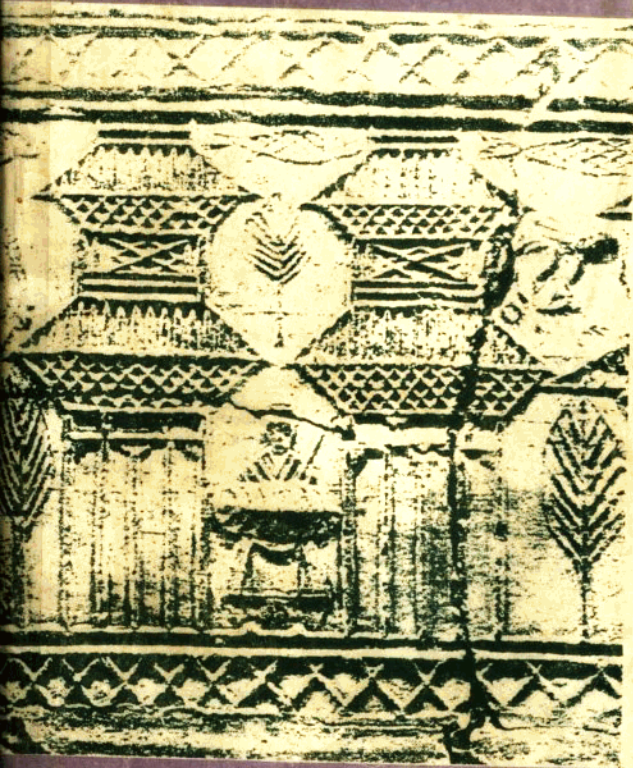


黄雅峰 著



南阳汉画像砖石的视觉造型

河南美术出版社

SBN 7-5401-0407-4



04078">

序

刘晓路

欣闻黄雅峰先生的新著《南阳汉画像砖石的视觉造型》一书，即将由河南美术出版社出版，这是一件值得庆幸的事。也许是孤陋寡闻，在我的了解中，有关画像砖石甚至南阳汉画像砖石的图书虽已出版多种，然而专门从艺术角度来研究的专著却是罕见，专门从视觉造型的角度来研究的专著，这大概是第一本了。仅从研究的角度而言，这本身就是新视觉了。其实，美术本身就是视觉艺术和造型艺术，从视觉和造型的角度来研究美术品，本来应该是美术史的正宗。可惜，这些角度反而被忽略了。蒙黄先生的好意，邀请我为他的专著作序，实在诚惶诚恐。无论从名望地位，还是从学识水平，我都不是作序的最佳人选。但是，面对黄先生的真情，恭谨不如从命。

我与黄先生于1992年夏初识于羊城，交谈不多，感觉到他是个厚道之人，以丹青见长，迟于言谈，敏于思想。以后，我们有过数次通信，才知他原来不仅善画，而且对美术史，尤其对画像砖石研究有专攻。他曾写过一篇专题论文投寄《美术史论》，曰《南阳汉画像砖石的肌理美》。作为该刊的工作人员，我荣幸地先睹为快，深切感到他研究的视觉点有别于以往诸家。

对于南阳画像砖石，我虽缺乏研究，却是非常喜爱。说来奇怪，它的起因不是因为画像砖石这种艺术，而是因为南阳这个地名。我第一次对南阳感兴趣，是20多年前读到毛泽东为新华社写的一篇

通讯报道《中原我军解放南阳》。南阳之战，在波澜壮阔的解放战争中不能算一场很大的战役，却使一代伟人毛泽东大发感叹，对其深远的意义高度评价，原因在于我军解放南阳后，大西南和中南就尽收眼底了。文中以不多的笔墨，对南阳的历史传统、地理位置、军事地位，以及南阳解放后对全国政局的有利影响，作了述评，给人深刻印象。看来，诸葛亮卧龙南阳以观天下之变，也是深有远见的。

南阳不仅在历史上是南北兵家必争之地，同时它又是中国南北文化的交融之处。

10多年前，我首次去南阳，就是怀着一种对文化名都的向往而去的。就其文化氛围而言，感觉它既不像北方都邑，也不像南方商埠；它既有北方的气概，又有南方的神韵。今天的南阳可能仅仅是豫西南的重镇，但在古代却是中原联系南方尤其是中南和大西南的枢纽。在地理上，南阳地处的伏牛山是黄河流域、长江流域、淮河流域三大水系的分水岭。南阳，就是因其处于伏牛山之南，汉水之北属阳地而得名。在历史上，南阳既是先秦中原文化向南方渗透的前沿，也是楚文化的发祥地。由于南阳所处的特殊位置，它的一个突出的特点就是：它既处于南北文化的分界线上，又处于南北文化的交接点上。南北两种文化长期在此互相冲击，互相融合，形成了繁荣而独特的南阳文化。南阳文化最发达的时代是东汉。东汉的南阳是汉朝中兴皇帝刘秀发迹处，医圣张仲景、科学家和文学家张衡诞生地，军事家和政治家诸葛亮躬耕点……仅举此4人足矣，南阳在中国的文化地位已不必多费笔墨去论证了。但是，南阳本地能够保存至今的汉代文化，却首推永恒的绘画——画像砖石？

在全国的画像砖石产区中。唯有南阳的画像砖石处于南北文化的交界线上,也唯有南阳是以同时盛产画像砖石的著名地区。其余著名的画像石产区——山东、苏北、陕北都在北方,另一个著名的画像砖石共存区——四川在南方。四川固然也同时盛产画像砖石,但它是一个省,其密度不如南阳;河南洛阳和郑州虽然也盛产画像砖,但它们的画像石却不如南阳丰富多采。另外,在南阳汉画像砖石上,既有北方人的视觉,也有南方人的视觉。南阳人在视觉上既像中原人那样俯瞰黄色土地,也像楚人那样高瞻蓝色天空。由于南北方两种视觉的结合,扩大了南阳人的眼界,所以南阳画像砖石所表现的天地比其他地区宽广,又自然有着与其他地区不同的造型特点。比如在画像砖石的内容题材上,山东多经史,陕北多农耕,苏北多纺织,四川多宴乐。南阳则既有天象和地貌,又有人兽和神灵。在画像砖石的表现手法上,诚如黄先生在本书中所言:“古朴豪放,深沉雄大。其粗犷凿放有别于山东、徐州和四川汉画像石,呈现出石材、石材本身之肌痕、所凿刻之肌痕三者的自然统一的整体美及画面的独特肌理效果。”

我想,黄先生《南阳汉画像砖石的视觉造型》一书,定会引起汉画研究学者的关注和兴趣。我期待着这本书早日问世,同时相信怀有这种期待的不仅仅是我一人。

缀笔之际,心系南天;不知何时能再到南阳看看。

甲戌于北京

目 录

序	刘晓路
引言	(1)
一 艺术渊源	(6)
二 动物、神兽	(16)
三 人物、神灵	(23)
四 建筑	(34)
五 环境艺术	(45)
六 雕塑	(52)
七 图案	(61)
八 形式	(70)
九 构成	(81)
十 运动	(90)
十一 肌理	(98)
十二 神画美学	(105)
十三 美术史论	(110)
后记	(120)
图版目录	(121)

引言

辉煌灿烂的汉代艺术,为我们留下了无数的瑰宝。汉画像砖石便是其中璀璨夺目的明珠。已有越来越多的学者认定,汉代画像砖石正是汉代艺术世界的表现中心。

对汉画像石的价值,古人已隐隐约约地感受到了。宋代的学者已对地面上的石祠、石阙产生了兴趣。欧阳修的《集古录》、赵明诚的《金石录》,开始记录山东嘉祥武氏祠画像石。洪适的《隶释》、《隶续》中也记录了四川夹江杨宗阙、梓潼贾公阙,并郑重地摹刻了武梁祠画像的大部分。清代冯云鹏、冯云鸪的《金石索》摹刻武氏祠画像五十余幅,并初步利用历史文献对画像略加考证。瞿中溶的《汉武梁祠堂画像考》对画像内容描述详细,考证精深,并附以摹刻之画像。二十世纪三十年代,汉画像搜集的范围扩大到地下墓室。较之数量极其有限的石祠、石阙,汉墓画像砖石数量众多、题材丰富。这些一向鲜为人知的画像令文人们激动不已,一本本汉画像集相继问世。关百益的《南阳汉画像集》收录画像 40 幅之多,孙文青的《南阳汉画像汇存》集画像 145 幅。五十年代以来,随着南阳、山东、徐州、陕北汉墓的不断发掘,汉画像砖石的研究愈来愈深入。

国外汉画像研究亦方兴未艾。法国学者沙畹早在 1897 年就考察了武氏祠、孝堂山等遗址。1893 年他的《中国两汉石刻》一书出版,第一次把汉画像介绍到西方。同年,E·夏瓦伦《两汉时期中国的石刻艺术》一书问世,初步指出了汉画研究

的艺术着眼点。二十世纪初期,关野贞《中国山东汉代墓葬的装饰》、大村西崖的《支那美术史·雕塑卷》中,又将汉画像的认识扩展到新的艺术领域。此间法国学者V·色伽兰的《雕刻和殉葬古迹》一书,目光不只局限于山东,已把陕西、四川作为调查对象。可以说,国外的科学汉画研究方法不断敦促着中国的汉画研究,迫使中国的学人从多角度去品味这一国粹。

汉画像石墓的确是古人遗留给炎黄子孙的艺术宝库,它多集中于中华文明的发源地——黄河流域和长江流域。河南、山东、徐州、陕北、四川等地发现尤多。依全国各地有明确纪年的汉画像石墓的年代排列,最早为新朝天凤五年(公元18年)南阳唐河冯君孺人画像石墓,其后依次为山东肥城章帝建初八年(83年)栾镇村画像石墓、陕西绥德永元十二年(100年)王德元画像石墓、山东长清孝堂山永建四年(129年)郭氏祠画像、江苏邳县燕子阜和平元年(150年)画像石墓等。

而具体到每一地域而言,唯独南阳汉画像石墓较为系统,每一时期都有其比较典型的墓葬。南阳汉画像石墓属西汉中晚期的有三座(昭宣时期的赵寨砖瓦厂画像石墓、西汉晚期的杨官寺画像石墓、石灰窑村画像石墓);新莽、东汉前期墓七座(王莽时期的冯君孺人画像石墓、唐河电厂画像石墓、唐河针织厂画像石墓、东汉早期的军帐营画像石墓、石桥画像石墓、王寨画像石墓、七里园画像石墓);东汉后期墓三座;东汉末年墓三座。山东地区目前发现的画像石墓及石祠最早为新莽、东汉前期(肥城栾镇村画像石墓及孝堂山石祠),最晚为东汉末世(武开明祠、武氏祠、武梁祠、苍山画像石墓、宋山画像石墓、沂南画像石墓等)。徐州画像石墓全部在东汉末期,集十三座之多(燕子阜画像石墓、留山一号画像石墓、洪楼一号画像石墓、九女墩画像石墓等)。陕北画像石墓只在东汉后期呈现(王德元画像石墓、牛文明画像石墓)。四川画像石墓及崖墓出现在东汉晚期(合川画像石墓、曾家包画像砖石墓、乐山、彭山、新津崖墓)。

汉画像砖墓多存于河南与四川。四川以成都附近为多,主要有青杠坡一号墓和三号墓、羊子山墓、昭觉寺墓等。它出现在东汉晚期,晚于四川画像石。河南画像砖集中于洛阳、南阳等地。洛阳画像砖墓分布在“东西不超过30里、南北不超过15里邙山脚下的一个狭长地带”,“上限不超过西汉武帝(公元前140—87年),下限不晚于新莽(公元9—23年)”^①。南阳汉画砖墓众多,已发掘48座,公布于7个县的22个乡镇。有代表性的是:新野县潦口自然村南墓、县棉麻公司墓、樊集墓、淅川县夏湾墓、下寺墓等。相对年代亦在西汉武帝至东汉晚期。河南郑州、许昌等地的汉画砖出土数量和上下限年代都逊于南阳。

因而,我们选择南阳汉画像砖石这一题材进行专题研究,是有必要的。以画像石而言,南阳汉画像石时代分明,首尾承接关系清晰。以画像砖而言,南阳画像砖分布广,数量多、跨度大。剖析南阳汉画像砖石的题材和内容,总结它的视觉艺术规律,对于认识汉代的艺术精神具有重要的意义。

按照系统论的动态观点,审美主体处在积极活动状态,审美意识的第一性质就是对于人类世界的总体性认识,是对客观存在的整体的、本质的把握,是“许多力量溶合为一个总的力量,它和一个个力量的总和有着本质的差别”^②。既然审美意识作为总体性认识,就已经包含着对现实意识超越的意义,它要求(一)整体性,(二)综合性,(三)有意味形式。

整体性是审美总体性认识的重要特点。在审美观点中,整体似乎进入一种境界——领悟了人生真谛、体验了最大的愉悦,创造了最美好的理想。中国古典美是充满审美整体的经验。老子认为,大道无形,天地产生之先就存在着原始混沌,它不依靠外力而存在,包含着形成万物的整体性。庄子认为体现宇宙本体的“道”是最高的、绝对的美。整体性是把审美主体提高到理性的超现实水平,从而在具体审美对象中把握大千世界。然而整体性认识不是所有知性认识的总和,而是要综合性

地考察按特定目的组成的综合体,研究它的成分、结构、功能、联系和历史进程。分类研究包含着对现实意识的超越意义,它所把握的不是外在自然,而是人的生活和精神世界。科学意识形态和现实同步,审美意识形态超越科学意识和现实意识,体现着人类审美意识的永恒性及不可重复性。审美意识形态必须以恰当得体的美的形式构成,要表现物质材料载体的特性、艺术匠心及设计特性,必须将之升华为有意味的形式。它是审美意识的个性化产物,是由审美意象的具体性、独特性而充分发展起来的自由意识。

美国汉画学者巫鸿提出了汉画“中层研究”方法论。他对具有代表性的墓葬享堂形制、题材的选择、题材之间的联系、装饰部位的意义进行了整体而又分类的研究,已经为汉画的系统研究探索了路子。然而,“画像石中的形形色色的图像内容究竟意味着怎样一种世界呢”^①?如果恢复到视觉艺术的直观功用,怎样用系统论的方法认识呢?这是一个新的课题。

就整体性而言,南阳汉画像砖石上限下限跨时代比较长,尤其是西汉中晚期画像石、画像砖墓的集中发现对汉砖石画像的系统研究提供了重要依据。汉代的南阳,为全国屈指可数的重要冶铁基地。元帝时,南阳太守召信臣兴修水利,“民得其利,蓄积有余”。张衡《南都赋》云:“其原野,则有桑漆麻苎,菽麦稷黍,百谷蕃芜,翼翼与与”。《盐铁论》称宛“商遍天下,富冠海内”。经济富庶,贵族云集。南阳西汉时被封的侯王二十二个,东汉刘秀发迹于此,封侯王二十五人,云台二十八将中十一人出自南阳。南阳属长江水系,为楚文化影响区域。汉承楚风,南阳自有其鲜明的文化特点。艺术存在于对事物审美关系的整个体系中,南阳汉画像砖石有概括同类、把握审美整体的研究价值。

南阳汉画像砖石题材广泛,远古神话,天文星象,动物植物,生产生活,装饰图案,象征符号无所不容。它们自然地呈现在视觉范围内,透过表象,可使我们看到西汉的审美意蕴和造

型要素。如黑格尔指出的：“……每种艺术作品都属于它的时代和它的民族，各有特殊环境，依存于特殊的历史和其他的观念和目的……”，这些丰富的图像多被赋于一种理念：人生出翅膀在天空飞翔，兽踏着仙气在云间奔驰。画像已经打破了物化自然的一般概念，把自然上升到社会化高度，成为人类生活和精神世界的依托，它不断地超越着现实意识，形成了艺术的自由性。达到了综合性研究的审美要求。

充实的视觉形式是南阳汉画像砖石的突出特点。石材质地的多样性，画幅多变的随意性，疏朗大方的简约构图，力透石背的金石细线，行云流水的运动，团块厚重的力度，经常变幻着人们的观赏感觉，形成了别具一格的独特性。它标志着与普遍性对立的消失，因此就带有充分的普遍性，形成了南阳汉画像砖石的鲜明特色。一切审美方式的起点必须是对某种特殊感情的亲身感受，古埃及的金字塔艺术、古希腊的坟墓艺术、南美洲的神秘庄严艺术，它们都带有民族及时代的特殊审美心理。南阳汉画像砖石以楚文化的深厚文化积淀，形成汉代视觉艺术形式的精华。

汉画像砖石作为墓室装饰，首先满足的是被葬者的视觉需要。只有用系统论的方法着眼于视觉艺术的研究，才能排除很多假设和谬误。因为视觉不是对元素的机械复制，而是对有意义的整体结构式样的把握。在地域不同的汉画像砖石的艺术比较中，以有代表性的南阳汉画像砖石作为视觉造型的研究起点，揭示其特点，以此为典型去把握汉代艺术精神，是本文致力方向。但筚路艰难，力不从心。本书愿做汉画像研究大道上的石子，起到微小的铺路作用。

①黄明兰《洛阳汉画像砖》第3页。

②恩格斯《反杜林论》第124页。

③土居淑子《古代中国的画像石》序。

一 艺术渊源

南阳旧属楚地，它的汉画像砖石艺术自然体现了楚美术的特色。

关于楚族的起源，史学界有东来说，西来说，土著说，北来说种种看法，其中以北来说较为可信。大概在黄帝、炎帝阪泉大战之后，炎帝弃中原而南徙，定居于江淮、荆州，形成三苗。尔后，三苗部落与当地土著部族经过长期的融合，形成了楚族。新生的楚族活动在北抵南阳盆地，西达汉丹源头，南括衡山以北的江汉流域，开始了楚的发展史，形成了丰富多彩的巫楚文化。

生存在荆楚恶劣的自然环境中，楚民认定万事万物中有某种神秘力量，所以巫术祈求成为他们的重要活动。在随县曾侯乙墓出土的内棺上，有“方相氏”头戴面具驱鬼逐疫的生动形象，以傩祭恫吓妖魔鬼怪，祈福消灾。长沙子弹库战国楚墓出土的帛书，四周绘有 12 个神像，每边 3 个，均头部向内，足部向外，四角各绘有一种植物。每个形象都由两种或两种以上的不同形象复合而成，十二神形象是楚国泛神观念崇尚巫术的产物。楚国出土的众多器物更是大气磅礴，令人神秘莫测。江陵的虎坐凤鸟，独来独往地占尽了四周的空间，俨然一广袤宇宙的精灵；湘乡的彩绘陶敦，器盖与器身同形，盖钮与器足同形，浑圆之状宛如天体；世人瞩目的楚漆器，纹饰曲折回环，难以捉摸，既是卷曲的云态，又是闪动的雷纹。漆器的色彩，仅

以黑衬红的红黑二色,体现了楚人的尚赤传统,带有强烈的巫术色彩。信阳、荆州楚墓的镇墓兽,或插鹿角,或吐长舌,图象怪异,神气十足。楚之建筑,堂台递进,斗拱复杂,形成高堂邃宇,层台累榭的华贵气氛。生活于楚地的老子,视道为先天地而生的混沌之物,恍恍惚惚之中,有物有象有精,可谓楚之神奇玄妙巫术的形象表达。

远古浪漫主义的传统,在楚地也焕发着勃勃生机。那狂放不羁的形象联想,热烈奔腾的情感抒发,执着追求的个性表现,形成了楚文化绚烂独特的艺术风格。一代诗圣屈原被放逐后,“彷徨山泽,忧心愁悴……见楚有先王之庙及公卿祠堂,图画天地山川神灵,琦玮谲诡,及古圣贤怪物行事。周流罢倦,休息其下。仰见图画,因书其壁,呵而问之,以渫愤懣,舒泻愁思”^⑤,写下了惊天动地的光辉诗篇,他要“驾青虬兮骖白螭,吾与重华游兮瑶之圃。登昆仑兮食玉英、与天地兮同寿、与日月兮同光”^⑥。脱离了人世间的万千烦恼,他的心灵遨游于广淼的宇宙之间,沉醉于绝对自由的狂喜之中。雷电风云他任意驱使,龙凤玉兔他招之即来。楚文化的沃土培育了屈原丰富的想象力,屈原大胆奇特的想象将楚地浪漫主义情调推向极致。

大量的楚出土器物洋溢着浪漫色彩。长沙、黄土岭楚墓出土的漆奁,用八种颜色表现翩翩起舞的女子,她们长袖细腰,婀娜多姿。信阳长台关出土的楚锦瑟漆画之射猎场面,动物大胆变形,凝聚着内在的爆发力。随县曾侯乙墓出土的漆鸳鸯盒两侧的漆画《击鼓舞蹈图》和《撞钟》,画面疏朗潇洒,形象凝炼生动,众多漆器以几何抽象装饰和龙凤纹具象装饰。前者以云纹、雷纹、涡纹、鳞纹等表现了奔放的风格,后者以变形的凤纹和龙纹,摄取主要的形体特征,表现了生动的自然风格。长沙马王堆汉墓出土的帛画,画面上中部两条龙,龙上部是日、月、星、扶桑树、天神等,中部为墓主人出行祭祀场面,下部是一巨

人立在两条鳌鱼背上，托举大地。此画用线流畅，描绘工细，设色绚丽，内容丰富。神话传说和社会生活，想象和现实，生动地统一在规则的画幅内。

庄子是老子之后楚地的又一先哲，他关注的是个体生命价值和绝对的精神自由。他“上窥青天，下潜黄泉，挥斥八极，神色不变”，神游于自然与人间，充满着自由自得、随遇而安的平民气息。在寓言《达生》中曾记叙“梓庆削木为鐏”、“不敢怀庆赏爵禄”、“不敢怀非誉巧拙”、“忘吾有四肢形体”，自由地进行艺术创造和雕刻活动。庄子这种追求自由的思想，在楚画中有生动的体现。长沙陈家大山楚墓出土的《人物龙凤帛画》，左上方为龙，中间是一凤，凤下一合手胸前的女性，似为墓主人。凤在中间线上，且主要部分在画面左上方，人物在右下方，紧靠中间线凤。作飞翔状，动作比较大，人紧随其后。但左上方安排的龙，似乎挡住凤的向前，凤只能奋力展翅向天上飞去。而凤和人恰在一个对角斜线，正好顺力带动死者灵魂，完成了升天的夙愿。长沙子弹库出土的《人物御龙帛画》，一中年男子神采奕奕，头戴高冠，广袖长袍，腰佩长剑，手挽缰绳，立于蛟龙身上。蛟龙昂头翘尾，尾上一扬首之鹤，和龙首为相反方向，增加了画面的开阔性。龙下一鱼，鱼首和龙首相向。从蛟龙昂首向上、龙首上云气缭绕的画面来看，主题无疑是升仙。整个帛画，天与地、人与神和谐自然地并存。突破了时空和静态，自由地进行艺术创造。

江陵凤凰山出土的漆龟盾，龟一反舒缓之常态大步向前；下部为一龙，与人的动作相同。人与龙都用统一形式大胆变形，以重复的姿式象征人与龙遨游天宇的愿望。

江陵马山1号墓出土的木雕辟邪，整体具象模糊，而虎头和四足上蛇、蛙、雀、蝉等动物极度写实。江陵望山1号墓出土的木雕小座屏(图1)精细写实地雕刻凤、蛇等55个动物，而

木雕屏面则是一个没有具象,混沌不清的神话境界。江陵少墟出土的彩绘雕漆箭箛亦为整体具象明确,局部纹饰抽象变形。

在大量的楚漆器上,凤鸟、怪兽完整形象被肢解分离,夸张变形,再根据象征的需要自由地结合起来,使人感到天衣无缝,取得了与天地浑然一体的绝妙效果。

楚画有着丰富的形式语言,它按照不同的审美需要,恣意探讨着表现形式,象席勒所指出的那样:“照它自己所要创造的那样去感受,照感官所感受的那样去创造。”。形成神话——历史——现实相结合的五彩缤纷的艺术世界,呈现出独特的视觉形式。

楚美术是楚文化氛围中的一朵奇葩,它具有以下一些比较显著的特点:

一、巫风浓郁,神秘莫测。它保存着楚民在筚路蓝缕、艰难跋涉中认识事物的原始感觉,以及征服世界、表现世界的审美心态和意蕴,成为中华民族美术的一个重要组成部分。

二、浪漫狂放,玄妙奇丽。楚地奇谲的民俗风情,发达的科学技术,美妙的工艺精品,别致的建筑风格,均以浪漫的形式表现出来。楚美术有着浪漫的创作态度,它充满生活的激情,带着冲决一切阻力的豪气和信心,出神入化地进行美术创作。它对北方规行矩步的周礼、孔教不屑一顾,它不受什么“先王之教”的束缚,进入良好的美术创作状态。

三、题材丰富,形式多样。楚美术接触的门类:建筑、雕塑(镇墓兽、木俑)、造型设计(乐器、日用品)、图案设计(漆器装饰)、漆画、帛画、骨画等。它充分利用各种门类的艺术特点和材料性能进行制作,找出符合审美要求的形式大胆自由地进行表现。总之,可以概括为丰富性、多样性、艺术性。

南阳汉画像砖石明显地体现了楚美术的主要特点。

赵寨汉墓是西汉晚期的画像石墓。该墓八扇门扉均饰相

同画像：中间为楼阁，上有冠三羽的风鸟，下有衔环的铺首，再下为规则的流星图案(图2)。其铺首长喙环眼，似鸟之相，它与上部冠三羽的风鸟当有某种联系。首先，从两者的位置和形象来看，铺首雄踞墓门中端，庄重威严，凤鸟展翅于上，轻灵洒脱。造型规整的铺首，是理想的艺术之风，栩栩如生的凤鸟，为逼真的自然之风。前者是后者的规范组合，后者为前者的生动再现。其次，铺首显饕餮状，既有肯定自身，保护墓室的祯祥意义，也是一种原始巫术的继续和变幻。

“凤鸟冠羽，多作三羽，古称‘三毛’，‘三苗’^⑤”。这种冠三羽的风鸟形象，当为楚原始部落称谓的遗存。铺首衔环图象，呈饕餮状，“饕餮原本不过是对三苗族的一个形容词性的称谓，后来附会以半人半兽的形象，才成为具有贪婪凶残本性的组合怪物^⑥”。它具有肯定自身，保护社会的祯祥意义。这里我们不难看到铺首来源于楚之饕餮。

唐河针织厂画像石墓亦属西汉晚期，它门扉上的铺首衔环，无疑是权威的象征。其形象兽头环眼，是人为的组合怪物。如郭沫若所指出的：“未脱离原始风味，颇有近于未开化民族的图腾画^⑦”。它代表一种原始巫术的继续和变幻，所以在凶狠残暴的形象中保留着真实的稚气，在神秘狞厉中荡漾着一种童年气派的美丽。它威严的双眼，凸然的鼻脊，弯曲的头角，张大的嘴巴使我们深切地感受到楚文化的原始魅力。

此外，南阳汉画像石中那扑食女魃的猛虎，人首蛇身的伏羲女娲，威严控赫的神荼郁垒，怒目圆睁的方相氏，“虎头鹿角熊腹龙爪”的凶兽强良，无不展示出原始的野性和神秘性。

新野樊集的汉画像砖墓除利用砖模制成的细线使铺首保持一般的饕餮面目符号外，又让铺首生出了臂和爪，增加了饕餮的形象感觉，更接近楚之原始意味。

新野出土的“二龙穿壁、仙人”画像砖，中间为二龙穿壁，二条龙缠绕嘶交在一起，昂首呼叫，图象稳定对称。左一羽人，

手执灵芝；下一虎长尾翘起；右上是方相氏，张肢起舞；右下是一逐疫的牛，曲颈耸肩，挺角前冲，龙穿壁混交，似是一种巫术形式。四周的白虎、方相氏、牛、均有逐疫降妖的巫风。仙人掌灵芝又象征一种祥瑞。整个画面呈现一种神秘感。画面的团块和细线又似乎是楚漆画形式的再现。

就汉代画像石的风格而言，南阳汉画像石不同于山东、陕北的古典主义和现实主义，它表现出独特的理想主义和浪漫主义。

武梁祠画像石是山东汉画像石的典型代表。它刻工精细，富于条理。其西壁第二层画像，刻有伏羲、女娲、祝融、神农、黄帝、颛顼、帝喾、尧、舜、禹、桀等古代传说中的帝王图像。除伏羲、女娲、祝融、神农之外，黄帝余下均为庄重帝王装束，给人以威严之感，是齐鲁儒家文化“修身、齐家、治国、平天下”的伦理学反映。武梁祠也有神话内容的画像。后石室第三石第三层的雷神出行图，雷神乘规则的方车，肃然端坐，上下侍从拉车，有某种现实主义的民间气息。但武梁祠画像的主旨是劝化人们敬天法祖，阐扬儒家精义，是齐鲁德治主义的象征。因而人物形象呆板，画像排列规整，给人以沉闷、压抑之感。

南阳汉画像石前则与之不同，众多的生动形象令人激动。天上的灵、远古的神、传说的龙、现实的人千姿百态、丰富多采。南阳汉画像石大量刻伏羲、女娲两个主神形象。它们皆人首蛇身，或盘旋交媾、或手执灵芝，有飘飘欲仙的身姿，有风采潇洒的曼容。黄帝形象的唯一出现，即是与蚩尤大战。史载黄帝以“熊黑、狼豹、豺、虎为前驱”，“以雕鸢、鹰鹞为旗帜”“蚩尤作大雾弥三日，军人皆惑，黄帝乃风后法斗机作指南车，以别四方，遂擒蚩尤”^①。画像石大胆地表现风掣电闪的争斗气氛，人物的服饰和造型离奇，闪烁着天灵之战的神话色彩。南阳县的“雷公”出行画像石（图3），车下云气飘动，车上羽葆飞扬，拉车的三只翼虎姿态各异，与赶车侍从节奏谐和，反衬出

雷公悠然自得的神态。河伯出行图像，河伯端坐车中，两个仙怪前行，车子前有四鱼牵引，后有两鱼护从，其后两侍骑鱼相随，当如楚辞：“与女游兮九河，冲风起兮水扬波，乘水车兮荷盖，驾两龙兮骖螭，波滔滔兮来迎，鱼鳞鳞兮腰予。”真可谓画中有辞，辞中有画。

南阳汉画像石许多牛、虎、熊形象，变形生动大胆，颇具匠心。众多面目狰狞的神荼、郁垒形象，在忠实地执行驱鬼职责。那“能强弩张之”的驱张形象，虎背猿臂，力大无穷。踏盘的男伎，袒胸露腹，腿粗膊壮，而容憨淳，动作雄健。跳盘的女伎，高髻细腰，身材姣美，裙袖飘飘。那些神志各异的羽人或飞抵云端、或悠坐仙鹿，或与凤嬉戏、或涉足虎间，自由自在，无拘无束，更为画像石增添了浪漫色彩。列斐伏尔的话是有道理的：“消灭了时代的社会结构对于我们已经没有实际的意义了，但它的艺术仍然有一种无法替代的价值。”南阳汉画像砖石与楚美术的浪漫精神是一脉相承的。

楚美术丰富的表现形式在南阳汉画像砖石中均有体现。就艺术形式而言，建筑（墓室建筑）、雕塑（圆雕、浅浮雕、高浮雕）、绘画（画像砖石的既成画幅性能）各个门类具全。就画面图像而言，建筑、造型设计（武器、乐器、日用品、禽兽动物、仙灵人物、山川草木）题材丰富生动，几乎楚美术所表现的范畴南阳汉画像砖石都已经涉及。这里有明显的继承关系。就审美形式内涵而言，南阳汉画像砖石别具特色。大量的门扉画像石，下刻一门吏，上刻一动物，如凤、熊、龟等。凤代表古楚族的图腾。熊，《史记·五帝本纪》释曰：黄帝号有熊，其氏族以熊为图腾。又有《尚书》记载：“尧沈璧于雒、玄武负书于背中”，它们均代表图腾崇拜。门扉上静态的门吏和动态的百兽，以静反衬动，以神暗示人，表现了巫术礼仪的炽热情感。南阳汉画像石的《长虹图》，画面半圆形一长虬，两端都刻一龙首，以虹作为祥瑞征兆幻想神龙显灵，简朴的画面寓含着复杂的内容，单纯