

浅谈中国古代雕塑的艺术特点

——普通美术教育欣赏课教学参考

厦门大学艺术教育学院美术系 洪惠镇

美术欣赏是普通美术教育的重要课程,雕塑是欣赏的内容之一。目前欣赏课教材所介绍的西方雕塑,大多以写实性古典作品为主,欣赏起来可能较为容易,而中国古代雕塑的欣赏却存在一些障碍。人们对它们既熟悉又陌生。熟悉的是它们中有不少就在我们身边,在寺庙、石窟等古代建筑物和现代博物馆中,都能够不经意地见到它们,然而人们由于经常受到写实艺术的影响,因此觉得它没有西方古典雕塑那么写实好看,所以陌生。有鉴于此,本人不揣浅薄,想提供若干建议,供欣赏课作教学参考。

一、中国古代较少纯粹的雕塑艺术品,这是一般人不重视中国古代雕塑的主要原因。西方雕塑发源于古代希腊,古希腊人重视人体,将神塑造成完美的有血有肉的人。他们崇拜神,也崇拜和神一般完美的英雄——战士与运动家。为他们塑造供人膜拜瞻仰的偶像和纪念像。如此形成传统,在西方世代相传,成为一种纯粹的雕塑艺术。中国古代社会的制度、文化、哲学与宗教,都不同于古代希腊。中国远古时期重礼教,尊鬼神,艺术重心倾向于工艺美术,在礼器、祭器上发挥艺术天才,并且同样也形成传统,影响深远。从陶器、青铜器、玉器及漆器等工艺品发展出以装饰功能为主的实用性雕塑,在历代都占有主流地位。它们分为两大类,一类是纯粹的工艺品,例如象形器皿和供摆设的小型工艺雕刻。一类为建筑(包括陵墓)装饰雕刻,例如一般欣赏教材中都会列举的南朝王陵石刻辟邪和唐代顺陵石狮。实用性除反映在装饰雕刻上以外,还反映在明器艺术与宗教造像上。明器是随葬用品,其中雕塑品占有重要地位,主要是俑和动物雕塑,一般教材都举秦始皇陵陪葬坑兵马俑和唐三彩俑、马为例。俑是人殉的取代物,动物雕塑也用来代替活体陪葬,它们的实用性很强,并非纯粹的雕塑艺术品。宗教造像也是如此,它们是供信徒顶礼膜拜所用的,以佛教造像最有代表性。欣赏教材多以南北朝和唐代的作品为例,因为这些时代的佛教造像艺术水平普遍较高。宋元和明清也有好作品。佛教造像有宗教上特殊的造型要求,它们和古希腊那种以人为范本的真实自然的神象有所区别,在欣赏时需要了解经仪轨的种种规定,如佛像两耳垂肩,手长过膝等等,否则很容易认为比例不准

确,解剖有错误而加以否定。纯粹的雕塑一般以纪念性雕塑为代表。中国古代重视绘画艺术,纪念性人物和事件,通常以绘画来表现而极少使用雕塑,例如汉唐功臣和历代帝王像,都是画在壁画和卷轴画里。纪念性雕刻在帝王士大夫染指绘画之前的西汉时代偶有创作,最著名的例子就是欣赏教材都有介绍的霍去病墓石刻“马踏匈奴”此外,东汉四川都江堰李冰像和五代前蜀主王建坐像,也是现存的古代纪念性雕刻,实属凤毛麟角。中国有中国的历史和文化特殊性,也有其艺术的特殊性。我们不能因为纯雕塑品少就不承认带实用性的雕塑品,也属于雕塑艺术而拒绝认识它们、理解它们和欣赏它们。

二、出于上述原因,中国古代雕塑的装饰性相当突出。这是它孕育于工艺美术所带来的胎记,无论是人物还是动物,也无论是明器艺术、宗教造像还是建筑装饰雕刻,都普遍反映着传统悠久的装饰趣味。最显著的例子是欣赏教材中云岗北魏露天坐佛,南朝的辟邪和唐代的石狮。佛像的对称式坐姿和图案化的袈裟衣纹处理,使之显出浓厚的装饰性。和写实的西方宗教神像相比,中国佛像因装饰性的虚拟成分,更带有一种非人间性的神秘,但又包含一种蔼人的亲切,因为装饰性既不同于生活真实,却又是中国人在生活中无处不在司空见惯的艺术真实,所以有此效果。同时,装饰性对于增强佛像所要求表现的庄严肃穆气氛,也十分有效。辟邪石狮的整体造型,完全经过装饰化变形,犹如青铜器或玉器上的某个装饰部件。身上更有线刻图案来加强这种装饰品格:装饰性的变形处理是夸张概括的手法之一。经过这样处理过的石兽,往往比写实的雕刻石兽更威风、更勇猛,且更神圣不可侵犯,能更好地发挥它们作为建筑装饰的功能。(辟邪和石狮多为陵墓的仪卫性装饰品,用途在于显示墓主的权威。)

三、中国古代雕塑具有明显的绘画性,中国古代雕塑和绘画是一对同胞兄弟,都孕育于原始工艺美术。从彩陶时代起,塑绘便互相补充、紧密结合。到二者都成熟之后,仍然“塑形绘质”,在雕塑上加彩(专业术语称作“妆奁”)以提高雕塑的表现能力。现存的历代雕塑,有许多就是妆奁过的泥塑、石刻和木雕。今天的雕塑艺术完全西化了,不再加彩,但民间雕塑仍保持

妆奁传统。西方古代雕塑也有加彩,到文艺复兴以后,除宗教神像为求真效果,大多继续加彩外,一般雕塑不再加彩。中国塑绘不分家,导致了雕塑与绘画审美要求的一致性。在中国古代,绘画受到比雕塑高得多的重视,雕塑始终由工匠从事,文人士大夫极少参与。早期绘画的作者也只有工匠,但从东汉晚期开始,文人士大夫乃至帝王参与了绘画创作,从此成为中国古代绘画创作队伍的骨干力量。他们是国家、社会及文化的统治者,自然也统治了绘画,使绘画地位高高凌驾在雕塑之上,并以其艺术观念影响雕塑,因而雕塑染上了明显的绘画性。其绘画性表现为不是注意雕塑的体积、空间和块面,而是注意轮廓线与身体衣纹线条的节奏和韵律。这些线条都象绘画线条一样,经过高度推敲概括提炼加工而成,和西方古典雕塑以块面和空间的丰富变化来体现轮廓与衣纹的形状完全异趣。后者体积感强,前者只有大的体积关系,局部大多平面性很强。有时在平面上运用阴刻线条来表现肌肤和衣服的皱褶,仍然没有立体感,只有绘画的平面效果。因此,通常雕塑表面光滑,没有西方雕塑那么多明暗起伏的细微变化。这种特点,在教材最常引用的汉唐陶俑、敦煌莫高窟唐塑和麦积山石窟宋塑佛教造像,以及太原晋祠宋塑侍女,大同下华严寺辽塑菩萨、平遥双林寺明塑和昆明筇竹寺清塑罗汉像等等作品上都可见到。中国雕塑从这一特点历代相沿,至今民间匠师仍然大都先勾人物线描草稿,象人物画白描一般,再复制成雕塑。也有人直接在硬质材料上勾线描稿,再雕而刻之。这样创作雕塑,带有绘画性就可以理解了。中国古代雕塑绘画性强,自有一种东方趣味,符合古人的欣赏习惯,他们是从绘画艺术的角度去看待雕塑艺术的。今天我们欣赏古代雕塑,也需要借用中国画的审美眼光,才能把握美感要点。如果只用西方古典雕塑的艺术标准来指摘中国古代雕塑缺乏雕塑性,那无异于为适履而削足。

四、中国古代雕塑的另一个特点是意象性。西方雕塑从古希腊时期起,就努力摹仿再现自然,写实性极强。中国雕塑和绘画很迟才脱离工艺美术的母体而独立门户。在漫长的几千年间,它们只是工艺美术品的两种装饰手段,这是塑绘不分的主要原因,也是线刻和平面性浮雕——画刻高度结合的中国式造型方法特别发达与持久的主要原因。装饰不求再现,只追求表现物象,因此发育出中国雕塑与绘画的共同品格——不求肖似(高度写实地再现自然),形成了高度的意象性特点。中国画无论工笔还是写意,都不象西洋画那样精确地写生刻画对象,而是主要依据观察体验所得印象,再加上想象,经过主观加工美化而成艺术形象,和客观对象保有相当距离。中国画不画光影(这是表现主体感真实感的重要因素),色彩只表现固有色(所以

写实性有限),造形与画面效果的平面性很强。背景一般为纸、绢的空白,不求空间深度,而把注意力放在物象的“神韵”表现上。因此,若按西洋画的解剖、比例、透视和色彩等等准确度很高的科学化标准来衡量中国古代绘画,便会觉得一无是处。但若理解中国艺术自成体系、自有追求,便懂得和喜欢品味中国画的美感。中国雕塑也是如此,它和中国画观念是一致的,而且贯穿了整个古代雕塑史。秦始皇陵兵马俑虽然表现出高于其他时代的写实性,但那就仅仅集中在俑的头部刻划上,而且形象也只是分为几种类型,不是每一件都各不相同,身体部分则无一例外是十分写意的。就是比较写实的头部,也不能和西方雕塑同日而语,它只是象中国画有工笔一样,比较深入细微而已,本质上依然属于意象性造型。其他汉唐陶俑、霍去病墓石刻、历代宗教造像无不显示意象性特点。它们和中国画一样,追求神韵,不求肖似。如果用西方古典雕塑的标准来看待它们,就能挑剔出解剖、比例不够准确,质感塑造不够充分等等不足,造成欣赏上的障碍。我们必须换一种眼光,使用我们自己民族的艺术标准和审美习惯,来欣赏中国古代雕塑“以形写神”的艺术效果:这样,当我们从敦煌菩萨、晋祠侍女、筇竹寺罗汉塑像上体会到“栩栩如生”这一句成语的含义时,就不是象欣赏西方古代著名雕刻,如欣赏教材常会介绍的掷铁饼者、拉奥孔群像和奥古斯都像等等那样,是个从形到神都准确得象真人一般的概念,而只是感受到一个艺术品所传达的人的生命力、精神状态和宗教境界等等形而上的东西。

五、中国古代雕塑语言精练,这是意象性衍生的另一艺术特点。中国古代雕塑始终没有发明西方雕塑的造型术(modelling)来精确地塑造物象,而多从感觉和理解出发,象中国画一般运用经济的语言,简练、明快,以少胜多而又耐人寻味,常常给人运行成风、一气呵成、痛快爽利的艺术享受。夸张乃至变形来强调人与动物的神韵,是普遍运用的手法,汉代四川说唱俑和霍去病墓石兽最有代表性。这些作品只是服从作者对物象的感觉和理解,他们所关心的不是准确比例和真实效果,而是说唱者眉飞色舞,手舞足蹈的表演神情以及虎、象、马、牛、野猪等动物的不同习性和旺盛活力。这样必须有所取舍,有所夸张变形甚至抽象,其效果更突出对象的特征,更具有艺术感染力,给人的印象更特殊而深刻。这一点和西方近现代雕塑有相似之处。西方近现代雕塑一反传统的写实为变形,追求雕塑语言的多变性和雕塑空间的自由性,不被客观物象所役,使艺术创造更纯粹。中国古代雕塑实际上也是达到雕塑语言的多变性和雕塑空间的自由性这种艺术境界的。霍去病墓石兽采取“因势象形”的手法,充分利用岩石,自然的令人联想接近某种动物的形状,只进行最

低限度的艺术加工,使石兽的造形显出空间的自由而不斤斤计较于形似。加工的语言有圆雕、有浮雕、也有线刻,是根据岩石形状与动物形象的双重需要加以多变性运用的。这种圆、浮、线雕并施的语言,在汉唐陶俑、历代石兽以及佛教造像中均可见到。它们使中国雕塑在精练中块面更整体,因而有时更具雕塑感甚至建筑感,例如云岗北魏露天坐佛和龙门奉先寺唐代大佛,就是杰出代表。

六、中国古代雕塑既然是意象性的,注重“以形写神”,必然也象中国绘画一样,注重头部的刻划。中国古人认为“头者精明之主也”。(《黄帝素问》)“头者,神所居,上圆象天。”(《春秋元命苞》)从原始时代起,人面或人头,在工艺装饰中就受到特别重视,这应是中国古代造型艺术发展为特别重视传神的原因之一。这种重视贯穿了几千年,直到今天,在民间雕塑和农民画中,头部仍是艺术家首要表现的部分。头部以外的人体部分,便被看作是从属的,较为次要的。这样,在中国古代雕塑和绘画中,头大身小逐渐变成一种习惯造型,一旦头身关系处理不好,在视觉上便难免造成不舒服的特点,这是不必为古人护短的。然而优秀的作品常常把人们的注意力,从缺点中吸引转移集中到刻划精彩的头部来。这些头部看似没有西方雕塑深入,可是结构十分严谨。搞过雕塑的人都有体会,临摹西方雕塑易,临摹中国古代雕塑的头部却相当困难。它们不如西方雕塑结构准确分明,却另有一种完美性,神完气足,很不易临摹到那种境界。在头部以外,又用充满韵律的身体衣纹线条来发挥美感,使人受感染的不是比例结构的准确本事,而是传神美化的功夫。龙门奉先寺大佛、服侍菩萨与天主力士像都严重头大身小,但依然很美,非常典型地说明了中国古代雕塑的这一特点。

七、中国古代以“温柔敦厚”为诗之旨,这和中华民族的气质、生活条件、地理环境、哲学思想、伦理道德观念及其他文化因素密切相关。别的艺术也如此追求,表现在造型艺术上便是含蓄美、内在美。雕塑亦然,中国古代雕塑给人的感觉不象西方古典雕塑那样一览之下、历历在目,而是神龙露首不露尾、含不尽之意于象外。没有剑拔弩张,向外张扬的火气,而是象中国书画用笔藏锋那样将力量包裹在内部,给人更多品尝的余味。例如严阵以待的秦始皇陵兵马俑、载歌载舞的汉唐女俑、孔武威风的唐代天王力士,乃至雄强猛厉的南北朝辟邪和唐代石狮,都有这种效果。比较一下掷铁饼者力量的紧张迸发和拉奥孔群众情绪的激烈发泄,就能够领会中国古代雕塑含而不发的美感特点。它是与其他中国古代艺术的审美理想相一致的,就象西方雕塑与绘画的审美理想也相一致一样。欣赏中国雕塑时也许会觉得不如西方雕塑痛

快顺溜,这就象喝酹茶和喝咖啡不同一样,不能相题并论。喝茶需要品味,如若不谙茶道,便永远进不了茶的境界。

八、中国古代雕塑风格往往体现了中国古代哲学精神。儒家哲学尊天命,受其影响,中国艺术反映为崇高、庄严、壮丽、重穆、典雅等等风格。道家哲学崇自然,在艺术上则表现为飘逸、雄浑、淳厚、古朴、淡泊、天真、稚拙等等风格。中国画和雕塑都具备这两个系统的风格特征,例如佛教造像和陵墓仪卫性雕刻,一般具备前一系统的风格,龙门奉先寺大佛最为典型。它是唐代武则天出资修造的,寓有帝王的精神气度,风格上必然强调崇高、庄严、重穆和典雅。明器艺术中的俑和动物雕塑多属后一系统的风格,它们和生活关系密切,风格上追求自然,朴拙可爱。两者各异其趣,各有千秋。西方古典雕塑风格比较接近前一系统,却少有后一系统的风格特征。希腊古风时期的古拙是艺术技巧幼稚阶段的自然产物,不是刻意追求的风格。中国画和雕塑却有意返朴归真、退熟回生,追求一种内在美,一种原始美,一种大巧若拙的哲学精神境界。这些追求是难于站在西方艺术角度来理解的,所以一般习惯欣赏写实性雕塑的人,欣赏中国古代雕塑总有障碍。这就需要提高中国传统文化修养,从根本上来认识中国艺术,否则欣赏也好,创作也好,都很难进入堂奥。

九、中国古代雕塑遗产大量属于佛教造像,佛教美术有其特殊的经规仪轨,形成自己的特点。佛教美术源于古代印度,中国的佛教雕塑源自古印度的犍陀罗、马土腊和笈多等地区与时代的佛教雕塑。中国艺术家在学习摹仿过程中,逐步将它们加以改造,使其既保存了某些原产地的样式,又更多地体现出中国特色。而印度犍陀罗佛像受到希腊化时期的古典雕刻影响,它们也有个雕塑本土化的演变过程。因此,在欣赏中国古代佛像时,适当对照希腊、印度的古代雕刻进行比较,有助于加深认识和理解各自的美感区别,同时需要了解佛教造像的经规仪轨。上文提到的佛像两耳垂肩,手长过膝,就出自经规仪轨。佛像有所谓“三十二相”、“八十种好”的形象上的神化特征,两耳垂肩、手长过膝而外,又如螺发绀青相、顶上肉髻相(不是普通发髻)、眉间的毫相等可以通过造型艺术加以表现的相好,在雕塑时都必须严格符合要求。佛和菩萨的肢体动作,特别是手势(称作“手印”或“印相”)各有含义。各种佛经人物依身份不同而有不同的造形(如有的三头六臂,有的千手千眼),不同的服饰标识(如佛和罗汉著朴素的袈裟,菩萨则衣饰华丽)、不同的姿势(如接引佛才站着,其他佛皆取坐姿)等等,都有固定的要求。如不了解,很容易觉得佛教造像怪诞和雷同。(下转 30 页)

关于技巧与程序。罗恩菲德将技巧与程序作了严格的区分,认为技巧是个人使用材料来表现的方法。技巧是极端个人化的,因此技巧是不可解释或传授的。其发展完全取决于个人的需要。而程序则包括一种材料在使用时的不同阶段,程序才是可以解释的。没有抽象的技巧好坏的标准,技巧的好坏要依据具体的儿童来加以评价,能帮助儿童表现其特殊需要的技巧才是好的技巧。罗恩菲德的将技巧视为不可教的,可能有些绝对,但他提出的体验艺术媒介的几个原则,则无不道理。这就是:1. 艺术媒介必须顺从儿童的表现欲望;2. 艺术媒介与艺术表现必须合为一体;3. 一种技巧或程序不能被其它的技巧或程序所取代。

关于欣赏。欣赏必须考虑到儿童的需要,如果忽略了其反应,就会事与愿违,使儿童产生挫折感。而且,艺术欣赏的目的并不在于分析一幅画或了解一件艺术品,而在于辨别作品的价值,并为之发生意义关系。为此,儿童必须注意作品的题材,因为艺术家只有体验过题材才能创作出作品来。同样,儿童如果接触了一个自己不感兴趣或没有关系的题材,他也不能体验它。另外,还要对艺术家所使用的表现方法有所体验,这也是欣赏艺术品的基础,这对儿童来说,可能有一定的难度。但如果给艺术家所使用的方法赋予生命,体验就变得容易得多了。比如,可以假想一条线是活的,会安静,会激动,会拜访一些地方,会与其它一些线和睦相处……

关于评价。评价不仅针对作品,更重要的是必须针对美术教育对儿童成长的影响,所以,儿童的完成的作品的重要性比起他们制作这件作品的过程要逊色得多。“如单就儿童技巧上的表现来夸奖他,便意味着我们只注重技巧的表现;这样,我们便忽略了小学艺术教育中最重要的意义;成长的鼓励。在另一方面,假如我们在了解儿童在创作上体验自己的意义,而不管作品是如何的‘恶劣’,我们就会给儿童信心和鼓励,让他觉得走对了路……”^⑥在观看儿童作品时,首先注意的是儿童能否体验到他的作为,是否有表现自己的积极愿望。再一个是必须注意作品的意义,从而发现儿童的经验强度和表现程度。至于技巧,则要注意看其是否与儿童作品的意义共存,即1. 儿童选择的技巧是否足

够他用来表现?2. 这技巧的使用是否与儿童的作品合为一体?3. 完成品所呈现的效果如何?

关于教师。教师应该体验艺术创作的驱力,因为只有这样才能了解表现人类精神的艺术品,同样这也是教师理解儿童美术活动的基础。这使得教师能在最大的限度与儿童思想和经验实现沟通,同时也使得教师了解儿童所使用的媒材。所以,教师必须对儿童的心理有一种探勘的能力,这十分重要,因为一个不能自由创作的儿童的问题可能出在心理上,单单对其从技巧上加以指导,可能于事无补。教师还应该为学生创造一种自由的环境,使他们能够自由地交换意见,在群体活动中发展思想和运动力。如果没有这种自由,就不会有真正的创造活动。但是,教育环境的自由,并不等于秩序的混乱。秩序的混乱比起严格的纪律可能更糟,因为在混乱的秩序中是不可能正常地开展教学的。关键是要逐步养成儿童自律的习惯。

回到本文的题目,我们的结论是,如果我们能够理解得更全面一些,我们完全可以从罗恩菲德的理论中获益匪浅。然而,由于我们在与另一种具有对立倾向的美术教育思想的比照中,不适当地强调了罗恩菲德的理论的特异性,突出了其偏激性,使得我们多少对之产生了一些理解上的偏差。当然,罗恩菲德的理论具有一种革命性,体现了一种民主教育的精神,作为对以往压抑学生天性的美术教育思想和活动的反动,具有一种矫枉过正的情绪在所难免。极端地强调罗恩菲德美术教育思想中的偏激性,片面地理解罗恩菲德的观点,将不可避免地给美术教育带来危害,这已被事实所证明。但是,如果我们不是将我们对罗恩菲德的理论的印象,仅仅局限于几句简单的理论概括,而是深入到他的著作中去,我们就会发现他的理论毕竟比我们想象的要丰富得多,也辩证得多,可见,罗恩菲德理论所带来的消极影响,理论自身固然可能有些问题,但更重要的是我们对这种理论作了过于简单的理解。

注释:

① 罗恩菲德著,王育德译《创造与心智的成长》P53,湖南美术出版社。

② 同上书,P55③ 同上书,P60④ 同上书,P1~2⑤ 同上书,P4⑥ 同上书,P44

(上接 22 页)

上述各种特点,都不是孤立的,它们互相关联。我们在欣赏中国古代雕塑时,需要综合各个特点来认识,才可能得出比较合理的结论,承认它们确实还有不少好处。特点不一定就是优点。但有了特点,一种艺术就有了它存在与发展的理由和价值。中国艺术,包括中国雕塑之所以能一枝独秀地屹立在世界艺术之林,全在于它有着与众不同的许多特点。这些特点是

世界所承认和尊重的。当许多中国人奔赴西方学习雕塑时,西方雕塑家也来中国借鉴中国古代雕塑。有位美国雕塑家曾对中国美术学院的雕塑系学生说过:

“你们不要捧着金饭碗要饭。”这句话是我当雕塑史研究生时亲耳听到的,我把它当作一颗定心丸摆在本文的结尾,送给对中国古代雕塑的“好在哪里”尚有怀疑,不敢在欣赏课中理直气壮教学的同行,但愿有点用处。