



荆楚文化丛书（艺文系列）

丛书主编 / 丁凤英
湖北省炎黄文化研究会 / 组编

荆楚绘画

Jingchu Huihua

陈 昆 邵学海 / 编著



荆楚绘画



WUHAN
PUBLISHING HOUSE
武汉出版社

荆楚文化丛书

(艺文系列)

丛书主编 / 丁凤英

本系列主编 / 刘玉堂

荆楚绘画

Jingchu Huihua

陈 昆 邵学海 / 编著



WUHAN
PUBLISHING HOUSE

武汉出版社

(鄂)新登字 08 号

图书在版编目(CIP)数据

荆楚绘画/陈昆,邵学海编著. —武汉:武汉出版社,2014.12

(荆楚文化丛书·艺文系列/丁凤英主编)

ISBN 978-7-5430-8716-3

I. ①荆… II. ①陈… ②邵… III. ①绘画史—湖北省

IV. ①J209.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 235392 号

编 著:陈 昆 邵学海

责任编辑:李 俊

装帧设计:刘福珊

出 版:武汉出版社

社 址:武汉市江汉区新华下路 103 号 邮 编:430015

电 话:(027)85606403 85600625

http://www.whcbs.com E-mail:zbs@whcbs.com

印 刷:武汉中科兴业印务有限公司 经 销:新华书店

开 本:720mm×1000mm 1/16

印 张:14.75 字 数:295 千字 插 页:4

版 次:2014 年 12 月第 1 版 2014 年 12 月第 1 次印刷

定 价:30.80 元

版权所有·翻印必究

如有质量问题,由承印厂负责调换。

编纂委员会

荣誉主任 / 尹汉宁 张 通 章开沅 冯天瑜 熊召政

顾问 / 石 川 王 杰 王峻峰

主任 / 丁凤英

副主任 / 刘玉堂 徐士杰 杜建国 王正强

编纂委员会委员

(以姓氏笔划为序)

丁凤英 马建中 王正强 刘玉堂 杜建国 李子林

何晓明 罗福惠 徐士杰 彭小华 黄 钊 邹德清

编辑部

主编 / 丁凤英

执行主编 / 王正强 刘玉堂 徐士杰

分系主编 / 刘玉堂 徐士杰

办公室 / 张叶青 田少国 张执均 王平权

许建华 黄朝霞 高兰琴 王文英

序

尹汉宁

荆楚文化源远流长、博大精深,在中国文化的版图上拥有重要位置。湖北是荆楚文化的发祥地,具有历史文化、红色文化、旅游文化、少数民族文化等多方面深厚的文化积淀,文化名人、文物古迹、文化遗产数不胜数,悠远厚重的历史底蕴为湖北文化建设乃至经济社会发展留下了独特而宝贵的文化资源和精神财富。

省委书记李鸿忠同志指出,深入贯彻落实党的十七届六中全会精神、推进湖北由文化大省向文化强省跨越,关键是要将湖北丰富的文化资源转化为文化力量、转化为文化产品、转化为文化事业和文化产业。这就需要我们深入挖掘、系统研究荆楚优秀传统文化,在文化认同中提升文化自信,在文化传承中增强文化自觉,为文化资源优势向文化软实力和 Cultural 生产力转化奠定坚实基础。

《荆楚文化丛书》由湖北省炎黄文化研究会组织省内五十余位专家学者,历时三年编撰而成。丛书分胜迹、史传、学术、艺文四个系列,每个系列由十卷组成,凡四十卷,约一千二百万字,首次对荆楚文化进行了全方位研究,堪称湖北历史文化研究与普及的鸿篇巨著。期望全省干部群众特别是广大文化工作者,通过阅读和学习《荆楚文化丛书》,从湖北丰富的文化资源中汲取智慧和力量,以更加强烈的文化自信和文化自觉,奋力投身建设文化强省的伟大实践!

是为序。

(作者为中共湖北省委常委、宣传部部长)

导 言

绘画,起源于人类早期一切用色彩、线条在平面上描绘、凿刻出的视觉形式。故有美术史论家将古代壁画、漆画、帛画以及岩画、陶器装饰、玉器纹样、青铜器图案,都归于绘画的范畴。这是以绘画源头研究为坐标,侧重发生与缘起之思路,有利于追迹中国绘画艺术本质的形成。

但是,尽管古代装饰纹样与绘画有紧密的关系,却不宜将平面描绘的图式,笼统视为绘画一科。事实上,新石器时代中期,绘画与纹样的分野就十分清楚而各具特征。但前景的不同在于,纹样得到迅速发展,四方连续、二方连续、单独纹样的设计规律被先民普遍运用,并臻于成熟。绘画则由于中国文化表象思维特征的影响、表现手段低下、发展速率缓慢等原因,类似的绘画虽不绝如缕,却没有形成规模。而且,人类童年的心像之表现,不免幼稚与简率。

中国历史的发展逼近文明轴心,即公元前16世纪至前8世纪的商及西周,中华文化中心区的装饰纹样,依然在平面艺术中占有绝对优势。至东周,绘画才显出从纹样中加速分蘖(niè)的迹象。一种在理念及形式上,与今天类似的绘画业已广泛出现。文献记载的宫室壁画以及地下出土的青铜器及漆器装饰艺术,为这一判断提供了确凿、丰富的证据。东周艺术史上一种表意清晰,布局合理,造型语言丰富、完善,且包含大量社会文化信息的严格意义上的绘画得以确立。

促进绘画,或者说促进艺术的分蘖及生长之动力,是由文化整体性进步所提供的。第一,人类征服自然的能力提高、定居生活形成以及手工业与农业分离的前提,使艺术生产获得最基本的条件和适宜的土壤;第二,社会等级划分、国家典章制度粗具规模,使艺术作为政治工具的重要性得到加强;第三,剩余产品增加,使社会财富的一部可以供给精神生产,如理性思考、历史反思、哲学玄想、艺术创造等。上述各条件的形成,加上理性思维与文化手段的成熟,推动艺术为满足社

会多种与多方面的需要,不断裂变与新生。至秦汉,遂构成中国艺术类别较为完整的体系。

绘画概念是在历史中不断演变的。考量东周绘画特征,其定义大概有下述:平面而不是立体的;二维却具有三维追求;独有而不可重复结构;描述而不具象征意义;具体而不是抽象的等等。

所谓平面,指艺术造型只施于器表,不像雕塑以空间环绕体量的方式,即区别于立体的造型;所谓二维中的三维追求,即在平面描绘中追求画面的空间意识;所谓独有而不可重复,指绘画置阵布势的唯一性,以与纹样重复的连续性相区别;所谓描述性,指画题倾向现实与历史的表现及心愿的申诉,重在情节表达,而不仅是意义的显示,不同于纹样的象征性;所谓具体而不是抽象的,是由描述性的特点所决定,也由显明画义的要求所决定。

根据田野考古材料和对东周绘画的定义,先秦绘画可分两个阶段。史前为一个阶段,可以认为这是一种“幼童的绘画”,这时的绘画多属生物性的情感表达。商及两周为一个阶段,可以认为这是一种“少年的绘画”,一种已经注入理性思维的情感表达。“少年的绘画”之要素,已确定中国绘画的发展方向。

据考古资料,荆楚地区尚未发现“幼童的绘画”。处在中华文化腹地的荆楚,其绘画源头虽可追溯到新石器时代晚期,却无材料证明更早的历史。比较而言,北方草原民族的绘画史要悠远绵长得多。

但是,中国画史的重要阶段——东周的绘画作品,已知大部出自荆楚地区。荆楚地区以及其他地区的田野考古材料,揭示了中国传统绘画的早期面貌和文化意义与审美价值取向。它既是文明早期中国绘画的重要转折,又是其后两千多年中国传统绘画的起点。譬如空间的获取方式、人物与自然的关系、山川河流的画法、绘画形式的形成等,都在这时有了端倪。

东周荆楚绘画作品,主要指漆画和帛画,少数为青铜画像。除了帛画遗在南楚(今湖南长沙),本书不宜纳入,漆画和青铜画像将加以分别介绍。

荆楚漆画和青铜画像完全出自楚墓或楚系墓,但不能说楚人的绘画作品都已搜罗其中,这是由于今之“荆楚”范围远不及古之“荆楚”幅员所致。在两千多年前,前者仅是后者的腹心之地,而其余更宽广的楚地在历史迁演中已蜕化“荆楚”之含义。就地理范围而言,古今“荆楚”不能套合,便是本书只能部分选取楚

人绘画作品的因由。但是,今紧邻湖北省境,而行政隶属他省的楚墓出土之绘画作品,是在其论列的。这是因为艺术在本质上是超越地理、民族、国家的活动,它不受行政边界的限制。关于这个问题,杰弗里·巴勒克拉夫在《当代史学主要趋势》中有卓越的论述,此处不赘引。

东周是一个多元文化相持的历史阶段,同时又是由文化多元走向文化一体的动荡阶段,画史亦然。自秦汉,荆楚绘画汇入中国画史的巨流,绘画所体现的民族意识,已不是三苗民族或楚民族之小“群”的价值观念与审美趣味,而是中华民族之大“群”的价值观念与审美趣味。尽管大“群”的艺术观已经包含荆楚的审美成分,但那只是中华民族精神世界的一个元素而已了。

先秦的绘画与纹样,都是器物的装饰,附属于器物的功用,在介质上与传统绘画的卷轴、条幅、册页不能等同。在身份、地位上,先秦的“画家”,实乃“厮役之务”,他们仅仅是氏族或民族审美趣味的制作者,并非所有者,其作品基本排除个体意识。而所谓“画”则强调制作,讲究工艺,非后代抒写性情的雅事。秦汉亦如此。

但由于秦汉的培育,魏晋后的“画家”逐渐个体化。这些画家不再是以工匠的身份出现又被所在氏族集体所淹没,而是在中华民族文化氛围的笼罩下,以个体的地位、素养、情操、技艺来展现视觉艺术的才情,表达个人的艺术理念。南朝的荆楚画家宗炳与活跃于此的皇帝画家箫绎是杰出代表。

南北朝,中国画史进入“青年的绘画”阶段。此后近两千年,历“盛年的绘画”、“老年的绘画”之阶段,其主流皆一脉相承,在文化理想、美学追求、形式风格、媒材工具等方面,形成牢固不移的传统。直至19世纪末叶西风东渐,中国画坛才出现新的面貌。

公元前221年,秦一统六合,中国绘画的中心或在关中,或在中原。自中唐“安史之乱”,画家逐渐向长江流域迁徙,长江上游的西蜀,下游的南唐,成为中国绘画两大基地。至宋代,中国绘画以南中国为重心的格局形成。

比较长江中游“荆楚”和长江下游“吴越”的绘画史迹,荆楚大地的画事不如下游的高涨;画家不如下游的众多;成就不如下游的卓著;市场不如下游的发达。但荆楚绘画并非乏善可陈,如宗炳、黄休复、程正揆、闵贞、黄石等,也有杰出的贡献。至于米芾、米友仁、吴伟等一些彰显于画史的画家,尽管后半生侨居他乡,但

作画或习画的起点却始于荆楚之域。中国文学艺术史上罕见的全才苏轼,虽非荆楚籍贯,却是在流放黄州时迎来一生文艺创作高峰期。至于近代,在五四新文化运动的影响下,武昌艺术专科学校开办,遂使长江中游成为画坛重镇,一时人才辈出,影响广远。

由于历史发展的不平衡性和区域文化的局限性,荆楚绘画不可能捋出成就相当、规模相近、传承有序、环节不缺的线索。故而本书体例设计拟暗合历史节奏,在历史主线上以专题的形式加以铺陈。或有缺失与断裂处,本书尊重史实,不作无谓的补齐或修复,妄求虚拟的系统性。故而,本书体例设计:先秦的绘画,定名“氏族与民族的绘画”,以生息在荆楚的氏族、民族为作者,以古器上的图样为作品;魏晋以后的绘画,定名“文人的绘画”,以生活在荆楚的文人画家及作品为论述对象;五四以后中国新知识分子群体形成,荆楚的新型画家亦出自其中,故定名“知识分子的绘画”。这时荆楚画坛与中国画坛一样,作品与风格中西错陈,传统绘画的价值观念也发生变迁。

如上处理,借标示不同时代的画家属性,提示不同时代的艺术特征,强化荆楚绘画与中国绘画的局部与整体关系。

荆楚绘画的历史可谓哑铃型,先秦卓著,近代杰出。近代荆楚知识分子画家群在中国文化转型的初期形成,他们一方面受迎西方文化的冲击;一方面承担传统文化更新的重任。由是,绘画艺术的价值观念、艺术方式、画理体系,与中华文化一并发生了如涅槃般的更生。这些得以耳濡目染西方绘画,又置身中西文化交流大潮中的知识分子画家,在文化冲突与融合中,锤炼文化理念,陶冶人格情操,其审美胸襟与艺术视野均远迈先辈。

近代的荆楚,即鄂地的科学家、文学家、国学家、哲学家辈出,并光照中华。伴随这一人才趋势,近现代的荆楚画坛也产生了一批深具影响力的艺术家,如著名美术教育家蒋兰圃、唐义精、唐一禾等;著名画家张肇铭、闻一多、薛楚凤、王霞宙、张振铎、王文农、徐松安、李青萍、武石、杨立光等;著名美术理论家阮璞等。

这些以美化育天下的前辈,有如荆楚天空璀璨的群星,他们不仅以自己的业绩构成荆楚近现代画坛辉煌成就,且恩惠当代丹青新人。从历史的深远度上考量,曾经促进中国视觉艺术巨大变革的20世纪80年代,荆楚大地涌动的美术新潮,上述先贤筚路蓝缕的功业,即是其最初的动力——飙(biāo)风起于青

萍之末般的动力。

《荆楚绘画》铺陈主流,亦兼顾旁支,故民间绘画纳入其内。所谓民间绘画,指兴起于乡村且散布在乡村的、一般用于日常生活及民俗活动的传统手工艺技能。荆楚境内,符合二维平面造型特点的民间视觉艺术有:武当山、老河口、木兰山和汉口本版年画以及黄冈现代民间绘画、夷陵农民版画、阳新布贴画、黄梅挑花、汉绣、洪湖汉绣、红安绣花鞋垫和孝感、鄂州与沔阳雕花剪纸、房县皮影等。从其属性和生存状态检视,这些民间绘画又属荆楚地区非物质文化遗产范畴。

所谓非物质文化遗产,是相对物质类文化遗产的一个概念。物质类文化遗产大体包括“文物”、“建筑”、“遗址”三种,是有形、有体量、有尺寸的历史遗留。例如:西安仰韶文化半坡遗址,揭示了原始时期氏族的居住格局及某些生产、生活方式;湖北随州曾侯乙墓出土 65 件一套编钟,映现了战国时期王室贵族钟鸣鼎食的生活气派;北京故宫勾勒出明清两代皇帝临朝的威仪,透露出皇室生活的细节与具体规制。可知,这些都是过去了的、今天已不复存在的历史文化现象。

而非物质文化遗产,指各族人民世代相传、与群众生活密切相关的各种传统文化表现形式。例如:民间传说故事,农村民俗活动,相异但共存的表演艺术,以及活跃在乡间的民间舞蹈,吟唱在田头的民间曲调,彩纸扎制、鞋垫缀花的传统技艺以及与之相关的艺术传人、器具、实物、手工制品等。可见,非物质文化遗产是从历史延续到今天,在我们生活中迄今尚未消失,甚至是不可或缺的部分。通俗地说,非物质文化遗产是我们的民族、民间文化。若比较理论地归纳,指一定文化空间里,世代相传的、无形而流变的、一个民族古老的记忆而在当代尚具活态基因的文化现象。

非物质文化遗产需要保护,民间绘画是非物质文化遗产中的一部分,当然也需要保护。故而,《荆楚绘画》纳其入内,除了承担编撰乡邦文献中艺术资料的义务,还有呼吁对非物质文化遗产加以保护、维护人类多样性的意义。

目 录

导 言	1
第一章 氏族与民族的绘画	1
第一节 石家河文化的陶器刻纹	2
第二节 瑞兽珍禽图	4
第三节 马冑漆绘图画	5
第四节 曾侯乙内外棺漆画	8
第五节 二十八星宿图	11
第六节 羿射日图与夸父追日图	13
第七节 撞钟击磬图与建鼓舞图	16
第八节 锦瑟彩绘与车马出行图残片	20
第九节 迎宾出行图	26
第十节 田猎图	30
第十一节 铜壶画像与大武铜戚画像	33
第十二节 酒具盒漆画组图	36
第十三节 丝绸图画	37
第十四节 梳篦上的绘画与龟盾神异图	39
第二章 宗祠与墓室的绘画	41
第一节 楚国宗庙壁画与叶公府邸绣墙	41
第二节 郾县唐濮王李泰家族墓壁画	43

荆楚绘画

第三章 文人的绘画	49
第一节 澄怀卧游宗少文	50
第二节 皇帝画家金楼子	53
第三节 首倡逸格黄休复	55
第四节 光耀黄州苏东坡	58
第五节 如痴似癫米襄阳	61
第六节 墨戏云山米友仁	64
第七节 狷狂率性吴小仙	68
第八节 国朝第一程正揆	73
第九节 恃才傲物唯先秦	77
第十节 花鸟一绝李序韩	78
第十一节 辞金乞书丁汤铭	79
第十二节 海岳游人张开东	80
第十三节 逸笔洒墨朱云燦	81
第十四节 亦奇亦怪闵孝子	82
第十五节 渔事画家黄章启	85
第四章 知识分子的绘画	88
第一节 毁家办学的辛亥志士——蒋兰圃	89
第二节 献身美术教育的先驱——唐义精	94
第三节 藏画于民的一代良师——张肇铭	99
第四节 博学多才的爱国学者——闻一多	106
第五节 超尘脱俗的一介贫儒——薛楚凤	112
第六节 长江画派花鸟画宗师——王霞宙	116
第七节 短暂生命成就辉煌人生——唐一禾	122
第八节 为时代写照的白社元老——张振铎	128
第九节 德高艺湛的白石门生——王文农	134
第十节 独立不羁的汉上奇才——徐松安	140
第十一节 艺术第一的画坛女杰——李青萍	147

第十二节	刀笔为枪的革命战士——武石	154
第十三节	矢志教育的油画大师——杨立光	160
第十四节	中国画学“清道夫”——阮璞	166
第十五节	张善子与他的《怒吼吧,中国!》	175
第十六节	政治部三厅与黄鹤楼下的抗战大壁画	179
第五章	民间的绘画	185
第一节	武当山木版年画	186
第二节	老河口木版年画	189
第三节	木兰山木版年画	193
第四节	汉口木版年画	196
第五节	黄冈现代民间绘画	200
第六节	夷陵农民版画	204
第七节	阳新布贴画	205
第八节	黄梅挑花	206
第九节	汉绣	207
第十节	洪湖汉绣	208
第十一节	红安绣花鞋垫	209
第十二节	孝感、鄂州与沔阳雕花剪纸	209
第十三节	房县皮影	212
参考文献	214

第一章 氏族与民族的绘画

先秦，中国画史上已出现知名的画家，但多为传说故事。就算个别确有其人，实有其事，也非今天的艺术家。两者是不能等而视之的。现代艺术家之作品、作为，常常与浪漫的情感、奔放的情绪、怪诞的做派相联系。如简·艾伦·哈里森在《古代艺术与仪式》里说：“他们总是可以为所欲为，百无忌惮。”而古代艺术家，“在现代人看来……都是些墨守成规的人，循规蹈矩地重复着先人的遗训和规矩，亦步亦趋，不敢越雷池一步”。当时，这些人称“百工”。

按照《考工记》：“百工”主要分“攻木之工、攻金之工、攻皮之工、设色之工、刮摩之工、抔埴之工”，即木匠、铸匠、皮匠、髹(xiū,把漆涂在器物上)饰染织匠、玉匠、陶匠等，实乃“厮役之务”的行当。“画工”是设色类中的首要工种：“画、绩(huì同绘)、钟、筐、幌”等。

先秦，中国艺术首先为宗教服务，继而为政治服务。为宗教、政治服务都以礼仪的形式来展现，而礼仪的用器就是我们今天划归艺术一类的青铜器、玉器和部分陶器、漆器等，艺术在礼仪中发挥政治功能和审美效应。到了春秋中期，人作为个体才得到一定重视，艺术有了为人服务的趋向，人的情感和审美要求开始在艺术上体现出来。但即便如此，传统艺术的政治、宗教礼仪性质并没有因此消减。譬如，西汉宣帝于麒麟阁图绘 11 位功臣；东汉明帝在南宫云台图绘 32 位功臣；唐太宗于凌烟阁图绘 24 位功臣，都是艺术用于政治教化和道德教化的显例。

在艺术为政治、为宗教服务的要求下，人们仅仅关心艺术是否符合天的意旨以及与天交通的实效性，因为在人间一切行为都要征求天帝意见的时代，艺术的政治象征性和礼仪形式的等次高下，是关乎氏族部落生存与发展的一个重要方面。

显然，先秦艺术不是个人的闲情逸致。那么，当时的绘画都是作为一个整体从属于一个民族，它所反映的是这个民族对世界的理解和看法，它所体现的审美

情愫,是这个民族千百年来延续的传统和风尚。

时代的特点,荆楚大地亦不能例外。下面介绍的绘画,或系史前三苗部落的绘画;或系文明早期楚民族的绘画。都是“一定群”的作品,即氏族或者民族的作品。

第一节 石家河文化的陶器刻纹

本书叙说限定于荆楚范围,既不超出今天湖北的幅员;又符合二维平面表现情节的要求,即排除古代装饰纹样和符号。那么,荆楚最早的绘画,恐怕只能追溯到新石器时代晚期,距今大约 4500 年左右。这时,荆楚大地的原始先民已看到遥远天际一抹文明的曙光。

距今 4500 年前后的江汉平原,是传说中三苗民族的故乡,考古学上称石家河文化。生息在中原的氏族部落曾贬称他们为荆蛮或苗蛮。大禹时,禹奉高阳(传说中黄河流域部落联盟的酋长)旨意,趁江汉平原天灾人祸并发、社会不稳定之机,举华夏东夷诸部落,行南下讨伐三苗之干戈,史称“禹征三苗”。战争后,三苗的一部可能逆着汉水,向西迁徙了。而他们原来的居住地,成了中原夏族的地盘。

根据现代考古发现,实际上三苗的原始文化十分先进,并不亚于中原地区新石器文化的水平。譬如,有发达的原始农业和发达的宗教,修建了城堡,出现了专业的制陶、制玉作坊,甚至很可能有了初步的青铜冶炼技术。所以,考古学家认为研究中华文明的诞生,石家河文化是其中一个十分重要的环节。

三苗民族的艺术成就主要在雕塑方面。他们的玉雕是长江中游史前玉器的翘楚,他们塑造的大量肖生陶塑,是一批体量虽小却分外伟大的艺术品。然而,绘画却无所建树。是有些作品还埋在地下我们尚不得知,还是人类在二维平面上表现三维故事情节的能力尚未完善?我们暂且不能做出判断。

已知三苗民族的绘画作品,公布的有两件,其图形都是用利器在陶器上刻画的,而黄河中上游史前的彩陶艺术,图案和绘画几乎都是用笔描绘的。南北不同艺术风格与长江、黄河流域矿产分布有关:黄河中上游分布着丰富的、可用作颜

料的铁矿和锰矿。长江中游则不具备这个地理条件。所以,不仅绘画,陶器装饰的图案几乎都是采用刻画、戳印或镂孔的方式。

石家河文化出土两件绘画,现一件可见图形,一件仅见文字。

有图形的一件,刻画在中口陶罐上。陶罐高约 36 厘米,口径 14 厘米,底径约 6 厘米。所谓中口,是考古学上一个规格,相对于小口陶罐而言。新石器时代的绘画,除了陆疆和海疆的岩画是画在山体上,其他基本描绘在陶器上。陶器是当时绘画艺术的主要载体。据考古学家描述,三苗民族的这幅作品,刻镂在陶罐的腹部。画面一人站立,为正面侧身状。尽管造型稚拙,由于人体有了正面侧身的扭转,却有了生动的意味。这意味,美学家称为运动的节奏或韵律。

站立的人双足似着靴,头戴方形冠,冠上插羽毛,身上似乎披着甲胄。人面方口、直鼻、双眼以横线象征。两臂也以线象征,做平伸状,右手持一物,物形似钺(yuè,古代兵器,形状像斧而较大),左右手掌缺失。(图 1-1)

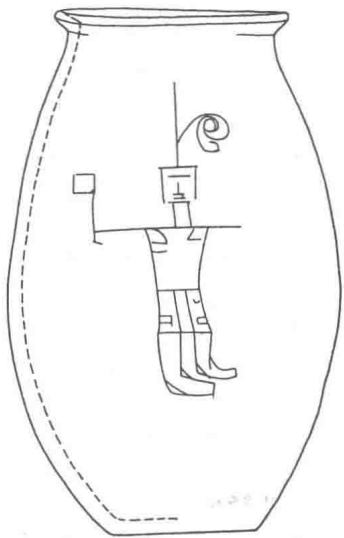


图 1-1 石家河文化人物图

根据原始时期的宗教崇拜和氏族组织结构,中口陶罐上所刻画的人,可能是酋长,或是大巫,或是具有酋长兼大巫的身份。因为原始时期往往政教合一,酋长就是巫,巫就是酋长,他们是氏族社会的杰出人物,既晓天文,精通历法,又善农耕,而且长于百工之巧技,绝不能等同于今天村野的巫婆神汉。而钺则是古代权利的象征。殷墟妇好墓出土青铜钺,可证妇好曾经是统帅三军的巾帼英雄。

陶罐上的人物头戴冠,手持钺,分明是领袖的做派,而且很可能正在发号施令。

问题是,三苗族的先民为什么把酋长刻画在陶罐上,是为了好看吗,还是闲情逸致的消遣?前半个问题,一下难以回答,推测可能该陶罐系祭祀时所用,其上所刻画的酋长,正在代表一个实际并不存在的天帝,指挥下民。但我们可以肯定地说,这幅画以及这个时期所有的艺术品,并不是一种审美追求,而是为了某种我们很难理解的宗教目的。在追求这些实际不可能达到的目的之过程中,这类艺术品才不期然地有了审美的功能。

另据《新中国考古发现和研究》记载,石家河文化还出土了一件疑是饶(náo,古代打击乐器)的陶器,器上刻画有兽面的图像。由于没有公布图片,我们只能推测这种图像可能类似湖南黔阳高庙新石器文化遗址出土的兽面纹。或者与石家河文化玉器上的、有獠牙的人面纹近似的一种兽面纹。

第二节 瑞兽珍禽图

春秋时期漆器发达起来,漆器上原来的一些装饰纹样也发生了变化,仍然用作器物装饰,但明显褪去纹样的组织性、复制性、象征性之图式已然出现,它作为中国传统绘画的前驱,显示出独立于纹样的端倪。

1988年,湖北当阳赵巷4号楚墓出土一件漆俎(zǔ),其上彩绘图画是这种趋势的表现。根据漆俎上的图形,考古工作者命其为瑞兽珍禽纹漆俎(图1-2)。漆俎是一种宴享或宗教仪式中祭享载牲之器,即类似祭祀时搁放牺牲的几案。

漆俎通长24.5厘米,宽19厘米,高14.5厘米。俎面呈长方形,四边起棱,两端起翘。俎面底部开四个榫眼,另有四只曲尺形足,足顶部有榫,可插入俎面下的榫眼内,俎面和俎足相榫接构成完整的漆俎。漆俎髹黑漆,俎面再髹红漆,无纹饰。四侧面黑漆地上用朱色描绘12组计30只神兽、神鸟,其中神兽22只、神鸟8只。可能,这些神兽和神鸟是携带牺牲上天的工具,也是把人间的虔诚和诉求带到天上的信使。至东周,虽然有些神灵纹样仍然保持纹饰的组织性和象征性,有严格的对称和连续的特点,但是有些神灵的艺术形象,如赵巷出土的漆俎,已具自然造化的姿势,无商和西周时浓郁的、刻意渲染的神的意味。