

# 汉画像石与牛郎织女传说之“鹊桥”关系论析

段湘怀

**摘要:**牛郎织女传说中的“鹊桥”之说最迟在东汉晚期已经出现,是“乌鹊桥”的简称。“鹊桥”里的“鹊”最初指的是乌鸦和喜鹊,主要是源于汉画像石上“乌”的图像。汉画像石上的牛郎织女图像往往和西王母、日月同辉等图像系统组合在一起,而无论是西王母图像系统还是日月同辉图像系统,里面都有“乌”的图像,且既有两足乌,也有三足乌。正是这些“乌”图像为“鹊桥”之说的产生提供了灵感动力和逻辑依据。汉画像石图像作者们所处的社会阶层也为“鹊桥”之说的形成提供了日常讲述传播的稳定群体。

**关键词:**牛郎织女 “鹊桥” 汉画像石

**中图分类号:** J229 **文献标识码:** A **文章编号:** 1995-0187(2023)04-0067-09

牛郎织女作为我国四大传说之一,其源头最早可以追溯到西周中晚期的《诗经·大东》,至今已流传两千多年。在流传过程中,形成了牛郎织女相恋不果、隔河相望、一年一见、鹊桥相会的核心情节。在各种出土文物、传世文献和民俗活动中,都有关于这个传说的表现,呈现了其在漫长时空里的展演过程。

这一传说核心情节中的“鹊桥”相会之说在东汉末期已经产生。<sup>[1]</sup>但关于“鹊桥”之说里的“鹊”到底指的是什么,现在民间流传版本的说法不一。为牛郎织女搭桥的“鹊”既有乌鸦,又有喜鹊、燕子、玉鸟、扁毛鸟类等之说,文人笔下更有凤凰引渡的说法。学者们一般都认为是喜鹊,不过宣炳善已经详细论证,指出“鹊桥”里的“鹊”是乌鸦和喜鹊,“鹊桥”是“乌鹊桥”的简称。<sup>[2]</sup>关键问题是,“鹊桥”之说到底是如何产生的呢?

学界关于“鹊桥”之说产生原因的看法主要有三种:其一以王孝廉、赵逵夫、孙续恩等为代表,他们结合喜鹊的生理、行为特点及生育生活规律等进行论说。或认为喜鹊在固定的季节群飞<sup>[3]</sup>,犹如架桥;

或认为喜鹊忠于爱情<sup>[4]</sup>,还能报喜,带来吉祥;或认为喜鹊群飞<sup>[5]</sup>,更适合完成大规模架桥壮举,并且在北方,七月初喜鹊确实也都看不见了,七月中旬之后喜鹊顶上还会脱毛,认为这些就是“鹊桥”之说的由来。这些观点有一定的合理性,但是并无事实依据,只是推测。其二是宣炳善的观点,他认为产生牛郎织女传说的北方东部地区崇拜鸟,而乌鸦地位神圣,是仁义道德的象征,所以乌鸦和喜鹊在汉代开始进入牛郎织女传说。但介入牛郎织女传说的主要是乌鸦,而不是喜鹊,喜鹊是附在乌鸦之后的,帮乌鸦一起架桥。<sup>[6]</sup>从东夷地区鸟崇拜和北方乌孝伦理的角度来解释“乌鹊架桥”中的“乌鹊”主要是乌鸦和喜鹊的说法极具启发性,但北方人们崇拜乌鸦并不能证明喜鹊就是“鹊桥”说的附庸,这个推理难以让人信服。其三是刘宗迪的观点,他认为在中国古代的天官系统中,银河上本来就有桥,即“天津”组星。而且,这一银河上有桥的观念至迟在战国时期就已经形成,“乌鹊架桥”的说法就是由这一观念漫衍而来的。<sup>[7]</sup>刘宗迪从古天官系统解释“乌鹊架桥”说的起源具有新意,但认为银河有桥观念至迟在战国时期已经产生,所依

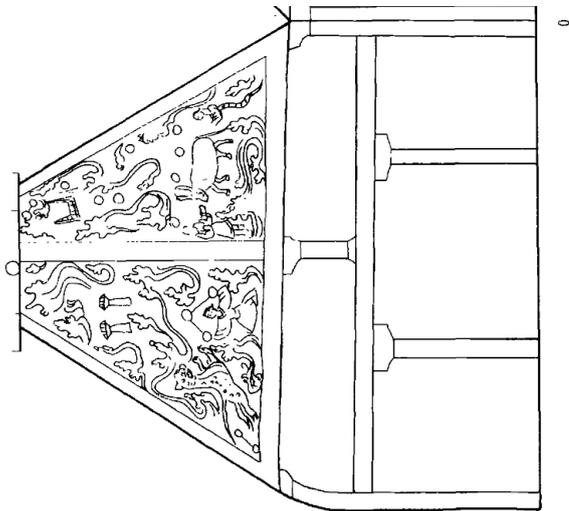
**作者简介:**段湘怀,湖南人文科技学院文学院副教授。

据的文献却是一般认为不晚于南北朝的《三辅黄图》中的文字：“始皇穷极奢侈，筑咸阳宫。因北陵营殿，端门四达，以则紫宫，象帝居。引渭水灌都，以象天汉，横桥南渡，以法牵牛。”<sup>[8]</sup>他认为“横桥南渡”之“横桥”即象征银河上的天津。这个推断略显牵强，也并未解释清楚银河有桥是如何变成“乌鹊”架桥的。

笔者认为，乌鸦、喜鹊在牛郎织女传说中并无主次之分，两者在“鹊桥”之说中都各有渊源，同样重要。它们成为架桥灵禽，主要是源于汉画像石上的“乌”图像。下面，笔者将结合考古图像资料对这一传说中的“鹊桥”来源进行探析，以求证于方家。

## 一、汉画像石上牛郎织女传说图像的组合特点

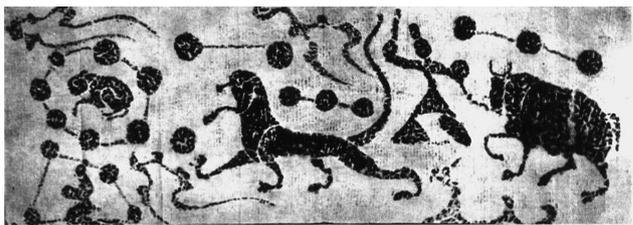
汉画像石指的是“汉代地下墓室、墓地祠堂、墓阙、庙阙等建筑上雕刻画像的建筑构石”<sup>[9]</sup>，本质上是一种祭祀丧葬性艺术，是汉代美术的精华。目前所见，各地汉画像石里关于牵牛、织女的图像不少。但王熠严格区分牛郎织女故事和牵牛、织女的星宿故事，认为真正记载牛郎织女故事的目前所见只有3幅。一是河南洛阳尹屯壁画墓中室顶部西坡壁画（图一）<sup>[10]</sup>，二是四川新胜乡2、3号砖室墓1号石棺盖顶画像（图二）<sup>[11]</sup>，三是南阳白滩汉墓出土画像石（图三）<sup>[12]</sup>。<sup>[13]</sup>除了这3幅外，1987年在西安交大附属小学院内发现的西汉晚期墓室壁画可以算作第四幅。虽然王熠把这幅壁画上的牛郎织女图像当成星宿故事，但壁画上的二十八星宿图像系统里，在北方玄武位置不仅有完整的织女图像，而且有牛的图像，还有牵牛人的图像（图四）<sup>[14]</sup>。虽然牛首残缺，但并不影响辨识。这种构图跟其他明确表示牵牛织女传说故事的墓室图像并无本质区别，都是牵牛织女图像和日月同辉、金乌等图像的组合，故本文还是把这幅图像纳入讨论范围。除了这4幅汉画像石上的牛郎织女图像之外，本文还要提及的牛郎织女图像资料是1972年在四川江口镇发现的一座东汉单室崖墓里陶座铜枝摇钱树上的图像（图五）<sup>[15]</sup>。这株摇钱树的叶片上部正中铸有一龕，龕上有盖，里面有坐在龙虎座上的西王母。而在摇钱树的一根树枝上，有清晰的牛



图一 河南洛阳尹屯壁画墓中室顶部西坡壁画



图二 四川新胜乡2、3号砖室墓1号石棺盖顶画像



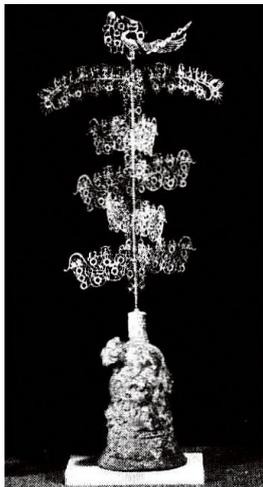
图三 南阳白滩汉墓出土画像石

郎、织女和小孩图像。只是树枝上的这幅牛郎织女图像很少引起学界注意，邱登成把其描述为：“一人牵牛，另一人手执生产工具，似为锄，正做迈步向前之状。”<sup>[16]</sup>国内学界相关文章也未见提及。只有日本学者小南一郎注意到这个细节，并且指出这是牛郎织女图像，“如果那个牵牛的人是牵牛，它右边拉着小孩手的就应是织女。这样，两人之间的小孩就可以推定是牵牛、织女所生的孩子”<sup>[17]</sup>，并且在其中展示了细节图（图六）<sup>[18]</sup>。

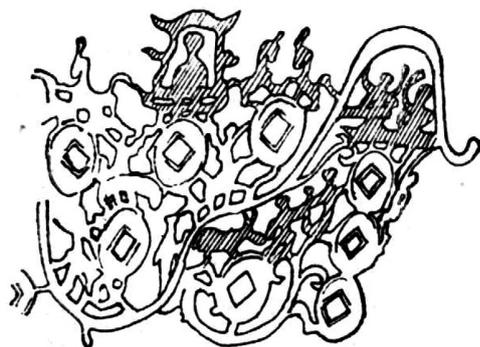
考察汉画像石上的这些牛郎织女图像可知，和这组图像组合在一起的往往是西王母、三足乌、日月同辉（月中有蟾蜍、玉兔，日中有乌）图像等，摇钱树上的牛郎织女图像也不例外。洛阳尹屯新莽壁画



图四 西安交通大学西汉壁画墓二十八星宿图



图五 四川江口镇东汉单室崖墓陶座铜枝摇钱树



西王母·独角兽·伯牙弹琴

牛·牛郎·孩子·织女

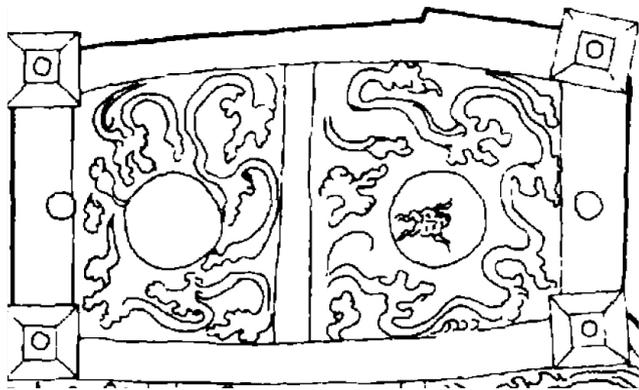
图六 摇钱树分析图（小南一郎绘）

墓中，中室西坡左壁有一跽坐女子，即织女；右壁有一人牵牛图样，即牛郎和牛；中室藻井“左侧壁画为彩云环绕的太阳，太阳的边框为黑线……内彩有明显的剥蚀痕迹，原有图案已遭破坏，从残留痕迹看太阳中部原应绘有三足乌。右侧壁画为彩云环绕圆月，圆月的大小同太阳，月中有一蟾蜍”（图七）<sup>[19]</sup>。再如，四川新胜乡2、3号砖室墓1号石棺棺盖顶有牛郎织女图像，而棺身前端则有西王母图像系统，伏羲女娲高举日月，日里有金乌图像（图八）<sup>[20]</sup>。西安交大附属小学院内的西汉晚期墓室壁画中的牵牛织女图像处于墓室拱顶上两个大同心圆组成的环带内的二十八星宿图中，在长方形主墓室拱顶上则有三足乌、日月图像：“顶部中间用黑、白、青莲三种颜色绘成两个大圆圈……在大圆圈中间偏南有一直径30厘米的朱红色太阳，太阳外边有一圈黑色轮廓线，中间有一只纯黑色的金乌，乌头向南。北边与太阳南北相对的有一直径为16.5厘米的圆月……月中东边绘蟾蜍，西边绘奔跑的玉兔。”<sup>[21]</sup> 考古研究人员在随后的墓室壁画研究中进一步说明这只“乌”即为三足乌：“墓顶二十八宿大圆环之外西北角方向，西壁红隔栏之上绘一只黑色鸟——三足乌。”<sup>[22]</sup> 四川江口镇出土的摇钱树上既有牵牛织女图像，也有西王母图像系统和日月同辉图像系统：“摇钱树为铜铸……朱雀前面由四个钱纹组成纹饰，并有一羽人双手托举日月，日中有金乌，月中有玉兔……西王母头戴方胜。端坐

于龙虎座上。”<sup>[23]</sup>

传说中西王母有不死药，三足乌在东汉时期经常出现在西王母图像里，在《山海经》里原本是为她取食的青鸟，在后来图像的混用中有时变成了三足乌。而蟾蜍在传说里是嫦娥所变，嫦娥也有不死药，玉兔则是捣灵药的，日月象征着阴阳交替、生命不息。这些象征着长生不死、生命永恒的图像和天阙组合到一起，其成仙升天的意味不言而喻。牛郎织女图像出现在汉画像石或者墓室内的随葬品上，并和西王母图像、日月同辉图像等组合到一起，源于在汉人观念里，牵牛织女都主管着通天的关梁，可以帮助人们死后升天成仙。王熠曾论证过牵牛主天关、天梁。<sup>[24]</sup> 其实，织女也有同样的作用。《开元占经》曾引东汉天文学家、星占家郗萌言：“织女一名东桥。”<sup>[25]</sup> 织女星神这一别名中的“桥”也有通关之梁的意思。因此，在古人观念中，牵牛织女的位置非常关键。凡人能否顺利成仙升天，需要借助他们的力量。因此，牛郎织女图像和西王母图像系统、日月同辉图像系统在汉画像石上或墓室随葬品摇钱树上被组合到一起与传统文化观念契合。

事实上，前文提到的5幅牛郎织女图像，除了河南南阳白滩汉墓图像因为没有看到考古材料而无法了解其图像背景外，其他4幅图像中的牛郎织女图像都和西王母图像系统或者日月同辉图像系统结合在一起。而西王母图像系统或者日月同辉图像系统都



图七 河南洛阳尹屯壁画墓中室藻井左侧壁画

有“乌”图像，既有两足乌，也有三足乌。笔者认为，正是这些在墓室画像上反复出现的“乌”形象后来演化成为牛郎织女架桥的乌鸦和喜鹊。

## 二、汉画像石上的“乌”图像与“鹊桥”之说的产生

跟牛郎织女传说情节相关的材料首见于西周中晚期的《诗经·大东》：“维天有汉，监亦有光。跂彼织女，终日七襄。虽则七襄，不成报章。皖彼牵牛，不以服箱。”<sup>[26]</sup>这里的“牵牛”还没有拟人化，指的是动物的牛，体现的是星象传说的文学形象化。这个题材发展到东汉末期的时候发生了变化，《迢迢牵牛星》云：“迢迢牵牛星，皎皎河汉女。纤纤擢素手，札札弄机杼。终日不成章，泣涕零如雨；河汉清且浅，相去复几许！盈盈一水间，脉脉不得语。”<sup>[27]</sup>从诗文来看，此时两人之间已经有了很深的感情，在隔河相望而不得见的日子里，心中满是悲苦。可见，随着民众想象的汇入，原来的星象传说变成了一个带着苦闷情绪的爱情传说故事。牛郎织女传说发展到这一阶段的时候，能让牛郎织女跨越天河相见的“桥”亟须出现。

汉画像石上的牛郎织女图像往往和西王母、三足乌、日月同辉图像等组合在一起。而无论是西王母图像系统还是日月同辉图像系统，里面都有“乌”图像。西王母图像系统和日月同辉图像系统里的“乌”图像存在清晰的相互混用过程。



图八 四川新胜乡2、3号砖室墓1号石棺棺身前端女娲伏羲图

西王母神话图像系统里的三足乌最初的原型是给西王母取食的“三青鸟”。《山海经·海内西经》记载：“西王母梯几而戴胜。其南有三青鸟，为西王母取食。”<sup>[28]</sup>《山海经·大荒西经》又说：“有三青鸟，赤首黑目，

一名曰大鷲，一名少鷲，一名青鸟。”<sup>[29]</sup>结合这两条文献可知《山海经》里本来的“三青鸟”是三只鸟，是给西王母猎取食物的。《太平御览》卷三十一引《汉武帝故事》言：“七月七日，上于承华殿斋。其日，忽有鸟从西方来集殿前。上问东方朔。曰此西王母欲来也。有顷，王母至。有二青鸟如乌夹侍王母旁之。”<sup>[30]</sup>故事讲西王母来见汉武帝，先遣一鸟来送信。到来的时候，又有两只鸟陪侍身旁，总共也是三只鸟。但笔者查阅《西王母文化研究集成·图像资料卷》时发现，东汉西王母图像资料中西王母旁边真正有三只鸟的图像非常少见，而三足乌图像最多，此外还有不少情况是一只二足乌或者两只二足乌。这说明在汉墓画像里，西王母神话系统里的三青鸟形象发生了变异，而这个变异最可能的因素则是来自经常和西王母图像系统组合使用的日月同辉图像，这里面涉及阳乌神话里的负日乌。

《山海经·大荒东经》记载：“大荒之中，有山名曰孽摇顛羝，上有扶木，柱三百里，其叶如芥。有谷曰温源谷，汤谷上有扶木。一日方至，一日方出，皆载于乌。”<sup>[31]</sup>说太阳由乌背负，在天巡行，一个太阳落山了，另一个才升上天空。如果10个太阳同时上天，大地就会被烤焦。所以当太阳们不顾这个规则同时升天的时候，就有了后羿射日的神话。屈原《楚辞·天问》说：“羿焉彗日？乌焉解羽？”<sup>[32]</sup>讲的就是后羿射日，但射下来的太阳却是羽毛纷飞，可见他也认为太阳是载于乌的。这个时候，并不见三足乌的记载。《淮南子·精神训》言：“日中有蹲乌，月中有蟾蜍。”<sup>[33]</sup>这里的“蹲乌”后人解释为三足乌，但其实

原文并未明确说日中有三足乌，只说有“乌”。直到东汉，才有关于日中有三足乌的明确记载，王充《论衡》第十一卷《说日》言：“儒者曰：‘日中有三足乌，月中有兔、蟾蜍。’”<sup>[34]</sup>张宗祥引《春秋元命苞》解释了为什么日中有三足乌：“阳数起于一，成于三，故日中有三足乌。”<sup>[35]</sup>张衡《灵宪》则说：“日者，阳精之宗。积而成乌，象乌有三趾。阳之类，其数奇。”<sup>[36]</sup>而汉画像石里，目前最早发现的日中三足乌见于河南唐河县针织厂汉墓出土的西汉白虎与三足乌画像石中，在此之前的阳乌图像也都是二足。<sup>[37]</sup>结合文献记载和考古图像资料可知，阳乌本来是二足。但在汉画像石图像的绘制过程中，阳乌神话中的二足负日乌和西王母神话中的“三青鸟”可能发生了混淆，从而变成了三足乌。王青就曾指出，这个变化应是受西王母神话系统里三青鸟的影响；因为“三青鸟”既可以理解成三只青鸟，也可以理解为叫“三青”的鸟。<sup>[38]</sup>叫“三青”的鸟长什么样，没人见过。画匠只知道西王母的三青鸟和负日之乌在图像上并无太大区别。“在图像系统中，图像在位置和内容上的接近容易误置与混淆。”<sup>[39]</sup>画匠在绘制中发生混淆，用自己理解的想象，把负日的二足乌画成三足乌是可能发生的。因为在汉墓画像石里，这两个神话系统的图像是组合在一起使用的。

图像中出现日中三足乌后，古代文人根据图像进行解释而使之合理化。而图像上的二足阳乌变成三足乌后，又反过来影响了西王母神话系统里的三青鸟。前文提到西王母神话系统里的“三青鸟”刚开始明明是三只鸟，就算所指不明，也不至于三只鸟同时出现的情况很少，而应该是既有三只鸟的图像，又有三足乌的形象才对。但在汉画像石图像里却经常出现三足乌，主要原因是阳乌变成三足后对其产生了明显影响。可见，西王母图像系统和日月同辉图像系统中的“乌”图像确实有明显的相互混用过程。

### 三、汉画像石上“乌”图像的双重身份 内涵与“鹊桥”之说

从以上西王母神话系统里的三青鸟和阳乌神话系统里的负日乌图像的相互影响及混用过程，我们可

以推断出汉画像石里的“乌”渊源匪浅。它来自远古的太阳神话，又有着古老的西王母神话的烙印，具有明显的双重身份。

作为来自远古太阳神话的神鸟，在古人观念里，“乌”即乌鸦，具有昭示孝义的作用，讖纬之书《春秋元命苞》附会说：“乌，孝鸟。阳精天意，乌在日中，从天以昭孝也。”<sup>[40]</sup>汉代重孝，选官制度举孝廉中的“孝”即孝子。汉文帝诏书言：“孝悌，天下之大顺也……其遣谒者劳赐三老、孝者帛人5匹，悌者、力田三匹。”<sup>[41]</sup>汉代皇帝除了高祖刘邦和光武帝刘秀外，其他皇帝谥号都带“孝”字。乌鸦昭示孝义，深受汉人喜爱。宣炳善认为，乌鸦为牵牛织女搭桥，是成人之美，是其作为仁禽的必然行为。<sup>[42]</sup>这种说法有一定道理，但还不是最重要的原因。

作为来自远古太阳神话的神鸟，汉画像石上的“乌”和甲骨文中的“四方风”，也即最早的“观风鸟”存在联系。萧兵认为：“‘观风鸟’最早的前身应该是甲骨文的四方风（风）神，是风神凭翳，而又和太阳里的‘离鸟’、三足乌等结合在一起。”<sup>[43]</sup>而风神鸟和日神鸟又往往结合在一起，“阳乌”可以转化为“风鸟”，“在汉魏时期又变成有实用价值的指示风向的‘相风鸟’”<sup>[44]</sup>，“这种‘神鸟’或‘天鸡’类的‘观风鸟’还能引导灵魂，使其不致迷路”<sup>[45]</sup>。也就是说，在汉代人看来，汉画像石上的乌还具有引导灵魂飞升的本领。因为汉代人相信人死后灵魂不灭，“以为死人有知，与生人无以异”<sup>[46]</sup>，故盛行厚葬，“今厚资多藏，器用如人”<sup>[47]</sup>，因而希望神鸟能引导灵魂飞升，顺利成仙、上天。

“乌”作为西王母神话故事里为其取食的神鸟，具有相当于使者、侍者的身份。神话故事里青鸟的具体形象，历史没有详细记载，在汉画像石的图像表达中，除了“三足”特征外，青鸟的其他鸟类特征描写较少。例如，1978年在山东省嘉祥县满硐乡宋山出土的东汉晚期汉墓画像石上的西王母画像，画像里有三只飞鸟，这是汉画像石中非常少见的西王母身边同时有三只飞鸟的情况，肯定是神话中的三青鸟无疑（图九）<sup>[48]</sup>。可是，如果仅看图片的话，说是乌鸦也行，喜鹊也像。再如，山东省滕州市西南乡出土的东汉晚期汉墓中的西王母、群兽、车骑出行画



图九 山东省嘉祥县满硐乡宋山东汉晚期汉墓西王母画像



图十 山东省滕州市西南乡东汉晚期汉墓西王母、群兽、车骑出行画像

像，画像中西王母左下方有一只飞鸟，这只鸟也看不出有何明显的特点，倒是右下方站着的那只鸟看起来比较凶狠，有点神话中的模样（图十）<sup>[49]</sup>。汉代谶纬之学、阴阳五行之说流行，发源于《尚书》的天人相应观念经过孔子发挥后，被董仲舒利用，到这一时期更是兴盛：“臣谨案春秋之中，视前世已行之事，以观天人相与之际，甚可畏也。国家将有失道之败，而天乃先出灾害以谴告之，不知自省，又出怪异以警惧之，尚不知变，而伤败乃至。以此见天心之仁爱人君而欲止其乱也。”<sup>[50]</sup>人们相信天人相应，最忌犯太岁。连司马迁都说：“察日月之行，以揆岁星顺逆。”<sup>[51]</sup>《淮南子·天文训》也记载：“太岁，迎者辱，背者强，左者衰，右者昌。”<sup>[52]</sup>而喜鹊善营巢，“开户背太岁”，是祥瑞之鸟。故李时珍说它“灵能报喜”，

见者得富贵。贵州民间流传一个叫作《喜鹊的传说》的牛郎织女故事。<sup>[53]</sup>这个故事里为牛郎织女架桥的喜鹊就是由人间热心为年轻男女牵线搭桥做媒，做成过一万二千二百二十个媒的姑娘变的。汉画像石上的“乌”，作为为西王母取食之灵禽，在传说故事里曾经就替西王母给汉武帝传过信，在牛郎织女需要架桥媒介的情况下，它被想象成为牵牛织女传信搭桥的喜鹊也具有一定的可能性。《中华古今注》里说“鹊”是“一名神女”<sup>[54]</sup>，李时珍也说“鹊”在小说里被称为“神女”<sup>[55]</sup>。喜鹊是“神女”的说法很可能来自其作为西王母使者的身份。随着西王母形象的逐渐人化，作为其使者的青鸟自然也变成了神女。而“鹊”在汉画像石中和西王母的使者青鸟有渊源关系，故也变成了神女。牛郎织女的民间传说里好多都有喜鹊传信，结果传错了信息而被罚架桥的情节，其实就是西王母神话中青鸟使者身份的痕迹。北朝邢邵《七夕诗》言：“愿逐青鸟去，暂因希羽翼。”<sup>[56]</sup>这里的“青鸟”体现的也是对七夕架桥之“乌”形象的早期表达。

综上所述，汉画像石中的“乌”具有明显的双重身份，既有远古太阳神话中负日乌的原型意义，又有西王母使者三青鸟的身影，既可以引领飞升，又可以传情达意，既可以是“乌鸦”，也可以是“喜鹊”。

#### 四、“鹊桥”之说的传播路径

汉画像石由专门的石匠和画师共同完成。一般是在石匠选取石料，加工成符合建筑要求的构件后，画师用毛笔和墨在石面上绘出画像底稿，再由石匠按照画师绘出的底稿刻出图像，使画像具有立体效果，最后再由画师着色。<sup>[57]</sup>目前关于汉代石匠和画工的专门记载不多，但据学界研究可知，汉代手工业分官办和民办，其中官办手工业“是指汉朝政府直接经营管理并直接为政府服务的手工业。其主要目的方面是为皇室、贵族及官僚提供各种日用消费品和奢侈品，另一方面是向军队提供兵器武备等……是一种‘专供生产’”<sup>[58]</sup>。其从业人员“构成复杂……主要的劳动力是卒和徒”<sup>[59]</sup>。作为“专供生产”的手工业者社会地位低下，都是一些役使之入，民间手

## 余 论

工业从业者的地位自然可想而知，他们大都来自社会下层。传说往往是人民生活记忆的投影，“牛郎织女的故事中反映着农业社会中劳动人民的基本生活和思想”<sup>[60]</sup>。

东汉末期，下层民众的生活可谓困苦多艰，崔寔《政论》如是描写当时小家下户的生活惨状：“下户崎岖，无所跣足，乃父子低首，奴事富人，躬帅妻孥，为之服役……生有终身之勤，死有暴骨之忧，岁小不登，流离沟壑，嫁妻卖子，其所以伤心腐藏，失人生之乐者，盖不可胜陈。”<sup>[61]</sup> 基于现实生活的困苦，让天上的牵牛织女幸福，让牵牛织女相会在当时就成为一种发自内心的真挚渴望。因此，汉画像石的图像作者完全具备日常讲述传播“鹊桥”的情感动机和受众期待基础。这时候，故事讲述者、传播者就会根据这种普遍迫切的渴望创造出听众们期待的情节。江帆认为，在故事讲述活动中，听众可以决定叙事者的表演内容。她以自己研究的故事家谭振山的讲述活动为例，指出他在讲故事时，不但善于察言观色，“看人亮活儿”，而且还会“根据听众情绪和面部表情的变化随时对故事内容进行调整”。<sup>[62]</sup>

除此之外，完成汉代墓室装饰画像绘制的画匠和石匠们基本都有亲缘关系或是同乡关系，这有利于“在流动性很强的施工作业中保持工匠队伍的团结和稳定，容易形成地域范围较大的施工覆盖面”<sup>[63]</sup>，从而也就有利于形成日常讲述传播的覆盖面较大的稳定群体。林继富认为，这样的亲缘、同乡关系是一种融洽、和谐而又错综复杂的关系，既是一个乡村社会实体，又是一个文化村落实体。<sup>[64]</sup> 也就是说，汉画像石图像作者有日常讲述传播“鹊桥”的现实条件。

最后，汉画像石的创作本来就充满浪漫主义的想象，“并不拘泥于单纯、真实的物象模拟，而是大胆地运用夸张、变形手法加以创作”<sup>[65]</sup>。这就意味着画匠们本来就是一群具有丰富想象力、创造力的人，他们有能力创作出“鹊桥”的新情节。在汉代，“乌”和“鹊”虽然一直指的是不同的鸟，但是经常被放在一起使用。《淮南子·原道训》言：“乌之哑哑，鹊之啣啣。”<sup>[66]</sup> 东汉荀悦《汉纪》记载：“枚置殿门前，乌鹊自关宫中，乌死。”<sup>[67]</sup> 说明这两种鸟在当时人们的心目中本来就联系紧密。

牛郎织女传说历时久远，民间智慧及其自身所蕴含的深刻内涵让其在一千多年的流变中一直保持着活力。在如此漫长的岁月里，它和中华古老文明里的政治、经济、文化等盘根错节地融合在一起，表现了农业社会中“男耕女织”的社会结构特征，蕴含了民族文化发展的极有价值的脉络。因为确切的文字材料实在不多，而新的考古材料的梳理需要一个过程，关于这一传说的相关问题的研究将始终处于进行中。

笔者认为牛郎织女传说里“鹊桥”中的“鹊”是乌鸦和喜鹊，两者在传说中并无主次之分；并通过考察这一传说和汉画像石的关系，把“鹊桥”来源追溯到远古的太阳神话和西王母神话。但东晋南北朝时期的诗文中，却出现了“星桥”引渡、“舟船”引渡、飞燕引渡、凤凰引渡等说法。赵逵夫认为，星桥、舟桥等说法出现在南方，跟江南之地湖泊、水道多的地理自然环境有关；而凤凰引渡则跟当时的帝王后妃等地位高贵的人联系在一起，燕子也跟豪门士族联系密切。<sup>[68]</sup> 这个结论中关于星桥、舟船引渡的解释是可信的，但关于凤凰、燕子引渡的解释则存疑。《尔雅》释“鸛”为“凤”：“鸛，凤。其雌皇。”<sup>[69]</sup> 而“鸛”就是“燕”。也就是说，“燕”即“凤”。《中华古今注》卷下又如此释“乌”：“一名孝鸟，一名玄乌燕。”<sup>[70]</sup> 可见凤凰、燕子、乌鸦也是有渊源的。牛郎织女传说跟殷商民族渊源深厚，殷商先民崇拜鸟，传说里其始祖后契就是因母亲简狄吞鸟卵而生：“殷契，母曰简狄，有娥氏之女，为帝誉次妃。三人行浴，见玄鸟堕其卵，简狄取吞之，因孕生契。”<sup>[71]</sup> 这里的玄鸟就是燕子。因为燕子周身黑色，故叫玄鸟。目前出土的殷商文物中，有很多动物玉器，其中又以鸟形最多。这些鸟形玉器里，有很多就是玉燕<sup>[72]</sup>，体现了殷商民族燕崇拜的痕迹。而“乌”又叫“玄乌燕”，“鹊桥”里的乌鸦有太阳神话中的“负日乌”的身影，殷民族也崇拜太阳，那这个负日乌是不是跟燕有关系，后人诗文中的架桥之燕、凤是不是有着殷商先祖燕崇拜的古老记忆？有待后来探讨。

（责任编辑：邹尚良）

注释:

- [1] 赵逵夫的《连接神话与现实的桥梁——论牛女故事中乌鹊架桥情节的形成及其美学意义》一文曾对这个问题进行考证。因其引文失佚，日本学者小南一郎的《中国的传说与古小说》在论述的时候，补充了《李峤杂咏注》所引东汉末地名学家圈称《陈留风俗传》中的记载：“七月七日，织女会牵牛，乌鹊填河为桥。”其实圈称的《陈留风俗传》也已失佚，不过，李林甫曾命人撰修《元和姓纂》，这本书里收录了《陈留风俗传》，从而证明该书确实存在。而《李峤杂咏注》的作者张庭芳是唐代撰注家，和李林甫是同时期人，因此他是有机会看到《陈留风俗传》的。其所注李峤《杂咏诗》敦煌遗书留有残卷，日本则存数种完本。因此国内学者往往只提到《风俗通》相关佚文，小南一郎却补充了与应劭同时期的圈称佚文。同时期的两个人都在自己的书中提到“鹊桥”之说，虽原书都已失佚，但可以相互证明，故笔者认为，赵逵夫关于“鹊桥”之说起在东汉末已经出现的结论是可信的。
- [2] 宣炳善：《汉代牛郎织女传说与乌鹊母题的变化》，施爱东主编：《中国牛郎织女传说（研究卷）》，广西师范大学出版社2008年，第287-288页。
- [3] 王孝廉：《牵牛织女的传说》，施爱东主编：《中国牛郎织女传说（研究卷）》，第109页。
- [4] 孙续恩：《关于“牛郎织女”的几个问题》，《武汉大学学报》1985年第3期。
- [5] 赵逵夫：《“牛郎织女”传说研究》，人民出版社2021年，第74页。
- [6] 宣炳善：《汉代牛郎织女传说与乌鹊母题的变化》，施爱东主编：《中国牛郎织女传说（研究卷）》，第288页。
- [7] 刘宗迪：《七夕》，生活·读书·新知三联书店2013年，第46-47页。
- [8] 何清谷：《三辅黄图校释》，中华书局2005年，第22页。
- [9] 信立祥：《汉代画像石综合研究》，文物出版社2000年，第4页。
- [10] 洛阳市第二文物工作队：《洛阳尹屯新莽壁画墓》，《考古学报》2005年第1期。
- [11] 龚廷万、龚玉、戴嘉陵：《巴蜀汉代画像集》，文物出版社1998年，第289页。
- [12] 王建中、闪修山：《南阳两汉画像石》，文物出版社1990年，图版277。
- [13] 王熠：《汉代牵牛、织女图像研究》，《考古》2016年第5期。
- [14] 山西省考古研究所、西安交通大学：《西安交通大学西汉壁画墓》，西安交通大学出版社1991年，第25页。
- [15] 邱登成：《西南地区汉代摇钱树研究》，巴蜀书社2011年，第21页。
- [16] 邱登成：《西南地区汉代摇钱树研究》，第20页。
- [17] [日]小南一郎著，孙昌武译：《中国的传说与古小说》，中华书局1993年，第74页。
- [18] [日]小南一郎著，孙昌武译：《中国的传说与古小说》，第75页。
- [19] 洛阳市第二文物工作队：《洛阳尹屯新莽壁画墓》，《考古学报》2005年第1期。
- [20] 罗二虎：《汉代画像石棺》，巴蜀书社2002年，第21页。
- [21] 山西省考古研究所、西安交通大学：《西安交通大学西汉壁画墓》，第7页。
- [22] 山西省考古研究所、西安交通大学：《西安交通大学西汉壁画墓》，第51页。
- [23] 邱登成：《西南地区汉代摇钱树研究》，第19-20页。
- [24] 王熠：《汉代牵牛、织女图像研究》，《考古》2016年第5期。
- [25] [唐]瞿昙悉达：《开元占经》（下），九州出版社2011年，第625页。
- [26] 佚名：《诗经全集》，知识出版社2015年，第224页。
- [27] 刘玉伟、黄硕评注：《古诗十九首》，中华书局2016年，第16-17页。
- [28] 方韬译注：《山海经》，中华书局2011年，第316页。
- [29] 方韬译注：《山海经》，第208页。
- [30] [宋]李昉等：《太平御览》（第一册），中华书局1960年，第148页。
- [31] 方韬译注：《山海经》，第293页。
- [32] 熊竹源选注：《楚辞》，贵州人民出版社2000年，第55页。
- [33] 陈广忠译注：《淮南子译注》（上），上海古籍出版社2017年，第251页。
- [34] 柴荣主编：《中国文化典籍精华·论衡》，黑龙江人民出版社2004年，第103页。
- [35] 张宗祥校注：《论衡校注》，上海古籍出版社2013年，第229页。
- [36] [清]严可均辑：《全后汉文》（下册），商务印书馆1999年，第566页。
- [37] 王青：《中国神话的图像学研究》，科学出版社2019年，第43-44页。
- [38] 王青：《中国神话的图像学研究》，第44页。
- [39] 王青：《中国神话的图像学研究》，第68页。
- [40] 迟铎：《小尔雅集释》，中华书局2008年，第342页。
- [41] [汉]班固：《汉书》，中华书局2007年，第30-31页。
- [42] 宣炳善：《汉代牛郎织女传说与乌鹊母题的变化》，施爱东主编：《中国牛郎织女传说（研究卷）》，第284页。
- [43] 萧兵：《羽人·相鸟·观风鸟——〈马王堆帛画与楚辞〉一则》，《兰州大学学报（社会科学版）》1980年第2期。
- [44] 萧兵：《羽人·相鸟·观风鸟——〈马王堆帛画与楚辞〉一则》，《兰州大学学报（社会科学版）》1980年第2期。
- [45] 萧兵：《羽人·相鸟·观风鸟——〈马王堆帛画与楚辞〉一则》，《兰州大学学报（社会科学版）》1980年第2期。
- [46] 张宗祥校注：《论衡校注》，第461页。
- [47] 王利器校注：《盐铁论》，中华书局2017年，第328页。
- [48] 陆志红：《西王母文化研究集成·图像资料卷》，广西师范大学出版社2009年，第231页。
- [49] 陆志红：《西王母文化研究集成·图像资料卷》，第234页。

- [50] [汉]班固:《汉书》,第562页。
- [51] [汉]司马迁著, [宋]裴骃集解, [唐]司马贞索隐, [唐]张守节正义:《史记》(二),中华书局2011年,第1223页。
- [52] 陈广忠译注:《淮南子译注》(上),第100页。
- [53] 陈泳超:《中国牛郎织女传说(民间文学卷)》,广西师范大学出版社2008年,第188页。
- [54] [西晋]崔豹:《古今注》,辽宁教育出版社1998年,第37页。
- [55] [明]李时珍:《本草纲目》(下),人民卫生出版社2012年,第2662页。
- [56] 康金声、唐海静译注:《邢昺集笺校全译》,山西古籍出版社2006年,第114页。
- [57] 信立祥:《汉代画像石综合研究》,第24-25页。
- [58] 白云翔:《汉代工匠精神是如何铸就的》,《人民论坛》2017年第27期。
- [59] 白云翔:《汉代工匠精神是如何铸就的》,《人民论坛》2017年第27期。
- [60] 陈毓熙:《谈牛郎织女的故事》,施爱东主编:《中国牛郎织女传说(研究卷)》,第34页。
- [61] [清]严可均辑:《全后汉文》(下册),第470页。
- [62] 江帆:《民间叙事的即时性与创造性——以故事家谭振山的叙事活动为对象》,林继富主编:《中国民间故事讲述研究》,中国社会科学出版社2013年,第149-150页。
- [63] 信立祥:《汉代画像石综合研究》,第24页。
- [64] 林继富:《民间叙事传统与故事传承》,中国社会科学出版社2007年,第173-174页。
- [65] 杨爱国:《走访汉代画像石》,三秦出版社2006年,第89页。
- [66] 陈广忠译注:《淮南子译注》(上),第45页。
- [67] [东汉]荀悦、[东晋]袁宏撰,张列点校:《两汉纪》(上),中华书局2017年,第282页。
- [68] 赵遼夫:《连接神话与现实的桥梁——论牛女故事中乌鹊架桥情节的形成及其美学意义》,《北京社会科学》1990年第1期。
- [69] 李传书整理, [晋]郭璞注, [宋]邢昺疏:《尔雅注疏》,北京大学出版社1999年,第309页。
- [70] [西晋]崔豹:《古今注》,第38页。
- [71] [汉]司马迁著, [宋]裴骃集解, [唐]司马贞索隐, [唐]张守节正义:《史记》(一),第81页。
- [72] 尤仁德:《商代玉鸟与商代社会》,《考古与文物》1986年第2期。

## The Relationship Between Han Dynasty Stone Relief and the “Magpie Bridge” in the Tale of the Cowherd and the Weaver Girl

Duan Xianghuai

**Abstract:** The “Magpie Bridge” in the tale of Cowherd and Weaver Girl appeared no later than the late Eastern Han Dynasty and was originally a shortened form of the “Crow and Magpie Bridge”. In the “Magpie Bridge”, the term “magpie” initially referred to crows and magpies, mainly inspired by the “crow” images found on Han Dynasty stone reliefs. In these reliefs, images of the Cowherd and Weaver Girl are often combined with other image systems like the Queen Mother of the West and the sun and moon; both of the latter include “crow” images, including two-legged and three-legged ones. It is these “crow” images that provided the inspiration and logical basis for the concept of the “Magpie Bridge”. Moreover, the social status of the stone relief creators in the Han Dynasty provided a stable population for the everyday communication and dissemination of the “Magpie Bridge”.

**Keywords:** The Cowherd and the Weaver Girl, “Magpie Bridge”, Han Dynasty Stone Relief