

走进汉画

赵承楷 江继甚 著



上海書店出版社
SHANGHAI BOOKSTORE PUBLISHING HOUSE

走进 汉 画

江苏工业学院图书馆
藏书章

赵承楷 江继甚 著



上海书店出版社
SHANGHAI BOOKSTORE PUBLISHING HOUSE

图书在版编目 (CIP) 数据

走进汉画 / 赵承楷 江继甚编著. — 上海: 上海书店出版社, 2006.1
ISBN 7-80678-483-7

I. 走... II. ①赵... ②江... III. 画像石 - 研究 - 中国 - 两汉时代 IV. K879.424

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 160030 号

走进汉画

编 著 赵承楷 江继甚
责任编辑 冯 磊
技术编辑 吴 放
装帧设计 散 石
出版发行 上海世纪出版股份有限公司 上海书店出版社
200001 上海福建中路 193 号
www.ewen.cc www.shsd.com.cn
印 刷 上海商务联西印刷有限公司
开 本 889 × 1194mm 1/20
印 张 7
印 数 0001 — 3000
版 次 2006 年 1 月第一版 2006 年 1 月第一次印刷
书 号 ISBN 7-80678-483-7/K · 91
定 价 22.00 元

序 一

韩天衡 (西泠印社副社长、中国书法家协会理事、上海市书法家协会副主席)

自孩提时，我即喜欢画像石的古雅有趣，与童话故事有着异曲同工的美妙与神秘。稍长，才有表层的喜欢而渐渐地意识到画像石远非是讨人喜欢的玩物，这诞生于两千多年前的画图，简直是一部以画述史的辉煌巨著。它几乎囊括了彼时政治、经济、军事、文化乃至小民生活的起居、休闲、娱乐诸方面、多侧面的珍罕资料。这当然是不可以浅薄的“喜欢”两字论之的。

由于专业的局限及拙如笔者不能分心两用，对这一浩瀚的汉画像世界也仅是从书法、美术的角度去做些学习。且有憾于至今的画坛、书坛对这一方面的借鉴、开掘，似乎还未达到应有的深入。我在阅读这些图画时，每每会有一种与古人同聚同娱的痴醉感、参与感。画像中那原始、大气、幽默、奇崛而别致的构图，简括而生动的形象，平面而极具三维空间的制作，或人物、或走兽、或神怪、或树屋，都若不经心而又表现得恰到好处。原始而又现代、古典而又前卫，大朴不雕而又精妙有致。

任何一门艺术总有它的局限性，石刻不以眉目传情，但它妙在避短扬长，极尽调动肢体语言来传情达意。我们可以惊奇地发现，在画像石造型的曲直方圆、粗细润燥、肥瘦动静、稚拙朴憨的精微调动中，以粗犷简练为本，依形写神为旨，凸显了你是你、他是他，不容混淆的多种性格与各类情趣。使画面无不神采奕奕，荡人心魂，准确而艺术地传递出远古先民的“典章文物与生活状态”（鲁迅语），亦使笔者对汉代这批无名而有大智慧的艺术者敬佩不已。古人有“点石成金”之说，汉画像石完全当得起“点石成金”的至上赞誉。

继甚江君，是电力战线上的书法篆刻家，十几年地致力于汉画像石的搜集，他像一位身负使命的勘察家，孜孜不倦地探访于齐鲁大地乃至省外的孤村僻野，每见一石，必先鉴其真，随后椎而拓之。餐风露宿，涉水攀岩，与古为伍，以苦为乐，先后藏弄达千余件。2001年，上海书店出版了他拓藏并精选的《汉画像石选》，因其所集出自南北东西，故风格多样、内容丰赡、胎息多别，为我们观摩研究汉画像石又提供了一本有益的图书。

赵承楷先生为山西大学中文系教授，山西省书协副主席。早在80年代，先生书艺已驰誉三晋大地，其著述亦丰。如今江君继甚又从其收藏的作品里精选出数十件与赵先生共同研究、考证、探讨，翻阅了大量的文献资料。历时两年，完成了《走进汉画》一书。其构思别致、新意迭现，是一件极具创意的工作。我相信读到这本书的朋友，也会产生与笔者一样的清新感受。

两位学者皆怀书刻之艺，有集藏之好，两者是可以互补互利的。这本书的问世，也可以说是补则双赢的一个结晶。其实，被我称之为“点石成金”的汉画像石，其被美术界的真正认识和开掘，尚属初步和表层，这不能不说是一个遗憾。可是，与此成反比，我们在现代西方绘画大师的全新创作里，就能依稀地捕捉到中国这一古老艺术的影子，这是毋庸置疑的事实。在当前的美术界，尤其是国画界强调“洋为中用”时，应当清醒地意识到外人自有“中为洋用”的一面。开放借鉴当不失对民族艺术的自信、自塑与自强，古为今用时，因该敏锐地意识到在追溯宋元名贤绝迹时，汉唐乃至更上古的原始绘画依旧是我们有待开掘的强身立命的丰厚艺术矿源。我坚信，有志者能深入到汉画像的世界里去学习、融会、贯通，必然能濯古来新，创造出全新的绘画风格来，我饶有信心地期待着这样的求索者和成功者。

序 二

朱青生

(北京大学汉画研究所所长、博士研究生导师、中国汉画学会理事)

建立中国的图像志，就是编一部关于中国图像源流、符号类别及其象征意义、比喻意义和指示意义的“辞典”。这个工作必须从汉代开始，因为在汉代之前，图像缺乏充足的文献证据以资考证，汉代的文献相对来说使这种考证具有可能；而汉代之后，依赖于汉代问题的先行解决。研究汉代的图像，确定和解释其题材和题目成为不可回避的长期的学术课题。

江继甚携来与赵承楷先生合著的《走进汉画》，嘱我作序。我就近拜读了书稿，当然受益匪浅，更因此而对“汉画的题材题目”问题反复思考，现在写下来，就教于赵、江二位作者和读者同仁。

汉画的题材或题目的确定，或出于作者的命名，或出于观者的辨认。因为汉画之上时有榜题，所以作者的命名流传下来。但是细察起来，事情并不如此简单。根据我们目前掌握的汉画材料，同样一种名字，实际所指的事物不完全相同。名实之间，发生差错。因此我们就势追问另一层面的问题，汉代的人是根据什么来建立名实之间的对应关系？汉代人对历史上已经命名的事物图像是以什么方式流传和保存的？第一问问的是题目和题材的发生问题；第二问问的是发生形式的题材和题目的演变和流传问题。

在汉代正史中，记录了国家方面为了意识形态宣传目的，派遣和任命高级官员有组织有计划按照一个题材和命题创造图像，并制成标准本流布天下的事例。但这种事例记录很少，对于公共图像的颁布的范围，使用差等和使用场合都没有明确的记载，造成了现代学者将目前在墓葬和祠堂遗址中得到图

像，与这些过分简略的记载相互对证并形成各种申说。当然，不能否认现今见到的图像遗址，正是当时国家公布的版本的存留。但是，就“历代帝王”、“孔门弟子”等题目、题材相同的图画遗存而言，所见纹样图像几乎没有相同者，我们就难于肯定什么是源于国家颁布的标准样本。那么，是不是国家有行，下必仿效。在地方政府，无论是王侯管辖的地方或是郡县治所都可能发布样本？这样，同一功用性质的题材，就有地方性的差异。如果不同的时代反复宣传，增广教育，统一题材就有时段性差异。

图画的题材和题目还有自己的渊源。从屈原《天问》，到王延寿《鲁灵光殿赋》，再到王羲之的《汉讲堂帖》。我们可以通过记载，更细微地了解到自先秦到汉末，汉代壁画——无论用于灵庙、宫殿、讲堂，都是大概相似的题材内容。其装饰动机和绘画行为，是一个具有古老渊源的图像传统，形成一个相对固定的格式。与其装饰的场所的使用功能已经脱离了关系。甚至也脱离正统史学中曾经记载过的特别设计的宣传工程。这时题材只是一种纹样和装饰。而它们的真正发生，是在汉代之前的不可确定的某个时期，逐步添加，也许这个添加积累过程相当长久。

如果题材和题目的积累是一个古老而长久的过程。在汉代正史中的记录并不是题材的原始创作，而是官方在重新整理和改造已有的传统题材。汉画的题材和题目既然不一定是汉代人创设的，汉代人也是观者，他们继承古代的题目和题材，继续沿用而已。那么，即使我们有了汉代的史料和汉代整理过的古代文献，也不能直接拿来佐证图像。我们担心的是，当时古画虽然有榜题，从目前能看到的比较偶然地留存至今的先汉绘画和其他形象材料，有榜题（如楚缙书周围的十二月神像或象征形象）者少而无榜题却大量存在。虽然古代遗留的成套格式的绘画中可能有固定的题材和题目，但是汉代可能就遇到了我们今天一样的境况，他们要辨认和解说题材和题目，只是推测，不是确定，时有讹

误。而非固定成套的名物细节，更是如此。

因此，如果汉画的题材和题目并不是汉代所始有，而是更古老的传统遗留下来的，对他们的解释，汉人的说法只是一种解释，是否与原作者的原意相符，值得推敲。

今天可以看到的大多数汉代图画和形象的题材和题目，虽然不能断定是否有更古老的来源，但是汉代的题榜却标明其题目和命名，由此成为我们来考察汉代的图像志相对可靠的根据。王滢《山东江苏汉画像石题榜研究》（《中国汉画学会第九届年会论文集》第378—401页）著录此地区的绝大部分与题材和题目相关的榜题。其中有些应是和古代有关，有些则是汉代的创作，特别是关于汉代的历史（楚汉相争和否定秦统治者的题材）和汉代强调的观念（孝道和武士侠客故事），可见汪悦进和张文靖的研究。但是，这种有自我命名的榜题在所有汉画中所占比例极小。

在榜题的研究中不断有人指出题目、题材的命名和实际图像不符的情况，并作了多种推测（见王滢一文所综述）。空榜的大量遗留，又给后代增刻榜题留下了机会。最近在普林斯顿大学Cary Liu主持的会议上认为这种增刻行为可能是相当严重的，进而质疑武氏祠可能既非汉代，又非武氏，也非祠堂（见*Recarving Chinas Past*。图录中C. Lin的文章the “Wu Family Shrines” as a Recarving of the Past）。更增加了对汉代榜题的疑虑。当然这次质疑主要是针对武氏石刻，并不能构成对山东、江苏的近年大量出土汉画榜题的否定。但是真正值得注意的问题不在谁从观众的角度增添榜题，而是在于当时的制作者就可能不清楚到底他们自己在刻什么，他们的样本可能从古代而来，可能从“道听途说”的不知来源处得到。这么一小部分具有自我题材和题目命名的榜题，还包含着如此多的疑问，所以汉画研究的一大工作就不得不从观众的角度，来对失传多年的题材和题目进行辨认和解释了。

现在我们就理解赵承楷和江继甚的工作的必然和重要，这是许多汉画研究者共同的课题。

他们是要对没有自我命名的年代久远而漫漶模糊的符号（造型因素）、图像、形象、图画进行辨认，然后进一步在对认出的上述种种题材和题目进行解说。他们做出的努力读者可以在本书中看到。

在对缺少自我命名和标题的画像中如何辨认题材和题目，依旧是现在汉画学的前沿问题。除了面对符号（造型因素）、图形、形象和图画直接认定之外，对于以上四个形象层次之间的关系确定变得相当重要。也就是说，符号的意义是在形象环境中产生，就如语词的意义是在语法中实现。或者说得更精确些，间架笔划的意义是在一个完整的字中实现的，一个图画有时相当于一个字。除了上述自成其说的形象层次之外，还要考虑“段块”，即一个完整的图像物件的分段分块。还要考虑“作品”，就是要把一个使用器物或独自成立的形象物当作一个完整图像来考察。更进一步还要研究作品或器物放在形象结构即从我们今天的角度来看，在一个考古地点中它的位置怎样。从而层层上升直至当时的物质环境、观念状况和历史背景。

我们遭遇的最大困难在于：如果不能确定局部的题材和题目，就无法解释整个画面和整个考古遗址地点的文化含义，也就不能真正探求汉代的物质环境、观念状况和历史背景。但是，如果大的背景、状况、环境以及地点的形象结构的意义、作品的用途与象征意义，段块的结构、变化、叙述的意义不清楚，如果没有榜题，又怎能确认局部图画、形体的意义？况且它们又是那样的漫漶不清、模棱两可。问题如此交织，工作又必须推进，《走进汉画》一书正在作这种推进。衷心地希望有更多的人、更多的研究者为汉画学不断地开拓和积累。

谢谢赵承楷先生，谢谢江继甚先生。

目 录

飞廉	1
星象	3
社树	6
伏羲、女娲	8
孔子见老子	11
闲话会见	16
荣登	19
墓主人	22
出行	25
狩猎	28
乐舞	32
戟	38
苇车的联想	44
引魂升天	47
合欢树	51

龙	57
虎	61
牛与羊	65
鸟与凤	69
鹿与人	72
马与射	77
双鱼、说鱼、楼台观鱼	81
黄牛的背后	87
阙	91
铺首衔环	99
柿蒂纹	106
六博与鱼祭	110
五德、四方	115
百戏、歌舞宴饮	118
后记	123



曰：“风神也，风伯也。”信立祥先生引《独断》中“风伯神，箕星也，其象在天，能兴风”，又引《史记·天官书·东宫》中“箕为敖客，曰口舌”，《正义》：“箕主八风。”箕星，苍龙七星宿中第七星，自然也就是东方之神。汉画像石中的飞廉，依鹿身、有角、蛇尾而形成，似龙非龙，且多是数个组成一组，成一图像。而在楚文化中突出的是鹿角、长舌，甚至依“神禽”而具鸟形，构成了许许多多的形象，包括了“虎座立风”，认为“风背上长出一对鹿角；风，展翅昂首，立于虎背之上”。这种风、鹿合体的形象，就

是古代神话中的“飞廉”。并强调：《楚辞·远游》说“前飞廉以启路”，《离骚》说“后飞廉使奔属”，飞廉，是可以作前导或后扈，带着死者灵魂遨游九天的（见《楚文化的东渐》第11页）。并且将“镇墓兽”的木雕怪兽：头插鹿角，口吐长舌，似龙非龙，似虎非虎，认为是山神、土伯，可能是神话中的飞廉。楚人给风配上鹿角、就是鸟类飞廉，给龙或虎配上鹿角，就是兽类飞廉。这一切都是楚人想象中配合死者灵魂升天，在楚人那里没有固定不变的形象，他们想象力丰富，自由驰骋，不受自然界、社会生活中一切人为的约束。楚人认为鹿角权倾张扬，具有向上伸张的意趣、力度。于是，突出鹿角张扬，兽体灵动，颈部转动自如。方形基座则表现沉实的体量感、力量感。长舌代表了《史记·天官书》中“箕为敖客，曰口舌”。相互生发、幻化、想象，创造出许许多多显示神力、显示奇异特征的神，包括鹿、鹤、虎合体物，虎座风架鼓和镇墓兽在内的一切神物，皆被认为是飞廉。



图3(右) 安徽萧县出土，出土时间不详，原石48cm×210cm，高浮雕。

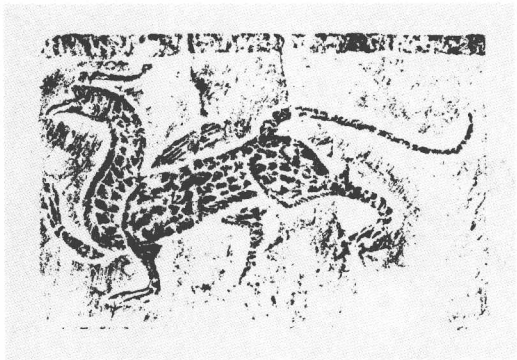
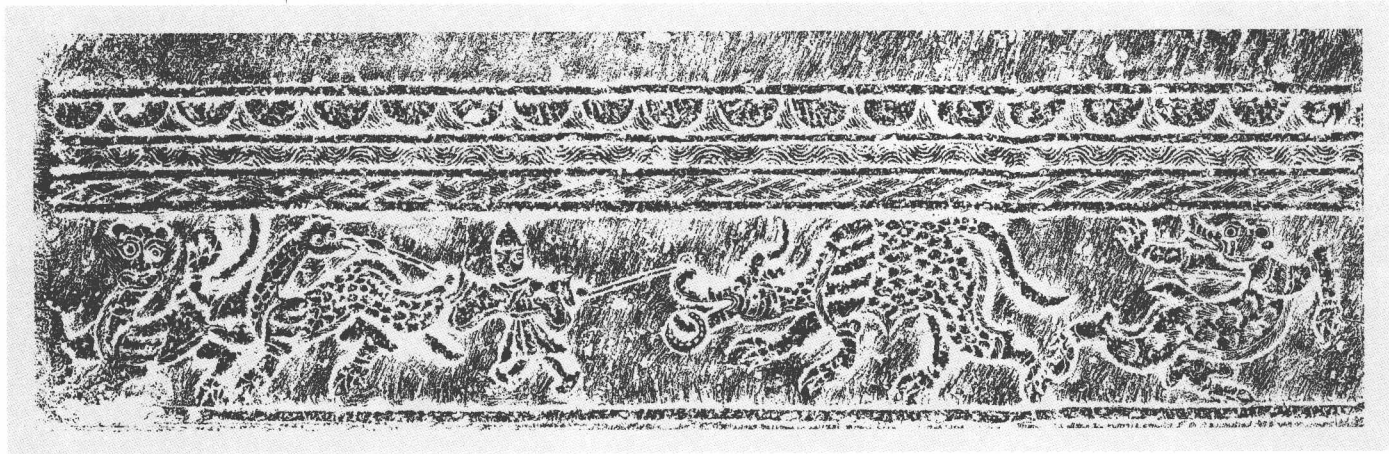


图4(下) 1974年出土于河南永城，原石44cm×134cm，高浮雕。矛端所指为飞廉，系仙人升天之乘骑。





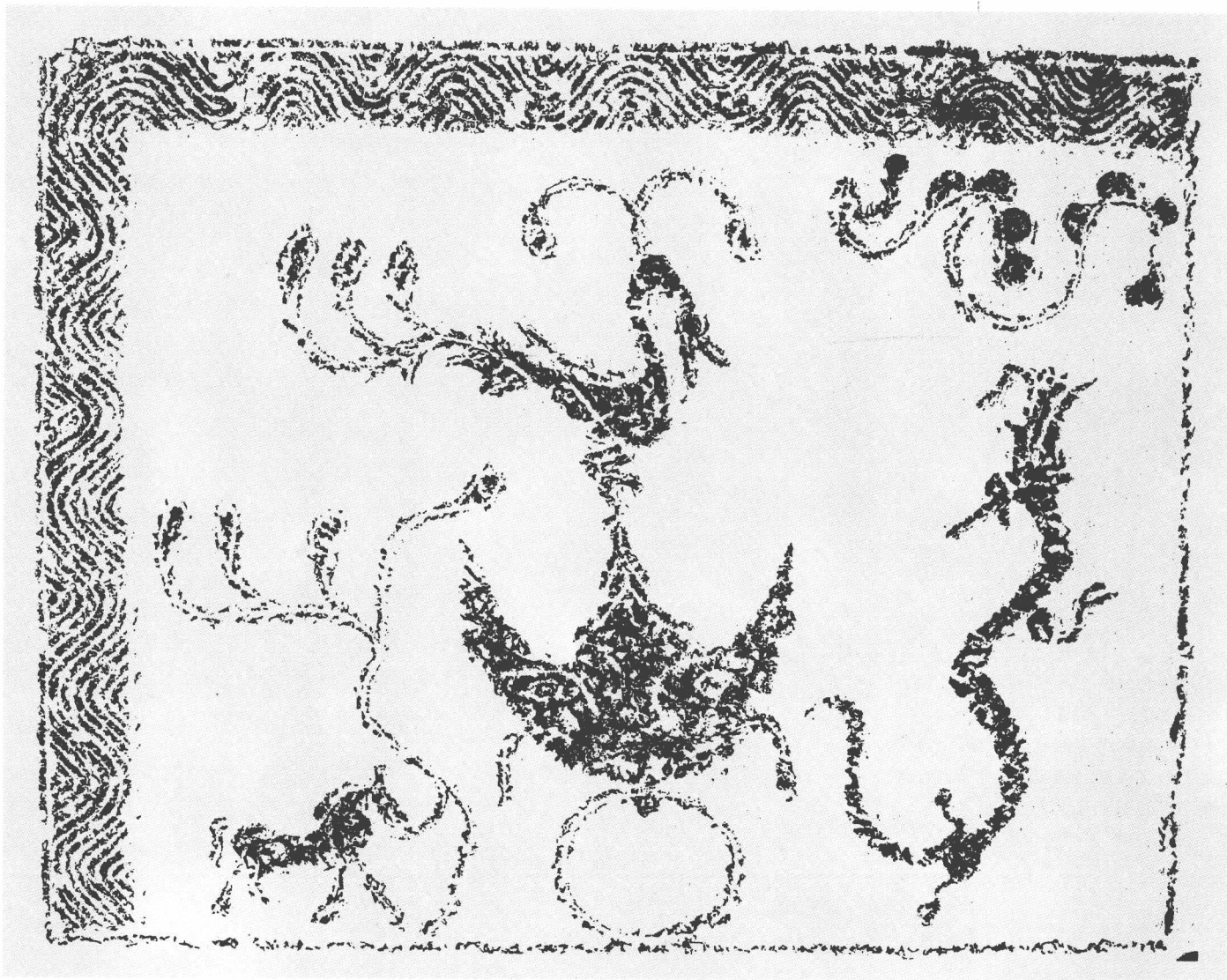
星 象

铺首衔环画像石上出现朱雀、白虎、苍龙、熊、武人等，大都是镇邪辟妖保平安的

意义。这里不再赘叙。

铺首衔环上出现物象苍龙、骏马、星象者，应该是通过物象与星象的结合说明一些含义。图1为铺首衔环，上有朱雀，这在汉画像上是常见者。右边苍龙，苍龙上九星，左边下一骏马，上为四支干，上有星象，亦为星象图。

图1 20世纪90年代出土于安徽萧县，86cm × 81cm，阴线刻。



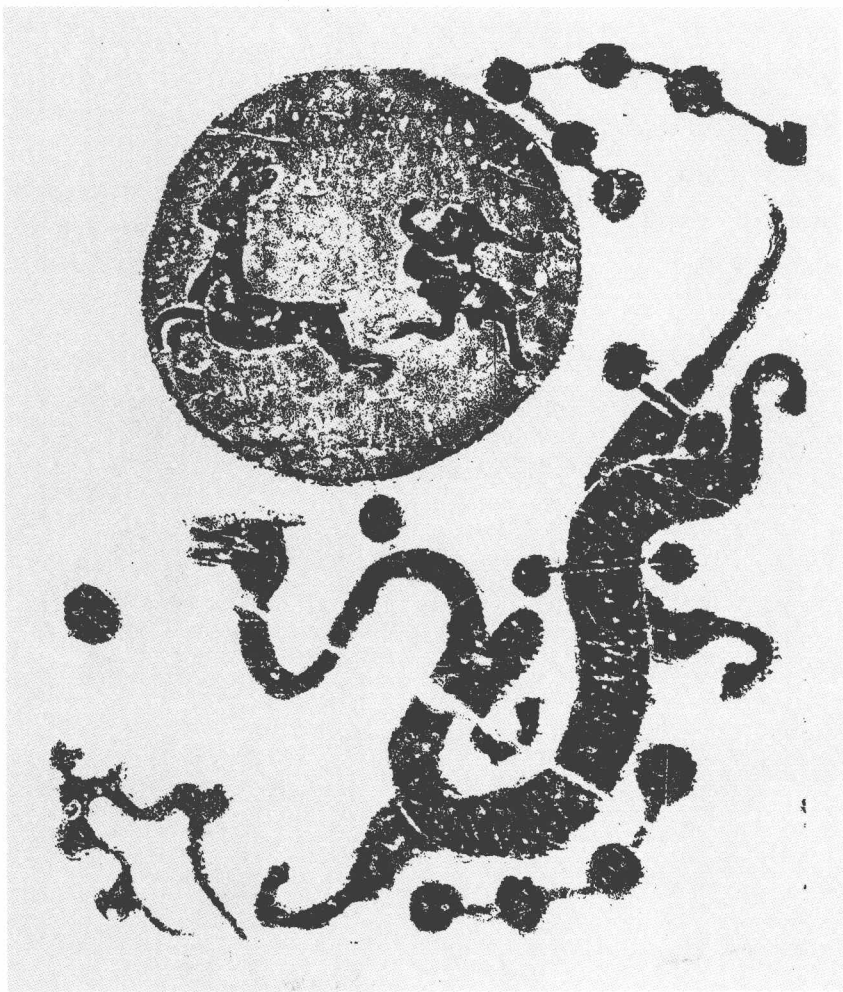


图2 1933年出土于河南南阳卧龙区阮堂，原石135cm×95cm，高浮雕。画像以苍龙为主，星象七宿为辅。上刻月轮，下刻苍龙星座。

《通志·总叙》：“河出图，天地有自然之象，图谱之学由此而兴；洛出书，天地有自然之文，书籍之学由此而出。图成经，书成纬，一经一纬错而成文。古之学者，左图右书，不可偏废。”“河出图”，就是龙马负《河图》。《礼记·礼运》：“故天降膏露，地出醴泉，山出器车，河出马图。”河出马图指龙马负《河图》而出，《河图》即是八卦，

讖纬之学出于《河图》。《河图》一书，二十卷，西汉时出，隋炀帝时焚亡。

“洛出书”，就是指洛河出书，此书指《洛书》。《洛书》即《尚书·洪范》，疏：“神龟负文而出，列于背，有数从一而至于九，禹见其文，遂因而第之以成此九类法也。”

上文正是“河出图、洛出书，圣人则之”。“左图右书”，正是左为《河图》，右为《洛书》，二者相互参照。《通志·图谱略》中“在天成象，在地成形。星辰之次舍、日月之往来，非图无以见天之象；山川之纪、夷夏之分，非图无以见地之形。……故曰天文地理，无图有书，不可用也（河图与洛书二者不可缺一）”，所以古代天文、地理、星象，皆与八卦、讖纬之学、占星学相关。这里除迷信色彩之外，对于了解古文化、两汉文化是特别重要的。汉画像石上的天文星象图与上述内容是很有关联的。

汉画像石铺首衔环图中上有九星，下有苍龙，苍龙尾部似有两星。我以为上九星，自当不是北斗七星，应该是苍龙星团群中的角、亢、氐、房、心、尾、箕七星群中的第六星宿尾宿。《史记·天官书》说尾星九，但汉画像石中常见七星。此处正好九星。苍龙尾部正好有二星。应为苍龙星团中的第一星宿。星数正合苍龙星数，也正合星象屈曲与物象共同说明一些星象与物象的含义。但此中角星宿，应在苍龙头部，而尾宿应在苍龙图的尾部。若定苍龙为东方、大明、阳性等恐非合理。

铺首衔环左侧有一骏马，正合上述“龙

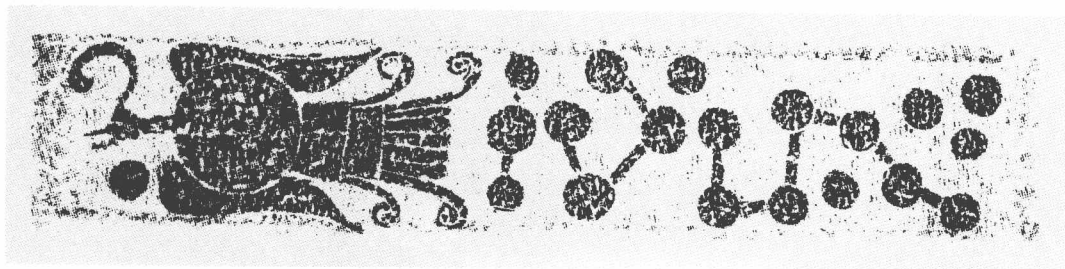


图3 1933年出土于河南南阳卧龙区丁凤店，原石29cm × 135cm，浅浮雕。

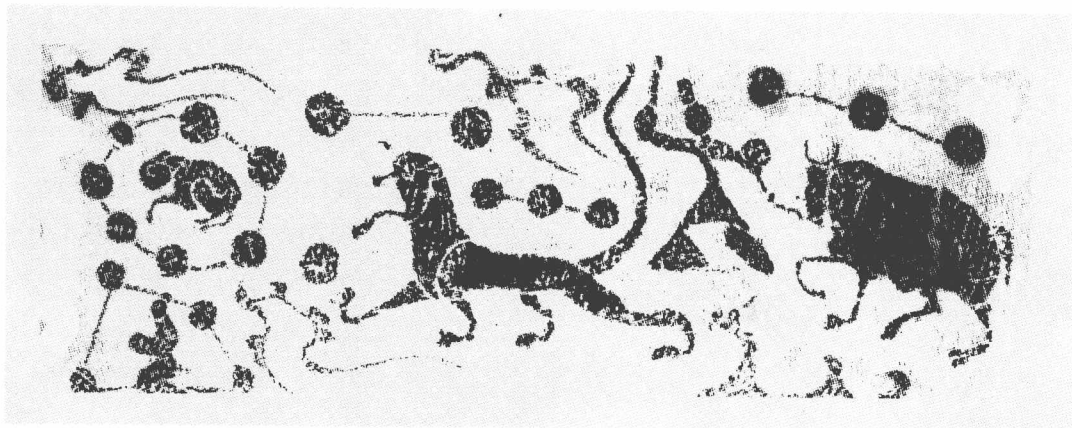


图4 1935年出土于河南南阳卧龙区白滩，原石51cm × 141cm，高浮雕。上部有七星相连内雕玉兔，下部有四星相连呈梯形，中部刻白虎星座，右上三星为牵牛星，其下刻牛郎牵牛。



马负河图”。《河图》乃八卦、星象、天文、占星学、谶纬之学的依据。马上边有三星象，与河南省唐河新店出土的人首虎面、虎尾后三星象相似。《史记·天官书》中记载有“参为白虎，三直星是衡石”，故此三星为参宿、白虎也。且三星右侧有一长竖斜线，其上似有三星，当为伐星，伐星常与参星并出。只是未有物象，而星象又缺。《史记·天官书》中记载“尾为九子”，宋均曰：“属后宫场，故得兼子。”《春秋元命苞》中记载“尾九星、箕四星为后宫之场也”，《白虎通义》有论述尾（星）的话作“子孙繁息，于尾，明后当盛也”，再证之以《史记正义》

的“星近心第一星为后，次三星妃，次三星嫔，末二星妾”，其义甚明。尾星系代表女性的星宿，在朝喻后妃，在野指主妇，这也正是为什么尾宿总和表示阴性的月亮在一起的原因。

若上述记载无误的话，那么右侧尾宿与苍龙并不是代表东方、阳性等，物象苍龙仅表达上边星宿为尾宿而已。而其尾宿与左侧西方白虎（虽并无物象，只有部分星象代表西方，代表月亮）代表月亮在一起，表达此铺首衔环画像石所在墓内主人为女性，且有祝女墓主人平安万福，保佑其子孙繁息、平安大吉的意义。



社树

新石器时代以石以土为祀。至夏以来，夏以松、商以柏、周以栗。这在《论语》及《淮南子》等许多古文献中都有记载。

汉画像石图3中所刻之树，当为社树，或扶桑、若木之类的神树。更见其枝之十

一出，树上又有四鸟停栖其上。俞伟超先生
在分析河南济源西汉晚期墓中陶树和林格
尔小板申M1后室北壁“立官桂树图”时，指
出西汉以后地方豪右高居历史舞台，墓内
随葬树物应是反映了一社之长控制社神的
观念。

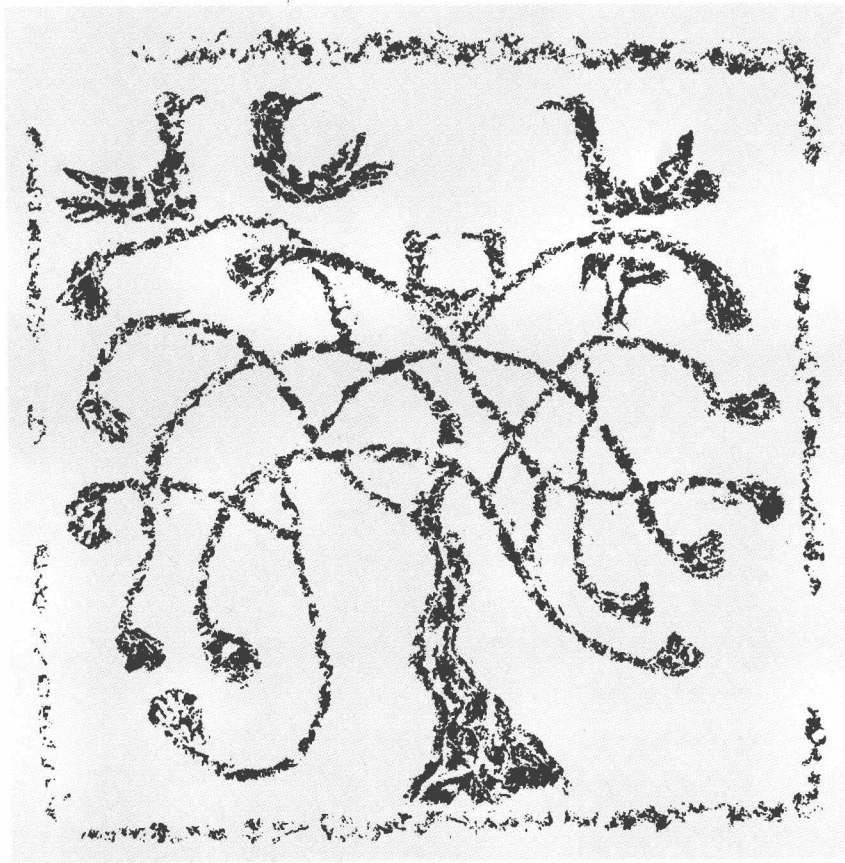
窃以为树上大鸟、小鸟之形态，正是有
被保佑之意，是主持社神者的权利象征。

其树下又刻一人，戴冠，着深袖长衣，
双手捧笏（牍），且是长跪于地。这类画像
一般应刻于大门门柱上或门扉背面或主室
门柱上。依长跪之形看，应在主室门柱上，
正向墓主人，禀呈事情。上图鸟与树，表明
是掌社祀之长，下图表明所属部下正向他
汇报工作。皆是表明墓主人身份的画像石。

曾侯乙墓中有一漆木衣箱，上绘有左
右对称的四棵树，每侧一低一高。低树上各
有两鸟，高树上各有两兽，两树间又各有一
鸟，各有一人，鸟在上像垂直掉下来，身上
还有一箭，下边一人像持弓射箭状。且低树
九枝，高树十一枝。枝端皆有发光的圆状
物。有专家指出是扶桑（神木，日出其下），
有指若木（神木，日入也）。《太平御览》中
记载“弱水在东，建木在西”，《淮南子》注：
“若木端有十日，状如莲华。华犹光照。”张
光直先生指出“如山、鸟、树之类皆是巫术
之通天、地、人之灵物”。

总之树之二鸟（图1五鸟），枝干之九
枝、十一枝（图1约十三枝）。端头之圆状
物等都与此鸟树图相似，都为神树。所不
同的是上述为战国，鸟树图在汉代。

图1 20世纪90年
代出土于安徽萧县，
49cm × 49cm。





俞伟超先生认为“以先秦两汉最普遍的社会习俗范围来考虑，以树的模型随葬，最可能是用来象征社神”。又引《三国志·魏书·邴原传》中“原之邑落独无虎患，原尝行而得遗钱，拾以系树枝，此钱既不见取，而系钱者越多，问其故，答者谓之神树”。神树，也即社树，东汉时已成淫祀。所以钱树也是神树、社树。此图参阅江苏睢宁张圩双阙画像石（参见《荣宝斋》2000年5月第三期第54页），该是整体中的一部分，即下层中部之一。总体讲仍是表明墓主人的身份、地位，也包含企求墓主人灵魂升天意。至于树枝末端是太阳花还是钱，在此已不重要，或许是淫祀之后的泛意而已，只表明祀树之意。

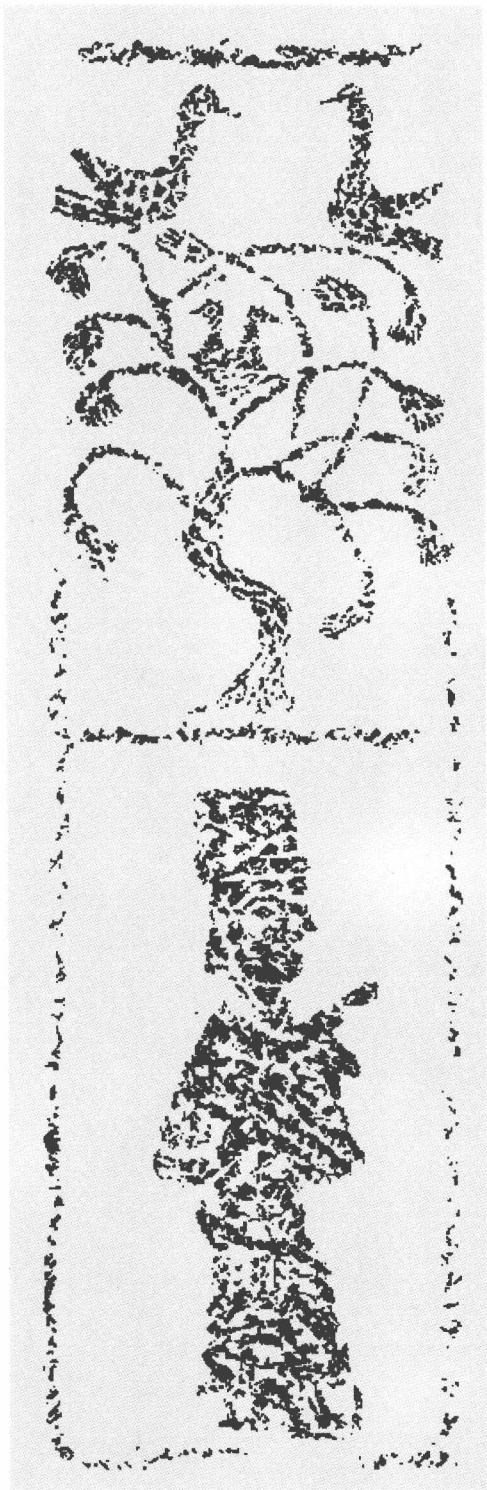


图3(右) 2002年出土于安徽萧县，原石30cm × 89cm，高浮雕。

图2(左) 1951年出土于陕西绥德，原石135cm × 29cm，浅浮雕。原石画面分为六格，此为最下格。