

The
Frontier of
Literature
No.5

文学前沿

首都师范大学文学院
首都师范大学出版社
编



The
Frontier of
Literature
No.5

文学前沿

首都师范大学文学院
首都师范大学出版社
编

图书在版编目 (CIP) 数据

文学前沿 (5) / 吴思敬主编: - 北京: 首都师范大学出版社, 2002.6

ISBN 7-81064-140-9

I. 文… II. 吴… III. 文学理论 IV. 10

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (1999) 第 70760 号

WENXUE QIANYAN

文学前沿 (5)

首都师范大学出版社

(北京西三环北路 105 号 邮政编码 100037)

北京师范大学印刷厂印刷 全国新华书店经销

2002 年 6 月第 1 版 2002 年 6 月第 1 次印刷

开本: 965 × 1270 1/16 印张 22.75

字数 317 千字 印数: 0,001 ~ 1,500 册

定价 24.00 元

目 录

- 朱存明 图腾·图像·仿像 (1)
——论视觉文化的历史范型
- 包兆会 速度对视觉经验的挑战与影响 (23)
- 赵静蓉 解读老照片 (36)
- 古远清 暗潮汹涌 明浪飞腾 (50)
——论战不断的 90 年代台湾现代诗坛
- 孟 樊 关于台湾后现代诗的论述 (69)
- 林幸谦 离散主体的乡土追寻 (93)
——张错的流亡叙述与放逐语言
- 西 渡 翻译·创作·民族性 (116)
- [日] 岩佐昌肇 浅说“苍白” (138)
——冯乃超诗中日本象征诗歌的影响
- 张利群 21 世纪中国文学批评发展趋向 (150)
- 王光明 切入历史的具体型态 (163)
——洪子诚的文学史研究
- 张哲俊 20 世纪中国古典悲剧研究状况及其问题 (178)
- 卢 政 袁俊峰 郁结·陶铸·超越 (191)
——试论鲁迅乡土情结的成因
- 葛秀华 审美意识形态文本分析与中国当代文论的话语重建 (198)
- 刘 方 中国美学研究范型与方法的省思 (203)
- 陶礼天 关于“羊大为美”说的“对话性”思考 (217)

程相占	况周颐“词心”论与王国维的“人生问题”(227)
邓小军	向秀《思旧赋》考论(235)
刘尊举	《文心雕龙》“折中”新探(251)
冷成金	试论苏轼的山水诗与自然诗化的走向(267)
[日]佐藤利行 李国栋译	陆机的诗风(285)
徐健顺	李齐贤词作的意义、成因与考辨(292)
黄应全	艺术是对意识形态的内在批判(310) ——阿尔都塞的艺术观
范玉刚	海德格尔“人”之“思”对文艺学创新的意义(322)
吉永生	论波普尔的美学观(335)

Contests

Totem, Image, and Simulation

——On the Historical Pattern of Visual Culture

..... Zhu Cunming(1)

The Challenge and Influence of Speed on Visual Experience

..... Bao Zhaozhui(23)

Reading the Old Photographs Zhao Jingrong(36)

Continuous Debates in the Circles of Taiwan Poetry in the 1990s

..... Gu Yuanqing(50)

On the Discourse of Taiwan Postmodern Poetry Meng Fan(69)

A Native Pursuit of the Diasporic Theme Lim Chin Chown(93)

——Zhang Cuo's Exile Narrative and Discourse

Translation, Creation, and Nationality Xi Du(116)

The Influence of Japanese Symbolist Poetry in Feng

Naichao's Poetry Iwasa Masaaki(138)

The Orientation of 21st Century Chinese Literary Criticism

..... Zhang Liqun(150)

On Hong Zicheng's Study of Literary History

..... Wang Guangming(163)

The State of the Art of the Study on Classical Chinese Tragedy

in the 20th Century and Its Problems Zhang Zhejun(178)

On the Formation of Lu Xun's Nativity Complex

..... Lu Zheng & Yuan Junfeng(191)

The Textual Analyses from the Perspective of Aesthetic Ideology

and the Reconstruction of Contemporary Chinese Critical Discourse

..... Ge Xiuhua(198)

Reflections on the Research Mode and Method of Chinese

- Aesthetics Liu Fang(203)
- A Dialogic Reflection on the Idea “Yang Da Wei Mei”
..... Tao Litian(217)
- Kuang Zhouyi’s Idea of “Core of Word” and Wang Guowei’s
Problem of Human Life Cheng Xiangzhan(227)
- An Investigation into Xiang Xiu’s “Nostalgia” Deng Xiaojun(235)
- A New Exploration of the Eclectical Tendency in The Literary
Mind and Craved Dragon Liu Zunju(251)
- On the Tendency of Su Shi’s Landscape Poetry and Natural Poetic
..... Leng Chengjin(267)
- On Lu Ji’s poetic Style Sato Tosiya(285)
- An Investigation into the Significance and Formation of
Li Qixian’s Ci Xu Jianshun(292)
- Art Is the Internal Critique of Ideology Huang Yingquan(310)
- Althusser’s Art Theory
- The Significance of M.Heidegger’s “Man”’s “Thought”
to the Innovation of Literary Study Fan Yugang(322)
- On Popper’s Aesthetic Ideca Ji Yongsheng(335)

图腾·图像·仿像

——论视觉文化的历史范型

朱存明

图像与人类的生存密切相关。我们用眼睛来看，用脑子来想，我们创造了许多视觉图像来表达我们对这个世界的直觉、认识、理解、幻想和理想。世界本来就以图像的形式呈现在我们的面前。语言可以用来交流和传达信息，但语言离不开形象作为基础。思维可以是抽象的，但艺术的思维却是形象的。20世纪随着科学技术的迅速发展，已使图像的地位迅速提高，有学者认为我们的时代正经历着一个“图像的转型”，现代性就是以视觉为中心的。科技的发展，在光电的作用下，已使图像无处不在。图像一跃而进入文化的中心，对人类来讲，究竟意味着什么？

在视觉文化的研究中，还有尚待开发的领域，对视觉历史类型的知识考古学的发掘，就愈发显得必要。视觉、观看、幻想、造型和图像，都有一个发展的过程。在不同的历史时期，视觉图像有不同的特征，表现了人类不同的生存状况。通过对人类生存状况的研究，可以探讨人类面临的生存问题。我们审视视觉的历史，将从符号的形式分析出发，省略去琐碎的细节，建立起一个结构模式。然后分析这一模式的特点，以揭示视觉文化的历史范型。这一范型的建立，是在人类学、考古学、艺术史、历史学等提供的大量实证资料基础之上的。黑格尔曾把人类艺术的发展类型归为三大类，这就是象征型艺术，古典型艺术和浪漫型艺术。尽管黑格尔的描述已受到许多人的怀疑，他为了理念的逻辑体系牺牲了许多真实的东西，但黑格

尔美学巨大的历史感，仍然给艺术史的研究以启示。我们根据具体时代的图像的发展，运用抽象演绎的逻辑方法对视觉文化作历史范型的归纳。

我们将人类视觉文化的历史范型，概括为三种图式，这就是图腾（totem）、图像和仿像（Simulacrum）。其特征见下表：

特征 \ 范型	图 腾	图 像	仿 像
时代	原始的	古典的	现代的（后现代）
技术	石器、彩陶	金属、机械	光、电传播
信息方式	面对面	印刷、书写媒介	机械复制
镜像期	水鉴	镜子	照相、摄影
主要艺术形式	崇拜物、仪式	绘画、雕塑等	照片、电影、电视
形象特征	幻象	实像	仿像

图 腾

视觉文化图像类型的第一种范型是图腾。关于图腾的研究成果是 20 世纪人类学取得的重大的理论成果之一。图腾是原始人普遍存在的一种原始信仰，图腾逐渐演化成为一种原始的意识形态，它深入到原始人生活的方方面面，影响人类文化创造极其深远，它是原始文化的基础，构成现代人文化的原型。

图腾文化的产生与发展是人类视觉文化的必然表现。当人类把视觉的造型与原始的信仰结合在一起的时候，图腾就产生了。人用双眼来观看世界，又用眼睛来进行造型。他们对观察的世界进行思考，他们不仅神化了自己的眼睛的功能，而且神化自己观察得来的形象。举个例子，公元 1722 年，某荷兰的总督于复活节之日偶尔来到位于玻里尼西亚海域东端的一个孤岛，该孤岛有 175 平方公里，人口约 1000 左右，他宣布该岛为复活节岛。他被岛上一排排昂首远视天外的巨人石像群所惊呆了。1978 年考古学又有新的发现，这些高达 21 米，重几十吨的石像，原来都曾镶嵌着由白色的珊瑚石和红色的火山熔岩制成的眼睛来审视这个世界。无独有偶，在中国东北属红山文化遗址中所出土的原始女神像，彩陶雕塑的面庞上，也镶嵌着玉片制

成的眼睛，至今仍发着光彩。这是原始社会，对眼睛有灵性的一种崇拜的象征。图腾面具，在原始文化中是经常使用的，在四川成都三星堆发现的巨大青铜面具，双眼作圆柱状，令人不解。实际上，也是对人的视觉能力的一种符号的夸张。在北美洲印第安人的面具上，我们也看到这种突出的“千里眼”。列维-施特劳斯在他的《面具的奥秘》中说：“面具上眼睛的特殊形式表明它们具有超人的视力。”人们不仅能看到眼前存在的世界，更重要的是还能看到那隐蔽的神秘的世界。这是人们图腾艺术中对眼睛功能的神化。原始人常常用眼睛的幻视，来建立自己的神秘主义的信仰。图腾的制作和使用就是人类这种视觉能力的表现。人们把自己的信仰、恐惧、渴望和沉醉，都赋予图腾来表现。让图腾发挥出维护社会、生存、信仰的强大功能。在古代神话传说中，保存着眼睛巨大的符号象征作用。埃及有个神话故事说，太阳神何露斯（Horus）的月亮眼在和混乱与不育之神塞特（Set）的战斗中被戳瞎，后又恢复正常。正是由于有了这一传说，人们才常常佩戴绘有何露斯之眼的护身符来保护自己。埃及人还在墓碑上雕刻或画上眼睛来保护死者在另一个世界的生活。希腊神话中描述了一族独眼巨人，他们中也有人偶尔长着两只眼，波吕斐摩斯是其中最著名的。阿耳戈斯长有一百只眼睛，但在死时，赫拉把它安在了孔雀尾上。在中国神话传说中，烛龙为钟山之神，他闭上眼睛黑夜便降临，睁开眼睛白天即出现。开天辟地的创造大神盘古“开目为昼，闭目为夜。”舜帝则长着“重瞳”，传说项羽是舜的子孙，《史记》上记载他也是“重瞳”。怪物饕餮最早也是以双眼的形象，被装饰在青铜器的素面上。神话人物“孙悟空”，则有着可以视摩的“火眼金睛”。在印度神话中，湿婆的第三只眼能喷出毁灭一切的烈火，它通常竖着长在前额的中心。在佛教的艺术中，第三只眼意味着慧眼，是精神感知的象征。开慧眼者具有非凡的洞察力。神话中对眼睛的描绘是对人视力的歌颂。

神话对视觉的表现，具有一种原型的作用，人眼中的世界和人对视觉形象的创造都是与人的生存密不可分的。图腾就是这种视觉文化的最早出现的形式。“图腾”英文作“totem”，本为北美印第安阿尔冈金（Algonkintribe）部落奥其华（Ojibwa）方

言“奥图特曼”(otoeman)的译音。对图腾含义的研究有多种说法:

图腾基本上是用来指一种信仰和习俗之体系,它具有存在于群体(通常是嗣系群)和某一类实物(通常是指某种动物或植物)之间的神秘或祭仪关系。此类关系的承认可以采取多种方式。普遍说来它是表示现在:(甲)、遵守禁令——“禁忌”,例如禁止伤害与图腾有关的动植物;(乙)、对亲属关系的信仰——相信群体成员乃是某一神秘图腾祖先之后裔,或者说他们和某一种动植物是“兄弟”。此种关系的其他表示方法可能是:(甲)、利用图腾作为群体象征;相信群体成员之“保护者”;自认有分担使图腾种属兴旺的增加仪礼(increase rites)之义务等。^①

过去认为图腾仅是北美印第安人的信仰。经过人类学家的研究现在认为,人类原始社会都曾经经历了一个图腾崇拜的阶段。有的学者认为,我国古汉语中的“饕餮”一词,音义与图腾一致,中国古代的饕餮文化就是一种图腾文化。在现代中国,是严复把“totem”一词最早译成中文的“图腾”,(见1903年译英人甄克思的《社会通论》一书)可谓甚得其神似。因为,图腾文化的存在方式,就是建立在一种“图”的基础之上。神圣的信仰,必须通过视觉的图像来加以表现。所以,图腾时代,人们把图像装饰在岩壁上,涂绘在彩陶中,刻画在人体上。原始人用石头做成图腾灵物佩戴在身上,以求好运;用木头或石头做成巨大的图腾柱,树立在社区或祭台,给人以威严。图腾理论的发展给原始文化的研究带来极大的便利,过去,人们对岩画、洞穴壁画特征的图像无法认识,对原始彩陶神秘图案、青铜纹饰神秘的内涵无法理解,借图腾理论,我们便可以进行视觉文化的分析了。

在图腾理论的研究中,一些人类学家,比较早注意到图腾中视觉图像的意义。法国人类学家雷纳克(S. Reinach)在1900年出版的《图腾崇拜的规则》中,对图腾崇拜的内涵作过几点归纳,其中就有:“许多民族在他们的旗帜和武器上用动物的形

象作标志；而人则把图腾动物的图形或描绘或用鲸墨（tattooed）的方法画在自己身上。”弗雷泽在《图腾与外婚制》中把图腾归为三种：民族图腾、性图腾、个人图腾。弗洛伊德在谈到图腾的起源时，把有关图腾起源的观点分为三大类：唯名论的、社会学的、心理学的。从视觉文化的角度对图腾意识形态的存在方式进行划分，可以分成三个形式，（一）是具像的，这种图像包括动物、植物或其他的一些人们视野中可以直接观察的事物，原始人在信仰中把其视为图腾。如古埃及人原有三十六个城邦，每个城邦都有一图腾旗帜，画着牝牛、胡狼、鳄鱼、狒狒、蛇、蜜蜂等。霍维特在东南澳洲的部落中收集到 500 多种图腾的名字，除了植物和动物的名字外，还有一些自然景物，如风雨、云电、日月、水火等。（二）是抽象的，如图案、花纹、花边装饰等。在中国的彩陶文化中，普遍存在着图腾文化的背景，仰韶文化中的人面鱼纹，马家窑文化中的蛙纹，大汶口文化中的花纹，东夷文化中的拟鸟纹，都是古代氏族部落的图腾标志。（三）是符号的，符号指已不大能看出具体指代的实体是什么，完全变成了一种符码，如中国古代一些至今尚未释读出来的族徽文字，其中有许多是古代民族部落的图腾标记。法国著名人类学家涂尔干在《宗教生活的基本形式》一书中就分析了“作为名字和标记的图腾”。^②中国人的姓、其义为“女生”，许多姓氏是来源于图腾的。如有来源于动物的如马、牛、熊，有来源于植物的如李、桃、杨等。当然，无论是具像的，还是抽象的、符号的图腾，实际上都有符号的功能。图腾形象是可视的，其所指却是另一个看不见的神秘的实体。这就是，图腾信仰的心理基础。我在拙作《灵感思维与原始文化》一书中，曾提出一个理论假设，图腾信仰起源于灵感思维，^③是和另一个超现实的神秘的灵力交通的结果。这种灵力，在不同的历史阶段和民族和个体的信仰中，可以转化为灵力、灵气、灵魂、神灵。原始人视其为“玛纳”，往往通过灵巫来与之交通。而灵巫则有观看神秘灵力的能力。在一定的图腾仪式上，原始人在舞蹈和药酒的作用下，有时可以产生幻视的能力。在理性的时代，被哲学家归纳为艺术创作的“灵感说”，艺术创作成了神性的着魔，是在迷狂中，去聆听神的诏语或在代神说话。在纯理性者的笔下，

灵感则失去了神秘的意义，把其还原为经过刻苦努力追求后所得到的突然顿悟的奖赏。

图腾时代，人类思维还处在主客不分的状态，艺术尚处在混融中，一切都是图腾崇拜的结果。人们便在一切实的形象上打上图腾的烙印。他们相信“万物有灵”，原始思维还是“前逻辑”的，或“神话象征”^④的，各种灵性力量可以产生超现实的作用，所以图腾信仰的时代多巫术和禁忌。这一切均通过一定的操作仪式发挥其效用。因此，图腾信仰中，有一个可视的图形的世界，但图形只不过是代表另一种实体力量的符号，人们的脑子中还有一个不可视的神秘的幻象世界。幻象世界是与人类创造的可视的符号世界，通过互文性所支撑起来的。人通过视觉与形象符号的全接触，来和其幻象打交道。这种幻觉是人类心理的原型，一切恐惧、快感、激情、创造，都深深扎根在此深层结构之中。

支撑图腾意识形态的是图像，或者说，图腾信仰就是图像，因为没有图像就不存在图腾了。例如，图腾仪式，参加者既是表演者，又是观看者，同时又是体验者，超现实的力量就是来源于身体和视觉的体验。这种图腾意识形态所形成的观念，还是美感经验的基础，维柯在《新科学》中称之为“诗性的智慧”，构成了人们所呼唤的“精神的家园”，是“存在”之根。在人类理性还未觉醒的情况下，人们生活视觉的图像中，图像决定一切，甚至作为言说着的神话，都是叙述着神灵们形象性的故事。

从中国的汉字“美”与“丑”的字源上分析，美感经验源于图腾的意识形态。为什么“大人”们头上戴着羊的图腾的面具就可视为美？为什么戴着另一种魅头面具就称为“丑”？历史的根源都深扎在民族图腾时代的历史之中了^⑤。从古希腊看，悲剧和历史剧，都与纪念酒神的狄俄尼索斯的仪式有关。那时的希腊人也戴羊的面具，有“牧羊之歌”的仪式。中国和古希腊在图腾时代的精神是相通的。图腾奠定了人类的文化的原型结构，而且还预示了以后人类所有的古典艺术的形式。只是在图腾时代并不能称之为艺术，艺术是在艺术观念形成中才独立出来的，是社会分工和分化的结果。

中国肯定是一个图腾最发达的国家。《山海经》中记载着，四方各地各种怪异的图腾神灵。不仅彩陶文化有广泛的图腾背景，而且，青铜器上的以饕餮为代表的各种怪物，都是以其“铸鼎像物，使民知神奸”发挥着其意识形态的文化功能。法国艺术史家雷奈·格鲁塞分析中国青铜器的装饰时说：

另一古典题材是“饕餮”。这是一个只有巨头而无显著身形的怪物，好似印度艺术中的“克尔提木卡”（krir-timukha），或哥伦布以前中美洲的某些怪头。在周代铜器表面上，我们将看到，遍布有“饕餮”的各部器官——图钉般凸出的眼睛，中间突起鼻梁以及几何形螺旋纹的双角——仿佛这一怪物从器物中潜出，略现形踪，一瞥即逝。^⑥

他认为，“饕餮”的怪兽头在中国美术品上广泛流行了逾 20 个世纪，它实际上就是那个时代经常萦绕在人心头的神秘怪物的幻象化。传说中中国西部黄帝部落的图腾是龙，东部夷人部落的图腾是凤，龙凤文化在今天仍在起着作用，虽然有些人写了不少著作来探讨龙凤的起源，企图揭示这一中华民族图腾的实物象征，结果总是令人生疑的。龙凤本是源于图腾时代民族精神的象征符号，怎么能找到最原始的实物呢？实物倒应该看成图腾命名的产物。本来世间的存在物是没有名子的，正是图腾时代的命名而使事物有了自己的名字，有了名字，就有了特征，使其从神秘的世界里涌现。

总之，图腾是视觉文化中最原始的范型。它靠各种图像和符号形成一种图腾的意识形态，是人类最原始的神性智慧，它不仅在原始社会发生着各种功能，而且孕育了不同的艺术形式。图腾是与不发达的原始社会相适应的，通过石器、彩陶技术等表现出来，其交流方式是面对面口头表演的仪式，图像指向的是一个神秘不可知的“灵力”，使其包含了向形而上学神性发展的维度。借用拉康“镜像期”的理论，这时人类还只能在水边或陶盆的水中照见自己的朦胧的影子，自我意识还没觉醒，只能把希望寄托给图腾崇拜物。但图腾崇拜的形式中，已经包含形象创造、情感体验、文字创造、绘画雕塑等造型艺术的萌芽；

也包涵社会组织结构，逻辑分类等现代理性精神的胚胎。

图 像

视觉文化类型的第二种范型是图像。广义上讲图像是人眼睛的功能，人在观看一个事物，就把那个事物的形象塑造出来了。从狭义上理解，图像是一种造型，是人按美的规律来建造。图像造型的历史与人的历史一样悠久，但真正的图像艺术的产生是人类从混沌的，主客不分的图腾意识形态迈向理性精神时代的产物。当图像造型的意义不在为了神灵而仅为自身的时候，真正意义上的图像艺术便诞生了。但艺术家还是喜欢在艺术作品中去发现内在的生命并赋予灵气或精神内涵的象征。

日本著名视觉信息设计师，神戸艺术工科大学教授杉浦康平在《造型的诞生》一书中，对图像造型作了探讨，他说：“查‘造型’一词，它的解释为通过五官感觉捕捉到的物体形态，并说是‘显露于外表的姿态、外形’和‘一定的形式’从‘五官感觉’一词可见，她和感觉关系尤为密切”。^⑦造型含有被大量生产出的，一定形式规范的，被固化了的东西之意。图像的产生，看似简单，实际上是一个繁复无边的过程，“它潜存于民族文化深层意象之中，难以用语言来表达，却折射着社会文化演进的错综迷离的关系。”简单理解图像是通过感官来创造形状姿态，或者是通过五官感觉捕捉到物体形态，深入追溯图像产生的渊源，我们可以发现人类在与大自然及整个宇宙的接触中不断创造出令人眼花缭乱、千姿百态，孕育着生命力的种种图像形态。文字、图画、雕塑、建筑，宗教崇拜的图像，人类幻想物的图像……图像与人类的生存息息相关，与历史社会的发展，人类文明的进步绵绵相连，人类的智慧所产生的想像力瞬间创造了令人叹为观止的图像世界。潜在于民族文化深层意象中而难于用语言表达的心理活动，可以形成图像展现在人们眼前。杉浦康平根据自己对西方图像造型，特别是东方图像造型的研究后认为，造型渊源于人的“生命记忆”，一个图像之所以能引起众多人的共同的体验，源于民族的集体无意识。同时，图像又与人体的结构密不可分，正是人体的结构，构成了图像造型的哲学基础。

造型的悠久的历史是一个巨大的无底洞，对其的探讨在图像转型后引起了重视，但还没有建立起一门规范的知识体系。过去人们对造型的理解仅限制于图像这是狭窄的。图像转型后的理论家把图像追溯到语言符号的书写的光可鉴人的材料痕迹上，将语言以语言为中心的模式边缘化。维特根斯坦的哲学是从一种“图像理论”开始的，最后以圣像破坏的出现而告终；胡塞尔的现象学区分出“想象与图像意识”，并作了现象学的还原分析；萨特在《想象心理学》中对想象的现象学分析，梅罗·庞蒂对视觉与心灵的知觉现象学的分析都是重要的。但到目前为止，视觉的造型的机制和作用，还是没有搞清楚。我们不知道图像和语言之间究竟有什么关系。

按我们的理解，图像是人生存的主要方式。世界便是以图像的方式呈现在我们的面前，世界是一种图像，它总出现在我们的视觉中。呈现在我们视觉中的图像有一种实体，这就是物的形象界，人类最初掌握世界就是以形象的方式。这是一个基础，也是一切图像艺术的本源。不可设想一个没有图像的世界的存在。人类观看世界，并要复制这个观看中的世界。人类经过了无数个世纪的努力，才有可能真实的复制这个观看中的世界，如现实主义的产生并逐渐占据主导地位。当然问题还不再是这样简单，人类文化中一直有一种心理主义的冲动，他们把自己眼中的图像看成人的视知觉的表现，外在的图像，如光和色彩等，离不开人的视觉的生理和心理的过程，如“格式塔”心理学的视知觉理论。外在世界只是人的直觉和内在情感的表现。如克罗齐的直觉说美学。这样所表现的图像就不再是一个实体的样子，而是一种意志和表象的世界，是一个虚构的图像。这便构成了图像的历史类型和风格。人类的图像史就是人类的一部生存状态的历史。

为了防止讨论问题的漫无边界，我们先预设一个边界。我们暂不讨论眼睛中的图像，而仅讨论人创造的图像。人创造的图像，在一定意义上来看，就是人创造想像及其外化的艺术作品。艺术首先是一个人的创造物，其必须是形象的。和传统的观点相反，我们从对原始图像的研究中可以明显的看出，越往历史的发生期，图像越是简约的和符号象征的。黑格尔把人类

最早的艺术称为“艺术前的艺术”，今天我们把这种艺术称之为原始艺术。黑格尔时代考古学还不发达，他还不知道人类3万年前的洞穴壁画，今天我们对艺术的了解要大大超过黑格尔时代。我们认为，人类的图像的发展经历了三个阶段：原始的图像、实体的图像、解体的图像。

首先谈原始的图像。实际上，人类生产图像的能力，决不仅仅局限于摹仿自然，图像既然是人眼中的图像，它决不能离开人的视觉能力和心理能力。原始人常常把梦中的图像与记忆中的图像相混。列维—布留尔说：“图像的实在同样就是原型的实在。”“肖像就是原型”。^⑤亚里士多德说：“即使没有现实的和可能的感觉，想象依然可以发生，例如梦中见物。”梦中的物和记忆中的东西就是一种图像。人类学家对原始的图像进行了种种解说，但其神秘性依然如故。

原始图像的典型代表是洞穴壁画。这种制造于1万—3万年前的图像是一种线条的轮廓画，往往在洞穴的深处，重复刻画着种种动物，有的还涂上了颜色，如西班牙的阿尔米拉洞穴壁画中的野牛动物。尽管艺术史家曾用巫术说来论述这些原始图像的意义，但其造型的手法则是模仿实体的动物。这些艺术之所以今天仍有巨大的生命力，可以给人以美感，正是得力于其造型的逼真和象征的意义。在原始摹仿的作品中，因形象的相似是可以发生巫术作用的。还有遍布世界各地的岩画图像。尽管各种族之间存在着文化差异，但人类图像造型的能力则是相似的。如中国福建的花山岩画、云南沧源岩画、连云港的将军崖岩画。岩画的图像可以看成人对视觉表现的抽象形式，如把正面的人刻画成“大”的形象，或者把人的上体提炼成一个三角形。这种原始图像的制作，由于受到制作材料的限制，人类只能用符号的形式来表现。人们认为这种抽象的象征符号，实际上已开文字的先河。其在二维的平面，再现了三维空间中的事物。从透视法看，人是按自己的理解来造图像，他们会把一个侧面只能看到两条腿的牛画成四条腿，因为按人们当时的理解，牛的确有四条腿。古代埃及人的图像，也是按人对事物的理解来表现的。在埃及的绘画中，一个正面观看的大眼可以画在一个侧面的形象上。埃及人所画的方形的池塘，好像是从飞