

中国岩画的审美之维

朱媛
著



中国岩画的审美之维

朱媛 著



 上海人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国岩画的审美之维/朱媛著. —上海: 上海人民出版社, 2013

ISBN 978-7-208-11339-8

I. ①中… II. ①朱… III. ①岩画—研究—中国
IV. ①K879.42

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第062664号

责任编辑 马瑞瑞

封面设计 朱士杰

中国岩画的审美之维

朱媛著

世纪出版集团

上海人民出版社出版

(200001 上海福建中路193号 www.ewen.cc)

世纪出版集团发行中心发行

上海商务联西印刷有限公司印刷

开本 635×965 1/16 印张 12.25 插页 2 字数 169,000

2013年5月第1版 2013年5月第1次印刷

ISBN 978-7-208-11339-8/B·970

定价 38.00元

目 录

绪论 / 1

- 一、研究背景 / 2
- 二、研究现状 / 7
- 三、研究思路 / 10

第一章 立论依据 / 13

第一节 学术合理性 / 13

- 一、岩画的艺术属性 / 14
- 二、图像的审美立足点 / 18
- 三、学科定位 / 23

第二节 中国岩画的对象界定 / 25

- 一、时间域 / 25
- 二、材料域 / 29
- 三、类型域 / 32
- 四、价值域 / 34

第三节 方法论 / 36

- 一、实证分析与文化阐释的统一 / 36
- 二、图像分析与意识研究的统一 / 39

第二章 中国岩画的构形要素 / 41

第一节 点的审美特征 / 41

- 一、点的外形 / 42
- 二、点的布局 / 45
- 三、艺术风格 / 47

第二节 线的审美特征 / 50

- 一、线的外形 / 50
- 二、线的布局 / 52
- 三、艺术风格 / 56

第三节 块面的审美特征 / 58

- 一、块面的外形 / 59
- 二、块面的布局 / 61
- 三、艺术风格 / 63

第三章 中国岩画的成象特征 / 67

第一节 取象规则 / 67

- 一、简化原则 / 68
- 二、最大轮廓化原则 / 70
- 三、局部凸显原则 / 72
- 四、多点平视原则 / 74

第二节 平面经营 / 76

- 一、分割 / 77
- 二、对比 / 79
- 三、排列 / 83

第三节 纵深经营 / 85

- 一、深度表现 / 85
- 二、图与底 / 88
- 三、环境运用 / 90

第四章 中国岩画的题材意蕴 / 94

第一节 自然题材 / 94

- 一、类的摹仿 / 95
- 二、自我意识 / 98
- 三、山水描摹 / 101

第二节 信仰题材 / 104

- 一、类型 / 104
- 二、象征性指意 / 107
- 三、明朗质朴 / 109

第三节 心灵题材 / 113

- 一、尚圆 / 114

二、开放式身体 / 117

三、天人合一 / 119

第五章 中国岩画的民族特色 / 126

第一节 中国岩画与欧洲洞穴岩画 / 126

一、共通点 / 127

二、生活氛围与巫术氛围 / 129

三、逐朴与求精 / 132

四、风格的延续 / 136

第二节 中国岩画与中国传统绘画 / 137

一、计白当黑 / 138

二、泛化对象 / 141

三、整体观照 / 143

四、以“大”为美 / 145

五、朴拙简韵 / 148

第六章 中国岩画的艺术起源 / 152

第一节 目的起源 / 152

一、一元论起源观 / 152

二、起源差异 / 155

三、多层累起源观 / 158

第二节 心理根基 / 162

一、理性与作品的差异 / 163

二、审美经验的根源意义 / 164

三、三重创作心理 / 166

结语 / 170

参考文献 / 177

后记 / 186

绪 论

岩画(rock art, rock-art,由于最早引起全世界重视的岩画在洞穴中,有时也用 parietal art 代称)又称石头画、崖画、山画石、岩石艺术,一般按照技法分为凿刻类(petroglyph,简称岩刻)与涂绘类(pictogram, pictograph, rock art painting)两大种。许多人对岩画进行过定义,如怀特里(David S. Whitley)认为“岩画是景观艺术。它由放置在悬崖、砾石面、洞穴墙壁、洞穴顶和地面等自然表面上的图像、主题与设计组成”^①。贝德纳瑞克(Robert G. Bednarik)认为:“岩画的科学定义是:它是记载在岩石表面上的被同类成员创造的有意图的记号组合,能被一般的人类感觉能力所感知,是以概念为中介的,已接受现实的潜意识形式的外在表象。”^②我国学者陈兆复先生的定义较为完善:“岩画,基本上是属于人类在文字产生以前的原始时代的作品,这是在未经人工修整的自然洞窟、崖壁岩阴、或在露天单个的巨石上进行绘、刻、雕制而成的艺术品。”^③怀特里的定义并不涉及时代问题,贝德纳瑞克的定义过于抽象,陈兆复先生的定义清晰具体地全面涵盖了岩画的年代、载体、技法和性质,更具有参考意义。

① David S. Whitley. *Introduction to Rock Art Research*, Walnut Creek, Left Coast Press, 2005, p. 3.

② Robert G. Bednarik. *Rock Art Science: the Scientific Study of Palaeoart*, New Delhi: Aryan Books International, 2007, p. 1.

③ 陈兆复、邢琰:《外国岩画发现史》,上海人民出版社 1993 年版,第 7—8 页。

在艺术领域岩画并不是个受宠的娇儿,相反它一直被当作加西莫多式的形象,叫艺术家对之退避三舍。因为它既缺乏对整体的深思熟虑,又无力把握视觉流动的完美瞬间。无论是静态造型,还是动态构图,岩画显然都提不上台面,似乎研究岩画艺术要具有扶阿斗上台的勇气与激情。但是原始社会看似拙劣的艺术竟成为促进 20 世纪绘画革命的新式武器,岩画中包含的“艺术钥匙”同样让人感到惊奇。抛开现代人自认为处于文化积累巅峰的时代优越感,降低身姿回到原始人的艺术中挖掘他们的艺术规律,反思审美的原初奥秘,我们将会发现人类的成长延续了初民的某些东西,同时,也放弃了某些东西。我们正是要在对人类积累的审视中,重新审视人类有选择的成长中放弃了某些流光溢彩,清理出人类活动中最深层的基本精神,挖掘那藏于逻辑理性光辉中的另类思维,以重新点燃另一种类型的审美反思。

一、研究背景

中国岩画研究具有悠远的历史传统。中国是世界上最早记录岩画的国家,早在酈道元的《水经注》中就有了许多对中国岩画的记载。^①盖山林先生统计《水经注》中共有八类岩画记载,包括动物形,神像和人面像,符号岩画,佛教岩画,动物蹄足印岩画,神人脚印岩画,车辙、牛迹岩画,刀、剑岩画。^②另外,唐张读的《宣室志》、宋李石的《续博物志》、宋王象之的《舆地纪胜》、宋张世南的《游宦纪闻》、明徐霞客的《徐霞客游记》、明董天工的《武夷山志》等书中都有关于中国岩画的记载。

① 《水经注》之前的一些文献中已经有关于脚印的记载。如《韩非子》外储说左上第 32 篇中记:“赵主父令工施钩梯而缘播吾,刻疏人迹其上,广三尺,长五尺,而勒之曰:‘主父常游于此’”。疏人迹指脚印。[参见王先慎:《韩非子集解》,《诸子集成》(第五卷),中华书局 1954 年版,第 206 页]《诗经·生民》述:“厥初生民,时维姜源,生民如何,克禋克祀,以弗无子。履帝武敏歆,攸介攸止,载震载夙,载生载育,时维后稷。”(参见阮元校刻:《十三经注疏·毛诗正义》,中华书局 1980 年版,第 260 页。)(《史记·周本纪》中记:“姜源出野,见巨人迹,心忻然说,欲践之,践之而身动如孕者,居期而生子。”(参见韩兆琦编著:《史记笺证》,江西人民出版社 2004 年版,第 176 页)但这些关于脚印的记载含有浓厚的传奇色彩,而且也不能断定它们是自然形成,还是人工凿刻而成,所以学术界一般以《水经注》中的记载为中国岩画的最早记录。同时,《水经注》也是世界岩画的最早文献记录。

② 盖山林:《中国岩画学》,书目文献出版社 1995 年版,第 27—29 页。

古代人习惯于用神话、传说解释岩画的由来与意义。如宋王象之的《舆地纪胜》卷 115 引宋人陶弼题贵州仙影山的诗：“月髻星冠七大夫，远看还有近看无。瑶池侍女双成过，遗下群仙聚饮图”^①，记录了贵州仙影山上缥缈隐约的人物图像，并将之想象为群仙聚饮；同书卷 105 记广西武仙县的仙岩，“石壁上有仙人影”^②，也是将人物形象解释为仙人的影像。明邵元善的《红崖》一诗用诸葛亮南征传说解释贵州红崖岩画：“红崖削立一千丈，刻划盘回非一状。参差时作鼎钟形，腾掷或成飞走象。诸葛曾闻此驻兵，至今铜鼓有遗声。即看壁上纷奇诡，图谱浑疑尚诅盟。”^③诗中认为红崖岩画是诸葛亮与当地入定的诅盟。在许多岩画点的周区至今流传着与岩画相关的神话传说，如傣族与佤族都认为沧源岩画的崖壁后住着仙人^④；壮族人将云南麻栗坡大王岩画当作是壮族祖先依智高的“影身像”^⑤。除了神话传说外，古代比较严肃的岩画解释是文字说，但只是针对较少的抽象符号。如古人对贵州关岭红岩碑的解释就有殷高宗伐鬼方遗迹说，大禹治水遗迹说，苗夷民族文字说三种观点。^⑥

近代开始的对岩画的专门研究，始于 1915 年岭南大学教授黄仲琴先生对福建华安汰溪仙字潭岩刻的调查。此后，20 世纪 20 年代，中瑞西北科学考察团，瑞典人贝格曼(F. Bergman)，德国人弗兰柯(A. H. Francke)分别考察了我国内蒙古乌拉特后期大坝沟狼山、新疆库鲁克山兴地、西藏西部喀拉孜鞑靼人的岩画。建国以后，政府组织了多个岩画考察队对中国各处岩画进行集中考察，中国岩画的收集、描述工作逐渐繁荣起来。其中盖山林、汪宁生、苏北海、李祥石、覃圣敏、王克荣、邱钟仑、陈远璋、汤惠生、张亚莎等人为岩画的收集与整理做出了卓越的贡献。中央民族大学的陈兆复先生更是使中国岩画走向世界，为世界人们

① 王象之：《舆地纪胜》，中华书局 1992 年版，第 3403 页。

② 王象之：《舆地纪胜》，中华书局 1992 年版，第 3223 页。

③ 唐树义、黎兆勋、莫友芝编著：《黔诗纪略》，贵州人民出版社 1993 年版，第 348—349 页。

④ 汪宁生：《云南沧源崖画的发现与研究》，文物出版社 1985 年版，第 118—119 页。

⑤ 盖山林：《中国岩画》，广东旅游出版社 2004 年版，第 160 页。

⑥ 罗晓明、王良范：《山崖上的图像叙事》，贵州人民出版社 2007 年版，第 119—120 页。

所认识的开路先锋。陈兆复先生在国外出版的著作《中国史前岩画》(*Cecouverte dert Prehistorique en Chine, China Prähistorische Felsbilder, Cina L'Arte Rupestre Preistorica*)、《中国岩画考察记》(*In Search of Rock Art in China*)使中国岩画能为世界人民所了解。而 1991 年,在宁夏银川召开的国际岩画委员会年会更是标志着中国出现了一群以岩画为研究对象的专业学术群体,岩画研究事业在中国逐渐繁荣起来。

当代中国岩画研究体现了显著的跨学科特色,岩画研究领域云集着考古学、人类学、艺术学等专业的能人志士。随着研究的发展,随着中国岩画研究逐渐与国际接轨,中国岩画研究越来越受国际有影响理论的影响。因此,中国岩画研究背景与国际岩画研究学术界息息相关。所以我们不得不谈谈国际岩画研究背景。世界岩画进入人们的研究视野是因为它的史前性质。当对它进行艺术与审美的探问时,就自然延续了一个重要的关于艺术起源的争论:原始社会是否有艺术!学者们对此众说纷纭。主要分为两派意见,一派认为艺术是文明社会的产物,原始社会没有艺术。如谢林(Schelling)认为,“艺术是很神圣、很纯洁的,以致艺术不仅完全与真正的野蛮人向艺术所渴求的一切单纯感官享受的东西断绝了关系”^①。另一派认为原始社会有艺术。伴随着 19 世纪考古学的兴起,许多学者持有这种观点。如艺术史家格罗塞(Ernst Grosse)在《艺术的起源》^②、人类学家博厄斯(Franz Boas)在《原始艺术》^③、哲学家简·布洛克(H. Gene Blocker)在《原始

① [德]谢林:《先验唯心论体系》,梁志学、石泉译,商务印书馆 1976 年版,第 271 页。

② 格罗塞虽然承认原始艺术“原始民族的大半艺术作品都不是纯粹从审美的动机出发……审美的要求只是满足次要的欲望而已”,但格罗塞同时认识到“艺术的原始形式有时候骤然看上去好像是怪异而不像艺术的,但一经我们深切考察,便可看出它们也是依照那主宰着艺术的最高创作的同样法则制成的。……我们的研究已经证明了以前美学单单提过的一句话,至少在人类,是有对于美感普遍有效的条件,因此也有关于艺术创作普遍有效的法则”。([德]格罗塞:《艺术的起源》,蔡慕晖译,商务印书馆 1984 年版,第 234—236 页)

③ 博厄斯认为:“世界上任何民族,不论其生活多么艰难,都不会把全部时间和精力用于食宿上。生活条件较丰实的民族,也不会把时间完全用于生产或终日无所事事。即使最贫穷的部落也会生产出自己的工艺品,从中得到美的享受,自然资源丰富的部落则能有充裕的精力用以创造优美的作品。”([美]弗朗兹·博厄斯:《原始艺术》,金辉译,贵州人民出版社 2004 年版,第 5 页)

艺术哲学》^①中都表示了这样的看法。

原始艺术的质疑来源于两个原因。第一是不相信原始时代具有精美的艺术品存在。第二是对原始艺术审美性的质疑。原始时代是否具有精美艺术品的存在,这在 20 世纪之前确实存在过质疑。当谢林、黑格尔等人轻视原始艺术时,他们还未能看到存于世上的原始精美工艺品。直到 19 世纪中叶,法国考古学家爱德华·拉尔泰(Edouard Lartet)挖掘出了大量的欧洲史前艺术作品,才使人们真正开始对史前艺术的重视。1902 年西班牙阿尔塔米拉(Altamira)洞穴史前地位的确认,更是彻底打消了原始时代存在精美艺术品的疑虑。同时,20 世纪初毕加索(Pablo Picasso)等艺术家对非洲原始部落艺术的青睐,使现存原始部落艺术像史前艺术一样共同构成原始艺术的话题。

20 世纪初考古界的进步与艺术家变革的胜利让人们开始以审美的眼光、崇敬的态度去关注原始社会的那些与现代艺术类似的存在物,人们开始承认原始时代有精美的艺术品存在。如上述的格罗塞、博厄斯、简·布洛克等人开始对原始艺术进行美学分析,并正在逐渐取得重大影响。但严谨的人类学家仍对之发出质疑。他们承认原始社会具有类似于文明社会艺术品的存在,却从创作目的出发否定原始艺术的审美性。1871 年,爱德华·泰勒(Edward Burnett Tylor)《原始文化》的万物有灵论彰显了原始人的巫术思维,弗雷泽(James George Frazer)于 1890 年初版的《金枝》更是全面开创了从巫术角度解读原始文化的风气,将原始社会的社会活动统筹于巫术活动之下。这二者的理论影响极大,使 20 世纪的人类学家一致将原始社会看作原始宗教控制下的社会组织。此观点成功抽离了原始艺术存在的审美起点,导致对原始艺术“艺术”地分析丧失立论基础,显得底气不足。我国学者朱狄先生明确指出:“在原始民族那里,‘艺术’并非生活必需品,对他们而言,它只是一种原始宗教的附属品。”^②而朱狄先生的观点竟然代表了多数人

① 布洛克指出原始艺术“是艺术。因它原始工匠的作品与欧洲人关于艺术的定义相符合”。〔美〕简·布洛克:《原始艺术哲学》,沈波、张安平译,上海人民出版社 1991 年版,第 136 页)

② 朱狄:《雕刻出来的祈祷——原始艺术研究》,武汉大学出版社 2008 年版,第 45 页。

的方向。

岩画研究同样倒戈于巫术阐释。20 世纪初,继人类学家斯宾塞(B. Spencer)、吉伦(J. Gillen)、雷纳克(S. Reinach)等人发表岩画艺术是巫术的看法后,岩画研究基本上都以巫术阐释法为主。^①继之兴起的萨满阐释法也是其变种。亚历山大·马沙克(Alexander Marshack)的季节符号论虽是标新立异,引起了古物研究界的好奇,却远不能与前两种方法相抗衡。学术界对岩画的艺术定义非常反感:“在人类学家的岩画话语中,存在着对将原始视觉表现物联系为艺术这种做法的显著厌恶,这种厌恶的基础随研究者的不同而不同,其中就包括了关于艺术与美学的一些普遍观念。这些观念认为艺术是西方文明的现代建构,而审美感知在史前涂绘岩画与凿刻岩画的产生与接受中扮演着毫无意义的角色。”^②可见,岩画的艺术研究与美学研究实在处于十分不讨好的学术环境中。

中国岩画研究似乎偏向于艺术研究,国际岩画联合会主席贝德纳瑞克认为中国岩画研究以艺术为主而不是以考古学为主^③。作为考古学家的贝德纳瑞克对中国的这种状况并不赞许,实际上他的这种看法也是有偏颇的。虽然中国岩画研究中心设在艺术系,但国内岩画研究中有影响的成果,还是以考古类的岩画点介绍与巫术阐释为主。1991 年与 2000 年在国内举行的两次国际岩画讨论会上的论文虽然有很多是从艺术出发阐释岩画,但这种论述将“岩画是艺术”这个命题作为自明命题,未对它进行科学界定,使立论前提不清,导致至今为止,国内大部分岩画研究者对这个角度的研究嗤之以鼻,而这方面的著作在岩画研究界也少有影响力。

岩画的艺术研究处于这样一个尴尬的境地。当我们以现代人“艺

① 汤惠生、张文华:《青海岩画——史前艺术中二元对立思维及其观念的研究》,科学出版社 2001 年版,第 201 页。

② Thomas Heyd and John Clegg edited. *Aesthetics and Rock Art*, Hampshire, Ashgate publishing Limited, 2005, p. 61.

③ Robert G. Bednarik. *Rock Art Science: the Scientific Study of Palaeoart*, New Delhi: Aryan Books International, 2007, p. 10.

术”的概念去称呼岩画时,岩画是现代概念与古代产物的结合体。我们将冒着一系列风险将岩画称为艺术,但是这个物体上是否具有艺术概念中的审美、个性、创造、超越、无功利等含义,原始人创造岩画时是否抱以我们创造艺术时同样的审美态度,原始人对岩画的鉴赏是否具有审美情感,这些都是需要论证的问题。总的来说,岩画的审美特征研究处于一个原始宗教论,尤其是巫术论横行于市,艺术论、审美论被严重排挤的学术背景中。

二、研究现状

目前与中国岩画的审美特征较为密切的成果主要集中于对中国岩画的艺术分析这一区域。朱狄、刘锡诚、吴诗池等人的原始著作涉及了岩画艺术分析,但他们的研究或以描述、介绍为主,或集中于对西方岩画研究的理论探索,未对中国岩画本身进行专门的深入分析。目前中国岩画艺术研究的专著只有宁克平先生的《中国岩画艺术图式》,班澜与冯军胜合著的《阴山岩画文化艺术论》、《中国岩画艺术》。

1990年,湖南美术出版社出版的宁克平的《中国岩画艺术图式》一书是最早的中国岩画艺术研究专著。该书将岩画风格分为写实、象征、图案装饰化三类,认为原始岩画艺术是“野蛮时代”人类情感的积淀与人类早期艺术创造力的符号图式,充满了形式律动与神圣的开放性情感,此书为中国岩画风格的论述奠定了基调,影响并牵制了以后的岩画艺术研究者。遗憾的是此书还太过简略,未能让我们更详细地体会岩画的艺术魅力,而且对原始岩画艺术是“野蛮时代”人类情感的积淀与人类早期艺术创造力的符号图式这两个重要的论点未做详细的论证,使其自明出现。

班澜与冯军胜合著的《阴山岩画文化艺术论》(内蒙古远方出版社2000年版)对内蒙古阴山这一区域岩画的艺术风格作了论述。此书对阴山岩画的艺术特征作了细致的评述,为我们勾勒了阴山岩画的总体艺术概貌。书中认为原始人的思维方式主要是表象思维,原始人具有极强的联想和幻想能力。阴山岩画反映了原始人狩猎与采集两种生活方式。岩画创作应是遵循快乐原则的游戏。阴山岩画受北方环境和文

化积淀的影响,表现形式上倾向于粗犷、简练、有力度的阳刚之美。阴山岩画点的造型形态具有写意、象征、装饰三种表现类型;线与面的功能运用分为写实与抽象两个阶段。阴山岩画造型具有从自足走向不自足,从写实走向抽象的趋势。

2008年,二人再度联手的新著《中国岩画艺术》(内蒙古人民出版社出版)全方位地论述了中国岩画的艺术特色。书中指出,岩画表现了古代狩猎到牧畜到生产私有化的变革,表现人从依附于天地神灵的自然权威观,到发展为巫、王权威观,形成天地人并称的世界观的变革;岩画包含了传递信息的实用、神灵崇拜的巫术、游戏三方面社会动机以及素材、形式、游戏三方面心理动机;中国岩画造型早期是写意的,中间经过简化嬗变为抽象性,最后经过程式化积累走向图案性与装饰性;中国岩画的象征类型分为本体象征型、拟象象征型、符号象征型。此书还分析了中国南北岩画审美特征的差异,认为北方岩画多大规模群猎和放牧的画面,也可以看到牧民迁徙的场景,南方岩画看不到大规模的猎、牧图像,而是以农耕的生产、生活画面为主;北方岩画采用凿刻手法,是恢宏、刚健的,南方岩画采用涂绘手法,是诡谲、阴柔的;北方以写意为主,南方以象征为主;北方岩画表现的是生命的冲动,充满暴力与挣扎,造型多以夸张手法张扬主体感受,南方岩画表现的是世界的神秘,充满智性的直觉,造型多取隐喻的手法,含蓄而冷静。中西方岩画造型特征的比较是写意与写实、主观时空与客观时空,心性与理性的对照。此书是目前为止,中国岩画艺术特征研究中最集中的著作。

除了专著外,一些论文与著作章节也涉及了岩画的艺术特色,及其表现出来的原始人的审美意识。如1991年李福顺就在《文艺研究》中发表了《中国岩画创作中的审美追求》一文,认为中国岩画选择了合适的环境,选用了相应的制作材料和手法,并已经显示了一定的造型规律。后来岩画研究者逐渐认识到岩画中有特殊的艺术规律,李彦锋在《岩画图像叙事的“顷间”性》一文中指出岩画取象的非顷间特征;班澜在《北方岩画与草原艺术精神》一文中认为北方岩画是草原艺术的代表,是神秘之美,表达了狂欢的生命激情;陈兆复在《中国岩画发现史》一书中也专用一章谈论了中国岩画的艺术特征,指出中国岩画具有写

实主义、装饰主义、象征主义三种风格,在构图上只是形象的组合,并有一定的空间感和节奏感。^①这些都是对岩画艺术规律的解读。此外,学者们对岩画中的审美意识也有所触及,如盖山林先生在《中国岩画学》中专辟“岩画显示的审美意识”一章,认为中国岩画反映的是猎人、牧民的思想意识和世界观,岩画中那雄壮、矫健的躯体,使人感觉到有一种由于战胜了这种自然力而发自内心的兴高采烈的心情;^②汤惠生、张文华在《青海岩画——史前艺术中二元对立思维及其观念的研究》中结合岩画图像论述了原始人的二元对立思维^③。

学者们提出了许多重要的观点,取得了重要的成就。首先,学者们已经对中国岩画的一些基本风格进行了论述。大家共同认识到中国岩画显示的色调单调,不注重细节,没有透视规律,简单质朴等特征。这使学术界对中国岩画艺术特色具有了一个大致的感观,为岩画审美特色的分析奠定了一定的学术基础。其次,学者们已经认识到中国岩画艺术风格的多样性。宁克平与陈兆复先生都指出了中国岩画有写实、象征、装饰三种风格,说明中国岩画的风格是具体复杂的,避免了对岩画简单粗率的定论。正如热尔曼·巴赞(Germain Bazin)论原始艺术时称“从遥远的古代起,人类既在抽象艺术中,亦在自然主义中,发现艺术灵感的源泉。”^④所以,岩画艺术研究者们对中国岩画的写实与写意问题的慎重更符合原始艺术的实际状况。再次,学者们已经从中国岩画艺术风格中窥探到了原始人的精神世界。如盖山林先生的战胜自然论,班澜、冯军胜论阴山岩画的游戏论,汤惠生、张文华的二元对立思维论等。

目前,中国岩画艺术分析存在的主要不足点有:第一,没有论证岩画研究的学术合理性,使岩画艺术研究、审美研究立论基础不足,处于悬空状态。目前,国内还没有人试图对中国岩画艺术研究或审美特征

① 陈兆复:《中国岩画发现史》,上海人民出版社2009年版,第364—386页。

② 盖山林:《中国岩画学》,书目文献出版社1995年版,第199—201页。

③ 汤惠生、张文华:《青海岩画——史前艺术中二元对立思维及其观念的研究》,科学出版社2001年版,第211—241页。

④ [法]热尔曼·巴赞:《艺术史》,刘明毅译,上海人民美术出版社1989年版,第19页。

研究的合理性问题做出解答,使学术分析处于中国岩画审美初探、中国岩画审美浅谈的匆匆而过状态。第二,对于审美意识研究太少,没能通过技法形式与题材的表现全面探索初民的审美意识。对中国岩画精神世界的论述多呈现为与经济密切相关的反映论模式。班澜、冯军胜以素材、形式、游戏三方面的心理动机论述更复杂的初民心理世界,找开了不同于巫术论的另一个研究试角,但在论述过程中过于囿于几幅图像的描画,没有高屋建瓴的理论追求。第三,某些论点的设立过于想象化。如原始时代中西方绘画世界都没有坚定清晰的视觉绘画规律,以主观、客观来对照中西岩画也应更加慎重。再有,目前岩画的断代不像陶器一样精确,在中国岩画内部论述它的流变还缺少足够的自然科学依据。

三、研究思路

中国岩画审美特征研究需立足于图像分析。目前世界上关于岩画的最早记录是酈道元的《水经注》,这离岩画创作的兴盛时代已相隔数千年。岩画的文献记录并不能如实地反映岩画的创作实况。如前文所述,传统文献关于岩画创作的理论论述都缺乏确实的论证,而更接近于传说与神话。对于岩画的美学分析只能开始于图像中直接表现出来的审美意识。当前的中国岩画艺术研究中,多以图像感悟为主,可惜经常集中于对几幅图像的对比研究,缺乏系统与普遍的分析。因此,最少我们可以从三方面拓展当前的中国岩画艺术研究。第一,结合目前的学术背景,论述中国岩画艺术研究、美学研究的合理性。第二,在图像感悟的辅助上,尽可能加强对具有普遍代表意义的中国岩画图像的条分缕析,更深入地研究与透析图像规律,并从中挖掘原始人的审美意识。第三,注重中国岩画的图像源流分析,研究它是否有本地域的统一特色,是否对中国以后的图像或艺术理论产生了影响。

中国岩画审美特征研究既是从美学、艺术学领域对岩画的一种文化阐释,也是以岩画为例证,对美学、艺术学领域一些基本问题的回应。从前者看,中国岩画审美特征研究被大部分的岩画研究者排斥,处于一个非常不利于它的学术环境中,因为目前对中国岩画的阐释以巫术论

为主,说要对岩画进行审美特征研究会使人们产生直觉上的抵触。从后者看,中国岩画审美特征研究主要回应于艺术起源与地域源流这两个问题,其中原始艺术的属性问题也包含了对巫术论的反思。岩画是否具有艺术与美学研究的学术合理性,反对者认为岩画不是艺术,不能做审美研究,因为审美活动是现代的专有名词。支持者也从各个方面对之做出了相应回答。如彼特·拉莫克(Peter Lamarque)的文化阐释观认为“当潜在的美学被精确而普遍地看作是人创造有意义和价值的主观物的能力,是想象和积极地回应人类普遍诉求作品的立场时”^①,美学是可以跨文化的。布洛克试图为原始艺术的美学研究提供一个跨文化的解答,提出了跨文化描述的三条准则,“为正确地提供一个从A组到B组的概念,情形必定如下:1. X和A组中的P概念相吻合;2. X与B组中的Q概念相吻合;3. P和Q是同义的”^②;托马斯·海德(Thomas Heyd)延续了布洛克的观点,认为“即使一些传统社会的人们因为生活在语境外,没有现代的、欧洲的艺术概念,但如果他们展示了与之相关相似的态度,那么他们拥有艺术”^③。霍沃德·莫非(Howard Morphy)指出“我们需要一个美学概念,这个概念独立于西方艺术和西方价值评估的独特历史,这样它才适用于跨文化”^④,霍沃德·莫非这样定义这个普遍性的美学概念,它是“对应于客观事物物质属性的感觉效果,是这些属性的定性评估。美学涉及事物的特殊物质维度的性质,如柔软和坚硬,黑暗和光亮等,或者它与一定的形式批评相关,如平衡与和谐”^⑤。本书将论述岩画与艺术的关系,岩画的审美特征研究是否具有相应的普遍性,岩画的审美特征研究立足于岩画的图像的哪一种层面,并且从图像的具体论述中,证实这个层面的存在。

① Thomas Heyd and John Clegg edited. *Aesthetics and Rock Art*, Hampshire, Ashgate publishing Limited, 2005, p. 34.

② [美]简·布洛克:《原始艺术哲学》,沈波、张安平译,上海人民出版社1991年版,第116页。

③ Thomas Heyd and John Clegg edited. *Aesthetics and Rock Art*, Hampshire, Ashgate publishing Limited, 2005, p. 39.

④⑤ Thomas Heyd and John Clegg edited. *Aesthetics and Rock Art*, Hampshire, Ashgate publishing Limited, 2005, p. 53.