

永生观念与汉代墓主画像的时空模式^{*}

黄忱忱^{**}

摘 要：对重建汉墓的原境而言，人、空间、时间是最重要的三个维度。人指向墓主及与之关联的生者，空间给予墓主确证自身的栖息之地，时间为墓主注入变化发展的生命跃动。作为被祭祀对象的灵魂载体，墓主画像是汉代永生观念向墓祭层面下沉的产物，它的时空模式亦充当了汉墓三维一体系统的视觉枢纽：一方面，墓主画像通过具象灵魂在场而成为意义生产者，内置图像时空的双重中心构图特征；另一方面，墓主画像与墓葬建筑共构出灵魂的游弋状态，昭示着贯通四界的时空混成营造体系。据此，考察永生观念与墓主画像时空模式的联动，将为洞察汉代大一统王朝美学特质提供新的契机。

关键词：永生观念；墓主画像；时空模式

所谓墓主画像，是墓葬场域喻指死者的画像，包括墓主的独立肖像画和以墓主为核心人物的群像画。两汉之际，通过将世俗的长生、不死的追求与升仙的理想整合在一起，汉代人拟定了新的个体生命形态目标，可将其称为“永生”。作为永生观念的物化形态和视觉变现，墓主画像既收束聚拢着生者对死

^{*} 本文系四川省社会科学重点研究基地“美学与美育研究中心”项目“汉代祥瑞灾异思想中的审美时空研究”（19Y003）、四川省社会科学重点研究基地“四川省扬雄研究中心”项目“东汉墓碑中书画一体的空间表达模式研究”（YX202104）的阶段性研究成果。

^{**} 黄忱忱，四川师范大学文学院讲师，博士。

后世界的认知与想象，同时又通过锚定墓主灵魂的象征性关联位置去外拓出一个相对稳固的时空模式：从空间维度看，墓主生活在一个冥界、人间、仙境与神界四境连通的整全性天地；从时间维度看，墓主正在历经一段由死向生反转、再向永生飞跃的生命晋升之旅。就此而论，这个模式不仅是墓主灵魂赖以存在的意义场域，而且是建构汉墓中建筑实体、器物陈设与图案装饰之间交互关系的底层逻辑。进而，本文拟通过对汉代永生观念与墓主画像关系的厘清，深度发掘墓主画像在图像和建筑时空中的视觉机制，借此洞察这种时空模式包含的大一统王朝美学意蕴。

一 永生观念与墓主画像之确立

关于汉代生死观的真正特性，是以早期灵魂观念为基础，又在与阴阳五行学说、谶纬神学思想、神仙方术实践等纠缠中生成的，即将先秦时期对“长寿”和“不死”的强调，转进为对“永生”的追求。这种永生性，构成了汉代墓葬的观念基础，内在驱动了墓葬形制与风格发生相应的变化：一方面，墓葬需要昭示墓主对世俗物质资料的永久所有权；另一方面，墓葬又需要保证在墓主去往理想世界获得永恒幸福后，仍能间接占据世俗所拥有的一切。复杂的是，汉代人并不将墓主的身体视为其死后的“生命”主体，所谓“尸之为言陈也。失气亡神，形体独陈”^①。究其原因，是由于尸体的死寂存在方式与永生观念下生机勃勃的墓内生活场景之间暴露出不可调和的矛盾。因而，墓主的灵魂自然而然成为印证永生观念的重心，这亦激励了墓主画像在两汉之际的确立。

在中国早期社会，古人普遍对“生”的命题抱有特别关注，甚至覆盖或替换了对“死”的本质追问。郭沫若先生考察周彝后指出：“凡彝铭多于祖若考

^①（清）陈立：《白虎通疏证》，吴则虞点校，中华书局1994年版，第556页。

祈求延年益寿，贻孙翼子之事。”^①可见，周人已通过向祖先祈求去寄望获得生命的延长，这可被粗略概括为对“生”世俗欲望的第一阶段，即“长寿”。第二阶段则是对长寿愿望的进一步增强，可归纳为“不死”。从历史典籍看，春秋战国时期各方诸侯渴求实现自身的长生不死，并在方士的蛊惑下去求“不死之药”或“不死之道”。在秦汉时期，对“生”的欲望膨胀进入第三阶段，演进出一种更高层次的个体生命“永生”观念。事实上，当“不死”已无法满足秦始皇一统天下之后的权力欲与控制欲，他开始艳羨真人“入水不濡，入火不爇，陵云气，与天地久长”^②的超凡之姿。换言之，在他要求众人不再称呼他为“朕”而是“真人”的时候，他很有可能意识到前代对“不死”的追逐只是世俗层面寿命增加的极致化，但作为凡人的身体与精神仍是脆弱的，生命随时会被未知的危险终结。然则，秦始皇的永生之愿最终以失败告终，毕竟“仙”只是人的想象衍生物，无法走进现实。而为了保持想象所营造的真实性，传统上对“仙”的设定皆是脱离人世而隐居于遥不可及的地方。

进而论之，汉代的新贡献在于方士们协调了“仙”与“人”在空间上的尖锐冲突，他们通过不断在“仙”的概念中添加世俗的成分，去符合统治者既要升仙而永生，又不放弃世间生活的需求。之所以如此，是因为以升仙方式获得永生如果要以放弃世间的权力为代价，那么帝王将对此不再有任何兴趣。可见，对升仙模式进行世俗化改良，是使永生观念具备实践属性的关键环节。公孙卿对黄帝传说的修订就是一个典型案例，《史记·封禅书》载：“黄帝采首山铜，铸鼎于荆山下。鼎既成，有龙垂胡髯下迎黄帝。黄帝上骑，群臣后宫从上者七十余人，龙乃上去。”^③此时，公孙卿所言的黄帝升仙已呈现三方面世俗特点：其一，用黄帝铸鼎的方式，说明人间帝王的行为可以吸引仙人的关切；其二，用黄帝世俗的身份，佐证帝王升仙是有成功的前例；其三，用群臣

① 郭沫若：《周彝中之传统思想考》，载郭沫若《金文丛考》（1952年改编本），人民出版社1954年版，第8页。

② （汉）司马迁：《史记》，中华书局2014年版，第328页。

③ （汉）司马迁：《史记》，中华书局2014年版，第1674页。

后宫的相随，暗示升仙后的生活与在凡间没有区别。这样，帝王与仙人合而为一，“仙”就不再是离群索居、超然物外的存在，而是仍旧如众星捧月般享受世俗的权力与欢愉。至东汉时期，世人已经普遍相信升仙的各种途径，比如《太平经》便展示了一种宗教性的方法，那就是因施善行而成仙，即：“白日升天之人，自有其真。性自善，心自有明。动摇戒意不倾邪，财利之属不视顾，衣服麤粗，衣才蔽形，是升天之人行也。”^① 据此看，通过世俗化的升仙模式而成就永生的观念已获得广泛社会基础，且不再被统治阶级或方士垄断。

在汉代，对永生观念最具表现力的诠释发生在丧葬领域。若寻根究底，“事死如事生”的丧葬观为“永生”理想从生前向死后的投射和转换奠定了底层认知结构。概言之，汉代人将个体生命的终结仅仅视为肉体的消亡，而逝者将以崭新的灵魂形态继续存在。比如山东苍山元嘉元年画像石墓题记中载：“立廓毕成，以送贵亲，魂灵有知，衿哀子孙，治生兴政，寿皆万年。”^② 汉代人坚信，既然墓主并未真正死亡，那么他自然也需要各种物质和精神资料去恢复甚至超越生前的生活。因此，“祭祀”成了阴阳沟通的核心渠道：一旦荒废祭祀，鬼魂得不到其所需，就可能对阳世的生者造成伤害；反之，如果能够妥善安排好祭祀，便能“谓死人有知，鬼神饮食，犹相宾客，宾客悦喜，报主人恩矣”^③。从汉高祖到汉宣帝本始二年积累的数量惊人的宗庙建筑，便是一项明证，史称“凡祖宗庙在郡国六十八，合百六十七所。而京师自高祖下至宣帝，与太上皇、悼皇考各自居陵旁立庙，并为百七十六”^④。显然，帝王们通过常态化的祭祀，以期与先祖之灵保持密切联络。

统治者趋之若鹜，民间的跟风亦接踵而至，这种以祭祀为纽带维系生者与死者关系的成规，造就了墓葬场域中祭祀空间的定型。无需多论的是，墓祠祭祀的对象与墓室祭祀的对象确切地指涉着同一个人，只是因为其所依托的墓葬

① 王明编：《太平经合校》，中华书局2014年版，第612页。

② 李发林：《山东苍山元嘉元年画像石墓题记试释》，《中原文物》1985年第1期。

③ 黄晖：《论衡校释（附刘盼遂集解）》，中华书局2017年版，第1216页。

④ （汉）班固：《汉书》，中华书局1962年版，第3115页。

建筑不同,导致称呼上有了“祠主”或“墓主”的略微差别。进而论之,一方面,作为帝王宗庙的意义替代品,专门用于祭祀的墓地祠堂被修筑。从建筑形制来说,墓祠“前堂后寝”的结构布局直接来自宗庙“前朝后寝”的模板,即前部区域满足祠主处理日常事务,而后部区域则供应祠主饮食起居。作为生者祭祀与死者享食的复合型空间,墓祠也被称为“食堂”,在山东微山县发现的两块祠堂画像石上便直接刻有“食堂”二字,即“永和四年四月丙申朔廿七日壬戌,桓彝终亡,二弟文山、淑山悲哀,治此食堂”^①“思念父母,弟兄悲哀,乃治冢作小食堂”^②。这种从先祖享食的角度为祭祀建筑命名的方式,也源自汉代宗庙的常例,如元后的“簋食堂”,便是向元后灵魂陈献祭食,供其享用的地方。另一方面,横穴室墓的发明与成熟,使墓室结构内部的祭祀空间获得独立。墓内祭祀场所的建造,不仅仅用于墓门封闭后,墓主灵魂仍象征性地享受后嗣供奉,在墓葬完成之后和下葬之前,墓室甚至存在对公众开放并参观的可能性。如陕西旬邑县原底乡百子村东汉壁画墓,在其墓门外东、西两壁各刻写下一句题记,即“诸观皆解履乃得入”“诸欲观者皆当解履乃入观此”^③。这里提及的解履,是一种拜见尊者的礼仪,明显是针对墓门封闭之前进入悼念的公众。而造成这段特殊“观看”时间的首要原因,是汉代葬期的不稳定性。由于汉代人有时日禁忌、停丧不葬、求择吉地等诸种情况,据有学者考证,自始死至葬,其间最近者七日,而迟者自卒至葬盖有五百许日。^④虽然宗庙祭祀与墓祠祭祀会有一定差异,墓祠祭祀与墓葬祭祀又会有一定区别,但三者在本质上则显现更多的共性。整体来看,这是汉代集体性的宗庙祭祀向个体性的家庭祭祀转移的结果。

基于此,墓葬建筑中已成型的祭祀空间与只能存在于想象的墓主灵魂之间,必然要求一个更加直观与稳固的衔接点出现,以此承载汉代人在情感与幻想交错中理想的永生式家庭关系,这从根本上促成墓主画像的确立。但复

① 山东省博物馆、山东省文物考古研究所编:《山东汉画像石选集》,齐鲁书社1982年版,图版1。
② 山东省博物馆、山东省文物考古研究所编:《山东汉画像石选集》,齐鲁书社1982年版,图版15。
③ 陕西省考古研究所:《陕西旬邑发现东汉壁画墓》,《考古与文物》2002年第3期。
④ 杨树达:《汉代婚丧礼俗考》,江西教育出版社2018年版,第79—85页。

杂的是,从汉初墓葬人物画资料来看,对墓主形象的认定是较为困难的。以长沙马王堆一号汉墓 T 形帛画为例,它既没有格套或榜题可供直接参照,又没有运用以放大体型来突出主要人物的构图方式。虽然,就丧葬仪制看,无论是在灵柩上的铺陈方式,还是画面中日、月、龙与人的内容组合,T 形帛画皆与文献所载“铭旌”的特征基本吻合;但是,帛画上并没有题写墓主的名字,这就产生了争议之处,因为除“铭旌”之外,“非衣”也是出殡时举在棺前的旗幡,并同样覆盖于棺面下葬,而“非衣”则无需具备死者名字等相关身份题字,其所绘人物也并不特指墓主。对此,马雍先生作了极具建设性的论证,其结论是:“在兼用画饰与文字的铭旌流行之时,也很可能还保存完全只有图画而无文字的铭旌……由此,我们不能以有无文字作为辨认铭旌的绝对标准。”^① 据此说,即使不能将该 T 形帛画彻底定性,仍然可以表明它已经具备了与“铭旌”相似的作用,进而才能将画面中的老妪人物形象视为墓主的直观映象。就叙事程序看,T 形帛画中的象征结构和人物互动是相对清晰的,自下而上可分为四层:最底层是幽冥的黄泉幻象,自下而上第二层是围绕灵柩的祭祀场景,向上第三层是以老妪为中央的跪拜情节,最顶层是祥瑞漫天的神界。由此,一个墓主由死向永生的死后世界完整飞升历程,被该帛画忠实地记录了下来,似乎没有任何东西可以阻挡墓主灵魂走完这一理想化的永恒之路。

综上,汉代永生观念的基本逻辑是把死者当作生者般对待,同时,死者又能通过死后的升仙去追求一个更具想象力、也更具超越性的生命阶段。因而,汉代的墓葬建筑从来不是静态的实体,而是需要持续不断的祭祀活动,去确保生者与死者进行动态沟通。相较于以特殊的器物组合方式设立墓主灵魂的座位,墓主画像作为视觉形态的被祭祀对象,重构了祭祀者与先祖之灵间的“观看”属性。它不仅提供了视觉形式上的具体目标和清晰路径,还增强了视觉内容上的情感表达与道德诉求。

^① 马雍:《论长沙马王堆一号汉墓出土帛画的名称和作用》,《考古》1973年第2期。

二 具象灵魂的图像时空特征

永生观念代表着汉代人的生存理想和目标，它不仅对人的世俗生活形成强大召唤，而且以超凡的想象引领由人向仙的生命实践，其价值最终导向一个天地人神共在的宇宙构想。就此而言，汉代墓葬的最高愿景不再止步于对墓主人间家园的镜像建构，而是不但要稳定连通生死两界，还要预设通往仙境获得不朽的进阶之梯。由此，为了在死后世界仍标识出墓主灵魂活动的空间形式和时间过程，灵座的器物组合式隐喻和墓主画像的图像性形象象征，成为凝聚灵魂在场意义的两种主要方式。而当装饰图像以建筑构件为载体直接参与墓葬格局的筑造，墓主画像凭借对装饰体系的优先主导权，顺利替代灵座成为墓葬场域视觉与意义双重中心的主要载体。这表明了一种区别于早期墓葬传统的视觉机制，即生者与死者的交互方式不再只是联想式的，而是可以借助图像时空去直观地呈现和再现。

虽然现有的考古资料还无法充分阐明墓葬的源起，但原始社会各种葬法所共同表达的意向，已包含了对灵魂问题的思考。恩格斯对此有著名的推论，他认为：“在远古时代，人们还完全不知道自己身体的构造，并且受梦中景象的影响，于是就产生一种观念：他们的思维和感觉不是他们身体的活动，而是一种独特的、寓于这个身体之中而在人死亡时就离开身体的灵魂的活动。……既然灵魂在人死时离开肉体而继续活着，那末就没有任何理由去设想它本身还会死亡；这样就产生了灵魂不死的观念。”^① 在1972年临潼姜寨仰韶文化遗址的发掘中，便出现有“凶”死者不能埋进本氏族成人的公共墓地，导致“成人瓮棺葬”与该遗址的成人土坑墓分葬的现象。^② 先民似乎认为不可见的死者灵魂具有某种超凡力量，并能对阳世作祟或者造福，因而需要区别对待。进入夏

^① 中共中央马克思恩格斯列宁斯大林著作编译局编译：《马克思恩格斯全集》（二十一），人民出版社1965年版，第315页。

^② 李仰松：《谈谈仰韶文化的瓮棺葬》，《考古》1976年第6期。

商周之后,随着敬事鬼神和世俗权力形成的匹配关系,一切政治行为和社会生活几乎皆托付于拥有超自然力量的鬼魂庇护:首先,传说中夏后氏创制了专门供鬼神使用的明器制度;其次,殷墟出土卜甲实证了商人高频率的鬼神占卜祭祀;最后,周人构造出横跨天、地、人的鬼神系统。显然,在三代的先祖崇拜中,先祖与后裔的互动建立在由特定仪式诱发的虚无联想里。

至春秋战国时期,随着事鬼之俗与敬祖观念进一步勾连,“信巫鬼”的楚人在引魂升天的丧葬仪式中提供了对墓主灵魂进行具象再现的一种雏形,即“灵魂载具”。比如长沙楚墓出土的《人物龙凤图》和《人物御龙图》,可能就是在表现楚人通过特定的灵魂载具实施引魂升天的仪式。除了图画遗存外,楚墓中还常见飞鸟漆器,它或许充当了承载墓主灵魂的具体外化物,这可追溯至殷商神话中将飞鸟作为沟通人、神的使者。《离骚》曰:“吾令鸩为媒兮,鸩告余以不好。”^①显然,楚人也承续了飞鸟是帝使的观念,正因飞鸟的特殊身份,才可以引导人的灵魂上天。整体看,虽然楚墓中的图画内容与器物造型已开始初步涉及墓主灵魂母题,但是墓主的身份与位置必须凭借与“载具”的搭配才能间接指示。同时,跨越两界的飞升也停滞在画中人物眺望“远方”的隐喻阶段。进而言之,楚墓中再现灵魂的造型逻辑,仍未脱离从上古绝地天通时代继承而来的旧制,体现的是一种生者、祖先、神灵三者所处不同世界相互割裂的生死观和宇宙观。

与前代不同的是,汉代人对于宇宙内在一统的认知,亦导致墓主灵魂的象征表达发生了根本性的变化。一方面,以帷帐、曲木几、屏风等为代表的宗庙祭祀中象征受祭者位置的特定器具配置,被直接挪用于对墓葬中灵座的构建。如河北满城一号汉墓中室发掘出的两座帷帐构件,引发了以其为中心将周围陶俑与器物串联成一个祭祀场景的学术猜想。另一方面,《汉旧仪》记载时任皇帝率领文武百官对象征汉高祖的座位予以祭拜的宗庙祭祀场合,被通过图像的方式转译进墓葬空间。比如河北望都一号汉墓,前室南壁绘有寺门卒、门亭长,

^① 金开诚等校注:《屈原集校注》,中华书局1996年版,第98页。

西壁绘有口口掾、追鼓掾、门下史、门下贼曹、门下游徼、门下功曹，东壁绘有仁恕掾、贼曹、伍伯、门下小史，北壁绘有主记史、主簿，北券门过道还绘有白事吏、侍阁、小史、勉口谢史，而这些画像人物向着中室指涉墓主灵魂的空位或肃然而立，或拱手鞠躬。^①更重要的是，在汉代，墓主画像发展出了墓主正面式肖像画，其以不言自明的表达方式，自证了作为具象墓主灵魂在场的载体。比如洛阳新安铁塔山东汉墓的后壁壁画（图1），画面中绘有墓主人居中跽坐，左侧是执金吾，右侧是侍女。又如河北安平逯家庄东汉壁画墓中右侧室内壁画（图2），画面中墓主人端坐于帐内，其后有侍女相伴，画面左侧是属吏谒见，右侧则是侍从与伎乐。这种正面中心式构图，昭彰着与西王母、东王公为中心的宗教性图像叙事的共通特征，似乎汉代人有意识将祖先崇拜与神灵崇拜在视觉上含混一致。



图1 洛阳新安铁塔山东汉墓的后壁墓主画像

资料来源：黄明兰、郭引强编著《洛阳汉墓壁画》，文物出版社1996年版，第183页。

^① 北京历史博物馆、河北省文物管理委员会编：《望都汉墓壁画》，中国古典艺术出版社1955年版，第12—13页。



图2 河北安平遼家庄东汉壁画墓墓主画像

资料来源：河北省文物研究所编《安平东汉壁画墓》，文物出版社1990年版，图版40。

整体看，从战国楚墓发轫的侧面式墓主画像一直流行到东汉晚期，而诞生于汉代的正面式墓主画像也迅速风靡王朝各地。然而，二者的重心都不是描绘墓主的真实样貌，通常不见对长相、身材、神色等的细致刻画。从根本上讲，死后灵魂究竟是何种面貌，并未有人真正见过，它只能存在于汉代人悠远的遐想，就像《太平经》中的论述：“何谓乎？生者，其本也。死者，其伪也。何故名为伪乎？实不见睹其人可欲，而生人为作，知妄图画形容过其生时也。守虚不实核事。夫人死，魂神以归天，骨肉以付地腐涂。”^①但有趣的是，汉代人从“天人同构”到“天人感应”的思维模式，可将图像同其喻示的主体默

^① 王明编：《太平经合校》，中华书局2014年版，第55—56页。

认为一组彼此联动的对象双方。进而,即使墓主画像的肖像并不属实,但汉代人可以自动地将这种“不实”替换为“真实”。除此之外,使用这种故意模糊的画风,还可能是为了防范某种交感巫术,如史载:“王莽素闻其名,大震惧……使长安中官署及天下乡亭皆画伯升像于塾,旦起射之。”^①因此,当山东临沂金雀山9号墓与金雀山民安工地4号墓出土的墓主画像,在造型和风格上如出一辙,也就无需奇怪了,它们大概率出自同一个匠师团队的有意设计。^②可见,与再现墓主的生前样貌相比,如何似虚似实地指代特定墓主灵魂,且又能有效避免诸种禁忌,才是墓主画像的关键视觉表现策略。

与墓主形象的朦胧化以及配角人物的模板化截然不同,汉代墓主画像中内置图像时空的双重中心构图特征。一方面,是基于墓主的空间性中心构图。从汉代墓葬遗存的装饰图像去看,人物形象在整个图像宇宙中具有压倒性数量优势,不仅反映社会生活的宴饮图、狩猎图、劳作图等是以人物为主旨,而且西王母东王公、伏羲女娲、雷师雨工等仙境或天界的视觉焦点亦是“神化之人”的造型。易言之,这个为死后世界设定的天地图景是以人为基底辐射开的。这种明晰的画面布局,强调的无疑是“三画者,天地与人也,而连其中者,通其道也”^③。而在这种以人物为表现核心的构图法中,又凸显出以墓主为中心的向心聚集圈层架构。由此,无论是偏正式或者对称式结构的画面,墓主一定居于画面意义的中心位置,次要人物对其构成内圈层的环绕,而人物以外的奇珍异兽、神仙鬼怪则组成外圈层的环绕。这种内、外圈层对中心的环抱构造,与其说是以墓主为中心而递次展开的天地景观,不如视其为天地景观以空间位置的远近,持续不断地向代表中心的墓主进行循序的空间压缩。

另一方面,是基于墓主的时间性中心构图。比如在内蒙古和林格尔东汉墓的前室壁画中层,几乎用线性时间的图像性传记方式,完整勾勒了墓室主人生前的宦宦生涯:从西壁右下方开始以出行图为载体,呈现他“举孝廉时”到举

① (南朝宋)范曄:《后汉书》,中华书局1965年版,第550页。

② 金雀山考古发掘队:《临沂金雀山1997年发现的四座西汉墓》,《文物》1998年第12期。

③ (清)苏舆:《春秋繁露义证》,钟哲点校,中华书局2015年版,第321页。

为“郎”官、任“西河长史”；南壁“行上郡属国都尉事”篇幅宏大，显然是他官职的重要时期；东壁则是他担任“繁阳令”时的场景；北壁描绘的应是其最高官职“使持节护乌桓校尉”。^①除此之外，审阅汉墓出土数量庞大的墓主升仙图，无论是通过“轻举”的垂直方式，又或者通过“远游”的平行位移，图像中的墓主都正从灵魂世界向着象征永恒幸福的仙境不断抵近，甚至已跪拜在西王母之前。这个以墓主个体生命的时间旅程为锚点的视觉叙述，最后被以时间空间化的图景勾画出来。值得注意的是，在时间性中心构图特征的主线下，还暗合着一条历史性中心构图的次线，如《后汉书》载：“（赵岐）年九十余，建安六年卒。先自为寿藏，图季札、子产、晏婴、叔向四像居宾位，又自画其像居主位，皆为赞颂。”^②可见，墓主将自己与已逝的四位高德名士并列，且位于正中的主位，这不仅是道德典范的自喻，更证明实现永生所具有的超越时间和历史的特性。

总之，如果说对现实时空的超越，是汉代永生观念赋予墓葬场域的显著特征，那么墓葬建筑的装饰系统则通过墓主灵魂由死向永生的转换与进阶而实现它的全部意义。对此，墓主画像具象再现灵魂的时空构图方式，便是直接的视觉反馈之一，它映射出汉代人对灵魂及其灵魂世界的反思和总结，不仅明示了生者与死者灵魂的常态化交流，而且重新嫁接起灵魂与神性世界的直通路径。进而，无论是侧面式还是正面式肖像画，在这个经验与超验交织的图像时空里，墓主画像皆直观展示了汉代人对天人关系的深刻理解。

三 魂游四界的建筑时空体系

就灵魂在墓葬中游弋的物质证据而言，早在竖穴椁墓盛行的时代已可初窥端倪，如曾侯乙墓椁箱下的门洞可能就是为魂游进行的专门性设计，即“象征

^① 内蒙古文物工作队、内蒙古博物馆：《和林格尔发现一座重要的东汉壁画墓》，《文物》1974年第1期。

^② （南朝宋）范晔：《后汉书》，中华书局1965年版，第2124页。

着灵魂的通道”^①。有汉一代，墓葬建筑的充分宅第化，为装饰图像以建筑构件方式的大规模植入提供了必要条件，而装饰图像又以墓主画像为核心，通过象征、隐喻、意指、想象等手段赋予永生式建筑特定的生存意蕴与价值取向。值得注意的是，汉代主流墓式不仅包括地下的墓室，也囊括地上的墓阙、墓祠等附属建筑，它是一系列具有各自时空功能的建筑物的意义聚合体。进而言之，汉代墓主画像的成熟与完善，正是要使凝固的墓葬场域因灵魂的介入而获得活性内容。这种灵魂的游弋状态，不仅将地下与地上墓葬建筑整体贯通，而且昭示出地下冥界与人间、仙境、天界的时空混成营造体系。

首先，就墓主画像与墓室的共构而言，不仅把墓主生前所拥有的权力与财富折叠进死后的生活，而且借助人神杂合、生死融会的映象形式将有限的墓室内部辐射为无垠的宇宙。从前者去看，墓主灵魂的日常生活仍映显着生前的社会等级制度。一方面，墓主画像中的人物受到衣冠礼仪的规训，即使主、次人物形貌雷同，但依托服饰精致程度可清楚辨析人物之间的尊卑关系。比如山东诸城前凉台汉墓的墓主画像（图3），墓主端坐于屏风前接受众人的拜谒，其衣冠服饰彰显的礼容威仪，与安平汉墓墓主画像的表现方式异曲同工。另一方面，墓主居住的图像性庄园仍维持着隶属秩序，他的占有物不仅包括土地面积、建筑形制、生产工具以及粮食和黄金储备等，而且包括庄园中生活的属吏、侍从、倡优等。比如成都羊子山东汉墓出土的院落画像砖，画面内容是一座方形院落：院落南墙西侧设有大栅栏门，门内为前院，院中养鸡；二进以北为绕以回廊的内院，3间北堂有悬山顶，且有插栱承托前檐；堂上主客对坐，堂下双鹤起舞；东侧南小院设东厨，有井、桌、炊具等；北面跨院有一座很高的望楼，楼下有猛犬及洒扫的仆役。^②可见，相较于对幽暗混沌的冥界进行细腻建构，汉代人更为关心的是如何在墓室内部含混和抹平生者与死者世界的差异，以此来实现死者生存感的彰显，以致一切对死亡的忧惧，最终转化为对生

① [美] 巫鸿：《黄泉下的美术——宏观中国古代墓葬》，施杰译，生活·读书·新知三联书店2016年版，第36—37页。

② 孙机：《汉代物质文化资料图说》（增订本），上海古籍出版社2008年版，第223页。

的肯定和证明。



图3 山东诸城前凉台汉墓墓主画像摹本

资料来源：山东省博物馆、山东省文物考古研究所编《山东汉画像石选集》，齐鲁书社1982年版，图版230。

从后者来看，墓主灵魂的生活区域成为天覆地载图像宇宙的神圣中央，本质上讲，这是受到墓主“真实”主体视觉的绝对支配力的影响。首先，墓主视线所及的墓室空间，因墓主的居住而从与冥界的交叉重叠状态脱离，迈向“独立”的地下家园；其次，墓主视线不可及的远方，则延展出经验与想象交织的仙境；最后，笼罩在墓主视觉上方的苍穹，衍生出诸神存在的神话式天界。就此而言，一个涵盖四界的世界图示被稳固地装饰进墓室，局部世界之间似乎也没有清晰的分界线，而总是徘徊在彼此交集的模糊性里。比如山东滕县西户口出土的伏羲女娲画像石（图4），该画面共分为三层，最下层的狩猎图和中



图4 山东滕县西户口 伏羲女娲画像石

资料来源：山东省博物馆、山东省文物考古研究所编《山东汉画像石选集》，齐鲁书社1982年版，图版102。

层的起居图表现的都是墓主的日常生活，最上层内容是西王母端坐于正中，两侧还有人身蛇尾的伏羲与女娲的上半身。在此，仙境与天界的典型形象矛盾地并存，而伏羲、女娲的下半身还贯穿了画面的中层和下层，似乎在暗示地下家园与天界、仙境的某种混通。概而论之，这种墓室装饰设计中交织的折叠性与辐射性并不相互紊乱，因为死后世界的永生侧影，就是墓主生活的居所仍如生前一般被整个宇宙所包围。

其次，就墓主画像与墓祠的共构而言，不但打通了地下与地上建筑的空间隔阂，而且创设出生者与死者阴阳互通的稳定平台，还寓意着与世俗保持千丝万缕关系的升仙幻想。汉代人非常重视墓祭，据《盐铁论·散不足》的记载：“今富者积土成山，列树成林，台榭连阁，集观增楼。中者祠堂屏阁，垣阙罍罍。”^① 这侧面印证了至少在汉昭帝时期，以祠堂为代表的地上墓葬建筑群已经蔚为可观。由此，也诞生了墓主画像的一个重要类型，即“祠主受祭图”^②。整体来看，无论墓祠画像的其他题材内容如何增减变化，象征生者祭祀死者的受祭图总是处在视觉中心。比如山东嘉祥武氏祠左石室后壁下部小龕后壁画像（图



图5 山东嘉祥武氏祠左石室后壁下部小龕后壁画像

资料来源：蒋英炬、吴文祺《汉代武氏墓群石刻研究》（修订本），人民美术出版社2013年版，第152页。

① 王利器校注：《盐铁论校注》，中华书局2015年版，第393页。

② 信立祥：《汉代画像石综合研究》，文物出版社2000年版，第91页。

5),画面的中层内容是双层楼房的厅堂部分,端坐于楼阁中的祠主正接受拜谒。此时,祠主肖像不仅映射着墓主灵魂,而且也具象地喻示灵魂互通于地下墓室与地上墓祠之间。

基于此,墓祠中的“庖厨图”表达的也不是对现实生活中饮食制作的模仿,而是祭祀仪式的一个特定程序,即为祠主烹饪祭食。比如从复原的武氏祠堂建筑配置图看,庖厨图镶嵌在前石室的东壁最下层,以及左石室的东壁最下层左侧,虽然右石室缺乏原石,但结构上也应与左石室相近。这种配置在墓祠东壁下部的空间位置特征,既与现实中的“东厨”空间布局暗合,还意味着一种时间上的衔接,即在祭祀活动中,当生者制作好祭品,死者便受到以祭品为媒介的召唤,于是从地下的墓室赶来地上的祠堂享受子孙为其供奉的牺牲和祭食。值得注意的是,墓祠中的“车马出行图”可能标志着汉代特色的灵魂载具。即使墓葬建筑之间存在物理的距离,但是其在象征层面的一体性却可以在这类图像中获得有效支持。安徽宿县褚兰汉画像石墓提供了三种车马出行图的空间配置策略:一是在墓室较高的横向构架处,如一号墓前室南、北壁额枋;二是在墓祠壁面的最下端,如二号墓石祠北、东、西壁墙基(图6、图7、图8);三是在墓室壁面的最下端,如二号墓南、东、西、北四壁墙基。第三种类型的车马出行图通常彰显墓主在生者世界的身份,而第一种与第二种类型则构成了一个自下而上和自上而下的灵魂交通系统。此外,还有第四种常见的车马出行图配置于墓祠壁面的上部,如孝堂山石祠东、西壁自上而下的第二层画像与北壁最上层画像。^①该类型图像除了记录墓主生前的荣耀,也未尝没有对墓主前往仙境的暗喻。显然,连贯而抱合的车马行列,成为了墓主游历地下与地上、冥界与仙境的重要载具,而通过墓主画像的时空连通性,地上与地下墓葬建筑也以关联结构妥善地布局在墓葬场域中。

最后,就墓主画像与墓阙的共构而言,既构成对墓主生前“住宅之门”的影射,从而寓指由死向生的穿越,又演变出“永生之门”形象,昭示从墓葬空

^① 蒋英炬等著,山东省石刻艺术博物馆、山东省文物考古研究所编:《孝堂山石祠》,文物出版社2017年版,第29—43页。



图6 安徽宿县褚兰汉画像石墓 M2 石祠北壁墙基画像拓本

资料来源：王步毅《安徽宿县褚兰汉画像石墓》，《考古学报》1993年第4期。



图7 安徽宿县褚兰汉画像石墓 M2 石祠东壁墙基画像拓本

资料来源：王步毅《安徽宿县褚兰汉画像石墓》，《考古学报》1993年第4期。



图8 安徽宿县褚兰汉画像石墓 M2 石祠西壁墙基画像拓本

资料来源：王步毅《安徽宿县褚兰汉画像石墓》，《考古学报》1993年第4期。

间前往昆仑仙境的跃升。就住宅之门而言，《白虎通义》云：“门必有阙者，阙者所以饰门，别尊卑也。”^①可见，汉阙是高规格的建筑物，它通常成对设立在建筑的入口两侧，从而两阙之间形成的空间缺口则指向“门”的建筑构造意义。这种界限性，也赋予了墓阙限定墓葬场域整体边界的功能，比如咸阳窑

^①（清）陈立：《白虎通疏证》，吴则虞点校，中华书局1994年版，第596页。

店出土的东汉朱书陶瓶上有“生人有乡，死人有墓。生人前行，死人却行。死生异路，毋复相忤”^① 五行二十四字。由此，墓阙也被视为生死空间转化的重要标识物。而当墓阙从建筑实体被移植为视觉形象，基于墓主肉体在此世湮灭但灵魂在彼世新生的观念，呈现出一种图像构想：墓主穿过象征生前宅门的阙画像，便能重回与人世间一般无二的宅邸中继续生活。

就永生之门而言，《淮南子》云：“天阿者，群神之阙也。”高诱注曰：“阙犹门也。”^② 据此看，阙还指向迈向永生的天门，如有学者称：“在汉代坟墓祭祀直观性的要素中，墓主的车马行列最先通过石阙，在无石阙的情况下，则通过墓门至墓室，经墓室上部的门入棺。棺材或墓室本来是墓主永生的场所，这种永生是由墓主直接进入天上世界而得到保障的。”^③ 进而，门阙形象与墓主肖像构成了新的一组固定构图模式，其内容是以“门”作为中转点，门的一侧为西王母所居的仙境，另一侧则为与墓主相关的生活场景。比如陕北绥德四十里铺墓门楣画像（图9），画面的近中央处绘有一门，门的左侧是常见的墓主接受拜谒的场景，而门的右侧则是西王母和充满祥瑞的仙境。有趣的是，这种可能有些混乱的形象并置和时空交叉，却仍然没有扰乱汉代人对于墓主画像的理解，他们可以迅速地认知到，这个墓室主人过去在哪里，现在在哪里，以及将要去往哪里。除此之外，“半启门”的独特构图形式，可能包含了汉代人对于灵魂与神仙二重世界之间分隔和连通的更加微妙的空间反思与视觉处理。比如四川南溪二号石棺的“西王母·养老图”（图10），下层的中间部分有一扇半启门，门中显露一人，门的右侧描绘着分离的情景，其中一人正在手持节杖的使者引领下，即将进入该门，而门的左侧则是端坐在龙虎椅上的西王母。于此，将灵魂世界与神性世界之间的关系具象化为“半闭半启”特征，正说明了生死两界的混成与宇宙各界的连通。

① 刘卫鹏、李朝阳：《咸阳窑店出土的东汉朱书陶瓶》，《文物》2004年第2期。

② 何宁：《淮南子集释》，中华书局1998年版，第201页。

③ [日]佐竹靖彦：《汉代坟墓祭祀画像中的亭门、亭阙和车马行列》，载朱青生主编《中国汉画研究》（一），广西师范大学出版社2004年版，第58页。

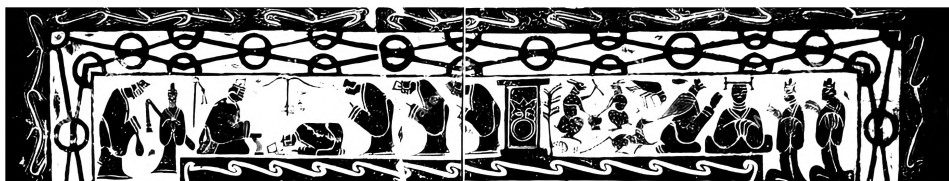


图9 陕北绥德四十里铺墓门楣画像

资料来源：中国画像石全集编辑委员会编《中国画像石全集5 陕西、山西汉画像石》，山东美术出版社、河南美术出版社2000年版，图版134—135。

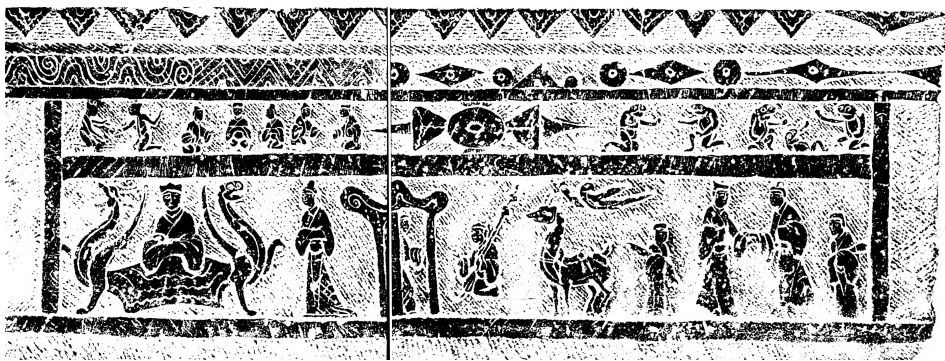


图10 四川南溪二号石棺“西王母·养老图”

资料来源：中国画像石全集编辑委员会编《中国画像石全集7 四川汉画像石》，河南美术出版社、山东美术出版社2000年版，图版106—107。

综之，在汉代墓葬场域中，墓主显现出双重“在场”特征：一方面，有形的身体被安放在密闭的灵柩中；另一方面，无形的灵魂则活跃于各类型墓葬建筑创设的特定时空。从这个角度讲，墓主画像与墓室、墓祠、墓阙的契合，以及所造成的具体象征语境下的不同时空效能，看似是围绕死的观念形成意义或价值的聚集，但最终仍归结于汉代永生观念的总体统摄。进而，一个围绕墓主创造的经验性生活与超验性升仙糅合的图像化宇宙，才能够在四界混成的灵魂游弋体系中具有连通生死、衔接仙凡的视觉完满性。

四 结语

本质上讲，墓主画像是汉代永生观念感性显现的直接衍生品：一方面，以墓主灵魂为焦点的天地合图，打破了天地人神的间隔，无论是人间还是仙境，都是这个天覆地载模式中一个有机组成部分；另一方面，墓主灵魂展开了由死往生的个体化生命进阶之旅，用不断上升的层级，建构了一个人的死亡被神性化与永恒化的完整体系。于此，时间被空间化，同时空间亦被时间化，墓主画像凝聚着一种宇宙全景式的时空模式，充当了汉代哲学的重要艺术表征。就像刘成纪先生曾指出：“汉代图绘的大一统性质，本身就包括它在真实与虚幻之间交错混融的特征。”^①显然，这种混融特征也渗透进墓主画像与永生观念的互照中。这样，围绕墓主画像建构的时空秩序，也自然呈现出宇宙齐一、生死相融的王朝美学特质。

（责任编辑 熊海洋）

^① 刘成纪：《先秦两汉艺术观念史》，人民出版社2017年版，第577页。