

馬王堆1號墓T形帛畫中的祭祀場面



馬王堆3號墓T形帛畫中的祭祀場面



東漢陶樓　成都博物館藏

臺灣大學

DOI: 10.6541/TJAH.2016.09.41.01

引魂升天，還是招魂入墓
——馬王堆漢墓帛畫的功能與漢代的死後招魂習俗

李清泉*

【摘要】本文以馬王堆漢墓帛畫中的天門圖像為切入點，重新認識帛畫的性質、功能，及其對理解兩漢墓葬美術中相關表現題材的意義問題。認為：一，這類帛畫既不是「復衣」，也不是「銘旌」，而是送葬儀式上用以引柩入壙的幡物「旐」。二，這類旐的作用，與濫觴於楚地的招魂入墓葬俗密切相關；馬王堆漢墓之旐，之所以為T形，並被名之為「非衣」，應是有意模仿「復衣」的形狀，以使其具有吸引亡魂的巫術效力；之所以又繪有死者的肖像和居有神仙的天門，當是因為明知靈魂必欲升天，而故意以天門圖像為吸引，誘使靈魂附著於非衣，最終復歸於棺槨中的屍體，從而解決引魂入墓與引魂升天的觀念衝突。三，借助對馬王堆非衣功能的認識，西漢至魏晉間中國人賴以「超度」亡靈的招魂禮儀美術形式，以及圍繞於「天門」的生死觀念與升仙信仰，大體可得一前後貫通的理解。

關鍵詞：馬王堆帛畫、旐-非衣、招魂入墓、天門、死後升仙

引言

本文的討論，發端於筆者對漢代墓葬美術中的「天門」主題的相關思考；而文章的主要切入點，即是馬王堆漢墓帛畫中位於墓主人上方的那道「天門」。

眾所周知，上個世紀8、90年代，隨著古巴蜀地區的一批帶有榜題文字的東漢石棺與銅飾牌畫像材料的陸續公佈，漢代墓葬美術中用以象徵天國仙境之門的「天門」主題，很快引起了學術界的廣泛關注。而且，新的發現材料和相關研究已經令人們意識到，這一主題的流行範圍絕不僅限於東漢時期的巴蜀地

*廣州美術學院藝術與人文學院 教授

臺灣人類學術期刊資料庫

區。① 如：時間略早的陝北地區東漢墓葬（大約多在東漢中晚期），其畫像多集中出現於墓門部位，且畫像的內容與結構就明顯表露出將墓門裝扮成「天門」的意圖。②

最近，筆者又通過對相關文獻與圖像材料的綜合研究，得出以下幾點認識：一，在洛陽、南陽、鄭州、陝北、關中、徐州、山東臨沂、平陰以及西北酒泉、敦煌等地的西漢中晚以降訖至西晉時期的墓葬中，出現過很多以雙闕樓閣圖像裝飾墓門或棺槨的實例，其基本內容總是不能脫離與天界或西王母所在神仙世界的內在關聯，表明這是當時的一種普遍風氣；而且，這一風氣總體上以臨近江淮地區的南陽、徐州和魯南一帶出現較早；二，有關「天門」的觀念，見之於戰國至漢晉時期的許多文獻，其起源應以楚地為早；而且，以目前所見的墓葬美術材料，有關天門的圖像亦最先出現於長沙馬王堆發現的兩幅西漢早期帛畫，其年代皆在西漢文帝時期（前179－前157年）；③ 西漢中晚以降

① 如：發現於河南新鄭的一塊東漢畫像磚，其畫像為一個雙層闕樓，闕樓兩側有兩個門吏，闕身下方刻繪一犬，犬的身前部位刻有「天門」二字（見薛文燦、劉松根，《河南新鄭漢代畫像磚》〔上海：上海書畫出版社，1993〕，頁19）。再如：發現於陝西旬邑百子村的一座東漢墓，其墓室後壁繪有一個黃色的天門（見陝西省考古研究所，〈陝西旬邑發現東漢壁畫墓〉，《考古與文物》，2002年第3期，頁76-77。Susanne Greiff, *Yin Shengping, Das Grab des Bin Wang: wandmalereien der östlichen Han-zeit in China*〔《考古發掘出土的中國東漢墓（邠王墓）壁畫》〕(Wiesbaden, Mainz: Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums in Kommission bei Harrassowitz Verlag, 2002), Abb. 31. 另見邢義田，〈陝西旬邑百子村壁畫墓的墓主、時代與「天門」問題〉，《故宮學術季刊》，第23卷第3期〔2006〕，頁16）。

② 見李清泉，〈墓門與“天門”——陝北東漢墓門畫像主題考〉，《美術學報》，2015年第2期，頁14-24。

③ 據發掘報告，3號墓出土的一件木牘，有「十二年十二月乙巳朔戊辰」等字樣，標誌著該墓的下葬年代為漢文帝十二年（前168）；1號墓在構建時分別打破2號墓和3號墓的封土，則其年代應略晚一些。參見湖南省博物館、湖南省文物考古研究所編著，《長沙馬王堆二、三號漢墓（第一卷）田野考古發掘報告》（北京：文物出版社，2004），頁237。馬王堆1號漢墓相關發掘資料，參見湖南省博物館、中國科學院考古研究所、文物編輯委員會，《長沙馬王堆一號漢墓發掘簡報》（北京：文物出版社，1972）；湖南省博物館、中國科學院考古研究所，《長沙馬王堆一號漢墓》（上、下）（北京：文物出版社，1973）。

臺灣大學學術期刊資料庫

漸趨顯著的這一風氣，之所以總體上以臨近江淮地區的南陽、徐州和魯南一帶出現較早，估計極有可能正是因為濱近楚境，而最先受到楚風的霑溉。④

帶著上述認識，我們不免更加好奇：這類圖像在喪葬儀式中究竟有何實際作用、對死者又意味著什麼？為什麼同是「天門」的圖像，在西漢早期的楚地墓葬中是出現在帛畫上的，而在西漢中期以後的中原、關中、巴蜀乃至西北邊地卻被轉移到墓門和石棺前擋等部位，其前後之間究竟有何內在關聯？這些問題令筆者益加感到，「天門」既然能成為整個漢代墓葬藝術中的一個經久不衰的表現主題，表明其背後必定連著一個根深蒂固的喪葬文化相關習俗；而馬王堆帛畫的功能與意義問題，可能就是打開這道「習俗之門」的一把鑰匙。

故，本文試圖循著「天門」傳統的線索和圖像語義的邏輯，對馬王堆帛畫的功能與意義問題，再做一點嘗試性的討論。希望這個討論，不僅有裨於我們對帛畫性質的認識，同時也有裨於我們對整個漢代墓葬美術中的相關問題的理解。

一、圖像的邏輯與帛畫的性質

有關馬王堆帛畫的研究，層面之廣、數量之巨，不勝枚舉，可以專門寫一部大的學術史。⑤ 而本文的討論，由於有著不同的立腳點，且關心的還是些有

④ 李清泉，〈“天門”尋蹤〉，收入巫鴻、朱青生、鄭岩主編，《古代墓葬美術研究》第三輯（長沙：湖南美術出版社，2015），頁27-48。

⑤ 劉曉路與陳鍠兩位學者，曾分別對1993年以前和2013年以前的相關研究，做過比較系統而詳盡的梳理。參見劉曉路，〈中國帛畫研究50年〉，《中國文化研究》，總第10期（1993），頁126-136、4；《中國帛畫》（北京：中國書店，1994）；陳鍠，《中國帛畫——發現與研究》（中國美術學院博士學位論文，2002）；《古代帛畫》（北京：文物出版社，2005）；《超越生命——中國古代帛畫綜論》（上、下冊）（杭州：中國美術學院出版社，2012）；〈帛畫研究新十年述評〉，《江漢考古》，2013年第1期，頁84-97。近幾年的研究，還有：巫鴻，〈引魂靈壁〉，《古代墓葬美術研究》第一輯（北京：文物出版社，2011），頁55-64；巫鴻，〈馬王堆一號漢墓中的龍、璧圖像〉，《文物》，2015年第1期，頁54-61、1；Eugene Wang, “Ascend to Heaven or Stay in the Tomb? Paintings in Mawangdui Tomb 1 and the Virtual Ritual of Survival in Second-Century B.C.E. China,” in

臺灣大學藝術史研究所

關帛畫性質、功能與基本圖像寓意方面的問題，所以只能圍繞於這類問題的代表性觀點和有助於達成本文新見的相關成果而展開。

以往，學界有關馬王堆帛畫性質與功能的認識，大體有用於招魂的「非衣」說和用於停柩待葬儀式過程的「銘旌」說兩種見解最為流行。

早在馬王堆1號墓帛畫發現不久的上個世紀70年代，商志譚先生最先根據隨葬簡冊中「非衣一，長丈二尺」、「右方非衣一」等記載，認為帛畫即此「非衣」，其作用在於為死者招魂，表達對死者羽化登仙、魂飛天國的幻想與祝願。⑥ 劉敦愿先生同意帛畫是招魂的「非衣」，但認為其作用是「招魂以復魄」，以使死者入土為安。⑦ 商文提出「非衣」說後，由於帛畫的實際長度不能吻合漢初用尺制度的一丈二尺等原因，不少學者存有異議。⑧ 孫作雲先生即不同意「非衣」的定名，但基本贊同商文對帛畫功能與意義的認定，認為應是引魂升天的「畫幡」或「引魂幡」。⑨ 但「幡」說一出，林巳奈夫先生立刻提出了反對意見，認為還應該是「非衣」。⑩ 嗣後，布靈（A. Gutkind Bulling）、魯惟一（Michael Loewe）、曾布川寬等學者也都主張這幅帛畫有引魂升天的意

Amy Olberding and Philip J. Ivanhoe (eds.), *Mortality in Traditional Chinese Thought* (Albany: SUNY Press, 2012), pp. 37-84；汪悅進，〈入地如何再升天？──馬王堆美術時空論〉，《文藝研究》，2015年第12期，頁136-155；姜生，〈馬王堆帛畫與漢初“道者”的信仰〉，《中國社會科學》，2014年第12期，頁176-199、209；王煜，〈漢代太一信仰的圖像考古〉，《中國社會科學》，2014年第3期，頁181-203；王煜，〈也論馬王堆帛畫──以闔闔（壁門）、天門、昆侖為中心〉，《江漢考古》，2015年第3期，頁91-99；等等。

⑥ 商志譚，〈馬王堆一號漢墓“非衣”試釋〉，《文物》，1972年第9期，頁43-47、74、76-78。

⑦ 劉敦愿，〈馬王堆西漢帛畫中若干神話問題〉，《文史哲》，1978年第4期，頁63-73。

⑧ Jerome Silbergel, “Mawangdui, Excavated Materials, and Transmitted Texts: A Cautionary Note,” *Early China*, 8 (1982-1983), p. 84.

⑨ 孫作雲，〈長沙馬王堆一號漢墓出土畫幡考釋〉，《考古》，1973年第1期，頁54-61、70-71。

⑩ 林巳奈夫，〈長沙馬王堆一號漢墓出土の帛畫〉，《MUSEUM》，No.267（1973），頁4-14；林巳奈夫，〈佩玉と綬──序說──附論：長沙馬王堆一號漢墓の非衣（所謂“幡”）的性格〉，《東方學報》，45冊（1973）。

臺灣人體學術期刊資料庫

義。⑪ 與此類見解不同，安志敏先生以甘肅武威磨嘴子發現的銘旌材料為依據，最先提出了「銘旌」說；⑫ 馬雍、金景芳先生進而以帛畫形制為一旌旗、目前所知的銘旌亦有繪日象與月象（即文獻中所說的「太常」）等情況，對「銘旌」說予以多角度的論證與支持。⑬

進入上世紀80年代以後，涉及馬王堆帛畫究為「非衣」還是「銘旌」的相關討論，⑭ 又有不少新的觀點，其中最有影響的是余英時先生與巫鴻先生的兩種見解。余英時先生以帛畫當中沒有書寫死者的名字而否定「銘旌」說，推論帛畫原本應用於招魂的儀式，理由是：按儒家禮書記載，生人一死，就要馬上有人登上屋頂，手執死者衣物，口呼死者名諱，召喚其靈魂歸來，呼喚三過之後，才將衣物擲下，蓋在死者的身上——這就是禮書中的所謂「復」的儀式。⑮ 巫鴻先生以《禮記・喪大記》中有「復衣不以衣屍，不以斂」的記載為證，認為招魂儀式只是為挽救將死之人的最後一次努力，不屬於喪葬儀式，且招魂所

⑪ A. Gutkind Bulling, “The Guide of the Souls: Picture in the Western Han Tomb in Ma-wang-tui Near Chang Sha,” *Oriental Art*, 20 (1974), pp. 158-173; Michael Loewe, “The Painting from Tomb no.1, Ma-wang-tui,” in Michael Loewe, *Ways to Paradise: the Chinese Quest for Immortality* (London: George Allen and Unwin, 1979), pp. 17, 34-37; 曾布川寬，〈昆崙山と昇仙圖〉，《東方學報》，51冊（1979），頁83-185；曾布川寬，《昆崙山への昇仙：古代中國人が描いた死後の世界》（東京：中央公論社，1981）；另見曾布川寬著、劉曉璐譯，〈嚮往昆侖山的升仙——古代中國人描繪的死後世界〉，中國社會科學院簡帛研究中心編，《簡帛研究譯叢》（第二輯）（長沙：湖南人民出版社，1998），頁303；曾布川寬，〈漢代畫像石における昇仙圖の系譜〉，《東方學報》，65冊（1993），頁23-221、48-49。

⑫ 安志敏，〈長沙新發現的西漢帛畫試探〉，《考古》，1973年第1期，頁43-53。

⑬ 馬雍，〈論長沙馬王堆一號漢墓出土帛畫的名稱和作用〉，《考古》，1973年第2期，頁118-126；金景芳，〈關於長沙馬王堆一號漢墓帛畫的名稱問題〉，《社會科學戰線》，1978年第1期，頁215-221。

⑭ 如曾布川寬即傾向認為是「非衣」。見前引曾布川寬著、劉曉璐譯，〈嚮往昆侖山的升仙——古代中國人描繪的死後世界〉，頁316-319。

⑮ Ying-Shih Yü, “‘O Soul, Come Back!’ A Study in the Changing Conceptions of the Soul and Afterlife in Pre-Buddhist China,” *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 47, no.2 (1987), pp. 365-369. 雖然余英時先生肯定地認為帛畫的主題及其功能與「復」的儀式密切相關，但由於該文主要關心的是早期中國的魂魄觀念問題，並沒有涉及到究竟要將靈魂招到哪裡。

臺灣大學學術期刊資料庫

用的「復衣」又不能隨死者一起下葬，故不同意余英時先生的前述推論；並且認為，帛畫中的軑侯夫人畫像，正可代替死者的名諱，所以支持「銘旌」說。⑯此後，信立祥先生在其有關漢代畫像石的研究當中，將其視為「僅具上衣外形的非衣帛畫」。⑰ 李零先生近年的研究也十分值得注意。他曾認為，在「非衣」、「銘旌」和「魂幡」三說中間，後兩說皆有道理，且比較傾向於「銘旌」說；⑱ 但實地考察了兩幅帛畫之後，感到這類帛畫與書有死者名諱的嚴格意義上的銘旌有所不同，所以又表示說：「類似銘旌的帛畫，不寫字，光畫像，是不是也可以叫銘旌，恐怕是個問題。」⑲ 至此，有關馬王堆帛畫的性質與功能問題，似乎還是沒有一個比較確定的說法。

竊以為馬王堆帛畫研究出現上述瓶頸的主要原因，除了在於其名、實關係的相互脫節，還在於其圖像語義與其實際用途之間的難於吻合。有鑒於此，這裡的討論擬從帛畫的實際內容及其形制和使用方式入手，漸次展開有關其名稱與性質的辨析，以期獲得對瓶頸的突破。

先從馬王堆帛畫的基本空間結構說起。以1號墓帛畫為例（圖1），這幅畫通長205釐米，頂端寬92釐米，末端寬47.7釐米。畫面可大致分為天上、地下與人間三個空間單元，用李零先生所主張的表述來說，就是「蒼天」、「黃泉」與「人間」三界。對此，以往學界的認識比較一致，所以基本不成問題。但是對蒼天以下和黃泉以上的那個表現「人間」的段落，本文贊同巫鴻先生的觀點，認為應該再分為「墓主畫像」和「獻祭」兩個場面。這樣，我們便更加清晰地看到：地上那個獻祭場面的上方，呈「鎖定模式」穿壁交叉的兩條巨龍，

⑯ Wu Hung, “Art in a Ritual Context: Rethinking Mawangdui,” *Early China*, no. 17 (1992), pp. 115-118; 另見巫鴻，〈禮儀中的美術：馬王堆再思〉，《禮儀中的美術——巫鴻中國古代美術史文編》（上）（北京：生活．讀書．新知三聯書店，2005），頁102-107。

⑰ 信立祥，《漢代畫像石綜合研究》（北京：文物出版社，2000），頁193。

⑱ 李零，〈楚帛書的再認識〉，收入《李零自選集》（桂林：廣西師範大學出版社，1998），頁227-262。

⑲ 李零，〈中國古代的墓主畫像〉，《中國歷史文物》，2009年第2期，頁12-20，頁2、89-91。

臺灣大學學術期刊資料庫

承托著一個刻有雲氣紋的平臺，⑳ 壁的下方還吊掛著組綬與懸璜；平臺上，中央是拄著拐杖的墓主人，主人後方為隨從，主人前方的跪拜人物，看上去應該是一對迎謁者；人物上方緊挨著天門的入口位置，是一個由一貓頭鷹狀鳥類承托著的華蓋。尤值注意的是，承托墓主人及其隨從的兩條交龍，身上皆生有羽翼，身旁還伴有雲氣，表明正在向上方升騰；而且，吊掛在玉璧下方的組綬，其向畫面兩側作八字形分披飄散的狀態、以及蹲伏在組綬上面的兩個人首鳥身的動物形象，也分明是在表示墓主人的行列正處在虛空當中（圖2）。也就是說，這段畫面所表現的空間範疇並不屬於人間，而是處在蒼天與人間之間的虛空地帶。如此，畫中描繪的墓主形象，似乎只能被理解為正處於飛升過程中的死者的靈魂了。這或許就是商志醰、孫作雲等先生認為帛畫有引魂升天寓意的一個依據。

馬王堆漢墓帛畫的上述表現，實際並不偶然。發現於長沙陳家大山和子彈庫的兩幅楚墓帛畫，儘管畫面內容相對簡略，但其中也有與馬王堆漢墓帛畫相類似的人物肖像，而且人物總是乘龍駕鳳（圖3、圖4）。有學者認為，戰國楚墓中屢屢出現這樣一些乘龍御鳳的畫面，與《離騷》「駟玉虯以乘鷖兮，溘埃風余上征」、「吾令鳳鳥飛騰兮，繼之以日夜」、「為余駕飛龍兮，雜瑤象以為車」等句所描述的內容，幾乎如出一轍。㉑ 的確，面對這樣的人物畫像——如果不否認它們都是墓主人的畫像，我們不能不關心乘龍駕鳳的畫中主人究竟要去往何方。雖說陳家大山和子彈庫的兩幅楚墓帛畫中沒有提供死者去向的答案，但其所駕馭之龍或龍鳳，分明已透露出幾分飛升的資訊。而馬王堆漢墓出土的兩幅帛畫，卻清清楚楚地將御龍上升的墓主人畫像，安排在緊靠天庭門闕

⑳ 巫鴻先生在新近發表的文章當中，以其精細的觀察與分析，討論了馬王堆1號漢墓帛畫與漆棺彩繪中的龍、壁圖像的不同表現方式——分為「運動模式」和「鎖定模式」兩種——及其不同寓意問題。他發現：帛畫中部的這兩條穿壁交叉的巨龍，實際上是與這只壁糾結在一起的，因而將其歸為「鎖定模式」；認為這對鎖定在一起的雙龍，及其上方的斜板、平臺乃至斜板兩側的一對豹子，意在承托和夾護由肖像代表的死者的靈魂。詳見巫鴻，〈馬王堆一號漢墓中的龍、壁圖像〉，頁54-61、1。

㉑ 廖群，〈出土文物與屈原創作的認定〉，《東方叢刊》，2005年第1期，頁207-221。

臺灣人類學與民族學會 版權所有

的下方；㉒ 而且有學者考證，墓主人腳下所踏的那個平臺，實際即是臨近天門的「懸圃」。㉓ 姑且不妄加推測兩幅楚墓帛畫中死者的去向，單就馬王堆漢墓這兩幅帛畫來看，其墓主畫像上方的天門，不可以被看作死者靈魂的可能的去處嗎？

帛畫的上述表現以及我們讀畫的印象，使我們不得不首先提出這樣的疑問：如果說馬王堆帛畫曾經是停柩待葬期間用以標示死者柩之所在的「銘旌」，即如鄭玄所說的那種「以死者為不可別已，故以其旗識之」的喪儀用品，那麼，死者的畫像本身，本已足以取代書寫在銘旌上的死者的名諱，為什麼畫中每每還要為死者描繪出龍、鳳之類的交通工具，甚至還要暗示出其靈魂所在或可能去往的空間場所呢？即便畫像不可避免要出現於某一環境，那又為什麼沒有出現在更貼近人間現實的那個「獻祭」場面裡，相反卻出現在臨近天門的虛空當中？

那麼，馬王堆帛畫會是那種企圖用以招回死者靈魂以使其復活的招魂工具嗎？對此，巫鴻先生已經明確指出：「根據《禮記．喪大記》的說法：『唯哭先復，復而後行死事。』鄭玄注：『氣絕而哭，哭而復，復而不蘇，可以為死事。』很明顯，招魂的儀式不被視為喪禮（或『死事』）的一部分：它不是試圖把靈魂招回到『死者的身體』，而是表現生者為使剛剛斷氣、看起來已死的家庭成員重新復活所做的最後一次努力。」㉔

回到帛畫本身，我們還會發現：正如曾藍瑩教授在新近的研究中所指出的那樣，天門以上的整個天界，並不像《招魂》中所形容的，是一個「虎豹九關，啄害下人」、「豺狼從目，往來侁侁」的可怕地方。相反，匍匐在門闕頂部的一對豹子，背對著天庭的入口，回首面向門闕內側的兩名正呈躬身行禮姿

㉒ 李零先生即認為，馬王堆1號墓帛畫兩側所繪之龍，是兩條正在升騰的飛龍，即所謂的「龍升」。見李零，〈中國古代的墓主畫像〉，頁12-20，頁2、89-91。

㉓ 見賀西林，〈從長沙楚墓帛畫到馬王堆一號漢墓漆棺畫與帛畫——早期中國墓葬繪畫的圖像理路〉，《藝術史研究》第5輯（廣州：中山大學出版社，2003）頁143-168；王煜，〈也論馬王堆漢墓帛畫——以闉闍（壁門）、天門、昆侖為中心〉，《江漢考古》，2015年第3期，頁91-99。

㉔ 巫鴻，〈禮儀中的美術：馬王堆再思〉，頁102-103。

臺灣大學學術期刊資料庫

態的司閽；司閽的上方，還有一對騎在馬（類似於馬）上的不明神獸，手中牽拉著一口甬鐘，看上去仿佛正有清脆的樂聲在空中奏響（圖5）。㉕ 也就是說，不僅圖像內容的佈局關係不能排除引魂升天的用意，整個畫面的氣氛也呈現出一派祥和，套用曾布川寬先生的話來說：「這個門的場面，有開門歡迎的祥和氣氛」。㉖ 所有這一切，未免與《招魂》中的描述大相抵牾。我們於此不禁要問：如果說馬王堆帛畫原本是用於招魂儀式的「復衣」，㉗ 而招魂的目的又在於令魂附魄，以此表達生者不忍其離去、期望死者再次復活之禮，那麼帛畫所繪，為什麼卻是在表現靈魂的飛升呢？如果說，天界果然像《楚辭・招魂》所渲染的那樣，被看作一個會危害靈魂的恐怖地方，那麼畫中所繪，為什麼卻與前引《招魂》的文字迥異其趣，將天界描繪得沒有任何嚴酷氣氛，相反畫中主人卻被雙龍平穩地駕護著，天門兩旁拱手行禮的司閽，也仿佛在表達著對即將到來的墓主人的友好與歡迎？

總之，如果我們承認圖像本身具有意義，且能大體同意本文的讀圖方式，則這圖像本身的內在邏輯，同樣使我們不能簡單地同意余英時先生那類「復」——即在人初死之時，企圖將靈魂招回死者的身體，以令其復活——的禮儀工具說。因為我們從畫面上，似乎根本看不到靈魂的來，而只能看到靈魂的去。況且，像馬王堆出土的這類內容複雜、繪製精美的帛畫，決非一夕而成，故理論上應該沒有可能是在死者即將咽氣之際臨時倉促趕製的。因為，如此費時費工地製作這樣一件帛畫，若正值病人情勢危急，很難保證不耽誤臨時招魂之急用。所以，這類帛畫是否像許多學者所推測的那樣，曾經用於喪儀之前的招魂儀式，是十分令人懷疑的。

相反有跡象表明，馬王堆漢墓所出的這兩件帛畫，應該確係於「復而後行

㉕ Lillian Lan-ying Tseng, *Picturing Heaven in Early China* (Cambridge (Massachusetts) and London: Harvard University Press, 2011), pp. 183-185.

㉖ 曾布川寬，《昆崙山への昇仙：古代中國人が描いた死後の世界》；另見曾布川寬著、劉曉璐譯，〈嚮往昆侖山的升仙——古代中國人描繪的死後世界〉，頁303。

㉗ 關於這種「復衣」，俞偉超先生曾提出，帛畫應為覆蓋屍體所用之「幠」，認為幠又兼有招魂的作用。見俞偉超，〈馬王堆一號漢墓帛畫內容考〉，收入俞偉超《先秦兩漢考古學論集》（北京：文物出版社，1985），頁154-156。

臺灣人類學與民族學研究資料庫

死事」的喪葬儀式用具。安志敏先生曾介紹道：馬王堆1號墓帛畫「頂端邊緣上包有一根竹棍，竹棍的兩端有絲帶，可以懸掛。」㉘ 劉信芳先生進一步注意到：目前發現的三幅楚帛畫和兩幅楚地所出西漢帛畫，「除陳家大山楚帛畫因非科學發掘，尚存有疑點之外，其餘四幅帛畫皆可懸掛，尤其是馬山一號帛畫與竹竿同出，為我們提供了物證。」㉙ 的確，湖北江陵馬山1號楚墓發現的一幅帛畫，雖然圖像內容保存不佳難以辨認，但帛畫上方卻遺有一根撐持帛畫的竹竿。㉚ 這個竹竿，表明這類帛畫應該曾在喪葬儀式上由人執舉著，與棺柩一道，從死者的家中來到葬地，最後被平鋪在棺蓋板的上方。這樣，從死者家中到被平鋪在棺蓋板上的過程，顯然就是這類帛畫的使用過程。所以，有關帛畫的意義問題，實際還有必要被還原到喪儀開始之後，尤其是從出殯到入壙掩埋這一葬儀過程當中來進行討論。

劉信芳先生在討論長沙子彈庫楚墓帛畫時還指出：楚帛畫的用途在於用竹竿撐掛以招魂，招魂結束後再用以隨葬。㉛ 這一認識確有道理。但是，如將這類帛畫放在從出殯到入壙掩埋這樣一個使用過程來看，它們似乎既不是在死者乍亡之時試圖用以挽回死者生命的「復衣」或招魂幡，也不是停柩待葬過程中用於標示死者柩之所在的「銘旌」——因為我們從禮書當中幾乎找不到任何以銘旌隨葬的說法，而是明知死者靈魂已去、生命不再，依然要在下葬時行招魂、引魂之禮，以使死者的靈魂與屍體一道有所依歸的喪葬儀式用具。這一點，即是本文對這類帛畫之用途問題的基本認識。

那麼，馬王堆帛畫的名稱究竟是什麼呢？

2011年，馬怡先生結合傳世文獻，對甘肅武威磨嘴子漢墓出土的幾件原本被定名為「銘旌」的幡物進行了一次全面而細緻的考析。她指出：甘肅武威磨嘴子漢墓出土的那類幡物（圖6a、b、c），乃至馬王堆漢墓出土的兩幅T形帛畫，其確切的稱謂應該為「旐」。理由是：一，先秦至漢，只有「銘」，其長

㉘ 安志敏，〈長沙新發現的西漢帛畫試探〉，頁43-53。

㉙ 劉信芳，〈《招魂》“像設君室”與楚簡帛之“象”〉，《雲夢學刊》，卷32第1期（2011），頁45-47。

㉚ 湖北省荊州地區博物館，《江陵馬山一號楚墓》（北京：文物出版社，1985），頁9。

㉛ 見前引劉信芳，〈《招魂》“像設君室”與楚簡帛之“象”〉。

臺灣大學藝術期刊資料庫

不足三尺；「銘旌」一詞東漢後纔出現；且早期文獻中沒有以「銘」或「銘旌」覆蓋棺柩的明確記載。二，古代文獻中所記之「旐」，歷史早於銘旌，其上可有日、月、升龍乃至靈龜之類圖畫，[32] 尺度通常為一尋（八尺）左右，[33] 與目前出土的實物接近；而且旐在送葬儀式上起「引柩」的作用，下葬時隨棺柩入壙；後來的學者之所以將旐誤認作銘旌，是因為二者之間早在南北朝時期就已經發生了混同與變遷。[34] 這項研究，無疑是在以往「銘旌」說基礎上的一次重要推進，不僅為馬王堆漢墓T形帛畫基本性質的認定提供了更加可靠的證據，同時也將為兩幅T形帛畫功能與意義的進一步解釋，提供更為有利的憑藉和支撐。

筆者據此進一步認識到：馬王堆漢墓T形帛畫中的圖像內容，有日、月，有升龍，也有靈龜，而且T形帛畫的橫段與縱段下方的邊角部位還綴飾著四個旆旒，正是保持了先秦葬儀所用之旐的遺制，其基本屬性為旐，當屬無疑。只不過，這兩幅帛畫，顯然已對傳統的「旐」，作了更合乎地域習俗與時代觀念的理解和改造。在這裡，日、月、星辰，被與靈鳥、翼龍、人首蛇身的天神和騎馬拉鐘的不明神獸等，統一整合在天門之上，構成了一個祥和的天界；一對靈龜被安排在擎托大地的禺彊兩側，與怪魚和土羊一道，表示地下的幽冥世界；佈置在地面上方的那個祭祀場面，仿佛在表達著一個停柩待葬的儀式過程，抑或表示對死者靈魂的享祠；而那所謂的「升龍」，則被描繪成一對在虛空中穿壁交結的坐騎，正駕護著墓主人向上方——向著天門的方向——升騰。這樣，畫面當中的所有內容，都被納入到一個T形的空間敘事結構——從下向上，達於寬

---

[32] 據《說文》:「旐，龜蛇四遊，以象營室，游遊而長。」（〔清〕朱駿聲，《說文通訓定聲》〔北京：中華書局，1984〕，頁333）；又據《後漢書》志第六《禮儀下．大喪》:「大駕，太僕御。方相氏黃金四目，蒙熊皮，玄衣朱裳，執戈揚楯；立乘四馬先驅。旂之制，長三仞，十有二遊，曳地，畫日、月、升龍，書旐曰天子之柩。」（〔南朝宋〕范曄撰，〔唐〕李賢等注，《後漢書》卷十六，志第六《禮儀下．大喪》〔北京：中華書局，1965年版〕，第11冊，頁3144-3145）。

[33] 據《爾雅》卷六《釋天》:「緇廣充幅，長尋曰旐。」（郭璞注：「帛全幅長八尺。」）（北京：中華書局，影印十三經注疏本，1980），頁2610。

[34] 馬怡，〈武威漢墓之旐——墓葬幡物的名稱、特徵與沿革〉，《中國史研究》，2011年第4期，頁61-82。

臺灣大學學術期刊資料庫

廣的天庭；而升入天門，顯然就是整個畫面的主題——一個在當時墓葬藝術中尚且罕見的新主題。這似乎就是馬王堆帛畫對傳統葬儀所用之旐的一番新的理解和改造。

那麼，馬王堆1號墓和3號墓的兩幅帛畫為何都顯示為T形？而事實上，我們無論從文獻還是出土的標準實物當中，都不曾見到過這種T形的旐。軑侯家族所用的這種T形旐究竟依據了什麼呢？這個問題，儘管很難即刻給出一個十分明確的答案，但隨葬簡冊當中所記「非衣一，長丈二尺」、「右方非衣一」的文字，卻不失為一個十分有價值的線索。

最近，賴德霖先生有關馬王堆1號漢墓和3號漢墓棺槨用尺制度的還原研究，再次將帛畫的名稱指向了簡冊中提到的「非衣」。他說：「通過漢尺換算，我們或許可以得到較為合理的解釋。如三號墓非衣通高2.33米，以每尺0.235米換算為10尺，兩側臂高為通高的1/5，即2尺，通高和臂高相加為1丈2尺；一號墓非衣通高2.05米，以每尺0.23米換算為8.9尺，約等於9尺，兩側臂高為通高的1/3，即3尺，通高和臂高相加也為1丈2尺。三號墓非衣共用幅寬為2尺的帛14尺，所以『丈二尺』在此應是一個通高加臂高的形制概念，而一號墓非衣用帛12尺，所以『丈二尺』不僅指形制規格，也指用料長度。」[35] 可見簡冊當中的所謂「非衣」，應該正是指這兩幅形狀如同衣服的T形帛畫——旐。

然而，「非衣」一詞並不見於古代經籍。它的意思是什麼呢？對此，商志醰先生早在70年代，即已據以古文「非」字的寫法和敦煌漢簡中有「月不可視兮風非（飛）沙」的簡文，證明所謂「非衣」意即「飛衣」。[36] 其說顯然可從。值得注意的是，旐，有時也被稱作「飛旐」。如：西晉潘岳《寡婦賦》中，即有「痛存亡之殊制兮，將遷神而安厝。龍轜儼其星駕兮，飛旐翩以啟路」的詩句，[37] 估計即是取義於其在風中翩然翻飛的狀貌。據此推測，簡冊當中的「非衣」（亦即「飛衣」），很有可能是楚地或古代長沙地區，對馬王堆

---

[35] 賴德霖，〈是葬品主導還是棺槨主導的設計——從馬王堆漢墓看戰國以來中國木構設計觀念的一個轉變〉，《藝術史研究》，第13輯（廣州：中山大學出版社，2011），頁15-16。

[36] 見前引商志醰，〈馬王堆一號漢墓“非衣”試釋〉，頁43-47，頁74、76-78。

[37] （西晉）潘岳《寡婦賦》，（梁）蕭統編、（唐）李善注《文選》（第二冊）卷第十六《賦辛・哀傷》（上海：上海古籍出版社，1986），頁734-741。

臺灣大學圖書館期刊資料庫

帛畫這類衣形「飛旐」的一種習慣稱謂。我們在長沙東晉升平五年（361年）周芳命妻潘氏墓出土的衣物券券文中，即曾見到有「故綺飛衣一雙」的記述。㊳其所指，估計有可能就是類似馬王堆漢墓簡冊當中所記的那種「非衣」。至於其數量為何為「一雙」則不得而知。

那麼，軑侯家族所用的「飛旐」為什麼會呈衣形呢？

早在先秦時期，人們就相信死者之衣有吸引亡魂的效力。如《儀禮・士喪禮》在記述招魂的相關儀節時說：「復者一人，以爵弁服簪裳於衣，左何之，扱領於帶；升自前東榮、中屋，北面招以衣，曰：『皋——某復！』三。」㊴也正因為如此，後來的挽歌當中常以「靈衣」來指代逝者的亡靈。㊵所以，馬王堆帛畫既然為旐而又出之以衣形，或許正是為了強化其吸引亡魂的功效；反過來說，莫非正是出於招引亡魂的某種實際需要或某種習俗的約定，才使得這兩件性質本來為旐的帛畫，採取了招魂儀節當中慣常所用的「復衣」的形式。或者就是，這類帛畫本來就是楚地送葬習俗中的引魂工具，後來才與「旐」融合為一體了。㊶

㊳ 李正光，〈長沙北門桂花園發現晉墓〉，《文物參考資料》，1955年第11期，頁134-136；史樹青，〈晉周芳命妻潘氏衣物券考釋〉，《考古通訊》，1956年第2期，頁95-106。

㊴（東漢）鄭玄注，（唐）賈公彥疏，《儀禮注疏》卷三十五《士喪禮第十二》（北京：中華書局，影印十三經注疏本，1980），頁1128-1129。

㊵ 如前引潘岳《寡婦賦》曰：「仰神宇之寥寥兮，瞻靈衣之披披。」（南朝梁）何遜《哭吳興柳惲》詩曰：「樽酒誰為滿，靈衣空自披。」（逯欽立輯校，《先秦漢魏晉南北朝詩》（中冊），《梁詩》卷九〔北京：中華書局，1983〕，頁1701）；梅堯臣《薛簡肅夫人挽詞》之四曰：「空堂遷舊榻，素月照靈衣。」（〔宋〕梅堯臣著、朱東潤編年校注，《梅堯臣集編年校注》卷二十三〔上海：上海古籍出版社，1980〕，頁694）。

㊶ 雖說先秦（主要是春秋戰國時期）禮書當中已有喪葬儀式使用旐的記載，可是目前發現的先秦墓葬當中，卻不見一件這樣的實物。這一點，或可說明先秦時期旐的使用範圍並不大，影響也並不廣泛。相反，戰國至西漢前期的墓葬當中出土了多件帛畫，卻沒有一件書有死者的姓或名，不是文獻中所說的那種嚴格意義上的旐；而且，這類帛畫幾乎全部出現在楚國的境內，所以應該別自屬於楚文化的系統。唯一一件出現在楚地之外的山東臨沂金雀山九號漢墓帛畫，其年代也被推定為西漢前期；可是從報告描述的「帛畫中紡績婦女，短髮左衽，反映了楚國左衽的風俗」等情況看，這幅帛畫明顯是受楚地葬俗影響的產物。參見臨沂金雀山漢墓發掘組，〈山東臨沂金雀山九號漢墓發掘簡報〉，《文物》，1977年第11期，頁24-27、95、2。

臺灣大學圖書館典藏資料庫

至此，馬王堆帛畫的名稱、形制，連同前面分析的圖像邏輯及其使用過程，幾乎全都將其功能或意義，指向了引柩送葬儀式過程中的引魂或招魂。

二、帛畫的功能與漢代的死後招魂習俗

我們從上面的考察已知：馬王堆T形帛畫的實際屬性為旐，旐是送葬儀式上引柩入壙的幡物；但帛畫並非嚴格意義上的旐，而是參照了招魂用的「復衣」，將傳統的旐作了從形制到圖像內容的一番改造，名之為「非衣」，仿佛在強調送葬儀式上也有招魂、引魂的實際需要。接下來要集中討論的問題是：為什麼在死者的下葬儀式上還要施行招魂或引魂，當時究竟有沒有這樣的習俗？招魂究竟要將亡魂招到哪裡，是引魂升天，還是招魂入墓？既然靈柩的最終去處是墓葬，那帛畫非衣的主題為何卻顯示為引魂升天？

首先，關於送葬儀式上為何要施行招魂或引魂的問題，似乎應該從禮與俗的雙重層面來尋求解答。

有跡象表明，中國早在子產的時代（西元前6世紀）甚至更早，就已形成了人有魂與魄兩種生命元素同時存在的二元靈魂觀；余英時先生等還依據《禮記．郊特牲》中「魂氣歸於天，形魄歸於地」的說法，推論人死之後魂升於天、魄入於地的觀念在秦漢時期已較普遍。㊷ 我們在禮書當中還可以看到對魂魄的更為詳細的解釋，如《大戴禮記》卷五曰：「陽之精氣曰神，陰之精氣曰靈。……」盧辯注曰：「神為魂，靈為魄。魂魄者，陰陽之精，有生之本也。及其死也，魂氣上升於天為神，體魄下降於地為鬼，各反其所自出也。」㊸ 也就是說，人的生命是由魂與魄兩部分構成的，魂氣來自於天（陽），所以死後

㊷ 參見Ying-shih Yu, “New Evidence on the Early Chinese Conception of Afterlife--A Review Article,” *Journal of Asian Studies* (1981), vol.XLI, no. 1, pp. 81-85；池田末利，〈魂．魄考——思想の起源と發展〉，《中國古代宗教史研究——制度と思想——》（東京：東海大學出版會，1981），頁199-205；Ying-Shih Yü, “‘O Soul, Come Back!’ A Study in the Changing Conceptions of the Soul and Afterlife in Pre-Buddhist China,” pp. 369-378.

㊸ 黃懷信主撰、孔德立、周海生參撰，《大戴禮記匯校集注》（上冊）卷五《曾子天圓第五十八》（西安：三秦出版社，2005），頁618。

臺灣大學藝術史研究所資料庫

會與體魄分離去到天上；而體魄因受地（陰）利滋養而成，死後仍應復歸於地下，所以要對它實施埋葬。實際上，古代中國的招魂禮儀，正是以這樣一種二元論的靈魂觀念為前提的。如，唐人的《禮記外傳》中這樣寫道：

> 人之精氣曰魂，（魂，陽也。云云而動。）形體謂之魄，（魄，陰也。漠然不動。）合陰陽二氣而生也。（精氣聚而為一物。）形勞則神逝，（謂死而魂散。）死則難復生也。孝子之心不能忍也，故升屋而招其魂神也。神智無涯也。鬼者，復於土也。（人皆食土之物，養成形體也。）氣絕而收其魂，使反復於體也。㊹

可是，按照唐人的這一解釋，《禮記》當中所說的招魂，似乎只不過是孝子藉以表達孝心的一種儀式而已，並非真的指望死者能夠復活；而且，這種招魂儀式，其更為現實的目標，似乎在於使死者之「魂」與其「魄」一道，歸復於土。前文提到劉敦愿先生對馬王堆帛畫功能的理解——即「招魂以復魄」，以使死者入土為安㊺ ——似乎剛好能與此相吻合。

退一步說，即便從傳統禮經的角度來看，人死之後魂是必定要升天、魄是必定要入地的，以漢代地域之廣大，那也不見得整個社會的觀念意識都能一致地統一在禮經的認識高度上；即便「招魂」的儀式被禮書明確劃定在喪葬儀式之外，以當時區域風俗之複雜，那也不見得在各地的喪葬實踐層面中不會對其有任何的誤解或改變。事實上，儒家學者們要闡明禮書當中「魂」與「魄」的差異、其各自的去向、以及圍繞魂魄而展開的複雜喪葬儀式程序及其背後的義理，尚且十分不易；一般社會階層對於這類抽象概念和儀禮程序的明辨與理解程度，更是可想而知。對此，蒲慕州先生已經以多項例證，揭示出在許多漢代人的觀念中往往魂魄混淆、魂魄連用以專指魂、乃至認為魂靈可以無所不之——甚至可以棲息於墳墓——的實際情形。㊻ 的確，我們在天水放馬灘秦簡《志怪

㊹ （宋）李昉撰，《太平御覽》（第五冊）卷第五百四十九《禮儀部》二十八（石家庄：河北教育出版社，1994），頁344。

㊺ 劉敦愿，〈馬王堆西漢帛畫中若干神話問題〉，頁63-72。

㊻ 蒲慕州，《墓葬與生死——中國古代宗教之省思》（臺北：聯經出版事業公司，1993），頁213-217。

臺灣大學學術期刊資料庫

故事》、北大秦簡《泰原有死者》等死人復活故事中就可以看到，葬於地下長達三年的死人，其復活也不涉及天魂地魄之合；㊼ 而且，漢墓石刻、買地券和鎮墓文中，亦常見「墓主魂神」、「魂零（靈）」、「魂門亭長」、「黃神生五嶽……召魂召魄，主死人籍」之類字句。㊽ 可見「魂」居於墓，也是當時的一種尋常觀念。㊾ 或許，戰國至秦漢時期，正是為了使死者入土為安，或者僅僅出於對靈魂最終去向的不確定理解等，才在企圖使死者復活的「復」的儀式之外，又發展出這類招魂附魄以安葬、乃至在亡失屍體的情況下空埋衣冠的「招魂葬」儀式與習俗。儘管這類習俗在後來的一些儒家學者看來無考於經傳，㊿ 但它在當時的存在，卻是一個事實。

據《史記．楚世家》：「頃襄王三年（前296年），懷王（熊槐）卒于秦，

㊼ 何雙全，〈天水放馬灘秦簡綜述〉，《文物》，1989年第2期，頁23-32；李學勤，〈放馬灘簡中的志怪故事〉，《文物》，1990年第4期，頁43-48；李零，〈北大秦牘〈泰原有死者〉簡介〉，《文物》，2012年第6期，頁81-84。

㊽ 如山東蒼山東漢元嘉元年（151年）畫像石墓有題記曰：「立郭（槨）畢成，以送貴親，魂靈有知，柃（憐）哀子孫……」（見山東省博物館、蒼山縣文化館，〈山東蒼山元嘉元年畫像石墓〉，《考古》，1975年第2期，頁126；李發林，〈山東蒼山元嘉元年畫像石墓題記試釋〉，《中原文物》1985年第1期，頁72-75；1934年，山東東阿縣西南鐵山頭發現一東漢永興二年（154年）墓祠畫像石柱，其上題記文字稱「起立石祠堂。冀二親魂零（靈）有所依止……」（見羅福頤，〈薾他君石祠堂題字解釋〉，《故宮博物院院刊》，總第2期〔1960〕，頁178-182；東漢熹平二年（173年）張叔敬墓陶瓶朱書鎮墓文中提到「中央墓主、塚丞塚令、主塚司命、魂門亭長」、「死人張叔敬，薄命蚤死，當來下歸丘墓。黃神生五嶽，主死人錄；召魂召魄，主死人籍。」（見陳直，〈漢張叔敬朱書陶瓶與張角黃巾教的關係〉，《西北大學學報（哲學社會科學版）》，1957年第1期，頁63）；等等。

㊾ 參見曾布川寬，〈漢代畫像石における昇仙圖の系譜〉，頁200。

㊿ 如《晉書．袁瓌傳》：「時東海王越屍既為石勒所焚，妃裴氏求招魂葬越，朝廷疑之。與博士傅純議，以為招魂葬是謂埋神，不可從也。」（見〔唐〕房玄齡等撰，《晉書》，卷八十三《列傳》五十三〔北京：中華書局，1974年版〕，頁2166）當時干寶亦有《駁招魂葬議》，批評這種風俗不見於經傳，而且又有「埋神」之嫌（見〔唐〕杜佑著、王文錦等校點，《通典》，卷一百三《禮六十三．凶二十五》〔北京：中華書局，1988〕，頁2702）。

臺灣大學學術期刊資訊網

秦歸其喪于楚。楚人皆憐之，如悲親戚」。[51] 目前學界多認為：屈原的《招魂》，即為招客死於秦的楚懷王的亡魂，而不是為某活人招魂。[52] 且有學者結合墓葬考古發掘材料考察，發現《招魂》中的所謂「像設君室靜安閒些。」，實際是說仿照人間居室為死者造塚墓，讓亡靈感到如其生前所居，得以安息；而所言之物如「翡翠珠被」、「翫阿」、「羅幬」、「陳鐘按鼓」，以及各種食物與器具，多為當時的隨葬品；甚至連所謂「九侯淑女」之類，也不過是些隨葬的墓俑或畫像——就像我們在陝西旬邑百子村東漢墓壁畫中所見的那些列坐整齊的「夫人」與「侍女」形象（圖7），表明《招魂》應該正是作於懷王的靈柩歸葬楚國之時，所招的就是楚懷王的亡魂。[53] 筆者以為此說可信，並願為其再補一注腳：據《史記．高祖本紀》記載：漢高祖十二年（前195年）十月劉邦回沛縣老家時，曾對故鄉的父老說：「遊子悲故鄉。吾雖都關中，萬歲後吾魂魄猶樂思沛。」[54] 可見在劉邦及其同代人的觀念中，百年之後的魂和魄是要一起回到故土的。漢有天下之前，沛縣即屬楚國。據此估計，楚國很有可能就是漢代死後招魂習俗的濫觴地。

在漢代，為已死之人招魂的事例也不少見。其中最為著名的，當屬漢高祖劉邦為其亡母招魂、光武帝劉秀為其亡姊招魂兩例。如在《史記．高祖本紀》「母曰劉媼」句下，唐人張守節《正義》引晉人《陳留風俗傳》云：

> 沛公起兵野戰，喪皇妣於黃鄉，天下平定，使使者以梓宮招幽魂，於是丹蛇在水自灑，躍入梓宮，其浴處有遺髮，諡曰昭靈夫人。[55]

---

[51]（西漢）司馬遷撰，《史記》（第五冊）卷四十《楚世家》第十（北京：中華書局，1959年版），頁1729。

[52] 參見張慶利，〈《招魂》研究述評（下）〉，《綏化師專學報（社會科學版）》，1987年第3期，頁16；金式武，〈招魂研究〉，《歷史研究》，1998年第6期，頁38-48。

[53] 康定心、康廣志，〈考古釋招魂〉，《江漢論壇》，1983年第1期，頁72-78。

[54]《史記》（第二冊）卷八《高祖本紀》第八（北京：中華書局，1959年版），頁389。

[55]《史記》（第二冊）卷八《高祖本紀》第八，頁342；另，《水經注》卷七《濟水》作：「沛公起兵野戰，喪皇妣於黃鄉。天下平定，乃使使者以梓宮招魂幽野。於是丹蛇自水濯洗，入於梓宮，其浴處有遺髮焉。故諡曰昭靈夫人，因作寢以寧神也。」（見〔北魏〕酈道元著，陳橋驛校正，《水經注校證》卷七《濟水》〔北京：中華書局，2007〕，頁196）。

臺灣人類學與相關學科資料庫

又如《後漢書》卷十五《鄧晨傳》所記：

> 鄧晨字偉卿，南陽新野人也。……晨初娶光武姊元。……漢兵敗小長安，諸將多亡家屬，光武單馬遁走，遇女弟伯姬，與共騎而奔。前行復見元，趣令上馬。元以手撝曰：「行矣，不能相救，無為兩沒也。」會追兵至，元及三女皆遇害。……光武即位，封晨房子侯。帝又感悼姊沒於亂兵，追封諡元為新野節義長公主，立廟於縣西。封晨長子汎為吳房侯，以奉公主之祀。……（建武）二十五年（晨）卒，詔遣中謁者備公主官屬禮儀，招迎新野主魂，與晨合葬於北芒。乘輿與中宮親臨喪送葬。[56]

如果說，這兩個例子還不過是因為找不到屍體、不得已而採取的招魂葬，[57]那麼，近年在陝西綏德四十里鋪發現的一座東漢永元四年（西元92年）畫像石墓——田鮪墓，則明確是一座有屍骨的墓葬。可是，該墓前室後壁中柱石上的一段銘文，清楚地透露了死後招魂的資訊（圖8）。銘文曰：

> 西河大（太）守都集掾圜陽富里公乘田鮪萬歲神室。永元四年閏月二十六日甲午卒上郡白土，五月二十九日丙申葬縣北鴟（鴞）亭部大道東高顯塚塋。
> 哀賢明而不遂兮，嗟痛淑雅之夭年。去白日而下降兮，榮名絕而不信（伸）。
> 精浮游而煌獐（踉蹌）兮，魂磈礧（飄搖）而東西。恐精靈而迷惑兮，歌

---

[56] 《後漢書》卷十五《李王鄧來列傳》第五（北京：中華書局，1965年版），第3冊，頁582-584。

[57] 東晉大興元年（319年），當朝廷正式下詔禁絕招魂葬時，有人「或引屈原《招魂》」、「或引漢之新野公主、魏之郭循（皆）招魂葬」為之緣飾、辯護，但他們得到的答覆卻是：「屈原本非折衷」、「末代所行，豈禮也。」（〔唐〕杜佑著、王文錦等校點，《通典》，卷一百三《禮六十三．凶二十五》〔北京：中華書局，1988〕，頁2702。）可見以當時的正統觀念來看，從屈原的《招魂》，到漢代所流行的招魂葬，都是不合儒家傳統禮法的。那麼，屈原和後來的劉邦、劉秀，還有他們的同代人乃至後代人，都不相信禮書當中「魂氣歸於天，形魄歸於地」的說法嗎？絕對不是，否則他們就不會為死者行招魂的儀式了。

臺灣大學學術期刊資料庫

歸來而自還。掾兮歸來；毋妄行，卒遭毒氣遇匈（凶）炔（殃）。[58]

這段銘文，形象地再現了造墓者想像中踉踉蹌蹌、飄搖不定的死者的靈魂，並且向其發出了「歸來」、「掾兮歸來」、「毋妄行」的聲聲呼喚，唯恐靈魂迷失在兇險的野外；其濃郁的楚辭色彩和鮮明的招魂意味，頗能令人回想起《楚辭》中的《招魂》和《大招》。

東漢和帝永元四年（92年）的閏月為三月。也就是說，時任西河太守都集掾的田魴，是在那一年的閏三月二十六日卒於其在任之地——即當時的朔方上郡白土縣（縣治大約在今內蒙古伊克昭盟烏審旗附近，距今天的綏德四十里鋪約有數百里之遙），到五月二十九日，也就是整整兩個月之後，才歸葬圜陽故里的。據此推測，這處墓葬當是在田魴卒後才開始營建的，否則歸葬不見得要拖延到兩個月後。這樣，刻在該墓中柱石上的這段招魂辭，就顯然是為死者遷柩歸葬的儀式而準備的。換句話說，這段招魂辭之所以刻在了墓室後室前方的中柱石上，其目的正是為了引魂入墓，以使田魴的靈魂不至迷失於途中，成為妨害生人的孤魂野鬼。

其實，田魴墓的情況絕不是個孤例。1972年於遼寧蓋縣九壟地發現的一座東漢順帝永和五年（140年）磚室墓，其中一文字磚上亦印有內容類似的文字：「歎曰，死者魂歸棺槨，無妄飛揚，行無憂，萬歲之後，乃復會。」[59] 顯然是在勸諭亡魂進入棺槨，唯恐其妄自離開墓葬，到處飛揚的。從中也不難看出生者對亡魂的幾分懼怕。1935年發現於山西的東漢熹平二年（173年）張叔敬墓陶瓶朱書鎮墓文，其中提到「黃神生五嶽……召魂召魄，主死人籍。」[60] 也是意味著死者的魂、魄皆歸於丘墓，由黃帝或土地之神所管轄。1963年在雲南昭通後海子發現的東晉霍承嗣墓，於墓室後壁墓主像的左側書有題記文字，題記文字更是明確地聲稱：生前曾為成都縣侯的霍承嗣，死後「先葬蜀郡，以太元十

---

[58] 榆林地區文物管理委員會、綏德縣博物館，〈陝西綏德縣四十里鋪畫像石墓調查簡報〉，《考古與文物》，2002年第3期，頁19-27。釋文據裘錫圭先生，〈讀〈陝西綏德縣四十里鋪畫像石墓調查簡報〉小記〉（《考古與文物》，2003年第5期，頁63-64）一文校正。

[59] 遼寧省博物館文物隊，〈遼寧蓋縣九壟地發現東漢紀年磚墓〉，《文物》，1977年第9期，頁93。

[60] 見陳直，〈漢張叔敬朱書陶瓶與張角黃巾教的關係〉，頁63。

臺灣人類學術期刊資料庫

□□二月五日改葬朱提，越渡□余魂來歸墓」。[61] 事實上，前面提到的「招魂葬」，雖說是在死者屍體亡佚情況下的一種權宜之計，與正常的屍骨葬有較大歧異，但這一葬法所折射出來的觀念——即便是死者的屍體（魄）找不到了，那也要將其魂靈安葬在墓中——恰恰根植於那種招魂入墓的頑固習俗。

在上述事例當中，漢初劉邦於陽武（在今河南原陽之東南）黃鄉為其亡母招魂，顯然就是按楚俗進行的，所謂「使使者以梓宮招魂幽野」，明白地說是先從野外招魂，令其入於棺槨，然後「作（陵）寢以寧神」的；東漢初劉秀為其亡姊招魂，所謂「招迎新野主魂，與晨合葬於北芒」，也明白地說是將亡魂從新野老家招到位於洛陽的北邙山墓地，與其丈夫鄧晨一起合葬的；東漢中期的田魴墓，自然也是企圖招魂入墓的；遼寧蓋縣九壟地東漢墓，以及雲南昭通的東晉霍承嗣墓，銘文和題記文字中更是直言「死者魂歸棺槨」、「渡□余魂來歸墓」。如將這些事例前後串連起來，不難看出：整個漢代乃至兩晉，即便是在遙遠的北方地區，也一直存在著一種為亡者招魂以安葬的習俗，與肇源於楚地的招魂習俗一脈相承；且其目的皆是企圖將飄揚在野外的亡魂引入棺槨或墓葬的。這一點，又令我們想到包括馬王堆漢墓在內的楚墓帛畫的擺放位置。

許多學者都清晰地記得，在目前發現的三幅楚墓帛畫和兩幅西漢墓帛畫當中，長沙子彈庫楚墓帛畫，出土時平鋪在槨蓋板及其下方的襯板之間，畫面朝下；江陵馬山楚墓帛畫，出土時平鋪於棺蓋板的上方，畫面朝下；馬王堆1號墓和3號墓的兩幅帛畫，出土時皆覆蓋在內棺的蓋板上，畫面也是朝下；至於1949年被盜掘出土因而亡失其擺放位置等資訊的陳家大山楚墓帛畫，據李零先生分析，原本應該與馬山楚墓帛畫一樣，也是平鋪在棺蓋板的上方的。[62] 說明這些發現於楚地的戰國至西漢時期的帛畫——非衣，其作用正是為了將亡魂引進墓葬中的棺槨的，或即意味著「招魂復魄」與「入土為安」。巫鴻先生在剛剛發表的新作中還特別注意到：馬王堆1號墓帛畫長2.05米，其所覆蓋的內棺長2.02米；認為兩者的長度如此接近應絕非出自偶然，或能說明軑侯家族或設計者在

[61] 雲南省文物工作隊，〈雲南省昭通後海子東晉壁畫墓清理簡報〉，《文物》，1963年第12期，頁1-7。

[62] 李零，〈中國古代的墓主畫像〉，頁12-20、2、89-91。

臺灣大學學術期刊資料庫

製作帛畫時，已經具體地考慮到帛畫最終的擺放位置及其與棺槨尺度之間的吻合關係，即事先已考慮到這類帛畫於戶外和墓內兩種不同空間環境中的使用功能。[63] 誠如所言，在本文看來，這一細節再次表明，這類帛畫非衣確係專為葬禮而繪製；進而表明，在送葬儀式上，先用非衣招引亡魂，最後將非衣覆蓋在已安厝於墓中的棺槨之上——以象徵靈魂附魄，在當時的楚地已經是喪葬習俗中的一種慣例。

通過以上討論，我們對馬王堆漢墓帛畫性質與功能的認識，應該基本可以明確了。可是，面對帛畫上面的圖像內容，我們還是無法擺脫一重困惑。即如前文所言：從圖像內容上看，馬王堆帛畫似乎還是不能排除「引魂」上升的用意。那麼，既然帛畫在現實喪葬禮俗中的實際作用是引魂進入棺槨的，為什麼其圖像內容卻是表現死者將要升入天門的呢？如站在亡靈的立場上看，引魂時所「預設」的目標，似乎是有眾神出入的天門；而實際到達的地點，卻是一個暗無天日的墓葬，這不免令我們感到是對亡魂的一個欺騙。但是，站在招魂者的立場上看，如何將靈魂成功地吸引到旗幡之上，使其跟隨送葬的隊伍進入墓葬，顯然需要有一套被認為可靠的神秘法術——招魂術——作為保障。

如所周知，招魂術在古今中外皆不乏其事。它是企圖借助神秘力量，對某人的靈魂施加影響或控制的一種巫術行為，其產生基於人類對靈魂的意識與信仰。在中國，先秦禮書中所說的「復」其實就本於招魂的巫術；[64] 至於巫風極盛的楚國，更是各種招魂巫術文化的淵藪。[65] 據《國語．楚語下》，遠古時代

---

[63] 巫鴻，〈馬王堆1號漢墓中的龍、璧圖像〉，《文物》，2015年第1期，頁54-61、1。

[64] 胡新生，《中國古代巫術》（濟南：山東人民出版社，1998），頁335-340。

[65] 相關習俗的討論大體有：吳郁芳，〈射兕、招魂與望祭——《楚辭．招魂》新考〉，《求索》，1985年第3期，頁106-107；譚思健，〈招魂考——古代喪葬文化研究之三〉，《江西教育學院學報》，1992年第3期，頁31-35；馬少喬，〈屈原《招魂》與楚地招魂遺俗〉，《邵陽師專學報》，1994年第3期，頁91-96、90；金式武，〈招魂研究〉，頁38-48；李倩，〈招魂：楚人精神自我的巫化復歸——楚人招魂的文化學探析〉，《江漢論壇》，2001年第12期，頁44-46；劉剛，〈古楚招魂巫俗、巫術與宋玉《招魂》——宋玉《招魂》的禮俗文化解讀之二〉，《古籍整理研究學刊》，2014年第4期，頁70-73；等等。

臺灣人類學與民俗學會提供

民神之間溝通的靈媒，「在男曰覡，在女曰巫。」⑯ 而在後來的楚國，招魂儀式活動中的靈媒，還是那些被認為握有神秘法術的巫覡；其招魂的手段，大體可有身體動作、咒語和道具三部分內容構成。《楚辭．招魂》中，即可見到這三部分內容。如：「魂兮歸來！入修門些。工祝招君，背行先些。秦篝齊縷，鄭綿絡些。招具該備，永嘯呼些。魂兮歸來！反故居些。」其中，「魂兮歸來」之類的呼喚，是楚地民間巫術招魂的慣用語；「工祝招君，背行先些」，是說招魂的巫師，要在前方面朝歸魂背身行走以導引；而「秦篝齊縷，鄭綿絡些」，則是說招魂的「招具」，有用於盛放被招者上衣的篝（古時熏衣服的竹籠），有以備牽羈、束縛靈魂的縷（絲線），還有似乎是用於捕捉靈魂的綿絡（絲網路）。⑰ 朱熹注曰：「招具，即謂此上三物，《禮》所謂『上服』也。」⑱ 可見這三種招具當中，以「上服」（死者的上衣）最為緊要，因為只有它才是與死者最為貼近熟悉的，所以才被視為自然能與死者發生交互感應的引魂工具。根據英國文化人類學家弗雷澤的理論，交感巫術分為兩類：從事物之間的「相似律」出發，認為通過模仿可以達成控制事物之目標的巫術，叫做「模仿巫術」或「順勢巫術」；從「接觸律」出發，認為某物一旦與某人接觸後，就可以通過該物來對某人施加影響的巫術，叫做「接觸巫術」。⑲ 按照這一方式來界定，《招魂》中所指涉的被招者的衣服，顯然是企圖通過「接觸巫術」來對靈魂施加控制的招魂道具。

當然，馬王堆漢墓「非衣」帛畫卻不是死者生前曾經穿過的上衣，而是兩件形同上衣的T形旒，死者生前應不太可能與其有過任何接觸，故從交感巫術的類別上說不屬於「接觸巫術」；但是，它們之所以被做成T形、而且還被名之為

---

⑯ 徐元誥撰、王樹民、沈長雲點校，《國語集解》，《楚語下》第十九（北京：中華書局，2002），頁512-513。

⑰ 朱熹注曰：「男巫曰祝。背，倍也，倍行以向魂，先行以導之也。……招具，即謂此上三物，《禮》所謂『上服』也。……嘯呼，即所謂皋也。」（見〔宋〕朱熹撰；蔣立甫校點，《楚辭集注》卷第七《續離騷．招魂》〔上海：上海古籍出版社，2001〕，頁133。）

⑱ 〔宋〕朱熹撰；蔣立甫校點，《楚辭集注》卷第七《續離騷．招魂》〔上海：上海古籍出版社，2001〕，頁133。

⑲ （英）詹．喬．弗雷澤著，徐育新、汪培基、張澤石譯，《金枝》（北京：中國民間文藝出版社，1987），頁19-21。

臺灣大學學術期刊資料庫

「非衣」，從根本上說，就是想要通過模仿一件上衣的形狀來使其具有招魂的效力，希望借助這種「非衣」與死者生前衣服的「相似律」來吸引靈魂附著、棲息。這顯然屬於弗雷澤所說的「模仿巫術」或「順勢巫術」。

來國龍先生曾討論過包括馬王堆1號墓巫術俑在內的早期製像的交感魔力問題，並認為帛畫上的畫像有幫助、引領死者跨越過度階段進入死後世界的魔力。⑦⓪ 其說基本可信。眾所周知，西漢征和元年（前92年）「巫蠱之禍」的發生，就是因為當時京城流行以木人祈禳消災或加害生人的巫祝法術，使得武帝害下了木偶恐懼症。甚至於，東晉時期赫赫有名的畫家顧愷之，也曾因為喜歡上一位並不想順從於他的女子，而嘗試過以「圖其形於壁，以棘針釘其心」這類巫術控制手段，致其心痛並從之。⑦① 可見當時通過肖像來控制某人的法術依然為世人所迷信。由此可以推想，畫在這樣一種本來即有引魂作用的非衣上的死者肖像——馬王堆1號墓中保存完好的女屍及其拐杖已證明非衣上方的死者的畫像與墓主人軑侯夫人極其肖似，豈不也可以被理解為「模仿巫術」或「順勢巫術」的實施者企圖借助「相似律」來強化對死者靈魂的吸引力和控制力的又一重保障？

不止於此，汪悅進先生在其剛剛發表的一篇大作中再次注意到一個十分重要的考古資訊：馬王堆1號漢墓的死者為女性，而在該墓帛畫的祭祀場面中，人物卻大都為男性（圖9）；3號墓的死者為男性，而該墓帛畫的祭祀場面中，人物卻大都為女性（圖10）。⑦② 汪以陰陽五行觀念來解釋這類令人難解現象的研究路徑，頗有啟發意義。筆者據此進而認為，這兩個祭祀場面同樣顯現了利用「順勢巫術」誘魂、引魂的實際用意。朱熹《楚辭辨證上》云：「楚俗祠祭之歌，今不可得而聞矣。然計其間，或以陰巫下陽鬼，或以陽主接陰鬼，則其辭

⑦⓪ 來國龍，〈逝者的再現，無形的參列——戰國秦漢墓葬藝術中人像觀念的轉變〉，收入巫鴻、朱青生、鄭岩主編，《古代墓葬美術研究》（第二輯）（長沙：湖南美術出版社，2013），頁21-53、21-35。

⑦① 據《晉書．顧愷之傳》：愷之「嘗悅一鄰女，挑之弗從，乃圖其形於壁，以棘針釘其心，女遂患心痛。愷之因致其情，女從之，遂密去針而愈。」（見《晉書》卷九十二《列傳》六十二〔北京：中華書局，1974年版〕，頁2405。）

⑦② 汪悅進，〈入地如何再升天？——馬王堆美術時空論〉，頁136-155。

臺灣大學學術期刊資料庫

之褻慢淫荒，當有不可道者。」[73] 朱熹所謂以女巫配男鬼、男巫配女鬼的楚地淫祠習俗，豈不剛好可以作為兩幅帛畫祭祀場面之誘魂、降神巫術用意的注腳？

那麼，為什麼明明是要招魂入墓，可帛畫中表現的卻是引魂升天呢？估計很有可能是因為，從巫覡乃至當時人的角度看來，天門和天界的圖像對靈魂也具有莫大的吸引力。因為，按照古人的想像，人死後靈魂是註定要升天的。這種觀念先秦時期已經存在，如《禮記．郊特牲》中說：「魂氣歸於天，形魄歸於地，故祭，求諸陰陽之義也。」[74] 更何況到西漢初期，天上已經被想像成神仙濟濟的地方；天門（閶闔）就是神仙世界的入口。如《漢書．郊祀歌》中云：「神之遊，過天門，車千乘，敦昆侖。」[75] 並且還有文獻表明，早在秦漢以前，天上已經逐步成為人們生前和死後的嚮往之地。《禮記．曲禮下》曰：「崩，曰『天王崩』。復，曰『天子復』矣。告喪，曰『天王登遐』。」[76] 杜佑對這後一句解釋說：「告，赴也。登，上也。遐，已也。上已者，若言仙去。」[77] 屈原在《惜誦》中就寫道：「駕青虯兮驂白螭，吾與重華遊兮瑤之圃。登昆侖兮食玉英，與天地兮比壽，與日月兮齊光。」[78] 漢武帝聽了黃帝乘龍升天的故事後曾感歎說：「嗟乎！誠得如黃帝，吾視去妻、子如脫屣耳。」[79] 西漢淮南王劉安，明明是因謀反罪被誅，卻有人說他「得道，舉家升天，

---

[73]（宋）朱熹撰，蔣立甫校，《楚辭集注．楚辭辨證上》（上海、合肥：上海古籍出版社、安徽教育出版社，2001），頁179-180。

[74]（清）孫希旦撰，沈嘯寰、王星賢點校，《禮記集解》卷二十六，郊特牲第十一之二（北京：中華書局，1989），頁714。

[75]（東漢）班固撰，（唐）顏師古注，《漢書》卷二十二「禮樂志第二」，《郊祀歌十九章》之《華燁燁》（北京：中華書局，1962年版），頁1066。

[76]（清）孫希旦撰，沈嘯寰、王星賢點校，《禮記集解》卷五，曲禮下第二之一（北京：中華書局，1989），頁127。可見天子一崩就要行招魂（復），呼喊「天子回來呀」，到確認天子不能復活後，其靈魂就被說成是已到天上去了。

[77]（唐）杜佑著、王文錦等校點，《通典》卷八十三，禮四十三，凶五（北京：中華書局，1988），頁2246。

[78]（宋）朱熹撰，蔣立甫校，《楚辭集注》卷四，九章第四，《惜誦》（上海、合肥：上海古籍出版社、安徽教育出版社，2001），頁77-78。

[79]《漢書．郊祀志》（北京：中華書局，1962），頁1228。

臺灣人文藝術期刊資料庫

畜產皆仙，犬吠於天上，雞鳴於雲中。」[80] 王充《論衡．紀妖篇》說到：「人之夢也，占者謂之魂行。夢見帝，是魂之上天也。」[81] 直到西晉時期，潘岳還在為其亡友所寫的那首挽歌——《寡婦賦》中，留下了「夢良人兮來遊，若闓闔兮洞開」的辭句，[82] 想像孤苦伶仃的寡婦夢見其亡夫從天門中來下。挽歌中的這段辭句，也令人想起《楚辭．離騷》中的「吾令帝閽開關兮，倚閶闔而望予。」

可以推想，當時新興的「天門」觀念與「天上」意象——從目前發現的戰國楚墓帛畫尚不見有天門圖像推測——豈不是同樣可以構成對靈魂的吸引？

既然如此，《楚辭．招魂》中為什麼要將天上形容得那麼可怕呢？不少學者曾據以《招魂》中「君無上天些。虎豹九關，啄害下人些……豺狼從目，往來侁侁些」之類說辭，認為在戰國乃至秦漢人的心目中，天上和四方，皆是些危險可怕的地方，所以才希望靈魂不要到處飛揚；進而否認馬王堆帛畫有引魂升天的圖像寓意。以本文的理解，《招魂》之所以會對亡靈說：「何為四方些？」，正是因為深諳《周禮》中有關「王祀四郊」，所以為天子招魂要從四郊開始的道理；[83] 之所以又會對亡靈說：「君無上天些……歸來歸來！往恐危身些」，恰好表明是明知以鬼神之性必歸於天，才對其施加了那樣一番規勸和恐嚇，目的是期望靈魂返回「故居」，在那裡繼續各種享樂、獲得永久的安寢。也就是說，不是因為天上真的可怕，才要給死者招魂；而是因為要將靈魂招回到「故居」，才故意把天上說得可怕。可是，那個所謂的「故居」，實則又不過是一座裝飾華麗、被形容得如其生前居室一般溫馨的墓葬。這，豈不也是對靈魂的一連串誘騙？

准此，那我們又該怎樣理解古代「復」的禮儀與《楚辭．招魂》之間，

---

[80]（東漢）王充撰，《論衡．道虛篇》，《諸子集成》（北京：中華書局，1975），頁68。

[81]（東漢）王充撰，《論衡．紀妖篇》，《諸子集成》，頁70。

[82]（西晉）潘岳《寡婦賦》，（梁）蕭統編、（唐）李善注，《文選》（第二冊）卷第十六《賦辛．哀傷》（上海：上海古籍出版社，1986），頁740。

[83] 按《周禮．天官塚宰第一》：賈疏云：「在此者，其職云『掌大喪，以冕服復於大祖，以乘車建綏，復於四郊。』」（見〔清〕孫詒讓撰，王文錦、陳玉霞校，《周禮正義》，天官塚宰卷一敘官〔北京：中華書局，1987〕，頁57。）

臺灣人類學與民族學資料庫

在目標上的出入和矛盾呢？對此，金式武先生的相關舉證和判斷給我們提供了一個新視角。他說：「《檀弓》：『邾婁復之以矢，蓋自戰於升陘始也。』鄭注：『戰於升陘，魯僖二十二年秋也，時師雖勝，死傷亦甚，無衣可以招魂。』宋末元初的陳澔就此分析：『夫以盡愛之道，禱祠之心，孝子不能自已，冀其復生也。疾而死，行之可也。兵刃之下，肝腦塗地，豈有再生之理？復之用矢，不亦誣乎！』由此可知，所謂復是讓死者復生之類的解釋是錯誤的。」並且還認為：古代招魂所用之衣不過是誘餌，為的是把屍體與靈魂一同埋入墳墓；楚辭《招魂》就是招魂葬的一幅繪畫。[84] 經過對馬王堆帛畫的上述討論，筆者對這一論斷更加信服。

總之，如果以上分析不悖於事理，那麼馬王堆非衣的圖像用意，恐怕就極有可能是明知死者的靈魂必欲升天，而在引柩趨往墓地之際，故意以居有神仙的天門等圖像作為吸引，誘使靈魂附著到非衣之上，最終來到墓穴之內，復歸於棺槨中的屍體——魄。雖說在今人看來這種帛畫非衣不過是誘魂、降神的巫術工具，但它既然已經成為古代喪葬儀式的組成部分，也便不妨為人們「以盡愛之道」和寄託美好祝願的特定情感表達方式。以此觀之，馬王堆帛畫非衣的圖像內容，就不僅僅意味著引魂入墓的一種策略，同時也意味著當時對「魂歸於天」抑或「魂歸於墓」觀念分歧的調和與相容，意味著一種新的時代關懷正在向傳統喪葬禮俗中融泄、滲透。以上，就是本文認為對以馬王堆非衣為代表的楚地帛畫的一種更合乎情理的解釋。

當然，隨著墓葬裝飾的日趨繁複及其「微型宇宙」模式的逐步形成，人們自然也可以想像墓葬即是通往天上或仙界的入口；[85] 甚至可以想像墓門本身即

---

[84] 金式武，〈招魂研究〉，頁38-48。

[85] 有跡象表明，墓葬即是通往天上或仙界的入口的想像東漢時期已經出現。如山東嘉祥東漢武氏祠左石室屋頂前坡東段畫像，表現了墓主人自墓中升仙的場面。畫面右下端刻繪一祠、一闕，闕旁刻一墓，墓上雲起，雲中有車馬及羽人，層層上達於東王公和西王母的所在之處；這裡的闕，似乎既是墓闕，又是天門（見蔣英炬、吳文祺，《漢代武氏墓群石刻研究》〔濟南：山東美術出版社，1995〕，頁79-80、頁157，圖版36）。

臺灣大學學術期刊資料庫

是天門。[86] 正如巫鴻先生曾指出：「天門的出現反映出『天堂』越來越被想像成一個人造的建築空間。」[87]

三、馬王堆帛畫對理解漢代墓葬美術的意義

巫鴻先生早已注意到馬王堆1號漢墓在早期中國喪葬藝術中的過度性質，並且指出：「通過把馬王堆1號漢墓的許多層次（從帛畫到棺槨）聯結為一個單一的圖像，後來的設計者能夠給來世一個連貫的解釋。」[88] 的確如此。如果我們能打破時間、地域和材料的疆界，來聯合考慮從馬王堆西漢帛畫到陝北墓門、四川石棺「天門」圖像之間在基本功能和意義層面的前後聯繫性問題，進而帶著觀看馬王堆非衣的這類視角，來反觀漢代中原北方地區墓葬藝術中的那些熟悉的圖像，我們的眼前會豁然洞開。

當西漢中期磚室墓開始流行，洛陽地區最先以大型空心磚建造模仿屋宇建築的兩面坡式屋殿頂墓葬（圖11）。在這類目前所知年代最早的磚室壁畫墓中，[89] 我們會發現這樣兩個耐人尋味的現象：其一，墓中的壁畫內容，其主體部分，既沒有畫在垂直的四面墓壁上，也沒有畫在向兩面坡斜的人字披上，而是集中畫在墓頂中央連成長條狀的脊頂板上，與馬王堆帛畫的擺放方式一樣，畫面朝下；只有少部分畫面延續到與脊頂板相連的梯形山花或梯形隔樑

---

[86] 參見李清泉，〈墓門與“天門”——陝北東漢墓門畫像主題考〉，頁14-24。

[87] 巫鴻，〈漢代藝術中的“天堂”圖像和“天堂”觀念〉，《歷史文物》，1996年第8期；收入《禮儀中的美術——巫鴻中國古代美術史文編》（上卷）（北京：生活・讀書・新知三聯書店，2005），頁243-259；此處引自該書頁257。

[88] 巫鴻著、陳星燦譯，〈禮儀中之美術：馬王堆的再思〉，《考古學的歷史・理論・實踐》（鄭州：中州古籍出版社，1996），頁404-430；Wu Hung, “Art in a Ritual Context: Rethinking Mawangdui,” pp. 115-118.

[89] 目前所知最早的壁畫墓，當屬於河南永城芒碭山柿園發現的西漢前期梁王墓墓。不過這座墓葬為崖洞墓，其壁畫內容明顯模仿楚墓漆棺的裝飾，與上述洛陽地區的磚室墓壁畫題材明顯不同。詳情參見河南省商丘市文物管理委員會、河南省文物考古研究所、河南省永城市文物管理委員會，《芒碭山西漢梁王地》（北京：文物出版社，2001）；鄭岩，〈關於墓葬壁畫起源問題的思考——以河南永城柿園漢墓為中心〉，《故宮博物院院刊》，2005年第3期，頁56-74。

臺灣大學藝術史研究所

上。其二，集中在墓室頂部的壁畫，其表現題材，基本不出馬王堆帛畫的圖像範疇，尤其與帛畫中表現蒼天部分的圖像內容多所類似——正如賀西林先生所言，「其主題突出顯示為引魂升天。」⑨⓪ 如卜千秋墓、淺井頭墓、燒溝61號墓等，皆於墓室頂部的東西兩端繪日象、月象和伏羲、女媧，以及游走於其間的龍虎、飛廉、羽人、瑞雲等（圖12）。其中，卜千秋墓壁畫中還出現了分別乘龍駕鳳、面朝著西王母所在方向的男女墓主人（圖13）；⑨① 而燒溝61號漢墓和偃師辛村的那座新莽墓，則在與墓頂相連的隔樑上表現出一個「天門」（圖14）。⑨② 如此，這類早期磚墓壁畫，從內容，到形式和佈局，豈不正如陳少豐和宮大中先生所分析的那樣，看上去正像覆蓋在馬王堆漆棺上的那類T形非衣？⑨③ 我們還注意到：在燒溝61號漢墓墓室後壁的上方，畫工用白粉一連寫下了「恐、恐、恐」三個隸體大字。這三個「恐」字，正與隔樑上的那個「天門」圖像遙遙相對，是否也是像《招魂》中的「往恐危身些」之類警示或恐嚇語言那樣，意在暗示死者的靈魂不要企圖四處飛揚，天門就在他自己的墓中呢？

現在，讓我們再一起來簡要地回顧一下東漢時期的情況。西漢晚期以後，由於屋殿頂式墓葬逐步讓位於新興起的拱券頂墓和穹窿頂墓，卜千秋墓壁畫的那種長卷式結構自然已不再適用於新的墓葬形制了，特別是穹窿頂墓的迅速流行，導致墓頂部分壁畫很快發展成一個與蓋天理論相適應的圓形天象圖（圖15）；前期基本保持著空白的墓室四壁，此時也開始成為侍從、屬吏、車馬、庖廚、宴樂、百戲乃至塢壁莊園等新增壁畫題材的表現場域，其表現內容幾乎包括墓主人生前死後的各種方面。這樣，在一個碩大的天象圖的籠罩之下，整個墓葬也就變成了一個與蒼穹渾然一體的微型宇宙、一個與天相接的來世之

⑨⓪ 此處轉引的是賀西林先生的觀察。見賀西林、李清泉，《永生之維——中國墓室壁畫史》（北京：高等教育出版社，2009），頁13。

⑨① 洛陽博物館，〈洛陽西漢卜千秋壁畫墓發掘簡報〉，《文物》，1977年第6期，頁1-12，頁81-83。

⑨② 河南省文化局文物工作隊，〈洛陽西漢壁畫墓發掘報告〉，《考古學報》，1964年第2期，頁107-125，頁235-242，頁259-260。

⑨③ 陳少豐、宮大中，〈洛陽西漢卜千秋墓壁畫藝術〉，《文物》，1977年第6期，頁13-17。

臺灣大學藝術期刊資料庫

家。[94] 所以，原本登天所要經過的天門，在這裡已經顯得不甚必要了；原本乘龍駕鳳的墓主人形象，也漸漸脫離了天界，轉移到墓室的後壁，或者去到了四壁當中的某個現實生活場景，而且也不再需要乘龍駕鳳了。可是，無論裝飾形式如何變化、表現內容如何豐富多樣，此前的壁畫題材仍在延續：那些圓形的天象圖，其內部和週邊，總是包含著表示陰陽的日象、月象和伏羲女媧，以及神鳥瑞獸、青龍白虎、靈鹿天馬、西王母與崑崙山、騰雲駕鶴的羽人和仙人等，主題仍為天上、仙界與引魂升天（圖16）；而且，有些墓葬還在嘗試於墓室之外的墓門上方表現「天門」——如潼關吊橋東漢楊氏墓群、敦煌佛爺廟灣133號西晉墓所見者（圖17）。甚至於，像筆者曾有專文討論的那些陝北東漢畫像石墓，幾乎所有的墓門都被裝扮成一個個「天門」；[95] 即便連前面提到的田魴墓，其刻有招魂辭的中柱石所支撐的那道後室之門，也於兩側的門柱石上分別刻繪著伏羲、女媧等，於門楣石的中部刻繪正觀看伎樂百戲表演的墓主人，墓主人的兩旁還分別刻有日輪和月輪、西王母之仙庭、以及騎鹿駕雁的羽人等，仿佛那裡也是天的一道入口（圖18）。

面對著這樣的墓門裝飾，再回想一下田魴墓中的那段招魂辭，我們的腦海裡總不免會浮現出馬王堆漢墓中的那類非衣……

餘論

寫到這裡，筆者不禁回想起2005年夏天與王玉冬、李雨航、韓小囡等同道好友一同赴四川考察文物時，曾於成都博物館的金沙遺址庫房中，親眼目睹過一件十分罕見的東漢陶樓明器——這件下有門洞、上設亭閣的陶樓的中央，竟然以陶泥貼塑出一件領口中空的T形衣服，莫非就是模擬了一件招魂用的上衣（圖

[94] 巫鴻，〈漢代藝術中的“天堂”圖像和“天堂”觀念〉，頁243-259。

[95] 陝北東漢畫像石墓墓門圖像的分佈規律，與馬王堆出土的兩幅西漢帛畫的基本結構十分相似。其基本結構，與巫鴻先生所概括的長沙馬王堆西漢帛畫中的那種在縱、橫兩個方向上都相互關聯的「對子」——從橫向上看，畫面上左右兩邊的圖像內容往往是以中軸對稱方式佈置的一對「鏡像」（mirror images）；從縱向上看，又大體都包含有從現世到來生、從地下到天上的兩對相互關聯的空間範疇——模式基本一致。

臺灣大學藝術史研究資料庫

19）。[96] 看著這件飾有衣服的陶樓，我們的耳邊似乎又隱約聽到一個來自西南巴蜀的遙遠的聲音在呼喚：「魂兮歸來！反故居些。」這個聲音，與南國荊楚之地的招魂古歌遙相回應，與陝北、中原乃至遼東一帶的招魂聲此起彼伏，連成了一片。它不僅進一步證明了引魂入墓的觀念與習俗到東漢時期依然存在，同時也令筆者進一步確信：

馬王堆帛畫就是一種引魂入墓的儀式工具——非衣，其圖像中的天門，以及天門以內的神仙世界，就是當時人們普遍認為的靈魂想往的去處，其作用在於吸引靈魂入墓；以洛陽為中心的早期壁畫墓，就是受到了楚地喪葬文化中招魂習俗的影響，將楚墓非衣中的「引魂升天」圖像搬進了墓室的頂部，使其成為既能幫助引魂入墓、又能長久安撫靈魂的墓葬藝術主題；此後，伴著墓葬形制的改變和墓葬裝飾內容的不斷增加、整合與分化，墓門裝飾也逐步得到了重視；到東漢中期至東漢晚期，畫像石墓在各地流行後，墓門便很快成為一個象徵死者的理想去處——天上世界和仙境——的表現區域，如筆者曾經討論過的陝北與晉西北等地的東漢畫像石墓，其墓葬設計者們，正是基於當時人們持續不衰的天門幻想，而以視覺表現手段，將一座座墓門轉變為天門，企圖以此超越可怕的黃泉，使陰宅與靈魂期望去往的理想世界相連接，實現陰間與仙界的統一，實現引魂入墓與引魂升天的統一。[97]

而且，筆者由此還意識到：西漢帝國建立後，雖說政治上多承秦制，但由

---

[96] 2005年參觀成都博物館金沙遺址庫房時，因這件陶樓材料尚未正式發表，所以也不便拍照；近幾年來，筆者又曾兩度去成都，試圖再次尋訪這件陶樓並獲取圖片資料，無如因成都博物館正準備搬遷新館，所有館藏皆打包封存，一直未克遂願。但尋訪過程中先後得到四川大學白彬教授、常懷穎博士和成都博物館張雪芬女士的幫助與關照，筆者在此表示謝意。令筆者喜出望外的是，就在本文即將交稿的最後一刻，成都博物院李明斌副院長特地請我的好友白彬教授及時轉告了我一個重要的消息：這件陶樓，最近終於在新落成的成都博物院的藏品陳列中正式現身了。在此，我要隆重感謝李明斌副館長為本文提供了我尋覓多年而不得的珍貴圖像！同時還要感謝白彬教授多年不忘幫我尋覓這份資料的深情厚誼！

[97] 巫鴻先生曾專門討論過漢代藝術中的「天堂」觀念和墓葬藝術中「理想家園」的建構問題（巫鴻，〈漢代藝術中的“天堂”圖像和“天堂”觀念〉，頁243-259）。劉增貴先生又通過辨析「天門」、「神門」之異同，進一步指出仙界天堂是以一個個理想家園形態出現的，認為「神門在天門之內，兩者雖有區別，終為一體。」（見劉增貴，〈漢代畫像闕的象徵意義〉，《中國史學》，第十卷（2000），頁97-127）。

臺灣大學藝術期刊資料庫

於漢初統治集團上自高祖劉邦、下至文武百官多為楚人，以致文化上從一開始便發生了南北融合的根本性變遷。這一變遷在整個漢代喪葬文化與喪葬美術層面的具體表現，則是發端於燕齊的神仙方術思想元素，與楚之民間祭祀祈禳文化中的招魂術的融合，即如巫鴻先生所概括：「由於招魂與成仙的觀念都是為了對付死亡的，在流行的信仰中這兩種觀念就越來越混合在一起了。」[98] 不過，僅就漢代墓葬美術基本主題的緣起與延續及其基本表現模式的形成與演變而言，楚之招魂文化及其「非衣」圖像工具，顯然起到了決定性的作用。這一點，也誠如鄧以蟄先生所言：「漢賦源於楚騷，漢畫亦莫不源於『楚風』也。」[99]

總之，如果上述認識基本成立，則佛教征服以前的西漢至魏晉五百年間，中國人賴以「超度」亡靈的招魂禮儀美術形式，以及圍繞於「天門」的生死觀念與升仙信仰——筆者相信，「天門」觀念和死後升天的觀念即便不是漢代人的普遍觀念，也畢竟是當時已經出現的一種流行觀念——，於此似已大體可得一前後貫通的理解。

最後還有必要指出的是，本文所討論的這類與「天門」主題有關的作品及其背後的觀念，還只不過是兩漢墓葬美術和喪葬文化中所包含的各種生死觀念的其中一個組成部分而已；希望這裡所得出的所謂「前後貫通的理解」，不至於遮蔽或障礙我們對整個這段歷史時期中各種觀念與信仰往往同時並存、彼此交錯、相互滲透的客觀複雜性的認識。

---

[98] 見Wu Hung, “Myths and Legends in Han Funerary Art: Their Pictorial Structure and Symbolic Meanings as Reflected in Carvings on Sichuan Sarcophagi,” Lucy Lim ed., *Stories From China's Past* (San Francisco: The Chinese Culture Foundation, 1989), pp. 72-81；另見巫鴻，〈四川石棺畫像的象徵結構〉，《禮儀中的美術——巫鴻中國美術史文編》（上卷）（北京：生活・讀書・新知三聯書店，2005），頁176-178。

[99] 鄧以蟄，〈辛巳病餘錄〉，收入《鄧以蟄美術文集》（北京：人民美術出版社，1993），頁156。

臺灣大學學術期刊資料庫

附記：

本文初稿，係筆者為2004年8月於山東濟南召開的「漢代考古與漢代文化國際學術研討會」（中國社會科學院考古研究所等單位聯合主辦）而寫的《墓門與天門——兼論漢代的招魂禮》一文的第三個組成部分。由於當時自感文章的這一部分尚有不少缺陷，加之還有成都博物館的陶樓等材料有待補充，所以會後沒有呈交給會議主辦單位出版論文集。一轉眼，竟然已經十一二年過去了。期間，由於相關問題多曾在課堂上講授或討論過，許多觀點已經自感不甚新鮮了；所幸近年又受到一些新的研究成果的激發，才使我有勇氣重拾舊文，將其發展成三篇獨立的文字。這篇文章，在參加會議和後來修改的過程中，先後得到過中國社會科學院考古研究所楊泓先生、北京大學李零先生和芝加哥大學巫鴻先生的寶貴意見，研究過程中還不斷得到山東省石刻藝術博物館楊愛國研究員、中央美術學院的賀西林教授、李軍教授、中國科學院蘇榮譽研究員、廣州美術學院王玉冬教授以及暨南大學博士候選人王慶昱同學的關注與支持；及至文章的定稿提交給《美術史研究集刊》編輯部，又得到了相關評審專家極富建設性的評審意見。在此，請容筆者一併表示深謝。

（責任編輯：陳卉秀）

臺灣大學學術期刊資料庫

引用書目

傳統文獻

不著撰者
《爾雅》，據世界書局所出阮刻《十三經注疏》縮印本影印，北京：中華書局，1980。
（東漢）王充撰
《論衡》，收入《諸子集成》，北京：中華書局，1975。
（西漢）司馬遷撰
《史記》，以金陵書局本為底本，北京：中華書局，1959。
（宋）朱熹撰；蔣立甫校點
《楚辭集注》，以1953年人民文學出版社影印的端平本為底本，對校掃葉山房影印傅子安齋刻本、古逸叢書複刻高日新刊本，以及明成化以後的其他代刻本，上海、合肥：上海古籍出版社、安徽教育出版社，2001。
（清）朱駿聲
《說文通訓定聲》，北京：中華書局，1984。
（宋）李昉撰
《太平御覽》，以《四部叢刊三編》影印宋刊本為底本，石家庄：河北教育出版社，1994。
（唐）杜佑著、王文錦等校點
《通典》，以浙江書局本為底本，北京：中華書局，1988。
（唐）房玄齡等撰
《晉書》，以金陵書局本為工作本，參校百衲本、武英殿本等，北京：中華書局，1974。
（南朝宋）范曄撰，（唐）李賢等注
《後漢書》，以商務印書館影印紹興本為底本，北京：中華書局，1965。
（清）孫希旦撰，沈嘯寰、王星賢點校
《禮記集解》，以盤谷草堂本為底本，北京：中華書局，1989。
（清）孫詒讓撰，王文錦、陳玉霞校
《周禮正義》，以乙巳本為底本、以楚本為工作本，參校四部備要本、萬有文庫本，北京：中華書局，1987。
徐元誥撰、王樹民、沈長雲點校
《國語集解》，以宋公序本、明道本為底本合校，北京：中華書局，2002。
（東漢）班固撰，（唐）顏師古注
《漢書》，以王先謙《漢書補注》本為底本，北京：中華書局，1962。
（宋）梅堯臣著、朱東潤編年校注
《梅堯臣集編年校注》，以殘宋嘉定本、明萬曆本為底本，上海：上海古籍出版社，1980。

臺灣人類學術期刊資料庫

逯欽立輯校
《先秦漢魏晉南北朝詩》，北京：中華書局，1983。
黃懷信主撰、孔德立、周海生參撰
《大戴禮記匯校集注》，以《四部叢刊》所影印之上海涵芬樓借無錫孫氏小綠天藏明末袁氏嘉趣堂刊本為底本，西安：三秦出版社，2005。
（東漢）鄭玄注，（唐）賈公彥疏
《儀禮注疏》，據世界書局所出阮刻《十三經注疏》縮印本影印，北京：中華書局，1980。
（梁）蕭統編、（唐）李善注
《文選》，以胡克家重刊本為底本，上海：上海古籍出版社，1986。
（北魏）酈道元著，陳橋驛校正
《水經注校證》，以《四部叢刊》本為底本，北京：中華書局，2007。

近人論著

山東省博物館、蒼山縣文化館
1975〈山東蒼山元嘉元年畫像石墓〉，《考古》，第2期，頁124-134。
Shandong Provincial Museum and Cangshan County Museum
1975 “Shandong cangshan yuanjiayuannian huaxiangshimu (A Pictorial Stone Tomb in 151 at Cangshan, Shandong),” *Archaeology*, no. 2, pp. 124-134.
王煜
2014〈漢代太乙信仰的圖像考古〉，《中國社會科學》，第3期，頁181-203。
2015〈也論馬王堆漢墓帛畫——以閶闔（壁門）、天門、昆侖為中心〉，《江漢考古》，第3期，頁91-99。
Wang, Yu
2014 “Image Archaeology Relating to the Han Dynasty Belief in Taiyi,” *Social Sciences in China*, no. 3, pp. 181-203.
2015 “Re-Study on the Silk Painting Excavated from Mawangdui Han Tomb: A Discussion Focusing on Changhe (the Jade Gate), the Celestial Gate and Kunlun,” *Jianghan Archaeology*, no. 3, pp. 91-99.
史樹青
1956〈晉周芳命妻潘氏衣物券考釋〉，《考古通訊》，第2期，頁95-106。
Shi, Shu-qing
1956 “Jin zhoufangming qi panshi yiwuquan kaoshi (An Explanation about the Jin Dynasty Records of Clothing and Paraphernalia for Pan, Zhou Fangming’s Wife),” *Kaogu tongxun* (Archaeological Newsletter), no. 2, pp. 95-106.

臺灣大學藝術圖書資料庫

安志敏
1973〈長沙新發現的西漢帛畫試探〉,《考古》，第1期，頁43-53。
An, Zhi-min
1973 "Changsha xin faxian de xihan bohua shitan (Investigation into the Western Han Silk Paintings Newly Found in Changsha)," *Archaeology*, no. 1, pp. 43-53.
池田末利
1981〈魂・魄考——思想の起源と發展〉,《中國古代宗教史研究——制度と思想——》，東京：東海大學出版會，頁199-205。
Ikeda, Suetoshi
1981 "Konpaku kō: shisō no kigen to hatten (Considerations on Souls: Origin and Development of Thoughts)," *Chugoku kodai shukyoshi kenkyu: seido to shiso* (Study on the History of Ancient Chinese Religion: System and Ideology), Vol. 1, Tokyo: Tokai Daigaku Shuppankai (Tokai University Press), pp. 199-205.
何雙全
1989〈天水放馬灘秦簡綜述〉,《文物》，第2期，頁23-32。
He, Shuang-quan
1989 "Tianshui fangmatan qinjian zongshu (A Summary of Bamboo Slips of the Qin Dynasty from Fangmatan, Tianshui)," *Cultural Relics*, no. 2, pp. 23-32.
吳郁芳
1985〈射兕、招魂與望祭——〈楚辭・招魂〉新考〉,《求索》，第3期，頁106-107。
Wu, Yu-fang
1985 "Shesi, zhaohun yu wangji: 'chuci zhaohun' xin kao (Shooting Rhinoceros, Summoning Souls, and Sacrificing Far Away: A New Examination on "Summoning Souls in Songs of Chu")," *Seeker*, no. 3, pp. 106-107.
巫鴻
2005《禮儀中的美術——巫鴻中國古代美術史文編》，北京：生活・讀書・新知三聯書店。
2011〈引魂靈璧〉,《古代墓葬美術研究》(第一輯)，北京：文物出版社，頁55-64。
2015〈馬王堆一號漢墓中的龍、璧圖像〉,《文物》，第1期，頁54-61。
Wu, Hung
2005 *Art in Its Ritual Context: Essays on Ancient Chinese Art by Wu Hung*, Beijing: SDX Joint Publishing Company.
2011 "Yin hun ling bi (The Bi-Disc as a Conduit of the Soul)," *Gudai muzang meishu yanjiu, diyiji* (Studies on Ancient Tomb Art, vol. 1), Beijing: Cultural Relics Press, pp. 55-64.
2015 "On the Images of the Dragon and Bi-Disc in the Han Tomb No. 1 at Mawangdui," *Cultural Relics*, no. 1, pp. 54-61.

臺灣大學學術期刊資料庫

李正光
1955〈長沙北門桂花園發現晉墓〉,《文物參考資料》，第11期，頁134-136。
Li, Zheng-guang
1955 "Changsha beimen guihuayuan faxian jinmu (A Jin Tomb at Guihuayuan, Northern Gate of Changsha)," *Wenwu cankao ziliao* (Materials for the Study of Cultural Relics), no. 11, pp. 134-136.
李倩
2001〈招魂：楚人精神自我的巫化復歸——楚人招魂的文化學探析〉,《江漢論壇》，第12期，頁44-46。
Li, Qian
2001 "Zhaohun: churen jingshen ziwo de wuhua fugui: churen zhaohun de wenhuaxue tanxi (Summoning Souls, the Necromancer-Like Return of Chu People's Spiritual Selves: A Cultural Analysis on Summoning Souls Practiced by Chu People)," *Jianghan Tribune*, no. 12, pp. 44-46.
李清泉
2015〈墓門與"天門"——陝北東漢墓門畫像主題考〉,《美術學報》，第2期，頁14-24。
2015〈"天門"尋蹤〉，收入巫鴻、朱青生、鄭岩主編,《古代墓葬美術研究》(第三輯)，長沙：湖南美術出版社，頁27-48。
Li, Qing-quan
2015 "Mumen yu 'tianmen': shanbei donghan mumen huaxiang zhuti kao (The Gates of Tombs and the 'Gate of Heaven': Examining the Subject Matter of the Images on Surface of the Eastern Han Tomb Entrance Found in Northern Shaanxi)," *Art Journal*, no. 2, pp. 14-24.
2015 "'Tianmen' xunzong (Investigating the Images and Ideologies of the 'Heavenly Gate')," in Wu Hung, Zhu Qingsheng, and Zheng Yan, eds., *Studies on Ancient Tomb Art*, vol. 3, Changsha: Hunan Fine Art Press, pp. 27-48.
李發林
1985〈山東蒼山元嘉元年畫像石墓題記試釋〉,《中原文物》，第1期，頁72-75。
Li, Fa-lin
1985 "Shandong cangshan yuanjiayuannian huaxiangshimu tiji shishi (Explaining the Inscriptions of a Pictorial Stone Tomb in 151 at Cangshan, Shandong)," *Cultural Relics of Central China*, no. 1, pp. 72-75.
李零
1998〈楚帛書的再認識〉，收入《李零自選集》，桂林：廣西師範大學出版社，頁227-262。
2009〈中國古代的墓主畫像〉,《中國歷史文物》，第2期，頁12-20、2、89-91。
2012〈北大秦牘《泰原有死者》簡介〉,《文物》，第6期，頁81-84。

臺灣大學學術期刊資料庫

Li, Ling
1998 “Chu boshu de zai renshi (Rethinking Chu Silk Manuscripts),” in *Liling zixuanji* (Li Ling’s Collection Selected by Himself), Guilin: Guangxi Normal University Press, pp. 227-262.
2009 “Zhongguo gudai de muzhu huaxiang (Tomb Occupants’ Portraits in Ancient China),” *Journal of National Museum of China*, no. 2, pp. 12-20, 2, 89-91.
2012 “Beida qindu taiyuan you sizhe jianjie (A Brief Introduction of the Qin Slips about A Dead Person on the Great Plain),” *Cultural Relics*, no. 6, pp. 81-84.

李學勤
1990〈放馬灘簡中的志怪故事〉,《文物》，第4期，頁43-48。

Li, Xue-qin
1990 “Fangmatan jian zhong de zhiguai gushi (The Strange Tale in the Slips Found at Fangmatan),” *Cultural Relics*, no. 4, pp. 43-48.

汪悅進
2015〈入地如何再升天？——馬王堆美術時空論〉,《文藝研究》，第12期，頁136-155。

Wang, Yue-jin (Eugene Wang)
2015 “How to Ascend to Heaven after the Burial?: Time and Space in Mawangdui Tombs,” *Literature & Art Studies*, no. 12, pp. 136-155.

邢義田
2006 〈陝西旬邑百子村壁畫墓的墓主、時代與“天門”問題〉,《故宮學術季刊》，第23卷第3期，頁1-38、156。

Hsing, I-tien
2006 “Notes on the Occupant, Date, and ‘Heavenly Gate’ of the Painted Tomb at Pai-tzu-ts’un in Hsün-i, Shensi,” *The National Palace Museum Research Quarterly*, no. 23.3, pp. 1-38, 156.

來國龍
2013〈逝者的再現，無形的參列——戰國秦漢墓葬藝術中人像觀念的轉變〉，收入巫鴻、朱青生、鄭岩主編,《古代墓葬美術研究》(第二輯)，長沙：湖南美術出版社，頁21-53。

Lai, Guo-long
2013 “The Presence of the Invisible: Changing Attitudes towards the Human Figure during the Warring States and Qin-Han Transition,” *Studies on Ancient Tomb Art*, vol. 2, Changsha: Hunan Fine Art Press, pp. 21-53.

林巳奈夫
1973 〈長沙馬王堆一號墓出土の帛畫（中華人民共和國出土文物（特集））〉，ミューゼアム:《東京國立博物館研究誌（267）》(MUSEUM, No. 267)，頁4-14, 東京國立博物館。

臺灣大學學術期刊資料庫

1973 〈佩玉と綬——序說——附論：長沙馬王堆一號漢墓の非衣（所謂“幡”）的性格〉,《東方學報》, 45冊，京都大學人文科學研究所。

Minao Hayashi

1973 “The Silk Painting from Mawangdui Han Tomb No. 1 at Changsha,” *MUSEUM*, 267, pp.4-14, Tokyo: Tokyo National Museum.

1973 “On the Nature of Fei-yi (So Called ‘Fan’ Banner) from Mawangdui Han Tomb No. 1 at Changsha,” in “Jade Girdle Pendants 佩玉 and Ribbons Attached to Seals 綬 in Ancient China,” *Journal of Oriental Studies*, vol. 45, Kyoto: Institute for Research in Humanities, Kyoto University.

河南省文化局文物工作隊

1964 〈洛陽西漢壁畫墓發掘報告〉,《考古學報》, 第2期，頁107-125、235-242、259-260。

Henan Provincial Cultural Relics Working Team

1964 “Excavations of a Western Han Tomb with Wall Paintings at Luoyang,” *The Chinese Journal of Archaeology*, no. 2, pp. 107-125, 235-242, 259-260.

河南省商丘市文物管理委員會等

2001 《芒碭山西漢梁王墓地》, 北京：文物出版社。

Shangqiu Cultural Relics Administration Committee of Henan, et al.

2001 *Mangdangshan xihan liangwang mudi* (The Western Han Prince Liang’s Cemetery Excavated at Mangdangshan, Henan), Beijing: Cultural Relics Press.

金式武

1998 〈招魂研究〉,《歷史研究》, 第6期，頁38-48。

Jin, Shi-wu

1998 “Zhaohun yanjiu (Study of Summoning Souls),” *Historical Research*, no. 6, pp. 38-48.

金景芳

1978 〈關於長沙馬王堆一號漢墓帛畫的名稱問題〉,《社會科學戰線》, 第1期，頁215-221。

Jin, Jing-fang

1978 “Guanyu Changsha mawangdui yihao hanmu bohua de mingcheng wenti (On the Name of the Silk Painting from Mawangdui Han Tomb No. 1 at Changsha),” *Social Science Front Bimonthly*, no. 1, pp. 215-221.

俞偉超

1985 《先秦兩漢考古學論集》, 北京：文物出版社。

Yu, Wei-chao

1985 *Xianqin lianghan kaoguxue lunji* (Essays on Pre-Qin and Han Archaeology), Beijing: Cultural Relics Press.

臺灣大學學術期刊資料庫

信立祥
2000《漢代畫像石綜合研究》，北京：文物出版社。
Xin, Li-xiang
2000 *A Comprehensive Study of Han Period Pictorial Stones*, Beijing: Cultural Relics Press.
姜生
2014〈馬王堆帛畫與漢初“道者”的信仰〉，《中國社會科學》，第12期，頁176-199、209。
Jiang, Sheng
2014 “Paintings on Silk in the Mawangdui Tombs and Early Han ‘Taoist’ Beliefs,” *Social Sciences in China*, no. 12, pp. 176-199, 209.
洛陽博物館
1977〈洛陽西漢卜千秋壁畫墓發掘簡報〉，《文物》，第6期，頁1-12、81-83。
Luoyang Museum
1977 “Luoyang xihan buqianqiu bihuamu fajue jianbao (A Brief Report on the Excavation of Bu Qianqiu’s Mural Tomb of the Western Han Dynasty in Luoyang),” *Cultural Relic*s, no. 6, pp. 1-12, 81-83.
胡新生
1998《中國古代巫術》，濟南：山東人民出版社。
Hu, Xin-sheng
1998 *Zhongguo gudai wushu* (Ancient Witchcraft in China), Jinan: People’s Press of Shandong.
孫作雲
1973〈長沙馬王堆一號漢墓出土畫幡考釋〉，《考古》，第1期，頁54-61，頁70-71。
Sun, Zuo-yun
1973 “Changsha mawangdui yihao hanmu chutu huafan kaoshi (Interpretation of the Painted Banner from Mawangdui Han Tomb No. 1 at Changsha),” *Archaeology*, no. 1, pp. 54-61, 70-71.
陝西省考古研究所
2002〈陝西旬邑發現東漢壁畫墓〉，《考古與文物》，第3期，頁76-77。
Shaanxi Provincial Institute of Archaeology
2002 “Shanxi xunyi faxian donghan bihuamu (An Eastern Han Tomb Excavated at Xunyi, Shaanxi),” *Archaeology and Cultural Relics*, no. 3, pp. 76-77.
馬少喬
1994〈屈原《招魂》與楚地招魂遺俗〉，《邵陽師專學報》，第3期，頁91-96、90。
Ma, Shao-qiao
1994 “Quyuan *zhaohun* yu chudi zhaohun yisu (On Qu Yuan’s *Summoning the Soul* and the Remaining Customs of Summoning Souls in Chu),” *Journal of Shaoyang Teacher’s College*, no. 3, pp. 91-96, 90.

臺灣大學學術期刊資料庫

馬怡
2011 〈武威漢墓之旒——墓葬幡物的名稱、特徵與沿革〉,《中國史研究》, 第4期，頁61-82。
Ma, Yi
2011 "Wuwei hanmu zhi zhao: muzang fanwu de mingcheng, tezheng yu yange (Zhao from Han Tombs at Wuwei: A Funeral Banner's Name, Feature, and Evolution)," *Journal of Chinese Historical Studies*, no. 4, pp. 61-82.
馬雍
1973 〈論長沙馬王堆一號漢墓出土帛畫的名稱和作用〉,《考古》, 第2期，頁118-126。
Ma, Yong
1973 "Lun Changsha mawangdui yihao hanmu chutu bohua de mingcheng he zuoyong (On the Name and Function of the Silk Painting Unearthed from Mawangdui Tomb No. 1 at Changsha)," *Archaeology*, no. 2, pp. 118-126.
商志醰
1972 〈馬王堆一號漢墓 "非衣" 試釋〉,《文物》, 第9期，頁43-47、74、76-78。
Shang, Zhi-tan
1872 "Mawangdui yihao hanmu 'feiyi' shishi (Interpreting the "Feiyi" from Mawangdui Tomb No. 1)," *Cultural Relics*, no. 9, pp. 43-47, 74, 76-78.
康定心、康廣志
1983 〈考古釋招魂〉,《江漢論壇》, 第1期，頁72-78。
Kang, Ding-xin, and Guang-zhi Kang
1983 "Kaogu shi zhaohun (Archaeological Interpretations of Summoning the Soul)," *Jianghan Tribune*, no. 1, pp. 72-78.
張慶利
1987 〈《招魂》研究述評（上）〉,《綏化師專學報（社會科學版）》, 第2期，頁38-42。
1987 〈《招魂》研究述評（下）〉,《綏化師專學報（社會科學版）》, 第3期，頁16-22。
Zhang, Qing-li
1987 "Zhaohun yanjiu shuping, shang (Review of the Studies on Zhaohun (Summoning the Soul) (Part 1), " *Journal of Suihua Teacher's College* (Social Science Edition), no. 2, pp. 38-42.
1987 "Zhaohun yanjiu shuping, xia (Review of the Studies on Zhaohun (Summoning the Soul) (Part 2)," *Journal of Suihua Teacher's College* (Social Science Edition), no. 3, pp. 16-22.
陳少豐、宮大中
1977 〈洛陽西漢卜千秋墓壁畫藝術〉,《文物》, 第6期，頁13-17。
Chen, Shao-feng, and Da-zhong Gong
1977 "Luoyang xihan buqianqiu mu bihua yishu (On the Western Han Mural Paintings in Bu Qianqiu's Tomb Excavated in Luoyang)," *Cultural Relics*, no. 6, pp. 13-17.

臺灣大學藝術期刊資料庫

陳直
1957〈漢張叔敬朱書陶瓶與張角黃巾教的關係〉,《西北大學學報（哲學社會科學版）》,第1期，頁78-80。
Chen, Zhi
1957 "Han zhangshujing zhushu taoping yu zhangjiao huangjinjiao de guanxi (On the Relationship between the Pottery Bottle Inscribed with Zhang Shujing's Name and the Yellow Turban Sect of Zhang Jiao in the Eastern Han Era)," *Journal of Northwest University* (Philosophy and Social Science Edition), no. 1, pp. 78-80.
陳鏘
2002〈帛畫研究新十年述評〉,《江漢考古》,第1期。
2002《中國帛畫——發現與研究》,杭州：中國美術學院博士學位論文。
2005《古代帛畫》，北京：文物出版社。
2012《超越生命——中國古代帛畫綜論》(上、下冊),杭州：中國美術學院出版社。
Chen, Huang
2002 "Bohua yanjiu xin shinian shuping (A Review on the Studies of Silk Paintings in the Recent Decade)," *Jianghan Archaeology*, no. 1.
2002 *Chinese Silk Paintings: Finding and Research*, Ph.D. Dissertation, China Academy of Art, Hangzhou.
2005 *Gudai bohua* (Ancient Silk Paintings), Beijing: Cultural Relics Press.
2012 *Transcending Life: A Comprehensive Study on Ancient Chinese Silk Paintings*, Hangzhou: China Academy of Art Publishing House.
曾布川寬
1979〈崑崙山と昇仙圖〉,《東方學報》,51冊，頁83-185，京都大學人文科學研究所。
1981《崑崙山への昇仙：古代中國人が描いた死後の世界》,東京：中央公論社。
1993〈漢代畫像石における昇仙圖の系譜〉,《東方學報》,65冊，頁23-221，京都大學人文科學研究所。
Sofukawa, Hiroshi
1979 "Kun-lun 崑崙 Mountain and the Painting of Sheng-hsien 昇仙," *Journal of Oriental Studies*, no. 51, pp. 83-185, Kyoto: Institute for Research in Humanities, Kyoto University.
1981 "Konronzan e no shōsen: kodai Chūgokujin ga egaita shigo no sekai (Being Immortal by Going to Kunlun: The Other World Depicted by Ancient Chinese People)," Tokyo: Chūō Kōronsha.
1993 "Scenes of Shengxian 昇仙, Ascendancy to the World of Legendary Wizards, Depicted on Chinese Han Stone Reliefs: Their Lineage," *Journal of Oriental Studies*, 65, pp. 23-221.

臺灣大學學術期刊資料庫

湖北省荊州地區博物館
1985《江陵馬山一號楚墓》，北京：文物出版社。
Museum of Jingzhou Prefecture in Hubei
1985 *Chu Tomb No.1 at Mashan, Jiangling*, Beijing: Cultural Relics Press.
湖南省博物館、中國科學院考古研究所
1973《長沙馬王堆一號漢墓》(上、下)，北京：文物出版社。
Hunan Provincial Museum and Archaeological Institute of the Chinese Academy of Sciences
1973 *Changsha mawangdui yihao hanmu* (Mawangdui Han Tomb No. 1 at Changsha), Beijing: Cultural Relics Press.
湖南省博物館、中國科學院考古研究所、文物編輯委員會
1972《長沙馬王堆一號漢墓發掘簡報》，北京：文物出版社。
Hunan Provincial Museum, Archaeological Institute of the Chinese Academy of Sciences, and Editorial Board of *Cultural Relics*
1972 *Changsha mawangdui yihao hanmu fajue jianbao* (A Brief Report on the Tomb No. 1 of the Han Dynasty Excavated at Mawangdui, Changsha), Beijing: Cultural Relics Press.
湖南省博物館、湖南省文物考古研究所編著
2004《長沙馬王堆二、三號漢墓（第一卷）田野考古發掘報告》，北京：文物出版社。
Hunan Provincial Museum and Hunan Provincial Institute of Cultural and Archaeological Studies, eds.
2004 Changsha mawangdui er/san hao hanmu, diyijuan: tianye kaogu fajue baogao (Report on the Excavation of Mawangdui Han Toms 2 and 3 at Changsha, vol. 1), Beijing: Cultural Relics Press.
賀西林
2003〈從長沙楚墓帛畫到馬王堆一號漢墓漆棺畫與帛畫——早期中國墓葬繪畫的圖像理路〉，《藝術史研究》，第5輯，廣州：中山大學出版社，頁143-168。
He, Xi-lin
2003 "From the Paintings on Silk of Changsha Chu Tombs to the Painting on Lacquer Couch and Silk of Mawangdui Han Tomb No. 1: Development of Early Chinese Funeral Paintings," *The Study of Art History*, no. 5, Guangzhou: Zhongshan University Press, pp. 143-168.
賀西林、李清泉
2009《永生之維——中國墓室壁畫史》，北京：高等教育出版社。
He, Xi-lin, and Qing-quan Li
2009 *Yongsheng zhi wei: zhongguo mushi bihuashi* (Dimension of Immortality: History of Tomb Murals in China), Beijing: Higher Education Press.

臺灣大學學術期刊資料庫

雲南省文物工作隊
1963〈雲南省昭通後海子東晉壁畫墓清理簡報〉,《文物》，第12期，頁1-7。
Yunnan Provincial Cultural Relics Working Team
1963 "Yunnansheng zhaotong houhaizi dongjin bihuamu qingli jianbao (A Brief Report on an Eastern Jin Mural Tomb at Houhaizi, Zhaotong, Yunnan)," *Cultural Relics*, no. 12, pp. 1-7.
榆林地區文物管理委員會、綏德縣博物館
2002〈陝西綏德縣四十里鋪畫像石墓調查簡報〉,《考古與文物》，第3期，頁19-27。
Yulin Cultural Relics Management Council and Suide County Museum
2002 "Shanxi suidexian sishilipu huaxiangshimu diaocha jianbao (A Brief Report on the Excavation of a Pictorial Stone Tomb at Sishilipu, Suide, Shaanxi)," *Archaeology and Cultural Relics*, no. 3, pp. 19-27.
裘錫圭
2003〈讀〈陝西綏德縣四十里鋪畫像石墓調查簡報〉小記〉,《考古與文物》，第5期，頁63-64。
Qiu, Xi-gui
2003 "Du 'shanxi suidexian sishilipu huaxiangshimu diaocha jianbao' xiaoji (Notes on Reading "A Brief Investigation Report about a Pictorial Stone Tomb at Sishilipu, Suide, Shaanxi")," *Archaeology and Cultural Relics*, no. 5, pp. 63-64.
（英）詹・喬・弗雷澤著，徐育新、汪培基、張澤石譯
1987《金枝》，北京：中國民間文藝出版社。
Frazer, James George; Xu, Yuxin, et al., trans.
1987 *Jinzhi* (The Golden Bough), Beijing: Chinese Folk Literature and Art Publishing House.
廖群
2005〈出土文物與屈原創作的認定〉,《東方叢刊》，第1期，頁207-221。
Liao, Qun
2005 "Chutu wenwu yu Quyuan chuangzuo de rending (Unearthed Cultural Relics and the Identification of Qu Yuan's Works)," *A Multidimensional Study of Orientalism*, no. 1, pp. 207-221.
蒲慕州
1993《墓葬與生死——中國古代宗教之省思》，臺北：聯經出版事業公司。
Poo, Mu-chou
1993 *Muzang yu shengsi: zhongguo gudai zongjiao zhi xingsi* (Burial Styles and Ideas of Life and Death: Reflections on the Religion of Ancient China), Taipei: Linking Publishing Enterprise Company.
劉信芳
2011〈《招魂》"像設君室"與楚簡帛之"象"〉,《雲夢學刊》，卷32，第1期，頁45-47。

臺灣大學學術期刊資料庫

Liu, Xin-fang
2011 "*Zhaohun* 'Xiang she jun shi' yu chu jianbo zhi 'xiang' ("Xiang she jun shi" in *Summoning the Soul* and the "xiang" in Chu Bamboo Slip and Silk Manuscripts)," *Journal of Yunmeng*, vol. 32, no. 1, pp. 45-47.
劉剛
2014 〈古楚招魂巫俗、巫術與宋玉《招魂》——宋玉《招魂》的禮俗文化解讀之二〉，《古籍整理研究學刊》，第4期，頁70-73。
Liu, Gang
2014 "Guchu zhaohun wusu, wushu yu songyu 'zhaohun': Songyu 'zhaohun'de lisuwenhua jiedu zhier (Witchcraft of Summoning Souls in Ancient Chu and Song Yu's Summoning the Soul: The Second Reading of the Rituals and Customs in Song Yu's *Summoning the Soul*)," *Journal of Ancient Books Collation and Studies*, no. 4, pp. 70-73.
劉敦愿
1978 〈馬王堆西漢帛畫中若干神話問題〉,《文史哲》，第4期，頁63-73。
Liu, Dun-yuan
1978 "Mawangdui xihan bohua zhong ruogan shenhua wenti (Several Mythological Issues in the Western Han Silk Paintings from Mawangdui)," *Journal of Chinese Humanities*, no. 4, pp. 63-73.
劉增貴
2000 〈漢代畫像闕的象徵意義〉,《中國史學》，第十卷，頁97-127。
Liu, Zeng-gui
2000 "Handai huaxiangque de xiangzheng yiyi (Symbolic Meaning of Han Pictorial Pillar Gates)," *Chinese History*, vol. 10, pp. 97-127.
劉曉路
1993 〈中國帛畫研究50年〉,《中國文化研究》，第10期，頁126-136、4。
1994 《中國帛畫》，北京：中國書店出版社。
Liu, Xiao-lu
1993 "Zhongguo bohua yanjiu wushi nian (Chinese Silk Painting Studies in 50 Years)," *Chinese Culture Research*, no. 10, pp. 126-136, 4.
1994 *Zhongguo bohua* (Chinese Silk Paintings), Beijing: Cathay Bookshop Publishing House.
蔣英炬、吳文祺
1995 《漢代武氏墓群石刻研究》，濟南：山東美術出版社。
Jiang, Ying-ju, and Wen-qi Wu
1995 *Handai wushi muqun shike yanjiu* (A Study on the Stone Carvings from the Cemetery of Wu Family in the Han Dynasty), Jinan: Shandong Fine Arts Publishing House.
鄧以蟄
1993 《鄧以蟄美術文集》，北京：人民美術出版社。

臺灣大學學術期刊資料庫

Deng, Yi-zhe
1993 *Deng Yizhe meishu wenji* (Collection of Deng Yizhe's Essays on Art), Beijing: People's Fine Arts Publishing House.

鄭岩
2005〈關於墓葬壁畫起源問題的思考——以河南永城柿園漢墓為中心〉,《故宮博物院院刊》,第3期,頁56-74。

Zheng, Yan
2005 "Reflections on the Question of the Origins of Tomb Wall Paintings: Focus on the Han Dynasty tombs in Shiyuan, Yongcheng, Henan," *Palace Museum Journal*, no. 3, pp. 56-74.

賴德霖
2011〈是葬品主導還是棺槨主導的設計——從馬王堆漢墓看戰國以來中國木構設計觀念的一個轉變〉,《藝術史研究》,第13輯,廣州:中山大學出版社,頁1-19。

Lai, De-lin
2011 "An Object-Determined Design, or a Coffin Determined Design: Mawangdui Tombs in the Change of Wooden Structure Design Since the Warring States Period," *The Study of Art History*, no. 13, Guangzhou: Zhongshan University Press, pp. 1-19.

遼寧省博物館文物隊
1977〈遼寧蓋縣九壟地發現東漢紀年磚墓〉,《文物》,第9期,頁93。

Cultural Relics Team of Liaoning Provincial Museum
1977 "Liaoning gaixian jiulongdi faxian donghan jinian zhuanmu (A Dated Brick Tomb of the Eastern Han Found at Jiulongdi, Gaixian, Liaoning)," *Cultural Relics*, no. 9, p. 93.

臨沂金雀山漢墓發掘組
1977〈山東臨沂金雀山九號漢墓發掘簡報〉,《文物》,第11期,頁24-27、95、2。

Archaeological Team of Western Han Tomb No. 9 at Jinqueshan, Linyi
1977 "Shandong linyi jinqueshan jiuhao hanmu fajue jianbao (A Brief Report on the Excavation of Tomb No. 9 at Jinqueshan, Linyi, Shandong)," *Cultural Relics*, no. 11, pp. 24-27, 95, 2.

薛文燦、劉松根
1993《河南新鄭漢代畫像磚》,上海:上海書畫出版社。

Xue, Wen-can, and Song-gen Liu
1993 *Henan xinzheng handai huaxiangzhuan* (Brick Relief of the Han Dynasty Found in Xinzheng, Henan), Shanghai: Shanghai Calligraphy and Painting Publishing House.

羅福頤
1960〈繭他君石祠堂題字解釋〉,《故宮博物院院刊》,總第2期,頁178-182。

臺灣大學學術期刊資料庫

Luo, Fu-yi

1960 "Xiangtajun shi citang tizi jieshi (Interpreting the Inscriptions on the Lord Xiangta's Stone Shrine)," *Palace Museum Journal*, no. 2, pp. 178-182.

譚思健

1992〈招魂考——古代喪葬文化研究之三〉,《江西教育學院學報》, 第3期，頁31-35。

Tan, Si-jian

1992 "Zhaohun kao: gudai sangzang wenhua yanjiu zhisan (Examining the Practice of Summoning Souls: The Third Study on Ancient Funeral Culture)," *Journal of Jiangxi Institute of Education*, no. 3, pp. 31-35.

Bulling, A. Gutkind

1974 "The Guide of the Souls: Picture in the Western Han Tomb in Ma-wang-tui Near Ch'ang sha," *Oriental Art*, vol. 20, pp. 158-173.

Greiff, Susanne, and Sheng-ping Yin

2002 Das Grab des Bin Wang: Wandmalereien der östlichen Han-zeit in China (《考古發掘出土的中國東漢墓（邠王墓）壁畫》), Mainz: Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums in Kommission bei Harrassowitz Verlag. Wiesbaden, Abb. 31.

Loewe, Michael

1979 "The Painting from Tomb no.1, Ma-wang-tui," Michael Loewe, *Ways to Paradise: the Chinese Quest for Immortality*, Chapter Two, London: George Allen and Unwin, pp. 17-59.

Silbergel, Jerome

1983 "Mawangdui, Excavated Materials, and Transmitted Texts: A Cautionary Note," *Early China*, vol. 8 (1982-83), pp. 79-92.

Tseng, Lillian Lan-ying

2011 *Picturing Heaven in Early China*, Cambridge (Massachusetts) and London: Harvard University Asia Center.

Wang, Eugene

2012 "Ascend to Heaven or Stay in the Tomb? Paintings in Mawangdui Tomb 1 and the Virtual Ritual of Revival in Second-Century B. C. E. China," in Amy Olberding and Philip J. Ivanhoe (eds.) , *Mortality in Traditional Chinese Thought*, Albany: SUNY Press, pp. 37-84.

Wu, Hung

1989 "Myths and Legends in Han Funerary Art: Their Pictorial Structure and Symbolic Meanings as Reflected in Carvings on Sichuan Sarcophagi," Lucy Lim ed., *Stories From China's Past*, San Francisco: The Chinese Culture Foundation, pp. 72-81.

1992 "Art in a Ritual Context: Rethinking Mawangdui," *Early China*, vol. 17, pp. 111-144.

臺灣大學學術期刊資料庫

Yü, Ying-Shih
1964-1965 "Life and Immortality in The Mind of Han China," *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 25, pp. 80-122.
1981 "New Evidence on the Early Chinese Conception of Afterlife—A Review Article," *Journal of Asian Studies*, vol. 41, no. 1, pp. 81-85.
1987 "'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, pp. 363-395.

臺灣大學學術期刊資料庫

圖版出處

圖1　湖南長沙馬王堆1號漢墓帛畫，西漢。通長205釐米，頂端寬92釐米，末端寬47.7釐米。現藏湖南省博物館。

圖2　湖南長沙馬王堆1號漢墓帛畫線描圖（局部）

圖3　湖南長沙陳家大山戰國楚墓帛畫

圖4　湖南長沙子彈庫戰國楚墓帛畫

圖5　湖南長沙馬王堆1號漢墓帛畫線描圖（局部）

圖6a　甘肅武威磨嘴子漢墓之旐，東漢。中國國家文物局等，《秦漢-羅馬文明展》（北京：文物出版社，2009），頁319。

圖6b　姑臧東鄉利居里壺□（某某之柩），東漢。中國國家文物局等，《秦漢-羅馬文明展》（北京：文物出版社，2009），頁319。

圖6c　姑臧西鄉閣導里壺子梁之□（柩），東漢。《武威漢簡》，頁149，圖版貳三。

圖7　陝西旬邑百子村東漢墓壁畫中的「夫人」與「侍女」形象

圖8　陝西綏德四十里鋪東漢田鲂墓前室後壁中柱石銘文

圖9　馬王堆1號墓T形帛畫中的祭祀場面

圖10　馬王堆3號墓T形帛畫中的祭祀場面

圖11　卜千秋墓主室內景，西漢，河南洛陽

圖12　卜千秋墓主室墓頂壁畫線描圖

圖13　卜千秋墓主室墓頂壁畫中乘龍駕鳳朝向西王母的墓主夫婦

圖14　河南洛陽燒溝61號漢墓前後室之間隔樑上的假門裝飾，西漢

圖15　河南洛陽尹屯漢墓穹頂壁畫二十八宿天象圖（局部），新莽

圖16　西安交通大學附屬小學漢墓穹頂壁畫二十八宿天象圖（局部），西漢

圖17　甘肅敦煌佛爺廟灣133號西晉墓墓門照牆線描圖

圖18　陝西綏德四十里鋪東漢田鲂墓後室入口畫像

圖19a-b　東漢陶樓　成都博物館藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖1　湖南長沙馬王堆1號漢墓帛畫，西漢。通長205釐米，頂端寬92釐米，末端寬47.7釐米。現藏湖南省博物館。

臺灣大學學術庫



圖2 湖南長沙馬王堆1號漢墓帛畫線描圖（局部）



圖3 湖南長沙陳家大山戰國楚墓帛畫

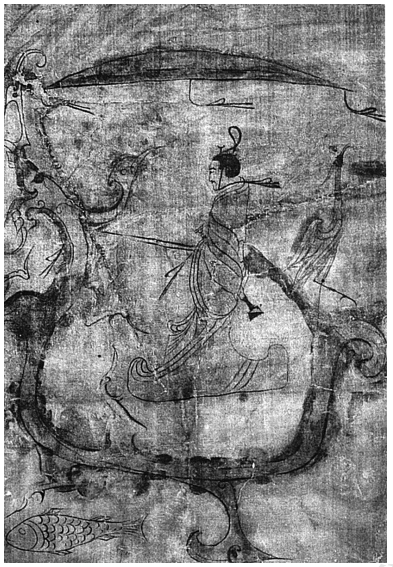


圖4 湖南長沙子彈庫戰國楚墓帛畫

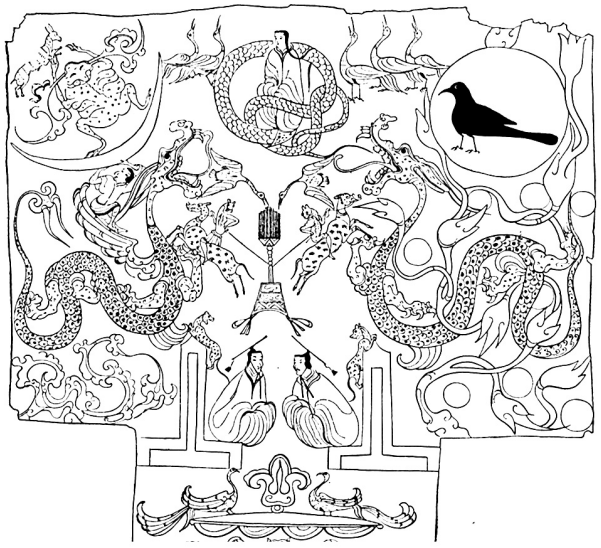


圖5 湖南長沙馬王堆1號漢墓帛畫線描圖（局部）

臺灣大學



圖6a　甘肅武威磨嘴子漢墓之旐 東漢



圖6b　姑臧東鄉利居里壺□（某某之柩） 東漢



圖6c　姑臧西鄉閣導里壺子梁之□（柩） 東漢

臺灣大學學術期刊資



圖7　陝西旬邑百子村東漢墓壁畫中的「夫人」與「侍女」形象



圖8　陝西綏德四十里鋪東漢田鮪墓前室後壁中柱石銘文

臺灣大學藝術學刊資料庫

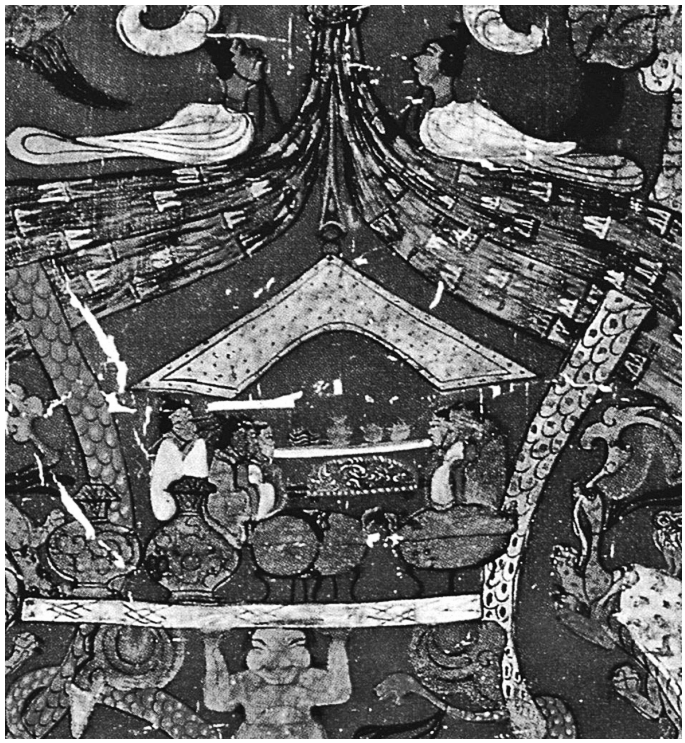


圖9　馬王堆1號墓T形帛畫中的祭祀場面

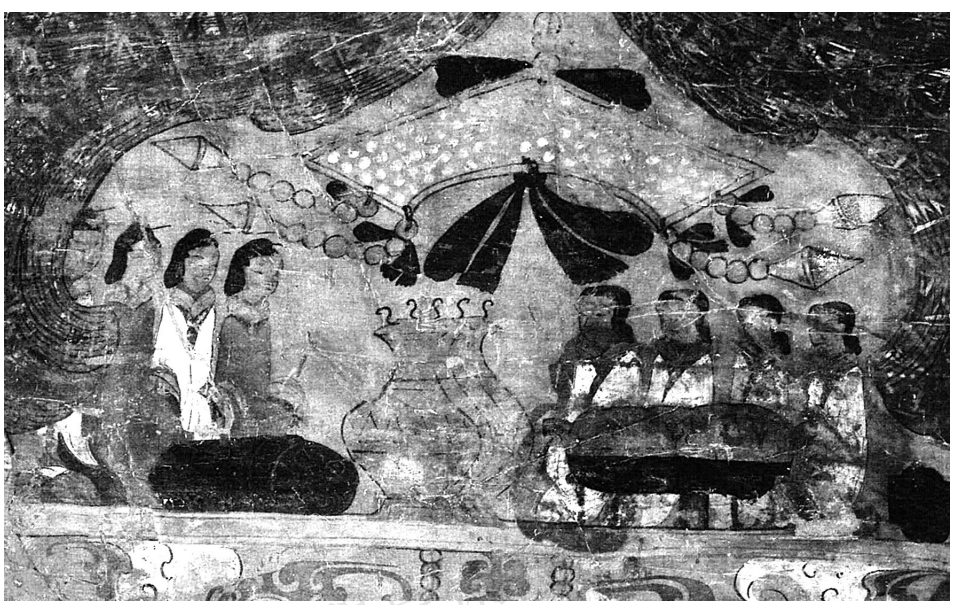


圖10　馬王堆3號墓T形帛畫中的祭祀場面

臺灣人類學刊



圖11 卜千秋墓主室內景 西漢 河南洛陽

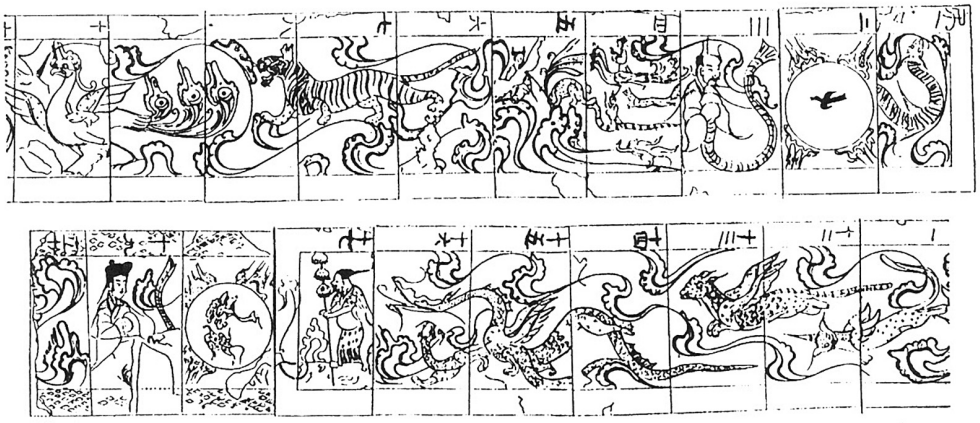


圖12 卜千秋墓主室墓頂壁畫線描圖

臺灣大學



圖13　卜千秋墓主室墓頂壁畫中乘龍駕鳳朝向西王母的墓主夫婦

臺灣大學學術期刊資料庫



圖14 河南洛陽燒溝61號漢墓前後室之間隔樑上的假門裝飾 西漢



圖15 河南洛陽尹屯漢墓穹頂壁畫二十八宿天象圖（局部） 新莽

臺灣大專院校

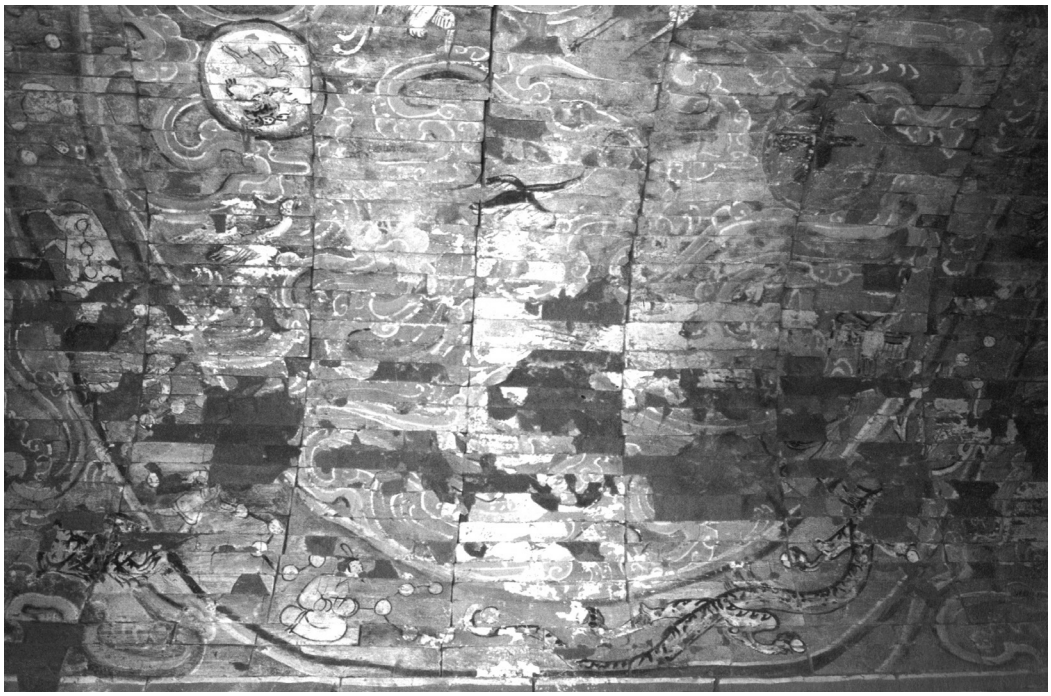


圖16　西安交通大學附屬小學漢墓穹頂壁畫二十八宿天象圖（局部） 西漢

臺灣大學學術期刊資料庫

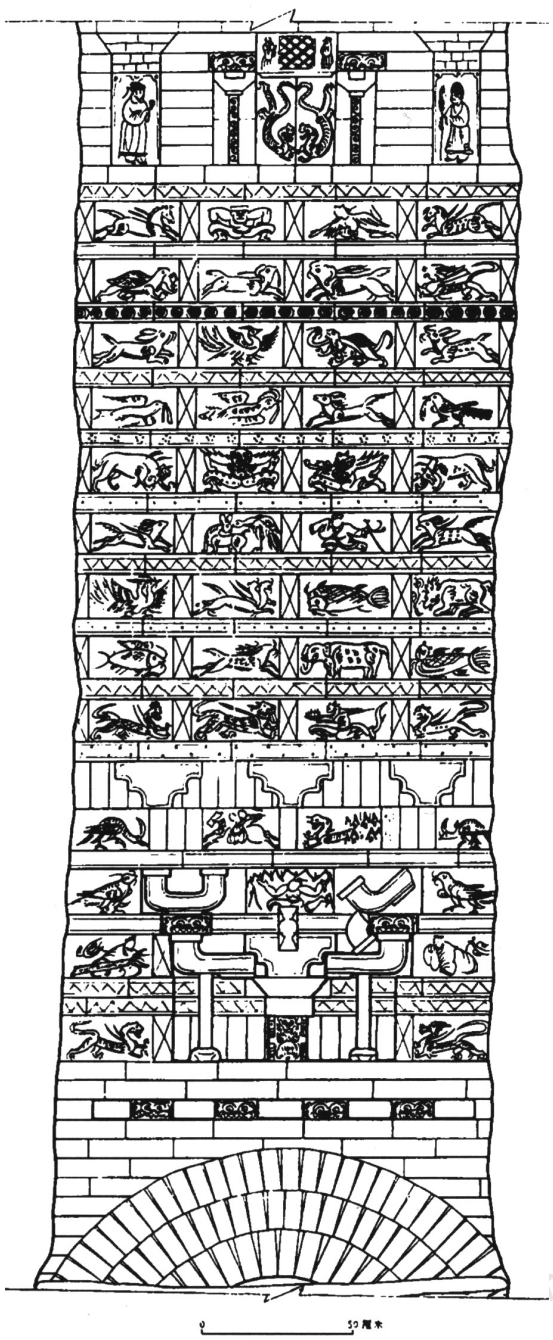


圖17 甘肅敦煌佛爺廟灣133號西晉墓墓門照牆線描圖

臺灣大學學術典藏庫

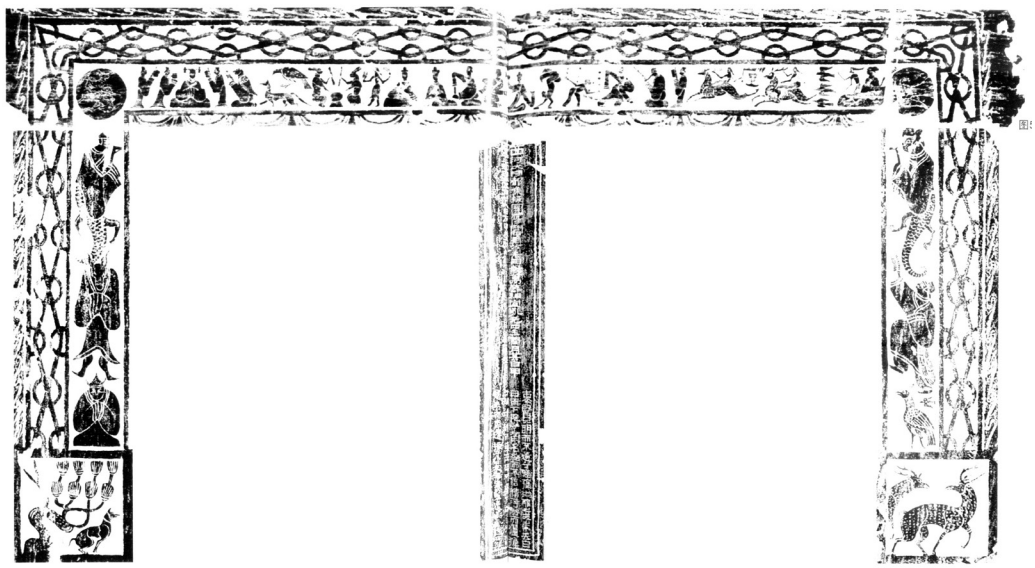


圖18　陝西綏德四十里鋪東漢田鮪墓後室入口畫像

臺灣大學學術期刊資料庫



圖19a 東漢陶樓 成都博物館藏



圖19b 東漢陶樓 「復衣」局部

臺灣大學學術期刊資料庫

Guiding the Soul up to Heaven, or Summoning It into the Tomb: On the Function of Silk Paintings in Mawangdui Tombs and Posthumous Soul Summoning Custom of the Han Era

Li, Qing-quan
School of Art and Humanities
Guangzhou Academy of Fine Arts

With the image of the Gate to Heaven on silk in Mawangdui Tombs as the point of departure, this essay aims to take a fresh look at the nature and function of the silk paintings and their significance to understand related subject matters of funeral art in the Han era. After thorough analysis and discussion, the following arguments and observations are presented in this essay. First, silk paintings of this type can neither be identified as *fuyi* (a top of the deceased used to summon his soul right upon his death and to cover the body thereafter) nor as *mingjing* (funeral streamer bearing the titles of the deceased). Instead, they are used as *zhao*, a funeral streamer that serves to guide the coffin into the grave in a funeral procession. Second, the function of this type of *zhao* is closely related to the funeral custom of summoning the soul into the tomb that originated in the land of Chu. The *zhao* in Mawangdui Tombs, T-shaped and named *feiyi* (flying clothing intended for summoning the soul), is presumed to have intentionally imitated the shape of *fuyi* in order to obtain the efficacy of witchcraft to attract the soul of the deceased. With the knowledge of the soul's desire to ascend to heaven, the portrait of the deceased and the Gate to Heaven dwelt by immortals are painted on the *feiyi* presumably to appeal to the soul with the image of the Gate to Heaven, induce the soul to attach to the *feiyi,* and eventually lead it back to the corpse in the coffin, thus resolving the conflict between the notion of inducing the soul into the tomb and that of guiding it up to Heaven. Third, by determining the function of Mawangdui *feiyi*, we can generally achieve a consistent understanding of the soul summoning ritual art form that the Chinese had relied on to "release" souls from purgatory from Western Han through the Wei and Jin period, as well as the notion of life and death and the belief in immortality centering around the "Gate to Heaven."

Keywords: Mawangdui silk paintings, zhao (funeral streamer)-feiyi, summoning the soul into the tomb, the Gate to Heaven, posthumous immortality

臺灣大學學術期刊資料庫