

教育部人文社会科学重点研究基地基金资助

谭好哲
主编

从古典到现代

中国文艺美学的民族性问题

从古典到现代

从古典到现代

从古典到现代

齐鲁书社

美

教育部人文社会科学重大项目“文艺美学基础理论与体系构架研究”结题成果

从古典到现代

——中国文艺美学的民族性问题

主编 谭好哲

齊魯書社

图书在版编目 (CIP) 数据

从古典到现代: 中国文艺美学的民族性问题/谭好哲
主编. — 济南: 齐鲁书社, 2004. 2

ISBN 7 - 5333 - 1325 - 9

I. 从... II. 谭... III. 文艺美学—民族性—研究
—中国 IV. I206

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 009658 号

从 古 典 到 现 代
——中国文艺美学的民族性问题
谭好哲 主编

出版发行	齐鲁书社
社 址	济南经九路胜利大街 39 号
邮 编	250001
E - mail	qlss@sdpress.com.cn
印 刷	泰安市长城印刷有限公司
开 本	880 × 1230
印 张	9.125
字 数	229 千字
版 次	2004 年 2 月第 1 版
印 次	2004 年 2 月第 1 次印刷
印 数	1 - 2000
标准书号	ISBN 7 - 5333 - 1325 - 9/B · 173
	定价: 26.00 元

目 录

中国史前文化与审美心理的形成·····	户晓辉(1)
老庄道家古典生态存在论审美观新说·····	曾繁仁(25)
论儒道融合的中国古典美学和艺术·····	马龙潜(43)
论中国古代诗学的原创意识·····	蒋述卓(63)
论魏晋南北朝审美文化的发展范式·····	仪平策(69)
作为中国文艺美学“元典”的《文心雕龙》·····	戚良德(102)
陆机《文赋》与文艺学的元问题·····	程相占(124)
张怀瓘论书法艺术的审美特征·····	傅合远(133)
由“成竹在胸”说论苏轼的文艺创作观·····	谭好哲(149)
王国维的意境论与境界说·····	程相占(163)
古代文论“养气”说之流变·····	祁海文(175)
全球化语境下的“意境”的研究评述·····	王汶成(188)
中国古代文论:文艺学经验方法的历史型态·····	赵宪章(200)
佛教心性学说对古代文艺创作心理学的启示与影响 ·····	蒋述卓(212)
佛学境界论与中国古代文艺境界论·····	程相占(231)
中国人的自然观——民族审美心理探微·····	梁一儒(245)
万物:关于中西自然之漫想·····	沃尔夫冈·顾彬(258)
清理与转换:本土学术资源与中国美学的现代建构 ·····	王德胜(271)
美学民族化与本土性问题的叩问·····	谭好哲(276)

中国史前文化与审美心理的形成

户晓辉*

民族审美心理学的研究表明:民族的生态环境,特别是物质生产方式和生活方式从根本上制约着民族审美心理的形成、演化与历史发展趋势。^①这一点越是在人类文化的早期越是表现得明显。特殊生态环境使中国旧石器时代先民在采集文化中磨练和发展了一种细致的辨物思维能力。这与当代人类学对原始部族的研究结果是一致的,列维-斯特劳斯将原始人的知识称为“具体性的科学”,认为野性思维“又可理解为无微不至地充分关心具体事物的态度”,^②这个对现象做观察、实验、分类和思索的漫长过程,培养了先民对事物的细致观察能力和习惯,也使思维精细化和多样化。中国旧石器时代人类以采集渔猎为生,他们对野生植物的习性及其可以利用的潜力也一定非常熟悉。中国的神农神话,讲述神农尝百草来认识各种野生植物对于人的食用或药用价值,就反映了远古时代人们对野生植物的认识情况。对植物习性的细致观察,使中国史前先民对“象”的直觉能力得到较好的培育和完好发展,同时为农业的起源创造了主体条件。

在新石器时代漫长的农耕生产实践中,生产力、生产方式的进步为艺术表现和再现提供了更加广阔的天地。中国史前先民的心

*户晓辉(1966—),新疆奎屯市人,文学博士,中国社会科学院文学研究所副研究员,从事艺术人类学研究。

理感知和审美能力获得了空前的锻炼和提高,当时的彩陶就是他们的审美心理的具象物,彩陶器形、纹饰的繁复多变正是史前先民丰富的审美感知和多姿多彩的想像力的外化表现形式。到了新石器时代晚期或夏文化初期,中国文明已经露出依稀可见的曙光,中国人的审美心理在此时也初步有了一个雏形。我们首先可以从中国岩画的艺术特点来看中国人审美心理的凝结过程。

一、中国岩画的审美心理特点

自 20 世纪 80 年代中期以来,中国境内的 18 个省区发现的岩画遗址达数百个之多。这些岩画与中国旧石器时代的石器和新石器时代的彩陶一起,成为我们探索中国人审美心理的发生特点的宝贵材料。考古学家认为,中国岩画的起源期大约在 2 万年前的旧石器时代。这种断代的依据来自古生物学的研究,因为在黄河流域的岩画群上发现了古生物学家认定的在 1 万年前全新世已经逐渐灭绝的动物种类,如象(青海都兰县巴哈毛力沟岩画)、大角鹿(内蒙古磴口县阿贵沟岩画)、鸵鸟(新疆库鲁克、甘肃黑山、内蒙古乌拉特后旗岩画)和野牛(甘肃黑山岩画)。阴山岩画中有鸵鸟形象,乌兰察布岩画中有角鹿形象。在我国北方,这两种动物均生活于旧石器时代,因此,这两个地方的岩画年代的上限可以推到旧石器时代末期和新石器时代早期。^③ 尽管岩画很难运用科学技术手段进行断代,上述通过动物形象来断代的方法也只能帮助我们推断有限的岩画画面的制作年代,但是,正是这有限的几幅岩画的年代表明:中国岩画经历了从旧石器时代、新石器时代一直到有史时代的漫长演化过程。一般来说,中国北方岩画系统(阴山、乌兰察布草原、贺兰山、甘肃黑山、新疆阿勒泰山和库鲁克山的岩画)年代较早,大多产生于距今 6000 年至 4000 年北方狩猎业最为发达的

时期;我国东部和南部的史前时代岩画相对零散,岩画制作的年代比北方系统稍晚。

岩画的中心主题是表现狩猎生活和动物形象。它与中国新石器时代的彩陶所体现的农耕生活和植物图形互为补充,构成史前人类生活的一幅全景图画。根据我们的研究,动物形象在岩画中的主导地位表明:在原始猎牧民的心目中,作为食物来源的动物占据着至高无上又无处不在的地位;岩画在发生期具有的极大的实用功利价值就在于它是狩猎巫术的一种工具、一种手段。岩画图像一般都要在原始狩猎生活中发挥它们的实际功能。中国阴山岩画、乌兰察布岩画、云南仓源岩画和欧洲旧石器时代洞穴壁画一样,都有图像重叠和多次重刻的痕迹。这就暗示我们:在当时的文化情境中,岩画图像在巫术仪式中要反复使用和刻绘,每次重刻或重绘都是仪式操作的一个组成部分。阴山岩画、新疆米泉县独山子岩画中的狩猎图把猎手的弓箭与被猎的动物身体直接连在一起,这种刻绘过程本身就是巫术意志的实施和实现过程,它表明岩画制作者把绘制这幅图像本身看做巫术效应的一次实现,他们将理想的狩猎结果——百发百中化为一种图画意象。当史前人类通过绘画把自己的意志和愿望外化为图像时,这实际上是实现了他们对外在对象的一种虚拟的控制。^④

从岩画制作的巫术效用来看,它们一般都追求对动物形象的逼真和写实的再现或表现。但是,与欧洲洞穴壁画追求对动物外形的酷似和模仿相比,中国岩画图像大多追求一种粗线条的勾勒,具有写意的特点。这一特点,集中体现在岩画的制作环境以及制作手法上。中国岩画大都制作在敞亮的崖阴处,往往与周围特定的环境形成一种特殊的氛围或意境。一般来说,用于祭祀的神灵图人面像,多刻于深山幽谷的僻静之处,前面往往有一片开阔地,便于人们举行宗教仪式。有的刻在山谷绝壁之上,以诱发人们的

崇敬之情。如江苏连云港将军崖岩画,刻画在锦屏山南面入口处的巨石上,巨石形似穹隆,前面是一片低平的开阔地,参加祭祀的人们面对着崖石上的神灵图和星象图,如拜倒在苍天之下。虔诚的信仰与神秘的图像形成一种扑朔迷离的幻境。新疆和田地区皮山县桑株岩画位于桑株河东岸,一块两丈高的巨石拔地而起,上刻一幅狩猎图,巨石右侧是一片倾斜的草地。广西宁明花山岩画,画于河流转弯处的陡峭绝壁上,在高 40 多米、宽 220 多米的山崖上,密密麻麻画了 1000 多个人物形象,最大的人像近 3 米高,场面之大,举世罕见,临近观瞻,目不暇接,给人以巨大的震撼和威慑。岩画中的舞蹈图,大多刻或画在沟畔的峭壁上,为舞者提供直接的感应对象。动物图或狩猎图,多刻在山峰或接近山峰的地方,因为兽类或牲畜常常出没于此。象征生殖崇拜的人足迹和兽蹄印迹,多刻在前面有平坡的巨石上,求育者近前可以观瞻抚摸,退后可以顶礼膜拜。祭水神的舞蹈岩画,多画在河流转弯处的陡峭崖壁上。从中国各地岩画所选择的环境来看,岩画和特定环境共同构成的气氛,体现了一种大空间的观念,既满足了先民们情感和形式上的需求,也更好地体现了岩画本身的实用功能,在客观上也使岩画对接受者的身心产生更大的震撼力。岩画与环境在空间上的和谐一致,构成一种审美关系,所以,中国岩画又可以说是一种“环境艺术”或“大地艺术”,它显示了天人一体的原始观念。

从制作方法上划分,中国岩画大致分为两类,一类是用硬质工具敲凿磨刻的岩画,大多分布在北方和西北地区;另一类是用软质的工具蘸颜料图画的岩画,这一方法曾经被广泛应用于原始彩陶的纹饰制作。中国颜料岩画主要分布在云南、四川、广西、贵州等省区,大都使用红色矿物质颜料,表现希望、生命或朝气等寓意。中国岩画大多以大自然为背景,着眼于用单色表现某种意图。在造型规律上也有一些共同特征:

1. 舍弃细节, 强调表现对象的主要特征

正像中国人在史前时代制作的石器具有多样性和随意性的特征一样, 由于史前时代的动物资源十分丰富, 中国史前猎牧民族无须专注于动物的细节, 而是在长期的狩猎过程中反复观察、判断、体察、默识对象, 动物的轮廓、性状和基本特征不断刺激狩猎者的心理和视觉, 并且通过感知系统在狩猎过程中不断内化, 形成“内心视象”。岩画就是他们把自己的“内心视象”投射到外在世界的结果。他们经常会在动物出没的道路或狩猎场所刻绘出和他们的“内心视象”相似的动物图像。我们在中国史前时代的岩画中看到的很多动物形象, 都是富于动感的线条勾勒, 仿佛是对运动中的动物姿势的一种瞬间定格。这些画面常常刻绘在露天的岩石上, 往往几笔刻绘出动物形体的轮廓, 略去了细节, 把对象外形高度简化, 似乎注重神似而不求形似, 同样显示出随意和漫不经心的特点。中国岩画对动物的表现, 几乎全为侧面, 多成单色平涂剪影形式, 动态不大, 以便表现侧面轮廓特征。画野猪, 强调其脊背上的鬃毛和大嘴巴; 画大象, 突出其胖体和长鼻; 画猴子, 强调其长吻和长尾; 画狼, 则突出其竖耳、粗尾、尖嘴和机警的神态。岩画作者能够抓住不同种属动物的主要特征进行夸张表现。岩画中的人物均不刻画五官, 也很少刻画手指和脚趾。以颜料涂绘的岩画, 一概用单色影绘法, 即单色平涂辅以简单的线条, 呈剪影效果。从正面观者居多, 上肢变化比较丰富, 做高举、平伸、抓物、投掷、挥舞、投弓放箭等姿势。下肢变化少, 只有平站、叉腿、屈伸、骑马蹲裆式等。有的虽然画了手、脚, 也只是大体的轮廓。这与欧洲岩画形成鲜明的对照: 欧洲岩画往往刻绘在人迹罕至的洞穴中, 似乎有意造成一种封闭的空间或小环境, 并且极力表现动物的细部特征, 刻意达到一种与真实动物形体的酷似效果。在巫术和生命欲望的驱使下,

中国史前先民和欧洲史前先民都曾经在模仿性刻绘和造型方面做出了不懈的努力,并且在这个过程中体验到一种情感宣泄的快感和审美愉悦。但是,在这个过程中,中国史前先民与欧洲史前先民的模仿却有一些比较明显的差异。中国岩画的写意特点使它在表现刻绘者的主观意图和情感时,能够用单色颜料和简单的笔画形成简略的图形,类似于后来绘画中的素描。它只求相似,不求精确。在这一方面,中国岩画与甲骨文、金文的一些字形颇有异曲同工之处。例如,阴山岩画中有几幅将动物的角或头的图案放入方形圈的图像,盖山林先生或者释为人面像,或者释为人面像和马。如果我们明白了巫术思维将部分等同于全体的“逻辑”,那么,这些图像的意义也就不难理解了;近似方形的圈实际上是一种巫术圈,把动物的角或头的图像放入圈内,表达的是将整个动物置于巫术意志的掌握和控制之中的一种愿望。同样,在第四期甲骨文中屡见一种字形:或者在一个半方形圈里画两个脚印,或者在椭圆形之内或之外画两个脚印,或者在圈内和圈外各画两个脚印。这种字形同样表达的是将动物蹄印置于巫术圈内以控制整个动物的主观愿望。金文中还有一类图画文字,在“亞”形图案中画出某种动物形体和弓箭,明显具有用箭猎获动物的巫术含义。还有一类金文,在动物形体旁画出手或以手执利器朝向动物的图形,这与岩画中以弓箭或投枪朝向动物的图像也是相似的,至少在巫术思维方面,它们是相通或相同的。

如果我们仔细寻找,甲骨文、金文中和中国岩画构图形式相近的字形还有很多。这不仅暗示出早期汉字很可能从图画演变而来的一条线索,而且也表明:中国岩画的注重神似不重形似、只求以写意风格达到一种巫术或实用的目的等特征,从一个侧面反映出中国史前先民的审美心理特点。这些特点与我们在中国旧石器时代石器和新石器时代彩陶上所发现或复原出来的特点是一致的,

也是互相吻合的。

2. 夸大突出主体形象

正像儿童总是把他们认为最重要或者最感兴趣的事物画在纸中央,极力放大以至于违反对象的现实关系一样,史前先民在表现他们心目中的事物时,也是严格遵循着一种写实原则的,凡是他们认为重要的物象都被放大、夸张,从而在岩画的画面上占据着突出和醒目的位置。在人物群体活动图中,主要人物被夸大;在狩猎题材的岩画中,被猎的动物偏大,人物形象偏小,形成“兽大人小”的基本表现格式。这一方面显示出人与动物的亲近感和一体关系,以及人对作为自己食物来源的动物所具有的敬畏、感激等复杂情感,另一方面也表达了先民们祈求人畜兴旺的美好愿望。岩画的这种表现手法还折射出以大为美的审美心理特点,这一特点在中国传统的造型艺术中延续了几千年。它与中国新石器时代的彩陶以及汉字的以大为比类取象的依据这一特点是一致的。

3. 造型趋于程式化

在对动物、人物和周围其他事物的长期观察、认识和表现的过程中,岩画的制作者们不仅加深了认识的水平,也提高了表现的能力。岩画中的人、动物或其他事物的形象,因高度概括、简化和长期的反复出现,逐渐形成了一些比较固定的基本表现形式,进而发展成为程式化的现象,即将一类事物的形象概括为相对固定的几何式样。例如,福建建安仙字潭岩画、广西宁明花山岩画和云南仓源岩画中的舞蹈图,舞者的姿势几乎是完全一样的,具有很强的形式感。乌兰察布岩画和阴山岩画中的动物和人形也有规律性表现的基本程式。岩画中的程式化造型,是制作者们对对象的审美特征反复认识和概括的结果。^⑤岩画的程式化造型强调了事物的共

性,削弱了它们的个性,这个过程暗示出先民们的概括和抽象能力的进一步提高,它表明岩画已经开始向符号形式演变。从岩画图像到象形文字的过渡,也正是中国人的审心理基本形成自己的特点并且初步显露雏形的过程。

二、中国人“象思维”的审美属性

从跨文化比较的视野来看,人类审美心理的发生期和孕育期正是巫术文化兴盛的时期。人类学家弗雷泽在《金枝》中曾把人类文化的发生、发展分为巫术—宗教—科学三大阶段,美学家爱德华·巴拉德则将这一过程划分为巫术的、神话的和文明的三个阶段。^⑧无论怎样划分,都表明了一个事实:在人类历史发展的过程中,巫术曾是人类科学、艺术、哲学、宗教、政治等文化的雏形,是当时的人类惟一可能创造出来的文化形态。史前时代的一切重要活动,如采集、狩猎、生死、耕稼、治病、日常交往等等,无不与巫术密切相关,可以说,巫术是人类文化发展不可逾越的一个必然阶段,巫术思维也是人类种系进化史上较早出现的一种思维形式。巫术思维的一些基本特征,如部分与整体之间、主体与客体之间、表象与实体之间、象征与所指之间的不分,自我中心主义等,已经被中外学者做了大量的揭示。皮亚杰的儿童心理学研究也从个体发生学角度确证了种系发生上的发现。应该说,在巫术思维的“逻辑”方面,在用全身心的感知、想像和情感对待他人或他物这一原始态度方面,中国史前先民与欧洲史前人类是相同的。山顶洞人在顶端直径只有0.37厘米的骨针上刮挖针孔的技术和欧洲旧石器时代晚期精美的雕刻绘画艺术,同样显示出感觉器官的发达和灵敏程度,以及他们对自然界敏锐的直觉观察能力。但是,由于文化生态及生产方式的差异,中国史前先民与欧洲史前人类在心理功能

方面仍有一些明显的区别,而这些区别正是使中西方不同民族的审美心理朝不同的方向发展的根本因素。

如前所述,从旧石器时代开始,中国史前先民就在长期的采集活动中培养了对周围丰富的物象做观察、分类和分辨的能力,这一特点反映在中国旧石器时代的石器上就是石器形制的随意性和多样性;中国旧石器时代先民的辨物观象能力在《山海经》、《尚书·禹贡》等上古典籍中还能见出一些影子,这种能力在新石器时代的农耕实践中获得了延续和加强。因为农业实践需要对植物的习性及细微差别、天象及土壤的特点等做更周密而细心的观察,这无疑又使中国人的感知能力获得了长期的培养而变得比其他民族更为敏锐,更为犀利。当然,史前人类的万物有灵观和诗性智慧使他们对事物采取了拟人化的想象,中国新石器时代的农耕实践使得人们产生了地母生养万物的观念,从上文的讨论中,我们已经可以看出:当时的人们已经在用各种实践活动(包括播种、收获、制陶、埋葬等)来模仿地母创生万物的行为,也在利用各种巫术手段加入地母创造生命而又复活生命的大循环之中。

在中国新石器时代史前先民的这些巫术活动中,有一个很值得注意的特点,即无论是以肥硕多脂的猪来象征或代表地母,还是以有容乃大的彩陶来模仿地母的创生能力,其中的思维特征都是在物象与物象之间的直接联系或认同,换言之,从思维的媒介上来看,中国史前先民的巫术活动是直接用品象来进行思维的,在这个过程中,只出现物象,不出现物象背后的所指。这当然是原始思维将喻体和被喻体混融或直接认同的结果,但是,数万年采集活动与近万年农耕实践的磨砺不仅使中国人的感知器官变得敏感、犀利,也使中国人承袭了自史前时代就开始滥觞的这种“象思维”的习惯。与逻辑思维相比,这种思维过程的特点是:

其一,整个思维过程在于取象与观象,以物象为基础。

中国史前先民的比类取象式的思维方式,是以物象的转换和流动为外在特征而展现出来的思维运动形式,这里的“物象”不是事物或思维的孤立、静态之象,而是思维与事物一体沟通并与整个宇宙相互联系的动态之象。这种以物象的转换与流动为表征的思维形式,在认识事物时,仍然与对象保持不可分的一体关系,没有明确的主体与客体之分,它不像逻辑思维那样,首先将认识对象与主体对立起来,并在分析的基础上不断加以限定和规定,表现为概念层面上的思维运动。

其二,这种思维讲求在“象”的基础上抽绎出义理,并且注重对“象”的整体直观的体悟。这里的“象”是未经人为的概念切割的物象,具有整体性和全息性的特征,它诉诸认知者的整体直观和体悟,人可以从任何一种全息的、动态的、在对立中相互转换的物象中与自然和宇宙沟通,从而在精神上把握无限与永恒。

其三,这种思维是以自我为中心的,即在获得知识的过程中主体与客体混为一体。在认识过程中,不仅不排除情感和非理性的作用,而且情感对思维还有重要的制约。

不难看出,这种“象思维”与形象思维有很多相似之处,因为形象思维是用形象的方式进行概括并用形象材料来进行思维的过程,它凭借表象、想像、构象来反映事物的运动规律,达到对事物的本质特征和内在联系的认识。这种思维不具有也不遵循明确的逻辑形式,属于非逻辑思维范畴。与西方传统思维方式的语言和逻辑中心主义特点不同,中国传统思维方式是以形象中心主义为特征的。这种思维方式造成了中国人善于用直感的具体形象来表达思想的特点。与概念思维相比,象思维的优越性表现在:具有与对象直接关联的直观(觉)的生动性;它在表象中能够显示对象在动态中的整体性;它借助联想力,具有从一点把握整体的全息性。相反,概念思维虽然具有把握对象内在本质的抽象性,并且能够借助

概念体系对事物的内在本质做出明确规定和表述等优点,但这一切都是以扬弃象思维的直观生动性、具有动态的整体性和全息性为前提的。^⑦中国人审美心理的思维定势具有的整体性、意会性、模糊性以及长于直觉判断、淡化审美过程中的理解和思考等特点,都是由这种象思维决定的。

应该说,中国人的象思维在整体上遵循的是“天人合一”的思维框架。这与西方有明显的不同。在西方,从古希腊开始,人们对于宇宙的基本看法就是“天人相分”,这种主客二分的态度把宇宙和自然看成是人类征服和无限索取的对象。中国人的“象思维”讲求“一元性”,其整体思维框架是“天人合一”。在这种思维看来,人不在宇宙之外,宇宙也不在人之外,人与宇宙相类、相协、相通,成为一个有机统一体。因此,人生的目的并不在于细究自然和征服宇宙,而是“泛爱万物”(惠施),以体悟天人合一的境界,也就是庄子所说的“天地与我并生,万物与我为一”。所以,这种由得天独厚的生态条件和成熟的农业实践带来的天人关系思考本身就是对自然和宇宙的一种审美态度或审美情感,在这里,人既不是大自然的奴隶,也不是大自然的主宰,而是大自然的朋友。人要参与大自然养育万物的活动,我们从这种观念中仍可以看出新石器时代大地生人观念的影响。

正是从史前就开始发源的这种“天人合一”的观念决定了中国人不可能形成外向型的理智思维,而只能是内向型的自反思维,即通过自我反思、自我体验、自我直觉和自我证悟,实现主体意识同自然法制的合一。至迟在商代,中国已形成阴阳五行之类的观念,这一观念在成书于西周末年的《易经》一书中获得了系统的理论总结。阴阳五行观念是对史前“天人合一”观念的发展和深化,并且成为中国人思维方式的最集中的表现形式,也构成中国美学和中国人审美心理的哲学基础。阴阳五行观所体现的比类取象、对

“象”的感知和关注、整体思维、辩证思维、直觉思维等特点不仅是中国思维的特点,也是中国人审美心理的独特之处。

三、中西审美心理发生的不同途径 及其人类学意义

从跨文化比较的角度来看,用意象进行思维是原始人类的共同特征。意象的分解和组合,是原始人加工意象和思维操作最基本的方法,也是他们进行生产和从事社会文化活动最基本的条件。他们的记事、通讯、辨向、定时、记数都是以意象为尺度和手段的。^⑨在这个共同的发展历程中,中国史前先民的象思维能力获得了充分的发育和培育,可能也最具有典型性和代表性。但是,随着历史进程的向前推移,中国人却经历了与西方民族不同的发展道路。我们同样可以说,中国人与欧洲人的审美心理之所以在后来的分殊和差别越来越大,恰恰是因为它们有不同的发生途径。

根据美国考古学家金布塔丝(Marija Gimbutas)的研究,包括中国、埃及、近东和欧洲在内的世界最早的文明多半都是母系的“女神文明”。对古欧洲的葬仪和居住模式的考古发现显示出一种母系结构,墓中的财产分布显示的是经济平均主义;从旧石器时代的女神雕像到新石器时代的墓穴形制、雕塑造型、各种服饰、女神庙、石刻纹饰等等,无不反映出古欧洲对作为自然之母、生殖女神和永恒生命之象征的女神的信仰,这些考古发现丝毫没有印欧父系酋长制的迹象。考古学的研究有力地证明,史前时代的欧洲也是以母系文化为主体的。但是,自公元前 5000 年中叶时起的考古资料显示出“库尔甘人”(Kurgan people)文化传统对古欧洲的渗透和影响。与古欧洲和平的、定居的、母系的、性平等主义的和以女性为中心的文化传统截然相反,库尔甘人是半游牧的马背民族,他们手

持长矛和弓箭,善动好斗。考古材料反映出这两种意识形态、社会结构和经济制度的冲突。金布塔丝认为,公元前 4500 年至公元前 2500 年间,库尔甘人从伏尔加河和黑海北部地区的多次侵入造成欧洲东部与中部的持续转变。印欧文化对古欧洲文化的冲击和侵入及其对民族构成的改变大致经历了几个主要阶段:

一是大约在公元前 4300 年左右,从俄罗斯南部来的骑马游牧民族在多瑙河盆地带来了第一次冲击波及原住人口的改变;

二是公元前 4000 年后半叶,从黑海北部和高加索北部来的强势影响使古欧洲的社会结构和意识形态发生了转化,原来的母系和女性中心开始向父系和父权制转变;

三是公元前 3000 年以后,从伏尔加河下游来的更大规模的库尔甘人形成第三次冲击波,进入欧洲东部和中部,引起新的民族迁移;

四是公元前 3000 年中叶和后半叶,好战的铃形杯骑马民族(Horse - riding Bell Beaker people)向西欧扩散,引起从东欧和中欧向西欧规模最大、持续时间最长的一次人口输出。到了公元前 3000 年末叶,古欧洲的一切似乎都从经济上和社会上被改变了。从此以后,古欧洲的象征系统与印欧文化象征系统的相互冲突还持续着,只不过前者变成一种潜流,后者逐渐流行起来。古欧洲的女神象征系统,其主题是人和大地上所有生命的生、死、再生的神秘循环,它的象征和意象群是围绕着作为一切生命之惟一源泉的女神而展开的;古欧洲人坚信生命可以得到循环性再生,所以他们墓穴建筑的主要观念即“坟墓就是子宫”。他们的坟墓有卵形、子宫形和拟人形,后者被想象为女神的身体。在他们的墓穴、神庙和建筑上还有再生三角的图形。古欧洲人的典型葬法是集体葬,死者的骨骼被认为是能够引起再生的种子,他们的所有埋葬都是以各种形式向女神身体的回归。原始印欧文化的神谱则是定向于发