

# 論中國古神話在漢畫像中的表現

朱存明\*

## 摘 要

本文是對中國古神話在漢畫像中的表現進行的探討。神話是一種神聖的話語模式，在中國古代的典籍中散存於各類著作中。中國神話的語言模式的歧義性，解釋的視闕性，神話內涵的豐富性，使神話解釋的有效性受到限制。漢畫像是漢代的一種圖像形式，留下十分豐富的古神話信息，通過文獻的與圖像的互文性闡釋來深入挖掘中國古神話的價值，提高解釋的有效性，瞭解各種神話的視覺呈現圖式，進而更加全面地理解神話的文化內涵，瞭解中國文化的原型結構是十分重要的。論文認為漢畫像表現的中國古神話是一種宇宙象徵主義的，進而探討了漢代中國人對宇宙、天地等神話的圖像表現，分析了漢畫像藝術中有關宇宙創生，神話天地觀的符號象徵的表現圖式，如「天圓地方」、「雲氣畫」、「升仙圖」等。論文認為，漢畫像是漢民族的一個「鏡像」，表現了漢民族的集體無意識。漢畫像的宇宙象徵主義的美學意義在於建構了一個「天人合一」的審美理想，使人擺脫死亡的威脅，使人生活在一個神話審美的幻象中，使無常的人生具有了宇宙論的意義。

**關鍵詞：**中國古神話、漢畫像、宇宙、圖像、審美

---

\* 徐州師範大學中國文學系教授

## On the Form of Expression of Ancient Chinese Mythology in the Art of Han Dynasty

Zhu Cun-ming\*

### Abstract

This article intends to explore the form of expression of ancient Chinese mythology in Han Dynasty Art. Myth is a sacred mode of discourse, which scattered in all types of writings in the ancient Chinese classics. The effectiveness of myth to explain is limited owing to the ambiguity of the Chinese mythology language patterns, visual threshold of explanation, and the richness of content. Han Dynasty Art is an image of the Han Dynasty, leaving behind very rich information of the ancient mythology so that it is very important to explore the value of ancient Chinese mythology through the further interactive interpretation on documents and images; improve the effectiveness of interpretation; understand the various myths of the visual presented pattern, including a more comprehensive understanding of the myth of culture, understanding the prototype structure of Chinese culture as well. Thesis identifies that the ancient Chinese mythology shown in the Han Dynasty Art is a kind of cosmic symbolism, which explored the mythical image performance on universe, heaven and earth by Han Chinese people; analyses the performance of the Han Dynasty art creation on the universe, myths heaven and earth view of symbols pattern, such as “round sky and square earth”, “picture of floating clouds”, “maps of the ways to paradise”. The author issues that Han Dynasty Art is a “mirror image” of Han nationality representing the collective unconsciousness of the Han nationality. The aesthetic significance of symbolism of the universe of Han Dynasty Art lies in the construction of a “unity of heaven and man” which is the aesthetic ideal that enable people to get rid of the threat of death, live in a myth of aesthetic illusion, so that the mysterious life is filled with the significance of cosmism.

**Key words:** ancient Chinese mythology, Han Dynasty art, the universe, images, aesthetic

---

\* Professor, Department of Chinese Literature, Xuzhou Normal University

# 論中國古神話在漢畫像中的表現

朱存明

## 一、前言

本文是對中國古神話在漢畫像中的表現進行的探討。

自從神話學產生以來，對中國古代神話的研究一直是學術研究中最活躍的問題之一，但是，猶如撲朔迷離的謎語一樣，中國古神話的真實面目仍然沒有被現代學術完全認識。中國古神話素來以散在、無系統而被言說。神話作為語言資料，當然保存著最古老的人類智慧，只是這種智慧與今天的科學理性有極大的不同。神話一般被視為關於神聖的傳奇的故事，或者說神話就是神聖的話語模式。由於語言是人類把握世界的工具，因此可以說瞭解了語言的秘密才能瞭解神話的秘密。

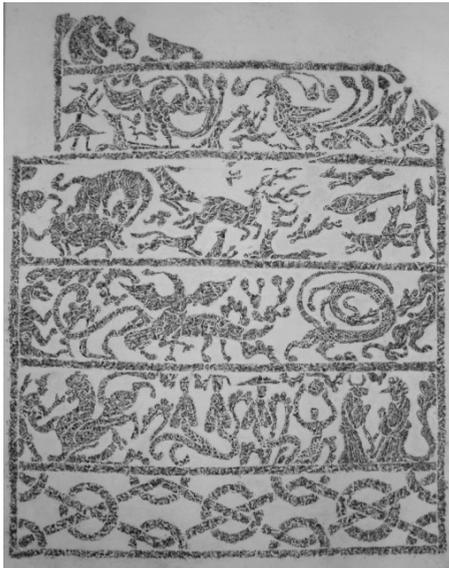
語言首先是一個語音系統，這個語音系統當然指一個現實的世界或者一個想像的世界，但是語音與現實的關係是一個不在場的形而上學。古代的語音絕對是真實的，但是現在它是不在場的。神話首先是口傳的，但是隨著神聖宣講的儀式的消失它就消失了。留下的只是書寫的文字，文字已經不是聲音，而是符號。關於語言的產生與對世界的命名方式，我們知之甚少。在傳統的神話研究中，我們總是從文字出發，企圖闡釋古老神話的內涵。但是對於沒有文字記載的時代我們靠什麼樣的方式來瞭解呢？

一般認為文字來源於圖畫，有些文字本身就是圖畫演變來的。所以對於人類的視覺而言圖像比文字來的更具有本源性。世界本來就以形象的形式呈現在

人類的觀看中，中國古老的書籍被稱為「圖書」，先秦有一部分書是圖文並茂的，《山海經》有的篇章就來源於圖像的說明，長沙子彈庫出土戰國楚墓的帛書是一個偶然中的必然。這裡就產生一個與語言同樣重要的問題就是「圖像」問題。在史前考古學的研究中，由於沒有文字記載，實際上我們的研究只能是「圖像學」的，即對出土的文物的形象及其情景進行闡釋。美術考古、藝術考古學的世紀興盛，也說明這個問題的意義已經受到愈來愈多人面的重視。

現在的問題是，神話可以用圖像表達嗎？回答當然是可以的。中國的原始彩陶、石器與玉器的造型與紋飾、青銅器的裝飾紋樣、原始的岩畫等等實際上都有中國古老神話的背景。我們對神話的研究之所以顯得不夠深入，是因為我們僅僅按照現代人的知識系統來看待它，無意中把它理性化了。我們過於依賴文獻而輕視了圖像。

漢畫像是中國歷史上保存古代社會圖像最真實、最豐富、最神秘的藝術形式之一。漢畫像形象的再現了漢代及其漢代以前的社會生活、神話信仰。在視覺文化、圖像理論興起的今天，採用文獻與圖像的比較研究來分析中國古神話在漢畫像中的表現就是十分有意義的。



圖一 神話的世界·靈異（140×123，東漢，徐州出土，原石現藏徐州師範大學博物館。畫面分為六層，從下往上分別是：十字傳環；人頭蛇神、牛頭人身、雞頭人身、羽人翼虎；九頭怪及龍鳳異獸；狩獵圖；羽人飼鳳；最上邊的第六層殘。此石描繪了漢代神話信仰的世界，這個世界充滿神奇的異獸與祥瑞。圖片來源於原石拓片。）

## 二、中國神話與漢畫像

神話是人類童年時代幻想的詩，是人類原始集體無意識奇幻的夢。童年的詩帶著天真幼稚的野趣，是人類企圖對世界的掌握，表現了人類理想的追求。集體無意識的夢，帶有信仰的痕跡和迷離的情感。

世界上各民族在他的童年時代都創造過瑰麗的神話，神話是人類最早掌握世界的方式，神話是原始人的世界觀、方法論，也是原始人的思維方式。只要有人類的地方，就有神話。神話是一種宗教、一種崇拜、一種信念、一種理想、一種風俗與習慣的組成部分，一種道德、科學和社會的結構模式。人類學、宗教學、考古學的發展，已經對原始神話與宗教的思維形式進行了研究。泰勒曾提出原始人的「萬物有靈觀」<sup>1</sup>；列維—布留爾提出原始人受「互滲律」支配的「原始思維」的特徵<sup>2</sup>；維柯則把處在神話時代的人的思想稱為「詩性的智慧」。<sup>3</sup>

神話總包含著一個解釋系統，要在超現實的神靈觀念上敘述宇宙的起源，人類的起源、制度及事物的起源，向原始人傳達的是一種原始的知識。神話要敘述民族英雄的豐功偉績，講述文化英雄的偉大創造。神話和儀式是史前人類加強集體秩序、維護首領權威、對氏族成員進行情感教育的一種手段。

神話以其神秘的混融性引起了許多研究者的興趣，他們傾注了空前的好奇心，人們相信，一旦神話的根柢被揭示出來，必將給宗教、哲學、美學、藝術等幾乎所有的人文學科帶來根本性的改變。

古代神話，包容為數眾多的有關神祇和英雄的故事，涉及宇宙的形成和演化、人的由來以及文明的創始。種種古老的神話外在的形式有許多差異，但內在的原型結構則有許多相同、相似或相通的地方。美國神話學家撒母耳·諾亞·

<sup>1</sup> [英] 愛德華·泰勒：《原始文化——神話、哲學、宗教、語言、藝術和習俗發展之研究》（重譯本），（廣西師範大學出版社，2005年版），頁1。

<sup>2</sup> [法] 列維—布留爾：《原始思維》，丁由譯（商務印書館，1985年版），頁62。

<sup>3</sup> [義] 維科：《新科學》，朱光潛譯（人民文學出版社，1987年版）。

克雷默（Samuel Noah Kramer）說：

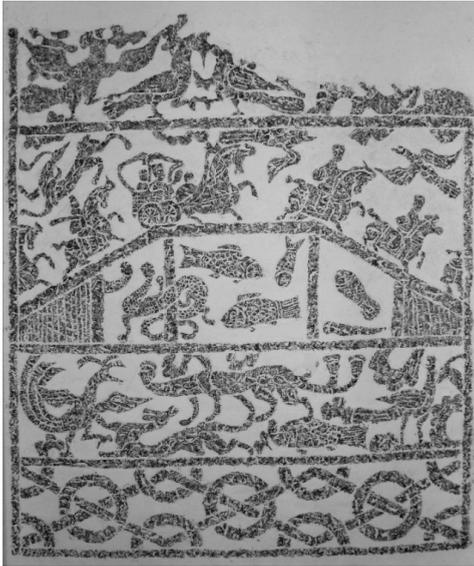
有些人把神話視為平淡乏味，純屬信仰範疇的故事，視其為因其理智的精神的內涵而令人無法卒讀之作，亦即產生於無所約束的虛構以及詭譎的幻想之作。而學者們的觀點則截然不同，他們認為：古代人的神話是人類精神最深刻的成就之一，是天才創作智慧所產生的充滿靈感之作，——這種創作智慧，未被學術界那種盛極一時的，執著于所謂分析思維的態度所損，因而為深邃的宇宙領悟開了方便之門（而諸如此類領悟，當時的善於思考者則因其抑制性的釋義以及呆滯、僵化的邏輯而不可企及）。<sup>4</sup>

在神話混融性的思維中，可以分析出神話兩方面的功能。第一是現實的、世俗方面的根源，因為神話談的是這種或那種事物的現象，並用這種或那種方式解釋其起源，正是基於此，有些神話便被解釋為是自然力和社會形式本身；神話中的神靈，不過是歷史上國王、酋長、巫師們死後被神化的結果。第二是超現實的、神聖方面的根源，因為神話總是敘述超現實的神靈的種種異行，表現的是超自然存在所構成的世界，敘述的是人類想像的歷史，自然力和社會形式都被靈化了。因此神話一頭連著現實，一頭伸向超現實，於是出現了迥然相異的神話學理論。神話無疑是虛構的，但它是一種無意識的虛構，是原始靈感思維的必然產物。在這種虛構中，隱匿著一個神話世界的客觀中心。

對神話的理解，應該從認識神話的特徵入手。卡西爾在其著作《神話思維》、《語言與神話》等著作中，對神話的產生進行了獨特的探討。他認為應從民族幻想的功能和結構形態出發來探討神話。因為世界之被認識是在形成過程中，而不是在其物的規定中。他設定神話的「客觀性」並非取決於「客體」本身，而是取決於客觀化手法，世界神話模式的演化歷程可與世界的科學構想之

---

<sup>4</sup> [美] 撒母耳·諾亞·克雷默：《世界古代神話》英文版序言，魏慶征譯（華夏出版社，1989年版），頁3。



圖二 車馬過橋·靈異（127×108，東漢，徐州出土，原石現藏徐州師範大學博物館。此石與圖一來源於同一個墓室，為對稱的兩個墓壁畫像。畫面分為四層，從下往上分別是：十字傳環；龍鳳魚獸，中間的獸右邊的尾巴上長有兩頭；車馬過橋；羽人鳳鳥。最上邊的第四層殘。此石與圖一結合起來看，也是描繪的漢代神話信仰的世界。圖片來源於原石拓片。）

邏輯起源相比擬。卡西爾認為神話中的人的「界限」是變幻不定的，人們與其通過奇幻途徑所施之於的那些現實成分構成統一體。朦朧的、有生命者同一之感，轉化為尤為特殊的、與某些動物和植物物種具有親緣之感，而體態的差異則成為「面具和服飾」。純屬人的意識發展遲緩，就外觀而論，它表現為神祇的人化和英雄的神話。<sup>5</sup>

神話是原始人靈感思維的必然產物，靈感中的靈力，靈魂、祖靈、神靈的相互交感，構成了神話賴以生成的原始哲學基礎。原始人在這種交感思維中，把一切自然的、社會的力量都加以靈性化，從而產生一個靈性系統，通過敘述神靈們的故事，從而進一步鞏固了原始人的集體無意識領域，神話的闡釋系統，講明了一個宇宙起源、人類起源與文化起源的超現實的存在。神話與一定的宗教，儀式及圖騰崇拜、祖先崇拜相適應，增加了它的社會功能價值。在巫術的操作過程中，必有神話的敘述，神話成了巫術魔力的證明，與圖騰崇拜行為相適應的必然有圖騰神話的講述，以此來鞏固圖騰信仰的神聖，宗教與神話

<sup>5</sup> [德] 恩斯特·卡西爾：《人論》，甘陽譯（上海譯文出版社，1986年版），頁94。

在其起源及初期發展中幾乎是不分的，宗教就意味著與超現實神靈的溝通而產生靈感效應，藉以支配不可捉摸的自然之力和社會之力，神話則記載了宗教崇拜所幻想出的神的一切超現實的能力。當然在神話中，蘊含一個解釋系統，原始人智力發展到一定的程度，就要求對世界的本源及特徵有一個起源性的說明，神話就滿足了原始人的這種要求。這種解釋就必然是靈性的和神性的。正是基於此，神話才成了科學的母胎。神話即人類最初的智慧，因為智慧一詞的最初意義就是通過占卜星象等來與各種神靈產生靈感。<sup>6</sup>

神話的產生是古老的事情，對神話的理解是神話學產生以後的事情。中國神話學已經有一百餘年的發展歷程，取得輝煌的成果<sup>7</sup>。古老神話的片段已經從浩瀚的文獻中被選擇出來，並被連綴在一起，企圖敘述一個古老的神話史詩，並對各個神話的細枝末葉進行推敲，在一個宏大的體系內，企圖對它進行文化的闡述<sup>8</sup>。有關中國神話的著作已經有許多，他們研究的著力點有所不同。有的偏重資料的收集與注釋<sup>9</sup>，有的偏重單個神話的考據，有的側重神話的考古<sup>10</sup>，有的側重其哲學內涵的闡述<sup>11</sup>。有些學者企圖恢復中國神話真實的全貌，取得許多學術成果。<sup>12</sup>

中國古神話是華夏民族靈性信仰的神聖圖畫，中國神話敘述的是天地、自

---

<sup>6</sup> 朱存明：《靈感思維與原始文化》（上海學林出版社，1995年版），頁136。

<sup>7</sup> 參見潛明茲：《中國神話學》（寧夏人民出版社，1994年版）；袁珂：《中國神話史》（上海文藝出版社，1988年版）。

<sup>8</sup> 袁珂：《中國古代神話》（中華書局，1960年版）。此書對中國古神話進行了系統梳理，並做了文學的敘述。

<sup>9</sup> 袁珂：《中國神話資料選》（四川社會科學院出版社，1985年版）；《古神話選釋》（人民文學出版社，1979年版）。徐志平：《中國古代神話選注》（里仁書局，2006年版）。

<sup>10</sup> 陸思賢：《神話考古》（文物出版社，1995年版）。

<sup>11</sup> 葉舒憲：《中國神話哲學》（中國社會科學出版社，1992年版）。

<sup>12</sup> 王孝廉：《中國神話世界》上下（洪葉文化事業有限公司，2006年版）。鍾宗憲：《中國神話的基礎研究》（洪葉文化事業有限公司，2006年版）。關永中：《神話與時間》（臺灣學生書局印行，2007年版）。

然的神奇創造，萬事萬物的創生，古老部落的氏族圖騰，遠古英雄的神奇故事，神話可以證明古老巫術的神秘魔力，中國的古神話與中國原始宗教崇拜密不可分。神話從來就不是單純的敘事故事，它總有宗教的、智力的、倫理的、儀式的、審美的要素混融其中。中國神話作為某種混融的統一體，不僅孕育著中國宗教和最古老的哲學觀念的胚胎，而且孕育著中國口頭藝術的胚胎。

根據神話學者對神話的復原研究，我們可以列出中國古神話的主要分類與母題：創世神話、自然神話、感生神話、戰爭神話、變形神話、文化英雄神話（採用徐志平的分類說<sup>13</sup>）；具體被收入研究的神話個案有：女媧神話、伏羲神話、日月神話、圖騰神話、洪水神話、盤古神話、黃帝與炎帝神話、西王母神話、堯與舜神話、鯀與禹神話等等。在這些神話文本的具體敘事時，又有一些細節性的神話因素與次要的人物或神物。

傳統上對神話的研究，最發達的是在文學研究領域，神話一直以來都被認為是一種「文學」，研究方法主要也是靠文字的、文獻的闡釋。因為在中國古代沒有現代考古學出現以前，神話文物不易被發現，更談不上研究了，沒有照相、攝影、數碼等圖像複製的技術，古代圖像研究當然無從深入。例如中國宋代就出現了金石學，他們的著錄很少對圖像感興趣。這是當時的技術條件決定的。當神話學遭遇現代考古學積累的資料後，神話學的研究當面臨一場研究方法的變革或者轉型。<sup>14</sup> 其實，中國老一代的神話學者，也是注意到神話與漢畫像的聯繫，如魯迅生前就廣泛收集漢畫像石拓片：聞一多寫得《伏羲考》就採用了漢畫像石中的材料。其他的如董作賓、滕固、榮庚、孫作雲、常任俠等學者，都利用漢畫像石的圖像來研究神話與古代藝術。

在大陸，隨著考古學的發展，漢畫像的研究也逐漸形成了高潮，1989 年不僅成立了全國漢畫研究會，而且召開了 10 屆年會與國際性的討論會，取得了不少研究成果。如 2000 年就出版了信立祥的《漢代畫像石綜合研究》<sup>15</sup>，

<sup>13</sup> 徐志平：《中國古代神話選注》（里仁書局，2006 年版）。

<sup>14</sup> 鍾宗憲：《中國神話的基礎研究》（洪葉文化事業有限公司，2006 年版），頁 438。

<sup>15</sup> 信立祥：《漢代畫像石綜合研究》（文物出版社，2000 年版）。

李淞的《論漢代藝術中的西王母圖像》<sup>16</sup>等著作。國外學者也對漢畫像進行了許多研究。在日本，就出版有多種研究漢畫像中神話問題的著作。如林已奈夫的《漢代的鬼神世界》（1974），曾布川寬的《崑崙山與升仙圖》（1979），佐原康夫的《漢代祠堂畫像考》（1991）等。英國漢學家魯惟一在其著作《漢代的信仰、神話和理性》中，也運用了漢畫像的資料<sup>17</sup>。中國學者巫鴻 1989 年在美國用英文發表了《武梁祠研究——中國早期的繪畫藝術觀念》，在美國引起對漢畫像藝術的興趣。巫鴻先生對漢代漢畫像藝術的典型代表「武梁祠」的研究，已經開闢一個方向，我們在他的著作中已經看到「圖像學」方法的運用對解讀中國古老的神話的啓示<sup>18</sup>。國內近年通過漢畫像研究與神話有關問題的著作有了很大的發展，限於論文的篇幅，我們僅僅列一些書目。<sup>19</sup>

實際上，這方面的工作還有待更深入的探討。鍾宗憲教授認為：「其實我們可以從五個面向來詮釋漢畫像石的文化意義：第一，以功能性的角度來觀察漢畫像石的用途，進而加以解釋其神話意涵。第二，先觀其整體，後觀其特殊

<sup>16</sup> 李淞：《論漢代藝術中的西王母圖像》（湖南教育出版社，2000 年版）。

<sup>17</sup> [英] 魯惟一：《漢代的信仰、神話和理性》（北京大學出版社，2009 年版）。

<sup>18</sup> 巫鴻：《武梁祠研究——中國早期的繪畫藝術觀念》（三聯書店，2006 年版），頁 125。

<sup>19</sup> 羅二虎：《漢代漢畫像石棺》（巴蜀書社，2002 年版）。中國漢畫學會：《中國漢畫學會第九屆年會論文集》（中國社會出版社，2004 年版）。張從軍：《黃河下游的漢畫像石藝術》上下（齊魯書社，2004 年版）。北京大學漢畫研究所：《中國漢畫研究》（廣西師範大學出版社，2004 年版）。李立：《漢墓神畫研究》（上海古籍出版社，2004 年版）。周學鷹：《解讀漢畫像碑石中的漢代文化》（中華書局，2005 年版）。朱存明：《漢畫像的象徵世界》（人民文學出版社，2005 年版）。張道一：《漢畫故事》（重慶大學出版社，2006 年版）。楊愛國：《幽明兩界：紀年漢代畫像石研究》（陝西人民美術出版社，2006 年版）。朱存明：《圖像生存——漢畫像田野考察散記》（廣西人民出版社，2007 年版）。李宏：《永恆的生命力量：漢代畫像石刻藝術研究》（國立歷史博物館，2007 年版）。黃佩賢：《漢代墓室壁畫研究》（文物出版社，2008 年版）。李錦山：《魯南漢畫像石研究》（知識產權出版社，2008 年版）。張道一：《畫像石鑒賞》（重慶大學出版社，2009 年版）。牛天偉、金愛秀：《漢畫神靈圖像考述》（河南大學出版社，2009 年版）。鄭先興：《漢畫像的社會學研究》（河南大學出版社，2009 年版）。

單元形象來進行解釋。第三，結合文獻記載來呼應漢畫像石的圖像意義。第四，從文化背景進行說明。第五，從神話中神的造像來對比漢畫像石的圖像來進行闡釋。」

我們認為漢民族不僅有一部文字記載的歷史，而且還有一個圖像呈現的世界。漢畫像的許多圖像，在中國文化中有著神話—原型的意義。不少圖像與神話密切相關，古老的神靈在漢畫像石中得到形象的描繪，或簡化為抽象的符號。漢畫像石中不少怪異的圖像可以追溯到神話巫術的時代。從內容上看，漢畫像中的許多圖像來源於中國古老的神話傳說、圖騰崇拜與民俗信仰；從形式上看，漢畫像的一些表現形式，在先秦的雕刻、裝飾紋飾、祠堂壁畫中可以找到其淵源。在視覺文化日益成為重要話題的今天，我們對中國古代神話在漢畫像中的表現進行探討，以便從一個新的角度重新審視漢民族文化精神就是很有意義的。

中國的主體民族是漢族，它是由古代華夏族和其他民族長期逐漸混血形成的，其人口占全國人口的百分之九十四以上。漢族的語言稱為「漢語」，記錄漢語的文字為「漢字」，漢儒把考據訓詁的「樸學」稱為「漢學」。直到今天，外國人仍稱中國學問為「漢學」，把研究中國學問的人稱為漢學家。漢文化的奠基在於「漢朝」（西元前 206～220 年）。美國的漢學家郝大維（David L. Hall）、安樂哲（Roger T. Ames）認為：中國的形成其民族性的「神話」是這樣一種敘述：它顯示了漢朝的統一的文化這一構造。他們說：

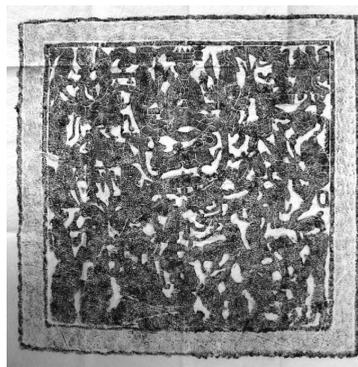
「漢」這個字涵義豐富，其中大部分源於華中的一條河流（漢水），它在漢口進入長江。在諸如《詩經》、《左傳》這類經典中，「漢」字指「天漢」和「銀漢」，即貫穿黑夜天幕的無數星球，放射出彙聚的燦爛光輝，我們西方人稱之為「銀河」（Milky Way）。「漢」字進一步成為「漢中」的簡稱，在秦帝國之前它是楚國的一塊領土，此名稱來自漢水。在西元前三世紀晚期，劉邦作為漢王在這個地區興起，在他戰勝項羽成為漢朝開國皇帝之後，他借用其發祥地之名命名他建立的朝代，這個朝代延緩

了四百多年。就是在漢朝期間，中國在社會、政治和文化上的同一性鞏固下來了。這個文化母體是中國人所依靠的根源，他們稱自己為「漢人」。恰如美國成為「自由的土地和勇士之鄉」，「漢」也獲得了品格的意義，因而「男子漢」就是一個無畏的人。

### 三、漢畫像的宇宙模式

在對中國古老的神話的具體個案進行深入分析以前，從整體上來看待神話觀念對漢畫像的影響是重要的。在對墓室、祠堂、漢闕、棺槨上的神話圖像研究以後，我們認識到漢畫像的神話內涵，首先表現為一種來源於中國古老神話的宇宙觀。在漢畫像中天、地、神、人、鬼都在一個神話的宇宙世界中存在，它呈現為一種宇宙象徵主義的圖式。這一圖式不僅表現為人與現實世界的生活圖景，而且表現為人對死後世界的理想建構。宇宙象徵主義發軔於人和宇宙的關係，是人對外在世界關係反思的結果，根柢卻在人的社會關係上，宇宙的秩序只是人的社會秩序的象徵表現。在漢畫像中表現為一種「天地相通」的巫術觀；「天人合一」的哲學觀；「天人感應」的歷史觀；「尊天聽命」的命運觀；「不死升仙」的宗教觀；「天遣祥瑞」的吉凶觀；「天道自然」的審美觀等等。漢畫像藝術的宇宙象徵主義具體表現在宇宙形態、天圓地方、法天則地、陰陽氣化、升仙之路等諸多方面。

漢畫像的世界是由一系列的圖像、符號、語言及其象徵、隱喻的內容所組成的，其內在的意蘊可以從兩個方面來理解。一是



圖三 西王母伏羲女媧圖（東漢，徐州出土，為祠堂畫像的屋山畫像。中間端坐西王母，西王母頭戴山形冠，冠左右有玉勝，西王母兩旁有伏羲女媧以及其他神異靈物。）

指世界的構造及其形式在人心中的呈現。人的生命存在總依附於自然環境，時空是其存在的基本形式，對世界的理解和形象的呈現，就構成人賴以存在的基礎。漢民族從古到今都注重人在宇宙中的地位，並以此作為安身立命的根本。二是指作為有靈性的生命體，外在世界又必須轉化為文化中的信仰與知識才能被人所信奉和理解，因此建立在自然之道上的知識體系，是人文創造的另一世界。世界與心靈相遇，通過人的直覺、符號、意識和無意識達成一種隱喻的象徵表現，構成了中國文化的根基與審美的根基。

漢畫像屬於黑格爾的象徵型藝術，它表現了漢民族源於遠古神話時代的民族的集體無意識領域，構成了民族的心理原型。給宇宙一個固定的模式，並按這一模式的演變來生存，是人類神話思維的表現。人類對宇宙的興趣與生俱來，而且經久不衰。千萬年以來，對宇宙的言說一直是人類最激動人心的一個事件。在理解宇宙象徵主義的時候，米爾希·埃利亞德（Mircea Eliade）的理論給我們以極大的啓示。他把宗教視為一種象徵文化。他認為世界上有兩種存在物，一是世俗的，一是神性的。神性是與世俗相對立的，宗教崇拜就是與神性打交道。他說：「當一棵樹成為一種崇拜物時，它就不再是一棵受崇拜的樹了，而是一個聖物，是神性的一種體現」。<sup>20</sup>我們在漢代的畫像藝術中看到這種神聖性，每一種圖像都有宗教信仰的背景，歸根結蒂都有「象徵的」含義，因為每個圖像、符號都具有超驗的價值觀念隱喻其中。埃利亞德描述了宗教象徵文化的一般特點，他認為，宗教的象徵就是一種宇宙的象徵論，即象徵符號發揮一種統一的功能，通過宗教象徵「把雜七雜八的現實世界統而合一」，世界就被納入一個統一的體系中，這一體系就具有了宇宙象徵的意義。在這一體系中，不僅可以容納合理的，有秩序的事物，甚至連各種怪異的、矛盾的、邪惡的事物都在這一宇宙統一的整體中得到表達和綜合。<sup>21</sup>

漢代的人「就是生活在一種神聖化的宇宙之中」，他們對世界有一種基本

<sup>20</sup> [美] 米爾恰·伊利亞德：《神聖與世俗》（華夏出版社，2002年版），頁3。

<sup>21</sup> [美] 米爾恰·伊利亞德：《聖神的存在——比較宗教的範型》（廣西師範大學出版社，2008年版），頁7。

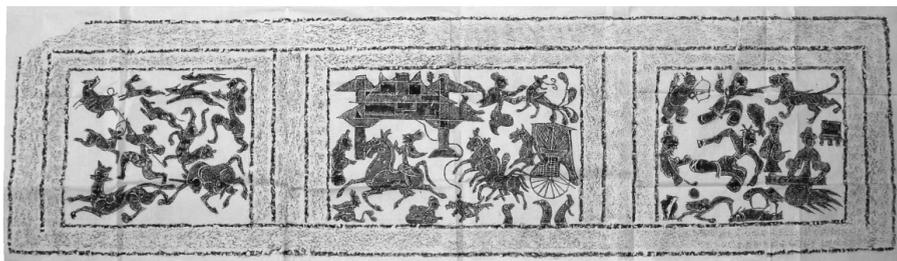
的態度。給世界一個基本的結構，並在生活的實踐中再造一個類似的結構，把它作為安身立命的根本。在漢代，中國人特別重視人在宇宙中的地位，天人關係一直是學術探討的物件與政治信念的支撐。民俗中充滿神聖宇宙的象徵主義信仰。作為表現死亡的藝術，漢畫像表現了那個時代人的神話宇宙觀。從地下的墓穴到地上的祠堂畫像，都是神聖宇宙的象徵表現。漢畫像中的典型圖像天文圖、祥瑞圖、升仙圖、庖廚圖、樂舞圖、狩獵圖等無不是在一個宇宙象徵的模式中加以圖式化的。米爾希·埃利亞德的學生布魯斯·林肯是芝加哥大學宗教史教授，他繼承了老師的學術觀點又有所發展。他探討了死亡與喪葬的宇宙起源論，描述了人對天堂的想像，陰間的冥王以及死亡之河與擺渡死者的船公<sup>22</sup>。中國漢代人的喪葬習俗，與他的描繪有許多驚人的相似之處。如漢畫像石中神仙世界的幻想、死後的冥界、車馬過橋的征戰、守護昆侖的九頭獸、驅儼儀式上的各種怪物等等。

在遠古，中國人把天穹的表現現象當作宇宙。人類對宇宙的認識是隨著人們對宇宙的觀測和建立的知識結構相聯繫的<sup>23</sup>。「宇宙」一詞，起於春秋戰國時期。到了漢代，人們的宇宙觀，首先是怎樣理解宇宙的形態問題。《淮南子》說：「古往今來謂之宙，四方上下謂之宇」。宇宙的詞義是建立在一種象徵之上的。「宇」字原指屋簷。《易傳·繫辭下》曰：「上古穴居而野處，後世聖人易之以宮室，上棟下宇，以待風雨」。「宇」之古文即含有空間範圍之意。這反映了古代人把建築物看作宇宙象徵的文化觀念。城市、房屋、宗教遺址、祠堂、廟宇、墳墓，都有著宇宙象徵主義的根源。「宙」在古代有多層意思。《說文》：「宙，舟輿所極覆也。」《後漢書》卷二八引《倉頡篇》「舟輿所屆曰宙」。《淮南子·覽冥》：「而燕雀佼之，以為不能與之爭於宇宙之間。」高誘注：「宇，屋簷也；宙，棟樑也」。東漢著名文學家張衡在《靈憲》中說：「宇之表無極，宙之端無窮」。他認為宇宙指超越可以觀測的天體的無限。可以觀測的天地是

<sup>22</sup> [美] 布魯斯·林肯：《死亡·戰爭與獻祭》（上海人民出版社，2002年版），頁33。

<sup>23</sup> 馮時：《中國天文考古學》（社會科學文獻出版社，2001年版），頁288。

有限的，但不能說宇宙是有限的。可見字指空間，空間是實在的，但無定處可求；宙指時間，時間是延長的，但無始終可說。這肯定了空間的實在性和時間的延續性，以及兩者的無限性。漢畫像中的神聖性正是來源於古人對神秘宇宙的體認。



圖四 狩獵·車馬臨闕·樂舞圖（東漢，徐州出土，石槨畫像。畫像分為三部分，左邊的圖像，刻畫兩人在狩獵，從翼虎看，應該是在天上；中間圖像，刻畫羽人騎馬臨闕，還有羽人飼鳳，有三匹馬拉的車，表現的是墓主人到了天界；右邊的圖像有樂舞表演，上有兩人狩獵，下有雙鳥啄魚。）

商代人們信仰的是「上帝」，周朝人們信仰的是「天帝」。在漢代，「宇宙」的概念有時是與「天地」概念相等的。天指人頭上的含有日月星辰，風雨雷電的天體及廣闊的空間；地指人立足的大地，是由山嶽平原和江河湖海構成的。「宇宙」與「天地」概念的等與不等取決於人們對天地時空範圍的認識。漢代神聖宇宙論的主要內容仍是關於天地的理論。中國古代人們總是把天穹的表現現象當作宇宙，那時的宇宙學說，實際上只是人們對於天和地的看法。但是，宇宙包含的時空內容並不是「天地」的概念能完全包容的。天地更多的是一種直觀的認識，宇宙則是一種理性的理解。對天地的認識是一個符號象徵的過程。符號的確立，來源於人的直覺經驗，以及對這種經驗的象徵表現。在中國文化中，天地不僅是天文學研究的主要物件，也是古代哲學、美學探討的主要課題，許多思想家、文學家都經常要談天說地。如屈原的《天問》已經成為研究先秦神話學的重要資料。這種對宇宙的追問，實際是對人自身的追問，不瞭解中國人的宇宙觀，就不能瞭解中國文化的本質。李約瑟說：「對於中國人來

說，天文學曾經是一門很重要的科學，因為它是從敬天的「宗教」中自然產生的，是從那種把宇宙看作是一部統一體，甚至是一部『倫理上的統一體』的觀念產生的，……這是從最早的時期開始就已貫穿在中國歷史中的一條連續的線索」。從西方科學主義的世界觀來觀察中國人的天文學，就必須產生許多誤解，列維-布留爾就把《史記·天官書》的記載，看成是一種「原始思維」的表現<sup>24</sup>。奧地利人納特根據古代中國人把天文學家（占星家）「放在部長和國務卿一級的職位上」，而把中國人看作可怕的野蠻人。他根本不知道中國古代的農業文明與天文曆法之間有多麼重要的關係。現在的情況則有了很大的變化，法國的中國宗教史家施舟人（K. M. Schipper, 1934-）認為，西方的控制論和宇宙論都與中國思想有著至關重要的關係。如榮格的宇宙論，就是通過威爾海姆（Richard Wilhelm）翻譯的道家書籍與中國哲學有著直接的關聯。他研究《老子中經》認為，中國人的「宇宙觀建立在人類自身的基礎之上，通過想像人體記憶體在一個內宇宙，並以此觀察天地境界的物件。」他設想，通過一些圖片可以瞭解宇宙的景象，並提出「漢墓中出土的神明圖，都可與《中經》進行比較的研究」。在記載神話最多的先秦典籍《山海經》的早期圖像與漢畫像中的神話圖像之間，我們可以找到這種聯繫，只是這種聯繫還需要做更加深入的個案研究<sup>25</sup>。實際研究證明，漢畫像的圖像宇宙是《山海經》時代神話宇宙模式的繼承與發展。

天空給人們的印象是一個中部隆起，四周下垂的半球形，這就是天穹。太陽、月亮以及所有的行星，似乎都是在天穹上運行的。半球形的天穹的最高點，就是天頂。無論觀測者處在何地，任何一個觀測者都好像處在半球形天穹的球心，又是圓而平的地面的中心，天頂始終位於他的頭頂上。這就是天和地給予人的直覺印象。南北朝的鮮卑族歌手斛律金所歌唱的「天似穹廬，籠蓋四野」

<sup>24</sup> [法] 列維-布留爾著，丁由譯：《原始思維》（商務印書館，1985年版），頁498。

<sup>25</sup> 參見劉宗迪：《失落的天書——〈山海經〉與華夏世界觀》（商務印書館，2006年版）。作者在研究伏羲女媧神話與共工神話與「龍星計時」、在研究西王母神話時運用了漢畫像的圖像資料。頁212、340、545、546。

所描述的就是這樣的印象。在漢畫像中，許多太陽與月亮是畫在象徵天穹的天庭。有些則刻畫星相圖及其風雨雷電的神話世界。

在中國古代天地的形態往往被概括為「天圓地方」。表現在符號和圖像上，便往往用圓和方作為宇宙模式的象徵。漢代典型的墓穴往往做成上圓下方的形狀，複雜一些的大型墓室的主室往往造成拱型的穹隆頂，便是「天圓地方」宇宙論的象徵表現。

天文考古學已經證明，墓穴再現「天圓地方」的神話宇宙模式，可以追溯到遙遠的古代。1987年6月在河南省濮陽市的西水坡發現了45號墓，墓作蓋天圖式，墓主骨架兩側發現用蚌殼精心擺塑的龍虎圖案，在腳部發現兩根人的脛骨。經研究「這種奇特的墓穴形制，正是古老的蓋天宇宙學說的完整體現」。蒼龍、白虎象徵天象，同時龍虎又有溝通天地的功能，墓象徵人死後升天的原始信仰，其年代大約在西元前4400年左右<sup>26</sup>。可見漢畫像中的龍虎圖案以及升天的觀念，是有極悠久的歷史文化背景的。20世紀80年代初期，在遼寧省建平縣牛河梁發現了紅山文化晚期的「積石塚」遺壇，其祭天的壇作圓形三環，祭地的壇作方形兩環，也是古代宇宙觀的形象體現。原始思維認為，事物形狀的相似，就是屬於可以產生交感巫術效應的事物。另外安徽含山凌家灘出土西元前3000年新石器時代的洛書玉版也是天圓地方的象徵。太湖流域發現的良渚文化中的大量的玉琮，作外方內圓，被看作一種宇宙的象徵，是溝通天地的一種禮器。1978年在湖北省隨縣擂鼓墩發現了西元前5世紀的曾侯乙墓，出土的器物中有一漆箱星象圖，被看作古人宇宙觀的形象表現。

戰國末期和兩漢時代，在宇宙論和天地觀方面，曾展開過熱烈的討論。西元180年前後，蔡邕在上皇帝的書中，總結了當時形成的三家學說。言天體有三家：一曰周髀，二曰宣夜，三曰渾天。宣夜之學絕，無師法。周髀術數具存，驗天然多所違失，故史官不用。唯渾天者，近得其情。周髀學派以後被稱作「蓋天學派」。蓋天說是最古老的一種宇宙學說。《周髀算經》記載周公和商高的對

<sup>26</sup> 馮時：《中國天文考古學》（社會科學文獻出版社，2001年版），頁294。

話，商高提到「方屬地，圓屬天，天圓地方」。

關於「天圓」的看法，根源於人對天穹的直觀感受，對這種感受的表達只能通過比喻或象徵。所以有人用蛋殼、覆碗或用蓋笠、車蓋來加以比喻。關於「地方」的理解存在很大分歧。有人把地方看成地是方形的，並用棋局、像切得豆腐塊那樣來形容大地。《大戴禮記·曾子天員》記載單居離問曾參，「天是圓的，地是方的，真有這回事嗎？」曾參說：「如果天是圓的地是方的，那麼，圓的天就掩蓋不了地的四角了。」曾子又說：「我曾聽孔老夫子說過，天道是圓的，地道是方的」。「天圓地方」這裡轉化為一種人文意義的象徵表現。實際上，關於蓋天的種種隱喻的說法，都是天的象徵符號。天的形狀是不好表達的，只好用語言的符號來傳達，隱喻的結果總是發生錯位，在喻體和被喻體之間，有時有某些相同，在能指和所指之間，意義有時卻是「延異」的。

中國古代的宇宙論，以論天三家影響最大。蓋天說出現最早，在漢以前佔統治地位，在神話傳說中、文藝作品、漢畫像中有相當多的表現。渾天說出現於漢代，其萌芽也可以追溯到先秦，它的天地模式與現在球面天文學相類似，它是基於人的直覺觀察而建立的一套象徵模式，這一套象徵模式能被實驗證明，並能預告日食、制訂曆法。但渾天說也是建立在人為建構的一個虛擬體系上的，只是人實踐經驗的知識建構。中國早期天文觀，帶有強烈的政治色彩，當天蓋與地輿分離後，天地之間的聯繫則靠巫覡樣的人物來完成。河南濮陽西水坡 45 號墓發掘的圖像說明，在西元前四、五千年前，人是怎樣把自己的墓穴，做成宇宙象徵主義圖式的。在《國語·楚語下》和《山海經》等古籍中，記載有群巫通天的事。人死後的世界，是人生前宇宙的模擬，人的靈魂借靈物而升天，生前人靠通天權的獨享而獲得政治地位，死後也要居住在宇宙的中央。

上古時代的天有兩重意義，一是指有人格的上帝，一是指與地相對的天空。那時的人認為天是有意志的，人的行為應該向天學習，出於「敬順昊天」、「法天則地」的觀念，中國自商周以來即有「制器尚象」的傳統。所謂「制器尚象」，就是依照天地的形象來製造各種器具或建築物，體現了一種宇宙象徵主義的文化觀念。如古代禮制中的「明堂」，即是宇宙象徵型的。明堂是

「享上帝、禮鬼神」、「順四時、行月令，祀先王、祭五帝」的神聖空間，它的形狀是「上圓下方」的，它是仿照宇宙的樣子設計的，是那種神聖空間的典型代表。<sup>27</sup>

我們對漢代墓室的形制進行研究就會發現，漢代的那些因夯築而得以殘留的封塚遺址以及更晚的穹窿頂墓室結構都是天圓地方觀念的直觀反映。漢代墓室建築幾乎沒有完全一樣的，但進行分類歸納，漢墓室及其畫像則是漢代人生死觀和宇宙觀的體現。像人類歷史上的其它宗教藝術和祭祀藝術一樣，漢畫像石是一種因循性和傳承性非常強的藝術，在其存在和發展的幾百餘年間，儘管其題材內容在種類和數量上始終不斷增加，但從其本質意義和其所表現的宇宙範圍來看，可以說從始至終絕少變化。這是因為漢畫像石並不是一種自由創造的藝術，它是嚴格按照當時占統治地位的儒家禮制和宇宙觀念刻在石結構墓室、石棺、祠堂和墓闕上的。

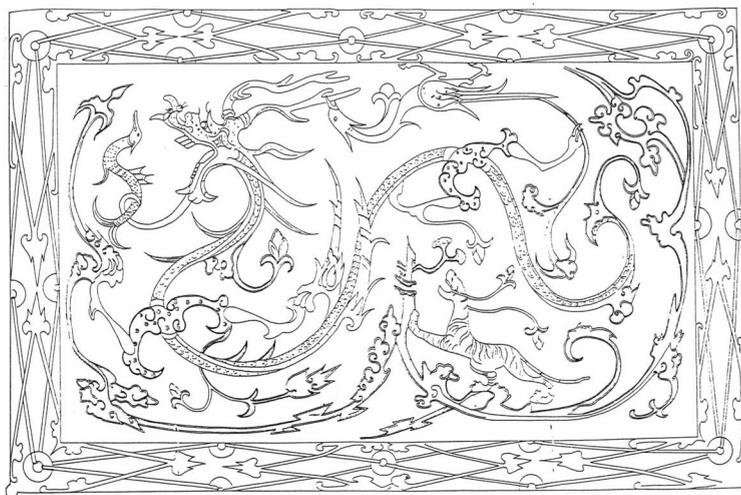
這種象徵不僅表現在喪葬習俗中，而且還表現在其它事物中。如《周禮》還記載了圭形方以象地，璧形圓以象天。稱「軫之方也以象地也，蓋之圓也以象天也。」秦始陵出土的銅車馬正是這樣一個底方蓋圓的樣子。漢畫像石中眾多的車馬出行圖，也可見車的底方上圓的形狀。安徽阜陽雙固堆漢墓出土的「六壬占盤」和「太一九宮占盤」都是由上下兩塊構成，上層的盤是圓形的，可以轉動，分別標有北斗七星、二十八宿和九宮；下層的盤都是正方形的，標有二十四方位。這正是「天圓地方」宇宙觀的體現。漢畫像圖像中的一些抽象的圖案，如「十字穿環」、「蓮花紋」、「柿蒂紋」等都是宇宙象徵主義的符號表現。其它的如系璧圖、墓室穹窿上的頂心石等，大都作內圓外方型，也是「天圓地方」宇宙觀的符號體現。

<sup>27</sup> 張一兵：《明堂制度研究》（中華書局，2005年版），頁345。

## 四、神話世界的表現

漢畫像不僅表現了天的形態，而且表現了天地的生成。天地的生成是人的經驗之外的事，人無法觀察到天地的生成過程，因此天地生成只能是理性思辨和天才想像的結果。漢代人宇宙生成論是一種氣論的哲學。這一哲學範疇源遠流長，它來源於原始人的「萬物有靈」崇拜。在《老子》的學說中，演化為一種宇宙生成論。《老子》曰：道生一，一生二，二生三，三生萬物。萬物負陰抱陽，沖氣以為和（42章）。戰國時期《易傳》又提出一種以「太極」為天地本原的天地生成論。《繫辭上》曰：「易有太極，是生兩儀，兩儀生四象，四象生八卦」。在這裡，天地的本原是「太極」，由太極而生天地，由天地而生四時，由四時而生八大類事物。漢代人認為宇宙的生成是元氣運行的結果，人的生命也是元氣的結果。古人認為氣是生命之源。《管子·樞言》：「有氣則生，無氣則死，生者以其氣。」「原始反終，故知生死之說，精氣為物，遊魂為變，是故知鬼神之情狀」。《莊子·知北遊》提出「通天下一氣的命題」，「生也死之徒，死也生之始，孰知其紀？人之生，氣之聚也，聚則為生，散則為死」。

在這種宇宙生成論學說的影響下，漢畫像中常有「雲氣畫」的圖像和符號，其象徵陰陽二氣或瀰漫於宇宙之間的真氣。《後漢書·郊祀志》：「文成言上即欲與神通，宮室被服，非像神之物不至，乃作畫雲氣車。」我們在山東嘉祥武氏祠前石室頂前坡東、西段畫像中可以看到這種雲氣圖。這裡的天界神人，都籠罩在雲氣之間。雲氣的象徵意義是明顯的。漢代人認為，氣為天地萬物的本原，有「元氣」才有萬物。人的生命來至於元氣，人死了就沒氣了。人的精神和人的靈魂，都是氣的表現形式。王充《論衡·論死》曰：「人未生在元氣中，既死復歸元氣。元氣荒忽，人氣在其中。」武氏祠前石室頂前坡東、西段畫像中的這種雲氣圖是漢代這種天地觀的符號象徵表現。



圖五 雲氣畫·四象圖像（河南永城西漢梁王陵出土，漢墓棺床室頂用泥塗平，在主室西三分之一部分繪的彩色壁畫，在壁畫的四周邊框及龍虎圖像的周圍繪有大量的雲氣紋的裝飾圖案。）

河南永城西漢梁王陵也發現了「雲氣畫」。柿園漢墓的棺床室四壁及頂用泥塗平，在主室西三分之一部分頂部及南、西壁上繪有面積 30 平方米的彩色壁畫，在壁畫的四周邊框及龍虎圖像的周圍繪有大量的雲氣紋、繚繞的裝飾圖案，被確定為《漢書》記載的「雲氣畫」。這種畫雲氣的圖像，在陝北榆林、綏德、神木大保檔的畫像中也常見。其畫像圍繞墓門展開，門上有日月星辰、神靈仙界，左右門柱上有奇禽異獸、仙草樹木，往往有雲氣畫繚繞其間，貫通天地。

氣又可以分為陰陽二氣，《老子》曰「萬物負陰抱陽，沖氣以為和」。說明陰陽二氣相交便可產生萬物。《繫辭傳上》曰「一陰一陽之謂道」。《說卦》云：「立天之道曰陰曰陽，立地之道曰柔曰剛，立人之道曰仁曰義。」韓康伯注云：「在天成象，在地成形，陰陽者言其氣，剛柔者言其形，變化始于氣象而後成形，萬物資始乎天，成形於地，故天曰陰陽，地曰剛柔也。」戰國末年的鄒衍以善談陰陽被稱為陰陽家。漢代的董仲舒將陰陽學說納入自己的思想體系，建立了一套陰陽哲學。漢畫像受到這種陰陽觀的影響，往往用一些圖像加以象徵

性的表現，如用伏羲女媧交尾圖像象徵陰陽。伏羲女媧圖像是漢畫像石中的一個典型圖像，其表現方式有三大類型。1.規矩型，2.日月型，3.芝草型。<sup>28</sup> 其文化內涵及其豐富，表達了伏羲女媧的圖騰神話、日月神話、創造神話、生殖神話、婚姻神話、陰陽神話等內容。



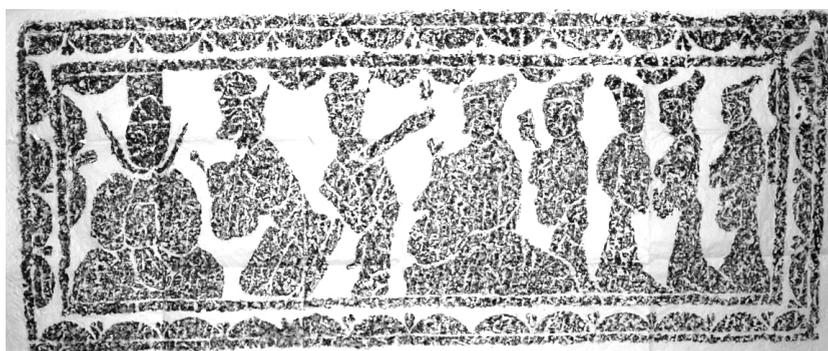
圖六 伏羲女媧圖（東漢，徐州出土，現藏北京大學漢畫像藝術研究所。圖像刻畫伏羲女媧，人首蛇身，懷抱日月，互為陰陽，其旁各有一人；其一側面，有一組人物圖像，為拜謁圖。）

楊雄在《法言》中說：「有生者必有死，有始者必有終，自然之道也。」人是有反思能力的，死在人的思考中佔有極大的位置。人雖然不知道自己什麼時間會死，人卻能確信自己會死。別人的死是可見的事件，它只確定了人自己也會死的信念。但人又有生的本能來排斥死亡。於是人類形成了種種喪葬的習俗，靈魂的信仰，祖先的崇拜，永生的追求。在民族的信仰中死亡已經轉化為一種文化。

根據「兩元對立」的觀點，人們相信死後也有一個世界，生界和死界才構

<sup>28</sup> 陳履生：《神畫主神研究》（紫禁城出版社，1987年版）。

成一個完整的宇宙。《列子·天瑞篇》說：「死亡與生，一往一反。故死於是者，安知不生於彼？」但死後的世界只能是一個幻境，是人的生存的現實世界的一個摹本。在佛教和基督教的天堂、地獄、上帝、輪迴等觀念沒有進入中國人的信仰時，中國古神話中更注重人在宇宙中的地位，他們在一系列神話中營造的宇宙的模式中生存。人們相信自己所營造了宇宙的圖式，就掌握了無定數的命運。



圖七 拜謁西王母圖（東漢，徐州出土，原石現藏徐州師範大學漢文化研究院。）

人喜生而厭死，但是死亡仍然要來臨。爲了擺脫死亡的恐懼，人幻想出一種不死的信仰，這就是升仙。在漢代畫像中，有相當一部分是關於神仙和升仙的圖畫。這種圖畫存在於墓室畫像、祠堂畫像與槨棺的畫像中。漢代人把宇宙看成天圓地方的，墓室圖像都模仿這一圖式；又根據宇宙生存論的「元氣」說，往往在圖像中刻畫「雲氣」。但人們對宇宙的認識和生成的認識，都不是人認識世界的目的。宇宙只有成爲人類生存的環境，並根據天地的自然之道而爲人所利用時，宇宙論才對人生有意義。升仙圖就要放在這個宇宙論的圖示中，才能顯示其巨大的價值。中國古代沒有創造出一個一神教的唯一的上帝，而是在個體生命的基礎上創造了神仙的信仰和傳說。在兩漢的信仰中，神仙的信仰是極盛的，追求羽化成仙不僅是封建帝王、豪門貴族追求的目標，而且也成了平民百姓的理想願望。

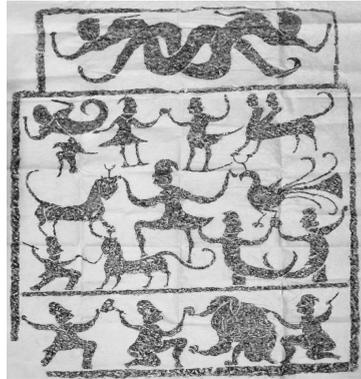
中國古代關於成仙的神話傳說，有著宇宙論的根源。宇宙的圖式有二維的

和三維的，二維平面的圖式便是太極、兩儀、四象、八卦，是由「道」生出萬事萬物。三維的圖式，便是有上下四方，垂直的宇宙表現為天、地、人。按照中國古代氣論的哲學，天、地、人都是由氣化生的，人的生命也是氣化的結果。「有氣則生，無氣則死」，「人之生，氣之聚也，聚則為生，散則為死」。這種氣，在中國古代稱為「精」或「魂」，或稱為「精神」和「靈魂」。按照中國古代宇宙生成論，天是清氣上升的結果，地是濁氣凝聚的結果。因此，人的精氣在人死了以後便可以分化，融入宇宙之氣中。漢代人特別相信鬼神，認為人死後靈魂仍然存在，人的靈魂屬於天，形骸屬於地。《淮南子·精神訓》曰：「聖人法天順情，不拘於俗，不誘於人，以天為父，以地為母，陰陽為綱，四時為紀。天靜以清，地靜以寧，萬物失之者死，發之者生。」《淮南子》認為神仙家是順應宇宙本體進行的修煉。天地是從混沌的虛無中產生的，人也是由陰陽二氣所產生的，所以人要法天順情，清淨自守，煉氣養神，才能長生。

按照漢代人的天地觀，天上是諸神的世界。我們在司馬遷的《天官書》中看到對這個世界的描繪，那裡簡直就像地上的一個國家。司馬遷說：「文史星曆，近乎卜祝之間。」

《天官書》所描繪的天不是自然的天，而是占星術中的天。天庭是人類社會的表現。我們在嘉祥武氏祠的畫像石中看到這樣的描述。<sup>29</sup>

漢代的人相信，人死了以後可以升入天上的仙界。葛洪說：「按《仙經》云，上士舉行升虛，謂之天仙。中士游于名山，謂之



圖八 伏羲女媧·驅儼圖（東漢，徐州出土，原石在徐州師範大學漢文化研究院。圖像刻畫了漢代人的神異世界，有獸身雙頭、鳥身人面、人頭蛇身等怪物。）

<sup>29</sup> 丁瑞茂：《朴古與精妙——漢代武氏祠畫像》（中央研究院·歷史語言研究所，2007年版），前石室屋頂前坡西段、東段畫像。

地仙。下士先死後蛻，謂之屍解仙。」據此，升仙的路又是不同的。漢畫像中多描寫天庭的形象。例如河南洛陽的漢代荀千秋壁畫墓的天象圖，徐州睢寧祠堂漢畫像石祠堂上蓋石，四川出土的石棺頂蓋上的龍虎銜璧與牛郎織女天象圖等。仙界往往有主宰生死的大神西王母和東王公，羽化成仙是漢代人的真誠信仰。這是因為在人的眼中，只有鳥兒才能在天空自由的飛翔，人要飛升，當然要生出羽毛，這是天仙。還有的圖像，描繪的是崑崙山的仙界內容，東王公和西王母及其隨行，端坐在崑崙懸圃之上。這裡是天帝所居，仙人群集的崑崙之丘和增城的情況，有「飲之不死」的丹水，「登之乃靈」的懸圃，有「衆帝所從上下」的建木，還有「不死樹」等。



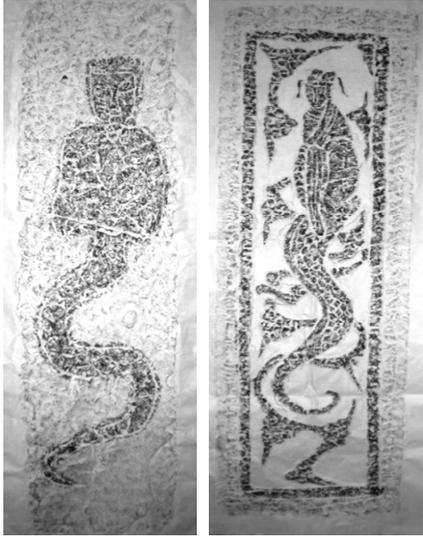
圖九 伏羲女媧圖（東漢，徐州出土，現藏徐州漢畫像藝術館。圖中伏羲女媧被一大神相擁，上有翼龍。）

按漢代人的生死觀，人死後形體要歸為幽都、地府。我們在《楚辭·招魂》中看到描述的幽都。那裡有「土伯九約」、「三目虎首」等妖怪。王注：「幽都，地下後土所治，地下幽冥，故稱幽都。」地府就是黃泉之國，是死者的世界。在漢代的墓中，發現一些陶瓶和書鉛券上有一些朱書和墨書的鎮墓文，從中可以看到漢代人關於幽都、地府的觀念。<sup>30</sup>

漢代人認為，人死後精靈不滅，並轉到彼岸世界。鎮墓文寫到：「生人上就陽，死人下就陰；生人上就高臺，死人深自藏。」「上天蒼蒼，地下茫茫，死人歸陰，生人歸陽，生人有裡，死人有鄉。」漢人認為不僅有陰間和陽間，

<sup>30</sup> 1916年羅振玉《古明器圖錄》收錄有朱書陶瓶，他說：「東漢末葉，死者每用鎮墓文，乃方術家言，皆有天帝及如律令字，以朱墨書于陶甌者為多，亦有石刻者，猶唐之女青文也」在許多鎮墓文中，可以看到「為死人解適」的話，例如：立塚墓之□，為生人除殃，為死人解適。謹以鉛人金玉，為死人解適，生人除罪過。所謂「解適」，就是解除罪謫之意。

而且陰間也有它的最高主宰。鎮墓文中常提到「生人屬西長安，死人屬東太山。」《搜神記》曰：「胡母班死，往見泰山府君。」在漢代泰山是幽都。從墓葬制度考察，地下的幽都對人來講是陰森、可怕、黑暗的，上天是光明的，因此漢人對死後世界的描繪是幻想一條升仙的路。



圖十 伏羲·女媧圖（東漢，徐州出土，原石藏徐州師範大學漢文化研究院。這是徐州最近新發現的伏羲像，伏羲人首蛇身，頭戴武弁大冠，雙手抱胸前，為陰線刻，石頭背面刻有女媧。女媧圖為另一塊石頭，女媧人首，梳雙髻髮型，上身著衣，下體為鱗身，女媧周圍為雲氣圖紋。）

考察漢墓室畫像、祠堂和槨棺畫像後，我們可以描繪出一條升仙的路。人死後歸土，在那兒肉體化為大地，但靈魂則是存在的。如果採用玉衣斂屍等方法，可以保持屍體的不朽，為靈魂找到寓所。人的靈魂乘車馬出行，沿甬道進入地上的祠堂接受後人的祭祀，在祭祀以後踏上一條升仙的路。升仙的工具很多，代表性的有龍、風、龍車、鹿車、羊車等。在天上有天門，天門往往用「雙闕」表現，天門前有守門的天神接應。天上有主宰生死的大神西王母。那裡有奇禽異獸，有操不死藥的羽人、玉兔、蟾蜍，有三青鳥和九尾狐等。那裡還有裝滿糧食的「太倉」，有搖錢樹、不死藥等。這些仙界的聖物不過是人的食、色、福、祿、壽等欲望的符號表達，借升仙的信仰而象徵性的傳達出來。<sup>31</sup>

<sup>31</sup> 2009年7月在臺灣花蓮蓮安宮召開了「臺灣王母信仰文化世界學術研討會」，會議提供的論文，有幾篇是研究漢畫像中西王母神話圖像的：劉惠萍《西王母圖像在四

從漢畫像的圖像志考察，升仙有三種樣式：一是升天式，西王母是天界的主宰，她戴勝仗端坐在龍虎座上。二是登仙式，西王母及其隨行安坐在昆侖懸圃之上。三是羽化成仙式，這是人生時的信仰，不要經過死亡與入土，而是白日飛升。《抱朴子》說：仙有三等，上等肉身飛升，稱「天仙」；中等長生不死，優遊於名山海島，稱「地仙」；下等肉身不得不死，死後身心蛻化，永生於天上、仙山或「地下主」，稱「屍解」。

中國古神話在漢畫像中有豐富的表現，過去的研究取得了一定的成果，但是還有許多工作要做。在方法上，我們不能僅僅把漢畫像作為證明文獻的資料。實際上圖像本身就是一個世界，我們要採用圖像學的方法，把文本的與圖像的表現進行互文性闡釋。圖像學的方法，不僅僅是圖像志的排列，而是要把圖像看成一個形象的世界，形象包括單獨的圖像，也包括圖像與圖像之間的關聯，如某一個墓室圖像之間的關聯，也包括圖像與其符號組成部分形成的形象世界。如西王母圖像中的西王母肖像、玉勝、龍虎座、搗藥兔、三足鳥、九尾狐、蟾蜍、羽人、華蓋、西王母旁的伏羲女媧、西王母前的雞頭人身、馬頭人身、牛頭人身、人首蛇身神、玄圃、建木、九頭怪等，每一個圖像符號因素都有一定的文化意義，值得我們認真研究。更深一層西王母圖像在整體圖像中的位置也是圖像學的重要內容，我們不能把西王母圖像從整體圖像的聯繫中獨立出來，我們只有在一個更宏觀的視野中才能探得西王母信仰的真諦。

## 五、結論

從內容上看，漢畫像表現的神話世界有重要的美學意義。對人來講，人活著是所有人問題的出發點，生命總表現為宇宙中的生命，具體說人是生存在天地之間。因此，對天地的認識就是人類一個永恆的話題。漢代人承襲先秦對

---

川漢畫像中的表現》；李遠國《漢畫像中的西王母》；武利華《漢畫像石西王母圖像研究之徐州樣式》，見國立東華大學民間文學研究所主編：《臺灣王母信仰文化世界學術研討會論文集》，2009年版。

天地崇拜的神話觀念，漢畫像石中遠古的神話還在起著社會的功能。人的生存受制自然，白晝的轉換，四季的交替對農耕時代的人類來講都是至關重要的。日月星辰的移動，風雨雷電的變化，與人的生命息息相關。漢代人認識到了天的這種奉養屬性，所以把天神的地位放得很高，他們把風雨雷電都形象化為人格的神靈。《易傳》曰：「天地之大德曰生。」天的奉養屬性在於它的四序分明，生養萬物，給人帶來惠利，這樣才能對人構成生活的價值。古神話講到正是伏羲仰觀象於天，俯觀法於地，觀鳥獸之文與地之宜，近取諸身，遠去諸物，靠自己的能力創造了一個象徵符號的世界，才構成了人類的文化。在創造符號的過程中，再現宇宙的形態是一個最根本的認識衝動與審美衝動。漢代人認為天又不是一個純自然性的天，天文和人文又是相對應的，天還有道德的屬性。《黃帝內經·素問》曰：「善言天者，必應於人；善言古者，必驗於今。」「天人之征，古今之道也」。古人觀察到自然的和諧有序，認為人的禮儀也應與天的秩序異質同構。

《樂記》認為樂是天地和諧相生的，人的禮義是與自然的秩序相聯的。天人同構就產生美。宇宙是自然的，對宇宙的言說則是人文的。存在只能通過人來表現它自身。當人們把宇宙與天地當作「大道」來看待時，人對天地的看法就具有了審美的屬性。早在先秦，莊子就極力歌頌天的大美。「夫天地者，古之所大也，而黃帝堯舜之所共美也」。「天地有大美而不言，四時有明法而不議，萬物有成理而不說。聖人者原天地之美而達萬物之理，是故至人無為。大聖不作，觀乎天地之謂也」。漢代人稱讚天地時，也包含有審美的意義。《淮南子》說：「見日月光，曠然而樂，又況登泰山、履石封，以望八荒，視天都若蓋，江河若帶，又況萬物在其間乎？其為樂豈不大哉！」對天地之美的觀照欣賞是人生一大享受。《易傳》曰：「懸象著明莫大於日月」，對古人來講，日月運行就是一種大美。張衡在《靈憲》中，極力讚美天的這種大美：「天以順動，不失其中，則四時順至，寒暑不忒，致生有節。故品以用生，地以靈靜。作合承天，清化致養，四時而後育，故品物用成，凡至大者莫如天，至厚者莫如地。」在董仲舒的「天人感應」學說中，對天的審美屬性也作了大量的發揮：「仁之

美在乎天。天，仁也。天覆育萬物，既化而生之，有養而成之。事功無己，終而復始。」「天地之行美也」，在於「不阿黨偏私，而美泛愛兼利，」是一種「中和」之美。後來劉勰在《文心雕龍·原道》中把這種天文地理之美作為人文之美的本原，極力讚頌這種大美。

在漢人的眼中，天地是完美無缺的典型代表，人們對它的崇拜就上升到一種類似宗教的地位，在圖像中再造一個神話的宇宙模式，以寄託自己的理想追求就成了時代精神的表現。

