

中國美術全集

畫像石畫像磚 ①



中國美術全集

畫像石畫像磚一



全國百佳圖書出版單位

APPTIME

時代出版傳媒股份有限公司

黃山書社

☆ 國家出版基金項目

圖書在版編目 (CIP) 數據

中國美術全集·畫像石畫像磚/金維諾總主編;信立祥卷主編.—合肥:
黃山書社, 2009.12

ISBN 978-7-5461-0808-7

I.①中… II.①金… ②信… III.①美術—作品綜合集—中國—古代
②畫像石—中國—古代—圖錄③畫像磚—中國—古代—圖錄 IV.①
J121②K978.402

中國版本圖書館CIP數據核字 (2009) 第179446號

中國美術全集·畫像石畫像磚

總主編: 金維諾
責任編輯: 宋啓發

卷主編: 信立祥
封面設計: 蠹魚閣

責任印製: 李曉明
責任校對: 李 婷

出版發行: 時代出版傳媒股份有限公司(<http://www.press-mart.com>)

黃山書社(<http://www.hsbook.cn>)

(合肥市翡翠路1118號出版傳媒廣場7層 郵編: 230071 電話: 3533762)

經 銷: 新華書店

印 刷: 北京雅昌彩色印刷有限公司

開本: 889×1194 1/16 印張: 49.875 字數: 147千字 圖片: 961幅

版次: 2010年8月第1版 印次: 2010年8月第1次印刷

書 號: ISBN 978-7-5461-0808-7

定價: 1800圓 (全三冊)

版權所有 侵權必究

(本版圖書凡印刷、裝訂錯誤可及時向承印廠調換)

《中國美術全集》編纂委員會

總顧問 季羨林

顧問委員會 啓功 (原北京師範大學教授)

俞偉超 (原中國國家博物館館長、教授)

王世襄 (原故宮博物院研究員)

楊仁愷 (原遼寧省博物館研究員)

史樹青 (原中國國家博物館研究員)

宿白 (北京大學考古文博學院教授)

傅熹年 (中國工程院院士)

李學勤 (中國社科院歷史所原所長、研究員)

耿寶昌 (故宮博物院研究員)

孫機 (中國國家博物館研究員)

田黎明 (中國國家畫院副院長、教授)

樊錦詩 (敦煌研究院院長、研究員)

總主編 金維諾 (中央美術學院教授)

副總主編 孫華 (北京大學考古文博學院教授)

羅世平 (中央美術學院教授)

邢軍 (中央民族大學教授)

藝術總監 牛昕 (時代出版傳媒股份有限公司副董事長、美術編審)

《畫像石畫像磚》卷主編 信立祥 (中國國家博物館研究員)

《中國美術全集》出版編輯委員會

主 任 王亞非

副 主 任 田海明 林清發

編 委 (以姓氏筆劃為序)

王亞非 田海明 左克誠 申少君 包雲鳩 李桂開 李曉明

宋啓發 沈 傑 林清發 段國強 趙國華 劉 煒 歐洪斌

韓 進 羅銳韜

執行編委 左克誠 宋啓發

項目策劃 羅銳韜 沈 傑

封面設計 蠹魚閣

品質監製 李曉明 歐洪斌

凡 例

一、編 排

1. 本書所選作品範圍為中國人創作的、反映中國文化的美術品，也收錄了少量外國人創作的，在中外文化交流史上具有代表性的美術品，如唐代外來金銀器、清代傳教士郎世寧的繪畫作品等。

2. 根據美術品的表現形式和質地，共分為二十餘類，合為卷軸畫、殿堂壁畫、墓室壁畫、石窟寺壁畫、畫像石畫像磚、年畫、岩畫版畫、竹木骨牙角雕珐琅器、石窟寺雕塑、宗教雕塑、墓葬及其他雕塑、書法、篆刻、青銅器、陶瓷器、漆器家具、玉器、金銀器玻璃器、紡織品、建築等二十卷，五十冊。另有總目錄一冊。

3. 各卷前均有綜述性的序言，使讀者對相應類別美術品的起源、發展、鼎盛和衰落過程有一個較為全面、宏觀的瞭解。

4. 作品按時代先後排列。卷軸畫、書法和篆刻卷中的署名作品，按作者生年先後排列，佚名的一律置于同時期署名作品之後。摹本所放位置隨原作時間。

5. 一些作品可以歸屬不同的分類，需要根據其特點、規模等情況有所取捨和側重，一般不重複收錄。如雕塑卷中不收錄玉器、金銀器、瓷器。當然，青銅器、陶器中有少數作品，歷來被視為古代雕塑中的精品（如青銅器中的象尊、陶器中的人形罐等），則酌予兼收。

6. 為便于讀者瞭解大型美術品的全貌，墓室壁畫、紡織品等類別中部分作品增加了反映全貌或局部的示意圖。

二、時間問題

7. 所選美術品的時間跨度為新石器時代至公元1911年清王朝滅亡（建築類適當下延）。

8. 遼、北宋、西夏、金、南宋等幾個政權的存在時間有相互重疊的情況，排列順序依各政權建國時間的先後。

9. 新疆、西藏、雲南等邊疆地區的美術品，不能確知所屬王朝的（如新疆早期石窟寺），以公元紀年表示，可以確知其所屬王朝（如麴氏高昌、回鶻高昌、南詔國、大理國、高句麗、渤海國等）的，則將其列入相應的時間段中。

10. 對於存在時間很短的過渡性政權，如新莽、南明、太平天國等，其間產生的作品亦列入相應的時間段中，政權名作為作品時間注明。

11. 某些政權（如先周、蒙古汗國、後金等）建國前的本民族作品，則按時間先

後置于所立國作品序列中，如蒙古汗國的美術品放在元朝。

三、圖版說明

12.文字采用規範的繁體字。

13.對所選美術作品一般祇作客觀性的介紹，不作主觀性較強的評述。

14.所介紹內容包括所屬年代、外觀尺寸、形制特徵、內容簡介、現藏地等項，出土的作品儘量注明出土地點。由于資料缺乏或難以考索，部分作品的上述各項無法全部注明，則暫付闕如，以待知者。

四、目錄及附錄

15.爲了方便讀者查閱，目錄與索引合并排印，在每一行中依次提供頁碼、作品名稱、所屬時間、出土發現地/作者、現藏地等信息。

16.爲體現美術作品發展的時空概念，每卷附有時代年表，個別卷附有分布圖，如石窟寺分布圖、墓室壁畫分布圖等。

五、其 他

17.古代地名一般附注對應的當代地名。當代地名的錄入，以中華人民共和國國務院批準的2008年底全國縣級以上行政區劃爲依據。

18.古代作者生卒年、籍貫、履歷等情況，或有不同的說法，本書擇善而從，不作考辨。

中國美術全集總目

總目錄

卷軸畫

石窟寺壁畫

殿堂壁畫

墓室壁畫

岩畫 版畫

年畫

畫像石 畫像磚

書法

篆刻

石窟寺雕塑

宗教雕塑

墓葬及其他雕塑

青銅器

陶瓷器

玉器

漆器 家具

金銀器 玻璃器

竹木骨牙角雕 琺琅器

紡織品

建築

中國古代畫像石 畫像磚概論

所謂畫像石，就是古代地下墓室、墓地祠堂、墓闕和廟闕等建築上雕刻畫像的建築構石。所謂畫像磚，就是用拍印或模印方法製成的圖像磚，主要用于裝飾古代的地下墓室。作為中國古代民間藝術的一枝奇葩，畫像石、畫像磚藝術在戰國晚期至宋元時期的中國古代藝術園林中持續開放了十四、五個世紀之久。期間，朝代更迭，人事滄桑，社會面貌和意識形態都發生了巨大變化。迄今發現的數以萬計的畫像石和畫像磚，不僅真實形象地記錄和反映了這一變化，而且將這兩種民間藝術的發展歷程生動地展現在我們面前。

一、畫像石與畫像磚的分期、分區及其產生、發展的時代背景

畫像石、畫像磚藝術在其存在的十四、五個世紀中，大體經歷了濫觴期、繁榮期和衰落期三個發展階段。作為古代喪葬藝術，畫像石、畫像磚藝術是伴隨着石室墓和磚室墓的發展而演進變化的。畫像石和畫像磚在發展階段上雖說大體同步，但在發展進程上特別是地理分布上却略有差別。

畫像磚的產生早于畫像石，戰國晚期至西漢中期是畫像磚藝術的濫觴期。最早的畫像磚幾乎都是戰國晚期各國都城宮殿上的建築用磚，多為體量較大的空心磚和條形磚，主要用作宮殿的臺階和踏步，其中以秦都櫟陽和咸陽出土的畫像磚最為精美。戰國末，秦國最先開始了從木椁墓向磚室墓的演變，使用畫像空心磚來修建墓室。伴隨着秦軍統一六國的號角聲，畫像空心磚墓被秦人從關中帶到了關東地區。西漢早期，這種畫像空心磚墓在今河南地區迅速發展，并在西漢中期影響到今晉南、冀南、鄂北、皖北和魯西等周邊地區。西漢晚期到東漢末是畫像磚藝術的繁榮期。從西漢晚期起，畫像磚墓開始擺脫了呆板的箱式結構，迅速向居室化發展，畫像磚也擺脫了空心磚的舊模式，向多形化發展。東漢時期，畫像磚藝術發展到巔峰，畫像磚墓的分布範圍擴大到西至甘青，東到海濱，南起雲貴，北達大漠的廣闊區域，并形成了以今河南地區和四川、重慶地區為代表的兩大中心分布區，其中四川、重慶地區的畫像磚持續繁榮到蜀漢時期。東漢時期的畫像磚已經揚棄了圖案化的構圖，而以有完整畫面的方形、長方形、條形的實心磚作為主要載體。其中，以四川成都平原一帶的畫像磚最具特色，磚的規格均為長方形，一般寬50、高40厘米左右，一磚一個畫面，圖像內容極具地方特點，整齊地按一定間距鑲嵌在磚室墓的墓室和甬道壁面上。魏晉至宋元時期，總體上是畫像磚藝術的衰落期，但其中的南

朝時期在以今南京為中心的長江中下游地區，畫像磚藝術又出現了一個小高峰期，南京地區發現的宏規巨制的巨幅拼鑲畫像磚代表了這一時期畫像磚藝術的最高水平。隋唐以後，雖然在長江流域和黃河流域的諸多地點都發現過畫像磚墓，但始終沒有形成一個中心分布區域，畫像內容也日益趨于形式化和簡單化。元代以後，畫像磚作為一種民間藝術形式，淡出了歷史舞臺。

因石結構的墓室和祠堂、闕等墓地建築的出現略晚于磚室墓，畫像石藝術的問世也相應略晚于畫像磚藝術。西漢中晚期，是畫像石藝術的濫觴期。在魯西南和蘇北地區，畫像多刻在箱式的石棺墓、石椁墓和墓地的石結構小祠堂上。在河南南陽地區，畫像石多裝飾在大型多室石結構墓中。當時石結構小祠堂的畫像雖然已有了固定的配置規律，但墓室畫像石不僅圖像簡單，而且談不上有規律的配置。東漢時期，是畫像石藝術的高峰期。這一時期，不僅各種畫像雕刻技法臻于成熟，墓室和墓闕、墓地祠堂的畫像配置都形成了各自的規律。在東漢帝國廣闊的疆域內，出現了五大畫像石分布區。第一分布區是山東、蘇北、皖北、豫東組成的廣大區域；第二分布區是以南陽市為中心的豫南和鄂北地區；第三分布區是陝北和晉西地區；第四分布區是四川和重慶地區；第五分布區是河南省洛陽市周圍地區。各個分布區的畫像石由于雕刻技法各異，呈現出鮮明的地方特色。其中，第一和第二兩個分布區，早在西漢中期畫像石墓就已出現并開始流行，是畫像石藝術的兩大發源地，同時也是影響最大的兩個畫像石分布區。特別是第一分布區，畫像石不僅出現時間早，延續時間長，題材內容豐富，雕刻技法多樣，圖像配置規律嚴謹，而且類型齊全，墓室、祠堂、石棺、碑、闕畫像石和摩崖造像一應俱全，是畫像石藝術發展水平最高的一個區域。第三和第四兩個分布區，雖然遲至東漢早中期之交才出現畫像石，但都具有鮮明的地方特色。尤其是第四分布區，不僅廣泛流行的帶享堂的畫像崖墓和畫像石棺為其他地區所不見，而且其繁榮期的下限也晚到了蜀漢時期。第五分布區由于地處其他四個分布區的中間，是個極為敏感的地區，從其畫像石藝術風格的變化，可以準確把握其他各分布區畫像石藝術影響力的消長及相互之間的交流影響。南北朝到宋元時期，是畫像石藝術的衰落期，畫像石祇發現在北方的黃河流域。從總體上說，畫像石已經退出了歷史舞臺，但偶爾也有震撼人心的精品出現。特別是北朝晚期到隋唐時期高級貴族墓的石棺床上，往往刻有極其精美的畫像，近年在陝西西安出土的安伽墓和山西太原出土的虞弘墓的石棺床畫像，就是其中的典型代表。安伽和虞弘都是在北齊、隋、唐政權中擔任高級官職的西域貴族，棺床畫像不僅形象再現了他們特異的日常生活，而且忠實描繪了他們的祆教信仰，成為研究這一時期對外關係史和宗教史、思想史的極為珍貴的實物資料。特別是安伽墓

的石棺床畫像，不僅雕刻細膩，而且通體貼金彩繪，是中國古代畫像石中的翹楚之作。河北曲陽縣出土的五代王處直墓畫像石，保存極為完好，通體彩繪如新，精緻入微的高浮雕使人物形象栩栩如生，特別是兩幅散樂圖，帶有鮮明的盛唐風格，是畫像石的收官杰作。

迄今發現的近萬塊畫像石和數千塊畫像磚，絕大多數出自墓葬和墓地建築，畫像內容也多與喪葬禮制有關，因此，畫像石藝術和畫像磚藝術在本質上是祭祀性喪葬藝術。像任何一種古代藝術形式一樣，畫像石和畫像磚的流行，有着深刻的社會原因。其原因就是古代的厚葬風俗及與之相應的喪葬禮制。

秦漢時期，伴隨着木椁墓向磚室墓和石室墓的演變，一股愈演愈烈的厚葬風潮風靡了整個社會。西漢初期，出于恢復被戰亂破壞的社會經濟的需要，從漢高祖到景帝，都大力提倡薄葬。到漢武帝時期，經過數十年的休養生息，社會經濟達到高度繁榮。在這種背景下，薄葬風俗被統治者擯棄，厚葬成爲時髦的社會風尚。漢武帝率先實行厚葬，他用了五十三年時間，在今陝西興平縣，爲自己建造了漢代規模最大的帝陵——茂陵。史載漢武帝入葬時，隨葬品多到墓室容納不下的程度^①。此外，他還爲自己的重臣、外戚和抗擊匈奴名將衛青、霍去病在茂陵東側營造了巨大的陪葬墓。死于宣帝地節二年（公元前68年）的大將軍霍光，竟特蒙皇帝恩許，用皇帝葬禮埋葬。于是上行下效，京師貴戚、地方豪強競相效尤，厚葬風靡了整個社會。與厚葬風潮涌起同時，磚室墓和石室墓取代了木椁墓，畫像石和畫像磚也應運來到了人間，這兩種民間藝術開始了最初的生命旅程。

東漢時期，厚葬之風與西漢相比，有過之而無不及。特別是東漢中期以後，東漢王朝實行了“舉孝廉”制度，將“孝悌”作爲選拔、任用官吏的標準，刺激了厚葬風潮的進一步發展，厚葬達到了“法令不能禁，禮義不能止”^②的程度。在瘋狂涌動的厚葬狂潮中，畫像石和畫像磚藝術迎來了自己發展的繁榮期。由于大地主莊園經濟的發展，地方豪強聚集和積累了大量社會財富，爲他們實行厚葬提供了有力的經濟保障。于是，“京師貴戚，郡縣豪家，生不極養，死乃崇葬。或至刻金鏤玉，良田造塋，櫛梓榭柎，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”，“子爲其父，婦爲其夫，競相仿效”，“東至樂浪，西至敦煌，萬里之中，競相用之”^③。在這種背景下，體現厚葬的畫像石、畫像磚藝術得到長足發展。迄今發現的一萬餘塊畫像石和數千塊畫像磚，百分之九十都是東漢時期的，這一點正是畫像石、畫像磚藝術極盛期的反映。

魏晉南北朝時期，由于長期的動蕩和分裂，社會經濟發展遲緩，畫像石和畫像

心的長江中下游地區，雖然出現了一個以大型拼鑲畫像磚墓為特色的畫像磚藝術發展的小高峰，但這種藝術已經變成了皇家和高級貴族專用的喪葬藝術，不再屬於民間藝術的範疇。北朝至隋唐、五代時期的黃河流域，畫像石藝術也變成了皇家和高級貴族的專用喪葬藝術，不絕如縷地裝飾在高等級的墓葬中。隋唐至宋元時期的畫像磚藝術雖仍保持着民間藝術的本色，但由於失去了最高統治階層的推動，無可挽回地走向了衰亡。元代以後，畫像石和畫像磚藝術便徹底退出了歷史舞臺。

二、畫像石和畫像磚的題材內容

作為中國古代喪葬藝術的一對孿生兄弟，畫像石和畫像磚的題材內容是同一的，都是古代喪葬觀念的藝術表現。按照畫像石和畫像磚的本來意義即圖像學意義去理解、認識其圖像內容，是研究畫像石和畫像磚圖像的唯一科學方法。所謂畫像石和畫像磚的本來意義，是指製作和使用畫像石、畫像磚的人對其內容的理解和認識，即畫像石和畫像磚所表現的當時人的生死觀和宇宙觀。在畫像石、畫像磚存在和流行的十四、五個世紀中，儘管畫像的題材內容隨着社會意識形態和喪葬觀念的演變發生了很大變化，但始終表現的是人的生死觀和宇宙觀。秦漢時代的人認為，全部宇宙世界由從高到低的四個層次構成。首先是天上世界，這是一個作為宇宙最高存在的天帝和諸多自然神居住的諸神世界；其次是以西王母所居住的崑崙山所代表的仙人世界；再次是現實的人間世界；最下層是死者靈魂居住的地下幽冥世界。魏晉以後，隨着西來佛教的發展和民族化，釋迦牟尼居住的須彌山西方極樂世界在信仰中被置于人間世界和天上世界之間。作為古代的祭祀性喪葬藝術，表現人間現實世界與地下鬼魂世界之間關係的圖像，即子孫祭祀先祖的祭祀內容圖像成為畫像石、畫像磚的最重要的主題。但人間現實世界與天上諸神世界，特別是與仙人世界、佛家西方極樂世界的關係，在畫像石和畫像磚中也有充分表現。

像一切宗教、祭祀性藝術都有很强的穩定性和傳承性一樣，就題材內容來說，畫像石、畫像磚也是一種淵源有自、傳承性極強的藝術。它不是自由創作的藝術，而是嚴格按照當時占統治地位的儒家喪葬禮制去選擇、確定圖像內容，並按照方位配置在祠堂和墓室中的。漢代石結構祠堂的畫像石圖像來源於宗廟壁畫，因此其圖像內容及其配置自始至終保持着很强的規律性。而漢代墓室畫像石、畫像磚的圖像淵源於西漢中期以前木椁墓中的帛畫和漆棺畫，東漢時期才形成自己的配置規律。

表現墓主、祠主接受子孫祭祀的圖像是畫像石、畫像磚最常見、最重要的題材。這種題材多用兩種內容的畫像來表現。一種是直接表現祭祀場面的畫像，常

被稱為“墓主受祭圖”和“祠主受祭圖”。其標準畫面是：在一座由雙闕夾峙的二層樓閣中，男性祠主或墓主正坐在樓閣下層，接受子孫的拜謁和祭祀，樓閣二層憑欄端坐着複數的女性祠主或墓主。在墓地祠堂中，“祠主受祭圖”均配置在後壁。在墓室中，“墓主受祭圖”多配置在中室、前室的壁面較高位置或門扉上。另一種是表現墓主、祠主從地下世界趕赴墓地祠堂去接受祭祀的車馬出行圖。在祠堂中，這種“祠主車馬出行圖”固定地配置在後壁和左右側壁的最下層，祠主乘坐的主車恰好位于“祠主受祭圖”的下方，表示祠主的車馬行列是從位置較低的地下世界而來。在墓室中，“墓主受祭圖”多配置在中室、前室的四壁橫梁等壁面較高位置或墓門門額上，以表示墓主的車馬行列的出行目的地是位置較高的墓地祠堂。這兩種圖像，往往合成一幅完整的祭祀畫面，例如在沂南畫像石墓中室的北壁橫梁西段、西壁橫梁和南壁橫梁西段，就配置着一幅墓主趕赴墓地祠堂的車馬出行圖，墓主的主車位于男墓主棺室——西後室的橫梁上，祠堂位于車馬行列的最前方——南壁橫梁的西段。在相當多的墓主或祠主車馬出行圖中，都有車馬過河橋的場面，河橋無疑標志着地下鬼魂世界和人間現實世界的分界綫。這兩種表現祭祀的圖像，是墓室和祠堂全部畫像的核心，其他圖像都是圍繞着這一核心而配置的。在地下墓室的中、前室和祠堂的側壁常見的“庖厨圖”和“樂舞百戲圖”，也是與祭祀有關的圖像，表現的是子孫準備“祭食”和用歌舞百戲取悅祖先靈魂的場面。

表現人間現實世界的圖像主要有兩種，一種是歷史故事畫像，另一種是表現墓主、祠主生前經歷的畫像。像墓碑和祭文充滿對死者的諛辭一樣，畫像石和畫像磚中充斥着虛譽溢美墓主、祠主的圖像。這類圖像，用比附的手段，以大量的歷史故事來表現。史載東漢末年的趙岐曾“先自為壽藏，圖季札、子產、晏嬰、叔向四像居賓位，又自畫其像居主位，皆為贊頌”^④，可見這種比附自誇的造墓作法當時相當盛行。故事多取材于體現儒家倫理道德的古代忠臣、孝子、俠客、義士、節婦、列女等，最常見的有“二桃殺三士”、“荆軻刺秦王”、“榮啓期與竹林七賢”、“二十四孝圖”等。這類歷史故事畫像，多配置在祠堂兩側壁的中部和地下墓室中、前室的壁面上，但個別祠堂如山東嘉祥武梁祠的後壁也配置有多幅歷史故事圖像。表現墓主、祠主生前經歷的圖像，有的選取值得炫耀的生前經歷的場所為題材，如講經圖和幕府圖等，但更多的是用多幅車馬出行圖來表現墓主、祠主的生前官宦經歷，前者一般配置在地下墓室中、前室的壁面上，後者多配置在祠堂後壁、兩側壁的較高位置和與之平行的檐枋內面。

古代人相信“靈魂不死”，認為人死後，他的靈魂在地下世界仍然過着人間一樣的生活。在墓室畫像石和畫像磚中，有不少表現墓主地下世界生活的圖像。配置

在墓門門柱上的持盾亭長圖像、持戟佩劍武士圖像警衛着墓主陰宅，保護着墓主靈魂在地下世界的安寧；配置在中、前室的宴飲圖、博弈圖和配置在後室的墓主夫婦燕居圖，表明墓主靈魂在地下世界仍然像生前一樣，過着錦衣玉食的優裕生活；而配置在墓室壁面和甬道中的市樓圖、鹽井圖、采蓮圖、農作圖和釀酒圖等，表明墓主靈魂仍像生前一樣，在地下世界擁有大量財產。一句話，畫像石和畫像磚所描繪的墓主的地下世界，完全成了現實人間世界的翻版。

擺脫生死困惑，獲得永恒生命，在古代是人們至死不渝的追求目標。這種追求，一般訴諸宗教的信仰。秦漢時期方士、神仙家和道教鼓吹的“升仙”觀念，魏晉以後佛教的死後往生西方極樂世界的說教，不僅影響到社會意識形態，也對人們的生死觀、喪葬觀產生了持久而強烈的影響。畫像石、畫像磚中經常出現的“西王母”、“東王公”、“仙人六博”、“墓主雲車升仙”、“天人”、“蓮花生”等圖像，就是這種影響的反映。在先秦傳說中，西王母本來是一位“其狀如人，豹齒虎尾而善嘯，蓬髮戴勝，是司天之厲及五殘”^⑤，在昆侖山上穴居野處、半人半獸、形象可怕的刑罰女神，但在西漢晚期的大規模群眾性造仙運動中，她被改造成了可愛的幸福女仙。最遲到東漢中期，與之相對應的男性仙人“東王公”也被創造出來。從西漢晚期起，西王母形象就大量出現在畫像石和畫像磚中，東漢中期以後，西王母和東王公圖像常常按方位對稱地出現在墓室和祠堂畫像中。爲了表示東王公和西王母住在高高的仙山上，他們的圖像都被配置在較高的位置上。在石結構祠堂中，他們被固定地配置在兩側壁的最上層，西王母居西，東王公居東。在墓室中，二者圖像一般被配置在門柱或立柱的最上方。需要指出的是，東漢晚期的畫像石和畫像磚中，佛像、菩薩像也配置在與東王公、西王母等仙人像同樣的位置上，證明了當時佛教是作爲道教的一個流派在中土流傳的。例如，在沂南畫像石墓中室的八角形立柱的東、西、南、北側面最上部，各配置一尊仙人像，東、西側面分別配置東王公和西王母像，南、北側面各配置一尊菩薩像。製作工匠們在塑造東王公和西王母兩位仙人形象時，馳騁他們的藝術想象，將衆多的美好事物集中到他們的身上。在畫面上，兩位仙人不僅有羽人兩側侍奉，就連三足鳥、九尾狐也被賦予了靈性，成了仙人可愛的伴侶和使者。人們夢寐以求的不死之藥，正由伶俐可愛的玉兔和憨態可掬的蟾蜍不停地搗製着，以供東王公、西王母隨時賜給有幸升仙到這裏的幸運兒。南朝畫像磚中的“天人”圖像中，天女曼妙的身姿，飄逸的衣帶，使人充滿了對西方極樂世界的憧憬與渴望。最富浪漫主義色彩的是配置在祠堂和墓室較高位置的墓主或祠主升仙圖，幸運的墓主和祠主，或乘御龍雲車，或乘仙鹿，正由仙人接引，飄飛在赴昆侖山的仙雲中。在東漢晚期的山東嘉祥武氏祠左石室屋頂前坡東段，刻有一幅情趣盎然的祠主升仙圖。畫面的右下方

是祠主的墓地，墓闕旁有三座饅頭形墳丘，從最高的一座墳丘中一股仙雲冉冉升起，彌漫了整個畫面；雲氣上方，端坐着趕來迎接祠主升仙的東王公和西王母；雲氣中，男女祠主分乘兩輛雲車，在仙人的護衛下駛向東王公和西王母。整個畫面充滿歡樂而神秘的氣氛，人們對自己所創造的幸福之仙的憧憬和不懈追求在藝術幻想中得到完美實現。在四川、重慶等地東漢晚期的墓室畫像石和畫像磚上，有一種男女交合的圖像，表現的應是五斗米教教徒企求通過男女和合修煉升仙的場面，墓主生前無疑是五斗米教的信徒。

在石結構的墓室中、前室頂部和祠堂頂部，多配置表現天上諸神世界的圖像。這類圖像，一般有三種表現形式。一種是簡單地用腹輪內有三足鳥的日神圖、腹輪內有蟾蜍的月神圖，或用星相圖來表現。在磚石混合結構的墓中，例如在陝北東漢時期的畫像石墓中，日月圖像多配置在門額石畫面的兩端。第二種是用祥瑞圖來表現，例如，在著名的山東嘉祥武梁祠的頂石內面，就刻有比目魚、連理樹等四十餘幅祥瑞圖，每幅祥瑞圖都刻有解釋性的題榜。將祥瑞圖刻在祠堂頂部，無疑是表示天降祥瑞，說明天界的上帝和諸神在當時人們的觀念中具有至高無上的權威。換言之，作為宇宙最高存在的上帝和諸神，祇有對人間社會的現狀感到滿意時，才會降下祥瑞，而上帝和諸神對人間社會的評判標準則是儒家的政治信條和倫理道德規範。到東漢晚期，最流行的天上世界的表現方式，是充滿陰森恐怖氣氛的人格化的上帝諸神圖像。在江蘇徐州洪樓村出土石祠堂的兩塊頂石上，各刻有一幅諸神出行圖。圖像中，出行的主神雷公熊首人身，坐在由龍虎牽引的雲車上，正揮動鼓槌敲擊着車上樹立的大鼓，隨行的有鼓風的風神——風伯、傾瓶布雨的雨神——雨師、揮鞭製造閃電的閃電之神——電母，整個畫面氣氛詭異而恐怖。在山東安丘董家莊畫像石墓的前室頂部，也配置着一幅類似的雷公出行圖。這些畫像中的諸神雖然猙獰可怕，但還不是宇宙秩序的最高和終極統治者，它們不過是宇宙秩序最高和終極統治者——天帝的一群唯命是從的僚屬和爪牙。在山東嘉祥武氏祠前石室即武榮祠的西間頂部前坡所刻的天罰圖中，就出現了天帝的形象。整個天罰圖由四層畫面組成，完整地表現了天罰過程。第四層圖像的主要人物，就是這位全知全能、法力無邊、對現實人間世界的一切握有生殺與奪絕對權力的天帝。畫面左側，威風凜凜的天帝面右坐在由北斗七星組成的帝車^⑥上，正在聽取派往人間使者的報告。帝車後面，三名神人雙手持笏在雲氣中躬身而立，當為天帝的屬從。帝車車輿前的弧形車轅下，四位神人或跪或立，正向天帝報告着什麼。其身前的地面上，扔着一顆頭髮散亂的人頭。畫面右側，一騎一車正向左行來。無疑，使者報告的人間罪惡激怒了天帝，他怒目圓睜，咬牙切齒，雙手前伸，似正下達對人間罪犯實行天罰的指

令。第三層爲風伯鼓風圖，畫面左端，腰身碩壯的風伯正從口中向右吹出滾滾風雲，似乎是在用神風送諸神出行。第二層描繪的是天罰場面，畫面左側，雷公坐在雲車之上，正用鼓槌敲擊着雲車前後樹立的大鼓，雲車之前，六名神人分成上下兩列，用繩索拉着雲車向右飛馳，雲車之後，兩名神人在推車前行。畫面右側，雲氣中立着兩名雙手揮鞭的電母和一名右手抱瓶、左手托鉢的雨師，在一股龍首狀雲氣下面，一個人間罪人正披頭散髮跪在地上，兩名神人俯首彎腰立在雲氣上，正右手揮槌，左手緊握楔狀物向跪伏者打去。無疑，這是一幅描繪雷公率領諸神用雷電擊殺下界罪人的天罰圖。第一層畫面描繪的是風伯鼓風送諸神回歸天界的場面。

從上面的論述可以看出，當時的人們在用畫像石、畫像磚裝飾墓室和祠堂時，有意識地將墓室和祠堂看成是一個完整的宇宙空間，將表現宇宙四個構成部分的圖像內容，按高低、前後方位，井然有序地配置在相應位置上。這些嚴格按方位和儒家道德規範配置的畫像，生動形象地反映了當時人們的生死觀和宇宙觀。墓主靈魂在地下世界儘管舒適愜意，却依然向往懷戀着人間世界的一切，仍然要回到建造在塵世間的祠堂中來，享用子孫後代精神的和物質的獻祭。通過祭祀類圖像，人鬼之間思想的交流、倫理感情的融匯，得到了實現和升華。但地下鬼魂世界畢竟是陰冷晦暗和寂寞難耐的，死者靈魂希望通過信仰獲得生命的永恒和升華。但這一願望，他們無法向天上世界的諸神訴求。在人們的觀念中，以天帝爲首的人格化的諸神，占據着高高的蒼穹，永遠用一幅冷漠嚴酷的面孔統治着整個宇宙。他們從不開誠布公地對人間世界表態，祇用災異給予暗示；他們能降祥瑞于人間，而更多的是將災禍刑殺無情地加給下民。在上天面前，人永遠是被動的，祇能誠惶誠恐地跪倒在地，以一副可憐的面孔祈求它的恩宥。這個森嚴恐怖、可望而不可及的諸神世界，不僅活人不敢問津，連鬼魂都不敢游歷。現實既充滿着苦難，登天又却步于畏懼，爲了滿足對永恒幸福和生命的向往，人們通過信仰找到了或者說創造了仙人世界和西方極樂世界。死者的靈魂在藝術幻想中飛升到了昆侖仙境，但在感情上並沒有走，仍要時時回到祠堂去重溫和延續人間的一切快樂。這種幻想和感情的矛盾，正是畫像石、畫像磚藝術的思想基礎。這些充滿矛盾的藝術作品，形象地反映人與鬼魂、神、仙之間撲朔迷離的奇妙關係。

三、畫像石、畫像磚的製作工藝及藝術成就

畫像石屬於石刻藝術，畫像磚屬於雕塑藝術，儘管兩者都屬於古代祭祀性喪葬藝術，但在製作工藝上兩者却各具特點。

山東東阿縣發現的薊他君祠堂題記^①、山東嘉祥的從事武梁碑碑文^②和許安國祠

堂蓋頂石題記^⑨中，對畫像石的製作工藝都有簡單記述。通過這些記述和對畫像石實物的觀察，大體可以知道，古代畫像石的製作，主要有七道工序。

第一道工序，是由喪主雇請“名工”、“良匠”即雕造畫像石技術最好的工匠，讓他們擔當畫像石墓、畫像石祠堂的設計和建造任務。這些工匠，有石工，也有畫匠，基本都是同鄉，其中一些人可能有親屬關係。這種同鄉關係和親屬關係，既有利于技術的傳承和提高，也有利于集中力量承擔較大的工程，保持工匠隊伍的穩定性，形成地域範圍較為固定的工程覆蓋面。

第二道工序，是由雇請的畫像石製作工匠，到附近的山上挑選、開采適合雕刻的石料。

第三道工序，是由石匠根據設計圖對選采來的石料進行加工，使石料變成符合設計要求的建築石材。

第四道工序，由被稱為“畫師”的畫工在磨製平整的石面上，用墨和毛筆以準確有力的線條繪出畫像的底稿。對於畫像石的製作來說，這是一道關係作品成敗優劣的關鍵性工序。畫師們不僅要有高超的繪畫技巧，還必須對建造的建築本身的結構了如指掌，對每塊石材是建築上哪個部位的構件，應畫什麼題材內容的圖像，做到心中有數，一清二楚。

第五道工序，由石工嚴格按照畫師在石面上繪出的圖像墨綫底稿，用刀、鑿、鑿等工具刻成圖像。

第六道工序，按照建築設計圖，將已經刻好圖像的石材拼裝成墓室或祠堂。

第七道工序，由畫師在拼裝好的墓室或祠堂中對石面上刻好的畫像施彩着色，使圖像具有和墓室、祠堂壁畫同樣的色彩視覺效果。正因為如此，漢代人不把它稱為“雕刻”或“石刻”，而是直接稱為“畫”^⑩。但因畫像石的圖像具有凹凸的立體感，當初應比壁畫具有更強烈的視覺效果。由於畫像石的石材質地堅硬細膩，對礦物質顏料沒有吸附作用，其色彩極易脫落，色彩能保存至今的實屬偶然。因大多數畫像石在發現時色彩都已脫落殆盡，將其作為繪畫藝術來進行考察已經不可能，我們能加以考察的，祇有其雕刻藝術的表現形式了。

無疑，畫像石的雕刻技法是決定畫像石風格的最主要因素。根據筆者對近萬塊畫像石的實物觀察，畫像石的雕刻技法可分為六種。第一種為陰綫刻，即直接在石面上刻出圖像，畫像表面沒有凹凸。根據對石面的處理方法不同，又可區別為平面陰綫刻和鑿紋地陰綫刻兩種。第二種為凹面綫刻，就是在石面上沿物像的輪廓綫將物像面削低，使物像面呈略低於石面的凹面，物像細部以陰綫來表現的雕刻方法。這種技法，也可區別為平面凹面綫刻和鑿紋地凹面綫刻兩種。第三種為凸面綫刻，