

July 2024

## Two Narrative Modes and Their Formation Mechanisms in the Historical Stories Depicted in Han Dynasty Pictorial Arts: A Study with a Focus on “The Orphan of the Zhao Family”

Hu Zhu

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>

### Recommended Citation

Zhu, Hu. 2024. "Two Narrative Modes and Their Formation Mechanisms in the Historical Stories Depicted in Han Dynasty Pictorial Arts: A Study with a Focus on “The Orphan of the Zhao Family”." *Theoretical Studies in Literature and Art* 44, (1). <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol44/iss1/6>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

# 论汉画像历史故事的两种图像叙事模式及其形成机制

## ——以“赵氏孤儿”为例

朱 浒

---

**摘要:**“赵氏孤儿”是汉画像历史故事中的一个著名案例,其图像目前已知存三处。山东嘉祥武氏祠画像存两例,其中一例带有“榜题”,均采用瞬间叙事。河南南阳杨官庄汉墓存一例,图像分四层,“赵氏孤儿”与“樊咬赵盾”并列,采用分层式连环画叙事。本文考证出江苏徐州白集汉墓前室北横梁上存一例不为人知的“赵氏孤儿”图像,采用长卷式连环画叙事,依时间顺序描绘了四个精彩瞬间。汉画像历史故事的图像叙事从单幕走向多幕,应受到早期青铜画像叙事传统、汉画发展内在规律、图像载体转换、地域性差异等因素的共同影响。

**关键词:**汉画; 历史故事; 赵氏孤儿; 白集汉墓; 图像叙事

**作者简介:**朱浒,美术学博士,历史学博士后,华东师范大学美术学院教授,博士生导师,主要从事美术史与美术考古学研究。通信地址:上海市闵行区东川路500号华东师范大学美术学院,200241。电子邮箱:zhuhu@pku.edu.cn。本文系国家社会科学基金重点项目“美术考古视域下《历代名画记》所述唐以前绘画的复原研究”[项目编号:22AF09]阶段性成果。

---

**Title:** Two Narrative Modes and Their Formation Mechanisms in the Historical Stories Depicted in Han Dynasty Pictorial Arts: A Study with a Focus on “The Orphan of the Zhao Family”

**Abstract:** “The Orphan of the Zhao Family” is a well-known case in the historical stories depicted in Han Dynasty pictorial arts, with three known existing places housing the images. Two of them are in the Wu Clan Temple, Jiexiang County, Shandong Province, with one bearing an inscription, both adopting the momentary narrative mode. The other is found in a Han tomb at Yangguan Village, Nanyang, Henan Province, where the image is divided into four layers, presenting “The Orphan of the Zhao Family” along with “The Mastiff Biting Zhao Dun” in a layered sequential narrative. In this paper, the author verifies the existence of an unknown image of “The Orphan of the Zhao Family” on the north beam in the front chamber of the Han Tomb in Baiji, Xuzhou, Jiangsu Province. This image adopts a scroll-style continuous narrative, depicting four captivating moments in chronological order. The transition from a single scene to multiple scenes in the visual narrative of historical stories in Han Dynasty pictorial arts is influenced by factors such as the earlier tradition of narrative in bronze pictorial arts, the inherent development patterns of Han Dynasty paintings, the transformation of image carriers, and regional differences.

**Keywords:** Han Dynasty pictorial arts; historical stories; The Orphan of the Zhao Family; Baiji Han Tomb; pictorial narrative

**Author:** **Zhu Hu**, Ph. D., is a professor at the College of Fine Arts, East China Normal University. His research interests include art history and art archeology. Address: College of Fine Arts, East China Normal University, 500 Dongchuan Road, Minhang District, Shanghai 200241, China. Email: zhuhu@pku.edu.cn. This article is supported by the Key Project of National Social Sciences Fund (22AF09).

---

“中国艺术的叙事性再现,产生于青铜时代的末期。”(方闻 9)在早期的众多叙事性艺术中,人物叙事是尤为重要的一个门类。已知器物上的早期人物图像叙事有两个源头,其一是东周时期流行的青铜器画像,<sup>①</sup>其二是东周时期的漆画或帛画,<sup>②</sup>二者又均与礼仪制度和宗教信仰有密切的关联。秦汉已降,在新兴的“大一统”国家意识崛起过程中,在东周传统的影响下,汉画艺术得以蓬勃发展。其中,汉画中的历史故事图像以其丰富的内容、紧张的画面感、戏剧性的冲突及其与文本的密切互动,成为研究中国图像叙事起源与发展的重要代表。

### 一、关于汉画历史故事叙事的几种观点

关于汉代画像历史故事的叙事问题,长期以来学术界争议颇多。比较主流的观点认为汉画中的历史故事主要表现某个故事的“高潮”或“瞬间”。如王逊指出:“武氏祠的‘荆轲刺秦王’一图,抓住情节发展的高潮,从而表现了冲突。[……]武氏祠的‘泗水取鼎’一图,表现了事态发展的转折点的瞬间。”(王逊 55)巫鸿以石棺为例,认为汉画“一个画面是在讲述一个故事。但由于画像石刻固有的特性,它基本上无法表现故事发展的完整时间顺序,一个故事往往是由一个特定的富有戏剧性的瞬间来表现,整个故事情节需要观者的‘复原’”(巫鸿,《礼仪中的美术——巫鸿古代美术史文编(上)》195)。但巫鸿以汉画“白猿传”为例提出了一种假说,即承认汉画在“单一”叙事之外存在一种“连续性构图”,即汉画“白猿传”图像中有四个情节,可连接成一个完整故事的四个阶段,“我们因此也可以进一步设想这个来源是包括多幅画面的一套叙事画,据我所知,这是汉代可能存在此类多幅‘画像故事’最早的证据”(189)。这些画像已发展为一种相当完备的叙事性结构。巫鸿的研究其实开启了汉画“瞬间性”叙事与“连续性”构图两种模式的争论。

不久后,美国艺术史家孟久丽(Julia K. Murray)延续了这种争论,她将汉画像称为“前佛教图画”,承认汉画石“每一幅图本身都是独立的一元化作品”,“这种以一个单独的画面来象征整个故事的概念性手法在中国的早期叙述性图画中是很常见的”。(孟久丽 54—59),有趣的是,巫

鸿和孟久丽都将汉画的这种“一元化”叙事模式同魏晋时期的卷轴画进行对比。巫鸿认为“《洛神赋图》中的人物则在不同场景中反复出现,所形成的‘连续型’构图明显属于一种新的叙事画类型”(巫鸿,《中国绘画中的“女性空间”》104)。后者进一步强调来自印度佛教艺术的叙述性图像改变了汉代传统,开启了魏晋时期新的图像叙事特征。

近年来,受莱辛对拉奥孔雕塑研究的启发,即“艺术由于材料的限制,只能把它的全部摹仿局限于某一顷刻”(莱辛 19),国内的很多文艺美学家对汉画像叙事产生了兴趣,也认可汉画主要表现为“瞬间”或“单一场景”的画面。如赵宪章认为:“历史故事中存在着的伦理、法律、礼制、道德、文化、教育的意识形态,通过记录的瞬间的一个个历史故事画面而象征性地表达出来了。”(赵宪章 朱存明 149)朱存明认为,汉画像的“图像叙述故事,只是符号性的,靠瞬间的一个画面来象征和隐喻故事中的道德‘征兆’”(朱存明 222)。关于汉画叙事问题,目前研究最深入的学者是龙迪勇,他把单幅图像叙事概括为单一场景叙述、纲要式叙述和循环式叙述三种类型。其中,单一场景叙述“一般选择‘最富于孕育性的顷刻’(莱辛语)加以表现”;纲要式叙述“把不同时间点上的场景或事件挑取重要者‘并置’在同一个画面上”;循环式叙述则“把很多叙事要素按空间逻辑排列,作品的时间逻辑似乎‘退隐’到了画面背后,有赖于观者在观赏中重建”(龙迪勇,《空间叙事学》428—450)。他进而认为“就汉画像的叙事模式而言,基本上都表现为单一场景叙述”(龙迪勇,《从戏剧表演到图像再现——试论汉画像的跨媒介叙事》154),并以此否认了陈葆真关于武梁祠前石室“荆轲刺秦王图”五个时间顺序的观点。但他也强调,“尽管不排除‘纲要式叙述’的可能性,但在找到确凿的证据前,我们还是把汉画像的叙事模式界定为单一场景叙述”(155)。李征宇在龙迪勇的基础上将汉画叙事分为“顷刻”与“并置”,其实就是对龙迪勇提出的“单一场景叙述”和“纲要式叙述”的另一种阐释(李征宇 80—83)。

一些学者认为汉画中存在多重图像叙事的可能性。如陈葆真将汉画叙事画(narrative painting)分为同发式构图、单景式构图和连续式

构图三种。<sup>③</sup>信立祥也发现汉画有“具有时间差的几幅画像来表现同一事件发展过程的艺术表现手法”(信立祥 115)。邢义田提出了一种新的叙事模式,他称之为“连续叙述”的方式。也有学者称之为“异时同图”<sup>④</sup>或“同人异时”<sup>⑤</sup>,与龙迪勇的“纲要式叙述”意涵相近。邢义田指出:

和林格尔汉墓前室西、南、东、北壁有连续重叠的车马出行画面,画面中的墓主重复出现。出现时,配上“举孝廉时”“郎”“西河长史”“行上郡属国都尉时”“繁阳令”“使持节护乌桓校尉”等榜题。观者环顾四壁,即读到一幕幕墓主人的生平经历。同样的设计也见于武氏祠前石室东、西、后壁和前壁东西两段承檐枋里侧连续环绕的出行图。图中出现“君为郎中时”“君为市掾时”“为督邮时”等榜题,也使观者在环顾时,一段一段阅读了墓主的经历。这种处理“时间”方式的特点是主角须重复出现在不同时段画面里,而产生了“连环图”所要达成的“连续叙述”(continuous narrative)的效果。(邢义田 110—111)

一些学者在撰文时对上述成果开展了应用,如黑田彰发现,“列女仁智图卷画面的左侧描绘的遽伯玉乘坐马车的图像(朝向右侧)和画面最左边所描绘的正在向右行走的遽伯玉这两幅图像所采用的是异时同图法的绘画方法,以此来表现遽伯玉在通过主君门前时下车步行而过的情节”(黑田彰 119)。陈秀慧认为,宋山3号小祠堂阁内二人对坐,人物系宋康王与梁伯,而“同一图像右端也出现宋康王形象,此乃运用了汉画中常见的异时同图法。采用这种构图法的实例亦见于莒县东莞1号石阙,该图像中韩朋即分别出现在登梯与喂马两个场景”(陈秀慧 215)。此外,还有一些学者关注一些具体的汉画历史故事的叙事问题。<sup>⑥</sup>但我们也应看到,目前对这一问题的研究还存在一些不足。

首先,对汉画历史故事叙事的研究仍有争议。大多数学者认可汉画为瞬间叙事。巫鸿虽然发现了汉画中的“连续性构图”,但由于“白猿传”图像的构图比较简单,其主要兴趣转为对唐宋时期

《白猿传》文本和图像的关系研究。邢义田虽然提出了汉画中的“连环图”与“连续叙述”,但仅是针对墓主人生平的探索。这一成果能否应用到对历史故事图像的解释,还需谨慎,而陈秀慧对“韩朋喂马”情节的考证是否成立也有待商榷。

其次,学术界对汉画历史故事图像叙事的研究主要基于美术史家、考古学家对图像主题的认识。文艺学领域的研究者虽强于理论建构,但由于学科的限制,其对图像内容的识别多沿用前人的二手材料,限制了其创新的可能性。换言之,画像的内容识别是“打地基”的基础工作,而叙事学研究是“上层建筑”。对汉画历史故事图像叙事的研究,首先要对历史故事的内容进行准确辨识,尤其要注重对新材料、新内容的考证,其次再结合人物行为与故事情节的演进,对图像的叙事方式进行准确分析。在具体考证过程中,还需要结合历史文献,展开“图文关系”方面的研究。

汉画故事中,“赵氏孤儿”兼具强烈的戏剧性和矛盾冲突,是一例非常有代表性的历史故事,前人关注也不多。本文拟通过对徐州白集汉墓前室北横梁上“赵氏孤儿”故事内容的考证,结合汉画中已知同一主题的图像,探索汉画历史故事中存在的两种叙事类型及其出现的原因,以期对学术有所推进。

## 二、以往发现的“赵氏孤儿”故事

目前汉画像中的“赵氏孤儿”故事图像已知三处,以下分别论之。

第一例,武氏祠带榜题的“赵氏孤儿”画像,位于武氏祠其他画像第十二石第二层左方。<sup>⑦</sup>原石左端残缺,其线描复原如下。(图1)画面上刻有一头戴进贤冠男子,向屋内抱子女性行礼,男性旁有“杵臼”榜题,男性头上有一鸟飞翔。朱锡禄指出此处榜题“‘公孙’二字已剥落。”右侧空白处有大段榜题:“程婴杵臼,赵朔家臣,下宫之难,赵武始娠,屠颜购孤,诈抱他人,臼与并殪,婴辅武存。”(朱锡禄 128—129)据此可知右侧跪坐男子为公孙杵臼,左侧为妇人抱婴,应为赵朔妻赵庄姬怀抱赵武。

第二例,武氏祠左石室第八石后壁小龛西壁“赵氏孤儿”画像。该画像一共有四层,第一层为季札挂剑、邢渠哺父、丁兰奉木人故事;第二层为



图1 武氏祠带榜题的“赵氏孤儿”画像

梁高行、赵氏孤儿故事；第三层为周公辅成王故事，第四层为车马出行图。（图2）细审第二层画像，左边三人为一独立故事，右侧五人为另一故事。朱锡禄称：“右方刻五人，有一妇女怀抱婴儿坐在有靠背的矮榻上。其前一男子站立，似为侍从。她身后一个头戴斜顶高冠的男子执笏跪坐。男子后面还有二人执笏面向左跪坐。这可能是程婴保护赵氏孤儿的故事。有四榜无题。”（朱锡禄124）（图2）考察人物细节，抱子女子的发饰与右侧第一人发饰相同，且后者身着长裙，肩部似荷一物，近似包袱。故朱锡禄判断错误，右侧第一人不是男性，而是女性。在“赵氏孤儿”的历史叙事



图2 武氏祠左石室第八石后壁小龕西壁“赵氏孤儿”画像及其细节

中，程婴与公孙杵臼二人“谋取他人婴儿负之”（司马迁，第六册 1784），这里的右侧第一位女性，或许就是这个被替换婴儿的母亲。在后世文本的流传中，这个婴儿逐渐被演绎为程婴之子。女性右侧人物依照格套视之应为公孙杵臼。此人手持笏板，头戴进贤冠，与第一例中的公孙杵臼形象相吻合。程婴则在后续故事情节中取代公孙杵臼，幸存并抚养赵氏孤儿长大。公孙杵臼的右侧有两位头戴笼冠的侍从。在一些汉画故事的榜题中，其多被唤作“侍郎”“大夫”等次要人物，对故事情节的展开没有影响。

第三例，河南省南阳市杨官村西汉墓画像。该石位于北主室门扉正面，图像较复杂。王建中、闪修山认为其图像为“葵咬赵盾”，称：“画像自上而下由四部分内容组成。下图刻四人，左起二人持物，右一人作接物状，其后刻一婴儿；中下图刻一人一葵，葵竖立扑人，人作搏斗状；[……]画像表现的是‘葵咬赵盾’、‘赵氏孤儿’的故事，详见《公羊传》《史记·赵世家》。”<sup>⑧</sup>（王建中 闪修山 87）

“葵咬赵盾”和“赵氏孤儿”虽是两个故事，但故事描绘的主角均与赵盾有关，其文本亦同时出现在《公羊传》和《史记》中，故可视为有时间先后顺序或因果关系。汉代工匠以分层处理之，并未放在一层。

审此四层画像（图3），第一层为公孙杵臼拜谒赵氏孤儿母子，其格套与“武氏祠”中的两例同，应无问题。第二层人物搏斗，可解释为“下宫之难”，即《史记·赵世家》所载“贾不请而擅与诸将攻赵氏于下宫，杀赵朔、赵同、赵括、赵婴齐，皆灭其族”（司马迁，第六册 1783）。第三层为“葵咬赵盾”，内容明确。第四层描绘的是程婴等人抚养赵武长大成人，得以报仇。



图3 南阳杨官寺汉墓北主室门扉正面“赵氏孤儿”画像

综上,已知学术界认可的汉代“赵氏孤儿”画像有三幅。第一例为武氏祠其他画像第十二石,上刻有赵庄姬、赵武、公孙杵臼三人;第二例为武氏祠左石室第八石后壁小龕西壁第二层画像,刻有赵庄姬、赵武、未知女子(之前被误作程婴)、公孙杵臼,两名侍者;第三例为南阳杨官村汉墓北主室门扉正面画像,共刻画了四个相对独立的情节,第一、二、四层刻画了“赵氏孤儿”故事的三个瞬间,第三层为与之关联的故事“葵咬赵盾”。此图人物较多,叙事较为复杂。

### 三、新考证出的徐州白集汉墓“赵氏孤儿”故事

2017年3月,笔者对徐州贾汪青山泉乡的白集汉墓进行了实地考察,在前室北横梁上发现一组图像疑为“赵氏孤儿”故事。(图4)1965年冬天,南京博物院对徐州白集汉墓进行发掘。此汉墓保存非常完整,虽然规模不如沂南汉墓,但艺术造诣不逊于后者。此汉墓的附属祠堂保存也较好,是徐州地区祠堂与汉墓组合配置的代表。翻阅资料,笔者发现前人对这幅图像的记述较简单。考古报告只是客观描述人物动作,未识别出其内容。<sup>⑨</sup>笔者在实地考察中发现一个重要细节,即左方五人中的两位妇人各抱着一个婴儿。(图5)由于两个并列的婴儿在汉画中出现得较少,笔者联想到“赵氏孤儿”故事中的换子情节,这就激起了浓厚的研究兴趣。



图4 贾汪白集汉墓前室北横梁画像(笔者拍摄实物照片)

通过对图像的反复推敲,结合人物身份的考证与图文关系研究,笔者认为这幅画像应是一例尚未被学术界发现的新的“赵氏孤儿”故事。

贾汪白集汉墓前室北横梁画像的长度较长,石头上刻画人物众多,共包含19位人物,男女老幼齐备。这一看似毫无规律的图像究竟包含了哪些情节,又是如何进行叙事的呢?画像虽然没有榜题,但幸运的是,我们可以依照武氏祠其他画像



图5 贾汪白集汉墓抱子人物形象与婴儿形象细节

石第十二石二层右侧的榜题“程婴杵臼,赵朔家臣,下宫之难,赵武始娠,屠颜购孤,诈抱他人,臼与并殪,婴辅武存”(朱锡禄 128),还原山东地区汉代石匠对“赵氏孤儿”故事的理解。依此文字,这段长卷描绘了一个较为完整的“赵氏孤儿”故事,画面可以分为四个部分,从右到左依次是“下宫之难”“屠颜购孤”“诈抱他人”“婴辅武存”,四个情节组合在一起,构成了同《史记·赵世家》“赵氏孤儿”文本与武氏祠榜题基本符合的完整叙事。

首先,第一场景,“下宫之难”。这一场景共刻画四人。最右侧为一房屋,屋上立有一猴。<sup>⑩</sup>报告将右侧建筑称为“庙”,不确,此处露出的半座建筑系故事发生的地点“下宫”,而两组人物搏斗,应是指《史记·赵世家》中记载的“贾不请而擅与诸将攻赵氏于下宫”(司马迁,第六册 1783)。其情节与前揭河南省南阳市杨官村汉墓北主室门扉正面“赵氏孤儿”故事的第二层画像基本一致。四人又可分为两组。右侧二人执兵器搏斗,其中一人回首反击。报告称兵器为“短刀”,细审应为杵。左侧两人构成另一组场景,一人束手,右侧人执杵过肩,似在行刑。需要注意的是,左侧的束手人物头戴山形冠。笔者曾考证过东汉时山形冠与通天冠的渊源。<sup>⑪</sup>在东汉画像石中,此类冠饰常用于刻画古代帝王,包括东周时期各诸侯国的国君。赵氏此时虽然尚未立国,但在汉人历史建构中,赵盾、赵朔、赵武祖孙三人为赵

世家的先王。故此戴通天冠的人物应是因“下宫之难”遇难的赵氏第二任宗主赵朔。人物上部有三个“垂幃纹”，在汉画中多象征室内装饰。这也表明，“下宫之难”情节发生的场景应该在宫中。

其次，第二场景，“屠颜购孤”。这一场景中绘制了七个人物。<sup>⑩</sup>此七人中，主要人物是尺寸较大的三人；而左侧三个尺寸较小、跪地俯首的人物，以及右侧两人中的立者均是次要人物。三位主要人物从左至右应为公孙杵臼、程婴与屠岸贾。屠岸贾身份较易辨识，系此场景中的唯一武士，双手持杵。左侧二人身份需要考证。由于武氏祠“赵氏孤儿”故事的榜题比较简单，我们需要借鉴《史记·赵世家》文本来还原这一故事发生的瞬间。《赵世家》记载了程婴与公孙杵臼的三段对话，第一段为：“赵朔客曰公孙杵臼，杵臼谓朔友人程婴曰：‘胡不死？’程婴曰：‘朔之妇有遗腹，若幸而男，吾奉之；即女也，吾徐死耳。’”（司马迁，第六册 1783）第二段为：“程婴谓公孙杵臼曰：‘今一索不得，后必且复索之，奈何？’公孙杵臼曰：‘立与死孰难？’程婴曰：‘死易，立孤难耳。’公孙杵臼曰：‘赵氏先君遇子厚，子强为其难者，吾为其易者，请先死。’”（司马迁，第六册 1783）这两段对话发生在换子情节之前，属于二人对白，屠岸贾并未参与。程婴告密之后，屠岸贾派人来杀害公孙杵臼和假赵氏孤儿，此时出现了二人的第三段对话，曰：“诸将皆喜，许之，发师随程婴攻公孙杵臼。杵臼谬曰：‘小人哉程婴！昔下宫之难不能死，与我谋匿赵氏孤儿，今又卖我。纵不能立，而忍卖之乎！’抱儿呼曰：‘天乎天乎！赵氏孤儿何罪？请活之，独杀杵臼可也。’诸将不许，遂杀杵臼与孤儿。”（司马迁，第六册 1783—1784）考虑此时程婴为屠岸贾的座上客，而公孙杵臼为阶下囚，故左侧跪地人物应为公孙杵臼，右侧立者为程婴。细审二人冠饰，均为进贤冠，符合人物身份。地上有一蒲团，头部尚尖，下部圆形，或为包裹婴儿的襁褓，可惜图像细节漫漶不可识。综上，场景二刻画的是程婴假装告密之后，与公孙杵臼对质时的一瞬间。屠岸贾在程婴身后，双手握杵，欲杀害公孙杵臼。程婴躬身向左侧倾斜，右手前伸，与跪地的公孙杵臼形成互动。故事情节紧凑，人物个性鲜明，刻画了一个极具矛盾冲突的瞬间，也是整个故事的高潮。

考察这里的人物形象，程婴最为高大，公孙杵

臼次之，屠岸贾再次之。屠岸贾虽手持凶器，但相貌怪异，下巴突出。东汉繁钦有《三胡赋》：“莎车之胡，黄目深精，员耳狭颐，康居之胡；焦头折颞，高辅陷口，眼无黑眸，颊无余肉，罽宾之胡，面象炙猬，顶如持囊，隅目赤眦。洞颞仰鼻。”（严可均，第一册 977）从图像看，屠岸贾的相貌颇类胡人。汉晋士人注重人物品藻，姿容显得尤为重要。崔琰因其“眉目疏朗，须长四尺，甚有威重”（刘义庆 333）而代替曹操接见匈奴使者；胡人“康僧渊目深而鼻高，王丞相[王导]每调之”（刘义庆 428），可知时人非常看重胡汉容貌的差异。曹植云：“观画者，[……]见篡臣贼嗣，莫不切齿。见高节妙士，莫不忘食。见忠节死难，莫不抗首。”（曹植 100）胡状外貌被汉代石工赋到屠岸贾这类“篡臣贼嗣”身上，当有所因。

再次，第三、第四场景，<sup>⑪</sup>分别描绘了“诈抱他人”和“婴辅武存”的内容。先看第三场景“诈抱他人”。图像中，右侧两个抱子女性和左侧两个没有抱子的女性站在一起。《史记·赵世家》对这一情节的描绘较为简单：“乃二人谋取他人婴儿负之，衣以文葆，匿山中。”（司马迁，第六册 1784）汉代石工选取了两个精彩瞬间，第一个瞬间是赵庄姬怀抱赵氏孤儿与“他人婴儿”进行交换。第二个瞬间是交换完毕，小儿已不在身边。在图像的左侧，我们发现在程婴照顾下的赵氏孤儿。而“他人婴儿”则在右侧的第二场景出现在地上的襁褓中，留下了较大的想象空间。

在第四个场景中，一人面向左，双手持一盘，盘中装满食物，腰中系有一壶。盘下立一儿童，面向左站立。我们认为这二人的身份正是程婴和赵氏孤儿，构成“婴辅武存”的场景。此作中，汉代石工为了刻画程婴抚养赵氏孤儿长大，几乎直接照搬了“周公辅成王”的图像样式。（图 6）程婴冠饰较难辨识，比较接近侧面表现的通天冠。前文提到，通天冠为“王者”冠。这里，程婴因其“信义”，已经出凡入圣。刘向在《新序·节士》中称赞道：“公孙杵臼、程婴者，晋大夫赵朔客也。[……]君子曰：‘程婴、公孙杵臼，可谓信交厚士矣。婴之自杀下报，亦过矣。’”（刘向 227—229）类似的侠肝义胆人物还可以见“荆轲刺秦王”中的荆轲、“完璧归赵”中的蔺相如，<sup>⑫</sup>均头戴山形冠，与秦王等同。《抱朴子·内篇·辩问》称“荆轲聂政，勇敢之圣也”（葛洪 225），而蔺相如“能

信意强秦,而屈体廉子,用徇其君,俱重于诸侯”(司马迁,第十册 3314)。此图中,程婴与二人一样,佩戴山形冠,表明其在汉人历史建构中地位的跃升。



图6 该画像第四场景“婴辅武存”与武氏祠左石室第八石后壁小龕西壁画像第三层“周公辅成王”

另一个值得注意的细节是程婴腰中悬壶。此扁壶圆腹,小口,左右有带穿过,系在程婴腰上。汉代扁壶沿袭了战国的特点,多为素面,类似茧形,两肩有孔环,环可系链或绳带,多带盖。<sup>⑤</sup>1956年,江西省博物馆在九江收集了一件西汉铜扁壶,自铭为“铜钾”(图7)。<sup>⑥</sup>此处程婴手持食物,腰系扁壶,可理解为程婴“壶浆箪食”,殚精竭虑,抚养赵氏孤儿成人。

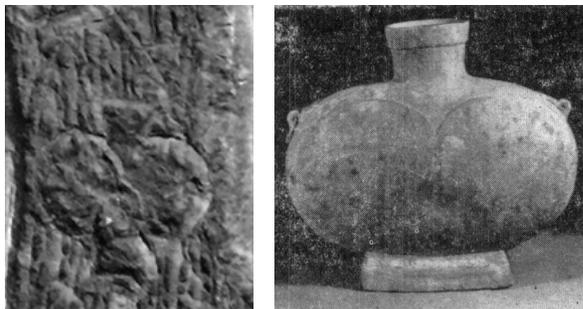


图7 该画像第四场景中的扁壶与九江考古发现汉代铜钾

综上,我们认为贾汪白集汉墓前室北横梁画像石描绘了“下宫之难”“屠颜购孤”“诈抱他人”“婴辅武存”四个场景,共出现了十九位人物,从右至左,渐次展开故事叙事。该图像虽然没有榜题,但我们发现其图像情节可以同武氏祠“赵氏孤儿”画像榜题一一对应,也可与《史记·赵世家》《新序》等文本对读。故此图像是近年新发现的一幅重要的“赵氏孤儿”历史故事画。

#### 四、汉画“赵氏孤儿”故事的图像叙事模式及其形成机制

以上多例汉画中“赵氏孤儿”故事图像的确

认,尤其是贾汪白集汉墓例的发现,为我们研究汉画像的图像叙事提供了重要参照。学术界以往认为汉画像往往难以表现多个复杂的情节,主要透过描绘一个精彩瞬间来进行图像叙事。但这例新发现的赵氏孤儿故事成为一个典型案例,将多个带有时间顺序的情节有机地组织在一起,形成完整的故事叙事。这是中国人在尚未受到印度佛教艺术影响时在图像叙事领域作出的创新性尝试。《洛神赋图》中“移步换景”的叙事方式可以在这里找到源头。

前文提到的四例中,其图像叙事方式可分两种,第一、二例属于“瞬间叙事”,第三、四例属于“连环画叙事”。当然,这种叙事方式被前人起过不同的名称,如邢义田称之为“连续叙述”,龙迪勇称之为“纲要式叙述”,巫鸿则称之为“连续性构图”,也有人称之为“异时同图”或“同人异时”,有细微差别。

在“瞬间叙事”中,汉代工匠通过人物、标志物共同建构了故事中的某个高光片刻。如果细分,“瞬间叙事”可分为“有榜题”和“无榜题”两种。“有榜题”的瞬间叙事最易辨识,在“赵氏孤儿”图像的第一例(武氏祠其他画像第十二石第二层)中,赵庄姬抱着赵武坐在建筑中,右侧公孙杵臼跪在地上,有榜题标识其身份,“通过表现单个的戏剧性场景来概括故事的精髓。这些场景都含有主要角色和他们的随身道具,还常刻有便于观者认出其中人物身份的榜题”(孟久丽 59—60)。“无榜题”的瞬间叙事则需要我们借助邢义田倡导的“格套法”去考证,其主要人物的行为、标志物的配置均可与“有榜题”的瞬间建立起内涵式关联。如在“赵氏孤儿”图像的第二例(武氏祠左石室第八石后壁小龕西壁第二层)中,保留了赵庄姬抱着赵武坐在建筑中,公孙杵臼跪在地上的基本图式。虽然此图增加了一位女性和两位侍者,但辅助人物数量的增减及人物的朝向、房屋、屏风等次要元素的安排并不影响观者对故事精髓的理解。在分析汉画“瞬间叙事”时,需要观者抓住图像中的主要矛盾,忽略次要矛盾。由于汉画大多是分层的,一层中往往有好几个相互独立的情节,我们在使用“格套法”时要先预判故事的数量,以免将不同故事中的人物或标志物混淆。

在汉画的“连环画叙事”中,我们又可以将其

分为两个亚型。“赵氏孤儿”图像的第三例和第四例恰好属于不同的亚型。第一种亚型可命名为“分层式连环画叙事”，即在汉画的不同分层中，描绘了同一个故事的若干个高光瞬间。河南省南阳市杨官村汉墓北主室门扉正面的画像，集合了“葵咬赵盾”故事的一个瞬间和“赵氏孤儿”故事的三个瞬间。第一层为赵庄姬、赵武、公孙杵臼三人构成的经典场景。只是赵庄姬并未像武梁祠一样抱着赵武，公孙杵臼也仅在站立拜谒。第二层是“下宫之难”，其图像内容与徐州贾汪白集汉墓中右侧图像一致，可相互佐证。第三层是“葵咬赵盾”，故事的主角虽然变为赵盾，但赵氏孤儿是赵盾之孙，二个故事同属“赵世家”的历史构建。第四层是“婴辅武存”，刻画了程婴养育赵武，与徐州白集汉墓中的最左侧场景一致。第二种亚型可称为“长卷式连环画叙事”，目前发现较少。除本文“赵氏孤儿”图像之第四例外，还可见临沂吴白庄汉墓中的“武王伐纣”画像，笔者曾撰文对其内容进行了考证。<sup>⑩</sup>徐州白集汉墓中的“赵氏孤儿”故事的叙事，从右至左展开，通过四个瞬间的刻画，将赵氏一门的悲剧、程婴和公孙杵臼的忠义、屠岸贾的奸邪、戏剧化的冲突一一呈现在石上，恰如一幅历史长卷，直入人心。诚如张彦远所言，“夫画者：成教化，助人伦，穷神变，测幽微，与六籍同功，四时并运，发于天然”（张彦远 1）。“长卷式连环画叙事”是汉画中最复杂、最难理解的图像叙事方式，在缺乏榜题的情况下是较难辨识的。

汉画中复杂的“连环画叙事”并不是一蹴而就的，而是经历了一个漫长的发展过程。我们认为这种复杂叙事的形成与以下因素有关。

首先，战国以来的叙事传统。战国以来的人物叙事性图像，如青铜器上的叙事画像对时间顺序的表现是汉画故事中人物叙事的源头。20世纪80年代就有西方学者提出青铜器上的不同母题画像存在因果关系，是根据时间顺序排列的，是一种连续叙事（Jacobson 61—83）。刘敦愿在分析上海博物馆收藏的人物弋射纹铜壶时认为图像表现了“弋射的时间程序”（刘敦愿 52）。卢忠敏进而指出东周镶嵌铜器上的人物画像是中国最早的叙事性人物图像遗存，“单个人物角色因应着时间秩序展开叙事”（卢忠敏 132），将其命名为“角色动图”。需要指出的是，东周青铜器中的叙

事传统依旧比较原始，青铜器上的人物仅是“程式化”的礼仪中的个体，而不似汉画中人物这般具体而鲜活。

其次，汉画发展的内在规律。汉代的历史故事图像伴随着墓室壁画、画像石、画像砖等艺术的肇兴而不断发展。以汉画像石为例，最早汉画像石出现在武帝时期，西汉后期才出现最简单的历史故事图像。<sup>⑪</sup>新莽至东汉时期，历史故事图像逐渐发展成熟，至东汉晚期达到巅峰。信立祥发现汉画构图方式与时代有关，他指出：“在早期即西汉中晚期的大型汉画像石墓中，尽管墓室内可以雕刻画像的壁面面积相当大，但画像只刻在门扉和门柱的正面等醒目位置，墓室内很少刻有画像。[……]南阳杨官寺画像石墓主室门扉所雕刻的四组图像，互相之间就没有任何界限，只有从图像间的距离才能分辨出它们是四组不同内容的图像。”（信立祥 39—40）南阳杨官寺画像的“分层式连环画叙事”出现时间较早，发展尚不成熟，雕刻技法也较稚拙，是“瞬间构图”向“连环画叙事”的过渡。

再次，图像载体及其尺寸。我们注意到，同一情节的历史故事画像在祠堂画像与墓室画像中存在明显的差异。例如，祠堂画像往往采用多层构图，这是由其建筑构件所需石料的形状决定的。墓葬横梁上的画像可以通过狭长的“长卷”构图表现故事情节。很明显，后者更适宜进行复杂叙事，强化了故事的感染力。在第一例和第二例中，“赵氏孤儿”画像均为祠堂分层结构中某一层的一部分，其尺寸决定了其只能以“瞬间叙事”来展示情节，图中所容纳的人物总数也只有区区数人。而在第三例和第四例中，由于墓葬画像石的尺寸较大，可以承载的人物数量可以较多。尤其是在徐州贾汪白集汉墓中，横梁的长度超过1.7米，图像的宽度为0.2—0.3米，其长宽比达到了6:1至7:1，已经接近后世的长卷，这就满足了复杂叙事的需要，可同时容纳多个“瞬间性”情节的铺陈。

最后，地域及工匠因素。汉代历史故事画像石在山东、苏北、陕北、南阳、四川等地有广泛发现。目前已知的两幅“长卷式连环画叙事”画像，位于山东临沂与江苏徐州的汉墓中，在东汉后期均属于徐州刺史部，属信立祥划分的汉画像石“第一区”（信立祥 13）。本地区毗邻孔孟之乡，

儒家信仰炽热,墓主对自身道德的要求也较高。另一个重要的原因是,在东汉后期至末期,出于商业竞争目的,工匠集团“内卷化”增强,多炫耀技艺,<sup>⑩</sup>使得新的题材和技法层出不穷,汉画的风格走向细腻而烦冗。《史记》《春秋》等文本,为工匠中的少量知识群体所掌握,单调的“瞬间”叙事已经无法满足新的需求。新型的“长卷式连环画叙事”模式的出现,不仅是艺术自觉发展的产物,也是本地区工匠的一大创造。

## 结 论

通过上述分析,我们对汉画像中的历史故事图像有了更深的认识。学术界已确认三例“赵氏孤儿”图像。第一例是武氏祠其他画像第十二石第二层画像,刻画了赵庄姬、赵武与公孙杵臼。人物旁刻有榜题,标识了故事大致情节与人物身份。第二例是武氏祠左石室第八石后壁小龕西壁第二层右侧画像,上刻赵庄姬、赵武与公孙杵臼等六人。第三例是南阳杨官寺汉墓主室门扉画像,分四层表现出一幕“狗咬赵盾”故事与三幕“赵氏孤儿”故事。通过对徐州贾汪区青山泉乡白集汉墓前室北壁横梁画像的图像志分析,本文将其考证为第四例“赵氏孤儿”图像,从右至左刻画了十九位人物,依时间顺序叙述了“下宫之难”“屠颜购孤”“诈抱他人”和“婴辅武存”等四幕故事,其中三幕可与南阳杨官寺例对应。我们将这种新型汉画的叙事模式称为“长卷式连环画叙事”。

本文认为,汉画像历史故事的叙事模式可分为“瞬间叙事”与“连环画叙事”两类。前者由“有榜题”和“无榜题”图像构成,刻画了一个故事的高光瞬间,主要人物与次要人物各司其职,突出了戏剧化的矛盾冲突。南阳杨官寺汉墓中的“赵氏孤儿”画像属“分层式连环画叙事”,代表了汉画历史故事叙事发展的过渡阶段。到了东汉中后期,随着鲁南、徐州地区汉画像石艺术达到艺术巅峰,在一些墓葬的横梁位置出现了“长卷式连环画叙事”,这是汉画艺术发展的自然结果。汉画像历史故事中复杂叙事的出现不是偶然的,对战国传统的尊重、时代的变迁、图像载体的转换、地域性的差异以及工匠竞争的需要等因素均促成了这种转变。

(本人在撰写过程中,受到了巫鸿、朱青生、贺西林、郑岩、李清泉等先生的指导和帮助,特此致谢)

## 注释[Notes]

① 马承源认为:“战国青铜器上的画像乃是汉画像的真正先驱。”见马承源:《漫谈战国青铜器上的画像》,《文物》10(1961):26。

② 巫鸿认为东周青铜器画像上的人物纹饰与长沙子弹库帛画中的人物肖像是中国最早的人物画中的情节型构图方式。见巫鸿:《武梁祠——中国古代画像艺术的思想性》,杨柳、岑河译。北京:生活·读书·新知三联书店,2006年。

③ 这三种构图方式可见陈葆真:“Time and Space in Chinese Narrative Paintings of Han and the Six Dynasties.” *Time & Space in Chinese Culture* (1994):239-285。

④ “异时同图是指事件主人公重复出现在同一画面中,并且没有明确的顺序性,这种构图就叫异时同图。相对来说异时同图的叙事方式比较容易辨认,而且它所演变出的构图方式也是多种多样的,比较典型的构图是有一定的情节叙述顺序。”见杨澜:《中国古代叙事性绘画研究》,《艺术教育》6(2016):248。

⑤ “同人异时”的描述可见李杰荣:《诗歌中国 诗歌与绘画》。广州:暨南大学出版社,2018年。

⑥ 如曹建国、张洁对《完璧归赵》,李立对《荆轲刺秦王》等故事的研究。曹建国、张洁:《石头上的叙事解码——从汉画“完璧归赵”看图像叙事》,《中南民族大学学报》(人文社会科学版)1(2019):77-83。李立:《汉画像的叙述:汉画像的图像叙事学研究》。北京:中国社会科学出版社,2016年。

⑦ 傅惜华将此石命名为“何饴程婴柳惠画像”,可惜“民国初年,为人售于海外”。见傅惜华、陈志农、陈沛箴:《山东汉画像石汇编》。济南:山东画报出版社,2012年。

⑧ 《中国画像石全集》也从此说。见中国画像石全集编辑委员会编:《中国画像石全集6:河南汉画像石》。郑州:河南美术出版社,2000年。

⑨ 发掘简报见尤振尧:《徐州青山泉白集东汉画像石墓》,《考古》2(1981):144。

⑩ 原报告称:“最后亦刻械斗图,有两人手中各执短刀,互相刺击,一人在旁助威。械斗是在一座庙宇前进行的,庙门紧闭,仅露出门缝。”参见尤振尧:《徐州青山泉白集东汉画像石墓》,《考古》2(1981):144。

⑪ 参见朱浒、侍行:《汉画“山形冠”来源与含义新探》,《艺术探索》3(2022):42-53。另,《汉官仪》载“天子冠通天”,《后汉书·舆服志》记载:“通天冠,高九寸,正竖,顶少邪却,乃直下为铁卷梁,前有山,展筒为述。”见范晔

撰:《后汉书》,李贤等注。北京:中华书局,1965年。

⑫ 原报告称:“宾客之后有四人俱面向右,其中三人跪地伏首,一人站立在前向来宾拱手相迎,其身份应是主人,迎接另一队宾客四人的到来,这队宾客中,在前一人躬身向前,向主人拱手答礼,第三人腰挂长剑,是诸宾客唯一的一员武官。”参见尤振尧:《徐州青山泉白集东汉画像石墓》,《考古》2(1981):144。

⑬ 报告称“左边六人应是宾客的一部分,方向都是从右向左而来,最前一人身材特别矮小,似为一小孩”,并未识别出两位抱着婴儿的女性。参见尤振尧:《徐州青山泉白集东汉画像石墓》,《考古》2(1981):144。

⑭ 汉画中的蔺相如形象可见重庆合川濮岩寺石室墓画像。参见中国画像石全集编辑委员会:《中国画像石全集7:四川汉画像石》。郑州:河南美术出版社;济南:山东美术出版社,2000年。

⑮ 关于汉战时期扁壶的形制演变,可参见黄盛璋:《关于壶的形制发展与名称演变考略》,《中原文物》2(1983):22—27。

⑯ 汉代铜扁壶称“铍”,木器则称“柶”。孙机认为“铍”是一种酒器。参见彭适凡:《江西收集的西汉铜铍》,《文物》7(1978):92—93;孙机:《说“柶”》,《文物》10(1980):81。

⑰ 参见朱浒:《“道德镜鉴”与“帝国荣光”:汉画“武王伐纣”与古罗马战争壁画比较研究》,《四川大学学报(哲学社会科学版)》6(2022):87—98。

⑱ 此观点可参见杨爱国:《关于汉代历史人物故事图像的几个问题》,《东方考古》(第9辑)。北京:科学出版社,2012年。

⑲ 郑岩于2019年中国艺术研究院“美研所大学堂”讲座《炫技:临沂吴白庄墓所见汉画像石技术的竞争》中提到此问题,参见“考古与艺术何以关联?六位考古学家齐聚“大学堂”研讨,“凤凰网国学”,31 Dec 2019,1 Dec 2022 <<https://guoxue.ifeng.com/c/7sr2oxyfeJk>>。

#### 引用作品[Works Cited]

曹植:《曹植集校注》(上册),赵幼文校注。北京:中华书局,2016年。

[Cao, Zhi. *Annotated Collected Works of Cao Zhi*. Ed. Zhao Youwen. Beijing: Zhonghua Book Company, 2016.]

陈秀慧:《汉代贞夫故事图像再论》,《南方文物》4(2017):207—223。

[Chen, Xiuhui. “Revisiting the Painting of Zhenfu’s Story in the Han Dynasty.” *Cultural Relics in Southern China* 4 (2017): 207—223.]

方闻:《超越再现:8世纪至14世纪中国书画》,李维琨译。杭州:浙江大学出版社,2011年。

[Fong, Wen C. *Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy Eighth-Fourteenth Century*. Trans. Li

Weikun. Hangzhou: Zhejiang University Press, 2011.]  
葛洪:《抱朴子内篇校释》,王明校释。北京:中华书局,1985年。

[Ge, Hong. *Annotated Inner Chapters of the Baopuzi*. Ed. Wang Ming. Beijing: Zhonghua Book Company, 1985.]

Jacobson, Esther. “The Structure of Narrative in Early Chinese Pictorial Vessels.” *Representations* 8 (1984): 61—83.

黑田彰:《列女传图概论》,隼雪艳、龚岚译,《中国典籍与文化》3(2013):107—122。

[Kuroda, Aki. “An Introduction to *Biographies of Exemplary Women*.” Trans. Juan Xueyan and Gong Lan. *Chinese Classics and Culture* 3 (2013): 107—122.]

戈特霍尔德·埃夫莱姆·莱辛:《拉奥孔》,朱光潜译。北京:商务印书馆,2016年。

[Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoon*. Trans. Zhu Guangqian. Beijing: The Commercial Press, 2016.]

刘敦愿:《美术考古与古代文明》。北京:人民美术出版社,2007年

[Liu, Dunyuan. *Fine-arts Archeology and Ancient Civilization*. Beijing: People’s Fine Arts Publishing House, 2007.]

龙迪勇:《从戏剧表演到图像再现——试论汉画像的跨媒介叙事》,《学术研究》11(2018):144—157。

[Long, Diyong. “From Theatre Performance to Pictorial Representation: A Study of Cross-media Narrative of Han Pictures.” *Academic Research* 11 (2018): 144—157.]

——:《空间叙事学》。北京:生活·读书·新知三联书店,2015年。

[——. *A Study of Spatial Narrative*. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2015.]

李征宇:《顷刻与并置:汉画叙事探赜》,《理论月刊》2(2012):80—83。

[Li, Zhengyu. “Instant and Juxtaposition: Exploring the Narrative of Han Pictures.” *Theory Monthly* 2 (2012): 80—83.]

刘向编著:《新序详注》,赵仲邑注。北京:中华书局,2017年。

[Liu, Xiang. *Annotated New Prefaces*. Ed. Zhao Zhongyi. Beijing: Zhonghua Book Company, 2017.]

刘义庆:《世说新语校笺》(下册),徐震堃校笺。北京:中华书局,1984年。

[Liu, Yiqing. *Annotated New Account of The Tales of The World*. Vol. 2. Ed. Xu Zhene. Beijing: Zhonghua Book Company, 1984.]

卢忠敏:《中国最早的人物图像叙事——青铜器上的“角色动图”》,《重庆大学学报(社会科学版)》,2

- (2022):132—142。
- [Lu, Zhongmin. “The Earliest Character Image Narrative of China: ‘Character Animation’ on Bronzes.” *Journal of Chongqing University(Social Science Edition)* 2(2022): 132 - 142. ]
- 孟久丽:《道德镜鉴:中国叙述性图画与儒家意识形态》,何前译。北京:生活·读书·新知三联书店,2014年。
- [Murray, Julia K. *Mirror of Morality: Chinese Narrative Illustration and Confucian Ideology*. Trans. He Qian. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2014. ]
- 司马迁:《史记》,裴骃集解,司马贞索隐,张守节正义。北京:中华书局,1982年。
- [Sima, Qian. *Records of the Grand Historian*. Eds. Pei Yin, Sima Zhen, and Zhang Shoujie. Beijing: Zhonghua Book Company, 1982. ]
- 王建中 闪修山:《南阳两汉画像石》。北京:文物出版社,1990年。
- [Wang, Jianzhong, and Shan Xiushan. *Han-dynasty Pictorial Stone in Nanyang*. Beijing: Cultural Relics Press, 1990. ]
- 王逊:《王逊文集》(第一卷),王涵编。上海:上海书画出版社,2017年。
- [Wang, Xun. *Collected Essays of Wang Xun*. Vol. 1. Ed. Wang Han. Shanghai: Shanghai Painting and Calligraphy Publishing House, 2017. ]
- 巫鸿:《礼仪中的美术——巫鸿古代美术史文编(上)》,郑岩、王睿编,郑岩等译。北京:生活·读书·新知三联书店,2005年。
- [Wu, Hung. *Art in Its Ritual Context: Essays on Ancient Chinese Art by Wu Hung*. Vol. 1. Eds. Zheng Yan and Wang Rui. Trans. Zheng Yan, et al. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2005. ]
- :《中国绘画中的“女性空间”》。北京:生活·读书·新知三联书店,2019年。
- [---. *Feminine Space in Chinese Painting*. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2019. ]
- 信立祥:《汉代画像石综合研究》。北京:文物出版社,2000年。
- [Xin, Lixiang. *A Comprehensive Study of Pictorial Stones in the Han Dynasty*. Beijing: Cultural Relics Press, 2000. ]
- 邢义田:《格套、榜题、文献与画像解释——以一个失传的“七女为父报仇”汉画故事为例》。邢义田:《画为心声:画像石、画像砖与壁画》。北京:中华书局,2011年。103—111。
- [Xing, Yitian. “Pattern, Inscription, Literature and Portrait Interpretation—Take a Lost Han Picture Story of ‘Seven Daughters’ Avengement for Their Father’ As An Example.” *Painting as Voice of the Heart: Pictorial Stones, Pictorial Bricks and Murals*. Beijing: Zhonghua Book Company, 2011. 103 - 111. ]
- 严可均编:《全上古三代秦汉三国六朝文》(第一册)。北京:中华书局,1958年。
- [Yan, Kejun, ed. *Collected Literary Works from Antiquity through Qin and Han to the Six Dynasties*. Beijing: Zhonghua Book Company, 1958. ]
- 张彦远:《历代名画记》,俞剑华注释。上海:上海人民美术出版社,1964年。
- [Zhang, Yanyuan. *A Record of Famous Paintings across Dynasties*. Ed. Yu Jianhua. Shanghai: Shanghai People's Fine Arts Publishing House, 1964. ]
- 赵宪章 朱存明:《美术考古与艺术美学》。上海:上海大学出版社,2008年。
- [Zhao, Xianzhang, and Zhu Cunming. *Art Archaeology and Artistic Aesthetics*. Shanghai: Shanghai University Press, 2008. ]
- 朱存明:《汉画像之美——汉画像与中国传统审美观念研究》。北京:商务印书馆,2017年。
- [Zhu, Cunming. *The Beauty of Han Pictures: A Study of Chinese Traditional Aesthetic Concepts and Han Pictures*. Beijing: The Commercial Press, 2017. ]
- 朱锡禄:《武氏祠汉画像石》。济南:山东美术出版社,1986年。
- [Zhu, Xilu. *Han-dynasty Pictorial Stones in the Wu Clan Temple*. Jinan: Shandong Fine Arts Publishing House, 1986. ]

(责任编辑:程华平)