马王堆一号汉墓帛画三题

韦　正　谢安琪

内容提要　本文对马王堆一号汉墓帛画重新探讨，认为上部蛇首人身神除了可能为女娲之外，还可能是阴阳合一之神；帛画下部赤蛇主要象征地下世界的勃勃生机；整幅帛画的基本性质是墓主升天，回归祖先，并含有较强烈的生殖崇拜之意。

关键词　马王堆一号汉墓　帛画　阴阳合一　升天　生殖崇拜

马王堆一号汉墓帛画的出土震惊了学术界，考古学、美术史、神话学、民俗学、文学等学科学者对帛画进行了多方位研究，论题主要集中在帛画的定名和性质、帛画的内容和结构、帛画上部人首蛇身神的身份等方面，相关成果层出不穷，但一些基本方面并没有取得一致意见，值得继续讨论。本文拟对帛画上部蛇首人身神的身份、帛画下部赤蛇的象征性、帛画的基本性质略抒己见，希望能对帛画研究有所补益〔图一〕。

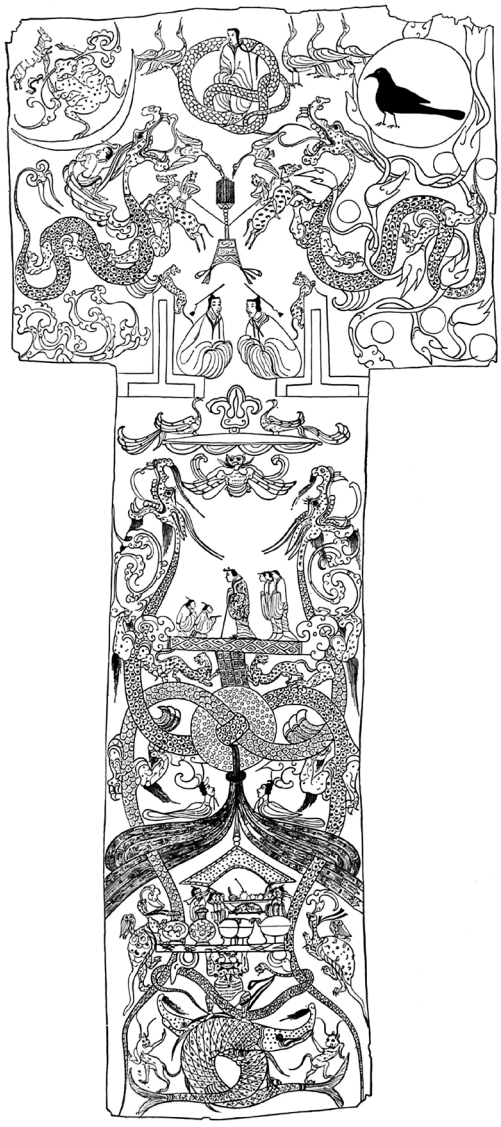
一　帛画上部主神为女娲或阴阳合一之神

学界普遍认为帛画上部为天界景象，其中的人首蛇身神也就自然地被认定为天神。由于人首蛇身神不但居于日月之间，事实上也是整个帛画的核心部位，因此就被认为是一位大神。究竟系何大神？学者们结合文献记载进行了热烈讨论，至少有伏羲说、女娲说、羲和说、烛龙说、太一说等观点[1]，每个观点都有其理由，也有文献与图像不尽符合之处，因而至今尚无令人可以完全信从的观点。本文认为以往诸说中的“女娲说”最为合理，但过去主要从文献与图像的比附入手，本文则立足于对图像本身的讨论。除了赞同女娲说之外，本文还拟提出，人首蛇身神也有可能是阴阳合一之神，大概相当于伏羲和女娲的合体。

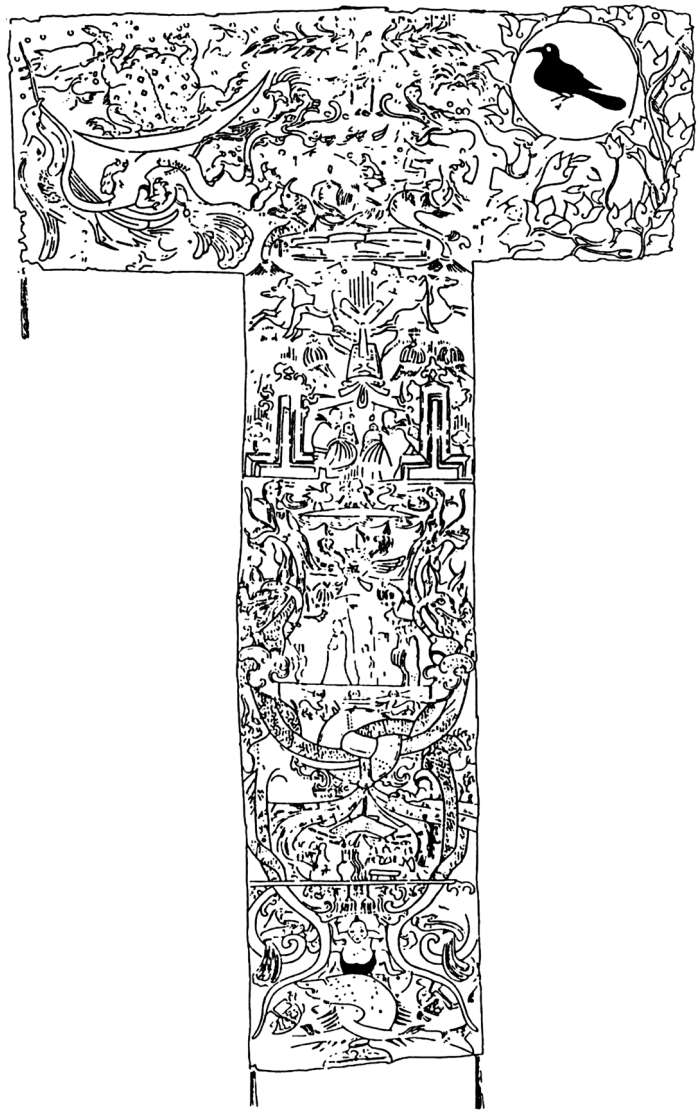
包括中国在内，蛇在古代世界很多地区作为生命力的象征而备受崇拜。人首蛇身的发现也不限于中国，其所表达的主旨也多是对人类自身繁衍的热切期盼，这也就是所谓的生殖崇拜。马王堆三号墓也发现有帛画〔图二〕，在相当于一号墓帛画人首蛇身的位置也绘有一神，由于保存和修复方面的原因，具体形象已无法看出，但此神之下有怪兽骑双鱼，同样含有生殖崇拜之意。蛇和鱼都表现了生殖崇拜，生殖崇拜又往往与祖先崇拜紧密关联。不过，本文将人首蛇身神推定为祖先之神，主要还在于其他考古材料的支持。

‹1›　各种观点的简介可参见陈锽：《古代帛画》之“二 帛画的研究”，文物出版社，2005年。

〔图一〕马王堆一号汉墓帛画



〔图二〕马王堆三号墓帛画



洛阳地区发现了数座西汉中晚期壁画墓，虽然时代略晚于马王堆汉墓，但内容上有相似之处；虽然表现形式有一定区别，但本质含义是相近的。洛阳地区相关壁画墓葬中有代表性的是卜千秋墓‹1›、浅井头墓‹2›。卜千秋墓的时代被推定为西汉中期稍晚（昭、宣时期），浅井头墓时代又略晚于卜千秋墓，二墓在洛阳地区乃至全国都属于时代很早的壁画墓，反映了墓室壁画起源时的状况。两墓都用空心砖砌成，墓室顶部用两斜一平的屋顶面砖和脊砖拼成，在脊砖朝向墓内的一面描绘有天上景象。以卜千秋墓为

‹1› 洛阳博物馆：《洛阳西汉卜千秋墓壁画墓发掘简报》，《文物》1977年第6期。

‹2› 吕劲松：《洛阳浅井头西汉壁画墓发掘简报》，《文物》1993年第5期。

例，壁画基本内容为卜千秋夫妇升天。壁画从一端的伏羲开始到另一端的女娲而结束，之间为奇禽瑞兽、卜千秋夫妇乘凤驭蛇。首尾二神之所以被推定为伏羲与女娲，是由于二者都是人首蛇身，伏羲、女娲作人首蛇身有明确的文献记载可稽。马王堆一号墓帛画人首蛇身神的形象与卜千秋墓壁画伏羲女娲非常相似。伏羲女娲不只表现生殖崇拜，而且主要因是中华民族始祖神而受到高度崇拜。卜千秋墓壁画伏羲女娲身边分别有日月，帛画中人首蛇身神也与日月并列。因此，可以推测帛画人首蛇身神具有祖先之神的性质，表现的内涵与伏羲女娲创世造物类似。

由于人首蛇身神与伏羲女娲非常相似，林巳奈夫推测该神即为伏羲或女娲‹1›。但由于伏羲、女娲在文献材料多同时被提及，在现有的考古材料中也都是同时出现，而不是二者合二为一的形态，所以林巳奈夫的推测没有得到很多支持。本文以为，既然人首蛇身与伏羲女娲的形态和寓意如此接近，还当从伏羲女娲入手思考，特别是人首蛇身神为女娲的可能性还应予特别考虑。对女娲说持否定意见者的理由是“至迟在战国时期伏羲、女娲已有并称之势，要想对帛画人首蛇尾做出伏羲或女娲的决断似颇为困难”‹2›，这是比较典型的从文献学角度进行的考虑，但迄今无任何文献记载能与帛画完全吻合，这说明文献记载只能作为一种参考。不能忽视的是，帛画是民俗性绘画，必然有悠久的历史传承，其图像渊源早于战国，甚至更早都完全有可能。女娲作为女性，在生殖崇拜中占有更重要的地位。单独用女性雕塑等形式表现生殖崇拜在新石器时代就已存在了，那么在春战秦汉时期继续这样的表现未尝不可。这或许也是《天问》和《山海经·大荒西经》‹3›都只提女娲而不及伏羲的原因吧。

除对女娲说予以支持和补充外，本文提出另一种可能性，那就是帛画中的人首蛇身神也存在阴阳合体的可能性。以笔者所知，阴阳合体的考古发现有青海柳湾阴阳合体彩陶壶、马家窑文化舞蹈纹彩陶盆上的舞蹈人物、妇好墓出土阴阳玉人标本373。柳湾彩陶壶凸塑成人形，但性别特征男女莫辨。马家窑的舞蹈纹彩陶盆上的舞蹈人物似女性，但长着一个尾巴一样的东西，或被认为是男女合体，在进行祈求生殖的舞蹈。妇好墓玉人标本373两面分别具男性和女性特征‹4›。王仁湘检出若干件石家河文化时期的两面玉器‹5›〔图三〕。河南光山春秋黄君孟夫妇墓人首蛇身玉人是一男一女的两件，但形态非常相似。据说本来就是一件，后来被剖为两件了。如此情况属实，这件玉器不仅时代距马王堆汉墓较近，而且形态上也是人首蛇身，只是较简略而已。这些阴阳合一之物都旨在表现生殖崇拜。虽然阴阳合体之物发现不多，但阴阳合一则是中国哲学最基本的思想之一，后来在道家那里得到详尽的阐述，道家思想则在西汉早期非常流行，此后在民间的影响力依然巨大。这或可作为人首蛇身神出现于帛画之上的背景，也可以

‹1› ［日］林巳奈夫：《长沙马王堆一号墓出土之帛画》，《博物馆》267号，东京，1973年。

‹2› 前揭陈锽《古代帛画》，页161。

‹3› 《天问》中有“女娲有体，孰制匠之”，《山海经·大荒西经》中有“女娲，古神女而帝者”的记载。

‹4› 中国社会科学院考古研究所：《殷墟妇好墓》页154，彩版二五，文物出版社，1980年。

‹5› 王仁湘：《凡世与神界——中国早期信仰的考古学观察》页486—488，上海古籍出版社，2018年。

解释为什么这尊神看上去既像男性又像女性。

〔图三〕石家河文化连体双人玉玦
谭家岭W3出土



二　赤蛇与生殖崇拜

帛画下部普遍被认为描绘的是地下世界——中国古代称之为黄泉世界中的水府。水府巨人胯下缠绕赤蛇一条。与帛画的其他内容相比，赤蛇受到的关注不太多‹1›，只有汪悦进和陈锽特别予以重视。汪悦进说："画面本身作了暗示：人首蛇身象的赤蛇与画面底部太一胯下的赤蛇遥相呼应，一始一终。"‹2›汪悦进对此作了两种解释，其一："一种可能是沿合阴阳的养生思路去理解"；其二："另一种可能是仍然将从下到上的过程理解太一(引者注：指水中巨人)创生造物，但始终以太一运行为主线。"陈锽说："赤蛇出现于水府，当与它所具有的'死而再生'寓意有关。"‹3›他进而解释说："……帛画'水府'里的赤蛇，通身赤红，鳞羽纤纤，首尾迂回，体态灵动，又张口露齿，目光炯炯，颈部飘动黑带，分明是一躯充满生机的蛇，虽身处水府，却蕴藏无限活力，应该是'死而复生'的象征，从而与我们将帛画龙璧以下视为地下、是死而复生之地的观点相契合。"‹4›陈锽也注意到水府之蛇与天府人首蛇身的联系，"这居于T形帛画水府中的赤蛇，也可以是用其赤红之体，暗寓穿璧之赤色升龙，还可以与帛画天府神人(引者注：人首蛇身之神)醒目的赤蛇之体有某种暗合，指示出它们之间可能存在的某种承前启后的对应关系，如果'水府'赤蛇是死的指代，'天府'人身而蛇尾像便暗寓由赤蛇转化而来的再生，从而上下结合，共同表达整个T形帛画'死而复生'的主题。"‹5›

汪悦进与陈锽的相同之处是都认为帛画上下的赤蛇具有对应关系，不同之处是汪悦进对帛画理解路径直接依托于文本，即主要依据郭店楚简《太一生水》和马王堆汉墓出土简帛文书中《合阴阳》《十问》等篇的哲学和养生理论解读帛画，甚至多处用文字直接比附了图像。陈锽则因地下赤蛇显得活力四射而认定其象征再生，并与帛画上部的人首蛇身之神相呼应，更强调了帛画的主题"死而复生"。汪悦进与陈锽的分析很富有启发性，我们同样认为地下赤蛇与帛画上部人首蛇身有呼应之意，但我们认为帛画下部立于

‹1›　或以为是土伯之护卫，或以为是海神禺强之腰饰，或以为是幽都之象征，或以为是护送人们升仙的螣蛇。

‹2›　汪悦进：《"引魂升天"再议：马王堆漆棺画与帛画匠心》，来自网络：https://www.docin.com/p-403237050.html.

‹3›　陈锽：《超越生命——中国古代帛画综论(下)》页648，中国美术学院出版社，2012年。

‹4›　前揭陈锽《超越生命——中国古代帛画综论(下)》，页651。

‹5›　前揭陈锽《超越生命——中国古代帛画综论(下)》，页652。

二条大鱼之上的大力之神不可能是太一，他只是一位比较低级的托举之神，与两条大鱼的神性相近[1]。中国创世神话内容比较明确，晚出的太一之神没有名列其中。但汪悦进从帛画中读出的创生造物之意触及了帛画乃至中国古代思想中的最基本问题，这是迄今帛画解读中极富哲学性的。陈锽"死而复生"的观念其实也为很多其他学者所持有，这个观念本质上也是一个创生造物的问题。本文恰恰在这个问题上，不同意"死而复生"观念，也不同意这是帛画的主题。

中国古人并非不具有"死而复生"的观念，日出日落，草木枯荣，都会给人以死而再生之感觉。蛇蝉蜕化，也会给人自身死而复生的希冀。但是，无论是作为个体，还是作为群体，在中国的古代思想中、在中国古人的理性思维中，不存在死而复生的认识，所谓"人死不可复生"是最直接的表达。如果可以死而再生的话，无非就是两种可能性。一种是在肉体已经"死亡"后，又重新活了回来，只能说前面的死亡是假死，假死之后的复活终究是短暂的，不可能永存，还得走向死亡。另一种情况是人死之后，不再以现在这个肉体，而是以其他形式活回来。这是一个非常复杂且挑战想象力的问题，中国古代没有对这个问题直接进行讨论，因为这个问题本身几乎不存在于中国古代关于人自身如何繁衍延续的思想和知识体系之中。中国古代并不缺少变形思想——人与动物之间可以自由变换形体，胡司德对此有深入研究[2]。但这种变换都是在特定的、甚至灵异场合下发生的个别现象，在事关人类自身繁衍，特别是具体到每个宗族家族子孙相继这个问题上，从来没有给人与动物的形体变换留下一丝空间，这是中国古代思想的禁区，也是不言自明的道理所在。至迟在《左传》等成系统的中国古代文献所记载的时代中，祖先崇拜的思想已经牢固建立起来，每个人生前死后在家族谱系中的位置已不由自主地被确定而无可更改。可以想象一下，如果一个人死后以非死前的肉体复生，并且也已与本来的家族没有关系，那么，这种复生的意义是什么，复生的"他"将属于什么宗族或家族类的血缘组织？这个复生的"他"跟死亡前的"他"之间究竟是什么关系？如果死后复生的他又回到本来的家族中，他究竟该被赋予一种什么样的位置，将来他又将以何种方式再生？中国古代虽然认为天生万物，但具体到人，至迟不晚于周代，就认为人只能由人生出，而不能由动物而生，也不能自生。而且人的生死都不能脱离其本来所在之宗族家族。假设的确存在死而复生之人的话，在中国的思维体系中，同样也只能由人生出，而且必然要与生其之父母建立父子、母子关系，并由此建立家族和宗族关系。以马王堆一号墓主轪侯夫人为例，如果她死而复生的话，她只能重新出生于其母家家族之中(不知道是否会新生于轪侯家族之中)，而且新生时只能是婴儿状态。这就带来这样的一个问题，作为轪侯夫人而言，她的辈分在母家或轪侯家族中都是高的，作为新生儿，她的辈分必然是低的。这也就是说，已经晋升为祖先的人重又变成了本宗族或家族的子孙，这将摧毁祖先崇拜这个古代中国赖以存在的思想和伦理基础。这在佛教到来之前的古代中国，是完全不可想象，也不会想象

‹1› 《列子·汤问》所载"(帝)命禺彊使巨鳌十五举首而戴(五座神山)"的故事虽晚出，但必有早期渊源，其中的"禺彊"或以为就是帛画大鱼上的巨人，其身份不高甚为明显。

‹2› [英]胡司德著，蓝旭译：《古代中国的动物与灵异》页211，江苏人民出版社，2016年。

的。古代中国的生死观很简洁。人由父母合气而生，这个“气”究竟是怎么回事也没有人刨根问底，受到关注的主要是由此建立的血缘辈分关系。人死之后魂气归于天，魄气与肉体归于地，各自在天上与地下继续存在。总之，仿佛是永远持续存在的样子。至于在天上地下的最终归宿则没有人给出回答，甚至都没有人提出疑问。在复生思想并不存在，实际上更不可能发生的情况下，帛画怎么能够表现“死而复生”的思想？

那么，该如何理解帛画下部的赤蛇和上部的人首蛇身？马王堆三号墓帛画下部有壶形物，上部有双鱼，似乎更支持“死而复生”说。这又该如何理解？笔者以为，两幅帛画的这些图像所表达的其实都是同一个意思，那就是生殖崇拜和对生命力、生殖力的赞赏。这也是整幅帛画的主题。蛇在生殖崇拜中获得地位，多半是男性在生殖中的作用被认识到之后。古人对生殖至少从两个方面加以认识：一是增强生殖力，连带生命力受到重视，这是从积极方面入手；一是多生，以应对各种死亡的威胁，这是从消极方面考虑。后一方面是蛇、鱼以及熊、蟾蜍等动物在古代备受崇拜的原因所在。壶作为一种非动物形象与蛇等略有不同，但本质上是一致的。壶具有丰富的象征性，与诞生神话联系紧密。小到葫芦，中到母体，大到大地，乃至宇宙，在古代都被广泛地想象成一个壶形，包括人在内的万物都从壶形物中诞生。小南一郎引《史记·封禅书》《列子·汤问篇》径直提出“壶形的宇宙”概念，并加以详细论述[1]，足见壶形在中国古代文化中占有重要地位。马王堆一号、三号墓帛画，以及其他类似的图像，所表达的都是这种生殖崇拜思想。即使有一些复生思想，也只是朦胧的、泛泛的、些微的，而且不包括人在内。帛画下部的赤蛇或壶，更多带有的可能是万物从水中诞生的思想，这与古人对水的理解有关，所谓“太一生水，水反辅太一，是以成天。天反辅太一，是以成地。天地□也，是以成神明；神明复相辅也，是以成阴阳”[2]。古人充分意识到水的重要性，发现不仅万物萌发于水之中，进而推论天地也是从水中而生。这个认识必然有对胎儿在母体中状况的观察和对出生时状况的观察，否则不可能对水的重要性作如此高度精炼的概括。古人强调黄泉，也是与水的这个特性有关。这可能也是一号墓帛画下部赤蛇特别鲜活灵动的原因。但这种思想与死而复生没有多大关系。帛画的地下、人间、天上三个部分的空间看似是连续的，但对人而言实际上是断开的，个体不能以同一、完整的主体自如转换于三个空间之中。

一号墓帛画上下两蛇都呈红色，确易让人往死而复生上去理解，这自然是我们所不赞同的，但这个现象本身确实值得注意，我们以为红色应该具有象征意义。红色让人最容易想到的是血液的颜色，是一种表示生命力的颜色，至今在中国文化中仍然是最受重视的颜色。中国俗语将子孙称之为血脉，可见对血液的重视，这种观念在西汉时期应早已形成和定型。红色在中国古代的重要性还表现在祭祀中，血祭是中国古代祭祀的基本形式之一，歃血为盟之外，还有掘坑为池的血祭，近年在凤翔雍城发现的秦汉“血池”遗址便是明证。对此还可补充的是，一号墓素棺，都是外黑内朱，朱色象征着阳，象征着生命，

‹1› ［日］小南一郎：《壶形的宇宙》，《北京师范大学学报》1991年第2期。

‹2› 荆门市博物馆：《郭店楚墓竹简》页11，文物出版社，1998年。

这与帛画中的蛇作红色的含义也是一样的。

要之，我们认为帛画的上、中、下三段可以统一作解，解释的理路是生殖崇拜，而不是死而复生。这样作解，不仅事关帛画主题，也关乎下面的讨论。

三　升天与升仙

帛画的寓意是引魂升天，这是很多学者都同意的看法。不过，也有学者持不同意见，不仅不同意引魂升天这个寓意，连魂气可以升天之说都否定了，其主要论证方式是对《礼记·郊特牲》等文献记载重新解读，指出魂气最终要回到祖庙之中而不是天上，因而魂气升天之说自然不攻自破[1]。文献是否可别作解且不说[2]，文献所适用的时代和地域范围也不予讨论[3]，但文字资料中早有先祖在天之灵的记载却不能不提及。甲骨文、金文以及《尚书》《诗经》等传世文献资料中，“(先王)宾于天”“文王在上，於昭於天”这样的话语甚为常见。长沙陈家大山战国楚帛画人物龙凤图、长沙子弹库战国楚帛画御龙升天图中的男女主人都只能是墓主之灵魂，所前往的目的地也只能是天上，这些更是无法回避的实实在在的图像资料。马王堆一号墓帛画虽然没有出现升于天空中的墓主形象，但中部有即将告别人间的墓主形象，天上部分有人类的始祖形象，两侧又有升龙，将其理解为表现墓主升天并无不妥。而且，孔子早就提出过“祭神如神在”要求，说明时人知道神灵并不一直呆在宗庙之类的祭祀场所，需要通过一定的方式才能降神于宗庙等礼仪场所。那么，先人的灵魂大概也不必永远呆在宗庙之中，而是可以呆在宗庙之外的地方，只是在祭祀时回来接受礼敬。那个宗庙之外的地方，从上引甲骨文等文献来看大概是天上。汉代方士为汉武帝召李夫人灵魂，也说明灵魂可在别处。“临邛道士鸿都客，能以精诚致魂魄。为感君王辗转思，遂教方士殷勤觅。排空驭气奔如电，升天入地求之遍。上穷碧落下黄泉，两处茫茫皆不见。”白居易的诗句虽晚，但与魂气升天、魄气入地的古老思想相合，不是佛教来到之后的新发明。因此，认为墓主灵魂会被招回祖庙之中的解读是进步的，但宗庙并不是最终的归宿，最终的归宿还应是在天上。退而言之，如果考虑到灵魂的归去是一个过程，考虑到并非对灵魂归宿都有明确的认识，那么，灵魂升天与灵魂回到宗庙至少也是可以并存的说法。两种说法不是非此即彼的关系，而是可能同时存在于上古人们的思想中而不矛盾。人类学的知识早就证明了，即使同一地域同一时代同一人群或同一个人的头脑中，同时存在两种不同想法，或者对一个问题给出两种解决方案丝毫不值奇怪。

有些学者不同意魂气能够升天，或许是按照后人对天的理解，将天上看得太神圣了？其实，早期

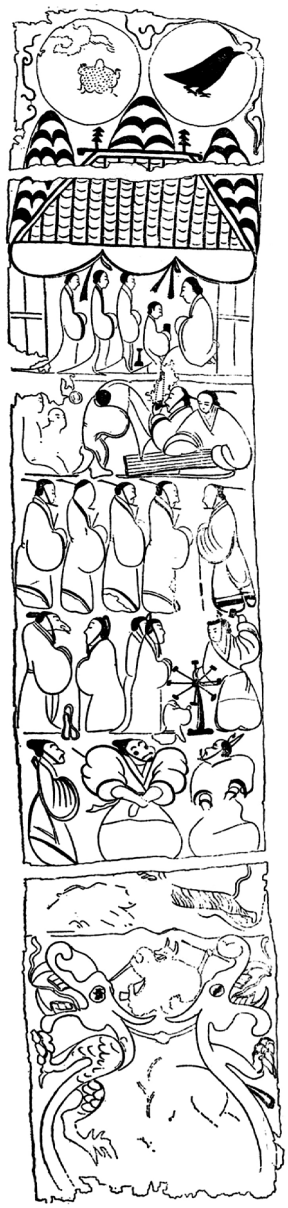
‹1›　高崇文：《非衣乎？铭旌乎？——论马王堆汉墓T形帛画的名称、功用与寓意》，《中原文化研究》2019年第3期。

‹2›　文献虽然说到魂被安置到庙中，但家破国亡之后魂最终去了哪里？这样的问题，始终也没有解决，或文献中没有交代，但问题是始终存在的。即便是庙，也不能说魂就存在于庙中，祖先之魂似乎也可以存在别处，而在祭祀时下降到太庙之中。

‹3›　《礼记·郊特牲》这样的文献源自中原地区，南方楚国等地战国楚帛画的升天图是魂气升天的例证，楚文化对汉文化有直接重大的影响，因此，《礼记·郊特牲》的适用范围应予考虑。

的天上并不那么神圣。我们不妨再看下马王堆三号墓帛画上部的双鱼，双鱼与一号墓帛画天界的人首蛇身是替换关系，鱼在天上是明确无误的‹1›，这似乎有悖常理。陕西靖边杨桥畔等东汉墓的时代在佛教对中国产生深远影响前，壁画中有仙人乘坐鱼车前往西王母处的图像，大概也可以算是一种天上景象。临沂金雀山9号墓的帛画内容不及马王堆汉墓的神奇，但也颇有价值‹2›。两条升龙之上、日月之下当属天上景象，这部分内容从上至下可分为5个单元，“第1单元为墓主燕居场景。……第2单元为墓主观赏乐舞场景。……第3单元为墓主丈夫仕宦场景。……第4单元又分为两个小片段：左边为扁鹊问医，右边为纺纱织布。第5单元为角抵场景”‹3›〔图四〕。这样的景象看上去与人间无异，而且这几部分内容的中心非墓主人莫属。因此，这不仅是魂气升天说的形象表达，甚至还表明了帛画即铭旌具有引魂升天的寓意。刘晓路说：“总而言之，金雀山帛画全面描绘了墓主所处时代的现实生活的广泛内容，如：燕居、乐舞、仕宦、问医、纺织、角抵。”‹4›这一部分无疑是对墓主获得再生之后在天上生活的想象，尽管都是想象的产物，但是一连串想象的真实。天上并不神圣，天上生活不过是人间生活的翻版，与后来佛教和道教所宣扬的对人间加以蔑视的上天很不一样。将这种天上生活的景象描画在墓葬中，如果魂气不能升天，如果不是希冀或者想象墓主死后的生活如此，那这种壁画就失去了存在的意义。因此，帛画的寓意是否为引魂升天也许可再讨论，但魂气升天说还是最中肯的理解。

〔图四〕临沂金雀山9号墓帛画



升天与升仙是关系密切而又难以厘清的一对概念。仙者，迁也。神仙似乎在今生不在他生，在人世不在天上。哪些图像属于升仙？哪些图像属于升天？升仙何时开始能够升到天上？这些都没有一致的意见。之所以没有一致意见，持否定意见者如孙机先生认为升仙可以升到天上是佛教影响下出现的思想，因此在佛教真正影响中国之前，中国人没有升仙到天上的观念‹5›。但果真如此吗？公孙卿用升仙之说欺骗汉武帝时，啖以黄帝御龙升天之事，这个升天就是升仙，这件事情远在佛教传播到中国之前。汉武帝的《郊庙歌辞》中还有《天马歌》，其中有“天马徠，龙之媒，游阊阖，观玉台”之辞，这也是言天上的诱人景象，是汉武帝升仙追求的终极目标。洛阳西汉卜千秋墓的年代也

‹1› 长沙子弹库楚帛画御龙升天图中也有鱼相伴，也是天上、人间、地下三界互为镜像的反映。

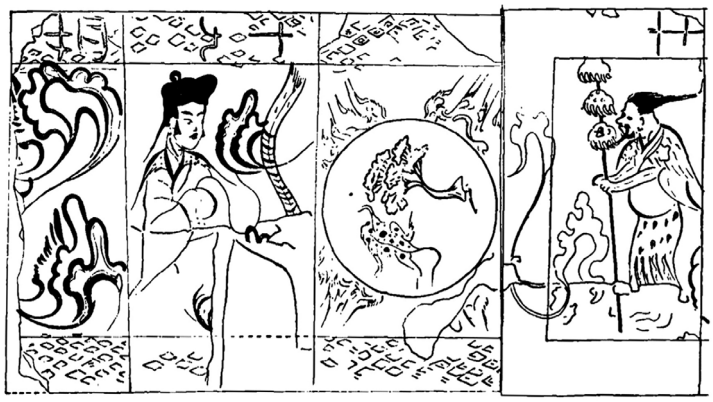
‹2› 临沂金雀山汉墓发掘组：《山东临沂金雀山九号汉墓发掘简报》，《文物》1977年第1期。

‹3› 刘晓路：《中国帛画》页113，中国书店，1994年。

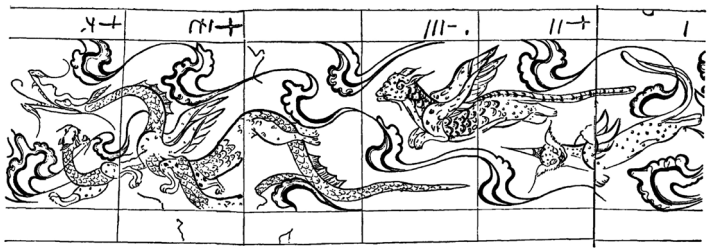
‹4› 前揭刘晓路《中国帛画》，页113。

‹5› 孙机：《仙凡幽明之间——汉画像石与“大象其生”》，《中国国家博物馆馆刊》2013年第9期。

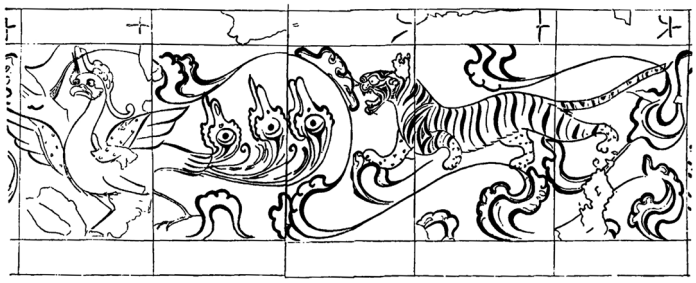
〔图五〕洛阳西汉卜千秋墓壁画



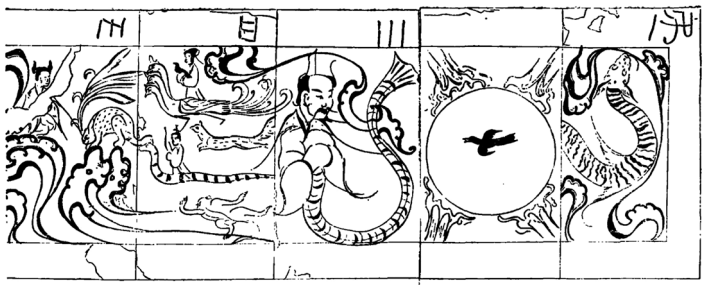
1



2



3



4

在佛教传到中国之前，该墓墓室顶脊壁画中间部分是卜千秋夫妇在持节方士带领下，有龙虎禽兽相伴而赴女娲处的景象〔图五〕。方士身份以其身着羽衣而得到判断，也说明此行为升仙之举。但壁画中没有西王母，只有女娲，和与女娲相对的出于壁画另一端的伏羲。伏羲、女娲皆为人首蛇身，与马王堆一号墓帛画上部人首蛇身之神类似，因此，方士带领卜千秋夫妇升仙也就是升天。卜千秋墓壁画并非孤例，时代略晚的洛阳浅井头西汉壁画墓中仍然是伏羲和女娲，说明升天与升仙并没有截然区别。

实际上，马王堆一号墓帛画和棺画就提供了升天与升仙难以断然作别的例证。帛画的寓意系魂气升天已如前说，确实难以看出与升仙之间的直接关系。但棺画主要表现的是升仙，这已经得到多数学者的支持。马王堆一号墓有四重木棺，由外向内第三重木棺表面漆绘有各种图像，漆棺前档中间为山字形的三座山峰，两侧为在云气之中沿山峰而上的神鹿，多数学者都同意这山峰乃昆仑山，这一图像描绘的是昆仑仙境。巫鸿的有关表述具有代表性：“带有三个山峰的神奇的昆仑山是此棺的表现中心，两侧绘有龙、神鹿以及其他的神异和不死之物。……第三重(棺)一变而为不死之仙境。……躺在这些彩绘套棺深处的死者——轪侯夫人‘居住’在这些不同的领域，既已摆脱了邪魔的侵扰，也已达到成仙不死之境。”‹1› 巫鸿立论所依据的主要是漆棺头挡的图像，漆棺后挡是双龙穿璧图，在帛画中也有类似部分，这种双龙穿璧图通常寓意升天。因此，漆棺画的主体寓意是升仙，但并非没有升天之意。

升仙与升天的这种交融，其实很正常。昆仑山是汉代是最有名的仙界，《山海经》《楚辞》中多有涉

‹1› ［美］巫鸿：《礼仪中的美术——马王堆再思》，载《礼仪中的美术》页112—115，生活·读书·新知 三联书店，2005年。

及，那里有不死之树、不死之药，并有“西王母梯几而戴胜，其南有三青鸟，为西王母取食。在昆仑虚北。”[1]神话知识系统上承《山海经》《楚辞》的《淮南子·地形训》说：“昆仑之丘，或上倍之，是谓凉风之山，登之而不死。或上倍之，是谓悬圃，登之乃灵，能使风雨。或上倍之，乃维上天，登之乃神，是谓太帝之居。”在这里，昆仑山是在人间的，但又是远离人间的，与天的距离逐渐变近，这就容易与天纠缠在一起。升天与升仙都属于民间的而非官方思想，这种思想具有善于转变和巧加解释的特点，即如地仙说的产生，大概也属于这种方式。先死后仙的地仙说见诸文献不早于汉末魏晋，难以上升到更早阶段的文献[2]。但马王堆汉墓一号漆棺画的升仙图，分明就是地下升仙，只是缺少同时期的文字记载而已。可能的情况是，生前追求升仙，但终究还是死了，将这个愿望带到地下，于是地仙说就产生了，这是不需要专门的宗教家或思想家给与正式的阐释的，见之于文献记载当然要晚，保存至今的文献可能时代更晚了。因此，升仙最初的确是现世升仙，但因为仙山特别是昆仑山被渲染得异常之高，就出现了与天难以区别的可能。死后魂气升天说，宣扬先死后仙地仙说，是两种可以共存而不是非此即彼的解决方案。升仙与升天的逐渐混融在所难免。

升天与升仙的混融情况后来继续发展，突出地表现在从西汉晚期开始西王母的地位急速飙升，与伏羲、女娲取得平起平坐，甚至超过他们的地位。从西汉中期开始，西王母的影响在不断扩大，著名的西汉哀帝建平四年（前3年）“行西王母诏筹”事件将西王母地位推到顶点，并显示出与升仙之间的密切关系。卜千秋墓中的女娲、伏羲与方士并存，已经为西王母以及东王公要取代女娲、伏羲的地位埋下伏笔，如果将女娲、伏羲改画成西王母东王公，那这就是不折不扣的升仙图了。虽然时代略晚于卜千秋墓的洛阳浅井头西汉壁画墓中仍然是伏羲和女娲，但偃师辛村新莽壁画墓中西王母已经赫然独在，而不见了女娲。当然，我们不认为西王母以及东王公已经取代了女娲、伏羲，这不过艺术上一以概全的表现手法而已。在人们的意识中，西王母东王公与女娲、伏羲难分轩轾。可资证明的是，此后西王母东王公与伏羲、女娲或并行不悖地见于墓葬壁画、画像石等载体之上，或并行不悖地流行于同一地区。如四川地区画像石棺上多流行伏羲、女娲，并书有“天门”等字样，但当地墓葬出土的摇钱树上就会只有西王母形象。又如重庆巫山东汉墓出土铜棺饰下部为书有“天门”字样的门阙，上部则是西王母，西王母已经高居天上，仙界与天上已经混为一谈了。又如，嘉峪关魏晋墓木棺盖内面图像无定式，或画伏羲、女娲，或画东王公西王母。再如，魏晋时期的酒泉丁家闸5号壁画墓前室顶部四面分别绘制西王母、东王公、天马、神鹿，西王母东王公分居“昆仑山”之顶，其神仙性格得到表现，但西王母东王公分别头顶月、日，又将他们与女娲、伏羲混同起来。时代更晚的大同沙岭7号墓甬道顶部为伏羲、女娲图，还有吐鲁番唐墓中的伏羲、女娲图，这些图像可以说是将回归祖先与升仙糅合在了一起。因此，认为升天与升仙完全混淆固然

‹1› 袁珂校注：《山海经·海内北经》页358，巴蜀书社，1992年。

‹2› 马王堆汉墓帛画、卜千秋墓壁画等都希望墓主死后升仙，这实际上已是地下升仙，这个思想的文字表达可以很晚，但想法的出现必然很早。

不妥，但认为升天与升仙始终分离也不妥，实际情形是升天与升仙逐渐混同，这在考古发现中表现得甚为清晰。上述墓葬的年代多数在佛教对中国产生实质性影响之前，少数墓葬的年代在佛教实质性影响古代中国之后，但升仙与升天的混同与佛教并无直接关系，我们不必因为佛教曾给道教以强烈影响，而认为佛教对古代中国的升天和升仙说亦给与了强烈影响。

升天是渊源有自的古老思想。上文所引甲骨文、金文及传世文献资料，表明升天思想至少在商周时期就存在。如果考虑到玉琮、玉璧、玉龟等史前通天法器的存在，那么升天思想在史前应该已经存在了。人为什么死后一定要升天？这与中国古人的魂魄观念有密切关系，魂魄观念则与中国古代认识论中的元气论有直接关系。中国古代既用元气论解释世界的形成，也用元气论解释人的思想意识、触觉与肉体。中国古代比较普遍的观点是：人的思想意识——神明，被认为是由精细轻盈的“气”构成，谓之“魂”或“灵魂”；触觉——感官，被认为由半清半浊之“气”构成，谓之“魄”；肉体则由重浊之气构成。人死之后，魂气最终升天，魄气与肉体最终赴地下，即所谓的黄泉之下。在升天入地之前，作为“气”的魂与魄都可能继续在现实世界中活动，并且似乎有一定的自主意识，从而对生人造成影响，所有要有招魂安魄行为。魄最终被妥善安抚而入地下与尸体相伴，所以既要保护好尸体以免魄无处可依而为害生人，并且为了墓主地下生活而埋藏随葬品，还得进行适当的祭祀，而祭祀活动先在宗庙，后来则移到了墓前。魂最终没有回归死者的肉体，只能离开尸体而向天上而去（其间有被招回宗庙的过程），也只能升天而去。这不仅是由于魂气精细轻盈，无法在人间长期脱离肉体而存在，还因为死者祖先的魂气——祖灵也都在天上，那里才是家族成员最终聚首并生活在一起的地方，这也是早期的天界想象不过是人间世界翻版的根本原因。祖先的灵魂在天上而非别处，则与华夏民族特重祖先崇拜直接相关[1]。不仅日月，特别是天地，对农业为主的华夏民族而言，具有至关重要的意义。祖先在农业文明的传承和血缘为核心的社会组织的维持中，具有至关重要的作用。将祖先与日月天地相提并论，以祖先之神配日月天地之神，是华夏民族古代信仰的基本特点之一，是祖先之神被认为居于天上的又一基本原因。

正因如此，以卜千秋墓为首的一批最早的壁画墓中就出现了伏羲女娲怀抱日月或与日月一体的图像，这不过是早已形成的华夏民族公认的始祖神与日月对等关系在图像上的体现。之所以在墓葬中反复表现，则因为墓葬事关生死之别，是反映人们对世界、人生、社会等基本认识的重要场所，砖室墓所形成的建筑空间则为充分表达提供了条件。必须指出的是，伏羲女娲最初只能是某一地域某一部族的祖先神，随着先秦大一统国家进程的推进和大一统帝国在秦汉的最终建立，伏羲女娲才上升为华夏民族的始祖神，这个过程是一个民族认同和历史记忆形成的过程，是伏羲女娲普遍、大量出现的原因所在。

大体说来，升天是与宗族组织相匹配的思想，升仙则有个人主义色彩。人类的始祖神在天上，具体到某一家族的先人之神最终也只能回到天上。《礼记·郊特牲》等文献记载只是揭示了历史一个方面，而且在汉代的适用性也需要斟酌之后方可采信。升天与后起的升仙思想有本质差异，但升天与升仙的最

‹1› 乌桓人死后魂归赤山，鲜卑人死后魂归鲜卑山，都不是回归天上。

终去处本来虽不相同，但都远离人间，就又让二者容易混淆，在艺术表现上和判读上也有难以区别的困难。对普通人而言，要严格区分升天和升仙就更加困难了。从历史上看，升仙思想本是迎合统治阶级上层人物的需要而产生的，求仙行为也只有权势显赫财富充足的官僚贵族才能负担得起，所以，直到汉武帝时期升仙仍然仅限于帝王将相这个阶层。“上有所好，下必甚焉”，秦皇汉武虽求仙不成，但汉代是由庶民建立的社会，社会成员的平等意识前所未有地增加，所谓“王侯将相，宁有种乎”便是最好的表达。汉代社会富足，广建学校和私人授业并行，使得教育全面发展和知识广泛普及，使本来自于民间的神仙思想在汉代更大的民间范围内流传起来。汉代向四方开疆拓土，特别是东抚朝鲜、西服大宛，不仅使汉人知道天外有天、人外有人，还激起汉人无边的想象，以为神仙实有，神仙可求。随着编户齐民社会的日渐巩固，家族宗族在社会中的作用减弱，个人主义思想得到发展，以回归祖灵、实现家族团聚的古老升天思想必然要受到以追求一己之福的升仙思想的冲击，所谓“弃妻子如敝屣耳”就是汉代社会和思想变动的形象表述，马王堆汉墓帛画就是这种思想变动严重影响到墓葬艺术之前的物证。随着汉代社会的发展，古老的升天思想，连带描绘这种思想的艺术形式——帛画（铭旌），在逐渐被改造；随着佛教对中国的“征服”，升天思想和铭旌就渐隐于历史的幕后，偶尔才重新浮现于历史的表面，如吐鲁番唐代伏羲女娲绢画。

［作者单位：韦正，北京大学考古文博学院；
谢安琪，北京大学考古文博学院博士研究生］

（责任编辑：项坤鹏）

更　正

本刊2021年第11期（总第235期）刊发的［伊朗］乌苏吉等著、陈彬彬译《拉施塔城堡镇：一处从中国引进蚕养殖业的伊朗遗迹——基于文献、地理考察和考古遗存的推论》一文，第031页第3段9－10行“如月氏（公元前2年－公元1年）裔吐火罗人的战场”，年代标注错误，应为“如月氏（公元前2世纪－公元1世纪）裔吐火罗人的战场”。特此更正！

由此给广大读者造成的误解，本刊深表歉意！

《故宫博物院院刊》编辑部

2021年11月26日