

墓葬覆棺帛画面“形式”中的精神隐喻



<https://doi.org/10.24412/2181-1784-2025-26-960-967>

作者: 靳淑媛 (*JIN Shuyuan*)

机构: 兰州大学文学院(*Lanzhou University*)

身份: 在读研究生

联系方式: lydia_j210@163.com

摘要: 覆棺帛画是中国墓葬美术独特的组成部分,以往对其探究往往针对画面内容,进行象征符号的解读,笔者试从覆棺帛画的形式入手,探究由形式带来的精神隐喻,进一步窥探中国早期丧葬文化中的生死观和宇宙观。由线条到构图,首先着力探索由“曲线”带来的生命力以及“曲线”盘结穿织画面的能力;进一步的,探究覆棺帛画三层构图的形成以及蕴含其中的意义。从形式入手,由小及大,探究丧葬文化中的精神内核。

关键词: 覆棺帛画; 马王堆T型帛画; 《人物御龙图》; 曲线; 三层构图

THE SPIRITUAL METAPHORS IN THE "FORM" OF THE COFFIN-COVERING SILK PAINTINGS IN TOMBS

Abstract: Coffin-covering silk paintings are a unique component of Chinese tomb art. Previous studies on them have often focused on the content of the paintings and the interpretation of their symbolic symbols. I attempts to start from the form of coffin-covering silk paintings, explore the spiritual metaphors derived from the form, and further gain insight into the views on life and death as well as the cosmology in early Chinese funeral culture. Starting from lines to composition, the study first focuses on exploring the vitality brought by "curves" and the ability of "curves" to intertwine and weave through the painting; further, it investigates the formation of the three-layer composition of coffin-covering silk paintings and the significance embodied in it. Starting from the form and moving from the specific to the general, this paper explores the spiritual core of funeral culture.

Keywords: coffin-covering silk painting; Mawangdui T-shaped silk painting; Figure Controlling a Dragon; curve; three-layer composition

覆棺帛画是一类盖于棺盖之上,棺椁之间的,绘有一定图像的帛画。这类帛画以马王堆汉墓出土的两幅T形帛画最为出名。探寻覆棺帛画的缘起和发展,不难发现,严格意义上的覆棺帛画仅出现于战国末期至汉代中期的十

座墓葬。覆棺帛画迄今为止共出土 13 幅，分别为长沙陈家大山墓出土的《人物龙凤图》、长沙子弹库墓出土的《人物御龙图》，江陵马山一号汉墓出土帛画，马王堆一号及三号汉墓出土的两幅 T 型帛画，金雀山汉墓 M9、M13、M14、M31 出土帛画，金雀山民安小区 4 号墓出土帛画，甘肃武威磨咀子墓 M4、M23、M54 三座墓中出土有带简单图案的铭旌^[4]。

覆棺帛画虽出土数量不多，但由于其在墓葬中的特殊位置、具有丰富象征意义的图像以及这些帛画图像形式上的一致性，在中国墓葬美术研究、丧葬文化研究中具有重要意义。对于帛画所绘内容的剖析，图像象征性的阐释以及通过图像内容到丧葬文化的研究已有很多，笔者试通过从帛画画面形式出发，探究从点线排布，画面构图等图像形式体现出的丧葬文化内涵和蕴含其中的精神意涵。

一、绵延与力量——帛画中曲线运用中的作用

前述 13 幅出土的覆棺帛画经过长时间的风化，有些已漫漶不清，有些仅可依稀辨认其上部分图案，其中《人物龙凤图》、《人物御龙图》、马王堆汉墓两幅 T 型帛画、金雀山汉墓 M4、M9 出土帛画以及甘肃武威磨咀子墓 M54 出土帛画图像较为清晰，本文的研究以及画面形式的比较将针对这 7 幅覆棺帛画进行。帛画中最为明显的特征当属曲线的运用，金雀山汉墓帛画中虽曲线较之于马王堆汉墓两幅 T 型帛画及之前帛画有明显减少，但其中象征天界和地府的部分依然几乎由曲线组成，人间部分的人物形态也因由大量的曲线的应用显得富有生机和活力。

1、曲线中的生命力量

阿恩海姆《艺术与视知觉》中曾说到：“直线的简洁性和不变性，使其成为‘秩序’的视觉符号；而曲线的连续性变化，则模拟了生命过程中‘持续运动’的本质——它不是机械的连接，而是有机的生长^[1]”曲线中蕴含的生命力量，通过形式诉诸于精神，成为帛画艺术中生命力量的重要来源。如图 1 所示，在马王堆汉墓 T 型帛画中除了天门、每层为放置人物的平台外，整幅帛画几乎没有任何其他直线，画面中流动的曲线形成了老子所说的“绵延若存”之感，从步行前进的老妇，到直冲天门的飞龙，再到门下的猎豹，地府的鱼，无一不在动感中获得了生命力。进一步的，生命力的表现，本质上是对彼岸世界设想的核心。人们“视死如生”，同时惧怕死亡，将彼岸世界想象成与现实世界相同的有“生命力”的世界，这或许是活着的人们在面对死亡，并预想自己终有一天也将迎接死亡时，给自己的一定的心灵慰藉。

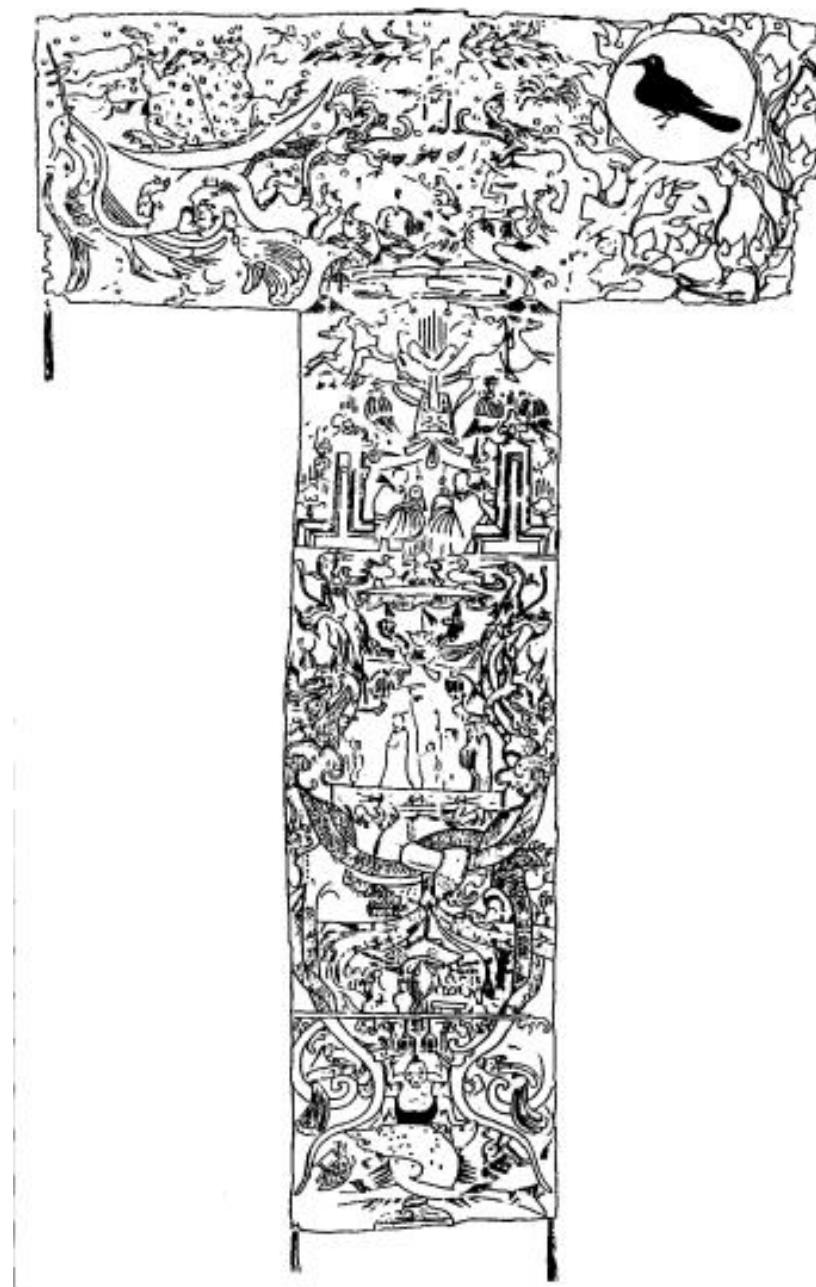


图 1 马王堆 3 号墓 T 型帛画线图

另一个角度来审视曲线带来的生命力和流动感，不得不重新考量覆棺帛画在墓室中的位置以及他的实际作用。大部分覆棺帛画出土时，顶部还有一根竹条，用于张挂使用，结合屈原《大招》《招魂》^[3]以及礼记中关于丧礼的记载，覆棺帛画在墓室封锁前，应被用作招魂幡，招魂入墓，之后盖于棺上。覆棺帛画的使用对象是死者，因这样的实用性，其形式和内容上展示出的也应服务于死者及灵魂。曲线带来的灵动、生命、运动、变化之感，恰如其分的使死者的灵魂徜徉在去往彼岸的路上，这样的路途中上是灵动鲜活的，没有惧怕和痛苦，有的只是逍遥和自由。对比接近时期的宗庙祠堂绘画^[8]

(图 2)，因其主要作用是对活人进行礼法教化，分区严格用直线进行，而同样的人物绘画出现在墓室中时则不同，如《竹林七贤与荣启期》（图 3）用具有流动感的树进行人物区隔。

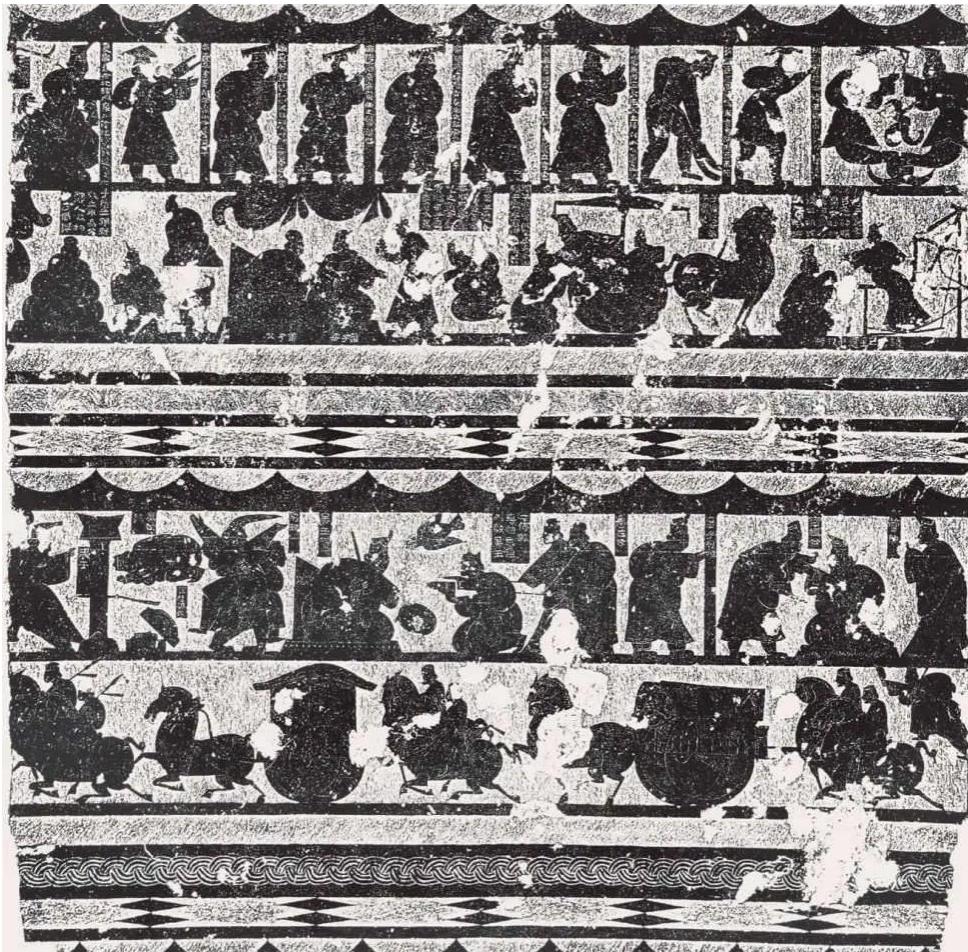


图 2 武梁祠壁画

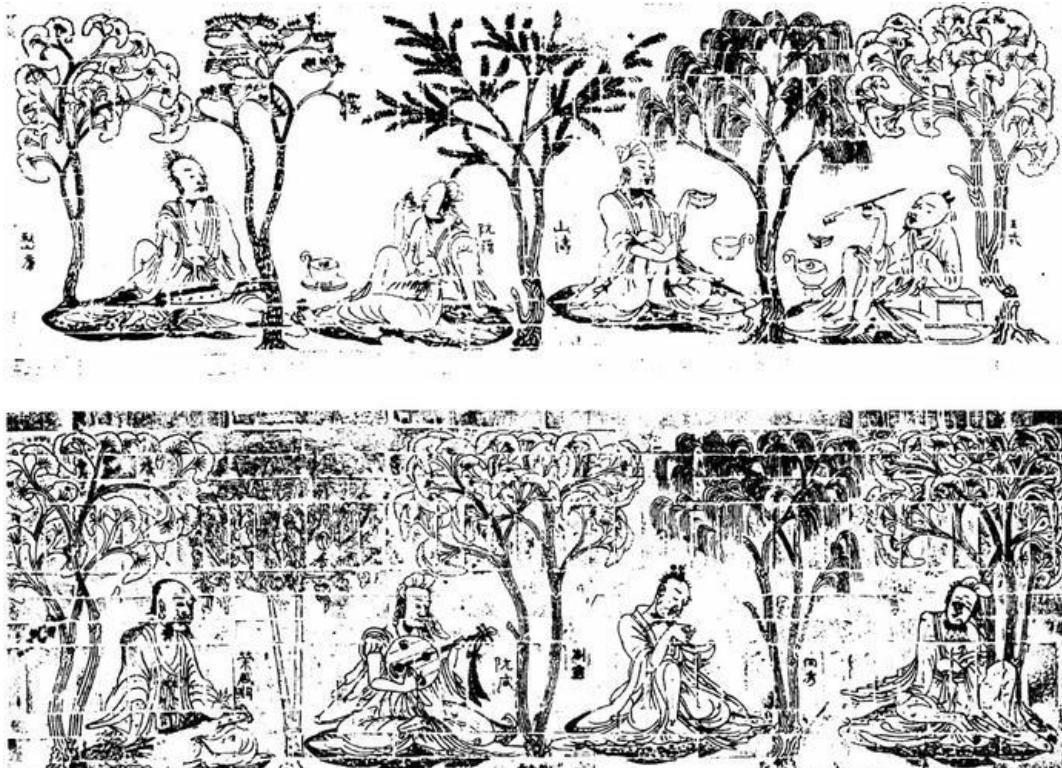


图 3 竹林七贤与荣启期

2、曲线的盘结穿织能力

覆棺帛画中的曲线体现出盘结和穿织的能力。盘结这一词中，“盘”是指帛画中的曲线带有迂回绕转的形态（对应曲线的弧度），“结”则体现曲线与画面中的各部分缠绕咬合、成为一体。帛画中的曲线不是表面勾连，而是钻进板块缝隙，既连接又嵌入，还带着“拧转”的隐性力量，其中带有明显的“入局感”。穿织则是指覆棺帛画中的曲线暗合迂回的力量。“穿”是主动穿透板块边界；“织”是像织布一样，将曲线与板块“交织成整体”。

马王堆一号汉墓 T 型帛画中这种盘结和穿织的力量体现的尤为明显（见图 1）经由玉环而交的两条龙，一方面两条龙本身呈现整体的曲线造型，身上的纹路也具为曲线，体现出如前所述的生命力和动态感。另一方面，两龙一左一右位于帛画左右两端，看似形成了纵向的平衡对称，实际上两龙经由画面中部的玉璧相交，不穿过玉璧^[7]，但使得龙身的上下两部分属于画面的两侧，实现了画面左右的交织。两条龙以‘穿织’的姿态介入整幅帛画，并非简单的使画面左右对称且相互串联，而是从一侧的内部穿出，再迂回织入另一侧的结构里，尾部又相互靠近，搭建起“地府”的基本外形。两龙的“穿”是入局，交与视觉中心“织”形成∞样式的符号，龙自身与画面左右的对称结构拧成了一个整体，力量正藏在往复的弧度里。

进一步，两龙将画面分割的阳间、阴间盘结为一体，由龙身组成的两条曲线没有停留在板块边缘，而是以迂回的弧度盘结其中，头顶天盖，颈下部迂回成为“壶形的阳界”，身交处串联阴阳两界，尾部内扣最窄处形成祭祀处，最末端稍稍外撇，为地府创造空间。它钻入画面的结构之中，每一次盘绕都是以身入局，既用迂回的张力拉住各板块，又让自己成为板块间不可分割的部分。

对曲线盘结穿织的分析不应该仅仅停留在画面的形式分析上，这种由曲线带来的联通感中蕴含着中国哲学中生死观中的重要内涵。我们常用“视死如生”来表达古代人的生死观，也就是说人们用对待“生”的方式对待“死”，所以，人们按照现世的逻辑和运行规则构想着与人间相似天界和阴间。但本质上来看，正是因为人们清晰的知晓人间与他界明显的区分，才试图进行构想。在这样的思想基础上，生死观的核心得以体现——流动与转变。人们坚信，死亡不是结束，是转变的开始，死亡开始的一瞬间，世界的流动将把你引向他乡，一个与人间相似但却更加美好的彼岸。而曲线自带的盘结穿织能力将让人信服这种流动与转变必将发生，而曲线中蕴含的生命力，也让人相信，彼岸世界是鲜活美好的。

二、区隔与联通——覆棺帛画构图中的生死观

构图作为绘画形式中的重要部分，在帛画研究中也应得到重视。覆棺帛画呈现出相似的三层构图，这样构图的形成经历了一个混沌一体仅仅暗含三层，到逐渐清晰的分为三层，再到部分板块的简化，最终符号化为简单的符号作为铭旌上文字的背景。这样的三层构图暗含着宇宙观，同时包含着人们对于生死问题的想象。

1、覆棺帛画三层构图的逐渐形成

目前出土的最早的覆棺帛画是长沙陈家大山墓出土的《人物龙凤图》（图4）。画面中，人物立于中央，手与一只腾飞的凤凰相接，画面最左侧依稀可见一条蜿蜒向上的龙。之后在长沙子弹库出土的《人物御龙图》^[2]（图5）与《人物龙凤图》在尺幅、内容、构图等方面都有很大的相似之处。画中人物立于中央，御龙而行，龙尾立一鹤，龙下有一条鱼，画面顶部则较前述帛画多出一个天盖。至此，画面虽未表明确分区，但是在下方的鱼和头顶的天盖已经暗含了天人地三层分区。接下来在马王堆T型帛画中，这样的分区变得明确，每部分的内容也因为其中带有象征意义的内容的增加而明确其指代。金雀山汉墓中三层构图依然明确，不过人间的部分面积大幅提升，

磨咀子墓中图像以极度简化，帛的大部分被书写有文字的部分占用，图像仅剩在帛左右两角上的日月。帛画从出现到逐渐消失在历史长河中，三层构图的发展脉络是十分清晰的，在三层构图发展的背后，暗含着活人对于死后世界的想象和认知。

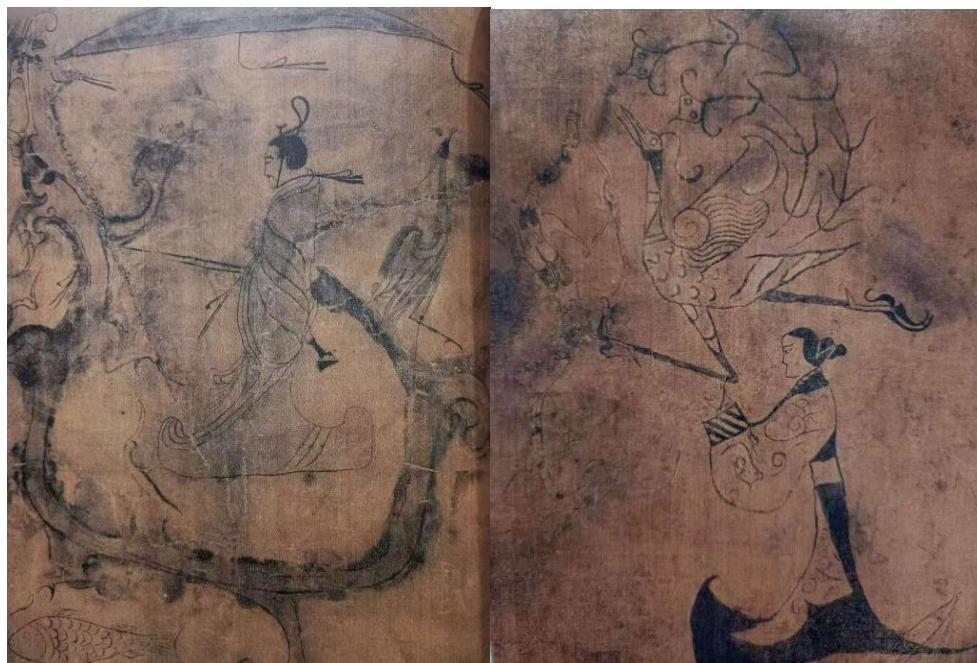


图4《人物龙凤图》

图5《人物御龙图》

2、三层构图的区隔与联通

将天界、人间、地府三界区分开来的前提是人们认同，这三部分是不同的三种存在状态，在正常情况下，三部分是严格区隔开来的。同时，还有一个前提，这三界是同时存在的。三部分同时存在于人们所设想的整体空间中，但三部分又被严格的区分开来，每部分有着自己独立且独特的运作规则。正是这种“分”，使得“分”后的“合”成为了可能。

三界的同时出现，但是不联通，而生命的终结，创造了一个非日常的情况，在这样的非日常情况下，魂是一个自由的存在，它可以自由的在三界之间畅游。魂魄被招魂幡从死者逝去之处召回，由魂幡引入墓室，魂魄中的魄回到肉体，使得肉体安定，而轻的魂则在它界使者的引导下继续前进，离开人间。这种三界在死亡后的联通是人们不断完善和构建三界的动力，因为终有一天建构者也将赶赴那里。

老子说“死而不亡者寿”^{[5]126}，宗庙祠堂家谱等都产生于这样的思想，人们长久的记得以逝之人，那么逝者就以这样的方式长久的活在这世间。但有限的人生下，这样的长久是否依然不够，那么，当三界联通时，灵魂在不朽的天界得到了长久的留存。人天生是怕被遗忘的，有了这样恒久存在的三界

还不够，还要死亡打开通向不朽的大门，人们才能将自己的担忧抹去，同时将自己对逝者的思念寄托。

结语：覆棺帛画是中国墓葬美术独特的组成部分，一方面，它的出土数量确实较少，很多对于覆棺帛画的研究结果并不一定具有普遍性，但另一方面，它是极为重要的，它从出现到消失，正是一种独特的艺术形式的出现、发展和消亡。同时，覆棺帛画上营造出的是一个完整的宇宙，一个在世者为以逝者和未来的自己创造出的完整的世界。从形式入手，探究覆棺帛画中曲线和天人地三层构图中蕴含的精神性隐喻和内在意涵，是抛开内容中的象征性元素探索帛画艺术的另一个途径。覆棺帛画是研究中国丧葬文化的矿藏，其中蕴含的宇宙观以及生死观有待未来进一步发掘。

参考文献：

- [1] 阿恩海姆. 艺术与视知觉 [M]. 滕守尧, 朱疆源译. 北京: 中国社会科学出版社, 1984.
- [2] 长沙子弹库楚墓《人物御龙帛画》的构图与性质研究
- [3] 【宋】洪兴祖. 楚辞补注[M]. 北京: 中华书局出版社, 1983年.
- [4] 王传明. 楚汉覆棺帛画的主题与生死信仰研究[J]. 南方文物. 2024, 05.
- [5] 老子. 老子[M]. 汤漳平, 王朝华译注. 北京: 中华书局出版社, 2014年.
- [6] 刘晓路. 中国帛画[M]. 广西: 中国书店出版社, 2003年.
- [7] 巫鸿. 黄泉下的美术[M]. 上海: 三联书店出版社, 2016年.
- [8] 巫鸿. 武梁祠: 中国古代画像艺术的思想性 [M]. 柳扬, 岑河译. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2006.