

南朝墓壁画上的羽人和神仙形象

□ 杨瑾 马晋川

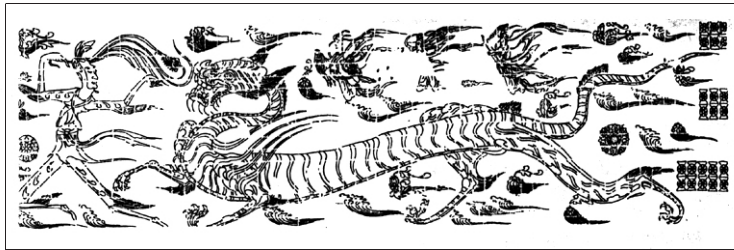
羽人，顾名思义身长羽毛或披羽毛外衣能飞翔的人，最早出现在《山海经》，称羽民。王充称“身生羽翼，变化飞行，失人之体，更受（爱）异形。”^[1]张华说“体生毛，臂变为翼，行于云。”^[2]道教将道士称羽士，将成仙称羽化登升。秦汉时期成仙风气盛行，人们渴望跨越死亡，永住神仙爱居的乐土，羽人因身有羽翼能飞，与不死同义，因此汉代墓室壁画上出现了大量表现升仙的场景，尤其是羽人引导的乘龙飞升图，如洛阳西汉后期卜千秋墓、西安交通大学附小西汉晚期墓、乐游原西汉晚期壁画墓等^[3]。此外，洛阳博物馆和开封市博物馆都收藏有升仙画像石棺等。这一时期羽人与道教关系密切，但到了魏晋南北朝时期，随着佛教传入，佛教对道教的依附与借鉴，羽人含义和造型逐渐变化，先变成能升空的神仙，后来演变为飞天、飞仙和天人等佛教形象。佛教对道教羽人进行改造和取代，逐渐完成了由道教——佛道混合——佛教成为主流信仰的过程，而南朝墓葬壁画中的羽人和神仙代表了这个转变过程的中间阶段，具有承前启后的重要意义。

一、羽人

南朝壁画墓主要分布在江苏、湖北、河南、浙江、福建、云南和四川等地，包含羽人和神仙画像的约20座，主要有丹阳建山金家村墓、胡桥吴家村墓及鹤仙坳墓，常州戚家村墓、田舍村墓，南京西善桥宫山墓，

河南邓县学庄墓，湖北襄阳贾家村墓，福建闽侯南屿南齐墓等。考古资料对羽人的称呼大致相同，如持节羽人、捧博山炉羽人、捧丹鼎羽人、戏虎羽人和戏龙羽人等，但对神仙叫法不一，称仙人、天人、神人、飞天和飞仙等。由于天人、神人、仙人与神仙在“古代神话和宗教中指修炼得道长生不死的人，或指能达到至高神界的人物。”^[4]故本文这几个名称通用。

从外形上看，南朝壁画中的羽人（图一、图二）与



图一 江苏丹阳县胡桥秀安岭砖雕画上的羽人



图二 5世纪晚期江苏丹阳建山墓砖雕画上的羽人



图三 山东沂南 2 世纪晚期至 3 世纪早期墓石雕羽人(《沂南古画像石墓发掘简报》)

汉代壁画上的羽人(图三、图四)有着前后承袭关系,但两者又有很大不同,也与汉代漆器、铜镜、陶罐、墓室和棺槨墙壁上彩绘或刻画的仙人形象大不相同。反映了汉代灭亡后,人们的社会理想和宗教信仰发生了巨大变化。汉代“仙”的外形各不相同,有动物形、有人形,两腿腾越,脸部有羊的特征。有些身材纤细,但大多数显得粗壮结实或矮胖,呈水平状,呆板僵硬,手臂和腿向外伸开,身体为 90° 扭转。而南齐墓羽人潇洒自如、超凡脱俗,无翅膀就能漂浮在空中,与吴 - 西晋时期铜镜上的小飞人一样,被看作是早期佛教人物形象^[9]。羽人外形变化原因有: 1. 从汉代到南北朝几个世纪中,信仰在不断变化。2. 信仰、艺术风格的地区差异。3. 随着时代的发展,某些定型的特征似乎又有些不确定性。胡桥、建山墓中羽人对虎壁画在墓室中占主要地位,应是代表了墓主人的思想意识,与指示方位的青龙、白虎一起出现,反映了长期以来已被人们普遍接受的宇宙观、成仙风尚与来世观念以及它们之间的关系。

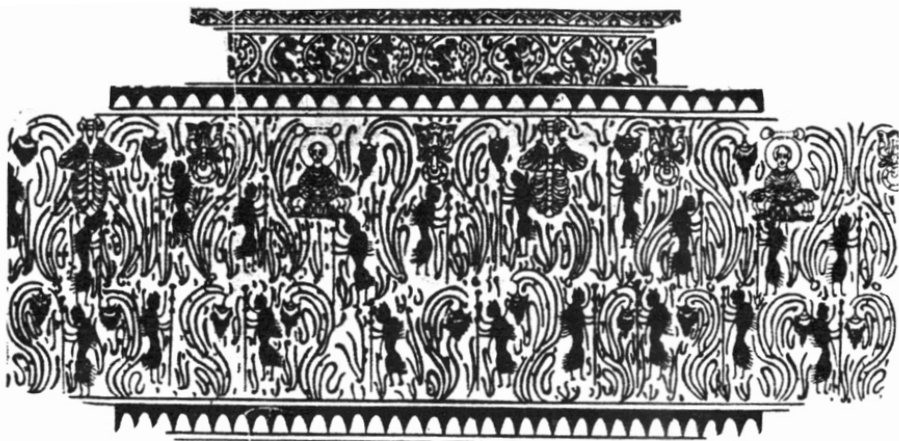
3、4 世纪早期的矮胖羽人,在造型上比汉代羽人有很大进步。1983 年江苏南京雨花台区长岗村吴末 - 晋初墓葬出土的青瓷釉下彩盘口壶腹部有两排共 21 个持节羽人(图五),身体瘦长、长满羽毛、头长双角(发髻)、细腰,双手持节,站在仙草和云气中,毕恭毕敬,虔诚无比,似乎在恭候着什么,与河

南洛阳西汉卜千秋墓壁画中那个相貌怪异,身披羽衣的方士手里的节相似,应为三牦节(一种信符,除天子赏赐大臣外,方士或神仙的使节也可以持节)^[7](图五)。徐州盱宁九女墩、浙江海宁东汉画像石墓和湖北襄阳贾家村墓也有类似的持节仙人^[7]。头上长角的羽人则见于成都凤凰山出土的汉代画像石上“仙人对弈图”。羽人周围的仙草可看作葛洪所称的“黄龙芝”。草丛中盛开的花朵可能是一种长生不老植物。从它毛茸茸的外形判断,可能是神仙喜爱的住株草。孙倬云认为它是汉代身披羽毛大氅的魔术师或半人半仙方士的符——一种证物,用来鉴别他们作为天堂使者身份,被派往人间迎接死者,因为“道教特别强调成仙必须感通仙官下降接引。”^[8]

在南齐墓壁画上,节已经消失,取而代之的是草枝(杖)。仙人既没有侍奉在西王母身旁,也没有跳跃着恳请效忠。他们看起来比前辈更威风,高高地站立着,带着这样的自信即他们不需要朝目的地眺望,只管一边大步疾走,一边挥舞着手中的草枝(一种食材或长生不老的象征符号),威风凛凛地号令着虎和龙。很显然,这些仙人在外形和构成上继承了早期模型的很多元素,但风格与造型仍有很多变化,如江苏遂宁县东汉画像石墓身体瘦长、头长角的仙人,召唤着一只巨鸟,与丹阳仙人外形相似,但表现的动感不如丹阳仙人强烈^[10]。成都万佛寺 5 世纪晚期或 6 世纪石碑背部的浮雕飞天也与南齐墓仙人相似。^[10]



图四 西安理工大学西汉墓壁画羽人(《西安理工大学西汉壁画墓发掘简报》,《文物》2006 年第五期)



图五 六朝早期青瓷壶腹部持节羽人
(易家胜《南京出土的六朝早期青瓷釉下彩盘口壶》,《文物》1988年第6期)

二、神 仙

墓葬中和羽人一起出现的还有各类神仙。战国甚至更早期墓葬中就有升仙场景,东汉以后随着神仙思想和早期道教的传播更为流行。尽管《山海经》、《楚辞》、《庄子》、《论衡》、《淮南子》、《列仙传》等给人们提供了很多神仙的信息,如他们将去向何处、骑的是何物或在做什么,但很少见到有关其体貌的描述。《列仙传》说神仙住在山间、河里,他们腾云驾雾。《庄子》说仙人皮肤如冰雪,“乘云气,御飞龙,以游乎四海之外。”^[11]《淮南子》中的神仙人脸龙身,无脚,皮肤呈鱼鳞状。^[12]《抱朴子》则说仙身上有黑色绒毛,有羽毛翅膀,时而是人,时而成神,跃进山峦,在天空中飞翔^[13]。但图象资料很少,目前所知的只有顾恺之(约345-406年)笔下的仙女和神仙和萧宝俊玉寿殿寝宫帷幕上及墙上的飞仙和神仙画,这些为世俗目的制作的仙人像和同时代墓葬中的仙人很相似^[14]。

南齐贵族墓的新型仙人、天人和神仙与以前形象和功大不一样。虽然也与道教各宗派关系密切,但并非代表某个神秘教派,而是对传统进行改造后的墓葬形象,与印度或中亚佛教逐渐中国化过程没有太大区别,如刘宋时期佛教造像中的佛与飞天。南朝壁画墓主人可能是追求长生不老的道教信徒,也是虔诚的佛教徒,还可能是道教茅山派或灵宝派的追随者,对两派教义都感兴趣,都在寻求打开未来真理之门的钥匙。在道教流行的丹阳、株洲,贵族信徒很多,刘宋、南齐统治者包括在内。陶弘景(456-536年)的《上清经》在这一带特别流行。陶氏从南齐朝廷退隐,冶炼丹药,祈求长生不老。陶氏对

旧经文进行了改革,让仙人下凡访问世俗弟子(信众),新型仙人相貌优雅,光鲜生动,住在天宫里,而不像先前的仙人住在树洞里、葫芦里或山洞里。他们悠闲自如地悬浮在空中,手挽手漫游,聚集在罗纱盖下,漫撒香雾,登上紫殿,和着玉笛声引吭高歌。

我们找不到对新仙人外貌的具体描述,但可以在脑海里勾勒出大概:与一般信徒不同,他们是贵族,如赤松子。服侍仙人身边金童玉女外貌和动作也无描述,但《上清经》提到了对衷心者的回报,用了很多双关语及华丽词汇使古老神秘的宗教实践变得高贵。3世纪的曹氏家族、嵇康、阮籍等人的文学成就为南朝贤达贵胄所艳羡、所追求,如北齐墓和丹阳墓的“竹林七贤”是中国绘画艺术中最早的文人形象,但不能指代神仙,虽然两者有些相似:身材细长,漂浮空中,静止的身体与跌宕起伏的衣带无不传递出轻盈、自尊沉着、遥远与飘渺,似乎已隐退到另一种生存状态。尽管“竹林七贤”狂放不羁,嬉笑嘲讽,酗酒或禁欲,但他们仍然自制,有涵养,是南齐宫廷贵族的楷模。随着贵族阶层理想榜样在现实世界逐渐成型,天界也渐渐次序分明,和凡间一样等级森严,现世贵族便有了来自宗教的保证即在来世将会得到对应位置。墓葬壁画上的轻盈婀娜的神仙和飞天向人们展示了天界的复杂性和等级制度。他们不再是肉体之身,而是悠闲的太清宫居民,沉着、镇定、自制,没有物欲,无需翅膀即可升空。壁画砖上像浮云般飘逸雅致的神仙(图六),是理想的贵族体貌,与新宗教信仰、社会标准和审美趋向相一致,被镀上一层日趋优雅的外壳。不再是过去那种装模作样,过分夸张的天外来客。

早期神仙的跳跃是持续腾空的动作,他们在空中飞翔,或在山间奔跑。总之,都在运动中。唯一的目的是升天,至于外形是高是矮,是胖是瘦,毛茸茸的或晶莹剔透的,都可以接受,因为这些与成仙的能力关系不大。《论衡》和《抱朴子》都认为神仙相貌不定,葛洪沿用传统看法即仙皆方瞳孔,耳朵长到头顶上,皮肤上有鳞片等。这些身体记号与人们追求的成仙本领无关。3世纪的文学作品为后来宗教观念和幻象提供了早期神仙模型。曹植描述洛神宓妃时已隐喻到成仙。《列仙传》中赤松子只能登天、下凡,洛神却能像天鹅般飞翔,像龙一样腾越,像被风吹起的雪花一样不停地飞舞,这种隐喻在汉代文学作品中出现过,如桓谭笔下的神仙像凤凰一样飞舞,但曹植对宓妃外形描述得具体详细,如洁白的牙齿闪闪发光,弯弯的柳叶眉,细腰长颈等。5世纪末,新的社会理想和宗教信仰已经确立,旧传统的不确定性使老式仙人不再流行,新型仙人取而代之。早期神仙的不确定性可以让艺术家自由发挥,但5世纪末神仙外貌定型,艺术家受到了限制。不管画师自己信仰如何,他在心理和审美观念上被加强了贵族捐资人的新宗教信仰和艺术品位。汉代那些虚幻形象作为传统能幸存下来的原因在于画匠们的重新塑造,适应捐资人对神仙品位的变化的不断增加的新追求。

早期神仙和南齐神仙之间应该有过渡阶段,互相交叉,相互影响又互相支撑。南齐神仙外形确定,培育出新的社会教养,这样也限制了艺术家的幻想和更新偶像的出现,尤其是捐资人委托作画时。在墓门关闭之前,对那些看到墓室壁画,尤其是神仙和天人的人而言,这些图象是他们所熟知的。降龙伏虎的仙人反映了长期以来人们普遍接受的想法,他们的外形容易被接受。

三、结语

东汉后期,人们幻想超脱生死两界,便对佛教“涅槃”产生了浓厚兴趣,道教“白日升天”、“即身成仙”的说教渐渐失去市场,道教不得不改革,借鉴了佛教内容,“即身成仙”变成“灵魂升天,来世成仙”。王仲殊认为“中国早期佛教是与方士们祠祀神仙之类混合在一起的,佛教的推行往往依附于神仙道术。”^[15]

表现在佛教人物两侧,经常侍候东王公和西王母的羽人代替了左右胁侍,这是佛道混杂的现象,



图六 天人(《六朝艺术》图一)

即按照神仙图像的旧方式表现新佛教图像。

与汉魏造型相比,南齐神仙具有更多人的特征,身材欣长优美。他们在云中曼舞,以镇定、高贵的仪态,降龙伏虎。仙人上方飞翔着天人,柔美的脸呈椭圆形,似为女性。方腮,高鼻者为男性,他们博衣宽带,无羽毛翼,仍然显得很轻,漂浮在空中。背稍曲,膝盖优雅地弯曲着,悠闲自如地漂浮在空中,裙带在风中飞舞,仪态端庄大方。丹阳仙人形象的变化缘于佛教信仰及其法器的传入。他们外貌上既不像北魏以前铜镜上的小飞人,也不同于北魏以后佛教飞天形象,他们的前身可能是敦煌272、257洞窟壁画上那些不符合解剖学比例的人像或云冈石窟5世纪晚期面部丰润圆满的飞天,而6、7洞窟的飞天姿势别扭,制作粗糙,没有美感,显然不是丹阳县那些恬静克己、彬彬有礼、举止高贵仙人的模本^[16]。

与南齐墓新仙人形象相似、时代相近的佛教造像在南方亦有发现,如巴黎吉美博物馆收藏的一件公元478年的鎏金铜佛像,属刘宋王朝统治时期。坐佛头顶大背光,背光边缘有5位镂空飞天,她们两两以盛开的莲花为间隔,身穿长袍,长裙飘逸,似乎有阵阵看不见的清风支撑她们漂浮空中^[17]。陕西出土的公元471年的石佛像背面浮雕上也有时代相近的小飞仙。其中2人穿裤子,一人身披印度式长袍,一人穿中式长袍和印度式裤子,身体向一侧弯曲,形成一个令人难以置信的直角,着齐脚长袍,对抗着地球引力,虽不如南方飞天向上翻滚的袍服,但飞舞的披肩也使观众感到风正从四面八方一齐吹来^[18]。

上述丹阳神仙和飞仙没有身体翻滚、衣带飘拂、花结等典型佛教元素,但仍然传递出急速运动的感觉。因此,不管佛教信仰对中国人死亡与来世观念

影响有多大,南齐墓飞仙形象既源于南方吴 - 西晋早期形式,也属于北方 5 世纪佛教艺术的产物。造型最相近的刘宋佛教造像出自南方作坊,受佛教艺术直接影响较小,受社会捐助集团价值观念影响较大。这一点也表现在南方其它宗教的墓葬艺术中。中式长袍,欣长身材,肘部紧靠身体,盘旋漂浮的衣裳,这些新型天人成功地被提升到一个新的权威地位:具有升高的定力,漂浮在更高的王国里。由平衡、高贵得体与和谐所产生的新定力所控制,这是早期传统人像所不具备的特征。这些天人长期以来被看作是本土道教信仰具有的象征符号。

南朝砖雕画的羽人和神仙反映了道教、佛教和地方文化的冲突与融合。凌空飞翔的南方贵族受敦煌飞天影响明显,如 249 号洞窟南、北墙(西魏,535-557 年)壁画上一位身穿中式袍服,优雅自如、曲身翱翔的道教天人正给佛教讲法者表示效忠^[19]。这些传统人像可以被解释为佛教对中国征服的图象表现,也是南方地方文化和土著贵族集团对佛教进行反征服的标本。宿白认为是南方对佛教改造基础上反过来对北方产生影响,“洛阳北魏晚期葬具的画像还明显反映出一些来自南方的影响,如升仙画像中的仙人驾御龙虎的题材应与南方一带南朝墓葬中的仙人引导龙虎的题材有一定关系。”^[20]北方很多地方都发现了这类题材,如甘肃敦煌佛爷庙湾、酒泉丁家闸 5 号墓的羽人与升仙图、陕北汉代画像石、神木大保当 20 号墓仙人、河北磁县北齐墓、山西太原北齐墓的羽人、山东临朐北齐墓神人以及陕西西安安伽墓的飞天等都与南朝壁画上神仙有或多或少联系,表明南方与北方墓葬艺术的相互影响。

《文物》1988 年 6 期。

[7]夏忠润、济宁市文化馆《山东济宁市发现一组汉画像石》,《文物》1983 年 5 期。

[8]孙作云《洛阳西汉卜千秋墓壁画考释》,《文物》1977 年 6 期。任继愈《中国道教史》,上海人民出版社,1990 年。

[9]《江苏徐州汉画像石》,北京文物出版社,1959 年。图 19。

[10]刘致远、刘亭彬《成都万佛寺石刻艺术》,图 31。

[11] 战国)庄周著,王勇选编《庄子》,内蒙古人民出版社,2006 年版。

[12] 西汉)刘安等原著,许匡一译注《淮南子》,台北台湾古籍出版社。

[13]王明《抱朴子内篇校释》,北京中华书局,1985 年版。

[14]张彦远著、俞剑华注释《历代名画记》,上海人民出版社,1964 年版。李延寿《南史》,中华书局 1975 年版,卷 5。

[15]王仲殊《论吴晋时期的佛教经》,《考古》1985 年 7 期。王仲殊《关于日本的三角缘佛兽镜》,《考古》1982 年 6 期。

[16][18]敦煌研究院编《中国石窟:敦煌莫高窟》,文物出版社,1982 年版。

[17]Audrey Spiro:“Shaping The Wind: Taste and Tradition in Fifth-Century South China”,Art Orientalis,1991。

[19]《中国美术全集·雕塑篇》,上海人民出版社,1988 年版。

[20]宿白《北朝造型艺术中人物形象的变化》,《中国石窟寺研究》,文物出版社,1996 年版。

(杨瑾,陕西历史博物馆副研究馆员;马晋川,陕西历史博物馆助理馆员)

[1] 汉)王充《论衡》,北京蓝天出版社,1998 年。

[2] 西晋)张华《博物志》,伊犁人民出版社,1999 年。

[3] 郑岩《魏晋南北朝壁画墓研究》,文物出版社,2002 年 2 月,64 页。

[4] 王同忆主编《高级汉语词典》,1996 年 3 月,1408 页。

[5]王仲殊《论吴晋时期的佛教经》,《考古》1985 年 7 期。

[6]易家胜《南京出土的六朝早期青瓷釉下彩盘口壶》,