

壮丽:秦汉审美文化的审美理想

周均平

(山东师范大学 文学院,山东 济南 250014)

摘要:关于秦汉审美理想学界众说纷纭。相对于先秦“壮朴”、隋唐“壮浑”,秦汉审美文化的审美理想或总体性质、风貌应是“壮丽”。秦汉审美理想之“壮”具体表征为“大”、“全”、“满”、“溢”及其融合所形成的一种独有的“气势”。“丽”特别是其与“壮”相联系,则是秦汉审美理想总体上区别于先秦和隋唐的关键性内容。它得到了秦汉审美文化理论形态的美学思想的确认、感性形态的文学艺术的表现和生活形态的行为风尚的崇尚,并与“壮”不可分割,相互交融。而充沛洋溢的生命精气,粗犷昂扬的时代豪气和丰盈淋漓的宇宙元气则赋予了秦汉“壮丽”审美理想社会历史人生的深厚底蕴。

关键词:秦汉;审美理想;壮丽

中图分类号:I2

文献标识码:A

文章编号:1007-905X(2011)02-0166-07

审美理想是审美意识对最高层次的美的宏观概括,表现为通过长期意象积累而相对稳定地凝聚在观念之中的一种审美精神模式,反映了审美主体对审美最高境界的自觉追求。它与审美精神、审美性质、审美风格、审美趣尚和审美形态等范畴有着深层的内在的多方面的联系。就总体来看,壮美是中国古代前期美学或审美文化的审美理想。然而,除魏晋南北朝大体可归入优美并成为中国古代美学后期优美理想的前奏或序曲外,中国古代社会前期至少包括先秦、秦汉和隋唐(中唐以前)几个大的历史阶段。既然这些历史时期都属于壮美的历史范畴,那么,它们的总体联系和区别何在?秦汉审美文化的审美理想或总体审美风格、性质、风貌应如何概括?20世纪初,鲁迅先生曾提出“闷放”和“深沉雄大”的看法^[1],闻一多先生则作了“凡大为美”或“以大为美”的概括^[2]。近年,学界又先后提出了“现实主义”说^[3]、“浪漫主义”说^[4]、“厚朴”说^[5]、“粗豪”说^[6]、“丽”说^[7]等观点,都从不同侧面丰富和深化了对这一问题的认识。但笔者认为,这些观点尚未全面合理地概括秦汉审美文化的审美理想。从审美理想的内在精神和外在表现形态的总体而言,它们审美理想的同异大体可用先秦“壮朴”、隋唐“壮浑”和秦汉“壮丽”来概括或表述。相对于先秦“壮朴”、盛唐“壮浑”,秦汉审美文化的审美理想或总体性质、风貌应是“壮丽”。本文拟对此略述己见。

一、秦汉之“壮”

关于秦汉审美理想之“壮”,自鲁迅先生提出“深沉雄大”

和闻一多先生提出“以大为美”以来,学界多沿用此说,所论已极为充分,而且鲜有歧论。为此,本文拟不用详举法对秦汉审美文化的主要方面一一论列,这里仅对秦汉审美理想之“壮”的具体表征“大”、“全”、“满”、“溢”四个方面及其融合所形成的一种独有的“气势”略作论析。

(一)说“大”

秦汉是尚大的时代,“以大为美”是时代的主旋律。各种各样的艺术形式都以不同的方式表现出“大”的风采。

空间的巨大是秦汉建筑的一大特点。西汉长安城面积约36平方公里,其中宫苑面积超过全城总面积的1/2,是明清紫禁城面积(约0.7平方公里)的20余倍。秦兴乐宫“周回二十里”^[8],汉未央宫“周回二十八里”^[9],汉建章宫“周回三十里”^[10],汉昆明池“周匝四十里”。而清代圆明园中的太液池“南北匝四里,东西二百余步”。考古发现也证明了秦汉建筑的巨大。陕西省兴平县田阜乡侯村秦汉宫殿遗址的主体部分长1100米,南北宽400米。从侯村宫殿遗址区:“沿渭水向西探去,每隔7.5~10公里便发现一处类似内含遗址区,目前共找到6处,连接兴平、武功、杨陵两县一区”,“6处秦汉宫殿遗址区皆位于古都咸阳城周围200里范围内,分别距渭水1~2.5公里,形成交通地理上的‘姊妹’连接关系,沿渭水西去可直接通秦汉两代皇帝祭天之处——秦故都雍城”^[11]。

秦汉雕塑“大”的代表可推秦始皇陵兵马俑。秦陵兵马俑,人马的形体高大。俑人高约1.85米,马高约1.7米,这在

收稿日期:2010-12-20

基金项目:山东省社会科学规划重点项目《审美理想研究》;教育部人文社科规划项目(06JD75011-44001)

作者简介:周均平(1954—),男,山东临沭人,山东师范大学文学院教授、博士生导师,博士,主要从事文艺学及审美文化研究。

中国雕塑史的陶俑塑造上,是空前绝后的。更重要的是秦陵兵马俑整体所形成的宏大。近万尊高大的塑像构成一个宏大的整体,其气势之磅礴,也只有万里长城和秦汉宫殿才能与之相比。具有1500多年历史的敦煌莫高窟,现存的塑像才2400多尊,而秦仅15年历史,在创造了一系列惊天动地的地上奇迹的同时,还创造了这一地下奇迹:一个世界上最庞大的地下雕塑群^[1]。

作为一代文学之正宗的汉赋,则把这“以大为美”推向高峰。闻一多先生说汉赋“凡大必美,其美无以名之”^[2],确实揭示了汉赋最基本的审美特征。所谓“以大为美”,大体包括了题材和表现形式两方面的内容。在题材内容上,汉赋的“以大为美”表现在以下两点。第一,追求对表现对象描写的全面性或完整性。此点下文将重点论及,此处不赘。第二,选取高峻壮大的外在事物作为描写对象。汉赋所攫取的总是大而又大的物象,即使采撷小的物象也是作为“大”的反衬而存在的。高峻壮大的事物,本身就有一种震人心魄的“大美”,它们在赋家的笔下更令人惊心动魄。似乎描绘了这些高峻壮大的事物,就能更好地显示出汉代人那种“力拔山兮气盖世”的力量。这从一个方面,透露了汉人以大为美的追求。

在艺术表现形式上,汉赋也在诸多方面表现出以大为美的特色。第一,在篇幅上,体制巨大。汉赋给予人们最直观的印象感受是其体制之大,后来的“五绝”简直无法和它同日而语。“大就是美”成为审美的体式规范和定向。第二,在表现手法上,汉代赋家多采用夸饰等手法。刘勰在《文心雕龙·夸饰》中,对汉赋的夸张作了很好的描述,他说:“自宋玉、景差,夸饰始盛。……至如气貌山海,体势宫殿,嵯峨揭业,熠耀火昆煌之状,光彩炜炜而欲然,声貌岌岌其将动矣。莫不因夸以成状,沿饰而得奇也。”这种极度的夸张,非常明显,就是要突出对象的“大”:面积大,体积大,高不可攀,峻不可上,无以复加,从而达到“以大为美”的艺术完成。对此刘熙载《艺概·赋概》说得好:

赋起于情事杂沓,诗不能取,故为赋以铺陈之。斯于千态万状,层见迭出者,吐无不畅,畅无不竭。《楚辞·招魂》云:“结撰至思,兰芳假些,人有所极,同心赋些。”曰“至”曰“极”,此皇甫士安《三都赋序》所谓“欲人不能加”也。

第三,在语言上,汉赋多喜用“巨”、“大”、“壮”、“最”之类的形容词和百、千、万等概指数量词等。概指数词在特定的审美环境中具有不确定的功能。然而,愈是不确定,则愈见其多其大。语言是思想的直接现实,是思维和意识的特质的表现,对语言的占有就是对现实的占有。汉赋中用这些表示极度“大”的词语,正是“以大为美”意识的表现,从另一方面来看,这些词语也确实完成了构筑大美的任务。

(二)论“全”

“全”至少表现在秦汉审美文化内容和形式两个方面。就题材内容来看,与包括宇宙、总揽人物、牢笼天地、容纳万有的宇宙观念相表里,秦汉审美文化的题材琳琅满目,五彩缤纷,几乎无所不包。在我们面前展现了一个穷极天地、囊括古今、浑融万物的审美世界。比如汉画像石、砖基本上都是从上到下的神话、历史、现实的画面结构,都是由神话灵异

系统、历史人物故事系统和现实社会生活系统三大系统构成的。三个系统共生于一壁或几壁,形成了时空合一、天上地下共存、过去现在未来互通的囊括宇宙的风神。这些作品以“我”(墓主人)为主线,尽可能多地表现世界的多层联系,尽可能多地表现一种“容纳万有”的思想,在有限的祠墓空间里,按宇宙模式进行典型概括,使宇宙之大、万物之众,尽收画里。

秦汉众艺杂陈的百戏也具有“全”的特点。气概雄奇博大,生动地展示了“以巨为美,以众为观”的大文化气魄。

至于“贪大求全”的汉大赋,在“全”(全面性)上达到了汉代艺术的极致。汉赋的“以大为美”,其实就包含着“以全为美”。汉赋追求对表现对象描写的完整性或全面性。司马相如说:“赋家之心,包括宇宙,总揽人物。”意思是说赋家作赋追求的是对世界整体的完整把握和全面表现。汉赋的创作实践和代表作品都确认了这一点。就汉赋整体来说,其内容之广泛可说无所不包。就一篇赋来说,也是如此。写山川,一定要把特定范围内的山川包容无遗;写田猎、歌舞,也一定要极完整地叙述整个过程;无论什么时空中的事物,只要被涉及,都要穷形尽相、写得完整无缺。司马相如的《子虚》、《上林赋》就是这种“赋家之心”“包括宇宙”的典型代表。咏物赋也可作为描写具体事物之“全”的典型例证。这种追求,反映了秦汉人审美上的博大气魄,表现了他们征服和占有一切的欲望和激情。

(三)析“满”

“大”而“全”,就不能不“满”,就不能不表现出“满”的效果。例如秦汉建筑,巨大的空间里总是填满得满满的。据《三辅黄图》,未央宫里有金华殿等23殿,建章宫则有26殿。杜牧《阿房宫赋》说阿房宫“五步一楼,十步一阁,廊腰缦回,檐牙高啄,各抱地势,钩心斗角。盘盘焉,囷囷焉,蜂房水涡,矗不知其几千万落”是否夸张,已无从考据,但它准确地抓住了秦汉建筑“大”而“满”的特点。汉代建筑之“满”,一体现在长安内外的宫之多,二体现在一宫之中的殿观楼阁之多,三体现在一殿一楼从座基到顶部的雕刻镂画装点之多,四体现在建筑内部的镂画装饰之多。汉代建筑,从外到内,从空间的容纳到时间的流动,都向你展现出一个个琳琅满目的世界。

满也是汉画像石、砖的一个特点。任一石,任一砖,总是塞得满满的。不但整个画面要填满,画面中的任一行格也要填满。古代圣王的一排,要排满,车马的出行要从一端接满到另一端。满是代替多,是代替无限。人物一直排列过去,给人以无限之感。车马从头走到尾,给人以无限之感。《弋射图》中,大鱼一条条满满地横着,给人以无限之感;天上的鸟一行行多方向飞去,给人以无限之感。满表明了汉的审美趣味是尽量多,多多益善,有一种占有的兴奋。满也意味着汉代对无限的把握不是一种虚灵的体味,而是一种具体的观赏,因此尽管是神话,也被画得如此具体,尽管是历史是传说,也如在目前,栩栩如生。

汉赋的铺陈排列,要达到的就是汉画像的“满”的效果,通过“满”来达到对天地万物的穷尽。但赋作为一种文学式样,它的穷尽万物的满的铺陈,一个很大的特点,就是只能通

过文字来实现。因此汉赋对万物的占有又表现为一种对文字的占有。读汉赋,就像读百科词典,更像进博物馆,真是琳琅满目,令人目不暇接。它是汉人要占有万物、穷尽宇宙的具体体现,但是这种占有穷尽不是抽象的把握、哲学的体味,而是具体实在的占有,要慢慢地品味,仔细地赏玩。这就造成了建筑的大、容纳的众、画像和汉赋的“满”,而一种恢弘博大的时代气派正在这“满”中体现出来了^[1]。

(四)评“溢”

满到极致,满到不能再满,就自然而然地给人以“溢”的审美感受,形成“溢”的审美效果。比如汉代绘画,画面饱满充盈,几乎不留空白,物象铺天盖地,密密匝匝,满幅而来,似欲夺框而出。汉代简牍书法,戴着脚镣跳舞,在空间狭窄的有限简面上笔走龙蛇,极尽腾挪舒展之能事,造成一种奔放不羁的大气势,似要脱简而走。方寸肖形印,不仅整个画面被填充无余,而且形象栩栩如生,其意态之飞动、气势之磅礴,简直就要裂石而出。汉代舞蹈则在“蹶节鼓陈”,“在山峨峨,在水汤汤,与志迁化”的形神(意)交融中,“舒意自广”、“游心无垠”^[12],使有限的舞姿,传达出无限的情意。至于极尽铺彩摛文、穷形尽相之能事的汉赋,更必然表现出一种“光彩炜炜而欲然,声貌岌岌其将动”的天风海涛般的力量和海倾洋溢般的气势。晋代挚虞曾指责汉赋有四过:“假象过大,则与类相远;逸词过壮,则与事相违;辩言过理,则与义相失;丽靡过美,则与情相悖。”^[13]这“四过”,从艺术规律的积极意义上看,其实就是汉赋不可替代的特点,就是其审美效果上的“溢”。

大、全、满、溢的融合使秦汉艺术显示出充实丰盈、地蕴海涵、饱满厚重、深沉雄大的特色,形成一种独有的气势。一往无前不可阻挡的气势、运动和力量,构成了汉代艺术的美学风格。它与六朝以后的安详凝练的静态姿式和内在精神,是何等鲜明的对照。汉代艺术那种蓬勃旺盛的生命,那种整体性的力量和气势,是后代艺术所难以企及的^[14]。因为秦汉的“尚大”不仅仅是崇尚形体巨大、数量众多,更重要的是要显示出一种趣味之大、力量之大、胸怀之大、气魄之大。它体现的是秦汉人的外向开拓、进取、征服和占有,是对囊括宇宙、容纳万有后的喜悦和细细的玩赏,是对自身力量的感性确证和热情讴歌。而就在这玩赏、确证、讴歌中,一种巨大的时代精神气魄和一种独有的气势就显现出来。贾谊在形容秦的抱负时,用过一段排比文字,非常恰切地概括了秦汉审美理想的核心特点:席卷天下,包举宇内,囊括四海,并吞八荒。秦汉所谓“尚大”崇尚的就是这种宏伟胸魄和雄大气势。壮哉!

二、秦汉之“丽”

对于秦汉审美理想之“丽”特别是其与“壮”之联系,以往鲜有学者进行较全面系统的探讨,而这一方面实际上是秦汉审美理想总体上区别于先秦“壮朴”和盛唐“壮浑”的关键性内容。因此,笔者拟从秦汉审美文化理论形态的美学思想、感性形态的文学艺术和生活形态的行为风尚三个方面对此重点论析。

(一)秦汉审美文化理论形态对“丽”的确认

1.汉赋理论对“丽”的确认。丽是汉赋理论的一个主要概

念,是汉代文学理论的热点和焦点。在丽的问题上,不管是否定论还是肯定论,都把丽作为艺术形式美的观念加以认可和运用。扬雄作为辞赋大家和理论家,在对赋的概括性评价中提出了“诗人之赋丽以则,辞人之赋丽以淫”^[14]。不论是“丽以则”还是“丽以淫”,都以丽为审美概念,以丽作为形式审美的指称而加以认定。扬雄以“雾縠之组丽”^[14]的璀璨生辉来比喻赋的文采美。这种半透明的华丽织锦,云蒸霞蔚,炫人眼目。丽追求鲜明强烈的审美感觉而使人心荡神摇,犹如桓谭在《新论》中所喻示的“五色锦屏风”之美。司马相如高度赞赏丽的美感,“合纂组以成文,列锦绣而为质,一经一纬,一宫一商,此赋之迹也”^[15]。这里,以锦绣为质地,以艳采为文饰,质文整体如经纬宫商那样交错辉映和谐统一,锦上添花更突出耀艳灿烂的绮丽之美,并指明这是赋体艺术美的形态特征和辞赋创作的必由之路。丽不仅以美物相喻,而且以美人相喻。扬雄就说“女有色,书亦有色”,把辞赋的文采之美与女色之美相比拟。这种大胆而切当的比喻正是抓住了两者之艳丽的共同点,表现出敏锐的审美眼光。丽的艺术形式美与美人的丽质艳色的感性体态美同样使人感到审美愉悦。丽包含着大美,形态上要求气势浩荡、气概雄浑和气象万千,有空间开放感。丽又包含着精美,质感上要求精美绝伦、精致灵巧和精微超妙,有错综彪炳感。大美和精美的整合圆融,正是“沉博绝丽”,美轮美奂。丽作为纯粹意义上的美,最重要的意义是开始自觉地以美来规定文学自身,引发了寻求文学本身审美特征、美学价值和摆脱儒家风教说讽论束缚的努力,开启了艺术本体问题的美学思维路向,导向重视艺术形式美的合法地位,促进了对艺术的内容与形式关系的认识。可以说,在汉代丽作为审美概念已经受到普遍重视,作为纯粹美学意义的观念形态得到理论确认^[16]。

2.其他艺术理论对“丽”的确认。虽然秦汉时代各艺术形式还没有彻底分化,且没有达到全面成熟,但主要类别已走向自觉。除赋论、书论、诗论、乐论已有专门的理论著作外,舞论、画论也在描绘艺术形象时表达了作者对文艺的精辟见解,从不同角度、在不同程度和意义上,普遍表达了对“丽”的确认。对于文学,王符《潜夫论·务本》指出:“今学问之士,好语无之事,争著雕丽之文。”对于宫殿建筑,汉初萧何说:“天子以四海为家,非令壮丽,亡以重威,且亡令后世有以加也。”^[17]东汉王延寿《鲁灵光殿赋》在描绘灵光殿的高大巍峨雄伟壮观时说:“迢山尧偶倪,丰丽博敞。”“何宏丽之靡靡。”对于皇家苑囿,司马相如《上林赋》说:“君未睹夫巨丽也,独不闻天子之上林乎?”对于书法,蔡邕《九势》说:“藏头护尾,力在字中,下笔用力,肌肤之丽。”^[18]用“丽”或“肌肤之丽”形容书法,颇为奇怪。对此,沈尹默先生作了精辟的分析:这两句话,乍一看来,不甚可解;但你试思索一下,肌肤何以得丽,便易于明白。凡是活的肌肤,它才能有美丽的光泽;如果是死的,必然相反地呈现出枯槁的颜色。有力才能活泼,才能显示出生命力。这是不言而喻的事实。沈先生是从书法表现力的美、生命之美的内在要求揭示“肌肤之丽”的美学内涵的。我们认为蔡邕所以用“丽”来表达书法美学思想,明显地受到汉代崇丽的时代氛围的重要影响。对于音乐、舞蹈,《淮南子》说:“不得已而歌者,不事为悲;不得已而舞者,不矜为丽。歌

舞而不事为悲丽者,皆无有根心。”^[19]傅毅《舞赋》描绘舞女服装时说:“姣服极丽。”在描述完精彩绝伦的舞蹈表演后写观者的感受评价时说:“观者称丽,莫不怡悦。”

(二)秦汉审美文化的感性形态(艺术)对“丽”的表现

1.汉赋及其他文学样式对丽的表现。丽是汉赋的根本审美特征。汉大赋的丽美是一种强烈的巨丽、宏丽、靡丽、遁丽之美。它的最突出特色是繁富铺陈,恢弘瑰玮。这一特色又与其“润色鸿业”、歌功颂德的宗旨紧密相联。帝国大一统胜利的骄矜和雄夸,“富有之业莫我大”的张扬和炫耀,使其“以靡丽为国华”^[12],表现出阔大胸襟、开放眼光和沉雄气概。它用铺陈扩张和高度夸饰的表现手法,追求饱满充沛、酣畅淋漓的艺术效果,在恢弘壮观、繁饰多采、富丽堂皇中透出外在涂饰意味和空间思维路向。在铺张扬厉中,追求形色之美和感官的审美满足,铺锦列秀,流丹溢彩,刻镂雕绘愈益侈靡,色彩装饰趋于繁富。汉大赋的丽美又带有汉代观念体系中神话巫术传统和谶纬迷信所影响的神秘色彩。由于汉大赋是以体物为主,因此有时忽视情感的贯注和发抒。两汉抒情小赋直接继承楚辞的丽美与抒情相统一的优良传统,其清丽特色与抒情特征相结合。丽的这种繁富浓艳、夸丽堂皇的形色之美,不但突现了汉大赋的主导审美特色,即“沉博绝丽”、“侈丽巨衍”、“弘丽温雅”、“靡丽多夸”,而且反映了汉人的审美情趣。“极丽靡之辞”^[17],是汉人的审美情趣和审美风尚。“巨丽”、“弘丽”、“靡丽”、“奢丽”、“富丽”、“侈丽”、“辩丽”、“文丽”、“神丽”等,都离不开丽。丽成为“楚艳汉侈”的根本性审美特征,标志着丽本身作为一个美感形态已经形成。楚辞的丽美直接影响到汉赋,但它带有地域性和自发性特点,而汉赋作为一种艺术体式取得了空前绝后的成就,尚丽成为它的自觉的审美追求。

对于汉赋的“丽”美,目前几乎已无人否认。但对秦汉文学的其他种类样式如诗歌、散文等却极少有人确认有丽的表现。如对汉代诗歌,人们长期停留在“班固《咏史》,质木无文”^[20]的理解上。其实,汉代诗歌、散文也表现出较明显的丽的特征。如对刘邦《大风歌》,朱熹曾万般赞叹:“千载以来,人主之词,亦未有若是之壮丽而奇伟者也,呜呼雄哉!”^[21]对汉武帝的《秋风辞》,鲁迅先生极为嘉赏,称其“缠绵流丽,虽词人不能过也”^[22]。对汉代等五言诗,刘勰曾以“五言流调,清丽居宗”^[23]评之,明确指出了其“清丽”的总体特点。在对汉乐府作品评价时他还指出:“暨武帝崇礼,始立乐府,总赵、代之音,撮齐、楚之气,延年以曼声协律,朱、马以骚体制歌。《桂华》杂曲,丽而不经;《赤雁》群篇,靡而非典。河间荐雅而罕御,故汲黯致讥于《天马》也。”^[23]《桂华》、《赤雁》在汉乐府中并不是代表性佳作,刘勰竟认为它们“丽而不经”、“靡而不典”,嫌它们丽靡。明代徐祯卿在评论汉代诗歌时也说:“《安世》楚声,温纯厚雅,孝武乐府,壮丽宏奇。”^[24]显而易见,汉代的诗歌已经显示出“丽”的特点了。关于散文,刘勰及后代论者也多次指明其对丽的表现。刘勰在论秦代文章时说:“至于始皇勒岳,政暴而文泽。”^[23]论李斯散文时说:“李斯《自奏》丽而动,若在文世,则扬、班俦矣。”^[23]意谓李斯的奏章文辞华丽而又颇具感人力量,如果在重视文辞的盛世,其作者可与扬雄、班固相提并论。这不仅指明了李斯奏章“丽而动”的特征,而

且给予其很高的评价。此外,评《淮南子》时有“《淮南》泛采而文丽”^[23]的美言,论班固《汉书》有“赞序弘丽,儒雅彬彬”的赞语^[23]。不过,对汉代散文尤其是西汉散文丽的特点概括得最明确的还是柳宗元。柳宗元说:“文之近古而尤壮丽,莫若汉之西京。……殷周之前,其文简而野;魏晋以降,则荡而靡。得其中者汉氏。汉氏之东,则既衰矣。”^[25]

这些评价大体覆盖了秦汉的主要历史阶段,由此可以看出,除汉赋外,秦汉文学的其他种类样式,也不同程度地表现出丽的特征。

2.其他艺术对丽的表现。宫廷建筑是为显示皇权尊严和皇室特权而修建的高大宏伟的房屋群体。它是中国古代等级最高成就也最高的建筑。秦宫殿建筑的一个重要特征就是建在高大的夯土台基上,而且高低参差不齐,显得异常巍峨壮观。秦人好大喜功,“高台榭,美宫室”,因而其建筑不仅高大壮观,而且富丽堂皇。著名的阿房宫“规恢三百余里”,气势磅礴,据载其“上可以坐万人,下可以建五丈旗”,这也是吸收先秦时期高台建筑的优点而来的。至于室内的具体布置及装饰材料,史书及考古发现也为我们提供了资料。史载秦宫殿内“木衣锦绣,土被朱紫”,阿房宫“以木兰为梁,以磁石为门”,可见其内部必是流光溢彩、分外艳丽的。秦朝短命,关于秦宫殿内详情史书记载过少,但我们可以从汉代宫殿内装饰推测,秦代宫殿内也是金碧辉煌、光彩照人的。杜牧《阿房宫赋》中虽有夸张修饰之处,但其的确反映了当时宫殿中的色彩艳丽和不同凡响。

汉代宫殿建筑也同样展现着壮丽的风采。虽然我们现已难觅其巍峨辉煌的身影,但汉大赋对其时宫室建筑的描写,至今还为遥远后人展现着一个流光溢彩的世界:“窈窕之华丽,嗟内顾之所观,故其馆室次舍,采饰纤缛,裹以藻绣,文以朱绿,翡翠火齐,络以美玉。流悬黎之夜光,缀随珠以为烛。金沱玉阶,彤庭辉辉。”^[12]请看:藻绣朱绿,金沱玉阶,美玉明珠,彤庭辉辉,一片多么璀璨的光和色!《汉书》对于汉成帝时昭阳殿亦作此种描写:“其中庭彤朱,而殿上漆,切皆铜沓(冒)黄金涂,白玉阶,壁带往往为黄金釭,函蓝田璧,明珠翠羽饰之。”^[17]汉代宫殿以漆涂地,或为赤色,或为黑色。墙壁之中有横木,以金珠宝石饰之,称为壁带,殿屋正中顶上有藻井之饰。门首有金银环,称为金铺、银铺。椳头饰以金璧,窗牖则多嵌琉璃。门户墙壁多有彩画。明光殿省中,用胡粉涂殿,以青紫色分界,图画古代烈士,并书以赞辞。赤色、黑色、金色、彩色,到处是光、色、图画,黄金涂,白玉阶,明珠翠羽,金璧宝石,那样地富丽,那样地侈靡,那样地在视觉上令人厌足!这不是一个五彩缤纷的世界吗?

汉乐亦于音乐表现形式上追求一种宏大的音响与声势,所谓“撞万石之钟,击雷霆之鼓,作俳优,舞郑女”^[17]。班固《东都赋》曾描写当时乐队“陈金石、布丝竹、钟鼓铿锵、音弦烨煜”,均反映汉代乐舞表演对宏丽音声气势与文采的追求。就像汉赋具有一种广博宏丽、玮奇华采的艺术风格那样,在汉乐中,也时常表现出一种绮丽华美的艺术品貌。扬雄曾以汉代织锦霞蔚般的美丽来比喻汉赋之宏丽,而在当时,汉人也曾以同样的方式来类比音乐。《汉书·王褒传》有云:“女工有绮縠,音乐有郑卫,今世俗犹皆以此虞悦耳目。”同书又称

宫廷中“内有掖庭材人,外有上林乐府,皆以郑声施于朝廷”。司马相如把当时上林乐府中演出的荆、吴、郑、卫之声描写为“所以娱耳目而乐心意者,丽靡烂漫于前,靡曼美色于后”,足可见当时音乐艳丽风格之一斑。

古代车乘制度是统治阶级礼仪中最受重视的部分之一,因而反映统治者威风、豪华和严格的等级差别的车具装饰也就纷繁而细微。作为一国之君,“饰车以文采”,即以彩色的丝锦织物来装饰乘舆车辆,就是“礼”所当然了。考古发现并修复的秦始皇一、二号铜车马通体彩绘,成功地再现了始皇乘舆富丽堂皇的风姿。铜车马的图案设计非常完美。设计者娴熟地把握了整体风格的创造,从而把形体大、零件多、结构复杂、彩绘量大、容易产生零乱现象的御车,装饰得色彩绚丽和谐,图案完美大方,风格统一又富有变化,显示出高超的彩绘技艺。从这些装饰得五彩缤纷、绚丽多姿的帝王御车中,可以遥想当年始皇銮驾的风采。从斑斓和谐的彩绘中,可以了解始皇御车当年诸种装饰工艺的部分风貌。我们在感叹帝王御车豪华精美的同时,也深深地佩服秦代艺术匠人高超绝妙的创造才能^[26]。

需要特别论证说明的是秦始皇陵兵马俑和汉代画像石、砖的“丽”的问题。

我们可以肯定地说,青灰冷峻的基调,并非兵马俑的本来面目,还其本色,则是一派盛装的灿烂彩绘。

彩绘原是我国雕塑艺术史上一种古老的传统技法,即对烧制后的物体表面施彩描画。“三分雕塑,七分彩绘”,这大概与俗话所说的“三分长相,七分打扮”的道理是一样的。对于秦始皇陵兵马俑来说,其雕塑与彩绘之间的关系,以及彩绘艺术所具有的魅力和功用,也正好由此得以形象地概括。兵马俑入葬后不久,便惨遭人为的劫难。火的焚烧,坑的毁灭,加之两千多年的水土浸渍,致使俑身的彩绘脱落殆尽。所幸还有那么一部分,仍或多或少地保存着原有的鲜艳色彩。从已经发现的颜色来看,其种类包括原色、间色及各种调配过渡色等,不少于20种。这当中有红、黄、蓝三原色,有橙、绿、紫、黑四间色,还有更为多彩的许多调配过渡色,如朱红、枣红、淡红、粉红、粉绿、深绿、粉蓝、浅蓝、粉紫、深紫、中黄、赭石,以及白色和褐色等,真是绚丽异常。化验表明,这些丰富的色料都属于矿物质染料。仅就色彩的丰富性这一点与战国时期的彩塑相比,便不能不承认兵马俑的创作确实是空前的彩塑典范。

1999年4月秦始皇陵兵马俑2号坑发掘新发现的色彩鲜活艳丽、形象栩栩如生的两尊带彩跪射俑,更加科学雄辩地证明了,秦始皇兵马俑是一支鲜艳眩目的威武之师。据报载,新出土的带彩跪姿弩兵俑,在世界文物中尚属首次发现。2号坑发现的带彩兵俑颜色中的紫色中有明显的硅酸铜钡的非矿物质成分。据专家分析,硅酸铜钡这种化学成分,是近代研究加工超导体才发现的副产品。两千多年前的带彩陶俑就能运用,可谓世界科技史上的一个奇迹。此前尚无有效地保护色彩不被化解的手段,曾停止挖掘兵马俑,现今据称已研制成功。中央电视台已将秦俑彩塑拍成科普片,向世界宣扬秦俑的成就。我们相信,与真人相近大小、艳丽鲜活的秦兵马俑军阵,终会以本来的面目展现在世人面前。

兵马俑厚重的彩绘,显然是被雕塑者视作了人体或物体表现的一个重要层次,当成了雕塑技法的补充手段,而且是不可或缺的臻于完善的最后一道工序。这种表面打底、绘以重彩、以彩补塑的技法,直接影响了两汉时期的彩塑艺术,并为汉、唐及其后大量出现的佛、道、儒塑像技艺源远流长地延续了下来。另外,从秦俑丰富的彩绘中还可以反映出这样一个历史事实,即秦人在服色上是崇尚艳丽的,这种艳丽的服色也是“与民无禁”^[27]的。世界是丰富的,同时也是多彩的。欲壑难填的秦始皇不仅把丰富的世界拥入了自己的陵穴,而且也不忘让多彩的世界永远辉映在自己的周围,这才是“事死如生”观念的最完全的体现。

至于独步艺坛、蜚声中外的汉画像石、砖,在当时也几乎都是上色赋彩的。很多专家指出了这一点。如冯汉冀撰文《四川的画像砖墓及画像砖》(《文物》1961年第11期)指出:“画像砖原来都是绘有彩色的,只是由于在墓中埋了一千多年因受潮而脱落,然而有些局部仍保留着红、绿、白等色。将这种彩绘的画像砖砌在用花砖组成的美丽图案的墓壁上,装饰的效果是很好的。”王建中先生则列专题、专节系统研究了汉代画像石彩绘的分布、特点、技巧在汉画像石总体风格中的地位及对后世的影响诸多问题。他指出,我国出土汉画像石的地区,大部分出土有彩绘画像石,它具有分布地域广大、出现时间较早、主要施彩于墓门、具汉壁画特色等特点。他认为:“彩绘是画像石艺术风格的表现之一,一幅成功的画像,在收刀之后施以彩绘,无疑是一种锦上添花之举。”而“汉代画像石构图、造型、雕刻与彩绘的统一,本质地反映了汉代、汉民族、汉文化、汉艺术家的思想观念与审美意识等内在特性的外部印证,从而形成了独特的艺术风格”。而且彩绘也是奠定汉画像石独特历史地位的主要因素之一,“以石为地,以刀代笔的汉代画像石,不见于我国历史上的战国,也不大量延续于我国历史上的魏晋南北朝,作为东方文化艺术之光,它集中了中国先秦绘画艺术之大成,开辟了中国古代线描、雕刻、彩绘艺术于一体的先河,形成了一部绣像汉代史,从而揭示了中国绘画的民族性特征,奠定了中国传统绘画的坚实基础”^[28]。

显而易见,秦汉审美文化的典型形态原本展现的是一个色彩斑斓的绚丽世界,只是由于时代的推移和时光的剥蚀,我们才难识很多珍品的庐山真面目,才难睹很多佳作的昔日丽彩。

(三)秦汉审美文化的生活形态对“丽”的崇尚

在秦汉社会生活中,“丽”也被广泛使用,成为汉代普遍而时髦的观念。翻开汉代史书、文学作品和其他著作,用丽形容美和其他有关事物的例子俯拾即是。如在社会生活中,都市里是“攒珍宝之玩好,纷瑰丽以奢靡”^[12];上层社会的婚丧文化,也是“嫁娶送终,纷华靡丽”^[29];对于伦理,在汉人那里善往往不是和美为伍,而是与丽结缘。《汉书·东方朔传》云:“时天下侈靡趋末,百姓多离农亩。上从容问朔:‘吾欲化民,岂有道乎?’朔对曰:‘……以道德为丽,以仁义为准,于是天下望风成俗,昭然化之。’”汉代形容人的美,丽用得更多,可谓比比皆是。如形容女子貌美的“端丽”、“淑丽”、“姣丽”、“妙丽”等等。罕见的是,汉代形容男子之容貌美也往往用“丽”字。

《汉书·公孙弘传》描写公孙弘用“容貌甚丽”；《汉书·佞幸传》云：“哀帝立、(董)贤随太子官为郎。二岁余，贤传漏在殿下，为人美丽自喜，哀帝望见，说其仪貌。”魏晋以后形容女子貌美仍用“丽”字，却很少再用“丽”形容男子，并沿习至今。在汉代的著述中，由“丽”作词素构成的词语也特别多：宏丽、巨丽、雄丽、崇丽、神丽、梦丽、华丽、奢丽、夸丽、侈丽……以致有学者认为：繁富靡丽是汉代文艺美学风貌的主要特征，如果我们试图用一个词来概括汉人的审美情趣的话，那便是“富丽”，或曰“靡丽”，更简洁地说就是一个字——“丽”。“丽”正是汉人审美情趣最简练的表述。“丽”的观念在汉人心目中具有突出的地位^[7]。这里，把汉代审美趣尚的总特征概括为“丽”有失中允，因为相对于丽而言，秦汉更重要的是“壮”，壮比丽更内在、范围更广。

总之，秦汉时期关于“丽”的词汇的高频率、大范围、多层次使用，说明“丽”作为审美特征和审美情趣，得到了普遍认同，是秦汉人们的审美情趣和审美风尚，构成了时代的审美风潮。正如吴功正先生所说的：“两汉曾经出现过‘丽’的膨胀时期。它有两个层面的内容：一是用‘丽’来描述对象世界，成为感性的符号载体；二是‘丽’成为审美范畴，用以进行审美评价和判断。”“汉代已经出现‘丽’泛滥的失控现象……‘丽’在汉代的失控，其惯性运行延伸到六朝，就使其美学也以‘丽’作为感性标志。”^[30]

三、“丽”与“壮”融

与中国古代前期审美文化在审美整体上有“丽”的特征的时代比较，秦汉的特点在“壮”，或曰“丽”与“壮”不可分割，“丽”与“壮”相互交融。

中国古代社会前期在时代审美整体上有丽的特征的大致有两种类型。

(一)局部型

这种类型虽有“丽”的审美表现，但“丽”在该时代的总体审美特征中不占主导地位，或仅为其中一部分，或只是多种审美元素中的一个元素，如先秦和盛唐。

就时代整体特征来说，先秦虽处于古朴的审美阶段，但对“丽”已有一定的认识和表现。以屈骚为代表的楚辞，更是在形式上集中地体现出丽艳的特色。“惊采绝艳”是对楚辞形式审美特征的总体概括和高度评价。其“艳逸”、“瑰诡”、“炜烨”、“朗丽”、“耀艳”、“深华”的文采美，给后世创作以深远影响，“效《骚》命篇者，必归艳逸之华”^[23]。然而就整个先秦时代而言，屈骚之丽美和零星地用“丽”描述审美对象毕竟只是极小的一部分。这与秦汉之丽美几乎呈现于各个层次、各个方面显然无法相提并论。而且，先秦之丽，包括屈骚之丽基本上是自发的，而秦汉之丽则是自觉的追求。

初盛唐的审美文化固然不乏壮彩更不缺丽色，而且“丽”在广阔的领域中得到了多种多样的呈现。然而同样需要指出的是，由于盛唐是中国古代审美文化的前期壮美理想达于巅峰的历史时期，几乎每一个方面、每个元素都在壮美的主导方向上，达到了史无前例、无以复加的全面成熟的程度。“丽”也就随着其他因素地位的上升，成为构成盛唐壮美诸多美因中的一个因素，因而难与秦汉之丽在秦汉审美文化几占半壁江山的重要地位并驾齐驱。

(二)整体型

在中国古代社会前期审美文化中，唯一具有时代整体普遍性的是魏晋南北朝之“丽”。它在当时审美文化的理论形态、艺术形态上都有极为突出的表现。

在审美理论上，对于“丽”的强调和阐扬占了重要的地位。曹丕《典论·论文》明确提出“诗赋欲丽”，把汉代已有的这一思想表达得更加鲜明。陆机《文赋》随后强调：“或藻思绮合，清丽芊眠。炳若缃绣，凄若繁弦。必所拟之不殊，乃暗合乎曩篇。”“游文章之林府，嘉丽藻之彬彬。”“诗缘情而绮靡，赋体物而浏亮。”西晋葛洪《抱朴子》则说：“五味舛而并甘，众色乖而皆丽，虽云色白，弗染弗丽，虽云味甘，匪和弗美。故瑶华不琢则耀夜之景不发；丹青不治，则纯钧之劲不在。”强调只有经过人为雕饰才能色彩浓丽，强化美的感性表现效能。颜之推《颜氏家训》云：“文章当以理致为心胸，气调为筋骨，事义为皮肤，华丽为冠冕。”刘勰《文心雕龙》更是对丽作了多方面的论述。如“雅义以扇其风，清文以驰其丽”^[23]，“夫铅黛所以饰容，而盼倩生于淑姿；文采所以饰言，而辩丽本于情性”^[23]，“情以物兴，故义必明雅，物以情观，故词必巧丽”^[23]，揭示了丽与情的关系，认为丽之根本在于情性。刘勰还把“丽”概括为清丽、高丽、壮丽、绮丽多种类别，体现了人们对丽范畴认识的精细化和系统化。

在审美创造上，从大的方面来看，有永明体的绮丽和宫体的靡丽。在具体创作中，清词丽句，缤纷多姿，即以直接的“丽”语言符号出现的，亦所在众多。

“丽”还表现在审美鉴赏上，成为鉴赏的标准。凡此种种，不一而足，真可谓丽染文苑，色重诗坛，繁词竞出，浮艳大张。

正因为“丽”在六朝有如此丰富和突出的表现，所以有学者认为“六朝时期，尚丽成为一种社会思潮和文化心态”，“六朝美学的总体状貌、特征可以一言以蔽之：丽”^[30]。虽然魏晋六朝审美文化也有“高丽”、“雄丽”、“壮丽”之类的理论概括和艺术创造表现，但无可否认的是，受当时阴柔内敛的时代总体特点的制约，六朝更侧重的是“清丽”和“绮丽”，它在总体格调上属于阴柔之美或优美。初唐陈子昂提倡汉魏风骨，直接针对的就是齐梁纤弱香艳、彩丽竞繁的绮丽文风。李白“自从建安来，绮丽不足珍”的诗句，同样表达出对六朝绮丽的贬斥。

而秦汉之丽在总体上则是与“壮”联系在一起的。上述所举秦汉建筑、汉赋、雕塑、音乐、舞蹈、画像石等例子都是明证。有学者将丽的风格形态概括为宏丽、雄丽、富丽、瑰丽、秀丽、流丽、浓丽、明丽、清丽、婉丽、工丽、巧丽12种主要类型，其中，宏丽、雄丽、富丽、瑰丽、浓丽5种大体可以归入壮丽的范围。实际上，汉代使用的与“丽”配合的词汇早已大大超过了这些类型。如前文已提到的：壮丽、宏丽、弘丽、巨丽、侈丽、端丽、妙丽、清丽、辩丽、朗丽、神丽等等。无可否认，汉代也有秀丽、明丽、清丽、婉丽等风格的表现，但占时代潮流的主导地位并产生广泛影响的还是种种与“壮”联系在一起的风格类型。

四、深厚底蕴

就深厚的社会历史人生根基而言，多种因素构成了秦汉

壮丽审美理想的深层底蕴。

(一)秦汉审美文化洋溢着充沛的生命精气

从整个社会看,作为地域广阔、天下一统的中央集权帝国,秦汉在我国历史上有着极为显赫的地位。秦汉时代,国家由分裂走向统一,地域文明与区域文化融汇,百家学说由纷争而进入综合,华夏民族通过先秦时代的不断交融而实现汉民族的大认同,从而使大一统国家向更高的阶段发展成为不可阻挡的历史运势。在大部分时间内,秦汉社会都处于后期奴隶制社会的鼎盛期。政局的稳定,生活的安定,疆土的拓展,都催发出一种蓬勃向上的社会意识。而这落实到个体身上,就激发为一种积极进取、充沛淋漓的生命意识。表现在艺术创作中,大到鸿篇巨制的汉大赋、画像石,小到精致生动的说唱陶俑、可爱活泼的玉鸽,都有一种勃发的精神充塞其间,有一种难抑的活力涌动于其中。

(二)秦汉审美文化激发着粗犷的时代豪气

在秦汉时期,社会普遍流行的价值标准是崇拜英雄、积极进取、追求事功。汉武帝时的主父偃曾说过:“丈夫生不五鼎食,死则五鼎烹。”东汉的陈普年仅15岁就怀有“大丈夫处世,当扫除天下”的凌云壮志。这种价值观念是和整体的人的自我意识的觉醒相随共生的,它极大地冲击了人的审美观念与艺术创作,构成了秦汉美学思想宏大的价值论背景,使秦汉艺术显露出令人瞩目的崇高感。深沉雄大的秦汉帝陵,气势非凡的秦俑兵马俑,绵延雄伟的万里长城,体魄宏壮的《史记》,都生动而完美地体现了坚韧不拔、奋发进取的伟大品格,这种艺术上的崇高风格是“伟大心灵的回声”。秦汉时期的社会价值标准,无疑孕育了该时代的精神气质孕生和发展的肥沃土壤。正是在这种价值观念的推动下,最终导致了国家、民族伟力的激情迸发和整体的人的自我意识的觉醒。

(三)秦汉审美文化充盈着淋漓的宇宙元气

在秦汉时代,我们不仅在法天象地、包蕴山海的宫苑建筑以及铺天盖地、充实拥塞的画像石中感受到超越人力之上的宏大感与崇高感,而且在集历史、神话、现实人生于一炉的战争舞与宴宾舞中也能体会到上溯远古、下逮今朝,“广之于郑卫、近之于荆楚”的浩然之气。在秦汉人那里,文学艺术、人事万物都是宇宙的象征。例如张衡的《西都赋》对西都城的描绘,在宏观整体上就是天人相感、天地相通、天人互动,乃至天地人合一的人文象征。具体来说,它的宫殿描绘,是一种法天象地、容纳万有的宇宙象征。它的狩猎描绘,是一种囊括四海,并吞八荒的征服的象征。它的泛舟观乐描绘,把乐的天地人合德本质与观时的“俯仰乐极”两相浑融,是天地人合一的象征^[1]。这与司马相如《上林赋》所描绘的人之乐舞能使“山陵为之震动,川谷为之荡波”并成为天人互感、天人互动的磅礴气象的象征,有异曲同工之妙。这是与秦汉时代将各类艺术乃至人事万物与宇宙天地、阴阳五行作异质同构的理解分不开的,也是与肇始于先秦、整合于秦汉的以类比为特点的天地人大一统大和谐的宇宙图式的完成分不开的。秦汉这种气、阴阳、五行、八卦、万物互感互动的宇宙图式,一方面,使淋漓的宇宙元气灌注于文艺作品之中,为其大气磅礴提供了最深广的源泉,另一方面,也使各类艺术成为秦汉人抒情达性、体悟并传达深邃的宇宙意识和浩广的天地

情怀的得心应手的形象载体。

总之,秦汉审美文化充沛洋溢的生命精气、粗犷昂扬的时代豪气和丰盈淋漓的宇宙元气的融会贯通,激荡斯磨,就升华而为壮与丽的融合统一,冲决而为辉煌大赋、壮观宫殿、瑰丽画像、宏放乐章、雄浑雕塑、精美工艺、豪放书法……从而形成宏博巨丽、气势磅礴的秦汉气象或壮丽风采。

参考文献:

- [1]鲁迅.鲁迅论文学与艺术(上册)[M].北京:人民文学出版社,1980.
- [2]郑临川.闻一多论古典文学[M].重庆:重庆出版社,1984.
- [3]李浴.中国美术史纲(上卷)[M].沈阳:辽宁美术出版社,1984.
- [4]李泽厚.美的历程[M].北京:中国社会科学出版社,1989.
- [5]尤西林.有别于美学思想史的审美史——兼与许明商榷[J].文艺研究,1994,(5):41—43.
- [6]李珣平.汉代审美精神的底蕴是什么?[J].湛江师学院报,1994,(1):39—48.
- [7]王钟陵.中国中古诗歌史[M].南京:江苏教育出版社,1988.
- [8]何清谷.三辅黄图校注[M].西安:三秦出版社,2006.
- [9]佚名.三辅旧事[M].西安:三秦出版社,2006.
- [10]乾县发现秦甘泉宫和梁山宫遗址[N].光明日报,1988-05-19(3).
- [11]彭吉象.中国艺术学[M].北京:高等教育出版社,1997.
- [12]费振刚,等.全汉赋[M].北京:北京大学出版社,1993.
- [13]严可均.全上古三代秦汉三国六朝文·全晋文[M].北京:中华书局,1958年影印本.
- [14]扬雄.诸子集成[M].北京:中华书局,1954年影印世界书局本.
- [15]四库全书[M].上海:上海古籍出版社,1987.
- [16]黄南珊.“丽”:对艺术形式美规律的自觉探索[J].文艺研究,1993,(3):22—31.
- [17]班固.汉书[M].北京:中华书局,2005.
- [18]上海书画出版社.历代书法论文选[M].上海:上海书画出版社,1979.
- [19]刘文典.淮南鸿烈集解[M].上海:中华书局,1989.
- [20]陈廷杰.诗品注[M].北京:人民文学出版社,1961.
- [21]朱熹.楚辞集注·楚辞后语[M].上海:上海古籍出版社,1979.
- [22]鲁迅.汉文学史纲要[M].北京:人民文学出版社,1976.
- [23]陆侃如,牟世金.文心雕龙译注[M].济南:齐鲁书社,1981.
- [24]徐祜卿.谈艺录[M].学海类编道光本.
- [25]柳宗元.柳河东集(卷二十一)[M].
- [26]田静.秦宫廷文化[M].西安:陕西人民教育出版社,1998.
- [27]徐天麟.西汉会要·舆服志[M].上海:上海人民出版社,1977.
- [28]王建中.汉代画像石通论[M].北京:紫禁城出版社,2001.
- [29]范晔.后汉书·安帝纪[M].北京:中华书局,2005.
- [30]吴功正.六朝美学史[M].南京:江苏美术出版社,1994.

责任编辑 宋淑芳

(E-mail:hnskssf@163.com)