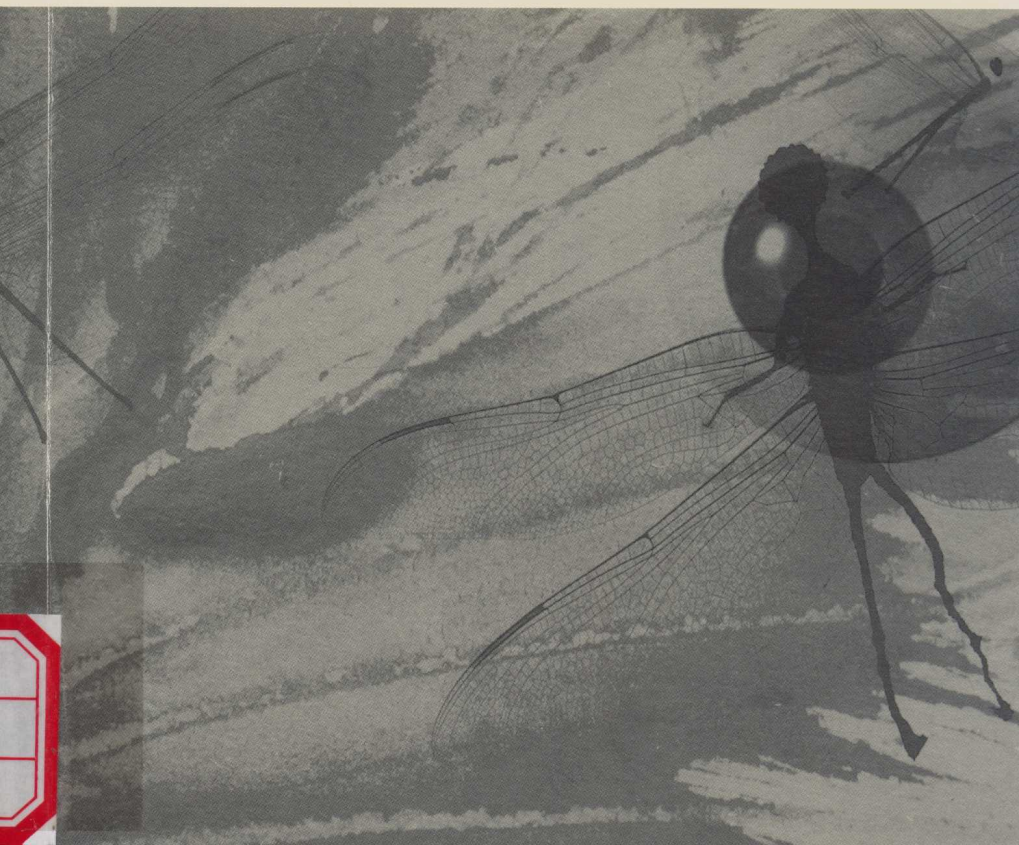


意象与镜像

中西绘画的审美与文化比较

兰岗 著

浙江人民美术出版社



意象与镜像

中西绘画的审美与文化比较

兰岗 著

浙江人民美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

意象与镜像：中西绘画的审美与文化比较 / 兰岗著.
— 杭州：浙江人民美术出版社，2012.12
ISBN 978-7-5340-3388-9

I. ①意… II. ①兰… III. ①绘画—文化史—对比研究—中国、西方国家 IV. ①J209

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第320439号

作者 兰 岗
责任编辑 程 勤
装帧设计 程 勤 戴世杰
责任印制 陈柏荣

意象与镜像——中西绘画的审美与文化比较

出版发行 浙江人民美术出版社
社 址 杭州市体育场路347号
电 话 (0571) 85170300 邮编 310006
网 址 <http://mss.zjcb.com>
经 销 全国各地新华书店
制 版 杭州百通制版有限公司
印 刷 杭州下城教育印刷有限公司
开 本 889×1194 1/32
印 张 10.25
版 次 2012年12月第1版 2012年12月第1次印刷
书 号 ISBN 978-7-5340-3388-9
定 价 78.00元

(如发现印装质量问题,请与本社发行部联系调换)

自序

我喜欢肯尼·基的那首萨克斯曲《回家》。每每在外忙碌、奔波之后，回到自己的斗室，总爱沏上一杯家乡的绿茶，打开C D，任凭《回家》那如倾如诉的乐调在斗室里萦绕、在身心间弥漫。此刻的我，总会有一种身心有所安顿的感触。这大概就是“回家”的感觉吧。一个人无论怎样地在外面的世界打拼和寻求精彩，但终归是要回家的。惟有家，才是我们肉体和精神的安顿之地，才能让我们有一种归属感。这个家，虽有物质的、实体的意义，但更有文化的、精神的意义。

由此我又想到，这种情形于一个民族与自身文化的关系又何尝不是如此呢？

近、现代以来，历尽沧桑的中华民族为了图存求强，打开国门，走向世界，广泛地学习和借鉴世界特别是西方的文明。这种开放之举确实使中国受益颇多：改变了中国在世界的地位，拉近了中国与世界的距离，改善了中国人的生存状态。但另一方面，我们于自身文化上却失去了很多。由于曾经的落后与贫困，中国人在西方强势的经济、政治与文化影响之下，在整体上形成了严重的自卑感，于文化上则是对自身文化缺乏信赖和认同

甚至“失忆”。这种状况直到今天仍未有多大改变。当我们在尽情地“享受”西方文明的种种“精彩”和“实惠”之余，“我是谁？”“我们的精神家园何在？”“我们还找得到回家的路吗？”诸如此类的问题总会困扰我们，总会泛起一种精神漂泊和文化失落的悲哀。

当今，人类文化所共同认定的一个真谛是：一个民族的文化是这个民族之所以成为这个民族的基因和原动力，失却了它，也就失却了这个民族的灵魂。“日暮乡关何处是，烟波江上使人愁”。一个没有自己精神家园的人或民族，必然是永远的文化漂泊者，必将被“乡关何处”的愁思与痛楚所困。所以，我们不能因沉迷于外面世界的精彩而忘记了“回家的路”，不能失却安顿我们的文化之魂的精神家园。我想这是我撰写这本书的初衷之一吧。实际上，我觉得我撰写这本书的过程，不像是一本正经地做所谓的“学问”，而更像是在寻找“回家的路”，是想让自己的文化之魂有所归属，有所安顿。

从事学校美术教育及教学研究三十载，我最深切的一个感受是：我们的美术教育过多地承接了西方美术及其教育的价值体系、认知体系和方法体系，而对祖国优秀传统文化精神的认知和体验，特别是通过美术所反映出来的中华民族独有的世界观、价值观、审美观等文化精神方面的内容却严重缺失。作为体现“国家意志”的学校教育，通过美术课程促使学生形成具有民族文化精神的世界观、价值观和审美观，是一项重要的任务。而要完成这一任务，很大程度上有赖于美术教师。遗憾的是我们的学校美术教育在这方面做得并不尽如人意，美术教师本身在这方面的意识与能力也比较薄弱。高等师范教育也很少有相应的课程设置，即便有一些，也未提升至应有的文化、精神层面。学中国画的不了解西方文化及绘画，学西画的不了解中国文化及绘画。这种模式培养出来的教师，自身在文化及审美

上的积蓄是不完整的，再去教学生，自然难以达到所期望的目标。我也是从高师美术专业毕业的，学的是油画，对西方哲学、美学及美术史论也只是“略知”而已，而对中国传统文化及中国画方面的知识和感悟，可谓“一穷二白”。读书时，学校虽也开设了一点中国画和中国美术史课程，但现在看来是极其肤浅的，而我当时的学习也是极其肤浅的。因为，当时的我和大多数学油画的同学一样，只沉湎于西方文化及美术的“精彩”之中。从事学校美术教育教学研究工作之后，我对自己于中国传统文化知识、中国传统绘画乃至其形而上精神的缺失和无知，有着切肤之痛。鉴于此，也由于工作的需要，我用了近十年的时间来补这一课，尽可能地使自己不要“跛足”，尽可能地使自己对中西方美术、绘画的理解在视野上更宽阔些，在境界上更高远些。将这近十年来在中西方绘画比较方面的思考、探寻整理成书，不揣浅陋呈献给美术教育同仁，企望对大家传道解惑中有所帮助。这是我撰写这本书的另一初衷。

关于中西方文化、绘画的比较研究，在百余年前的中国已有之。中国近现代文化的先贤们如梁漱溟、鲁迅、蔡元培、宗白华、朱谦之、许思园、陈师曾、林风眠、潘天寿、刘海粟等，在这方面都有不少真知灼见，亦为后世在这一领域的研究铺垫了基础；而近十年来这一领域的研究又有了长足的发展，诸多学者有不少这方面的论著面世。坦诚地说，我的这本粗陋之作并非为研究而研究，实是自己有一种寻找“文化归宿”的需要，也可说算是一种文化自觉吧。另就是出于美术教研员的责任感，确实想通过此举对美术教师有所帮助，进而对学生在中华民族文化核心价值观的形成方面有所帮助。所以，这本书中的种种观点和内容，我绝不敢妄言有多少“独创”或“新知”，实是对诸多文化先贤、学者的思想及智慧的整理和再认识。故此，我理应向他们致敬！

作为一名中国的知识分子，我在对中西方文化、绘画的比较分析中，自知难免会有一些“民族本位”的情绪或倾向流露出来，我想这是对母体文化本能的卫护之心在起作用。实际上，在撰写过程中，我都在尽量避免这种情绪和倾向的干扰，毕竟情绪不能替代理性客观的分析和判断。另一方面，今天的中西文化比较研究与百余年前的中西文化之争已是大有不同。如果说百年前封闭衰弱的旧中国因面临救亡图存的命运抉择而对西方文化采取绝对排斥或绝对接受的态度，反映出的是一种极端的、不尽理性的倾向；那么进入21世纪、在改革开放中日渐融入世界的中国，对西方文化及其绘画应该是以一种淡定平和、兼容包并的心态去看待它、认识它。进行中西方文化及其绘画的比较，并非是要比出个高低优劣，重要的是通过比较，了解和认识母体文化于一个民族的价值及意义；了解和认识人类文化发展演变的规律（诸如人类文化发展的共性与差异性，文化的多元性与独立性，民族的文化艺术形态与这个民族的社会、地域、哲学、宗教、习俗的关系，民族文化在发展中与异族文化的关系等）。任何一个民族的文化都有其优点和弱点，中国文化和西方文化概不例外。中国与西方今天都同为一体的世界舞台，彼此难以分离。社会的发展、时代的进步都促使双方应在保持自身文化独立的前提下，通过对对方文化的了解和借鉴，来完善自身和求得发展。而对于我们将来的国民——学生来说，具备这种意识和能力，应该是一个现代社会公民应有的素质之一。国家的希望在青少年，青少年的希望在教育，教育的希望在教师。如果美术教师在对中西方文化及美术的认知、情感、鉴赏能力上有所提升和完善，受惠的则将是我们的学生。我心底的愿望，是希望通过美术教师的言传身教，使我们的学生在文化及审美方面，成为既深谙和认同母体文化，又具有世界文化视野；既有文化独立精神，又有文化包容胸怀的现代社会新人。这似乎有点

过于理想主义，但值得我们为之努力。

本书撰写的基本脉络是中西方绘画的发展演变历程，但并未囿于美术、绘画史，而是以两条线索并进的方式展开。一条是文化发展之线，一条是绘画发展之线。前者重在梳理和分析中西方文化思想、社会形态等的变迁及异同；后者重在分析中西方绘画在一定社会、文化背景下的形态及异同。这种结构方式是为了避免史论式地就绘画谈绘画，有利于从整体上把握中西方绘画在文化和审美等方面的异同及成因。

论及中西方文化，必然涉及到诸多意识形态、世界观、文化价值观的问题，撰写者亦应表明自己的基本态度。所以我在本书的撰写过程中在 worldview、文化价值观上力求坚持三点：一是辩证唯物主义和历史唯物主义思想，二是中国传统的“二元一体”、“主客相融”思想，三是认同民族文化具有独立性、自适性和不完善性，它应该是在与异族文化的交流借鉴中得到完善和发展而不是消解自身。这种立场观点是否妥当，可另当别论，但于作者而言则是必须的。

目录

自序

一、远古的巫仪 /1

——中西原始岩画比较

(一) 原始岩画的产生及意义 /2

(二) 中西原始岩画概况 /5

(三) 中西原始岩画的共性与差异性 /8

二、女娲与宙斯 /15

——中西神话及绘画比较

(一) 神话的产生及意义 /16

(二) 中西神话及绘画概况 /18

(三) 中西神话及绘画的共性与差异性 /27

三、佛陀与基督 /43

——中西宗教绘画比较

(一) 宗教绘画的产生及意义 /44

(二) 中西宗教绘画概况 /46

(二) 中西宗教绘画的共性与差异性 /53

四、仕女与裸女 /67

——中西女性题材绘画比较

(一) 女性题材绘画的起源及意义 /67

(二) 中国女性题材绘画的发展演变 /70

(三) 西方女性题材绘画的发展演变 /76

(四) 中国仕女画与西方裸女画的共性与差异性 /84

五、教化与求真 /95

——中西绘画的社会功能比较

(一) 绘画社会功能概述 /95

(二) 中西绘画功能的共性 /101

(三) 中西绘画社会功能的差异性 /109

六、意象与镜像 /125

——中西绘画主要审美范畴比较

(一) 中国传统绘画中主要的审美范畴 /125

(二) 西方绘画中主要的审美范畴 /138

(三) 中西绘画审美范畴的共性与差异性 /150

七、“媚道”与观景 /165

——中国山水画与西方风景画比较

(一) 中国山水画的发展演变 /166

(二) 西方风景画的发展演变 /179

(三) 中国山水画与西方风景画的共性与差异性 /187

八、厚生与用物 /201

——中国花鸟画与西方静物画比较

(一) 中国花鸟画的发展演变 /202

(二) 西方静物画的发展演变 /209

(三) 中国花鸟画与西方静物画的共性与差异性 /217

九、笔墨与光色 /233

——中西绘画语言比较

(一) 传统中国画基本绘画语言及特点 /234

(二) 西方绘画基本语言及特点 /247

(三) 中西绘画语言的共性与差异性 /256

十、冲撞与交融 /273

——中西绘画的相互影响

(一) 中国文化及绘画对西方的影响 /275

(二) 西方文化及绘画对中国的影响 /288

(三) 中西文化及绘画交流互渗的意义 /298

主要参考文献 /314

后记 /316

一、远古的巫仪

——中西原始岩画比较

审美或艺术这时并未分化，它们只是潜藏在这种原始巫术礼仪等图腾活动之中。

[中国]李泽厚

在那些原始人中……绘画和雕像是用来实施巫术的。

[英国]贡布里希

就如人类在幼年时期没有国家和民族、没有真正意义上的宗教、政治一样，在原始社会，无论是在中国或西方，都没有真正独立意义上的“艺术”。如果我们用今天“艺术”或“绘画”的标准去评判远古人类用红泥涂抹或凿刻在岩石上的那些笨拙、粗糙的图形，那么你肯定不敢断定这些东西可以称之为“艺术”或“绘画”。这就如同不敢断定一个三岁孩童在地上、墙上的涂鸦就是绘画艺术是相同的道理。但是这并不意味着原始时期没有艺术或绘画的雏形和萌芽。人类文化历史的发展如同一条长长的河流，总有形成这条河流的源头，正是有了这个源头，才会使这条河流延绵不断、滔滔不绝。人类绘画历史的发展也是同样的道理，我们只有从它的源头开始，顺着其脉络梳理下去，才能弄清人类绘画艺术是怎样产生的，发展是怎样的走向，发生了怎样的变化。原始社会的种种美术遗存正是人类绘画艺术发展变化的泱泱之源，这种“艺术前的艺术”对我们了解后来的种种美术现象有着重要的意义。

虽然在原始社会的很多遗存中都有绘画的痕迹存在，如各种石器、骨器、陶器、木器的造型及饰纹等，但是这些古老的美术形态在后来渐渐分化演变为实用美术或其他美术形式，与纯绘画艺术分道扬镳了。相对而言，史前岩画与我们今天的绘画有着更为亲密的渊源关系。首先是它具备

了基本的绘画语言元素，比如点、线、面、形、色、空间、构图等；另外，它的呈现方式也具有较多的绘画表现元素，比如模仿性、象征性、造型性、平面性等，这些都是与我们所理解的绘画艺术是十分接近的。所以，我们就选择原始岩画作为探寻中西方绘画在文化及审美方面异同的起点。

（一）原始岩画的产生及意义

在那个远古的蛮荒时代，当人类的某一个始祖在某一个特定的时间和某一个特定的情景下，用红泥土在洞穴的石壁上或是山顶的岩石上绘凿出对他们来说是具有某种意义的图形，从这一刻起，“绘画”就诞生了！虽然这种绘画是粗糙的、幼稚的，并且不是为了给人提供审美享受而作的，但它却是人类从蒙昧向文明迈出的具有深远意义的一步。如果说火的发现和应用使人类脱离了与动物一样茹毛饮血的生存方式，生产工具的发明使人类提高了生产力和生存能力；那么岩画的产生则使人类的精神和感情有了付诸于某种物质载体的方式。这种方式及其内容包含了我们今天所理解的绘画艺术的最基本的元素。无论是在中国或是西方乃至世界各国的绘画艺术都是在这种原始艺术的萌芽中生长、变化和发展的。这是因为“人类是出于同源的，因此具有同一的智力原理，同一的物质形式，所以，在相同的文化状况中的人类经验的成果，在一切时代与地域中都是基本相同的。”^{〔1〕} 尽管各国各民族的文化及绘画在后来的发展过程中产生了种种差异性，但由于这种人类文化起源的同一性，又使得人类的文化及绘画有了共通性、共律性的可能。

虽然原始岩画包含了绘画艺术的一些基本元素，但与我们今天所理解的绘画艺术有着本质的不同。首先，原始人在岩石上画出某种图形，并不是为了获得审美的愉悦或是借以抒发创作者的个人思想感情，而是为了达到某种实在的、直接的功利目的。比如，将一头野牛或是野鹿的影子画在岩石上，再念上几句咒语，原始人认为这样做就能够捕获到现实中的野牛

或野鹿。对于原始人来说，他们所创造的图形不符合美的标准并不重要（他们也没有这样的标准），重要的是这些图形能不能“发挥作用”猎取动物。我们在许多岩画中可以发现，在刻绘的动物身上或周围，总有一些线条或箭矛类的图形指向这个动物，其意念无疑就是希望能够射杀和猎取这个动物。这在实质上是一种巫术活动而非审美活动，因为美学及审美心理学的原理告诉我们，艺术创造和艺术欣赏是不涉及直接功利目的的。第二，在远古的洪荒时代，人类的认知能力是非常有限的，他们不知道自己是怎样来到这个世界的，于是就将人与某些动物、植物或其他什么东西联系起来，对其加以膜拜。他们与自然抗衡的能力也是十分脆弱的，他们不能正确解释和应对电闪雷鸣、地震海啸、洪涝干旱或瘟疫蔓延等自然现象，认为这是某种神灵的力量所致。为了祈求平安和护佑，他们根据经验和想象，塑造出心目中神灵的形象作为本氏族的徽记并对其顶礼膜拜。这些神灵的形象通常由原始人所崇拜的各种动物、植物和人自身的形象组合而成。这种形象称之为“图腾”，这种现象称之为“图腾崇拜”。在中国或世界各国的原始岩画中，不难找到许多人聚集在一起进行舞蹈、祭祀活动的场景，这实际上就是原始人祭拜神灵的图腾崇拜活动。由此，我们又发现了人类文化的另一种重要内容——宗教的起源与萌芽。看一看东方的佛教和西方的基督教，佛法无边、无所不能的释迦牟尼；神力广大、救苦救难的耶稣基督，不都是在这种原始的图腾崇拜的基础上发展和升华而来的吗？这就引发出了艺术与宗教的关系的问题，对此我们将在后面的章节作进一步的介绍和分析。第三，在原始社会，单个的人必须依赖于部落集体才能生存。捕获猎物需要集体的合作，抵御猛兽或自然灾害的侵袭需要集体的力量。所以，原始人具有一种天生的“集体主义意识”，他们创作岩画并不是出于个人的冲动和欲望，而是为了整个集体或部落的利益和需要。这一点与今天的艺术创作目的是有根本性区别的。正如英国美学家李斯托威尔所说：“原始社会的艺术活动，像他们的宗教生活和信仰一样，总的说来，是一种社会的或集体的功能，而不是个人的功能”；“至

于近代艺术，则相反，主要的而且不可避免地是个人主义的，它总是向我们显示出一个艺术家的气质和人格”^[2]。综上所述，我们可以知道，原始岩画与我们今天所理解的绘画有着本质的不同，它的创作动机是出于肉身的生存和繁衍，它的主要功能在于通过在岩壁上刻绘与生存有关的图形，以巫术或祭奠的形式达到满足生存需求的幻想与心理。

除了巫术、祭奠方面的作用外，原始岩画还有记事与传授经验、媚神娱人与表达情感等其他方面的功能。

记事与传授经验。人类在生存与发展过程中，总是会不断地积累、总结种种生产生活经验，这也是人类之所以能够不断进步并走向文明的基本条件。在尚无文字和知识传授体系的远古时代，岩画无疑在这方面起到了很大的作用。无论是中国、西方还是其他民族，岩画描绘的内容极为广泛，涉及当时生产生活的方方面面，诸如动物的种类及习性、狩猎方式、各种与人有关系的植物、节气征候、战争记录、先祖的历史与神话、崇拜的神灵、族人间的尊卑关系、习俗禁忌、生殖繁衍的方式、地理方位的辨识，等等。这些无所不包的内容，对原始部落族人之间交流生产生活经验，对晚辈传授相关知识技能，保证本部落的兴旺发展有着实际的作用。

媚神娱人与表达情感。在众多的岩画中，有不少描绘人们顶礼膜拜或手舞足蹈的场面。这其中一类具有原始宗教情感，旨在以这种方式与心目中的神灵进行沟通交流，表达对神灵的敬畏爱戴之情，神灵的形象往往是半人半兽、人面兽体或人与其他物象的复合体；另一类则是欢庆狩猎成功，战争胜利或求偶的场景，这些场景的人物都比较多，气氛欢快而热烈，表现了原始人率真、朴素的感情。从这一功能上看，原始岩画已经孕育了审美的一些内涵，如情感表现、愉悦性、形象性、直观性等。只不过这种情感及其表现形式不是个人化和个性化的，而是遵循着部落族人所共同认定、约定俗成的方式，它所表达的是这一部落群体共通的情感和意识。

岩画是一种世界性的文化遗存。对于尚无文字记载的原始人类，他们的思想、信仰、生产、生活是怎样的，我们知之甚少，而大量的岩画为我

们提供了直观、生动、内容丰富的形象资料。它把我们带入到那遥远的洪荒时代，我们仿佛目睹了人类的先辈在崇山峻岭、茫茫荒野间追捕猎物；仿佛看见他们在悬崖峭壁下、莽莽丛林中围着篝火载歌载舞的情景……通过对岩画欣赏、研究和解读，我们对原始人类的方方面面都会有较为全面的感悟和了解。所以我们说原始岩画不仅有艺术学上的意义，更具有人类学、民族学、考古学、宗教学、文化学等方面的价值。

（二）中西原始岩画概况

中国原始岩画

中国是世界上岩画遗存最为丰富、有岩画记载最早的国家之一。早在公元5世纪，北魏地理学家郦道元在他的《水经注》一书中就有关于岩画的记载：“山石之上，自然有文，尽若虎马之状，粲然成著，类似图焉”；“南岸有青石，夏没冬出，其石嵌崟，数十步中作人面纹，或大或小，其分明者，须发皆具，因名曰人滩也。”《水经注》中对中国岩画的记录有二十余处之多，这些记录具体地描述了岩画的位置、规模和内容，证明中国很早就有岩画存在并被发现和记载。在《水经注》之后的许多文献和地方史志中，亦有大量关于岩画的记载。

根据考古学、历史学、艺术学、人类学的考证和推断，在30000—10000年前，中华民族的祖先就开始用岩画的形式表达思想感情和记录事件。这些岩画的图形根据地域、年代的不同，大致可分为狩猎、生殖、舞蹈、战争、人物、动物、祭奠仪式等内容。岩画在中国的分布极为广泛，从东到西，从南到北，全国19个省（区）的100余个市县都发现有岩画遗存。从题材、风格和分布的密度来看，一般可分为北方刻岩画和南方绘岩画两大体系。

北方刻岩画的分布宽广，规模宏大，主要集中在内蒙古、青海、宁夏、山西、新疆、西藏、黑龙江、甘肃等地。由于北方多为草原游牧民族，所以岩画多以狩猎、战争、放牧、舞蹈为主要内容。其中有各种器

物、人物、人面、动物、植物、日月星辰、神祇、手足印、动物蹄印、帐篷等图形和符号。这些内容比较全面地反映了原始时代北方草原游牧民族的生活、生产、习俗、信仰等方面的情况。北方岩画多是在裸露的岩石上凿刻而成，使用的工具可能是尖锐的石器、石斧或镞子，甚至在后期可能使用了金属工具进行凿刻。在造型表现手法上，北方岩画趋向于写实模拟，场景也比较宏大。从整体看，北方岩画呈现出恢弘、粗犷、雄健的艺术风格，反映出北方游牧民族浓郁的生活气息和剽悍的民族性格。

南方绘岩画主要分布于云南、广西、贵州、四川、福建、江苏、台湾、香港等省区。其中以云南、广西规模最大且最具代表性。南方生活着多以定居、农耕为主的各少数民族，他们也有一些狩猎活动，并且盛行巫术。所以其岩画内容多以放牧、耕作、舞蹈、祭典、生殖为主。其中有人物、驯化的牲畜、植物、村落、房屋、器物、日月星辰、神祇等图形和一些抽象符号。比较而言，南方岩画中的人物活动、巫术仪式、生殖崇拜内容多于北方岩画，这也反映出南方民族不同于北方民族的习俗、信仰和性格。南方岩画多是以天然土红色矿物质颜料涂绘而成，这些岩画多绘于能够遮避风雨日晒的崖壁、崖厦和洞穴口。而使用的工具往往就是用手指蘸颜料直接涂抹，或者用动物的皮毛制成简陋的笔进行绘制。为了使图形颜色能久不退色脱落，所用颜料事先要用动物血或动物皮熬制的胶液混合调制。南方岩画在造型上趋向于简约、抽象和装饰，呈现出神秘、阴柔、象征、浪漫的艺术风格。

西方原始岩画

由于西方文化主要源于欧洲，西方绘画与欧洲原始岩画有着必然的渊源关系，因此欧洲原始岩画构成了西方文化及岩画的重要组成部分，也是西方美术考古、美术史及岩画研究的主要对象。

欧洲原始岩画遗存的分布极广，但主要集中在西班牙北部和法国南部。另在意大利、德国、比利时、俄罗斯以及中欧诸国也有一些遗存。根