

功能与实体

——卜千秋汉墓壁画与庞贝秘仪庄壁画造型风格比较

王 伟

中国汉代的绘画艺术重视整体结构的功能性,整体决定个体,个体的位置与组合方式都是由整体功能决定的。部分必须用相应的变形(与客观物象的偏离)来适合整体结构的功能性。然而,古希腊罗马却强调以个体的实体性来组成整体。在构成整体的过程中并不损害任何部分的实体性。本文旨在通过中国汉代卜千秋墓室壁画与古罗马庞贝城秘仪庄壁画造型风格的比较来揭示形式表象背后的这一成因。

一、两幅壁画的造型风格比较

卜千秋墓室壁画描绘的是引魂升天、吉祥永生以及镇墓辟邪三大内容。^[1]古罗马庞贝城秘仪庄壁画的《狄俄倪索斯秘仪图》,所画内容是祀奉酒神狄俄倪索斯的一种秘密宗教团体仪式。两者具有较强的可比性:(1)有相同的创作媒介:壁画。(2)创作时间相近:卜千秋墓是西汉昭宣时期(公元前86—公元前49)^[2];庞贝古城壁画《狄俄倪索斯秘仪图》为公元前一世纪中叶^[3]。(3)都可归入神话类题材。下面对两幅壁画的形态结构作一下剖析。

卜千秋汉墓壁画造型的风格特征:

以线造型,用墨或色勾线,线有粗细浓淡之分,用笔的轻重缓急、转折顿挫富有节奏变化,流畅自由,不着于物。尤其在云气表现上,粗细强弱、刚柔虚实的勾线与萦回缭绕的云气,很容易使观者产生流动的统感,而不是对客观云形的酷似。设色方法以平涂为主。

画面中各单元结构间的组合关系连贯,卜千秋汉墓壁画中充满了诸如“S”形、“C”形的环性结构。绘画形态结构呈现有机的整体性,组成整体的各部分之间相互依存,聚而不散,视觉形状与结构关系所具有的“张力”使观者产生一种动感。^[4]进一步分析,这种动态的趋向不是杂乱无章的,它有着总体的趋势和律动。这种张力诱导视知觉随其朝一定方向运动,并形成一定的运动轨迹,这种轨迹在作品的静态框架中呈现出循环往复、生生不息的功能性特征,总体形态“气脉贯通”。造型不因为视网膜投影的形状和大小在透视作用的影响下所发生的变化而变化。画者并不担心视觉方向和大小的改变是否“合乎自然”,而是按照视觉的目的随意改变画面的结构形态。

秘仪庄壁画造型的风格特点:

以体块造型,即使是人物轮廓、衣纹,也都不用纯线勾勒,而是通过调子的轻重变化来表现体积,以摹仿现实中立体的形象。还通过描绘阴影的方法来成立体的效果。我们可以从所绘人物的身体部分明显看出受光、明暗交界线、反光和投影的刻画痕迹,以及人体骨骼与肌肉的逼真再现,人物的比例皆符合既定的形式规范。画者利用局部形体的缩短变形来表现纵深空间感,其中明显包含有透视意识。虽然这一时期没有发展成像文艺复兴时期那样明确而系统地阐述单点透视法体系,但对整体纵深的表现还是有统一的暗示。这种使用透视与明暗的处理方法,使得画面更接近于人们视网膜的成像效果。

可见,不管是形体比例,还是结构组合,画面是对视网膜成像的逼真模仿,通过透视法缩短和明暗模仿对画面结构秩序进行修正,尊崇“姿态应该合乎情理的运动,不应当任意按艺术家的意图做某种歪曲。”^[5]当然,这种修正同时也制约着结构组织的创造自由。这与卜千秋墓室壁画形态结构的主观环性排列显然有着质的区别。

二、卜千秋汉墓壁画造型风格的成因

“汉代绘画的着重点在全幅的节奏生命而不沾滞于个体形象的

刻画。”^[6]宗白华先生在谈及中西绘画的差异时还说:“中国画既以‘气韵生动’即‘生命的律动’为终始的对象,又以笔法取物之骨气,所谓以‘骨法用笔’为绘画的手段,于是晋谢赫的六法以‘应物象形’随类赋彩’之模仿自然,及‘经营位置’之研究和谐、秩序、比例、匀称等问题列在三四等地位。然而这‘模仿自然’及‘形式美’(即和谐、比例等)却系占据西洋美学思想发展之中心的两大中心问题。希腊艺术理论尤不能越此范围。”^[7]“气”的生命精神的属性和化生万物的功能为古代艺术论提供了一种表述审美理想与艺术创作机制的方式。作为六法之首的“气韵生动”是一种生命动态的功能性描述,而不重实体性意义。而“六法”的提出又是对汉代以来的艺术实践的一个理论概括和总结。^[8]正如李泽厚所说“中国美学一向重视的不是静态的对象、实体、外貌,而是对象的内在的功能、结构、关系;而这种功能、结构和关系,归根到底又来自和被决定于动态的生命。”^[9]

中国汉代的阴阳五行反映了事物整体功能的动态属性。汉代的这种思维模式深深地植根于科学与艺术之中,从而指导着艺术的创造法则与审美取向。

八卦说与五行说到汉代趋于相互融合。阴阳五行是汉代人的思想骨干。^[10]汉代思想家董仲舒把阴阳、四时、五行之气认定为天的内容,运用于学术、政治、人生各个领域,形成了汉代思想的特性。^[11]中国古代阴阳学说中的阴阳概念具有动态功能的属性。他没有固定的形体,也不研究事物的形质、实体,而只代表两种功能属性,譬如《素问·阴阳应象》中说:“故积阳为天,积阴为地。阴静阳燥,阳生阴长,阳杀阴藏,阳化气,阴成形。”“阴阳者,万物之能始也。”^[12]不管是八卦理论还是五行学说,它们并不是着眼于这八种或五种自然物的物质实体,而是着眼于它们的功能动态属性。其认识的中心在“用”而不在“体”。孔颖达在《周易正义》中通过对八卦命名的精辟阐释充分说明了这一点。^[13]陈梦家说:“五‘行’是五种强大力量的不停循环的运动,而不是五种消极无动性的基本(主要的)物质。”^[14]李约瑟在谈到《洪范篇》的五行理论时,说它并不是五种基本物质,而是五种基本的程序,还说中国思想着重在关系,而不在物质本身。^[15]李约瑟根据科学和“有机主义”的哲学范畴来看待中国古代的思想模式。

可见,汉代人的思维着重事物的整体功能性。从整体上把握事物,强调事物结构的综合与功能,而不是它的实体与元素。

三、秘仪庄壁画造型风格的成因

作为西方文明的源头——古希腊罗马却有着与中国汉代不同的文化观念与思维模式。最初的古希腊哲人大都是自然科学家,泰勒、阿拉克西曼德、阿拉克西米尼、毕达哥拉斯、赫拉克利特,把水、无限、气、数、火等归结为世界的本原,不管是把 Being(可译为:有、是、存在)作为宇宙本体的巴门尼德,还是把原子作为宇宙终极的物质实体的德谟克利特;不管是把永恒“理式”作为宇宙最高的精神实体的柏拉图,还是把 Being、实体、逻辑、明晰性进行一体化论述的亚里士多德。无论怎样变化,他们都是以实体的眼光看世界,总要描绘出一个实体的宇宙模式。

西方传统思想的重实体性导致了审美和艺术活动中重摹仿的倾向。发端于从古希腊的西方艺术传统历来主张“摹仿自然”。它们把艺术的本质看成是对自然的摹仿,理想的创作就是在模仿自然的实相中同时表达出平衡、比例、和谐、整齐的形式美。尽管古希腊各学派的美学思想不大一致,但是:“艺术是对自然的摹仿”这一观点却基

融情于山水之间

——论中国山水画写生

张振宇

中国山水画简称“山水”，以山川自然景观为主要描写对象。山水画形成于魏晋南北朝时期，隋唐时始独立，五代、北宋时趋于成熟，成为中国画的重要画科。山水画具有自身所独有的、自然的、虚极的艺术气息，是中国人情思中最为厚重的沉淀。以“仁者乐山，智者乐水”、“天人合一”的内在修为意识，用任意游移性的心理视角和独具中国艺术特色的笔墨表现形式来描绘山川景物，一直成为山水画演绎的中轴主线。山水画这一独具东方艺术魅力的画种，所展现的是中国人特有的联结自然与文化的艺术理念，体现的是中华民族博大精深的文化底蕴，使赏画者可以从画中集中体味到中国画所独有的意境、格调和气韵。

在当代山水画的学习过程中，往往有以下几个主要阶段：临摹、写生、创作。临摹——是山水画的入门学习，以“师古人”即研习前人的技法为主；写生——是“师造化”，即直面真山真水摹写记之，把对自然的深入观照和细微体悟放在首位，并使自然山水与画家心灵互融神会，最终达到“与山川神遇而迹化”的目的；创作——是造型综合能力与艺术创造能力的集中体现，是画者“读万卷书，行万里路”之后，在画面上直接表达出“天人合一”、“中得心源”的山水画艺术的终极思想。这其中，山水写生也可以归纳为一种另类的创作，既有对景摹写之意，又是画者的情感与自然景物融为一体的再创作，是“中得心源”的必要的学习过程。所以山水写生在山水画整个学习过程中，占有极其重要的地位。

山水写生既然如此重要，那么我们如何学习呢？本人认为：在山

水画写生的学习过程中，画者始终要用“山水即我，我即山水”的观念，在“物我”之间了无障碍，山水之神已达，必定以形神俱足的写生观来指导自己的山水写生。在写生的过程中，要遵循以下四个过程



图一 雨后

张振宇 2000年6月画于吉林蛟河松花湖畔一

本相同。“当时的艺术家竟以写幻逼真为贵。于是‘模仿自然’也几乎成为希腊哲学家、艺术家共同的艺术理论。”^[16]

古希腊罗马的这种重摹仿的倾向体现在艺术创造和审美活动中，就必然注重再现自然，注重忠实地观察和描绘视觉对象。所以，西方传统审美文化对艺术的要求往往偏重于再现性、逼真性与精确性。希腊人的理性原则与科学分析的方法普遍地运用到艺术创作之中，这是科学实证的求真思维在艺术审美取向上的投射，这也是希腊艺术家实验、计算、分析，以获取最佳人体尺寸和比例关系的原因所在。

参考文献：

[1]贺西林《古墓丹青——汉代墓室壁画的发现与研究》，山西人民美术出版社 2001 年版，第 36 页。

[2]洛阳博物馆《洛阳卜千秋墓发掘简报》，载《文物》1977 年第 6 期。

[3][美]南希·H·雷梅治安德鲁·雷梅治《罗马艺术——从罗慕路斯到君士坦丁》，郭长刚王蕾译，孙宜学校，广西师范大学出版社 2005 年版，第 89 页。

[4][美]鲁道夫·阿恩海姆《艺术与视知觉》，四川人民出版社 1998 年版，第 563 页。这里是指一种具有张力的知觉，康定斯基将其解释为：其中包含有一种“具有倾向性的张力”，阿恩海姆对这种“倾向性张力”作了进一步的知觉心理分析，把每一个视觉式样都当做一个“力场”。

[5][英]苏珊·伍德福特等《剑桥艺术史》，罗通秀钱乘旦译，朱龙华校译，中国青年出版社 1994 年版，第 101 页。

[6]宗白华《美学散步》，上海人民出版社 1981 年版，第 121 页。

[7]同上，第 125 页。

[8]同上，第 52 页。

[9]李泽厚《美学三书》，安徽文艺出版社 1999 年版，第 283 页。

[10]顾颉刚《秦汉的方士与儒生》，上海古籍出版社 2005 年版，第 1 页。

[11]徐复观《两汉思想史》第二卷，华东师范大学出版社 2001 年版，第 182 页。

[12]刘长林《中国系统思维》，中国社会科学出版社 1990 年版，第 81 页、第 289 页。

[13]同上，第 81 页。

[14][英]李约瑟《中国古代科学思想史》，陈立夫译，江西人民出版社 1990 年版，第 326 页。

[15]同上，第 325 页。

[16]宗白华《美学散步》，上海人民出版社 1981 年版，第 125 页。

作者简介：

王伟，河南师范大学美术学院讲师、西安美术学院博士生。