

# “论资排辈”：三辅汉镜中的神灵崇拜

周 丰（西北大学艺术学院硕士研究生）

**摘 要：**汉镜中的神兽图像是两汉时期信仰崇拜杂糅下的产物，具有多方面的内涵指向，是研究时人信仰与审美关系的直观材料。三辅地区是西汉的政治中心、两汉风俗区的重要构成，出土了大量包含神兽图像的汉镜。文章将通过分析神兽图像的造型及其在独立空间与整体空间中的表现，探究汉代三辅地区神灵崇拜的意图，并挖掘崇拜内涵对图像表现的影响。在汉代人的精神世界中，宇宙模式是一切愿望实现的基础，神灵崇拜的多重内容最终都指向了对“羽化登仙”愿望的追求，由此衍生出汉代人幻想的两个神仙空间——升仙与仙境。在时人崇拜基础和指向的共同作用下，构成汉代神灵崇拜体系下神兽之间自上而下的等级关系。

**关键词：**神灵崇拜；三辅汉镜；神兽图像；等级关系

## 一、引言

铜镜有正反两个空间：正面用于照容，具有实用价值；背面刻画图像，具有一定的指涉意义。铜镜起源于齐家文化时期，由于宗教功能的限制，铜镜并未得到广泛推广与使用，直到战国晚期，具有实用功能的铜镜才逐渐流行，而此前，铜镜主要是用于原始巫术活动的用具<sup>[1]</sup>。两汉时期，中国铜镜的发展进入历史繁荣期。三辅地区两汉墓葬出土的铜镜在当时历史语境中是为死者无声的需要而制作，汉镜上丰富的神兽图像不仅具有审美价值，更展现了生人对死后世界的想象。神兽图像成为生死空间信仰沟通的重要媒介。

动物一直在人类的发展史上扮演着重要角色，人与动物的关系是由人类复杂的心理活动决定的，或是敌对，或为合作，或有惧怕，或欲征服。两汉时期，出现于物质载体上的动物图像成为人们精神信仰的寄托。动物图像构成了汉代人丰富的精神世界，是汉代人信仰的外在表现与具象代表。

汉代三辅地区由京兆尹、左冯翊、右扶风三个区域构成，相当于如今的关中一带。据学者研究，汉代是移风易俗的重要历史时期，移风易俗

活动自西汉时期次第展开，于东汉时期加速了移民进程<sup>[2]</sup>。西汉时期，三辅地区作为政治中心，其经济文化异常繁荣，吸引了大批豪绅富商移民到此。这为三辅地区的文化注入了新的血液，奠定了该地区信仰风俗多元化的基础。

由于汉镜的动物图像的数量、造型、组合、构图不及画像石和画像砖丰富，因此相关研究相对较少，主要分为三方面：一是对汉镜兽纹所蕴含的文化观念的考察。这些考察以四神（青龙、白虎、朱雀、玄武）为主，极少涉及其他兽类。二是基于美术视角对汉镜动物图像的造型、构图进行视觉分析，概括出汉代的审美特点。三是对汉镜的动物图像进行一般性描述。虽然以上多数成果并非以汉镜的兽类图像为研究对象，但在讨论中逐渐形成了对汉镜动物图像内涵的认识：第一，认为神兽图像与阴阳五行宇宙模式有关；第二，认为神兽与时人的升仙思想有关；第三，认为四神是谶纬学说的产物，是祥瑞的代表。可见，以往研究对神兽图像的相关信仰存在普遍性认识，即动物图像反映了汉代人时间和空间方面的精神内容，然而却未基于此对汉代人更深层次的

信仰内容进行研究。迄今学界对汉镜上的神兽图像关注较少，缺乏地域性的考察，对神兽图像在汉镜空间的视觉表现、神兽崇拜内涵的指向、动物图像与神仙信仰的关系等问题讨论较少。本文将通过对三辅地区的汉镜神兽图像的“空间表现”作描述和解释，凝练出三辅地区汉镜神兽图像的崇拜内涵，在此基础上推论神灵崇拜与图像表现的内在逻辑关系。

二、兽类图像的形象及空间分析

三辅地区汉镜的兽类约有 18 种，这些兽类图像的造型、组合、布局反映了三辅地区的社会信仰和丧葬崇拜。因此，有必要对图像的造型、构图等视觉与空间进行分析，进一步理解汉代先民的造物心理与寄托于动物图像上的神灵信仰。

（一）神兽的造型特征

据统计，已被确认的三辅地区汉镜的神兽有青龙、白虎、朱雀、玄武、山羊、仙鹤、禽鸟、鹿、独角兽（麒麟）、兔、凤鸟等，这些动物图像主要分布于博局镜、乳钉镜、兽带镜三大镜类上。通过对上述三类铜镜兽类图像的统计，各类神兽的数量、分布范围、组合对象等情况如表一所示。由表可知，四神是汉镜兽类图像中出现次数最多、流行时间最长、组合形式也最丰富的四种神兽。

四神之中造型最稳定的属青龙和白虎，与之

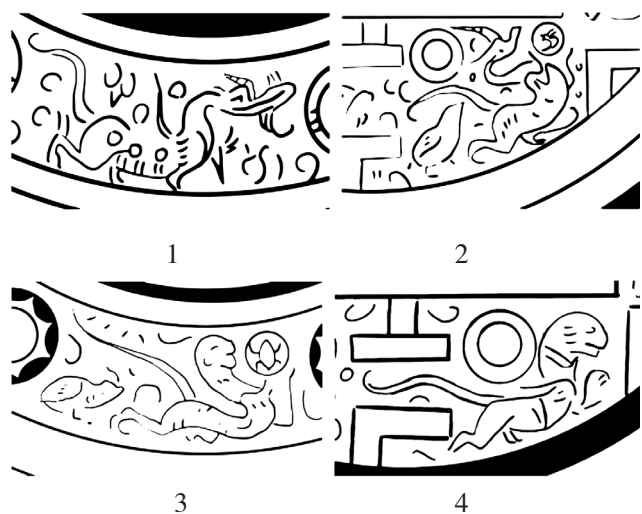
表一 神兽图像的基本情况

分类	数量	分布范围	组合对象
青龙	34	陕西咸阳、陕西宝鸡、陕西西安	羽人、鸟、金乌和鸟、鹿、麒麟、凤鸟
白虎	32	陕西咸阳、陕西宝鸡、陕西西安	虎、仙鹤和山羊、蟾蜍、羊、月亮和鸟、麒麟、鹿、虎和鼠、凤鸟
朱雀	25	陕西咸阳、陕西宝鸡、陕西西安	朱雀；禽鸟；鹿；羽人骑鹿；鸟；羊；人首凤身鸟；鸟；凤鸟
玄武	23	陕西咸阳、陕西宝鸡、陕西西安	羽人；龙；长尾蟾蜍、鸟
麒麟	8	陕西宝鸡、陕西西安	青龙、白虎、朱雀、鸟
羊	6	陕西宝鸡、陕西西安	白虎、朱雀、羽人
鹿	7	陕西宝鸡、陕西西安	白虎、朱雀、羽人
凤鸟	4	陕西西安	青龙、白虎、朱雀
九尾狐	2	陕西西安	—
兔	2	陕西西安	—

相比，玄武、朱雀的形象变化较大。青龙主要指西汉晚期至东汉时期与白虎、朱雀、玄武组合出现于铜镜之上的兽身龙形象；西汉早中期的少数铜镜也出现龙形象，但此类龙为蛇身，且独立出现，不与其他属四神系统的兽类相配，故无法推断该类龙为青龙。青龙存在有翼（图一，1）和无翼之分，前者在数量上稍占优势。通过观察图像可知，在金乌、青龙的组合当中，青龙为无翼形象（图一，2），有翼龙与金乌的组合场景未曾出现。青龙在汉代有多重象征内容，金乌代表太阳，青龙属东方，龙与金乌的组合传达了太阳东升西落的宇宙观。所以，与之相对的是无翼虎与月亮组合的场景（图一，3）。在这里青龙与白虎分别代表东西两方，金乌、青龙、月亮、白虎表现了冥间世界的基本运动规律。有翼龙与有翼虎则是汉代人往生观念的反映，汉代人崇尚“事死如生”的思想，渴望在身故之后羽化登仙。有翼龙虎形象是对这一思想倾向的展现，它们化身为守护神兽，引导墓主顺利进入神仙世界（图一，4）。神兽通过不同的形象表达再现了支配它们的观念。四神观念大约出现在周代，《礼记》载：“何为四灵？麟、凤、龟、龙，谓之四灵。”汉镜的玄武图像存在单体龟或龟蛇相交两种视觉形式，可见古老的四神观念在汉代仍具有一定的影响力。朱雀的形象变动主要在其尾部，或是似凤的多尾形象，或是单尾形象。两汉时期朱雀的造型始终未被固定下来。王小盾指出：“在汉代人的观念中，龙与虎、朱雀与玄武，曾被看作两两相对的神灵。”<sup>[1]</sup>从四神出现的次数来看，符合这一观念，龙虎相合、龟鸟相会意味着阴阳调和，而阴阳在汉代人的精神世界中是构成生命运动的核心点。因此，汉镜的四神数量几乎是压倒性地超出了其他神兽图像。

除四神之外，麒麟、凤鸟、九尾狐也属于想象的神兽。麟与凤在先秦时期曾属四灵，两汉时期虽被替代，但在汉代人心仍有较高的地位。

凤鸟与麒麟常与青龙、白虎、朱雀等神兽相配。早期凤鸟存在腾飞、伫立等造型，晚期凤鸟趋向抽象化；麒麟有昂首爬行状、回首状等形象；九尾狐处于镜缘空间内，常作奔腾状。除了想象的神兽外，三辅地区亦存在取形于现实中的神兽，如鹿、羊、兔均是存在于自然界的真实动物，但被人主观赋予了神性，成为祥瑞的化身。鹿在汉镜中常以羽人骑鹿或单体鹿奔腾的形象出现，羊常作疾驰状。这些神兽构成了先民对神仙空间的想象，反映了汉代人祈求羽化登仙的愿望。



图一 有翼龙虎与无翼龙虎图像（1-4来自笔者手绘）

注：1. 陕西千阳县出土铜镜上的有翼龙（王光永《陕西省千阳县汉墓发掘简报》，《考古》1975年第3期）；2. 宝鸡出土铜镜上的无翼龙（宝鸡青铜器博物院《对镜贴花黄：宝鸡青铜器博物院典藏铜镜精粹》）；3. 西安出土铜镜上的无翼虎（张小丽《西安北郊两座汉墓发掘简报》，《文博》2018年第2期）；4. 西汉出土铜镜上的有翼虎（杨亚长《陕西蓝田孟家岩汉墓发掘简报》，《文博》2020年第4期）。

## （二）神兽的空间布局分析

汉镜的神兽图像分布于各种形式的铜镜之上，与不同纹样组合构成完整的铜镜背饰。在汉镜背部，神兽被划分在不同的空间内，若干个半独立的空间构成了汉镜背部的整体空间。不同于西方美术的焦点透视，中国美术的视角表现为散点透

视，画面具有多个视角。汉镜虽为工艺美术品，但其创作方式与绘画殊途同归，其画面有多个消失点，故在分析汉镜图像时不仅要作整体空间的描述，亦要注重由动物组合构成的独立空间。

### 1. 独立空间

汉镜的博局纹、乳钉纹将铜镜划分为几个部分，每个部分的动物组合构成相对独立的图像空间，而出现于这一空间中的动物图像，是构成这一空间叙事的主体部分，其视觉表现蕴含了一定的指涉意义。

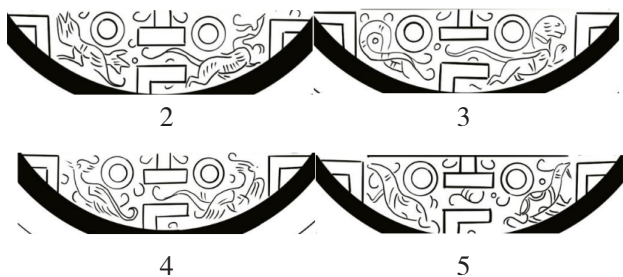
对于2010年出土于西安蓝田的博局纹镜而言，各类神兽聚集于其镜背之上，构成一幅云雾缥缈的神仙景象。从整体构图来看，博局纹将镜背分成四个等分，每个等分中存在不同的动物组合，形成多个视觉点（图二，1）。但从相对独立的空间来看，情况截然不同。在青龙与神兽的组合当中，青龙大约占到了画面三分之二的面积，占据了视觉中心点（图二，2）。白虎、朱雀的组合当中亦存在同样的布局特点，四神之中仅有玄武与相配神兽在画面中占比相同（图二，3、4、5）。

在相对复杂的动物组合当中，四神在画面中的占比依旧是最大的。如图三所示，四神位于铜镜下侧相对独立的组合空间中，其左右两部分在视觉上的重量相当，但仔细对比两侧，左侧龙占



1





图二 陕西西安出土的四神博局镜

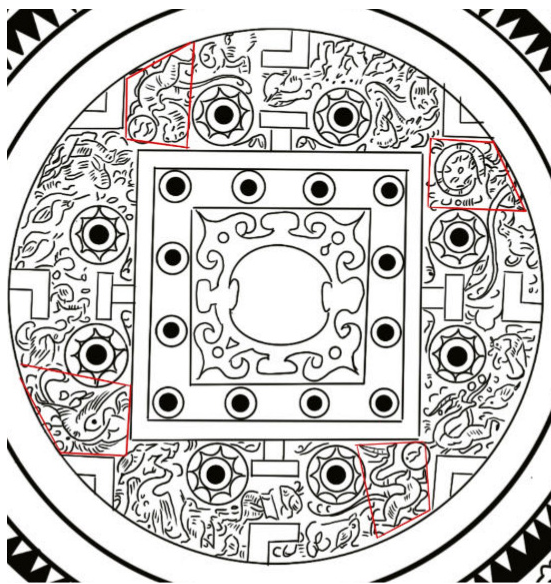
注：1 采自杨亚长《陕西蓝田孟家岩汉墓发掘简报》，《文博》2020年第4期；2-5为笔者手绘

据了空间中的主体位置，右侧三只鸟雀类神兽的空间占比与青龙相同。在白虎、朱雀、玄武组合当中，分别存在相对一侧三个左右的动物组合的空间占比与其相当，从而实现画面整体的平衡。值得注意的是，四神整体造型呈梯形。这样创作的原因在于，为了适应镜的形状、受限于镜背上的乳钉和博局纹以及最大化地利用独立空间。

通过对上述两例铜镜的分析，可以发现，四神与其他动物组合出现时，在相对独立的空间内，四神的画面占比明显大于其他种类的神兽。以小衬大、以琐碎衬整体，正是绘画中突出画面核心内容的重要技法之一。从视觉逻辑来看，四神是汉代先民信仰崇拜的重要内容，不仅在数量上有压倒性的优势，在画面表现上亦占据重要位置。另《三辅黄图》卷三载：“苍龙、白虎、朱雀、玄武，天之四灵，以正四方，王者制宫阙殿阁取法焉。”中国自古注重规矩制度，宫廷建筑礼制以四神为四方象征，取法于此。可见四神在汉代人信仰体系中占有举足轻重的地位。

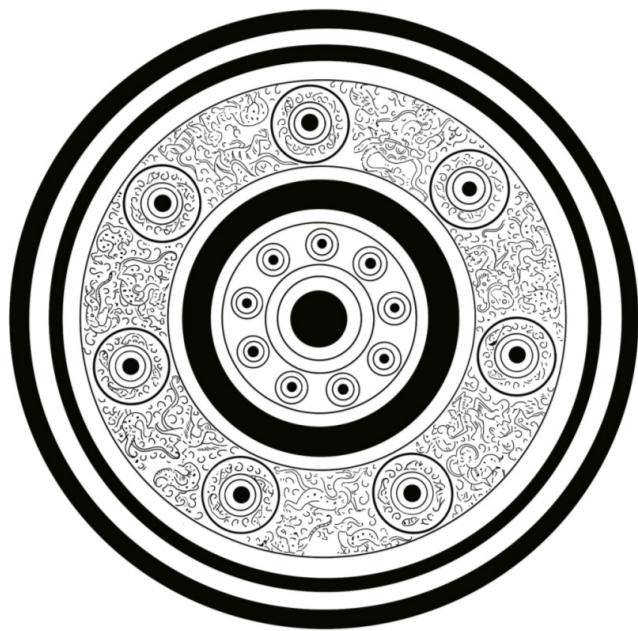
1964年出土于西安未央的一面汉镜背纹相对突出地表现了三辅地区铜镜背纹中的主次关系（图四）。各个空间内位于上方的为画面的主体物，有趣的是，与主体神兽相配的动物的形态特征或习性与主位神兽存在一定的关联性。以四神为例，青龙右下方独角兽的身与尾与龙身龙尾相似；朱雀左下方有一人面凤身鸟；白虎右下居一虎；位

于玄武左下方的为一长尾蟾蜍，蟾蜍为两栖动物，能够同时对应玄武合体中的龟、蛇生活习性。具有核心神兽某些特征的兽类是画面的第二个视觉



图三 四神博局镜

注：笔者参照孙福喜主编、西安市文物保护考古所编著的《西安文物精华·铜镜》第35页所绘。



图四 羽人神兽镜

注：笔者参照孙福喜主编、西安市文物保护考古所编著的《西安文物精华·铜镜》第40页所绘

中心，在面积占比上仅次于核心神兽。各个空间内的神兽组合存在一定的互动关系，这种互动往往由“一大两小”动物组合中的两小兽来表现。从这个角度来看，动物之间似乎存在一定的等级关系。占有画面二分之一面积的核心神兽位阶相对较高，与位居下方的动物没有互动性，而地位相近的两小兽存在明显的沟通神态。在该面铜镜上，不止四神具有独立空间内的垄断性地位，另外一羽人二神兽亦有同样的地位。从视觉表现来看，动物之间的等级关系仅存在于独立空间内。

## 2. 整体空间

谢柏柯曾在研究马王堆汉墓壁画时提出这样的质疑：“我们真能相信如此精工细作、天衣无缝的画面，是以如此散漫不一的材料为背景创作的吗？一个形象来自这个文献，另一个形象来自那个文献？”<sup>[4]</sup>在中国美术史中，绘画并不是某一个文献故事的场景再现。我们对西方美术史的研究深受潘诺夫斯基图像学研究方法的影响，在面对中国美术材料时，习惯性地期望通过图像志的描述与分析，将其推进到图像学的解释上，然而研究往往停留在图像志的层面便难以进行。对此，李淞、巫鸿都主张回归图像本身，以制作者与使用者的逻辑推导、探究图像的文化意义<sup>[5-6]</sup>。因此，有必要对汉镜神兽图像所构成的整体空间进行分析与解释。

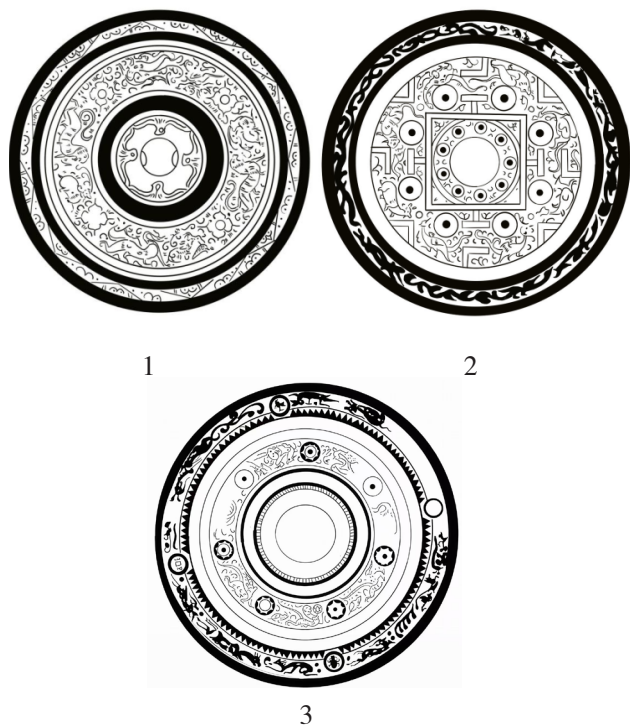
通过对独立空间的解读，可知每个空间均有一个视觉中心点，多个视觉点构成汉镜神兽图像的整体空间。在整体空间中，独立空间是半封闭的，与相邻的画面存在互动关系。以上所述的独立空间中，动物之间只存在画面上的主次关系，不存在相互交流的动作；但若将独立空间置于整体来看，一切便豁然开朗，动物之间的互动关系都是独立空间中的动物与另一个独立空间中的动物所构成的。从这个角度来看，对画面的解读应基于两点：一是绘画中的视觉分析；二是图像间的相互关系。这样来看，动物的互动性似乎

也更加合理：与朱雀互动的是具有鸟类特征的神兽、与青龙共同托举金乌的是作回首状的龙（图四）。但并非所有汉镜都遵循这一表现方式。出土于宝鸡的兽带纹汉镜中，四个乳钉将画面分为四个部分，龙与羽人、虎与山羊均构成了相对完整的画面叙事，然而整面铜镜却给人一种完整和谐的视觉感受，那是因为每个独立空间内均存在云纹，半封闭的空间和同类图像增强了画面的整体性，将独立的故事整合为神仙景象的再现（图五，1）。神兽图像并非总是出现于镜钮与镜缘的中间地带，三辅地区的部分汉镜往往存在两个神兽空间：镜缘与镜钮之间的中间地带或是靠近镜钮地带与该区域相邻地带。镜缘地带又存在四神组合以及神兽场景两类情况。镜缘处的四神均是被抽象化处理过的形象，其在镜缘中的位置符合“东青龙、西白虎、南朱雀、北玄武”的排布，并紧邻处于中间地带的四神图像，以代表空间方位（图五，2）。镜缘处神兽场景中虽包含了部分四神图像，但此时的四神不再代表方位，而是与奇珍异兽、羽人等共同组成云雾缭绕的神仙场景。以西安汉墓出土的七乳禽鸟纹镜为例，中间地带的龙与虎不再相对，动物之间的互动性被削弱，取而代之的是按逆时针方向布列的神兽队伍，镜缘上的神兽基本遵循了这一排布方式。两个空间的神兽图像均是对神仙图景的再现，没有地位上的差异（图五，3）。由此可见，汉镜的背饰是时人信仰崇拜的象征，通过不同的神兽形态、位置、布局等艺术语言将镜背的信仰主题再现于镜背空间之中。汉代人的信仰崇拜由多个主题构成，主题之中杂糅了多个内涵指向，因此汉镜背饰的象征意义具有纯粹性或是多重性特征还有待讨论。

## 三、神兽信仰崇拜考察

通过以上论述可知，神兽图像通过不同的表现方式构成了三辅汉镜的多个主题。有学者对铜镜背饰评价道：“我们知道，一种具有内涵的器物上的图像绝非孤立的，而大多与其内涵有关。”<sup>[6]</sup>





图五 包含神兽图像的汉镜

注：1-3 为笔者手绘。

1. 四乳羽人神兽纹镜（陕西历史博物馆编《千秋金鉴：陕西历史博物馆藏铜镜集成》，第 198 页）；2. 博局镜（王炜林《西安北郊井上村西汉 M24 发掘简报》，《考古与文物》2012 年第 6 期）；3. 七乳禽鸟镜（张小丽《西安北郊两座汉墓发掘简报》，《文博》2018 年第 2 期）

兽纹作为汉镜主题的一个主要构成因素，代表了汉代人对于死后世界的想象与诉求。汉代人对于神灵的崇拜具有强烈的“付出一索取回报的实用主义色彩”<sup>[7]</sup>。神兽的崇拜内涵最终指向汉代人对于往生世界的遐想。

### （一）宇宙观念

博局纹镜和乳钉纹镜是三辅地区神兽图像分布的大宗镜类，在汉镜所构成的天地宇宙中具有重要意义。据李零先生研究，博局图式是对汉代宇宙的模拟<sup>[8]</sup>。另有学者指出镜钮象征着“中心天柱昆仑”，乳钉象征着“各方天柱”，两者共同构成了以昆仑为中心的天地宇宙<sup>[9]</sup>。在博局与乳钉以及代表“昆仑”的镜钮所构成的宇宙系统之

中，四神具有多重象征意义。首先，它们是四方星宿的代表。《史记·天官书》《汉书》均有“东宫苍龙”“南宫朱鸟”“西宫咸池……参为白虎”以及“北宫玄武”的记载。其次，四神还是阴阳的代表。宝鸡出土的四神博局纹镜铭有记：“左龙右虎辟不羊（祥），朱雀玄武顺阴阳。”指出四神具有空间、阴阳的双重身份。汉镜中的青龙、金乌以及白虎、蟾蜍组合强调了龙与虎的阴阳属性，另外虎在汉代人的崇拜中保留了一部分对原始母系氏族的象征，时人观念中龙虎结合是人类生育观念的滥觞<sup>[10]</sup>。汉代人认为阴阳化合而生人，男女分别是阴阳的代表，可见汉代流行的龙虎结合生育观是以阴阳为基础的。玄武在汉镜中常作龟蛇相交形态，这种状态表示阴阳的结合。最后，四神亦是四时五行的象征。东汉王允《论衡·物势》有载：“东方，木也，其星苍龙也；西方，金也，其星白虎也；南方火也，其星朱鸟也；北方，水也，其星玄武也。”四神与博局纹于镜背的平面空间内构成了时人观念中相对完整的宇宙模式。葛兆光就汉代人宇宙观念的起源和结构指出，前者由“太一生两仪（阴阳）、两仪生四象、四象生八卦”依此衍生，后者由“五方八卦二十八宿”构成<sup>[11]</sup>。可见，四神象征了时人宇宙观中绝大部分重要内容。因此，四神、博局、乳钉、镜钮等要素将时人观念中的天地宇宙模式完整地表现于汉镜的平面空间之中。宇宙观念是汉代社会多方面思想崇拜的基础，厘清神兽图像在汉人宇宙模式中所构成的重要意义有利于进一步讨论受此观念影响的崇拜内涵。

### （二）金钱崇拜

与图像相比，铜镜铭文对汉代人思想的反映更为直接。西汉时期政治大一统为社会经济发展奠定了基础，因此时人存在着普遍的求富心理。王子今认为汉代存在“耻贫贱而乐富贵”的社会意识，认为富贵应该得到展示和称誉<sup>[12]</sup>。对此，镜铭有载“尚方作竟（镜）大毋伤，浮云连出伟

(围)四方,白虎辟邪居中英(央),子孙烦(繁)息富贵昌乐<sup>[1]</sup>“尚方御竟(镜)大毋伤,左龙右虎辟不羊(祥),朱鸟玄武顺阴阳,子孙备具居中央,长保二亲乐富昌,寿敝(比)金石如侯王兮<sup>[2]</sup>”等内容。由铭文内容可知,在时人观念中求富的前提是阴阳调和,阴阳是宇宙运行的基本构成。葛兆光认为时人存在从“仿效天的构造”“模拟天的运行”获得思想行为合理性的意识<sup>[13]</sup>。

神兽图像亦反映了汉人的求财心理。如西安出土的龙虎镜,一龙一虎依钮而盘,龙虎张口相对,两者之间有一五铢钱纹(图六)。西安出土的七乳禽鸟镜,其镜缘左处也存在一枚五铢钱纹,另外该镜缘除上下两方的圆圈内分别是代表太阳的金乌和代表月亮的蟾蜍(图五,3)。龙虎与日月的组合均是阴阳相合的反映,另外两面汉镜中皆存在构成神仙系统地羽人形象,可见对汉代人来说,对财富的追求与升仙思想亦存在一定的联系,反映了时代不同内涵的思想观念之间存在着共生和相互作用。

### (三) 政治追求

上述反映时人财富心理的铭文中也存在“如侯王兮”的为官愿望,此外镜铭中有关汉人政治追求的还有“位至三公”“君宜高官,位置三公,未央兮”等内容,与政治追求相关的铭文大多与凤鸟图像组合出现。凤凰在汉代被视为政治清明的象征。《史记·夏本纪》:“祖考至,群后相让,鸟兽翔舞,箫韶九成,凤皇来仪,百兽率舞,百官信谐。”<sup>[14]</sup>《汉书·楚元王传》云:“众贤和于朝,则万物和于野。故箫韶九成,而凤皇来仪,击石拊石,百兽率舞。”<sup>[15]</sup>因此,凤凰被引申为承载汉代人作为官思想的图像符号。麒麟、九尾狐、白虎也是政治清明的代表。《白虎通封禅》认为在位者若执政清明、恩泽鸟兽,将如同“凤凰翔”一样,会出现“麒麟臻”“狐九尾”“白虎到”。

### (四) 长生与生育崇拜

汉代人关心生命的延续,一方面体现在对长



图六 五铢龙虎纹镜

注: 采自陕西历史博物馆编的《千秋金鉴: 陕西历史博物馆藏铜镜集成》第 257 页。

生的追求,另一方面表现为血脉的延续。

相关铭文有“左龙右虎辟不羊(祥),朱雀玄武顺阴阳,子孙备具居中央,长保二亲乐富昌,寿敝(比)金石为国保”“尚方作竟(镜)大毋伤,巧工作之成文章,左龙右虎去不羊(祥),朱鸟玄武顺阴阳,长保二亲”。汉代人相信,模拟宇宙的运行规律能够实现他们的愿望。四神作为汉代天地宇宙中的重要符号常出现于记载此类铭文的镜背上。一方面,四神代表了阴阳,阴阳调和而生育;另一方面,四神是构成神仙景象的重要神兽,常与羽人、神鹿、羽人骑鹿等形象组合。在汉代人的观念中,有道术的人能够借助龙、虎、鹿的脚力上天入地,与神仙交流,以获得长生之法。

### (五) 神仙世界

通过以上推论可知,汉镜上的神兽具有多重职能,镜铭和图像所反映的内涵并非是纯粹的,而是杂糅了多个思想指向。在汉代政治统一的影响下,社会思想趋向融合,作为时人愿望载体的物质材料具有丰富的指代意义,如上述的财富、



生育、长生等观念都指向了对神仙世界的向往和追求。相关铭文有“作佳竟（镜）哉真大好，上有仙人不知老，渴饮玉泉饥食枣，浮游天下敖（遨）四海”“维镜之生（性）兮质刚坚，处于名山兮俟工人，佛取菁华兮光耀遵（焯）。升高邑（宜）兮进近亲，昭兆（巢）焕兮见抒（躬）身。福熹进兮日以前，食玉英饮澧（醴）泉，倡乐陈兮见神鲜（仙），葆长命兮寿万年，周复始兮传子孙”“镜铭袁氏作竟世少有，东王公，西王母，辟去不羊，□孙子，白虎山人居在右，长保二亲，子孙力五”。

构成仙界空间内的图像符号包括：羽人、仙山、仙草、瑞兽、云气、西王母、九尾狐、玉兔、麒麟、蟾蜍、四方神、羊、鹿等神祇和灵物。铭文所示时人对仙界的向往主要是出于长生的目的，期望通过羽化登仙或求得不老药实现。其中羽人、西王母代表了长生的两种方式，羽人所展现的是“升仙”的动态化过程，王母则代表了“仙境”世界。神兽则为辅助，在升仙过程和仙境世界中具有工具性职能。汉镜中常存羽人、神兽、云气的组合形式，鹿被视为仙人坐骑，《乐府诗集·长歌行》载：“仙人骑白鹿，发短耳何长。导我上太华，揽芝获赤幢。来到主人门，奉药一玉箱。主人服此药，身体日康强。”<sup>[16]</sup>羊亦具有相似职能，如《列仙传》载：“骑羊入西蜀……随之者不复还，皆得仙道。”另外，铭文的“羊”通“祥”，反映了羊具有吉祥辟邪的神性，因此鹿与羊在其构成的求仙空间中常作奔腾状。玉兔与蟾蜍为月中神兽，象征了天空或神仙世界。在古代中国神话中“玉兔捣药”广为流传，汉乐府诗《董逃亡》中记：“采取神药若木端。玉兔长跪捣药虾蟆丸。”玉兔的另一职能是配合神仙制作不老灵药。九尾狐是青丘国的神兽，在汉代画像石中常与西王母、蟾蜍、玉兔组成昆仑仙境。不同职能的神兽决定了不同的神话空间：九尾、玉兔多表现仙境；四神、鹿、羊、羽人常出现于求仙场

景；此外，部分三辅汉镜中同时有升仙空间和神仙空间，由镜钮到镜缘，展现了由求仙问路到抵达仙境的过程（图五，3；图七）。

汉镜神兽具有多重内涵，部分神兽具有多重神职内涵。时人的愿望追求建立在天地宇宙的系统之上，汉镜所承载的时人愿望最终指向了对神



图七 “尚方”七乳鸟兽纹镜

注：笔者参照陕西历史博物馆编的《千秋金鉴：陕西历史博物馆藏铜镜集成》第223页所绘。

仙世界的渴望，因此，汉代人巧用铜镜形制，将求仙之路与神仙世界分置于不同空间内，以展示成仙的次第过程。

#### 四、神灵崇拜与图像表现的关系探讨

通过上述分析可知，神兽形象在汉镜上的造型特点以及位置布局与其所代表的信仰内涵相关，汉镜神兽的职能构成了时人崇拜的五个方面，崇拜内容决定了汉镜空间的分割，可见神兽内涵与图像表现脉脉相通。这些神兽图像并非是孤立的，而与其他视觉元素如人物、动物、博局、乳钉等存在共生和互动关系，共同构成了汉镜的整体视觉表达。从数量和神职功能来看，时人的崇



拜系统中动物似乎存在神阶地位的差异，应尽可能解读时人神灵崇拜在图像中的表现，以探究这种差异的产生。

### （一）四神：兽类神灵崇拜的核心

通过对四神的视觉和职能分析可知，四神是铜镜神兽崇拜系统中地位最高的神兽。在职能上，四神是构成了汉人宇宙模式中的四方、四时、阴阳、五行等重要因素的代表，汉人的信仰内涵皆是建立在这一宇宙模式之上，四神为时人对其他神兽内涵的崇拜追求提供了基础。因此，为了突出四神的重要意义及崇高地位，多数汉镜中的四神图像的空间占比明显大于组合的神兽图像。四神在汉镜中基本符合左青龙、右白虎、上玄武、下朱雀的布局，另外为了体现四神的阴阳属性，龙与虎均与太阳与月亮相配。在四神体系中，地位最高的当属龙与虎。第一，两者在数量上具有极大的优势，数量占比反映了时人对龙与虎存在普遍崇拜。第二，龙虎的形象相对丰富。汉镜的多数龙虎存在带翅的造型，上文提到有翼龙虎代表了神仙景象。但值得注意的是，有翼四足兽仅见于龙虎之中，早在商代信仰体系中龙、虎、凤被视为地位最高的神兽，腾空功能是高等神兽的象征表达<sup>[17]</sup>。多样的形象所反映的内涵相对丰富，与朱雀、玄武相比，龙虎的职能更加丰富。另外，虎在四神之中为西方代表。基于这一象征，虎成为西域天界的重要神兽，在西王母主导的昆仑世界中具有重要意义。如陕西西安出土的东汉镜（图八）中，虎与东王公、西王母组合出现，虎作回头状，与西王母存在强互动关系，王公、王母、神树两侧均有侍奉侍者，占据面积较小，而虎却取得了和以上三者与侍者组合相当的画面占比，可见虎在仙界的地位之高。

东汉晚期，博局和乳钉以及兽带纹镜逐渐被龙虎、凤纹及神兽镜所替代，神兽图像组合的数量逐渐变少，羊、鹿、兔、麒麟、九尾狐甚至四神中的朱雀、玄武的数量呈明显下降趋势，但龙



图八 神人虎纹镜

注：笔者参照孙福喜主编、西安市文物保护考古所编著的《西安文物精华·铜镜》第54页所绘。

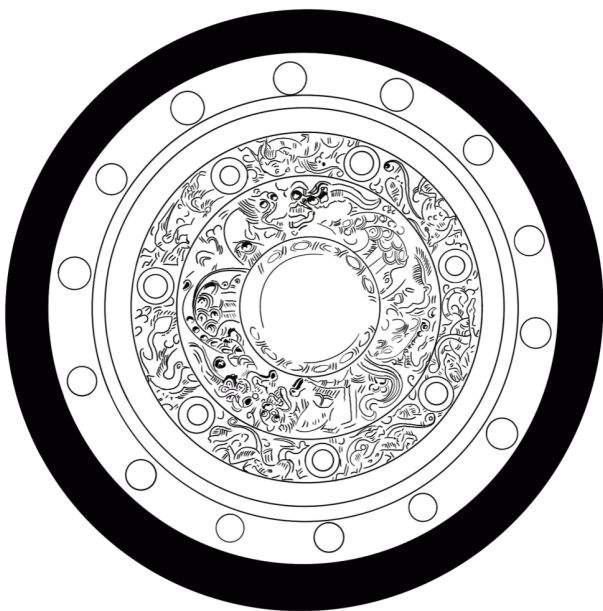
与虎依旧高频出现于铜镜背面空间中。东汉后期社会对以神兽为核心的神灵崇拜似乎发生转变。汉代人的信仰崇拜有着强烈的付出回报感情，时人的关注点主要聚焦于龙虎凤等高级神兽图像上，龙与虎的地位凌驾于其他神兽之上。例如，西安出土的一面龙虎纹镜（图九），其靠近镜钮部分是两对对峙龙虎，相邻区域为神兽、羽人组成的神仙空间。结合镜钮与乳钉处的中心天柱昆仑与四方支柱的象征意义来看，这种空间分割符合时人观念对以昆仑为中心的宇宙模式的想象。汉画像中也多见龙虎组成西王母的宝座，龙虎作为地位最高的神兽盘踞于镜钮四周所表现的是昆仑仙境，相邻的是由神兽组成的是天之四方空间，龙虎亦存在于这一空间内，与朱雀玄武同为四方的代表。由于媒介现实，仙界宇宙内出现的神兽形象与主题具有高度相关性。在该铜镜中，神兽与其他视觉符号是仙境的象征，故在动态化求仙道路中主要作为工具性神兽的羊与鹿并不存在于

这一空间内。

## （二）高级别神兽：凤、麒麟、九尾狐

凤与麒麟曾被纳入过四神系统，在汉代铜镜的神兽体系中，具有较高的地位。凤鸟在汉代人的崇拜系统中亦有多种内涵指向。在汉人的文化记忆中，凤鸟是祥瑞之物，具有助人升仙的强大神性，凡人可借凤的腾飞之力升仙，故有“吹箫引凤”的典故。在西汉晚期至东汉中期，流行镜类的凤鸟常与其他神兽构成升仙景象，其形象与朱雀外形十分相似、较难区分，且在空间占比中

构建方式相比，竖版三段式的布局能够最大化地利用空间表现单体神兽的形象。三辅汉镜上的麒麟与九尾狐造型略显单一，麒麟常作昂首奔跑状或回首状（图十一，1、2）。九尾狐主要出现于镜缘处，为了适应铜镜形制，狐尾仅有5~6尾（图五，3；图七）。就三辅地区的汉镜来看，凤鸟的形象表达较之麒麟、九尾狐更为丰富，且在东汉晚期一度取得了镜背空间的统治地位。综上可知，在高级别神兽系统中，凤鸟地位最重，麒麟与九尾狐次之。



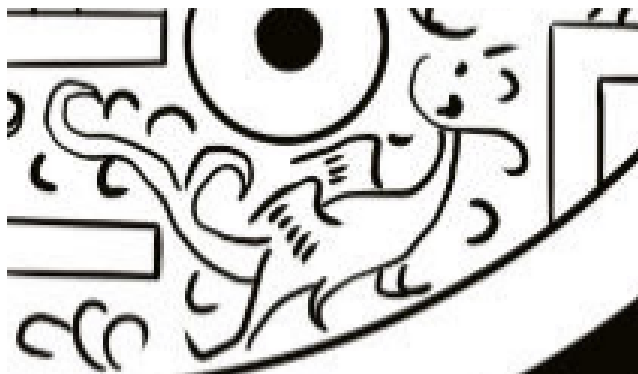
图九 青盖龙虎纹镜

注：笔者参照孙福喜主编、西安市文物保护考古所编著的《西安文物精华·铜镜》第56页所绘。

与朱雀相当（图十，1、2、3）。可见凤鸟在汉代神仙世界中应具有与朱雀不相上下的地位，两者的差异主要在于其神仙景象各司其职。东汉晚期凤鸟多出现于“位置三公”镜、“君宜高官”镜中，这与时人的政治追求相关。凤鸟图像不再与其他神兽组合出现，反映了汉代人的信仰崇拜由复杂性趋向于纯粹性。此时的凤鸟抽象度高于之前，摒除了绕钮而布的构图形式，初现三段式铜镜的构图特征（图十，4）。与博局镜、兽带镜的



1



2



3



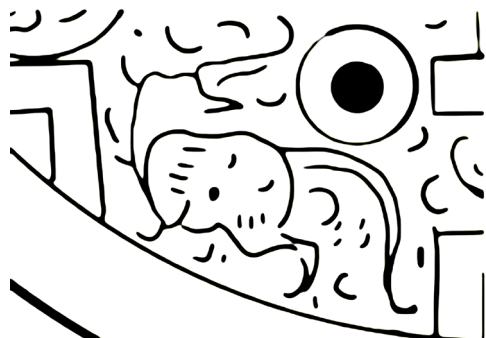
4

图十 汉镜上的凤鸟、朱雀图案

注：1. 西安出土四神博局镜上的凤鸟图案，左为凤鸟，右为朱雀（笔者参照孙福喜主编、西安市文物保护考古所编著的《西安文物精华·铜镜》第49页所绘）；2. 博局镜上的朱雀（笔者参照王炜林的《西安北郊井上村西汉M24发掘简报》，《考古与文物》2012年第6期所绘）；3. 四乳禽兽镜上的凤鸟（笔者参照岳连建的《西安北郊秦汉汉墓出土的铜镜》，《文博》2004年第3期所绘）；4. “位置三公”双凤纹镜（采自陕西历史博物馆编《千秋金鉴：陕西历史博物馆馆藏铜镜集成》第260页）。

### 三) 工具性神兽：羊、鹿、兔

地位最低的神兽是羊、鹿、兔等来自于现实世界的动物，它们在神仙景象的构成中主要作为实用性工具。相较于高级别的神兽，它们的象征意义较为单一，在以高阶神兽象征意义为基础所构成的求仙或仙境场景中作辅助用具。因此在汉镜的图像表现中，羊、鹿、兔的形象没有进行较高的艺术化处理，基本贴近现实动物，反观上述高阶神兽，其形象附加了反映人们愿望的具象化视觉符号。例如，虎生翼与狐九尾造型的意义是对升天与长生的渴望，愿望的实现则需要通过一些途径来实现，羊、鹿、兔等神兽的职能则是辅



1



2

图十一 汉镜上的麒麟图案

注：1. 四神博局镜上的麒麟（笔者参照孙福喜主编、西安市文物保护考古所编著的《西安文物精华·铜镜》第42页所绘）；2. 青盖龙虎纹镜上的麒麟（笔者参照孙福喜主编、西安市文物保护考古所编著的《西安文物精华·铜镜》第56页所绘）。

助时人祈求的实现。职能的从属关系影响了神兽的图像表达，位阶较低的神兽在组合中的面积占比明显小于高阶神兽。因此神兽在汉镜系统中的位阶高低表现在形象、位置经营两方面的视觉内容上。

通过以上分析可知，汉镜神兽在不同时期具有不同的表现方式，西汉晚期开始出现包含大量神兽组合的铜镜，主要展现了汉代人对神仙世界的想象，并穿插着时人其他方面的愿望追求，这种复杂的信仰心理由代表不同职能的神兽组合反映。东汉晚期精致复杂的神兽场景被单个或两两组合的神兽图像所代替，汉代人的愿望传达更加



直接,铜镜背饰的主题内涵也趋向于单一纯粹。早期铜镜的流行始于西汉末至新莽时期,此时新的“五行终始说”系统被创造,谶纬盛行,王莽为了夺取政权,大肆宣扬阴阳五行的重要性<sup>[18]</sup>。这种观念加强了汉代人神仙世界的向往,并存在“升仙的前提是符合阴阳五行宇宙模式运行”的普遍性心理。为了使欲望合理化,象征阴阳四行的四神成为推崇度最高的神兽。东汉晚期,顺应宇宙模式的心理经过长时间的发展已根深蒂固,时人不必再频繁通过四神图像去强调愿望的合理性,因此东汉晚期的神兽图像逐渐趋向于简洁化的视觉表达。

## 五、结论

三辅汉镜的神兽图像体现了两汉三辅地区神灵崇拜的内涵指向。在汉代集体意识中,仙境是他们对死后世界的浪漫想象,神兽所象征的多重内涵最终都指向了时人对仙界的向往。神兽在“升仙”与“仙境”两个空间中是“引导”与“构成”的存在,由于两个空间存在高低构成的组织关系,从而决定了神兽在崇拜体系中的等级。然而思想崇拜是复杂的,时人对仙境的想象受到天地宇宙模式的影响,在宇宙观的介入下,神兽的地位显现出核心、重要、次要三个层次。在级别划分的作用下,核心神兽在独立空间中始终占据视觉重点,在整体空间神兽占据不同主题画面,由内到外表达由升仙到仙境的渐进过程,反之亦然。神灵崇拜的内涵决定了神兽图像的表达,故在思想观念的迁转下,汉镜的神兽图像与时俱进地更新其表达方式。

## 参考文献

- [1] 许宏.东亚青铜潮[M].北京:生活·读书·新知三联书店,2021.
- [2] 周振鹤.从“九州异俗”到“六合同风”:两汉风俗区划的变迁[J].中国文化研究,1997(4):64-72.
- [3] 王小盾.四神:起源和体系形成[M].上海:上海人民出版社,2008:27.
- [4] SILBERGELD J.Mawangdui, Excavated Materials, and Transmitted Texts: A Cautionary Note[J].,Early China,1982-1983(8):83.
- [5] 李淦.走向图像:从两个汉代实例看读图的误区[J].南京艺术学院学报(美术与设计),2018(5):14-21,195.
- [6] 巫鸿.“空间”的美术史[M].上海:上海人民出版社,2018:46.
- [7] 王煜.象天法地:先秦至汉晋铜镜图像寓意概说[J].南方文物,2017(1):188-202.
- [8] 彭卫,杨振红.中国风俗通史秦汉卷[M].上海:上海文艺出版社,2002:852.
- [9] 李零.“式”与中国古代的宇宙模式[J].中国文化,1991(1):1-30.
- [10] 王煜.象天法地:先秦至汉晋铜镜图像寓意概说[J].南方文物,2017(1):188-202.
- [11] 郑先兴.论汉画像中的虎信仰[J].江汉论坛,2011(6):125-129.
- [12] 葛兆光.中国思想史[M].上海:复旦大学出版社,2001:212-213.
- [13] 王子今.秦汉社会意识研究[M].北京:商务印书馆,2012:357.
- [14] 葛兆光.中国思想史[M].上海:复旦大学出版社,2001:226.
- [15] (汉)司马迁.史记(点校本二十四史修订本)[M].北京:中华书局,2014:101.
- [16] (汉)班固.汉书[M].(唐)颜师古,注.北京:中华书局,1962:1933.
- [17] 先秦两汉南北朝诗上[M].逯钦立,辑校.北京:中华书局,1983:262.
- [18] 郭静云,王鸿洋.汉代有翼神兽:从多样形像到创新典范[J].宗教学研究,2020(2):244-252.
- [19] 顾颉刚.秦汉的方士与儒生[M].北京:北京出版社,2012:103-104.