

[刘辉]汉画中历史故事的组合、版本与变化

作者：[刘辉](#) | [中国民俗学网](#) 发布日期：2009-12-15 | 点击数：1712

汉画中的历史故事不仅再现了历史，还透露出时代的文化观、思想观。尤其是那繁简各异的构图和巧妙的组合，蕴涵着大量历史的和人文的信息。先民们通过手中之利器，不但刻画出丰富多采的画面，每一则汉画的背后，都透露出古人的匠心，蕴藏着对艺术追求的轨迹，是一部可视的汉代美术发展史。

一、汉画中的历史故事概说

从目前出土的汉画看，以山东的神话传说和历史故事的数量为最多，其次是河南，苏北、皖北、四川、重庆、陕西、内蒙古，及浙江等地也有不等数量的发现。历史故事的构图形式多样；即使是同一个故事的画像在不同地区也存在很大的差异。

就其内容来说，主要是起到赞颂和教化的作用，比如有些胡汉战争图，是为歌颂汉朝的将士抵御外侵，战胜匈奴的刻画；教育借鉴的题材，则是以画的形式对人们进行道德、思想教育，包涵了丰富而深刻的思想文化。它们的出现，既与文化相关，又和经济有着密切的联系。比如山东是儒家的发祥地，注重儒学教育，因此出土的历史故事题材相对较多。不同墓主的文化修养、地位等方面的原因，也会刻画符合身份或者喜好的题材。西汉晚期到东汉早期，“历史故事画渐多，而且集中在画像石祠堂中。孔子见老子、周公辅成王、胡汉战争、泗水升鼎等是祠堂类画像中最为常见和程式化的几种历史故事，孝子烈女义士刺客故事还很少见。”[1]

即使是同一个历史故事，各人利用它的目的也会各不相同。既有人们个性化的设计，又有追求时尚而绘制的流行历史故事。如“周公辅成王”的故事，汉武帝曾经送一张此图给霍光，目的是让其辅助幼主“行周公事”。（《汉书·霍光传》）民间则不可能有机会辅佐幼主，只可能是告诉臣民们安分守己，共同维护汉朝的天下。也有的学者认为有的历史题材有辟邪镇墓的功能，“‘二桃杀三士’、‘荆轲刺秦王’和‘完璧归赵’故事之所以出现在画像石中，只是为了借用这些故事表明主人公的身份，而他们足以辟邪镇墓的力量才是墓葬设置者选择他们的真正理由。”[2]这是个新的观点，是否正确还有待进一步论证。还有的学者认为有的故事是墓主针对其“死后家庭事务的强烈关心”而设置，[3]“女子一旦寡居，她自己的父母常常会建议甚至强迫她再嫁。”[4]“武梁祠上的曾子故事明显地针对丧父的儿子，教导他关于对母亲行孝的重要性。这幅画像和‘列女’系列的第一个故事相互呼应前者教导一位寡妇尽其职责，照顾好一个失去父亲的孩子。这两幅图因此一起展示了理想的母子关系，暗喻着这两位历史人物——寡妇梁高行和丧父之子曾参乃是武梁之妻及其后代的楷模。”[5]巫先生这里所指的祠堂建造者似乎是武梁本人。但从武梁碑的铭文可知，祠堂是在武梁去世时其子孙请人建造的，[6]所以，巫先生提出的假设是不能成立的。何况人正常死亡后的年龄一定是年迈的夫妻，不可能再改嫁；非正常死亡的情况下，死者没

有机会再去关心刻画死后所雕刻的内容;即使是预建寿冢者,祠堂中许多的故事画像为何独此图具有深奥的意义?

二、历史故事的表现手法与组合

汉画中历史故事的表现手法多姿多采,笔者经过梳理,把出现的形式大概归纳为以下几类。

1、表现正在发生时的故事

此类画面的刻画是以直观的形式,描绘出较为简单的正在发生的故事情节。如《武氏祠汉画像石》[7]图 51(见图 2)中格的“赵盾救灵辄”,画面中间御者坐在车上,赵盾下车施舍食物,右边树下的灵辄举手跪受。描绘的是晋国卿赵盾见到路边的灵辄因饥饿倒地,就下车施食对其予以救助的故事。武梁祠后壁中的“邢渠哺父”图中,邢渠正在跪地捧碗给父亲喂食。故事无复杂的发展情节,仅呈现出人物之间直接的相互行为或关系。

2、表现故事的结果

工匠把故事发生前的情节舍去,着重描述事件最关键和最有意义的结局。例如《武氏祠汉画像石》图 57(见图 68),画面分四格。由上至下,第一格的左边是“季札挂剑”,画面中季札身后有一随从,季札跪在墓地前,墓上插一宝剑。描绘季札出访徐国时,其国君对季札的佩剑爱不释手,季札因为还要出访别的国家,就暗在心里把佩剑许诺给了徐君。但在完成使命路过徐国时其国君已去世,于是重言诺的季札把心爱之剑放在了徐君的墓前。画像中故事的开端被舍去,着力刻画了季札遵守“信义”的结局。而且以宝剑为焦点,以坟墓作为辅助说明物,把季札的品格形象地展现出来,实现了说教的旨趣。

3、表现故事的发生、发展和结果

为了刻画出一个复杂而完整的故事,并使故事更形象、生动和让观者一目了然,工匠就把最能反映故事实质的、最具代表性各个环节的人与物刻画出来,再现了事件主干的情节。既有故事发生时的关键人、物,又有发生过程中的描绘,同时还有事件结果的表达。画面看似复杂错综,却有条不紊。以《嘉祥汉画像石》[8]图 44(图 92)为例,画像分四格。由上至下,第三格右边是晋献公的爱妃骊姬和其儿子,一犬倒在地上,犬右边是晋献公;左边是太子申生在拔剑自尽,其身后有交头接耳的大臣。叙述了晋献公的宠妃骊姬一心想谋害太子申生,让自己的儿子夺取太子之位。一次,申生给晋献公送食物时骊姬指使人在里面放了毒药,而嫁祸给申生,致使申生自尽。画面中出现的骊姬与其子是故事的起因,倒毙之犬是故事发展中的状态,自杀的申生是事件的结局。不但有主要的人和物,还通过相关人、物的姿势和道具(剑),完成了一组具有始终的悲剧。

4、表现为混合型的故事

此种表现手法的汉画在山东沂南汉画像石墓中出现过，其表现手法的意图目前还不能作出确切的解释。但可以认为，匠师是故意把两个故事组合到一个画面上，一组画面表现了两个不相关联的内容。例如沂南汉墓的中室北壁东段画像(图 93)，画面分两格。上格刻二佩剑武士，二人中间有一豆，豆上放二桃，表现的是常见的“二桃杀三士”的故事。但二人旁边分别题刻了“令(蔺)相如”和“孟贲”，表现了另外二个历史故事中的人物。[9]《临沂汉画像石》一书中解释画像与榜题不一致的现象是因为误刻。如果仅一处榜题出现题刻的文字错误还可以说得通，但是多处画面或题字出现了与原来故事情节不一致的情况，就不是因为匠师粗心所致了。

“二桃杀三士”的故事，是描写春秋时期有公孙接、田开疆和古冶子三人臣事齐景公，以勇力著名。齐相晏子请景公以二桃赐与三人，并论功吃桃。三人互不相让，最终皆弃桃而自杀。蔺相如是战国时赵国大臣，其以奉命带璧出使秦国，并完璧归赵而著名。孟贲是战国时齐国的勇士。焦循正义引《帝王世纪》曰：“秦武王好多力之士，齐孟贲之徒并归焉。而孟贲生拔牛角，是谓之勇士也。”故事中出现了不同年代的人物组合在一起。

中室南壁西侧下部的画面，从左到右为持节佩剑的人物，榜题“齐侍郎”，对面之人榜题“苏武”，最后是站立的“管叔”。他们也是不同年代的人物。此墓还有其他的历史故事，有的有榜题者，有的无榜题，种种迹象表明后者和前者一样也是复合型的画面。如果说出现一处误刻还情有可说，但有了许多的画像就不会是那么简单的事情了。这种混合型的画像表现方法，虽然目前没有考证其真实用意，但一定不是因匠师的误刻或对历史的知识一知半解。首先，建造如此豪华的墓葬，墓主一定有很高的身份或财力。其次画像的雕刻技法精美，墓主请的非一般平庸的艺匠，所以画像中出现的混合型图像不会是什么原因出现的差错，误刻之说难以成立。另外，“在孔子见老子的阵营里，将孔子的弟子子路安排在老子的行列，将晏婴当成孔子的弟子”，张从军先生对此现象解释为：“一是对于历史知识的无知或一知半解……；二是有意所为。如将苏武和管叔组合在一个画面的目的在于，以正反两方面的典型给人们以深刻的印象和教育。将蔺相如的无畏、孟贲和三力士的力大无穷组合在一起，显示力量的强大。以此装点墓室，在教育借鉴之外，增加辟邪的威力。”[10]邢义田先生认为：“画匠习惯将文献中提到的孔子见老子、相橐七岁为孔子师本不相干的两个故事合在一起，甚至加上晏子或周公。因为孔子和晏子、周公之间也各有不同的故事。”并推测可能是画工把相关的故事串联在了一处。[11]

5、表现一个故事发生的不同时间段

通常艺匠都是舍去故事的枝蔓，抓住故事最主要的情节，对典型人或事进行刻画。而故事发生的主要情节的区间里，也分时间的早晚过程。艺匠有的选取正在实施时的状态，有的选取事件的尾声等各个片段，从不同角度完成故事的主要过程。邢义田先生经过研究发现，山东莒县“碑阙”、内蒙古和林格尔汉墓壁画中、武氏祠、孝堂山石祠、临沂吴白庄汉墓和安徽宿县褚兰两座石祠西壁上，都是选择不同时间段的“七女为父报仇”的故事。[12]画像以事件的发生地渭水桥为地点，七女或乘船，或骑马；被七女报复者长安令或坐在车上，或落入水中，以不同时间段的场面反映了七女为父报仇的故事。

姑且不论上述所说的是否全是“七女为父报仇”的故事，笔者赞同其故事的刻画分不同的时间的观点。但邢先生把同一故事不同的布局，定义为“格套”的说法，难以苟合。

邢先生认为，“七女为父报仇”故事的内容和布局都有共通的构图元件：“(1)一座在画面中央的拱桥；(2)桥中央的马车或牛车；(3)七女子；(4)遭报复的车主。”并对“格套”解释为：“格套并不是一套单一、固定不变的形式框架，而是最少包含概念、空间和时间向度，既具规范作用，又允许相当程度形式甚至内容变化的制作习惯或依据。它们是画像制作者和需求者之间长期互动下的产物。”[13]邢先生也注意到和林格尔和东莞七女画像几点明显的不同：“(1)和林格尔七女或骑在马上，或乘船在桥下；东莞七女全不骑马。(2)和林格尔七女没有武器在手，东莞七女皆手持刀、盾、勾镶等武器，(3)和林格尔的长安令在马车上，东莞受攻击者则在桥下。”他也考虑到这些差异会影响“格套”之说，进而又解释产生差异的原因是缘于故事发生的“时间差”，来阐述“格套”说的合理性。此解释难免有牵强附会之嫌。画面的时间差与画面的布局的关系，显然是两个完全不同的概念，如此宽泛、模糊的名词，伸缩性非常大，何来“格套”可言？“格套”之词不见工具书记载，只是硬拼凑的生造词；就此处的“格”与“套”二字字面的意思，大致都具有一定规范、格式的意思，也就是有一定的条条框框，但上述画像中却不存在这种现象。所以，笔者认为“格套”之说不确切，更不科学。

6、同一个故事不同的版本

由于历史的原因，当时的社会没有统一的历史文献，许多故事或传说以各种形式被流传下来。既有真实的一面，又难免出现以讹传讹的现象，或着在流传的过程中出现误抄等，因而会产生同一个故事画面的差异。

“山东邹城面粉厂新发现的孔门弟子图上的榜题让人们看到了汉代民间对孔门弟子组成的认识，23位弟子中，不仅没有颜回和子路，而且有几位不见司马迁《史记·仲尼弟子列传》，如‘口枢’、‘颜侨’，这表明为此榜题作书的人心中的孔子弟子的地位和司马迁有所不同。不仅名字有出入，排列也不同，如‘公冶长’排在第二位，‘商瞿’排在第15位，‘梁纘’排在第22位，在《史记》位居其后的‘颜幸’却排在第1位。”[14]“武氏祠三幅荆轲刺秦王图中的秦王手中都持有一中央有孔的环形物”，邢先生认为秦王所持的是“璧”，说是匠师把和秦王相关的故事画在一起。这不一定正确，可能是邢先生所说的“荆轲刺秦王的故事在汉代应曾有不同的传本”。[15]或许荆轲给秦王带的礼物中有樊于期的头颅外，还给秦王准备了其梦寐以求的和氏璧。还如刺客故事中有“聂政刺侠累”和“聂政刺韩王”不同的流传故事。《太平御览》卷五七八·六引《大周正乐》记载的是聂政刺韩王；《史记·刺客列传》和《战国策》记载的是聂政刺侠累，诸如此类不同流传的故事在《史记》中记载得较多。此外，巫鸿先生认为，曹植的《灵芝篇》记载的是丁兰所刻木人是母亲的雕像，而武梁祠上的榜题是“立木为父”，“这种改变似乎是故意的，与武梁祠上表现金日磾行孝的图像可相互参照。”[16]认为画像中是故意把母亲的形象改为父亲。假如墓主可以任意篡改故事中的主人据为己有，那岂不亵渎了神明和篡改了故事的本意？这与当时人的理念不相符合。何况武梁祠上的榜题已经说明：“丁兰二亲终歿，立木为父”。应该是一个故事有不同的版本。

7、故事的细节组合

汉代艺匠对如何塑造一个既深刻，又能把一个故事表现得完美，颇为下了一番工夫。汉画中的任何一个故事的刻画，不是随意选取人物或物件入画，而是找出故事中最具代表性的主要元素，并配合各种细节，

描绘出栩栩如生的画面。人物细小的动作、姿势、位置的安排和构图元件的取舍，都经过精心的构思，然后添加适当相关的元素作为点缀，达到突出故事的宗旨。

《嘉祥汉画像石》图 44 中(见图 83)，由上至下，第二格是“周公辅成王”的故事。成王是帝王，居于画面中间主要位置的榻上;因为年幼而被刻画得形体矮小。周公是大臣，所以要恭敬地侍奉在成王之侧。左侧有二人交头接耳，表示个别大臣对周公辅政的非议。把周公的忠诚和大家对其的猜疑，刻画得生动、逼真。

同书图 100 的画像分三格，中格是二桃杀三士的故事。画面左边有身材矮小的晏婴回头看着戴通天冠的齐景公，似在商定计策。中间有三名持剑的勇士，豆上放置的二只桃是三人争夺的焦点。其中一人伸手取桃，另二人表现出急不可待的情形。刻画出他们是飞扬跋扈而又心无城府之人。画面通过对关键的人、物、动作等细节的描绘，一个年代久远的故事被形象地复原出来，让人一目了然。

8、同一故事的简洁型和复杂型构图

用于作画的石材面积的大小，是决定内容多与少的原因之一，虽然不是主要因素，但也不可忽视。根据画面内容的多少，分为简洁型和复杂型的构图。以“泗水捞鼎”图为例，作一介绍。

简洁型的构图比如《嘉祥汉画像石》图 126(图 94)，原石纵 111 厘米，横 45 厘米，图分三格。由上至下，第三格是“泗水捞鼎”图，画面的桥下有两条游鱼，桥上两边二人拉辘轳上的绳起出一只鼎，鼎内有龙头伸出，左上方有二飞鸟，右上方二人观看;图 129，原石纵 103 厘米，横 47 厘米，图分三格。中格为“泗水捞鼎”图，桥下有四条游鱼，桥上两边各二男子用绳索拉一鼎，鼎内有龙头伸出。上空四只鸟飞翔。

复杂型的组合有《嘉祥汉画像石》图 91(图 95)，原石纵 125 厘米，横 78 厘米，画面分四格。上格的桥下四条鱼，桥上左边四人，右边三人拉绳起鼎，起鼎的绳子被龙咬断，一人伸手托举。左边有砖砌的岸壁，右边有二人观望。上边有秦始皇坐在几后等待，其身后坐四人;前面三人弯腰施礼。图 85 原石纵 93 厘米，横 83 厘米，画面分三格。下格的桥下有七条鱼游动和二人撑船划桨、持叉打鱼。桥上两边各四人用绳索在辘轳上捞鼎，鼎内有龙头，岸边秦始皇在几后等候，身后坐三人;面前一人跪，三人恭立。

从上面列出原石的石面尺寸能够发现，石面空间狭窄的画像，无法过多的罗列物象，因此画面相对减少;反之，空间大的画像，可以刻画较多的内容，画面相对丰富。

9、故事画像主次的布局

有的画像中根据人物的身份、地位作安排，以主要人物居中，为众人面向的焦点的布局;有的不显示尊卑，而是需要强调主要的人物而忽略次要的人物;有的故事重在描绘场景的主次。在画像中通过人物的位置、形体的大小和身姿的动作等，表现出人物的不同身份、地位、主与次。

《嘉祥汉画像石》图 44，在“周公辅成王”的故事中，成王虽然年幼但他是帝王，所以被刻画在画面中间的榻上，两边的周公和召公虽然年纪大，却是臣子，所以要恭敬地在两边侍奉。《武氏祠汉画像石》

图 48，画面分三格。上格的“管仲射齐桓公”的故事，管仲虽然身份不如齐桓公尊贵，但他是引发此故事中的主要人物，所以要突出他，将其安排在画面的中间。同书图 47 中的“泗水捞鼎”图，画面里的秦始皇没有因为为他是帝王而被突出，却把捞鼎的场面加大，这里要突出的是打捞出来的鼎，被伸出的龙咬断绳子坠落了。咬断起鼎之绳的龙才是故事的关键。

10、人物的中心所向布局

以上面提到的“周公辅成王”和“泗水捞鼎”为例，无论是耄耋之年的大臣周公、召公，还是其他的臣子，都是站在画面的两边，而画面的中心是榻上的年幼的成王。是因为画像中的人物按照了尊卑的观念构图，成王虽然幼小，但他是天子；周公、召公虽然年长，然而他们是臣子。泗水捞鼎图中，并没有有秦王的出现而把他刻画在主要的位置，因为故事描绘的是捞鼎时鼎内出现了龙，主要表现的是龙咬断了系鼎之绳。桥上的众人，包括秦王都把身体与目光朝向了龙；龙才是焦点。二则故事中两侧的人物都面向中心，此种构图的法则，一直被后世的绘画所遵循。

11、地区或年代的差异的不同构图

有的同一故事画像，因为地区或不同年代的原因，它的组合与布局会呈现出明显的区别。以下通过所谓的“孔子见老子”图，作一介绍。《微山汉画像石选集》[17]图 108 是西汉晚期的画像，画面分三格。左格画像的上面有五人佩剑站立，下边是“孔子见老子”，中间有老子手拄弯杖，对面站立项橐，项橐身后为孔子。山东邹城卧虎山西汉晚期的石椁墓，[18]墓的西档板内侧左边，刻画持鸠杖的老子躬身注视面前回首望着自己的项橐。右边手持帛带的孔子，躬身注视面前下跪、抬起双手的项橐。《嘉祥汉画像石》图 83，为东汉中期晚期的画像，画面分二格。上格左边，拄杖者上有榜题“老子”，中间是推独轮车的项橐，右边站立的人旁榜题“孔子”，手拿二只雉。老子和孔子均躬身面向项橐，二人身后跟随着众弟子。

12、主要元件的构图方法

组成故事的元件，包括其中的人物、器物或植物或动物等，而任何一个元件不是任意添加的，是有选择的取舍，旨在表达故事的主要情节。例如《嘉祥汉画像石》图 44，画面的第二格“周公辅成王”的故事中，画面由成王、周公、召公和两侧的四位大臣组成；大臣是配角；同书的图 127 图分三格，中间一格为“周公辅成王”的故事。此画面就只有故事的关键人物，即成王、周公和召公。此种构图的方法，是汉代美术中常用的手法之一。

三、结语

历史故事的构图与布局和一般墓主的生活画不同，它是以精练的绘画语言，高度概括生活；或舍头去尾，或根据故事的情节，提取主要元素去表达故事发生的整个过程。故事的组合、布局，并不是一成不变的，工匠会根据个人的理解、故事的需要、事件的发展等作出适当的调整。每一则故事的刻画都那么传神，寥寥数笔，勾勒出一个浓缩的历史。

注释

- [1] 王滢：《山东江苏汉画像石榜题研究》，《中国汉画学会第九界年会论文集》，中国社会科学出版社，2004年，354页。
- [2] 张文靖：《论汉代墓室画像石中三个历史题材的辟邪镇墓功用》，《中国汉画学会第九界年会论文集》，中国社会科学出版社，2004年，310页。
- [3] 美·巫鸿著，郑岩、王睿编，郑岩等译：《礼仪中的美术——巫鸿中国古代美术史文编》，三联书店，2005年，232页。
- [4] 美·巫鸿著，郑岩、王睿编，郑岩等译：《礼仪中的美术——巫鸿中国古代美术史文编》，234页，三联书店，2005年。
- [5] 美·巫鸿著，柳扬、岑河译：《武梁祠——中国古代画像艺术的思想性》，199页，三联书店，2006年。
- [6] 蒋英炬、吴文祺：《汉代武氏墓群石刻研究》，17页，山东美术出版社，1995年。
- [7] 朱锡禄：《武氏祠汉画像石》，山东美术出版社，1986年。
- [8] 朱锡禄：《嘉祥汉画像石》，山东美术出版社，1992年。
- [9] 临沂市博物馆：《临沂汉画像石》，山东美术出版社，2002年。
- [10] 张从军：《黄河下游的汉画像石艺术》（下），301页，齐鲁书社，2004年。
- [11] [12] [13] [15] 邢义田：《格套、榜题、文献与画像解释》，《美术与考古》，中国大百科全书出版社，2005年。
- [14] 杨爱国：《五十年来的汉画像石研究》，《中国汉画学会第九届年会论文集》，218页，中国社会科学出版社，2004年。
- [16] 美·巫鸿著，郑岩、王睿编，郑岩等译：《武梁祠——中国古代画像的思想性》，200-201页，三联书店，2006年。
- [17] 马汉国：《微山汉画像石选集》，文物出版社，2003年。
- [18] 张从军：《黄河下游的汉画像石艺术》，图23，齐鲁书社，2004年。