

中国历代装饰画研究

庞薰琹 著



中国历代装饰画研究

庞薰琹 著

上海人民美術出版社

中国古代装饰画研究

庞薰琹 著

责任编辑：杨学昭

上海人民美术出版社出版

上海长乐路672弄33号

新华书店上海发行所发行 上海市印十二厂印刷

开本 787×1092 1/16 印张 9.25 附图 20 页 字数 150,000

1982年5月第1版 1982年5月第1次印刷

印数：00,001—20,000

统一书号：8081·12494 定价：1.75元

小 序

这本书写于一九五八年到一九六二年期间，这是我一生中最艰难的时期，当时什么写作条件都没有。但是，我想到古代装饰画作者，他们何尝有什么创作条件，条件是他们在劳动中创造的，他们这种精神鼓励着我，于是我自己定了一条要求，要求自己每天要写出两千字，我就在这写作中间，寻找人生的乐趣。关于汉代部分，我最少重写了十多次，南北朝部分，我彻底推翻了三次。一九六三年后，生活稍有改善，我重写了明代与清代。一九六六年它成了“大毒草”。

从一九六六年到一九七六年，这十年中，我脑子里根本不想这个问题。

从“四人帮”揪出来以后，我才把散乱的旧稿收集起来，又重写了一遍，写完就把原稿寄给上海人民美术出版社，自己连重看一遍的兴趣都没有。

稿子寄出后，越想越不对头，这二十年来，我脑子里究竟装了些什么东西，于一九七八年专门为修改这本书，去了敦煌一次，回来后又重写，这次重写首先摆脱了脑子里的许多条条框框，写我自己想写的，说我自己想说的。最后写成现在这个样子。这个工作我并没有做完，还可以大大发展，但是我已七十多岁了，没有时间了，我只好把它放下。我还想在未开垦的土地上，再开辟一块园地，能干多少就干多少。

写这本书的目的，是为了学习美术的青年，学习了绘画基础以后，进入专业学习，总得有条桥。我们是中国人，岂能不知道自己民族的艺术传统！

庞薰琹

一九八〇年九月写于病中

目 录

一、战国时期	(1)
二、汉代时期	(8)
三、南北朝时期	(36)
四、隋、唐时期	(51)
(一)隋代时期	(51)
(二)唐代时期	(54)
五、五代时期	(69)
六、宋代时期	(74)
七、西夏时期和西藏地区十二——十三世纪时期	(82)
(一)西夏时期	(82)
(二)西藏地区十二——十三世纪时期	(83)
八、元代时期	(85)
九、明代时期	(91)
十、清代时期	(103)
十一、后 记	(124)
十二、图 注	(129)
十三、图版目录	(140)
十四、图 本 版	(142)

一 战 国 时 期

战国时期的装饰画,由于遗留下来的实物太少,只能从现有的一些实物中,选出几件作品来作些研究。

《晚周帛画》〔(1)、图版 1〕,是在湖南长沙陈家大山出土的。在现有的实物中,《晚周帛画》是时代最早的一幅装饰画,它并不是一件有代表性的作品。它只是当时丧葬时用的东西。

此外,在湖南长沙的楚墓中,也发现过帛画(2)。画面虽不同,形式则相同,大概在当时,丧葬中用这样帛画,是一种风俗习惯。

在《晚周帛画》上,画的是一个妇女,一只大鸟和另一只动物。在战国楚墓中发现的帛画,画的是个男人像,手执缰绳,有一条巨龙。《晚周帛画》上的鸟,是凤。汉代装饰画上的朱雀,形状与它有些相似。龙与凤都是想象的动物,凤是作为女性的象征。龙是作为男性的象征。到后来,龙才被认为是王权的象征。墓中葬的是女性,帛画上画妇女和凤。墓中葬的是男性,帛画上画男人和龙。

楚墓中发现的帛画,上端有细绳,证明它是可以悬挂的,它是幡一类的东西。战国时期,流行为死者招魂的习俗,这种帛画,可能就是招魂时用的幡。龙和凤是神兽神鸟,被认为能引导死者的灵魂上天。

装饰画是奴隶创造的,但是奴隶无权决定装饰画上画些什么东西。封建社会时期,画工们同样无权决定装饰画的题材内容。

我们研究装饰画的目的,主要的是研究三千年来,装饰画的创作经验,研究装饰画的装饰构图、装饰造型和装饰色彩。

一幅装饰画,有没有表现出装饰性,构图起主要作用。在装饰画构图中,装饰结构起决定作用。装饰构图的结构,等于人体中的骨架。早在新石器时代,我国陶器上的装饰,就表现出非常注意装饰结构。

《晚周帛画》的构图结构,是最普通的一种结构。它的结构就是画面上的中间线和从左上角到右下角的一条对角斜线。

一般构图总是利用中间线和中间横线,把画面平分成上、下、左、右四个部分。在任何装饰画上,都有在上下左右如何取得呼应,如何取得平衡等问题。

在这幅帛画上,大鸟是在中间线上,鸟的主要部分是在画面的左上方,人物是在右下

方,紧靠中间线。鸟的动作比较大,是在飞翔,人跟在它后面。画面的左下方和右上方都比较空,特别是左下方,几乎没有东西。人向左走,鸟向左飞,可是在画面的左边上,却画上一只动物,这动物有人说是夔。不管它是什么动物,画面这样安排,总是不合理的。鸟向左飞,人向左走,左边现在有东西挡路,那末鸟向哪里飞呢?人往哪里走呢?可是,这种不合理的安排,在这帛画上,却产生了一种意外的效果。既然往左飞,飞不过去,那末只能向天上飞去,飞上天去,这正是帛画所要表现的。在这帛画上,鸟和人安排在一条对角斜线上,也正是想表现凤鸟带引死者的灵魂,向天上飞去。

《晚周帛画》,是两千多年以前的作品,只是丧葬时用的一件普通的帛画。可是,就从这简单的画面上,可以看出为了取得画面上的左右平衡,鸟安排在左上方,人在右下方。这样安排,左上方和右下方是实,左下方和右上方是虚。利用上、下、左、右交叉换位的方法,既表现出变化,又适当处理了虚实关系。同时利用对角斜线表现动向。

关于装饰造型,在这两千多年前的一件普通作品上,同样可以看出我国装饰画艺术传统的一个特点,一切人物等的形象,首先都是来自生活,而一切形象都是根据传统的艺术处理手法来表现的,作者可以在这基础上,凭自己的想象加以发挥。因此装饰造型包括了以下几个因素:①生活的基础,②传统的表现手法和③个人的想象。在作者的思想中,根本不存在变形不变形的问题。

帛画上的人物描写,突出地描写了细腰、宽袖、长裙,这是现实生活中有的,是当时的风尚,当然这只是有钱人的装束。在描写动物方面,用集中几种鸟兽的特点,来创造出一些想象动物,龙是这样,凤也是这样,这些动物形象是在装饰艺术的艺术实践中,逐步形成的(3)。

在这帛画上,鸟突出表现它的动,人物则表现他的静。鸟的姿态表现出它昂首阔步,要向天飞去,人跟在鸟的后面缓步走着。在人物身上,用了几块黑色,这样既衬托出人物,又压住了画面,使得画面不至于上重下轻。画上,线描比较单纯,一切可以省略的都省去了,能用直线来表现的就用直线。但是人身上的衣袖、裙角,鸟身上的羽毛则用了弧线。画面虽然简单,但战国时期的装饰风格却表现得相当明显。

《宴乐铜壶》[(4)、图版2],北京故宫博物院藏。这铜壶的装饰是用金银来镶嵌的,这种工艺称为金银错。我国的镶嵌工艺有着悠久的传统,在殷墟中,就曾经发现过用绿石来镶嵌在骨器和铜器上,到春秋战国时期发展成为金银错,能在铜器上,镶嵌出比较复杂的画面,例如在《宴乐铜壶》上描写了宴乐、作战等等。它虽然是铜器上的装饰,把它展开来看,却是一幅完整的装饰画。它的装饰结构、它的装饰构图、它的装饰手法、它的工艺制作,都表现出相当高的艺术水平与技术水平。从这一点,就可以说明早在战国时期以前,一定已经有装饰画。

器物上的装饰画与帛画上的装饰画不同，装饰结构的要求不同。特别是象《宴乐铜壶》，它是用金银错来装饰的器物，它是比较贵重的器物，因此无论从正面看、背面看、侧面看，都要求表现得完整丰满，所以在结构上，采用了把画面分为三条横带的结构形式。这种横带结构形式既能增加铜壶的美感，同时结构分明，在横带上可以容纳多种多样的内容，就更有把握地在装饰上取得完整丰满的效果。

《宴乐铜壶》从壶颈到壶脚，全部加以装饰。画面分为三条横带，上面一条横带作为壶颈上的装饰，中间一条横带和下面一条横带是作为壶身上的装饰。在横带的上下，都用连续的变形回纹作为装饰花边，这种花边一方面用来作为横带间的间隔，同时也是横带之间的装饰。这种变形回纹加强了上下左右之间的相互关系，使整个铜壶的装饰显得丰满、华丽。

每一条横带上，都分成两组。在第一条横带上，右边是采桑，左边是习射和狩猎。第二条横带上，左边是射雁，右边是宴饮乐舞。第三条横带上，左边是水战，右边是攻防战。这画面上所描写的一切，实际上正是当时的统治者要百姓们为他们作的种种劳役，甚至在战争中牺牲生命。战国时期，长年战事不断，在这装饰画上反映了这种情况。

在这装饰画上，充分说明了一个问题，工艺美术作品上的形象变形，主要的是为了要求它适合于工艺制作。金银错是用金银细条来镶嵌的，因此，一切形象，主要的是要用线来表示，它是要镶嵌到铜器上去的，一切造型都要求高度简化，并且要求适合于工艺制作，同时也要求通过变形来加强装饰效果。在每一条横带上都有些横条，这些横条在构图上加强了变化，而主要的也是由于工艺制作方面的需要，利用这些横条，把一些人物等等连接在这些横条上，这样就不容易脱落。不论任何工艺美术设计，必须想尽办法，使它有利于工艺制作，要想尽办法发挥各种不同工艺制作的特点。

在第一条横带上，有三条横线，把横带的画面分为上下两层，在这横带上突出描写了有人爬上树去采桑，另有人站在下层接应，这样显得桑树很高，树作圆形，更增加了壶颈的美观，它又和壶脚上的桃形装饰纹样上下相呼应，而这种呼应表现得十分自然。

在第二条横带上，右边中间也有横线，线上好象是在室内宴饮，线下有编钟编磬，有人在敲这些钟磬，有人在舞蹈。左边，有一些人在射雁，有的人一条腿跪着，仰天而射，所用的箭是特殊的箭，名矰，系有丝线。在画面左边下面也有一条横线，线下有鱼，一个射雁的人是在一只小船上。这种特殊的箭射中飞鸟后，不论它落在水中或远处，都可以用丝线把它拉回来。这种特殊的弓箭，名弋射，弋射所用的箭，比一般箭短些，名矰。所系丝线，名缴。收缴的工具，名磬。

在第三条横带上，右边也有一条横线，作为城墙，有些兵士站在城墙上防守。城下的人用云梯向上仰攻。有人被砍去了头，尸体从高处跌落下来。左边也有一条横线，代表

岸,一些人站在岸上,水上有船在进行水战,有些人受伤后落到水里。

这三条横带,第一条上是树,树顶上是天。下面的横带上,在横线下面是水。这样安排是合情合理的。把描写残酷的战斗场面,安排在下面横带上,因为这样的场面,终究不雅观。在装饰画上描写杀人,不单在我国战国时期的装饰画上可以看到,在古代希腊的装饰画上也可以看到。

《宴乐铜壶》的装饰手法,提供了一些宝贵的经验,例如在第一条横带上,树的造型很美,用的是弧线。在这条横带上,这些弧线很突出。在第二条横带上,描写人们用系着丝线的箭去射飞雁,中间一个人仰天而射,一根丝线随着箭射上天空,这是画面上最长的一根直线,这根直线在整个画面上很突出,可是它在这条横带上却只是作为一种衬托作用。有些长线跟着鸟坠落下来,形成一些曲线,由于有直线的衬托,曲线更突出了。这些曲线和长颈的鸟又互相衬托。在这条横带上,这些曲线很突出。在第三条横带上,可以看到很多斜线,攻城用的云梯是斜线,飞速前进的船上的桨是斜线,相刺相击的各种武器也是斜线。在这条横带上,这些斜线很突出。每条横带上都突出一种线条,在整个画面上,由横线、弧线、曲线、斜线组成一幅富于变化的装饰画面。这就好象一首交响乐,在每个乐章中,有不同的主题。在这装饰画上的描写,使我们好象听到,首先是采桑的沙沙作响,继则是钟声磬声,和张弓射箭的声音,此外还有各种鸟的鸣叫声,有的鸟一声凄厉跌落下去,再有各种兵器的相刺相击的声音,水桨击水的声音,和一片喊杀嘈杂的人声。在《宴乐铜壶》上所描写的,就是这样一些场面。所不同的,只是这里是用金银错来制作的装饰画,它是无声的。可是,此处无声胜有声。音乐是时间艺术,装饰画是空间艺术,但是装饰画和音乐,有着内在的密切关系。在《宴乐铜壶》的装饰画画面上,还采用了一些相似的形象,或同样的动作,在这些相似相同中间,又作了少些变动。例如在第一条横带上,树的造型是相同的,拿弓的人形象是相似的。在第二条横带上,有些人的形象是重复的,一些飞鸟的体形是相似的,乐器是一组一组的。在第三条横带上,船上人的动作是一样的,有些手拿武器的人,形象也是重复的。这种种重复和种种变化,增强了画面的装饰效果。这些在装饰画上的表现方法,与音乐上的表现方法也有相似之处。因此,在装饰画上这样的表现,称之为有节奏感。

在器物装饰上描写战争,这是战国时期装饰画上的一个特点,反映了当时战事的频繁。战国时期,几个强国互相挑起战争,长达一百八十年之久。一切装饰画总是和时代息息相关的。

《水陆攻战纹铜鉴》(5),河南汲县出土。装饰画的主题,也是描写战争。这种器物装饰是比较简单,这里只是提一下关于利用穿插的表现手法。

由于器形的关系,这铜鉴上的装饰,形成一条圆带。它的构图结构,基本上是分三

条横线,几个人一小排,分列在三条横线上,但是在画面上并没有明显的画出完整的横线,同时在这里一排排人物之间,穿插了一些其它情节。例如在上面的一条横线上,几个人一小排,多数直立着,人物形象大同小异,只是手中拿的武器不同。在中间一条横线上,也是几个人一小排,有的在击鼓,有的在犒赏。穿插了一些旌旗,成为上一条线上小队人物之间的穿插。在下面一条横线上,是一些战船,穿插了仰攻等情节,这些穿插又把中间一条线上的小队人物间隔开。就是用这种上下穿插的办法,取得了一定的装饰效果。

《金银错狩猎纹镜》(6),是在河南洛阳金村古墓中发现的,它的装饰表现手法和《宴乐铜壶》的装饰表现手法不同。《宴乐铜壶》的装饰,既注意大效果,也注意细部,这和《金银错狩猎纹镜》是相同的,但是各有侧重面。《宴乐铜壶》的装饰,要求取得谐和的装饰效果,而《金银错狩猎纹镜》,则是采用对比的手法来取得装饰效果。

在装饰艺术中,实际上既没有绝对的调和,也没有绝对的对比,更没有绝对的谐和。谐和和调和不完全一样,谐和是在调和中包含有对比。

《金银错狩猎纹镜》,镜面是白铜,背面是青铜。它的装饰也是用金银镶嵌。装饰画面,是用三组双涡纹,一组人物和两组动物组成。双涡纹的造型,既简素又庄重。而描写人物与动物的表现手法却很细致,两方面互相衬托之下,不单那组人物与两组动物显得很突出,就是双涡纹,也同样显得很突出。象这样的双涡纹,和战国时期一般装饰纹样的风格不同。用这样简素庄重的双涡纹,和描写细致的人物和动物,配合起来作为装饰画面,这和战国时期一般的装饰风格也不同。这种装饰作风很有独创性。

在装饰艺术设计中,必须发扬独创的精神。要能表现独创精神,必须长期坚持勤学苦练。一切创新,都不是突然从某人脑子里蹦出来的,更不会是从天上掉下来的。《金银错狩猎纹镜》上的双涡纹,使人想起远在新石器时代彩陶上的“变形雷纹”,也会使人联想起后来出现的“如意纹”。

《金银错狩猎纹镜》上,描写人物的表现手法,与描写动物的表现手法不同。而且,在创作思路上也不一致,关于人物的描写是以现实为基础,而关于动物的描写,却以幻想为基础。

战国时期的装饰风格,它的时代背景,是正处于激烈变化的时期,因此风格上的变化也比较大。

由于表现手法不同,双涡纹衬托出了两组动物和一组人物。同样也是由于表现手法不同,两组动物衬托出了那组人物,于是主题刺虎显得非常突出。这种层层衬托,突出主题的表现手法,说明早在战国时期,设计水平已经很高。

两组动物,其中一组是只大鸟,张开双翼,鸟头象鹰。另一组是两兽相搏斗,其中之一是只熊。鹰、熊和英雄两字音相近,在清代时期的装饰画上,有时利用同音字来取吉利,

在这战国时期的铜镜上,用鹰和熊作装饰,而那组人物又恰恰是全身披甲的武将,那末有没有称颂武将的意思,或仅仅是巧合,没有查考,不能确定。

描写人物的一组,是一个全身披甲的武将骑在马上,马也是全身披甲,与一只凶猛的老虎相搏斗。一般狩猎用不到这样的武装,这铜镜的主人有可能是武将,描写刺虎,言其勇也。这个人物的描写,在战国时期的装饰画中,是表现得很突出的。首先,作风是写实的,人体比例、马全身的比例、人与马的比例,都相当准确。人和马的武装,交待清楚。而最难得的,是它描写人物时,所选择的角度,不同于一般古代的装饰画。人是迎着虎刺去,而狂怒的虎是用一只后脚支撑着,直起身,转过身去相扑。描写得很生动,而且又是用金银错镶嵌工艺,作出这样的表现,它的技术性和艺术性,都达到相当高的水平。

在这铜镜上,装饰纹样与人物、动物的描写,表现手法不同。而人物的描写,与动物的描写,表现手法又不同,人物的描写是写实的,动物的描写则是装饰性的。在同一装饰画面上,采用多种表现手法,这也正是战国时期装饰画的一个特点。

河南信阳楚墓中发现的《漆绘锦瑟》〔(7)、图版 38〕,虽然现在只留下了一些残片,但是从这些残片上,也可以看出,它的装饰画作风,与铜镜上刺虎描写的作风,完全两样。在锦瑟上描写了射猎、舞蹈、奏乐、宴饮、巫神,这些题材内容与《宴乐铜壶》上所描写的,大同小异,但是作风却是完全不同。音乐不是空间艺术,在乐器上用写实的手法来作装饰是不合适的。不论用什么构图结构,也都不合适。看来,当时乐器装饰的设计者,是考虑到了这些问题。乐器边上的装饰,用了连续纹样。乐器面上的装饰画,只是把一些人物活动,散放在画面上。这种办法,一般称它为“散点构图”。“散点构图”这个名称其实是不很恰当的,既然是散点,就没有固定的构图结构。这样的画面安排,似乎比较自由,也比较容易。事实上恰是相反,散点安排的画面,能不能取得装饰效果,取决于设计者的艺术修养。

《漆绘锦瑟》上的装饰画,关于人物造型,不同于《晚周帛画》。不依靠线来表现,利用色彩,似乎是随手画来,不着重表现人物的具体形象。关于色彩,是在黑底上用金、朱红、石黄、赭红、灰绿等颜色。描写人物,主要是用朱红色。关于作风,是幻想多于写实。很可惜,锦瑟上的装饰画已破损,只留下一些残片,看不到画面的全貌。

战国时期的漆工艺,也有很大发展。漆器上的装饰画,除了用彩绘的方法外,还有用针刻的表现方法。

湖南长沙出土的《风纹漆奁》(8),它的装饰画就是用针刻的。在盒盖面上和器身周围,都利用云气纹作装饰,在云气纹中,安排了一些动物,象兔、鹿、虎等。这些动物的形象是写实的,突出描写了这些动物的特点。例如描写鹿的机灵,一面奔跑,一面还回头望着后面。又如描写虎的凶猛,一面阔步走着,一面吼叫着。又如描写兔的敏捷,它飞速奔驰。作者对生活不熟悉,是不可能描写得这样生动的。在我国装饰画的基础训练方面,观

察对象是放在首位,同时要求把对象的特点牢牢记在脑子里,而且要求能把脑子里的印象画出来。因此,既把一些不重要的东西简省了,同时又突出了对象的特点。

从以上一些作品来看,可以说各有特点,今天虽然能看到的实物不多,但是多少可以看出,战国时期装饰画的作风是多种多样的。作者不但掌握了各种不同的表现手法和表现技法。同时也表现出当时的装饰艺术工作者,敢于大胆想象,敢于大胆构思,敢于大胆表现。总的来说战国时期装饰画风格中的最大特点是活跃。

战国时期是大小宗族兼并战争发展到最剧烈的阶段,这个时期由于农民阶级的出现,生产力前所未有的提高了。但是农奴虽然得到解放,成为农民,但是他们仍然受到残酷的剥削。战国时期在思想上是一个百家争鸣的时代,战国时期装饰画风格的多种多样,正是在各种剧烈变化中形成的。

《文心雕龙》的作者刘勰讲到屈原诗歌的风格时,其中有两句话:“酌奇而不失其真,玩华而不坠其实。”这两句话也可以帮助我们去理解战国时期装饰画的风格。

战国时期装饰画的特点,可以用“巧”和“变”两个字来概括。不论是“巧”或“变”,都是从比较来说的。周代时期的装饰作风,基本上属于古典主义的作风,拿它来和战国时期的作风比较,战国时期的装饰作风就显得多“变”又“巧”。比方拿《宴乐铜壶》《金银错狩猎纹镜》和《漆绘锦瑟》来说,各有各的作风。再比方象《金银错狩猎纹镜》,在同一件器物上采用的装饰手法也不同。在战国时期的装饰画上,处处表现出它多变善变,多变善变本身就是“巧”的一种表现。

最后一次修改一九七九年四月

二 汉 代 时 期

在造型艺术方面,秦代时期,树立起了写实的作风,这在雕塑方面已经可以证实。至于装饰画,还没有发现实物。

在装饰画的历史上,汉代时期的装饰画有很大发展。原因是由于社会经济的发展,涌现出大量官僚地主和富有商人,这些人也需要装饰画为他们服务,因此装饰画的范围扩大了。在汉代时期的装饰画中,画像石和画像砖表现得非常突出。

可是,过去并不重视这些东西。最早注意到画像石的人,是宋代的赵明诚,在他所著的金石录上,提到了山东武梁祠的画像石。后来又发现了武梁碑,这碑立于元嘉元年,即公元151年,是东汉时期的作品。《武梁祠画像石》又称《武氏祠画像石》,因为《武梁祠画像石》只是《武氏祠画像石》中的一个部分。

《武氏祠画像石》是在山东嘉祥县的紫云山下发现的,武氏祠包括了四个石室、两个石阙。共计四十多块画像石。清代的黄易把它分为石室、前石室、左石室和后石室。石室是武梁祠。前石室公认是武荣祠。左右室可能是武斑祠,后石室可能是武开明祠。武开明是武梁的弟弟,武斑和武荣是武开明的儿子。武斑当过敦煌长史,武荣当过执金吾丞。《武氏祠画像石》是从公元147年开始制作的,前后经过二十多年,陆续制作了这些画像石。这些画像石上的装饰画,它的作风和表现手法,基本上是一致的。在汉代的画像石中,《武氏祠画像石》具有自己独特的作风,它为装饰画提供了不少宝贵经验。在这些经验中,也包括了一些缺点方面的经验。

在《武梁碑》上提到:“良匠卫改,罗列成行,摅聘技巧,委蛇成章。”几乎所有的画像石和画像砖上装饰画的作者,都是无名的。而独卫改,姓名既见于碑文,又备加赞颂,这种情况是少有的。看来卫改既是制作者,又是设计者,又是这些画像石的监制者。

画像石又称石刻画,近年来又把它简称为“汉画”。一般是用在墓前石造享堂中作装饰。有时也用在墓室中作装饰。有时也用石刻画来装饰石棺,或庙祠前的石阙。画像石装饰画的一般表现方法是在磨平的石面上,先雕出人物形象等等,而将空余的地方薄薄雕去一层,使形象稍稍高出于底面。一些细部刻划则是用阴线刻,这些细部刻划比较简单,这种表现手法,在这里称它为“平面浅浮雕”,简称“浅浮雕”。《武氏祠画像石》上的装饰画,就是采用这种表现手法。此外,在表现手法方面,还有用线刻来表现的,在这里把这种表现手法称为“阴线刻”,或简称“线刻”。还有,有时在线刻的画面上,却把部分形象薄薄雕去

一层,使它稍稍低于石面,在这里称它为“平面阴线阴刻”,简称“阴线阴刻”。

《武氏祠画像石》在装饰艺术上,作出了极重要的贡献,它明确表现出,装饰画与普通绘画不同,装饰画必须采用装饰性的表现手法。武氏祠的画像石是作为石室内的一种装饰,所以它要求所有作品有共同的作风,它不是单从某一个画面来考虑采用什么装饰手法,而是从石室整体的装饰效果来考虑这个问题的。这一点非常重要,这是从事装饰艺术工作的人,都应该注意这个问题。

武氏祠几个石室装饰画上的所有人、马等的造型,都用同样办法来处理,作为一个石室的装饰,是可以的。作为一群石室的共同作风,也是可以的。但是,几个石室的装饰画在表现手法上没有一点变化,总显得单调。装饰画应该重视表现形式,创造表现形式,但是表现手法被表现形式所束缚,就会影响到装饰效果。这个问题也是应该注意的。

《武氏祠画像石》上的装饰画,在画像石中是很突出的。关于装饰画上人物造型的处理,和《晚周帛画》上人物造型的处理,在表现方法上,有相似之处,同样是利用直线和弧线。不过,《晚周帛画》上,仅仅用这方法来画一个人物,而在《武氏祠画像石》上,却用这种方法来处理整个画面,人物造型表现得更单纯,装饰性表现得更强,而且表现出人壮马肥。它的石雕表现手法,采用了平面浅浮雕,用面来表现,所以显得更简朴、大方。但是,象《武氏祠画像石》那样的作风,对其它各地影响不大。

《武氏祠画像石》,在题材内容方面,也是够突出的,它宣传一整套封建地主阶级的伦理。比方在武氏祠第一石上,画面分为五个部分,描写了五个方面。在顶上三角形的画面上,描写神仙。在第一行上,描写帝王。在第二行上,描写节孝。在第三行上,描写忠烈。在第四行上,描写车骑,通过车骑,炫耀自己的权势〔(9)、图版3〕。

从画面结构来讲,顶上是三角形,下面分成四条横带,用横线和垂幛作为间隔,把画面分成三段,顶上三角形是上段。第一第二横带是中段。第三第四横带是下段。神仙只是迷惑人的一顶帽子。主要的是在中段和下段。中段是描写帝王和节孝。为什么要在画像石上描写帝王,荀子有一句话,道破了其中的奥妙,他说:“呼先王以欺愚者。”是用他来欺骗老百姓的。描写节义,就是要别人为他们作出牺牲。下段描写忠烈,也同样是要别人效忠于他们,而不惜牺牲自己。最后是车骑,汉朝的制度,只有做大官的人,才能用车骑。所以归根到底,还是为了宣传自己。

在第一石第三条横带的左边,描写了荆轲刺秦王的故事(10)。在东汉时期的装饰画上,用荆轲刺秦王的故事,这本来没有什么奇怪。司马迁在史记的刺客传中,就讲到荆轲刺秦王的故事。画像石上所描写的,和刺客列传中所描写的一样。司马迁也是汉代时期的人,可见这个故事在当时一定流传颇广,令人感到奇怪的是,为什么在《武氏祠画像石》上一再描写这个故事?武氏祠第一石第三条横带的左边,有这个故事。左石室中层,也有这

个故事。前石室第十一石上也有这个故事。

表现相同的题材,采用相同的材料,用同样的表现方法,是同样的作风,是同一时代的作品,又是在同一个地方发现的。只是由于画面的大小不同,所以要求在构图上作出不同的处理。这对于研究我国古代时期装饰画构图的变化,提供了一个非常难得的机会。

在这三幅不同的画面上,主要人物都是秦王、荆轲、秦舞阳和樊于期四个人。关于秦舞阳,刺客列传上是这样写道:“燕国有勇士秦舞阳,年十三,杀人,人不敢忤视,乃令秦舞阳为副。”就是要他作为荆轲刺秦王时的帮手。关于樊于期,原是秦将,得罪于秦王,逃亡到燕,秦王曾经悬赏:“购将军首,金千金,邑万家。”燕太子丹要荆轲去刺秦王,荆轲提出条件:“诚得樊将军首,与燕督亢之地图,奉献秦王,秦王必说见臣,臣乃有以报。”樊于期就是这样被迫自杀的。在画像石上的樊于期,只是一个头,装在一个匣子里。

在四川乐山麻浩享堂的画像石上,也有荆轲刺秦王的故事,画面上也是这样四个人,而且人物的形象与动作也很相似,同样只是在构图方面不同。

从几幅描写荆轲刺秦王的画面上来看,明显的可以看出画像石制作者对所描写的几个人物,有他们自己的看法。对于秦王,没有表示对这个人物的态度,只是讥讽他惊慌失措。对于樊于期,似乎表示同情,每幅画上都有他的头,而且作为主要人物中间的一个。对于荆轲,作了夸张的描写,双臂张开,头发直竖,好象神经失常。对于秦舞阳,则毫不客气的,对他尽情讽刺。在武氏祠第一石上,秦舞阳吓得趴在地上,不敢动。在左石室第四石上,秦舞阳吓得仰面跌倒在地。在前石室第一石上,秦舞阳竟吓得跪在樊于期的头前面,求樊的鬼魂为他保命。

由于几幅画面大小不同,于是在构图上,作出了不同的安排。

武梁祠第一石上的画面,是正常的横长方形。构图结构是中间直线和中间横线构成的十字形。秦王在左,荆轲在右,中间上边是趴在地上的秦舞阳,中间下边是放在匣子里的樊于期的头。在秦王与荆轲中间,也就是在中间直线的位置上,有根铜柱,上面插把匕首。这根柱子当时起着重要作用,史记上这样写道:“荆轲逐秦王,秦王环柱而走。”这时荆轲“乃引其匕首,以擿秦王,不中,中铜柱”。这根柱子在这装饰画面上,也起了一定作用。左面的秦王是向左逃,回过头来看。这动作在构图上起“收”的作用。向外逃起“放”的作用,回过头来就是起“收”的作用,在构图上有放就要有收。右面荆轲的动作,是想向左面扑去的姿态,一个卫士抱住他,而面向右。一向左一向右,取得画面上的平衡,而卫士的面向右,好象还有人在赶来,使人感到画外有画。这画面上的布局,形成一个菱形的构图。

前石室第四石中层的《荆轲刺秦王》图〔(11)、图版4〕,由于画面的横面较长,仍用菱形的构图,不合适了。于是利用安排在中间的柱子,将画面分为左右两个面,荆轲在左面,秦王在右面。秦舞阳也在右面,吓得仰面跌倒在地,樊于期的头,也在柱子右边。右面边上有

个卫士,手拿武器匆忙赶来,他是来救护秦王的。从樊于期的头,和秦王身上飘动的长袍,到右上角卫士手中的武器,形成一条斜线。左边荆轲高举的左手,和来捕捉他的卫士的长袍,也形成一条斜线,在画面上出现一个“倒三角形的结构”。这种结构往往用来表现混乱和不安。但是在这画面上,由于人物大部分安排在倒三角形之外,在下面左右两个角上,因此并没有影响画面的稳定。

前石室第十一石上的《荆轲刺秦王》(12),由于画面的横面更长,它仍是利用柱子,把画面分为左右两面,两面各有四个人。樊于期的头紧靠着柱子的右边,秦舞阳对它跪着,荆轲也在右边,右边上还有一个卫士手拿武器赶来。在左面,秦王匆忙逃避,两个卫士跌倒在地,秦王的背后,另一卫士手拿武器向荆轲走去。左面有倒在地上的卫士,右面有跪在地上的秦舞阳,左右两面都有手拿武器的卫士。画面上,左右互相衬托,互相呼应,同时也为了取得左右平衡。

四川《乐山麻浩享堂画像石》上的《荆轲刺秦王》(13),横面更长了,由于画面是长条形,所以把画面分成为四个独立的画面。中间仍然利用柱子,柱子左边两个画面,右边也是两个画面,秦王在左,荆轲在右,左边上是两个卫士,右边上是秦舞阳。人物的造型与《武氏祠画像石》上的造型很相似,只是在构图上作了很大变动。从这些画像石上的表现,清楚的表现出,在二世纪时期,我国装饰艺术的构图设计水平。

在《武氏祠画像石》上,还有一个画面,也是描写有关秦王的故事。据说,在秦始皇时期,发现了周显王时代,沉没于泗水中的一只鼎,这只鼎就是九鼎中的一只,九鼎是传国的重器,所以秦王派遣了上千人去捞鼎。当鼎刚捞出水面时,鼎内突然冒出一个龙头,咬断了拉鼎出水的绳索,鼎又重新落到水里,不见了。这个故事,毫无疑问是民间编造出来的。不象荆轲刺秦王,是实有其事。民间编造这个故事,是对秦王的一种讽刺。在《武氏祠画像石》上,描写了这个故事[(14)、图版5]。在《孝堂山的画像石》上也有这个故事。

在《武氏祠画像石》上所描写的,正是鼎刚露出水面,被龙头咬断绳索的一霎那。要表现出在那一霎那间的变化,有一个难题,既要表现如何从河水中捞出这只鼎,同时又要表现出一霎那间所发生的变化。画面上部有一些宽袍大袖的人,站在左边的面向右,站在右边的面向左,这些人是站在河两岸高地上,来看捞鼎出水的,在左边人群背后,飞来一只鸟,衬托出这些人是特地赶来的。下面中间,有近宽远窄的一条河道,这是在二世纪时,我国装饰画上采用透视的一种表现手法。河道两边是河岸,每边有三个人。古时以三人为众,也就是画面上的三个人是代表了很多。这些人是在河两岸用绳索拉鼎出水。鼎的周围有几只鸟在飞翔,表示一种欢乐的气氛。可是,就在这个时候,事情突然发生变化,鼎内钻出一个龙头,把拉鼎的绳索咬断了。绳索一断,右边河岸上,拉鼎的人立刻倒在地上,最后一个人几乎滚落到河里。在岸左边的人也将倒下,但还没有着地。后面还有人赶来想抢

救，鼎还没有落下去，围着鼎飞翔的鸟还没有被惊散，船上的人用竹篙顶住鼎底往上送，还不了解发生了什么事情。描写得很自然很生动。拉鼎的人一片慌张，而那些骑在马上坐在车上的人，还是那样神情悠闲，是很明显的对比。在水底，还有一些体形更小的人，这些人是当时穷苦的老百姓，他们依靠捉些鱼来充饥。

在武氏祠后石室第二石上，描写了《西王母会见东王公》(15)。这是一个神话题材，作者是从神话的角度，来设计画面。突出地把云块和飞鸟结合起来，围绕着车马飞翔。还在“云鸟”中间穿插了一些飞行的羽人，由于《武氏祠画像石》的画面，一般都比较严谨，所以虽然作者作出了一些努力，但是作为神话题材的装饰画，表现得还是不够活泼。云鸟的结合是很有装饰趣味。

《武氏祠画像石》是公元一四七年开始制作的，前后经历了二十多年。公元一四六年，汉恒帝继位，当时他只有十五岁，由梁太后临朝，她重用宦官，表面上推崇儒学，《武氏祠画像石》就是在这样的历史背景下产生的。

总之，《武氏祠画像石》在装饰性方面，作出了一定贡献。

用“阴线阴刻”来表现的画像石，是比较少见的，《孝堂山画像石》采用了这种表现方法。《孝堂山画像石》是在山东肥城西北六十里的孝里铺发现的，也是用来作为石造享堂的装饰，是公元二世纪初的作品。所谓阴线阴刻，就是先把形象用阴线刻成，然后将其中有些部分，薄薄雕去一层，这样有些面就低于石面，因为单用线刻，只适宜于近看，加上阴刻，画面上多少可以增加一些变化。

在《孝堂山画像石》的画面上，有时人物排成行，有时是散布在画面上，布局比较松散。但是，在表现技法方面有个特点。比方象《孝堂山郭氏祠画像石》上描写的“大王车”，它的表现手法，不同于一般的阴线刻，它是利用粗细不同的线条来表现的。这粗细不同是线条本身有的粗有的细，是用粗细不同的刀锋刻出来的。我国有句老话：“工必利其器。”要创造新的表现技法，就要创造工具、改革工具。新石器时代的陶器，因为发明了转盘和大小不同的笔，才能创造出彩陶的装饰纹样。装饰画的创作，除了考虑画面以外，还要考虑它的用途，考虑用什么材料，用什么制作工具。

现在，来看画像石上所描写的鼓车，它是如何利用了粗细不同的线刻(16)。鼓车的外轮廓，是用了粗一点的线刻，其它部分则用比较细一点的线刻，鼓上的装饰纹样则用了极细的线刻。后面马车车轮的描写，也是这样。不想办法解决工具问题，不可能出现这样的线刻。可是这样的线刻，用在画像石上，作为石造享堂的装饰，其装饰效果是不及用平面浅浮雕的办法。在今天有些装饰画上，是可以吸取这种表现技法的经验，加以发展，可以取得很好的装饰效果。

《出游宴饮图》画像石，北京故宫博物院藏(17)，这块画像石的作风，以及表现手法都