

中國美術分類全集

中國畫像石全集

江蘇、安徽、浙江漢畫像石



中國美術分類全集



山東美術出版社
河南美術出版社

中國畫像石全集編輯委員會 編

中國美術分類全集

中國畫像石全集 4

江蘇、安徽、浙江漢畫像石

中國美術分類全集

中國畫像石全集 4

江蘇、安徽、浙江漢畫像石

中國畫像石全集編輯委員會 編

出版者 山東美術出版社

(濟南市勝利大街三十九號)

河南美術出版社

(鄭州市農業路七十三號)

本卷主編 湯池

副主編 武利華 王步毅

責任編輯 楊之鵬

制 版 北京利豐雅高長城電分製版中心

印 裝 利豐雅高印刷(深圳)有限公司

發行者 山東美術出版社

二〇〇〇年六月 第一版 第一次印刷

書 號 ISBN 7-5330-1337-9/J · 1336

國內定價 二四〇圓

版權所有

《中國畫像石全集》編輯委員會

主編：

俞偉超（原中國歷史博物館館長 教授）

委員：

石洪印（原山東省出版總社社長 編審）

蔣英炬（山東石刻藝術博物館名譽館長 研究員）

劉振清（山東美術出版社 編審）

李 新（山東美術出版社社長 編審）

嚴文俊（河南美術出版社 編審）

王安江（河南美術出版社總編輯 副編審）

周到（河南博物院 副研究員）

高文（原四川省文物鑒定委員會 副主任）

凡例

- 一 《中國畫像石全集》（共八卷）是《中國美術分類全集》的重要組成部份。一至七卷為漢代畫像石，第八卷為漢以後歷代石刻淺畫。
- 二 《中國畫像石全集》除第八卷按朝代編排，其餘各卷均按地區編排。所收圖片絕大部份為畫像石拓片，對少量高浮雕類及刻繪結合的畫像石，采用原石照片。
- 三 本卷為《中國畫像石全集》第四卷：《江蘇、安徽、浙江漢畫像石》。所收圖片為江蘇、安徽、浙江地區比較完整的、有代表性的摩崖造像和石闕、石祠、墓室的畫像，較集中地反映出江蘇、安徽、浙江漢畫像石在題材內容、藝術風格等方面的特點和整體面貌。
- 四 本卷內容以石闕、墓室等不同的建築形式為順序，以墓室為單元，以畫像的內容為題目而編排。
- 五 本卷內容分三部分：一為本卷專論，二為圖版，三為圖版說明。



蘇、皖、浙地區漢畫像石綜述

信立祥

從全國漢畫像石的地域分布看，江蘇、安徽、浙江與山東、河南東部、河北東南部屬於同一個漢畫像石分布區。因此，在畫像石特徵上有諸多共同之處。其中，江蘇的徐州地區，是我國漢畫像石分布最集中的地區之一。這裏的畫像石不僅產生時代早，延續時間長；而且發現數量多，圖像內容豐富，它和與之毗鄰的魯西南地區一起，是我國漢畫像石最重要的發祥地之一。對漢畫像石的發展和繁榮產生過重大影響。本卷共收錄蘇、皖、浙三省的漢畫像石拓片和照片近三百幅，約三分之一出自徐州地區。這些畫像石，絕大多數來自地下墓室和墓地祠堂，其中半數以上是考古調查發掘出土的，具有很高學術價值的完整墓葬和祠堂畫像石；卷中選錄幾幅連雲港孔聖山佛、道教人物造像，是我國較早的佛道教造像群。享譽中外的連雲港孔聖山漢代摩崖造像群精品。

一 畫像石的分布和產生的時代背景

在本卷所涉及的三省廣闊地域中，漢畫像石的分布以蘇北的徐州地區為中心，向東、南、西三個方向呈放射狀分布，漸遠漸稀。按其分布的密集程度，大體可劃分為三個分布圈。中心分布圈是徐州市及其周圍的銅山、睢寧、新沂、邳州、沛縣等市、縣，畫像石分布最為密集，有著名的樓山墓、九女墩墓、洪樓墓、「元嘉元年」繆宇墓、「熹平四年」茅村墓等畫像石墓和祠堂。第二個分布圈為中心分布圈的外圍地區，主要有蘇北的豐縣、連雲港、贛榆、東海、清江、宿遷、泗洪、泗陽、寶應、射陽、皖北的淮北、濉溪、宿縣、靈璧、蕭縣、定遠、霍山等市縣，畫像石的分布雖不如徐州地區密集，但建寧四年（公元一七五年）胡正王墓和祠堂、董園村曹操宗族墓、孔聖山佛教摩崖造像群等，或以其全新的畫像內容，或以其特有的學術價值而為中外學者所矚目。第三個分布圈達到長江以南，目前只在江蘇的鎮江、蘇州和浙江的海寧等地有所發現。從兩漢的行政區劃來看，前兩個分布圈主要屬徐州刺史部，只有個別地點屬豫州刺史部。第三個分布圈屬揚州刺史部。

漢畫像石作爲一種祭祀性的喪葬藝術，在如此廣闊的地域產生、發展和繁榮，歷二百餘年而不衰，無疑與當時這一地區經濟、文化的發達有着直接關係。兩漢時期，這一地區沃野千里，河流縱橫，占汴水、泗水、淮河等水系流貫其間，既有魯鹽舟楫之利，又得農桑灌溉之益，「人口殷盛」，「穀米豐贍」，是經濟最發達的地區之一。北靠齊、魯的地理人文環境使這裏有着濃厚的儒學傳統，以儒學求進取成爲一時風尚，以致「漢興以來，魯、東海多至卿相」。自漢武帝實行鹽鐵官營後，這一地區的冶鐵業也得到了長足發展，沛郡、東海、彭城、臨淮都設有鐵官。考古發掘出土的大量漢代鐵器證明，至遲到西漢武帝時期，各地鐵官已熟練地掌握了銑鐵柔化成鋼、銑鐵脫炭鋼、銑鐵炒鋼等先進冶鐵技術。冶鐵技術的進步，爲畫像石的雕造，提供了得心應手的工具。而本地區廣泛分布的石灰岩、砂岩山丘，則爲畫像石提供了取之不盡、用之不竭的石材。

但是，漢畫像石能在這一地區長盛不衰，僅用本地區經濟、文化的發達是解釋不了的。因爲在以後的時代，儘管這一地區的經濟、文化取得了更大的發展，畫像石也沒有重新流行。作爲一種歷史現象，漢畫像石流行的背後，顯然有着更爲深刻的社會原因。其原因就是當時全社會瘋狂推行的厚葬風俗。

西漢初期，由於遭受秦末戰亂破壞的社會經濟尚未恢復，從漢高祖到景帝，都大力提倡薄葬，特別是漢文帝劉恒，以敦樸小天下，修造自己的陵墓盡用瓦器，不以金、銀、銅、錫爲飾。當時，連最高統治層都把「以石爲椁」看作是無益的奢侈行爲。到漢武帝時期（公元前140至公元前87年），薄葬風俗爲之一變，厚葬成爲一種時髦的風潮，在社會上愈演愈烈。導致這種變化有四個原因。首先，經過漢初七十八年的「休養、生息」，社會經濟已充分恢復，呈現出一派繁榮、富足景象。史稱當時「非遇水旱，則民人給家足，都鄙康庾盡滿，而府庫餘財。京師之錢累百鉅萬，貫朽而不可校。太倉之粟陳陳相因，充溢露積於外，腐敗不可食。衆庶街巷有馬，仟伯之間成群，乘牝牡者擯而不得會衆。守閭閻者食梁肉；爲吏者長子孫；居官者以爲姓號」。這種高度繁榮的社會經濟，爲厚葬風俗的出現和盛行提供了充分的物質條件。其次，儒家學說爲厚葬提供了思想上和禮制上的依據。西漢初期，對社會影響最大的思想是黃老的「無爲」學說。漢武帝即位後，排斥黃老，獨尊儒術，任用以董仲舒、公孫弘爲首的儒家代表人物擔

任丞相、九卿等重要官職，使孔孟的儒家學說在中國歷史上第一次成爲占統治地位的思想。儒家禮制，『始於冠，本於錯，重於喪祭』，極爲重視喪葬禮儀。在以『孝』治國的漢代，對已故祖先特別是父母的厚葬和祭祀被儒家看作最重要的孝行。儒家學說的抬頭，對漢代厚葬風潮的形成和發展起了不可估量的作用。第三，由於土地的高度集中，從中央的高級貴族到郡縣豪強，形成了一個大土地莊園主集團，他們憑借雄厚的經濟實力，成爲推行厚葬風潮的主力軍。以徐州地區爲例，兩漢四百年間，共有楚王、彭城王十八代，至於其子孫蔭封的列侯和藉其力量形成的豪強，就不可勝數了。徐州九女墩墓和亳縣董園村曹操宗族墓所出的大量玉衣片，正是墓主王侯身份的證據。第四，是最高統治階層對厚葬的支持和提倡。漢武帝率先實行厚葬，他用五十二年時間，在今陝西興平，爲自己建造了漢代規模最大的帝陵——茂陵。史載漢武帝埋葬時，隨葬品多到墓室容納不下的程度。王莽末年，農民起義軍盜掘了茂陵，成千上萬的起義軍士卒從墓中不停地向外搬運隨葬品，經數十天之久，尚未取出隨葬品的一半。此外，他還爲自己的重臣、抗匈奴名將衛青和霍去病等在茂陵東側營造了巨大的陪葬墓。死于宣帝地節二年（公元前六十八年）的大將軍霍光，竟特蒙皇帝恩許，用皇帝的喪禮埋葬。這種奢侈的葬俗一起，京師貴戚、地方豪強競相效尤，風靡了整個社會。厚葬所追求的，首先是堅固而不易損壞的墓室和墓地建築。爲此，堅硬而不腐朽變形的石材，當然是比木材和磚瓦更爲優越的建材。至遲到西漢晚期之初，用精細加工過的石材構築的石椁墓終於出現了。爲了讓這種石椁墓也具有和木椁墓一樣的裝飾效果，人們將以前木椁墓中流行的漆棺畫、特別是帛畫的畫像題材，以刀代筆，刻在石椁即石結構墓室中。其後不久，作爲與地下墓室對應的墓上建築，畫像石祠堂和畫像石墓闕也應運而生。在西漢時期的厚葬風潮中，漢畫像石作爲一種歷史現象就這樣來到了人間。七十年代以來，在蘇北的徐州、沛縣、連雲港等地相繼發現了一批小型畫像石棺墓和石椁墓，證明了這裏是漢畫像石的發源地之

東漢時期的厚葬之風，與西漢中晚期相比，有過之而無不及。特別是由於東漢王朝推行的『舉孝廉』制度，將『孝悌』作爲選拔、任用官吏的最重要的標準，爲厚葬之風的泛濫起了推波助瀾的作用。與西漢中晚期的厚葬不同之處是，東漢的厚葬，與其說是爲了

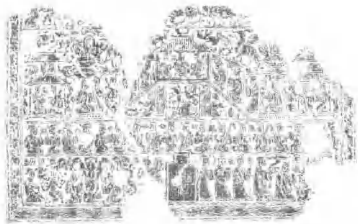
死者，倒不如說是爲了生者。爲了騙取『孝悌』的虛名，『京師貴戚，郡縣豪家，生不極養，死乃崇喪，或至刻金鑲玉，櫛梓櫻柁……多埋珍寶，偶人、車馬。造起大家，廣種松柏，藏舍祠堂，崇修上僭』。這種厚葬做法，『東至樂浪，西至敦煌，萬里之中，競相用之』，達到了『法令不能禁，禮義不能止』的程度。在風靡整個社會的厚葬狂潮中，漢畫像石迎來了發展的極盛期。目前，蘇、皖、浙三省所發現的畫像石，百分之九十以上都是東漢時期的作品，這一點正是漢畫像石發展極盛期的反映。

東漢時期，蘇北地區是佛、道教的活動中心。其中，連雲港市是太平道教的發源地，距其不遠的邳縣從東漢初就流傳着佛教，盛行着『佛道并祀』的祭俗。在這種特殊的人文地理條件下，東漢晚期，出現了用畫像石技法塑造的連雲港孔望山佛道教崖窟造像群。

物極必反。漢靈帝光和七年（公元一八四年），黃巾起義爆發，在起義軍的沉重打擊下，腐朽的東漢王朝迅速土崩瓦解，走向滅亡。作爲這一時代歷史產物的漢畫像石，除四川等個別地區外，也宣告退出歷史舞臺。漢獻帝初平四年（公元一九三年），曹操攻陶謙于彭城，『坑殺男女數十萬，口於泗水，水爲不流』，『鷄犬亦盡，墟邑無復行人』，徐州地區的經濟遭到極大破壞。此後，畫像石便在這一地區銷聲匿迹了。

二 畫像的題材內容

按照畫像石的本來意義即圖像學意義去理解其內容，是研究和認識漢畫像石唯一正確的方法。所謂畫像石內容的本來意義，是指漢代人對畫像石內容的理解和認識，即畫像石所表現的漢代人的生死觀和宇宙觀。漢代人認爲，全部宇宙世界由從高到低的兩個部分構成。首先是天上世界，這是一個作爲宇宙最高存在的天帝和衆多自然神居住的諸神世界；其次是由西王母所代表的昆侖山仙人世界；還有現實的人間世界和死者靈魂居住的地下世界。作爲一種祭祀性喪葬藝術，漢畫像石當然要將表現現實的人間世界與地下鬼魂世界之間的關係，即生者與死者之間的祭祀關係作爲最重要的主題，但人間現實世界與天上世界，特別是與以西王母爲代表的昆侖山仙人世界的關係，在畫像石中也



《建寧四年宴樂、紡織畫像》

有充分表現。

像人類歷史上的「一切宗教、祭祀性藝術都有很強的穩定性和傳承性」一樣，就題材內容來說，漢畫像石也是一種淵源有自、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禮制和宇宙觀念刻在墓室、祠堂和墓園上的。其中，墓室畫像石淵源于西漢前期木椁墓中的漆棺畫和帛畫，祠堂畫像石淵源于宗廟中的壁畫，但兩者之間有着密切的聯係。

江蘇的徐州地區和安徽的宿縣是祠堂畫像石發現最多的地點。從祠堂畫像石的題材內容及其在祠堂內的方位配置來看，當時的人們把一座小小的祠堂看作一個完整的宇宙空間，在建造祠堂時，有意識地將表現宇宙四個構成部分的圖像內容，按其高低位置，井然有序地配置在祠堂壁面上。

面對祠堂入口的後壁是祠堂中最引人注目的位置，作為祠堂最主要的畫像，表現現實人間世界與地下靈魂世界關係的「祠主受祭圖」毫無例外地都配置在這裏。「祠主受祭圖」畫面一般都占後壁面積的一半以上，圖中，雙闕樓閣或雙闕廳堂巍峨壯觀，祠主夫婦坐在樓閣或廳堂之內正接受了子孫的祭拜，欣賞着子孫獻祭的樂舞百戲。徐州洪樓墓祠堂是座規模較大的雙闕開祠堂，兩塊後壁石上，一塊描繪的是祠主夫婦分坐在左、右廳堂上接受了孫馮拜的場面，另一塊描繪的是他們坐在左、右廳堂上觀賞樂舞百戲的場面。在建寧四年的宿縣尉元壬墓祠堂後壁上，這兩個場景被合刻在一起。這塊祠堂後壁行的畫面共分四層，約占後壁面積一半的第三層畫面，兩側是高聳的亭閣，中央是一座兩層樓閣，男女祠主分坐在樓閣上，下層中正接受了子孫的祭拜，第三、四層則是宴飲和樂舞百戲的場面。在山東地區發現的大星祠堂後壁畫像石中，「祠主受祭圖」已經高度定型化和程式化，雙闕夾峙，座雙層樓閣，男祠主在樓下接受了孫祭拜，女祠主在樓上正襟危坐，從造型到動作，千篇一律，絕少變化。而本區域祠堂後壁的「祠主受祭圖」，在構圖上靈活多變，不拘一格，為了區分男女祠主的身份，女祠主身邊都有紡織的場面，使畫面顯得更加熱烈，更富有生活情趣。

在「祠主受祭圖」的下部即後壁石的最下方，一般都配置有氣勢磅礴的祠主車馬出行圖，其長度往往橫貫左右側壁的最下層。以胡元下祠堂為例，在二層最下部的車馬出

行圖中，刻繪着自右向左行進的九輛馬車，前有伍伯和導騎的兩輛參駕軒車，正位於祠堂後壁的最下層，無疑這是祠主乘坐的主車。將祠主車馬出行圖配置在『祠主受祭圖』之下，顯然是表示祠主的車馬行列是從位置較低的地下世界而來，目的是到墓地祠堂去接受子孫的祭祀。

在祠堂左、右側壁的下部，一般都配置有狩獵圖和庖廚圖，這兩種圖像都與『祠主受祭圖』有關。古代祭祀崇尚『血食』，即重視用犧牲祭祀。狩獵圖表現的應是祠主的子孫通過狩獵活動為祭祀祠主準備犧牲的場面，庖廚圖則是祠主家族為祭祀祠主準備祭食的場面。

通過上述這些與祭祀祠主活動有關的畫像，現實人間世界與地下靈魂世界的關係得到了形象的表現。人死後變成鬼魂，依然嚮往懷戀着人間的一切，仍然要經常回到修築在塵世間的祠堂中來，享用子孫後代精神和物質的獻祭，重溫和延續人間的一切歡樂。在這裏，人鬼之間思想上的交流，倫理感情的融匯，通過藝術幻想得到實現和升華。

描繪仙人世界內容的圖像幾乎毫無例外地配置在祠堂左、右側壁的最上方，一般是西壁刻繪西王母形象，東壁刻繪東上公形象。在遠古傳說中，西王母本來是一位在崑崙山上穴居野處、『其狀如人，豹尾虎齒而善嘯，蓬髮戴勝，是司天之厲及五殘』（引自《山海經·西次三經》）的半人半獸的可怕刑罰之神。但在西漢晚期的大規模造仙運動中，她被改造成一位在崑崙山上掌管不死之藥的幸福女仙。其後不久，作為與西王母對應的男性仙人，東王公或東王父也被創造出來。兩位仙人的形象之所以被配置在祠堂側壁的最高位置上，是因為傳說中的西王母住在『高萬仞』的崑崙山上。在創造這兩個仙人形象時，民間石刻藝術家馳騁自己的藝術想象，把衆多的美好事物集中到她們身上。在畫面上，兩位仙人不僅有羽人侍奉，就連三足烏、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，在這裏正由伶俐可愛的玉兔和憨態可掬的蟾蜍不停地搗制着，準備由西王母和東王公隨時賜給來賓。崑崙山仙界在當時已成了人人嚮往的極樂世界，升仙到崑崙山成了人們最大的願望。在洪樓墓祠堂的三角隔梁石側面，刻有一幅祠主升仙圖。畫面的中央，東王公在華蓋下憑几端坐，兩旁是持嘉禾侍立的羽人和仙禽異獸。畫面右側，祠主坐在一輛由羽人駕御、由三隻仙鹿牽拉的雲車上，正向東王公

方向馳來。車前一條虬龍為先導，車後是護行的騎鹿羽人。整個畫面充滿歡樂祥和的氣氛。與仙人圖像形成鮮明對照的，是表現天上世界諸神內容的畫像。這類畫像，一般都刻在祠堂頂石的內面。洪樓墓祠堂的殘存頂石上，刻有兩幅天上諸神圖，風、雲、雷、雨、電等人格化的自然神無不被描繪成窮凶極惡的形象。怪耳扇風、叉腰鼓腹的雲神口中噴出滾滾雲氣，騎在巨龜上的獸頭風伯從手持的喇叭中吹出陣陣狂風，手揮長鞭的閃電之神騎着獨角怪獸在風雲中飛馳，怪异的雨師用雙罐向下界傾瀉着可怕的暴雨。最凶惡的雷神，被描繪成一個剝悍狠戾的虎頭人身形象，屹立在三龍或三虎牽拉的雲車之上，雙手揮桴，猛擊車上樹立的建鼓和車後玄武身上馱着的人鼓。他的屬下，一個身着短袴、上身裸露的怪神，手牽用繩索串起來的連鼓，正腳踏雲氣狂奔。東漢學者王充曾談到當時畫上所畫的雷神形束，謂「圖畫之上，圖雷之狀，纍纍如連鼓之形，又圖一人若力士之容，謂之雷公，使之左手引連鼓，右手推椎，若擊之狀。其意以為雷聲隆隆者，連鼓相扣擊之聲也」。據此可知，這兩塊祠堂頂石畫像的內容是天罰圖。畫面上，除了這些可怕的凶神惡煞外，『雜物奇怪，山神海靈，……千變萬化，事各繆形』，極盡恣睢怪異之能事，令人不寒而慄。這些表現天上諸神的畫像，形東地反映了人與上天的關係，即『畏天之威』的『天人之道』。以天帝為首的人格化的諸神占據着高高在上的大寫，以一副冰冷嚴酷的面孔君臨整個宇宙。它從不公開發對凡世表態，而只用災異給以暗示；它能降祥瑞于人間，而更多的是將火禍刑殺無情地加給下民。為了阻止下民升天，所有的天門都由可怕的神怪守衛着。在洪樓墓祠堂三角隔梁石的另一側面，刻着一幅天門諸神圖。畫面上共畫有七位剝悍的怪神，正中央的兩位怪神，一個正用力拔起一棵大樹，另一個正背着一頭巨獸大步行走，其後面跟着三位怪神，其中一神雙手舉大釜過頂，顯然準備烹食巨獸。畫面左側，兩位怪神正與一頭凶猛的怪獸搏鬥。看了這幅圖像，使人不禁想起《楚辭·招魂》中對天上世界那令人毛骨悚然的描述：『虎豹九關，啄害下人些。夫九首，拔木九千些。豺狼縱目，往來旣些。懸人以娛，投之深淵些。致命于帝，然後得瞑些』。這個森嚴恐怖、可望而不可及的天上世界，不僅活人不敢問津，連鬼魂都不敢游歷。它與漢代以後佛教信仰中的天堂完全是兩個截然相反的世界。

與山東地區的祠堂畫像石相比，本區的祠堂畫像石中歷史故事的畫像較少，目前，



《六博、車騎、樂舞畫像》

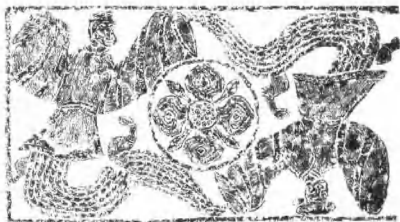
《西王母七射、建鼓畫像》



只發現「孔子見老子」等個別題材的圖像；一般配置在祠堂左右側壁的中部。本區的畫像石主要來自墓葬，按畫像題材內容及其配置上的特點大體可分為早晚兩期。在畫像有流行的二百餘年間，儘管隨着墓室規模的不斷擴大，畫像的內容和數量存在着不斷增加的趨勢，但祭祀墓主的内容始終是最重要的表現主題。

早期即西漢晚期到東漢初的畫像石墓全部是小型箱式石椁墓，畫像一般雕刻在椁壁內面，個別墓椁壁內外均刻畫像。最初的石椁畫像內容極為簡單，只有象徵墓地的雙闕圖、象徵祠堂的雙樹亭閣圖以及鋪首銜環和穿壁紋等。在「鬼神所在，祭祀之處」的墓室中刻祠堂圖像，顯然有祭祀墓主的含義。到東晉時期，畫像內容急遽增加。在神縣樓山墓中，三個石椁中兩個刻有畫像，其中中椁四壁的內外兩面滿刻畫像，最主要的內容配置在東西壁上。東壁是與祭祀墓主內容有關的畫像。東壁內面，畫面左側是象徵墓地祠堂的雙層樓閣，墓主坐在樓上正與人飲酒六博，畫面右側的下部，是墓主車馬行列出行到墓地祠堂去接受祭祀的場面，上部是歌舞和庖廚場面。東壁外面，是表現為祭祀墓主活動準備犧牲祭品的符籙圖。西壁內面的圖像分為兩部分。畫面左部為仙人圖，西王母戴勝鳳几端坐在雙層樓閣的上層，樓下站立着一隻為西王母取食的巨大仙禽；樓外，兩位仙人正揮白操作揭制不死之藥，西王母的使者，是鳥似剛剛取食歸來停在樓邊，其後，一人首蛇身，馬首人身，鳥首人身等四位怪仙面面相視拱手恭立。畫面右部，配置着射鳥圖、建鼓圖，比武圖和墓表圖等四幅圖像，其中的射鳥圖在祠堂畫像中常配置在後壁的「祠上受祭圖」中，可知這些圖像都與祭祀墓主內容有關。西壁外面，是象徵吉祥、保護墓上安寧的神獸圖。從樓山墓石椁畫像可以看出，祭祀墓上和升仙已成為墓室畫像中最重要的題材內容。大概由于石椁結構上的局限，各類畫像在配置上還沒有規律，不同內容的圖像往往不加區別，沒有界限混雜在一起，充滿整個畫面。這種情況，到東漢初期的江蘇泗洪重崗墓畫像中，依然沒有變化。從墓室形制看，該墓雖已有了可以開合的墓門，但仍保留着石椁的平頂結構。在墓室畫像中，表現宇宙四個構成部分的題材內容都已出現，但在圖像的方位配置上仍無規律。例如，表現大千世界的日月圖本應配置在墓頂，却仍刻在墓壁上。這種圖像配置上的無規律性，正是早期墓室畫像有的特點。

晚期畫像有墓全部為多室墓，有純石結構和磚石結構兩種構築形式。磚石結構墓



《伏羲、女媧、蓮花畫像》

往往前、中、後室滿刻畫像，而主要畫像多集中在中室和前室。

在畫像題材內容的配置上，晚期墓已經形成了較嚴格的規律。後室畫像一般是表現墓主燕居生活的內容和表示祥瑞及墓主升仙願望的仙禽神獸圖像。前室和中室的畫像內容遠較後室駁雜。對放置墓上棺槨的後室來說，緊靠其前部的中室或前室為「堂」，而墓上祠堂對地下墓室來說也是「堂」，因此兩者在畫像內容及其配置上極為相近。表現天上諸神世界的圖像都配置在室頂。安徽宿縣褚蘭一號畫像石墓前室的頂部，配置着一幅日月神圖。畫面中心為一圓圈，內刻一朵蓮花，圈外，人首龍軀的日神羲和和月神常羲以優美的風姿翩然飛舞。表現仙人世界的西王母圖像和仙禽神獸圖像，一般配置在比墓頂稍低的橫梁上。在銅山縣茅村畫像石墓的前室和中室橫梁上，刻有多幅表示崑崙山仙境、在橫長的畫面上，聚多的仙禽神獸多作游走嬉戲狀，充滿動感和熱烈的氣氛。在中室南壁的橫梁上，刻着一幅西王母圖，畫面正中央是攤白操作搗制不死之藥的兩個羽人，其左側是嬉戲的仙禽神獸，其右側是面左安坐的西王母，其身後是侍奉的眾仙人。但中室和前室中最重要的畫像題材仍是表現墓主赴祠堂接受祭祀的內容。這類圖像大多用連中繫騎的車馬出行圖來表現。為了表示墓主是從位置較低的地下世界到位置較高的墓地祠堂去接受祭祀，這種墓上車馬出行圖，一般都配置在位置較高的橫梁上。以宿縣褚蘭一號墓為例，前室四壁橫梁上配置的都是與祭祀墓主有關的圖像。在南北兩壁的橫梁上，各有二幅墓上車馬出行圖，每幅圖中的出行行列由三輛四維輅車組成。位於武冠的官吏正執板躬身迎接，墓主乘坐的主車無疑是前有導騎的第一輛雙駕輅車，其後的兩輛單駕輅車為其從車。東壁橫梁上是墓主祠堂受祭圖，畫面左端刻一座廡殿頂房屋，房中男墓主正與人相對掛拜，房外站着兩名男僕，房屋右側是二十八人組成的拜祭者行列。西壁橫梁上是女墓主觀舞圖，畫面右端為一廡殿式房屋，女墓主在房內憑几而坐，整間地觀看房外的舞蹈。房外，十名舞女分為兩組，左側十人表演鞞舞，右側十人表演長袖舞。顯然，車馬出行圖表現的是墓主乘車馬赴祠堂中的場面，受祭圖和觀舞圖則表現的是男女墓主到達祠堂後接受祭祀和觀賞獻祭歌舞的場面。在墓室門柱上，一般刻門史或象徵再生和保護墓主安寧的人類始祖伏羲、女媧圖像，個別墓的門柱上刻有「福

德羊」、「戲禽」等祥瑞圖像和迎謁圖。總之，墓室中有規律配置各類題材的石刻畫像，生動而形象地表現了當時人們觀念中的地下靈魂世界與現實的人間世界、西王母的昆侖山仙界以及天上諸神世界的奇妙關係。

由于地下墓室與墓地祠堂是一組相互關聯的墓葬建築，兩者的畫像內容在圖像學意義上也有着密切的聯係，其聯係的紐帶就是墓主（即祠主）的車馬出行圖。為了表示墓主是從位置較低的地下靈魂世界到位置較高的墓地祠堂去接受子孫祭祀，墓室中的車馬出行圖一般配置在位置較高的前、中室橫梁上，而在祠堂中則配置在徒壁及左、右側壁的最下層。無論在墓室畫像還是祠堂畫像中，與祭祀墓主內容有關的圖像，在數量、面積和配置位置上都占據着明顯的主導地位。

以畫像石技法雕造的連雲港孔望山摩崖造像群，是漢畫像石藝術園圍中一枝獨秀的奇葩。在孔望山西側山岸長約十七米、高約八米的範圍內，共雕造了。○五軀人物造像。三軀最引人注目的高大漢裝人物像均為道教人物像。其中頭戴進賢冠、足下平臺刻有燈碗和蓮花座、兩側有漢裝供養人像和手持蓮花的胡人供養人像的老子像，無疑是整個造像群中最主要的人物造像；頂上挽髻、正襟危坐的黃帝像位於造像群的最高處，顯示出其地位的至高無上；頭戴進賢冠、雙手捧盾的關令尹喜是一位與老子有關的人物。根據傳說，道教最重要的經典《道德經》就是老子西出關時，應關令尹喜的要求而著的。在老子像的周圍，刻有由五十七個人物像組成的『涅槃圖』、『舍身飼虎圖』、有背光的佛陀像和許多深目高鼻的胡人像，顯然，這是典型的佛教內容造像。從道教和佛教兩種人物像的大小和位置安排看，道教造像明顯處于主導地位，所有佛教內容造像都是圍繞着老子像來設計和安排的。這是我國惟一處漢代佛教造像群。自八十年代初期內容被公布以來，已引起了國內外史學界、宗教界和藝術界的廣泛關注。這處造像群的出現，與當時的黃老、佛陀并祀之風有着直接關係。早在東漢明帝時期，楚王劉英就在楚國首府即今蘇北邳縣一帶大搞黃老、佛陀并祀，到東漢晚期，桓帝把黃老、佛陀并祀變成了宮中盛典。與此同時，一些好事之徒杜撰了『老子化胡說』，將道教教祖老子編排成西出關度化胡人、建立佛教的佛教教祖。而剛剛傳入中土的佛教，為了求得生存和發展，也需要依靠道教

的力量。孔望山摩崖造像群的出現，正是東漢時期早期佛教與道教這種特殊依存關係的反映。

儘管漢畫像石在內容上鬼神雜糅，人仙交會，恍惚迷離，怪誕不經，但作者在創造這些形象時，是不自覺地以現實社會作為藍本的。因此，漢畫像石形象地反映了漢代社會生活的各個方面，是漢代社會的一幅歷史畫卷。特別是那些描繪生產活動的圖像，為我們認識和了解漢代的經濟發展提供了極為難得的形象資料。江蘇睢寧雙溝的一塊畫像石上所刻的牛耕圖，生動地描繪了漢代農家田間勞作的場面。圖中，一位農夫正扶犁耕田，一牛拉犁前進，後面跟着一位提籃少年正撒粒播種；畫面上部，一農夫正在一頭牛後面鋤田，身後是一位擔漿送食的婦女；車停在右方，上有三只烏雀，一犬伏臥車旁；畫面空隙處，長着幾株茁壯的禾苗。這幅圖，將一個四口之家，在農忙季節全家出動，爭搶農時的緊張勞動場面，如實地展現在我們面前。如果不是深知農民疾苦的作者，決不會創作出生活氣息如此濃厚的藝術杰作。與牛耕圖相映成趣的是紡織圖。目前在本區的畫像石中，已發現十餘幅紡織圖，反映了這一地區家庭手工業的發達。其中以銅山洪樓墓祠堂後壁石上的一幅圖把織作場面描繪得最為細膩：高大的廳堂中，三名婦女分別在織機上織布，用紡車紡紗和絡緯，織布的婦女正回首與紡紗的同伴交談。一幅其樂融融的家內勞動場面逼真地呈現出來。這些畫像石，幾乎全部出自高官顯貴或地方豪強的墓室和祠堂，上面所刻的這些農業和家庭手工業勞動場面，從一個側面反映了大地主莊園經濟的發達和繁榮。在刻繪這些圖像時，這些民間藝術家把自己的感情和對生活的理解也融進去了。在描繪那陰森恐怖的天上諸神圖時，作者的雕刀似乎是那樣的詭異和冰冷，但一進入他們所熟悉的現實生活題材，手中的雕刀立刻把生命和活力注入到作品中。那歡樂的樂舞百戲表演，忙碌的庖廚製作場面，簡直使人如臨其境。特別是那一幅幅氣勢磅礴的車馬出行圖，用準確而簡練的線條，把奔馬的神駿、車輛的豪華、騎吏的緊張、墓主的雍容，巧奪天工般地展現出來。只有熱愛生活才簡細致地觀察生活，只有深刻地感受生活才能真實地表現生活。在這些作品中，實際生活中的每件事物，都被刻畫得那樣準確、細膩和傳神，體現了作者對生活由衷的熱愛。當然，其中也凝聚着作者對社會的反抗和憤世不平，那高高在上、冷酷無情的天上諸神，不正是當時社會統