

中华优秀传统文化系列谈

星空向往：探索古画中的浩瀚宇宙

王韧

近年来，中国空间天文科学实现跨越式发展。其实，自古以来中国人便有飞天梦，中国人也从未停止过对浩瀚未知宇宙的探索。早在先秦时代，《老子》《庄子》《管子》等著作就明确阐述了古人对宇宙的认知和理解。至汉代，对宇宙观的探讨更成为了思想界的主流，之后历代思想家、哲学家、天文学家等始终孜孜探求宇宙之奥秘，甚至天文星象成为了我国古代绘画的重要题材之一。这些图像作为古人探索宇宙星空历程中取得成就的丰富资料，不仅是与古人社会生活与思维方式等有千丝万缕的关系，也是艺术家基于宇宙本源的自然美学思考。

拟人想象：星象星神图

星象体系具有悠久的历史和文化特色，是中国人几千年对宇宙星空的认识和追求。例如，古代天文学家将月球运行轨道的恒星划分为二十八星区（二十八宿），为了便于观察记录，在此基础上又以东南西北四方位分为四组（每七宿为一组），即四象。根据这些恒星组合天然形成的图形，古人还赋予了它们以动物、人物等不同的星象星神名称，如宛若矫健苍龙的东方青龙七宿、龟蛇纠缠状的北方玄武七宿、形如猛虎的西方白虎七宿、形似绚丽翎鸟状的南方朱雀七宿，又如角木蛟、亢金龙、氐土貉、房日兔等二十八个星宿神名。这些图形符号命名的背后积淀的是古人的丰富想象力，反映在古人日常生活中，则是神话化的奇伟星象星神生动图像。

河南省南阳市麒麟岗汉画像石墓前室天顶《黄帝暨日月神》就是一个典型。该画像由九块画像石组合而成，高1.37米，宽3.68米，是此墓葬中面积最大、刻画形象最多的一幅横构图星象图。画像上绘有青龙、白虎、朱雀、玄武四象、黄帝及日月神等九个形象。画面以中部端坐

的黄帝形象为中轴线，其他形象分别在画面的上下及左右呈对称或均衡式分布。位于黄帝上下部位的是一只侧面的禽类动物和一只侧面的龟状动物，对应朱雀、玄武；其左右青龙、白虎两侧刻有两个人首龙身、手持圆盘的日神和月神形象（另有“伏羲、女娲”一说和“羲和、常羲”一说），圆盘中分别刻有鸟和蟾蜍。此外，画面左右两端还有两个星座形象，应为南斗六星和北斗七星。可以说，《黄帝暨日月神》画像运用丰富的构成形式来表现汉代人眼中的宇宙。

根据唐代孔颖达对《尚书·尧典》的注疏：“四方皆有七宿，可成一形，东方成龙形，西方成虎形，皆南首而北尾；南方成鸟形，北方成龟形，皆首西而东尾。”我们发现画像中代表东方的龙、西方的虎、南方的鸟和北方的龟分别被设置在画面的左右上下位置，且龙虎形象正好是头部朝向鸟，尾部朝向龟，鸟和龟头部朝向虎，尾部朝向龙，均与文献内容一致。也就是说，四象所代表的方位朝向在东汉已形成周密的配置标准，《黄帝暨日月神》画像正是遵循此标准刻绘的。

六朝后，由于天文学逐渐被官方垄断并禁止于民间，百姓将星宿神化创作出诸多星神图。比如星神图表现风格有较大变化的唐朝出现的一幅《五星二十八宿神形图》绘画作品，传为梁令瓌所绘，现藏于日本大阪市立美术馆。该图卷从左至右依次描绘了17位星宿神形象，前五位是岁星、荧惑星、镇星、太白星和辰星星神，即我们熟知的木星、火星、土星、金星、水星；第六位起分别为角星、亢星、氐星、房星、心星、尾星、风星、斗星、牛星、女星、虚星、危星。每一星宿神前皆题有一段篆书占辞，包括星神性情、其庙立何处、如何祭祀，及星宿的名字等，但并未谈及星神形貌。从内容上判断，此卷应为上半卷，其余的28宿中的16宿应在下半卷上，惜已佚失。北京故宫博物院藏本系宋代临摹唐本，所绘内容与星神前的篆书说明与大阪藏本一致。关于完整的28宿神形象，我们或可从美国大都会艺术博物馆和台北故宫博物院所藏全本窥知。大都会艺术博物馆藏本传为明代仇英所绘，是存世几版中最为完整卷本。所不同的是，此作品为纸本，每个星宿神前没有篆书文字，仅简单标注名字，星宿神服饰造型呈明代风格。台北故宫博物院藏本系清代宫廷版本，为丁

观鹏摹绘之册页，其中每位星宿神前均有篆书说明，内容亦与大阪藏本相同。

星神主题绘画虽存世作品不多，但纵观中国绘画古籍，可以发现这一题材曾受历朝画家所追捧。仅宋代《宣和画谱》记载的创作这类作品的画家就有张僧繇、阎立德、阎立本、何长寿、吴道子、杨庭光、张萱、周昉、范琼、张素卿、朱繇、曹仲元、陆晃、王齐翰、黄筌、周文矩、石恪、孙知微、武洞清、韩虬、武宗元、郝澄、刘永年、吴元瑜、李公麟等。此外，如唐代《历代名画记》（张彦远）卷三“述古之秘画珍图”记有《五星八卦二十八宿图》《黄石公五星图玄图》，卷十“叙历代能画人名·唐朝下”记周昉有《五星图》传于代；唐代《唐朝名画录》（朱景玄）“神品中”记周昉曾画《五星图》；宋代《益州名画录》（黄休复）卷上“妙格上品”之“张素卿”条记道士张素卿曾画《五星图》，卷中“能格上品”之“石恪”条记石恪曾画《五星图》；宋代周密《过眼云烟录》卷上记展子虔《五星图》；元代汤垕《画鉴》“唐画”载唐阎立本画《五星像》；明代《清河书画舫》（张丑）著录梁令瓌《五星二十八宿神形图》，卷八还提及宋李公麟《三清图》中有“水星真君”之形象。

值得一提的是，前文所述北斗七星之前四颗星（天枢、天璇、天玑、天权）又总称为魁星。在中国古代神话中魁星主宰文运，有“魁星点斗”一说，因此受到民间读书人的信奉。这一风俗至宋代时已广为流行，发展到明清时更是达到高峰。西安碑林所藏清代马德昭的《魁星点斗图》就巧妙将寓意融于作品中，画中人一脚踢“魁星点斗”字，取“魁星点斗、独占鳌头”之意；而左手托砚、右手执笔的人形则是富于创造性的魁星形象。

绘物言志：文士观象图

借景抒情，托物言志、言外之意、象外之象，诠释了深植于中国传统文化的古天文星象图隐喻的多种功能，而以历史故事指代其时某些相似事件，并将之引入绘画创作表达画者内心想法，则是观象图绘物言志的一种具体表现。我们不妨以东汉末文学家蔡邕之女“文姬归汉”这一历史故事为例，南宋后画家根据晚唐诗人兼画家刘商所作歌行体长诗《胡笳十八拍》提供的蔡文姬艺术



▲清徐扬《日月合璧五星连珠图》中的部分

原型和意象，再创作了众多文姬滞留匈奴、归汉为主题的18段图文相间的长卷及册页，即《胡笳十八拍》（亦称《文姬归汉图》）。其中最具有代表性的有宋人李唐（传）、陈居中（传）、金人张瑄、元人赵孟頫、清人苏六朋等的作品。为什么这一主题绘画会在南宋进入画家的视野并流行开来？原因是北宋灭亡时，徽、钦二宗及后妃们受金人挟持，与文姬当年遭羌胡兵所掳沦落异域的境遇相似，画家描绘“文姬归汉”实则契合了南宋臣民期盼皇帝归来的心情，有托古喻今之意，后这一主题被画家隐晦地赋予了思归之情而行变成“思归”的图像符号。

光》已损毁；相对保存完整的明代摹本上虽缺少了北斗七星，但文姬凝视天空状与所书刘商诗句亦传达了这份思归之心。传李唐本所绘人物形象参考了契丹、党项和女真族的装束，露顶者为契丹人髡发发型，帐篷及帐篷前的五色旗与《中兴瑞应图》中宋高宗赵构之军帐旗帜相仿，传南宋画院待诏陈居中所绘《文姬归汉图》也是呈一派宋代院体画风，如此安排凸显了画家借其时之笔绘古代史实的弦外余音。尤其是曾作为聘使出使异国的陈居中，在深感前程迷惘之际，借古喻今隐晦表达出自身对南宋故土思念。



▲明佚名《胡笳十八拍图卷》局部

回到作品，传为南宋李唐所绘《文姬归汉图》册页第六幅就传递出观星思归的情绪。画面中蔡文姬身穿长裙，头戴方顶帽，痴痴地望向天空，一名侍女抱琴立于其后，显然蔡文姬并没有抚琴的兴趣，也无心倾听胡人丈夫的诤语。此刻，北斗七星出现在正南方向。蔡文姬自被俘滞留塞北草原，日夜思汉不得归，恐怕只能通过观星思故乡了吧？这一场景恰也对应了刘商第六拍诗句“怪得春光不来久，胡中风土无花柳。天翻地覆谁能知，如今正南看北斗。姓名音信两不通，终日经年常闭口。是非取与在指撝，言语传情不如手。”画幅空中所绘北斗七星，因年代久远，其中的两颗（开阳、摇

威权祥瑞：帝王礼器图

不同于星神星象图拟人化想象和观象图的象外之象，以天文观测仪器入画或作为主要绘制对象的古画，蕴含了天文祥瑞的吉祥寓意。事实上，画中的天文仪器除了具备测量宇宙天体的科学功能，还属于皇家礼器，民间一般是不被允许私藏的。

清代宫廷画家徐扬《日月合璧五星联珠图》长卷便真实记录了一场百年不遇的天文瑞象。那么，什么是日月合璧

和五星联珠？日月合璧一般是指太阳和月亮运行到一处；五星联珠具体是金星、木星、水星、火星、土星这五大行星在天空中出现在同一方向上并连成一线，又称“五星会聚”。乾隆二十六年正月初一午初一刻（1761年2月5日11时15分）北京城恰好出现了这两种天象奇观并现的情景，当时伴随日月同升，金星、木星、火星、土星连成一线位于太阳一侧，水星则位于太阳另一侧。在古代，五星联珠被认为是极其祥瑞的天象，预示明主或圣贤出世，加之徐扬所绘奇观发生在辞旧迎新的元旦，更属罕见。由此，在乾隆帝授意下，徐扬以图纪实，选取泡子河观象台至东华门间反映此次事件具有代表性的场景，并首次着重描绘了皇家观象台、天文仪器（天体仪、玑衡抚辰仪）及钦天监观测人员。鉴于当天正阳光强烈，肉眼很难观察到其他星体，徐扬只明确绘出了红日，示意性勾勒了月亮，对其他星辰隐而不现。

其实，当时泡子河观象台上共放置有八件巨型铜铸天文观测仪器，天体仪、玑衡抚辰仪仅是其中的两件。徐扬为何会选择这两件入画？一个原因可能是受到篇幅大小的限制。另一个原因是天体仪、玑衡抚辰仪分别代表了康熙与乾隆两朝天文观测仪器的最高制作水平。天体仪是康熙二十二年（1673）由耶稣会士南怀仁主持督造的，用以计算天体位置及对应时刻；玑衡抚辰仪则是由和硕庄亲王允禄规划，传教士戴进贤与刘松龄于乾隆十九年（1754）合作设计完成的，用以测量天体实际坐标。两件天文观测仪后皆作为重要礼器收入《皇朝礼器图式》（1759年成书）卷三“仪器”部。无疑，画家图绘这两件仪器的初衷是经过缜密思考的。

由此可见，徐扬的《日月合璧五星联珠图》不仅是具有天象纪实功能的祥瑞图像类型代表，更是一幅彰显帝王尊荣的礼器图。除了所绘天体仪、玑衡抚辰仪，观象台上的赤道经纬仪、黄道经纬仪、地平经仪、象限仪、纪限仪、地平经纬仪六件仪器同样也被列入礼器图，收入清代大型器物图谱《皇朝礼器图式》“仪器”部之中。从收入此部四大类（天文、地理测绘、光学、计时器）50件仪器来看，天文观测类占有相当比重，是威权的象征。目前，大多实物还存于故宫博物院与东便门古观象台。

此外，天文观测仪器在古代绘画中还有象征意义，寓意为天下九州。如清代画家汪承霏的岁朝清供代表作《九州如意图》（故宫博物院藏），画面中就会有浑仪。不过这里的浑仪是专供宫内赏玩的设计，尺寸并不是特别大。汪承霏大部分的传世作品都是献给清帝的，此幅亦是，极具富丽典雅的皇家风范。为显皇恩浩荡，他还在款识上题赠“臣汪承霏敬书恭绘”。值得注意的是，画幅右上方其援引的乾隆帝“九州万物同如意，四极元功播瑞符”诗句，与画面上浑仪、铜如意、青釉八卦瓶、红釉瓶、拨浪鼓、瑞符等珍玩和物件所传达的吉祥寓意吻合，尤以浑仪代表“九州”。

（作者为上海社会科学院文学研究所副研究员）



▲《皇朝礼器图式》卷三“仪器”部中的天体仪



艺·见

换展率是值得追求的KPI吗？

月白釉

一年办了多少个展览，对于艺术展馆而言，数字越大，意味着越努力进取？换展率越高，意味着越值得炫耀的KPI？

近年来，人们的视线中，出现了越来越多的艺术展览。这固然与美术馆数量的上升息息相关，但与此同时，很多展览的展期也在变得越来越短。放眼国内形形色色的艺术展览，笔者发现，半数以上展期不超过一个月，展期为十来天或半个月不在少数，还有仅办三四天甚至一天。很多时候，观众并不真正需要这样一些展览。然而，它们之所以存在，自有被需要的理由。

某些艺术家需要这样的展览。通常是那些不大出名的艺术家，希望以办展给履历贴金。他们大多自筹经费办展，涉及房租，自然是租场时间短，花销越小。其所办展览通常是自娱

自乐的游戏，请来好友、专家、藏家站台。更有甚者，无所谓展览被多少人看到，“制造”这么一条可供履历表书写的办展记录即可。

某些协会、团体需要这样的展览。不少艺术类协会、团体汇报、总结，彰显社会存在感或者消耗资助经费的一大途径，就是举办艺术展览。但这样的展览多半是没有太多学术逻辑可言的拼盘展，将协会、团体成员的作品生硬凑成一桌。展览开幕，KPI就算完成，至于展览办得好不好，不在其关心的范围。

某些艺术展馆同样需要这样的展览。租场展览越多，意味着越发可观的收入或者越多可以置换的作品。更何况，可观的数字，营造一种看上去很美的光鲜感，是很能够唬唬人的。

在笔者看来，展期越来越短的艺术展览以

及换展率越来越高的艺术展馆，带来的都只是一种虚假的繁荣。

当然，展期长短并不构成衡量展览优劣的标准。但事实上，通常展期短的展览有相当一部分属于“无效展”。挂挂画，摆摆作品，写段模棱两可、大而化之的前言，就凑成一个展。应付KPI是够了，自娱自乐也无可厚非，对于大众而言，却谈不上有什么获得感，更别提感动甚至心灵的震颤了。这样的展览多了，将艺术展馆的档期排得满满当当，将导致一些真正优质的展览展期不得不反被压缩，不免让人觉得可惜。

作为文化产品的艺术展览，日益成为满足人们精神文化需求的重要选项。真正办一个展览非易事，不说前期策划、调研，单展览现场布置、展品运输，都涉及大量人力、物力、财力。

为KPI而匆匆办展，其实是对于各种资源的浪费。

近年来，真正让人们记住、喜爱，甚至愿意为之二刷、N刷的艺术展览，展期通常在三到四个月，这也是国际上一些权威艺术展馆举办展览的“行规”。不妨看看本年度迄今上海颇受欢迎的几个艺术展览，西岸美术馆“清醒梦境：声音的旅程”特展展期近五个月，浦东美术馆“光辉时代：普拉多博物馆中的西班牙往事”特展展期近四半个月，中华艺术宫“中国式风景——林风眠吴冠中艺术大展”展期近四个月。这些重磅展览的前期策划通常在半年以上，甚至更长。在相当长的展期内惠及更多的观众，才可谓让优质艺术资源物尽其用。全国近千家登记在册的美术馆里，真正在大众心中叫得响的名字屈指可数。少数头部美术馆，全年举办的展览就那么几个，但每一个都让观众可以“盲冲”，能够无条件信任。

并不是说艺术展馆都应当卯足了劲，只举办重磅展览。但业内应当形成这样的共识：艺术展馆不必忙着“换展”，艺术展览的质量远比数量来得重要。对于非营利性美术馆而言，尤其需要减少“无效展”，避免沦为仅出租空间、任各色展览来来往往的“艺术停车场”。

做到这一点，不仅仅是美术馆立flag的事，还有赖于方方面面形成一股合力。例如，美术馆专委会应当落到实处，发挥有效的监督作用；美术馆应当在运营方面没有后顾之忧、经济压力，或需要更大的扶持力度，或需要获得自我造血的能力。