

艺术设计人文丛书

主编 李砚祖

风俗的画卷

——大足石刻艺术



龙 红 著



重庆大学出版社

<http://www.cqup.com.cn>

艺术设计人文丛书

主编 李砚祖

风俗的画卷 ——大足石刻艺术

fengsu de huajuan
—— dazu shike yishu

重庆大学出版社

龙 红 著

图书在版编目(CIP)数据

风俗的画卷：大足石刻艺术 / 龙红著. —重庆：重庆大学出版社，2009.1

(艺术设计人文丛书)

ISBN 978-7-5624-4555-5

I. 风… II. 龙… III. 大足石窟—宗教石刻—研究

IV. K879.274

中国版本图书馆CIP数据核字(2008)第091931号

风俗的画卷

——大足石刻艺术

龙红著

责任编辑：张菱芷 刘雯娜 版式设计：王子源
责任校对：谢芳 责任印刷：赵晟

*

重庆大学出版社发行

出版人：张鸽盛

社址：重庆市沙坪坝正街174号重庆大学(A区)内

邮编：400030

电话：(023) 65102378 65105781

传真：(023) 65103686 65105565

网址：<http://www.cqup.com.cn>

邮箱：fxk@cqup.com.cn (营销中心)

全国新华书店经销

重庆升光电力印务有限公司印刷

*

开本：890×1240 1/32 印张：12.625 字数：435千

2009年1月第1版 2009年1月第1次印刷

印数：1—3 000

ISBN 978-7-5624-4555-5 定价：28.00元

本书如有印刷、装订等质量问题，本社负责调换

版权所有，请勿擅自翻印和用本书

制作各类出版物及配套用书，违者必究

艺术与设计的建设责任

李砚祖

一、中国现代艺术设计发展的三个阶段

中国的现代艺术设计,从学科层面上说,其历史可以上溯到 20 世纪初叶使用“工艺美术”、“图案”、“实用美术”一类的概念之时。其时也是中国产品的生产从传统手工业方式大跨度地向着机械生产方式转变之时。

由此,我曾把中国现代艺术设计乃至教育的历史分为三个阶段。

第一阶段是 20 世纪上半叶,甚至包括以前一段时间(鸦片战争以后)。这一阶段是现代设计思想启蒙、现代设计意识扩散,现代设计企业(广告公司等)、职业产生,现代设计产品(无论国内所产还是舶来品“洋货”)推广的一个重要阶段。对于中国现代设计来说,这一阶段面临着外来设计文化撞击、传统设计必然性地需要转型的境况。

第二阶段是新中国建立以后的 30 年,中国的现代设计进入

了一个自觉的、建设性的阶段。所谓自觉,首先是设计教育的从业者们对现代设计认识的自觉,政府层面亦意识到设计对于国民经济发展的重要性,创办各类相关高校和专业,如1956年创办中央工艺美术学院。生产企业普遍设立各种形式的设计科室,从事设计(主要是非艺术类设计),艺术设计受到重视。这30年,艺术设计学科建设有了一个好的基础,培养了一支教师队伍和为数不多的设计人员。这一阶段设计发展的一个重要特征是它统在“工艺美术”这一代名词之下,犹如我国第一所真正的国家级设计学院——中央工艺美术学院一样,学院的专业教育,不是传统手工艺型的“工艺美术”,而是面向大机器工业和现代社会生活的各类现代型的设计。

第三个阶段是20世纪80年代改革开放至今。这一时期,国际设计主流或前锋已进入所谓的后现代阶段,西方世界的各种设计思潮、流派、方法、产品大量进入中国;教育界亦首先派出留学人员充当中外设计交流、学习的桥梁,这些学成回国人员将自身在国外学习的体验加上外国设计的种种法门介绍和搬至国内,由此有了1987年中国工业美术协会(后改称为中国工业设计协会)的成立,有了综合大学的艺术设计专业(如湖南大学工业设计专业),有了所谓“三大构成教学”的普及。具有象征意义的是1998年由教育部主持更改学科和教学专业目录,以“艺术设计”取代使用了近50年的“工艺美术”专业名称。此更改专业名称之时,设计教育在全国“如火如荼”地“大发展”,至近年,设计教育已遍地开花,上千所高校大多办了各类设计院系专业,不仅农业大学办了,音乐学院也办了。不仅开办数量为中国高教史上罕见,其学设计、

学美术的人也达到了前所未有的规模,仅山东省一地近年的美术类考生就达十四五万人;江苏报考人数不算太多,亦在四五万人左右,在校美术设计类学生已数十万计。

如何评价这百余年中国现代设计乃至现代设计教育的历史和现状,当是仁者见仁,智者见智,但必须是历史地辩证地看。我的看法是,中国的艺术设计和设计教育总体上是发展的、进步的、良性的。即使是现今设计教育在扩招、师资队伍、培养人才的素质诸多方面存在问题,似可看作今后设计教育高级阶段所必须经过的一个阶段,因此除具有历史的必然性之外,还必须看到其时代的客观必然性。随着中国经济的发展和社会文化、生活水平的提高,对艺术设计人才的需求也处在一个前所未有的时期;中国设计和设计教育本身自律性的发展也要求进入一个规模发展期,以为未来的“精英期”或经典期作准备。我是在总体肯定的基础上看问题的。

从设计的本质上看,它不同于纯艺术。设计是社会发展进步的产物,而纯艺术则不一定随着社会的发展而进步,有时甚至相反。因此,可以说设计是社会经济、科技、生活文化的晴雨表,它既不能超越其上,也不可能处于其外。它一直被捆绑在社会经济、科技和生活的时代列车上。一个世纪以来的发展,尤其是改革开放以来,社会发展进步的历史也是设计发展成长的历史,这是总体趋势和实际。但我们不能不看到问题和差距,而且问题很多,差距很大。这些问题,既有艺术设计本身的问题,也有非艺术设计本身的问题。

这里,以我们日常所用的 IT 产品数码相机为例。与艺术设计专业密切相关的外观设计,对于经过了五十余年发展的中国产品设计界而言,设计诸如“卡片式”数码相机的诸多造型并非难事。但我们看到,近年迅速发展的数码相机市场,中国产品的份额越来越少,以日本为首的外国数码相机占国内市场份额的 95% 以上。有业内专家称中国数码相机行业现在是全面的、整体的败退。早在 1999 年,我国就扶持海鸥等传统相机企业进军数码相机市场,国家“十五”规划中明确制定了“到 2005 年国产数码相机产量要达到 500 万台,市场占有率达到 50% 左右”的目标。其后,方正、紫光、联想、华旗资讯等都涉足数码相机产业,但迄今今年产量不足万台,而 2006 年国内数码相机的销售量已近 800 万台,占全球销售量的十分之一。国内企业在数码相机产业上的整体落败,其原因不在于艺术设计,也不在于资金,而是科技水平。有专家指出:“我们与日本在照相机和数码相机领域上的差距,不是十年、二十年,而是至少三四十甚至更多。”^[1]从这一案例可以看出,艺术设计是产品设计的一部分,虽然重要,但它仍不总是决定性的,这也说明艺术设计是捆绑在诸如科学技术、社会经济和生活文化上的东西,具有一定的从属性和局限性。

[1] 于琪林. 数码相机品牌纵横谈[J]. 摄影与摄像, 2007(4).

二、从产品形态到人文精神

艺术设计是一般设计的审美化、艺术化、特殊化的产物,即这种设计是艺术的设计,是通过形式审美化、艺术化的方式进行设计的一种手段和方法。在起源的意义上,艺术设计产生于一般设计之中。如果我们把“工艺美术”在狭义上作为传统手工艺术,那么,它同样是一般手工生产

的审美化、艺术化的产物,这与现代艺术设计和一般设计的关系一样。而且,作为手工业时代造物艺术的“工艺美术”必然是现代大机器造物艺术的前一阶段,即现代艺术设计是传统造物艺术“工艺美术”的当代新形式。不理解这一点、不承认这一点,必将导致现代艺术设计失去自己的文化之根乃至文化身份。

无论是在手工业时代还是现代大机器生产时代,其“造物的艺术”在存在意义上有着不同的指向。第一是以其实用功能作为一切价值的基础层面;第二是审美的、形式的层面;第三是统合甚至是超越实用和审美的伦理层面。

与此相应,在接受和理解的层面上,同样也存着一个不同的层次差别和视角。基础层面,也是大众的层面,将其仅视为商品、视为生活之物(虽然是美的、设计的);专业层面,将其视为营销的工具,“设计”是不会说话的推销员,企业家用其开发新产品,占领新市场。设计师将其作为创造的产物,实现艺术理想的途径。

在理论层面上,艺术设计不仅是艺术之物、生活之物,在根本意义上还是文化之物,它是时代人文精神的产物。因此,对设计的认知不应局限在产品的、市场的领域,也不仅局限在设计的专业领域,而要用人文的眼光看设计、理解设计,当然更需要用人文精神来做设计,来理解设计、传播设计。上述“造物的艺术”在存在的意义上的第三指向,即统合了、超越了实用和审美的伦理层面,本质上是人文精神的层面。

俗话说,生命之树常青,理论总是灰色的;设计之树常青,设计理论也是灰色的。但灰色不等于暗淡。理论之所以相比于生命之树、设计之树而是灰色的,主要因为它是理论形态的、抽象的东西,而不是具体的、鲜活的、多变的、丰富的生命和设计本身。但灰色的理论来源于常青的生命之树和设计之树,它又是这些生命之树的本质折射,也是其指路的灯塔。革命导师恩格斯说:“一个民族要想站在科学的最高峰,就一刻也不能没有理论思维。”^[1]理论是理论思维的产物,也是实践的产物。理论和实践不是一对矛盾,而是事物的不同呈现方式,是互为的。艺术设计实践与艺术设计理论的关系也是如此。但从设计本身来看,它有很强的工具性,它既是一种产业,又是一种职业。有人说,设计是干出来的,不是喊(理论)出来的。这句话本身不错,但它背后对理论的轻视则是显见的。我一直以为,当代中国设计的发展,不是缺少实践,而是缺少对这些实践本身的思考,更缺少从思考上升的理论。中外设计发展的历史表明,设计水平的高低,早已不是设计的技巧问题,更多的是设计者的素质问题,也可以说是设计的理论问题。理论上不去,设计实践也不可能行之太远。从中央工艺美术学院建立起的现代设计教育至今已经五十余年,然而中国艺术设计界却没有几位世界级的设计大师即是明证。

[1]恩格斯:《自然辩证法》[M].于光远,等,编译.北京:人民出版社,1984:47.

对于中国设计界而言,一方面是缺少理论,即没有自己的理论体系;一方面是不重视理论,鄙视理论。在高校职称的评定中,虽然有一定分量的论文、论著发表的要求,以致每年在全国各类杂志报刊发表的设计专业论文上万篇,但真正有理论价值和理论创新的不多。问题的关键在于设计界对设计理论的轻视和不了解。而对理论工作者而

言,一些理论工作者往往是“书斋出理论”,过去所谓“书生气十足”,即那些所谓“理论”是脱离实际、想当然的东西。因此,就形成了设计从业者不看理论文章,设计理论文章的作者、研究者不了解设计实际、自说自话的现象。两者的背离,损害的是艺术设计的整体发展和进步。

近20年,我是在设计理论的学习和教学中度过的。作为一名从事设计史论及艺术史教学的老师,深感理论不受重视,这不仅是社会现象,在专业学校也是如此。这里,不是指搞理论的个人是否得到重视,而是指理论研究和理论本身。我常困惑的是,每年那么多的论文,那么多的研讨会,轰轰烈烈、热热闹闹,若干年过去了,还总是在经验的层面上各说各的,鲜见有理论深度的思考和探讨。面对这样一种情况,我希望自己是一个建设者,当一个设计学界的农民工。农民工用自己不知疲倦的双手建设城市、建设国家,当然,他们自己只知道是建筑了某座楼、修了某座桥、铺了某条路。农民的身份使他们不可能被他们所劳作的城市接纳。在这里,他们付出劳力,在收获有限的工资时还收获了无数轻蔑的眼光,因此,你会看到农民工淳朴憨厚的脸上,总有那双茫然无光的眼睛。面对设计界越来越多的“学术盛景”、交流的壮观场面,我亦双眼茫然,与农民工无异。

三、艺术和设计的建设责任:关于本丛书

1987年初,由中国艺术研究院美术研究所主办的《中国美术报》,曾围绕现代设计与工艺美术的问题开展了一场讨论,我也是讨论的参加者之一。当时存有两种意见,一种认为工艺美术阻碍了现代设计的发展,是绊脚石,宣称

“工艺美术死了,应进博物馆”。一种意见是从理论上
看问题,由此发现工艺美术和现代设计的异同和承继关系。
它们不是矛盾的,而是前后相续的关系,工艺美术不仅不是
绊脚石,而是其基础和发展的根源。其后,中国现代
设计及设计教育 20 年的发展是以第一种意见为基础的。
因此,我们看当代中国的设计,是没有文化身份的设计,
是以西方设计为参照的拷贝式设计,因为在 20 世纪
80 年代,许许多多的设计教育工作者,设计师在尊崇西方
设计否定工艺美术之时,有意无意地将自己民族设计的
文化之根割断了。我一直持第二种意见^[1],赞同张道一先
生认为现代设计是工艺美术的当代新形式的观点。

[1] 李砚祖. 工艺美
术与工业设计[N].
中国美术报, 1987-
03-16(01).

对工艺美术持全盘否定的观点,我认为它对现代设计学科
的发展是破坏性的,我们的当务之急,不是破坏而是建设。
1988 年我到中央工艺美术学院读博士学位后,曾在学院
院刊的小报上写了一篇《工艺美术学科要建设》的短文。
自那时起迄今近 20 年了,我一直认为“建设”应是永恒
的主题,我以为“设计”是一个过程,也是一种工具。
作为“过程”,它是造物、生产、行动的前奏;“设计”具有
明显的工具性,它是造物、生产乃至人行为的方式、方法
之工具。要造物即先得“设计”;要造好这个“物”,则
更要“设计”。“设计”实质是建设的工具和过程,“建设”
由此也就必然性地成为“设计”的本质之一。作为学科的
“设计”,所谓“艺术设计”、“设计艺术”,同样具有“建设”的
本质意义,而且其学科本身亦需要建设。

我作为一名史论教师,所谓“建设”,主要意味着两方面:
一是在学科范围内培养学生;一是搞教材建设,或者在理论
上有所“建树”。本丛书即是这两方面共同作用的结果。

从本丛书的着眼点来看,试图从人文的视野来看设计、看艺术,解读设计,解读艺术,以及观照设计和艺术发展的历史。从本丛书的作者来看,大都是硕士、博士、博士后层次上的研究者,他们是设计学界的新生力量,代表着设计学界未来的希望。他们的努力是一种学科建设的努力,而不是个人的些许成就。当然,艺术和设计都是本难念的经,因此,这些著述也就难免存在各种局限性和问题,但其理论指向和研究的视角等仍值得关注。我愿将其作为一种建设的积累,犹如农民工盖的房、铺的路、植的树。

最后,我要真诚地感谢重庆大学出版社社文分社的崔祝、周晓诸先生,他们独到的人文视野和学术要求,使这套丛书能够有些许人文气息,能够顺利出版,也由此,我们艺术与设计学科的建设者队伍又多了像重庆大学出版社崔祝先生这样的编辑家,还有担任本丛书编辑的张菱芷等诸位。谢谢了。

2008年2月26日改于集虚书屋

代序一

张道一^[1]

[1] 张道一,教授,著名艺术家、民艺学家、工艺美术家,苏州大学艺术学院院长。

一个民族文化的发展并非是平衡的,就像山岳有高低、水流有长短一样。即使在同一个基准上,也会因为地域的自然条件等而有所差别。特别像我国这样幅员辽阔、人口众多、历史悠久的国家,由于数千年来在黄河流域表现出历史的连续性,常被人们称作中华民族的摇篮。实际上,远古人傍水而居,像长江这样的巨流,在它流过的地域,怎么会没有人的生息呢?近数十年考古发掘研究证明,在长江流域的文化发展,并不晚于黄河流域,尤其在艺术上,表现出了特异的风采。十多年前我写过一篇题为《跛者不踊》的文章,即有感于美术史论研究的不足而发,所指主要是对于宫廷艺术和文人艺术的强调,而忽略了边远地区的民间艺术和宗教性的艺术。譬如辽宁地区的红山文化,5 000年前的泥塑女神和玉器猪龙;浙江地区的河姆渡文化,7 000年前的牙骨雕刻和干栏式建筑;四川地区的三星堆和金沙遗址,出土的青铜器和金饰品,都是洋洋洒洒,展现了不同的辉煌。

四川和重庆地区号称“天府之国”,即谓自然条件优越、物产富饶的地方。这里的人文独具,源远流长;古老的巴蜀文化与中原地区既有一定的联系,又显示出自身的特点。从造型艺术的角度看,不但有其传承延续,而且地域性很强。它是中华民族优秀文化传统的一个组成部分,很值得深入进

行研究。

我国古代的雕刻艺术,虽然也有悠久的传统和不少宏伟巨制,但比起绘画来,不论在数量上还是质量上,都显得薄弱。南朝的陵墓神兽和北朝的石窟造像,以及唐代的依山大佛,确实表现出一种深沉雄大的精神和气质,却又罩上了一层神秘的色彩,因此那些神的形象都属于另一个世界,他们是不食人间烟火的。

到了唐宋,这种情况有所改变。虽然雕刻的仍然是神,但所刻画的形象在逐渐世俗化,开始走进了人的生活。特别是重庆大足的石刻,其题材佛道儒都有,可是许多人物却是现实中的形象,看起来倍加亲切。然而中国美术史的资料太多、太丰富了,即使将大足写进美术史,也只能寥寥数语。实际上,不论从艺术欣赏还是专业借鉴,都是应该大书特书的。因为它更贴近生活;又因为它表现的是宗教,可以从中看出那时候和那一方的大众思想。

研究大足石刻是从近代才开始的,但多是散篇的短论或图册,系统综述的几乎阙如。龙红君的《风俗的画卷——大足石刻的艺术与设计》填补了这个空白,较系统而深入地对大足石刻进行了考察、分析,并得出了自己的结论。他从大足石刻的背景、艺术手法和装饰特征入手,着重探讨了唐宋时代的世俗审美精神,提出了“大美的创造与至善的和谐”,由两者的统一,达到了“诸美悉备,圆融精深”的境界。将有助于我们对中国美术史的全面认识。由于唐宋时期的绘画已经达到很高的水平,作为雕刻容易被掩盖;当北魏的石窟造像接近尾声时,乐山大佛以 70 多米的高度依山而凿,面对岷江与大渡河、青衣江的三江汇流处,像是一个巨大的惊叹号,告诉世人:吾佛在兹,江水长流!如果说,在这里显示的

是雄伟的气魄,那么,大足石刻的五万余尊雕刻则是细密周全的注释。在四川、重庆地区,有不少山丘的断崖处都有散散落落的大小石窟,有的雕刻非常精美。譬如说人们乐见的飞天(香音神犍达婆),多是女性,在空中飞舞、散花,据说是佛说法时她们在散布香音。但在四川宋代的石雕中出现了裸体的幼儿;胖胖的身子,紧偎在云朵中,似乎是在飘动。大约是初次腾空吧,有点紧张,又有些好奇,充分表现了美好的想象。包括那些菩萨和“经变”中的形象,他们是神,却把位子让给了人,换句话说,是让人去体验神的生活。这是那时的世俗梦幻呢,还是石雕艺人的有意安排?是很值得研究的。

不论研究大足石刻还是欣赏大足石刻,都不能孤立地对待。它是巴蜀文化的一部分,而且是比较晚近的一部分,应该将其周围的和历史的有关艺术联系起来,探讨内在的相通之处。当文脉通顺,一定会激动得惊呼:大哉大足,郁郁乎巴蜀!

2007年3月29日
于苏州大学

梁白泉^[1]

[1] 梁白泉,著名学者、研究员,原南京博物院院长。

“信仰”是人类与一切高等动物的根本区别之一。原始信仰是一个历史范畴、一种文化现象,或者被称为“原始宗教”,系统地表现在人类对于自然、生殖、图腾、天帝、祖先和帝王等的崇拜中;它是人类文化的源头,无一例外地是一种“巫”文化,我国一般叫作“傩”文化,也有人称为“萨满”文化。在“巫”(“傩”)仪的活动中,原始人群把自己的脸部和身体彩绘起来,唱歌、奏乐、舞蹈,因而也是音乐、诗歌、绘画、舞蹈的起源。

英国人类学家泰勒(E B Tyler, 1832—1917)将宗教定义为“对灵魂的信仰”。1843—1844年,马克思在《黑格尔法哲学批判·导言》中说:“宗教里的苦难既是现实的苦难的表现,又是对这种现实的苦难的抗议。宗教是被压迫生灵的叹息,是无情世界的感情,正像它是没有精神的制度的精神一样。宗教是人民的鸦片。”马克思在这里使用“鸦片”一词并没有贬义,因为19世纪中期“麻醉药”剂没有发明时,鸦片的价格比较昂贵,曾用它来减轻病人在手术中的痛苦。

一般都说三大宗教本来是穷人的宗教。德国戏剧家、社会和宗教评论家、哲学家和美学家莱辛(G E Lessing, 1729—1781)在他的喜剧《智者纳旦》中,就伦理基础而言,评论基

督教、伊斯兰教和犹太教三种宗教时说：“三者是平等的，因为它赞美人类真正的宗教——爱。”

无神论者往往忽略宗教学也是一门科学。每一门科学都有自己存在、发展的规律，规律是客观存在的东西，它是既不能创造也不能消灭的。人们应该承认、尊重、研究这一事实。

佛教信仰，早期是不造像的，不造像是最尊敬佛的。东晋瞿昙僧伽提婆翻译的《增一阿含经》说：“如来自身，是为大身，此立不可思议；所以然者，如来自身，不可造作，非诸天所及。”“如来自身，不可摸则，不可言长言短，音声亦不可法则。”早期礼佛的对象是：“象”（代表佛降生）、“足”（代表佛立的姿势）、“菩提树”（代表佛成道）、“铁钵”（代表佛巡锡）、“法轮”（代表佛说法）、“塔”（代表佛涅槃）。“塔”即墓，唐中期以前，佛寺以“塔”为中心，信徒入寺，“绕塔三匝”，即是礼佛。大约东汉以后，陆续译出《佛说作佛形象经》、东晋以后的《佛说造立形象佛报经》、唐有《佛说大乘造像功德经》，造立佛像逐步普及。

不造佛像不利于佛教传播。《汉书·匈奴传》记霍去病（前140—前117）出陇西，过焉耆山千余里，得休屠王祭天金人。《注》引唐颜师古（581—645）曰：“作金人以为天神之主而祭之，即近佛像师其遗法。”《魏书·释老志》记：“获其金人，（汉武）帝以为大神，列于甘泉宫。金人率长丈余，不祭祀，但烧香礼拜而已。”东汉明帝夜梦金人，顶有白光，飞行殿庭。遣郎中蔡愔、博士弟子秦景等使天竺，“写浮屠遗法”。蔡愔与沙门摄摩腾、竺法兰东还洛阳，“中国有沙门及跪拜之法，自此始也”。又得佛经《四十二章》及释迦立像，明帝令画工图佛像，置清凉台及显节陵上。愔之还也，以白