

ERSHIYI  
SHIJI  
ZHONGGUO  
GAODENG  
YUANXIAO  
MEISHU  
YU  
SHEJI  
JIAOYU  
JIAOCAI

# 从原理到形态 ——普通艺术学

CONG YUANLI DAO XINGTAI — PUTONG YISHUXUE

主编 ● 黄宗贤

二十一世纪中国高等院校美术与设计教育教材

● 第二版 ●

● 中央美术学院

● 四川美术学院

● 西安美术学院

● 四川大学

● 广州美术学院

● 山东工艺美术学院

● 厦门大学

● 西南师范大学

● 北京航空航天大学

● 重庆工商大学

● 重庆邮电学院

● 重庆教育学院

● 福建师范大学

● 川音成都美术学院

● 重庆大学

● 广东教育学院

● 四川师范大学

● 西安工程大学

● 西华大学

● 西安建筑科技大学

● 陕西师范大学

● 集美大学

● 西北第二民族学院

● 湖南师范大学

● 西南科技大学

● 华南师范大学

● 重庆交通大学

● 云南大学

● 云南艺术学院

● 华南理工大学

● 贵州大学

● 西北师范大学

● 成都纺织高等专科学校

● 广州大学

● 新疆艺术学院

● 西南民族大学

● 郑州大学

● 扬州大学

● 深圳大学

湖南美术出版社

E  
R  
S  
H  
I  
Y  
I  
SHIJI  
ZHONGGUO  
GAODENG  
YUANDA  
MEISHU  
YU  
SHEJI  
JIAOYU  
JIAOCAI

# 从原理到形态 ——普通艺术学

CONG YUANLI DAO XINGTAI — PUTONG YISHUXUE

主编 ● 黄宗贤

二十一世纪中国高等院校美术与设计教育教材

● 第二版 ●

## 图书在版编目 (CIP) 数据

从原理到形态——普通艺术学 / 黄宗贤主编. —长沙: 湖南  
美术出版社, 2003

ISBN 978-7-5356-1857-3

二十一世纪中国高等院校美术与设计教育教材

I. 从... II. 黄... III. 艺术理论-高等院校-教材  
IV. J0

中国版本图书馆CIP数据核字 (2003) 第 052212号

## 二十一世纪中国高等院校美术与设计教育教材

### 从原理到形态——普通艺术学

主 编: 黄宗贤

责任编辑: 彭凯燕 陈秋伟

封面设计: 张 苏 陈秋伟

出版发行: 湖南美术出版社

(长沙市东二环一段622号)

经 销: 湖南省新华书店

印 刷: 深圳华新彩印制版有限公司

开 本: 889×1194 1/16

印 张: 17

字 数: 40万

版 次: 2004年2月第1版

2009年9月第2版第6次印刷

印 数: 19001-22000册

书 号: ISBN 978-7-5356-1857-3

定 价: 49.50元

【版权所有, 请勿翻印、转载】

邮购联系: 0731-4787105 邮编: 410016

网 址: <http://www.arts-press.com/>

电子邮箱: [market@arts-press.com](mailto:market@arts-press.com)

如有倒装、破损、少页等印装质量问题, 请与印刷厂联系调换。

# 目 录

## 绪论 什么是艺术学

- 一、艺术学的学科性质·····1
- 二、艺术学的学科组成及其相互关系·····1
- 三、“艺术”概念的现代转变与艺术学的历史发展·····2

## 第一编 艺术的方位

- 第一章 艺术的历史方位·····5
  - 第一节 艺术的发生·····5
    - 一、原始艺术概况·····5
    - 二、原始艺术的发展特点及其对艺术发生论的启示·····8
    - 三、从艺术起源说看艺术的历史本质·····9
    - 四、艺术起源于多种因素的社会实践·····16
  - 第二节 艺术的历史发展·····16
    - 一、艺术发展与社会发展·····16
    - 二、艺术发展的继承与创新·····19
- 第二章 艺术的价值方位·····24
  - 第一节 艺术在人类文化中的位置·····24
    - 一、艺术与道德·····24
    - 二、艺术与宗教·····25
    - 三、艺术与科学·····26
    - 四、艺术与哲学·····28
  - 第二节 艺术在社会人生中的位置·····29
    - 一、艺术的社会功能·····30
    - 二、艺术的人生价值·····35
  - 第三节 艺术与教育·····37
    - 一、艺术精神作为教育的基础·····38
    - 二、艺术的教育方式·····39
    - 三、两种含义的艺术教育·····39
- 第三章 艺术的审美方位·····43
  - 第一节 艺术是诗意的存在·····44
    - 一、情景交融与诗情画意·····44
    - 二、形式自觉与诗意表现·····45
  - 第二节 艺术是音乐化的存在·····45
    - 一、一切艺术都希望达到音乐的状态·····45
    - 二、诗歌的音乐素质·····46
    - 三、视觉艺术的音乐体验·····46
    - 四、音乐的音乐表现·····50

## 第二编 艺术的活动

第一章 艺术创作 .....	5 3
第一节 艺术创作的过程 .....	5 3
一、艺术构思 .....	5 3
二、艺术传达 .....	5 5
第二节 艺术创作过程的整体性 .....	5 7
一、构思中有传达 .....	5 7
二、传达中有构思 .....	5 8
第三节 艺术创作中的技巧活动 .....	5 9
一、“技”与“艺”的关系 .....	5 9
二、艺术中弱化技巧的倾向及其反响 .....	6 1
第二章 艺术家 .....	6 6
第一节 艺术家的社会角色 .....	6 6
一、艺术家的职业角色 .....	6 6
二、艺术家的人生选择 .....	6 7
第二节 艺术家的生命在于创造 .....	6 8
一、艺术家树立创造意识的必要性 .....	6 8
二、艺术家创造品格的含义 .....	7 3
三、艺术家实施创造的艺术底线 .....	7 7
第三节 艺术家的心理结构 .....	7 9
一、艺术家的灵感 .....	7 9
二、艺术家的情感 .....	8 1
三、艺术家的想像力 .....	8 3
四、艺术家的直觉 .....	8 4
五、艺术家的理性 .....	8 5
第三章 艺术作品 .....	8 9
第一节 艺术作品的构成 .....	8 9
一、艺术媒介 .....	8 9
二、艺术语言 .....	9 1
三、艺术形象 .....	9 3
四、艺术意蕴 .....	9 5
第二节 艺术作品的审美形态 .....	9 7
一、具象——再现型艺术作品 .....	9 7
二、意象——表现型艺术作品 .....	9 9
三、抽象——韵味型艺术作品 .....	1 0 1
第三节 风格 .....	1 0 2

一、什么是艺术风格 .....	103
二、风格与人格的关系 .....	105
三、艺术风格的类型 .....	107
第四章 艺术接受 .....	112
第一节 艺术接受与艺术消费 .....	112
一、艺术接受 .....	112
二、艺术消费 .....	114
第二节 艺术接受与艺术传播 .....	117
一、艺术传播的内涵与历史发展 .....	117
二、艺术传播的要素与主要方式 .....	117
第三节 艺术接受与艺术鉴赏 .....	119
一、艺术鉴赏的一般特点 .....	119
二、艺术鉴赏的过程与心理特点 .....	120
三、艺术鉴赏过程中的共鸣现象与共同美感 .....	124
第四节 艺术接受与艺术批评 .....	126
一、艺术批评的特点 .....	126
二、艺术批评的作用 .....	127
三、艺术批评的标准与类型 .....	128
<b>第三编 艺术的形态</b>	
导论 艺术分类学的理论描述 .....	133
一、艺术分类学的历史演变 .....	133
二、艺术分类的标准 .....	134
第一章 空间艺术 .....	137
第一节 绘画艺术 .....	138
一、绘画艺术的特点 .....	138
二、绘画的形式语言 .....	142
三、油画与国画 .....	153
第二节 雕塑艺术 .....	157
一、雕塑艺术的特点 .....	157
二、雕塑材质的审美意义 .....	161
第三节 建筑艺术 .....	165
一、建筑艺术的特点 .....	165
二、建筑与生态环境 .....	175
第四节 工艺美术与设计艺术 .....	177
一、工艺美术的特点 .....	177
二、现代设计的演变历程 .....	179

三、现代设计的特点	181
四、现代设计的基本形态	182
第五节 园林与环境艺术	183
一、园林艺术的特点	183
二、园林艺术的种类	185
三、从园林走向环境艺术	188
第六节 书法艺术	189
一、书法艺术的特点	189
二、书法艺术的形式要素	191
三、书法艺术的历史演变	195
第七节 摄影艺术	198
一、摄影艺术的特点	198
二、摄影艺术的一般种类	203
三、摄影艺术的风格与流派	205
第二章 时间艺术	212
第一节 音乐艺术	212
一、音乐艺术的特点	212
二、音乐的语言要素	216
三、音乐艺术的主要类别	218
第二节 语言艺术(文学)	223
一、文学的特点	223
二、文学的基本体裁	225
第三章 时空综合艺术	231
第一节 舞蹈艺术	231
一、舞蹈艺术的特点	231
二、舞蹈艺术的类型	233
第二节 戏剧艺术	236
一、戏剧艺术的特点	237
二、戏剧艺术的体裁	240
三、中国戏曲艺术	243
第三节 影视艺术	245
一、影视艺术的特点	246
二、电影艺术的主要语言	251
三、大众化传媒与电视艺术	252

附彩图  
说明



# 绪论 什么是艺术学

## 一、艺术学的学科性质

艺术学的讨论对象是人类的艺术活动，将涉及艺术的基本性质、艺术的价值方位、艺术活动体系和艺术种类的特点等有关艺术的基本问题，目的在于展示艺术活动的规律。

艺术活动不仅包括艺术创造，还包括艺术传播、艺术接受等一切与艺术相关的人类活动。在这个系统中，艺术创造、艺术传播与艺术接受构成了艺术活动的内部环节。艺术原理将着重讨论这些内部环节的问题，同时不能忽略与艺术活动紧密相关的文化因素和社会因素。这也是本书的基本框架。

艺术有广义和狭义之分。这种认识由来已久。早在18世纪，法国美学家阿贝·巴托（A. Batteux）在一篇名为《统一原则下的美的艺术》的著名文献中，就曾把艺术分为三类：第一，美的艺术，包括音乐、诗歌、绘画、雕塑、舞蹈，服务于愉快的目的。第二，机械的艺术，指的是一般意义上的技术制造活动，服务于实用的目的。自古希腊到文艺复兴，人们认为，艺术不过是技艺之一，“艺术”（Art）一词的希腊词根就是技艺的意思。第三，居中的艺术，既愉快又实用，例如建筑、修辞等等。

阿贝·巴托的努力在于，将艺术从传统的“技艺”概念中脱离出来，第二类——机械的艺术——就是他所面临的传统背景。他的思维逻辑相当明显，即，从技术到兼具实用功能的艺术，再到美的艺术，一步一步让艺术成为独立的审视对象。如果按今天的说法，后两者可分别叫做实用艺术和纯艺术。

艺术的广义和狭义就此凸现出来。广义的艺术包括一切实用艺术和纯艺术。所谓“纯艺术”，现在看来，当然不能再局限于“美”，因为自19世纪以来，非美的因素被艺术所容纳，已经有了太多的实例，我们却找不出任何理由判定它们不是艺术。美与非美，既然不再成为判断艺术纯与不纯的理由，那么，精神含量就成了构成“纯艺术”概念的先决条件，这就是说，纯艺术或者是美的，或者是非美的，但它应该仅仅诉诸精神目的，而不与物质生活、功利目的发生瓜葛。在一种意义上，纯艺术，就是狭义的艺术。

对于狭义的艺术，还有一种理解，指除文学之外的艺术种类，如音乐、美术、戏剧、电影等等不以语言文字为媒介的艺术。这将是本书讨论的重点。

## 二、艺术学的学科组成及其相互关系

艺术学由三大部分组成：艺术原理、艺术史、艺术批评。艺术原理是理论性的艺术学，它以历史和现实所提供的艺术活动经验以及哲学和美学所提供的思想成果为基础，探究艺术规律；艺术史是历史性的艺术学，它梳理和总结艺术发生、发展的历史；艺术批评是应用性的艺术学，是运用一定的艺术原理对当代艺术家、艺术作品、艺术思潮、艺术趋势作出评价，艺术批评具有强烈的当下性。

艺术学三大部分的独立性是相对的：艺术原理为艺术史的研究和艺术批评奠定理论基础，它所提供的是思想武器。因为历史的梳理和当下的批评，都不过意味着用一定的艺术观念对历史和现实进行过滤，否则，二者就将沦为事实资料的汇编和记录。据此，我们有理由把艺术史和艺术批评看成是评价性的艺术学。



克罗齐说：“一切历史都是当代史。”<sup>①</sup>这种说法是很有启发性的，表明历史具有“话语”的性质，只存在于叙述之中，是透过一定的观念对已经发生过的事实情形的叙述，而并非事实本身。如果没有观念的选择，我们就只有“过去”而没有“历史”。艺术批评也是如此。假如没有观念，恐怕连记录也难以作成，因为记录活动也意味着选择——什么该记什么不该记，什么该详什么该略，都是一定观念所选择的结果。

艺术史为艺术原理、艺术批评提供了历史经验；艺术批评又起到了充实艺术原理和丰富艺术史的作用。所以，艺术学的三大组成部分是相互依存、相互影响的。

### 三、“艺术”概念的现代转变与艺术学的历史发展

与艺术学关系最密切的是美学。美学作为独立学科诞生于18世纪中叶。德国美学思想家鲍姆加登（Baumgarten 1714~1762）在1750年把他的一部研究感性认识的专著命名为“埃斯特惕克”（Aesthetik），其汉语意思就是“美学”，鲍姆加登宣告了美学从此成为一门专门的学科。

传统哲学把人的心理活动看成知（理智）、情（感性）、意（意志）三部分，而在与之对应的哲学系统中，研究理智（理性认识）的，有逻辑学；研究意志的，有伦理学；但研究感性认识或人类情感现象的，还没有相应的学科。鲍姆加登建议，应该设立一门专门的“感性学”来弥补这个漏洞，1735年，他写了《关于诗的哲学沉思录》一文，首次提到这个建议。

Aesthetik，按照希腊词根的原义，可翻译为“感觉学”，鲍姆加登长期在普鲁士哈列大学任哲学教授，启蒙运动中的哈列大学是莱布尼兹<sup>②</sup>学派理性主义哲学的传播中心，鲍姆加登深受该派思想的浸淫。站在理性主义的立场上，鲍姆加登认为，美，在于感性认识的完善，他的那部以Aesthetik命名的著作就是围绕着如何以美的方式去认识事物而展开的。汉语将这个译词为“美学”，是从日语译文辗转而来的，从对其中心意思的理解来看，这种翻译比较恰当。

事实上，美学思想自古以来就存在于哲学和文艺思想中，只是到了鲍姆加登时代，才独立出来并得到专门研究罢了。艺术学的历史也同样如此，历来都有大量关于文学和艺术论述，但人们并没有把它当成专门的学问来对待。美学学科诞生以后，艺术研究似乎找到了理所当然的寄生之所，因为照传统认识看来，艺术即是美，美学即是艺术哲学。德国古典哲学的集大成者黑格尔（Hegel, 1770~1831）在他那一部洋洋巨著《美学》中，一开始便宣布“我们的这门学科的正当名称却是‘艺术哲学’。或更确切一点说，‘美的艺术的哲学’”<sup>③</sup>，他的观点可以被看成是“美学等于艺术哲学”的传统思想的总结。

不过，自19世纪以来，西方艺术思想发生了急遽的变化。浪漫主义者首先让非美和“丑”的东西在艺术领域登堂入室。法国浪漫主义作家雨果在1827年发表了著名的《克伦威尔序言》，是浪漫主义的伟大宣言。在这篇序言中，雨果宣称：“丑就在美的近旁，畸形靠近着优美，粗俗藏在崇高的背后，恶与善并存，黑暗与光明共在。”他抨击古典主义只写崇高文雅的一面，忽视丑怪粗野的一面是“违反自然法则”。他认为，自然中的一切事物都是通过两种不同要素的对比而表现出来的，为此，他提出了文学创作中的“对照原则”。他又认为，艺术是对自然强烈而集中的表现，艺术家必须进行选择，不是选择“美”的东西，而是选择有特征的东西。

浪漫主义并非一种艺术风格，而是一种时代思潮，在19世纪的美学和各个艺术领域都激起了广泛的回响。美学家鲍桑葵<sup>④</sup>对这种时代思潮作了经典的表述，他写道：“古

代关于美的基本理论总是与韵律、对称、和谐等等——总之一句话——是与变化统一的原理相联系的；而现在，却着重意义、表现、生活的彻底表达，总之，变成了与特征（或性格）相联系。”他的确说的是一种实际情况，通过浪漫主义时代的艺术大师之一的罗丹的说法，我们不难听到关于这种新艺术信念的表白，罗丹说：“自然界认为丑的，往往要比那认为美的更显露出它的性格”，又说：“在艺术中，有性格的作品才算是美的。”<sup>⑤</sup>俄国文学大师托尔斯泰在他的《艺术论》中表达得更为明确。他对艺术的功能有一套基于人道主义的“济世”论的见解，以此出发，对艺术等于美作出了彻底否定，他说：“只有当人们不再认为艺术的目的是‘美’——即享乐——时，他们才会了解艺术的意义。把‘美’——即从艺术得来的某种快乐——认为是艺术的目的，这不但不能帮助我们判定艺术是什么，反而把问题转入和艺术判断相异的领域。”

由此看来，首先是浪漫主义，以注重特征的思想开始打破了基于完善论的传统美学观，为现代主义艺术观的形成奠定了基础。而现代主义艺术又从否定美发展到容纳丑，以至于歌颂丑。诗人波德莱尔<sup>⑥</sup>曾自豪地写道：“透过粉饰 / 我会掘出地狱 / 给我粪土 / 我变它为黄金。”他对传统意义上的“美”表示了愤世嫉俗般的厌恶，与此同时，鲜明地肯定了“丑”的艺术价值，他说：“我的确认为‘欢悦’是美的装饰中最庸俗的一种，而‘忧郁’却似乎是‘美’的灿烂出色的伴侣；我几乎不能想像……任何一种美会没有‘不幸’在其中。”

以特征或个性为价值的艺术观之出现并得到迅速发展，究其根源，在于人的主体意识发生了变化：从群体的向“神”——上帝天国——的皈依转换为个体向自身索取生活的信念。“上帝死了”<sup>⑦</sup>，彼岸消失了；人，只能在此岸寻找出路。

过去，上帝一直是价值的保证者，是人生意义的来源。这种意识通过群体感应给每一位个体带来了安全感，带来了欢悦和幸福。生活在等级和秩序中的人们，以群体意识代替个体意识；以对上帝的信仰代替个人的感知；以天堂代替尘世，其乐融融；看不到，或根本不愿意看到现实的荒谬、人生的痛楚。艺术也乐意充当天堂的化身。它展现给人们一个甜蜜幸福的世界，一个用美装点起来的愉快的人生。

可是，经过启蒙运动、工业革命和法国大革命的洗礼，人们对上帝的信仰开始动摇；人，从天堂坠落到尘世，从古至今支撑着人们意义感消失了。直面现实，人们看到的是污浊、黑暗、血腥和阴郁，人类感到了自由的代价——荒芜感、孤寂感、痛苦感。浪漫主义时代以来的艺术，正是顺应了人分离为个体后的茫然无措的情绪、重新寻找意义的精神苦恼。从充满个性的“丑”的艺术中，去寻找发泄的快感。事实上，现代主义艺术使艺术变成了宗教的替代物。因为人们本来就生活在一个丑的和痛苦的世界里，现代主义艺术表达了丑和痛苦，贴近了人的现实感，使人感到真切。至此，艺术完成了与宗教的分离（过去，它是宗教的附庸）成为了真正独立的精神形式，从而也宣告了它与美的影子的脱离。

既然“艺术等于美”的公式已不能成立，美学自然就没有能力解决全部的艺术问题了，创立一种以艺术为专门研究对象的新学科成为形势所逼。同时，19世纪勃然兴起的实证、实验的科学方法论也给艺术研究带来了强有力的影响，旧的形而上学的思辨方法开始为经验的方法让路。所有这些，使艺术学呼之欲出。

19世纪末，康拉德·费德勒<sup>⑧</sup>首先提出：“美学的根本问题与艺术学的根本问题完全不同。”从而明确把美学和艺术研究从对象上区别开来，解决了创立艺术学的关键问题，这无异于宣告了艺术学作为学科的诞生，费德勒因此被誉为“现代形式的艺术学之父”。

继费德勒从对象角度阐明了艺术学的学科地位以后，恩斯特·格罗塞<sup>⑨</sup>又着重从方法

论的角度去帮助建立艺术学。他主张运用实证的方法来研究艺术学,以使其摆脱因长期受美学影响带来的哲学包袱,从而获得学科地位。到了20世纪,玛克斯·德索<sup>⑧</sup>、乌提兹<sup>⑩</sup>等人大力倡导一般艺术学研究,并以其有影响的研究成果继续维护艺术学的学科地位。其中,玛克斯·德索在20世纪上半叶的艺术学界享有国际性的声誉。他认为,一般艺术学应当是科学的、客观的和描述性的,不该陷入对“美”的教条主义的评价和含混不清的猜测之中;艺术学应研究所有的艺术,包括音乐和文学,而不能仅限于美术。他尤其重视把各门艺术放到比较中来描述其特点。他声称,其目的是要建立一座由具体艺术走向艺术哲学的桥梁。玛克斯·德索的这些观点,至今仍对艺术学研究起着影响作用。

20世纪二三十年后,日本、前苏联等国继西方之后相继开展了艺术学研究,获得了一些重要成果。接着,我国也陆续出现了一些艺术学译著和论著,标志着艺术学作为学科走向了国际化。经过一个多世纪的发展,艺术学已经形成了庞大的学科规模。如今,既有以所有艺术为研究对象的一般艺术学,又有以具体艺术门类为研究对象的门类艺术学,如美术学、音乐学、舞蹈学、戏剧学、电影学等等;同时,还产生了一些与其他学科相交叉的边缘性学科,如艺术社会学、艺术文化学、艺术心理学、艺术教育、艺术策划学、艺术符号学等等。艺术学正以更精细的分科和更纵深的视野,逐步实现着玛克斯·德索走向艺术哲学的梦想。

#### 注释:

- ① 克罗齐 (Benedetto Croce, 1866—1952), 意大利哲学家、美学家,这是他提出的一个颇有现代性的史学观。
- ② 莱布尼兹 (Leibniz, 1646—1716), 德国哲学家,大陆理性主义的代表人物,与英国经验主义相对立。
- ③ 黑格尔《美学》第一卷,朱光潜译,商务印书馆1979年版,第4页。
- ④ 鲍桑葵 (Bernard Bosanquet, 1848—1923), 英国美学家。他在1892年出版的《美学史》是一部关于西方美学演变、发展的经典著作。
- ⑤ 《罗丹艺术论》,人民美术出版社1978年版,第23—24页。
- ⑥ 波德莱尔 (Charles Baudelaire, 1821—1867), 法国19世纪诗人、艺术评论家、象征主义诗派的奠基人,其著名诗集《恶之花》,被人们看成是将“丑”引入艺术的开山之作。
- ⑦ 尼采 (Friedrich Nietzsche 1844—1900) 在其哲学名著《查拉图斯特拉如是说》中宣布“上帝死了”,这句话经常被引用,来形容19世纪末西方世界的信仰危机。
- ⑧ 康拉德·费德勒 (Konard Fieller 1841—1895), 德国美学家、艺术理论家。
- ⑨ 恩斯特·格罗塞 (Ernst Grosse, 1862—1927), 德国艺术史家。他写作的《艺术的起源》(1894)、《艺术学研究》(1900),是最早运用科学方法研究艺术社会学的名著。
- ⑩ 玛克斯·德索 (Max Desoir, 1867—1947), 德国美学家、艺术理论家。由他创办于1906年的期刊《美学和一般艺术学评论》影响颇大,是艺术学界公认的权威杂志。
- ⑪ 乌提兹 (E. Utitz, 1883—1965), 德国美学家、艺术理论家。

# 第一编 艺术的方位

## 第一章 艺术的历史方位

### 第一节 艺术的发生

#### 一、原始艺术概况

恩格斯在《自然辩证法》中说：“没有一只猿手曾经制造过一把即使最粗笨的石刀。”在二百多万年前的非洲、一百八十万年以前的云南元谋人时代，就出现了把卵石部分表面敲掉、形成锋口的原始砍砸器。如果我们给艺术品一个最低限的定义——人工制品，那么原始人敲制出来的第一件石器，就是第一件艺术作品。因为自然物已经按照目的的要求被有意识地加以改变了。这第一件石器，就像无声的语言，向我们传达了人类创造意识萌芽的信息，从而也宣告了人类与动物界根本的脱离。因此，广义的艺术起源与人类的起源同步。

从萌芽到成熟，伴随着持续的阵痛，进展十分缓慢。过了大约五十到一百万年，人类才学会同时敲掉石头两侧，制成用于切割的、有锋刃的薄石片，但是功能与形式的关系尚未觉悟。又过了二十五年左右，多种用途的石头工具出现了，包括手斧和短斧，石头被弄得薄薄的，有点规则，有时甚至基本对称，表明形式已经从功能中衍生出来了。这是艺术起源的真正开始。

19世纪的欧洲考古学家按照工具和技术的标准，把史前社会划分为三个阶段：石器时代、铜器时代、铁器时代<sup>①</sup>；其中，石器时代又分为旧石器时代、中石器时代、新石器时代。但在每一个时代之间，并不是泾渭分明的，不如说它们是相互连续和犬牙交错的。在石器时代和金属时代之间，有一个金、石并用的时代，中石器时代也无疑体现了旧石器时代向新石器时代绵延的过渡。

#### （一）旧石器时代的艺术

歌曲和舞蹈随着时间产生，又随着时间消失，我们无法确切地了解原始歌舞的情况，具有物质产品的视觉艺术就成了我们探知原始艺术秘密的直接证据。与今天的概念接近的“艺术品”，出现在旧石器时代晚期。这个时期所经历的时间十分漫长，在欧洲，从奥瑞纳文化期（Aurignacian，时间上限为公元前3万年左右）到马格德林文化期（Magdalenian，约公元前1.8万年~前1万年左右）<sup>②</sup>，出现了大规模的洞穴壁画；中国虽然没有大规模的旧石器时代的艺术遗迹存世，却能够找到大约二、三万年以前的带有装饰意味的器物，并发现了使用染料的证据。

#### 1. 史前洞穴壁画——生存愿望的表达

考古学家们把西南欧的西班牙北部及法国南部以蒙特底尼为中心的地区称为“法兰科-康塔布尼亚美术圈”。这里遗留着大量洞穴壁画，著名遗迹为西班牙的阿尔塔米拉（Altamira）洞穴壁画和法国的拉斯科（Lascaux）洞穴壁画。

阿尔塔米拉洞穴壁画描绘了大量以公牛为主的动物形象，是以敏捷和谐的手法画成的，线条洗练，造型精细。一方面体现了对视觉真实性的关怀，一方面充满了强烈的愿望气

息：祈盼狩猎成功。出于用巫术手段操纵现实的需要，好像逼真地画了野兽，那野兽也提前被战胜了（彩图1）。

拉斯科洞穴壁画也以动物为主题，涉及驯鹿、犀牛、山羊、猛犸、猫等，而以野马为最多。那是更加气势宏大的野兽活动的场面（图1）。倘若置身于拉斯科蜿蜒相连的洞窟，人们将会被包围在一片汹涌起伏的动物的波涛中，仿佛听见了马的长嘶、鹿的呦鸣、牛的低哞，以及野马群由远而近的轰隆隆的蹄声，看见它们身后扬起的滚滚尘土。原始艺术家充满感情地描绘这些动物的，这是一种爱恨交加的感情，因为在狩猎经济的旧石器时代，人类与动物生死互动；动物，既是他们的食物又是可能会夺去他们生命的敌人。原始先民在洞穴中描绘这些动物，是与他们的生存现实密切相关的。有壁画的洞窟一般伸延至底娄百米，如在法国另一处的尼奥洞，壁画离洞口达800米，何况还要经过弯弯曲曲的通道才能接近；还有的洞窟，在进入主洞之前，甚至不得不伏下身子、用肚皮贴着地爬过一段十分艰难的路程。所以，如果认为原始先民喜欢如此舍近求远地去审美，真是说不通。对此，鲁迅说：“画在西班牙的阿尔塔米拉洞的野牛，是有名的原始人的遗迹，许多艺术家说，这正是‘为艺术而艺术’，原始人画着玩玩的。但这解释未免过于‘摩登’，因为原始人没有19世纪的艺术家那么有闲，他的画一只牛，是有缘故的，为的是关于野牛，或者猎取野牛，禁咒野牛的事。”<sup>⑤</sup>



图1 [法] 拉斯科洞穴壁画《奔跑的鹿群》旧石器时代

鲁迅的话真是一针见血，事实上，很多壁画都表现了野兽受伤倒下的情景，或者画有箭头标记，或者有被棍棒打过的痕迹。遥想原始艺术家和他的观众在干这些事情时，一定非常过瘾，他们藉此汲取了某种群体感应的、超越自身的力量，为吉凶未卜的狩猎活动找到了精神后盾。那么，围绕巫术仪式制作这些壁画的可能性是极大的，例如，层层覆盖的动物形象似乎表明了原始人在狩猎成功以后的心情，他们庆祝咒术的灵验，高兴地在同一处继续画上野兽，以再接再厉。

从奥瑞纳文化期就开始出现、并在后来的洞穴壁画中一再见到的手印，也当与巫术思想并行不悖。手，是从动物到人类飞跃的重要标志，原始人对自己有一双灵巧的手，一定特别赏识，他们渴望把一切都掌握在自己手中。无处不在的手印，形象地记录了原始先民支配自然的愿望，这正是人的本质力量对象化的最早证据。

## 2. 史前雕刻艺术——生殖崇拜的表现

在原始雕刻中，最值得注意的是一类裸体女性造型，这些雕像简化面容，夸张躯干和与生殖相关的部位，揭示了人类祖先的生殖崇拜观念。奥地利维林道夫出土的裸女圆雕像最著名，用石灰岩雕成，只有11.5厘米高，却令人过目不忘。上臂和小腿都被极度简化，在留下的头部、躯干、臀部和腿部中，乳房、腹部、臀部，特别肥硕醒目，性和生殖的特征尽情地夸耀着（图2）。

在欧洲各地，发现了数十个与这种造型近似的裸女圆雕像，法国劳塞尔遗址（Laussel）出土的浮雕，也有同样的旨趣。此外，在中国新石器时代辽宁红山文化遗址中，也有类似造型的陶像出土（图3）。所有这些造型所表现的，与其说是女性，还不如说是母性，所谓“文明社会”的女性美标准，在这里显得苍白无力，原始先民心目中值得钟爱和赞美的女性，就应该是这样的形象！她们大腹便便，表示特别能生育。对原始人来说，繁衍子孙是仅次于获取食物的重要大事，一个部

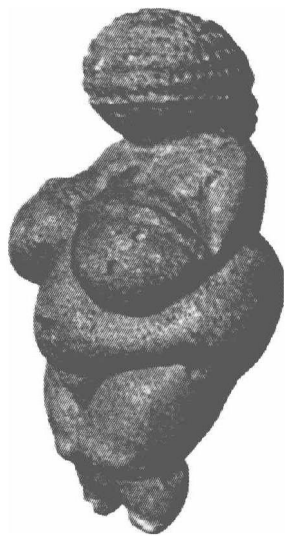


图2 [奥] 《维林道夫女神雕像》旧石器时代晚期 石灰岩雕塑 高11cm 奥地利维林道夫出土

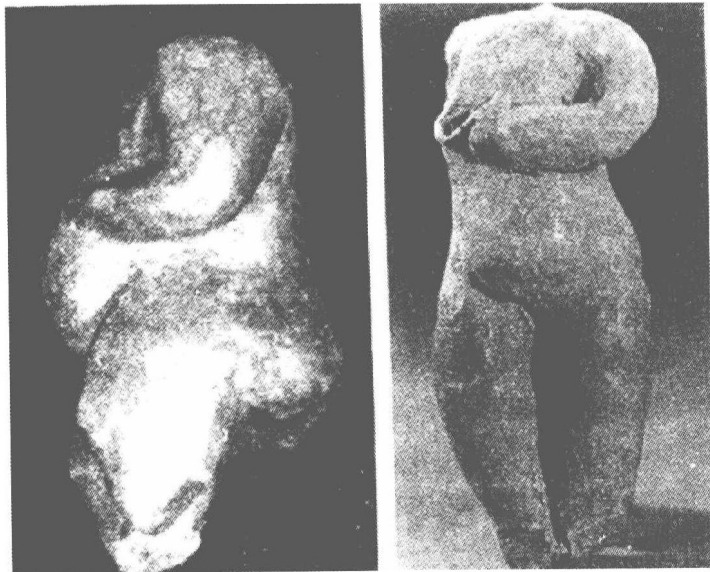


图3 [中国] 《孕妇造像》 新石器时代 陶塑 辽宁红山文化祭祀遗址出土

落是否能够生存下去和壮大起来，完全取决于生儿育女的多少，他们如此地崇拜和赞美生殖的奇迹，实在不足为怪。

生殖，还意味着从无到有，人类祖先一定在这里觉察到了某种类似于万物创生的秘密，于是怀着宗教般的心情去看待这种现象。这样的心情使原始艺术家几乎无法看到女性身体的其他方面，只有与生殖相关的部位在无限膨胀，不断放大。因此，女性身体的原始造型表现了人类祖先对生殖与繁育观念的理解。

## (二) 新石器时代的艺术

新石器时代是在一个过渡期中产生的，这个过渡期叫做中石器时代。原始畜牧业和农业慢慢地发展起来，人类与大自然的关系不再像从前那

样直接和被动了，他们第一次掌握了命运的主动权。

对衣食控制能力的日益增长，使原始先民有了较稳定的生活方式。这一方面产生了对新的劳动工具和新的生活器具的需求，另一方面，也使他们多多少少有了一些“剩余精力”，去关注生存以外的事，精神世界获得了进一步发育。这种转变立刻在视觉形式中反映出来，那便是形式感的增强，表明审美意识正在脱离混沌的精神空气，开始独立地发展了。

### 1. 史前岩壁画——叙事性美术的萌芽

从中石器时代开始，绘画由洞穴移向岩壁，出现岩壁画。遗迹主要分布在北欧、地中海和西南欧；中国北部也有岩壁画遗迹，它们通常采用刻、绘结合的手法。

从洞穴壁画到岩面壁画，经历了两种变化：一是形象安排由无计划的聚合转向情节性组合，二是形象描绘由具象转向抽象。人物和动物组成了一个具有叙事结构的场面，人们或者在狩猎，或者在战斗，或者在歌舞。而且，他们都被概括成了剪影式的平面几何形状，在奔跑、追逐、跳跃的各种形象中，有时还穿插有蜘蛛、蜜蜂一类的小昆虫，点缀着画面，为之增添了一种装饰性的层次感。叙事性与装饰性结合，正是岩壁画的显著特征。

### 2. 史前陶器艺术——原始装饰艺术的诞生

陶器既是生活用品，又具有审美的形式感，是新石器时代的文化标志。中国陶器在世界史前文化史上占有极为显著的地位，大江南北，到处都有遗物出土。其中，彩陶是最有特色的品种，主要分布在黄河流域，有仰韶文化和马家窑文化两大前后不同的类型。彩陶的艺术性不仅体现于器物造型，还体现于装饰纹样，前期纹样以动物纹、人面纹为主，是经过变形处理的符号式形象。出土于河南临汝阎村的《鹳鱼石斧图》(图4)，绘在一口瓮棺葬具的表面，是迄今为止能够见到的最大的陶器彩绘作品，很有代表性。后期纹样主要是抽象风格的波浪纹和漩涡纹，十分繁密，夹杂有人样纹，组成了极精美的图案。这种螺旋形图案样式在同时代的爱琴海地区和中欧地区的壶罐中，

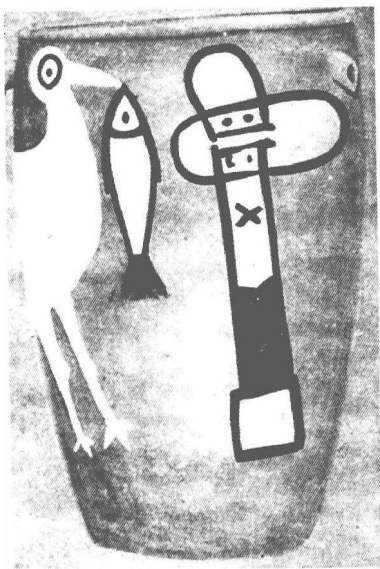


图4 [中国] 《鹳鱼石斧图》 新石器时代 庙底沟型彩陶 河南临汝阎村出土

也能大量见到。1973年，在青海大通上孙家寨墓葬出土的《舞蹈纹盆》(图5)，图案化地描绘了“击石拊石，百兽率舞”的原始歌舞场面，是中国史前艺术中第一次完整表现人的活动的作品，也是我们窥知原始歌舞的形象资料。

### 3. 巨石建筑——原始宗教的宏伟诗篇



旧石器时代尚无建筑遗迹可循。新石器时代最具有代表性的建筑为巨石建筑。在大西洋和地中海沿岸，留下了为数众多的这种形式的废墟，著名的有矗立在英格兰南部索尔兹伯里平原上的“斯通亨治”（Stonehenge，图6），是由大型石料搭建起来的圆型巨石栏。法国布列塔尼的长方形巨石阵，也是著名的遗迹。这些巨石建筑是原始人举行宗教活动的场所，谱写了原始宗教的宏伟诗篇。

不仅如此，巨石建筑也反映了人类智力结构的进步，因为重达数百吨的巨大石头，要是不依靠一定的预算和复杂的作业方式，是没法被推举到那样的高度，并通过均匀受力，由栋托椽而构搭成形的。而要取得这样的成功，单靠对超世魔力的迷信，显然无济于事。同时，体现于其中的初步的结构观念，显示了人类祖先进一步把自己从自然背景中挣脱出来的努力。与其说这巨型石栏是由沉重固体圈围起来的空间，倒不如说，那是萌芽中的人类智力结构与广袤无垠的宇宙空间抗衡的信息。难怪欧洲人要把建筑比喻为“石头的史书”，在这些史书中，我们读到了人类文明最伟大的开端。

## 二、原始艺术的发展特点及其对艺术发生论的启示

实用先于审美，功能早于形式，世界上所有原始民族的艺术都遵循着这样的发展惯例。通过对原始艺术的初步了解，我们容易看出，在挑战自然的实践活动中，人类祖先的精神获得了发育，进而着手进行探索宇宙之谜的尝试了，目的在于协调与大自然的关系，以满足生存愿望。在建立世界观体系方面，想像力助了他们一臂之力，他们认为，每一种事物都像人一样具有灵魂，也必然可以采用某种方式加以沟通。

这种方式就是巫术。巫术是建立在“万物有灵论”（Animism）世界观基础上的操纵现实的手段。通过它，原始先民想像地也是情绪性地表达了征服自然的愿望。道理很简单，他们需要获取食物、需要多多繁衍子孙，而在现实生活中，这一切又是如此的不稳定。可见，巫术起初是紧紧附着于功利动机上的，直接与希望中的效果相联系，不过，在其发展过程中，巫术却逐渐获得了某种程度的独立性。巫术宛如一种精神气氛，弥漫在早期人类的生活中，构成了原始文明的主要方面。

人是世界上惟一能够预知自己不免一死的生物，这或许算是人类智力所带来的不幸。作为回音，人类抗拒死亡的愿望也特别强烈。“泛灵论”世界观在原始先民的心灵中架起了一座通向冥界的桥梁，使他们能够知道亡灵的去处，相信死者不过是在另一个世界上活着。十多万年前，生活在欧洲和亚洲的尼安德特人的墓葬中已经有了粮食、武器一类的随葬品，还有一种至今弄不清含义的石头凹雕，说明人类对“死”的冥想由来已久。这当然是超越直接功利目的的纯精神问题了。当原始人带着他们的感情和想像力来思考这样的问题时，就已经接近了艺术的真谛；而当他们以物化的形式表现了这样的思想时，艺术也就从功能形式中脱颖而出。

在我们今天称之为艺术品的东西出现以前，漫漫岁月中，人类精神及其表现形式大致经历了这样的发展历程，其轨迹相当明显：从物质活动到精神活动，从功能到形式，从意志、情感、观念到形式符号。而这全部过程，无不紧密伴随着原始先民与大自然抗争的社会实

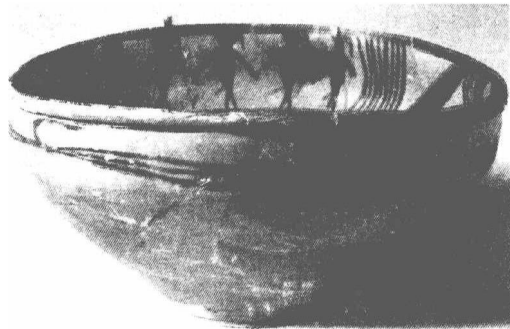


图5 [中国] 《舞蹈纹盆》新石器时代 马家窑文化彩陶 青海大通上孙家寨墓葬出土



图6 [英] “斯通亨治”英格兰索尔兹伯里平原新石器时代 巨石建筑废墟



践，这里有艺术发生的真正动力。

### 三、从艺术起源说看艺术的历史本质

我们认为，艺术起源并不是一个孤立的问题，而是一个有关艺术本质的问题。关于艺术的起源，历来有多种说法，每一种观点的背后，其实都有一种艺术本质论在作支撑。所以，本节的讨论将不局限于现象描述，而是旨在通过对艺术起源的探讨启发大家多方位、多角度地了解和思考艺术的本质。

#### （一）关于艺术起源的假说

历来关于艺术起源的见解，归纳起来，主要以下面几种学说较有影响：模仿说、游戏说、表现说、巫术说、劳动说。让我们分述如下：

##### 1. 模仿说

模仿说是关于艺术起源的最古老的学说，产生于古希腊，在古代的西方世界广泛流行。其基本思想是，认为艺术起源于人对自然的模仿。古希腊哲学家赫拉克利特、德谟克利特、苏格拉底、柏拉图、亚里士多德等，均有类似的观点。

##### （1）模仿说的雏形

德谟克利特有一句话常为人们所引述：“从蜘蛛我们学会了织布和缝补，从燕子学会了造房子，从天鹅和黄莺学会了歌唱。”这句话被当成是模仿论最初的表达。其实，在德谟克利特之前，赫拉克利特就有过很类似的看法。显然，在他们的思想里，模仿不仅是艺术的起源所在，也简直就是人类的起源所在。中国古人也曾有差不多的说法，《吕氏春秋》以记录历史的口吻写道，黄帝命伶人制乐，“听凤凰之鸣，以别十二律”，尧“命质为乐，使乃效山林溪谷之音以歌”。

##### （2）柏拉图的模仿论

在德谟克利特之后，苏格拉底发展了模仿论，他认为艺术不仅要模仿外形，还要模仿心灵——“通过形式表现心理活动”。柏拉图是第一个对模仿说建立了完善理论的人。他的模仿论是其全部哲学思想的一个部分，因而也极精确地反映了他的哲学观点。他认为，在万物的背后，存在着一种永恒的“理式”（Idea），这是宇宙世界的本原，现实世界及其一切感性事物都是对理式的模仿——或者按照柏拉图本人的说法，是理式投下的影子——而艺术又是对感性事物的模仿，等于是理式投下的第二重影子。

在柏拉图心目中，艺术的地位就可想而知了，它既然只是“影子的影子”、“摹本的摹本”，当然就不可能有真实性可言。于是，柏拉图断言，艺术“与真实隔着三层”，它不过是对事物外貌的抄袭罢了。他把艺术家看成是一种说谎者，因此，当他构想乌托邦的“理想国”时，便将艺术家排到了很低的位置。在《斐德若》篇里，人被分成了九等，“诗人和其他模仿艺术家”位列六等，在医卜星相之下；第一等是“爱智慧者、爱美者，诗神和爱神的顶礼膜拜者”，这些人实际上是哲学家，是柏拉图心目中能够直接观照“理式”的伟人。

##### （3）亚里士多德的模仿论

容易看出，柏拉图的模仿论是一种典型的机械自然主义艺术观。但这并不等于模仿论的实质，真正抓住了模仿论之核心的，是他的学生亚里士多德。亚里士多德在《诗学》中写道：“一般说来，诗的起源仿佛有两个原因，都是出于人的天性。人从孩提时代就有模仿的本能——人和禽兽的区别之一，就在于人最善于模仿，他们最初的知识，就是从模仿得来的——模仿出于我们的天性。而音调和节奏感……也是出于我们的天性，起初那些天生最富于这种资质的人，使它一步步发展，后来就由临时口占作出了诗歌。”

在这个层面上，亚里士多德的观点与德谟克利特等人似乎没有多大差别，一句话，就是认为模仿乃是人类的属性，他们以此与动物相区别。真正显示出深刻性的是亚里士多德对音乐的论述，他说：“音乐的节奏和旋律反映了性格的真相——愤怒与和顺的形象，刚毅与节制的形象，以及其他种种性格或情操的形象——这些形象在音乐中表现得最逼真。”这就使艺术超越了机械模拟事物外观的层面，而深入到心灵的节律和本质之中。如此看来，认为模仿论等于自然主义的抄袭论不过是一种误解罢了。从前人们对它的批判多半是从这种误解出发的。

假如人们不望文生义，本来可以避免这种误解。其实，亚里士多德不止在一处强调，艺术与现实的关系是非被动的。只要我们全面、系统地理解他的说法，就会发现他的模仿学说具有超越字面含义的广度和深度。他区分了三种模仿方式：一、“按照事物本来的样子去模仿”；二、“按照事物为人们所说和所想的样子去模仿”；三、“按照事物应当有的样子去模仿”。惟有第一种方式，才显得跟自然主义的艺术观合拍。第二种方式的模仿依据是神话、童话或传说，是认为艺术应当从人类的想像力中去发掘题材，几乎表达了与浪漫主义相同的艺术观。第三种方式与自然主义的方式恰恰相反，分歧的焦点正在于艺术与现实的关系。自然主义看到的是偶然，而这里却看到了必然；自然主义看到现象，这里却看到了本质；自然主义看到局部，这里却看到了整体。这是一种典型化的观察方法和创作方法，是现实主义的而非自然主义的。

照亚里士多德的思想看来，第三种方式才是艺术掌握现实的最高方式。对此，他作了特别的论述——

诗人的职责不在描述已发生的事，而在描述可能发生的事，即按照可然律或必然律是可能的事。诗人与历史家的差别不在于诗人用韵文而历史家用散文——希罗多德的历史著作可以改写成韵文，但仍旧会是一种历史。不管它是韵文还是散文，真正的差别在历史学家描述已发生的事，而诗人却描述可能发生的事。因此，诗比历史是更哲学的、更严肃的：因为诗所说的多半带有普遍性，而历史所说的却是个别的事。

所谓普遍性是指某一类型的人，按照可然律或必然律，在某种场合会说些什么话，做些什么事——诗的目的就在此，尽管它在所写的人物上安姓名。至于所谓特殊的事，就例如亚尔西巴德所做的事或遭遇的事。<sup>④</sup>

亚里士多德的意思已经相当清楚了。他非但不认为艺术是对现实世界的被动模仿，反而极其看重艺术家的主动性。既然艺术家描述的不是已经发生的事，就必须培养想像力，必须有化虚为实的功夫。如果说艺术是对现实的模仿，那么它模仿的不是现象而是本质。总之，在亚里士多德的模仿论中，模仿主体与模仿对象是高度统一的。

弄懂了模仿论的实质，再来看亚里士多德在其他方面的阐述，我们就不会抱着肤浅的见解了。针对艺术分类，他指出了模仿媒介的作用，如画家和雕刻家用色彩和线条来模仿，诗人、戏剧演员和歌唱家用声音来模仿。首先是媒介的差异，使艺术有了类别，然后是模仿对象，他说，悲剧总是模仿比我们好的人，喜剧总是模仿比我们坏的人，这就是由于模仿对象的差别所带来的艺术类型之别。最后是模仿方式，例如史诗、抒情诗、戏剧等等体裁之别，便是由不同的模仿方式引起的。

#### （4）对模仿说的评价

“模仿说”开创了艺术本质论的探讨，其合理之处在于，指出了自然世界和现实生活是文学艺术的源泉。但如果以此解释艺术的起源，却显得太简单化。因为不论深入到何种层次，模仿都仅仅是一种手段，而不是动机。同时，把模仿归结为所谓天性，是经不起追问的——假如问，人为什么要模仿？我们在此就找不到答案。所以，靠这种学说并不