



汉墓神画研究

神话与神话艺术精神的考察与分析

李立著



上海古籍出版社



汉墓神画研究

神话与神话艺术精神的考察与分析

李立著



1-879.6



上海古籍出版社

图书在版编目(CIP)数据

汉墓神画研究:神话与神话艺术精神的考察与分析/李立著. —上海:上海古籍出版社, 2004. 12
ISBN 7—5325—3930—X

I. 汉... II. 李... III. ①汉墓—墓室壁画—研究②神话—研究—中国—汉代 IV. ①K879.41②B932.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 107876 号

本课题获国家社科基金全国艺术科学“九五”规划
1999 年度课题“青年基金课题”资助

本书的出版获广东五邑大学学术著作出版基金资助

汉墓神画研究

—神话与神话艺术精神的考察与分析

李立著

世纪出版集团 出版、发行
上海古籍出版社

(上海瑞金二路 272 号 邮政编码 200020)

(1) 网址: www.guji.com.cn

(2) E-mail: guji@guji.com.cn

(3) 易文网网址: www.ewen.cc

新华书店上海发行所发行经销 上海古籍印刷厂印刷

开本 850×1156 1/32 印张 11.625 插页 4 字数 281,000

2004 年 12 月第 1 版 2004 年 12 月第 1 次印刷

印数: 1—2,100

ISBN 7—5325—3930—X

K·659 定价: 35.00 元

如有质量问题, 请与承印厂联系 T: 64063949



责任编辑 王 畅

封面设计 何 旸

前 言

本书是国家社科基金全国艺术科学“九五”规划1999年度课题“青年基金课题”——《汉代神画的神话艺术精神》研究成果的一部分。本课题既是对汉墓神画的研究,也涉及到了汉代及汉代以前的神话和传说,是二者的比较研究。因此,课题力求以多学科、多角度的综合研究为主,运用系统方法论,试图从艺术、宗教、神话、考古、民俗等多角度进行探索和辨析。课题以汉画中神祇崇拜、神仙信仰和神话传说的内容为研究对象,试图寻找出汉代造型美术演变为神画艺术的神话根源;探讨汉墓神画艺术通过神话内容和神祇崇拜观念而表现出来的神话艺术价值和神话美学价值。

一、汉画的研究及意义

这里所说的“汉画”,是指在汉代考古发掘中发现的以画面的形式存在的物化的实物资料。它至少应该包括汉代的壁画、帛画、砖画、雕画,乃至雕塑等艺术形式。

汉画研究的历史是久远的。清代以前即已出现了汉画研究的学者。清代及以后,汉画的研究得到了深入,出现了一批重要的研究成果。如瞿中溶《汉武梁祠堂石刻画像考》、张宝德《汉射阳石门画像汇考》、陈培寿《汉武梁祠堂画像题字补考》、容庚《汉武梁祠

画像考释》等。特别是新中国成立以后,随着考古方面汉画的大量发现,汉画的研究得到了发展。改革开放以来,汉画的研究更是走向了世界,取得了更大的成就。

汉画作为古代艺术家留给我们的艺术珍宝,是汉代丰富多彩的社会生活和人们思想情感的物化,具有着独特的艺术魅力,在民族民间文化遗产和古代传统文化中占有重要地位。对它的研究不仅有利于我们更真实地认识古代人民的生活和思想,而且也是研究和总结我国古代博大精深的传统文化所不可或缺的。同时,更有助于我们今天对古代传统文化的继承和发展。

汉画作为古代的艺术珍品,其古拙质朴的风格、精巧细致的线条、形神兼备的构图、回味无穷的意蕴,可以与同时代乃至后代世界上任何伟大的艺术作品相媲美。因此,汉画也是世界人民的宝贵遗产,也引起了国外学者的重视,出现了一些颇有分量的研究成果。显然,在已经跨入新世纪的今天,加强对汉画的研究,并将这项研究引向深入,将是中国的艺术家和学者不可推卸的责任。

汉画不仅反映了汉代的社会生活和汉人的思想情感,而且还包含着汉人的艺术思想、美学理想、神学观念和宗教情感。因此,汉画的研究应该是中国古代艺术研究和艺术发展史研究在文艺学、艺术学、神话学方面的拓展和深入。汉画也是古代传统文化的一部分,是古代传统文化的物化形态。而对古代传统文化的深入研究、精当总结和正确评估,将是新世纪我国文化建设所面临的重要课题。从这样的角度看待汉画研究,其重要的理论意义和实践意义将是毋庸置疑的。

对于汉画的研究,今天的学者已经取得了这样的共识:汉画艺术不仅仅是中国美术史上某一个阶段中的一个门类,也不仅仅是考古学艺术考古中某个历史阶段的一个门类,而是兼具社会科学和自然科学的一门涉及面极广的边缘学科。因此,从神学、宗教

学、神话学、文学、美学、舞蹈学、文化学、艺术学、文化人类学等方面来研究汉画,也就成为今天汉画研究的特点和趋势。

需要指出的是,汉画中以神话、仙话、传说故事和鬼神崇拜为内容的作品是相当丰富的。这里姑且称之为“汉墓神画”。

神话是现实生活的折射。古人生活的多重侧面也就成为神话的承载体。当这种承载体物化以后,神话便以画面构图的形式附着在承载体之上。于是,神话也便成为可以凭借感官感知的对象。

如果说文字是作为记载古代神话的一种我们所熟知的承载体的话,那么,反映神话内容和精神的汉墓神画,则以其能够被视觉所感知的鲜明的形象和构图,而为我们提供了更加真实的、直接的和原始的材料。这样,通过考古而发现的大量的以神话传说为内容的汉墓神画,也就成为研究古代神话可资参证的珍贵材料。

二、汉墓神画研究的神话学价值

在古代神话研究中,由于文献资料“零碎”、“缺损”等各方面原因,还存在着一些问题没有解决。对此,汉墓神画(画像石)以“画面”的形式所展示的神祇形象和神话内容,可与文献资料相互印证、表里互补,能够使我们对古代神话研究中的一些问题做出一个较为明晰的判断和比较全面的把握。

(一) 汉画像石(神画)满月画像与月宫神话

月宫神话在两汉时期是否产生,根据文献所提供的材料,似还不能定论。

“月宫”一语,在《十洲记》中已出现,但两汉时期的文献中尚未发现有关“月宫”的记载。《太平御览》(卷九五七)引《淮南子》:“月中有桂树。”《初学记》(卷一)引《淮南子》:“羿妻姮娥……托身于月,是为蟾蜍。”《太平御览》(卷四)引《五经通义》:

“月中有兔与蟾蜍。”上述文字，描述月中的世界，很可能是两汉时期月宫神话的片断，但仅据上述材料，对两汉时期月宫神话是否产生和月宫神话的基本情况，还不能充分的肯定和了解。

汉画像石（神画）中已有关于月中世界的描绘，将汉画像石（神画）中关于月中世界的描绘与汉代文献的片断记载联系起来，便会发现二者在诸多方面呈现着“表里互补”式的联系。

例如，1974年山东临沂金雀山九号汉墓出土彩绘帛画的“顶端”，“是非常醒目的日月。右方一轮红日……左边一轮明月，月中有蟾蜍，基本居中而略偏右下，头朝右上；玉兔靠上而向左方奔腾”。^①再如，河南南阳英庄汉画像石墓前室顶盖画像：“画像左边刻绘满月，月下有云团，其右刻嫦娥，人首蛇身，仰面，将奔入月中。”^②

上述二幅画像，画面中的月都是满月，显然，画像的作者是在以画面中“满月”的构图，表现月的最大的视觉空间，再以月的最大的视觉空间，再现幻想和想象中的月的形象。上述前一幅画像，画面上的满月中刻绘着蟾蜍和玉兔的形象，这与上文所引汉代文献的记载相一致，说明蟾蜍和玉兔是两汉时期关于月的神话的重要的和主要的内容；上述后一幅画像，描绘了满月和嫦娥仰面奔月的形象，从而与《初学记》（卷一）引《淮南子》关于“姮娥托身于月”的记载相印证。

如果将上述二幅画像关于月的画面构图综合起来考察，我们能够得出这样的认识：画像的作者力求在画面中创造一个巨大的视觉空间，在这个关于月的视觉空间里，居住着蟾蜍和玉兔，还有嫦娥正在仰面奔入其中。如此，画面中这个关于月的巨大的视觉空间，不正是神话中的月宫吗？回答应该是肯定的。

再将文献材料中关于月的片断记载与上述二幅画像关于月的画面联系起来，根据山东临沂金雀山九号汉墓和河南南阳英庄汉

画像石墓所在年代,即前者约为武帝时期前后,后者约为东汉早期的考古学推断,以及文献材料的时间断定,能够作出这样的判断:早在西汉前期即有月宫神话流传,蟾蜍和玉兔可能是早期月宫神话的基本情节,“嫦娥奔月”应该是月宫神话演变过程中“衍生”的情节。至此,月宫神话便基本定型,而且在整个汉代都没有发生太大的变化。

神话是对神祇形象、神祇事迹和神祇世界的描绘。因此,神话承载和包含着人们对神和神的世界的认识和情感。自然界中的“月”悬挂在遥远的天空,可望而不可及;神话中的“月宫”却在人们的心里,人们可以凭借着想象和幻想塑造月宫的形象,并在这样的塑造中寄托一个时代的群体的意识和情感。

《论衡·道虚篇》载有项曼都升天观月的传说。传说中,项曼都升天居于月旁,并不曾踏入月中,因此对月的认识仅仅停留在感觉上:先是月的幽冥,后是月的凄怆。幽冥是指月宫的昏暗,凄怆是指月宫的寒冷。显然,《论衡·道虚篇》的上述文字,是从“感觉”的角度对神话中的月宫的描绘。从理论上讲,我们能够通过这样的描绘了解到这段传说所产生的那个时代人们对神话中的月宫的理性认识 and 情感上的体会。然而,事实并非如此。首先,《论衡·道虚篇》所载项曼都升天观月的事件本身,便是作者“疾虚妄”的对象,对于项曼都升天观月及观月的感受,王充是持否定态度的。问题的关键是,王充的观点在当时的社会体现着何种程度的群体意识。这个问题将直接关系到项曼都升天观月传说作为一则文献材料,在古代月宫神话研究中的地位和价值问题。遗憾的是,我们找不到其他相关的材料来说明这个问题。其次,《论衡·道虚篇》所载项曼都升天观月传说本身所反映的,是在当时流传的影响较大的传说,还是一个普通的带有虚妄、诙谐乃至玩笑性质的故事。上述问题将直接关系到对两汉时期月宫神话真实面貌的准确

的把握,关系到对两汉时期月宫神话所内含的时代的群体意识和情感的恰切的认识。遗憾的是,仅凭两汉时期的文献材料,上述问题并不能很好地解决。

值得注意的是,汉画像石相关画像,为上述问题的解决提供了帮助。在河南洛阳发现的西汉卜千秋墓中,在墓的顶脊上,绘有一轮圆月的形象。据《洛阳西汉卜千秋壁画墓发掘简报》介绍:“圆月直径20.8厘米,以圆规着墨绘出。外用红绿二色绘光芒,以红色涂地。月中绘桂树和蟾蜍。桂树用浓重的赭石画出树干,再用紫色平涂树叶。蟾蜍身着墨色斑点。”^③

卜千秋汉墓壁画所描绘的月宫形象最为重要的特点,是画像运用鲜明的也是独特的色彩,构造了神话世界中的月的形象。那么,这种鲜明而独特的色彩组合,内含和表达了什么样的神话思维和思想情感呢?首先,红绿的月光、红色的月地、紫色的树叶、赭石色的树干,在色彩上,构成了一个与现实世界完全不同的幻想的空间。其次,这样一个幻想的空间,与其说带有浪漫的意味,不如说更带有神秘甚至诡异的色调。同时,诸种色彩的组合搭配,形成了一种遥远的视觉感受,而恰恰是这种遥远的视觉感受,构成了带有“彼岸”色彩的心灵感觉。复次,以墨色绘月线、红色涂地、紫色着色树叶,必然使人产生幽冥昏暗的视觉感受,以红绿二色描绘月光,恰恰在幽冥昏暗的视觉感受上又增添了寒冷的心灵想象。而这种由视觉到感觉再到想象的转移,又往往伴随着丝丝苦楚和凄怆情感的生成。

将卜千秋汉墓运用色彩而构造的视觉上的月的形象与《论衡·道虚篇》所载项曼都升天观月而体会到的感觉上的月宫形象联系起来看,二者内在的相通之处是明显的。也就是说,从前者“视觉上的月的形象”必然会产生后者“感觉上的月宫形象”,因为前者视觉上的“感受”与后者感觉中的“想象”是一致的。这意味着,

二者各自描绘的月和月宫的形象,正是以缘于月的相同的神学认知、神话诉求和生命情感为基础的。上述情况能够说明,《论衡·道虚篇》所载项曼都升天观月的传说,是一个流传较广、影响较大的传说。在这一传说中所内含和表达的思想和情感,具有着普遍的意义和极具代表性的价值。

基于此,我们对两汉时期月宫神话的时代特征、神话所内含的时代群体意识和群体情感,便可以作出一个较为明晰的把握:两汉时期的人们投入神话中的月宫的情感是复杂的,那是一个遥远而神秘的世界,却也是一个能够使生命延长的世界,它带有着“生命彼岸”的色彩;两汉时期的人们对神话中的月宫的态度也是复杂的,神话和想象中的月宫,遥远而又幽暗,但又充满了神秘和梦想。既渴望,又恐遥不可及;既向往,又惧怕它的孤独和寒冷。

古代月宫神话的另一问题,是月宫所在的地域和方位。

根据古代文献的相关记载,我们能够推断出神话传说中的月宫是在西方。根据之一:与月神话联系密切的西王母神话中的西王母在西方。根据之二:古代传统的祠月习俗中,月神的神位一直在西方。根据之三:《后汉书·天文志上》刘昭注引《灵宪》载嫦娥窃得不死药后,欲往奔月,临行前请有黄占卜,有黄说:“翩翩归妹,独将西行。”于是,嫦娥托身于月。上述文字显然是在暗示,嫦娥奔月的月宫是在“西方”。根据之四:晚唐诗人罗隐在其《中秋不见月》一诗中叹曰:“天为素娥霜怨苦,併教西北起浮云。”诗中的“素娥”即是“嫦娥”,诗中“西北起浮云”是与“素娥霜怨苦”联系在一起的。因为嫦娥居住的地方(月宫)在“西北”,才导致“素娥霜怨苦”而“西北起浮云”。据此,月宫当在“西方”。

上文关于月宫所在地域和方位的推断,有汉画像石的画像为证。

其一、汉画像石中日与月的形象,往往呈现着“日右”“月左”

的构图形式。而日右、月左的构图形式,既体现着左阴右阳的阴阳属性,又内含着左西右东的方位内涵。这说明,“月左”的构图形式,显示着月位于西方的方位趋向和方位观念。

其二、河南英庄汉画像石墓前室顶盖绘有嫦娥奔月画像,画像的左边刻绘的是“满月”。“满月”的形象位于画面的“左边”,正是“西方”的象征。画像中嫦娥的形象位于“满月”形象的右面,并仰面向左,正是神话中嫦娥西行奔月情节的写照。

其三、洛阳西汉卜千秋壁画墓顶脊所绘圆月的形象,运用鲜明而独特的色彩,构造了神话世界中的月的形象。卜千秋壁画墓顶脊画像共有十三幅。对上述画像的观察,可以有两种方式,一是按照砖的编号排砌顺序,一是按照壁画内容的顺序。值得注意的是;不论按照哪种方式观察上述十三幅画像,十三幅画像中满月的形象均位于墓顶脊整体画像之西,同样显示着满月位于西方的方位意义。

综上所述,将汉画像石(神画)满月画像引入古代月宫神话的研究之中,其材料学上的意义和价值是毋庸置疑的。而更为重要的是,通过画像运用不同色彩而构成的带有神话色彩的月的形象,使我们可以从另一个角度——视觉的角度,来认识神话中的月宫形象和体会人们注入月宫神话的丰富的思想和情感。试想,如果仅凭月宫神话的文字材料,其认识方式、认识方法和认识角度的局限,则是毫无疑问的。

(二) 汉画像石闪电神形象与闪电神话

就目前所掌握的文献材料,两汉时期有关闪电的神话是否产生,还是一个比较复杂的问题。

《神异经·东荒经》载有东王公的传说,其云:东王公与玉女投壶,投中者,“天为之唏嘘”,而不中者,“天为之笑”。所谓“天笑”,便是闪电的电光。《北堂书钞》(卷一五二)引《神异经》更明

言：“玉女与天帝投壶，天为之笑，今电光是也。”《神异经》旧题为东方朔所撰，实为假托，但晋人张华为之作注。由此而论，《神异经》产生的时间，当不晚于西晋初期，依此而论，上引《神异经》有关电光的传说所产生的时间，也不应该晚于这一时期。

《十驾斋养新录》引《管辂别传》载有“电父”文字：“天昨檄召五星，宣布星符，刺下东井，告命南箕，使召雷公电父，风伯雨师。”中华书局一九五九年版陈乃乾点校本《三国志·魏书·方伎传》引《辂别传》，于上段文字中“电父”作“电母”。电父、电母的名字本身已经带有情感色彩和比喻意义，内含着对作为自然现象的闪电的认识和解释。这说明，围绕着上述名字的神话已经形成。虽然这样的神话与上引《神异经》所载电光的传说在内容上似乎并不相同，但以上述材料为证，则能够说明有关闪电的神话在魏晋时期确已出现。

两汉时期的文献中有关于“电鞭”的记载。《太平御览》（卷十三）引《淮南子》：“电以为鞭策。”扬雄《河东赋》有“奋电鞭，骖雷辘，鸣洪钟，建五旗”诸句，这里，“电鞭”与“雷辘”并举，很能说明问题。扬雄《河东赋》本是形容汉皇帝率群臣横渡大河，巡游“河东”的壮观景象，扬雄展开浪漫的想象，驱神使鬼，使千百神祇鬼怪都成为汉皇帝巡游队伍中的一员，即如其下文接着写道：“羲和司日，颜伦奉舆。风发飘拂，神腾鬼进。”联系上下文，知上文“骖雷辘”乃是对雷神驾御雷车的描写，同理，“奋电鞭”也应该是对闪电神挥舞电鞭的描绘。需要指出的是，扬雄《河东赋》中的上述文字，绝非凭空的想象和杜撰，应该有相关的神话为基础。

综合上述材料，能够得出这样的结论：关于闪电的神话在汉代已经出现。同样缘于上述材料，知汉魏时期有关闪电的神话非常复杂：电光、电鞭、电父、电母等，是一个神话的不同的情节和形象？还是不同神话的不同的情节和形象？根据上述材料，还不能确定。

因此,上述材料也给我们留下了一个不能回避的问题,那就是两汉乃至魏晋时期的闪电神话到底呈何种样子?

山东安丘董家庄汉墓后室东间室顶西坡刻有“雷神出行图”。画面中雷神坐于三条翼龙拉着的雷车上,车下飞云缭绕,衬托出雷车天空遨游的景象。雷车之后,共绘有六只翼虎,虎头高昂,虎尾后伸,四肢以最大的程度前后跨开,表现出啸虎狂奔之态。六只翼虎中,有三只身有骑手,其中二骑手肩荷柔软状的“神鞭”,视为闪电之神肩荷电鞭,当不会有错。⁴

类似形象,在山东安丘董家庄汉墓画像石中还有出现。在董家庄汉墓前室封顶石中段所刻另一幅“雷神出行图”中,在雷车的前后至少绘有四位执鞭的闪电神形象,形象呈站立的姿态,或单手、或双手执鞭,手臂扬起,鞭体飞舞于空中,或呈回卷状,或呈缠卷飞舞状,画像再现了长鞭凌空霹雳,倏忽飞舞的神态,形象极为自然生动。

上引画像石闪电神或肩荷电鞭、或手执电鞭的画面和形象,与《淮南子》(《太平御览》卷十三)“电以为鞭策”、扬雄《河东赋》“奋电鞭”的记载相符。将画像石画面构图与有关文献的记载结合起来考察,关于汉代闪电神形象和 Related 神话,可以得出如下判断:

其一、有关闪电的神话在汉代确已出现,“电鞭”是神话中的闪电神的“武器”。

其二、《淮南子》(《太平御览》卷十三)及扬雄《河东赋》关于“电鞭”的记载与汉画像石的刻绘相一致,说明有关执鞭的闪电神和 Related 的神话,是汉代普遍流传的神话。《十驾斋养新录》引《管辂别传》等有关文献关于“电父”、“电母”的记载,当承自这一神话,而《神异经》所载有关电光的传说,当属另一神话体系。

进一步研究,根据画像石材料及有关文献的记载,在汉代流传的有关闪电的神话,不是一个单一的神话,而是与雷神话等神话融

合在一起的一个较为复杂的神话体系：神话所塑造的是一个多位自然神同处一起的神祇世界，神话所描绘的是风雨雷电诸神在天空中巡行的神话场面。神话中风雨雷电诸神巡行的场面是异常壮观的：雷神于飞驰的雷车之中击鼓发雷；风伯蹲踞于雷车之后，鼓腹吹风；雨神立于云端，倾盆洒雨；闪电之神高高地扬起电鞭，在奋力地挥舞。风雨齐作，电闪雷鸣。这便是这一神话的艺术风采之所在。

再进一步研究，根据画像石对闪电神形象的描绘，使我们能够了解到两汉时期的人们对闪电这种自然现象的神话学的认识：闪电神或单手、或双手执长鞭，鞭体飞舞于空中，或呈回卷状，或呈缠卷飞舞状，再现了人们想象和幻想中的闪电神手执长鞭，凌空霹雳，倏忽飞舞的神态。而闪电神的上述神态，在文献材料有关闪电画面的记载中，是不可能如此生动、形象地再现的。而汉画像石手执长鞭的闪电神形象，又形象地反映出了画像石（神画）创造者赋予画面的浓厚而鲜明的神话艺术精神：首先，只有长鞭的形象，才能更充分地展现出作为自然现象的闪电的威猛、骇人的神秘力量；其次，只有长鞭于空中飞舞的形象，才更接近作为自然现象的闪电的形象；复次，长鞭凌空飞舞的形象，带有着轻灵、飞动、神秘、恐怖的色彩，而鞭的这样的特性，恰恰以其不可揣测的神秘性征而恰如其分地反映了作为自然现象的闪电的本质和作为神话中的闪电神的神性。从而使我们能够更真切地把握和体会两汉时期的人们对闪电等自然现象的理性认识以及缘于宗教和神话的内在情感。

（三）汉画像石天门画像与天门神话

汉和汉以前的文献材料中对天门神话的记载是零碎和不充分的。有关天门神话的确切材料大致如下：《楚辞·九歌·大司命》：“广开兮天门，纷吾乘兮玄云。”《楚辞·招魂》：“魂兮归来，君无上天些，虎豹九关，啄害下人些。”王逸注：“言天门有九重，使

神虎豹执其关闭。”《汉书·礼乐志》载《郊祀歌》十九章，其中便有《天门》，《乐府诗集·郊庙歌辞》亦有载。《周礼·大司徒》疏引《河图括地象》：“天不足西北，……西北为天门。”《文选·谢惠连〈雪赋〉》注引《诗纬含神雾》：“天不足西北，无有阴阳，故有龙衔火精以照天门也。”《真诰·甄命授》载有汉初小儿画地戏语，其歌曰：“著青裙，入天门；揖金母，拜木公。”

综合上述材料，对于这一神话能够得出如下认识：天门神话产生的下限当在秦汉时期。神话中天门的方位在西北。东汉以后，天门神话似与西王母神话相联系而融入了神仙成分。然而，不能否认，上述材料呈现给我们的是一个既笼统又破碎的天门神话。根据上述材料，我们并不能清楚地了解流传于两汉时期的天门神话的全貌，更为重要的是，这一神话在秦汉时期人们的情感世界里到底呈现着怎样的形态？仅凭上述文献材料，并不能回答这一问题。

《神异经·西北荒经》载有一则天门神话，其云：“西北荒中有二金阙，高百丈，……二阙相去百丈，上有明月珠，径三丈，光照千里。中有金阶，西北入两阙中，名曰天门。”

上述文字中出现了“金阙”、“金阶”等内容，增加了神话的形象性和情感色彩，体现出作为一则神话的基本形态。更为重要的是，上述关于神话中天门形象的描述，比前文所引文献材料中任何关于天门的记载都要形象、具体和丰富，其作为天门神话研究的材料学上的价值不能低估。然而，这一神话中“金阙”、“金阶”等内容在上文所引天门神话的文献材料中不曾出现，因此，也就无从断定上述内容是否为汉及汉以前天门神话的内容。同时，缘于《神异经》产生时间的问题，上引《神异经》所载天门神话是否在汉代出现也便不能确定。

对此，汉画像石有关画像的发现，可以帮助我们澄清上述问题。

1986年四川简阳董家埂深洞村鬼头山崖墓出土的三号石棺，在其右侧刻有“双阙天门”画像。据《中国画像石全集·四川汉画像石》的介绍：“（画像）右刻太苍……，中部为单檐式双阙，……阙之上榜题曰：天门。……图左侧一虎，……榜题曰：白虎。”^⑤

画像榜题“天门”，说明画面所表现的应该是流传于汉代的天门神话的天门形象。大致相同的画像在汉画像石中还有存在。1994年在四川合江张家沟二号墓出土的四号石棺左侧，同样刻有“车临天门”画像。据《中国画像石全集·四川汉画像石》的介绍：“画像根据墓主的铺排，为其死后升入天堂刻画。右刻一马驾棚车，内坐头挽高髻的女性，马侧有男仆侍奉。中刻庑殿式双重檐天门，又称双重阙。天门之间有庑殿式大门，……左侧刻西王母，带山字冠，两边夹胜，坐龙虎座上。”^⑥

将上述二幅汉画像石有关天门的画面综合起来考察，以画面所提供的关于天门神话的视觉材料结合文献材料中关于天门神话的记载，下面三点值得注意：其一、画像以阙象征天门，与《神异经》的记载相符；其二、画像中西王母与天门同处一个画面，与《真诰·甄命授》“著青裙，入天门；揖金母，拜木公”的描述相符；其三、画像中白虎形象的出现，与王逸（《楚辞·招魂》注）“言天门有九重，使神虎豹执其关闭”的释语相符。据此，再将上述二幅画像石有关天门的画面与上引文献中天门神话的零碎记载联系起来，古代天门神话大致完整的形态便基本确立起来，并能够对流传于两汉时期的天门神话作出如下判断：

首先，先秦乃至两汉时期流传着一个自成体系的天门神话，上述二幅汉画像石有关天门神话的画面大致是依照这一神话构图的；

其次，《神异经·西北荒经》所载天门神话，基本上是两汉时期流传的天门神话的反映；