

古典艺术解读
汉画像石研究

画像石鉴赏

张道一 著



重庆大学出版社
<http://www.cqup.com.cn>

《漢畫研究系列》

《画像石鉴赏》

画像石鉴赏

张道一著



图书在版编目(CIP)数据

画像石鉴赏/张道一著. —重庆:重庆大学出版社,
2009.1

(汉画研究系列)

ISBN 978-7-5624-4543-2

I. 画… II. 张… III. 画像石—鉴赏—中国—汉代
IV. K879.42

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 115260 号

画像石鉴赏

张道一 著

责任编辑:崔 祝 周 晓 版式设计:张道一
责任校对:邹 冠 责任印制:赵 晟

*

重庆大学出版社出版发行

出版人:张鸽盛

社址:重庆市沙坪坝正街 174 号重庆大学(A区)内

邮编:400030

电话:(023) 65102378 65105781

传真:(023) 65103686 65105565

网址:<http://www.cqup.com.cn>

邮箱:fxk@cqup.com.cn (营销中心)

全国新华书店经销

重庆升光电力印务有限公司印刷

*

开本:787×1092 1/16 印张:29 字数:724 千

2009年1月第1版 2009年1月第1次印刷

ISBN 978-7-5624-4543-2 定价:65.00 元

本书如有印刷、装订等质量问题,本社负责调换

版权所有,请勿擅自翻印和用本书

制作各类出版物及配套用书,违者必究

画像石鉴赏 【前言】

本书为《汉画故事》的姊妹篇。题名《画像石鉴赏》，其中也包括了一部分画像砖，因数量不多，没有画像石那样的大幅巨制，所以既无并列，也不明列，只是在具体作品上标出。全书分作两部分：第一为鉴（有关画像石的文化鉴识），第二为赏（对于石刻画像的赏析）。

研究汉代的画像石，可以有不同的角度和目的。诸如从丧葬的制度、建筑的配置、石刻的技法，以及社会形态、宗教信仰、艺术构想等。我们所选择的对象是画像石的拓片，即研究带有大型版画意味的拓印绘画。当然，在分析和描述具体的作品时，也会涉及以上的不同角度，但其主旨，是分析在造型艺术上所取得的艺术成就和达到的水平。

这是一个伟大时代的伟大艺术。我们之所以作出这样的选择，是有鉴于当时的艺术还没有今天的分类，绘画仍然被包括在一个巨大的综合体中。然而它已经成熟了，很快就会分离出来，甚至脱离开刻石而去寻找别的载体。成熟的标志是：以平面为主的二维度的造型手法提高了它的表现力，开始描绘社会的复杂情节，表现人与人、人与物、人与环境等的关系，也就是发展了“关系性的律动”。在物质条件方面，纸的发明和改善，无限开阔了绘画艺术的活动范围，不必再局限在刻石上；而由刻石所衍生出的拓印术，又启迪了木版画的诞生。在艺术史上，这是由综合应用到独立欣赏的过程，也是由混元一体向多样化的发展。可以说，画像石的拓片，虽不是最初刻石的目的，但由此所拓印的纸本绘画，却是中国版画艺术的滥觞。

我们所面对的汉代画像石（以及画像砖），所表现的画面，距今已有两千年左右，而且鉴赏的对象是从石头上和砖头上拓印下来的拓片，虽然仍能看出砖石的坚爽性质，但大部分都有残缺，显得斑驳不整。如何透过它的表面，看出艺术的奥妙，既须要掌握一些有关的知识，也应该锻炼一双看懂“形式美”的眼睛。汉代画像石（以及画像

砖)在我国美术史上占有特殊的地位,不仅表现出绘画的成熟,而且是在公元之初的一种独特的艺术形式。在汉代,分布于今天的山东、江苏、河南、四川、山西、陕西、安徽等地,在河北、甘肃、湖北、浙江、云南等地也有少量发现,总计已出土的画像石已逾万块。其内容表现了汉代生活的各个方面,以及奇思妙想的神话、各种祥禽瑞兽,艺术技巧也是多种多样的。刚强有力,粗犷洒脱,表现出“深沉雄大”的气派。

画像石,是我们民族文化传统的一个重要组成部分。鉴赏画像石,也是继承和发扬民族文化传统的一个重要方面。

鉴者,鉴别也。观看美术作品,须要了解作品的内容和形式。它的题材意向,所画的具体情节及其意义,并透过画面探索作者的意图和作品的时代背景。尤其是古代的作品,不但要认识许多不熟悉的东西,还要了解在文化上的相互关系。进而对有关的历史知识作出综合的判断。也就是说,鉴赏绘画首先要识别画。鉴别,鉴识,就像镜中照影一样,审察作品的各个方面,包括有关画外的知识。

赏者,欣赏也。是对艺术的感受与感染。从艺术的形象魅力,通过理解和评判,得出相应的认识。陶渊明说:“奇文共欣赏,疑义相与析。”欣赏文学作品如此,欣赏美术作品亦是如此。从为数众多的画像石(以及画像砖)拓片中,我们不仅可以看到汉朝人的生活,并且能了解他们在想什么,以及他们的艺术趣味。不过,他们与我们相隔的年代太远了,有许多已为我们所不了解。在本书的姊妹篇《汉画故事》中,对一些不熟悉的人事故事、神话故事、祥瑞故事等作了内容的考证;除此之外,我们还要对汉代人的世俗生活、劳作情景、礼仪和娱乐等,通过不同的画面,作分析和介绍。

艺术的鉴赏有一个过程,逐渐由感性到理性;也存在不同的层次,希望能逐步深入和提高。鉴赏艺术不仅有助于人文素质的提高,也是一种精神的享受;只有达到一定的境界,才能体味到个中三昧。本书将画像石(包括画像砖)按内容分作三个方面、十五个种类。分类的依据主要视其特点和数量,并不十分严格,仅是为了鉴赏的方便,有一个先后的条理和次序。由于画像石的画面设计必须适应原建筑的结构,因此它的构图采取了“区划”与“组合”的方法。为了便于欣赏,我们选图时有的系原石原画,有的则采取了原图的局部。由局部看整体,见树又见林,也是观赏艺术的一个诀窍。

深沉雄大的艺术

——汉代石刻画像概说

张道一

在中国的历史长河中,汉代是一个很重要的朝代。两汉四百多年,正是封建社会上升和发展的阶段,各方面都呈现出无比的活力,显示出一种巨大的力量。对于我国的传统文化,“先秦诸子”的文献都经过整理和过滤,新的思想得到增补和发挥。直到现在,我们仍然炫耀汉唐的辉煌。如果说唐代文化以富丽壮美著称,那么,正是汉代的深沉雄大而质朴无华,奠定了深厚的基础。因此,就艺术方面看,不论是对其艺术成就进行分析还是对其历史的研究,特别是有关艺术的原理,它是怎样形成的,又是怎样发展的,探讨一些规律性的问题,显得十分必要。其中,画像石和画像砖就是很突出的一项。人们在当时的物质条件下,选取了石头和砖头作为艺术的载体,注入以生命,使坚硬冰冷的东西带着温暖,产生情感,创造了艺术的辉煌,将造型艺术推向一个历史的高峰。

(一) 艺术的“进化论”

过去的艺术与现代的艺术不一样,不仅对内容和审美的要求有别,在形式上也有

很大的差异,总之是所处的时代背景变了,人们的价值观念取向也不一样。我们是现代人,必然以今天的文化观念看过去,然而汉代已距我们两千年左右,不可能要求汉代人同我们一样,应该持以唯物史观。如果以生物的“进化论”作比较,艺术的成长与发展,也有自身的过程,总是由简而繁,由单一到多样。我们知道,汉画像石是刻在平面之石头上的,画像砖则是模印在砖坯上,这种艺术的“载体”今天已很少见到,尤其是画像石,虽然是刻在石头上,却又不同于西方人所说的“浮雕”。有人用现代的艺术分类学去套画像石,结果套不准确,便提出了“拟绘画”、“拟雕刻”和“准绘画”、“准雕刻”之类的名称,实际上是颠倒了事物发展的关系。画像石所刻的石头主要用于建筑,成为建筑(祠堂、墓室、门阙和棺槨)的一部分,也就是说,它起初不是独立的一幅一幅(一块一块)的作品,而是用于建筑装饰,有的作为殡仪,有的供人观览。它的画面基本上是线条,或者在线条的基础上将空白处“减地”,使形象突出。也正因为如此,可以将画面用纸墨拓印下来,成为拓片,也是一种中国式的“版画”。如果用今天的艺术分类学去衡量,便跨在了建筑、雕刻和版画之间,或者说兼有三者的特点。那么,它究竟算什么呢?汉朝人称此为“雕画”(雕画成章),清朝人叫做“画像石”,这是很确切的。需要指出的是,在此时期纸张还没有普及,蔡伦虽然改进了造纸的技术,但纸的使用范围不大,也就是说,到东汉时期纸张并没有作为绘画的最佳选择。对于艺术的载体来说,纸本绘画在东汉之后才得到发展。因此,画像石正好说明了事物发展是由笼统而具体、由综合而单一的规律,说明那时的绘画虽然在表现方法上趋于成熟,却没有完全独立,仍然依附于实际的应用。即使所谓的“壁画”,即文献中画在宫廷、庙堂的墙壁上和现在还能见到的墓室的石灰墙上所作的绘画,也是如此。这是一种混元一体的艺术,带有综合的性质,以后才逐渐分化、派生出不同的艺术形式,它是符合事物发展的历史逻辑的。

从艺术的发展规律看,是使用价值先于审美的价值。画像石“附着”在建筑上,在当时是合理的存在。正因为建筑有此要求,才为绘画提供了这种发展的条件。它在实用中孕育了绘画,并逐渐走向了成熟。

(二)成熟的“果实”

今天的艺术已经发展得门类齐全,就像一棵苍天大树,枝干交错,郁郁葱葱,如果从“大美术”的眼光看,汉代的各种艺术因素虽已具备,但还没有分得那么细致,不像今天艺术分类学那么条理分明,并适应着各方面的需要,各显其技,各尽其能。这是事物的发展规律。任何事物的发展总是由单一到多样的,美术当然也不例外。汉代的绘画,即通常称作“汉画”者,除了画像石之外,还包括墓室壁画、帛画和画在其他材料

上的绘画(如漆画),但比较起来,画像石不仅数量多,内容丰富,在表现手法上也更加完美。画像石在今天的概念中并非纯属于绘画,实际上它同建筑、雕刻、装饰等紧密结合着,又是丧葬习俗的一部分,因而得以保留至今。也就是说,它的用途和艺术手法是带有综合性的。这种综合性在现代艺术中已很少见到。

从内容上看,画像石所表现的几乎无所不包,它不但反映了一个汉代社会,而且表现了一个想象奇异的神话世界,把汉朝人脑子里所想的、所希求的都揭示出来了。事隔两千年左右,社会的变化很大,当我们去欣赏那些刻在石头上的画面时,有的虽已不明其意,也有的并不陌生。譬如那些礼仪和宴会的场面,庖厨和杂技,以及耕田者、纺织者和打铁的人。有些生活和生产的方式至今仍在延续。由此也可看出,民族文化的脉络是难以割断的。它的变化正是说明文化的生命力,源远流长不等于一成不变,有变化才有活力,有活力才能发展和前进。所以说,事隔两千年左右,我们回头看那些画像石时,有的看得懂,有的看不懂,可说是很自然的现象。因此须要对画像石进行“解读”和“诠释”,也就是人们常说的“现代语释”。

我们研究绘画的历史,特别是写实性的绘画,不在于古人画了什么,而是他们在表现什么和怎样表现。不能说画了一只鸟就是“花鸟画”,画了一棵树就是“山水画”。画人物也是如此。如果所画的人物仅仅是带有宗教性的仪式,类似偶像,和为了表现某一事件而刻画的情节场面是不一样的,至少有程度上的差别。譬如画像石中的《荆轲刺秦王》,从揭示历史背景到壮士的侠义和勇武,从画面的人物关系到“图穷匕见”的紧张气氛,好像画面中的一切都在刹那间,足见汉画作者在创作上的严谨态度与深厚功底。使人联想起“风萧萧兮易水寒,壮士一去兮不复还”的悲壮诗句。中国的绘画,像这样深刻地反映历史、故事事件和情节的,以前没有过,只有到了画像石的艺术,才表现得如此深刻,如此成熟。

自从有了艺术的专业和职业,也就出现了艺术的“自娱性”和“娱他性”。也就是说,创作艺术的人尽管在创作过程中和艺术融在了一起,在塑造人物的个性时,或在表现大自然的意境中,得到了一种精神的享受,但他的作品最终总要交给社会,以供他人欣赏。当艺术与大众产生了“共鸣”,对于艺术家来说也是一种享受。从画像石的一些题记中得知,当时的画者与雕刻者还被称为“石工”、“石匠”,他们的工作也包括开采石料和搬运石料;他们只是一种职业的组合,还没有脱离一般的体力劳动。虽然没有在作品上署名,还是有少数在题记中留下了名字,说明他们已在社会上受到了不同程度的尊重。如著名“武梁祠”画像的雕刻者为“良匠卫改”;“武氏石阙”的建造者是“石工孟孚、李弟卯”;石阙前的石狮子作者为“孙宗”。像卫改、孟孚、李弟卯、孙宗等这样的艺术家,在中国美术史上应该占有一定的地位,是他们将早期的绘画和雕刻推向了成熟的阶段。

然而,有不少美术史的专著却忽略了汉代的画像石。因为它来自于民间,为工匠

之作,也有的是对它不认识。古代的金石家,从宋代起就注意到了它的存在,如《金石录》、《隶释》、《隶续》等,但多是重点摹拓上面的榜题文字和有关的题记,作为书法研究,对其图像则不重视。清代的《金石索》虽然刊印了一些如像武梁祠、孝堂山等画像,却系木版摹刻,多失去石刻的原味。对于画像石的研究著作,较早的有于武梁祠画像的两部专著,一部是清道光五年(公元1825年)瞿中溶的《汉武梁祠堂画像考》,另一部是1931年印行的容庚的《汉武梁祠画像图录和考释》,两部书都是考据性的,还不能说是侧重于艺术的研究。真正重视汉代画像艺术的先行者是鲁迅,他不但从艺术的角度审视了画像石,并且对画像石作了正确的评价。

(三)“气魄深沉雄大”

辛亥革命后,民国初建,鲁迅曾在教育部工作,住在北京的绍兴会馆。他用闲暇的时间校书、抄碑,还亲自描绘了一本《秦汉瓦当文字》。自1915年至1924年,他收集的石刻拓本就有一千五百多种。他曾说:“本来,有关本业的东西,是无论怎样节衣缩食也应该购买的,试看绿林强盗,怎样不惜钱财以买盒子炮,就可以知道。”^{〔1〕}可见,他的收集是为了研究,而且当作“本业”,并非为了赏玩古董。从《鲁迅日记》和通信中知道,他一直想编印一本《汉画像考》。1926年,他到厦门大学去,曾说:“我最初的主意,倒的确想在这里住两年,除教书之外,还希望将先前所集成的《汉画像考》和《古小说钩沉》印出。……及至到了这里,看看情形,便将印《汉画像考》的希望取消。”^{〔2〕}书虽然没有编成,但他是对此作了充分酝酿的。对于画像石的研究,他评论清代瞿中溶《汉武梁祠画像考》说:“瞿氏之文,其弊在欲夸博,滥引古书,使其文浩浩洋洋,而无裁择,结果为不得要领。”^{〔3〕}他在以上同一封信中透露:“我陆续曾收得汉石画像一篋,初拟全印,不问完或残,使其如图目,分类为:一,摩崖;二,阙,门;三,石室,堂;四,残杂(此类最多)。材料不完,印工亦浩大,遂止;后又欲选其有关神话及当时生活状态,而刻划又较明晰者,为选集,但亦未实行。”

这是非常遗憾的。但从鲁迅的有关文字和实际行动中,他的研究画像石是用心良苦的。他在1934年2月11日致姚克的信中写道:“关于秦代典章文物,我也茫无所知……生活状态,则我以为不如看汉代石刻中之《武梁祠画像》……汉时习俗,实与秦无大异,循览之后,颇能得其仿佛也。”1935年在致李桦的信中,有两次提到画像

〔1〕 鲁迅1936年7月7日致赵家璧信。见《鲁迅书信集》。

〔2〕 《厦门通讯(三)》,载《华盖集续编》。

〔3〕 鲁迅1935年11月15日致台静农信。见《鲁迅书信集》。

石。他说：“我以为明木刻大有发扬，但大抵趋于超世间的，否则即有纤巧之感。惟汉人石刻，气魄深沉雄大，唐人线画，流动如生，倘取入木刻，或可另辟一境界也。”又说：“倘参酌汉代的石刻画像，明清的书籍插图，并且留心民间所赏玩的所谓‘年画’，和欧洲的新法融合起来，也许能够创出一种更好的版画。”〔1〕

鲁迅提倡新兴木刻运动，并将传统的“复制木刻”与“创作木刻”分开，在20世纪30年代，亲自主持木刻研习班，培养了一大批年青的木刻家。经过半个多世纪的实践，证明了他的观点和做法是非常正确的。他不但精通于美术理论和历史，也间或自作书面，他的设计，无不朴茂可喜。他为《心的探险》和《桃色的云》所设计的书面，便是取材于石刻画像。他曾对老友许寿裳说：“汉画像的图案，美妙绝伦，为日本艺术家所采取。即使是一鳞一爪，已被西洋名家交口赞许，说日本的图案如何了不得，了不得，而不知其渊源固出于我国的汉画呢。”〔2〕

“气魄深沉雄大”，不仅是汉画像石的灵魂所在，也是中国传统艺术的趣旨。它不仅表现了中国人的气质，也是数千年来所追求的一种精神。不论石头也好，砖头也好，都是坚硬的、冰冷的物质材料，谁能够将这些无情的东西注以感情呢？是画像石和画像砖。虽然这些作品也有高下之分，但总的说品味是很高的。其既为后来的绘画开辟了现实主义和浪漫主义的道路，也为中国的造型艺术竖立起一个历史的制高点。

值得注意的是，在老一辈的艺术家家中，有不少人已经感受到画像石的这种艺术的气质和精神。20世纪的60年代初，由于众所周知的原因，年青的钢琴家傅聪旅居国外，他的父亲、著名文学艺术翻译家傅雷，提醒儿子说：“单靠音乐来培养音乐是有很大的弊害的。”便给他寄去了一些汉画像石的拓片，并再三说明：“目的只是让你看到我们远祖雕刻艺术的些少样品。你在欧洲随处见到希腊罗马雕塑的照片，如何能没有祖国雕刻的照片呢？我们的古代遗物既无照相，只有依赖拓片，而拓片是与原作等大，绝未缩小之复本。”傅雷在信中详细地介绍了画像石的历史背景和艺术价值。说“汉代石刻画像纯系吾国民族风格。人物姿态衣饰既是标准汉族气味，雕刻风格亦毫无外来影响。”他介绍拓片时说：“搨片一称拓片，是吾国固有的一种印刷，原则上与过去印木版书，今日印木刻铜刻的版画相同。惟印木版书画先在版上涂墨，然后以白纸覆印；拓片则先覆白纸于原石，再在纸背以布球蘸墨轻拍细按，印讫后纸背即成正面；而石刻凸出部分皆成黑色，凹陷部分保留纸之本色（即白色）。木刻铜刻上原有之图像是反刻的，像我们用的图章；石刻原作的图像本是正刻，与西洋的浮雕相似，故复制时方法不同。”甚至嘱咐傅聪：“倘装在框内，拓片只可非常小心的压平，无数皱下去的地方都

〔1〕 以上信件，均见《鲁迅书信集》。

〔2〕 许寿裳《亡友鲁迅印象记》。

代表原作的细节,将纸完全拉直拉平就会失去本来面目”。^{〔1〕} 由此不难看出,傅雷对艺术的见地和对后辈的关心。这里体现着对民族艺术的传承,而传承是需要深刻认识的。

常任侠在《东方艺术丛谈》一书中说:“汉代的艺术劳动者,为了适应封建社会的需要,曾创造出不少伟大的作品,其最著名如山东嘉祥武梁祠,孝堂山郭巨祠,两城山画像,沂南汉画像等,规模都相当大,而且创作的内容与方法,较之过去的艺术,都有很大的发展。汉画可以说是汉代社会的一面镜子,它所表现的事物,包括着统治与被统治,剥削与被剥削,劳动与不劳动,主与奴的两个阶级,生动地画出了当时社会的诸形态。它所表现的,例如贵族们的巡游、田猎、战争、献俘、通谒、宴享、歌舞、百戏、弹琴、奕棋、投壶、蹴鞠等等活动;劳动人民的治饷、宰牲、弋鸟、斗兽、农作、纺织、汲水、舂谷、牵犬、荷毕、负物、曳鼎、撑船、驾车等等活动;以及车马、宫室、楼观、帷幕、亭台、栏楯、瓶罍、勺孟、厨灶、井杵、衣服、甲冑、戈戟、刀剑、弓弩、斧钺等等生活用具与战斗武器;此外如珍禽、异兽、奇树、嘉禾、殊方异物等等,不可胜举。在构图方面,如武梁祠画像中的海上诸神战斗,天际诸神战斗的场面,云奔海立,幻怪恣肆,变化纷聚,不可端倪。又如荆轲刺秦、豫让吞炭、程婴救孤、专诸进饷等故事画,人物显出强力而紧张,反映出封建社会旺盛期的雄劲气概。在造型技术方面与使用色彩方面,都有很大的进步。人物的形象虽则古拙,但自具一种朴厚的作风。特别是动物中的犬马虎狼鹿兔之类,因为当时习于狩猎,这些形态,非常生动、逼真、有力,一直到今天还值得艺人们学习。”^{〔2〕}

对于画像石,一个说“气魄深沉雄大”,一个说“旺盛期的雄劲气概”,共同道出了我们民族艺术的优秀气质和积极精神。中华民族的艺术,正是要发扬这种精神,使它万古流传。

(四) 关系性的律动

什么是“关系性的律动”呢?在绘画上,不论人物也好,动物也好,甚至山水树木,只要组成画面,就必须在构图上将各种形象有机地组合在一起,不但在内容上产生呼应的关系,并且在形式上要求合度,有节奏感。就如闻一多谈舞蹈那样,是“一种节度整齐的动”。汉画的画面,已经做到了故事情节的合理性与形象之间的夸张与节制,在审美上引起观赏的振奋。譬如表现《二桃杀三士》这一题材,画面并不复杂,主要是

〔1〕 傅雷.傅雷家书,北京:三联书店,1981.

〔2〕 常任侠.东方艺术丛谈,上海:新文艺出版社,1956.

三个勇士和放在盘中的两只桃子。既然是“论功行赏”，可是三个有功的武将怎样分配两只桃子呢？最后一个拿不到桃子的以不平而自刎，而拿到桃子的则因愧疚而自杀，结果是不动干戈，仅用两只桃子，就杀死了三个勇士。这种戏剧性的矛盾和悲剧，是在功劳和荣誉面前进行的。在汉代画像石中，表现这一题材的画面很多，而且均有特色，是非常了不起的。

民间变戏法的常说：会看的看门道，不会看的看热闹。话虽俗，意很深。它揭示了人们认识事物的关系。然而，在看“门道”与看“热闹”之间，并没有不可逾越的鸿沟，关键在于修养。人的很多能力并非是与生俱来的，而是后天的学养。从幼年起学着说话，学着写字，从精神生活的角度看，即使不去学绘画和音乐，也应该学会看和学会听。正如马克思所指出的：你要想听懂音乐和看懂绘画，就应训练“有音乐感的耳朵、能感受形式美的眼睛”^{〔1〕}。实践证明，善于修养的人自然会找到艺术的门道。所谓“操千曲而后晓曲，观千剑而后识器”^{〔2〕}，是很有道理的。

对于艺术的欣赏是人生所必需的，因为它体现着和充实着精神生活的一个重要方面。对于具体的人来说，他可能喜欢这种艺术而不喜欢那种艺术，但是，很难说有对所有艺术都不喜欢的人。由于艺术的种类很多，不仅在选择上和爱好上有所不同，甚至喜爱的方式和深度也因人而异。只有艺术触动了心灵，人的情感同艺术的描述产生了共鸣，艺术的作用也就发挥到极致。现在的艺术已向多元发展，这里所说的是写实性的艺术。唐代张彦远《历代名画记》说：“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，非由述作。”这里所指的“六籍”，即“六经”（诗、书、礼、乐、易、春秋。据说《乐经》秦焚书后亡），“四时”即春、夏、秋、冬。这是一种“文以载道”的观念。在汉代虽然还不是太明显，实际上已朝此方向发展了。我们通常所说的“欣赏”，从字面看也就是领略和玩赏。但进一步又解释成“赏析”，赏与析总是联系在一起的，即所谓“奇文共欣赏，疑义相与析”。至于“鉴赏”，就不是一般对艺术形象的直观与感受，而是包括了观赏者对作品的理解和评判过程。这样，在艺术创作与艺术欣赏之间就产生一种互动、互补的关系，也就是作者和观者共同由感性认识向理性认识的飞跃。对于鉴赏者来说，有助于素养和情操的提高。

有一个汉代的实例很值得一读。就是在1980年山东嘉祥县宋山村出土的一块画像石上，刻着一篇462字的题记。时间是东汉永寿三年（公元157年）十二月，死者是一个地方小官，名叫“安国”。题记主要写安国的为人敦厚、病死原因和为他建立祠堂的经过与规模。这块画像石是用在祠堂上的，因此在文后刻了几句话：

〔1〕 马克思. 1844年经济学哲学手稿[M], 北京:人民出版社, 2000:87.

〔2〕 见刘勰《文心雕龙·知音》。

唯诸观者，深加哀怜，寿如金石，子孙万年。牧马牛羊诸僮，皆良家子，来如堂宅，但观耳，无得溲画，令人寿；无为贼祸，乱及孙子。明语贤仁四海士，唯省此书，无忽矣。

这几句话的意思是说：愿来祠堂参观的诸位，对于祠堂的主人能够深加哀怜。如此，则寿命长如金石，子孙万代昌盛。放马和牧牛牧羊的诸位孩子，你们都是好人家的子女，如到祠堂里来，可以观看，不要乱刻乱画，这样可以长寿；否则，灾祸就会降临到你的子孙头上。明白地告诉诸位贤达和仁爱的四海人士，都要看一看刻在这里的文字，不要忽视了啊！

有劝戒，也有警告，类似咒语。目的则是哀怜死者和爱护祠堂。由此可以看出，汉代画像石的产生与作用，除了家人的尽孝和对死者的纪念之外，我们也应该知道这些相关的情况。

（五）再现和表现

作为占有一定空间的造型艺术，人们从最早的在器物上刻画起，已经经历了上万年，但它进入成熟期并相应地稳定下来，才不过几千年。从艺术的手法看，至少有三种方式和方法：一是写实的；二是想象的；三是意象的。写实的方法后来通向了“现实主义”，即以典型的形象和环境来反映现实生活。由于所描绘的对象是看得见的实在的生活，既有喜怒哀乐，也有激荡和优雅，人们感到亲切，产生共鸣，因此发展得特别快，形成了艺术的主流。譬如汉画像石中大量的历史故事、孝子故事，如“孔子见老子”、“周公辅成王”、“荆轲刺秦王”、“二桃杀三士”、“泗水升鼎”、“赵氏孤儿”、“董永卖身”、“季札挂剑”等，所谓“文以载道”，用以“成教化，助人伦”者，主要是指这一种。

然而，写实的方法虽然长于表现现实生活，但是难以描绘出人们的想象，譬如古代流传下来的神话，对自然物的崇拜，以及对未来的幻想等，于是有了想象的手法，后来称作“浪漫主义”。有的作为现实主义的补充，有的也独立表现。在汉代，黄老思想盛行，特别推崇“伏羲女娲”和“西王母”。古老的神话说：伏羲女娲创造了人类，并开创人文，在画像石中把他们画成了“人首蛇身”，下身交缠在一起；两人分别手持规矩，象征着创造世界。西王母最早是“昆仑之丘”的女神，神话中的西王母“其状如人，豹尾虎齿而善啸，蓬发戴胜，是司天之厉及五残”的凶怪，但在画像石上已是端庄的中年妇女，根据中国传统的对偶观念，还给她配了一个对象“东王公”。崇拜西王母是由于她曾给后羿“不死之药”。按照一般逻辑，她既是“司天之厉”，掌握着灾疫，也必然能免除灾疫，使人长生不老。因此，画像石中在她周围的玉兔、九尾狐、羽人等，都是为她取

食和捣制“长生不死”之药的。

所谓“意象”的方法,是表现一种观念,一种抽象的符号。如古代的“太极”、“龙马负图,河出洛书”之类。远古的“图腾”也是如此。东汉时期,正是谶纬之学盛行,为了对封建帝王的歌功颂德,各地官员专门搜罗一些奇异怪胎加以附会,视为“符瑞”。以后的《宋书》就编有《符瑞志》三卷,罗列了各种符瑞达 97 种之多。譬如麒麟,这种被儒家当作“仁”的表征的虚拟动物,据说从汉武帝元狩元年(公元前 122 年)十月,到晋成帝咸和八年(公元 333 年)五月,竟然出现了 75 次。到了明代,连外国赠送的长颈鹿也附会为麒麟了。那么,麒麟到底是个什么样子呢?《宋书·符瑞志》说:“麒麟者,仁兽也。牡曰麒,牝曰麟。不刳胎剖卵则至。麕身而牛尾,狼项而一角,黄色而马足。含仁而戴义,音中锺吕,步中规矩,不践生虫,不折生草,不食不义,不饮污池,不入坑窞,不行罗网。明王动静有仪则见。”在画像石上所刻的麒麟很多,大都似鹿而一角,不像现在图画中所见的样子。现在所见的麒麟,是宋代之后才逐渐定型的。用虚拟、虚构的形象代表某一抽象的概念,在中国传统文化中并不鲜见。从“真龙天子”到“天上麒麟儿,人间状元郎”,都属于这一类。后来发展的大量的“吉祥图”,有许多在画像石上都能找到开端。

以上所谈三种方式和方法,在艺术的初创时期即已产生,我们可以找出不少的原始艺术作为例证。问题在于后来的发展。当绘画成为造型艺术的主流之后,写实的方法也被奉为正宗。因为写实的艺术是直观的,不但最符合视觉习惯,也易于理解所画的内容。与此相反,想象的艺术和意象的艺术在理解上就要绕一个弯子,需要靠知识和联想,并且还存在社会风俗和约定俗成的问题。在艺术的历史上“浪漫主义”曾经紧靠着古老的神话和传奇,而意象和观念的艺术便走向了标志和符号性的设计。直到 19 世纪末,西方的现代派大师们又祭起这面大旗,表现为绘画时,人们感到惊奇,以致被称为“前卫艺术”。

由此看来,艺术的再现与表现,在画像石的作者面前并不奥妙,看得见的就画实在的,看不见的就画想象的。譬如中国人雕刻狮子,把它当作守门之瑞。狮子本来是实有的,可是在中国不易看到。特别在古代,雕刻艺人终生雕狮子,却不一定见过狮子。因此,只能靠传说,靠想象。嘉祥汉代武氏祠的狮子的造型,与其说是狮子,不如说是传说中的“天禄”和“辟邪”,然而在当时人的题记中却明明刻着:“孙宗作师(狮)子,直(值)四万。”

(六) 平面造型的章法

现代艺术分类学将美术(造型艺术)分为六大类,即绘画、书法、雕塑、建筑、工艺

和摄影。就当前的实践看,设计艺术已成为一个热门,并且发展得很快,有可能与工艺美术分作两个部门。这是不奇怪的,世间的事物总是由需要和实践决定分类,而不可能由分类束缚实践。只是有一点可以肯定,不论什么美术的样式,既然是“造型艺术”,在其形态上就有平面和立体之分。雕塑和建筑是立体的,绘画、书法、摄影是平面的,工艺美术和设计艺术既有立体的,也有平面的。这是最浅显的常识。问题在于,平面的艺术尤其是写实性的绘画,出于内容的需要,并不满足于平面的处理,一直在追求立体的效果。于是,就在平面上出现了表现“二维度”和“三维度”的两种画法。直到西方的“文艺复兴”,一些艺术巨匠横跨于艺术与自然科学之间,将解剖学、透视学、光学和色彩学用于绘画,在平面上画出了立体的效果,我们通常称作“明暗画法”。在此之前,人类的绘画基本上都是平面造型,真可说“五百年前是一家”,譬如古埃及的壁画和古希腊的瓶画。中国的传统绘画也是如此,虽说是平面的,却也在追求立体的效果,如在晕染、层次、虚实的处理上产生一定的立体感,“三远法”所造成的空间感等,在实践上也达到了很高的成就。然而在此之前,在汉代画像石和画像砖上,“纯”平面的造型却是主要的。

艺术成就的高低取决于艺术家驾驭艺术方法的能力,技巧的高下是显而易见的。过去有人将“平面造型”和“立体造型”(明暗画法)作比较,称后者是“科学”的方法,实际上是不理解“艺术科学”,也不懂得艺术的原理。按照这种观点,“孙悟空”就不可能产生,“现代派”也无由出现。在人文科学的制高点上,中国的绘画已经升得很高,容后专论,在此仅谈画像石和画像砖。

平面造型的最大特点是首重物象的轮廓特征,如画人物和动物,多是以侧面为主,很少有所谓半侧面(即成角透视)者。侧面的形象如同影子,就像植物学家的压制标本,平整了,也单纯了,在艺术的处理上也方便得多了。不论勾线或涂面,都可自由地进行。画像石的所谓“减地”,也是为了突出这种侧面“影绘”的效果,然后再在各个部位勾勒线条。因为是以侧面轮廓为主,必然是删繁就简,而对特征的强调也势必有所夸张。现代的绘画虽早已突破了这种局限,但在图案学中仍然视为装饰造型的基础。

以上所说的“轮廓特征”和压平了的“标本化”,只是就其平面造型的艺术特点而言,不存在对于艺术的评价。所谓轮廓特征,对于人物和动物的造型,当然也包括它的姿势、动态和气度。南阳画像石中的走兽都不是静止的,不论牛、马、猪、熊、狗和各种祥禽瑞兽,无不显示出一种动态和力量;而那些手持生活用品的纤腰侍女和威武的勇士,也都各具风采。从造型上看,他们是平面的,却又是生动的。在艺术的特点上,有局限才会有无限,真正高超的艺术都是对自身的超越,显示出一种特有的魅力。画像石就是如此。

为什么现代人看汉代画像石认为装饰性很强呢?一方面是因为有些艺术的处理手法为现代绘画所不常用,另一方面是现代写实性绘画过于强调直观的“对物写生”,

在构图上很少有组合、拼接、演绎,都是直来直去。从画像石中看出,汉朝人并不是这样的。他们所画的对象,虽然是现实的,但在构图上却是为了表现自己的意念。因此,不仅不顾人物的大小比例和空间距离,现实生活的合理性与艺术的目的取得了统一。在表现人与人之间出现了有大有小,除了“尊卑观念”的关系之外,主要是突出主体人物;所谓“水不容泛,人大于山”,也是为了表现人与景象的主次。还有一种被称作“组合法”的,即将两个不同的视觉角度画在同一个画面上。最典型的是《泗水升鼎图》。我们知道,古代的青铜鼎虽然是一种炊饪之器,但它又被视为代表统治者社稷的镇国之宝。相传夏禹收九州之金铸成九鼎,遂以鼎为传国的重器。秦始皇的暴政直到东汉时期还被人们引以为戒,因此,各地的画像石上多刻“泗水捞鼎”,用以说明秦始皇的无德而行。泗水原在现今的苏北地区,古代属于鲁国。从春秋战国到秦汉,泗水之有名,除了它的地理位置之外,是因为孔子曾在“泗上”讲学,汉高祖刘邦曾任“泗水亭”的亭长。宋代以来,由于黄河改道和北移,泗水便为黄河所夺,在地面上消失了。相传,夏禹所铸的九鼎周亡时献给了秦昭王,但有一鼎落入泗水之中。据《史记·秦始皇本纪》所载,秦始皇东巡,“过彭城,斋戒祷祠,欲出周鼎泗水。使千人没水求之,弗得。”这个历史故事流传到东汉,说是众多人入水中捞鼎,秦始皇等在岸上观看,还有人准备庆祝祭祀。人们用绳索将鼎拉出了水面,快要拉到岸上时,忽然从鼎中伸出一个龙头,将绳索咬断,大鼎又掉进了泗水之中。画像石所表现的就是在龙咬绳索的当儿,说明秦始皇无德,不能拥有此鼎。

要画此图,无疑是个大场面,而且有地面、桥头与河床、水中之分。正是千钧一发之际,龙从鼎腹中伸出头来,将绳索咬断,鼎倾斜了;两岸的拉鼎者松动了,有的滚到了下坡;水面船上的人企图用长竿将鼎顶住;站在桥头上的观望者惊慌了,连水中的鱼儿也不知所措,总之乱成了一团。不消说在那时,即使在今天,处理这样的构图,也是不容易的。从若干幅画像石的《泗水升鼎图》的构图看,虽然有繁有简,大都采用的是不同角度的“组合法”。他们把某些局部采用一般的正面画法,但将泗水河画成了“断面”。即在河中心的水面上画两岸。把各方面的人物处理得有条不紊,而且形成了对称形的格式。

按照现代人的理解,这是一幅典型的装饰画,因为它不是从一个视点看场景,而是通过了画家的有意组合。实际上,遥想汉朝人不一定认为这是装饰画,唯其如此才能表现出这个故事的内容。由此可以看出,随着平面造型的轮廓特征、删繁就简、夸张变形的特点,必然会有相应的构图与之配合,从而形成一个艺术的体系。

有些画像石的石料是很大的,它可以构成一个祠堂的壁面,或者是一个棺槨的枋板,或者是两个墓门的门楣;在每块石头的正面(有的是两面)刻满了图画,并且有不同的内容。在这种情况下,如何分割石面是很重要的,图案学上称作“区划面”,须处理得协调而有节奏。山东嘉祥武梁祠是最有代表性的。上下分作若干层,每层刻画几

个不同的画面,并有栏线和榜题间隔,但是,整体看起来宛如一幅大画,有的画面会突破栏线产生沟通,出现了隔与不隔、似隔非隔的状态,实在是最好的设计。值得注意的是,这种设计已成为中国艺术的一个传统。试看敦煌石窟壁画的组合和大同出土北魏的屏风漆画,都是采用了区划面来处理,使整体与局部成为有机联系。

我们知道,中国的传统绘画是以线条为主要表现的。一方面是因为毛笔和书法的关系,另一方面是由于平面造型。画像石上的线条,就多数而言还看不出线条在艺术上的优异,不过是区分各部分的界线,但也有几处的作品,表现出线条的流动和使画面所产生的气氛,如山东沂南画像和浙江海宁画像,明显已展示出线条的作用。这些线条是在坚硬的石头上用凿刀刻出来的,不难想象,人们一旦认识了线条的功用,用笔墨落在纸上,必然会有长足的进展。

(七) 夸饰与隐喻

前已述及,汉代的画像石是一种混元一体的带有综合性的艺术,还带有初始的意味,不能也不必拿今天的分类学去套。我们所指的绘画的成熟,只是就其孕育的主体而言,实际上,在当时,绘画、装饰、图案、工艺是没有明确分工的。也就是说,那些在石头上进行刻画的艺术,在创作中是将多种形式和手法“糅”在了一起。正因如此,所以在画像石中常常会浮现出一些装饰性很强的形式。如将两只鸟交颈、对喙;两条龙缠绕成麻花形或是相互“穿壁”;二兽一头或三鱼一头;飞鸟在云朵中露出一个头,使云鸟同体;人兽同舞等。这些形式在一般写实性绘画中是不常见的,然而在图案中却是司空见惯,呈现出一种别开生面的意匠之美。

在图案学中,对于纹样强调轮廓特征和夸张变形,不仅可以发挥平面艺术之长,与画像石的造型也是相吻合的,在艺术的形象思维中居于较高的层次。所谓“轮廓特征”,即是在“影绘”(剪影)的基础上进行修饰加工;而“夸张变形”则是对于物象特征的突出。刘勰《文心雕龙》有一篇题作“夸饰”的,就是讲夸张的修饰(修辞)手法。刘勰讲夸张,主张“夸而有节,饰而不诬”,不要“夸过其理”,也完全适用于图案纹样的原理。画像石也是如此。所谓“水不容泛,人大于山”,表面上是不合比例,实际上是夸张了主体,突出了主题。正如张彦远在《历代名画记》中所说:“详古人之意,专在显其所长,而不守其俗变也。”^{〔1〕}在画像石中,野兽出没于山林,为了突出野兽的凶猛,山石树木不过是表明特定环境的陪衬。又如画鸟,传说中的凤凰(朱雀)是最美的,而它的母型是孔雀和山鸡,所夸张的是冠和尾。沂南画像中的凤凰,大冠长尾,昂首健步,在

〔1〕 唐张彦远《历代名画记·论画山水树石》。