

中國美術分類全集

# 中國畫像石全集

山東漢畫像石



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 1

山東漢畫像石



中國美術分類全集領導工作委員會

總顧問 鄧力群

主任 王忍之

副主任 龔心瀚 于友先 劉忠德

房維中 劉積斌

常務副主任 許力以

委員 啓功 廖井丹 高明光

張文彬 謝辰生

中國美術分類全集總編輯出版委員會

總編輯 啓功

常務副總編輯 趙敏

副總編輯 郜宗遠 劉玉山

張國生 吳士餘

委員 (按姓氏筆畫爲序)

于永湛	王朝聞	王樹村	王琦	王伯揚	艾中信	朱家縉	沈鵬
李學勤	李書敏	宋鎮玲	金維諾	周誼	林文碧	吳士餘	吳成槐
吳鵬	馬承源	段文杰	俞偉超	郜宗遠	姚鳳林	陳允鶴	陳宏仁
孫振庭	奚天鷹	啓功	寇曉偉	張仃	張國生	常沙娜	許力以
清白音	楊伯達	楊牧之	楊新	楊瑾	楊純如	趙敏	趙志光
趙貴德	鄧白	樓慶西	劉玉山	劉振清	劉建平	劉慈慰	樊錦詩
閻曉宏	謝稚柳	關山月	羅哲文	龔繼先			

一九八六年至一九九七年期間曾任《中國美術分類全集》領導工作委員會、總編輯委員會的副主任、總編輯、副總編輯及編委名單如下：

領導工作委員會 副主任 吳作人 劉杲

委員 袁亮 張德勤

總編輯委員會 總編輯 邵宇

副總編輯 陳允鶴 楊瑾 龔繼先

委員 古元

《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綫畫。
- 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；對於少量高浮雕類及繪刻結合的畫像石，採用原石照片。
- 三 本卷為《中國畫像石全集》第一卷：《山東漢畫像石》。所收圖片為山東地區比較完整的和有代表性的石闕、石祠和墓室的畫像，較集中地反映出山東漢畫像石在題材內容、藝術風格等方面的特點，以及這些墓葬建築物與其畫像的關係和整體面貌。
- 四 本卷內容以石闕、石祠、墓室不同的建築形式為順序，以建築物為單元，以畫像所在建築物的方位為題目而編排，極少畫像以內容為題目。
- 五 本卷內容分五部份：一為前言，二為全集概論，三為本卷專論，四為圖版，五為圖版說明。

# 前言

中華民族的文化，從時間久遠來講，已有五千多年歷史，這是中外人士都知道的；從覆蓋的面積來講，可有若干萬平方公里的區域，也是中外人士都已看到的；若從它的構成因素來講，恐怕了解的人士就比較不太多了。

無論是研究中華文化史者抑或是欣賞由此文化所構成的美術品的人，沒有不驚嘆它的燦爛、豐富而有應接不暇之感的。如果探討其原因所在，就會理解到它絕不可能僅僅是某一時代、某一地區、某一民族所能獨自創造完成的。中國是個多民族的國家，各族之間自古即隨時隨處互相習染，互相融合，才有現在所見的驚人燦爛的文化及其成果。

世界歷史上幾千年前已建立的文明古國，多數至今已不存在或雖仍存在却曾中斷過一段時間。而我們中國則綿延數千年未曾中斷，甚至某個事件的日期，古史書上的記載可以和出土文物銘刻相吻合。中國的歷史長河中，雖也曾有些小段為某些兄弟民族掌握了政權，但他們都是中華民族大家庭的組成部分，沒有割斷中華文化傳統，所以說中華文化是五千多年綿延未斷的文化，可稱當之無愧的。

幾年前，中央宣傳部組織了眾多的文化、文物工作的專家，編成《中國美術全集》六十冊。出版以來，讀者眼界大開，這六十冊書起到了現有的任何博物館及任何文化藝術史的論著都無法起到的對人民的啓發、教育作用。事實很簡單，無論哪個博物館，哪部研究、介紹這類學術的著作，都不可能同時擁有這些陳列品和實物的直觀插圖。凡閱讀、研究過這類書籍的人都知道，讀千百字的文字說明，不如看一眼實物；而能一次瀏覽這些圖片，豈不『勝讀十年書』！

現在我國文化、教育事業隨着經濟的發展而不斷地擴充、提高。文史書籍的搜集、重印，以及從種種角度加以整理傳播，已取得普及與提高的極大效果，而美術方面也不容無所擴展。由于原六十冊的內容難以盡納各個時代的代表作品，而且新發現的文物珍

品也有待補充。更有些近、現代的優秀作品，反映中國文化藝術新發展的，過去還未及選編，現在亦應納入。于是領導上再次組織群力，在以前六十大冊的基礎上翻成幾倍，編爲《中國美術分類全集》，預計約有三百餘冊。這部新編巨著中，藝術種類雖然變動不大，但在每一種類中並非祇是數量加多，更重要的是盡力增加具有代表性的名品。

本書所收各類藝術名品，以國內、境內公、私所藏爲主，國外、境外藏品中最重要和最具有代表性的，也酌量收入。至于近期最新發現以及最近出土的，由于編輯印刷工序關係未及補充，俱有待于續編工作。

這部巨著成書，我們雖然足以自慰，但從中華文化中美術類的全部來說，還有很大的距離，希望本書的讀者，尤其是世界的廣大專家，能把它看成是中華文化中美術部分的扼要介紹，才較符合實際。現在我們全體工作人員共同敬願廣大讀者予以指正！

啓 功

一九九七年四月



# 中國畫像石概論

俞偉超

畫像石可說是一種石刻繪畫，這種造型藝術，按成型技術來說，應屬雕刻；依其整體藝術形態而言，實似繪畫，故習稱為畫像石。在藝術品的分類中，正因它具有兩個類別的特點，故在此《中國美術分類全集》中，單獨列為一類。

人類剛跨入文明時代後，對天地間的各種力量，依然充滿了虔誠的信仰，幾乎都在神廟、宮殿、祭壇、墳墓等等場地，盡其所能地使用各種藝術形式表達其各種崇拜的內容和迷茫的歷史記憶；也會因此而含有某些現實活動的描繪。當然，在不同地區因自然和人之環境的差异，具體內容及其表現手法就大為不同。如在埃及、亞述等古文化和中南美的瑪雅、印加等文化中，流行石構建築和大量使用石雕藝術品來表示當時的信仰，其中也就包含了一些類似畫像石作風的藝術品。在中國，其建築物因為以木構技術為傳統，最初並主要通過青銅禮器來表現其信仰；石雕的藝術品，特別是畫像石，要晚到漢代才發達起來。

漢代的畫像石，存在于石祠堂、石闕、墓葬和石棺之上，主要表現當時的各種信仰及人的身份地位、生活景況。三國兩晉以後，這種表現手法漸被壁畫取代，畫像石迅速衰落，在北朝至隋唐五代，只在一些棺槨和棺床之上還能見到。再往後，則僅在某些石質碑版上還有類似的藝術品，但主要是用綫刻手法表現的單幅畫面，也包括一些天文圖、地圖和城池及宮殿、官署、寺觀、園苑的平面圖。就整個畫像石藝術來說，已至尾聲階段。

正因這樣一個歷史過程，從來在談論中國畫像石時，主要即指漢畫像石而言。所以，這部《中國畫像石全集》就是以漢畫像石為全書的主體，並依分布區域之別，分為如下八卷：

山東畫像石	三卷
江蘇、浙江、安徽畫像石	一卷
山西、陝西畫像石	一卷
河南畫像石	一卷
四川畫像石	一卷
陝西、河南等全國的石刻綫畫	一卷

## 一 畫像石的研究略史

有關中國畫像石的研究，是以漢畫像石爲主的。

對漢畫像石的記錄，發端于早期地理學著作。如北魏酈道元《水經注·濟水》引東晉戴延之《西征記》和《水經注》本文（濟水、比水條），就記錄了一些東漢的石祠堂畫像。但具體著錄漢畫像石的內容並作其題材研究的，則是由宋至清的一些金石學家開始。其中，最早的是北宋的趙明誠（《金石錄》）；南宋的洪适則擴大了著錄內容（《隸釋》、《隸續》）；至清代乾隆時黃易和李克正挖出山東嘉祥的武氏祠畫像石群後，研究漢畫像石之風大盛，出現了馮雲鵬兄弟的《金石索》、阮元和畢沅的《山左金石志》、王昶的《金石粹編》、瞿中溶的《漢武梁祠畫像考》等著作。民國時關伯益的《南陽漢畫像石》、孫文青的《南陽漢畫像匯存》和容庚的《漢武梁祠畫像考釋》，按其研究方法而言，還類似于金石學著作。另在本世紀初，法國的沙畹、色伽蘭和日本的関野貞等，在山東、河南、四川等地調查漢代的石祠、石闕、崖墓及其畫像石時，運用了近代的照相、測量等方法加以記錄，使若干漢畫像石可了解其原有的成組關係及各畫像石之間內容上的聯繫。漢畫像石的研究，從此開始步入近代考古學的範疇<sup>①</sup>。

一九三三年，中央研究院歷史語言研究所考古組對山東滕縣（傳）曹王墓的發掘，是漢畫像石墓的首次正規發掘。但後來發掘資料遺失，只留下了一些零碎的記錄<sup>②</sup>。抗戰期間在大後方的一些學者，則對四川彭山、樂山、重慶等地的漢代崖墓和石棺的畫像石及雅安等地的漢代石闕畫像石進行過調查、發掘，但尚未作系統研究<sup>③</sup>。

總起來說，從本世紀初至四十年代，對漢畫像石開始了科學的收集、公布資料階段，但工作還比較零散。這階段，最重要的研究成果是滕固于一九三七年首次對漢畫像石的藝術形式，作了至今尚在遵循的基本科學分類，即為擬浮雕的和擬繪畫的兩大類④。另外，一九四一年美國的費慰梅氏公布了她根據實測和拓片所作山東嘉祥縣武氏祠中武梁祠及前石室和左右石的復原圖⑤。有了這種復原，已被打散的各幅畫像就可以恢復原來的相互關係，從而能認識其本有涵義。這是研究漢畫像石內容的一個重要基礎。

對各地的漢畫像石墓真正進行大規模的發掘，是從一九五四年發掘山東沂南北寨村的一座大型漢畫像石墓才開始的。此墓因墓室眾多，畫像豐富，可使研究者們進一步思考畫像內容的分類和按畫像在各墓室中的分布位置來解釋其內容⑥。在六十至七十年代，山東、蘇北、皖北、豫南、陝北、晉西北、四川的成都平原及重慶一帶等地，發掘了大量漢畫像石墓，材料大幅度增加；至八十年代以來更公布了一批蘇北、魯南、豫南的早期漢畫像石墓材料。於是，在內容解釋、技法分類、區域劃分及分期研究等方面，都出現了系統性的研究成果。由於對畫像石墓了解的深入，地面祠堂的復原工作也得到解決。

這些研究成果中最主要的如：

在內容解釋方面，林已奈夫有開創之功。他于一九六六年首先探索畫像石中最常見的車馬出行制度⑦。正是在這一研究基礎上，現在已很容易地根據畫像石中的車馬出行圖來基本推知墓主或祠堂主人的身份乃至其升遷過程。

他又于一九七四年，首次對畫像中天上世界的若幹自然神（如雷公、風伯、雨師等）的形象特徵，作了合理推定，解開了一大批畫像內容之謎⑧。

在雕刻技法分類方面，蔣英炬、吳文祺和信立祥都在滕固分為擬浮雕及擬繪畫兩大類的基礎上，再細分為陰綫刻、凹面綫刻、凸面綫刻（減地平面綫刻）、淺浮雕、高浮雕、透雕六小類⑨。在構圖方面，德國的朵麗絲·克蘿聖特(Doris Croissant)發現其中存在一種特殊的透視法，即散點透視法。當然，還有少量可屬通常所謂的焦點透視法。以後，信立祥曾用這種看法而再加細分⑩。至此，漢畫像石構圖技法的特點，已被大致分析清楚了。

在區域劃分和分期研究方面，信立祥于一九八九年發表論文，首次作了全局性的研究，並得出了可信的結論⑪。



陝西王得元墓東壁門左右立柱畫像局部

在地面祠堂的復原方面，蔣英炬和吳文祺終於在一九八一年準確復原了武氏祠中的武梁祠及前石室和左石室<sup>⑫</sup>。不久後，信立祥又進一步論證了漢代石構小祠堂及其畫像的配置規律<sup>⑬</sup>。這就使已經散亂的大量漢畫像石，能夠各返原有位置，重現本來面貌。

回顧已往的漢畫像石研究史，可以看到這種研究是從記錄畫像內容和依據榜題來考證某些畫像內容而開始的，本世紀以來則被納入考古學和藝術史的研究領域<sup>⑭</sup>。後來，又分別從散亂畫像石原有關係的復原、畫像內容的解釋、地域特徵、分期斷代及其產生和發達的歷史背景等方面作了大量研究。能把這幾方面綜合在一起的研究，則是從最近信立祥的《中國漢代畫像石的研究》才開始的<sup>⑮</sup>。當然，對於漢畫像石興衰的歷史原因、畫像內容反映的意識形態乃至中國古代文化的特點等方面，還需要作更加細緻的，特別是全方位的長時段的考察，才能更深入地理解其實質。這當然還有待於今後的努力。

## 二 畫像石雕刻技法的分類

漢代畫像石上的畫像，是一種雕刻，但在雕成圖像以前，是先用朱、墨、黃、白、綠等綫條勾勒出圖像的輪廓才雕鑿的，故陝北的綏德、米脂和河南南陽楊官寺、襄城及山西離石左表墓等畫像石上，在若干圖像輪廓的邊緣，還殘留着一些畫出的綫條。山東東阿縣鄉他君祠堂畫像的題記中，除了把雕工簡稱為「師」（即「石師」）以外，還有「畫師」之稱<sup>⑯</sup>，明確說明了製作畫像石的工匠有「石師」和「畫師」兩類。

就雕刻技法而言，一九三七年滕固已經準確地分為擬浮雕和擬繪畫這兩大類。但每一類之間，還可再分。

在這兩大類中，是以後一類為主的；而這後一類，又由各種綫刻組成。如果細分，可以分為陰綫刻、凹面綫刻、減地平面綫刻三小類，而每一小類之間還可再分為幾個小類。就三種技法發展的邏輯過程而言，陰綫刻是最原始的，故它在西漢晚期，就出現在山東南部、江蘇北部和河南南部，但一直沿用到東漢晚期甚至隋唐以後。不過，早期的陰綫刻是在一種表面鑿出平行條紋的粗糙石面上，再用陰綫刻出物象的輪廓，構圖也很簡單。至東漢早、中期時，已經大為衰落，而至東漢晚期却重新發達起來，可是綫條細緻，構圖複雜而比例正



山東沂南漢墓中室八角立柱

確，形象生動，比最初的陰綫刻要遠為成熟了。

凹面綫刻是把原有那種陰綫刻畫出的物象，對整體加以鑿平而使物象成凹面狀，再刻出一些更深的陰綫來表現物象的某些部位；其物象形體以外的石面，依然是粗糙的平行條紋。從總體看，它從早期陰綫刻發展而來的遞變現象是非常明顯的。這種技法，盛行于東漢早期。

減地平面綫刻是東漢中、晚期時最流行的技法。這是把石材表面磨平，對物象以外部分加以減地處理，使物象突出，再施加陰綫來表現細部。因為這時期漢畫像石最為發達，故減地平面綫刻在漢畫像石中是最多見的。

以上三種綫刻技法，就整體而言，有其前後的發展關係，但實際上都存在着很多交錯並存的現象。

浮雕類的技法，又可分為淺浮雕、高浮雕和透雕三小類。真正的浮雕式技法，在畫像石中是到東漢晚期才出現的，而高浮雕則比較少見。至于透雕，在墓內只見于某些突出的石梁上所雕應龍形象及柱礎部位的蹲羊形象。在石闕上，則一些出檐部位的角神和角獸，也是透雕。

以上就是漢畫像石雕刻技法的基本分類。

### 三 漢畫像石的內容分類

現存漢畫像石的數量，尚未統計清楚，但至少在數千塊以上，故其圖像內容，多得不能枚舉。要研究如此眾多的畫像內容，當然首先要作好分類。分類可以選擇不同標準，如石闕、祠堂、墓室、石棺上的畫像，就有不同的內容範圍，而且廟堂之闕和墓闕的內容又有不同。又如這種畫像石經歷了從西漢晚期至漢末魏晉的二百數十年時間，不同時期的畫像內容又有一定的變化。再如無論是祠堂或是墓葬，由于其主人身份之別，畫像內容也就存在類差。不過，這二百數十年的文化背景在歷史的長河中，基本屬同一階段；而石闕、祠堂、墓室、石棺上的各種畫像內容，又都超不出表現當時的鬼神信仰和由社會等級制度所限定的人間生活的追求，因而可以將其題材進行統一歸類，分為八大類：

## 第一類：天象

漢代宮殿、宗廟、祠堂、墓葬中的壁畫或畫像石，都是爲了『圖畫天地，品類群生』（王延壽《魯靈光殿賦》，《文選》卷十一）。要在這些建築物內描繪天地之間的種種事物，自然將其頂部作爲象徵天空的部位，故天象圖都安排在靠近頂部的地方。各幅天象圖是用或多或少星座組成，最爲多見的是內有赤烏圖像的太陽和內有蟾蜍圖像的月亮，次爲北斗星座和牽牛、織女星座。天空之中，日月最爲突出，當然首先表現它們。北斗星座可用來指示正北方位。牽牛、織女星座又是流行的青年男女七夕相聚的動人故事的象徵物，所以也多作表現。天象圖中的各星座，已注意到星座原有的方位，但不嚴格，不能視爲當時天文觀察記錄中實際使用的星象圖。畫像石中的天象圖，只是用來表現一般意義的天空蒼宇。

## 第二類：鬼神

遠古之時，人類自感力量渺小，以爲萬物有靈，產生了崇拜大量自然神以及地母神和祖神的信仰<sup>①</sup>。地母神從來是設在社壇或社宮中進行祭祀的，漢畫像石就沒有加以刻畫。祖神最初本爲各種圖騰祖先，自人類進入父係制時代，特別是確立了王權之後，就轉化爲人格祖先，在宗廟中進行祭祀。但最遲至戰國時，我國又信仰伏羲和女媧爲人類的始祖。所以在石祠堂或墓葬上方部位的畫像石中，多見伏羲、女媧畫像。墓主（夫婦）作爲墓葬及墓前石祠修築者的父母，亦大都作爲祭奠對象而刻畫出來。

漢畫像石中的多見之神，還有新出現的西王母。這本是出自長江流域的一種信仰，以爲中國西極的崑崙山是天帝下都，百神所居，上多不死之藥，登臨者即爲神（《山海經·西山經·海內西經》、《楚辭·天問》、《淮南子·地形訓》）。《西山經》中講的崑崙山由人面虎身虎爪九尾之神陸吾所司，可能是最初的傳說，後來就演化成西王母，所以《西山經》中所描寫西王母是『其狀如人，豹尾虎齒而善嘯，蓬髮戴勝』，同陸吾的形狀還有相似處。西王母的傳說，最遲在戰國已傳到中原（《莊子·內篇·大宗師》、《爾雅·釋地》）。至西漢晚期的哀帝建平四年，春大旱，關東民『行西王母籌』（《漢書·哀帝紀》），『經歷郡國二十六，至京師。其夏，京師郡國民聚會里巷仞佰，設張博具，歌舞祠西王母。』（《漢書·五行志下之上》）此時西王母的信仰已流行于黃河南北、大江上下了。東漢中期時，民間又給西王母配上了一個東王公，於是，西王母與東王公的信仰並盛。



河南南陽獨山驅魔升仙畫像石

西漢晚期又形成了早期道教，佛教也開始傳入中國。這樣，漢畫像石中所見信仰內容，就以西王母、東王公和北斗大帝、雷公、電神、風伯、雨師等自然神為主，偶及佛教圖像。至于道教，因直到漢末，雖以黃老為尊，獨立發展起來的崇拜對象尚未自成系統，內容龐雜，以至浮屠（《後漢書·楚王英傳》）、西王母（《太平經·師策文·解師策書訣第五十》）的信仰，也在其中。還有東海君（《後漢書·方術·費長房傳》）、西海君（《隸續·五君杯盤文》）等，頗為類似北斗大帝那樣的自然神，故漢畫像石中的某些鬼神圖像，也可屬道教內容。

西王母與東王公往往表現為居于山上之狀。二者的顯著區別，一為西王母大都戴勝，畫像位于西面，一為東王公則大都帶冠，位于東面。其他各自然神的形狀皆有特徵，如北斗大帝作乘坐于北斗星座上的雲車之中狀，雷公作持槌擊鼓狀，電神作手握閃電形長鞭狀，風伯作吹風狀，雨師作持瓶傾水狀，等等<sup>⑱</sup>。一些佛像，有的與西王母、東王公在相當的位置上並存（山東沂南畫像石墓中室擎天大柱上方），表明地位對等；或單獨存在（四川樂山麻浩和柿子灣崖墓前堂後壁的門額部位）；還有用乘坐六牙白象的菩薩降身故事來表現的（傳山東滕縣畫像石）<sup>⑲</sup>。如把江蘇連雲港市孔望山的摩崖造像也包括在內，則還有一批佛、道二教題材交錯並存的石刻畫像<sup>⑳</sup>。

漢畫像石中屬於鬼神內容的題材還有很多，如不少畫像石墓的門扉上，便雕出了辟邪驅鬼的神荼、鬱壘像（南陽畫像石中尤多），但還有很多至今不能確定原來的神怪之名或性質，目前自然不便詳論。就現在已辨認出的鬼神圖像而言，幾乎都存在于天上的世界，因而一些被雲氣環繞的人物或動物，皆應歸入鬼神之類。按照漢代的信仰狀況來考慮，一些地下的鬼神，也應有所表現。但這都有待于以後的辨識。

### 第三類：祥瑞

漢代至武帝時，采納董仲舒奏議，獨尊儒術，從此儒家思想籠罩中國二千年。在漢代，自此時直至漢末，除短暫的王莽時期外，儒家的今文學派始終佔據着社會思想的主導地位。漢代今文學派的哲學基礎是神學目的論的『天人感應論』。『天人感應論』源于『天人合一』的觀念。這種觀念，就其本義而言，可理解為自然環境與人文活動的統一。董仲舒則擴大成上天意旨具決定作用。他以為儒家經典《春秋》之義為『視前世已行之事，以觀天人相與之際，甚可畏也。國家將有失道之敗，而天乃先出災害以譴告之，不知自省，又出怪異

以警懼之，尚不知變，而傷敗乃至。以此見天心之仁愛人君而欲止其亂也。」（《漢書·董仲舒傳》）這種思想以為，人間凡遇虐政，四方必先有災異相示；施行仁政，則會出現祥瑞之物。兩漢書中的《五行志》，就專門記述災異、祥瑞與世事變易感應而生的大量事例。《漢書》全部卷帙如以分卷之數為計，共一百二十卷。《五行志》有五卷，佔二十四分之一。《後漢書》（加上《續漢志》）如亦以分卷之數為計，共一百三十八卷，《五行志》有六卷，佔有二十三分之一的比例。在兩漢書所述各種內容中，這是最大的比例，可見「天人感應論」在當時的觀念中，佔有最為中心的地位。

正是由于這種思想背景，為了表示當時的太平，漢畫像石中就有很多祥瑞圖。這種圖像多單幅存在，並有榜題說明。因祥瑞之事雖出在人間，却以為來自天意，故祥瑞圖往往布置在象徵天空的部位。如在武梁祠中，就刻在屋頂石上。其具體內容和榜題略如：

大甕。榜題「銀甕，刑法得中則至。」

單魚。榜題「白魚，武王渡孟津，人于王舟。」

雙魚。榜題「比目魚，王者幽明無不銜則至。」

雙頭鹿。榜題「比肩獸，王者德及鰥寡則至。」

雙頭鳥。榜題「比翼鳥，王者德及高遠則至。」

穀紋圭。榜題「玄圭，水泉流通，四海會同則至。」

穀璧。榜題「璧琉璃，王者不隱過則至。」

連理木。榜題「木連理，王者德純洽，八方為一家則連理生。」

大熊。榜題「赤熊，仁姦明則至。」

角馬。榜題「王（玉）馬，王者清明尊賢者則至。」<sup>②1</sup>

在其他漢畫像石上，祥瑞還有許多別的內容，但皆為當時的珍稀動、植物和古之寶器。正是因為這些東西世間罕見，就拿來象徵天降祥瑞，王道大行。不過，現在所見漢畫像的主人皆豪強高官，所以實際要稱頌的就不僅是漢世的仁政，而是他們自己的為吏清明。

第四類：古之帝王、聖賢和忠臣、孝子、烈士、貞女等歷史成敗故事

據屈原《天問》，戰國時宗廟中曾普遍圖畫歷史故事。到了漢代，此風益盛，最遲在景帝至武帝時，又擴大到宮殿，并延續到三國以後。自西漢晚期至東漢，許多豪族的祠堂、墓



葬中也愈來愈多地出現這種題材的圖像。表現這些歷史故事的目的，就如曹魏時何晏《景福殿賦》所云：「圖象古昔，以當箴規。」（《文選》卷十一）換言之，就是拿一些道德規範的實例來教育時人，而這種規範的原則即董仲舒提倡的三綱五常思想。

社會上佔主導地位的道德規範，必定適應于一定的經濟基礎。三代之時的經濟基礎是土地的公社所有制。後來土地私有制逐漸確立，自西漢中期至漢末，大土地所有制迅速發展並膨脹，以君為臣綱、父為子綱、夫為妻綱和仁、義、禮、智、信為倫理道德規範，正適應于這種經濟基礎。漢畫像石中所以多見古之帝王、聖賢和忠臣、孝子、烈士、貞女等歷史圖像，正是由這種歷史邏輯性決定的。

漢畫像石中盛行的這類題材，在西漢景帝至武帝時所建山東曲阜的魯靈光殿中，已經存在。東漢安、順之際的王延壽，曾加以觀察和作了比較詳細的評述。漢代宮殿、廟祠、墓葬中畫像內容的類別，大抵相同；魯靈光殿的年代又與漢畫像石的時間相距不遠；王延壽更是這類畫像流行時期的人士，所以他的大段記錄和說明，對於這類畫像來說，無疑就是開啟理解大門的鑰匙。

《魯靈光殿賦》中的這段文字是：「圖畫天地，品類群生。雜物奇怪，山神海靈。寫載其狀，託之丹青。千變萬化，事各繆形。隨色象類，曲得其情。上紀開闢，遂古之初。五龍比翼，人皇九頭。伏羲鱗身，女媧蛇軀。鴻荒朴略，厥狀睢盱。煥炳可觀，黃帝唐虞。軒冕以庸，衣裳有殊。下及三后，姪妃亂主。忠臣孝子，烈士貞女。賢愚成敗，靡不載叙。惡以誠世，善以示後。」（《文選》卷十一）如果對照《楚辭·天問》，可知在廟堂中圖畫這些內容的傳統，戰國時已經存在；而其用意，顯然就是王延壽所說「惡以誠世，善以示後。」

本類畫像雖多，但舉出武氏祠和沂南畫像石墓中的如下二十多幅圖像，便可知大略。

屬于古之帝王的，如伏羲（此圖因與許多其他帝王圖像並存，故歸入帝王類；另外的更多的伏羲、女媧圖像，往往單獨存在，可作為人之初祖而歸為祖神類）、祝融、神農、黃帝、顓頊、帝嚳、唐堯、虞舜、大禹、夏桀等。聖賢如倉頡與沮誦、周公輔成王、孔子見老子、曾參等孔子弟子等。姪妃如上述夏桀圖像旁的妹嬉等。忠臣如藺相如完璧歸趙等。孝子如丁蘭、老萊子等。烈士如晏嬰二桃殺三士、荊軻刺秦王等。貞女如梁高行、齊桓公夫人衛姬、齊無鹽女鍾離春等<sup>②</sup>。