

神话变形与绘画变形

尹传荣 著



3.2
06



神话变形与 绘画变形

▲ 辽宁美术出版社

策划：吴成槐

图书在版编目(CIP)数据

神话变形与绘画变形／尹传荣著. —沈阳：辽宁美术出版社，2001.8

ISBN 7-5314-2755-9

I.神… II.尹… III.漫画：连环画—技法（美术） IV.J218.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2001）第 030851 号

辽宁美术出版社出版

（沈阳市和平区民族北街 29 号 邮政编码 110001）

辽宁省印刷技术研究所印刷 辽宁美术出版社发行

开本：889 毫米×1194 毫米 1/16 字数：25 千字 印张：3.5

印数：1—3000 册

2001 年 8 月第 1 版 2001 年 8 月第 1 次印刷

责任编辑：李蒸蒸 王易霓 责任校对：王 岩 孙 红 张亚迪
封面设计：蒸 蒸 技术编辑：鲁 浪 版式设计：蒸 蒸

定价：20.00 元



我们从历史上发现，任何一种伟大的文化无一不被神话原理支配、渗透着。
——恩斯特·卡西尔



图2

导论

我们将要把两个似乎不相干的题目连到一起,神话变形与绘画变形。它能产生什么意义呢?基于笔者的浅见,不可能给读者提供极为深刻的论述。如果能够把道听途说的材料罗列出来,给读者一个思考与品味素材,我想,有心的读者,一定会得到新的启示,您的艺术创新思路会有一个新的线索。

绘画,属于视觉艺术。绘画作品构成的内容要素与形式要素,在相对平面的媒体内尽其可能展示它的张力;神话是语言艺术,它能突破现实的规范,为自己开辟一个更为广阔的为所欲为的天地。一个使用点、线、面,红、黄、蓝、黑、白、灰的造型符号;一个运用语言的符号——文字,诉说着什么。一个可以交织与互递的时空,成为它们的共同特点,显然成为彼此借鉴的素材;一个不可替代的直接造型与间接造型,也不能说就不能相互融合。

我们期待着,神话与绘画能有更多的契合点。

目录

第一章：物化神的变形

——神从神话走向绘画

第一节：神的物化

第二节：物的神化

第二章：人化神的变形

——神在绘画中栖衍

第一节：神的人化

第二节：人的神化

第三章：形化神的变形

——神从绘画向神话复归

第一节：神的形化

第二节：形的神话

第一章 物化神的变形

——神从神话走向绘画

天是什么?地是什么?物是什么?人是什么?神是什么?它们又不是什么?古时候人们在回答,现在人们在回答,将来人们还在回答。科学家在回答、艺术家在回答、哲学家还在回答。

天从哪里来?地从哪里来?物从哪里来?人从哪里来?神从哪里来?它们又向何处去?古时候人们在说,现在人们在说,将来人们还在说。科学家在说、艺术家在说、哲学家还在说。

宇宙是什么?宇宙不是什么?宇宙从何处来,宇宙向何处去?人们回答不完,人们诉说不尽。于是有了科学,有了艺术,有了哲学……有了神话,有了宗教,有了绘画……我们感谢神话,神话为我们创造了神。因此,我们有了关于神的文字,关于神的图式。“我们从历史上发现,任何一种伟大的文化无一不被神话原理支配、渗透着。”

第一节 神的物化

一、神话造物

原始的愚昧,野蛮的幻想,童真的逻辑,在远古——植下人类文明的种子。用联想、幻想、梦想浇灌,用形象化、泛推化、神秘化耕作,神开始了主宰着世界。在西方,古老的《圣经》在旧约律法之中的创世纪中开篇道:

起初,神创造天地。地是空虚混沌,渊面黑暗;神的灵运行在水面上。神说:“要有光”,就有了光。神看光是好的,就把光暗分开了。神称光为昼,称暗为夜。有晚上,有早晨,这是头一日。神说:“诸水之间要有空气,将水分为上下。”神就造出空气,将空气以下的水、空气以上的水分开了。事就这样成了。神称空气为天。有晚上,有早晨,是第二日。神说:“天下的水要聚在一处,使旱地露出来。”事就这样成了。神称旱地为地,称水的聚处为海。神看着是好的。神说:“地要发生青草和结种子的菜蔬,并结果子的树木,各从其类,果子都包着核。”事就这样成了。于是地发生了青草和结种子的菜蔬,各从其类;并结果子的树木,各从其类,果子都包着核。神看着是好的。有晚上,有早晨,是第三日。神说:“天上要有光体,可以分昼夜,作记号,定节令、日子、年岁,并要发光在天空,普照在地上。”事就这样成了。天是神造了两个大光,大的管昼,小的管夜,又造众星,就把这些光摆列在天空,普照在地上,管理昼夜,分别明暗。神看着是好的。有晚上,有早晨,是第四日。神说:“水要多多滋生有生命的物,要有雀鸟飞在地面以上,天空之中。神就造出大鱼和水中所滋生各样有生命的动物,各从其类;又造出各样飞鸟,各从其类。神看着是好的。神就赐福给这一切,说:“滋生繁多,充满海中的水,雀鸟也要多生在地上。”有晚上,有早晨,是第五日。神说:“地要生出活物来,各从其类;牲畜、昆虫、野兽,各从其类。”事就这样成了。于是神造出野兽,各从其类;牲畜,各从其类;地上一切昆虫,各从其类。神看着是好的。神说:“我们要照着我们的形象,按着我们的样式造人,使他们管理海里的鱼、空中的鸟、地上的牲畜和全地,并地上所爬的一切昆虫。”神就照着自己的形象造人,乃是照着他的形象造男造女。神就赐福给他们,又对他们说:“要生养众多,遍满地面,治理这地;也要管理海里的鱼、空中的鸟,和地上各样行动的活物。神说:“看哪,我将遍地上一切结种子的菜蔬,和一切树上所结有核的果子,全赐给你们作食物。至于地上的走兽和空中的飞鸟,并各样爬在地上有生命的物,我将青草赐给它们作食物。”事就这样成了。神看着一切所造的都很好。有晚上,有早晨,是第六日。

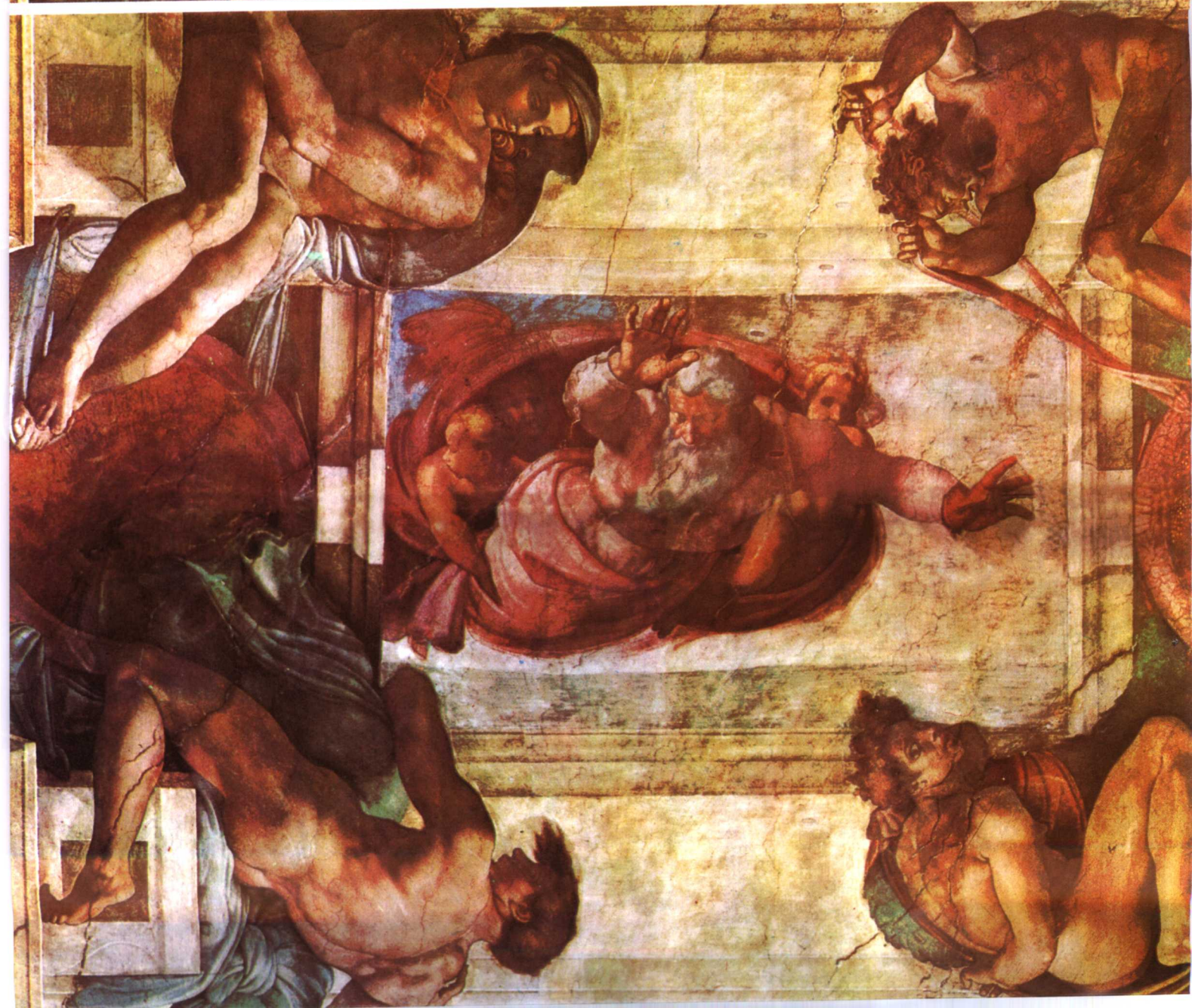
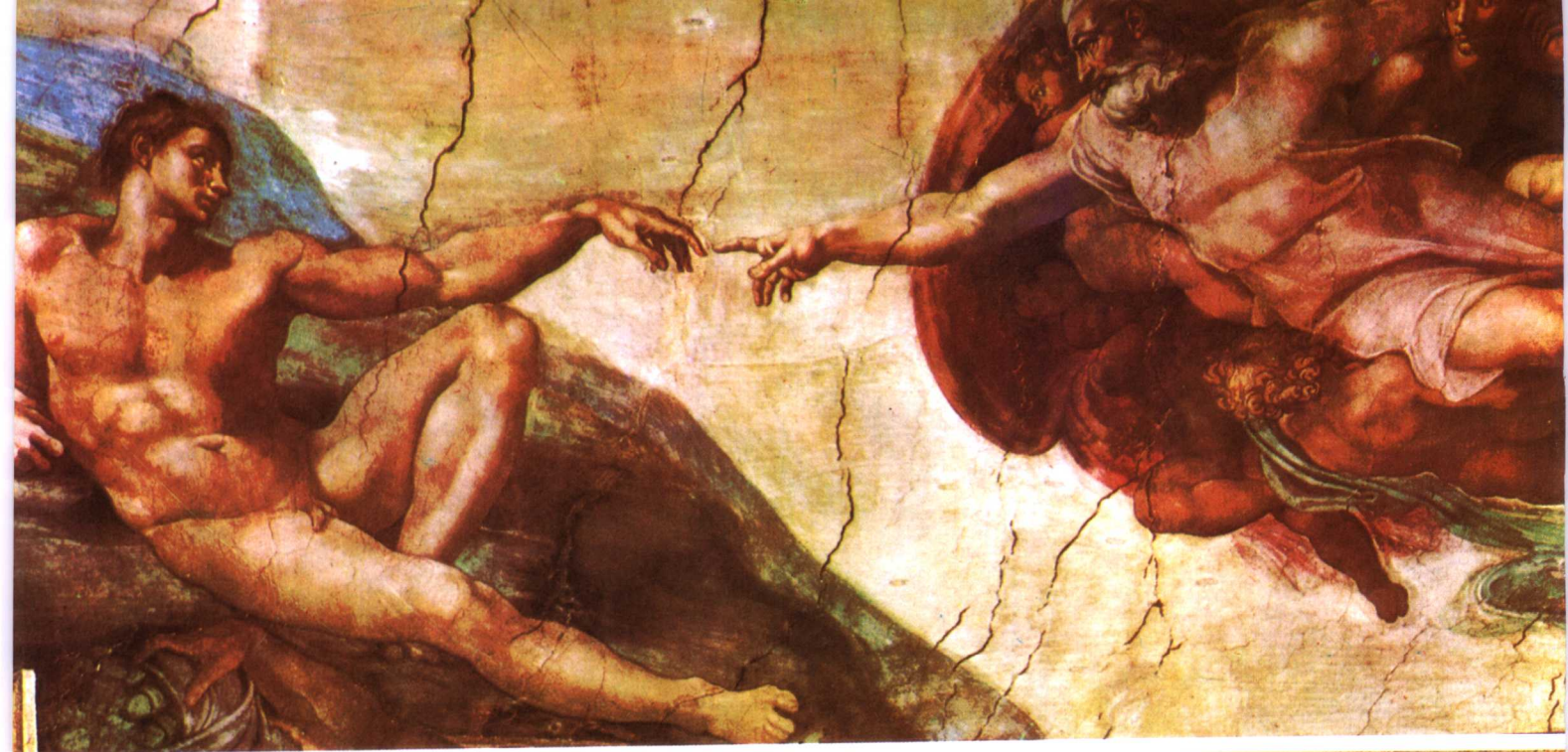
天地万物都造齐了。到第七日,神造物的工已经完毕,就在第七日歇了他一切的工,安息了。神赐福给第七日,定为圣日,因为在这日神歇了他一切创造的工,就安息了。

被称作上帝的耶和华,天地的全能创造者,不知道他怎样创造着万事万物?他有六个工作日和一个安息日,天大的事,他一说,事就这样成了。

神把光与暗分开,有了昼夜;神用空气把水分开,便有了天地;神造众星便有了日子、节令、年岁;神要在空气与水中滋生生命,便有了鸟和鱼;神要在地上生出活物,便有了牲畜、昆虫、野兽;神要按照神的样式造人,便有了生命的管理者。神在完成他的造物劳作之后,有一个休息日。

多么美丽呵,多么浪漫!神像人一样的工作,一样的休息这是现实的,神造的天、地、物、人,也是现实的。神是怎样造出来的?是说的,是想的。很像绘画一样,是变了形的现实。

我们再来看英国人劳斯是怎样把万物的起源讲给十几岁孩子们听的——在起头的时候只有混沌,一个大的虚空,在这里边所有万物的种子或原始都混杂在一起,成为一个不成形状的事物,都向着各方面转动。渐渐地,这些原始慢慢地自己分开了来,沉重的部分聚集一起,成了土地,轻一点的飞腾上去,成为天空,两者的中间是空气,地下是一个黑暗的处所叫做塔耳塔洛斯。在天空上,太阳、月亮以及星星,一一出现,地面上陆地与海分开,雨落下,雨水从上落下来,树木生长,世界变成像我们现在所知道的那个样子,它的形状是一个大圆球,或是一个铁饼,像是大的盘子式的。



当作家把神的形象移开之后,天地万物的起源依然是那样的神奇。那种形象化的类推是那样的可信,那种生生不息的因果关系是那样的合乎逻辑。——一个原始的童真的逻辑。家喻户晓的亚当与夏娃,在伊甸园里也有合乎情节的逻辑关系,却有不合事实的行为,写实与变形的矛盾,统一在人为的神话之中:

伊甸园

创造天地的来历,在耶和华神造天地的日子,乃是这样:野地还没有草木,田间的蔬菜还没有长起来,因为耶和华神还没有降雨在地上,也没有人耕地,但有雾气从地上升腾,滋润遍地。耶和华神用地上的尘土造人,将生气吹在他鼻孔里,他就成了有灵的活人,名叫亚当。耶和华神在东方的伊甸立了一个园子,把所造的人安置在那里。耶和华神使各样的树从地里长出来,可以悦人的眼目,其上的果子好作食物。园子当中又有生命树和分别善恶的树。有河从伊甸流出来滋润那园子,从那里分为四道:第一道名叫比逊,就是环绕哈腓拉全地的。在那里有金子,并且那里的金子是好的;在那里又有珍珠和红玛瑙。第二道河名叫基训,就是环绕古实全地的。第三道河名叫底格里斯,流在亚述的东边。第四道河就是幼发拉底河。耶和华神将那人安置在伊甸园,使他修理看守。耶和华神吩咐他说:“园中各种树上的果子,你可以随意吃,只是分别善恶树上的果子,你不可吃,因为你吃的日子必定死。”耶和华神说:“那人独居不好,我要为他造一个配偶帮助他。”耶和华神用土所造成的野地各样走兽和空中各样飞鸟都带到那人面前,看他叫什么。那人怎样叫各样的活物,那就是它的名字。那人便给一切牲畜和空中飞鸟、野地走兽都起了名,只是那人没有遇见配偶帮助他。耶和华神使他沉睡,他就睡了;于是取下他的一条肋骨,又把肉合起来。耶和华神就用那人身上所取的肋骨造成一个女人,领她到那人跟前。那人说:“这是我骨中的骨,肉中的肉,可以称她为女人,因为她是从男人身子取出来的。”因此,人要离开父母与妻子结合,二人成为一体。当时夫妻二人赤身露体并不羞耻。

人违背命令

耶和华神所造的,唯有蛇比田野一切的活物更狡猾。蛇对女人说:“神岂是真说不许你们吃园中所有树上的果子吗?”女人对蛇说:“园中树上的果子,我们可以吃;唯有园当中那棵树上的果子,神曾说:‘你们不可吃,也不可摸,免得你们死。’”蛇对女人说:“你们不一定死,因为神知道,你们吃了果子眼睛就明亮了,你们便如神能知道善恶。于是,女人见那棵树的果子好作食物,也悦人的眼目,且是可喜爱的,能使人有智慧,就摘下果子来吃了;又给她丈夫,她丈夫也吃了。他们二人的眼睛就明亮了,才知道自己是赤身露体,便拿无花果树的叶子,为自己编作裙子。

天起了凉风,耶和华神在园中行走。那人和他妻子听见神的声音,就藏在园里的树木中,躲避耶和华神的面。耶和华神呼唤那人,对他说:“你在哪里?”他说:“我在园中听见你的声音,我就害怕,因为我赤身露体,我便藏了。”耶和华说:“谁告诉你赤身露体呢?莫非你吃了我所吩咐你不可吃的那树上的果子吗?”那人说:“你所赐给我、与我同居的女人,她把那树上的果子给我,我就吃了。”女人对耶和华说:“那蛇引诱我,我就吃了。”

神的宣判

耶和华神对蛇说:“你既做了这事,就必受咒诅,比一切的牲畜野兽更甚。你必用肚子行走,终身吃土。我又要叫你和你女人彼此为仇;你的后裔和女人的后裔也彼此为仇。女人的后裔要伤你的头,你要伤他的脚跟。”又对女人说:“我必多加增你怀胎的苦楚,你生产儿女必多受苦楚。你必恋慕你丈夫,你丈夫必管辖你。”又对亚当说:“你既听从妻子的话,吃了我所吩咐你不可吃的那树上的果子,地必为你的缘故受咒诅。你必终身劳苦,才能从地里得吃的。地必给你长出荆棘和蒺藜来,你也要吃田间的蔬菜。你必汗流满面才得着养糊口,直到你归了土;因为你是从土而出的。你本是尘土,仍要归于尘土。”亚当给他妻子起名叫夏娃,因为她是众生之母。耶和华神为亚当和他妻子用皮子做衣服给他们穿。

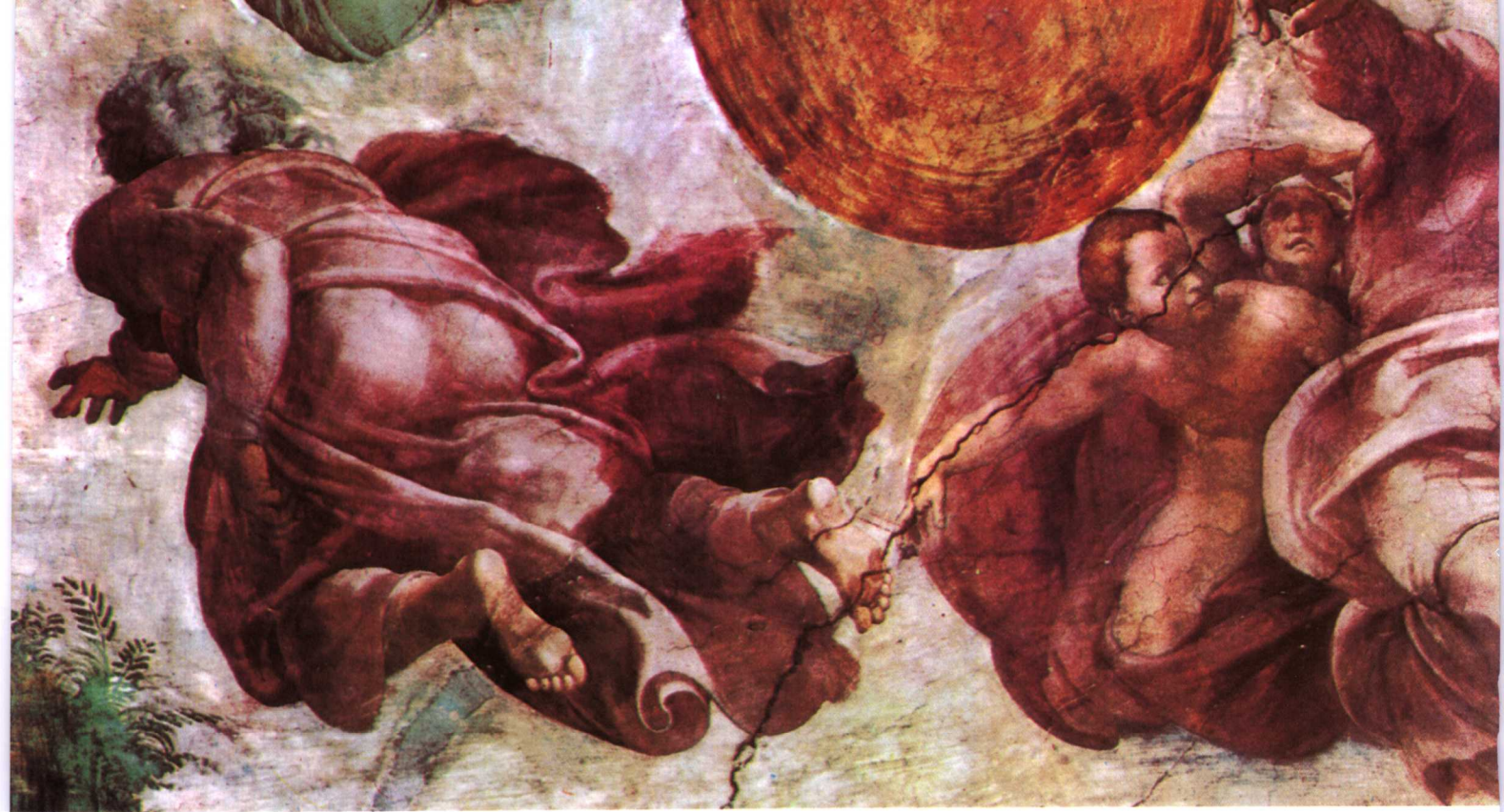
亚当和夏娃被赶出伊甸园

耶和华神说:“那人已经与我们相似,能知道善恶。现在恐怕他伸手又摘生命树的果子吃,就永远活着。”耶和华神便打发他出伊甸园去,耕种他所自出之土。于是把他赶出去。又在伊甸园的东边安设基路伯和四面转动发火焰的剑,要把守生命树的道路。

从伊甸园到人违背命令,从神的宣判到亚当和夏娃被赶出伊甸园,成为现实的人的逻辑。从神造亚当与夏娃,到蛇的诱惑,从神对蛇的处罚到对人的处罚,这是神的行为。神的旨意在物化过程中是极其简单的。也许在西方人的眼中,简单包含着神秘。不妨,我们解读一下西方艺术大师的绘画作品,究其神在造物时的非凡之力。

图3《创造亚当》

图4《分开海水与陆地》



二、绘画造物

在西方，神话是艺术肥沃的土壤。从原始绘画到古典绘画，与神话一直是结伴而行。绘画成了神话的翻译或者是注解。尽管画家运用了巨匠般的技巧和丰富的想象力，绘画作品的文学性仍然束缚着绘画的造型观念。即便像文艺复兴时期这样的艺术大师，也没有摆脱历史的局限。然而，这种局限恰好揭示了神话中神造物的特性。

米开朗基罗的艺术作品，多取材于神话。也许是神在造物时的伟大力量开启了他的创作欲望。西斯庭礼拜堂天花板壁画是他在教皇的高压下签署了合同的。这是有史以来一个艺术家承担的一项最宏伟的单项艺术创作，他简直像超人一样，创造他的作品，因此对他有“神圣的米开朗基罗”的称号。我们首先看一下米开朗基罗绘制西斯庭礼拜堂壁画的全貌，就会明白他的名副其实的称号的意义。(图1)

“他绘出一个建筑框架，使礼拜堂一端到另一端的场面和人物浑然融为一体。上帝只在专供圣职人员使用的司祭席上方的画面中出现。从入口处到隔板之间的一段壁画，表现了人类违背了神意，堕入罪孽，而以《诺亚之醉》结束。”

绘出的建筑饰物，不仅仅用作画面的一系列框架，而且也成一体系，以连续不断的拱和半月窗将墙壁与天花板连接在一起。而所有的脚线都以浮雕的形式绘出，使壁画产生纵深感。

我们重点欣赏米开朗基罗绘制的天花板中心的《创世纪》中的三个片断。即创造亚当，分开海水与陆地、创造众星。这是选材于在前面列举的《圣经》创世纪之中。(图2)

图3《创造亚当》

创造亚当的故事，《圣经》是这样写着：

“耶和华神用地上的尘土造人，将生气吹入他的鼻孔里，他就成了有灵的活人，名叫亚当。”

画家没有拘泥神话的具体细节，将生气吹在亚当鼻孔里，而是选择了人与神之间手指的接触。画家以丰富的想象力和独特的视觉语言，表现了人诞生的渴望和神力伟大的主题内涵。

亚当：整个松弛斜倚的动势是一条急转的曲线。从右脚开始，几乎近于直线，经过腿与躯干略作弯曲，形成一定的张力。在头的协助下，通过宽阔肩胸，转向左臂，到达下垂的指尖。这是人物动势的整体线。整个人体动作还构成了一个具有动感的三角形：亚当收拢的右臂与伸张的右腿构成这个三角形的底边，伸出的左臂与屈曲的左腿，形成三角形的顶点，亚当的目光与左手腕指与左腿构成戏剧化的情节。目光呈一条虚线补充无力下垂腕端的三角形边线。屈膝的左大腿与小腿两条线再次加固这条边线，并配以张开拇脚指的呼应，暗示人生的渴望。可以设想，亚当的头部没有向神的方向转动，保持三角形底边的完整，整个人物就会给人以松散的感觉，而现在是松而不散，尤其是那刚刚要抬起的左手食指，像是遇到磁石一样，即将磁化。

造物主——耶和华：

与亚当相比，造物主充满活力的身躯与背景呈三角形的曲线展示神力的伟大与非凡。造物主的动势线近于折线。以鲜明的右脚起，经过右腿与躯干，在肩部折向右臂直达食指指尖。抬起的右下腿与上翘的食指指尖与亚当形成对比。在无任何支撑力作用下，下垂上臂在前臂上扬，用一个食指与亚当食指对接，人与神的左右臂一波三折。造物主的三角形无支点，与亚当的屈腿对比，在视觉上形成一动一静的感觉。亚当的三角形的顶角对造物主三角形的底角，更加突出造物主的冲击力。

图4《分开海水与陆地》

与《创造亚当》的构图相比。这幅画的构图呈点状，圆圈衣带加强了点的圆满感，通过造物主俯瞰大地的目光与展开的双臂，加强了点的扩散力。有如胚胎状的构图暗示造物主的生命力与创造力，神的威力在造型的语言中展示得淋漓尽致，这也是文学语言难以企及的。从画面构图的整体形来看，首先是一个椭圆形，给人以飘浮与游动感。人物藏起了双脚与两侧的小天使，给视觉一个飞动翱翔的动感。而造物主自身形成一个略为倾斜的三角形，打破椭圆的束缚。直线形与曲线形不仅有形状的对比，还有

图5《创造众星》

轴线方向的对比，一个造福于人类的神就是这样一步一步地展示出来。这个画面选自《圣经》创世纪这样一段文字叙述：神说：“天下的水要聚在一处，使旱地露出来。”事就这样成了。神称旱地为地，称水的聚处为海。

画面与这段文字比较，画家没有去详细刻画地与水，也没有去表现造物主说什么，而是靠造物主的动作展示他造救人类的力量。

图5《创造众星》

《圣经》上神说：“天上要有光体。可以分昼夜，作记号定节气、日子、年岁，并要发光在天空。普照在地上。”事就这样成了。于是神造了两个大光。大的管昼，小的管夜，又造众星，就把这些光摆列在天空，普照在地上，管理昼夜，分别明暗。

米开朗基罗在《创造亚当》中，把亚当置于地上；而造物主在天上。《分开海水与陆地》同样描绘一个在空中飞动的造物主。《创造众星》同时表现两个在空中飞动的造物主。三幅画构图的整体效果是：第一幅是一条对角线，第二幅为点，第三幅是空间变化的曲线。造物主的胸怀与力量如太阳一样，光芒四射。这条通过人物动势暗示的环形曲线，象征宇宙无限的空间。这幅画显然是一个三角形的构图；有趣的是画家在画面上运用的环形曲线与三角形都是运用人物动势暗示的。面向我们的造物主右手指向三角形的顶角，右脚指向低角。向空间飞去的造物主右手指向三角形另一个低角。整个三角形的底边是完整的。两个人物身上的披带不再是圆形，而是随着人体动势变化，烘托人物动势与急的神态。

三幅绘画作品与神话比较，画家充分运用视觉语言，在人物的头、手、脚与披带的组合上，暗示造物主的非凡。

在中国，宇宙万物的起源也归结为神。

中国的造物主叫盘古。他造万物是从开天辟地开始。《开辟衍绎》附录《乱仙天地判说》中说：

天地合闭，……就像个大西瓜，合得团团圆圆的，包罗万物在内。计一万零八百年，凡一切诸物，皆融化其中矣。只有金木水火土五者混入其内，硬者如瓜子，软者如瓜瓢：内有青、黄、赤、白、黑五色，亦融化其中。合闭已久，若开不得开。却得一个盘古氏，左手执凿，右手执斧，犹如剖瓜相似。辟为两半。上半渐高为天，含青黄赤白黑，为五色祥云；下半渐为地，亦含青黄赤白黑，为五色石泥。硬者带去上天，人观之为星，地下为石——星，石总是一物，若不信，今有星落地下，若人掘而观之，皆同地下之石。然天上也有泉水，泉水无积处，流来人间，而注大海。

首先，我们作一个比较：

《圣经》中天地雏形是：

地是空虚混沌，渊而黑暗；神的灵运行在水面上。

《开辟衍绎》中天地雏形是：

天地合闭，……就像一个大西瓜，合得团团圆圆的，包罗万物在内。计一万零八百年。凡一切诸物。皆融化其中矣。只有金木水火土五者混入其内，硬者如瓜子，软者如瓜瓤；内有青、黄、赤、白、黑五色。亦融化其中。合闭已久若开不得。

西方的神，面对的是混沌、虚无，有灵在其中：

中国的神面对的是一包罗万物的“团团圆圆”，有凿斧各一把。西方神说了就有了。中国的神辟开才有。神造万物的手段因国界不同而有所差异。但共同点是，万物皆为神创造。人，在中国的神话中是另外的神创造。

相传，女娲是人类的创造者。传说，他创造人的动机，在于觉得周围的世界太寂寞，她就仿照自己的形体模样，用一团黄泥掺了水，揉揉捏捏，塑出一个小小的人形，放到地上，竟然有了生命，这就是第一个“人”（《中国神话装饰》刘道广著）。这与《圣经》上说耶和華用地上的尘土造人，将生气吹在他的鼻孔里，他就成了有灵的活人的神话有相同之处，人是神造的，是神用泥土造的。

神造万物，包括人在内，这是远古时代最初的神话主题。这个神是什么？他又是谁创造的呢？

米开朗基罗在而斯订壁画《创世纪》中似乎有了答案。就此，我们想在中国画家的山水画中，找到另一个答案。然而，我们又不能将它点破。不然，文章也没有什么可写的了。神话也失去了它的生命力。当这本书在结束的时候。我们会再次提出这个问题给以回答。现在让我们看中国画的天、地、山水之神秘吧！它的魅力在于它的神话性。

图6《宇宙的诞生》（中国画）刘国松

图6《宇宙的诞生》（中国画）刘国松

画家感悟于“地是空虚混沌，渊面黑暗，神灵运行在水面上”，作品感于人与媒介的自然力，构成一幅富于幻想的神话画面。

图7《祥云》（《雪域·秘境·天界》组画之三）李秀，陈绕光。

盘古把西瓜式的团团圆圆劈为两半，上半渐高为天，含青，黄，赤，白，黑为五色云。画家取天地初开之景，是对中国山水画一个抽象式的概括；黑色暗示着沉寂初醒、神秘，五色祥云与五色石象征万事万物，天地山水万物在几个单纯的几个几何图形中昭然若揭。

图8《鬼谷》中国画

中国的宣纸是神奇的，它有神话般的魔力。水与墨的无形为大象，“神的灵运行在水面上”，画家用神奇的笔、墨、水、纸造出了“鬼谷”。造不仅是上帝之能事，是画之气韵，是人之灵气。用意去洒，才有莫测之境，神话也。

图9《灵光第52号·飘浮的残圆》张羽

自然中含有匠心。这也是神话般的境界。它可能是一个天体，也可能是一个星球，也可能是一个不可见的粒子。它像米开朗基罗笔下的造物主，即将展示它的神力，世界万事万物可能就此诞生，它是抽象的，可能是具体，神话就是可能的，而决不一定就是；一定就是的，那是科学家所为。

图10《浑山浑水》卢禹舜

现代的中国山水画多元化发展，把中国的文化精神与笔墨技艺推向了新的境界。更有甚者，把山与水作为语言去表现一种苍凉，宁静，朦胧，神秘的感觉。

画面成为一种具象的构成。画中的山水形象与现实的山水物象若即若离，不禁使我们想到了神话。出生于哈尔滨的卢禹舜，从黑土地出发。画出了具有东方文化特色的神秘境界。《浑山浑水》浑在一种意境。它不是某山某水，而是理想化幻念化的山水。可能在远古，可能在未来，也可能在您的梦境。

图 11 《水兵日记》中国画 周永家

中国传统绘画表现山水有很多的经典技法。如表现山石有十六种皴法。画树叶有二十四种点法。而每一种技法都十分贴切的表现了山石、树木和山水的形象。然而，另有一些画家，将这些技法运用到人物画的形象塑造上。画面中的神话味道油然而生。任伯年画《女娲炼石补天》，把女娲的衣服画成岩石，以示女娲炼石补天的顽强意志。画家赵奇笔下的人物饱含了泥土的芳香。画家周永家面对海的礁石得到了启发。这倒使我仍联想到耶和华用尘土造人，女娲用黄土捏人的神话来。

回过头来，我们来看荷兰画家伦勃朗的版画《亚当和夏娃》，(图 12)神在造天、造地、造物、造日。过了安息日之后，世界不再安宁。这幅图中，神造的物开始有了魔力：蛇能诱人，果实能使人明眼亮，知善辨恶。

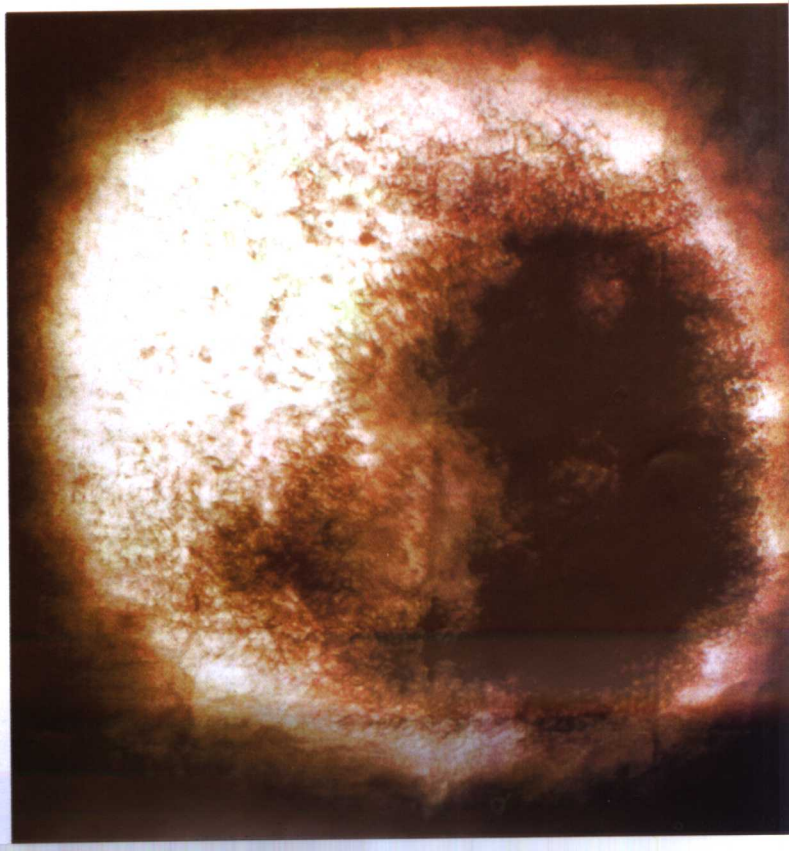
图 10 《浑山浑水》卢禹舜



图 8 《鬼谷》(中国画)



图 9 《灵光第 23 号·飘浮的残圆》张羽



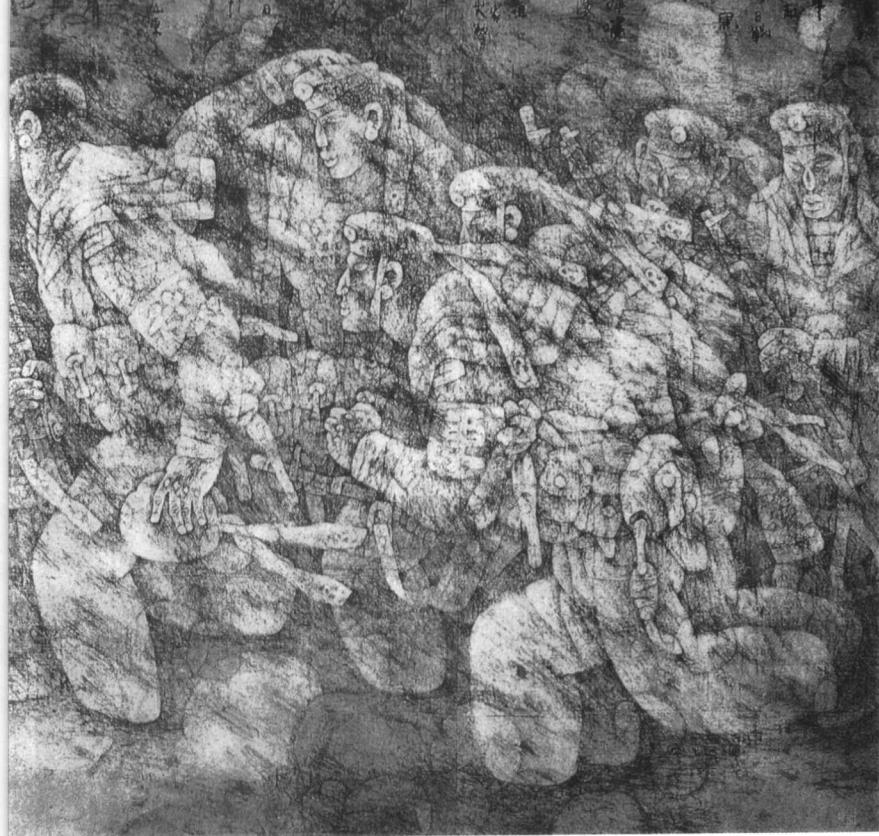


图11 《水兵日记》中国画家周永家

第二节 物的神化

神创造了宇宙，创造了世界，创造了万物。这是神话中，将神物化的一个过程。反过来，天、地、物所具有的功能，神话世界又将其神化起来。神话以童真的情感，原始的意识，编织了一幅美丽的神的世界。神话传说家与创造家们从不自觉到自觉，运用通用的艺术变形手法，幻想出具有永久魅力的形象和神话故事，为绘画的变形提供了丰富的营养。

一、拟物与拟人

拟物与拟人是一种比拟的手法，是现代人撰用的名词。

在人类的远古时期，因为生产力水平低下和生活经验贫乏。他们把自然和社会神秘化。“万物有灵”，人物共神。当让物显灵的时候，他们借助了人的形象，当让人显示神威的时候，他们又借助物的力量。

《搜神记》中把河作为人来描写：

二华之山，本一山也，当河。河水过之而曲行。河神巨灵，以手劈开其上，以足蹈离其下，中分为两，以利河流。

其中用手劈裂山顶，用脚踩开山脚，是河神的人化。在神话里，把很多的自然物象赋予人的形象和性格，下雨有雨师，刮风有风伯，打雷有雷公。《山海经·海内东经》这样描写雷公形象：“雷海中有雷神，龙身而人头，鼓起腹则雷。”《西游记》中的“黄风怪只要张嘴吹一口气，就黄风大作，天地无光，直刮得‘冷冷飕飕天地变，无影无形黄沙旋。穿林折岭倒松海，播土扬尘崩岭站’，显然他是风沙的化身”（《西游记迷境探幽》刘耿大著。）。

在神话传说时期，人们为把人神化，着眼于人的外形，借助于物化而显示神的力量，传说伏羲与女娲就是人首龙身。《西游记》中的王母娘娘前身西王母被神话塑造成一切害物的统管。而她的形象自然就要图腾化。

《山海经·大荒西经》记载：

西海之南，流沙之滨，赤水之后，弱水之前，有大山，名曰昆仑之丘。

有人，戴胜，虎齿，有豹尾，穴处，名曰西王母。

《山海经·西山经》又载：

玉山是西王母所居地。西王母其状如人、豹尾、虎齿而善啸，蓬发戴胜，是司天之后及五残。那时，大概就有形神统一之观念了。



图12 《亚当和夏娃》伦勃朗

在诸多出土的画像石上更直观地描绘着拟人、拟物的神话形象。

我们仍以大家熟知的神话形象,从绘画的角度看物的神化技巧。

图 13:《伏羲·女娲》汉代画像石,四川出土。

图中,左图为伏羲,右侧为女娲,伏羲一手高擎日,女娲一手高擎月,“阴阳互倚”。伏羲与女娲。把中国原始神话中的人类始祖神,以人首造型为主,赋以蛇尾,在于以物把人神化。

图 14:《伏羲·女娲》汉代画像石,河南出土。

伏羲人首蛇身,戴冠,上体着衣,下躯垂两爪,双手托一华盖。周围有云气缭绕。女娲亦人首蛇身。手执灵芝,升腾于云气中。在我们这个论题中,主要是把神与物分开,人物、动物、植物、矿物统统划为物的范畴。这样使我们更容易看清楚,在神话中,是如何将物神化的,当绘画充当神话插图角色时,更易从绘画中了解神话这一特点。从这幅作品中的人物造型看,主要是以道具将人神话的。华盖与灵芝,蛇神与云气是作者选其“通灵”之物,以示人物的神灵,这与米开朗基罗笔下神话的表现有所不同。

图 15:《伏羲·女娲》汉代画像石,山东出土。

这块画像石,与上两块是出土于不同地区。伏羲与女娲的造型仍是人首蛇身。不同的是,这时的伏羲与日神结合,女娲与月神结合,究其原因,除了和汉代流行的“阴阳”意识有关之外,更突出两位人物的神性。人物手中的道具也改为“规”与“矩”。“规”与“矩”是创造万物的工具,伏羲与女娲各执其一,也是他们创造包括人物在内的世间万物的标志。画面莹本取对称构图,更显质朴、神圣。

图 16:《伏羲女娲·人物奇兽》 汉代画像石,河南县针织厂汉墓出土画面右侧已邱,为伏羲与女娲,造型仍为人首蛇身,手执仙草或灵芝,二人相向而立。下部端坐

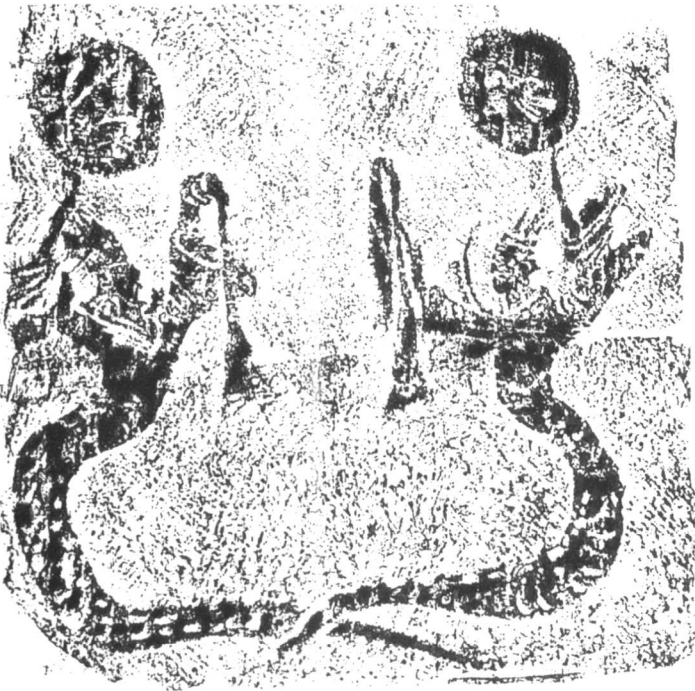


图 13《伏羲·女娲》汉代画像石 四川出土

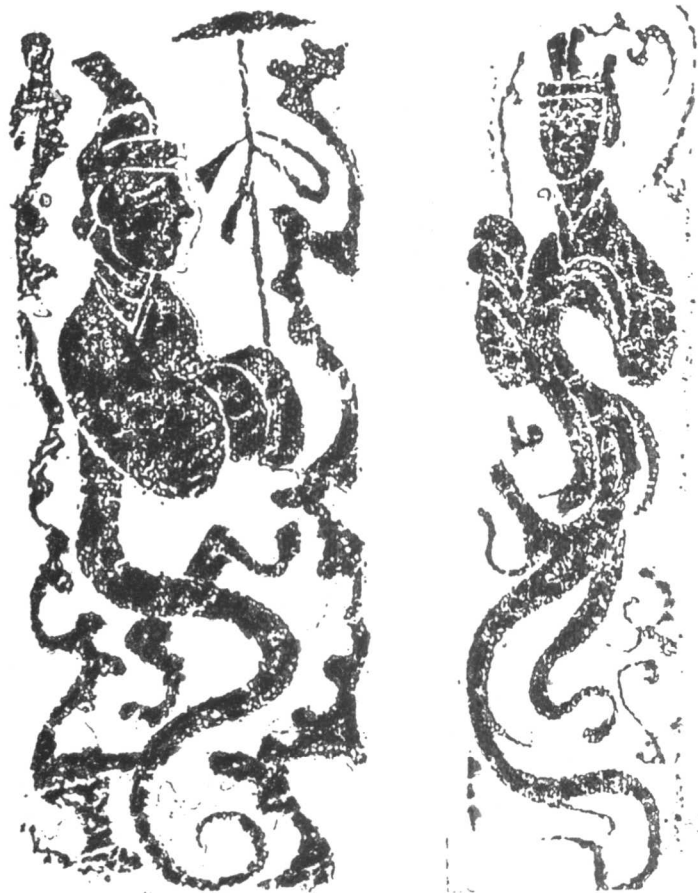


图 14《伏羲·女娲》汉代画像石 河南出土

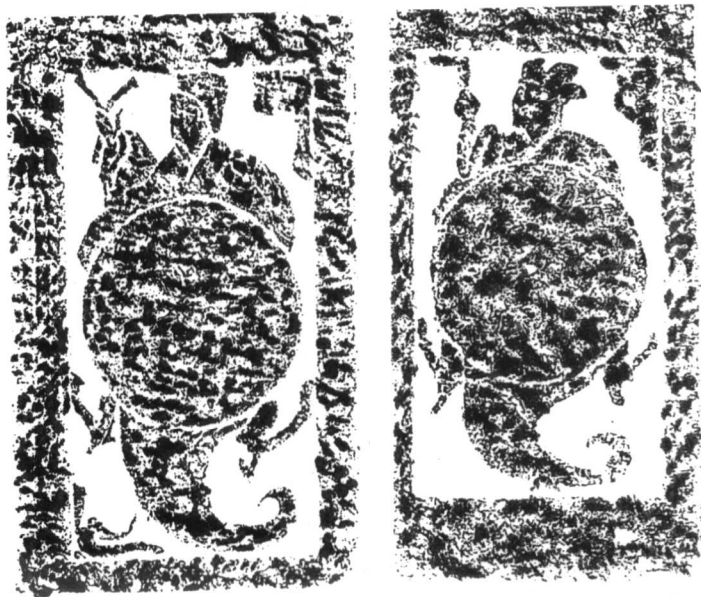


图 15《伏羲·女娲》汉画像石 山东出土

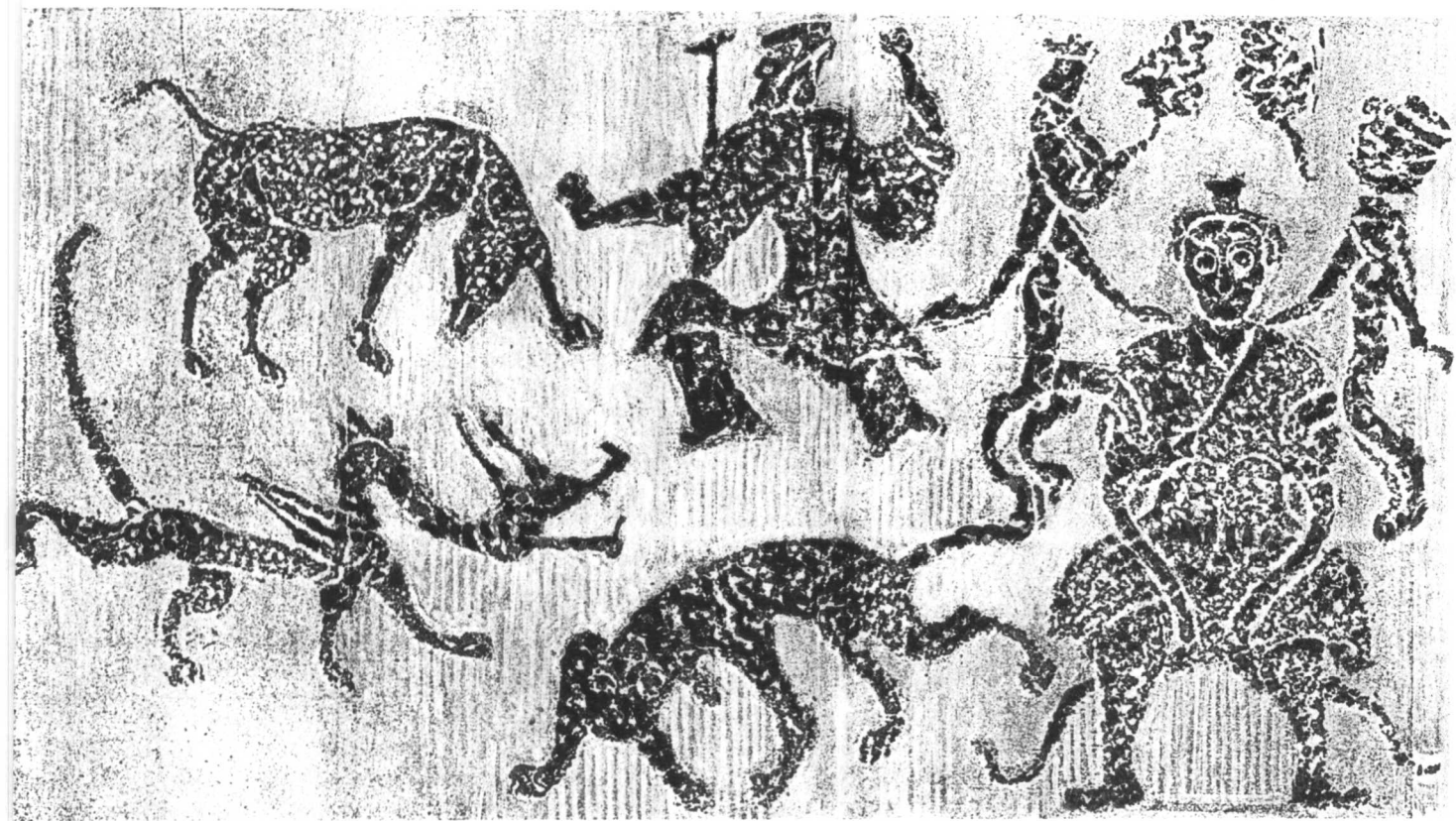


图16 《伏羲女娲·人物奇兽》

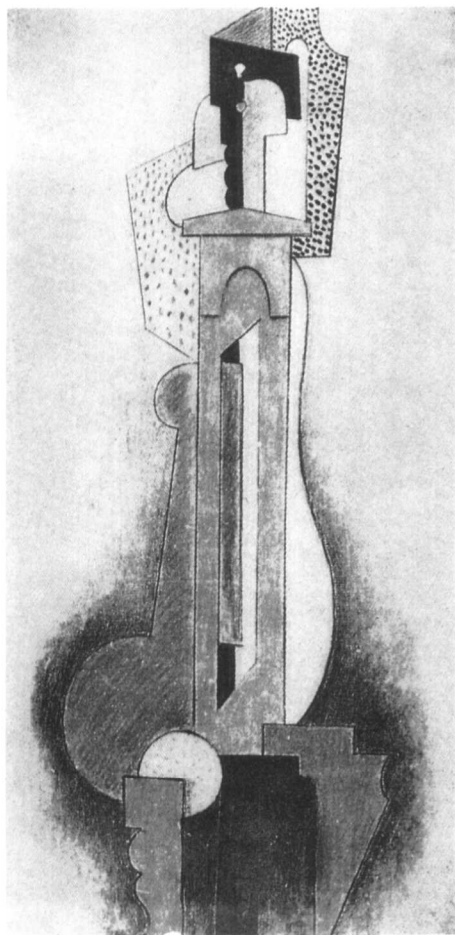


图17 《坐姿的女人》雅克·利普奇兹



图18 佚名

的人物立其间，或为西王母，双手抱蛇躯。中部斗兽者或渭东王公。左下部为羽龙与白虎。画面构图内容丰富。且有组合式的情节。人物的神化从单一的道具式转为复杂的情节化，并预示了神话的融合与世俗倾向。

在现代绘画与设计艺术中常常采用这种比拟的手法，使其绘画形象带有神话性。

图 17:《坐姿的女人》雅克·利普奇兹

将人体的形体分解，抽象为几何形，赋予不同的色彩，再以构成式的组合为一个整体。感觉上是物，理性上为人。综合感受是神秘的。

图 18: 佚名

将动物穿上服装，也是拟人的一种手法。幽默风趣之余，我们会想到神话的渊源。

二、夸张与变异

夸张是艺术的普遍手法，神话中的夸张手法尤为精彩绚丽。神话夸张是艺术夸张源泉，每当我们重温神话夸张的手法，总会收到有益的启迪。夸张犹如放风筝。形象与情节是那风筝，联想与幻想是那根牵动风筝的绳索。风筝在空中翱翔，是因为那绳索的牵动。想象与幻想可任意驰骋，而风筝，只有在绳索的约束下，方可自由飞翔。

夸张依赖基础，当夸张脱离基础，便达到极限，这就是变异。神的法术便是变异。

神话《夸父追日》便是形象与情节的夸张。

《山海经·大荒北经》曰：

“大荒之中，有山，名曰成都载天。有人珥两黄蛇，把两黄蛇，名曰夸父。后土生信，信生夸父。”

有人珥两条黄蛇，把两黄蛇，乃人之形夸张。

《山海经·海外北经》曰：

“夸父与日逐走。入日。渴，欲得饮，饮河渭；河渭不足，北饮大泽。未至，道渴而死。弃其杖，化为邓林。”

《列子·汤问》曰：

“夸父……弃其杖，尸膏肉所浸，生邓林，邓林弥广数千思焉。”

《朝野僉载》卷五曰：

“辰洲东有三山，鼎足直上，各数千丈。古老传曰：邓夸父与日竞走，至此煮饭。此三山者，夸父支鼎之石也。”

“夸父与日逐走。入日”，“河、渭不足”，“此之山者，夸父支鼎之石也”通过夸父追赶上太阳，喝水的海量的行为与夸父以山作为支架饭鼎的石头用具夸张夸父的高大形象；而“弃其杖，尸膏肉所浸，生邓林”乃变异也。

这里有三段关于孙悟空出世的神话传说，皆为神话情夸张。乃至变异的特例。

一是根据周臣荣整理的资料《石猴怎样变成孙悟空的》中说：“如来佛的汗珠滴在女娲遗下的山石上，经过年长月久，日晒雨淋，慢慢地孕育了一个仙胎。忽一日风化出来，便是一只石猴，能礼拜天地，能直立行走，这就是孙悟空。因为孙悟空原来是如来佛的一滴汗，所以孙悟空逃不出如来佛的掌心，一切都得听从如来佛调遣。”男汗滴女猴，风化生石猴，情节离奇，奇思妙想。

二是根据应梅堂，董永祺收集的资料《孙悟空的爹娘是谁》记载：“有一日，如来佛从西竺国往东土去，驾起祥云经过花果山，慧眼望见这块石头，光洁如玉，隐隐闪闪。一时心里喜欢，就降落云头，在顽石上盘膝打了个盹。”“这块顽石因为受过如来佛体覆盖，温热不散，本来一块冷冰冰的石头，焐成热烘烘的仙石，花果山顶上，从此就有一股瑞气。阵阵往南海飘去。南海普陀紫竹林里莲台上打坐的观音菩萨，也闻到瑞气，觉得奇怪，便驾起一朵祥云来到花果山。她降落到仙石上，拔了根头发，吹了口气，变成一支针，在自己食指上轻轻刺出几滴鲜血。滴到石头上，嘴里念声善哉。又驾回洛伽山去了。这块仙石先受如来佛元气罩体，后受观音鲜血滋润，阴阳结合，形成怪胎，五体具备。后来功行圆满，山石破裂，滚出一个石躯来，迎风化成石猴。”神人有神像，神人有神生，神生有神孕。温石滴血与生育有关的技节。将神话给神化出神奇的情节来。从特定角度看，其实夸张在自然界中就有的，种子可以变成植物，花可以变成果实。物理学中有物理变化，化学中有化学变化。古人不自觉地感应到这种神奇现象，并将之移至传说中来，加以夸张，乃至变异。神的法术变化均属此类。

例如：盘古生天地万物神话说：“首生盘古，垂死化身，气成风云，声为雷霆。左眼为日，右眼为月，四肢五体为四极五岳，血液为江河，筋脉为地理。肌肉为田土，发髻为星辰，皮毛为草木，齿骨为金石，精髓为珠玉，汗流为雨泽，身之诸虫，因风所成。化为黎（《降史》）。《西游记》中的孙悟空形体变化有七十二种，野兽，飞禽，草虫样样不一。

夸张，来自于联想和幻想。当然，联想与幻想均根植于现实的土壤。但是联想是由一物想到另一物，产生新物，使旧物得到夸张，幻想是记忆中的模糊形象，在想象中的结合。

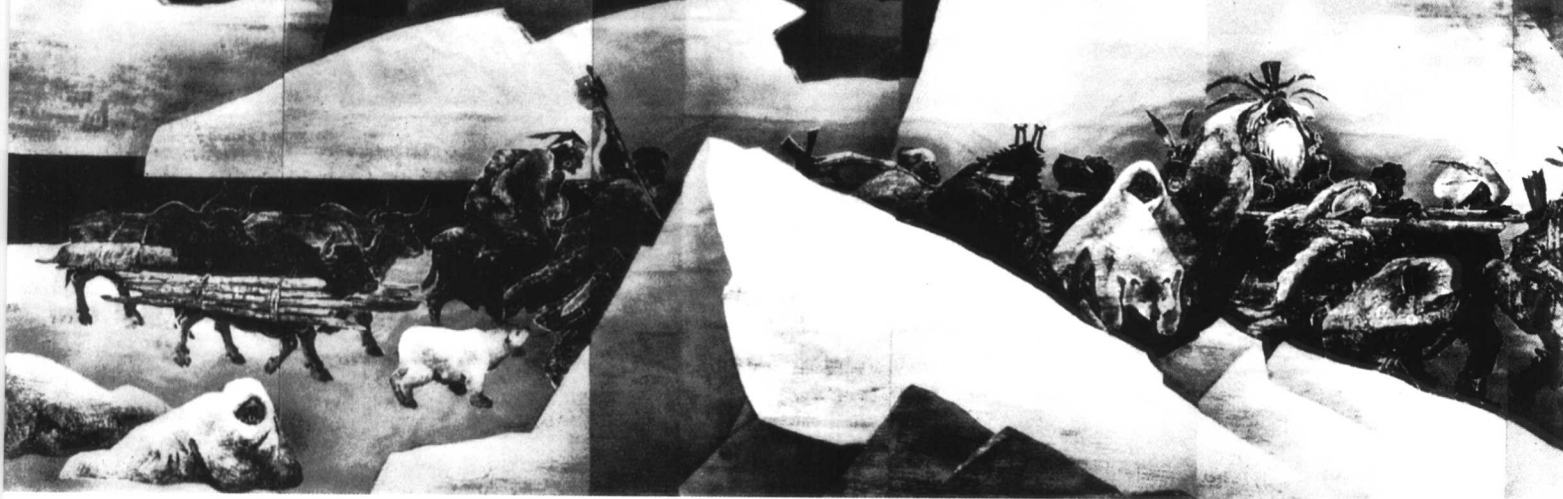


图19 《逐月图》侯一民

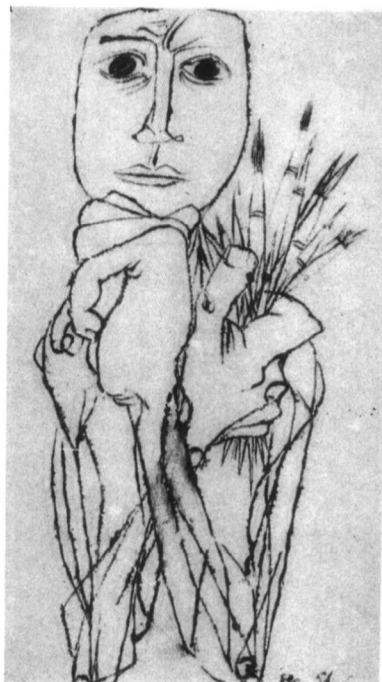


图20 《执笔的画家》沙思

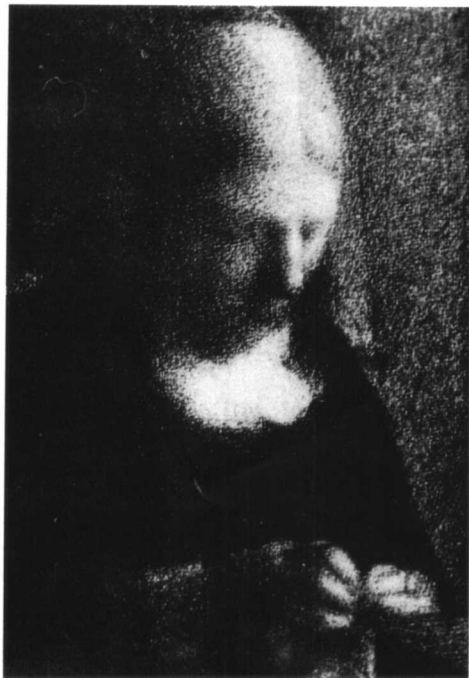


图21 《母亲》修拉

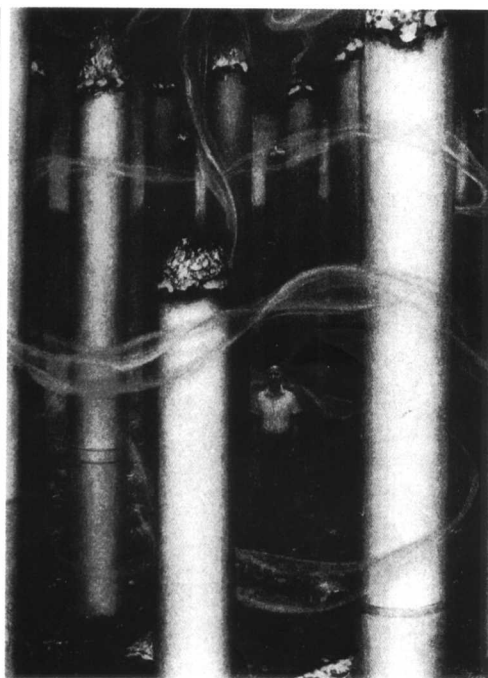


图22 广告 佚名

图19: 《逐月图》侯一民

著名画家侯一民，取材《山海经》。多方考证，“以拓印新法熔中西画艺于一炉，”创作了《逐月图》。夸父的形象在画家的世界里，具体化，现实化。而夸张了夸父族东徙艰行之壮举，歌颂了神化物的伟大力量。夸张手法延至如今，在现代绘画与设计，仍然脍炙人口，神话般人的境界，令人叫绝。

图20: 《执笔的画家》沙思

有了夸张，画中的形象才能得到强化，夸张与对比往往同是存在。画家局部夸张了面部的感觉器官，减去了多余的头发，而让位给发状的笔。似乎画家欣赏那比智慧双手和支撑这双手的骨骼，连肌肉都是多余的，这种速写的表现力难道不神奇吗？

图21: 《母亲》修拉

画家烛光的朦胧，色的闪烁，他夸张了他钟情的形式，甚至在他所有的画面都是这种点的光辉，他把印象派的色彩形式感夸张到了极点，原因是在极小的色点在构成色和形的时候，他看到了一个神话般的世界，接着他就放大给人看。其实世界不就是这样吗？不论是什么样的形形色色的物体，不都是由一些小小粒子组成吗？一个大得无限的宇宙，我们朝天仰望时，所见所感不还是些星星点点吗？因此，说修拉只钟爱色与光，似乎评价不够到位，正因为他心中有一个粒子的神话世界，他的画才迷人。

图22: 广告 佚名

形体的夸张的对比，必然产生力量的对比，画面给人的感受是香烟在人的面前是不可战胜的。