



中国汉画图典



顾
森
编著

中国汉画图典

浙江摄影出版社



责任编辑 应善昌
文字编辑 叶晓芳
装帧设计 应善昌
陈子劲
吴耕用
责任校对 朱晓波
责任出版 朱圣学

中国汉画图典

浙江摄影出版社出版
(杭州葛岭路1号)

杭州之江印刷厂印刷
(杭州体育场路152号)

浙江摄影出版社发行部发行

全国新华书店经销

开本 787×1092 1/16 印张 61.5 图 6650 幅 印数 0—2000

1997年8月第1版

1997年8月第1次印刷

ISBN7—80536—289—0/J·119

定价:240.00元

序

顾森

汉画是中国两汉时期的艺术，其所包含的内容主要是两部分：画绘（壁画、帛画、漆画、色油画、各种器绘等）、雕像（画像砖、画像石、画像镜、瓦当等浮雕及其拓片）。

在汉代众多的艺术品中，汉画最有代表性。汉画反映的是中国前期的历史。时间跨度从远古直至两汉；地域覆盖从华夏故土广达周边四夷、域外各国。两汉文化是佛教未全面影响中国以前的文化，是集中华固有文化之大成者。汉画内容庞杂，记录丰富，其中的神话传说、历史故事、生产活动、仕宦家居、社风民俗等，形象繁多而生动，被当今许多学者视为形象的先秦文化和汉代社会的百科全书。汉画研究也是探研中华固有文化源头的一种直捷的方式和可靠的形式。正因为如此，汉画不仅引起了文物考古界、艺术界的注意，而且也作为历史、哲学、宗教、民俗、民族、天文、冶金、建筑、酿造、纺织等学科的专业工作者所瞩目。

汉画艺术，是汉代社会那种开拓性、进取心在艺术上的一种反映，是强盛的汉帝国丰富文化财产的一部分。汉画艺术不是纤弱的艺术，而正如鲁迅所说，是『深沉雄大』的；在汉画的画面里，充满了力量，充满了运动感。汉画艺术不是形式单一的艺术，而是手法多样、形态各异；汉画中的画像砖、画像石、画像镜、瓦当等，不仅有线雕、浮雕、透雕和圆雕，还有许多绘塑结合、绘刻结合的作品；汉画中的画绘如壁画、帛画、漆画、陶画等，不仅有各种线的使用方法，还有以色为主、以墨为主，甚至用植物油调颜料直接图绘的方法和例子。汉画不是拘泥于某一表现样式的艺术，在汉画里，既有许多写实性强的作品，更有许多夸张变形、生动洗练的作品。汉画继承了前代艺术的传统，并加以发扬光大，以其成熟、丰富的形式影响着后代。看汉画，可以看到中国艺术传统的来龙去脉。如从砖、石、镜、当等雕塑作品中，既能看到原始人在石、玉、陶、泥上雕塑塑作的影子，也能看到商周青铜器中那些纹饰块面的制

作手段。汉以后一些盛极一时的雕塑形式中，许多地方就直接沿用了汉代画像砖、石、镜、当中的技法。看汉画，也能使人有一种精神的振奋感和一种对博大精深的中华文化的自豪感。若论什么是具有中国风貌和泱泱大国气派的美术作品，汉画可以给出确切的答复。事实上，在今天的美术创作或设计中，汉画的形象、汉画的手法随处可见。

二

唐代张彦远在《历代名画记》中说：『图画之妙，爰自秦汉可得而记。降于魏晋，代不乏贤。』汉代是美术成就辉煌的时期，汉武帝创『秘阁』，开皇家收藏的先例，汉明帝置尚方画工，立『鸿都学』，为画院之滥觞；一批有名有姓的专业画家绘制的作品，或珍藏于内宫，或显扬于民间。可惜的是，两汉四百余年皇家的收藏和专业画家的作品均毁于战乱兵燹，无一存世。今天我们看到的汉代画绘实物基本上出自墓葬。因此我们今天所说的汉画，不是一般意义上的艺术而是陵墓艺术。由此可得出汉画有别于其他艺术的两大特点：反映丧葬观念；反映流行思想。

汉代人的丧葬观念，简而言之就是建立在极乐升仙和魂归黄泉基础上的『鬼犹求食』、『事死如事生』的信念，即是说：对待死人如对待活人一般，让死人在神仙世界或黄泉世界得到在人世间已得到或未得到的一切。汉代流行于世的思想主要有祖先崇拜、阴阳五行、今文经学、谶纬之学、建功立业、忠义孝行等等。除了衣食住行之外，流行思想也普遍地出现在汉代墓葬中。汉墓中所体现的丧葬观念和流行思想，也即我们通常所说的祭祀和血食两大内容。祭祀和血食，帝王陵体现为在陵上修建陵庙（放置祭祀用品及于壁间满绘祭祀内容图画）和陵寝（备有一切生活用品和奴仆的楼阁），有地位的贵族墓冢则以修造墓祠来体现。汉代的陵庙、陵寝和绝大多数墓祠为木构建筑，早已荡然不存，只有极少的石质墓祠保留下来。祭祀和血食

这两大内容便可从这些实物中得到证明。如现存较完整的山东长青孝堂山郭巨石祠，祠中满布石刻浮雕，内容主要为神话传说、历史故事和生活场景，也即祭祀和血食两大部分。从目前发现的画像石墓来看，墓主人地位没有超过二千石的，都是中等财力或中等财力以下者，估计因社会地位或财力的原因，是不能立墓祠者，但又深受当时社会墓葬习俗的影响，出于对祭祀内容与生活内容的热切向往，只好在墓内有限地方用简略而明确的方式来表达这一愿望，即将祠庙的图绘部分直接搬来，同时，又将陵寝的实物部分搬来并表现为图绘形式。从现在的汉画的出土情况看，这些东西不能看成汉代艺术中的上乘之作，只能看成是民间艺术，或者是来源于专业画家粉本的非专业画家的作品。因此，汉画反映的内容和题材，有很大一部分是流行于民间的思想，不能尽用史书典籍去套。如青龙、白虎、朱雀、玄武，本是守东西南北四方的天神，它们的图像多被视为某一方位。但在汉画中，就不一定表示方位。汉代吉语所谓『左龙右虎辟不羊（祥）』，『朱雀玄武顺阴阳』可能才是图绘它们的真正含义。许多墓葬中青龙、白虎、朱雀、玄武的位置也说明了这一点。

三

从留存现状看，汉画里雕刻类作品总体上比画绘类作品保留得完整，数量也比较多。因此在汉画的研究或使用中，总是以画像砖、画像石等为主。今天所说的汉画，在相当大的范围内是指画像砖、画像石。

画像砖分布，几乎遍及全国各地。其主要分布地区是陕西、河南、四川。画像砖艺术发展中的重要转折，体现在河南省的画像砖中；而集大成，则体现在四川画像砖上。河南画像砖，以洛阳为代表的粗犷、豪爽风格和以新野为代表的精美、劲健风格，给人的艺术感受最为强烈。四川的画像砖以分布地域广、制作时间连贯、反映社会内容丰富、艺术手法生动多样为其特色。

画像砖不因材质的原因而形成各地区的不同风格和特征，而是出现了由尺寸及形状不同的砖所产生的不同的画面处理。这些画面处理为后代积累了许多艺术创作原理方面的经验和相应的技法。如秦、西汉大空心砖，一砖一图或一砖多图，或以多块印模反复印制同类图形再组合成一个大的画面。河南和四川的方砖、条砖则因尺寸小而主要是一砖一个主题或情节。在这两地的画像砖上，尤其是四川地区的画像砖上，线雕与浮雕更精细，构思更巧妙，阴线、阳线、浅浮雕、中浮雕的运用和配合更熟练，更有变化。正如汉瓦当圆形内是成功的饱满的构图一样，四川的不同尺寸的方砖、条砖乃至砖楼上，都能巧妙地创作出主题明确而又生动的画面。在画面的多种构思上，四川画像砖成就尤为突出。

画像石的分布，有山东、河南、四川、江苏、陕西、山西、安徽、湖北、浙江、云南、北京、天津、青海等十余个省、市。其中以山东、河南、四川、陕西榆林（陕北）、江苏徐州五个省或地区密度最大，数量最多。

山东是升仙思想发端地之一，多方士神仙家。山东又是儒家大本营，先后出了孔子、孟子、伏生、郑玄等在儒学发展史上开宗立派、承上启下、集时代之大成者，还有以明经位至丞相的邹人韦贤、韦玄成父子。山东画像石多经史故事和习经内容，也多西王母等神仙灵异内容，正好是山东汉时崇儒求仙之风的生动写照。山东画像石多使用质坚而细的青石，雕凿时以凝练而精细的手法进行多层镌刻，雕刻技法多样，高浮雕、中浮雕、浅浮雕、透雕都能应用得恰到好处。山东画像石以数量多、内容丰富、可信年代者延续有序、石面精美复杂、构图绵密细微为世所重。

《后汉书·刘隆传》曰：『河南（洛阳）帝都多近臣，南阳帝乡多近亲。』说明南阳在东汉时期是皇亲国戚勋臣的会集之地，也是皇家势力所控制的地区，崇奢者竞富，势在必然。光武帝刘秀起兵南阳得天下后，颁纬书于天下，《白虎通德论》又将谶纬思想融入钦定儒家信条中。这种以天象、征兆来了解天意神喻，以荒诞的传说来引出结论的思想，弥漫天下。今天看到的南阳画像石，多天象、神异和男女侍者等内容，对东汉时帝王、权贵的生活和思想，尽管不是直接反映，起码也是当时南阳的

世风的反映。南阳画像石多使用质坚而脆的石灰石，雕凿时就使用了洗练、粗犷的手法，主题突出，形象鲜明。画像造型上，南阳画像石的人物除武士外，一般都较典雅、沉稳、恭谨；动物和灵异因夸张变形的表现手法而显得生动活泼、多姿多态，颇有呼之欲出之势。

四川从战国到秦汉，一直被当时的政权作为经济基地来开发。秦时都江堰水利工程的建成，更使四川经济实力得到增强。正因为有了这个厚实经济后方，不仅《汉之兴自蜀》（《史记·六国年表》），秦得天下，也是《由得蜀故也》（《蜀鉴》）。画像砖、画像石中生产、交换的题材，主要集中在反映在四川地区，如《市井》、《东门市》、《采盐》、《酿酒》、《采桑》、《借贷》、《交租》、《收获》、《采莲》、《捕鱼》、《放筏》、《播种》、《贩酒》等，反映了汉时四川蓬勃发展的经济，也反映了四川在秦汉两代作为经济后方的事实。四川画像石对汉代俗文化的反映是很典型的。举凡长歌舞乐、宴饮家居、夫妻亲昵等等多有表现。四川画像石多使用性软而粗的砂石，雕凿时注重体量，浮雕往往很高，风格粗放生动，尤其是以彭山江口墓富于雕塑语言的高浮雕，乐山麻浩墓画面宏大的中浮雕等崖墓石雕和一些石阙、石棺浮雕最有代表性。

陕北画像石的内容，较少出现别的地区常有的历史故事，也未见捕鱼、纺织等题材，而是较多反映了边地生活中军事、牧耕、商业等内容，以及流行于汉代社会的神仙祥瑞思想。这正好反映了陕北在出现画像石的东汉初中期，商人、地主、军吏成为主要的富有者和有权势者。陕北画像石生动地反映了这些文化素养不高又满脑子流行思想（升仙、祥瑞）的庸人的追求。陕北画像石使用硬而分层的片页岩（水成岩），不宜作多层镌刻，图像呈剪影式，再辅之以色彩来丰富细节。在形象的处理上，不追求琐碎的细节；在处理各种曲线、细线和一些小的形象时，多采用类似今天剪纸中《连》的手法，一个形象与一个形象相互连接，既保证了石面构架的完整，又使画面显得生动丰富。陕北画像石是将一种艺术形式发挥得淋漓尽致典型的例子，被称为平面浅浮雕的手法基本上是陕北画像石唯一的手法。华美与简朴，纤丽与苍劲，流畅与涩拙，都用这同一手法，表现得非常成功。一般来说，反映农耕牧业等生

产内容的画面，往往都刻得粗犷、简练；反映狩猎、出行等官宦内容的，往往都刻得生动、活跃；反映西王母、东王公、羽人、神人、神兽等神仙祥瑞的，往往都刻得细腻繁复，尤其是穿插其间的云气纹、卷草纹等装饰纹饰，委婉回转，流动流畅，极富曲线美；在辅之以阴线刻、线绘（墨线与色彩线）、彩绘（青、白、绿、墨等）等艺术手段后，完整的汉代画像石墓，往往表现出一种富丽华贵之气。从总体上看，极重装饰美这一点，陕北画像石最为突出。

江苏徐州在汉代是楚王封地，经济发达，国力雄厚。先后发掘出的几座楚王墓，都是凿山为陵、规模宏大的工程，真可雄视其他王、侯。这些气度和风范在画像石中，就是对建筑物的表现和巨大画面的制作。这些建筑多是场面宏大、组合复杂、人物众多的亭台楼阁、连薨广厦，均被表现得参差错落、气势非凡。加上坐谈、行走、宴饮其中的人物，穿插、活动于其中的动物和神异之物，既使画面生动有致、热闹非凡，也真实地反映了汉代徐州地区的富庶和权贵们生活的奢侈。徐州画像石与南阳画像石一样，多用质坚而脆的石灰石，不同的是，徐州有一些面积较大的石面，雕琢着丰富庞杂的画面。这种画面，既有建筑，也有宴饮，还有车马出行、舞乐百戏的庞大场面。这些大画面在平面构成上，人物、动物、灵异、建筑、图案等的安排密而不塞，疏而不空，繁杂而有秩序层次，宏大而有主从揖让。

四

画像砖、画像石作为一种特殊的艺术品，它们所依托的，是秦汉的丧葬观念。秦汉王朝的兴衰史，也是画像砖、画像石艺术从发达到式微的过程。从这个意义上讲，画像砖、画像石艺术是属于特定时代的艺术。但是，画像砖、画像石所积累下来对砖、石这两种材料的各种应用经验，以及在砖、石上进行创作的法则和原理，则通过制作画像砖、画像石的工匠们口手相传，流入绵绵历史江河中。且不论汉以后的墓

葬艺术中还不时看到汉画像的影子，就是佛教艺术开龕造窟这些巨大的营造工程，在具体处理各种艺术形象时，也处处可见汉画像石的创作原理和技法的运用。画像砖、画像石艺术是汉代人用以追求永恒的一种形式，但真正得到永恒的并不是人，而是画像砖、画像石艺术自身。

所谓『画像』，就其本意来说是指拓片上的图像，即平面上的画，并不是指原砖原石。中国对汉代这些原砖原石的研究，几百年来基本上是根据拓片来开展。而且，用拓片作图像学式的研究主要是近一百年来事。

画像砖、画像石多为浮雕，本属三度空间的艺术。但拓片则是二度空间的艺术。以二度空间（拓片的画面）对三度空间进行研究，即对画像砖、画像石的布局、结构、气韵、情趣等方面进行研究，是中国特有的一种研究方法。从今天的角度或今天所具有的条件来看，应赋予古人这种方法以新的含义，即拓片的研究方法应是一种综合性的研究。这种综合性是随画像石、画像砖本身的特点而来的。例如画像石，起码有起稿上石、镌刻、彩绘、拓印这四个环节。每一个环节都是一次创作或再创作，如『起稿上石』所体现的线的运动和笔意，『镌刻』所体现的刀法和肌理，『彩绘』所体现的随类赋彩和气韵，『拓印』所体现的金石味、墨透纸背的力量感和石头的拙重感等等。这四个环节，从平面到立体，又从立体回到平面，这种交替创作，发人深省。拓片最初肯定是以方便为动机，以后就成了艺术的一种形式而被接受，这正说明了中国传统美学中对艺术的朦胧、得神、重情的一种要求。

无论是画像砖或是画像石，最后一道工序应是上色和彩绘。细节和局部，正依赖于这一工序。一些砖石上色彩的残留说明了这个事实。如陕北榆林画像石有红、绿、白诸色残留，四川成都羊子山画像石有红、黄、白诸色残留，河南南阳赵寨画像石有多种色彩残留等等。精美而富于感情的『文』，是今天借以判断这些砖、石审美情趣的依据，可惜失去了。今天能看到的画像砖、石，大都是无色的，仅仅是原物的『素胎』和『质』，即砖、石的本色。岁月的消磨，使这些砖、石从成品又回到半成品的状态。用半成品来断定当时的艺术水准并不可靠，仅从『质』出发对汉代艺术下判断

也往往失之偏颇。例如陕北画像石，论者皆云它高度的简洁，用剪影式的手法形象地将所要表达的对象表现出来，高度的黑白对比能力等等。事实是陕北画像石所用石头是一种水成岩，不宜作多层次的雕刻，也不宜作细加工，否则石片将一层层脱落。大块大面的刻凿，是当时当地的工匠们因石制宜的缘故。而且，这些画像石都有很精细的部分，不过这些精细的部分多用色彩来完成。失去了色彩，留下了轮廓式的形象，据此来发议论，表达的是今人的感受，而不能将之强加于古人。作为欣赏，半成品为观众留下了足够的空间，给观众的艺术思维腾出了纵情驰骋的天地。观众可用今天的审美观、今天对艺术的理解和鉴赏习惯，利用自己丰富的想象力，去参与这种极为自由的艺术创作，去完成那些空余的、残缺的部分。引而不发的艺术品，更能使人神思飞扬。这也就是今天人们对陕北画像石乃至对其他地区的画像砖、画像石的艺术性评价甚高的原因。汉画像的魅力就在于此。

画像砖、画像石的原砖原石不仅数量大（画像砖有几百万块，画像石有一万块左右），而且尺寸大小不一，画面精粗不一，又兼保管存放分散，研究和创作借用时更有诸多不便。近几年，以中国汉画学会为组织者，正在计划出版一套六十五卷本的《中国汉画全集》。这套书的完成，无疑将从根本上解决目前汉画研究中的问题。但这套书的出版，既需相当大的投资，也需待以时日。在《全集》的编辑不能付诸实现前，利用砖、石、镜、当等雕塑作品的拓片，按内容将艺术形象分门别类汇集，提供一个以图画单元为主体的工具书以供广大研究人员和艺术创作人员使用，便是本书的编撰目的。

《诗》云：『嚶其鸣矣，求其友声。』又《九歌》有云：『……乐莫乐兮新相知。』本书主旨倘能得到读者的认同，作者盛夏编撰挥汗如雨的艰辛即可化为养心之甘露。彼时彼境，真可谓心满意足，乐莫大焉。

一九九六年七月于北京
中国艺术研究院

目录



一 人物·故事	一——一六八
二 舞乐·百业	一六九——三五八
三 车马·乘骑	三五九——四七六
四 仙人·神祇	四七七——五九四
五 灵异·动物	五九五——八〇二
六 藻饰·建筑	八〇三——九〇二
七 附录	九〇三——九六三

一、人物·故事



1 ——— 168

一 人物·故事

我们今天称之为人物画的美术作品，在汉代并非寻常之物而是具有史书作用。正如《汉书·苏武传》记李陵在送别苏武时所说：「今足下还归，扬名于匈奴，功显于汉室，虽古竹帛所载，丹青所画，何以过子卿。」汉立国以后，以褒扬鉴戒为目的，也的确于各个时期、各个地区绘制了许多人物故事画来实现上述目的。这些图画，有皇帝下旨绘制的如西汉宣帝时的麒麟阁功臣像、东汉明帝时的云台烈士像等，也有各州郡县逐层申报审批绘制的良吏、孝子、节女等人物。

除以上内容外，褒扬鉴戒的作品还有绘于宗庙、陵庙、祠堂内的画图。总括起来，这类作品有历代帝王、圣贤故事、忠义故事、孝行故事、列女故事等，具体内容如下：

历代帝王：

三皇：伏羲、女娲（与伏羲相配）、神农。

五帝：黄帝、颛顼、帝喾（誉）、唐尧、虞舜。

后羿。

夏桀。

文王及十子：伯邑考、武王发、周公旦、管叔鲜、蔡叔度、曹叔振铎、成叔处、霍叔武、康叔封、冉季载。

秦始皇。

圣贤故事：孔子见老子、孔子击磬于卫、孔子见项橐、孔门弟子、曾母投杼、颜淑握火、子路遇丈人、柳下惠坐怀不乱等。

忠义故事：周公辅成王、李善抚孤、赵氏孤儿、王陵母、季札挂剑、曹沫劫齐桓公、二桃杀三士、管仲射小白、信陵君迎侯嬴、范雎辱须贾、完璧归赵、鸿门宴、赵盾喂灵辄、晋灵公袭赵盾、专诸刺王僚、要离刺庆忌、豫让刺赵襄子、聂政刺韩傀、荆轲刺秦王等。

孝行故事：闵子骞失捶、老莱子娱亲、邢渠哺父、丁兰刻木、伯榆伤亲、董永孝父、金日磾思母、朱明章孝母、义浆羊公、魏汤孝父、伯游奉亲、三州孝人等。

列女故事：钟离春自荐、梁节姑姊、楚昭贞姜、齐义继母、京师节女、梁高行拒聘、秋胡洁妇、藁义姑姊等。

以上这些人物故事图画，因有帝王和各级官员的宣扬，又有吸引人的艺术手段和艺术形象，无疑地在社会中起到了极大的宣教作用并形成了该时代人特有的思想观念。有名的例子如王充《论衡·须颂》中记西汉宣帝时画功臣于麒麟阁，或不在其图上者，子孙耻之。何则？父祖不贤，故不画也。又如东汉时人赵歧，《后汉书·赵歧传》记他多才艺，善画，在为自己准备墓冢时，「先自为寿藏，图季札、子产、晏婴、叔向四像居宾位，又自画其像居主位，皆为赞颂」。

汉人命归黄泉的思想，使陵墓内的安排成为人世间的翻版。就丧葬艺术而言，除上面提到的帝王、明君、先贤和忠义、孝行、列女等事迹，加上仙人神祇等作为祭祀、尊崇的对象外，数量最丰的是人世生活内容。如：尊儒与崇武（讲经、授业、战斗、射猎等）；仕宦与家居（出行、拜谒、宴饮、燕居、庖厨、秘戏等）；娱乐与体育（舞乐、百戏、揖射、投壶、六博等）；生产与交换（渔猎、耕织、开采、酿造、市井、借贷等）；求吉与辟凶（神荼郁垒、方相氏、终葵、虎、铺首等）；其他（建筑、敬老等）。这些内容，几乎包括了汉代社会的方方面面。这些方面不仅是汉代人设计的冥中内容，也被汉代人移入天上成为仙界内容。从汉画像天界、人间、冥界三界的内容来看，总是以人世间的生活内容为主体而分别延伸上天组成天界，延伸入地组成冥界，以及延伸到汉代人独创的跨越三界的神仙世界中。由此可看出汉代人对人生、对人世的热爱和依恋之情。这些内容，在汉代人看来是天上或冥中或仙界的现实，但在我们今天看来，完完全全是汉代社会的现实。这些内容的价值，倒不在于为亡故之人提供了多少财富或安排了什么出路，而是为我们今天提供了汉代社会丰富的形象材料。汉画艺术中的人物，最大的就是活动于这些生活场所中的各类角色。就「人物故事」这部分的收集而言，除历史人物、故事外，主要是生活场景中讲经、授业、仕宦、家居、役隶、仆从等类人物形象。

汉画中对人物故事的表现，充分体现出汉画艺术的造型手段。

在人物故事类的艺术表现中，最值得注意的是程式化的表现。这既是看懂汉画内容的一种简捷途径，也是认识和理解汉画艺术的可靠而合理的途径。

广泛存在于画像砖、画像石中的一些程式化较强的作品，也曾经在统治阶层的宫室庙堂等处存在过。由此可以作这样的设想：程式化的最初形式来自专业画师之手。这一点，汉代没有直接的材料作例证，但间接材料却可以找到。如孔子在周庙中见过的《周公负成王图》，以及汉武帝令人画赠霍光的《周公负成王见诸侯图》，可能就是《周公辅成王》这一题材的母本。就画像砖、画像石的实例来看，山东曲阜、嘉祥、沂南、梁山、安丘及江苏徐州、陕北子洲等地，都有《周公辅成王图》，虽然地区不同，但这一题材的基本格式就是中间一小孩，头上一华盖，两旁各站一人或数人。从这一题材的程式化可看出，艺术格式的一致性为首要的，地方的、地域的风格只是次一等的。同时也看出，之所以会出现不同地区同一题材的艺术表现手法相同，必然是从同一母本而来。就汉代《周公辅成王》这一题材而言，其母本可能是汉武帝令人画赠霍光的那一件作品。

在人物故事类作品中，与程式化同样值得注意的是程式化的变体。

程式化的变体的一种主要类型，是某一完善形式在多次重复中的变化。如《荆轲刺秦王》、《二桃杀三士》、《周公辅成王》等几种艺术形式。《荆轲刺秦王》这一主题，可以说是历史题材的画像反映得最多的。就现在所知，画像石主要流行地区都有发现，如山东嘉祥武氏祠（三幅）、山东沂南（一幅）、四川乐山（三幅）、陕北（一幅）、浙江海宁（一幅）等。无论在什么地区，《荆轲刺秦王》的基本格式是：中间一柱（上插或不插匕首），荆轲、秦王分置柱子两侧。这一基本格式即是程式。在这一基本格式下，人物有多有少，场面有大有小，人物动态有生动有板滞等，这些变化就是程式的变体。《荆轲刺秦王》的变体中，以四川乐山虎头湾崖墓和山东沂南画像石墓最有特点。虎头湾一幅在荆轲的动态处理上，刻成跨步前扑，俯身扬手抛掷匕首，比起别处的这一题材石刻，荆轲动态大而生动，予人印象强烈。沂南的《荆轲刺秦王》，是同一题材中最简略者，除了秦王、荆轲和隔在中间的上插匕首的柱子外，再没有他物。耐人寻味的是，这一石刻

在省略别的人或物的同时，却又在增加一些新的细节，如给荆轲佩上长剑并双手执铤。这种完全违背历史真实的细节，给本来已经失败了的行刺（以插在柱子上的匕首表示行刺失败），又平添几分希望和惊险。这种细节的增加，是典型的地区风格乃至个人风格。《周公辅成王》的程式前面已提到，需要指明的是变体，即除了成王两旁人数的多寡外，还有对这一题材的理解和处理，有时是很严肃的，如江苏徐州、山东梁山的大幅，与汉武帝对霍光托孤而作为忠义的象征是相吻合的。但在有的地方，却与猜拳、乐舞排在一起（如陕北子洲一件），就显得不很严肃，是为历史题材而历史题材了。《二桃杀三士》也是汉画像中反映得很多的一个题材，其程式是中间一高柄豆，内放两枚桃子，豆两旁各立一士和两士。紧靠高柄豆的两士伸手去取桃，稍远一士扶剑作不可忍耐状，其变体主要是三士以外的人物的增减和三士的动态的不同。

汉画中的人物故事类在艺术表现上给后人留下许多很有价值和很有特点的手法。主要有：

（一）线的表现。所谓线的表现，主要指汉画像中以凸起的线条（阳线）和凹下的线条（阴线）为主要造型手段的作品中这些线条的特点。由于材料、艺人等诸种因素的不尽相同，就出现了线的艺术表现上的区别或个性。如有简略而概括的线，简略而稚趣的线，工稳而劲健的线，装饰趣味的线，等等。

（二）形的表现。所谓形的表现，主要指以块、面为基本造型手段的作品。这些作品一般都用线（或绘或刻）表现细部，但这些细部多因岁月的原因而消失或减弱，剩下的就是块、面所留存的形了。所以，在用形作表现手段的画像砖、画像石中，往往都是通过没有细部描写的身影式的身姿、体态等去表现某种情绪、某一种气氛或某一种动势。如《伍伯图》（成都画像砖）中，四个奔跑的伍伯呈一种倾斜状，他们的体态有如被风吹走的几片叶子，显出一种飘浮而轻快的动势。

（三）人物组合形式。有如山东微山、济宁、安丘等地画像石的《孔子见老子图》一类作品，众多的人物均独立地成排站立的排列式；有如山东嘉祥武氏祠《泗水取鼎》那众多人物、舟船、车马等的喧闹式；有如一些表现刺客、抗争题材和表现狩猎内容的冲突式；有如江苏泗洪画像石《曾母投杼》人物多、场面较大而又安排紧凑的紧密式，等等。