

中国古代雕塑风格论

吴为山编著



中国古代雕塑风格论

吴为山 编著



天津出版传媒集团
百花文艺出版社



中国古代雕塑风格论

吴为山 编著

天津出版传媒集团

 百花文艺出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

中国古代雕塑风格论 / 吴为山编著. -- 天津 : 百花文艺出版社, 2017.1

ISBN 978-7-5306-7159-7

I. ①中… II. ①吴… III. ①雕塑史-研究-中国-古代 IV. ①J309.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2016)第 297214 号

选题策划:甘以雯 郭 瑛

责任编辑:郭 瑛 于静筠 装帧设计:郭亚红

出版人:李勃洋

出版发行:百花文艺出版社

地址:天津市和平区西康路 35 号 邮编:300051

电话传真: +86-22-23332651 (发行部)

+86-22-23332656 (总编室)

+86-22-23332478 (邮购部)

主页: <http://www.baihuawenyi.com>

印刷:天津长荣健豪云印刷科技有限公司

开本: 787×1092 毫米 1/16

字数: 170 千字

印张: 10.25

版次: 2017 年 1 月第 1 版

印次: 2017 年 1 月第 1 次印刷

定价: 88.00 元

我之所以要谈中国传统雕塑的艺术风格特质,乃在于近现代以来,西方雕塑的介入,导致了雕塑价值标准的偏离与混乱。原本优秀的中国雕塑传统在本土被排斥于主流之外。这“主流”指官方大型展览、重要的学术策展、学院的主干教学以及艺术的评价体系。与雕塑同样受西方影响的绘画则命运不同,因为绘画严格地分类为西洋画与中国画,且绘画有自身品评尺度并各循其道发展。按理,中国雕塑与西洋雕塑恰如中国画与西洋画的关系,中国雕塑也应循其自身规律发展。只不过近百年来,随着造“菩萨”的渐衰,“塑人”的兴起,导致写实的功用性要求愈高,西洋法价值凸显,又二十世纪五十年代后前苏联革命现实主义的一统天下,“文革”的新偶像塑造,二十世纪八十年代的西方现代主义热和九十年代至今的后现代风潮,使得中国传统雕塑一直处于边缘的、民间的、非正统的境地,甚至被斥为封建落后余絮。

纵观中国雕塑发展,就其精神性,受政治、宗教、哲学影响;就其造型,受绘画的影响,并在意象、抽象、写意、写实诸方面显示出其道、其智、其美,有着迥异于西方传统的独立体系、独特价值。我们不能满足于中国雕塑只存在于博物馆、石窟、墓道,应当提炼出影响着现在与未来的绝伦之底蕴、超拔之意志、高远之境界。这不仅在于弘扬民族传

统,保持华夏独特韵致,更在于促进人类文化生态的多元发展。数年来,笔者在对中国雕塑的直觉感受和理性分析中结合自己的创作实践,将中国雕塑归纳为八种类型的风格特征。并将风格的阐释诉诸对中国雕塑思维方式和表现方式的思考。

中国传统雕塑风格大致分为八种风格类型:原始朴拙意象风、商代诡魅抽象风、秦俑装饰写实风、汉代雄浑写意风、佛教理想造型风、宋代俗情写真风、帝陵程式夸张风和民间朴素表现风。以下,就上述风格加以一一阐释。

一、原始朴拙意象风

原始的意象风,是原始人生命自然状态的发散表现,是直觉感受的表达。通过鲜明、夸张的表现与外貌特征的塑造,直截了当地表达心灵。原始意象风的生成基于原始人主客未分的混沌心理状态。雕塑的外形特征按基本形分类,眼睛的塑造或是两个凸球,或是阴刻线纹,或是凹洞。泛神论与空间恐惧在此演化为造型手法的稚拙与朴野,这种意象反映了原始人对事物的模糊直觉,在造型上体现为把对象归纳为简单、不规则的几何形,是盛行于后世写意风与抽象风的基础。

谢榛云:“至于拙,则浑然天成,工巧不足言矣。”(《四溟诗话》)由此中国雕塑走上或拙或巧,或宁拙勿巧,或拙中见巧,最后达至由巧入拙之路。

二、商代诡魅抽象风

虽不该备形妙,颇得壮气,陵跨群雄,旷代绝笔。(谢赫《古画品录》)

与原始意象风呼应的是商代始大行其道的抽象风,东方的抽象,带着神秘主义色彩,它是万物有灵与抽象本能的结合。其神秘,富于图腾意味;其抽象,乃视复杂事物为简单之概念。三星堆青铜雕塑的特征集中体现了诡魅的抽象之风。它有别于根据美的原则简化组合、表达审美理想于意蕴的现代主义抽象构成。它像文字的生成一样,有象形、会意、形声,有天象、地脉,有不可知的虚无。因此,弧、曲、直、圆、方等线面体概括了对风、雨、雷、电、阴、阳、向、背的认识,此中有许多令人费解的密码。但从云纹图案、鸟头纹、倒置的

饕餮,可以显而易见抽象风形成的原型。

其恰如司空图所言:“俱似大道,妙契同尘。离形得似,庶几斯人。”(《二十四诗品》)

三、秦俑装饰写实风

惟其富瞻雄伟,欲为清空而不可得,一旦见之,若灰膏粱而甘藜藿,故不觉有契于心耳。(周密《浩然斋雅谈》)

秦俑的写实风,带着装饰意味,较之于商代的抽象更贴近生活的情感以及自然形体的特征。它塑造的方式是通过对客观形体结构的整理、推敲和概括,向有机几何体过渡,继而以线、面、体的构成完成整体之塑造。众多人物的塑造在装饰风手法的统一之下,整体气势更觉恢宏。秦俑在一些局部处理和人物背后的刻画方面极为用心,它展示的是多维空间。即使是跪射式武士的鞋底,其千针万线也表现得细致入微。秦俑的纪念性强,几何体的构造及整体概括性增加了其空间感,只不过强大的“军阵”是埋于地下。秦俑的装饰写实风为我们提供了在现实物质形体结构中寻找形式的可能。它是区别于西方写实主义的中国式写实,这“写实”体现了东方人善于将形体平面化的倾向。

四、汉代雄浑写意风

大用外腴,真体内充。返虚入浑,积健为雄。具备万物,横绝太空。荒荒油云,寥寥长风。超以象外,得其环中,持之匪强,来之无穷。(司空图《二十四诗品·雄浑》)

我以为汉代的意象风是中国雕塑最强烈、最鲜明的艺术语言,它是可以与西方写实体系相对立的另一价值体系。汉代写意雕塑从形式与功用上分为两类:第一类是以霍去病墓前石刻为代表的纪念碑类;第二类是陪葬俑。霍墓石刻不仅是楚汉浪漫主义的杰作,也是中国户外纪念碑形式的代表。它的价值体现在:其一,借《跃马》《马踏匈奴》赞美英雄战功,这较之于西方直接以主人骑马或立像雕塑表现更富于诗性的想象,这是中国纪念碑的“借喻法”。其二,以原石、原形为体,开创了望石生意、因材雕琢的创作方式。这种方式的哲学

根基是“天人合一”的思想,一方面尊重自然、时间对石头的“练就”,另一方面融入人的创造。这与以希腊为代表的西方雕刻相比,更显中国人重“意”的艺术表现思维方式。西方人以物理真实为依据而打造、磨炼石头,使之合乎事理,并通过对生理的刻画来表达形体的量和力。而中国雕塑直接借助原石的方式,则是自觉或不自觉地利用了自然的力量,这对建于室外的纪念碑雕塑无疑是最为合适的艺术表达。看汉代霍去病墓前石雕:一是“相原石”,先审视石材形状大体近似何物;二是“合他我”,这是对象与作者的契合;三是“一形神”,在整体把握的大略雕刻中从石里剥出体、面、线,使材料、物象、作者融三为一。

我在《写意雕塑论》一文中曾写道:中国雕塑有史以来以两种形式最为显著,室内为佛教造像,室外为陵墓道前的石人、石兽。前者由于有严格造像法限制和虔诚的宗教情感之制约,故大都合于法度,不似后者,超然、豪放、自在为之,也许是置于室外的缘故,若刻画太实了,就失去了与天地争空间的雄强之势,所以古代大量的陵墓雕刻像总是保持着一定的自然形态,稍加雕琢,便神气活现、巍然磅礴。这种风格至汉代达到鼎盛,所憾的是汉代以降,此风渐衰。至近现代,又因西洋雕塑传统的介入,中国雕塑大有以西方写实主义为体、为用的倾向。时至今日,以西方现当代艺术为参照之势愈演愈烈,故那种存在于我们文化中的写意精神未能得到很好的继承与发扬。与陵墓石刻相应的是地下陪葬俑。这些以陶、泥塑就的俑,从无到有,必须先酝酿于艺人心,现实生活的温情与苦难、农耕渔牧、劳作、将息都要一起陪主人埋于地下。手制与模制的工艺决定了作者必须以最简之手法表现神意。形体的扁平和势态的夸张及面部的简约模糊构成了俑的独立审美价值。这种个体造型还要服从于整体的情节与叙事性,因为陪伴主人的是由俑组成的“社会群体”。所以汉俑的一个重要风格特征是每个俑都有着欲与外部联系的表情或动态趋势,有着与他人交流的“场”。常常我们看到出土俑时,便觉得是从某群体背景中走出来一般。汉俑,为陪葬而作,但它投射了工匠们对极乐世界的遥想。不可否认,雕塑是现实的投影,但其撼人心处,正在于华夏民族汪洋狂恣的想象气魄凝结于此。神意的瞬间,细节的捕捉,生命的真实,无不洋溢着浓郁雄浑的情韵。

五、佛教理想造型风

佛非下乘,法超因位,果的难彰,寄喻方显。谓万德究竟,环丽犹华,互相交饰,显

性为严。(法藏《华严经探玄记》第一)

与汉代写意风有着明显风格区别的是佛教理想化的造型风。庄严与慈悲是超越现实造型的精神基础。它外化为形式,这形式综合了严谨的法度与理想的形态,它弥漫着普度众生的慈光。从形式看,如果说汉代雕塑重“体”的话,佛教艺术则发展了中国雕塑艺术中线的元素。这主要是由于画家参与佛像范本的创制。两晋南北朝时期,各地佛寺石窟画师荟萃,西域佛画仪范与汉民族审美尚好融会。卫协、顾恺之、张僧繇等画家参与佛教绘事。东晋顾恺之在《论画》中说卫协“七佛”伟而有情势;师学卫协的张墨则“风范气韵、极妙参神”;陆探微启“秀骨清像”一格,其人物“使人懔懔,若对神明。”;张僧繇创“面短而艳”之体;曹仲达立“衣服紧匝”之法;陆探微之子陆绥“体运遒举,风力顿挫,一点一拂,动笔新奇。”

曹衣出水风格的佛像出自印度笈多式佛像,在后世佛像雕铸中被奉为图本、仪范。张僧繇笔不周而意周的“疏体”风格样式作用于盛唐以后。杨子华身躯修长秀美,天衣微扬,神情含蓄的风格影响于隋至初唐。吴道子、周昉等画家在绘画上用“线”的成就对佛教造像也都起着作用、影响。

佛教由印度的东传是以佛、法、僧三位一体的形式出现的。佛即佛像。“设像传道”为其传播最基本手段,集画家、雕塑家于一体的东晋戴逵、戴颙父子所谓“二戴像制”传于当代及后世。很显然,画家对雕塑中线的运用与提高,线与刻与塑与体与面的关系及处理方面,贡献不言而喻。线的功能一般有三种:一者表现轮廓;二者表现体积;三者表现精神——神韵。佛教雕塑中的“线”为神韵而生,典雅、悠游、流畅、圆华、滋润、静穆,它顺圆厚之体而流动延伸。由于佛教艺术受希腊影响,因此这种线可上溯到希腊,但不同的是佛像的形体造型较之于希腊雕塑,更具有远离生理结构的形式感。佛教造像的理想模式还涉及面的开相、表情的慈悲、手相的各种程式以及由此而形成的整体传达的“大自在”。

限于篇幅,在此仅就线条加以简论。佛教乃至整个中国美学之“线”,要之在润:“气厚则苍,神和乃润。”“不丰不腴,不刻不隳。”(《二十四诗品》)

六、宋代俗情写真风

真者,精诚之至也,不精不诚,不能动人。真者,所以受于天也,自然不可易也,故

圣人法天贵真,不拘于俗。(《庄子》)

佛教雕塑到了宋代则明显转化为世俗题材和写实风格。凿于南宋绍兴年间的大足石窟136窟八菩萨像,129窟数珠观音,宝顶山的父母恩重经变相,山西太原晋祠圣母殿的侍女像,江苏吴县紫金庵罗汉像,这些雕塑除外形上表现为世俗的写真风外,与之相呼应的内心活动的特征,即身体姿态手势、瞬间表情的捕捉与刻画更接近现实生活中的真实人物。一些罗汉被塑造成为睿智,有异禀的知识分子,常常在道具、衣纹细节等方面的刻画上形态酷似,质感的逼真为我们所惊奇赞美。总之,宋代写真风的特点可归纳为:题材世俗化、形象生活化、心理人情化、手法逼真化,内容及形式与宗教教义背道而驰,形成表现生活的画卷。

七、帝陵程式夸张风

大型陵墓石刻肇始于汉代,南朝和唐代的作品代表了陵墓石刻的最高成就,其程式化的夸张风介于俑和汉代石刻写意之间。南朝时期的辟邪则具有诡魅的抽象意味,与原始图腾、楚汉浪漫同属一个造型体系,通过对比因素在视觉上造成体量的庞大、凝重、厚硕,时时蓄聚着冲击的张力。辟邪在中国雕塑史上,是对造型的巨大贡献,它与汉墓前石刻不同点在于雕塑通体都经过了塑造、雕琢,线、体、弧面、圆面、曲面、平面的有机整合,匠心聚在,工艺性虽强,却有气贯长虹的生动气韵。

为守护帝陵,神化了的人物、动物立于天地之间,它的体量,它的神气要镇住一个广阔空间、一个悠远的时间,“夸张”是其必然选择,程式也与“尽忠职守”并存,从存世的南朝宋、齐、梁、陈及唐、北宋、明、清各代帝陵和功臣贵戚墓前石刻分析,自唐乾陵至北宋,石刻内容配置已成定制。人物造型似立柱,体方面圆,线条硬朗。表情似佛教四大天王,极具震撼与威慑力量。

陵墓前,程式化的夸张风是凌逾事物表象,可以接天连地的大造型,是汉唐之气的延展和符号化。

昔王夫之论画者曰:“咫尺有万里之势”,笔者认为帝陵程式夸张风亦可以“咫尺万里”概之。若杜甫诗云:“尤精运势古英比,咫尺应须论万里。”(《戏题王宰画山水图歌》)

八、民间朴素表现风

人禀七情，应物斯感，感物吟志，莫非自然。（刘勰《文心雕龙》）

劳动之余的一种欢乐、审美的愉悦。更自由，更自在，只为表达心灵。这里有我们民族的集体无意识，有不经意中散发的智慧之光。直觉的、率真的、表意的、抒情的、想象的、现实的、奇异的……

犹如古代民间的歌谣，是唱出来的。糖人、面人、泥人及南北各地木雕，在那造型过程中，形的灵动、形的拙朴，能点起心灵深处审美的灵犀，是我们民族自身对美的本真感悟。一个民族的创造性、活力要在那原始的内驱力中寻找发现，艺术创造才有生命之感。

民间艺术的表现性，是对生活积极意义上的歌颂，是在美好向往、自娱自乐心态下的创造，这与西方现代表现主义的“宣泄”大相径庭。因此，民间朴素的表现是艺术的生态发展，是非功利的纯艺术劳动。它对于我们今天的意义不仅在于技巧、形式，更在于创作心态。在这种心态之下创作的艺术，其特点是题材丰富、情感纯真、手法自由、造型生动。

通过对中国雕塑八种类型风格特征的简要分析，我们可以总结出中国雕塑的精神特征是神、韵、气的统一。所谓神，应包含三个方面：首先指对象的内在精神本质；其次指作者之精神，创作时的艺术思维活动，创作时的精神专一；再次指作品所达到的境界。所谓对象的内在精神，一般概念主要指眼神，而在雕塑上更强调的是情态、体态、动态的瞬间，在把握瞬间之神中，作者必然全神贯注进入主客观交融状态。中国汉代《说唱俑》等反映了作者的瞬息思维和捕捉能力，只有这样才能出神品。所谓韵是通过线条来表达的，中国的线不为描写对象的物理性质，它富有诗性、神性、巨大的超越性。它有着道家思想的元素象征——水的特性，与物推移、沛然适意、彰隐自若、任性旷达；也有着禅家灵性的元素象征——风的特性，不羁于时空、自由卷舒、触类是道；更禀着儒家中和、阳刚、狂狷之气——神与韵的物质化生发出之“气”，它是无处不在，无处不可感的文化与宇宙气象。空灵宏宽，寂静缥缈。古气、文气、大气、山林之气、宏宇之气，这气场的存在，使得中国雕塑的感染力量、情感辐射先声夺人、涵蕴沁心，看不到体积、材质、手法，恍惚幽冥，只有无可抵御的感染力量，它聚散、氤氲、升降、屈伸、浩浩然充塞于天地之间。这气更是超拔于形

质之上的精神境界。中国雕塑的视觉特征是线体结合。中国雕塑的“体”不同于西方的体，西方的体是生理、物理为基础的空间之体，有量、有质、有形，并强调由此而产生的张力。中国雕塑的体是形而上的，强调的是心理、意理、情理，是精神之体、真如之体、心性之体。它的出现为了证实其自身的本然存在，它像儒家本位的元素象征——大地，意蕴深厚，敦厚沉郁，静穆中和，大方醇正。在中国现代雕塑史上，熊秉明是深悟中国雕塑艺术的大家。他是由形而上介入雕塑的，在东西方哲学的比较中，在东西方造型的比较中，找到了以中国土地、山峦为体的象征着中国人精神的形式，找到了以书法为核心——渗透着中国文化精神的线。正是自然之化，天人之气，丹青之韵，书墨之魂，诗骚之魄，凝合冥结，凑泊出中国传统雕塑之精神意志，风格特征。人类在发展，中国雕塑艺术在未来将实现着风格的不断嬗变，但其脉络始终不离其根。



吴为山，1962年生，中国美术家协会副主席，中国美术馆馆长，中国艺术研究院中国雕塑院院长，南京大学美术研究院院长、教授、博士生导师。第十一届、十二届全国政协委员，全国政协教科文卫体委员会委员，享受国务院政府特殊津贴。香港中文大学荣誉院士，韩国仁济大学名誉哲学博士，英国皇家雕塑家协会成员，英国皇家肖像雕塑家协会会员。

页〇一 概说

页〇一 第一章 原始朴拙意象风
——以原始雕塑为例

页〇二 一、原始雕塑艺术心理构成

页〇八 二、原始雕塑作品的朴拙意象风及作品分析

页一五 第二章 商代诡魅抽象风
——以古蜀三星堆青铜铸像为例

页一六 一、三星堆遗址之发现与文化溯源

页一九 二、三星堆青铜铸像之题材分类

页二三 三、三星堆青铜铸像之造型特征

页三〇 四、三星堆青铜铸像之艺术特质

页三四 第三章 秦俑装饰写实风
——以秦始皇兵马俑为例

页三五 一、秦始皇兵马俑与西方雕塑

页三七 二、秦始皇兵马俑与中国传统雕塑

页三九 三、秦始皇兵马俑的艺术风格——装饰写实风

页六二	第四章 汉代雄浑写意风 ——以霍去病墓为例
页六三	一、汉代雄浑写意风的语境
页六九	二、霍去病墓石雕及其艺术特色
页七六	第五章 佛教理想造型风 ——以佛教造像为例
页七八	一、风骨
页八二	二、妙相
页八五	三、圆融
页九一	四、传神
页九六	五、气韵
页一〇六	第六章 宋代俗情写真风
页一一二	一、题材世俗化
页一一六	二、形象生活化
页一一八	三、心理人情化
页一二一	四、手法逼真化
页一二六	第七章 帝陵程式夸张风 ——以南朝和唐代陵墓为例
页一二六	一、墓葬文化与陵墓雕刻
页一二七	二、陵墓雕刻之缘起
页一三一	三、南朝陵墓雕刻
页一三六	四、唐代陵墓雕刻
页一四一	第八章 民间朴素表现风 ——以惠山泥人为例
页一四三	一、惠山泥人的由来
页一四四	二、惠山泥人的内容题材
页一四六	三、惠山泥人的风格特质

第一章 原始朴拙意象风

——以原始雕塑^①为例

于史前人类来说,用“艺术”一词称呼他们的行为和创造也许并不确切。他们创作神的形象、动物的造型以及人与动物互混的造型,是他们生命里流淌出的血液,充盈和滋养着他们的精神,表现着他们对世界、万物朦胧的感受,指导他们的生活,使得人类不再像动物那样靠本能活着。基于“泛神论”和“主客未分”的心理特点,人与环境是一体的,原始雕塑与绘画、舞蹈、音乐大都在某种仪式中共同发挥着作用,把原始人的生活态度和观念展示出来,更让我们感受到原始艺术的朴拙和生命自然发散的美。

中国原始社会的立体造型艺术内容颇为广泛,建筑、陶器、经过打磨的石器、骨器、玉器、铜器、漆器等等都在其中,但能定义为雕塑的造型艺术,是新石器时代氏族公社繁盛时期以人、动物为题材的雕塑遗物。而黄河流域和长江流域是历年来出土原始社会雕塑较多的地区。进入二十世纪八十年代之后,辽宁西部的红山文化遗址,也有引人注目的新发现。其中动物雕塑种类繁多,禽兽、水族、祥瑞不一而足。从雕塑作品质料来看,陶塑所占比重大,其次为玉雕,石雕与骨雕仅有少量出土。雕塑的形式取圆雕、浮雕、线刻、透刻、镶嵌或兼而有之,丰富且充满欣赏的乐趣。在新石器时期文化中,中期仰韶文化(距今约7000—5000年,始于河南渑池,分布极广)、红山文化(距今约6000—

5000年,主要分布于内蒙古赤峰与辽西地区),晚期龙山文化(距今约5000—4000年,主要分布于山东、河南、河北、陕西、山西、湖北地区)、良渚文化(距今约5000—4000年,主要分布于江浙一带)的雕塑艺术具有很强的代表性。^②

一、原始雕塑艺术心理构成

那么,史前人类出于什么样的心理动机,创造出如此的原始雕塑呢?那朴拙的人像,简易的动物造型显然不是为物质生产资料而做。这个问题让我们又回到了美学史和艺术理论上关于艺术起源的讨论。模仿说、游戏说、巫术说、表现说、劳动说多家之言皆从多个角度阐述原始艺术的起源问题。笔者认为任何一种说法都不能阐明艺术的起源,从社会实践角度出发,每一种起源论都应当在其中发挥作用,它们彼此有机地统一,由不断的实践演化出多种的精神现象,并不断拓宽、丰富和深入。笔者在对中国原始雕塑的直觉感受和理性分析中结合自己的创作实践,想从以下几个方面着重探讨原始雕塑起源的心理构成。

1.万物有灵说

英国著名的文化人类学家、近代西方宗教人类学的开创者 E.B.泰勒认为,原始人对于自然神灵的敬畏、梦境及死后生活的理解、在有关宗教抑或巫术的教规形式上,从严格的宗教学概念而言,不能称之为宗教。但我们可以从他们多种遗存物上,感

木雕人像(距今约三千八百年)





原始意象风



陶人头 新石器时代早期裴李岗文化
高3.6厘米 河南省文物研究所藏

受到原始人那种由内心深处涌动的宗教信仰。如果将之追溯到最基本的动机而言,便是“相信精神性的存在物”。^③在此基础上他指出:“事实上,万物有灵论是宗教哲学的基础,从野蛮人到文明人来说都是如此。虽然最初看来,它提供的仅是一个最低限度的、赤裸裸的、贫乏的宗教的定义,但随即我们就能发现它那种非凡的充实性。因为后来发展起来的枝叶无不根植于它。”^④对于原始先民而言,除却生存的压力和受限于自然环境的困窘,诸如梦境、疼痛、死亡等等如何去解释理解呢?灵魂、鬼魂等观念便应运而生了。人类学家卡西尔指出在原始先民的世界观中,“死亡绝没有被看成是服从一般法则的一种自然现象。它的发生并不是必然的,而是偶然的,是取决于个别的和偶然的原因,是巫术、魔法或其他人的不利影响所导致的……那种认为人就其本性和本质而言是终有一死的概念,看来是与神话思维和原始宗教思想完全相斥的。”^⑤正是凭借着灵魂的观念,原始人对于外部世界的无助感得以慰藉。

在原始先民的思维中,人和野兽万物并无明显界限,彼此的灵魂之间可以相互转移。万物皆有自身的灵气,日月星辰、山川河流、飞禽走兽、器件工具等等都被认为是有灵性的对象。“……太阳、月亮、暴风雨、雷电、山脉和江河湖海。人们认为它们是有感觉、意识和人格的东西;认为其中某些种类有着内在的巫术的或超自然的性能和力量。”^⑥像这样的想法,我们应当是可以理解的。

“由于对自然缺乏认识,人创造了种种的神,这些神成为他们的希望和畏惧的唯一对象。”^⑦既然天地、云雷雨电、动物、山石等等都有自己的意志、有灵魂、有喜欢厌恶的感情,并且人类可以和他们互通。那么,尽管形体可以灭亡但仍然可以认为其中蕴含的灵魂

是永不灭的,这种灵魂附着在任何事物上,从而成为原始人崇拜的神灵。这些神灵有着人不具备的力量,如果人们尊重并愉悦他们,他们也会使得人类得益,这使得大量表现祖先神和自然神、万物神的造型艺术作品留传于世。可以说“万物有灵论”影响了原始人生活的方方面面。从文化的角度而言,万物有灵论可以说是影响原始部族心理动因的最重要的因素之一。

在这一点影响下苏珊·朗格提出“原始艺术的动力就是想去模仿一种自然形式,在这种形式中发现了某种具有表现力的东西……那种没有被各种理论打扰过的原始艺术,往往会倾向于纯粹是因袭的或表现的,而不会是那种矫揉造作的作品。”^⑧艺术并不是现实的模仿或复制,尽管艺术有着模仿得来的外观,但模仿本身并不是艺术的目的。艺术具有自己的尺度和法则。原始艺术虽然也具有模仿某种自然形式的外观,但它的目的是为了表现。英国艺术史论家贡布里奇也认为模仿不仅仅是再现。他相信艺术家并不简单地复制他所见的东西,而是“替换”,替换的具体细节取决于创作者的需要和目的。原始艺术所用的是一种象征符号,他们依靠一种形象概念来创作。这一点对我们理解原始艺术很有帮助。

2.主客未分

正是因为原始人认为万物的灵魂与人是可以相感相通的,并且人能够通过他者的灵魂驻入自身而获得力量和启示,从而在生活中获益。法国人类学家布留尔说:“大家都知道这样一个事实:原始人,甚至已经相当发达但仍保留着或多或少原始的思维方式的的社会成员们,认为美术像,不论是画像、雕像或者塑像,都与被造型的个体一样是实在的。”^⑨



人头像 新石器 陶 高 7.8 厘米
西安半坡博物馆藏



陶人头 新石器时代



陶人头 新石器时代 河姆渡文化