

汉式日月表现模式及其传播

李小旋

(东南大学 艺术学院, 江苏 南京 211189)

[摘要] 日月等自然物在不同文化中有着各异的图像表现方式,反映出文化对自然理解的差异。经过对商周以来的多元传统整合,中原地区基于通行传说,在汉代确立起在圆形内填入代表性图符或文字的表现模式。汉式日月的表现模式不仅在中原地区沿用了很长时间,在边疆地区也有所发现。通过分析汉式日月图像的建立及其在高句丽、敦煌和吐鲁番地区的传播、接受和再运用情况,可发现日月图式作为艺术系统的碎片化模件在不同区域传播的情况及其所见证的民族文化融合。

[关键词] 日月图像 文化融合 视觉文化 汉画

图像作为一种特殊的“人工物品”,其视觉性和物质性是一体两面的^①,很多学者注意到物品同权力、性别、消费的关系等^②;图像及其观看,在社会中的构成方式及其构成意义,同样蕴含丰富的文化因子。有学者提出,把文化当作一个“社会生活的类别”(category of social life),与经济、社会和政治不同,又非全然无关^③。图像的设计和释读,都不能独立于物质、经济或社会因素之外而发挥作用。

文化产物的意义由社会习俗所决定^④,图像所生长的语境改变,可能导致图像破碎。这种破碎,形成了更多样地表达。但不可忽视的是,这种表达仍然不是完全“自由”的,仍然需要与文化系统中释出的因子相配合^⑤,产生社会习俗所接受的意义。特定图式的成形、传播与接受,反映了文化片段与其他社会文化因子之间的纠缠关系和文化的融合。确立于汉代的日月图式,就是这类文化片段的典型图像例证。

一、汉式日月图像的发展定型

不同文化对于日月的理解各不相同,对其描绘不仅是对自然的模仿,而且也包含文化密码^⑥。例如古埃及绘画中用圣甲虫代表太阳,因为古埃及人相信甲虫是推动太阳的;而在两河流域的艺术中,月亮常被表现为月牙形,如巴比伦的库都鲁石碑中的星座符号,呈现当时当地人的天文知识和视觉习惯,亦反映该族群对新月的崇拜^⑦。

在中原地区,从文献来看,先秦时期的人对于日月有着不同的理解^⑧。《山海经·大荒东经》中记载:“汤谷上有扶木,一日方至,一日方出,皆载于乌。”^⑨明确地将乌鸦作为太阳运行于天空的载体。《春秋玄命苞》《论衡》等文献中页记载“日有三足乌者,阳精”。《后汉书·天文志》中引《灵宪》:“日,阳精之宗,积而成乌。”^⑩汉代的官方和民间信仰中,都存在太阳之精化为日中之乌的说法,

[作者简介] 李小旋(1983—),湖南长沙人,博士,东南大学艺术学院讲师,研究方向:中国古代艺术史和物质文化。

① 参见柯律格《大明:明代中国的视觉文化与物质文化》,黄小峰译,北京:生活·读书·新知三联书店,2019年,第12-14页。

② 参见邱澎生《物质文化与日常生活的辩证》,《新史学》2006年12月号,第1-14页。

③ See to Miri Rubin, *What is Cultural History Now?* New York: Palgrave Macmillan, 2002, P91.

④ 参见罗杰斯《社会史中的人类学转向》,《走进历史田野:历史人类学的爱尔兰史个案研究》,台北:麦田出版股份有限公司,1999年,第410页。

⑤ Bonnell Victoria E. and Lynn Hunt, eds, *Beyond the Cultural Turn: New Directions in the Study of Society and Culture*, Berkeley, Calif: University of California Press, 1999, p.9, p.11.

⑥ 在潘诺夫斯基的图像理论中,认为图像有三层意义。在实际的图像分析中,这三层意义不但很难分离,而且常常被证明是交缠在一起的。

⑦ 参见拱玉书《西亚考古史》,北京:文物出版社,2002年,第23页。

⑧ 《九歌·东君》:“驾龙辀兮乘雷,载云旗兮委蛇。”描绘了一位拟人化的遨游的太阳神。《天问》:“羲和之未扬,若华何光?”则取了羲和为日御的说法,与《山海经》相似。

⑨ 方輶译注:《山海经》,北京:中华书局,2009年,第233页。

⑩ 范晔:《后汉书》,北京:中华书局,1965年,第1263页。

将乌鸦从太阳之外的负载者,变成了内在于日中的太阳之精。与日精三足乌对应的月中太阴之精则多为蟾蜍,如《淮南子·精神训》:“日中有蹲乌,月中有蟾蜍。”^①这种观念赋予了太阳和月亮形体和精神的二元性,他们既具有天体的形态,也具有幻化为不同形态的精气神魂。

相对太阳之精化为三足金乌的固定说法,汉代人对于太阴之精所化的形象有更多想象。除了蟾蜍,《后汉书·天文志》中提到:“月,阴精之宗,积而成兽,象兔。”这里描述月精所化之兽像兔的想象则丰富得多,这一说法逐渐演化成魏晋时成熟的玉兔传说。月亮别称蟾窟、兔笼、桂宫等,再加上嫦娥和吴刚的传说,形成了富于想象的月中世界。

月中形象的多样,反应中原古代信仰中专门的月崇拜并不发达。我国古代信仰体系中,月作为太阴,与太阳相对成对偶关系存在是占主要地位的。如羲和传说中,有时会出现与作为日母相对的月母常羲^②。月在信仰体系中相对次要的地位,给了民间传说更多的发挥想象的可能。因为月为太阴,其阴属性与女性相关,在后世派生出很多女性与月亮的传说与习俗,如拜月乞巧等。

从图像来看,石器时代到青铜时代早期的陶文中出现了以日芒为标志的太阳符号^③。日芒符号刻画在凌家滩新石器时代遗址出土的玉鹰身上,显示在原始信仰中已存在太阳与鸟类的关联。金沙遗址出土的太阳神鸟金箔,是较早将禽鸟形象表现在日轮之内的实物例证。但这个形象是否与后来在中原普遍使用的金乌有关联仍有待证实。

典型的太阳金乌图式确立于汉代的图像中。出土于马王堆一号汉墓的棺盖帛画中,乌鸦被描绘在红色的日轮之中,标志着太阳在图画中表现模式在西汉前期成型。但这幅帛画中的月亮还是月牙的形状,月牙弯中有蟾蜍和兔子两个动物(图1)。虽然象征月亮的图像与后来流行的圆月有所差异,但蟾蜍和玉兔与月亮本体的关联已经显现。西汉中期,金雀山的帛画中,日月就都是圆形的了,中以侧面的乌鸦和俯视的蟾蜍代表日月(图2)。稍后出现的大量壁画中的日月图像,可以看到这一图式广为流传,稳定地作为日月的代表被使用在绘画中。



图1 马王堆一号汉墓棺盖帛画局部

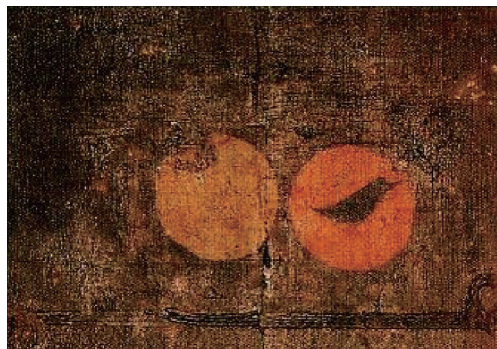


图2 金雀山汉墓棺盖帛画局部

汉代的信仰体系中,日、月与作为生命体的人一样,具有形体和精神二元性的观念。汉式日月图像的成形,与这种观念相呼应。圆形表示的日月作为天体的形状,尽管月有圆缺,但圆还是其根本的完整形态,缺则是部分时间呈现的状态。其中的金乌和蟾蜍则是日月精神所化的形象。玉兔原本也是月之精的化形,随着传说的变化,演变成日月之中的事物。虽然在磁涧里河村汉墓壁画中的月轮里出现了树木的形象,显示月中有树荫的想象已经存在,但因为汉墓壁画中还有日轮中带有树木的图像,月中玉桂之说恐尚未成熟。

① 张双棣:《淮南子校释》,北京:北京大学出版社,1997,第722页。

② 《山海经》:“有女子名曰羲和,方日浴于甘渊。羲和者帝俊之妻。”又“帝俊妻常羲生月,十有二”。而郭注“羲和盖天地所生,主日月”。可知也有将羲和作为日月共主的说法,常羲则不见。信仰体系中以日为主,月与日相对应出现,单独的月崇拜则处于欠发达状态。

③ 饶宗颐:《符号、初文与字母——汉字树》,《饶宗颐二十世纪学术文集》,北京:中国人民大学出版社,2009年,第13页。

上述图像除了代表自然的日月,日月图像还隐含着时间和空间的象征意义。通常,日月图像出现的位置对应墓葬内两个空间方位(图3)。这种方位不仅是自然的東西方向,在汉代的信仰系统中,还与阴阳、生死等二元概念存在对应关系。这种关联源自先秦时代“天”的概念中自然法则与社会法则的结合及后来阴阳学说的发展^①。在中古墓葬艺术中,伏羲举日、女娲捧月的图像,也反映了这种日月阴阳对应关系的存在。伏羲女娲并不是日月神,在汉代画像中,大量的伏羲女娲手持规矩,表示他们是人类的始祖和社会秩序的奠基者。但他们代表着阴阳交合,而日月分属阴阳,因此与伏羲女娲联系到了一起,继而出现了伏羲捧日和女娲捧月的图像。

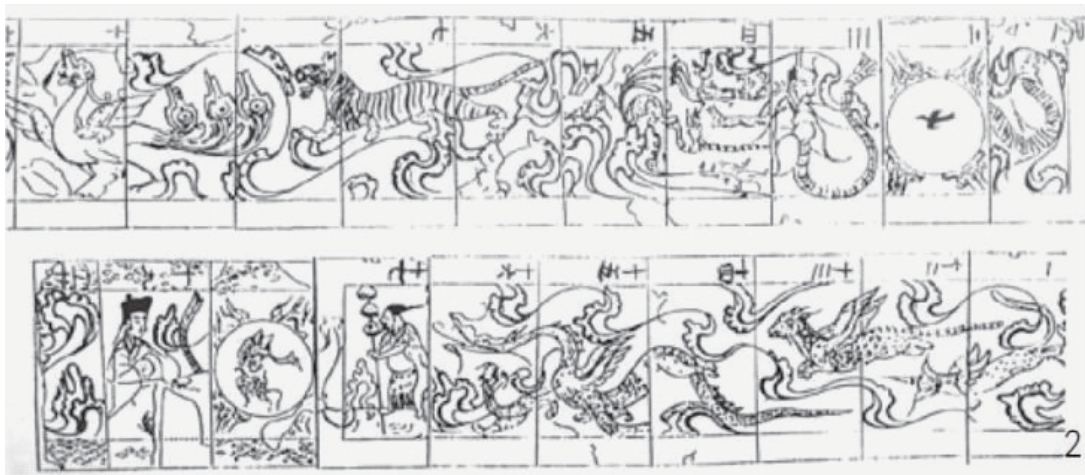


图3 洛阳卜千秋墓壁画

在部分汉墓壁画中,日月分别被描绘在屋宇的两侧,屋脊的上方站立着一只雄鸡,描绘出太阳东升、月亮西沉、雄鸡报晓、黎明到来的那一时刻。在汉代的墓葬艺术中有事死如生的特点,仿造现实世界描绘死后世界的图景,但在模仿描绘中包含了对自然的主观理解和加工。日月的形体、精神二元性,与人所具有的身体和魂魄二元性的生命^②相对应。在汉代的信仰中,死亡亦被描述为一种生命形式的转换,而墓葬正是灵魂重生的开始之处,经历死亡的黑暗而在死后世界永生^③。日月轮转对应生命的转换,而黎明时刻所象征着新生复苏和重新开始,正是对墓葬中重生的隐喻。

六朝之后,随着神仙信仰的衰退和儒、道、释融合的新的信仰体系的建立^④,跟神仙信仰密切关联的太阳太阴图像发展停滞,加之绘画出现对自然的追求,这类符号化的日月不再像汉代那么常见,特别是卷轴画中,用晕染表现月光效果的做法逐渐多见,但在《女史箴图》等画作中,仍可看到汉式日月图像,说明这一表现模式长期延续。或因对满月的偏爱,圆月一直是中国绘画中最为多见的月形。圆月之中,除了使用金乌蟾蜍来代表日月外,在宋代陶俑、黑水城西夏文书、明代石刻潞王陵石刻等图像中也有在圆圈中直接标注日、月文字的做法;清代金农曾作《月华图》(图4),在倒晕的月轮中染出月中阴影,这一图像与其他在圆月中晕染示意月中明暗的图像,也可视为随着绘画再现性的发展而产生的汉式日月图像模式的变体。

汉式日月的确立,是早期多元信仰和图像整合的结果。表现模式在中原图像中长久的延续和变化,反应一些古代图像对自然对象的艺术描绘,既描绘了这一事物的自然特征,又表现了这一事物在特定文化中的观念特质,成为民族文化中独特的视觉符号。

① 参见许倬云《求古篇》,台北:联经出版事业公司,1982年,第426-449页。

② See to Ogura Kizo, Animism and Spiritualism: The Two Origins of Life in Confucianism, *Confucianisms for a Changing World Cultural Order*, Roger T. Ames, Peter D. Hershock, University of Hawaii Press, 2017, pp. 112-127.

③ 参见巫鸿《礼义中的美术(上)》,郑岩、王睿译,北京:三联书店,2004年,第53、62页。

④ 参见蒲慕舟《追求一己之福:中国古代的信仰世界》,上海:上海古籍出版社,2007年,第63页。

二、高句丽壁画墓中的汉式日月

南北朝时,草原丝路复兴,即《魏略》中的北新道,由车师南部、高昌向东延伸,经河套地区过黄河,至北魏前期政治中心平城,东至辽东,形成贯通中国北方的东西国际交通路线^①。丝路东延活跃了文化交流,这在集安高句丽墓室壁画中多有体现。

高句丽晚期的五盔坟 4 号墓中出土了两组使用中原式日月符号的壁画。两组壁画分别为天象图中的日月和类似中原地区的伏羲女娲捧日月图像(图 5)。

五盔坟 4 号墓、5 号墓和四神冢等建于公元 6—7 世纪的几座壁画墓,壁画的内容、图像分布和技法风格相近,反映了集安地区高句丽墓葬中的晚期壁画墓营建和壁画绘制的特点^②。5 世纪时,高句丽重心迁往大同江北岸^③,更多地受到当地汉遗民和移民文化影响,这批壁画带有六朝的特点,但不绘墓主像等特点,与冬寿墓等仿效南朝的 4、5 世纪壁画墓相比又有明显区别^④。高句丽中期,“增营宫室,颇极侈丽”^⑤,贵族享乐的生活风气表现在墓室中是对逸乐生活的描绘。晚期的壁画墓将墓室包装成神话世界,墓中图像所反应的内容,以其高度的去现实化,与较早的以表现日常生活为主的角氏冢、舞蹈冢壁画有显著区别。

五盔坟 4 号墓、5 号墓在藻井第二层叠涩石梁处的图像表现的是人类文明的历史神话^⑥,这一推断大体是说得通的,但是具体的内容是否能够直接对应中原的传说则应该谨慎考虑。在五盔坟 4 号墓中,神人的形象是非常丰富的。从样貌上来说,大抵分为三类:一是类似僧人的形象;二是身着华服头戴高冠的形象;三是身着单袍的散发仙人形象。

在四壁菱形交错的纹样之间,朵朵莲花,当中各种高人神仙或坐或立,这种莲花与人物的关系类似莲花化生的图像^⑦。莲花图像自 4 世纪起已在高句丽墓室壁画中出现,此外在长川 1 号墓中发现了类似礼佛图的壁画,虽然佛教传入高句丽并

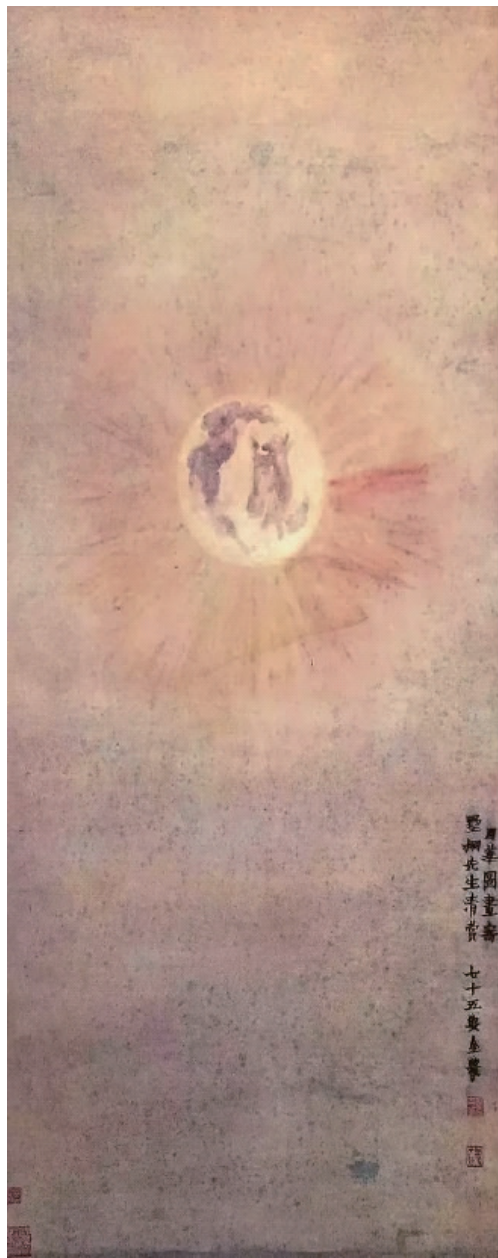


图 4 清 金农《月华图》

① 参见石云涛《3—6 世纪的草原丝绸之路》,《社会科学战线》2011 年第 9 期,第 70—79 页。

② 参见李殿福《集安高句丽墓研究》,《考古学报》1980 年第 2 期,第 163—185 页。

③ 参见苗威《以“新城”为中心考察高句丽的西部扩展》,《社会科学战线》2018 年第 6 期,第 140—160 页。

④ 参见宋娟、耿铁华《高句丽殉葬习俗初探》,《北方文物》2009 年第 3 期。

⑤ 《三国志·高句丽本纪》载烽上王七年(298)曾“增营宫室,颇极侈丽”,两年后更“发国内男女十五已上,修理宫室”。

⑥ 参见吉林省博物馆《集安五盔坟 4 号墓和 5 号墓清理略记》,《考古》1964 年第 2 期,第 59—66 页。

⑦ 参见耿铁华《集安五盔坟五号墓藻井壁画新解》,《北方文物》1993 年第 3 期,第 37—41 页。

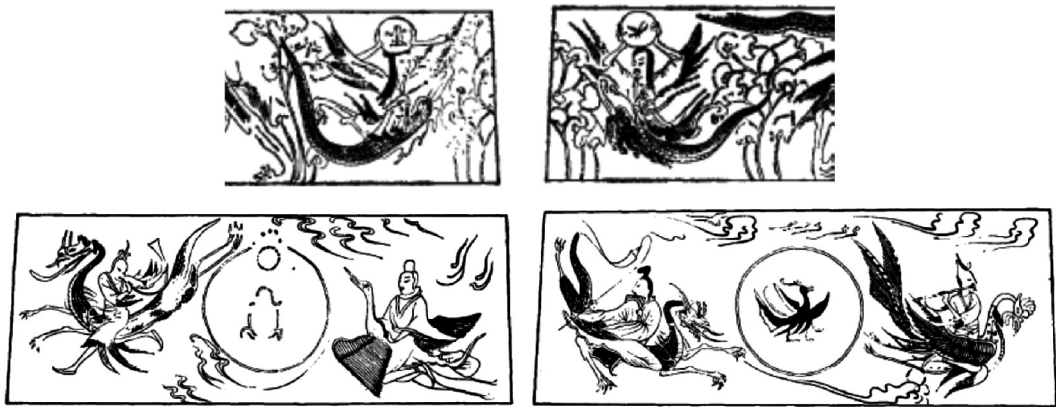


图5 五盔坟4号墓壁画中的日月

得到推崇的时间仍有争议^①,但佛教元素在4—7世纪的高句丽墓室壁画中借用是常见的现象。第二种身着华服头戴高冠的人物形象,与中原地区六朝时代的贵族形象类似,但冠帽有当地化的特征,为“折风”一类^②。这类图像只出现在四壁,而未在叠涩藻井的壁画中出现。从分布的位置来看,这类形象的神性不如另外两种高,有可能是代表往生的高句丽贵族魂灵。第三种单袍散发的形象是最多见的,在四壁和藻井的壁画中都有运用。整体上看,这些象形姿态较为夸张,身上的长袍边缘羽毛状分叉,类似“羽衣”。这些神仙大多身着近似“羽衣”的单袍,与马王堆汉墓出土的黑底彩绘漆棺和仪征出土的广陵侯温明等器物上彩绘云纹间的仙人衣着相似。但高句丽壁画墓中的“羽衣”较为接近世俗衣物,画法与南北朝时壁画中的天衣相似。仙人的肢体形象更接近一般人,着鞋履而非赤足。由此可见壁画中的仙人图像在背景传说故事、造型、画法等方面都有着多样的复杂来源。

再看伏羲女娲捧日月的图像,内有乌鸦和蟾蜍的圆形所代表的无疑仍是日月,因为这座壁画墓在藻井上部还有另外一组同样的图符,分别描绘在两根相对的石梁上,两侧各有骑鸾鸟的仙人伴随。这组图像表现天空的意向很明确,是日月悬空的意思。由此推测仙人手中所捧应该也是日月的意思。但日月并非伏羲女娲的典型配置,更为多见的是手持规、矩的形象,因为二人被视为阴阳神,而日月又是代表阴阳的天体,故而也有伏羲女娲捧日月的图像。但在该墓中,阴阳交替、日月轮转已经可以通过上部的日月表现,没有必要通过仙人捧日月重复表现。故而第二组日月的出现,说明这是这一图像表现的,是必须日月符号作为男女神祇标志的主题。

与之位于同一层叠涩石梁上的图画,表现的都是农耕、手工业等方面的神祇,可知这一层壁画是由多个历史传说图像组成的。在高句丽的历史传说中,高句丽民族源自“河伯之孙,日月之子”(图6)。很多文献记载中都能看到高句丽认为河伯女与日神是人类的始祖,建国东大穴祭日^③,夫余、靺鞨等族的祖先传说有相似的结构,与中原

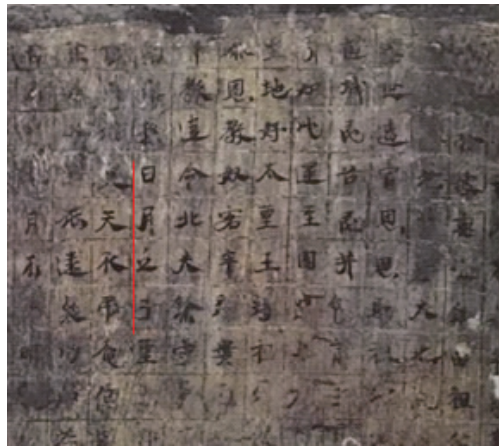


图6 好大王碑碑文

① 参见孙文范《高句丽史的几个问题》,《少数民族史及史料研究(三)——中国近现代史史料学会学术会议论文集》,1998年。

② 参见郑春颖《高句丽“折风”考》,《考古与文物》2014年第4期,第89-94、100页。

③ 《三国志·高句丽传》:“其国东有大穴,名燧穴,十月国中大会,迎隧神还于国东上祭之,置木隧于神坐。”

的神话亦多有关涉^①。有学者指出,高句丽传说中的人类先妣为夫余传说中提到的河伯女郎,河水女神的形象阴属,为月母^②,日月相感而生人。和与手捧日月的男女神相会,繁衍出子孙后代,继而有了当地的社会和文明。

这一图像在墓中的位置,刚好与墓门相对,是这一层壁画中最先被进入墓室的人看到的图像。图像描绘了高句丽信仰中人类的诞生,描绘了人类历史神话的开端。位于墓室入口上方,同一高度的壁画是打铁、制轮的仙人,对照人类起源的神话的表现,可知这是手工业生产的创造神话图像。除此之外,在藻井叠涩石梁上,还有一个被认为是“神农氏”的形象,人身牛首、手持禾苗的形象,与西晋皇甫谧写下的神农氏相符合。从图像上看,兽首人身,腰系一羽翼化的短裙状衣物,这样的形象在西亚地区早已出现,自战国时起已经向东传播,类似的图像在草原丝路上广为流传。可知是用这样一个流传在草原丝路上的形象对应神农氏传说,描绘了授人禾苗的农耕神话。在中原图像中,对三皇五帝的表现都与常人相似,武梁祠画像石上的神农氏是一手持耒耜耕作的男子。相比之下,农耕之祖在高句丽壁画中与凡人的差异更大,不同于将三皇五帝视为人类历史的中原传统,高句丽人将农耕的起源神话化了。这一层图像从人的诞生开始,描绘文明的创造,反映了当地文化中神话与历史的合一。

在上述壁画中,汉式日月图像的多种利用与中原图像的粉本在当地的传播与利用有着密不可分的关系。我们看到中原式的日月图像,作为一种独立的符号,随着东北、中原乃至江南地区的文化交流而传播,并与当地文化因素融合焕发新生,和谐地布置当地的墓葬美术图像序列中。

三、敦煌瑞像中的汉式日月图像

敦煌是丝绸之路上的节点重镇,该地区保留的壁画中,有许多表现日月的图像,包括天象图、日月天和瑞像图。其中隋唐到北宋时期的瑞像中,有指日月瑞像和托日月菩萨瑞像两类用到了日月图像。

敦煌佛教图像中的指日月瑞像见于第231窟主室顶部南披(图7),第72窟龕顶西披,第53窟内龕顶北披,第85窟甬道顶部南披,第340、9、39、45、98、146、342、397、401、454窟甬道顶部北披,以及藏经洞出土绢画等,通常表现为一立佛右臂上举,手掌托月,左臂下垂压腕,手掌托日^③,此瑞像的内容可能与释迦摩尼在迦夷罗国手把日月的传说有关^④。

另外一种托日月菩萨瑞像,见于第231窟主室龕内北披(图8),第237窟主室东披,第236窟主室龕内东披,第85、340、9、39、45、342、146、454窟甬道北披,榆林第33窟南壁等,通常表现为一多臂菩萨,左右各有一臂上举,手掌分别托起日月,托日月的菩萨身份不一,有观自在菩萨、如意轮菩萨、弥勒菩萨等,因此形象和背景也不相同,学者认为这类形象与汉传佛教的典型菩萨形象不同,有的与印度地方传说有关,可能源自古代印度诸国,有的则反映了中亚、于阗等地的佛像特点,但其源流仍不能确定^⑤。这反映了敦煌瑞像图种类的多样性和来源的复杂性。但大体上,菩萨手托日月也是放光明和照耀的意思。

这两种瑞像的内容、来源和意义虽然不同,但有一个共同特点,就是采用了同样一种符号化的图像来表示日月:日通常为圆中有一只乌鸦的形象,而月则被表现为白色圆形中有一棵(桂)树的形象。将日月都表现为圆形,而非多芒或月牙的形状,这一形式显然与汉代以来中原所使用的日月图像有关。而在圆中分别绘乌鸦和树,也源于中原地区关于三足乌和月中桂树的传说。

虽然这些瑞像的内容源自天竺或西域的传说、信仰甚至图像,但日月的形象却与中原文化有着明显的关联。可以说着两种瑞像的内容虽然源自西域或天竺,但在敦煌壁画中被表现时,却融入了

① 参见范恩实《高句丽祖先记忆解析》,《东北史地》2013年第5期,第31-36页。

② 参见梁志龙《高句丽隧神考》,《北方文物》2001年第4期,第84-90页。

③ 第72窟的指日月瑞像是右手日左手月。

④ 参见张小刚《敦煌佛教感通画研究》,兰州:甘肃教育出版社,2015年,第71页。

⑤ 参见张小刚《敦煌佛教感通画研究》,兰州:甘肃教育出版社,2015年,第33、162、163等页。

汉式的日月图像。敦煌瑞像图中使用汉式的日月图像,代表着汉代对于日月的认识和传说,在当地有一定程度的传播。但相似的同时,二者又有着明显的区别,敦煌瑞像中的日月图像并非对中原图像的直接模拟,而是经过了一番改写。



图7 敦煌 231 窟指日月瑞像

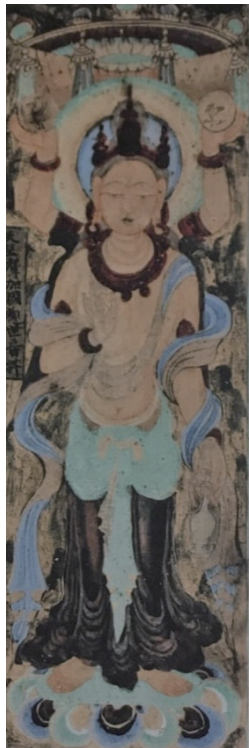


图8 敦煌 231 窟托日月菩萨瑞像

首先,最明显的区别是月亮中不是蟾蜍、玉兔,而是桂树。以乌鸦为标志的太阳和以蟾蜍为标志的月(太阴)图像,在东汉时期已经向西传播,西晋十六国时在河西地区的墓葬壁画中已广为流传。相关传说被其他文化吸纳,并产生了变体。如俄藏黑水城西夏文《佛说大威德智胜光佛诸星宿调伏消灾吉祥陀罗尼经》中,就使用金乌和玉兔代表日月,此外黑水城出土的星曜图像中,也有手捧中有玉兔的月轮的月曜形象^①。

以桂树为标志的月图像,是汉代确立的日月表现模式综合月中有桂树的传说演变而来。月中有桂树的传说,在中原地区出现的比蟾蜍和玉兔晚,一般认为不晚于唐代的时候,这一说法得以流传。月中有桂传说广为流传的时间,与这些瑞像图绘制的时间是相符的。此外月中玉桂的说法与佛教有所关联,白居易《忆江南》词中“山寺月中寻桂子”就用到了月宫桂子落在灵隐寺旁月桂峰传说^②。在汉代,跟三足乌对应的月精标志是蟾蜍,如《淮南子·精神训》:“日中有蹲乌,月中有蟾蜍。”作为佛教的瑞像图中月的标志,桂树显然比蟾蜍和兔子更为契合,也更容易为佛教徒理解和接受。但由于目前已知图像有限,尚不清楚以桂树为标志的月亮图像究竟是以某个传播到敦煌地区的图像为底本,还是当地画工根据传说进行的再创造,其产生和传播的路径还有待更多研究。

其次,除个别日轮以红色为底,很多图像原本是金色底色,也有不少采用跟月亮一样的浅色底色。在中原,红色日轮不仅是对太阳的视觉印象的表现,还与源自先秦时的颜色象征系统有关。在这一颜色系统中,颜色被赋予了特定的象征意义。这个系统自产生以来,便长时期地影响着人们对颜色的感受和使用。除了直接的视觉印象和心理影响外的身体性指向的意义外,在中原文化中更存

① 参见于光建《武威西夏墓出土太阳、太阴图像考论》,《宁夏社会科学》2017年第3期,第214-220页。

② 传说灵隐寺德明和尚在落桂峰捡到月宫落下的桂子种植。

在被“被规约的色彩”所产生的社会性指向的文化意义^①。

与以日月表现自然、时空和重生的中原图像不同,瑞像中的日月象征的是光明。关于佛指日月,佛经中记载:“(释迦摩尼)至迦夷罗国,左手把日、右手把月,藏于头中,天地冥暗,山飞石裂,海水逆流,山川空行。”^②图像所见,正是佛左手把日,右手把月的情景。从佛教经典中的这段记载看,日月是光明的象征,在日月光明之下,世间万物才能正常存在。佛手把日月,正是掌握宇宙的神通的显现。日月都是光明的来源,其所放光明也是一样的,因此同样用明亮的颜色或具有光亮感的金色表现也是合乎情理的。从周密的《葵辛杂识》等笔记可知,自宋代起,人们已经逐渐意识到佛教和“胡”文化中有不同的色彩系统^③。一幅画中的日轮用何种颜色填充,这不但与图像含义的变化有关,还反映了人对颜色的理解的文化差异。此外,从图像配置来看,这些瑞像出现的地方并不固定,其组合方式也是多样的。由此可知,瑞像图中的日月图像,消弭了中原墓葬图像中关于时间、空间和生命转换的暗示,而与佛教文化相结合,形成新的意义。

最后,在汉式日月模式之外,唐代敦煌壁画中还存在多套不同的日月图像,如第285窟壁画乘马车的日天和月天的图像,采用希腊化艺术的模式,以马车表现日月运行的图像。可见在敦煌存在多样的日月图像,显示出当地文化的丰富性,见证了古代丝绸之路上文化交流的活跃。而汉式日月图式在各种日月图像中占比最高,说明这一图式在当地是最具有通行性的图像,被古代的敦煌居民所接受认同,显示出在文化交流的背景下民族文化融合的大趋势。

四、新疆地区的伏羲女娲与日月

新疆维吾尔自治区博物馆收藏着近30幅绢质和麻质的《伏羲女娲图》。这些作品主要出土于6—8世纪的吐鲁番阿斯塔那墓葬群,此外,在吐鲁番喀拉和卓、交河故城也有少量发现^④。画面主体是伏羲女娲交尾图像,其图式源自汉代中原地区出现的伏羲女娲图像^⑤。文物考古专家们对吐鲁番墓葬出土的《伏羲女娲图》进行了研究,发现其具有两种不同的艺术风格。一种保持汉式伏羲女娲图像的特征,另一种则更具地方民族特点,人物形象的细节上贴近当地少数民族人物形象,女娲一改中原女性高梳发髻、曲眉凤目的特征,鼻梁高耸、细眉深眼,伏羲则头戴锐顶纱帽,深眼高鼻,上唇与下颌上布满了胡须。这两种艺术风格表现在人物形象、敷彩、用笔上都有区别,但主体与汉式伏羲女娲交尾图像保持一致。

图像上,不同形象的伏羲女娲大多以日月星相伴。例如阿斯塔那墓葬曾出土一幅绢本《伏羲女娲图》,长为220厘米,宽为116.5厘米,图中二人均微侧身,伏羲执矩,女娲执规,伏羲戴幘头,女娲高髻妆面,下半身均为蛇形,互相交绕。男女头部之间上方绘日形,日中有三足鸟,蛇尾之下绘月形,月中有玉兔、桂树、蟾蜍。

其中对日的表现有三种类型:一是接近汉式日图,以深色勾勒圆形日轮,其内画象征金乌的展翅立鸟,但与典型的汉式日图不同,新疆绢(麻)画中的日轮不填朱红,而以白色或纺织物本色为底;二是西域特色的日图,以圆形代表日轮,日轮或为圆盘,或为圆圈,或为圆心圆环相套,部分还伴有射线,周围环绕一圈连珠纹,这一图形在高昌和西州时期的器物、服饰的纹饰上都常见;三是汉式日图与西域式日图的组合,即中有金乌图像的日轮和连珠纹的组合。

而对于月的表现,则有两种类型:一是汉式圆月图像(图9),圆形月轮当中描绘一棵茂盛的桂

① 参见陈彦青《中国传统色彩系统的观念及其历史叙事》,《南京艺术学院学报(美术与设计版)》2013年第2期,第38—41页。

② 详见《大正藏》,第52册,第761页;第49册,第718—719页。

③ 参见陈彦青《中国传统色彩系统的观念及其历史叙事》,《南京艺术学院学报(美术与设计版)》2013年第2期,第38—41页。

④ 参见阿迪力·阿布力孜《伏羲女娲图》:见证中原与西域文化交流发展》,《中国民族报》2020年4月3日第005版。

⑤ 学术界对于伏羲女娲绢画多有讨论,可参考黄文弼:《吐鲁番考古记》,北京:中国科学院,1954年,第57页;冯华:《记新疆新发现的绢画伏羲女娲像》,《文物》1962年第7、8期;倪润安:《魏氏高昌国至唐西州时期墓葬初论》,《西域文史》(第2辑),北京:科学出版社,2007年,第64—73页;〔德〕葛玛丽著,朱悦梅译:《古代吐鲁番葬俗》,《敦煌学辑刊》1997年第1期;孟凡人:《吐鲁番出土的伏羲女娲图》,《新疆考古与史地论集》,北京:科学出版社,2000,第28页;刘文琐:《伏羲女娲图考》,《艺术史研究》(第8辑),广州:中山大学出版社,2006年,第117—161页;等等。

树,桂树左右两侧分别描绘捣药玉兔和蟾蜍,是融合了众多关于月亮的神话传说要素的图像;另外一种则是西域式的月图,标志是周围一圈连珠纹,连珠纹环中有满月和弦月两种,无论是月轮还是月牙,都或是素底,或是以线条几何装饰^①。

伏羲女娲图像沿着丝绸之路向西传播,在不同时代和地区呈现出不同的特征,河西、新疆等地在魏晋、隋唐时期也都有伏羲女娲图像出现,其伏羲女娲形象基本由汉代伏羲、女娲的形象演变而来,加上了其地域化的特征,整体上呈现对伏羲女娲信仰的认同^②。在新疆地区的图像中,加入了日月星的图像,当中为伏羲女娲交尾,上顶日,下据月,反应当地社会文化在吸纳中原文化因子时,将阴阳神仙信仰与日月星宿代表的天象方位观念进行了融合。但是在阴阳乾坤的大框架下,具体表现有多种改变(图10)。伏羲女娲的形象和日月的表现,都有不同的类型,但是不同类型的日月与伏羲女娲图像组合,并没有固定的对应关系,可知画面局部细节的选用可在当地的图像经验中自由挑选。与之相应的,是星相的表现:与伏羲女娲相组合的日月星中,或是以北斗为标志,配有多个星宿的表现,或是没有北斗星宿标志的满天星。说明这些图像的绘制,以中原天象为基本观念框架,但在具体进行艺术表现时,有些次要元素被忽略和装饰化了。

除了图像样式,在太阳图像中,整体上勾勒深色线条勾勒日轮轮廓,填充白色或金黄等明亮浅色,并加红色线条和色块,相应地,月中装饰线条也常用红色,与日轮中的射线或圆点用色相一致反映出对于日月这两种天体光亮的视知觉中,融合了朱红和浅亮两种色彩感受。一方面保留了汉式传统对太阳与赤红色彩的关联,另一方面在黄色、白色的使用上,带有西域特色,区别于隋唐中原尊黄的色彩观^③。新疆地区长久以来就是多元文化荟萃交融之地,在色彩应用上,显示出视觉文化领域多元融合的特征。汉式日月图像在吐鲁番地区的传播和发展,反映出民族文化的包容和活力。

五、传播与融合

中原地区对日月的图像化表现,经过周秦时代的发展,在西汉时形成了符号化形式^④,从而形成具有中华民族文化特色的视觉形象。汉式日月表现模式为象征天体的圆形和中心标志性符号的组合。这一模式的诞生过程反映了特定艺术系统中自然和习俗在认知中的统一。对中国的艺术家来



图9 阿斯塔纳绢画中的汉式月图



图10 1967年吐鲁番阿斯塔纳 M76 出土绢画
伏羲女娲交尾与西域式日月组合

① 参见王晓玲《吐鲁番阿斯塔纳古墓人首蛇身交尾图像研究》,博士学位论文,陕西师范大学,2017年,第79-87页。

② 参见李丹阳《伏羲女娲形象流变考》,《故宫博物院院刊》2011年第2期,第140-155页。

③ 参见肖世梦《中国色彩史十讲》,北京:中华书局,2020,第133-139页。

④ 符号化的图像,可以视为一种理智的形式,除了纯粹的认识功能,还必须努力去理解其中的思维和艺术直观。详恩斯特·卡西尔《语言与神话》中的论述。

说,模仿并不具有至高无上的价值,与其制作貌似自然造物的作品,不如尝试按照自然法则来进行创作^①。而日月的表现就是人们在理解自然物规律的过程中产生的一种创造。而在历史中,这一规律的视觉化表达成为社会整型中的模件,形成易于复制和传播的形式,成为培育社会同质性和文化一致性的视觉产品^②。

日月只是完整图画中的一小部分,这些图像可以从原本的画稿(粉本)中被分离出来,成为一个片段被传播并运用于新的图像。我们在这些图像上看到的不是具有连贯性程序的图像整体的转移,而是片段重新拼接,形成的新的集合体。但无论新的图像集合体的整体意义是什么,这一碎片作为日月符号的基本意义不会改变。虽然经过传播、接受和改造,但这一片段仍具有相对的稳定性。

这种相对稳定的日月表现模式,并不是对自然事物表征的直接描绘,而是包含视觉经验之外的想象和信仰及由此而生的公式化的表现模式。这种公式反映出传说和图像的动态的关联。特别是对月亮的表现,因为传说的多样,象征月轮的圆形中所绘的标志也多有变化。无论是画师还是观者,不仅要接纳一个与传说相关的标志,还能懂得这一标志表达意义的公式,并根据自身表达的意愿进行调整。

按照这一模式表现的日月图像被运用到新的图画中时,不是一个图像元素的简单借用,而是包含这个图像对元素的表现模式及标志性符号的理解。如果当地人并不理解金乌、蟾蜍(玉兔、月桂)和圆形进行组合的含义,就无法认识到这一图像代表的是太阳和月亮,进而也会妨碍对图画整体含义的认识。唯有接受了这一作为形式有机体的公式的人,才有可能运用这个公式创作出诸多变体。汉式日月图像所代表的这类图像,看似脱离其原生的艺术系统,独立流传,但其被接受和使用,离不开对其意义表现的公式和产生这个公式的背景知识的接受,因此其传播范围实际受到缠绕于图像中的文化因子的限制。故而,其传播和接受不仅反映了图像形式层面的交流,更见证了深层次的文化融合。

周、秦两代文化向东西的传播,渐渐造成了文化及社会上“汉化”的区域^③,因此汉式日月图像在广阔的中华文化区域内普遍被接受和运用。意义表达模式和图像形式之间的关联,使得图像的传播受到相关经验、知识等文化因子传播范围所限定的无形边界的影响,从而使图像片段的传播不仅发生在形式层面,还彰显特定民族文化的融合。

(责任编辑 卢 虎)

① 参见雷德侯《万物:中国艺术中的模件化和规模化生产》,张总等译,北京:生活、读书、新知三联书店,2005,第11页。图像记号中普遍意义的表达,不是视觉对象的单纯再现,而是思维内容的客观化“呈现”,使变化经验中相对恒常的概念找到表达的载体。详巴克莱的视觉理论。

② 参见雷德侯《万物:中国艺术中的模件化和规模化生产》,张总等译,北京:生活、读书、新知三联书店,2005,第7页。

③ 参见拉铁摩尔《中国的亚洲内陆边疆》,唐晓峰译,南京:江苏人民出版社,2005,第204页。