

传承发展中医药文化 开启中国式健康生活

「身在中医」展览赏析

郭月琼 李明 张元一

中医,全称为中国传统医学,是指起源于中国并经过数千年发展而形成的独特医学体系,是中华民族在经年累月的生产、生活和医疗实践中,认知生命、治病防病、养生保健等经验的积累与总结。它不仅是一门医学技术的传承,也是中华文化的重要组成部分,其所承载的中医药文化更是蕴含了中华民族深邃的哲学思想。

生活无处不中医,中医处处在生活。纵览中医发展史,无论是天人合一的整体观念,还是五行相贯的藏象学说,无论是阴阳互根的治疗原则,还是“治未病”的预防理念,抑或是望闻问切的诊断方法,以及针灸、推拿等具体实践技巧,都源于古人对自然界规律及生活现象的深刻洞察,无不与我们的日常生活密切相关。在乙巳蛇年到来之时,福建博物院携手福建中医药大学中医药传统文化研究中心、光泽县博物馆、上杭县博物馆、古田县博物馆、闽东革命纪念馆、福州旅游职业中专学校,于1月21日共同推出原创展览“身在中医——中医药的奥秘与智慧”,全方位呈现中医药的深厚文化底蕴与独特魅力,为大众展现中国式健康生活的精髓。

展览汇集了200余件中医药文化相关文物,按照中医五行木、火、土、金、水所对应的春(青)、夏(赤)、长夏(黄)、秋(白)、冬(黑),用五大部分、五大色系展示中医理论、历史、养生、药治和诊疗五大领域的知识。在这里,观众不仅可以亲眼看到珍贵的中医药文物,如古代医书、制药工具、诊疗器具等,还可以通过百余味中药以及矿物标本、动植物标本,了解中药材的来源和药性。同时,展览还巧妙地融入了古诗词和民间谚语,以独特的文化视角诠释了中医药的博大精深。此外,展览设置有互动体验装置,观众可以通过触摸互动屏,深入了解中医药相关知识。中医药文化内涵与日常生活展览中相互碰撞,呈现出新时代的中医药亮点,为观众提供了具有创新意义的视觉体验。

春生:富含哲思的中医理论

中医理论是中华民族传统文化中一颗璀璨的明珠。它是以中国古代的阴阳、五行学说为指导,以脏腑经络学说为核心,以天人合一、整体观念和辩证论治为特色的理论体系。这套理论全面地阐述了人体的生理功能和病理变化,并用于指导临床诊断、治疗疾病。



图1

清 金漆木雕八卦卦符构件 福建博物院藏(图1)

该构件为平面浮雕,近似方形,中刻八卦图,四角减地浮雕蝙蝠四只。《周易》用阴爻(--)和阳爻(—)两个基本符号来体现阴阳,由此衍生出八个卦象,用于解释宇宙万物的现象和变化规律。阴阳学说也成为中医的重要指导思想,用于解释人体的生理和病理变化。中医认为,人体生命活动的产生和生理功能的维持,都是阴阳双方保持对立统一、协调平衡的结果,若一方偏盛或偏衰,阴阳失衡,人体内的精气就可能受损,产生疾病。因此,调和内部阴阳,使失衡的状态重新达到平衡,是传统中医治疗的基本原则。

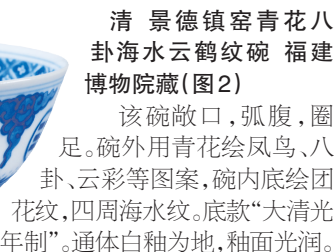


图2

清 景德镇青花八卦海水云纹碗 福建博物院藏(图2)

该碗敞口,弧腹,圈足。碗外用青花绘凤鸟、八卦、云彩等图案,碗内底绘团花纹,四周海水纹。底款“大清光绪年制”。通体白釉为地,釉面光洁。



图3

清 青花脉枕 福建中医药大学中医药传统文化研究中心藏(图3)

脉枕是中医诊脉时使用的工具。病人就寝时,将手腕放在脉枕上,可使手腕保持平和、自然伸展状态,便于医生准确探查脉象。

夏长:源远流长的中医历史

中医药历史悠久,理论体系完整,疗法独特,蕴藏丰富的实践经验。纵览中医的发展进程,其医学基础早在两千年前已形成本。历代医家以人为本,继承前人知识,阐发其理论,使原有基础得到充实和发挥,再结合各自的文化修养和医学经验,不断补充、创新,使得中医学既古老又充满生机,为中华民族的繁衍昌盛、世界医学的发展和全人类的健康事业作出了卓越贡献。

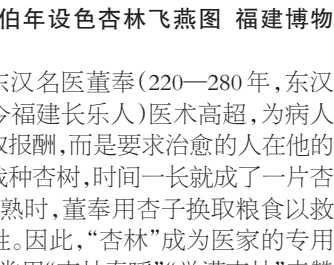


图4

新石器时代 陶壶 福建博物院藏(图4)

中医学的经验积累是一个由低到高、由个别到一般的过程。在新石器时代,早期人类开始利用水、火、土制作简单的陶器,它们不仅可以储存水、酒等,从而在一定程度上保障了饮水卫生,也可被用于炖煮食物、制作汤羹,使得人类生活的健康系数大大提高。

清 任伯年设色杏林飞燕图 福建博物院藏(图5)

相传东汉名医董奉(220—280年,东汉侯官县即今福建长乐人)医术高超,为人治病时不取报酬,而是要求治愈的人在他的房屋前后栽种杏树,时间一长就成了一片杏林。杏子成熟时,董奉用杏子换取粮食以救济贫苦百姓。因此,“杏林”成为医家的专用名词,后世常用“杏林春暖”“誉满杏林”来赞誉医家的医术和医德之高,而“杏林春暖燕双飞”的意象也成了历代书画家重要的创作灵感和题材来源。(下转8版)



图5

云冈石窟佛像服饰变化

张旭云

云冈石窟佛像服饰的变化主要受到犍陀罗艺术和林芻罗艺术的影响,同时融入了鲜卑民族的文化特色,随着北魏孝文帝推行汉化政策,汉文化对佛像服饰的影响逐渐加深。后世工匠对云冈石窟佛像采用包泥彩绘,将不同文化元素融入佛像服饰中,更符合当时的宗教文化氛围和信众的精神需求。

袒右肩袈裟。这是云冈石窟早期佛像常用的服装形式,从外在形态看,是继承外来形式较明显的式样。由于地理气候原因,袒右肩服装是印度人一般的服饰。早期佛像制作最广泛的地区是佛教的发源地印度。因而,印度地区当时普遍流行的服装就自然成为佛像的服装。佛教艺术东传到中国,虽然袒右肩的服装不符合中国的伦理道德,但这种佛像服装传统还是被暂时予以保留。第20窟露天坐佛为早期袒右肩式袈裟的典型代表(图1);外披袈裟感觉厚重,衣纹雕刻明显凸起而优美考究,似以质地精良的毛质材料制作,既有很强的立体效果,又具明显的下垂感。这一厚重袈裟左侧由左肩斜披下垂,将整个左臂和左胸腹部遮盖,右侧斜搭右肩一角,露出与左斜披边饰同样的衣纹,裸露右臂及右胸。这种衣饰正是所谓“因复左肩,右开左合”的情况,是袒右肩着衣样式在中国的改造和发展。唐道世解释说:“肉袒肩露,乃是立敬之极;然行着之时,量前为袒。如在佛前,及至师僧忏悔礼拜,并须依右袒为恭。若至寺外,街衢路行,则须以衣复肩,不得露肉。西国湿热,共行不怪,此处寒地,人多讥笑。”由此可见,佛教及其艺术传入中国,虽然保留了袒右肩的礼制,但为了适应中国的情况,给予适当的改造,佛像的右肩并非全袒,予以“右开左合”的式样,将右肩以稍微地遮掩,成了具有中国特点的“袒右肩”佛像。除此,斜披袈裟内侧紧贴身体着雕刻细腻,纹饰流畅,似以轻纱制作“僧祇支”的内衬,显示了强烈的异域风格。

通肩大衣。佛像是通肩大衣,是犍陀罗佛教艺术的特点之一。我们看到的最早佛像正是这种服饰。第18窟东胁侍立佛像是继承通肩大衣服装的典型代表

楚地辽阔,山川繁茂,水泽遍布,其得天独厚自然环境为蛇类提供了栖息繁衍之所,楚人崇文尚武,锐意进取,在筚路蓝缕、以启山林的创业过程中不免会与这些蛇类频繁近距离接触,这也使楚人对蛇有着最为直观且深刻的印象。代表楚文化精髓的《楚辞·天问》:“……雄虺九首,倏忽焉在?……灵蛇吞象,厥大何如……”《楚辞·大招》:“……魂乎无南!南有炎火千里,螭蛇蜒只……”《楚辞·招魂》:“……蝮蛇秦象,封盖千里也……仰观刻桷,画龙蛇些……”等。此外,历年考古发掘出土的楚地文物中,众多精美的青铜器、玉器和漆木器上都雕刻或绘制着各种蛇形纹饰,这让我们也得以窥见楚人对蛇的敬畏与崇拜。

湖北省博物馆藏与“蛇”有关的文物

漆木龙蛇座豆(图1) 2002年于湖北枣阳九连墩1号墓出土。

这件座屏在方寸之间共塑造了55个动物形象,蟒、蛇、蛙、鹿、凤、雀均形成婉转对称的造型,构图稳定,分别呈现了鸟搏蛇、蛇吞蛙、凤舞、鹿跃等内容,座屏下部两蛇盘成的对称花结,曲折剔透,亦是座屏中引人注目部分,整体表现出自然界生物间相互依存、和谐相处的情景。



图1

虎座鸟架鼓(图3) 2002年于湖北枣阳九连墩楚墓2号墓出土,年代为战国中晚期。器物通高约136厘米,宽134厘米,由一块底座、两只卧虎、两只立鸟、两只支鼓、一面扁鼓及两件鼓槌组成。其中底座长130.8厘米,宽39厘米,通高11.6厘米,板厚3.6厘米,由整木雕成,板面浮雕6条蛇,4条大蛇单独雕刻并盘曲于一侧各半边,前后、

(图2):领口由右肩下滑至上胸回转过左肩,衣纹由两肩向中心下垂会合为圆形,服装纹理细密,上下一致,由上至下呈水波状涟漪纹形态,贴体明显,身躯轮廓较为清楚。对这种服装,文净解释:“若对尊容,事须齐整,以衣右角,宽搭左肩,垂之背后,勿安肘上,若欲带巾,即须通肩,披已将扭内,回勾肩后,勿令其脱,以角搭肩,衣便颈项,双手下出,一角前垂,阿育王像,正当其式。”

褒衣博带服装。云冈石窟中期洞窟中的佛像多有这种服饰(图3),其主要特点是博大。《宋书·周郎传》载:“凡一袖之大,足跣为二,一裾之长,可分之二。”《汉书·隗不疑传》载:“褒衣博带,盛服至门上谒。”颜师古注:“褒,大裾也。言著褒大之衣,广博之带也。”这些记载不仅说明了“褒衣博带”的服饰特点,还说明了这种服饰在汉代即已开始流行,并且得以在中国汉地长期被采用和重视。《晋书·五行志》载:“晋末皆冠小而衣裳博大,风流相仿,舆台成俗。”公元5世纪时,褒衣博带这种服装特别流行于中国南部地区的所谓南朝社会。《颜氏家训》载:“梁世之士大夫,都好尚褒衣博带,大冠高履,晋世世冯翼衣大袖衣,亦即如此。”

公元5世纪后半叶,拓跋鲜卑的北魏政权加快了封建制度的强化速度,汉化步伐明显加快,包括均田、经济、文化等各种政策的推行,其中服装改革是重要的一项。据《魏书》记载,太和十年,“帝始服冕”“太和十八年十二月,革衣服之制”,魏孝文帝带头推行褒衣博带服装。这种情况在云冈石窟有所反映,即佛像穿上了褒衣博带的服装。云冈第1、2窟,第5、6窟,第11至13窟等中期洞窟中,或部分或多数或全部雕刻有这种着褒衣博带服装的佛像,而晚期石窟佛像几乎全部为褒衣博带的服装。这种服装以立佛者最为典型:衣服宽大,领口呈“V”形敞开至胸,内着“僧祇支”(内衣),并缀有缚带,胸前打结后由胸至腹自然下垂,衣襟为“左衽”,即是从右面掩向左面,右衣襟之长带穿过胸前下垂的缚带搭于左小臂上,飘逸而自然。外披宽大袈裟,两角于右手臂内侧会合,右手臂平举,袈裟褶皱呈“V”字形由两侧下垂,与衣服一起形成“下摆”,并向两侧大幅度散开,使佛像整体呈“A”字形。云冈石窟着褒衣博带之立佛像,颇具代表性的可见第6窟上层的11尊(北壁3尊<风化严重>、东壁3尊、西壁3尊,南壁西侧1尊,南壁西侧1尊)立佛像,第11窟西壁大型屋檐下之七立佛像和第13窟南壁明窗与窟门间三座屋檐下的七立佛像等。

后世包泥彩绘之佛装。云冈石窟自北魏开窟后的1500多年中,坍塌毁坏,风化剥蚀现象从未间断。包泥彩绘逐渐增多,一方面是为了保护佛像;另一方面也是对佛像服饰进行了一定程度的修复和



图2

后爪攫住蛇身,龙口衔蛇,蛇则咬住莲座,呈现出一幅龙蛇争斗的画面。

彩绘漆雕小座屏(图2)

1965年于湖北荆州江陵望山1号楚墓出土,器物通高15厘米,长51.8厘米,座宽12厘米,屏厚3厘米。此座屏为战国时期透雕彩绘漆器的代表作,可分上、下两部分,下为底座,两端着地,中部悬空。底座之上,为一长方形框,即为座屏的主体部分,由27个透雕的动物组成,其中有8只凤,4只鹿,15条蛇,屏面分为左右相等的两个部分,每个部分以一只头向下啄蛇的凤为中心,两旁有2只奔腾的鹿,其他的凤均为嘴衔蛇,爪踏蛇,座屏扁平的底座上浮雕有相互缠绕的26条大蟒蛇和2只青蛙。最值得称道的是这件漆器透雕技法的运用,漆面上奔跑的鹿、啄蛇的凤和蜿蜒弯曲的蛇都是用透雕方法雕刻而成。透雕再现的动物形象剔透繁复,更具一种勃勃跃动的生机,十分逼真。器物羽毛髹漆,并用红、蓝、黄色彩绘凤鸟的羽毛,鹿的梅花斑和蟒蛇的鳞等,外框除顶部外,其余部位均用红、蓝、银灰等色绘变形凤鸟纹、卷云纹和兽纹等图案。

这件座屏在方寸之间共塑造了55个动物形象,蟒、蛇、蛙、鹿、凤、雀均形成婉转对称的造型,构图稳定,分别呈现了鸟搏蛇、蛇吞蛙、凤舞、鹿跃等内容,座屏下部两蛇盘成的对称花结,曲折剔透,亦是座屏中引人注目部分,整体表现出自然界生物间相互依存、和谐相处的情景。

虎座鸟架鼓(图3)

2002年于湖北枣阳九连墩楚墓2号墓出土,年代为战国中晚期。器物通高约136厘米,宽134厘米,由一块底座、两只卧虎、两只立鸟、两只支鼓、一面扁鼓及两件鼓槌组成。其中底座长130.8厘米,宽39厘米,通高11.6厘米,板厚3.6厘米,由整木雕成,板面浮雕6条蛇,4条大蛇单独雕刻并盘曲于一侧各半边,前后、

美化,使佛像服饰在色彩和质感上更加丰富多样。目前发现最早记录对云冈石窟重建和修理的文献《大金西京州山重修大石窟寺碑》记载:“唐贞观十四年(640年)守臣重建。”以后的辽金、明清等时代的维修工程都有不同程度的文献记载。这些维修工程项目中的木结构形式(除第5、6窟的木结构窟檐外)已全部毁坏,这一点在历次的窟前考古发掘中都得到了印证。

被后世包泥彩绘的大型洞窟主要有第5、6窟,第7、8窟,第9、10窟,第11至13窟等中期洞窟,其中佛像服装的包泥彩绘最典型和精美的为第5窟主尊坐佛像(图4)。这尊坐佛像高17.4米,为云冈石窟最高大的佛像,从最高处的头部到最底层的佛座,均包泥彩绘,其服装形式飘逸自然,是云冈所有包泥佛装中的精品。上衣两袖由双肩垂直披下,呈长方形形状露出部分前胸,内腰腹间系带,中央对称褶皱整齐美观。肩膀齐胸着外披,长度至胸,左肩反出一方形小领,别致大方。两袖由坐禅定印的对称两小臂自然飘至盘坐的两腿上。服装宽大合体,衣纹自然流畅,下垂感非常强烈,似以质地优良的丝绸布料做就。这些都体现了高超的佛像包泥塑造水平。与其他众多包泥佛像的臃肿笨拙、不成章法的情况形成鲜明的对照(东胁侍立佛像现存包泥彩绘服装为典型例证)。研究表明,这些包泥彩绘的佛像并不是一次完成的,至少第5窟的主尊大佛与其他包泥彩绘者不是一个时代所造就。尽管许多较小佛像的包泥彩绘的服装式样是以第5窟主尊大佛为样本,但技术上表现出来的巨大差异,无论如何也不能将其视为同等条件下的产物。

根据现存碑刻记载,清代对云冈石窟进行过数次不同程度的维修。已故著名石窟寺考古学家阎文儒教授,生前曾依据第5窟主尊大佛衣服样式与唐代冕服相接近的特点,认为这尊包泥彩绘大佛是唐代的“严禅师”“每在恒安修理孝文石窟故像”之所为。此外,建造于辽兴宗重熙七年(1038年)的华严寺诸佛像的服饰与云冈第5窟这尊大佛相近。《山西通志》载:“华严寺……有南北阁,东西廊……内一铜人,冕冕帝王之像,余皆巾幘,常服危坐,相传辽帝后像。”对服装的描述,既符合华严寺“薄迦教藏”殿的佛像,也符合第5窟主尊坐佛像。同时值得注意的是,自佛教艺术在中国发展以来,就将“形象似帝王”作为最重要的建造佛像标准。因而唐代“严禅师”“每在恒安修理孝文石窟故像”,以接近于皇室冕服式样将大佛包泥彩绘,就是很自然的事情了。于是,在唐代以后不久,辽代华严寺的建造者为追求帝王相,在云冈这一具有帝王相的包泥彩绘大佛服装式样基础上,经过符合当时服装审美取向的加工而塑造了佛的形象。

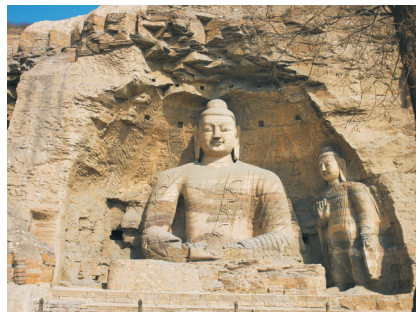


图1 云冈第20窟露天坐佛



图2 云冈第18窟东胁侍立佛像



图3 云冈第6窟东壁立佛像



图4 云冈第5窟主尊大佛

左右对称,两侧相对的两大蛇尾部各盘绕一小蛇。蛇脊自前向后刻浅槽,填红漆,蛇身除爪浅槽仅黑地漆外,满以红漆加红、黄粉彩绘眼眶、眼珠、鳞片等。两只背向踞坐的卧虎曲四肢伏于两蛇缠绕的长方形底座上,虎背各立一只长腿昂首、引吭高歌的凤鸟。背向而立的鸣凤中间,一面大鼓悬于凤冠之下,两只小虎后足蹬踏凤鸟背脊,前足上托鼓框。该器物通体髹黑漆,饰有红、黄、银白多色彩绘,稳重的虎座与飞扬的凤架彰显了楚文化的浪漫与神奇。整个器物立体感十足,六条蛇以盘旋缠绕的姿态呈现,细长的蛇身相互勾连,两只卧虎俯首翘尾,四爪紧紧抓住蛇身,展现出强烈的动感。

象。楚人本就是尚凤的民族,在揭开蛇的神秘面纱之后,楚人将自然界凤鸟践蛇、食蛇现象升华为图腾信仰中凤鸟对于蛇的践踏与捕食,不仅暗示了凤鸟所代表的力量战胜了蛇所象征的力量,同时也强化了凤鸟作为图腾在人们心中的守护形象。

楚国巫风浓郁,在求雨、祈福、驱邪、问卜等活动中,巫术承担了重要功能,几乎融入了楚人生活的方方面面。“厌胜”是“巫术”的一种,又称“厌胜”,其意思为厌而胜之,是古代民间一种避邪祈福习俗,具体是指通过特定的仪式、物品或者符号来制服所厌恶的人、物或魔怪等。楚人出于对自然、神灵和未知世界的敬畏和恐惧,因此试图借助超自然力量保障生活安宁。在克服了对蛇恐惧的心理障碍后,楚人不仅完成了对蛇的征服,而且匠心独运地将蛇形纹饰装饰于各类器物上,尤其是那些与祭祀、礼仪、日常生活密切相关的器具,一方面展示了对蛇的征服与镇压,另一方面又期望借此摄取蛇所具备的神秘超自然力量,从而实现驱邪避灾、祈福纳祥、镇宅护佑的现实与精神诉求。

湖北省博物馆的这几件馆藏,蛇均作为纹饰当中的配角存在,并常以基座的形式蟠伏于底座,在纹饰的整体构图中,又分别呈现出龙衔蛇、鸟践蛇、虎踏蛇等画面。除此之外,湖北省荆州市天星观二号墓出土的蟠蛇状异兽座漆器、湖北枣阳九连墩M2出土的漆木圈形杯、湖南长沙楚墓出土的鸮鸟践蛇木雕、河南信阳楚墓出土的彩绘木雕蛇镇墓兽等文物上也有类似的意境表达,这些均反映出楚人对蛇有着强烈的厌胜观念。

楚文化中的蛇形厌胜信仰

在楚人眼中,蛇有着独特的生存习性,善于伪装、行动敏捷、出没悄无声息、攻击危险且致命,且往往会伴随着暴雨、洪水等灾害大量出现,在一定程度上象征着灾难和死亡,是邪恶的化身。随着楚人对于自然的观察,也逐渐了解到蛇这种动物可以被降服,尤其是自然界中存在于鸟对于蛇的追逐、厮杀和捕食等现

象。楚人本就是尚凤的民族,在揭开蛇的神秘面纱之后,楚人将自然界凤鸟践蛇、食蛇现象升华为图腾信仰中凤鸟对于蛇的践踏与捕食,不仅暗示了凤鸟所代表的力量战胜了蛇所象征的力量,同时也强化了凤鸟作为图腾在人们心中的守护形象。

楚国巫风浓郁,在求雨、祈福、驱邪、问卜等活动中,巫术承担了重要功能,几乎融入了楚人生活的方方面面。“厌胜”是“巫术”的一种,又称“厌胜”,其意思为厌而胜之,是古代民间一种避邪祈福习俗,具体是指通过特定的仪式、物品或者符号来制服所厌恶的人、物或魔怪等。楚人出于对自然、神灵和未知世界的敬畏和恐惧,因此试图借助超自然力量保障生活安宁。在克服了对蛇恐惧的心理障碍后,楚人不仅完成了对蛇的征服,而且匠心独运地将蛇形纹饰装饰于各类器物上,尤其是那些与祭祀、礼仪、日常生活密切相关的器具,一方面展示了对蛇的征服与镇压,另一方面又期望借此摄取蛇所具备的神秘超自然力量,从而实现驱邪避灾、祈福纳祥、镇宅护佑的现实与精神诉求。

湖北省博物馆的这几件馆藏,蛇均作为纹饰当中的配角存在,并常以基座的形式蟠伏于底座,在纹饰的整体构图中,又分别呈现出龙衔蛇、鸟践蛇、虎踏蛇等画面。除此之外,湖北省荆州市天星观二号墓出土的蟠蛇状异兽座漆器、湖北枣阳九连墩M2出土的漆木圈形杯、湖南长沙楚墓出土的鸮鸟践蛇木雕、河南信阳楚墓出土的彩绘木雕蛇镇墓兽等文物上也有类似的意境表达,这些均反映出楚人对蛇有着强烈的厌胜观念。

楚文化中的蛇形厌胜信仰

在楚人眼中,蛇有着独特的生存习性,善于伪装、行动敏捷、出没悄无声息、攻击危险且致命,且往往会伴随着暴雨、洪水等灾害大量出现,在一定程度上象征着灾难和死亡,是邪恶的化身。随着楚人对于自然的观察,也逐渐了解到蛇这种动物可以被降服,尤其是自然界中存在于鸟对于蛇的追逐、厮杀和捕食等现

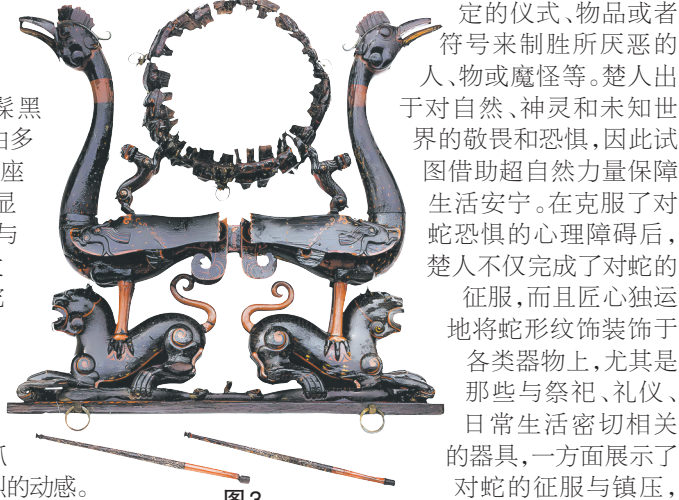


图3