

■ 樊波 著



国家重点学科建设培育点 江苏省重点学科

南京艺术学院美术学院学科

教学·科研·创作研究丛书

时间与存在

四川出版集团 四川美术出版社



教学·科研·创作

■ 樊波 著

时间与存在

国家重点学科建设培育点 江苏省重点学科 南京艺术学院美术学学科教学、科研、创作研究丛书

四川出版集团
四川美术出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

南京艺术学院美术学学科教学、科研、创作作品集
/ 樊波著. — 成都: 四川美术出版社, 2006.2

ISBN 7-5410-2828-2

I. 南… II. 樊… III. ①中国画—作品综合集—
中国—现代②油画—作品综合集—中国—现代
IV. J221

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 004490 号

南京艺术学院美术学学科教学、科研、创作作品集

责任编辑: 陈时全

特约编辑: 张友宪

封面设计: 谢燕淞

技术设计: 祁箭峰

责任校对: 培 贵

出版发行: 四川出版集团

四川美术出版社(三洞桥街 12 号)

邮政编码: 610031

印 刷: 南京文博印刷厂

开 本: 889mm × 1230mm 1/32

印 张: 10.75

图 片: 20 幅

版 次: 2006 年 6 月 第 1 版

印 次: 2006 年 6 月 第 1 次印刷

书 号: ISBN 7-5410-2828-2/J.2040

定 价: 68 元

■ 著作权所有·违者必究 举报电话: (028)86636481

本书若出现印装质量问题, 请与工厂联系调换

电话: (025) 84515233 地址: 南京六合区晓营村

前言

南京艺术学院美术学学科是国内首批美术学博士学位授权点、国家重点学科培育建设点及江苏省优秀重点学科。

自建校以来，本学科曾经聚集了刘海粟、张大千、黄宾虹、潘玉良、陈之佛、朱屺瞻、吕凤子、丰子恺、俞剑华、关良、潘天寿、郑午昌、倪怡德、傅雷、谢海燕、颜文樑、吕斯百、蒋兆和、常书鸿、刘汝醴、陈大羽等一大批杰出的美术家、美术教育家和艺术理论家在这里任教。

在近一个世纪的办学历程中，本学科秉承“闳约深美”的教育理念，在积极倡导创新精神与务实学风的同时，始终注重将理论与创作研究交融贯通；将科研与教学实际紧密结合，形成了“兼容并包”和“不息变动”的学术风气，在教学、科研与创作方面具有比较深厚的历史积淀和鲜明的综合性特色。

经过几代南艺人的不懈努力，自上个世纪90年代至今，本学科已经发展成中国画、油画、版画、壁画、书法、雕塑、美术史论和造型基础等系部齐全、专业型与综合型美术人才培养并重的教学、科研实体。

本学科历来重视学科建设，坚持“正学风、促交流、推骨干、创品牌、严管理、出人才”的治学方略，在师资建设、学术研究、教学管理和人才培养等方面都取得了显著的成绩。本学科绘画与美术学专业在国内同类型院校教学、科研领域具有一定的优势和比较广泛的影响力。

本系列丛书旨在检阅本学科各专业教师在教学、科研与创作研究方面的综合性成果，并藉此体现理论与创作研究相结合的学术指向和科研特色，从而促进本学科各专业教学、科研与创作研究的对外交流以及自身的不断发展。

南京艺术学院美术学院院长

2005年7月于黄瓜园

目 录

原始社会人物画的文化内涵和形式构造	1
唐代人物画理论中的历史意识	51
吴道子绘画的天才性和风格特征	64
北宋山水画南北分野与郭熙的审美取向	77
论现代绘画的观念变革	92
现代化进程中的中国画命运之考察	100
“史”学漫议	114
艺术赎罪和艺术发展	
——兼论西方艺术发展的本体指归	124
在具象和抽象之间	132
论理论与艺术的一般关系	140
艺术、创造和天才	156
试析中国文艺中的现代主义	165
不能简单理解中国文化和艺术的基本性格	184
笔墨在结构和解构中演进	193
光影斑驳 彩墨生姿	202
表象的破碎和无度的自由	213
试析“个人化写作”及其他	224

试论宗白华对中国传统美学研究的贡献	237
朱光潜“直觉”理论的中西美学背景及其现代意义	248
论黑格尔哲学和美学中的自然观	264
二十世纪西方语言哲学的三种境界	276
在上帝和人世间进行的哲学思考	291
人类语言的天赋倾向	307
抉择于爱欲和文明之间	318
后记	336

原始社会人物画的文化内涵和形式构造

中国原始人物画乃是整个中国人物画史的一个重要组成部分,从一定意义上看,它构成了渊源流长的中国人物画史的开端。

中国原始绘画的内容十分广泛,题材也相当丰富。大千世界,林林总总,形形色色,飞禽走兽、植物花卉以及江河日月等一概包囊其中,而人物图像只是其中的一项。然而我们可以说,后来中国绘画史上许多重要的造型方式和审美因素都在这里以胚胎萌芽的形式存在着。

中国原始绘画并不具有后来的那种“分科”意识,当时的“人物”题材与其他题材结合是交织一体、混融不分的。推广开来看,当时的原始绘画与原始初民的生存状态,特别是整个文化背景也往往是交织一体、混融不分的。在这里,我们出于研究的需要和专史撰写的角度,才将“人物”这一题材因素从中抽取出来进行单独的考察。当然,所谓“单独考察”是相对的,以下论述将会表明,我们只有将原始人物画置于原始文化背景中并与其他题材因素相联系加以整体考察,才能够真正揭示出它的完整内涵和意义,才能够深入把握住它在造型(或形式构造)上不同于后来人物画的基本特点。

具体来讲,考察中国原始人物画我们必须首先弄清楚如下几个问题:

第一个问题:考古发现所提供的原始人物画材料及其开端的确定;

第二个问题：原始人物画的存在方式及其原因探讨；

第三个问题：原始人物画所蕴含的创作动机及其文化观念结构的分析；

第四个问题：原始人物画形式构造的特点；

第五个问题：原始人物画与后世人物画的影响关系。

下面我们就对这五个问题分节逐一加以探讨。

—

考古发现所提供的原始人物画材料及其开端的确定

这是考察原始人物画的基础工作。因为只有充分掌握了由考古发现所提供的有关原始人物画的基本材料，才能对其他问题（原始人物画的存在方式、创作动机、文化观念结构和形式构造特点）展开深入分析。

据我们目前所能了解和掌握到的考古材料来看，原始人物画分布在我国东西南北中各个地区，其中以岩画人物的数量最为丰富。学术界将岩画分为“北方系”和“南方系”两大地区，并以此为界，又以“氏族”和“民族”名义将“北方系”进一步分为原始氏族部落岩画、匈奴岩画、突厥岩画、吐蕃岩画、回鹘岩画、党项人岩画、蒙古人岩画；而“南方系”则分为“彝族”、“佤族”、“傣族”、“土著兽凯族”以及“僚人”、“古越人”等各民族和氏族岩画。^{〔1〕}具体来看，这些岩画主要集中在我国的内蒙古（阴山山脉、乌兰察布）、新疆（天山、昆仑山）、宁夏（贺兰山）、黑龙江（乌苏里江沿岸）、甘肃（甘谷县、秦安地区）、陕西（临潼）、青海（刚察县）、江苏（连云港）、四川（昭觉）、西藏（肚县）、云南（沧源县）、广西（花山地区）、福建（华安仙字潭）、台湾（万山）等地区。关于这些地区岩画的年代考证一直是学术界争议很大的话题，至今尚未完全确定。但是有一点却取得了一定的共识，这就是其中有一大部分岩画显然属于原始社会的产物，纵跨旧石器

和新石器两个历史时期，距今约有40000年—4000年之久。

原始陶器上也有一些人物画材料。据考古发现，原始陶器主要集中在黄河流域和长江中下游流域两大地区。从陶器的文化型态来看，有仰韶文化陶器，其遗址在河南省、陕西省、山西省、河北省南部和甘肃省东部；马家窑文化陶器，其遗址在甘肃省和青海省（东北部）；大汶口文化陶器，遗址在山东省和江苏省（北部）；龙山文化陶器，遗址散布非常广，包括了河南、陕西、山西、河北、湖北、湖南、安徽、江苏、甘肃等各省；大溪文化陶器，其遗址在四川省、湖北省、湖南省；屈家岭文化陶器，遗址在河南省（西部）、湖北省、湖南省（北部）；河姆渡文化陶器，其遗址主要在浙江省（余姚县）；马家浜文化陶器，其遗址在浙江省（北部）、江苏省（南部）和上海市；良渚文化陶器，其遗址在浙江省（杭州）。此外，在我国的东南地区，还有昙石山文化陶器、山背文化陶器、石峡文化陶器；西南地区则有大墩子文化陶器等；北部地区更有新乐文化陶器、红山文化陶器；富河文化陶器、新开流文化陶器以及小珠山遗址中的陶器。这些陶器大都是新石器时期的产物，距今约有10000年—4000之久。^[2]在6000多年的演化过程中，各个地区的陶器曾经发生了相互影响，各种文化型态的陶器风格也发生了相应变化，陶器的制作水平也得到了逐步提高。

从整个世界范围来看，原始艺术在旧石器时期（主要是旧石器中晚期）就已经大量出现，中国原始艺术的产生时期大约也是如此。但是根据上述地区的考古情况来看，中国原始绘画（不论是岩画，还是陶器）中的人物图像主要诞生于新石器时期。就岩画而言，虽然在旧石器时期就已经被创造出来，但是至今尚未发现有人物图像的例证，大都还是一些动植物形象以及神灵符号。只是到了新石器时期，人们才发现了大量的人物图像。就陶器来说，其中人物图像的数量远

远少于岩画，而陶器本身乃是新石器时期的工艺成果，附绘在上的人物图像自然属于新石器时期。因此，如果我们将原始人物画视为整个中国人物画史的一个重要组成部分的话，那么，以新石器时期作为它的开端显然是顺理成章的。

需要注意的是，所谓“开端”并不是绝对的，因为“开端”只是凭借现有的考古材料所作的理论假设和确定。这样来看，“开端”就不能等同于“起源”。因为起源，乃是指原始绘画在其历史阶段的实际起点。皮亚杰在谈到原始艺术的“起源”时曾说：“起源是无限地往回延伸的”，“一些最原始的阶段本身也总是以一些阶段为其先导的”。^[3]这表明，实际“起源”总是领先于理论假设中的“开端”。两者在时间规定上是不一致的。由此来看，我们虽然将新石器时作为中国人物画史的“开端”，但这并不代表着它实际“起源”。如果撇开这一时期的陶器不论，而仅就岩画中的人物图像来看，其题材内容如此丰富，地区分布如此广泛，表现手法也臻于一定的水准（我们在后面将会深入考察），这显然不是在短期内就会突然产生的文化现象；而是经过一个相当长的历史阶段（即旧石器时期）积累才能获取的文化成果，在将近30000多年的岩画创制的演进过程中，人物题材不可能完全处于一片空白状态。某些考古发现也从某一侧面向我们透露出其中的消息。例如，1963年在山西朔县峙峪文化遗址中就曾发现了一些带有刻划条痕的骨片，据专家鉴定推测，上面所描绘的是两组猎人狩猎的图像，一组是猎羚羊，另一组是捉鸵鸟。尽管人们对此还有争议，认为骨片上的条痕所表现的意图是极不明确的。^[4]但是我们至少可以说，在旧石器时期，原始绘画中的人物题材表现已经初见端倪。另外，如果我们从世界文化（艺术）发展的角度来看，也可以找到相应的旁证。虽然在中国旧石器时期的原始绘画中，人物题材还非常罕见，但是在国外旧石器时期的原始艺术中，以人物为题材的作品

乃屡见不鲜。例如，在法国洛赛尔地区出土的“洛赛尔维纳斯”浮雕；在拉马德格林发现的与野牛在一起的女性裸像；在奥斯塔里亚发现的温林多府维纳斯雕像；在乌克兰发现的“科斯丹克维纳斯雕像”。此外，在莱斯特洛亚、费莱尔洞穴、阿尔塔米拉洞穴发现的与动物交织一体的“巫师”形象和举臂而戴面具的人像等等，都是一些很有说服力的例证。^[5] 这从另一个侧面表明，按照世界文化发展的一般规律，人物题材在中国旧石器时期出现应该具有一种逻辑可能性。按照西方艺术理论家阿恩海姆的看法，各种不同文明世界中出土的早期艺术作品，应该具有某种类似性和同步性。^{*} 因而中国原始人物画的产生与世界其他各国的绘画也应该具有这种类似性和同步性。揭示这种类似性和同步性，乃是我们考古工作需要深入考察和证实的艺术起源的问题。

我们强调这点旨在表明，在历史“开端”的确定性和非确定性之间应该保留一个可容不断探索的科学余地，或者说，在历史史实的可靠性与历史逻辑的可能性之间应该敞开着一个可容推测想象的科学空间。但是我们同时要指出，作为一部绘画“信”史，其“开端”的确定只暂且以考古材料的发现为依据，而不是以上述逻辑可能性推测或旁证为依据，不能以无限延伸的“起源”探索为依据（只有当这种探索为考古材料进一步证实，新的开端才能加以确定），也不能以个别零星、有争议的材料为依据。正因为如此，我们才在上述地区所发现和提供的大量详实、确凿的考古材料的基础上，将新石器时期作为中国人物画史的开端。

二

原始人物画的存在方式及其原因探讨

根据马林洛夫斯基的“惯例”文化概念来看，所谓“绘

画”就是指在二度空间平面上的视觉形象。^[6]正是基于这一界定,我们将那些处于三度空间中的立体造型形象(例如原始雕塑)排除在外。除非我们要展开各种不同艺术种类的分析比较(如上面提到的国外原始人物雕塑),这类艺术一般就不再作为我们的考察对象。由此来看,原始人物画就是指原始初民创造的以二度平面呈现出来的人物图像(造型)。这是原始人物画存在方式的第一层涵义。

对于原始初民来说,这种方式并不是一蹴而就即可获得的,只有当他们的“心智”发展到一定的水准,才能够成功地创造出以二度平面呈现的绘画形象(人物图像)。这里所谓“心智”就是指“原始思维”。瑞士心理学家皮亚杰曾从心理发展学的角度指出,原始思维(心智)的演化往往要经历三个阶段:第一个阶段,就是自我与外物处于完全混淆的关系中;第二阶段,就是自我与外物有了一定程度的区分,但在某些方面仍然依附于物,换言之,这时人的心理概念与物质概念还保持着一种欲罢不能的纠缠关系;第三阶段,就是自我与外物已经大致区分开来,物我相互混淆的关系基本消失。^[7]应该说,这三个阶段实际上涵盖了整个原始时期思维发展的漫长演化过程。我认为,在这一过程中,第二个阶段才是绘画创造的关键时期。因为在第一个阶段,原始初民的心智完全处于一种物我混淆的朦胧状态,从而无法对外物(包括对自身)采取一种观照态度,这样也就根本谈不上绘画形象的获取和创造。而在第三阶段,原始初民已经从物我不分的状态中完全摆脱出来,从而突破了原始思维的范围。这表明他们的“心智”达到了比较成熟(文明人)的水准,而由这种心智水准所创造出来的绘画形象在很大程度上已丧失了原始艺术特有的文化内涵。但是第二阶段则不然。这一时期一方面仍然处于原始文化的情境之中,另一方面则由于物我初步区分开来从而使外物有可能成为一种观照对象。正是在这

个基础上,绘画造型(人物图像)的创造过程才有可能相继展开和实现。这是一个由客观物象(观照)——心理视象(内化)——绘画形象(表现)的转化和创造过程。这一过程中心环节即“心理视象”乃是至关重要的。对此德国哲学家黑格尔曾有一个很好论述:“把三度空间缩为平面的办法,是由内在化或转向内心生活这个原则决定,由于这种内在化,外在事物只有通过压缩它们处于空间整体中那种形状,才能呈现于内心观念”。^[8]这里所谓“内在化”、“内心生活”、“内心观念”正是指“心理视象”这一中心环节——这个环节既有一个对客观物象进行取舍、概括的功夫,同时还有一个将其三度空间转换为(“压缩”)为二度平面(绘画形象)的任务。或者说,所谓取舍、概括的功夫一个主要方面就是将三度空间向二度空间的压缩和转换。从表面上看,这种压缩和转换与文明时代的画家在审美创造中遇到的情形是类似的,但两实质上有很大差异。对原始初民而言,这种由“心理视象”所承担起来的压缩和转换过程与他们那种物我初分的心智状态是相联系的,两者之间是相互促进又相互制约的。应该说,原始思维(心智)的发展水准正集中地体现于这种“心理视象”的形成和营构上,而大量原始人物图像以二度平面的方式存在,则充分表明了原始思维依赖于外物同时又超越外物的创造力量。

任何艺术作品都必须依赖于相应的物质载体,与后来历史上的绘画艺术不同,中国原始人物画的物质载体主要有三种,即岩石、陶器、土地。据目前考古发现可知,其数量以岩石为物质载体(故称岩画)居多,如内蒙古阴山山脉岩石上的“人面纹”、“围猎图”、“猎牛图”、“射手图”、“驯羊图”;内蒙古乌兰察布岩石上的“巫舞图”、“人羊图”;再如青海省刚察县岩石上的“骑射牦牛图”、江苏省连云港将军崖上的“稷神崇拜图”,还有云南沧源县岩石上的“群舞图”、“圆舞

图”、“太阳神巫祝图”，“舞蹈牧放战争图”等等。其次，是陶器人物画，数量不多（尽管这一时期陶器数量很多，但是上面的人物图像比起岩画来，就显得很少）。据发现，仅有陕西省临潼姜寨地区出土的彩陶盆上的“人面鱼纹”；青海省大通县孙家寨出土的彩陶盆上的“舞蹈纹”等等。最后以“土地”为载体的最少，只有甘肃省秦安大地湾的“双人图”。这种以岩石、陶器和土地为物质载体的绘画创造乃是原始人物画存在方式的第二层涵义。

原始初民能够以岩石、陶器和土地为物质载体进行绘画（人物画）创造，是和当时生产技术（特别是工具）的发展水平相联系。具体来看，只有当他们成功地制造出刮削器、尖状器和石镞等劳动工具，岩画（旧石器时期）的制作和创造才有可能。进一步看，只有当原始初民成功地制造（打磨）出带有较为锋利刃口的石器（三棱大尖状器、石刀、石斧）时，其岩画（新石器时期）的制作和创造才能实现。据测，原始岩画的制作方法大约有两种：一种是以硬质工具为标志的敲凿法和磨刻法；另一种则是以软质工具为标志的涂绘法。^[9]就前一种方法而言，就需要以十分锋利尖锐的石器工具在岩石上一点一点加以凿刻或磨刻。人们只要看一看阴山“人面纹”岩画即可发现，在其质地坚硬的岩石面上，刻划出如此清晰和确定的线条凹痕，没有打磨水平很高的尖锐的石器工具简直是无法想象的。江苏连云港将军崖上的岩画也是这样，其岩石十分坚硬，但通过凿刻（或磨刻）使得岩画凹痕竟然而深达一厘米，宽至二、三厘米，然而整个造型线条却不失流畅生动。应该说，获得这种效果没有一定的打磨水准的石器是根本无法完成的。我们知道，从旧石器时期到新石器，是人类发展史上的一次飞跃。这一飞跃的重要标志，就是劳动工具的改进即打磨石器的产生。这不仅增进了人类对自然的征服力量，而且也提高了人类原始艺术（绘画）的表现力量。

正因为如此,考古发现的岩画(这里主要指中国的原始岩画)大都集中在新石器时期就不难理解了。同样,原始陶器绘画出现和当时陶器制作的技术水平也是相联系的。原始初民要想绘制出如此生动美丽、色彩鲜艳的绘画形象(如青海省大通县孙家寨出土的舞蹈纹彩陶盆),不仅要了解当时矿物材料的性质,而且更要把握这种矿物彩料,经过制陶烧造后的变化效果,特别是要把握陶坯中的“铁”的含量在陶窑内由高温燃烧形成不同气氛所造成各种不同的色相,例如“在氧化气氛中呈现铁锈黄或红色,因陶土中氧化铁(Fe_2O_3)含量多少而有深浅不同的呈色,在还原气氛中则呈灰黑色,如同锻铁时锤下碎屑(一氧化铁)的颜色”。^[10]由此来看,与岩画相比,当时陶器的技术水平对其绘画存在方式的制约更加直接,更加明显。很显然,不了解原始绘画的存在方式,不了解这种方式赖以存在的技术水平,原始绘画(人物画)的创制过程,形式构造以及色彩特征就无法得到确切的说明。

原始人物画不仅依赖于一定的物质载体,而且还依赖于相应的环境和场合。黑格尔曾说:“人要有现实客观存在,就必须有一个周围的世界,正如神像不能没有一座庙宇来安顿一样。”^[11]应该说,原始人物画也有这样一个属于自身的可以“安顿”的“周围的世界”,原始人物画许多特点也只有置于这个周围的世界,即相应的环境和场合中才能得到深刻的理解。可以说,这种环境和场合(周围的世界)作为一种不可分割的因素构成了原始人物画存在方式的第三层涵义。

我们看到许多岩画人物都拥有这样一种环境和场合(周围的世界)。如内蒙古阴山的岩画,东起乌拉特中旗,中经后旗,磴口县,西至阿拉善左旗,这是一段约有三百公里的漫长地带,刻有近百幅岩画,其中磴口县莫勒赫图沟崖壁上就有很多“人物”图像。崖壁坐南朝北,高约七十米,宽约一百二十米,可谓“巨石兀立,谷深苍凉悲壮”。青海省刚察县

泉吉乡的岩画《骑射牦牛图》则处于黑山舍布棋沟北端的入口处，刻于山崖壁顶；江苏省连云港将军崖的岩画《稷神崇拜图》则处于锦屏山南面入口处，刻在一面弧形的岩石上，状似穹窿，将岩画笼罩其间；广西花山岩画（人物画）则处于汉流转湾的峭壁上，对面是高约十七米的开阔地，与对面一千多个岩画形象所构成的巨大场面形成呼应之势。这就是原始初民在创制岩画时所选置的特定的环境和场合（周围的世界）。另外值得一提的是，与上述这些露天的环境和场合不同，中国岩画还选置了洞窟这一封闭的环境和场合（这在中国岩画中还不多见，但在国外却相当普遍）。如新疆阿尔泰山地区的富蕴县唐巴勒塔斯村附近的洞窟岩画，沙拉乌俊洞窟岩画；还有哈巴河县杜阿特洞窟岩画和松哈尔洞窟的岩画，以及阿勒泰市西北的阿克塔斯的洞窟岩画。这些洞窟有的位于山腰之上，山势险峻，居高临下，窟前为开阔的坡地，有的以槽状形式环绕于石质山丘中，山丘周围草地平展，一望无垠。而窟内则幽深僻静，别有洞天，岩画绘刻于四壁之上。

[12]原始初民将岩画设置于这样的环境和场合显然不是为了满足审美观赏的要求，而是在原始文化观念（对此我们将在下面一节中展开论述）的支配下的一种建构，具体来说，就是为了在岩画前举行各种巫术活动和祭神仪式而选置和建筑的，正是这样，我们看到上述岩画（不论是露天的还是洞窟的）周围总有一片十分宽阔的场所或幽深的崖谷。《拾遗记·炎帝神农》曾载曰：“筑图丘以祀朝日，饰瑶阶以揖夜光。奏九天之和乐，百兽率舞，八音克谐。”这是对原始巫术活动和祭神仪式的生动描述，而所谓“筑图丘”，“饰瑶阶”则是指这些活动和仪式（“祀朝日”、“揖夜光”）所赖以展开的场合和环境。正是在这种场合和环境中，原始初民面对他们所创造的图像，感受着不可言喻的神秘氛围，表达着对未知生命的渴望和冥冥之中神灵的崇拜，也只有在这样的场合和环境中，原始绘画

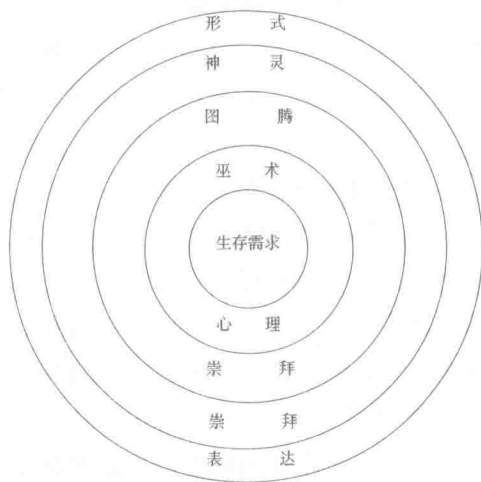
(岩画)中所蕴含的文化内涵和意义才充分地彰显出来,突现出来。

三

原始人物画所蕴含的创作动机 及其文化观念结构的分析

原始初民进行绘画(人物画)创作的动机,显然不同于后来(即文明时代)的艺术家。第一,从主观方面来看,他们没有明确的审美态度;第二,从客观方面来看,他们也没有为观众提供纯粹观赏的审美目的。应该说,原始初民是有其独特的创作动机。要了解这种动机,只有要从当时原始文化观念的内涵中寻找,原始初民的创作动机并不是单一的,而是复杂的。要了解这些复杂的动机,只有到原始文化观念的整体结构中寻找。

关于原始文化观念的整体结构,我们可以用下列图例加以表示:



(图中所示分别为: 生存需求、巫术心理、图腾崇拜、神