

汉画像与汉文化研究导论

[作者] 朱存明

[单位] 徐州师范大学文学院

[内容提要] 此论文是汉画像与汉文化研究的导论部分，论文对汉画像概念的历史形成、内涵意义进行了研究，探讨了汉画像与中国文化的关系，总结了汉画像研究的历史范式及其成就与局限，规定了研究的方法，以确定进行汉画像探讨的学术平台。

[关键词] 汉画像，中国文化，研究方法

汉民族不仅有一部文字记载的历史，而且还有一个图像呈现的世界。汉画像以其丰富的象征形式，表现了汉民族审美的意识形态，其中包含着汉民族文化的原型结构，更接近民族精神的核心。在视觉文化日益成为当前的重要话题的今天，我们对中国古代汉画像进行探讨，以便从一个新的角度重新审视汉民族的审美文化就是很有意义的。本文对汉画像的概念、汉画像与中国文化、汉画像研究的历史和方法进行了简要的论述。

1、汉画像析义

汉画像亦称“汉画”，包括汉画像石、画像砖、壁画、帛画、漆画、玉器装饰、铜镜纹饰等的图像资料。[1]这是一个图像学的概念，与传统金石学、考古学中的画像石、画像砖的概念，有一定的联系，但也有一定的区别。画像石、画像砖和帛画等是根据不同的物质材料进行的划分，其制作方法也有所区别。画像石是在棺椁、墓壁和祠堂的表面上的镌刻，而画像砖则是印模、压模及窑烧的结果，帛画则是在绢帛上的绘画。汉画像是对不同物质材料和形式表面图像的概括。它的侧重点在视觉图像的表现方式和接受方式上，因为只有这种方式才具有决定图像本原的意义。实际上把画像石、画像砖说成是汉画像是确切不确切的，因为有些汉画像石是浮雕或半浮雕的，与其说是“画像”，不如说是“雕刻”，但传统上汉画像石、砖的流行和鉴赏主要靠拓片，故根据约定俗成，称其为“画像”。由于汉帛画、漆画等不好保存，故经千余年的时间，保存下来的极少，而画像石、画像砖保存、流传下来的却很多，所以汉画像不能不以汉画像石和汉画像砖的图像为主。本研究就是在这一广义和狭义的关系中来使用汉画像这一概念的。

据考，“画像”一词，可以追溯到汉代，但当时不仅指一种美术意义上的画像，而且主要是指一种象征意义的刑法。《汉书·武帝纪》诏贤良曰：“朕闻，昔在唐虞，画像而民不犯。”师古注引《白虎通》：

画像者，其衣服象五刑也。犯墨者蒙巾，犯劓者以赭著其衣，犯髡者以墨蒙其髡处，象而画之，犯宫者扉，犯大辟者布衣无领。[2]

此注说明，画像是一种刑罚，可称之为“象刑”。所谓“象刑”，即“画衣冠”，原是形容舜帝时的贤明政治，虽有五刑（墨、劓、髡、宫、大辟），但不使用，而是以图画衣冠或异常的服饰来象征刑罚。《尧典》：“象以典刑”，《皋陶谟》：“皋陶方祗厥叙，方施象刑惟明。”伏生《尚书大传》云：“唐虞之象刑，上刑赭衣不纯，中刑杂屨，下刑墨幪，以居里而民耻之而反于礼。”汉时，“象刑”成为贤明政治国家大治的一种追求。因此，画像含有一种“权力意志”，是一个社会和权力机构对所视为不合法行为的一种惩罚。以图画衣冠的符号形式表现。

在汉代“画像”一词，也有我们理解的绘画的意义，一般在“图画其形象”上来使用。例如：

初充国以功德与霍光等，列画未央宫。——《汉书·赵充国传》

汉宣帝甘露三年（公元前 51 年）“单于始入朝，上思股肱之美，乃图画其于麒麟阁，注其形貌，署其官爵姓名。”——《汉书·苏轼传》

邕遂死狱中……时年六十一。绅诸儒莫不流涕……兖州、陈留闻皆画像而颂焉。[3]——《后汉书·蔡邕传》

永平中，显宗追思前世功臣，乃图画二十八将于南云台。——《后汉书·二十八将传记》

穆临当就道，冀州从事欲为画像置听事上，穆留板书曰：勿画吾形，以为重负。忠义之未显，何形象之足纪也！——《后汉书·朱穆传》注引《谢承书》

州中论功夫上，会竦创卒，张乔甚痛惜之，乃刻石勤铭，图画其像。——《后汉书·南蛮西南夷·邛都夷》

（歧）先自为寿藏，图季孔、子产、晏婴、叔向四像居宾位，又自画其像居主位，皆为赞颂。——《后汉书·赵歧传》

从这些历史记载中可知，画像有“画形”之意，即图画其形象的简称。据《武梁碑文》则曰：“良匠卫改，雕文刻画”。可见在石头上刻画像，称为“雕刻”。从汉代到宋一般不用“画像”指称墓石壁画或石刻，而用“镌刻”、“制作”、“图其像”等词称之。[4]

据考有现代意义上的“画像”的概念，来源于宋代兴起的金石学。赵明诚《金石录》、洪适《隶释》、《隶续》等书中，都使用画像一词。就其本意看，“画像”本义指拓片上的图像，即平面上的画，并不指原石砖上的雕刻。因为金石学家对汉画像石、砖的研究往往依靠拓片，附属于文字的研究，图像的研究，并不占主导地位。顾森指出：“所谓‘画像’，就其本意来说是指拓片上的图像，即平面上的画，并不是指原砖原石。中国对汉代这些原砖原石的研究，几百年来基本上是根据拓片来展开的，而且，用拓片作图像学式的研究主要是近一百年来事。[5]

汉画像概念的使用，在现代的研究中仍不能统一，它反映了汉画像研究的地方性特征。因为作为建筑材料砖石的使用，与一定的地理条件相关。如山东、苏北地区多山及丘陵，石材优秀，故多汉画像石流传。陕北、四川成都、河南、郑州的一些地方，石材不易得，故多流行烧制的画像砖。对这些不同材料制作的汉画像的研究，便有了不同的名称。帛画指绘在绢帛上的图画。因绢帛易腐，所以流传下来的极少。随着考古学的发展，到目前从楚汉墓葬中发掘出的帛画仅有二十余幅。和一万余块画像石比，不成比例。但自从 1972 年长沙马王堆 1 号汉墓的“非衣”汉代帛画被发现以后，曾掀起一股研究的热潮，帛画图像也广为人知。但帛画研究还停滞在文字与内容考订上，尚未能放在整个汉代图像学研究的基础上进行全面的审美文化学的探讨。

我们不在从画像所依托的材料上来对汉画像的图像进行分类，因为依托的物质材料，不能决定视觉图像的本质，即不是图像的形成的根源，也不是图像接受的根源。我们是从视觉文化的角度，从人的视觉图像呈现的模式和形式上来规定汉画像。狭义上讲“汉”是一个时代的标志，指汉朝。同时广义上讲又有汉民族、汉文化的内涵，因为一个“汉”字便包涵有历史的文化因素，“汉”只是个符号，其所指和能指的范围则是巨大的。画像，即是“图像”的。因为图像本身仍然是一个值得研究，尚待开发的研究视域，因此，也显示了“汉画像”概念的巨大的张力。画像，包含有“形象”、“图像”、“图画”、“图形”等意义在内。我们可以把这个概念与英文表示类似概念的词相比较。表示图像的英文词有 picture, image, figure 以及 icon, 另外由这些词还衍化成一些同源词。一般说来，picture 与 image 常互混用，但是严格说来这两者还是有所区别的。Picture 通常指一个具体构筑出来的物体，而 image 则更多地暗示呈现给观看者的虚拟的现象上的存在；前者是主动的表征行为（作为动词的 picture 有描述或刻写 depict 之意），而后者则甚至是有些被动或自动的行为（从词源上看，image 与想象 imagine 同源）；前者可能指一种具体的视觉表征（如“图形的”，像 the “pictorial” image），后者可以指整个视像性（iconicity）领域。美国芝加哥大学教授

W·J·T 米歇尔在其早期著作《谱像学》(Iconology) 第一章: 何为像? (what is an Image?) 中详细讨论了两者的区别。在中文翻译中, picture 一般翻译为“图像”, image 译为“形象”, figure 译为“喻形”, icon 译为“图示”或“谱象”。[6] “iconology”译为“图像学”, 这个词还有肖像学、塑像学、圣像学的意义, 在艺术上这个词指“象征手法”。英文中还有个同类词“iconography”, 此词义为说明某一主题的图像材料, 某一主题的图像记录, 同时有图示法、图像说明、象征手法的意义。有时又指画像(或塑像)研究、肖像研究。这两个词目前中译法没有统一。按其意义, 前者可译为图像学, 后者可译为图像志。

从这个意义上使用汉画像的概念, 就不仅包含有“各种汉画像的图像的内涵, 而且有这样图像怎样呈现、怎样被制造出来, 怎样被观看的意义, 进而把汉画像的研究推向深入, 由纯粹的金石学的、考古学的研究, 推向文化学的、美学的研究。其中视觉文化的图像学研究又是其中的核心。

2、汉文化与汉画像

汉文化在中国文化中有重要的地位, 从某种意义上可说汉文化就是中国文化。中国的主体民族是汉族, 它是由古代华夏族和其他民族长期逐渐混血形成的, 其人口占全国人口的百分之九十四以上。汉族的语言称为“汉语”, 记录汉语的文字为“汉字”, 汉儒把考据训诂的“朴学”称为“汉学”。直到今天, 外国人仍称中国学问为“汉学”, 把研究中国学问的人称为汉学家。汉文化的奠基在于“汉朝”(公元前 206 年—220 年)。美国的汉学家郝大维(David L·Hall)、安乐哲(Roger T·Ames)认为: 中国的形成其民族性的“神话”是这样一种叙述: 它显示了汉朝的统一的这一构造。他们说:

“汉”这个字涵义丰富, 其中大部分源于华中的一条河流(汉水), 它在汉口进入长江。在诸如《诗经》、《左传》这类经典中, “汉”字指“天汉”和“银汉”, 即贯穿黑夜天幕的无数星球, 放射出汇聚的灿烂光辉, 我们西方人称之为“银河”(Milky Way)。“汉”字进一步成为“汉中”的简称, 在秦帝国之前它是楚国的一块领土, 此名称来自汉水。在公元前三世纪晚期, 刘邦作为汉王在这个地区兴起, 在他战胜项羽成为汉朝开国皇帝之后, 他借用其发祥地之名命名他建立的朝代, 这个朝代延缓了四百多年。就是在汉朝期间, 中国在社会、政治和文化上的同一性巩固下来了。这个文化母体是中国人所依靠的根源, 他们称自己为“汉人”。恰如美国成为“自由的土地和勇士之乡”, “汉”也获得了品格的意义, 因而“男子汉”就是一个无畏的人。[7]

西方社会发展带来的一些社会问题日益严重, 一些学者便从中国文化中寻找一条拯救之道。同时, 一些汉学家对中国文化的研究, 也为西方的文化研究找到一个参照系, 他们给中国文化以崇高的评价。英国著名汉学家李约瑟(Joseph Needham)在《中国古代科学思想史》中说: “几乎一切中国自然哲学所具最要的特点之一便是得免陷于欧洲有神论的与机械唯物论的世界观的持续辞论——是即西方迄未全然解决的对立论题。”[8] 约翰·梅杰(John Major)在对汉代人关于天与地思想的论述中认为: “汉代的宇宙论在中国形成关于它在世界上的地位的认识中具有重要的意义。”[9] 他们认为, 中国传统文化中的“天人合一”, 是具有“世界性价值”的命题, 是对“生命的阐释”, 具有后现代的意义。近代以来, 中西文化总在互相交汇中相互影响。中国在向西方学习, 在美学领域深受德国古典美学影响, 如接受康德美学和黑格尔美学。启蒙运动时的法国和德国的思想家也在学习中国汉文化。[10] 现在情况有了进一步发展, [11] 转向了西方在学习中国传统文化, 以求一种普泛的伦理价值。[12] 他们注意“汉学”的注释和考据的传统, 把“儒学”精神推而广之, 称为“中国性”。认为: 重要的是, 它不是一种静止固定的本质核心, 而是一系列意义的能动的汇聚, 并随时代而变化。中国传统的特点是情境(Situation)高于使然作用, 就如中国的中医, 必须按照生命的系统方式, 而不是按照解剖学的方式进行思考。所以, 从根本上讲, 中国传统是一种“美

学传统”。汉文化是一个连续不断的文化叙述而不是各种可孤立理解的理论体系，它构成了一种审美的意识形态。这一形态可以用“龙”来加以象征。它无处不在，是一个变化多端的灵物，它由各种事物整合而成，是任何动物，又不是其中任何一个动物，它是一个精心的构造，表现了中国文化的多种来源。抽象的理论和永恒的价值，则需要图像的叙述，这是文化的一个特征，也是人类视觉生存的重要表现。因此，研究汉画像作为汉文化的图像象征，就有了文化探源的价值，和揭示民族生存方式的意义。

一个民族，不仅有一个文字记载的历史，而且有一个视觉图像叙述的历史。如汉代的历史就有《史记》、《汉书》、《后汉书》，以及各种铭文、碑刻所书写的历史，同时还有一个视觉图像呈现的历史。建筑的形制，壁上的图画，坟墓上的画像石，以及各种器物上的装饰图案，抽象的符号。都不仅是时代的反映，而且就是时代精神本身。因此，图像在文化中占据重要地位并不始于后现代，视觉文化的存在也不仅仅是摄影、电影、电视、互联网出现以后的产物，恰恰相反，它们却是适应人类视觉生存的表现。图像和文字本来就是人类文化的两种载体，在文化的长期发展中形成不同的特征。文字的记载，准确、详实、确切，代表当时的历史学家对历史的叙述和阐释，它是逻辑的、理性的，是历史话语权力的表现。表现的往往是道德和价值。图像的方式，直观、表现、隐密、朦胧，代表的是当时平民百姓的对现实的感觉和对理想的追求，它是直觉的、感性的；是民俗话语的表现，是边缘文化的产物。文字往往是官方的、主流的、统一的、正统的、精英文化的代表。图像往往是民间的、边缘的、非正统的、市俗文化的表现。

长期以来，文字资料因其符号性，便于书写，或刻于金石、或著于简牍，或书于纸帛，制成书籍，便于携带和传播，故影响深远。而图像资料，缺少文字资料的便捷性。汉墓中的图像在古代看到实物就很难，更无法复制其实物，只有在发明了拓本以后才可以在较少范围内流传。在现代雕刻印刷术、摄影术和现代电子传媒数码技术以前，其不能被广泛的研究和认识就是一个历史的必然。但在文字没有发明以前，图像却是大行其道。《易》曰：“河出图，洛出书，圣人则之。”可见古代“图”、“书”并重，可惜后来图谱日亡而书独存。郑樵在《通志·总叙》中说：“古之学者，左图右书，不可偏废。”汉代整理图书时收书不收图，图谱日亡，书籍日冗。图像的再度复兴，应该是现代性的一部分。正是随着现代性的不断发展，才使我们时代最敏感的哲学家海德格尔在1938年便宣布“世界图像时代”已经到来。[13]他说“世界图像……并非意指一幅关于世界的图像，而是指世界被构想和把握为图像了”。通过图像来研究汉文化精神，是一个新的创造和新的方法，只有在现在机械复制成为可能的情况下，才好进行。

汉画像表现出的汉文化，并不是文字叙述的完全的重复，仅是处在次要的地位，尽管文字和图像的表现都是当时意识形态条件下的产物，但图像的直觉呈现，更接近人类心理的“原发过程”（primary process）[14]，更接近一个民族的集体无意识。埃及文化，缺少不了金字塔的视觉图像以及里面的图像和符号，希腊罗马的雕刻图像更是其文化的一部分，尽管犹太人和印度的原始佛教都反对偶像崇拜，但最终也没能抵挡住对神灵的视觉呈现，以至现代在世界各地留下那么多的文化圣像和遗迹。同时，图像与语言之间有密切的联系，语言往往使图像的意义鲜明而晓畅。一幅汉画可以因雕刻的“题榜”而意义鲜明。

图像比起文字来更接近人类的审美的本源，人类的视觉的造型，不论是模仿的还是表现的，往往都是审美的。美术往往就是一种造型艺术，不论它是立体的呈现（如雕塑和建筑），还是平面的呈现（如绘画和摄影），不论它是具象地呈现（现实主义的）还是抽象地呈现（符号象征的）。汉民族的文字源于图画，直到今天，许多民族的文字最终走向了一种纯粹的记音符号，汉字仍然带有图画的痕迹。汉字的图像表意的历史，构成了汉民族的心理的原型结构。就在“汉文化”形成的过程中，基于图画的汉字也成了中国文化源于视觉图像的一种象征。图像看来是具体的，它可以是外在事物的摹仿与反映，也可以是心灵虚构的幻想与想象，

带有幻境的意象一直是中国审美观念的核心，以至今天许多美学史家，仍然把中国美学归为一种“意象”论。问题不仅在于指出中国美学是重意象的，而且更重要的在于要揭示中国美学为什么更表现为一种意象的，这方面的研究还有许多工作要做。

3、汉画研究的历史及任务

在汉代留下的著作中，就保存着对汉画像的记录。今征诸史册得知，汉武帝创置秘阁，搜集天下书画，甘泉宫中，画天地太一诸鬼神。明光殿画古烈士之像。宣帝甘露三年，画功臣于麒麟阁，鲁灵光殿图写天地品类，群生杂物、奇怪神灵等。元帝时，有毛延寿等画工辈出，此为后世画院之滥觞。东汉明帝好文雅，爱丹青，别设画官，画中兴功臣 28 将于云台。西汉以来，楼台中多陈古圣贤像。光武与马皇后尝观览之，指娥皇女英之图，顾谓后曰：“恨不得妃如此者。”及观尧帝之像，后指之曰：“陛下百僚之臣，恨少是如此者。”帝顾而笑。灵帝光和元年，画孔子及 72 门人于鸿都门。献帝时，成都学画盘古三皇五帝三代之名臣及孔子 72 弟子像。其他郡府厅事壁间，郡尉之府舍，皆施雕饰山海神灵奇禽异兽，极其炫耀。

汉代画像有保存到现在的，如山东肥城孝堂山祠、嘉祥武梁祠、嵩山三阙之画像石刻。上所刻画有神灵、仙界、帝王、圣贤、孝子、烈士、战争、庖厨、鱼龙、杂戏等。

过去，对汉画像的研究首先在金石学中进行。保存在地面上的汉画像遗物引起了金石学家的注意。他们在著录一些碑文雕刻时，注意到汉画像。但由于金石学重文字而轻图像，故他们的著录，多重题铭而轻画像。19 世纪后半叶，随着清代考据学的发展，金石学中对汉画像的研究和考证才有了新的面貌。从古物学已逐渐发展为考古学，加上西学东渐，文化相互影响，考古学便在中国渐渐发达。考古学是要搞田野调查的，对汉代画像的研究是建立在考古学对汉代的墓穴、祠堂、椁棺、壁画、帛画、砖刻、铜镜、瓦当等的考古发掘材料基础之上的。考古学对汉画像的发掘、著录、收藏和图像的出版，为汉画像的进一步深入研究积累了丰富的材料。考古学的发掘使我们看到许多湮埋在地下的实物，科学的发掘手段，使我们了解到那个时代汉画像的现实。但考古学的报告多是一种实证材料的报告，缺乏对其作更宏观的解释。于是从文化学上来研究汉画像便应运而生。文化学的研究是建立在大量考古材料基础上的，是根据文化学的理论，对汉画像内容进行的文化内容的探讨。它不仅要研究汉画像的实证材料，如有哪些汉画像石？这些汉画像画了些什么？而且要研究汉画像石为什么这样表现？从而探讨汉画像的文化功能和文化意义。文化学的研究需要对当时的政治、经济、思想、信仰、民俗等比较熟悉，同时要熟悉文化学的理论和研究方法，由于文化学在中国还不发达，迄今很难说已形成了自己的理论传统，所以研究的学术价值还有待提高。汉画像石在国外逐渐产生影响，到 20 世纪后半期，汉画像的文化研究在西方汉学中受到重视，在日本和西方的汉学研究中，都有不少从文化学上研究汉画像的学术成果。开拓了我们的视野，丰富了我们的知识，同时也对我们是一种鞭策。由于汉画像首先是一种艺术形式，汉画像在美术学和艺术学中受到重视和研究就是很恰当的。艺术学对汉画像的研究主要是从艺术史的高度，阐发它在中国艺术史上的地位，或者从艺术学的角度，分析其艺术的特征。有的进行艺术创作的研究，探讨汉画像的制作过程，有的进行雕刻技法的分类研究，还有的分析其构图方式，透视技巧，图像配置，还有的研究汉画像的艺术风格。总之，从汉画像产生和研究的历史来看，汉画像逐渐受到研究者的重视，从个人兴趣的零星的著录，到科学考古的发掘，再到对其作文化的艺术的分析。几百年来，汉画像研究便走的这样一条道路。这种研究已经取得了许多重要的成果，积累了丰富的资料，并对汉画像作了一定的文化阐释。但这种研究又是极其不够的。金石学的研究仅著录、考订，脱离了对汉画像的理解来分析某一幅画，某一个图像，故视野较狭窄，看不到汉画像的整体面貌；考古学的研究，重实证的考据，但对其意义的理解往往是遮蔽的，汉画像除了它的实物层面以外，还应有一个意义的层面，这是田野考古学很难解决的。虽然像福柯这样的思想家提倡一种“知识的考古学”[15]，但能运

用这种方法进行汉画像人文科学考古的则鲜见。文化学的研究，重视的是从政治、经济、信仰等方面的研究，基本上是对汉画外因的探讨。艺术学的研究虽然分析了其艺术的特征，但多是从艺术的技术层面出发，还没有深入到汉代的艺术精神、审美观念上来进行研究。因此，汉画像的研究，无论从观念上，还是从方法上，都应有所提高。

基于对汉画像研究历史与现状的认识，我们的研究将在其基础上作进一步的发展。我们给自己确定的任务是对汉画像的符号世界进行探讨。这种探讨不再是一种著录式的，汉画像著录的终结处，正是我们的出发点。这种研究也不是从单幅的图像入手，而是要从汉画像的总体图式与意象中去探讨其意义世界。因此，我们重视的不是图像所表现的技巧性，而是其图像的观念。尽管汉画像中，有许多方面表现的是现实的图像，也可以从模仿说上加以界说，但这种认识是极其有限的。尽管汉画像中有许多方面表现的是想象的图像，也有人从表现论加以分析，我们同样认为这是不对的。还有人把汉画像归为现实主义和浪漫主义的结合，[16]同样是失之偏颇。我们认为，汉画像是一种象征型的艺术，它表现的审美特征是一种象征主义的，进一步说是一种宇宙的象征主义。不仅图像本身，从整体上分析是宇宙的象征，而且包括墓穴、祠堂、石棺、石阙的形制和图像，只有放在宇宙象征主义的视角中，才能得到合理的解释，离开了整体性就会失去对汉画像艺术审美意义的真正理解。

黑格尔在《美学》中，把人类最早的艺术类型看成象征型的，并认为这是东方艺术的特征。黑格尔是从“欧洲中心主义”观出发的，对东方艺术也充满误解，但他也指出了象征的本质。中国的汉画像是符合黑格尔象征型艺术的规定，但黑格尔仅把象征型看成人类最早的一种艺术类型，随着历史的发展将终结则是错误的。伽达默尔认为黑格尔美学的目的就是为阐明艺术的终结。但是我们看到，艺术只有转型，而没有终结。19世纪象征主义文学艺术的大肆盛行，已证明黑格尔的错误。卡西尔所建立的象征形式主义哲学，认为人是一个符号的动物，靠符号表达一个意义世界才是决定人本质的东西，他抛弃了黑格尔，走的是新康德主义的道路。文化人类学的发展已经走向一种“象征的人类学”，格尔兹在《文化的解释》中，关于文化的定义就包含有符号、象征的内容：

文化是一种通过符号在历史上代代相传的意义模式，他将传承的观念表现于象征形式之中，通过文化的符号体系，人得以相互沟通、绵延传续，并发展出对人生的知识及对生命的态度。[17]

格尔兹把文化看成一个象征的宗教体系，通过符号承载意义，并在历史上代代相传，以此来展示在社会中的人对他们的生活和命运的看法，激励并保障人们的生命延续。

从符号象征论的论点看汉画像，汉画像表现的是汉民族初期文化精神的“镜像”阶段。也就是汉民族内在生命本质的图像呈现。汉民族正是通过汉画像的镜像来获得民族内在生命的驱动力。汉画像是一种装饰的艺术，表现的却是一种生命意识的幻象。人只能生活在一个现实的世界，人不可能生活在一个死后的世界，但却可以幻想一个死后的世界；人只能生活在大地上，不可能升入天界，但人可以幻想羽化成仙，不死的幻想只是人对现实生活的眷恋。成仙只是人恐惧死亡的一种自我安慰。人在宇宙中的地位是汉代人世界观的核心，天界、仙界、人界和鬼界，才是汉代人整个的宇宙。这一切都靠图像、装饰和各种符号来加以象征的表现。美国著名人类学家罗伯特·F·墨菲说：

文化是知识和工具的聚集体，我们以这些知识和工具适应于自然环境；文化是一套规则，凭这些规则我们相互联系；文化是知识、信念、准则的宝库，据此我们力图理解宇宙及人类在宇宙中的位置。……在一个没有天生、绝对的意义世界上，文化使宇宙及人类在宇宙中的位置得以理解、使社会互动成为可能。[18]

天人关系是汉代审美意识的核心问题。司马迁自叙其写作《史记》是为了“究天人之际，通古今之变，成一家之言”。极典型的传达了汉代思想家所关注的重点问题。天人合一，天人相感，天人相类、天人互馈等理论在汉代流行就是这一中心问题的体现。《黄帝内经·素

问》曰：“善言天者，必应于天；善言古者，必验于人。”《汉书·董仲舒传》说：“天人之征，古今之道也。”《易传》将天人合一视为最高的人生理想：“夫大人者，与天地合其德，与日月合其明，与四时合其序，与鬼神合其吉凶，先天而天弗违，后天而奉天时。”这就是理想中的君子，就是审美的理想。汉画像则是这种审美意识形态的图像表现。不了解这一点，就不能真正理解汉画像的艺术世界。

我们的研究将设定一些目的。首先我们将通过汉画像来探讨汉文化，汉民族的文化以其独特性质成为世界文化生态中的一种长存不衰的典型，构成这种文化的本质究竟是什么？其次，我们将通过视觉图像的研究，来探讨汉民族的心理镜像。就是通过外在镜子成像的汉画像石所呈现的图像，反映了汉民族早期的民族心理、在汉文化的形成期，此镜像构成对中国民族性的久远的影响。^[1]由此，再进一步，将挖掘民族集体无意识的原型。原型是与荣格的分析心理学和弗莱所创立的神活原型批评相关联的一个概念，指汉民族所经历的巫术，神话阶段的思维模式，原始意象，原始母题在民族中的隐性存在。属于民族的集体无意识领域。从而指出汉族审美的潜在的思维结构。而这一切，都离不开象征符号的阐释。象征不仅是一种艺术表现的手法，更不仅是一种修辞学中的技巧。象征是人类用物体表现意义，用具象表现抽象，用图像表现生命的思维方式。

作者简介

朱存明，男，1956年生，徐州师范大学文学院教授，文艺学、美术学硕士生导师，汉画像艺术研究所所长。南京大学博士。在《文艺研究》、《文艺理论研究》、《外国美学》、《美术史论》、《中国道教》等国内外专业学术杂志上发表学术论文百篇，在国内外出版专著6部、参著2部。为“江苏省333人才”。多次获省市科研成果奖。

联系地址：徐州师范大学中文系（221009）电话：0516——5728150。

[1]常任侠为《中国美术全集绘画编18·画像石画像砖》写的序言《汉代画像石与画像砖艺术的发展与成就》一文中对画像的形式论述说：“汉画艺术是多样发展的。就今所知，有下列各种：一为绘在缣帛上的；二为绘在粉壁上的；三为绘在各种工艺品上的，如铜盘、漆盘、漆奁、玳瑁制的小盒、竹编的小篋等；四为刻在石材建筑物上的；五为印在墓砖上的。其他丝毛织品，镜鉴、带钩，和画在雕器上的与镶嵌在金银铜器上的图案，暂置不论。”（《中国美术全集》卷18，第6页，上海人民美术出版社1988年版）；顾森在《中国汉画图典》序中说：“汉画是中国两汉时期的艺术，其所包含的内容主要是两部分：画绘（壁画、帛画、漆画、色油画、各种器绘等）、雕像（画像砖、画像石、画像镜、瓦当等浮雕及其拓片）。（浙江摄影出版社，1997年版）

[2]《汉书》中华书局本，1962年版，第161页。

[3]《后汉书》岳麓书社本上册，1994年版，第849页。

[4]北魏，酈道元《水经注》卷八：“有石阙祠堂石室三间，椽架高丈余，椽石作椽瓦屋，施平天造，方井侧荷梁柱，四壁隐起，雕刻为君臣官属龟龙凤之文，飞禽走兽之像，作制工丽，不甚伤毁。”又引[晋]戴延之《西征记》曰：鲁恭（应为峻）墓石祠石庙，“四壁皆青石隐起，自书契以来忠臣孝子贞妇，孔子及弟子七十二人形象，像边皆刻石记之，文字分明。”米芾《画史》：“济州破朱浮墓，有石壁上刻车服人物。”朱熹：《跪坐释说》：“其后乃闻成都学府，有汉时礼殿。诸像皆席地而跪坐。文翁就是当时琢石所为，尤足据信。”

[5]顾森《中国汉画图典·序》，浙江摄影出版社，1996年版。

[6]引自[美]W·J·T·米歇尔《图像的转向》范静晔译文，译按，载《文化研究》第3辑，天津社会科学院出版社，2002年版，第35页。

[7]Hall, D.L., Ames, R.T. Thinking from the Han: Self, Truth, and Transcendence in

- Chinese and Western Culture, State University of New York Press, Albany, 1988.
中译本《汉哲学思维的文化探源》，南京：江苏人民出版社，1999年版，第2页。
- [8][英]李约瑟：《中国古代科学思想史》，南昌：江西人民出版社，1999年版，第2页。
- [9]梅杰：《汉代前期思想中的天与地》纳约州立大学出版社，1993年版，第5—11页。
- [10][德]卜松山(Karl-Heinz Pohl)：《与中国作跨文化对话》，北京：中华书局，2000年版，刘慧儒，张国明等译，第5—16；23—37页。[德]利奇温：《十八世纪中国与欧洲文化的接触》，北京：商务印书馆，1991年版。
- [11]约翰·梅杰：《汉代前期思想中的天与地》，纽约州立大学出版社，1993年版，第5—11页。
- [12] 参见[德]夏瑞春编：《德国思想家论中国》王田、孙誉清译，江苏人民出版社1997年版。秦家懿编译：《德国哲学家论中国》北京，三联书店，1993年版。何兆武、柳御林主编《中国印象——世界名人论中国文化》桂林：广西师范大学出版社，2001年版。
- [13]《海德格尔选集》上卷，上海三联书店，1996年版，第885—923页。
- [14][美]阿瑞提：《创造的秘密》，钱岗南译，沈阳：辽宁人民出版社，1987年版，第114页。
- [15][法]米歇尔·福柯：《知识考古学》，谢强、马月译，北京：三联书店，1998年版。
- [16]李发林：《山东汉画像石研究》，济南：齐鲁书社，1982年版，第52页；李发林：《汉画石考释和研究》，北京：中国文联出版社，2000年版，第119页。
- [17]Clifford Geertz, *The Interpretation of cultures*, 1973, BasicBooks, p.89.
- [18]Robert·F·Murphy, *Cultural and Socia Anthropology. An overture* Prentice-Hall, Englewood Cliffs. New Jersey, 1986, pp.24-25.
- 19 镜像一词，借用法国思想家拉康的理论。当幼儿发现镜子中的自己的形象只是一个虚像时，便开始了自我确认的心理历程，这是一个象征，人的自我确定是建立在一个虚像上，也就是说人文知识的根源是一个幻像。