

# 从个案考证到宏观解读

## ——马王堆一号汉墓漆棺图像与帛画研究述评\*

聂菲

(湖南博物院,湖南长沙 410005)

【关键词】马王堆一号汉墓;漆棺;帛画;研究述评

【摘要】马王堆一号汉墓发掘于1972年,出土的漆棺和帛画均保存完好,图像内容极为丰富,一直备受学界关注,取得了十分丰硕的研究成果。以学术史视角来看,50多年来学界对漆棺和帛画的研究可分为发端期(20世纪70年代至80年代)、过渡期(20世纪90年代)和创新期(21世纪以来)三个重要阶段,经历了从个案考证到宏观解读的动态发展过程,尤其是在创新期,国内外众多学者以整体观来审视棺椁、帛画与墓葬空间的内在关联,新的观点不断涌现,研究得到了空前发展。

DOI:10.13635/j.cnki.wwcq.2024.01.004

1972年发掘的马王堆一号汉墓是一座大型竖穴木椁墓,墓主人为西汉长沙国首任丞相轸侯利苍的妻子。巨型木椁内置四重髹漆套棺,分别为黑色素棺、黑地彩绘棺、朱地彩绘棺、锦饰内棺。内棺盖板上覆盖着一幅帛画,帛画画面向下,方向与棺向一致,出土遣策中自名为“非衣”<sup>[1]6-27</sup>。漆棺和帛画均保存完好,图像内容极为丰富,半个多世纪以来一

直备受学界关注,研究成果颇丰。从学术史视角考察,研究内容由对一号墓漆棺画及帛画内容和性质等的个案考证,到将棺椁和帛画作为整个墓葬系统的组成部分来探讨系统内部各方面的内在关联的宏观研究,经历了不断拓展和深化的发展过程。本文将50多年来的研究历程分三个阶段进行述评,旨在为今后进一步的深入研究提供参考和借鉴。

\*本文为2023年度教育部人文社会科学重点研究基地重大项目“中国古代家具艺术发展及精神内涵研究”(项目号:22JJD720001)阶段性成果和《马王堆汉墓漆器整理与研究》国家社科基金项目(项目号:08BKG006)继续研究成果

## 一、研究的发端期 (20世纪70年代至80年代)

1972年马王堆一号墓的发掘,在海内外引起了强烈的反响。为了更好地推进对该墓及随葬器物的研究,《考古》《文物》编辑部分别邀请考古学、历史学界知名学者举行了座谈会<sup>[2,3]</sup>,顾铁符、俞伟超、唐兰、夏鼐、于省吾、孙作云、商志禛、陈直、安志敏、马雍、王伯敏、钟敬文、刘敦愿等老一辈学者均有重要论述。1973年,发掘报告《长沙马王堆一号汉墓》出版,首先对四重棺和帛画作了较为系统的描述,并对部分图像进行了初步认定<sup>[1]13-27,39-45</sup>。以这一系列丰硕成果为发端,研究取得了重要进展。

其一,棺椁制度研究。夏鼐先生结合古文献和出土实物分析,认为一号墓棺椁系统由一套四重棺和一座结构较复杂的椁室组成<sup>[4]</sup>。俞伟超先生认为四重套棺从外至内依次为“大棺”“属棺”“棨棺”和“里棺”(即“革棺”),基本符合《礼记》中的“诸公之制”,墓主人为列侯夫人,可知汉初长沙国列侯棺制基本沿用了先秦旧制<sup>[5]</sup>。

其二,棺饰漆画研究。一号墓黑地彩绘漆棺、朱地彩绘漆棺和锦饰内棺上的图像内容十分丰富,一直是大家关注的热点。

对于黑地棺的研究较多地集中在对彩绘图案中长鹿角、兽头、人形怪神的辨析上。发掘报告认为它是《山海经·大荒北经》和《后汉书·礼仪志》所载“强良”和“强梁”<sup>[1]15</sup>。孙作云先生认为怪神为“土伯”或土伯部属方相氏所领十二神兽——土伯即“后土”,是地下主神,为禹的化身,有龙角而身九屈,能吃蛇、打鬼,防止它们侵害尸体,具有保护死者作用<sup>[6,7]</sup>。苏健先生进一步解释神怪操蛇、衔蛇图等应作“土伯御蛇”或“后土制四方”<sup>[8]</sup>。郑慧生先生认为斗蛇图是用来警告侵害尸体的

蛇以保护墓主人,表现了古代南方常见的战胜毒蛇的主题<sup>[9]</sup>。刘敦愿先生认为神怪鸟兽的嬉戏嘲弄近似古代的寓言,包含了南方地区失传的神话故事与民间传说,属于“戏画”性质<sup>[10]</sup>。孙机先生认为灵禽异兽穿插于云气中的图像应是文献所载“东园秘器”(即漆棺)上的云虞纹,为汉代常见,虞或称“巨虚”,为鹿头龙身的神兽,具有孔武有力、能辟除邪厉和体型矫健、迅捷善跑的双重属性<sup>[11]</sup>。

对朱地棺图像的研究相对要少,主要见于发掘报告中的解读,认为描绘苍龙、斑虎、朱雀、仙鹿、仙人、玉璧和昆仑山等图案是取其“祥瑞”含义<sup>[12]</sup>。

锦饰内棺盖板和四壁板分别粘贴一层带菱形勾连纹的贴毛锦,边饰铺绒绣绢,中间亦横贴一道,形成“日”字形装饰。于省吾先生认为锦饰内棺可与《左传》中“棺有翰桧”记载相印证,按《说文》,“翰”指羽毛,“桧”通“绘”,“翰绘”即在缁绢上贴以羽毛图案,以为棺饰<sup>[12]</sup>。史树青先生进一步论证绢上所贴羽毛为翠羽毛,是春秋战国时期流行于漆木器上的名贵装饰<sup>[3]</sup>。

此外还有对漆棺艺术成就和装饰技法的研究<sup>[13,14]</sup>。

其三,帛画研究。相比棺椁而言,帛画更是学界讨论的热点。

关于其名称有以下多种说法。

1. 铭旌说。持此观点的有顾铁符<sup>[3]</sup>、安志敏<sup>[15]</sup>、马雍<sup>[16]</sup>、金景芳<sup>[17]</sup>等先生。其中马雍先生结合丰富文献和考古学论据,依据帛画出土位置、形制、内容、作用、色彩和长度等特征,考证帛画为“铭旌”,并依据《周礼·春官·小祝之职》“设熬置铭”下郑玄注引郑司农(众)的“铭,书死者名于旌,今谓之柩”,进一步证明铭旌和棺柩的关系,指出帛画正中视为软侯夫人的“肖像”是一般铭旌上死者名字的替代品。

2. 非衣说。唐兰、俞伟超均持此观点<sup>[3]</sup>。商志禛等先生根据墓中遣策“非衣一长丈二尺”和“右方非衣一”两则文字,认为帛画是招死者之魂与祝灵魂升天的“非衣”<sup>[18]</sup>。

3. 画幡说。孙作云先生引《史记·封禅书》中“其秋,为伐南越,告祷太一。以牡荆画幡日、月、北斗、登龙,以象太一三星,为太一锋,命曰‘灵旗’”的记载,以及《续汉书·礼仪志》关于汉代皇帝出殡时有画幡在灵车前为先导的记载,认为帛画上绘有日、月、升龙,是引导死者灵魂升天的画幡<sup>[7]</sup>。

4. 画荒说。陈直先生结合《礼记·丧大记》中“饰棺,……大夫画帷,二池,不振容,画荒,火三列,黻三列”及郑玄注,认为帛画是覆棺之饰物画荒<sup>[19]</sup>。

5. 廡旌说。党华先生结合现代葬俗实例,并与古文献所记丧葬用旌进行对比,认为帛画当为汉代廡旌<sup>[20]</sup>。

关于帛画功能,有发掘报告及孙作云先生的“引魂升天”说<sup>[1156-158, [7]</sup>,俞伟超先生的“招魂复魄”说<sup>[3]</sup>等。有关帛画内容结构,多认为包含三个空间,有天上、人间、地下说<sup>[15]</sup>,天上、过渡段、人间说<sup>[7]</sup>,天上、仙岛、海下说<sup>[18]</sup>,仙岛、告别场景、地府说<sup>[21]</sup>等不同说法,刘敦愿先生则认为整幅画面表现的都是地下世界<sup>[22]</sup>。另外还有从绘画角度对楚墓帛画与汉墓帛画进行的比较研究<sup>[23]</sup>,对于梳理早期人物画的发展脉络有重要意义。

总结来看,第一阶段是漆棺和帛画研究的发端期。知名学者的加入,有力推动了一号墓出土文物的深入研究。这一时期的研究主要为以专题、个案为对象的中微观考释,综合性研究甚少。这些研究在学术上具有开创性意义,为以后的宏观研究奠定了坚实的基

础。但这种将墓葬及随葬品分开讨论的方法往往注重对历史规律性和共性的考察,忽视了不同墓葬的特殊性和地域性,影响了人们对于墓葬所反映丧葬文化的全面认识。虽然棺饰漆画一直是学界研究的焦点,但对漆棺图像个案的研究并未达成共识,也未论及各套棺之象征意义。发掘报告首先注意到这个问题,认为将漆棺上的若干形象与历史文献中的片断记载相比附相对容易,但把画面的全部内容联系作较确切的解释却相当困难<sup>[115]</sup>,故不宜妄加命名,于是在报告中采用了泛称——称人立者为“怪神”,兽行为“怪兽”,披发长须者为“仙人”<sup>[115-27]</sup>。孙机先生也认为企图对黑地棺上的每一个灵怪都做出解说并寻求其相互之间情节性的联系反而胶滞难通,如果把它看作在云虞纹中“画以杂兽”似乎更容易理解些<sup>[11]</sup>。

学界对于帛画的讨论聚讼不已且言之殊异,以至有境外学者在方法论方面提出质疑<sup>[24]</sup>。如英国学者鲁惟一(Michael Loewe)对帛画能否构成有效讨论提出质疑,认为“创作这幅画时,不太可能有哪一种持久的、单一的传统神话占统治地位,这幅画与同类的文学作品很可能都吸收了一些当时的哲学和神话,企图找到某种因素或连续性都是徒劳的,或许中国传统学者企图在这类材料中找出连续性是一个失败。……他们把这幅帛画与文学相联系,有时走得太远或过于理性了”<sup>[25]①</sup>。美国学者谢柏轲(Jerome Silbergeld)在《早期中国》杂志著文,对把帛画内容与古文献相联系造成莫衷一是的局面提出质疑,他说:“确切地识别和诠释是不可能的,由于具体细节的高度不确定性,把帛画作为一个整体进行图像学解释的尝试要格外谨慎。……我们真

①转引自贺西林. 天庭之路: 马王堆一号汉墓漆棺画与帛画的图像理路及思想性[G]//贺西林. 读图观史: 考古发现与汉唐视觉文化研究. 北京: 北京大学出版社, 2022: 2—26。

能相信如此精美的画面是以散漫不一的文献材料为创作背景吗?……马王堆是否能在对零散文献漫无目的查找中找到答案实在值得怀疑。”<sup>[26]79—92①</sup>他甚至发出感叹:“除去收集和应用文献材料的努力以外,帛画在葬仪中的具体功用、画面的大部分内涵和意义,画面和它在葬仪中充当的功能之间的联系,甚至帛画的名称也还没有确定下来。”<sup>[26]83—87</sup>这些问题深深影响到第二阶段研究的走向和发展趋势。

## 二、研究的过渡期(20世纪90年代)

相比第一阶段而言,这个时期关于漆棺和帛画的研究有所停滞,只有少数论文涉及。

其一,漆棺研究。继孙机先生之后,傅举有先生也认为黑地棺上在云气中画仙兽、仙禽和仙人为云虞纹,即汉代文献中记载的虞纹画,认为长鹿角怪兽为汉代名“虞”的仙兽,又名“角虚”,为“辟邪除凶”“辟不祥”的神兽,汉镜铭文有“距虞辟邪除群凶”“角王巨虞辟不祥”<sup>[27]</sup>。熊建华先生认为朱地棺所绘双龙穿璧中的璧与文献中的“璧翳”有关,具有引灵魂升天的作用<sup>[28]</sup>。

其二,帛画内容结构与主题研究。开始打破三分说,出现四个空间的认知——李建毛先生将帛画分成天上、人间、阴间、地下四个部分,其主题为“导魂入墓”<sup>[29,30]</sup>;郭学仁先生将帛画分成天国、天空、人间、阴间四个部分<sup>[31]</sup>。刘晓路先生则认为,帛画是受战国中晚期楚文化从楚国高层区江陵向低层区扩散的影响而出现,然后传播到其他地区<sup>[32]</sup>。郑曙斌先生认为,同时出现的龙与璧可理解为巫覡用以使死灵成仙的必备法器,棺饰与帛画图像中神灵赋予的神秘力量能助死者灵魂

升天成仙,反映了汉初人们对神仙世界和死灵成仙的认识<sup>[33]</sup>。

其三,研究的重要突破。1992年,著名艺术史学家、美国芝加哥大学教授巫鸿先生发表《马王堆再思》<sup>[34,35]</sup>,从艺术史视角并结合人类学、考古学和历史学等学科研究方法,提出了许多颇具开创性的观点,是对以往研究的重要突破。巫鸿先生认为,马王堆一号汉墓可分为在葬礼中渐次完成的三个层次,它们的设计与装饰所表现出来的信仰和价值大相径庭。其中,殡礼仪式中出现的柩棺为第一层次,其内核是由墓主尸体、贴身内棺和覆盖内棺的帛画组成的共同体,与《礼记》中记载的柩的组合相吻合。帛画中有死者永恒的肖像,表现了在宇宙背景下死亡和重生的愿望。三重外棺是第二层次,由不同图案和色彩区分开来,为死者营造了一系列不同的空间,表现为受到保护的地下府和不死之境:最外一重黑漆棺“庄重的黑色意味着把死者永远分开的死亡”;第二重黑地彩绘漆棺的黑色是地狱之色,其上所绘卷云纹暗喻宇宙中固有的生命之力——气,穿插其中的众多神灵是黑暗世界的保护者,头挡下方半身人像可视为墓主软侯夫人的肖像,代表了她正在进入受到神灵保护者和祥瑞庇佑的黑暗世界;第三重朱地彩绘漆棺的红色意味着阳、南方、阳光、生命和不死,画面展现了“其光熊熊”的昆仑山和“不死之仙境”。装满各种随葬品的外椁为第三层次,模仿死者生前居家情景,是为死者专门设计和建造的阴宅即“永恒家园”。巫鸿先生认为该墓是多中心的不同生存空间的象征结构,集宇宙、阴间、仙境、阴宅于一体,汇集了设计者对死后世界的不同想象,没有内在逻辑和统一主旨,体现了该墓在

①转引自贺西林. 天庭之路:马王堆一号汉墓漆棺画与帛画的图像理路及思想性[G]//贺西林. 读图观史:考古发现与汉唐视觉文化研究. 北京:北京大学出版社,2022:2—26.

早期中国丧葬艺术中的过渡性质<sup>[34]</sup>。巫鸿先生对一号墓漆棺画和覆棺帛画的深入分析和全面解读,为中国古代墓葬研究树立了新的典范,也为日后学界对马王堆汉墓的全面解读打下了坚实基础,开创了宏观研究的新局面,同时也回应了10年前谢柏轲先生提出的“挑战”<sup>[26]79—92</sup>。

总体来说,第二阶段的研究有所停滞,尤其四重套棺专题研究成果罕见。究其原因,以往对马王堆汉墓的研究多集中在墓葬年代、墓主身份、墓葬结构和随葬品等方面,但这种传统方法的缺陷是研究到一定程度会出现停滞不前的状况。对此,汪跃进先生有过深刻论述:其一,马王堆汉墓呈现了一种刻意的图像程序,远非简单的条分缕析的语言阐述和观念化归纳所能涵盖;其二,每一具象都可以有不同的文献征引,而每一条文献征引都有各自的原有语境,并非为这特定墓葬预设,选择哪一些文献为依据显然与我们对汉代死亡观的事先预设有关,如果削足适履,将考古新材料装进老一套的故事情节中,往往会失去由新材料发现新问题的初衷;其三,如果没有文献作为依据,单纯的图像解读又会流于朦胧直觉印象,常常是仁者见仁,智者见智。为摆脱这种两难的困境,汪先生建议,因媒介载体不同,文献与图像所传达的意义信息也不同,但同一文化想象对时空想象和运用主导思维的形象意念有一致之处,由此可以从现存古代文献中抽取这种时空想象的模式及形象意念与墓葬图像程序相对照,来考察二者是否有同构之处<sup>[36]</sup>。这种修正观点推进并深化了我们的认识。

### 三、研究的创新期(21世纪以来)

随着中外学术交流的加强,马王堆一号墓棺椁和帛画越来越吸引着境内外学者的广泛关注,学者们的视野不断扩大,新的观点层

出不穷。

其一,艺术史理论和方法研究。贺西林、汪悦进、李清泉、赖德霖等学者先后发表长文,就相关议题进行了深入探讨。

贺西林先生在《从长沙楚墓帛画到马王堆一号汉墓漆棺画——早期中国墓葬绘画的图像理路》中将四重套棺与帛画作为一个整体来研究,认为四重漆棺与帛画是同一观念的两个表述系统,既各自独立又彼此关联,共同建构了一套系统而完整的墓葬绘画图像体系。他最早关注到第二重黑地彩绘漆棺右侧内壁在朱漆地上以黑漆勾勒的“笔画草率,勉强成形”的一组奔马、人物图,认为其起着联系第二重棺表与第三重棺表图像的关键作用,很可能是一组赴仙的车马人物,表现的是在气的作用下,在各种神灵的护佑和引导下,墓主人正在奔赴仙境的路途中,而内棺上的羽饰具有羽化升天的功能和象征性,表明墓主人还将继续飞升,帛画则自下而上营造了阴府、人间、悬圃、天庭四个空间,通过灵魂复苏、宗庙祭享、仙人召唤、乘龙飞升、天使接引等一系列场景,展现了墓主人从死到成仙直至到达太一天庭的全过程,全面表达了当时人们对死后世界的认识和想象,以及追求永生的信仰<sup>[37]</sup>。此文在收入他的文集《读图观史——考古发现与汉唐视觉文化研究》时删除了原文中关于楚帛画的讨论,补充了近年来新的研究成果,修正了部分看法<sup>[24]</sup>,但基本观点和最终结论与原文相同。这是继巫鸿先生《马王堆再思》之后,国内学者最早运用艺术史理论和方法对四重套棺与覆棺帛画进行的颇具深度的系统阐释和整体研究,提出了许多新的观点。这种整体研究方法对于揭示马王堆汉墓丧葬礼仪功能和思想内涵尤为重要,是多学科深入研究的一个重要开端。

李清泉先生的《引魂升天,还是招魂入墓——马王堆汉墓帛画的功能与汉代的死后

招魂习俗》，是一篇较早以帛画中天门图像为切入点，重新认识帛画的性质、功能及两汉墓葬美术题材意义的论文。作者认为这类帛画应是受楚地丧葬文化中招魂习俗影响在送葬仪式上用以引柩入圻的幡物“旒”，同时借助对马王堆“非衣”功能的新认识，进一步解读西汉至魏晋间人们用以超度亡灵的招魂礼仪的美术形式，以及围绕天门的生死观念与升仙信仰<sup>[38]</sup>。这些论述对于丰富我们对马王堆汉墓文物的认知十分重要。

汪悦进先生曾多次撰文回应学界关于墓主亡灵“升天”或“入地”问题的争议<sup>[36,39-42]</sup>。他从古代季节时序视角重新审视马王堆汉墓“井”字形棺椁，论证椁室四边箱随葬器物的放置是按四时四方序列排列的，并非复制死者生前场面，而是制作了一个兼容四时变化、阴阳和顺的微观宇宙，四重套棺亦是以四时为序，由外向内呈现一个生命流程的演变，大致呼应帛画由下向上的四季阴阳生机变化。他还将其与早于一号墓帛画、学界鲜为关注的三号墓帛画作比对，寻找异同和原因，解读帛画以四季循环、阴阳变换来演绎生命兴衰的过程。他认为，帛画与漆棺及椁室都处于同一时空律动的节奏之中，在这个时空框架里的升仙只不过是阴阳状的改变，个人生死被置入自然万物荣枯的四季更替循环的流程中，透露出时人对超越时空、与天地日月共存的永恒境界的神往。帛画底部与顶部表面看似似乎是呈现不同空间，其实都是表现同一时序阴阳生机状态，即冬阴北冥状态——底部为死后气散，亦即冬冥盛阴，亡灵经过阴阳合气、阳气渐长、流形复苏、再度尸解等阶段，亦即春、夏、秋时序的阴阳消长，最后到顶部再次进入冬阴状态。因此，漆棺画、帛画充分体

现了中国艺术精髓，即不受恒有的物理空间限制或锁定，而以时间轴线和流动变化序列来组织艺术时空，以四季阴阳生机消长来统挈宇宙秩序<sup>[39]</sup>。这种将墓葬图像置入古代以季节时序为纲的思维方式中的考察，综合了艺术史理论、历史学和考古学的研究方法，非常清晰地回答了困惑大家多年的争论问题，明确表示不存在帛画升天与长留椁室地下的区分，其观点新颖，备受学界关注。

赖德霖先生从艺术史理论和建筑学的角度论述了从战国楚墓到马王堆汉墓的棺椁结构以及棺室、边箱和随葬品之间关系的变化<sup>[43]</sup>。他认为，战国是中国社会重要的转型时期，墓的设计和布置从战国到汉初有一个变化过程，因此该墓“在设计过程中一定考虑到了棺室结构和木棺在尺寸上的相配关系，甚至遵循了一套可以将棺与椁相统一的尺寸体系”，“马王堆汉墓趋于标准化的整体设计是战国以来墓葬设计原则演变的一个结果，这个原则便是从以葬品为主导转变为以棺椁为主导。伴随这种演变的是作为墓主社会地位象征的青铜礼器在葬礼中的重要性的下降，而与此趋势相反，墓的建筑要素——如墓的相对规模、椁室数目、套棺层数，甚至木板厚度——本身的重要性却被提高，逐渐成为新的等级象征”。另外，通过汉尺的换算研究，认为帛画与遣策所记“非衣”的尺寸完全吻合，确认其当为“非衣”。论者观点让学界耳目一新。

近年来，巫鸿先生对一号墓中璧和璧的图像又有了新的阐释，认为四层套棺和帛画构成了一个复杂的象征性图像系统。他认为玉璧中心的圆孔具有“灵魂通道”意义<sup>[44]</sup>，一号墓中的璧可分成运动模式和锁定模式——

①原文见 AMY OLBERTING, PHILIP IVANHOE. Mortality in Traditional Chinese Thought [M]. Albany: SUNY Press, 2011: 37-84.

运动模式以红棺足挡双龙穿壁图为代表,也包括系在内棺棺头的玳瑁璧,其中心孔洞是开放的,允许并鼓励某种无形物质从中穿过,代表着双龙携带墓主人的灵魂从璧孔穿过,终点是漆棺侧面的昆仑仙界;锁定模式的案例包括帛画和屏风上的玉璧图像,其中心孔洞被封住,而玉璧本身则被牢牢地固定在构图的中心位置——这两种模式所表达的是两种不同的时间性,前者体现的是流动时间中一瞬即逝的发生,后者体现的则是一个凝固不变的永恒状态<sup>[45]</sup>。

此外,张启彬先生认为黑地彩绘棺四周构建了一组带有明堂性质的“仙境之城”,这是逝者灵魂最终归宿,朱地彩绘漆棺相当于外层,具有王宫的城墙性质<sup>[46]</sup>。

其二,史学、考古学和文化人类学等方面研究。主要有姜生、王煜、高崇文、李零、陈隍、郑曙斌等学者的讨论。

有关帛画溯源问题。李零先生通过考察长沙楚墓和马王堆汉墓出土帛画及武威东汉墓所出铭旌,认为覆棺帛画是铭旌前身和壁画墓前身<sup>[44]</sup>。陈隍先生在分析了帛画经历了魂幡、非衣、仙幡、铭旌、帛书墓志等几个发展阶段后认为,帛画“显然更多地属于从先秦继承而来的‘合魂魄’巫术行为,但客观上却具有了某种铭柩意义,可能导致了帛画从魂幡向铭旌形式的过渡”<sup>[48]</sup>。

有关漆棺和帛画的整体研究。姜生先生从道家 and 道教信仰史角度,认为四重套棺与内棺上的帛画一起表达着死后转变成仙“与道为一”的整个过程:四重套棺从内向外分别代表冥界、昆仑、九天、大道,依次表达了“道者”——汉初跨接神仙方术与黄老道之新信仰体系的构筑者和主张者——坚信的从死后为鬼到尸解变仙、升天成神最后到混冥合道的完整程序,T形帛画和四重套棺是象征和现实的混合物,实物与图像配合,仙化程序被

现实化,墓主人亦于死后世界借之成为得道升天的“真人”<sup>[49,50]</sup>。

王煜先生认为帛画描绘的是西汉前期楚地文献中表现出的“闾阖—昆仑—天门—天帝”的升天信仰和成仙旅程——中心的双龙穿壁图像应是闾阖(璧门,也称“始升天之门”和昆仑之门),其上的平台即为昆仑悬圃,并结合朱地彩绘漆棺头挡所绘昆仑山,认为足挡双龙穿壁图中之璧也为闾阖(璧门)<sup>[51]</sup>。

高崇文先生撰文认为,帛画是墓主神灵所凭依之物,而遣策所记之物则是为墓主所备阴间饮食之物和生活用品等,表示墓主神灵的“神明之旌”不会记入遣策,因此将帛画指认为遣策中所记“非衣”是不合适的,其应是丧葬礼仪中所建铭旌,以标识墓主神灵,用于整个丧葬礼仪。帛画内容乃是当时宇宙观、生死观、灵魂观和鬼神观相融汇的综合体现,其寓意并非“引魂升天”<sup>[52]</sup>。另外他还探讨了先秦两汉丧葬礼俗的演变,提出软侯家族墓沿用了典型的先秦棺椁礼俗,一号墓为一椁四棺,埋葬礼俗系沿用先秦的“悬封”<sup>[53]</sup>。张闻捷先生则认为汉代的三重棺椁制度如楚地一样,马王堆一号墓墓主属列侯等级,使用的是两椁三棺之制,外层的黑色素棺为椁,是汉代“加礼以葬、加礼一等的现象”<sup>[54]</sup>。

郑曙斌先生近年出版的《马王堆汉墓帛画研究》一书,以文化人类学的整体观来审视帛画组合与空间位置之间的联系,分析了帛画特殊位置、与漆棺和悬璧等共存的形式和丧葬意义,是第一部全面论述马王堆汉墓出土帛画的专著<sup>[55]</sup>。书中认为,四重套棺主要有两个层次:第一、二重套棺是死者的视觉层,描绘黑暗与凶险,搏斗与乐舞,是空间的转换过程;第三、四重套棺是重生者的视觉层,描绘的仙山云气,与帛画共有的双龙穿壁图像,粘贴羽毛,都暗含时间的“羽化”历程,引导灵魂到达不死之仙境。而帛画则是魂幡

向铭旌流变的早期形态或前身“魂幡”，从汉代天、地、人三界宇宙观的角度来看，T形的上部代表广阔浩渺的天空，下部象征与天空相接的“大地之柱”，整体由“天象”“地境”和“人物”组合而成，出殡时引为前导，下葬后覆盖内棺之上，其顶端置引魂璧，用以导引魂魄复会、合体重生、成仙永生。作者认为覆棺帛画与漆棺建构了相对独立的棺室空间，共同组成了墓葬图画世界——帛画描绘的是宇宙微缩世界，漆棺画描绘的是怪诞神秘的意境，它们处于同一空间，两者组合，表达了一个完整概念，即时空转换过程和转换之后的重生与永生。该书将帛画、棺画、引魂灵璧作为墓葬的组成部分放到整个墓葬中去理解与分析，是对前人学术成果的总结和深化，并提出了许多新的观点，是一本学术价值极高的论著。

此外，还有对漆棺髹漆工艺的研究<sup>[56-61]</sup>。

由于中外学术交流不断加强，21世纪以来，马王堆汉墓研究得到了空前发展，尤其是中外艺术史学者从全新视角将该墓作为一个有机联系的整体进行研究，突破了对丧葬用具的简单描述和基本史实考证的俗套，将视野转向艺术史、思想史和社会史层面，采用联系和比较的方法进行“文本”和“文脉”的研究，以阐释一号墓棺槨和帛画所体现的社会文化意义，探讨当时的社会风尚、思想观念和信仰习俗等，彰显了艺术史理论和方法在文物研究中的价值、意义和贡献。与此同时，史学、考古学和文化人类学等领域学者也从不同学科出发，多学科相结合，将棺槨和帛画作为墓葬大系统中的组成部分，去探讨其内部关联，并将其置于公元前2世纪的历史大背景中，由此而获得全新的解释，其成果呈井喷式爆发，对于丰富马王堆汉墓丧葬礼仪和文化思想内涵的认知具有重要意义。

总体而言，这个时期的研究已从个案的

考据向全面宏观的解读发展，在研究的广度和深度上都已大大超过了以往，一号墓漆棺和帛画研究进入了全面的创新时期。

## 结 语

半个多世纪以来，马王堆一号汉墓漆棺图像与帛画研究走过了三个发展阶段：20世纪70—80年代的发端期，广大学者的关注有力推动了出土文物的深入研究，但个案研究较多，综合性研究甚少；之后进入过渡期，研究几近沉寂，直到1992年巫鸿先生的《马王堆再思》从艺术史视角对一号墓进行整体释读，开创了整体研究的新局面；21世纪以来的创新期，众多学者以整体观来审视棺槨、帛画与墓葬空间的内在关联，新的观点不断涌现，研究得到了空前发展。

毋庸置疑，半个世纪以来，境内外学者的研究硕果累累。事实上，棺槨和帛画的专题、个案研究是前提和基础，也是整体研究不断发展和深化的不可或缺的“生长点”，极大地促进了一号汉墓整体与宏观研究的拓展和深化。其实，研究过程本身对材料和研究方法的不断挖掘和综合运用，就是新观点替代旧见解的动态过程，也是研究方法和视角不断多元化的过程。可以预见，随着新的理论与方法的不断运用，及可资对比的新材料的发现，新的研究成果将会不断涌现。

[1]湖南省博物馆，中国科学院考古研究所.长沙马王堆一号汉墓：上集[M].北京：文物出版社，1973.

[2]《考古》编辑部.关于长沙马王堆一号汉墓的座谈纪要[J].考古，1972(5).

[3]座谈马王堆一号汉墓[J].文物，1972(9).

[4]史为.长沙马王堆一号汉墓的棺槨制度[J].考古，1972(6).

[5]俞伟超.马王堆一号汉墓棺制的推定[C]//湖南省博物馆.湖南考古辑刊：第一集.长沙：岳麓书社，1982：111—115.

[6]孙作云.马王堆一号汉墓漆棺画考释[J].考古，

1973(4).

[7]孙作云.长沙马王堆一号汉墓出土画幅考释[J].考古,1973(1).

[8]苏健.汉画中的神怪御蛇和龙璧图考[J].中原文物,1985(4).

[9]郑慧生.人蛇斗争与马王堆一号汉墓漆棺画斗蛇图[J].中原文物,1983(3).

[10]刘敦愿.论长沙马王堆一号汉墓黑地彩绘图象及有关问题[C]//湖南文物编辑室.湖南文物:第一辑.长沙:湖南大学出版社,1986:10—17.

[11]孙机.几种汉代的图案纹饰[J].文物,1982(3).

[12]于省吾.关于长沙马王堆一号汉墓内棺棺饰的解说[J].考古,1973(2).

[13]李正光.长沙马王堆一号汉墓黑地彩绘棺的艺术成就[C]//湖南省博物馆.湖南考古辑刊:第一集.长沙:岳麓书社,1982:116—120.

[14]周绍绳.从长沙马王堆出土的漆棺和漆器看我国古代涂料工业的发展[J].建筑技术,1976(4).

[15]安志敏.长沙新发现的西汉帛画试探[J].考古,1973(1).

[16]马雍.论长沙马王堆一号汉墓出土帛画的名称和作用[J].考古,1973(2).

[17]金景芳.关于长沙马王堆一号汉墓帛画的名称问题[J].社会科学战线,1978(1).

[18]商志醇.马王堆一号汉墓“非衣”试释[J].文物,1972(9).

[19]陈直.长沙马王堆一号汉墓的若干问题考述[J].文物,1972(9).

[20]党华.马王堆一号汉墓彩绘帛画名称的考察[C]//《中国考古学研究论集》编委会.中国考古学研究论集:纪念夏鼐先生考古五十周年.西安:三秦出版社,1987:401.

[21]彭景元.马王堆一号汉墓帛画新释[J].江汉考古,1987(1).

[22]刘敦愿.马王堆西汉帛画中的若干神话问题[J].文史哲,1978(4).

[23]金维诺.谈长沙马王堆三号汉墓帛画[J].文物,1974(11).

[24]贺西林.天庭之路:马王堆一号汉墓漆棺画与帛画的图像理路及思想性[G]//贺西林.读图观史:考古发现与汉唐视觉文化研究.北京:北京大学出版社,2022:2—26.

[25]MICHAEL LOEWE.Ways to Paradise: The Chinese Quest for Immortality[M]. London: George Allen and Unwin, 1979: 17—59.

[26] JEROME SILBERGELD. Mawangdui, Excavated

Materials, and Transmitted Texts: A Cautionary Note [J]. Early China 8, 1982—1983.

[27]傅举有.中国漆器的巅峰时代:汉代漆工艺美术综论[M]//中国漆器全集编辑委员会.中国漆器全集:3.汉.福州:福建美术出版社,1998:30.

[28]熊建华.马王堆一号汉墓的“壁画”、用壁形式及壁制[C]//湖南省博物馆.马王堆汉墓研究文集:1992年马王堆汉墓国际学术讨论会论文选.长沙:湖南出版社,1994:325.

[29]李建毛.马王堆一号汉墓帛画新解[J].南方文物,1992(3).

[30]李建毛.也谈马王堆汉墓T形帛画的主体思想:兼质疑“引魂升天”说[J].美术史论,1992(3).

[31]郭学仁.马王堆一号汉墓帛画内容新探[J].美术研究,1993(2).

[32]刘晓路.帛画的流布、变异与消失[J].美术研究,1993(1).

[33]郑曙斌.马王堆汉墓文物神秘因素散论[J].南方文物,1996(3).

[34] WU HUNG. Art in a Ritual Context: Rethinking Mawangdui [J]. Early China 17, 1992: 111—144.

[35]巫鸿.礼仪中的美术:马王堆再思[G]//郑岩,王睿.礼仪中的美术:巫鸿中国古代美术史文编.北京:生活·读书·新知三联书店,2005:101—122.

[36]汪悦进.入地如何再升天?:马王堆美术时空论[J].文艺研究,2015(12):136—155.

[37]贺西林.从长沙楚墓帛画到马王堆汉墓漆棺画与帛画:早期中国墓葬绘画的图像理路[C]//中山大学艺术史研究中心.艺术史研究:5.广州:中山大学出版社,2003:143—168.

[38]李清泉.引魂升天,还是招魂入墓:马王堆汉墓帛画的功能与汉代的死后招魂习俗[C]//台湾大学美术史研究集刊编辑委员会.美术史研究集刊:41.台北:台湾大学艺术史研究所,2016:1—60.

[39]汪悦进.升天还是长眠于墓中?:马王堆一号墓的棺绘和帛画与公元前二世纪中国的虚拟复苏仪式[C]//陈建明,聂菲.马王堆汉墓漆器整理与研究:中册.北京:中华书局,2019:61—82.

[40] WANG EUGENE Y. Why Pictures in Tombs? Mawangdui Once More [J]. Orientations, 2009(5): 27—34.

[41] WANG EUGENE Y. The Hu Vessel: Encapsulating Life and Cosmos [M]// Patrick K. M. Kwok. Dialogue with the Ancients: 100 Bronzes of the Shang, Zhou, and Han Dynasties: the Shen Zhai Collection. Singapore: Select (下转 78 页)

究北宋时期建筑装饰艺术提供了很好的实物依据,更可以有效补充《营造法式》中所收录平棊纹样之不足。

绘图:程俊丰、李 策

摄影:李 策、李子怡

[1]梁思成,刘致平.中国建筑艺术图集[M].天津:百花文艺出版社,2007:378.

[2]刘敦楨.河北省西部古建筑调查纪略[C]//刘敦楨.

刘敦楨文集:二.北京:中国建筑工业出版社,1984:200.

[3]刘敦楨.河北定州开元寺塔[C]//刘敦楨.中国古代塔刹艺术探源.北京:中国文史出版社,1998:218.

[4]中国建筑设计研究院建筑历史研究所.《营造法式》图样:上[M].北京:中国建筑工业出版社,2007.

[5]中国建筑设计研究院建筑历史研究所.《营造法式》图样:下[M].北京:中国建筑工业出版社,2007:233.

〔责任编辑:成彩虹〕

(上接19页)Books,2018:53—71.

[42]WANG EUGENE Y.Time in Early Chinese Art[C]//Martin J. Powers, Katherine R. Tsiang A Companion to Chinese Art.. Chichester: Wiley Blackwell,2016:212—231.

[43]赖德霖.是葬品主导还是棺槨主导的设计:从马王堆汉墓看战国以来中国木构设计观念的一个转变[C]//中山大学艺术史研究中心.艺术史研究:第13辑.广州:中山大学出版社,2011:1—20.

[44]巫鸿.引魂灵壁[C]//巫鸿,郑岩.古代墓葬美术研究:第1辑北京:文物出版社,2011:55—64.

[45]巫鸿.马王堆一号汉墓中的龙、壁图像[J].文物,2015(1).

[46]张启彬.高台庙堂与仙境之城:马王堆1号墓黑地彩绘棺成仙之所的发现与确定[J].湖北美术学院学报,2014(1).

[47]李零.楚汉墓葬中的帛画和中国壁画墓的起源[G]//李零.入山与出塞.北京:文物出版社,2004:165—170.

[48]陈鎰.楚汉覆棺帛画性质辨析[C]//朱青生.中国汉画学会第九届年会论文集:上.北京:中国社会科学出版社,2004:424—448.

[49]姜生.马王堆帛画与汉初“道者”的信仰[J].中国社会科学,2014(12).

[50]姜生.马王堆一号汉墓四重棺与死后仙化程序考[J].文史哲,2016(3).

[51]王煜.也论马王堆汉墓帛画:以闾阖(壁门)、天

门、昆仑为中心[J].江汉考古,2015(3).

[52]高崇文.非衣乎? 铭旌乎?:论马王堆汉墓T形帛画的名称、功用与寓意[J].中原文化研究,2019(3).

[53]高崇文.试论先秦两汉丧葬礼俗的演变[J].考古学报,2006(4).

[54]张闻捷.从墓葬考古看楚汉文化的传承[J].厦门大学学报:哲学社会科学版,2015(2).

[55]郑曙斌.马王堆汉墓帛画研究[M].北京:中华书局,2021.

[56]郑力为.长沙马王堆一号汉墓出土漆器的制作工艺及复制[C]//中国文物保护技术协会.文物保护技术:1981—1991.北京:科学出版社,2010:364—367.

[57]洪石.马王堆汉墓出土油画漆器研究[J].江汉考古,2017(1).

[58]陈洪亮.中国非物质文化遗产文化创意产品开发研究:以马王堆一号汉墓棺槨漆器技法为例[J].大众文艺,2017(3).

[59]郭玉俊.马王堆漆棺彩绘的漆工艺特点研究[J].读书文摘,2015(18).

[60]傅举有.流耀含英,羽化登仙:马王堆汉墓翡翠内棺赏析[N].中国文物报,2011-03-30(5).

[61]周志元.马王堆一号汉墓锦饰内棺装潢研究[J].中国历史博物馆馆刊,2000(1).

〔责任编辑:成彩虹〕