





四川省博物館研究圖錄

劉志遠編

中國古典藝術出版社

1 9 5 8

北 京

四川汉代画像砖艺术
四川省博物館研究圖录

編者：刘 志 远

出版者：中国古典艺术出版社
北京东总布胡同10号

責任編輯—秦嶺云 裝幀設計—李文昭

印刷者：中国近代印刷公司

發行者：新 华 書 店

北京市書刊出版業營業許可証出字第079号

1958年7月第一版第一次印刷

开本：787×1092 耗 1/12 印張：8 2/3

印數：1—635 統一書号：T 8029·78

編輯例言

- 一 本書全部画象共76幅：大部分是以原磚攝影，少部分因原磚散失或过分殘缺，形象不清晰的，系用拓片制版。
- 二 本書圖版目次是根据画象磚内容及本書序文論述的先后排列。为了說明問題，在部分分圖說明中配有插圖。
- 三 凡屬解放后出土的画象磚，皆在本書分圖說明中註明了出土的年分；解放前出土的画象磚大多沒有科学記錄，故未註明出土年分。
- 四 有些同型的画象磚，在解放前、后四川各地都先后出土，各博物館和收藏家皆有藏品，本書所选用的系四川省博物館藏品中形象最完整清晰者。
- 五 本書文字說明中所例举的其它地区的比較材料，作者所根据的報告資料如下：

武梁祠画象——“石索”第三、四卷。沂南画象——“沂南古画象石刻墓發掘報告”。辽陽画象——李文信“辽陽發現的三座壁画古墓”（“文参”55年5期）。四川画象——聞宥“四川汉代画象选集”。



四川汉代画像砖艺术概论 (代序)

一、总 說

汉代是一个文化辉煌的时代；它不仅继承了商、周以来的传统，并且还融和了春秋、战国时期各地区文化的发展和成就。

汉代的四川——尤其是川西平原（蜀郡）——是一个物产丰富、经济繁盛的地区；远在春秋、战国时期，巴、蜀的文化就有着较高的发展，公元前316年秦入蜀后，对四川的文化更起了促进的作用。李冰领导人民修建的著名的都江堰工程，使蜀地成为“沃野千里”的陆海，“时无荒年”的天府，勤劳勇敢的四川人民在这块广阔而富饶的土地上，创造了精美而丰富的文化艺术。就仅从地面上，我们现在还可以看到当时的许多文化遗迹；如著名的雅安高颐阙，绵阳的平阳府君阙，渠县的沈君阙……等。而更多的还是地下文物。

汉代是讲究“厚葬”的，当时人们的观念是“谓死如生；閔死独葬，魂孤无副，丘墓闭藏，谷物乏置。故作偶人以待尸柩，多藏食物以款精魂。”（“论衡‘薄葬篇’”）

这种“厚葬”之风又是由上而下的；统治者因为有钱便“厚资多葬”，把生时的一切享乐工具，包括被他们奴役而为他们服务的人（以俑代替），都尽量带进坟墓里去。一般的贫民为了送葬，也不惜四处借贷。而被弄得倾家破产。这种习俗已经达到“法令不能禁，礼义不能止”（“后汉书‘光武纪’”）的程度了。“盐铁论‘散不足篇’”说：

“今生不能致其爱敬，死以奢侈相高。虽无哀戚之心，而厚葬重殓者，则称为孝；显名立于世，光荣著于俗。故黎民慕效，至于废室卖业。”

这段话揭穿了当时这种“厚葬”之风的虚伪，恶劣性。虽然这样，但这种风气仍广泛流行着，这不单在许多记载里见到，就近年来出土的地下材料也是一个很好的证明。

由于近年来考古事业的发展，特别是解放后，各基本建设工程的陆续动工，在出土了大量古代文物的同时，许多优美而重要的汉代文物已经重见天日，回到人民的手里。这些汉代文物大多从当时的墓里出土，本文所要谈的画像砖，就是从汉代墓里出土的一种极珍贵的艺术品。它的位置往往是嵌在墓室的壁上；一方面是墓室结构的一部分，另一方面又是一种艺术装饰品。形状有方形的和长方形（包括侧面画像的条砖）的；方形的一般高约42公分，宽约48公

分，仅成都附近出土。長方形的一般高約24公分，寬約38公分，四川各地皆有出現。

画像磚的表現方法大体上可分两种：一种是把画面突出在平面上，即先將要表現的画像在平面上画出輪廓，將輪廓四週之平面剔去（很薄）一層，再在輪廓上加工刻划，施以深淺不同的雕刻，使之富于立体感。这种淺浮雕的方法，大多用于各种人物形态的表現。另一种是綫条表現方法，即在平面上以各种凸出的直綫或曲綫，構成欲表現的图画。大凡簡單的魚、虫、花、鳥或建筑物，都用这种方法表現。

画像磚的制作过程，大概是先將欲表現的題材刻划在一种“模子”上，然后把“模子”压印在未燒的坯磚（細泥）上，俟坯磚燒干后，再在表面繪以顏色——出土时大多褪落——因此我們常在几个不同的地方，发现由一种模子压印成的，內容和題材相同的画像磚。

这些画像磚在構图上独立而完整，結構謹严，無論从表現方法和艺术形象上，都具备了繪画艺术的特征；因此，我們認為它不仅屬於雕塑的范疇，而又是繪画的一种，是以突出平面的画面或綫条为表現方法的繪画。

四川汉代画像磚是古典现实主义的艺术作品，我們在探索它现实主义特征的时候，首先要理解它所反映的时代及社会生活。

农民革命推翻了秦朝的統治，建立起汉代地主政权。汉初的統治階級为了巩固政权，医治战争的創伤，并緩和由前朝統治階級所引起的階級矛盾的尖銳化，不得不采用一些积极的措施来恢复和发展社会生产，并給予人民以暂时修养生息的机会。因此，社会生产力得到了恢复与发展，成为光輝灿烂的汉代文化艺术发展的物質基础。但与此同时，統治階級并未放松对人民的压迫与剝削。由于貴族、地主和大商人对小生产者、农奴和奴隶們的殘酷压榨，土地兼併和人口侵佔，加上政府日趋繁重的賦稅徭役，人民已無法繼續生活下去。王莽虽然看到这种矛盾現象，但他的改革違反了社会发展規律，結果不但弄得“富者不得自保、貧者無以自存”，反而成了西汉末年社会危机大爆发的导火綫。

赤眉和綠林的起义，促进了东汉初期的社会繁荣，但土地集中現象仍愈来愈严重，階級矛盾更加尖銳化，終於激起了又一次的农民革命——黃巾起义，搗毀了东汉王朝。

作为古典现实主义の画像磚艺术，把这一时代的特質，真实全面地反映了出来。从这些由民間匠师們的天才、智慧和辛勤劳动相結合而創造出的偉大作品里，我們可以看到汉代社会生产的情形，經濟繁荣的狀況：有劳动人民勤勞耕作的場面；也有統治階級奢侈生活的暴露和描写；有丰富而生动的歌舞艺术的表演；也有神話傳說的故事和人物；还有房屋、桥樑等建筑物的图画；树木、花、鳥的形态……。凡是繪画上可以表現的題材，都充分表現了。

这对我們今天來說，是一部生动而形象的历史課本；如果說，我們从文献記載上获得了关于汉代社会生活的知識和概念；那么，我們也將會从这些反映汉代现实生活的艺术作品里，感受到更具体的內容。

二、劳动人民的生活

直接表現劳动人民生活、表現社会生产的图画，是四川汉代画像磚艺术里现实主义色彩最濃厚的作品。

如“弋射、收获”图，（第1图）上半部連池里野鴨和游魚的形态，树蔭下弋人射雁的姿态；下端农人收获（割禾）的情景，多么逼真。

“弋射”不仅見于許多历史記載，文学家（包括民間的）还借以为抒情的題材，如“詩經”：

“大雅”的“桑柔”：“如彼飞虫，时亦弋获。”

“郑风”的“女曰鷄鳴”：“將翱將翔，弋鳬与雁。弋言加之，与子宜子。”

戚夫人“楚歌”：“鴻雁高飞，一举千里。……虽有矰繳，尚安所施。”（“史記‘留侯世家’”）

司馬相如“子虛賦”：“微矰出纖繳施，弋白鵠連駕鵝。”

班固“西都賦”：“矢不單杀，中必叠双。颺颺紛紛，矰繳相纏。”

張衡“西京賦”：“登豫章，簡矰紅。蒲且发，弋高鴻。”

“收获”图的美丽場面，亦可与“豳风”“七月篇”上的佳句媲美。

“舂米”（第7图）表現了当时人們把收获的谷物，进行加工制作的情形。从杵臼上裝置的簡單机械和收获时所用的鉄制工具（鎌）的形制上，可以看出汉代农業生产的技术水平。

煮鹽和冶鉄都是汉代重要手工業之一。四川的煮鹽事業尤为发达，左太冲“蜀都賦”頌曰“家有鹽泉之井，戶有橘柚之園。”临邛一带还利用了“火井煮鹽”的方法（“华阳国志”卷三）。从“制鹽”（第3、4图）上，我們具体地看到了当时制鹽的全部劳动过程。图上的鹽井是汉代的大口井，和現代的小口井不同，小口井是从宋代开始改进的，叫做“卓筒井”（“东坡志林”）。图上用竹棍运输鹽滴的方法是很科学的，它和今天的石油运输管的方法同一原理。

“采桑”（第6图）是我国古代很早就有着的农業生产，远在西周的民間歌謠里就以它为歌頌的題材，如“詩經”“豳风”的“七月”篇：“女执懿筐，遵彼微行，爰求柔桑。”汉魏六朝的乐府民歌里也有对它的歌頌，如“陌上桑”的“罗敷喜蚕桑，采桑城南隅。青絲为籠系，桂枝为籠鉤。”“采桑度”頌“春日采桑时，林下与欢俱。养蚕不滿百，那得罗縠襦！”

“采芋”（第5图）是四川农村常見的农業生产；“史記‘貨殖列傳’”說：“吾聞汶山之下，沃野，下有蹲鴟（芋）。 ”可見这种农業生产是很早就有着的了。

相傳我們祖先在原始社会就发明了釀酒，“呂氏春秋‘勿躬篇’”有。“仪狄作酒”之語，“战国策”卷23：“昔者帝女令仪狄作酒而美，进之禹，禹飲而甘之。曰：‘日后必有以酒亡其国者。’遂疏仪狄，而絕旨酒。”奴隶社会飲酒更为盛行，如有一片甲骨上記載着“鬯其酒□于大甲□□于丁”（“殷虛書契”前編卷四）。汉代的釀酒技术已經很进步了；以前用“蘖”来造酒，汉代已經用“麴”了。在“釀酒”（第9图）上，我們把当时的釀酒情况看得很具体。

从“庖廚”（第8图）上，又可以看到汉代人們从事家务劳动的情景。

由于劳动人民用勤劳的双手創造了丰富的社会財富，农業和手工業經濟的发展，四方土特产开始大量交流；商品經濟也繁荣起来。“市集”（第10图）真实而生动地反映了当时——封建社会初期——小市場的容貌。“文选‘魏都賦’”：

“廓之市而开廛，籍平達而九达。班列肆以兼罗，設閭閻以襟带。济有無之常偏，距日中而畢会。抗旗亭之薊薊，

侈所觀之博大，……壹八方而混目，極风采之異觀。”

此图虽为小市場的容貌，但已接近左太冲所頌的盛況了。

从这許多图上我們都可以看到，劳动人民用勤勞的双手創造了多么丰富的財富，然而他們却仍然过着飢寒交迫的生活；“貸粮”（第11、12图）不正是一幅用双手創造財富的劳动者向不勞而食的地主們“借粮”的图画嗎？

这些图画都是最富于现实主义的作品。在技巧上，它已將擺脫古朴的风格和程式的束縛。虽然在制作上每个磚面都是由定型的模子压印成的，但每幅图的人物綫条却很生动流利，沒有給人以死沉或呆板的感觉。画面的人物情緒饱满，真实动人。有着强烈的韻律感和濃厚的劳动气氛。形式和内容达到了高度的統一。

民間匠師們仔細觀察了当时的社会現象，體驗了劳动人民的生产活动和思想感情，并把它艺术地刻划在磚面上，这是他們对劳动这一偉大主題的歌頌，对劳动者的贊揚和同情。我們历史学家和艺术家們在“汉書”或“华阴国志”里，也未必能得到像这样生动而又具体的形象。

三、剝削階級的生活

由于这些画像磚大多从規模較大的墓里出土；这些大型墓不是一般庶民百姓的葬身之所，而是所謂“高官貴人”“豪門貴族”的“地宮”。因而这些画像的内容也多半是記錄或表現他們——墓主人——生前的生活事件。但从艺术反映生活的这一認識出发，这些图画便又是封建社会剝削階級荒淫奢侈生活的写照。

“飲食”（第21图）上，两个仆人服侍一个貴族妇女飲食。“覲伎”（第23图）和“宴乐”（第24图）上，貴族老爷們一面飲酒享乐，一面欣賞着歌伎。

“宴飲”（第17、18图）上，我們看見一群身着絲綢的貴族們在那里悠閒地飲酒作乐，那些排場已經快要接近“庭实千品，旨酒万鐘。列金鼎，班玉觴，嘉珍御，太牢饗”（班固“东都賦”）的奢侈情况了。左太冲“蜀都賦”描写的“合樽促席，引滿相罰，乐飲今夕，一醉累月”，不正是这些图的說明么！

从“騎从”（第39图），“車騎”（第56图），“伍伯”（第40图）等图上，更可以看出当时剝削階級出行的情形；当他們騎在馬上的时候，有仆人徒步跟隨在后面為他們打扇（便面）；他們坐在車上时，前有“騎吹”（第31、32图）奏乐，“伍伯”辟路，后有騎从跟隨。第56图上，这些老爷們乘車在道上的样兒，真是够“气魄宏大”了。

“車騎臨闕”（第59图）上，这些老爷們坐着華麗的車子，帶着被他們奴役而為他們服务的“騎吏”，出行在路上举鞭策馬，耀武揚威的样兒，多么盛气凌人啊！再看图上亭長在双闕前迎候的情态，多么卑躬鞠敬！“后汉書‘逸民逢萌傳’”云：“家貧，給事县当亭長。尉行过亭，萌候迎拜謁，既而擲桶嘆曰：‘大丈夫安能為人役哉！’”这段話和这幅图尖銳地暴露了封建社会制度下面的腐朽現象。

从这些图上，我們系統地了解到封建社会統治者在“宮室、輿馬、衣服、器械、喪祭、飲食、声色、玩好”（“鹽鐵論‘散不足篇’”）各方面的奢侈情况。

仲長統說：“豪人之室，連棟數百，膏田滿野，奴婢千群，徒附萬計。船車賈販，周于四方，廢居積貯，滿于都城。琦賂寶貨，巨室不能容；馬牛羊豕，山谷不能受。妖童美妾，填乎綺室；倡謳妓樂，列乎深堂。”（“仲長統傳‘昌言’‘私亂篇’”）

“鹽鐵論”說“貴人之家，云行于塗，轂击于道。攘公法，申私利，跨山澤，擅官市，非特巨海魚鹽也。執國家之柄，以行海內，非特田常之勢，陪臣之權也。威重于六卿，富累于陶衛；輿服僭于王公，宮室溢于制度，并兼列宅，隔絕閭巷，閣道錯連，足以游觀。鑿池曲道，足以騁騫。臨淵釣魚，放犬走兔，隆豺鼎力，蹋鞠斗鷄。中山素女，撫流征于堂上，鳴鼓巴俞，作于堂下，婦女被羅紈，婢妾曳絺紵。子孫連車列騎，田獵出入。”（“刺權篇”）

這些話一點不誇張，正是上述那些圖畫的真實而又生動的說明。

剝削階級的這種“目修于五色，耳營于五音，體極輕薄，口極甘脆。功積于無用，財盡于不急”（“散不足篇”）的奢侈生活，與“衣牛馬之衣，食犬彘之食”（董仲舒語）的農奴和小生產者相比較，更可以看出“廚有肥肉，國有飢民；廄有肥馬，路有餒人”（“園池篇”）的貧富對立情況。這種對立（階級矛盾）的尖銳化，形成了“富者奢侈，貧者簋殺”（“國病篇”），不得不激起又一次的農民革命。

這些圖的藝術技巧已經達到很高的程度了，在長寬不過40余公分的平面上，同時表現五、六起人物事件，不但人物互相呼應，姿態生動、情景逼真；而且畫面構圖也很勻稱，和諧。這使我們不得不稱贊民間匠師們在結構處理和布局上的高明手段。

雖然有時在一個畫面上同時有着兩起不同的情節，但整個畫面主題的完整性和明確性卻沒有因此而被削弱。在內容比較單純的畫面（如“談叙”“射士”）上，更可以看出作者刻劃人物方面的卓越才能；不多的幾筆，便恰當地表現出人物的形態。

從幾幅內容不同的畫面，又可以分析出作者掌握技巧的多样化；把“宴飲”（第17圖）上人物衣紋的清晰而柔和的綫條，與“車騎”（第56圖）“鳳闕”（第63圖）上粗勁有力的浮雕相比較，可以知道作者的多样化的技巧是怎樣為着表現內容而忠實地服務着。勿論在車馬的奔馳，談叙時的靜雅，宴樂的喧嘩，授經時的肅穆，歌舞時的歡樂……等畫面上，都表現得極為真實，感人。使人看不出一點虛夸的地方。

民間匠師們對馬的刻劃是異常成功的，“騎吏”（第43、44、45圖）上健美而雄駿的壯馬，奔馳在道上的姿態，是多麼優美生動啊！看見這些馬，心里就很自然地產生出喜愛馬的感情。曾有人說這些馬是甘肅的血汗馬（渥洼種），我覺得這個說法似乎還狹隘了一點；應當說，這些馬是漢代許多馬的綜合的典型。民間匠師們把許多馬奔馳在道上的優美姿態藝術地概括在作品里了，這也是漢代人民對馬的喜愛感情的流露。

在深入分析這些作品的現實主義色彩的時候，我們會逐漸發覺民間匠師們是帶着鮮明的階級感情來進行創作，并把自己的“愛”和“憎”自然地流露在作品里了，如表現統治者出行在道上的那几幅圖上，所顯示出的威風凜凜盛氣凌人的氣氛，不正是民間匠師們對統治者憎恨而又畏懼的感情的流露么！然而在表現勞動人民生活的几幅圖畫里，又

可以看出民間匠師們對作品主人翁——勞動人民所寄予的同情和敬愛。

因此，我們在談論這些圖畫的偉大思想性和藝術性的同時，決不應當忘記或者忽略這些圖畫的作者——民間匠師們的高尚靈魂。

四、舞樂百戲

我們祖先在長期勞動生活中，創造了許多優美動人的舞蹈，這些來自勞動人民的藝術，反映出他們熱愛勞動，熱愛生活的思想感情。遠在原始社會，人們就“擊石拊石，百獸率舞”（“尚書‘堯典’”），經過商，周漫長時期的發展，舞蹈藝術進步得很快，並逐漸脫離了原來的古樸作風。統治階級把舞蹈看作為自己享樂的工具，盡力使它符合自己的興趣和要求，這便促使舞蹈藝術離開勞動人民生活的源泉。戰國時候的舞蹈，現在已經很難看到了，僅從文獻記載上略知一、二。如“楚辭‘招魂’”描寫的：

“美人既醉，朱顏酡兮；嬉光眇視，目層淡兮；被文服簪，麗而不奇兮；長髮曼髯，艷陸離兮；二八齊容，起鄭舞兮，枉若交竿，撫案下兮。……”

這雖然所稱讚的是舞者的容貌和衣裳，但由此也可知道當時這種舞蹈的所謂生活氣息了。

漢初，經過幾十年的修養生息，人口大為增加，財富也積累了不少，人們對文化藝術的要求更高了。統治者一面採用儒術“制禮作樂”來鞏固他的統治，一面又向外開疆辟土。這樣，使西北鄰族的文化藝術得以傳入中國來，更豐富了原有的舞蹈藝術。

漢代的許多舞蹈都是與唱歌相結合的；且歌且舞。舞蹈的名稱往往是由歌辭的內容而定，因而我們現在看到的漢代舞樂圖象，就很難給它一個恰當的名稱。但第26圖的“七盤舞”却是大概可以肯定的，因為這種舞蹈在古書上記載頗詳（“文選‘舞賦’”）。在此以前，山東沂南古画像石墓曾刻有這種舞蹈；可見這種舞蹈在當時是較為普遍的。並可以肯定它在漢代就已經流行了。

“農作”（第2圖）現在雖不能完全肯定它就是“祭祀靈星舞”，但可初步確定它是一種以農作為題材的舞蹈，這種舞蹈具有着強烈的農人的生活氣息；它把我們帶到一個廣闊的田野，在這田野上可以看到農人播種、除莠的各種情態和動作。這是一幅很珍貴的圖畫。它與其它圖象上的“翹袖折腰”舞在風格上有着顯著的不同。

“舞樂”（第28圖）的姿態，在四川漢俑里也很多；有人懷疑它是起源于川北閬中（巴郡）一帶的“巴渝舞”；在漢代這是一種很流行的舞蹈（“前漢書‘西域傳’”；“後漢書‘南蠻傳’”），可惜記載上沒有詳細說明這種舞蹈的姿態。

毫無疑問，在古書記載以外還有許多優美動人的舞蹈。我們從“宴樂”（第24圖）“三人舞”（第27圖）上所看到的，長袖翩躚，舉手折腰的姿態，多么動人心弦啊！

這幾幅表現舞蹈的圖上，可以看出一些共同的特點。首先一個特點就是舞者多為“長袖”，“持巾”，這是漢代舞蹈的習俗，前者如韓非子說“長袖善舞，多錢善賈”，就因為那種長袖，才能演出許多生動的翩躚之態。“持巾”

之俗曾有一段故事：

“旧唐書‘音乐志’”說：“公莫舞，晋宋謂之巾舞，其說云，汉高祖与項籍会于鴻門，項莊劍舞，將杀高祖，項伯亦舞，以袖隔之，且云‘公莫害沛公也！’汉人德之，故舞用巾，以像項伯衣袖之遺式。”

其次是“蹋鼓”，这种蹋鼓的作用大概是为了加强舞蹈的节奏性。“文选‘舞赋’”說“于是躡节鼓陈，舒意自广。”李善注：“言舞人躡鼓为节。”

这許多舞蹈都有乐人为之伴奏，除此以外，还有单独乐曲表演的如“吹竽”（第30图）“騎吹”（第31、32图）等。图上的乐器計有：金（鉦），絲（琴），竹（簫、篴），匏（笙），土（埙），革（鼓）。除石、木二音沒有外，几乎八音齐备。通过这些乐器的形制和乐曲表演的图画，虽不能窺視汉代音乐的全貌，但亦可略知一、二。

和以上音乐、舞蹈同时出現在画像磚上的还有杂技表演。我国杂技艺术有着悠久的历史傳統和独特的民族风格，汉代的杂技艺术也非常盛行。四川汉代画像磚上的杂技表演有飞劍、跳丸、跳瓶、舞輪、案上反弓、猿戏等节目。其中以“观伎”（第23图）和“七盤舞”（第26图）上的跳丸、跳瓶与案上反弓最为精采。跳瓶之技在文献記載和其它画像材料里都是少見的节目。

我想，如果能够把画像磚上的舞乐百戏搬到今天的舞台上來表演，也一定能够博得全場鼓掌拍案叫絕的效果。

“六博”（第14图）也是汉代百戏之一，这种遊戲在战国时候就已經流行了。苏秦說齐宣王曰：“临淄甚富而实，其民無不吹竽鼓瑟，击鼓彈琴，斗鷄走犬，六博蹋鞠”（“战国策‘齐策’”）。汉代这种遊戲更为盛行；不仅記載里常見到，就近来出土的画像材料里也屡見不鮮。

以上这些画像，在艺术形象上表現得極為成功。特別是“农作”“观伎”两图，作者天才地处理了人物佈局，使之繁而不紊，众而不乱；層次清晰，画面美丽。在其它几幅图上，作者恰当地掌握了表演者的情緒，互相呼应的神态。場面显得極為逼真；要不是沒有声音，观众便真有身临其境的感觉了。

五、建筑艺术

以建筑物为題材的图画，在四川汉代画像磚艺术里佔有一定的比例。

我国建筑艺术不但有着独特的民族风格，而且还有着悠久灿烂的历史傳統；还在三千多年前的殷代，就形成了所謂“骨架結構法”，战国时候又开始使用磚瓦，到了汉代，建筑一座几層楼的房屋已經不是一件困难的事了。“庭院”（第64图）上右边的高楼，在汉代画像材料与陶器模型里都常見到；可見这种楼房在汉代是很普遍的。汉代除了这种家居的楼房以外，还有一种“望楼”，“汉書‘陈胜傳’”注引顏师古說：

“譙門，謂門上为高楼以望者，楼一名譙，故美丽之楼为兩譙。譙亦呼为巢，所謂譙車者，亦于兵車之上为楼以望敌也。”

顏注“急就篇”說：“秦汉之制，十里一亭，亭有高楼，可以候望。”

这种“望楼”的形式，在汉画像材料里还不常见到，我想它可能与“闕”的建筑形式相近。因为“闕”在汉代也有登高瞭望的作用。当然，凡是高楼都是可以远望的，故“庭院”图上的高楼，亦可作为“候望”之楼。

中国建筑，习惯于把各个单独的房屋成组的配列起来，使它符合生活的要求。如“庭院”这种成组的、有计划的、高低错落的建筑群，所给我们的韵律感，正是我们民族建筑的特征之一。

“闕”是汉代的一种独特的建筑物；是四川汉代画像砖常被表现的题材。最初“闕”之名为“观”，是“于上观望”（“释名·释宫室”）的意思。“观”又名“象魏”是“其上县法象，其状巍巍然高大”（“左传”庄公二十一年孔疏）的建筑。汉代的“闕”乃是宫门前的一种装饰建筑，“门必有闕者何？闕者，所以饰门，别尊卑也”（“水经注”引“白虎通”）；汉代墓前的石闕亦模拟宫门前的双闕而来，“盐铁论”说

“古者不封不树，反虞祭于寝，无壇宇之居，庙堂之位；及其后，则封之。庶人之墳半仞，其高不可隐，今富者积土成山，列树成林，台榭连阁，集楼增观；中者祠堂屏阁，垣闕罍囿。”

这说明汉代的墳墓是模拟生人的建筑，双闕亦然。有些墓门前没有石闕的，以墓内的双闕画像来代替，这也是常见的。

在“凤闕”（第63图）“单闕”（第62图）上，我们不单看到汉代“闕”的形式和结构，也看到了“闕”上的艺术装饰物。

“宾主”（第13图）“贷粮”（第11图）“长屋”（第66图）等几幅图，使我们看到汉代一般房屋建筑的形式和结构；这种由台基、屋身（牆、柱）、顶盖三者结构组成的房屋，也是中国民族形式建筑的基本特征之一。

“轺车过桥”（第58图）的木桥结构，和今天一般的桥梁建筑结构原理是相同的；从图上车马奔驰在桥上的情形看来，当时这种木桥的载重量已经达到很高的程度了。

这里，我们应当热烈称赞民间匠师们的伟大天才，他们在表现这些建筑物的时候，不是生硬、单纯地把建筑结构硬搬（繪）在图上，而是通过艺术手法来表现的。我们看，每幅表现建筑物的图上，总是有一些风景，人物陪襯着，它没有给人以单纯工程结构图的那种单调、乏味的感觉。如“屋门”（第65图），它是一幅普通的屋门正视图，同时又是一幅美丽动人的风景画。

当然，这一切在口里说来都是容易的，但在实际处理（表现）上，却不是那样简单。又如“庭院”这幅图，在长宽不过40余公分的平面上，要表现那么多的房屋形式和主要结构，不只要通过繪画学上的许多技术方法，并还要用艺术的手段来加工、美化，使它成为一幅美丽而完整的艺术作品。这如果在我们现在的人来作，也许并不困难，可是这些作品是在公元前后的那种条件下完成的，这不能不说是一件不简单的事，我们应该向这些无名艺术家的智慧和辛勤劳动而学习。

我总觉得民间匠师们的目的不是在于表现这些建筑物，而是通过这些建筑物的图画来表现人，歌颂人的智慧和劳动，颂扬劳动人民（包括古代建筑师们）的伟大功绩。

六、神話傳說和樹木花鳥

四川漢代畫象磚藝術還表現許多神話傳說故事和樹木花鳥的題材。

神話傳說的人物如“西王母”（第67、68、69圖）、“伏羲女媧”（第70圖）等，不但古書上有許多記載，就現在民間也廣泛地流傳着。這些神話人物（包括山靈異獸）的題材，在漢代畫象磚、石、銅鏡及壁面上都很多。據古書記載，遠在戰國時候的壁面上就有這種題材了，如王逸叙“楚辭‘天問’”：

“屈原放逐，憂心憔悴……見楚有先王之廟及公卿祠堂，圖畫天地山川神靈，琦瑋儵倬，及古賢聖怪物行車。”

西漢時候的壁面上也有這種題材，如王文考“魯靈光殿賦”所頌，即為一例。到了東漢，這種題材更大量的出現在壁面上。如“後漢書‘西南夷列傳’”說：

“永平中，益州刺史梁國朱輔，好立功名……是時，郡尉府舍皆有雕飾，畫山神海靈，奇禽異獸，以炫耀之。”

張彥遠“歷代名畫記”說：“東漢明帝，雅好繪事，特開畫室……取材經史，命上方畫工作圖，……。首起庖羲，末收雜畫。”

至於近年來出土的石刻畫象里，這些題材更是屢見不鮮了。

這些圖畫同樣具有着現實主義的精神，我們在探索它的現實主義時，不能僅看到它是“神話傳說”的題材；因為題材並不能全部代表和說明現實主義，重要的是作者——民間匠師們怎樣處理和用甚麼方法和態度來處理這些題材。看了這些畫後，應當承認民間匠師們在畫面上美化了傳說（人民想像）中的“美”和“善”的事物，而丑化了傳說（人民想像）中的“惡”的事物。例如美麗動人的“伏羲女媧”——相傳女媧鍊石以補天，二者有大賢之德；又如“西王母”圖上丑陋的蟾蜍——相傳為姮娥偷食羿的不死之藥，升天后被罰的化身。這些不正是現實主義的具體表現嗎？

畫象磚上的樹木、花、鳥都是四川地區常見的題材。這些題材經過民間匠師們的藝術加工，更變得活潑可愛了。“屋門”上的飛鳥和樹木和第73圖的“雙鹿”，都很自然地引起人們“善”和“美”的感情，使人更覺得生活可愛。

民間匠師們在這些圖上表現了純熟的技巧和簡朴的風格，只簡單幾筆，便生動地刻劃出景物的形態和特征。

七、結語

以上將四川漢代畫象磚藝術在內容與形式上給讀者作了簡單、粗淺的論述。根據這些畫象磚的制作技巧、風格和圖上的器物形制，出土畫象磚的墓葬和其它有關資料看來，這些畫象磚的時代大約是東漢（公元25—220年）；可能有個別或少部分畫象磚的時代較晚一點，但最晚也不過蜀漢（公元221—263年）。

在中國古代雕塑和繪畫作品里；有一些是追求形式的莊嚴與構圖的勻稱的作品，如商、周時期銅器上的花紋；有不少是直接為民族習俗服務的作品，六朝至隋、唐時代的佛教石刻與壁畫；也有一些只為統治階級人物所欣賞，而與人

民的现实生活距离较远的作品，而四川汉代画像砖艺术却是与社会现实生活保持着密切联系的艺术作品；虽然它也有一些神话传说的题材，但这类题材的作品同样具有着现实主义的精神。

汉代正是我国雕塑与绘画艺术发展的幼年时期，马克思说过：

“在艺术本身的领域里，某些具有巨大意义的形式，只有在艺术发展比较低的阶段上才是可能的。”（周扬编“马克思主义与文艺”22页引“政治经济学批判”）

四川汉代画像砖艺术并没有因为它出现时代的古远，而就失去了它在今天现实社会里的积极意义。马克思又曾说过：

“一个大人是不能再变成一个小孩的，除非他变得稚气了。但是，难道小孩的天真不能令他高兴吗？难道他自己不应当企图在更高的阶段再造自己的真实的本质吗？难道每个时代底本有的特质不是在儿童的天性中毫不修饰地复活着吗？为什么人类社会的童年，在它发展得最美好的地方，不应当作为一个永不复返的阶段对于我们显示着不朽的魅力呢！”（“马克思主义与文艺”24页引“政治经济学批判”）

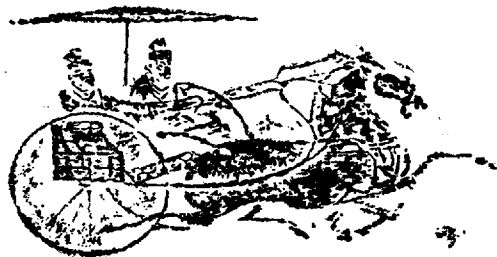
四川汉代画像砖艺术正是对我们今天“显示着不朽的魅力”。它体现了我们民族的精神。它向我们揭露了封建社会剥削阶级的奢侈生活，歌颂了劳动人民的智慧和崇高品质，并把他们的愿望和幻想通过艺术形象传达给我们。

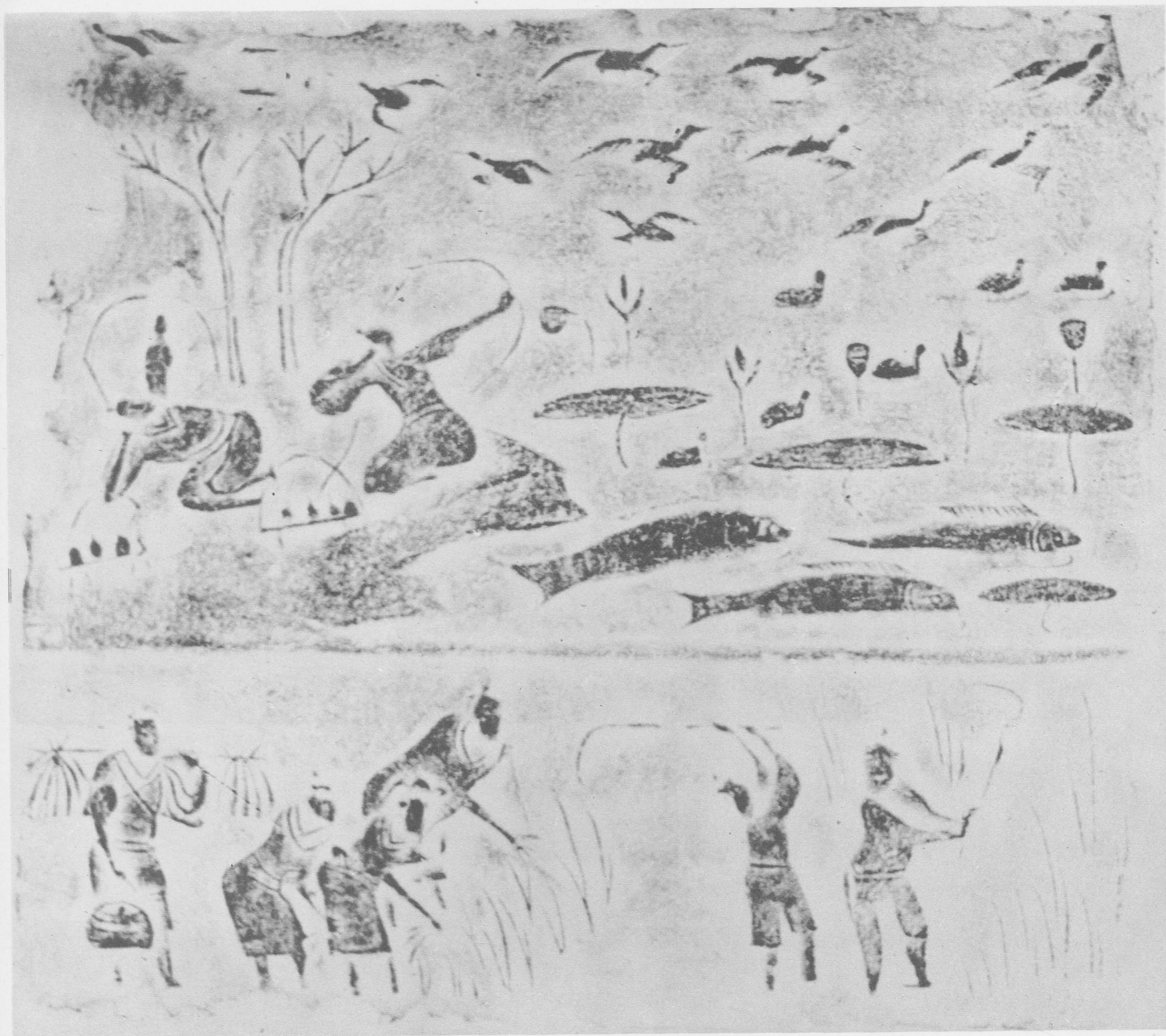
这伟大的艺术作品具有着民族形式和丰富的历史内容，它和我们今天的历史学家、艺术家的工作都有关系；我们在建设社会主义文化艺术的过程中，将从它身上汲取有益的养料，来丰富和壮大自己。

正因为把文学艺术当成为认识生活的工具，所以鲁迅先生对汉代石刻画像特别感到兴趣，在他早年和晚年的文章或书信里，都常提到整理和出版这些艺术作品的事。可惜当时他没有看到四川这批画像砖，要是他现在能看到这样优美的艺术品，我相信他老人家会发出更高的评价和赞美之声！

刘 志 远

1956年8月





1. 弋射、收获 (拓片)



2. 农作



3. 制鹽