

汉画像石“纪念碑性”及“图像学”驳议

刘道广

(东南大学 艺术学院, 江苏 南京 210096)

[摘要] 汉画像石的产生原因、制作过程和特色与题材表现在上世纪中国美术史研究中已经清楚表明有其独特的社会原因, 毋须“削足”强纳入现代西方美术史“纪念碑性”的“靴履”中。同样, 也无必要把中国美术史研究的背景资料转换为“图像学”的“图像志”名号, 真要做“图像学”研究就应先做数据实验, 不能以概念交换代替学术研究。

[关键词] 汉画像石; 郎官制度; 神经元; 图像学

[中图分类号] J120.9 [文献标识码] A [文章编号] 1671-511X(2016)05-0116-04

汉画像石的所谓“纪念碑性”观点近几年在对美术史有兴趣的学生中有些传播, 然其观点值得商榷。

一 驳“汉画像石”的“纪念碑性”

该观点是美国哈佛大学的教授巫鸿先生提出的, 他在2009年《文景》杂志一、二期合刊写的《纪念碑性——中国古代艺术中的历史逻辑》序中说: 该观点的提出是基于同校洋教授们都以西方艺术“纪念碑性”为中心, 不能理解中国艺术为何不是“纪念碑性”, 于是巫教授就把中国从先秦玉器到汉画像石统筹为一个“纪念碑性”的解读, 以达到打通与洋教授“学术交流”的目的^[1]。

首先要指出的, 东、西方文化各有不同的发展思路和系统, 学术研究贵在独立精神, 历史研究是力图接近历史真实, 附和洋人思路的学术是伪学术。

美术是人类社会文化现象, 剥离覆盖其上的各种“哲学”的、“科学的”解说, 美术的本体是“人”于社会生活的“意识”呈现, 并不特别神秘和高贵。中、西社会生活在“空间功能”的最大区别之一是中国缺少社会“公共空间”设施, “意识”上缺少“公共空间”概念。“纪念碑性”的前提正是“公共空间”的存在。

汉画像石的出现和汉代社会生活环境直接相关, 汉武帝之前的社会外有西北匈奴的威胁, 内有尚武行义风俗下的“豪杰”、“侠士”所致社会不安定环境和流行“阴阳五行说”的“神仙”观念。

侠士之风在战国时代已风行, “侠士”不是儒生, 是“墨家”践“义”文化人。公元前381年、周安王二十一年, 楚悼王死, 他的亲信大臣吴起因曾推行削弱贵族的政策在灵堂招致贵族袭击。吴起伏身悼王尸体上仍被箭杀, 悼王尸体也因此中箭不少, 继位的肃王怒而缉拿作乱的贵族计70余家。其中参与其事的阳成君离家避难, 阳成君的家臣幕僚孟胜是墨家巨子, 为践义行, 率弟子183人自杀。至汉代此类侠义人物不绝, 汉武帝不能坐视其蔓延扩张, 公元前140年, 刘彻即位第二年确立以“孝”治国, 取董仲舒的“诸不在六艺之科、孔子之术者, 皆绝其道”政策, 打压抑制墨家“侠义”之道。

刘彻深知崇尚“仗义行侠”的社会“民俗”已有较长历史, 非一日可变, 更加快速推行“举孝、廉”的官员任用制度。百姓看到“孝”有可以如此“取功名”的功能, 无不跃跃欲试。宣扬“孝”的方式是一种“传播学”的需要, 到东汉时期, 此“传播学”的需要就是画像石、画像砖的墓葬和祠堂。

刘彻的政策强化了中国人的“国”与“家”的两位一体观念, 画像石、砖墓和祠堂本是“家”的私物, 但此时却和“国”的制度利益紧密关联。公元前81年、汉始元六年, 苏武自公元前100年至匈奴被扣

[收稿日期] 2016-03-08

[作者简介] 刘道广, 男, 东南大学艺术学院教授, 博士生导师, 研究方向: 中国艺术史。

归来的当年,诏令贤良文学陈述民间疾苦,引起桑弘羊与之议政,桓宽集议政内容为《盐铁论》,指出当时民俗已有“今生不能致其爱敬,死以奢侈相高,虽无哀戚之心,而厚葬重币者,则称以为孝,显名立于世,光荣著于俗”的普遍现象;可见有明确的功利目的驱动下致画像石墓、祠堂盛行,使本来“孝在于质实,不在于饰貌”的“生命伦理”已异化为“宗法伦理”。作为美术工艺一种的画像石,其表现题材也因此几乎囊括宗法社会思想的主流内容:阴阳五行基础上的“五德终始”帝王序列、“天人相应”的谶纬、天象、瑞像、成仙长生系列、“孝子节女”系列以及墓主人的车巡、宴乐、百戏等世俗生活情节。以往的“侠义”系列只列为其一,而且只在山东嘉祥武氏祠画像石中有较集中表现,在更广泛的徐州地区、河南南阳地区、山陕地区和四川地区画像石中不多见,显示出刘彻推行“以孝治天下”卓有成效,相当程度遏制了“侠义”之风的发展势头。

由此可见,汉画像石兴起和“郎官”、“举孝廉”的宗法制度直接相关,是生命伦理异化为宗法伦理的必然产物。画像石和社会生活的这种直接关系在上世纪中国美术史家研究中早已有了结论,如果哈佛大学的美国美术史研究水平还处于对此讨论的程度,那么哈佛大学的美国美术史的“学术”可以休矣!

西方美术史有“纪念性”的作品并不奇怪,古希腊以来的西方公民社会存在着市民广场、神庙这样的“公共空间”,公共空间的作品对公民开放,带有宣示、纪念意义的作品就自然出现。可见“纪念性”艺术是有前提条件的,即社会公共空间。画像石的社会空间则非“公共空间”,不对家族之外成员开放。画像石的陈设空间一在地下为墓穴,自不必说。二在地上墓地旁的祠堂,因为供奉逝者,又叫“食堂”,是逝者家属祭扫之地:即如巫教授重点研究的山东嘉祥武氏祠是武氏家族所有。西方学者不了解中国家族生活方式,巫教授大概长期在美国生活,不懂得中国的家族祠堂都是“家族内部”的建筑,即使本家族成员平时也不得随意进出,只在一年中的祭祀日才有开门祭拜的活动,各家族祭拜对象并不具备有较一致的社会性崇敬,祭拜场所当然不会是公共空间,更不是像西方市民广场全天候对外开放。所以,武氏祠连同画像石在内的整个建筑都不是像今天这样任何人买了门票就可以进去“纪念”一下的场所,谈何“纪念性”?

画像石不具有“纪念性”,不等于就没有美术史价值。从美术发展史角度看,画像石的构图重在二维空间的“置陈布势”,运用“填充”手法均衡画面的节奏与冲突,培养、巩固了中国人对“绘画”画面的理解习惯,也为后世中国绘画构图奠定了“计白当黑”的欣赏基础:这就是中国绘画不重视画面人物间的“透视”比例关系,着重于平面空间的“有”、“无”对比与节奏协调带来精神联想空间的延伸,从而获得精神意识层面的某种“体悟”、“领悟”——“境界”自在其中了。这一点,不是一般西方学人和画家所能理解的。

巫教授强调他的研究“都在讨论艺术形式(包括质地、形状、纹饰、铭文等因素)与社会、宗教及思想的关系,也在于‘纪念性’这一概念的首要意义就是把艺术与政治和社会生活紧紧地联系在一起。”按此逻辑,“艺术与政治和社会生活紧紧地联系在一起”就一定是“纪念性”吗?稍具文化常识的人都明白:艺术并不一定非得有“纪念性”,才能“与政治和社会生活紧紧地联系在一起”,“纪念性”和非“纪念性”的艺术各有其具体的历史、社会条件。最根本条件是:开放式的公共空间的存在与否。如公元前117年,霍去病墓前石刻“马踏匈奴”,作为立在墓前作品,应具有“纪念性”的因素,但该墓为茂陵陪葬墓,并不对外开放。茂陵是刘彻墓,天子之墓在宗法社会中只有嫡出血统的“长房”可祭拜;后世如西安乾陵李治、武则天的“无字碑”,南京孝陵朱元璋“神功圣德碑”都只有“嫡长子”、“大宗子”才可以纪念性祭拜,其他人均无资格“纪念”。简言之,由于中国历来是以“家”和“国”两大观念认识世界,社会公共空间十分有限,也使带有“纪念性”的艺术作品有限,“有限”不等于“没有”,对中国美术史而言,“纪念性”艺术不多,对汉代美术史来说却并不少,这就是“汉碑”艺术,非巫教授所指的画像石和玉石雕刻。

两汉书法处于篆隶过渡时期,碑刻、简书、板书、帛书皆有独到的艺术性,作为交通要隘、道观、村口的碑刻处于公共空间环境中,作品具有宣示的“纪念性”,但其要义不在外观形式的高大,而在于

“字体间架”的均衡和通篇“行气”的流畅。而且,汉书法作为最纯粹的艺术形式,“汉碑”如《石门颂》等作品皆为后人景仰对象,为后人书法艺术的临习范本,其艺术审美已超越碑文内容的解读,成为“纪念性”审美的至高境界。这一点,不要说看不懂中国书法的西方人,就是一般非专业的中国人都是不能理解的。

二 议“图像学”研究要点

巫教授认为他的研究,如“《武梁祠》所体现的是一种结合了考据学、图像学和原境分析(contextual analysis)等方法的‘内向’型研究,希望通过对一个特定个案的分析来探索西汉美术的深度。”^[1]

这里要特别指出两点,第一点“考据学”问题。山东嘉祥武氏祠上世纪初被报导后,考据学研究成果最早问世,集大成者是容庚先生在1930年代出版的《武梁祠画像汇考》函装本。从画像拓本到碑文、画像内容考据皆有详尽考证,后世有关汉画像故事的种种解释,其实大都出自此书,学术水平未有突破。也就是说,前辈学者的成果已是一丰碑,后辈学人理应对之心怀感激,对他们的辛勤劳动必须尊重。但事与愿违,就考据言,尽管后来释汉画者不少,但未见诚实的交待论述出处。现在巫教授自言“考据学”,一未见其“考据”者为何物,也未见其“考据”与先辈考据的差异之处。岂不怪哉!

两汉推行血统宗法秩序,完成“全五德终始”的循环论,汉画题材皆尊“天”为崇高题材,其形象在“抽象”是“星象图”,在“具象”是“五德帝王图”,在“象征”是“四神图”、“祥瑞图”。只要看看两汉皇帝频繁改年号、频繁祭山封禅和观天象的深入,就能了解汉画像石在这一方面的艺术表现模式如何(当然这也是为知者说)。而“汉画”是汉代社会生活的形象画卷,是“汉画学”能够成立的形象资料。

第二个问题是巫教授提出的“图像学”到底在武氏祠中研究了什么?

西方美术史研究的新概念随着自然科学的发展而变化颇快,但变化的同时就有扩展了研究对象范围而疏离了本体的情况,如中国绘画史研究对象是“绘画”,“图像学”的“图”、“像”却不止限于“绘画”,按“百度”对“图像学”的解释错讹甚多,如说中国古人的治学方法是“置图于左、置书于右、索像于图、索理于书”。这句话没有提出哪位“中国古人的治学方法”是如此?仅以“县老爷断案”式下结论为据毫无学术价值。最严重的是都回避“图像学”必备的数据检测分析,笼统出一个“概念”了事。如可见到的进一步解释“图”是“指图形,是以‘图’为媒体的形而上的文化概念”。并以“太极图”为例释义。其实“太极图”并非中国绘画史中的“绘画”,充其量是道教的“符瑞”标记。其构图骨式来自民间“推磨式”,其圆形、曲线是“阴阳互倚、相生”说的象征,但“图像学”第一步释为“永恒的运动”,远离中国“阴阳五行说”的辩证思考而趋于空洞的概念化。第二步引申扩大为“使观者联想图形所代表的是……宇宙与自然图像比拟,即图形景象联想 view 或 tableau”;第三步归结到“对传统‘对立统一’哲学思想的认知和思辨过程就是 image,即古人从图形中索得之‘像’”;还要再下结论:“这个图形一旦由历史沿传构成一种程式化的图形符号,再经我们理解和熟知后,在我们的头脑中就构成了一个 icon,这时无无论如何复制、改写、或随意地变形表现,这个 icon 已不因外在形式的变动而改变了”。把一件绘画(图像)作品的视觉过程分解出如此不同阶段的概念,对中国美术史学者而言无可多言,实因其无大意义。他们不知道中国画论很早就有“迁想妙得”一句简洁之语道出艺术作品的“妙”在画面之外的真谛。后来又有“晨起观竹”,胸中勃勃有竹意,手起笔落,纸上之竹非胸中之竹、非自然之竹的阐述。精确展示了从“自然造化”的“形”到构思中的“象”,再通过艺术表现出来的“形象”过程中的互倚和区别,与佛学中“初见为山(视觉),觉悟时见山非山(实相、虚相非非相),待要寻个休息处,见山又是山(齐物我)”的思辨同类。这都是因为中国画及其理论是在道、禅文化环境中,从绘画创作实践和鉴赏交流中得来的心得所致。“图像学”论者则不能创作,远离艺术创作实践,把绘画孤立在同时期的文化思想氛围之外,把绘画史的背景资料另赋“图像志”之名,其“实”未变。于是再有“现代图像学”的延伸。

“图像”予人的视觉反应及精神意识反映过程在实际上并非截然分明,而是互有交叉、反复。这一点,“图像学”论者也明白。所以他们把“图像学”研究对象扩大到一切有“形”物,绘画不过是其中

之一。传统绘画史研究中把作品创作时代及作者履历、创作过程和创作目的作为背景资料,作品本身的“情趣”和“意绪”、创作手法的一般性和创新性是研究主体。“图像学”则把上述背景资料赋予“社会学”的,把后者的“情趣”、“意绪”赋予“心理学”的特定名称。如“现代图像学”夏皮罗自谓有“心理学”的、“精神分析学”的、“现象学”的等等多学科知识介入。更有代表性的人物是贡布里希,中国学者推介其《象征的图像》中笼统指出他“超越艺术史和传统图像学的学术抱负,首次将图像与语言相比拟,从哲学的角度探讨图像象征符号作为人类思想传播工具的意义”。而多少有意无意忽略了他本人一再强调的他关注和研究的学科基础是生物学,非艺术学。John Onians在《神经艺术史:今日与往昔》^[2]指出贡布里希在1992年的《谈话录》中对迪迪埃·埃里蓬(Didier Eribon)说“我的方向一直是生物学的”(该书第7页)。他在《秩序感》中宣称“秩序感”是“表现在所有的设计风格中,而且,我相信它的根在人类的生物遗传之中。”他的学生麦·巴克森德尔和乔·奥兰斯都在“生物学”方向下各有研究,前者在1972年著文提出:

大脑必须以天生的和由经验而来的技巧解释来自锥细胞(在视网膜内)的关于光和色的原始数据……我们每一个人都有不同的经验,所以我们每一个人解释的时候都有稍微不同的知识和技巧。实际上每个人用不同的设备处理由眼睛而来的数据。

后者则“在艺术史中引入一种‘神经的’方法”,1978年著文说艺术作品与“神经元”反应是:

我们脑皮质中专门被设计用来接收特定信息刺激的成组神经元的运作。

到了1990年代他“已经了解到脑皮质的可塑性”:

因此而写了一系列文章,以个体和群体神经学基础上的视觉和运动优先来解释不同时间地点艺术作品的不同……开始呼吁建立一种植根于神经科学的世界艺术史……正是为了推进这一项目,建立体制化的新神位艺术史,过去三年中我在东英吉利大学开始教授题为“艺术和大脑”的硕士课程,现在正产生第一批博士候选人。

他还说,在德国、美国都有贡布里希学生在内的学者努力在“体制内”建立“神经艺术史”的研究系统,从1989年的《图像的力量》到2007年《回声物体:图像的认知工作》,“越来越多的欧洲、北美和其他地方的艺术史毕业生也开始独立应用自己像其他人一样从每天的报刊杂志上读到的新的神经科学知识”,可谓生源发展前景甚好,至少可以保证大学体制内艺术史系、所的教授岗能继续存在。

这种基于人脑的“神经系统”,包括“神经元”等对视觉传来“图像”的信息处理流程的研究,说是借助“新的神经科学知识”,但“神经科学”是要有具体的受试样本,要有具体的“图像”刺激下的某些“神经元”活动数据等一系列资料才能进入分析与归纳的现代科学,单纯数据本身不能说明问题。

这样的研究并不是“美术史”的研究,充其量是“美术作品引起神经系统反应的研究”,但仍要能拿出可证明的“实验数据”。这方面没见到巫教授提交的任何实验采样、过程和数据分析的内容,“图像学”与“美术史”、“绘画史”的“艺术”关系又表现在哪里呢?诚如佛学譬喻:初见山是山、水是水;再见山不是山、水不是水;待要寻个休息处,山还是山,水还是水。如此的艺术史、艺术批评的研究,还在“再见”的第二阶段,这个阶段入“魔道”,就是离开了“艺术”本体,走进“生物学”的、“心理学”的、“神经学”的“科学”领域,不能回到“人文学科”的范畴,也就不能“待要寻个休息处”而为“名利”所累了。

总而言之,“今生也晚”的知识分子应承认“未及前贤更勿疑”是事实,既有深厚的“国学”根基,又掌握现代学术研究方法的前辈学者对汉画的研究已有相当高度,理应成为有志于学术传统后辈的研究起点,而不是回顾茫茫,唯我独大的另起炉灶。倘若以要与洋教授“并轨”的原因曲解中国绘画独特性,岂止如杜甫诗云“不觉前贤畏后生”了。

[参 考 文 献]

[1] 巫鸿. 纪念碑性——中国古代艺术中的历史逻辑[J]. 文景, 2009(1,2).

[2] 范景中,曹意强. 美术史与观念史(Ⅷ)[M]. 南京:南京师范大学出版社,2009.