

文章编号:1003-9104(2008)08-0093-02

论武氏祠汉画像石对中国美术发展的影响^①

樊红藻

(济宁学院 美术系,山东 曲阜 273155)

摘要:武氏祠的汉画像石在思想意识、艺术手法和美术处理理念中都对中国古代美术发生过重大的影响。在题材上,它树立了“美”与“善”的结合方式。在艺术手法上,它强调了以“气”充实人物的塑造方式。在理念上,直接启示了中国美术对主体心灵的重视和强调。

关键词:武氏祠;美;“气”;视点

中图分类号:J309

文献标识码:A

On the Influence of Han Dynasty Portraits in Wushici upon Chinese Fine Arts

FAN Hong - zao

位于山东嘉祥武氏祠的汉画像石作为中国美术史上著名的个案,不仅是画像石这一艺术门类的代表,在思想上,也是中国儒家文化的代言,在艺术手法上,则成为中国雕刻艺术早期的代表作。自宋代以来,嘉祥武氏祠里的画像石就受到了金石学家、艺术家的重视。当代,武氏祠汉画像石以其具有珍贵的考古价值和高超艺术审美一直吸引着许多中外学者的注意,因此,对武氏祠汉画像的研究,不仅可以研究汉代审美文化的历史佐证,同时,由于这一时期位于中国美术史上的前期,对中国美术的发展方向及中国审美思潮发展的内在动力也有一定的启示意义。这也是我们今天重新探讨武氏祠汉画像的目的所在。



图1 神话人物西王母

首先,从题材上来看,同期其他地方汉画像石中的绘画主题多集中于祥瑞图案,嘉祥武氏祠的汉画像石在作品主题中大大地加强了现实感。武氏祠汉画像的题材内容有神话传说、经史故事、现实生活三大类。在神话传说中包含了大量的托物言志的祥瑞图形。武氏祠堂的壁顶前后坡有许多祥瑞图,但就这些图形本身来讲,也已具有了相当的现实感,典型

的如西王母形象。

在武氏祠中,西王母形象多次出现,在武梁祠西壁第一层、后石室第二石第二层、后石室第九石第一层、左石室第二石第一层等地方都曾出现。除了肩生两翼,饰以端坐云纹以外,高髻垂髻,俨然已成雍容华贵的汉代贵妇形貌,带有鲜明的世俗性。另一类题材是以现实生活中的人物事迹为蓝本改编的,如著名的《二桃杀三士》、《荆轲刺秦王》、《闵子骞失捶》等。从题材的选择来看,可以看出:与前期的帛画、墓室壁画和西汉与东汉前期的画像石相比,武氏祠已经开始了将视野从天上转到人间。可以说,这是中国美术第一次大规模地在作品中讴歌现实的人生,不仅是汉代文化本身的世俗性代表,更是中华文明对现实进行选择的首次定向。在这类现实题材中,可以看出,武氏祠在对现实故事进行选择裁剪时,有意识地大规模选取了“孝”这一主题进行表现。据统计发现:其西壁画像的第三层、东壁画像的第二层和第三层、南壁画像的第一层和第二层全是以“孝”为题进行雕刻。武氏祠中每壁画像最多不过五层(其中西壁和东壁为五层,南壁为四层),从中可以看出,除了东西壁最上层的祥瑞图案,以“孝”为主题的占了武氏祠汉画像的大部分。这似乎说明了一个问题:众所周知,作为离儒家思想发源地最近的嘉祥武氏祠的画像,“孝”这一主题的大规模出现表明了这时儒家文化已经变成成为社会各阶

① 作者简介:樊红藻(1968-),女,汉,山东济宁人,济宁学院美术系讲师。研究方向:油画艺术创作。

层自觉信奉的意识形态。其后,“孝”作为中华民族思想的母题不断地出现在不同时期的美术作品中,尤其是以普通大众为欣赏主体的通俗艺术作品之中,也表明了武氏祠这一定向对中华民族思想的影响。

从这种对题材的有意识选择过程中,我们可以看出:西方的美术,是从一开始就高扬求真的科学精神,追求比例的准确和形体的真实,希望通过准确的比例、写实的塑造来说明一个真实的概念,强调美与真的结合。而中国美术从开端处,已经走向了与西方不同的道路,强调“以形写神”、“立像以尽意”,在武氏祠的汉画像中,其人物大小、体态都是根据人物的社会地位或情感倾向而定,和真实身高无关。这一造型方式直接影响了历代美术,典型的如唐代阎立本的《步辇图》,更是完全抛弃了现实人物的实际比例,以社会地位来确定人物大小。这也构成了中国美术的另一个特色,即强调美术的伦理意义。强调“美”与“善”结合的方式在武氏祠艺术中已初露端倪。

在武氏祠的汉画像中,现实主义的题材除了“孝”的主题之外,还有一些对英雄人物的讴歌。比如《荆轲刺秦王》中的荆轲,蔺相如及范雎等。在这里,我们需要指出的是:在塑造过程中,与故事性相适应,武氏祠的画像更为强调人物的动态,这与它所使用的材质有关。石材的硬质本不擅长于塑造人物精细的五官和身体肌肉,因此,雕刻者更为强调人物本身的动态及其所形成的线、面、形的变化。可以说,中国雕塑至此已经形成了自身的特殊重心:即它不像西方雕塑那样强调瞬间静态之美及微妙的动态变化,而是通过无细部描写的剪影式身姿、体态等去表现某一种情绪、气氛或动势,更为强调由人物动作所引起的“气”的变化。这在武氏祠的画像中已经表现了出来:在石面上,画中人物的宽袖大袍随着人物动态的趋势作横向扩展,外形结构起伏变化很少,呈剪影式的几何团块状,给人古拙厚重之感;在线上,以圆弧线为主,圆中稍方,厚实之中显得简洁、挺拔。虽无细微的表情及复杂的结构变化,但通过身姿、体态的变化使每个具体人物个性鲜明、栩栩如生。比如左石室第四石第二层的《荆轲刺秦王》中荆轲与秦王的形象处理就体现了以上特点:荆轲面对秦王,双臂概括成圆柱形呈直线高举,上身处理成倒梯形,表现被侍卫拉住但自身仍作挣扎所形成的力量对抗;头顶怒发冲冠形成有力的圆弧线更是点睛之笔;下身的扇形处理又增加了对抗的力度;向右飘动的衣角呈扇形,与“厂”字形飞动的匕首相呼应,强化了紧张气氛。而秦王的情绪变化是通过衣袖与衣角的处理传达出来的:左边的衣袖由于跑的速度太快已成水平方向的长方形,右边的衣袖也已向左飞动;左边的衣角已呈飘动之势,从身体左侧那根圆弧线可以看出,而右边的衣角因运动速度快还未来得及展开,强化了秦王狼狈的程度。两个人物比例均作横向压缩,进一步加强了动感与紧张感。没有复杂的结构变化,身体被分割成几个不同方向的团块,体现了剪影式特征,古拙厚重。所有动态凝聚在几个团块的穿插之中,寥寥几笔将荆轲的大义凛然与秦王仓惶而逃的狼狈相勾画于青石之上。

由此可见,与西方雕塑追求空间和时间的静止相反,中国雕塑从一开始就没有追求一个静止的空间,而是希望在空间

中反映在某一时间段中的动作本身。其对时空的追求表现在对“气势”、“节奏”的把握,主要通过人物衣服的飘动营造一个被“气”所充实的空间。通过这一再生空间,让画像中的人物动起来,并通过这一想象中的“动”,使得不能够被直接表现的时间因素在作品中活起来。正如阿恩海姆所说:“‘动’不但赋予对外在世界的感知以活力而且也使来源于体内的感觉充满生机”。



图2 荆轲刺秦王

因此,从美术史的发展方向来看,武氏祠的以“气”充实人物的塑造方式直接启示了中国美术沿着气韵、风骨的方向发展,沿着时间意识的空间化方向发展。既使作品要表现一个相对静止的对象,中国的雕塑家们也总是千方百计化静为动,以对象的某一典型动态来表现对象本身所蕴藏的气势。这一艺术表现手法在甘肃天水麦积山石窟、敦煌莫高窟、四川大足石刻雕塑中完美地体现出来,并延续至隋建国、吴为山等当代雕塑家的作品中。因此在这点上,武氏祠画像在某种程度上已经决定了中国美术的一个发展方向。

与主题的故事性相适应的还有一点,那就是透视角度的问题。众所周知,西方美术强调焦点透视,这也与西方严格的科学精神相吻合。但是,由于中国美术更强调伦理的劝善作用,这种劝善作用需植根于主体的内在意识,因此,中国美术强调主体的心性,反对主体被外在的事物所束缚,这同样也表现在武氏祠的画像之中。

具体地说,武氏祠的汉画像石在处理大场面时往往采用通景式组图、相累、叠加的手法。相累、叠加两法即是一种变形手段。也被现代绘画表现手法称为多视点的组合与象征手法。

通景式组图手法表现在将若干具体故事分门别类地横向排列在一层层的面中,犹如一轴轴横幅长卷。如武氏祠西壁画像第三层自右至左为曾母投杼、闵子骞失捶、老莱子娱亲、丁兰供木人的孝道故事;第四层自右至左为曹子劫桓、专诸刺吴王、荆轲刺秦王的故事。这种通景式组画的表现手法,为武氏祠所特有,在我国民间绘画中传承下来,成为我国传统绘画的表现特色之一。在敦煌莫高窟壁画以至二十世纪的北京机场壁画,以及唐勇力的工笔人物画等现代绘画作品中都可以清晰地看到此种表现手法的脉络传承。而相累、叠加的手法主要是多视点的综合运用:对单个的建筑物、一匹马、一辆车,往往是用平视法,从而得到最熟悉、最能引起美感的结构和形象,如前石室第三石的《楼阁燕居》与《车骑》。但是,在将这些单个的形象组合在一起的时候,则使用俯视法和侧视法,通过俯视可以得到画面的纵深感和宏(下转第145页)

多,风格不一。东汉早期的,高古浑朴,还带有篆意;中晚期,趋于方整,追求装饰性,说的上是书家蔚起,仪态万方。

陆维钊先生认为八类是这样分的:

峻结一派,以《礼器碑》为代表,认为“习之无流弊”、《韩仁铭》、《扬叔公残碑》等都属此派。

雍容一派,以《西岳华山庙碑》为代表,他评其“平正和适,实际兼有各种面目,凡汉碑中之正宗一路,皆其流也”。此风格中,还有《乙瑛碑》、《史晨前后碑》、《孔彪碑》等。

劲直一派,以《开通褒斜道碑》为代表,笔法质直,结体放纵。

道纵一派,以《石门颂》为代表,他说“书体劲挺有姿致,与《开通褒斜道》摩崖之疏密不齐者,各具深趣,为东汉人杰作”。

间畅一派,以《孔庙碑》为代表,比较疏朗宽博。

丰媚一派,以《夏承碑》为代表,清程瑶田评此碑:“中郎(蔡邕)有几势八字块。为此碑无诀不具,无势不备,不得以奇怪鄙视之,而隶法之中实尚存有篆意者也”。

韵秀一派,以《曹全碑》为代表,他评到:“书法之秀而挺拔,又汉碑中所少见”。

凝重一派,以《张迁碑》为代表,同属此派的还有《武荣碑》、《衡方碑》、《李孟初碑》、《张寿碑》等,均具沉雄朴茂之致。

“青山遮不住,毕竟东流去”。东汉中后期的石刻文字标志着隶书由民间步入殿堂,最终完成了定型化、法度化的过程,彻底取得了篆书的地位,成为社会通行的官方正体,隶书书法也达到了高峰。

三、美为归宿

隶书是一种古老的字体,但至今仍具有强大的生命力。

清代的书法艺术,有人说是中国书法史上的“中兴”时期:篆书、隶书又重整旗鼓,碑学兴起等等。自楷书出现以后,历

(上接第94页)大气势,通过侧视则可以增加形象的画面美感。在武氏祠的汉画像中,绝大部分画面采用的是两者结合的手法,如前石室第六石第二层的《水路攻战图》,它同时展现了三个空间:水、桥、地。画面整体采用俯视法,制造大场面的气势。三个空间具体表现时又采用平视法,使局部场景表现得丰富:水面的上下、地面的前后,而且在水面与陆地之间穿插一座桥,桥上下又分为两个层次,由此拉大了空间的距离,强化了战争场面的宏大。

视点的任意组合表现了艺术家对主体心灵的重视,而这一理念直接启示了中国美术中主体与外在世界的交流方式。西方的焦点透视向我们展示了主体与物严格的对峙关系,但是,撇开材料本身的限制,武氏祠对视点的任意组合手法则表现了中国独特的主体与客体的关系,主体和客体是一个互相影响、互相建构的关系,其中,客体是由主体的心灵建构而来的。这一方法直接启示了中国美术强调主体对客体的参与

经南北朝、隋、唐、宋、元、明这几个时期,篆、隶一直处在被遗忘的角落。这种现状,使书法发展到明清之际出现了“台阁体”、“馆阁体”。它们的出现,用进化论的观点去衡量,是书法的倒退,也是帖学的末路。一方面,“馆阁体”的产生是时代的需要,它更强调书法的实用性,它是全民学书的结果,也是历代工楷的大清理。但另一方面,从艺术的角度来看“馆阁体”,他体现了一个甚至几个时代人的风格特征,太范式化,没有艺术性,即从根本上扼杀了书法艺术作为个人创造自由的可能性。而艺术的本质,必然要求冲破这种“体制”。

明清时代,中国的书法史出现了一个浪漫主义阶段,即在明末初年的书坛上,出现了一批要求书法革新的书法家,他们强调精神解放,鼓吹个性自由,主张以书入画。以书入画,使中国的书法有了更大的发展空间。这时的书法已不是一种怀旧情感萦回的象征,而是一种现代情感的释放,正是由于感性的解放,才引起了书法历史的一种根本性的变化,从此,引发了清朝的“碑学运动”^①。“碑学运动”的本质在于向原先设定的审美标准发起挑战,对几千年来被排斥在书法艺术殿堂之外的作品重新予以认识和分析。邓石如和伊秉绶,以书法的实际成就使碑学逐渐占据书坛地位。沉寂了几千年的隶书,又一次显示了它强大不朽的艺术生命力。

在当代,书法艺术的探求和欣赏已成为热门话题。对于书法艺术的学习,有些学者认为,初学书法未必一定从楷书入门,隶书即近楷书,而点画结体比楷书简单,更便于初学掌握,有了相当根底后,下可追大、小篆,是“近水楼台”,下可求楷、行、草,易得古雅之趣。隶书,充分显示了它在古今文字交叉点上的优势。

隶书,在书体发展史上是一大关键。通过隶书的发生、发展,我们可以看出以汉字为载体的中国书法起源于实用,它在实用中提升,而又有赖于艺术而长存。

性,强调“见山不是山,见水不是水”的主体心灵的灵动感。其后,中国的山水画,更是在作品中自由地变化时空,通过时空的转化来表达主体心灵的自由感,由此形成了中国山水画独具特色的意境概念。

作为中国美术早期的代表作,武氏祠的汉画像在思想、艺术手法及整体理念上对此后的中国美术都产生了重大的影响,开启了中国美术的一个发展方向。



图3 水路攻战图

^① 胡传海《笔墨氤氲——书法的文化视野》,复旦大学出版社,1998年版,第258页。