

試論漢代的石闕藝術

米 潔



中國是一個有著悠久歷史和燦爛文明的國家。無論是它的文學、藝術還是建築、技術，都具有獨特而深厚的文化特徵。

石闕，是古代宮殿、祠廟、官衙和陵墓前對稱矗立的一種裝飾建築物，是“建築組群大門以外沒有門的外大門”。即“神道”的大門。又名“門觀”（《說文解字》：“闕，門觀也”）、“象魏”（《廣雅·釋宮》：“象巍，闕也”。杜預注：“象魏，門闕”。）通常左右各一，“在兩門旁”，建成高台，台上起樓觀，“中央闕然爲道也”，故名“闕”或“雙闕”。正如郭沫若《殷契粹編》：“從四亭於城垣之上，兩兩相對”。（這裏說的亭實際上就是闕）。漢詩《青青陵上陌》：“兩宮遙相望，雙闕百餘尺”。張衡《西京賦》：“圓闕崑以造天，若雙碣之相望”。都說明闕是對稱矗立的。這種闕由石塊雕砌而成，作爲記官爵、功績和裝飾之用，亦有大闕旁更建小闕的，稱“子母闕”或“正副闕”。《周禮·天官·太宰》：“正月大吉，始和布治於邦國都鄙，乃縣（懸）治象之法於象魏，使萬民觀治象，挾日而斂之”。記載了闕在當時是作爲懸掛法令，頒佈刑法，用來警戒，顯示威嚴的地方。晉人崔豹在《古今注》中說：“闕，觀也。古者每門樹兩觀於其前，所以標表宮門也”。說明闕同時具有一種標誌作用。它不僅標誌著建築物主人的身份和地位，而且也標誌著一種地域界限。在秦代這種等級的標誌是用闕的多少來劃分的，到了漢代則是以闕的結構來區分。

“闕”與“觀”不同。“觀”是建築在庭院內的，“其上可居，登之可遠觀。”“闕”就是“門觀”，是“建築組群大門以外沒有門的外大門”，“其上皆丹堊，其下皆畫雲氣仙靈，奇禽怪獸，以昭示四方焉”。二者同樣都具有登高眺望的作用，但闕還具有強化精神統治，體現“天人感應”、“君權神授”、儒學與識緯神學（識緯就是以陰陽五行來講經書、講史事、講典章、制度、天文、歷法、文字、地理和神靈怪異）的思想意識。除此之外，還有著“別尊卑”（《水經注·水》引“白虎通”曰：門必有闕者何？闕者所以飾門，別尊卑也。）的等級觀念，以此來體現封建禮儀。如比建築物主人身份低下的人到了闕前，必須下馬或下車，以示對主人的尊敬。

闕的分類實際上就是等級的分類。從現存遺跡來看，一般官僚用“單闕”，即祇有正闕而沒有子闕或副闕。如山東平邑縣的皇聖卿闕。太守以上二千石俸祿的大官享用“二出闕”，即由一正闕和一子闕組成的闕。如四川雅安的高頤闕（高頤在當時爲益州太守）。代表封建統治的最高權力者皇帝所專用的闕應爲“三出闕”，是由一正闕和二子闕組成，目前還沒有發現此類闕。從唐代陵墓發掘的闕的情況看，可以推知這種“三出闕”是由漢代沿襲而來。闕的建造在漢代很盛行。大致分廟闕、官闕和墓闕三種，多是仿木建築，由灰、紅砂石刻成，由基、身、樓、頂四部分組成，通高四至六米，都用石塊雕鑿成木結構的外形，壘砌而成。基石刻作

馮法樸在抗日前線上的寫生作品。該展作品創作態度嚴肅認真，藝術水平頗爲齊整、受到人們的普遍好評。

（b）個人作品展。抗戰時期，陪都的個人畫展一度頗爲頻繁。許多著名畫家都在重慶舉辦過畫展。如張善子、張大千兩兄弟，徐悲鴻、豐子愷、林鳳眠、吳作人、陳之佛、李可染、關山月等。這些畫展在當時都具有很大的影響。當然，必須指出的是，除上述之外，亦有不少的質量低劣、風氣不正的個展在重慶展出過。僅重慶在1942年一年就有個展130次左右之多，其中有的不少是水平較差甚至專爲賺幾文銅板而賣畫的。

二、木刻與漫畫：美術救亡中的先鋒

陪都美術救亡運動的又一特點，那就是在諸畫種中，木刻與漫畫獨領風騷。

“七七”後，抗日救亡的宣傳活動，遍及各地。但這時的抗戰美術活動，就全國來講，祇有木刻、漫畫在原有畫會組織基礎上，成立了抗戰的宣傳團體。在開展抗戰美術的宣傳活動上，行動最早的是上海。在上海，行動最早的是木刻和漫畫。說木刻與漫畫在全國抗戰美術活動中起了先鋒和骨幹作用，應該說是並不過分的。無論從全國看，或是從陪都看，亦是合乎歷史事實的。

現代木刻興起之初，僅局限於沿海幾大城市，作者人數亦少。抗戰爆發後，木刻在國統區有了較大的發展。內地各省出現木刻，以四川最早，而四川又以重慶爲先。1936年7月4日《新蜀報》發表了《高爾基像》，這是重慶，亦是各個四川報刊登載木刻的開始。1937年初，重慶出現了“重慶木刻研究會”的美術團體。

“重慶木刻研究會”的成員後來均成爲中華全國木刻界抗敵協會發展的會員。漢渝之間木刻界往來甚多。在此時期，重慶的木刻工作者曾以全木協會員座談會的名義，辦過木刻講習班，習作展覽等。全國木協成立後，他們又先後成過重慶分會籌備會、總會通訊處、總會重慶辦事處等組織。定期於《國民公報》上出版“木刻專頁”，在《商務日報》上登載“抗戰木刻”。他們還學習漢口木刻界的辦法、經常發行木刻卡片。這是一種傳單式藝術作品，是個頗良好的宣傳抗戰的方式。“七七”周年時，在重慶市商會禮堂，舉辦了“抗戰一周年抗戰木刻展”。同年七月，在《商務日報》上出版了該展特刊。這是四川第一次木刻展覽。

由於重慶木刻工作者的努力，木刻這種被一些人輕視、又爲內地許多人所不了解的藝術在四川、在重慶漸漸引人注目。

抗戰初期，內地的藝術院校中，中央大學藝術系在中大救國會領導下，成立了“中大木刻研究會”。著名畫家艾中信（還有陳曉南、梅劍鷹等）那時即爲成員之一。在那個年代，國立大學能公開成立木刻研究組織，還是少有的。

1938年10月，全木協在漢口成立僅四月之後，就因抗戰形勢的變化而遷來陪都重慶。當時在國統區的木刻工作者，由於戰爭關係已流散各方。在後方僅重慶還有相對較強的木刻運動的基礎。在此期間，陸續來渝的木刻工作者中就包括有現全國美協副主席王琦先生。

重慶時期的“中華全國木刻界抗敵協會”，作了大量工作。與武漢時期的舊會員進行聯繫，發展新會員、在各地設木協辦事處、辦講習班、辦抗戰木刻展覽、出抗戰木刻專頁、特刊等等。他們還向各種抗日團體提供展覽、壁報、義賣用的木刻作品和卡片。其中，國外也有來信向重慶木刻工作者索取抗日宣傳資料的。如金邊華僑爲舉辦抗戰展覽，就曾索取過資料。

1938年，《新華日報》發起“義賣捐獻救國運動”。這是一個爲時甚久，範圍甚廣的群眾性運動。重慶的木刻工作者用自己的木刻卡片參加義賣，積極配合這次活動。那時的木刻以畫幅小、線條粗者爲多，以便於人們手印。但由於不能滿足衆多的需求，後就改爲原版機印、大約售出了數千份。這在當時是一個很了不起的數目。

陪都的木刻工作者經常去重慶附近的璧山、合川、長壽、豐都、江津等城鎮，舉行小型的流動抗戰木刻展。這些去外地或郊縣的木刻展覽多半與演劇隊在一起，起到了較好的宣傳作用。這種形式尤其適宜於到鄉村宣傳。重慶一位木刻家由於疲勞過度，在赴長壽的流動宣傳活動中，獻出了自己的青春和生命。

陪都時期的全木協在重慶舉辦了第三屆抗戰木刻展。這是一個規模巨大、影響巨大的展出。《新華日報》爲其出了特刊。

他們還會發展過國際交流活動。全木協成立周年時在渝舉辦了紀念展。因爲經費困難，該展由中蘇文化協會捐款贊助。展覽會後從中選取了一百多幅作品，送蘇聯參加莫斯科東方文化博物院舉辦的“中國抗戰藝術展覽”。這是我國新興木刻在全國性的協會組織下首次赴蘇聯“亮相”。在莫斯科及列寧格勒等地長達約兩年之久的“中國抗戰藝術展覽”中的木刻部分，由於均是抗戰題材，具有強烈的戰鬥性，引起了人們的重視，獲得廣泛的好評。其中有的作品還被印成紀念性卡片。不僅蘇聯，法國巴黎反法西斯博物館（現名法國現代歷史博物館）至今還保存有中國抗戰木刻若干。

作爲木刻學生兄弟的漫畫，在陪都的抗戰宣傳中，也作出了相當突出的貢獻。限於篇幅這里恕不詳列。陽翰笙先生曾回憶說“在重慶時期，美術界的同志辦過多次木刻展覽、漫畫展覽和各種其它美展，發揮了戰鬥作用。郭沫若和我曾多次去參觀展出，爲美術家艱苦奮鬥、大膽創作的精神所感動”（3）。

需要指出的是，認爲木刻（還有漫畫）在抗戰美術救亡中獨領風騷，並非就是說其它畫種一無建樹。比如，張善子的國畫《中國，怒吼了》以單虎圖的形式，用隱喻手法歌頌抗戰和表現勝利的信心與決心。吳作人等不避艱辛，到前線寫生，收集描寫抗戰，宣傳抗戰的素材。吳作人的油畫《不死的城》，呂霞光的油畫《戰時首都之春》都是頗受好評的佳作。

但從整體上看，國畫也好，油畫或其它畫種也好，確實是就抗戰美術運動中的作用和影響來講，是不如木刻、漫畫那麼突出的。

造成陪都時期美術救亡活動中（乃至全國），木刻（還有漫畫）獨領風騷的原因，筆者以爲是多方面的。至少有以下幾點：首先，木刻本身就具有左翼文藝的傳統。誠如魯迅所言“當革命時，版畫作用之廣、雖極匆忙，傾刻能辦……”（4）；其次，許多畫種的許多美術家原本就不善於進行主題性繪畫的創作，結果往往是雖想表現抗戰的內容，但又確實力不從心；除此之外，另一很重要的原因就是由於處於戰爭年代，物資極其貧乏。繪畫工具、材料缺乏所造成的限制，決定了象油畫等畫種不易出現如木刻那樣衆多而又出色的作品。

三、張善子、王琦等川籍美術家的美術活動

陪都時期美術界，由於沿海各省市人才的流入、力量大增。四川籍美術家在陪都美術救亡活動中也作出了自己的貢獻。這里限於篇幅，僅舉幾例。

張善子，四川內江人。由於他素愛畫虎，也曾經自己養虎以作畫本，其虎也畫得神韻。他自號“虎痴”，人們尊稱他爲“虎公”。

爲了提高畫虎水平，他曾在重慶作一虎畫，懸掛於重慶下半城西二街口，故意標上一千二百圓高價，以引人注目、任人評說、借以徵求改進意見。

1938年春，他攜全家輾轉返回四川，在重慶安頓下來。此時，國共第二次合作已經形成，轟轟烈烈的抗日救亡熱潮已經興起。張善子到陪都不久，深感國難當頭，匹夫有責，於是積極投入到抗日救亡陣營中。他接受了國民政府賑濟委員會主任的邀請，參加了賑濟委員會的工作。他用自己如椽的畫筆，宣傳抗日救亡，提倡愛國主義。此段時間他的作品，大多取材於中國歷史上著名的愛國故事和愛國英雄人物。如《蘇武牧羊》、《精忠報國》、《文天祥正氣歌圖》等，爲表現國共合作，他創作了《雙馬齊驅》。

在“八·一三”周年之際，他畫了一幅《中國，怒吼了》的單虎圖。畫面上，一隻碩大無比的巨獅鬚髮怒張，雙目如炬，狂嘯怒號、巍然雄峙。巨獅如柱的四腳踏在富士山上，把富士山壓得山崩土潰，泥沙俱下，似乎陷落的日子已經不遠了。該畫主題非常鮮明，生動、感人，在抗戰美術的宣傳活動中，發揮了相當強的作用。時人評述，張善子的抗戰內容的國畫，是我國美術界在國畫形式上，開抗戰宣傳畫之先河的作品。

在周恩來、林森等人資助下，張善子攜帶自己和他八弟大千的畫作近二百件，出國巡迴舉辦畫展，宣傳抗戰，募集抗戰捐款。其中僅他個人的義賣虎畫就募得十餘萬美圓。所募巨款，自己不沾分文，全部悉數寄回國內，支援祖國抗戰事業。他的行動與當時後方尤其是陪都的達官貴人借抗戰發國難財形成了鮮明的對照。《新華日報》、《大公報》等傳播媒介，均對善子先生的高尚人品和赤誠的愛國精神，予以很高的評價。

張大千先生，早年就讀於重慶求精中學。抗戰爆發後，回到四川。抗戰時期，淪陷區如雲崗、天龍山等國家文物慘遭破壞與被盜。國民政府對大後方的國家文物，採取了一定的保護措施。1941年，國民政府教育部組織藝術文物考察團，曾到陝甘調查，注意到了敦煌文物的保護問題。而此時，張大千先生早已到達敦煌，進行考察與臨摹壁畫的工作。歷時兩年半，摹成壁畫三百餘件。張大千敦煌臨摹作品曾在成都、重慶展覽，獲得極大成功。

王琦先生，重慶人。曾去延安“魯藝”學習。38年返回重慶，參加了《戰鬥美術》的編輯工作，參加了中華全國木刻界抗敵協會的有關工作。王琦還是在重慶成立的中國木刻研究會的負責人之一。“他編輯了好些報刊雜誌的木刻版面，既刻又寫又編，與各方面打交道，組織了一年一度的‘雙十全國大展’以及送蘇、美、法、英、印及其它國家展覽和出版事務”，總之一句話，“王琦當時在重慶相當活躍”，（5）爲木刻運動作了大量工作。

當然，在陪都時期活躍的，對抗戰美術運動作出貢獻的川籍美術家絕非僅上述幾位，（如四川美院版畫家謝梓文先生，抗戰時期是木研會四川三台的負責人，他積極從事木運活動。法國現代歷史博物館至今仍收藏有他的抗戰木刻作品若干），但恕不一一列舉。

總之，川籍美術家在此期間的美術活動，構成了陪都美術救亡活動中不可缺少的組成部分，在陪都美術救亡史上也應佔有它應有的一頁。

注釋：

- （1）《抗戰畫展特刊》1938年1期，重慶市江巴各界抗戰宣傳大會編；
- （2）布畫：由於戰時困難，畫家們打破畫種界限，根據工具材料的實際可能，用水粉畫原料在白布上作畫，時稱布畫。
- （3）《重慶抗戰紀事》1985年8月，重慶出版社出版p255～256
- （4）魯迅《新俄畫還·序》
- （5）《版畫藝術》38期（1992年）p30；

矮柱方斗，闕身四面立柱皆側足式，並雕刻有各種畫像。樓爲縱橫枋子四斗拱及樓面、頂部大多重檐（亦有單檐），五脊或九脊，檐部挑出闕身近兩公尺，形成我國大屋頂建築的特殊風格，在建築藝術上有較高價值。

漢代的宮殿建築多爲木結構的，所以宮殿門前的闕也多爲木闕，這是由於建築群體的關係。兩千年來由於兵災水火，自然風化，木闕已不復存在，僅存下來的石闕祇有廟闕和墓闕。据我所知，全國範圍內現存石闕有三十處：四川有十九處，佔總數的63%；山東有六處，佔20%；河南有四處，佔13%；北京祇有一處，佔3%。這些闕大多是東漢建造的。它們的名稱是：

四川省：	李業闕	遼孝先闕	、楊公闕、賈公闕
梓潼縣	王稚子闕		
新都縣	馮煥闕、沈府君闕、趙家村無銘闕（二處）		
渠縣	薄家灣無銘闕、王家坪無銘闕		
夾江縣	二楊闕（楊宗楊暢闕）		
綿陽縣	平陽府君闕		
雅安縣	高頤闕		
德陽縣	上庸長闕		
忠縣	丁房闕		
蘆山縣	樊敏闕		
西昌縣	無銘闕		
重慶江北	盤溪無銘闕		
山東省：			
莒南縣	孫氏闕		
平邑縣	皇聖卿闕、功曹闕		
嘉祥縣	武氏闕		
新泰縣	（無銘闕）		
曲阜縣	（無銘闕）		
河南省：			
登封縣	太室闕、少室闕、啓母闕		
正陽縣	（正銘闕）		
北京市：			
八寶山	秦君闕		

以上石闕，以李業闕的年代最早，（建武十二年即公元36年所建造。）以高頤闕保存最完美。其中有二、三處陳明達先生懷疑是西晉所造。

闕的建造在漢代風行一時，是有其歷史的和社會的根源的。

從記載看，闕的建築起源於西周時期，周代的班、矢人盤、居、毛公鼎等青銅器上的𠄎字，實際上就是從城闕象形而來的。《詩·鄭風·子衿》：“挑兮達兮，在城闕兮”。說明西周時已有城闕，祇是闕的位置不詳。春秋時期，《左傳·庄公二十一年》記載“鄭伯享王於闕西辟”；《谷梁·桓公三年》有“禮、送女、……諸母兄弟不出闕門”；《史

雅安高頤 闕及石獸

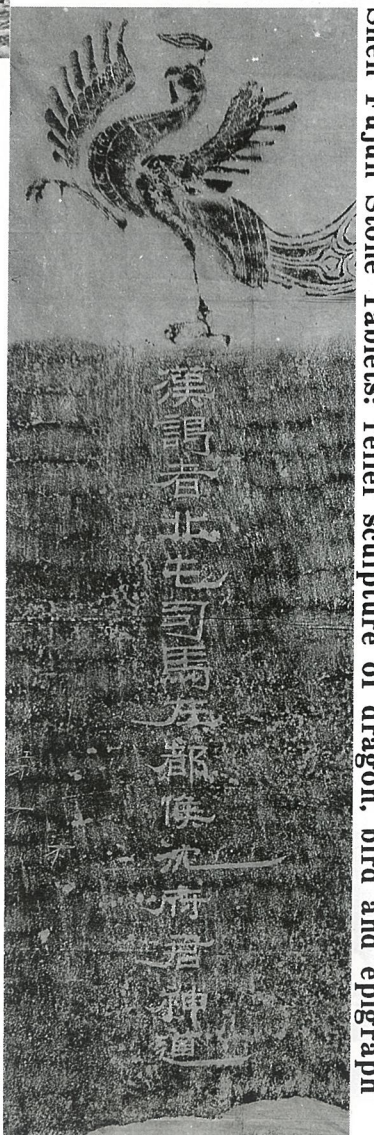
Gao Yi Stone
Tablet and
Animal in
Ya An



誰也不能說出在哪見過，卻又覺得它似曾相識。但它的那種不容懷疑，令人信服的力量，它那將動未動，不動而動，躍躍欲試，似有生命在律動的造型，決不會因為事實上它根本不存在而減弱對觀者的感染力。這種石獸，是當時人們受讖緯神學思想的影響，以這種動物為符號，實質上有其深層的喻意和神秘的象徵，寓有“天賜其祿”、“辟除邪惡”之意，又名“天祿”、“辟邪”。當然，也並不排斥它所表達的主題還有另外一層意思——揚威和鎮壓。它又是封建法權的守護神，這已經遠遠不是表面的動物世界的形象了。雕造者並不是憑空杜撰一個動物的形體，而是緊緊抓住它特定的含意，“不根而生從意生”，發揮主觀的想象，在“實”的基礎上，大膽務“虛”，取自然形的獅子的威風和不容侵犯的氣質，加上能翱翔太空、眼如神矢的鷹之雙翼以及迅猛異常、靈活輕捷的豹子的軀幹……，綜合這幾種動物而雕塑成為理想中的精力外溢、靈慧神明的意象，它的精神氣質就構成了意象美的內涵。

這種意象美的塑造，決不是一個偶然的現象，在現存的許多石闕上是屢見不鮮的。如四川渠縣的“沈府君闕”，“趙家村的無銘闕”等闕上的朱雀浮雕都是這種意象美的成功之作。朱雀，本是古代表方位的鳥，據說朱是赤色，象徵南方屬火，寓意祥瑞，以避不祥。這是被人們靈化了的鳥，是概括、集中了幾種鳥的自然形，有孔雀的高貴儀態，有公雞的矯健昂奮，融進了作者的主觀臆構，成為人們觀念意識物態化的標記。此外，青龍、白虎、馬等動物的雕造，都是具有意象美的作品。

漢代的石闕雕刻在造型上的另一個突出特點就是注重氣勢美，不論是人物或動物的刻劃都注意大動作的表現，沒有細部的描繪，也不



沈府君闕及闕身浮雕青龍、朱雀及銘文
Shen Fujun Stone Tablets: relief sculpture of dragon, bird and epigraph

記·秦本記》記載戰國時期秦“作為咸陽，築冀闕，秦徙都之”等等都提到了闕。到了秦始皇時期，修建阿房宮，“周馳為闕道，自殿下直抵南山，表南山之巔以為闕”（《史記·秦始皇本記》）。漢高祖七年，“蕭何造未央宮，立東闕、北闕”（《漢書·高祖本記》）。漢武帝時，營造建章宮，“周回三十里，東起別鳳闕（又名折鳳闕或女闕），高二十五丈，乘高以望遠。又於宮門北起圓闕，高二十五丈，上有銅鳳凰”（《三輔舊事》）等等，這些記載都說明了闕在西漢以前多為宮闕，是作為統治者炫耀權勢，以示威嚴的象徵。

漢代“以孝治天下”推崇“前聖”孔子的儒學思想內容實行“舉孝廉”制度。厚葬之風，在東漢尤其盛行。王符《潜夫論箋·浮侈篇》就記載了當時厚葬的情形：“今京師貴戚，郡縣豪家，生不極養，死乃厚葬。或至刻金鏤玉，櫛梓梗柁，良田造塋，黃壤藏藏，多埋珍寶偶人車馬，造起大冢，廣種松柏，廬舍祠堂，崇侈上僭。寵臣貴戚，州郡世家，每有喪葬，都官屬縣，各當遣吏齎奉，車馬帷帳，貨假待客之具，競為華觀。”這實際上是封建統治者重視以“孝”所代表和反映的家族宗法血緣統治的表現，是“封建制度下的村舍制”在意識形態方面的一個重要反映。

這種觀念在石闕上的體現是很突出的。如秦君石闕上的銘文：“維鳥微鳥，尚懷反報。回況口人，號為四靈。君臣父子，口順孫弟。二親薨沒，孤悲慟。嗚號正月，口口思慕。口口長口五內。力口天命，年壽口永，百身莫口。”欲厚顯祖，口無餘日。口焉匪愛，力則回口口制度。蓋欲章明孔子孟母四口之賢行，上口比口奉口聖口口以後昭示日永為德倫人日記人口口承口仙口，敢述情微，足斯石，示有表儀。孝弟之述，通於神明，子孫奉祠，欣肅填焉”。（邵名生先生釋文）。武氏闕西闕北面的銘文：“建和元年，太歲在丁亥三月庚戌朔，四月癸丑，孝子武始公，弟綏宗、景興、開明、使石工孟季季弟卯造此闕，直錢十五萬，孫宗作師子，直四萬……”。等等都反映了東漢時期“孝悌之至，通於神明”的封建道德觀念。

如果說古希臘羅馬遺存下來的神廟石柱能使人們產生一種崇高感；能引起人們對遠古文明的回憶與向往的話，那麼，漢代的石闕則能造成一種威懾力，它體現的是封建專制的權力，透視出文官下轄，武官下馬的封建等級關係以及對地位的標榜。反映了東漢時期的社會狀況和文明程度。它不再把神靈請來主宰、威嚇、支配人間。到天上去，去參與神靈的一切活動，去分享神靈的一切歡樂，懷著極大的愉快、樂觀、積極和開朗的生機蓬勃的愿望，去主宰神靈，去征服神靈，使天上也充滿人間的樂趣，使亡靈仍享受到生時的歡樂，仍擁有生時的權力和地位，中國傳統的“天人合一”思想在石闕上表現得淋漓盡致。盡管它已退化了過去的光彩，祇剩下殘牆斷壁，然而，在這殘跡上，仍能使我們感受到當時宏偉的場面和雄沉的氣派，它仍然保留了漢代的遺風，具有較高的藝術價值和文物價值。

從現存石闕來看，在整體造型設計上，具有渾朴雄健的風韻，結構處理精確穩妥，比例也很適度，佈局的節奏既富有變化又十分和諧。尤其是四川的石闕：闕前往往配置以圓雕石獸，闕體上有隸書銘刻和青龍、白虎、朱雀、玄武“四靈”圖象，在額部有“減地平級”的車馬出行圖，樓部以上是以淺浮雕和高浮雕手法雕刻的歷史典故、神話人物、仙鳥翼獸、歌舞狩獵以及村民的生活場景。幾種雕塑手法（圓雕、淺浮雕和高浮雕等）配搭得十分協調，和闕所刻銘文的野逸沉雄的筆勢有機地組合在一起，給觀者以和諧中又層次井然之感。

我們僅以四川渠縣的“沈府君闕”為例。無論是它的整體設計，還是局部刻劃都是有其較高的藝術價值的，闕上浮雕朱雀、青龍、白虎、馬等保存得比較完美，是很成功的藝術作品。從闕上銘文的隸書來看，是屬於成熟時期的隸書作品，造型見方、粗獷，“沈”、“道”二字拖長的筆劃透出了漢簡的韻味，顯得重而不凝，輕而不飄。左右高低，相映成趣，一反成熟漢隸圓潤、華麗、工整的作風，保留了漢隸的大氣風度。朱雀的高貴姿態，青龍、白虎的雄偉氣勢，與石闕的整體造型有機地組合在一起，構成了沈府君闕渾

厚、豐富的藝術效果。在現存朱雀中，具有典範的作用。

石闕上的浮雕內容涉及面廣，其中以雕繪貴族、官吏、商賈、地主生活為最普遍，如車馬出行，歌舞燕樂、遊戲玩好、巫祝祭祀、宴飲庖廚等，也有以儒學說教為標誌的，宣揚貴族地主階級的道德規範和理想；以歷史經驗為內容，推崇先秦的理性精神。此外，還有反映神話傳說的，如人首蛇身的伏羲、女媧，“九龍生子”等等。從這些畫面中，我們一方面可以形象地看到當時統治者連車列騎、綳繡羅綺、金疊玉鍾、臺榭連閣的極度奢侈的生活和他們的利祿思想，既不同於《楚辭·招魂》所描繪的那個惡獸傷人不可停留的恐怖世界，也不同於六朝時期佛教信徒的苦難呻吟，而是對現實充滿了愛戀與肯定，希求這個美好的現實能夠永世不滅，無限延續下去，不能不說這是人們對客觀世界，對人生價值認識上向前邁進的一個大步。

另外，更為珍貴的是，有相當一部分內容是描繪生產勞動的，如播種、採桐、弋獵等農村生活場景。如四川渠縣“沈府君闕”及“蒲家灣無銘闕”上的推獨輪車者及田邊小憩，閑話桑麻的農夫畫面，生活氣息十分濃厚，使我們對漢代四川農村面貌有了形象的認識，展現出四川地區在秦滅巴蜀、全國統一後大量汲取中原地區的一切先進成就，促成了四川農村經濟繁榮的景象。從這些浮雕畫面對社會生活的描繪，已初露我國風俗畫的端倪。雖然這些多服務於死者，也仍然可以反映出一種積極的對世間生活的關注和肯定，體會出當時藝術工匠們對勞動者及勞動生活的熱愛，洋溢著一股朴素的熱情。

從這些描繪生產的畫面上，我們還悟見到當時的掌權者已由“敬天”思想內容轉到了“重民”的統治思想，因為他們已切身地感到，對神靈百般的敬仰供奉，神靈在自然界的虫災水旱面前卻一點靈也顯不了，推翻帝王，戰勝自然的卻是人民的力量。懾於人民的強大威力，他們的統治思想不得不轉變。

石闕上還有朱雀、玄武、青龍、白虎及饕餮的生動刻劃，這已不僅僅是作為建築體的裝飾物和人們理想中的神靈形象，而是充分體現了一種權力，一種“君權神授”、“天人感應”的思想，用表現東西南北方位的“四靈”來“御四方，辟不祥”（漢鏡銘文語），反映統治者的五行思想，以求得死後仍能享有生時的財富和權力，借用神靈來保護他們的中央土地，形成各個統治中心。在顯示他們的權力和威風的同時，也暴露出封建割據，至死不休的動蕩和危機。

漢代造型藝術已經形成了中華民族特有的精神氣質。氣勢、運動和力量構成了漢代藝術的美學風格和藝術特點，它不同於六朝以後的安祥凝煉的靜態姿勢和內在精神，也不同於中外藝術交融的唐代藝術。它的粗獷、豪放、稚拙的藝術造型，雖不同於後代精巧、典雅、熟練，但它所表現的雄偉氣魄，都是唐以後各代所不及的。漢代的石闕藝術，除了凝結著豐富的內容，樸實渾厚的作風以及永不衰竭的勃勃生機外，在藝術表現手法及雕造技術上都達到了一個新的高度，在我國雕塑史上佔有一定的地位。

石闕的雕塑在漢代雕塑藝術中是有其突出的貢獻的。在現存的遺跡中，我們可以將它的藝術特點分為三點，即意象美、氣勢美、稚拙美。

所謂意象，我理解就是把所表現的自然物象的形變為意識中的形，也就是以意造型。正是白居易在《畫竹歌》中說的：“不根而生從意生”，文同所說的：“成竹在胸”的“竹”，羅大經說的：“全馬在胸”的“馬”，張彥遠說的：“意在筆先”的“意”。它既要集中、概括“實”（以自然形為依據）的，而且加上“虛”（有主觀想象的意）的；它不僅集中、概括“物”的，而且要加上“我”的；不但集中、概括“客觀”的，而且還加上“主觀”的。意象美也就是所塑造的意象必須達到神、情、意、趣以及形體、結構、調子、氣韻上的高度諧合。漢代的石闕藝術作品正是在意象美的塑造上給我們做出了很好的示範。

站在四川雅安“高頤闕”前的觀者，首先被懾服住的是那闕前的兩尊威儀傲睨，具有不可遏抑的力量的石獸。然而，一經仔細審視之後，誰也說不清楚它到底為何種動物，

求精雕圓、柔、褶、迭的變化，更不注重面部的情緒，突出和誇張的是最能表現力感和動感的一剎那、一瞬間的動作；突出和誇張十分洗煉，經過高度單純化處理的整體動作，就在這粗率輪廓的圖象的大動態中傳達出力量、速度、運動所形成的氣勢美。如四川綿陽的“平陽府君關”樓部的高浮雕“牽馬圖”和“獅兔圖”以及渠縣“沈府君關”關身浮雕“青龍、白虎銜璧”的兩件石刻上，我們可以看到馬的狂奔，獅的咆哮，人的疾走，兔的驚跑，青龍、白虎體態蜿蜒，騰跳銜璧的動態，都是最能代表生命活力和精神本質的一瞬間的動作，它們是以形動、情節而不是以細致的精神刻劃、個性發掘來表示外在的關係，來表現它的存在價值的。在前面所提到過的“高頭關”前的石辟邪，也是為了大動作、大塊面的需要，身上的翼使用浮雕手法，正是為了不破壞整體所傳達的力感，如果我們試用圓雕手法，讓雙翼支翹起來，那麼就減弱了它背上的o狀的大線條曲線。這是為了加強氣勢美而特意設計的。高昂的頭和反剪的尾前呼後應，產生一種反轉外射的力，一種氣勢奪人的美感。與西漢霍去病墓石刻石獸的雄渾朴茂之觀有著異曲同工之妙。它雖不象唐代雕刻那樣善於捕捉戲劇性的情節，刻劃出典型的性格，但它的這些特色仍使我們看到了這些藝術還保留著遠古傳統的原始活力和野性，又含有漢代所特有的情感熾烈、粗獷豪放的浪漫作風。

既然漢代的石闕雕塑藝術以其行動、情節、物象的粗率外廓來塑造形象，是一種“大寫意”的手法，而不是精雕細描，對神情儀態的刻意描繪，如果用栩栩如生來形容它們的藝術形象，就顯得失真，不那麼貼切，而用栩栩傳神卻是恰到好處的。當我們觀看這些作品的時候，不難發現，有的人物頭大身短，四肢不合尺度，在大量的“車馬出行圖”中，馬的四肢顯得那麼瘦勁，簡直承受不住肥碩的身軀，虎的嘴巴也是超越了它應有的範圍……在構圖上，也不講求挪讓揖借，虛實變化，一隻獅子佔去了畫面的四分之三，尾巴幾乎要掃出畫面之外；一匹馬也是頭頂天腳立地，把整個畫面幾乎塞滿，甚至神人合處，人首蛇身；出行的車馬行列和道旁恭候迎送的衆人處在同一平面，缺乏空間透視，給人一種不合常理、想象渾沌的感覺，這些現象所產生的藝術效果卻是渾厚、實在、單純和樂天，絲毫也沒有因此而減弱它本身的藝術性，反而更增強了它的運動感、力量感和氣勢美，正是符合它特有的粗率作風所表露的一種虎虎生生的稚拙美。這種“渾沉雄大”的氣勢美和粗獷笨拙的稚拙美是漢代石闕雕塑藝術中不可忽視的特色。

(本文作者：本名吳妍姝，又名米洁，女，1965年生，畢業於中央美術學院美術史系，曾在海外發表大量學術文章，現為中國美術家協會城市雕塑辦公室專職理論幹部。)



山城小景（木刻）黃智剛

Small View of Chongqing
(Wood Cut) Huang Zhigang

THE BEAUTY OF OBSCURITY — SPIRIT OF BATIK ART

ZHONG MAOLAN

朦朧美——扎染藝術的精靈

鐘茂蘭



誰能想到流行於兩千多年前的扎染藝術，現在又吸引著人們，成為現代生活中精美的藝術和裝飾品。它在中國、亞洲和世界各地流行著，象強磁波一樣振撼著人們的心靈，引起人們感情上的共鳴。因為它具有強烈的動態美，強節奏的力度美，更有那變幻莫測、閃爍流動的朦朧美。它那飛動的形象似乎環繞著放射的光環，力的節奏跳動在非人工所能畫就的形與線之中，朦朧隱約的形象存在於似與不似之間。神奇的畫面，使現代生產所具有的強節奏與運動感同古老的傳統工藝巧妙地融為一體，適應了人們當代的審美要求，這正是扎染藝術再生的重要原因吧！

扎染，我國古時稱為扎纈。據古籍記載，扎纈始於秦漢，為六朝人所用。四川曾廣泛流傳。唐時被稱為“蜀纈”並作為貢品進入宮廷。四川農村稱這種工藝為“捏蠅蛾花”。近幾十年來，在機器印花工藝的衝擊下，扎染已銷聲匿跡了。偶爾在偏僻的山區和邊遠的少數民族地區，還可看到一鱗半爪。但近幾年來一股股強勁的“扎染風”，扎染以其時髦的風彩重新進入到人們的生活中來。

扎染為什麼能為現代人接受？人們欣賞扎染的美，美在何處？怎樣找準它與現代美感的契合點，對這個古老的藝術之再生有著重要的意義。法國南部地中海一帶民間流行的普略旺斯花布，五十年代曾在世界上風靡一時。不僅大畫家畢加索用它做襯衫，就是當時美國總統肯尼迪也接受它，使它進入白宮。究其原因，在於發揚了這種民間印花布原來具有的“陽光與色彩”的美。它以黃、棕、紅為主色調，取消了固有的藍、綠等色。中國的現代扎染能得以流行，原因很多，其主要的因素是現代扎染突出了朦朧流動的美。它賦予古老扎染以新的生命。

一、朦朧美——傳統扎染的精華

扎染是以針串線扎，利用線的捆扎，面料相互覆蓋，在染色時產生防染作用造成不同紋樣和色量變化，具有虛虛實實、朦朧隱約的美。對於扎染這種朦朧之美，古代不少文人在詩歌中加以贊頌，如唐代詩人李賀有：“醉纈拋紅網”、“龜甲屏風醉眼纈”、“醉眼空花如紅網”……等詩句，醉眼纈是當時扎纈工藝中常見的一種，隨唐時期又以四川的醉眼纈最為著名。因為四川有著歷史悠久的絲綢生產。蜀地即養蠶之地“蜀亦蠶也”。早在公元前五百多年，成都就已形成南方絲綢之路的起始點和集散地。這里還大量生產可作植物染料的紅花，提取的紅色染料染色艷麗，染出的織錦緞是聞名於世的“真紅錦”。四川具有第一流的面料、染料以及掌握了扎染工藝的蜀人，因此能生產出別具一格的“醉眼纈”。名為醉眼纈的扎染其特點：一是此纈紋樣如酒後醉眼惺忪、紅絲密佈一般。二是形容醉眼纈的藝術效果是暈色斑駁、形象朦朧，使人眼花繚亂，有如痴如醉的感覺，這種令人陶醉的意境，正是扎染朦朧美的體現。

二、朦朧美大大增強了扎染藝術的魅力

藝術的美感來源於虛實對比。化實為虛、虛實相生，增加了藝術的意境，開闊了藝術的空間。可以調動欣賞者的想象，使之進行合理的再創造，從而獲得豐富的美感。古人曾以“鐘不空則啞，耳不空則聾”來說明藝術空間的重要。

扎染要有藝術的意境，必須注意虛實對比的運用。扎染中的朦朧隱約正是化實為虛的手法。有藏有露，似隱似現，於不全中求全，不完整中求完整，從而調動欣賞者的再創造。與之相反的是全形畢露，這是不可取的。古人稱“形盡而意無”。扎染朦朧美具有的模糊性，擴大了表現內容的含量，有著豐富廣闊的藝術意境。

扎染的製作工藝決定了它形象模糊的特徵。形象邊沿輪廓的模糊，是因為針串扎產生的變化。加之染色浸潤中纖維纖維細管效應，使圖形產生無級層次的色量，增加了氣韻生動的效果。民間扎染中的“蠅蛾

花”的製作是先將面料折疊後，兩針固定基本形再染色。小飛蛾的翅膀是因折疊面料相互覆蓋，染液自然滲透的結果。翅膀的邊沿不整齊，並有自然的色量變化。朦朧的形喚起了人們的想象與幻覺，猶如小飛蛾還抖動著翅膀，它給人以動態的美感。這與輪廓清晰的形給人感覺不一樣。四輪四現、清清楚楚的外形，剝奪了人們的想象思維，得到的祇能是板滯。有的扎染是存在此種弊端的，千方百計的追求真實，即“栩栩如生”的效果，在嚴密的針縫線扎後，選用塑料薄膜包扎，讓其滴水不漏地避免自然的滲透，最後圖案是平板的黑白塊面，與機印花布相似。這樣的扎染不可能“形似”，更得不到扎染最本質的美——“神似”。

扎染是以一針一線的工藝取得的藝術效果，是“羈絆的藝術”。它有其特色也有其局限。如何揚長避短，這就是對它的局限性加以認識與研究，通過規律的認識轉化為表現的自由，最後產生別具一格的藝術品。扎染對寫實的表現是受到一定限制的，相反追求其神似，突出變化與朦朧美，是可以達到深沉的意境。

三、扎染朦朧美的表現技法——反扎法的誕生

民間流行的傳統扎染多為深底淺花，具有花紋清晰底色亮得開的“花清底亮”的效果。即大面積染色成底色，花紋為小面積的防染。它給人以清爽雅致的靜態美感。如“梅花”、“小圓菊”、“鹿胎纈”、“魚子纈”……等。民間扎染藝人特別忌諱紋樣相互穿插、連接與重疊，尤其避免大面積的底色變化。這樣的工藝技法是很難適應現代審美需要的。現代生產的快節奏，對藝術的需要多是動態美、殘缺美和朦朧美。我們突破了傳統扎染的禁忌，改變原來祇能作深底淺花的技法，以大面積的防染造成強烈的虛實變化，把平板的背景變為層次豐富、具有熱烈氣氛的環境。主體形象用串扎的方法來固定形，但不捆扎主體形象，相反將其周圍的背景扎暈，使它產生白色和灰色暈紋。由於控制住背景各種變化，利用串、疊、抓、扎的輕重，染色染液滲透的多少，可以烘托出多種氣氛。如浪花翻滾，光影交錯、雷鳴電閃……等效果。這種技法我們稱之為“反扎法”。

1983年我以反扎法製作了扎染壁掛《黑天鵝》，以剪影造型、串扎為主。對環境的表現用自由扎法，讓其有一定的氛圍，黑天鵝好象嘻戲在激蕩的浪花和蘆葦之中。這種方法的運用要注意有控制的隨意性和有預計的偶然效果。

四、形象造型是取得朦朧效果的最佳手段

中國人歷來注意形象的美，以形象為聯想產生了不少好的篇章：“月移花影動，疑是玉人來。”“舉杯邀明月，對影成三人”。在傳統的造型藝術中形象的運用就更為廣泛，如剪紙、皮影、刺繡、鐵畫、藍印花布、漢畫象磚……等都是利用形象造型為基礎的。將處在三度空間的對象變成兩度空間的影子，突出了對象的外在特徵，模糊並隱去了對象內在結構而使整體形象虛實分明。這里的“實”指對象大的動態和外部主要形體特徵，“虛”是指被省略的內在結構。突出了鮮明簡潔的外形特徵，誘發人們的想象力，從而成為再創造的依據。深受中國藝術影響的法國人以一個專有名詞來稱呼中國的裝飾藝術中形象造型為“中國影子”(L'OMBRE CHINOISE)。這表明他們深刻理解形象造型在我國裝飾造型中的地位。

以形象造型作為扎染表現的基礎，運用反扎法的技藝，可以取得朦朧美最佳手段。產生出《傣族舞蹈》、《熊貓》等優秀作品。

古老的扎染藝術有著豐富的技藝需要去挖掘、研究和繼承。更需要結合現代生產方式和現代審美情趣去發展，讓其更好地為現代生活服務。