

## 抗戰時期陪都的美術救亡活動

謝永川



偶然的弦音 Accidental Note Pang Maokun

龐茂琨

而逆性而動者，因缺乏對一元境界的直覺體認，而誤入邏輯分析的支離破碎之中，總是刻意追求外在的東西，不能返觀內照，尋到自性閃現的源頭。所以藝術家因心有通蔽，故作品有勝劣。然而由於人們割裂性思維的習慣深固，極易對形上形下作二元化的理解，將二者對立起來看，即使是天才的藝術家在創作實踐中也難免左右搖擺，徘徊兩間，陷入二元化帶來的知性困惑里。若不在苦思冥想中得個轉機，突破二元的羈絆，終不能創作出完美的作品，若勉強製作也祇能成爲下品。因此若於形上形下發生了偏執，勢必毀了藝術乃至藝術家。實際上，這都是思維本身的偏差，所謂形上形下的分裂乃是錯覺。

上面引用了儒道釋三家的哲言，或有人以其爲宗教而不屑一顧，但一個真正的藝術家確具有一定的宗教氣質，卻是顯而易見的

何況儒道釋三家非一般宗教的定義所能概定，乃是東方特有的關於身心性命的宗教。三家所走的都是淨化內心之路，淨化自心的知性，淨化自身的情意，以期“明明德”（儒）“返朴歸真”（道）“明心見性”（釋）。我認爲，真正的藝術家同樣應走淨化內心之道。唯有心得淨化，方能免除知性的困惑，情意的紛亂，從而使知情意合一而呈現高度的有序化，不致各自分張。當然儒道釋的行者，走的是相當程度乃至徹底的淨化之道，非藝術家所能比。然二者同樣應具備一個“誠”字，儒家講“自誠明”，就是說由誠乃能至於明，藝術家具備了對藝術高深境界的誠心探求，才能真正明了藝術的真諦。誠是專精的過程，也就是淨化的過程。淨化以至於精純，藝術的真境方能托顯出來。如果一個藝術家拘拘於名利或低下的趣味，種種知情意的困扰紛至沓來，內心濁亂，不能精一，將不會突破二元對立的樊籬，如何能創造出上乘之作。庄子說：“其嗜欲深者天機淺”這個“天機”在藝術創造中可借指爲

“天賦”，“天份”如果心被外在的事物牽制埋沒，“天機”即將枯萎，藝術的生命所在也就衰竭了。說到“誠”，聯想到藝術家對藝術有著一股犧牲的衝動，原因也許就在於此吧。

以上將藝術與形而上的會通處淺泛地談了談，深深感到，二者會通的微妙處非語言文字所能表達。讀這篇文章，還望時時會歸自心，莫爲文字所轉。雖然各人對藝術有不同的觀點，但我認爲真正的藝術與形而上是相通的，談藝術而至於心性之學，若論藝術之本源，誰能大於此？進一步，當一個藝術家對藝術的參究到了極精極微處時，要想找出藝術與形而上的分別，乃不可能。

“七七”事變後，隨著日本帝國主義侵華的加劇，國民政府的心臟——南京受到直接威脅。武漢失守後，迫於形勢的惡化，國民政府遷都重慶。重慶成爲陪都，偏僻的山城迅速成爲抗戰時期我國政治、經濟、文化的中心。

對陪都史的研究，無疑應是多角度、多層次的。本文僅就抗戰時期陪都的美術救亡活動作一探討，以敬教於大家。

### 一、陪都美術界：團體衆多 活動頻繁

抗戰以來，一大批文藝工作者，面臨民族生死存亡的社會現實，在抗日的旗幟下，迅速地行動起來。

抗戰時期，陪都的文藝活動，最活躍者莫過於兩類：一是話劇，一是美術。由於原來集中於沿海各大都市的美術工作者紛紛來渝，陪都美術界一時群英薈萃。美術團體量多人衆，美術作品如雨後春筍，美術展覽也頗爲頻繁，可以說，呈現一派興旺景象。

美術工作者利用美術這一動員民衆的有力工具，“集藝術之大成，盡宣傳之能事”，“筆鋒掃敵”（1）；直接爲抗日救亡服務。他們辦展覽、出畫刊、畫布畫（2）；在各種報刊雜誌上發表抗日美術作品，攜帶抗日美術作品四處巡迴宣傳。到城市，赴鄉村，甚至去域外，開展了卓有成效的工作。

這一時期，陪都美術救亡運動的特點之一，筆者以爲那就是：全國性的美術團體增多，頗有影響的美術展覽頻繁。

#### 1. 衆多的全國性美術組織

（1）中華全國美術會。1937年春，國民政府教育部組織的全國第二屆美術展覽會後，在南京成立了中華全國美術會。抗戰爆發後，該會會務一度停頓。爲了加強分散在全國的文藝工作者之間的聯繫，1938年在漢口成立了中華全國文藝界抗敵協會。隨著文協的成立，美術界即著手籌備中華全國美術界抗敵協會的工作，該會於武漢成立。1940年5月，中華全國美術會在重慶重新改組，與武漢時期的中華全國美術界抗敵協會合併，成爲長期性的組織。經常出版刊物，數度舉辦抗日美展。

（2）教育部美術教育委員會。1940年春，於重慶成立。該會使命是直接推動美術教育工作。中心任務是策劃全國大中小學的美術教育與推進美術活動。1940年元旦，中華全國美術會舉辦抗日美展，即由該會呈報教育部撥款，組織評委，選拔、獎勵青年畫家的優秀作品。

（3）中華全國木刻界抗敵協會。1938年6月，由於對全國美協中有的人排斥木刻家不滿（“美協”在章程的“組織”一欄里，竟不包括木刻。在“美協”成立時即引起人們抗議），在武漢的木刻工作者成立了該會。該會成立不久，武漢開始撤退。1938年10月，中華全國木刻界抗敵協會部份人士輾轉來到重慶，“全木協”印章亦帶來重慶。木協在延安、成都、湖南、浙江、廣東、香港等地建有分會。在渝期間，以木協的名義數度舉辦木刻展覽。《新蜀報》副刊上亦曾出版木刻專號，成績頗爲突出。

（4）中國木刻研究會。皖南事變後，已遷桂林的中華全國木刻界抗敵協會被當局查封。木刻家盧鴻基、王琦、丁正獻、劉鏡華等人並不甘心就此停止抗日美術救亡活動。他們在陪都東山再起，於1942年1月，在重慶“中蘇文化協會”成立了中國木刻研究會，把木刻界的組織再次建立起來。用以替代木協的木研會成立後，就立即繼承了木協以往的工作。在各地建立分會、出刊物、搞展覽、辦培訓班。

（5）中華全國漫畫界抗敵協會。它是全國漫畫家爲適應戰時工作的需要而成立的。成立時定名爲全國漫畫界抗敵協會。該會骨幹大多是漫畫

宣傳隊成員，曾出版《救亡漫畫》、《抗戰漫畫》。作爲全國漫畫運動的中心刊物，《抗戰漫畫》，無論從刊物規模上、內容上看，還是從社會影響上看，都超過了它的前身《救亡漫畫》。《抗戰漫畫》從1938年元旦到同年6月，在武漢出版了十二期。漫畫宣傳隊從桂林到重慶後，由負責領隊的特偉主持，在極其困難的條件下，又繼續出版過三期石印的《抗戰漫畫》。

抗戰時期的陪都美術界，人才濟濟，強手如林。

#### 2. 美術展覽的盛況及影響

美術展覽會是顯示美術界成果的重要形式。抗戰時期，陪都重慶各種美展，非常頻繁。其中，不少美展在當時產生了積極的作用，具有相當的影響。

（1）第三屆全國抗戰木刻展。1939年4月，在重慶市中心的社交會堂展出。這個展覽的規模與影響都很大。展出作品近600幅，作品質量較之以往的木刻展覽有所提高。作者來源也頗爲廣泛，來自全國各地的作者共計一百零幾人。展品中既有從漢口移交來渝的，也有木協來渝後才向各地徵集的。值得特別一提的是，還有部份解放區的印刷品放在木刻資料中展出。

該展別出心裁，把木刻製作的全過程按工序展出。這個展法無疑對推動木刻運動的廣泛開展具有很大幫助作用。雖然由於場租原因，展出時間爲時僅三天，但觀衆非常踴躍，約達一萬五千人次左右。這大大出乎人們的意料之外，無論是木刻的愛護與支持者，或是木刻的鄙視與反對者，都感到非常意外。《新華日報》在展出第二天用了三分之一的篇幅刊登了展覽會的特刊。一本長達六、七丈的折疊式觀衆評語簿寫得滿滿的。其中，大都是對該展抗戰內容予以肯定和贊揚，不少人也提了誠摯的希望，鼓勵作者進一步提高藝術技巧和人物造型水平。這個木刻展，在陪都抗戰宣傳史上佔有它不可替代的一頁，對抗戰宣傳起了良好的促進作用。在抗戰時期的重慶，全部作品都以抗戰爲內容的大型美展，這是第一次。它順應潮流，也合乎民心，其受到重慶各階層人士的支持、擁護、關心和幫助當屬必然。

（2）“雙十”木刻展覽會。中華全國木刻界抗敵協會被當局查封後，在重慶新成立的“中國木刻研究會”繼續了它的工作。木研會首先在川、湘、桂、閩、黔、滇、粵、皖、浙、贛等十幾個省區建立支會，通過各個支會把木刻工作繼續開展起來。一些省區的支會或出刊物，或辦培訓班，重慶的“木研會”主要就抓木刻展覽。1942年、1943年連續舉辦了第一屆、第二屆“雙十”木刻展覽會。各地支會的負責人徵集作品十餘幅，各地互寄，這樣就使彼此都有全部參展作品一套，在各地指定地區內展出。隨後以郵寄方式巡迴展覽於附近各縣城鎮。第一屆時七個地區的展品在十七個地方展出，次年第二屆時八個地區的展品在十五個地方展出。每屆均有作品二、三百件、作者人數均達數十人。1942年第一屆“雙十”木刻展中，重慶地區還展出了延安的木刻作品。著名畫家徐悲鴻先生在參觀展覽後，以《全國木刻展》爲題在《新蜀報》上發表文章，對延安木刻大加贊賞。解放區和國統區作品的交流活動即是在此情形之下開始的，其影響無疑是巨大而深遠的。

（3）第三次全國美術展覽會。1942年12月至次年元月展出。它是國民政府教育部依照戰前已舉辦兩次全國美展的慣例，繼續在重慶舉辦。這次美展規模龐大，展品達一千多件，但作品中寫生、習作比較多。從題材看，反映抗戰的不是太多。

（4）中國美術學院美術作品展覽會。1943年，由徐悲鴻籌建的中國美術學院舉辦。內容除風景、靜物人像外，也有描寫現實生活的作品。如

## 試論漢代的石闕藝術

米潔




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。據我所知，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（楊宗揚楊闕）
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	皇聖御闕、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

馮法禛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、在重慶漸漸引人注意。

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“義賣捐款救國運動”。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，爲藝術家艱苦奮鬥、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。

造成陪都時期的美術救亡活動中（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

陪都時期的美術界，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鬃髮怒張，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，渝陷區如雲崗、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‘雙十全國木展’以及送蘇、美、法、英、印及其它國家展覽和出版事務”，總之句話，“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)《抗敵畫展特刊》1938年1期，重慶市江巴各界抗敵宣傳大會編；
- (2)布畫：由於戰時困難，畫家們打破畫框界限，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《新俄畫選·序》
- (5)《版畫藝術》38期（1992年）p30；

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”。（這里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》：“闕闕聳以造天，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御闕。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