甚至黄帝、炎帝等也在她的神座之下,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容的,但是在汉墓葬绘画中,这个内容被改变了,她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,这一背景为她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,西王母成为长生的大神;在汉墓壁画中,则是女娲成为了长生大神。这就是认识汉墓壁画中女娲图像宗教内容的意义。

第九章

汉墓壁画中西王母图像辨析

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,汉代墓葬绘画中的西王母是一个应当细致辨别而非笼而统之的概念。在画像石墓中,西王母是普遍存在的图像;但在壁画墓中,西王母则是一个极少见的图像。如果简单地将西王母视为汉代墓葬绘画中的普遍存在,那有些信息将要被遗漏,相关的结论可能也因此要被混淆。所以,汉代墓室中西王母的图像是一个必须认真辨析的现象。

一、西王母图像的存在疑问

在汉壁画墓中寻找西王母的图像,是一件不容乐观的事情。

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,图像是1971年冬此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描述,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‘猢狲’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内容,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她相通,两个羽人侍奉左右,三足神鸟立于右边,太一神在侧,御鱼

^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。

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。”^①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。

在近几年有发掘报告的汉壁画墓中,并没有西王母图像的出现。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块可辩的图像分为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。^②

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。

洛阳西汉卜千秋墓壁画,为西汉昭宣时期(前86—前49年)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,多数学者认为画面上乘风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。^③因这一女性图像漫漶不清,且头饰并

① 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。

② 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。

③ 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。

不似西王母典型的“胜”，所以目前的结论很大程度上是来自于现有考古和文献材料上的推断，主观性很强。（图9-1）

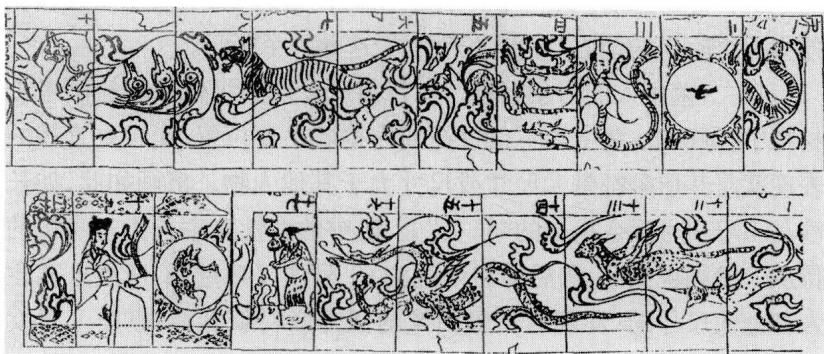


图9-1 洛阳卜千秋西汉墓主室脊顶壁画(线摹图)(西汉后期,采自贺西林《古墓丹青》,陕西人民美术出版社2001年版)

如果认为该女性为西王母,那我们有以下疑问:

第一,当时主流社会对西王母长生的认识并不统一。《史记·赵世家》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,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。

第二,墓主人的形象问题。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,或者其中还有我们还没有理解的含义,或者我们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。

第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明确说明:“一侍女手捧三足乌,表明三足乌的使者身份。”^①在这些考

^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。

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。

有了以上三点疑问,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。

洛阳偃师辛村新莽墓壁画,为新莽时期(9—23年)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。”^①

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9-2)

^① 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。



图 9-2 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)

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:

一是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的可能,但后者目前存在很多疑问。

二是西王母图像在汉壁画墓中并不是一个普遍物象。

二、西王母图像的表层辨析

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,信仰内容的变化和艺术表现的变化是两个重要的视角。为使我们的思路更加清晰,这里以西王母图像普遍存在的画像石为我们讨论的参照系,以信仰内容演变和图像构图演变为基本指标,展开初步的辨析工作。

1. 关于信仰内容演变

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,从他的描述中可以归纳出三个阶段:第一阶段是汉哀帝建平四年(前3年)以前,出现了西王母仙人世界的祖形,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;第二阶段是汉哀帝建平四年以后至东汉中期,这一阶段已经有了西王母的仙人世界,但东王公还没有出现,这一阶段的代表图像是山东嘉祥县嘉祥村出土祠堂西壁画像石;第三阶段是东汉中期至东汉晚期,东王公的出现是标志。^①这样看,西王母图像是从汉哀帝建平四年后开始出现于汉画像石墓中的。

^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。

汉哀帝建平四年,汉代政治生活中发生了的一件大事,《汉书·五行志》记载:“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。”又记:“(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’。”相聚数千人,从乡里闹到京城,从正月闹到秋天,以“佩此书者不死”相号召,说明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,是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。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,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9-3)

在论述汉代墓葬绘画中西王母图像时,学者们一般都要强调

^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。

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和普遍地反映这样的推理认识,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,但洛阳西汉卜千秋墓壁画约为西汉昭宣时期(前86—前49年),比汉哀帝建平四年(前3年)的民间西王母运动提前了许多时间,因此从逻辑上推理,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尚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。

2. 关于图像构图演变

李淦《论汉代艺术中的西王母图像》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,



图9-3 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)

^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。

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,她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,她的外形似乎还受着“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,吾今目睹西王母曜然而白首。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:“风飏而扶辖兮,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,世人对她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她成为偶像神的一个必备基础,反映了她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,如李淞所言,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,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,她并不是正面像,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:壁画墓的这一幅西王母图像,与当时的画像石西王母图像相比较是处于比较丰富的发展阶段,或者是可以获得一个同样的发展起点。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,汉壁画墓尚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。

由于壁画墓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

^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。

辨析的初步结果。

三、西王母图像宗教意义的一个判断

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。这些特点,上一章已经探讨。

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上一章关于女娲图像的专门讨论,问题就已经表现出了解决的线索,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]简·詹姆斯《汉代西王母的图像志研究》的文章讨论了相似的问题,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,文章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。西王母的长生信仰是民间性质

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。

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明显的主流社会信仰的色彩,这一点也已经可以从她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。

这样的认识,也可从汉壁画墓墓主人的社会地位上得到印证。汉代墓葬形式多样,墓主人根据不同的阶级、阶层有不同的选择。对于壁画墓,有学者认为“多是中下层官吏或地主的墓葬,个别也有诸侯王贵族的墓葬”。^①这个观点我们不能同意。

一方面,通过梳理我们可以发现,虽然壁画墓在全国许多地方都有发现,但壁画墓在汉代属于非普遍性的埋葬形式。首先,地域分布范围小,只有河南、陕西等十一个地区有壁画墓,而且在同一时间段上,汉壁画墓只有晚期可以同时出现在多个地区,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。其次,地理位置上连贯性不够,只有河南、陕西和甘肃在地理位置上有一定的连贯性,其他的地区就难寻这样的关系了。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,之外都显得分散而不集中。所以,壁画墓是汉代极少数人选择的埋葬形式。没有地域原因、没有民族原因,极少数人的选择现象只能说明墓主人所属阶层应当为中上贵族阶层。

另一方面,中上贵族阶层对画像石的极少使用的态度也可说明这个问题。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

^① 董新林《中国古代陵墓考古研究》,福州:福建人民出版社,2005年,170页。

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。”^①

目前的壁画墓考古发掘也支持我们的看法,目前已经发掘的典型的和比较完整的汉壁画墓,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。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。

汉代墓葬玉器的研究可以为这个论点提供一个互读互释的注脚。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。(图 9-4)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%,地位底的列侯墓

^① 杨爱国《幽冥两界——纪年汉代画像石研究》,西安:陕西人民美术出版社,2006 年,177 页。

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。

通过以上的梳理,我们可以初步认为:“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。”^②

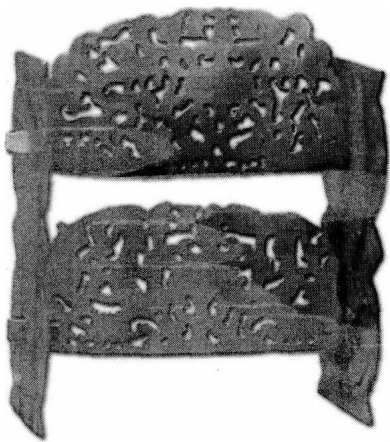


图 9-4 西王母青玉座屏(河北定县南北陵头村 42 号中山王刘畅墓出土,东汉后期)

从当时的社会背景看,西王母信仰在长生内容之外,还有着与主流社会利益相矛盾的地方。西汉末哀帝建平四年爆发的流民事件不是一件简单的灾民活动,灾民们把自己摆脱苦难的希望寄托在西王母身上,《汉书》记载的文字表明,西王母信仰者的矛头是指向中央政权的,矛盾也由此而激化,使得中央政权要镇压西王母的信仰者。这样的背景下,中上贵族阶层贵族的壁画墓墓主人自然是难以将西王母图像纳入自己的墓葬系统中。长生的崇拜和政权的维护,显然是后者更加重要。

^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。

^② 汪小洋《汉壁画墓墓主人阶层探讨》,《南京艺术学院学报》,2006 年,第 1 期。

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其他要求。其实,有着丰富文献资料的女娲是更加具有统治大神面貌的神话人物,但是在汉墓葬绘画中,关于她的描绘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。

当然,我们要特别注意到前面提到的西汉末的流民事件,这是西王母信仰在汉代从上流社会宗教信仰向民间宗教信仰转移的标志。在目前已掌握的西汉中叶之前的相关文献材料中,西王母的活动几乎都是与帝王活动、宗族祭祀等上流社会的生活内容有关,表现出典型的上流社会流行形态,这一形态在西汉末由于流民的拥护而在长生之外增加政治方面的要求而发生了变化,使其崇拜的内容开始发生了变化,甚至出现统治阶级予以利用的事件,比如王莽为篡位政治目的而对西王母信仰予以利用的故事。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》记:“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。”《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。”政治要求的出现使得西王母信仰在主流社会的传播中产生分歧,而在民间这样的分歧并不存在,所以墓葬绘画中,虽然卜千秋墓可能就已经出现了西王母图像,但在东汉的壁画墓中却没有了身影,相反,画像石墓中却成为频繁出现的并具有主导性作用的长生符号。西王母图像的下沉,反映出西王母信仰的一个转移过程。

综上,我们可以对汉壁画墓西王母图像的存在状态做一个这样的总结性描述:首先,汉壁画墓接受西王母信仰是有限的,西王母长生信仰的内容不是没有而是壁画墓系统不需要西王母的组合

作用;其次,女娲等长生物象频繁出现,但女娲组织长生物象的作用只停留在努力阶段,如汉画像石中西王母那样的地位还没有出现;再次,在汉壁画墓中,长生信仰存在着一个可以不依靠西王母而存在的系统,蟾蜍、九尾狐、玉兔、金乌、伏羲女娲、羽人等在西王母或缺的情况下仍然可以充当长生符号,演示着长生情节的展开。

因此,我们可以做这样一个宗教意义的判断:汉壁画墓中的西王母现象说明,汉壁画墓和汉画像石墓不仅在墓葬绘画的表现形式上存在不同,而且在长生信仰上也存在着区别,这个区别表明长生是汉人普遍追求的理想,但主流社会与民间是存在着一定区别的,简言之,汉壁画墓有一个自己的长生信仰系统。

附二

汉画像石中西王母中心的 形成与宗教意义

在进入汉画像石神仙世界后,西王母信仰就成为一个非常重要的课题,这不仅是因为西王母神仙系是汉画像石创作的重要题材,而且西王母信仰也是我国汉代宗教发展上的一个重要现象。美国学者詹姆斯甚至很极端地认为,西王母是中国宗教中出现最早、位置最高的神,是汉代艺术中唯一的神。^① 因为西王母如此重要,相关的研究已经开展得非常普遍。不过作为汉代宗教的一个重要内容,西王母的身份似乎还没有一个比较一致的描述,比如在题材归类时,或归“远古神话类”,或归“仙人世界”,或归“神鬼祥瑞”,等等。这种不一致的现象,给我们理解汉代宗教发展的状况制造了困难。我们认为,就汉代而言,“远古神话类”显然是没有触及到西王母信仰的本质内容,在汉画像石中她怎么还会是远古的神灵呢?“神鬼祥瑞类”又显得宽泛,也不能表明西王母信仰的本质内容。西王母属于仙人世界,但要予以全面解释的是:詹姆斯

^① Jean M. James, *An Iconographic Study of Xiwangmu During the Han Dynasty*, *Atibus Asiae* Vol. LV. 1/2 (1995), p. 40.

的观点有合理性,因为秦汉以前,我国宗教的神灵显得比较零散,而“天”或“帝”的体系是依靠国家权利进行维持的,并不具有完全的宗教品质。秦以后,汉人以西王母为中心构建了西王母神仙世界,在至上神上做了巨大努力,并因此而形成了道教产生之前的席卷我国大部分地区的西王母信仰。汉人的努力,在汉画像石的图像上有最充分的反映。汉以后,这一内容就成为了道教大神王母娘娘的原形。

一、西王母信仰发展的分期

西王母信仰是我国汉代宗教发展上的一个重要现象,相关的研究已经开展得非常普遍。不过,西王母信仰在其主要艺术表现形式汉画像石中的具体发展过程,各家似乎没有明确的说法。

李淞《论汉代艺术中的西王母图像》中认为:“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;东汉中期以后,普遍出现有翼像。”^①

信立祥《汉代画像石综合研究》有专节讨论西王母图像的演变。他没有明确表明划分为几段,但从他的描述中可以归纳出三个阶段。第一阶段是汉哀帝建平四年以前。这时汉画像石中已经有了祈求祠主升仙到昆仑山的意思,出现了西王母仙人世界的祖形,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。第二阶段是汉哀帝建平四年以后至东汉中期。这一阶段已经有了西王母

① 李淞《论汉代艺术中的西王母图像》,长沙:湖南教育出版社,2000年,312页。

的仙人世界,但东王公还没有出现。这一阶段又可以分为先后两个时期:前期西王母的中心地位尚没有确立;后期,“神兽图和西王母分层配置、共同表现昆仑山仙人世界的构图配置方式迅速消失,以西王母为中心、以仙禽神兽为眷属的昆仑山仙界图成为祠堂西侧壁最上层图像的标准图模式而固定下来”。这一阶段的代表图像是山东嘉祥县嘉祥村出土祠堂西壁画像石。第三阶段是东汉中期至东汉晚期。东王公的出现是标志。据信立祥研究,将东王公和西王母图像对应配置的时间,目前最早的纪年祠堂是建于东汉恒帝元嘉元年(公元151年)的山东嘉祥武氏祠堂中的武梁祠堂。“到东汉晚期,以武梁祠堂为代表的这种构图和配置方式,已经成为祠堂仙人图像的标准模式。”^①

我们认为,在西王母信仰发展的各个阶段,西王母图像的构图特征是不相同的,这应当是我们划分西王母发展阶段最有力的依据。而且,如果这些特征不存在争议或较少存在争议的,这样更具有说服力。循着这一思路,信立祥划分的指标就显得非常清晰。当然,为了使相关论述更加集中,我们将西王母图像系统的演变分为两个阶段,即以东王公的出现为标志划分:

第一阶段,东汉中期以前,西王母和以她为中心的神仙世界出现,这是西王母中心的形成阶段;

第二阶段,东汉中期至东汉晚期,东王公进入西王母神仙世界,这是西王母至上神的努力阶段。

二、西王母中心的形成

在西王母图像演变的两个阶段中,西王母和以她为中心的神

^① 信立祥《汉代画像石综合研究》,北京:文物出版社,2000年,157—188页。

仙世界不仅经历了由简到繁的过程,而且画面的主题也发生了很大的变化。

这两个发展阶段,第一阶段的跨越时间最长,从西汉后期至东汉中期,也可能时间的上限在西汉中期。一般认为,在各地的画像石中,西王母的图像最早是出现在河南地区,郑州、密县、新郑和南阳等地发现的西汉末至东汉初的画像砖上已经有了西王母的图像,1970年发掘的郑州新通桥汉墓具有代表性。该墓整体看,出土的画像砖图像多为现实生活的题材,神话类的题材比例很小,与西王母有关的两幅图是西王母与玉兔图和九尾狐与三足乌图。两幅图是西汉末至东汉初的作品,其特点是:(1)制作比较简单,西王母图像画面只有8厘米×9厘米左右。(2)构图比较简单,西王母身边只有玉兔,九尾狐和三足乌还是在另外一块画像砖上出现的。(3)西王母为侧面,还不是“偶像式”的构图。从这三点可以得到的信息是:(1)西王母、玉兔、九尾狐和三足乌这几个西王母图像系统中的基本要素已经出现。(2)西王母与玉兔已经共同构图。(3)昆仑山等背景构图要素还没有出现。这些信息中最重要的是西王母与玉兔共同构图。图中,西王母身边的玉兔正在制作不死药,表明长生的主题已经形成,这一主题是汉代西王母图像系统的母题。

西王母图像出现后发展比较快,以山东画像石为例,很快就有了完整的西王母神仙世界。祠堂西壁上的西王母画像石内容最为丰富,一般都是分层构图。多层构图中,西王母不一定在顶层,有时也不一定在一层的中间,说明西王母的多层构图正在定型中,但是西王母的中心地位已经基本确立。山东嘉祥县纸坊镇敬老院出土祠堂西壁第七石,画面有四层,据于第一层的是两个人首神兽和两只正在抚琴和吹笙的虎形神兽,西王母处于第二层。该祠堂西壁第九石,画面分五层,西王母居于第一层中间。山东嘉祥县洪山

村出土祠堂西壁画像石,画面三层,西王母在第一层,但她不在中间而在偏左三分之一处。山东长清孝堂山祠堂西壁,画面分三层,西王母在底层,但她是画面的中心。以上这些画像石,各层的主要内容列表如下:

山东嘉祥县纸坊镇敬老院祠堂西壁第七石	山东嘉祥县纸坊镇敬老院祠堂西壁第九石	山东嘉祥县洪山村出土祠堂西壁	山东长清孝堂山祠堂西壁
第一层: 神兽图 第二层: 西王母图 第三层: 出行图 第四层: 狩猎图	第一层: 西王母图 第二层: 祠主升仙图 第三层: 战国故事 第四层: 车马出行图 第五层: 狩猎图	第一层: 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: 胡汉交战场面	第一层: 女娲图 第二层: 有“贯胸国”情节图 第三层: 西王母图

这几块西王母画像石的特点是:(1)制作复杂,有了线刻、凹面线刻等等手法。(2)构图复杂,已有比较丰富的内容支撑西王母的世界,表现出一定的完整性。(3)西王母已是正面“偶像式”构图。从这些特点可以得到的信息是:(1)西王母世界的构图要素都已具备,玉兔、蟾蜍、三足乌、九尾狐之外,又有了人首神兽、虎形神兽、人身鸟首神、献仙草仙人等,甚至还有女娲、伏羲等神话大人物出现。(2)西王母仙界以外又有了一些人间世界的内容,如狩猎、出行、制造、游戏等等,还出现了胡汉交战和战国故事的场面。(3)西王母已成为偶像式崇拜对象。这些信息说明,西王母世界进一步扩大,仙界之外又有了一些人间世界的内容,现实生活之外又有了历史故事,但这些内容都没有离开长生主题,是在长生主题下组合完成的。

西王母图像在表现仙界之外还可以在长生主题指导下组合现实世界,这是这一阶段最重要的特征。

西王母中心形成后,最直观的变化是东王公的出现。

关于东王公的出现,许多学者都注意到了汉人的阴阳平衡观念的影响,这是汉代的主流思潮。《淮南子·精神训》认为宇宙是这样构成的:“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。”“二神”即指阴阳。这样的哲学范畴在汉代很多,如天地、日月等等,在汉人那里,整个世界都离不开阴阳的结构。为西王母配上东王公,表现出统治阶级对西王母图像系统的控制^[2]和改造的痕迹,现实社会的结构对画像石的构图产生了影响。这也是汉画像石与现实生活密切联系的一个标志。按照汉人阴阳平衡的思维方式,有了东王公的进入,西王母世界应当是更加完整了。

三、西王母中心形成的宗教意义

因为西王母世界的完整,西王母已不是一般的大神,她有了全知全能的基础,她要做至上神了。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做深入讨论。在山东画像石的发展中,这一阶段也是西王母图像出现最多的时期,其中以嘉祥为代表。在嘉祥汉墓中,几乎每一组成套的画像石中都有西王母的图像。嘉祥武氏三祠,出土于嘉祥县武宅山村北,记年是东汉恒帝元嘉元年(151年),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,武梁祠二是武梁祠东壁画像,武梁祠三是武梁祠西壁画像。具体内容列表如下:

	武梁祠一	武梁祠二	武梁祠三
第一层	列女故事	东王公及羽人、神兽等	西王母及羽人、玉兔、蟾蜍、人首鸟身者等灵异侍奉
第二层	孝义故事	列女故事	古帝王图
第三层	主人生活场面	孝义故事	孝子故事
第四层	车骑图	列女、刺客故事	战国故事
第五层		祠主辞官归来场面和一组庖厨	车骑图

武梁祠一没有西王母和东王公,但作品中的故事却与武梁祠二和武梁祠三有不少相同之处,如果在武梁祠一上方再加一层仙界的故事,或将另外两块画像石上的西王母、东王公一层去掉,三块画像石对读起来就没什么区别了。以往学者们在认识这一现象时,多强调祠堂主人升仙的愿望,但不论这一愿望多么强烈,升仙与生活并不完全是一回事,相关的解释总显得有些勉强。如果西王母是至上神,问题就不一样了。至上神是全知全能的,能够关心和庇护她的崇拜者,能够关心和庇护他们的历史和现实处境。她在注意向上去成仙的愿望的同时,也注意向下来接受崇拜者的愿望,这样解释是不是更合理一些?至上神将仙界和人间统一到了一起。

在嘉祥武氏三祠画像石中,还有一个现象引人注目。武梁祠二图像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、颡项、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,但他们除了受到崇拜和尊敬,与祠堂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。这样的符号在西王母之

下,那西王母至上神的信仰不就是突现出来了吗?

所以我认为,第二阶段的表层标志是东王公的出现,而深层标志还是西王母至上神的努力。这一阶段的画像石一般都包括两个内容,一个是高高在上的仙界,一个是仙界之下内容丰富的人间,东汉以前是以人向上走的欲望将两个世界联系在一起,而这一时期则是向上的欲望之外西王母可以走下来,这样两个世界联系得就更加紧密和合理了。在西王母至上神的努力下,仙界和人间混为一体,表现出这一阶段内在结构上的变化。

从严格意义上讲,汉代以前是西王母信仰的萌生期。至汉代,西王母在西汉中期以后开始建立以自己为中心的神仙世界。东汉中期以后,西王母信仰的成熟形态随着至上神努力的付出而最后完全形成。至上神的努力构建了一个完整的信仰王国,其宗教意义有着丰富的内容。我们首先可以从终极关怀认识这一点。

在宗教神学理论中,终极关怀是指人对人生最高价值的关注。在中国,最高价值要牵涉到生存哲学的命题。先秦以来,传统的生存哲学主要是从时间上考虑生存的,人生最高价值判断就是生命的延续和停止,孔子感叹“逝者如斯夫”就是这个道理。那时人们认为,在群体生命的轨道里,个体的生命虽然有限,但可以通过家族的生命繁衍而在群体生命之中获得延伸的无限,这样从时间长度来看生命是不朽的;同时,群体社会是以宗族关系为纽带的,共同的祖先使群体生命彼此血脉相连,相互援助是必尽的义务,这样在对个体生命提出了更多要求的同时生命是不朽的。在汉代,特别是在东汉,生存哲学的内涵又增加了新的内容,这就是强调个体生命,从长生角度公开追求个体享受和情欲满足,所谓“共祭黄老君,求长生福”,东汉末文人甚至提出了“秉烛夜游”的口号。这个时候,人生的最高价值是什么?这就是长生。不论是秦始皇、汉武帝想通过方士的帮忙延长生命,还是东汉人在延长生命之外还想

知道长生的尽头是不是还有生命的继续,他们都是这样思考的。这样的思考,就是对死后生命方式的关注,这就是宗教的终极关怀,西王母神仙世界就是这种终极关怀的体现。在这个世界里,得到西王母配置的不死药就可以成仙,这可以被看成是生命的另外一种存在方式。这种生命存在方式的认识过程,就是西王母信仰产生的过程。西王母是一个超越人类经验的终极存在,作为信仰者主体的汉代人,他们由此而具有了由超越自己经验的局限、追求欲望的无限而带来的归宿感和更多潜能的激发。终极关怀是西王母神仙世界的基础品质,体现出西王母至上神努力的宗教价值。

在至上神的努力下,西王母信仰具有了创世神话的因素。凡宗教,创世神话是不可少的。在西王母信仰里,我们还没有在文献中看到这方面的直接材料,但在画像石中却可以找到这样的信息,画像石里有许多西王母与伏羲女娲联系在一起的图像。女娲是画像石中另外一个出现频率极高的女神,而且女娲一般是和伏羲以对偶神的形式出现,这与西王母是非常相似的。女娲的宗教意义是非常明显的,她是我国神话中的大神,表现出先民的生殖崇拜,所以在以后的流传中表现出了创世神话的意义。《说文解字》是这样解释的:“娲,古之神圣女,化万物者也。”屈原在《楚辞·天问》里也提出:“女娲有体,孰制匠之?”当女娲与伏羲同时出现后,创世的意味更加突出。《圣经》里说,上帝按自己的形意,用地上的尘土造出一个男人——亚当,为了不让他孤单,上帝又从他身上取下一根肋骨造出一个女人——夏娃。我国的女娲神话可以与之对读。在汉画像石里,伏羲女娲的图像比比皆是。而且,他们也进入了西王母图像系列。一般情况,西王母、东王公各自单独与女娲、伏羲构图,如山东滕州市桑村镇大郭村出土的西王母画像石。但也有少数画像石是西王母和东王公与女娲和伏羲共同构图的图像,滕州市官桥镇后掌大出土的画像石,西王母图左侧,东王公在右侧,

伏羲、女娲在图的中央。伏羲和女娲成了西王母神仙世界的构图元素,至上神的宗教意义就从创世神话得到了一个有意义的补充尝试。

至上神的努力,还使西王母信仰具有了救世的内容。以往认识西王母信仰,人们谈得最多的就是长生,有的学者更是只谈长生,这是存在偏颇的。当西王母做出至上神的努力后,西王母神仙世界就不仅仅是仙界,而且还包括在神灵关注下的人间。如果仅仅以长生为主题,显然是不能统领全部内容的。至上神关注人间,可以接受崇拜者的世界,当然救世的面貌也就表现出来,我们可以从东汉的铜镜铭文中得到旁证。宋代洪适《隶续》卷十四记载:“邹氏二镜铭:邹氏作四夷服,多贺国家人民息,敌仇殄灭天下复,风雨时节五谷孰,长保二亲得天力,东王公西王母。骆氏胡。”

至上神的努力还有一个非常重要的宗教意义,这就是为我国土生大教道教的最终形成做出了直接的贡献。从世界范围看,人为宗教在创始阶段都要与当时的社会主流思想发生冲突,表现出明确的反社会性,佛教、基督教和伊斯兰教这三大世界宗教都是如此。西王母信仰的反社会性可以从被学者们经常引用的汉哀帝建平四年(前3年)发生的事件里得到证明。《汉书·五行志》记载:“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(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。”又记:“(建平四年)正月、二月、三月,民相惊动,喧哗奔走,传行诏筹祠西王母,又曰‘从(纵)目人当来’。”《汉书·哀帝记》记此事时说“大旱”,大旱指自然情况,但是在谶纬泛滥的哀平时期记载这个事件时用了这个词,它的含义就意味生长了,说明班固已经注意到了当时西王母信

仰所表现出来的对汉王朝的潜在威胁。这种反社会的宗教意义对正处于形成期的道教所具有重要意义是不言而喻的。

西王母反社会性还有一个佐证。自秦始皇开始,追求长生就成为一个席卷全国的社会思潮。如何长生?皇帝们最信任的是方士,学习方士修炼成仙和寻找不死药。哪里有不死药?秦始皇在方士的蛊惑下让徐福率领童男童女各五百到大海去寻找。这个头一带,秦汉就没有停止过,汉武帝时,一批又一批的方士到朝廷来奉献长生之道,《史记·孝武本纪》中很大的篇幅是记载这样的事情。西王母信仰的核心内容是长生,在长生的追求上与方士文化是一致的,但她身边最不可缺少的构图要素是不停捣制不死药的玉兔,是昆仑山,而不是海上三神山。西王母神仙世界里虽然也有海上神山仙岛的内容,比例却是极小极小。皇帝带的头是向大海寻仙,西王母居住的是昆仑山,一个向东,一个向西,同样是长生,西王母信仰与国家宗教的相关内容表现出结构上的区别。

综上所述,西王母信仰是秦汉时期最有群众基础的民间信仰,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,它的宗教品质对道教的最终形成和成熟都是不可缺少的。而这些重要的宗教因素,都是以西王母中心的形成为基础的,汉画像石的西王母图像发展说明了这一点。虽然在两个发展阶段中,第二阶段的内容更加丰富,更加完整,但是在第一阶段中西王母中心形成了,这是前提,我们正是在这个意义上讨论其所具有的宗教意义。

第十章

《乡饮酒礼》与宴饮图的考释

汉壁画墓中,有不少关于墓主人宴饮的画面,这是一个与现实生活结合非常紧密的题材。从这类图像的画面看,宴饮在汉人的现实生活中是一项频繁而又重要的日常活动。壁画墓描写这个既普遍又重要的宴饮活动,墓主人有着什么样的考虑呢?仅仅只是单纯的现实反映,还是有着某些宗教方面的特殊要求?在这方面做一番认真的思考对汉壁画墓的宗教内容认识无疑是有重要意义的。我们的观点是:宴饮这项活动包含着非常丰富的仪礼内容,在墓葬绘画这个特殊的载体上,宴饮图可以作为一个特殊的宗教活动符号看待,而且从宗教行为出发,宴饮图还包含了研究者通常所说的乐舞图和庖厨图。但是,与大多数汉画研究者关心的宗教内容不同,宴饮图中表现的侧重点不是西王母信仰、不是方士信仰,而是国家宗教,是由传统礼制指导的仪礼行为;同时我们认为,在汉画的各种题材中,宴饮图因为包含着仪礼的内容而成为国家宗教在汉代的最通俗的绘画表现。为了说明我们的观点,我们以《乡饮酒礼》为据考释汉墓壁画中宴饮图的仪礼内容。

一、宴饮图的仪礼概述

对于汉壁画墓中的宴饮图,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简单的日常社会活动,其中还包含着丰富的仪礼要求和具体规定。

我国的仪礼要求,收集在《仪礼》中,其中记载了古代的 15 种仪礼,据传是周公所制。《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。”周公制礼只是个大概的说法,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”,由此可确定,最迟在晋元帝时就有了《仪礼》之名了。《仪礼》中,记载宴饮仪礼的主要是“乡射酒礼”和“燕礼”。

在中国传统礼制中,宴饮是具有仪礼的内容,其内容主要是归于五礼中的嘉礼。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、加强交往联系的仪礼,其中主要包括婚礼、冠礼、燕飨、立储、宾射等仪礼,宴饮就是属于燕飨礼的内容,其中燕和飨也存在着可以区别的内容。

飨礼是周天子在太庙举行的一种具有象征性质的宴会,后来也可指由天子出面的宴饮活动。《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:“飧谓享,大牢以饮宾。”^②飧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仪礼,实际运行过程中它的内容可能还要更加丰富些。《仪礼·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飧礼,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,飧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。

礼制是为维护宗法制度运行而存在的,特别对社会交往的内容有严格的要求,因此而使得仪礼包括了广泛的社会内容,主流社会对与宴饮活动相关的活动都看得很重,设定了种种规定并给予很高的评价。比如五礼之一的宾礼,也是人与人交往的礼节规定,与飧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

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。

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。

秦代对中原的礼制并没有完全接收,秦始皇焚书坑儒表现的则完全是一次历史浩劫了。《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。

汉代,礼制得到弘扬,《仪礼》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。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,基本上可以寻到清楚的传承脉络,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》是这样记载的:“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,西汉武帝时鲁共王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。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。

汉代之初,朝廷运用的仪礼是由叔孙通参照前人礼制中的燕飨礼而紧急制定的,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仪礼中,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,而其中的比较普遍的仪礼就是《仪礼》中的“乡饮酒礼”。

乡饮酒礼是《仪礼》中的一个重要内容,在郑玄《注》本《仪礼》中的篇次是“乡饮酒礼第四”,据考证郑注的篇次是根据刘向《别录》而来的。刘向也是汉代的大学问家,这样的篇次在当时应当是有代表性和权威性的。

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,时间是如此的长久,一直延续到清代的道光年间,说明它是一个普遍而持久的仪礼活动。

汉之前和汉一代,乡饮酒礼对宴饮有了明确的要求,宴饮成为仪礼的一部分,汉墓壁画在描写宴饮的主题时必然要受到仪礼内容的指导和约束,所以在有关宴饮的艺术表现认识上,一定要注意到仪礼的内容。

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仪礼内容的描写,《诗经》中反映贵族生活的雅诗里就有许多这样的描写,如以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则可以在礼节上随便些,态度不需要那么的严谨。

至汉代,两汉许多著名的学者都为《仪礼》的注释投入了自

^① 彭林《中国古代仪礼文明》,北京:中华书局,2004年,137页。

己的热情,目前通行的《仪礼》注本就是汉末大儒郑玄的注本。汉人的热情在艺术作品中也得到了发挥,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。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。

二、乐舞图和庖厨图的正名

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仪礼有种种规定的同时,也对乐舞和庖厨有了详细的仪礼要求。

1. 关于乐舞图。

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,挎越,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。

这样的文字还有好几段,对宴饮中的乐舞仪礼都做了详细的规定和安排,特别是相关的细节交代得都很清楚,比如乐人从那里进来,坐在什么地方,演出走什么样的过程,接主人酒时有什么仪礼,等等,对主人也有这样的详细安排。

乐人演出的曲目,《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,应当是当时流行面很广的乐曲。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,根据仪礼的要求也分成几个段落完成,演出的形式有独唱,有合唱,也有伴唱等形式。

演出的效果怎样?《仪礼·乡饮酒礼》里“说屡篇”中也有记载:“说屡,揖、让如初,升,坐。乃羞。无筭爵,无筭乐。”这是一段对宴饮的要求,却也是一段宴饮乐趣的描写,说主人和客人在吃着许多美味菜肴的同时,听着一遍又一遍的乐曲,美酒畅饮,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,特别是在理论文章中,两种题材应当是合而为一的,有了这样的认识才符合汉人的仪礼要求。(图 10-1)

2. 关于庖厨图。

《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“说屡篇”中就有这样的文字,比如“乃羞”的记载,杨天宇先生考释:“乃羞:



图 10-1 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)

羞,进。所进者,是狗臠(音 zī,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和其他肉酱。狗肉要大块切,还要配有肉酱,这是多么细致的安排。

“蒲筵篇”整篇文字都是记载着宴饮中对庖厨的安排:“蒲筵,溜布纯。尊綌幕,宾至彻之。其牲,狗也,亨于堂东北。献用爵,其

^① 杨天宇《仪礼译注》,上海:上海古籍出版社,2004 年,83 页。

他用觶。荐脯五挺，横祭于其上，出自左房。俎由东壁，自西阶升。宾俎脊、肺、肩、肺，主人俎脊、肺、臂、肺，介俎脊、肺、肫、胈、肺。肺皆离。皆右体，进腍。”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，仪礼因此而对其予以了详细安排。在汉代墓葬绘画中，狗肉也是庖厨图像中的常见之物，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，基本上都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。但是当我们乡饮酒礼这样的画面置于礼仪中予以思考，一个另样的宗教内容出现了，这就是国家宗教的礼制。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，而为了细化图像的具体内容，可以命名为“庖厨宴饮图”、“乐舞宴饮图”等。（图 10-2）

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，因为有这些内容的存在，它们与以往所说的宴饮图都是属于“乡饮酒礼”的一类仪礼规范，《仪礼·乡饮酒礼》中的乡饮酒礼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，从仪礼

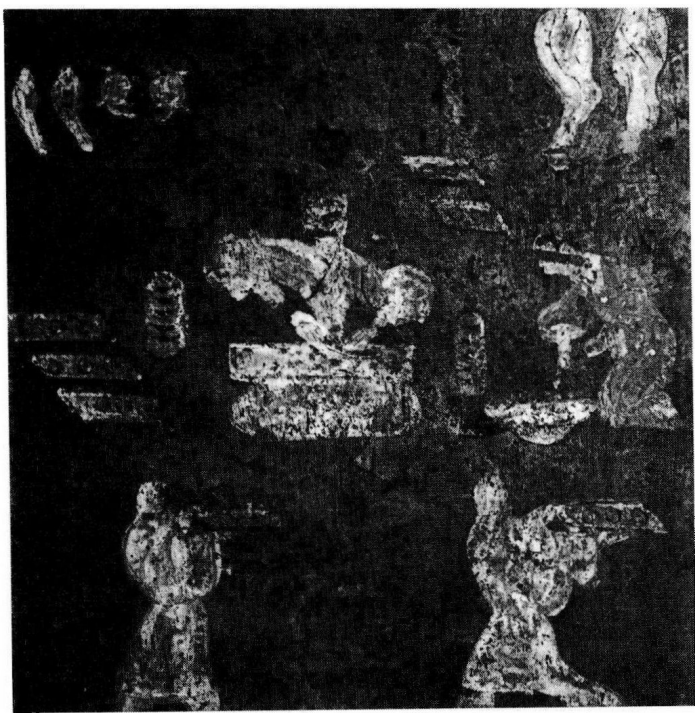


图 10-2 庖厨宴饮图(洛阳偃师辛村新莽墓壁画,新莽,采自黄明蓝、郭引强《洛阳汉墓壁画》,文物出版社 1996 年版)

对宴饮场合的种种仪礼规范中来认识宴饮、乐舞和庖厨的宗教内容。

三、祭祀情节的考释

如果将汉墓壁画做最直接的宗教画面考察,那有关祭祀的图像就是最直接的画面。祭祀作为宗教活动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、画像石墓中还有完整的祭祀图像。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仪礼情节。

《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,尚左手啐之,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,按照程式化了的仪礼规定,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,然后再像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,以及啐肺、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,不啐肺,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,也不需交流自己的体会。

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。

^① 杨天宇《仪礼释注》,上海:上海古籍出版社,2004年,69页。

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。

有了这样种种的祭祀仪礼规定和要求,那祭礼的细节就溶入了整个大的仪礼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。

四、乡饮酒礼与尊老仪礼

乡饮酒礼在运行中还体现着尊老的仪礼,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也是受到礼制支持的,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、众宾之长都由老迈年高者担任,其余的老人为众宾。六十岁以上的老人都在堂上就坐。”^①

^① 彭林《中国古代仪礼文明》,北京:中华书局,2004年,145页。

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,都与对老人的尊敬有关。先人制定的这套养老礼制得到一代又一代地传承并得到完善,也说明了这套礼制的行之有效和所得到的社会认可。

我们还可以从文献中了解汉人的饮食实际情况,补充汉人敬老的仪礼。

在汉壁画中,宴饮图的画面是非常好看的,食物丰盛,特别是肉食陈置的特别多,而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,称觴举寿。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》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。

但是,汉人对待老人的饮食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的一个内容。《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,说明老人的肉食至少要比一般人状态好一些,而且这是与孝道相联系的,也是礼制的一种内容。

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,尊老礼制的形成对社会上尊老养老之风的形成必然是一个积极的促进和基本的保证,礼制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:“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仪礼行为要求:“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,也提供了肉食的理解线索。(图10-3)

① 转彭林《中国古代仪礼文明》,北京:中华书局,2004年,147页。



图 10-3 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)

五、宴饮图的遗存描述

宴饮图在汉墓壁画中是个比较普遍的图像,各地壁画墓中都有发现,而且各个时期也都存在,宴饮是得到比较充分反映的题材。

1. 关于宴饮图的发展

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,宴饮图在壁画墓中的出现有个过程,各个时期的分布情况也不一样。

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,即广州象岗山越南王墓和河南永城芒山柿园梁王墓。越南王墓比较简单,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色,内容为多种神兽和相关背景。这两座墓描绘的都是天象、神话这样的内容,没有涉及到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,壁画的图像体系描绘的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。洛阳烧沟61号西汉墓壁画后壁的梯形画面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,而孙作云则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。(图10-4)

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,壁画的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

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《洛阳汉墓壁画墓中的傩仪图——大鬼迷信、打鬼图的阶级分析》,《郑州大学学报》,1977年,第4期。



图 10-4 鸿门宴图(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)

是东西画壁北端相对: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。另一组是东西画壁中部相对:东壁中部是宴饮观舞图,画面中部是一对男女在表演,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。偃师辛庄壁画墓有如此丰富而完整的宴饮内容,与之前的同样内容相比有很大的进步,而且在所有汉墓室壁画中都是非常难得的。

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。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。

2. 关于宴饮图的位置

从宴饮图的位置角度看,宴饮图的出现是有规律的。

汉墓室壁画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,宴饮图是绘于墓室最重要的位置,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仪礼了。

3. 关于宴饮图的构图

从宴饮图的人物组成看,一般有两种组合。一种是男女墓主人夫妇的组合,这样的组合内容可能简单些,相关的仪礼内容要少一些,如洛阳市朱村东汉壁画墓的墓室北壁西部绘有的是墓主人夫妇宴饮图;另一种是男女墓主人分开的组合,这种组合的内容要丰富一些,男墓主的一幅全为男性,女墓主的一幅全为女性,其中的仪礼内容可能要复杂些,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。

^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。

4. 关于宴饮图的初步认识

在梳理壁画墓宴饮图的存在现状后,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呈现在我们面前时常常是难以辨析,有些残存的壁画只能靠有限的信息来推测,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。皆身著白色的长袍、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。

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或神灵相关的内容,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进来,宴饮描写的内容与前期基本一样,有程式化的痕迹。边远地区的壁画此期的表现要超过中原,场面大,内容也丰富,这样与中原地区不完全一样的进步面貌,主要还是地域要素的影响所至。

再次,宴饮图有自己的特色。宴饮图出现在墓室内部的重要

^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。

位置,说明墓主人的重视,其结果必然是呈现相对精细的画面。在构图上墓主人夫妇可分可合,同时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,但是因为壁画墓的数量少而使得这一特色特别明显。因为宴饮的内容从仪礼出发包括乐舞和庖厨,其中还穿插有祭礼的情节,所以宴饮图所表现出来的图像组合能力要超过其他题材的图像。(图 10-5)

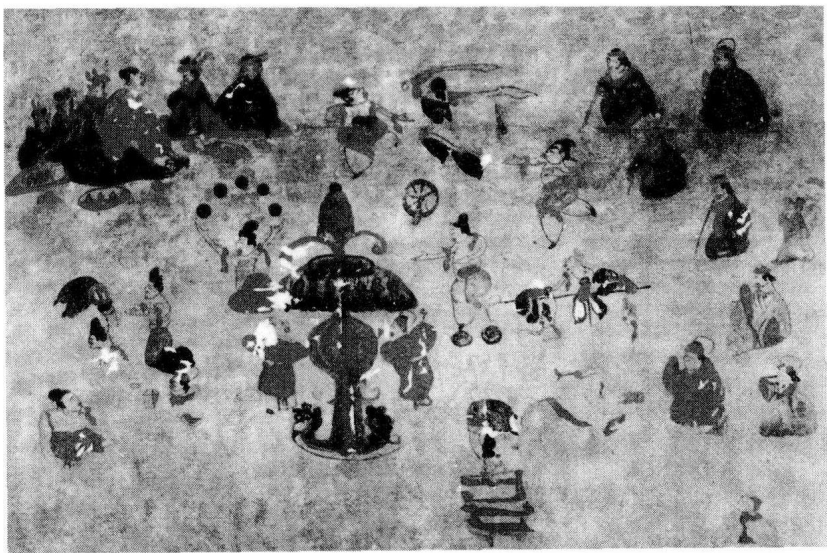


图 10-5 乐舞宴饮图(内蒙古和林格尔汉墓壁画,东汉后期)

六、宴饮图的宗教意义

以往在讨论壁画墓宗教思想时,大多数学者对天象图、祭祀情节等感兴趣,而对宴饮图则讨论较少,更少有把宴饮图直接与宗教内容相联系的,在讨论宴饮图时通常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。一般认为,国家政治是入世的,是不想象彼岸而只关心现实,支持其运行的是国家政权;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。这样的认识来自于西方,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。其一,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,即使是在中国发展得最成功的佛教,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宗教,其中的人世思想和行为就更多了。其二,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,没有一个政权容忍祭祀神灵、祖先的权力旁落的,没有一个中国的皇帝不始终为强化自己的天子神圣性而做着种种努力,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。其三,中国皇帝、中央政权的种种具有宗教色彩的行为并不完全是为了这个世界的要求服务,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,比如历代皇帝都向往长生,比如历代皇帝都要为自己的陵墓而大兴土木。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教的政权,强大的中央集权政权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,宗教美术的特点是图像所表达的主题只能依托于宗教象征体系而完成。西王母的出现,代表着长生希望的可能;观音菩萨的出现,代表救苦救难普度众生。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信徒们的象征积累体系中才能演化为佛国的神圣之体。

根据以上两点,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,特别是乡饮酒礼所得到的充分表现。在汉代汉壁画墓中,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,这些都应当是与礼制的要求相符合的行为。

首先,宴饮图体现了墓主人对礼制的服从。一方面,壁画墓的墓主人属于中上贵族阶层,在维护礼制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,壁画墓主人将礼制带入另一个世界,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得比较具体化了,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和具体,因此也缺少可靠性。

其次,宴饮图也是汉代墓葬绘画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。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,她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。而宴饮图也是这样,它也有一个组合,就是宴饮、乐舞和庖厨的组合。有了这样的组合,关于乡饮酒礼的礼制也就完整了。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,她可以帮助信徒到达长生的彼岸,同时高高在上的她也是彼岸存在的象征,她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制场景,并没有表现求仙的过程和仙境的内容,但是因为它是被礼制所规定的,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,如果我们关注西王母世界的存在,那宴饮图的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,是从礼制的生活体验来表达宗教体验。

在获得以上认识的论述过程中,《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制体验,而且也是当时国家政权的要求和汉人的礼制体验。

第十一章

汉墓壁画的佛迹寻找

在所有比较系统的汉代绘画研究论文中,很少有不涉及到佛教影响的,有影响的研究专著也是如此,即使不做深入的讨论,也要联系到这方面的概念。这种现象的存在,似乎是表明学术界已经将佛教发展的影响列入了研究汉代绘画创作的一个视角。研究者对佛教影响是这样地关注,可研究对象的实际情况却不是这样。在汉代绘画的作品中,佛教的痕迹是少之又少,要想在汉代的绘画作品中寻找到佛教图像那可真是一件不容易的事。在汉墓壁画中,佛教图像的寻找更是一件难上加难的事。但是,佛教图像是佛教艺术在中国最早出现的佛教艺术形式之一,佛教又有像教之称,在早期佛教东渐的过程中,佛教图像的出现似乎也是一件顺理成章的事,而且也是一件很有吸引力的研究视角。逻辑与事实之间存在的悖论,使得在汉墓壁画中寻找佛教图像成为一件虽难却也是有意义的事。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要求。

一、汉墓壁画中的佛教图像

关于汉墓壁画中的佛教图像,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比较概括地描述:“(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。

关于汉墓壁画中的白象。目前的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,考古发掘表明这些壁画保存的也比较好。白象图保存在前室最顶端南部,前室这一部位白象图外还绘有凤凰、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、雨师图像,榜题有“麒麟”、“雨师驾三口”等。(图11-1)

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

^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。

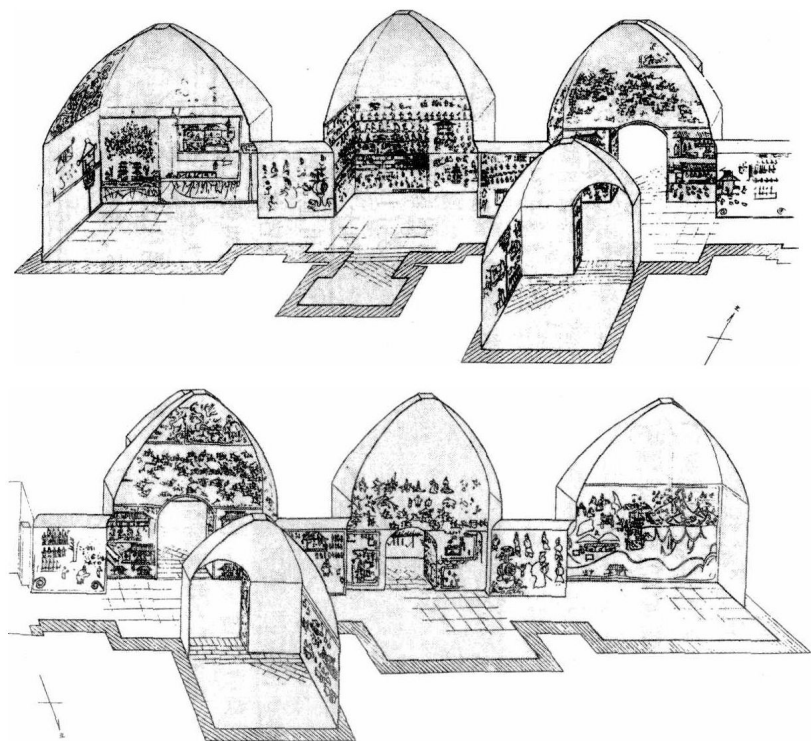


图 11-1 内蒙古和林格尔壁画墓墓室结构和壁画分布图(东汉后期,采自贺西林《古墓丹青》,陕西人民美术出版社 2001 年版)

的图像就被推论为仙人骑象图。该墓考古报道就直接与和林格尔壁画墓的仙人骑白象图比较:“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 11-2)

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

^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 11-2 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)

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,目前仍然较好保存的面积有 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,中国历史上称西域为胡地。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

壁画墓中的佛教图像可能还有一些，但被学术界注意的也就以上这几处了，显然，汉墓壁画并没有对佛教东渐做出积极的响应。

二、汉画像石中的佛教图像

从目前的考古成果看，汉画像石中的佛教图像虽然不乏精美，但集中的、连贯的、数量相对多的美术考古成果并没有发现，佛像在墓室里只是零星的存在。不过，孔望山摩崖石刻是个例外，内容丰富、数量巨大的佛像出现在摩崖上，为汉代的佛像寻找工作带来了令人欣喜的研究对象。

孔望山摩崖石刻之外，从现有考古材料看，汉代画像石中的佛教图像主要存在于四川和山东的画像石墓中。

四川一带的汉画像石中有两例。

乐山市麻浩一号墓崖墓佛教图像，四川乐山市凌云山出土。“享堂门楣。佛结跏趺坐，右手张开，左手所执疑是组绶之类。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’。”^②头部的圆圈

^① 谢崇安《中江塔梁子东汉崖墓中胡人壁画调像考释》，《四川文物》，2005年，第5期。

^② 罗二虎《汉代画像石棺》，成都：巴蜀书社，2002年，73页。

是背光,这是判定佛教图像的标志,所以可以认为这是一幅佛教图像。

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。此图为石棺前挡,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。”^①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。”^②

以上两例都提到了山东画像石,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,皆端坐于山字形山峰的瓶状高座上,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。”^③(图 11-3)

其他有佛教内容的汉画像石,存在的争议就更多了,此不再列举。这样看来,内容丰富、数量庞大的汉画像石中,有关佛教图像的画像石在数量上却不成比例的少。那么,这三个有代表性的汉画像石图像带来了什么信息呢?就图像本身而言,因为存在着争

① 罗二虎《汉代画像石棺》,成都:巴蜀书社,2002年,68页。

② 《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。

③ 《中国画像石全集·山东汉画像石》,济南:山东美术出版社,73页。



图 11-3 沂南汉墓中室八角形立柱画像(山东沂南县北寨村画像石墓出土,公元 147—220 年)

议,而且佛教图像本身的构图简单,所以目前还只能从辨析入手获取信息。

首先,背光是判定佛教图像的第一标志。沂南县北寨村画像石的两个背光比较清楚,乐山市麻浩一号墓崖的背光也比较清晰,存在疑问的是泸州市洞宾亭崖墓石棺上的背光,从画面上看相当模糊,所以罗二虎说“大概有背光,似为佛教图像”,不能十分肯定。

其次,缺少独立性。这些佛教图像都是与西王母、东王公共同构图,说明在佛教传入我国的初期,确如学者们所形成的共识那样,是要借助于中国原有宗教信仰来取得生存和发展的。因为对

原有宗教信仰有这样的依赖性,所以相关的判断也有混乱的时候。比如,《中国画像石全集》关于泸州市洞宾亭崖墓石棺佛教图像是东王公的看法就存在这个问题,“此棺将西王母、东王公同现于一个画面上,是幅珍贵的作品”的推论就很勉强,可以对照山东临沂市白庄出土的西王母画像石,画面由界栏分为上下两层,西王母和东王公端坐于两侧,并且与身下的宝座贯穿于两层。他们的身边有捣药的玉兔、跳舞的羽人、九尾狐、人面鸟、瑞兽等等,这些都是西王母信仰的典型符号,而此图中西王母、东王公正是相对出现于一幅构图之中的。^①

有背光的画像石只有几幅,不仅限制了许多问题的深入,而且也影响到对现有结论的支持,给人以“孤证”的感觉。

这几幅图像的出现有何意义?

首先,给我们在佛教传播的路线上提供了一个有意义的材料。这几幅可能有佛教图像的汉画像石,发现于四川和山东,这是我国在新疆之外首先接受佛教传播的地区。于史籍之外,汉画像石又一次证明了这一点。

其次,对傩戏与佛教的早期接触提供了有意义的信息。沂南县北寨村画像石中,西王母、东王公和有背光者之外,《中国画像石全集》辨析为“其余画像为神怪、奇禽、异兽、水灵”。这个结论并不可靠,这幅图像应当作傩戏解释。这些神怪、奇禽、异兽、水灵,是傩戏的表演场面,由人来扮演。也是在沂南县出土的另外一些画像石,《中国画像石全集》作了傩戏解释。比如,山东沂南县北寨村出土的“大傩戏”,画像与沂南县北寨村画像石中的神怪、奇禽、异兽非常相像,就作傩戏解释,名字也解释为“大傩戏”。^② 早在我国

① 《中国画像石全集·山东汉画像石》,济南:山东美术出版社,13页。

② 同上书,23页。

殷商时期,雉祭就已经兴起,据考证当时大规模的活动有三次,即春季的“以毕春气”、秋季的“以毕秋气”和冬季的“以送寒气”。至汉代,这样的祭祀活动更加丰富。据林河考证,雉祭是我国长江流域产生的一个地区文化,距今已有七千至九千年,其文化特征是以太阳与雉鸟为图腾。^①从沂南县北寨村画像石中,我们可以辨析出许多鸟形状的造型,比如西王母、东王公双肩有翼,其他大部分人物描绘也有翼的造型,整幅画面因此而有了一种激烈跃动的艺术效果。所以,这幅画像石应是雉戏的内容,是从另一个宗教信仰的角度提供了佛教传入中国早期与原有地方宗教发生接触的情况。

再次,对当时的宗教环境提供认识的依据。这几幅发现于四川和山东的汉画像石,表明当时的宗教信仰格局是西王母信仰之外,还有古老的雉戏和新传入的佛教等等。这些宗教信仰中,西王母信仰具有最高的地位,它是可以包容其他信仰的,这样的开放性也表明了西王母向至上神所做出的努力。同时,这一包容性的特征后来也成为我国土生大教道教的特征。

通过以上具体的分析后,我们应当可以就画像石的佛教图像存在作出这样的描述:虽然佛教图像数量很少,但汉画像石还是对佛教的传入做出了自己的艺术反映。我们在做具体艺术分析的同时,也可以利用这些宝贵的汉画像石材料对佛教传入我国的最初阶段做出分析,为佛教传入的深入探讨提供一个有意义的角度。

三、其他美术考古成果中的佛像

我国历史上,汉代已经有了佛教传播的活动,这一现象在文献

^① 林河《古雉寻踪》,长沙:湖南美术出版社,1997年,162页。

中有许多记载,但是在绘画材料中却没有相应的表现。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。

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丰富成果,他们所收集的东汉南方佛像遗物有:

器物名称	年代	出土或收藏单位
吹箫胡僧陶俑	东汉熹平 (公元 172—178 年)	云南大理下关
佛塔画像砖	东汉	四川成都郫县角乡
佛像钱树础	东汉(?)	四川彭山县夹江崖墓
佛饰钱树柱	东汉(?)	四川绵阳何家山
佛饰钱树盆	东汉(?)	日本久慈惣纪念美术馆藏
佛饰钱树柱	东汉	陕西汉中市
坐佛像(二尊)	东汉	四川乐山柿子湾崖墓
坐佛像	东汉	四川乐山麻浩崖墓
“施无畏”人物俑	东汉	四川乐山西湖塘
“白毫相”西王母铜插座	东汉	四川西昌高草
莲花纹砖	东汉	四川西昌市
铜坐像(二尊)	东汉	安徽铜陵
莲花纹墓室藻井顶	东汉	江苏徐州拉犁山
钵内生莲镜	东汉	江苏盱眙县王店乡

(续表)

器物名称	年代	出土或收藏单位
胡僧俑	东汉	四川奉节
吹箫胡俑	东汉	四川巫山
吹箫胡俑	东汉	重庆
吹箫胡俑	东汉	四川资阳
彩陶五联罐	东汉	浙江县文管会
黑釉胡者俑	东汉	浙江上虞
钵内生莲镜	东汉	湖北荆州

(注: 所引资料截止 1992 年 3 月)①

阮荣春师在这批资料之外还收集了一些相关资料,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。②“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。”③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 年)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。

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

① 阮荣春《佛教南传之路》,长沙:湖南美术出版,2000 年,42 页。

② 陈永清、张浩林《丕州东汉记年墓中出土鎏进铜佛造像考略》,《东南文化》,2000 年,第 3 期。

③ 阮荣春《佛教南传之路》,长沙:湖南美术出版,2000 年,65 页。

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。^① 蜀汉和东吴建朝短暂而且规模小,将其佛像并于东汉一起考虑也有其合理性。

全涛《东汉“西王母+佛教图像”模式的初步考察》一文,运用图像学的方法开展研究,根据现有的美术考古材料将汉代佛教图像进行归纳,大致有这样三种图像:

第一是佛像。汉代的佛像已经传入,其载体大多是摇钱树。四川彭山 166 号墓出土的东汉灰陶摇钱树的台座上,刻有一佛坐像,佛旁有两胁持。佛头部有肉髻,肩披袈裟,右手高举,左手握着衣角。四川绵阳何家山 1 号墓曾出土摇钱树的树干断片,上有佛像,佛头部后有椭圆形佛光。江苏邳州市燕子埠乡村出土的东汉鎏金铜佛像,佛像的轮廓已经非常明显,制作也比较精致了。(图 11-4)



图 11-4 鎏金铜佛像(江苏邳州市燕子埠乡村汉墓出土,公元 25—220 年)

第二是力士图像。汉代明确的力士图像有两件,一为四川绵阳山 2 号墓出土,该墓是崖墓形制,力士出现在摇钱树树上,另一件是沂南画像石墓中出现的力士。这两件之外,徐州东汉出土的时间为元和三年(86 年)的画像石中,在第一石和第二石的对称位置上各刻有一力士,其一头部右侧有阴刻

^① 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。

题榜“力士”。不过,这一件因为与汉代的一些大力武士的文献记载有所相关,所以学术界存在疑问。

第三是白象图像。汉代最著名的白象图是内蒙古和林格尔壁画墓中的“仙人骑白象”,据考证反映的是“能仁菩萨化乘白象来就母胎”的降身故事。另外,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。^①佛像是佛教图像中最神圣的图像,最能够体现出信徒的宗教热情。力士在佛国的地位并不高,但在佛教图像中是经常得到描写的对象。白象是佛教图像中的物象,特别是在小乘佛教中比较多见。全涛的归纳使汉代佛像存在有了一个比较清晰的本文描述。

四、文献中的佛教传播

汉代墓葬绘画对佛教传播不积极,但是从文献材料看,汉人对佛教的传播还是有热情的。汉代的史籍中有许多说明东汉对佛教接受的材料,其中多数已经被反复使用,本文不再赘言,重点引用两方面材料,一是《后汉书》,一是关于东汉译经和译者情况的最早文献。

《后汉书》的材料有这两条,一是关于东汉佛教最早的传入,一是关于东汉后期佛教人物的影响。

第一条材料是东汉初发生的事情。《后汉书·光武帝十王列传》记:“楚王诵黄老之微言,尚浮屠之仁祠。”这是一条被反复引用的材料,虽然楚王英所信仰的佛教还和“黄老”、“方士”等等没有明确区分开来,但它已经说明佛教传入中国的时间是在东汉的前期,

^① 参见东汉全涛《“西王母+佛教图像”模式的初步考察》,《四川文物》,2003年,第6期。

而且楚王英的信仰已经得到了中央政府的同意。有这样的佛教传播起点,汉人投入巨大热情的墓葬绘画没有对其进行积极的反映,实在是一个使人困惑的问题。

第二条材料是东汉末发生的事情。《后汉书·刘虞公孙瓒陶谦列传》记:“初,同郡笮融,聚众百数,往依于谦,谦使督广陵、下邳、彭城运粮。遂断三郡委输,大起浮屠寺。上累金盘,下为重楼,又堂阁周回,可容三千许人,作黄金涂像,衣为锦彩。每浴佛,辄多设饭,布席于路,其有就食者及观者且万余人。”这条材料非常清楚地说明了当时佛教教徒的巨大影响,传教者笮融不仅可以得到地方官的支持,而且还可以召集到信徒“万余人”,并因此而形成了不小的军事力量。那么,有如此广泛的信徒,社会影响必然巨大,怎么这些就不能广泛影响到墓葬建设中的画像石呢?而且这一带正是汉画像石兴盛的地区。

东汉译经和译者的情况也为我们带来同样的迷惑。

据荷兰汉学家许里和《佛教征服中国》的统计,记载东汉译经和译者情况的最早文献的材料如下:

(1)《出三藏记集》卷10,第69页下第19列,严浮(亦作“佛”)调《沙弥十慧章句序》,作于公元2世纪下半叶:最早提到安世高及其作为弘法者和译者在洛阳的活动。

(2)同上,卷7,第47页下第4列,《道行经后记》(佚名)。题记日期标为公元179年11月24日,抄写于“正光二年”,可能是“正元二年”即公元255年之误,参见汤用彤第67页。这里描写了竺塑佛和支娄迦讖及中国助手翻译《道行经》的情况,其中包含中国施主的名字。

(3)同上,卷7,第48页下第9列,《般舟三昧经序》,公元208年的题记(参见马伯乐,《亚细亚学报》,1934,第95页注2)。这里重复描写了支娄迦讖和竺塑佛翻译此经的原先的题记,其中也作

公元 179 年 11 月 24 日(光和二年十月八日),这多少令人有些迷惑。可能两经的翻译是在同一时期进行的,以致庆祝两经翻译完的活动是在同一天举行。在两经的题记中,我们确实发现了相同的助手的名字(孟福,字元士;张莲,字少安)。

(4) 同上,卷 7,第 50 页上第 6 列,《句法经序》(公元三世纪上半叶,参见下文第 47 页起),可作支谦所作。提到两位在其他地方无从查考的汉代译者(蓝调和葛氏),还有安世高、安玄和严佛调(这里写作“佛调”)。

(5) 同上,卷 6,第 42 页下第 29 列,康僧会《安般守意经序》(作于公元 3 世纪中期),尤其在第 43 页中的第 17 列起《安世高赞》。

(6) 同上,卷 6,第 46 页中第 20 列,康僧会《法镜经序》,尤其在第 46 页下第 3 列起,描写安玄和严佛调的活动。

(7) 《大正藏》No. 1694《阴持入经注》,注序由一位名叫“……蜜”的人所写,作于公元 3 世纪下半叶的《安世高赞》。

(8) 《出三藏记集》卷 7,第 49 页上第 17 列,支愍度(约 300 年)《合首楞严经记》,说明支谶对此经的翻译以及支亮的传授。^①

经书的翻译是宗教信仰广泛传播的必备条件,也是宗教传播有了一定规模后才出现的宗教现象。以上这些整理出来的东汉译经和译者的材料表明,当时的佛教传播已经具有一定规模,已经对佛教的经书翻译提出了一定的要求,所以才会有这些翻译者的出现。

经书翻译对佛教传播的贡献同时也提出了这样的问题:为什么有这么好的传播基础,佛教信仰者们不去用画像石去传播呢?

^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。

五、佛教图像存在的思考

在目前比较有影响的汉画研究著作中,都有对佛教发展影响的论述。比如信立祥的权威专著《汉代画像石综合研究》,深入到了“老子化胡说”的历史疑案。但是,各家虽然对佛教发展和宏观的影响都有据可依,有话可说,但直接从汉墓壁画和汉画像石中获取材料来说明问题的很少,似乎只有江苏连云港孔望山的摩崖画像是个意外。

我们上文的寻找工作,基本将汉代佛教图像的美术考古材料梳理整齐。从这些梳理的结果看,我们可以有这样一些初步看法:首先,汉一代的佛教图像主要分布于长江流域,中原的美术考古成果并不多。其次,作为汉代墓葬美术的主要成果画像石和壁画,对佛教信仰并没有积极地表现,汉一代的佛教图像载体主要是上游四川的摇钱树和下游江南的魂瓶;而且,相对于画像石和壁画中佛像存在的不同意见,摇钱树和魂瓶中的佛教内容争议比较少,也就是说绘画作品没有积极的反映,而工艺作品则有了比较大的热情。再次,汉一代不仅佛像数量稀少,而且构图简单,所以佛像的情节没有得到展开。

但是,如果将汉墓壁画和汉画像石作一对比的话,我们还是可以有一些原则性的描述:首先,一方面,汉墓壁画与汉画像石在题材上有所相似,比如“仙人骑白象”的图像,壁画中有,画像石中也有,莲花图案在两类绘画形式中也都有表现;另一方面,由于画像石中的西王母信仰的普遍存在,所以佛教图像就常常是与升仙的内容联系在一起的,壁画中缺少西王母图像,所以早期联系更多的是传统的神灵,东汉后期的墓室中更多的是与现实场景联系。其次,画像石中的佛迹目前多出现在山东和四川两地,而壁画“仙人

骑白象”出现的墓室都在边远地区,内蒙古和林格尔壁画墓和甘肃武威磨嘴子壁画墓这样的墓室虽然珍贵,但是很难代表中原社会的主流思想,所以佛教在上层社会不普遍接受的看法就汉墓绘画而言是可以商榷的。再次,传统的宗教思想(如神灵和祖先崇拜)和本土新产生的宗教思想(如西王母长生信仰)都可以在墓室绘画中很及时地得到反映,但对外来的宗教思想则明显滞后,这也说明墓室绘画与现实社会有着一定的区别,墓室绘画是我国传统宗教思想最集中反映的一个地方,它的滞后是合理的,也同时体现出墓室绘画的宗教价值和宗教艺术价值,这一点应当是非常重要的。

就汉墓壁画和汉画像石中的佛教内容而言,我们可以找到一些佛教图像方面的画像石,但因为其本身的信息有限,必须在结合有关的背景材料后,才可以对这些信息做出一定的深入分析,所以目前这些材料始终有一种先天不足的感觉,使人遗憾。另一方面,从史籍、佛经翻译等文字材料看,佛教在东汉早期就已传入了中国,并且得到了当权者的认可,有了比较好的发展起点,特别重要的是,汉画像石发展的鼎盛期是东汉中、后期,这时也正是佛教能够对社会产生巨大影响的时候,如笮融“将男女万口”而形成一定的军事势力,威胁当地的军事政权。可是,已经形成很大社会影响的佛教在汉代宗教艺术大宗的汉墓壁画和画像石中却仍然没有产生相应的影响,这也使人产生疑问。这些遗憾和疑问的解决,不能简单地用推理去讨论,科学的态度还是等待于新的材料的发现。

附三

孔望山摩崖画像 宗教内容的探讨

学术界讨论汉画像石佛教内容,使用的画像石材料都是零星的,只有一个例外,这就是连云港孔望山摩崖画像。在混合花岗岩的山壁上,刻有着一百多个历经千百年风风雨雨的人物画像。面对着历代修建而成的这么大面积的摩崖画像,确实使人难以抑制脑海里对佛教东传的翩翩浮想。

一、孔望山摩崖画像的一般认识

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岩隔山相背,山体由太古代晚期的混合花岗岩构成。康熙四十一年(1702年)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。”²⁰ 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，如《文物参考资料》1954 年第 7 期寄庵、人俊的《江苏省文管会调查孔望山石刻画像》和 1958 年第六期朱江的《海州孔望山摩崖造像》，寄庵、人俊的文章判数为画像是汉代所作，认为画像风格与山东武梁祠画像相近。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 3 月 3 日，《光明日报》发表了关于孔望山摩崖造像的重要消息，《文物》7 月刊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。1987 年 8 月，孔望山造像学术研讨会在连云港召开，孔望山摩崖画像的学术研究形成了规模。

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。

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，在画像的内容和时间上，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，李发林总结了此三说和相关学者的观点：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，从服饰制度的特征、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

后来各家又继续展开自己的观点并做了一些相应的补充。阮荣春师《佛教南传之路》中再次多角度地强调了自己的观点,如对三尊大型佛造像的分析:“最大的三尊佛造像(编号一、四、十九),从风格上看,确实有汉代画像石的特点,衣冠服饰与汉画也较一致。主要表现手法也同于画像石,均为剔底平面阴线刻。但值得注意的是,这三尊造像尚无佛像所具有的诸如肉髻、通肩衣,或顶光、作手印等特征,从造像上中下的布局位置联系当时当地的时代背景分析,或为道教造像,与佛教无关。”又如结合连云港地区的佛造像出土情况分析:“我们强调孔望山佛教造像为‘隋唐前后’雕造的观点,具有一定学术宽容度。以唐代佛教造像为主,但不决然肯定为同一时代所造。因为在连云港地区也曾经发现有少量于南北朝时期雕造的佛造像,而且就时代背景而论,东晋至北魏前期,金铜佛造像已在江苏、河北、山东这一带兴起,连云港属这一范围之内。在供奉单体金铜佛的同时,于摩崖上雕刻类似佛形像也是有一定可能的,如孔望山的编号X5立式造像即与北魏金铜立式像极为相似,可作比较,但这在孔望山的摩崖上是极为罕见的现象。”^②

信立祥《汉代画像石综合研究》有专章分析孔望山画像的年代,他重点从雕刻技法和黄老、佛陀合祀两方面展开,特别是合祀

① 《孔望山造像研究》(第一集),北京:海洋出版社,1990年,47页。

② 阮荣春《佛教南传之路》,长沙:湖南美术出版社,2000年,42页、16页、68—75页。

使他断言：“合祀黄老、佛陀的祭俗是东汉时期的特有现象，其下限不会晚于灵帝中平元年。由此观之，表现黄老、佛陀合祀的孔望山摩崖画像群，只能是灵帝中平元年以前的东汉作品。”^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特点，它与一般的画像石墓葬不一样，即不是一时所修，这与我国的石窟相似，即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。如果黄老是此时修，而佛陀是另一时修，那么就不能断定是黄老、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，应当是弥漫着道教气息的。

二、典型图像的个案分析

具体考察孔望山摩崖画像，我们有以下一些想法：

1. 画像 X68

画像 X68 在孔望山摩崖画像的最高处，关于这个人物的身份，各家有不同的说法，比较有代表性的是三种说法。一是黄老道信奉的尊神说：“有的学者推测，X1、X66、X68 造像以及龕室 16 组 X93—X95、17 组 X96、18 组 X97—X105 内的画像为太平道道教造像。根据是，门亭长、施主、西王母三尊大像及龕室中画像皆着

① 信立祥《汉代画像石综合研究》，北京：文物出版社，2000 年，384 页。

汉代世俗服饰,而 X66、X98 造像前又凿有祭祀用的灯碗;同时《太平青领书》(今名《太平经》),又在这个地区出现,还有《东海庙碑》所记载的史事等,确认三尊大像是东汉时代道佛交糅中‘黄老道信奉的尊神’。”^①一是西王母说:“西王母像 X68 端坐于摩崖造像正中最上方独立的崖石上,其海拔高度约 85 米。位置符合史籍所称的西王母为‘天上的总神’。像高 115、宽 95 厘米。背后镌有一深 2 厘米的龕室,似为‘穴处’的‘石室’。头饰的左侧有两条类似雀尾的系挂,像是王母的戴胜。一平一斜,右侧的线条已模糊。西王母像的正前方直线距离约 160 米处,镌有一只欲跃的石蟾蜍。”^②信立祥认为这是黄帝的像:“第 6 组的 X68 虽然是一尊与佛教没有任何关系的画像人物,但因其被配置在画面群的最高处,说明这位人物的身份比老子更高。而在道教信仰中,比老子地位更高的人物只有黄帝一个人。因此,第六组的 X68 肯定是黄帝的画像。黄帝,作为上古传说中的五帝之一,是最著名的古代圣贤之君;而在道教信仰中,也是比老子地位更高的教祖。因此,黄帝的画像理所当然地被配置在孔望山摩崖画像群的最高处。”^③

我们认为,这个人物应当是西王母。理由是:(1) 东汉末山东一带是道教活动的地区,这一地区活动的太平教和四川地区活动的五斗米教迅速发展,最终形成了现代意义上的社会宗教道教。孔望山近鲁,自然是早期道教活动的地方,信奉的神祇应当是与道教有关的,“黄老道信奉的尊神”指向不具体而西王母具体。(2) 黄帝也是道教的神祇,但在汉画像石中,首先是他基本是立姿,而且大多数在构图时列于西王母之下。反观西王母,东汉中期

① 李洪甫、武可荣《海州石刻——将军崖岩画与孔望山摩崖造像》,北京:文物出版社,1990 年,29 页。

② 同上书,27 页。

③ 信立祥《汉代画像石综合研究》,北京:文物出版社,2000 年,343 页。

以后,在一般的汉画像石构图中都是居于最高处的,其他神祇都没有这个待遇,包括黄帝。(3) 汉画像石中,西王母身边常见的图像是蟾蜍,这是一种标准构图。孔望山 X68 的正前方约 160 米处,雕刻有一只欲跃的石蟾蜍,如果将这只石蟾蜍和 X68 相联系,符合汉画像石中西王母的构图标准。

2. 画像 X66

这也是一个有不同看法的画像。信立祥认为是道教的教祖老子:“根据‘老子化胡说’这一宗教神话,老子这位古代人物,不仅是道教教祖,也成了佛教的教祖。这也正是老子画像不仅刻画的特别高大、而且被配置在大量佛教内容画像中心的原因。”^①李洪甫、武可荣认为是施主像:“施主像 X66 座于西王母像的右下前方和西王母比例一致,位置最近,应视为西王母画像中一部分。施主头戴短耳武弁大冠,包头帻上的三角形‘幄’以及长方形的‘颜题’都很清晰,是东汉时期典型的武员装束,像背后镌有浅龕,似乎也是置身石室。左侧有一侍者作捣药状,意在表示主人已获长生。”^②笔者在实地考察时,当地旅游局负责人说这是西王母造像,理由是因为此像在整个摩崖造像的中间,造像的尺寸也是最大的,东汉流行西王母信仰,所以只有西王母才有这样的地位。

我们认为还是应作施主解释,理由是:(1) 东汉前期的画像石中,西王母经常是居于画面中间的。东汉中期以后,西王母信仰已经到了兴盛期,西王母要向至上神发展,反映在画像石里就是她的画像都是居于整幅画面的最高处,除了单个或身边物象不多时,她一般不再出现于画面的中间了。孔望山摩崖画像是东汉晚期的作

① 信立祥《汉代画像石综合研究》,北京:文物出版社,2000年,342页。

② 李洪甫、武可荣《海州石刻——将军崖岩画与孔望山摩崖造像》,北京:文物出版社,1990年,23页。

品,所以西王母说的理由不充分。(2)同黄帝一样,老子在汉画像石里几乎没有坐姿。而且,老子出现时,往往都是有故事情节的,比如汉画像石里各地都有的“孔子问于老子”画像。孔望山 X66 比较孤立,与周边人物之间看不出有什么情节性的关系。(3)这是最重要的一点,X66 特别巨大,而在他的身边(左侧)有一小人。这种一大一小的人物构图,在汉画像石里是太多了。大人是主人,小人是侍者,汉画像石里的人物关系都是这样确立的,而且非常明确。所以,我们认为,从汉画像石的人物构图关系看,X66 就是修建孔望山摩崖画像的施主。

3. 佛传故事和本生故事

孔望山画像的佛教内容有两个重要画面,即 X4—X60 的“涅槃图”和 X82 的“舍身饲虎图”。这两处内容,有的文章将它们都归为佛传故事,这样的称呼应当是一种泛指,严格意义上讲,佛传故事和本生故事是有区别的。佛传故事,又称佛本行故事,是释迦牟尼一生中各个阶段形象的综合,一般是从他诞生开始,释迦牟尼的涅槃应是佛传故事;而本生故事是描写佛前生累世修行事迹的,是佛教“因果报应”概念的产物,表现的是释迦牟尼佛前生无数次轮回转生中,或做国王、王妃、王子、婆罗门、商客、仙人、苦行者和各种动物时,为求授法和救助他人,不惜抛弃自己的一切,包括地位、财产、妻儿乃至自己的肢体与生命,这种有善有恶的修行称为行菩萨道,舍身饲虎图就是其中的一个故事。我国流传的本生故事主要记录在汉文《六度集经》和《贤愚经》中,少数出于巴利文《本生经》。《六度集经》是由三国时期吴国僧人康僧会所编集,《贤愚经》是由凉州沙门慧觉、威德等 8 人在高昌将在他们于阗所听到的经律译成汉文而编撰成集。

涅槃是佛教追求的最高境界,佛教认为涅槃是对生死痛苦及根源“烦恼”的彻底断灭,亦常作为死亡的代称,尤其是小乘佛教更

加注意涅槃,在艺术上也竭力渲染涅槃悲壮的场面。早期涅槃的内容比较简单,除了涅槃像外,仅有伎乐天供养和少数举哀弟子的形象,而且将伎乐天绘在一个个长方格里。后来在佛教的传播过程中,增加了飞天,为肃穆的涅槃气氛增添了一些生动活泼的气息,使人们易于接受。

舍身饲虎故事的内容,讲的是摩诃萨陁王子与两位哥哥相携漫游林间,看见一只母虎产子,母虎饥饿难耐,又无力觅食,就想食它刚生下的幼子。摩诃萨陁见状顿生怜悯,决心牺牲自己生命而挽救幼虎生命。于是避开两位哥哥,投身虎前,让一大虎二小虎噬食他身上的肉。西域石窟壁画中常见的画面多是摩诃萨陁从高处投下,横身虎前,一大虎二小虎噬食王子身肉,也有的仅画出大小二虎或一大虎。

佛教派别主要分大乘和小乘,小乘佛教保留了更多的原始佛教色彩,只崇拜一佛(释迦牟尼)和一菩萨(弥勒)。根据《异部宗轮论》记载,小乘说一切有部在学说思想上有一个显著的特点,那就是认为世上一切法(包括有为法和无为法)不仅均有实体,并且还在过去、现在、未来的一切时间内存在,所谓“过去未来,体亦实有”。与这样的思想相对应,他们在对佛的看法上就认为佛出世有先后,一世只有一佛,过去曾有六佛(毗婆尸佛、尸弃佛、毗舍婆佛、拘留孙佛、拘那含佛、迦叶佛),现在有释迦牟尼佛,未来有弥勒佛菩萨授记成佛。现在的释迦牟尼佛是有生身之人,与普通人一样,有生死烦恼,有苦乐感受,他之所以能超凡入圣,不再受轮回之苦,是因为前世“经于无数劫,修行百千种难行苦行,渐积聚六波罗蜜多”。他处于现世又厌世疾俗,而抛弃王族生活,严格出家修道,一心欣求涅槃的结果。在佛教传播中,教徒们运用艺术手段渲染这一神奇的经历,描绘种种善业功德的情景,宣传佛教思想。

孔望山画像的“涅槃图”和“舍身饲虎图”,突出的都是以释迦

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—X60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,这与西域石窟的壁画也有所区别。

中原佛教的传播,大乘教的范围更广泛,而孔望山画像只有“涅槃图”和“舍身饲虎图”,突出的是小乘教思想,同时构图中没有出现伎乐天绘、飞天、虎的形象,这些都构成了孔望山画像的特点,与西域石窟壁画的构图有区别,这说明了什么?我国中原地区早期佛教传播中,艺术表现多为偶像式的构图,一般是单个的,有背光,或坐或立,而有情节的佛教内容,如佛传故事、本生故事,主要出现在西域和邻近地区,孔望山画像的佛教内容虽然在艺术表现上与之有所区别,但在题材上与之相似,这又说明了什么?这些区别存在之地,是有大面积西王母信仰的孔望山上,在西王母信仰盛行之时就有这样的佛教内容,这又说明了什么?结合这些问题,我们认为,孔望山摩崖画像修建的时间是一个关键,从目前的材料看,不能肯定是同一时期所修,孔望山摩崖画像的佛教内容弥足珍贵,但这里最早的画像内容是西王母信仰,是刚刚诞生的土生大道教。对于佛教内容,谨慎之外,也应当考虑早期佛教传入的线路,这里我们引用荷兰汉学家许里和的描述:“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

三、宗教美术意义的初步评价

连云港孔望山摩崖画像,是一个研究我国早期道教和佛教传播的绝好题材,图像的丰富性带来的信息超过了一般的画像石表现。比如,X97—X105的龕室线刻图像,龕室内上方和两侧刻有垂幃,图面中间两人为主人夫妇。西侧为戴进贤冠的男主人,东侧为带帼的女主人,两人之间有一案,案上放置一奩,奩内放置一勺。主人夫妇边上各有两站立的随从,这是一个在汉画像石中常见的宴饮图。而处于孔望山摩崖画像最西边的X88—X92,也是一龕室线刻图像,龕室内刻有五个人像,虽然模糊不清,但背光的线条还是可以分辨,表现出的又是佛教气息。孔望山摩崖画像的丰富性真是美不胜收。

所以,对于孔望山摩崖画像的宗教内容,它的佛教内容使人激动,但它所表现的道教内容也具有非常重要的宗教价值。具体看:首先,应当考虑到修建时间这个因素。这处画像不是一时所建,所以在通过各画像之间的关系来认识一些画像的佛教内容时,应当谨慎。其次,这里表现出来的佛教内容提升了孔望山画像的宗教价值。孔望山画像表现的道教内容,从目前的材料看与周边所发现的画像石比较并没有什么特别新的内容,但当它们与佛教内容的画像共处时,其相互之间的关系就耐人寻味了,其中所包含的宗

^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。

教信息具有重大意义。再次,提升了汉画像石的宗教艺术价值。汉画像石中关于佛教内容的画像并不多,孔望山的佛教内容画像不仅有一定数量,而且具有自己的特色,它使汉画像石有了新的内容,并提供了深入研究的基础。

第十二章

西汉永城沛园壁画墓的比较

我国美术史上一般将汉代的画像石墓与壁画墓中的绘画作品统称为汉画,因为题材的特殊、数量的巨大和技法的精美,汉画被历代研究者所热情关注。不过,汉画像石墓与壁画墓的艺术面貌并不完全一致,许多方面甚至还存在着很大差异,特别是在宗教色彩上,两类墓葬绘画存在着极大的不同。西汉永城沛园壁画墓是目前已经发掘的最早的两座壁画墓之一,其时间上的特殊性可以为我们对两类汉代墓葬绘画的相异之处提供一个良好的比较路径。

一、永城沛园壁画墓的基本情况

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沛园壁画墓,两墓都为侯王级的墓葬建设,皆为西汉武帝时期。

象岗山的南越王墓,据考证可能是第二代南越王赵昧大案墓葬。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。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,所以有学者认为该墓还不能称为壁画墓。^①

相对于象岗山南越王墓的简单,永城芒山沛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(136年)或略晚一些时间。史载,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,藏府馀黄金尚四十馀万斤,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。

永城沛园壁画墓的形制是“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

^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,319页。

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12-1)

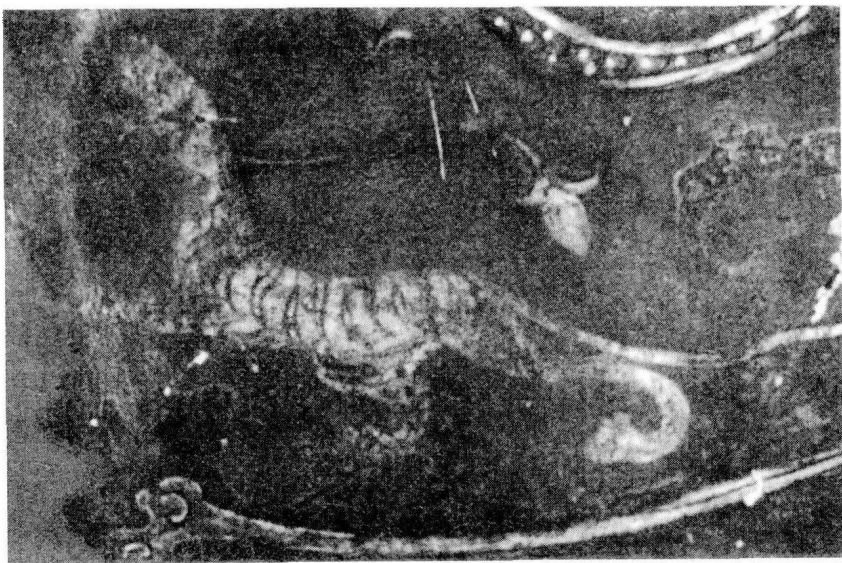


图12-1 白虎图(河南永城汉梁王墓壁画,西汉前期,采自贺西林《古墓丹青》,陕西人民美术出版社2001年版)

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,一般是在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他死后要去的地方,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。但是这个想法并不实用,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,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。这些努力因为仙境与现实世界的距离太大而一直没有最好的结果,西王母的出现部分地解决了这个问题,以她的存在作为一个具象的符号表明仙界的存在。但仙界中有什么呢?西王母身边的神兽解决的是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,但这个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的。从永城沛园壁画墓顶部的图像看,将现实搬入的尝试并没有进行,画面上出现的只是神兽,在一般的认识中,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。

其次,龙和鱼妇的出现表现了墓主人强烈的长生愿望。

在汉画中,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。”而且神灵的死亡也与龙的消失有了联系,《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。”这之后的代代帝王就再也没有不与龙联系的了。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是上了关系。

永城沛园壁画墓中,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,大龙的舌尖含卷有着一条鱼,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。当这条有着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。

再次,长生向往中的方士影响。

在汉人的长生认识中,前代的遗产并不丰富。先秦,在很长的时间里世人们并没有对死去的世界有什么好的想法,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。

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。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:“祝祭于枋,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,到这个时候被注意到了。《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,楚地这一想法则更加丰富一些。楚地很早就有招魂的习俗,楚辞《招魂》就是一篇流传很广的作品。这一关于魂魄认识的变化到了汉代迅速发展,人们对死后世界不再敬畏的回避而是热情的关注,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:一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,设若汉人如之前一

样将鬼魂置于椁墓中而唯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?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有许多相同之处。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反映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。”人们只知道要长生,但对于其中的细节不明。这个时候,方士开始大显身手,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。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认识积淀来支持。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,它们的合理性也就存在着许多无法说明的缺陷。

永城沛园壁画墓的壁画内容,就是对方士贡献的反映。画面中的构图表明,各个物象之间似乎存在着某种联系。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、朱雀和玄武这些由天之四灵构成的习惯的天界构图,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。这样的构图依靠文献考证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一些情节依据,壁画墓就是对这些情节的演绎。

二、与画像石墓的比较

作为汉代最早的壁画墓,永城沛园壁画墓的中一些重要的认识应当是在与画像石的比较之中获得。永城沛园壁画墓的画面上,长生的向往已经有了一些情节,物象也有了初步的数量。画像石与之对比,最早的画像石的画面则没有达到这样的水准。

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,石椁在圻内东侧,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

① 参见赵成甫、张逢酉、平春照《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 同上书,73页。



图 12-2 东平石马居摄三年立柱(公元 8 年,采自杨爱国《幽冥两界——纪年汉代画像石研究》,陕西人民美术出版社 2006 年版)

帝后期。”^①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当由汉宣帝向前提。

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庶孝禹碑画像,时间为成帝河平三年(前 26 年),这个时间显然是落后于壁画墓。山东东平石马居摄三年(8 年)发现的画像石立柱,时间也在西汉末。(图 12-2)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。”^②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。

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 同上。

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,以及一些壁纹等图像。仅从这样的图像构成看,画像石墓的艺术水准低于壁画墓,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。

画像石墓有了一些情节的墓室出现于西汉中期,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。”^①就是说,有些情节的画像石墓是在洛阳西汉卜千秋墓壁画的时候出现,距离永城沛园壁画墓有了约半个世纪的时间。

永城沛园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。

三、壁画墓的宗教思想贡献

汉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,通过汉画,我们可以了解汉代新宗教内容的形成、宗教发展的

^① 《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。

各个阶段,以及宗教形态对社会的影响;另一方面,汉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,并且以艺术的感染力传播信仰,促进着宗教的发展。汉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,而是有了宗教内容的不同。就汉画而言,壁画墓代表着中上阶层的长生信仰,画像石墓代表着中下阶层的长生信仰,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了有一定的区别。作为最早的壁画墓,永城沛园壁画墓从汉画产生的角度提供了一个探讨的视角。

首先,汉人墓葬新内容的艺术表现是由壁画墓开始的。

汉代墓葬的最大变化是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。椁墓的宗教内容是畏惧死去的鬼魂,强调封闭,致力于将两个世界完全隔绝;室墓的宗教内容是有选择地与逝者联系,否定封闭,甚至在长生信仰的指导下希望与逝者加强沟通,为前人输入现实世界的生活内容。这是两种在时间上有先后的墓葬形制,它们的交接点就是在西汉。

汉以前,墓葬形制以椁墓为主。椁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,最后在椁壁上方加盖封闭。椁墓流行期间,椁与棺同存。从现有资料看,棺和椁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,椁最早见于新石器晚期龙山文化墓葬。棺和椁的出现,可视为我国墓葬制度形成的起点。棺是收纳遗体的葬具,而椁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椁具有代表性,它采用箱形构造,是

椁进入成熟期的标志。以后,箱形椁被普遍采用,竖穴椁墓是主要形式,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,墓葬筑造者就在木椁周围充填木炭或黏土,这就有了“积石积碳”的墓葬形式并在各地迅速推广,椁墓至此达到鼎盛期。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“积石积碳”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椁墓,普遍采用箱形椁,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,但至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,椁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,标志着椁内开通意识的产生,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,传统的竖穴椁墓走向衰亡。

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。根据黄晓芬的研究,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

^① 黄晓芬《宗汉墓的考古学研究》,长沙:岳麓书社,2003年,20页、260页。

为三个阶段,从中整理出横穴墓室的演变轨迹。^①

第一阶段为椁内开通,这个现象的发生是在战国早期的楚地,是在椁内取消空间。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,并有了主次之分,特别是题凑型的椁内模造门扉出现了大型化倾向。

第二阶段为向外界开放,做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。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。

第三阶段为祭祀空间的确立,这样的做法在楚墓中已经有了迹象,楚人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,直接促进了汉画的产生,因为横穴室墓提供

^① 黄晓芬《宗汉墓的考古学研究》,长沙:岳麓书社,2003年,20页、260页。

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。汉墓形制提供的这些条件,壁画墓首先予以利用,从而使汉代墓葬绘画出现了新的内容。永城沛园壁画墓作为第一座壁画墓,在汉画的发展中具有开启作用。

其次,国家宗教的影响限制了壁画墓仙系的发展。

目前在许多学术著作中,“神”与“仙”是不分开的,常常统称“神仙”,但是在汉人那里,“神仙”是分开认识的。东汉许慎《说文解字》是这样分开说的:神是天神,是“引出万物者也”;仙是“人在山上”,或是“长生迁去”。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,而仙的概念我国是在战国中期才出现,西汉晚期才基本建立起仙的世界。

在汉代墓葬绘画中,汉壁画墓里仙故事不多,大多数壁画墓里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。各地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,战国以后她越来越具有仙气,并由大仙而成为至上神,因此在她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。

壁画墓里是另外一种艺术情景,画面上得到艺术表现的首先是神。

神由“产生”发展到汉代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。排列之整齐、完整和复杂,无不体现出国家政权的烙印。

现实世界中的神系被设计的这样周全,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,它是政治神学的产物。正因此,终汉一代,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。在这本书里,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。任继愈先生认为《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。

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,这就是仙界得不到充分地发展。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,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发挥。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,神系的层次就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

^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。

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,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西汉卜千秋墓壁画和洛阳浅井头壁画墓,其中的伏羲女娲都是抱着日、月作构图的。再看东汉后期的内蒙古和林格尔墓,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。永城沛园壁画墓里,描写的就是天界,所出现的主要物象都是能够在传统的神话中找到记载的,而仙界物象的描写就不明确了。此外,主流社会的传统大神,壁画墓中也多有表现,如洛阳金谷园新莽墓壁画中就有关于后土制四方的描绘。(图12-3)

再次,壁画墓缺少叙事热情的艺术特点。

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。安徽宿县褚兰镇出土的画像石《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。在他们上方有三女子在亲密交谈,旁



图 12-3 后土制四方图(摹本)(洛阳金谷园新莽墓壁画
东汉前期, 采自贺西林《古墓丹青》, 陕西人民美术出版社
2001 年版)

边有杯盏类器物, 明显是女主人的身份。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, 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, 每层的情节都不缺少自己的情节, 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, 以下三层次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, 有时显得啰唆, 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。这种热情, 有说教的动机, 表现出宗教艺术的审美观。

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,许多画面都是在一个层面上来描写的,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一个平面展示的简单情节。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贯穿于长生信仰之中。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,长生的热情蒙上了人类理性思考的色彩,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。

永城沛园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,汉墓壁画的有些特点还是表现出来了,汉代中上层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,就是永城沛园壁画墓的讨论意义。

第十三章

汉墓壁画中的历史文献人物 与国家宗教关系的探讨

在汉墓壁画的画面中,有许多关于人物描写的画面。这些人物一般可以分为三类,一是现实生活中的人物,一是神话传说的人物,一是历史文献中的人物。在汉墓壁画的研究论文中,前两类人物是最受学者青睐的,现实生活中的人物可以最直接地反映墓主人的长生要求,神话传说的人物则可以发挥学者们的研究积淀,而对历史文献中的人物,学者们并没有投入自己的热情,常常是只有客观地简单描述。壁画墓中,历史文献人物数量不多,甚至是很少。但是,作为壁画墓的一部分,其所含有的宗教信息并不能被忽视。而且,因为国家宗教的影响,这些宗教信息也表现出了不可比的研究价值。

一、壁画上的历史文献人物

在目前已经发掘的壁画墓中,有历史文献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画墓。

洛阳烧沟 61 壁画墓。该墓的隔室横梁正面绘有 13 个历史文献人物,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;(图 13-1)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”。(图 13-2)该墓历史文献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五官。^①



图 13-1 二桃杀三士图(洛阳烧沟 61 号西汉墓壁画,西汉后期,贺西林《古墓丹青》,陕西人民美术出版社 2001 年版)



图 13-2 孔子见师橐图(洛阳烧沟 61 号西汉墓壁画,西汉后期,贺西林《古墓丹青》,陕西人民美术出版社 2001 年版)

另外,洛阳烧沟 61 壁画墓的墓室后壁上有野宴场面的描

^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。

绘,画面上绘有 8 人和一个怪物。画面左端是三位人物持有兵器,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。郭沫若认为这幅图是“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,该墓表现的画面有孙作云所指认的“二桃杀三士”、“孔子师项橐”,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文献人物。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。

洛阳“八里台”壁画墓。该墓的历史文献人物也绘于隔室横梁上,发布于横楣两面。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。该墓历史文献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”、“傩戏”和“上陵”等几种看法。此外,该墓傩戏和二十八宿天象图中也有人物出现。(图 13-3)

内蒙古和林格尔壁画墓。该墓的历史文献人物保存在中室的西壁、北壁和东壁上,共有 80 多位历史文献人物,每个人身旁均有榜题,根据榜题可以知道这些有老子、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



图 13-3 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)



图 13-4 孔子见老子图(内蒙古和林格尔护乌桓校尉墓壁画,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)

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的人物,只有前室有雨师、仙人等极少数神仙人物。^①(图 13-4)

表现历史文献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 多位历史文献人物,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

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。

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，如和林格尔壁画墓中通过榜题表明的人物。

二、画像石上的历史文献人物

与壁画相比，画像石中的历史文献人物有非常多的表现。不仅所有画像石分布地都有这样的题材出现，而且所有大型的画像石墓都有这样的题材。

业师张道一先生《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，闵子骞失絺，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，义士范赎，冯婕妤以身档虎，斗鸡图，公孙闾暗箭射人，力士孟贲，乌获与五丁力士，材官蹴张申屠嘉，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 13-5)

^① 张道一《汉画故事》，重庆：重庆出版社，2006 年，1—2 页。



图 13-5 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)

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,大部分都是历史文献人物。

在构图上,历史文献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的存在。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,这是历史文献人物故事;第三层是演绎晋国太子申生故事的画面,这又是历史文献人物;第四层是主人车骑出行的画面,这是现实生活人物故事。这样的构图在画像石中是太普遍了,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做深入讨论。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年),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,第五层是祠主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,都是历史文献人物故事,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格式,程式化已经形成。

从各地画像石的这些材料看,历史文献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。

三、国家宗教影响的探讨

历史文献人物作为绘画题材的一种类型,在研究汉墓壁画的研究中应当得到认真的考虑,这是一般的原则认识;历史文献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,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。

一般性的对比壁画与画像石中历史文献人物的表现，可以有这样几点认识：首先在构图上，壁画墓中，历史文献人物与神汉传说人物共同构图，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。其次，在数量上，壁画墓中历史文献人物出现次数极少，只有三座墓室出现；画像石中则出现次数很多。第三，发展过程上，壁画墓中很长时间没有历史文献人物出现，而画像石墓则始终是作为一个重要题材来表现。

通过这样简单的对比，壁画墓与画像石墓在表现历史文献人物上已经表现出了迥然不同的特点。原因何在？我们还是认为与墓主人不同的阶层属性有关。在壁画墓中，中上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阶层，这是主流社会的主体。汉代主流社会对历史文献人物的态度是什么呢？

壁画墓中出现的历史文献人物，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，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榜题出现在画面上是有理由的，从文献上可以找到依据。《后汉书·祭祀中》记载：“（汉章帝——引者注）因行郡国，幸鲁，祠东海恭王，及孔子七十二弟子。”可是，孔子仅仅是出现在三座墓室的画面上，这又表现出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（刘邦母）、武后（刘邦父）、昭哀后（刘邦祖）、卫思后（戾太子生母）、戾太子（元帝曾祖）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进行全面的清理。可是清理次年，又因为刘向等人的反对失败。《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。”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，刘汉帝王有稳定的祭祀制度，而之外则被排除。在这个国家宗教的背景下，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，但还是要受到限制的。

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

^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。

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经济享受的延续,在这样的延续中,国家宗教的内容并没有受到重视。画像石墓中的文字材料可以说明这一点。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。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,小车辇,驱驰相随到都亭,游缴候见谢自便,后有羊车像其□,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,玉女执樽杯案枰(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:其破(墙)内,有倡家,生(笙)许(舞)相和比(比)吹芦,龙爵(雀)除央(殃)驕(鹤)嚙(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:室上硖(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,平理冤榭(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:堂硖(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:右柱口口请丞卿,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,所以就可以解决在西王母之下将现实生活中的人物、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。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

^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。

位,在国家宗教的指导下是决不能够与一般百姓联系在一起的,更不可能西王母之下。但是,画像石墓中却有了这样的描写。

所以,探讨壁画墓中历史文献人物的缺少,其能接受的理由是可以从与画像石墓中相关图像对比中得到深入思路的。历史文献人物在墓葬建设中,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,历史文献人物是包含着国家宗教内容的,可以与神话传说人物同构,但是与现实生活人物就不能这样了。但是,和林格尔壁画墓也不是例外,该墓三类人物同构的现象,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,传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。

第十四章

杏园东汉墓壁画 现实性题材解读

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前提下,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,即将其归于西王母的长生世界信仰,比如目前对汉画像石墓的通行解释;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,即将其归于现实题材看待,与相关文献作一一对应以证实其对现实生活的反映,而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,甚至不予涉及。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,这些题材应当是在宗教思想结构中完成的艺术创作。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,具有一定的典型性,我们这里即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。

一、现实性题材的遗存与问题

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。从我们解读的角度出发,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一些。

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

^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。

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。”^①从墓葬建设的形制规模看,该墓在同时期的洛阳地区壁画墓中属于中型墓葬,大于新安铁塔山东汉壁画墓、朱村东汉—曹魏壁画墓,与洛阳东郊机工厂壁画墓接近。该墓前室的规模,为壁画创作提供了很大的空间。(图 14-1)



图 14-1 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)

^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。

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,可惜侵蚀浸渍过甚,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,那此幅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。

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

^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。

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大多认为,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。(图 14-2)《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。”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 (图

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 同上书,9 页。

14-3)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 14-4)



图 14-2 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)



图 14-3 加纱冠骑吏(洛阳偃师杏园村东汉墓壁画北壁,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)



图 14-4 车前伍伯(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条件下是不可能的,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

^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。

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。非公会,不得乘朝车,得乘漆布辎骈车,铜五末。”当然,虽然规定已经明确而详细,但未必就能够在现实生活中得到认真遵守。“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,关于厚葬者采取掩盖措施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,无论是从车马出行图的描绘,还是从壁画作品的保存,都有着明确的社会背景,其现实性的特征非常突出。

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,车马出行图等表现的是哪一个世界呢?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提示,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。

二、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,这与目前许多学术著作中“神”“仙”不分而常常统称“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、皇地后祇、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,由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,仙系没有严格的秩序,只要掌握仙术,只要能够长寿,古帝(周穆王)、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,并且在她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,西王母图像少见,生殖大神伏羲女娲有取代她的迹象。

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、乘凤乘龙之人、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,完全是现实生活中的人,没有一点神仙之气。70 余人,可以增加墓主人出行的声势,不可谓队伍不壮观;骑吏 40 几员,可以表现墓主人的武官身份,不可谓队伍不威武;一行 9 辆安车,可以张扬墓主人的显赫地位,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。

三、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。天是如何表示?天象就是天的象征。

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。

人们天象知识来自哪里?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及的。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《五行志》),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日,皆上得列宿之精。”^①许结的看法,已经把情况说得非常清楚了,天文已经不再是科学知识,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务,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,目的就是知识不能随便使用。秦之后的汉代,天文观测和运用只能是更加复杂的趋势。在更加复杂的背景下,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

^① 许结《中国文化制度述略》,南京:凤凰出版社,2005年,151页。

因为人们不甚了解才以象征的手段来表达他们的想法。汉代墓葬建筑的理论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,构造出一个人为的天体,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、玄武出现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,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?如果确是具体的天象学知识,这是多大的学问?就是洛阳地区的一些壁画

^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,131 页。

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。

四、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的知道, 这些壁画并没有只停留在现实意义的表现层面上, 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, 也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，令公染疾。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宗教意义，则显然是可以理解的。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，琦玮儒侏，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,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。因为这

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 14-5)

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。

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”,墓主人在现实界外



图 14-5 墓道及墓门(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)

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

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的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 14-6,14-7,14-8,14-9,14-10)



图 14-6 人物图(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)



图 14-7 人物图(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)

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 14-8 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)

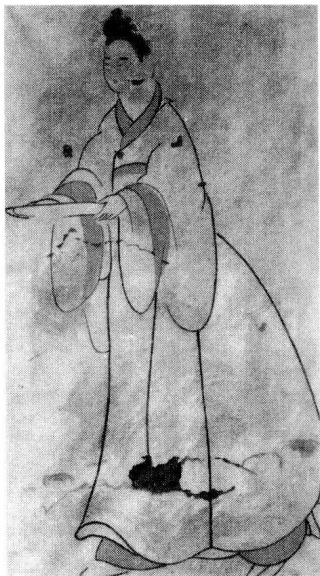


图 14-9 南壁侍女图(洛阳唐宫路玻璃厂东汉墓壁画,东汉后期,采自黄明蓝、郭引强《洛阳汉墓壁画》,文物出版社 1996 年版)



图 14-10 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)

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。

第十五章

汉墓壁画升仙图的仪式认识

汉壁画墓中,升仙图是一个十分重要的图像类型。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。如何解读升仙图的存在意义?目前学者们常见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,则基本处于表层的描述,比如图像所处的位置,物像的组合等。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,应当是一个大结构的场景,这个结构就是仪式,通过仪式的描写,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。

一、关于仪式图的一般认识

关于仪式的定义,《不列颠百科全书》的描述为我们提供了一个可简单操作的概念:“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,甚至形成了“礼俗”的说法。“礼”是通行于贵族之间的生活习俗,而“俗”是老百姓之间的生活习俗,在很长的一段时间里,两者之间是有明确区别的,所谓“礼不下庶人”。史传,早在殷商之际周公就制礼作乐了,提出了以礼治国的纲领。春秋时孔子对周王朝秩序的被破坏痛心疾首,提出“克己复礼”的礼治要求。不过,随着社会的进步和礼仪地位的日益提高,礼在渗透于社会各个阶层、各个方面的过程中也在丰富着内在的种种要求。西汉始,《仪礼》、《周礼》和《礼记》先后列入学官,在成为儒家文化核心的同时,礼仪也成了我国文明进步的一部分内容,历代封建王朝皆将礼制作为统治的思想基础,各代文人也将“三礼”作为必读的经典。对于有礼仪性质的仪式,封建秩序是首先要被考虑的内容。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类型。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,

^① 转引自[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。

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。(图 15-1)

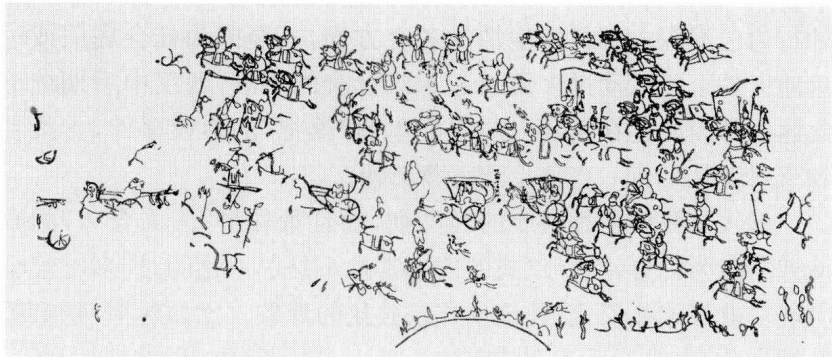


图 15-1 车骑出行图(线摹)(内蒙古和林格尔汉墓壁画,东汉后期,采自贺西林《古墓丹青》,陕西人民美术出版社 2001 年版)

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是宗教行为的性质。关于宗教仪式,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

^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。

原因,五礼中的吉礼就是宗教祭祀之礼,包括祭天、祭祖、祭社稷、祭山川日月风雨雷电等,并且这些祭礼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,西汉中后期统治集体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。

汉代是我国宗教发展的转型期,而且董仲舒“天人合一”的政治神学成为独尊,所以仪式的内容常常不是单一化的,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,是宗教祭祀活动,也是刘氏王朝的政治活动。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,它的出发点是帝王的政治祭祀活动,但进行的过程却增加了礼仪的内容,成为汉帝国社会秩序运转的一个内容。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。”

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、车马出行等等,表现的方式有想象的描绘,也有现实的场景描绘。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,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,这些神灵具有可以帮助墓主人实现长生的办法,在汉人那里最好的长生就是成为仙人,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,他们同样体现墓主人眷恋生活、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地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。

二、升仙图的仪式内容解读

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内容,一是众多神灵组成的仙界内容。墓主人内容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。神灵内容比较复杂了,常见的神灵有女娲、伏羲等大神,有朱雀、白虎等神兽,有日、月等天界物像。这两个内容的组合构成了升仙图。那么,这样的升仙图在哪些地方表现出升仙仪式的性质呢?

第一,大量神灵的同时出现。

墓主人要升仙,按照汉人对升仙的理解,他的升仙是由神灵参与的一个过程,必然是要得到神灵帮助的。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。

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,这是艺术表层的理解,并不涉及长生过程的本体认识。也有认为,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,是关于升仙的仪式。在升仙图中,众神灵来到墓主人身边,为他的升仙举行仪式。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帮助,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

^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。

的出现。

升仙图中,有的神灵是我们熟悉的,但有的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联系阴阳的象征体系的认识。在偃师辛村汉墓壁画稍后的石油站汉墓壁画中,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而保证的,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。

第二,天门意义的演绎。

对于生命的转化,汉人已经有了天门的想法,而且在墓葬绘画中已经得到表现,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,同时又是成为仙人的起点,这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环节。那么,汉墓壁画中的升天图含有天门的情节吗?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

^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。

画面由 13 块画砖组成,长 4.51 米,宽 0.31 米,依次绘有女媧、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,所以画面上神灵的如此众多的出现,符合升仙仪式的内容。(图 15-2)



图 15-2 卜千秋夫妇升仙图(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)

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。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、女媧、瑞云等内容,又一次众神相聚的地方,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,人们一直认为玉可以使尸体不朽,葛洪《抱朴子·对俗》中就记:“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。”

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,还有将玉更加直接联系升仙的考古资料。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,在文献中可以找到依据。《史记·孝武本纪》记: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和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。

① 罗二虎《汉代画像石棺》,成都:巴蜀书社出版社,2002年,195页。

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作。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。”^①

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,升仙图中的仪式就是在天门前进行的长生努力。

中国人类学学者金泽认为:“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。”^②众神灵的出现和天门的演绎就是升仙仪式职责的体现,神灵可以提供长生的工具和路径,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仪式看待,墓主人的终极目标就显得非常清楚了。

三、升仙图的演变和衰退

综观汉墓壁画的遗存,升仙图并没有贯穿于汉墓壁画的发展,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,壁画墓中升仙图出现的西汉后期到东汉末,升

^① 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。

^② 金泽《宗教人类学导论》,北京:宗教文化出版社,2001年,230页。

仙图发展呈现出来的趋势是衰退,在演变过程中现实气息越来越浓郁。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。(图 15-3)

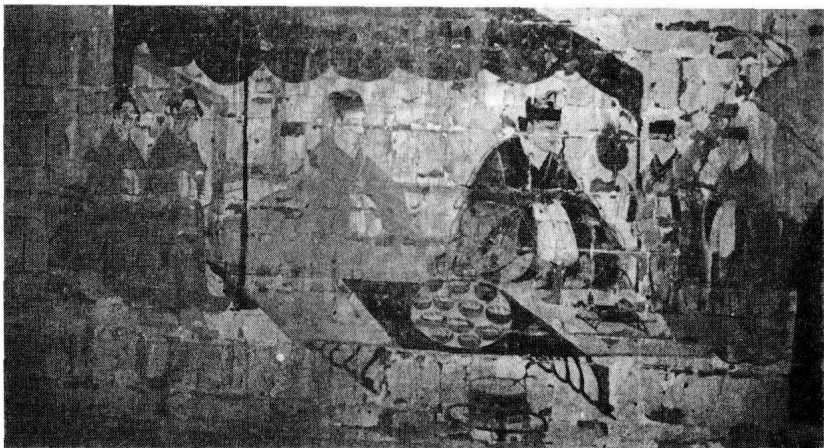


图 15-3 夫妇宴饮图(朱村东汉—曹魏墓壁画北壁,东汉后期,采自黄明蓝、郭引强《洛阳汉墓壁画》,文物出版社 1996 年版)

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(顶部),而且也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、西两壁则绘有精美的宴饮图。宴饮图的内容包括墓主人相饮、观舞、博戏和庖厨,每壁两幅图。东壁为相饮和观舞,画面构图为上下两层;西壁为博戏和庖厨,画面构图博戏为两层,庖厨出现了三层。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,升仙图发生了更加大的变化。

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自己升仙热情表现的一个重要方面。在墓室的甬道和前、中室的顶部,仍然绘有神灵和云气等图像,完全是一派天界、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和墓室的四壁上出现的,如甬道中的车马出行图、中墓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之情。

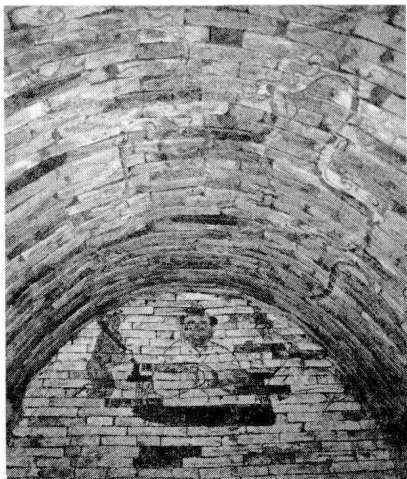


图15-4 新安铁塔山东汉墓壁画墓室内景(东汉后期,采自黄明蓝、郭引强《洛阳汉墓壁画》,文物出版社1996年版)

墓主人形象在天界、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,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简化了。(图15-4)

其次,顶部图像不再出现天

界、仙界的内容。升仙图的出发点是墓主人追求长生的欲望,满足这个欲望最直观的图像就是天界、仙界。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,一般的升仙图也是在这里出现。另一方面,升仙图的内容是来自于墓主人对天界和仙界的想象,神灵的出现、云气的环绕,都是出于这样的认识。所以,当墓室顶部没有天界、仙界图像出现时,升仙图就遇到了皮之不存毛将焉附的窘境。这种情况,东汉后期就已经十分普遍。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。在这样一个墓室壁画中,天象的图像要素竟然一点没有。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中,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

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,壁画墓的其他部位的壁画场面越来越大,描写也越来越细致、完整。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。(图15-5)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

^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。



图 15-5 导车(朱村东汉-曹魏墓壁画南壁,采自黄明蓝、郭引强《洛阳汉墓壁画》,文物出版社 1996 年版)

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□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,鸞、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。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。(15-6)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。

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,在壁

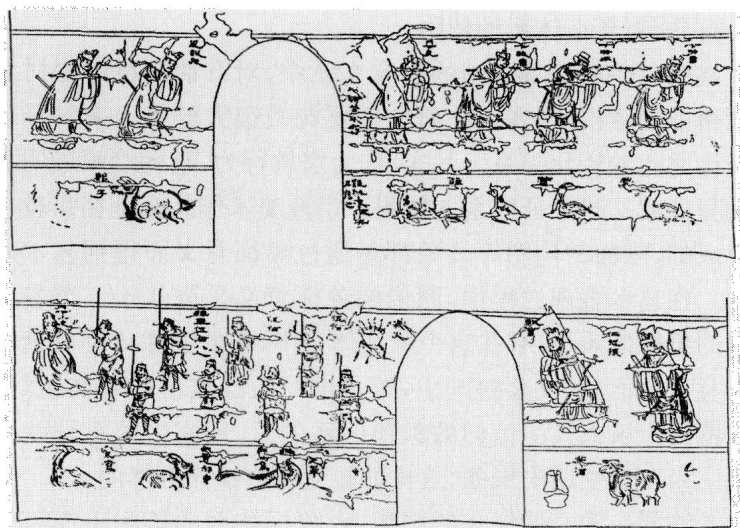


图 15-6 河北望都所药村 1 号汉壁画墓前室壁画分布图(线摹图)
(东汉后期,采自贺西林《古墓丹青》,陕西人民美术出版社 2001 年版)

画墓的后期已经隐退,同期,壁画墓的其他内容却增加了,墓主人的热情不减使其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的孜孜追求。

四、升仙图仪式内容的探讨意义

汉墓壁画的存在是一种宗教行为的结果,即服务于墓主人对长生的追求。如此,汉墓壁画中的升仙图所表现出来的就是宗教行为的仪式。在仪式中,汉人的长生信仰使得现实题材也进入了墓葬绘画之中,他们是以现世想象着来世,或者根本就认为生命可以长久,现实可以无限。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。

首先,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媧、伏羲、蟾蜍、月宫等图像要素,它们的出现似乎已经成为一种程式。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,升仙图的物质化的仪式过程。

① 单纯《宗教哲学》,北京:中国社会科学出版社,2003年,208页。

宗教仪式是一个可以物质化(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了,这不是巧合,其中是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藻井上的,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,表现的是生命的交换;蟾蜍的出现,表现的是长生的手段;羽人的出现,表现的是引导上仙界的帮助。如此等等,其图像的意义所指,皆来自于象征体系的存在,因为这个存在,图像的表现方位、构图等方面得到了固定化。

其次,仪式内容的深层认识。

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礼仪和仪礼礼仪孰重孰轻的认识变化所至。在西汉,人们将升仙还是看得很神秘,长生的希望是寄托在神灵的帮助下,对于彼岸,人们与神灵联想之外的想象也有限的,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的、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的原因。

再次,与画像石的比较。

这个比较,也是早已被学术界注意到了的题目,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的现象。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,即墓主人对升天仪式注意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,墓主人用榜题详细列出了自己仕途上的几个升迁官位,对应的图像就是到位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间,他的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,仪式显得正规,而之后,画像石的影响进来了,仪式表现的就随意了,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,仪式仍然存在。

结 语

经过秦末的残酷战争,刘邦建立了我国历史上的第二个中央集权大帝国。政治上的稳定和强大,为汉王朝的各种文化内容都提供了前所未有的发展条件,汉墓壁画就是其中的受益者,它以精美的艺术表现反映了汉代墓葬绘画的艺术成就,同时也反映了汉代墓葬绘画中所包含的中上贵族阶层的宗教思想。这两方面的结合,使汉墓壁画与汉画像石共同走上了我国宗教美术史的艺术高峰。

从汉代宗教发展的形态看,我们通过对汉代宗教结构演变的认识与秦地宗教信仰的专门讨论、汉代西王母信仰的宗教性质转移、汉代方士信仰的民间性质辨析、汉壁画墓墓主人阶层探讨和汉墓壁画对墓葬绘画宗教思想的继承与发展等几个方面的梳理了解到,汉帝国宗教结构中的国家宗教对汉墓壁画的发展提供了主要的宗教信仰支持,这与汉画像石从西王母信仰获得宗教信仰支持有所不同。因此,汉墓壁画中所包含的是中上贵族阶层的宗教思想,是帝王和主流社会的墓葬绘画形式,而汉画像石所包含的是中下贵族阶层和平民的宗教思想,是具有民间性质的墓葬绘画形式。

从汉墓壁画的图像表现看,我们通过汉墓壁画女娲图像的宗教认识、汉墓壁画中西王母图像辨析与汉画像石中西王母中心的

形成与宗教意义、《乡饮酒礼》与宴饮图的辨析、汉墓壁画的佛迹寻找与孔望山摩崖画像宗教内容的探讨、西汉永城沛园壁画墓的比较、汉墓壁画历史人物与国家宗教的探讨等几个方面的梳理了解到,女娲取代西王母成为壁画中得到更多表现的题材,宴饮图可以包括乐舞图和庖厨图的内容,以及因为国家宗教而对佛教题材和人物题材表现带来的限制等艺术表现内容和特征。

总之,通过汉墓壁画宗教思想的研究,汉代的墓葬绘画应当有这样的描述:不同的宗教艺术形式有着不同的宗教信仰支持,在比较汉墓壁画与汉画像石所具有的宗教信仰内容及区别的基础上,从宗教信仰的角度思考汉墓壁画的艺术成就,同时说明汉墓壁画的宗教艺术成就和汉代宗教发展的形态与特征。

后 记

本书是上海市 2005 年度哲学社会科学规划课题的结题成果，也是我博士后出站报告的主要内容，从研究内容上看又是我博士论文《汉画像石宗教思想研究》的继续。

本书写作过程的起点，是我投师于博士后指导老师张道一教授。作为毕业于南京艺术学院美术学的博士，我仰慕张先生已久，但直到办好博士后进站的手续后才见到先生，当时的忐忑心情难以言表。刚进站时，先生住在南京东边的兰园，是北京东路的东端，我住在南京西边的河西，是北京西路的西端，距离不可谓不远，但繁华而绿色的市区景致常常使我忘记了距离，而且，从先生家出来后，这段距离又太短了，因为我还没有从思考和兴奋中走出来。先生善思大问题，许多带有规律性的问题他都涉及到了，每每请教后总是让我兴奋不已。我第一次见先生时，他说：我这里条件不好，但是天空很大。事实也是这样，我随着先生，确实看到了越来越辽阔的天空。我同时也要感谢我的博士生导师阮荣春教授，是他给了我更高层次上提高的基础，三年的读博时光，师恩难忘。

我从 1989 年在武汉大学读到顾颉刚先生的《秦汉的方士与儒生》（群众出版社 1955 年版）后，就热爱上了汉代的文学艺术。汉代是一个昂扬向上的朝代，汉人喜歌舞，重事业，求长生，即使在最

不济的东汉末,读书人还想着秉烛夜游。游学于这样一个时代里产生的艺术世界,自然是乐趣无限。我用了十年的时间写作了关于汉赋的系列论文,并出版了由当代小学大师徐复先生作序的《汉赋史论》;用三年时间完成并出版了博士学位论文《汉画像石宗教思想研究》,现在又完成了上海市哲学社会科学年度课题《汉墓壁画宗教思想研究》。汉代,是我辈爬格子者的福地。

本书是专题讨论结构,其中部分专题曾以系列论文的形式发表于《南京大学学报》、《文史知识》、《美术 & 设计》等刊物。在结题初审后,根据专家们提出的意见做了修改和补充,增加了4个章节的内容。同时,研究生王宁宁、包艳帮助收集、整理了书中的插图。

本书出版之际,我要感谢原东南大学艺术系主任、现同济大学特聘教授万书元教授,他在任上接受了我的博士后申请。我还要感谢黄惇教授、奚传绩教授出席我的出站答辩,他们是我南京艺术学院的授业博导,谆谆教诲至今受益。东南大学人事处老师吴林尧博士,他对我和同学们的热心帮助使我们倍感母校的亲切。我还要特别感谢上海大学科研处的老师和上海古籍出版社的编辑,是他们的热情和具体帮助使我顺利申请到相关课题。

汪小洋

2010年11月27日于上海市上大路聚丰园