

912853-55³

漢代畫像石

吳曾德 著



汉代画像石

吴曾德 著

文物出版社

北京

目次

序	1
一 汉代画像石艺术产生的 历史背景	8
一 经济的发展	8
二 厚葬的盛行	12
三 艺术之渊源	16
二 生产劳动	19
一 耦犁	19
二 冶铁鼓风机	25
三 纺织	27
三 建筑	31
一 阙	31
二 住宅	36
三 桥梁	41
四 天象	43
一 天文神话	44
二 北斗与帝车	51
三 苍龙星座、白虎星座	53
四 牛郎织女与牛、女二宿	57

五	日月同辉、日月交食	59
五	乐器、舞蹈	63
一	打击乐器	63
二	弹弦乐器	69
三	吹管乐器	72
四	舞蹈	80
六	杂技、蹴鞠	88
一	杂技	88
二	蹴鞠	100
七	神鬼迷信	105
一	伏羲女娲	106
二	西王母、东王公	110
三	飞仙	114
四	神荼、郁垒及方相氏	118
五	四灵	122
八	历史故事	132
一	孔子见老子	132
二	二桃杀三士	134
三	豫让二刺赵襄子	136
四	范雎与须贾	137

五	聂政刺侠累	139
六	荆轲刺秦王	141
七	泗水取鼎	142
八	鸿门宴	144
九	无盐丑女	145
十	齐国“义母”	147
十一	伯榆悲亲	148
十二	京师节女	149
十三	丁兰侍木人	151
九	剥削阶级的生活	153
一	收租	153
二	饮宴和庖厨	155
三	投壶	157
四	车骑出行与田猎	161
五	陈设兵器	164
六	侍仆	166
	余论	178

序

汉代画像石是我国古代文化遗产中的瑰宝。这些作品构图简练、线条明快、形象鲜明，使我们得以窥见汉代的社会面貌，为我们研究汉代社会提供了十分宝贵的实物资料。

汉代画像石是约二千年前许多未曾留下姓名的画家和雕刻家在石块上创作出来的艺术作品。这种石刻画像有的刻在石碑上，如清朝同治年间发现的平邑麋孝禹碑^①；有的刻在汉代的石阙上，如位于河南省登封县嵩山南麓的著名的汉代三阙——太室阙、启母阙、少室阙^②；有的刻在石祠堂（或叫石室）内，如山东嘉祥武氏墓群石室^③和山东历城孝堂山郭氏墓石室等等^④。而更多的画像石出自墓室内：一是四

① 此碑现藏山东省博物馆。

② 吕品：《中岳汉三阙》，《河南文博通讯》1979年2期。

③ 骆承烈等：《嘉祥武氏墓群石刻》，《文物》1979年7期。

④ 罗哲文：《孝堂山郭氏墓石刻》，《文物》1961年4期。

川一带盛行的崖墓墓室石壁上刻的画；二是石棺上刻的画；三是用刻有画的石块建筑起来的墓室，通常称这种墓为“汉画像石墓”。

目前，在我国的山东、河南、四川、江苏、陕西、安徽、山西、内蒙、湖北、云南、贵州、辽宁、河北等省都发现了汉画像石，其中发现数量较多而又比较集中的有山东省、江苏徐州地区、河南南阳地区、四川中部以及陕西北部。如山东省发现和出土过汉画像石的县有六十多个，占全省县数的一半以上^①。又如整个徐州地区（相当于汉代彭城国的全部以及沛国、东海郡的一部分）都发现过汉画像石，现保存三百余块^②。再如南阳地区的大部分县也都出土过汉画像石，南阳市博物馆收藏的汉画像石达一千二百余块。

各地出土的石刻画像有着明显的地方特色。山东、江苏北部出土的画像石构图密集、空白极少。雕刻者把一个石面从上到下分成好几层，一层刻一个主题；有的还把一层再分成数格，一格刻一个内容。而南阳地区出土的画像石基本上不分层也不分格，一块石面只雕刻一个内容，因此作品主题鲜明，形象突出。山西等地出土的石刻画像则二者兼有。

汉代画像石的艺术形式虽属雕刻，但却没有脱净绘画的艺术风格。综观各地出土的画像石的雕刻技法，可概括为以下几类。

（一）阴线刻。这是一种用阴刻的线条来表达物体形象的技法。中国绘画的一个很大的特点就是善于运用线条，绘画与

① 蒋英炬：《试论山东汉画像石的分布、刻法与分期》，《考古与文物》1980年4期。

② 徐州博物馆：《论徐州汉画像石》，《文物》1980年2期。

阴线石刻画唯一的不同在于一个是画线，一个是刻线，即把绘好的线条刻上。这种阴线石刻画还往往上了一层彩色，有白色、黑色、红色、蓝色、绿色等。由于年代久远，这些色彩多已剥落，但留下些残迹仍依稀可辨。所以，阴线石刻画与绘画在风格上基本一致。

为了突出石面上的物体形象，有的就在物体的轮廓线内刻上麻点、鳞纹、线纹作为装饰，并示区别；有的则在轮廓线外刻上这些装饰纹；还有的在轮廓内外都有装饰纹。

（二）浅浮雕。这种技法把所要表达的物体形象以外的石面普遍凿去一厘米左右，从而使物体的形象凸出石面，在细部（如人物的眼睛、鼻子、嘴等部位）则用阴刻的细线条来表现。一般称此法为“剔地（或“减地”）浅浮雕”。

（三）类浅浮雕。这种技法把整个轮廓线外约二厘米左右宽的范围内的石面（沿着物像轮廓线）凿去一层，并且越是贴近轮廓线的部位凿得越深，物体形象并没有高出其它的石面，然而却给人以浅浮雕的感觉，不是浅浮雕又类似浅浮雕，故名为类浅浮雕。

（四）高浮雕。这种雕法可使物体形象在石面上高高突起，细部也有凹有突，立体感特强，有的还在一些部位刻透镂空，近似圆雕。

（五）凹雕。这是在物体形象的轮廓线以内凿成凹面，然后用阴刻线条表示其细微部分的技法。

上述雕刻技法充分显示了汉代匠师的精湛技艺，也丰富了画像石的艺术表现力，在中国美术发展史上有着重要的地位。

长期以来，汉代画像石之所以引起人们的极大兴趣，这不仅是由于它们有着悠久的历史和巨大的艺术魅力，更为重要的

是，它们包含着极为广泛丰富的内容。其中有传说时代的古帝王像；有在历史上广为流传的历史故事画和神话故事画；有反映农业、手工业生产劳动的画幅；有天文星象图；更有关于衣食住行等社会生活方面的画像，包括音乐、舞蹈、杂技、游艺等方面的内容。此外还有与汉代意识形态相关的神鬼迷信的画像，以及各种常见的动物和奇禽异兽的形像等等。它们几乎包罗万象，可以说在一定程度上用生动的形像再现了汉代社会的容貌，为研究汉代的政治、思想、文化、艺术、科学技术等诸方面提供了众多的实物资料，弥补了文献记载之不足。

历史上最早注意到汉代画像石刻的是北魏的酈道元。他在《水经注》卷八中记载了死于熹平元年（公元172年）的东汉荆州刺史李刚墓前三间石祠内的石刻画像：“雕刻为君臣官属、龟龙麟凤之文，飞禽走兽之像。”还提到了汉司隶校尉鲁峻墓前石祠、石庙内的石刻画像：“自书契以来，忠臣、孝子、贞妇、孔子及弟子七十二人形像，像边皆刻石记之（指石刻题记），文字分明。”

随着宋代金石学的发展，一些金石学家在研究青铜器上的古文字的同时，也收录了汉代的石刻文字，其中就包括了山东嘉祥县武氏墓群石祠内石刻画像上的题记。如赵明诚的《金石录》卷十九中说：“武氏有数墓，在今济州任城。墓前有石室，四壁刻古圣贤画像，小字八分书题记姓名，往往为赞于其上。文词古雅，字画遒劲可喜，故尽录之，以资博览。”南宋时的洪适又分别在《隶释》、《隶续》中记录了武氏墓群石祠内的文字和画像。洪书刊刻有鲁峻墓石祠内残存的孔子弟子画像石二方；还刊有李刚墓石祠内的残存画像一幅，上面有《列女传》中的樊姬、无盐、梁高行三个故事的图画。宋代金石学

家在汉画像石方面的记录，虽然只引起少数人的注目，却为后代的研究者提供了线索。

到了清朝，一些人开始对山东嘉祥武氏墓石祠的画像石进行搜集和整理。如一个名叫黄易的，在乾隆五十一年（公元1786年）会同济宁州州官刘永铨，组织人力连发掘带搜集共得画像石刻二十多方，并盖了一所房子，把这些画像石嵌砌在墙内，以供保存和观赏^①。其后，冯云鹏、冯云鹓兄妹俩在道光年间合著的《金石索》中，对武氏墓石祠的画像石刻内容进行了考证。

二十世纪初，考古学有了飞速发展，汉画像石也受到了一些外国汉学家们的青睐。首先是法国人，接踵而至的是日本人，他们对山东嘉祥武氏墓石祠、孝堂山郭氏墓石祠，以及一些散存的画像石刻进行了考察、照相。如日人关野贞在1916年出的《支那山东省坟墓的装饰》一书中，就有不少山东汉画像石的图版。

民国初年，对汉画像砖的收集工作也增多了。但这时只限于有铭文的画像砖，那些画面重要而无铭文的画像砖不在收集之列。由此，一些古玩商人为了有利可图，竟然在一些砖的侧面伪刻年号。据传光绪年间出土于广汉五里巷的“桑园”画像砖即一例，也因而受到了收藏家的珍视，得以保存流传至今^②。

进入了二十世纪三十年代后，中国的学者在研究汉画像石和汉画像砖方面取得了可观的成果。他们有的发表论文，有的出版图录和研究的专著，其中有关百益1930年出版的《南阳汉画像集》，赵邦彦1933年发表的《汉画所见游戏考》（载《庆

① 骆承烈等：《武氏墓群石刻》第一章《概述》，曲阜师范学院历史系中国古代史研究室，1979年。

② 冯汉骥：《四川的画像砖墓及画像砖》，《文物》1961年11期。

祝蔡元培先生六十五岁论文集》内），容庚1936年出版的《汉武梁祠画像录》及《汉武梁祠堂石刻画像考》，孙文清1937年出版的《南阳汉画像汇存》等等。更值得一说的是，鲁迅先生曾致力于收集南阳汉画像石的拓片。他曾多次写信，委托友人代为寻觅和拓制，甚至在逝世前不久，于病中还写信给友人，期望待大水消退后能把作为桥跟脚的画像石拓印下来。鲁迅先生一贯注重继承和发扬我国古代文化遗产的工作，在研究和保护古代文化遗物方面，也作出了可贵的贡献。抗日战争期间，一批学者来到了当时的大后方四川，也只是到了此时，汉画像砖的重要性才真正被人认识到，于是收集和研究工作也相应地得到一些开展。同时，以当时中央博物院的曾昭燏等人为主，对四川彭山等地的崖墓进行了科学的调查。

尽管如此，但由于历史的局限和解放前的政治腐败，对于汉画像石和汉画像砖，除个别地方以外，一般都谈不上有什么保管；不少画像石被充作房基或用来建桥梁，甚或铺路，砌厕所，垒猪圈；有一些则被奸商盗卖至国外——祖国古老的艺术珍品之命运可谓凄惨。

真正科学地发掘和较深入地研究，那是解放以后的事了。最初，它与我国考古工作在其它方面的成果一样，是随着新中国建设事业的发展而取得较大进展的。例如，在兴建宝成铁路期间，宝成铁路文物征集小组于1952年8月在成都东乡青杠包发现了汉墓群，其中的三号墓就是汉画像砖墓；不久又在德阳县黄许镇等地从筑路的工人和农民手中征集到一大批画像砖^①。解放后第一个重大发现要数山东沂南县城西4公里北寨村的汉画

^① 冯汉骥：《四川的画像砖墓及画像砖》，《文物》1961年11期。

像石墓。1954年3月至5月科学发掘了此墓，于1956年出版了《沂南古画像石墓发掘报告》。此书有较高的科学性和研究水平，至今仍很有参考价值。总之，近三十年来，无论是在汉画像石和汉画像砖的发现数量上，还是在研究水平上都超过了解放前。

解放后，汉画像石和画像砖都得到了妥善精心的收藏和保护。山东嘉祥武氏墓石刻被列为全国重点文物保护单位。河南南阳市博物馆在1959年建造过一个汉画馆；随着汉画像石的大批出土，已不适应需要，又由政府拨出大量的经费，于1978年建成一座富丽堂皇的汉画馆^①。凡有画像石出土的省市乃至县，政府有关部门均很重视保护工作，把那些画像石迁入博物馆和文化馆，陈列在大庭广众之前。

对于汉代画像石、画像砖的研究，近些年来各地都在蓬勃开展；参加的人员逐年增多，除了考古工作者、历史工作者、美术工作者以外，科技史工作者、音乐工作者、舞蹈工作者、杂技史工作者、体育工作者、戏剧和电影工作者等也加入了这一研究行列，研究的深度和广度为前所不及。笔者深信，随着时代的前进和研究的深入，汉画像石和汉画像砖必将日益显示出它们的作用。

本书是从历史的角度对汉代画像石的内容作一些粗浅的探索。尽管汉代画像砖与汉画像石有不少类同之处，然而毕竟在制作方法和艺术效果上有较大的区别。因此本书不把画像砖列入讨论的范围。需要说明的是，汉画像砖上有一些内容是画像石上所不见的，故在叙述时不免要提及汉画像砖的个别画面以作补充。

^① 长山：《记南阳汉代画像石刻陈列》，《河南文博通讯》1980年1期。

一 汉代画像石艺术产生的历史背景

- 一 经济的发展
- 二 厚葬的盛行
- 三 艺术之渊源

恩格斯说：“政治、法律、哲学、宗教、文学、艺术等的发展是以经济发展为基础的。”^① 汉代画像石的产生和发展也是如此。在经济发展的前提下，当人们的物质生活有了一定的保证后，对精神生活的需求才随之增强，艺术的发展才成为可能。

一 经济的发展

西汉初年的经济十分困难。据《汉书·食货志》言，那时连御用马车的四匹马都配不齐同一种毛色的，而将相有的只能乘牛车。到汉武帝初年，只经过了七十多年时间，社会经济有了很大的改观：全国各地的粮仓都装满了粮

^① 《马克思恩格斯选集》第四卷506页，人民出版社，1972年。

食，财政收入富积有余^①，封建国家进入了强盛时期。就在此以后，出现了汉代画像石艺术——考古上发现最早的刻有纪年的画像石，是山东沂水县鲍宅山出土的一块凤凰画像碑，为汉昭帝元凤年间的作品（公元前80年至公元前75年之间）^②；与此年代相近的最早的一座画像石墓，是南阳市赵寨画像石墓^③。这些事实正可作为上引理论的一个例证。

考古学资料表明，汉画像石的主要出土地点，在汉代都是属于经济比较富庶的地区。这些地区河流纵横，土地肥沃，农业发达。四川号称天府之国，这是大家熟悉的。此外，山东的南部和江苏北部（同属汉代时的徐州）有汶、泗、沂、沭、汴等河流。河南的西南部南阳地区，则有唐、白、潦、赵、湍等水与南边的汉水相通。这些地区在汉代都重视水利工程的兴修，人们造水渠、建水閘、开池塘，以广灌溉，发展农业生产^④。西汉著名的南阳太守召信臣，在他任职期间，经常出入于田间，考察水情，开沟渠、造水閘数十处^⑤。水利事业兴旺，必然使谷物丰收，人民生活水平也相应有所提高。

① 《汉书·食货志》：“自天子不能具醇驷，而将相或乘牛车。”“都鄙廩庾尽满，而府库馀财，京师之钱累百钜万，贯朽而不可校。太仓之粟陈陈相因，充溢露积于外，腐败不可食。”

② 见傅惜华《汉代画像全集》初编。原石已失落。

③ 南阳市博物馆：《南阳县赵寨砖瓦厂汉画像石墓》，《中原文物》1982年1期。

④ 《汉书·沟洫志》：“东海引巨定，泰山下引汶水，皆穿渠为溉田，各万余顷。”《读史方輿纪要》：琅琊郡稻城“蓄潍水溉田……旁有稻田万顷，断水造鱼梁，岁收亿万，号万疋梁”。《后汉书·张禹传》：徐县北界有蒲田坡，张禹“为开水门，通引灌溉，遂成熟田数百顷。”

⑤ 《汉书·召信臣传》：“信臣为人勤力有方略，好为民兴利，务在富之。躬劝耕农，出入阡陌，止舍离乡亭，稀有安居时。行视郡中水泉，开通沟渎，起水门提閘凡数十处，以广溉灌，岁岁增加，多至三万顷……信臣为民作均水约束，刻石立于田畔，以防纷争。”

这些地区的手工业很发达，其中尤其值得一提的是冶铁业。汉武帝采取盐铁官营政策，把盐、铁的经营权收归国有，并在全国四十处重要产铁地区设置“铁官”。此后，冶铁业得到很大发展，每年投入这一行业的劳动力超过十万以上。官营的冶铁场原料充足，设备完善，分工细致，管理严明。以山东南部而论，汉代的泰山郡、琅琊郡、山阳郡等地都设有铁官，是冶铁业发达地区。徐州地区的冶铁业也较发达。当时的徐州刺史部所属的彭城、下邳、朐县等地也都设有铁官。南阳的冶铁业更为发达。汉武帝任用的管理盐铁的“大农丞”孔僮，就是以冶铁为业起家于南阳，并发大财的^①。据《文物》1960年1期、《考古学报》1978年1期报道，在南阳市北关瓦房庄（汉代宛城的城内）发现了一处汉代冶铁遗址，在三千平方米的范围内出土了十七座炉体、各种铸造铁器的范和许多铁制工具。经有关专家鉴定，这十七座炉体中，化铁炉有七座，说明化铁与炼铁分工已很明确。铸造方面，通过化验表明，铸件的含磷量为百分之零点七。可见那时已经掌握了这种流动性较好的铸铁，并用其浇注出各种薄壁器物。遗址中还出土了铁范，这说明当时铸造工艺有了重大发展。在铸铁技术方面，该遗址发现了几座炒钢炉。所谓“炒钢”，是将生铁加热到半熔融状态，尔后进行翻炒，以脱碳成钢。此法直到近代仍在沿用。还有，在经过检验的十二件农具中，有九件是韧性铸铁。这是在高温

^① 《汉书·食货志》：汉武帝元狩年间，“以东郭咸阳孔仅为大农丞，领盐铁事……孔仅，南阳大冶，皆致产累千金”。《史记·货殖列传》：“宛孔氏之先，梁人也，用铁冶为业。秦伐魏，迁孔氏南阳。大鼓铸，规陂地，连车骑，游诸侯，因通商贾之利，有游闲公子之赐与名。然其赢得过当，愈于纤啬，家致富数千金，故南阳行贾尽法孔氏之雍容。”

下将铸铁件长时间地加热，从而改变了材质和性能。这些汉代的韧性铸铁质量稳定，已与现代的韧性铸铁无本质区别。此外，有几件工具化验后证明是铸铁脱碳钢。可见汉代的铸铁柔化和生铁制钢这两种工艺已高度成熟，

另外，这些地方的纺织业在当时也是数一数二的。巴蜀是重要的产布区（汉代称麻织物为布）。《后汉书·公孙述传》说，蜀地的“女工之业，覆衣天下”。而丝织物以齐鲁最闻名，除生产白色的丝绸外，齐国故都临淄等地还出产贵重的锦和刺绣产品。

再者，这些地区商业也很发达。解放前在敦煌曾发现过题有“任城国亢父缣”等字的丝织品^①。我们知道，任城国在今鲁南的济宁一带，而敦煌是汉代通西域的要道。山东的纺织品在敦煌发现，这是商业发达的一例。《汉书·张骞传》说，张骞曾在中亚看到过“蜀布邛杖”，可见其销路之广远。徐州历来是南北交通的要道，水、陆交通都很发达；古汴水、泗水贯穿徐州，联结中原地区和江淮流域，给徐州地区商业的发展提供了方便条件。据说汉代的南阳人就喜欢做买卖^②。《汉书·食货志》中提到的民间谚语说：“以贫求富，农不如工，工不如商，刺绣文不如倚市门。”确切地反映出当时的社会风气和人们的心理状态。加上南阳处于东西、南北交通的要道上^③，所

① 陈直《两汉经济史料论丛》81页有：“流砂堕简考释二、四十四页，有任城缣题字云：‘任城国亢父缣一匹，幅广二尺二寸，长四丈，重二十五两，直钱六百十八。’是东汉时亢父产缣之证。”

② 《史记·货殖列传》：“南阳，夏人之居也。夏人政尚忠朴，犹有先王之遗风……秦末世，迁不轨之民于南阳……俗杂好事，业多贾。”《汉书·地理志》：“秦既灭韩，徙天下不轨之民于南阳，故其俗夸奢，上气力，好商贾渔猎藏匿，难制御也。”

③ 《史记·货殖列传》：“南阳西通武关郧关（汉中），东南受汉江淮。”

以西汉中期以后，南阳郡首府宛城已成了全国商业中心的城市之一，“商遍天下，富冠海内”^①。

经济的繁荣，为汉武帝统治后期出现的画像石刻艺术的发生和发展奠定了物质基础。

二 厚葬的盛行

画像石墓是汉代厚葬习俗的直接产物。汉代社会崇尚厚葬，大致有以下几个方面的原因。

首先，先秦诸子百家中的墨家认为，人死后会变成鬼神。这种鬼神能害人，有知有觉，与活着的时候没什么两样。为了证明自己的论点，还拿出了“杜伯”作为论据^②：事情发生在周宣王时（前827年到前782年）。周宣王要杀一个名叫杜伯的大臣。杜伯对死于无辜自然不服，他宣称如果死后是无知觉的就作罢；倘若死后是有知觉的，不出三年必让周宣王遭到报应。三年后的一天，周宣王与诸侯们一起打猎。当时有车数百辆，侍从护卫者几千人。到了中午，果然见杜伯头戴红帕，身穿红衣，手拿红弓，挟着红箭，乘着由白马拉着的车，追赶周宣王不捨，最终把他射死在车上。在场的侍从都目睹了事件发生的全过程^③。此故事在汉代社会上流传广、影响深，再加上一些危重病人由于身体虚弱，精神恍惚，出现种种幻觉，于是人们都以为人死后与活着的时候是一样的，活着的时候所需的

① 见《盐铁论》。

② 《论衡·薄葬篇》：“墨家之议右鬼，以为人死则为神鬼而有知，能形而害人，故引杜伯之类以为效验。”

③ 见《墨子·明鬼篇》。

一切生活必需品（包括侍从在内）死后也照样需要。结论自然是必须厚葬。

其二，东汉的大思想家王充说，儒家本来是不同意墨家的论点的。他们认为死人是无知觉的，不能变成鬼^①。可是孝道在儒家思想中占有突出地位。他们觉得只有“孝亲”才能“忠君”，而丧葬是否隆重，则是孝与不孝的一个重要标志。他们如果公开出来反对墨家的观点，很可能会造成在丧葬上草率从事的倾向，从而为不孝开了方便之门。于是他们对此便缄口不言。因此，儒家虽然与墨家的观点不同，但殊途同归，也竭力主张厚葬。

其三，汉代初年实行岁举孝廉制度，社会上有些人就以厚葬为手段，以达到沽名钓誉的目的。他们在老人活着的时候不闻不问，死后却在丧葬礼仪上比高低，以博得戴上“孝”的桂冠，显名立世。这股歪风刮起来后，甚至平民百姓也去效仿，不惜为此变卖家产^②。

其四，汉人认为能不能找到一块丧葬用的风水好地是关系到子孙后代能不能发达昌盛的一件大事。据说有这么一件事：东汉一个名叫袁安的人，父亲死后，他遵循母命去找一块葬地。路上遇到三个书生问他去干什么。袁安把事情一说，这三个书生即用手指着一块地方说：“葬在这儿，你这辈子就能当大官。”后来他家果然几代人都当了官^③。这个例子可以代表汉代很多人的想法。

① 见《论衡·薄葬篇》。

② 见《盐铁论·散不足篇》。

③ 见《后汉书·袁安传》。

由于这些原因，在西汉前期社会上即逐渐形成一股厚葬风气，以致汉文帝要为此下诏书加以反对^①。到西汉中期以后，统治阶级中的最高层就提倡厚葬。这样厚葬风很快蔓延到社会的各个阶层中^②。东汉以后，在东起山海关、西至敦煌的广大地域内，那些皇帝的亲戚、宠臣，直至一郡一县内的世家、豪强，愈来愈讲究厚葬^③。他们除要选择一块上好的风水地作葬地外，还要建造一个富丽堂皇的大墓室，在墓室上覆盖一个大封土堆，并种上许多松柏树。墓塚前要建造几座供守丧祭祀用的房子。棺与椁越大越好，而且必须用南方出产的珍贵木材制成，还要在上面雕刻各种花纹图案。诸侯王、列侯、始封贵人、公主，大贵人、长公主死，还要赠以各种玉衣……

显而易见，要搞这类厚葬需化费很多的钱。富有的大地主、大商人要做到这些并不困难。而皇亲宠臣的条件更是优越；他们有权有势又有钱，况且皇帝、皇后还会给他们送去许多钱财和物品供丧葬之需。如东汉的一个大将军梁商死后，皇帝送了银缕玉衣等物品，钱二百万，布三千匹；皇后另加钱五

① 《汉书·文帝纪》：“当今之世，咸嘉生而恶死，厚葬以破业，重服以伤生，吾甚不取。”

② 《盐铁论·散不足篇》：“今富者绣墙题凑，中者梓棺椁椁，贫者画荒衣袍，缁囊缁囊。”

③ 《潜夫论·浮侈篇》：“其后京师贵戚，必欲江南檣梓、豫章椁柩……亦竞相仿效……然后到洛，工匠雕治，积累日月，计一棺之成，功将千万。夫既其终用，重且万斤，非大众不能举，非大车不能挽。东至乐浪，西至敦煌，万里之中，相竞用之，此之费功伤农，可为痛心……今京师贵戚，郡县豪家，生不极养，死乃崇丧，或至刻金缕玉，檣梓椁柩，良田造莹，黄壤致藏，多埋珍宝、偶人车马，造起大塚，广种松柏，庐舍祠堂，崇侈上僭。宠臣贵戚，州郡世家，每有丧葬，都官属县，各当遣吏斋奉，车马帷帐，贷假待客之具，竞为华观。……今天下浮侈离本，亦已甚矣。”

百万，布一万匹^①。就是对于汉代比较大的一个郡守一级的官吏，也是很容易办到这些的。因为根据惯例，他们要收受一笔从老百姓身上搜刮来的送葬费，其数目都超过千万以上。这笔钱除用于厚葬外，还可置家产，真可谓发了一笔横财^②。

前面提到，汉代画像石以江苏、山东、河南地区发现的最多、最集中。造成这种现象的主要原因，除这些地区的经济富庶外，还有一个特殊因素，即这些地方的皇亲国戚、达官贵人相对地要比其它地方的集中一些。如徐州地区是汉高祖刘邦的家乡，受到汉代封建王朝的重视，有不少皇亲贵戚、东方世族聚居其地。又如南阳地区，西汉被封在南阳的侯王有二十二个。到东汉更是变本加厉，因为南阳是东汉第一个皇帝刘秀的老家。按《后汉书·皇后纪》：东汉有三个皇后和一个贵人是南阳人，有七个公主被封在南阳（根据汉代制度，被封的公主死后，他们的儿子就是列侯，被封之地也成世袭侯国），另有封在南阳的侯王二十五个，还有皇帝、皇后的亲戚，以及出身于南阳的功臣、名将及其亲戚等等。这一大帮人在南阳赫赫有势，举足轻重，生前享尽人间荣华富贵，死后则加倍厚葬。其表现之一就是建造大量的画像石墓。

一座画像石墓，从设计开始，中间经过石料的采制、运输、绘画、雕凿到建成墓，各个环节的要求都很高，费时费工又费财物；建成后的坚固性、画面保持的耐久性，都是其它各类墓所不能及的。这种墓最能满足那些贵戚、宠臣、大地主、

① 见《后汉书·梁统传》。

② 《汉书·原涉传》：“大郡二千石死官，赋敛送皆千万以上，妻子通共受之，以定产业。”

大商人等厚葬的欲望，又与他们所拥有的巨大财富相适应，因此在经济和绘画艺术发展的基础上，必然导致画像石墓的发生和发展。

据《汉书·原涉传》，王莽时期，原涉考虑到他父亲（曾任南阳太守）坟墓建造得太简单了，与自己的孝名不符，于是又大兴土木重建了一所“周阁重门”的大墓。1978年在唐河湖阳公社新店发现了一座有王莽“天凤五年”（公元18年）纪年的画像石墓^①。此墓主室的周围有南、北、西三个相通的阁室（标有榜题），形成“回”字形的“周阁”。该墓有前大门、中大门（均有榜题），无疑就是“重门”。一个是文字记载上的王莽时期为厚葬而建造的“周阁重门”墓，一个是考古发现的王莽时期的“周阁重门”画像石墓，时间、式样都吻合。这两条材料为厚葬导致画像石墓产生的结论提供了证据。

三 艺术之渊源

艺术有其自己的发展变化规律。汉代画像石艺术是我们民族艺术宝库中的明珠，又是艺术在其漫长的发展进程中的一个环节。

我们民族的艺术，无论是书、画、刻、雕、塑，都以其鲜明流畅的线条著称于世。新石器时代彩陶上的动物形象以及由它变异而来的几何纹图案，是以流转的线条构图；商代象形的甲骨文字，由多变的阴刻线条组成；呈浅浮雕状的商周青铜器上的种种纹饰，其线条更是庄重醒目。玉器上的纹饰，战国青

^① 南阳地区文物队、南阳博物馆：《唐河汉郁平大尹冯君孺人画像石墓》，《考古学报》1980年2期。

铜器上的水陆攻战图和宴饮图、铜镜上的纹饰等等，这一切在艺术的技法和风格方面都为画像石艺术的出现奠定了基础。然而这些艺术与汉武帝以后出现的画像石艺术在时间上尚有一段较长的距离，在艺术形式上也有较大的差别。在艺术内容上，它们是以动物形象或图案花纹为主，汉代石刻画像则与当时人们的日常生活紧密相联，尤以或动或静的人物像居多。战国时虽然也有人物图象，但与汉石刻画像之间尚存在缺环。

就是西汉早期的艺术作品，除帛画外，主要还是刻画在各类器物上，如陶器和棺槨上的彩绘，瓦当与铜镜上的浅浮雕等。这些艺术作品在时间上与画像石、画像砖较为接近，但继承因袭前代艺术的成份太大，不足以弥补这一缺环。

唯一能填补这一缺环的是汉武帝时期所盛行的壁画和雕画艺术。关于这方面的文字记载颇为不少。《汉书·外戚传》中说，汉武帝的李夫人年纪轻轻就去世了，武帝思念不已，于是叫画工在甘泉宫画李夫人的肖象画。《汉书·金日磾传》说，由于匈奴的休屠王的皇后教子有方，待其死后，汉武帝命人在甘泉宫画了她的肖像画，她的儿子金日磾每每见画就跪拜^①。汉武帝对成仙升天梦寐以求，曾多次受骗上当，但仍不悔悟，还一心想要见到神仙，《史记·封禅书》说，有一个名叫少翁的方士骗他，说什么宫室的环境布置得如果没有一种如神一般的气氛，神人是不会来的，于是武帝命人在甘泉宫内画

^① 《汉书·金日磾传》：“（金日磾）本匈奴休屠王太子也……日磾以父不降见杀，与母闾氏（即休屠王妻子的称号，相当于皇后）、弟伦俱没入官，输黄门养马……日磾长八尺二寸，容貌甚严，马又肥好。上（汉武帝）异而问之，具以本状对。上奇焉，即日赐汤沐衣冠，拜为马监，迁侍中驸马都尉光禄大夫……日磾母教诲两子，甚有法度，上闻而嘉之。病死，诏图画于甘泉宫……”

了天、地、太一诸鬼神画。可见壁画艺术在汉武帝时期比较盛行，题材也相当广泛。

还有一条材料不容忽视，那就是在《汉书·霍光传》中提到的皇宫中的“画室”。据注释中引用如淳的话说：画室是皇帝亲近的大臣在面见帝王前停留的地方，又说，“或曰雕画之室”。注释又引用颜师古的话说：“雕画是也。”既然叫“雕画”，应是雕刻出来的画。

以上史料说明：首先，画像石是汉武帝以后出现的一种新的艺术形式，在时间顺序上与汉武帝时期盛行的壁画、雕画前后紧紧相接。第二，在艺术形式和艺术风格方面，汉武帝时期的雕画与画像石同属一类，都是雕刻出来的画。第三，汉武帝时期的壁画和雕画是装饰在地面建筑物内，画像石是装饰在墓室这种地下建筑物内，同为建筑艺术的组成部分。

许多史料证明，汉代人一般是在活着的时候已为自己造好了坟墓。在视死人如生人、活人需要的死人都需要的盛行厚葬的年代里，在墓室这种地下建筑越来越接近地面住宅建筑的发展趋势中，作为地面建筑艺术的不可分割的组成部分——壁画和雕画，很自然地就会被应用于地下的建筑物内了。

二 生产劳动

- 一 耦犁
- 二 冶铁鼓风机
- 三 纺织

汉代画像石中有一些生产劳动的画面，尽管数量极微，却是汉代劳动人民生活的真实写照，同时又突出地表现了汉代农业和手工业生产的发展水平以及科学技术方面的成就。现仅就画像石中的耦犁、冶铁、纺织图像作些介绍。

一 耦 犁

我国自古以来就是一个农业国家。汉代农业发展快速。当时水利事业成就巨大，耕作技术和农业工具都有重大的创新和突破。如在耕作技术上有汉武帝时期的“代田法”和汉成帝时期的“区种法”^①；在农业工具上则广泛使用了铁制工具，创造並推广了“耦犁”，因而使

^① 关于“代田法”和“区种法”，可参看范文澜的《中国通史简编》第二编第二章的第三节《农业与农民》。

汉代的粮食亩产量成倍地增长^①。

这些创造发明，在当时的世界上处于领先地位，对我国汉以后的农业发展起了巨大的推动作用。但是由于文字记载过于简单，给后人的研究造成重重困难。比如关于“耦犁”，史籍记载只有“二牛三人”四个字^②。“耦”字为何意？两头牛究竟拉了几张犁？三个人是如何搭配分工？议论纷纷，见解不一。总括起来大约有三种：第一，有的意见认为，“耦犁”是指两张犁并行而进。所以应当是两头牛各拉一张犁，由两人各扶一张犁，另一人在前面牵牛作导引^③。第二，有人认为，所谓“耦”是指合为一轭的两头牛，犁就是犁地。故应当是两头牛合挽一张犁，由一个人扶犁，另两人在前面各牵一头牛^④。第三，有些学者则从古代文献资料的研究结合对解放前云南宁蒗纳西族地区残存的二牛三人耕作方法及犁的结构（图一）的考察，提出“耦犁”应是指二牛挽一犁的耕作方法，不过，文献上所说的“三人”，应是指分别做牵牛、压辕（掌握犁地的深浅）、扶犁这三项工作的农夫^⑤。三种见解中，第一种稍嫌依据不足，其它两种都似有道理。究竟孰是孰非？汉代的犁耕到底进步到何种程度？我们在汉画像石中可找到较明确的答案。

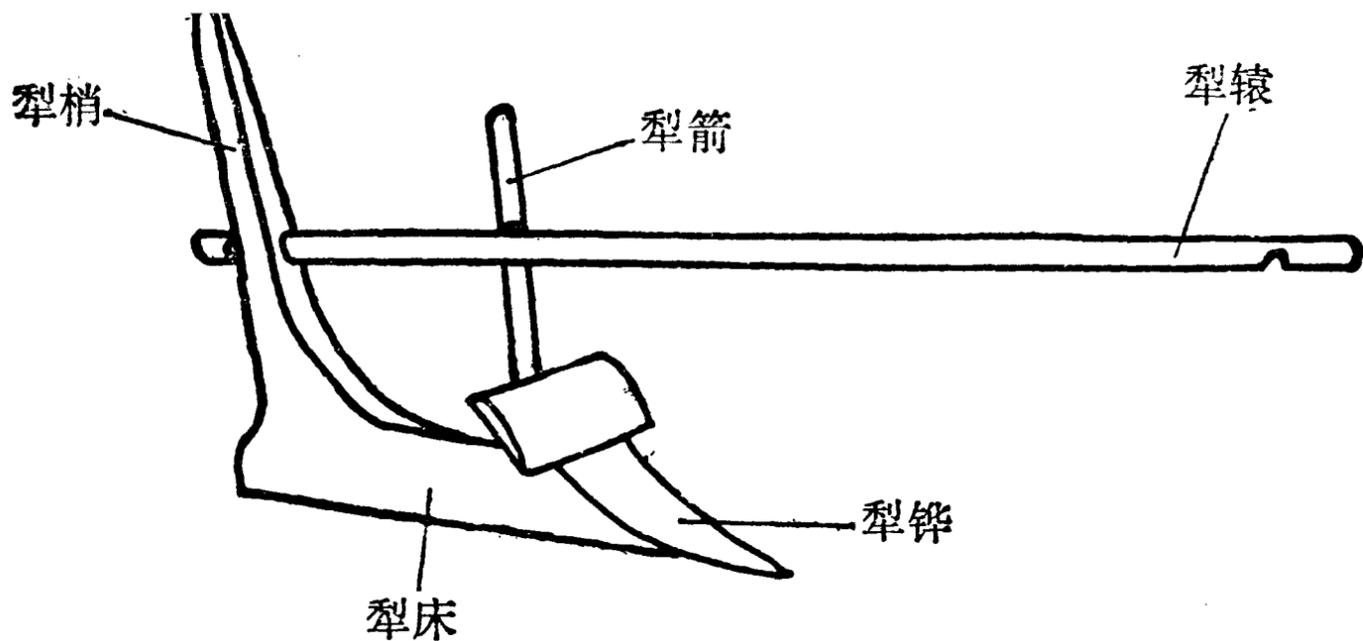
汉画像石中的牛耕图，大都是二牛抬杠式，如江苏睢宁双

①② 《汉书·食货志》曰：“其耕耘下种田器，皆有便巧……用耦犁，二牛三人。一岁之收，常过缦田（用耒耨掘土后，即遍撒种子，不分行列）晦一斛以上，善者为之”。

③ 参见安作璋：《汉史初探》；李剑农：《先秦西汉经济史稿》；石声汉：《从齐民要术看中国古代的科学知识》；范文澜：《中国通史简编》等。

④ 《中国农业史》（初稿）上册，科学出版社，1959年。

⑤ 宋兆麟：《西汉时期农业技术的发展——二牛三人耦耕的推广和改进》，《考古》1976年1期。



图一 纳西族木犁结构

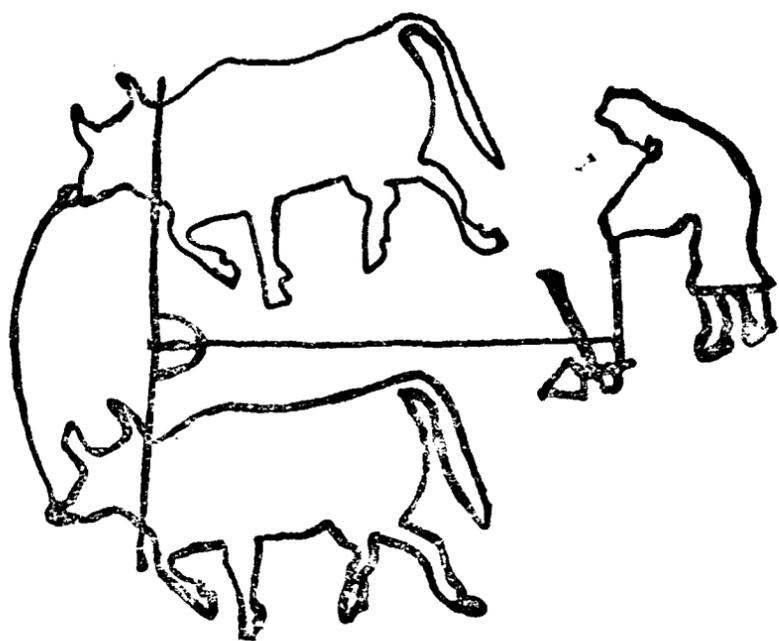
沟东汉画像石牛耕图（图二）和陕西米脂东汉画像石牛耕图（图三）。此种二牛抬杠式的犁耕法无疑就是“耦犁”。



图二 耦耕图，江苏睢宁双沟出土

米脂出土的牛耕图清晰地显现了汉代“耦犁”耕作的情景。图中，一根绳的两端系住两头牛的牛鼻环，一根犁衡（即两牛抬杠中抬的那根横木杠）架在两头牛的肩上。这既能固定两头牛之间的距离，迫使它们驯顺地工作，而且能起到协调两牛行动的作用。衡的另一个作用是挽犁，因为肩是牛的最得力的部位，把衡固定在牛肩上，正可最大地发挥出牛力的作用。

这幅牛耕图还表明，汉代的犁由犁辕、犁箭、犁床、犁梢和犁铧这五个部分构成。要改变有间歇的人力掘土为连续不断的畜力牵引掘土动作，犁辕是不可缺少的部分；两头牛向前的拉力，通过衡施加在犁辕上，才带动了整张犁。此外，犁地的深浅



图三
耦耕图（摹本），陕西米脂出土

是决定于犁辕与犁床之间夹角的大小；夹角越大犁地越深，反之则浅。犁辕分长短两种。长辕犁辕长而比较笨重，再加之辕固定在衡上，使犁身的转动不很灵便。因此在大块的平地上耕作犹可。若是遇到山间的小块坡地就颇为费力了。短辕是针对长辕犁的这种缺点改进而成。画像石刻所见的二牛抬杠式牵引的犁似乎都是长辕犁。

对于犁辕与犁床间夹角的大小起控制作用的是犁箭。江苏睢宁双沟出土的牛耕图所绘的犁箭，其上部还横插了一个木楔，这是一种类似活动阀的装置。根据犁地深浅的需要，能自由取出或插入犁箭，调节犁箭和犁辕的交点，以起到调整犁辕与犁箭间夹角的作用。犁箭最初的功用，恐怕只是为了加固犁架的结构，同时因为它把犁辕和犁床连接起来，又能使耕作时牛的拉力在犁架上分布均匀，以增大犁的稳定性。这种楔的出现可以说是一大进步。

犁床也称犁底，是犁架的贴地部分。犁铧即固定在它上面。通过它贴地向前滑动，使连续的掘土动作得以实现，从而

大大地加快了掘土的速度。所以，犁床是使犁这种农业工具比耒耜要先进得多的关键部位。

犁梢也就是犁柄。图二中掌握在农夫手中的竖直部分为犁梢，它与弯曲过来贴地的犁床是由一整根弯曲的木头制成，说明此时尚有部分犁的犁梢和犁床尚未区分开。犁地时，犁梢直接受到来自犁辕传导的拉力，由此而推动犁架向前滑行。

石刻画上的犁铧都是三角形的，这与出土的汉代铁犁铧形状一致。我国各地都出土了不少汉代铁犁铧。出土的汉代铁犁铧一般都是中空，其前端部分较薄，向后逐渐加厚；犁铧的两个边缘部分较薄，向中间逐渐加厚，以致形成了铧面中间（从铧尖至后一边的中点）有一道高高凸起的脊。铧的底面有的是平平的，有的中部隆起。此种形状的犁铧可减少在泥土中穿行的阻力。出土的汉代铁犁铧有大有小，其用途也应不一：小的可以犁熟地，较大的可以开垦生荒地。考古工作者曾发掘到一种巨型犁，长和宽都超出40厘米。如山东滕县长城村出土的铁铧，长41厘米、宽46厘米，重达12.5公斤，这种犁很可能是用来开沟渠的。图二和图三上刻的犁铧大小悬殊，正说明了这种情况。在出土的铁犁铧中，有的还在其前端套着铁制的“V”字形铧冠（这种铧冠在不少地方都有出土）。它是为了使犁铧经久耐用，不致因铧头刃部的磨损而很快报废。“V”字形铁铧冠的器形小，用材料少，制作简便；磨损后再换的费用，肯定比买一个新犁铧要省得多，所以它也是一项发明创造，对汉代铁犁铧的推广使用作出了贡献^①。

石刻画上没有刻画出那种安装在铧后边的用于把犁出来的

^① 张振新：《汉代的牛耕》，《文物》1977年8期。

土翻在一旁的“犁僻”装置（也称“犁镜”、“犁碗”），但是考古工作者在山东、河南、陕西等地都发掘出土了汉代铁犁僻。因此可断言，汉代的犁已用上了犁僻。

通过石刻画像与考古学资料的综合考察，汉代犁的结构便完整地呈现在人们眼前。虽然这种耕犁还存在着一定的原始性，然而不可否认的是，它的结构已较完备，是后世耕犁的基型。这种犁配上不同的犁铧能完成各种复杂的作业；既能翻耕熟地，又能开垦荒地、开沟挖渠。它的出现极大地提高了当时的生产能力，为汉代经济的恢复和发展提供了物质基础。

问题在于，人们至今还没有发现汉画像石耦耕图上有三个人掌握耦犁的情景，甚至连两个人的也没有。仔细辨认图二，牛的身后连着犁梢的有三根粗线条，其中最下边的一根与犁箭相交的直直的线条，显见是犁辕；上面两根微弯的很可能是为了让农夫掌握这一耦牛的行动所设的绳索，因而即可省去一至二人在前面做牵牛的工作。此外，既然已有了活动的可以控制犁地深浅的犁箭，也就没有必要专设一人去压犁辕。所以石刻画上只出现一个人是可以理解的。然而这不等于说“二牛三人”的记载是错误的。当耦犁还在初创时期，用一至二人在前面牵牛是完全必要的。同样，只有在固定式犁箭的基础上，经过改进才会出现活动式犁箭；而且也只有当人们觉得专用一个人去做压辕工作是个浪费时，即有了改进的必要和愿望时，改进才会实现。故人力压辕的阶段一定存在过。石刻画上的“二牛一人”是“二牛三人”的改进和发展的写照。

在画像石刻里还可看到其它几种牛耕形式。山东滕县黄家岭出的一块画像石上，除一牛挽一犁外，在牛的一侧还有一匹马并排帮助牵拉耕犁。该县宏道院出的牛耕石刻画，是一牛挽

一犁，一农夫扶犁执鞭在后，一孩童在前牵牛^①。陕西绥德出土的一牛挽一犁石刻画上，只有一农夫扶犁耕田，无人在前牵牛^②（图四）。汉代的一牛挽一犁有可能比耦犁先进，也有可能同时并存。但缺乏更多的依据，还无法下定论。



图四 一牛挽一犁，
陕西绥德王德元墓出土

二 冶铁鼓风机

图五是一幅冶铁图。该画像石在1930年发现于山东滕县宏道院，也是迄今见到的唯一的一幅冶铁石刻画。画面的左侧是一匠人在操作鼓风机向炉内鼓风。

图上那个椭圆形物体就是汉代的鼓风机。古人给了它好几



图五 冶铁图，山东滕县宏道院出土

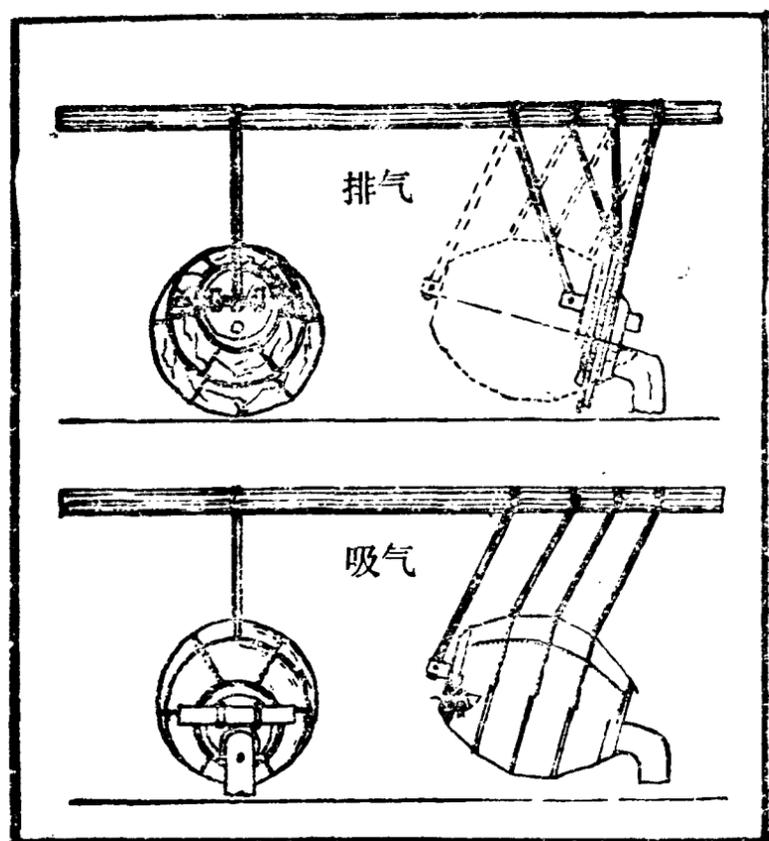
① 蒋英炬：《略论山东汉画像石的农耕图像》，《农业考古》1981年2期。

② 本书插图皆采自己公开发表的书刊，由薛正强同志协助翻拍复制，谨致谢意。

个名字，有的称它为“鞴（音倍）囊”，“鞴”字也写作“鞴”。从字的偏旁“革”或“韦”可以推断，这种鼓风机是用皮革制成的。还有的称它为“橐（音驼）”或“排橐”（冶橐），橐即囊。从文献记载上可看出汉代的鼓风机就是一个皮囊。再看画面，椭圆形物体的身上有几道黑白相间的竖纹。因为这是在石刻画上拓下来的，可知那几条黑道道是凸出石面的部分（阳纹），白道道是凹进去的部分（阴纹）。凸出来的道道应当是圆形的木制框架（有人称为木环）。从石刻画上，鼓风机是以这样的三个框架（中间一个大，两头的略小）和两块圆板（安在鼓风机两端）为骨架，外面包上柔皮制成的。鼓风机可以象现代手风琴那样一推一拉，推则排气，拉则吸气。排出的气体是通过鼓风机的右端一根弯曲的管子送入炉内。这根管子接在出风口上，名叫“飧（音含）”。从“飧”字的偏旁判断，输风管是用陶土烧制而成。南阳市北关瓦房庄汉代冶铁遗址内出了许多输风管，它确实是陶质的，在外表敷有一层厚约45毫米的草拌泥。经过测定，其表面曾经受热的温度高达1250°—1280°C。据分析，输风管能经受高温而不致破裂，是由于这一层草拌泥起着保护作用的缘故。进风口的位置与出风口相对应，设在鼓风机的另一端。图中鼓风机的上部有四根黑粗线，这是系住鼓风机的四根吊杆，可使鼓风机在一推一拉的运动中保持水平状态。

汉代的冶铁情况和工艺水平，一般可以从汉代冶铁遗址以及出土铁器的金相分析中取得第一手研究材料。汉代的冶铁鼓风机虽然是冶铁过程中保持高温的极为关键的工具，但它不可能保留至今。画像石冶铁图的发现，填补了这个缺环，使我们知道了它的模样和使用方法。有人根据这幅石刻画较科学地进行

了汉代鼓风机的复原工作（见图六）^①，有人根据它进一步复原了汉代的水力鼓风机^②。冶铁鼓风机石刻画被公诸于世时，曾引起很大的反响，受到许多行家的重视，并广泛地对它进行了研究。其原因就是它在我国冶金发展史上占有重要的地位，它的出现使过去长期得不到解决的一些问题迎刃而解了。



图六
汉代冶铁鼓风机复原图

三 纺 织

江苏铜山洪楼东汉墓中出土一块纺织画像石（图七）^③。画上的屋宇下有三个女子正在操作。由此图我们可看到汉代的纺织有三道工序：

第一道工序是“调丝”，右边女子正在操作的即是。按《天工开物》讲，“调丝”是通过络车进行的。所谓络车，是在一个木架子上插上四根竹子（即“络竿”）。丝缕围绕着这四根竹子周转筐缠，丝缕的一端则通过一个高悬着的钩子落在

① 王振铎：《汉代冶铁鼓风机的复原》，《文物》1959年5期。

② 李崇州：《古代科学发明水力冶铁鼓风机“水排”及其复原》，《文物》1959年5期。

③ 王德庆：《江苏发现的一批汉代画像石》，《文物参考资料》1958年4期。

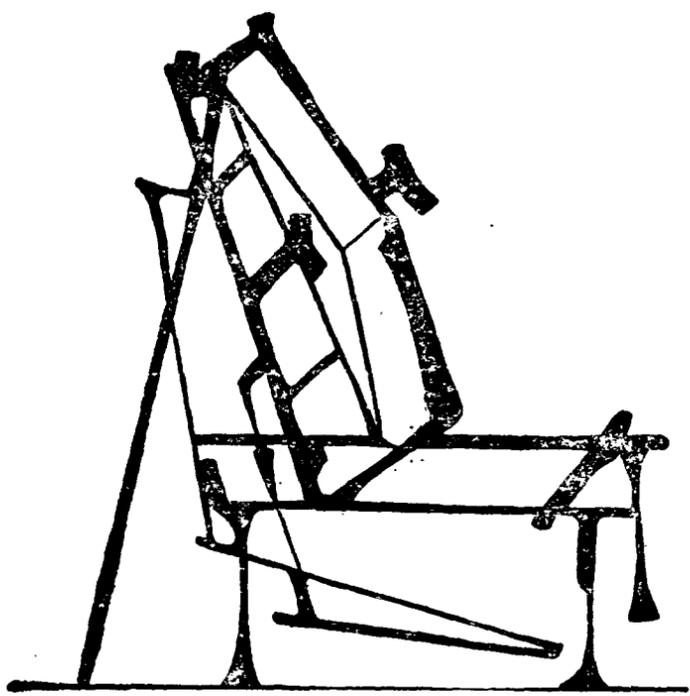


图七 纺织图，江苏铜山县洪楼出土

操作者的手中，再缠绕在名叫“夔（音跃）”的上面。石刻画上与此相仿。女子的身边放的就是络车，不同的是丝缕的一端是通过屋檐下的横杆操握在女子手中。她手所持之物就是“夔”。

第二道工序是“摇纬”。经过“调丝”后的丝缕，若是用作纬线的，还必须经过“摇纬”这一工序。“摇纬”的工具是纬车（即后世的纺车），中间一女子操作的正是它。那女子头顶上部的横杆上垂下来两个“夔”，线的另一端系在纺车的锭子上。锭子是通过一个似轮子般的物体来带动，从而把这两根丝缕合并成一根并缠绕在竹管上。

第三道工序是用织机制成绢帛。石刻画上的织机构造还是比较清楚的（见图八）：织机由机座和机架两个部分构成。机座右边的一块横板名“坐板”，是操作者坐的地方。机架的后面，用一根支柱撑着机架，以保持机架与机座的一定角度。机架左右各有一个竖立起来的立叉子，它们前端的横木叫“马头”（或曰“瞍睡虫”）。两马头之间（在面经之下）原应有

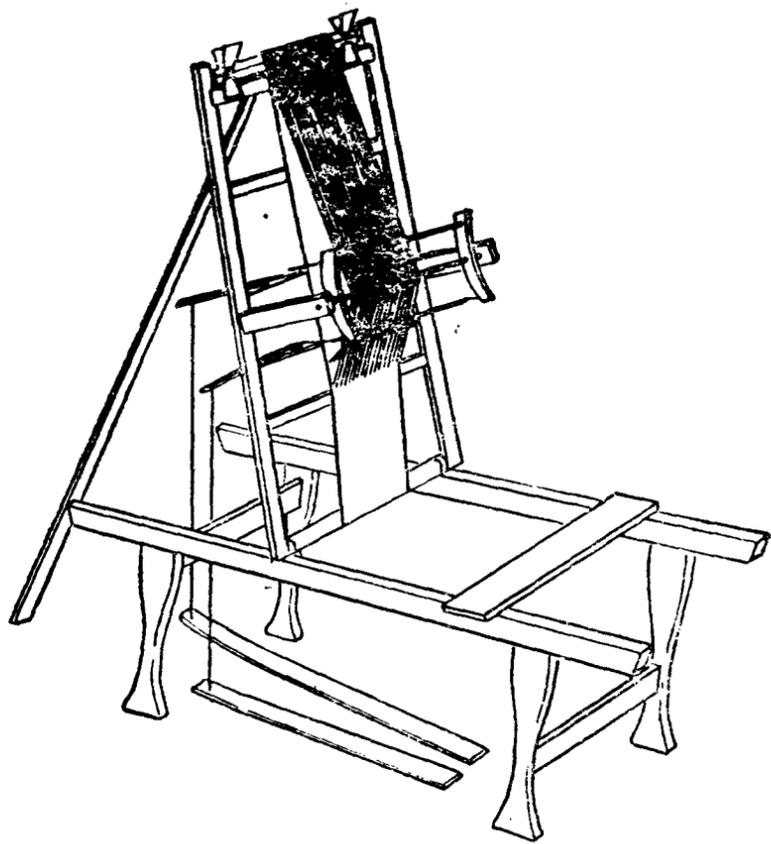


图八 织机图（摹本）

一根用以承托面经，并把面经与底经分开的木棍，名叫“豁丝木”，但石刻画上没有表现出来。石刻画上却有一根处于两马头之间，横在面经之上的木棍，它是提底经用的“单综”。机座下面一长一短的两块板，名“脚竹”，即踏板，它与马头相连。踏动脚竹后，通过杠杆的原理，把底经拉上

或落下。有人就根据画像石上的织机样子，结合文字记载和后世的织机构造，把汉代的织机复了原（图九）^①。如果说，汉画像石为我国纺织史填补空白立下了汗马功劳，那是一点也不过分的。

似江苏洪楼这样的纺织画像石，我们见到八块；五块出在山东，三块出在江苏。据史书记载，汉代纺织业比较发达的地区是四川和山东。巴蜀是重要的产布区（汉代人称麻织物为布），丝织物则以齐鲁最有名。纺织画像石集中于山东，正是汉代齐鲁一带丝织业兴旺发达的反映。



图九 汉代织机复原图

^① 宋伯胤等：《从汉画像石探索汉代织机构造》，《文物》1962年3期。

汉代的手工业分官府手工业和民间手工业。民间手工业又有两种情形：一种是大官僚、大地主兼营的手工业，他们的庄园内往往开设一些手工业作坊。如《汉书·张汤传》说，张世安的夫人还亲自纺织，她家拥有七百家僮，每一个人都有一门技术，靠着这种经营，其富有的程度超过了大将军霍光。江苏铜山洪楼出的这块画像石的右半部分，是一个主人模样的坐在饰有帷幔的屋宇下观看舞乐百戏，显然是富豪之家。画像石左半部分的几个妇女虽然是在纺织，但她们的左侧还有两个侍女恭立于屋外，可见她们的身份不低。这块画像石给我们提供了富豪之家的纺织情景。另一种情况是城市中的平民以及农村中的农民以纺织作为副业，这就是所谓从事家庭手工业的小生产者。江苏铜山青山泉出的一块纺织画像石上，有一个坐在织机前的女子回身接抱孩子的情景^①。又要纺织还得照看孩子，与上述有侍女恭立于外的纺织图恰成鲜明对比。它像一幅写生画那样真切地反映了家庭手工业的情形。

^① 王黎琳等：《江苏铜山县青山泉的纺织画像石》，《文物》1980年2期。

三 建 筑

一 阙 二 住宅 三 桥梁

汉代地上建筑由于年代久远，留存至今较完整的只有“石阙”一种。要全面了解汉代建筑的情况，除参考现存的文献资料外，还必须依据汉代的墓室建筑、墓内出土的陶质房屋模型以及画像石上的建筑图像等资料进行研究。后者的材料是十分丰富的。诚然，画像石墓的墓主人一般都是统治阶级范畴内的人物，画像石上的庭院楼阁为他们所享有，豪华的建筑物表明了他们骄奢淫逸的生活。但是，建筑是人类最基本的生产活动之一。这些建筑物都出自汉代劳动人民之手，而汉代的建筑艺术又是我们民族文化的组成部分，因此值得珍视。

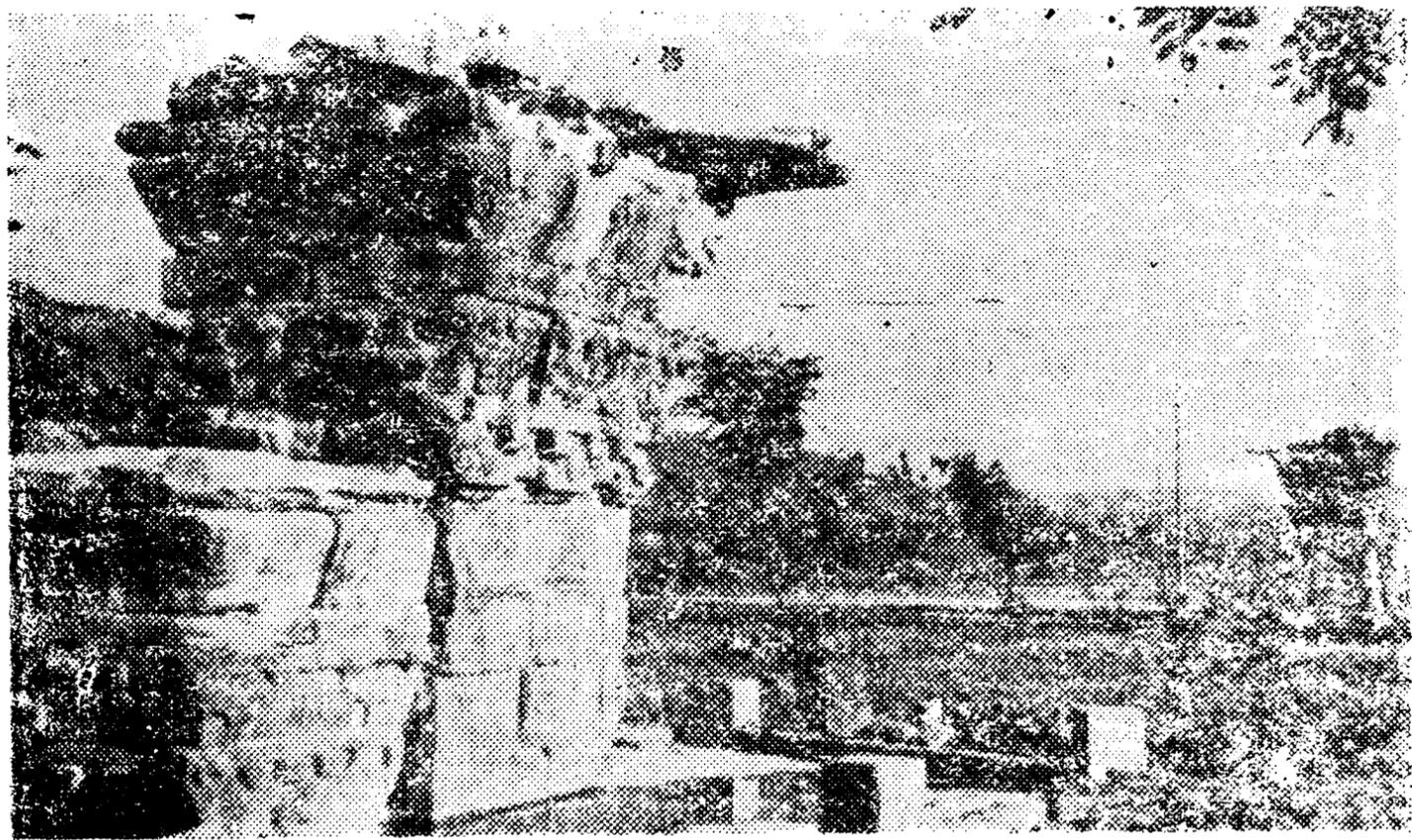
一 阙

汉代的宫殿、高级贵族和大官僚们的住宅、庙堂以及坟墓等建筑物的前面，常建有左

右对称的一对建筑物——阙。“阙”与“缺”通。一对阙之间留下的空缺之地，是作为通向阙后面建筑物的道路，“阙”这个名字就是由此而来。据汉代、晋代一些人的解释，阙矗立在建筑物前，具有装饰建筑物大门的作用，使建筑物显得更加雄伟庄重。阙又是一种标志，既是该建筑物主人身份和地位的标志，又是地域界限的标志。比主人身份低下的人来到阙前，必须下车或下马，以示对主人的尊敬。有人又把阙称为“观”，这是“观望”之“观”，意思是可以在阙上登高望远^①。

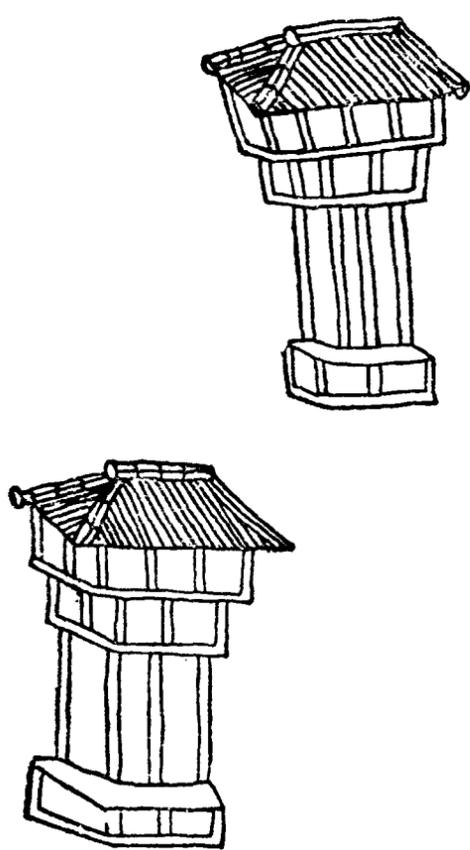
大多数的阙是砖木结构。根据晋人崔豹的《古今注》所说，阙上装饰着彩色的图画，画有云气纹、各种神灵和珍禽异兽。还有许多阙是用修整过的大石块垒砌起来的。现保留下来的汉阙多为这类石阙（图一〇）。

阙由阙基、阙身和屋顶三个部分组成。石刻画上阙的图像



图一〇 四川绵阳平阳府君阙

^① 参看陈明达《汉代的石阙》一文，《文物》1961年12期。

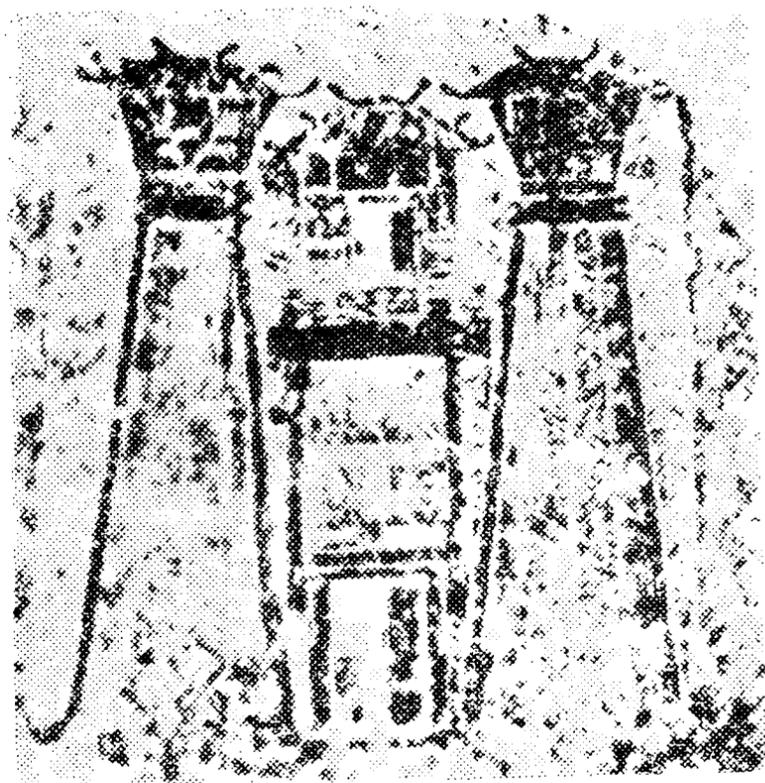


图一一
单体阙（摹本），
沂南北寨村出土

甚多，形态各异。从阙的外观上约可分为单体阙和双体阙两大类。图一一是单体阙，阙基为方形，阙身是方柱子形。从阙身至屋顶之间檐部，迭砌了类似阙基形的两层，上层比下层大，向外挑出，屋顶为庑殿式^①。图一二大致与图一一相同，区别在于阙身特高，且上下宽窄不等，有明显的收分，正视如几何图形中的梯形；檐部处理也不是一层迭一层向外挑出，而是类似倒梯形，向外挑出斜面。

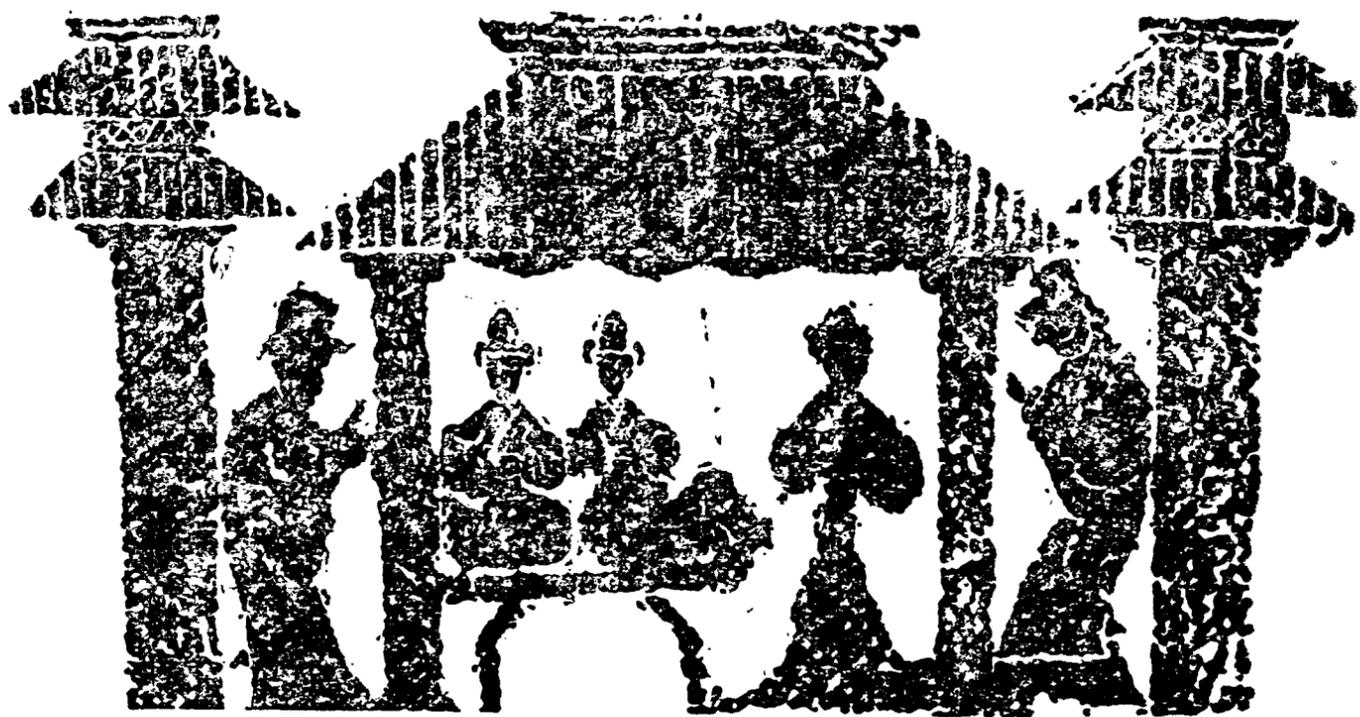
图一三也是单体阙，阙身为直柱形，顶部是庑殿式的双层屋顶——“重檐”。

有趣的是两层屋顶下面的檐部筑法不一。下层檐部是上面提到过的迭砌两层；上层的檐部则是方柱形，上装有用斜线交叉组成的菱形格卧棂（窗格），可作为向远处观望之用。图一五的上部类似亭子，显见是望楼。古文献中的“观”可能是指图一三和图一五上这一类的阙。图一四是单体三



图一二
单体阙，重庆沙坪坝出土

^① 关于古代建筑屋顶的式样、名称，可参看刘敦桢主编的《中国古代建筑史》图8-1。



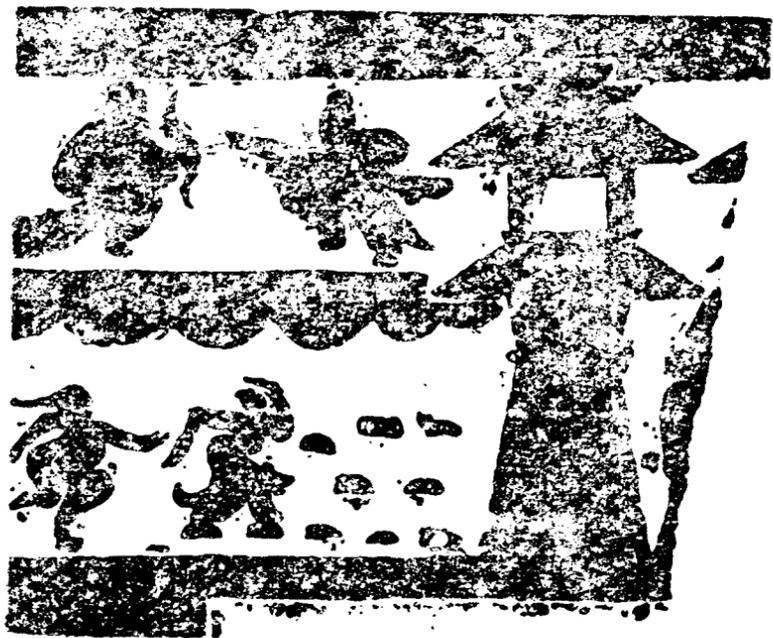
图一三 单体重檐阙，南阳唐河新店出土

重檐阙，一个阙上有三层屋顶是较罕见的。

所谓的双体阙，是由一大一小、一高一低的两个相连的阙组成。其中大而高的称为“正阙”，其位置都在内侧（靠近通道这一侧）；小而矮的称为“副阙”或“子阙”，正阙和副阙各有自己的屋顶。有人认为副阙象征着大门两旁的围墙。图一六是一例，正、副阙建在同一个基座上，阙身的上部略有收分，屋檐部分也是挑出斜面呈倒梯形，屋顶为庑殿式。值得一说的是，四川画像砖上的一幅双体重檐阙图^①，在双阙之间有门框和门扉，门框上加盖屋顶（屋宇式），这扇大门把双阙连在一起，使之浑然

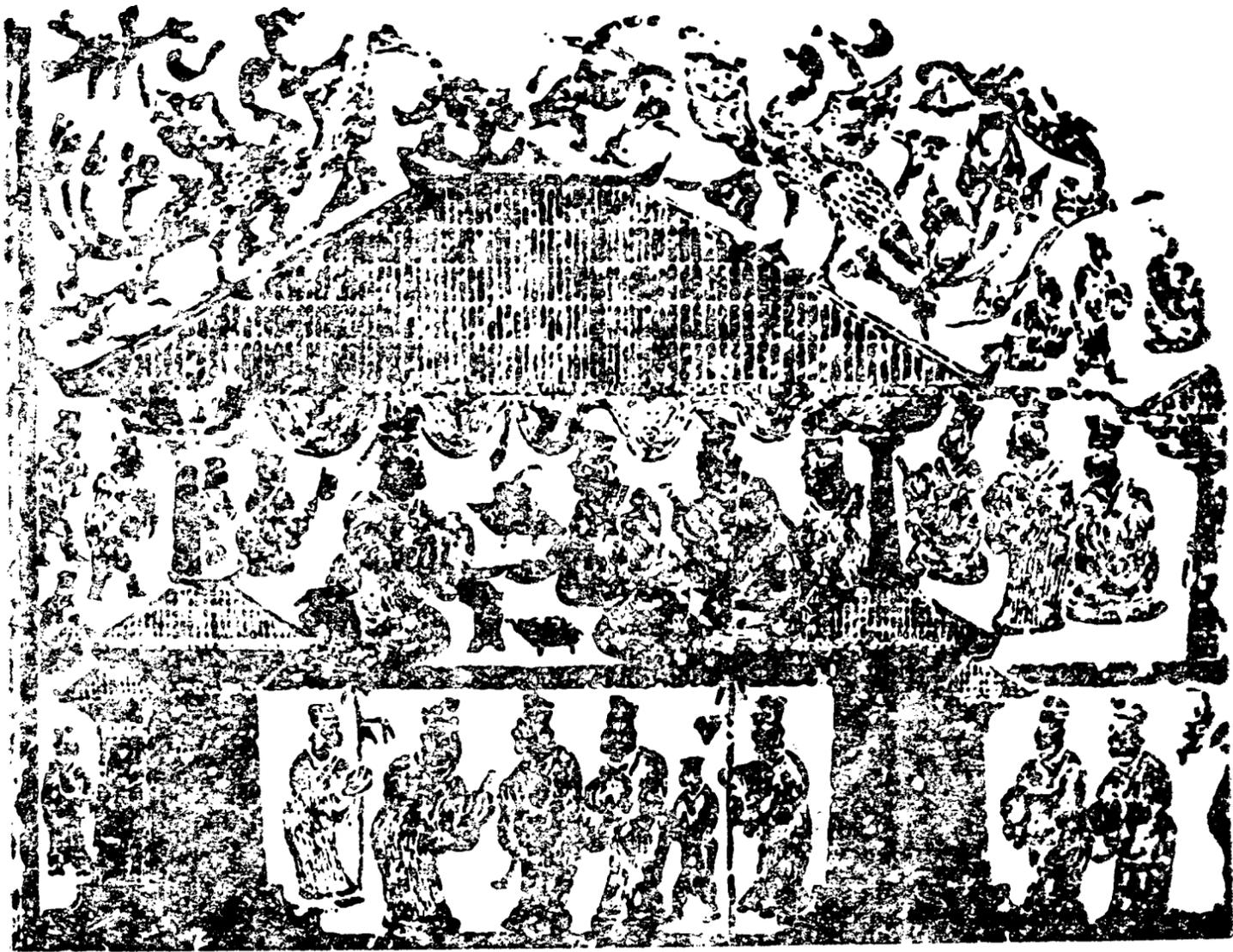


图一四 单体三重檐阙，现存南阳汉画馆



图一五
单体重檐阙，陕西绥德出土

成一体。此座带阙的门楼无论是在造型上或者是在装饰上都无隙可击。正阙的阙身及其上部的两层屋顶，给人的整体印象好似一座宝塔，门楼与双阙搭配的宽窄、高低的比例极为合体协调，匀称无比，似乎再也找不出比这更为



图一六 双体阙，江苏铜山县洪楼出土

① 该图见《四川汉代画像砖艺术》图63。

恰当的第二种比例来了。门楼上立着的那只朱雀如同锦上添花般地使建筑物更为华贵。

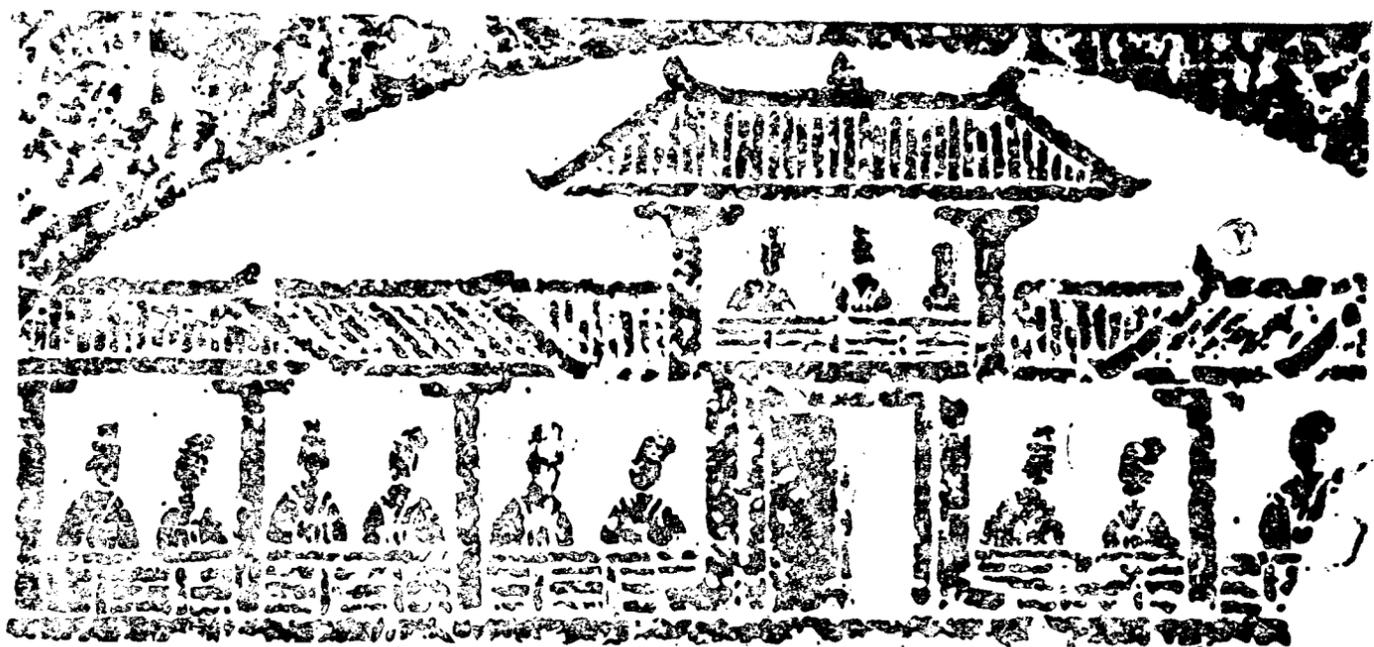
我们以为，此座阙门全然有资格作为汉代建筑设计中成功的范例，使人从美的视感享受中深刻体会到汉代建筑艺术的魅力。

可以肯定的是，此座阙楼决不会象其它的双阙那样被安置在远离建筑组群的地方，而应当是建筑组群的组成部分，可能就是建筑群的“大门”。这是阙向实用方向发展的结果。由此可知，阙是建筑组群大门以外的没有门的外大门。后来出现的带阙门楼可能由它发展而来。

二 住 宅

门是宅院的门面。大门的设计和建筑既要考虑到车马、人员进出的方便，又必须严谨，起一定的防范作用。同时，大门愈是雄伟壮观，愈能表现出建筑物主人的身价和气派。从出土的汉代画像石墓内的石刻题记得知，汉代的大型住宅一般有前大门（正大门）、中大门等多重门，讲究高大、美观、坚固和实用。图一七是中大门，面宽七间，中间一间上起有楼。从楼的庑殿式屋顶左起第三根柱子看，都采用一斗二升式斗拱。中间起楼后即高出两翼，致使主体突出。两翼各三间（右起第一间因石刻画残缺而不显）的辅翼建筑，是一间间可供人居住的屋子，称为“门庑”。

在各地所出的石刻画上，往往似图一六那样只见双阙，不见前大门。因此有必要介绍一下四川画像砖上的一幅前大门



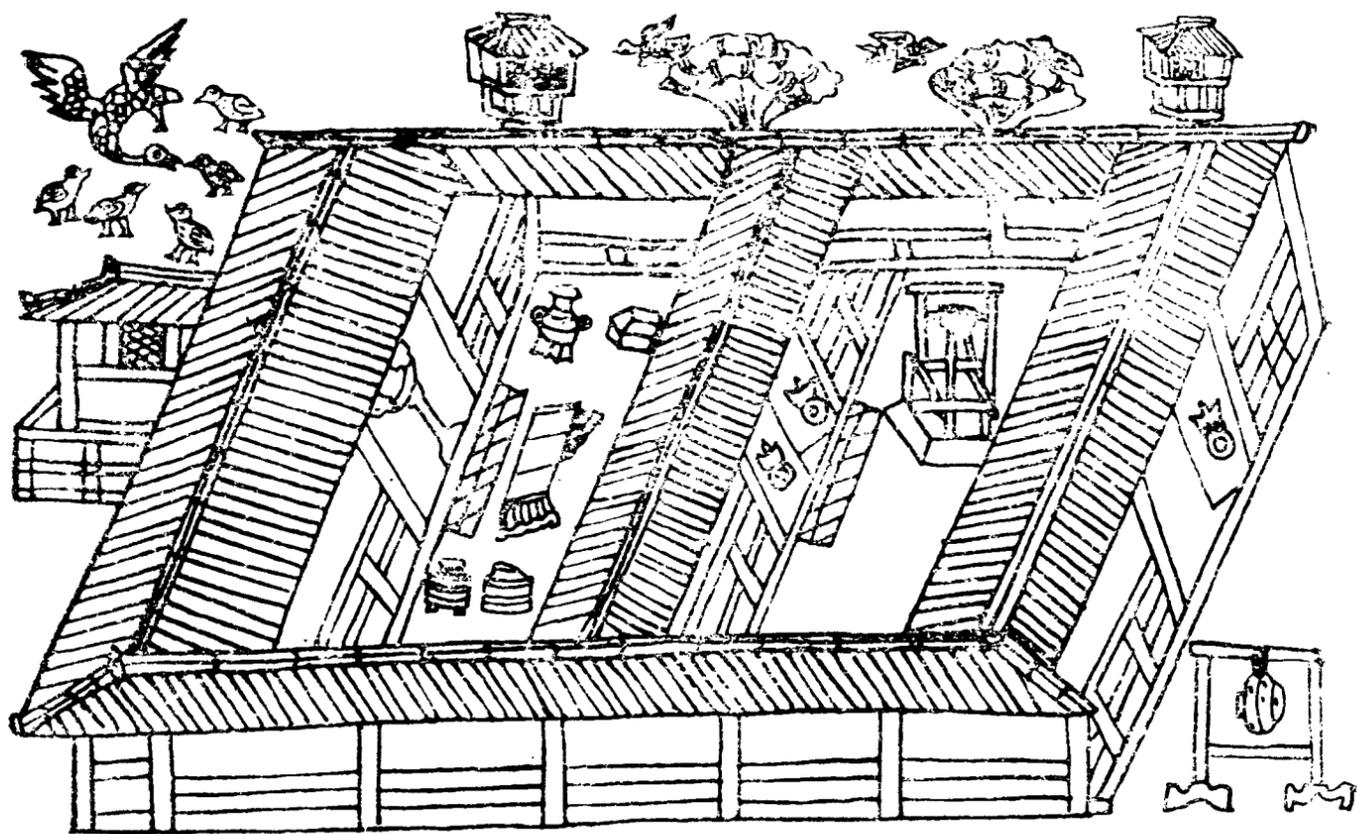
图一七 中大门，江苏睢宁县双沟出土

图①：大门的面宽有八间，中间部分占去四间，这是大门的主体。为了突出它，一是加两翼的辅助建筑，二是利用它与两旁的辅翼高度差。若没有两翼，中间的大门再宽再高也总嫌单薄；同样，若不是中间高，两旁低，整座大门就主次不分，层次不明。此大门在它的左翼开有小门，想来是供杂役人员进出之用。

由于石刻画的画幅所限，住宅图往往只展现了局部。即便如此，我们也已看到汉代住宅建筑组群的多种布局：有方形、长方形、梅花形、曲尺形、“一”字形、“日”字形等，不拘一格，加之建筑手法的不同，似有千变万化之感。

以图一八上的“日”字形布局为例。它由前后两个院落、三排房子组成，每一排房（连门厅在内）都是五间。第一排房的中间一间是整座建筑的前大门，第二排中间的是中大门。前大门和中大门的门扉上都饰有铺首衔环。最后一排中央的一间未见有门，只见一根柱子上设一斗三升式斗栱承托屋檐，这可

① 该图见《四川汉代画像砖艺术》图65。



图一八“日”字形住宅（摹本），山东沂南北寨村出土

能是厅。“日”字形的左右两侧各有一列六间的廊房，右侧廊房的两端各建有似图一一上的阙那样的建筑。最后一排房子的屋后还建有带栏杆的屋子。从一些出土随葬明器看，很讲究的屋子内却饲养猪，因此这也可能是猪圈或厕所。整座建筑有一条从前大门到客厅的中轴线，中轴线的左右两侧对称。若以第二排房为横轴线，则形成前后对称。实际上此种“日”字形的布局又似“四合院”。因此我国北方四合院式住宅可说至晚也起源于汉代。

图一九是不带回廊的向纵深发展的建筑群。汉画像石艺术的一个较大的缺陷是缺乏透视感，纵深方向的物像在画面上经



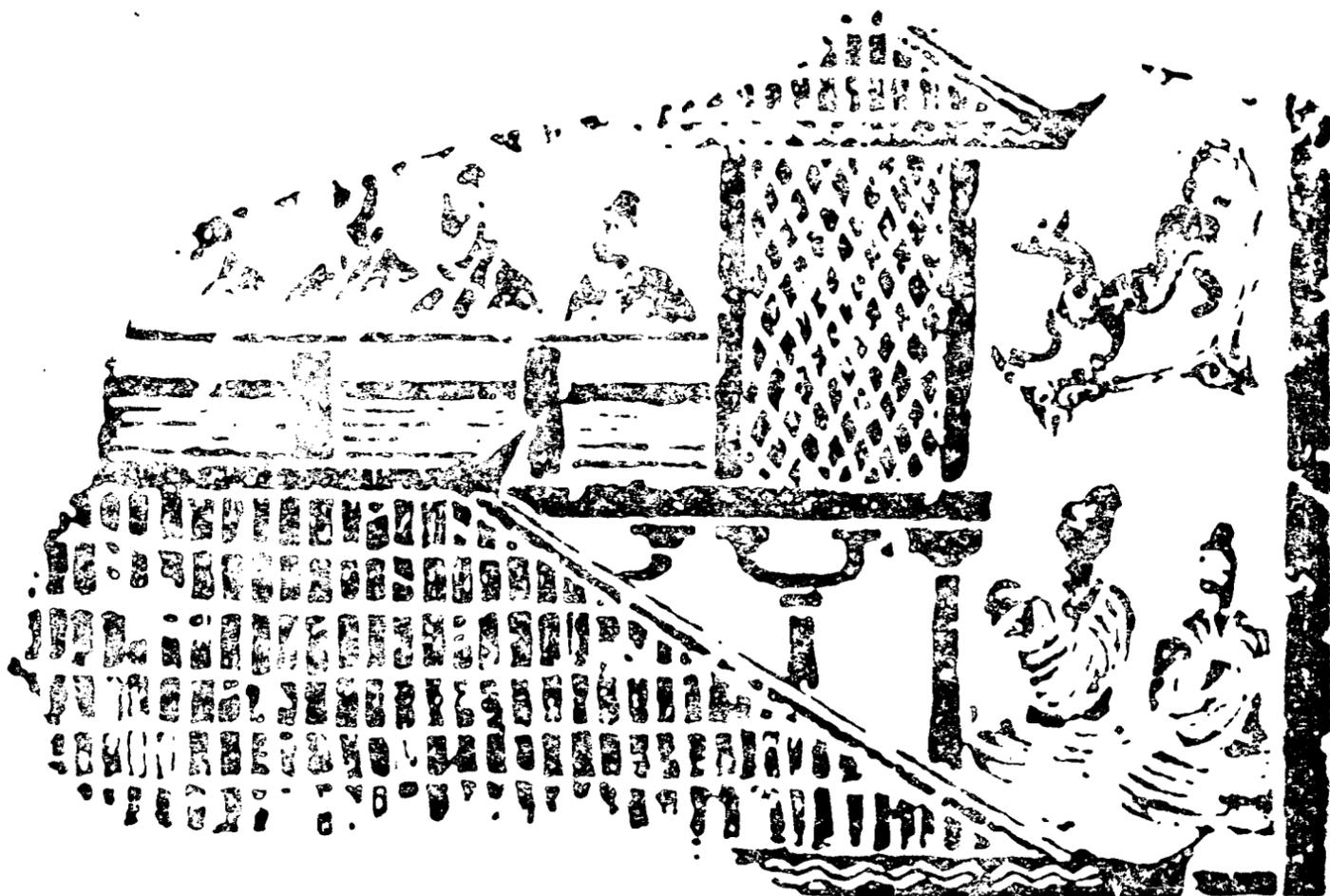
图一九 住宅，徐州茅村出土

常是上下安排或横向展开。此图也是如此。阙（与上述的阙相比，又多了一种用一斗二升式斗拱承托阙顶的形式）和大门是正视方向，而从其左侧（即右起第二座）建筑物的屋顶部分看又是侧视的方向。所以建筑组群理应在大门之后向纵深方向发展，却被横向展开在画面上。果若如此，该建筑群主要有前后三列建筑物组成，每一列均为二层楼阁（以斗拱承托腰檐，上置平坐，檐上又设栏杆），以中间的建筑物最为高大，可视为主体建筑。在第三列后还有单层的辅助建筑物。此种布局打破了单一追求四平八稳的对称格式，在空间上给人以主次分明、宏伟壮观的感觉。

在结构方面，从石刻画上看到的屋顶形式有庑殿、悬山、歇山、硬山、攒尖等^①。斗拱的形式有栌斗（无拱），一斗二升、一斗三升、单层拱、多层拱。房柱除直柱外，还有曲柱^②。在基础处理方面，图二〇是较特殊的，房子下用柱子、栌斗及一斗二式斗拱架空。此种构造在今云南、四川一带少数民族地区还常见到，即所谓“干栏式”。《旧唐书》卷一九七《南平獠》条下说到：有一个四千余户的部落，因山地多瘴气、毒蛇、毒虫，“人并楼居，号为干栏”。关于干栏式建筑最早的文字记载见于《魏书》。考古学资料表明，新石器时代早期就出现了干栏式建筑。图二〇这幅石刻画是出自于江苏铜山这样的北方地区，并且在众多的徐州石刻画建筑图像中，干栏式建筑唯见此一例。估计不会象西南少数民族地区那样因多瘴气、毒蛇、毒虫而建造的。该建筑物的位置可能临水或者就在水面

① 古建筑木架结构可参看《中国古代建筑史》的《绪论》部分中第三节。

② 见《江苏徐州汉画像石》图100。

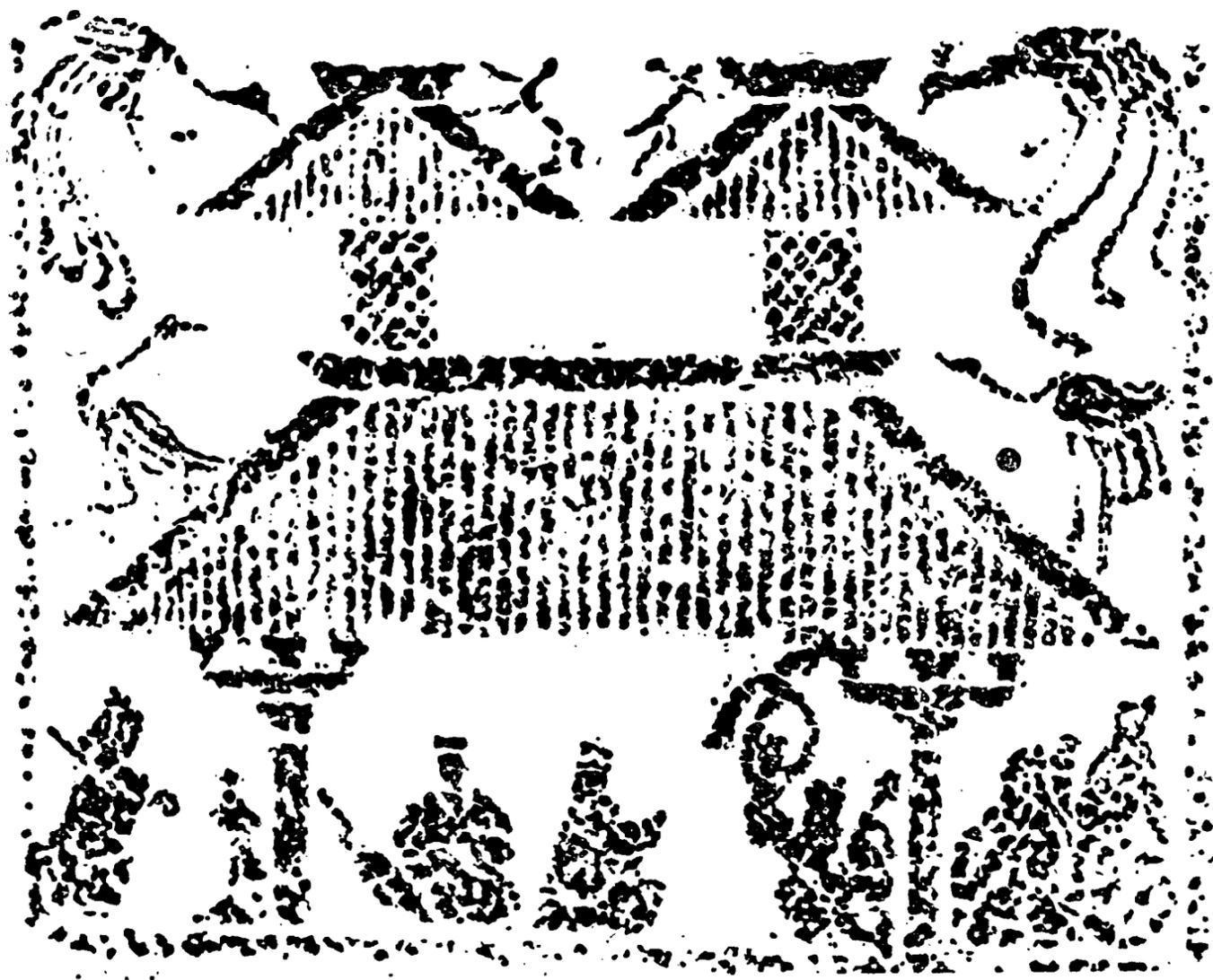


图二〇 干栏式建筑，江苏铜山洪楼出土

上。总之是为富豪们追求享乐而设计建造的。四川汉画像砖上也有一幅干栏式建筑图像^①，说明在汉代的南方和北方同时存在着这类建筑。

在石刻画中，我们常见到如图二一那样在屋顶的两个方柱形上盖着小屋顶的建筑物，方柱形上有卧椽。我们以为，这是为增加采光、加强空气流通、美化建筑物的外观而开的天窗。在《四川汉代画像砖艺术》中的所谓“贷粮”图^②上，粮仓的顶部分别用几根短柱支撑着两个小屋顶，这可能是为了粮仓内的空气对流所开的两个天窗，为遮避风雨必须加盖小屋顶。与图二一相比，一个是敞开式的，一个是带卧椽的封闭式的；一个简陋，一个华丽。但实质应是一样的。至今一些老城

^{①②} 分别见《四川汉代画像砖艺术》图7、图13。



图二一 开天窗的建筑，南阳唐河针织厂出土

市中的旧房子上还有这类的天窗，可见汉代建筑对后代建筑的巨大影响。

三 桥 梁

桥梁建筑是建筑学中一个重要的分支。中国古代的桥梁建筑无论是结构或造型在当时世界上都处于领先地位。古代桥梁遗留至今的为数颇多，梁（式）桥、拱桥、索桥、浮桥等不同结构和不同形式的都有^①。但是，汉代的桥梁建筑情况似乎唯有从汉画像石和画像砖上去寻找。

^① 参看唐寰澄的《中国古代桥梁》。



图二二 桥梁，山东沂南北寨村出土

图二二是石刻画像中所见到的较大的一座桥，桥的两端呈 30° 的斜坡，中间是水平状桥面。桥的结构是在河中立起石柱，柱头有一大斗，二斗之间架横楣梁，横楣梁上架梁木，最后在梁木上铺桥面。这种结构称为梁柱式桥。

梁柱式桥明显是照搬了地面房子的木构架方法。由于桥面是平直的，所以它的上部构造比木构架更为简单。问题在于柱子要深深扎在河床里，这比起在地面上操作要困难得多。因而此种桥梁适用于水浅、河床易于打桩的河流上。而且河床以上的柱身不能太高，因为柱身高，重心的位置也要相应提高。这样桥梁既不稳，柱子也容易折断。因此一般桥身都较低。但是它的实用价值是不容怀疑的，图二二桥上人行车驰，桥下船只自由穿梭，就是最好的证明。那么，在水深流急的河流上怎么架桥呢？据《三辅黄图》记载，秦始皇造渭桥时，由于所铸的铁镞太沉重，连移动都十分困难。这表明，早在秦代我国已采用了镞式桥基技术。由此可以推知，汉代除有上述适用于浅水易打桩的梁柱式桥外，还应该有其他类型的桥梁。

四 天 象

- 一 天文神话
- 二 北斗与帝车
- 三 苍龙星座、白虎星座
- 四 牛郎织女与牛、女二宿
- 五 日月同辉、日月交食

汉代是我国天文科学大发展的时期。在天文观察仪器方面，有落下闳的“浑仪”、耿寿的“混仪”、贾逵的“黄道铜仪”、张衡的以水力驱动的“浑天仪”等。《晋书·天文志》中说，张衡的“浑天仪”问世后，曾对它进行了测试：让一个人在关闭着的房间内，根据运转着的仪器所显示的情景，向站在屋外“灵台”上观察天象的人报告说，某颗星开始出现了，某颗星已到了天穹的中央，某颗星现在已没落了……仪器所显示出来的情景与实际观察所得到的结果完全相符。这说明，在汉代，人们已掌握了包括五大行星在内的一些星宿的视（觉）运动规律，能制造出极为精密的天文仪器。那时，对日食、月食和太阳黑子的记录不但已很详尽，而且也初步认识了形成这些天象的原因。因此，汉代的天文科学在我国的天文发展

史上占有重要的位置。

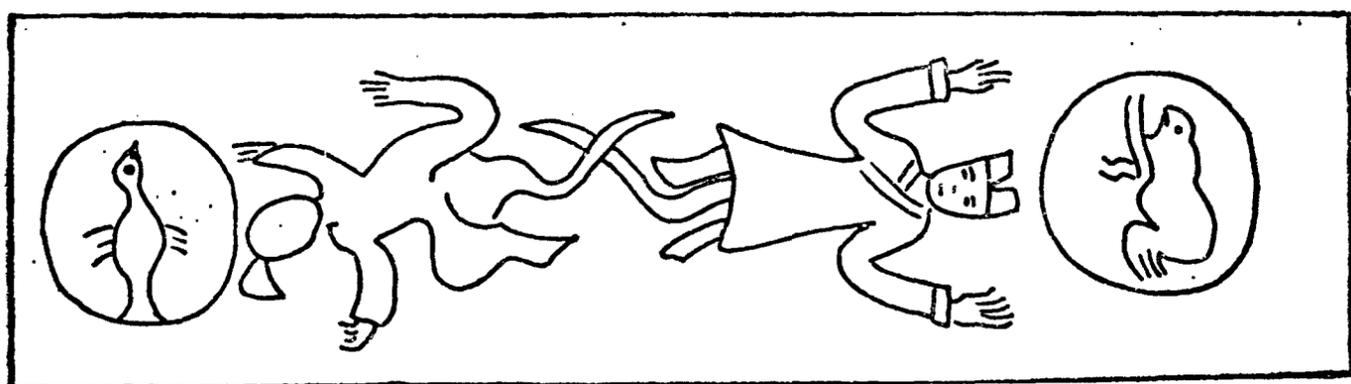
在汉画像石和汉画像砖中有不少天文图像，它们在一定程度上反映了汉代的天文成就。

一 天文神话

天文神话是以对天象的观察为基础的。当幼儿时期的天文学逐渐成熟时，那些天文神话由于它们的艺术魅力和留在人们心中的美好、深刻的影响而继续留传了下来。现今探讨石刻画中的天文神话图像，不仅是为了了解留传在汉代的这些神话的原貌，更重要的是从天文神话中可窥见到古天文学的发展进程——怎样从不科学到逐渐科学的。

太阳的神话 一轮红日跃出了东方的地平线腾腾而起，喷射出的千万道霞光，如同伸出的千万只温暖柔和的手，亲切地抚摸着大地；万物都沐浴在金色的朝晖中。但是，一切生命中，只有人类才真正懂得太阳不仅是美丽的，而且与生活、生存有着至为密切的关系。正因为如此，久而久之，我们原始社会的祖先一定会对它发生浓烈的兴趣，想要弄明白有关它的许多问题，如太阳是怎么生成的？太阳为什么老是从东边升起？太阳升起落下究竟是靠自己的本领还是靠别的什么力量的帮助？到底天上有几个太阳？

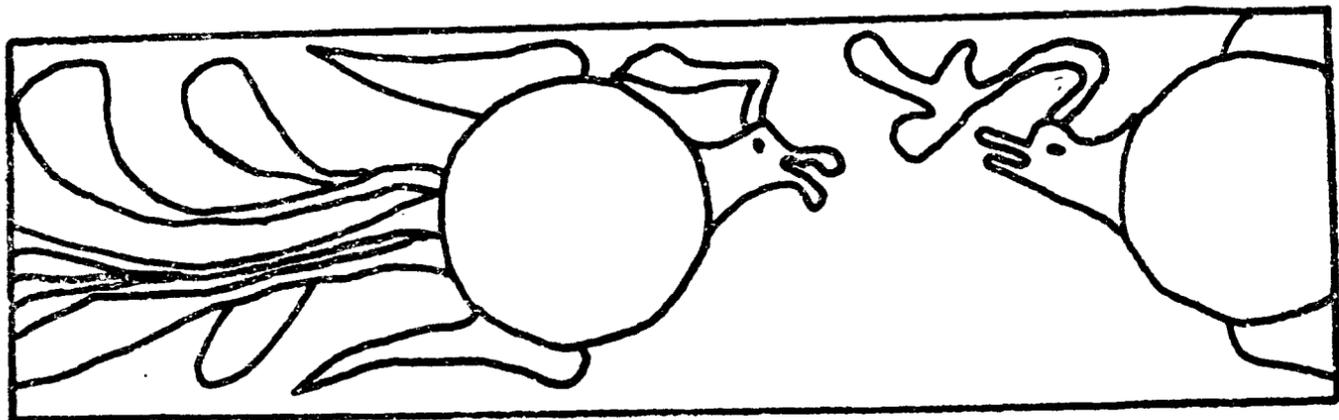
图二三（左）画的是一个上半身为人头人臂，下半身为龙躯龙爪、似人非人的怪物。她名叫羲和，据说在夏朝时是一个负责观测天象、测定历法的天文官。后来被逐渐神化了，成为帝俊（商民族奉祀的上帝）的三个妻子中的一个。她生下了十个太阳儿子，常常在东南海外的“甘渊”用泉水替那十个太阳儿



图二三 羲和主日、常羲主月（摹本）

子洗澡^①。画上羲和右臂举着的那个圆物就是太阳。能生出太阳的自然神。神与人岂能同形！半人半龙的形象即由此而来。从这个神话中可以知道：太阳有十个，都是神生出来的。

传说这十个太阳居住在东方海外一个名叫“汤谷”（又名“暘谷”、“温源谷”）的地方。那里有一棵名叫“扶桑”的高三百里的大树。九个太阳分别居住在扶桑树下面的那些枝条上，另一个太阳住在树的顶端。每天那个住在顶端的太阳先飞出去，它空出来的位子由居住在下面的一个太阳来替补；待到飞出去的阳光飞回来时，那替补空位的太阳再飞出去；所谓“一日方至，一日方出”；而第三个太阳又去替补了树端的空位……十个太阳就这么轮流“值班”^②。图二四画的是两只似



图二四 一日方至、一日方出（摹本）

① 见《山海经·大荒南经》。

② 以上见《尚书·尧典》、《山海经·大荒东经》、《山海经·海外东经》。

乌鸦一般的飞禽，相向而飞。它们有头、有翅膀和尾巴，还有一个大而圆的肚子，形体与众不同。它们就是太阳。古人给太阳起了许多好听的名字，如“朱明”、“耀灵”、“东君”、“大明”，还有“阳乌”等。画面上那飞禽即是“乌”，圆肚子即是“阳”。乌与太阳合为一体，即为阳乌。两只阳乌相向而飞，正表现了一个太阳值完了班飞了回来，另一个太阳飞出去接班的情景。

这个神话故事编得极巧妙。把太阳装配到乌的身上，既解决了太阳居住的场所（一般只有鸟类才栖息在树上），又解决了太阳每天升起落下的动力问题；同时，还把羲和生有十个太阳与每天只升起一个太阳的矛盾解决了。在这些神话出现以前，人们很可能已用“旬”作为计算日子的单位了。一旬有十天，每天一个太阳，十个太阳的神话的起源应与此有密切关系。而后来纪年中用的“天干”（甲、乙、丙、丁、戊、己、庚、辛、壬、癸）很可能由“十日”引伸出来的。

另有一个传说与上述不太一样：说太阳每天从东到西，是坐在一辆六条龙拉着的车子上的，驾驭车子的是太阳的妈妈羲和。这两个传说孰早孰晚还搞不清。但是，至少在汉代流传的是不用外力帮助自己会飞的“阳乌”。汉画像石上都用阳乌来表现运行的太阳就是最有力的证据。

天上到底有没有十个太阳呢？后来一定有人提出了疑问。“后羿射日”的神话就在疑问中诞生了。《淮南子·本经训》讲：在尧当政的时候，有一天十个太阳一起飞了出来，而且之后天天如此。田里的庄稼被晒焦了，所有的草木都被晒死了；人们处于无比炎热干旱的气候中，没有东西吃，找不到水喝，简直活不下去了。这时一个善于射箭的名叫后羿的被请来射太

阳。果然名不虚传，他一连射下了九个太阳，阳鸟的羽毛都纷纷地坠落了下來。从此天上只留下了一个太阳^①。

“后羿射日”的神话流传久远，但是关于后羿如何去射日的具体情节大家都不清楚。既然是艺术就可以加工。于是乎什么后羿来到了广场中央，在人们的欢呼和呐喊声中，搭上箭，弯满弓，对准天上的一个太阳嗖的一声射上去，顷刻之间，只见一团火球无声地爆烈，流火乱飞，金色的羽毛纷纷四散。然而这些加工与神话的原貌出入很大。请看图二五，那棵顶天立地、枝叶茂盛的大树是扶桑树；在树的左下侧正弯腰侧身、手持满弓、奋力欲发的壮士即是后羿。扶桑树上还留有三只鸟，说明已有七个太阳被射了下来，后羿瞄准的是第八个太阳。这幅石刻画把“后羿射日”的具体情节呈现在人们眼前：后羿经过长途跋涉，在一天的夜里（白天太阳们都在外面玩耍，扶桑



图二五 后羿射日

^① 《楚辞·天问》王逸注：“羿仰射十日，中其九日，日中九鸟皆死，墮其羽翼。”

树上不会留下阳鸟，所以只能是在夜里），来到了太阳的老窝——汤谷扶桑树下，趁着十个阳鸟正在睡觉的机会，把它们一个个地射了下来。这个神话把天上有十个太阳的传说，修正成了天上只有一个太阳，因而在太阳的数字上得出了科学的结论。科学的结论是以否定前几个神话为基础的。为了更好地达到否定的目的，“后羿射日”的神话把前几个神话中的核心内容“阳鸟”和“扶桑树”都保留下来，这样便保持了神话间的连续性，才易于被人们所接受。由此也可见后羿射日的石刻画反映了神话的原貌。通过这个神话，我们摸到了古天文学发展的脉搏。

《淮南子·精神训》中说，太阳中有一只三足鸟，画像石上也有这样的图像（图二六）：一个大圆，内刻着一只三条腿的鸟。这个传说也许是由于古人发现了太阳中的黑斑而引起的。上述羲和给太阳儿子洗澡的情节，说明古人已发现太阳身上不是那么干净，有黑斑黑点，于是就与阳鸟联系起来，编出了日中有鸟的神话，把三足鸟视为“日精”。现在世界上公认的最早的一次太阳黑子文字记录，见于《汉书·五行志》：“河平元年（公元前28年）三月乙未，日出黄，有黑气，大如钱，居日中央。”日中有三足鸟的石刻画，可视为太阳黑子的图像记录。

月亮的神话 当太阳落到了山的背后，夜幕渐渐降临时，人们会发现，在深蓝色的天穹上，小星星正在睁开快活的眼睛，一闪一闪地发亮。不久，皎洁的月亮升了起来，把她那绵绵柔情般的银光洒满大地。在如此诗一般的夜景中，会招惹出多少美丽的遐想？而在没有灯烛的远古时代，月亮对于古人至为重要，她象一盏明灯给生活带来了许多方便。遗憾的是，月亮不



图二六 日中三足鸟，河南南阳唐河针织厂出土

是每天都那么圆那么亮，有圆缺，有明暗。人们虽早已掌握了她的变化规律，但那时不能给予科学的解释。神话就自然而然地产生了。

传说月亮是帝俊的另一个妻子（见图二三右）常羲所生。她一共生下了十二个月亮女儿，也常常在水里替她们洗澡^①。画像上的常羲也是半人半龙，手中举一圆轮，内画一只蟾蜍

^① 《山海经·大荒西经》：“有女子方浴月。帝俊妻常羲，生月十有二，此始浴之。”

（蛤蟆），这就是月亮。在古人眼里，月亮由缺变圆，再变缺，是月亮从生到死的一个过程，也即是说，每一个月的时间都要换一个月亮，一年要换十二次。常羲生十二个月亮的神话大概由此来。但后来人们逐渐感到这不完全能说得通，除非常羲每年都生十二个月亮，每月生一个，永远生下去。这太不近情理了。所以天上只有一个月亮的论点必然取胜。它被解释为死而复苏，刚复苏的月亮名“朔”就是这个意思。

另一个广为传播的神话是“嫦娥奔月”。后羿登上了昆仑山，来到了瑶池，找到了西王母，向西王母要长生不死药。西王母很慷慨地把剩下的不死药统统给了他，并告诉他这些药够两人吃了都不死，如果一个人吃了还会成仙升天。后羿小心翼翼地把仙药带回了家。后羿原本就是天上的神，对天上的生活并不很留恋，只想与娇妻嫦娥永生永世共过美满幸福的生活，于是决定与嫦娥一块分享不死药。然而嫦娥却相反。当她知道一个人吃了全部不死药的好处时，就决心要独吞。她一直在怨恨着后羿，都是因为跟着他，才下凡来到人间，落个永远回不到天上的下场。现在有了不死药，岂不是天助？终于在一天晚上，趁后羿不在家的机会，把不死药偷吃个精光。奇迹马上出现了。嫦娥顿觉身不由己地飘浮起来，越飞越高，一直向着明月飞去。

图二七左刻的是内有蟾蜍的月亮，其右刻着一个人身龙尾的怪物，即嫦娥（嫦娥既然已成神，模样就得变一变）。周围云气缭绕，繁星点点，表现了嫦娥飞奔入月的壮观景象。

据说，嫦娥奔入月中后就变成了月精——蛤蟆^①，似乎是

^① 《淮南子·览冥训》：“羿请不死之药于西王母，姮娥窃以奔月。”《初学记》：“托身以月，是为蟾蜍，而为月精。”



图二七 嫦娥奔月，现存南阳汉画馆

对她的不轨行为的一种惩罚。但是从图二七上看到，嫦娥奔月时月亮里已有了一只蛤蟆。这说明先有月中蟾蜍这个传说，后才有嫦娥奔月的神话，而月中蟾蜍正是古人发现了月亮上有阴影后所作的解释。嫦娥奔月的神话出现后，有人把嫦娥与蟾蜍牵上了线，似乎这么一来，月中蟾蜍的来历问题得到了解决。有的画面在月亮中还画上了玉兔。玉兔在月亮里与在西王母身边干的都是捣药的活计——加工不死之药。月亮里添上玉兔，应是嫦娥奔月神话出现以后的事情，也因此月亮的阴影所包含的内容更加丰富了。稍后，桂花树以及砍桂花树的吴刚又加入了这一行列^①。

二 北斗与帝车

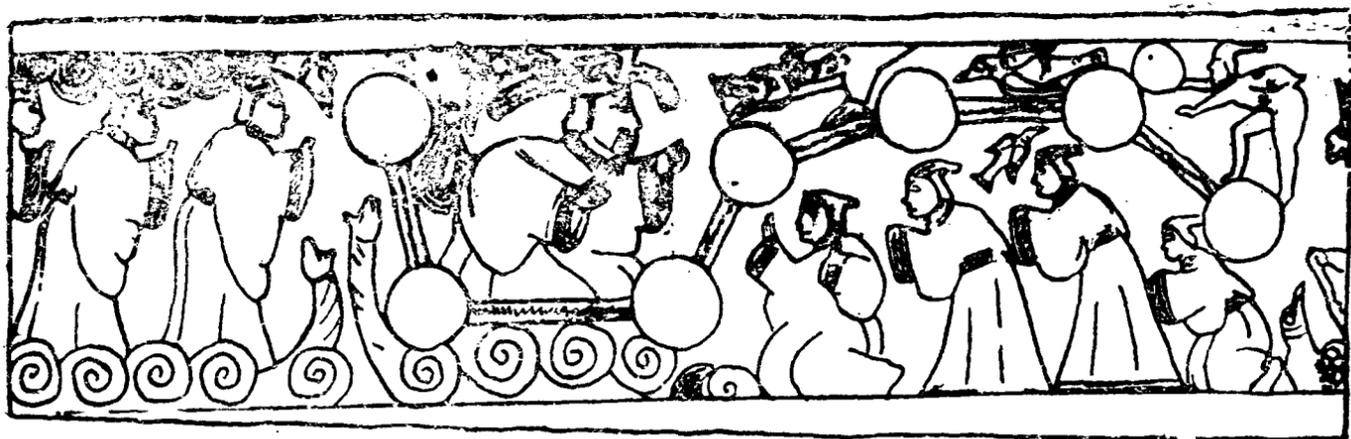
北斗七星自古以来就引人注目，这是由于它与人们的生活

^① 《酉阳杂俎》：“旧言月中有桂，有蟾蜍。故异书言：月桂高五百丈，下有一人常砍之，树创随合。人姓吴名刚，学仙有过，谪令伐树。”

关系密切所致。古人不仅能在夜晚依靠它去辨别方向，而且还可根据北斗柄在傍晚所指的方向来定季节。斗柄指向东是春天，指向南是夏天，指向西是秋天，指向北是冬天。为了观察上的方便，古人给北斗七星的每一颗星都起了名字：第一颗星叫“天枢”，第二颗星叫“天璇”，第三颗星叫“天玑”，第四颗星叫“天权”，第五颗星叫“玉衡”，第六颗星叫“开阳”，第七颗星叫“摇光”或“瑶光”。从第一颗至第四颗星古人称之为“魁”。所谓“魁”就是勺子（汉以前用的勺，其作用相当于现今的羹匙；其形状如《说文》中所说“头大柄长”，称之为“杓”或“斗”）的勺头部分。从第五至第七颗星称之为“杓”。“杓”即勺柄。

对北斗星的尊崇还有一个因素，那就是古人发现，北斗星的运动与其它星辰不一样；它不没入地下，只绕着北极星回转。它居于天体的中央。古人认为那是天神中最尊贵的泰一天帝常居住的地方。二十八宿也以北斗为中心。它似乎能控制四方，为群星之王。于是古人把北斗与天帝联系起来，视北斗为天帝的御车，天帝常驾着它巡狩四方。《史记·天官书》中所说的“斗为帝车，运于中央”即此意。不过应当看到，这句话在汉代主要还是指北斗星的运动规律而言。

山东嘉祥武氏墓石祠中就有一幅天帝驾着北斗车巡狩的石刻画（图二八）。一个似天帝模样的人坐在第一至第四颗星的魁内，魁下面是酷似轮子形的云气纹（云车）。天帝的左右两侧各有一些人正在朝拜。他们的上空有龙，还有似阳鸟的飞鸟。在第七颗星“摇光”上，站立着一个身长翅膀的羽人（仙人），正用其右手摸取与第六颗星“开阳”相接的小星。此星名叫“辅”星。据《晋书·天文志》说，辅星相当于丞相，“所以佐斗成功”。



图二八 北斗与帝车（摹本），山东嘉祥武氏祠出土

三 苍龙星座、白虎星座

这两个星座在二十八宿的范围内，所以先简略地说一说二十八宿。

二十八宿起源的时间在我国学术界还无定论。我们认为，春秋时期二十八宿已出现的意见比较接近事实。从文字记载看，商代的甲骨文以及较早的一些古书如《尚书·尧典》等中，已有了二十八宿中的部分星宿名，如房、心、箕、昴、毕、参、斗、虚、室等。这至少说明，二十八宿的命名在商代晚期已趋于完成。“二十八星”这一词最早出现在一般认为是战国时成书的《周礼》中的《春官》、《秋官》两篇内。那么，二十八宿当在战国之前（即春秋时期）已经完备。虽然全部的二十八个星宿名称在公元前三世纪中叶（公元前239年）成书的《吕氏春秋·有始览》中才能找到，但考古上的发现要早得多。湖北随县曾侯乙大墓中出土了一个漆箱盖。盖面上以黑漆为底，上绘红彩，其正中是一个篆文大“斗”字；围绕它的是一圈用篆文写的二十八宿的古代名称。湖北随县曾侯乙墓的年

代定为公元前443年或稍后（战国早期）^①，该漆箱盖的制成年代只会比这早而不会晚。

我国古代的天文学家把天球赤道附近的天空分成二十八个不等部分，每一部分用一个由多颗星组成的星宿作为标志，即二十八个不等部分以二十八个星宿为准。二十八宿之“宿”，本是旅居过宿的意思。古人认为，月亮运行一周（一个恒星月）需要二十七天半左右，也就是说月亮在运行中每天晚上都要旅居在一个地方，一个月要换二十七或二十八个地方。由此可知，二十八宿最初是用来表明月亮运行位置的名称。

古人又把二十八个星宿分成四个不等的大区域，分属东、南、西、北四方中的一方；每一方由七宿组成，并与古人认为的天上的四个神灵结合了起来。它们是东方苍龙七宿（角、亢、氐、房、心、尾、箕），南方朱雀七宿（井、鬼、柳、星、张、翼、轸），西方白虎七宿（奎、娄、胃、昂、毕、觜、参），北方玄武七宿（斗、牛、女、虚、危、室、壁）。

《史记·天官书》和《汉书·天文志》把这四大区域叫做“四官”或“四宫”。

画像石中的东官苍龙星座（图二九），是由一条极为生动的龙、十八颗星以及刻有玉兔和蟾蜍的月亮组成的。这条龙是整个苍龙星座的标志。那十八颗星分布在龙头、龙身、龙尾的周围。龙首的前后各有一星，根据星数和所在的位置可能是角宿。《史记·天官书》正义说，角宿是“天关”；二星之间是“天门”；门内是“天庭”，乃“七曜”（日、月、金星、木

^① 王健民等：《曾侯乙墓出土的二十八宿青龙白虎图象》，《文物》1979年7期。



图二九 东官苍龙星座，现存南阳汉画馆

星、水星、火星、土星) 运行要经过的所在。龙身前后共分布了八颗星，龙腹下呈弧线状的四颗连星有可能是亢宿，或者是房宿。接近龙尾的两两相联的四颗星，按其形状当为氐宿。龙的尾端有连成椭圆形的八星（其中一星雕在边框上，已残，故拓片已不显了），这是尾宿。龙头上面的一轮明月，说明月亮运行到了苍龙星座的附近，也许行将进入角宿，表示月亮的运

行将从二十八宿的第一宿角宿开始。“月缠二十八宿”的说法在这幅石刻画中被形象化了。

图三〇是西官白虎星座，它以一只占据着大半个画面的张着血盆大口的猛虎作标志。石刻画上共刻了九颗星。虎的前方和虎身的上方刻着云气纹。

这里特别要说到的是虎头前的六颗星——横三连星和竖三连星。《史记·天官书》中说：“参为白虎，三星直者是为衡石。”这句话里的“参”是指参宿。可见古人把参宿视为白虎星座的代表。它是白虎七宿中的最末一宿。然与苍龙星座不同的是，苍龙七宿的第一宿（角宿）在龙头部位，最末一宿（尾宿）在龙尾部位。白虎七宿正相反，最末一宿的参宿恰恰居于虎首的部位。参宿共七星，组成卍形，中间的三颗横连星居于参宿中心部位，也就是上面这句话里的“三星直者”的“衡石”。石刻画中虎头前的横三连星即衡石。而竖三连星则是参宿的辅星——伐星。看来这幅石刻画的作者在艺术创作中很善于抓事物的本质，雕一只猛虎，点缀上衡石和伐星，就表示了整个白虎星座。



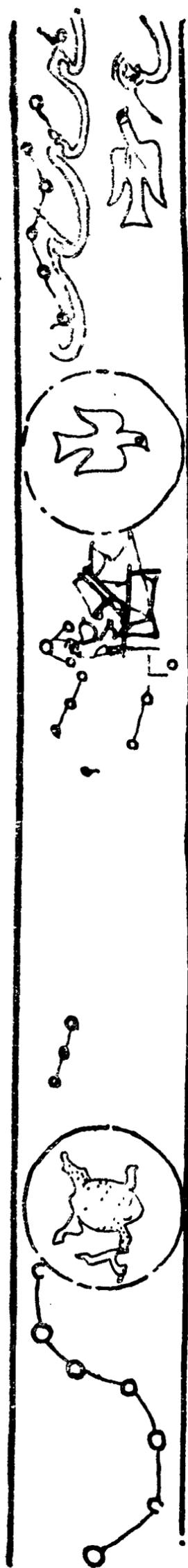
图三〇 西官白虎星座，现存南阳汉画馆

四 牛郎织女与牛、女二宿

盛夏的夜晚，当你仰望星汉灿烂的夜空，牛郎、织女的神话故事或许会浮现在你的脑际。传说织女是天帝的女儿（或孙女），能用一双灵巧的手织出五彩缤纷的云朵。勤劳孤苦的牛郎，在老牛的指点下，趁仙女们下银河洗澡的机会，取走了织女的衣裳。织女也有情于牛郎，两人终成了眷属，并生了一儿一女。天帝知道后大发雷霆，捉回了织女。牛郎用一根扁担、两只箩筐挑起了儿女跟踪而去。他虽然得到老牛的帮助，裹上它的皮得以来到了天上，但是原在地上的银河被玉帝搬上了天，汹涌奔腾的银河河水无情地把牛郎与织女隔在河的东西两岸。他们只好隔河遥望，在每年的七月初七晚上才能通过喜鹊搭成的桥相会诉说衷肠。

织女星很容易辨认，它是著名的“○”等亮星，与旁边的两颗小星组成∩形。牛郎星是一等亮星，与织女星隔银河遥遥相对。它又名“河鼓二”，与附近的两星组成“一”字形的所谓“扁担星”，象是挑着一儿一女去追赶织女。《晋书·天文志》说，牛郎三星又叫“三武”，中央的大星是大将军，左边的一星是左将军，右边的一星是右将军。《尔雅·释天》讲，牛郎星还叫“牵牛星”。总之，河鼓二、扁担、三武、牵牛都是同一个牛郎星。

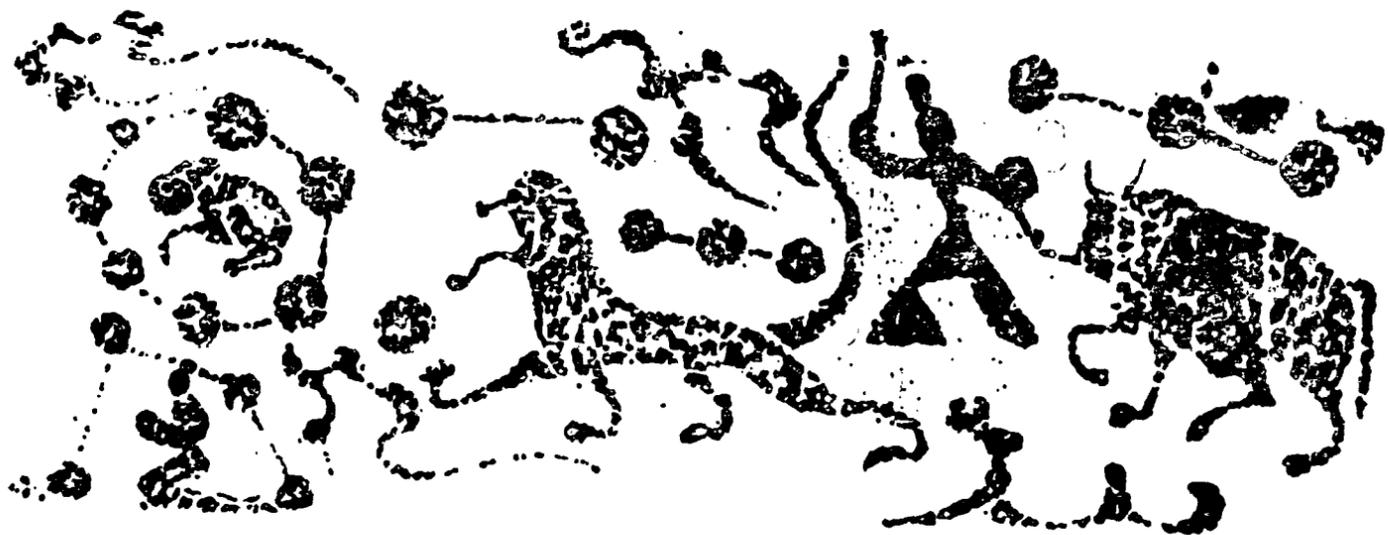
图三一是山东省历城县孝里铺孝堂山郭氏墓石祠中的石刻天象图。图的左半部分（从左到右）是北斗七星、月亮、牛郎星，右半部分（从右到左）是南斗六星、太阳、织女星。在织女星下，还刻一女子坐在织机上正在操作，这是给织女星加上了



图三一 山东历城孝堂山牛郎织女、北斗南斗、日月、北斗

形象化的注释。

图三二的右上角有三连星呈“一”字形，下面有一人，他一手扬鞭一手牵牛。画像的左下角有不规则的四连星，里边有一个跪坐着的头挽高髻的女子。对此，我们认为可以有两种解释：其一为牛郎织女星。右上角的三连星是牛郎星，由于牛郎星又称“牵牛”，所以一个人扬鞭牵牛是牛郎星的图解；左下角的四连星，从星的数字和形状都不象织女星，然而与牛郎星遥遥相对的理应是织女星，所以这四连星也是象征性的，用以表示织室。其二是牛郎星、牛宿、女宿。《史记·天官书》的注释中说：“河鼓三星在牵牛北”，意思是牛郎星位于牵牛星的北面，这里的“牵牛”是指北官玄武中的第二宿“牛宿”。牛宿由六颗星组成。画像的右上角三连星是牛郎星，下面一人扬鞭牵牛是牛宿（即牵牛）的示意图。三连星在牛宿的上面，恰恰与“河鼓三星在牵牛北”这句话相吻合；左下角的四连星，在星的数目和形状上极象北官玄武中的第三宿女宿。据《晋书·天文志》，女宿又叫“须女”。所谓“须”，是“贱妾之称，妇职之卑者”。这个星宿主管“布帛裁制嫁娶”的事务。在北官玄武中，牛宿与女宿是相邻的两个星宿，因此也能说得通。



图三二 牛宿、女宿，现存南阳汉画馆

五 日月同辉、日月交食

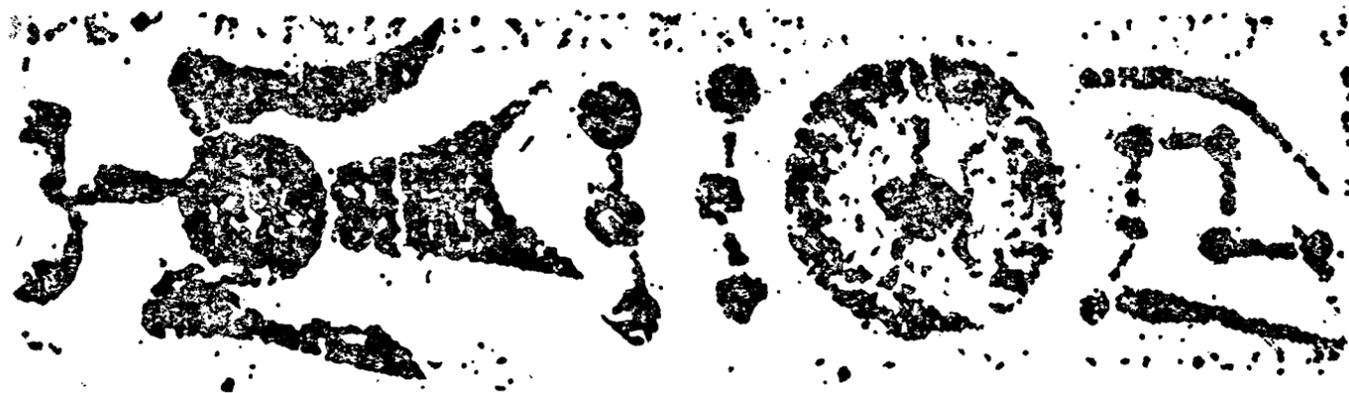
有时候，太阳和月亮会同时出现在天上，或者是太阳早已升起来了，月亮还恋恋不舍地悬在天际；或者是太阳还没有下山，月亮早已高高升起。造成这种现象的原因是：月亮绕太阳旋转的方向与地球自转的方向一致，都是由西向东。当地球自转一周时，月亮在自己的轨道上也向前运行了一段距离。所以如果你是在同一个地点的话，必须要等地球再转一个角度后才能看见月亮。因此每天月亮升起的时间要比前一天约略晚五十分分钟左右。大致的情況是：新升的“蛾眉月”常常在太阳上升不久就出现了，而“上弦月”（半个月亮）在正午升起，满月则在日落时升起，“下弦月”要在半夜才升起来。月亮落下的时间也相应地变化着。这样，在前半个月的时间内，月亮位于太阳的东边，日落前月亮已从地平线上升起来了。在后半个月，月亮位于太阳的西边，日出以后月亮才落到地平线下。

这本是一种很自然的天象，可古人却把太阳和月亮同时出

现在天空——日月同辉，看作是吉祥的日子。正因为如此，汉代的人们把“日月同辉”作为祥瑞，雕刻在汉画像石墓中，作为对死者的祝愿，愿已故的人们在另一个世界里过上幸福的日子。

南阳汉画像石中有多幅这类题材的石刻画。在长方形的画面上，太阳和月亮各占其一端。有的太阳在左，月亮在右；有的却相反，月亮在左，太阳在右。画面的空白之处点缀着星辰或云气纹。图三三是其中的一幅，出土于南阳县王寨村的东汉初年的画像石墓中^①。石刻画的左边是一只展翅飞翔的阳鸟（太阳），右边是内有蟾蜍的满月；显见太阳行将西落，月亮早已东升。日月之间刻有六连星，月亮右边也有六连星，使人注意的是在它的上、下方各有一颗彗星。

现代科学告诉我们：彗星在接近太阳时是由彗核、彗发（这两部分组成彗头）、彗尾三部分组成。彗核的物质构成是一些水、氨、甲烷、二氧化碳以及大小不同的各种固态杂质。这个混浊的冰冻结合体（有人称之为污浊的雪球）的直径一般有几公里乃至几十公里。彗核周围的云雾状光辉叫做彗发。当彗星接近太阳的时候，在幅射热的作用下，蒸发出了大量的气体和尘埃。同时，彗核又在太阳的幅射压、太阳风的强大的推



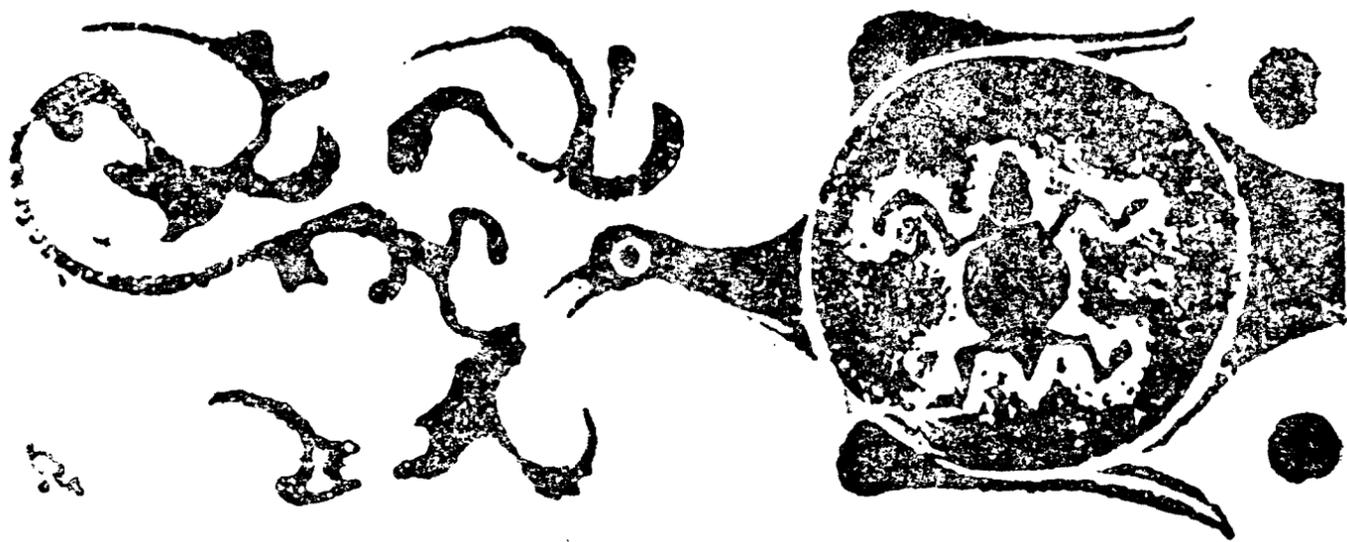
图三三 日月同辉与彗星，南阳王寨出土

^① 长山等：《试论王寨汉墓中的彗星图》，《中原文物》1982年1期。

力作用下，喷射出尾巴状的气体和尘埃，这就是彗尾。

彗尾由其形成的原因而决定了它总是向着太阳相反的方向延伸。因此，当彗星在黎明出现时，彗尾向西；在黄昏时，彗尾朝东。最早把这个规律记载下来的是我们中国。《晋书·天文志》说：“夕见则东指，晨见则西指，在日南北，皆随日光而指（与太阳光的幅射方向一致）。”这一发现比欧洲人早九百多年。公元前168年被埋在地下的长沙马王堆三号墓的帛书中有二十九幅彗星图。其彗尾的方向除一幅较特殊外，皆符合这一规律^①。可见汉代初年已掌握了这个规律，比文献记载的还要早700余年。东汉早期的这幅石刻彗星图，其彗尾也是向太阳相反的方向延伸。它再一次证明汉代人已经掌握了这个规律。另则，一般彗星的彗尾形状有两种：一种是笔直的，一种成弧状弯曲，这是由它们不同的物质构成所造成的。这幅石刻图上的两颗彗星就具有这两种不同形态的彗尾，更说明汉人对彗星了解得很透彻。

图三四有些奇特，分明刻的是阳鸟，可是背上的圆轮内却



图三四 日月交食，现存南阳汉画馆

^① 席泽宗：《马王堆汉墓帛书中的彗星图》，《文物》1978年2期。

是一只蟾蜍。如上所述，阳乌表示太阳，内有蟾蜍的圆轮则表示月亮。现在月亮与太阳重叠在一起，不言而喻，这是一幅描绘日食的石刻画。

早在商代的甲骨卜辞中就有关于日食的记载。我国从汉代起，关于日食的记录就更为详细了。如《汉书·五行志》中记载了发生在汉武帝征和四年（公元前89年）的一次日食，记录了日食的年、月、日、时以及方位和食分。这时对形成日食的原因也有了科学的结论。王充在他的《论衡·说日篇》中就曾说过：“月与日合，故得食之。”该石刻画可以说是日食的一次图像记录，它充分显示了汉代天文学发展的水平。

五 乐器、舞蹈

一 打击乐器 二 弹弦乐器

三 吹管乐器 四 舞蹈

汉代的音乐、舞蹈在继承前代艺术的基础上，在与外国的文化交流中，得到了迅速发展，取得了辉煌的成就。

汉代音乐中，歌唱占着相当重要的地位。从最高统治阶层到民间，唱歌的风气很盛。随着歌曲的流行，伴奏的乐器也相应得到发展。汉代的器乐应用相当广泛，皇家及民间的祭祀，军队行军、作战，官僚贵族出行或出殡送葬，各种饮宴以及舞蹈、杂技表演，都用器乐伴奏。我们在石刻画上见到的只是一些乐器图像，可分为打击乐器、弹弦乐器、吹管乐器三大类。它们从一个侧面反映了汉代音乐的发展水平。

一 打击乐器

钟 钟因大小和形制不同，有不少名

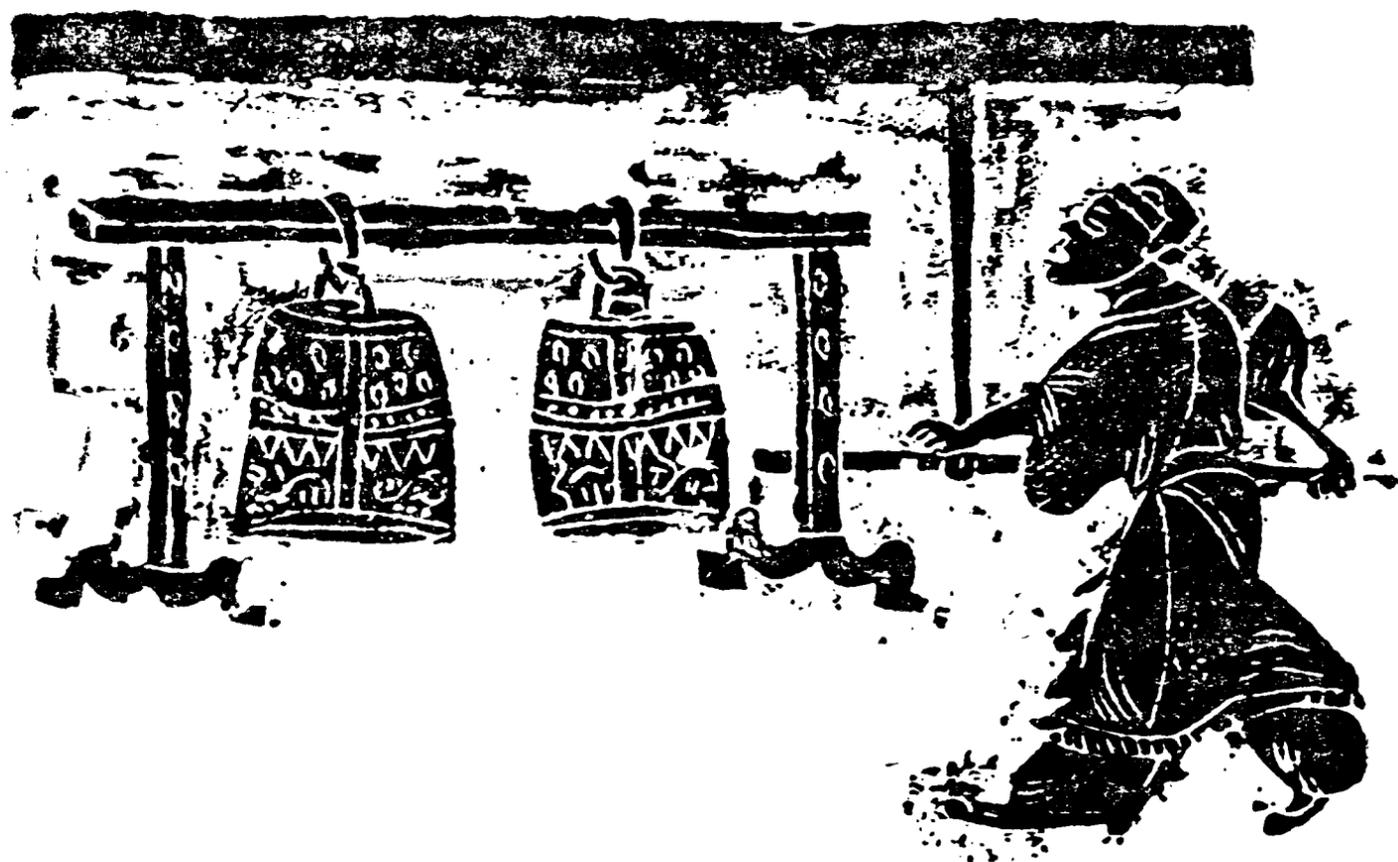
称。《尔雅·释乐》中说，大钟叫“镛”也名“鎛”，中等的钟叫“剽”，小钟叫“栈”。钟顶带一长筒形柄的叫“甬钟”，钟顶是长方形或半圆形而又带孔钮的叫“钮钟”，钟顶是扁环形或伏兽形的平口钟叫“搏钟”等等。

现在所见到的最早的钟是西周中期的。钟一般都是挂在一个特制的架子上。架子的横梁称“筓”，架子的立柱名“虞”。有的在一个架子上悬挂着从大到小能发出不同音调的成组的钟，这叫编钟。周代对编钟的枚数是有严格规定的：以十六为标准成一组，称为“肆”，即“全”的意思；八个一组的称作“堵”，即一半的意思^①。据说天子可用六十四枚钟，诸侯用四十八枚钟，卿大夫用三十二枚钟，士只用十六枚钟。1978年湖北随县发掘了一座战国早期的曾侯乙墓，该墓随葬了六十四件钟（除楚惠王五十六年的一件搏钟外），与上述天子礼数相符。据测定，这套编钟不仅已有了七声音阶，而且其音域跨了五个八度之多，只比现代钢琴的音域少两个八度。在中心音域部分，约占三个八度的范围内，十二个半音齐全，并具有精确的绝对音高，能演奏和声、复调和转调的乐曲，音色优美动听^②。出土时在该钟架的近旁还有六个“丁”字形彩绘木槌和两根彩绘长木棒，这是演奏工具，前者用来敲钟，后者用以撞钟。

另有一种不成组的悬钟。山东沂南汉画像石上有一幅撞钟石刻画（图三五）。在架子的横梁上挂着两个钮钟，乐人右手握一长棒，棒上还用一根带子系着，可见撞钟的棒分量不轻。

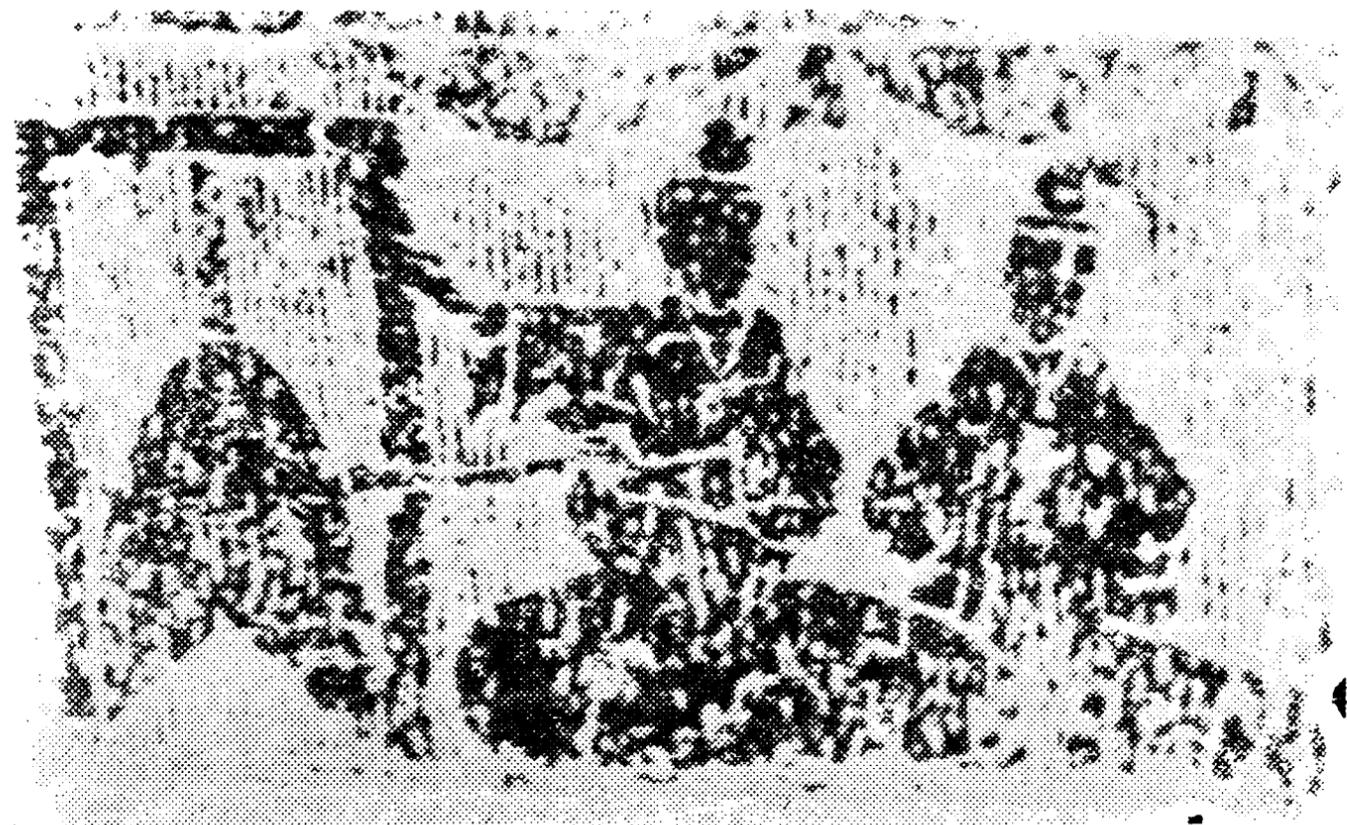
① 见《周礼·春官》。

② 见黄翔鹏《先秦音乐文化的光辉创造——曾侯乙墓的古乐器》，载《文物》，1979年7期。



图三五 撞钟，山东沂南北寨出土

南阳汉画像石中的撞钟图(图三六)上，悬挂着的是一个甬钟。这种单独悬挂的大钟称为“特钟”。它们在乐队中的作用，一是演奏器乐前先击钟，作为乐曲的前奏之一，使乐队起奏时，整齐划一；二是演奏乐曲过程中，以撞击出的钟声加强乐曲的节奏。



图三六 撞特钟，现存南阳汉画馆

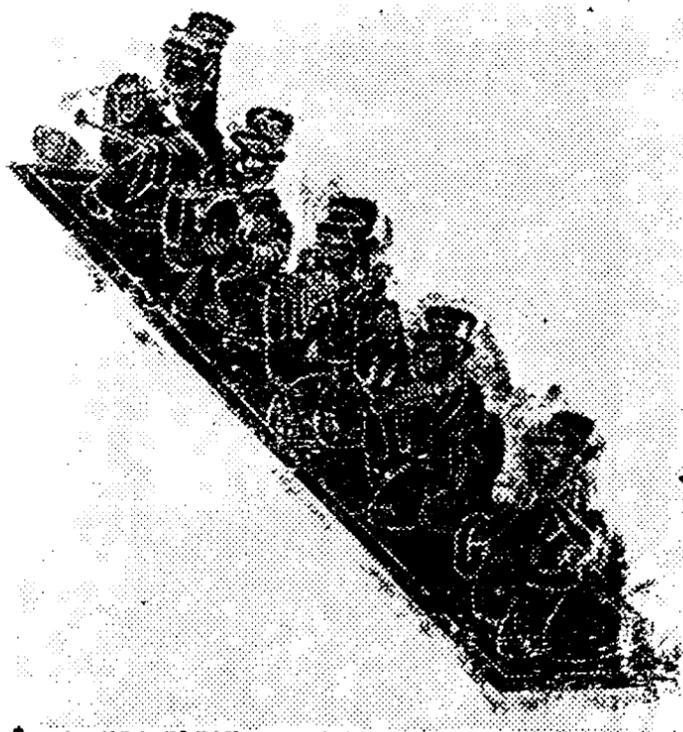
铙 形状象铃而比铃大。铙顶有一个中间是空心的短柄，可在其上装木把。使用时一般是铙口朝上，一手执铙把，另一手拿小铍子敲击。

铙在商代已出现。原来多用于军队作战，进击时击鼓，收军则鸣铙。大概出于这个原因，铙在乐队中有“以金铙止鼓”的作用^①。其意即铙音一响，鼓声就停止了。南阳汉画像石中的击铙图（图三七）上，乐人是右手执铙，左手执铍敲击之。与其组合的乐器中未见



图三七 击铙

有鼓。由此看来，到了汉代铙在器乐合奏时也起着节奏作用。山东沂南画像石墓内有一幅击铙图更证明了这一点。图三八上的小乐队由五人组成；中间三人吹排箫；末尾的乐人似在吹埙；上首的一个乐人右手执排箫吹奏，左手执一小槌，正在敲击平放在地上的铙。十分明白，他们的合奏乐曲全靠铙音来定节奏。另外，此图告诉我们，铙不但可以拿在手上敲奏，还可



图三八 击铙、吹排箫，
山东沂南北寨出土

^① 见《周礼·地官》。

根据实际需要平放在地上敲击，这是文字记载中所不见的。

磬 从侧面看去，石磬的形状犹如一个人鞠躬的样子。石磬的上半部分较宽而短，下半部分较窄而长。根据磬的大小和不同的用法可分为大磬（又名馨，声高的意思）、编磬、歌磬（与歌唱相配）、颂磬（与大钟“镛”相应）、笙磬（与笙相应^①）等等。

编磬与编钟一样也是悬挂在特制的架子上，而且原来也有严格的规定（天子、诸侯、卿大夫、士各级所用磬的枚数与钟同）。钟是用青铜铸造的，青铜本身在古代就是一种贵金属，得之非易，而且铸造编钟所需青铜颇多，工艺也很复杂。所以在周代，编钟不仅仅是乐器，还是表明拥有者等级和身份的礼器。编磬制作极难。有的石材坚硬，敲击出来的声音类似金属声，但是很难磨制成。有的石材不那么坚硬，比较容易制作，然而声音不佳，并且也不是任何石头都能取来制作磬的。古人对此很有研究。《尚书·禹贡》中说：“泗滨浮磬”。据研究，这是指安徽省灵璧县北的磬石山。据说用此山所出的石头制作磬比较适宜。正由于得磬不易，故一般的官僚、地主阶级家庭根本用不上编磬。曾侯乙墓虽出土了三十二枚磬，也只是编钟数的二分之一。

由于编磬中的各枚所发音调不同，它与编钟一样可奏出一定的乐曲。山东沂南画像中的击磬图（图三九）上的磬有四个，一乐人右手执小槌子正在敲击。有的也只悬一枚磬，叫“特磬”。古人认为在众多的乐器中，磬的声音最清雅，可以传得很远。器乐合奏往往是钟、磬并用，一声替一声，接连不断。也有以

^① 《诗经小雅·鼓钟》：“笙磬同音”。



图三九 击磬，山东沂南北寨出土

一样的节奏齐击钟、磬的。据说乐曲的快慢都依磬声而定。

鼗鼓 据《仪礼·大射仪》注释，鼗鼓是一种小鼓，有一根长长的柄。鼓的两旁有“耳”，摇其柄则两“耳”来回敲击鼓面，说是客人来了摇它“以奏乐也”。这一段文字记述，使人想起了近世货郎用以招徕顾客的“拨郎鼓”。拨郎鼓也有一个柄，鼓的两侧穿了两根绳子，绳子的头上系着两颗珠子，摇转鼓柄后，两颗珠子会来回敲打鼓面。

图四〇、四一所示的鼗鼓的侧面和正面，看上去鼓柄确实不短，从鼓身中间插进去，并穿透鼓身。鼓身为扁圆形（近椭圆）。与拨郎鼓不同的是：鼓面较小，在鼓身中央并凸出于鼓身。两耳的装置与拨郎鼓相同。

按《释名》说：“鼗、导也，所以乐作也。”这就是说，在开始演奏乐曲前，先摇鼗鼓，用鼗鼓的鼓声为先导，以引出乐曲声。石刻画像上往往是吹排箫的乐人同时右手执鼗鼓，而且有的小乐队中鼗鼓所占的比重不小，绝不仅仅只是起乐队的先导作用。虽然它的鼓声急促，不适宜作乐曲的节奏，但在乐曲演奏中不时穿插鼗鼓声烘托气氛，增强音乐的感染力。



图四〇

摇鼗鼓，山东沂南北寨出土



图四一

摇鼗鼓，山东沂南北寨出土

二 弹弦乐器

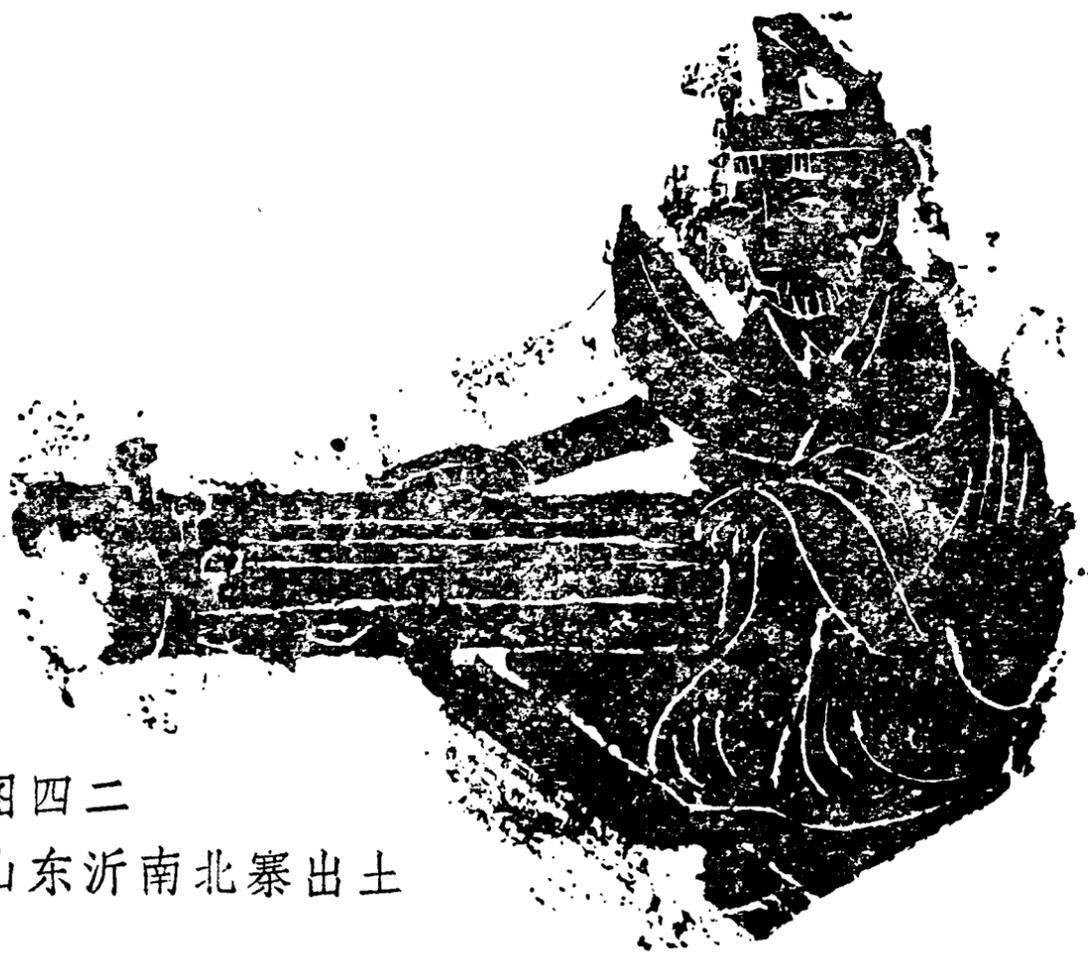
琴 关于琴的大小及其弦的多少，众说不一。《尔雅·释乐》只提到所谓“大琴”的一个别名“离”，注释中认为大琴是二十七根弦。但似乎无人见过此种二十七弦的大琴。又有人认为，大琴是二十弦，中琴是十弦，小琴是五弦，又说，五弦琴的琴身是前宽后窄，以表示尊和卑；而一头圆一头方好比天与地；长三尺六寸六分以象征三百六十六日的一年之数；五根弦则与五行相应^①。曾侯乙墓出土了两张琴，一是五弦琴，琴

^① 见《乐府诗集》卷五十七引《琴操》。

身又长又窄；另一是十弦琴，较前者短而宽。其形状都为前宽后窄，一头半圆一头方，与文献吻合。此是战国的琴。

秦代的琴可从《西京杂记》中找到一点线索。书中记叙汉高祖刘邦初入咸阳宫时，看见许多珍宝，其中有一张长六尺、十三根弦的琴。因为没有其它旁证，故无法辨别此说的真伪。

汉代的琴，据应劭（东汉末年人）在其《风俗通·声音》中说，琴长四尺五寸，以象征四时与五行，有七根弦。我们知道，长沙马王堆三号墓出土了一张琴是七根弦的，说明汉代初年已使用七弦琴了。传说这种七弦琴是在五弦琴的基础上，由周文王加了一根弦，周武王又加了一根弦，才变成了七根弦。因此人们把所加的二根弦又叫做“文武弦”^①。这只能看成是一个“故事”，不甚可信。沂南画像石刻中一琴只画了三根弦（图四二），并不表示汉代有三弦琴，或汉琴是三弦。这可能是石刻工匠们艺术简略的结果。南阳汉画像石上有的琴是很清楚地刻



图四二
抚琴，山东沂南北寨出土

^① 见《乐府诗集》卷五十七，释引《乐录》。

着七根弦的。

汉代人对于琴的评价很高，认为琴在众多乐器中起着统帅作用。它的声音和谐，音大却并不使人感到喧哗，声小也能让人听到。它足以抒发人的感情，可修身理性，可止邪欲、正人心。由于琴大小适中，携带方便，即便是住在穷乡陋巷或深山幽谷的人也常弹弄琴弦，视琴为亲密而不离身之伴侣^①。据《史记·石奋传》记载，侍候过汉高祖刘邦的石奋，有一个姐姐善鼓琴。后来刘邦把她召去封为“美人”。说明汉代一般有点修养的女子都会弹琴，而包括皇帝在内的当时许多人都喜欢听琴声。

《后汉书·宋弘传》记载，光武帝刘秀在每一次宴会上都要让桓谭鼓琴。可见琴在汉代社会中属于比较普及的一种乐器。

瑟 《尔雅·释乐》说，大瑟名“灑”。大多数人认为大瑟长八尺一寸，宽二尺八寸。但是大瑟究竟有多少根弦，其说法不一，有的说是二十七根弦，有的说只有二十三根弦。大瑟又名“雅瑟”，与它并列的还有所谓的“颂瑟”。据说颂瑟长七尺二寸，宽一尺八寸，有二十五根弦。曾侯乙墓出土了十二件瑟，都是二十五弦的，一般长1.64米，宽0.42米，高0.19米。这二十五弦颂瑟的来历，还有一段有趣的故事：传说“三皇五帝”之首的庖牺氏制作了五十弦瑟。后来，黄帝令一名叫素女的女子弹奏庖牺氏制作的瑟，想不到满席的宾客听着听着都悲伤起来，而且伤心到了无法自我控制的地步。黄帝想制止弹奏也没能办到。于是一气之下把五十弦瑟改为二十五弦瑟^②。

据说古代瑟的音色比较凄凉，似哀怨之声，如诉如泣。《西

① 见《风俗通·声音》。

② 见《史记·封禅书》、《汉书·郊祀志》、《风俗通·声音》。

京杂记》记载，汉高祖刘邦的戚夫人很会弹瑟。刘邦时常陪伴着她，并跟着瑟的弦音歌唱，唱完后每每流泪不止。它之所以具有这种效果，据说瑟弦是用红色的真丝再经炼制而成，因为只有熟丝的音色才低沉而混浊。

瑟与琴不仅形制不同，而且弹奏方法不一样。琴是利用按音，变更振动一定的弦分发音，而瑟是一根弦发一音，只弹散音。《风俗通·声音·瑟》称：

“今瑟长五尺五寸。”应劭此说当可信。由于瑟较大，石刻画上的弹瑟者把瑟的一端搁在腿上（图四三），另一端放在地上。瑟除独奏外，主要用于为歌唱伴奏。



图四三
弹瑟，现存南阳汉画馆

三 吹管乐器

埙 石刻画上的乐队组合中，常能见到乐人双手捧一短小的乐器在吹奏。石刻画比较粗糙，看不清乐人所捧乐器为何物；但从其形制较小和吹奏的方法判断，很可能是埙。

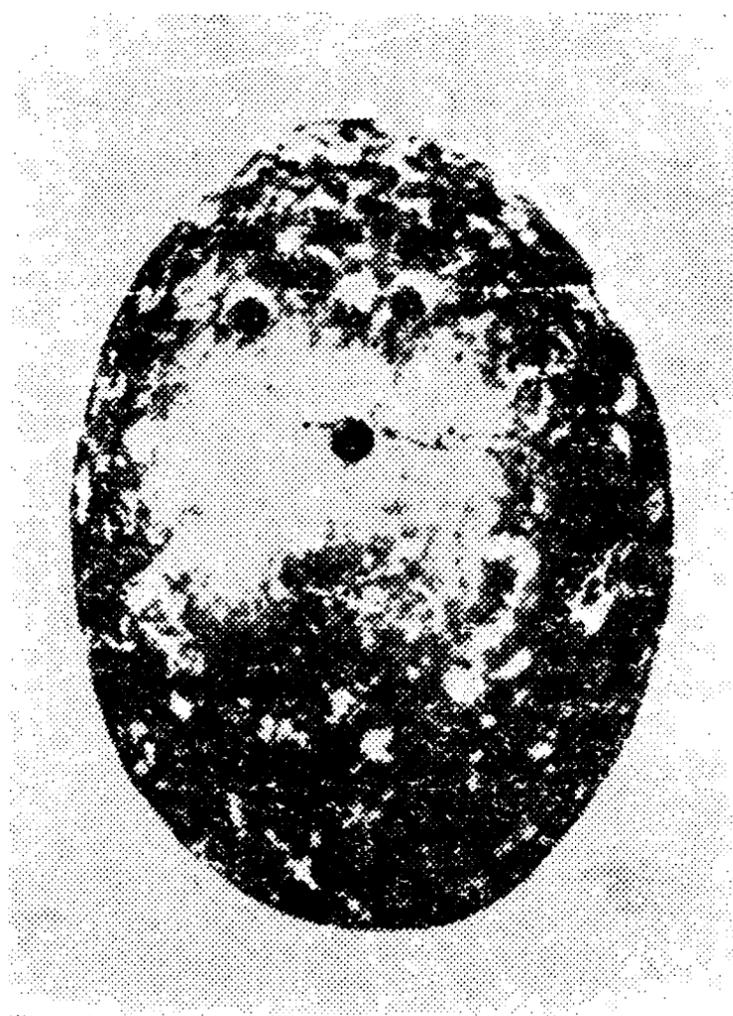
埙是用陶土烧制而成的乐器，八音中的“土”即指埙。古人形容埙的形状说：它如同称锤，上面微锐，下面稍大，平底。埙分大小两种：大埙又名鼙^①，其意是音量较大，音色如呼叫声一般。其形状有的形容为如大雁的卵，有的则说如鹅卵，小

^① 见《尔雅·释乐》。

埙大如鸡蛋。汉代的埙，据《风俗通·声音·埙》说，其围长五寸半，长三寸半，六孔。有人解释这六孔是：埙的前面有三孔，后面有二孔，加一吹孔。

有人认为埙是周平王(另一说周幽王)时暴辛公发明的^①；也有人反驳说，暴辛公善于吹埙，怎么见得就是他发明的呢？^②显然后一种说法是有道理的，埙不是西周末或东周初才出现的。考古学资料表明，浙江河姆渡遗址出土的陶埙是迄今发现最早的吹奏乐器，距今已有七千年左右的历史。1961年4月在山西省万泉县荆村曾发现三个新石器时代的陶埙：一个是一头稍小、一头稍大的直管形，只有顶端一个吹孔；一个似卵形，除顶端一个吹孔外，腹中侧还有一个音孔；还有一个是扁圆形，有一个吹孔及二个音孔^③。河南辉县琉璃阁的商代墓葬中也曾出土了一大二小的三个陶埙，都有五个音孔；前面三个，后面两个，加一个吹孔，共六孔。可发出十一个音。图四四为郑州二里岗出的商代埙。从文字记载看，汉代的陶埙与商代的陶埙无多大区别。

笙、竽 笙和竽大同小异，故把它们并列在一起介绍。



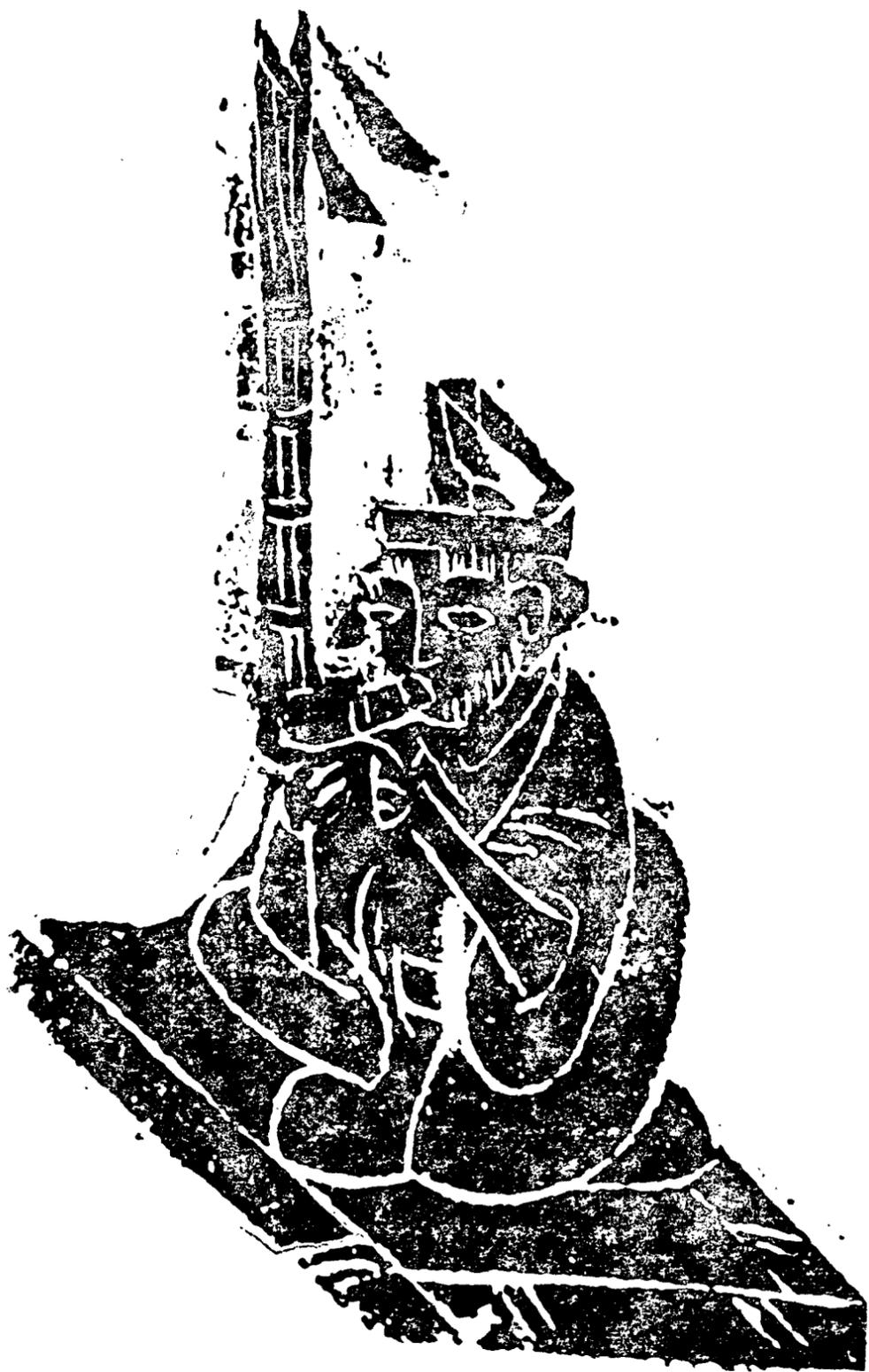
图四四 商代陶埙

① 见《太平御览》五八一引《世本》和《乐书》。

② 见《诗疏》引《古史考》。

③ 见卫聚贤《中国考古小史》。

先说笙。笙是以匏（音庖，属葫芦科，大而扁圆，可食用）为底，在上面有规律地插上一定根数的竹管，再加金属簧片，利用气流与金属簧片的共振作用来发音，每管发一个音。由于这种乐器的形状好象是植物从土中生长出来，所以古人命名为“笙”。笙分大小两种。据《尔雅·释乐》及其注释说：大笙名“巢”，有十九根竹管；小笙称“和”，有十三根竹管。然而此数与考古上的发现均不相符。曾侯乙墓出了五件笙，有十二管，十四管，十八管三种。其笙管透底，与西南少数民族用的葫芦笙、芦笙相似。



图四五 吹笙，山东沂南北寨出土

的葫芦笙、芦笙相似。按应劭在《风俗通·声音·笙》中说，笙“长四寸，十二簧（每管一簧、十二簧即十二管），象凤之身”。此说的十二管与考古发掘出土的笙的管数相同。因此可以认为，战国的十二管笙还一直流行于汉代。各地所出的画像石上都有吹笙（或吹竽）图，但石刻画不可能刻得那么精确。如山东沂南画像中的吹笙（或吹竽）图（图四五），乐人

所吹之笙（或竽）似只有三根管子。这显然为象征性的。笙在战国至汉代这个时期，属古乐器行列中的佼佼者；“笙奏”这个词，往往不是指笙的独奏，而是表示全部乐器合奏的意思。

竽与笙相似。从文字记载看，竽的形制要比笙大，匏上排列的竹管数也要多得多。《周礼·春官·笙师职》中郑司农的注释说，竽有三十六管。有的说竽长四尺二寸。据应劭讲，汉代的竽是二十三管。究竟几管现在还无法下断语，要待考古新发现来加以证实。

古人很爱听竽声，战国时齐宣王就是其中之一，每次必须有三百人为他吹竽。“滥竽充数”的故事就由此而出^①。古人认为竽这种乐器居于“五声之长者”的地位。因此在器乐合奏时，其它各种乐器都要随它而奏，随它而和。

排箫 汉画像石上常见到吹排箫的人（见图三八），而且一个由四五人组成的小乐队中，吹排箫的乐人竟占到二、三个，足以说明排箫在汉代器乐合奏中的重要性。排箫在汉代社会上较普及。《汉书·周勃传》说，赫赫有名的周勃早年相当穷困，他生活来源的一部分就是为人家办丧事吹排箫得来的。据说东汉时卖饴糖（麦芽糖）的小贩也吹排箫，以招徕顾客。

石刻画上排箫的形状，是由一排按顺序从长到短的管子扎成的。我们俗称之为排箫，而古书上皆称之为“箫”，并形容它的形状同凤凰的翅膀一样。

排箫分大小两种。《尔雅·释乐》说，大箫名“言”，小箫名“笳”。对于大小两种排箫拥有的管子数目文字记载不一：

^① 《韩非子·内储说》：“齐宣王（公元前319—301年在位）使人吹竽必三百人。南郭处士请为王吹竽，宣王说之，廩食以数百人。宣王死，湣王立，好一一听之，处士逃。”

有人认为大箫有二十三管、长一尺四寸，也有人说是二十四管；有人认为小箫是十六管、长一尺二寸，另一说有十二管。而曾侯乙墓出土的二件竹管排箫都是十三管。但两件排箫相应的竹管长度不同：一件管子稍长；一件稍短（竹管短，声音相对要高亢清亮），是用剖开的细竹分三道夹住箫管缠绕而成^①。排箫是一管发一音。这两件中的一件出土时还有七、八个管子能发音。通过鉴定证明：一，竹管不是按音律排列的；二，至少已是六声音阶的结构。应劭说，排箫有十管，长一尺。汉代的排箫或许是如此。

还需说一点的是排箫的起源问题。上面说到大排箫又名“言”。按郭沫若先生的考证，以“言”的字形而论，“古言（即言）字之丫若丫之箫形，实系单管而非编管”^②。这就是说，最初的箫是直吹的只能发一个音的单管。随着人们生活的需要和音乐的发展，把发单音的管子编扎起来成为便于吹奏的编管乐器。郭沫若先生认为最早的编管乐器是龠。商代的卜辞中“龠”作、龠形，很象编管乐器。很可能龠就是排箫的前身。

笛 从事物发展的规律看，吹管乐器的发展，一般地讲，最早出现的应是单管单音，继而是编管多音，最后才是一管多音^③。一管多音的有横吹与竖吹两种。现在我们称横吹的为笛，竖吹的为箫或洞箫。在汉代及其以前是不是也这样称呼呢？山东沂南画像石刻上有一乐人，手握一单管乐器正在竖吹（图四六）。该乐器是笛还是洞箫呢？为便于说明问题，有必要把与

① 请参看《湖北随县曾侯乙墓发掘简报》，载《文物》1977年7期。

② 郭沫若：《甲骨文字研究》第96页，科学出版社，1962年版。

③ 参看牛龙菲《嘉峪关魏晋墓砖壁画乐器考·长笛考》，甘肃人民出版社，1980年版。



图四六 吹笛，山东沂南北寨出土

笛有关的几种古乐器介绍一下：

关于龠。上面介绍的是郭沫若先生的观点，与古书上的记载不尽相同。东汉许慎的《说文解字》、应劭的《风俗通》都说，龠是竹管乐器，有三孔。汉代以后的一些注释家认为龠似笛。有说是三孔，有说六孔，也有说七孔的。这很可能是把笛

与龠混为一物的结果。许慎、应劭是目睹过这种乐器，还是仅仅耳闻？而且所谓龠有“三孔”，是指一管三孔，还是指由三管编扎起来的编管乐器？现在是众说纷纭。笔者有两条依据：一是汉代初期有一种名叫“文始舞”的舞蹈，是用野鸡的毛羽和籥作为舞具的。东汉孝明帝在祭祀光武帝刘秀庙时还在跳文始舞。因此，东汉人的许慎和应劭应当亲眼见过籥。二是在许、应的著作中，对于编管乐器的管数，都以几“管”相称，如箫、笙、竽皆如此，不见有称几“孔”的。而对于一管多音的乐器都称有几“孔”，如管、笛、籥等，不见有称几“管”的。“管”、“孔”分得很清，决不混淆。所以称籥有三孔，一般应理解为是一种单管多音的乐器。

关于箎。《尔雅·释乐》说，大箎又名“沂”。后代各家注释都比较一致，说箎用竹制成，长一尺四寸、周围长三寸，吹孔部分往上翘出一寸三分，有七个音孔，横吹。曾侯乙墓出土了二件横吹竹管乐器，可能就是箎，有七孔，吹孔与指孔成九十度角；管有底（闭管乐器），能发出十二个半音。这是一般的横笛达不到的。宋代的陈旸在其《乐书》中说，箎是有底之笛。这告诉我们箎与笛的主要区别在于有底和无底。也即是说，一为闭管乐器，一为开管乐器。

关于管。《诗经·周颂·有瞽》中说到“箫管备举”，说明先秦就有管这种乐器。《尔雅·释乐》说，大管名“箛”。一些注释中讲，管的长度有一尺、周围长一寸，似箎，六孔，并两而吹之，外表施漆。有的说管有底，有的说管无底。倘若真是并两管而吹之，那么管应当属竖吹的编管乐器。

综上所述，我们可以肯定一管多音的只有箎这一种乐器，它与笛已很接近了。在它的基础上，在音乐不断发展的趋势下，

笛的出现是顺理成章的事。《风俗通·声音·笛》引《乐记》说，汉武帝时期，一个名叫丘仲的发明制作了笛，笛长二尺四寸，七孔（应包括一个吹孔）。

那么笛是横吹还是竖吹的呢？文献无记载。汉代倒有一种新乐器叫“双笛”的。据东汉人马融在他的《长笛赋》中说：

“近世双笛从羌起”。我国现代的羌族居住在四川省岷江上游九顶山下的茂汶羌族自治县和汶川县一带。他们所用的羌笛，是两根细竹管并联在一起的簧管乐器。管长约十三厘米，有一个吹孔，六个音孔，竖吹，两管发出同样的声音，音色清脆明亮^①。羌笛是在中原地区出现了笛之后才传入的。应劭说“其后又有羌笛”即可为证。《说文解字》在“笛”字条下说：“羌笛三孔”。这三孔可能是一吹孔加上二音孔。可见刚传入时的羌笛是很落后的。但羌笛的音色较好。于是汉代人京房将羌笛加以改造，把笛和羌笛的长处结合起来，制成了一吹孔四音孔的双笛^②。双笛也是竖吹的。因此，单管笛极有可能是竖吹的。

迄今的考古材料和文献材料，都无法证明汉代已有横吹之笛和现代意义上的竖吹之箫。过去有些人把文献中的汉代“横吹”一词与马融《长笛赋》中之长笛联系起来，以为“长笛”就是横吹。有人虽然不同意这个意见，却把“横吹”当作为一种横吹的乐器。其实不然。所谓的“横吹”是与“鼓吹”相对而言的。起初只有“鼓吹”一词，专指在马上吹奏的军乐。以后一分为二：一部是用于朝会和道路上，以箫和笳为主要乐器，称为“鼓吹”；另一部用于军队中骑在马上吹奏的，以鼓

① 乐声：《古老的羌笛》，载《羊城晚报》1982年3月31日。

② 马融：《长笛赋》。

和角为主要乐器，称为“横吹”。“横吹”非专指横吹之乐器明也^①。《汉书·元帝纪》中班彪自述道：我外祖父（金敞）的兄弟是元帝的侍中。他对我说，元帝多才多艺，善写篆（大篆）书，弹琴瑟，吹洞箫，自己作曲，用以歌唱。这儿提到了“吹洞箫”，是汉代的所谓洞箫的唯一的一条材料。但是如淳注释道：这是指“箫之无底者”。箫即排箫。因此从这条材料中我们仅仅知道了排箫也分为闭管和开管两种，无法再得出其它结论。

鉴于上述，我们以为汉画上所见的竖吹单管多音的乐器似称“笛”或“长笛”为宜。《隋书·音乐志中》在说到乐器时，其中与笛有关系的有“长笛”、“横笛”两种，说明在长笛之后，又新出了一种横吹之笛，为区别于竖吹故而命名为“横笛”。此条材料也可证明竖吹之管是长笛。

四 舞 蹈

概括汉代的舞蹈，也可分三类：一类是汉朝皇室在祭祀各先帝宗庙时跳的舞，计有“武德”、“文始”、“五行”、“昭德”、“盛德”、“四时”等舞蹈^②。第二类是属于礼仪性的宫廷舞蹈，如汉高祖六年（公元前201年）所作的“昭容”舞、“礼容”舞^③。第三类是娱乐性的，分自舞和观舞两种。所谓自舞是指皇帝、官僚、贵族等人在某种场合下自娱性地跳舞^④。而观舞则是他们收罗霸占了一批舞伎，在家中专事乐舞，供他们

^① 见《乐府诗集》卷二十一：“《横吹曲》，其始亦谓之‘鼓吹’，马上奏之，盖军中之乐也……其后分为二部：有箫、笛者为鼓吹，用之朝会、道路……有鼓、角者为横吹，用之军中，马上所奏者是也。”

观赏享乐。石刻画上的舞蹈场面多属观舞。

石刻画上的舞伎形象几乎都为长袖细腰。《西京杂记》中说刘邦的戚夫人擅长“翘袖折腰”舞，从字面理解应是描写舞蹈姿态——舞动长袖和曲扭腰部——的用语。显见舞者也是长袖细腰。我们知道，长袖细腰是楚舞的特征。长沙出土的楚国漆器彩绘上，舞伎皆为长袖细腰。又据《史记·留侯世家》：一次，刘邦叫戚夫人跳楚舞，他亲自在一旁伴唱楚歌。由此，戚夫人跳的楚舞与她擅长跳的“翘袖折腰”舞这两者即联系起来：所谓的“翘袖折腰”舞即楚舞。从而也可知，汉代的舞蹈深受楚舞的影响。

从石刻画上见到的舞蹈有：

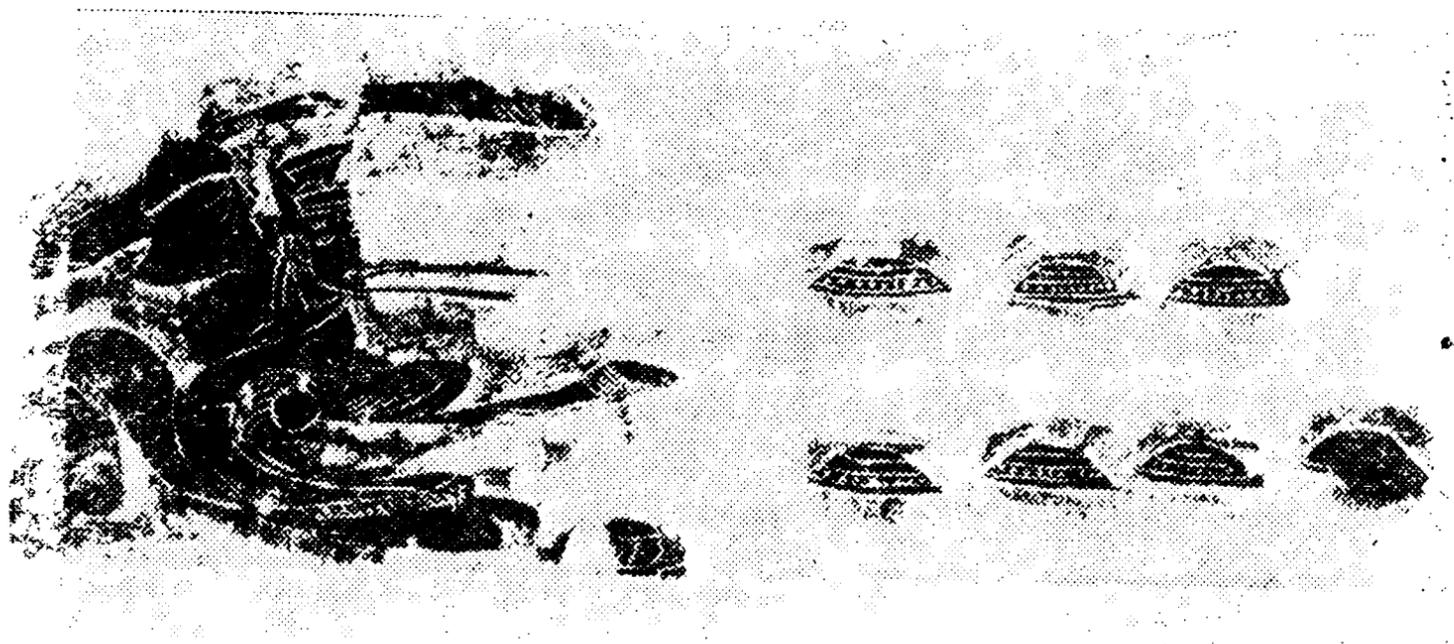
-
- ② 据《汉书·礼乐志》、《史记·孝文本纪》、《史记·乐书》等记载：“武德”舞在高祖四年（公元前203年）由刘邦所作，以象征天下百姓对他平叛胜利的欢呼。跳舞时舞者一手执“干”（即盾），另一手执“戚”（即斧）。这应是继承了周朝的“武舞”。“文始”舞相传是舜时和夏代的“韶”（或“招”）舞。高祖六年（公元前201年），刘邦改名为“文始”。舞者一手执“羽”（雉之羽），一手执籥。这与周朝“文”舞的舞者手中所执相同，故还是沿袭了周代的“文”舞。“五行”舞是秦始皇二十六年（公元前221年）对周代的“武”舞进行改编而成。“五行”舞的舞者要穿戴上由青、赤、黄、白、黑五种颜色染成的帽子和衣服。“四时”舞是汉文帝时所作，为纪念刘邦路过故乡时教青少年唱《大风歌》这件事，便在一年的每一季祭祀宗庙时边唱《大风歌》边跳舞，用以表示天下安定。“昭德”舞和“盛德”舞原本就是“武德”舞，汉景帝时把“武德”舞改名为“昭德”舞，汉宣帝时又更名为“盛德”舞。
- ③ “昭容”舞来自“武德”舞。“礼容”舞则取材于“文始”、“五行”两舞加以改编而成。跳这两种舞蹈的舞队，在进入宫殿时，不准奏乐（或许因为考虑到皇帝至高无上的威严），但当舞队出宫殿时却奏起了音乐，以表示舞蹈不能离开音乐节奏。
- ④ 如《史记·魏其武安侯列传》记载：灌夫与丞相田蚡在一块饮酒，灌夫起身舞蹈。又如《汉书·盖宽饶传》记载：长信少府擅长卿在一次喝酒时跳起了“沐猴与狗斗”的舞蹈，逗得满堂大笑。

盘舞^① 图四七的舞者是一男子。从其长袖直飘和舞姿来看，画面上表现这一瞬间的舞蹈节奏是极为快速的。舞者的左脚前有一鼓；他的左侧有七个倒覆的盘，分前(四个)、后(三个)两排置于地上。这就是所谓的七盘舞。

古代一些文人在他们的作品中对七盘舞多有描述。如被后人引用过的张衡的《七盘舞赋》、王粲的《七释》、卞兰的《许昌宫赋》等。根据这些描述，结合石刻画像考察，我们得以了解这种舞蹈的基本情况。舞伎身穿长袖舞衣，在放有七个盘子的场地上边歌边舞。舞者合着乐曲的韵律或旋转穿插于盘子之间，或脚踩盘子，翩翩起舞。

唐代李善在《舞赋》注释中明确指出，七盘舞的舞者在盘和鼓上踏来踏去，用踏出的声音作为舞蹈的节奏。

一般地讲，汉族的舞蹈以舞手、舞袖为主，而少数民族的舞蹈则以脚踢踏旋转见长。《周礼》中提到“鞮鞻”，就是他们跳舞所穿的舞靴。



图四七 盘舞，山东沂南北寨出土

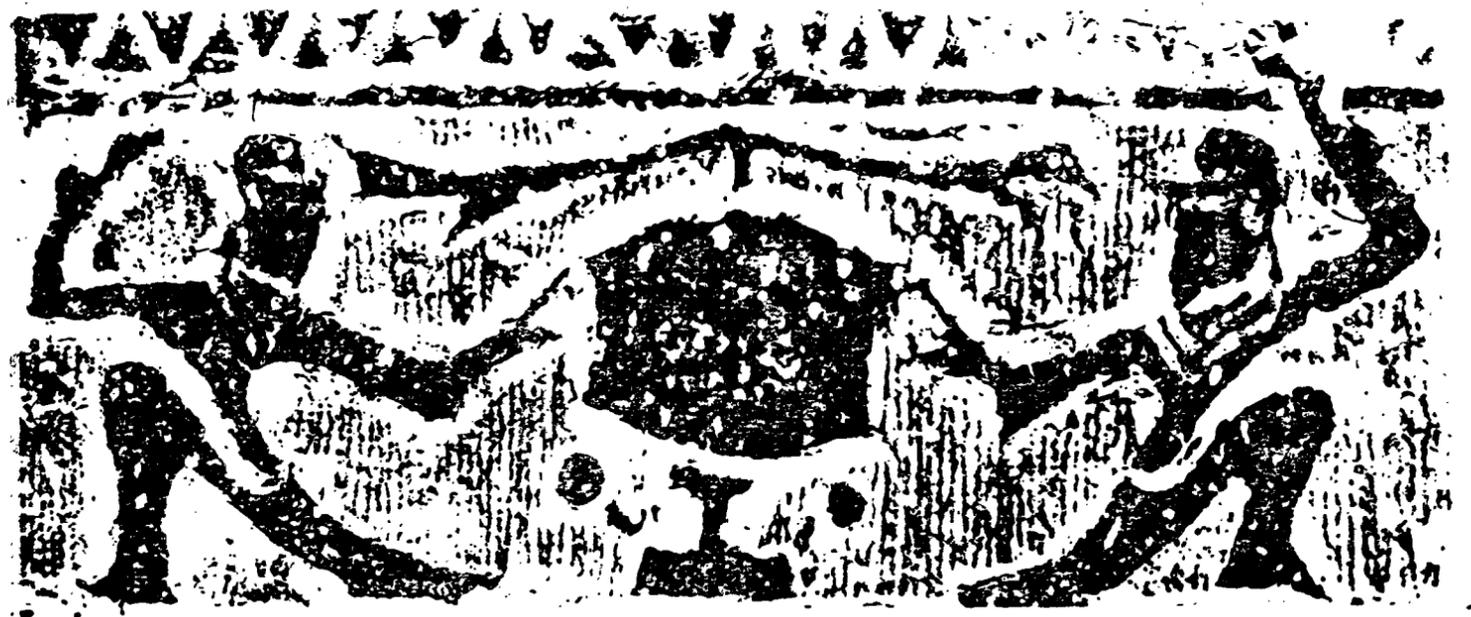
① 王仲殊：《河南石刻画像中的七盘舞》，载《考古通讯》1955年2期。

七盘舞既舞手舞袖，又踏盘踏鼓，反复徘徊旋转。这是汉族舞蹈与少数民族舞蹈融合后产生的一种崭新的舞蹈。

我们见到画像石上跳这类舞蹈的舞者有男也有女。但是作为舞具的盘和鼓，其数字并非都是七盘一鼓。陕西绥德出土的画像石上是十个盘（或九盘，因画面残缺，有一物是盘还是鼓，分不清楚^①）；河南南阳出的画像石，有一幅是六盘，另一幅是四盘二鼓。因此，所谓的七盘舞也可以因地因人而异，盘和鼓的数目可增可减。

河南省南阳地区唐河县出土的“天凤五年”画像石墓中有七盘舞的图像，证明至少在西汉末年已有了七盘舞。

建鼓舞 这种舞在史籍中并无记载，但是汉画像石中却有许多一边敲击建鼓一边跳舞的画面。我们认为，这就是建鼓舞^②。图四八的画面正中是一面大鼓——建鼓，建鼓两侧各有一人，他们手上执桴，边敲鼓边舞蹈。山东沂南画像石墓中的

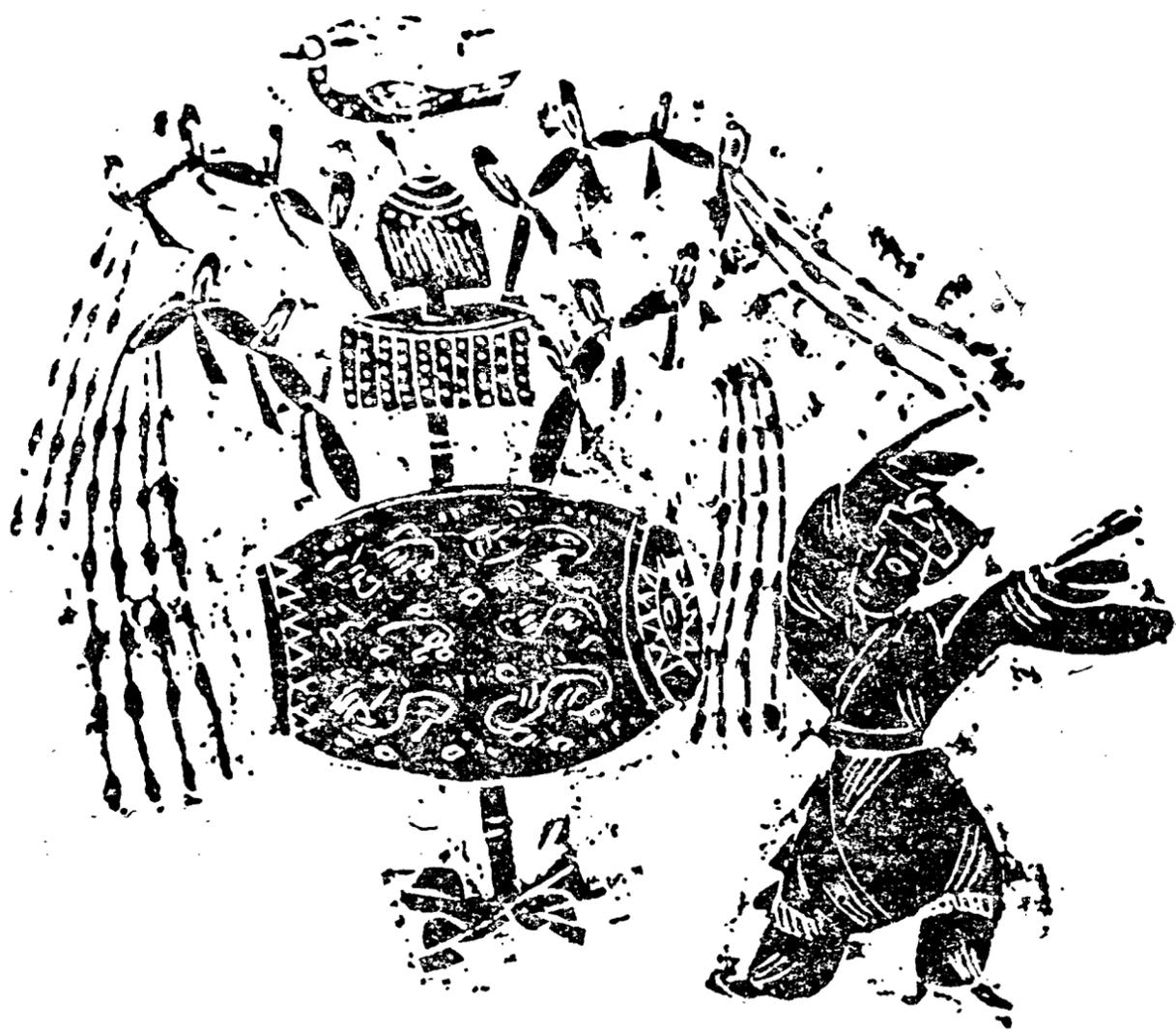


图四八 建鼓舞，现存南阳汉画馆

① 见《陕北东汉画像石刻选集》图84。

② 周到：《漫谈南阳汉画像中的舞蹈》，《舞蹈》1978年6期。

石刻建鼓图（图四九），连细部也刻画得很清楚，看上去显得特别华丽，可作为这类鼓的典型。所谓“建”，按《仪礼·大射仪》中郑玄的注释，“建犹树也”。意思是树立着的鼓。即在鼓的中间穿上一根长长的木柱，然后把木柱树立（固定）在鼓架上。这种鼓架名“跗”。石刻画上鼓架的形状有多种，有的为“十”字交叉形，有的似正方形，还有不少呈卧伏状的兽形。而兽形鼓架还可分单个的伏兽和尾巴相连、头向相反的双伏兽形两种。图四九建鼓中间木柱的上部装饰着两层“幢”，其边缘垂下来的叫作“流苏”（丝绸飘带）。上边一层幢的顶端饰有一立鸟。有的学者称其为“鹄”，是建鼓声音能远扬四方的象征；有的称其为“鹭”，是建鼓的精灵的象征^①。在幢的两



图四九 建鼓舞，山东沂南北寨出土

^① 见《隋书·音乐志下》。

侧那些似树枝般垂下来的叫“羽葆”，是用野鸡尾巴上的羽毛做成的。

鼓的历史颇为久远。传说夏后氏时鼓底装有四足，故名“足鼓”。发展到商代，鼓身正中穿有一根柱子，叫“楹鼓”^①。商代的楹鼓是建鼓的前身，这个结论大致不会有误。西周的时候，作为打击乐器的建鼓已被大量用于乐队之中，靠它敲打出乐曲的节奏来，有时候一个乐队中要用上四面建鼓。

到了汉代，画像石上所表现的舞乐场面中大都有建鼓，可见其应用之广泛。这时敲鼓的“鼓员”再也不是呆头呆脑地只注意节奏的快慢，而且还注意到手脚的活泼多变。又鼓又舞，使敲击建鼓与舞蹈结合在一起，并似水乳般地融合在整个舞乐场面之中，增添了欢乐的气氛，使人精神为之一振，倍受鼓舞。

除上述两舞外，四川画像砖上，还有两种舞蹈，为石刻画上所不见，故在此一并提及：

灵星舞^② 此画的上部以三棵树为点缀，人物分前后两排：前排四人中的前三人高举镰刀，弯腰侧身，似乎在收割，但形体动作却很一致；后排的前一人与他们的姿态相同。前排最后一人头向后回顾；后排的最后一人手捧一盒状物体。历来发现的收割画面上都刻有庄稼，而此画却不见，且收割的动作又那么一致，这也与其它的收割画面不同。再者，作收割状的四人中只有一人（前排第三人）朝着地面看，其他三人的视线或朝前平视，或向后仰视。这些皆说明他们不是在收割庄稼，而是在跳一种名叫“灵星”的舞蹈。

① 见《隋书·音乐志下》。

② 于豪亮：《祭祀灵星的舞蹈的画像砖的说明》，《考古通讯》1958年6期。

灵星舞是在祭祀灵星祠时跳的舞。刘邦一统天下后，为迅速恢复生产力，发展社会经济，采取了“重农抑商”的政策，为了表示对农业生产的重视，命令各郡县建立“灵星祠”，祭祀后稷^①。相传后稷是周人祖先，是农业生产的创始人。与后稷相配的一星是天上的东宫苍龙星座中的角星之左角“天田”。“天田”也称“灵星”，古人认为它能使五谷丰登，所以要祭祀它。

《后汉书·祭祀志》说，跳灵星舞的舞队由十六个青年组成，整套舞蹈动作模仿农田的生产和粮食加工的活动。先是开垦，其次是耕种、耘地、薅草、驱赶雀类，以及收割庄稼、舂粮食、用簸箕扬去粮食中的杂物等。该图是灵星舞蹈中的一个片断。

巾舞^② 该画上的舞者为一头挽双髻之女子，两手各执一根短棒，短棒的顶端缚着一条长长的绸带。舞者舞动短棒，使长绸如波浪般飘拂翻舞。这与现代的红绸舞相仿，或者就是红绸舞的前身。

这种舞蹈在史籍中没有明确记载，笔者以为可能是巾舞。据《旧唐书·音乐志》：巾舞的创作与“鸿门宴”有一定的联系。项羽宴请刘邦，范增命令项庄舞剑以杀刘邦。项伯也起身与之对舞，用袖子相隔，使项庄无法加害于刘邦。汉代人为纪念这件事创作了巾舞。舞蹈时用巾，以象征项伯的袖子。这是一种传说。如果再向前追溯，可与周代的帔舞相联系。帔舞是手持

① 《史记·封禅书》：“或曰周兴而邑郃，立后稷之祠，至今血食天下。于是高祖制诏御史，其令郡国县立灵星祠，常以岁时祠以牛。”据《后汉书·祭祀志》，事在“汉兴八年(公元前199年)”。

② 图见《四川汉代画像砖艺术》图23右下角。

五彩绸而舞。汉代舞蹈服装多为长袖，长袖飘然飞舞，使舞蹈显得摇曳多姿。现在的西藏舞和京剧中的甩袖仍保留着这一遗风。然而因手的摆动幅度有限，故舞姿也受到一定的限制。舞长巾则可补此不足。巾舞应是从舞长袖发展来的。

六 杂技、蹴鞠

一 杂技 二 蹴鞠

石刻杂技和蹴鞠图像是研究汉代杂技和蹴鞠的最宝贵的实物资料。一幅幅充满活力的表演画面，一个个准确、和谐、高超而惊险的动作，令人叹为观止。这些图像为文字记载作了最好的解释和补充。汉代杂技与前代的杂技比较，有继承，更有发展，丰富和增加了许多新的表演项目。它的精髓部分一直留传至今。所以，汉代的杂技起着继往开来的重要作用，在杂技发展史上写下了光辉的篇章。

一 杂 技

图五〇上的表演者是个女子。她头挽双髻，束腰，下身穿喇叭形长裤，正在一樽上表演单手倒立，另一手托有一物，体态轻盈优美。图五一也是在樽上表演单手倒立，头上顶有一碗。此种倒立表演在石刻画中的杂技画面上比比皆



图五〇
单手倒立，现存南阳汉画馆

演的，又有在叠起来的十二个案子上作倒立表演的（名“擲案技”）。如果把这两块画像砖所刻划的场景联系起来，似乎使人看到当时表演这个节目时是怎样一个案子又一个案子逐渐加高的情景。现在杂技表演中是把一张张椅子叠起来，然后在上面作单手倒立等各种动作。这个杂技节目应是汉代叠案倒立的发

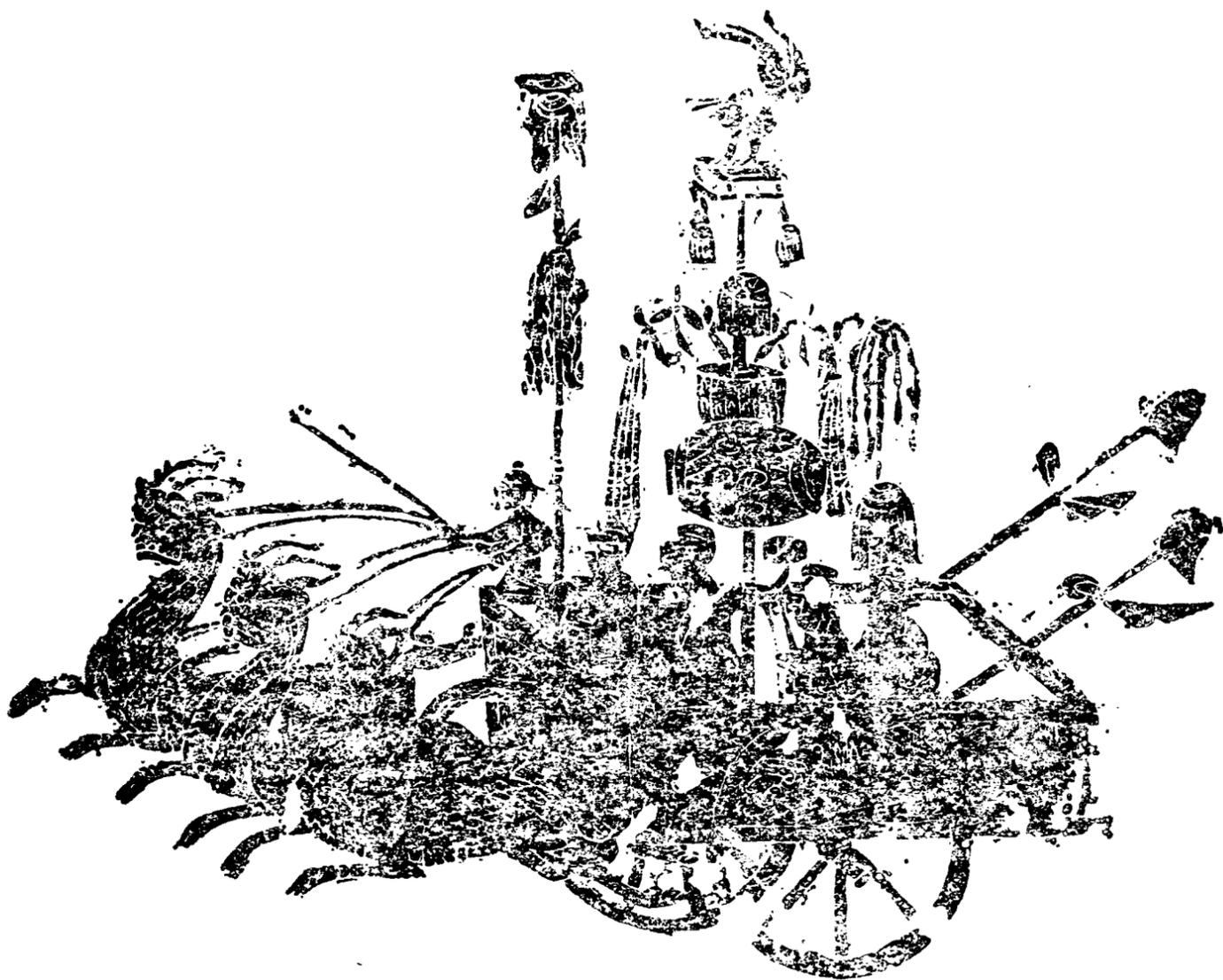
是，有的是单人倒立，有的是双人相向倒立，还有的是倒立着欲从樽上跃下地或者是倒立着欲从平地跃上樽的一瞬间的动态像。

凡此种种，可能是古书上记载的所谓“逆行连倒”。

“逆行”应是倒立着行走，而“连倒”则是连接不断地翻跟斗。山东沂南画像石墓中的杂技石刻画上，有一个演伎正在飞驰的鼓车杆子顶端作倒立表演（图五二），这比起在静立的竿子上倒立的难度要大得多。此外，四川出土的画像砖上，有在叠起来的六个案子上作倒立表



图五一
顶碗单手倒立（摹本）



图五二 鼓车上的倒立，山东沂南北寨出土

展，当然难度就更大了。

柔术在汉代也已出现。山东省济南市北郊无影山11号墓（属于西汉前期）出土了一组舞乐杂技俑^①。其中有一伎正在表演柔术：双足由身后弯曲过来，分别置于头的两侧，两手握住足胫。伎人神态自若，表现得十分轻松。这与现今柔术表演中的一个动作完全相同。二千多年前已经有了这样高超的水平，实令人钦佩之至。

张衡的《西京赋》中提到“跳丸剑”，李尤的《平乐观赋》中也说到过“飞丸跳剑”。这说明“飞丸跳剑”这一项杂技表演很受

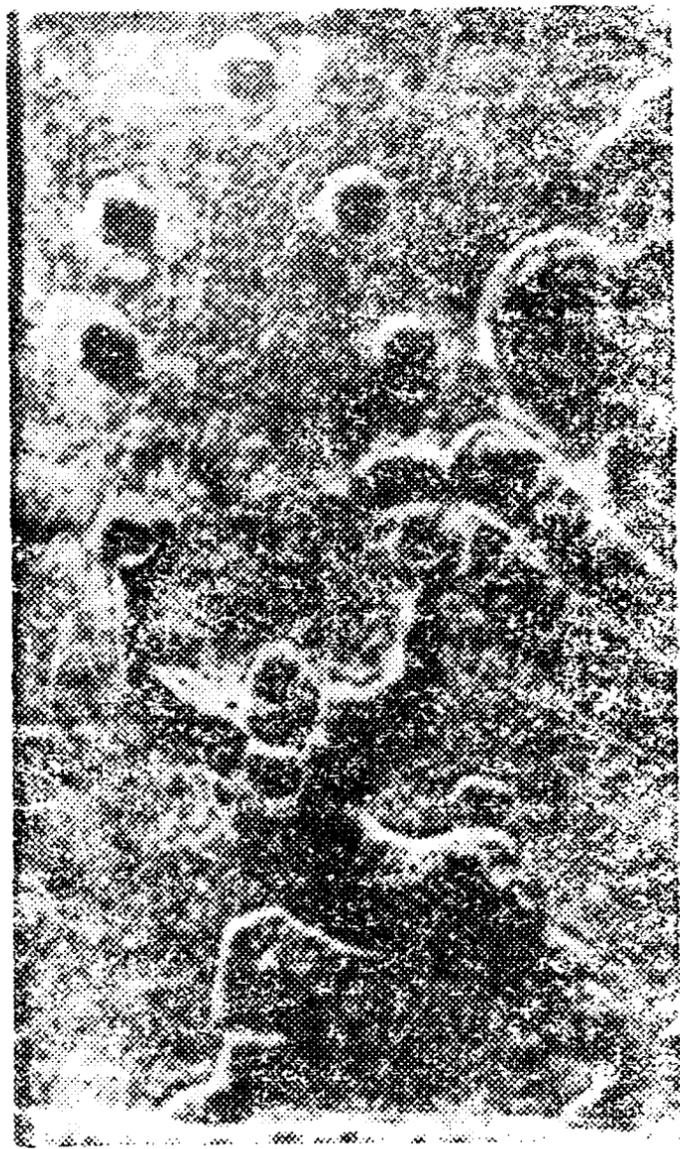
^① 见《浅谈济南无影山出土的西汉乐舞、杂技、宴饮陶俑》，《文物》1972年5期。

汉代人欢迎。表演时几把剑或几个丸从演伎的一只手中一一抛出去，另一只手一一接住，再传给那只手。抛——接——传——抛的一整套动作要准确快速而又谐调，抛接的数目越多，难度越大。图五三是一男伎正在全神贯注地耍弄四把剑，三把剑在空中，一把剑在左手上，其身子后面的地上还放着五个丸。图五四上一伎双手抛接六个丸。此外，河南密县打虎亭汉画^①、宝成铁路沿线出土的画像砖^②也有飞丸的表演。南阳汉画像石中刻画飞丸跳剑杂技表演的画面也不少，其中有飞五个、六个丸的。一幅画像上一演伎单手飞弄六个丸，手的下面还置放着六



图五三

跳剑，山东沂南北寨出土



图五四

飞丸，山东戴氏享堂出土

① 见《密县打虎亭汉代画像石墓和壁画墓》，《文物》1972年4期。

② 见《全国基本建设工程中出土文物展览图录》。

个丸。显然，这下面的六个丸是为表演中不断增加飞丸的数目而准备的（图五五）。以此而论，或许他一次能飞十二个丸。传说大秦国的伎人就有跳弄十二丸的本领^①。有的伎人能同时跳弄剑和丸，如许阿瞿画像墓志上，一伎人跳弄的四丸二剑在空中成环形状地飞舞，煞是好看（图五六）。

此项杂技表演的历史也许可追溯到春秋时期。《列子·说符篇》中记载着宋国一个名叫兰子的人，他以技艺超群而闻名。有一天宋元君（公元前531年——517年在位）把他找来表演。他踩着比身子还长一倍的高跷，边走边跳弄七把剑。宋元君大为惊讶，立刻赏赐给他许多金钱和丝绸。相传战国时还有一位好手名叫宜僚的，他能跳弄九个圆铃铛。一次，楚国攻打宋



图五五

飞丸，现存南阳汉画馆



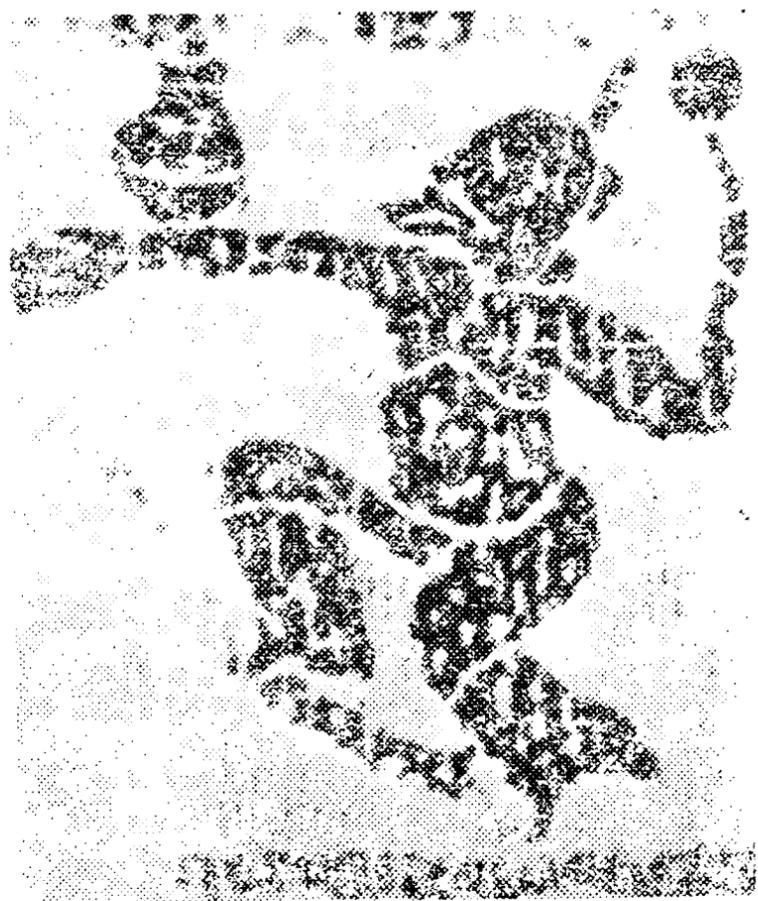
图五六

飞丸跳剑，南阳李相公庄出土

^① 《后汉书·西域传·大秦国》注引《魏略》：“大秦国俗多奇幻，口中出火，自缚自解，跳十二丸，巧妙非常。”

国。他穿上了甲冑在战场上表演。九个铃铛上下飞舞，铃声阵阵，响彻四方。精采的表演吸引了正在作战的士兵们的注意力，以至连仗都停下来了^①。迄今的杂技演出中还有类似的节目：有抛接圆球的、有抛接玻璃瓶的、有抛接火把的，有抛接草帽和雨伞的。这些叫“杂耍”，常常由丑角出场耍弄一阵，直逗得人们捧腹大笑。

1978年，南阳唐河县新店发现一座有“天凤五年”纪年的画像石墓。其中的一幅石刻画上，一演伎左手托一壶，右手跳弄三个丸^②。图五七上，一演伎正用他的右手前臂耍弄一壶。这样的表演俗称耍坛。有人认为那是古代的人们在丰收的季节里，用坛子装运粮食进仓，出于高兴就拿起空坛子玩耍，由此而慢慢地发展为一项杂技节目。古代文献中也有类似耍坛的记载。相传战国时有一个勇士能举起千钧鼎，汉代更有所谓“夏育扛鼎”的杂技表演。关于“夏育扛鼎”的具体内容，在《隋书·音乐志》中有详细的记述：隋炀帝大业二年（公元606年），突厥族的染干来洛阳朝见隋炀帝。炀帝想在人家面前夸耀一下国家的强盛和文



图五七
耍坛，现存南阳汉画馆

① 《庄子·徐无鬼篇》：“市南宜僚弄丸而两家之难解。”注谓：“市南宜僚善弄丸铃。常八个在空中，一个在手。楚与宋战，宜僚披冑受刃于军前，弄丸铃，一军停战。”吴案：学术界对这条材料有几种解释，本书仅取一种。

② 见《河南文博通讯》1978年3期。

明，于是把全国各地的音乐、舞蹈、杂技、魔（幻）术、角觥方面的精粹人物都集中于洛阳，在方华苑的积翠池畔进行表演，其中有一项表演就是“夏育杠鼎”。表演者把车轮子、石臼、大瓮等都取来放在手掌上一跳弄之。请大家注意，在这条史料中，“车轮、石臼、大瓮器”的后面还有一个“等”字，这说明并不限于耍弄这几件东西。笔者以为只要符合一大、二重、三能滚动这几个条件的物件都可拿来耍弄。例如缸、坛子、壶等等都应属其列。另外，这条史料还说明“夏育杠鼎”并不是真正去杠鼎，所以冠以“夏育杠鼎”这个名称无非是比喻其力大无比。演技要把一个大车轮子放在手掌或手臂上去跳弄，需要很大的臂力，自然也需要很高的技巧。所以实际上这个节目体现了力量和技巧的高度统一。虽则隋朝距离汉代已有四百余年，但是，既然汉代已有“夏育杠鼎”这个节目，想来隋朝的“夏育杠鼎”也只能是在汉朝传下来的基础上有所发展而已。若以隋朝的“夏育杠鼎”表演的情况作为依据的话，那么可以说汉画像石上杂技艺人用手掌、手臂、手肘耍弄壶的表演就是汉代的“夏育杠鼎”。“天凤五年”的画像石墓中刻有耍弄壶的场面，说明至少在西汉末年已有了这项杂技表演。尽管这些情况史籍都无记载，画像石却给了我们很多启示。现代的杂技表演中把这个节目叫作“顶缸”；用头顶一大缸，或把它抛起后又用头去接住，或大缸从这个手臂滚动（经过脖子后）到另一个手臂等等，从中还能见到一点汉代“夏育杠鼎”的痕迹。

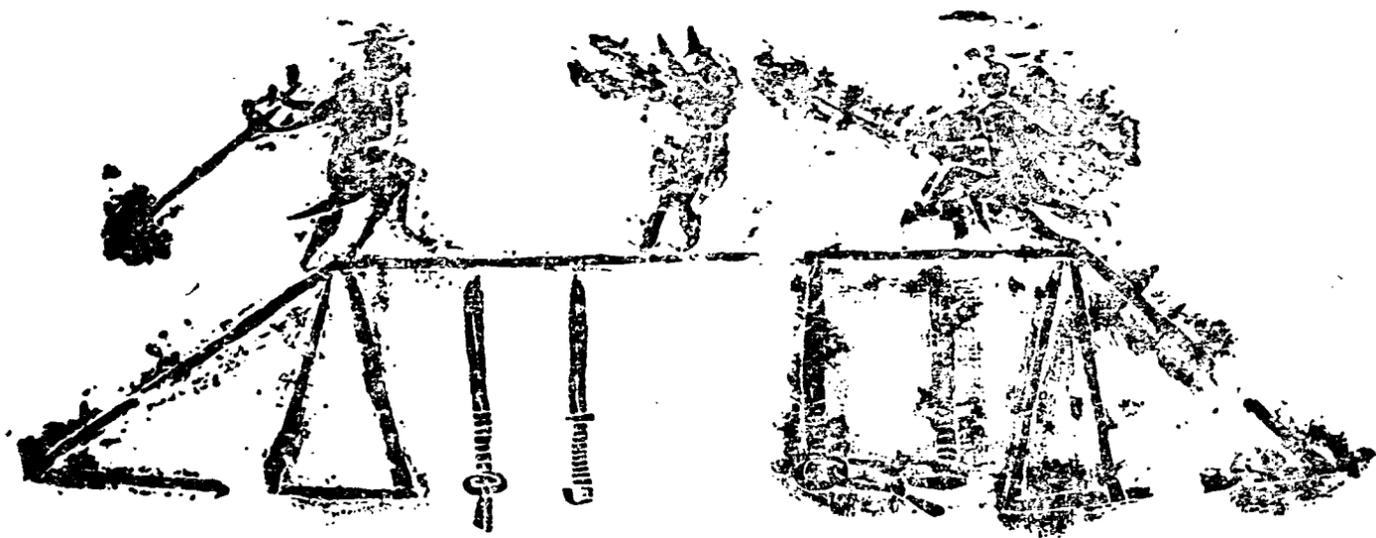
图五八的中间是一个带底座的圆环，圆环内的刻纹似缕缕黑烟。据此可以判断，这是正在燃烧的火环。火环右侧有一伎人已纵身跃起，腾空呈水平线“一”字形，面向火环冲去。这是在作钻火圈的表演。火环的左侧还刻有一个头挽高髻、身穿



图五八 冲狭，现存南阳汉画馆

长袖衣、弯腰侧身的女伎人的形象。我们从此女伎的衣带向后飘拂、立地未稳的姿态判断，她是刚刚冲过火圈。汉代称这项杂技为“冲狭”。“狭”的本意是狭隘，狭窄。这项杂技所用的环只能容一人刚钻过去，所以把环称作“狭”。张衡的《西京赋》中说：“冲狭燕跃”，比喻伎人冲狭时象燕子贴近水面时那样地飞跃。此比喻十分得体而又形象、优美。张铎的注释说：狭是用草编制成环形，在草环的四周插上刀，伎人从中跃过。文字记载上说的是刀狭，石刻画上刻的是火狭，说明汉代的冲狭有刀狭和火狭两种。这个节目一直流传到今天。

汉代称走绳索的杂技表演为“高絙”。“絙”即大绳索。汉代的文人对这项杂技有过不少描述。李尤在《平乐观赋》中写道：“陵高履索，踳跃旋舞”。张衡的《西京赋》说：“走索上而相逢”。《晋书·乐志》中说：东汉时每逢元旦（阴历新年第一天），皇帝在德阳殿里受百官的朝贺，这时就要举行各种表演。其中有一项就是用大绳索系在相距几丈远的两个柱子上，两个女演伎在绳上相相对舞，并切肩而过，却不会坠落下来。山东沂南画像石墓中有一幅高絙石刻画（图五九），与文字记



图五九 高繩，山东沂南北寨村出土

载基本相同。画像上刻着两个三角架。三角架外侧的一边较长，外侧底角处还有一固定三角架的木樁子形的物件。一根粗大的绳子系在这两个架子上。绳索的两头各有一演伎身穿带翅膀的服装正相向迈步而行。他们手中拿着“幢”。绳索的中间还有一演伎，也是身穿带翅膀的服装，在绳上作倒立表演。在绳子的下面，刻着四把刀锋向上的尖刀。在汉代人的思想中，带翅膀的叫作“羽人”，即仙人。羽人会飞，能腾云驾雾。演伎化装成羽人，似有以高空走绳索的表演与仙人的本领相媲美之意。我们可以看作这是汉代人对这项杂技表演的赞誉。它的难度与其它各项相比确属首屈一指，再加上绳索下有四把尖锋向上的刀剑，这对表演者无疑是个巨大威胁；稍有不慎，从绳上翻跌下来即会丧生。这一方面反映了表演者的技艺娴熟，另一方面也暴露了剥削阶级的残忍本性。他们为寻求精神上的刺激，不惜以伎人的生命作代价。现今的走钢丝就是从汉代的“高繩”技发展而来。

图六〇，一伎人赤裸上身，额头上顶着一根竿子，在接近竿子顶端处又绑着一根横杆子，整体形状犹如“十”字架。在

“十”字架的顶端和横杆的左右两头各有一伎人在表演。此项杂技现在叫“顶竿”，也有人称之为“缘竿”或“戴竿”。关于它的起源有两种说法：王国维在《宋元戏曲考》中认为，它起源于《国语·晋语》中所说的“诛儒扶卢”。他认为“扶”即“缘”，“卢”即矛或戟的秘，也即小矮人举缘矛或戟的杆子玩耍。在西汉武帝时这项杂技表演叫“都卢”。“都卢”是一个国名，传说该国的人身子轻巧，善于缘竿。因此以“都卢”命名表示该项杂技是从都卢国传进来的；之后，凡善于缘竿的人都称其



图六〇

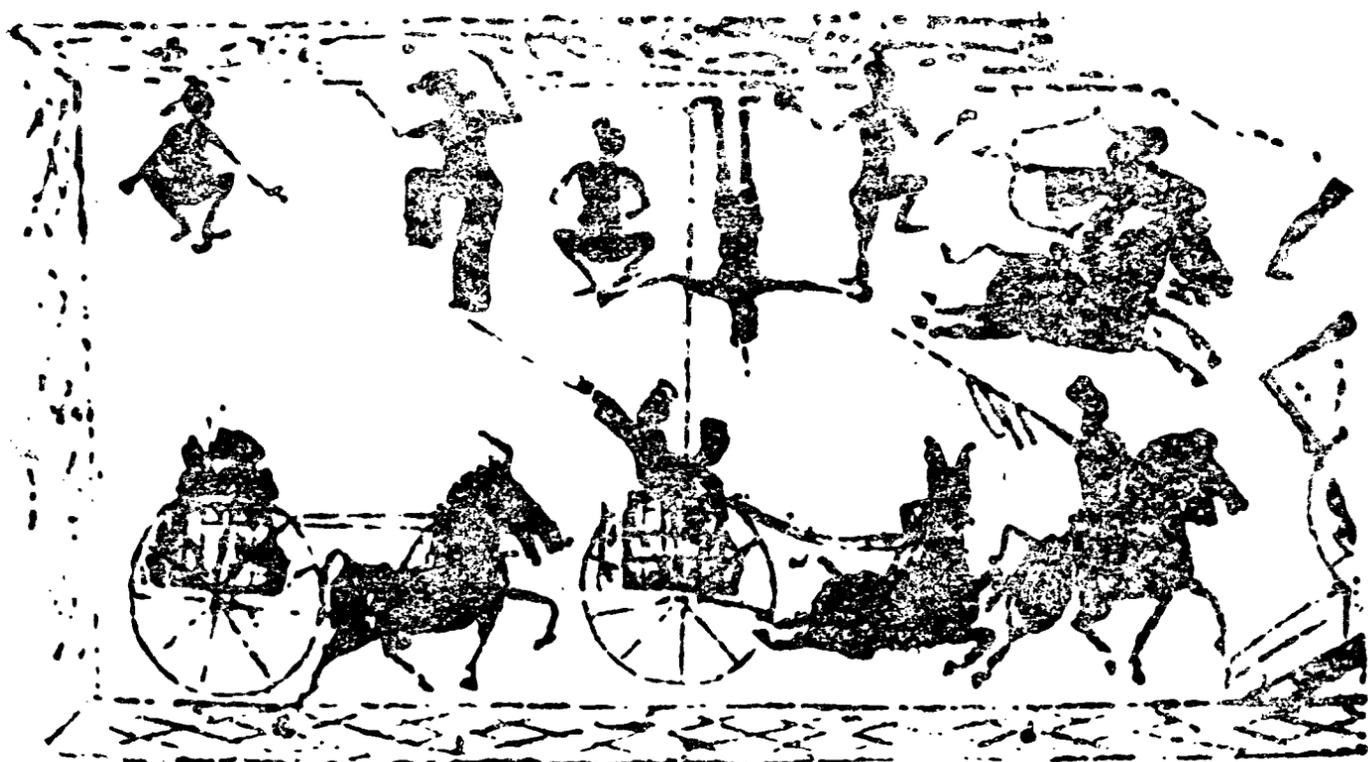
都卢寻橦，山东沂南北寨出土

为“都卢”^①。到东汉又叫“都卢缘橦”或“寻橦”，“橦”是杆子的统称。笔者认为，从春秋的“诛儒扶卢”到汉代的“都卢寻橦”，不是什么“源”与“流”的关系，而是文化交流的产物。

都卢寻橦的表演情况在晋代人傅玄的《正都赋》和陆翊的《邺中记》^②中都有记述。据他们讲，有在额头上顶竿子的，有把竿子放在口齿部位上的；表演时，有的伎人在竿子上迅速地上上下下，有的伎人在竿子上表演“跟挂”——倒挂，有的作左回右旋的所谓“鸟飞”表演，有的则在竿子顶部“腹旋”。图六〇与记载相对照，竿子的顶端象是一个轮子，一伎人的身子在轮子上俯卧着，两手张开，轮子可以旋转，这是在作“腹旋”的表演；横竿子右边的伎人，用右手握住横竿，左手平伸，身子呈水平状，这是在作“鸟飞”的表演；横竿左侧的伎人，双腿勾住横竿倒挂下来，这是在作“跟挂”的表演。石刻画与文字记载互相印证，完美无缺，可谓天衣无缝。

图六一上，高缙、寻橦两项杂技合在两辆奔驰的马车上表演。前面一辆马车的竿子顶端有一横竿，一个伎人双脚勾在横竿的右侧倒挂下来。他两臂平伸成“一”字形，左右手掌上各有一个圆球，在每一个圆球上各站一个伎人。作为倒挂者，他的双脚要承受三个人（包括他本人在内）的重量；他的双臂在承受两个人重量的同时必须保持平直。此人的脚力、臂力之大，一般人都无法想像；用单脚站在手掌中的圆球上的伎人，在行进时受到颠簸而能保持身体平衡，也非有超人的技巧不可。画像砖上的高缙表演更令人难以置信：绳索呈斜坡状（与高竿

① 《汉书·西域传》：“作巴俞都卢、海中弋极、漫衍鱼龙、角觝之戏”。注引晋灼曰：“都卢，国名也。”注引李奇曰：“都卢，体轻善缘者也。”



图六一 杂技戏车，河南新野县出土

的夹角为 56°)^①，绳索的一头握在前一辆车的乘者手中，另一头握在后一辆车上蹲在高竿顶端的伎人手中，一伎人正踩绳上行。此项表演的关键在于后一辆车上那身处高空、脚踩巴掌大小一块地方的伎人，他既要经受颠簸，保持身体平衡，又要承受相当大的拉力；走绳索的伎人要在动荡的斜线上踩行也很不简单。这块画像砖上的杂技图像，是迄今见到的最精彩、最惊险的场景。

图六二，一人头戴尖顶冠（尖端前倾），长胡子，高鼻梁，服装与汉服不同，显然是“洋人”。他手中拿的不知何物，脸部前面有一道白光，像是从嘴里吐出来的。笔者认为这是幻术（或称眩术）中的吐火表演。《史记·大宛传》说：“条枝在安息西数千里，……国善眩。”注释说，所谓“眩”，“今吞刀，吐火、殖瓜、种树、屠人、截马之术皆是也”。条枝国在今叙利亚和幼发拉底河以东，包括土耳其、伊拉克和伊朗的一

① 魏忠策：《罕见的汉代戏车画像砖》，《中原文物》1981年3期。



图六二 幻人吐火，现存南阳汉画馆

些地方。画像上的“洋人”可能就是从条枝一带来的，可以作为中外文化交流的一个见证。

二 蹴鞠

“蹴鞠”，也称“蹴鞠”、“蹋鞠”。“蹴”，即用足踢；“鞠”，是一个外表用皮革制成，内填以毛的圆球，可说是古代的皮球。简而释之，“蹴鞠”即踢球。由于这种游戏离今天

已很遥远，文字记载又不清楚，故蹴鞠究竟是怎么一回事，迄今说法不一。有人认为，蹴鞠就是“足球运动”。只此一说，即把足球运动的历史往上推到汉代以前。笔者认为，蹴鞠与唐代以来出现的足球运动既不相同，又不能分割，它们之间的关系犹如“源”与“流”的关系。

据刘向《别录》一书说：相传蹴鞠是黄帝发明的，有的又说蹴鞠起源于战国时期，并且是军队中用以训练武士的方法之一，通过这样嬉戏般地训练，可以识别有才之士。前一种说法毫无根据，后一种说法倒似有可能。战国时代战争频繁，为了适应战争的需要，必须有一支由良好素质的军人组成的强大军队。练兵习武，选拔人材就成为一个很重要的课题。因此必然会创造出多种多样的训练士兵和选拔人材的方法，蹴鞠即应运而生。蹴鞠，不仅可以锻炼身体、提高素质，而且能测试出一个人的耐力、智力以及灵敏度。刘向生活在盛行蹴鞠的西汉末年，距战国不远，所以他的关于蹴鞠起源的说法，应当是较可靠的。

据《西京杂记》记载，刘邦的父亲（太上皇）在刘邦当上皇帝后住进了长安的皇宫。过了不久，刘邦常见他惆怅不乐，可也搞不明白是怎么回事。于是悄悄地询问其左右侍从人员。他们说，太上皇平时最爱好与“屠贩少年”在一块斗鸡、蹴鞠，现在身居深宫，不能玩这游戏了，所以才闷闷不乐。

刘邦的父亲爱好蹴鞠，这肯定是在汉朝建立以前的事，也就是说，最迟在秦王朝时期已有了蹴鞠。刘邦的父亲与“屠贩少年”一类的人物一块玩，说明蹴鞠这项活动已流行于下层群众之中了。秦王朝的历史仅十五年，既然在这时就流行蹴鞠游戏，那么由此而说蹴鞠起源于战国是不会过分的。

又据《史记·卫将军骠骑列传》记载，大将军霍去病带兵驻扎在塞外时，有一阵子军粮接应不上，士兵都饿着肚子，可是霍去病还叫人平整出一块场地来玩蹴鞠。霍去病是因爱好蹴鞠，不顾士兵的死活，纯为玩而玩呢，还是为了在艰苦的生活条件下，用蹴鞠这种游戏去丰富士兵的生活，振奋士气，兼以训练士兵呢？这就无从可考了。然而有一点是明确的，即到了西汉中期，军队中仍盛行蹴鞠游戏。所以，说蹴鞠起源于战国的军队中，似可从这条材料中找到蛛丝马迹。

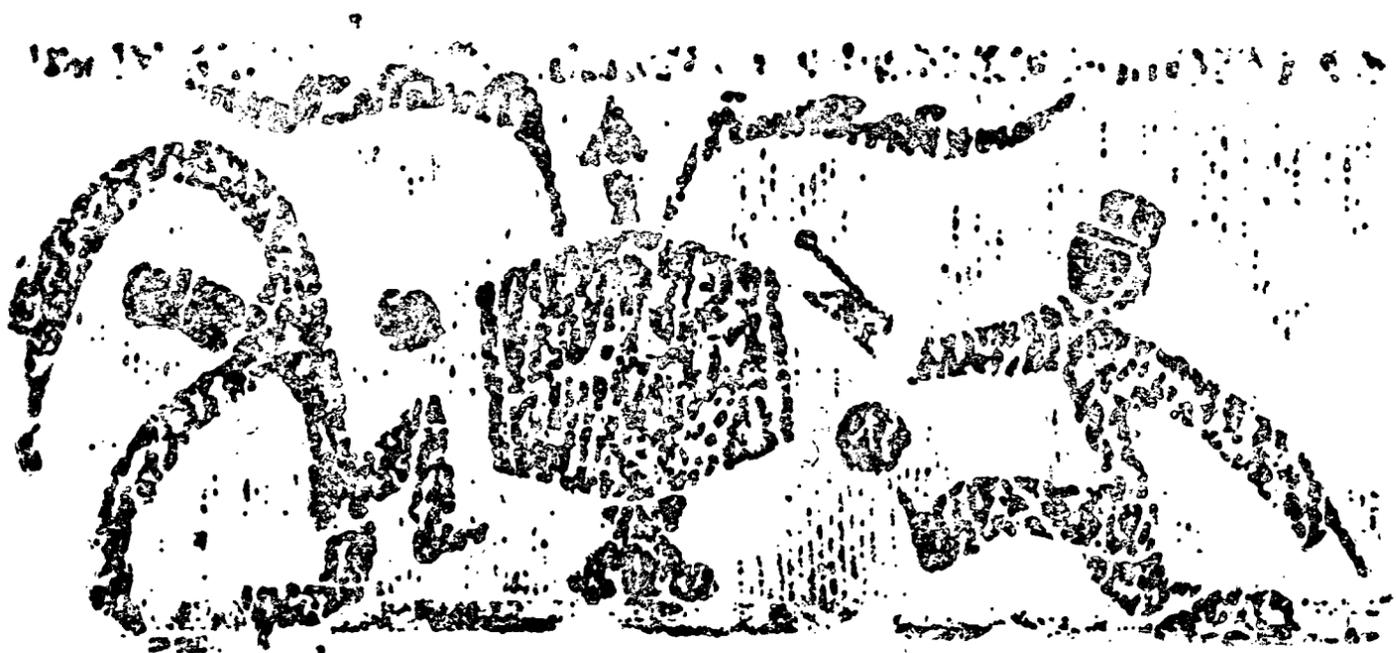
此外，就连汉代的皇帝和贵戚权臣这些统治阶级中最高层的人士也都喜爱蹴鞠。如汉成帝刘骘，他酷爱蹴鞠，但是大臣们却不以为然，觉得这种游戏不仅费体力，而且与皇帝的高贵身份不相称。汉成帝说：我喜欢。要我不蹴鞠，除非找一种既与蹴鞠相似又不费体力的游戏来替换。据说就因此而发明了“弹棋”游戏，汉成帝才作罢^①。从上述汉成帝的事例可以知道，蹴鞠带有体育运动的性质，需要一定的场地。但是到底如何踢法还无从知晓。我们从汉代画像石、画像砖上的蹴鞠图中似乎能找到一些线索。图六三是一例：一个头挽高髻、身穿长袖衣的女子单人踏弄双鞠，边踏边舞。图六四又是一例：建鼓左侧一男子，头和身子后倾，右膝抬起，鞠在其膝上方，姿态也呈舞蹈状，优美潇洒；建鼓右侧一男子呈跨步蹴鞠状。总括画像石、画像砖的蹴鞠图，有三大特点：

一，常与音乐、舞蹈、杂技场面合在一起，表演者有男有女，也常常是边蹴鞠、边舞蹈。

^① 《西京杂记》：“成帝好蹴鞠，群臣以蹴鞠劳体，非至尊所宜。帝曰：‘朕好之，可择似而不劳者奏之。’家君作弹棋以献，帝大悦。”



图六三 蹴鞠，现存南阳汉画馆



图六四 蹴鞠，现存南阳汉画馆

二，单人蹴鞠居多数。二人蹴鞠时也往往是一人蹴一鞠，实际仍是单人蹴鞠。

三，石刻画面上鞠的位置有的是在表演者的脚底下，有的是在脚面上方，有的在膝盖上方；说明除用脚踢外，还可用脚践踏，并能应用身体的其它部位蹴鞠。

类似蹴鞠的游戏在现今世界上还能找到，如缅甸的“踢藤球”。球用藤编织，故而得名。此项活动在缅甸较普遍，不论城市乡村都能见到，参加者以男女青少年居多。有单人踢，有双人合踢，也有多人踢一球。踢时可用身体的各个部位，并做出许多难度较大的动作。球不允许落地。技艺精湛者在夜间还表演踢火球。火球上下、左右、前后翻滚飞舞，十分精彩。缅甸的踢藤球与我国的踢毽子游戏何等相似！据说古代踢毽子也有三、四个人成群踢的，也有各种姿势，如“里外兼施”、“抢耸”、“膝突”、“肚佛”、“顶珠”、“剪刀”、“拐子”等。笔者以为，用膝盖、肚子、头顶等部位踢毽子，或许就是蹴鞠发展来的。

总之，现今尚无任何根据可以认为秦汉时的蹴鞠就是“足球运动”。秦汉时的蹴鞠是一项技巧运动。从汉画像石和画像砖上的蹴鞠图看，其踢法很可能类似踢毽子和缅甸的踢藤球。到隋唐以后向体育运动方向发展，才出现了足球运动。

七 神鬼迷信

- 一 伏羲女娲 二 西王母、
东王公 三 飞仙 四 神
荼、郁垒及方相氏 五 四灵

汉代社会充满了神鬼迷信。刘邦未当皇帝前，即把自己的出生、外貌到斩蛇起义等与龙、神联系起来，为做皇帝制造了“君权神授”的舆论。汉武帝当政时，名目繁多的祭祀连绵不断，方士巫师装神弄鬼横行乡里。后来，谶纬迷信又云涌而起。东汉刘秀尝到谶纬甜头，坐了天下，用人行事处处唯图谶是问，还“颁布图谶于天下”，使其法典化。谶纬与神鬼污合一气，风靡于整个东汉社会。

任何艺术作品都要受到同时代统治阶级思想的影响与制约。从迷信神鬼的社会里产生出来的汉画像石，其内容包含着神鬼色彩不仅是理解的，而且对于全面了解汉代社会大有帮助。

在汉画像石的这类题材中，也有一些神话传说，若加以科学分析，可以看出若干史影。

一 伏羲女娲

伏羲、女娲在汉画像石中屡见不鲜。他们头戴冠帽，身穿汉代人通常穿的宽袖大袍，腰部以下却是蛇躯（或龙躯），有的还在蛇躯（或龙躯）两侧长着一对爪子。此类半人半兽的形体也见于文字记载。屈原在《楚辞·天问》中问道：“女娲有体，孰制匠之？”意思是女娲的身体是谁造出来的？这是屈原被贬流放在外时，看到楚国先王庙内壁画中的女娲像后而发的感慨。可见女娲的形体确实奇特。为《楚辞》作注释的汉代人王逸讲：“女娲人头蛇身。”他这话也是根据传说而来，说明至迟在战国，伏羲、女娲的形体已经是半人半兽的样子了。

伏羲又写作“庖牺”。据《拾遗记·春皇庖牺》云：“庖者包也，言包含万象，以牺牲登荐于百神，民服其圣，故曰庖牺”；又曰“宓牺”，以及“伏戏”、“炮牺”、“虑戏”等；“春皇”、“太昊”（昊者明也）、“木皇”也都指他。在我国古老的传说中，伏羲在“三皇五帝”中居首位。传说有一个叫“华胥氏”（当为一个氏族或部落）的女子在“雷泽”地方，偶然间脚踩到了一个巨人的足印上，因而怀孕生下了伏羲^①。据《山海经·海内东经》云：“雷泽中有雷神，龙身人头。”雷泽似是雷神的故乡。华胥氏踩的巨人足印可能就是雷神的足印。雷神的形体是龙身人头，怪不得华胥生出的儿子伏羲也是人头龙身。伏羲的一生做了许多有益于后代的事。

^① 《太平御览》卷七八引《诗含神雾》云：“大迹出雷泽，华胥履之，生宓牺。”

《易·系辞下》说，“八卦”是伏羲发明的。东汉人王符的《潜夫论·五德志》说伏羲“结绳为网”，教人们打渔。还有说伏羲创造了钻木取火法^①。在古人看来，伏羲是“百王之先”，又做了大量好事，后来就变成了天上五帝中的东方上帝。

女娲是“三皇”中继伏羲后的第二号人物^②。据《说文》讲，她是一个育化万物的女神。她的一个最大的功劳是以黄土为原料制作出了活生生的男人们和女人们，并让他们结为婚姻，传种接代^③。此外，据说女娲还规定了嫁娶的礼节，其中包括不准同姓通婚。有一次，水神共工和火神祝融发生了冲突。败北的共工一气之下向西方的不周山撞去，不周山这根擎天柱就此折断，引起了天崩地裂。女娲为了拯救人类，炼起了五彩石头，补好了天上的窟窿，又斩下了一只大龟的四足，竖立在大地的四极撑住了天空^④。

这些传说表明，伏羲、女娲的时代似乎还处在母系氏族社会的族外婚（排除兄弟姐妹之间的通婚）的阶段，他们可能是某个氏族的首领，或分别代表不同的两个部落。而且他们之间有着姻亲的关系。有许多民间传说都讲到了这种关系：一说他俩是兄弟；二说他俩是兄妹；三说他俩是夫妻；四说他俩由兄

① 《绎史》卷三引《河图挺辅佐》：“伏羲……钻木取火。”

② 皇甫谧：《帝王世纪》：“庖牺氏没，女娲氏代立。”《风俗通义·三皇》引《春秋运斗枢》：“伏羲、女娲、神农，是三皇也。”

③ 《太平御览》卷七八引《风俗通义》：“俗说天地开辟，未有人民，女娲抟黄土作人，剧务力不暇供，乃引绳于泥中，举以为人。”《绎史》卷三引《风俗通义》：“女娲祷祠神祈而为女媒，因置婚姻。”

④ 见《史记》司马贞补《三皇本纪》、《山海经·大荒西经》郭璞注、《淮南子·览冥训》。

妹变为夫妻^①。

第四种传说在广西融县罗城瑶民中广为流传^②。据说，当年伏羲，女娲的父亲得罪了天上的雷神，雷神就发动了一场狂风暴雨进行报复。大地沦为沧海，所有的人类统统被淹死了，唯独伏羲、女娲兄妹俩因躲进了事先准备好的大葫芦内而幸存了下来。后来他俩由兄妹结为夫妻，人类才得以继续繁衍。这个神话提到了雷神和人类的由来，与前面文献记载中的华胥氏践巨人（雷神）足以及女娲用黄土造人的传说都有联系。

汉画像石中的伏羲、女娲画像，有的是分别刻在相对应的两块石上（图六五），有的是合刻在一块上（图六六），而且两条蛇躯的尾巴还紧紧地交缠着。更有的如图六七，在他俩中间还有一个神，此神（或许是天神中最最尊贵的“太一”神）一手抱伏羲，另一手抱女娲，像是强行把他俩结合在一起。一男一女的结合还需外来的力量，可知他们本心是不情愿的，可能就是因为他俩原本是兄妹。由此可见，瑶族的民间传说不是他们的独家创造，在汉代的民间也存在类似的传说。图六七上在伏羲与天神间、女娲与天神间竖着两件东西，一是矩，一是规。这与传说中的伏羲、女娲用规、矩“规天”、“矩地”以定方圆的记载吻合^③。

概而言之，古文献、汉画像石图以及民间传说中关于伏羲、女娲的材料有着不少一致的地方。三者都把伏羲、女娲视为人类的始祖神；他们创造出人类后，又造福于人类、保护人

① 见《闻一多全集·伏羲考》。

② 见袁珂《中国古代神话》第一章第三部分。

③ 晋王嘉《拾遗记·春皇庖牺》：“规天为图，矩地取法。”



图六五

伏羲女娲，现存南阳汉画馆

类。这些就是人们对他俩顶礼膜拜的缘由。这样，我们对于汉代人死后把他俩的像刻在墓室中的做法就不难理解了。



图六六 伏羲女娲，
现存南阳汉画馆



图六七 天帝与伏羲女娲，
山东沂南北寨出土

二 西王母、东王公

长生不死和死后升仙是汉代人(尤其是剥削阶级)梦寐以求的愿望。在这种背景下，拥有不死药的西王母的神话传说自然是不胫自走，脍炙人口。

然而在神话中，西王母非但其貌不扬，简直可以说十分可怕：她口内长着一副老虎的牙齿，披着乱蓬蓬的头发，头上戴着一个玉制的装饰品，屁股后面拖着一条长长的豹子尾巴。虽说其形状象人，却又似虎、豹那样善于啸叫^①。

^① 《山海经·大荒西经》：“有大山，名曰昆仑之丘……有人，戴胜（妇人首饰），虎齿，有豹尾，穴处，名曰西王母。”又《西次三经》：“西王母其状如人，豹尾虎齿而善啸，蓬发戴胜。”

据说西王母的住所有好几处，其中最长的地方是昆仑山。昆仑山出美玉，故又叫玉山^①。昆仑山的山势极为险要，山下有一条深不见底的名叫“弱水”的大河环绕着，那怕一根羽毛掉入弱水也立刻沉底。此外，还有熊熊的火山作屏障，任何东西一碰即化为灰烬。所以凡人休想过去。《汉书·地理志》和《后汉书·郡国志》说，昆仑山在汉代的金城郡（传说后来因找到了西王母的石室而改名为西海郡^②），“临羌有昆仑山”。又据一些人进一步考证，认为在今青海省的大通县^③。

西王母虽然住在与世隔绝的昆仑山上，但并不孤独，有不少“侍者”为她服务。一类是为她觅取食物的三只青鸟。它们住在昆仑山西边的三危山上^④。另一类是她的勤杂工，由一只三条腿的鸟来肩负^⑤。再一类是看门守卫的身子上长着九个人头^⑥的“开明”兽。还有为西王母加工不死药的玉兔。

西王母的威望就是建立在拥有不死药的基础上的，据说此药是从长在昆仑山上的一棵不死树上采摘下来（不死树大概也

① 《山海经·西次三经》：“又西三百五十里曰玉山，是西王母所居也。”郭璞注：“此山多玉石，因以名云。”《淮南子·坠形训》：“西北方之美者，有昆仑之球琳琅玕焉。”高诱注：“球琳琅玕，皆美玉也。”昆仑山出美玉，故名玉山，也即西王母的居地。

② 《论衡·恢国篇》：“后至四年（汉平帝元始四年，公元4年），金城塞外羌良愿等献其鱼盐之池，愿内属汉，遂得西王母石室，因为西海郡。”

③ 见徐旭生的《中国古史的传说时代》、方诗铭的《西王母传说考》（《东方杂志》1946年第12卷14号）、朱芳圃的《西王母考》（《开封师范学院学报》1957年2期）、王珍的《〈山海经〉一书中有关母系氏族社会的神话试析》，《中州学刊》1982年2期）。

④ 《山海经·海内北经》：“其南有三青鸟，为西王母取食。”《山海经·西三经》：“又西二百二十里，曰三危之山，三青鸟居之。”

⑤ 《山海经·海内北经》郭璞注：“又有三足鸟主给使。”

⑥ 《山海经·海内西经》：“昆仑南渊深三百仞。开明兽身大类虎，而九首皆人面，东向立昆仑上。”

是由开明兽看守^①），再经玉兔加工炼制而成。尽管自古以来只知唯有后羿一人得到过不死药，但汉代人还是对不死药的存在深信不疑，梦想能象后羿那样得到不死药。郭璞在《山海经图赞》中说：“万物暂见，人生如寄，不死之树，寿蔽天地，请药西姥（西王母），焉得如羿？”汉代人在他们的墓室中常常刻上西王母的画像，可见他们生前对西王母是何等地尊崇了。

追求美是人的天性。一般地说理想中的人物与美是高度统一的。也许就是在这种心理的驱使下，汉画像石上西王母的尊容并不象记载中那样可怕，既不见虎齿，也看不出豹尾，倒是十分雍容尔雅，庄重大方。图六八是山东沂南画像石墓的墓门西侧支柱上的石刻画，画上有三张相连的几，一虎立于几间，端坐在中间一几上的即西王母。她的背后生有一对翅膀，头上横插一笄。笄的二端就是所谓的“胜”，笄与胜相连即《山海经·海内北经》所说的“胜杖”。

东王公事见《神异经》：“东荒山中有大石室，东王公居焉，长一丈，头发皓，人形鸟面而虎尾，载一黑龙，左右顾望。”《神异经》一书旧说是汉代人东方朔所撰，晋人张华注释，但一般认为是六朝文士写的，假借了汉人的名字。然而东王公事在汉代是颇为流行的，汉代石刻画上多有其形象即一证。图六九上也有三张相连的几，一龙立于几间，端坐中间一几上的即东王公。上引《神异经》“载一黑龙”正与画相合。从画上看，东王公也长有双翅，头上戴一胜杖，其两侧也各有一羽人捣药。此画是处在与图六八相对的墓门东侧的支柱上。

① 《山海经·海内西经》：“开明北有……不死树。”



图六八
西王母，山东沂南北寨出土



图六九
东王公，山东沂南北寨出土

其它各地的汉画像石中，西王母与东王公的石刻画也常常处在相对应的位置上。还有把他俩刻在一幅画内的。陕西刘家沟东汉画像石墓所出的石刻画上即如此。南阳出土的石刻画图七〇的最下部是玉兔捣药，中间是“豆”形几，几上有两人相对跪坐，即东王公与西王母。他俩的上方有一鸟，据说此鸟名“稀有”，也在昆仑山上。其大无比，单单在其背上一小块没长羽毛的地方就有一万九千里的地盘。平日它张开双翅，左翼下遮的是东王公，右翼下覆的是西王母。而东王公与西王母每年只相会一次。可见，汉代人已把他俩视为一对夫妇。

东王公此神很可能是古人附会出来的。西王母为女神，就



图七〇
东王公和西王母

应有一男神相配；一西一东各在一端，西方有白虎，东方有苍龙。图六八西王母座下的虎与图六九东王公座下的龙即由此来。另则，东王公的来历也可能与鼎鼎大名的周穆王相关。《穆天子传》卷三记，周穆王巡游了许多地方后，一天来到了瑶池拜会西王母，献上了白色的玉圭、黑色的玉璧以及色彩鲜艳的丝织品。西王母则“拜受之”。第二天周穆王又请西王母吃饭，席间互相对吟诗句。之后，周穆王登上了崦嵫山顶（传说为大地之西极，是太阳落下去的地方），在石头上刻下“西王母之山”五个大字。又据《竹书纪年》：在周穆王十七年时西王母曾去朝见过穆天子，穆天子在“昭宫”款待了她。这是历史传说中第二个与西王母见过面的人物，东王公可能是从周穆王变异而来。

三 飞 仙

凡是仙人都具有在天上飘游翱翔的本领，否则不成其为仙人。而由于仙人是住在天上那妙不言的仙境之中的，凡是由俗人变成仙人者（从流传在汉代的一些“范例”看），不管是先升天尔后成仙，还是先成仙尔后升天，都必须飞升入天，都要经历一个飞

升的过程，否则不成其为真正的仙人。就此意义上，笔者笼而统之地称其为“飞仙”，似无大错。

飞仙的飞天，若从大的方面去区分，有下列两类：

第一类是依靠仙兽运载。

龙是理想的运载工具之一。《史记·封禅书》说，黄帝让人开采“首山”的铜，在“荆山”下铸造大宝鼎。大鼎铸造成功的那一天，忽然间一条黄龙从天而降，并在黄帝面前把它的胡须垂了下来。黄帝看见那条龙如此恭敬的模样，便意识到这是来迎接自己上天的，于是立即跨上了龙背。汉代人特崇敬龙，在汉画像石上刻如此多的龙图象，当与黄帝乘龙成仙的传说有关。

另一个理想的运载工具是鹤。古人认为鹤是仙鸟，一向有“仙鹤”之称，为仙家之坐骑。王子乔乘鹤升天的故事即是一例。据说王子乔原名晋，是周灵王（前571年到前545年在位）的太子，他平日喜欢用笙模拟凤凰的鸣叫。一天，一位名叫浮丘公的道仙把他接到了“嵩高山”上去学仙。三十余年后他终于得道成了仙。这时，他让人转告家中，请亲人们在七月七日于“缙氏山”等他。到了那一天，他果然身骑白鹤停立在山顶上，数天以后才骑着白鹤飞上了天^①。此外，在《楚辞》中说到鹤时，均把它作为护送人们升仙的神鸟。这一类的神话传说使鹤与仙人之间结下了不解之缘，因而古人给鹤增添上“仙子”、“蓬莱羽士”等别名。在石刻画中，经常把鹤刻在建筑物的屋顶上（图七一）。笔者认为这与汉代人祈求死后升仙的思想有关。

^① 见《列仙传》。



图七一 鹤，现存南阳汉画馆

鹿也是仙兽之一。鹿中尤数白鹿珍贵。据说，白鹿的寿命有千年，满五百岁后毛色才会变得纯白^①。在神话传说里，白鹿是仙人的乘骑。《楚辞·哀时命》中就有仙人骑白鹿的说法。长沙马王堆一

号汉墓漆棺画上的仙人骑鹿图，说明白鹿与仙人为伍的传说在汉人思想中留有深刻的印象。白鹿既可为仙人骑乘在天上自由来去，同样也可把人载入仙境。由此也为汉代人梦想升仙增加了一条途径，即乘坐由白鹿拉着的云车上天。图七二正是表达了人们的这种愿望。石刻画的中央刻着一辆由飞奔着的二鹿



图七二 鹿车，现存南阳汉画馆

^① 见《史记·司马相如传·正义》引《抱朴子》。

拉着的云车，车下是云气。车厢内有两人，前面是驾车的驭者，后面即升天的画像石墓的墓主人。车子后面还有一个手持象征不死树的羽人及一鹿跟随护送。画面的空隙处还点缀着朵朵云彩，把升仙的气氛烘托得更为强烈。

第二类是依靠升仙者自我修炼出来的飞天本领。

笔者从流行在古代的一些成仙升天的传说中，发现古人的飞升理论中还夹杂着点滴的科学成份。

相传在周昭王二十年时，昭王在白天梦见白云滃然而起，一位仙人坐在由青色无角龙（螭）拉着的车子上，从云中穿出直朝他奔来。这位仙人浑身上下长满了羽毛，因之称为“羽人”^①。既然仙人身上长羽毛，那么，人要升仙，势必身上也要长出羽毛来，才能拔地而起，飞升入天^②。汉代人对这一升仙理论相信至笃。画像石上随处可见长着翅膀的羽人。笔者认为，这是古人从鸟类飞行中得到的启发，以为人如能有羽毛和翅膀，必定会象鸟类那样飞升入天。

汉代的学仙升天理论已比前代完善得多，可概括成“绝粒”、“练气”、“羽化”三部曲。“绝粒”即不吃人间烟火之食，因为要飞升入天的首要条件是象仙人那样身体轻如鸿毛，可随风雨飘摇，不绝粒就办不到；要绝粒，必须以气体充当食物，这也是为成仙以后的生活作准备，因为仙人是以气为食的，所以不练气不行；身体轻了，没有翅膀照旧不能飞升，

① 见《拾遗记》卷二。《太平御览》卷948云：“驾苍螭之车从云中而出，直诣王所。”这几句为《拾遗记》所不载。

② 《论衡·道虚篇》：“为道学仙之人，能先生数寸之毛羽，从地自奋。升楼台之陞，乃可谓升天。”

因此，羽化是关键^①。

四 神荼、郁垒及方相氏

汉代人认为天地间存在着鬼，故有关鬼的各种传闻成了茶余饭后的热门话题。汉代人特别相信的是，人在即将死的时候，坟墓里的死人会出来迎接；反过来说，谁要是看见鬼了，谁就快要死了。因此，出于怕死而害怕鬼到了极点，更因此而想方设法要防鬼和打鬼。

汉代人防鬼主要是借助两位神人的威力，他们是兄弟俩，一名神荼，一名郁垒。王充在《论衡·订鬼篇》中引《山海经》一书说：在沧海之中，有一座山名叫度朔山，山上有一棵其大无比的桃树，桃树的枝干蟠屈伸延可遮盖三千里的地面。在这棵桃树东北的树枝间，有一座鬼门。那些大鬼、小鬼、好鬼、恶鬼，不同种类的各式各样的鬼，都必须通过此鬼门。神荼、郁垒兄弟俩是万鬼的统帅，他俩站在鬼门旁审查从鬼门出入的鬼。一旦查出做了坏事或企图残害好人的鬼，立刻用芦苇制成的绳索把恶鬼捆绑起来，扔给度朔山上的老虎吃掉。于是，古代的人们为了避鬼，每年阴历大年三十晚上（另一说在年初一）大门两旁各放一个用桃木雕刻成的手中拿着芦苇绳子、象征神荼和郁垒的“大桃人”。并在两扇门上各画一只象征度朔山上专以噬恶鬼为能事的老虎。由于雕刻费工费时，经

① 《论衡·道虚篇》：“闻为道者服金玉之精，食紫芝之英，食精身轻，故能神仙。”“闻食气者不食物，食物者不食气。若士者食物如不食气，则不能轻举矣。”“道家相夸曰：真人食气。以气而为食，故传曰：‘食气者寿而不死，虽不谷饱，亦以气盈。’此又虚也。”

济条件不好的就采取了变通办法，只在门上贴上神荼、郁垒和老虎的画像，或者仅用两块桃木板，写上神荼、郁垒的名字挂在门上。这就是百鬼见了也害怕的“桃符”的由来。

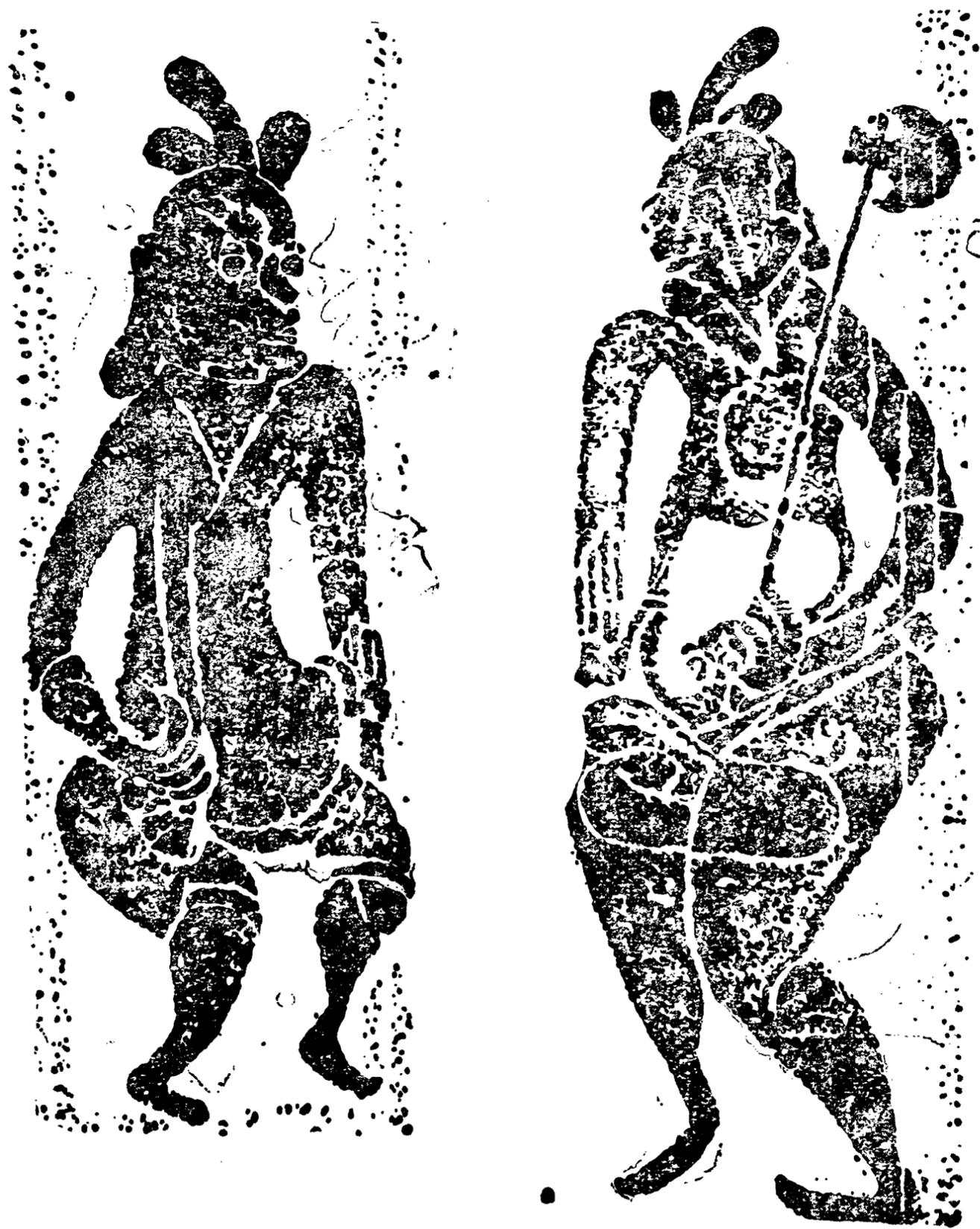
我们推测，古人确信桃木可以帮助人们躲避百鬼之害的原因可能有两个：一，他们以为，生活在度朔山大桃树下的百鬼，一见桃木就必然会想起神荼和郁垒，因此就不敢作恶于人间了。二，他们以为，曾任夏代“司射”的后羿，因德政不佳而被逢蒙用桃木大杖打死，所以百鬼也都害怕桃木了^①。

在南阳汉画像石墓的墓门上，有时可见到两个武士模样的人（图七三），分列左右，以防止恶鬼进入墓内去侵扰死者。他们即神荼和郁垒。奇怪的是，有的是在墓门的背面刻上他们的画像，形如凶神恶煞，手举武器“钺”，象在追赶砍杀什么。是在追赶砍杀溜入墓内的恶鬼吗？墓门前面已刻有老虎，按理说恶鬼进不来。若与社会上流传的人将死时墓内死人会出来迎接的说法联系起来，可知是活着的人害怕死鬼出来而特意刻上的。

汉代人打鬼还靠方相氏（图七四）。方相氏是由人装扮而成，脑袋上套着有四只金光闪闪的眼睛的假面具，身穿黑色的上衣和红色的裙子，外加一张熊皮，一手执戈，一手扬盾^②。每逢阴历十二月初八的前一天晚上，在皇帝的宫殿里总要举行一次大规模的打鬼仪式，称为“大雉”。那场面热闹非凡：共有四个人装扮成方相氏，他们是打鬼队伍的总头目；另有十二

① 《淮南子·说言篇》：“羿死于桃棗。”许慎注：“棗，大杖，以桃木为之，以击杀羿，由是以来鬼畏桃也。”

② 《周礼·夏官·方相氏》：“方相氏掌蒙熊皮，黄金四目，玄衣朱裳，执戈扬盾，率百隶而时雉。”



图七三

神荼、郁垒，现存南阳汉画馆

个人化装成十二个神奇怪兽。此外，还从宦官家属中选取一百二十名十岁至十二岁的“侏子”（童男童女）。他们包着红色的头巾，穿上黑色的衣服，手拿鼗鼓。这支举着火把的浩浩荡荡的队伍，由宦官等人在前带领着，一边在宫殿里巡游，一边高声唱歌。歌词先颂扬能吃掉各种鬼怪的十二神兽的威力；接着是一段虚张声势的吓鬼词：“我们要烧掉你的身躯，拉断你



图七四
方相氏（摹本），
河南密县打虎亭出土

的四肢，一节一节地肢解，还要扒去你的肉，抽出你的肺和肠。你若是还不赶紧逃跑，跑晚了定要被吃掉！”为全部、彻底、干净地驱逐鬼怪，方相氏和十二神兽还要跳一种打鬼的舞蹈，并齐声欢呼吆喝，在宫殿的里里外外周游搜寻，然后由宫门外边的五个营（约合千人）的骑士接过打鬼队伍的火把，策马飞奔至城外的洛河边，把火把扔进河水中^①，表示跟踪追击，直至鬼怪落水淹死为止。

方相氏做的第二件事，是在“大丧”（帝王死了）时，站立在由四匹马拉的车子上，作为先驱者走在出殡送葬队伍的最前面^②。这里的“先驱”，即在众人之先驱逐鬼怪，为死者驱邪开道。

方相氏做的第三件事，是在死人的棺柩未来到之前，先行一步进入墓内，举戈在墓室的四角装模作样地砍杀一番^③。意思是撵跑或杀死藏匿在墓室内的鬼怪，其性质与宫殿内举行的

① 《后汉书·礼仪志》：“中黄门倡，偃子和曰：‘……赫女（汝）躯，拉女干，节解女肉，抽女肺肠，女不急去，后者为粮。’因作方相与十二兽舞，讙呼周徧，前后省三过，持炬火……门外五营骑士传火奔雒水中。”

② 见《后汉书·礼仪下·大丧》。

③ 《周礼·夏官·方相氏》：“大丧，先柩及墓，入圻，以戈击四隅，殴方良。”

“大雉”相同。

活着的人除每年可请方相氏打一次鬼外，还可随时采取应急措施，什么时候有鬼就什么时候打鬼。所以终年守立的神荼、郁垒即使一时疏忽放进了恶鬼也无碍大局。然而在墓内的死人就不同，万一进去一个恶鬼，死者受尽苦楚，活着的亲人既不知晓又无法相助。为防备此类事件的发生，在墓内刻上方相氏似乎是最保险的措施了。

五 四 灵

青龙、白虎、朱雀、玄武这四物，汉代人视为天上的四个神灵，所以称“四灵”，又称“四神”，还称“四像”。据说，它们分布在天上的东、西、南、北四方，起“定四方”的作用^①。汉代人很崇拜这四个神灵，除了画像石上常有这四物的形象外，在汉代的壁画墓、帛画、铜镜、瓦当、印章上也经常能见到它们。有时是只画（或只雕）它们其中的一个，有时则把它们按东（青龙）、南（朱雀）、西（白虎）、北（玄武）四个方位排列。之所以崇拜它们，是与原始社会的图腾及一些神话和封建迷信有关。

龙（图七五） 据闻一多先生的判断，龙是由图腾发展而来。原始社会的先民为表明一个民族或部落的血统关系，也为区别于其他氏族或部落，就以一个自然物作为这个民族或部落的符号（或称标志），并把它奉为神明，这就是所谓的图腾。关于龙的来历，闻一多先生认为是这样的：一个以蛇为图

^① 《三辅黄图》：“苍龙，白虎，朱雀，玄武，天之四灵，以正四方。”



图七五 青龙，四川卢县王晖墓出土

腾的氏族或部落，在合并（或吞并）其他民族、部落的过程中，吸取了他们的图腾中的个别部分，如吸取了马的头、鹿的角、鸟的翅膀、鱼的鳞、兽的足等，拼凑在一起就成了龙^①。

这个说法还是颇有道理的。古人最早对于龙、蛇是不分的。商代的青铜器上常雕刻着龙，可是所有龙的形象都像蛇。又如，人们对于黄帝形象的描绘不一：有的说他身体是黄龙，有的却说是蛇^②。这也说明古人对于龙、蛇是不分的。直到东汉，据王充说那时画的龙还是“马头蛇尾”^③。这些皆可作为闻一多先生论点的佐证。

把兽类、鸟类和鱼类的功能汇集于一身的龙，其神通之广大是可以想像得到的。按一些古书上说，龙能变化自如，可长可短，可粗可细，能兴云致雨，能调和阴阳。传说大禹把水治

① 《闻一多全集·伏羲考》

② 《史记·天官书》：“轩辕（黄帝）黄龙体。”《山海经·海外西经》：轩辕“人面蛇身，尾交首上”。

③ 见《论衡·龙虚篇》。

好，还多亏了龙的指导^①。古人认为龙与神仙的关系密切，把龙说成是神仙的乘骑。在《山海经》的《海外西经》、《海外北经》、《海外东经》等诸篇中，神人乘龙的记述俯拾皆是。由此很可能联想到凡人升天成仙时的交通工具应当也是龙。上文说到黄帝骑龙上天成仙的神话，还有汉武帝也一心梦想有朝一日乘坐六条龙驾馭的车子升天成神^②。

龙是最高统治者的象征。这里有两种情况，一种是以龙的出现作为隐没在下面的某圣人即将显露的前兆^③；另一种则干脆声称皇帝即是龙子。据《汉书·高帝纪》说，刘邦的母亲与龙交，于是怀了孕，才生下了刘邦。显然刘邦是龙的子孙。更神乎其神的是，传说当刘邦喝醉时，他的头顶上方常有龙出现。这样龙就成为最高统治者的祥瑞吉兆。在史书中我们常能看到某年某月某地出现龙的记载，而龙的图像作为一种装饰也越来越普遍。

但是我们所见到的龙的图像不尽相同。据《淮南子》、《山海经》等书中说：雄性龙头上长角，雌性龙头上无角。又称有角的龙为“虬”，无角的龙为“螭”；称独角的龙为“蛟”，双角的龙为“蚪”，有翅膀的龙叫“应龙”。所有的龙中间，看来应龙的本事最大，古书上有关它的故事也最多。

至于“青龙”，即指青色的龙，青色也即苍色，所以又称

① 《楚辞·天问》：“应龙何画，河海何功？”注云：“禹治洪水时，有神龙以尾画地，导水经所当决者，因而治之也。”

② 《汉书·礼乐志·郊祀歌》：“吾知所乐，独乐六龙，六龙之调，使我心若。”注引应劭曰：“《易》曰：‘时乘六龙以御天’。武帝愿乘六龙，仙而升天，曰：‘吾所乐独乘六龙然，御六龙得其调，使我心若’。”

③ 《册府元龟·帝王部》：“周文王父季历之十年，飞龙盈于殷之牧野，此盖圣人在下位将起之符也。”

“苍龙”。古人把东、西、南、北、中分别用青、白、赤、黑、黄五种颜色相配属。如上所述，四灵中的每一灵各占一方，东方是青色，占东方的龙故称“青龙”。白虎、朱雀、玄武也是这种情况。

白虎（图七六） 汉代人把虎看作百兽之王。“四灵”中的白虎，非一般的虎，是指一种毛色纯白的虎。相传当一只虎满五百岁时，它的毛色才会变白^①。所以白虎就成了神物，唯有帝王具备“德政”时它才会出现。据说神爵元年（公元前61年）在南郡（今湖北襄阳以南）这个地区捕获一只白虎。汉宣帝高兴极了，把它视为宝贝。传说虎也是神人的坐骑，有时还把它当作马一样来拉车。南阳画像石刻中就有一幅仙人乘虎



图七六 白虎，河南唐河新店出土

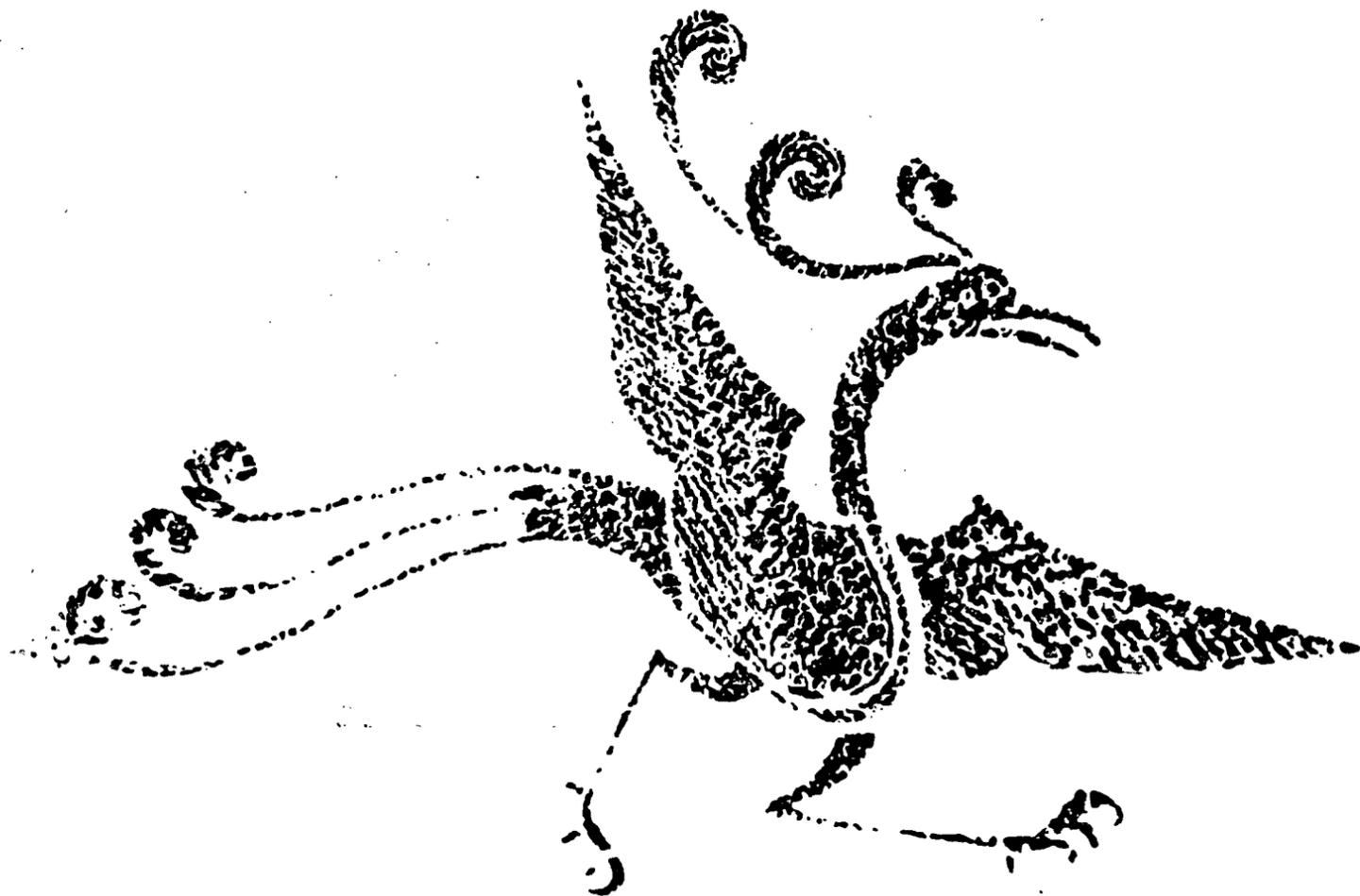
^① 见《抱朴子·对俗》。

车的画：两个带翅膀的仙人站立在方形的车身上，车身下云朵簇拥（云车），三只老虎拉着车子风驰电掣般地飞奔（图七七）。

朱雀 “四灵”中的朱雀（图七八），汉代又称称为



图七七 虎车，现存南阳汉画馆



图七八 朱雀，河南唐河新店出土

“朱鸟”，《礼记》的《礼运》篇，把“凤”列为“四灵”之一，明白地告诉我们“朱雀”、“朱鸟”就是“凤凰”。还有另一种说法，认为“鸾”也是四灵之一。但是据一些文字记载，鸾鸟的地位比凤凰次一等。有的说鸾鸟为凤凰之“亚”，有的说鸾鸟为凤凰之“佐”。此外，据说在外形上鸾鸟与凤凰相似，但是从毛色上看两者还是有区别的，凤凰的毛色多为赤色，鸾鸟的毛色多为青色。上面提到南方是赤色，就这点而言，用凤凰作为南方的神灵理当比鸾鸟更为适合。

晋人郭璞在《尔雅·释鸟》中加注说：凤凰的形状是“鸡头、蛇颈、燕颌、龟背、鱼尾、五采色、高七尺许”。以图画和文字对照，相差无几。古人的所谓凤凰很可能就是孔雀。

关于凤凰，商代人在甲骨文中就留有记载。有人考证，凤凰的别名有“燕”、“鸚”、“玄鸟”。《史记·殷本纪》里讲到，传说中的高辛氏帝誉的一名叫简狄的妃子，因吞了玄鸟生下的卵而怀了孕，生下了商族人的祖先——契。于是，玄鸟就成了商人的祖先^①。玄鸟即凤凰。有人就推测凤凰是商族人的图腾。因此，古人对凤凰的崇拜也很可能是由图腾崇拜发展而来的。

古人视凤凰为鸟中之王，是神鸟^②，最为吉祥。见到它就大吉大福，阴阳调和，天下安宁，国无灾殃，子孙盛昌。凤凰不出现，就会有灾祸降临，或者表明国家没有贤能之人。凤凰俨然成了一个孰好孰坏的裁判员。所以古人把凤凰的出现当作一件大事而记载在史书上。

玄武 关于它有两种不同的说法。其一，玄武就是龟；

① 《诗经·商颂》：“天命玄鸟，降而生商。”

② 《大戴礼记·易本命》：“有羽之虫，三百六十而凤凰为之长。”

龟有甲（龟背），可起防御作用，是武器。“玄武”之“武”即由此而来^①。“玄”则指黑颜色，玄色配属北方。玄武是北方神灵，加一个“玄”字即是此意。其二，认为玄武是龟与蛇的合体^②（图七九）。

因上文已介绍过有关蛇的情况，这里就不再赘述。

古人所以敬龟若神，恐怕是因为龟是一种长寿动物。《尔雅·释鱼》说，龟有十种——神龟、灵龟、摄龟、宝龟、文龟、筮龟、山龟、泽龟、水龟、火龟，其中神龟和灵龟都是天龟，寿命长达五千年至一万年。据说正因为龟的寿命长，才具



图七九 玄武，四川卢县王晖墓出土

① 《楚辞·九怀·蓄英》：“玄武步兮水母。”注曰：“天龟水神。”《礼记·曲礼》：“前朱雀而后玄武。”疏曰：“玄武，龟也。龟有甲，能御侮用也。”

② 《后汉书·王梁传》：“王梁主卫，作玄武。”注称：“玄武，北方之神，龟蛇合体。”

有了先知先觉的本领。所以用龟甲占卜，可以预知吉凶^①。

《史记·龟策列传》说：如果有人能得到一种“名龟”，就能发大财，成千万富翁。《山海经·南山经》讲到一种玄龟，能预防疾病。

四灵的形成与“五行”理论、古天文学的发展是分不开的。最初的“五行”是指金、木、水、火、土五种自然物质，人们把它们看作是构成世界万物之本源，这还属于朴素的唯物观点。后来逐渐被统治阶级所利用，唯心的成分越来越大，乃至发展到荒诞的地步。“五行”论者认为，“五行”中是木生火，火生土，土生金，金生水，水生木，这叫“五行相生”；反之，则一物降一物，这叫“五行相胜”或“五行相克”。“五行”论者总要把一些事物往“五”这个数字上去凑。例如刑罚方面，要凑成“五刑”，礼制方面要凑成“五礼”，亲缘关系上要凑成“五服”，就连空间也要分成东、南、西、北、中五方等等。

在原始社会末期，原始宗教有了相当的发展，人们思想中已有了一个超自然的能支配一切的“上帝”。“五行”理论出现后，除上帝以外，还在天空的五方配置了充作五行之神的“五帝”，由已经去世了的五个所谓圣明的帝王担任^②。他们是：东方太昊帝庖牺氏，也称东方帝或苍帝；南方炎帝，亦称南方帝或赤帝；中央黄帝；西方少昊帝，亦称西方帝或白帝；

① 《淮南子·说林训》：“牛蹠、彘颅亦骨也，而世弗灼，必问吉凶于龟者，以其历岁久矣。”

② 《家语》：“五行，火、水、金、木、土，分时化育以成万物，其神谓之五帝。古之王者，易代而改号，取法五行，五行更，王终始相生，亦象其义，故其生为明王者，死而配五行。”

北方颛顼帝，亦称北方帝或黑帝^①。为帝配属的臣叫作“正”。五帝的“五正”是：东方木正句芒，南方火正祝融，中央土正后土，西方金正蓐收，北方水正元冥^②。这“五正”又称“五神”。除中央土正后土外，其他四神分别在《山海经》中的《海外东经》、《海外南经》、《大荒北经》里能找到有关它们的面貌形体的描述，不妨排列于下：

木神句芒，“鸟身人面，乘两龙”。

火神祝融，“兽身人面乘两龙”。

金神蓐收，“左耳有蛇，乘两龙”。郭璞注云：“人面、虎爪、白毛、执钺。”

水神元冥，“人面鸟身，珥两青蛇（耳朵上挂两条蛇），践两赤蛇”。

这四神的形体，或是鸟身，或是兽身，或乘两龙，或与蛇打交道。总之，有龙，有鸟，有兽，有蛇，尤其是西方金神蓐收的形体为人面、虎爪、白毛，简而言之是人面白虎身，可以说就是“四灵”中白虎。请看这四神的形体与苍龙、白虎、朱雀、玄武是多么相近。再者，汉代人把上述木、火、金、水四神也称呼为青灵、赤灵、白灵、黑灵，亦即“四灵”^③。这一来，连名称也一样了。这些不能不使人想到，选择青龙、白虎、朱雀、玄武为四灵，除了它们具有前述的神力外，还很可能曾经以木神句芒、火神祝融、金神蓐收、水神元冥的形体为参照物，或者说四灵是由四神发展而来的。

四灵的真正形成却是在二十八宿形成的同时或之后的事。

① 见《汉书·律历志》。

② 见《左传》昭公十九年，《礼记·月令》。

③ 见《汉书·郊祀志》。

“五行”论者创立了一个“五星”说，实际上这是以北斗星为中心，把周天二十八宿分成东、南、西、北四个区。这四个区又叫“四宫”，说是苍、赤、白、黑四帝的四座宫殿。古人认为任何事物都有一个“精”，如“火气”之精为日，“水气”之精为月^①，五行之精是五星^②，太阳之精是三足鸟，月亮之精是蟾蜍。为“四宫”配属的精就是青龙、白虎、朱雀、玄武。四灵就这样出现了。

从一些汉代人的著作中可看出，四灵的出现也是有一个发展过程的。比如对于选择哪几物作为四灵，起初人们的意见并不统一。《三辅黄图》说的是苍龙、白虎、朱雀、玄武。《礼记·礼运》则说是麒麟、凤凰、龟和龙；多一麒麟，少一白虎。《周礼·考工记》中又提出了熊。《淮南子·天文训》中加了黄龙。如果把北方玄武的二种说法（龟和龟蛇合体），以及南方朱雀的二种说法（凤凰和鸾鸟）都包括在内，就有九种之多。这些分歧的出现恰好说明，四灵也与任何事物一样，有一个逐步形成和完善的过程。而这个过程最终完成恐怕不会太早，因为所有关于四灵记载都出自汉代人之手，在秦朝以前的书中一个字也找不到。所以一般又都认为它们出现在秦汉之际，再早恐也到不了春秋时代^③。

① 见《淮南子·天文训》。

② 《论衡·说日篇》：“夫星，万物之精，与日月同。说五星者，谓五行之精之光也。”

③ 详见拙文《“四灵”浅论》，载《郑州大学学报》1981年4期。

八 历史故事

- 一 孔子见老子 二 二桃杀
三士 三 豫让二刺赵襄子
四 范雎与须贾 五 聂政刺
侠累 六 荆轲刺秦王 七
泗水取鼎 八 鸿门宴 九
无盐丑女 十 齐国“义母”
十一 柏榆悲亲 十二 京师
节女 十三 丁兰侍木人

历史故事是汉画像石的重要题材之一。这种石刻像以山东和南阳地区出土的为多。尤其是山东武氏祠石刻包罗了三皇五帝等十帝王像、周文王十子和孔门弟子像以及其它各类故事画二十五种，堪称历史故事画廊。汉画像石中刻画的历史故事，一般说来，仅仅是广泛流传在当时社会上的故事中的较为典型的一部分。其中许多是宣传封建的忠孝节义等道德伦理观念。因此，它们从一个侧面反映了汉代统治阶级的思想意识。

一 孔子见老子

图八〇为孔子见老子石刻画。此故事约发

生在周景王（前544年到前520年在位）时期。《史记·孔子世家》、《史记·老子韩非列传》等皆有记载。

老子是楚国的苦县厉乡曲仁里人，原姓李氏，名耳，又名重耳，字伯阳，有“伯阳父”之称；还有一个外字即“聃”，故世称“老聃”（《史记》作者怀疑老子即老莱子）。据说老子身高八尺八寸，“黄色美眉，长耳大目，广额疏齿，方口厚唇”。

老子在周王室担任“守藏室之史”。“守藏室”是藏图书典籍的地方，可见老子管理着周王室的图书典籍。《史记·张苍传》又说老子的官名是“柱下史”。“柱下”亦即守藏室内柱之下，老子常在柱下工作，因而得此官名。据说约在周平王（前770年到前720年在位）时，老子看到周王室逐渐衰落，于是辞官而去。在他路过函谷关（另一说散关）时，“关令”尹喜硬把他留下著书立说，写了“道德之意五千余言”的《道德经》，即《老子》。尔后，飘然而去，谁也不知道他的去踪。传说他活了一百六十多岁，又一说活了二百多岁。

约在孔子三十岁时（一说十七岁或五十一岁），在其学生南宫敬叔的提议下，鲁国君给了孔子一辆车、二匹马及“一竖子”（童子）。这样，孔子与南宫敬叔一块到成周向老子“问礼”。

图八〇的中间有两人，左边一人手捧一雉，上有榜题“孔子也”三字；其后一人或为南宫敬叔；再后有两马一车，榜题“孔子车”，车上驭者或是“竖子”。孔子右是老子，榜题“老子”二字；其后一车是老子车，有榜无题；车后三人皆抱简册，是老子为孔子提供的图书典籍。石刻画表现了孔子虚心好学的精神。



图八〇 孔子见老子，山东嘉祥武氏祠

孔子对老子深为敬佩，他对弟子说：“吾今日见老子，其犹龙耶！”据说，孔子回鲁国后弟子的数目增多了，这与他见到老子后，学问有长足进步是分不开的。

二 二桃杀三士

图八一为二桃杀三士的石刻画。事情发生在春秋时期，见《晏子春秋·内篇谏下第二》。

齐景公（前547年到前490年在位）身边有三个有名的勇士，他们是公孙接、田开疆、古冶子。当时，晏婴担任齐相国之职。一次，晏婴从三个勇士的身边走过，这三位大大咧咧坐着不动。为此晏婴深感恼火，认为他们不懂礼义，是“危国之器”，于是建议齐景公把他们干掉。齐景公很为难，他倒不是舍不得杀他们，而是这三位勇士太厉害了，弄不好要出大乱子。晏婴马上出了一个点子，叫齐景公送他们三人两只桃子，让他们自己去比功劳，贡献大的可以吃桃子。齐景公当即照办了。

形影不离的三位勇士，面对着两个桃子，都傻了眼。是礼让还是争夺呢？公孙接寻思：如果比功劳而得不到桃，就显得自己没有勇力，那还如何下台？想到此，他开口了，说他曾接连着与二头猛兽搏斗，并取得了胜利，这样的功劳该吃桃。说罢随

即取了一个桃子。紧接着田开疆发言了，说他曾为齐景公打败了敌人的三军，这样的功劳也该吃桃，说完伸手把剩下的一个桃子取走。古冶子不服，他讲：有一次他随齐景公渡黄河，河里的大鳖（也叫甲鱼或团鱼）咬住了驾着车子的左边一匹马的腿，马一惊便把车拖向深水急流。他潜水逆流行行了百步，又顺水追了九里，才把大鳖宰了。然后左手牵着马，右手提了鳖头，使齐景公安全地渡过了河。他接着说：谁能与我的功劳相比？我应该吃桃子，你们为何不把桃放下？他越说越激动，抽剑准备拼搏。

图八一上有一人，高足盘右侧站立的是公孙接，他伸出右手已取到了盘中的一个桃子。高足盘左侧的是田开疆，他右手握剑，正伸出左手抓盘中的另一个桃子。石刻画右侧站立的是古冶子，他怒目相视，左手握剑鞘，右手作拔剑的动作。一发千钧的紧张气氛跃然于画面。

此时，公孙接、田开疆悔恨地说道：“论我俩的勇力没有你强，论我俩的功劳又没有你大。我们取桃不让是贪，再不去死更是无勇。”说到此，两人同时放回了桃子，双双拔剑自刎了。见此情景，古冶子后悔莫及。他讲：“他们俩人都死了，



图八一 二桃杀三士，现存南阳汉画馆

我独活着是不仁；贬低别人，夸耀自己是不义；痛恨自己的行为而不去死是无勇。”接着，他也拔剑自杀了。两个桃子就这样杀了三勇士。

晏婴从统治者利益出发，为建立统治秩序，设下了阴险的杀人圈套。三勇士起初是为了维护自己的声誉而去争桃；后来出于仁义之感，更怕失去声誉而中了圈套。二桃杀三士的故事在汉代流传广远，人们歌颂三勇士有仁义之德，咒骂晏婴为谗邪小人。石刻画集中表现了这三位勇士，这正代表了汉代社会上对此事的普遍看法。

三 豫让二刺赵襄子

图八二是表现豫让第二次刺杀赵襄子时的石刻画。此事在《战国策》、《吕氏春秋》、《说苑》、《史记》中均有记载。现据《史记·刺客列传》述之。

春秋战国之际，晋国人豫让，曾经先后追随过范氏和中行



图八二 豫让二刺赵襄子，山东嘉祥武氏祠

氏，都不被重用，最后投靠在智伯的门下，甚受尊宠。

赵襄子最痛恨智伯，他设法杀了智伯，还把砍下来的脑袋漆了一下，“以为饮器”。豫让于是决心为智伯报仇。

豫让第一次刺杀赵襄子遭到失败，被赵襄子的卫士活捉。赵襄子却宽洪大量地放了他。

被释放后的豫让并不善罢甘休，加紧为第二次行刺作准备。为了不让别人认出，他先用漆涂身，致使全身长满了毒疮；又刮光了胡须眉毛，装成了一个乞丐。他故意到自家门口去要饭。他的妻子看见后说：“状貌不象我的丈夫，怎么声音如此相似呢？”豫让即“吞炭”来改变声音。他的朋友劝他不必如此“残身苦形”，建议他投到赵襄子的门下，以自己的才干骗取赵襄子的信任，随后伺机杀掉赵襄子，达到为智伯报仇的目的。豫让不愿意这么做。随后，埋伏在赵襄子必经之桥下，想对赵襄子搞突然袭击。可惜又被发现。赵襄子决意杀豫让，同时又“叹息而泣”，说：“你为智伯而死，已名扬四海了；而我赦免过你一次，亦仁至义尽了。你看怎么办吧？”豫让则要求赵襄子把自己的衣服给他，让他用剑砍击，以此象征报了仇。“于是襄子大义之”，叫人把衣服拿给豫让。“豫让拔剑三跃而击之，曰：‘吾可以下报智伯矣！’遂伏剑自杀。”

图八二共刻三人一车，车上是赵襄子及其侍从，马车前地上有一衣，豫让持剑俯身欲取衣。上有榜题八个字：“豫让杀身以报智□（伯）”。

四 范雎与须贾

图八三为须贾赠送范雎袍子的石刻画。故事发生在战国时



图八三 范雎与须贾，河南唐河针织厂出土

期，见《史记·范雎蔡泽列传》。

范雎，字叔，魏国人。他家道贫寒，曾在一些诸侯面前进行过“游说”，想干一番事业。此愿望没有实现，不得已暂且在魏国中大夫须贾手下干事。

一次，魏昭王（前295年到前277年在位）派须贾出使齐国。范雎是须贾的随从人员之一。须贾一行在齐国停留了数月。临别前，齐襄王（前283年到前265年在位）听说范雎颇有口才，就赏赐他“金十斤及牛酒”。范雎考虑到种种复杂的因素，并未敢领受。须贾知道后却大为恼怒，以为范雎把魏国的秘密泄露给齐国才得到赏赐。回到魏国，即将此事报告了相国魏齐。魏齐大怒，命人狠狠鞭打范雎。范雎的肋骨被打断了，牙齿被打落了。他佯装死亡，魏齐、须贾就命人用席子把“尸体”裹起来扔到厕所里。喝醉后的宾客还把尿撒在他身上。

后来在郑安平的帮助下，范雎设法逃到了秦国，改名张禄。不久，他的才能被秦昭王（前306年到前251年在位）看中，任为相国，封为“应侯”。秦昭王四十一年（前266年），魏国派须贾出使秦国。范雎知道须贾来了，为了进一步考察须贾的为人，就伪装落魄去见须贾。须贾很可怜范雎，留

他吃了饭，还取出自己的一件较厚实的袍子送给他。

图八三画的就是赠袍的情景：中间一人是须贾，其右二人是他的侍从。画面左边一人是范雎，其前那半开着的盒内是须贾送给他的袍子。

当时，在他们的言谈之间，须贾提出想拜会相国张禄。范雎答应引见，并为他借了一辆四匹马拉的车子，还亲自为其驾车。马车到了相国府前，范雎先入府内。须贾在门外久等不见出来，询问后方知范雎即张禄，不禁大惊失色；遂袒露上身，跪行至范雎前，叩头请罪。范雎因须贾在重见之时友好相待，而不念旧仇，对须贾以礼相见。山东武梁祠石刻画中，有一场面是表现须贾谢罪的情形。画面上有三人，左边一人双膝跪地，似在请罪，左上有榜题“魏须贾”三字；画面右边一人，身子前倾，右手前伸，上有榜题“范且”（即范雎）二字；中间一人为范雎之侍者。

五 聂政刺侠累

图八四为聂政刺杀韩相侠累后自杀的石刻画。事情发生在战国时期，见《史记·刺客列传》。

聂政原是韩国軹深井里人，因杀人后躲避仇敌，与母亲及姐姐迁居齐国，以屠狗卖肉为生。

韩国大臣严仲子与韩相侠累之间产生了仇隙。严仲子怕被害，逃离了韩国；并周游列国，寻觅勇士为他报仇。严仲子来到齐国后，听说聂政的大名，就数次登门拜访，馈赠厚礼。当时聂政考虑到老母健在，姐姐尚未出嫁，全靠他来养家，暂且还不能为严仲子报仇，故一再推辞不肯收受。



图八四 聂政刺侠累，现存南阳汉画馆

过了很久，聂政的母亲去世了，姐姐也出嫁了。此时聂政想，自己是个极普通的人，严仲子却不远千里来与我相交，又送母亲以重金；虽然没有领受，但他是深深地了解我的，我要为“知己者用”。于是仗剑直奔韩国。

那一天，侠累正在府中坐着，同往常一样，其周围有许多卫兵护侍着，防范甚严。聂政却旁若无人，直闯堂上，出其不意地刺死了侠累。左右顿时大乱，但立即围攻了上来。聂政连连杀死几十人。他自知寡不敌众，不免一死；为了死后不致被认出以连累姐姐，于是举剑割毁了面容，剖腹自杀而死。

图八四在几的一侧那个似坐非坐、似跪非跪、身子后倾的人，即侠累，他已被刺中，正是倒斃前的一瞬间。中间那个用长剑向自己肚子刺去的即聂政。其左一人是韩相侠累的侍者。

聂政死后，其尸体被陈放在街市上。消息传得很快。其姐聂嫈听到后，断定只有自己弟弟才会干这样的事。为了不使聂政的大名被埋没，赶到现场，大声呼唤其弟的名字，最后在其弟尸体旁也自杀身死。

六 荆轲刺秦王

荆轲刺秦王（图八五）的故事发生在战国末年，载于《史记·刺客列传》。

荆轲本是齐国人，迁居于卫国。他好读书击剑，文武双全。他到燕国后，田光将其推荐给燕太子丹。太子丹以上宾礼招待荆轲。待到秦国军队灭了赵国向燕国边境压来时，燕太子丹即请荆轲以燕国使者的身份出使秦国，以投降为名，相机刺杀秦王。荆轲仅带了副手秦舞阳，以及两件献给秦王的礼物——逃到燕国去的秦国叛将樊于期的脑袋和燕国督亢这个地方的地图（以示投降秦国，献出燕地之意）来到了秦国。

秦王政并未料到燕国使者此行有诈，故隆重地在咸阳宫举行接见仪式。荆轲捧着内装樊于期头颅的匣子，秦舞阳捧着卷起来的地图，一前一后地走到了台阶处。秦舞阳毕竟年幼，此刻已因内心恐惧变了脸色。荆轲奉命献上了地图。等图一展开，原藏在地图里的匕首就显露了出来。此所谓“图穷匕首”。



图八五 荆轲刺秦王，山东嘉祥武氏祠

见”。说时迟，那时快，荆轲用左手死死地揪住秦王的袖子，右手操起匕首向秦王刺去。未等匕首及身，秦王撕断了衣袖脱逃，并挥剑斩断了荆轲的左腿。荆轲拼力把匕首朝秦王投刺过去；匕首从秦王的耳旁擦过，击中了铜柱。秦王左右于是上前杀死了荆轲。

此故事在汉代非常流行，以致武梁祠的三个石室中都有荆轲刺秦王的石刻画。画面上有刻四人的，有刻五人的，有刻八人的，各不相同。但秦王、荆轲、秦舞阳这些主要人物都在场（并有人名榜题）。也都有装着樊于期头颅的匣子、插在柱子上的匕首、断袖等主要细节。画中一般表现为：荆轲甩发怒目，虽被人拦腰抱住，仍竭力挣脱，欲上前刺杀的样子。秦舞阳已吓得软瘫在地。秦王则惊慌奔逃。图八五左侧被抱腰的是荆轲，秦王及抵御者在右，秦王脚下仰地者为秦舞阳。

荆轲刺秦王的故事本是反映了秦始皇在统一中国过程中的激烈斗争，但是石刻画具有明显的褒贬之意，即歌颂荆轲的“勇”、“义”和“士为知己者死”的精神；而秦王虽幸免于荆轲的行刺，终究逃不脱“天意”注定的“秦亡汉兴”的命运。

七 泗水取鼎

图八六为泗水取鼎石刻画。事见《史记·秦始皇本纪》。

故事要从大禹坐天下后说起。据《汉书·郊祀志》，大禹收集了全国的青铜，铸造了九个大鼎。传说鼎上刻有“百物”，其中有助人行善的神物，也有害世吃人的鬼魅。人们熟悉了宝鼎上的图像后，无论走到哪里都能分辨出好与坏、善与恶。

随着朝代的更替，九鼎从夏王朝转到商王朝，又从商王朝



图八六 泗水取鼎，山东嘉祥武氏祠

移入周王朝。九鼎成了最高统治者权力的象征。《左传》（宣公三年）记载：楚庄王率兵攻打陆浑戎，来到周天子的都城洛邑，陈兵于周王室的边境上。周定王瑜（前606年到前586年在位）派使臣王孙满去慰劳。楚庄王野心勃勃，向王孙满询问起九鼎的大小轻重。王孙满不正面回答，只说“在德不在鼎”，软软地把他顶了回去。《史记·秦本纪·正义》说，到周赧王十九年（前296年），秦昭王从周王室手中取走了九鼎。大概是在运输途中，有一鼎“飞”入泗水（流经山东、江苏省），剩下八个。另据《水经注》说，在周显王四十二年（前327年），九鼎统统沦没于泗水之中。

秦始皇去东海求觅神仙失败返回路过彭城时，听说在泗水中时而还能见到鼎，便命千人入泗水打捞宝鼎。一说宝鼎隐伏，未能打捞到；又一说在水下找到了宝鼎，用绳子系住往上拉，还未拉出水面，一条龙冲了过来，咬断了绳子，宝鼎复沉水底。

图八六中间有一桥，桥上共有七人，分成两组，各用绳同时向上曳鼎，桥下左舟内一人用竿子由下往上托鼎。一条龙咬断了绳索，桥上七人立时东倒西歪。这幅石刻画说明，流传在汉代社会的是九鼎中有一鼎飞入了泗水，而不是九鼎统统沦沉于泗水；是龙咬断了绳子，致使打捞失败，而不是所谓的“鼎伏”。

八 鸿门宴

鸿门宴的石刻画（图八七），故事见《史记·项羽本纪》。

秦末，刘邦、项羽各率一军起义。他们约定，先攻入秦国都城咸阳者为“关中王”。他们分别选择不同的路线向秦都进发。项羽听说，刘邦已攻入咸阳，并派兵防守函谷关，企图拒他于关外，怒不可遏。便密令在进军函谷关后，立刻发动对刘邦的进攻。当时项羽拥兵四十万，驻扎在新丰鸿门；刘邦拥兵十万驻扎在霸上。两军力量悬殊，而两地只相距四十里，对刘邦来说，形势十分危急。

事也凑巧。项羽的叔父项伯考虑到汉军中的张良对他有过救命之恩，便连夜赶去报告了项羽即将攻打刘邦的消息，又面见了刘邦，商定第二天由刘邦亲自去向项羽谢罪。

第二天，刘邦带领张良、樊哙等一行共百余骑来到了鸿



图八七 鸿门宴，现存南阳汉画馆

门。项羽的谋士范增希望项羽不要错过杀掉刘邦的良机。项羽也允诺了。可是，刘邦见到项羽后，以旧日的情谊和别后思念等动听言语打消了项羽的怒气，并否认自己将要称王的打算。项羽这才心平气和，为刘邦设宴。当时在座的还有项伯、范增和张良。

席间，宾主畅饮。范增几次用目示意项羽动手，项羽却不去理会。范增急不可耐，出帐找来项庄，阴谋以舞剑助兴为名，趁势直取刘邦。“项庄舞剑，意在沛公”。项伯见状，也拔剑对舞，以自己的身体遮挡刘邦，使项庄无从下手。

图八七右起第一人是项羽，与其相对的右起第二人为刘邦，中间舞剑者是项庄，其余二人依次可能是项伯和张良，范增站在最边上以紧张焦虑的目光期待着项庄刺杀刘邦。石刻画突出了刘邦临危不惧的形象。

张良情知不妙，找来了樊哙。樊哙用盾撞翻了拦阻的卫士，闯入了帐内。他怒发冲冠，逼视项羽，项羽大为惊诧。当项羽知道樊哙的身份时，便称赞他的壮勇，赐予酒肉。刘邦不敢久留，借口上厕所从小道逃奔回营。

九 无盐丑女

图八八是表彰一位女中豪杰——齐宣王的王后钟离春的石刻画。事见刘向《列女传》卷六。

钟离春是齐国无盐邑人。据说她长着一个似“白”一般的脑袋，头发稀稀拉拉，两眼深陷，鹰钩鼻子，大脖子，驼背，身材又粗又壮，而且皮肤漆黑。一句话，其丑无比。因此年过四十还嫁不出去。这一天她下了狠心，把身上衣服拍打一下，



图八八 无盐丑女（摹本），山东嘉祥武氏祠

即去找齐宣王（前445年到前405年在位），直言不讳地提出要嫁给他。当时齐宣王的左右都“掩口大笑”。但齐宣王还是一本正经地召见她，并问道：“连一般的平民老百姓都不娶夫人，而夫人却想嫁给我，难道有什么奇能吗？”钟离春没有正面回答。第二天齐宣王又召见她。这一次她指出齐宣王有四大危险：其一是外有秦国、楚国两大强国的威胁，齐宣王却不务正业。其二是修宫室，筑高台，大兴土木。其三是近小人，疏贤人，听不到忠善良言。其四是既不管国内大事，又不搞外交，日以继夜地沉湎于酒色之中。齐宣王听后觉得言之有理。

齐宣王一一采纳了钟离春的意见，“于是拆渐台，罢女乐，退谄谀，去雕琢，选兵马，实府库，回辟公门，招进直

言”。又挑选了一个吉祥的日子，封钟离春为王后。后人总结道：“齐国大安者，丑女之力也”。

图八八左一人，其后上方榜题“无盐丑女钟离春”七字；右侧一人，其上有榜题“齐王”二字。

十 齐国“义母”

图八九是表彰齐国一位继母的石刻画。故事也发生在齐宣王时期，见刘向《列女传》卷五。

一天，某地发生了打架斗殴事件，结果死亡了一个人。有关官吏赶到现场，发现死者只被捅了一刀，而尸体旁却站着同父异母的兄弟俩。哥哥说：“是我杀的。”弟弟说：“不是哥哥，是我杀的！”官吏判决不下，只得报告给丞相。丞相审讯时，他俩的回答还是照旧。丞相也决断不了，又报告给齐宣王。齐宣王说：现今若都赦免了吧，就要把真正有罪的给放跑；若都杀了，就会错杀一个无辜的。正当他两难之际，忽然



图八九 齐国“义母”，山东嘉祥武氏祠

想到他们的母亲肯定了解儿子们的善恶，不如询问其母，由她来定夺谁该杀，谁不该杀。齐宣王主意拿定，便叫丞相去办。丞相把弟兄俩的母亲召来，叙述了一遍宣王的美意。其母边哭边答道：“杀那个小的。”

图八九上共刻五人。中间仰卧在地的是被害人，上有榜题“死人”二字；其左有三人，拱手跪地者是弟弟，榜题“后母子”三字；其后是哥哥，躬身而立，右手握匕首，榜题“前母子”三字；最左的身穿长裙的是他俩的母亲，榜题“齐继母”三字；死人之右的骑马者为官吏，榜题“追吏骑”三字。

丞相听其言，觉得不可理解，认为一般当父母的都喜欢小的，不知为什么她愿意杀小儿子。此夫人回道：“小的是我生，大的是前妻的孩子。他的父亲病危弥留间曾嘱咐我，要好生对待抚养他，我答应了，也照办了。我既然已受人之托，又有诺言在先，现在岂能再忘人之托，不信守诺言？况且如果我决定杀其兄活其弟，是明显地从私爱出发，违背了应有的道义。”丞相听后大为感动，并报告给齐宣王。宣王也对夫人高尚行为大加赞美，当即决定赦免弟兄俩，封其母以“义母”之称号。

十一 伯榆悲亲

图九〇为韩伯榆因感其母年老而悲伤的故事。事见《说苑》。

韩伯榆的母亲向来对自己的儿子要求很严，儿子有了过错必责罚之。一次韩伯榆又犯了过错，他母亲照打不误。打着打着，韩伯榆哭了起来。其母奇怪地问道：“过去打你时从来没



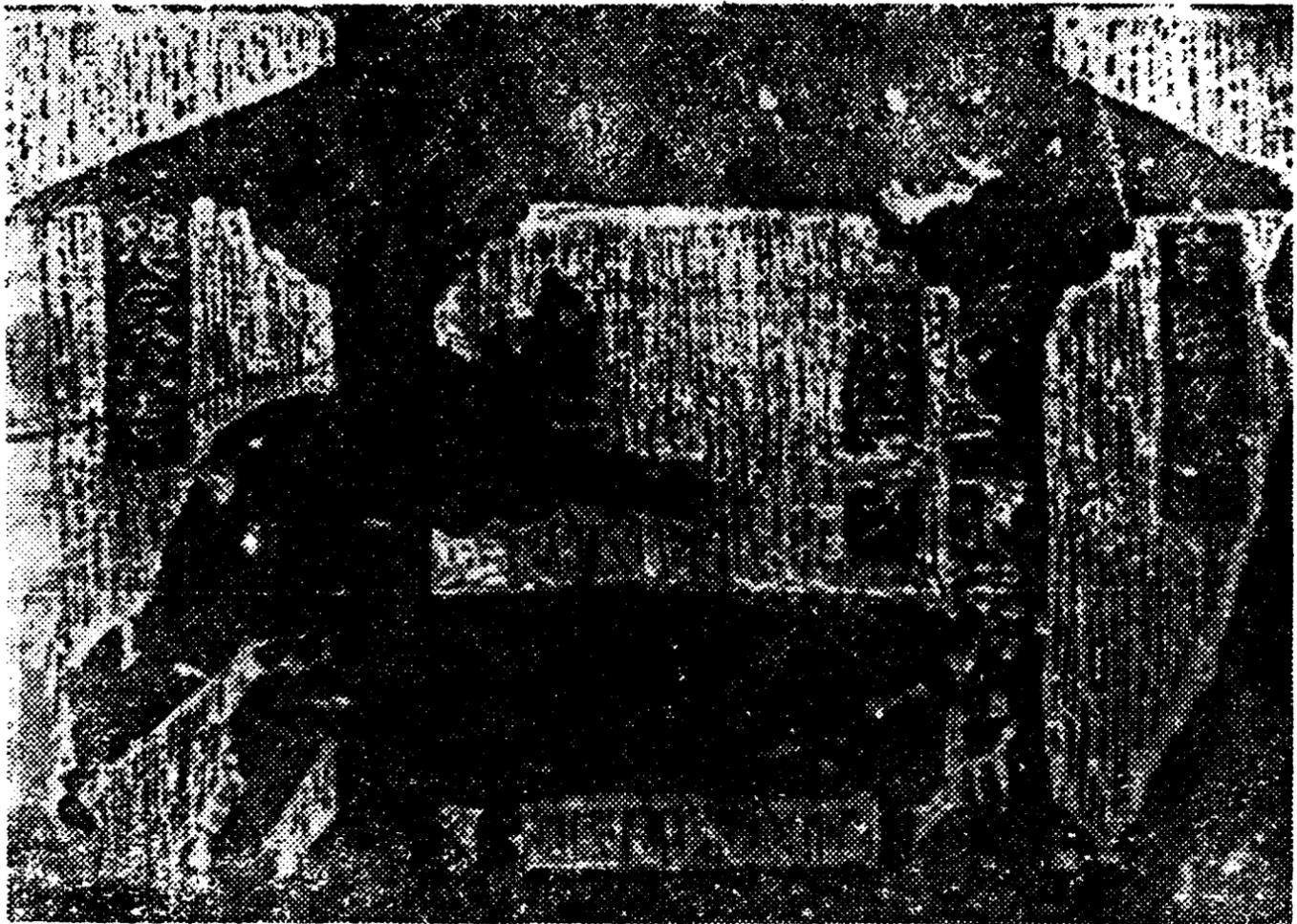
图九〇 伯榆悲亲，山东嘉祥武氏祠

见你哭过，这次你为什么又要哭？”韩伯榆边哭边答：“往日我有了罪过，你打时我常常会感到疼痛，而现在你的气力已不能再使我感到疼痛了，所以才悲伤。”

图九〇刻二人。那立着的妇人，左手前指，右手扶木杖，上有榜题“榆母”二字。双手掩面跪地之人即韩伯榆，上方有榜题“伯榆伤亲年老，气力稍衰，笞之不痛，心怀楚悲”十八字。

十二 京师节女

图九一是表彰节女舍身救父亲和丈夫的石刻画。事见《列女传》卷五。



图九一 京师节女，山东嘉祥武氏祠

汉代的京城长安大昌里有一家人，男的与外人结下了怨仇。对方想报仇又找不到机会。后来打听到怨家的妻子“仁孝有义”。便想出了一条毒计：劫持了她的父亲作为人质，要她交出丈夫以换取父亲。她心想：倘若不听从歹徒的，则父亲性命难保，这是不孝；倘若听从他们，则丈夫又将被杀掉，这是不义。不孝不义，活在世上还有什么脸面？她于是暗暗下了决心，假装答应条件，并告诉仇人：当天夜里睡在楼上东头的是我丈夫，为便于你们得手，我把窗户打开。回到家后，她告诉了丈夫，让他睡到别处，自己一人到了楼上，打开窗户，闭门睡觉了。夜半时分，仇人果然来了，也不辨真假，看到一个睡觉的人便一刀砍去，把人头割下带走了。第二天一看，原来是女人头颅，仇人因自己的误杀而懊悔莫及，更为此女子舍己救人的“有义”行为所感动，于是释放了她的父亲，也不再杀

她的丈夫了。

图九一中间屋子里躺在床上的即此女，上有榜题“京师范女”四个字。左边一人即为“怨家攻者”。

十三 丁兰侍木人

图九二是表彰丁兰把木头人当作活着的父亲那样孝顺奉侍的石刻画。事情约发生在东汉，见孙盛的《逸人传》。

这是一则神话般的孝义故事。丁兰年少时就丧失父母。长大成人后，一直以未能孝奉父母为憾事。便刻了一尊形似其父的木人，在木人前“三牲”（牛、羊、猪）等好菜好饭供奉不断。丁兰夫妇还一早一晚跪在木人前，凡事无论大小都要向木人陈禀，“事之若生”。

一天，邻居张叔的妻子过来向丁兰的妻子借东西。丁兰的



图九二 丁兰侍木人，山东嘉祥武氏祠

妻子则照例跪在木人前如此这般地请示一番。不料木人的脸上竟然露出不高兴的样子。丁兰妻就不敢借给了。张叔回来一听有这事，大为生气，仗着七、八分的醉意，怒气冲冲地闯入了丁兰家，对着木人大骂，还用木棍敲打木人的脑袋。丁兰回家发现木人父亲的脸色“不悦”，问妻子是怎么一回事。妻子一五一十地述说了一遍。丁兰二话没说，操起剑直奔张叔家把张叔杀了。案子报上后，官府派人来捉拿丁兰。丁兰即跪在木人前作别。此时的木人“为兰垂泪”，甚至眼里哭出了血。结果官府非但没有追究其杀人之罪，还因他“至孝，通于神明”，而表扬了他。此“父为子纲”的故事也就传为佳话了。

图九二刻二人（丁兰及丁兰妻）及一木人像。

九 剥削阶级的生活

- 一 收租 二 饮宴和庖厨
- 三 投壶 四 车骑出行与田
- 猎 五 陈设兵器 六 侍仆

汉画像石中，一些画面描绘了前呼后拥的车骑出行场面、钟鸣鼎食的宴饮情景，还有仓库、兵器等图象。它们直接反映了剥削阶级的生活，为我们剖析汉代的阶级关系提供了形象资料。

一 收 租

图九三是1959年12月在河南密县打虎亭发现的东汉晚期画像石墓内的收租石刻画^①。

此石刻画自右至左，依次分成三个部分。第一部分是田园式的背景。第二部分是地主亲临坐阵，监督收租。第三部分是交运和收取租粮。有一人左手指着地上的量器，意思是让交租的农民把粮食倒入量器内，以便他验收。交

^① 安金槐、王与刚：《密县打虎亭汉代画像石墓和壁画墓》，《文物》1972年10期。



图九三 收租，河南密县打虎亭出土

租农民身后的一人张开双手象是要上前帮他倾倒粮食。他们的
身后及一侧还有二袋未经验收的扎着口的粮食。画面正中的三
堆粮食可能是已经交验过了的。他们的左边是运粮车，车侧一
人似为女子，手持桶状物欲从车中取粮。

西汉晚期，土地兼并加剧，地主阶级以强欺弱、以大吃
小、贪得无厌地蚕食兼并土地。土地和财富越来越集中于少数
豪强地主手中。他们住的是有着接连数百栋房子的大宅院，占
据大片大片的良田，奴婢以千数，徒附以万计，开设着大商
号，运货的车船周游四方，畜养着成群成群的马牛猪羊^①。庄
园内生产谷物、豆类、菜蔬、竹木、桑柘、果树，还有养蚕、
织染、酿造、制药等等行业^②。农业、林业、渔业、畜牧业、
手工业可谓应有尽有。与此相反的是广大的农民阶级。他们在
正常年景中要交赋税、服徭役、从军旅、避盗贼，虽苦犹可勉

① 《后汉书·仲长统传》。

② 《四民月令》。

强度日；如再遇上水、旱、蝗等各种灾害，只好卖耕牛，卖土地，最终沦为依附于豪强地主的徒附，至此只好耕种租来的田地，一年辛辛苦苦的劳动所获，要交给地主一半乃至六成七成。他们往往穷困得混不下去而嫁妻卖子，“父子夫妇不能相保”；死后还填身于沟壑，暴尸于荒野^①。汉代统治阶级的豪华奢侈生活就是建立在农民血汗的基础之上。收租石刻画几乎把收取租粮——对农民的赤裸裸的剥削——的全过程活现于人们眼前，成了揭示汉代社会一个阶级压迫另一个阶级的有力的史证。

二 饮宴和庖厨

统治阶级的剥削所得首先挥霍在大吃大喝上。翻开二十四史中的前三史有关汉代帝王纪部分，大的宴飨活动连年不断；逢年过节要宴飨，祭祀宗庙要宴飨，为出征的有功将士庆功要宴飨，巡视郡国慰问当地的官吏要宴飨，回到老家会见“故老”要宴飨，接见外宾要宴飨，还不时在朝廷大宴群臣……上行下效，各级大小官吏、贵族世家、豪强地主、富豪大贾动辄大摆酒筵，迎来送往，媚上骄下，宴请宾客和宗亲子弟，借以拉拢关系，沽名钓誉，形成了一股很坏的社会风气。

图九四也出自密县打虎亭一号汉墓内，宴会大厅上帷幔高垂，富丽堂皇。主人端坐在方形大帐（帷幄）内，其前设一长方形大案，案上有一大托盘，托盘内放满杯盘。主人席位的两侧各有一列宾客席，已有三位客人就坐，有的在互相交谈。画

^① 据《汉书·鲍宣传》、《后汉书·仲长统传》、《通典》卷131引《政论》，



图九四 宴饮，河南密县打虎亭出土

面的右侧有四人，右起第三人似为赴宴之客，其余均为侍者。画面表现的仅是宴会之一角，整个宴会规模之大似可想见。这类宴饮图在各地出土的石刻画中比比皆是。

有在前面大吃大喝的，就有在后面厨房内辛勤操劳的。密县打虎亭一号汉墓中出土了一幅庖厨石刻画（图九五），原长1.72米，高0.92米，规模也很可观。画上共刻十人，按其操作的程序可分四组：一组为屠宰。第二组是汲水，洗涤，集中在画面的下部。第三组为烹饪。第四组是把烹调好的食物送上席面。这幅画与上面的图九四联系起来组成了连环画，图上在席间端盘子的都是刚从厨房里走出来的。前面大吃大喝的寄生生活与后边汗流浹背的拚力干活形成了鲜明的对照。庖厨的规模越大，内容越丰富，越显出墓主人生前的富豪气派。同时，图



图九五 庖厨，河南密县打虎亭出土

九四上没有表现出来的宴会厅内的其它部分，以及无法表现的饮食的细节部分，都由这幅庖厨石刻画代为补充了。类似这样的庖厨图各地多有出土。

三 投 壶

图九六为投壶石刻画，原画存河南省南阳市博物馆的汉画馆内。画面的中间立一壶，壶内插着已投进去的两根“矢”，壶的左侧放的是盛有酒的三条腿的樽，樽上搁置一把勺，供人舀酒用。有两人分别跽坐（跪着坐，此坐法在今天的日本还较



图九六 投壶，现存南阳汉画馆

流行)于壶的左右,每人一手怀抱三根矢,另一手执一根矢,面向着壶准备投掷。画面的右端有一人跪坐,两手拱抱,似是旁观者,又象是侍仆。画面左端一彪形大汉席地而坐,他很可能是宴会的主人;那一副醉汉模样显然是投壶场上的败将,已多次被罚,因饮酒过量而不能自持。许多参观汉画馆的观众都被这幅形象生动的投壶图所吸引,细细品味,伫立良久。

投壶是古代宴会上一种助酒兴的游戏。宴会的主人设置这种游戏,既可使来客多喝些酒,表示自己的盛情,又能增添宴会的欢乐气氛,故很受人们的欢迎。此外,汉代社会上盛行投壶游戏的一个很重要的政治因素,即投壶已成为进行封建礼节教育的手段之一。有的书中专记载着投壶的礼节,如《礼记》中的《投壶》、《少仪》篇,著名的史学家司马光还写过《投壶礼节》。

据古籍介绍,在投壶前由主人拿着投壶用的“矢”,以邀请客人投壶,表示尊重客人。投壶用的矢一般用柘木制成,一头削尖如刺,故又名“棘”。矢的长度以“扶”为单位计算,分三等——五扶、七扶、九扶。一扶是四寸,五扶即二尺,七扶二尺八寸,九扶三尺六寸。矢的选用由游戏时的光线强弱、场地大小等条件决定。光线较好的时候,投壶场地可设在室内,因室内比较狭窄,投壶距离较近,只能用比较短的五扶矢。光线稍暗,投壶场地可设在较宽敞一点的客堂中,投壶距离可远一些,相应地可用七扶矢。光线再暗一些,投壶可挪到庭院中,这时壶就距离人更远了,可用九扶矢。

投壶前要指定一个“司射”,其职责如同现在各项比赛中的裁判一样。他手中要捧一个用木材雕刻成的名叫“中”的兽形(或鹿或虎等)盛器,里面放着“算”。顾名思义,“算”

是计算每人投入壶内矢之数目的用具。据说算长一尺二寸。至于为什么把盛“算”的器物称作“中”呢？这大概是一个吉词，为了讨个吉利，祝愿投壶者能多多地投中。每次投壶取多少“算”是以参加者的多少来定。如规定每人只准拿四根矢（这与画面上投壶者所拿的矢相等），相应地也得备四算；两人参加备八算，三人备十二算，如此类推。

投壶前有一套礼节：主人盛情邀请客人说：“某有枉（杆不直）矢、哨（口不正）壶，请以乐宾。”客人推辞道：“子有旨酒（美酒）嘉肴，某既赐矣，又重以乐，敢辞。”如此要反复谦让再三，客人才敢拜受，从主人手中接过投壶用的矢。这里还有个讲究，即地位的不同，拿矢的方式也不一样。尊者可以把四矢全放在地上，投一矢取一矢；卑者则要把矢全部抱在怀中，投壶石刻画上正在投壶的两人即如此，看来他俩的地位比喝醉酒的主人低下。

游戏时首先由“司射”上前丈量一下壶应放的位置。壶一般设在筵席的南面，距离席二矢半。上面提到因光线、场地的不同，所用矢的长短也不一。所以这“二矢半”的距离也不等：室内的二矢半，用五扶矢丈量，即壶距席五尺；客堂中的二矢半，以七扶矢计算，则壶距席七尺；庭院中的二矢半，以九扶矢测定，壶距席九尺。这个过程叫“度壶”。

壶放好后，“司射”宣布：“胜饮不胜者”。即优胜者让输的一方喝酒。随后命令奏乐：“请奏狸首”。“狸首”本是一诗篇的名字，后配上乐曲，成了投壶时的伴奏曲。一般乐曲要演奏五遍。第一遍乐曲声起，是投壶的序曲。待第二遍乐曲終了，鼓声起时，才开始发矢；宾主更替各投一矢。然后奏第三遍乐曲，再击鼓投矢……到第五遍，乐曲和鼓声都停了，四

矢也全部投完。

每投进一矢，由“司射”给投入者的一边放上一“算”，这叫“释算”。倘若在投的时候，因为自己投中了而高兴得忘乎所以，不等对方投掷又抢先接着投出一矢，即便投中了，“司射”也不给“释算”。汉语中的“不算”这个词可能由此而来。四矢投完，只是第一局结束。“司射”为胜者计“算”，这叫“立一马”。古人把投壶比为骑马射箭，故用“马”这名称。三局才能定胜负。这就是我们通常说的“三战二胜”。三局都胜了，立三“马”。所谓“至三马而成胜”，即此意。假如只胜了二局，立二“马”，对方胜一局，立一“马”；这一“马”就要给那二“马”的拥有者，以凑成“三马”，表示为得胜的一方庆贺。

投壶游戏出现的时间最迟在春秋末。据《左传》昭公十二年记载，约在公元前530年，各国的一些君主前往晋国祝贺新继位的晋昭公。晋昭公设宴招待，并与齐景公等人一起玩投壶游戏。晋昭公在投掷前口中念念有词：“有酒如淮（水），有肉为坻（山），寡君中此为诸侯师。”那时各国都想成为霸主，晋昭公也不例外，似乎投壶投中了便是能称霸的一个吉兆。果真给他投中了。齐景公也不甘示弱地回敬了类似的几句话，结果也投中了。他俩的对话使这场投壶带上了政治斗争的色彩。他俩都是一投即中，说明技术不低，必定是经常玩投壶游戏的老手。从这个故事可推断出，春秋晚期投壶游戏已经受到人们的欢迎，并且开始流行。到了战国，投壶游戏在社会上已比较盛行，男女可同坐在一起，边喝酒边投壶^①。直到唐代，投壶游戏仍很受人们欢迎。

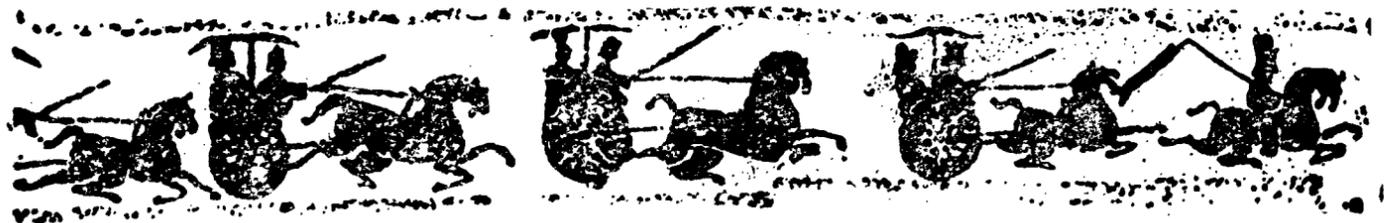
^① 见《史记·滑稽列传》。

四 车骑出行与田猎

官吏们车骑出行时，前有开路的步卒、骑吏和导车，后有护卫的骑吏以及随从车，车上装饰着各种仪仗。有些还有钟、磬、笳、箫鼓吹。一路上吹吹打打，吆喝开道之声不绝于耳。这是他们表现地位和权势的最好机会。《三国志·吴书·士燮传》中描写东汉末年交趾太守士燮的出行情况：“雄长一郡，偏在万里，威尊无上，出入鸣钟磬，备具威仪，笳箫鼓吹，车骑满道……妻妾乘辎辘，子弟从兵骑。”车骑出行成了他们生活中的一个重要内容。因此几乎每一座画像石墓内都有车骑出行的石刻画，图九七即一例。

不同等级的官吏，车骑出行时有不同的规格，故车骑出行石刻画是我们考察墓主人身份的重要依据之一。笔者从画像石不太注重细部刻划这一特点出发，认为《后汉书·舆服志》所记载的值得注意的有四条：

一，驾车的马匹数。汉制，皇帝出行因目的的不同，所乘的车子也异。御车有驾六马的，也有驾四马的。太皇太后、皇太后、皇太子、皇子、长公主驾三匹马（驾三马一般称为“驂驾”；中间驾辕的马称“服”，左右两匹马称“骝”；也有的说是“左驂右骝”）。大贵人、贵人（皇帝妾的等级）、公



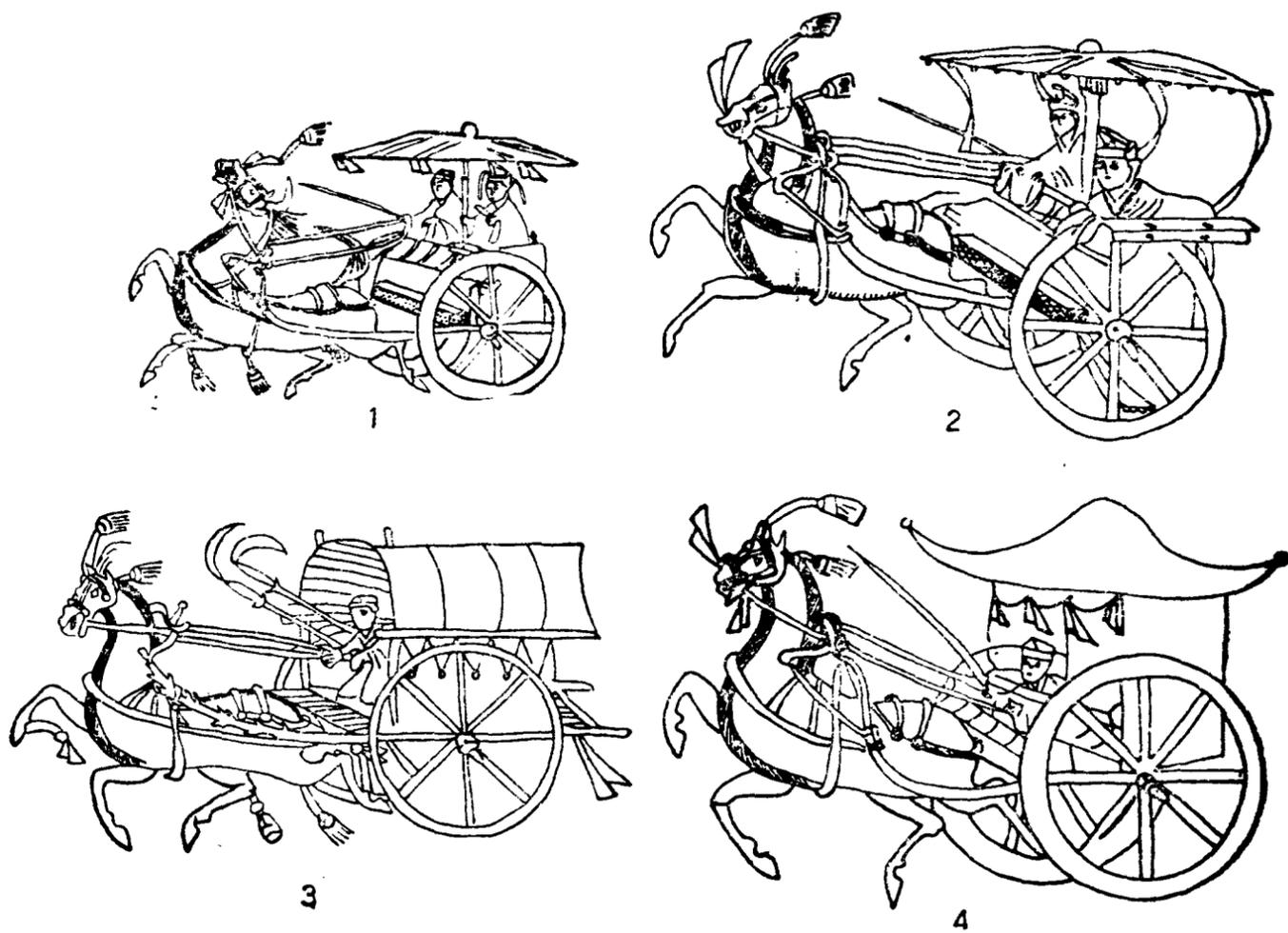
图九七 车骑出行，现存南阳汉画馆

主、王妃、三公、列侯、中二千石、二千石（包括他们的夫人在内）皆驾二马。

二，导、从者之数。规定公卿以下至三百石县长一级的官吏出行时，前有“贼曹”、“督盗贼”、“功曹”三吏分乘三辆车为导车，后有“主簿”、“主记”两吏分乘两辆车为从车。此所谓“导从，置门下五吏”（史称“从事”之制）。

三，骑吏之数。三公以下至二千石的官吏出行时有骑吏四人，一千石至三百石县长的官吏出行时有骑吏二人。

四，车舆形制。石刻画、砖刻画中所见车舆有三种：一种是舆上无盖的“轻车”（原是古代的战车），在车上可植建矛戟等武器以及“幡游旗帜”之类的装饰物，下述斧车即是。第二种是轺车（图九八，1），据《释名·释车》，“轺”即“遥”，坐在车上可向四周遥望。其中有一种加“幡”轺车，即车厢两



图九八 车（摹本）

1.轺车 2.加幡轺车 3.輜车 4.辇车（皆山东沂南北寨出土）

边加板，此所谓有“屏”；板的上沿向外翻折，此所谓“车耳”

（图九八，2），可以作扶手用。第三种叫“輜、辘”车，即带篷车。輜车只蒙两旁和顶部（图九八，3），有后辕；辘车无后辕，除蒙两旁、顶部外，后边也蒙上（图九八，4），有的四边都蒙上^①。

汉景帝中元五年（前145年）规定：六百石以上官吏出行时都乘加“輜”车。三公、列侯、中二千石、二千石夫人出行时乘輜辘车。

以上讲的不包括特殊情况在内。如皇帝出行时随行官员有驾四马的，皇帝的持节特使出行也驾四马，并且导、从车都为双数（数目要加倍）。还有，“山高皇帝远”的地方，胡作非为的官吏有搞僭越的，或者象士燮那样把本家子弟充作兵骑搞变相僭越的。另外，不任现职的富家大商以及拥有许多部曲私兵的大庄园主，他们车骑出行的情况还不清楚。再说文献本身也不一定十分确切，或者到汉代后期情况有所变化。如山东武氏祠前石室内的车骑出行石刻画，根据榜题，导车中缺少“督盗贼”车，换上了“门下游缴”车。有的车骑出行中导车的数目不足或是从车的数目不足，这大概由于政治与经济每况愈下，官吏的“从事”也凑不够数的现象所致。故在考察墓主人身份时不能教条式地去死搬硬套文献。

^① 《释名·释车》：“輜、辘之形同，有邸曰輜，无邸曰辘。”王先谦疏证补：“《字林》曰：‘辘车有衣蔽无后辕，其有后辕者谓之輜。’孙诒让曰：‘邸即輶之借字，即所谓后辕。凡輜车后开户，故有后辕，辘车四方屏蔽，则无后辕。’苏舆曰：‘輜辘浑言则同，析言则别。’”笔者按《后汉书·舆服志》：“太皇太后、皇太后……非法驾，则乘紫罽辘车……长公主赤罽辘车。大贵人、贵人、公主、王妃、封君油画光车。”说明是单提辘车、不讲輜车，輜、辘两者是有区别的，此苏舆所谓“析言则别”。再者，石刻画上的輜车和辘车也是有明显区别的。



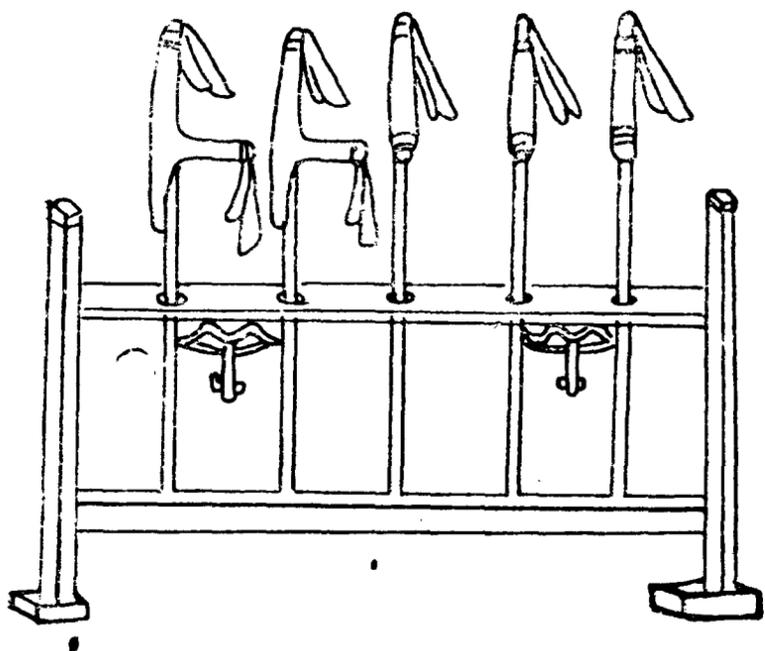
图九九 田猎，陕西绥德出土

图九九为田猎的情景，三人骑马张弓合围鹿、獐等物，其后还有一辆辎车，车上的乘者无疑是这次田猎的主人。

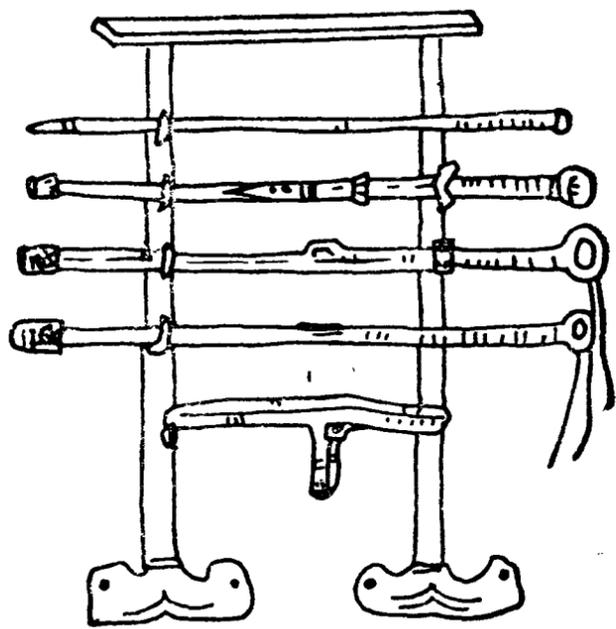
在汉代，剥削者在吃饱喝足之余，田猎便是一项游山逛景的消遣活动。仲长统所说的“出则驰于田猎”的场景，在汉代的石刻画像中，多有反映。

五 陈设兵器

汉代统治者的家中置备了各种兵器。兵器在不用的时候需要陈放和保护起来。从石刻画上可看到汉代地主家庭中陈放兵器的三种方法：第一种是悬挂式。铠甲、兜鍪、弓弩、盾等大都是悬挂起来的，有的挂在墙上和柱子上，有的挂在兵器架上。悬挂弓弩的兵器的架称为“绮”（音蚁）。据《文选》李善注：“绮”即架子。第二种是竖直插孔法，适宜于陈放长（柄）兵器。如图一〇〇，在两根立柱之间联有一梁一枋的两根横木，上面一根横梁上开有五个洞孔，均匀地竖直插放了五件兵器，从右至左为三件矛和两件戟，并都套有带流苏的套子，以精心保护。第三种是横向搁置法。此法既可置放长（柄）兵器。更适用于短（柄）兵器。如图一〇一，在两根立柱的顶端加一根横梁，两根立柱的侧面各安有同等高度的五只托钩，上面承托着



图一〇〇
兵兰（摹本），山东
沂南北寨出土



图一〇一
兵兰（摹本），山东
沂南北寨出土

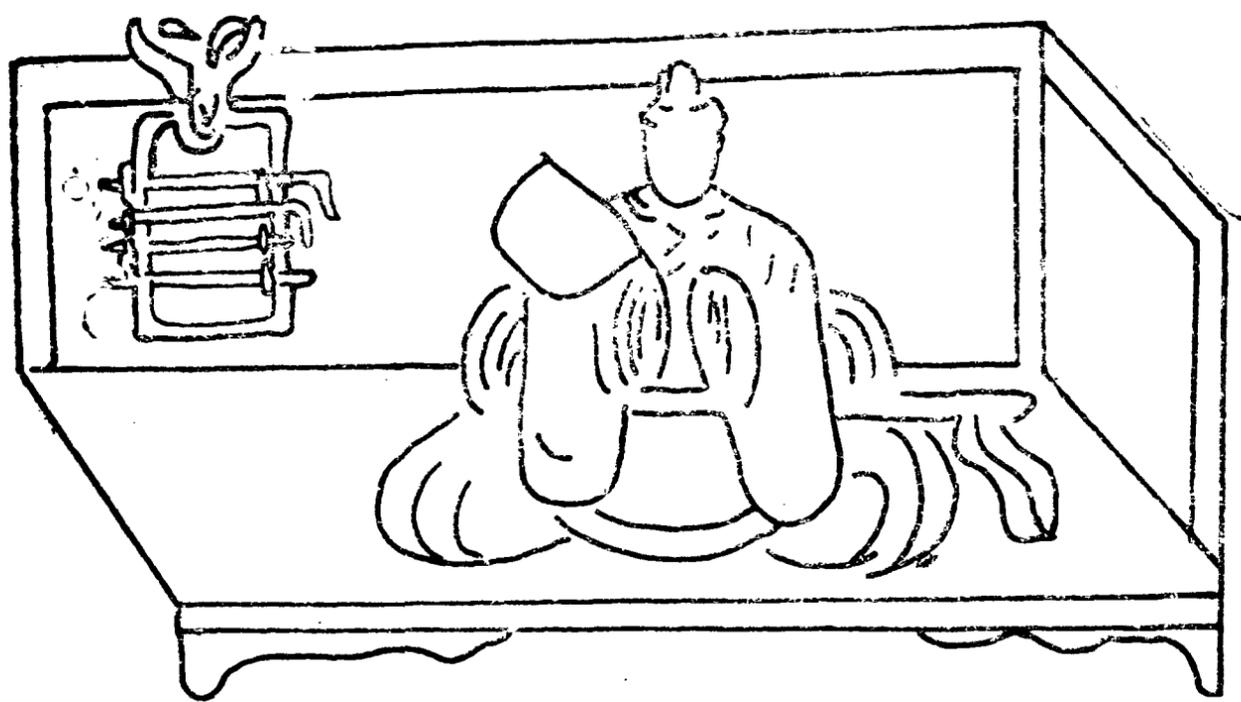
五件兵器。自上而下是一刀、三剑、一手戟。第二种和第三种陈放兵器的架子称为“兵兰”^①。

石刻画上有的只刻武器和武器架而不见屋子；有的刻有屋子，屋内存放着武器和武器架。对于这些石刻画不能都定名为“武库”，因为所谓“武库”，不论其大小，一定是专门陈放武器的，不作它用。如山东安丘出土的一块画像石^②（图一〇二），画上一人凭几坐在榻上，榻后设有屏风，屏面的左侧有一方框形的兵兰，上面横置着四件兵器。看一眼就知道这里是人们经常活动的场所，武器与武器架起着摆设的作用。

笔者注意到图一〇〇、图一〇一兵兰上皆是五件兵器，很可能汉代陈置兵器有凑“五”这个习惯。常说的“五兵”盛行于周代，是“五行”说的产物。关于它的组合说法不同。大都

① 请参看杨泓的《武库与兰绮》，《文物》1982年2期。

② 见《文物参考资料》1955年封三。



图一〇二 兵兰（摹本），山东安丘出土

认为是矛、戟、弓、剑、戈。到了汉代，戈很少用，代之而起的是戟。故汉代的主要兵器是矛、戟、弓、剑这四兵，这一点从石刻画上也看得较清楚。时代不同，武器发展了，可能“五兵”的概念也在起变化，从五个种类的兵器变为只含有一、二个种类的五件兵器。凑五之数为的是图吉祥。

六 侍 仆

“饭来张口，衣来伸手”是汉代剥削阶级生活的另一面。他们需要尽可能多的侍仆（包括奴婢在内）跟前跟后、昼夜服务；还需要相当数量的武装人员保卫其全家生命财产的安全。

图一〇三为牵犬者。

图一〇四为捧奩者。

图一〇五为端灯者。

图一〇六为拥彗者。“彗”也作“箒”，扫帚也。《史记·高祖本纪》说，刘邦去看望父亲时。“太公拥彗迎门却（退）行。”



图一〇三
牵犬者，南阳邓县出土



图一〇四
捧奩者



图一〇五
端灯者

拥彗是迎宾的礼节之一，意思是告诉客人，在你来到之前已打扫干净了，以表示对来客的尊敬。

图一〇七，1 是一骑从，左臂抱一长条形物扛于左肩。图一〇七，2 是二仆从，其右一人右手拿着扇子（便面），左手也执一长条形物扛于左肩，该长条形物还套着一个带流苏的套子^①。石刻画中肩扛此物者甚多（皆扛于左肩）。每每见于车骑出行和宴会的场合。在车骑出行的行列中，肩扛此物的骑从

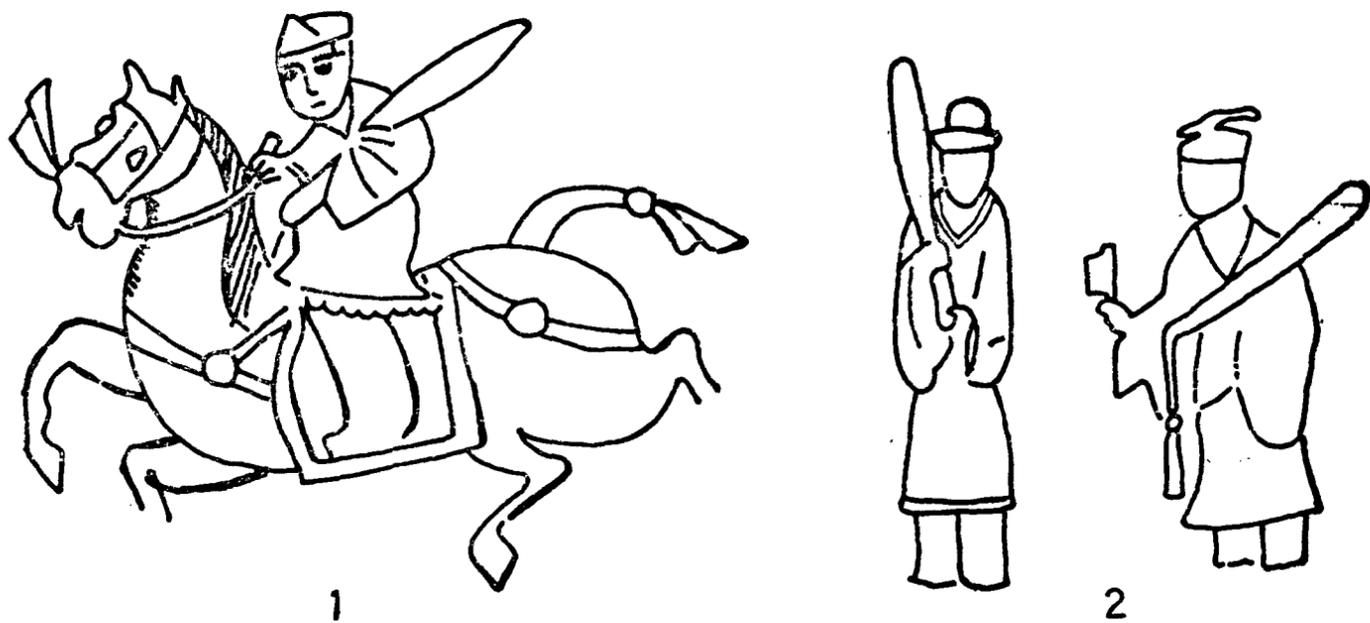
^① 参看蒋英炬的《汉画执棒小考》，《文物》1980年3期。



1-06 拥彗者

位于主人马车后之两旁，也即处于最贴近主人的位置上。在宴会上肩扛此物的仆从也站立在主人的近旁。南阳出土的投壶石刻画上（图九六），肩扛此物者还一手搀扶主人。再者，有的画像石墓门上也刻有这类图像。我们知道墓门上的石刻画大多有两种含义：一是为死人祈福求祥，二是驱邪避恶。此物出现在墓门上，其含义只能是后者。总之，此物是护卫用的武器，由主人的贴身侍卫执持。

该武器是一头粗、一头细的棍棒形；因其材质的不同，名称也异^①。一种是用黄铜制成，棒的两端涂上黄金，名为“金吾”，唯有“执金吾”、“御史大夫”、“司隶校尉”才配用金吾。关于“金吾”



图一〇七 执棒者（摹本）

1. 执棒骑从 2. 执棒仆从

^① 见《汉官解诂》、《汉官仪》、《后汉书·百官志》、《古今注》。

名称的来源，有的说“金吾”是一种鸟的名称（笔者颇疑“金吾”即后世常常说的“金乌”，也即在《天象》部分中介绍过的“阳乌”）。金吾鸟能驱邪“辟不祥”。所以天子出行时为避不测，除有大队卫兵保护外，还要由主管帝王安全的官员手执金吾鸟，故而此官员名曰“执金吾”。后来金吾鸟（模型）成为车上的装饰物，“执金吾”则手执名为“金吾”的棒形武器。另一说“金吾”之“金”是指武器外表的金色而言，“吾”则是抵御的意思。

另一种是木材制成，是货真价实的木棒，名之曰“车辐”。对此名称也有不同的解释。有的说因其形状象车轮上的辐条，故名之；有的说这是因肩扛此物的侍卫站在车后形成了“夹车”之势，好比是两个轮子夹车一般。故称“车辐”。“御史”、“校尉”、“郡守”、“郡尉”、“县长”一类的可用“车辐”。

金吾也好，车辐也罢，总之是一种短武器，比起钢铁制成的能劈能刺的刀、剑，其作用还是有限的，故它不属主要武器之列。它也是一种执法的刑具——“棒杀”^①，但使用的次数是屈指可数的。车骑出行和宴会上使用此物，应是显示主人身份地位及威势的一种标志，起礼仪作用。虽然我们无法从石刻画、砖刻画上辨别出哪是黄铜制成的金吾，哪是木头做成的车辐；但可判断的是，凡能使用这个武器的人一般都是县令级以上的官吏。这为我们识别墓主人身份提供了参考依据。

图一〇八为执钺者。

通常人们理解斧与钺是两种武器：刃部平直的是斧；刃部

^① 《三国志·魏书》引《曹瞞传》：“太祖初入尉廨，缮治四门，造五色棒，悬门左右各十余枚，有犯禁者，不避豪强，皆棒杀之。”

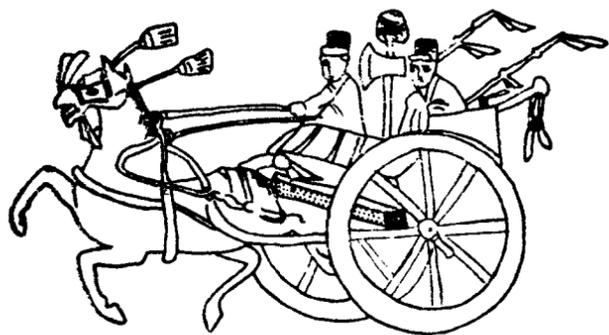
呈弧线状的为钺。但在古文献中两者区别不明显。它们的别名叫“戚扬”。以“戚”为斧，以“扬”为钺，钺大而斧小^①。还有的说，两者的盃孔不一样。反正是大同小异，所以在文字上常常“斧钺”合称，甚或两者不分。

考古工作者早已发现了商代的异常精美的青铜钺，证明其源远流长。钺是王权的象征。这种权专用在“断斩”上，拥有钺就意味着握有生杀予夺之大权。到了汉代，有的还把它树立在乘舆上，车骑出行时以此来象征主人的权威（见图一〇九的斧车）。



图一〇八

执钺者，南阳唐河出土



图一〇九 斧车(摹本)，
山东沂南北寨出土

钺分两等，一等是帝王用的黄钺，即金斧。如果是特赐给大将军出征用的黄钺，则是用黄铜制成，只在刃部涂金，以示与帝王的区别。另一等是诸侯王用的元钺，即铁斧（秦代称之为“鍙”）^②。能使用斧钺者，其级别一般较高，或

① 《诗经·大雅》正义引《广雅》：“则戚扬皆斧钺之别名……以戚为斧，以扬为钺，钺大而斧小。”

② 《古今注·斧钺鍙》。

者曾受到帝王的恩宠。

图一一〇为手执檠戟的骑者。檠戟的形状似戟，只是用木头制成，表面油上了一层红漆，故又称之“油戟”，其外还套一个红黑色的丝绸套子。

“檠”原是符信之一种。过关卡时出示“檠”，“合符”后乃得通过^①。它的形状似戟，“檠戟”之名可能由此而得。汉代的檠戟仍有符信的作用，而且相当于斧钺，有了它也有“断斩”之权。如《后汉书·杜诗传》记载，将军萧广放纵手下的士兵暴虐百姓，杜诗劝他不听，“遂格杀（萧）广”。刘秀知道后召见了杜诗，为鼓励他，特“赐以檠戟”，给了他可随时诛杀坏人的权力。《后汉书·郭躬传》记载：永平年间（公元58—75年），窦固奉汉明帝之命出征匈奴，“骑都尉”秦彭为副帅，并另率一部屯兵别处。这期间秦彭依照军法杀了一个“军司马”。窦固为此把官司打到了皇帝面前，告秦彭擅自专权杀人，犯下了杀头之罪。汉明帝召集朝臣议论此事，把通晓法律的郭躬也召来合议。发言者皆认为窦固告得有理，唯独郭躬持异议。汉明帝说：“出征的校尉一统于督军，秦彭没有斧钺，怎敢擅自作主杀人呢？”郭躬回答：“秦彭另率一军，兵事紧急，时间不允许他预先请示。而且汉代制度是檠戟等于斧钺。因而用法律衡量，秦彭不该有罪。”汉明帝听从了这个意见。



图一一〇
执檠戟导骑，南阳唐河出土

^① 见《汉书·文帝纪》注。《集韵》也曰：“形如檠戟，有幡书之，吏执为信。”

此二例说明檠戟与斧钺的作用一样。

据《古今注》、《后汉书·舆服志》：檠戟的另一用途是“前驱之器”，由骑吏手执檠戟在“三百石县长”以上官员的车骑出行队伍前作前导，图一一〇即一例。有的载于引车（导车）之上，据说“王公以下通用之。”

图一一一为持节者。

据《周礼·地官》等言，周代有所谓的六节，它们是龙节、虎节、人节、符节、玺节、旌节。前三者用金制成，后三者用竹制成，各有各的专门用途。节即符，龙节为龙形符，虎节为虎形符，人节为人形符。后三种虽用竹制成，但也如前三符那样可一分为二，一半存有关的官府内，一半由使用者保存，待完成任务或到期后归还。



图一一一
持节者

《汉书·文帝纪》说，汉文帝二年（公元前178年）九月规定朝廷与郡守之间有事使用“铜虎符”和“竹使符”。“竹使符”是五枚长五寸的竹箭，上刻篆书。汉代还使用一种象周代“旌节”那样的节。按《汉书·高帝纪》、《后汉书·光武帝纪》注，这种节是在一根八尺长的竹杆上面缀上三层“毛”（三重毛象征竹节）。图一一一上的节即此形，但不是三重毛，而是二重毛。

《汉书·武帝纪》注中说，汉初的节为“纯赤”。后因宫廷内乱，太子取节发兵，为此在征和二年（公元前91年）汉武帝“更节”，把纯赤色改为用犛牛尾制成的“黄旄”节。

《释名·释书契》说：“节，赴也，执以赴君命也。”汉代的使臣在执行皇帝的命令时，如发兵、召回大臣、巡视郡国、出使异邦等均要持节，以作执行君命之凭信。可见持节者表示墓主人曾当过皇帝的特使。

图一一二为佩剑捧笏者。此类图像在石刻画上常见到。

汉代人对于剑这种武器有着特殊感情。先举几个事例：据《汉书·广川惠王越传》记，惠王孙去的殿门上有古代勇士成庆的画像，画上的成庆佩带了一把长剑。孙去“好之”，特命人也制作了一把长七尺五寸的剑。据《后汉书·张陵传》说，元嘉年间（公元151年—153年）一个新年的头一天，百官上朝“朝贺”，大将军梁冀却带剑入朝。尚书张陵不惧梁冀的威势，勒令他出殿，命卫兵夺下他的宝剑，还为此事罚了他一年的俸禄。据《汉书·雋不疑传》载，皇帝的特使暴胜之来到勃海郡后，派人去请素有贤名的雋不疑。雋不疑便更换衣冠，佩戴上玉环玉玦，还不忘戴上一把木柄的剑。他来到了暴胜之的府门前，门吏却不让进去，要他解下腰上的剑才放行。雋不疑说：“剑者君之武备，所以卫身，不可解。”

上述几例说明，在汉代无论是武官还是文职人员，无论是高级人物还是一般平民，都非常喜爱剑，出门时都要佩戴剑，上朝、访客、赴宴、上



图一一二 捧笏带剑者，南阳唐河出土

街市皆剑不离身。石刻画上的佩剑者不仅不是门吏（下述的执盾者为门吏），而且也不一定是武职人员，却可能是墓主人生前的贴身侍从，其手中捧笏就是一个依据。

据《礼记》的《内则》、《玉藻》篇以及《释名·释书契》等所记，笏也称“手板”，呈长条形。长二尺六寸，中间部分宽三寸。以用笏之人的地位不同，笏又分为二型：一型是一头稍窄，即从中间向上的部分的宽度逐渐变窄，至上端的宽为二寸半，据说这一型是天子、诸侯用的。二型是两端窄中间宽，即从中间往上、往下的部分其宽度都逐渐变窄，至上下端的宽也都为二寸半，这是大夫、士一级用的。笏的质地也因人而异，高级者用玉质笏，其余的用竹质和木质笏。

笏的用途有二：一是记事，记所谓“思、对、命”之事。“思”即把预先思考好的要禀告主人的事记在笏上；“对”即针对主人的询问记上对答之辞；“命”即将要去执行的主人之命令。后者是三种记事中最主要的一种。正如《释名·释书契》所说“笏，勿也”，“备忽亡也”。笏是怕忽略遗忘而准备的一块记事板。要记事就得有笔，故在笏板头上缀上一只紫皮套子，名叫“契囊”，俗称“紫荷”，其内插一杆笔，称“簪笔”，以备不时之需。不必记事的时候就把笏板插在腰带里，此所谓“搢笏”。“搢”，插也。

二是从记事的实用中引伸出来的具有礼仪的作用。双手捧笏既表明自己尽心尽职，又表示对主人和贵客的尊敬。又据说，言谈之间如用手去指点某个事物会显得不庄重不礼貌，要“失容”的，故遇到这类事使用笏板去指点，可显得温文尔雅一些。另外，笏是帝王用于表示“修文罢武”的一个象征物。

如传说武王伐纣后，就解剑带笏，“以示无仇”^①。还传说自从荆轲刺秦王后，“谒者”（官名）都带上匕首以防不虞，从此皇帝的近旁侍官都执刀剑。汉高祖刘邦上台后为表示“偃武修文”，侍官的手中便又换上了笏板。笏的用途决定了使用者多为文职人员。

石刻画上执笏者甚多，这与《晋书·舆服志》中“贵贱者皆用”的说法一致。汉代用笏之人不会只局限于宫殿中的朝臣或他们所属下的各级官吏，一般的地主及其家内侍从都可用。考虑到石刻画是墓主人生前生活的写实，所以画上的执笏者应是与墓主人比较亲近的属下官吏或家内侍从。

图一一三是执盾者。图一一四是执盾者恭立在双阙间迎接来人。

盾是抵挡敌方兵刃、箭矢、石块等物攻击的防卫性武器。据《释名·释兵》云，盾因形状及用途不同，名称也各异：大而表面光滑的称“吴魁”，传说源出于吴，由统帅大军的“魁帅”所持，故而名之。盾之表面隆起者称“须盾”，传说源出于蜀地。盾的靠近中间的两侧边缘部分稍作内收，其表面有皱纹的称为“陷卤”；“卤”通“櫓”，即大盾。狭长的盾名“步盾”，由步兵所持，与刀相配。又窄又短的名“子



图一一三 执盾者

^① 见《淮南子·道应训》。

盾”，“牙”即小，由战车上的士兵执持。还有以材质为名的，以犀牛皮制成的盾叫“犀盾”，木制的则叫“木盾”。

以上皆为战争中所用的各种盾。那么似图一一三上在日常生活中执盾的是些什么人呢？《后汉书·逸民列传·逢萌传》提供了一条材料：“逢萌字子康，北海都昌人也，家贫”，曾担任亭长职务。一天县尉经过他所管辖的地面，逢萌不得不去拜迎。县尉走后他越想越生气，继而把手中的盾扔在地上，大发感叹：“大丈夫安能为人役哉！”遂弃职而走。汉代制度，每十里方圆设一亭，亭有亭长^①。亭长的主要职责是劾捕盗贼，管理地方治安，直属于县一级管理治安的县尉^②。故县尉是亭长的顶头上司。逢萌在县尉路过时必须去拜迎；还有，只要有关治安的中央或郡一级的官吏经过时，亭长都得去迎送。由于亭长的主要职责是劾捕盗贼，所以逢萌手中要执盾。换言之，盾是防卫武器，因而也成了亭长职务的标志。

据此，石刻画、砖刻画上的执盾者是不是都为亭长呢？非也，且大多不是亭长。理由很简单：石刻画、砖刻画上的执盾者大多刻在墓门两旁的柱子上，或如图一一四刻在双阙之间，说明执盾者与墓主人的门户有关。亭长主管方圆十里地面上的治安，虽然也包括各家各户的安全在内，但决不是守门官。再



图一一四 执盾者，江苏铜山洪楼出土

^① 《汉书·百官公卿表》：“大率十里一亭，亭有长。”

^② 可参看朱绍侯《汉代乡、亭制度浅论》，《河南师大学报》1982年1期。

则，某个墓的主人或许是亭长的上司，但亭长不是他私家的仆侍，故更不会是哪一家的守门官。笔者以为门柱上和双阙间的执盾者是墓主人生前宅院的门卫（有的发掘报告称“门吏”是正确的），他负责防范盗贼，保证门户的安全，职务性质与亭长相仿，只是范围有大小的区别而已。因此盾也就成了门卫的标志，故主人或客人进出大门时都由门卫执盾迎送。

余 论

人们漫步在一块块画像石之间，犹如置身于瑰丽的历史画廊之中。一幅幅构图严谨、作风古朴的石刻画面，具有很高的历史价值和艺术价值，是研究汉代社会和古代艺术的重要资料。在本书各章中，我们主要从历史的角度对画像石所反映的汉代社会诸方面的内容，作了极为概略的介绍。

我国的绘画、雕塑艺术有着悠久的历史、鲜明的民族特色和优秀的传统。汉画像石在古代文化遗产中有着独特的地位。与前代的艺术相比，最大的变化在于，题材方面是以人（地主阶级）的活动为中心，涉足到生活各方面。历史故事画（用艺术形式表现历史故事是汉代的创举）既是前人的活动，又反映了汉代统治阶级的主张。神鬼画采用了拟人的艺术手法，表达了当时人们对神仙世界的向往，对鬼怪的惧怕和憎恶。那些吃喝玩乐、衣食住行、湖光

山色、飞禽走兽的画面，是墓主人对生前的威武权势、光辉业绩及豪华生活的赞颂。从这个意义上说，汉画像石艺术是汉代地主阶级自我表现、自我欣赏的现实主义（乃至实用主义）的艺术。

汉代艺术家在石刻画内容的取舍方面已采用了多种方法。如历史故事画，能从完整的故事情节中选取某个场面，通过这一片断既体现了故事主题思想，又使人能想起整个故事情节。

“荆轲刺秦王”石刻画是极成功的一例：它选取了全故事的高潮——刺秦王的瞬间，表现了“英雄”在断了“左股”后还奋力拼搏的非凡意志和力量，而慌乱的秦始皇和吓倒在地的秦舞阳进一步反衬出“英雄”形象的高大。人们通过画面上主要人物的活动，以及匕首、樊于期的头颅等物，便能联想到燕太子丹在幕后的一系列活动。此是整体孕于片刻的取材方法。

又如宴饮图只选取了宴会的一角，主人席位在这一角中又占据了一半，从而画面集中，主题突出，给人回味的余地。此为全局隐于局部的取材方法。

与上述相反的是，为表现宴会的丰盛和主人的富有，庖厨图把厨房内操作流程全数照搬于画面，并采取类似组画的形式，取得了气氛热烈而有条不紊的艺术效果。最精采的是两个端食侍女形象的存在，她们使庖厨内的操作首尾呼应，更与宴饮图前后相接。这开创了连环画的端倪。

嫦娥奔月图以缭绕的云气和星点补白，使奔月这一主题变得格外美丽和神奇，嫦娥之神采更显柔美飘逸，大有呼之欲出之感。这是服务于主题的画龙点睛般的补白，这种补白成为题材中不可缺少的有机组成部分。这是利用了主与次的巧妙搭配，以次辅主的取材方法。

在布局方面，分层分格的方法，其优点是充分利用有限的画面，集中较多的不同时、空的内容。为避免主次不分，汉代艺术家在布局时把最主要的题材安排在画面中部。如山东滕县两户口出土的“西王母祝寿”石刻画，中间是贯通上下的建鼓，西王母则端坐在上层的中央。此画层次虽多，但一看即明瞭其内容。不同时、空的内容处于同一画面的布局法，对后代绘画有着深远的影响。

一幅画面一个主题的布局，优点是安排内容时有较大的幅度可供回旋，有利于艺术家的构思和创作。虽然石刻画上的内容有多少之别，处理上也有简有繁，但多数作品都能做到疏密有致，主题鲜明突出，看上去非常舒适，恰到好处。其主要采用了对称的手法。如投壶图上的几个人物是以壶为中心，形成两边对称，画面不大，人物不少，却平稳得体。又如一些舞乐杂技图，以画面中线为界，一边是伴奏乐人，一边是正在表演的伎人，这又是另一种对称。画像在墓门上，往往在铺首衔环上刻一虎或一朱雀，这是上下对称。苍龙星座图上，月亮居上偏左，苍龙居下偏右；尾宿在右上角，云气纹占左下角，这是上下和对角的对称，使各物像在画面上处于最佳位置，并产生出最佳的艺术效果。

我国民族画的传统是在重“神”的前提下求取“形”与“神”的统一。此传统开创于汉代，并突出表现在画像石艺术中。由于石刻画受到工具、材料和艺术形式的局限，当时还做不到把物像的细部（尤其是人物面部）刻画得维妙维肖的程度。因此，汉代艺术家在无法致力于细部修饰的情况下，用敏锐的艺术洞察力把握事物之精髓，用简练概括的手法，以完善的整体形象和强烈夸张的动势，寓“神”于粗犷之外形中，使“形”与“神”有

机地结合。如上文提到的投壶图，画面左侧那高大人物酒意熏然，颓然而坐，人们稍加审视，即能品味出他那不甘于失败、企图重整旗鼓以求胜利的心理。之所以使人产生形貌以外的感受，这正是以形写神的功效。尽管“鸿门宴”画上没有榜题，人物面部也不清晰，但是人们却能很快辨认出谁是刘邦，谁是项羽，这也是以形写神的功效。又如，在石刻饮宴图上服饰秀丽的主人正襟危坐，气质傲然；手执武器的侍卫木然而立，却表现出对主人忠心耿耿、毕恭毕敬的神情；手捧笏板的侍从躬身低首，卑微谦恭之态；高髻束腰的侍女端灯捧奁，小心翼翼、尽心尽力之状……这种藏于形体内的静中有情、静中有动的个性刻画，十分耐人寻味。

尤令人叹为观止的是在运动中的动物形象。石刻画中众多的生死相抵之牛、行动如风之虎、千姿百态之马，在汉代天才艺术家的刀笔之下，大自然的这些生灵是如此豪放洒脱、活力奔放，仿佛在它们的体内孕育着无穷无尽的力量。这是形与神高度统一的典范。

艺术夸张也是汉代石刻画匠师常用的手法。如将互相抵斗的两牛的角刻画得又长又细，身子也明显超过了应有的长度，以表现雄健壮实的牛把浑身力量集中在双角上。又如艺术家将舞伎的腰刻划得细如束丝，配以飘拂的长袖和婀娜多姿的动作，使身轻如燕的舞伎及其优美的舞姿分外显眼。这些艺术夸张是在熟悉生活基础上的夸张，是在较高艺术造诣把握下的夸张，是为了更好表现和深化主题的夸张。

汉代石刻画匠师对线条的运用也十分娴熟。他们能根据不同需要，或而用婉转流畅的线条，或而用刚直豪放的线条。如朱雀画像，冠和尾用弧线勾勒——秀丽活泼；腿部和双翅采用

直线——刚健有力，两者的结合，便是一只惹人喜爱的婷婷玉立的朱雀。又如“幻人吐火”石刻画，作者抓住了人物鼻子的特征，寥寥数笔便活现了表演者专注如一的神情，可见线条的运用已达炉火纯青的地步。

总之，汉代画像石不仅具有很高的历史价值，还具有很高的艺术价值。我们深信，随着考古发掘和研究工作的深入，将会有更多的画像石发掘出来，泯灭于地下近二千年的艺术珍品将散发出更为灿烂的光彩。

封面设计 仇德虎
插图 薛正强
责任编辑 孙关根

汉代画像石

吴曾德 著

•

文物出版社出版

(北京五四大街二九号)

德外印刷厂印刷

新华书店北京发行所发行

1984年6月第一版 第一次印刷

850×1168 1/32开 印张6

统一书号：11068·1226 定价：0.75元