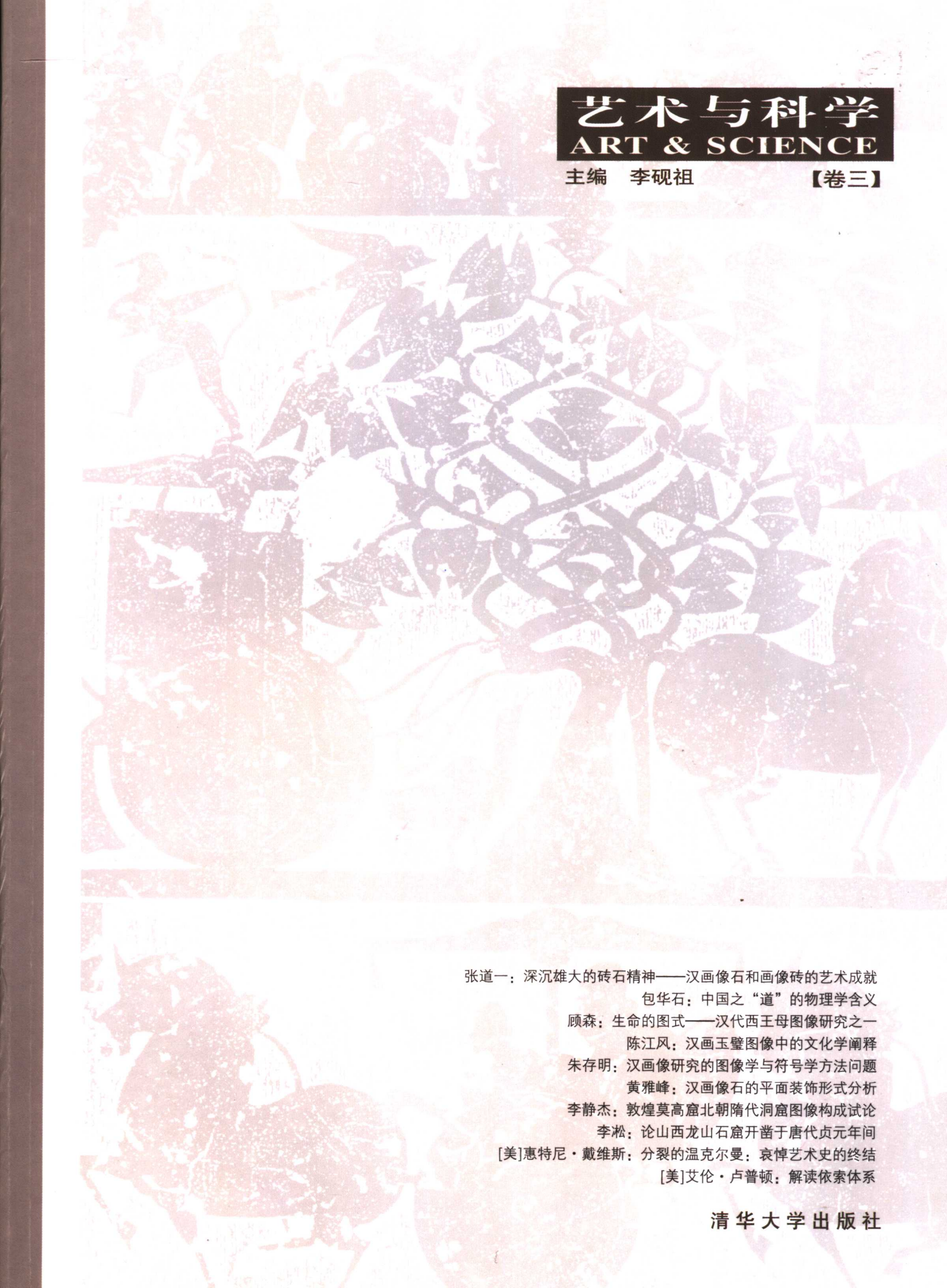




艺术与科学 ART & SCIENCE

主编 李砚祖

【卷三】

张道一：深沉雄大的砖石精神——汉画像石和画像砖的艺术成就

包华石：中国之“道”的物理学含义

顾森：生命的图式——汉代西王母图像研究之一

陈江风：汉画玉璧图像中的文化学阐释

朱存明：汉画像研究的图像学与符号学方法问题

黄雅峰：汉画像石的平面装饰形式分析

李静杰：敦煌莫高窟北朝隋代洞窟图像构成试论

李松：论山西龙山石窟开凿于唐代贞元年间

[美]惠特尼·戴维斯：分裂的温克尔曼：哀悼艺术史的终结

[美]艾伦·卢普顿：解读依索体系

清华大学出版社

艺术与科学

ART & SCIENCE

【卷三】

主 编 李砚祖
副主编 陈池瑜
戴吾三
刘 兵

清 华 大 学 出 版 社
北 京

本卷以中国古代图像研究为中心展开,涉及古代图像研究的文化学、符号学、图像学等多个方面,包括汉代画像石、画像砖,汉代玉璧图像,莫高窟北朝隋代洞窟图像,唐代贞元年间山西龙山石窟图像,中国古代莲花图像等专题研究。这些研究是该领域中外专家多年研究成果的集中体现。

其中,推荐读者关注的文章有:“思想”栏目中张道一的《深沉雄大的砖石精神——汉画像石和画像砖的艺术成就》,以及美国学者包华石的《中国之“道”的物理学含义》;“探索”栏目中顾森的《生命的图式——汉代西王母图像研究之一》,陈江风的《汉画玉璧图像中的文化学阐释》,朱存明的《汉画像研究的图像学与符号学方法问题》,黄雅峰的《汉画像石的平面装饰形式分析》;“史学”栏目中李静杰的《敦煌莫高窟北朝隋代洞窟图像构成试论》,李淞的《论山西龙山石窟开凿于唐代贞元年间》,以及“译林”中的《分裂的温克尔曼:哀悼艺术史的终结》、《解读依索体系》等。

本书适合关注艺术与科学的广大读者阅读。

图书在版编目(CIP)数据

艺术与科学.卷三/李砚祖主编.一北京:清华大学出版社,2006.10

ISBN 7-302-13870-2

I.艺… II.李… III.艺术-关系-科学-研究 IV.J0-05

中国版本图书馆CIP数据核字(2006)第114504号

版权所有,翻印必究。举报电话:010-62782989 13501256678 13801310933

出版者:清华大学出版社

<http://www.tup.com.cn>

社总机:010-62770175

地址:北京清华大学学研大厦

邮编:100084

客户服务:010-62776969

组稿编辑:甘莉

文稿编辑:宋丹青

封面设计:李砚祖

版式设计:陈楠

特邀编辑:柳沙 张朵朵

印刷者:北京市联华印刷厂

装订者:三河市春园印刷有限公司

发行者:新华书店总店北京发行所

开本:210×285 印张:11.25 字数:380千字

版次:2006年10月第1版 2006年10月第1次印刷

书号:ISBN 7-302-13870-2/J·107

印数:1~3000

定价:42.00元

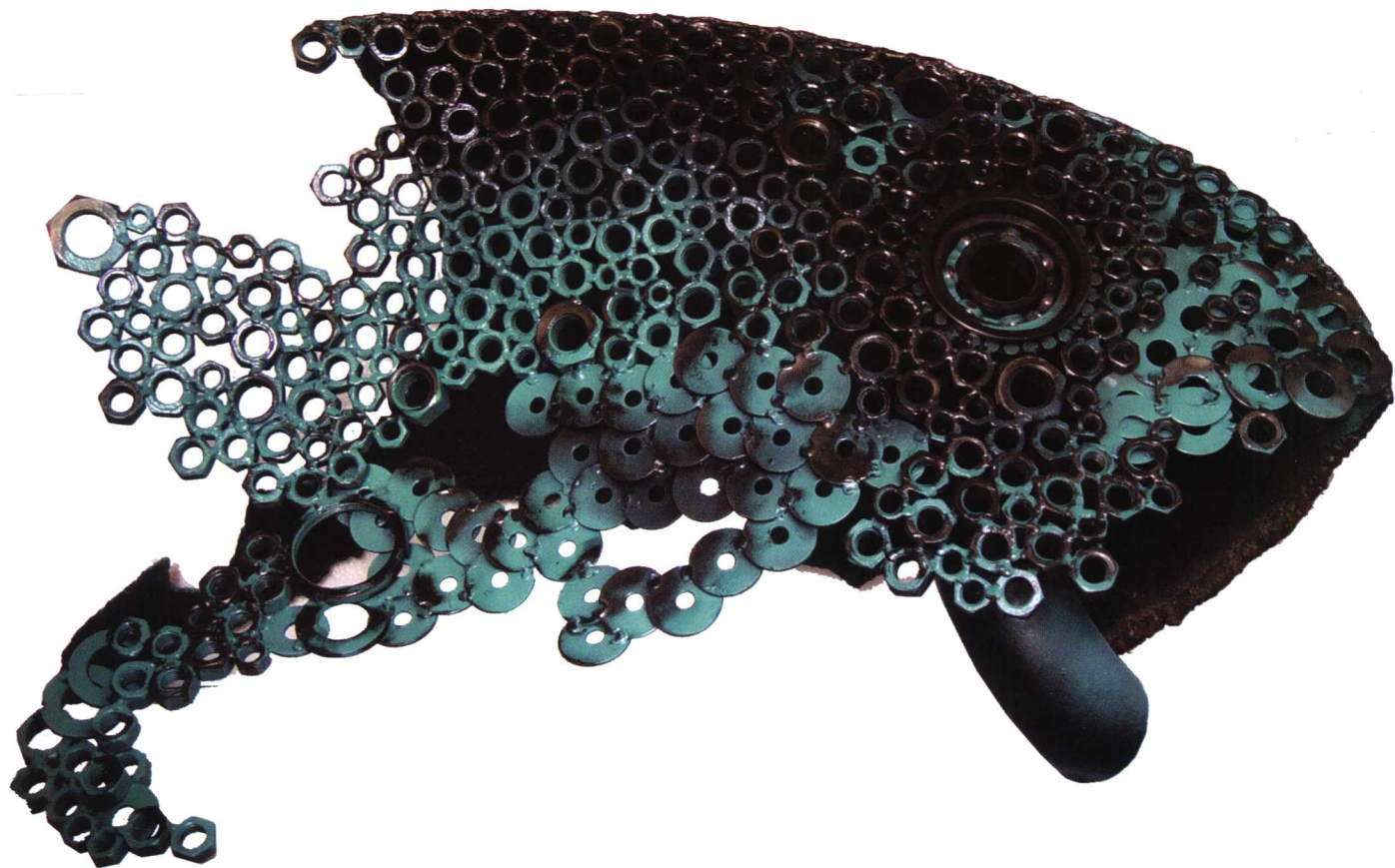


图 1

徐国华 金属焊接雕塑作品

- 图 1 爬行
- 图 2 压缩空间
- 图 3 孤独
- 图 4 暮想
- 图 5 圆箏

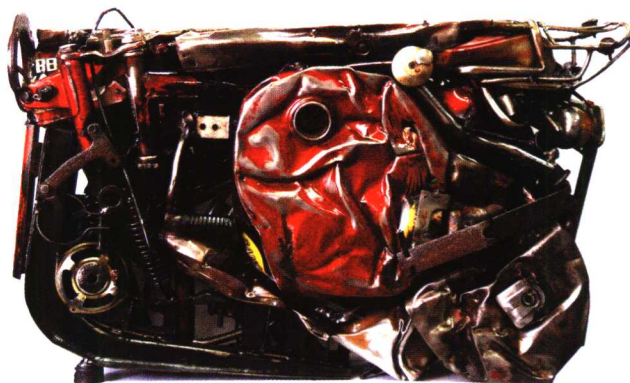


图 2



图 3



图 4



图 5

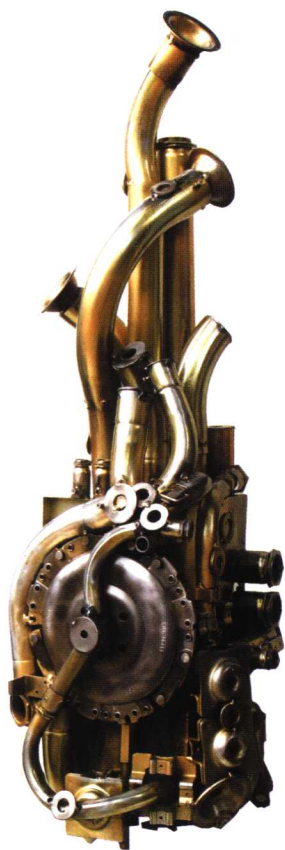


图 6



图 7



图 8

图 6 乐音系列之一

图 7 唱歌的人

图 8 手机

图 9 乐音系列之二

图 10 网络

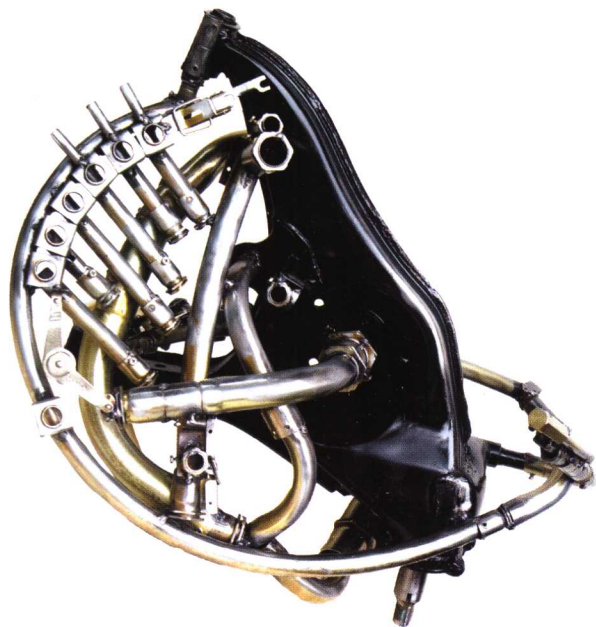


图 9



图 10

目 录

一、思想

张道一：深沉雄大的砖石精神——汉画像石和画像砖的艺术成就	1
包华石：中国之“道”的物理学含义	10
王菡薇：艺术与公众——美国学者包华石的汉画像石研究	19
杨成寅：黄宾虹“太极画学”的哲学基础	32
阮 亮：物理实验教学的意境——理性美	43

二、探索

顾 森：生命的图式——汉代西王母图像研究之一	47
陈江风：汉画玉璧图像中的文化学阐释	63
朱存明：汉画像研究的图像学与符号学方法问题	70
黄雅峰：汉画像石的平面装饰形式分析	78
阎 安：洛阳卜千秋墓壁画中猪首神形象身份试说	86

三、史学

李静杰：敦煌莫高窟北朝隋代洞窟图像构成试论	94
李 淞：论山西龙山石窟开凿于唐代贞元年间	112
袁承志：象征的图像：莲花的图像学释读	122

四、万象

郭慕孙：用扁条材料制作几何动艺	136
李砚祖：解构后的结构——徐国华的金属焊接雕塑	141

五、田野

安丽哲：陇夏长角苗妇女的服饰文化	145
------------------	-----

六、译林

[美] 惠特尼·戴维斯：分裂的温克尔曼：哀悼艺术史的终结	153
[美] 艾伦·卢普顿：解读依索体系	161

七、读书

戴吾三：素质教育的有益探索——评《物理与艺术》	171
吴 燕：两个平行世界的交汇	173

深沉雄大的砖石精神

——汉画像石和画像砖的艺术成就

东南大学 张道一

内容摘要：本文从艺术学的角度，对汉代画像石和画像石类的解读作了理论上的探讨。首先提出汉代画像形式是综合的、独特的，是中国历史上艺术形式发展的重要一环。其次，分析介绍了鲁迅等人对汉画像的研究，并进一步阐述了汉画像的关系性律动、再现和表现、平面造型的章法等问题。

关键词：汉代画像，关系性律动，再现和表现，平面造型

20多年前我以《砖石精神》为题写过一篇小文章。只是一般介绍汉代的画像石和画像砖，没有展开论述。在中国的历史长河中，汉代是一个很重要的朝代。两汉400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。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，为之奠定了深厚的基础。因此，就艺术方面看，不论是对其历史的研究还是对其艺术成就进行分析，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，注入生命，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不同，价值观念的取向也不同。

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，而应该以唯物史观待之。如果以生物的“进化论”作比较，艺术的成长与发展，也有自身的规律。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的。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”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”（图1）。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？汉朝人称之为“雕画”（雕画成章），清朝人叫做“画像石”，这是很确切的。须要指出的是，在此时期纸张还



图1 两城画像石 山东微山县西城乡（过去隶属济宁县）出土，共37石，38幅画面。此石石面84cm×80cm。画面分三层，无题刻。摘自山东省博物馆，山东省文物考古研究所编：《山东汉画像石选集》，济南，齐鲁书社，1982

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,画像石正好说明了对事物发展的认识由笼统而具体、由综合而细分,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。这种起初带有综合的性质,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价值的。画像石“附着”在建筑上,在当时是合理的存在。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。这是事物发展的规律。任何事物的发展总是由单一到复杂的,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。事隔两千年左右,社会的变化很大,可是我们去



图2 《牛耕图》 汉代画像石(拓片),江苏徐州睢宁县双沟出土。原石宽184cm,此为下部画面



图3 《纺织图》 汉代画像石(拓片)。江苏徐州铜山县洪楼出土。原石已残,此为下部左半画面

欣赏那些刻在石头上的画面时,并不感到陌生。譬如那些礼仪和宴会的场面、庖厨和杂技,以及耕田者(图2)、纺织者(图3)和打铁的人,有些生活和生产的方式至今仍在延续。由此也可以看出,民族文化的息脉是难以割断的,也说明文化的生命力的强盛。但源远流长不等于一成不变,变化是活力,有活力才能发展和前进。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,这是很自然的现象。因此需要对画像石进行“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,如果所画人物仅仅是带有宗教性的仪式,类似标本,与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》(图4),从揭示历史背景到表现壮士的侠义和勇武,从画面的人物关系到“图穷匕首见”的



图4 《荆轲刺秦王》 山东嘉祥武氏祠汉画像石

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与高明，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，像这样深刻地表现历史、故事、情节的，以前没有过，只是到了画像石的艺术，才如此深刻，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，创作艺术的人虽然在创作过程中融入在艺术之中，在个性的表现中得到了一种精神的享受，但他的作品总要交给社会，即供他人欣赏。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，当时的雕刻家还被称为“石工”、“石匠”，他们的工作也包括开采石料和搬运石料，在当时，他们只是一种行业的劳动力，还没有脱离一般的劳动者。虽然通常他们没有在作品上署名，但有的还是在题记中留下了名字。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重要的篇章，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，但多是摹拓上面的文字，当做书法，对其图像则不重视。较早的研究嘉祥汉画的两部专著，一部是清代道光年间瞿中溶的《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。真正重视汉画艺术的先行者是鲁迅，他不但真正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1500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。”（1936年7月7日致赵家璧信）可见，他的收集是为了研究，当做“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。”（鲁迅：《厦门通讯（三）》，见《鲁迅全集》，第三卷，382页，北京，人民文学出版社，1972年。）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《汉武梁祠堂画像考》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。”（1935年11月15日致台静农信）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》（图5），汉时习俗，实与秦无大异，循览之后，颇能得其仿佛也。”（1934年2月11日致姚克信）

“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。”（1935年9月9日致李桦信）

“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。”（1935年2月4日致李桦信）

鲁迅提倡新兴木刻运动，并将传统的“复制木刻”与

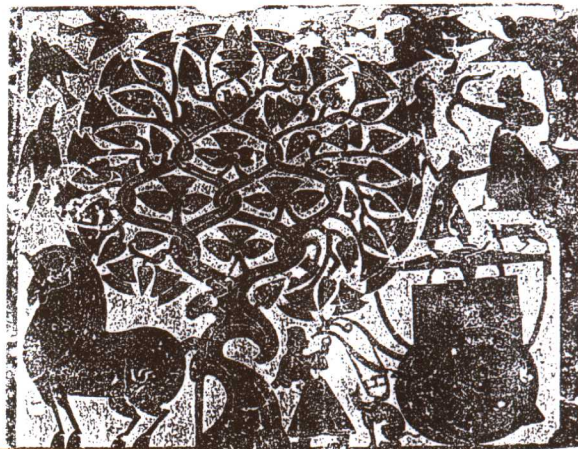


图5 《武梁祠画像》 山东嘉祥县城南汉代武氏墓群。共44石。此为前石室第三石之局部。摘自朱锡禄：《武氏祠汉画像石》，济南，山东美术出版社，1986

“创作木刻”分开。在20世纪30年代，亲自主持木刻研习班，培养了一大批年轻的木刻家。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。”（许寿裳：《亡友鲁迅印象记》，北京，人民文学出版社，1953。）

“气魄深沉雄大”，不仅是汉画像石的灵魂所在，也是中国艺术传统的趣旨。它不仅表现了中国人的气质，也是中国人数千年来所追求的精神。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。它们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树立起一个历史的制高点。

值得注意的是，在老一辈的艺术家们中，有不少人已经看到了这种中国艺术的精神。20世纪60年代初，由于种种原因，年轻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：“拓片一称拓片，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代表原作的细节，将纸完全拉直拉平就会失去本来面目。”（傅雷：《傅雷家书》，北京，生活·读书·新知三联书店，1981。）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、弈棋、投壶、蹴鞠等活动；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，不可胜举。在构图方面，如武梁祠画像中的海上诸神战斗，空际主神战斗的场面，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、专诸进饗等故事画，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。”（常任侠：《东方艺术丛谈》，上编，古典艺术初探，上海，新文艺出版社，1956。）

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，就应该将各种形象有机地结合在一起，不但在内容上产生呼应的关系，并且在形式上要合度，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《二桃杀三士》（图6），画面并不复杂，主要是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，结果是不动干戈用两只桃子杀死了三个勇士。这种戏剧性的矛盾和悲剧，

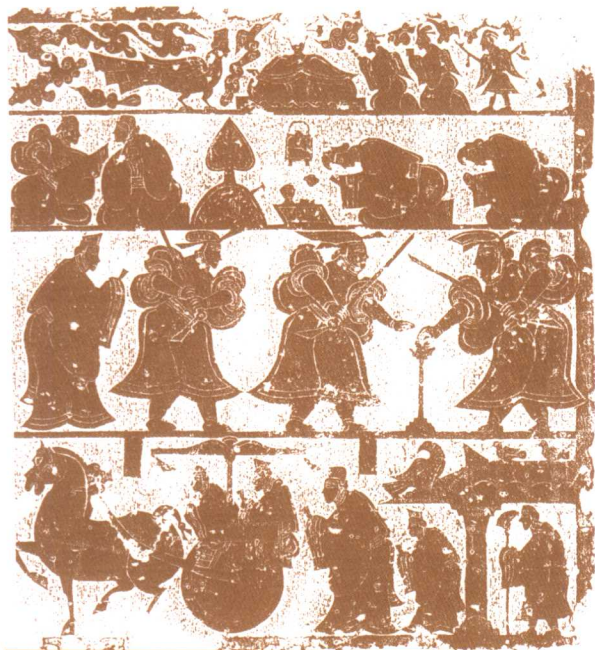


图6 山东嘉祥汉画像石 第一层为《西王母》，第二层为《季札挂剑》，第三层为《二桃杀三士》，第四层为“迎宾图”

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，而且都有特色，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程度。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”。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，观千剑而后识剑”，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，艺术的作用才发挥到极致。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：

“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，无得深画，令人寿；无为贼祸，乱及子孙。明语贤仁四海士，唯省此书，无忽矣。”

——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！

这是对人的劝戒，也包含着几分警告，目的则是哀怜死者和保护祠堂。汉代画像石的产生，除了家人尽孝和纪念死者之外，我们也应该知道其他相关的情况与作用。

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，因此发展得特别大，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”、

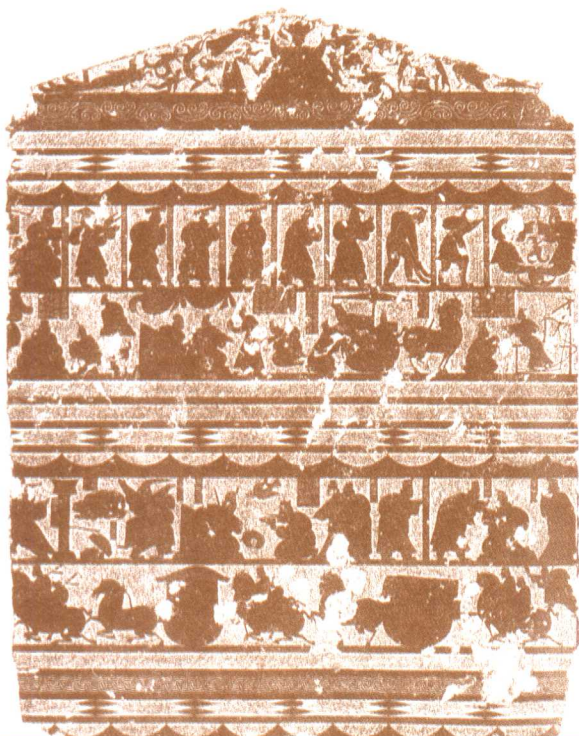


图7 山东嘉祥武梁祠西壁画像石

“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（图7）。

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，以及对未来的理想等，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”。远古神话说伏羲女娲创造了我们人类，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，谶纬之学盛

行，为了对封建帝王歌功颂德，各地官员专门搜罗一些奇奇怪怪加以附会，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，这种被儒家当做“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。麋身而牛尾，狼项而一角，黄色而马足。含仁而戴义，音中钟吕，步中规矩，不践生虫，不折生草，不食不义，不饮污池，不入坑阱，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转一个弯子，需要靠知识，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，以至被称为“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，把它当做守门之瑞。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（图8）。山东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，并且发展得很大，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，不论什么样式的美术，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，丝毫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，当然也包括他们的姿势、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，无不显示出一种力量；而那些手持生活用品的纤腰侍女和剽悍的勇士，也都各具风采（图9）。从造型上看，



图8 河南南阳汉画像石



图9 《勇士》 河南郑州汉画像砖

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，不顾人物的大小比例和空间距离，使现实生活的合理性与艺术的目的取得了统一。在表现人物时形体有大有小，除了“尊卑观念”的作用之外，主要是为了突出主体人物；所谓“水不容泛，人大于山”，也是为了表现景象的主次关系。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》（图10）。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”的故事，用以说明秦始皇的无德之行。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，还因为孔子曾在“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。



图10 《泗水升鼎图》 山东嘉祥武梁祠汉画像石

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；两岸的拉鼎者摔倒了，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，而且形成了对称的画面。

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，汉朝人不一定认为这是装饰画，而是唯其如此才能表现出这个故事的内容。由此可以看出，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，或者是一个棺槨的槨板，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，并有榜题间隔，但是，整体看起来宛如一幅大画，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的北魏屏风漆画，都是采用了区划面来处理，使整体与局部有机联系。

我们知道，中国的传统绘画是以线条为主要表现手法的。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，不过是充当区分各部分的界线，但也有几处的作品，表现出线条的流动和使其使画面产生的气氛。如山东沂南画像（图11）和浙江海宁画像，明显



图11 《灵公观剑》 山东沂南汉画像石

已显示出线条的作用。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、“难以匆匆理解”的艺术

1989年，王朝闻看了南阳画像石之后说：“南阳汉画像石是难以匆匆理解的文化现象。初步印象可以说明，阳春白雪与下里巴人之间没有绝对的界限，这一艺术宝库的价值在未来将更加光辉。”他对于汉画像石的这一评语是非常准确的。不仅南阳出土的画像石是如此，其他各地出土的汉画像石也是如此。王朝闻指出了两个方面：一是“难以匆匆理解”，二是“艺术的雅俗之间没

有绝对的界限”。前者是对于后者而言的，而一旦“理解”了这个“没有绝对的界限”，它的艺术价值也就更加光辉了。

为什么汉画像石是“难以匆匆理解的文化现象”呢？只能说明它距我们的年代太远了，加之这种特殊的艺术形式，在今天没有与其相媲美者，从内容到形式，都要好好地揣摩，了解其本来的意图、用途和艺术意味，才能进一步地估量它的艺术价值。自古以来，“阳春白雪”和“下里巴人”好像是两个不同的领域，两种不同的境界，也为两种不同的人所有，人们人为地在其间画了一条界线，因而出现了艺术的高低和雅俗之分。为什么汉代的画像石将这一界限打破了呢？既因为内容，也因为形式，更重要的是艺术家的艺术功力及其手法。在二维度造型的处理手法上是相当多样和高超的，在处理各种形象之间的“关系性律动”上，画像石做到了历史性的突破。中国绘画从此走向了成熟。

纵观中国的美术史，在长达七千多年的历史长河中，虽说每个时代都有自己的辉煌，也都有自己的特点，诸如

新石器时代的彩陶，商周的青铜器和玉器，春秋战国的各种精美工艺品，包括漆器和锦绣等，可以说都是无与伦比的。然而，从绘画的角度看，汉代之前已出现了壁画、帛画、漆画等，可是所画的人物，多是仪式性的场面，在具体用途上也是如此。也就是说，在表现人的思想、人与人的关系以及特定的环境等方面，还没有达到绘画应有的品质和水平。这种特具的功能只是在画像石上才开始发挥出来，而且有的已展现出优异的成就，这是非常可贵的。

既如此，我们应该认真地研究汉代画像石和画像砖，真正地了解和深刻地认识它在艺术上的成就，体验它的博大和崇高精神。

艺术家最可贵的是修养和气质，艺术创作最可贵的是境界和灵魂。汉代人在他们的时代做出了伟大的成就，我们在新的时代应该做出新的努力，呼唤这种深沉雄大的艺术精神。

2006年4月30日于南京龙江

中国之“道”的物理学含义

美国密歇根大学 包华石
张朵朵 朱怡芳 柳 沙 译

思想

内容提要：本文主要探讨了中国古代之“道”的物理学含义。通过表现在艺术作品中与宇宙空间相关的“图形样式”，作者揭示了中国古代思想家对于自然法则的阐释与构建。首先，作者将“道”与欧洲的“自然法”相比较，分析了“道”的含义与特性，认为其特性与水的物理行为相关；随后，作者根据古代文献中对“水流”特征的描述，结合汉代艺术作品，具体探讨了水流、艺术作品的工艺与图形、自然规律之间的关系，进一步阐释了“道”在万物中的作用及其作为一个封闭系统的特性；最后，作者指出，汉代艺术作品中曲流状图形是“道”进行公正运作的视觉模型，并按照自然规则出现。

关键词：道，水流，艺术，思想

自南北朝以来，由于“道”往往被中外学者们看成一种神秘之物，因而人们很难想象它与自然科学会存在联系。毋庸置疑，在《老子》、《庄子》、《淮南子》以及马王堆帛书中，与道有关的描述经常是高深莫测，人言人殊。而且，大部分人只读文字记载，而很少关注与其相关的事物。因此，本文试图以古代的视觉艺术作品为例，来弥补汉代早期文献记载的不足。那么，视觉艺术与思想之间到底存在怎样的关系呢？无论是东方或西方，宇宙论必定有与空间相关的因素，并对万物与自然力量起支配作用。以近代早期欧洲最普遍的、当时被称为“伟大万物之连锁(The Great Chain of Being)”的宇宙论为例，它便认为万物、自然力量以及政权都是由一定的层次支配的，上至天堂中的上帝，下及地表之下的蚯蚓和昆虫。而每一种支配方式又有其独特的逻辑——或是层级性的，或是放射状的，抑或是无规律的。本文将把这种与宇宙空间相关的概念称为“图形样式”。一定的社会图形样式又以某种视觉艺术形式为表现，本文主要利用汉代艺术品探讨古代中国思想家对自然法则的阐释与建构。

根据韦伯对“自然法(natural law)”的讨论，美国汉学家克伦·特纳(Karen Turner)曾这样注释：在中国，“正因为……君主的统治方式与秦、汉更为理性的

官僚统治手段共存，因此，我们也发现传统的强大控制力并没有削弱寻求使权威合法化，更为普遍、抽象的指导方针的动力……在中文文本中，衡量权威的普遍标准来自‘道’——一种代表了一致的、持久的、超越历史和神话的法则。”¹特纳不是唯一将“道”与“自然法”相比较的学者。该比较是以为“道”在某种意义上提供公正标准作为依据的。不过，特纳和其他一些学者也意识到“道”与欧洲的自然法之间的差异。我以为这种差异最明显地体现在“道”的力量在空间中的分配。欧洲的思想传统认为：上帝创造了自然世界，但并不是自然世界的一部分。自然中万物不断地变化，而上帝却是永恒不变的。不仅如此，所有生命的力量、权利，也包括政治权力，都归属于上帝。因而，世界所有的力量均由上帝发出，并按一定的层级传递给人类。与此相反，在《吕氏春秋》、《淮南子》及马王堆帛书中，道则是“动溶无形之域，而匝翔忽区之上，遭回川谷之间，而滔腾大荒之野”。可见它是与自然世界不可分割的一种力量。有鉴于“道”的理念是一系列汉代政治制度改革的思想基础，而即便到了18世纪，欧洲人仍旧难于理解这一系列的改革。所以，那种将“道”等同于“上帝”的说法便更难让人信服。

如今，到底何为“道”，人们尚无定论，我所能做的不过是再提出一种可能的说法。那么“道”到底具有什么特征呢？成中英在对“老子”和某些“黄老”道家文献的研究中，总结出了四条有关“道”的较为常见的特性：(1)变化无穷；(2)整体性；(3)“无为”；(4)交错的结构。成氏证实了关于“黄老”的论断通常都可以回溯到这四条规律。²在成氏的解释中，这些黄老文本主要被看做对君主个人行为的规范。例如，采取无为的政策，一位真正开明的君主能培育出良好的政策。然而，成氏阐释中潜在的图式逻辑类似于传统欧洲的图形样式，即“道”如同“上帝”，处于系统之外，指引其下的一切事物。

我们假设，成氏提出的这四条原理其实是“水/生命循环过程”的物理特性核心的一部分。那些与官僚统