首都师范大学学报(社会科学版)
Journal of Capital Normal University
(Social Sciences Edition)
2017 年第 6 期 (总第 239 期)

[首都师范大学美育研究中心协办]

主持人语:

中国美学思想的发生与发展,大多直接关联着艺术家、艺术活动的具体经验及其实践发展,就像宗白华先生曾经指出的:"先在艺术实践上表现出一个新的境界,才有概括这种新境界的理论"。这是中国美学思想资源丰富生动且源远流长的重要原因,也是我们考察和理解中国美学思想旨趣及其价值建构的一个基本切入点。如果说,这种内在于艺术与美学之间的思想关联性,具体揭示了中国美学的存在方式,亦即在一种不脱艺术实际的精神思考过程中实现理论阐发的可能性,在艺术价值的深刻彰显中激活和展开美学的思想能力,那么,以细致分析中国艺术、艺术发展及其表现形态等作为把握中国美学思想发生的具体途径,无疑是我们今天继续深化中国美学问题研究的必然。

在本期中,曾繁仁、刘成纪两位教授从审美发生问题的理论考察出发,分别讨论了汉画像艺术精神、汉代地理图像与中国山水画诞生的关系。《汉画像:中国传统"生命"艺术的诞生地》在分析汉画像的主题、内容及其表现方式等基础上,揭示了汉画像艺术精神所体现的中国传统"生生"美学观念。《汉代地理图像与中国山水画之诞生》一文则从汉代地理图像绘制与中国山水画起源的关系方面,将认知和写实理解为中国山水画艺术的生成起点,讨论了中国山水画艺术的审美递变问题。两篇论文所论对象虽有不同,但它们从具体艺术存在出发来思考问题的态度和方式,对于我们更深入地认识中国美学,提供了很好的借鉴。(王德胜)

汉画像:中国传统"生命"艺术的诞生地

曾繁仁

摘 要: 汉画像是儒道文化、中原文化与楚文化等多元文化融合的体现,以其奇光异彩和蓬勃的生命力为中国传统艺术奠定了多元融合的根基。汉画像的艺术精神,在于它是中国传统"生生"美学观念的体现。汉画像以"重生"为主题,重视生命,追求"长生"。儒家的"爱生",道家的"贵生",道教的"得道升仙",楚风的生命咏歌等,构成了汉画像"重生"主题的文化背景。汉画像在艺术上以天上人间二重结构体现出对升仙、永生的执着追求,在图像内容上热衷展现对"生"的留恋与歌咏和对"升仙"途径的浪漫想像,生殖崇拜的抽象化、寓意化是其重要的内容。汉画像的"生生"美学突出地体现在它的线的流动之美上,伏羲女娲交尾图作为汉画像的艺术原型是其线的生命艺术之特征的典型体现,具体呈现为"一阴一阳之谓道"的艺术规律、边行边看的视角转换、呼应节奏的律动性、时间艺术的叙事性等。

关键词: 汉画像;生生;重生;线的生命艺术

中图分类号:J209.234 **文献标识码:**A **文章编号:**1004-9142(2017)06-0001-11

收稿日期:2017-06-02

作者简介:曾繁仁,男,安徽泾县人,山东大学终身教授、山东大学文艺美学研究中心博士生导师。(山东 济南 250100)

基金项目:本文为 2016 年国家社会科学基金重大项目"生态美学文献整理与研究"(项目编号:16ZDA111)阶段性成果。

汉画像是汉代墓葬艺术,主要是汉画像石与汉画像砖。其数量之大与艺术水平之高,享誉世界。它产生于汉民族艺术走向成熟时期,综合了古代艺术精华,开启了中国传统艺术几千年发展的辉煌历史。宗白华认为:"商、周的钟鼎彝器及盘鉴上的图案花纹进展而为汉代壁画,人物、禽兽已渐从图案的包围中解放,然在汉画中还常看到花纹遗迹环绕起伏于人兽飞动的姿态中间,以联系呼应全幅的节奏,顾恺之的画全从汉画脱胎。"①这段话很好地概括了汉画像在中国艺术史上的综合与开启作用。潘天寿更是明确指出,"吾国明了之绘画史,可谓开始于炎汉时代"②,更明确地将汉画像视为中国绘画艺术的诞生地。实际上,汉画像不仅开启了我国绘画的新篇章,它所呈现的生命艺术主题、阴阳相生的艺术原则与线性的艺术特性,也成为整个中国传统生命艺术的辉煌开端。本文不使用"中国古代艺术",而是用"中国传统艺术"这一概念,这是因为很多中国古代艺术,如绘画、书法、戏曲与民间艺术等等,仍然活在当下,以传统的形式呈现出来。更重要的是,中国传统的"天人合一"、"阴阳相生"等生命艺术之精神仍然影响着中国民众的基本思维方式、审美方式,甚至是生活方式,需要在新时代加以继承发扬。

一、汉画像的产生与研究

汉画像大体起始于西汉早期,一直发展到东汉晚期,到魏晋时期开始衰亡消失。汉画像石的分布主要集中于黄河流域和长江流域,据初步统计,目前发现的汉画像墓葬200余座,画像石1.5万块左右,还有数量惊人的画像砖。汉画像内容涵盖天上、仙界、人间与冥界,包括天文星象、神仙传说、祥瑞升仙、官场礼仪、历史故事、居家生活、狩猎农耕、男女情爱、战争庖厨与乐舞百戏等等,可以说展现了汉代政治、经济、宗教、社会、文化与艺术的各个方面。

汉画像的出现,是汉代文化发展的结果。汉代是中国自秦以来进一步走向大一统的重要时期,也是汉民族逐步形成与强大的时期。这一时期的政治、经济与文化等各个方面的发展,都为产生成熟的民族艺术创造了充分条件。从政治上说,秦统一六国后,实施"车同轨,书同文,行同伦"(《礼记·中庸》)以及统一度量衡等政策,使中国成为世界上少有的政治统一的国家。汉武帝时期,北抗匈奴,南征北越,极大拓展了中国疆域版图。刘邦在《大风歌》中唱道:"大风起兮云飞扬,威加四海兮归故乡,安得猛士兮守四方",霍去病墓的"马踏匈奴"塑像,都形象地展现了国力强盛、疆域广大、民族统一的汉帝国的宏大、雄壮气魄。目前发现的汉画像墓葬,南起浙江,北到辽宁,东自胶东,西到甘肃,尽管各地域在图像上各具特色,但却显现出某种内在的统一性,充分说明汉代政治与文化上的强大统一性。在经济上,经过汉初的低赋税制度,与民休息,到汉武帝时期,经济得到极大的恢复和发展,经济上的富裕为当时盛行的厚葬之风提供了坚实的基础。同时,由于冶铁业的发展,也为墓葬的施工、雕刻工具的改进等,提供了方便条件。在文化上,汉代也为中华民族统一的文化艺术奠定了基础。汉初政治上推行黄老学说,加上当时的统治集团大多来自楚地,使与楚地所保持的具有原始巫术色彩的文化有紧密联系的道家学说流行于世,既为思想上的儒道融合创造了条件,也使得汉代的墓葬艺术在很大程度上能够不受更重理性的儒家思想所规范,显现出浓郁的离奇幻想色彩。汉初墓葬艺术最初集中于楚地的黄河流域与长江流域,逐步蔓延至北方,楚地的神鬼传说与巫术思想在各地墓葬中都得到充分表现。此外,由于疆域的西拓北进,丝绸之路的开拓,使得周边少数民族的文化也逐渐融入汉代文化艺术包括墓葬艺术之中。因此,可以说,汉画像真正体现了多种文化的融合,凸显出空前的奇光异彩和生命之力,为中国传统艺术奠定了多种元素融合的根基。在审美与艺术观念上,汉代也已经开始了艺术的自觉历程,艺术与实用已被适当地区分开来,艺术已经不再仅仅是实用与道德教化,而是具有自己相对独立的审美与娱

① 宗白华:《论中西画法的渊源与基础》,王德胜编选《宗白华美学与艺术文选》,河南文艺出版社2009年版,第87页。

② 潘天寿:《中国绘画史》,上海人民美术出版社2007年版,第16页。

乐的使命。其突出表现是"丽"成为汉代主要美学范畴之一。《周易》离卦的《彖传》说:"离,丽也。日月丽于天,百谷草木丽乎土。""丽"的基本含义是附丽,有装饰之意,又指由附丽而形成的艺术形式之美。汉代艺术尤其重视形式之美的体势宏大、气魄雄壮,司马相如的《上林赋》即以"巨丽"来形容上林苑之美。汉代同样追求超越形体之上的神妙之美。汉初黄老之学的代表作《淮南子》提出了著名的"君形"说:"画西施之面,美而不可悦;规孟贲之目,大而不可畏;君形者亡焉。"(《说山训》)即言画面上的"西施之面"、"孟贲之目"徒具其形,因无"君形者"即"神"在,故虽美而"不可悦",虽大而"不可畏"。这意味着,"神"比"形"更足以表现艺术作品之美。《淮南子》的《精神训》等篇有关于"形神"的论述,为后来南齐谢赫的"气韵生动"之说奠定了基础。汉画像的审美观念植根于浓厚的原始巫术和神灵崇拜,它对神仙世界的描绘为汉代艺术带来了超越的神性特点。因此,有汉一代,文艺审美观念已经发展到较为成熟的阶段,这就为无比恢弘的汉画像的出现创造了重要条件。

现代以来,汉画像研究已经成为学术热点之一,但研究的视角却差异颇大。长期以来,我国美学与艺术研究都是走的"以西释中"之路,汉画像研究也不例外。有学者认为,汉画像的艺术性质属于浪漫主义。这种看法认为,从战国末期到汉代,中国美学的典型特征是"楚汉浪漫主义",而汉画像是其突出代表,"世界是有意或无意地作为人的本质的对象化,作为人的有机或非有机的躯体而表现着的。它是人对客观世界的征服,这才是汉代艺术的真正主题"。[①] 众所周知,现实主义与浪漫主义是西方美学概念,是西方主客二分对立思维的产物。席勒在著名的《论素朴的诗与感伤的诗》之中说道:"诗人或者是自然,或者寻求自然。前者造就素朴的诗人,后者造就感伤的诗人。"[②]前者属于现实主义,后者则属浪漫主义。浪漫主义的突出特征是,主体("诗人")与客体("自然")是二分对立的,所以浪漫主义有"征服客观世界"之说。但是,中国古代哲学与艺术观念是主客不分的,汉画像的创造也是如此。因此,将汉画像视为浪漫主义,显然是不合适的。法国学者安娜·塞德尔在《西方道教研究史》一书中指出:"汉代的丧葬艺术中充满了神话主题。如马王堆出土的著名帛画上的宇宙象征主义,又如对羽化飞升的神仙和西王母天堂的描述,在青铜镜饰上、在砖石浮雕上、在陶制的摇钱树上、在青铜或陶制的博山炉上都可以见到。"[③]有学者据此提出,汉画像属于"宇宙的象征主义"。众所周知,黑格尔在其《美学》中将东方艺术称作"象征型艺术"。但黑格尔对所谓"象征型艺术"的认识,是以"理念"与"感性"的二元对立为其前提的。他认为,象征型艺术的基本特点是"暗示"与"抽象",因为理念本身的抽象性,所以,理念"要用这种客观事物隐约暗示出自己的抽象概念或是把它的尚无定性的普遍意义勉强纳入一个具体事物里,它对所找到的形象不免有所损坏或歪曲"[④]。黑格尔对"象征型艺术"的论述实质是将其视为一种不完备的艺术,是对包括中国在内的东方艺术的蔑视与误读,不符合东方艺术特别是中国古代艺术的实际情况。事实证明,汉画像所依据的哲学-美学观念是"形神"说、"气韵"说、"阴阳相生"说等,这些观念都不存在理念与感性的二分对立。因此,不能把汉画像视为对某种理念的"暗示","象征主义"不适合解释汉画像。美国汉学家宇文所安在论述中国古代诗歌时也认为,象征说不适合中国古代诗歌。他认为:"中国古典景物诗歌表现诗人的真实体验,诗中表达的是和宇宙秩序('文')的相互关联,给读者展示物质世界的内在性,而不是如西方诗歌般的象征主义。"[⑤]由此,我们只能回到"本土文化"的理论立场,从汉画像赖以产生的汉代的经济社会文化出发,分析汉画像的主题、艺术原则与艺术特性,解读汉画像之谜。这是一种以社会存在决定社会意识的文化视角,这种视角认为,文学艺术是一种意

① 李泽厚:《美的历程》,文物出版社 1989 年版,第 73 页。
② [德]席勒:《秀美与尊严——席勒艺术和美学文集》,张玉能译,文化艺术出版社 1996 年版,第 284 页。
③ [法]安娜·塞德尔:《西方道教研究史》,蒋见元、刘凌译,上海古籍出版社 2009 年版,第 72 页。
④ [德]黑格尔:《美学》(第 2 卷),朱光潜译,商务印书馆 1996 年版,第 5 页。
⑤ 参见吴晓梅:《中国古典诗歌与美国现代主义诗歌》,《光明日报》2017 年 4 月 12 日第 13 版。

识形态,其产生发展与艺术特性归根结底由一定的经济社会存在作为其根本动因。

二、汉画像"重生"主题的文化背景

从本土文化的立场出发,我们认为,汉画像的主题是"重生",也就是对于生命的重视,在汉画像中集中表现为对"长生"(升仙)的追求。汉代墓葬的目的,除了生者向死者行尽孝之道外,就是期望逝者死后升仙,得到永生。东汉时的《李翊夫人碑叹》写道:"杞之至兮感动城,陟四极兮升天庭。"[①]这表明,后辈们期望逝者死后"飞升天庭"。这是汉代墓葬的最基本诉求。自秦以来,"长生"成为基本信仰,秦始皇与汉武帝都曾派人海外寻仙。从汉画像看,这种信仰已经普及到社会各阶层,成为普遍性的思想意识。汉画像长生(升仙)主题的出现,体现着对现世人生(生命)的留恋与歌颂,对于如何度过人生的期盼,对死后下地狱的恐怖与解除,如此等等,构成汉画像的基本内容。"重生"主题已经超出儒家文化传统,而是儒道融合的结果,是汉代特殊文化的产物。"重生"的主题贯穿整个中国传统文化,只是不断受到儒家理性主义的冲击与改造。但在远离政治文化中心的民间文艺之中,"重生"(生命)主题仍然占据着压倒优势。

汉画像"重生"主题的产生,是汉代思想文化发展的结果。先秦儒家学说本来就有"爱生"的倾向,孔子即主张"仁者爱人"(《论语·颜渊》)、"未知生,焉知死"(《论语·先进》)。但到了汉代的董仲舒,将儒家发展为"天人感应"的神学目的论,主张"天命"与"君权神授",使得天具有了某种神性特点。由于"人副天数"(《春秋繁露·人副天数》),人也就具有了天的神性。董仲舒说:"为生不能为人,为人者天也。人之为人本于天,天亦人之曾祖父也。此人之所以乃上类天也。人之形体,化天数而成;人之血气,化天志而仁;人之德行,化天理而义。"(《春秋繁露·为人者天》)这里的"人",当然包括人的生命。这样,人的生命就具有天的神性特点。这是儒家生命论哲学在汉代的新发展,从而也对汉画像产生重大影响。《礼记》是成书于汉代的礼学经典,"凡治人之道,莫急于礼。礼有五经,莫重于祭"(《礼记·祭统》),论述天地自然祖先的神灵祭祀是该书的主要内容。《礼记》对于祖先神祭祀,提出了"事死者如事生"的观点,《礼记》指出"文王之祭也,事死者如事生,思死者如不欲生,忌日必哀,称讳如见亲"(《礼记·祭统》),甚至要做到"周还出户,肃然必有闻乎其容声;出户而听,忾然必有闻乎其叹息之声"(《礼记·祭义》)。也就是说,在祭祀时要做到似乎能听到逝者的声音,甚至听到其叹息之声,显示出汉代人对生命的重视与留恋。《易经》是中国古代巫术文化的结晶,《易传》虽托名于孔子,实际上产生于战国以后,运用来自儒家、道家和阴阳五行家的思想解读《易经》,对汉代思想文化有着非常深刻的影响。《易传》尤其以"重生"为核心观念,主张"生生之谓易"(《系辞传上》)、"天地之大德曰生"(《系辞传下》),将生成、养育万物之生命视为天地的伟大功能,"生生"是天地之道的核心精神。

战国后期,老庄思想发展为黄老之学,并在汉初数十年间成为统治思想。先秦道家本就有浓厚的"重生"、"贵生"倾向,老子说:"吾所以有大患者,为吾有身。及吾无身,吾有何患?故贵以身为天下,若可寄天下;爱以身为天下,若可托天下。"(《老子·十三章》)就是说"身"虽然是"大患"的诱因,但却是生命之所寄。"无身"虽无"大患",但也丧失了生命。所以,老子主张"贵身",超脱于世俗名利、"宠辱",甚至要将"身"看得比"天下"更为贵重、更值得去爱。汉初《淮南子》继承老子"贵身"思想,进一步提出"贱物而贵身"的观点。《要略》篇概括《淮南子》的宗旨,指出:"欲一言而寤,则尊天而保真;欲再言而通,则贱物而贵身;欲三言而究,则外物而反情。"将生命看得比天地间的万物都贵重,是《淮南子》"重生"思想的集中表现。

东汉后期,道教诞生,以其浓厚的宗教迷信观念阐释"长生"与"得道升仙"。道教借用老子的影响和《老子》的相关学说,宣扬长生得道,在汉代后期影响深远,直接反映到汉代的墓葬艺术即汉画像之中,使得道升仙长生成为墓葬艺术特别

① 逯钦立辑校:《先秦汉魏晋南北朝诗》,中华书局1983年版,第328页。

是汉画像的主题。汉末道教典籍《老子想尔注》(以下简称《想尔注》)就是通过对《老子》原文的改动和注释来发挥长生、升仙的理论的,如《老子·十六章》"知常容,容乃公,公乃王,王乃天",《想尔注》改"乃"为"能",改"王"为"生",并注云:"能行道公政,故常生也。能致长生,则副天也。"①又如,《老子·二十五章》"道大,天大,地大,王亦大。域中有四大,而王居一焉",《想尔注》改"王"为"生",注云:"四大之中,所以令生处一者,生,道之别体也。"这些都是在有意宣扬长生之说。《老子·七章》"是以圣人后其身而身先",《想尔注》明确指出:"求长生者,不劳精思求财以养身,不以无功劫君取禄以荣身,不食五味以恣,衣弊履穿,不与俗争,即为后其身也;而目此得仙寿,获福在俗人先,即为身先。"这明显是将老子的"后其身"之说向"长生"、"得仙寿"方向发展。由此提出"长生仙寿"的目标追求。"非以其无私邪?故能成其私",《想尔注》改"私"为"尸",注云:"不知长生之道,身皆尸行耳。非道所行,悉尸行也。道人所以得仙寿者,不行尸行也,与俗别异,故能成其尸,令为仙士也。"②这里提出了抛弃"求财"、"取禄"、"食五味"以"养身"的"尸行",而要从遵"道"之行来"得仙寿"、"为仙士"。此外,《想尔注》注《老子·二十五章》"没身不殆",还提出了"太阴之宫"之说,以之为仙凡两界的中转站,凡人成仙的必经之地:"太阴道积,练形之宫也。世有不可处,贤者避去,托死过太阴中;而复一边生像,没而不殆也。俗人不能积善行,死便真死,属地官去也。"③综合《想尔注》的相关注说,可见其在得道成仙的途径上,提出了"养气"、"养精"与"积善"等。《太平经》是早期道教的另一部重要经典,它杂糅道家哲学、神仙方术、阴阳五行、民间巫术与宗法伦理等汉代的流行思潮,构筑了早期道教的神学思想体系,以元气理论为据构筑了一个神仙与世俗系统。神人、大神人、真人、仙人、大道人构成神仙世界;圣人、贤人、凡民与奴婢构成人间世界。各自分管天、地、四时、五行、阴阳、山川、万物、草木等等。神仙世界高居人间世界之上,圣人与贤人实际上是人间世界的统治者,凡民与奴婢则是被统治者;圣贤距离神仙世界最近,能够比较容易地升入神仙世界,但别的等级只要好好修行,得到更多元气,也能够提升等级,有着升到神仙世界的希望。④ 神仙世界与人间世界的等级,对于汉画像产生了直接影响,形成汉画像的神仙世界与人间世界并存的格局。

此外,汉画像的图像格局还受到民间巫术的影响。汉画像最集中于楚地,这是汉初统治集团的主要发源地,汉画像最为发达的徐州、山东鲁南以及四川等地无疑也主要受楚风影响。楚风产生于南方相对蛮荒之地,与讲究理性、崇尚人文的儒家思想有着明显差异。总体上说,楚风"信巫鬼,重淫祀",充满各种原始的神话鬼神传说与对于生殖生命的歌颂。屈原的《离骚》就充满着异彩纷呈的神话故事,并有驾龙车飞天升仙的描写。《离骚》写道:"为余驾飞龙兮,杂瑶象以为车。何离心之可同兮,吾将远逝以自疏!遭吾道夫昆仑兮,路修远以周流;扬云霓之晻霭兮,鸣玉銮之啾啾。朝发轫于天津兮,夕余至乎西极;凤皇翼其承旂兮,高翱翔之翼翼。忽吾行此流沙兮,遵赤水而容与。麾蛟龙使梁津兮,诏西皇使涉予。"这里,驾飞龙,承瑶象,飞昆仑,扬云霓,鸣玉銮,至西极,经流沙,渡赤水,面西皇,真的是飞驰长空,龙腾云驰,一日万里,人神相与,是一幅典型的升仙之图。屈原更在《远游》中描述了漫游仙界的情景:"闻至贵而遂徂兮,忽乎吾将行。仍羽人于丹秋,留不死之归乡。朝濯发于汤谷兮,夕晞余身兮九阳。吸飞泉之微液兮,怀琬琰之华英。"遨游天际,与羽人为伴,有飞泉之微液为饮,也有琬琰之华英为食,自由自在,无拘无束,说明升仙已经成为屈原作品的主题。

产生于战国时期,汉代已经流行的著名医书《黄帝内经》是受到黄老思想重要影响的典籍,黄帝即是后来道教的膜拜人物之一。《黄帝内经》侧重于养生,强调发于阴阳,和于术数,食饮有节,起居有常,不忘劳作,形与神俱,尽其天年,仍然是

① 饶宗颐:《老子想尔注校证》,上海古籍出版社 1991 年版,第 20 - 21 页。
② 饶宗颐:《老子想尔注校证》,上海古籍出版社 1991 年版,第 10 页。
③ 饶宗颐:《老子想尔注校证》,上海古籍出版社 1991 年版,第 21 页。
④ 陈广忠:《道家与中国哲学·汉代卷》,人民出版社 2004 年版,第 404 - 406 页。

将"生"放到核心的位置。《黄帝内经》倡导通过养生、遵循医道来益寿延年,认为上古时期真人"寿比天地",中古的至人"益其寿命而强",今世圣人"亦可以百数"、贤人"益寿而有极时"。

总之,汉代各种哲学文化思想均包含"重生"与"生命"的内涵,特别是道家与道教,以民间文化的形态大量存在,成为汉画像"重生"主题的文化根基。

三、汉画像"重生"主题的艺术呈现

汉画像内容丰富,包罗万象。东汉王延寿在《鲁灵光殿赋》中描写灵光殿壁画内容,写道:"图画天地,品类群生。杂物奇怪,山海神灵。写载其状,托之丹青。千变万化,事各缪形。随色象类,曲得其形。"这基本上也可以看作是对汉画像内容的概括。在这些无比丰富的内容中,"重生"的主题可以说是贯穿始终,这也符合墓葬艺术寄托哀思、期盼永生、福泽后人的主旨。

(一)汉画像"天人之际"视野中"天上与人间"的二重结构,成为中国古代艺术的文化模式

司马迁在《报任安书》中说,他之所以完成《史记》,是为了"究天人之际,穷古今之变,成一家之言"。这也是汉代以降中国传统知识分子的终生追求,而"究天人之际"也成为中国传统文化观察、思考问题的基本思维取向。《周易·文言传》指出:"夫大人者,与天地合其德,与日月合其明,与四时合其序,与鬼神合其吉凶。"这段论述,概括了中国传统文化"天人合一"的生命宗旨。汉代由于原始巫术、宗教神灵崇拜的弥漫和先秦以来道家对"长生久视之道"的重视,在"重生"观念的驱动下,为了求得人与天地之合而增加了一个中间环节——"仙"。这是一个由人到天的可操作的过渡措施。于是,"天人"二重结构成为汉画像基本固定的一种结构。例如,著名的西汉马王堆一号汉墓帛画,原本是丧葬礼仪时悬挂的旌幡。关于该画的构成,有天上与人间两部分之说,也有天上、人间与地下三部分之说。我们认为,该画基本分天上与人间两部分。地下为旋龟托举大地,承载人间,包含在人间部分,是人间需要辟邪的部分。帛画主要是一种天上与人间的二重结构。[①] 再从山东著名的武梁祠画像看,也是天上与人间的二重结构。武梁祠三面墙壁上的画像分为上中下三部分,上层是左右两壁山墙尖顶三角部分,为神仙世界,东王公与西王母各居一室;中层为古圣先贤、历史故事;下层是墓主的现实生活,如出行、拜谒等等。总体上,还是天上与人间二重结构。这里需要说明的是,所谓天上与人间,并非是对等的而是连续的,它体现了由人间向天上的飞升,主题是"升仙",要旨是"永生"。在汉画像中,实现"升仙"的是西王母与东王公等仙人,他们能够借助长生不老之药与超度等手段使得凡人得以升仙。汉画中的青龙虎豹、青鸟朱雀、玉兔蟾蜍等仙灵之物就是使凡人(画像中的墓主)得以升仙的桥梁或途径。屈原作品中的驭龙飞天就是对这种升仙的生动描写。所以,二重结构的核心是升仙、永生,是对于生命不老的追求。汉画像的二重结构的最后导向不是地狱与人间,而是飞跃天上,到达超越人间的神仙境界,所以,汉画像本身是超越的,是导向未来与神圣的。这是中国传统艺术的彼岸性与超越性,乃至神圣性的来源。汉画像的天上与人间二元结构逐步发展为中国传统艺术的二层结构模式,即意与境、言与意、形与神、动与静等融为一体。在汉画像中,这种二重结构也不是割裂的、对立的,而是可以通过神仙与灵兽加以沟通的。

(二)"生"的留恋与歌颂

汉画像对现实生活有很多描述,可以说涉及汉代生活的一切方面。例如,官宦生活,行礼揖让;车马出行,规模庞大的车辆;导骑的威风,骑士的风光;生产劳动,双牛驾犁,推车运输,牛羊鸡鸭;庭院建筑,层楼叠嶂,飞檐峭壁,回廊深院;庖厨饮食,鸡鸭肉鱼,美味佳肴;战争狩猎,威武的将军,勇敢的杀伐以及狩猎的惊险;美妙的乐舞百戏,诸如盘鼓舞与惊心动魄的杂戏。总之,汉代的现实生活应有尽有。有学者认为,这些内容是对现实生活的描绘。但在我们看来,它更多地体现了现世生活的一种"生"的追求。如此多姿多彩又如此美好的生活,很难说墓主都能够在生时享受得到,但汉画像却给墓主提供了一种理想的生

① 参见黄震云、孙娟:《汉代神话史》,长春出版社2010年版,第262-265页。

活,表现了汉代人对于"生"的留恋与歌颂。不仅如此,汉画像还向人们提示一种"生"的规范,就是说,只有按照这样的范式生活才有可能成仙,这是一种符合儒家道德规范的生活,其中重要的是忠孝节义的观念。如山东武梁祠祠堂的画像,可以说尽显儒家发源地的"生"的道德规范。在"忠"的方面,包含了专诸刺吴王、荆轲刺秦王、曹子劫桓等等;在"孝"的方面,有"曾子质孝,以通神明"、闵子骞孝养后母、老莱子事亲至孝、丁兰立木为父等等;在"节"的方面,有秋胡戏妻、楚昭贞姜;在"义"的方面,有鲁之弃子救侄的义姑姊、豫让杀身报知己等等。当然,也有反面的例证。如汉画像中著名的泗水捞鼎之图像。江苏徐州汉画像馆收藏一方汉画像石,内容即为泗水捞鼎,刻画了一座桥,两侧有众人用绳索牵引一个水中大鼎,鼎内一头龙伸出大口欲咬断绳索,桥上有秦始皇在等待周鼎出水。这个内容来自民间传说。据《史记·秦始皇本纪》:"始皇还,过彭城,斋戒祷祠,欲出周鼎泗水,使千人没水求之,弗得。"郦道元在《水经注》则说,之所以"弗得",是因为"龙嗤断其系"。汉画像描绘这一故事,旨在从反面说明秦始皇因无道而导致不能获鼎,从而要求人们崇尚忠孝仁义。

(三)"升仙"的期盼与途径

"升仙"是汉画像的主题,汉画像几乎都表达了这样一种期盼。每一座画像基本上都是"天上与人间"二重结构,"仙界"成为汉画像的必备部分,甚至是主旨所在。仙界中的各种神仙与灵兽则成为"升仙"的必要途径。如马王堆一号墓帛画的"天上"部分,主要描绘人首蛇身的轩辕。《山海经·海外西经》载:"轩辕之国在此穷山之际,其不寿者八百岁,在女子国北。人面蛇身,尾交首上。"帛画中的图像就是尾交首上,表明墓主人是轩辕氏的后裔。画之右上角为一轮红日,旁有八个小太阳,中有金乌。日本十个,但一日照耀人间,九日休息,画上的九日即为休息之日。金乌即太阳神,扶桑为日出之地,都是天界之象征。左上角为一弯新月,月中有玉兔与蟾蜍,传为神仙捣制长生不老之药,以便渡人升仙。轩辕足下有红色之蛇,两侧有仙鹤,日月下方有巨龙。蛇龙仙鹤均为渡人飞升的灵兽。画像中一女子乘坐龙翼,双手攀月,即为"升仙"之形象描绘。两龙之间,二鹤飞翔,下悬一铎,铎下画"天门",有豹伏地,两守门神拱手对坐等。以上即为天上部分。人间部分主要是墓主贵夫人辛追飞升之图,其脚下为一块万字形踏板,踏板下是有点像人的"丹朱",人面,有翼,鸟喙,飞翔,即由丹朱在华盖下载着辛追飞翔升天。

汉代人认为,升仙有直接成仙、服食仙药、自己修炼等三个途径。直接成仙需要神人超度,借助于龙虎、神鸟的渡运。服食成仙要借助于丹药,河南打虎亭2号墓东室卷顶下壁画像就描述了炼丹的场景。该画分三组,其中之一是在起伏的山峦与大树之下,八位仙人高挽发髻,身穿道袍,面对着升起火焰的盘、豆与碗,正在炼丹。其余几组画均为炼丹之场景,其中甚至有成仙的画面,一仙人从云际飞来,头发飞扬,腰带与衣摆飘起,伴随着三只仙鸟。这是对于炼丹的直接描绘。另外一个获取仙丹的途径,就是从仙鸟口中夺取。著名的立树射鸟画像即属此类,山东发现最多。如微山两城镇出土的一块画像石,主体是一棵大树,树上有羽人、凤鸟、人首鸟和其他飞鸟,树下有两人张弓仰射,一女子牵马。画面上有六处榜题,鸟为"蜚鸟"、"鸟生"与"山鹊",两个射箭的为"长卿"、"伯昌",牵马的女子叫"女黄"。画面边框之外的右边刻有两行文字题记,内容是说,东汉永和二年,"长卿"等姐弟四人居住乡间,父母双亡后兄弟一人夭折,他们为思念父母弟兄,特建祠堂,传于后代等。对于立树射鸟,学界有射鸟封侯以获取功名之说,我们认为,此画寓意是获取仙丹。因为,在当时的民间信仰中,凤鸟为西王母传送仙丹,以度世人成仙。画像描绘"女黄"姐弟射鸟,意在从仙鸟口中夺取仙丹以助父母兄弟成仙。此外,画面还有羽人,更能证明射鸟的目的是为了获取仙丹。因为,传说羽人就是凡人经修炼后得道而成的仙人。羽人画像在山东与江苏等地多有出现。《楚辞·远游》:"仍羽人于丹丘兮,留不死之旧乡。"后世常把道士称为"羽士",称成仙为"羽化",又有羽人飞仙之说。

总之,汉画像不仅提供了升仙的期盼,而且提出了具体的升仙途径。

(四)对于生殖的崇拜及其艺术化

中国古代文化包含着浓郁的生殖崇拜与生命崇拜,《周易·系辞下》云:"天地氤氲,万物化醇,

男女构精,万物化生";又说:"乾,阳物也;坤,阴物也。阴阳合德而刚柔有体,以体天地之撰,以通神明之德。"这些论述,明显是建立在生殖崇拜的基础之上的。汉代是儒道思想相互融合的重要阶段,而在民间信仰中,还保存着深厚的原始生殖崇拜与生命崇拜遗风。因此,在汉代,男女两性关系相对还比较开放。受儒家观念影响,汉代推崇孝道,更将生殖繁育提到孝道的高度。这些思想文化因素,促使生殖与生命成为汉画像的重要主题之一。汉画像对于生殖的描写分直接表现与仙化表现两种。首先是直接表现生殖与性爱,目前发现有22幅,其中四川最多为11幅,山东3幅,陕西、河南与安徽各1幅。四川汉画像砖有表现"野合"之图景,为桑林之中,一株枝繁叶茂的大桑树之下,一对男女正裸体交媾,脱下的衣服挂在桑树之上,女子采桑用的小竹筐抛在一旁,桑树上还有两只猴子攀缘嬉闹,三只禽鸟跳跃鸣唱,还有两男子裸体站在一旁。陕北绥德出土汉画像也有男女交媾之图,具有浓郁的草原气息,由狩猎放牧与交媾三个主题构成,一男一女在草地上以坐姿野合,旁若无人,亲昵拥吻。这都是直接对于男女性事的表现。除了对人间性事的描绘外,汉画像对神仙性事也有较多描绘。最著名的就是伏羲与女娲交尾图,河南唐河出土的一幅伏羲女娲交尾图,两人尾部呈蛇状,互相交接缠绕,上部两人手举规矩,似乎是一种动物性与规矩性的统一。这样的伏羲女娲交尾图在汉画像石与画像砖中较为常见。在此基础上,汉画像进一步将生殖崇拜抽象化、寓意化,例如,双龙穿壁图、鸟衔鱼图、玄武图与双凤交颈图等等。其中的玄武图尤其值得重视,玄武为北方之神,太阴之神。汉画像所见的玄武图,一般为龟蛇之合体,蛇属阳,龟属阴,蛇缠绕在龟之上,两头相对,两口相吻,姿态兴奋,呈交合状,寓意男女交合创造新的生命。因此,玄武也是生殖之神的象征。总之,汉画像中的生殖崇拜是非常有价值与意义的,是其"重生"主题的典型体现。尤其是其中的伏羲女娲交尾图已经成为中国古代艺术的原型,是一种天人相合、阴阳交错、线之流动、生命创造的艺术原型,影响中国文化艺术几千年,直到今天。

四、汉画像的生命的线的艺术的美学特征

对于中国传统审美文化的生命美学特征,有不少学者曾做过论述。方东美曾说:"孔子之爱诗与乐,其审美纯是要体会宇宙中创造的生命,与之合流同化,以饮其太和,以寄其同情。"[①]又说:"一切美的修养,一切美的成就,一切美的欣赏,都是人类创造的生命欲之表现。"[②]方氏将中国传统审美归之于"创造生命",是基于对中国古代哲学与文化传统的理解。《周易·系辞上》说:"生生之谓易。""生生"为动宾结构,前一个"生"是动词,后一个"生"是名词,即为"创造生命"。所以,"创造生命"即是易道之本义。受《易传》影响,中国传统文化认为,"生生"之道贯穿人类生活的一切方面。因此,中国传统美学可以说是一种"生生"美学,即关于生命创造的美学。中国生命美学的艺术审美特征就是流动的线的艺术。因为,所谓生命,即是一种"生命力的绵延",是在时间中的流动、伸展、飞动,只有流行不断、自由伸展的线才能使其得到充分展示。因此,艺术之中线性特征是一种生命的呈现。美国学者威尔·杜兰曾指出:"中国的绘画几乎完全基于精确和优美的线条。"[③]宗白华明确地将汉画归之于"线的流动之美",他说:"东晋顾恺之的画全从汉画脱胎,以线纹流动之美(如春蚕吐丝)组织人物的衣褶,构成全幅生动的画面。"[④]又说:"中国画,真像一种舞蹈,画家解衣盘礴,任意挥洒。他的精神与着重点在全幅的节奏生命而不沾滞于个体形象的刻画。画家用笔墨的浓淡,点线的交错,明暗虚实的互映,形体气势的开合,谱成一幅如音乐如舞

① 方东美:《中国人生哲学》,黎明文化事业股份有限公司1988年版,第55页。
② 方东美:《中国人生哲学》,黎明文化事业股份有限公司1988年版,第56页。
③ [美]威尔·杜兰特:《世界文明史·东方的遗产》,华夏出版社2010年版,第551页。
④ 宗白华:《论中西画法的渊源与基础》,王德胜编选《宗白华美学与艺术文选》,河南文艺出版社2009年版,第87页。

蹈的图案。物体形象固然宛然在目,然而飞动摇曳,似真似幻,完全溶解浑化在笔墨点线的互流交错之中。"[①]汉画之作为中国传统艺术的诞生地,就是因为它是中国传统艺术线之生命艺术的全面展开。

(一)伏羲女娲创生的原型意义

汉画像之线的生命艺术来源于古代神话传说,伏羲女娲交尾图是汉画像的主要题材,成为汉画像之艺术原型,最能体现汉画像的线的生命艺术的根本特点。在河南、山东、四川与江苏等地出土的画像石与画像砖均包含此类图像。例如,山东武梁祠左石室第四石之图分三层,上层是管仲射齐桓公,中层为荆轲刺秦王,下层即为伏羲女娲交尾图。这种伏羲女娲交尾图来自古代神话之伏羲女娲创天之说。迄今所知最早的关于"伏羲、女娲"的记载见于屈原的《天问》:"登立为帝,孰道尚之?女娲有体,孰制匠之?"东汉王逸注曰:"言伏羲始画八卦,修行道德,万民登以为帝,谁开导而尊尚之也?《传》言:女娲人头蛇身,一日七十化。其体如此,谁所制匠而图之乎?"[②]《山海经·大荒西经》载:"西北海之外,大荒之隅……有神十人,名曰女娲之肠,化为神,处栗广之野,横道而处。"晋郭璞注:"女娲,古神女而帝者,人面蛇身,一日中七十变,其服化为此神。栗广,野名。"[③]在《易传·系辞上》中,伏羲是"始作八卦"的上古帝王。东汉王延寿的《鲁灵光殿赋》有"伏羲鳞身,女娲蛇躯"之说。这就是伏羲女娲交尾图之古代神话创生说之来源,反映中国古代相传已久的男女交配创生万物之说。伏羲所创的八卦,以阴阳二爻为基本单元。从生殖崇拜来说,阳爻为一横,象征男阳;阴爻两短横,象征女阴。《周易》以阴阳二气交感生成天地万物,伏羲女娲之交合正是这种观念的反映。我们看到,汉画像之伏羲女娲之交尾图均有云气环绕,说明生命在一种元气氤氲的氛围之中创生的,生命是一种气化的结果。这也符合《周易》对天地创生的解释:"天地氤氲,万物化生;男女构精,万物化生。"在中国传统观念中,"气"是生命生成的基本条件。老子云:"道生一,一生二,二生三,三生万物。万物负阴而抱阳,冲气以为和。"(《老子·第四十二章》)气本论成为中国古代对于世界本源的一种阐释,当然也是对于艺术本源的一种阐释。南齐谢赫论画,有"气韵生动"和"骨法用笔"之说(《古画品录》)。"气韵生动"需要带有骨骼的线之笔法支撑,是一种线的艺术之神韵。伏羲女娲以其线状的尾部,缠绕相交,诞育生命,它的艺术形式和所反映的审美观念,正是"气韵生动"之说的来源。

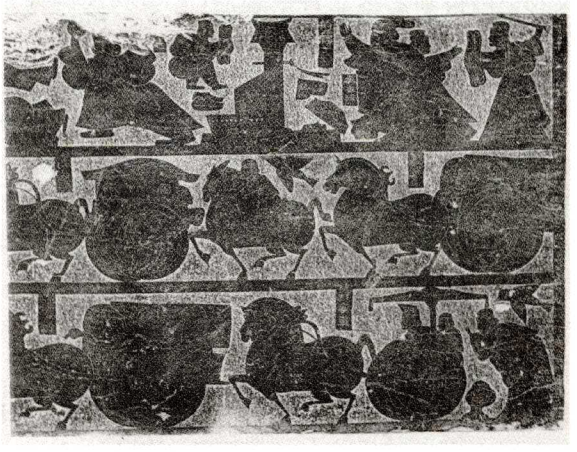


图1　山东武梁祠汉画像 荆轲刺秦王图



图2　山东武梁祠汉画像 伏羲女娲交尾图

(二)"一阴一阳之谓道"的艺术规律

《周易·系辞上》云:"一阴一阳之谓道,继之者善也,成之者性也。"这里揭示出阴阳相生是万事万物生成、变化、发展的基本规律,继承而辅助天地化育万物是人的善德,成就天地化育万物之

① 宗白华:《论中西画法的渊源与基础》,王德胜编选《宗白华美学与艺术文选》,河南文艺出版社2009年版,第85页。

② 黄灵庚:《楚辞章句疏证》,中华书局2007年版,第1132－1133页。

③ 袁珂:《山海经校注》(修订本),巴蜀书社1992年版,第445页。

功则是人的本性。阴阳相生既是生命创造之道,同时也是审美观念之根源,从而成为艺术创造之道。它在汉画像上的最突出体现,就是伏羲女娲之交尾图。伏羲女娲交尾图的线性艺术特征,既是阴阳相生之道的展现,也构成了中国古代艺术的原型,即以写意为主,不是直接模仿对象的具体形态,而是表现其背后的深意与意蕴。汉画像之图像涉及天地人生、万事万物,其目的不在具体对象,而是着重表现对象背后之对于人的长生不老的期望,是升仙与重生观念的体现。以汉画像为代表中国传统艺术立旨于神韵的呈现,汉画像是对于天界的期盼与飞升,是对神仙世界的向往,而不是执着于现实生活。可以肯定地说,汉画像对于现实人生,包括车马出行、宴燕、百戏、庖厨、庭院与官场迎送等的表现,绝不仅仅是停留在对于现实生活的追求,而是在留恋之余着眼于升仙的境界,境界之不同划清了艺术与生活的界限。"一阴一阳之谓道"的艺术之道是一种阴阳黑白对比之道。老子云:"知其白,守其黑"(《老子·二十八章》),孔子云:"绘事后素"(《论语·八佾》)。中国传统艺术往往在白与黑、素与绘之阴阳对比之中生成一种新的生命元素。汉画像帛画是在天界与人间的对比中生成一种"飞升"之重生之新的生命元素。这种根源阴阳相生之道的艺术,明显呈现为一种以圆为主的对立双方浑融无间的艺术思维。汉画像基本没有直角的块状的描绘,而是以圆形为其主体形状。有学者认为,这是一种圆形思维,是中国古代循环论历史观的表现。我倒认为,这是一种远比循环论思维更加深刻的"太极思维",所谓"负阴抱阳",阴中有阳,阳中有阴,无边无极,无始无终,呈现一种生命混沌绵延之状,远比一般的圆形思维要深刻丰富得多。汉画像的所有描绘,无论是人兽还是龙蛇神鸟,都是呈圆形,始终给人一种蓄势待发之状。

(三)边行边看之多视角性

绘画的视角是由世界观与宇宙观决定的,古典西画之科学主义世界观决定其运用焦点透视之法,而汉画像"天人感应"世界观决定了它主要运用多视角透视的艺术方法。多视角透视,更能呈现生命历程的曲折、变幻,使画面内容缤纷多彩。同时,多视角透视艺术所要求的观赏方式,所谓"景随人迁,人随景移,步步可观",也更符合线的生命的艺术特征。这是一种生命的历程,边行边看,是一种多视角的生命的流淌。长沙马王堆帛画之天上人间就是两个视角,即由人间到天上之不同视角的转换。山东曲阜出土的汉画像之庭院为门内外、前院与后院三个视角,门外为守门人拜迎地位高的访问者,前院为一干人在百戏玩耍,后院则为两人相对烹茗交谈。山东长清孝堂山祠堂西壁壁画第六层为胡汉战争图,大体分为出征、战争、战败、审讯、执行军法与倾听汇报等五个视角。出征场面主要表现胡王烤肉领兵准备出征;战争则表现汉军追击,胡兵溃败之场景;审讯表现汉军审讯胡人的场景;执行军法表现汉军处罚胡兵,同时表现汉朝官吏在二层阁楼上坐听下属汇报的场景,还有妇女相伴。这一层包含着五个视角之间的转换。汉画像的多重视角的展现是随着视者的脚步而递次进行,是人的生命的活动过程。

(四)呼应节奏之律动性

生命的线的艺术呈现一种呼应节奏之律动性,是一种生命的呼吸与节奏。南阳汉画像之斗牛图,人与牛之间是一种呼应的关系,人之进与牛之御,形态必现。人岔立双脚,两手分开,向牛挺进,牛则低头弓背直腿抵御,呈角力之势,呼应清晰,节奏明显。河南新野后岗出土的仕女汉画砖,利用远高近低的视角规律,将三位面貌衣着近似的仕女通过裙摆与身体略微相异的不同位置,表现了仕女们向右前方移动的图画。[①] 这是一种呼吸与节奏的呈现。这种呈现还表现了一种生命力量。又如,汉画像中著名的荆轲刺秦王,荆轲之发力与匕首深深刺进墙壁的形象,遥向呼应,形成一种力拔山兮之势。

(五)时间艺术的叙事性

线的生命的艺术是一种时间的叙事的艺术,每一幅汉画像都是时间的线的生命进程,都在叙述一个或多个故事。马王堆一号帛画叙述的是升仙的故事,武梁祠汉画像叙述的是墓主人人间修炼与准备升仙的故事。当然,这是漫长的过程,复杂的故事。再如汉画像关于狩猎的表现,典型地反映了时间的叙事特点。陕西米脂的一块墓室门

① 李国新:《汉画像砖精品赏析》,大象出版社2014年版,第15页。

楣画像表现了宏大的狩猎场景。画面自左向右刻画了十八位骑士组成的狩猎场面，从左向右分别刻画了猎狐、猎牛、猎麋、猎熊、猎虎与射锦鸡的不同场景。每个场景其实都是一个生动的故事，由观者的视线连贯成为一个完整而惊险的狩猎故事。[①] 汉画像正是通过线的时间表述将空间化作了时间，例如，马王堆帛画正是通过升仙将人间与仙界联系起来，打破了人间与仙界之空间距离。

汉画像历经400多年历史，从西汉直至三国魏晋。此后，由于“天人感应”与谶纬之说的式微与厚葬之风的消退，汉画像逐步消失殆尽。但汉画像作为中国历史上的一段无比繁荣的艺术篇章，却永留青史，散发出耀眼而夺目的光辉。它是中华民族艺术与审美的一轮朝阳，它的民间性、初创性，都具有不可代替的伟大作用与地位。有人认为，它是敦煌之前的敦煌，这是一个不错的比喻，但仍然没有概括出汉画像的重要地位。我认为，它的重要地位在于它的奠基性，它是中国传统艺术的诞生地。有人说，汉画像的作者是民间艺人，所以水平不高。这种说法有待商榷。我想，我们不能主观推断，而是要看实际的艺术水平。不能说每一块汉画像都是精品，但我敢说，汉画像总体上是中国艺术史与世界艺术史上的精品。至于在东起胶东，南到浙江，西到四川，北到内蒙与陕西这么大的幅员内这么多的汉画像石与汉画像砖，为什么具有基本相同的题材、风格与艺术水平，这本身就是一个历史之谜。那是一个汉民族由朦胧走向奋发的时代，是汉民族崛起的时代，是英雄辈出的时代，既然可以出现汉高祖、汉武帝与霍去病那样的政治与军事英雄，那么出现创作出汉画像那样的数量众多的艺术天才，也是时代之使然也。汉画像奠定了此后两千多年汉民族艺术与审美之线型的生命的艺术的基本特点，提供了“一阴一阳之谓道”的艺术规律与典范，提供了宏阔雄伟、质朴有力与昂扬向上的艺术风格，展示了中国传统生命艺术的永恒魅力，为其后的传统艺术，特别是音乐、戏曲与民间艺术打下了永续发展的基础。即使在当前的传统艺术中，我们也能看到汉画像的影子。我们为汉画像感到无比自豪，它是我们民族艺术与美学的出发地，是我们的艺术原典。

（责任编辑：若峦）

① 朱存明：《汉画像之美》，商务印书馆2011年版，第171页。