

曲阜师范大学

硕士学位论文

汉画像石中的女性造型

姓名：宋雅寒

申请学位级别：硕士

专业：艺术学

指导教师：徐正

20070401

摘要

汉代是我国多民族文化的形成时期，承先秦之余绪，开魏晋之大端，汉代女性在实际生活中享有较高的社会地位，有着独特的时代魅力。大量存世的汉画像石真实记录并再现了当时蓬勃发展的社会经济及去古不远的自由风气，画像石是我们了解汉代社会生活的一把钥匙，也是汉代女性展示自己的历史舞台，千姿百态的造型，时隔千年，依然散发着熠熠光芒。

本文通过对大量汉画像石现存图像及考古资料的深入整理归纳，结合汉代经济，政治，文化背景和女性社会地位等各方面的内容，旨在从理论与技法两个角度，对汉代女性造型进行一次较为全面和新颖的探索研究。论文按遗存画像石的题材分为四个主要部分，第一部分论述神话传说中的女性造型，主要包括女娲，西王母等形象；第二部分论述经史故事中的女性造型，忠义节烈的教化是画像石的重要内容；第三部分论述社会生活中的女性造型，包括贵族妇女，劳动妇女，侍女等几部分，其中又包括各类女性的具体不同形象；第四部分论述汉乐舞中的女性造型，是种类较多，内容较丰富的一部分。同时对每一部分的论述又分为形象的由来，社会文化背景，构图造型特点，分地分区对比等几个方面进行，力求还原到真实的盛世生活中去再现汉代气势恢宏，浪漫纯真的审美情结。

论文在汉画像石理论和技法，汉代女性研究等领域的基础之上，把二者结合起来，加入造型语言的元素，对汉画像石中的女性造型进行理论和技法方向的综合研究，从新的角度提出一些新的见解。

关键词：汉画像石；女性；造型；文化；神话传说；经史故事；社会生活；乐舞；艺伎

Abstract

The Han Dynasty is an our country multiracial culture of formation period, accept first Qin's remaining clue, open Wei Jin of greatly carry, Han Dynasty female possesses higher social status in the real life and have special ages magic power. In great quantities save the Han portrait of a life time a stone true record and the society reappearing to develop rapidly at that time economy and go to thou not far free custom, the portrait stone was a key that we understood Han Dynasty social activities, is also a Han Dynasty the female displayed an own history satge, thousand Zis the shape of 100 Tais, hour still kept sending forth the ray of light of Yi Yi every thousand years.

This text passes the thorough sorting to the stone existing picture of a great deal of Han portrait and the cist data to induce, combine a Han Dynasty economy, politics, the contents of cultural background and female social status etc. everyone's noodles, aim at two angles from the theories and skill, carry on to the Han Dynasty female shape once more overall with novel of investigate a research. The thesis presses to loose a topic of save the portrait stone to is divided into four main part, the first part discuss the myth legendary female shape, mainly include female Wa, west Wang Mu etc. image; The second part discusses through the female shape in the history story and the loyalty righteousness stanza strong culture is the important contents of portrait stone; The third part discusses the female shape in the social activities, include nobility women, labor women, maid's etc. is several parts, among them again include each kind of female's concrete and different image; The four-part cent discusses the Han joy female shape within dance, is that the category is more, the contents is more abundant of a part of. In the meantime discuss each part cause of is divided into the image again, social cultural background, composition shape characteristics, cent ground cent the area contrast wait a few aspects to carry on and try hard for to restore true of peaceful times life in reappear the vehemence in Han Dynasty generous, the romance appreciates beauty feeling knot purely and really.

The thesis is in the Han portrait stone theories and the skill, Han Dynasty the foundation of female research etc. realm on, two the knot put together, join the chemical element of shape language, carry on the comprehensive research of theories and skill direction to the Han portrait female shape within stone and put forward some new viewses from the new angle.

Keywords: Han portrait stone;Female;Shape;Culture;Myth legend;Through the history story;Social activities;Enjoy a dance;Skill Ji

汉画像石中的女性造型

绪论

如果把逝去的中国古代美（艺）术史比作历史长河中的船，那么汉画像石就是船在水中的折射的倒影，当这些船已随着时代变迁，天灾人祸而消失，只有汉画像石还为我们保留着祖先的生活和思想。有了这些珍贵的图像史料，才让我们得以还原大汉的审美风貌。

一、研究动因

在中国美术史的研究上，汉代绘画（雕刻）艺术有着举足轻重的地位，它是承前启后的转折点，而汉代的主要艺术表现形式就是画像石，汉画像石气势恢宏，博大精深，具有重要的历史价值，艺术价值和科学价值。汉画像石集文学，历史，绘画，雕刻，书法等各种艺术手段于一身，有着自身强烈的艺术特点，是后世任何一种艺术形式所不能替代的，尤其汉画像石表现出的贯穿始终的汉代人的进取精神和雄浑气魄也是其他艺术作品所不能企及的。

存世的汉画像石题材非常丰富，常见的有伏羲女娲，神仙羽人，昆仑仙境，车马出行，男耕女织，宴乐会饮，乐舞百戏等等，无一不反映出汉代人**对绳的强烈眷恋和对来世的美好憧憬**。其中人物是汉画像石主要表现的内容，其中关于女性的题材又是一个重要的组成部分。和我国其他封建社会时期有所不同，汉代女性在实际生活中享有较高的社会地位，受到社会的更多关注。虽然有关女性的汉画像石数量不及其他题材，但却从一个侧面反映着汉代女性生活，尤其是石刻中的生动造型，更让人平添了欣赏与研究的兴趣。

总之，汉画像石刻艺术是我国早期典型的造型艺术，可以说开创了古代造型艺术的先河，也对以后造型艺术的规范和基本法则奠定了基础。虽然画像石刻的作者大都没有留下姓名，但他们独具特色的造型方法和天马行空的丰富想象力，将神话传说，经史故事，现实生活融为一体，有的朴拙粗犷，有的细腻真切，有的以形写神，有的变形取神，使相隔数千年汉代女性的卓越风姿跃然纸上，为我们展现了一幅汉代生活的生动画卷。汉代艺术的特殊地位，以及它气势宏大，浪漫纯真的经典艺术风范，再加上本身作为女性的

原因，汉画像石中女性造型有着巨大的魅力，吸引着每一个热爱汉代艺术的人，同时展现着汉代辉煌过去，昭示着人们灿烂的未来。

二、研究概况

目前对于汉画像石的研究非常丰富又各有侧重，有的侧重分区分期的历史成因，有的则侧重技法风格。对其学术研究史和研究文献资料在此不再一一列举。仅就题材上来说，车马出行，神仙世界，乐舞杂技等方面的研究可以说已经比较成熟和完善，但把女性造型单独作为一个分类，结合不同的时期和地域，在考古史料和当时社会背景的基础上对其进行综合研究的例子尚还不多。本选题在对汉代社会政治，文化和女性生活等方面较深入发掘研究的基础上，着重从美学角度，用时间作线索，探讨汉画像石中女性形象的历史背景，构图，造型，技法，审美等因素。其中对于当时社会背景的探索包括每一个女性造型的传说由来，历史地位，社会影响，存在意义和审美情趣。同时也尝试着从美术史的角度，分析每个典型造型在艺术，历史甚至女性发展史上的地位和意义。

三、预期研究目标和不足

通过大量汉画像石素材的分析比较，研究其中女性造型的历史背景，社会地位，造型特点，艺术风格及演变等等主要艺术造型语言特征。另外明确女性造型在汉画像石中的价值，乃至对于整个美术史学的重要地位。旨在回顾我国古代辉煌时期留下的经典艺术造型和独特审美情操，争取从一个新颖，直观，生动的侧面再现汉代女性造型的特点以及汉代审美艺术的魅力。让人们更多地关注女性地位和女性造型在历史中的演变；关注传统造型语言的再发展，弘扬我国传统文化。

最后，由于时间，资料所限，没有能够对目前我国所有的汉画像石遗存一一作实地考察，另外篇幅有限，对于造型方法等各方面的论述还可以更加详尽和完善。不足之处，请各位专家导师不吝赐教。

一 邈邈神幻界，漫漫升仙路 (神话传说中的女性造型)

“神话传说是人类幼年时期的产物，记载着幼稚天真的过去，但也是不断随着人类社会的发展和民族文化的前进而前进，最终作为一种文学形式的文化遗产存在。”

我国在远古时代就产生了神话传说，古代劳动人民通过神话来表达对自然界的认识和对美好生活的向往，汉代社会是这些神话传说的完善定性时期。汉代人渴望长生和不朽，《太平经》提到：“天地之间，寿最为善”。这与当时封建统治的社会背景分不开，汉代人认为，人有形神，魂魄之分，人死以后魂归于天，魄入于地，魂归于天而成飞仙。汉代大一统封建帝国的建立，经过西汉初年的“休养生息”，经济文化逐渐呈现繁荣景象，到了东汉时期，冶铁业，手工业的发展更是到了前所未有的高度，加上当时政治形势相对稳定的社会背景，就像李泽厚先生在《美的历程》里所讲的：“这是一个幅员广大，人口众多，第一次得到高度集中统一的中华帝国的繁荣时期的艺术。辽阔的现实图景，悠久的历史传统，邈远的神话幻想的结合，在一个琳琅满目五彩斑斓的形象系列中，强有力的表现了人对物质世界和自然对象的征服主题。”

随着“罢黜百家，独尊儒术”，汉代儒家思想经过董仲舒的发展增添了许多阴阳五行，天人感应的迷信色彩，并成为汉代主要统治思想，儒家认为，“孝”是明王用以治天下的根本东西，孝就是“生，事之以礼；死，葬之以礼，祭之以礼。”《后汉书，光武本纪》提到汉代流行“世以后葬为德，薄终为鄙。”有人倾家荡产也要厚葬来显示自己的孝行。甚至厚葬可以为他们带来“名”“利”双收，《后汉书，张禹传》记载：“仕为淮阳相，终于汲令。禹性笃厚节俭父卒，汲吏人赠送前后数百万。”而汉代社会的特殊环境又离不开老道的神仙思想巩固统治，到了汉武大帝“尤敬鬼神之事，平生求仙五十年，达到痴迷的地步。”浓厚的厚葬之风，统治者大力提倡的“孝悌”，神仙家和方士所鼓吹的追求死后升仙得道的迷信思想，使得这种特殊的“生死观”成为汉代社会的主要内容，也促使神话故事成为汉画像石的主要题材。

在汉代艺术和当时人们的观念中不可或缺的主体正是从远古流传下来的种种神话故事。“尽管儒家和经学在汉代盛行，“厚人伦，美教化”，“惩恶扬善”被规定为从文学到绘画的广大艺术领域的现实功利职责，但汉代艺术的特点却恰恰是，他并没有受这种儒家狭隘的功利信条的束缚。刚好相反，它通过神话跟历史，现实和神，人与兽同台演出的丰满的形象画面，极有魄力的展示了一个五彩缤纷，琳琅满目的世界。”^①在汉画像石的神话世界里，没有苦难的呻吟，有的是对生的渴望和延续，是对生前死后都有永恒幸福的祈求。

一般在墓主画像石中，神话传说内容的时刻所占篇幅较大，其中包括两部分主要内容，一是人文起源：以人物化了的英雄创世神话为主题，伏羲，女娲，自然界的一切风雨雷电，日出日没都以丰富天真的想象展开；二是引导升天，由于秦汉时期人们生死观的影响，长生不死，道化升仙是时代的主题，神与仙的结合东王公和西王母成为主要角色。

汉画像石里表现神话传说的女性主要是女娲（常羲），西王母，嫦娥，织女等形象，在它们的造型上体现着汉代人民勇敢，乐观征服自然的力量，表达了人们纯真，愉快的浪漫主义理想。

（一）、女娲

1、女娲的传说

和其他国家的先民一样，我国古人也用智慧创造出了无数丰富多彩的神话故事。伏羲女娲正是中国的亚当夏娃。从“抟土作人”到“正婚姻”女娲作为一位近百万年差距的人类原始女性化身，穿过岁月的苍桑和洗礼，成为中国最早期远古文化的代表之一。郭璞注《山海经，大荒西经》提到：“女娲，古神女而帝者，人面蛇身”。被尊奉为创世母神，月神。女娲的功绩一般有以下三点

1)、抟土造人

《太平御览，风谷通义》提到：“天地开辟，未有人民，女娲抟黄土作人”。《淮南子，说林训》提到：“黄土生阴阳，上拚生耳目，桑林生臂手。此女娲所以七十化也。”女娲在开天辟地之后，不辞劳苦的捏土造人，是先民对于“母亲”的景仰与顾念。

2)、济世补天

《论衡，谈天篇》提到：“共工与颛隼争为天子，不生，怒而触不周之山，使天柱折，地维绝。女娲销炼五色石以补苍天，断鳖足以立四极。天不足西北，故日月移焉；地不足东南，故百川注焉”补天实际上是我们今天的治水，但女娲作为部落女首领在混沌初开的洪荒年代，在千钧一发的危急关头却能挺身而出，

3)、兄妹婚姻

“女娲，伏羲之妹”《路史，后记》引自《风俗通》。伏羲女娲的结合不仅蕴含着天地父母，阴阳交合的观念，也标志着一夫一妻制的形成。所以女娲“因置婚姻”，“是祀为高媒之神”。关于他们的结合，《独异志》曰：“昔宇宙初开之时，有兄妹二人，在昆仑山，而天下未有人民。议以为夫妻，又自羞耻。兄既于妹上昆仑山，咒曰：‘天若遗我二人为夫妻，而烟悉合，若不，使烟散。’于烟既合。其妹既来就兄，乃结草其面。今时取妇持扇，象其事也。”汉画像石中大量出土的伏羲女娲交媾画像表现出古人对生殖和母性的崇拜。女娲人首蛇身，又表现了中国自古以来有关于“龙”文化的图腾。女娲造人，传人，补天救民，设置婚姻，又制笙簧。“考其功烈，上际九天，下契黄垆，；名声背后是，光辉熏万物。”女娲在完成了造福人间的使命之后功成身退，更体现古代女性美好的品德。

此外《路史，后纪》中还记载“以其载媒，是以后世有国，是祀为皋媒之神。”女娲还是福神和送子娘娘的化身，直到今天人们也没有停止对这位女神的祭拜，表达了人们对于母性，对于女性的崇拜和尊重。

2、汉画像石中的女娲

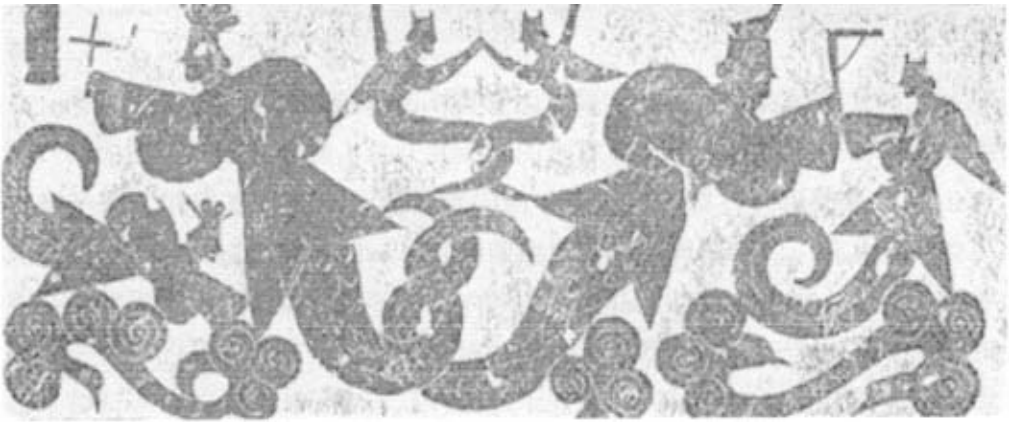
早在河南安阳殷墟妇好墓中出土的两件象牙骨雕上，女娲人面蛇身的基本形象已经形成，到汉代女娲的形象更加完美，刻画具体入微，突出了优美的女性特征，不仅神格化，而且人格化。现存汉画像石中的女娲大多人首蛇身，衣冠装束大多呈现汉代特点，以汉代贵妇的形象出现。高髻垂鬟，束袖大袍，双手举规，规划宇宙，裁定万物。东汉马皇后的时期流行的大髻也被用在了女娲的形象里，使得这一神话中的女性形象古拙而有生气，华美典雅又不乏洒脱俊逸。使得女娲虽作为人类始祖又有了许多人性，是连接“天”

与“人”的关键形象。②女娲更多的是作为一种象征符号出现在画像石中，“西汉末到东汉末，是伏羲女娲在史乘上最烜赫的时代。”，伏羲女娲手执之物主要有规矩，日月，仙草等，躯体大多相交一起，象征着执管日月天地的二神阴阳交合的意义，表现了汉代人对于生殖的大胆崇拜，也透露出古代浪漫主义的色彩。女娲蛇身源于先人对龙蛇的图腾崇拜，“人首蛇身神祀的形成是一个极漫长复杂的过程”“西汉时期其腰部以上全部化为人体，并且穿上了汉代的“时装”，走向世俗化；东汉的许多发现甚至出现了下肢，所谓“蛇身”其实已经蜕化为蛇尾了。”③女娲手中托举的圆形物一般被认为是月亮，而汉代人甚至现代西南地区的人们对于蛇和蛙的崇拜多少也与蛇身女娲手举“月精”蟾蜍的图象有着某种联系。另外值得一提的是同样在画像石中大量出现的“十字穿环”“二龙穿壁”于伏羲女娲交尾图像“从深层的象征结构的原型上讲，表现了同一母题。”朱存明在《汉画像的象征世界》一书中曾提到：“这与阴阳交感，男女构精，规动矩静，天人合一在原型上是同一的，它反映了汉代人源于神话时代颇具怪异的宇宙观念。”

现存的汉画像石中伏羲女娲多是一起出现，两尾相交，武梁祠西壁的画像中第二层所描绘的伏羲女娲蛇体相缠，女娲举规，伏羲持矩，中间诞生出一个小孩，双脚如尾，双手攀拉着父母，既象征着生殖繁衍，又暗示着人类的童年。④画像左边隔栏上题着“伏羲仓精，初造王业，画卦结绳，以理海内”。武梁祠后石室第四石第二层所描绘的是女娲执规，伏羲执矩，其尾相互交缠。女娲在右方，面向左，身后有两个人身蛇尾女侍者，一人手举便面。再后面有半个长发小人。伏羲头戴斜顶高冠，面向右，身后有一个头戴双角帽，肩生双翼，腿作双尾形的仙人，手举便面，面向伏羲。周围配以飞翔起舞的仙人和蜿蜒缭绕的鸟喙云纹，更加烘托了神话缥缈的氛围。另外在左右石室第四石的第三层[图2]也刻着伏羲头戴斜顶高冠，女娲头戴五梁华冠，均为人身蛇尾相交，伏羲执矩，女娲举规，背相向。中间的两个小仙人尾部也相交缠，伏羲面前还有一长尾双翼的小仙人，女娲面前也有一长尾小仙女飞翔环绕，人物下方是鸟头，云纹。

在睢宁双沟出土的伏羲女娲汉画像石中，伏羲女娲作交缠状，在其两侧画面下方分别刻画两个人首蛇身的小人，蕴含着男女生殖，阴阳交合，繁育

后代的意思。画面采用弧面浅浮雕的刻法，人物形象突出，局部刻划得很精致，女娲鳞片蛇身，有两只蛟，躯干上鳞片刻画得整齐逼真，并随着身体的缠绕而成弯曲的透视效果，极富动感。上身着汉服，头戴华冠，双手交叠在胸前，衣纹处理整齐有序，面部表情庄重慈祥。画面构图饱满，伏羲女娲均采用正面像的形式，人物左右对称，给人以更加庄重的审美效果。整个造型装饰性和对称性很强，尤其女娲的形象，工整与随意相呼应，形体动作夸张却不失美感。



南阳汉画像石中的女娲造形比起前几个例子，在造形和雕刻技法方面有了明显的进步。在写实的基础上，善于抓住人物典型特征进行夸张，图中女娲婀娜的身体姿态，雍容华贵的穿着，夸张的动势，都描绘得栩栩如生。这两幅石刻中的女娲造形虽然还是人首蛇身，下生双蛟，头戴华冠，高髻盘起，身着长袍深衣，手执仙草，但整体线条运用却极为简单流畅，一气呵成，极富动感，强调的是人物的神韵和动态，整个构图及饱满又有节奏。

重庆璧山县出土的东汉伏羲女娲像已经出现了类似人的下肢，伏羲女娲的交尾图像也被赋予了新的形式，画像中伏羲女娲上身穿着华服，下身赤裸，手持日月，叉腿并排直立，在其下方有一对交尾蛇，两蛇的蛇头上举到伏羲女娲胯下，直指两人生殖器部位。这种神交，表达了人们对生殖的崇拜，对繁衍生息的祈愿。画面构图左右对称，更加洗练，人物造型简洁生动。

3、造型特点

武氏祠中的女娲造型刻法采用“平面浅浮雕”，有的叫做“减地平级”，细部以阴线刻划。将石面打平磨光，用阴线在石面上刻划出人物形象的轮廓线，然后将轮廓线以外的空白处剔去薄薄的一层，使画面凸起，最后再在人物形象上用阴线刻划细节。这样可以使形象更加凝重醒目。加上用阴线来刻划人物细节使得画面更加精致传神，比如图2中的女娲造形可以清楚地看出头戴花冠，发髻盘起，束袖的长袍上缀满了精美的图案，尾部的鳞片也雕刻细致，甚至能看出女娲端庄秀丽的面部表情，仿佛随着造形的动势漫漫的飞翔起来，充满了女性的优美。现场观察，整个雕刻手法和构图更加显得雄浑有力。

画像石的内容往往跨越现实与灵异的界限，采用平面化的模式来表达造型。构图饱满，程式感强，这在武梁祠的画像石造型中得以充分的表现。武氏祠是东汉武氏家族墓地一组祠堂中的一座，位于嘉祥县纸纺镇武宅山村北，始建于东汉桓、灵时期，石刻画像内容丰富，雕制精巧，就其墓主身份和社会背景来看，武梁祠的石刻艺术除了弥漫其间的楚巫浪漫主义文化精神以外，更多的是来自政治色彩和儒道互补的造型规则。每一个内容，形象和场景都有一定的模式和限制，这种近似于官派的风格界定，是武梁祠的人物造型独具特色，也为后世艺术中的“官野”之趣开了先河。以这幅作品中的女娲造型为例，首先构图非常的饱满，除了主体人物以外，还有很多的小仙人或祥云环绕其间用来烘托气氛和突出主题人物，这种构图的方法很符合后代人物画的特点，人物造型之外要点缀以山水或场景的装饰，以便交待清楚画面内容。整个造型严谨，风格鲜明。相比之下，南阳和重庆的画像石也各有自己的特点，他们构图比较疏朗明快，整个造型与很大的随意性，无论是技法还是形象都不像武氏祠的造型那么的严谨整齐，随风飘动的衣裙，不经意的衣纹，这些小细节都表现出了民间画像石生动，活泼的风格。

女娲的造型属于一种想象性的造型，没有实物可以参照，唯一的想象来源是汉代生活中的女性形象。工匠们把美丽的神话传说与现实生活融为一体，遵照一定的模式进行想象，加工，创作，于是女娲造型从一开始的人首蛇身，逐渐演变到上身着汉服的半人造型，再到重庆璧山出土的女娲，蛇尾已经渐渐画作了女性的双腿，越来越有了人性化的特点。这种造型特点的成

熟过程同时也是工匠技法成熟的过程，他们慢慢可以胸有成竹的用稳健的笔触和有力的线条，以最为精炼的造型语言把人物表现出来。画工大多“好作鬼魅”，希望在画面中寄托自己的理想和愿望，浪漫的神仙世界正是他们发挥丰富想象力和创造力的地方。他们大胆的设计了一个美好的仙境，包括女娲的形象也是夸张的想象，祥云环绕，仙人引路，吉鸟飞升，使得女神的形象更加的神秘而美好。虽然人物形象众多人物关系复杂，但每个场面都安排得非常有序，主次分明；而且构图形式变化多样，简繁具备，画面整体丰富饱满，符合汉代的审美精神。

说到女娲不得不提到的是作为与其相类似形象出现的羲和和常羲，相传他们都是帝俊的妻子，“东南海之外，甘水之国，有女子明羲和，方浴日于甘渊，羲和者，帝俊之妻，生十日。”《山海经》提到：“有女子方浴月，帝俊妻常羲，生月十有二。”所以说他们是太阳和月亮的母亲，被人们奉为日神和月神。睢宁张圩出土的常羲捧月用平面阴线刻划人首蛇身的常羲身着秀装，头戴胜饰，双手高举月轮。与女娲的形象颇为相似。

除此之外，在安徽省博物馆有一块皖北曹村出土的女娲像，改变了以往静止的造型，身体倾斜作腾飞状。近似后来的飞天造型，这对汉代以后的飞天及女性造型都有深远的影响。

（二）、西王母

1、神话传说中的西王母

汉人最为独特的信仰是对西王母的顶礼膜拜，历史文献多有记载和描述，在两汉时期的画像石中，西王母也一直是至高无上的神仙世界的首领。西王母最早出场于半人半兽的怪异世界，后来变成一位仙药制造神，在其身边聚集了专门制造长生不老仙药的玉兔、蟾蜍以及采集原料或传播仙药的青鸟等等。这说明西王母的造型已经有了自己职能中心的地位和一种符号化了的偶像形象。

《山海经，西次三经》提到：“又西三百五十里，曰玉山，是西王母所居也。其状如人，豹尾虎齿而善啸，蓬发戴胜，是司天之厉及五残”。

西王母的早期形象是一个穴居野处的怪神，形状为盟，掌管灾厉和刑罚。“司天之厉及五残，主知灾厉五刑残杀之气也”。可见西王母惩恶扬善，拥

有管理各种疾病灾害和和惩治妖孽的权利。到了西汉初年，西王母的形象发展为掌管长生不死之药的女神。有“羿请不死之药于西王母，嫦娥窃以奔月。”之说。在《汉武故事》中，西王母又成了拥有吃后可以长生不老的蟠桃的寿母，西王母与汉武帝相会时，“出桃七枚，母自啖两枚，与帝两枚。”这容易让人和《西游记》中的王母娘娘联系在一起，到后来的一些传说中，西王母又化作了美女的形象。《汉武帝内传》记载：“年三十许，修短得中，天资掩蔼，容貌绝世”。武帝崇拜，爱恋西王母这位女性神灵，多少与其怀念早逝的李皇后有关，再加上当时社会流行西方的女性美，让人们的观念里有了对女性美的认知及对于妇女的崇拜与尊重，较东方的男性神仙而言，西王母美若天仙，怀有长生不死的仙药，众仙环绕，脚踏袅袅祥云，引导人们脱离苦海通往美好的神仙境界，这种形象更容易被民间百姓接受。到西汉末年，西王母开始作为标志性的形象与东王公相对出现，除“梯几而戴胜”的造型外，身边还有三青鸟。为她衔来珍馐佳肴；九尾狐为她传令开路；玉兔为她捣长生不死的仙药，还有成群的仙人，灵鸟异兽飞翔在四周。

西王母的职责主要是司掌仙界，惩治妖孽，免灾除祸，引导升仙，和炼制长生不死的仙药。受到当时汉代儒教神学，神仙方术的一些影响，社会成仙观念变的强烈，反映在汉画像石中的神仙体系也变得丰富完善，活着的人渴望长生不死，死后的人期冀列入仙班，人人希望羽化成仙，荫及后世。这样一来西王母的地位就显得更加重要了。

作为与西王母相配的男神东王公，造型完全于西王母相对称，他们这对配偶神的登场也和伏羲女娲一样反映了汉代人阴阳相合，对立统一的概念。所不同的是，女娲的造型更多的是表现其作为人类始祖发明创造，繁育人类的崇高意义，而西王母则是肩生双翼，正襟危坐，助人脱世升仙的导师。

2、汉画像石中的西王母

画像石中的西王母完全是人格化了的汉代贵妇人形象，身着华丽的长袍，盘着发髻，头戴华胜，“戴胜”是汉代贵妇流行的装扮，也是身份地位的标志。“胜”由一根簪子穿着，两端各有一个腰鼓形状的饰物，就像纱帽翅，考古所见的“胜”是薄片状的平面饰物，两边平衡，让妇女在日常生活中时刻保持平稳端庄，在字面意义上那更是提醒妇女“克制”，遵从“三从四德”，

西王母作为女神这样的装扮除了有辟邪庄重的含义，也从侧面反映出汉代的妇女地位。很多画像里西王母的生活习俗也完全人格化，也像生活中的妇人那样，双手微合，凭几而坐，等待随从仙人的伺奉。

现存嘉祥宋山画像第4石所刻画的西王母，头戴华胜，凭几而坐，神座下的图像象征昆仑山峰，西王母表情庄重，仪态森严，右侧一裸体羽翼仙人，身材细长，手持曲柄华盖罩在西王母头顶上方，左侧有一鸡首人身带翼怪物屈膝举杯向西王母进献琼浆，右侧裸体仙人膝前有一个正在捣药的玉兔，身后另有两个手持朱草的带翼仙人，做飞翔状，左侧鸡首羽人的前下方有一仙蟾捧盒，上方又有三位仙人手持朱草面向西王母献上，后下方还有一位仙人亦手持朱草，左侧有一只鸟，画面四周点缀以缭绕的云气。采用减地阴线刻法，尤其对于人物的衣纹，头饰，面部表情等细节部分刻画细致，线条流畅，西王母的端庄，周围羽人的夸张又极具韵律感的动作形成了鲜明的对比，动静结合，相得益彰，人物造型简练，动态表情在同中求变，在完全统一在以西王母为中心的大前提下，每个仙人又都有微妙的变化之处，决不千篇一律。画面构图以西王母为中心呈散点透视，画面里的上下位置显示了远近纵深的空间关系，显得人物造型层次丰富，飘渺灵动，气势宏大。这种构图更好的突出了画面的中心西王母的位置，再加上对西王母面部细节的刻画，庄重之中却不失女性的柔美，表情生动传神，旁边勤快捣药的玉兔，筛药的蟾蜍，众多侍奉的仙人，起舞的神鸟，飘渺的祥云，为人们描绘了一个充满灵性，亲切的神仙境界，

表达了汉人对死后世界的美好祈愿。

四川成都清白乡出土的这块画像石完全采用了浮雕的形式，图像中西



表现出女性的优美姿态，左边青龙右边白虎，除了华盖仙草，还有三青鸟，九尾狐，和手持仙草的玉兔，左侧还有一位鸡首仙人，下方为蟾蜍和一对人物造型，整个构图饱满匀称，西王母局中间偏上的位置，为画面的中心，其他形象分布合理，线条流畅生动，更多曲线的运用，使得神仙境界多了几分飘渺神秘。

3、造型特点

与女娲婀娜多姿的半人半兽造形有所不同，西王母在汉画像石中更多的时候像一位年龄稍长的慈祥贵妇人形象。体态微微发福，面相富态，头戴华胜，身披华服，端坐于画面中央。尤其嘉祥这幅画像石中，构图的方式非常独特，西王母处在画面偏右的位置，以她为中心，所有的形象呈放射状分布在四周，仙人和神兽全都面向西王母，造型各异，但都表现出前倾的动势，向中心形象聚拢。这样构图不仅显得繁而不乱，既饱满又明确，而且更好的突出了西王母的中心位置，可谓一举两得。西王母以正面形象静坐其中，神态安详，周围随从则侧着身体忙着侍奉，动态各异，这一静一动，一正一侧，一张一弛的对比的造型手段，也很好的表达了主体人物。另外，西王母的造型还表现出如同武氏祠中的那种严谨，细腻的特点，发饰，衣纹，人物表情均清晰可见，周围的仙人纹饰则相对随意，夸张，简练概括的几个线条，抓住了人物的动作及身份特点，从整个画面整体来欣赏显得生动又极富节奏感，这种对比，突出的造型手段巧妙地运用在了整个画面中。

四川出土的西王母造型，更多地运用了浅浮雕的表现技法，人物形象也更加趋于写实性造型。此时的西王母从外表看来已经完全是一位现实生活中的贵族妇女形象，整个画面构图均衡，对称，各个造型之间排列有序，层次分明，没有太多的对比和强烈的节奏，而是突出了和谐，宁静的仙界主体。西王母脸上的表情也祥和亲切，比起上图，在线条的处理上也更加柔和，流畅，雍容的体态和飘逸的衣袖，顺畅，生动的用线使其一气呵成。

徐州的西王母造型是写实性造型的又一个转折，西王母不再是正面危坐两袖置于胸前的传统造型，而是四分之三正面，右手举着盛器，左手帮持的形象。服饰，表情更加生活化，衣纹的处理也不再是左右三条一成不变，而是随着动势平添了几分生动。构图也不再刻意讲求对称平衡的法则，简洁明

快，很富有韵律感和浓厚的民间气息。

巫鸿先生认为，汉画像石中传统的侧面的，不对称的构图为“情节式”（episodic），而对称的，正面的西王母等类的画像则是“偶像式”（iconic）。偶像式的构图慢慢发展成为后来的墓主画像乃至肖像画，西王母的形像早期是以半侧面出现的（卜千秋墓壁画），后来大量的画像石中西王母都以正面端坐的形象出现，同时西王母又作为神仙的主宰，引导死者羽化成仙的导师，不难想象后世“墓主正面画像的流行，正是受到了西王母画像的影响。”^⑤

（三）、嫦娥，织女

1、神话传说中的嫦娥，织女

嫦娥是帝喾的女儿，后羿的妻子，也称姮娥。美貌非凡。一天，后羿到昆仑山访友求道，巧遇由此经过的西王母，便向王母求得一包不死药。据说，服下此药，能即刻升天成仙。三天后，后羿外出狩猎，嫦娥偷服了仙药，随即幻化成仙，由于牵挂丈夫，就在最近的月亮上作了神仙，民间的传说大多以鲜明的态度和浪漫的情绪来赞美歌颂嫦娥这位女性，与文献记载比较做了很多加工修饰，使嫦娥的形象与月同美。古文献的记载却大相径庭，刘昭注引的《后汉书，天文志》说：“嫦娥羿之妻也，窃西王母不死之药服之，奔月，嫦娥遂托身于月，是为蟾蜍。”《淮南子，精神训》提到：“而月中有蟾蜍”月中的蟾蜍也是先民对于动物图腾崇拜的产物。对于嫦娥服不死药而奔月的说法，历来褒贬不一，文人墨客也留下许多优美诗篇，六朝宋谢庄《月赋》记载：“引玄兔于帝台，集素娥于后庭。”“常娥应悔偷灵药，碧海青天夜夜心。”这是唐代诗人李商隐《嫦娥》里的名句。

织女是星座的名字，又称“天孙”，画像石中最常见的天象是内有金乌的太阳和内有蟾蜍的月亮的图像，以及北斗七星和牛郎织女星。古代有二十八宿之说，其中包括“迢迢牵牛星，皎皎河汉女”的美丽传说。“画像石中的天象图，只是用来表现一般意义的天空苍宇。”^⑥但他的创造者却赋予了它丰富的想象和浪漫的情结。传说织女是天上的仙女，一次到人间溪水里沐浴被牛郎偷走了衣服，织女遂答应做牛郎的妻子，不久天庭知道了来捉拿织女回仙界，牛郎披上牛皮担起两个孩子追了上去，但上天的王母用银簪划了一条浊浪滔天的银河，至此牛郎织女只能泪眼盈盈，遥遥相望，相传只有到了

七月初七这一天，喜鹊才回来为他们搭上鹊桥，让一家人得以相会。牛郎和织女的故事可谓家喻户晓，他们纯朴的爱情，石仁美对美好生活的憧憬和向往，尤其在那个婚恋不能自由的年代。

2、汉画像石中的嫦娥，织女

南阳汉画像石中的这两张嫦娥画像嫦娥都已人首蛇身的形象出现，这多少与女娲的形象有些类似，表达了汉人对龙蛇图腾的崇拜，西关这幅作品中，嫦娥头戴高冠发髻，身穿汉代服饰，宽大的袖子在飞翔的过程中随风飘扬，腰身束紧，符合汉代的审美，也表现出嫦娥的婀娜身姿和优美身段，前方远处有一轮明月，月中有蟾蜍的影子，四周是星宿，祥云环绕，以此表现宇宙苍穹，嫦娥朝着月亮的方向徐徐飞升。

睢宁张圩汉画像石中散存的这块月宫图画像石，有西王母和嫦娥的形象，其中西王母以侧面的形象出现，手持仙草坐在榻上，左侧有一羽人，右侧的嫦娥则飘飘欲仙，左上方分别有玉兔捣药和蟾蜍。这幅作品中嫦娥已经身在月中了，头戴华冠，体态丰腴，长裙曳地，衣纹花式雕刻精美，但嫦娥的神情却郁郁寡欢，不只是在后悔不该偷服仙药，还是在思念丈夫家人。

南阳白滩出土的这块牛郎织女画像石，充满了点，线，面相结合的几何构图意味，整个画面就是一个天空宇宙的象征，包括东宫苍龙七宿，南宫朱雀七宿，西宫白虎七宿，北宫玄武七宿的二十八宿，按照“左牵牛而又织女”的布局，牛郎一手牵牛一手挥鞭，在茫茫天宇中寻找着爱妻，织女则成跪坐状，手置于胸前，长裙拖地，姿态优美。画面构图疏朗，主题明确，人物逼真生动。对于天文学和艺术学都有着深远的意义。

另外在邹城市北宿乡南洛陵村出土的一块西汉晚期石椁中间隔板上的美人鱼图，就像安徒生童话里《海的女儿》那样，造型丝毫不差，所不同的是时刻所描绘的是神仙的世界，“人鱼公主”在三条鱼拉的龙车之前，双臂张开，尾部摆动，似在游泳又似在翱翔，引领人们到达美好快乐的神仙国度。美人鱼长发飘飘，脖颈伸长，头微微后仰，腰部和臀部的曲线优美。充满了女性的美感。

3、造型特点

图7中的嫦娥以月亮为背景，作朝前腾飞状，与女娲的造型有很大相似

之处，但姿态更加人性化，动势更为夸张，富于节奏感，衣服的宽大袖口迎风张起，显得生动自然。疏朗的布局方式，一石一主题，人物情节鲜明突出，在造型刻画上，注重整体效果，给人豪放，稚拙的美感享受，恰到好处的夸张变形，使人物更有张力，线条流畅转折提案，感情强烈，既浪漫又洒脱。织女的形象虽不位于画面的中心，但简练的构图和粗犷，极富概括力的线条，还是使得形象活灵活现。这两幅图共同构图特点是点，线，面结合的散点透视方法，在某种程度上更接近于一种图式化的表达符号，用最简单的方法记录着人们有关天文，艺术和文化领域的各种形象。汉代的工匠们习惯于把这些想象中的美好的女性形象刻画成人首蛇身的造型，长长的尾巴，宽大飘逸的袖摆，似乎更能说明作为女性的温柔和美好。和女娲造型不同的是，她们不处在画面的中心，不执掌着某种神圣，严肃的职责，而更多地是作为生活中普通女性的造型出现。

这些神话传说中的女性，无论是真有其人，还是来自于想象创造，她们共同的特点是，首先作为女性都表现出了一种与阳刚相对的至阴，与他们相对的男性伴侣一起出现，暗示着阴阳相合，对立统一的意蕴，不管是对女娲，西王母的夸张想象，崇拜敬仰，还是对嫦娥，织女的人性化设计，赞美颂扬都表达了汉代人们处在人类社会的童年时期，对母性的眷恋和歌颂，是来自于原始社会时期母系氏族社会意识的延续再发展。其次，汉代人安排女娲，西王母具有无穷大的神界权利，设计嫦娥，织女背后感人至深的浪漫爱情故事，都在于他们对神仙世界，长生不死的渴望，对人世生活的热爱，以及对浪漫平等生活的向往，于是他们把这些愿望都寄托在了死后的世界里，那里充满的母性与女神。让人从感觉上更容易接受，也更加的亲切美好。最后，出于对现世生活的种种不满，对于军权，夫权的无力反抗，人们也更向往神仙世界，尤其是女性，在神话传说中女神占有举足轻重的位置，她们不仅慈祥温柔，母仪天下，甚至享有与男神同等或者更大的权力，作出更大的功绩来造福后人，也因此更受人尊敬。于是现实生活中的女性希望在现实世界里也是一个平等的世界，她们也可以享有同等的权利，参与政治，贡献社会，大胆去追求浪漫美好的爱情，这也从侧面表达了汉代女性生活中的强烈愿望。

神化主题是汉画像石的主要题材，汉画像石是对汉代生活的最真实反映，由此看来无论女神还是女性都在汉代社会有着不容忽视的地位，都为汉代社会的发展作着贡献，从礼教形成初期到现代社会女性权利的自由解放，女性地位在汉代完成了转型。

二 雄浑经史集，不辱巾帼义 (经史故事中的女性造型)

如果说神话传说美好天真，瑰丽奇特，洋溢着一种楚文化中的浪漫主义精神，那么经史故事就显得深沉凝重，严谨真实，渗透着古典主义的风格。神话世界里工匠们可以展开想象任意翱翔，但在经史故事主题的画像石中，工匠们精心安排历史镜头，通过画面进行政治理论说教，让人感到强烈的责任感和使命感，包括名臣贤君，忠臣孝子，儒生刺客，义士豪侠，节妇烈女等先秦两汉时期的著名人物或事件。

汉代钦定儒学为当时官方哲学，从子学时代进入经学时代，社会各种文化都受到政治上经学思想的影响和制约。主张崇仁尚贤，贵礼重德，尊孔读经，惩恶扬善。画像石在艺术效果上，渲染夸张，更进一步增强事件的说服力，达到内容形式的完美统一。汉代的统治思想是以儒家仁政王道为代表的伦理道德学说，经血，整治，伦理杂糅。孔子以“仁”为“至德”封建统治者又把这些学说条理化，“仁义礼智”，“孝悌忠信”，“父子有亲，君臣有义，夫妇有别，长幼有序，朋友有信”，是当时的道德规范。封建的文化专制主义必然导致以伦理为中心，《礼记》记载：“天无二日，国无二君，家无二尊”强调的是皇权和父权；“丈者长也，夫者扶也”，“妇人伏于人也”强调的是夫权，董仲舒提出的“三纲”，“五常”是封建时期伦理道德规范中最核心的内容。

这种道德规范影响到文化意识形态的各个领域，史学以“寓褒贬，别善恶”为宗旨，绘画则作为“教化工具”，随经史并传于世，明，宋濂《画原》记载：“下逮汉，魏，晋，梁之间，《讲学》之有图，《问礼》之有图，《烈女仁智》之有图，致使图史并传，助名教而翼群论，亦有可观者焉”画像石中的经史故事是“成教化，助人伦”的载体，使统治者宣传统治的工具，汉代女性正是在神权，君权，父权，夫权等的教化下生活，《列女传》中的种种

故事被搬上画像石的世界，借经史中的女性传奇故事，或歌颂或批评，来教育并规范汉代女性的思想行为，画像石中的记录是对当时社会最真实地反映，由此对汉代女性的生活地位可见一般。

（一）、秋胡戏妻

1、秋胡戏妻的故事

秋胡戏妻故事在中国可谓源远流长。最早记录这一故事的是汉代刘向的《古列女传·鲁秋洁妇》：

“洁妇者，鲁秋胡之妻也。既纳之，五日去而宦于陈，五年乃归。未至家，见路旁妇人采桑。秋胡子悦之，下车谓曰：“若曝采桑，吾行道远。愿托桑荫下餐，下赍休焉。”妇人采桑不辍。秋胡子谓曰：“力田不如逢丰年，力桑不如见国卿。吾有金，愿以与夫人。”妇人曰：“嘻！夫采桑力作，纺绩织以供衣食，奉二亲，养夫子。吾不愿金，所愿卿无有外意，妾亦无淫之志。收子之赍与笥金。”秋胡子遂去。至家，奉金遗母，使人唤妇至，乃向采桑者也。秋胡子惭。妇曰：“子束发辞亲，往仕五年乃还，当所居，驰骤扬尘疾至。今也，乃悦路旁妇人，下子之装，以金予之，是忘母也。忘母不孝，好色淫，是污行也。污行不义，夫事亲不孝，则事君不忠；处家不义，则治官不理，孝义并亡，必不遂矣。妾不忍见子改娶矣，妾亦不嫁。”遂去而东走，投河而死。”

“君子曰：“洁妇精于善，夫不孝莫大于不爱其亲而爱其人。”秋胡子有之矣。君子曰：“见善如不及，见不善如探汤。”秋胡子妇之谓也。诗云：“惟是褊心，是以为刺。”此之谓也。”^⑦

文中刘向借“君子”之口，对秋胡妻予以了高度评价和赞扬，从中可以看出汉代的忠孝观念具有普遍性的影响，不仅是刘向这样的大儒，即使秋胡妻这样社会地位卑微的小人物，也无时无刻不用这种观念约束着自己，只有这样，她才能坚守持家，“采桑力作，纺绩织以供衣食”。也只有这样，她的故事才声名远扬。刘向因而最后“颂曰：秋胡西仕，五年乃归。遇妻不识，心有淫思。妻执无二，归而相知。耻夫无义，遂东赴河”。然而我们也可看到，虽然表彰了秋胡妻，其出发点却是封建社会的伦理秩序，而不是秋胡妻的美好情操；而且，他对于秋胡仅有微词“淫思”而已！因为秋胡毕竟

没有违背三纲五常这样的伦理秩序。

所谓“此妇亦太刚”实际上就是为秋胡妻的死感到遗憾。生命可贵，何不好好爱惜？这样，一方面是歌颂其气节，“皎皎洁妇”，“烈烈贞女”，另一方面又为她的死感到可惜。两个矛盾的方面交织在一起，构成了魏晋诗人对于秋胡妻的复杂的思想感情，而这反过来又影响到他们对于该故事的改编与吟唱。这个故事表达了汉代女性对于“夫权”影响下的坚贞不渝。

2、造型特点

四川大学博物馆藏的这块出土于彭山汉代崖墓的石棺浮雕左边所表现的内容就是秋胡戏妻，画面左侧有一株桑树，地上放有一提篮，中间为秋胡妻，身材修长，体态匀称，上襦下裙，手攀桑枝，回转身像是在和秋胡说话



的样子，正像傅玄《秋胡行》诗中所写的“白花扬春华，攘腕采柔桑，素手寻繁枝，落叶不盈筐，罗衣翳玉体，回目流采章。”秋胡位于右侧，头戴高帽，身着长袍，腰佩长剑，右手前伸，面向女子，似要轻薄，构图布局合理明朗，比例准确，主题人物突出，秋胡妻造型丰腴饱满，体态优美，妩媚动人，形体动态非常严谨，人体比例结构准确，微微前倾的身体，扭动的腰肢，向后转身的姿态都充满了女性的优美，人物面部刻画更为精致

，秋胡妻面向秋胡视线微微上仰，似乎不用开口也表示出了她义正言辞的庄重表情，对比秋胡直视妇人腰部那种猥琐，无耻的眼神，秋胡妻贞烈不可侵犯但又略含蔑视的态度表现得淋漓尽致。

这幅画面中的秋胡妻造型充满了写实的特点，可以说是汉画像石中写实性造型的代表之作。画面以单个人物形象排列构图，抛开背景和道具的束缚，重在人物的刻画，使主题更加条理突出。人物造型符合真人比例结构，桑树，树叶和篮子的透视也很准确，远近关系和相互之间的比例非常写实。用线方面也随意，流畅，由于各地特殊的石质关系，肌理效果也表现出很大的不同，这幅画像石行云流水的线条动势之中，有十分的有力，遒劲，转折提案之处

显得柔中带刚，衣纹的处理很巧妙，虽然繁多但并不杂乱，虽然平行排列但并不呆板重复，疏密的处理和穿插，不变中求细微的差异，既不破坏整体的动势和效果，又很丰富多样。这点很似隶属的线条特点，中锋用笔却又不单薄，生硬，而是雄浑，朴拙，并且流畅。画面还运用了对比的表现方法，即秋胡妻苗条，婀娜的女性美，和秋胡魁梧，阳刚的造型之间的反差，这种对比更突出了女性的娇柔，及动态的轻盈，灵活，一个转身，招手，回眸，都充满了韵律感，显得十分生动，真实。

嘉祥武氏祠出土的画像石中也有秋胡戏妻的场面，鲁秋胡头戴前高后低的帽冠，上身略微前倾，面向前方双手抬起，正在调戏多年不见已不认得的妻子的样子，秋胡妻朝着右边的桑树，地上放一篮筐，左手采桑，右手抬起，义正言辞的拒绝秋胡的轻薄，有题榜曰：“鲁秋胡，秋胡妻”。画面用减低阴刻法刻画，有着强烈的武梁祠画像石的装饰风格，构图饱满大气，人物造型夸张厚重，轮廓清晰简洁，这种雕刻技法给人宏大的气势和强烈的视觉冲击，这也是嘉祥地区画像石的特别魅力，其中线条遒劲，条理性很强，着重细节的刻画，动作生动，很能传达人物的心理活动，虽然技法有所不同，但秋胡妻的造型，仍然突出了其女性特质，歌颂了她忠贞，坚强，不卑不亢又不可侵犯的高贵品质。

这幅画像石没有那么随意，粗犷的特点，而是多了几分武氏祠汉画像石可所有的演进，细腻的风格。嘉祥地区的石材质地较细，所以对造型的刻画上也易于深入细节，“减地平级”的刻画手法也是人物乃至整个画面的整体感增强，气势恢宏。比起神话传说中的女性造型，这幅画面中的造型也以写实为特点，人物结构比例也非常准确，秋胡和秋胡妻的造型也形成阳刚与阴柔的对比，秋胡妻转身的动势，两人相对的眼神，瞬间的矛盾冲突生动的被记录在石刻上。由于岁月剥蚀，细节上的刻画已经不清晰了，但这种整体的气势和写实的风格，随着画像石工匠们技法的进步，更多的被运用到人物造型中。

（二）、无盐丑女钟离春

1、钟离春的故事

关于钟离春其人，《列女传》中有载：“钟离春者，齐无盐邑之女，宣王

之正后也。其为人极丑无双，白头，深目，长壮，大节，印鼻，结喉，肥项，少发，折腰，出胸，皮肤若漆。行年四十，无所容入，衒嫁不讎，流弃莫执。于是乃拂拭短褐，自诣宣王，谓谒者曰：“妾齐之不讎女也。闻君王之圣德，愿备后宫之埽除，顿首司马门外，唯王幸许之。”谒者以闻，宣王方置酒于渐台，左右闻之，莫不掩口大笑曰：“此天下强颜女子也，岂不异哉！”于是宣王乃召见之，谓曰：“昔者先王为寡人娶妃匹，皆已备有列位矣。今夫人不容于乡里布衣，而欲千万乘之主，亦有何奇能哉？”钟离春对曰：“无有。特窃慕大王之美义耳。”王曰：“虽然，何善？”良久曰：“窃尝善隐。”宣王曰：“隐固寡人之所愿也，试一行之。”言未卒，忽然不见。宣王大惊，立发隐书而读之，退而推之，又未能得。明日，又更召而问之，不以隐对，但扬目衒齿，举手拊膝，曰：“殆哉殆哉！”如此者四。宣王曰：“愿遂闻命。”钟离春对曰：“今大王之君国也，西有衡秦之患，南有强楚之讎，外有二国之难。内聚奸臣，众人不附。春秋四十，壮男不立，不务众子而务众妇。尊所好，忽所恃。一旦山陵崩弛，社稷不定，此一殆也。渐台五重，黄金白玉，琅玕笼疏翡翠珠玑，幕络连饰，万民罢极，此二殆也。贤者匿于山林，谄谀强于左右，邪伪立于本朝，谏者不得通入，此三殆也。饮酒沈湎，以夜继昼，女乐俳優，纵横大笑。外不修诸侯之礼，内不秉国家之治，此四殆也。故曰殆哉殆哉。”于是宣王喟然而叹曰：“痛乎无盐君之言！乃今一闻。”于是拆渐台，罢女乐，退谄谀，去雕琢，选兵马，实府库，四辟公门，招进直言，延及侧陋。卜择吉日，立太子，进慈母，拜无盐君为后。而齐国大安者，丑女之力也。君子谓钟离春正而有辞。诗云：“既见君子，我心则喜。”此之谓也。

刘向《列女传》卷六辩通篇，齐钟离春中颂曰：无盐之女，干说齐宣，分别四殆，称国乱烦，宣王从之，四辟公门，遂立太子，拜无盐君。“

“嫫母，无盐是也。嫫母进于黄帝，无盐纳于齐王”^⑧嫫母是传说中形貌丑陋的女神，昆仑山神黄帝的配偶，相传是第一位有德无貌的后妃，无盐女比作嫫母，在汉代多见。故事大体讲述了丑女钟离春出身寒门，却敢面对君王直言不讳，大胆抨击，坦率进谏，齐宣王却恭听谏言，革除弊政，而且躬身相迎，纳为皇后，齐宣王能够谦虚采纳谏言，凡事以国家为重，重德不

重色的品质为后人好评，但无盐女钟离春在当时那种社会制度下，大胆的行为，机敏的头脑，辩通的口才，以及忧国忧民而知自己的性命于不顾的精神情操更是传为佳话。这表现了汉代女性对于“君权”统治的尊重和忠贞。钟离春的形象多次被搬上荧幕，符合中国人对女性美的理解，她的美德至今还被后人所传颂。

2、造型特点

武氏祠中反映这一主题的画像中善于抓住矛盾冲突的激烈场面加以刻画，钟离春正倾身面向齐宣王，头戴武梁冠，胸有成竹的阐述自己的政治主张，从容镇定，不卑不亢，齐宣王头戴斜顶高冠，佩剑，伸出右手，表示采纳意见扶她为正，一个画面中反映的内容固然有限，但通过技师精彩的刻画，故事则被表达的全面生动，画面构图紧凑富有节奏感，两人动势逼真，呼应，使人犹如置身故事中的真实场面。齐宣王位于画面左侧的主要地位，表明他王者的风范，由于透视的关系，钟离春和侍卫居于画面右侧偏后，结构比例也稍微偏小，很符合写实的特点。整个画面最令今人称道的就是当时的工匠对于透视关系的把握，画像时一般都是限于二维空间的一种平面造型，接近于装饰画的效果，但这幅作品却注重透视在画面中的应用，不仅人物造型近大远小，而且背后的壁画，屋顶的挂饰，尤其是齐宣王与钟离春之间放置的一块席子，都被合理的安排在画面之中，没有任何突兀的感觉，我们不仅要感叹，今天的透视课程千年前早已被先人熟练的掌握和运用了，绘画艺术不再是单纯的象征，而是作为一种真实的记录和艺术登上舞台。画面线条运用洗练简洁，滞顿有力，流畅有余，钟离春俯首跪拜的动态，人体结构，衣纹的穿插和疏密结合都很符合写实要求，也表现出了工匠们知识水平和技艺的提高。其中钟离春的勇敢进谏，机智沉稳的性格状态表现得非常恰当。

通过画面我们还可以看到一个虽然出身卑微，但精神崇高的平民女子形象，这是画面的深刻意义所在，是汉代女性美好情操的体现，也是当时审美精神的最好表达。在汉代社会等级森严，男女有别的规范下，钟离春的行为有着十分进步的思想含义，“趋同求善，热衷于治”正是当时的伦理道德标准。此外，在美学上还反映了善与美的统一，儒教统治的汉代，“尽善尽美”是其标准，善应该置于美之上，美不能摆脱善的前提，人重要的不是外貌长

相，恶人往往才长得高大漂亮，重要的是“心术”的善与恶，美与丑，“德有所长而形有所忘”，长得丑陋的人只要内心和行为真善美，反而比美的人更美，这是自汉代以来至今不变的审美价值。钟离春的美可以传为佳话，教育世人。

（三）、王陵母

1、王陵母的故事

据民间传说记载，开国元勋王陵与汉高祖刘邦同为沛人。民间流传“秦昭襄王听信术士进言，说楚国境内丰邑上方祥云涌空，乃天子降世之兆。于是兴师南下，诛杀逾岁的男婴，”刘邦母亲就是这个时候带着小刘邦逃难到沛，幸得一般实人家收留。这家女主人知书达理、热情豪爽，怜其母子落难无依，又欣赏刘邦品貌不凡，不仅说服家人冒险收留，以诚相待，日后还教导儿子善待刘邦处处帮携，这位仗义豁达的女主人就是王陵之母曹氏梦云。

《汉书》记载：“高祖微时兄事陵”，足见刘邦和王陵幼时手足情深。当然这是民间传说，免不了将历史人物夸张神话，然而王陵母亲的耿直忠义、磊落决断却是有口皆碑名垂史册的。

史载：“王陵以兵属汉，项羽取陵母置军中。陵使至，则东向坐陵母，欲以招陵。陵母私送使者，泣曰：愿为妾语陵，善事汉王，汉王长者，毋以老妾故持二心。遂伏剑而死。”这就是《陵母伏剑》的故事。陵母自刎后，项羽勃然大怒，命人将她以大锅烹煮，以泄愤恨。

纵然历史不以成败论英雄，“生当为人杰，死亦为鬼雄”的项羽的失败也是造化弄人，而陵母的伟大恰恰表现为“有气节、识兴废”。时值楚汉争霸，雌雄未定，王陵事汉而其母在楚。陵母在生死之际断言天下所属，告诫儿子不要错失佐天子以定天下的机遇，此为威武不屈；为了坚定儿子襄助汉王的决心，断其后顾，她舍生取义，以死成全，此为申明大义。有勇有谋、于公于私都堪称巾帼豪杰、女中丈夫。

2、造型特点

嘉祥武氏祠中左右室第一石描述了这个动人故事，右侧起一人站立，头戴斜顶高冠，手抱一把宝剑，剑柄朝上，微微低头沉默，面前榜文上写着“楚将”，往左侧一人一手执戟，一手揪住面前妇人，面向左，妇人面前题榜“王

陵母”，头戴帽冠，头高高昂起，右手前伸，左胳膊被身后人抓住，王陵母面前有一人，头戴斜顶高冠，右手举一节，面向所有人站立，这是汉使节，其身后一辆马拉车，马作站立状，车有四维，上面坐着御者，马上放题榜“汉使者”，车后又有一手执戟的武士，面向车站立，身后有题榜。画面构图简练概括，人物交待清楚明朗，装饰性效果很强，整个造型有几大块几何形体组成，锥形的袖管，等边三角形般的裙裾，有着武氏祠人物造型的独特风格。其中王陵母的造型是整个画面的中心，她身穿宽袖拖地的长袍，头戴发冠，人物用线精炼概括，但又不失细腻，五官线条清晰有力，暗示着王陵母舍生取义的决心，和坚强的精神。被楚将押解的同时也没有低下头，而是通过画面中的造型和动作表达自己不肯屈服的态度，线条简洁传神，动态准确严谨，仿佛赋予人物以生命一样。画面意义重在突出王陵母高贵英勇的品质，表达了一位女性为了国家的大计，申明大义，足智多谋，勇于牺牲的精神。

（四）、楚昭贞姜

1、楚昭贞姜的故事

经史故事中的女性形象一般都是正面歌颂，标榜学习的例子，其中也不乏“恶以诫世”的愚孝愚忠者，用来告诫后人以免重蹈覆辙。

贞姜者，齐侯之女，楚昭王之夫人也。王出游，留夫人渐台之上而去。王闻江水大至，使使者迎夫人，忘持符，使者至，请夫人出，夫人曰：“王与宫人约令，召宫人必以符。今使者不持符，妾不敢从使者行。”使者曰：“今水方大至，还而取符，则恐后矣。”夫人曰：“妾闻之：贞女之义不犯约，勇者不畏死，守一节而已。妾知从使者必生，留必死。然弃约越义而求生，不若留而死耳。”于是使者反取符，还则水大至，台崩，夫人流而死。王曰：“嗟夫！守义死节，不为苟生，处约持信，以成其贞。”乃号之曰贞姜。君子谓贞姜有妇节。诗云：“淑人君子，其仪不忒。”此之谓也。

颂曰：楚昭出游，留姜渐台，江水大至，无符不来，夫人守节，流死不疑，君子序焉，上配伯姬。⑨

2、造型特点

武氏祠画像中的楚昭贞姜头戴五梁冠，坐在有屋顶和主子的建筑物内，大概是据记载的“渐台”，他坐在木榻之上，身后两名侍者手执便面，画面

中主人公不顾江水猛涨，依然耐心等待楚昭王的使者来接她离开危险之处，但他却没有料到前来的使者忘记带楚王的信物“符”，画面就是描写了这样的一个场景，最终由于她循规蹈矩，恪守礼制，不肯离开，最后被江水淹没。

画面整体感很强，构图言简意赅，人物造型高度归纳，是武氏祠石刻的又一代表作。其中一组三个人物全部面向左，贞姜居于画面中心位置，造型也高度几何化，高度概括化，装饰风格很强，三人都伸出手臂向左，加上比例透视的效果和微微前倾的身体，表现出她等待救援的着急心态，使画面有很强的节奏感贯穿。刻画这则故事的意义就是为了告诫后人做事要懂得变通，不能一味拘于模式，过于保守，迂腐。

除此之外，画像石中还有很多像“京师节女”，“鲁义姑姊”，“齐义继母”等等不知名的仁姑，慈母，贤妇，七女等女性形象。这些画像石出了旨在歌颂，教育的意义之外，不知不觉中刻画了很多美好的女性形象，

中国古代社会对妇女地位的评价几乎是一以贯之的，就是妇女完全没有独立的个人价值，而大多数学者把东汉作为这种观念形成的渊源，与秦相比，汉王朝更具有包容一切的宏大气魄。与此相适应，汉代妇女的社会地位有了一定的提高。妇女在社会生活中的地位和作用得到了人们的重视。无论就当时人们对女性地位的评价，文学作品中的表现，还是政府的对待妇女的政策来看，两汉的女性还是享有较多的权利，拥有比较高的社会地位的。汉画像石也记载刻画了大量经史故事中歌颂赞美女性的场面，用以教育激励后人。

汉武帝以后，在思想文化上罢黜百家，独尊儒术，儒学和经学盛行天下。秦亡以后社会地位一度有所提高的汉代妇女，又逐渐成为封建礼教的牺牲品。女性的观念也有了很大转变，从当时注重自身才能和气质的多方面评价标准转变为是不是贞节顺从这一条规范；从拥有独立的人格和自身价值到依附于父权社会的状态；从普遍享有受教育的权利，甚至博学的女性转变为“女子无才便是德”的思想观点。总之《列女传》，《女诫》等这些在当时是为封建统治目的服务来“成人伦，助教化”，宣传妇女美德的书，随着社会状态的转变，而成为衡量女性行为标准和道德规范的教科书。至东汉时期已经能够形成了一套完整的礼教制度，这种封建礼教越被社会认同，妇女的道德束缚也就越发增强。

三 繁华贫富间，切切俗世情 (社会生活中的女性)

前文中已经提到，西汉时期社会风气较为开放，由于经济政治都刚刚复苏，政府开始采取休养生息的政策，加上汉代积极进取的精神，女性在政治，经济，外交等领域都比较活跃，但随着儒教影响下君权，父权，夫权的巩固，礼教束缚的增强，女性尤其是上层社会女性的行为逐渐开始受到了规范和制约，其他社会阶层的女性，由于在个性上也存在差异，再加上东汉末年盛行个性思想的解放思潮，礼教对女性的束缚，较后代来说没有那么强烈。因此，汉代女性的社会生活还是显得有一定丰富性和复杂性，无论是因为当时经济需要还是个性化的需求，汉代女性可以从事多种社会化职业，外出活动也享有很大的自由。农耕，采桑，纺织，饲养，酿酒，烹调，歌舞等等都有女性参与。虽然丈夫有“七出”的权利，但妇女在婚姻关系中也有自主的权利，女性婚前可以自己选择婆家，婚后在婚也很正常，不受道德观念的制约，比如卓文君和司马相如的千古绝唱。甚至女性还可以突破性别的差异，在历史上扮演重要角色，临朝听政的邓太后，远嫁和亲细君，解忧公主和王昭君，她们都为政治统治，经济文化交流，民族融合做出了巨大的贡献，在历史上写下光辉的一页。知识女性博学广识，班昭的《汉书》，《女诫》对后世影响深远，成就卓越。甚至在战争，起义中也有勇敢刚毅的女性，展示了不逊于男子的胆识，智慧。

虽然汉代的思想加以礼教为正统，极力鼓吹男尊女卑，男女有别的思想观念，但就传世的史料和画像石作品的内容来看，这种礼教制度并未渗透到汉代社会的方方面面，还没有发展成为严格规范女性的社会制度，很多的女性还是在政治，经济，文化等各个领域施展着自己的才华，上至吕后干政，下至随军妇女，在社会生活中的各个层面都离不开女性，巾帼不让须眉，汉代女性的独立和勇敢也显示出自己独特的魅力。

(一)、贵族妇女

1、汉代贵族妇女

说到汉代的女权，可能首先会想到吕后专政。两汉贵族妇女的社会政治

地位毫不亚于男子。两汉历史记载清楚表明，皇后们在政治上的作用与影响同皇帝相差无几，因此，太后干政也成为汉代历史一大特色。吕后多谋而果断，汉并天下后，曾经努力协助刘邦翦除异姓诸侯王。她处死韩信，力促刘邦夷灭彭越宗族。汉惠帝死后，吕后临朝称制8年，擅权用事。汉武帝是武功卓越的帝王，而卫青以皇后卫子夫同母弟的身份被任命为大将军，霍去病以卫子夫姊子的身份被任命为骠骑将军，李广利以汉武帝所宠幸李夫人兄的身份被任命为贰师将军。汉武帝时代的三位名将都由后妃擢升，也是可以反映汉代妇女对政治生活有重要影响的表现。

汉代还多有妇女封侯，得以拥有爵位和封邑的情形。例如，汉高祖刘邦封兄伯妻为阴安侯。吕后当政，封萧何夫人为酈侯，樊哙妻吕嬃为临光侯。汉文帝时，赐诸侯王女邑各二千户。汉武帝也曾经尊王皇后母臧儿为平原君，王皇后前夫金氏女为脩成君，赐以汤沐邑。汉宣帝赐外祖母号为博平君，以博平、蠡吾两县户万一千为汤沐邑。王莽母赐号为功显君。汉光武帝刘秀的儿子刘彊因为无子，三个女儿都被封为“小国侯”，刘彊以致终生感激。两汉史籍记载女子封侯封君事多至三十余例。

汉家公主不讳私夫，天子安之若素，朝野亦司空见惯，贵族重臣甚至上书乞封。皇族妇女的这种行为能够堂而皇之面对社会，是有一定的历史文化背景为条件的。在当时的社会，寡妇再嫁，是自然而合理的事。史书记载的社会上层妇女比较著名的实例，就有薄姬初嫁魏豹，再嫁刘邦；平阳公主初嫁曹时，再嫁卫青；汉桓帝邓后母初嫁邓香，再嫁梁纪等。同时细君与解忧两位汉家公主远嫁异域，在异国他乡或郁郁而终或不得宠爱，也与其在汉代中原养尊处优的地位形成对比，尽管解忧公主最终回到了祖国并改嫁，也不能掩盖作为贵族女性无奈，悲哀的一面，她们的社会地位和政治使命往往决定了她们的命运，“和亲”在后世更为多见。

前面提到汉代贵族妇女在婚姻关系和家庭生活中占据较高地位，也留下了比较显著的社会历史印痕。《汉书·王吉传》记载，汉宣帝时，王吉曾经上疏评论政治得失，谈到“汉家列侯尚公主，诸侯国则国人承翁主”的情形，他认为：“使男事女，夫诎于妇，逆阴阳之位，故多女乱。”将所谓“女乱”即政治生活中女子专权现象的原因，归结为社会生活中女子尊贵现象的影

响。“使男事女，夫拙于妇”的情形在民间也有表现。贵族妇女还有受良好教育的权利，产生了大量脍炙人口的文学作品。高祖唐山夫人，班昭，卓文君等是其中的代表人物，“闻君有两意，前来相决绝。”一曲《白头吟》表明了对爱情的美好渴望和无比忠贞。

在汉画像石中有大量反映贵族妇女日常生活的作品，有的宴客，有的梳妆，是上层社会或有钱人家妇女生活的真实反映。

2、造型特点

睢宁张圩散存的拥彗侍者画像石，就描写了贵族妇女扫地迎宾的场面。拥彗是汉代高级的迎宾大礼仪，在上层社会中多见，《史记·孟子荀卿列传》：“昭王勇彗先驱”，司马贞索隐：“彗，帚也，谓为之扫地，以衣服拥帚而行，恐尘埃之及长者，所以为敬也。”《史记·高祖本纪》中也提到，刘邦的父亲见刘邦回家而故意行“拥彗”的礼节使其难堪，“太公拥彗迎门却行”，李奇注曰：“为恭也，如今卒持帚者也”，意思是如今的扫地都有仆人来做了。画面采用弧面浅浮雕，刻画两人，后面为侍者，拥彗而立，前面为贵妇人，头戴步摇，身穿绣服，长裙曳地。画面构图简洁明朗，两个人物各占一边，近大远小，符合比例透视，空白处缀以飞鸟，纹饰来填充画面，效果丰富，层次感强却又不显凌乱。其中女主人微微侧向右边，双手合抱在胸前，做稍息的姿态站立，好像在等待仆人，又好像在欢迎客人的到来。画面线条粗犷，稚拙，身上的衣纹和图案丰富华丽，上身除了领口和袖口还有天文装的图案，下身则缀满了鳞片形状的装饰，这些图案被穿插有序的安排在女主人身上，丝毫不显得复杂。从这幅作品我们不难看出，出写实性以外，对于细节和线条的刻画处理，又有了很大的提高。

说到汉代贵族妇女的装扮在此略为一提，汉代贵族妇女的首饰有步摇，簪，珥，华胜，采胜，擿（大长簪），并以擿的长短来区分等级。由于头上的首饰太多，非真发所能承受，故用假髻，汉代称之为“大手髻”。这幅作品中，女主人头上梳着前低后高的三个发髻，发髻右侧插着步摇，随着移动行走缓缓轻摇，更显出女性动作的轻柔优美。汉代女性已懂得化妆，除浓妆淡抹外，还有奇妆。如东汉恒帝时，大将军梁冀之妻韩寿，自创一中悲啼妆，细八字眉，梳堕马髻，自行折腰步，露齿笑，世谓之愁眉泣妆，与流行的宽眉高髻相逆，作品中

的贵妇人似乎也是这种愁眉泣妆，细细的眉毛，微微下拉的眼角，显得自有一番韵味。贵族女子常用襦裙。此外还有挂袍，也是宴居之服，为斜裁的袍服，将上阔下狭之斜幅垂于衣旁成为装饰。据说中国的旗袍就起源于汉代的深衣。画面中贵妇人两手置于胸前，宽阔的衣袖垂于腰际，显得本就束紧的腰部更加的纤细，绣满花式图案的长袍后摆托于地上，使身材更加修长，体态优美。

武梁祠前石室一块画像石刻画了女仆侍候女主人的场面，女主人位于左侧第四位，面向右方，头戴武梁冠，身着华美的深衣，正伸手欲接面前侍女递过来的一个托盘，盘下方地上置一瓿，侍女身后又有三名女仆，也均呈跪坐的姿势，其中一个抬手，一个断腕，一个递镜，女主人身后也有三名女性，头戴四梁冠，向右跽坐。其中女主人的身份地位最高，头戴五梁冠，身后随从戴四梁冠，侍女则戴三梁冠，整个画面以伸手接盘为中心展开，左右各四个人，人物都面向中心，这种构图显得极富装饰效果，整体统一，但仔细观察，每个人的动态表情又各有不同，造型生动传神。女主人仪态大方，雍容华贵，伸手接盘的动作显得稳重从容，上身穿襦群，外又穿深衣，两层宽大的袖口垂下来，身后长袍托在地上，丰腴的体态更显华丽庄重，其他女性皆微微颌首弯腰，低眉顺目，沉默不语，表示对女主人的尊敬，侍女们则是端盘掌镜，有的恭恭敬敬的为主人呈上，有的回头和同伴说话，侍候主人打扮梳妆忙得不亦乐乎。等级制度虽然在上层社会更显得森严，但也没有完全束缚年轻女子在一起的欢乐场景。

武梁祠这幅画像石风格上较为严谨，属于官派的代表作品，效果端庄大气，简练厚重，很多反映民间女子梳妆打扮的场面，相比之下想得轻松愉快，更加生动，富于生活气息。这幅作品描述的是一个客栈，天上是飞鸟，楼下是骑马的商人和路人，楼上是两位姑娘相对而坐，两人成较为对称的姿势跪坐，“对镜贴花黄”，头上的发髻，脸上的妆容，身上的收腰绣服都非常时髦流行，而人一手举镜，一手抚头，腰板挺直，头部微微低下，配合袖口宽大，腰部可体的服饰，女性婀娜的身段，玲珑的曲线，表现得淋漓尽致。比起上图武氏祠中的造型风格，这幅作品在造型上注入了更多民间习俗的味道。构图简练概括，刻画大气传神，用线朴拙流畅，完全一副街头即景，那或许是

客栈或许是家中的亭台楼阁，下面熙熙攘攘，人流穿梭，屋内则是脂粉香气温柔乡。画面除了场景和人物的写实性外，最突出的特点是对女性造型的高度夸张概括，粗犷有力的线条表达出来的却是纤细的腰肢，婀娜的身段和妩媚的动态，令人流连画中。

除此之外，画像石中还有大量表现上层妇女日常生活的作品，在此不一列举。

（二）、劳动妇女

长期以来，人们习惯于把农耕和纺织严格区分开来，认为农耕只能由男子来承担，女子应该从事纺织等等家庭内部的劳作，而实际上，汉代的女性和男性一样，不仅在地位上而且在生产劳动中也享有较为平等的权利，和后代女性不同，汉代女性不但要从事农耕等田间劳作，还要从事其他各种广泛的社会经济活动。“男耕女织”这种社会分工是我们批判封建礼教的罪证。其实这一分工要根据历史情况，具体情况作具体分析。“以赋税来说，秦汉时期妇女所承担的经济义务就与男子相同，西晋时期，成丁女子也要承担不少的赋税义务，男人交租四斛，女子也要交一斛六斗。”正因为如此才促使“女织”与“男耕”并驾齐驱，成为了古代中国农业社会中人们生产与生活的主要方式。“女织”始终作为中国古代妇女生产与生活的基本特征。同时女性的经济收入也会部分的转化为家庭权利，直接影响家庭地位，社会地位。

1、农耕

西汉初年经济萧条，国力不足，政府推行“与民休息”的政策，君主十分重视农业生产。山东滕州黄家岭出土的画像石中就有关于妇女参与农耕的场面，画面中一男子操一犍耦耕，另一男子操一犍耙，后面三名妇女在锄地。甘肃嘉峪关新城汉墓出土的画像砖中也有很多类似场面，其中一幅一农妇在前面播种，一农夫在后面跟着打土块，另一幅中一男子持叉扬场，一女子怀抱麦子，还有一幅中有一连伽打场的妇女等等。在文献资料中也有相关记载，《汉书·杨恽传》“是故身率妻子，戮力耕桑，灌园治产，以给公上。”《后汉书·逸民列传》“庞公夫妻相敬如宾，因释耕于垄上，而妻子耕于前。”而且，从事田间的劳作的不仅有下层劳动妇女，很多官吏的妻子也亲力亲为。《史记·高祖本纪》“高祖为亭长时，尝告归之田，吕后与两子居田中耕，

有一老父过请饮，吕后因铺之。”这些都表明，汉代夫妇同耕，或妇女独耕的情况并不罕见，尤其是秦商鞅变法之后，形成了一夫一妻的小家庭形式，为维持个体家庭的日常生活，妇女进行田间劳作，无论贵贱，都是很平常的事情了。

图 20 这幅作品中运用了散点透视，人物整齐排列，却各自忙着各自的工作，并不单调，呆板。有的耕犁，有的播种，有的挑水，每个造型和劳动都在井然有序地进行着，构成了一幅和谐饱满的画面，同时每个造型之间又有着连贯的节奏感。石材和线条都较为粗犷，形成了雄浑大气的肌理效果和整体统一的画面风格。

除了农耕，在汉代养蚕采桑也是农业重要的组成部分，统治者也很重视蚕桑业。《汉书·景帝纪》“朕亲耕，后亲桑，奉宗庙粢盛祭服，为天下先……欲天下务农桑，素有蓄积，已备灾害。令郡国务劝农桑，益种树，可得衣食。”蚕桑是女性的主要劳动内容，很多画像石中都反映了这一点，秋胡戏妻里的秋胡妻就是以蚕桑纺织为业，秋胡调戏妻子的时候，就是在采桑的劳动场面里。文帝窦皇后少时在民间曾采过桑，西汉时，上林苑内有茧馆，即为皇后亲蚕之地。

2、纺织

蚕桑种植的推广直接推动了纺织业的发展，汉代考古出土中已经有刺绣的丝织物，汉代的丝织品非常有名，在西亚很多国家畅销，为后代中国丝织业的发达奠定了基础。不仅劳动妇女，甚至官吏家的女眷也从事纺织，如西汉张安世贵为公侯，家资丰厚，而“夫人自纺绩”。纺织是汉代女子的必修课，十岁起便开始学习养蚕，纺织的技术，贵族妇女纺织只是为了修身养性，但劳动妇女纺织是为了贴补家用，创造经济收入。妇女们白天参与田间劳动，晚上照顾完孩子和全家人的饮食，又要开始纺织，甚至聚在一起连夜忙碌，家庭经济的自给自足，社会经济的发展，甚至对外贸易往来，都离不开汉代女性的勤劳能干。从出土的纺织品来看，织法有很高的水平和难度，说明汉代女性的聪明智慧。

滕州龙阳店的这幅纺织图内容很丰富，有络车，纬车，织机等多种纺织工具，表现了络线，摇纬，织布的繁忙操作过程和各种工序，人物多为女性。

江苏铜山的这幅纺织图则表现了天上人间的画面，屋顶上有祥云和瑞兽，屋内则是一派忙碌的纺织场面。屋子中心是一架纺车，一位妇女坐在后面一边纺线一边回首与左边妇女说话，左边妇女则坐在一架织布机后面，脚踏织机，身体前倾与纺线的妇女兴高采烈的交谈，最右边的妇女正面盘腿跪坐，腿上放着丝线，她其实在操作第一道工序“调丝”，中间的女子接下来“摇纬”，最后由左边的女子用织机制成绢帛。画面构图非常饱满，人物分工各有不同，劳动的场面既紧张又活泼，除了纺车，屋顶上还挂满了纺锤和纺线，有的纺线还一直拖到了地上，如此忙碌的场面被安排得有条不紊。画面线条遒劲，奔放，人物衣纹丰富繁多，随着人物动作而填满整个身上，这种处理方法一方面增强了人物的动势，深化了画面节奏感，另一方面与背景的留白一疏一密，一张一弛，相互呼应。中国画中讲求的留白，在画像石很多造型中都得到了体现。

劳动妇女的衣着通常比较简单，无首饰，为劳动方便，常是短衣长裤，一般女子的发型多为露髻，不加饰。头发中分，平梳，向后做绾，垂髻于脑后，汉代曲裾深衣不仅男子可穿，同时也是女服中最为常见的一种服式，形象资料中有很多反映。这种服装通身紧窄，长可曳地，下摆一般呈喇叭状，行不露足。衣袖有宽窄两式，袖口大多镶边。衣领部分很有特色，通常用交领，领口很低，以便露出里衣。这幅画像中的女性都做绾髻，垂于脑后，袖口宽大，但通身可体，很象现代的托地鱼尾裙的样式，回首投足尽显女性的优美身段，表现出劳动妇女的魅力。

在经史题材的画像石中也有纺织画面出现，比如曾母投杼的故事，描写的就是曾母坐在织机前，在家纺织的场面。

3、酿酒

酿造业在我国亦仅有几千年的历史，考古曾出土两千多年前的美酒，汉代时酒的品种增多，酿造技术也有很大提高，酒的需求量很大，上到皇宫贵族，下到平民百姓，用餐佐酒的习惯很多见，甚至女性也多有饮酒的现象。

嘉祥刘村洪福院就出土有关内容的画像石，画面右方一位妇女，背上背一小儿，面向左站立，中部一人向右单腿跪，低头制作车轮，左方一人站在酿酒架前，双手捧一大酒樽，正在低头品尝酒的滋味，画面构图简洁疏朗，

人物交代清晰，整个图像都在竖向凿刻的一条条肌理背景上展开，虽然嘉祥地区的石质较为坚硬和细腻，但刻画的风格却粗犷，大气，不拘于细小，无论人物造型还是酿造器具，都用最精炼的线条来概括，而且所有线条都具有一定的走向和气势，这一点酷似后世的篆刻艺术。画面用线稚拙有力，颇具民间的创造力和想象力，如果把它比作书法作品，那一定是《张迁碑》，可谓是民间“野派”的代表作。透过这幅画像说明，汉代女子不仅要持家带孩子，而且已经参与到制车，酿酒等日常手工业中来。四川彭县出土的酿造题材的画像砖，画面正中釜为酒缸，以妇人左手扶缸，右手放在缸内，像是在搅拌的样子，右侧一名男子协助其酿酒。大量史实还表明，女性不仅参与酿酒，还有很多从事卖酒的商业活动，汉代才女卓文君遂司马相如私奔后就曾开过卖酒的小作坊，《史记·司马相如列传》“尽卖其车骑，买一酒舍酤酒，而令卓文君当垆。”

（三）、侍女

1、侍女形象

奴隶制虽然在汉代以前就已经废止，但汉代的土地兼并现象也很普遍，皇族王侯都有自己分封的土地，在自己的管辖范围内称王称侯。尤其西汉末年，贵族，官僚，地主大量侵占土地，大批农民和手工业者破产流亡，社会动荡不安。土地的兼并，财富的集中，使得贫富分化，贵族王侯的生活更是极尽奢华，争相攀比，画像石中的车马出行，迎宾宴饮等题材真实反映了这一情况。相比封建上层社会的奢华腐化，统治阶级的横征暴敛，广大平民成为牺牲对象，很多民女沦为奴婢，侍女。“豪人之室，连栋数百，膏田满野，奴婢千群，徒附万计。”汉代的皇权统治，虽然较秦代稍微温和一些，但女性整体上被掠夺被奴役的情势却有增无减，他们大量的被掠夺，购买，禁养在宫廷深宅里，供封建统治阶级享用。女性的地位在这一点上来说还是较为低下的，“古者宫室有制，宫女不过九人…武帝时，又多取好女至数千人，以填后宫…取女皆大过度，诸侯妻妾或至数百人，富豪吏民畜歌者至数十人。”^⑩

宫女头发中分，垂脑后作髻，发尖垂梢，半臂襦，内衬领和袖镶有宽边的大袖袍。汉代妇女的曲裾深衣 汉代妇女的绕襟深衣（湖南长沙马王堆一

号汉墓出土)。这张帛画中的妇女在脑后挽髻，鬓间插有首饰，老妇发上还明显地插有珠玉步摇。每人所穿的服装，尽管质地、颜色不一，但基本样式相同，都是宽袖紧身的绕襟深衣。衣服几经转折，绕至臀部，然后用绸带系束。

2、造型特点

画像石中关于侍女画像的题材很多，有捧瓿侍女，端灯侍女，提壶侍女，捧镜侍女等等，在上述贵族妇女题材中已经提到很多，比如两成山出土的这幅楼阁人物图，屋檐下坐着男女主人，女主人的左侧是两名站立侍女，盘着环形发髻，两手垂于胸前，身材修长，袖口宽大，腰很细，长裙曳地，女婢身份卑微，低眉顺目，微微颌首静静等候主人随时的召唤。人物造型端庄，比例匀称，削肩纤腰，裙装宽大，摇曳多姿，充分显示汉代已瘦为美，讲究身段的审美观。下面这幅滕州出土的画像石，画面展现了宴饮，庖厨，杂技，娱乐的场面，更是有多名侍女形象。上层楼阁下的三名女主人凭几而坐，端坐亭台下面，左右各有数名侍女侍候，有的怀抱古琴准备为主人演奏，有的手持腕盘，有的则是静候传唤，这些侍女的装束打扮和表情又各有不同，她们大都穿着束腰的曳地长裙，每个动作都显示出女性的曲线和柔美。下层右侧还有数名侍女站立，也都统一打扮，高髻盘发，削肩纤腰，裙摆至腰部和臀部裹紧，小腿处放开，造成长长的后摆脱于地面，袖子宽大，但至袖口收紧，大概是为了劳作的方便，汉代的这种审美流行，在我们今天看来也是非常时尚的。两幅画像时都采用阴线刻法，处理最精彩的是侍女们的衣纹，看似统一规律的用线，却没有呆板的效果，而是在长度和力度上作微妙处理，线条婉转流畅，很富于变化，很好的表现出女性的温柔气质，也使人物造型富于装饰效果。

图 24 中汉代女俑的造型让我们更清晰直观的看到这种特点，形体结构也非常的简单概括，外观比较圆润，寥寥几条轮廓线就很好的诠释了女性的柔美。画面中两名侍女在跳长袖舞，温和前辈的面部表情，一手举过肩头，一手向后抛洒，配合着身体微微前倾，优美的动势和节奏恰到好处的表现了出来，至此工匠们的写实能力，尤其是概括造型的水平，达到了新的高度。

下面这幅侍女画像石更为清晰，我们对其服饰造型和面部表情可以有更

为直观的理解，头部前侧头发中分，后面盘着当时很流行的发髻，头顶较高，至耳朵下方固定，领口和袖口都镶有多层滚边，长袍内穿绕襟深衣，在腰部，臀部，和大腿处缠绕收紧，后用绸缎束紧，束腰和裙摆垂于身后，一来控制女性平时走路的步幅，二来突出女性体型，画面中女子低眉顺目，神态毕恭毕敬，微微弯身，两手操于胸前，造型简洁逼真，单个人物的构图显得清楚明确，人物形象稍稍靠右，再面前留下较大空间，以使画面不显得太紧张，并且身体微微前倾，这种构图很像我们今天肖像画中的法则。对于细节的刻画精致入微，袖口和领口的滚边均用规则中长线表示，配合表现外部轮廓的长线，以及面部细节的小短线，线条的穿插和布局很富节奏感，而且有疏有密，有紧有松，有虚有实，符合画论里“六法”的要求。另外整个人物造型上宽下窄，胸前的衣袖特别宽大，下摆和裙裾则简练的收尾，袖口处大量密集的平行线条，下摆则简单得留下空白，这些都形成了鲜明的对比，很好的突出了人物造型的节奏感，可见当时的绘画水平已经具备一定的中国画造型基础。

大量侍女题材的出现，一方面是对真实生活的反映，另一方面是对下层劳动女性的赞美和歌颂，她们美丽的身姿，善良的内心都给人留下深刻印象。

（四）、六博及其他

博戏亦称六博或陆博，是中国古代历史悠久的棋类游戏。一种传说是春秋时代老子发明的。另一种传说由仙界传到人间。在汉代十分流行，六博游戏乃是汉代人日常生活中不可或缺的内容。尤其在上流社会很为流行，似乎成为一种身份的象征。《论语》记载：“饱食终日，无所用心，难矣哉，不有博弈者乎？为之犹贤乎已。”汉代不少皇帝如文帝、景帝、武帝、昭帝、宣帝，也是六博爱好者。据说博弈中有一种很深的哲理，可以锻炼人的智慧。长安六博高手许博昌编写出六博棋术口诀，成为当时六博棋术的通俗教本，“三辅儿童皆诵之”。

在喜好博弈的社会风气浸润下，女性也对六博表现出浓厚的兴趣。西汉末年的女子迟昭平则是六博棋的理论家，以“能说博经”闻名于时。武帝年间细君出嫁乌孙昆莫，宣帝时朝廷送去博具，供其解闷。

汉画像石仙人六博画面耐人寻味：飘动的羽翼、生角的脑袋以及拍手称快的表情，传神生动，是汉画中的珍品。有关女性参与博戏的画像石存世比较少有，在此不一一列举。

除此之外，画像石中还有部分男女拥抱接吻的画像，比如南阳出土的一块画像石表现的就是一对男女拥抱的场面，画面下层的二人正面朝前，相互依偎，男子将女子拥在怀中，双手交叠在女子胸前，连人表情甜蜜，沉浸在爱情里。此类画像石的出现，说明汉代女子在社会，家庭中还是有很大的婚姻自主权力，她们可以自主选择自己中意的配偶，如果父母把她们许配了，她们也可以不必遵从，离婚或休妻后女性再嫁在当时社会也很正常。这些都表明，女性在政治经济领域里的积极参与和劳动，都为她们争取到了较多的权利和家庭地位，这在礼教制度森严的后代是不多见到的。

四 乐舞浸盛世，翩翩长袖风 (乐舞百戏中的女性造型)

这一部分的内容，是汉代艺术文化最为灿烂的一章。汉乐舞的繁荣之所以达到空前绝后的程度，归根结底是由于当时汉代社会的空前一统，由于南北文化的第一次大融合。这是中国历史上规模最大，持续时间最长，影响也最为深远的一次大一统，也是各民族文化大融合的时代。南北文化相互碰撞交融，北方的“胡乐”，“胡舞”，南方吴越间的“阴柔”达到了完美的结合，形成了刚柔并济，浪漫与豪放并存的汉乐舞的独特形式。“没有哪个时代会像汉代那样，勿论尊卑上下，不管四夷八方，几乎都在歌舞伎乐面前表现得如痴如醉，趋之若鹜。大凡帝王将相，诸侯九卿，重臣大吏，文人学子，豪门大族，商贾巨富，妃姬妾婢，贩夫走卒……差不多都被裹挟进这一歌舞伎乐的时代风尚中。”^①除了雅乐舞蹈相对应的是伎乐舞蹈，二者构成汉代乐舞艺术的两个重要方面。伎乐舞蹈，是一个宽泛的概念，凡古代社会中除雅乐舞蹈之外，种种由专业艺人表演的观赏舞蹈，都可以归纳在这个范畴之内。汉代是伎乐大发展的时期，主要就表现在伎乐的繁荣上。这一时期出现了一些新的表演形式，如著名的角抵百戏、相和大曲；一些著名的舞蹈节目，如《盘鼓舞》、《巾舞》、《巴渝舞》；一些在历史上留下了姓名的乐舞伎人。这些都标志着我国的乐舞文化已进入了繁盛期。

由于汉代整个统治阶级，包括整个上至皇帝下至车夫的男权社会对乐舞的需求，很多女性为了取悦王侯获得机会或者迫于压力而走上“乐伎”或“艺伎”的道路，《说苑》二十卷记载：“关中离宫三百所，关外四百所，皆有钟磬帷帐，妇女倡优，锦绣文彩，满府有余；妇女倡优，数巨万人；钟鼓之乐，流漫无穷。”倡是乐伎的意思。为了生计所迫是一个原因，但也有很多汉代女子因为能歌善舞被王侯宠幸，或纳为宠妃爱妾，从而跻身上流社会，“贵倾后宫”（指的是赵飞燕）。汉武帝就是很好的例子，武帝喜好歌舞，风流独绝，不仅设立了“乐府”专门管理音乐的机构，而且对能歌善舞者更是情有独钟。他后立的皇后卫子夫原来是平阳侯邑的一名歌女，武帝路过平阳，在平阳侯家做客时见到了卫子夫，《汉书·外戚传》记载：“既饮，讴者进，帝独悦子夫”。“讴”意指合唱。意思是说在众多美女中，子夫最善歌舞而得到武帝宠爱，立为皇后。除了卫皇后，武帝宠爱的李夫人，其兄是当时有名的音乐家李延年，尹婕妤等也都是“妙丽善舞”的女子。相传李夫人去世后，武帝对他一直念念不忘，恩宠不绝。“北方有佳人，绝世而独立，一顾倾人城，再顾倾人国。宁不知倾城与倾国，佳人难再得。”（李延年向武帝推荐妹妹李夫人的唱词）。赵飞燕的故事可谓人尽皆知，据说成帝第一次在阳阿公朱家尖岛舞女赵飞燕时就被她曼妙的舞姿吸引，马上封为婕妤，后又废掉许皇后，将赵飞燕扶正。传说中的赵飞燕长得不仅美丽，而且腰肢纤细，体态轻盈，“身轻若燕，能为掌上舞”因此得名赵飞燕。成帝曾专门制造水晶盘，宫人用手托盘，飞燕在上面翩翩起舞。河南郑州出土的一块汉画像砖上描绘一位女伎两袖飘飞，一足点地，一足抬起，似正腾空而起，动感极强，更巧妙的是，画面的左上方有一只正凌空飞翔的燕子。

在汉代祭祀有“雅乐”，民间有“俗乐”和各种舞蹈，天子有天子的乐舞，平民由平民的娱乐，甚至到了“今俗因人之丧以求酒肉，幸与小坐而责辨，歌舞俳优，连笑伎戏”^⑩的地步。另一方面汉代女子从小就接受很多音乐方面的教育也是汉代歌舞空前繁盛的原因之一，尤其是贵族女子，从小就要接受除礼教之外的才艺训练，琴棋书画都要样样皆通，犹以琴乐见长，很多女子都会作歌写谱，善于韵律和舞蹈。总之，我们通过对大量乐舞题材画像石的观察，大体可以得知，乐舞对于汉代人生活的重要性，汉代人喜欢“娱

乐无疆”这句话，全国很对女子争相学习这一技能，并把它视为通达富贵的人生机遇，由此不难看出，乐舞伎艺已成为汉人祭祀，典礼，日常生活中的不可缺少的节目，再加之皇帝们的喜爱和重视，乐舞形式也成了皇室的重要生活方式，从而带动整个汉代社会的审美价值取向，歌舞伎已经不再是普通的女性活动，而是迎合汉代男权社会的需要，它影响到整个社会的审美，影响到汉代女性地位的改变，也影响到后世人们对汉代女性的评价。

（一）、荆歌楚舞

汉代乐舞是南北文化交织碰撞的产物，是民族文化的完美结合，汉代流行长袖舞就是“楚舞”最常见的形式，其中从配乐到动作，既有狂放洒脱的飞扬神采，也不乏婉转柔媚的优美韵味。

1、长袖舞

1)、舞蹈特点

长袖舞是汉代舞蹈中最常见的一种舞蹈，也是汉画像石乐舞图表现最多的题材之一，。长袖舞最普遍的表现形式是翘袖折腰舞，相关文献记载颇多。

《西京杂记》载，戚夫人“善为翘袖折腰之舞，多钱善贾。”东汉张衡在《舞赋》里更形象地描述到：“罗衣从风，长袖交横。绰约闲靡，机迅体轻。”意思是轻柔的罗衣，随风飘扬；长长的袖子，翻飞抛撒；双臂随曲调节奏挥动不停；舞者轻盈而稳重的姿态，静若处子，而跳动时的迅疾又像惊弓的飞鸟；她们体态轻盈柔软，既婀娜多姿，又妩媚动人。“振飞胡以舞长袖袅细腰以务抑扬”。^③古诗赋中还有许多赞美长袖舞的辞句：“裙似飞燕，袖如迴雪”。这些文献记载都清楚的描绘出长袖舞的基本特点和审美情趣。长袖舞不仅是一种肢体的语言，凭借长袖扬，甩，撩，抖的千姿百态来表达舞者或作品各种复杂的思想情绪。长袖舞的重点在于翘“袖”和折“腰”，舞者在不断扭摆腰肢的同时，双手甩动长袖，使袖子在空中翻腾飞舞，无论舞者什么性别，都要求动作配合协调、优美。男女对舞画像石并不少见，沛县栖山画像石中女子细腰长裙，侧身扬袖而舞；对面男子短袍着裤，垂袖与之合舞，动势夸张，脚步轻盈，形态典雅而且优美，旁边还有人物演奏竽、瑟、排箫等乐器伴奏。

“长袖善舞，细腰倾折”，长袖舞是一种婉约娴静的舞蹈形式，特别注

重袖和腰两部位的表达，其中舞袖的方式有扬，甩，撩，绞，抖等等。扬是屈臂举过头顶同时扬袖，动作的幅度不是很大，但缓缓的抬臂，流畅的抛扬出长袖，犹如一道飞虹飘洒的美感，犹如“轻云之蔽月”，有张有弛，有收有放。甩是双臂外张，让长袖如飞燕一般的甩出，这样不仅从视觉上扩大了人体的伸展度，而且很好的增强了舞蹈本身的动感。绞是长袖舞中最精彩热烈的表达，单臂或双臂同时向外翻转，这种连贯的动作使长袖在空中打结，绞动，好像两朵怒放的牡丹，又似翩翩起舞的蝴蝶，舞态绝伦，体轻如风。抖是最富于技巧性的动作，所谓“奋长袖之飒丽”，长袖在空中曲折迂回，如行云流水一气呵成，又像游龙登云，优美的神韵超越动作本身的局限。腰部的动作是长袖舞的又一精彩之处，张衡曾说“弱纤腰而互折，褰倾倚兮低昂”，汉代人欣赏细腰并以细腰为美，包括长袖舞的装束都是为突出腰部和长袖而设计，都有束腰，身前的飘带顺节垂落，末端悬着小铃，以便舞动的时候发出清脆的声响，纤细的腰部时长长衣袖的衬托和呼应，两者形成鲜明对比互相衬托，配合独特的“折腰步”，轻柔的表现手段更增添舞蹈的艺术效果。正可谓“楚舞细腰掌中握”，“纤腰舞飞看杨柳”。这些动作有的长袖拖地，顾盼流连，温柔流畅，有的则是激情四射，步法奔放。

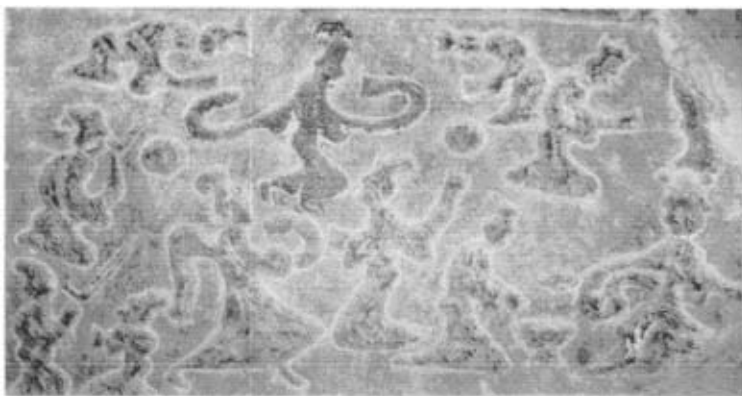
巾舞和长袖舞有异曲同工之妙，不同的是手拿双巾取代了长袖，酷似今天我们常见的水袖。这种舞蹈的特点是比较柔媚，除了体态盈盈，婀娜多姿的优美造型之外，“还体现了一种狂放张扬，健朗奋发的时代气息，反映了一种感性化，动态化的壮美文化精神”。“长袖舞基本姿势就是左手抚腰，右臂上举，抛长袖高扬过头，再顺左肩垂拂而下，有时则是右袖高扬过头，左袖飘曳于地，左腿微屈而立，有腿向后蜷起，皆称奔跃挥舞尽力张扬之势态。巾舞是舞人手舞双巾，使其在身体两侧上下抛扬，转环飘飞，或一手让长巾扭动翻飞，一手使长巾斜曳拖下，或右脚踏鼓，双手舞巾，一巾向右上方飘扬，一巾向左下方展飞，动作皆进退迅速，奔跑奋力，矫捷激烈，翩然壮观。”仪先生这段描写淋漓尽致，逼真生动。

2)、造型特点

舞者以腰细为美，是受楚国风尚影响，与当时的审美情趣有关。《韩非·二柄》提到：“楚灵王好细腰，国中多饿人。”这种观点的提出大大

影响了人们的审美意识，像今天的流行时尚一样，很多人为了腰细而节食减肥。其实不仅腰部要纤细，而且还要有很好的腰功。画像石中那舞姿柔美、灵活、轻捷而富于弹性的女子造型，无一不是腰肢纤细而柔韧，体态窈窕而轻盈。这种审美的观念指导今天也很容易被大多数人所喜爱。

图 28 为嘉祥地区出土的汉乐舞画像石，图中人物服饰交代得比较清楚，头梳高大的发髻，有的髻上插有珠翠花饰，身穿曳地长袍，衣襟左掩，最有特点的是袖端接出一段，各装一只窄而细长的假袖，以增加舞姿的美观。后世戏曲服装上的“水袖”，可能是由此而来。整个画面构图看似散乱，但仔细看来却是井然有序的热闹场面，画面以中心的女子造型展开，呈放射状围绕她的有左右两名俯首拜见的侍卫，下方的三名陪伴舞者，还有左侧的乐师演奏。这种构图没有拘泥于某种排列规则，而是看似随意的精心布置，每个造型的位置，透视比例，动作造型都经过了仔细的推敲，她们忘我的沉浸在乐舞声中，给人以欢乐祥和的热闹感觉。画面用线仍然沿袭了整体概括的风格，面部刻画细致，衣纹稠密，随着形体的变化而产生不同的纹理，不同的动作造成长袖抛洒的不同效果，说明工匠对生活和表演观察入微。稚拙，粗犷的线条勾勒出的却是婉转流畅的长袖线条，上扬卷翘的长袖和空中跃起的双脚两个动作相互呼应，形成了鲜明对比。画面中有的女子在做旋转的动作，



有的在扭动腰胯，好像在跳迪斯科，有的则回眸抛出长袖。这幅作品不仅在写实性上有了更大的进步，更重要的是能够对一个动态的场面作瞬间的概括表现，并且抓住了对象的主要特征，刻画生动传神，这种造型的手段为后世的速写技法开创了先河。

图 29 济宁博物馆的长袖舞华相识于上图形成了风格上的对比，虽然都出

土于济宁地区，但二者的风格却有很大程度的不同。这幅作品更注重形体和动势描述，全石只有两个人物填充，一改饱满均衡的构图方式，显得非常简练，明快。很像中国画中所讲求的“清”“雅”的简单风格。两个人物造型被高度概括成两个组合的几何形体，有三角形，矩形等以点，线，面的最基本形式来表达，头部是一个点，躯干部分是一个面，长袖则是一条线，这很符合后代西方的造型精神。画面纹理清淡，用线短而有力，人物身上用圆形圈点装饰。这种造型的方式酷似今天我们看到的儿童简笔画，之所以会选中这幅作品拍摄是因为其稚拙，纯真的风格是汉画像石的经典之作，它其中的“大天真”，“大自由”不正是我们后世的绘画中所追求的最高境界吗，我们的祖先在千年之前就有了这样的创作，实在令人叹服。

2、建鼓舞和盘鼓舞

1)、舞蹈特点

建鼓舞是汉代流行的另外一种舞蹈形式。建鼓舞为击鼓和舞蹈相结合，舞者边击鼓边舞蹈，动作幅度较大。一般都是两人组成，站在鼓的两侧边播边舞，刚柔相济。徐州青山泉汉画像石墓出土的“建鼓舞”画像石，为女子双人建鼓舞，动作协调，舒畅优美，富于魅力。盘鼓舞表演时将盘子和鼓排列在地上，舞者在盘鼓之间纵横腾踏，表演各种舞蹈技巧，一般都有七个盘子组成，所以称为“七盘舞”或“折盘舞”。盘鼓舞最早可能是由楚国的祠神乐舞发展而来的，这种乐舞以用鼓为主要特点。盘鼓舞是汉代重要的舞蹈形式，每逢重大场合都会有盘鼓舞的演出，在目前已发现的汉代乐舞画像石中，盘鼓舞的数量属于最多（山东地区的长袖舞画像石为最多），同时山东地区出土的盘鼓舞画像石数量约占全国总数量的一半，画面质量很高，每个画面都活灵活现，极具代表性。

建鼓舞和盘鼓舞最为重要的因素就是音乐效果，节奏感和音乐效果的产生离不开舞蹈中的主角：鼓，很多舞蹈都以乐器命名，比如铎舞，磬舞等等。其中以鼓为主要乐器的“鼓舞”是汉代舞蹈的重要形式。这种最原始的打击乐到今天还在使用，可以想象到处的音乐效果和舞蹈场面是多么的苍凉浑厚，高亢激越，铿锵有力，气势恢宏，热烈奔放。“乐人舞鞞故，百官雷抃赞若惊”。^④这种宏大壮美的气势，正符合汉代的审美需求。舞蹈的动作和

姿态也显示出粗犷，有力，矫健的美感，盘鼓舞中，舞蹈者不仅要踏鼓还要踏盘，必须跟得上鼓点节奏，动作不能有丝毫迟缓拖拉，每个旋转，跨越，腾挪，踩踏，跳越都迅速有力没有半点懒散。

“其少进也，若翱若行，若竦若倾，兀动赴度，指顾应声。罗衣从风，长袖交横……仿佛神动，回翔竦峙。击不致莢，蹈不顿趾，翼尔悠往，奄复辍已。及至回身还入，迫于急节。浮腾累跪，踣躅摩跌。纤形赴远，摧似摧折。”^⑩文字描写的是“郑女”独舞，群舞的场景。不难看出她的动作轻柔舒缓，飘忽娇媚，但又柔中带刚，婉而有力。有节奏感的音乐，配合强烈奔放的舞步，举手投足，旋转跳跃间犹如一阵疾风，动如脱兔，静若处子，阳刚和阴柔完美结合。

2)、造型特点

汉乐舞题材画像石的最大特点是：第一，对造型瞬间动势的把握，第二，形神兼备，以形写神的造型特点。汉代艺术家以刀代笔创造出的石刻线条简洁遒劲，流动自如，具有舞蹈的动律感，节奏感。他们主要通过人物的动作姿态来刻画其个性特征，追求以形传神。为了更好地表现画像的主题，作者在写实的基础上，采用了艺术夸张的手法来刻画人物，如对舞者和舞袖的描绘，突出的夸张了我国古代舞蹈“纤腰间长袖”的艺术特色。南阳出土的两块画像石，图 30 和图 31 表现了劲舞和盘古舞的舞蹈形式，两幅作品在造型风格上有很大相似，不注重细节刻画，而是用简练的手法将人物瞬间的姿态，造型表现出来。两幅画面都构图疏朗，主题突出，对中心人物的刻画到位。用线造型是这两幅作品的特点，线条灵活生动，轻盈飘逸，舞蹈者手中的丝巾及身上的飘带时而迎风飘撒，时而翻转飘逸，用线的轻盈和流畅透露着舞者温柔，妩媚的动作姿态。与之形成对比的是舞者下身的刻画，尤其是快速运动，腾挪踢踏的双脚，在结构和线条上都显得粗犷并有力度。舞者上翘的屁股，高高抬起的腿，迈开的大步，扭动的腰身，都表明了舞蹈动作中的专注和用力。用线上也是短促精确，奔放有力。对于瞬间动作造型的把握相当准确生动。

图 32 中的盘鼓舞更是让人惊叹于艺术家对于瞬间动态的把握，图中女子梳着两个发髻，一臂各握一条丝巾，画面抓取的是她正全力纵身一跃的瞬间

场面，迈着大大的步子，身体前倾发力，右腿高抬，左脚尖离地，简洁，大气的线条刻画出随身体动作而扭动变化的衣纹，充满着粗犷且稚拙的肌理效果。双手高举的丝巾则飘逸洒脱，随风飘扬，纤纤细腰，盈盈可握，还有身后扬起的裙摆，都和前述造型形成一刚一柔，雄浑与纤细，遒劲与妩媚的强烈对比。另外画面刻画之细，刀工之精，也说明了工匠们的精湛技艺。以上这些不仅反映了汉代民间艺术家精湛的雕刻技艺和精巧的构思，也说明了他们对舞蹈艺术的深刻理解，从而为我们今天探讨汉代舞蹈的美学特征提供了依据。

（二）、百戏

画像石中很多舞蹈和百戏间的界线很难界定，因为汉代舞蹈不仅仅是纯舞技的展现，为追求刺激的观赏效果，其中糅合了很多惊险和高难度的动作表演，逐渐越来越多的杂技，和惊险的技巧性项目被安排在了舞蹈之中，形成了“百戏”这种汉代独特的艺术表现形式。

1. 百戏的特点

“角抵百戏”是西汉时期非常盛行的一种包括乐舞，杂技，幻术，俳優等一系列节目在内的综合表演形式。虽然节目品种繁多，但多以乐舞贯穿其中。画像石中反映的杂技有倒立，跳丸，跳剑，打鼎，旋盘，顶碗，等等多种形式，杂技表演灵活多样，技艺高超，是广泛流行于汉代各个阶层的艺术样式，许多画面从各个角度，立体地展现了汉代杂技的精湛技艺。李尤《平安观赋》中有“歌舞俳優，连笑伎戏”的记载，逗笔说唱的俳優当是“百戏”中仅有的曲艺节目。至南北朝时，“散乐”与“百戏”合称“散乐百戏”，涵盖面更加广泛。《隋书·音乐志》载：梁朝天监四年的一份宫廷宴会的节目单，第十六项是“设俳優”，安排在雅歌与鞞舞之间，从第二十一项起设各种杂技，可见俳優、民间舞和杂技都是当时“散乐百戏”中的主要项目。北齐时，百戏表演中有“俳優侏儒”，西魏时有“俳優角抵”。唐代长安设有教坊，“以隶散乐，倡优，曼延之戏”，已有技艺的侧重，“倡优”重说唱技艺曼延之戏指杂技表演。教坊中有黄繙绰、唐崇等唐代著名俳優，崔令钦的《教坊记》说他们一个“善僛弄”（黄繙绰），一个“善宣赞”（唐崇），可见这两个项曲艺技艺都属“倡优”。

宋代习惯上沿用“百戏”指所有民间技艺但已呈现分化的趋势。南宋吴自牧《梦粱录》中把以唱为主的技艺归于“伎乐”中，包括当时流行的口栗唱、诸宫调、唱耍令等。而对于散乐，则认为以杂剧为“正色”，“散乐”逐渐成为戏剧歌舞一类的专称。而百戏在宋代多专指杂技及竞技表演。周密《武林旧事》卷七记载太上多次“射厅看百戏、依例宣赐”，这里的“射厅”是宫廷中演习武艺射弓的专门场所，其演出的百戏极可能是角抵相扑或武术一类。在百戏集演之中，有一种运用技艺的戏剧化的表演，这就是角抵戏。角抵原是两个人角力以强弱定胜负的技艺表演，后世的相扑、摔跤即源于此。它有着很好的观赏性和娱乐性。当时的艺人力图用角抵的技艺去表现生活故事。这样就促使角抵向戏剧的转化，成为角抵戏。

2、造型特点

百戏画像石中的女性造型相对较少，嘉祥的这幅乐舞百戏图，内容丰富，有长袖飘飘载歌载舞的艺伎，也有专心于演奏的乐师，还有各种杂技表演艺人，左右各有倒立，盘旋的杂技演员，有的弄丸，也叫做跳丸，使用手熟练的抛接，环转弹丸的技巧性娱乐项目，有的还细分为飞剑跳丸，跳丸是一种比较简单的项目。通过简单的线条刻画，人物的表情动作都很生动地体现了幻术之奇，杂技之险，和乐舞之美。本图只选了其中的一个局部，选取了跳丸和倒立的两个造型。画面在竖线条的肌理上刻画，以人物并排排列的形式构图，这种构图方式用以表现百戏场面非常合适，不必突出某一个人物形象，而是展现共同合作表演的盛大场面。其中人物造型简洁生动，穿着比较紧身的上衣，和微喇叭形的裤装，在膝盖处有绳结固定。两个人物都采取了侧面，精炼的轮廓，简洁的线条，配上写实生动的杂技动作，就像皮影戏里的人物。而且他们高难度的动作和表情扣人心弦。

图 34 是长袖舞和百戏杂技同台献艺，人物造型的特点和上图很为相似，舞蹈的柔美，长袖的翩迁，对比着百戏的激烈和杂技项目的惊险，一幅热闹恢宏的盛世场景跃然石上。以形写神，形神兼备，工匠和艺术家们对造型的理解，对技艺的完善达到了前所未有的高度。

汉代的乐舞艺术深受楚文化的影响，弥漫着浪漫的“雅”文化，但汉代乐舞同时也是“雅”“俗”共赏的艺术。西汉时期，使“俗”乐舞的黄金时

代，所有乐舞百戏包括武帝成立乐府等都是“俗”乐舞，来源于民间，尤其乐府的成立，大量的民间艺术文化形式传入上层社会，共王侯将相娱乐。在西汉时期，“俗”乐舞贯穿各种社会层次，拥有官方化和民间化的双重身份，全国上下都被一种共同的审美意识统一起来，成为时尚。“俗”乐舞充分表达了歌舞这门艺术的一种随意创造性，即兴性，自然型，即能娱己也能娱人。使广大劳动人民完全来自生活的真情流露，和自然创造。无论楚文化或者汉文化，浪漫的色彩始终弥漫在其中，就像画像石的世界，就像女性的世界。汉代女艺伎有着独特的历史地位和文化背景，这是他们显得更加举足轻重，散发魅力。画像石是她们浪漫生活的载体和真实再现。

综上所述，汉画像石中的女性造型艺术是一部汉代美术发展史的缩影，它的产生，发展是中国美术史上的辉煌一页。汉代女性人物的造型方式从想象性的造型过渡到注重写实性的造型，从神话故事，经史哲学，到日常生活再到盛世乐舞，汉代造型的水平也由高到低，经历着由稚拙到成熟完善的历史蜕变。本文从纵向整理线索，从横向比较归纳，展开论述。首先，由于人们对神话传说充满了浪漫想象，对死后的世界倾注了美好的向往，所以呈现在我们面前的是宏大丰富的画面内容，散点构图方式，不注重人物的比例透视和结构关系，人物的形象也被创造成千姿百态，各具特色，人首蛇身的女媧，端坐祥云间的西王母，但归根结底她们的造型特色是向写实性转变的，到了西王母已经有了汉代贵族妇女形象的雏形。更不用说那生动逼真的美人鱼造型，为今天的美人鱼是否存在提供了最有力的证据。第二，经史故事中的女性造型则完全是风格严谨，寓于说教的正统形象，在用每幅画像表达故事的矛盾冲突和深刻意义之外，构图多采用排列式构图，有易于主题的辅陈，造型特点也向着写实性更进了一步，照顾到了人物，背景之间的比例关系，开始把透视运用到画面布局之中，是美术造型的一大进步。同时对于用线也有了讲究，男性和女性的表现线条各有不同，不同的服装材质也在身上形成不同的衣纹效果，这些都被古代的艺术家和工匠们考虑在内了。第三，生活中的女性造型则更加突出其生活化的特点，少了严谨和刻板的造型方式限制，多了几分活泼与生动。尤其是一些表现劳动妇女日常生活的画像石，结构比例严格，动势准确，表情丰富，在写实水平进一步提高的基础之上更加

注意画面的情趣和意境，善于把二者结合起来，把俗世间的真情表达得淋漓尽致。最后，在乐舞题材中的女性造型可谓画像石中最高的造型水平，因为汉代艺术家不仅要照顾到整个画面雄浑壮阔的大效果，还要兼顾每一个人物造型的刻画，最精彩的是对每个场景或动作的瞬间捕捉，并把她们高度的形象化和图释化。就像我们现代的速写，通过对表演者某一瞬间的观察，用大脑加工记录，抓住最能表现其造型特点和美感的姿态进行加工，可谓“搜尽奇峰打草稿”。这在我们造型水平如此高的现代，也要专门从事过训练才可以完成，可见汉代工匠的造型能力已经到了相当成熟和完善的境界，为后世绘画打下了良好的基础。

另外就分期和分区的不同，画像石之间还存在着风格上的较大差异，各地有各地的特点和魅力。武氏祠的画像石刻由于石质比较坚硬，细腻，所以它的线条也更为流畅，细节刻画比较到位。因为祠堂的社会背景，武氏祠的雕刻风格应属于“官家”风范，从构图到线条都非常的规整，严谨。同时这也给整个画面形成了整体统一，气势磅礴的审美效果，这种庄重，凝练，恢宏壮美的造型风格正是武氏祠汉画像石的独特之处。与之不同的是南阳地区的汉画像石，不受某些规则的限制和影响，完全“民间”的风格显得洒脱随意。构图不想武氏祠那么的丰富饱满，多了些简单疏朗，线条也粗犷，奔放，充满了感情，灵活生动了很多，尤其是注重一疏一密，一张一弛的对比手法，给人很高的视觉享受。除此之外徐州等地的画像时也有着自己强烈的风格特点，上文中都已提及，在此不一一赘述，总之，汉画像石的艺术是中国美术史上的重要一章，汉代艺术家和工匠们对人物造型的认识和掌握达到了一个前所未有的高度，这也为后世的造型艺术奠定了坚实的基础。

结语

在崇尚快餐文化，女性地位越来越受到呼吁的今天，如何保护汉画像石，弘扬传统文化是我们不得不面对的一个问题。

对于汉画像石中女性造型的研究至今还没有更多的经验可以借鉴，但很多相关内容，比如汉画像石造型的研究和汉代女性婚姻，地位的研究，为本文提供了很多帮助。在此基础上，文章通过对大量资料的比较研究，分析她们的社会，历史背景，结合造型和技法上的特点及独特之处，对汉画像石中的女性造型作了一个纵向地梳理和横向的比较。试图最终揭示汉代的审美观念在美术史中的价值，让人们重新认识到大汉盛世的雄浑，灿烂以及中国传统文化的永久魅力。汉画像石是汉代的一部真实史书，女性是画像石世界里不可缺少的对象，在浪漫，恢宏的汉代审美意识里，用汉画像石中的女性对此作出最好的诠释。另外就女性地位的历史变迁这一话题，试着论述汉代女性与我们今天颇为相似的特殊地位。

如果我们能还原汉代的艺术风貌，用现代的眼光来欣赏汉代艺术作品的独特魅力，把汉代的造型方法和技巧积极地运用到当今的美术创作和思维中，是本论文更深一层的意义。

通过对汉画像石，尤其是山东地区汉画像石中女性造型的探索研究，使我感觉到汉代艺术的博大精深，丰富内涵和雄浑壮美。本文的研究论述才只是冰山一角，刚刚开了个头，但同时也使自己更加热爱汉代艺术，沉醉在汉画像石的艺术世界里。在众多前辈和师长的帮助下相信我毕竟漫出了第一步，相信日后还会有更进一步的提高。

最后，希望能有越来越多的人以积极的热忱走进中国传统文化的世界。

参考文献

- [1] 安金槐.《中国考古》[M].北京:文物出版社,1995.
- [2] 董新林.《幽冥色彩——中国古代墓葬壁饰》[M].四川:四川人民出版社,2002.
- [3] 董新林.《中国古代陵墓考古》[M].北京:文物出版社,2002.
- [4] 郭沫若.《洛阳汉墓壁画试探》[N].《考古学报》,1964,(2).
- [5] 高文.《四川汉代画像石》[M].四川:巴蜀书社,2001.
- [6] 高书林.《淮北汉画像石》[M].天津:天津人民美术出版社,1998.
- [7] 贺西林.《古墓丹青——汉代墓室壁画的发现与研究》[M].山西:山西人民美术出版社,2003.
- [8] 姜伯勤.《敦煌艺术宗教与礼乐文明》[M].北京:社会科学院出版社,1997.
- [9] 贾庆超.《武氏祠汉画石刻考评》[M].山东:山东大学出版社,1998.
- [10] 金维诺.《秦汉时代的壁画》[J].《美术研究》,1980,(1).
- [11] 金维诺.《谈长沙马王堆三号汉墓帛画》[J].《中国美术史论集》,人民美术出版社,1981,(3).
- [12] 李发林.《汉画石考释和研究》[M].北京:中国文联出版社,1996.
- [13] 李学勤.《四海寻珍》[M].北京:清华大学出版社,1996.
- [14] 李贵龙,王建勤.《绥德汉代画像石》[M].山西:山西人民美术出版社,2001.
- [15] 刘凤君.《美术考古学导论》[M].山东:山东大学出版社,2002.
- [16] 李发林.《洛阳西汉壁画墓形象图新探》[J].《中原文物》,创刊号.
- [17] 李学勤.《国际汉学》[M].江西:江西教育出版社,1998.
- [18] 李裕群.《山野佛光——中国石窟寺艺术》[M].四川:四川人民出版社,2002.
- [19] 李发林.《山东汉画像石研究》[M].山东:齐鲁书社,1996.
- [20] 刘敦愿.《美术考古与古代文明》[M].台湾:台本允晨文化事业股份有限公司,2003.
- [21] 阮荣春.《中国美术考古学史纲》[M].天津:天津人民美术出版社,1999.
- [22] 沈从文.《中国古代服饰研究》[M].北京:商务印书馆,2001.

- [23] 沈颂金.《考古学与二十世纪中国学术》[M].北京:学苑出版社,1992.
- [24] CCTV-10.《历程——亡者归来》[c].辽宁:辽宁人民出版社,2005.
- [25] 山东省博物馆.《山东汉画像石选集》[c].山东:齐鲁书社,2003.
- [26] 王维堤.《龙凤文化》[M].上海:上海古籍出版社,1998.
- [27] 信立祥.《汉代画像石综合研究》[M].北京:文物出版社,2003.
- [28] 杨泓.《高句丽壁画石墓》[J].《文物》,1958,(4).
- [29] 杨泓.《美术考古半世纪——中国考古发现史》[M].北京:文物出版社,1999.
- [30] 杨泓.《中国文物精华》[M].北京:文物出版社,1995.
- [31] 杨泓.《汉唐美术考古和佛教艺术》北京:[M].科学出版社,2001.
- [32] 杨泓.《战国绘画初探》[J].《文物》,1989,(10).
- [33] 俞剑华.《中国壁画》[M].北京:中国古典艺术出版社,1996.
- [34] 朱存明.《汉画像的象征世界》[M].北京:人民文学出版社,2003.
- [35] 张光直.《考古学专题六讲》[M].北京:文物出版社,2001.
- [36] 周晓凌.《中国原始艺术精神》[M].北京:文物出版社,1996.
- [37] 郑岩.《魏晋南北朝壁画墓研究》[M].北京:文物出版社,2002.
- [38] 郑岩.《中国表情——文物所见古代中国人的风貌》[M].四川:四川人民出版社,2002.
- [39] 朱锡禄.《武氏祠汉画像石》[M].山东:山东美术出版社,1997.
- [40] (法)米歇尔·福柯.《知识考古学》[M].北京:三联书店,2001.
- [41] 中国美术全集编辑委员会.《中国美术全集》[c].北京:文物出版社,上海美术出版社,2003.
- [42] 李彤.《礼教形成中的汉代女性生活》[D].杭州:浙江大学,2005.
- [43] 任世忠.《山东沂南北寨汉墓画像石刻造型艺术研究》[D].西安:西南师范大学,2005.
- [44] 周建平.《浅述徐州汉代乐舞画像石》[D].河南:南阳汉画像石馆,2004.
- [45] 杜蕾.《山东汉画像石乐舞图像研究》[D].北京:中国艺术研究院,2005.
- [46] 刘文平,孙金会.《论汉画中的妇女形象》[D].河南:南阳文物研究所,2002.3.

注释

- ①. 李泽厚. 《美的历程》
- ②. 刘宗超. 《汉代造型艺术及其精神》
- ③. 郑岩. 《从中国古代艺术品看关于蛇的崇拜与民俗》，《文物》.
- ④. 巫鸿. 《武梁祠解读》.
- ⑤. 郑岩. 《墓主画像研究》.
- ⑥. 俞伟超. 《中国画像石概论》.
- ⑦. 刘向. 《列女传》.
- ⑧. 王充. 《论衡》，《逢遇篇》.
- ⑨. 刘向. 《列女传》之《四贞顺传》.
- ⑩. 班固. 《汉书》，《贡禹传》.
- ⑪. 仪平策. 《中国审美文化史》，《秦汉魏晋南北朝卷》.
- ⑫. 桓宽. 《盐铁论》，《散不足》.
- ⑬. 崔駰. 《七依》.
- ⑭. 曹植. 《鞞舞歌》，《大魏篇》.
- ⑮. 傅毅. 《舞赋》.



图1 武氏祠西室第二层局部 伏羲与女娲

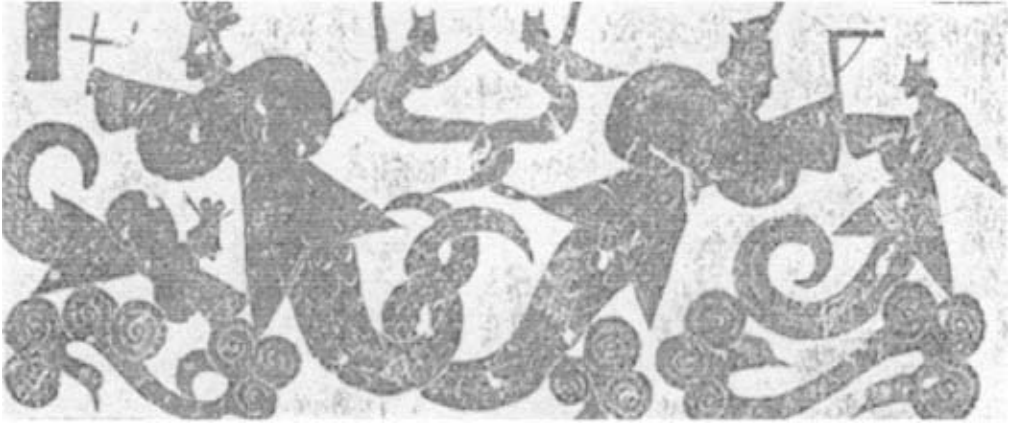


图2 武氏祠（左石室）第四石第三层 伏羲与女娲



图 3 南阳汉画像石中的女娲造形



图 4 徐州睢宁双沟 伏羲女娲



图 5 嘉祥宋山 西王母



图6 四川成都清白乡 西王母



图7 徐州 嫦娥



图8 睢宁张圩 西王母 嫦娥



图9 南阳白沙 织女

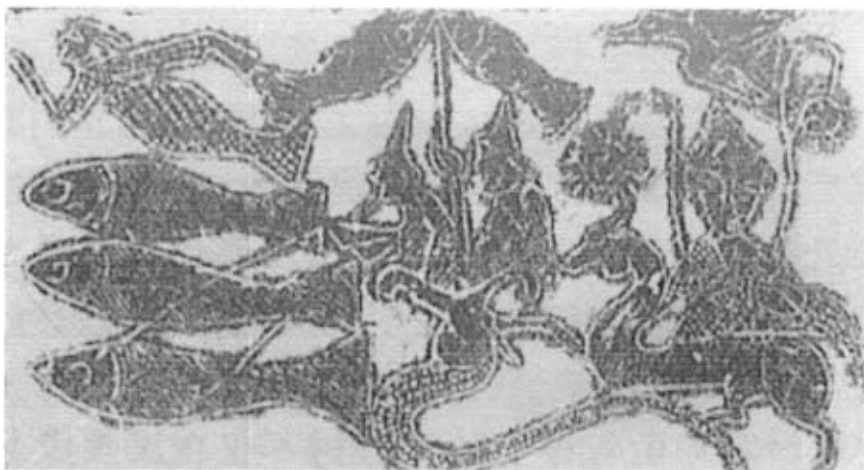


图10 邹城市北宿乡南洛陵村 人鱼



图 11 四川博物馆藏彭山汉代崖墓 秋胡戏妻（左侧）



图 12 秋胡戏妻局部



图 13 武梁祠 秋胡戏妻



图 14 武梁祠 无盐女钟离春



图 15 武梁祠 王陵母

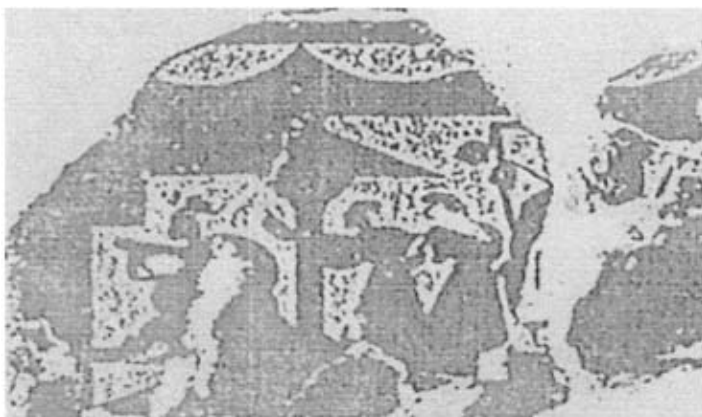


图 16 武梁祠 楚昭贞姜



图 17 睢宁张圩 拥臂侍者

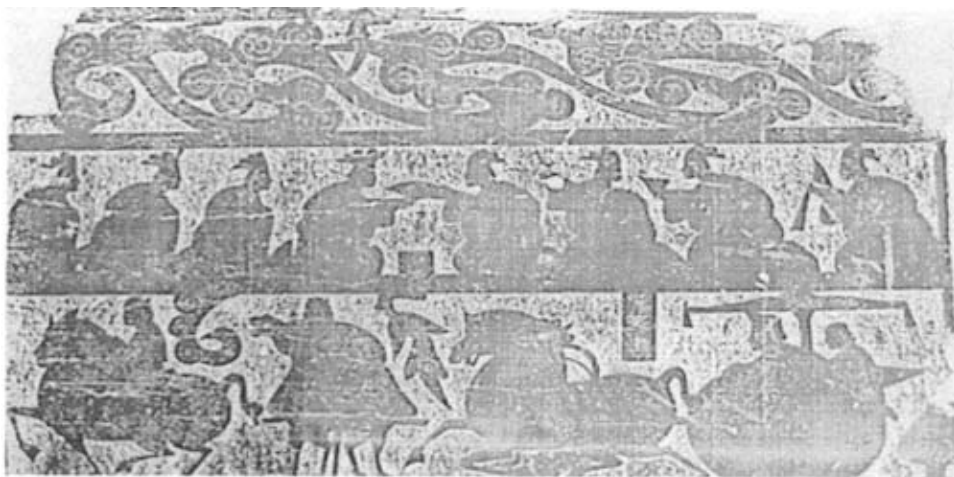


图 18 武梁祠 梳妆



图 19 梳妆



图 20 农耕

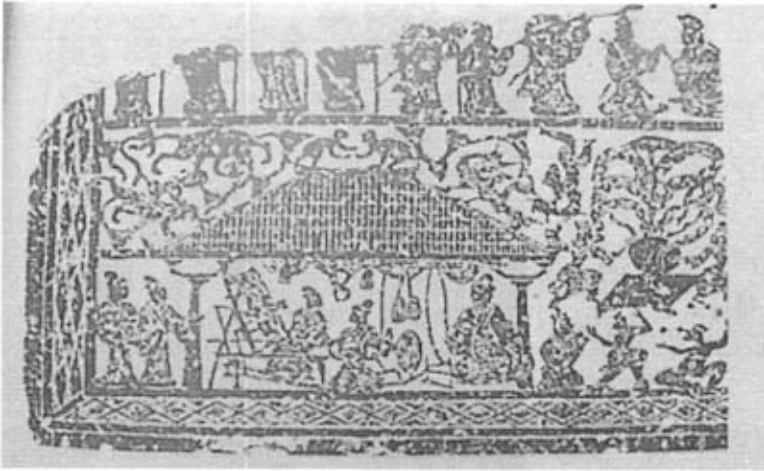


图 21 江苏徐州洪楼 纺织

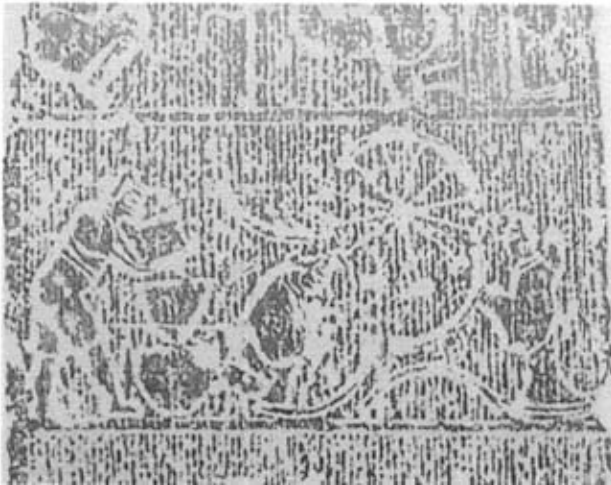


图 22 嘉祥刘村洪福院 酿酒



图 23 四川彭县 酿酒

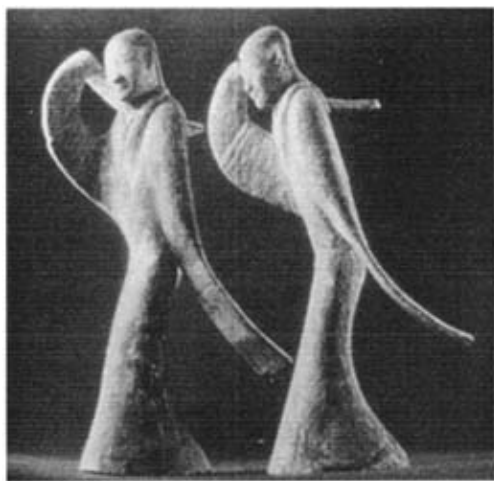


图 24 汉代侍女俑



图 26 六博



图 25 侍女



图 27 南阳 拥抱



图 28 嘉祥 长袖舞

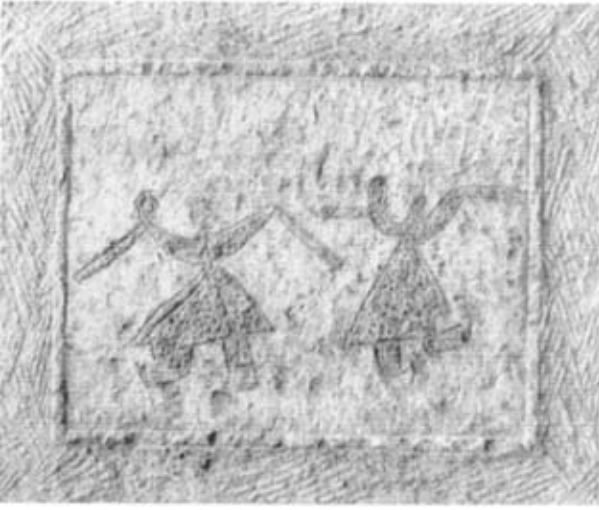


图 29 济宁博物馆 长袖舞

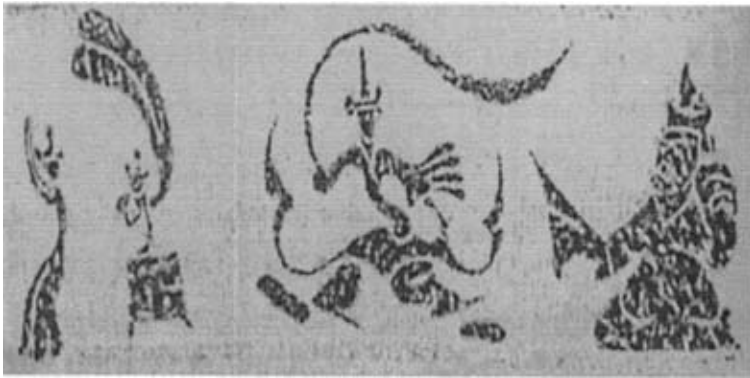


图 30 南阳 巾舞

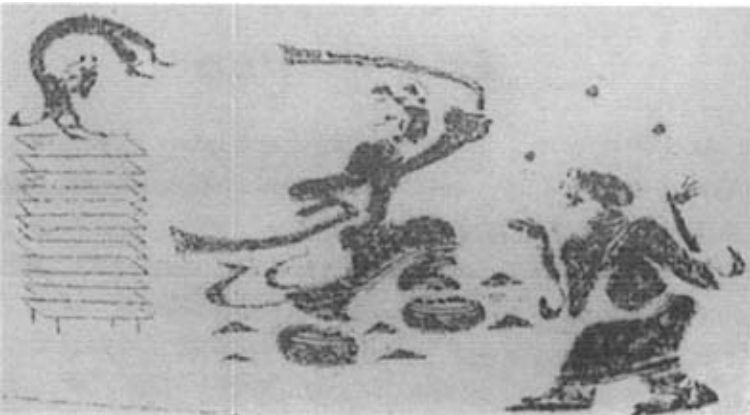


图 31 南阳 盘鼓舞



图 32 盘鼓舞 百戏



图 33 嘉祥 百戏

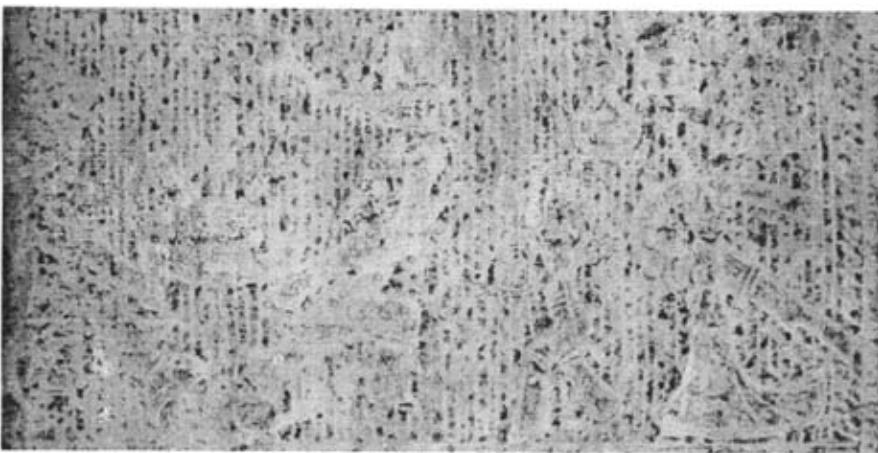


图 34 嘉祥 长袖舞 百戏

在校期间的研究成果及发表的学术论文

[1]宋雅寒. 浅谈绘画艺术的美与美育[J]. 中国成人教育, 2007(6).

致谢

感谢我的论文从选题、创作到完成、评审、答辩的过程中给予我指导的所有师长，同学，及评审组和答辩组的各位领导和专家！

感谢百忙之中前来参与论文审阅和答辩工作的各位专家教授！感谢我的导师徐正教授，还有杜春生教授，张炆教授，李广平教授等等各位教授！他们在平时授课时给了我很多的启发，选题时给我正确的引导，在创作时耐心并严格的纠正，给我提出了很多宝贵的意见和建议，打开了我的思路，使我受益终生。

另外感谢郑岩教授，巫鸿教授等诸位前辈在美术考古领域的杰出贡献，这些资料使我少走了很多弯路。感谢各地汉画像石馆，博物馆相关人员，以及武氏祠博物馆馆长和曲阜汉画像石管理工作对我收集资料的大力支持。

最后感谢论文打印工作中给与帮助的各位老师和我的同学们！

谢谢大家！！