



复旦文史专刊之十一

复旦大学文史研究院 编

图像与仪式：

中国古代宗教史与艺术史的融合



中华书局
ZHONGHUA BOOK COMPANY



复旦文史专刊之十一

复旦大学文史研究院 编

图像与仪式：

中国古代宗教史与艺术史的融合



中华书局
ZHONGHUA BOOK COMPANY

图书在版编目(CIP)数据

图像与仪式:中国古代宗教史与艺术史的融合/复旦大学
文史研究院编. —北京:中华书局,2017.3

(复旦文史专刊之十一)

ISBN 978-7-101-12332-6

I.图… II.复… III.宗教艺术-中国-古代-文集
IV.J196-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2016)第283855号

书 名 图像与仪式:中国古代宗教史与艺术史的融合

编 者 复旦大学文史研究院

执行编者 邓 菲

丛 书 名 复旦文史专刊之十一

责任编辑 胡 珂

出版发行 中华书局

(北京市丰台区太平桥西里38号 100073)

<http://www.zhbc.com.cn>

E-mail:zhbc@zhbc.com.cn

印 刷 北京市白帆印务有限公司

版 次 2017年3月北京第1版

2017年3月北京第1次印刷

规 格 开本/710×1000毫米 1/16

印张25¼ 插页2 字数465千字

印 数 1-1500册

国际书号 ISBN 978-7-101-12332-6

定 价 98.00元

序

综合性大学艺术史学科该如何建设？这个学科发展上的问题持续地被思考着。

引导问题的动因，来自各种需求，诸如：社会的需求，时代的需求，知识结构调整以及通识教育的需求，还有相关学科互相渗透、影响之后触发的趋新的需求。

要回答这问题，离不开一个更基础性的话题——“艺术史是什么？”

艺术史是什么呢？十年前三联书店开始推出的“开放的艺术史”丛书，用“开放的”来描述刻下艺术史的定位和走向。这一巧妙的界说，很传神地揭示出艺术史的一些特质，那也是艺术史想要前进而必须具备的品质。该丛书迄今已出版或翻译了约十种中国艺术史的著述，作者有雷德侯、柯律格、罗森、巫鸿、白谦慎、杨晓能、乔迅、包华石等。丛书的出版，以汇集和推介若干文本的形式，间接地给知识界回答了——至少从知识范围和研究方法的角度——“艺术史是什么”这样的问题。

在综合性大学，“艺术史是什么”可从课程设置来观察。以复旦大学为例，20世纪80年代就开设了中国书画史（后来细分为书法史、绘画史），以后逐步建设起中国建筑史、工艺史、墓葬美术、宗教艺术、图像艺术等方面的课程，也有了中国艺术史、中国艺术的文化史的课。在文物考古及文史等一些领域，同时还有不少专题的课程与艺术史契合。假如把艺术史的对象大致框定为历史上的艺术作品、艺术现象及其相关的社会文化，那么这些年来艺术史的发展就至少呈现两大特点。一、考古文博界的大量实物资料和林林总总的图像资料，被纳入艺术史的视野，“艺术作品”的范围大大地拓宽了。二、人类学、社会学、宗教史以及文化研究的方法、角度大量的输入，大大地

拓展了艺术史的厚度。这样，也就为综合性大学发展艺术史“提供”了优厚的条件，“提出”了非同一般的使命。

2006年初夏，复旦大学邀请哈佛大学艺术与建筑史系汪悦进教授来校作艺术史的系列讲座，总标题是“中国艺术的想象空间”。直到现在，网上仍可轻易搜到关于这次系列讲座的报道，当时激起的热烈反响也由此可见一斑。为了便于了解十年来自哈佛大学的艺术史究竟是什么样的，其取向如何，这里不妨举出汪教授当时每次讲座的具体课名：“冥间想象：从妇好墓到马王堆”、“孝道空间与升仙想象：北魏石棺石刻线画”、“轮回空间：敦煌石窟图像配置”、“重重相叠之空间：法门寺舍利函”、“寻常空间的画外音：《清明上河图》”、“边塞与空间错位：从《捣练图》到《天山积雪图》”、“里里外外：紫禁城乾隆花园”。我想，这也可以印证前述艺术史在当下发展的那两大特点。

科学研究特别是组织学术研讨会，乃是高校推进学科建设又一个重要的手段。2011年12月3-4日，“图像与仪式：中国古代宗教史与艺术史的融合”国际学术研讨会在复旦大学举行。主办方复旦大学文史研究院院长葛兆光教授在开幕致辞中表达了三期待：1. 本来研究“不落俗套”作品的艺术史多多少少也关注一点“落入俗套”的图像资料；2. 希望“追求风格”的艺术史多多少少要关注一些“寻求背景”的文化史；3. “注意作者”的艺术史多多少少拓展到“注意周边”的社会史。借研讨会嘉宾云集的机会，文史研究院还宣布了“图像文化工作室”正式成立。时隔5年，汪悦进教授再次越洋回到母校复旦大学，参加研讨并为工作室揭牌。

本书就是该研讨会的论文集，汇集了13位学者的论文。研讨会分“仪式与图像”、“墓葬与美术”、“宗教与空间”、“宗教与图像”四场举行，本文集也就按此顺序编次。在这次国际学术会议上，来自不同学术背景的参会者就艺术史研究的对象、理论、方法、视野等问题，再次开展集中的交流、互动。大家形成共识，艺术史在确立自身研究路径的同时，应该在更大的人文学科背景下进行开放式的研究。

综合性大学艺术史建设已有所积累，当更加努力。



2015年5月30日改定

目 录

序	杨志刚(1)
马王堆棺画与帛画究竟体现了何种仪式?	汪悦进(1)
Architecture and Ritual: Han Bright Halls Revisited	Lillian Lan - ying Tseng(17)
东汉墓葬中的灯具 ——兼论与道教灯仪的可能关联	林圣智(45)
葬礼与图像 ——以两汉北朝材料为中心	郑 岩(79)
从凉州瑞像思考敦煌莫高窟 323 窟、332 窟	颜娟英(103)
隋唐墓葬乐舞俑与壁画乐舞图像蠡论	李星明(129)
转轮王与天子:佛教对中古君主概念的影响	孙英刚(157)
辽庆陵东陵四方四季山水图壁画与功臣图壁画 ——辽代皇帝丧葬仪礼与陵墓壁画	小川裕充(185)
“香积厨”与“茶酒位” ——谈宋金元砖雕壁画墓中的礼仪空间	邓 菲(200)
从《道藏》的“图”谈宋代道教仪式的空间性与物质性	黄士珊(231)
明代道经图像与科仪的互动 ——以《度人经》为例	尹翠琪(259)
粤剧神功戏与庙宇瓦脊公仔装饰	黄佩贤(280)
空间与心理:澳门圣保禄教堂再研究	董少新(293)
“图像与仪式:中国古代宗教史与艺术史的融合”研讨会实录	(324)

马王堆棺画与帛画究竟体现了何种仪式?^①

汪悦进(哈佛大学艺术与建筑史系
洛克菲勒亚洲艺术讲座教授)

问题缘起:引魂升天?

究竟是引魂升天还是导魂入地^②?这是两千多年前入葬的马王堆古坟颇让现代人思索的问题。墓冢出土文物当然是寻求答案的最有力的物证,但沉默的器物并不会提出供词,全在今人怎么看和怎么说。问题的缘起来

① 本文草拟于2008年。旧文中有些想法近几年来颇有改变,表述亦有所调适。可详见本人已发表的英文文章:Eugene Wang, "Ascend to Heaven or Stay in the Tomb? Paintings in the Mawangdui Tomb 1 and the Virtual Ritual of Revival in Second-Century B. C. E. China," In *Mortality in Traditional Chinese Thought*, ed. Amy Olberding and Philip J. Ivanhoe, Albany, NY: State University of New York Press, 2011, pp. 37-84; "Why Pictures in Tombs? Mawangdui Once More," *Orientalism*, no. 3, March 2009, pp. 27-34; "Jouissance of Death? Han Sarcophagi from Sichuan and the Art of Physiological Alchemy," *RES: Journal of Anthropology and Aesthetics*, 61/62, Spring/Autumn, 2012, pp. 152-166。

② 长期以来,学者多持“引魂升天”说。20世纪90年代起,新一代学者对此提出异议。见颜新元:《长沙马王堆汉墓T形帛画主题思想辨正》,收入《楚文艺论集》,武汉:湖北美术出版社,1991年,第130—149页;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》,《美术史论》1992年第3期,第97—100页;刘晓路:《帛画诸问题——兼谈帛画学构想》,《美术史论》1992年第3期,第80—88页。

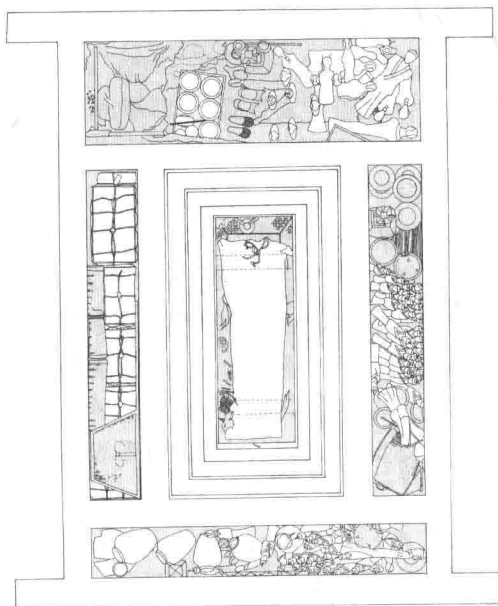


图 1

二元论:死后魂魄分离,魂升天,魄入地^①。由此,二维绘画似乎依升天之魂而规划;三维葬具及椁内起居环境俨然为入地之魄而陈设。如此魂魄便按部就班,各得其所。矛盾似乎迎刃而解,问题似乎便不成为问题了,但并没有就此圆满解释套棺漆画及帛画所有内容。这是本文要解决的问题。

既然漆棺彩绘与帛画是在丧葬背景下出现,丧葬仪式的大框架的意义自然显得重要^④。学界先是将较多注意力放在生人举行的招魂入葬等仪式中,后来逐渐开始对图像本身所具的象征仪式功用加以注意^⑤。墓葬中的棺

自于同一墓葬所揭示的不同空间^①。简单说来:墓内棺椁边厢内置家居物品、侍俑等实物,展示一稳定的日常起居实有空间(图1)。套棺漆画及非衣彩绘呈现一上天入地的虚空间(图2)。一实一虚,一静一动,由此形成对比:三维葬具似劝死者长留地下,二维绘画则引死者升天。墓葬设计究竟让死者何去何从?表面看似很矛盾。当然这仅仅是对问题实质的一种表面说法。类似问题早就不断被学者变换角度重新提出^②。表述不一,但问题核心没变。通常流行的解释方法是借助传统的魂魄

① 巫鸿先生将该墓葬表现空间化为四部分:(1)天地宇宙(2)地府(3)仙界(4)地下家居。由此认为其墓葬并无一挈领全局的总纲,而是融当时流行的对死后世界的不同观念于一体。详见 Wu Hung, "Art in its Ritual Context: Rethinking Mawangdui," *Early China* 17, 1992, pp. 1-24; 尤其第22页。

② 见第1页注①。

③ 张光直:《古代墓葬的魂魄观念》,《中国文物报》1990年6月28日; Ying-Shih Yu, "O Soul, Come Back! A Study in the Changing Conceptions of the Soul and Afterlife in Pre-Buddhist China," *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 47, no. 2, 1987, pp. 363-395; 陈镛:《楚汉覆棺帛画性质辨析》,收入《中国汉画学会第九届年会论文集》,北京:中国社会科学出版社,2004年,第435-438页。

④ Wu Hung, "Art in its Ritual Context: Rethinking Mawangdui," pp. 111-145. 陈镛:《楚汉覆棺帛画性质辨析》,第424-448页。

⑤ 宋公文与张君所言甚是:“楚地引魂升天仪式不像招魂仪式那样富于动作性表演性,而是以象征性为主要特征。”宋公文、张君:《楚国风俗志》,武汉:湖北教育出版社,1995年,第425页;陈镛亦注意到图绘物在墓中所起的积极作用。见陈镛:《楚汉覆棺帛画性质辨析》,第438页。

饰帛画固然在入葬前会被纳入生人仪式,但其主要功能仍应是在“长就幽冥则决绝,闭圻之后不复发”的暗无天日的墓中体现^①。墓葬绘画并非对活人表意,而是自身在冥间发挥其主动积极的象征仪式性功用。任何仪式,无非是在于通过一系列紧锣密鼓的“走过场”来促使某一个体在短短时间内突发性地完成一个象征性的由此及彼的状态转换和过渡,乃至激变。为让亡者死后有个好的结果,亲友后代可借丧葬仪式,如招魂之类象征性行为来帮助死者过这一生死大关。既然死是一变化过程,生人同样亦可以通过图像程序来帮助完成由此及彼的状态转换。生人在墓葬图绘中经营位置,希望一劳永逸,借此规划的人物事件过程可以在冥冥中永无休止地发生效用。问题是:通过什么样的图像程序方可安排干预墓主的冥间命运?

这里首先牵涉的是西汉人对生死、人体、天地宇宙运作的理解。对升天或入地的讨论首先要克服我们现代人的认知习惯所造成的障碍。我们常常用现代思维的习惯分类法来取代古人体验世界的方式。最突出的是误将天地与人体、墓内与墓外及客观与主体做绝对的二元划分。由此,天界便成了绝然的客观外在;人体便是绝对的自我内在存在。以此二元法来理解西汉墓葬显然行不通。当时流行的观念是太一生水、成阴阳、气聚成精、继生万物。个人躯体只不过是阴阳二气的活动场所。生与死并非单以生理机能的停止来界定,而更主要是理解为精气的聚合与离散:“人之生,气之聚也;聚则为生,散则为死。”^②精气同为天地与人体存在的基本载体。由此,天地与人体之间便变得不再那么绝对界限分明。



图 2

① 铭文出自苍山元嘉元年墓,《考古》1975年第2期,第126—127页。

② 郭庆藩辑,王孝鱼整理:《庄子集释》,北京:中华书局,1995年,第733页。

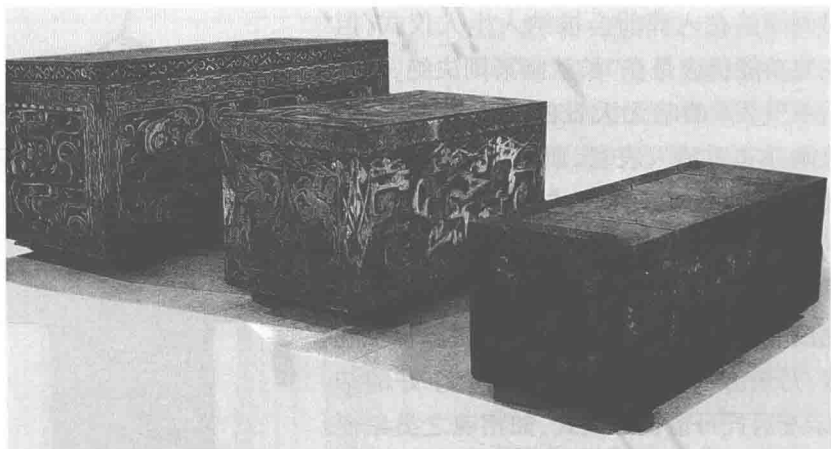


图3

精气聚散既然决定人的生死^①,那么要想让墓主“出死入生”也就变为可能,主要途径便是设法聚合死者的精气^②。漆棺及帛画便是以此来苦心经营其画面。其主导思想是将死者当活人治,借鉴食气等养生方技来规划墓主死后出死入生的途径,这也就是马王堆三号墓的辟谷、食气、房中等方术帛简对身处冥界的墓主仍有意义的原因之一。我们无法确知生人是否期望墓主在死后行辟谷、食气、房中,但养生之术所遵循的基本原理(如“合阴阳”或“合气”等)被认为是可导致所谓“出死入生”的行之有效的途径而被纳入图绘“规划”。从生人角度出发,要干预墓主死后命运,力所能及的便是在墓葬图绘中预先安排、假设一些合阴阳二气的场景,期冀墓主由此能出死入生。马王堆一号墓漆棺彩绘及非衣帛画中所表现的场景,无不以此为转移。

漆棺纹饰:合气复苏

一号墓套棺,凡黑地漆棺,皆外黑内朱。第二层黑地彩绘棺至第三层便成了朱地彩绘棺(图3)。由外向内基本序列都是由阴到阳的转变。黑地彩

① 同第3页注②。又《黄帝内经》:“不能极于天地之精气,则死矣。”张志聪:《黄帝内经集注》,杭州:浙江古籍出版社,2002年,第79页;周凤梧等编:《黄帝内经素问语释》,济南:山东科技出版社,1985年,第109页。

② 马王堆方术书中一再提及的“出死入生”主要是指食气时吐故纳新。见李零:《中国方术考》,北京:东方出版社,2001年,第355页。

绘棺头挡纹饰(图4)颇有趣味。墓主形象初次出现在底部,倏身遁入精气缭绕的冥界。墓主的出场很快便为精气间踟蹰而行的鸾鸟所替代。一鸟曲颈向上,喙上呈一气泡。类似场景亦见于同棺足挡(图5)。这便是马王堆医书《却谷食气》中所说的“响吹”或《淮南子》中列举的“吹响呼吸,吐故内新”^①。行吹响呼吸,目的在于“吐故内新”,有“出死入生”的意义。在此出现,顺理成章。行气方法在西汉便以鸟兽百姿作科目:“熊经鸟伸,鳧浴蜃蹻,鸱视虎顾。”^②棺绘中以“鸟伸”直接形拟,不难理解。况且鸟近天,为阳。以此思路度之,便不难揣度头挡中部和上部分别出现的鸱枭的意义(图6)。鸱枭为夜间阳鸟^③。上下分

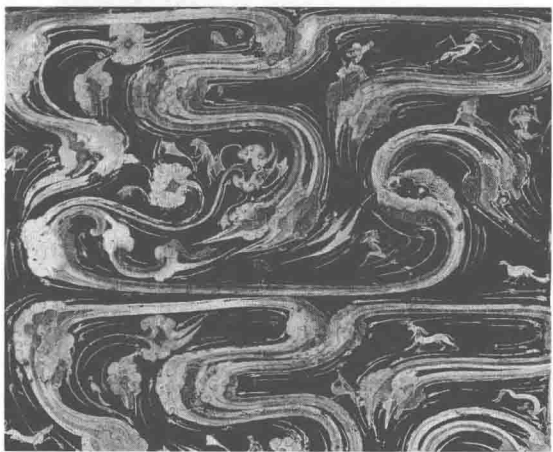
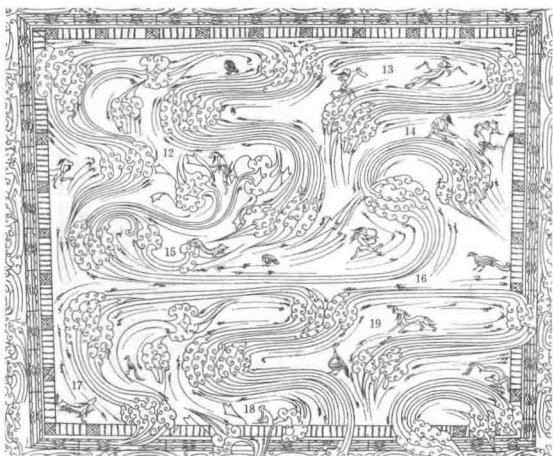


图4

置,当以下为日暮(“输阴”),上为凌晨(“朝霞”)。此二时(尤其凌晨)是食气时辰,即所谓“暮息”与“朝息”。足挡中部鹿角神物(鹿角象征阳)张弓射击的与其说是鸟不如说是射击“鸟伸”吹响而出的夜间阴气或“宿气”。回到头挡:按位置论,上为天/阳,下为地/阴。由此,顶端的鸱枭便代表临晨(“朝霞”)之时。“朝息之志,其出也务合于天”可让“陈气日尽,而新

① 马继兴:《马王堆古医书考释》,长沙:湖南科学技术出版社,1992年,第866页;刘安撰,刘文典集解:《淮南鸿烈集解》,北京:中华书局,1989年,第230页。

② 《淮南鸿烈集解》,第230页。

③ 详见王昆吾先生的精彩考证,王昆吾:《楚宗庙壁画鸱龟曳街图》,收入《中国早期艺术与宗教》,上海:东方出版社,1998年,第41—64页。

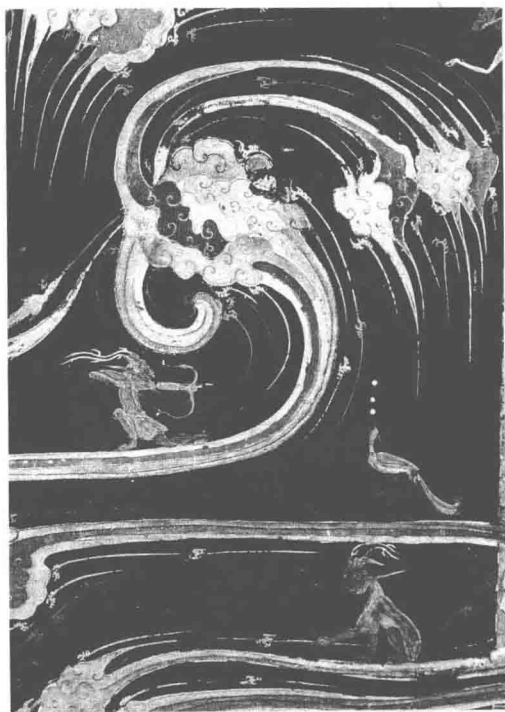


图5



图6

气日盈,则形有云光。以精为充,故能久长。”^①以此来看,头挡顶部鸱枭所引发的“朝息”之右,便是一阳兽引导一散发长袖人形(疑为顺利渡过阴冥黑暗长夜的墓主形象)作弓步或舞步状。正合张家山《引书》:“春日,蚤(早)起之后,……被(披)发,游堂下,逆(迎)(露)之清,受天地之精。”^②(参照导引图,或可作“鹳”步解)。显然,随着吐故纳新,“受天地之精”,墓主的身体状况已接近“出死入生”阶段了。

既然棺画顶部(近天/阳)颇具象征意义,不妨参照同棺盖板纹饰。盖板图像尽管复杂,但有规律可循。重复出现的主导图景(或可称为母题 motif)是鸟兽吞蛇(图7)。蛇为阴,可循“阴阳合气”思路去理解。最有趣的是,在众多吞蛇场景中突然出现一飞鸟衔鱼景象^③。含有阴阳合气导致“复苏”之意:“颞颥死即复苏。风道北来,天乃大水泉,蛇乃化为鱼,是为鱼妇。颞颥死即复苏。”^④《山海经》描述的过程具有普遍意义,而非局限

① 《十问》,马王堆汉墓帛书整理小组编:《马王堆汉墓帛书》卷四,北京:文物出版社,1985年,第147页;马继兴:《马王堆古医书考释》,第908页。

② 张家山汉简整理组:《张家山汉简〈引书〉释文》,《文物》1990年第10期,第82页。

③ 郑慧生首先注意到这一细节并指出蛇鱼之变的意义。郑慧生:《人蛇斗争与马王堆一号汉墓漆棺画斗蛇图》,《中原文物》1993年第3期,第72—76页。

④ 袁珂:《山海经校注》,上海:上海古籍出版社,1980年,第416页。

在颞颥一人。棺盖彩绘与《山海经》的描述对应,并非意味漆棺在图绘《山海经》,而是此处彩绘与《山海经》描述同样揭示出古代形象思维的一个深层象征逻辑:阴间死者复苏要合阴(蛇/鱼/水)阳(鸟/天),方有死生之变(蛇变鱼)。所以,黑地漆棺左侧面彩绘中接近右方顶部(意即近天/阳)出现一长尾鸟衔鱼的场面。尽管此时的衔鱼的鸟显得踟蹰,尚未

腾飞,但已预示阴阳将合,为盖顶飞鸟衔鱼的高潮场面做了铺垫。这在与覆于内棺上的帛画参照后,意义便更明朗化。



图 7

覆棺帛画:生阴阳致神明

一号墓覆棺帛画的内容,注家众多^①。过去较多注意力放在各个图像细节的称名上,学界渐渐开始关注整个画面的所表现的过程性质^②。过去一般认为是“引魂升天”,但近年来有所异议^③。细细考察,“引魂升天”并没有大错。问题在于:其一,引魂升天了,是不是与“魂”对举的“魄”就入地呢?其二,这里的“天”究竟意味着什么?西汉对死后归属的流行说法是:“精神入其门,而骨骼反其根。”^④与魂魄说异曲同工。帛画确有天门与地下之分。但帛画对天地间死者何去何从的处理显示,画匠并不甘心于这一定论,而是有意要积极改变这一状态,借图像本身来达到仪式功用。画面一方面确乎

① 有关论述甚丰,无法一一列举。近年较全面探讨棺绘帛画的论文有贺西林:《从长沙楚墓帛画到马王堆一号汉墓漆棺画与帛画》,《艺术史研究》第5辑,2003年,第143—168页;又收入《中国汉画学会第九届年会论文集》,第449—472页;陈镛:《楚汉覆棺帛画性质辨析》,第424—448页;郑曙斌:《从解释学视角看马王堆帛画研究》,《求索》2007年第4期,第199—203页;Lillian Lan-Yin Tseng, *Picturing Heaven in Early China*, Cambridge, Mass.: Harvard Asia Center, 2011.

② 如贺西林,陈镛等。见上注。

③ 见第1页注②。

④ 此说可能最早见于失传的《黄帝书》,被《列子·天瑞》征引。见杨伯峻:《列子集释》,北京:中华书局,1979年,第20页。又见于《淮南子·精神训》,见《淮南鸿烈集解》,第218页。《文子·九守》作老子语。见辛钜:《通玄真经》(《文子》)卷三,上海:商务印书馆,1936年,第1页a。



图 8

然有太一在天居中宫(即斗极)一说^④,但至少楚地亦有一流行说法:“太一生水,水反辅太一”,“太一藏于水”,“以己为万物母”,继成天地神明阴阳^⑤。从整体论,帛画阴冥部为整个画面所描绘的阴阳合气及“精神入于门”的运动过程的发端,完全符合太一在浑沌中生水、成阴阳、“为万物母”的身份^⑥。其生殖含义可与马王堆三号墓《胎产图》的两腿分跨的人形姿态(图9)相比较而凸现。一号墓帛画底部的太一形象又与马王堆三号墓《太一出行图》

描绘出一个“精神入其门”的过程;但对“骨骼反其根”,帛画作者显然不愿苟同或就范。帛画对地下阴冥的描绘有公元前2世纪中期的时代特色^①。试比较战国晚期(约公元前3世纪下半叶)楚人对幽都的想象:

魂兮归来!君无下此幽都些。土伯九约,其角鬻鬻些。敦胙血拇,逐人胝胝些。参目虎首,其身若牛些。此皆甘人。^②

马王堆西汉帛画中的阴冥幽都,“其角鬻鬻”的“土伯”退居一边。主宰这鱼蛇穿梭的水府的赤身裸体、双腿分跨的神祇则是太一(图8)^③。汉代固

① 这与较晚的西汉金雀山帛画构成鲜明对比。

② 《招魂》,见洪兴祖:《楚辞补注》,北京:中华书局,1983年,第201页。

③ 笔者原只认为此怪神在水府主合阴阳,未命名。承艾兰(Sarah Allan)教授提示,此为太一。仔细考究,诚是。

④ 《史记》,北京:中华书局,1959年,第1289页。

⑤ 荆州市博物馆:《郭店楚墓竹简》,北京:文物出版社,1998年,第125页。关于太一生水的阐释,详见 Sarah Allan, “The Great One, Water, and the Laozi: New Light from Guodian,” *T'oung Pao* LXXXIX, 2003, pp. 237–285.

⑥ 近年来,学者多有将画面天界中的人身蛇尾像看作太一。问题是:而画面中的人身蛇尾者已是整个天地变化的终极(详见下述)。

(图10)中附有“大一”榜题的太一形象相似。不仅如此,一号墓帛画底部太一生水、成阴阳的场面与《太一出行图》亦近似:太一胯下同样有一水族动物:前者是赤蛇青鱼相叠;后者是一黄首青龙头顶太阳^①。同有阴阳之交之意。再往下,两帛画同有一对阴阳具象:一是赤嘴与青嘴的双鱼交尾;一是黄龙与青龙相对。其阴阳相交的意义不言而喻。若按太一左右举兵器的四神为春秋与冬夏^②,则《太一出行图》所绘场面则更符合郭店楚简描绘的太一生水,成天地阴阳,成四时湿燥的场景^③。一号墓帛画构图设思显然是对更早的《太一出行图》一类的图式沿袭与改造。弃其凶煞之气,而沿袭并演绎其太一生水、成阴阳天地的滋生创世逻辑。故有帛画中双鱼(嘴呈阴阳色)交尾^④;太一胯下又有青鱼与赤蛇重叠。显然为合阴阳的场面。同时又对战国以来流行的对幽都想象的恐怖

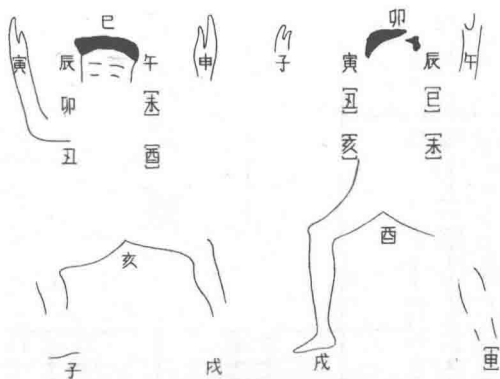


图9



图10

① 此从陈松长:《马王堆汉墓帛画〈太一将行〉图浅论》,《美术史论》1992年第3期,第90页。

② 李零:《马王堆汉墓神祇图应属辟兵图》,《考古》1991年第10期,第942页。陈松长先生虽认为四神中其一执钺而非执戟(戟配夏),他亦认为帛画中四神掌管四方。四季与四方说并不矛盾,二者常等同互换。见陈松长:《马王堆汉墓帛画〈太一将行〉图浅论》,第89—96页。

③ 《太一出行图》图像的这一天地生成的宇宙观应为当时人所熟知的常识,无需借题记一一标出。题记强调的是太一的神威,借咒语赋予图像以魔力。

④ 启良等学者早已注意其交阴阳以达长生不老的隐喻所在。启良:《马王堆汉墓非衣帛画主题破揭》,《求索》1994年第2期,第118—124页。但一旦将帛画主题限于“生殖崇拜”便与帛画中其他内容脱节。

图景加以改造。化令人生畏的幽都为欣欣向荣的阴阳交配的生殖乐园,一个充满生机的创世创生的滋生地。

帛画与漆棺彩绘异曲同工,既描绘天地间又喻指墓主体内的阴阳变化,即由阴还阳的生理过程。是将生理状况作空间流程处理,即身体宇宙化。如前所说,天地与人体在西汉时息息相通,不能绝然分割。阴冥幽都在帛画中与其是一空间所指,不如说是标识墓主死后初始昏昏长夜的懵懂状态的形象隐喻。阴间(空间)成了阴阳之变(过程)的契机。代表生者愿望的帛画借阴阳合气,期冀死者复苏。借用《山海经》语汇,便是:“天乃大水泉,蛇乃化为鱼,……死即复苏。”^①与黑地漆棺盖板上所绘的蛇鱼之变显然是遥相呼应。

紧接的关键图像便是太一所擎大地平台两侧的鸛龟。鸛泉为太阳内阳鸟入夜的变形,由象征阴冥地下水族的神龟背负^②。右边鸛龟与白(或青)龙(阴)相近,标志太阳将入西方汤谷(或称甘渊,羽渊),为此作悬浮状。左面鸛龟近赤龙(阳),标志太阳将从东方升起,作攀登状。若合阴阳在帛画底部已经发生,此处标示的凌晨与黄昏便有特殊意义。此二时是食气的重要时刻。“朝息……合于天”,可让“陈气日尽,而新气日盈”^③。难怪二龟口中吐气^④。

合气常与“抔精”相连^⑤。“饮夫天浆,致之五藏”^⑥,便会生“龙息”,致“神风”。这对帛画上一层所谓“鼎食钟鸣”的场面做了最好的脚注:在“朝息”与“暮息”间的白昼阳间的酒肴陈列,让所谓“天浆”来“饮食宾体”^⑦,注入“五藏”。颇有趣味的是男墓主的三号墓中的帛画绘八女子陈列一案(图11);女墓主一号墓中的帛画则是六男子前置三鼎二钟,左配一男子。帛画中的云鸟纹漆钟与墓中两件相符。帛画中绘三素面鼎,墓中四鼎,但三鼎分盛鸭雁鸡肉^⑧,都属鸟类,阳性。“酒食五味”能“治气”,使“百脉充盈”,于

① 袁珂:《山海经校注》,第416页。

② 详见王昆吾:《楚宗庙壁画鸛龟曳銜图》,收于《中国早期艺术与宗教》,上海:东方出版社,1998年,第41—64页。

③ 《十问》,《马王堆汉墓帛书》卷四,第146页。马继兴:《马王堆古医书考释》,第908页。

④ 《天问》中被误识为“曳銜”。《楚辞补注》,第89页。

⑤ 《十问》,《马王堆汉墓帛书》卷四,第146页。并参见李零:《中国方术考》,第355页。

⑥ 《十问》,《马王堆汉墓帛书》卷四,第152页。

⑦ 《十问》,《马王堆汉墓帛书》卷四,第145页。马继兴:《马王堆古医书考释》,第876页。

⑧ 李建毛首先注意到这一现象,见李建毛:《马王堆汉墓两幅T形帛画之比较研究》,《美术史论》1993年第4期,第60页。

是“龙登能高……可以远行，故能寿长。”^①帛画中双龙（即“龙息”）由此呈“龙升”或“龙登”之状。身着“素服”，“鸟身人面乘双龙”的句芒（或飞廉）作飞扬状^②，可应“神风”之说。又据《十问》，合气之后需用“玉闭”，可以“坚精”，并导致“神明来积”^③。帛画中的玉璧很可能便是“玉闭”的图解^④。玉璧形象在



图 11

马王堆一号墓内多次重复出现，如朱地漆棺的足挡等。以“玉闭”度之，其象征功能在于“坚精”并导致“神明来积”，就不难理解了。

帛画再往上，墓主形象出现在昆仑的倾宫与悬圃之上（图 12）^⑤。昆仑登仙一事，貌似客观外在现象，其实更主要是隐喻主观神思飘忽或生理状态的亢奋升华：“故善治气转精者，……精神泉溢，吸甘露以为积，饮瑶泉灵尊以为经。”^⑥“瑶泉”常与昆仑相联系^⑦。饮瑶泉造成神思恍惚，便有登高之亢奋。昆仑实为一精神状态的描述。穆天子登昆仑“觞西王母于瑶池上”^⑧。《淮南子》言及登昆仑前，先饮让人不死的“丹水”；又要服药：“帝之神泉，以和百药，以润万物。”然后才是登“昆仑之丘”，“凉风之山”，“悬圃”，“上

① 《马王堆汉墓帛书》卷四，第 147 页。

② 有关句芒，见袁珂：《山海经校注》，第 314 页。句芒与东方联系，又乘双龙，可理解为春之使者。飞廉（风伯）说亦能成立。详见郭学仁：《马王堆一号汉墓帛画内容新探》，《美术史研究》1993 年第 2 期，第 65 页。

③ 《马王堆汉墓帛书》卷四，第 146 页。

④ 穿壁的阴阳相交的象征含义早已被学者注意。见陈隍：《楚汉覆棺帛画性质辨析》，第 439 页；启良：《马王堆汉墓非衣帛画主题破揭》，第 119—121 页。

⑤ 见贺西林：《从长沙楚墓帛画到马王堆一号汉墓漆棺画与帛画》，《艺术史研究》第 5 辑，2003 年，第 156—157 页。

⑥ 《马王堆汉墓帛书》卷四，第 146 页。马继兴：《马王堆古医书考释》，第 903 页。

⑦ 见马继兴：《马王堆古医书考释》，第 904 页，注 3。

⑧ 《穆天子传》卷三有“觞西王母于瑶池上”说，将瑶池与昆仑相连，见《汉魏六朝笔记小说大观》，上海：上海古籍出版社，1999 年，第 14 页。