

洛阳汉代彩画

LUO YANG
HAN DAI CAI HUA



洛阳汉代彩画

洛阳博物馆供稿

王绣摹绘 苏健撰文

孙肃显 孙德侠摄影

河南美術出版社出版

河南第二新华印刷厂印刷

河南省新华书店发行

787×1092 20开5.3印张

1986年8月第1版 1986年8月第1次印刷

印数：1—6500册

统一书号 8386·438 定价9.10元

洛阳博物馆供稿

王 绣 摹绘

苏 健 撰文

孙肃显 孙德侠 摄影

洛 阳 汉 代 彩 画

LUOYANG HAN DAI CAI HUA

河 南 美 术 出 版 社

洛阳汉代彩画述论

著文：苏 健

古都洛阳，被誉为我国的“地下博物馆”和文物荟萃之地。特别是建国以来，先后发现了五、六座绘有琳琅满目壁画的汉墓和出土了数以百计的汉代彩绘陶壶，使我们对汉代的绘画艺术耳目一新。它们是我国古代艺术苑中绚丽斑斓、深沉古朴的繁花，具有较高的历史、科学、艺术价值。

一、时代背景

汉代是我国封建制的巩固和发展时期。这时，地主阶级正处于上升阶段，经济富庶，国家空前强盛。所以，古籍中往往称西汉文、景、武帝时期为“升平”社会，称光武帝建立的东汉王朝为“中兴”之世。《史记·平准书》描绘武帝时期的经济情况说：“非遇水旱之灾，民则人给家足，都鄙廩庾皆满，而府库余货财。京师之钱累巨万，贯朽而不可校；太仓之粟，陈陈相因，充溢露积于外，至腐败不可食。”这种丰富的经济基础，就促成了继战国之后第二个封建文化高潮的出现。不仅辞赋、诗歌、乐舞、百戏等文学艺

术上大放光彩，而且由于建造宏丽壮观的宫阙殿宇，需要彩画装饰，绘画也得到发展。班固在《西都赋》中说：“屋不呈材，墙不露形。裊以藻绣，络以谵连。随侯明月，错落其间。金缸衔璧，是为列钱。翡翠火齐，流耀含英。悬黎垂棘，夜光在焉。”至于图画“云虚”，绘饰“仙灵”者也不乏其例。如按照汉武帝的意旨建造的“甘泉宫”，就绘有“天地太一诸鬼神”①。又东汉王延寿的《鲁灵光殿赋》记述灵光殿就雕绘有“奔虎攫拏”、“虬龙腾骧”、“朱鸟舒翼”、“白鹿孑蜺”、“神仙岳岳”、“玉女阙窗”，“图画天地，品类群生，杂物奇怪，山神海灵，……伏羲鳞身，女娲蛇躯，洪荒朴略，厥状睢盱”。还绘有黄帝唐虞，忠臣孝子，烈士贞女等，“贤愚成败，靡不载叙”。汉代地主阶级厚葬之风极盛，“事死如事生”，王符在《潜夫论·浮奢篇》中指责他们是“生不极养，死乃崇丧”。于是，建造深邃豪华的墓室，除随葬各种物品之外，有的还用内容丰富的图画加以装饰。基于这种社会的需要，当时有许多人从事绘画。《后汉书·蔡

邕传》说：“夫书画辞赋，才之小者。匡国理政，未有其能。……而诸生竞利，作者鼎沸。”这是两汉时期绘画艺术盛行的原因所在。

洛阳河山拱戴，关塞险要，有“被昆仑之洪流，据伊洛之双川，挟成皋之严阻，扶二嶂之崇山”②的称道。汉高祖刘邦慕其形势天成，以为“背河，向伊洛，其固亦足恃也”③，曾初都洛阳五个月。此后虽徙都长安，但因宫室营建未就，仍多居洛阳处理政务，视洛阳为东都。西汉末，王莽篡权，称洛阳为“中市”。公元二五年，光武帝刘秀建立东汉，又定都洛阳，至此这座自夏商兴起的天下名邑，成了全国政治、经济、文化的中心。因而，在两汉四百多年间，洛阳一直是达官贵人聚居之地和富商大贾云会之所。洛阳邙山古冢累累，参差巍峨，便是汉代帝王将相、豪门世家的葬身之地。这是洛阳发现汉代壁画墓和出土众多彩绘壶的历史缘由

二、绘画题材

洛阳汉代壁画和陶画题材十分丰富，诸如历史故事、羽化成仙、雉戏打鬼、天象星宿、封禅神祇、宴饮游猎等，似乎毫不受时

间和空间的限制，囊括了天地人间的事物。不过作为观念形态的艺术品，无论怎样离奇，总是一定的社会生活通过艺术家的形象思维的产物。这些壁画和陶画，具有浓重的宗教神秘色彩和神权、皇权思想，这正是当时阴阳五行、方士巫术、谶纬妄言等唯心邪说盛行的产物。正如恩格斯所说：是以“人间的力量，采取了非人间力量的形式”④，达到为封建统治服务的目的。

1. 历史故事

历史人物、历史故事方面的题材，所见只有在61号墓中两幅，画面在墓室的隔梁上。所绘为“二桃杀三士”。对照画面可以看出，右侧一组为三勇士，姿态各异，动作孔武跌宕。最右按剑而立者为古冶子，中作挈领状者为公孙接，俯视几者为田开疆。几上盘中置二桃，显然是“计功而食桃”⑤的惊悚场面。中部一组五人，中立而威严者为齐景公，两侧各二人，皆为侍卫；作画者为使人物生动，特画一侍卫作跪禀姿态。左侧一组四人，中立特矮小者为晏婴，其余三人，当为陪衬，不能指名⑥。

在汉代石刻画像中，“二桃杀三士”的

故事尚有山东嘉祥无梁祠画像和南阳石刻画像。这个故事突出表现了晏婴充分掌握三勇士的心理状态和性格特征，足智多谋，诛杀异己的政治斗争手段。当然三武士的可悲结局和晏婴的胜利，只能在所谓“忠”、“义”、“仁”、“勇”等伦理纲常弥漫的社会条件才能形成。三勇士食桃不均，拔剑自刎，事实是一种变象的“赐死”。

左侧一组四人的画面尚有不同解释，一说为“赵氏孤儿”，或云为“孔子师项橐”、“吴公子季札”、“周公辅成王”，诸说纷纭，莫衷一是。我们认为是“赵氏孤儿”。图中四人中立一幼童为十五岁的孤儿赵武，右一老夫为晋臣韩厥，因见到赵氏孤儿高兴得拍手大笑；左一老夫，手扶曲杖，应为匿于山谷、久遭磨难的程婴。再左其形象似仆从。

“赵氏孤儿”⑦的故事，显然是颂扬程婴、公孙杵臼等大义凛然、舍己救绝的精神，鞭挞屠岸贾之类的佞臣。这样的内容对汉王朝加强君主集权有益无害。因为汉初崇尚黄老，施行“无为而治”，对发展经济、巩固统一起到一定的积极作用。到汉武帝时，由

于各种矛盾的发展、各种思想同时并存，造成了“今师异道，人异论，百家殊方，指意不同，是以上无持一统，法制数变，下不知所守”⑧的混乱状况。为此董仲舒提出了“罢黜百家，独尊儒术”的主张，企图以意识形态领域的大一统，达到政治、经济领域的大一统。这种思想渗透到艺术绘画领域，便出现了“二桃杀三士”和“赵氏孤儿”这类以忠和义为主要内容的题材。

2. 羽化登仙

儒术经董仲舒们的发展，形成了一种“百家交融”新学派。特别是加进了“天人感应”、“天人合一”、阴阳五行、谶纬巫术的成份，使儒学宗教化、神圣化了。在这种思想的支配下，神仙思想随之盛行。汉武帝“尤敬鬼神之祀”，方士倍得宠幸，如新垣平、少翁、公孙卿、栾大等，“皆以仙人黄冶祭祠事鬼使物入海求神采药贵幸，赏赐累千金”，仅元鼎、元封年间，燕、齐“言有神仙祭祀致福之求者以万数”⑨。元鼎六年（公元前111年），“公孙卿候神河南，言见仙人迹缑氏城上”，汉武帝“亲幸缑氏城

视迹”。“于是郡国各除道，缮治宫观、名山神祠，所以望幸也。”元封二年（前109年），“公孙卿言见神人东莱山，若云欲见天子”，汉武帝又“幸缙氏城，拜卿为中大夫。遂至东莱”求仙^⑩。皇帝好仙，自然上行下效，方士们更桴鼓相应，将远古神话穿凿附会，编造出长生不老、灵魂不灭、羽化登仙、人神杂处等等怪诞无稽的事来。这些在洛阳汉代壁画和陶画中都得到充分地体现。

卜千秋墓中有一幅完美的升仙图，绘于墓顶平脊上，全长4.8米。图中依次绘出女娲、月亮、持节方士、二青龙、二泉羊、朱雀、白虎、仙女、奔兔、猎犬、卜千秋夫妇、伏羲、太阳、黄蛇等人神鸟兽的形象。贾谊《惜誓》中所描绘的“飞朱雀使先驱，驾太一之象舆；苍龙螭虬于左骖兮，白虎骋而为右骖”的壮观场面，在这里得以形象而具体的表现。

绘于该墓主室前壁上额的人首鸟身，举翼飞舞在山岳上的图象，也属于升仙内容，考为王子乔。《列仙传》载：“王子乔者，周灵王太子晋也，好吹笙，作风鸣，道士浮丘公接以上嵩高山。三十余年后，求之于山，见桓良曰：‘告我家，七月七日待于缙氏山

巅。’至时，果乘白鹤驻山头，望之不得到，举手谢时人，数日而去。立祠缙氏山下。”所言皆与图象切合。并且从此图所绘的部位，与墓顶上的升仙图联系起来，恰好达到了“千里来龙，至此结穴”的效果。

在61号墓的隔梁上壁背面，雕绘一幅升仙图。中间为天门，上有五个玉璧，象征水、火、木、金、土五曜。两侧三角形中有男女二人，戴斗笠，生双翼，乘羽龙，或即象征墓主人夫妇的灵魂，正在凌空飞腾。这正是“服应龙（驾有羽之龙），络黄云（以黄云为马具）”，“登九天，朝帝于灵门”^⑪的形象写照。

羽化登仙的内容，不仅在壁画中得以充分体现，作为彩绘壶中心主题的鸟兽纹样和神话传说，也当为同一题材。与其说那是一种生动活泼的器物装饰图案，不如说它是一幅幅美丽的绘画长卷。倘使把它展开来看，似乎是卜千秋墓中的壁画——升仙图的缩影。虽然它不象壁画那样有“伏羲鳞身，女娲蛇躯”，日中有金乌，月中有蟾蜍、桂树的美妙而系统的神话故事，而那驰骋在云间的翼虎、应龙和人首鸟身、人首兽身以及那拢缯服龙、服虎的人物，却也是一派寥廓荒芜，

怪诞奇异，“飞龙乘云，腾蛇游雾”^⑫的逍遥世界，极富于奇拔幻想和浪漫色彩。

3. 傩戏打鬼

傩戏原出于原始社会末期带有宗教意味的舞蹈。所谓“百兽率舞”^⑬的记载，在一件新石器时代的彩陶盆上描绘的画面得到了验证^⑭。百兽由人装扮，穿着带尾的兽衣，模仿兽的动作，五人一组，手牵着手翩翩起舞。此后，这种舞蹈则演变为宫廷中巫术打鬼的仪式。《周礼·夏官司马·方相氏》说：“方相氏掌蒙熊皮，黄金四目，玄衣朱裳，执戈扬盾，帅百隶而时难（傩），以索室欧（驱）疫。大丧先柩，及墓，入圻，以戈击四隅，欧（驱）方良。”这里记述了周代宫廷和丧葬时打鬼的情形，是有关大傩仪式最早的记载。到了汉代，这种仪式又有所发展。《续汉书·礼仪志》载：“先腊一日，曰大傩，谓之逐疫。其仪选中黄门子弟，年十岁以上，十二岁以下，百二十人为傩子，皆赤帻皂制，执大鼓。方相氏黄金四目，蒙熊皮，玄衣朱裳，执戈扬盾；有十二神，有（皆）衣毛角；中黄门行之，冗从仆射将之，以逐恶鬼于禁中。夜漏上水，朝臣会。侍中、

尚书、御史、谒者、虎贲、羽林郎将、执事，皆赤帻陛卫。乘舆御前殿。黄门令奏曰：‘傩子备，请逐疫！’于是中黄门倡，傩子和曰：‘甲作食飧！肺胃食虎（虚）！雄伯食魅！腾简食不祥！揽诸食咎！伯奇食梦！强梁、祖明共食磔死寄生！委随食观（夔）！错断食巨！穷奇、腾根共食蠹！凡使十二神追恶凶，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，欢呼周遍，前后省三过。持炬火，送疫出端门；门外驺骑传炬出宫，司马阙门门外五营骑士传火弃雒水中。百官官府各以木面兽能为傩人师讫，设桃梗、郁樛、苇茭毕，执事陛者罢。苇戟、桃杖以赐公、卿、将军、特侯、诸侯云。”

汉代宫廷大傩的特点是，其一声势浩大，参加者有一百二十个官宦家的童子，皇帝由主要朝臣和禁军护卫，亲临观阵。其二，大傩时由黄门令发号施令，由中黄门指挥，由方相氏带领，组织颇为严密。其三，主要打鬼队伍——方相氏及十二神兽，均由人装扮，戴面具，穿兽衣，执武器，欢呼狂舞。这样由内及外，从皇宫一直把鬼打出城外，抛进洛水中。其四，仪式完毕，在门前设桃木偶

人，悬苇绳，以防鬼怪再来。至于民间大傩，想必也与这样形式仿佛，只是有繁简不同而已。

在61号墓中有三幅大傩图，这是两千年前首见用壁画形式表现大傩的。

第一幅，主室后壁所绘为大傩出发前的宴饮场面。中间有一似猫头怪兽，盘腿而坐。它左手执一长柄武器，似戈，置膝上；右手持角杯饮酒。此即头戴“黄金四目”面具，身“蒙熊皮”，“执戈扬盾”的方相氏。其余有的手持角杯相对狂饮，有的在火炉一侧烧烤牛肉，有的执戟一旁侍立，有的拔剑跨步欲奔。值得注意的是，在图上边的空心砖上，有用白粉书写的“恐、恐、恐”三个大字，用以惊吓疫厉之鬼。

第二幅，绘于前堂与主室间的隔梁以上，为梯形彩绘雕砖形式。其中有一体态庞大的兽面怪人，着黄衣，束红裙，作推拿状，无疑也是头戴面具的方相氏。其余作弓步舞者，当是指挥十二神兽战斗的宦者中黄门。击鼓助威者，应为参加大傩的傩子。在对称三角形的雕砖上，各有二立熊，一前一后推拉悬挂的玉璧，皆向中央的方相氏奔驰。作画者为了避免重复，特为后面一立熊着上绿衣

红裙，且手持短刀。图中凡六个立熊，均为傩子蒙兽衣装扮的神兽。并且有的绘作人面，大概是特别加以示意披露一点真相。象这样有方相氏、中黄门，有执鼓傩子和蒙熊皮的十二神兽，足见此为大傩图。

至于图中雕绘的青龙、白虎、赤豹、白鹿、天马、蟾蜍等神物，也都是象征吉祥避邪或与神仙思想有关的神物，说明傩戏打鬼与升仙是互为因果的。打鬼是要驱逐妖邪，为升仙扫清道路；升仙是目的，以使死者灵魂不灭，长生不老。文献中关于“从赤豹兮从文狸”^⑮，和“仙人骑白鹿”^⑯以及“天马徕，龙为媒，游阊阖，观玉台”^⑰的记载，都说明它们是伴随或引导升仙的神灵。

第三幅大傩图绘在墓门内的门额上。图中有一女，裸露上体，肤色发紫，双目紧闭，长发悬挂在树上。树枝稀疏，叶呈红色，上飞一鸟，似不敢存落。树上另挂一曳地红衣，当为裸女之衣。裸女右有一猛虎，生双翼，前爪踏在裸女头部，张口欲食。此图为神虎吃旱魃，也是古代曝巫求雨^⑱，画虎于门，以食恶鬼^⑲的具体表现。因为当时北方经常患旱，人们极其憎恶旱鬼女魃，以为非逐除此怪不能免于旱灾。这虽是一种愚昧的做法，

却也是人们向自然界作斗争的一种间接反映。另外，在图中突出雕塑一个羊头，《说文解字》云：羊，祥也。因此可知羊头代表吉祥，并且汉代往往以羊酒作为馈赠恭贺礼物^{②0}。此画的构图以羊头为主题，而旱魃则是一凶象，二者联系起来，当有逢凶化吉的寓意。

4. 天象星宿

我国的天文学有悠久的历史，根据考古资料看，早在殷商时代的甲骨卜辞中就有星名和日食、月食的记载；上古文献《尚书》、《诗经》、《左传》等书，也有许多关于星宿和天象的记录；《史记·天官书》、《汉书·天文志》则作了系统总结，从而使天文学成了专门学科。到汉代我国的天文知识已经相当丰富了，伟大的科学家张衡，当时观测出天空的星宿“常明者百有二十四，可名者三百二十，为星二千五百”^{②1}，已与现代人们用肉眼观测到的星数相接近。

古人所以注重观测天象的原因：其一是为了把握农时。我国是世界上最早进入农耕生活的国家之一，要从事农业生产，对暑往寒来的季节必须有准确的测算，而星宿的运转正是季节变化的标志。其二，古人对于宇

宙本源缺乏科学认识，把自然界看得非常神秘，认为上帝是一切事物的主宰者，各种自然现象又各有不同的神灵主持，而星宿正是那些神灵的化身。它们则可把吉凶、祸福、灾异、事变降于世间，预兆着人类的盛衰成败。在汉墓中特意绘出天象图，大概与以上所述都不无有关。

在61号墓的前堂平脊上，用十二块长方砖组成，以彩色描绘出一幅狭长的日月星象图。图中云层萦绕，其间朱点星宿。若以十二幅为计，从右至左第一幅为太阳，中有金乌；第七幅为月亮，中有蟾蜍和玉兔。而对于星宿的推定，诸家考证不一。

第一种，认为是日月五官星象图^{②2}。第一幅太阳。第二幅，左部七星为北斗；右部五星为五车星座（御夫座）。第三幅，左部七星环绕成圆形，为贯索星（北冕座）。第四幅，作“丫”字形的六颗为毕宿，孤处在左下角的一颗为昴宿。第五幅，是近似等边三角形的星座，为心宿。第六幅，四星布为菱形，为鬼宿。第七幅月亮，其右上下各绘一星；为虚宿（小马座A和宝瓶座B）。第八幅，三星成一直线，为危宿（其一为宝瓶座A，另二星属飞马座）。第九幅，六星组

成“丁”字形，分别为河鼓、右旗星座。第十幅，三星排成三角形，为织女星（其一为天琴座α），与河鼓星隔银河相望。第十一幅，下部绘四星，排列近似方形，上部绘三星成一直线，组成颇象大北斗，考为柳或星座（长蛇座的一部分）。第十二幅，绘一颗朱星，为参星（即辰星），与东方苍龙的心宿东西相望，是二十八宿中最引人注目的两星宿。

然而，尚有第二、第三、第四种推定法，或说为“天汉图”，“以月为界，月以前的六幅可能象征白昼；月以后六幅象征夜晚。共十二幅，可能象征十二时辰”^{②③}。另一说认为这十二幅图有其历法上的意义，它表示日躔十二次，与《礼记注月令》中十二月内日之所在的次序是一致的^{②④}。再一说与以上三说也全然不同，认为这幅星象图代表《淮南子·天文训》中的所以为司赏罚的四守——紫宫、轩辕、咸池、两阿（原为天阿，作者认为“天”为“两”之误）^{②⑤}。

这幅星象图是我国目前发现较早的实物天文资料，它所以呈狭长形而不作圆形，盖因受到墓形的限制。图中的星座，当是按蓝本标出的人们常见而又便于确定方位的主要

星座，故与文献记载的星数相差甚远。尽管如此，也反映了在两千多年前，我国劳动人民对于天文学的探索精神。

5. 封禅神祇

汉代在“天人感应”邪说下人对星宿往往赋予它奇妙的神话色彩。司马谈说：“仰则观象于天，俯则法类于地。天则有日月，地则有阴阳；天有五星，地有五行；天则有列宿，地则有州域”^{②⑥}，总是把天地神人对应而看。张衡也说：“文曜丽呼天，其动者有七，日月五星是也。日者阳精之宗，月者阴精之宗，五星五行之宗。众星列布，体生于地，精成于天，列居错峙，各有所属。在野象物，在朝象官，在人象事，其以神著，有并列焉。是有三十五名，一居中央，谓此北斗；四布于方，各七，为二十八舍。日月运行，历示吉凶；五纬躔次，用告祸福”^{②⑦}。进一步阐明天地间的阴阳五行，吉祥祸福都是紧密相连、息息照应的。同时，人们还把天空星域分为东、南、西、北、中央五宫，每宫各有主宰之神和辅佐之神。《淮南子·天文训》说：“何谓五星？东方木也，其帝太皞，其佐句芒，执规而治春；其神为岁星，

其兽苍龙，其音角，其日甲乙。南方火也，其帝炎帝，其佐朱明（郭璞注：旧说云祝融），执衡而治夏；其神荧惑，其兽朱雀，其音徵，其日丙丁。中央土也，其帝黄帝，其佐后土，执绳而制四方；其神为镇星，其兽黄龙，其音宫，其日戊己。西方金也，其帝少昊，其佐蓐收，执矩而治秋；其神太白，其兽白虎，其音商，其日庚辛。北方水也，其帝颛顼，其佐玄冥，执权而治冬；其神辰星，其兽玄武，其音羽，其日壬癸。”把五官星宿完全人格化、神圣化了。并且皇帝及地方官大肆封禅立祠，祭祀供奉，以报天神的恩德。秦代不仅祭五岳四渎，“令祠官常奉天地名山大川鬼神”，还在雍州立“百有余庙”，祭祀“日、月、参、辰、南北斗、荧惑、太白、岁星、填星、二十八宿；风伯、雨师、四海、九臣、十四臣。”汉武帝时，齐人少翁上言：“上即欲神通，宫室被服，非象神，神物不至，乃作画云气车，及各以胜日驾车辟恶鬼。又作甘泉宫，中为台室，画天地太一诸鬼神，而致祭具，以致天神”②⑧。《汉书·王莽传》载：“莽志方盛，以为四夷不足吞灭，专念稽古之事，复下书曰：‘伏念予之始祖考虞帝，受终文祖，在璇玑玉衡以

齐七政，遂类于上帝，禋于六宗，望秩于山川，徧于群神，巡狩五狱，群后四朝，敷奏以言，明试以功。’”他还下书大张礼乐在终南山祭祀太一、黄帝，以求符瑞。一九七八年在洛阳车站西侧发现的新莽时期的一座壁画墓，主室内绘出十六幅画面，有日、月、二龙穿壁、操蛇神人、人头鸟身、人头兽身等形象，反映的内容就是当时封禅祭祀的五宫星宿神祇。

首先在墓顶平脊绘四幅图：两端为日、月。中间挨月亮的一幅绘四个苍壁，有雌雄二龙从左右两壁好中穿过，盘绕张口承托上部苍壁。紧挨太阳的一幅，图中也绘四苍壁。上部左角绘一朱雀，长尾卷翘。右边浮雕一操蛇神人，蛇从上部壁好中穿过。下部有一虎二蛇同穿一壁，二蛇又分别穿过两侧苍壁，其右一蛇作鳞身鱼尾。下部两角各绘一似猿怪兽，其右下角怪兽作仰面跪卧状。

这两幅图象与日月相配，应为太一阴阳图，神人操蛇应判作后土制四方图。《史记·封禅书》说：“天神贵者太一”。汉武帝时，“为代南楚，告祷太一，以牡荆画幡，日、月、北斗、登龙，以象太一。三星为太一锋，命曰灵旗，为兵祷。”与图象对照，

颇为吻合。

在汉代的天象图上，往往用人物、动物表现星宿。如山西平陆枣园汉墓中的天象图，在星云密布的天空中，绘出了青龙、白虎、朱雀等动物形象；在山东济宁市嘉祥武梁祠石刻画像中的天象图上，绘帝王乘车巡狩图以北斗七星作车辇；又在山东肥城孝堂山石刻画像中的星象图上，绘织女坐在织机旁穿梭勤织，以示为织女三星^{②⑨}。这些图象都给人以直观写实之感，一看便知星宿的所属。而洛阳这座新莽时期墓中的星神，则以彩色壁画形式绘出了妙趣横生、怪诞奇异的种种神物，它们或人头鸟身，人头兽身，或作人兽结合，鸟头人身，木头人身。作画者对这些图象虽有所本，但也附加不少虚构和臆造的成份。并且分作单幅画面，画在墓室的内壁上，既不标出星宫在星域中的位置和数目，又无自名的印记，这就为我们考察画面的内容造成了许多不便。不过对照文献记载，并与所绘的方位以及与墓顶上的四幅联系起来看，这些图象仍属于人格化、神圣化、形象化的星宿神祇。

试就后室西壁四幅而言：第一幅绘一人，头戴红尖帽，身着白袍，下穿红条连脚裤，

操辔弓膝立于虎背上。虎昂首翘尾，作奔跑状。虎纹白黑相间，四爪耳鼻均着白色。很明显，此即谓西方的星神——太白（金星），其兽白虎。第二幅，绘一人，面貌混沌，双眼涂朱，散发后飘，仿佛鸟翼；裸露上体，下着白短裤，两手执辔，跪踞在龙背上。从整体看，象一枝干枯的木材。龙作鳞身苍绿色，张口利齿，穷屈而行。此图即谓东方的星神——岁星（木星），其兽苍龙。第三幅，绘一人，头作飞鸟形，裸上体，束绿带，着红裤，弓步横跨于龙背上，与龙搏戏。龙作虎头，四腿着红色。这当是南方的火星荧惑。第四幅，绘一兽，头似虎，生双翼，鳞身豹纹而蛇尾，作奔走状。此图为箕星之神飞廉。

在东壁也绘四幅图：第一幅，作人面鸟身，浓施红绿色彩。考为《山海经·海外东经》所说的“鸟身人面”辅佐帝太皞的“东方句芒”，亦即主木星神。第二幅，作人面虎身，生双翼，下为白色腿爪，尾部点斑白，与《山海经·西次三经》郭璞注“人面虎爪，白尾”，辅佐西方帝少皞的星神蓐收颇为相象。另两幅为凤鸟、凰鸟，以雌雄表示阴阳和吉祥。

在北壁又绘四幅图：第一幅，人面虎身，生双翼，腹部涂白地红色斑豹纹，回首张望，作奔走状，当为《山海经·海外南经》所说的“兽身人面”，辅佐南方炎帝的主火星神祝融。第二幅，亦作人面兽身，生双翼，昂首平视，身施黑地白色斑豹纹，后腿上部施黑绿相间条纹，依稀流水，当为《山海经·海外北经》所说的“黑身手足”，辅佐北方帝颛顼的水神玄冥。第三幅，绘一紫白色似马怪兽，作从天而降之势，这是太一赏赐下来的天马。图中似猿怪兽为辰星之象。二者即《国语·周语》所说的“辰马，农祥也。”第四幅为龟蛇合体的北方水神玄武图。

新莽时期的壁画墓，所知还是首次发现，与西汉壁画和彩绘陶画相比，绘画的题材显然升仙、打鬼的内容减少了；相反，“天人感应”、谶纬附说的成分更加浓重。这就反映了所谓今文经学的思想影响在日渐占据优势。而从整体看，其思想内容，艺术风格与西汉壁画及陶画仍是一脉相承的。特别是人首鸟身、人首兽身之类的图象，与彩绘陶画极相仿佛。因此可以说，这座壁画墓的发现，也为研究两汉绘画艺术的衔接关系提供了实证。

6. 宴饮游猎

汉代世家子弟和富贵人家盛行游猎之风。在彩绘陶画中所绘飞奔骑射的图象，以及猎牛、猎虎的惊险场面，正是那种“连年列骑，田猎出入，毕戈捷捷”^{③⑩}情况的生动写照。

1981年，在洛阳玻璃厂南发掘一座东汉晚期的壁画墓。其主室的东、南、北三壁残存有幅面巨大的宴饮、出行图。绘画的题材内容，艺术风格都与以前迥然不同。

宴饮图布满整个东壁。画中横栏下帐幔高悬，帐内横矮榻，有夫妇二人端坐于上。男子黑冠红袍，手端一盘，侧面与女子相觑，似有相让之意。女子束高髻，穿白领红花长袍，侧目与男子相向。榻后屏风曲折，屏风后一侍女露头凝视主人。榻前横设一几，上摆盘、盒、耳杯。几前侍立一女，衣着素朴，持勺向一侧缶内作舀状。这幅画形象地表现了夫妇间的亲昵情态和主尊仆卑的等级关系，是富贵之家生活的逼真描绘。

车马出行图绘于南壁，东端绘一侍女，双手捧盘，似在向东壁画面走去，她与北壁所绘的主仆二人相对，很可能是东壁宴饮图的延伸。紧接侍女绘二骑士，并列而行，但

因色彩剥蚀，左一骑士只留有马头还依稀可见。二骑士之后，绘马车一乘，其余部分已漫漶不清。如果此图完整地保留下来，想必也是前有异骑，后有从卫，赫赫威扬，十分排场的。

东汉京都洛阳的达官贵族极其富有豪华。他们往往是“金帛财产，家家殷积”^{③①}，甚至达到了“废居积贮，满于都城；琦珞宝货，巨室不能容；马牛羊豕，山谷不能受”^{③②}的程度。终日过着衣必文绣，食必梁肉的粉华靡丽生活。至于车骑出行，大事排场也相习成风。《后汉书·郭太传》载：郭太“名震京师，后归乡里，衣冠诸儒，送至河上，车数千辆。”世家子弟，公子王孙，更是“入则耽膺妇人而不返，出则驰于田猎而不还”^{③③}。而此墓中的壁画，正是这种剥削阶级有闲生活的形象再现。

三、艺术成就

洛阳汉墓壁画和彩绘陶画，是古代艺术中的璀璨瑰宝，在我国美术史上占有重要的地位。它虽然带着浓烈的宗教迷信色彩，但却展现了汉代生机勃勃，龙飞凤舞的大千世

界：它虽然描绘的是鬼神魔怪，却丝毫没有悲哀、沮丧的情调，也没有阴森恐怖之感；它虽然表现的是脱离现实生活的抽象内容和出游田猎的场面，但却绘出了疾驰运动、奔放不息的韵致旋律，给人以具体奇拔的联想，以及对美妙生活的憧憬、向往和追求。试看在那狂放不羁、夸张姿态和大型动作中，正反映了力量、运动、速度以及由此而形成的磅礴气势。这种不可遏止的气势、运动和力量，正是整个汉代绘画艺术的生命所在和鲜明的美学风格。在绘画技巧上，它继承并发展了战国以来的帛画、陶画、漆画艺术，对后来的石刻画像有深远的影响。它是以线条表现物像的中国画趋近形成的阶段，也是后来卷轴挂画形式的祖先。因此有必要对它的艺术造诣作一番分析。

洛阳汉墓壁画的绘制方法，大概是造墓之前，先在空心砖上粉底，然后依照蓝本图样，墨勾轮廓，画出线条，再用矿物颜料平涂或点画设色，成型后，镶砌在墓壁上。雕砖画彩壁画，只是增加一道雕凿工序，将物像轮廓雕镂出来，然后镶砌在墓壁上。用小砖建筑的墓室，只能在墓室建成以后，再粉底绘制画面。这三种绘制法，一个共同的特

点是，都必须先有蓝本，而绝不可能不用蓝本随意信手绘画；也不可想象终日屈膝、弓背伏在墓中，一点一滴构思而成。倘若如此，必有涂改、败笔痕迹。因而便不能画得那样自然、流畅、和谐、浑然一体。

彩绘陶画也是汉代艺术家的匠心之作。其制法是，一般先在陶器的表面涂一层含有胶质的白粉，然后根据蓝本按比例界划条带，墨勾线条，填色涂绘而成。艺术家们以环绕条带的方式美化陶器，显然是依据器物的形体而决定的。他们虽然缺乏内容和形式的完美统一这一美学理论，但在反复地实践、认识过程中，却达到了理论要求的高度。他们一-经把那些并不复杂的图画绘在普通的陶器上，便使人顿感精美若玉，斑驳陆离，价值倍增。尤其彩绘壶作为一种生活实用品，竟如此进行艺术加工，足见古人对美学要求之高。

壁画的构图，铺张雄大，气势深沉。卜千秋墓中的升仙图，拉开了长长的升仙队伍，长达4.8米，观之十分壮美；61号墓中的人俑宴饮图，从庖厨、对饮、到挥剑准备出发打鬼，把九个形象各异的人物都横排在画面之

中，描绘的也是一个较大的场面。并且图中的物象分布匀称，疏密相当。二桃杀三士图也不例外，它描绘了谋划、宴请、食桃三个过程。采取了连环的形式，使人感到一目了然。

对称的构图形式，是我们民族的传统手法，它使人感到画面或物体有一种平衡、稳重、庄严的美。卜千秋墓升仙图两端的日、月及伏羲、女娲，61号墓中两三角绘夫妇乘龙升仙；以及彩绘雕砖雉戏图中两个三角形画面，无不是采取了对称形式。这样的构图虽然还没有完全从图案的范畴中脱胎出来，但它为了适应画面所在的特定部位，仍然使人感到颇为得体协调。同时由于把所要表现的主要物象画在中间，也显得主题突出，布局严谨。

用线条描绘物象，是中国画的重要表现手法和赖以存在的基本特征之一，如果在这一点上没有精深的造诣和熟练的技巧，画出来的物象往往使人感到平静而板滞。然而洛阳汉墓中的壁画和彩绘陶画，却十分生动且富有立体感，那卷云的翻滚，衣带的飘逸，龙体的纵曲，雀喙的尖利，猛虎的奔势，以及人物髭须的细腻，无不蕴涵着线条的功力。