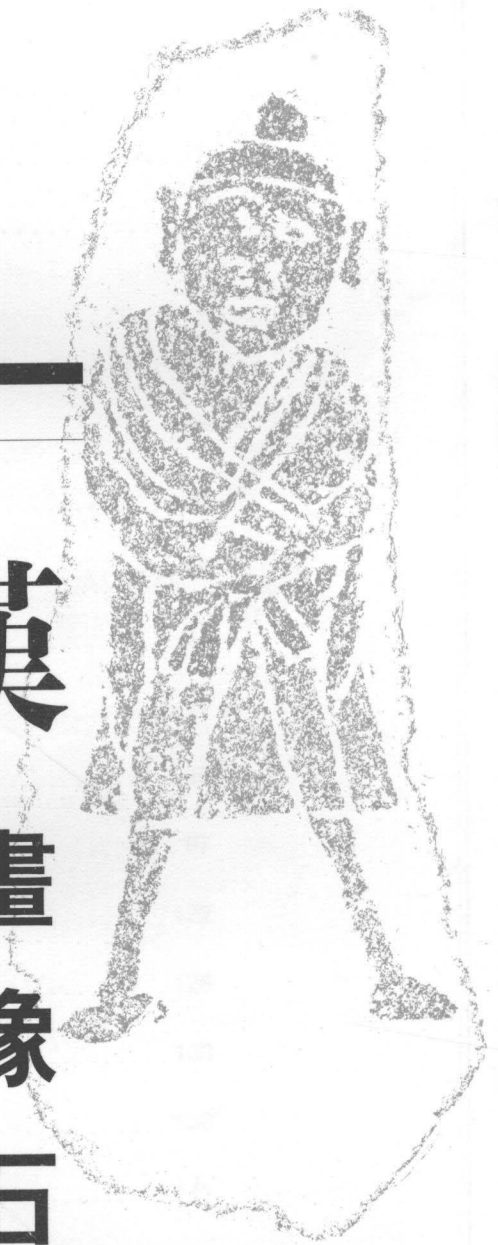


臨沂

漢
畫
像
石

臨沂市博物館 編

山東美術出版社



图书在版编目(CIP)数据

临沂汉画像石 / 冯沂等编. — 济南: 山东美术出版社, 2002.12

ISBN 7-5330-1698-X

I. 临... II. 冯... III. 画像石—临沂市—图集
IV. K879.422

中国版本图书馆CIP数据核字(2002)第095860号



临沂汉画像石

出版: 山东美术出版社
济南市胜利大街39号(邮编: 250001)
发行: 山东美术出版社发行部
济南市民生大街43号3楼(邮编: 250001)
印制: 山东新华印刷厂临沂厂
开本: 787 × 1092 毫米 8开 23.25 印张
版次: 2002年12月第1版 2002年12月第1次印刷
印数: 1—2500
定价: 360.00 元

《臨沂漢畫像石》編輯委員會

主 任：王長利

副 主 任：李新華 馬存茂 王寶安

委 員：(以姓氏筆畫爲序)

王長利	王寶安	王相臣	王樹棟
孔凡剛	石發德	呂宜樂	朱立儉
李玉亭	李建平	李新華	宋岩泉
吳瑞吉	金愛民	馬存茂	高本同
唐守元	孫昌盛	莊虔玉	陳希法
崔忠清	馮 沂	劉永生	劉福俊
鄭漢農	管恩潔		

主 編：王寶安

執行主編：馮 沂 鄭漢農 李玉亭

序

蔣英炬

臨沂地區位于山東省東南部，東臨黃海，南界江蘇，轄區面積約一萬七千多平方公里。沂山、蒙山山脈綿延雄峙于北部，南部為衝積平原，沂河、沭河并列縱貫全境，首府臨沂市即東臨沂河而得名。

一說起臨沂這個地方，人們便自然會想到沂蒙山區，耳邊悠然響起“人人都說沂蒙山好，沂蒙山上好風光”那優美動聽的歌調。沂蒙大地山清水秀，壯麗的山河和肥沃的土地哺育了淳樸豪放的人民。這裏是中國共產黨領導的抗日戰爭和解放戰爭的著名根據地，沂蒙老區人民為中國人民解放事業做出了重大貢獻，無數革命先烈和前輩們的血汗灑遍了這片熱土。所以，這裏是大家所熟知的具有光榮革命傳統的地方。

臨沂又是一個歷史悠久的古老地方。談起臨沂之古，首先會說到這裏是那婦孺皆知的諸葛亮、王羲之等人的故鄉。而這只是說的個別歷史文化名人，若從考古學的視角翻開臨沂大地的歷史書頁，其源遠流長的歷史和積澱豐厚的文化才着實驚人。考古資料證明，在幾十萬年前的舊石器時代，就有人類生息、繁衍在這塊土地上。這裏還發現了一萬多年前的細石器文化，聯結和填補了舊石器時代和新石器時代間的缺環。遍佈于沂沭河流域的大汶口文化、龍山文化等一脈相承的新石器文化遺存，更嶄現了東夷文明的曙光。商周時期，這裏是古國、邦國林立之地；秦漢帝國統一之後，這裏所屬郡縣也是經濟、文化發達的地方。因此，臨沂的地上地下蘊藏着豐富的歷史文化遺產。新中國成立後，隨着經濟建設和文物考古事業的發展，山東許多重要的考古發現就出現在臨沂地區。就舉漢代考古發現說吧，那曾經轟動中外的《孫子兵法》、《孫臏兵法》等竹簡出土，近年又被評為“中國20世紀100項考古大發現”之一的項目，即來自于臨沂銀雀山漢墓的發掘。在臨沂地區保存的衆多文物之中，更有一棵逾千年而不朽的民族藝術瑰寶，那就是漢代畫像石，也是本書專門著錄的內容。所以，《臨沂漢畫像石》一書的出版，對宣傳和弘揚臨沂地方悠久、豐厚的歷史文化會有積極的促進作用。在對本書面世表示祝賀之際，就臨沂漢畫像石想到的問題談點管見。

在全國漢代畫像石遺存的分佈中，山東和與其相鄰的蘇皖北部及豫東是一個較大的中心區域，而位于魯東南與江蘇交界的臨沂地區，又是這個大區域中漢畫像石分佈較集中的地方。這個地方的漢畫像石產生時代早，延續時間長，遺存豐富。近十幾年來，在臨沂地區相繼發現了西漢時期的小型畫像石椁墓，如臨沂慶雲山、臨

沭曹莊西南嶺等石椁畫像，用粗陰綫雕刻的屋宇、人物、樹木、花紋等圖像，揭示出這一地區漢畫像石濫觴階段的情況。以後經過西漢末年到東漢早期階段的發展，至東漢晚期達到繁榮昌盛的階段，出現了像沂南北寨、臨沂白莊等許多大型漢畫像石墓。從這些情況分析，臨沂地區漢畫像石，大約從西漢武帝時期到東漢末年，經歷了三百多年長時期的發展，大致和全國範圍的漢畫像石發展始終相同步。所以，臨沂地區漢畫像石是富有典型性和代表性的，對研究漢畫像石藝術的產生、發展及其歷史文化背景等具有重要意義。

臨沂地區出土的漢畫像石資料特別豐富而重要，它不僅有各種形制的畫像石墓，而且還有不同形制的畫像石闕和碑刻。清代同治年間在平邑縣發現的西漢河平三年（公元前26年）庶孝禹碑，在其弧圓的碑首部位有陰綫刻雙鳥畫像，這是目前較準確知道的一塊最早有紀年的漢畫像石。1964年在莒南縣東蘭墩出土的東漢元和二年（公元85年）孫氏石闕，又早于平邑的皇聖卿闕與功曹闕，其闕身為一上窄下寬的梯形石板，刻有淺浮雕畫像，不只形制獨特，也是全國現存有紀年最早的漢代石闕，為研究漢代畫像石闕提供了珍貴資料。臨沂地區漢畫像石墓衆多繁雜，特別是東漢晚期的大型畫像石墓，更充分顯示了漢代石刻“深沉雄大”的氣魄，在全國的漢畫像石墓中，都堪稱出類拔萃的冠冕之作。1954年對沂南畫像石墓的發掘，揭開了對地下畫像石墓進行大規模考古發掘的序幕。該畫像石墓是一個將繪畫、雕刻和建築藝術相結合的完美的藝術傑作，其宏偉的結構、華麗的裝飾、精美的雕刻與豐富的畫像內容，儼然一座華貴的地下府第。無獨有偶，20世紀70年代在臨沂白莊發現的畫像石墓，又可與沂南畫像石墓相媲美。若論其墓室規模之宏大、裝飾之華麗、雕刻之用功精致，則有過之而無不及。可惜當年處“文革”歲月，資料未能及時整理，近年才有簡報發表，在本集中可睹其畫像石面貌風采。另外像費縣潘家疇畫像石墓，雕刻也非常精致、豐富。蒼山城前村畫像石墓出土的元嘉元年（公元151年）墓室題記，是研究漢畫像石墓的畫像內容及佈局意義的寶貴資料，已廣為學界研究和重視。

臨沂地區漢畫像石的雕刻技法多種多樣，可以說漢畫像石中所有的基本雕刻技法在這裏都出現了。雖然不同的雕刻技法出現時間有早晚，但是到東漢晚期這個地方的畫像石藝術興盛時，形成了各種雕刻技法競相紛呈的局面。如在沂南北寨、臨沂白莊等大型畫像石墓中，就有陰綫刻、減地平面綫刻、淺浮雕、高浮雕、透雕多種





雕刻技法，根據墓室結構和畫像佈局的需要，應用在各種部位的畫像石上。同時又各自擁有占主導地位的雕刻技法，如沂南北寨墓的減地平面綫刻和臨沂白莊墓的平面淺浮雕，顯示出漢畫像石藝術的不同特點和流派。若對這兩種雕刻作進一步的分析，沂南畫像石墓的減地平面綫刻，與嘉祥武氏祠畫像石的雕刻技法基本相同。其畫像成型技術都是以刀代筆的綫刻畫；所不同的僅在於畫像輪廓以外的減地方法，沂南畫像石減地後留下不規則的鏟印，武氏祠畫像石則是整齊的豎行鑿紋，在藝術技巧上沂南畫像石較武氏祠畫像石的綫條更加生動流暢。更值得提出的是臨沂白莊畫像石出土後，來此參觀的美術、考古界等人士，在看到那些用功精到的平面淺浮雕、高浮雕、透雕的畫像石時，無不交口稱贊。尤其那在墓室中占大多數的反映畫像主要內容的平面淺浮雕作品，更加引人矚目，它似乎更能顯示出臨沂地區漢畫像石藝術的主流和特徵。這種作品是在磨平石面上雕刻的，物像輪廓以外剔地深約1.2厘米，使物像有明顯地凸起；物像內除用陰綫刻畫細部外，在局部交匯處如人體四肢、人與器具、車馬的配具和不同構件等，用減壓技法形成交錯有別的層次，其整體形像更具有浮雕的立體效果。這種平面淺浮雕的作品，較之其他地區的一些淺浮雕畫像石，用的功夫大，雕刻也特別精緻。由此綜觀臨沂各地的漢畫像石，如臨沂五里堡、西張官莊、沂水韓家曲、費縣潘家疇、蒼山蘭陵、前姚村，以及原屬臨沂地區的莒縣（今屬日照市）沈劉莊等出土的漢畫像石，都類似這種刻法，顯示了以白莊畫像石為代表的臨沂地區畫像石的面貌特徵。所以，當看到這些漢畫像石後給人們的第一印象即是：這就是魯東南臨沂地區的漢

畫像石。這也可以說明，這種平面淺浮雕的作品和所代表的風格，是臨沂地區漢畫像石藝術發展成熟時形成的一種地方特徵。由此再和上述臨沂地區在漢畫像石分佈中所處重要位置，以及產生早、延續發展時間長等情況看，臨沂地區及其附近地帶，可能是在大的漢畫像石分佈區域中一個相對獨立的小的漢畫像石區域類型。它具有許多典型因素，對臨沂地區漢畫像石的進一步發現和研究，不僅是對臨沂一地漢畫像石研究的深入，而且會推動全國範圍整體漢畫像石研究的進展。

臨沂漢畫像石內容豐富，包羅萬象，其博大精深的文化內涵，不只是考古、美術、歷史學界研究的重要對象，也必然會吸引科技、建築、宗教、民俗以及音樂、舞蹈、雜技、體育等各種學科和藝術門類涉足這一領域中來。衷心希望這部書的出版，能進一步引起社會各界對臨沂漢畫像石的關注，共同推動對漢畫像石多學科、綜合研究的進展，更好地弘揚和利用我們民族的優秀文化遺產。

最後，我還想再說臨沂是個好地方，有優美的沂蒙山風光，有豐富的文化寶藏，有衆多的革命遺址，有淳樸的民間風俗。如今這個古老和具有光榮革命傳統的地方，在改革開放的年代裏更換發出勃勃生機，城鄉面貌日新月異，交通便利，四衢通達，臨沂市已成為魯東南和臨近區域的一方重鎮和工商貿集散地。拙文對臨沂漢畫像石所說的話不過是掛一漏萬，何況這個“一”也不見得掛的准。因此，還是請廣大讀者注意觀賞、研究這本書著錄的內容，並請您有機會到臨沂地方走走看看，親自去考察一下那裏保存的琳琅滿目的漢畫像石。

二〇〇一年六月



概述

漢畫像石是我國漢代民間藝術家們，在石面上經過精心繪畫並採用多種不同的雕刻技法，創造出的具有高度藝術水平的石刻畫像。這種畫像，有的刻在墓碑上，有的刻在門闕上，有的刻在祠堂內，更多的則刻在墓室內的石壁上。它生動形象地刻畫和記錄了當時的社會生活，成為漢代歷史的一個縮影，為研究漢代社會的政治、軍事、經濟、文化等方面提供了真實而又珍貴的資料。這筆歷史文化遺產，是我國古代文化藝術寶庫中的瑰寶，它不僅受到國內外考古學家和歷史學家的重視，而且也受到美術、書法、農學、建築、冶金、天文、音樂、舞蹈、雜技等專家學者的矚目。

臨沂是我國漢畫像石分佈較集中的一個地方，無論從數量上，還是從內容或風格上，都堪稱中國漢畫像石藝術中的一顆燦爛明珠。早在宋代趙明誠的《金石錄》中，就有對平邑漢闕的記載^①，至清代乾嘉時期畢沅、阮元的《山左金石志》，光緒年間的《費縣志》和民國初年的《臨沂縣志》等，對臨沂的漢畫像石均有記載。20世紀50年代發掘的沂南北寨漢畫像石墓^②和70年代發掘的臨沂白莊漢畫像石墓^③，已成為臨沂漢畫像石藝術中的傑出代表。80年代以來，隨着考古工作的不斷開展，特別是對漢畫像石的調查和墓葬的發掘，使我們對這一地區的漢畫像石概況有了比較清楚地了解。過去雖也發表了一些簡報和論文，但未出版專集。1996年11月，中國漢畫學會第五屆年會在臨沂召開，全國各地的漢畫專家會集一堂，對臨沂的漢畫像石產生了濃厚的興趣，並給予了很高的評價。為了更好地宣傳介紹臨沂漢畫像石，推動漢畫研究工作的開展，從2000年上半年開始，在臨沂市文化局的支持和各縣、區文博單位的協助下，市博物館組織力量，對全市的漢畫像石進行全面調查。在此基礎上，精選出不同內容的畫像石拓片二百餘幅，編成此集，其中許多畫像都是首次與讀者見面。下面，簡要闡述臨沂漢畫像石的基本內涵和風格，並就有關的問題作初步探討。

一、臨沂漢畫像石的歷史背景

臨沂位於山東省東南部，泰沂山系南側，東瀕黃海，南鄰江蘇，西、北兩面與棗莊、濟寧、泰安、淄博、濰坊等市地相接。南北長228公里，東西寬161公里，面積17184平方公里，人口1001.7萬人，是山東省人口最多，面積最大的市。現轄沂水、蒙陰、沂南、平邑、費

縣、莒南、臨沭、蒼山、郯城九縣和蘭山、羅莊、河東三區。地勢由西北至東南漸低，自北而南有魯山、沂山、蒙山、尼山四條主要山脈，呈西北東南走向。沂山海拔1032米，蒙山海拔1156米，為山東第二高峰，有“岱宗之亞”之稱，沂河、沭河自北而南縱貫全境，這就是聞名遐邇的沂蒙山區。這裏山清水秀，物產豐饒，人傑地靈，有着悠久的歷史和燦爛的文化。

考古發現證明，早在四、五十萬年前，我們的祖先就繁衍、生息在這塊土地上。1981年，在沂水源頭的沂源縣發現的“沂源猿人”化石^④，揭開了遠古人類在這一地區活動的歷史篇章。1983年，在沂水縣南窪洞又發現了一批舊石器和動物化石，其地質年代應屬更新世晚期，距今約20萬年左右^⑤。自1982年以來，在臨沂、郯城等地相繼發現了距今約一、二萬年左右的細石器^⑥，它是聯接該地區舊石器時代與新石器時代的一個重要環節。細石器的出現，說明了人們已逐漸從山地步入平原周圍的丘陵，向生產性經濟發展的方向邁進，為原始農業的起源創造了條件。

沂、沭河流域內分佈着極為密集的新石器時代的大汶口文化、龍山文化時期的遺址，已發現和出土的大量遺迹、遺物證明，這一時期的人類社會歷史發展出現了一次質的飛躍。人們有了穩固的定居生活，已開始種植以粟和水稻為主的農作物，漁獵業以及家畜飼養業在迅速發展。特別是這一時期的製陶業已十分發達。從早期的手製，到後來輪製技術的推廣和普及，生產效率大為提高，薄胎黑陶和白陶的出現，是這一階段陶器生產技術進步的標志。尤為突出的是“蛋殼陶”的製作技藝，代表了原始製陶工藝的最高水平，達到了我國古代製陶技術的高峰。

考古發現以及文獻記載證明，東夷部落的發祥地應在沂、沭河流域，其所處的年代，正是大汶口文化、龍山文化時期。這一時期的文化內涵尤為豐富，莒縣陵陽河等遺址中出土的大口尊，上面刻有10多種類型的20餘個單字陶文^⑦，是祭祀的反映，亦是農業生產高度發展的標志。《左傳·昭公十七年》郯子談到其祖先少皞氏以鳥名官的記載：“我高祖少皞氏鸞之立也，鳳鳥適至，故紀于鳥，為鳥師而鳥名……。”郯子是東夷族內少皞氏之後，少皞氏族崇尚鳥，故以鳥名為官名。沂、沭河流域獨特的古文化面貌，揭示了東夷族人在這裏創造了燦爛的東夷文化，在我國史前文化中占有重要的地位。

商周時期，境內先後建立了眾多的諸侯國，見于史料記載的有莒、郯、鄆、郕、費、向、鄆、陽、顓臾、根牟

等。出土了大量的遺物，如：蒼山縣出土帶有“戎”字族徽的銅甗^⑧；費縣出土祭祀蒙山的“徐子鼎”^⑨；莒南大店出土的向國銅器^⑩；臨沂鳳凰嶺出土的邶國銅器等^⑪，都是極有價值的瑰寶。

春秋戰國時期，臨沂先後歸屬魯、齊、楚，為歷代兵家必爭之地。由于沂、沭諸水間與江淮相通，水上交通便利，這一帶成為南北交通要道與東往沿海“通魚鹽之利”的門戶，是各國商貿的交匯之地。歷年出土的古錢幣，不但數量多，而且種類齊全^⑫，這在其他地區都是極為少見的。證明了臨沂地區是“進行商業貿易的接觸地帶，是汝漢之黃金、生鹿與齊之冠帶、皮革、石璧、魚、鹽的集散地”^⑬。

豐厚的歷史文化積澱，加之這一區域經濟繁榮、文化發達、交通便利等優越條件，為畫像石刻藝術的產生和發展奠定了基礎。

秦王朝建立後，臨沂分屬琅琊郡和郯郡。兩漢時劃有東海郡、琅琊國等。臨沂之名最早見于西漢初期。據《漢書·地理志》載：“秦置郯郡，漢高帝改名東海郡，轄縣三十八。”其中臨沂即是東海郡轄區中的一個縣。其治所當在今臨沂城北的諸葛城。1993年初，在江蘇東海縣尹灣西漢墓中出土的簡牘中，書有當時東海郡政區編制中的縣、邑、侯國名錄，其中就有臨沂縣建置的存在^⑭。

西漢時期的臨沂是經濟發達的地區之一，在農業生產方面，興修水利，開鑿井渠，促進了農業經濟的發展。這一地區發現的大量漢代陶井，大多由直徑一米左右的陶井圈上下套疊而成，有的深達10餘米，說明了漢代打井技術已相當先進。

鐵器的使用，提高了生產率，促進了工、農業生產的變革和進步。漢武帝時採取鹽鐵官營政策，把鹽、鐵的經營權收歸國有，並在全國重要產鐵地區設置“鐵官”。據《漢書·地理志》記載，當時全國設鐵官48處，山東地區就有12處，占了近1/4。1995年在郯城縣北關二村發現的漢代冶鐵遺址，南北長90米，東西寬80米，面積約7200平方米，在路溝斷崖中可見地表下1.3米處有長50米，厚5—10厘米的鐵渣堆積，在遺址範圍內發現一塊重約2噸的爐底鐵塊，以及窑爐與鐵胚模具坑。出土了大量的殘鐵塊、鐵板，以及西漢時期的陶器殘片、殘石範等^⑮。歷年來，這一地區出土了大量的漢代鐵器，有犁、鋤、鐮、鏟、鋤、耙、剪、刀、戟、劍等，除工具、農具、兵器外，還有各種生活用具。1972年在金雀山一號西漢墓中就出土了鐵鈎、鼎、釜、匜等器皿^⑯，充分說明了鐵器在這一地區廣泛的使用。尤其是1974年在蒼山縣發現的東漢永初六年（公元112年）環首鋼刀^⑰，全長111.5厘米，刀身寬3厘米，刀背厚1厘米，背上錯金隸書銘文：“永初六年五月丙午造卅凍大刀吉羊宜子孫。”經鑒定，是一種百煉鋼工藝的產品。其組織均勻，由很細的晶粒珠光體和少量鐵素體組織成，夾雜物沿鍛造延伸方向均勻排列，表現出分層現象。可知它是以炒鋼為原料，經反復加熱，折疊鍛打而成。說明了西漢時

期這一地區冶鐵業的發展和冶鐵技術已達到較高的水平。

其它手工業如紡織、漆木器等也發展較快。1976年在金雀山九號西漢墓中發現的一幅帛畫上，就有婦女用紡車圖像^⑱。紡車的樣子居然和解放前中國農村使用的紡車相似。它的工效比用紡輪擰綫高得多。漆木器製造業也相當發達。臨沂金雀山、銀雀山西漢墓中出土的大量漆器中有耳杯、盤、卮、壺、盒、奩等，大多為木胎，也有少量夾紵胎。有些器物造型優美，色彩絢麗，紋飾圖案精巧，綫條運用嫺熟，充分反映出西漢早期繪畫藝術已具有很高的水平，對畫像石藝術的產生和發展積累了必要的條件。部分漆器上有“宮市”、“市府草”、“市”、“莒”等文字或符號，表明了這些精美漆器當為莒地所造^⑲。從金雀山九號墓發現的帛畫內容來看，有天上、人間、地下三部分組成，畫面層次分明，這種表現手法，竟與畫像石的表現手法相同，畫像石有可能源于這一地區的帛畫藝術。

漢畫像石產生的社會背景，還由于兩漢時期厚葬之風盛行。中國古代極為重視喪葬禮儀，厚葬是中國古代社會的一大特色。由于各個歷史時期經濟發展程度以及社會文化背景的差异，厚葬情況也有所不同，但從總體上看，兩漢時期的厚葬，無論其規模和程度，都超過了其他任何時代。1978年在臨沂市洪家店村西漢劉疵墓出土的金縷玉套，是一套只有頭、手、腳套而沒有四肢和上身的“玉衣”^⑳。自70年代以來，在金雀山、銀雀山發掘的大量漢代墓葬，特別是銀雀山一、二號西漢墓中出土的大量竹簡，其中包括馳名中外的《孫子兵法》和《孫臏兵法》等竹簡^㉑，還有其它墓葬中出土的大量陶器、銅器、漆木器等^㉒，以及這一地區大量的漢畫像石墓，都說明了厚葬之風愈演愈烈，風靡整個社會。導致這種厚葬局面的原因，其一，經過西漢初期70餘年的“休養生息”，至漢武帝時期，社會經濟不僅得到了全面恢復，而且出現了歷史上從未見過的繁榮和富足景象，為漢代厚葬風俗的出現提供了充分的物質條件；其二，是春秋、戰國以來，人們受到各種宗教神學思想的影響。先秦諸子百家的墨家認為，人死後會變成鬼神。這種鬼神會害人，有知有覺。中國傳統的天堂和地獄觀念在這一時期已經形成，鬼神能禍福于人的靈魂觀念深深地滲透到當時社會的各個階層。《論衡·薄葬篇》記載：“是以世俗內持狐疑之議，外聞杜伯之類，又見病且終者，墓中死人來與相見，故遂信是，謂死如生。”于是人們以為人死後與活着的時候是一樣的，活着的時候所需要的一切生活必需品死後也照樣需要，因此，漢代以厚葬來滿足人死後到另一個世界生活的需要。

漢武帝採納了董仲舒的建議，“罷黜百家，獨尊儒術”，儒家思想學說在社會政治、思想中逐步占據了統治地位。而儒家思想中占有突出地位的是孝道倫理，他們覺得只有“仁孝”才能“忠君”，其喪葬是否隆重，則



是孝與不孝的一個重要標志。因此竭力主張厚葬，而後這種厚葬之風愈演愈盛。

東漢時期，臨沂成為琅琊國都。漢光武帝劉秀建武十五年（公元39年），封子劉京為琅琊公，事隔一年，建武十七年（公元41年）晉爵為王，琅琊郡改為琅琊國，建都于莒。章帝建初五年（公元80年），劉京得到皇帝的許可，由莒遷都開陽，（即今臨沂城，本名啓陽，避西漢景帝“啓”諱，改稱開陽）。據《後漢書·郡國志》記載，琅琊國轄十三城，國都開陽。自劉京建都開陽，共傳宇、壽、尊、據、容、熙六世。獻帝建安十一年（公元206年），曹操復立劉容之子劉熙為琅琊王，過了11年，被誅國除。從劉京遷都開陽到國除，在此建都共136年。臨沂作為漢琅琊國都之地，聚集了大批皇親國戚，達官貴人。據《後漢書·琅琊孝王京傳》記載，在這裏被封為列侯的就達30餘人。這些世族大家，他們生前享榮華富貴，死後則奉行厚葬，其表現之一就是建造大量的畫像石墓。

東漢時期，舉“孝廉”是選拔官吏的一個重要條件，而孝的突出表現是能否實行厚葬，因此，只有厚葬才能博取“孝悌”的美名。東漢末王符《潜夫論》曰：“京師貴戚，郡縣豪家，生不極養，死乃崇喪。或至刻金鏤玉，櫛梓梗楠，良田造塋，黃壤致藏，多埋珍寶，偶人車馬，造起大冢，廣種松柏，廬舍祠堂，崇侈上僭。”通過這一記載，充分說明了漢代封建統治階級崇尚厚葬，也說明了當時建造大量規模宏大的畫像石墓的社會背景。厚葬之風蔓延各個階層，以致一些平民百姓也不惜為此變賣家產選址建造耗工費時的畫像石墓。

建造畫像石墓，需要大量的石料，臨沂有着得天獨厚的自然資源條件，適宜于雕刻畫像石的石料極為豐富，這也是漢畫像石產生的重要條件之一。再由于鐵器的廣泛應用，也為石料的開采和畫像石的雕刻提供了必要的工具。

從目前出土的漢畫像石資料來看，臨沂漢畫像石產生的時間已早至西漢初期的文、景時期^③，這在我國漢畫像石分佈區中是出現較早的地區。蔣英炬先生認為：“早期的漢畫像石可能出現、涌動于社會的基層民間。”^④這完全符合我國古代社會習俗的變化和一種新的文化的藝術形式的產生。初始的畫像石甚為簡樸，內容極為簡單，它是民間繪畫形成的一種表現，隨着社會的發展和歷史的演進，人們的思想意識、人生觀念及墓葬制度和禮俗上的變革和發展，才逐步為更多的上層官吏、富豪所采用，并延續和擴展，使漢畫像石藝術得以較全面的發展。

二、臨沂漢畫像石的製作過程與雕刻技法

漢畫像石在臨沂境內分佈廣泛，遍佈全市各縣區（見分佈圖）。以臨沂市區周圍發現最多，而且畫像石墓的規模也較大。據目前統計資料來看，全市畫像石的發

現地點已有近百處，發現的畫像石近千塊^⑤。雕刻畫像石所用的石料主要為青灰色石灰岩和紅砂岩。關於畫像石的製作過程，據東阿縣出土的東漢桓帝永興二年（公元154年）薊他君石祠題記：“取石南山，更逾二年，迄今成已。使師操義，山陽瑕丘榮保，畫師高平代盛、邵強生等十餘人，價錢二萬五千。”^⑥說明在采石後，石料經加工磨平，由畫師在石面上作好畫稿後而雕刻的。

1980年，在嘉祥縣宋山村出土了一塊東漢桓帝永壽三年（公元157年）許安國祠堂記。該石右刻畫像，左刻題記，其中一段記述了祠堂的建造經過：“以其餘財，造立此堂。募使名工，高平王叔、王堅、江湖、樂石、連車，采石縣西南小山陽山。琢礪磨治，規矩施張，拳帷反月，各有文章。雕文刻畫，交龍委蛇，猛虎延視，玄猿登高，獅熊噪戲，衆禽群聚，萬獸雲布。臺閣參差，大興輿駕。上有雲氣與仙人，下有孝友賢人。尊者儼然，從者肅侍。煌煌濡濡，其色若僞。作治連日，工夫無極，價錢二萬七千。”^⑦信立祥先生將漢畫像石墓和祠堂畫像石的製作，大體分為六道工序^⑧。據我們多年的考察，臨沂漢畫像石製作情況，大致需要以下幾個步驟。

（一）首先對畫像石墓的建築形制規模進行設計，根據墓葬建築的結構進行選料。開采所選的石料，須是適合于雕刻的優等石材。如以上題記中“取石南山”、“采石縣西南小山陽山”，武梁祠碑文中更有“色無斑黃”，均敘述了采選石料的要求。

（二）工匠們根據設計要求對選來的石料進行再加工。使整塊毛坯石料加工成符合墓葬建築要求的構件。如許安國祠堂題記中說到的“琢礪磨治，規矩施張”，指的就是對石料進行切割并打製規整，表面進行磨光等再加工的施工程序。

（三）由畫師在磨製平滑的石面上繪出畫像圖案底稿。這是關鍵的一道工序，要求畫師不但有繪畫技藝，而且還要對建築構件在墓葬中的位置，畫像內容安排得一清二楚。

（四）雕刻工匠們按照畫師繪製在石面上的底稿，用各種雕刻工具，采用多種雕刻技法，刻出圖像，使物像成型，輪廓清晰，有些圖像有凹有凸，表現出物像的質感，具有立體效果。

（五）雕刻完成後，對畫像石進行組合安裝，按照原建築設計要求，壘砌安裝成一個完整的墓葬或祠堂建築物。從題記中可知“作治連日，工夫無極，價錢二萬七千”，經過數月的施工和作治，這樣一個花費了大量人力、物力和財力的工程，就要竣工了。

從以上製作工序來看，一座畫像石墓或祠堂，從設計開始，中間經過石料采製、運輸、繪畫、雕刻到建成，各個環節要求都很嚴格。由此可見，在漢代已有相當規模的承擔建造畫像石墓或祠堂的施工隊伍。這些畫師或良匠們，在長期的藝術實踐中，積累了豐富的經驗，他們分工明確，很可能形成師徒傳承的關係，一代一代地延續下去，并在這一區域內有較深的影響。如：武氏石

闕由孟孚、李弟卯製作，獅子由孫宗等人製作^②；武梁祠的畫像石由“良匠衛改”雕刻^③。薊他君祠堂的承建者操義、榮保、代盛、邵強生；許安國祠堂的建造者王叔、王堅、江湖、樂石、連車等人，應該都是當時活動在今山東西南部地區聞名的畫像雕刻工匠。作為漢畫像石較集中的臨沂地區，目前雖未發現帶有製作畫像石工匠的石刻題記，但從多處畫像石的雕刻風格來看，有些雕刻技法、風格內容，基本相似，如同出自一人之手，因此應有一支專門從事建造畫像石墓的施工隊伍，活躍在這一區域內。這些具有不同特長的工匠們，為我們留下了寶貴的藝術財富。

關於漢畫像石的雕刻技法，諸多學者都進行過深入地研究和詳細分類。由於各家所依據的分類方法不同，造成各種雕刻技法的名稱各異，同一種雕刻技法的名稱也不一致，有的過於集中概括，有的過於複雜。蔣英炬、吳文祺二位先生把山東地區漢畫像石分為兩類六種刻法：綫刻、凹面綫刻、凸面綫刻、淺浮雕、高浮雕、透雕^④。楊伯達先生分為七種刻法：陰綫刻、凹像刻、陽綫刻、平凸刻、隱起刻、起突刻、透突刻^⑤。李發林先生分為九種刻法：陰綫刻、平面淺浮雕、多層次斜平面浮雕、弧面淺浮雕、凹入平面雕、凹入雕、高浮雕、透雕、陽綫雕^⑥。通過對臨沂畫像石的觀察，這一地區的畫像石雕刻技法種類比較複雜，在實際應用上也是各種雕刻技法兼施，既有在一塊石頭上使用兩種刻法，又有在一座墓葬中採用多種雕刻手法。我們依據蔣英炬、吳文祺先生的分類原則，在歸納統一的基礎上，闡述臨沂漢畫像石的雕刻技法。

（一）陰綫刻 物像和石面為同一平面，物像的輪廓綫和細部都使用陰綫條的刻法。某些物像的輪廓內分別加飾麻點紋、虛綫紋、斜綫或鱗紋等。因對石面的處理方法不同，這種技法有兩種表現形式。

A、糙面陰綫刻 石面較粗糙，物像輪廓內外均鑿刻密集的綫條作底，其方向隨着物像的變化而變化，其特點是給人以粗獷樸拙之感。如臨沭曹莊西南嶺^⑦、臨沂羅莊慶雲山^⑧等畫像石為這一類刻法的代表。

B、平面陰綫刻 石面磨製平滑，在光滑的石面上用陰綫刻出圖像，綫條細如絲發，其特點如以刀代筆的繪畫。如臨沂白莊、臨沂五里堡墓中的部分畫像石，即為這類刻法。

（二）凹面綫刻 物像輪廓以內鏤刻或減壓低於平面，以陰綫表現物像細部。其表現手法，石面粗糙，物像輪廓外的地子鑿刻豎綫或斜綫，如臨沂金雀山石椁墓、平邑東埠陰^⑨、平邑北陵皇聖卿闕與功曹闕等。

（三）凸面綫刻 石面磨平，先用刀筆以綫的形式刻畫出全部物像，也包括物像細部，然後把物像輪廓外用不規則的鏤紋減地，使形象平凸，如沂南北寨畫像石墓主要採用此種刻法。

（四）淺浮雕 物像輪廓綫外減地，使物像高於地，但仍在一石平面上，然後用減壓或陰綫刻畫細部，使

物像各部位有高低起伏的感覺，具有浮雕的藝術效果，有的稱之為“凸面淺浮雕”、“弧面淺浮雕”、“剔地平面雕”、“隱起刻”等。這種技法，從西漢晚期到東漢晚期的二百年間，廣泛流行於這一地區，可以說是漢畫像石最重要、最基本的雕刻技法。由於對減地的處理不同，這種技法存在着兩種表現形式。

A、減地平面淺浮雕 石面磨平，物像輪廓外剔地深約1.2厘米左右，使物像呈平面凸起，再施以陰綫刻畫細部，有的物像局部交匯處採用減壓的手法，形成上下相錯的層次，有的局部表面形成一個傾斜的平面。如臨沂白莊、臨沂五里堡、蒼山蘭陵、沂水韓家曲等畫像石。這一雕刻技法在這一地區所占比例最高。還有在人物、禽獸圖像上隨運動走向加刻細密的陰綫條，如臨沂西張官莊畫像石等。

B、鑿綫紋地淺浮雕 物像輪廓外剔出平面地後，再鑿刻陰綫，有平行綫或斜綫。如莒南東蘭墩元和二年石闕畫像等。

（五）高浮雕 這是一種剔地較深，物像突起很高，物像細部也根據立體表現的原則用不同的高低起伏來表現的浮雕技法。這類作品，因具較強的立體感，一般多配置在門扉、門楣和立柱等比較醒目的位置。如臨沂白莊畫像石墓的立柱等。

（六）透雕 這是一種在高浮雕的基礎上，進一步將物像的某些部位鏤空，使物像接近於圓雕的浮雕技法。如臨沂白莊畫像石墓門額上的對鳥畫像、沂南北寨畫像石墓中的雙龍斗拱等。

三、臨沂漢畫像石的題材內容

臨沂漢畫像石題材廣泛，內容豐富，幾乎涉及到當時社會生活的各個領域。其題材內容大體可分為社會生活、歷史故事、神話傳說，以及各種裝飾圖案等幾大類。

（一）反映社會生活的畫像，主要表現形式有：車騎出行、迎賓拜謁、庖厨宴飲、樂舞雜技、捕魚田獵、亭臺樓閣、門卒侍衛等。

車騎出行是漢畫中最流行的題材，借此表示墓主人的身份地位，炫耀他們的權勢。貴族官吏出行時，寶馬雕車、簇擁滿道，備具威儀。馬的奔騰，車的急馳，馭者的姿態，無不生動逼真。在漢代，車騎出行有一定的制度，按官吏的等級，使用相應的車騎、服飾。《後漢書·輿服志》中有詳細記載。但在那“山高皇帝遠”的地方，有些官吏、富豪大商、大莊園主，為了顯示自己的權勢、財富，僭越建造刻畫的也大有人在。還有因其它原因一些官吏車騎出行的數目不足也是有的。故在確定墓主人身份時不能教條式的死搬硬套文獻記載^⑩。

車騎出行圖中，一側刻有一人，雙手捧盾，躬身作迎賓狀，即亭長。秦漢之制，鄉間十里一亭，設亭長和亭卒。《後漢書·百官志》載：“亭有亭長，以禁盜賊，承



望都尉。”亭長除“禁盜賊”之外，亦擔負送往迎來，掌開閉掃除之職。在臨沂漢畫像石中，不但有捧盾躬身迎候的亭長，還有持板躬迎的，執戟門衛的，擁簣相迎的，特別是擁簣畫像甚多^⑧。擁簣者，《史記·孟軻列傳》：“昭王擁簣先驅，請列弟子之座而受業。”司馬貞《索隱》注曰：“簣，帚也，謂之爲掃地，以衣袂擁帚而却行，恐塵埃之及長者，所以爲敬也。”擁簣是迎賓的禮節之一，迎接尊貴的人，先用掃帚清道，以示敬意。這類形象，大都簣作直立，柄向下，雙手拱于胸前擁簣，表示道路已清除完畢，恭候賓客的到來。

在臨沂漢畫像石中所見的車輿形制主要有以下幾種：

斧車，是一種由一馬或二馬拉的上無蓋無帷的輕車，車上植建矛、戟等武器，多位于車騎出行隊伍之前，以此來象徵主人的權威。在沂南北寨、費縣潘家疇、蒼山城前、蒼山蘭陵等畫像石中可見此車。

輶車，“輶”即“遙”，坐在車上可以向四周遙望，是一種一馬或二馬拉的有蓋無帷的輕車。在臨沂漢畫像石中是最常見的一種車型。另外，還有一種稱爲輶車的輶車，此車只是比輶車增加了一對車耳，車耳是裝在車輪上部用以遮住車輪頂部的擋泥板，多呈長方形，外側有垂下的邊板。孫機先生在《漢代物質文化資料圖說》中認爲“輶車是在車輪上方裝有擋泥板的輶車”，此車見于沂南北寨畫像石墓中室西壁與北壁東段橫額的車馬出行圖中。

駟車，駟，屏也，即帶有屏幃的車。劉熙《釋名·釋車》曰：“駟車，四面屏蔽，婦人所乘……。”此車蓋下車輿四面皆有衣蔽，車側屏蔽一般有窗。此車見于臨沂白莊、蒼山蘭陵、蒼山城前畫像石中。

輶車，與駟車大致相同，其區別在于車輿後半三面屏蔽，前敞，屏蔽一般不超過車輪中軸前伸^⑨。李發林先生指出：“駟車是前開門，後面封閉，而輶車後面垂下一塊布簾，從後面也能上去。”^⑩此車在蒼山蘭陵畫像石中有一輛駟駕車，費縣潘家疇畫像石中有一輛駟馬安車。

棚車，又稱輦車。車輿較長，上施卷棚，前後無遮蔽，此車的主要功能是載物，所以在漢畫像石中常排在車騎出行圖的後面，或一輛或兩輛。此車見于沂南北寨、臨沂白莊、臨沂西張官莊等畫像石中。也有不帶卷棚的，稱爲大車。見于沂南北寨畫像石中。

軒車，與輶、駟不同之處，即傘蓋與屏板之間有較寬敞的間隔。《說文·車部》：“軒，曲輶藩車也。”藩，《說文·車部》：“屏也。”軒車之藩，或以席、或以皮革爲之。軒車又稱爲藩車。此車見于臨沂白莊、臨沂西張官莊畫像石中，西張官莊軒車即用席做屏藩。

臨沂漢畫像石中的車騎場面，有大有小，有簡有繁，從一馬駕車到駟馬安車，各式車輛，一應俱備，活現出漢代貴族官吏們的出行場景。

反映現實生活的另一個較多的場面，就是庖厨、宴

飲。

從臨沂庖厨圖的內容中，可以看到屠宰、汲水、炊煮、切菜等勞作情景。屠宰包括殺豬、宰羊、椎牛、剥狗、燙雞、剖魚等。如沂南北寨庖厨圖的右上角一人正持刀剥吊着的羊。左邊一人牽着一頭牛，右手揚椎正欲椎之。剖魚，見臨沂五里堡庖厨圖中，一人持刀在案上剖魚，案邊放有剖好的魚。汲水，在臨沂白莊庖厨圖中，見有用桔槔汲水。桔槔由一根立杆和一根橫杆組成，立杆固定在地上，上頭加工成一方形孔，橫杆從方孔中穿過，一頭用繩子栓提水器，另一頭綁着重物，一人提住栓好的提水器具汲水。而沂南北寨的庖厨圖中用轆轤汲水，是在井上搭上架子，在架子上安上轆轤，利用橫穿于轆轤中間的軸，搖轉轆轤，將拴提水器具的繩子纏在轆轤上，這樣轉動轆轤，水就提上來了，在井旁還放有兩個盛水的缸。炊煮圖一般是刻一竈臺，竈上置釜、甑，一人立于竈側在竈上勞作，一人在竈前添柴，如臨沂白莊庖厨圖。沂南北寨庖厨圖則是一人跪伏竈前添柴勞作。在臨沂五里堡庖厨圖中的竈上，置有傘狀排烟罩。切菜圖見于沂南北寨庖厨圖右下角，二人在帷內跪坐案前，左手放在案上，右手持刀，好像已經切完菜，正在談笑。另外，還有抬豬的，做菜的，和面的，抬食物的，往貨架上擺放食物的。在臨沂五里堡庖厨圖中，還有烤肉串的，圖中一人右手持便面煽火，左一人右手翻烤爐上的肉串。另一幅一人在翻烤肉串。在廚房內還有懸挂的豬腿、牛頭、雞、魚、兔等。從庖厨圖中我們看到了厨夫們忙碌的情景，同時也使我們了解到當時廚房內的各種設備用具，以及人們的膳食情況。漢畫庖厨圖像，真實地反映了東漢封建統治階級奢侈豪華的生活方式，以及喪葬祭祀、宴飲賓客場面的隆重。

在拜謁、宴飲、聚會的場面中，爲了從衆多的人物中突出主要人物，一般是將主人刻畫的比普通人物高大。主人或危襟端坐中央或站立一側，旁邊有執便面僕人、侍女等。謁見者多執笏向主人躬身或跪伏，其等級尊卑觀念完全是儒家思想的表現。宴飲場面中，賓主們悠坐高堂，前置几案，樽、杯、盤當前，肴饌羅列，妖童美妾，倡謳伎樂，生動的刻畫出封建官僚、地主的奢侈生活。

在沂南北寨庖厨圖中的左邊，是一組收獲入倉的畫面。高大的糧倉前面開闊的空地上，放着大堆小堆的糧食，旁邊有小雞在啄食，三輛牛車上還滿裝着糧食，奴僕們正過斗計數，右二人拿着掃帚和簸箕，爲糧食入倉而勞作着。兩主人袖手坐于席上，面前放置酒樽、耳杯，等待着糧食儲滿自己的倉廩。

臨沂漢畫像石中的樂舞百戲內容也極爲豐富。家庭間歌舞活動的場面，舞者一、二人，伴奏二、三人，賓主一起欣賞歌舞。最流行的舞蹈形象爲長袖舞，這是一種以衣袖特別長爲特徵的女子獨舞，表演者寬衣長袖，腰如束素，兩隻特長的衣袖隨着舞者變換動作飄繞纏綿，飛動搖曳的舞姿，婀娜多姿的神態，給人以輕鬆舒適之

感，飄繞的長袖和裊裊的細腰是這種舞蹈的特點。《西京雜記》載：“戚夫人善爲翹袖折腰之舞，歌《初塞》、《入塞》、《望歸》之曲。”所謂“翹袖折腰”大概正是對這種舞姿的形容。有的舞者翻身倒立，頭朝下，以足蹈天；有的倒立者口銜物或頭頂一物，有的在舞者旁表演跳丸。伴奏的樂隊，吹奏笙、簫、塤各種樂器；還有撫琴、擊鼓、振鐸等伴奏人員。

龐大的百戲場面，當屬沂南北寨畫像石中的樂舞百戲圖，刻畫的表演項目有跳丸劍、擲倒、尋橦、跟挂、腹旋、高絙、馬技、戲龍、戲鳳、戲豹、戲魚、戲車、七盤舞、建鼓舞等。演員28人。伴奏的樂器有鐘、磬、鼓、鼗、簫、笛、笙、塤、琴等。樂隊22人。整個場面參加表演人員50人。真可謂豐富多彩，氣勢壯觀。

跳丸劍在漢代的雜技表演中，已發展到了較高的水平。如東漢李尤《平樂觀賦》中提到“飛丸跳劍，沸謂回擾。”張衡《西京賦》中說：“跳丸劍之揮霍。”這種表演要求準確快速而又諧調，幾把劍或幾個丸從表演者的一隻手中拋出，另一隻手一一接住，連續不斷的拋接，數目越多，難度越大。

擲倒即雙手擲地的身體倒立，是漢代百戲雜技中最常見、最基本的一種形體技巧，在各種雜技表演項目中如馬戲、走索、尋橦等都離不開擲倒。

尋橦，橦即杆，現稱這種表演爲“頂竿”。沂南北寨百戲圖中的表演者額頭上頂一根竿子，竿子上端綁一根橫杆，呈十字架形。在竿子頂端安一可以旋轉的輪盤，一表演者在盤上俯臥，兩手張開，正在作“腹旋”的表演。橫杆上左側的伎人雙腿鉤住橫杆倒挂下來，雙臂展開，作“跟挂”的表演；右側伎人右手握住橫竿，左手平伸，整個身子呈水平狀，故稱“鳥飛”表演。

高絙，又稱走索、屐索、舞絙、緣絙、繩伎、索上之戲等。沂南北寨百戲圖中的高絙表演，其上刻有左右兩個高低相同的三角形支柱，繩索從兩柱頭中穿過固定在兩側的矮柱上，繩下一字排開豎立的四把刀劍，鋒刃向上，繩上三人表演，身着羽服，中間一伎雙手倒立，似向前行進，繩兩頭各有一伎手持木花幢正向中間行走，整個表演技巧高難，十分驚險。

馬技表演中兩馬奔騰，右一女子左手抓住馬鞍，右手持一戟，兩足騰空；左一女子立于馬背上，左手執劍，右手耍繩鞭。

戲龍、戲鳳、戲豹、戲魚是一種擬獸表演，即演員扮作獸形，有的將鳥獸等形象的道具拿在手裏，有的披在身上，有的手中拿着鼗鼓，有的手中拿着便面，邊搖邊舞，有的二人合演，一人演頭，一人作尾，這種擬獸表演的形式，至今我國民間藝術表演中仍然采用。

七盤舞，又叫盤鼓舞。王桀《七釋》曰：“七盤陳于廣庭，嚳人儼其齊俟，掄皓袖以振策，竦并足而軒峙，邪睨鼓下，佻音赴節，安翹足以徐擊，頓身而側傾折。”沂南北寨百戲圖中的伎人，頭戴斜頂高冠，着長袖衫，他的左脚前有一鼓，他的左側有七個倒覆的盤，分前四、後

三兩排置于地上，舞伎邊歌邊舞，又踏盤又踏鼓，合着樂曲的韻律或轉穿插于盤子之間。

建鼓舞是一種以建鼓爲主要樂器的舞蹈。百戲圖中建鼓貫于立杆之上，立杆下有座，立杆頂端飾有一隻翔鷺，是建鼓聲音能遠揚四方的象徵。翔鷺下有垂下的流蘇，兩側似樹枝垂下來的叫羽葆，是用羽毛作成。舞者正雙手各執一鼓槌，雙手高舉，一邊敲鼓一邊跳舞，使人精神振奮，增添了歡樂的氣氛。在戲車上還樹有一建鼓，在建鼓上端置一平板，有一女孩雙手倒立在平板上。

樂隊在中間有三排，前排和中排各五人，後排四人，有吹笙、簫、笛、塤；有撫琴、擊鼓、擊饒；上邊一人在撞鐘，一人在擊磬，這些樂器一齊演奏，如同當今的管弦樂隊。

在臨沂慶雲山畫像石中，還見有一種械鬥的競技，畫面中刻有一屋宇，其兩柱上端有挑檐方，柱間有帷幕，形似戲臺內有兩人頭戴長冠身着鎧甲，其一人執戟衝刺，另一人右手執盾抵禦，左手舉刀欲劈。

狩獵活動也反映社會生活的一個側面。從臨沂漢畫像石中的幾幅狩獵圖來看，狩獵者使用獵犬，手中多持簫、弩弓、刀、戟、棒等，狩獵的對象主要有兔、鹿、野猪、鳥等。狩獵是貴族們遊樂消遣的一種生活方式。漢代社會，上自天子諸侯，下至貴族豪強，走馬牽犬，田獵成風。狩獵活動成爲一種特殊的娛樂形式而被統治者廣泛提倡。

捕魚圖見于沂南北寨，臨沂白莊，蒼山城前、蘭陵、前姚村畫像石中。捕魚者在橋下，有劃船蕩槳的，彎腰罩魚的，執網撈魚的。如《漢書·地理志》所載：“民食魚稻，以漁獵山伐爲業。”古代臨沂地區山林茂密，河網交錯，給漁獵業提供了優越的自然條件。

在反映戰爭內容的畫像中，胡漢戰爭圖居多，如沂南北寨、蒼山城前、蒼山前姚村等。畫面上深目高鼻、頭戴尖帽、身着鎧甲的一方是胡人，他們騎馬或步行，使用的武器爲弓箭，而交戰的另一方是步騎結合的漢民族軍隊。戰場多在河橋之上，交戰的場面漢兵執刀、盾與胡人格殺，後有騎兵執矛、弓等。胡人軍陣多出現敗相，有的倒地，橫屍斷頭，有的棄逃。據史書記載，自漢高祖采用和親政策後，漢初70餘年間，漢王朝與匈奴保持着親戚關係，這種關係至漢武帝元光二年（公元前133年）馬邑衝突後才宣告中斷，此後，漢朝與匈奴之間長期處於戰爭狀態。漢元帝竟寧元年（公元前33年）王昭君出塞後，漢與匈奴又有50年左右的友好關係。到王莽時期漢與匈奴關係破裂，東漢明帝、和帝時期曾進行數次戰爭擊敗匈奴。因此，胡漢戰爭題材畫像的出現，正反映了“胡虜殄天天下安”，以求吉祥平安的思想。

臨沂白莊一幅戰爭圖中，沒有胡人形象，看不到兩軍對陣廝殺的場面，也沒有像臨沂義堂出土的列陣畫像中，胡漢戰爭兩軍對壘的正規作戰形式。畫面中車騎由右向左行進，橋上有輜車三乘，前車的馬已脫離車轅，車轅明顯可見，車後部一人，橋下有一車輪，一人正用鈎



打撈，橋右上下兩列共十人，其中上層三人，下層四人皆頭梳高髻，當是女子，手中持有戟、盾、弩、環首刀等，作追殺狀。王思禮先生釋為“七女為父報讎圖”^⑧。漢代，婦女參戰或率領起義的也不乏其例。如王莽天鳳四年（公元17年），呂母在今山東省日照市西部領導的起義，說明漢代農民起義或參加的隊伍中確有許多婦女。漢代勞動婦女備受奴役和壓迫，當被逼得走投無路時，和男子一起舉家反抗，是理所當然的事。這種戰爭是漢代國內階級矛盾所引起的。抗擊官軍的隊伍是由造反的農民組成的，而這畫像內容是以歌頌墓主人的為官捕盜的功績來表現的^⑨。

在漢畫像石中表現漢代建築圖像的內容也是常見的。臨沂漢畫像石中的庭院樓閣、水榭、門闕，各種橋梁等建築物，反映出主人府第豪華和漢代建築技術水平的發展和進步。

沂南北寨畫像石祭祀圖中的五脊大廟，廟門作切斷式，可通行車馬，廟正中有樓，五脊重檐。還有一幅“日”字形院落建築圖，它有前後兩個院落，兩排房子組成，每排五間，第一排中間是整座建築的前大門，第二排中間的是中大門，門扉上都飾有鋪首銜環。最後一排中間無門，只有一根檐柱，柱上為一斗三升式斗拱承托屋檐。左右兩側各有一列六間的廊房，右側廊房的兩端各建有一闕形建築。最後一排房子的屋後還建有帶欄杆的屋子。整座建築有一條從前大門到後客廳的中軸線，中軸線的左右兩側對稱，第二排作為橫軸線，則形成前後對稱。從這一建築形式來看，我國的北方“四合院”式建築早在漢代就已出現。

費縣潘家疇有兩幅建築圖，一幅為三層亭閣，下層為亭臺，上兩層為閣，第三層的頂部為無頂望樓。第二幅為樓臺亭閣復榭，畫面左側為五脊頂的三層樓房，右側是一座五脊頂的三層亭閣，其間架有空中復道相連接。這兩幅建築圖充分體現出漢代復雜的建築結構和較高的建築技術。

所見的橋梁建築圖，多為梁柱式，橋的兩端呈30°的斜坡，中間橋面水平狀，橋的結構是在河中立起一至兩根石柱或無支柱，柱頭上有一大斗或一斗二升式支柱來承托橋面，有的用磚砌橋基，如蒼山蘭陵的車騎過橋圖。橋的兩側均有護欄，橋的兩端有左右對稱的高杆橋標。從這些畫像中可以見到當年的橋梁建築無論是結構還是造型均達到了較高的水平。

另外，沂南北寨的祭祀圖、內寢圖、馬廐圖，平邑皇聖卿闕中的紡織圖，臨沂金雀山揀糞圖等都反映了漢代的社會現實生活。

（二）反映歷史人物故事的内容，主要集中在沂南北寨，有周公輔成王、齊桓公釋衛、荊軻刺秦王、聶政刺俠累、晉靈公欲殺趙盾、蒼頡造字、二桃殺三士等。其它還見于平邑漢闕中的孔子見老子、泗水取鼎等内容的畫像。

周公輔成王的故事，見圖195。畫面左一人着長衣，

拱手立于方蓆上，形體矮小，似未成年，當為成王，右一人戴高冠，佩長劍，雙手舉一曲柄蓋，舉在成王頭上，是周公。《史記·魯周公世家》曰：“武王既崩，成王少，在襁褓中。周公恐天下聞武王崩而畔，周公乃踐阼代成王攝行政當國。管叔及其群弟流言于國曰：‘周公將不利于成王。’周公乃告太公望，召公奭曰：‘我之所以弗闢而攝行政者，恐天下畔周，無以告我先王太王、王季、文王。二王之憂勞天下久矣，于今而後成。武王蚤終，成王少，將以成周，我所以為之若也。’于是卒以相成王，而使其子伯禽代封于魯。”後來成王長大，能處理國事了，周公就將政權交給了成王，自己仍回到臣子的位置，恭敬地聽命于成王。

齊桓公釋衛的故事，見圖194。畫面中齊桓公站立在左邊，右邊一婦人為衛姬，衛姬身後一禦者，手捧盒。上有三榜題曰：“齊桓公”、“衛姬”、“禦者”。劉向《列女傳》曰：“衛姬者，衛侯之女，齊桓公之夫人也。”齊桓公與管仲謀劃伐衛，衛姬見齊桓公欲想爭伐衛國，便伏地為衛請罪，經衛姬的勸說，齊桓公放棄了伐衛的欲念，避免了一場戰爭，使兩國友好相處。

荊軻刺秦王的故事，見圖203下。畫面左一人右手持長劍，左手扶柱子，當為秦王，右一人赤身佩長刀，足下一方盒，當為荊軻。身旁柱上穿一匕首。《史記·刺客列傳》載，荊軻，衛國人，其先乃齊國人，徙于衛。荊軻好擊劍讀書，後遊歷至燕，燕太子丹尊之為上卿。秦兵快攻打到燕國時，太子丹請求荊軻去刺殺秦王，荊軻提出要把秦王的讎人來投燕國的秦將樊於期的腦袋和督亢的地圖獻給秦王，做為見面禮，以便見機刺殺秦王，太子丹同意荊軻的要求，并命人作好準備。荊軻提着裝樊於期頭的盒子，秦舞陽捧着裝地圖的匣子獻于秦王。秦王慢慢展開地圖，待圖快展到盡頭的時候，露出了匕首。只見荊軻突然向前左手抓住秦王袖子，右手抓住匕首朝秦王刺去。秦王大驚，獨身掙脫，把衣袖掙斷，慌忙抽劍，劍長又套得很緊，怎么也拔不出來，荊軻追趕秦王，秦王繞柱奔跑，大臣們都被這突然事件嚇呆了。秦國法律規定，殿內侍從大臣不許帶兵器，拿兵器的侍衛只能在殿外，沒有皇帝的命令，不准進殿。荊軻圍着柱子追趕秦王時，侍從醫官夏且用他所捧的藥袋投擊了荊軻，秦王趁機拔出劍來，砍向荊軻，荊軻倒地，把手中的匕首投向秦王，未刺中秦王却扎在銅柱上，秦王連刺八劍，荊軻自知大事不能成功，坐地大罵：“事所以不成者，以欲生劫之，必得約契以報太子也。”這時侍衛們衝上來刺殺了荊軻。

聶政刺俠累的故事，見圖203上。畫面刻二人相鬥之狀，左側人物為聶政，頭上梳髻，赤雙足，正飛身躍起揮動手中長劍刺向右側人物。右側人物驚慌跳起，雙手五指箕張，作抵禦狀，此人為俠累。《史記·刺客列傳》曰：“聶政者，軹深井里人也。殺人避讎，與母姊如齊，以屠為事。”韓國大臣嚴仲子與韓相俠累之間產生嫌隙，嚴仲子怕被害，逃離韓國，到齊國后，聽說聶政勇敢仗

義，就數次登門拜訪，饋贈厚禮，以求殺俠累，爲其報讎。當時聶政考慮到老母健在，姐姐尚未出嫁，全靠他來養家，暫且不能爲嚴仲子報讎，故推辭不受。聶政的母親去世後，姐姐也出嫁了，無所牽挂的聶政，想到嚴仲子不遠千里來與我相交，饋贈重金雖然沒收，但他是了解我和信任我的，我要爲他報讎。乃獨自仗劍奔向韓國。這一天，俠累端坐府中，周圍有衛兵護侍。聶政却旁若無人，直入堂中，出其不意地刺死了俠累。左右頓時大亂，衛兵包圍了他，聶政連殺數十人後，自知寡不敵衆，難免一死，爲了死後不連累姐姐，于是舉劍毀容，剖腹自殺而死。聶政死後，屍陳街市，姐姐得此消息，判定是弟弟所爲。爲了不使聶政大名被埋沒，趕到現場，痛哭并大呼其弟名，最後自殺身死在弟屍旁。

晉靈公欲殺趙盾的故事，見圖201。畫面刻晉靈公佩長劍，張弓拉弦，右一人揚袖至頭上，雙足跳起，作驚恐狀，其前一犬，張口作猛撲狀。晉靈公的父親晉襄公死時，他還年幼，趙盾想擁襄公之弟雍繼承王位，後經太子母的請求改立太子，這就是晉靈公。靈公繼位，趙盾獨攬晉國政事。晉靈公長大後，越來越驕縱，趙盾勸了多次，靈公不聽。一次靈公吃熊掌，發現沒煮熟，就把膳食官殺了，屍體讓人抬出時，正好被趙盾看見，靈公害怕，因而想殺趙盾。《左傳·宣公二年》曰：“秋九月，晉侯飲趙盾酒，伏甲將攻之，其右提彌明知之，趨登曰：‘臣侍君宴，過三爵，非禮也。’遂扶以下，公噉夫縶焉，明搏而殺之。盾曰：‘棄人用犬，雖猛何爲？’門且出，提彌明死之。”趙盾被靈輒救出後，還未逃出國境，他的另一個堂弟趙穿殺死了靈公，趙盾又返回主持國政。

二桃殺三士的故事，見圖198。《晏子春秋》載：齊景公的時候，身邊有三名勇士，他們是公孫接、田開疆、古冶子。當時，晏嬰從三個勇士的身邊走過，三勇士沒有理他，爲此晏嬰很惱火，認爲他們以後會對齊國不利，就建議齊景公把他們除掉。齊景公很爲難，因爲三勇士太厲害，弄不好要出大亂子。晏嬰出了個點子，讓齊景公派人送去兩個桃子，叫他們比功勞，誰的貢獻大誰就可以吃桃子。公孫接看了看桃子說：“我曾接連與二頭猛獸搏鬥，取得了勝利，這樣的功勞該吃桃。”說着伸手拿了一個桃子。田開疆接着說：“我曾爲齊景公兩次打敗了敵人的三軍，這樣的功勞我也該吃桃。”說着拿了剩下的一個桃。古冶子最後說：“有一次我隨齊景公渡黃河，河裏的大鯢咬住了左邊拉車的馬腿，馬受驚便把車拖向河中深水處，我潛水逆流行百步，又順水追了九里，才把大鯢宰了。我左手牽着馬，右手提了鯢頭，使齊景公安全渡過了黃河，象我這樣的功勞，誰能與我比？這桃子應該我吃，你們還不把桃放下！”說着便抽出寶劍準備拼搏。此時，公孫接、田開疆悔恨地說：“我倆沒有你勇敢，功勞也沒有你大，却取了桃子不知謙讓，再不去死更是無勇。”說完，兩人放回桃子，雙雙拔劍自殺了。古冶子後悔莫及，心想：“他們兩個都死了，我獨活着是不仁，貶低別人，誇耀自己是不義，恨我自己的行爲而

不去死，是沒有勇氣。”接着，他也拔出劍來刎頸身亡。畫面上有榜題，刻“令相如”、“孟犇”，當系誤刻。

蒼頡造字的故事，見圖193。此內容還見于臨沂白莊畫像石中。畫面刻一人四目，披發，長須，衣獸皮，旁有榜題“蒼頡”二字，蒼頡正與另一人交談，此人應爲沮誦，白莊畫像石中蒼頡左手執筆。《論衡·骨相篇》曰：“蒼頡四目，爲黃帝史。”《晉書·衛恒傳》載衛恒《四體書勢》云：“昔在黃帝，創製萬物，有沮誦蒼頡者，始作書契，以代結繩，蓋觀鳥迹以興思也。”史書記載，文字是由蒼頡所造，也僅是以傳說爲據。而文字應是勞動人民在歷史發展的進程和長期的社會實踐中創造并逐步發展起來的。

孔子見老子的故事，見于平邑漢闕和鄒城畫像石中。《史記·老子韓非列傳》曰：“孔子適周，將問禮于老子。老子曰：‘子所言者，其人與骨皆已朽矣，獨其言在耳。且君子得其時則駕，不得其時則蓬萊而行，吾聞之，良賈深藏若虛。君子盛德，容貌若愚。去子之驕氣與多欲，態色與淫志，是皆無益于子之身，吾所以告子，若是而已。’”孔子離去後，對弟子說：“鳥，我知道它能飛；魚，我知道它能游；獸，我知道它能跑。會跑的可以用網捕獲它，會游的可以製成絲綫去釣它，會飛的可以用箭去射它。至于龍，我就不知道該怎麼辦了，它可以乘着風雲升天。我今天見到的老子大概就是龍吧！”

泗水取鼎的故事。見于平邑漢闕中。據《漢書·郊祀志》記載，大禹收集了全國的青銅，按九州方圓，鑄造了九個大鼎，并把大禹治水時所遇到的奇神怪獸一起鑄在上面，讓人們熟悉寶鼎上的神物和鬼魅，無論走到哪裏都能分辨出好與壞，善與惡。九鼎歷經夏、商至周王朝，成了最高統治者權力的象徵。到周赧王十九年（公元前296年），秦昭王從周王室手中取走九鼎，遷于秦，在運輸途中，有一鼎飛入泗水。秦始皇去東海求覓神仙返回路過彭城，他發現了這個鼎，就組織數千人入泗水打撈寶鼎。《水經注·泗水》曰：“周顯王四十二年，九鼎淪沒泗淵。秦始皇時，而鼎見于斯水。秦始皇自以德合三代，大喜。使數千人沒水求之，不得。所謂鼎伏也。亦云繫而行之未出，龍齒嚙斷其繫，故語曰：‘稱樂大早，絕鼎繫，當是孟浪之傳耳’。”泗水取鼎的故事，在漢代就已廣泛流傳于民間。

（三）神話傳說與祥瑞題材的內容有：西王母與東王公、伏羲與女媧、天神羽人、奇禽異獸等。

西王母是漢代最受人尊敬的神仙。《山海經》中有許多關於西王母的記載，它本是我國古代西部的一個部族或地域名稱。但漢代把西王母附會成能致人長生不死的女神仙，其形象也不象《山海經·西山經》中所描繪的“其狀如人，豹尾虎齒而善嘯，蓬發戴勝”，半人半獸的樣子，而是把它描繪成端莊美貌的婦人。臨沂漢畫像石中的西王母形象有的頭戴勝杖，有的高挽發髻，端坐在高座上，其周圍有玉兔或羽人搗藥和其它靈禽瑞獸等。

東王公也是神話傳說中的仙人，多與西王母對稱。



《神異經》曰：“東荒山中有大石寶，東王公居焉，長一丈，頭髮皓，人形鳥面而虎尾，載一黑龍，左右顧望。”從畫像中可見，東王公也長有雙翅，頭上也有戴勝杖的，其兩側也各有玉兔或羽人搗藥。西王母與東王公的形象也常常刻在相對稱的位置上。據《竹書紀年》載，周穆王十七年，西王母曾去朝見過穆天子，穆天子後來很可能變異為東王公。

伏羲女媧在漢畫像石中常見，傳說他們是人類的始祖。其形象是人身蛇尾。《靈光殿賦》中載：“伏羲鱗身，女媧蛇軀。”與畫像中的形象相符。伏羲又寫作庖犧等，傳說他出生于東方的華胥族，是雷神的兒子。《周易·繫辭》曰：“古者，庖犧氏之王天下也。仰則觀象于天，俯則觀法于地，觀鳥獸之文，與地之宜，近取諸身，遠取諸物，于是，始作八卦，以通神明之德，以類萬物之情，作繩結，而為網罟，以佃以漁。”伏羲一生做了很多好事，“八卦”是他發明的，結繩為網，教人打漁，還傳說鑽木取火也是他創造的，古人將伏羲譽為“百王之先”，後成為天上五帝中的東方上帝。

女媧傳說是伏羲之妹，《淮南子·覽冥訓》曰：“女媧煉五色石以補蒼天，斷鰲足以立四極，殺黑龍以濟冀州，積蘆灰以止淫水，蒼天補，四極正，淫水涸，冀州平，狡蟲死。”女媧是古代治理天地的女神。《風俗通義》云：“俗說天地開闢，未有人民，女媧搏黃土作人，劇務力不暇供，乃引繩于泥中，舉以為人。”她創造了人類，還制定了婚姻。傳說伏羲和女媧是兄妹而後結成了夫妻，畫像中伏羲、女媧兩條蛇軀的尾巴緊緊的交纏着，手執規矩，蓋以規矩成方圓，喻開天闢地之意。白莊畫像石中的伏羲腹部有一個日輪，日輪中有三足鳥和九尾狐；女媧腹部月輪中有蟾蜍、玉兔。

沂南北寨伏羲女媧畫像中有一怪神將伏羲女媧緊緊抱在一起，此怪神應是高禪，即執掌人類婚姻和繼嗣的禪神。我國古代就有祭祀高禪之神的風俗。《禮記·月令》云：“是月（仲春之月）也，玄鳥至。至之日，以大牢祠于高禪，天子親往，后妃帥九嬪禦。乃禮天子所禦，帶以弓韣，授以弓矢，于高禪之前。”鄭玄注曰：“高辛氏之世，玄鳥遺卵，娥簡吞之生契。後王以為媒官嘉祥而立其祠焉。高禪言禪者，神之也。”高禪之祭選在玄鳥即燕子到來之時舉行，從《詩經·玄鳥》：“天命玄鳥，降而生商”的神話傳說中，可見與商代祭俗有關。先民們祭祀禪神祈求謀合男女婚配，保佑子孫後代繁衍生息。

畫像中的三足鳥，它象徵着太陽，為太陽之精。《太平御覽》云：“流火為鳥。鳥，孝鳥，陽精，天意，鳥在日中，以天昭孝也。”人們發現太陽黑子的現象，而把黑影當作三足鳥，也有稱之為金鳥的，三足鳥有時就成了太陽的代名詞。另一種說法認為三足鳥是西王母的侍禽，專門為西王母取食服務的。

畫像石中的九尾狐，是漢代人們看作太平繁榮的象徵。《山海經·南山經》曰：“青丘之山，其陽多玉，其陰多青、雘。有獸焉，其狀如狐而九尾。”它是一種有德

行的瑞獸，能保佑子孫繁息昌盛。

九頭人面獸見于沂南北寨、臨沂西張官莊等畫像石中。據《山海經·海內西經》云：“昆侖南淵深三百仞。開明獸身大類虎而九首，皆人面。”昆侖山為西王母所在地，九頭人面獸是為西王母看門守衛的“開明”獸，如《山海經·海內西經》所說：“海內昆侖之墟，在西北，帝之下都。昆侖之墟，方八百里，高萬仞。上有木禾，長五尋，大五圍。面有九井，以玉為檻。面有九門，門有開明獸守之，百神之所在。”昆侖山這座百神所在的宮城，就是由開明神獸來守護的。

鳳凰是古代傳說中的一種神鳥，又稱朱雀、鳳鳥，《山海經·海內經》曰：“有鸞鳥自歌，鳳鳥自舞。鳳鳥首文曰德，翼文曰順，膺文曰仁，背文曰義，見則天下和。”鳳凰是祥瑞之鳥，象徵太平盛世，與漢代人有升仙思想密切相關。

龍是神話傳說中的一種神異動物，是神靈和權威的象徵。其形象因時代的發展而形態各異。如《廣雅》記載：“有鱗曰蛟龍，有翼曰應龍，有角曰虬龍，無角曰螭龍。”各種形形色色的龍，名稱不一，有的和其他動物結合在一起，如鳳、虎等。漢畫中還常見青龍、白虎、朱雀、玄武，合稱為“四神”或“四靈”，代表四方。在蒼山城前等畫像石中還出現有雙龍、四龍交纏在一起的結龍圖，有夫婦結合，子孫昌盛之寓意。這是我國古代生殖理念在漢代的延續。在金雀山畫像石墓門楣上還見有一雙龍穿壁圖，有避邪守門之寓意，二龍穿壁正是其“避”的諧音。龍又是神仙的乘騎。《山海經》、《周易》等均有“神人乘龍”的記載，由此可見，古人已把龍作為升天成仙的神靈。龍的傳說和崇拜起源于原始社會，它是吉祥、喜慶、權威的象徵，古代帝王均用龍的圖案做裝飾。因此我們中華民族世代相傳俗稱是龍的傳人。

在蒼山城前畫像石中有一羊拉車，劉熙《釋名》注：“羊車，羊祥也，祥善也，善飾之車，今犢車是也。”羊車是取其吉祥之意的善飾之車。另外還有鳥、獸拉的車，應為漢代人們想象中的仙界之境。

表現雷公、雨師、風伯、閃電之神等天上世界諸神的圖像，見于臨沂五里堡畫像石中，畫面中有三龍拉一鼓車，雷公坐車上，車後有人執錘擊鼓。《論衡·雷虛篇》曰：“圖畫之工，圖雷之狀，纍纍如連鼓之形。”這些天上諸神，使人們除了虔誠的祈願外，還有着深深的恐懼感。

在臨沂畫像石中，還見有許多身上生毛羽的人物，此類圖像反映出漢代人的“羽化登天”、“靈魂升天”的觀念。《論衡·無形第七》曰：“圖仙人之形，體生毛，臂變為翼，行于雲則年增矣，千歲不死。”羽人的形象，說明了漢代人們時刻幻想着能象鳥一樣展翅飛翔，升入仙境，以求長生不死。同時，還見有仙人騎羊、騎虎、乘龍、騎獸等，均想借用這些升天工具升入仙境，企望達到夢寐以求的理想。

在畫像石中還見有鹿、猴、雀等動物，這些都是祥

瑞之物，因動物名字讀音與祥瑞語相同或相近，而被賦予美好的含義。雀與爵音相近，猴與侯音同，鹿與祿音同，寓意着加官晉爵，位至王侯，俸祿豐厚等。

魚的圖像也較為常見，魚取“餘”諧音，象徵“五穀豐登，年年有餘”之意。魚拉車即應看作是能升天的神魚。《埤雅·鯉》曰：“魚躍龍門，過而為龍。”魚變龍作為升天的工具，是漢代人美好願望的企求。魚也是古代人們祭祀和崇拜之物。在新石器時代的半坡遺址中，出土的陶器上就繪有魚紋。趙國華先生認為：“魚為女性生殖器的象徵，更準確的說是雙魚的輪廓，與女陰的輪廓相似；從內涵來說，魚腹多子，繁殖力極強。……古人將魚作為女陰的象徵，實行生殖崇拜，其目的是祈求人口繁盛。”^④

至于畫像石中的熊、虎，門扉上的鋪首銜環，蹶張、方相氏等神怪形象，有免災、驅鬼、闢邪等作用。如《說文》曰：“鋪，著門鋪首也。”鋪首著于門上的用意是保衛門戶。鋪虎音近，古人初用牛首，牛性初不甚馴，故以環穿其鼻而制服。秦漢以後，多用虎首銜環，作為門上的裝飾，用來驅除鬼怪。蹶張是一人用腳踩住強大拉力的弩弓，兩手用力張弦。《史記·張丞相列傳》：“申屠嘉曾以材官蹶張。”如淳曰：“材官之多力，能腳踏強弩張之，故曰蹶張。”其圖像的用意，就是大力神能驅逐惡鬼，保護墓主。

方相氏是一個令惡鬼恐懼，具有驅鬼避疫能力的兇神。白莊畫像石中有方相氏圖像。《周禮·夏官》記載：“方相氏掌蒙熊皮，黃金四目，玄衣朱裳，執戈揚盾，帥百隸而時儺，以索室驅疫，大喪，先匱(柩)，及墓，入壙，以戈擊四隅，驅方良。”鄭玄注曰：“時儺，四時作方相氏以儺，却兇惡也。”在宮廷府第舉行大儺活動時，用人假扮成怪神形象，進行驅逐瘟疫鬼怪的儀式。畫像石中刻畫的方相氏，就是在地下保護墓主，驅逐墓室內的鬼怪。

(四) 作為裝飾性圖案的題材主要有：平行鑿紋、三角紋、菱形紋、穿壁紋、連環紋、垂帳紋、水波紋、繩索紋、曲綫紋、卷草紋、卷雲紋等。另外，在漢畫像石中還見有各種式樣的樹木，如長青樹、三株樹、連理樹等。

(五) 石闕畫像

臨沂保存有四座墓上實體石闕，即莒南東蘭墩孫氏闕一座^⑤；平邑功曹闕一座和皇聖卿闕二座^⑥。闕，也稱為觀。《爾雅·釋宮》曰：“觀，謂之闕。”《說文解字》載：“闕，門觀也。”闕是建造在宮殿、祠廟、陵墓、庭院等前面的兩個對稱建築物。從四闕所建造的年代來看，莒南孫氏闕建于漢章帝元和二年（公元85年），平邑皇聖卿闕建于元和三年（公元86年），功曹闕建于章和元年（公元87年），這是我國現存最早的地上實體門闕建築。

四、臨沂漢畫像石的年代分期

臨沂有紀年可考的畫像石現有五處。

平邑庶孝禹碑首立鶴畫像，河平三年（公元前26年）；

莒南東蘭墩孫氏闕畫像，元和二年（公元85年）；

平邑南武陽皇聖卿闕畫像，元和三年（公元86年）；

平邑南武陽功曹闕畫像，章和元年（公元87年）；

蒼山城前畫像石墓，元嘉元年（公元151年）。

我們根據這些有紀年的畫像石和先後發掘清理的幾十座漢畫像石墓，就其形制、隨葬品以及畫像內容和雕刻技法等進行綜合分析，認為臨沂畫像石大約產生于西漢早期，東漢初得到發展，興盛于東漢中、晚期，東漢末年以後逐漸走向衰亡。臨沂畫像石從產生到衰亡大致可分為早、中、晚三期。

(一) 早期，從西漢文帝、景帝時期至平帝時期。這一時期出現的畫像石墓應由石椁墓發展而來。以臨沭曹莊西南嶺1、2號漢墓^⑦和臨沂慶雲山1、2號漢墓^⑧為主要代表。墓葬形制均為石椁單室墓，兩墓並列，內側帶小邊箱。從出土的隨葬品來看，時間最早的為臨沭曹莊西南嶺漢墓，出土的文、景時期的半兩錢，為該墓葬的年代提供了有利的證據。臨沂慶雲山漢墓，根據出土的陶器特點及組合，與臨沂金雀山、銀雀山發掘的西漢墓中出土的陶器進行對比分析，其年代大致在武帝時期。墓葬中的畫像均刻在石椁內四壁上，有的底板上刻有畫像，如慶雲山2號墓底板上刻有六博盤圖案。雕刻方法是先把石料鑿平，未經打磨，用粗陰綫刻出物像輪廓。其特點是石面粗糙，圖像簡略，風格古樸粗獷。畫面內容簡單，臨沭曹莊西南嶺畫像僅見長青樹、穿壁紋及幾何紋圖案。臨沂慶雲山畫像見有長青樹、壁紋、人物、屋宇、六博紋等圖案。平邑庶孝禹碑首僅刻立鶴畫像。這些畫像均綫條粗澀率直、物像稚拙、呆板，具有畫像石的原始形態。

在沂南縣三山溝有一幅“鳳凰畫像”，過去，一直被著錄為最早有紀年的漢畫像石。傅惜華編的《漢代畫像全集》中著錄為：“元鳳元年至六年（公元前80—前75年）的畫像石。”^⑨據蔣英炬先生調查與考證，它不屬於漢畫像石範疇^⑩。

(二) 中期，從西漢末年的平帝時期至東漢初年的章帝時期。這一時期為漢畫像石的發展期，部分石椁墓仍延續發展。如郯城楊集漢墓^⑪，從出土的陶器以及銅鏡等，其年代大致在西漢晚期至東漢早期。畫像刻在石椁四壁上，內容有長青樹、壁紋、柿蒂紋、魚車、建鼓舞等圖案，雕刻技法為平面陰綫刻。有紀年的畫像石見四座墓闕，即莒南東蘭墩孫氏闕一座，平邑南武陽皇聖卿闕二座，功曹闕一座。雕刻技法以平地凹面綫刻為主，如平邑漢闕畫像。而莒南孫氏闕則為鑿綫紋地淺浮雕。這一時期的畫面構圖比早期充實，但仍簡單，出現了分層



分格的構圖方法。物像的空間動感比早期生動，各部位比例也較恰當，與早期相比有明顯的進步。

(三) 晚期，從東漢中期和帝以後，至東漢末年。這一時期為漢畫像石的興盛期。有紀年的畫像石墓僅見蒼山城前元嘉元年畫像石墓^⑤，而沂南北寨，臨沂白莊畫像石墓代表了這一時期的最高成就。其他還有臨沂西張官莊、臨沂五里堡、費縣潘家疇等一大批重要墓葬。這一時期的墓葬形制複雜，石槨墓已消失，雙室畫像石墓延續發展，以象徵地面建築的石室墓和磚石混合結構的多室墓為主，許多墓由前、中、後三室組成，並附帶有耳室、側室、回廊、廁所等。雕刻技法多種多樣，並日趨發展成熟。以減地平面淺浮雕最為常見，陰綫刻、高浮雕、透雕也時常運用在部分墓葬之中，如以臨沂白莊為代表的畫像石墓，運用了多種雕刻技法，以達到主體感、層次感、運動感等藝術效果，形成了這一地區漢畫像石雕刻技法的特色。以沂南北寨為代表的則多以淺剔地平面綫刻的手法，使畫面細膩繁復、綫條纖細流暢，頗具繪畫風味，雕刻技法已達到了很高的水平。畫像內容豐富，畫面構圖豐滿充實，並採用分層分格的構圖方式，使物像比例更恰當，各類形象生動、活潑、栩栩如生。這一時期從日趨成熟的雕刻技法，到豐富多采的畫像內容等諸多方面，都達到了漢畫像石藝術的頂峰。

五、臨沂漢畫像石的藝術成就

臨沂漢畫像石有着鮮明的地域特點，它是民間藝術家們在石面上經過精心繪畫並採用多種不同的雕刻技法，創造出的具有高度藝術水平的石刻作品。

從臨沂的漢畫像石的雕刻技法發展過程來看，早期為單一的陰綫刻，如臨沂曹莊西南嶺、臨沂羅莊慶雲山等，畫像雕刻古拙、簡樸、呆板，後來出現了凹面綫刻、凸面綫刻、淺浮雕、高浮雕、透雕等各種技法，使畫面流暢、細膩、豐富和潤澤。由此可見，臨沂畫像石的雕刻技法經歷了從簡單到複雜，從逐步成熟到百花齊放的這樣一個發展演變過程。

臨沂漢畫像石的構圖有很高的藝術技巧，體現出疏朗、密集、勻稱等多種藝術風格。早期的畫像石一般畫面餘白很多，構圖簡單，一塊畫像石上只反映一個主題，這種主題既與同一座墓內的其它畫像內容相聯係，又可作為一個獨立的内容存在。這樣的構圖主體意識明確，整個畫面疏朗明晰，既樸實無華，又優雅曠闊，使人一目了然。

隨着漢畫藝術的發展，畫面內容也越來越豐富，一塊畫像石上要表現較多內容，則採用分層分格的配置方法，有隔離綫或四周用裝飾花紋帶組成畫框，以便與其它圖像明顯隔開，雖然畫面密集，但使人看去，既絢麗多彩，內容豐富，又層次分明，條理清楚。

漢畫像石中對稱的構圖方法，是符合人們傳統文化

審美習慣的，也可收到完美、協調統一的效果。如伏羲、女媧，刻在一石同一層的兩側或中間，身邊各刻有對稱的羽人或玉兔搗藥，有的門扉上左刻青龍，右刻白虎，兩相對應，保持了畫面均衡的美。

在個別畫面空隙的地方，則填補一些與主題內容相聯係的一些小動物，這是一種“補白”的方法。如畫面大面積空白，一些角部或邊緣用“藏法”填以鳥頭、小獸或動物的尾部，以及其它圖案等，以此來烘托主題內容的氣氛。

對綫條的運用已掌握得十分嫺熟。對車馬、人物、禽獸等各種物像動態的描繪，都運用得非常成功，特別是對人物臉部的眼、眉、胡須、衣服的皺紋、花邊、繫帶和器物的細部結構等，都刻畫得細微精緻。

為了把豐富的内容充分具體的反映在畫面上，對畫面的安排多採用散點透視構圖法，即在同一方向，用等距離的視點去捕捉所要表現的事物。有的是平視橫列，將所有的人物都刻在一個水平綫上，沒有縱深空間，人物之間的關係只能由他們的左右位置和身姿手勢來表示。有的採用側斜視橫列，將視點從正側面移到了斜側面，畫面便出現了側面輪廓綫互相重疊的現象。如車騎出行中的成對騎吏、數匹馬、車輪等，為了顯示他們之間的縱深關係，就會出現重疊的側面輪廓綫，使人一看便知道該車由幾匹馬所駕，並列騎吏幾人等。有的採用鳥瞰俯視構圖法，那些擺放很低從側面難以看到的器物，經常用此構圖法。如沂水韓家曲宴飲圖，兩宴飲者之間所放在地面上的杯盤就是用鳥瞰法來表現的，使人一看，杯盤好像是懸挂在空間一樣。有的採用焦點透視構圖法，其構圖方法是不等距離透視法，距離視點越近的事物其物像尺寸就越大，越遠其物象尺寸越小，有着近大遠小的視覺效果。如費縣潘家疇樓閣圖，是一座巨大的多層樓閣形建築，由於使用了鳥瞰焦點透視法，建築各側面輪廓綫的變化把建築的立體空間清晰地表現出來，這樣解決了等距散點透視構圖法經常出現的視覺矛盾。特別是對那些場面宏大的畫面構圖，也都安排的非常精彩。如沂南北寨的百戲圖，場面大，內容多，有百戲、雜技等，看似雜亂無章，但構圖者將雜技百戲分為左、中、右三組，各組均布置了最重要的絕技。三組各自活動，互不干擾，使人看後，覺得自己好象坐在高臺之上，遠遠觀看廣場上雜技演員們的精彩表演，顯示了宏大、復雜場面的高超構圖技巧。

臨沂漢畫像石不論其內容或形式，都具有寫實性。這是漢代藝術家們通過對各種事物的仔細觀察，對各種車馬、人物、建築以及動物的動作、性格和生活習慣的深刻了解，抓住某些題材的特徵，予以取舍提煉，進行的再創造。許多畫面真實地展現了漢代社會生活，同時在創作各種具體物像時並不拘泥於真實的模擬，而是在寫實的基礎上大膽地運用誇張的整體形象和動態來傳神，以達到形神兼備。如拜謁圖中的主人，往往是形象高大，來突出主人的尊貴。對各種鳥、獸動物的刻畫，往