

大象

学术

译丛

[英] 简·爱伦·哈里森 著

吴晓群 译

古代的艺术与仪式

Ancient Art and Ritual

 大象出版社

古代的艺术与仪式

Ancient Art and Ritual

[英] 简·爱伦·哈里森 著

吴晓群 译

 大象出版社

大象学术译丛弁言

20世纪80年代以后，西方学术界对学术史、科学史、考古史、宗教史、性别史、哲学史、艺术史、人类学、语言学、民俗学等学科的研究特别繁荣，研究的方法、手段、内容也发生了极大的变化，这一切对我们相关学科都有着重大的借鉴意义。但囿于种种原因，国内人文社会科学各科的发展并不平衡，也缺少全面且系统的学术出版，不同学科的读者出于深化各自专业研究的需要，对各类人文社会科学知识的渴求也越来越迫切，需求量也越来越大。近年来，我们与国外学术界的交往日渐增强，能够翻译各类专业书籍的译者队伍也日益扩大。为此，我们组织翻译出版一套“大象学术译丛”，进一步繁荣我们的学术事业：一来可以为人文社会科学研究者提供具体的研究途径；二来为各门人文社会科学的未来发展打下坚实的基础；三来也满足不同学科读者的实际阅读需要。

“大象学术译丛”以整理西学经典著作为主，但并不忽略西方学术界的最新研究成果，目的是为中国学术界奉献一套国内一流人文社会科学译丛。我们既定的编辑出版方针是“定评的著作，合适的译者”，以期得到时间的检验。在此，我们恳请各位专家学者，为中国学术研究长远发展和学术进步计，能抽出宝贵的时间鼎力襄助；同时，我们也希望本译丛的刊行，能为推动我国学术研究和学术薪火的绵延传承略尽微薄之力。

编者

前 言

最好在一开始就清楚地说明本书的目的。书名虽为《古代的艺术与仪式》，但是读者会发现，书中并没有对古代艺术或仪式的情况进行一般性介绍，甚至连概要都没有。因为有关这两者的简单情况可以很容易地在各种手册中找到。而本书的重点以及我真正的目的或许只在一个“与”字上——也就是说，我力图想要揭示的是存在于仪式与艺术之间的密切联系。我相信，这种联系对于今日之问题是极其重要的。例如，在现代文明中艺术的地位问题，艺术与宗教和道德的关系以及它与这两者之间的不同等等。总之，我们想要探询的是：艺术的性质是什么？它又是如何能够促进或阻碍精神生活的？

我在书中使用了希腊戏剧作为一个典型的例子，因为我们从希腊戏剧中找到了有关艺术的清晰的历史线索，希腊戏剧产生于一个非常古老且几乎带有普遍性的仪式之中。虽然产生了现代戏剧的印度戏剧或中世纪戏剧告诉了我们同样的传说并且也服务于相同的目的，但是在今天，希腊却更靠近我们，远甚于印度或中世纪。

最后，我要感谢吉尔伯特·默里教授(Professor Gilbert Murray)，他在有关希腊及希腊戏剧方面为我提供了远远超过编辑职责所应提供的帮助和批评。

简·爱伦·哈里森

纽纳姆学院，剑桥，1913 年 6 月

目 录

前 言

1

第一章

艺术与仪式

1

第二章

原始仪式：哑剧舞蹈

13

第三章

周期性的庆典：春季庆典

23

第四章

希腊远古的春季舞蹈或酒神颂

36

第五章

从仪式到艺术的转变：“已完成的事情”与戏剧

58

第六章

希腊的雕塑：泛雅典娜节的饰带与贝尔维德尔的阿波罗

82

第一章

艺术与仪式

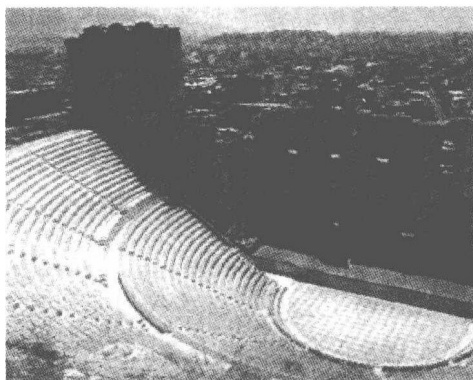
读者可能会对本书的书名感觉有些奇怪甚至不协调。将艺术和仪式放在一起能做什么？对于一个现代人来说，仪式者或许是一个与固定的形式和庆典相连，且严格执行教会或教派规定之条例的人。而另一方面，艺术家则被认为是一个思想和行为都很自由且不受惯例约束的人，是一个特殊的人。的确，今天，艺术和仪式是大相径庭的，不过，我们选择这一名称做为书名是经过考虑的。其目的是为了展示这两个不同的发展却有着一个共同的来源，而且缺一不可。艺术和仪式有着同样的开端和同样的动力能将人们带进剧院和教堂。

如今，这样的一种陈述听上去或许有些是似而非甚至有些无礼。但是，对于公元前6世纪、公元前5世纪甚至公元前4世纪的希腊人来说，这却是众所周知的简单道理。我们最好是在狄奥尼索斯的春季庆典那一天跟随一个雅典人到剧场去看一看。

穿过位于卫城南面的剧场入口，雅典公民立即会发现自己已置身于一个神圣的所在。他处于一个 *temenos*^[1] 或专区中，这是一个与普通地方“分割”开来专门奉献给神的区域。他的左边有两座神庙彼此相邻，只是一座修建的时间较早，而另一座则较晚。因为一座神庙一旦建立起来就是神圣不可毁损的。当一个雅典人进入一个实际的剧场时，他是不用付钱买票的，他的出场是一个宗教行为，从社会的角度来看是出于一种义务，城邦已为他支付了入场费。

[1] 希腊文，意为“献给神的一块土地”或“神庙的土地”。本书脚注皆为译者所加。——译注

11 剧场是向所有雅典公民开放的,但是,一个普通人是不会想要坐在前排的。只有前排的座位有椅背,这一排中间的座位是一把扶手椅,前排的整个座位是永久保留的,不是为个别能付得起高价而租用“包厢”的富人,而是为城邦官员和祭司保留的。每个座位上都刻有拥有者的名字,中间的座位是专区之神“厄琉西斯的狄奥尼索斯的祭司的”。它旁边的座位是“持月桂树枝的阿波罗的祭司的”,依次是“阿斯克勒皮俄斯的祭司的”、“奥林匹斯宙斯的祭司的”等等,整个半圆形的前排座位都是这样的。前排座位全都被神职人员所占据,其权威性由此得以充分显现,就如同坎特伯雷大主教坐在前排正中央一样。



古代希腊最著名的剧场是雅典卫城南面城墙下的酒神剧场,这也是现存最大的古希腊剧场,建于公元前 330 年

12 雅典的剧场不是每晚开放,甚至也不会连日开放。戏剧表演只是在冬春两季的狄奥尼索斯节中才会举行,就好像现在的剧院只在显灵节和复活节开放一样。这与现代人至少是我们新教徒的习惯正好相反,我们是在重大的宗教节日里关闭而非开放剧院。另一个不同之处在于演出时间的安排上,我们将晚饭后的时间留给了剧院,当一天的工作完成之时,或者最好是在下午的一两个小时里。去剧院对于我们来说是一种娱乐。而希腊的剧场则是在太阳升起时开放,且一整天都充满了神圣的宗教关注。在大酒神节的五六天里,整个城市处于一种有所禁忌的异乎寻常的神圣状态之中。在此期间,扣

押债务人是非法的,任何个人间的冲突也都是不可取的、是渎神的。

其中最令人印象深刻的是演出之夜举行的庆典活动。庞大的游行队伍借着火把的光亮,将狄奥尼索斯的神像抬到剧场,放在歌队席上。而且,狄奥尼索斯的形象不仅有人形的也有动物形状的。雅典人从花样年华的“伊费搏”(epheboi)^{〔1〕}中选出一些年轻人作为护送者,将一头漂亮的公牛送到专门奉献给神的专区中。这头公牛被清楚地判定为应该是“配得上献给神的”,事实上,正如我们将要看到的,它就是神的原始化身。这就如同我们在现代剧院中树立着“能将一切圣化的”救世主的人形雕像一样,在他的旁边还有复活节的羔羊。 13

然而,令人感到奇怪的是:一个神支配着剧场,去剧场是一种对狄奥尼索斯神的崇拜行为,不过当戏剧开演时,除了听见呼唤狄奥尼索斯的名字三四次以外,没有别的。我们可能会看到:阿伽门农从特洛伊归来,他的妻子克吕泰墨斯特拉(Clytämnestra)正等着要杀死他;我们还可以看到,俄瑞斯忒斯(Orestes)的复仇;费德拉(Phaedra)对希波吕托斯(Hippolytos)的爱;美狄亚(Medea)的仇恨和对她孩子的屠杀等等。故事很美,充满悲剧色彩,可能还有道德教化的意义,但是,我们却感觉缺乏宗教性。正统的希腊人自己有时也抱怨演出的戏剧“与狄奥尼索斯毫无关系”。

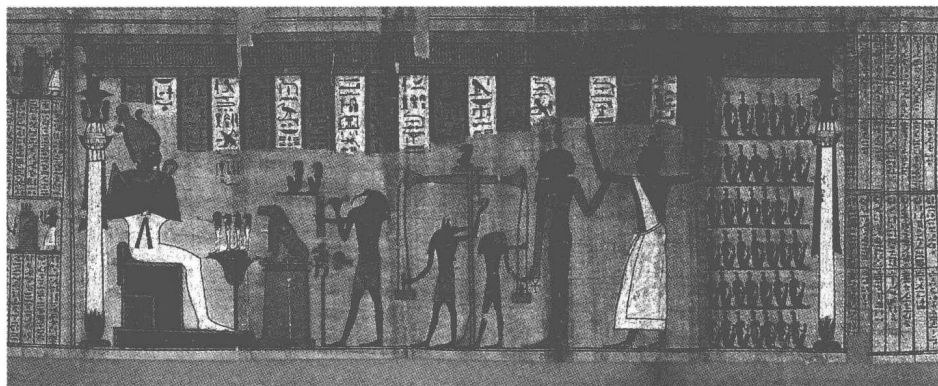
如果根植于仪式的戏剧有着一个神圣的根源,那么为什么它会成为一种十分严肃的、悲剧性的、然而却又纯粹世俗的艺术?演员们像厄琉西斯秘仪的参与者一样穿着仪式礼服。然而,为什么我们却发现他们并不是在履行一项宗教义务甚或也不是在表演一出有关神和女神的戏剧,而更像仅仅是在模仿荷马式的英雄和女英雄?希腊戏剧起初留给我们的线索似乎表明了,在仪式与艺术之间真正有着某种联系。但是,随后在关键性的时刻,这种联系却又断掉了,只将疑问留给了我们。 14

如果我们只知道希腊的仪式和艺术,可能会很失望。希腊人是一个极富想象力的民族,以至于他们总是在起源问题上含糊不清。他们的云中之塔是

〔1〕 古希腊年满 18 岁刚成为公民的男青年。

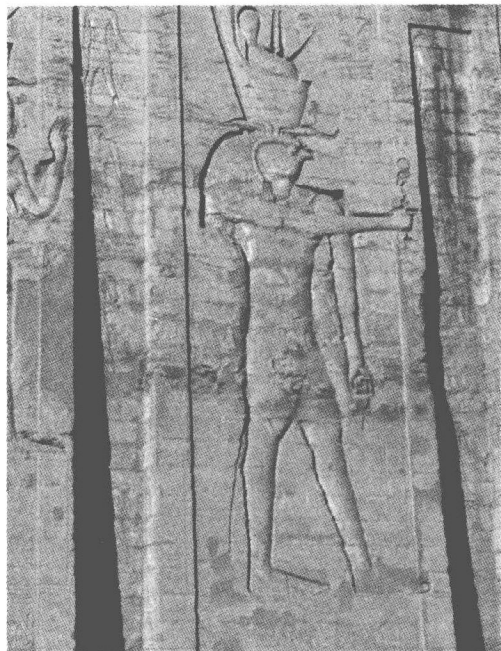
如此美丽且富有魔力,因此将我们的心思从找寻起源的任务上分散开去。关于希腊神话和宗教的起源几乎没有什么问题,仅在希腊思想领域中就已经解决了。而戏剧与仪式一起迅速且完全地转变成为艺术,如果我们只有希腊的材料,我们可能从未留意过这种转变。然而,所幸我们并没有仅仅局限于希腊的天空,面前还有一片宽广的天地,我们的主题也不仅仅是希腊的,而是所有古代的艺术和仪式。我们可以立即转向埃及人,这是一个在智力上比希腊人稍微迟钝一点的民族,让我们来看一看他们慵懒却颇富教益的行为。对于一个正在学习大脑构造的人来说,一个普通的或者甚至是一个有点笨拙的孩子往往比一个异常聪明的孩子会得到更多的说明。而希腊对于我们来说则显得太近、太高级、也太现代了,以至于不适合用于比较的目的。

在所有的埃及人中,或许应该说是所有古代的神灵中,没有一个神灵像奥西里斯(Osiris)^[1]活得那么长久、历经艰辛却又影响深远广泛的。他是那些众多死而复生的复活神的原型,在阿拜多斯(Abydos)上演的大秘仪神剧中他的受难、死亡和复活被年复一年地重演着。在秘仪神剧中,一开始即是神与其死敌塞特(Set)的竞赛(agon),然后是神的悲恸、受难(或失败、挫折)、



古埃及亡灵书上的插图“奥西里斯神的裁决”,现藏于
法国罗浮宫博物馆

[1] 丰饶之神,文明的赐予者。冥界之王,执行人死后是否可得永生的审判。一般在壁画中,若脸上涂有绿色颜料,则表示在复活中或已经复活。



埃及现存最完整的神庙：埃德神庙比龙门上的荷鲁斯，
头戴代表上下埃及统一的王冠

受伤、死亡和葬礼，最后则是神的复活和“承认”(recognition)，他的“发现”(anagnorisis)^{〔1〕}或是重生为他自己或是再生为他唯一的儿子荷鲁斯(Horus)。^{〔2〕}有关这个重复了三遍的故事的意思我们稍后会讨论，现在我们 16
关心的只是艺术和仪式这两个方面。

在奥西里斯的节庆上会有一些用沙子和泥土制成的小神像，其颧骨被漆成绿色，脸则是黄色的。这些塑像被放在一个纯金的模子里，代表着神的木乃伊。乔雅克月(Choiak)的第24天，日落以后，人们便将奥西里斯的雕像埋在坟墓里，而前一年的神像则被移走。这一切做法的意图都被其他仪式清楚地表达出来了。节庆开始之时还有一个有关播种和耕耘的庆典，人们在耕地

〔1〕 亚里士多德《诗学》中的用语，“发现”和“突转”被视做悲剧情节的主要成分。

〔2〕 在埃及，他是王权的守护神、法老的象征。代表创世之时初生的太阳，外形为鹰，或人身隼首。

的一头播下大麦,另一头播种小麦,另一块地种亚麻。当一切在进行中时,主祭司则同时举行“田地播种”的仪式。到神的“花园”里,那里有一只大壶,里面放着沙子和大麦,然后将尼罗河泛滥而来的新鲜活水从一个金制的水瓶里倒出来,倒在大麦将要生长的“花园”里。这象征着神死后的复活,“因为花园的生长就是神圣者的生长”。

- 17 诸神的死亡与复活,以及土地的肥力与果实收获是成正比(*pari passu*)的,这一切都在仪式中完成了,当然我们立马要指出的是——它也确定无疑地在艺术品中被完成了。在菲莱岛(Philae)伊西丝(Isis)^[1]大神庙中有一个



伊西丝女神像,高4.0厘米,宽2.3厘米,厚1.8厘米,
现藏于意大利庞贝考古管理局

[1] 戴有王权头饰的女人,其象征物是一对牛角和一个太阳盘。古埃及人相信伊西丝是宇宙间最有魔力的女神。伊西丝是奥西里斯的妻子,荷鲁斯的母亲。

房间是献给奥西里斯的,在那里,他被描绘成死去的奥西里斯。从一个水罐上的画图中我们看到,他的身体上长出了谷穗,一个祭司给正在生长的植物浇水。画图上的铭文写着:“这是他不可言说的形式,秘仪中的奥西里斯,从复活之水中诞生。”不过,关于乔雅克月的仪式还有着另一种解释,认为神像是泥土制成的,而谷物也埋于其中。当这些神像被发现拿起时,实际上谷物已从神的身体中发芽了,这种正在萌芽的谷物如同弗雷泽博士所说的,“与其说是一个征兆,毋宁说更像是谷物生长的原因”。¹

在丹达拉(Denderah)^[1]的浮雕上有着对奥西里斯的复活更为生动鲜明的表现,上面还伴有铭文。在此处,神首先被描绘成一个被包裹着躺在棺架上的木乃伊;然后他逐渐被提升到一系列不可能的位置上,直至最后他从自己的“花园”中升起,在伊西丝张开的双翼之间,他的前面有一个男性雕像,手中握着一个“十字形的把手”(crux ansata),这是埃及人生命的象征。在仪式中,这个物品代表复活,在艺术品中也是如此。

没有人会否认这些浮雕是艺术品。而在埃及,有许多例子清晰地表明,艺术和仪式是紧密联系在一起,这只是其中的一个例子而已。无数的浮雕装饰着埃及人的陵墓和神庙,那些石头上所雕刻的也正是仪式性的活动。正如我们即将看到的,这是我们论述中的重要一步。古代的艺术和仪式不仅是密切相连、彼此解释、相互说明,而且我们还发现,它们实际上出自于同一种人类的冲动。

神的死亡与再生并不只限于埃及,而是一种世界性的现象。当以西结(Ezekiel,《圣经》viii. 14)“到达主的房间朝北的大门”时,他注意到那里有“为塔穆兹(Tammuz)哭泣的妇女”。犹太人的房子将“可憎的东西”(abomination)从巴比伦带来了。塔穆兹就是杜穆兹(Dumuzi)即“真正的儿子”,或者更完整地说是杜穆兹—阿巴苏(Dumuzi-absu),即“水的真正的儿子”。他和奥西里斯一样,是一个从洪水中升起而死于夏季干旱之中的生命之神。在弥尔顿关于假神游行的诗歌中,他写道:

[1] 埃及最早的基督教建筑之一,被建于丹达拉的哈索尔神庙的生房和加冕房之间。

塔穆兹随后来到，
每年在黎巴嫩谁的伤痛引诱着
叙利亚的年轻女子为他的命运哭泣，
在整个夏天唱着多情的小曲。

在巴比伦，塔穆兹是女神伊斯塔(Ishtar)^{〔1〕}年轻的情人。每年他都会死去，穿过地面来到尘土与死亡之所，“从那里不再返回，灰尘落在黑暗之所的大门和门闩上”。女神追随着他，当她在地下时，大地上的生命便消失了，花儿不再开放，动物或人类也不再生育后代。



位于波斯尼亚的伊斯塔神庙中的壁画：伊斯塔和塔穆兹

我们知道塔穆兹这个“真正的儿子”只是他其中最好的头衔之一，他还被
20 称做美少年阿多尼斯(Adonis)、主人或国王等等。祭祀阿多尼斯的仪式在仲
夏举行。那的确是值得纪念的，正如雅典舰队开始那次不吉利的航行，启航
前往锡拉库扎(Syracuse)^{〔2〕}时，雅典的街道上挤满了举行葬礼的游行队伍，到
处可见死神的雕像，空气中也充满了哭泣妇女的哀号之声。修昔底德没有过

〔1〕 巴比伦和亚述神话中司爱情、生育及战争的女神。

〔2〕 意大利西西里岛东部的一个港口。

多提及这一巧合,但普鲁塔克告诉了我们那些关系着他国民命运的预兆。²而出发远征的那一天正好是为阿多尼斯举行葬礼仪式的当天,西缅(Canaanitish)之主并没有比那个在星期五死去的基督徒之主更加幸运。

有关阿多尼斯和塔穆兹的仪式都是在夏天举行的,是死亡仪式而非复活仪式。强调的是植物的凋零与枯萎而非植物的生长。原因简单明了,现在我们只是注意到,在埃及,奥西里斯的仪式是以艺术与仪式的方式表达的,而在巴比伦和巴勒斯坦,庆祝阿多尼斯和塔穆兹的节庆上则仪式多于艺术。 21

现在要转向另外一个问题。我们已经看到,不仅是在希腊,也在埃及和巴勒斯坦地区,艺术和仪式都是密切相连的。的确,两者之间的联系如此紧密以至我们甚至开始猜想,它们可能有着一个共同的起源。我们现在不得不问,是什么将艺术和仪式如此紧密地联系在一起的?它们有什么共同之处?如果说它们都源于同样的一种冲动,那么为什么它们以后的发展会如此不同?

显然,如果认真地考虑一下我们所说的艺术,同时更仔细地关注一下我们所说的仪式就会明白。

柏拉图在《理想国》的著名片断中告诉我们,艺术就是模仿,艺术家模仿自然的物体,哲学则是对更高实在的模仿。³所有的艺术家所能做的就是模仿,一个人举着一面镜子,无论他转向何处,“都能反射太阳、天空、大地和人们”,一句陈述无论有多假、多错,都会包含许多真相——通过对仪式的分析, 22 我们或许也能够发现真相。但是,首先必须抓住谎言,这是更重要的,就如同柏拉图对于重建模式的误解至今仍然存在一样。不久前,一位画家为他所从事的艺术下了一个定义,他说:“绘画艺术就是一门用各种颜料在平面上模仿实物的艺术。”一件有遗憾的生命之作!或许今天已很少有人将艺术视做对自然贴切而真实的模仿,至少摄影术如果没有扼杀也已压倒了绘画,这是毫无疑问的。但是,仍然有许多人将艺术视做对自然的某种改进或理想化。他们认为,部分艺术家从自然中汲取建议和材料,然后加以建构,如同是对自然的翻版。也许只有研究那些与仪式类似的艺术的基本形式,我们才能发现这种观念是完全错误的。

以我们刚才所描述的奥西里斯的表现方式——从棺架上慢慢升起的木

乃伊——为例,任何人都能将其视做艺术的复制或是对现实的模仿吗?但“现实主义风格的”绘画所表现的事物并不是真实发生过的。没有任何人像奥西里斯一样,如果真的有人被制成了木乃伊,那么他肯定不能从坟墓中升起,这是毫无疑问的。而且,就复制一事而言,为什么会有人愿意去模仿一个自然的事实?有关于此的整个“模仿”理论认为人类的精力很广泛,但事实上这并不能为人类的模仿行为提供一个充分的动机,我们稍后还会有机会回到这个话题上来。而可能性动机的缺乏则会引导另外的一些理论家接受艺术是理想化的这种观点。据认为,想法乐观的人能够对自然加以改进。

面对艺术的崛起,现代科学不再去推测艺术“可能会”怎样崛起,而是考察艺术实际上是怎样“崛起”的。从野蛮人那里收集了大量丰富的材料,如此原始以至我们迟疑于是否能将其称做艺术,然而正是这些早期努力的成果使我们能够追溯驱使现代艺术家行动的神秘动机。

在惠考尔印第安人(the Huichol Indians)中间⁴,如果人们害怕因太阳暴晒而引起干旱,他们就会将一张泥桌的一面抹成太阳父亲的“脸”,即用被红、蓝、黄三色光线环绕着的一个圆形来代表惠刻人的太阳,那些光线被称做是他的“箭”,像福玻斯·阿波罗(Phoebus Apollo)一样,箭即是他的光线。反之,他们则会描绘太阳透过天空的四个角照射下来。这个旅程是以一个巨大的十字形雕像来表示的,中间的圆形代表着正午,周边是蜂巢形状的土墩,代表着大地上的小山,围绕着小山的红黄两色小圆点是麦田,而小山上的十字架则是钱财的标志。桌子的其他地方画着小鸟和蝎子,另一面上有代表雨水的曲线。这些桌子被放在神庙的祭坛上,并被完好无损地保留在那里。我们不太明白其意图何在,然而一个惠考尔印第安人却将这解释为:“太阳父亲带着他宽广的盾(或‘脸’)和他的箭从东方升起,为印第安人带来财富和繁荣。它的光线所产生的热量和光亮使庄稼生长,人们恳求,不要以聚集在山坡上的云朵来妨碍阳光的普照。”

这是艺术还是仪式?两者都是,两者又都不是。我们能够将祈祷的形式与艺术区分开来,以防发生混淆。但是,惠考尔印第安人却回归到更早的事物中,即“馈赠”(presentation)。他们所发出的呼喊表达了他们关于太阳的思

想以及他们对太阳的情感和与太阳之间的关系,如果“祈祷是灵魂的真实愿望”的话,那么他就是在描绘祈祷。这一点也不奇怪,在古希腊文用于“祈祷”的 *euchè* 一词中也包含了同样的观念。当希腊人身处困境想要从“救世主”狄俄斯库里(the Dioscuri)^[1]那里得到帮助时,就会刻画一幅他们的图像,如果刻画者是一名水手,便会在神像的旁边加刻一艘船。他们还会在神像的下面刻上“祈祷”(euchè)这个词。这不是与“还愿”同时开始的,这是他内心深处强烈愿望的表达,是一种雕刻的祈祷。

仪式涉及模仿,但并不是来自模仿。仪式是想要再产生一种情感,而不是要再生产一个实物。的确,我们稍后看到的仪式只是一种反复举行的行为,但不是真的实用。不过,它也没有完全脱离实践,而是一种对实际做过之事的回忆或期望。这种行为被希腊人称做 *dromenon*,意即“一件已完成的事情”,这种称呼虽然并非完全正确却是很适当的。 26

说到底,艺术的动机不在于想要复制自然甚至也不是为了改进它——惠考尔印第安人并没有徒劳地将其精力消耗在这样一种毫无结果的努力上,而是更愿意让艺术与仪式分享同一种冲动。说出愿望就是一种强烈的情感或欲望,有关奥西里斯的艺术和仪式的共同来源就是一种强烈的、普遍的愿望,即希望那看似已经死亡的自然生命能够重新活过来。正是这种共同的“情感”因素使得艺术和仪式在源头处几乎难以区分。两者都开始于对某种行为的复制,但却又都不是为复制而复制。只有当情感逐渐消失、被遗忘时,复制 27 才到了尽头,而这也仅仅是模仿。

这是一条向下的道路,是向下模仿,它使得我们今天将仪式视做一件枯燥而又很正式的事情。因为今天仪式已不再被人们所相信,因此人们不会跟随它,它也就不再是“已完成的事情”了。我们得考虑到习惯的强大力量。运动神经一旦开始朝向一个方向,只要给予最轻微的推力,它就会始终重复同一种反应。这就是为什么我们不仅模仿其他人而且机械地模仿自己,甚至在指向这一行为的所有情感都消亡后仍在继续。因为模仿有着某种特殊的魅

[1] 宙斯的双生子 Castor 和 Pollux 的总称。

力,最终它本身就会成为仪式甚至成为艺术。

如我们所见,很难将惠考尔印第安人的祈祷桌分类。当祈祷作为一种仪式时,桌子的表面被装饰成原始艺术的样子。在下一章中,我们会从对我们非常有益的角度来考察一种庆典,但是,同样地,几乎全世界的哑剧舞蹈也都不容易分类,这是野蛮社会及宗教生活中一个共有的显著特点。我们能将它们明确地区分为仪式或艺术吗?

28 这些哑剧舞蹈的确是深深地植根于我们的整个主题之中,在我们进一步分析艺术和仪式之前明白这一点是首要的。虽然,现在哑剧舞蹈实际上几乎是一种已经灭绝了的庆典,我们还是应该对其一般特征和要旨有所了解。我们会在这些舞蹈中发现艺术与仪式的汇合点,甚或我们会在其中发现早期仪式和艺术的粗糙材料,至少是在一种形式中的发展。而且,我们还会在哑剧舞蹈中发现一座架设在实际生活与那些我们称之为艺术的生活表现方式之间的仪式之桥。

因此,在下一章中,我们将研究一般的仪式舞蹈,试着去理解其中的心理根源。然后在接下去的一章中(第三章),将把春季舞蹈(the Spring Dance)作为原始人类众多舞蹈中的一个重要舞蹈进行个案分析。之后,我们准备研究后来发展成为希腊戏剧的希腊人的春季舞蹈,由此希望这一考察能够为我们理解仪式与艺术之间的关系带来一丝光亮。

注 释

[1] *Adonis, Attis, Osiris*2, p. 324.

[2] *Vit. Nik.*, 13.

[3] *Rep.* X, 596-9.

[4] C.H. Lumholtz, *Symbolism of the Huichol Indians*, in *Mem. of the Am. Mus. of Nat. Hist.*, Vol. III, "Anthropology"(1900).