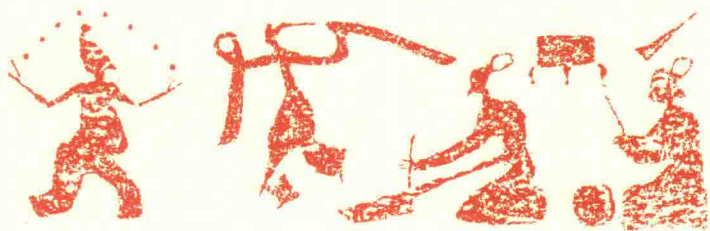
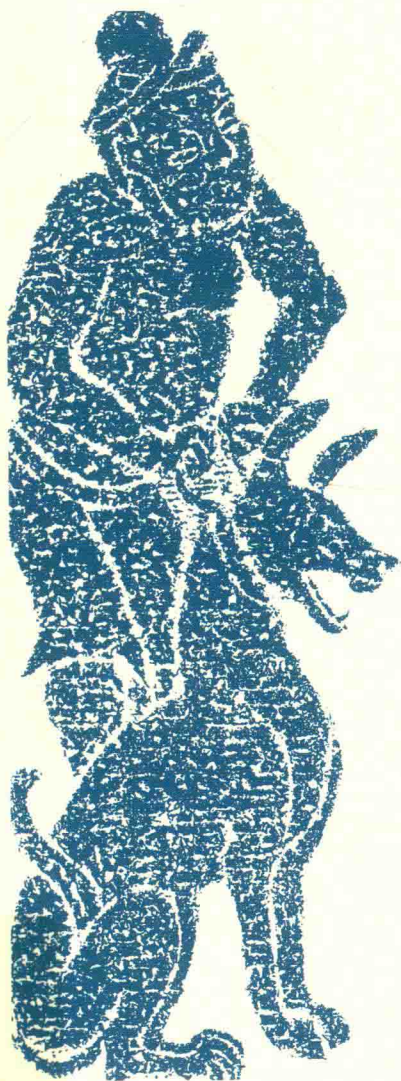


— 人物 —
— 故事 —
— 世俗 —
— 典故 —
— 鸟兽 —
— 自然 —
— 神话 —
— 传说 —

画像石 鉴赏

看得见的
汉朝生活
❖图志❖

张道一
●
著



文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

画像石 鉴赏

看得见的
汉朝生活
❖图志❖

张道一
●
著

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目(CIP)数据

画像石鉴赏: 看得见的汉朝生活图志 / 张道一著.

— 北京: 文化艺术出版社, 2018.12

ISBN 978-7-5039-6657-6

I. ①画… II. ①张… III. ①画像石—研究—中国—汉代

IV. ①K879.424

中国版本图书馆CIP数据核字(2018)第299581号

画像石鉴赏

看得见的汉朝生活图志

著 者 张道一

责任编辑 董良敏

特约审读 顾 颖

书籍设计 马夕雯

出版发行 文化艺术出版社

地 址 北京市东城区东四八条52号 (100700)

网 址 www.caaph.com

电子邮箱 s@caaph.com

电 话 (010) 84057666 (总编室) 84057667 (办公室)

(010) 84057696 84057699 (发行部)

传 真 (010) 84057660 (总编室) 84057670 (办公室)

(010) 84057690 (发行部)

经 销 新华书店

印 刷 国英印务有限公司

版 次 2019年4月第1版

印 次 2019年4月第1次印刷

印 张 26.75

字 数 430千字

开 本 880毫米×1230毫米 1/16

书 号 ISBN 978-7-5039-6657-6

定 价 98.00元

版权所有, 侵权必究。如有印装错误, 随时调换。

张道一

作者简介

张道一，中国当代著名工艺美术理论学者，享受国务院政府特殊津贴。1953—1957年先后跟随著名美术家陈之佛、庞薰琹研修图案和工艺美术史论。1958年起任教于南京艺术学院。1994年调入东南大学任教，创建我国第一个艺术学系。著有《吉祥文化论》《造物的艺术论》《张道一论民艺》《中国拓印画通览》《美哉汉字》《汉画故事》《设计在谋》《孝道图：二十四孝图等考析》《纸马：心灵的慰藉》等数十种著作，发表论文近300篇。

深沉雄大的艺术

——汉代石刻画像概说

（代序）

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。对于我国的传统文化，“先秦诸子”的文献都经过整理和过滤，新的思想得到增饰和发挥。直到现在，我们的文化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两项。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2000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”做比较，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，这也是一种中国式的“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），清朝人叫作“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，就像一棵参天大树，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。时隔2000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，我们回头看那些画像石时，有的看得懂，有的看不懂，可以说是很自然的现象。因此，我们要对画像石进行“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。这使人联想起“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。如著名的“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。古代的金石学家，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。对于画像石研究的著作，较早的有关于武梁祠画像的两部专著，一部是清道光五年（1825）瞿中溶的《汉武梁祠画像考》，另一部是1936年印行的容庚的《汉武梁祠画像录》，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，并且对画像石做了正确的评价。

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《古小说钩沈》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，但他是对此做了充分酝酿的。对于画像石的研究，他在一封信中评论清代瞿中溶的《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]他在同一封信中透露：“我陆续曾收得汉石画像一篋，初拟全印，

[1] 鲁迅1936年7月7日致赵家璧信，载《鲁迅全集》（第十四卷），人民文学出版社2005年版，第111页。

[2] 鲁迅：《厦门通信（三）》，载《鲁迅全集》（第三卷），人民文学出版社2005年版，第413页。

[3] 鲁迅1935年11月15日致台静农信，载《鲁迅全集》（第十三卷），人民文学出版社2005年版，第583页。

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。”^[1]

这是非常遗憾的。但从鲁迅的有关文字和实际行动中，他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：“关于秦代的典章文物，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。”^[2]1935年在致李桦的信中，有两次提到画像石。他说：“我以为明木刻大有发扬，但大抵趋于超世间的，否则即有纤巧之憾。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。”^[3]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。”^[4]

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，他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。”^[5]

“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

[1] 鲁迅1935年11月15日致台静农信，载《鲁迅全集》（第十三卷），人民文学出版社2005年版，第582—583页。

[2] 鲁迅1934年2月11日致姚克信，载《鲁迅全集》（第十三卷），人民文学出版社2005年版，第23页。

[3] 鲁迅1935年9月9日致李桦信，载《鲁迅全集》（第十三卷），人民文学出版社2005年版，第539页。

[4] 鲁迅1935年2月4日致李桦信，载《鲁迅全集》（第十三卷），人民文学出版社2005年版，第373页。

[5] 许寿裳：《亡友鲁迅印象记》，人民文学出版社1953年版。

之分，但总的说品位是很高的。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，年轻的钢琴家傅聪旅居国外，他的父亲、著名文学家、艺术家、翻译家傅雷提醒儿子说：“单靠音乐来培养音乐是有很大弊害的。”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：“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。”他甚至嘱咐傅聪：“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。”^[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、蹴鞠等等活动；劳动人民的治饌、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

[1] 傅雷：《傅雷家书》，生活·读书·新知三联书店1981年版。

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。”^[1]

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，

[1] 常任侠：《东方艺术丛谈》，新文艺出版社1956年版。

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“操千曲而后晓声，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》在秦焚书后亡），“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490字的题记。时间是东汉永寿三年（157）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，因此在文后刻了这样几句话：

唯诸观者，深加哀怜，寿如金石，子孙万年。牧马牛羊诸僮（童），皆良家子，来入堂宅，但观耳，无得涿（琢）画，令人寿；无为

[1] [德]马克思：《1844年经济学—哲学手稿》，刘丕坤译，人民出版社2000年版，第87页。

[2]（南朝梁）刘勰：《文心雕龙·知音》。

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！

有劝诫，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，从最早人们在器物上刻画起，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：女娲伏羲创造了人类，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（前122）十月，到东晋成帝咸和八年（333）五月，竟然出现了75次。到了明代，连外国赠送的长颈鹿也被附会为麒麟了。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，不饮洿池，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）做比较，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、狗还是各种祥禽瑞兽，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，斋戒禘祠，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，而且形成了对称的格局。

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，使整体与局部形成有机联系。

我们知道，中国的传统绘画是以线条为主要表现方式的。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