

中国古代歌诗研究

从《诗经》到元曲的艺术生产史

ZHONGGUO
GUDAI GESHI
YANJIU

赵敏俐 吴相洲 刘怀荣 钟涛
方 铭 沈松勤 陶允冀

著

北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS



Z H O N G G U O G U D A I G E S H I Y A N J I U

中国古代歌诗研究

从《诗经》到元曲的艺术生产史

赵敏俐 吴相洲 刘怀荣 钟 涛
方 铭 沈松勤 陶允冀

（著）

I207.2
ZML

北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS



图书在版编目(CIP)数据

中国古代歌诗研究：从《诗经》到元曲的艺术生产史 / 赵敏俐等著. — 北京：北京大学出版社, 2005. 9

ISBN 7-301-09439-6

I. 中… II. 赵… III. 古典诗歌—文学研究—中国 IV. I207.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 084880 号

书 名：中国古代歌诗研究——从《诗经》到元曲的艺术生产史

著作责任者：赵敏俐 吴相洲 刘怀荣 钟 涛 方 铭 沈松勤 陶允冀 著

责任编辑：马辛民

标准书号：ISBN 7-301-09439-6/I·0750

出版发行：北京大学出版社

地 址：北京市海淀区成府路 205 号 100871

网 址：<http://cbs.pku.edu.cn> 电子信箱：zpup@pup.pku.edu.cn

电 话：邮购部 62752015 发行部 62750672 编辑部 62758190

排版者：兴盛达打字服务社 82715400

印刷者：涿州市星河印刷有限公司

787 毫米 × 1092 毫米 16 开 43.25 印张 740 千字

2005 年 9 月第 1 版 2005 年 9 月第 1 次印刷

定 价：76.00 元

未经许可,不得以任何方式复制或抄袭本书之部分或全部内容。

版权所有,翻版必究

本书为国家社会科学基金项目
(批准号:98BZW006)

本书出版得到北京市社会科学理论
著作出版基金资助

首都师范大学文学院 211 工程项目资助
本书为首都师范大学中国诗歌研究中心
规划项目

目 录

导论 关于中国古代歌诗艺术生产的理论思考	1
一、人类的精神需求与艺术的起源	1
二、对马克思主义艺术生产理论的再思考	7
三、从艺术生产的角度看中国歌诗的起源	14
四、中国古代歌诗艺术生产与消费的基本方式	24
五、“歌诗”概念的界定与本课题的研究方法	43
第一章 《诗三百》与周代歌诗生产	54
第一节 周代社会的艺术生产制度建设	54
一、对夏商以来歌诗艺术生产的历史思考	54
二、周代艺术生产机构的基本建置	56
三、与贵族教育相结合的特殊形式	61
第二节 音乐的整理分类与用乐规范的形成	64
一、用乐仪式规范的确立	64
二、舞蹈的分类与乐歌的分类	71
第三节 从艺术生产的角度看周代乐官制度建设的意义	78
一、艺术生产进一步走向专业化	78
二、生产与消费的贵族专利化	83
第四节 《诗经》与周代艺术生产的关系	89
一、关于《诗经》与音乐问题的历史考察	89
二、《诗经》的乐歌特质及其在艺术生产中的意义	95
三、《诗经》的乐歌特质及其艺术成就	111
第二章 礼崩乐坏下的战国歌诗艺术	118
第一节 贵族社会的解体与艺术观念的转变	118
一、贵族社会的解体与礼乐文化的衰亡	118
二、春秋战国时代追求享乐主义的新乐的崛起	122
三、春秋战国之际的歌诗艺术生产	125
四、荀子及周秦之际秦国的乐舞歌诗	129
第二节 屈原与战国时期的南方歌诗艺术	134
一、从艺术生产史的角度看楚辞的崛起	134

二、屈原的艺术活动分期与歌诗作品分类	141
三、屈原对中国歌诗艺术的贡献	149
第三章 历史文化转型后的两汉歌诗生产	162
第一节 从宫廷到民间的两汉歌诗发展盛况	162
一、从宫廷皇室到豪富吏民的汉代歌舞娱乐盛况	164
二、汉代从事歌舞娱乐的专业人员的基本情况	172
第二节 汉武帝立乐府的艺术生产史意义	181
一、汉武帝立乐府的政治文化意义	181
二、汉武帝立乐府的艺术生产史意义	185
第三节 汉代歌诗艺术生产的基本特征	189
一、以寄食式为主的艺术生产方式	189
二、卖艺式的艺术生产方式在汉代的出现	193
三、自娱式的艺术生产方式在汉代的发展	197
第四节 汉代歌诗生产的消费目的分类与音乐分类	198
一、汉代歌诗生产的消费目的分类	198
二、汉代歌诗艺术的音乐分类	200
第四章 艺术生产视野下的两汉歌诗艺术成就	221
第一节 从艺术生产的角度看汉代歌诗的创新	221
一、宗教诗的政治化以及与大众生活的远离	222
二、世俗化的娱乐歌诗在汉代的产生	229
第二节 从艺术表演的角度看汉乐府歌诗的艺术形式	241
一、关于汉乐府歌诗的一般表演方式	241
二、表演的戏剧化对叙事性歌诗体裁形式的影响	244
三、歌唱艺术的程式化与汉乐府歌诗的语言结构	249
第五章 魏晋南北朝时代的歌诗生产	258
第一节 魏晋南北朝乐府机关的变革与歌诗生产	258
一、汉哀帝罢乐府的政治背景及其对歌诗生产的影响	258
二、魏晋南朝乐府官署的变革与清商乐的发达	262
三、北朝及隋代乐府官署的变革与胡乐的流行	271
第二节 魏晋南北朝的歌诗生产与消费	279
一、魏晋南北朝歌诗生产的社会现实前提	280
二、魏及西晋的歌诗生产与消费	287
三、东晋南朝的歌诗生产与消费	299

四、北魏迁洛之后的歌诗生产与消费	312
五、北齐、北周及隋代的歌诗生产与消费	319
第六章 艺术生产视野下的魏晋南北朝歌诗艺术成就	327
第一节 歌诗消费的兴盛与魏及西晋文人歌诗的发达	327
一、公宴雅集:建安歌诗的生产背景与 歌诗艺术美的关系	327
二、故事体、代言体歌诗与西晋歌诗艺术的 表演方式蠡测	341
第二节 歌诗生产与东晋南朝的歌诗艺术解读	355
一、南方情歌的生产背景与清商新声的早期形态	356
二、南方情歌的歌唱特点及对清商新声的影响	358
三、清商新声的音乐体制对清商曲辞的影响	362
第三节 鼓吹乐和横吹乐的南传及对梁陈文人 创作的影响	367
一、鼓吹乐与横吹乐	367
二、北方鼓吹乐与横吹乐在南方的传播	371
三、鼓吹乐和横吹乐的表演效果	376
四、鼓吹乐和横吹乐对南朝文人创作的影响	382
第七章 初盛唐诗歌创作与歌诗传唱的关系	387
第一节 初唐人对近体诗律的探索与歌诗传唱	387
一、一个值得重视的现象	388
二、从永明体谈起	390
三、初唐人探讨诗律的具体情境	407
四、入乐诗歌在声律上的特点	410
五、声律探索者的音乐素养和职责	413
六、相关的几个问题	415
第二节 盛唐诗的繁荣与歌诗传唱	420
一、唐玄宗与盛唐歌诗的繁盛	421
二、盛唐著名诗人的歌诗创作	423
三、盛唐人的风雅观与歌诗创作	430
第八章 中晚唐诗歌创作与歌诗传唱的关系	444
第一节 中唐元白诗派的创作与歌诗传唱的关系	444
一、从歌诗传唱的角度看元白的新乐府创作	444
二、元白等人的歌诗创作	463

第二节 晚唐“才子词人”的歌诗创作	468
一、晚唐歌诗生产的特点与才子词人的出现	469
二、才子词人的性格和才艺	470
三、才子词人的价值观念	476
四、才子词人的歌诗	480
五、关于唐代歌诗传唱对诗人创作影响的几点认识	486
第九章 两宋都市商业文化与歌诗生产发展	489
第一节 都市商业文化发展与市民精神生活	489
一、商业经济的发展与都市生活的繁荣	489
二、宋代歌妓制度的历史渊源与时代背景	493
第二节 社会风习与歌妓制度的结合	501
一、唐代酒令艺术与词体的形成	501
二、词的社交与娱乐功能	512
第三节 文人的风流雅兴与歌诗生产	515
一、宫廷音乐机构与大晟乐府	515
二、文人的养妓制度与辞采风流	518
第四节 柳永的出现及其意义	522
一、脂粉堆里讨生活的“无行”文人	522
二、科场失意之际的价值替代	527
三、柳词艺术成就的取得及其意义	533
第十章 艺术生产视野中的宋代文人词	541
第一节 歌妓与文人共同作用下的词体风貌	541
一、以歌妓为中介的音乐文学系统	541
二、“花间范式”的延续与文人的歌妓情结	548
第二节 宋代文人词学观念的文化分析	555
一、诗词分途后的宋人词体观及其矛盾心态	555
二、别是一家与自是一家的冲突和制约	559
第三节 姜夔与张炎在宋词发展史上的意义	563
一、一个能自度新曲的文人歌诗生产者	563
二、一本对歌诗生产特别重视的理论著作	569
第十一章 宋元歌诗艺术生产的复杂化	576
第一节 从词到曲——歌诗艺术生产的新变	577
一、宋元文人歌诗形式的嬗变	577
二、词曲关系的剖析	579

三、宋金民间俗曲的传播	581
第二节 从歌舞剧曲到杂剧套曲	584
一、唐宋大曲和宋金大型说唱艺术	584
二、从《商调蝶恋花》到《西厢记诸宫调》	587
三、从董《西厢》到王《西厢》	589
第三节 商业化的宋元歌诗传播	591
一、宋元戏曲的传播和消费	592
二、宋元戏曲演出的场所	596
三、宋元艺术生产和消费与元曲的形成	598
第十二章 从艺术生产的角度看元曲的艺术成就	603
第一节 元曲艺术本体的特点	604
一、元人的曲本位观念	604
二、元曲艺术本体的特点	610
三、元杂剧的歌诗本质	616
第二节 杂剧艺术家的出现及其意义	619
一、具有现代文化意义的艺术生产者关汉卿	623
二、沟通文人与大众消费心理的巨匠王实甫	628
三、元人对元曲艺术价值的认识	632
第三节 从艺术生产的角度看元曲	635
一、元曲文本艺术生产的商业化现象	635
二、元曲艺术生产中的合作与竞争	640
三、元曲艺术的传播形式	643
结语 古代歌诗艺术生产研究的理论与实践意义	654
一、加强古代歌诗问题研究的重要意义	654
二、艺术生产理论在歌诗研究中的运用	663
参考书目	670
后记	682

导论 关于中国古代歌诗艺术生产的理论思考

歌诗是指可以演唱的诗歌,同时也包括入乐、入舞的诗,它在中国古代文学中占有重要地位。歌诗也是中国最早的文学样式,它的产生和发展,体现了文学的起源与发展的最基本规律。艺术生产论是马克思主义文艺美学的基本理论,它的要义是把艺术看做人类的一种精神生产,把艺术活动看成是人类的一种精神生产活动。如何用马克思主义的艺术生产论来研究中国古代歌诗,并进而形成一种新的研究思路和研究方法,是本书所要阐述的中心问题。

一、人类的精神需求与艺术的起源

要系统研究中国古代歌诗,必须从它的起源开始。而关于艺术的起源,却正是一个众说纷纭的话题。在西方,有亚里士多德的模仿说,席勒、斯宾塞的游戏说,泰勒、弗雷泽的巫术说,维尔纳、科林伍德等的心灵表现说等众多说法。在中国古代,也有许多关于艺术起源问题的观点。如《吕氏春秋》认为音乐起源于自然界阴阳的变化,其《大乐》篇曰:“音乐之所由来者远矣,生于度量,本于太一。太一出两仪,两仪出阴阳。阴阳变化,一上一下,合而成章。”^①《毛诗序》则认为歌舞起源于人的心灵表达需求:“诗者,志之所之也。在心为志,发言为诗。情动于中而形于言,言之不足,故嗟叹之,嗟叹之不足,故永歌之,永歌之不足,不知手之舞之、足之蹈之也。”^②孔颖达又认为艺术起源于人的本性,他在《毛诗正义·诗谱序疏》中说:“原夫乐之所起,发于人之性情,性情之生,斯乃自然而有,故婴儿孩子则怀嬉戏扑跃之心,玄鹤苍鸾亦合歌舞节奏之应。”钟嵘则比较鲜明地提出了感物说,他在《诗品》中说:“气之动物,物之感人,故摇荡性情,形诸舞咏。”^③而传说中伊耆氏的《蜡辞》、《吴越春秋》里的《弹歌》、《吕氏春秋》里所记的《葛天氏之乐》、《候人歌》等,也可以从不同的艺术起源论角度对其做出解释。时至今日,关于艺术的起源,还是一个远没有得到解决的问题。

我认为,在探讨艺术起源的问题上,我们首先必须承认两点:其一,无论

① 陈奇猷:《吕氏春秋校释》,学林出版社,1984年,第255页。

② [唐]孔颖达:《毛诗正义》,卷第一,清阮元校刻《十三经注疏》本,中华书局影印,1980年(为节省篇幅,以下所引十三经经文及注文均与此版本同,不再出注),第269—270页。

③ 曹旭:《诗品集注》,上海古籍出版社,1994年,第1页。

何时何地的艺术品,都满足了人类的一种精神需求;其二,无论何种形式的艺术,都必须有与之相关的物质(声音、文字、色彩、造型等)表现形态。由此我认为:无论坚持何种艺术起源说,都必须承认艺术起源与人类的精神需求的关系,艺术的发展与相关的物质表现能力的关系,这两者达到什么样的程度,人类的艺术就相应地达到什么样的程度。因此,我的观点是:艺术起源于人类的精神需求;而艺术在不同的历史阶段所呈现出的不同形式,则取决于人类在该历史时期的物质表现能力。^①

其实,关于艺术起源于人类精神需求的理论,在中外的心灵表现论中早已有了萌芽。中国古代最早的“诗言志”的诗歌理论,就是把诗歌的起源看成是人类心灵的表达需求。《吕氏春秋·音初》篇也说:“凡音者,产乎人心者也。”^②在西方,类似的说法也很多。如雪莱在《诗辩》中就说:“在通常的意义下,诗可

① 我虽然提出了自己的艺术起源观,但是并不准备在这里详细讨论这一问题。因为这一问题实在太复杂。但有一点要指出:在我看来,关于艺术起源的命题,本是一个先验性的命题,同时又是一个实践性的命题。所谓先验,首先指这一命题本身就存在着不可解决的前提,按一种观点看,“艺术起源的问题在逻辑上应该包含以下三个层面:艺术何时(When)发生?艺术如何(How)发生?艺术何以(Why)发生?”(郑元者:《艺术之根:艺术起源学引论》,湖南教育出版社1998年版第17页)而就目前的研究条件看,以上三个问题都是不可能解决的,都带有很强的先验性质。朱狄说:自二十世纪初以来,“对艺术起源的研究不外乎三种途径:第一就是从史前考古学角度对史前艺术遗迹的分析研究;第二就是从现代残存的原始部落的艺术进行分析研究;第三就是从儿童艺术心理学方面所进行的分析研究。”(朱狄:《艺术的起源》,中国青年出版社1999年版第27页)而这三种途径,都不能完满地解决上面的三个问题。相比较而言,目前比较流行的受文化人类学影响的研究者,大都看重第一种研究方法,即把史前遗留下来的“艺术品”作为研究艺术起源阶段时的唯一可靠的证据。但是我们知道,那些史前遗留下来的“艺术品”不仅十分有限,我们至今并不能确定这些所谓的“艺术品”就是最早的具有艺术起源意义的“艺术”,即解决艺术何时(When)发生的问题;同时我们也不可能再依据这些“艺术品”完满地解释其创作的动机,即艺术如何(How)发生与艺术何以(Why)发生的问题。以上就是我所说的先验性,即无论从何种方法入手,在本质上我们已经无法回到艺术起源的时代,由此而言所有关于艺术起源的说法都是一种假说。而所谓实践性,则是指艺术本是人类的一种活动,它先天地具有实践的性质。它与人类的发展实践紧密结合,它最终表现为一种物质形态,但是其本质上却是人类的一种精神活动,是人类精神活动的物化产品。如果我们承认人类的进化是一个渐进的过程的话,那么,我们就无法从时间上给艺术的起源问题一个明确的回答。重要的不是研究艺术何时起源,而是研究艺术在何时呈现出何种形态,即研究不同时代人们的艺术实践过程。这就是我所说的实践性。基于以上两点的认识,所以我在这里提出“艺术起源于人类的精神需求,而艺术在不同的历史阶段所呈现出的不同形式,则取决于人类在该历史时期的物质表现能力”这样一个先验性与实践性相结合的观点。从先验性方面讲,我认为,当人类有了精神表达的需要的时候,就存在了艺术产生的前提;从实践性方面讲,当人类掌握了把自己的精神需要用物质的形式(声音、图像、动作等)表达出来的具体方法的时候,艺术品就已经产生了。由此观点来看,人类的艺术起源是相当久远的,它比现在的巫术说所追溯的时代还要早得多。但是,正因为艺术的产生有赖于人类掌握艺术表达的物质形式,所以我又不同意艺术的起源与人类的起源同步这样比较宽泛的观点,从这一点讲,我尊重劳动说、巫术说等在研究人类艺术实践方面所做出的切实努力,因为他们分别描述了人类在不同阶段和不同实践情况下艺术所呈现的基本形态。

② 陈奇猷:《吕氏春秋校释》,学林出版社,1984年,第335页。

以界说为‘想象的表现’；并且自有人类以来就有诗的存在。”^①科林伍德说：“没有什么比说艺术家表现情感再平凡不过了，这个观念是每个艺术家都熟悉的，也是略知艺术的任何其他人都熟悉的。”^②黑格尔对此则有更深刻的见解。他说：“艺术的普遍而绝对的需要是由于人是一种能思考的意识，这就是说，他由自己而且为自己造成他自己是什么，和一切是什么。自然界事物只是直接的，一次的，而人作为心灵却复现他自己，因为他首先作为自然物而存在，其次他还为自己而存在，观照自己，认识自己，思考自己，只有通过这种自为的存在，人才是心灵。”“艺术表现的普遍需要所以也是理性的需要，人要把内在世界和外在世界作为对象，提升到心灵的意识面前，以便从这些对象中认识他自己。当他一方面把凡是存在的东西在内心里化成是‘为他自己的’（自己可以认识的），另一方面也把这‘自为的存在’实现于外在世界，因而就在这种自我复现中，把存在于自己内心世界里的东西，为自己也为旁人，化成观照和认识的对象时，他就满足了上述那种心灵自由的需要。这就是人的自由理性，它就是艺术以及一切行为和知识的根本和必然的起源。”^③黑格尔在这里把艺术的起源看成是“心灵自由的需要”，其实也就是指人类的精神需要。遗憾的只是他没有进一步探讨人类这种心灵需要产生的实践基础以及艺术表达所需要的物质条件，而马克思主义关于艺术起源的理论，正好弥补了这种不足。

关于马克思主义艺术起源的理论，过去我们往往存在着一种误解，认为它仅仅是指一切艺术样式和艺术内容都是从具体的劳动中产生，这种简单的理解方式显然是受普列汉诺夫的影响。其实，马克思主义的艺术起源说并不是这样，其核心是要我们首先正确理解“劳动创造了人”这一马克思主义理论的基本观点。用这一观点解释艺术的起源有两个要义：第一，人类的“劳动”从一开始之所以和动物的劳动有区别，是因为它具有明确的目的性。马克思说：“劳动过程结束时得到的结果，在这个过程开始时就已经在劳动者的表象中存在着，即已经观念地存在着。它不仅使自然物发生形式变化，同时还在自然物中实现自己的目的，这个目的是他所知道的，是作为规律决定着他的活动的方式和方法的。”^④马克思的这段话，具有重要的理论意义，因为它深刻地揭示了人类的劳动与动物的“劳动”的最大不同，那就是人类在劳动过程中有明确的目的性，在劳动中同时体现着人的精神指导作用。换句话说，人类的劳动与动物的“劳动”之所以不同，是因为人类的劳动——亦即生产过程，从一开始就包

① 伍蠡甫主编：《西方文论选》（下），上海译文出版社，1979年，第51页。

② 科林伍德：《艺术原理》，中译本，中国社会科学出版社，1985年，第112页。

③ 黑格尔著，朱光潜译：《美学》第一卷，商务印书馆，1979年，第38—39、40页。

④ 马克思：《资本论》第一卷，人民出版社，1975年，第202页。

含着两种形态,一种是物质生产劳动,一种是精神生产劳动。从这个角度出发,人类的第一件“劳动产品”也就是第一件“精神产品”,第一件“艺术品”,作为精神生产的艺术活动最早就是和物质生产的劳动同步的。第二,人类早期的精神活动是和物质活动紧密交织在一起的,甚至人类的语言也是在劳动中产生的。恩格斯在论述从猿到人的过程时,就一再强调“语言是从劳动中并和劳动一起产生出来的”^①。马克思恩格斯还指出:“思想、观念、意识的生产最初是直接与人们的物质活动,与人们的物质交往,与现实生活的语言交织在一起的。观念、思维、人们的精神交往在这里还是人们物质关系的直接产物。”^②用这种观点来看,作为人类精神活动之一的艺术,就是在劳动中随着人自身的成长才逐步成长的,也是随着人类物质生产能力的增长而同步增长的。总之,是劳动创造了人,才使人有了精神表达的需求、审美的需求,同时也使人掌握了精神需求的物质表达能力,从此才有了艺术的起源。

我们说艺术起源于人类的精神需求,而这种需求的产生又以劳动创造了人、以人的物质生产能力所达到的高度为前提,这就和以往的各种艺术起源说划开了界限,同时也更能看到它们的不足。以近年来颇为流行的巫术说为例,虽然大量的人类学和考古学的材料可以证明史前人曾经有过一个巫术阶段,大量的原始艺术也与巫术活动有关,但是现有的考古材料还不能证明巫术活动的发生早于人类审美活动的发生,达尔文在《人类的由来与性选择》中指出,作为人类艺术活动主要类型之一的音乐,并不是产生于宗教,而是人类的一种本能。“人类的所有种族、甚至未开化人都有这等才能,虽然是处于很原始的状态……无论人类的半动物祖先是否像能够歌唱的长臂猿那样具有产生音乐调子、因而无疑具有欣赏音乐调子的能力,我们知道人类在非常远古的时期就有这等才能了。拉脱特描述两支由骨和驯鹿角制成的长笛,这是在洞穴中发现的,其中还有燧石具以及绝灭动物的遗骸。歌唱和跳舞的艺术也是很古老的,现在所有或几乎所有人类最低等的种族都会唱歌和跳舞。诗可以视为由歌产生的,它也是非常古老的,许多人对于诗发生在有史可稽的最古时代都感到惊讶。”^③人类学家马林诺夫斯基(B·Malinowski)在调查新几内亚东北部地区的原始部族梅兰内西亚人时,曾明确指出,在这类原始部落里也并不存在着一个万物有灵的巫术阶段,原始人照样懂得巫术与知识的区别。“你若向土人

① 恩格斯:《劳动在从猿到人转变过程中的作用》,《马克思恩格斯选集》第三卷,人民出版社,1972年,第511页。

② 马克思恩格斯:《德意志意识形态》,《马克思恩格斯全集》第三卷,人民出版社,1960年,第29页。

③ 达尔文著,叶笃庄、杨习之译:《人类的由来与性选择》,《达尔文进化论全集》第六卷,科学出版社,1996年,第614—615页。

说治园全用巫术,不要工作,他便笑你思想简单。他与你同样知道天然条件与天然原因,他以观察力量也知道这些天然势力可用自己底智力体力来加以控制。土人底知识固属有限,然在有限范围以内则颇正确而无神秘色彩。篱若倒了,种若坏了,或被水冲,或被干旱,他都不找巫术,都在知识理性之下努力工作。然在另一方面,他底的经验也告诉他,不管怎样小心谨慎,也有某种势力会在某一年意外丰收,雨旸如时,一切顺利,害虫也不出现;另一年则有同一势力与你为难,干什么都遭坏运。巫术就是所以控制坏运和好运的。因此可见土人之间,是将两种领域,划分清楚的:一方面是一套谁都知道的天然条件,生长底自然顺序,一般可用篱障耘芟加以预防的害虫与危险;一方面是意外的幸运与坏运。对付前者是知识与工作,对付后者是巫术。”^①由此而言,“他们制造的用于生产或者战争的石刀、石斧、砍砸器、石球、骨针、箭镞等,用于帮助记忆或传递信息的刻在骨片、树皮、陶片、岩壁等上的符号,那些由饱餐后的满足或性欲的冲动而产生的原始歌舞等等,都与巫术没有多少联系。这一类的史前艺术对于‘巫术说’的理论是没有帮助的”^②。因此,我们只能说巫术对艺术的发展有巨大的促进,但并不能把巫术看成是艺术的起源。

巫术说既然在实证面前存在着如此大的问题,那么为什么至今它的影响还那么大呢?这是因为,在巫术说的后面,潜藏着一种对于原始文化的误解。这里,我可以引用朱狄先生关于科林伍德批评巫术理论的一段话来提醒人们:

科林伍德认为这种关于巫术的理论对当代的人类学是种灾难,因为想用这种理论寻求答案的人受实证主义的影响所支配,这种哲学完全不顾及人类情感的本性并且竭力去贬低人类经验的智力水平,抹杀所有的智力活动,这种偏见才导致了泰勒和弗雷泽去把野蛮人的巫术实践活动和文明人利用科学知识去控制自然的活动进行比较。科林伍德认为洛克把野蛮人视同为缺乏逻辑思考能力的白痴是情有可原的,因为洛克和他的同时代人事实上并不知道关于野蛮人的事情。而十九世纪的人类学者们明明知道被他们称之为野蛮人的人们在冶金术、农业、畜牧业等等方面对因果关系都有极好的理解,更不必说他们在政治上、法制上、语言上体系非常复杂的习惯所展示出来的力量了。所以科林伍德认为十九世纪的人类学家的观点已经过时,今天的人类学者已很少用“泰勒—弗雷泽”的理论去解释原始人的艺术了。^③

① 马林诺夫斯基著,李安宅编译:《巫术科学宗教与神话》,上海文艺出版社,1987年,第17—18页。

② 邓福星:《艺术前的艺术》,山东文艺出版社,1987年,第29页。

③ 朱狄:《艺术的起源》,中国青年出版社,1999年,第101页。

科林伍德对于巫术说的批评切中要害,的确,即便是我们承认巫术对于原始艺术的发展产生了重大影响,也不能把它简单地视为艺术的起源,关于这一点,已经有越来越多的学者认识到。

和巫术说相比,在西方十八、十九世纪颇为流行的心灵表现说虽然重视人类的情感在艺术起源方面的重要作用,但是因为持这种说法的人倾向于把人类的心灵需求当作人与生俱来的本能而不是一种社会实践,“过于理想性地假定了人类心智的特殊的自律性活动,亦即所谓的纯粹的审美力和审美活动,在艺术起源的史前时代,这样的一种心智上的自律性活动显然是不存在的”。这样也就从根本上抹杀了原始艺术与古典艺术和现代艺术的区别,甚至抹杀了艺术与非艺术的区别,因而也就不可能解释原始艺术从何时发生的问题,“很难顾及艺术发生的实际情境以及情境中的各种具体差异性现象”^①。更重要的是,这种理论没有考虑到艺术何以发生的物质基础。在我看来,人类的“情感表现”之所以会产生艺术,还因为人类在实践中才逐步掌握了把精神表现转化为物质形式(声音、文字、色彩、造型等)的能力。因为人类掌握了发声的技巧,所以才会唱歌;因为人类掌握了文字,所以才会有书法的艺术;因为人类对于色彩有了认识并且能够运用他们来进行描写,所以才有了绘画;因为人类对于造型活动有了认识并掌握了相应的物质表现能力,所以才会有各种造型艺术;因为人类掌握了摄影的技术和胶片的生产,所以才有了摄影和电影艺术;因为人类发明了电视和相关的制作方法,所有才有了电视剧等等。总之,人类的精神需求在不断地发展,物质生产能力也在不断地提高,正是这二者的有机结合才构成了一部艺术发展的历史,并形成了史前艺术与古典艺术和现代艺术之间的巨大不同。从这一点讲,我们才更钦佩考古学家、文化人类学家和历史学家在人类早期艺术实践方面的研究上所做的不懈努力,是他们让我们了解了人类的物质生产能力在不同的历史阶段所呈现的不同水平,由此而决定了人类在不同的历史阶段的不同艺术表现形式。从原始人带有审美意味的工具的出现,到法国拉斯科(Lascaux)洞窟中色彩艳丽的两只野牛岩画,到殷商时代制作精美的青铜器,再到今天用不锈钢制成的现代派雕塑;从传说中涂山氏之女“候人兮猗”那一声简单的吟唱,到“丝竹更相和”的汉乐府歌诗,再到今天的大型民族交响音乐会,艺术的产生总是和人的精神需求以及相应的物质表现能力有机地结合在一起。这就是我们立足于马克思主义的艺术生产理论、在吸纳古今学说基础上而提出的艺术起源说。^②

① 郑元者:《艺术之根:艺术起源学引论》,湖南教育出版社,1998年,第182页。

② 关于人类的精神需求与艺术起源的关系,自然不是如我这里所说的这样简单,但详细论证这一问题,已不是本书的任务,有待于以后的专门著作。故这里只是提出我的基本想法。

二、对马克思主义艺术生产理论的再思考

我们从人类的精神需求以及相应的物质表现能力相结合的角度来认识艺术的起源,这就掌握了马克思主义艺术生产论的一大要义。但是要全面地认识马克思主义的艺术生产论,还必须再深入一步,理解什么是马克思所说的“生产”。

根据马克思主义劳动创造了人的理论,当人一旦通过劳动从猿变成人之后,就和动物有了一个重要区别:人的生命不但需要物质滋养,而且需要精神滋养;不但需要物质消费,而且需要精神消费。从此,人类的生产也就形成了两大部类,一是物质生产,一是精神生产。艺术作为满足人类的精神消费需求的一种活动,它归根到底也是一种生产。

“生产”是马克思主义理论中一个内涵非常丰富的概念。它不但指人类创造物质财富的活动,而且也用来指人类创造精神财富的活动。马克思早在《1844年经济学——哲学手稿》中就说:“宗教、家庭、国家、法、道德、科学、艺术等等,都不过是生产的一些特殊的方式,并且受生产的普遍规律的支配。”^①因此,认识马克思关于生产的一般理论,进而认识马克思主义关于精神生产的理论,是我们研究马克思的艺术生产论的必由途径。

马克思主义在一般情况下所讲的生产,都是指物质生产。恩格斯说:“根据唯物主义的观点,历史中的决定性因素,归根结蒂是直接生活的生产和再生产。”^②生产是社会再生产过程中的决定性因素,没有生产就没有交换、分配和消费;而交换、分配和消费反过来又影响生产。生产包括生产力和生产关系两个方面。劳动者和生产资料,是生产中不可缺少的人的因素和物的因素。两者的结合,形成社会生产力。人们在生产中发生的关系,就是生产关系。生产在任何条件下都是社会生产,人们只有结成一定的生产关系,才能同自然界进行斗争。人们在生产斗争中不断改变自然和自己,并创造人类的历史。生产是物质资料生产与生产关系生产的统一,即在生产物质资料的同时,生产一定的生产关系。

关于马克思主义的这些论述,我们已经耳熟能详。但关键是我们应该如何用这些理论来理解人类的精神生产。艺术既然也是生产,那么它自然也應該遵从生产的普遍规律。其实,关于这一问题,马克思早已有过论述。他说:

^① 马克思:《1844年经济学——哲学手稿》,《马克思恩格斯全集》第四十二卷,人民出版社,1979年,第121页。

^② 恩格斯:《家庭、私有制和国家的起源》,《马克思恩格斯选集》第四卷,人民出版社,1972年,第2页。

“如果我们把劳动能力本身撇开不谈,生产劳动就可以归结为生产商品、生产物质产品的劳动,而商品、物质产品的生产,要花费一定量的劳动或劳动时间。一切艺术和科学的产品,书籍、绘画、雕塑等等,只要它们表现为物,就都包括在这些物质产品中。”^①“哲学家生产观念,诗人生产诗,牧师生产说教,教授生产讲授提纲等等。”^②又说:“思想的历史除了证明精神生产随着物质生产的改造而改造,还证明了什么呢?任何一个时代的统治思想始终都不过是统治阶级的思想。”^③“和其他任何一个艺术家一样,拉斐尔也受到他以前的艺术所达到的技术成就、社会组织、当地的分工以及与当地有交往的世界各国的分工等条件的制约。像拉斐尔这样的个人是否能顺利地发展他的天才,这就完全取决于需要,而这种需要又取决于分工以及由分工产生的人们所受教育的条件。”^④通过以上这些论述,我可以做出以下总结:马克思主义所说的艺术生产,首先也要具有和一般的生产相同的要素,即它也要有艺术生产的物质条件,如工具、材料、使用手段等;要有艺术生产的社会机制,即艺术生产过程中的社会关系;也要有具有生产能力的艺术生产者——随着社会分工的发展,也要出现专职的艺术家。在商品社会中,艺术生产也必然会出现商品化现象等等。英国学者珍妮特·沃尔芙在谈到艺术生产问题时曾指出这一理论中两个主要的观点:“一是以艺术家作为生产者的观点来代替艺术家作为创作者的传统观点;一是把艺术作品的本质看作是被确定了范围的生产。”^⑤总之,从一般的生产规律来探讨精神生产的规律,就是我们掌握马克思主义艺术生产论的出发点。董学文指出:“‘艺术生产’这个概念是与马克思主义的整个理论体系紧紧地联系在一起的。既然经济是人类社会一切活动的决定性因素,那么艺术受生产普遍规律的制约则是不可避免的。‘艺术生产’的概念及其理论,恰是马克思在文艺学和美学上的一个发现,是马克思主义美学旗帜上的重要标志。”^⑥

从一般生产的角度来研究艺术生产,这一看来似乎很简单的道理,在以往的研究中却被极大的忽略了。之所以如此,是因为在传统的哲学和美学领域中,关于艺术的生产和人的精神消费需求问题是被另一种认识方式所掩盖了的,那就是马克思主义的艺术意识形态论。

艺术具有意识形态特质,马克思主义的这一论断无疑是十分正确的。生产力决定生产关系,经济基础决定上层建筑,而社会意识形态又是上层建筑的

① 马克思:《剩余价值理论》第一册,人民出版社,1975年,第164—165、415页。

② 《共产党宣言》,《马克思恩格斯选集》第一卷,人民出版社,1972年,第270页。

③ 《德意志意识形态》,《马克思恩格斯全集》第三卷,人民出版社,1960年,第459页。

④ [英]珍妮特·沃尔芙著,董学文等译:《艺术的社会生产》,华夏出版社,1990年,第180页。

⑤ 董学文:《马克思的“艺术生产”概念及其理论——为马克思逝世百周年而作》,原载上海《文艺论丛》第十八集,1983年。此处引自董学文:《文艺学的沉思》,人民文学出版社,1992年,第6页。