

TRANSCENDING LIFE

A Comprehensive Study on Ancient Chinese Silk Painting

超越生命

中国古代帛画综论(上)

陈隍 著

TRANSCENDING LIFE

A Comprehensive Study on Ancient Chinese Silk Painting

超越生命

中国古代帛画综论(上)

陈隍 著

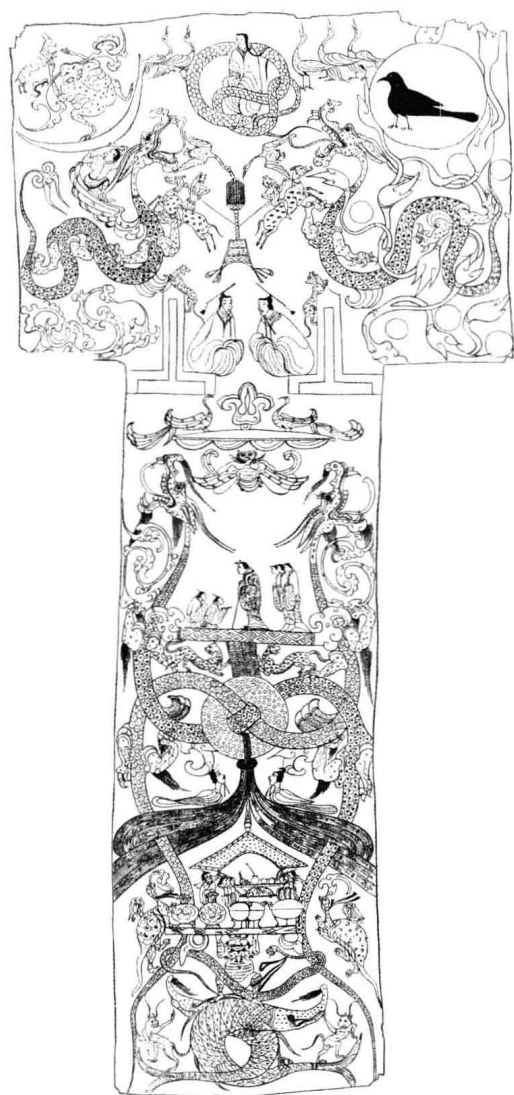


TRANSCENDING LIFE
A Comprehensive Study on Ancient Chinese Silk Painting

超越生命

中国古代帛画综论（上）

陈 镛 著



中国美术学院出版社

帛画是 20 世纪中国考古的重大发现
是上古社会信仰知识体系的高度凝练
是先秦两汉中国绢帛绘画的巨制鸿篇

本书由浙江省社科联省级社会科学
学术著作出版资金资助出版

论著部分章节分别为中国国家留学
基金委员会出国留学资助项目成果
希腊亚历山大·奥纳西斯公共利益基金会
奥纳西斯学者研究资助项目成果

前言

1942 年秋，一件四周绘有造型诡谲之十二月神像的楚帛书，由长沙的几个“土夫子”盗掘出世。七年后，土夫子们再次出手，又挖出一件宝贝，这便是考古上发现的第一幅帛画《人物龙凤图》。随着新中国的建立，帛画始由盗掘无章走上科学考古的道路，田野发现的帛画数量也由少而多，达于现存十数幅的规模，研究范围亦由初始的专注文字，扩及现今的考古与历史、美术与文化、文学与神话、民族与民俗、艺术与技术等诸多方面，总体而言，虽然从事这项研究的学者仍属小众，但学术成果却令世人瞩目。

1997 年，配合国家文物局“20 世纪中国文物考古发现与研究丛书”的立项，本人确定帛画研究这一课题，着手就帛画六十年的发现与研究历史，做一个系统的梳理与总结。与此同时，笔者也力图在坚实的学术积淀之上融入一己之得，呈现在眼前的这部论著，便是这一初衷的最终成果。

阅读过去，是每一位从事与考古和历史相关学科的学者都必须直面的课题。如果说自 19 世纪后半叶以来，地层学和类型学是科学考古学的两大支柱，那么从上世纪 20 年代王国维创立“二重证据法”起，地下出土实物资料与传世文献古籍相参证的研究模式，便几乎成为众学者的不二法宝。到当代国学大家饶宗颐楚文化研究中推出的文字典籍、出土文物和楚文化民俗遗存考察并重的“三重

证据法”，民俗学等研究方法亦被纳入我国考古学学科体系。自上世纪 60 年代以降，西方考古学理论流派此起彼伏，更将考古学引向文化人类学、民族学、社会学等多学科交叉综合的研究道路。以英国当代考古学家柯林·伦福儒（Colin Renfrew）为代表的认知考古学，还特别提出通过考古遗存研究人类认知活动的理论和方法，将考古学推向既研究人类物质遗存、又可揭示精神世界的高度。认知考古学研究的重要对象之一，便是古代人类创造的、具有人类思维方式和意识形态之象征意义的绘画与雕刻艺术，从而在考古学与艺术史之间架起了一座桥梁。

其实，早在 18 世纪后半叶，被称作“考古学和艺术史之父”的约翰·温克尔曼（Johann Joachim Winckelmann），便在这两大学科间铺设了通道，他开辟的历史方法论和风格学考古，不仅成为近代意义上艺术史学确立的标志，还由之引发了后世艺术史研究中样式史和精神史两大流派，并渐次形成了今天包括形式分析、精神分析和心理学、社会学在内的众学科交叉互渗的现代图像学。如今，图像证史已经成为历史、考古、艺术史、艺术考古等学科中蔚为大观的主张，虽然我们不能无限制地夸大图像的有效性，但在很多时候，视觉作品确实以其无可争辩的存在，显示着自身的独立价值与历史担当。

本书的撰写，便是横跨考古与艺术史两界，运用中国古代文献

与文字、文学与神话、民族学与民俗学、甚至世界各文明古国间信仰观念与视觉图像的比较等方法，所进行的一次综合性研究实践。中国是一个史料大国，而且近数十年来考古事业的飞速发展，也在很大程度上证明了大部分史籍记载的可靠性，我们没有理由不充分利用这笔丰厚的遗产。中国也是一个由来已久的多民族国家，地域的辽阔、环境的多样和文化进程的疾缓，也使得我们民族众多，传承殊异，民俗生活多彩多姿，这一切有助于研究者获取更全面的历史证据。世界之大，以人为本，而但凡人类，由于体质和心智的相近，总会拥有一些共通的价值标准和认识体系，这一点愈是在人类文明发展的早期阶段愈是突出，以早期人类的宇宙观、神灵观、生命观等等而论，世界各地间便存在着无可争议的相似性，因此，放眼全球，考察世界各地古代民风民俗与民间信仰，对开阔研究视野，扩大认知领域，也不失为一种有效的方法。

本书力图而为的，便是在充分占有帛画实物资料和综合前人研究成果的基础上，采取上述多学科、多视角交叉综合的研究方法，对迄今所见重要帛画及其艺术，做出或详备或简略的探究与论述，在楚《帛书十二月神图》结构与图像研究、楚地魂幡帛画图像释读、马王堆汉墓T形帛画研究、帛画艺术论等篇章中，视觉图像的考古是研究中无可争议的重心。笔者的写作宗旨是，最大可能地发掘这

些图像的历史信息，通过对图像自身的解读，以彰显往昔文化的精微与厚度。具体的研究方法是，在尽可能征引最新的、来自田野考古的科学资料、并广泛参阅各类历史艺术图典的基础上，运用考古类型学的基本原理，对纷纭繁杂的考古实物资料与视觉图像，以其历史序列、内涵主旨、时代特征、造型原则等为据，做系统的梳理与排列，再结合文献征引、学界成论、象征符号分析、图式与内涵解读、人文与历史阐释的方法，进行综合探讨与研究，其中在先民宇宙观及其象征图式、生死观、魂魄观及其艺术表现和神话世界与神灵图像等方面的阐发，都不乏建树，引人深思。全书近八百幅的附图，更可谓是对古代帛画研究相关图像的一次大结集，其中对各文明古国中与生死、殡葬巫仪和神灵世界相关艺术品的集中征引与剖析，相信也是颇有启发的。

当然，历史图像也并非尽然可信，正像唐代刘知几以“史识”作为史家优劣的重要标准一样，如何鉴别图像的真伪，阅读图像的历史，也取决于研究者个人的鉴识。与此同时，视觉作品的多义性和复杂性，也使我们对若干图像的理解不乏困惑，阐释变得困难，更遑论历史文献的断残与歧义，古典文学与现实世界间的真实与虚幻之别，民族或民俗资料引征所带来的时空交错与误读，不同大陆与民族间艺术母题和象征符号等或许存在的差异，都有可能使我们

研究中对真理的接近大打折扣。

时至今日，我也不认为这部书稿完美无瑕、尽善尽美，甚至其中的一些论述还远欠详备。很多时候，失落的东西是无法完好找回的，面对远古的只鳞片爪、遗物的孑然独存和图像的悄然无声，我们责无旁贷地要做出自己的缀合、修复、推测与思考。但考古是无所不有的，在这纷繁庞杂的领域中，我们一定有困惑与未知。好在，本书的不少论述都是开放性的，有时还更像一种设问与对话，甚至一些答案的“缺失”，也不失为一种姿态。毕竟，吾辈生也有涯而知也无涯，青出于蓝而胜于蓝，笔者能做的也就是给读者一个走近古代帛画的机会，让您能沿着笔者帛画研究的心路历程，去寻觅可能获得的真知与灼见。

或许，这便是撰写与阅读本书的价值所在吧。

2012年5月26日于杭州西子湖畔

目 录

前言

第一章 绪论	16
一、帛画界定	16
二、帛画溯源	19
第二章 帛画墓的发现	30
一、长沙子弹库楚墓帛画	31
二、长沙陈家大山楚墓帛画	38
三、江陵马山1号楚墓帛画	40
四、长沙马王堆1号汉墓T形帛画	42
五、长沙马王堆3号墓帛画诸种	47
六、临沂金雀山银雀山汉墓帛画	52
七、武威磨咀子汉墓铭旌	58
八、玉门官庄西晋墓铭旌和高台骆驼城西晋墓彩帛墓志	62
九、广州象岗南越王墓帛画残片	66
十、吉林帽儿山古墓帛画残片	70
十一、帛画墓葬特征综述	70

第三章	帛画研究述论	90
一、	帛画研究初创期（1944—1969）	90
二、	帛画研究兴盛期（1970—1979）	103
三、	帛画研究深入期（1980—1999）	131
四、	21世纪帛画研究新气象（2000—2011）	174
第四章	楚《帛书十二月神图》结构与图像研究	198
一、	楚《帛书十二月神图》结构研究	198
二、	楚《帛书十二月神图》群像构成体系与图像考释	309
第五章	楚地魂幡帛画图像释读	398
一、	战国魂幡帛画	398
二、	古代中国魂魄观	400
三、	引魂升天	409
四、	招魂复魄	488
五、	招魂复魄与引魂升天	512

第六章	长沙马王堆汉墓T形帛画研究	568
	一、帛画的T形与宇宙空间结构	568
	二、T形帛画的神话学研究	579
	三、T形帛画中的“合魂魄”图说	663
	四、T形帛画中的“墓主升天”释读	676
	五、T形帛画主题概要	687
	六、棺槨上的冥土与仙国	689
	七、T形帛画的民族学与民俗学阐释	712
第七章	临沂和武威帛画考古学研究	736
	一、临沂仙幡	737
	二、武威铭旌	751
	三、楚汉覆棺帛画发展简论	756

第八章	长沙马王堆3号墓棺壁帛画和帛书画研究	760
	一、棺壁帛画	760
	二、帛书画	776
第九章	帛画艺术论	838
	一、楚帛画艺术概说	838
	二、汉代帛画艺术成就	873
	文献征引与阅读目录	924
	插图出处	996
	后记	1042

第一章

绪 论

一、帛画界定

中国帛画是以绢为本的古代画作，但与传世绢本画的起讫时间和流传途径不同，它主要属于传世绢本画出现以前的楚汉墓葬保存品与考古发掘品，故而学界专称之为中国帛画。

迄今所知的中国帛画，都是因藏于密封条件较好的楚汉古墓葬中而得以保存下来的，这就决定了它首先是考古发掘品，而不是传世画作。但由于帛画在材质等方面与传统绢本画相同，故在界定上往往出现混乱。

考察现今帛画称谓，显然只是一个约定俗成的、并非完全科学严谨的命名。1949年，长沙郊区陈家大山出土了第一幅以绢为本的独立式画幅，因至迟自汉代就将以缣帛为本之书籍专称“帛书”，^[1]收藏家蔡季襄遂相援命之为帛画。《说文·巾部》曰：“帛，缣也。”《汉书·灌婴传》颜注云：“缣者，帛之总名。”《后汉书·邓后纪》：“必书功于竹帛”下注曰：“帛谓缣素。”足见帛乃缣、或缣之一种，是本色的初级丝织物，究“帛”之本义，从白从巾，就是一种白色丝织物。^[2]但至迟从先秦至于两汉，它又是以蚕丝为原料、通过不同工艺加工制作的绢、纱、罗、绮、缣、锦、缣等一切丝织品的总称和泛指，^[3]故《辞海》“帛画条”便概而论之：“中国古代画在丝织物上的图画”即为帛画。再细考现今被称作帛画的所有绘画作品的载体，无一例外地属于绢地，又表明早在先秦两汉时代，人们就已较为固定地选择绢作为绘画材料了，故所谓帛画实即为绢画，而这样的称谓，又易于与后世绢本画产生混淆。为此，李学勤在《中国大百科全书》考古卷“帛画条”中为帛画定义时，除在帛画载体上持与上述相类的观点外，特别强调帛画在时间上的特点，