

第 三 章

原始文化的活化石 ——现代原始部族的艺术



第一节

关于“人种并行论”

恩格斯曾说过：“摩尔根的伟大功绩，就在于他在主要特点上发现和恢复了我们的成文历史的这种史前的基础。”^①虽然摩尔根在《古代社会》中将人类的社会发展史划分成蒙昧、野蛮和文明三个阶段，今天来看未必妥当，但他用大量现代原始部族的人种学材料来推论家族制度的早期形态，却具有一种普遍的方法论上的意义。这种意义归根结蒂导源于他的“人类同源”论。对此，摩尔根明确地说过：“人类是出于同源，因此具有同一的智力原理、同一的物质形式，所以，在相同文化状况中的人类经验的成果，在一切时代与地域中都是基本相同的。人类的智力原理，虽然由于能力各有不同而有细微的差别，但其对理想标准的追求则始终是一致的。因此，它的活动在人类进步的一切阶段都是同一的。人类智力原理的一致性，实在是说明人类同源的最好证据。”^②自《古代社会》问世以来，已有一百多年，在此期间，考古学，人类学，人种学都有极大发展，在原始文化的领域里，我们已积累了一些摩尔根的时所未有的人类学材料，他的一些个别结论可能已经过时，但他的人类同源论却不会过时。我们在前一章中已详细地论述了史前时代的艺术以及种种解释旧石器时代艺术产生的理论。只要我们设想在这些解释中假如抽掉了诸如巫术，图腾，萨满这些盛行在现代原始部族中的原始宗教观念，那么对史前艺术的解释便立即会处于摇摆不定的

^① 《马克思恩格斯选集》，第4卷第2页。

^② 路易斯·亨利·摩尔根：《古代社会》下册，第556页。

状态。这里起作用的正是摩尔根指出的人类同源论,以致我们在论涉史前艺术之时才有一种理由去把现代原始部族中的原始宗教体系作为一种参照框架来对史前艺术作出解释。而现代西方人类学中的“人种并行论”(ethnographic parallels)实际上也就是人类同源论的继续。如果我们没有这种人种并行论能把史前时代的原始文化和现代原始部族中的原始文化作出联系和比较,那么像史前时代“珠灵卡”这样的文化遗存实际上是无法辨认,更无法确定的。但是,现代原始部族的文化和艺术不仅能为史前艺术提供参照框架,更重要的它们自身仍然具有发生学的意义。正像恩格斯所说的那样,对现代原始部族的研究,有可能“在主要之点上”恢复史前基础,以致恩格斯曾把“落后了的蒙昧人”称之为“社会的化石”。^①

所以在本章中我们把重点放在现代原始部族艺术及原始宗教的联系上,偶尔也要涉及一些古代遗留下来的艺术现象。任何文化事实都不是偶然发生的,它有着自己的因果顺序。根据史前艺术和现代原始部族艺术之间的比较研究,就有可能使我们确信,原始宗教曾经都构成了这两种不同时代艺术的巨大动力。它们之间还有许多惊人的相似点,例如爱斯基摩人的武器制造有着和旧石器时代相同的类型,尤其与马格德林期的石器非常相似。这种相似还反映在武器的装饰性雕刻上。爱斯基摩人的投枪,弄直箭杆的直筒,凿子,钓竿等都可以在旧石器时代的石器和骨器中找到相似的器物。尤其是爱斯基摩人的石质油脂灯,完全使我们解开了何以史前洞穴岩画中找不到烟熏的痕迹,原因就是这种燃烧动物脂肪的油灯,如果一点一点燃烧的话,是无烟的。^② 马格德林期的石质

① 《马克思恩格斯选集》,第4卷第27页。

② 参见W.J.索勒斯(W.J.Sollas),《古代狩猎者》(Ancient hunters),第575页。汉斯·埃格特(Hans Egede),《格陵兰记述》(A description of Greenland),伦敦1745年版第117页。

油脂灯现在已发现,于是终于解开了史前洞穴岩画工艺学上最大的疑问。又据一些人类学家的考察,在十七世纪前不可能有任何欧洲或其它地方的艺术作品进入爱斯基摩人居住过的地方,因此可以肯定,相似的文化模式完全有可能在完全不同的时间和空间的条件下自发地产生。就凭这一点,它对文化现象作出的解释就给那种极端的文化传播论者所主张的世界上所有文化只有一个发源地的假设以彻底的驳斥。一些相似的文化模式既然可能自发地产生,我们也就有理由相信,现代原始部族的艺术虽然与史前旧石器时代的艺术有许多相似点,但它们并不是继承的产物,它们与史前欧洲旧石器时代艺术并无发生学上的联系。而一种自发产生的文化现象本身必然具有发生学的意义,正是在这样的意义上,现代原始部族的艺术有从发生学意义上加以探讨的必要。

一些西方人类学家曾努力寻找能说明爱斯基摩人文化中的传播因素甚至种族迁移的痕迹,以便为文化传播论的失效恢复名誉,不过这项工作至今并无收效。在昌切拉达(Chancelade)地方的马格德林期的基地中曾发现一个头盖骨,其类型与爱斯基摩人的头盖骨的比率相吻合,因此有人认为在欧洲马格德林期的原始人有可能随当时的驯鹿群向北迁移,最后到达遥远的西北部定居而后成为爱斯基摩人。但这条迁移路线始终未能发现。事实上不仅当时冰岛和格陵兰早就为冰雪所覆盖,而且爱斯基摩人的体型表明他们来自亚洲,而不是来自欧洲或其它地区。爱斯基摩人的文化究竟从何而来基本上有两种意见,一种认为爱斯基摩人是从北美内陆沿河而下直到北冰洋沿岸居住的部族,而后作为爱斯基摩人定居下来,也就是说他们是从加拿大去的;另一种意见认为爱斯基摩人是在亚洲的区域内就已发展起了自己的文化。这两种意见中,后一种愈来愈占优势。也就是说爱斯基摩人的文化模式是他们自己创造的,有着自己土生土长的源泉。即使与

欧洲旧石器时代文化模式十分相似,两者之间也不可能有任何联系。这样看来,现在原始部族文化在发生学上的意义是无可置疑的。

自本世纪开始,已经有愈来愈多的学者把艺术看作是文化中的一个独立的组成部分。例如A.L.克罗勃(A.L.Kroeber)和T.T.沃特曼(T.T.Waterman)在1931年出版的《人类学史料》(Source book in anthropology)中把“文化”分为三大类:(一)物质的文化;(二)社会的文化;(三)审美与宗教的文化。W.D.沃利斯(W.D.Wallis)在1926年出版的《人类学导言》(An introduction to anthropology)中把“文化”也分成三大类:(一)经济与工业活动;(二)巫术,宗教和科学;(三)社会形态与文化。

J.W.武达德(J.W.Woodard)在1936年发表的《文化的新分类和文化的重新论述》(A new classification of culture and a restatement of the culture)中也把“文化”分成这样三种类型:(一)经验-逻辑-实验(empirico-logico-experimental)的文化;(二)鉴赏-表现(appreciative-expressive)的文化;(三)控制-权威(control-authoritarian)的文化。总之,他们都要求把审美的文化与物质的文化相区别,强调审美文化有自己的特殊性,它具有一种“非适应性”(non-adaptive)的特质。

显然,在对待现代原始部族的艺术上西方学者在本世纪二十年代到三十年代之际,仍然存在着严重的分歧。C.威斯勒在1923年出版的《人与文化》(Man and culture)一书中强调应该把爱斯基摩人和非洲霍屯督人的文化与欧洲文明时代的文化相并立,他认为无论是文明社会和野蛮社会都存在着文化现象,野蛮人拥有自己的文化正如欧洲人拥有自己的文化一样。而且他还认为爱斯基摩人和霍屯督人的文化有非常特殊的地方。因此不能说文化只有文明社会才具有,或是认为某些民族是没有文化的。但当时某些

西方学者往往认为非基督教的民族是没有文化的民族,以至对现代原始部族的文化采取不承认态度。

对现代原始部族文化艺术的看法,经半个多世纪之久才发生了根本性的变化。在本世纪三十年代还有相当一部分西方学者对现代原始部族文化艺术现象的存在都采取视而不见的态度。例如W.J.佩利在1923年出版的《太阳的孩子》(Children of the sun); H.J.马辛汉(H.J.Massingham)1927年出版的《黄金时代》(The Golden age)和G.E.史密斯1930年出版的《人类史》(Human history),都认为在下列这些现代原始部族中是不存在足以称之为“文化”现象的东西,因为这些原始部族在他们看来都处于一种所谓的“自然人”(Natural men)状态。他们所说的原始部族包括俾格米人(Pygmy),布须曼人(Bushman),维达人(Veddah),印度的丛林部族(jungle tribes),萨凯人(Sakai),塞芒人(Semang),普南人(Punan),库布人(Kubu),尼格利陀人(Negrito),爱斯基摩人(Eskimo),奥斯加克人(Ostiak),萨莫耶德人(Samoyed),拉普人(Lapps),印第安部族(Indian tribes),德内人(Dene),萨利什人(Salish),北奥杰布韦人(Northern Ojibway)等。实际上,并不是现代原始部族的文化艺术当时没有发现,恰恰相反,早在1721年非洲岩画就被发现,不久之后,又被一些学者确认为是布须曼人的作品。爱斯基摩人的艺术实际上也早就被人发现。如果我们知道格罗塞的《艺术的起源》发表于1894年,那么我们就不能不认为佩里等人所说的“文化”必然有着种族的标准,基本上是由于一种偏见。然而,今天的情况则完全不同,就象纳尔逊·A.洛克菲勒所说的那样,现代原始部族的艺术的决定性影响正在通过三种不同的渠道发挥作用:即人类学家的工作;专业性的原始艺术博物馆的建立;现代艺术家的热爱。这三种力量在使人们对原始艺术的吸收上都远远超过了半个世纪之前的只有极少数人研究的状

态。^①虽然西方对原始艺术的研究至今绝大部分还属于人类学家和考古学家的领域,但现在已不再局限于那些枯燥无味的考古学或人类学的报告,或者像过去那样仅仅是一些坐在扶手椅上的臆测。对原始艺术的研究现在已进入到一些更为复杂的理论框架之中,这些理论在人类学思想流行的学院中得到了广泛的传播。对原始社会、原始艺术家的目的和意图的研究和解释引起了人们强烈的兴趣。而且,不断变化着的研究态度,方法论以及技术手段,都已经使对原始艺术的研究从群体发展到对个别艺术家以及他的审美观点的研究。

K.T.普罗伊斯认为原始人的宗教性质的表现都是由他们的巫术信仰所散发出来的。在任何情况下,普罗伊斯都希望把所有宗教的起源都追溯到巫术。认为原始人的思维重要特征就是朝着一定的目的,他们所有的思考方式都渗透着一个“梦幻似的目的”(pseudopurposes),因此原始人在智力上仍然是不成熟的,他们总是想方设法想通过一种“直接的活动”去拼命达到他的目的。^②所谓直接的活动也就是指那种最早的不成熟的但又在其性质上是开始步入科学准备阶段的巫术活动。普罗伊斯认为对这种不具人格的力量的巫术信仰在发生次序上要先于对拟人化的神的信仰。而在人与神的最初交往中,巫术因素仍占了重要地位。原始人相信他能去强迫神去完成他的各种欲望和要求。因此在他看来无论是一种什么样的原始宗教形式,实际上都从属于巫术观念。尤其是原始人讲究仪式的生活就更是如此。这些观点不仅表现在他的早期著作中,而且在晚期著作中他仍然坚持这些看法:原始人的精神生活是和后来文明社会中的宗教是有区别的,它是由对巫术功效的信仰所决定的。

① 纳尔逊·A.洛克菲勒搜集:《原始艺术的杰作》,第47—48页。

② K.T.普罗伊斯:《宗教和艺术的起源》。

1932年普罗伊斯在论证宗教性质发生变化的《宗教的发展与退化》中详细地论述了巫术与宗教的区别。他说：“难以否认的是在‘巫术’与‘宗教’之间存在着基本的对立。巫术涉及的是传统，神话，习俗——所有这些都仅仅与原始时代有关。在所有这些形式中神开始被设想了出来，并渐渐占优势。……另一方面，在宗教对神的祈祷中，人不再朝向原始的神话和祭礼，而是朝向一个意念中的神，人则在神的仁慈面前诉说他的需求。”“专心致志于神也就表现在对神的祈祷，感恩和谦恭的皈依之中。”^① 普罗伊斯对巫术和宗教的划分，实际上也就是想把原始社会中的原始宗教与阶级社会中统治阶级提倡的为统治阶级利益服务的宗教区别开来，这一点对我们认识原始宗教的本质是有意义的。他认为在原始文化中原始人通过各种仪式表现了一种懦弱和令人窒息的态度，但它却有一种“强迫性动机”(compulsive causes)，正是由于这种动机的存在，构成各种神和各种“文化英雄”(culture heroes)的重要因素是最纯粹的巫术。

普罗伊斯对原始人的神话和祭礼活动曾作过深入研究，因此他在人类文化学方面的研究具有一种独到的洞察力，从而使他的观点自始至终保持其一贯性。而当他用神话去解释祭礼时，他再一次提到了在原始宗教中“巫术因素的缓和作用”(alleviation of the magical element)。^② 其核心观点仍然在坚持原始人执行他们的祭礼仪式都与实用目的相联系的。

马克思曾经指出：“古代各族是在幻想中、神话中经历了自己

^① K.T.普罗伊斯：《宗教的发展与退化》(Entwicklung und Ruckschritt in der Religion)，载《Zeitschrift f.Missionskunde und Religionswissenschaft》，柏林1932年版第XLVII卷。

^② K.T.普罗伊斯：《宗教的内涵与神话》(Der religiöse Gehalt der Mythen)，1933年版第9页。

的史前时期。”^①所谓的“幻想”可以有各种形式。巫术信仰本质上也是一种支配着原始人生活的外部力量在他们头脑中的幻想的反映。在这种反映中，人间的力量采取了超人间的力量的形式。所以有些西方人类学家把“巫术”看作是一种“前万物有灵论”(pre-animism)，也就是说把它看作一个独立的万物有灵论的阶段并不是没有理由的。原始人几乎总能给他们举行的祭礼以某种证明其必需举行的理由，无论其目的在于防止妇女的不妊；或为了保证一块土地的丰产；或祈求风调雨顺，凡把主要注意力集中在期望达到某种欲望或目的的满足而举行的祭礼仪式，实际上都可以称之为巫术。在这种意义上，巫术行为本身也就是原始人的一种祭礼形式，而祭礼形式也往往带有巫术色彩。至少我们今天在原始部族中所能看到的情况基本上是如此。^②

在弗雷泽看来，人类是由于认识到巫术的失败以后才去敬神的。在巫术中，人依靠自己的力量与在所有方面包围着他的困难和危险相对抗，相信自己可以依靠某种被确立了的自然秩序并为了自身的目的巧妙地操纵这种自然秩序。而当人发现这种想法错了时，当人悲痛地认识到所希望加以控制并相信自己能加以控制自然秩序的愿望纯属幻想之时，才停止自己的这种幻想和无效果的

① 《马克思恩格斯选集》，第1卷第6页。

② 在乔治·彼得·穆达克所著《我们当代的原始民族》中几乎可以看到每个原始部族都相信交感巫术。如在塔斯马尼亚人中巫术占有重要地位。一个人想要伤害自己的仇人时，只需取得他身上几根头发，用油脂包起来在火上烤，相信仇人就会死亡。阿兰达人(Aranda)则把巫术视为取得妻子的正当手段。只要一个男子终夜对着“神牌”喃喃地倾吐某种具有巫术力量的爱情词句，他的心上人便会感到一种不可抗拒的吸引力，从她丈夫那里偷跑出来与他相结合。萨摩亚人对初生婴儿也要施行一种增进勇敢和勤勉的交感巫术。色曼人(Semang)中的巫师能用水晶魔石看到许多常人看不到的东西，如潜伏在附近的老虎等危险动物，从而向人发出警告。图达人(Todas)之所以使周围的人害怕，就因为他们精通各种暗算人的方法，不仅依靠巫术，还依靠咒语等。在霍屯督人中划破肉体 and 割去指关节的习惯十分盛行，但主要的动机是巫术性的或祭礼性的，而非装饰性的。

努力,从而转向对隐藏在自然帷幕后面的某种不可见然而巨大的神秘力量顶礼膜拜,把自己交付给这种神秘力量去支配。对所有那些不可接近的力量人现在都把它们归因为是针对自己的。这样,在人敏锐的心灵中巫术就渐渐由宗教所取代。宗教则把自然现象的连续性解释为是被象人那样有欲望、热情的精神力量所控制,然而它在力量上大得使人无法比拟。^①因此巫术与宗教有所区别,巫术的目的是控制,宗教的目的是依赖,巫术是一种行为,宗教是一种祈祷。当巫术祭礼向宗教转变时,祭礼中的巫术性质的这部分就会变质为一种祈祷。在亚洲喇嘛教中所使用的“祈祷轮”(prayer wheels)中,就可以表现这种由巫术向宗教转化的因素。

一些西方人类学家曾把原始宗教分成这样三种类型:(一)原始神性(urmonotheismus);(二)前万物有灵论(pre-animism);(三)万物有灵论(animism)。在原始人的宗教表现中,它们都有着广泛的基础。当原始的天神(High God)概念被一些人种学者加以分析之后,就常常会用原始神性去进行解释。而任何一种对灵魂,精灵,死后生活的信仰则可以用“万物有灵论”去加以分类。除此之外其它的信仰,特别是那种向理性挑战的任何东西,则被称之为“巫术”或“魔术”,被看作为“前万物有灵论”的信仰。为了把巫术与后来发生的宗教相区别,有些人类学家把它称之为“巫术的宗教”(magico-religion),这个流行的混合语之所以出现是因为它想凌驾于所有这类争论之上。不过甚至一些与上述观点不同的人也把“前万物有灵论”看作是一种巫术信仰,并认为宗教是从对巫术的信仰中发展起来的。例如拉格伦(Lord Raglan)在《宗教的起源》(The origins of religion)中曾经说过:“如果我们不想使自己着魔于野蛮人是‘原始的’这种信念,而是去研究事实,那么我们就能

^① J.G.弗雷泽:《金枝》简本,伦敦1960年版第931页。

发现充分的证据去证实巫术是种堕落(degenerate)的宗教。它由巫术执行过程中的祭礼仪式所构成,而对它的神学上的背景,或是从来就没有人知道过,或是早已被人忘却。”^①巫术与宗教虽是经常并列的概念,然而它们的内涵的确是有很大的区别的。它们中的任何一个也能从另一个之中诱发出来。有人认为巫术与宗教一开始就是并存的,在最早的文化中,某种态度是巫术态度,而另一种态度则是宗教态度。例如卡尔·贝思(Karl Beth)在《原始部族中的宗教与巫术》(Religion und Magie bei den Naturvölkern)中就认为宗教的本质是人在仁慈的神面前所表现的一种谦恭行为,而巫术总是以实践的态度指向某些特殊的目的。

那么现代原始部族艺术最重要的特征是什么呢?可以非常明确地说,就是原始宗教的巨大影响在这种艺术中的表现,这是所谓原始艺术的“原始特质”或“野蛮素质”最核心的内涵。我们看到,无论哪一种文化理论,艺术只可能是文化中的一个构成部分,但假如我们对现代原始部族的艺术稍加考察的话,就会发现被我们称之为“艺术”的那种人工制品以及纹身、舞蹈、歌唱、哑剧等几乎垄断了他们的文化,这种情况之所以会出现,就因为这些“艺术”不是作为艺术来出现的,而是他们宗教生活的一个最重要的构成部分。舞蹈不是一种娱乐活动,而是要通过高度兴奋的动作的忘形失神去恢复与神秘力量的联系;装饰往往具有护符的意义,其功效不在于美而在于防止巫术的伤害;歌唱则与咒语相关,因此重要的是记住歌词而不是懂得歌词真正的意义,意义就在声音里面;为了与神灵世界更接近,墨西哥土著居民还服用各种由植物提炼而成的迷幻剂,他们借助于迷幻剂能进入到一个虚幻的神灵世界,正是同样的对接近神灵世界的渴望,驱使他们去创造各种各样我们称之为“艺

^① 洛德·拉格伦:《宗教的起源》,1949年版第122页。

术”的东西。因此，现代原始部族的“艺术”与原始宗教的联系有可能比史前时代更密切也更明显。

D.G.布林顿(D.G.Brinton)早在1897年出版的《原始人的宗教》(Religion of primitive peoples)一书中提到婆罗洲(Borneo)的迪雅克人(Dyaks),无论是耕种,收获,打猎,捕鱼,订婚,战争,旅行,贸易都首先要询问神意。1897年也是阿尔塔米拉洞穴首次发现,因此,对现代原始部族的研究,实际上早在欧洲旧石器时代洞穴岩画发现之前就已经开始了。所以可以推测,旧石器时代的原始宗教观念和现代原始部族的原始宗教观念,它们的出现有着共同的基础,它们对艺术的影响也是相似的。这些盛行在现代原始部族中的原始宗教,有的是土生土长的,有的也可能是由过去的文化传统中传递下来的。正如恩格斯所指出的那样:“鲁恩文字是模仿希腊和拉丁字母造成的,仅仅用作暗号,并且专供宗教巫术之用。”^①可见,现代原始部族中的宗教观念也可以从多种源泉中去吸收它所要吸收的东西,并作为文化的一种凝聚力对社会产生深刻的影响。而这种源泉既可以留下痕迹,也可以不留下痕迹。

任何一种文化都有其保守的一面,它有时被称之为文化惰性,文化的停滞就是因为文化惰性在发挥作用。W.F.奥格本(W.F.Ogburn)在《社会变迁》(Social change)一书中曾提出“文化延滞”(culture lag)的概念来说明文化现象本身所具有的保守性质。而在原始文化中,这种文化的保守性因受到宗教观念的影响而往往更加明显。正如列维-布留尔所指出的那样:“这种思维是稳定的、停滞的、差不多是不变的,不但在其本质因素上而且也在其内容上,乃至在其表象的细节上都是这样。……原始社会的制度可说

^① 《马克思恩格斯选集》,第4卷第139页。

是ne varietur(不可改变地)固定了集体表象的实际可能的组合。表象之间的关联的数量和它们进行关联时所用的方法是与这些表象一起同时被预先决定的。”^①思维方法的这种停滞性质决定了原始艺术的基本特征：它的因袭性几乎是一种神性需要所派生出来的必不可少的因素，一种神物假定它的形式被稍作改变，其神秘作用也就可能丧失，所以原始艺术不可能不是一种凝固化了的惯例系统，这对于文化的发展虽然是极为不利的，但对于我们作发生学的考察却是极有利的因素，因为这可以保证它的原始性质的经久不变。

有充分证据表明，达尔文对人类学家所描述的盛行在现代原始部族中的原始宗教不但深信不疑，而且还作出了重要的补充。当达尔文引述了赫伯特·斯宾塞关于原始宗教信仰起源于梦境、影子等原因，图腾起源于动物或其它物体的名称成为部族首领或始祖的名字等之后说：“依我看来，我不能不疑心到，在此以前，应该还有更早和更粗野的一个阶段，当其时，任何能表现威力和能够移动的东西被认为是活的，是有某种形式的生命的，并且也有种种心理能力，可以和我们自己的相类比。”^②那么这个更为粗野的原始宗教阶段又能是什么呢？我们知道孔德在《实证哲学》中在把人类文化分为神学时代，哲学时代和科学时代之后，又把神学时代分成为拜物教(fétichisms)阶段，多神教(polytheisme)阶段，一神教(monothéisme)阶段这样三个阶段，但拜物教不可能是原始宗教最粗野的阶段。从对人类历史的考察来看，最粗野的宗教是围绕着“死亡”产生出来的种种看法。对死的恐惧是原始宗教最根本的不可再还原的最原始的特征，它甚至在人类刚刚踏进

① 列维-布留尔：《原始思维》，第102页。

② 达尔文：《人类的由来》，中译本第146页。

被称之为“人类”的门槛之时就已经产生了。用恩斯特·卡西勒的话来说,神灵的观念总是和这种令人神往的神秘(mysterium fascinosum)和令人畏惧的神秘(mysterium tremendum)联系在一起。人类最早最伟大的反抗也就是反抗一去不复返的死亡。

在所有生物中唯有人类才知道自己是一种会在时间中走向末日的生物,虽然他们对时间的连续性的意识不象现代人那么清晰,但这一点是清楚的:时间就象支配自然万物的周期运动那样,是种难以控制的外部力量。四季的循环,潮汐的去来,月亮的圆缺,候鸟的迁移,孩子的成长,自己的衰弱——所有这一切都指向这一神秘的不可抗拒的力量——时间。只有人才能预见死亡,对死亡自我意识使他们高踞于所有动物之上,但究竟死亡是什么,原始思维是无力对它作出确切回答的。原始人最早的祭礼是死亡的祭礼,它总是这样两种对立心理的产物:一方面原始人意识到人必死;另一方面他不知道死后人的灵魂到哪里去了,因此,人的灵魂可能不死。死亡感和不死感始终交织在一起,前者告诉人必定要毁灭,后者却给人以更大震撼。最早的死亡祭礼就反映着人的这种极端矛盾的心理:一方面希望死者复活;另一方面又怕死者复活。不死的观念甚至比必死的观念更可怕,它凝缩成一个疑团:死后的灵魂究竟到哪里去了?

最早的死亡祭礼仪式是原始人用赤铁矿粉染红了的石块陪葬死者,或用红色赭石涂抹死者,这些习俗在许多地方都有发现。山顶洞人在埋葬死者时,撒上涂着赤铁矿粉的石球,据推测,原始人之所以这样做是因为他们认为人的死亡与缺乏红色(血)有关。因此,红色的赤铁矿粉意在呼唤生命。尼安德特人虽连最简单的工具都不会制造,但他们的埋葬仪式却揭示了葬礼的存在,在他们居住过的岩棚里考古学家发现他们可能已有一种“在家里”(at home)

的观念。^① B.马林诺夫斯基和恩斯特·卡西勒都曾指出,最原始的宗教启示是来自死亡以及对死亡的观念。原始人面对死者其情感极端复杂甚至矛盾,一面是对死者的爱,另一面是对尸体的反感。对死亡的恐惧虽是人类最深刻的本能之一,人对尸体的第一个反应是希望尽快逃离,但这种反应很快被相反的态度所取代:希望死者灵魂尚存。几乎所有葬礼都是爱和恐惧的混合物,很少出现单一化的倾向。同样,正因为死亡不可避免,人才想出种种补救办法。

在原始部族中间有一个比较普遍的信念,就是认为死是会传染的,因此最原始的葬礼也通常会把死者从生活区移到别的地方去。他们相信死者会想方设法把他所喜欢的人带到他身边或会妒忌那些未死的人。所以布须曼人总是把居住的茅屋从邻近坟墓的地方搬开。但是原始人虽惧怕死者却对死者并无恶意,因此他们常为死者留下他的弓箭和长矛,或用红色的赭石去画死者的像,以冒充死者的生命,并请求死者宽恕。这一切当然也说明他们对生命的留恋。^②在澳洲,死者的尸体开始曝露在遥远的树坛(tree-platform)上,当尸体上的肉完全消失之后才举行正式的葬礼,而在葬礼仪式临将结束之时,红色的赭石被涂在死者的骨骼上,因为血被认为是神秘的生命的结合体,而赭石却是血的象征。第二次葬礼往往要在死者死去一年后才举行。这种葬礼被认为可以让死者参加到由已死的部族成员所组成的群体中去,因为从部族中分离将会使死者迷失方向,其灾难犹如活人被其部族中开除一样的严重。虽然死者的“珠灵卡”被认为可以代表死者的灵魂参加部族的盛宴,

^① F.M.柏格尼渥和S.T.约瑟夫·戈茨:《史前时代与原始宗教》,第22页。具有讽刺意味的是,科学技术的迅猛发展,并不能为西方哲学规定一种人的肯定价值,一方面人类进入宇宙空间,另一方面人类却成了“无家可归”的人。

^② 参见D.利文斯通(D.Livingstone):《在南非的传道旅行和调查研究》(Missionary travels and researches in South Africa),1857年版第165页。

但死者的亲朋好友对死者的痛悼依然是非常真诚的。^① 二次葬也是我国古代半坡氏族部落时代主要的葬俗之一，又称“洗骨葬”，采用这种葬俗主要原因是认为人的血肉是世间的，等肉体腐朽后将尸骨埋葬，死者才能进入鬼魂世界。^② 可见其含义完全与澳洲土著居民的信念相同。

澳洲中部的阿兰达人在举行最后的葬礼时，参加葬礼的人都要面向部族的“阿尔捷林加”的所在地——“阿尔捷林加”是阿龙塔人的图腾祖先。而“沃拉芒加”(Warramunga)则竖立在骨墓旁边，地下则画着蛇图腾。美洲西北部的印第安人则直接把图腾画在死者的身上。^③ 所有这些葬俗或多或少都与“重生”的观念相关。

虽然旧石器时代并没有留下一个完整的宗教信仰体系可以拿来与上述的葬俗相比较，但史前时代的葬俗仍然可以揭示出与原始部族相似的信仰，只是在细节上有所差别而已。例如在卡米尔山(Mt.Carmel)洞穴附近的旧石器时代的墓葬中我们可以看到史前人向死者提供食物的痕迹。裸体的尼安德特人曾把死者的武器和装饰品放置在死者的身旁。开始时，尼安德特人的埋葬方式看来仅仅想保存身体，头盖骨或颞部，而在后来阶段中看来这种观念有所变化，尸体常被置于远离生活区的地方，可能被认为对活人是有危险的。同时就开始以某种祭礼仪式去供给他们食物，以便使他们安于自己的住处，并给他们点一盏灯以供照明，还保护他们免受寒冷的侵蚀。有的尸体曾被捆扎并砍去手足，并在尸体附近放上一个没有腿而只有一只手臂的偶像以表明他们决不能再走动，尸体则用赭石加以覆盖。这种做法一直延续到中石器时代。这种埋葬死

① 参见B.斯潘塞和F.J.吉伦：《中部澳洲的北方土著部族》，第530—543页，第261页。

② 参见石兴邦：《半坡氏族公社》，1979年版第123页。

③ 参见E.迪尔凯姆：《宗教生活的基本形式》，1915年版第119页。

者的小心谨慎的方式曾被生物学家称之为一种“超感觉的忧虑”(metaphysical anxiety)。

1868年,在法国克罗马侬地方发现了克罗马侬人的骨骼,它处于奥瑞纳期的遗址之外。这些骨骼周围放着大量贝壳和穿孔的动物牙齿。在靠近施特拉斯堡(Strasbourg)的地方,一个戴着一串驯鹿牙齿做成的项链的男性骷髅被发现。自奥瑞纳期以后,头盖骨总是被切断,看来明显是一种“头盖骨崇拜”(the skull cultus),把头盖骨看作是接受某种神意的容器。

人类学材料证明可把原始的葬礼仪式看作是最早的宗教表现,它在欧洲许多地方都可以见到。在卡米尔山洞穴附近的旧石器时代墓葬中,可以看到原始人向死者提供食物的痕迹,欧洲的尼安德特人曾把死者的武器和装饰品置于死者身旁。在拉·弗拉斯(La Ferrassie)的莫斯特期的岩棚中,一具男性骨骼以一种休息的自然姿态躺着,而另一具女性骨骼却以一种不自然的姿态躺在洞穴的深部。而一些儿童的骨骼则置于附近的另一个地方。负有警戒意义的石块则放在靠近他们头部的地方。这些石块发现时,都朝向死者,其意义虽不能妄加推测,但这种葬礼却有漫长的历史。在I.阿卜里·布兰查德(I. Abri Blanchard)发现的石块,明显也是葬礼的遗物。在卡米尔山的一个断崖峭壁的高坛上曾发现一具尼安德特人的骨骼,在它的头上曾围绕着一串贝壳制成的花冠。^①在拉·弗拉斯的儿童墓葬中曾挖掘了一个保存有动物骨骼和一些灰烬的濠沟。^②在拉·夏佩勒(La Chapelle)洞穴入口处深坑内曾埋有许多兽骨和野牛骨,表明它是莫斯特期的一种习俗,原始人都曾向死者提供食物。尼安德特人的骷髅经常以一种睡眠的姿态被埋

① 参见D.A.E.加罗德(D.A.E.Garrod),《卡米尔山的石器时代》(The stone-age of Mt.Carmel),1937年版第1卷第10—13页,第17—19页。

② 参见G.H.吕凯,《化石人的艺术和宗教》,1930年版第165—166页。

葬,但在拉·弗拉斯发现的男性骨骼他的头骨表明死后曾被切割下来。这是在后期尼安德特人墓葬中偶尔才会发现的包扎头部习俗的遗迹。^①也许当时的尼安德特人认为让死者的头部和身体分开,可以防止某种危险。

欧洲奥瑞纳期和马格德林期的葬礼则表现出多种的埋葬姿势;并且这种葬制一直扩大到奥瑞纳西部的克罗马侬人。例如在格里曼底(Grimaldi)发现的男性骨骼就是如此。曲身葬则在非洲、美洲、澳洲的原始部族中以及新石器时代欧洲和北非的墓葬中非常普遍。其原因或是惧怕鬼魂或是想去模仿新生婴儿以获得重生。因此原始人凭经验也能知道新生婴儿在出生前是屈身的。在马格德林期的一些墓葬中曾发现死者死前曾被捆绑过的痕迹。有时原始人把尸体和食物兽肉牢牢捆在一起。^②偶尔还在尸体旁边放上一些骨头或牙齿。另外在布尔诺则发现一只长毛象的牙齿放在人的骨骼上。^③在莫斯特期的拉·夏佩勒洞穴曾发现野牛角放在人的骨骼附近。在威尔士·帕维兰特(Welsh Paviland)洞穴人类骨骼的残留物中也曾发现完整的长毛象头盖骨以及牙齿。所有这些葬礼实际上都想通过给死者供奉食物以保持其生命力,甚至也可能已具有一些巫术的特征。在尼罗河流域,至今还残留着向死者坟墓供奉野牛角的习俗。^④

同样,在现代原始部族中尸体以及死者的工具和装饰品经常被涂抹红色的赭石,这种方法被看作可以替代血液以增强其生命力。有时红色赭石还用来去点染糕饼,或把食物浸泡在由这类矿物

① 参见L.加比唐和D.佩隆:《人类学评论》(Revue anthropologique),第xxxi期第382—388页。

② 参见T.D.麦科恩(T.D.McCown):《化石妇女》(Fossil woman),载《时代》杂志,1937年3月号第17—18页。

③ 参见H.奥贝玛依:《史前时代的人们》(Der Mensch der Vorzeit),第298页。

④ 参见A.B.库克:《宙斯》(Zeus),第1卷第508页。

质所溶化的水中。这些都表示出原始人希望在另一个世界上保持死者的生命力。原始人常常保存一些他们认为与血有关的红色石块,因为在他们看来血是红色的,生命也是红色的。这种习惯从旧石器时代以来几乎一直延绵不断。在意法交界的里维埃拉(Riviera)海岸以及法国,西班牙,捷克的摩拉维亚(Moravia)的墓葬中都曾发现红色卵石。澳洲土著居民至今还有保存红赭石的习俗,他们认为红赭石含有妇女月经期间的血,妊娠期间月经停止,这就足以证明新生婴儿的生命是由血所构成的。所有这些考古学事实表明这样一种信仰的存在,即原始人相信死者依然是家庭或部族的一部分,只要与死者的坟墓保持联系,他们就能与死者保持联系。被赭石染过的卵石有时被称之为“装饰”,其实这种观念不十分正确,因为这种红色的卵石并不是为了美的需要,而是希望死者能在另一个世界中增强其生命力。生命的有限性是受时间的有限性所制约的,对个体来说,时间是种永无休止的流这一点并不具有意义,在个体的范围内生命的终止也就是时间的终止,此外,永恒的客观时间即使存在也毫无意义,因此最早的文化现象首先就是想方设法延续个体的生存时间,变有限为无限,在这方面没有一个民族比古埃及人想得更出色了。埃及人除发明木乃伊从而使灵魂得以不朽之外,他们还以各种方式来使灵魂不朽。

下图表示埃及神话中九大神之一,死神奥西利斯(Osiris)的各种埋葬方式和坟墓的多种多样的形式,它们都朝向一个中心观念:灵魂不朽。下图右上为奥西利斯的坟墓,墓碑上刻着他用象形文字写成的名字,墓上已生长出植物的茎和叶;右下:封闭了的坟墓,在它旁边生长出一棵树,奥西利斯的灵魂作为不死鸟(phoenix)以苍鹭(heron)的形状栖息在树上;左上,奥西利斯的尸体,谷物在他身上生长,一个仆人正在向谷物浇水;左下:躺在棺材中的奥西利斯的尸体,他的坟墓被一棵巨树所支撑并覆盖,同时伊锡

斯(Isis, 奥西利斯之妻, 死国之后)和尼菲特斯(Nephthys, 家庭的主宰神)正在他身旁哀悼。①

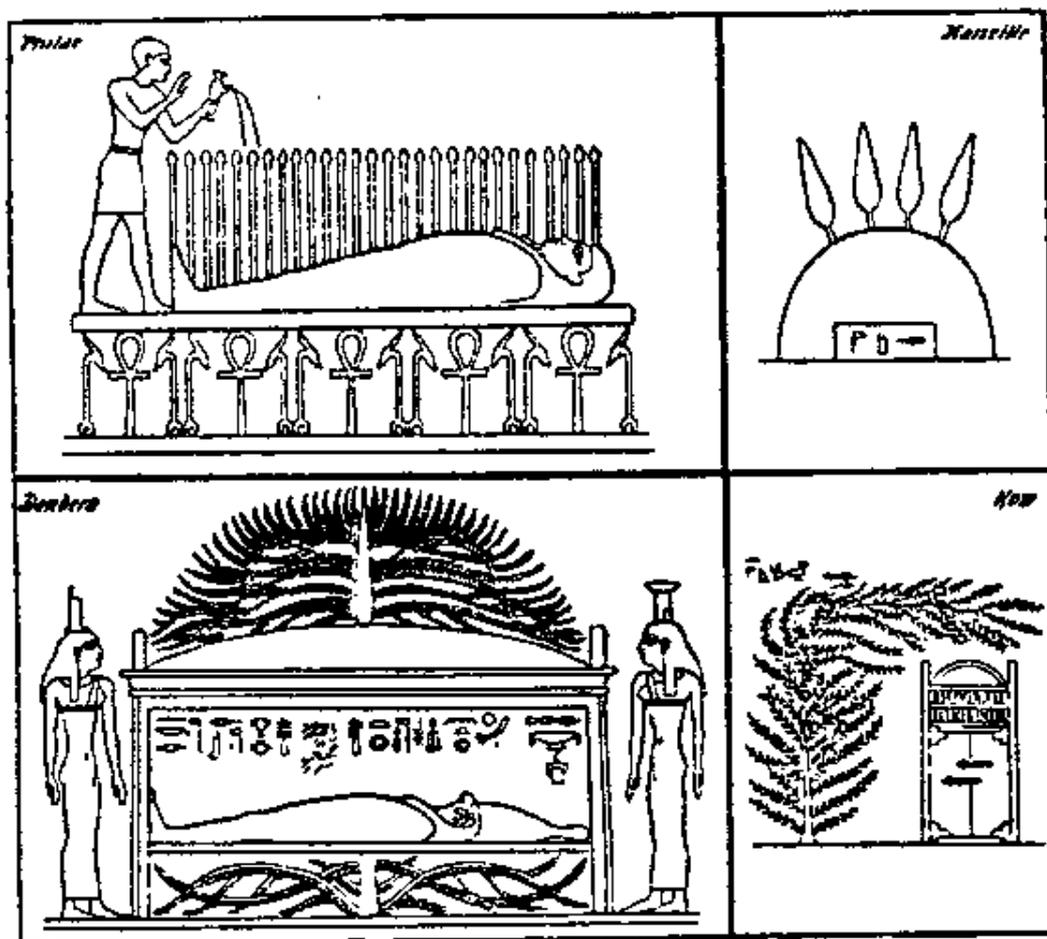


图 104: 埃及的各种“奥西利斯”坟墓形象

木乃伊虽是古埃及人的一项重大发明,但在现代原始部族的



图 105: 澳洲土著居民中的“医束”

① 参见本书神话部分。

宗教信仰中也可找到它的对应物。例如在澳洲土著居民中曾有一种代表祖先木乃伊的所谓“医束”(medical bundles),它由一根较粗的木棒缠以其它植物的茎叶做成,是授于新的生命的巫术仪式中必不可少的工具,其意义与“珠灵卡”相当。^①这样,所谓的“医束”实际上既代表旧生命,又代表新生命,正像奥西利斯的灵魂可以从他身上转移到动物或植物身上以保持永恒的延续那样,祖先的灵魂也可以通过“医束”与未来的生命保持延续而获得不朽。时间的流逝正如生命的流逝是不可阻挡的,但有限个体通过转嫁就能超越有限时间的规定而获得永恒,人类这些最早的文化无不与妄想获得这种永恒有关。最早的艺术行为就是帮助有限生命达到无限,把个体与个体之间的有限时间连结成一个无限的时间的流,或无始无终的时间的环。正由于从一开始艺术的行为就被幻想所充实,所以它总能从一切自然背景上突现出来,它体现着人类自己的意志,使一切生疏的冷漠的自然蒙上一层虚幻的神意的色彩,从而具有一种可亲近性。艺术始终是充实的,因为只有它才能化有限为无限,化瞬间为永恒,在绝对的深渊中获得安全感。

在威廉V.斯帕诺斯(William V.Spanos)看来,对死亡的恐惧是一切悲剧最深刻的基础,因为人类最强烈的愿望就是想永远活着,但他却不免一死,这种与死的对抗必然会点燃内心的强烈的痛苦,这就是人类悲剧的逆境。^②有相当多的人类学家已认识到祭礼仪式在原始人的社会生活和艺术中的巨大组织作用,而最早的祭礼是有关死亡的祭礼,世界上几乎没有一个民族不以某种形式举行这项祭礼。所有后来发展起来的各种祭礼仪仪式无不源于死亡祭礼。

① 参见本书第335页。

② 威廉V.斯帕诺斯:《痛苦的矛盾——关于悲剧的一些笔记》,载《美学与艺术批评杂志》,1966年夏季号。

原始人的情感之所以是社会化了的情感,就因为通过祭礼形式,个体的情感已蒙上了一层社会性很强的色彩。原始人其实还远远未能把自己看作为是一个可以与他人相分离的有意识的独立自主的个体,因此定期举行的各种祭礼仪式对强化个人与集体之间的联系是必需的。它可以以图腾祭礼的名义出现,也可以以其它形式出现。G.雷切尔·利维说:“在澳洲中部,个体在精神上的重生经常与目的在于为图腾部族繁衍后代而设立的‘英迪修马’仪式联系在一起,这一点看来很接近于史前的原型。”^①杰恩·赫丽生(简·哈里森)在《艺术与仪式》一文中叙述了一个明确的主张:艺术与仪式同源。希腊人去剧场就如同西方人上教堂一样,现代科学要回答诸如艺术起源的问题,可以从野蛮民族中丰富的艺术材料中去追溯其神秘动机的起源。印第安人用雕有花纹的圆盘去防止太阳造成旱灾,“雕刻出来的祷告”也就是艺术。这种把精力花在无结果的努力上,并非无的放矢,而是一种艺术与仪式同享的冲动。^②

这样,我们至少可以在方法论上避免这样一种恶性循环:一件艺术作品之所以为艺术作品要根据作者的意图来决定,而要确定作者的创作意图,就能参照他所创造出来的作品。我们可以先撇开对易变性极大的“艺术”之所以为艺术的定义,而从“雕刻出来的祷告”去开始我们的探讨。因为“雕刻出来的祷告”之中的雕刻就有一种无可置疑的艺术创造的成份。反之,如果我们要从“作者→作品→艺术→作者”这种无穷循环去解开艺术起源的奥秘,那么仅仅“艺术是什么?”“艺术家是什么?”“他的意图是什么?”这些问题——总之,这些环节中的任何一个被单独选择出来要求回答的问题,都能使我们束手无策。荷马是怎样去解开艺术之所以为艺术

^① G.雷切尔·利维:《石器时代的宗教观念及其对欧洲思想的影响》,第52页。

^② 杰恩·赫丽生:《艺术与仪式》,转引自《外国现代文艺批评方法论》,1985年版第129—139页。

的奥秘的呢？在描写阿喀琉斯(Achilles)的盾牌时，荷马说：“犁后面的大地一片黝黑，就像犁过的地面一样，虽然盾牌是用黄金制成的，这真是一件不可思议的作品。”荷马对阿喀琉斯盾牌上花纹的描述已涉及到这样一个问题：黄金盾牌上所模仿的大地的黝黑不再仅仅是大地的黝黑，而是由黄金的盾牌所反映出来的黄金的黝黑，艺术之所以为艺术，也就在这里，它的不可思议的奇妙性也正在这里。鲍桑葵在《美学史》中指出荷马对艺术的这种看法，即美在精神中的第二次诞生，这种由模仿所牵涉的问题，希腊哲学家并没有注意到，“希腊科学没有明确的论述”。^①而印第安人圆盘上雕刻出来的祷告就和一般的言语的祷告不同，因为它创造了一种只有艺术才有的形象语言，重要的不在祷告而在于“雕刻出来的祷告”，这和“黄金的黝黑”处于完全同样的地位。这样，我们就正当地避开了极难言说的所谓创造动机问题。一件人工制品是否能成为艺术作品并不在于它的创造者有审美动机，而在于他能否创造出真正有艺术价值的东西。就像希腊神话中赫淮斯托斯(Hephaestus)为阿喀琉斯锻造盾牌是为了战争目的，但盾牌仍不失为艺术品一样，从非艺术的生产中寻找出艺术的光辉的显示，这才是最有意义的发生学事实。

盛行于现代原始部族中的成人礼除了人类学者的记载外不会留下任何痕迹，除了“牛吼器”(bull-roarer)以外。它是原始人在进入成人时期的一门必修课，即学会把神圣事物和卑俗事物相分离，而这才是艺术之所以为艺术的精神上的起点。

是人赋予了他自己制造的某些人工制品以神圣意义，在对这些事物的感受中，知觉被提高并神圣化了，而后他又返回来把自己的感觉器官看作是神赐的礼品。对这一过程作出叙述的是柏拉图。

^① 鲍桑葵：《美学史》，中译本 1985 年版第 18 页。

一般认为柏拉图对灵魂中理性存在的看法是模棱两可的。但如果人们谈到柏拉图的一些早期著作,如《费德罗》(Phaedrus)253,《米诺》(Meno)85—86,《费多》(Phaedo)72,那么他就会看到柏拉图所描绘的灵魂实体就像画在墙上的图画那样清晰。正如马尔西利奥·菲奇诺(Marsilio Ficino)所指出的那样,在《理想国》中,神性的人(divine man)在解释着所有事物。柏拉图说,智慧的光照对所有事物作出的理解也就是神本身,只有通过神,所有事物才能被创造出来。为此,柏拉图比较了太阳和神,认为太阳就像我们的眼睛,而神则相当于我们的智慧。太阳创造了我们的眼睛,给它们以观看的能力,但如果没有太阳发出光束,眼睛仍然是看不见任何东西而只能沉入永恒的黑暗之中。^①

在海德格尔看来,艺术也就是“这一存在进入了它的无蔽存在”(This entity emerges into the unconcealedness of its being)。希腊人称存在者的无蔽为aleneia,我们则称之为“真”,在使用这一词时几乎无需思索,在作品中只要存在者是什么以及他何以能是存在者得到揭示,作品的真也就出现了。“在美的艺术中,艺术本身无所谓美,它之所以得到此名是因为它产生了美,真与此不同,它属于逻辑,而美则被留给了美学”。^②海德格尔强调“无蔽”是艺术的根本,真也就是作品走进了它存在的光照(shining)之中,存在者的存在被恒定下来。它是美之所以为美的前提。

卡西勒也说过光的重要性:“几乎在所有民族中和所有与宗教有关的创世神话传说中,创世的过程与光的来临都是合二而一的。”^③卡西勒以充分的材料说明,光明与黑暗的对立怎样影响到

^① 马尔西利奥·菲奇诺《对柏拉图〈会饮〉篇中有关爱的评论》(Commentary on Plato's symposium on love),达拉斯1985年版第134页。

^② M.海德格尔:《诗,语言,思想》,纽约1971年版第36页。

^③ 恩斯特·卡西勒:《符号形式的哲学》(The philosophy of symbolic form),英译本第2卷,纽黑文1953—1957年版第96页。

世界上所有早期人类的精神世界,并且像棋子那样把这种影响纳入到一定的形式之中,神圣的世界秩序和神的空间(教堂,神庙)无不是由这种对立来定位的,不仅人类的神话,神学,祭礼仪式是如此,就连经济秩序,国家状况,风俗习惯,财富观念,象征手法,辨识能力,边界划分也都根源于光的来临。正如歌德所说:“如果眼睛不像太阳,它就决看不到太阳”。在人类进行符号活动之前,已居先存在于知识本身,在于他能够在不改变自己生理组织的情况下发展一种新的认识能力,这种认识能力的凝固形式就是符号。

埃里奇·纽曼在《意识的起源与历史》中则认为圆的美是一种自满自足的、既无开端又无终点的美,而这种美也只有当光出现之时方能存在。他说:“圆的先于世界的完美是先于任何过程,并且是永恒的,因为在圆形中没有前也没有后,所有这些只有当光、意识来临之时方能存在,否则是不存在的,所有这些现在一种不明显的神性下晃动,而神性的象征也是圆。”^①

柏拉图也曾在同样的意义上论述到“圆”。他说:“创世者(Demiurge)在一个球形的方式中去创造了世界,球形的外形是所有外形中最完美的,并且它自身也是均等的。”^② C.G.融恩也认为最初始的完美的象征是圆,与它同源的是球体,蛋,和炼金术士的“圆”(rotundum)。^③

假如太阳的光照意味着意识的觉醒,那么中国文字的起源是能为这点作出论证的。大汶口出土陶尊上的以及山东莒县出土陶缸上的,都说明“旦”这个象征着光明来临的字,是中国最早文字中的第一个字,它既是光的来临也是人类意识对这种光照的最

① 埃里奇·纽曼:《意识的起源与历史》,普林斯顿大学1973年版第8页。

② 柏拉图:《蒂迈欧》(Timaeus)。

③ C.G.融恩:《心理学和炼金术》(Psychology and alchemy)索引“Rotundum”条。

早肯定。用海德格尔的话来说,也就是存在进入了它的无蔽存在。但把圆当作光和意识来临的象征却缺乏必要的证据,相反,如果根据我国1972年郑州大河村出土的新石器时代的太阳纹陶片来看,当时人们并不认为太阳就是圆的,它是一个光芒四射的星体。

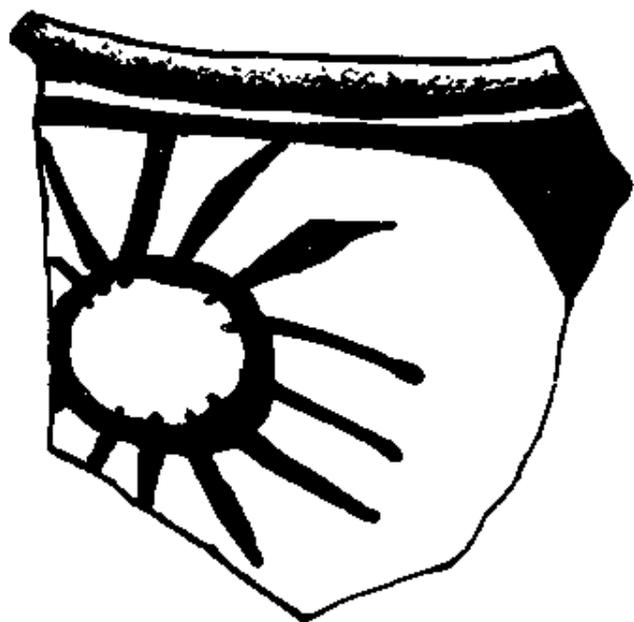


图 106: 大河村出土的太阳纹陶片

欧洲铁器时代的人们表面太阳时,也把它描绘成一个带着火舌的光轮,^①并没有把它描绘成圆形。由此可见圆是一种完美无缺的美,这种观念并不为原始人所具有。相反,人类

最早的文化行为,例如击碎卵石,就是以分裂这种自满自足的圆来开始的。显然,在原始人看来太阳之所以具有神性不在于它的圆而在于它的光,“圆”只有在黎明时刻才是眼睛的对象,而光却能普照整个的白昼。因此对美的这种假设实际上只是一种现代思想,把它作为美的意识的起源是证据不足的。

按照马克思的理解,人类对动物界的超越并非一种单纯的意识过程,而是通过改造世界而实现的自我超越。只有这样,人类才能在人化了的自然中找到自己:“人不仅通过思维,而且以全部感觉在对象世界中肯定自己。”^②

① 见本书第 740 页。

② 《马克思恩格斯全集》,第 42 卷第 125 页。

火的利用和控制是人自己创造的第二种光照,它在文化史上的意义不亚于太阳的光照,人第一次支配了这种自然力,从而最终把自身与动物界分开。

B.马林诺夫斯基曾对火的利用在整个原始文化中的意义作了充分肯定。认为“它是原始人一种最基本的文化价值。从普罗米修斯神话以及它原始的对应物一直到自由神像手中高举的火炬,神话和艺术总是把火与自由联系在一起,早期人类用磨擦方法制造了火,接着才产生出知识的尺度和各种技巧的准则。……只要我们知道火的各种用途,那么我们不仅会看到它在家庭中的作用,在狩猎和捕鱼中的作用,而且也会看到它在巫术或宗教仪式中所起的祭礼的作用”。^①实际上,石器时代两种最突出的文化成果都离不开火:火照亮了洞穴,使岩画能够产生;火烧结了泥土,使陶器能够



图 107: 美国佐治亚州的史前茅屋

^① B.马林诺夫斯基,《自由与文化》(Freedom and civilization),纽约 1944 年版第 112 页。

产生。火在现代原始部族中的地位仍然非常特殊：“围绕着火，人们按照自己的年龄，辈份，权力来确认自己的位置，它对人生理上的价值也有利于它去倡导出一种永恒的教义或神话的体系，朝着神圣的要素去制定出一些必需加以遵守的规则。”^①在美国佐治亚州的查塔霍奇河(Chattahoochee)流域曾发现史前的茅屋。^②屋的中央有一火堆，也可能就具有马林诺夫斯基所说的这种含义。因为崇拜所谓圣火的家神，这种宗教形式自古以来都是非常普遍的。

第二节 | 对“肖像”与“原型”关系的探讨

阿道夫·E·詹森曾对这样的一种巫术论表示极端不满，这种巫术论认为“狩猎者从这些岩画中看到的是一些动物，而并非只是动物的符号。因为在他的心目中，形象与原型是等同的，在形象与现实之间并无区别(there is no distinction between image and reality)”。按照詹森的看法，这是一种由荒唐的想法所得出的粗糙结论。^③的确，这种巫术论和S·雷纳克等人所主张的巫术论，即认为原始人想通过形象去控制动物的原型是有很大的区别的，那么究竟谁主张过这种理论呢？虽然詹森并没有说出这一点，但这种看法的确可以在列维-布留尔的著作中见到。例如：

“原始人……认为美术像，不论是画像、雕像或者塑像，都与被造型的个体一样是实在的”。

① B·马林诺夫斯基：《自由与文化》，第113—114页。赫拉克利特也说过：“人在夜里为自己点上一盏灯，当人死了的时候，却又是活的。”见《古希腊罗马哲学》第21页。如果火不被用于宗教仪式，那么赫拉克利特这种思想就很难被解释了。据说古希腊罗马人的家中都有一个昼夜燃烧着火的祭台，他们认为假如这种火被熄灭，则全家的人都会遭到不幸。

② 载美国《考古学》杂志，1973年1月号第32页。

③ 阿道夫·E·詹森：《原始人中的神话与祭礼》，芝加哥1963年版第1页。

“特别是逼真的画像或者雕塑像乃是有生命的实体的 alter ego(另一个我)”。

“图像的实在同样就是原型的实在。”

“肖像就是原型”。^①

这样一来,问题出现了,原始人是否真的愚蠢到这种地步,以至会认为岩壁上画下的动物和原型一样,是可以吃的,难道我们会相信原始的狩猎者完全忘掉了自己画下的仅仅是一些线条和色彩的形象虚构而非有血有肉的动物?詹森说:“假如狩猎者并不想着要吃这些画中的形象,那么他一定得在这些形象和现实之间作出区别。”

那么怎样去理解这种被威利·赫尔帕赫(Willy Hellpach)称之为“自己骗自己”(hokus-pokus)的原始人的智力和幻觉之间的混合状态呢?对这个问题的解决看来还是相当复杂的,我们首先需要研究“形象”是如何产生的,经由什么样的途径才会在原始宗教的经验中产生出这种形象与原型心理上的混淆。

首先,所谓的“形象”究竟从何而来?自古以来,比较普遍的看法是把视觉形象分成两种类型,一种发生于睡眠之中,另一种发生于记忆之中。而这两种视觉形象的方式都曾为亚理斯多德所述及。例如他说过:“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。”他又说:“记忆和想象属于心灵的同一部分,一切可以想象的东西本质上都是记忆里的东西。”^②梦中见物的“物”,记忆里的“东西”实际上就是我们通常所说的“形象”。黑格尔在《美学》中“形象”(Gestaltungen)一词有“完形”的意思。按照格式塔心理学对“完形”的解释,知觉经验不是简单的感觉集聚而是作为

^① 列维-布留尔,《原始思维》,第37页,第44页,第73页。

^② 转引自《外国理论家作家论形象思维》,第8页。

完形的构形出现,心理形象必须以“镜映”(mirror)的物理世界的形式出现,否则知觉过程便会陷于混乱。知觉以形象的形基原理从背景上突现出来,它具有明确的轮廓和聚合性。这种未被体现为物质媒介仅仅存在于人的心理范围内的形象被称之为“心理形象”(mental imagery),基本上相当于我们在前面提到过的惠特尼·戴维斯所说的“肉体的再现”。格式塔心理学家强调知觉中的形基原理是一种自发和先天的结构,目前西方绝大多数心理学家也都认为心理形象的表现能力在某种形式上显得是人类的一种天赋能力,一些心理学家通过实验力图去证实这一点。^①自古希腊开始,在西方文化中至少有2500年的历史涉及到原始心理学(proto-psychological)理论中有关心理形象的问题。G.T.费希纳(G.T. Fechner)在1860年出版的《心理物理学要素》(Elemente der Psychophysik)就首次把“想象的形象”(imagination images)作为一个正式的心理学概念去对待。费希纳的这部著作曾为西方现代实验心理学划定了它的范围,他对心体关系的观点,不是心物平行说,而是同一说(identity hypothesis),即一种万物有灵论(panpsychism)的观点。到本世纪二十年代——六十年代,心理形象的研究成为西方心理学中一个突出的研究课题。理查森(J.T.E. Richardson)说:“当代心理学并不把心理形象看作是种有趣的经验现象,而是作为一种假设,它的存在必须在实验研究的过程中才能得到证明。”^②而杜布(L.W.Doob)认为,假如心理形象被假设是无所不在,并且在人类历史上所有领域和所有文化中被所有个体所经验的话,那么检查它的交叉文化(cross-cultural)的性质

^① 例如罗伯特·范茨在《婴儿的视觉模式》一文中就认为初生婴儿就已能对不同形象表示出不同的态度。参见本书第204页。

^② J. T. E. 理查森,《心理形象和人类的记忆》(Mental imagery and human memory),纽约1980年版第14页。

无疑对人类学家和心理学家们对它未来的研究提供重要线索。^①而这种对心理形象无所不在的看法,是和艺术和美学中的一般看法,即认为艺术家之所以为艺术家是因为他们具有一种特殊的形象思维的能力这种看法大相径庭的。心理学家的结论正好相反,正因为“心理形象”无所不在,所以它可以超越语言障碍,成为思想交流最原始和最普遍的一种方式。

心理形象的自发性质很早就为卢克莱修所注意到,他说过:

“视觉的原因显然在于肖像,
没有它们也就没有什么能被看见。”^②

从现象学的观点来看,日常知觉经验中的心理形象的主要特征在于它的自发性质。让-保罗·萨特(Jean-Paul Sartre)也曾经把“自发性”(spontaneity)作为形象的最本质的特征。在另一篇文章中,萨特认为想象就是捕捉虚无。“常听人说,艺术家先有一个出现为形象的观念(une idée en une image),然后把它实现(réalise)在画布上。……事实上,画家没有使他的内心形象外现而为真实事物,他只是利用物体构成了一个仿型(un analogue matériel)。”^③康德在《纯粹理性批判》中也把形象的这种自发性看作为“能先天的存在吾人之表象能力中”。^④

E.S.凯西(E.S. Casey)则把想象描述为一种自生的(autogenous)过程。“在严格的意义上,形象始于它自身,它通过它自己内在的能力而不是通过外部原因而产生”。而自生的想象活动的特性是“轻松性”(effortlessness),“突现性”(surprise)和“瞬

① L.W.杜布:《形象呈现的无所不在》(The ubiquitous appearance of images),纽约1972年版。

② 卢克莱修:《物性论》,中译本第202页。

③ 让-保罗·萨特:《想象的心理学》(Psychology of the imagination),纽约1966年版;《想象的事物》,转引自《外国理论家作家论形象思维》,第202页。

④ 康德:《纯粹理性批判》,中译本1982年版第99页。

间性”(instantaneity),即自生的想象经验“在一个空白的心灵中突然出现”,^①而在威廉·詹姆士看来,自发的心理形象经验在日常生活中绝大多数是在个人的意识流中发生的。意识流就象鸟的生活那样,由飞翔和栖息的交替所组成,而在栖息之时往往就充满着感性的形象想象。^②但是只要当“形象”还停留在心灵内部意义上,即停留在“心理形象”的限度之内,那么它并不具有文化的意义。而文化意义上的“形象”则首先起源于原始文化中的灵魂信仰。F.高尔顿(F.Galton)在1883年就提出:“许多材料都足以证明,视觉幻想的能力是可以通过教育来加以发展的。”^③把心理形象作为文化现象来加以探讨,始于高尔顿。他认为:“目的在于自我控制和自我禁欲的精神训练的经验必然会引起视觉幻象效应的产生。野蛮人经常通过一种错误的方法去感受宗教的神圣性,这是在半文明种族中的一个很值得注意的状况。”^④他曾经作过某些心理实验来证实他自己的理论,以内省的方法去研究宗教意识的起源问题。他从滑稽画报中选出一张滑稽画,故意相信画中有神圣的品质,对它说话假装诚敬,好象它有一种神力可赏罚人们对它的行为似的。经过这类实验之后,他相信野蛮人对于偶像的情感可以通过人为的方法进行培养,使不迷信的人也可以体验到类似于迷信的疯狂。高尔顿的心理实验具有很大的启示作用,因为在原始文化中,视觉形象首先被用来作为与灵魂,精灵,神等各种神秘力量进行直接接触的工具。而只要当人类一旦把心理形象表现为物质媒介,“形象”的

① E.S.凯西:《想象,一个现象学的研究》(Imagining: a phenomenological study),布卢明顿1976年版第68页,第14页。

② 威廉·詹姆士:《心理学原理》(The principles of psychology),纽约1890年版第1卷第225页,第243页。

③ F.高尔顿:《人类的才能及其发展的研究》(Inquiries into the human faculty and its development),伦敦1883年第105页。

④ 同上书第174页。

概念也就从心理学的领域进入到文化的领域。原始文化中普遍存在的原始宗教信仰导致许多人类学家去寻找视觉形象的原始部族中的宗教源泉。爱德华·B·泰勒说：“所有发高烧时头昏眼花的人，所有进入美梦的人，他们都能把事物看作是具有人的灵魂那样幽灵，这样，我们又怎能去责难野蛮人那种荒诞的、然而却是依赖于他们感官的哲学和宗教观念呢？”^① 泰勒在《原始文化》中把原始人关于灵魂的观念看作是一种“薄膜”，以及灵魂观念产生于梦境的观点都可以在卢克莱修的看法中找到：

“有我们称为物的肖像者存在着，
这些东西象从物的外表剥出来的薄膜，
它们在空来来往往飞动着，
恐吓我们的心智的正是它们，
它们在我们醒着或睡着时碰上我们。”^②

视觉幻象产生于梦境的看法也被T·霍布斯(T·Hobbes)所继续：“正是由于对梦境中的幻影与视觉形象之间的区别的无知，导致了异教徒宗教的产生，以致去崇拜萨提洛斯(satyrs)、浮努斯(fauns)、神女(nymphs)和诸如此类的神灵。当时统治着人们观念的是幻象，幽灵，魔鬼和巫医的力量。”^③

这样一来，“形象”一词以及它在艺术中的实际意义在文明人和野蛮人中是完全不同的。野蛮人用和我们相同的眼睛来看，但是用一种完全不同的意识来感知，所有的神秘世界的神秘属性首先属于那种用于特殊目的的人工制品，其“形象”从而也就不可避免地显示为一种有生命的实体。K·T·普罗伊斯把原始思维与“形象”的

① 爱德华·B·泰勒：《原始文化中的宗教》(Religion in primitive culture)，纽约1958年版第62页。

② 卢克莱修：《物性论》，中译本第191页。

③ T·霍布斯：《Leviathan》，印第安纳波利斯1958年版第31页。

这种特殊联结称之为原始人特有的一种“智力的癖性”(intellectual propensities)。

假如这种智力的癖性早就从史前时代起就一直在原始的文化中存在着,那么无论是被强化了了的具有原始宗教观念的心理形象还是被物化了的这种心理形象的人工制品必然会成为原始人与超自然力量之间的媒介。原始艺术家通过他们的作品把现实世界和神灵世界联系起来,它们是至高无上的精神实体,人只有通过这些人工作品所创造的神圣形象才能与神秘力量相会合,因此神圣形象在一定程度上具有尘世形象的特征。这样的形象本身就有一种传统的诱导力,足以通过某种神圣的记忆而使自身神圣化。E.R.多兹(E.R.Dodds)认为:“从心理形象与信仰的适应直到异常现象的出现,考察这种状况的诱导性在逻辑上是必然的一步”。^①这里多兹所说的“诱导”指的就是心理形象中本身就有一种“自我-诱导”(self-inducement)的力量,它足以在某些文化条件下导向形象的神圣化。只要心理形象这种诱导力量的存在,在一定的文化条件下可以把一些粗糙物质看作是种神圣形象。这种以自发的想象经验构成物质化形象的能力通过一定的训练可以从一代传递到下一代。这样,心理形象最重要的文化作用可以在它与巫术-宗教的明显而又强烈的联系中发现,心理形象往往被作为祭礼仪式的一种癖性来加以对待。例如M.温克尔曼(M.Winkelman)就已经注意到:“视觉形象化”(visualization)是巫术实践的特征而不是一种苦心思索的结果。^②然而,心理形象和巫术宗教之间关系的潜在复合性仍未引起足够重视。S.夏洛科格洛夫(S.Shirokogoroff)根据

① E.R.多兹:《传统古代的不寻常现象》(Supernormal phenomena in classical antiquity),载《社会进程的精神研究》,1971年第55期第215页。

② M.温克尔曼:《巫术,一个理论上的再评介》(Magic: a theoretical reassessment),载《现代人类学》杂志,1982年第23期第37—66页。

自己的观察得出结论说：鄂温克人“有许多方法能使幻象产生出来。”“他们的萨满仪式经常在黑暗中进行，萨满的服饰和法器的设计实际上也是为了去加强视觉的心理幻象的产生。”^①

西方一些心理学家和人类学家在着重研究了萨满的视觉形象的训练方法后得出结论说：这种训练基本上可分为两个阶段：第一阶段：初学的萨满要通过各种心理和生理的技巧去增强视觉心理形象的生动性；第二阶段：训练的目的在于增强对视觉形象经验的控制力。这两个阶段当然是不可分割的，对形象的控制能力是随着形象生动性的增长而增长的。^②对萨满视觉心理形象的分析显然有助于我们对心理形象在原始文化中的作用的理解，它在一定程度上具有较为普遍的意义。根据一些心理学家的看法，所谓形象的生动性首先是在巫术宗教的意义中实现的。而心理形象的生动性又是从知觉经验中借用来的比喻，这就等于假设心理形象和知觉事件在视象上是相似的。D.F.马克斯(D.F.Marks)说：“所谓‘生动性’，意思也就是透彻和活泼的结合，因此一个生动的形象也就是更加紧密地接近于一种现实感的知觉。”^③

关于心理形象的实验研究新近由R.A.芬克(R.A.Finke)作出了新的结论，他支持想象到知觉连续性的假设。芬克认为在视觉体系内信息过程有一种特殊的水准，正是在这种水准上，心理形象，

① S.夏洛科格洛夫：《鄂温克人心理的复杂性》(Psychomental complex of the Tungus)，伦敦1935年版第324页，第325页。

② 参见理查德·诺尔(Richard Noll)，《作为一种文化现象的心理形象的培养，萨满信仰中视觉的作用》(Mental imagery cultivation as a cultural phenomenon: the role of visions in Shamanism)，载《现代人类学》杂志，1985年8—10月号第443--462页。

③ D.F.马克斯：《心理形象生动性的个体差异及其功能效果》(Individual differences in the vividness of mental imagery and their effect on function)，载P.W.希恩(P.W.Sheehan)编：《形象的功能和性质》(The function and nature of imagery)，纽约1972年版第83页。

物质客体,事件在功能上是等值的,都是通过对它们的知觉效果来揭示的。心理形象一旦形成,在视知觉中就可以作为一种机械性的信息过程进行活动。“按照这种观点,心理形象能刺激机械的视觉过程,这样,当心理形象一旦形成,当事物或事件被观察时,就会在同样方式上机械地作出反应,结果在感觉中一个形象能被看作为仿佛它就是一个现实的对象或事件。愈是生动的形象,它的这种机械反应也就愈强烈,与现实或事件相似的心理形象也就愈能出现。”^①这样,芬克得出的结论性的意见是:在视觉系统中心理形象和物质对象之间功能等值能得到强烈的证明。因此,在野蛮人的视觉系统中出现“形象”与“事物”的混同就没有什么奇怪的了。O.诺兰德(O.Norland)认为萨满的经验就是一种“‘非现实的’经验”(experiencing of “the unreal”),心理形象可以通过祭礼仪式被强化。祭礼仪式能诱使意识状态的改变,巧妙地操纵主体心理和生理方面的易变性。^②A.T.韦尔(A.T.Weil)则认为“周期性地更改意识的要求是一种正常的内部驱动力,这种驱动力类似于饥饿或性的驱动力。”^③J.L.马多克斯(J.L.Maddox)则认为“‘恍惚’(trance)和‘迷狂’(ecstasy)状态是巫医的两大支持”,“在迷狂状态中存在着对肌肉的控制,而思想则被用于看的视觉幻象中”。^④R.F.本尼迪克特(R.F.Bendict)提到在大平原印第安人(Plains

① R.A.芬克:《想象和知觉的等值水平》(Levels of equivalence in imagery and perception),载《心理学评论》,1980年总第87页,第113—132页。

② O.诺兰德:《萨满作为一种“非现实的”经验》(Shamanism as an experiencing of “the unreal”),载C.M.埃德斯曼(C.M.Edsman)编:《萨满研究》(Studies in Shamanism),斯德哥尔摩1967年版。

③ A.T.韦尔:《天赋的心灵》(The natural mind),波士顿1972年版第17页。

④ J.L.马多克斯:《巫师:萨满特征和发展的社会学研究》(The medicine man: a sociological study of the character and evolution of Shamanism),纽约1923年版第44页。

Indians)的文化中,大平原印第安人通过“与世隔绝和自我禁欲”去诱使视觉幻象的出现。^①

所有这些心理学家对心理形象在原始宗教中的作用的论述都说明:心理形象在原始人那里有一种特殊的意义,可以说它预先地决定了原始人的视觉形象的某些特质。原始人感知的外部世界和我们所感知的外部世界之所以有所不同,在我们看来是一些怪诞的形象,而在他们看来却具有神圣性,甚至在某种程度上事物的形象和事物的原型之间差别已告消失,所有这些,无不由于他们的心理形象具有我们所没有的特征。正是这种特征决定了他们虽然具有着和我们一样的眼睛,却可以在同一对象上看到完全不同的东西。

玛格丽特·农伯格(Margaret Naumburg)曾经说过:西方文化已经把过去时代意味深长的绘画和造型作品看作是“艺术”,在作出这种评价时我们并没有去考虑这些遥远时代的人们的创造性表现在动机上那种深刻的差异。因为在我们的时代里,艺术已缺乏宗教的物力论(dynamism),因此我们就很难去理解史前人和古代人形象反映的最根本的动机。虽然我们把他们的绘画和雕塑表现称之为“艺术”,但对这些作品的创造者来说,他们创造作品却服务于另外一些目的。因此对今天的许多解释者来说,“想要在我们自己的视觉表现和这些早期人类的视觉表现这两种创造动机根本不同的两座峡谷之间搭起桥梁依然是不可能的。”^②而实际上只要我们认真研究“形象”在各种不同文化背景中的基本意义,在两种创造动机根本不同的“艺术”的峡谷之间是可以搭起桥梁的。一种

① R.F.本尼迪克特:《大平原文化中的视觉幻象》(The vision in Plains culture),载《美国人类学》杂志,1922年第24期第1页。

② 玛格丽特·农伯格:《艺术作为象征语言的运用》,载《美学与艺术批评杂志》,1955年6月号。

情感形象的“活的信息”(bio-informational)的理论曾为P.J.兰(P.J.Lang)所作出。他对形象的精神生理学的(psychophysiological)研究是建立在主题(propositional)论的基础上的,也就是说主体在一个特定的形象中理解到什么,首先取决于主体的自然倾向。通过实验的手段可以证明,主体对一个特定形象的反应可以由于主题的确立而被系统地增强,这种反应有点类似于一种扩张的活力能增强反应量,而这种反应量相当部分是由主体的自然倾向造成的。^① E.布吉尼翁(E.Bourguignon)下结论说:心理形象的能力是“人类普遍结构的一部分,为所有人类所共有。”那里发现有心理形象的存在,也就能发现与其相关的文化的适应性和延续。^② 因此正如我们已经指出的那样,心理形象的特定内容是特定文化背景中的产物,它最早的文化作用可以在原始人的巫术宗教传统中发现。

那么原始文化与现代文化在心理形象上最根本的差异是什么呢?概括地说:在原始文化中,由于心理形象是与巫术宗教相联系的,因此它通常就把一件塑像当作是一个活的实体,而在现代文化中,一件塑像则仅仅被当作一件塑像。列宁在《哲学笔记》中说过一句很重要的话:“艺术并不要求人们把它的作品当做现实。”^③ 列宁的这句话是根据费尔巴哈《宗教本质讲演录》中的一段话概括出来的,我们只要看一下费尔巴哈的原著也就知道列宁这句话的真正意思了。费尔巴哈说:“艺术认识它的制造品的本来面目,认识这些正是艺术制造品而不是别的东西;宗教则不然,宗教以为它幻想的

① P.J.兰:《情感形象的活的信息论》(A bioinformational theory of emotional imagery),载《心理学杂志》,1979年第16期第495—512页。

② E.布吉尼翁:《心理人类学:对人性和文化差异的介绍》(Psychological anthropology: an introduction to human nature and cultural differences),纽约1979年版第21页。

③ 列宁:《哲学笔记》第66页。

东西乃是实实在在的东西。艺术并不要求我将这幅风景看作实在的风景,这幅肖像看作实在的人;但宗教则非要我将这幅画看作实在的东西不可。纯粹的艺术感,看见古代神像,只当看见一件艺术作品而已;但异教徒的宗教直感则把这件艺术作品,这个神像看做神本身,看作实在的、活的实体,他们服侍它就象服侍他们所敬所爱的一个活人一般。”^①列宁正是根据费尔巴哈这段话作出了他自己简单扼要的概括。这里,所谓“艺术并不要求把它的作品当作现实”中的“现实”,也就是费尔巴哈所说的“实在的、活的实体”,或“实实在在的东西”。这也就是列宁所指出的两种不同文化背景中,“形象”的内涵最根本的区别。

现在我们再回到原来的问题上。列维-布留尔所说的“图像的实在同样就是原型的实在”,“肖像就是原型”,是原始思维的一大特点并没有错,因为正是原始宗教的观念影响了他们心理形象的内涵,肖像成了费尔巴哈所说的“活的实体”,列宁所说的“现实”。这种心理形象的内涵特别适合于那些被原始人视为神圣的事物。神像当然是最典型的例子。那么岩壁上画下的动物形象是否也存在着“肖像就是原型”的同样情况呢?这当然是一个更为复杂的心理学问题。我想一方面,既然按照巫术论的说法,原始人想通过图形去控制原型,就在这点意义上“肖像”必然被看作为是能影响“原型”的,就象巫术论者所认为的那样,原始人以为这两者之间有一种神秘的联系;另一方面,既然是想通过“肖像”去控制“原型”,那就证明这样的肖像还不能等同于原型。因此在原始思维中“形象”与“原型”的关系有可能比我们想象的还要复杂一些。大体说来可分成两种基本类型:一种是神圣形象,在这种形象的类型中肖像就是神本身,图形即原型;另一种是非神圣形象,例如狩猎动物的图

^① 《费尔巴哈哲学著作选集》,中译本下卷第684—685页。

形,就很难说是肖像就是原型。否则我们立刻就会在詹森所提出的问题面前束手无策,无言以对:难道我们真的会相信狩猎者完全忘掉了自己画下的色彩的形象而真正认为它是一只有血有肉有骨头的动物?那么他会不会去追赶这些岩壁上的动物,想剥它的皮吃它的肉呢?①显然,虽然心理形象在原始文化中与巫术宗教有着不可分割的联系,但这决不意味着与巫术宗教相关的心理形象都是形象与原型可以相等的神圣形象。巫术的仪式是多种多样的,随着仪式目的的差异,“形象”的内涵必然也是并不完全相同的。列维-斯特劳斯曾指出:巫术效能对原始人看来是作为对宇宙客观秩序的一种补充:巫术的执行被看作是一种自然现象的继续。在信仰巫术的人看来这是必需的,在这种巫术仪式中,作为自然代理人的人们相信通过他的仪式,自己能插入一种追加的联系。因此他假设自己是从外面来观察整个事件的,仿佛巫术并不是从自己那里发源的。②在岩壁上的动物形象与原型之间插入的“一种追加的联系”;正好证明狩猎巫术并不把“肖像”等同于“原型”。所以应该把旨在通过图形控制原型的狩猎巫术中的“图形”和“原型”加以区别才更加接近于狩猎巫术的原始意义。

第三节

现代原始部族艺术的基本特征

“原始的”(primitive)一词正好处于复杂的语义网络的中心。在一些西方人类学家的著作中,此词常被用于指唤起各种有意识的和无意识的联想的天真而又幼稚的东西。甚至在一些词典中也

① 阿道夫·E·詹森:《原始人中的神话与祭礼》,第1页。

② 列维-斯特劳斯:《野蛮人的思想》,伦敦1976年版第221页。

承认此词含义的复杂性。英语“primitive”和法语“primitif”都是从拉丁文“primitivus”一词中导源出来的。它原来的意思是指一个种类的事物中最早产生出来的东西(first of a kind)。但在现代语言中此词的内涵主要是指那些比较单纯或尚未完全成熟的事物。对它的解释无形之中嵌入了一种观念的烙印,即认为凡是在时间上产生得比较早的事物必然是比较单纯的,没有丧失天真的意趣的。

“原始”一词的用法自然而然就等于在默认对文化现象的历史性解释必然要涉及进化或发展的观念。有趣的是,甚至像“博厄斯学派”(Boasian School)这样反对进化论框架的人类学家也常常在他们的著作中频繁地出现“进化”概念。最简单不过的例子是他们也常常运用“原始的”或“原始艺术”这些术语。这在本书第一章中对博厄斯的介绍中我们已明显看到了这种情况。

“原始”一词在很长时间内被用来描述那些现代甚至当代都没有书写文字的部族,一般说来这样的部族就被称之为“原始部族”或“原始民族”。当这些部族或民族被作出这样描述之时,意味着这样一种思想倾向,也就是认为这种没有书写的社会类似于人类祖先的史前社会。而对十九世纪的进化论者来说,他们所使用的比较方法在很大程度上则被压缩在“原始”一词的语义范围之内。与此同时,在西方文化的领域内,其它一些术语也被频繁地用来补充被用得有些过分宽泛的“原始”一词。例如“非书写的”的概念就常和“原始的”概念联系在一起,并正如某些人所希望的那样,能对人类学意义上的“原始”一词具有一定的约束力。然而,由于在西方“种族”(race)一词在整个十九世纪的相当部分都被用作“社会”(society)或“人”(people)的同义语,因此一些人类学家在写有关人类学论题时,容易把从属于进化概念的“技巧上的原始性”和种族概念上的“非书写的”两者混为一谈。这样,皮肤的色素,工艺学

和历史这些来源不同的内涵常被纠缠在一起,在语义学上成了一种难解难分的结。

与上述这种现象相联系,由于人们对“原始”一词有着不尽相同的理解,因此对原始艺术的特征及其性质的看法则更是各不相同的。特别是它主要表现在对“原始艺术”与“文明艺术”的区分的看法上。

列维-斯特劳斯曾明确提出原始艺术和文明艺术的三点基本区别。首先,在城市文明中,例如在现代欧洲的城市中,总是存在着一种倾向,那就是要在艺术家和社会集团之间划分出一定的界域和区别,而这种区别在原始社会中并不存在。在文明社会中,只有一个小而有艺术鉴赏力的集团才能被认为是真正能领略艺术家语言和他们艺术作品的象征性再现的人,这种情况在原始社会中并不存在。在原始社会中,艺术是被所有人分享的一种艺术语言。其次,城市文明社会比原始社会的文化更倾向于创造一种再现性的艺术。在我们自己的社会中,艺术再现的对象是我们企图占有的对象而不是由艺术所暗示的对象,而在原始艺术中,它所再现的对象的意义往往会超出它的物质存在,而与巫术、宗教以及其它的社会力量联系在一起,艺术家企图通过他的象征符号去表现他所要表现的意义。

原始艺术和文明艺术之间的这两种区别是密切相关的。在原始社会中,艺术是种集体的现象,因此,艺术对象就往往承担着社会群体的集体的意义;但随着文明社会中艺术的生产 and 消费变得愈来愈个体化,艺术作品的语义作用必然而且自动地会趋向于消失,它愈来愈接近它的模特儿,艺术家寻求的是模仿而不是其意义。艺术则由一种社会语言变为个人占有的一种手段。

原始艺术和文明艺术第三个区别是后者愈来愈依赖于一种自我意识的学院性。因为原始艺术部分是集体的和无意识的,因而艺

术家无需去寻求在一种传统内去建立自己的活动,但在文明社会中的艺术家则必须作出持久的努力去和“艺术大师”建立联系。^①因此对斯特劳斯而言,个体性(individualism),再现性(representationalism),学院性(academicism)是文明艺术的三大特征,也是区别文明艺术区别于原始艺术的三个关键性因素。虽然原始艺术在某种程度上也需要和原型事物(即模特儿)保持一致,因为模仿的肖似与巫术的功能是一致的,愈肖似于原型,其巫术作用也就愈大,因此原始部族的艺术也是倾向于写实的。但另一方面,正由于原始艺术中原始宗教的信仰占了支配地位,它在强烈程度上甚至超过了史前艺术,因此我们在原始艺术中发现的那种怪诞性从本质上来说是与模仿原则不同的。所有这种怪诞性是现代原始部族艺术的最显著的特征,以致从某种意义上说没有这种怪诞性,也就不成其为原始艺术。

要为“原始艺术”下一个定义并不容易。究竟什么叫做“原始艺术”,这不可能有一个简单的回答。所谓原始艺术并非指它是种粗糙的生硬的艺术。原始艺术的许多作品明显不属于这一类,也不能把原始艺术看作是那些生活在原始社会结构和思想分配下所产生出来的作品。作为一般的分类标签,“原始”一词如同“哥特人的”(Gothic)一样,即指“野蛮人的”(barbaric)。所以这个词自文艺复兴前期一直用到十八世纪时期的霍勒斯·沃波尔(Horace Walpole),实际上都是用来指一种幻觉主义的作品。

“原始艺术”的定义基本上要取决于“原始人”的定义,因此在这个意义上原始艺术可以用来指那些停留在粗糙的石器时代工艺水平上的原始部族所创造出来的艺术。如果“原始艺术”在这种意

^① 列维-斯特劳斯:《苦闷的热带》(Tristes tropiques),巴黎1955年版第63—64页,第73—75页,第88—89页,第66页,第75—76页。

义上被使用,那么我们就看出它的命运是和遍布于世界各个角落的原始部族的命运是一致的,也就是说它们将随着原始部族的消亡而消亡。现在已保存下来的现代原始部族的艺术作品中,实际上有很大部分的创造者都已经消亡。有些原始部族,象澳洲的塔斯马尼亚人,实际上在所有有关这一部族的宗教信仰和风俗习惯得到研究之前都已消亡。他们所留下的唯一一种手工制品就是在洞穴入口处起挡风作用的挡风帘(windcreens)。

E.A.霍贝尔(E.A.Hoebel)和托马斯·韦弗(Thomas Weaver)认为原始艺术可以简单理解为原始人的艺术。它包括音乐,舞蹈,神话和口头文学,诸如太阳舞那样的宗教仪式,“喔基帕”(Okipa,曼丹人的一种宗教仪式的舞蹈,舞蹈者通体文身,手持一端扎有圆球的棍棒),装饰艺术,各种技艺,宗教肖像,编织,陶器,塑像术,雕刻术和绘画等都是原始艺术的重要形式。从想象上来说我们对艺术的讨论应对所有这些艺术媒介给予同样的注意,但由于绘画和雕塑艺术在书籍的印刷中容易复制,所以我们将首先去涉及这些持久和可视的艺术产品。^①其实,视觉艺术在原始艺术中占有比其它艺术更重要的地位是一个原始事实,不仅由于它们有着稳定的持久形态,便于作为科学研究的对象,而且在原始人的生活中它们本身就占有远比其它艺术活动更重要的地位。这一点有着生物学的理由。因为视觉在人类整个感觉系统中占有主导地位,如果当某人在用视觉接受一个信息的同时,另一个信息通过另一感觉器官与它相矛盾的话,他所反应的一定是视觉信息。人类能听到大约从20到20000赫兹(Hz)频率范围内的声音,原始人的叫喊便于他们在狩猎时沟通信息,对于他们的生存是有重要意义的。

^① E.亚当森·霍贝尔和托马斯·韦弗编:《人类学和人类经验》(Anthropology and the human experience),纽约1979年版第593页。

所以视听器官不只是唯一可以保持与刺激对象距离的审美器官,而且对原始的生存斗争具有无比重要的意义。即使如此,视觉仍然比听觉更重要,因为它不受时间的限制。在原始人那里,艺术是增强感知能力和储藏信息的强有力手段,而储藏信息只有视觉艺术才能做到。所以视觉艺术在文化人类学中占有无比重要的地位决非偶然。

鲁道夫·阿海姆在《视觉思维》(Visual thinking)中曾提出视觉艺术是增强人类感受能力的一种强有力的手段,没有这种敏锐的感受能力,任何人类其它能力的发展以及创造性思维都是不可能的。视知觉本身不是一种低级的感觉,而是它本身已具备了思维的功能。这一点现在已愈来愈为许多心理学家所接受。对原始人来说视觉艺术是他们认知世界,表现世界的最强有力的手段。所以研究原始人的视觉艺术,理应构成文化人类学的重要方面。

一些艺术的定义曾被艺术家,艺术史家,美学家,哲学家,语义学家所提出,但在人类学家看来,正如G.米尔斯(G.Mills)所说的那样:每一种艺术的定义“都随着下定义者目的的不同而有所变化”。^① 艺术家强调艺术创造的冲动;美学家强调审美动机;哲学家强调艺术中的理性;语义学家强调结构。而在一些人类学家看来,无论是史前艺术或是原始艺术,都必须把它们置于产生它们的整个文化背景中去进行考察才有可能得出比较真实的结论。我们在前面已详述了一些人类学家对原始思维的看法,无论是史前艺术或是原始艺术,都应该被看作是原始思维支配下的产物。然而也有许多人类学家对艺术的看法基本上是从艺术家或美学家那里移植

^① G.米尔斯:《艺术,对人类学性质的一个介绍》(Art: an introduction to qualitative anthropology),载C.M.奥顿(C.M.Otten)编:《人类学与艺术对交叉文化美学的解释》(Anthropology and art: readings in cross-cultural aesthetics),纽约1971年版第77页。

过来的。例如M.J.赫斯科维茨(M.J.Herskovits)所下的艺术定义是：“在宽泛的意义上，……艺术被看作是对日常生活的一种装饰，它是人类能力的一种完成并体现于形式之中，文化的研究必须把艺术看作是追求美的冲动的一种表示，目的在于增强生活各方面的愉快。”^①这类关于艺术的定义明显受了“为艺术而艺术”理论的影响。R.西贝尔(R.Sieber)认为“艺术有两个基本方面：审美方面，即由再现性内容所构成的形式，包括技巧和风格的体现；意义方面，即由意义所组成的主题和符号的结合。”^②这种艺术的定义由于是从艺术界和美学界移植而来的，往往缺乏人类学应有的特色，至少用来解释史前艺术和原始艺术是会遇到相当大的困难。

雅克·马奎特(Jacques Maquet)在基于对艺术的人类学问题的分析基础上，企图以巫术与审美二元论来对原始艺术作出分析。他区别了原始艺术中的工具形式和某些非工具特征之间的区别。他说：“让我们举一个例子来加以说明：一只雕有花纹的木碗，它的上下文关系(context)也就是日常生活。它被用于放置食物，形状是圆的，边缘也是圆的，底部是扁平的，这种形式就是工具性的，圆形的形状和边缘使它清洗起来比较容易，而扁平的底则能防止倒翻。而一些雕刻花纹则是巫术记号，它们能使邪恶的精灵望而生畏而逃之夭夭，并防止精灵偷窃食物。因此，花纹也具有工具性。但当我们注意木碗圆形边缘的完美，用镑子和雕刻刀刻的巫术符号是那样的平衡对称和精美雅致，在它们旁边还雕有其它一些花纹，这些花纹却纯粹是装饰性的。这种非工具的特征则属于形式部分，通过揭示这种非工具的特征，就会揭示出木碗形式的审美特质。”^③

① M.J.赫斯科维茨：《文化人类学：比较经济学研究》(Cultural anthropology: a study in comparative economics)，纽约1952年版第235页。

② R.西贝尔：《艺术及其社会作用的变化》(The arts and their changing social function)，载《纽约科学协会年鉴》，1962年版第96卷第653页。

雅克·马奎特的看法显然比上述的几位人类学家的看法要深入，但这里仍然有一个问题需要深入探讨。我们不否认某些以巫术为目的的工具也具有审美价值，但这类东西是否就意味着巫术的动机可以与审美的动机并行不悖，以至于某件人工制品同时是这两种动机的产物？简言之，巫术与审美二元论是否不仅适应于效果的解释，也适应于动机的解释？这个问题的复杂性还在于时间的因素也在起作用，整个欧洲旧石器时代的艺术前后沿袭数万年之久，许多原始部族的艺术也沿袭得相当久，原始文化的特点之一，就是它进展的极度迟缓，但尽管如此，不可否认原始文化也随着时间的变化而变化，许多人工制品的创造动机都受社会条件的变化而变化。巫术与审美这两种动机的并存有可能在一些原始文化的晚期作品中见到，但作为一种原发性的动机，这两种动机似乎很难同时发生，同时并存，同时发展。人类学家提出的文化相对主义的概念不承认人类共性的任何假设，相反，坚持认为任何一种文化行为只有在特定的文化的主导动机中求得解释。文化本身是种参照系统，理应从这一参照系统中寻求对动机的解释。就以下面这件澳大利亚土著居民的“画骨”(Pointing bones)为例，它是一件专门

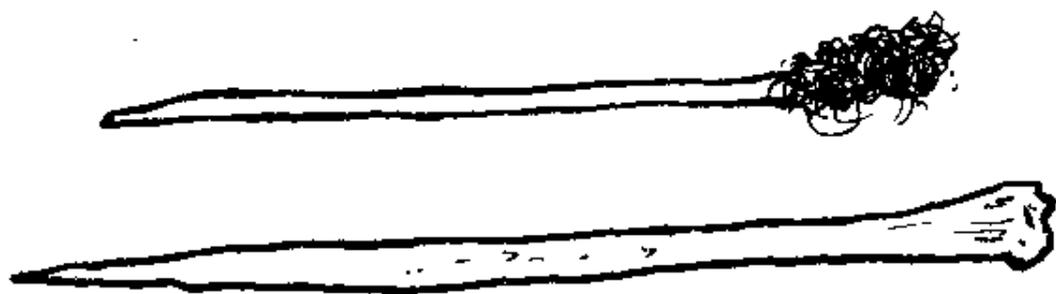


图 108: 澳大利亚土著居民的巫术工具——“画骨”

用来杀死敌人的巫术工具，用于巫术祭礼。^①

^① 雅克·马奎特，《审美人类学导论》(Introduction to aesthetic anthropology)，载《麦凯莱布模数人类学》(McCaleb Module in anthropology)，雷丁 1971 年版第 8 页。

它上面虽画有装饰花纹,但这种装饰却并不具有它自身的目的,它只是为了强化巫术工具的力量。这样,也就很难说它有二种并行不悖的动机,因为即使存在着有审美价值的纹饰,它的单纯的巫术工具性质就排除了审美的动机。

人类学家对“无艺术社会”(art-less societies)的考察表明,确有这样一种社会存在着,例如在蒂科皮亚人(Tikopia)和刚果森林中的俾格米人,他们有诗,有音乐,有戏剧和舞蹈相结合的艺术形式,但却没有造型艺术。在西象牙海岸的贝特人(Bete)中,只有杀死过敌人的人才有权去佩戴一种被称之为“萨波”(sabo)的树皮项圈,谁拥有这类项圈愈多,谁就被尊之为英雄,但贝特人也没有造型艺术。总之,“艺术”并不是生活的必需品,对原始部族来说,它是一种原始宗教信仰的附属品,我们往往会发现这样一个简单的事实:几乎很少的原始部族拥有我们所拥有的各种艺术,一个部族往往只擅长于一二种艺术形式,其主要目的用来宣泄部族所共有的宗教情感以及各种祭礼仪式的必需。那种近似于“美”的观念是相当稀薄的,即使存在着,其意义主要在于它是一种力量的象征。有的人类学家如罗伯特·戈德华特(Robert Goldwater)在《艺术史和人类学》(Art history and anthropology)中认为在原始艺术中存在着一种普遍的审美特质,它对西方的艺术家,人类学家以及原始部族的成员所发生的影响是完全一致的。这种说法看来是很难有说服力的。不仅因为究竟什么是“审美特质”还有很大争论,而且人们在同一件艺术作品中看到的常常是些不同的东西。

原始艺术的研究始于十九世纪中叶,始于戈特弗里德·森珀(Gottfried Semper)在1861年出版的《论工艺和构造的人工制

① 载E. 亚当森·霍贝尔和托马斯·韦弗编:《人类学和人类经验》,第556页。

品及实用美术的艺术风格》(Der stil in den technischen und tektonischen kunsten oder praktische aesthetik)一书。它企图说明所有“早期”艺术都起源于寻找躲避风雨的场所和实用的需要。森珀认为:艺术史的基本类型是“通过发展的阶段到达它的最高发展点”。^①森珀的著作对后来产生了很大影响,他主要涉及的是建筑和实用工艺,诸如纺织,陶器,金属物上的装饰。认为艺术是在这样一种序列中发展起来的:最早出现的是建筑和实用艺术中的装饰性主题,它是在驾驭物质材料的技巧过程中发展起来的。原始艺术经过长期的对这些装饰主题的因袭之后,导致它们发生的技巧上的痕迹消失了。后来这种装饰性的形式又再一次被应用于陶器的制造。森珀否认装饰图纹起源于对某些现实事物的变形模仿,也否认植物的变形图案在最早装饰纹样中起过重要作用。他的这些看法得到一些人的支持,也受到另一些人的强烈反对,反对者把这种理论斥之为“实利主义”(materialism)。艺术的发展在森珀看来是种简单的自然进步:首先是编织图案和瓶罐上的装饰符号,它们被原始艺术家费尽心机纳入了图案形式,艺术在后来才转向了不成熟的再现形式。

英国艺术史家欧文·琼斯(Owen Jones)在1856年出版了著名的《装饰初探》(The grammar of ornament)一书,他重复了森珀的理论,但却远比森珀得到更多的赞赏。十年之后,哈佛大学皮博迪(Peabody)博物馆馆长弗雷德里克·W·普特南(Frederic W. Putnam)开始扭转从前的看法,认为因袭的图案形式起源于对自然事物形式的模仿。普特南的理论影响了英国生物学家A.C.哈登。哈登早年在研究生物有机体时所树立起的信念在他的兴趣转向人类学时,导致他登上艰辛的旅程去实地考察处于野蛮状态下的人

^① 转引自阿诺德·豪泽:《艺术史的哲学》,纽约1958年版第146页。

们。他到达了地处巴布亚新几内亚和澳大利亚之间的托里斯海峡(Torres Strait)。这一事件发生在十九世纪末,但考察的结果直到1935年考察终止时才公布。^①其中有一卷是专门“奉献给艺术”的,也是哈登本人所参与的。哈登本来就是赫伯特·斯宾塞艺术进化论的追随者,他在1895年自己也出版了《艺术中的进化》(Evolution in Art)一书。在这本书中,哈登又以一个受过专门训练的生物学家的姿态出现,用达尔文的学说去探讨原始艺术中图案装饰纹样的发展变化。他所运用的例证是几内亚人箭杆上所雕刻的动物或人物的纹饰。他把它们分成从最极端的写实型到最极端的因袭的图案等各种等级系列。这项工作值得注意的地方是,他把同时代的各种形式都纳入到一个渐进的程序中去,并认为它们都有自己一种“衰变”(degeneration)过程。哈登著书立说恰好是印象主义的极盛时代即将过去的时期,一些后期印象主义画家象梵高(Van Gogh),高更(P.Gauguin)等都已明显地表现出不想从当时各种写实的艺术风格中学习什么东西,而哈登却还在认为艺术背离对自然的模仿是种越轨行为。可见从一开始,原始艺术的研究和当时的艺术思潮是两相脱离的。

在哈登的著作中还包含着一种历史偏见,就是把进化的主张和艺术在当代的发展看作是同样的领域。在他看来,写实的艺术既是一种进化的结果也是当代艺术的主流。但后来在1899年,皮特里(W.M.F.Petrie)这位英国现代考古学技术的先驱者,在对史前古埃及墓地的大规模发掘考查中,对陶器上的纹饰风格变化有了巨大的发现。它们可以用系列化了的风格类型来加以说明。它们

^① 马克斯·德索:《美学与艺术理论》底特律1970年版第240页曾谈到了一次考察:“1912年到过托里斯海峡的剑桥大学人种考察队曾断言说:在导致土著居民去纹身的因素中,只有六分之一的人是为了真正的装饰目的。其它都有其社会的根源(图腾符号,社会等级,血缘标记,祛病和巫术符号等等)”,有可能就是哈登参与的这次考察。

的历史次序是非层积化的(unstratified),也就是说仅仅是年代学上的先后次序并不就能区分出它们的差别,因此也就不能要求从严格意义上的年代学上去将它们分类。而这种现象以及由此所产生的理论实际上是和艺术上的进化论有所抵触的。这就导致了一些人认为艺术中的进化论只不过是从生物学中借用过来的概念,企图说明艺术史和文化史类似于有机体进化是不正确的。一些艺术家则更不喜欢把进化概念引进到艺术中来,他们认为它会导致轻视个人的创造性,把艺术家的创造活动描绘成巨大文化史巨流中一个微不足道的枝节。一些考古学家则认为考古学的证明是最重要和最有说服力的,任何一种理论只要与考古学的事实相抵触,就应该放弃这种理论。另一些考古学家则想把哈登和皮特里两种不同的原则调和成一种综合的理论。象乔治·麦克迪(George MacCurdy)在1911年就想对巴拿马的奇里基(Chiriqui)地区的遗存物上的纹饰建立一种年代学上连续的学说。

艺术的进化论在美国人类学家弗朗兹·博厄斯那里遭到冷遇。博厄斯本人曾在加拿大不列颠哥伦比亚(British Columbia)的西北部的爱斯基摩人和阿拉斯加的原始部族中进行过实地考察,他认为原始艺术是由于生活的需要而产生出来的东西。而进化论的无论哪一种形式都仅仅是一种分类原则的说明或仅仅是由研究者所选择的次序排列。因此这种理论无论在任何情况下都是一种虚伪的声音。于是,他对进化论者所热衷的论题:究竟图案装饰从何而来的问题作出了自己的假设。认为:在图画中和造型艺术中对对称、节奏之类的形式的强调并非像进化论者所设想的那样,是艺术渐进过程中的产物,而在于双手运动的对称性以及对人和动物左右两侧都是对称的观察而得来的。同时我们也可以看到节奏的反复循环常出现在处于水平线的带状事物中。如树木,山,云,腿,身

体,翅膀等都处在水平状态中。节奏的形式和技巧过程的关系最密切。只有诗的节奏另当别论。最简单的技巧过程总是产生出简单的同一运动的重复。与此同时,愈来愈复杂的技巧则构成艺术鉴赏的尺度。鉴赏力愈发展,复杂的节奏就愈易于出现。与进化论的假设相反,博厄斯认为,“原始艺术家鉴赏节奏的能力似乎比我们更强些。”^①

大概有近五十年的时间,一些著名的西方学者都热烈地参加了关于艺术起源的讨论。但当时讨论的主要论题是视觉艺术中的一个专门问题:究竟是现实主义的写实手法在先还是抽象的装饰图案在先。这种讨论比起推测一种装饰要早于另一种装饰当然是种进步,但当时所讨论的所谓的“艺术”,基本上不超过装饰图案的范围,这就不能不严重影响到对一些更重要问题的深入研究。当时所谓的“原始艺术”,除了装饰艺术之外,主要是陶器。博厄斯想超越艺术的表面现象去寻找促进艺术发展的潜在动力,他发现了西北海岸(Northwest coast)原始部族的艺术是一种复杂的象征主义(symbolism),博厄斯把它描述为一种可以用来解释因袭化了的图案装饰的基本单位或一些土著艺术家所采用的具有写实意义的装饰。由于他坚决反对进化论者的理论,因此进化论者所主张的原始宗教在原始部族中所起的作用也被他一概排斥。仅仅在一些非常偶然的情况下他才涉及到某些神话与传说。博厄斯的探讨也就停止在这里,甚至也没有就神话本身的意义提出更高一级的问题。有时甚至连“神话”一词也不用,而用“文学”来代替。例如他说:“值得注意的事实是一种丰富的文学艺术要比发展得很好的装饰艺术有更为广泛的分布。诸如波须曼人和东部爱斯基摩人只有极少具有艺术价值的艺术作品,而这些部族却产生了丰富的文学作品。爱斯基摩人的大部头传说故事曾被人加以收集……而波须曼

^① 弗朗兹·博厄斯:《原始艺术》,纽约1955年版第350页。

人的口头传说也是非常发展的,我相信其中的理由不难寻找。装饰艺术需要休息和安静,固定的住所,必须有时间不间断地工作,它还需要一定的工具。……而狩猎者的生活就很难有利于这类工作的执行。首先狩猎武器必须花时间整理得整整齐齐,而日常生活的补给品又是这样的贫乏,即使稍有积余,也要贮备起来供不时之需。以致狩猎者总是需要化大量时间去追赶猎物而很少有时间做装饰性的工作。……文学和音乐却是在完全不同的条件下发展的。可以想象狩猎者正好只有较短的时间去进行诗歌创作。”^①可以看出,博厄斯尽量在用“传说故事”去替代“神话”概念,而且在他看来,支配原始部族或狩猎部族去进行艺术创造的不是某种目的因素,而仅仅是时间的因素。虽然博厄斯是位训练有素的人类学者,但是偏见显然大大地损害了他的学术考察。他的论述是和实际情况有极大出入的。“几千年来,爱斯基摩人都在石头和骨头上雕刻。无论雕刻是为了满足他们向自己的神灵致敬的需要,或是为了自己的爱好,这都是爱斯基摩人日常生活习惯的简单继续。……爱斯基摩人在制成的实用物品上常用代表神灵的图案加以装饰。按照他们的精灵教的说法,天地间到处都是神灵。他们也雕刻护身符以抵御邪魔并制作猎人想要打死的动物的小型雕像。……爱斯基摩妇女也在版画方面找到了一种完全适合她的表达方法。爱斯基摩人解释说:‘由于她比较接近神灵,所以她的想象力比较丰富’。爱斯基摩艺术极有力地向我们展示了它的精灵象征主义”。“爱斯基摩人生活基本上是人类在第四纪元年可能过的生活。”^②这些关于爱斯基摩人生活的客观报道不可能有任何美学的偏见,它们向我们显示了与博厄斯所作的描述完全不同的情况。显然,推动爱斯基摩人进行艺术活动的不是时间的因素,而是原始宗教的信

① 弗朗兹·博厄斯:《原始艺术》,纽约1955年版第299页。

② 《加拿大爱斯基摩人的艺术》,加拿大大使馆编,第2页。

仰。大部分爱斯基摩人都生活在不是无休止的明亮的白昼,就是无穷的幽暗的黑暗之中,实际上他们有足够的时间去从事任何一种我们称之为“艺术”的活动,所以博厄斯的论证是无力的。

博厄斯由于抛弃了所有有关原始宗教的解释,于是就不能不求助于“形式”,“技巧”的解释。他主张各种图案装饰基本构成单位的高度配合是一种高度意识化了的和技巧化了的过程。他说象征化的装饰是受一种严格的形式原则所支配的。博厄斯认为把动物的动作纳入到一种固定化了的装饰图案中去在许多情况下是由于艺术家想避免许多解剖学上的麻烦。由于博厄斯只是从这些消极方面去解释装饰的起源,因此对某些原始部族中的装饰图案的审美价值方面的评价也并不是非常中肯的。例如对钦西安人(Tsimshian)的房前熊的图案装饰(下图左)以及海达人木帽(wooden hat)上的锯鲑(sculpin)图案装饰(下图右)就很难从这种消极方面去考虑装饰的起源,它们成功的奥秘也绝不是能用形式的对称所能概括的。

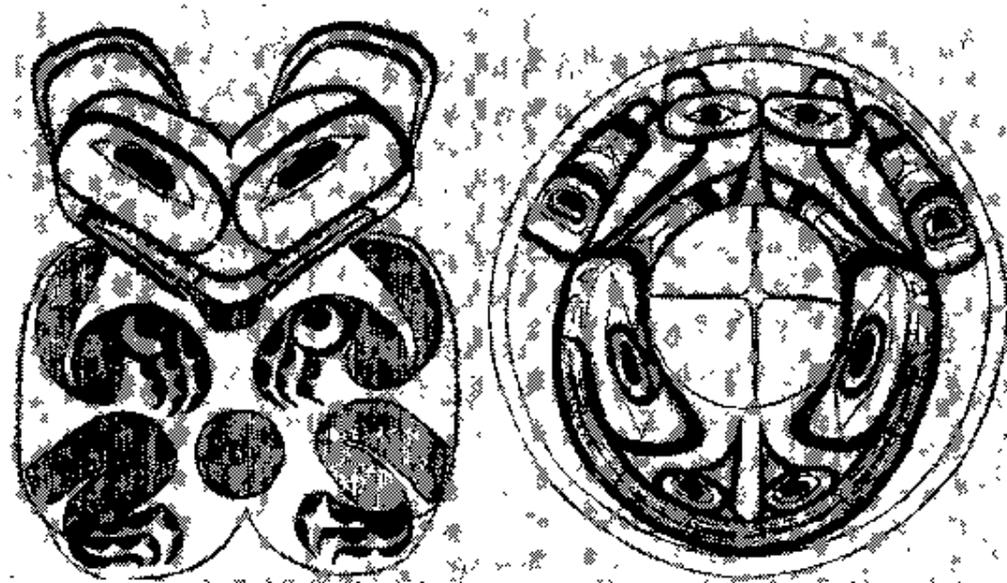


图 109: 钦西安人的熊图案和海达人的木帽装饰图案

对于博厄斯所说的原始人对美化他们生活的需要甚至比文明人更迫切的说法,有人曾大加赞赏,认为“他唤醒了‘美’(beauty)一词,而在原始艺术的范围内,以前这一词是很少被人们使用的。博厄斯却坚持美是所有人类都善于去表现的特征”。^①其实,困难并不在于有没有用“美”这个词,而仅仅在于这个词用得是否妥当。我们并不否认博厄斯所列举的原始艺术能给我们一种美的享受,我们也不否认某些现代西方艺术家从原始艺术中吸取了许多有价值的东西。但是,在所有这些情况下,“美”也罢,“审美鉴赏”也罢,指的都是原始艺术给人们的一种审美效果,而这种我们认为审美效果的东西在博厄斯那里是作为原始艺术家的创作动机来被解释的,全部问题的焦点也就在这里。我们在一个埃及棺材的纹饰上看到一种古拙的美,但美并不是造成这些纹饰的原因,也并不是它的制作者的动机。效果不等于动机,我们在原始艺术作品的鉴赏中获得的审美效果,并不就是这些作品的创作动机,所以应该把动机和效果加以区别。否则,人类的审美能力将失去它的摇篮时代,以致于一生下来,人就是在审美上成熟得几乎像长了胡子的老人一样,这岂不是怪胎?实际上,前面所提到的剑桥大学人种考察队对托里斯海峡土著居民纹身原因的调查可能具有普遍意义,真正为了审美目的而创造的原始艺术是为数极少的,而且往往是在受外来文化影响的一种结果。爱斯基摩人的艺术就是一个例子。“白种人的来到,使爱斯基摩艺术常常受到有损于其质量的影响。由于这个原因,近年来突然涌现出一些非常美丽的雕刻品并创始了版画艺术。”^②但这种所谓的“美丽”不但不是创造的动机,实际

① 纳尔逊·A·洛克菲勒:《原始艺术的杰作》,第36页。

② 《加拿大爱斯基摩人的艺术》,第4页。

上是白人根据自己的趣味对爱斯基摩艺术家提出某种要求的结果。在另一种意义上,所谓“美丽”也就相当于行家们所说的“走味”一样。所以,我们必须放弃一种看法,认为原始艺术处于变化发展或衰落的领域之外。这种看法会导致我们对原始艺术的曲解。原始艺术像世界上任何一种艺术一样,它决不是静止不变的。博厄斯完全否认原始人和文明人在心理特征上的差别,认为不管是什么种族和什么文化,也不管他们的信仰和风俗习惯,人类的精神过程都基本上是相同的。他认为有些人类学家(这里显然是指弗雷泽,列维-布留尔等人)设想原始人的精神特征和文明人有根本性的区别,但他却从未见到任何一个处于原始生活中的人是和这种理论相适应的。正是由于这类看法,导致了他脱离实际地用“美”或“审美的”这种过分廉价的赞美词去看待原始艺术。博厄斯的这种做法,也被称赞他的人看作是“放宽了对人的基本看法”,并且“在博厄斯之后,就不再有人去坚持原始艺术家的文化缺乏那种只有在复杂而富有的社会中人的意识、机能才会成熟的观点了”。^①但实际上博厄斯在原始人和文明人的心理特征划等号的努力并没有取得很大效果,直到今天为止,在人类学变得愈来愈受重视的同时,任何一门与此相关的学科在涉及原始思维的问题时,仍不免要重提弗雷泽等人的观点,^②而博厄斯在这个问题上的“放宽”则常常为人们所忽视甚至遗忘。

原始艺术的那种异国情调有时的确使人为之倾倒, 我们被一

① 纳尔逊·A·洛克菲勒:《原始艺术的杰作》,第36页。

② 例如在心理学的领域中就是这样。“泛灵论是早期图腾社会特有的原始信仰体系并仍然可以在今天的原始社会中发现。当人们开始形成社会集团时,他们组成部族,其指导精神和最高权威是一个图腾。……泛灵论还表示:云彩、植物,或任何能活动或似乎具有潜在威力的东西都具有灵性。这一朴素的因果概念有时也可以在儿童关于云为什么移动或风为什么会刮起来等等的说明中发现”。J.P.查普林和T.S.克拉威克著:《心理学的体系和理论》上册,中译本1983年版第43—44页。

种奇异的审美感受所打动,于是就会误认它正是由这种审美感觉的产物。而一些著作家实际上在重复这种把审美的效果当作它的创作动机的错误。有人认为:许多所谓的原始艺术是作为强烈情感的直接反应而被创造出来的,我们的鉴赏则是对这种创造力的力量和美的一种直接的反应。虽然这种创造来自不同的时代和世界上不同的地区,而且是由不同的人在一些不同的形式中创造出来的,但是它总是这种内部力量的表现并总是不可避免地 and 美的直接性和单纯性联系在一起。不过这位作者同时又认为最好能用“趣味”(taste)概念去替代“美”(beauty),认为我们必须比对“美”一词给予更多注意的是“趣味”一词。“美”在十八世纪末基本上被用来赞美大自然所引起的那种惊异,而“趣味”一词则是指那些受过高等教育的人们以及他们时代中最富有智力的人们的一种审美标准,这种标准既符合地处遥远大洋洲东部的波里尼西亚人的美,也适合于他们自己的家庭。^①为什么这位作者最终要用“趣味”去取代“美”呢?那就是因为原始艺术所呈现出来的这种“美”和欧洲文化传统中的“美”的观念格格不入,而“趣味”则是一个含义宽泛的美学术语,它表明的是—种鉴赏力,它的对象不仅可以包涵美的事物,也可以包涵崇高甚至丑的事物。所以就本质上而言,西方艺术家对原始艺术的喜爱是从另一种角度出发的,原始艺术和西方现代造型艺术之间的视觉对话,实际上另有原因。

现代人能理解原始艺术吗?假如艺术作品总是一定社会结构的产物,而现代社会和原始社会的结构又是那样的不同,那么所能得出的结论必然是我们未必能完全理解原始艺术,甚至当我们自信对它有了透彻的理解时依然如此。

在近半个多世纪的时间内,对原始艺术的兴趣有了巨大的扩

^① 纳尔逊·A·洛克菲勒搜集:《原始艺术的杰作》,纽约1978年版第19页,第32页。

展, 异己文化中存在着的“审美栅栏”在原始艺术特别是原始部族的岩画“没有围墙的博物馆”的冲击下暗暗倒塌了。马歇尔·沃德·蒙特(Marshall Ward Mount)曾提到, 自从1920年以来, 非洲艺术和欧洲的传统艺术有一种相结合的倾向, 甚至在音乐和建筑中也出现了和造型艺术一样的情况。^① 某种现代主义的审美浪潮在一种所谓的“相互文化传播”(inter-cultural spread)的口号下扩展着它的影响。但是许多西方人类学家仍然深切地感觉到, 用传统的西方标准去理解原始艺术是非常困难的。菲利普·达克(Philip Dark)在《基伦格人的艺术》(Kilenge big man art)一书中提出了一系列不易解决的问题: 如果某种或某些艺术形式可以在所有不同的文化中发生, 那么什么才是艺术的本质? 是否存在着对所有文化都相适应的艺术的原则? 我们能避免用自己的传统标准去鉴定并赞美一种异己社会的艺术作品吗? 我们能化身为原始部族的一员而用他们的眼光去评判原始艺术吗?

看来, 问题是复杂的, 休谟在《趣味的标准》中认为人们对各种类型的美和丑的一般议论往往相同, 而具体感受则互有歧异, 如果同一种文化中的人们对同一件艺术作品的感受都不相同, 那么对一种陌生的外来文化中的艺术作品就更不可能有一致的感受了。原始社会中并没有“美的艺术”的概念或与之相近的概念, 因此不可能存在着与我们相同的审美标准。但是一些学者认为, 原始艺术也有一种工艺上的完美性, 正是这种工艺上的完美性, 使我们并不困难地发现一种可以理解的审美特征。那么这种完美性的动力是什么呢? 格雷厄姆·克拉克(Grahame Clark)和斯图尔特·皮戈特(Stuart Piggott)认为: “庄重的祭礼仪式, 决定了人们尽可能

^① 马歇尔·沃德·蒙特:《1920年以来的非洲艺术》(African Art. The years since 1920), 1973年版。

地把作品制造得完美(perfect),甚至即使是在一种功利主义的水平上,一种奢侈的完美也已经是早期人类早已开始的东西”。^①在原始社会中我们倾向于把它们分类为“艺术”的人工制品,它们总是有一种宗教的、仪式的或巫术的本源,正是这种非审美的本源推动着完美性的产生,在这个意义上,原始艺术的完美性正是建立在非审美的基础之上的,艺术常常作为一种宗教的符号或巫术的符号在发生作用。这些实用的对象总是由于服务于实用目的而被制造出来,经过仪式化而成为一种文化传统。“完美”并不等于现代美学意义上的“美”,一把石斧如果被仔细加工就会呈现出一定的完美,它是一个更为普遍的概念。也就是说,绝大部分的原始艺术由于宗教或其它非审美的目的,它仍然可以拥有一种完美,这种完美不能与美作简单的等同。否则,美这种仅仅表示其效果的赞叹词就会掩盖而不是揭示“完美”的真正起源。另一方面,完美虽不同于美,但它的存在却使一种普遍的,通行于各种文化中的审美理解和审美反应成为可能。正如新石器时代的磨制石器有一种旧石器时代石器所没有的完美性,这种完美性存在于各种不同的文化之中,它独立于种族的社会条件之外。可以假设,更高层次的美的观念却是在不同的社会和种族的文化背景中形成的,因此,它总是被分裂为一些相互冲突或至少部分是冲突的审美标准。

一件古代的文化遗物在历史的过程中其面貌会随着时间的流逝而变化从而产生出它过去并没有的意义。一件并非为了艺术目的而创造出来的原始艺术作品(或者更确切地说是“原始的人工制品”)在一定的历史条件下变成了艺术作品。这其中的确蕴含着一些基本的观念的变化。R.G.科林伍德在《历史的观念》中曾经说过,

^① 格雷厄姆·克拉克和斯图尔特·皮戈特,《史前社会》(Prehistoric societies), 1965年版第40页。

“历史学是一个希腊词，原意只是调查(investigation)或研究(inquiry)。”^①承认人类事物中变化的必然性，给了希腊人对历史以一种特殊的敏感。因此，科林伍德认为历史意识并不是要把一代又一代的人的生活铸入一个相同的模式里去的那种传统悠久的历史，它是一种强烈的突变。不管科林伍德的这种历史哲学是否正确，古代的文化遗物的未来命运却常常显得和科林伍德的这种说法非常协调一致。举一个最小的例子。莎士比亚《哈姆莱特》中有一句最简单的提示：“哈姆莱特读书上”。^②莎士比亚并没有写明哈姆莱特究竟在读那本书，但实际演出之时，演员手里却总得拿一本书。这样，科林伍德所说的那种“强烈的突变”就暗暗发生了。据说文艺复兴后期的哈姆莱特读的是法国蒙田(Montaigne)的《散文集》或塞万提斯的《唐·吉珂德》，或歌德的《少年维特之烦恼》，而二十世纪以来，哈姆莱特读的是马克思著作，1956年波兰某城市演出《哈姆莱特》时，他读的是当地一张地方报纸，1959年在华沙舞台上已出现了身穿牛仔裤的哈姆莱特，读的是萨特的著作，并大喊：“这世界是个大地狱！”虽然这可能是个特殊的例子，但说明人们不可避免地总是以自己所处时代的眼光去重新发现古代作品的价值，并理直气壮地认为：这种价值应当为作品所固有，仅仅是过去时代的人们视而不见而已。同样的情况也在原始艺术中发生。每一个时代的人们总是自觉或不自觉地对古代作品进行重新解释，用“接受美学”(Rezeptionsasthetik)的说法即“创造性地”接收本文。原始艺术对西方一些艺术家来说虽然是陌生的，但正因为陌生才使他们感到一种突然降临的震动。原始艺术从总体上来说是在再现的，但它那种粗犷而又充满生机的再现和西方传统中的再现艺

① R.G.科林伍德：《历史的观念》，中译本第21页。

② 《莎士比亚全集》，中译本第9卷第44页。

术有明显的差别。而且西方艺术家中关于视觉逼真性的概念也是随着时代的变化而变化的。正是在这些复杂背景上,一些西方艺术家放弃了自己固有的“美”的观念,“逼真性”的观念,当一些人类学家和考古学家在争论一些和“艺术”,“美”都无关的问题时,欧洲的艺术师完全以一种新的角度在注视着原始艺术。

后期印象主义画家高更是一个鲜明的例子。他的绘画中那些野蛮人的寂寞形象正是他的审美理想的集中表现。象卢梭和狄德罗一样,高更作为资本主义社会制度的反抗者在1897年给友人的一封信里,对各种艺术的优劣作了这样的比较:“先是波斯人的艺术,柬埔寨人的艺术,而后才是埃及人的艺术。”他在1889年巴黎举办的一个展览会上为阿兹特克人(Aztec)的雕塑所深深打动。最后,高更便下决心来到了索思西(South Seas)考察马克萨斯人(Marquesan)的艺术。他不仅高度评价那里的土著艺术,认为它们具有“无与伦比的装饰意义”(unparalleled sense of decoration),而且也把马克萨斯人的艺术形象进行变化,直接表现在自己的绘画、雕塑和木雕作品之中。“他经常研究土著手工艺人的方法,并经常把他们的作品中的这种表现吸收到自己的绘画之中。他努力把自己关于土著的肖像和这种‘原始的’艺术和协地调和在一起。”^①

到本世纪初的欧洲,不仅人类学博物馆中陈列着原始艺术,而且少数由商人经营的艺术商店中也有原始艺术。它们和古董,武器和古币陈列在一起,不仅引起城市博物馆的注意而且也引起业余爱好者的注意。在英国,牛津的韦伯斯特(W.D.Webster)在1895年就开始出版了有关原始艺术的售品目录,奥尔德曼(W.O.Oldman)在1903年就在伦敦、巴黎和德国开设专门商店出售原始艺

^① E.H.冈布里奇:《艺术的故事》(The story of art),伦敦1967年版第421页。

术作品。原始艺术作品还在一些不期而遇的地方碰到。在1903年或1904年,野兽派画家弗拉芒克(M.D.Vlamink)有一天走进一间酒吧间,看见在一排酒瓶中间放着一对非洲木雕,弗拉芒克在得到这对木雕后频频向周围喝酒的人祝酒,他愈看这些人愈像木雕所表现出来的神情,这与其说是周围的人像木雕,还不如说木雕本身有着神奇的魅力。他的友人野兽派画家德兰(A.Derain)从他手里买到了一件芳人(Fang)所制作的面具,从此以后,这两位比利时和法国的著名艺术家就成了最早的原始艺术的收藏家。

显然,这个故事对原始艺术鉴赏魅力具有一定的说明性,还有一些著名艺术家继续步弗拉芒克和德兰的后尘,如马蒂斯(H.Matisse)和毕加索(P.Picasso)从1906年开始,也继续收集到一些极有意义的原始艺术的藏品。

由于法国艺术家在造型艺术中的重要地位,法属非洲殖民地的原始艺术最容易被着迷于原始艺术的法国艺术家所利用。毕加索深受非洲象牙海岸和加蓬原始艺术的影响。1907年他展出一些玫瑰时期(Rose Period)的作品,它们的感伤的美可以说是非洲雕塑的直接翻版。1907年毕加索创作的而至今仍争论不休的《阿维尼翁的姑娘》(Les demoiselles d'Avignon)实际上是传统的欧洲绘画与非洲雕像结合的产物。这幅作品右侧的形象明显与西非塞努福人(Senufo)及巴科塔人(Bakota)的木雕有关。罗伯特·戈德华特(Robert Goldwater)在1939年出版的《现代绘画中的原始主义》中曾经说过毕加索和莫特里阿尼(A.Modigliani)都从非洲木雕中借来他们的风格。有人认为这种说法未必精确,正确地说应该是他们通过某些细节的重建(reproduction),对非洲艺术表达了一种赞美,他们的作品使观众在心灵中感染到对非洲艺术的回忆,从而能产生出一种与非洲艺术家相类似的知解力和赞美的心情。虽然一些西方现代伟大的艺术家与原始艺术的深刻联系相

对来说只占一个极短的时期,但足以说明“艺术”在很大程度上是一个宽容性很大的概念,原始艺术对文明社会的深刻影响也有可能继续扩大。

恩格斯曾指出:“原始状态的标志不是粗野,而是部族古老血缘关系保留的程度。”^①因此我们也很难用“粗野”作为原始艺术的标准,那么究竟应该什么才是“原始艺术”的标准呢?在最一般的意义上可以说原始艺术是原始社会中产生出来的艺术。而究竟什么才是“原始社会”,马克思主义经典作家的论述是足以对它作出规定的。这些规定与西方进化论学派的人类学家的基本观点相一致。至少,原始宗教是构成原始社会意识形态的不可缺少的因素。而与原始艺术关系最密切的不仅是原始社会中的社会制度,更重要的是原始社会的意识形态。具体地说也就是那种人间的力量采取了超人间的力量形式的那种原始宗教的意识形态。最准确意义上的原始艺术实际上总是和原始宗教的意识形态有着千丝万缕的联系。

我们前面已经提到了“人种并行论”的概念,它的重要内涵之一就是认为现代原始部族的文化是史前时代的继续,因此它和史前文化是息息相通的。这一点现在愈来愈明显了。在区域上,原始部族文化已遍及非洲的主要部分,亚洲印度最南端的部族,西伯利亚的原始部族,日本的阿伊努人,澳洲及美拉尼西亚的全部岛屿,波里尼西亚,密克罗内西亚等地区以及从阿拉斯加到火地岛的美洲大陆,都是原始艺术产生的领域的一部分。任何人面对这样宽广的原始文化的发源地,只要考虑到它的真正意义就能开始认识到它们是人类在地球上留下原始经验痕迹的最重要部分。这种人类经验的痕迹与原始艺术的宗教意义具有巨大的一致性。原始艺术

^① 《马克思恩格斯全集》,第35卷第432页。

在空间范围上波及的范围是这样的巨大,即使不通过直接观察也能意识到这一点。但对于其历史上的悠久性人们也许还有疑虑,现在看来这种疑虑也应该放弃。因为新近考古学已发现,长期以来人们坚持认为大洋洲的历史仅开始于一万年以前的看法已被证实是个暴露无遗的错误。现在我们知道澳大利亚开始有人居住至少在四万到五万年以前,而最早的艺术作品发现它已有二万年的历史。它们差不多与欧洲旧石器时代的洞穴岩画处于同一时代,但却属于完全不同的文化体系。写实主义的动物形象也可以在澳大利亚西部的科拿塔(Koonalda)洞穴中看到。此外还有一群群的线刻以完全抽象的形式被雕刻在洞穴深处的某些看来是非常重要的地方。另一些被断定为是古代澳大利亚土著居民的岩雕作品,形象被雕刻在岩石的表面,描绘的主要是鸟类和动物,大概已有七千年的历史。

据考古学材料的推测,澳洲人也可能在冰河期的晚期就已经到达他们的大陆,因为在澳洲所发现的人类头盖骨化石表明它们属于现代人的类型。^①澳洲人也必须乘木筏或皮筏在塔斯马尼亚岛成为孤岛之后到那里定居,然而现在看来开始时他们并没有到达那里,只是在后来塔斯马尼亚岛上已经有了最早的居民以后他们在到达那里,也可能通过掠夺或通婚在那里定居了下来。^②随着冰河期踪迹的发现,可以看出他们的迁移路线曾到达亚洲的南海岸。^③他们的全部工具都是旧石器时代的类型,极少数新石器时代

① 参见史密斯(S.A.Smith),《在昆士兰的塔尔加发现的人类头盖骨化石》(The fossil human skull found at Tatgai, Queensland),载《伦敦皇家学士会哲学报告书》,1918年版第208卷第351—387页。也可参见布尔(M.Boule),《化石人》(Fossil men),1923年版第370页。

② W.J.索勒斯,《古代的狩猎者》,第125页

③ 参见M.布尔,《化石人》及乔治·麦克迪,《早期人类》(Early man),1937年版第269—276页。

的磨光石器也许是由商人从其它岛屿上带到这里来的。皮筏也可能是商人带来的。皮筏主要发现于塔斯马尼亚岛的东北部,木筏则主要发现于该岛的西北部。而西南岸则从来没有发现过任何类型的水上交通工具。农业经济有没有为该岛居民带来变化,没有留下任何痕迹。他们把茅屋当作临时住所,把洞穴和岩棚当作社会生活的中心。他们知道使用投棍(throwing-stick)而不知道使用弓,也不知道怎样去制造石刀和石斧。而投枪(spear-throwers),飞去来器(boomerangs),鱼叉,穿钉等工具则多多少少类似于马格德林期的工具。^①十九世纪末对塔斯马尼亚人的初步研究发现它和澳洲大陆其它部分的精神文化仅仅是些细节方面的差别。那里人们的生活习惯仍然保持着从未被外来影响触动过的痕迹。它在与早期人类物质文明相似的阶段上构成了一种原始文化,当然所谓“原始”也仅仅是在一种比较的意义上而言的。因为即使是原始人,他的心理结构的复杂性和高度完善化了的机制也都指向一种长期的发展。^②它和澳洲其它地区的文化一样,最奇异的特点就是那种原始的外观上的相似性,遍布于整个澳洲的文化显然也和旧石器时代的文化有许多相似之处,即使它并没有一种它自身的冰河期的起源,它本身也足以暗示一种非常遥远的文化模式。

澳洲的图腾,巫术都是最典型的形式。由于澳洲文化的这种原始性,因此有可能对旧石器时代文化起参照作用。为了说明巫术活动与神话环境之间的关系,我们不妨举一个例子。

赫尔穆特·彼得里(Helmut Petri)曾在澳洲的西北部发现许多材料,其中详细描述了当地土著居民的一些重大事件和神话的背景。在那里有一种称之为迪吉巴(Djanba)的强有力的精灵与黑巫术有关。这些精灵被认为栖息在靠近部族的地方,居住在地下的

① 参见W.J.索勒斯:《古代的狩猎者》,第110页。

② 参见R.韦尔诺(R.Verneau):《格里马尔特洞穴》,1906年版第125页。

迷宫之中,通过一条地下通道并用刻有鸟头的飞去来器杀死牺牲者。通过一种具有巫术作用的吟唱,他们把猎物的肉和骨头分开并把肉吃光。人类的肉是他们最喜欢的食物,当他们来到人间后就无休止地游荡但却不会留下足迹。^①从这个例子中我们不难看出,巫术并不完全是从一种智力的错误中出现的。有些最原始的关于巫术起源的神话传说实际上也是建立在现实生活中真实的知觉上的。它象所有人类历史上曾经存在过的事物一样,是有踪迹可寻的。这里迪吉巴精灵的行为无疑是狩猎者巫术行为的再现。

我们这里再举一个例子来说明巫术的特征。一个澳洲的土著想用吟唱去杀死另一个人之前,他所遵循的规则是:一个想用歌声去杀死敌人的人他首先必须把自己从群体中孤立起来,住在一个被隔绝起来的灌木丛中,然后再在地上挖一个小坑,在里面燃着小火,围绕着小型火坑放着一些雕有人的形象的软木树皮画,它们再现了敌人的形象,再在这些雕有人形的树皮画上放上一只蜥蜴,然后刺破自己的前臂,让自己的鲜血滴在蜥蜴身上,并不断地呼唤敌人的名字。在一些具有巫术性质的吟唱之后,用木片制成的木质工具刺进蜥蜴体内,直到它死去,并被捣碎丢进火坑内,再在火坑上盖上沙土。这样做了以后,施行巫术者相信他的敌人将必死无疑。在这种巫术仪式中最有意义的是使我们看到巫术与祭礼仪式以及神话的关系。在巫术仪式中无疑孕育着祭礼和神话的起源,因此在发生上可能巫术仪式是最早的。

赫尔穆特·彼得里从澳洲居民自己施行巫术的过程中推测他们自己就和“迪吉巴”精灵有关。“迪吉巴”可能就是一种“文化英雄”(culture heroes),即“迪玛”(Dema)。它有着土生土长的起源。为了与一些早期文化现象相一致,这种巫术甚至可以不称它为

^① 赫尔穆特·彼得里,《澳洲西北部土著关于冥府的看法》(Sterbende welt in nordwest-Australien),不伦瑞克 1954 年版第 258 页。

巫术,而称它为一种实用性的祭礼。但在这里我们却可以看到巫术的心理学意义的起源,即通过一系列仪式与想象中的敌人的形象以及一些充满敌意的无形的精灵作斗争。人类由于感到自身受到一种敌意力量的威胁,因此他必须用一种特殊的符号形式——即形象把无形的精灵首先变成为有形的精灵,然后再加以消灭。虽然他是在用一种精神的武器在进行战斗,但他不愿意承认这是一种精神上的争斗,因为只有把无形的精神化作有形的形象,才能“真正地”而不是幻想地决一胜负。因此,人类最早制造出来的形象不是一种高居于他的,受他膜拜的形象,恰恰相反,是一种他所憎恶的而又恐惧的,因此不能不把它的外观用形象来加以固定以便能够战胜它的那种充满敌意的形象。它是一种精神上的对立物,一个精神王国中的敌人,当某种活动通过一种精神的诡计去对这种敌人施加影响时,首先要树立的信念是在这个敌对精神的相似物上所产生的结果会影响到它所代表的原型事物,这就是一切巫术仪式最本质的部分。无论是所谓的黑巫术或白巫术,即无论是在一种恶的意义上或是在一种善的意义上,巫术首先是一种心理过程,人类通过一种意志力的活动去干预冥冥之中的自然物,在自然事件的因果链之间插入自己,也就意味着他要干预自然。正由于这些原因,巫术才是一种最普遍的原始宗教形式。

另一些与大洋洲的文化有联系的其它岛屿,其艺术传统基本上也与它们开始被居住的历史相吻合,大概在公元前二万五千年到公元九百年左右。虽然绝大部分的文化遗迹已经泯灭,但仍有一些重大意义的文化材料遗存了下来。例如拉比塔(Lapita)的人工制品所具有的精美和成熟的纹饰从公元前一千二百年到公元六百五十年在整个美拉尼西亚地区都有相当广泛的遗存物保存了下来。在太平洋的新赫布里底群岛(New Hebrides)的雷托加(Retoka)所发现的墓葬已证明当时有着复杂的社会结构和祭礼

信仰。一个大约生活在公元一千二百年间死去的部族酋长和四十个戴着丰富装饰品的人祭被共同葬入了坟墓。最著名的“前欧洲”(Pre-European)的文化是太平洋复活节岛上的巨人石像群这一文化奇迹。更为值得一提的是,1978年关于复活节岛上的巨人石像群已有新的发现,主要是发现它原来曾镶嵌着眼睛,而这样的“眼睛”现在已被考古工作者发现。下图为复活节岛上的巨人石像群。

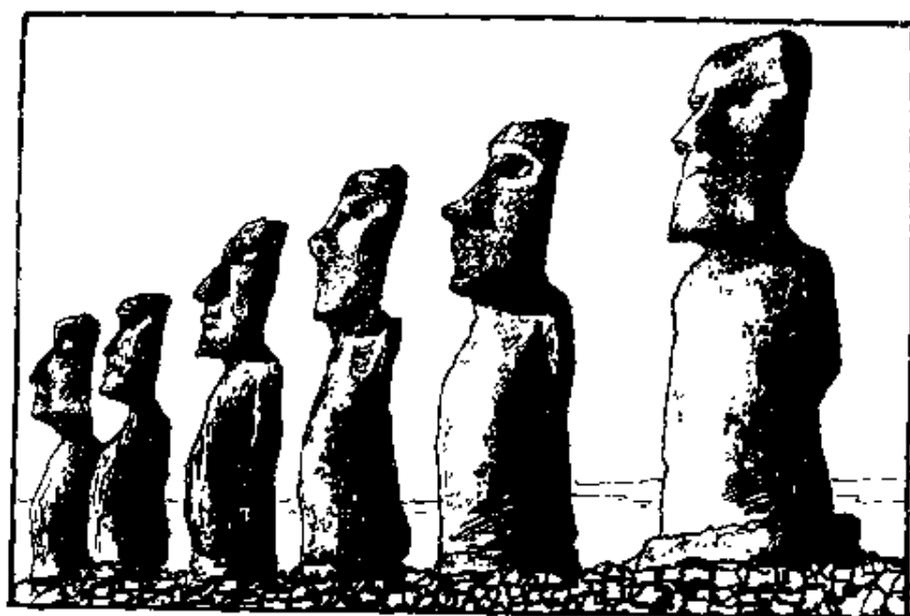


图 110:复活节岛上的巨人石像群

复活节岛是位于玻里尼西亚海域东端的一个孤岛,面积 175 平方公里,人口约一千左右。某荷兰的总督于 1722 年复活节之日偶尔来到该岛,岛名即由此而来。自 1858 年到 1870 年之间,智利的奴隶贩运船曾带走了相当于当时该岛人口三分之一的一千名居民作为奴隶,成为采掘智利海岛鸟粪肥料的劳动力。其中一些该岛的土著部族酋长及神职人员也被当作奴隶贩运到了智利。^①因劳动过于严酷,一年之后他们几乎全部死去。因此无法向他们问到有

^① 另有一种说法是认为复活节岛上的土著居民是被黑鸚族(Blackbirders)带去作为奴隶去挖鸟粪,于是切断了该岛的文明。

关巨人石像被制造出来的原因。仅由 15 名幸存者因得天花而遣返岛上,在尚未对他们采取治疗之前便大都死去。最后,复活节岛仅剩 111 人。1955 年—1956 年有一个探险家曾到达该岛并指导过复活节岛上的考古探险,他所得出的推论如下:在公元 380 年左右,一个拥有前印加(Pre-Inca)文化的部族曾从秘鲁来到该岛。巨人石像及祭台亦可看出它们与前印加文化有类似之处。但考古发掘的结果却显示出现在遗留下来的石像群是第二次来自秘鲁的部族在毁坏了以前部族的造像后建立起来的。复活节岛上的巨人石像总数曾超过 600。在一些未完成的石像中,有高达 21 米的。这些石像与祭坛都建在火山山腹中。坡里尼西亚人移居该岛并将石像推倒,时间约在 1680 年左右。

复活节岛上的巨人石像曾被誉为世界十大无法解释的奇迹之一。而复活节岛上新的考古发现揭示了巨人石像的头部原先曾镶嵌着由白色的珊瑚石和红色的火山熔岩制成的眼睛。考古发掘者塞尔焦·拉普(Sergio Rapu)是复活节岛上的本地人,他宣告了在复活节岛上的阿乌·诺-诺(Ahu Nau Nau)地方发现了一具较完整的石雕眼睛和四具石雕的眼睛残片,从而证实这些巨人石像本来都是有眼睛的。

新发现的眼睛埋藏在石头台座的附近,这些平台大概有 75 英尺长,约建造于公元十二世纪到十四世纪。在十七世纪时,岛上居民也许曾超过五千人。由于食物奇缺,内战和吃人肉的恶习,使该岛高度发展起来的综合文化蒙受极大的破坏。在这些动乱时期中,许多巨大的石像曾被推倒,而石像的平台也同时遭到破坏。估计石像的眼睛就是在石像被推倒之时,失落在平台附近的,而随着时间的消逝,它们渐渐被深埋于沙土之中。对这些平台的整理和发掘工作早就开始了,后来则由怀俄明(Wyoming)大学的威廉·马洛伊(William Mulloy)和塞尔焦·拉普所继续。这些眼睛的碎片发现

于 20 英尺深的地层之中。眼睛的白色部分用白色珊瑚石雕成，一具完整的石雕眼睛约 14 英寸宽。眼球的直径约五英寸。它是用位于普那·波(Puna Pau)地方的红色熔岩做成的，这种熔岩还被用来制造石像所戴的“红帽子”。一个石雕的眼睛可以正确无误地嵌入到一个已被推倒的石像的眼窝中去。

复活节岛上嵌有眼睛的巨大石像高度从六英尺到三十英尺不等，最重达到四十吨。这样大的石像不能不使人推测当初在建造他们时一定有一种特殊的宗教意义。石像是用灰褐色的熔岩雕刻器雕成的，这种熔岩来自拉诺·拉拉科(Rano Raraku)地方火山斜坡的采石场中。精选过的坚硬的玄武石之所以被用来作为雕刻工具是因为复活节岛上并没有任何金属工具。因此可见，当这些石像被制作之时，当地居民还处于石器时代，其原始性可想而知。当这些石像临将完成之时，曾被放置在火山的斜坡上作最后的加工，在这时眼窝部分还是空的。当石像被运到几英里远的地方安置在沿海岸的平台上以后，这些眼睛才被装入眼窝。也许在它的制作者看来，石像由此也被赋予了视力。这种方式与我国古代佛像的制作相同，眼睛往往是最后的加工部分。这些巨人石像也和复活节岛上出土的另一些著名的镶嵌有眼睛的木雕像相似，这些木雕像用白色的骨头和黑曜石做眼睛。其理由是同样的，在这些石像的制作者看来，神也需要象人一样，用眼睛来审视这个世界。

复活节岛上巨人石像上原来有着红色岩石雕成的顶冠。七十年代考古工作者塞尔焦·拉普和助手索尼·卡尔迪纳利(Sonia Cardinali)又发现了巨人石像的眼睛碎片。图 111 为塞尔焦·拉普手持的眼睛碎片。

此外，在夏威夷群岛上发现的木雕像也是支撑着古代夏威夷社会的神像。(见图 112)它们的宗教内涵都是相当鲜明的。“原始艺术”正是从这些明显的宗教内涵中才获得了它最严格的规定性。

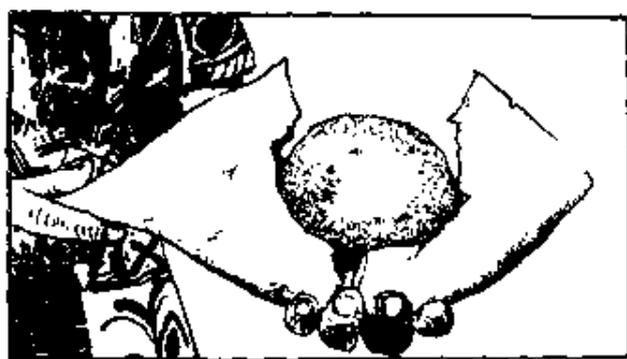


图 111: 复活节岛巨人像上的眼睛



图 112: 夏威夷群岛上的木雕神像

恩格斯说:“一切宗教都不过是支配着人们日常生活的外部力量在人们头脑中的幻想的反映,在这种反映中,人间力量采取了超人间的力量的形式。”^①这一点正是原始艺术最显示的特征。如秘鲁海岸发现的位于霍卡·德·路斯·雷耶斯(Huaca Da Los Reyes)地区的土坯雕塑就是一个很好的

例子。它是一个巨大的头像,这样的头像一共有三个,图113是这三个头像中保存得最完整的一个。这三个巨型头像每个放置在一个平均深度约 60 厘米,宽度约 220 厘米,高度约 130 厘米的大壁龛中。它们之间相隔的距离约 170 厘米。头像的顶部和壁龛的顶部

^① 《马克思恩格斯选集》,第 3 卷第 354 页。

都由于雨水浸蚀而损坏。所有这三个头像均采用高浮雕，用曲线和直线相结合的形式用正面律进行塑造。它有一个椭圆形的眼睛和一个圆形的瞳孔，仿佛在向上天凝视，上眼睑扩伸到顶部，眼角下垂，嘴唇由厚厚一圈带状来表示。（见下图）

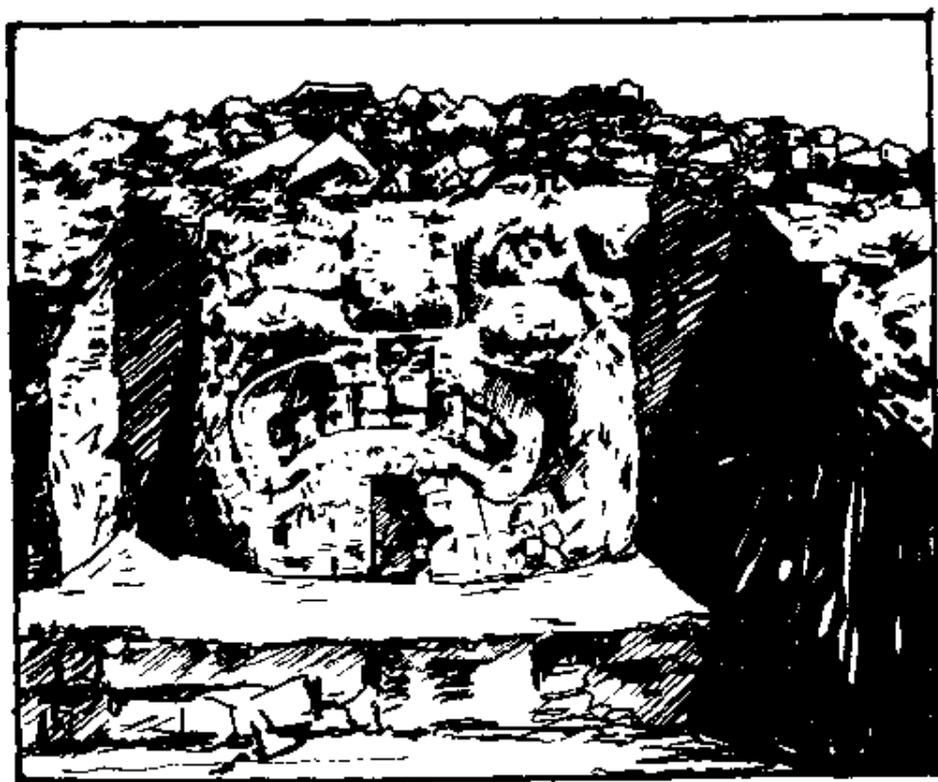


图 113: 霍卡·德路斯·宙耶斯的土坯雕像

根据它的神态来判断，这一定是古代印第安人崇拜神灵的产物。它的嘴角下压，上下两排牙齿清晰可辨，门牙则用方形来表示，整个形象令人敬畏。这一文化遗迹据专家判断是公元前一千年的作品，由土坯做成的神像雕塑能保存得如此长久，也是考古学上一大奇迹。

大洋洲的洞穴岩画直到七十年代还在继续有所发现。例如在1970年大洋洲的特罗布里恩德群岛(Trobriand Islands)基塔瓦(Kitava)地方的伊基波(Inakebu)洞穴又发现了岩画。这些岩画

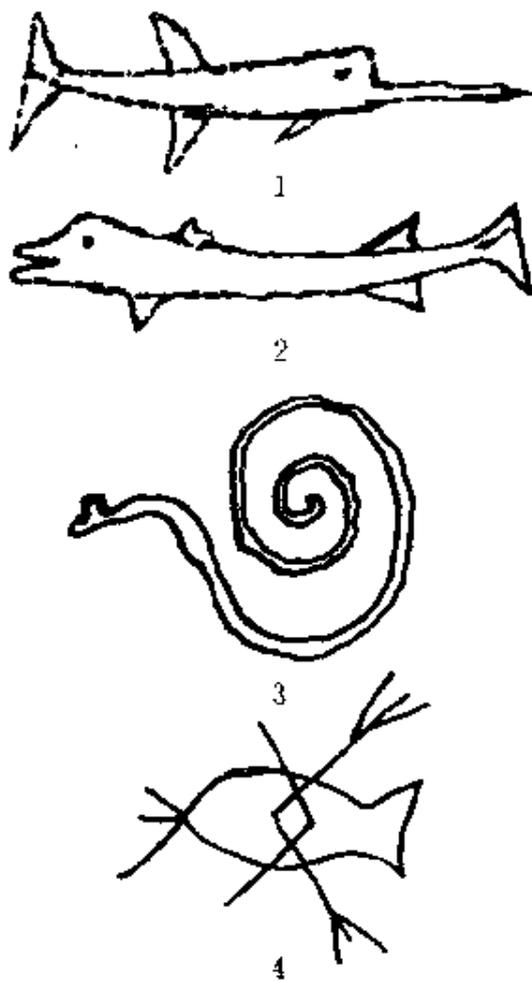


图 114: 特罗布里恩德群岛的岩画图形

由于画在突出的岩壁下,因此无形之中得到了保护,一些水流和滴水只是在它的后面通过。在一块岩壁上曾留下了用点画法(stipple)画下的三只手印,也可能象欧洲旧石器时代岩画中的手印一样,是用一种装了颜料的喷管(spray)通过吹气而吹成的。而且手印的手指也像被砍断了的,这种情况也和欧洲旧石器时代岩画中的某些手印相似。有二只手印没有大拇指,有一只手印没有小拇指。这些手印都被画在同一块岩壁上,它们之间的间隔仅二英尺到三英尺。这些断指手印与澳大利亚土著居民的习

俗、新几内亚的手印和欧洲史前洞穴中的手印十分相似。洞穴中还发现二、三个红色符号,每个约四英寸,其中一个作V字形,其它符号的形象不太确定。有一些岩画形象是表示鱼的,但形状都比较单纯。上图 1,也许是一条锯鲛(sawfish);上图 2,是鲨鱼的图形;上图 3,可能是蛇的图形;上图 4,可能是带箭或带鱼权的鱼的图形,可能表现了当时的“渔猎巫术”(fishing magic),就象旧石器时代洞穴岩画中的狩猎巫术一样。

作为一种史前的活化石,澳洲中部土著部族中盛行的图腾制可能是最纯粹的。图腾餐(communion)被认为是最为珍贵的食物。图腾餐仪式经常发生在食物缺乏的时刻。在“英迪修马”这种

仪式结束后,澳大利亚上著部族首领被受命去品尝图腾食物并把它分配给部族中的老年长者。在某些特殊情况下,一个异己图腾部族的成员将会被杀死,他的肉会首先奉献给部族首领,首领则要说:“我是为了你才这样做的,请随便吃吧!”(I made this for you; eat freely!)而 he 自己是绝对不吃的。^①

另一种旨在期望袋鼠大量繁殖的春季的祭礼仪式中,要有一块肥肉来供奉给图腾本身,并把这件事记录在“赞美诗”(Extant hymn)中。^②至少有一些例子可以说明,在原始部族中的人们看来,自然界中动物的生命力能传递于神意,再由神意传递给执行祭礼仪式的巫师。吃图腾动物实际上也就是一种人与神交往的圣餐。这些部族的神话也显示出他们的祖先曾参与过这种圣餐。可以推测,被崇敬为神圣的动物曾经是部族的主要食物来源,由于所有部族成员的实际生活都依靠这种动物,因此它就变成为是神圣的。进一步它就紧缩为一种能促使整个部族能结成一体的错综复杂的仪式。^③图腾祭礼在旧石器时代的雕刻作品中也有所反映。^④

在澳洲的洞穴中,常常有抽象化了的飞去来器或其它武器的简化符号和人的手和手臂画在一起。手印在澳洲是非常普遍的。人类学家已留下了这样的记载:当为了举行某种仪式,珠灵卡从洞穴中被移走之时,在该洞穴的入口处上面要留下该珠灵卡的所有者的手印,这样做是为了“让灵魂知道”。^⑤在新墨西哥上

① 参见B.斯潘塞和F.J.吉伦:《中部澳洲的北方土著部族》,第308—309页。

② 参见C.斯特赫劳:《澳洲中部的阿兰达人和洛里查部族》(Die Aranda und Loritja-Stämme in zentral Australien),1910年版第2卷第12页。

③ 参见R.布里法尔特(R.Briffault),《母亲们》(The mothers),1927年版第2卷第471页。

④ 参见本书第333页。

⑤ 参见B.斯潘塞和F.J.吉伦:《中部澳洲的北方土著部族》,第267页。

著中盛行着这样的习俗，当一个人死去时，他的左手应在神庙中留下印记，而在结婚之后，他则在神庙中留下右手的印记。^①从这些例子来看，可以推测旧石器时代洞穴岩画上留下的手印，不仅仅是表示一种企图去控制猎物的力量，也可能是参与一种神圣仪式的印记。加加洞穴发现的断指手印提供了一个旧石器时代独一无二的例子，但这种奇怪的习俗新近也在南非，非洲，太平洋群岛和印度发现，它们可能是为了悼念，献身或牺牲。而后来伪造的断指印也已被辨别。^②但是，人类学者对这些手印的看法愈来愈分歧，到目前为止，已经有这样几种不同的看法。

第一种：认为这些手印仅仅是属于妇女和儿童的，他们在岩壁上印上手印，仅仅是为了好玩或是一种“审美显示”，也就是一种“为艺术而艺术”的解释。

第二种：认为这些手印是岩画作者留下的符号，意思是“我在这里”。加加洞穴中的手印是婴儿的手印，是成人把它印在上面的，是对某种社交活动的参与。^③

第三种：认为手印是史前人的一种“自残”(mutilate)行为，其目的与现代原始部族中的“自残”行为相同。这也就是在用“人种并行论”去进行解释。^④

第四种：认为与狩猎巫术有关。如加加洞穴中的手印目的在于

① 参见M.C.伯基特：《史前》(Prehistory)，1925年版第308页。

② 参见W.J.索勒斯：《古代狩猎者》，1924年版第416页。詹姆斯G.弗雷泽：《垂死的神》(The dying God)，第219页。

③ 参见亚历山大·马沙克：《对冰河时代人们心灵的探索》(Exploring the mind of Ice age man)，载美国《国家地理学杂志》，1975年第1期。

④ S.吉德恩：《永恒的呈现·艺术的起源》，1962年版第100页。吉德恩认为：“在加加洞穴中自残了的手印象一个悲剧合唱中的送句那样，在那里永远地呼唤着要求帮助和怜悯。”

去唤起“狩猎者的巫术能作用于被符号化了的动物。”^①或是作为变感巫术的一种手段,以祈使动物增加繁殖。

第五种:认为它是一种求子的丰产巫术留下的印记,目的在于想与“母神”(Mother Goddess)取得联系。

第六种:安德烈·勒鲁伊-古朗认为它是一种女性性符号,所有手印都是妇女的手印。与手印相伴的是一些点和短线的男性性符号。

就目前来看很难为这些手印的目的提供明确的证据,但根据现代原始部族中盛行的习俗,斯潘塞和吉伦的解释可能比较符合实际情况。此外,在澳洲的维拉朱里人(Viradthuri)的一种称之为“埃穆图腾”(Emu totem)的仪式中,就是在地上画一只大手。但其起源的解释却已经含糊不清了。我国嘉峪关也曾发现有手印的石块,但年代很难确定。

关于“母神”崇拜的说法在这里还需要补充一些情况。有人曾把奥瑞纳期在欧洲史前洞穴出土的女性雕像都看作是种“母神”崇拜,这些雕像曾分布在从西伯利亚到法国南部的一个相当大的范围内。这种以“母神”为其宗教类型的原始文化后来扩展到欧洲的东南部和亚洲的西部,尤其是在东欧地区的旧石器时代晚期文化中更占重要地位。^②在现代原始艺术中,也有母神崇拜的征兆,例如在墨西哥就曾发现过相似的女性雕像。^③在澳洲的祖先神话中,妇女有着重要的地位。按照这些神话的解释,妇女曾一次又一次地进行神授旅行(divine journeys)。虽然后来在澳洲母神崇拜从宗教体系中消失,就像在旧石器时代晚期她们从马格德林期的炉灶

① 参见A.R. 韦尔布鲁真(A.R. Verbrugge),《史前时期的手印符号》(Le symbole de la main la préhistoire), 1958年版第185页。

② 参见H. 奥贝玛依:《西班牙的化石人》, 1924年版第222页。

③ 参见斯平登(H.J. Spinden),《墨西哥和中美洲的古代文化》(Ancient civilizations of Mexico and central America), 第1章。

的“地母像”，基本上可以肯定与“丰产”有关。

而所谓的“丰产”是多种含意的，它既包括增加植物的繁殖，又包括增加人类自身的繁殖。《周礼》中有“中春之月，令会男女。于是时也，奔者不禁：司男女之无夫家者而合之”的记载，因此，丰产的祭礼本身肯定是有多样性的增强繁殖的巫术功能的。在本书的神话部分我们将还要进一步论证这种丰产巫术在神话中的表现。

第四节

怪诞的神灵形象

前面已经较详细地涉及了原始文化中的有关活的神圣形象产

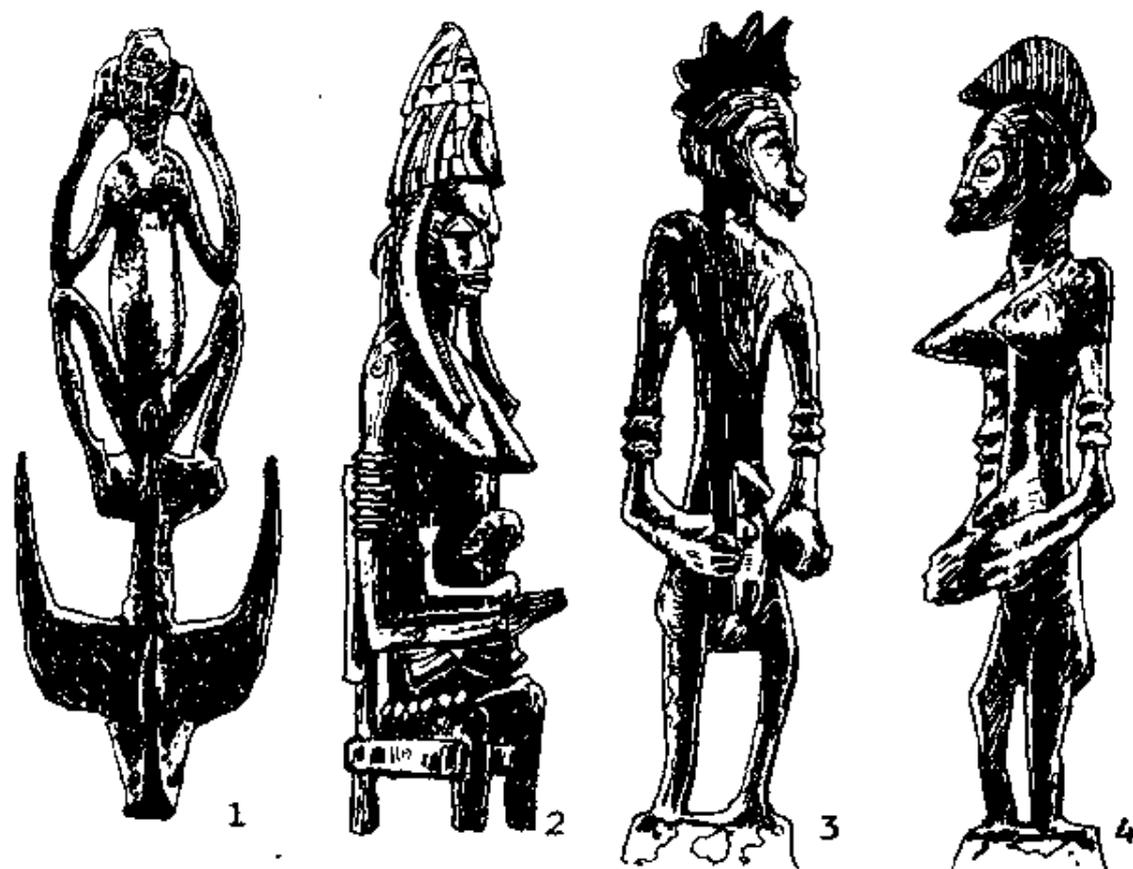


图 116: 现代原始部族中的各种神像

生的心理学的基础和社会学的基础。在现代原始部族的造型艺术中,神圣形象占有极为重要的地位。在某种程度上它们也就是心理幻象的产物,因此这些神圣形象非常突出地反映了它们创造者的信仰。

上图 1: 发现于巴布亚新几内亚塞皮克河(Sepik River)流域的一个正在分娩鲶鱼的女神偶像。它是一种重要的图腾。因为鲶鱼是当地重要的食物来源。(这种看法由来已久,希罗多德在《历史》中就提到:“有一个妇女,她在神圣的雅典生了个狮子”。)鲶鱼的双鳍被夸张为大型的钩状,它象征可以钓起有重要价值的事物。

上图 2: 母与子的群像,它在所有民族的雕塑艺术中都是最有力的表现形式。而在原始艺术中它经常传达一种严肃的宗教意义或神秘的力量。这具从马里的巴马那(Bamana)得来的母子雕塑像也许是象征丰产的。

上图 3 和 4: 技巧手法上充分自然主义的祖先的偶像。它经常是成对的。有时这类雕像甚至是作为祖先的精灵而受到特殊的尊敬。这对偶像是象牙海岸塞努福人(Senufo)的作品。在通常情况下,这样的一对作品总能表现出一种内在的近亲性(internal affinity)。

由此可见,这些现在已变得愈来愈著名的非洲雕塑作品,它们之所以被制造出来无不与诸如图腾,祖先崇拜,精灵崇拜等原始宗教的信仰有关,而与审美的动机无关。图1的分娩鲶鱼的女性偶像实际上用列维-布留尔的互渗论也许能解释得更透彻些。^①

^① 列维-布留尔,《原始思维》第 444 页:“我们不会相信妇女能够生出蛇或鳄鱼,因为这种观念是与自然规律相矛盾的,即使是最畸形的生育也受自然规律的支配。但那个相信人类的社会集体与鳄鱼或蛇的社会集体之间的紧密联系的原始思维,则看不出这里有什么比幼虫与成虫或蝴蝶的等同更难想象的地方。”

又如下图 1: 非洲上沃尔特(Upper Volta)塞努福人制作的头盔上的人形装饰木雕。它总是成对的, 这里是一女性形象, 他们都没有手臂。男性形象的背部则有藏箭的箭袋。那样的头盔专门用于葬礼。

下图 2: 非洲扎伊尔布耶人(Buye)的祖先形象。

下图 3: 札伊尔卢巴人(Luba)制作的半身人像。

下图 4: 玻利维亚的蒂亚瓦纳科(Tiahuanaco)地区石雕, 制作年代约公元 300 年--700 年之间。石像胸前两手都抱有刻有符号的饰板或书写板(tablet, 古代用刀笔在上面刻字的木板)。石像下身饰带和腿部外套上的复杂花纹在蒂亚瓦纳科地区生产的织物中亦有所见。在形式和形象的细节上, 这件石雕可与在蒂亚瓦纳科发现的高 20 英尺的独石柱像(monolith)媲美。

下图 5: 上沃尔特的莫西人(Mossi)制作的顶部带有妇女形象



图 117: 现代原始部族各种神像

的头盔。①

这些怪诞的形象对原始人来说和对我们来说可能是完全不同的东西,我们看不到那种神秘属性是因为不相信有这种属性。而原始人却是相信的。

很显然上述这些非洲木雕或石雕形象实际上无一不服务于宗教目的。它们并不是为了审美的需要而被制作的。

再如下图 1, 2: 马里的巴曼加人(Bamanga)的特威瓦拉舞(The Tyi Ware dance)之所以成为非洲最著名的舞蹈仪式,在很大程度上是由于表演者的帽子上系有一个木质的羚羊雕像。这种雕像有着从抽象到自然主义的各种风格。这是马里巴曼加人东

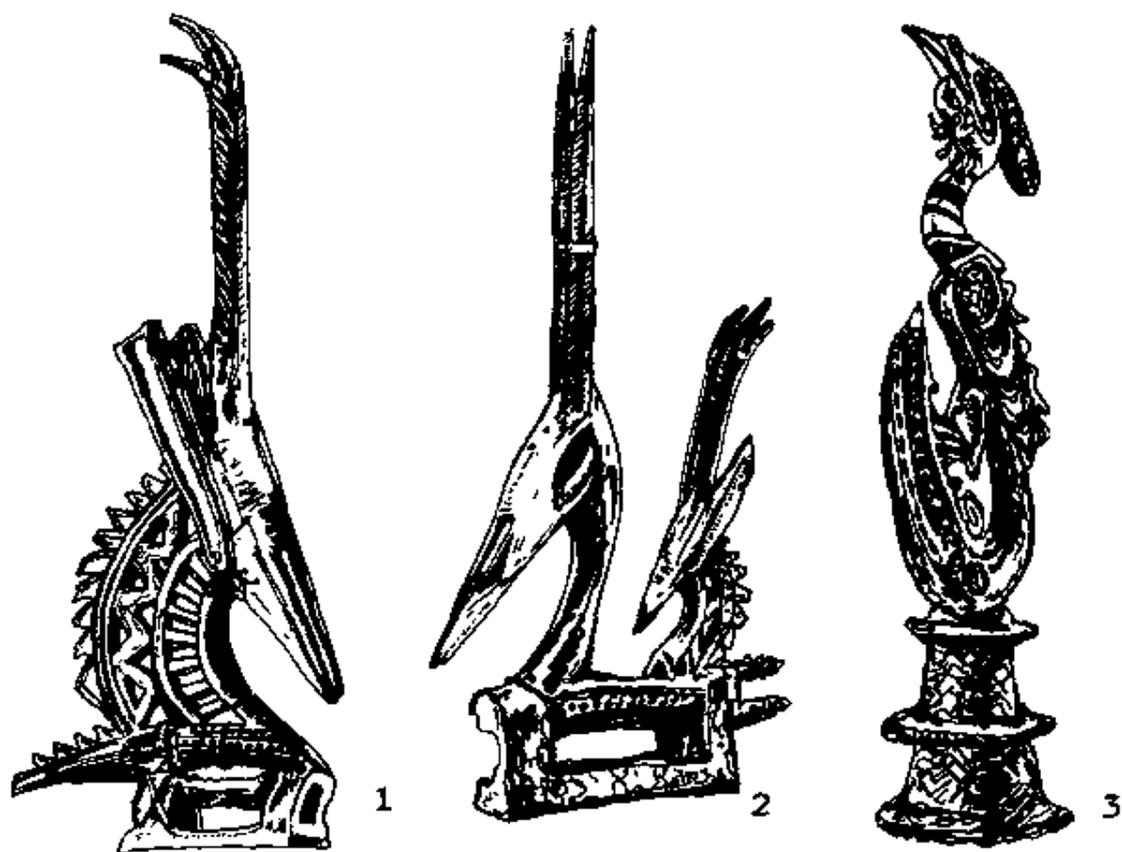


图 118: 现代原始部族各种有神圣意义的木雕形象

① 纳尔逊·A·洛克菲勒:《原始艺术的杰作》,第 115 页,第 113 页,第 120 页,第 127 页,第 114 页。

部地区的作品,它们正好是一对。这种假面舞是古代神话时代的再现,它之所以称之为“特威瓦拉”是因为它教给了人类耕作的秘密。

上图 3: 巴布亚新几内亚(Papua New Guinea)的雅特穆尔人(Iatmul)在进行神裁法(ordeals, 野蛮部族中实行的一种裁判法。例如服毒或将手插在火中能不受伤者则被判为无罪)时所使用的嚼槟椰子用的装者石灰的竹管一端的木雕。^①

按照斯潘塞和吉伦对澳洲中部土著部族的考察,那里盛行者一种旨在保证动植物增殖的“英迪修马”仪式,这种仪式的主要形式是化装舞。毫无疑问,巴曼加人的特威瓦拉舞也属于这种形式。但是,一种旨在保证植物增长的化装舞何以要以羚羊的形象作头饰呢?可以认为这种头饰并不在于模仿一种动物,而在于模仿一种主宰者动植物繁殖的主宰神,它似乎管辖者整个动植物的增长。为了使这类舞蹈有特殊的巫术意义,每种舞蹈都有着它自己的步法,每种步法也有它自己的意义。这种意义往往只有巫师之类的神职人员才知道,对绝大部分的舞蹈者来说要做的事情仅仅是严格地按照传统的惯例来进行。巫术的有效性也就存在于对这种惯例丝毫不差的遵循之中。不过就绝大部分原始部族而言,这种增产巫术常常是对动物而言的:“不管万物有灵论的增殖和它的群体性质,就其本身而言,它是远离农耕的宗教表现的。虽然在农耕文化中也能到处碰到万物有灵论,但这种文化也往往保留着对一种‘天国之神’(Celestial God)的观念,在那种超自然的观念水平上,甚至最粗糙的农耕文化也有另一些其它宗教的复杂性。它可以是更为神秘的和意味深长的。无疑,这种农耕的宗教也存在于非洲,南美,尤其是澳洲中部的美拉尼西亚,那里的宗教可以被还原为万物有灵论和巫术。”^②

① 纳尔逊·A·洛克菲勒:《原始艺术的杰作》,第 220 页,第 221 页,第 219 页。

② F.M. 柏格尼渥和 S.J. 约瑟夫·戈茨:《史前时代与原始宗教》,第 116 页。

至于神裁法的工具何以要以如此精雕细刻的动物形象来作装饰,我们对此虽然一无所知,但有一点是可以肯定的:这样的装饰,它的意义要从属于被装饰的事物而决不可能是独立的。也许这种装饰的意义与巫师所坐的木凳上的动物雕刻处于同样的地位,起码能助长一种神秘气氛。“神意裁判乃是一种唯一能够揭露体现在社会集体的一个或几个成员上的凶恶力量的‘酸性试验’。只有这种试验才拥有必需的神秘能力来摧毁上述凶恶力量或者至少可以使它不能为害。”^① 神裁法之所以能够作为一种对有罪或无罪的测试就因为原始人看来“毒”并不是一种必然会致人于死命的东西,它是一种可能性,服毒与致死之间并没有必然的联系,真正支配着人类死亡命运的是那种不可见的神秘力量,这一点在萨满与病魔的斗争中可以看得非常清楚。

南美的陶利庞人的萨满所奉行的治病仪式是典型的萨满仪式。萨满坐在病人身边一只雕有动物形象的小凳上,右手持一把带着新叶的树枝当作格格作响的发声器。萨满的吟唱单调而千篇一律,他有节奏地用树枝拍打地面,并有力地抽喷一根大香烟,使烟雾弥漫着病人的肢体。萨满自己要强行吞咽一种烟草汁(tabacco juices),这种强烈的麻醉剂被认为足以使他的灵魂离开肉体而上升到精灵的王国。不久,更多的精灵以人们熟悉的声音在黑暗中嚎叫,它们代表“主宰动物的神”。另一种精灵则称之为“艾乌”(ayug),对它的性质谁也说不清楚。^② 总之,整个治疗过程是萨满和他的敌人即那些导致疾病和死亡的精灵在一个“精神王国”中所进行的殊死斗争。毒药杀人和疾病杀人在原始人看来具有同样的性质,即它们都是一种神秘力量操纵的结果。而这种神秘力量本身

① 列维-布留尔:《原始思维》,第413页。

② 西奥多·科克-格鲁宾格《奥里诺科河的罗罗人》,斯图加特1916年版第1卷第190页。

却又在一定程度上可以被人所操纵。

仪式在原始部族的宗教生活中起着重大的作用。所有巫术,图腾,萨满等宗教活动都要通过一定的仪式才能发挥作用,因此仪式对原始部族来说是一种把部族成员集结起来进行集体行动和社交活动的一种重要方式。据有些人类学家估计,它的起源是极早的。

乔治·汤姆森(George Thomson)在《希腊悲剧诗人与雅典》(Aeschylus and Athens)一书中曾认为:仪式要早于神话。认为神话被创造于仪式之中。而“仪式”(ritual)一词也必须在一种最宽泛的意义上理解,因为在原始社会中,所有事物都被看作是神圣的,没有任何东西是与宗教无关的。所有活动,无论是吃,喝,耕作,战斗,都有它们自己适当的程序,连这种程序本身也被规定为是神圣的。因此在他看来,像诗歌和舞蹈这类艺术形式完全是仪式的产物。在模仿的祭礼仪式的歌唱与舞蹈中,每个参与者都在一种由韵律节奏所产生的催眠效果中从对现实的意识中摆脱出来,对这些参与者来说,这种与现实的分离是以独特的方式进入到潜意识的幻想世界中去的。而这个幻想对集体中每一个成员来说都是共同的。“正是在这个幻想的内心世界中,他们恢复了去进行新的活动的的能力。而祭礼中的模仿性诗歌和舞蹈,也就是被强烈的巫术所提高了的说话和姿态。在很长的期间内,诗歌和舞蹈依赖于它们共同的起源和作用,变成是不可分离的。”^①乔治·汤姆森的这些思想对我们理解史前艺术和原始艺术的实际产生都有一定的意义。对原始的狩猎者来说,无论是狩猎巫术还是图腾崇拜,他们都必须举行一定的仪式。仪式的目的虽然是想控制自然,使自然秩序化,而实际上却是控制了人类自己,使自身秩序化。理性只能使人从它那里得到他们能实际加以接受的东西,而不能使人接受无法接受的东西。

^① 乔治·汤姆森:《希腊悲剧诗人与雅典》,1941年版第63—64页。

西。仪式对原始人作出的约束是最早的理性的约束,它使人开始摆脱感性的混沌状态。许多原始形式的艺术,最早都是一种仪式的产物,不仅诗歌和舞蹈是如此,岩画也是如此。岩画本身就是人类使宇宙万物秩序化的仪式中的一个构成部分,当原始的狩猎者为了某种祭礼仪式的需要,把记忆中的动物形象加以重新整理,并把它们雕刻到应该雕刻的地方时,这种动物形象都是在一定程度上被情感所浸透所强化了。

象雕塑一样,舞蹈在原始部族中也主要是为原始宗教信仰服务的一种工具,并不具有我们想象的那种“艺术”的现代含义。弗雷泽在《金枝》中也谈及一种医疗性的舞蹈:“有时,人得扮演替罪羊的角色,从而使那种威胁到病人生命的邪恶力量转移到自己身上来。当一个僧伽罗人(Cingalese)病危而医生又束手无策之时,便会求助于祈求神灵的舞蹈,在把某些祭品供奉给神灵的同时,舞蹈者要戴上相应的面具以祈求导致病人患病的病魔一个接一个地从病人身上出来,转移到自己的身上来”。^①

原始人装束之所以显得怪诞,从本质上说并不是由所谓的“审美趣味”决定的,而是由他们希望与神灵交往决定的。图 119 左为巴布亚新几内亚土著部族在舞蹈时所戴的假面具;右为新几内亚土著居民在“辛古辛古节日”的华丽装束。舞蹈的重要目的就在于恢复与神灵世界的联系。

虽然许多原始艺术都是再现性的,在通常情况下我们尚能辨别其再现的原型,但是从本质上来说,它再现的是一种经过原始宗教的观念所过滤过的东西。甚至一些形式上高度抽象的装饰我们也不难寻找到它与这种原始宗教观念的联系。例如在新几内亚的马西姆(Massim)地区曾发现巨大的雕花饰板,它是竖在海船船头

^① 詹姆斯·G·弗雷泽:《金枝》简本,第 711 页。



图 119: 新几内亚的面具和节日装束

的一种装饰,它组成了一个高度抽象化的军舰鸟的形象,其意图是明显的:鸟的飞翔能为船带来同样的速率。(见图 120)这种装饰的原始意图甚至在今天文明民族中所进行的划船比赛中仍然可以看到,这些船的船头部位常常和某种动物形象联系在一起,而这种动物又往往是能象征某种速率的。或象列维·布留尔所指出过的那样:“大部分独木舟船尾上刻着的图像很显然具有巫术的意义……这些图像描绘的是军舰鸟的头或海鹰的头或王鱼的尾……所有这些动物都是吃鱼的。”^①

现在我们来考察一下盛行在现代原始部族中的一种特殊艺术形式:面具。

克萨波洛西克(M. A. Czaplicka)曾根据他对萨莫耶德人(Samoyed)的考察,为面具的起源提供了一种解释。萨莫耶德人中的Tadibey(萨满)以面具代替手帕把眼睛遮住,这样他就可以通

^① 列维·布留尔:《原始思维》,第 233—234 页。

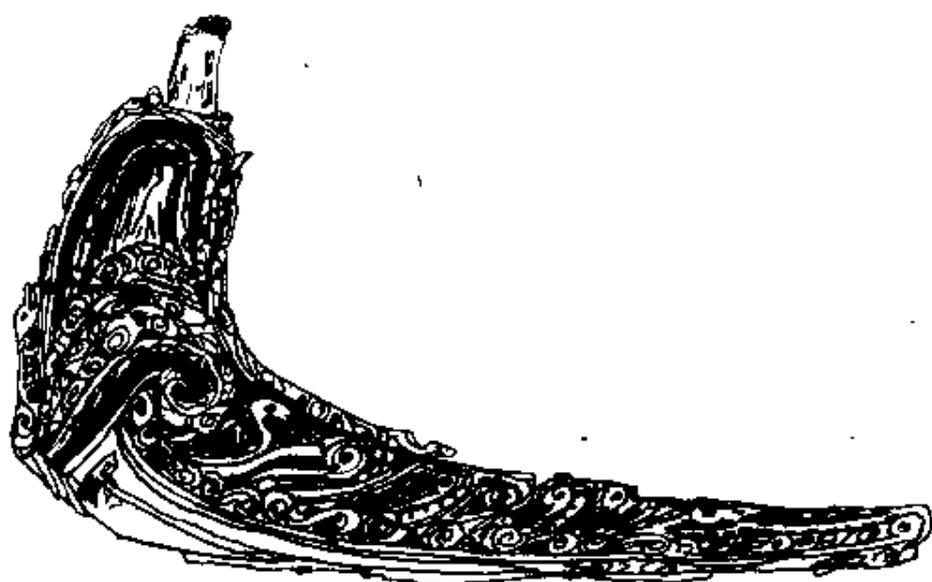


图 120. 新几内亚的海船船头“军舰鸟”的装饰

过一种内部视象(innersight)进入到灵魂世界。^①这个对面具起源的解释可能仅对于萨莫耶德人才有效,因为面具具有更为广泛的用途,不仅可以使巫师或萨满自己“进入灵魂世界”,而且也可以使人感到他已进入灵魂世界。也就是说面具的功能决不限于遮盖戴面具者的眼睛,它主要是为了他人的眼睛而设置的。面具所代表的不是人们通常所熟悉的面孔,它是一种常人没有的面孔,它要引起的是陌生感而不是亲切感,因为面具所代表的不是人的表情,而是神秘世界中某种神灵所可能有的表情。正因为它要引起陌生感甚至恐惧感,因此它是不受人脸五官比例的支配的。它可以按照它的创造者的意图任意夸大某一部分或缩小某一部分。只有这样它才象是另一个世界中的神灵。

下面是美国哈佛大学皮博迪博物馆收藏的两件面具。左为巴布亚新几内亚新爱尔兰岛(New Ireland)马拉加人(Malanggan)的面具;右为扎伊尔(Zaire)苏库人(Suku)进行成人礼仪式舞蹈时

^① M. A. 克萨波洛西克:《西伯利亚的土著居民:一个社会人类学的研究》(Aboriginal Siberia: a study in social anthropology), 牛津 1969 年版第 203 页。

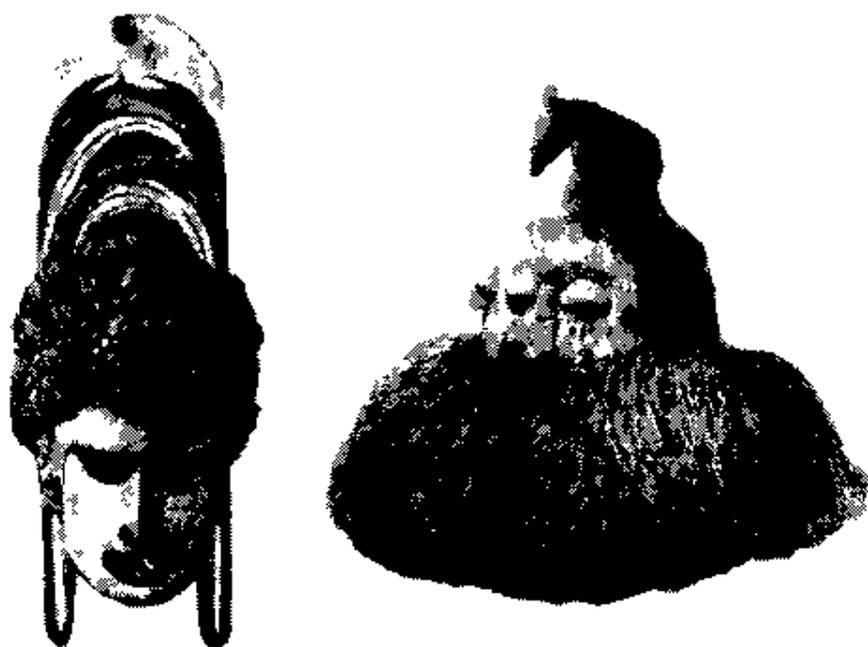


图 121: 马拉加人和苏崖人的面具

所戴的木质面具。

仅从这两件面具的对比中我们可以看到一张人脸的原型在原始部族的艺术家的变形下它能显示出多么大的区别。这些制作精美的面具显然可以多次使用,它们尽可能用比较耐久的材料制成,以便在特定的祭礼仪式中被作为必不可少的道具来穿戴。在原始人的眼里,这并不是—种化装术,而是一种把人的灵魂输送到另一个世界中去的运载工具,它本身就是一种“神物”,—种不能轻易让人接触的东西。表情虽然是原始人的一种无声语言,但在面具中表情则不是作为语言出现,往往会被现代人误解为现代原始部族丰富的表情再现的面具,它所表现的是原始思维中“神灵世界”的丰富性。它决不是一种娱乐性人工制品。不过,我们将要看到,造成现代原始部族这些面具的原因是多方面的,令人惊异的不是面部表情的丰富性在这些面具上的表现,而是原始人竟有那么多的形式去表现同一个主题。那种被各种各样原始宗教意识所激发出来

的想象力以及这种想象力的最恰到好处的表现,是在文明社会中难以看到的。无怪乎一些欧洲大艺术家一再为它们所倾倒。

图 122 是这些挑选出来的现代原始部族面具有着各种各样的用途,有的本身就是某种工具的一部分,这也表现了它们有着并不相同的产生原因。^①

1. 一个古典式的美丽面宁静的女子形象的面具。尼日利亚伊博人(Ibo)秘密社团中使用的被称之为“马乌”(Mmwo)的神。

2. 这种面具与非洲文化中通常用于舞蹈的面具有所不同,它是悬挂在围绕着祭礼场地篱笆上的展览品。

3. 由两张页片组成的会发声的脸型器物,内藏小卵石,摇动时有声。它是不列颠哥伦比亚(British Columbia)钦西安人(Tsimshian)萨满歌唱时所用的伴奏乐器。

4. 刚果奎尔人(Kwile)的面具。它是一种有角动物的再现,这种面具的类型已因袭化。

5. 新不列颠(New Britain)托莱人(Tolai)所制作的面具,可能被用作死亡的祭礼。

6. 阿拉斯加(Alaska)特林吉特人(Tlingit)萨满所使用的面具,发现于萨满的墓中。

7. 扎伊尔勒瓦尔瓦人(Lwalwa)的面具,再现男子气质,用于猎头(head-hunt)的入会仪式。猎头是古代秘鲁的一种战利品。

8. 帕拉卡斯大坟地(Paracas Necropolis)制作的双嘴壶,约制作于公元前 200 年到 100 年之间。

9. 象牙海岸格雷博人(Grebo)所制作的面具。它把人的形象缩减成最基本的几何形形式,这也许是非洲面具中最简洁的作品。

^① 这些面具选自纳尔逊·A·洛克菲勒:《原始艺术的杰作》,第 59 页,第 66 页,第 67 页,第 71 页,第 72 页,第 73 页,第 82 页,第 88 页,第 78 页,第 79 页,第 89 页,第 90 页,第 92 页,第 63 页,第 64 页,第 69 页,第 65 页。

10. 扎伊尔的巫师所佩戴的面具。它几乎刻满了花纹。据说这些花纹能体现幽灵。

11. 巴布亚新几内亚(Papua New Guinea)科马人(Kwoma)所制陶质雕塑,其最突出的成就是巨大的头部,围绕着下颚的胡子,高额部位可能是人类最早的假发发髻式样。此头像用于收获番薯的庆典。

12, 13. 这两件雕塑是巴布亚新几内亚耀人(Yau)的作品,是收获番薯庆典中所用的祭器。但12是以细长形式体现水和天空的幽灵,13是体现出现在地球上的人类的最早祖先。

14. 喀麦隆曼比拉人(Mambila)所戴的动物和鸟类面具。

15. 利比里亚丹人(Dan)所制作的面具。它有各种用途,其—就是由踩高跷的表演者兼导游所佩戴的标志。用磨光木质材料制成,周围有孔,可以戴在头部。

16. 巴布亚新几内亚海湾(Papua New Guinea Gulf)的埃莱马人(Elema)所制造的这类面具在当地人们生活中起着重要作用。它象征海的精灵和丛林精灵,齿状边缘装饰象征对光的崇拜。

17. 象牙海岸供死去国王的葬礼或新国王登基典礼时所使用的面具。

18. 在复活节岛上舞蹈时道具“划桨”上的雕刻。一张高度抽象化的人脸,耳朵被紧缩,眉毛和鼻子仅用线条来表示,眼睛已被省略,有时是画上去的。

19. 加蓬芳人(Fang)的雕刻,它把人的形象置于一个剥去树皮存放祖先遗骨的容器上,这是一件很著名的作品。

20. 加蓬卡托人(Kota)演奏的乐器,用金属条编织而成。

这里我们可以看到,这些面具和前面涉及的新石器时代的面具相比,已经有了极大的变化。比起旧石器的“维纳新”雕像来,其变化更为显著。旧石器时代的雕像的头部,是没有任何五官刻划的

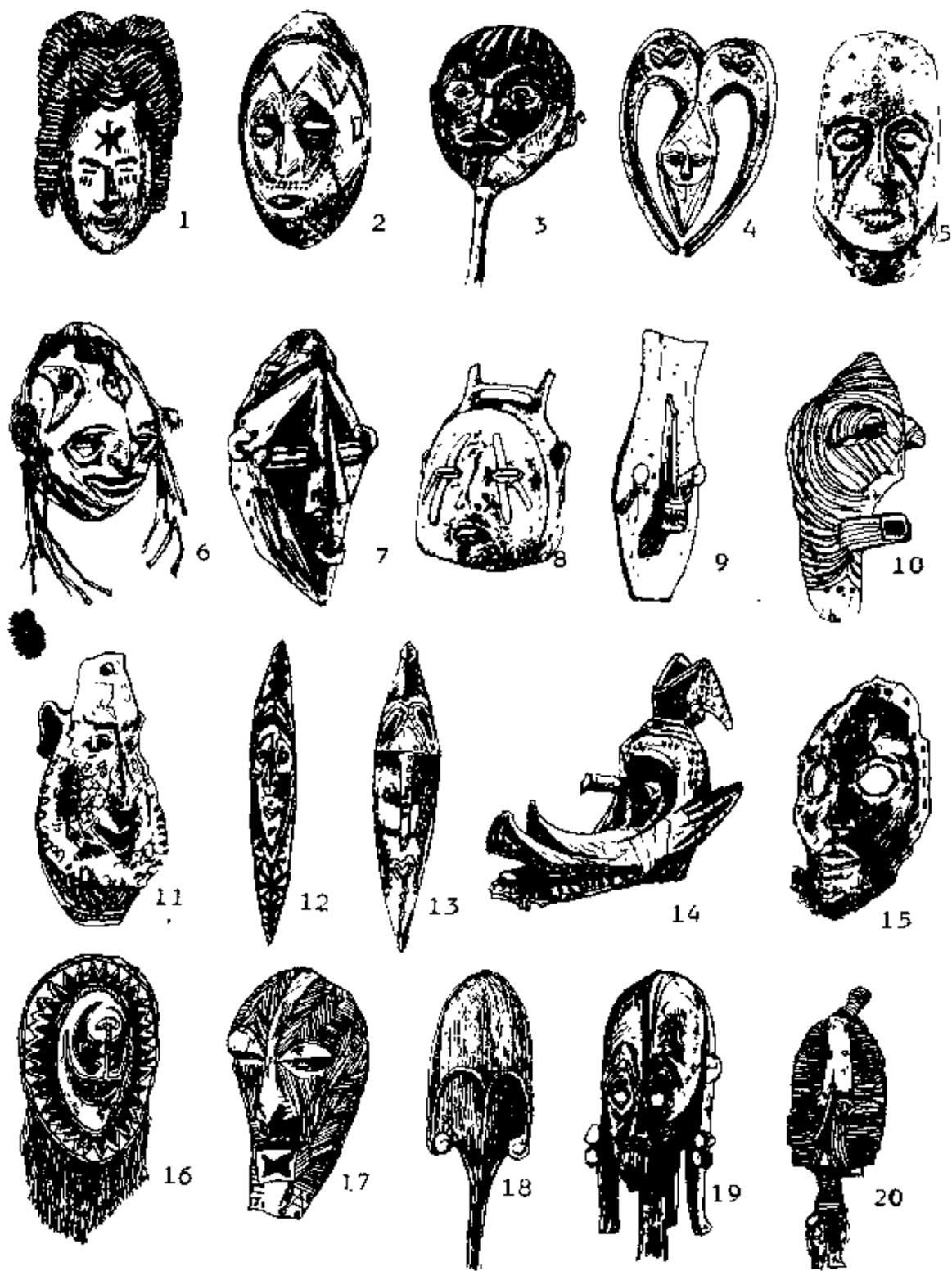


图 122. 原始部族中各种形式的面具

脸，一张没有脸的脸，人崇拜的对象是一种无须情感交流的对象，甚至一块自然石块也可以是神。希腊及欧洲新石器时代的神的面具表情呆滞，而且明显带着动物崇拜的痕迹。希腊新石器时代的面具常和男性生殖器崇拜结合在一起，这很可能从母系制向父系制过渡有关。当然，艺术中对这一过渡的表现必然要在时间上大大地晚于这一过渡实际发生的时期。狄俄尼索斯的酒神颂从另一个侧面反映了这一“人类所经历过的最激进的革命。”^①是这一革命的诗意的朦胧记忆。否则很难设想为什么埃及也曾经历同样形式的崇拜。^②

但是盛行在现代原始部族中的面具却有着远为丰富的表情，但这种表情是要使人们对他们最熟悉的东西——一张人脸进行陌生化，以便使它远离现实。在形式结构上也大为复杂化了。这里可以看出，促使这种变化的最重要的原因是祭礼仪式的形式复杂化了，因此这种仪式的工具也复杂化了。其次是可能人的情感也复杂化了，因为如果不是人自身的情感以及反映这种情感的心理结构日趋复杂化，那么神的面部表情是不会被刻划得如此复杂的。第三是制作方面的工艺技巧也复杂化了。原始人的想象力的表现只有和这种发展了的工艺技巧相结合，它才能从一种无生命的物质材料上作出“有生命”的表现。

从以上这二十个面具中我们可以分析出这样四种不同类型：

一、肖像型：它基本上接近一张人脸的原型，只是略加点缀面

① 《马克思恩格斯选集》，第4卷第51页。

② 希罗多德认为对狄俄尼索斯的崇拜是希腊人从埃及人那儿学来的，这一点虽已被考古发现推翻，但他曾指出埃及盛行着同样的崇拜却是难以推翻的。“（埃及）狄俄尼索斯的这个祭日的庆祝几乎完全和希腊人的狄俄尼索斯的祭日完全相同，所不同的只是埃及人没有伴以合唱的舞蹈。他们发明了另外一种东西来代替男性生殖器。……一个吹笛的人走在前面，妇女们在后面跟着，嘴里唱着狄俄尼索斯的赞美诗。”见希罗多德：《历史》，中译本1959年版第298页。

己。如图 1, 2, 3, 5, 11, 15, 19。

二、变形型: 它基本上是靠对一张人脸某些部分的夸大来取得其变形效果。如图 6, 7, 8, 16, 17。

三、象征型: 它离一张人脸的原型比较远。基本上是在一张不是人脸的形式上略加象征性的表示而已。如图 12, 13, 18。

四、结构型: 它打破面具是一块平面的传统形式, 在一种三维形式上进行重新组建, 这些作品在技巧上无疑比前三种都要复杂, 因此它们具有的奇特效果也是其它形式无法相比的。如图 4, 9, 10, 14, 20。

我们在前面提到, 面具在希腊戏剧中起过重要作用。但是为什么戏剧这种形式今在起源时要用一张不可能有任何变化的僵硬的、固定化了的面具去代替演员所具有的一张富有表现力的脸呢? 因为它虽是固定不变的, 但它的奇特效果无论对于演员还是对于观众都是无与伦比的。尤其在戏剧发生的阶段, 它开始是一种对狩猎活动进行的哑剧, 人模仿动物首先是靠披了兽皮来替代自我, 如果没有这样一个过程, “演员矛盾”也是不会产生的。而一张面具是一张兽皮的进化, 它以“点”代“面”地对所要进入的角色进行模仿。整个戏剧的惯例是建立在对这种模仿所表示的“角色”的承认上, 如果没有这样一个长期的建立戏剧惯例体制的过程, 演员不可能代替“角色”, 演员将仍然是他自己, 观众也不会承认演员不再是演员而是他所扮演的“角色”。也就是说最早的“演员矛盾”并不是由一种演员自身的心理过程造成的, 而是由面具所带来的奇特效果造成的, 面具为最早的演员制定了选择心态和心理轨迹。对古代希腊人来说, 剧场不是娱乐场所, 它是一块与世隔绝的圣地 (temenos), 它和人们所站立的土地不同, 进入剧场也就是进入圣地。在举行酒神节的连续演出中, 人们沉浸在敬神的情绪之中。被现代电影美学家称之为“微相学”的表演技巧还没有建立也无需建

立,因为戏剧效果首先考虑的是整体性的剧场大效果。只有一张与众不同的面具才能提醒演员也提醒观众:他们现在已进入了另一个世界。

在原始文化中我们可以看到原始人的心灵被一种非物质的灵魂或神灵暂时占领的状态,这种意识被占领的异常状态可以用两种方式实现:一种是用致幻药物实现;另一种是用一种神性的迷狂状态去实现。公元前300年左右玛雅人的蘑菇神石雕是原始人用来与神灵世界交往的一种证明。另一方面,原始人常在祭礼仪式中广泛地使用面具,以赋予自己进入另一个世界中去的能力。例如新几内亚的拜宁人(Baining)把在祭礼仪式中使用过的面具当作圣物来供奉,认为它是沟通人与神这两个世界之间的渡船,它所装载的不是任何东西而是人的灵魂。

面具的使用常和乐器的使用结合在一起,它们协作的最终目的是创造出一个喧闹的世界并通过面部给予参与祭礼仪式的人们以强烈的视觉刺激,以达到改变他们意识状态的目的。有人认为面具的使用是在母权制濒临崩溃之时,面具常被“反母权制者”(anti-feminist)这种原始时代最早的秘密社团用来恐吓妇女的一种手段。^①这种解释可能有把面具的起源过分狭窄化的危险。实际上根据旧石器时代岩画中的形象来判断,面具最早的起源可能与狩猎巫术有关。

旧石器时代的面具是种推测,但新石器时代的面具却是由实物可以作证的。

欧洲文明始于欧洲大陆东南部,即地中海沿岸的巴尔干半岛及意大利南部。那里的新石器时代曾持续了三千年左右,约从公元前6500年到3500年。到目前为止,欧洲早期文化中最有意义的新

^① 参见F. M. 柏格尼渥O. F. M和S. J. 约瑟夫·戈茨,《史前时代的原始宗教》,第113页。

石器时代的遗存物是欧洲考古学家发掘出来的几百件由大理石、泥土或骨质制成的形象,有的人工制品小得可以成为掌上玩物,它们都确实无疑地是原始宗教的附属物。

在这些欧洲最早的各种造型作品中,面具是最重要的形式。它们有一种特殊的原始宗教的重要性和欧洲最早肖像艺术的趣味性。

新石器时代的欧洲人在使面具适合于他们自己的祭礼仪式和表现方式时,继承了在旧石器时代祖先所建立起来的传统。虽然旧石器时代的面具至今还没有实物作证,但最早的面具可能就是由动物的头部经过改造而来,这点基本上可以从史前岩画的某些形象中见到,进而,也就可能开始用一定的物质材料(至少动物的皮是非常适合于做面具的)去替代真正动物的头来制造面具。至于在面具上画出些什么来,至少对旧石器时代晚期的原始人来说已是一件毫无困难的事情。在新石器时代的几千年间,新的粮食生产的经济已经开始改变了整个欧洲东南地区的生活方式。这一经济方式的改变大概发生于公元前7000年左右。在接下去的一千多年时间里,欧洲这一地区的文化在其相对地趋于复杂的较高水平上,大体上保持了一致。尤其在雕塑艺术中更是如此。这一发展在希腊北部的萨塞连平原(Thessalian Plains)的塞斯科洛(Sesklo)文化中表现得非常典型。在巴尔干中部地区,包括今天的南斯拉夫,罗马尼亚以及匈牙利南部,则通过所谓的斯塔雪夫(Starcevo)文化而得到表现。从公元前6500年到前6000年间,陶制和石制的器具就由这种文化大量地产生出来。而一些椭圆形的,菱形的或三角形的面具就从这一时代的文化遗存中被发掘出来。无论是造型的面具还是在陶器上画成的面部形象都有一种目前还不清楚的宗教意味。

1973年,在希腊北部靠近法尔萨拉(Farsala)的阿基利(Achilleion),曾有近两百件的瓶罐以及造型形象被发现。一些面

具形的头像装饰着瓶罐的颈部,而且几乎所有的形象都是面具化了的形象。这些发现还包括一些今天仍然不清楚的人工制品的形制,如一个圆柱体及一个可以分离的面具。这种面具由于背面有一个斜面可以防止滑落,所以可以挂在圆柱上。两件这种类型的塑像残片已被发现,它们属于塞斯科洛文化。通过放射性碳的测定,它们的制作年代约为公元前 6000 年。这些阿基利出土的面具很难判断为是从瓶颈上的人面装饰发展而来的,因为它们在风格上是很抽象的。因此它们表现的是一种超人的神性。不同的面具所表现的不是一种神,而是许多种神。每一种神的神性是通过面具的特征来暗示的。有一种类型的面具其风格从公元前 6500 年一直沿袭到公元前 5500 年,它表现的是一个站立的女性,双手在胸前交叉着,她的头部和颈部都是圆柱体的,也就是说这是男性生殖器崇拜的象征。而眼睛,鼻子,嘴都是接合上去的。另一种类型则是没有嘴,鼻子则是钩形的神性妇女像。其鼻子之所以是钩形的被认为是对鸟类的一种模仿。

下图 1 和 2,为涂白粉末的泥制圆柱体(象征男子生殖器)和可以移动的面具。发现于希腊塞萨利(Thessaly)的阿基利(Achilleion)。制作年代约为公元前 6000 年(一为侧面,另一为正面)。

下图 3,女神面具,原为瓶颈上的一部分。这种瓶罐经常被饰以白粉,并在上面绘以红色花纹。发现地点及制作年代同上。属塞斯科洛文化期。

实际上这是目前发现的古希腊最早的女神像,比罗素所能想像的克里特人崇拜的女神还要早出 4500 年。^①人们看到希腊雕塑

^① 罗素:《西方哲学史》上册第 28 页:“克里特人崇拜一个女神,也许是几个女神。最为明确无疑的女神就是‘动物的女主人’,她是一个女猎人,或许就是古典的阿尔蒂米斯(她有一个配偶,就是‘动物的男主人’)的起源。”克里特人的崇拜是公元前 1500 年的事情。

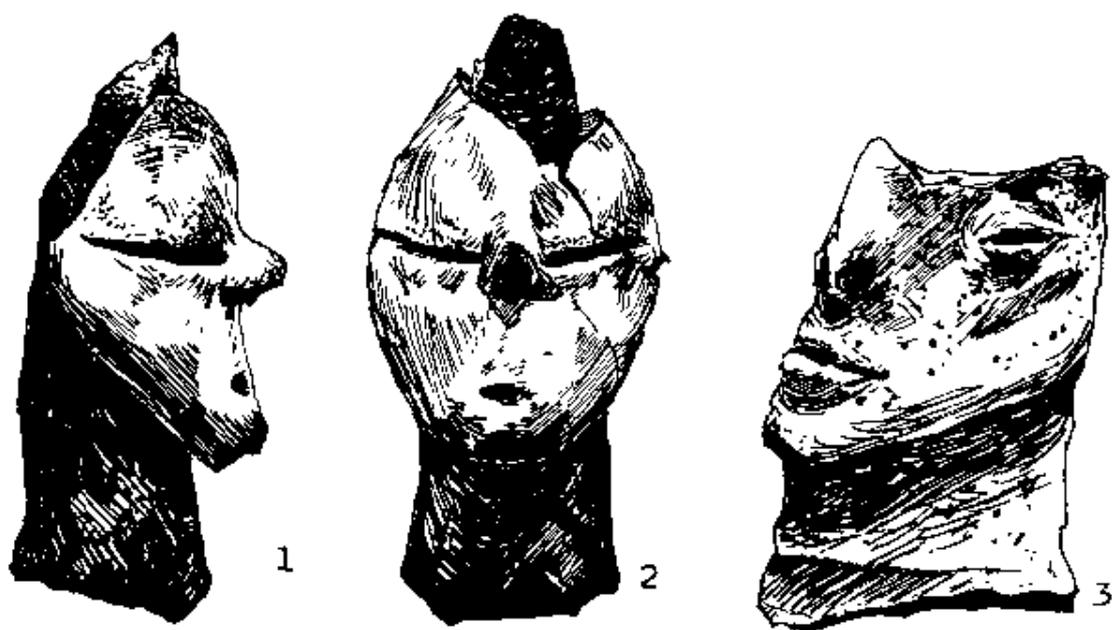


图 123: 公元前 6000 年时的希腊面具

竟以这样简陋的形式来开始它的光辉历程, 不免会感到惊奇。在大约公元前 5500 年到前 3500 年的查尔科利特克(Chalcolithic)时代是古代欧洲文化的摇篮时代。通过这一时代, 欧洲文化已明朗化为十个文化区域。即:

- 伦加尔(Lengyel)
- 库库梯尼(Cucuteni)
- 蒂萨(Tisza)
- 佩特雷斯梯(Petresti)
- 赫瓦尔(Hvar)
- 布特米勒(Butmir)
- 文萨(Vinca)
- 东巴尔干(East Balkan)
- 塞拉·特·阿尔托(Serra D'Alto)
- 晚新石器时代(Late Neolithic)

以下是这十个文化区域在当时的地区分布图。

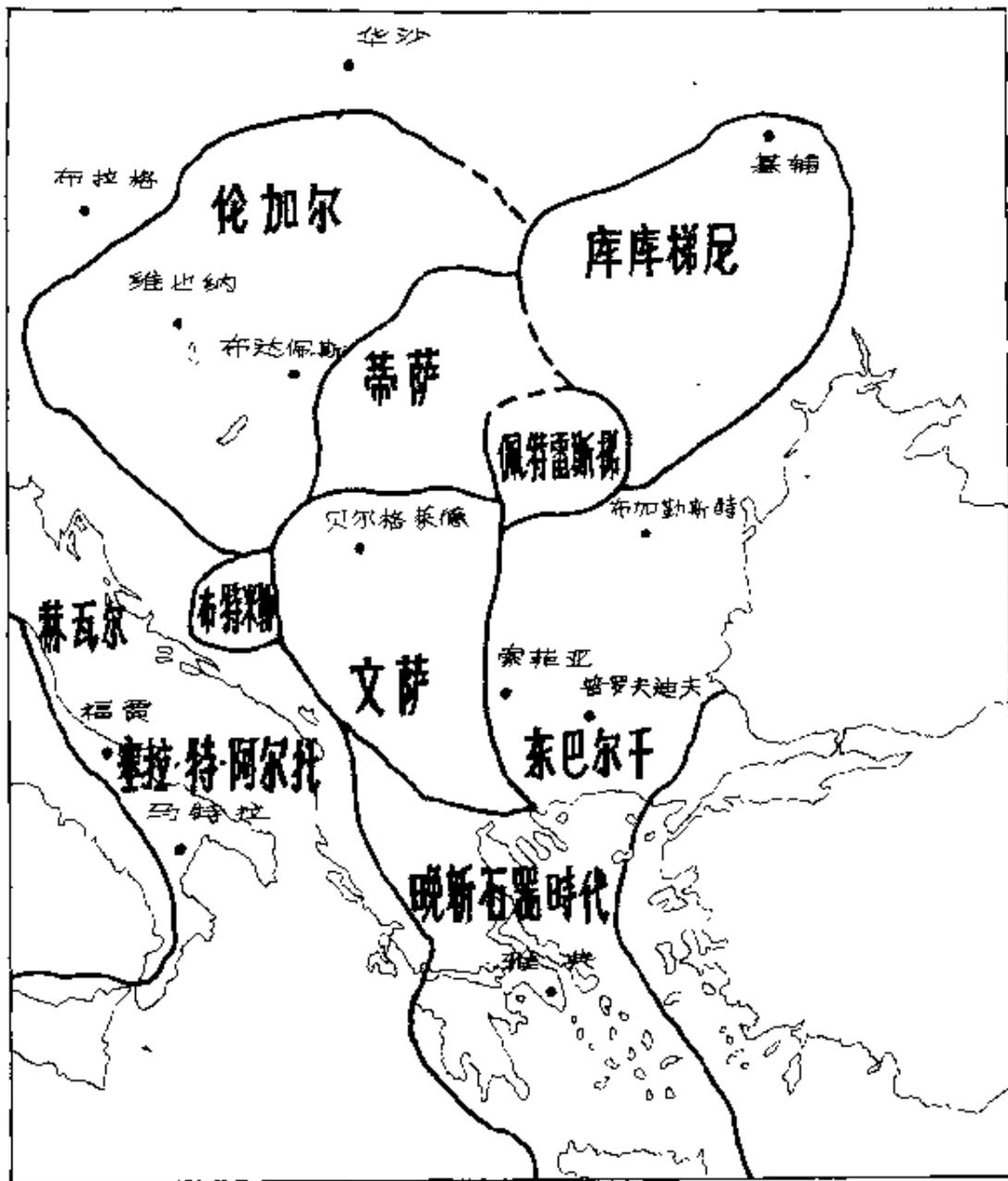


图 124: 公元前 5500 年到前 3500 年欧洲文化区域分布图

在这十个文化区域中每一个文化区域都有它制陶艺术的特殊风格, 并且就用这种制陶的特殊风格制作出了一些小型雕像。不过有一点是共同的, 那就是它们的脸部总是呈现着一种无表情的表情。过去我们对这一类的表情总是从消极方面去着眼, 总是从它的造型不够生动方面去加以思索, 其实何尝不可以作反方向的思索。

我相信旧石器时代的狩猎者一定做过试验,对于一个有神性意味的塑像来说,一张没有脸的脸就是最符合神性的脸,也就是最好的脸,至少他们可能这样认为。因为实际上我们可以想象在所有那些“维纳斯”的脸上随便刻划几下并不是一件难事,那么为什么偏偏要在这个表现人的感情最为显著的地方留下一片空白呢?只有一种解释是可行的,那就是与其塑造不出一张真正的能传达神意的脸,还不如让它空白的好。一张有鼻有眼的脸总是让人消除顾虑,而一张没有五官的脸,它就是一切恶梦的源泉,它也就是一种高居于我们之上的令人敬畏的东西。

而文萨地区的艺术家们都创造了与其它区域不同的面具,它们总是有着清晰的轮廓,而且在形式上表现了值得注意的变化。公元前6000年主要是三角形或椭圆形的面具,在公元前5000年则发展变化为五边形形式,此后,这种五边形的面具一直保持到公元前3000年左右。有些面具则刻划了大眼睛或歪斜的眼睛,或半圆形球面的眼睛,并在额上或眼睛下面装饰以会意文字。在公元前4000年末,文萨风格增添了在塑像上加以雕刻或绘画的方式。而且形式的多样化包括了尖状的椭圆形,三角形和菱形。在南斯拉夫南面的普里什蒂纳(Pristina)还发掘出和真人的头一样大小的面具。

值得注意的是在欧洲新石器时代的面具中常常见到一种人和动物相混合的形式,或是人和牛的形象的混合,或是人和他的某种猎物的混合,或是一种半鸟半人的形象,或是女人和熊,女人和猪,女人和水鸟等形象的混合,所有这些都适应于它们在宗教祭礼中所要扮演的令人敬畏的角色。在文萨地区的面具中无嘴的和破裂的占大多数,有一件面具同时具有人和鸟的特征,可能是鸟神的一种象征化的表现。这类实物的出土,也增强了我们对旧石器时代洞穴岩画中人和动物形象相混合的信念。正如列维-布留尔所说的那样,波罗罗人相信他们就是真正的金钢鹦鹉,原始人把自己的表象

和那些与他们生活相关的动物表象互渗了。在普里什蒂纳出土的另一具形象是表现丰产女神的怀孕妇女的形象,它被认为是“新生女神”(the Goddess of regeneration)。一种神人同形的神。这一类的混合形象中,与人相混合的动物形象可以是各种各样的。包括蜜蜂,蝴蝶,鹿,熊,野兔,蟾蜍,玳瑁,豪猪,狗等。它们都是控制着人的生活的某一方面的神的符号化。它们的力量,死或再生都和动物、植物的生长和死亡有关。例如象征公牛和山羊的神的面具就是这样,一个年青精力旺盛的男子戴着这种面具跳舞,可能就是希腊神话中酒神狄俄尼索斯(Dionysos)的原型。

下图 1,为圆筒形带面具的鸟神。这圆筒原来是和泥制的神龕模型结合在一起的。发现于南斯拉夫南部波罗丁(Porodin)接近比托拉(Bitola)的地区。属中部巴尔干新石器时代文化。制作年代约为公元前 6000 年。

下图 2,和真人面部大小相仿的面具,发现于南斯拉夫普里什蒂纳(Pristina),属文萨文化晚期。

下图 3,南斯拉夫摩拉瓦沙(Morava)上游帕腊钦(Plocnik)出土的带角面具,明显是猪与人两种形象的混合。制作年代约为公元前 4000 年。

许多欧洲新石器时代的面具都留有小孔,并且顶部往往是扁平的。这些小孔是为了嵌入不同的装饰以及作为祭礼仪式所需的特殊法器的插入孔。这些装饰物绝大部分用有机物制成,因此很难保存。如羽毛,花朵,果实以及其它自然物的装饰其目的之一都是为了加高面具的整体效果,以使戴面具的人在祭礼仪式中处于突出的地位。这和我国古代对装饰的看法是完全相同的。例如《说文》在解释“显”字时说:“显,头明饰也。”原始人装饰主要集中在头部,这已为世界性的通例,这一习俗应该说一直延伸到今天仍然保持基本不变。

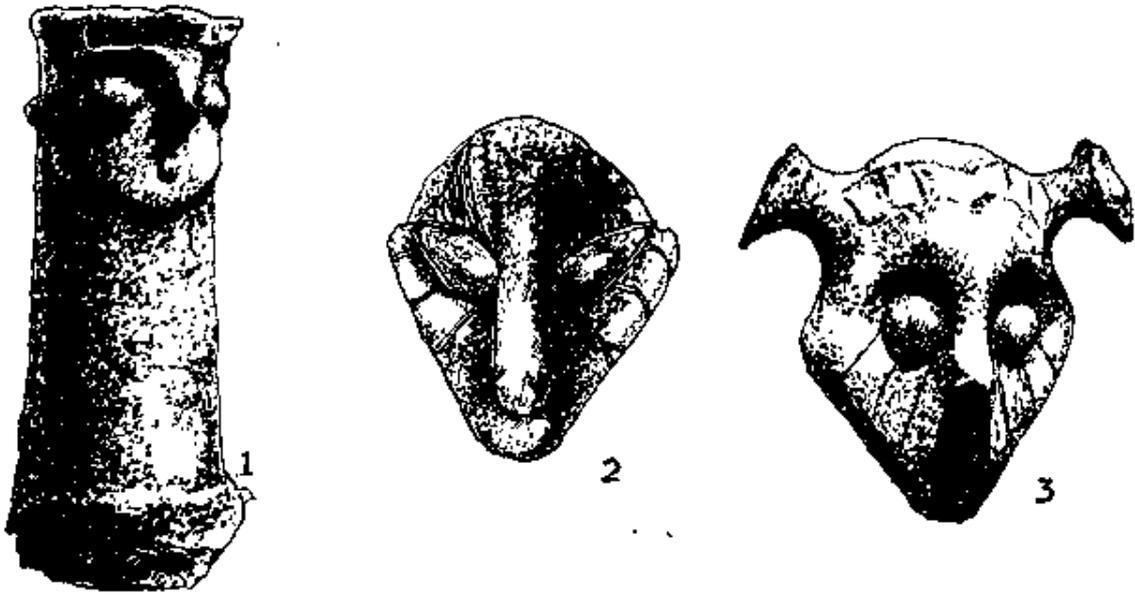


图 125: 南斯拉夫新石器时代的面具

希腊克里特岛(Crete)出土的属于米诺期(Minoan, 约公元前3000年到前1500年)小雕像的头部也有许多小孔,可以按照季节变化装饰以罌粟, 安石榴, 花冠, 鹿角等, 甚至在同样类型的雕像头部有鸟头或蛇头的装饰。所有这些装饰也和面具的装饰一样, 具有神性的性质。装饰物与神性的表现直接相关, 羽毛装饰为鸟神所有, 带状装饰为蛇神所有, 果实装饰为怀孕的丰产女神(the pregnant fertility Goddess)所有。这些被我们称之为“隐喻”的不同事物之间的联系最早是以某些具体事物特殊功能为前提的。原始人并不认为自己的手就能制造出神性, 所有的神性都来源于某种自然事物的功能。不是鸟能飞翔, 而是羽毛使它们能够飞翔, 这种飞翔不来自羽毛本身, 而来自使羽毛能飞翔的神性, 即鸟的主宰神。借助于祭礼, 人再一次加深了和这一族类之间的联系。羽毛是和鸟的神性相等同的, 只有鸟类才有羽毛便是这种神性的最好证明。正如野蛮人相信人类的性行为可以促使植物生长一样, 丰产女神抹掉了动物与植物之间的区别。神性无所谓是动物还是植物, 它既能保证动植物的繁殖, 也能保证人

类的繁殖。植物的果实是原始人所能看到的保证繁殖的最好证明，它甚至比动物的繁殖还要显著，所以用果实去装饰丰产女神是自然赐予人类的一个最好的隐喻。希腊哲学家克塞诺芬尼(Xenophanes)说过：“有一个唯一的神，是神灵和人类中间最伟大的，他无论在形体上或思想上都不像凡人”。^① 不过，用地上果实来装饰自己的神总是离地不会太远的。也许正是由于希腊神祇的这种世俗特质才使文艺复兴时期的艺术大师们再一次把神从天上降到人间。

这些面具的存在不仅对整个欧洲文化史的开端有着重要意义，而且对说明希腊雕塑何以会获得永久魅力的原因作出了真正的解释，原因很简单，它们比希腊雕塑的黄金时代还早了五千年左右。希腊雕塑的源头发生得这样早，这是当年的希罗多德也未曾预料的。它们的存在，足以推翻长期以来认为希腊雕塑是受埃及影响的说法。因为它们实际上比著名的埃及的吉萨金字塔(The great Pyramid of Gizeh, 建于公元前 2700 年)还早三千多年。它们也为我们理解遗存在克里特岛的希腊诸神的宗教因素提供了一个重要的里程碑。而且这些希腊最早的造型艺术能说明的问题并不限于造型艺术，而是多方面的。

从这些面具中，我们可以看到它和古希腊酒神狄俄尼索斯崇拜的原型有着一定的联系，从而推演出希腊戏剧的起源。

酒神崇拜是古希腊在神的名义上所进行的狂欢节，它是一种以男性生殖器崇拜为主要内容的祭典，这一点正好和希腊阿利基出上的面具以及象征男性生殖器的圆柱体相吻合。希罗多德在《历史》一书中说希腊狄俄尼索斯崇拜是从埃及传入这一点已为考古学的发掘推翻，因为公元前二千年希腊本土已有狄俄尼索斯的记载，

^① 《古希腊罗马哲学》，第 46—47 页。

因此它不可能是公元前一千年从埃及传入的。而前面提到的阿利基的面具及圆柱体产生于公元前 6000 年,看来希腊的酒神崇拜要比过去人们所能设想早得多。参加酒神崇拜行列的都是妇女。而把她们从人的世界输送到神的世界中去的不仅是酒所产生的那种神圣的迷狂状态,其中面具无疑也起了巨大作用。戴上面具参加狂欢的少妇和少女不会为自己的放荡行为感到羞耻,因为在面具的保护下她们不再是她们自己,而是面具所代表的那个角色。我相信这就是最早发生的“演员矛盾”,它比柏拉图所描述过的那种演员矛盾还要早几千年。^①在狂欢行列中,人们沉醉于自己的角色,这不仅是酒精产生的沉醉,而是一种具有美学意义的沉醉。当这种美学意义的沉醉完全替代酒精带来的沉醉时,便诞生了最早的戏剧。从此,狄俄尼索斯造成的神人合一的激情状态被演员和他的角色的合一所替代,任何最伟大的戏剧无不建立在这种沉醉的基础之上。以致许多哲学家都指出过,希腊戏剧诞生于狄俄尼索斯崇拜。

亚理斯多德从古老的丰产仪式中追寻出悲剧和喜剧的起源,他说悲剧“是从酒神颂的临时口占发展出来的。”^②所谓“酒神颂的临时口占”英译本作“The leaders of the Dithyramb”,这“Dithyramb”是指古希腊酒神巴库斯(Bacchus,即狄俄尼索斯的别名)的赞美歌。狄俄尼索斯的形象明显有牛图腾崇拜的痕迹。^③他最初是一个原始丰产神这一事实,正好证明对他的崇拜起源于更遥远的古代。狄俄尼索斯的祭礼仪式是由古代祈求丰产的仪式发展而来的,而古希腊的戏剧它的结构也是以原始祭礼仪式为条件的,因此研究原始的祭礼仪式无疑对理解戏剧的起源具有重要意义。

① 参见拙著:《美学问题》,1982年版第184-185页。

② 《亚理斯多德〈诗学〉,贺拉斯〈诗艺〉》,第14页。

③ 欧里庇底斯在《酒神的伴侣》中把狄俄尼索斯看作是一头牛,他象征生殖和力量。

赫伯特·布劳(Herbert Blau)曾明确指出:“冲突是戏剧的根本,人类学已经向我们揭示了它起源于祭礼仪式。人类学极大地增强了我们对文学的了解,从而把它看作是种文化制造物,揭示了原型(archetypes),比拟(analogies),神话模式等都处于真正的艺术经验的水平之下。”^①关于神话起源于祭礼仪式的理论我们在本书有关神话的部分将要涉及,这里就不再论及了。在我看来,祭礼仪式对戏剧的起源所提供的最重要的东西并不是构成戏剧形式上的东西,像亚理斯多德在《诗学》中提到的合唱队中的领唱,或酒神颂中的“应答者”等等之类的东西,而是它教给人创造“角色”,一个和自己不同的人,并进入到角色的内心世界中去,用角色的言词代替自己的言词,用角色的行动代替自己的行动,而这一切都是在祭礼仪式中所要解决的心理要素。

希腊喜剧则是从男性生殖器崇拜的狂欢行列(phallic processions)中发展而来的。“酒神颂”(Dithyramb)的最早形式是赞美诗(Choral)。埃斯库罗斯(Aeschylus)确认“酒神颂”即对狄俄尼索斯的颂歌。^②欧里庇德斯(Euripides)和柏拉图都曾引用过希腊民间传说中关于狄俄尼索斯“神的二次诞生”(double door of the God's birth)。^③亚理斯多德在《诗学》中提到悲剧的演出中要使用

① 赫伯特·布劳:《戏剧本性研究》,载《美学与艺术批评杂志》,1954年9月号。关于戏剧起源于祭礼仪式的同样看法可参见简·埃伦·哈里森(Jane Ellen Harrison):《希腊宗教社会起源的研究》,剑桥1912年版;吉尔伯特·默里(Gilbert Murray):《希腊悲剧中祭礼仪式杂谈》,转引自弗朗西斯M.康福特(Francis M. Cornford):《从宗教到哲学》,纽约1912年版;哈斯科尔M.布洛克(Haskell M. Block):《文化人类学和当代文学批评》,载《美学与艺术批评杂志》,1952年第Ⅺ期。

② 埃斯库罗斯:《残篇》(Fragm)355。

③ 欧里庇德斯:《巴库斯》(Bacchae)526。柏拉图《法律篇》700b。据希腊神话,宙斯将胎儿狄俄尼索斯从其母腹中取出,缝进自己髀肉,胎儿在他的髀肉里长成,不久便第二次出生,所以称之为“神的二次诞生”。

“传说中提起的作为装饰的其它道具”，所谓“道具”指的就是“面具、服装”。贺拉斯在《诗艺》中也提到埃斯库罗斯“创始了面具”，^①可见，面具在古希腊戏剧中已是不可缺少的道具，很可能是从酒神节的狂欢行列中直接移植过来的。

由此可见，这些最早的希腊面具不仅在说明希腊雕塑的起源上有非常重要的意义，而且在说明最早希腊戏剧的起源上也具有同样的意义。

雅克·夏耶(Jacques Chailley)在《音乐的四万年》(40000 years of music)中曾经把面具看作是人类的祖先进行“音乐巫术”(musical magic)的忠实的附属物，他并举出了旧石器时代特洛亚-费莱尔洞穴中披着兽皮手持乐弓的巫师作为例子，认为面具无论在非洲和澳洲的原始部族中都起着和旧石器时代所举行的祭礼仪式同样的作用。他而且把面具的发展分为三个阶段：首先是动物的面具，而后是神的面具，最后是传说中英雄的面具。而在这种由神性向人性的转移的漫长过程中，音乐起着至关重要的作用。因此，音乐在原始戏剧中的作用几乎到处都可以见到。而且在古希腊悲剧中，在中国和日本的歌剧中（西方学者所说的“中国歌剧”常常是指京剧）都可以发现这类面具，而且它总是有音乐伴奏的。^②显然，在雅克·夏耶看来，面具和音乐都是原始戏剧中的重要附属品，它们的主要作用在于把参与祭礼仪式的人们带入一个神性的世界。正如B. 马林诺夫斯基在《自由与文明》中所指出的那样：“面具，文身，识别符号，装饰，能把一个演员送到一种神秘的世界中去或赋予他以一种临时性的特殊的精神状态”。^③

原始时代的音乐始终是最难加以论证的，主要原因就是很难

① 《亚理斯多德〈诗学〉，贺拉斯〈诗艺〉》，第16页，第152页。

② 雅克·夏耶：《音乐的四万年》，伦敦1964年版第61页。

③ B. 马林诺夫斯基：《自由与文明》，纽约1944年版第115页。

有遗存物保留下来。这样就引起了种种假设。赫伯特·斯宾塞假设音乐是从语言中产生出来的。后来,弗雷德里克·罗博瑟姆(Frederick Rowbotham)步斯宾塞后尘,认为歌唱性的音乐一定是在激动的说话声中获得起源的。E. 格罗塞(E. Grosse)曾批判了斯宾塞音乐起源于情感激动时说话的声调,认为人类最初的乐器是自己的噪音,这虽然是一个极好的解释,但却也是一个无从证明的假设。

现在,最早的乐器已发现,它是在法国下比利牛斯(Pyreneess Basses)出土的旧石器时代的骨质笛管,它长 10.8 厘米。(见下图右上)这是欧洲最早的乐器之一,它的发现使旧石器时代人类已经有了音乐的假设得到进一步确证。另一些是铁器时代的骨质笛管,它在法国塔尔纳(Tarn)出土,它长 11.9 厘米。(见下图右下)看来从旧石器时代到铁器时代它基本保持不变。我国浙江河姆渡也曾出土新石器时代骨哨(见下图左)看来原始时代的管乐器十分相似。



图 126: 欧洲旧石器时代和铁器时代骨笛的比较

雅克·夏耶在《音乐的四万年》中曾经说过:“在音乐的起源上有三个重要主角可以分辨,它们是神,国王和音乐本身”。^①这一说法颇有深意,因为它揭示了音乐发展史上的三大里程碑:最早的音乐是为神服务的,之后是为国王服务的,最后才是音乐为自己固有的目的服务。最早音乐的主角只有一个:神。从音乐的发展史上看,

^① 雅克·夏耶:《音乐的四万年》,伦敦 1964 年版第 57 页。

这个阶段最长,可能有几万年的时间;为国王的音乐大概有几千年的历史;而为音乐自己固有目的服务的历史充其量只有几百年。关于最早音乐是为神服务的这一点我国古籍中亦有所见。如《吕氏春秋·仲夏记》:“帝尧立,乃命质为乐,质乃效山林溪谷之音以歌,乃以麋鞞置缶而鼓之;乃拊石击石,以象上帝五磬之音,以致百兽”。“缶”为古代盛酒之土器,覆之则为乐器,相传为葛天氏所作。《诗经·陈风·宛丘》:“坎其击缶,宛丘之首,无冬无夏,值其鹭羽”。可知当时陈国人也曾击缶而舞。这里揭示出一个事实,即最早的乐器是打击乐器,而最早的打击乐器不过是从实用器物中发展而来的。最早的乐器不可能是一种专门的乐器,它只可能从一器多用中发展出来。最早的音乐总是和舞蹈伴随在一起的。雅克·夏耶认为,面具,舞蹈和音乐最早都是在“神”的前提下结合在一起的。他说:“像面具一样,舞蹈也是音乐这种超人力量的一种普遍形态,人的本能使他在倾听音乐时无法保持静止状态,……音乐活跃在我们身心的各种结构之中,这是舞蹈之所以是音乐最古老的表现的原因所在,并且,这也正是为什么舞蹈被降低到它最原始的形态时,它还能够是卓越的宗教艺术的原因。”^① 耶克·夏耶把人类最早的音乐看作是种“巫术音乐”,根据也就是前面我们提到过的旧石器时代洞穴岩画中手持乐弓的巫师的形象,他认为从驯鹿时代以来,在史前时代的原始人中就已经把音乐,舞蹈和狩猎巫术结合在一起,从而构成了当时原始人生活中一个不可缺少的部分。

旧石器时代乐器的发现证明了音乐确有极古老的历史。虽然它不能证明旧石器时代洞穴岩画中的某些手持“乐弓”的直立形象就一定是正在演奏音乐的巫师形象,但至少从侧面多了一个旁证,证明了当时确有专门乐器的存在。弓可能还是一种狩猎武器,而笛却是专门的乐器。

^① 雅克·夏耶:《音乐的四万年》,伦敦1964年版第51—62页。

特洛亚·费莱尔洞穴中戴面具奏着乐器的巫师的舞蹈,就是想用咒语召来驯鹿。史前洞穴艺术中频繁地出现了舞蹈者的形象,有的化过装,戴了面具,有的仍然赤身裸体,这种遍及世界各地的舞蹈是原始宗教祭礼仪式的一部分。直到今天在非洲和亚洲的某些地区仍然有着同类性质的舞蹈。显然,在雅克·夏耶看来,在面具,音乐,舞蹈三者结成一体的形式中,音乐是处于支配地位的。对原始人来说,音乐不是一种艺术,而是一种力量,人通过音乐去获得神赐的本质,使自己和神联系在一起,并通过音乐去控制各种神灵。这样,整个过程被颠倒了过来:好象是在神通过音乐对人说话之后,人才通过音乐对神说话。

本世纪五十年代到七十年代,曾在波兰发现了一批石器时代的乐器,它们也向人们证明音乐在人类历史上有着非常悠久的历史,少数乐器已被证明为旧石器时代的原始乐器,象简单的笛(pipe)和单声的骨哨(bone whistle),这两种乐器主要用于实用目的。此外,还发现了新石器时代的泥制乐器,它的形状宛如鼓状的沙漏。另一种史前的乐器,如所谓的“潘神笛”也从普热切斯(Przeczycy)发现。(“潘神”Pan,是希腊神话中狄俄尼索斯的随从,人身羊足,头上有角,司畜牧。“潘神笛”即牧笛)它的制作年代约为公元前八世纪到前六世纪。这件在普热切斯发现的潘神笛可能是欧洲发现的同类乐器中保存得最为完好的。

下图 1,为修复了的潘神笛,发现于波兰札维耶尔切(Zawiercie)地区的普热切斯。制作年代约为青铜器时代晚期到铁器时代初期,长 34--87 厘米。

下图 2,为中世纪早期的骨笛,发现于波兰科希强(Koscian)地区的科威阿渥(Kowalewo),长 16.8—17.2 厘米。

下图 3,为中世纪早期单手演奏的木笛,发现于波兰奥波莱(Opole),长 31 厘米。

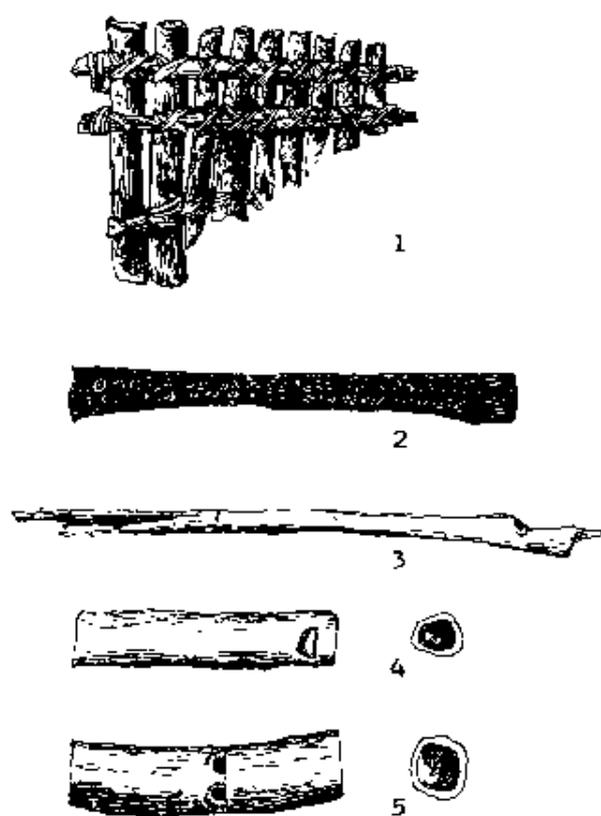


图 127. 波兰发现的欧洲古代乐器

左图 4, 为中世纪早期骨哨, 发现于波兰奥波莱, 长 7 厘米。

左图 5, 为中世纪早期骨哨, 发现于波兰华沙—波罗迪(Warsaw-Brodno)地区, 长 5.4 厘米。

本世纪五十年代, 波兰的考古工作者和音乐工作者由于发现了中世纪早期的一批乐器, 从而对整个中世纪乐器有了一个基本的轮廓。从类型上看有这样四种类型:

- (一) 管, 即利用空气来发声的乐器(aerophones)。
- (二) 弦, 即利用弦来发声的乐器(chordophones)。
- (三) 皮, 即膜状乐器(membranophones)。
- (四) 特声乐器(idiophones)。

最后一种乐器包括用一些硬材料和弹性材料制成的发声乐器。管乐器包括哨, 号角, 喇叭, 笛等, 学者们已鉴定了八种椭圆形的笛, 它们属于同一类型, 而它们不同的型制呈现出了这类乐器的整个发展过程。三种不同的笛分别发现在不同地区, 说明了椭圆形的笛怎样愈变得愈精致。首先是在科西强(Kosciam)地区的科威阿渥(Kowalewo)出土的笛, 其次是从米特兹兹(Miedzyrzecz)地区和奥波莱地区出土的笛。奥波莱出土的木笛是这种笛最发展的

形式。它是单手演奏的。它的发现暗示了小型的箍鼓(hoop drums)在波兰中世纪已开始使用。由于这种笛可以用一只手来演奏,因此另一只手就可以用来击箍鼓。甚至在今天的欧洲还有相当地区盛行着由同一个人同时演奏这两种乐器。这种箍鼓较小,可以吊挂在演奏者的手腕上或颈部。中世纪的一些肖像画亦可为这点提供佐证。

这种笛子经常有五个音阶,比较原始的则有四个音阶。现在我们能见到的长笛都是由木管或骨管制成,尤以骨管制成为多。原因很简单,就是骨管不易腐蚀。有时上面还刻有装饰,例如上图 2 科威阿渥出土的骨笛就有着优美的装饰,这种装饰由标志音域的圆形图案做成,它具有波兰中世纪装饰艺术的特征。

哨子也是多种多样的,也像笛一样,有的用骨有的用木制成。它们明显是用于信号的目的,或作为一种激烈的游戏的号令。用公牛角做成的号角曾用于中世纪早期,可以猜测它们都可能有着史前的传统。虽然考古工作者已复原了这类乐器的复制品,但这类乐器究竟在当时尤其它最早是怎样产生出来的还仅仅停留在书面的猜测和某些肖像画的记录上。可以设想这类乐器的复原几乎是不可能的,因为根据已有的乐器残片,它不可能提供这方面的线索来加以分析,也不可能仅仅根据这些残片去断定它的原型究竟是哪一种类型的东西。木质的号角和喇叭也是同样情况,从残留物来判断,在欧洲它至少自十世纪时就已开始使用了。

下图 1,是在奥波莱发现的中世纪早期的木铎,长 20.2 厘米。

下图 2,是在格涅兹诺(Gniezno)发现的中世纪早期的鹿角铎,长 13 厘米。

下图 3,是在吉西兹(Giecz)发现的中世纪早期泥制响声器(rattler),高 6 厘米。和我国新石器时代的“坝”有相似之处。

中世纪早期皮膜乐器仅仅根据书面材料和视觉艺术中的记录

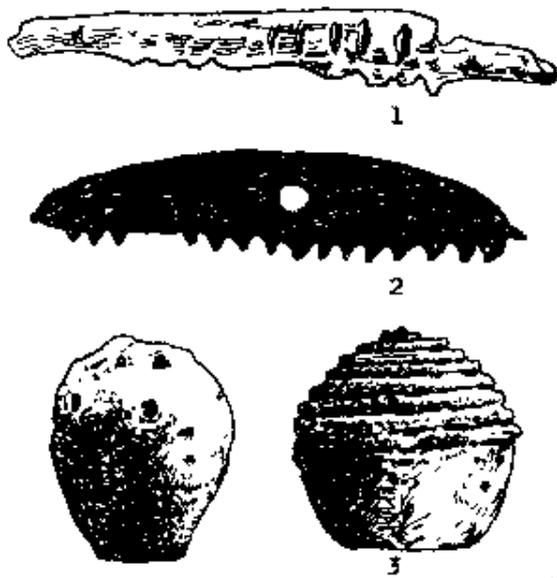


图 128: 欧洲古代乐器

器不会引起争论的是铍。在奥波莱已发现了十二世纪时的木铍,并有一特殊手把。沿边缘有锯齿状的切口。(见上图 1)在格涅兹诺发现了另一把铍。(见上图 2)它由一块平直的鹿角片制成。边缘也有锯齿形。这些铍很可能用作节拍。演奏者沿着它的牙齿状的边缘,移动木棍或木条,在快速的连续过程中会产生一系列刺耳的声音。这类乐器明显由工具发展而来,因此可以推测它可能有着更早的起源。

关于现代原始部族中音乐的情况我们所见实物甚少,而在纳尔逊 A. 洛克菲勒的《原始艺术的杰作》中有几个雕塑形象都直接与音乐有关。下图 1,是十六世纪或十七世纪尼日利亚贝宁(Benin)地区工匠所制造的黄铜铸成的号角吹奏者;下图 2,是秘鲁查查奇穆人(The Chimu of Chan Chan)所制作的银质的排箫(pan-pipes)吹奏者。下图 3,是马里多贡人(Dogon)的木雕,表现的是木琴演奏者。^① 虽然我们认为是把铜器或银器看作“原始艺术”似乎

^① 参见纳尔逊 A. 洛克菲勒:《原始艺术的杰作》,第 150—151 页。

而来,鼓和笛的联合演奏的痕迹不可能被直接保存下来,理由很简单,它们的材料是极其容易腐朽的。另一方面,早期的特声乐器则由于相反的原因而保存甚多。虽然学者们对它们的实际用途持不同看法,但许多泥制的响声器已被发现。(参见左图 3)它们可能是儿童玩具,但最早它无疑被看作为具有巫术的力量。早期的特声乐器

并不妥当,但这些作品所反映出来的图景却是非常真实的,就是说在许多原始部族中都有着发达的器乐。原始人的音乐决不满足于自己的噪音。特别是图2秘鲁查查奇穆人所吹奏的排箫在型制上与前面提到的波兰普热切斯出土的“潘神笛”十分相似。看来,它们之间也有可能具有某种联系。这三组演员都在为观众演奏一种寂静无声的音乐,它们向我们提供的不仅是原始部族中乐器的形式,而且也提供了这些乐器的演奏方式。

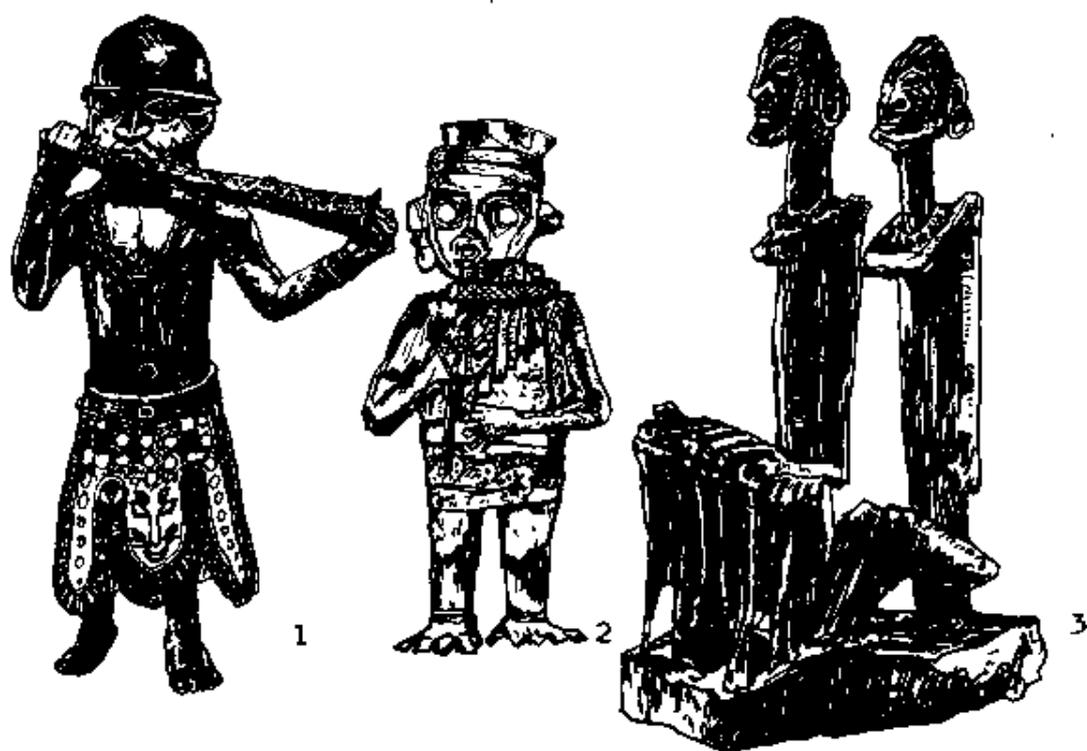


图 129: 现代原始部族中有关音乐的雕塑形象

据翁贝托·埃科(Umberto Eco)和G. B. 佐尔佐利(G. B. Zorzoli)的看法:“从最早的时代起人类就发展了发声的技巧,音乐最早是作为一种首要的巫术仪式的附属物被发明的。”^①

^① 翁贝托·埃科和G. B. 佐尔佐利:《发明与图册——从犁到北极星导弹》,纽约1963年版第39页。

第五节

古代艺术和祭礼仪式

阿道夫·E·詹森认为,几乎所有古代狩猎文化都是人种学上的残余(ethnic remnants),并接近灭绝。狩猎部族的无休止的流浪生活使深入地研究他们的生活方式在技术上发生极大困难,他们生活在地球的最边缘地区,为数稀少的狩猎部族是狩猎文化这种文化模式的最后代表。古老的狩猎文化曾盛极一时,而目前所残留的狩猎部族不足以代表狩猎文化的最充分的表现,因此,“这些理由说明,当我们科学地考察人类历史上最古老时期的宗教时,对某些问题持沉默态度仍然是有理由的。”^①詹森的意见很明显,就是认为对狩猎文化的原始宗教的考察实际上已成为一个极为困难的题目,目前原始部族中的狩猎文化并不足以代表史前时代盛极一时的狩猎文化。这个意见当然是正确的。但是另一方面,如果我们不把残留的狩猎文化作为一种参照系统与旧石器时代的狩猎文化作比较研究,那么很可能再过若干年以后,整个狩猎文化的最后代表也将会在地球上消失。

我国是农耕发展得最早的国家之一,周代即以农耕生活为主。《尚书·尧典》已有“播时百谷”的记载。但是另一方面,农耕的发展可能是狩猎文化过早地衰落的重要原因之一。中国和埃及一样,农耕的发明都早于世界其它国家和民族,“禽兽不足”的现象同时也在艺术中有所反映。虽然这决不意味着中国古代没有高度发展的狩猎文化,实际上象云南晋宁石寨山出土的青铜器《虎牛铜案》这样的作品,在世界的狩猎文化中仍不失为杰出的作品,它的构思的奇特,真是古代雕塑史上的一大奇迹。但不可否认,相当部分的狩

^① 阿道夫·E·詹森:《原始人中的神话与祭礼》,第135-136页。

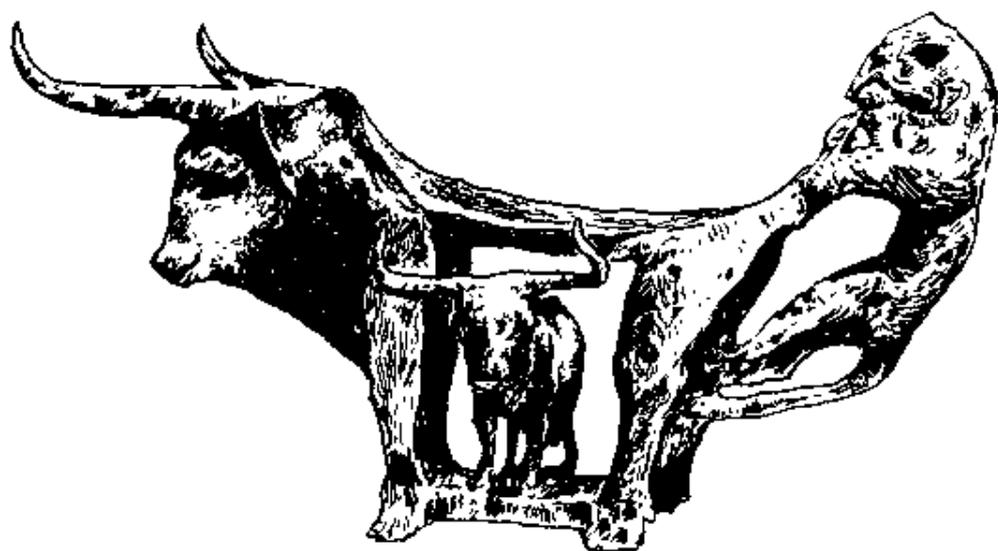


图 130: 云南晋宁石寨山出土的虎牛铜案

猎文化常常在中国古代少数民族地区发现,这种迹象表明农耕文化的高度发展对社会经济的发展有着巨大的推动作用,但与此同时,它也加速了狩猎文化的衰落。从目前看来,中国新石器时代艺术的高度发展是与农耕经济有着密切关系的,谷物的贮藏需要大量的容器,这就为陶器的发展提供强大的推动力,在此基础上产生的彩陶工艺必然是有着强大的生命力的,它不是一种观赏品,而是与千家万户的生活有着实际的联系。同时,彩陶中的最精美的一部分,则可能为适应祭礼的需要,如果没有新石器时代陶器的这种祭礼功能,那么可以肯定地说殷周青铜器之被用于祖先崇拜的仪式,并且它的纹饰“作为人的世界与祖先及神的世界之沟通的媒介”^①就不可能产生出来。所以我认为这种人界与神界的沟通应该在彩陶的纹饰上就有所反映。关于商代青铜器上的动物纹饰的意义,张光直先生在他的《中国青铜时代》中已经作了充分论述,这里不再重复。我们现在只是想把纹饰的象征意义追溯到新石器时代的陶

^① 张光直:《中国青铜时代》,第 311 页。

器。

乔治·汤姆森在《希腊悲剧诗人与雅典》一书中曾谈到：“神话被创造于仪式之中，而‘仪式’一词必须在一种广泛意义上去理解，因为在原始社会中，所有事物都是神圣的，没有什么东西是与宗教无关的。所有的活动——吃，喝，耕作，战斗都有着它们适当的程序，就连这种程序也被规定为是神圣的。”^①我相信这就是原始人何以要在生活非常艰难困苦的条件下，在陶器上画上花纹的真正原因。这种对原始生活来说几乎是种奢侈的装饰，如果不是为了神圣的目的被创造出来，那么摩尔根下述的话就变得难以理解了：“当我们按时间和发展顺序向上溯而按人类进步水平向下看的时候，人类的发明是越早越简单，越早越同人类的基本欲望直接相关。”^②的确，如果我们不把人类最早的艺术活动看作是一种与神圣的事物有关的活动，那么它就不太可能会在那样低的物质生活水平上产生，照摩尔根的看法，只可能产生出与人类基本欲望直接相关的东西。我们一方面在谈论最早的艺术，另一方面我们不得不坚决摒弃一切“为了审美目的而创造艺术”（即所谓的“为艺术而艺术”）的理论就因为摩尔根的观点是对的。唯一需要补充的是人类原始宗教的信仰应该与人类基本欲望直接相关，原因很简单，在原始人看来，最早的超自然力量在围绕着他们，因此必须发现一种被我们今天称之为“艺术”的东西去确保这些基本欲望的满足。特别需要强调的是这种“艺术”不是石器、建筑、武器，而是狭义的艺术，“奢侈的艺术”。我相信，我国新石器时代的彩陶纹饰足以说明这种艺术之所以会是奢侈的必然原因。

如果我们把我国新石器时代的各种彩陶放在一起，那么这种

① 乔治·汤姆森：《希腊悲剧诗人与雅典》，第63--64页。

② 路易斯·亨利·摩尔根：《古代社会》上册，第32页。



图 131: 我国新石器时代的各种彩陶

与当时的物质水平不相称的奢侈性就会强烈地表现出来。上图后排从左向右分别为北首岭出土的鸟纹彩陶瓶, 大汶口出土的陶背壶, 甘肃兰州出土的陶罐, 大溪出土的高颈陶瓶, 大墩子出土的星纹陶盆; 前排从左向右为陕西临潼姜寨出土的鱼蛙纹彩陶盆, 半坡出土人面纹陶盆, 半坡出土的两个陶瓶, 半坡出土的鱼纹陶盆, 陕西宝鸡北首岭出土的船形彩陶壶, 庙底沟出土的陶钵。

首先, 可以认为这些彩陶上的纹饰都与图腾信仰有关。图腾是一种祖先形象, 但在精神发展上它比祖先观念更丰富, 它基本上是一种超越于个人的精神存在。它之所以是超越个人的就因为它虽然是一种动植物或天体, 但它却并不是作为一种自然物, 而是作为一种超自然的精神实体存在的。因此无论是鸟, 太阳, 星星, 蛙, 鱼, 花朵以及这些具体事物的变形或抽象, 它们不只是它们自身, 而是它们所代表的图腾精灵, 它不但是种禁忌, 有的具有诱鱼入网的巫术的意义。例如宝鸡北首岭出土的船形彩陶壶上画有鱼网的图案, 就完全可能具有一种巫术的意义。半坡彩陶中出现这么多的鱼图腾是不足为怪的, 因为它地处渭水流域。在某些国家和民族的神

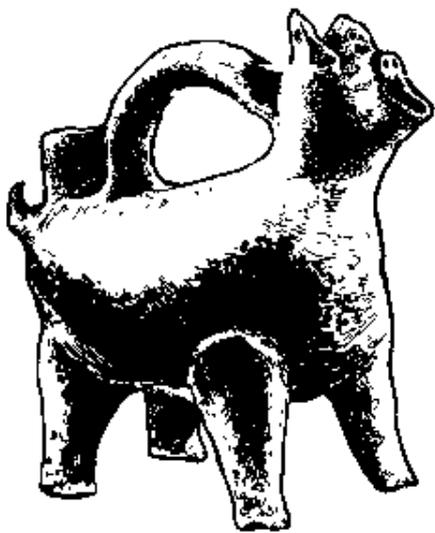


图 132: 大汶口出土的
动物形陶器

话中,食物的重要性甚至要高于生殖。它们可以出现在创世神话的最低层次中。埃里奇·纽曼曾以如下的公式去表明这些神话的内涵:

吃=纳入;诞生=输出;生命=力量=粮食。(eating=intake; birth=output; life=power=food)^①。实际上像我国大汶口出土的动物形陶器以及山东三里河出土的这类动物形器皿都可以用这个公式来作出解释。显然原始

人意识到动物养育了人,才用它们的形象做成容器。这些形象在当时可能具有某种神圣的性质,因为它们是食物的供给者。

关于伏羲的神话就是一个明显的例子。

《汉书·律历志》:“作网罟以田渔取牺牲,故天下号曰庖牺氏”。

“取牺牲”的说法本来就可以看作一种图腾崇拜的祭礼,伏羲不仅是祭礼的创始者,而且也是把具体事物进行符号化、抽象化的发明者。《周易·系辞传》:“古者包牺氏之王天下也,仰则观象于天,俯则观法于地,观鸟兽之文与地之宜,近取诸身,远取诸物,于是始作八卦,以通神明之德,以类万物之情。作结绳而为网罟,以佃以渔。”据《史记》记载,《周易》起源于殷周之际,伏羲作八卦之说,只是后人的附会,并不可信。然而,观物取象并进行符号化与抽象化的能力在我国新石器时代的彩陶中却已有实物作证,

^① 埃里奇·纽曼:《意识的起源与历史》,第27页。

神话不过是把祭礼的发明以及抽象化的图案装饰的发明归之于一种神性罢了。所以《周易·系辞传》中对伏羲的看法实际上是神话传说时代对彩陶发明的一种传说,这一发明有两大主要内容:一是通神明之德的图腾崇拜的祭礼的发明;一是近取诸身,远取诸物的图案抽象化的发明。这两大发明的凝结为一体亦即彩陶的出现,这一点我们可以在鱼网图案与“结绳而为网罟”互相印证而得到证明,而且从其它民族的神话传说中也可以得到关于部族图腾起源的启示。

康斯坦斯·戈达德·杜波依斯(Constance Goddard DuBois)曾认为对原始人来说,图腾信仰中的动物与人是相互紧密相关的,他举出美洲卢伊塞诺人(Luiseno)对图腾动物的看法:所有动物都是人,青蛙是美女,松鼠是壮健的男子,萤火虫是老妇。^①我们在前面曾经提到过在原始人中盛行的“动物的主宰神”的观念,在图腾崇拜中,这种观念经常会和图腾观念结合在一起。某种图腾动物既是狩猎动物的主宰神,也是人类的祖先。

阿道夫·E·詹森甚至认为存在于古代原始狩猎文化中的狩猎的主宰神的观念是狩猎文化的最基本特征,它在原始人的人与兽之间关系中处于图腾观念中的焦点,只有从这样一个神性观念作为出发点,才有可能对古代图腾的基本内涵作出较好的理解。在神话与图腾之间存在着一种密切的关系,在詹森看来,去解释神话的意义也就是去解释图腾的起源。对神话的解释几乎总能追踪到一个或几个图腾事件。由于民族的创立者与某种动物有一种特殊的关系,因此这种动物就成为这一民族的名称。这种图腾还可以以其

^① 康斯坦斯·戈达德·杜波依斯:《加利福尼亚南部卢伊塞诺印第安人的宗教》(The religion of the Luiseno Indians of Southern California),载《美国考古学和人类文化学杂志》(University of California publications in American archaeology and ethnology),伯克利1908年版第四卷第133页,第134页。

它形式出现,例如在某些澳洲土著之中,孩子的父亲是找不到的,因此在原始的图腾幻想中可以发现所谓的“精神的婴儿”(spirit-child),这个婴儿会被交给群体,他不是通过血统关系而是通过对某种祭礼仪式的共同遵守而被加以承认的。^①

我相信我国新石器时代彩陶上的纹饰是图腾标志,而且如果细分的话,可以把这些图腾标志的构成方式分成几种主要的类型:

(一) 再现型,这是一种最基本的类型,其它的类型都是从再现型派生或变化而成。例如北首岭出土的鸟纹彩陶瓶,宝鸡北首岭出土的船形彩陶壶上的网形图案,以及半坡鱼形陶盆及象庙底沟出土的植物纹陶钵等都属于这一类型。这种类型的图腾标记最明显的特征是能轻易地追溯到它的原型。

(二) 互渗型,“互渗”本是列维-布留尔提出的概念,其最主要的内涵就是人和物之间的互渗。以互渗型为其图腾标记的图案,半坡的人面纹是最典型的例子,它既不是人也不是某种水生动物,但也可以说它既是人又是某种水生动物,这种方式之所以会产生,就由于原始人期望通过这种不平常的形象使人界和神界能以一种神秘的方式联结起来。在图腾中他既能看到与他同类的形象又能看到图腾精灵的形象。这种互渗图腾最大的特点是无法还原,抽象的图腾形式是根据具体事物的变形简化而来的,反倒容易还原,而互渗图腾并不是由某种原型事物的变形、简化而来,因此它无法还原。

(三) 抽象型,它基本上是通过具体事物的变形和简化而来。博厄斯对装饰图案中抽象的产生原因曾有过很好的解释,他认为象征化的装饰之所以被一种严格的抽象形式的原则所支配,是为了使动物形象免去解剖学上的麻烦,但这个解释用来针对图腾的抽象形式却是有所不足的。实际上图腾崇拜在某种意义上就是

^① 阿道夫·E·詹森:《原始人中的神话与祭礼》,第158—159页。

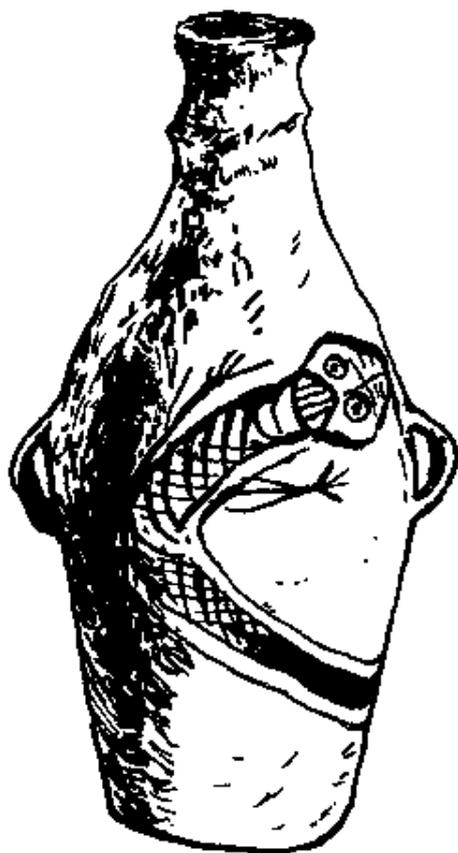


图 133: 甘肃武山西坪
出土的陶瓶

原型事物本来面貌的丧失从而变成神灵,在图腾形象由具象走向抽象的过程中起主要作用的也许并不是博厄斯所设想的那种解剖学意义上的方便原则,而是一种把图腾事物神化的抽象原则。只有当图腾事物变成为无法辨认时,它才不仅从精神上而且也从外形上具有强大的神秘力量。如半坡出土陶瓶上的波浪纹,大溪出土高颈陶瓶上的旋涡纹都是对水流的变形抽象,但与其说这是出于形式的需要还不如说是出于把水流神化的需要。同样的情况也在少数民族的图腾纹饰中出现。高山族排湾人以波浪形的蛇纹文身表示对祖先的怀念即是一例。

(四) 精灵型,与互渗型不同,在精灵型中找不到人自身形象的渗入,它们的创造是完全按照幻想中的图腾精灵去创造的,这样的精灵形象也和再现型的图腾形象不同,因为它不是一种原型事物的模仿。例如甘肃武山西坪出土陶瓶上的形象就是如此。《淮南子·原道训》上曾有“以龙象子”的说法,《说文》说龙是“鳞虫之长,能幽能明,能细能巨,能短能长,春分而登天,秋分而潜渊。”实际上在整个石器时代中,除了下面这个陶瓶上的形象外,我们再也找不到与龙更接近的形象了。

(五) 仪式型,这种图案纹饰严格说来并不是图腾形象,而只是一种图腾祭礼仪式的记录。如青海大通出土的舞蹈纹彩盆就属

于这一类。它实际上就是图腾祭礼的一种记录。这样的集体舞蹈总是图腾祭礼的一个不可缺少的部分,对我们来说未知的只有一点,即这群围成一圈的祭礼的参加者究竟围绕着什么东西在跳舞,这个空间现在正好成了容器本身的空间,对这个空间我们一无所知,它是一个有趣的、也许永远不会有标准答案的谜。但有一点是肯定的,在这个空间里有着它自己一种特殊的神秘性,它是不应该用一种世俗的食物去填满它的,因为被图腾的祭礼舞蹈所围绕的东西只有两种东西才有这种资格:一种是图腾本身,另一种则是像现在一样:虚空。

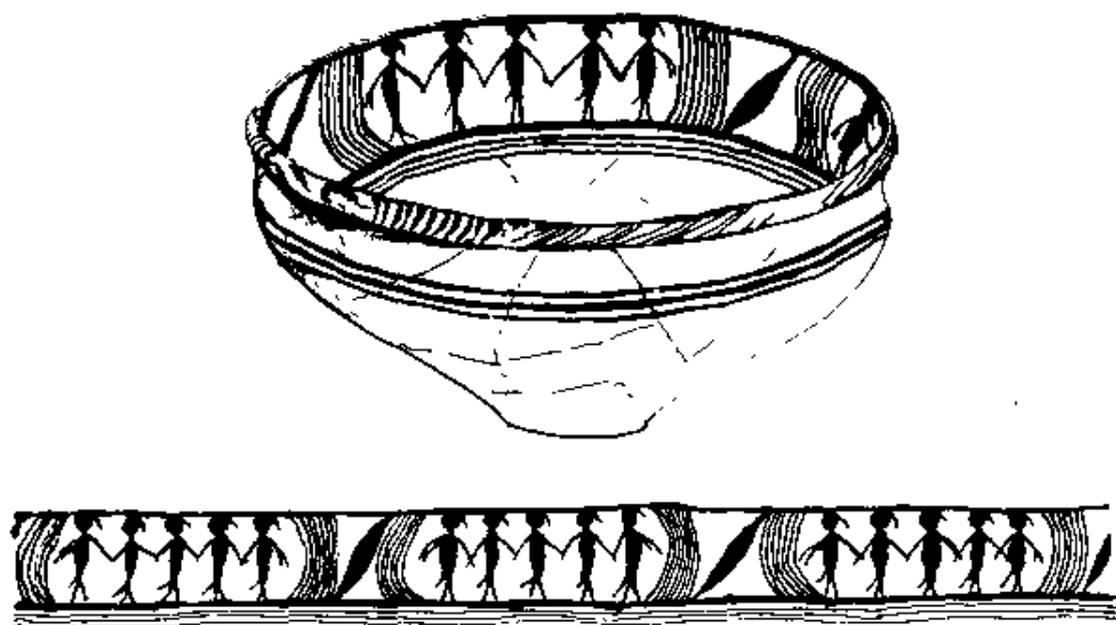


图 134: 青海大通出土的舞蹈彩盆

当然,我们这样进行简单的分类,并不排除在它们之间可以有一种合并或组合的倾向,如半坡人面纹饰中明显还有再现型的鱼的形象。它们的意义也可能随着新的组合而有所变化。

虽然许多西方的人类学家有那么多的著作谈论图腾,但用具象的形式对图腾进行分类却几乎没有。我国新石器时代彩陶上的

纹饰明显可以为各种图腾的可视形式提供分类依据,它们的原始性无疑要大大早于一切现存原始部族中的图腾形式,而我国古代典籍中有关图腾制的记录又是非常丰富的,它们足以与彩陶文化互相印证。

《五帝本纪》:“教熊、罴、貔、貅、豸、虎,以与炎帝战”。

《列子》:“黄帝与炎帝战于版泉之野,帅熊、罴、狼、豹、豸、虎为前驱,雕、鹞、鹰、鸢为旗帜”。

这些记载都足以证明,传说时代的图腾制的存在是无可置疑的。赫尔曼·鲍曼曾在《非洲的野兽和丛林精灵》中曾把图腾分为两种,一种“群体图腾”(group totemism),另一种是“原始图腾”(proto-totemic),而从我国最早的记载来看,这种分类是否真正具有意义是值得怀疑的,一切图腾都是群体的,也都是原始的。无论是《五帝本纪》或《列子》中的记载都足以说明最初的图腾不是一种宗教体系而是一种社会体系;而从新石器时代彩陶的纹饰来分析,图腾是一种行为模式的总称,它的最有意义的部分是一种具有社会凝聚力的祭礼仪式。

原始人的祭礼仪式是一个很值得专门研究的问题,所以这里把它作为一个独立的问题来谈。在宗教的范围内,祭礼仪式在原始人的生活中占着最显著的地位。以致有许多学者认为原始艺术绝大多数都直接与祭礼仪式有关,甚至可以说它们本身就是祭礼仪式的副产品。

在最原始的宗教形式中,神话与祭礼是密切相关的,但这两者之间的关系又经常为一些学者所忽视。其中最有意义的一部开创性著作是W. F. 奥托(W. F. Otto)在1933年出版的《狄俄尼索斯——神话与祭礼》(Dionysos. Mythos und Kultus)。在这部著作中,他把一些神秘莫测的概念精确化了。并令人信服地指明,对原始思维而言,神话与祭礼构成的是一个整体。原始宗教的研究表

明,神话与祭礼这两种表现方式是紧密结合在一起的。祭礼活动也就是以一种戏剧的形式与神话相一致。当一个神话用诗句来加以朗诵时也就是一种带有祭礼性质的演说活动。

威廉·罗伯逊·史密斯(William Robertson Smith)曾在1889年出版过一本书,名为《闪米特人的宗教》(Religion of the Semites),在这本著作中他提出一个看法,认为图腾制是由一种叫“图腾餐”(totem meal)的祭礼仪式发展而来的。他认为祭礼仪式的前提是假设神的存在。祭礼仪式中的祭献是古代宗教的主要形式,它几乎在所有古代宗教中都能找到,因此它的起源一定能找到一个共同的原因,而且在任何地方这个原因都按照同一种面貌出现。“祭献”(sacrifice)一词的原始意义和后来演变的意义有所不同,后来它是指向神灵供奉牺牲以便与神灵和解或获得恩赐;而在开始时,它只是指“神与膜拜者之间的一种友谊活动”(an act of fellowship between the deity and his worshippers)。在人类尚未使用火之前或尚未有农耕知识以前,最古老的祭献形式是动物的祭献。这类祭献是一种公共的仪式,它是由整个氏族所参与的一种喜庆活动。一般来说,宗教是一种全社会的事件,氏族成员所承担的宗教义务是其社会义务的一部分。任何祭献仪式都必然有盛大的庆典,任何有庆典的地方也必然有祭献仪式。共享祭品表示神与神的崇拜者之间“共餐”(commensals)的亲密关系,“共餐”的意思也就是坐在同一桌子上进餐。人与神之间的共通关系(mutual relations)就包含于其中。沙漠中的阿拉伯人仍然有此习俗,在共同进餐中把人们联系在一起的并不是宗教的力量而是吃这种活动本身。谁只要能与贝都因人(Bedouin)一起进餐,哪怕只吃一口食物或喝一口牛奶,谁就不必怕被视为敌人了。不过严格地说,只有共餐的食物尚留在体内时才产生这种功效,因此需要不断共餐来维持这种功效。那么为什么共餐具有这种把人联系在一起的力量

呢？在原始社会中只有一种关系是绝对不可分离的，那就是血缘关系。“血缘关系是指一群人那样紧密地联系在一起，以致必须把它称之为是种生命的整体……例如在阿拉伯部族中，他们不说‘甲或乙的血流出来了’，而是说‘我们的血流出来了’。在希伯来人(Hebrew)中，当一个人自称自己与对方是同一血缘关系时说：‘我是你的骨肉’。”所以血缘意指在一个共同实体中的共同分享，人可以通过食物来增强或改变原有素质。假如一个人和他信仰的神共餐，这就表示他们是一个实体。因此祭献后的共餐最初是属于血缘氏族的庆典。依据法规，只有同一血缘关系的人才能共进餐。^①

值得注意的是W. R.史密斯提出有两种祭献，开始时它只是神与膜拜者之间的一种友谊活动，后来才转变为物质的祭献，这一点也为古希腊哲学家赫拉克利特所证实：“祭献分两种。第一种是内心完全净化的人所奉献的，……另一种则是物质的祭献。”^②

中国古代对祭礼的看法亦大致相同。《说文》“礼”：“履也，所以事神致福也”。“礼”起源于对神的祭献，目的在于从神那里获得实际的利益。“礼”的原意也就是把祭献品放在豆的容器里供奉给神的意思。《论语·八佾》：“子曰：‘大哉问！礼，与其奢也，宁俭。’”看来孔子是主张“俭”的祭礼，而不主张铺张浪费的祭礼。并说：“夏礼，吾能言之”。因此他是主张回复到祭献的最原始也最本质的意义上去。即主张“祭神如神在”的一种神与祭神者之间的净化灵魂的默契。

原始祭礼实际上的原始部族成员之间实行最大规模交际的手

^① 威廉·罗伯逊·史密斯：《闪米特人的宗教》，伦敦1889年版第150页，第224页，第222页，第269—270页，第273页。赫拉克利特也曾经说过神与祭礼的联系：“为了酒神，人们如醉如狂，举行祭赛”。参见《古希腊罗马哲学》，1982年版第21页。可见，同样性质的祭献极可能在史前存在过。

^② 《古希腊罗马哲学》，第25页。

段。因此在原始宗教范围内,祭礼仪式占着最显著的地位,它是原始社会中作用最大的一种“宗教语言”,宗教教育往往是通过祭礼仪式来实行的。在原始部族中普遍存在的“成人礼”仪式,实际上就在起组织社会生活,进行宗教教育的作用。我们愈是向更向遥远的过去去追溯人类的历史,就愈会发现社会群体承担着所有文化结构的职责,特别是祭礼的职责。在祭礼的起源上有人提出过一种假设,认为在远古时代就已存在着各种祭礼的基础。在某些民族中,由于祭礼完全支配着宗教生活并排斥神话,从而使神话趋于消失。在这些民族的文化遗存中,往往可以看到有对祭礼仪式的详细描述,但留下的神话传说却极少,而且也很难发现有哪一种活动可以与神话相衔接,从而使神话变得容易被人所理解。只有在少数的民族中则是神话占优势。例如秘鲁的维托托人(Witoto),他们的神话就是有一种优越地位而置于祭礼仪式之上。维托托人在哲学思考方面表现出的令人惊异的能力也有助于神话传说的发现。有人认为这与他们喜欢用说话来交流思想有关。

对祭礼仪式最有趣的探讨是由J. 于齐格(J. Huizinga)作出的。他的基本论点是祭礼仪式是一种游戏。他说:“如果我们把游戏作为一种文化的作用而不是把它看作是像动物或儿童身上所显示出来的那种东西,那么可以说,我们所要开始的地方也正是生物学和心理学所要结束的地方。我们可以发现游戏作为一种重要的事情,它存在于文化本身尚未存在之前。……我们可以发现游戏能在区别于‘日常生活’的所有场合中出现,并且有着它自己非常明显的特质。……无论什么事情,只要真正具有了这种特质,那么它本身就会把我们称之为‘游戏’的那种生活形式特征化了。”于齐格在多种多样的文化现象中寻找游戏的因素,特别是在祭礼活动中。他把祭礼仪式活动作为追溯游戏起源的出发点。于齐格在检验了“游戏”的概念并为它建立了一些主要的特征之后认为,游戏是凌

驾于所有随意活动之上的。“秩序井然的游戏不是游戏”，“儿童和动物之所以游戏是因为游戏能使他们快活，能精确地显示出它们的自由状态。”“游戏是精力过剩”，“游戏决不会有物质需要或道德责任的痕迹”。于齐格所说的“自由”也就是指游戏不是“日常生活”或真实的生活，而宁可说是“走出‘真实的’生活进入一种有其特殊性质的临时性的活动状态之中”。一个最普通的儿童进行游戏状态时的情景就足以勾划出游戏的领域：一个父亲抱着他的正在玩玩具火车的四岁的儿子。小孩说：“爸爸，不要去吻这个火车头，也不要把它看作是真实的。”这种把游戏世界中“仅仅是假装”(only-pretending)这一特质进行现实化，是所有游戏最显著的标志：“我们正在做游戏，并且也知道我们正在做游戏，这样，在游戏中必然有些成份是游离于理性之傍的，因为游戏是非理性的。”但是“仅仅是假装”的意识并不能阻止游戏保持其最大的严肃性，于是又全神贯注地进入到游戏所具有的喜悦状态之中。游戏可以“把美和崇高推向顶点，而又把严肃性远远地抛在后面”(rise to heights of beauty and sublimity that leaves seriousness far behind)。而且，游戏总是无利害关系的(disinterested)，它处于欲望的直接满足之外，把自己变成一种“临时性活动”(temporary activity)。游戏的无利害关系的性质是于齐格的核心概念。它构成一座由游戏通向其它活动的桥梁，而祭礼和神话又正好处于“各种欲望和欲求的直接满足”之外的领域。它们像游戏一样，以同样的理由而有着它自己的领域。在神话和祭礼所具有的文化生活中以及它们那种传播知识的巨大力量中孕育着其它领域的起源：无论是法律和秩序，商业和利润，技术和艺术，诗，智慧和科学，所有这些无不植根于原始的游戏的土壤之中。

游戏的另一个特征是它的空间性。所有游戏都在一块供游戏的地面上进行，它预先以有形或无形的观念划出一定的界域，这是

被仔细考虑过的并被认为是理所当然的事情。这样,这块特殊的空间就和神圣的惯例构成了重要联系。从形式上看,“神圣的区域”是和游戏场地不可分的。无论是牌桌(card table),巫术圈(magic circle),神殿,舞台,屏幕,网球场,法院等活动场地,所有这些在形式上都是一种游戏场地(play-grounds)。凡是一块被禁止入内的场地,一块孤立的被篱笆围起来的视为神圣的地方都获得了一种特殊的规则。由游戏创造出来的规则也就是这些规则。“游戏的特殊地位即它拥有它周围的那种神秘气氛,它就处在这种气氛的包围之中。”游戏和其它活动的差异性和神秘性最生动地表现在“穿得漂亮甚至化装……或戴上面具,使某个人扮演另外一个角色,另外的存在物,而且他就是那个存在物。”

于齐格认为,总结游戏的形式特征,我们可以把它称之为一种自由的活动,它完全处于日常生活的意识之外,它是不严肃的,但与此同时,它又能使游戏者激起强烈兴趣。它是一种与物质利益无关的活动,也没有任何实际的利益可以从游戏中获得。游戏的过程有着它自己的时间和空间的限制,并按照被固定化了的规则进行,它助长社会群体的形成,游戏倾向于使自身处在一种神秘气氛的包围之中并通过化装或其它手段去强调它与日常生活的区别。

于齐格由于对游戏作了分析,使他成功地获得了对祭礼仪式的基础作科学分析的洞察力。他在祭礼中发现了许多重复出现的游戏的因素,这点至关重要。因为有一些早期的人类学家也曾隐约地指出过在神圣化了的宗教活动中绝大多数也采取了游戏的形式。于齐格本人也曾引证了一些诸如此类的观察,而某些人类学家引述过的原始部族成员的有关陈述也向他表明在祭礼仪式和游戏之间的确存在着某种联系。于齐格甚至引证了权威性的柏拉图著作,以为柏拉图早就无保留地认识到了祭礼和游戏的同一性。虽然

在于齐格之前已有一些人涉及到祭礼与游戏的关系,但于齐格把这种联系理论化并且系统化了。他说:我们来回徘徊的思想领域是很容易受心理学或哲学所影响的。有一个问题却能像铅锤那样公正地测量我们意识的深度,这个问题也就是祭礼的严肃性可以说是非常强烈的而且是带有神圣意味的,但是它能是种游戏吗?显然,在这样的问题我们的意识由于要穿过已被我们接受了的那些观念的顽固性而去进行思考,因而被阻碍了。我们习惯于去认为游戏与严肃性是绝对对立的,不过我们将会看到这种看法并没有抓住事情的本质。让我们对这样的问题考虑片刻:一个儿童在全神贯注于他的游戏时,我们说它是神圣的,也就是说他是真挚的,但它是一种游戏而且他也不知道这是种游戏,就像一个运动员那样,虽然他以全部热情和狂喜在进行游戏,但他还是知道他是在演戏。演员在舞台上全神贯注于他的演出,但在所有时间内他都意识到这是在演戏,同样情况也适合于小提琴家,虽然有时他在自己的王国中会忘掉现实。因此游戏的特征可以吸引并包括那些最崇高的活动形式。那么现在能不能把游戏的概念扩大到祭礼上,认为由祭师所执行的神圣化了的祭礼仪式也是种游戏呢?最初,这种看法似乎是荒谬的,但如果你承认它是一种宗教,那么你就得承认它可以是所有的一切。因此,祭礼,巫术,膜拜,洗礼,圣餐等等,都将不可避免地被归类于游戏的概念之中。祭礼活动有着所有游戏的形式和本质的特征。这种游戏到了一定的程度就可以把游戏者送进另一个世界中去。

于齐格一方面强调所有祭礼仪式都是一种游戏,另一方面也承认祭礼活动有它自己的本质:与儿童的游戏相比较,我们就不难发现祭礼仪式有更多的心理因素在起作用,虽然这一点很难加以明确规定,但神圣化了的祭礼仪式比一种单纯游戏的虚拟现实要多一些东西。它可以说是种神秘的游戏。在祭礼中,有些东西是不

可见的,不真实的,美的,或神圣的。祭礼的参与者认为一些动作会带来赐福的效果,但所有这一切,“通过扮演的现实化”(actualization by representation)几乎在所有方面都留下了游戏的形式特征。那么构成这种游戏的形式特征的心理因素是什么呢?按照于齐格的解释,它是一种神秘的现实化。人的意识先是被体现在一种神圣化了的事物中并寻求其最深的表现,渐渐地这种神圣活动的意识渗透进了游戏,祭礼就移植在它的上面,但最基始的仍然是游戏。在所有的祭礼形式中,喜庆的祭礼仪式与游戏更接近,两者都宣告了日常生活处于暂停状态,并都处于愉快和享乐原则的支配之下。两者都受时间和空间的限制;两者都把严格的规则和真正的自由联结在一起。为了论证庆典的祭礼和游戏的同一性,于齐格举出了科拉印第安人(Cora Indians)的青年在神圣的庆典活动中玩“玉米穗”(corn-cobs)和“烤玉米”(corn-roasting)游戏,并把这些植物尊之为“最高的神”(highest god)。据此,于齐格下结论说:“庆典是种游戏,这是毫无疑问的。”^①

与于齐格持相同观点的还有卡尔·卡里宁(Karl Kerényi),但卡里宁的看法更趋向极端,他认为“所有祭礼都是庆典,所有庆典都是游戏”(All cults are feasts and all feasts are play)。但有一种能把它们加以区别的东西,即祭礼有一种“附加的心理因素”,它能把人的一种努力转化到一种愉快的状态之中去。神圣的祭礼与游戏有两点区别:第一,它与现实有一种更深,更基本的联系;其次是,它有一种特殊的心理状态,一种参加庆典所特有的赞美和严肃的气氛。如果没有这两种因素,也就不可能有任何的创造性因素。在祭礼仪式中,共同的信仰把人们亲密地和神联系在一起,只有当神的信仰存在之时,人类才能暂时摆脱原始状态中所受到的

^① J. 于齐格:《Homo Ludens》,波上顿1955年版第4页,第8页,第9页,第10页,第12页,第13页,第18页,第21页。

苦难。祭礼无需制订规则,它本身就是规则,人们在这种规则下生活着,并决定人对现象的各种形象。“庆典”和“节日”是重复的,但它们都被原始时代有创造力的精神所感染。这类“自我的再创造”(self-recreating)自然是重复的,原始人也知道这一点,但他有意识地并且不辞劳苦地重复着祖先的宗教需要,这就是他唯一的需要遵循的宗教原则。“然而正是在每一次宗教活动的重复中,创造性因素才被保存了下来。只要这种重复一旦停止,那么创造性因素也就会立即停止。”^①

这里卡里宁解释并补充了于齐格所忽视了的某些方面。于齐格虽然认为祭礼活动具有所有游戏的形式特征,但这种能进入到游戏中去的“极难作出明确规定的”心理因素究竟是什么,于齐格除了解释为“神秘的现实化”之外几乎没有再说什么,它成了不了了之的问题。

在与卡里宁的对比中,于齐格指出那导致祭礼仪式的过程:“虽然它们是很难为我们的观察所接近的,……但我们中的绝大多数人都能够说它的形象的产生过程(process of imagemaking)或形象化(imagination)是一种诗的作用,而我们最好能把它明确化并称它为一种游戏作用,事实上它也就是‘滑稽’(ludic)作用”。^②于齐格认为游戏的发生是最原始的,它比一切文化都古老,因为动物不可能等待人去教它们游戏。而文化则仅仅是人类才具有的一种普遍现象。假如动物和儿童的游戏可以等同这一说法在某种有限范围内可以被认为是正确的话,那么我们首先要注意在儿童游戏中本身就有各种不同的类型。儿童像小狗那样地在地上扭打翻滚,在这种程度上可以说儿童的游戏是可以和动物相比较的。不

① 卡尔·卡里宁:《庆典的本质》(Vom Wesen des Festes),莱比锡1938—1940年版第1卷第63页。

② J. 于齐格:《Homo Ludens》,第24页。

过,从这类最原始的生物学意义上的游戏则不可能提供一条通向祭礼的道路,要想发现这条道路,我们就必须转向另外两种儿童游戏的类型。只要我们能涉及儿童游戏的内容,那么就能对这两种游戏作出规定。一种主要是临时即兴式的游戏,在这种游戏中儿童别出心裁的创造占有重要地位,而且它的绝大部分因素都与现实相关。如儿童扮演母亲和小孩,玩玩具火车和轮船,扮演警察和强盗,裁剪玩具衣服,假装购买东西,假装做饭,扮演牛仔或印第安人,或作其它游戏,总之在这类游戏中,儿童费尽心机模仿成年人的世界然而对他来说还是陌生的世界。对儿童来说,对现实的所有特征精确地进行模仿也就是向他自己揭示生活的秘密。这种对现实的抽象所具有的意义正是所有这类游戏的特征。当儿童在按照他们所见去扮演各种不同事物的状态时,他们是在征服现实,在一种自由目的和非功利性活动中再现现实,比附现实,这正好和古代社会中原始人在祭礼中的一些情况相似。

从上述的介绍中我们可以看到祭礼和游戏之间的确存在着某些共同点。就以狄俄尼索斯的酒神祭礼为例,我们也不难找出它们的共同点。柏拉图在《法律篇》中也说过:“庆祝狄俄尼索斯诞生的颂歌,叫做‘酒神歌’,……不过随着时代的推移,诗人们自己却引进来庸俗的漫无法纪的革新。他们诚然是些天才,却没有鉴别力,认不出在音乐中什么才是正当的合法的,于是像酒神信徒一样如醉如痴,听从毫无节制的狂欢支配。”^①古希腊抒情诗人品达(Pindar)所写的《酒神颂》(Dithyrambic)断篇中也有祈求春天和塞墨勒(Semele,狄俄尼索斯之母)的段落。祭礼和戏剧表演难分难解。“它是明白的,雅典的酒神颂是春天的戏剧,……同样清楚的是塞

^① 《柏拉图文艺对话集》,1980年版第310—311页。

墨勒则是它的一个传统节目”。^①

“Dithyramb”(酒神颂)一词源出于宙斯在狄俄尼索斯第二次诞生时的一声叫喊所激起的回声。^② 在古希腊的德尔法(Delphi)神庙中曾发现一块碑文,它把狄俄尼索斯称之为“Dithyrambos”,意即祈祷春天的再一次降临。^③ 一般说来,“Dithyramb”一词有神之子被春天所唤醒的意思。不过希腊传记作家蒲鲁塔克(Plutarch)曾说过在他那时代,人们在德尔法神庙唱的“酒神颂歌其内容充满了放任和变化”。^④ 因此这些颂歌中的某些东西甚至比神的诞生更加著名。当代一些学者曾经研究小亚细亚古国弗吕吉亚(Phrygian)一词的起源是从神庙前的舞蹈表演那里来的。这种神庙有双重的门。是否意味着狄俄尼索斯的二次诞生尚未有明确结论。^⑤ 弗吕吉亚人的音乐是很特别的,它经常和诗的形式结合在一起。正如人们所见到的那样,在小亚细亚(Asia Minor)关于母神(Mother God)和青年神(Young God)的崇拜都不涉及他们的诞生,但在希腊克利特岛的狄俄尼索斯崇拜不但表现了生的重要性,而且把生和死结合在一起。因此显得这样一种看法是正确的:对狄俄尼索斯崇拜的热情起源于对酒神巴库斯的赞美。但不知从什么时候开始,人们开始认为有关“Dithyramb”的歌词与狄俄尼索斯毫不相干。^⑥ 认为这些歌词的主要内容是描写英雄的劳动和受到的苦难。但是,从这些争论中我们仍然不难看出希腊酒神祭礼中的

① 《施罗德残篇》(Schroeder fragm)75。参见A. W. 皮卡特-坎布里奇(A. W. Pickard-Cambridge),《酒神颂,悲剧与喜剧》(Dithyramb, tragedy and comedy),1927年版第33页。

② 参见品达:《奥林比亚》(Olymp) xiii 25。

③ 参见H. 韦尔(H. Weil):《Bull. de corr. Hell》xix。

④ 蒲鲁塔克:《de Ei ap. Delph》ix。

⑤ 参见A. W. 皮卡特-坎布里奇:《酒神颂,悲剧与喜剧》,第16—19页。

⑥ 参见同上书第166页。

游戏因素。不过要把祭礼和游戏等而视之是有些困难的。

于齐格和卡里宁想在一种与游戏离得最远的活动,即祭礼仪式活动上建立与游戏的关系,并且由于游戏通常被认为是无关利害的,因此这一论题具有极大的诱惑力。历史上虽然有许多人主张艺术最早起源于游戏,但却并没有直接从祭礼仪式中导源出游戏论来。黑格尔虽然谈到了崇拜神灵的仪节愈来愈成为这种神人合一的狂欢与享乐,并认为艺术与宗教都共同具有完全普遍的对象为内容,^①但黑格尔并没有认为艺术可以由祭礼中产生出来,或认为祭礼本身就是一种游戏。所以于齐格和卡里宁对于祭礼与游戏关系的探讨,应该被看作对游戏论的一种新探讨。今天看来虽然他们提出的这个命题是有意义的,但要达到他们所期望的那种科学性和说服力还相当困难。有些论述还暴露出他们的理论结构还存在着不可克服的矛盾。如于齐格一方面主张与祭礼可以等而视之的那种游戏不是儿童或动物嬉耍意义上的那种游戏,一方面又认为游戏发生是最原始的,它比文化更古老,因为“动物不可能等待人去教它们游戏”^②。这样一来无形之中好像有两种性质不同的游戏,因此首先需要解决的问题时究竟是一种游戏还是两种游戏?与祭礼仪式可以等而视之的究竟是哪种游戏?在这个问题上于齐格的论证时常陷于自相矛盾之中。因为像动物或儿童在地下扭打嬉耍的那样游戏,这种最原始的生物学意义上的游戏是不可能为游戏通向严肃的祭礼仪式提供一条小径的。当然,在儿童游戏中的某些“扮演”活动中,儿童的想象力是十分活跃的。她可以一会儿扮演母亲,一会儿扮演女儿,可以把玩具火车当成真的,或扮演警察和强盗(不知为什么,儿童喜欢扮演强盗远胜于扮演警察),对儿童来说,对现实的精确模仿就是在向他自己揭示一些现实的秘密。

① 黑格尔:《哲学史讲演录》,中译本1981年版第1卷第63页。

② J. F.齐格:《Homo Ludens》,第1页。

模仿本身就是一种抽象化的过程,这种对现实的抽象所具有的意义正是所有儿童游戏的重要特征。儿童在按照他们的所见去扮演各种事物的不同状态时,他们是在征服现实,在一种非功利性的意义上比附现实。也许只有这一类儿童游戏才和古代的某种祭礼,尤其是喜庆性质的祭礼有某种相似之处。在游戏活动的自由中,是和计较利害得失,期待某种实际利益的实践活动有区别的,因此的确可以重新研究游戏的性质,看它能否产生出类似艺术创造所需要的那种心理素质来。

然而,不管是哪一种儿童游戏,它和神圣的祭礼活动仍然有着重要的区别。儿童所能扮演的一些事物的状态总是在现实中早就有过的,他们只是对一种处于常规状态的事物作出反应,因此它所能创造的范围是非常有限的。移情的天赋能力(gift of empathy)虽然在儿童的游戏中可以发现,但看来很难达到像于齐格所说的那样,认为任何一种当代社会中“现成的”传统文化材料实际上都是儿童创造出来的。而且祭礼活动的那种庄严肃穆的性质,例如中国古籍中所描述的“筑圆丘以祀朝日,饰瑶阶以揖夜光。奏九天之和乐,百兽率舞,八音克谐”(《拾遗记·炎帝神农》)和儿童游戏的内涵总是有相当距离的。正是在这个意义上可以断言,祭礼仪式中虽然也有某些游戏的因素,但这种因素在祭礼活动中是只占第二位的。它缺乏祭礼活动的那种神圣性,而这种神圣性是由于祭礼活动在原始时代肯定是和一些重大事件的追忆联系在一起的。在祭礼仪式中要加以再现的东西,也就是那种揭示神启的东西,而不是儿童为自己的游戏所制定的种种规则。这也许就是使祭礼区别于游戏的最重要的精神因素。

日本当代美学家今道友信对祭礼仪式的看法和于齐格比较接近。他认为典礼具有通过行动,使整个人生接近于神(天)的超越价值。其中包含着一些戏剧成分,如像戏剧一样,有一定的情节,每次

上演都重复相同的情节。典礼规定的象征性的、类似情节表演的动作,即人与彼岸的神的连接。因此每当举行祭祀仪式时,人们都重复这些优美的动作。^①

不过总的来说,祭礼与游戏之间的关系研究得很不够,与这个论题的重要性很不相称,这仍然是未来需要进一步加以探讨的一个重要问题。

第六节 | 怪兽马卡拉形象的演变及其意义

我们已经用了极多的篇幅论证了最早和最原始的一些被我们称之为“艺术”的人工制品,在发生学上深受原始宗教的影响。许多这类东西常常是在原始宗教直接影响下产生出来的。但是,这种论证很容易被简化为也就是被歪曲为“宗教产生了艺术”。因此,我们必需把原始宗教与统治阶级所提倡的严格意义上的宗教加以区别。事情是那样的明显,原始文化产生于阶级还没有产生的时代,因此自发的自然宗教和鸦片烟的宗教并没有什么牵连。恩格斯早就指出过,从远古的时代起,“就产生了灵魂不死的观念,这种观念,在那个发展阶段上决不是一种安慰,而是一种不可抗拒的命运,并且往往是一种真正的不幸。……直到最后,由于智力发展中自然发生的抽象过程——几乎可以说是蒸馏过程,在人们的头脑中,从或多或少有限的和互相限制的许多神中产生了一神教的唯一的神的观念。”^②恩格斯的这些看法与人类学材料是完全一致的。弗雷泽就说过:在澳洲土著居民中普遍施行巫术,而对那些高级神祇的赎罪(propitiation)和和解(reconciliation)的宗教却几

^① 今道友信:《关于美》,中译本1983年版第51页。

^② 《马克思恩格斯选集》,第4卷第219—220页。

乎是一无所知的。在澳洲的原始部族中有巫术仪式而无神灵崇拜，就揭示了最早的原始宗教中的神灵崇拜是由于巫术的失败所致，只有当人类发现他一直是在把不是原因的东西当作原因，他的辛勤劳动都是白费功夫时，原始人才在对巫术的绝望中建立起他们的原始宗教信仰。“在巫术中，人类依靠自己的力量去迎接他所遇到的一切困难和危险，他确信在他力所能及的地方能为自然建立起某种秩序，确信他能操纵自己的目的，而当他发现自己这一错误地，当他沉痛地认识到他所设想的并想加以控制的自然秩序仅仅是一些幻想时，他就停止了自己的智力和独立的思考，而谦恭地听命于某种不可见的隐藏在自然帷幕后面的巨大神灵的摆布”。在弗雷泽看来，虽然人类的一切基本欲望在什么时代什么地方都是相同的，但在不同阶段上他们为满足自己的欲望所采取的手段是不同的。这一进程被他看作是“巫术通过宗教而进入科学”的进程。弗雷泽还指出，即使在信奉神灵的时候，野蛮人心目中的“神”和文明人心目中的“神”是有所不同的：“当野蛮人用一个词去指一个神时，在他心目中是指某种存在物(a being of a certain sort)。而当文明人用一个词去指一个神时，在他心目中是指另一些不同的存在物(a being of a very different sort)。如果这种情况是经常发生的话，那么这两种人都不可能把自己置于对方的地位并用对方的观点去考虑问题，因此在他们对神的看法中去讨论神，除了产生混乱和错误之外，决不会有任何其它的结果。”^① 虽然从人类学的发展来看，弗雷泽的《金枝》可能只是过去了的人类学研究的一个里程碑，他的理论并不是完全无懈可击的，但就总体上看来，我认为他所说的“巫术→宗教→科学”的进程并没有多大错误，因为这里的“宗教”指的是原始宗教而不是鸦片烟的宗教。

苏联学者柯斯文一方面承认宗教和艺术同时发生于奥瑞纳期

^① 詹姆斯·G·弗雷泽：《金枝》简本，第72页，第931页，第122页。

—梭鲁特期，一方面又坚决否认艺术导源于宗教，他认为如果认为艺术导源于宗教也就势必会等于假定宗教发生在前，等于把宗教归属于人类存在最早的时期。其实，原始宗教的发生肯定比艺术早这是无疑的。虽然艺术，尤其是造型艺术是一种人工制品，但为什么要制造这样的人工制品首先是由人的信仰支配的，原始宗教信仰对于原始艺术的支配正如脑在手的支配一样，操作是信仰的一种结果，没有信仰也就不会有操作。这样柯斯文一面反对艺术导源于宗教，另一面又反对艺术导源于审美的需要，坚持艺术和所有观念形态的共同根源是劳动。艺术的创造是不是根源于劳动这无需争论，无论是雕刻还是绘画都是双手并用，手脑并用体系完善化的结果，之所以有这种结果都应归功于人类祖先在百万年劳动中的进化。因此在这个意义上艺术起源于劳动的命题将永远是正确的。但这个命题本身并不能揭示原始艺术家创造艺术的动机是什么，因为如果仅仅是为了劳动，他可以狩猎，捕鱼，采集，为什么要冒着生命危险在岩石的隙缝中去进行“岩画”这种劳动呢？他为什么不去多生产一些实用工具而偏偏要去生产明显缺乏工具价值的“牛吼器”这类巫术工具呢？

K. 毕歇尔(K. Bücher)和沃拉斯切克(Wallaschek)强调最早音乐作品最重要的因素——节奏是从劳动工具与对象接触时发生的，这种解释是针对审美发生学问题的，然而柯斯文所说的艺术起源于劳动却是空洞而抽象，他只是认为艺术总不外是表现人与劳动实践中得来的认识，情感、情绪和思想的一种形式，等于什么也没有说。

但是，当我们涉及原始宗教在整个原始文化中的作用时，必须能令人信服地作出具体的论证，说明它和后来统治阶级提倡的宗教在性质上有着根本的区别。而现在我们可以说，这种区别不仅在理论上，而且就在具象的例证上我们也已经找到了生动的证明。

下面我们将要以印度神话中的巨兽马卡拉(The Makara)的起源及其演变过程来说明原始宗教怎样一步一步地走向为统治阶级服务的宗教。马卡拉形象演化的历史,即从一个独立的神灵最后变成了菩萨的坐骑,这正好真实地反映了原始宗教中的精灵形象被征服的过程。

马卡拉是最早出现在印度洛马斯·里谢(Lamas Rishi)洞穴中的形象,它从公元前350年开始一直被沿用至今。在印度的巴鲁特(Bharhut),桑切依(Sanchi),阿马拉瓦蒂(Amaravati)等地和其它印度早期佛教徒的遗址中均可找到它的踪迹。

马卡拉的形象最初是和树神约克夏斯(Yakshas)的形象联系在一起,后来又和其它与生活有密切关系的神的形象联系在一起出现,例如生殖神,丰产神,粮食神等。因此可以通过对马卡拉形象的演变去追溯史前时代某些由狩猎动物演化而来的“怪兽”怎样向半人半神的形象和神的形象演变的一些重要的发展阶段,这对于我们考察原始宗教过渡到真正的宗教,这两种宗教在内涵上的差别具有重要的实证价值。当印度的佛教占了统治地位以后,佛教徒经常把马卡拉的形象和约克夏斯的形象调和起来成为一个神,也把耆那教(Jain,佛教和婆罗门教之间的印度教派)和斯维德纳萨(Suvidhinatha),蒂尔塔哈克拉(Tirthankara)耆那教的祖师调和起来。

在目前,马卡拉却仍保持着它作为生活本质的象征意义,并作为印度教、佛教和耆那教的宗教象征符号对它进行艺术创造。在它变成为严格意义上的宗教形象以后,要追溯它的原型是极不容易的,因为它已经变得面目全非了,但是,我们可以从它的“一半是牲畜,一半是天使”这句费尔巴哈形容基督徒的话中,^① 寻找到它的

^① 转引自列宁:《哲学笔记》,第71页。

“牲畜”的本来面貌。

马卡拉的形象是土生土长的或是从希腊人,波斯人那里传入的,至今虽然还是一个问题,但有一点是可以确定的,那就是它最早是生长在水边的两栖动物鳄鱼。即使到目前为止,我们仍可分辨出它的这种原型。在印度的海岸和河口到处可以发现鳄鱼,因此早在印度洪水神话中,鳄鱼就是一种很重要的带角的“贾萨”(Jhasa)神,它和带角的马卡拉是同义的。因此,它不太可能是从希腊传入的,因为它的出现要早于希腊可能有的影响。在这个怪兽的形象上也可以看到植物的痕迹,马卡拉的下巴和舌头处有一种类似于忘忧树(Lotus)根茎的藕状植物(希腊神话中也有忘忧树,《奥德赛》中就叙述了吃了忘忧树上的果子的人就会忘记过去的神话,做极乐世界的梦而忘却尘世的痛苦)。这种藕状植物必须要靠水才能生存,当它伸出水面开花时就非常象马卡拉嘴上所长的花朵(见插图中马卡拉嘴中生长出来的莲蓬状植物)。这种藕状植物是印度宗教神话中用得最为频繁的一种象征符号,并被看作水中世界的一种最本质的构成因素。而且经常被信奉具有一种女性生命力的源泉。

虽然许多现象表明马卡拉形象有着它印度本土的起源,但仍有些研究者认为印度的马卡拉形象是从地中海地区盛行的海怪形象中转化而来的。在波斯神话中海怪的形象也如美索不达米亚文化那样,都可能对印度神话发生影响。而极少数的研究者则把马卡拉看作是起源于前雅利安人(Pre-Aryan)统治时代的印度河流域。

亚历山大大王(Alexander the Great)在公元前325年的入侵很可能给印度带来了波塞冬(Poseidon,希腊神话中的海神)的古代神话,在这种海神形象的基础上再加上印度本土上的各种因素演化而成,终于使印度古代人民创造了马卡拉这一形象。但这也只是一种猜测。因为希腊神话中的波塞冬并没有一个鳄鱼的身躯,而

对最早的马卡拉形象来说,这却是最重要的特征。在马卡拉形象出现于洛马斯·里谢洞穴后,它变成印度巴鲁特地区(约公元前150年),阿马拉瓦蒂地区(约公元前150年到公元600年),马图拉地区(Mathura,约公元15年到200年)和桑切依地区(约公元前100年到公元100年)这些地区浮雕作品最常见的主题。目前,在印度残存下来的这些浮雕作品都是石质的,木质或由其它非耐久材料制成的雕塑形象显然都已消失。仅有一件泥制的雕塑作品在印度河盆地中奇迹般地保存了下来,更奇怪的是它的形象与马卡拉是完全一致的。因此看来马卡拉至少在形式上是作为最为普遍的流行在印度河地区的象征形象。

对我们来说最重要的是马卡拉的形象从一个时代到另一个时代在形式上的变化,它的意义不仅在于它反映了印度本土上的思想和信条的发展或反映了外来影响的冲击和刺激,最有意义的在于在它的形式的变化中我们可以看到整个原始宗教向阶级社会中严格意义上的宗教转变的过程,一种狩猎动物形象怎样从唯我独尊的怪兽变成了天使的坐骑。

下面是图形说明:

1. 为印度桑切依地区印度塔中马卡拉的浅浮雕。属马卡拉形象的第一阶段。

2. 为印度巴鲁特地区印度塔中“水马”即“贾拉-塔雷加”(Jala-Tarage),属马卡拉的变体瓦哈那(Vahana)。制作年代约为公元前175年—前150年。

3. 马卡拉形象发展的第二阶段。巴鲁特地区印度塔中瓦呼那(Vahuna)。这里,马卡拉的形象还保持着最早的原型:鳄鱼的头和第一阶段中的卷鼻。此时开始,它已作为神像下部的一种“运载工具”。

4. 马卡拉形象发展的第三阶段。马图拉(Mathura)地区的马

卡拉有一条鱼尾巴和鱼鳍。图中表示一个人正在与它战斗。

5. 印度北部地区的马卡拉形象, 制作年代约公元前 3 世纪到前 2 世纪。

6. 印度查尔邦拉·卡利(Charbangla Kali)寺庙中的马卡拉。此时它已作为“耿加”(Ganga)的坐骑。约制作于 18 世纪。



图 135: “马卡拉”形象的演变图

首先我们可以看到印度马卡拉的形象正如我国古代“龙”的形象一样,它集中了许多动物的特征。主要由鳄鱼,象,鱼等动物以及藕类植物等形象组合而成,而它作为狩猎动物或图腾动物的最重要的标记是它的鳄鱼的身躯和头部,这明显反映在第1图和第5图上,直到第6图这一原型尚未消失。第5图的制作年代表明,它可能是更为接近于原型。也就是说它开始的原型可能是比较单纯的,以一种动物构成其基本原型,为了用来表示怪兽的一种不可见的神秘力量,原始的想象力只好借助于一些现实的可见形象的裁剪和拼凑。或者用列维-布留尔的说法,它是受“互渗律”所支配的。虽然目前印度保存下来的马卡拉的形象都是在佛教盛行之后的形象,也就是说所有这些形象都是严格意义上的阶级社会中为统治阶级服务的宗教的形象,但在这个“怪兽”的形象上,可以推断出它有着更早的起源。它不可能不是狩猎时代的一种产物。在其历史的发展中,还带上了农耕的印记。在这前五种类型之外,还有一些其它动物的形象交替地和马卡拉形象混合在一起,有时虽带有陆上动物的头或身躯,但总带有水生动物的特征,例如有鱼的尾巴和鳍。例如贾拉-塔雷加(Jala-taraga),这种神话中能在水中或空中飞翔的马常交替地和马卡拉的形象结合在一起。它有一种神秘的力量,并能敏捷地去支持神话中的诸神并给人类带来某些生活的准则。印度神话中的因陀罗(Indra,印度吠陀神话中的主神,掌雷霆),他的战车上的战马能帮助他降雨或制造暴风雨。另一例子是掌管水和云的象贾里伯哈(Jalebha,象征力量),它被视为与马卡拉同一的,是种有鱼尾的象。它的形象与毗湿奴(Vishnu,印度神话中三大主神之一)从海中巨怪中拯救出来的巨象国的国王有关。神话中说正当模样像鱼的海怪开始吞食巨象国国王时,毗湿奴阻止了他的暴行。并创造了一个永远不能变化的形体,即象与鱼的混合。马卡拉的形象因此也可以看作是生命受到自然束缚的象征化

形式。在印度的兽带(Zodiac, 以黄道ecliptic为中心向南北各宽九度的带, 属于兽带内的星座共十二个, 如水牛, 水狮, 山羊与鱼的混合形象等等)体系中, 马卡拉则是其中的一座星座。而其中的摩羯座(Capricorn)即山羊座, 则是从古巴比伦和古希腊天文学那里移植过来的。

这些多种多样的马卡拉的形式体现了古代印度人对海, 陆, 空之间联系的看法, 暗示着一种原始的生命发展系列。印度神话学上的马卡拉也可能曾经有过一个与此相似的发展阶段, 它表现的是一种两栖动物的阶段, 既保持水生动物的特征, 又具有陆上动物的特征。虽然马卡拉总是被描绘为水中动物, 但却从未真的生活在水中。

马卡拉的形象特征象征性地表现了古印度人观念中的水, 火, 土, 空气和天空这五种最基本的自然领域。而其中水的象征符号更为突出, 在它的外形上表现了典型的水中动物——鱼, 它张开的大嘴和尖锐的牙齿表示可怕的水中激流。火则是通过身上像树那样的火焰去表现的。它的笨重的脚所支柱的身体暗示着大地的存在。而空气则是从它张嘴的呼吸来表示的。天空却是通过它的背所支撑的天神去表现的。这一切都构成了至高的“梵天”的一种象征。黑格尔曾经说过: 印度神话采取了化身形式或个体化的形式, 然而化身的观念在这里并没有怎样确定的意义, “因为几乎一切东西(神灵、著名的国王、婆罗门、瑜伽师甚至动物)都被假定为(梵天的)化身, 于是那似乎要规定自身为个体性的东西立刻就又消失在普遍性的云雾中了。”^①

在马卡拉形象所表现的神性关系中有二个事实特别值得注意。第一是这种神或半神半人的形象总是象征着丰产, 即水的一种

^① 黑格尔,《哲学史讲演录》,第1卷第133页。

丰产能力,正是这种丰产能力构成了它的神性本质。第二是马卡拉的形象并不排斥其它的神,相反它和其它的神可以是合二而一的。当一个神丧失了它的最高权力或在众神中获得一个新位置时,马卡拉总是要出来和它结合在一起,而最基本的就是无论它结合的是个什么样的神,却总是和丰产、生育和仁爱联系在一起。它和其它神性联系在一起的实例首先发生在和树神约克夏斯的结合,即一种植物生长的神灵或半神半人的神,相当于中国古代神话中的“神农”的传说,从社会学观点上来看,当是狩猎社会向农耕社会过渡阶段在神话传说留下的痕迹。从马卡拉嘴中生长出来的树干就意味着树神约克夏斯的诞生。在它把动物的生命力加以符号化的同时,也把植物的生命力加以符号化了。其后,马卡拉又常作为河神纳第一德瓦塔斯(Nadi-devatas)雕像的底座。吠陀诸神(Vedic gods)在成为印度教众神时也总是和马卡拉结合在一起。吠陀神(Varuna)也叫亚克夏斯(Yakshas),它代表一切创造的源泉,就像生命之树的根茎一样。而作为吠陀诸神的首领,它后来成了海神。而马卡拉则成了变体瓦哈那(Vahana),起着和月亮神沙玛(Soma)同样的作用。

今天在印度的寺庙中,马卡拉和其它的神还被画在墙上或塑成神像。虽然它已经变成为某种装饰性的坐骑,像我们在上述最后一幅图中所看的那样,但它的形式仍然保持着它最早的水生动物的特征。这种情况清楚地向我们表明,从最原始的狩猎文化中的对某种狩猎动物的图腾崇拜演变到阶级社会中的宗教过程中,历史并非就像某些学者所设想的那样留下的是谜一般的空白。马卡拉的形象的最大意义就是它提供了一个最强有力的例证,能使人们追溯到狩猎时代原始宗教的痕迹。马卡拉形象的演变过程能说明的不仅是印度宗教史的变迁,而更重要的是,它至今尚未完全丧失的那种意义,例如作为一种水的宇宙

形象,或作为一种生育和丰产的象征,都能使我们有可能去追溯它的更为遥远的历史。这一形象历史性的变迁具有普遍的意义。

和世界各个古老的民族一样,在印度的原始宗教中也经历过巫术和图腾的阶段。瑜伽就植根于部落时代的萨满信仰中,耆那教在一定程度上植根于部落时代的泛灵论。祭祀仪式则起源于早期吠陀时代的交感巫术。在印度的吠陀文学中,巫术的成份尤为显著。例如“《夜柔吠陀》……经文上所表现的祭祀仪式显然是属于巫术性质的。《夜柔吠陀》无疑提到许多神,但是目的不是取悦他们,而是以巫术的方式迫令他们为某种确定的目的服务。”大多数祭祀仪式也象夜柔咒文一样,目的不在于崇拜天神,而是影响他们,迫使他们满足祭祀者的愿望。^①因此不难设想,怪兽马卡拉一定经过了这样几个不同的阶段:

一、在狩猎巫术阶段,它是一种狩猎动物例如鳄鱼的巫术形象,这种形象之所以被塑造出来,目的在于保证狩猎的成功。

二、在狩猎巫术的基础上,马卡拉上升为主宰某种动物的狩猎神,随着这种信仰的普遍化,它又变化为主宰某些动物的狩猎神,从而使它的形状带有多种动物拼凑的特点。

三、在狩猎神的基础上,马卡拉进入图腾崇拜的阶段,由于采集经济和农耕经济的发展和影响,动物崇拜与植物崇拜相结合,从而使马卡拉形象不仅具有某些动物的特征,而且也具有某些植物的特征。

四、在原始宗教向统治者的宗教的转变过程中,马卡拉由图

^① 德·恰托巴底亚耶(Debiprasad Chattopadhyaya):《印度哲学》,中译本 1980 年版第 52—53 页。又:“尽管后代祭司的阶级利益夹进了原始仪式,梵书仍然坚持把仪式看作本质上是巫术”。同上书第 68 页。

腾崇拜的对象降低为神的坐骑。因为早期狩猎神崇拜已经成为过去。但它仍然保持了自己原型的某些重要特征。

从上述我们对“马卡拉”形象的分析中可以看出，原始宗教与统治阶级的宗教有着根本的区别。恩格斯在批判费尔巴哈所说人类的各个时期彼此借以区别的仅仅是宗教的变迁这一观点时曾指出，存在着两种不同的宗教，与佛教、基督教、伊斯兰教等宗教不同，“旧的自发产生的部落宗教和民族宗教不进行宣传”。^①这样，实际上就把原始宗教和统治阶级的宗教作了根本性的区别，而在柯斯文那里，恰恰就见不到这种区别。“马卡拉”最初作为原始宗教中的狩猎神，它是没有“宣传”内涵的，因为它只是一种自发的部落宗教，而当它成为“耿加”神的坐骑时，它的含义就完全变了，此时，它才具有真正宗教宣传的目的，由野性的丧失所换取的神圣性，是向更高一级的神的屈服为标志的，而这种神性的奴隶状态所要导向的目标就是真正的宗教膜拜。因此，如果不把这两种不同的宗教加以严格区别，人类原始文化史就将真正消融在神性的迷雾之中。例如黑格尔所说的“艺术的起源与宗教的联系最密切”，^②就因为没有区别这两种不同的宗教，由于他所说的宗教正好是耿加神躺在马卡拉身上的那种宗教，因而既说明不了原始宗教与最早艺术的联系，也说明不了艺术起源真正的时间表。毫无疑问，若按黑格尔对“宗教”概念的论述，艺术根本就不能是史前的产物，因此，艺术产生的时间表就将大幅度地向后推迟，而在今天看来，这却是违背历史的一种真正的倒退。

① 《马克思恩格斯选集》，第4卷第231页。这句话旧译本曾译作“旧的自发产生的部落宗教和民族宗教不进行宣传”。意思是相同的。

② 黑格尔：《美学》，中译本1979年版第2卷第24页。

第七节

中国古代岩画

虽然已知的旧石器时代的洞穴艺术已超出了法国和西班牙的范围,但目前来看,主要仍集中于欧洲。至于后期的岩画遗址,则几乎遍及世界各个角落。它遍布五大洲,七十三个国家和地区。(以下按英文字母次序排列)

非洲:阿尔及利亚,安哥拉,博茨瓦纳,乍得,埃及,埃塞俄比亚,肯尼亚,莱索托,利比亚,马拉维,马里,毛里塔尼亚,摩洛哥,莫桑比克,纳米比亚,索马里,南非,苏丹,坦桑尼亚,扎伊尔,赞比亚,津巴布韦。

亚洲:阿富汗,中国,印度,印度尼西亚,伊朗,伊拉克,以色列,蒙古,阿曼,巴基斯坦,沙特阿拉伯,西奈半岛(埃及),土耳其,苏联,也门。

中美及南美:阿根廷,玻利维亚,巴西,智利,哥伦比亚,哥斯达黎加,古巴,厄瓜多尔,危地马拉,秘鲁,委内瑞拉。

欧洲:阿尔巴尼亚,奥地利,保加利亚,丹麦,芬兰,法国,希腊,爱尔兰,意大利,挪威,葡萄牙,西班牙,瑞典,瑞士,大不列颠和北爱尔兰联合王国,南斯拉夫。

北美:加拿大,美国,墨西哥。

大洋洲:澳大利亚,复活节岛(智利),夏威夷(美国),新喀里多尼亚岛(南太平洋),所罗门群岛(南太平洋),塔斯马尼亚岛(澳大利亚)。

其中除非洲苏丹境内的努比亚(Nubia)以及印度的萨哈拉(Sahara)地区的岩画有人主张有可能属于旧石器时代外,其它地区都是新石器时代以后的作品。

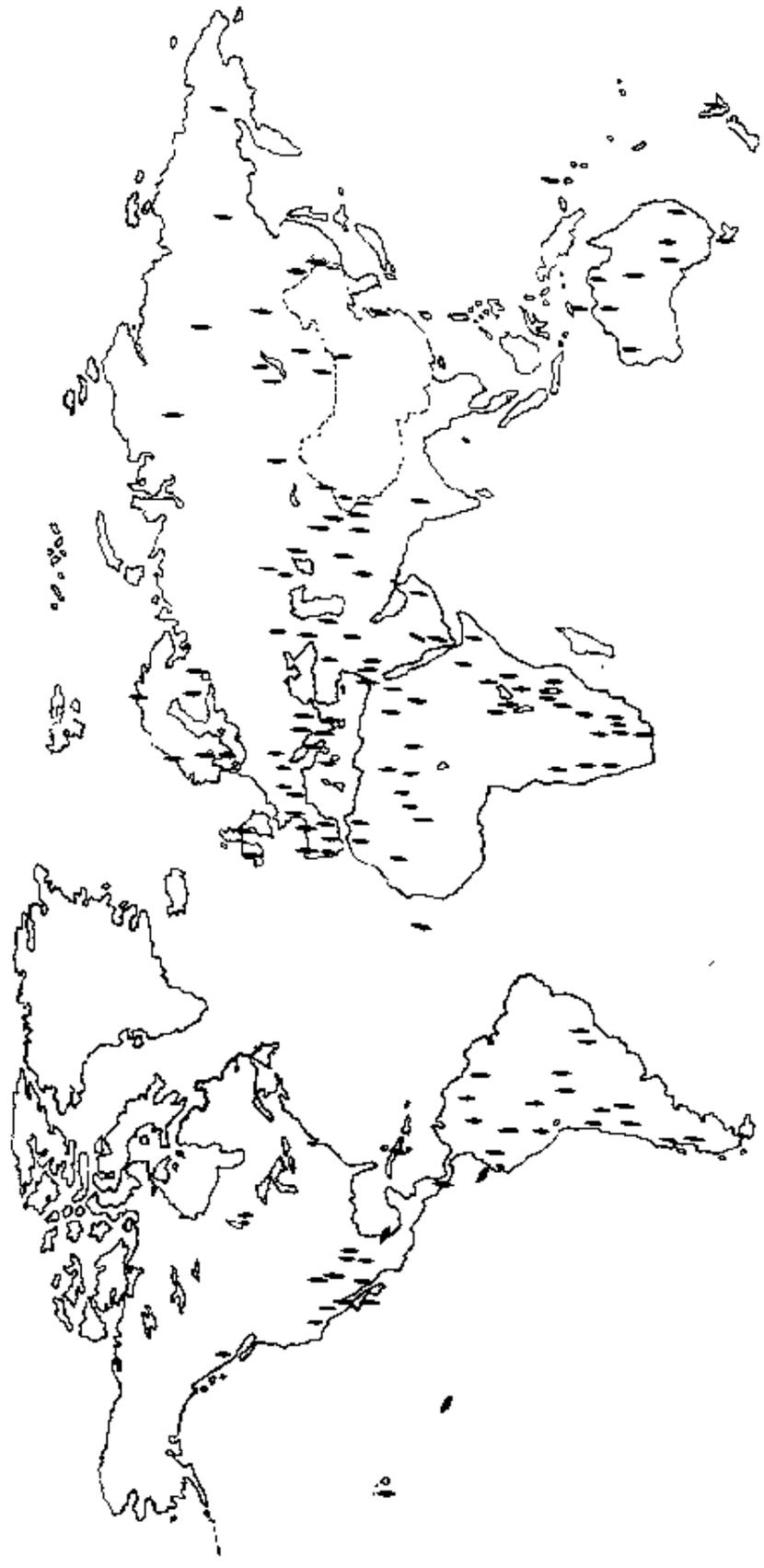


图 136: 世界岩画分布图

下面我们除了介绍一下我国发现的岩画遗址外,重点分析一下非洲岩画,因为非洲岩画是非常典型的原始部族的岩画,虽然它发生得很早,但消失得最迟,值得我们作重点分析,以期与欧洲旧石器时代的岩画作出比较。如果两者在某些方面显示出一致性,那就足以说明“人种并行论”的理论是正确的;尽管在人类各种种族之间存在着文化差异,但人类的精神处处显示出一致性。并且有着相似的创造文化模式的能力。

中国岩画遗址最早发现的是福建花山崖的岩画。清代汪森著《粤西丛载》转引张穆《异闻录》:“广西太平府,有高崖数里,现兵马持刀杖,或有无首者,舟人戒无指,有言之者,则患病。”《宁明州志》:“花山距城五十里,峭壁中有生成赤色人形,皆裸体,或大或小,或执干戈,或骑马,未乱之先,色明亮,乱过之后,色稍黯淡。又按沿江一路两岸,崖壁如此类者多有”。^①对于这些岩画的制作年代目前学术界看法也有分歧,有人主张有一千年到二千年的历史,



图 137: 花山崖岩画局部。下为各种铜鼓符号

^① 转引自《花山崖壁画资料集》,1962年版前言。

有人主张是上古或中古的作品,还有人认为是太平天国的天地会所制作,但这种说法显然与清代的记载不符。有人主张从画像旁边的楷书“魁”字和岩画内容来判断,它们可能是唐宋时代的作品。

对于岩画的内涵看法也不一致,有人认为它们是绘画向形象文字发展的过渡时期的符号;有人则认为它们是镇压水鬼的。由于“魁”字的存在,说明当时岩画的作者已能使用汉字,因此第二种说法的可能性较大。由于这些岩画地处左江沿流深潭水岸旁的高山上,因此和《淮南子》:“九嶷之南,陆事寡而水事众”;《峒溪纤志》:“蛮人,性粗犷,以渔猎为主”相符合。

根据大部分岩画形象的基本姿态来看,不象是表现战争,象是在表现舞蹈,而且许多岩画中都夹杂有各种形状的铜鼓符号,铜鼓的一大用处就是祭祀,故这些岩画表示祭祀舞蹈的可能性较大。

1972年在嘉峪关黑山湖附近发现黑山石雕岩画,由于黑山石质坚硬,非一般石器或铁器所能雕琢,所以其工具很可能是铜质的铁器或非常坚硬的砾石,估计制作年代不会早于秦汉。它可能是羌族、大月氏或匈奴族早期的文化遗迹。因为岩画内容都是与虎、鹿、牛、鸟、蛇以及狩猎的活动有关,因此也可能它们就是狩猎巫术的产物。如图 138 很可能是集体围猎之前的一种巫术仪式,作者无法把主要人物(可能是巫师)突出出来,只有将他的形象放大,以表示他是一个突出人物。

此外,虎的形象在岩画中很少见到,而在黑山岩画中则有一群老虎和其它鸟兽和蛇混杂在一起,而且都朝一个方向。看来象是利用虎的形象去驱赶其它动物,因此也可能与巫术有关。

1979年11月,我国连云港将军岩发现岩画遗迹,内容有人

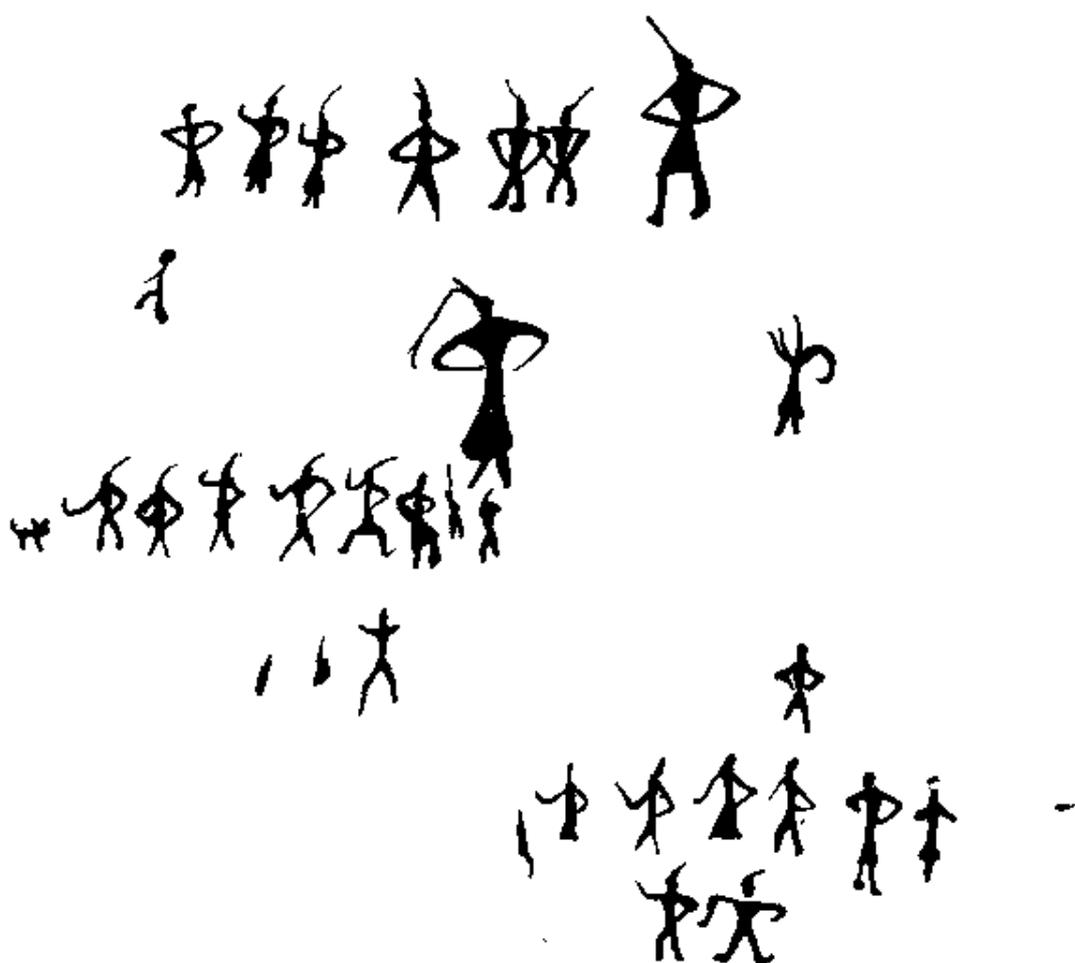


图 138: 黑山岩画中的群体形象



图 139: 黑山岩画中的虎蛇形象

面,农作物,鸟兽、星云及各种符号。最完整的是图 140 这幅岩画。

目前国内学者对它的内涵看法很不一致。大体说来有这样几种:

(一) 认为岩画中首次出现了禾苗之类的农作物图形共十三种之多,因此它反映了人类与农业密切的依赖关系,也表达了当时人们对生产庄稼的土地的一种崇拜意识,是目前我国发现的唯一反映我国原始农业部落

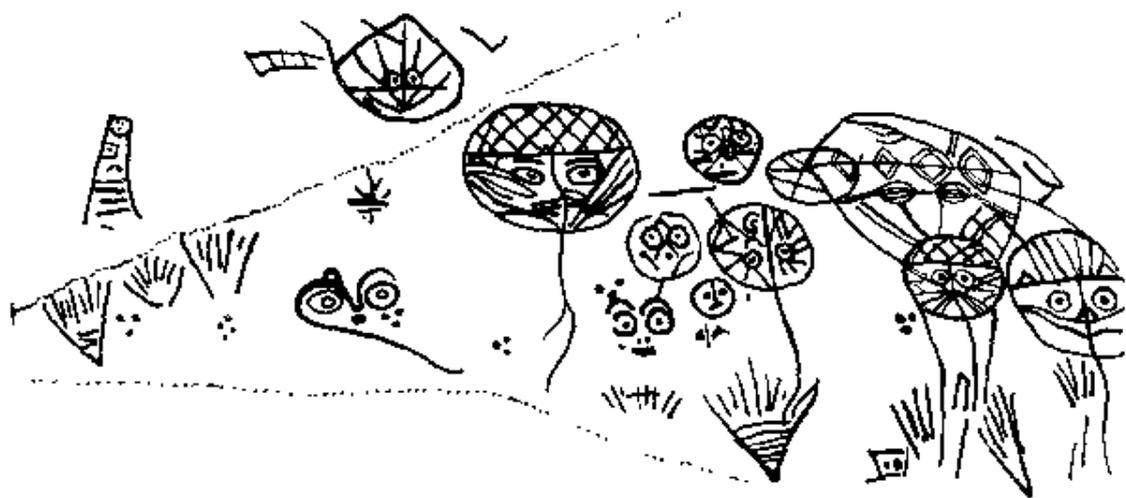


图 140: 连云港将军岩A组岩画

社会生活的石刻。

(二) 认为它是一幅巫师作法图。其中有五个头像明显作尖嘴鸟喙形, 并与芒状禾苗纹相联, 鸟喙人面是表示“日中踰乌”的太阳神, 而芒状禾苗纹是太阳神的助手“句芒”, 因此这是一幅祭祀太阳神的巫师作法图。

(三) 认为是天神岩画, 部分内容是对天体的神化和偶像化。大量人面是一个个头戴太阳光冠的太阳神形象, 头顶上各条线颇似太阳的射线, 因此它是太阳神的岩画, 南北排成一列, 看去颇如太阳从海面升起的样子。面部采用变态的人面形, 是对太阳人格化的表示。

(四) 认为它是“庄稼生人”的神话反映, 表现初民对人类起源的思索: 人是不是从庄稼(或植物)里生长出来的? 这是原始农耕时代的幻想和哲学。初民根据“类似联想”把庄稼的生长与人类的成长当做一回事。

我的看法略有不同, 我认为岩画表现的是一种春的祭礼。理由是这些精灵都有一根支茎与土地相联系, 土地上的植物形象比较稀落, 因此它们是代表着春的生命力本身, 这样的精灵就像澳洲的

“玛那”(mana), 非洲的“卡根”(kaggen)一样, 是一种最原始的生命力的象征, 所不同的是“玛那”和“卡根”都代表动物的精灵, 但这里却代表植物的精灵。它是原始人最早的精灵观念, 比万物有灵论还早, 人类学家往往把这类信仰归类为“前万物有灵论”信仰, 也就是说它的发生比万物有灵论还早。这种形象实际上企图去表现本质上无法表现的生命力的本原的一种精灵, 从而去象征一种春的来临。在原始人看来, 春季变换不是一种气候学的现象, 正如下雨刮风不是一种气象学现象一样, 它们都是一些特殊的精灵操纵的结果, 向这些精灵举行某种祭礼仪式, 就能召唤春的来临, 将军崖岩画所在地有可能就是一处远古的祭台。岩画本身也就是对这些精灵的一种“祭献”。但另一方面, 原始人不能凭空去创造这些精灵的形象, 因此这些精灵也就不可能不具有人类的面貌特征, 甚至从某些精灵的形象上还隐约可辨某些文身的痕迹。这些精灵的眼睛都用同心圆来表示, 这在鸳鸯池出土的新石器时代的石雕人像上亦可见到, 可以认为是一种传统的因袭表现手法。

关于春的祭礼古籍上常有记载。例如《诗经·小雅·甫田》：“琴瑟击鼓，以御田祖，以祈甘雨，以介我稷黍，以谷我士女。”《诗经·小雅·大田》：“田祖有神，秉畀炎火。”《周礼·春官》：“凡国祈年于田祖，飮豳雅，击土鼓，以乐田畷。”《礼记·月令》：孟春之月，“是月也，天子乃以元日祈谷于上帝”；仲春之月，“是月也，安萌芽，……择元日，命民社”，等等，无不与春的祭礼有关。可见春的祭礼由来已久。连云港将军崖的岩画有可能是这种春的祭礼的最早形象化的作品，不管其制作年代是早是晚，但是所反映的春的祭礼的内涵比史书上的记载更为原始这一点是可以肯定的。

在人类历史上，农耕是最为重要的经济专业分工，然而整个来

说对农耕起源的研究是非常不足的。^①在农耕社会中所有东西都指向植物的生长,以植物作为食物的来源,把本来是妇女做的采集工作变成了一种有计划的生产活动,本质上体现了人的力量向最广大的自然——土地索取他理所应当索取的东西,于是在我国就产生了一些有关农耕的神话。但就世界范围来说,反映早期农耕观念的岩画是极少的,在这方面,将军岩的岩画无疑提供了一个杰出的范例。

云南沧源岩画是我国西南地区最重要的岩画发现,国内学者已有专门研究,^②故无须多作介绍。但我对沧源岩画有一个猜测性的意见,认为它从总体上并不是在描绘现世的世俗生活,而是在描绘一个神灵的世界。这一猜测主要根据有以下几点:

一、沧源岩画均用赤铁矿为主要颜料故均为红色,这一现象很值得注意,山顶洞人用赤铁矿染红石球作为死者的陪葬,两者似出于同一的信仰,即认为死亡是缺乏红色(血液)所致,因此红色意在呼唤死去的生命。它是供奉给神灵世界的。

二、形象以人为主,但对现世生活来说,岩画中显示的人口密度太高,原始社会绝不可能达到这样高的人口密度,因此我相信它是在过去消逝了的时间中能够回忆起来的几代人的口总和,而并非是一种装饰效果的体现。

三、有许多形象形状怪异,不像是戴着头饰的原始部族,更像是被神化了的人,因此其主题主要与祖先崇拜有关,有的可能与西南地区少数民族的神话有关。例如在云南白族居住地区有所谓“本

^① 弗拉基米尔·卡波(Vladimir Kabo)在《粮食生产经济的起源》(The origins of the food-producing economy)一文中就曾指出:由狩猎-采集经济向粮食生产经济的发展,是新石器时代最重要的发展,对人类文化,妇女地位等都发生了重大变化。载《现代人类学杂志》,1985年12月号。

^② 参见汪宁生:《云南沧源崖画的发现与研究》,1985年版。

主”的神话,白族居民相信每一个村落都有一个“本主”,他是地区性的主宰神。其最主要的内涵是祖先崇拜。像第一地点分区的岩画,(见下图)^①有的形象头顶太阳,明显是神灵的标志。

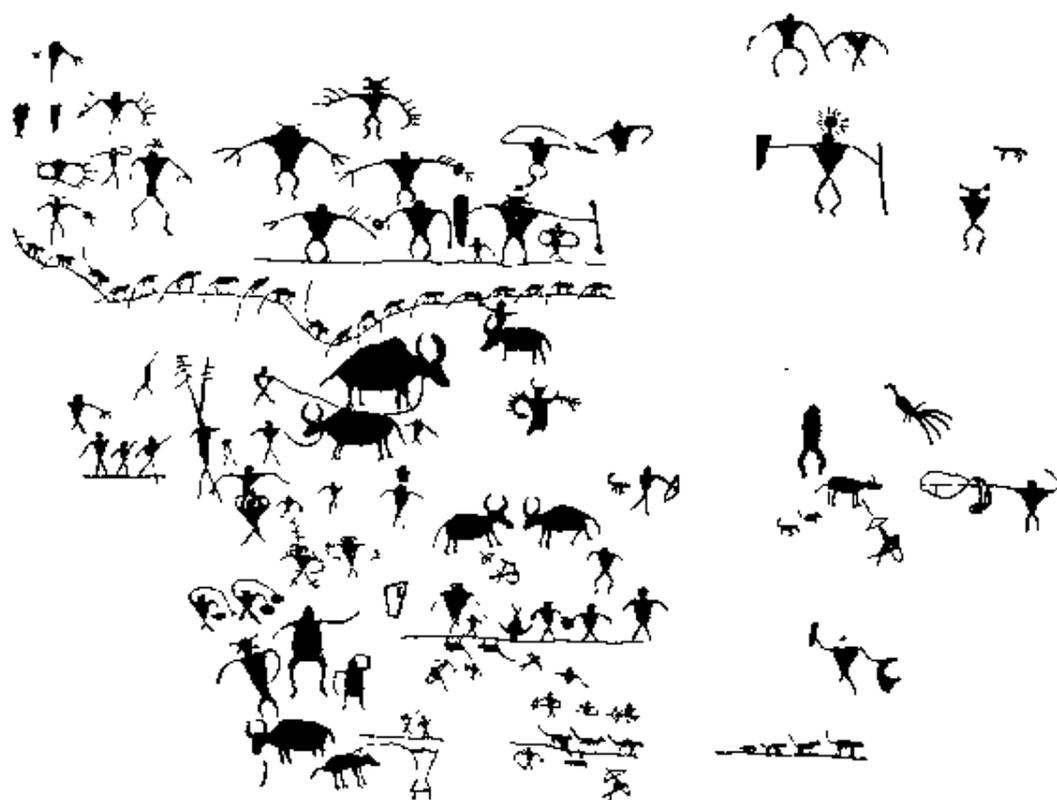


图 141: 云南沧源岩画

像欧洲的旧石器时代岩画和非洲岩画一样,我国古代的岩画也有许多形象是很难解释的,因为它们可能在一种神秘的、变了形的神人同形论的意图下创造出来的。就以牛的形象为例,非洲塔西里地区也有许多岩画中有大量牛的形象,人们很容易把它们和畜牧生活联系起来,但是这种想当然的看法却是错的。正如卡森I. A. 里奇所说的那样:“塔西里许多牛的场面可能反映的是以牛作牺牲的祭礼而不是饲养活动,画面上的牛羊显得很多,就很可能表现的

^① 参见汪宁生:《云南沧源崖画的发现与研究》,1985年版第29页。

是一种牺牲祭礼。在布须曼人那里……牛是供奉给神的。”^① 云南晋宁石寨山曾出土一些表现“剽牛”风俗的铜器雕塑作品就是一例，所以岩画中出现牛和其它动物的形象，并不一定就是畜牧生活的表现。非洲塔西里当地的一位名叫约伦特·楚丁(Yolande Tschudi)的人曾说过：“仅仅在岩画表面的某种领域内所完成的作品我们就称之为‘献祭’(consecrated)”。^② 沧源岩画的地点明显也是经选择的，虽然其选择标准我们已一无所知，但也可能与某种祭礼仪式有关。

人物形象一律采取正面律，并高度密集，是沧源岩画风格的最大特点。在秘鲁“的的喀喀湖”(Lake Titicaca)附近的高原上也曾发现类似的史前岩画。(见下图)^③

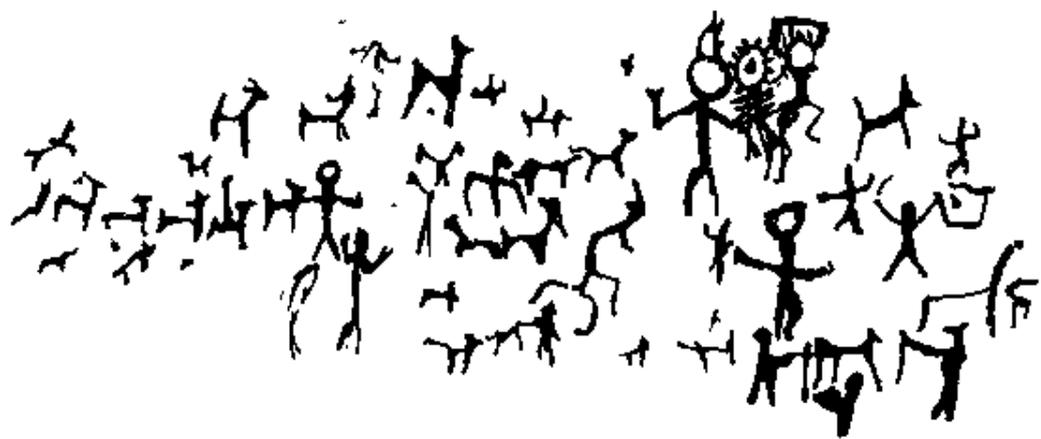


图 142: 秘鲁的的喀喀湖的史前岩画

这种在一个有限空间内以形式基本一致的形象挤满画面的构图常常能造成一种静态的喧闹气氛，是原始岩画的一种常见的表现手法，但与秘鲁的岩画有所不同，沧源岩画主要以人的形象为主而不是以兽的形象为主。而且几乎所有沧源岩画都在这点上保持一致，人物形象仅有大小之分，最小的大约仅占最大的二十分之

①② 卡森 I. A. 里奇:《非洲岩画艺术》，第 84 页。

③ 原载美国《考古学》杂志，1977 年 1 月号第 52 页。

一,而且形体大的形象往往伴随奇异的装束,例如第二地点1区的村落图,其中最大的形象双手举着虚实相间的方格形符号,显然决不是现实生活的写照。(见下图)①按照一般原始部族的葬俗,死者

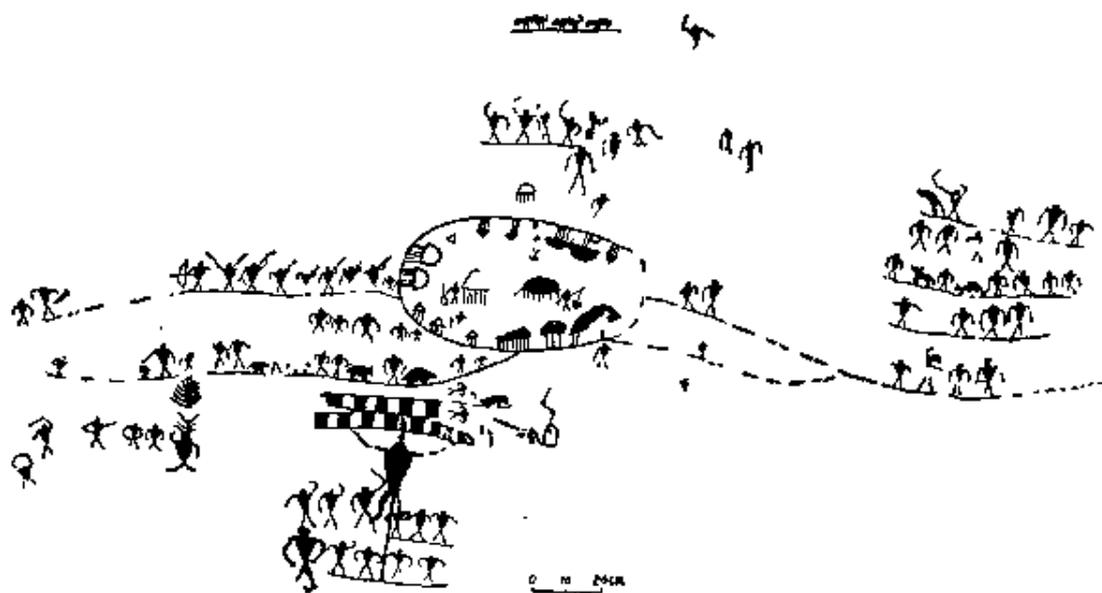


图 143: 云南沧源岩画

往往葬在远离生活区的地方,所以如果这幅村落图中椭圆形线条表示村落的界限的话,那么村落之外的所有大大小小的或人或兽的形象,都应该是另一个世界中的居民。



图 144: 国外古代艺术中的
三角形人象

中曾提到,在布莱克福特(Blackfeet)地方常常用一个呈三角形的人的形象(见上图左)去再现一个被杀死的敌人。②此外,这种三角形的人的形象在希腊瓶罐的装饰中可以经常见到。(见上图右)③三角形形体

① 参见汪宁生:《云南沧源崖画的发现与研究》,第35页。

② 弗朗兹·博厄斯:《原始艺术》,纽约1955年版第164页。

③ 参见E. H. 冈布里奇:《艺术的故事》,伦敦1967年版第50页图版46。

本身仅仅是从一种简化原则中派生出来的,因为它能帮助原始艺术家用最简便的方式去把握人的基本外形,并不一定是要表示死人。毫无疑问,沧源岩画的三角形人体结构也应该是这种简化结构的产物。

与博厄斯所提到的三角形人体不同,也和希腊瓶罐上的装饰不同,沧源岩画的三角形人体突出了男性化的强健,这可能与岩画创作时代已进入父系制社会有关,祖先崇拜仅限于男性祖先有关,它主要表现神力。

第六地点3区的岩画,形象的神灵化则更为明显,一望而知,现实世界中不可能出现这么多集合在一起的化了装的人物的,而只可能是幻想中的各种神灵的集合。(见下图)^①

总之,我比较倾向于认为这些岩画中的场面画的都是另一个世界中发生的事情。

七十年代发现的内蒙阴山岩画,是我们目前发现的最丰富的岩画遗址。总数估计已近万幅。能辨认的动物形象已达四十种。阴山岩画的制作始于殷周,止于明清。据《汉书·匈奴传》记载,汉代的阴山是“草木茂盛,多禽兽”的地方。这正好为狩猎文化提供了最理想的发展土壤。

一些西方人类学家曾把狩猎文化分成为两种基本类型:一种是处于采集和狩猎之间的中间阶段的狩猎文化。例如像俾格米人和北极人(Arctic)。在这种类型的狩猎文化中,狩猎并没有发展成为一种有权威性的集体性活动。他们的狩猎专业化仅仅是为了应付自然环境的要求,这种“自发”的专业化使他们把狩猎活动看作是和采集差不多的活动。而另一种类型却是典型的狩猎文化,它以一种专业化的狩猎集团的存在为标志。狩猎对他们是一种完全主动

^① 汪宁生:《云南沧源崖画的发现与研究》,第49页。

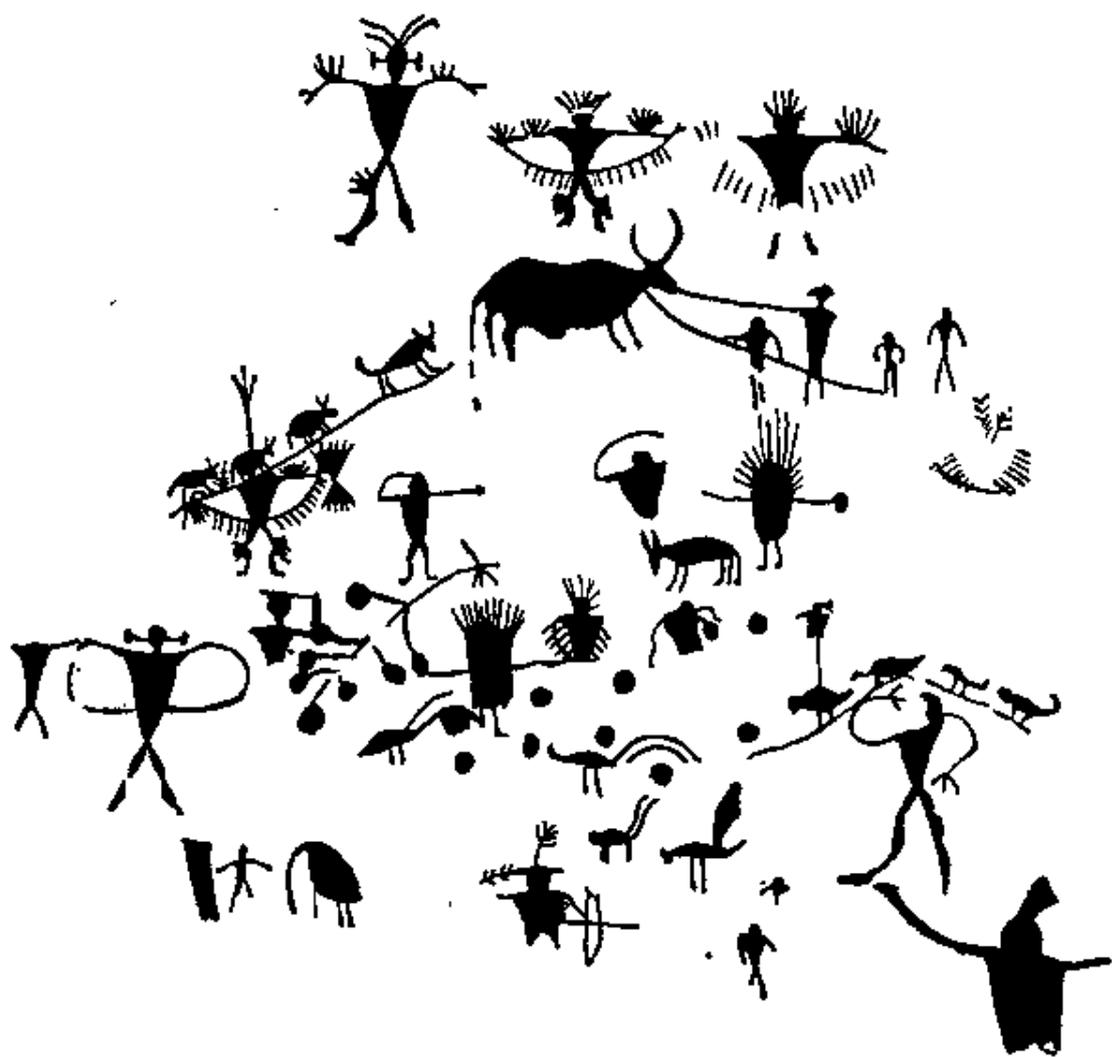


图 145: 云南沧源岩画

的行为,即使这些狩猎部族已经有了农耕,这种狩猎活动依然可以和农耕活动并存。这种狩猎小组不仅拥有熟练的狩猎技巧,而且狩猎小组的生活可以超于家庭的单位或与家庭相并行。^①看来,阴山地区的狩猎文化属于后一种,因为在农耕高度发展以后,它依然顽强地保持着自己固有的狩猎文化传统。

从阴山岩画的艺术水准来判断,它不仅是一种相当稳定的有

^① F. M. 柏格尼澹, O. F. M. 和 S. J. 约瑟夫·戈茨:《史前时代与原始宗教》,第 64 页。

组织的狩猎集团的产物,而且这样熟练的艺术技巧必然意味一个专业化或半专业化的狩猎艺术家队伍的存在,通常在狩猎部族中这种职务是由巫师或萨满或其它神职人员来担任的,这首先就决定了狩猎文化不可能不和原始宗教观念不发生任何联系,相反,一般来说它总是这种联系的产物。



图 146: 内蒙阴山岩画中的狩猎动物和神灵形象。 “影子”式的。例如上面这一幅。

这里,狩猎动物和一些神灵形象难解难分地混杂在一起,这些神灵的符号我以为是狩猎神的符号,它们既是狩猎动物的主宰,又是狩猎动物的保护者,它们既允许猎人们获得一定的猎物,又严禁他们滥捕滥杀。狩猎神虽然以神的面貌出现,实际上是狩猎文化中人以神的名义构想出来的一种调节生态平衡的手段,几乎在所有高度发展了的狩猎文化中都有这种意义双关的狩猎神的存在。

下面这幅由三匹马构成的圆形由于马的下颌与胸部联接形成

我们在前面曾经谈到在许多原始部族中,“灵魂”观念常和“影子”相混淆,把它们看成是一种东西。许多岩画都以剪影的方式出现,这一世界性的普遍现象的出现看来决非偶然,阴山岩画也正好证明了这一点。它的极大多数形象都是“影子”式的。例如

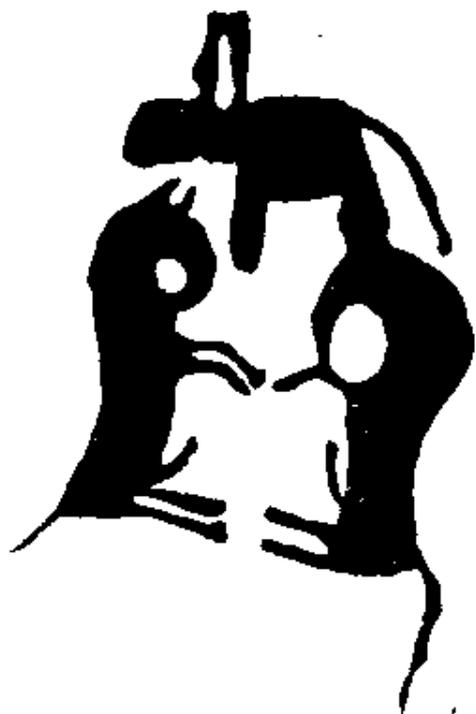


图 147: 内蒙阴山岩画中的虎牛图

了一个圆形的空白,加强了似马非马,似神非神的神秘气氛,它可能源于狩猎者对两匹公马在发情期中的争斗的观察,却以一种稚气的形式表现了一种童话式的幻象。

在自然界中动物的相互残杀是经常发生的,这种残杀几乎无例外地是食肉动物对食草动物的猎杀。但是在艺术中,自然斗争中的力量的不平衡可以在这里呈现出心理上的平

衡,它以另一种变形固有的魅力使人对虎牛之间的争斗毫不关心,而关心被艺术家所重新组织过的形象。另一些动物形象用亚历山大·R·威尔科克斯(Alexander R. Willcox)的理论来解释的话,即看起来是“无定形”(amorphous)的动物都是一种“天赐动物”,亦即被神圣化了的动物。^①

狩猎艺术家缺乏透视的训练,从纯粹的绘画技巧上说这总是一种不成熟的标志,但有时正是这种原始性可以达到透视画法所无法达到的表现力。下面这幅动物驾车的形象肯定是表现了透视画法所无法表现的东西。任何人都不会找到这种观察点,这种观察点是现实生活中不会有的,它只有在一种内心视象的意义上才能发生。因此,与其说这样的岩画形象是画被眼睛所看到的東西还

^① 亚历山大·R·威尔科克斯:《南非》(South Africa),第33页。

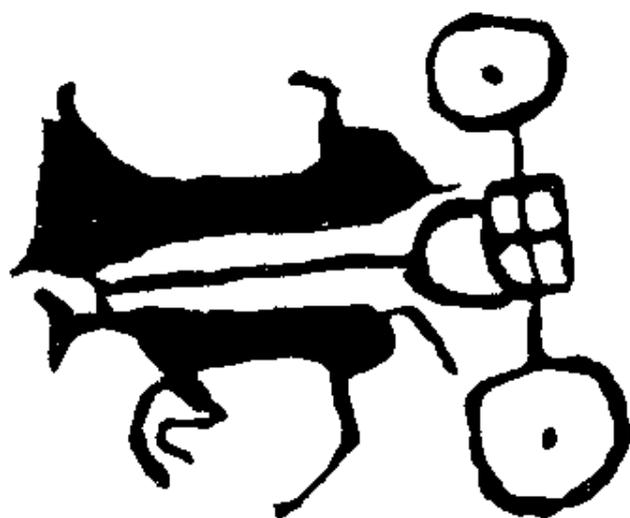


图 148: 阴山岩画中的车马图

不如说是画被心灵所重新组织过了的东西。

这样的岩画形象无论从解剖学观点上来说,或从透视学观点上来说都是不正确的,但从精神上说都是完美的。所以真的可以称之为“精神的现实主义”。

阴山岩画的作者就像在虚空中游泳一样去选择他自己特有的视角,背景完全受到忽视,形象的大小比例也是如此,它们恰恰由于模糊性而具有一种神秘色彩,给人以谜一样的魅力。

阴山岩画经历了从殷周到明清的数千年的时间,因此在对它的创作动机作考察时更应该采取实事求是的态度。它的有些早期岩画可能与原始宗教观念的关系比较密切,晚期的岩画则可能与早期岩画有很大不同,不一定是原始宗教观念支配下的产物。在这种情况下岩画作者只是在遵循他们前辈们留下的一种传统惯例而已。从上面我们所引述的岩画形象中也可以明显看出它们的区别。

阴山岩画中最值得注意的是两幅具有灭绝动物的岩画,其中一幅有大角鹿(*Megaloceros* S. P.)的形象(见下图左图左上角)。另

一幅则有鸵鸟 (*Struthio S. P.*)的形象(见下图右图最上方)。据有关专家测定,这两种动物在公元前一万年左右早已灭绝,因此估计岩画的创作时期约在旧石器时代晚期,至迟不会超过新石器时代早期。^①



图 149: 具有灭绝动物形象的阴山岩画

近几年来,我国旧石器时代的雕刻器已有发现。首先是峙峪遗址出土的旧石器时代的有刻划符号的骨片。“刻有图像的骨片是用野马的肱骨制成的,长8厘米、宽3.1厘米。对于所刻的图像可初步解释如下。左:可能表示一只刚被击毙的普氏小羚羊正躺在草地之上;后面有从两侧追来的猎人。右:可能表示一只疾跑的鸵鸟正遭到猎人从三方面的包围。”^②峙峪遗址属旧石器时代晚期,根据

① 参见盖山林:《阴山岩画》,1986年版。

② 尤玉柱:《峙峪遗址刻划符号初探》,载《科学通报》,1982年第16期。

放射性C¹⁴的测定结果,年代为距今 28135±1330 年。(见下图)



图 150: 岐峪遗址的旧石器时代骨雕

此外,贵州省兴义县曾发现象牙门齿前端一段,刻有一动物形象,像是鹿的形象;陕西省大荔县曾发现有拇指大小的石刻人头像,除了没有耳朵以外,其它眼、鼻、嘴的形象都比较清晰,它们都是在旧石器时代的文化层中发现的。这些考古学的发现,填补了我国旧石器时代刻划符号的空白状态。

近来,我国考古工作者在辽东半岛后洼新石器时代遗址中发掘出四十多件六千年以前的雕塑作品。下图右为陶塑人头像,可能与生殖和祖先崇拜有关。下图左为我国目前所发现的最早的“龙”的石雕,它对研究中国龙的最早起源提供了实物资料。

近



图 151: 辽东半岛后洼遗址的新石器时代的石雕



图 152: 陕西姜寨发现的新石器时代的画具
过程提供了珍贵的实物资料。

此外,七十年代末,我国考古工作者在陕西姜寨遗址中发现了六千年前的一个画家墓葬,并发现了一套画具,包括石砚,石研棒,水杯及红色颜料数块。为我们研究彩陶,岩画的制作

第八节 | 对典型的原始艺术—— 非洲岩画的一个分析

一、非洲岩画的发现及其作者

在遍及世界各个角落的原始岩画中,非洲岩画有着极为重要的地位。与欧洲史前岩画主要集中在法国和西班牙有所不同,非洲岩画分布甚广,它遍布于阿尔及利亚,安哥拉,博茨瓦纳,乍得,埃及,埃塞俄比亚,肯尼亚,莱索托,利比亚,马拉维,马里,毛里塔尼亚,摩洛哥,莫桑比克,纳米比亚,索马里,南非,苏丹,坦桑尼亚,扎伊尔,赞比亚,津巴布韦等国家和地区。^①在空间上说,它比欧洲和澳洲的岩画分布得更广;在时间上说,它比澳洲的岩画远为古老,虽然它不及欧洲史前岩画古老,但它却比澳洲史前岩画流传得长,在一万年以上,它可能是世界上延续得最长的岩画之一。因此我们把它作为一种原始部族的艺术的典型来加以论述,无疑它对于我

^① 参见本书第 561 页,《世界岩画分布图》。

们考察原始部族审美意识的起源以及原始艺术的特征都有极为重要的意义。

非洲岩画的发现比欧洲史前岩画的发现要早,欧洲史前岩画首次发现于1879年,而非洲岩画的发现还要早大约一百五十年左右。1721年在莫桑比克开始发现了第一幅非洲岩画。那里生动的动物形象由当时委内瑞拉的葡萄牙人的一个旅游团所发现,并报告了里斯本(Lisbon)皇家美术学院美术史系。1752年,一个由E. A. 弗雷德里克·比尤特尔(Ensign August Frederick Beutler)所率领的非洲探险队在非洲东海岸的鱼河(the fish river)两岸又发现了许多岩画。这些岩画被认为是布须曼人的作品。1776年,约翰尼斯·舒马赫(Johannes Schumacher)则已经在开始临摹非洲南北部地区的岩画。现在遗留下来的一些最优秀的非洲岩画的临摹品有许多部是当时一位著名的考古学家乔治·威廉·斯托(George William Stow)所临摹的,其临摹的岩画原作大都已在时间的流逝中消失或模糊了。由于当时大量的非洲岩画被发现,人们的主要兴趣是研究非洲石器时代的整个文化特征,而布须曼人的岩画只是这种文化的一部分而已。后来,随着大量非洲雕塑作品的发现,尤其是许多非常奇特的非洲木雕的发现,^①也从另一侧面使人们加深了对非洲岩画的认识。继斯托之后,大量的非洲岩画由乔基姆·冯·普兰特伯格(Joachim von Pletterberg)和罗伯特·雅各布·戈登(Robert Jacob Gordon)所临摹。戈登的复制品至今还保存于荷兰阿姆斯特丹的里耶卡斯博物馆(The Rijks Museum),尚未出版。

另一支由格罗夫纳(Grosvenor)领导的远征队在1790年到1791年之间,在非洲发现了更多的布须曼人的岩画。伴随远征队

^① 参见本书第494—495页。

探险的成员雅各布·冯·里纳(Jacob Van Reenen)在他的日记中写道:探险的考察者们“到达了靠近长满荆棘的一条小河旁的村落,那是布须曼人居住的地方,在那里的岩崖峭壁上布须曼人画下了许多画,再现了各种野兽,它们的神态非常自然。其中还有仿佛是戴着掷弹兵帽子的士兵形象。”^①但是当时人们对这些非洲岩画的古老性尚未有充分认识,所有这些岩画一概被认为是近代布须曼人的作品,时间不会超过几百年。这在当时是并不奇怪的,因为当时“石器时代”(The Stone age)还没有作为一个概念来加以详细论述。根据正统的观点,上帝创造宇宙总共只有六千年的历史,世界是六天之内被创造出来的,它包括所有天体,动植物以及充满了化石的岩石。

非洲岩画的发现要早于欧洲岩画并非偶然,因为和欧洲洞穴岩画不同,非洲岩画是一种露天艺术,它画于人所居住的岩石庇护处附近的岩层上,正好和欧洲洞穴岩画画于岩洞深部形成明显对比。最大的“颜料库”也已经发现,在阿尔及利亚东部的撒哈拉沙漠中有长 800 公里宽 50—60 公里的恩阿哲尔山脉,那里丰富的红砂上矿藏成了岩画的主要颜料。在这片广阔的地区内保存了大量的史前岩画,1956 年法国探险队在那里竟发现了一万多幅作品。从这些岩画中可以推测,在撒哈拉地区变成沙漠之前,那里曾居住过旧石器时代和新石器时代的人们。他们以猎取大型水栖动物为生,同时也放牧羊群。据考古学上的证据,非洲从公元前 8000 年到前 2000 年间是寒武纪(Cambrian Period)的潮湿期,当时的撒哈拉地区是一片布满热带植物而适合于狩猎的草原而非一片沙漠。而这正是狩猎艺术最重要的土壤。

尽管绝大多数考古学家认为非洲岩画的主要作者是布须曼

^① 贾尔玛(Jalmar)和约安妮·拉德纳(Ione Rudner),《狩猎者和他的艺术》(The hunter and his art),开普敦 1970 年版第 245 页。

人,但也有人提出一些疑问。其中有说服力的理由是认为布须曼人对透视毫无所知,而许多非洲岩画的动物形象却是用透视方法绘制而成的。例如对布须曼人的生活有着丰富知识的J. G. 伍德(J. G. Wood)在他的著作中曾引证了另一位精通布须曼人艺术的托马斯·贝恩斯(Thomas Baines)的话说:“他们(指布须曼人)决不会在画动物时不去补足动物肢体的某些部分(即指根据透视律无须画出的部分),像儿童作画时一样,他们会把动物的角和耳朵画在脖子中间,把四条腿平均分布在躯体上,而对透视则毫无所知。对按照绘画中的透视画法必须把物体加以缩短的规则没有起码的知识,也不懂得把对象肢体的一部分隐藏在另一部分的后面,就象对象向我们的眼睛所显示的那样。”^① 托马斯·贝恩斯在1840年的笔记本和日记中曾多次提到布须曼人的传说以及岩画中独角兽(unicorns)的形象。但正是这位对南非布须曼人的生活十分熟悉的著作家和画家说当他向布须曼人出示一些他的绘画作品时曾发现布须曼人能很好地理解一幅彩色画但却不能鉴赏一幅有透视关系的黑白素描。他说:“当我向布须曼人展示一幅达马拉(Damara)地区某个家庭的一幅油画时,他们赞叹不已。画中人物的形象,服装,装饰品都被评头品足,布须曼人能够指出不同人物形象之间不同的特征,就连画中的死鸟也叫得出它的名称。甚至远远超出我的预料,他们连马车上的车轴和车身前面部分都能毫无困难地加以分辨,……但一幅未完成的尚未涂上色彩的有斑点的角马(gnoo)的素描草图他们却不能分辨。尽管他们知道这些动物的名称,但他们却说:‘我能看到的只是一只角的动物,它可能是只犀牛,也可能是只野猪。’”^② 但是这些说法并不就能证明有透视画法

① J. G. 伍德:《人的自然史》(The natural history of man),伦敦1875年版第1卷第76页。

② 同上书第77页。

的非洲岩画就不是布须曼人的作品,因为已经被灭绝了的布须曼画家也可能具有后来布须曼人所没有的岩画知识和技巧,这种知识和技巧是秘密传授的,只有极少数的人才能掌握,所以后来的布须曼人看不懂前人所画的岩画并不足怪。何况由于岩画日益模糊,后来的人也就愈来愈难以识辨了。所以分析非洲岩画不能完全依赖于今天还存在的那些岩画,而且还要根据今天原画已不存在而来源可靠的临摹复制品,它们虽非原作但形象比较清晰,很少由于残缺不全而被误解的可能。

画家兼旅行家克里斯蒂(Christie)曾谈到他在南非狩猎条纹羚羊时发现了兹瓦特·露根斯(Zwart Ruggens)北部的格罗兹(Krantz)洞穴。那里岩壁上画着野牛,角马,条纹羚羊和南非斑驴,这些动物形象由于画得十分粗糙,色彩也仅仅用了暗红色、黑色和依稀可辨的白色,而且形象下部都已残缺。由于这些原因,他说:“当我看到这些岩画时,随我同行的一个布须曼人对这些岩画的主题也并不比我知道得更多。我则倾向于把这些岩画看作是霍屯督人的作品,这种种族现在已灭绝。……我的布须曼伙伴是个非常机灵的人,而且虽然我在他们的土著群中生活过好多年,但我对布须曼人在智力上何以如此贫乏仍感大惑不解。我曾向他们无数次出示图画,向他们进行描述和讲解,并想听听他们对图画的评论,但甚至对他们中间最聪明的人来说,他们对图画的_{理解都不会超越于简单的轮廓线。他们对透视画法的可能性根本不能理解,也不能理解一件弯曲的东西怎么能在一个平面的东西上表示出来。”}①由此可见,人类的绘画能力决不是生来俱有的,即使最简单的绘画形式也是一种训练的结果。

① J. G. 伍德:《人的自然史》(The natural history of man),伦敦1875年版第1卷第77页。霍屯督人是居于南非的游牧部族,属班图族,肤色为棕黄色,以狩猎畜牧为生,曾组成许多父系氏族部族散居于非洲各地,但不作岩画。

据C.K.库克(C.K.Cooke)在《南非岩画艺术》一书中结论性的意见,^①南非地区岩画的制作是非洲许多原始居民在漫长的历史时期中共同完成的,那里岩画的制作者和制作日期大致可作如下划分:

撒哈拉人(Shara)的岩画约作于5000年前。

霍恩人(Horn of Africa)的岩画约作于4000年前。

肯尼亚人(Kenyan)的岩画约作于1500年前。

赞比亚人(Zambian)的岩画约作于6300年前。

罗得西亚人(Rhodesian)的岩画约作于7000年前。

南非人(South African)的岩画约作于6000年前。

与库克的想法不同,朗德纳斯(Rudners)则认为罗得西亚人的岩雕是在公元前7450年,赞比亚人的岩画可追溯到公元前5590年,坦桑尼亚人的岩画可追溯到公元前4360年。还有人认为,在罗得西亚和撒哈拉地区的某些岩画已有一万年至二万年的历史。因此,非洲岩画和欧洲史前岩画在古老性方面是相差无几的。非洲岩画的创作日期可以追溯得如此遥远,使一些学者大惑不解。有些曾经接触过非洲岩画的欧洲考古学家经常会死抱着一些想当然的偏见,认为非洲岩画仅仅是欧洲史前岩画的复制品而已。他们主要的根据是人种学上的,因欧洲旧石器时代的克罗马侬人和卡普新石器时代(Capsian Stone age)的人种类型曾在非洲北部发现。但这是毫无根据的种族偏见,它是缺乏说服力的。几乎可以说非洲岩画在主要风格上是和欧洲史前岩画完全不同的。例如我们下面将要引述的一些剪影式的岩画是欧洲史前岩画中几乎没有的。一些所谓“肿臀”(steatopygia,即臀部高耸)的非洲土著居民的形象正是非洲某些部族的人种特征,它是欧洲史前岩画中不可能有的。至于非洲岩画和欧洲史前岩画在岩画母题上的相似之处

^① C. K. 库克:《南非岩画艺术》(Rock art of Southern Africa),开普敦1969年版第164页。

是不足为凭的,因为它们都是狩猎时代的艺术,它们有着相似的社会推动力和心理推动力。当然,欧洲史前岩画比非洲岩画更为古老,这是毋庸置疑的,但时间发生的先后,并不意味着两者有什么肯定的承继关系。不过,西班牙东部,北非,撒哈拉,埃及等地区某些岩画的相似性引起了一些考古学家的强烈兴趣,认为那些遥远时代的狩猎者以及狩猎艺术家,他们都是从地中海飘泊到好望角去的,而当他们漫游到当时还是绿色而富饶的撒哈拉及东非的大平原时,他们找到了理想的狩猎区,而后到达山区高原时,他们就停止前进了。于是就留下了绝大部分最早的非洲岩画。当然,这些都是些猜测,目前是很难证实的。狩猎艺术遍布于整个地球各个角落,虽然产生这种艺术的人种是各异的,但其生活方式的一致性必然会给狩猎艺术的题材甚至表现方法带来某种相似性。西班牙史前洞穴中的“兽形人”(aniconic men)在非洲岩画中确有相似的形象,他们挥舞着弓箭,同时,欧洲地区某些被称之为“卡普森”(Capsian)的小而薄的燧石工具在非洲也有所发现。

我们在前面曾谈到西方关于文化起源论上的进化学派和传播学派之争,就非洲岩画与欧洲史前岩画的比较来看,进化学派的主要观点要比传播学派的主要观点正确一些。象H. 布勒伊和伯基特(Burkitt)都不认为非洲岩画是由欧洲岩画传播而来的产物。我们认为文化就其本质而言是人的一种活动而不是人的一种观念。所以岩画也就是画家的一种活动,这种活动可以从画家自己生活的境遇中产生出来,从一定的心理环境中产生出来,虽然文化模式可以通过传播而扩展,但并不是基本相似的文化模式仅仅只有一个中心的起源,在相似的环境条件和心理条件的支配下,它们可能呈现为散点似的爆发。某些传播论者往往持有西方文化中心论的倾向,对此,贾尔玛和约安尼·拉德纳在《狩猎者和他的艺术》一书中已作出强烈的反驳,有人形容这部著作把那种认为非洲岩画是从

欧洲输入的神话“像投了一枚炸弹似地”炸得粉碎。他们否认非洲岩画最早不会早于新石器时代的说法,认为非洲中部和南部的岩画要早于公元前一万年。例如南非的德兰士瓦(Transvaal)东部的奥赫里斯坦(Ohrigsted)的岩画就是如此。因此设想它们是传播的产物是可笑的。^①

比起欧洲史前岩画来,非洲岩画虽然要晚一些,但它确实也是相当古老的。在第一个埃及法老登上他的宝座以前,在古以色列人在沙漠上膜拜金犊(golden calf,古以色列人崇拜的偶像)以前很久非洲的岩画艺术家已经开始在工作了。按国外某些学者的划分,北部非洲岩画分为“古拙期”,约始于公元前9000年;“狩猎期”,约始于公元前7000年;“饲养公牛期”,约始于公元前5000年;“马时期”,约始于公元前1000年,和“骆驼期”,约始于公元前1500年这样五个时期。最古的非洲岩画始于中石器时代早期。而南非岩画还要晚,约始于公元前5000年,相当于新石器时代。因此可以断定非洲是世界文明的发源地之一,非洲岩画就是这种独立的非洲文化最强有力的证明。它不仅不是从欧洲移植过来的,相反,从撒哈拉到红海(Red sea)海岸,许多其它文化都受到非洲岩画的影响。有人认为古埃及人正是对非洲岩画中的表现力着了迷才去创造他们的壁画的。由于古以色列人崇拜牛,因此他们在宗教观念的支配下,撒哈拉地区数量巨大的岩画成了他们注意的中心。自十五世纪起,非洲虽蒙受了连续不断的外国殖民主义者的种族压迫和血腥的奴隶贩运的巨大灾难,但令人惊异的是非洲岩画一直一年复一年地被创造着,并不随古老文明的绝迹而消失。

也有人认为非洲岩画既然产生得这样早,因此它必然起源于非洲南部而向北扩展,北部岩画理所当然地要比南部晚。例如撒哈

^① 参见贾尔玛和拉德纳:《狩猎者和他的艺术》,第220页。

拉地区的岩画大概产生于公元前 3500 年到前 2500 年之间。I. 拉德纳说,岩画并非孤立的现象,它是和燧石工具的制造和进步联系在一起。即它是和薄片石器(microlith,旧石器时代后期的细石器)联系在一起的。这种薄片工艺主要用于弓箭,它发明于非洲南部,是狩猎的利器,只要狩猎者拥有这种薄片工艺,他也就无须天天狩猎,以至于一星期内有一、二天去狩猎也就足够了。这样,剩下的时间就可用于岩画的创作。他的看法比较彻底地否定了非洲岩画是从欧洲传播而来的说法。

另一种传播论是主张非洲岩画自成体系的传播,它并不超越非洲的边界。亚历山大·R. 威尔科克斯(Alexander R. Willcox)认为撒哈拉地区是布须曼人文化的中心,非洲岩画就发生于这个中心地区而后向四周传播。向北至塔西里(Tassili),向东北至西班牙,向南至非洲中部和南部,向东至埃及。^①主张非洲岩画是非洲内部的传播,这看来是很难否定的。十九世纪英国学者沃尔特·巴奇豪(Walter Bagehot)在《物理与政治》(Physics and politics)一书中曾论证过模仿在文化发展中的作用。威廉·詹姆斯在《心理学原理》一书中曾认为模仿是种人的本能。法国学者G. 塔尔德(G. Tarde)在《模仿定律》(Les lois de l'imitation)一书中认为文化的创造不外个人创造与社会同化这两方面,前者即发明,后者即模仿。模仿也就是使某种文化模式向四周传播的方式。在这个意义上说,社会也就是一个相互模仿的集团。他认为文化模式经模仿而传播,其速度以几何级进行,因此其传播速度极快。与此同时,一种文化模式几经模仿总会有所发展变化,在模仿过程中周折愈多,变化也就愈多。如果一种外来文化模式由其它地区移入,与本地区原有文化模式并无根本性冲突,那么它就会溶合在一起,并

^① 亚历山大·R. 威尔科克斯:《德雷肯斯山脉》(Drakensberg),第 24 页。

在此基础上建立起一种文化的积累,如果一种外来形式的传入与原来文化并不冲突,那么就可以在相当时间内并存不悖。非洲岩画基本上在非洲本土上进行传播,它的整体性是非常明显的,因此不能不承认它是一种传播的结果。

还有一些学者认为非洲岩画究竟是非洲本土的产物还是部分地接受了外来影响,这个问题不仅难以弄清而且也无多大意义。因为想把任何艺术都贴上民族的标签是困难的。他们认为任何伟大艺术都是“国际性的”。而创造了这种伟大艺术的人,都是“国际主义者”。今天情况依然如此。就好比我们今天参观一个画展,那里陈列了一幅冠有波兰姓氏的作者名字的绘画,我们还看到一群参观者在围绕着画展中的向导交谈,这些向导就像老派波兰绅士那样的打扮,留着上了蜡的胡子。在这种情况下虽然我们可以冒险地凑上去说:“我喜欢您的画!”但这种猜测中有很多机会造成阴差阳错。因此还不如把非洲岩画看作是许多民族合成的文化共同体更合适。非洲岩画就像世界上其它地区的画廊一样,它容纳了许多民族,许多原始宗教的派别。在非洲岩画的早期阶段,威尔顿人(Wilton),纳奇卡夫人(Nachikufu),类布须曼人(Bushmanoids),尼格罗种人(Negroids),高加索人(Caucasoids)都在非洲早期岩画中作出过贡献。最后才是布须曼人的作品,它们在数量上也是最多的。^①

还有一些学者则坚持非洲岩画是外来传播的结果。他们认为在公元前五万年左右,首批欧洲移民就来到了非洲,他们是尼安德特人,在此四千年之后,又出现了克罗马侬人来到非洲的新的移民浪潮。他们是欧洲史前岩画的创造者,因此也就把岩画带到了非洲。但这种看法比较接近于臆测,能证明这种说法的材料并不多。

^① 卡森·I. A. 里奇(Carson I. A. Ritchie),《非洲岩画艺术》(Rock art of Africa),新泽西1979年版第128页。

没有任何偏见的人都能比较容易地把非洲岩画和欧洲史前岩画加以区别。很难设想非洲岩画与欧洲史前岩画在传播的意义上会有什么联系。非洲岩画数量之多也是欧洲岩画所无法比拟的,仅撒哈拉地区就有近三万个有岩画的遗址被发现,其中半数在塔西里。新的发现几乎天天都有。虽然任何一种艺术仅从数量上去评价它的艺术价值是没有说服力的,但非洲岩画基本母题几乎覆盖了十几个国家,经历了上万年的这一事实却值得注意。据一些考古学家指出,南非有些岩画地点即为当时土著居民举行成人礼仪式的场所,另一些岩画所在地亦与当时盛行的祭礼仪式有关,因此它们有着自己宗教信仰方面的起源。有人认为由于白人殖民者的入侵,布须曼人的岩画创作采取了秘密传授的体制,岩画的制作仅限于少数有特权的专业人员,因此,后来的布须曼人不能透彻地理解他们先辈们的作品也是容易理解的。任何艺术的鉴赏在很大程度上要依靠一种所谓的“惯例系统”来进行,脱离了惯例系统的人也就无法由这种系统中诞生出来的艺术。另一方面,在非洲岩画中(其实不只是非洲岩画,极大多数原始艺术都有相似的倾向),我们看到它在一定时期内带有停滞的模式化倾向,这种倾向实际上是一种文化惰性的表现,一种文化模式创造出来后会相当长的时期内趋向于保守,文化模式愈原始,保守性也就愈强烈,所以,文化原始性是和文化惰性成正比的。而在原始部族中,各种原始宗教的信仰又在很大程度上加深了这种文化惰性,前人一旦创立了某种惯例体系,由于文化上的惯例体系常常与原始宗教的各种信仰和仪式相联系,因此被认为是不能更动的,更动了便失去了被我们现在称之为“艺术”的那种东西的效能。非洲岩画也许正因为要服从于某种秘密传授的体制,因此它的创作并不是完全自由的。

非洲的布须曼人象澳洲土著一样,也是狩猎部族,他们制造了一些旧石器时代的工具,非常接近于奥瑞纳期的文化类型。他们对

农业则一无所知。有些考古学家认为他们在人种学上可能与已发现的奥瑞纳期坟墓中尼格罗种人的骨骼有关系,但在一千多年的追赶猎物的狩猎生活中,他们渐渐地趋向衰落。^①有的学者则认为布须曼人的岩画有两种类型:一种与西班牙东部的岩画有密切的关系;另一种则是非洲本土上土生土长的艺术,它们的含义主要与宗教有关。由于灭绝性的种族战争,把奄奄一息的布须曼残存者从狩猎的环境中赶进了难以生存的卡拉哈里沙漠(Kalahari Desert),在战争中最后被杀的则是一些岩画画家,这些画家身上所佩戴的有十二种色彩的骨质颜料管(horn tubes of colour)已被发现。这些角质颜料管和奥瑞纳期的颜料管(paint-tubes)十分相似。^②布须曼人的画家已被一些人种学家看作是在一定等级内形成的一个群体,他们是通过秘密传授的方式去获得岩画技巧的。它和非洲南部在岩石上进行雕刻的岩雕有所不同,主要是画在岩石的表面,所以也容易剥落。而且居住的地方也不同,岩画作者主要住在小型岩洞中,而岩雕作者则住在围绕着较大洞穴的茅屋之中,而较大洞穴是他们的永久性住所。还有人认为这些岩雕作者曾追随一条从东向南的路线前进,沿途留下了他们的作品。^③还有的学者认为,如果非洲岩雕是布须曼人的作品,那么他们可能受到外来影响,在奥瑞纳期,欧洲中部和俄国之间那些习惯于以狩猎为生,并能制作石器和象牙小雕像的作者,他们的迁移有可能为非洲传播了岩画的技巧。欧洲西部为举行仪式而作画的洞穴居民也有可能从西班牙进入非洲。布须曼人的生活区域虽然和法国的坎塔布

① 参见A. 史密斯·伍德沃德(A. Smith Woodward)《从英埃苏丹所发现的布须曼人祖先的头盖骨化石》(A fossil skull of an Ancestral Bushman from the the Anglo-Egyptian Sudan),载《古代》xii, 1938年版第190--195页。

② 参见W. J. 索勒斯:《古代的狩猎者》,第489页。

③ 参见乔治·威廉·斯托:《非洲南部的土著种族》(The native races of S. Africa), 1905年版第12-14页。

连山脉联系在一起,但却受到来自西班牙东部和非洲北部岩画中狩猎场面的影响。^①这些看法虽不能与种族主义的偏见相提并论,但要证实它却不是一件容易的事情。在这样的问题上必须要有充分的考古学证据来加以证明,否则也仅仅是一种推测而已。

比起欧洲史前岩画来,非洲的岩画的研究是相当薄弱的。欧洲的史前岩画经过了几代考古学家的努力,分期问题是由一些象H.布勒伊这样杰出的学者作出的。他为欧洲史前岩画的断代留下了许多重要的文献,从某种观点来看,这甚至比他对旧石器时代的艺术所提供的解释更重要。^②相比之下,非洲岩画的断代至今仍然停留在以每一时期主要以何种动物形象为主要描绘对象来划分它的创作时期,这显然是并不十分科学的。

另一个问题是更为迷惑不解的,那就是非洲岩画中出现的“非—非洲”(un-African)的因素。在撒哈拉地区岩画中所出现的牧牛人的形象中可以发现有许多和富尔贝人(Fulbes,主要分布在尼日利亚,几内亚等地的部族)极为相似的形象,而且岩画中还有一些与埃及壁画相似的主题和表现手法,有人猜测这些岩画可能是由那些接近于埃及文化的部族所作。在公元前1200年左右,有一批来自希腊克里特岛(Kriti)去进攻埃及而失败的人在昔利尼(Cyrene)登陆,并和当地利比亚人通婚,因此画下了许多马拉战车的画。还有人推测,当这些岩画被创造出来的那些时代中,南非和中非对非洲土著居民来说尚是未敢涉足的禁区,因此到那里去的可能是来自东方的外国移民。像著名的《布兰登的白衣女

^① 参见L. 弗罗比尼斯(L. Frobenius):《史前的岩画》(Prehistoric rock pictures),1937年版第145页。

^② 参见彼得·J. 尤柯和安德烈·罗森菲尔德:《旧石器时代的洞穴艺术》第132页。他们认为:“令人惊异的是H. 布勒伊的观点其实并没有很大独创性,也不是和一般的理论相对立的非常特殊看法。只有在一种意义上他比其他人都重要,那就是他为旧石器时代艺术的断代留下许多重要文献。”

郎》(White lady of the Brandbery)那样穿戴奇异的形象都有可能是外族移民的形象。为了维护西方文化中心说的传统观念,一些欧洲的考察者不愿意相信非洲岩画就其绝大部分而言明显是土生土长的艺术,他们往往列举一些极个别的实例来加以发挥。

正如在北美一些原始部族中可以发现一些具有宗教性质的世代相传的咒语,这些咒语现在就连其神职人员也不懂其意义,但他们仍在一定场合中使用这些咒语。也正如某些原始部族中相距百里的两个演唱者都能正确无误地用他们根本不理解的歌词去演唱同一支歌,演唱者和听众都可以在完全不懂得歌词任何意义的情况下去欣赏歌唱一样,当非洲岩画的某些形式被某种神秘的宗教观念进行惯例化以后,后来的画家甚至完全可能在不懂其意义的情况下制作这些岩画。我国古代留下那么多因袭化了的石狮,并不是每一个石狮的制作者都清楚他的产品的最早意义究竟是什么。与此相似,一个岩画的作者可能知道也可能完全不知道他画的这幅岩画的最早意图是什么,正如前面提到的咒语或歌词一样,这里起作用的是一种凝固化了的惯例,某种神秘的传统正是依靠了它才保存了下来。所以,决非每一幅岩画都能寻找到它的原始意义。某些岩画形象的原始意义须要长时期的比较研究,才有可能寻找到它的原始意义或接近于它的原始意义。

十九世纪临将结束之时,非洲岩画的发现剧增,但仍未有助于人们去解开它的秘密。有些岩画遗址离布须曼人的生息之地是那样的遥远,因此不像是他们的作品。这些区域不仅偏僻,而且十分干旱贫瘠,因此很难想象岩画的作者会是当地的居民。一方面是解释上的困难,另一方面是许多岩画已等不到人们对它有所理解就已开始湮灭。

多萝西娅·F·布利克(Dorothea F. Bleek)说:“最近三年间我曾在昆斯顿(Queenstown)和卡夫拉里(Kaffraria)等地的山

区寻访了许多布须曼人居住过的古老的洞穴,那里的岩画正在很快地湮灭和消失。唯一使我感到欣慰的是这些有趣的文化遗存随着创造它们的种族灭绝随之而毁灭之前还能很好地把它们临摹下来。这使我产生了把这些能说明布须曼人生活风俗史的材料尽可能完整地收集起来的想法。我幸运地对许多表现狩猎,舞蹈,战斗的岩画作了真实的摹本,以充分显示出布须曼人的战斗,追逐猎物,武器运用以及把自己进行伪装的方式。”^①

1959年,随着大规模有计划的探查,仅罗得西亚,马拉维,赞比亚的岩画遗址就发现了近1100个,南非发现了1600个。此外,在罗得西亚和赞比亚还发现了24个岩雕遗址,在南非发现了350个岩雕遗址。愈来愈多的非洲岩画遗址的发现,使这样的问题变得更尖锐了:这些岩画究竟想告诉人们什么呢?一个狩猎的场面是否就意味着狩猎,一个舞蹈的场面是否就限于舞蹈,一个战斗的场面是否就在向读者表明这是一场战斗,还是别有深意?任何一种艺术作品从本质上说并不是一种自生自灭的东西,它是为要求人们对它进行鉴赏判断而存在的,即使非洲岩画的创作目的主要也不在于审美鉴赏,寻找它的目的仍然是对它进行研究的主要目的。如果说,绘画和标题音乐不同,在图画旁边从来就不存在思想,思想也就寓于形象之中,那么这些岩画的思想又是什么呢?用乔治·威廉·斯托的话来说也就是:“关于人类的历史,这些岩画能告诉我们什么呢?”这位非洲岩画的最早临摹者愈来愈相信所有这些岩画都在表现某种“神启”(message),所以研究者的任务也就是

^① 多萝西娅·F·布利克:《南非的岩画》(Rock paintings in South Africa),伦敦1930年版第26页。在这方面,欧洲史前岩画面临的命运是同样的。道格拉斯·梅佐诺维奇说:“在这些史前艺术家工作完了的一、二万年之后,我们对岩画的鉴赏几乎成了对他们成就的一种讽刺。今天欧洲著名的洞穴艺术已开始遭到严重破坏,自从原来封闭的洞穴被打开以后,那里的岩画正在渐渐地失去它原来的面貌”。见美国《考古学》杂志1973年1月号;道格拉斯·梅佐诺维奇《复制古代岩画》一文。

必须解开这种神启。当时，一些学者主要寄希望于一些布须曼土著居民所提供的线索上，如今看来，这种方法是愈来愈渺茫了。

二、非洲岩画的深层意义——“卡根”观念

在非洲岩画的解释问题上存在着种种的疑虑，有人认为把“所有事物最后都趋于神秘”(omnia exeunt in mysteria)这句格言用来形容非洲岩画是最恰当不过了。卡森·I. A. 里奇也认为非洲岩画的创作动机是不可索解的谜。他说：“它是一神秘的艺术。它所承担的目的，被唤起的动机，……所选择的题材，所使用符号的意义，以及为什么要创造这些艺术的理由，都随着艺术家的死亡而无踪迹可寻了。所有这些对我们来说都是不可索解的秘密。”^①他并且认为如果我们知道了蒙娜·丽莎为什么会微笑，那么当我们注视她时，那就会多么的乏味。因此他把非洲岩画比作是非洲的斯芬克斯(Sphinx)，但却是没有俄狄浦斯(Oedipus)能解谜的斯芬克斯。

从根本上说，我们面对一切古代与宗教相联系的艺术，都会遇到这样的问题。在前面我们对欧洲史前岩画的考察中我们已介绍了有关它的各种理论，非洲岩画只是还没有达到这种规模的探讨罢了。实际上关于原因的解释是不可缺少的，否则研究工作就缺少了一种基本的定向，在“谜”字底下一了百了。我们已经看到，一个多世纪以来，许多人类学家已经在关于原始思维的研究方面积累起数量可观的材料，因此绝对无法解释的悲观论调是没有根据的。

首先，我想排除一种可能，那就是认为非洲岩画是由于审美需要而产生的，因为目前还没有任何迹象能预示非洲岩画的创作是出于审美的动机。法国一位非洲岩画的研究者让·多米尼克·拉儒克斯(Jean-Dominique Lajoux)曾说，非洲狩猎者的岩画“对审

^① 卡森·I. A. 里奇：《非洲岩画艺术》，第11页。

美或美的科学是绝无所知的”(absolutely ignorant of aesthetics or the science of the beautiful)。①我相信这是说得非常正确的。因为种种迹象表明,非洲岩画是相当原始的,它和许多非洲雕塑作品一样,有着一定的实用目的,它是从原始宗教的信仰中产生出来的,因此才对我们所要论及的问题有意义。有许多迹象表明,它和欧洲史前岩画有着同样的起因。简·范西那(Jan Vansina)在《非洲艺术史》(Art history in Africa)中也说过,这些非洲“艺术家被期望在社会中起一种特殊的作用,即能象巫师那样在神与人之间充当媒介者以便把神意传授给人们。在这种情况下人们也相信艺术家和超自然的存在物之间存在着一种特殊的结合,而艺术家在一定程度上也占有这种超自然的能力。”②范西那的这一说法刚好和乔治·威廉·斯托(George William Stow)的说法相吻合:“布须曼人的绘画是‘专业人员’的作品”。③他所谓的专业人员在原始部族中通常指的就是神职人员。因此基本上可以肯定,非洲岩画的最早作者正似类似于巫师那样的专业人员,而这样的岩画的创作意图必然与原始宗教有着千丝万缕的联系。

有证据证明,模仿巫术在非洲原始部族中是十分盛行的,它的存在为我们理解非洲岩画的起因提供了一把钥匙。莱奥·弗罗宾斯(Leo Frobenius)在《非洲文化史》(Kulturgeschichte Afrikas)中提到过这方面的一些有趣的实例。非洲的俾格米人在狩猎之前要在沙地上画一只羚羊,当太阳升起之时,正当第一道阳光照

① 让-多米尼克·拉儒克斯:《杜·塔西里N-阿吉的奇迹》(Merveills Du Tassili N-Ajjer),第15页。

② 简·范西那:《非洲艺术史》,伦敦和纽约1984年版第139页。

③ 转引自卡森·I. A. 里奇:《非洲岩画艺术》第30页。威廉·斯托的观点显然与格罗塞不同。后者认为“在布须曼人的洞穴壁画中,我们要找到个别的艺术家是千难万难的;我们只能寻找到不能分辨个别面目的一大群人”。见《艺术的起源》,中译本1984年版第9-10页。

射到这只羚羊轮廓的一刹那间,他们用箭射击它,他们相信这样做了以后,能导致狩猎的成功。^①

其它地区现代原始部族的宗教信仰中也有类似表现,例如在美洲北部西北海岸的夸扣特尔人(Kwakiutl),经常在奴隶被杀的祭礼仪式的现场上制作岩雕作品。^②因此,岩雕实际上具有纪念碑的性质。西非的基西人(Kissi)在举行成人礼仪式中也经常在泥墙上作画以资纪念。^③加利福尼亚南部的印第安人也在同样的祭礼仪式中在岩墙上作画以资纪念。^④所有这些都说明,非洲岩画的起源与原始宗教及神话有紧密的联系,正是这种联系构成了许多原始部族艺术的特质。

一些非洲岩画的研究者否认非洲岩画的创造动机与原始宗教有关,他们用一种近似游戏说的观点去解释岩画的起因。例如卡森 I. A. 里奇就认为:“一个狩猎艺术家一周之内必需化三天时间去追逐猎物这一事实对他们岩画题材的选择上会起很大作用。布须曼人由于对动物感到爱好,因此就会把绘画与动物题材结合起来,并以他们全部生命力在一种令人惊异的方式中去表现动物。同时他们在画动物时还可以使自己的精神松散一下。因为当他们画人的形象时,他们的手会因为感到触犯禁忌而受到束缚。”^⑤实际上,

① 莱奥·弗罗宾斯:《非洲文化史》,苏黎世 1933 年版第 127 页。

② 参见弗朗兹·博厄斯:《夸扣特尔印第安人的社会组织和秘密社会》(The social organization and the secret societies of the Kwakiutl Indians),华盛顿 1897 年版第 439 页。

③ 参见保罗·格尔曼(Paul Germann):《利比里亚北部的土著部族》(Volkerstamme im Norden von Liberia),莱比锡 1933 年版第 112 页。

④ 参见康斯坦斯·戈达德·杜波依斯(Constance Goddard DuBois):《加利福尼亚南部卢伊塞诺人的宗教》(The religion of the Luiseno Indians of Southern California),载《美国考古学和人类文化学杂志》,伯克利 1908 年版第Ⅷ卷第 96 页。

⑤ 卡森 I. A. 里奇:《非洲岩画艺术》,第 76 页。

非洲岩画中人的形象所占的比重比欧洲史前岩画要大得多,因此认为岩画作者由于害怕画人的形象触犯禁忌,从而转向动物的描绘是缺乏说服力的。“禁忌”首先是图腾崇拜的一项内容,而人物形象不仅不和图腾崇拜相抵触,而且它很可能就是图腾崇拜的产物。因此把非洲岩画和图腾崇拜对立起来是完全没有理由的。

但是非洲岩画中的确存在着这种情况,即人物形象的头部总是小得不成比例,这种现象与其说是怕触犯禁忌,还不如说是由于害怕巫术。布须曼人在描绘动物形象时显示了他们有卓越的写实才能,但在描绘人的形象时他们不愿意施展这种才能,这很可能是出于害怕巫术所致。这样,虽然卡森·I. A. 里奇不想把非洲岩画和原始宗教相联系,而实际上他已作了这种联系。

“原始宗教”是一个内涵非常混杂的概念。万物有灵论,巫术,图腾,萨满等都属于原始宗教的范畴。而且往往每一个原始部族除了这些普遍性的原始宗教信仰以外,还有一些特殊的信仰,那么对非洲岩画的作者布须曼人来说,他们的特殊信仰又是什么呢?找到这种特殊信仰,是解开岩画之谜的第一步。

我认为,许多迹象表明,在布须曼人中存在着对“卡根”(Kaggen)的信仰,这是他们最基本的一种信仰,其它如万物有灵论,巫术,图腾,萨满等信仰,无不围绕着“卡根”的信仰而运转的。

弗朗西斯·克林根特(Francis Kingender)认为布须曼人画岩画的动机是表现一种“婚姻的祭典和狩猎的祭典”(ritual marriage and a ritual hunt)。①他利用了一个名叫奎因(Ging)的布须曼人向J. M. 奥彭(J. M. Orpen)所提供的八个故事对马卢梯山脉(Maluti Mountains)中一个新近才灭绝的部族对岩画所作的解释。在这些岩画中,布须曼人神话中的“卡根”是其中最重要的

① 弗朗西斯·克林根特:《艺术和思想中的动物》(Animals in art and thought),第8页,第11页,第13页。

角色。岩画最主要目的是在于通过崇拜活动使神向人间提供食物。^①布须曼人相信卡根是不可知的,但可以在与卡根相联系的非洲旋角大羚羊身上去推测它的存在。非洲旋角大羚羊在听到卡根发出召唤时就会奔向卡根,在受到狩猎者驱赶时也会奔向卡根。所以看来,卡根是狩猎神的一种化身,是狩猎的主宰神。卡根是无所不在的。显示于自然中的神圣实体不是别的东西,就是自然本身,非洲旋角大羚羊不过是“自然”的代表而已。自然本身要以不可见的卡根呈现于可见的形式中,于是就必须要借助于一种有形体的东西。正如古代墨西哥人相信盐神存在于岩盐中一样,盐神(女神)以它的色彩、光泽和透明的美表现于自然事物中。而对布须曼人来说,卡根也有其特殊的表现方式。许多非洲岩画中都有难解的白色圆点符号,这种符号我认为就是“卡根”无所不在的一种方式。虽然卡根是不可见的,但神话这种文学形式中的卡根和岩画形式中的卡根在表现方式上是有区别的,这种区别也就是“诗”与“画”的区别。神话告诉人们,卡根存在着,但却是不可见的;而岩画要使卡根存在,首先必须使它成为可见的,否则它就不可能存在。布须曼人的狩猎艺术家不能不在违背卡根这种神话(即诗)的本性的前提下把卡根描绘成可见的存在物。虽然它和神话中卡根的本性有所矛盾,但在岩画这种形式中,可见性原则压倒了一切,连神性也在违背自己本性的前提下屈从于可见性原则。否则它就根本不能存在。卡根除了借助于形象的显示来表现它的存在外别无他途。而这种可见形象在通常情况下只能借助于一种自然物呈现出来。不管它是非洲旋角大羚羊也罢,其它动物也罢,神性首先要通过自然事物的外观的存在才能证明自己的存在。而当神性被迫寓居于某种可见的形象中,它必然部分是自然事物的形象,部分又是它自己。这

^① 弗朗西斯·克林根特:《艺术和思想中的动物》(Animals in art and thought),第8页,第11页,第13页。

两种自相矛盾的东西被统一在一个形象的外观中,正因为它有着这种矛盾的统一,所以我们不能仅仅根据一个图形的外观去判断这个图形的全部意义。岩壁上呈现着一只非洲旋角大羚羊,而它的意义并非要告诉人们“这是一只非洲旋角大羚羊”或“这是一只非洲旋角大羚羊的画像”,而是要告诉人们“卡根”就在这只非洲旋角大羚羊的身上。认识这一点至关重要。它可以防止我们把布须曼人所画的神圣形象简单化为一种看图识物的图解形式。我们认为他们所画的动物图形过分简单化,而实际上过分简单化的是我们自己。

自然事物不可能不成为原始艺术的对象是因为一切不可见的神性观念需要借助于自然事物的形象才能被体现。自然不但是原始宗教最初的对象,自然也是原始艺术最初的对象。

沃利·索伊卡(Wole Soyinka)在《神话,文学与非洲世界》(Myth, literature and the African world)一书中曾引证过西非神话《奥比塔拉的下狱》(Obatala in the imprisonment)中的一段话。其中有一句是“在人和神之间,就象在贼和富人之间一样”(between the thief and the rich man, between man and God),^①意思是说人所有的一切都是从神那里偷来的。实际上神话的作者并不知道事实恰恰相反,神所有的一切都是从人那里偷来的。“卡根”一贫如洗,他所具有的一切,都是人从自然界那里取来赋予他的。

“卡根”在非洲岩画中的存在形式是相当复杂多变的。其中一种抽象表现的方式就是白色斑点。就象许多地方的原始艺术向我们证明的那样,抽象的符号往往要早于再现性形象,其重要原因也许就在于神性概念最早并没有寻找到最适合的可见性形式。有些

^① 沃利·索伊卡:《神话,文学与非洲世界》,剑桥大学1976年版第23页。

非洲岩画的研究者曾对大量存在于非洲岩画中的白色斑点进行猜测,认为它是把猎物赶进狩猎有效范围中去的一种巫术符号,平行线则是象征生命之源的雨符号。红白交错的线条则被认为是善与恶的象征。在现代班图人那里还盛行着这种象征的意义。还有人认为这些色点之所以会成为驱赶猎物的巫术符号可能有着更为复杂的来源,它可能与非洲普遍盛行的成人礼仪式有关。青年在这种仪式中留下的身上疤痕被视为具有神圣的力量,于是用色点来模仿这种疤痕也被认为具有巫术的作用。这种白色的色点曾经是非洲某些原始部族中秘密团体的符号。例如在一种名叫“温亚”(Vinyau)的秘密团体中就通行这种符号。下面这幅在坦桑尼亚坎当(Kandanga)地方发现的岩画是典型的例子,它属于“白色风格”(white style)晚期。它所描绘的符号可能是狩猎陷阱的简化符号,或是当地人称之为“卡拉尔”(Kraal)的狩猎场的栅栏的简化符号(见图 153)。

今天要考查这类岩画的创作意图也许比那些写实性的岩画还要困难,因为它的象征意义在当时完全是约定俗成的,它的形式与它所要体现的意义之间的关系是非常松散的,但这决不意味着这样的作品完全是不可分析的。首先我们在一片杂乱中还能分辨出一定的秩序,在一群群圆点之外有一些呈方形的框架,围绕着这些框架,还有一些明显是经过排列的圆点,因此至少这样的猜测可以成立:框架对圆点而言具有封闭的性质。那么它要封闭的是什么呢?可以这样设想:如果方框内的圆点代表着某种灵气,即一种有生命力的神秘物体,那么框架就具有栅栏的性质。再加上那只不完整的手印,其基本的构成成份我们在欧洲史前洞穴岩画中也可以见到。我认为这个图形基本上是一种狩猎巫术的遗迹,白色圆点即“卡根”。

一些考古学家曾作过大胆的假设企图去解释这类抽象图形,

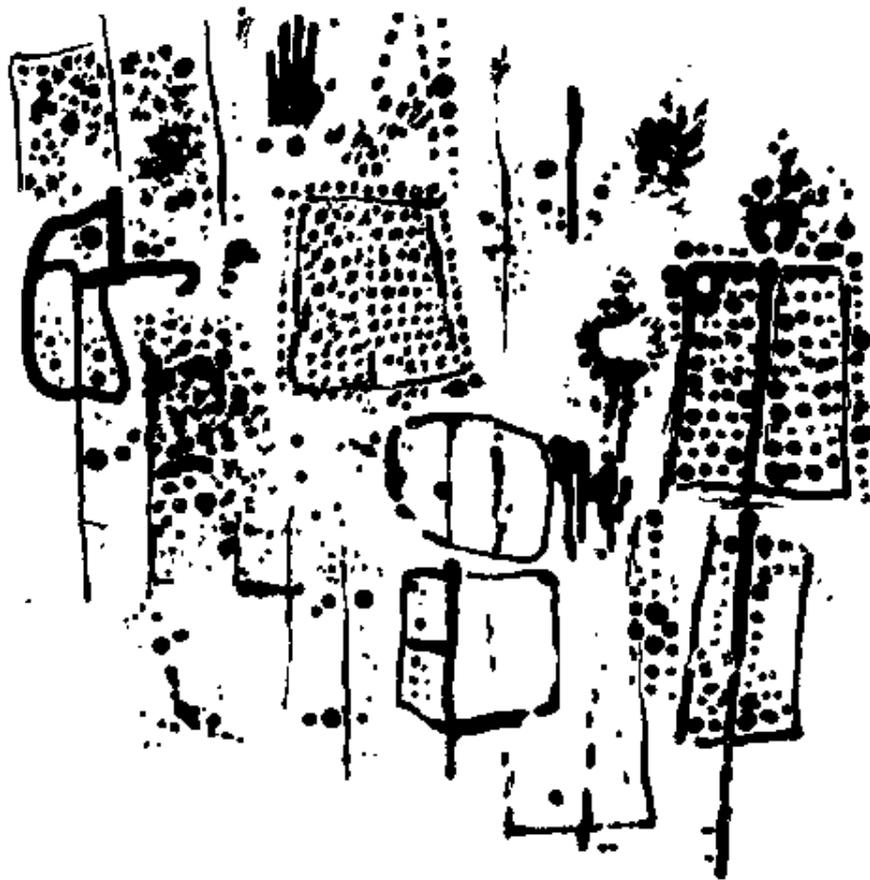


图 153: 坎当岩画中的“卡拉尔”形象

由于这种抽象形式已相当程式化以致有人把它称之为“次形式”(formlings),所谓“次形式”也就是尚未达到艺术形式要求的那种形式。伊丽莎白·古多尔(Elizabeth Goodall)和J. 德斯蒙德·克拉克(J. Desmond Clark), C. K. 库克等人曾考察了马绍纳马特(Mashonaamd)地区岩画中的椭圆形形式,^①认为那是对当地岩石和地形的一种描绘。原始人只能把岩石画成透明的东西,以便让人看出岩石后面的事物。

像坎当地方那样的抽象岩画在非洲岩画中并不少见, 它的栅

^① 参见伊丽莎白·古多尔和J. 德斯蒙德·克拉克和C. K. 库克:《罗得西亚和尼亚萨兰联邦的史前岩画》(Prehistoric rock art of the Rhodesia and Nyasaland), 格拉斯哥 1959 年版第 16 页。

栏状的形象经常被解释为是渔网或陷阱。而最难以解释的是那些白色的色点。(上图中我们只能用黑色来加以表示)有人认为它是某种我们已不熟悉的计量单位,这显然很勉强,因为这些白色杂乱的程度恰恰是无法计量的。乔治·威廉·斯托认为它表现的是岩画作者对死去动物身上滴下鲜血的一种模仿从而表示他们对猎物的敬意。另一些法国考古学家对于象塔西里地区的岩画《待出卖的少女》(The sale of a young girl)身上的白色圆点究竟是表示文身的装饰还是某种疾病的痛苦的象征符号曾有激烈的争论。有人认为她身上的白色圆点是性已成熟的标志或是少女到达青春期时所举行的神秘仪式的一种象征符号。还有的学者则认为任何解释都难以接近当时岩画作者的实际创作意图。正如毕加索想用-一个蛋形去表现-一个教父那样,假如作品不是由作者赋予的标题来表明,那么要去推测它的创作动机是根本不可能的。

不过我认为这种白色圆点的原始意义还是有踪迹可寻的。它在非洲岩画中是那样频繁地出现,不可能是偶然的。

我们知道澳洲许多原始部族都相信一种称之为“玛那”(mana)的超自然力量。玛那是流行于大洋洲美拉尼西亚(Melanesia)地区的一个专门术语,它描述的是,某些具有巫术力量的事物,同时,这个术语也常用来指具有巫术力量的石头。也可用它来描述任何一种具有幽灵似的形象。“玛那”一词的起源最早可追溯到建立“巨石结构”(megalithic structures)的种族,这种巨石结构曾广泛分布于太平洋群岛。“玛那”一词最早的意义中至少有一部分是从“好运气”(good fortune)那里引申出来的,可能它意味着“玛那”这种超自然的力量能带给人们好运气。所以阿道夫·詹森认为原始人并不常常为偏见所驱使,在澳洲土著居民对“玛那”的信仰中,可以看出他们有着强烈的求知欲。^①那么在澳洲

^① 阿道夫·詹森:《原始人中的神话与祭礼》,第24页。

原始部族中盛行的“玛那”信仰，在非洲原始部族中会不会有其相似性质的信仰存在呢？了解这些神秘的白色圆点的关键是在了解非洲土著居民的思想。任何秘密只要揭开其一角，那么其余部分仅仅是时间的问题了。正象澳洲原始部族信仰“玛那”这种超自然的力量一样，非洲也存在着类似的信仰。

埃杰顿·赛克斯(Egerton Sykes)在《非古典的神话学辞典》(Everyman's dictionary of non-classical mythology)中提到，在布须曼人的创世神话中，南非的布须曼人相信在创世时人和动物都有说话的能力。当时存在着一种名叫“霍克甘特”(Hochigant)好斗而又仇恨一切动物的神灵，当它在消失之际，所有动物也就失去了说话的能力。后来就有所谓的“卡根”(Kaggen)，它就象美洲北部神话中的“科塔”(Coyote)那样喜欢恶作剧并隐身，布须曼人则把“卡根”描绘成像螳螂那样的神，它有时也被称之为“卡冈”(Cagn)。①对布须曼人来说，“卡根”是神，是一切生命的原动力。它可能起源于一个以螳螂为图腾的部族。在布须曼人的神话中，它是一个创世的英雄。卡根用棍子击蛇头，从此蛇就变成了人，后来它又把它所厌恶的人变成了狒狒。

所以我认为遍布整个非洲岩画中的白色圆点就是“卡根”的符号，以表示它无所不在。

为了证明这些白色圆点不是文身留下的疤痕的象征，下面这幅著名的《双角女神》是一个强有力的证据。她全身布满着纹身留下的疤痕，这种疤痕是与她的手足的轮廓线相并行的。但在她头部四周有着麻密的白色圆点，这当然不可能是文身的痕迹，只可能是“卡根”存在的一种方式。它无需依赖于任何物体，在空气中即可存在。而这个象征丰产的双角女神本身也是一种半透明的物体，这一

① 埃杰顿·赛克斯：《非古典的神话学辞典》，伦敦1974年版第44页，第45页。



图 154: 传播丰收的“双角女神”

点可以从她和那些小的人物形象的关系中看出,她的身躯不会挡住其它事物,这正是她神性的一种证明,她正在向从事农业的人传播丰收的“卡根”。

这个非洲神话中的丰产女神和埃及象征丰产的伊西斯(Isis)女神一样,戴着牛角冠,这种角亦称“丰产之角”。所不同的是埃及的伊西斯神两只牛角之间有象征太阳的日轮,而非洲的丰产女神却没有日轮而有象征万物生命之源的“卡根”。看来,无论是澳洲的“玛那”或非洲的“卡根”,它所表示的都是一 种原始宗教的信仰,原

始人力图用神性去解释世界以及人类自身的起源。从本质上说,这些观念都是万物有灵论的一种延伸。万物有灵论的基本特征就是把整个宇宙置于某一个单一的统一体下,这种单一体既可以用“玛那”来表示,也可以用“卡根”来表示,但其核心部分仍然是灵魂观念。因此万物有灵论这种人类最早出现的宇宙观曾被弗洛伊德称之为“一种心理学的理论”。^①也就是说,在人类文明的摇篮时期,人类就在用一种主观的心理框架去构建现实了。先有了朦胧的关于灵魂的观念,而后才有把这种观念转嫁到各种事物上去的想象力的表现。观念总是先于观念的表现的,因此“玛那”或“卡根”都是万物有灵论观念出现之后的表现,但是一种观念一旦需要表现就会寻找它所需要的形式,古代非洲岩画的创始者找到了用白色斑点来表现“卡根”的形式。它不是要表现灵魂是一种白色斑点,而是想用一种可见形式去表现不可见的内容。神性应该是无所不在而并非眼睛的对象,但是在造型艺术中一种看不见的东西等于无而不是等于神性,于是原始艺术家想出了一个折衷办法,他用若即若离的白色斑点去暗示这种无形的神性的存在。但神性一旦被赋予形式,它也就被禁锢于其中了。没有空间位置的神性被挪到了空间里,没有时间开端的神性被挪到了时间里。一种按其本性应该是看不见的东西变成了确定的静止的白色斑点。而对非洲的狩猎艺术家来说,有了这种白色斑点,神性的表现也就获得了它的起点。我们可以设想这个最早的起点在非洲岩画中可能比那些成熟的写实图形发生得早,它的出现证明了一条最简单的艺术原则:在造型艺术中,一切非视觉的东西必需被表现为视觉的对象才有可能成为艺术的对象。一切艺术的形式都会有意义,仿佛是无意义的白色斑点也是有意义的。艺术从一开始就是一种被思想所过滤过

^① S. 弗洛伊德:《图腾与禁忌》,载《弗洛伊德全集》,第13卷第77页。

了的东西,真正无意义的东西不会在艺术中存在。对原始艺术来说尤其如此。值得注意的是,不知是为了想表现神性的神秘性还是缺乏足够的耐性,非洲岩画中已出现了泼洒的作画方式。泼洒的作画方式其效果正由于它是一种无法控制的偶然效果因此具有一种神奇的魅力。当一滴色彩泼洒到粗糙不平的岩壁上时它会向四周扩散,也许再没有更好的方式能被用来表现神性的无限了。

虽然“卡根”观念为我们解释非洲岩画中的万物有灵论因素提供了一个出发点,但它是一个比较宽泛的概念,因此需要考虑这种观念在岩画中的具体表现。我认为就原始宗教与非洲岩画的关系来说,基本上可以分成三种类型:第一种是比较抽象的类型,就象上述坎当地区发现的岩画那样,它是“卡根”观念的直接表现;第二种是与巫术有关的岩画;第三种是与图腾有关的岩画和岩雕。巫术与图腾是有区别的,巫术是想通过动物的图形去控制狩猎动物,从而去保证狩猎的成功;图腾则是基于对自然事物的依赖感上所产生的一种动物崇拜。这两种形式在非洲岩画中都有明显的表现。

如前所述,一些人类学家对万物有灵论,互渗,巫术,图腾它们之间的关系都持有并不完全相同的看法。S. 雷纳克在《祭礼、神话和宗教》中把巫术和魔法都看作是“万物有灵论的一种手段”。^①

弗洛伊德认为巫术不是同一种东西,两者有所区别。巫术本质上是在相似环境条件下以一种对待人的方式去影响事物的灵魂,求它们息怒,改变它们的行为,与它们和解,或威胁它们,剥夺它们的力量,使它们顺从人的欲望和意志。即通过那些本来是在人身上证明为有效的同种手段去对待其它事物。而魔法却不同,它基本上

^① S. 雷纳克:《祭礼、神话和宗教》,第2卷第15节。

是无视灵魂作用的。因此它采取的是和日常的心理有所不同的方法。他认为如果想去喧闹和叫喊去驱赶一个灵魂,这种活动叫魔法;而如果先去得到事物的名称,并依靠这个名称去强迫它做一些事情,这些事情甚至可以是反对事物本身的,那么这种活动就称之为巫术。同时,魔法还能使那些尚未灵化的事物开始其灵化过程。^①而在让·皮亚杰看来,列维-布留尔所提出的互渗概念是更为基本的,是互渗概念决定了巫术概念,巫术概念决定了万物有灵论。总之,这些人类学家的分歧并不在于有没有这些原始思维的概念而在于这些概念之间的主从关系。今天要对他们的论述发表一个谁是谁非的看来有一定困难,因为我们缺乏一些最根本的材料,但有一点是可以肯定的,在许多原始部族中,万物有灵论,互渗,巫术,图腾,萨满经常是同时并存,而且它们本身就有相互渗透的倾向。而在“sorcery”和“magic”这两个词的意义和用法上,它们基本上是可以通用的。这两个词既都可译作巫术,也都可译作魔法。德语中的“zauberei”和“magie”也有同样情况。所以在这里的区分似乎并无多大意义。

不过,就我们所使用的范围而言,“巫术”(magic)一词比“魔法”(sorcery)一词更正确些。巫术是指借助于超自然力量对某些事件加以控制的活动;魔法则是指由巫师所执行的魔法。这里常指的是一种有害的活动。巫术则不一定是有害的。西方人类学家区别了“黑巫术”(black magic)和“白巫术”(white magic),前者指借助于魔鬼之力所行使的巫术,来自法语“magie noire”;后者指借助于天使之力所行使的巫术,来自法语“magie blanche”。我们在解释史前艺术和原始艺术中与巫术有关的部分主要是狩猎巫术和丰产巫术。狩猎巫术主要指通过动物的图形去控制动物原型的

^① 参见弗洛伊德:《图腾与禁忌》,载《弗洛伊德全集》,第13卷第78页。

企图,目的是有助于狩猎的成功:丰产巫术主要指通过动物的图形去促使狩猎动物的繁殖。乍看起来,好象狩猎巫术属于黑巫术,丰产巫术属于白巫术,其实不然,因为丰产巫术对动物而言,更多的繁殖意味着更多的猎杀,所以这两种巫术最后目的都是同样的,因此不可能作出什么区别。弗雷泽在《金枝》用的概念是“交感巫术”,后来绝大多数学者就简化为“巫术”一词,“魔法”则极少用。即使是反对巫术说的人,用的也是“交感巫术”或“巫术”的概念。如卡森I. A. 里奇不同意这种理论,说:“学者们不再全心全意同意欧洲洞穴岩画都是为了交感巫术的目的而制作的。”^①这里“交感巫术”一词仍是“sympathetic magic”。而弗洛伊德所说的求动物息怒(appeasing),与它们和解(propitiating),则不属于巫术的范围,严格讲起来也不属于图腾的范围,而属于萨满信仰的范围。萨满的主要职能是为人治病,而在这种意义上的萨满信仰在解释史前艺术或原始艺术中是没有意义的,真正与萨满信仰有相关之处的是请求死去的猎物能宽恕狩猎的行为。^②

我主张为了避免不必要的混乱起见,不妨把万物有灵论在史前艺术和原始艺术中的表现分为这样三个阶段:第一阶段是交感巫术的阶段,意在借助于控制动物的图形去达到控制动物的原型;第二阶段是萨满信仰阶段,人或是由于害怕死去猎物的灵魂报复,或是对被猎杀的动物有一种留恋惋惜的心情,从而导致了请求动物的灵魂息怒并取得和解的仪式;第三阶段为图腾崇拜阶段,其基本内涵是把养育了他的狩猎动物尊为祖先。

这样三个阶段虽然就其发生学的意义上来说有先后之分,但

① 卡森I. A. 里奇:《非洲岩画艺术》,第143页。

② 参见本书第340-357页。

并不排斥它们可以在同一历史时期中并行不悖。由于非洲岩画产生要晚于欧洲史前岩画,因此有相当部分的岩画和岩雕可能与图腾崇拜有关。

亚理斯多德在《诗学》中曾认为诗起源于人类的模仿本能,由于古希腊时代,我们现在所指的“艺术”概念尚未产生,因此亚理斯多德所说的“诗”实际上指的就是艺术。这也就是美学史上最早出现的模仿论,把艺术的起源解释为人类的模仿本能。但是,上面我们提到的俾格米人在狩猎前要在沙地上画一只羚羊的例子很能说明,艺术并不起源于模仿的本能,模仿行为是和巫术目的相关的,即使人类生来具有其它动物所没有的模仿本能,就象儿童喜欢信手涂鸦那样,这种本能也需要借助于一定的有目的的行为才能与“艺术”发生某种关连。俾格米人画羚羊的例子似乎提供了这种关连。但是问题又来了:为什么俾格米人会认为在地上画一只羚羊的轮廓,用箭射它,就会有助于狩猎的成功呢?对于没有任何精神遗产可资继承的原始狩猎者来说,这种巫术信仰的心理基础是什么呢?也就是说是什么样的—种实践活动能产生出如此强有力的巫术信仰呢?这方面,有一幅非洲岩画是可以对此作出回答的。

乔治·威廉·斯托临摹过一幅非洲狩猎者伪装成鸵鸟在进行狩猎活动的岩画。这幅岩画非常生动地表现了最早的对动物的模仿怎样有助于狩猎活动的成功。在这幅岩画中,狩猎者虽然伪装成鸵鸟,但一群真正的鸵鸟似乎对这个不速之客的来临抱有一种本能的警觉,它们都回过头来注视着这只陌生的鸵鸟。(见155图)

包含在这幅岩画中的模仿因素是多层次的,需要进行分析。首先,在实际的狩猎活动中,狩猎者模仿猎物以使自己接近猎物,这是模仿因A。其次,岩画的模仿是对实际狩猎的模仿,因此它是一

种模仿的模仿。这是模仿因B。而岩画作者出于模仿巫术的目的，以模仿因A、B作为手段，把这一场景再现在岩壁上，这是模仿因C。在这三种不同的模仿因中，模仿因C是岩画最重要的模仿因，它是动机，是内因。对岩画的起因而言，没有模仿因C，也就没有模仿因A和B。模仿因A是重要的，因为模仿行为首先是狩猎的一种手段，就像这里的狩猎者那样他之所以要模仿是为了要迷惑鸵鸟，而



图 155: 伪装成鸵鸟的猎人正在接近猎物

当这种狩猎方式取得成效后，他连自己也迷惑起来了。像盛行在原始狩猎者中的巫术信念那样，他相信在鸵鸟皮与鸵鸟的原型之间能建立起一种交感巫术的联系，于是模仿因A和B在模仿因C的交织下，迅速向模仿巫术转化。原始狩猎者披上兽皮进行狩猎不再是狩猎技术，而是一种狩猎巫术。就像许多史前艺术研究者所指出的那样，像莱斯·特洛亚·费莱尔洞穴中的形象是披着兽皮的巫师，^①

^① 参见本书第 296 页。

它最终成为狩猎巫术的一种主要仪式,即把这种狩猎巫术的场面直接再现在岩壁上。这样,作为岩画产生的原因,它并不是由于一种单纯的模仿动机,起主要作用的是模仿因C,正由于它的存在,模仿因B才能起作用。模仿因C与模仿因A、B结合在一起,就诞生了这幅以狩猎巫术为主要内因的岩画。我相信这幅非洲岩画对我们理解某些欧洲史前岩画也有重要的启示作用。

亚理斯多德所指的模仿主要是指模仿因B。他说:“有一些人(或凭艺术,或靠经验),用颜色和姿态来制造形象,模仿许多事物”。^①而用这种模仿因来解释艺术的起源似过分简单。因为它忽视了模仿因A和C。如果问艺术中的模仿的动力是什么?模仿因A和B是很难对此作出真正回答的,只有模仿因C才能对此作出动力学的回答。早在十八世纪时,法国哲学家G.维柯在《新科学》中早就提出了任何问题的研究应从问题开始时开始的主张。研究任何一种历史现象都应该穷本求源,追溯到产生这种历史现象的最早和最根本的原因。维柯认为人最初只有感受而无知觉,接着是用一种惊恐不安的心灵去知觉,最后才达到用清晰的理智去思索。由此看来,最早的模仿出现于游戏本能的可能性极小,而出现于巫术目的的可能性最大。

交感巫术的概念虽然产生于十九世纪的西方人类学,但它的产生应该是极早的。J. G. 弗雷泽在《金枝》中曾提到埃及神话中一个与模仿巫术相关的例子。古埃及人相信每天晚上当太阳神“拉”(Ra)披着晚霞自西方回家时都要受到魔鬼阿佩佩(orch-fiend Apepi)的攻击,古埃及人为了帮助太阳神,在底比斯(Thebes)城的神庙中用蜡塑造了一个阿佩佩的塑像,它或被塑成面目可憎的鳄鱼,或被塑成有着多条身躯的蛇,并在塑像身上用绿色墨水写上

^① 《亚理斯多德〈诗学〉,贺拉斯〈诗艺〉》,中译本1962年版第4页。

魔鬼的名字,并用埃及古代草纸画上绿色的阿佩佩的画像,再以黑发将画幅捆扎,并向它啐唾沫,用石刀砍它并掷在地上。祭司则以左脚不断地踩它,然后再把它烧掉。每个蜡制的阿佩佩魔鬼集团成员以及它的亲属也以同样方式焚烧。在进行仪式的同时念咒文。这类仪式常在雷电交加阳光昏暗之时进行,古埃及人相信经过这类仪式后,这些制造黑暗,乌云和暴雨的魔鬼,“它们的形象所受到的伤害和打击就如同它们本身所受到的伤害和打击一样”(felt the injuries inflicted on their images as if they had been done to themselves)。经过这种仪式后,古埃及人相信魔鬼们至少在一段时间内不敢露面,而仁慈的太阳将再次发出光芒。^①又据埃杰顿·赛克斯的说法,阿佩佩是古埃及人的蛇神,它是太阳神“拉”的敌人,黑暗力量的领导者。也是导致死亡之神。因此能摧毁它也就能使人起死回生。它通常被描绘成一条巨大的毒蛇,主管暴风雨,最后被太阳神杀死在一棵神圣的埃及无花果树的脚下。^②这种神话与巫术相混的情况说明巫术可能有一个极早的起源。

我们知道在欧洲史前岩画中有一个长期以来争论不休的问题,那就是一些半人半兽的披着兽皮的直立形象究竟是人是兽还是所谓神人同形的形象。^③现在这个问题由于非洲岩画中披着动物皮毛的狩猎者形象的出现,似乎已部分得到解决。原始人从长期狩猎生活实践中获得了这样一种知识:愈与狩猎动物在外表上保持一致,也就愈能接近它,从而也就能大幅度地提高狩猎的命中率。模仿巫术正是在这种实践的效果上所积累起来的一种知识,但是它也是被曲解了的一种知识。弗雷泽所说的交感巫术的同类相生的巫术原理和这种模仿是相一致的。披上兽皮所获得的良好狩

① J. G. 弗雷泽:《金枝》,伦敦1911年版第1卷第120页

② 埃杰顿·赛克斯:《非古典的神话学辞典》,第14页。

③ 参见本书第298页。

猎效果使原始人误以为在兽皮和动物的原型之间可以建立起一种交感关系,于是交感巫术中的模仿律和接触律就自然而然地从中产生出来。最后,戴上兽冠,披上兽皮被看作是一种保证狩猎成功所不可缺少的祭礼仪式。而任何一种原始宗教信仰一旦成为仪式,它就把这种信仰凝固化,使之成为世代相继的惯例。因此我认为上述这幅非洲岩画对我们了解这一过程有很大的启示作用。

另一幅由J. G. 伍德所画的猎人伪装成鸵鸟的风格画以更清晰的形象说明了这种狩猎巫术的技术细节,它一方面印证前面乔治·威廉·斯托所临摹的岩画并非凭空虚构,另一方面也可证实欧洲史前岩画中半人半兽的形象也就是披着兽皮的狩猎者或巫师的形象。

这种披着兽皮进行伪装的狩猎活动无疑是原始人类的一大发明,这项发明虽然在现象上使人类的形象消失在自然背景之中,与猎物为伍的狩猎者是以猎物的面貌出现,他努力使自己变成一种与猎物相似的动物,但是在本质上他的这种智力行为却使他能更远离动物,有意识的生命活动直接把人和动物的生命活动区别开来。他的伪装愈是巧妙,他的形象愈能从自然的背景上突出出来,因为他是手持弓箭的狩猎者,是一切动物真正的主宰,他远比他的猎物强大。而且正因为他能伪装成动物,因此才强化了弓箭的力量,这是一种任何动物都不具备的智力行为。在这种情况下,成功的狩猎经验被曲解为一种超自然的力量,人自身是动物的主宰被曲解为神是动物的主宰就没有什么奇怪了。马克思指出:“在宗教中,人的幻想、人的头脑和人的心灵的自我活动是不以个人为转移地作用于个人的,也就是说,是作为某种异己的活动、神灵的或魔鬼的活动作用于个人的。”^①原始人不可能清醒地把狩猎的成功与

^① 《1844年经济学—哲学手稿》,中译本1979年版第48页。

否追溯到它的自然原因,他缺乏交通工具,他的狩猎活动半径完全要依靠自己的体力,如果没有猎物出现在他的活动半径内,那么狩猎就不可能成功。所以戴上兽冠披上兽皮的行为也可以用来作为招引巫术,以便把猎物引到他的狩猎有效半径中来。

由于人扮演了一个与自己完全不同的角色,这个角色并不是固定的,今天可能是鸵鸟,明天可能是羚羊,因为狩猎者必须克服自己的行为习惯而尽力模仿他所要扮演的角色的行为习惯,所以最早的戏剧由狩猎哑剧中产生出来,这种推断是很有理由的。最早的戏剧冲突不是人与人的冲突,而是人与兽的冲突。我们能想象乔装成动物的人与兽之间的戏剧性斗争,真正的狩猎行为可能要延续几天,但在原始的狩猎哑剧中,演员必须对整个狩猎行为进行压缩,就象非洲岩画的作者把一个漫长的带有戏剧性场面的狩猎过程紧缩成绘画的一瞬间那样,哑剧的作者必须学会裁剪和压缩,从而造成了现实世界与戏剧世界的分离。假如动作是一切戏剧的基础这句话仍然是对的话,那么戏剧的基础也就是哑剧。人与兽的戏剧冲突是意志的冲突,动作的冲突,它缺乏的仅仅是语言,因此,戏剧的坚实基础早在史前时代就作了最充分的准备。后来的一切仅是这个基础的发展而已。

下面这幅非洲坦桑尼亚的岩画非常生动地描绘了两个戴着面具的狩猎者,但是我们之所以能判断他们是狩猎者不仅是因为他们是直立形象,而且因为他们手持弓箭。那么这幅岩画的作者为什么要把他们画成非人非兽的模样呢?这很难用缺乏写实技巧来解释,因为在其它许多非洲岩画中,他们是并不缺乏这种技巧的。因此出现这类形象的原因还应该从别的地方去寻找。这幅岩画的原来说明是:“这些有着动物头形的人的形象可能再现的是戴着作为狩猎战利品的动物面具的狩猎者的形象。或者他们也可能源出于



图 156: 坦桑尼亚岩画
中的狩猎者

古代非洲丰富的神话。”^①

我们从这幅岩画中可以清楚地看到,戴着动物面具的狩猎者的形象完全变形了,倘若他们不是手持弓箭的形象,那么将再一次发生是人还是兽的争论。这一形象再次证实列维-布留尔关于互渗律的论证是正确的。他说:“在原始人的思维的集体表象中,客体、存在物、现象能够以我们不可思议的方式同时是它们自身,又是其它什么东西。……例如‘特鲁玛伊人(Trumai,巴西北部的一

个部族)说他们是水生动物。波罗罗人(邻近的一个部族)自夸是‘金刚鸚哥’……他们这样说,是想要表示他们与金刚鸚哥的实际上的同一。封·登·斯泰年认为不可思议的是他们既可以是人,同时又可以是长着鲜红羽毛的鸟,但是,对于受‘互渗体’支配的思维来说,在这一点上是没有任何困难的。”^②真正的困难也许只有一个,那就是要确定是互渗律支配了巫术信仰,还是巫术信仰支配了互渗律,或者两者是相互相存的。但毫无疑问的是,互渗律的存在是毋庸置疑的。由互渗律导致的变形,使形象的神秘因素加深了。它成了一种很难去核对原型的形象。沃利·索伊卡(Wole Soyinka)在《神话、文学与非洲世界》(Myth, literature and the African world)中说:“巫术中的小宇宙是由于部族社会的存在而被创造出来的,因此在这个被填满了的空间中,……古代的非洲人

^① 卡森. I. A. 里奇:《非洲岩画艺术》,第 101 页。

^② 列维-布留尔:《原始思维》,第 70 页。

也和欧洲或亚洲人一样,他生活在一个宇宙的整体性中,具有他们所赖以生存的区域所能具有的意识,而这些都是和整个现实的现象分不开的(它也总是使我们想起神话是产生于人类把它的内心直觉外观化并加以传达的企图)。因此,一种意味深长的变形(transformation)总会在人类的灵魂中发生。”^①就像儿童戴上面具,从面具的两个窟窿里看到自己不再是自己,而是变成了他们扮演的那个角色一样,我们可以想像原始的狩猎者披上兽皮,戴上兽冠时所感到的神秘心情。

用巫术说来解释非洲岩画的起因由来已久。早在1909年,亨利·鲍尔弗(Henry Balfour)在为M. 海伦·汤金(M. Helen Tongu)所临摹的非洲岩画的画册前言中说:“许多动物形象具有巫术意义看来是可能的。这些动物之所以被画成肖像其目的就在于想在某种形式中通过‘交感’巫术的媒介给狩猎活动带来成功。某些岩画中的狩猎场面可能有着同样的功能。因此,与其把它们理解为狩猎事件的记忆还不如把它理解为对狩猎事件的一种预卜。一些人的形象头部经常被动物的头部所替代就是一个值得深思的迹象。在某些情况下某些图画可能想表现猎获动物时的一种象征性的舞蹈场面,并想通过这种绘画表现把狩猎动物置于巫术的影响下,从而使狩猎者易于去控制、处理和捕获它们。”^②这一解释比S. 雷纳克1903年首次用交感巫术的理论去解释欧洲史前岩画仅晚六年,因此很难说是从S. 雷纳克那里因袭来的。但是,并不是所有的人都同童用巫术论去解释非洲岩画的起源。卡森. I. A. 里奇就明确说过:“交感巫术或那种旨在保证狩猎成功的愿望曾被用来解释非洲岩画的起源,但对马拉维(Malawian)地区的岩画来说,这种解释似乎行不通。因为这里绝大部分岩画都是图解式的或抽象

^① 沃利·索伊卡:《神话,文学与非洲世界》,剑桥大学1976年版第3—4页。

^② 转引自卡森. I. A. 里奇:《非洲岩画艺术》,第145页。

化了的。而对更远的非洲北部和南部的地区来说，岩画中的延绵不断的动物形象处于岩画的中间部位，毫无疑问，这些岩画的作者是带着强烈赞美的心情去画这些动物的。而图解式的绘画也象抽象化了的绘画一样能给人以极大的满足，你能欣赏它们，但不知道画的是什么。”^①的确，一般说来，非洲岩画在下述的几个方面都缺乏欧洲史前岩画那种明显的巫术痕迹。第一，非洲岩画不是画在洞岩深部而是画在露天的岩壁上，因此它不是拒绝参观的；第二，非洲岩画至今并没有发现被棍棒长矛之类武器打击过的痕迹，这些痕迹在欧洲史前岩画中曾经是巫术论者最有力的证据；第三，非洲岩画极少有重叠的动物形象，而欧洲史前岩画中这种重叠是被理解为巫术的“一次有效性”的证明。但是，没有这些迹象并不就能证明非洲岩画与巫术无关。理由很简单，因为巫术信仰和其它所有宗教信仰一样，它是一种“祭神如神在”的观念，这种观念附丽在一个形象上，就像神附丽在一个神像上一样，它可以留下痕迹，也可以不留下痕迹。

贾尔玛和拉德纳曾指出，布须曼人在进行狩猎巫术时射向岩画的是一种非常小的巫术箭，因此不可能像欧洲史前洞穴岩画那样，这种巫术仪式的性质和方式虽然相同，但却不会在岩画上留下被射击或打击过的痕迹。^②如果情况真是如此，那么有些非洲岩画中的动物形象就是一种巫术仪式的产物，而且这种巫术仪式也可能对实际狩猎真的具有一种预习的作用。同样，也有人把这种狩猎巫术扩大到一些人物形象的解释上，认为有些岩壁上的人的肖像可能是“敌人”的肖像，艺术家把它画在洞穴的岩壁上，然后用一种巫术的箭去射杀他们。对于布须曼人来说，入侵的班图人和白人都可能是这种巫术所要加害的形象。他们深信这种小的巫术的箭其

^① 卡森J. A. 里奇：《非洲岩画艺术》，第19页。

^② 贾尔玛和约安尼·拉德纳：《狩猎者和他的艺术》，第210页。

威力足以给肖像的原型带来痛苦甚至死亡。

上面我们曾提到俾格米人使用箭去射击画在沙地上的羚羊，这种模仿巫术既然可以在非洲的俾格米人中存在，当然也可能在布须曼人中存在。所以，可以认为在所有原始宗教信仰中，对岩画的产生发生最大影响的是巫术的信仰，其次才是其它的原始宗教信仰。

D. 利文斯通在他的著作《在南非的传道和调查研究》(Missionsreisen und forschungen in Südafrika)中曾引述过瓜亚纳印第安人(Indians of Guayana)的话说：“我们相互之间决不相爱，一些围绕着我们土地的其它部族念咒语不让下雨，所以害得我们只好一面挨饿一面播种，甚至迫使我们只好到他们那里去增加他们的力量”。利文斯通还引述了一个南非土著居民求雨的例子，对我们理解盛行在非洲的巫术信仰是有帮助的。他曾提到生活在南非的贝专纳人的巴奎勒人(Bakuena)曾把当地气候的干旱归罪于他，认为由于他的传道而使造雨者(rain maker)处于麻痹状态。巴奎勒人中的巫医是能诱发下雨的。利文斯通引述了一个造雨的过程。在一个造雨的仪式中，造雨者将一种有茎状植物的根研成粉末，然后把一部分粉末用水调和灌入一只羊的口中，五分钟后羊痉挛而死，其余粉末加以燃烧产生出巨大烟雾直升空中，他们相信这些烟雾能带来一天或二天的雨。后来利文斯通叙述了他与一个造雨者的谈话，这一谈话可能对那些认为原始人处于思维不发达状态的假设是一个极好的反驳。造雨者决没有表现出任何智力上的贫困而在回答问题时有任何的困惑。利文斯通认为在谈话中造雨者的谈话都是“合乎逻辑的”。他陈述的观点是那样的明确，以致使这位来自欧洲的学者心服口服。他让人们相信他比欧洲人对知识的性质有更好的理解，因为欧洲人一直认为自己的文化达到了顶峰因而是绝对无法反驳的，所有这些导致了他们在一种错误

前提下去工作。造雨者的知觉是和对世界的看法联系在一起的,所以他认为行之有效的巫术对白人来说并不是有效的。造雨者是以这样一种看法为根据的:神仅仅给予贝专纳人以这种知识,而白人是不能有这种知识的,只有贝专纳人的巫师才有某种知识足以能使天空下雨。利文斯通说贝专纳人并不低估白人的能力,虽然白人并不能理解他们。他们并不知道白人的书籍今天已不再嘲笑他们了。因此,利文斯通认为白人的确不应该去嘲笑贝专纳人所具有的那种知识。^①

被利文斯通所描述的那种求雨仪式通常被称之为巫术,而利文斯通本人也是这样看的。燃烧的植物根部冒出的烟很象是云,至少巴奎勒人的祖先就把它当作了云,而现在则被用来去吸引下雨。这正是·一种典型的模仿巫术。但是在利文斯通的报告中忽视了一些重要问题,例如有了这种剧毒的块根植物为什么还要有巫医?为什么要毒死一只羊?杀羊是不是一种祭礼仪式?他也没有解释如果造雨成功的话是否要归功于神力,如果不成功的话造雨者又作何种解释。但非洲的巴奎勒人显然相信植物块根冒出的有毒烟雾能够降雨,羊的死是这种植物块根有效性的一种证明。至于有毒的根茎究竟以何种方式以它燃烧后所冒出来的烟雾去影响气象,这是巫术无须考虑的问题,因为这一切都在神力的观念中被掩盖起来了。烟雾所代表的神力足以结束干旱,这就是所能回答的一切。这里的中心事件是烟雾与乌云的某种似是而非的相似性,杀羊不过是增加一些神秘的气氛而已。在印第安人的一个与上述求雨相似的神话《库特》中,它把牺牲者的眼泪和雨看作是等同的。^② 其

^① D.利文斯通:《在南非的传道和调查研究》,莱比锡1858年版第1卷第31页,第29页。

^② 参见 S. C. 麦克弗森 (S. C. MacPherson):《在印第安人中服务的回忆录》(Memorials of service in Indian),伦敦1865年版第130页。

巫术信仰的基础也只不过是这种表面的相似性而已。非洲黑人在狩猎前,常常用巫术的东西去擦武器,以便使武器中的神灵更强壮。有些人类学家指出,非洲人的意识天生就是以神灵观念去看待一切事物的。因此,非洲岩画中的巫术因素是不能排除的。

如下面这幅非洲岩画中的水牛,它的四周布满着白点。不相信非洲岩画与交感巫术有联系的卡森I. A. 里奇曾把这幅岩画解释为落入陷阱中的水牛。但这种说法很难解释岩画作者何以要画这种场景,而且,落入陷阱中的水牛实际上决不可能以这种方式被人看到,因为我们充其量只能从上往下看一个陷阱,而不可能在同一水平上看到落入陷阱的水牛,因此可以证明它画的是一种想象中的



图 157: 陷阱中的水牛与巫师

的情景,而不是现实中的情景。何况水牛旁边还有一个像舞者那样的形象,所以我认为这幅岩画实际上画的是巫师的巫术仪式与它的实际效果,为了把两者的因果关系联结在一起,巫师的形象被置于一片黑暗之中。水牛四周有白色的斑点,也许就是象征生命力的“卡根”。它凝结在水牛周围,使它闪闪发光,从而与周围的黑暗世界相对立。左侧的奇特形象可能是巫师形象的一种简化。本来交感巫术的施行者与猎物之间的距离是不受空间限制的,但由于作者想把巫术的施行者和巫术的对象之间的因果链表现出来,他把这种距离缩短到了最低限度,以便使人一看就懂得水牛是由于巫术的影响而落入陷阱中去的。

的情景,而不是现实中的情景。何况水牛旁边还有一个像舞者那样的形象,所以我认为这幅岩画实际上画的是巫师的巫术仪式与它的实际效果,

再如下面这幅塔西里的狩猎图。在这幅岩画中狩猎者的目标也是鸵鸟,但这里他并没有把自己伪装成鸵鸟,他以一头牛作掩护,但惊觉的鸵鸟似乎已发现了什么正在逃跑。三只长颈鹿则似乎自成系统,它们的透视关系很正确,站的却不是地方,因此这幅画中实际上有两个中心,一个中心由三只长颈鹿组成,另一个中心由狩猎场面所组成,这两个中心的关系是什么是很难解释的。但从长颈鹿与鸵鸟的透视关系来看,它们并不是一种重叠的结果,这显然

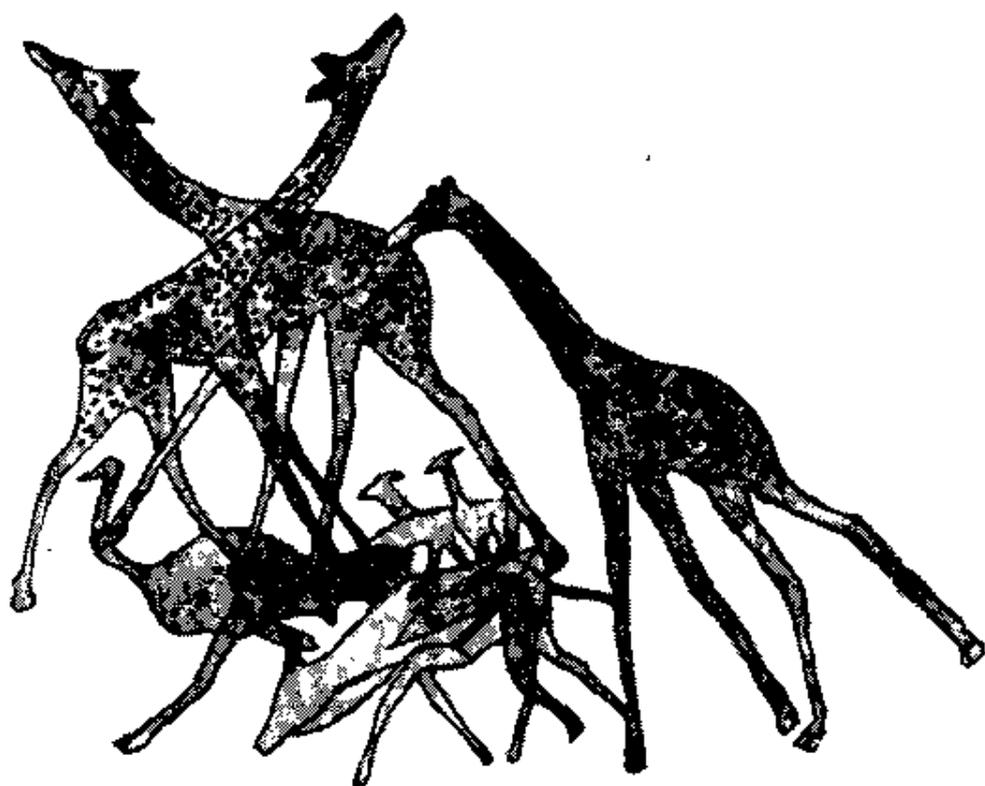


图 158: 塔西里的狩猎图

不可能是一种现实的摹写,而是一种愿望的表达。它也可能与招引巫术有关。对狩猎者来说最重要的是必然有猎物出现,而且现在已经出现,这就是岩画所想要表达的内容。在卡拉哈里沙漠(Kalahari Desert)的梅特新(Metsing)岩画遗址中,还出现了身上负着箭和长矛的蓬头猪(bushpigs)的形象,就象欧洲史前岩画中某些负箭的动物形象一样,其巫术意图也可能相同。

下面这幅由海伦·汤金临摹的非洲岩画复制品它描述了一群羚羊落入陷阱时的情形。虽然形象非常简单，但应该说除了巫术的意图外，其它解释都很难成立。尤其令人寻味的是其中一只羚羊背上负着箭，其表现手法与欧洲史前岩画非常相似。



图 159. 落入陷阱的羚羊

像这样的作品用审美目的去解释虽然是很困难的。即使原始人有一种模仿的本能，它开始也不可能围绕着审美目的来运转的。

非洲岩画中凶猛的食肉动物形象很少出现似对巫术说也是有利的。在南非的德雷肯斯(Drakensberg)仅有少数几种食肉动物被画进岩画之中，认为凶猛的食肉动物之所以很少出现在岩画之中是因为岩画作者害怕通过形象的再现会重新带给它们以生命。就好比海上的水手不愿吹哨子怕引来狂风一样。在德雷肯斯山区最常见的岩画中的动物是非洲旋角大羚羊，马以及其它品种的羚羊，这些都是温顺的食草动物。但为什么某些动物频繁地作为岩画对象，另一些动物则被忽略其原因是很难解释的。有些频繁出现的动物如夜猿(night apes)从未进入过岩画，另一种作为非洲土著

居民食物重要来源的动物蠋(caterpillar,一种晒干后经常被卖给南非矿工们作为佳肴的动物)也经常被忽略。那么其中原因何在呢?只有一种解释是可能的:狩猎巫术的对象主要不是那些凶猛的食肉动物,也不是经常出现的最一般的动物,而是那些不容易猎获和并不经常出现的动物。

这里还涉及一个问题,那就是原始的狩猎部族通常除了依靠狩猎为生外,还依靠于采集,因此有必要探讨一下何以在狩猎部族的艺术中见不到植物的图形而只能看见动物的图形。普列汉诺夫曾试图用生产力的状况说明这一问题,因此他同意格罗塞下述的论证:“狩猎部落从自然界取得的装饰的题材完全是动物和人的形态,因而他们挑选的正是那些对于他们有最大实际趣味的对象。原始的狩猎者把对于他当然也是必要的采集植物的事情,看作是下等的工作交给了妇女们,自己对它一点也不感兴趣。这就说明了在他们的装饰中,我们甚至连植物题材的痕迹也见不到。”^①人们很容易从上述的引文中得出结论说:狩猎部族所描绘的题材之所以只限于人物与动物,是由于男女分工所致,如果原始艺术家是女性而不是男性,那么她们就会象男子画动物一样熟练地去画植物了。因此虽然普列汉诺夫想向我们表明心理学的定律在多大程度上能作为阐明一般意识形态的历史,特别是艺术的历史的锁钥,但实际上这里并没有涉及心理学的定律。格罗塞倒是有另外的解释,他认为农耕民族和游牧民族虽然在文化上高过狩猎民族,然而在造型艺术上却反而低落得多,这是因为农耕民族和游牧民族在生活上不需要完满的观察能力和工艺技术,于是这两种力量就衰退不堪,造型的才能也就十分落伍。^②其实,这仍然不是最根本的答案。我认为狩猎部族的艺术之所以主要限于动物和人的形象,主要原因

^① 《普列汉诺夫美学论文集》,第1卷第336页。

^② 参见格罗塞:《艺术的起源》,中译本1984年版第148页。

就是因为这种艺术是以狩猎巫术为前提的。一般说来狩猎动物并不是容易获得的,因此它必然是狩猎巫术的主要对象,控制动物意味着控制原型,这样,艺术必然就会在巫术的信仰中产生出来,狩猎艺术最基本的特征也就是它的动物题材,因此它有时就被简称为“动物艺术”。而在农耕部族中,虽然也有促进植物生长的巫术,例如野蛮人在种了庄稼的田边跳舞,认为舞蹈能鼓舞植物生长得象他们跳的一样高,但比起狩猎巫术来,农耕巫术是极稀有的例子。其原因不难解释,因为植物是不动的,在原始人看来,不动的东西也就无须用巫术去加以控制。因此狩猎部族的艺术造型能力之所以比农耕部族高,首先应该从他们的生产方式与巫术信仰的关系中去寻找而不应该到别的地方去寻找。其次应该从心理学的规律中去寻找。

对原始人来说,一只动物所引起的意象总是要比一株植物引起的意象丰富得多。而对主要依靠记忆来作画的原始狩猎艺术家来说,记忆的强度往往是和情感紧张的程度成正比的,狩猎活动所具有的紧张是采集活动所不可能具有的。所以很难理解为什么普列汉诺夫竟会同意这样的看法:巴西印第安人的艺术题材“是以令人沉闷的单调方式取自动物界”。因为植物界要比动物界单调和沉闷得多。

苏珊·朗格在《心灵:论人类情感》这部著作中一开始就提到了这个问题,她说,我们有人类心理学和动物心理学,但却没有植物心理学,这是为什么呢?因为我们相信植物没有知觉或直觉,一些植物展现“姿态”被认为是出于植物的一种“习性”。假如你折断一片有感觉植物复叶的中脉,另一些叶子就会封闭起来。向日葵随白昼光源的变化而转向,而对最低等的动物来说还没有这样复杂的行为模式。海绵是种动物,而瓶子草(pitcher plant)是种开花植物,但它在自己喂自己食物这点上还超过动物。“然而事实上我们

仍然是信任动物,因为只有动物才具有某种程度的情感。虽然一些感光植物可能具有感觉的某种征兆,如那些水螅和海绵那样的坐生植物,但这种感光性在植物中仍然是没有规则的。反之,在动物中虽然情感的倾向仅仅是种开始,但却具有发展的倾向。”^①虽然原始艺术家对动植物的区分不会像苏姗·朗格那么细腻,但在一种原始水平上,即使单凭感觉也会看到动物是出没无定的,富有情感的,而植物则是固定不动的,缺乏情感的。

从这样两方面来考虑,最早的艺术对象必然会 是动物而不是植物。虽然在万物有灵论者看来不仅是动物,连植物也有灵性,但万物有灵论是把动物的特征强加于植物,而不是把植物的特征强加于动物,往往是植物具有动物的本性而不是动物具有植物的本性。因此虽然所有狩猎部族绝大多数都有采集经济,但植物从来没有进入他们的艺术题材,其根本原因并不能象普列汉诺夫所认为的那样,从“生产力的状态”去找,而应当从交感巫术的特征以及动植物之间的区别中寻找。

我相信“静止”的观念曾经在狩猎艺术中起过重要的作用。静止是造型艺术的一个最重要也最不为人注意的特征,因为对我们来说这一切都已成习惯,但对原始人来说,情况远非如此。如果要问,为什么最早的绘画会引起原始人的惊奇感从而沟通了他们对巫术的信仰,那么就是因为它居然有这样一种神秘的力量,以至于能把动态的事物变成静态的事物。一个动物的画像恰恰是由于它违反了动物好动的习性而超越了动物,从而变成为具有神性的形象,艺术最早就以静止去表现了自己有控制动物的能力,它比所有凶猛的动物都强大,对原始人来说再没有比这种静止更强大的心灵符号了。所以当巫术向宗教转化时,人类学会的第一种宗教的形

^① 苏姗·朗格:《心灵:论人类情感》,巴尔的摩 1967 年版第 3—4 页。

式就是默祷,从前是使动物静止下来,现在则是使自身静止下来。最早的静观是宗教的静观,虽然它在形式上和审美静观非常相似,但本质上却有所不同。宗教静观的对象是偶像,审美静观的对象是艺术,那种超越了巫术意义的艺术。尽管如此,学会了静观的人,从一种性质的静观进入到另一种性质的静观其困难程度决不会超过创造静观这种形式本身。

赫拉克利特说:“凡是〔在地上〕爬行的东西,都被〔神的〕鞭子赶到牧场上去”。^①可以认为,这些被神的鞭子所驱赶的动物和艺术所能走的曲折道路是同一条道路。

在狩猎巫术中往往会出现一种动物的主宰神,在有的原始狩猎部族中,每一种主要的狩猎动物甚至都有一个主宰神,它既保证狩猎者的狩猎有所收获,又限止滥捕滥杀,所以它又是狩猎动物的保护神。因此在狩猎巫术中本身就包含着一些图腾因素,这种动物的主宰神的信仰是连接狩猎巫术和图腾崇拜的桥梁,它构成了原始狩猎文化中人与兽之间复杂关系的一些基本的特征。“主宰”(master)的观念处于一些神秘观念中的焦点。只有从这样一个原始的神性观点出发,对古代图腾的基本内涵才能作出较准确的理解。在非洲岩画中出现的动物形象至少有两种类型,一种是出于巫术目的的狩猎动物的形象,另一种是出于动物崇拜目的的图腾形象,这两种形象有时在具体作品中是很难区别的,但就其创作动机而言,它们是有所区别的。

狩猎巫术历史上很少有记载,它基本上是十九世纪一些英国人类学家对现代原始部族中广泛流行的巫术信仰加以总结的结果,但动物崇拜与狩猎巫术不同,历史上是有踪迹可寻的。

希罗多德在《历史》一书中曾谈到埃及当时盛行的一种祭礼,

^① 《古希腊罗马哲学》,第19—20页。

他们认为牡牛是属于埃帕波司神(Epaphus)的,因此,祭礼进行时,他们割下牛头时还要念咒。“他们对着牛头念一通咒是为了这个:如果奉献牺牲的人们,或者整个埃及会遭到任何凶事的话,他们希望这凶事会转到牛头上来。”^①从希罗多德这一记载来看,这种牡牛祭礼既不是一种纯粹的巫术,又不是一种纯粹的图腾,它是介于两者之间的一种中间形式。从那种认为通过祭礼能把本来会降临到人类头上来的凶事招引到牛头上去这种意义上,它是一种招引巫术的残余,而从那种奉献牺牲给神的意义上,它又与图腾崇拜有一定的联系。希罗多德还提到埃及人使用洁净的牡牛作牺牲,但从来不用牝牛作牺牲,因为牝牛是伊西司(Isis)的圣兽。“因而和希腊人想象中的伊奥神一样,全体埃及人对于牝牛的尊崇,同样都是远远超过其它的畜类。”^②这种对圣兽的崇拜必然有它史前的基础,这个基础就是狩猎巫术。和澳洲人的“玛那”概念、非洲人的“卡根”概念一样,埃及人也有所谓“玛特”(Maat)的概念。她是古埃及神话中的一种神性,玛特一词意味着“整齐”(straight),规律(law)和秩序(order),她是一种精神法则的拟人化。在后来的埃及艺术发展中,都可以看到“玛特”因素的影响。由此可见,和“玛特”一样,非洲的“卡根”信仰对后来的岩画必然有所影响。

人类并不是无缘无故地把某种动物尊之为神的。塔西佗在《历史》一书中,曾对动物崇拜的起源提供了可靠的史实记载。犹太人为什么要崇拜野驴呢?据说当埃及发生麻风病时,国王请示神托,神托要他清洗他的王国,并把这个民族迁移到别的国土上去。当所有希伯莱人被搜集起来并在沙漠中迷失方向之时,流亡者中有一名叫摩西的人告诫他们不要指望诸神或人们能援助他们,因为他们是被诸神和人遗弃的人。而当他们精疲力竭倒在平原上时,有一

^{①②} 希罗多德:《历史》,第293页,第294页。

群野驴把他们带到了有水流的地方从而挽救了他们的生命。从此他们就在那里造起神殿，把野驴当作神灵来供奉。塔西佗说：“他们在一座神殿里供奉了一个动物的像（这里指野驴的像），因为这种动物引导他们结束了流浪和口渴。”^①由此可见，动物崇拜由来已久。除了它可能是狩猎巫术的一种必然发展外，还有一些偶然的因素也助长了动物崇拜的产生。一种偶尔帮助人们摆脱困境的动物很容易被尊之为神物或神兽。一些偶然因素经过幻想的加工被理解为是出自神意的安排，动物的某种奇特的习性有时能为动物崇拜提供一种偶然的但却是强有力的背景，因为它有可能去和超自然的力量联系在一起。

在非洲岩画中除了一部分有狩猎巫术的目的之外，有相当部分的岩画可能与动物崇拜有关。其目的主要是表现部族内部的统一。虽然要分清这两种类型的岩画相当困难，但有时它们的区别还比较明显。如下面这两幅犀牛图就是如此。在罗得西亚夏朗威的象山洞穴(Charewa Elephant)发现的犀牛图，它正在遭到一些手持长矛和弓箭的狩猎者的攻击。我们不难发现，犀牛的身躯是被夸大了。而夸大的这一部分只是身躯的拉长。按照狩猎巫术的理论，这种表现方法完全可以被解释为岩画的作者想通过这种方式获得更多的食用肉。在实际的狩猎活动中，人发明各种狩猎利器以增加相形之下处于劣势中的人的体力。而在想象的狩猎巫术中，人又想象各种能增加狩猎成果的方式。在原始人看来这两种不同的技术结合在一起就能平息任何野性的反抗，把一切巨大的动物导向一种奴隶状态，迫使它们供奉出不愿供奉的东西。

^① 塔西佗：《历史》，中译本 1981 年版第 334 页。在《旧约全书·出埃及记》中也有相似的记载。只不过是野驴变成了余粮“百姓见摩西迟延不下山，大家聚集到亚伦那里，……因为领我们出埃及的摩西我们不知他遭了什么事，亚伦对他们说，你们去摘下你们妻子儿女身上的金环，拿来给我，……亚伦从他们手里接过来，铸了一只牛犊。”



图 160：象山洞穴的猎犀图

但是图161这幅犀牛图就不同了，这种用点琢法(paintillisme)仔细雕琢成的岩雕，它具有一种纪念碑的性质。无论它处于什么样的空间位置，它是需要仰望的东西。依赖感是这类岩雕的基础，在这里，人对动物的基本态度是感恩而不是掠取，是赞美而不是控制。巫术是应急的艺术，因此也是粗糙的艺术，它无需精雕细刻；而膜拜的艺术是永久的艺术，图形一旦雕成就能永久安抚人心。于是，巫术岩画中的那种粗糙性被耐性的雕琢所替代。

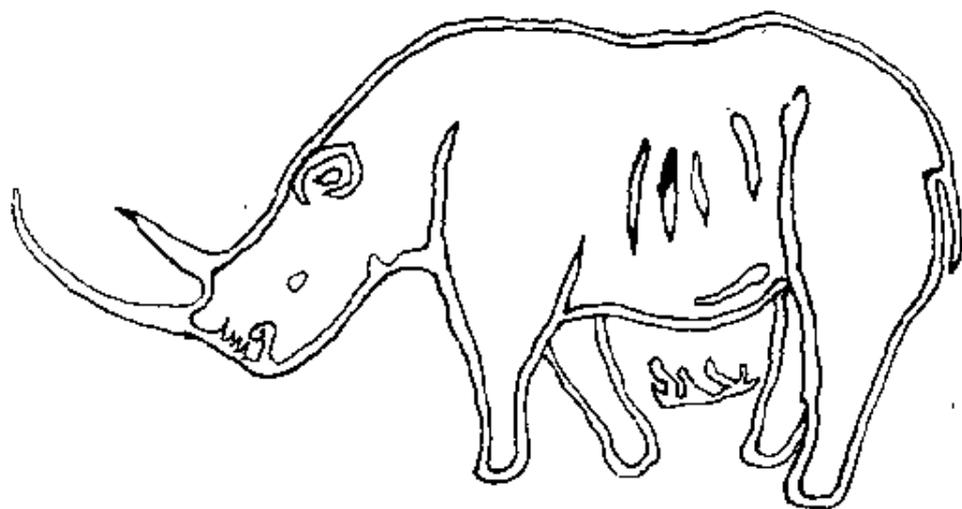


图 161：精雕细刻的双线犀牛图

弗洛依德在《图腾与禁忌》中曾认为图腾制的存在表现了原始部族对乱伦的恐惧。他认为正由于野蛮人在性生活上不可能有什么道德观念，在性本能的冲动上不可能有什么限制，因此他们才会

尽最大努力去防止乱伦行为的发生。在所有发现图腾的地方也就能发现同一图腾的人们之间不能有性关系,不得通婚的戒律,这也就是与图腾休戚相关的“外婚制”。^①因此图腾制与外婚制在非洲岩画中的表现是一个需要加以考虑的问题。

非洲岩画中有的“丰产巫术”的场面远比欧洲史前岩画强烈,在塔西里地区的岩画中曾发现一些成对男女形象性行为的场面。对性的兴趣在大多数情况下集中表现于男性方面,男性生殖器往往带着象流苏(tassel)那样的装饰,并且往往加以夸大,并被描绘成处在一种高度的性冲动之中。^②这些实例加深了人们对丰产巫术与图腾制之间有联系的看法。在对非洲岩画的解释中,有人把某些岩画看作是目的在于禁止乱伦的性图腾。

弗朗西斯·克林根特(Francis Klingender)虽然把许多非洲岩画看作是进行食物巫术的祭礼的产物,但他并不把这当作唯一的解释。那么布须曼人的禁忌究竟是什么以至于不但不和狩猎活动相抵触,反而能支持狩猎活动继续下去呢?克林根特认为,在古代欧洲,对鹪鹩(wren)的狩猎曾是骑士欲求的信物,封建主的侍从谋杀了他的主人并与其妻发生性关系的信物。与这种情况相似,盛行在布须曼人中的许多禁忌实际上是“性禁忌”(sexual taboo),而非“食物禁忌”(food taboo)。它的实际作用是防止乱伦。布须曼人并不因为感到杀死动物有罪,而且他们也有其它的赎罪方式,因此岩画并非一种赎罪方式。^③但克林根特这种解释目前

① S. 弗洛伊德:《图腾与禁忌》,载《弗洛伊德全集》,第13卷第3-4页。

② 参见卡森I. A. 里奇:《非洲岩画艺术》,第145页。

③ 转引自卡森I. A. 里奇:《非洲岩画艺术》,第149-150页。R. 特恩瓦特(R. Thurnwald)也认为虽然图腾基本信仰和外婚制毫不相干,也与母系制(Mutterrecht)和父系制(Vaterrecht)无关,但仍应把图腾制和外婚制结合起来考虑。参见R. 特恩瓦特:《图腾主义》(Totemismus),载《Ebert Real-Lexikon der Vorgeschichte》,柏林1929年版第XIII卷第361页。

还很难找到支持者。这是一个非常困难的问题,因为岩画没有标题而只有形象本身。当我们看见这类遗迹时,很难看到它们和性禁忌有什么关系。

例如下面这两幅鲁特柯鲁(Roodekop)地区的岩画。右图是鸵鸟与长颈鹿;左图是鸵鸟,犀牛和象。



图 162: 鲁特柯鲁的岩画,右为鸵鸟与长颈鹿,左为鸵鸟,犀牛和象

这样的形象正由于它的极端单纯,因此其真正的含义就愈难确定。但我还是比较倾向于把它们看作是一种图腾标志,以此来禁止杀害和食用这些图腾动物。至于为什么有二、三种动物一齐出现在同一幅岩画上,那也可能是不同的图腾部族联盟的标记。

卡森·I. A. 里奇有一个看法很难令人同意,他认为追求对岩画内涵作出解释几乎是不必要的。他说:我们可以同意对岩画的解释是无穷尽的。正如对一个现代注释者来说,同一幅画可以有許多完全不同的神话学上的解释那样,可以设想,在一些南非的布须曼老人看来,同一幅画也可以被认为表现了完全不同的观念。“甚至当我们问一个布须曼人:‘这些岩画能保证你的狩猎成功吗?’之

时,……提出这样的问题都是不必要的。……因为直到今天,巫术在非洲仍是一个令人惊恐的主题。”^①很显然,他把两个问题混淆了。一个问题是后来的布须曼人有可能对同一幅岩画有各种不同的解释;另一个问题是,岩画原来的作者总有一种明确的创作意图。而后一个问题正是我们要加以探讨的问题。解释学(Hermeneutik)并不否认后一个问题的重要性。虽然效果历史的认识不可避免地比本文具有更多的意义,但解释学也仍然相信我们通过把遥远时代被客体化了的的东西以及遥远时代的文明能同我们所熟悉的、即我们自己世界中所能理解的语境联系起来,从而对过去时代的文化客体作出解释。“不是因为留传下来的东西难以理解,可能造成误解,而是因为现存的传统由于发现它被掩盖了的原始的东西而破坏和变形了。它的隐蔽的或变了形的意义应当再被探索和重新说明。注释学试图通过返回到原始的根源来对那些由于歪曲、变形或误用而被破坏了的的东西获得一种新的理解。”^②如果一种理论提倡的仅仅是后来鉴赏者的效果历史,而不主张去探讨过去时代作者的原意,那么任何一种艺术史的科学将会由于缺乏标准而失去研究的意义。非洲岩画也同样如此,即使在探讨它的作者原意时存在着种种困难,不等于就应该放弃这种探讨。

有些考古学家曾深入到布须曼人生活过的洞穴,他们仔细地察看岩壁希望能看到布须曼人在最后的斗争中留在岩壁上的任何一种记号。这些坚持到最后的最后一批布须曼画家曾与入侵的班图人进行过殊死的战斗,他们在一片呐喊声中以及标枪的猛击下纷纷倒下。如今在寂静的洞穴中,人们对着一些谜一样的符号沉思着,寻找答案本身就是一种责任,岩画更是如此。为什么非洲岩画

① 卡森. I. A. 里奇:《非洲岩画艺术》,第150页。

② H. G. 伽达默尔(H. G. Gadamer):《解释学》,载《哲学译丛》,1986年第3期第3页。

的作者要坚持这些基本的主题如此之久呢？为了画一幅岩画，他们往往要费极大的劳动才能把周围不平整的边缘凿去，在这些方面他们表现了极大的耐心，如果没有被一种强烈的欲望和目的所支配，岩画是不会产生的。有人认为布须曼人作岩画就象现在的皇家美术学院的艺术家们有时也在兽皮或树皮上作出成功的表演那样，仅仅是玩玩或消遣而已的想法是很难有说服力的。实际看来像是偶然画下的一些动物，其实只要我们化些时间的话，其被掩盖了的原始意义仍然是可以发现的。

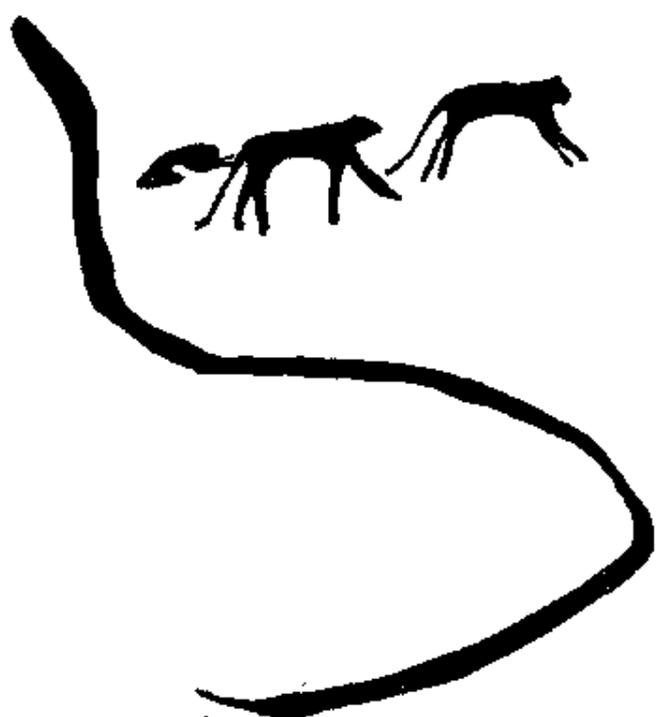


图 163: 蛇与狒狒——善与恶的象征

如左面这幅由海伦·汤金临摹的蛇与狒狒的岩画就是如此。初看起来，好象这两种毫无联系的动物在一幅岩画中出现纯属偶然，其实不然。如前所述，在布须曼人的神话中，卡根用棍子击蛇头，从此蛇变成了人，后来卡根又把它所厌恶的人变成了狒狒。所以，蛇和狒狒的形象实际上是布须曼神

话中善人与恶人的原型。或者说它们是善与恶的象征。

我们知道包括我国在内的许多民族的神话传说都把蛇尊之为神。列维-布留尔也曾引证过一些人类学家提供的材料，证明中非和西非都存在着类似的对蛇神的信仰。例如认为某些死人想要向活着的亲属现身，就采取一条无害的大蛇模样出现。这条蛇叫鲁蒙波(rumbo)，只有死者愿意向哪个亲属现身，那个亲属才能看见

这条蛇。^①

在上述图形中,我们可能会感到蛇大得和狒狒不成比例,其实不然,法国一位考古学者曾在马里发现一条巨蛇的化石,发掘出了565块椎骨,每块长度在四厘米以上,因此专家们推算这条大蛇足有23米长,经考证,它已有五千万年的历史。

弗朗西斯·克林根特曾提到,有一个布须曼老人曾告诉他说:“猎物是不会死的,如果我们不对它表示敬意的话”。^②这个实例对我们理解某些非洲岩画的创作动机有重要的启示作用。可以认为布须曼人画某些动物是为了狩猎巫术的目的,而画另一些动物,则是向他的牺牲者表示敬意的一种方式。克林根特还引证了另一个布须曼老人的话来论证非洲岩画的这一起源。即布须曼人认为必须设法用一种仪式向死去的猎物表示敬意,否则这些猎物将永远离去,而向猎物的亡灵表示敬意的最好方式就是在岩壁上留下它们的图形。这老年老的布须曼猎人和青年的猎人不同,他们牢记各种动物的神话传奇故事,在作画时,记忆中的神话传奇故事不可能不发生作用,也很可能就是根据这些神话传奇故事来作画的。上述狒狒与蛇的图形可能就是如此。而这种所谓向猎物表示敬意的说法,实际上是一种萨满倾向,或是由于害怕动物亡灵的报复,或是出于某种同情和怜悯,但在原始部族中前一种原因可能是主要的。就象在《圣经》中该隐杀了他的弟弟亚伯而害怕惩罚那样。^③

这种萨满倾向在现代原始部族中也不难找到相似的例子。有

① 列维·布留尔:《原始思维》,第399页。

② 弗朗西斯·克林根特:《艺术与思想中的动物》(Animals in art and thought),伦敦1971年版第18页。

③ 《旧约全书·创世记》第四章:“该隐起来打他弟弟亚伯,把他杀了。……耶和华说:你作了什么事呢?你兄弟的血,有声音从地里向我哀告,地开了口,从你手中接受你兄弟的血,现在你必从这地受咒诅。你种地,地不再给你效力。你必流离飘荡在地上。该隐对耶和华说:我的刑罚过重,过于我所能当的。”

时它的形式有着更为曲折的表现。如日本学者金田一·屈继(Kindaichi Kyjsuke)曾给日本的阿伊努人对熊的喜庆宴以新的解释。他赋予这类仪式以一种特殊的意义,认为杀死熊和祭献牺牲并无共同之处,因为熊本身就是神,而且所有动物都是神,它们以人的形状居住在另一个世界上。这个世界非常像人类的世界,有时他们来到我们这个世界上来玩,他们就以动物的模样出现。熊是最高神,被阿伊努人捕捉来杀掉和吃掉的任何一种动物在他们看来并不是这些动物遭受了悲惨的命运,因为他们在地球上也不过是无目的地游荡而已。杀死动物是一种神圣的行为,因为只有这种行为才能把动物带入一个精灵之家。动物的肉和皮都是他们给人的礼物,神性的动物对自己的被杀是满意的,因为唯有这样它才能回到自己的老家去。^①这种看来像是一种虚伪的态度,实际上是狩猎部族对猎物报复的恐惧心理的一种自我解脱方法。

一些研究者曾否认非洲岩画与交感巫术有任何联系。例如G.雷切尔·利维认为:南非布须曼人在岩洞或岩壁上的绘画和西班牙东部露天岩画有所不同。它们有着自己宗教的起源。然而其意义已被忘却。有时,布须曼人画的只是一些戴着面具的人在跳一些仪式性舞蹈时的情况,就像卡拉德吉利(Karadjeri)洞穴所描绘的妇女在舞蹈时的情境那样。^②(见164图)

① 金田一·屈继:《隐藏在阿伊努人熊的喜庆宴后面的一些观念》(The concepts behind the Ainu bear festival),载《西南人类文化学杂志》第4卷,新墨西哥1949年版第349页。又乔治·彼得·穆达克在《我们当代的原始民族》第123页—第124页中显然也把阿伊努人的熊宴看作是一种请求熊宽恕的形式。阿伊努人在杀死熊以前要将米酒奉献给它,告诉它人们将给它以一种什么样的光荣,并请求它不要生气,因为过去人们曾如此好地照顾它。(被杀死的熊往往是由猎人捕获的幼熊养大的,在养大的过程中它得到精心的照料。)而现在则要送它回到山上的祖先那里去了。——诸如此类的仪式实际上与萨满的内涵比较接近。

② G.雷切尔·利维:《石器时代的宗教观念及其对欧洲思想的影响》,第38页。



图 164: 卡拉德吉利洞穴的舞蹈图

类似上面这种风格和内容的非洲岩画还有,如由海伦·汤金临摹的另一幅非洲岩画,它画的是一群边走边舞的舞蹈者的形象。它们也是用黑色剪影的画法画成的。人的头部被缩小到无法辨认的地步,而突出了臀部和腿部。臀部明显具有所谓“肿臀”的种族特征,而腿则画得和螳螂臂一样。由于在布须曼人的神话中,象征神灵的“卡根”被想象为螳螂神,因此,这类绘画仍然可能与非洲神话有一定的联系。(见下图)



图 165: 有着“肿臀”和“螳螂腿”的舞蹈者群像

另一幅由海伦·汤金临摹下来的非洲岩画原画的说明是:“螳螂追赶孩子,这是少数非洲岩画中为螳螂作图解的一幅。雨正在落



图 166: 螳螂追赶孩子

入水塘, 那里有蛙和人的形象。”^① (见左图) 这幅岩画的奇特之处是它的构图方式, 池塘被画上岩画的上方, 如果不理解布须曼人这种独特的非透视画法的构图方式, 很容易把池塘误认为是月亮。所谓螳螂追赶孩子, 实际上完全是神话内容。由此可见, “螳螂腿”和“丰臀”是两种性质不同的概念, 它们有着不同的来源。“丰臀”仅仅是一种种族的生理特征, 而“螳螂腿”则完全是根据神话传说

对人体的一种变形。它们与神话的联系是比较清楚的。据说布须曼人有许多神话, 但一些神话都已丧失了它们的原始记载, 于是在岩画中就留下一些神秘莫测的图形, 如图 167 这幅猴子, 公羊和一个奇形的图形结合在一起的岩画就很难作出解释, 但估计这类岩画都是根据神话来创作的。

另一幅由海伦·汤金临摹的岩画也是同样情况。岩画上方有一条巨蛇, 中间有一个人正在向右侧奔跑, 下方则是一群丰臀, 螳螂腿的形象, 他们象是在根据右侧的巫师的指挥作一些仪式性的

^① 卡森. I. A. 里奇:《非洲岩画艺术》,第 147 页。



图 167: 猴子、公羊和一个
奇特的图形

动作。巫师的背部明显披戴着某种动物的装饰。所有这些岩画一望而知,不可能是一种日常生活的写照,它们所具有的神话或宗教的意义是比较明显的。(见图 168)

一些著名的非洲岩画的研究者,如乔治·威廉·斯托,多萝西娅·布利克,亚历山大·R. 威尔科克斯,弗朗西斯·克林根特等都认为非洲岩画的主体基本上都源出于布须曼人的神话及宗教传统。但布须曼人的神话传统非常广泛,部分已无踪迹可寻,因此一定要指出一幅岩画与哪一个神话有联系却比较困难。特别是有时岩画的形象即使根据的是



图 168: 巨蛇和巫师的祭礼仪式

神话,但在创作过程中也因为岩画作者一些主观意图的介入而使它远离原来神话中的形象。严格说来,这种现象是不可避免的。因为神话是“诗”,岩画是“画”,这两种形式有时很难有一种固定的“语法”可以正确无误地加以翻译。神话可以叙述一个时常变换其外形的神灵,它可以呼风唤雨,而要把这种神话的内容用绘画的形象表现出来,不走样是根本不可能的。因此,一些岩画与神话对不上号,可能还有“诗”与“画”这两种不同艺术形式在表现方式上的一些原因。

有些岩画则可能与音乐有关。例如由海伦·汤金所临摹的一幅岩画(见下图)可能是在表现一个人在演奏一只乐弓(musical bow),但由于这种寂静的音乐是无法证实的,因此有人认为它在



图 169: 演奏乐弓的人

表现一个人在吸烟。那些小圆点并不是音符而是烟雾。但看来还是演奏乐弓的解释有较大的说服力。威廉·J·伯切尔(William J. Burchell)在《南非腹地旅行记》(Travels in the interior of Southern Africa)中有一幅描绘布须曼人演奏“古拉”(Goura)乐器的插图,与前面的乐弓很相似。而天上飞翔的一些形象,可能是意味着某些被找引的动物。所以这幅画的内容仍然具有一定的宗

教神秘内容。非洲岩画作者在处理这类题材时，遵循的仍然是视觉艺术把一切不可见的东西都变化为可见的原则，声音被描绘成可见的视觉形象，就是一个极好的例子。

值得注意的是这些非洲岩画都是用剪影的手法去突出事物的外轮廓线，从而使形象与背景造成强烈的明暗对比。这种剪影画法在欧洲一直到摄影术充分发展后才产生了出来。^①这种黑色剪影式的岩画的产生可能也有某种宗教信仰的背景。有可能就像古埃及人那样，相信假如有人画了某人的肖像，就等于创造了一个有灵魂的孪生者(spiritual twin)，在拉丁文中“灵魂”(spiritus)即“气息”，肖像如画得太像，它就会呼吸，于是一个孪生者便诞生了。在英语中，前面加上一个形容词，就成“恶魔”(evil spirit)。英国作家奥斯卡·王尔德(Oscar Wilde)在《朵连·格雷的画像》(The picture of Dorian Gray)中曾描写过一位画家为美貌出众的朵连·格雷画了一幅肖像，朵连常为这幅肖像感到痛苦，因为自己会变老变丑，而肖像却能永葆青春。因此他暗示祝告希望这幅肖像画能替自己衰老，并替他挑起情欲和罪恶的重担。后来愿望果然实现。被他玩弄的女子自杀后仅在他的肖像上留下一丝残忍的笑容而已。他声名狼藉却一直保持惊人的美貌，因为有肖像在代替他在衰老，最后，灵魂的死使他成了沉重负担，他决心杀死寄居在肖像中的有着奇怪灵魂的生命，毁掉这幅成为他灵魂堕落唯一证据的肖像。他拿起那把曾刺死画家的刀向自己的肖像刺去，最后人们见到了一个谁也不认得的面容憔悴的死人和一幅美丽的肖像。王尔德描写的这个故事也可能在一些原始部族中有同样的信仰。古埃及人相

^① 西方摄影史上常把黑色剪影的发明归功于十八世纪中叶法国财政部长艾蒂安·德·西卢埃特(Etienne de Silhouette)，因为在他的苛捐杂税下法国人开始穿没有花边的衣服，因此就迫使画家在画肖像时不得不竭力注意人物的外轮廓线。于是 silhouette 的姓氏也就成了“黑色剪影”的代名词。

信挖掉仇人肖像上的眼睛能使他失明或死亡。同样，布须曼画家有可能害怕别人利用肖像来反对自己，或一幅画得过于逼真的肖像会活起来反对他自己。以及在他们画人的肖像时，常常把人画成是没有脸的。

前面我们以大量实例来论证了非洲岩画与原始宗教的联系，我们认为这种联系对艺术的实际产生过程是能有所说明的。但是我们说非洲岩画起源于这些原始宗教的信仰之中，并不意味着我



图 170：塔西里的牧牛图

们主张每一幅非洲岩画都与原始宗教有联系。我们所指的这种联系仅仅在一种发生学上才有意义。非洲岩画持续了上万年，在这样漫长的时间里，它不可能仅仅只有单一的创作动机，事实上随着畜牧业的发展，许多岩画已离开了原始宗教的影响。例如左面这幅塔西里的牧牛图就是一个例子。硬要在这样的岩画中寻找巫术的痕迹

显然是不现实的。但同样，如果以这样的岩画去否认非洲岩画在起源时与原始宗教的联系，同样也是不正确的。

类似这种牧牛图的作品还很多，例如在德雷肯斯山脉(Drakensberg)地区发现的 142 幅岩画中，绝大多数岩画都是描绘偷牛贼与牛的对抗。还有一些作品，它们有着较高的审美价值，但一定要说它们与原始宗教有什么联系也有一定的困难。例如塔西里的一幅两个妇女和一头牛的岩画，造型很生动，但这幅产生于畜牧

时期的岩画也很难看出与原始宗教有任何联系。(见右图)因此,必须把岩画的起因和后期具体作品的创作动机加以区别,它们是两个不同的问题。如果把这两个问题混为一谈,就无法解决非洲岩画的发生问题,甚至也会曲解后期的一些具体作品。

下面我们就与上述有关的方面来考察一下所谓的“装饰”的起源问题。

下图是当年乔治·威廉·斯托所画的题为《头发中插着毒箭的布须曼人》的画像。

格罗塞在他的名著《艺术的起源》中曾提到:“布须曼人时常将他们有毒的箭镞藏在他们的头发里”。并把这种现象放在“人体装饰”的章节中加以论述,认为这种装饰对原始人有着实用的价值:它可以约束头发,并利用头发来携带这类小型武器。不过它的主要功用是作为装饰品或装饰品的支持物。^①对于格罗塞的这一解释我总觉得太表面,正像他对于整个布须曼人的岩画解

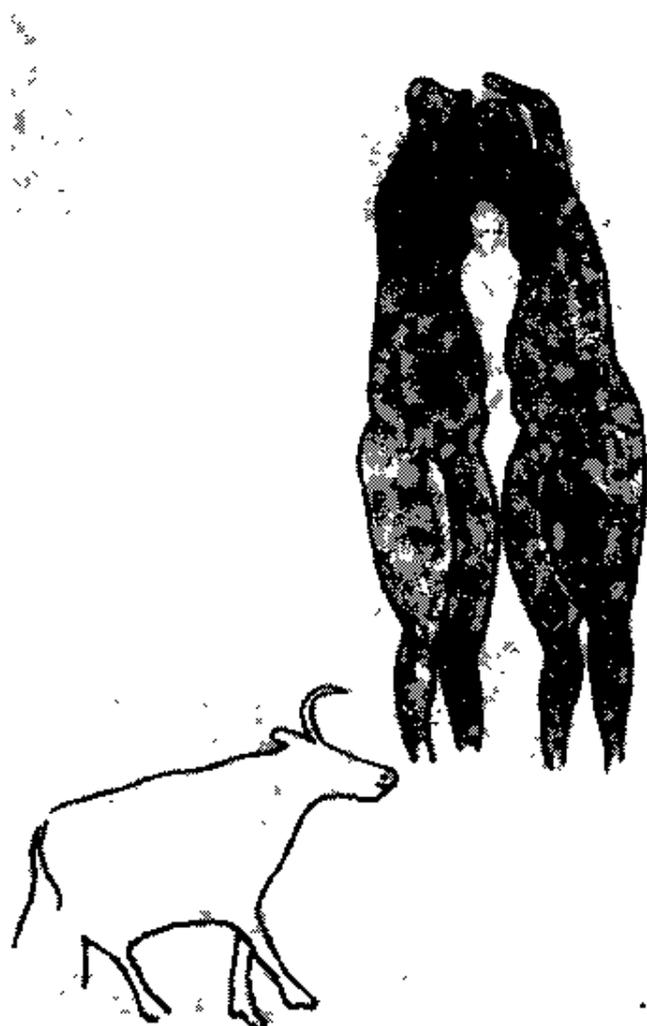


图 171: 塔西里的妇女和牛的岩画

^① 格罗塞:《艺术的起源》,中译本 1984 年版第 86 页,第 65 页。



图 172: 头发中插着毒箭
的布须曼人

释过于表面一样。他认为：“布须曼人所画的，往往就是他们所看见而感到直接兴趣的东西——如动物和人。”^①这样，等于放弃了对真正“起源”的探索。基本上只是按照图形本身去解释图形。

过去由于没有见到过布须曼人的这种奇怪的装饰习俗，因此格罗塞的解释似乎也能成立，但现在看来，无论是从格罗塞所说的那种实用功利的意义上或非功利的装饰目的上都很难解释这种把毒箭插在头发中的奇异装饰习俗的起源。这里的问题并不在于画像中的布须曼人

何以要把毒箭插在头发里，因为他把毒箭插在头发中可能有种种现代的解释，而我们所关心的问题仅仅是这种习俗最早的起源是什么。一种社会习俗被建立起来以后，凭借传统的惯性可以因袭数千年，以致到后来它的原始意义完全被忘却以后，习俗照样被承继了下来。但对我们说来问题的重要性仅在于当初它是怎样发生的。推动这种习俗发生的原因究竟是什么。

首先，一个背着箭筒的狩猎者何以要把箭插在头发中呢？这种实用的目的似乎是难以解释的，于是就很容易得出结论说那是为了装饰，毒箭是一种杀伤力很强大的武器，因此它被赋予某种象征意义，例如可以象征勇敢，于是这样的装饰品的实用意义就可能渐渐退居到次要地位。就像普列汉诺夫在论证装饰起源时所说过

^① 格罗塞：《艺术的起源》，中译本 1984 年版第 136 页。

的那样。野兽的皮、爪和牙齿“这些东西最初只是作为勇敢、灵巧和有利的标记而佩带的,只是到了后来,也正是由于它们是勇敢、灵巧和有利的标记,所以开始引起审美的感觉,归入装饰品的范围”。^①但是我们还想追问一下,究竟是种什么性质的信念能使野蛮人会感到存在于野兽身上的力量和灵巧,会通过人对它们身体部分器官的占有会传递到人身上来呢?原始人或野蛮人何以会认为野兽的力量和灵巧是可以借助于它们的器官来传递的呢?对没有任何精神遗产可资继承的原始人或野蛮人来说,“象征”意义是一个过于现代化的概念,即使原始人有初步的“象征”观念,它又是怎样发生的呢?显然,就“审美的感觉”发生学的意义上说,普列汉诺夫认为是原因的地方其实还只是种结果,真正的原因必须另外寻找。其实,普列汉诺夫已经涉及到最初的原因,只是没有详细加以论证而已。他说:“这里可能还掺杂着某种迷信。……北美洲西部的红色人种非常喜爱用当地最凶暴的野兽——灰熊的爪做装饰品。红种人的战士认为,灰熊的凶暴和大胆会传给用它的爪作装饰品的人。”^②显然,这种通过动物某种器官传递力量的解释要比空洞的所谓象征意义重要得多,也实际得多。可以认为原始的狩猎者用猛兽身上的皮,牙,爪做装饰品,主要的原因是认为他们认为动物的力量和灵巧可以通过这些东西传递到自己的身上来。那么这是一种什么信仰呢?这实际上也就是J. G. 弗雷泽在《金枝》中提到的交感巫术的信仰。起主要作用的是“感染律”,即“凡接触过的东西在脱离接触后仍可继续发生相互作用”。也就是说动物身上的力量和灵巧之所以被原始人或野蛮人认为可以通过动物的某些器官传递到人的身上,就是因为他们深信这些器官在与原来动物的身体脱离接触后仍可以在人的身上继续发挥它原来的作

① 《普列汉诺夫美学论文集》,中译本 1983 年版第 1 集第 315 页。

② 同上书第 314 页。

用。因此，这类“装饰”的起源仅仅追溯到动物某些器官的象征意义是不够的，而必须追溯到早在史前时代就建立起来的巫术信仰。

马克思在《关于费尔巴哈的提纲》中说，费尔巴哈从世界被二重化为宗教的、想象的世界和现实的世界这一事实出发，把宗教世界归结于它的世俗基础，但在做完这一工作之后，主要的事情还没有做，“因为，世俗的基础使自己和自身本身相分离，并使自己转入云霄，成为一个独立王国，这一事实，只能用这个世俗基础的自我分裂和自我矛盾来说明。”^①作为原始宗教核心观念之一的巫术信仰正是早期人类自我分裂和自我矛盾的标志，它是从原始人关于自己本身的自然和周围的外部自然错误的、最原始的观念中产生出来的。原始狩猎者用动物的某些器官作装饰，最初并不是因为它们有一种象征勇敢的意义，而是因为他们相信这些器官的力量在脱离动物的身体后是不会丧失的，因此谁佩戴了这些东西，谁就能和动物一样的有力和灵巧。而普列汉诺夫所说的“标记”应该是以后才发生的观念。因此我们可以说，如果野蛮人的审美感觉是在一些复杂观念的影响下产生出来的话，那么这些复杂观念的核心就是巫术之类的原始宗教观念。例如在亚马孙河的维托托人(Witotos)那里，巫师穿着奇异的服装。“他的法器包括一只响器，几块小磨石，一张美洲虎皮，一只鹰爪以及其它类似的东西。……人们还相信他能与鬼魂交谈，以及变成美洲豹的形状”。^②如果这里的虎皮，鹰爪也在“暗示”一些复杂观念的话，这些观念首先就应该是交感巫术的观念。否则，这样的“暗示”就产生不出普列汉诺夫想要引申出来的意义。这类例子也曾被列维-布留尔多次述

① 《马克思恩格斯选集》，第1卷第17页。

② 乔治·彼得·穆达克：《我们当代的原始民族》，第298页。

及。^① 因此为了弄清野蛮人装饰的起源,我们必须追溯到普列汉诺夫所说的“暗示”更远的地方。这里是一个超感官的世界。正像黑格尔所说的那样:“这第二个超感官世界就是颠倒了的世界。……按照这个颠倒了的世界的法则,那在第一个世界内是自身等同的东西,就是不等同于它自身的。”^②

所以要理解一个背上背着箭筒的布须曼猎人何以还要把毒箭插在头发中,在“第一个世界”里是找不到真正答案的。真正的答案必须到这第二个超感官的世界中去找。居住在马来半岛的塞芒人对箭的看法也许能为我们的解释提供一种参照。塞芒人也制造毒箭,箭为竹制,有倒刺和前翼,但他们明显不懂得要装上用羽毛制成前翼的原理,他们在箭上之所以要装前翼主要原因是为了巫术目的而不是实用目的。一个塞芒人解释说:“如果我用箭射野猪,羽毛就会在空中飐飐作响,于是野猪吓得停下来四处张望,这样它就会被射中了。”^③ 与布须曼人相近的非洲霍屯督人也会制造毒箭,虽然他们没有把毒箭插在头上的习惯,但也有着相同的巫术信仰。R. H. 纳骚(R. H. Nassau)说过:“灵物和毒药之间的区别,在许多土人的意识中仍然是不明确的。我叫做‘毒’的那种东西,对他们来说,只是灵物力量的另一种物质形式;和灵物一样,毒药也只是由于里面有灵才起作用的。”^④ 这也就为布须曼狩猎者何以要把毒箭插在头发中提供一种解释的可能,那就是毒箭之所以被危险地

① 柏惠尔-勒舍博士说:“他们(土著居民)赠送给我一条用象尾巴织的漂亮领带,上面装饰着……海鱼和鳄鱼的牙齿,这些牙齿必定能保护我免于任何水险。”“同乔尔人头上插鹰羽,目的不仅是打扮自己,而且这也不是主要的。他是相信他能借助于这些羽毛来使自己附上这种鸟的敏锐的视力”。“鸟,特别是鹰……能听见一切。它们的羽毛也赋有这种能力。据印第安人说,它们的羽毛也能听见,也赋有神秘能力。”参见列维-布留尔:《原始思维》,第57页,第59页,第93页,第118页。

② 黑格尔:《精神现象学》,中译本上卷1962年版第107页。

③ 乔治·彼得·穆达克:《我们当代的原始民族》,第61—62页。

④ 列维-布留尔:《原始思维》,第60页。

插在头发中,因为他们并不认为它的致命效能存在于毒药之中,而是认为存在于一种超自然的神秘力量中。他们也不认为这种致命效能对任何人和动物都是同样的,而是认为它在某些情况下具有杀伤作用,在另一些条件下并没有杀伤作用。在这种被颠倒了超感官的世界中,事物的某种固有特质和属性并不存在,对甲来说是有害的东西对乙可以是有利的。同样,在原始的狩猎者看来,猎物之所以被毒箭所杀,与其说是工具的力量,还不如说是神灵赋予这一工具的力量。E. 迪尔凯姆在《宗教生活的基本形态》中曾提到,当一种猎物被打倒,某一地方负了伤时,印第安猎人就会在他的武器上雕上一个该动物的图形以表示这一武器有一种要求该动物成为牺牲品的特权(privilege of sacrifice),并认为这样做了以后,就可以在狩猎动物和武器之间建立起一种亲属关系。这样,图腾形象被认为有一种自然的吸引力去吸引熊或野牛,狩猎者也会认为自己追求自己的图腾是自己享有的一种特殊权利。^① E. 卡蒂艾勒和H. 布勒伊的《阿尔塔米拉洞穴》一书中曾认为这种猎物与武器的神秘关系在美洲大陆的图腾崇拜中被继续实践着,可以猜测,原始的狩猎者认为在他与猎物之间已建立起一种确定的关系,正是这种关系导致了狩猎者把猎物的形象雕刻在武器上变成了一种癖好(habit)。^②我相信这些著名人类学家的论述不仅为解释某些原始狩猎者武器上的雕刻具有重要意义,而且也能为我们理解布须曼人何以要有这种奇怪的装饰习惯提供最好的文化背景の説明。尽管一个布须曼猎人在制造一支毒箭之时他完全懂得毒液要从哪里取得,用何种方法加以提炼并把它涂在箭簇上,但同时他却认为,毒箭的杀伤力仍然要依赖于一种神秘的巫术力量,在这种一半是科学,一半是巫术的原始技艺中,两者是并行不悖的。在塞芒

① 参见E. 迪尔凯姆:《宗教生活的基本形态》,1915年版第159页。

② E. 卡蒂艾勒和H. 布勒伊:《阿尔塔米拉洞穴》,1906年版第152页。

人那里,甚至吹箭筒上的花纹纹饰也具有巫术意义。因此不难想象,布须曼猎人之所以要用毒箭来装饰头发的确是与一些复杂观念相联系的,但这种复杂观念并不是像普列汉诺夫所说的那样,因为它们能暗示一种象征意义,例如力量与勇敢等等,而是因为它们有一种神秘的巫术力量。只有在经历了一个漫长的发展以后,某些由巫术力量所转化而来的象征意义才开始出现。正像十字架象征上帝一样,“象征”并不是最初的原因,它之所以能向人们“暗示”上帝的存在,就因为对上帝的信仰居先存在着,它发生在象征意义的前面,因此我们必须把普列汉诺夫的结论作如下的修正:原始的狩猎者之所以用野兽的皮、爪和牙齿来装饰自己,这些东西最初是作为交感巫术的一种信仰而被佩带的,他们相信,通过这种装饰,动物的力量和灵巧能直接传递到自己的身上来。只是到了后来,它们才成了力量和灵巧的标记,所以开始引起审美的感觉,归入装饰品的范围。