

从图像到意象:中国古代岩画图像 在原境中的象征性表达

刘程

南京财经大学 艺术设计学院,江苏 南京 210023

摘要:岩画是早期人类审美思维的视觉呈现方式,先民凭借原始的技术在岩石表面镌绘各类岩画图像,将主观和客观事象以有意味的视觉符号表征出来,传递人格化图像构建方式的同时,内蕴早期宗教的自我神化意义。这些岩画图像简练抽象地展现象征性的视觉语言,充满了超感性的宗教文化思想,反映了先民对社会生产方式和社会生活的理解,表达了先民对生存空间和生命延续的再认识:在场域图像中凸显空间氛围的意象营造;在天体图像中探索宇宙星空的意象表达;在人物图像中关照个体人格的意象生成;在生殖图像中再现人类生命的意象构成。从图像表达到意象创构,岩画呈现了笔简意厚、情景交融的象征性审美风尚。

关键词:岩画意象;图像;场域;天体;象征性

中图分类号:I01 **文献标识码:**A **DOI:**10.12186/2024.04.012

文章编号:2096-9864(2024)04-0097-07

作为早期人类运用视觉体悟社会生产、生活的一种独特的图像表现形式,岩画以凿和绘等技术手段将主观与客观的情境表现在岩面之上,并以一种人格化的艺术表现去承载某种(类)宗教生活思想,再现当时的社会民俗和生活情趣。这些视觉图像意图模仿现实生活中的血肉之躯,“不仅是自身的再现,更不得被附上一系列隐喻含义”^[1]。先民把现实的物象或臆想的造型通过点、线、面等美术元素有秩序地塑造出来,这些岩画图像有的讲述着一个历史故事,有的传达着不同的宗教与审美意涵。先民也常常把这些造型以平面剪影的方式呈现在

岩石或崖壁上,并准确地借用这些图像“表达了不同时代、不同地域甚至不同民族古人的某一种心理寄托或者希望”^[2]。这些图像是一种宗教献祭行为或者象征代码,给我们呈现了一种简约而富有深邃内涵的视觉画面。研究古代岩画图像,有利于找到视觉图像背后的信仰文明,探寻出以宗教巫术为主体的古代社会图像的创构模式。

一、场域图像:凸显空间氛围的意象营造

纵观世界各个岩画区的不同岩画图像,其大都栖居于具有神秘色彩或宗教氛围浓厚的巨

收稿日期:2024-01-01

基金项目:江苏高校哲学社会科学一般项目(2024SJYB0221)

作者简介:刘程(1977—),男,山东省临沂市人,南京财经大学副教授,高级工艺美术师,博士,主要研究方向:文艺学、古代艺术美学。

大的山体之中,人的渺小和山体的巨大形成了一种强烈的视觉与心理震撼效果。在这些公共空间里,总体弥漫着一种主观化的宗教神性色彩,也内蕴了复杂的图像结构和象征内涵^[3]。这些环境“能够使其初始的功利目的得到更加完满的实现。这种实现的结果,又不断地影响着人们,人们感受到艺术和环境在空间中的和谐一致,并且在狩猎、舞蹈、祭祀等活动中又不断地使这种感受得到强化”^[4]。

岩画图像所在的空间环境体现了神圣的场域。先民正在试图界定一个神圣的场域,“山经常被视为天地相接之所,因此是一个‘中心点’,宇宙之轴通过它来运转,它也是一个充满神圣的地方,人们能够在那里从一个宇宙区域跨越到另一个宇宙区域……岩石本身是一种生物,岩石上的标记(图像)是一种神性符号(充满力量),这些符号与周边的景观背景如岩石、洞穴或其他主体现象相关联”^[5]¹⁴。先民通过运用刻与绘等手法对物象进行夸张和几何化地呈现,岩石上的符号把这些地域空间转换为具有宗教性的场域,同时也把岩画符号幻化为他们表达精神意愿的某种代码,并将宗教信仰与经济活动相连,从而体现了某种政治制度的权力化和权威化,以此来推动或者唤起人们对于现实物象视觉皮层的反应。例如,广西花山岩画绘制在左江沿岸的悬崖峭壁上,峭壁紧邻左江,悬崖峭壁整体上呈现出一种直立状态,给人一种庄严肃穆之感。又如,江苏连云港将军崖的岩画就雕刻在一块突兀的巨大岩石之上,巨石形似苍穹,四周较为空旷,祭祀的先民置身于此地,祭拜神灵之情油然而生,能更好地营造出庄严神圣的气氛^[6]。岩画图像所在的位置“可以表达对神秘通道或强大的灵魂实体屈服的隐喻”^[5]⁹⁷。“山脉和洞穴的神圣性质一般是通过仪式艺术的粉饰来加强的,这些粉饰被寻求者、朝圣者或神秘主义者绘制在洞穴的墙壁上。目标是达到与神性世界的一致,或者通过假设一

种熟悉动物的形式或者飞行到危险的超自然的宇宙之上或之下来完成。”^[5]¹⁵¹岩画图像被先民界定为“真正”的现实物象的替代者,这些形象可能带有某种超感性的魔力,或者被其赋予更多的神圣观念,“是通往神灵世界的大门,萨满通过这些门旅行到另一个世界”^[7]。岩画通过建构出另一种时间与空间,让人重新找回自己的生命感觉,而且叙事中的时空是依照人的自由意志和价值意愿来重新建构的^[8],从而“整饬属己的生命经纬”^[9]。再如,内蒙古磴口县沙金陶海苏木格尔敖包沟的《拜日》图像,刻画了一个正在祭拜太阳神的先民,椭圆形的太阳不仅代表太阳神,而且还象征着先民用一种最为虔诚的心灵去体悟大自然以及用图像去准确地传达公共空间的信息。因而,只有在这个场域环境中,先民们才把一种具有特定空间的精神贯注在特定的环境之中,并用线条来塑造环境中的形象,这个祭拜的个体所在的位置和正面岩石上的图像才具备了神圣的场域特性。

总之,岩画图像所在的区域为人们呈现了内与外两个空间:现实空间与神性场域空间。这两个空间是世俗世界中圣地的象征,是神灵居住活动的场所,同时它又是一个人向神祭献的空间^[10]。两个空间凭借着图像的相互交流,互相转换,融为一体,成为先民表达自我情感的重要方式之一。先民利用抽象的点、线、面等元素对现实图像进行幻化,塑像的行为与先民的主观愿望、宗教信仰和视觉观念紧密地连在一起。先民不但使用岩画图像试图讨好或者抚慰神性的事物,向人们展示宗教庞大的神灵世界,而且还构建出一个神圣场域与世俗社会之间的本体性关联。先民主观赋予图像以更多的象征性内涵,使之成为现实经济活动的代码和氏族成员祈求平安吉祥的图腾圣物,从而构建了一种集环境、宗教、图像于一体的神圣场域空间。

二、天体图像:探索宇宙星空的意象表达

对不同岩画母题图像的创构是原始先民内心共同的夙愿,他们利用点、线、面等抽象元素以一种最质朴的表现技法将宇宙天体物象凿刻于岩石之上,以此来隐喻先民某种宗教巫术思想和利用天体图像来反映现实生产生活。

对日月星辰的崇拜源于先民对天体的恐惧与对它们的精神寄托。先民认为日月星辰具有着强大的魔力,“是一种可畏的神,是魔鬼和恶魔”^[11]。岩画中的形象图象代表着神灵的现实形象,是保佑原始部落平安的重要图腾神祇。这类岩画图像主要存在于宁夏贺兰口、云南沧源、四川珙县、台湾万山和江苏将军崖等地,其岩画形象大多模拟与描绘太阳、星星与月亮的外在造型,如大多数岩画中的天体符号都呈圆形,且有的中间有点,有的没有点,还有的在圆圈外面有几条稀疏的辐射线,这象征着太阳照耀大地所散发出的万丈光芒。从先民对天体崇拜符号的视角来看,首先,先民对天体怀有无比崇拜之情;其次,先民利用这些符号来展现他们探索宇宙奥秘的好奇心和求知欲。例如,内蒙古阿拉善盟阿拉善右旗苏海赛的太阳神岩画图像是七个头戴光冠的太阳神,图像颇像一座庙宇建筑,在整体艺术风格上较为抽象化和图案化。自古以来,太阳给人类以光明和温暖,能够驱散黑暗和恐惧,并赋予万物勃勃的生机,在先民的心目中不但是至高无上的神,还是部落崇拜的图腾,其图像大多神格比较高。先民想通过祭拜太阳神来获得整个部落生活的平安与幸福。

先民使用抽象化与概括性的圆形图像来象征其对天体的崇拜。先民认为,天体起源于类似圆圈的东西,形似一个椭圆形的种子,生命就是从这个椭圆形的物体中诞生出来的。因此,先民使用了一些抽象的几何图像去表现人们对

天体的总体感受,把太阳、星星、白云等形象均刻绘成圆圈状,或在圆圈中间加一个点,或在圆圈外加一圈参差不齐的辐射线,如百岔河岩画点的太阳图像,所有的太阳图像均呈现圆圈或者重圆形制,有的圆圈之外还伴有稀疏的辐射线,还有的圆圈之内刻有意象化的人脸,这种意象化的人脸有可能为以后太阳神人面像的呈现打下坚实的视觉造型基础。先民运用抽象而有意蕴的符号将自然物象转换为人对现实物象的情感与体悟,借助于神话话语赋予不同图像以生机盎然的审美情趣,这不仅是对线条的精雕细琢,也是对物象的内在精神与神韵的抽离,从而形成了一个高度精练、以小见大、典丽精工、意广象圆的物态审美形象。

先民用鸟类图像来象征天体神灵。从我国原始社会到古埃及、玛雅人以及古代欧洲,这些区域都把“鸟”视作太阳的象征和无处不在的精灵,他们用鸬鹚、鱼鳃、雄鹰、乌鸦、鹰隼和伽卢茶等形象去表现一个具有动态化的太阳鸟。在古代岩画中,大多数鸟类的图像都呈现着一种动态的视觉形象,给人一种张开双翅,好像要展翅欲飞的感觉。例如,在云南岩画中就出现了一个鸟羽人,头呈倒三角形,双臂平伸呈半圆,在半圆的边上有大量的辐射线,它反映了在生产力极其低下的旧石器时代,人们利用超自然的原始巫术力量,将所崇拜的神灵进行图像崇拜,这样不但可以起到人与神的沟通作用,更为重要的是希望这个图像能保佑他们五谷丰登、四季平安。

总之,天体象征图像是先民基于自身的切身利益而创构的,是他们内心情感的外在表露,深刻反映了先民对宇宙星空的探索热情;虽然这些天体图像均采用较为抽象化或几何化的样式来表达主体心理愿望,但是先民能够将这些图像符号通过刻与绘的技法笔简意厚地表现在岩石上,把天上的图像挪移到地面上,将其对天神的敬畏幻化为一种抽象而又神秘的图像符

号,指向特定的两种空间交叉并行的审美对象,将图像的象征意义与文化内涵贯通起来,成就了一种妙不可言的意象世界。

三、人物图像:观照个体人格的意象生成

人物岩画是古代岩画视觉形象创构的主要类别。大部分的古代岩面上均凿刻有人物形象或者与人相关的事象。这些人物图像均呈现出一种简约化或者意象性的视觉特征。

先民通常运用简约化的一条竖线来象征人物的脊柱。先民在刻绘人物形象的时候,经常使用一条竖线将人物的躯干形象地进行简约表现,他们通常忽略人物身体的体型特征,而将这种特征概括为一条线,甚至还可以将这一条很长的竖线向下延伸至尾部,使之成为尾饰的一部分,从而呈现了一种明快而又爽朗的视觉效果。例如,宁夏黑石峁圪塔的《三人舞》岩画,画面的人物形象均使用单线勾勒,特别是人物的躯体只使用了一条竖线将头、胸和四肢连接起来,就像树的主干长出来很多分支一样,简洁且生动。

先民还将人物躯体幻化成有序的几何图像。人物躯体的几何化是先民概括能力的高度体现,与线条直接刻绘轮廓不同的是,几何图像往往会形成一个面或者一个呆板的形态,人物的情态均被僵直的几何形态给淹没。在云南沧源、新疆呼图壁和甘肃四道鼓心沟等岩画点,人物躯体都被高度概括成几何图像,先民有意忽略了现实物象的众多细节,将其最边缘的轮廓进行提取和概括,只保留能够体现物象外在轮廓的线条或者面,视觉形象简洁明了。例如,甘肃嘉峪关市黑山四道鼓心沟岩画点的人物舞蹈形象,人物均站立,人物的上半身和下半身均被作者刻绘成三角形,这也呈现了舞蹈者的民族服饰特征。

手印岩画符号具有写实的表现特点。手印

岩画符号在整个岩画体系中不太多见,在贺兰山白芨沟上田村、新疆库鲁克塔格山和青河县边海子森塔斯等区域出现过类似的图像。这些区域的手印岩画符号大都呈现出一种写实性的表现特点,刻绘在岩石上的手印符号和现实中的手基本相同,也就是说,先民模拟了现实中的手。例如,贺兰山岩画中的手印符号,左手均模仿现实中的人手,保留了原型中的一些细节,如手指的大体轮廓、长度和宽度等。先民利用这种手法去强调静态画面中生机勃勃的自然形态,并运用这种符号进入生命的深处去探寻宇宙的奥秘。大多数的手印符号是用线(粗线或细线)来刻绘的,当然,也有的是用实心填涂来塑造的,它们往往五个手指分开,还有的是五个手指并拢,手指之间无空隙,手指骨节不明显;手指的粗细程度在写实的基础上各有千秋,有的手指上下等粗,有的手指上面较粗下面较细。例如,且末县昆仑山手印符号,整个画面上有七只手,这七只手均为写实化的造型:画面上方的五只手均使用纤细的线条来代替手指,长度不一;下方右边的手印符号使用填涂技法,上粗下细,左边的手印则使用粗细不等的线条进行刻绘。古代岩画符号的平面图案化是先民经过写实的手法将其转化成具有审美意味的符号形象,“很多对现实对象加以变形或者图案化了的形象,既含有对于现实对象的摹仿,也含有对造物形式继承性的摹仿”^{[12][139]}。它们以符号之象去建构写实视角下的平面图案,凭借对这些符号中的点、线、面的意象重构,来实现先民对于平面图案中“意”的热切追求。

总之,岩画中的人物图像承载了先民塑造自己、创新自己和体悟自己的主观审美理想,他们将现实人物形象幻化为岩面上的简约和几何化的图像,最大程度地彰显图像的易辨识性和易篆刻性,无疑展现了先民塑造物象独特的艺术能力。先民在塑造人物形象时,所使用的点、线和面等美术元素,都是主体对物象体悟之后

的生命精神外化形式,鲜明地呈现了中国古代岩画艺术的地域特征和民族特征。

四、生殖图像:再现人类生命的意象构成

在古代岩画作品中,生殖图像是先民对繁殖、增殖愿望的主要表达形式,先民凭借着某种视觉图像去占有某种东西,他们将现实物象与主观世界的概念相联系,使原型和视觉图像之间形成了一种神秘的结合,也就是说,其“家族相似”不是形式上抽象的、静态的特征,也不是建立在本质与现象、此岸世界与彼岸世界的划分基础之上的,更不是建立在严密的推理之上的,而是自发自然地产生的生动的关联^[13]。他们经常使用性器官、蛇、鱼和蛙等图像来象征繁育子孙的意愿。先民直接将这此图像刻绘在岩面上,简约而又生动,鲜明而又突出地表现了具有浓重意味的二元宇宙观,并呈现了一种叙事情节的高潮性。这些视觉符号大多结合主观的意愿与物象的属性,所建构出来的视觉画面是符合先民主观生殖意愿的。

男性生殖器官是古代先民直观表达生育意愿的重要呈现形式。从中外各大岩画中我们可以发现,古代先民将夸张后的男根与女阴相连接,用一条简化的线来表示男性正在让女性受孕或者向其传递生殖“魔力”,这类图像呈现了一种具有丰富内涵的视觉生殖理念。在阿尔及利亚的阿杰尔有一幅岩画,画面用简洁流畅的线条刻绘出一个丰乳肥臀的女性裸体和一个极为夸张的男性生殖器,而且,男性生殖器的一半面积已经与女性的臀部相重叠,这就意味着先民对生殖的天然崇拜。还有内蒙古阴山持大弓的猎人,被有意夸大的性器官,坚挺而有活力。这两幅中外岩画作品通过简约化的图像直率地将先民所要表达的繁衍人口的生殖意愿清晰地呈现于岩石之上,而且整个图像简洁明晰,直率中透着含蓄,规整中伴着圆润。

先民还使用蛇、鱼和蛙等图像来象征繁育子孙的祈愿。在古代社会,先民想要主观得到某种物象,如需要繁育人口,他们不是把女性生产的具体场景真实地再现出来,而是运用抽象的点、线、面等元素对物象进行提炼和概括。先民将现实物象的属性与人类生殖繁衍的意愿相结合,对图像进行有秩序的平面创构,继而形成具有一定象征意味的视觉符号,他们以象表意,以象显意,通过图像将那些具有丰富意蕴的母题直接表现出来,并运用概括化的图像去象征繁育子孙的主观祈求。

首先,蛇在古代岩画中时有出现,就数量而言,相比男性生殖器和弓箭,当然逊色很多。弗洛伊德在《梦的解析》中认为:“那些在神话传说中代表生殖器的动物如鱼、蜗牛、猫、鼠(代表阴毛),在梦中也是这样的意思,而男性生殖器的最重要的象征则是蛇。”^[14]云南碧江怒族蜂氏族的女始祖茂英,相传她是由一群蜂演变而来的,长大后,她与蜂、蛇等动物进行交媾活动而生下不同的族群^[15],这里的“蛇”就是对男性生殖器的象征性描述。

其次,鱼是现实中的水中形象,期盼女性生育多子是先民们的主观愿望,他们希望鱼的图像可以实现其主观生殖意愿。这就等于说,鱼的产卵和女性的生殖是相互渗透的,你中有我,我中有你,鱼的图像可以实现整个氏族部落女性繁衍后代的意愿。在西伯利亚和北高加索地区,那里的人们基于原始宗教的“互渗”观念,将鱼奉为“生殖之神”,把鱼鳞作为主要表现对象,鱼多产的巫术法力就随之呈现^[16]。先民凭借交感巫术来实现对于自身愿望的图像建构,鱼就成为先民实现这种生殖夙愿的主要代码或者代名词。例如,云南丘北县狮子山岩画中的一条鱼符号,画面中绘制了一条头朝上游动的鱼,鱼头、鱼身造型清晰,在鱼身上还绘制有众多的鱼鳞。原始先民将这个图像作为整个氏族部落传宗接代的生殖神,作为顶礼膜拜的对象,

借用了鱼的强大繁殖能力与现实的女性生育相互交叠,使图像既代表了先民对女性生殖的崇拜,又是女阴的主要转换之物。

再次,蛙类岩画形象最早出现在意大利的梵尔卡莫诺山谷^[17],阿纳蒂根据东欧陶器的断代认为,这种蹲式形象最早出现时间为公元前6000年左右^[18],表明古代人类与太阳崇拜、巫术崇拜、动物崇拜、神灵崇拜有着很重要的联系。半蹲式的人物舞蹈形象与蛙纹两者有着很大的相似性,这种存在于广西花山和福建仙字潭两处岩画点的形象均是先民借用蛙的形态并模仿蛙的行为,从蛙的姿势中提炼出来的一条主线,从而形成具有形似于蛙而超于蛙的写意形态,甚至后来有的学者认为古代半蹲式人物形象是对蛙的动物崇拜,因为蛙多子,是生殖繁衍后代的象征物,蛙自然就成为原始社会氏族部落中一个重要的“祖先神”“图腾物”或“保护神”^[19]。

凹穴符号也象征着先民熟练运用阴阳哲学对生殖观念的生活应用。阴阳哲学认为,任何物象均贯穿着阴阳变易理则,也都具有二元的生育思想,把两性生育与感生灵物相结合,借用自然中的有关物象,使得神秘力量能够产生奇异的功效。凹穴岩画图像主要存在于河南具茨山岩画点,整个凹穴以圆形为主,有大圆和小圆,排列呈现稀疏有别,大小凹穴相互穿插,形成了一种具有节奏和韵律的排列效果。凹穴剖面呈现“U”形,上大下小,上为阳,乾象,“是故形而上者谓之道”,象征着具有阳刚之气的男性;下为阴,坤象,“形而下者谓之器”^[20],“阴”就是我们看不见的某些局部,也象征着女性阴部的内部结构,一阳一阴,一刚一柔,我们可将其理解为男性与女性的交媾。例如,内蒙古达尔罕茂明安联合旗查干敖包苏木哈达图的《群舞与小圆穴》岩画,画面上有一群舞者正在手舞足蹈地跳舞,尤其是画面中间清晰可见的舞

者双臂上举,下身双腿外翻,有尾饰,在其上面有五个凹穴,大小排列整齐,间隔距离均匀,整个画面明显地呈现古代先民用舞蹈的形式来愉悦生殖神,祈求繁育后代的意愿。

总之,中国古代岩画中的生殖图像是原始人类生产和生活中重要的图腾文化,它凭借着现实中的生殖器、蛇、鱼、蛙等物象创构蕴含生殖意味的原始意象,他们“通过置换的方式把内在的需要转化为对象性的现实追求”^[21]。用这些图像化的视觉符号最大程度地影响它们的精神受众,并凭借着夸张、提炼和符号化的塑形手法,把人与人、人与物以及动物与动物之间的交媾行为作为岩画的主要母题予以呈现,表现了先民对繁育后代的期望。每一个生殖图像都是出于对生殖的崇仰心理和多生的愿望^[12]¹⁷⁴而创构的,是氏族部落关于未来的一种发展计划和精神寄托,将生殖的魔力通过这种符号有力地传播出去,从而实现整个氏族部落的繁荣昌盛。这些视觉图像寄托着先民对生命的讴歌和繁衍后代的急切心情,承载了先民对整个氏族发展的情感,再现了远古居民对生殖崇拜的内在心理和外在物质诉求。

五、结语

岩画是记录和反映先民主观与客观世界的事象,他们精挑细选地使用了一些符号去象征生殖繁衍观念,利用剪影般的平面图像去诉说和概括某个事件。这些象征图像大多都具有简约和概括性的艺术特点,他们把这些具有主观意味的象征图像应用到生殖、天体、人物等母题之中,以物象事象的感性形态为基础,又在审美体验中使物我交融为一,这是一种依托于审美经验的物我双向交流^[22],也反映了先民运用最简洁的艺术语言去叙述曾经经历过的岁月。同时,先民将这些母题与图像融入特定的环境之中,基于现实又超越于现实,从而营造出一种宗

教意味较强的神性视域。在这里,岩石上的这些象征图像都充满了隐喻的视觉话语,它们与主体的视觉、心理、直觉、知觉和听觉相结合,每一个象征图像中的概括性线条都是作者触景生情、感悟动情、以神相会、主客统一的瞬间直觉的意象创构结果,蕴含着天人合一的思维方式 and 生生不息的创造精神^[23],图像中所使用的简约线条都体现了先民个性化的生命色彩和超越个体而形成的宇宙大化精神。

参考文献:

- [1] 米尔佐夫. 身体图景:艺术、现代性与理想形体[M]. 萧易,译. 重庆:重庆大学出版社,2018:5.
- [2] 杨超,刘五一. 岩画与史前文明[M]. 北京:九州出版社,2010:34.
- [3] MIRCEA E. Patterns in comparative religion[M]. Lincoln:University of Nebraska Press,1996:99-100.
- [4] 陈兆复. 中国岩画发现史[M]. 上海:上海人民出版社,1991:393.
- [5] MURRAY W B. 岩画与神圣景观[M]. GILLETTE D L, GREER M, 王永军,等译. 银川:宁夏人民出版社,2017.
- [6] 宋耀良. 中国岩画考察[M]. 上海:上海人民出版社,2015:39.
- [7] 罗兹瓦多夫斯基. 穿越时光的符号:中亚岩画解读[M]. 肖小勇,译. 北京:商务印书馆,2019:73.
- [8] 沈杏培. 童眸里的世界:别有洞天的文学空间——论新时期儿童视角小说的独特价值[J]. 江苏社会科学,2009(1):167-172.
- [9] 刘小枫. 沉重的肉身:现代性伦理的叙事纬语[M]. 上海:上海人民出版社,1999:6.
- [10] 张业强,杨兰. 土家族冲寿雉及仪式象征[J]. 池州师专学报,1997(2):51-57.
- [11] 盖山林. 中国岩画学[M]. 北京:书目文献出版社,1995:142.
- [12] 邓福星. 艺术前的艺术:史前艺术研究[M]. 济南:山东文艺出版社,1986.
- [13] 焦卫华. 论维特根斯坦“家族相似”概念的关联性维度[J]. 郑州轻工业大学学报(社会科学版),2019(5):35-40,47.
- [14] 弗洛伊德. 梦的解析[M]. 赵辰,译. 北京:西苑出版社,2004:149.
- [15] 宋恩常. 中国少数民族宗教(初编)[M]. 昆明:云南人民出版社,1985:165.
- [16] 孙新周. 中国原始艺术符号的文化破译[M]. 北京:中央民族大学出版社1998:33.
- [17] 汤惠生,张文华. 青海岩画:史前艺术中二元对立思想及其观念的研究[M]. 北京:科学出版社,2001:65.
- [18] ANATI E, CITTADINI T. Valcamonica rock art: A new history for Europe[M]. Capo di Ponte: Edizioni del Centro,1994:214.
- [19] 张永红. 中国古代蛙纹的象征意义[J]. 艺术探索,2009(4):86.
- [20] 黄寿祺,张善文. 周易译注[M]. 上海:上海古籍出版社,2001:563.
- [21] 王卫东. 现代艺术哲学引论[M]. 北京:中国文联出版社,2001:43.
- [22] 朱志荣. 再论审美意象的创构:答韩伟先生[J]. 学术月刊,2015(6):111-121.
- [23] 朱志荣. 论中华美学的尚象精神[J]. 文学评论,2016(5):18-23.

[责任编辑:刘凤霞]



引用格式:刘程. 从图像到意象:中国古代岩画图像在原境中的象征性表达[J]. 郑州轻工业大学学报(社会科学版), 2024,25(4):97-103.