



巫术焦虑与 艺术治疗研究

WUSHU JIAOLV YU
YISHU ZHILIAO YANJIU

李世武◎著

 中国社会科学出版社

巫术焦虑与 艺术治疗研究

WUSHU JIAOLV YU
YISHU ZHILIAO YANJIU

李世武◎著



图书在版编目(CIP)数据

巫术焦虑与艺术治疗研究/李世武著. —北京: 中国社会科学出版社, 2015. 8

ISBN 978-7-5161-5851-7

I. ①巫… II. ①李… III. ①巫术—关系—民族艺术—研究—云南省 IV. ①B992.5②J12

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2015)第 063933 号

出 版 人 赵剑英
选题策划 郭晓鸿
责任编辑 武兴芳
责任校对 朱妍洁
责任印制 戴 宽

出 版 中国社会科学出版社
社 址 北京鼓楼西大街甲 158 号
邮 编 100720
网 址 <http://www.csspw.cn>
发 行 部 010-84083685
门 市 部 010-84029450
经 销 新华书店及其他书店

印 装 北京君升印刷有限公司
版 次 2015 年 8 月第 1 版
印 次 2015 年 8 月第 1 次印刷

开 本 710×1000 1/16
印 张 20.25
插 页 2
字 数 318 千字
定 价 72.00 元

凡购买中国社会科学出版社图书, 如有质量问题请与本社营销中心联系调换
电话: 010-84083683
版权所有 侵权必究

目 录

导论	1
一 研究的缘起	1
二 论题的价值	10
三 国内外相关研究述评	18
四 研究的思路	41
五 田野点概况	43
第一章 巫术焦虑与艺术治疗的理论假设	49
第一节 巫术传统视域下的焦虑研究与“巫术焦虑”的界定	49
一 宗教人类学对巫术与焦虑之关系的研究	49
二 精神分析学派的巫术研究与焦虑的实质	57
三 巫术的预测、控制功能与焦虑的缓解	63
第二节 从艺术到艺术治疗	65
一 社会历史情境中的“艺术”经验	65
二 超越传统西方精英话语体系的艺术理论	69
三 巫术焦虑与艺术治疗	73
第二章 巫术焦虑的社会属性与仪式属性	83
第一节 巫术焦虑的集体性与个体性	83
一 巫术焦虑：一种超验的集体心理	83
二 巫术焦虑的集体性与个体性：知识考古	87
三 巫术焦虑的集体性与个体性：田野实证	93

第二节 巫术仪式与阈限焦虑	105
一 思想万能、仪式万能与阈限焦虑	105
二 巫术仪式与阈限焦虑:建房	109
三 巫术仪式与阈限焦虑:疾病	114
四 巫术仪式与阈限焦虑:死亡	117
五 巫术仪式的多重属性与焦虑的产生	122
第三章 巫术焦虑与艺术治疗的巫者向度	134
第一节 巫者的超人能力:超感官艺术治疗	134
一 巫者的角色	134
二 超感官艺术治疗与出神	137
三 滇密僧人与超感官艺术治疗	140
四 民间巫者与超感官艺术治疗	146
第二节 巫者的导引术:艺术象征	168
一 巫者的艺术象征与心理治疗	168
二 图案艺术象征	170
三 造型艺术象征	180
四 音乐象征	185
五 舞蹈象征	191
六 “戏剧”象征	192
七 咒诗象征	195
第四章 巫术焦虑与艺术治疗的信众向度	208
第一节 信众对焦虑对象、巫者及法器的艺术构建	208
一 信众的角色	208
二 变形信仰:焦虑对象的超自然化建构	212
三 神话与传说:巫师超人形象的建构	226
四 形式与力量:巫师法器的实用功能	231
第二节 信众对巫者与艺术过程的移情体验	241
一 移情的含义	241

二 移情与生育焦虑的艺术治疗	243
三 移情与通冥焦虑的艺术治疗	253
四 移情与死亡焦虑的艺术治疗	260
五 移情与兵学艺术治疗	275
六 移情与艺术治疗的其他经验	285
结语	291
参考文献	304
后记	314

导 论

一 研究的缘起

巫术和艺术这两种文化现象从未在人类文化史上缺席过。从实践上，它们一直是人类基本能力的表达，并以不断涌现的力量作用于人类生活的世界；在学术史上，它们又为无数的思想者所深思，成为历久弥新的话题。特别是当巫术和艺术表象地融合为一体时，对它们的研究无疑就更加具有跨学科、跨文化和反化约论的意义。

面对同一研究对象，由于研究者的方法论和认识论不同，研究的结论也不尽相同。巫术与艺术究竟是何关系？自古希腊时期以来，学者们就开始试图对此问题进行解答。艺术在古希腊时期是指一种制作事物的能力，艺术家是地位低下的工匠；当时神话思维或称原始思维还是社会思维的根本形态，乃至在艺术哲学史上产生广泛影响的模仿概念原本是指“巫师在祭祀中表演的节目（舞蹈、音乐、唱诗）”^①；中国古代也常将艺术与巫师事鬼神之事相提并论。史前艺术考古学家无法亲历史前艺术创造、接受的具体情境，只有依靠文化人类学的知识体系来进行还原式解读。泰勒和弗雷泽的研究影响了 S. 雷纳克对史前艺术的看法，他首次将史前艺术产生的原因解释为交感巫术的运用。其后，巫术论逐渐发展为解释史前艺术的一种最有影响力的理论。当然，学术界还产生了图腾论、萨满论、性符号论、季节符号论，不过这些理论都无法与巫术论

^① 胡经之、王岳川、李衍柱：《西方文艺理论名著教程》（上），北京大学出版社 2003 年版，第 217 页。

抗衡。^①

按照巫术是人类史前时期的社会焦点的观点，史前艺术被解释为是和巫术密切相关的艺术形式。特别是史前艺术本身的特征和民族学调查资料之间出现了相似乃至融合时，这种解释方法似乎更加毋庸置疑了。据称是为巫术目的而绘制的洞穴艺术在欧洲的相继发现，从根本上动摇了人们对艺术起源的认识，也改变了艺术史的撰写模式，史前艺术和巫术的扭结关系进入了人们的视野。洞穴艺术研究的开拓者们，以权威姿态发表了关于“狩猎巫术”和“丰产巫术”的种种新颖之见，各国的史前艺术研究者也相继追随——尽管有的学者并不从哲学上赞同艺术起源于巫术的观点，但是支持“巫术对史前艺术产生了深刻影响”这一观点的学者却不在少数。

巴恩列举了学者们对史前艺术的象征性解释。有人说，推动人们对过去的现象进行奇异解释的动力来自人们自己的心理需要和学术界与社会的奖励机制。民族学证据已经明确表明：并非所有的岩石艺术都是萨满文化的创造物，我们怎么可以机械地用象征、隐喻或者是神秘的方式去解释它们呢？这种解释方法对岩石艺术的创造者是一种贬抑。我们不能将象征意义强加于动物形象上，不能假定艺术家都是萨满巫师。一些以泛萨满巫师的观点来解释史前艺术的创造者的学者，其实是以大量环环相扣的假设为前提，并将假设和民族学证据结合起来，他们甚至否定资料提供人对自身信仰的解释力，声称他们反而可以进行精明的解释。这种解释方式带有新殖民主义的痕迹。18世纪以来西方白人学者对异邦宗教体系进行定义和解释的思路再次得到延续。史前艺术和萨满巫师之间的关系是一个不能证实也不能证伪的问题。巴恩认为，对史前艺术进行总括性的解释是很危险的。我们应当看到那些合情合理的解释具有潜在的价值，但是通用、速成的解释是我们应当力避的。“相反，每一种理论的有用部分都需要有所保留，并合成为一幅有关艺术家的意义和

^① 朱狄：《雕刻出来的祈祷：原始艺术研究》，武汉大学出版社2008年版，第256—324页。

动机的比较完整的画卷。”^①

巫术在信仰原始宗教的现代原始部落中几乎无处不在，一些艺术是为实现巫术目的而产生的工具。^② 面具、泥塑、木雕、歌舞、文身等艺术形式都和巫术密切相关。从依靠二手资料进行推测的人类学家到亲自从事田野调查去寻求一种研究者在场的探求的人类学家，巫术和艺术的混合现象都备受关注，不过由于早期人类学家的目的在于构建更为宏观的理论，所以他们侧重的还是对巫术、原始思维或文化功能等问题的讨论，艺术本身的特质则被遮蔽了，艺术被视为一种工具、一种附属品、一种和其他文化事象相互交织的事象。

弗雷泽的巨著《金枝》已经广为人知，他接受并发展了由泰勒开创的文化人类学进化学派，他明确地提出：人类社会经历了巫术、宗教、科学三个进化发展阶段。在巫术中，他又创造性地归纳出巫术的两种思维模式：接触律和相似律。他罗列世界范围内数量惊人的关于交感巫术的资料，其中也不乏艺术和巫术交织在一起的例子。^③ 列维—布留尔在研究原始思维时也描述了巫术活动中艺术与现实神秘互渗的现象，比如巫舞、巫师画像、巫歌、巫术性质的雕刻等。^④ E. E. 埃文思—普里查德在其民族志《阿赞德人的巫术、神谕和魔法》中叙述巫医的一部分，非常详尽地展现了阿赞德人巫医所举行的降神会。在降神会上，舞蹈和音乐是巫医所举行的降神会中极为引人注目的要素。“巫医的舞蹈是抗击巫术的公开表演形式，是一种更有说服力的表演形式，因为他具有更大的公开性和戏剧性，能够有效地维护和灌输巫术信仰。”^⑤

博厄斯认为，美可以是单纯的形式美，但是形式与内容的结合却使

① [英] 保罗·G. 巴恩：《剑桥插图史前艺术史》，郭小凌、叶梅斌译，山东画报出版社2004年版，第222—253页。

② 朱狄：《雕刻出来的祈祷：原始艺术研究》，武汉大学出版社2008年版，第17页。

③ Frazer, J. G., *The Golden Bough*, Third Edition, Vol. 1, London: Macmillan, 1980, pp. 64—78, 308—329, 549—565.

④ [法] 列维—布留尔：《原始思维》，丁由译，商务印书馆1981年版，第219—234页。

⑤ [英] 普里查德：《阿赞德人的巫术、神谕和魔法》，覃俐俐译，商务印书馆2006年版，第164—267页。

艺术“具有感情特色”^①。为孩子祈祷健康而制作的小块绣片、预祝狩猎成功而绣的鹿，它们对形态不加考虑，工艺粗糙，是“体现了某种目的的表现手段”，“不是艺术品”^②。萨满服装的制作重意义而轻形式，主要并非为了表现美。博厄斯对形式美的严格规定，使得形式粗糙的制品被划在艺术品之外。祖尼人碗上的纹样源于祖尼人祈雨巫舞的一个传说，惠乔尔印第安人祈雨仪式中的用具饰纹也有相应的意义，这些就是他所言及的形式和内容结合的案例。相比之下，艺术形象和社会地位的联系比它和宗教活动的联系密切。博厄斯对线性进化论有了超越，他将思维过程的趋同性和文化对历史发展的依赖性上升到一个方法论的高度。依照他的看法，那些和巫术—宗教有关的艺术应当是形式和内容结合的一种混合体。他的观点对于区分艺术的存在形态是很有意义的：我们应避免整齐划一，应当充分考虑艺术形式的多样性。^③

克劳德·列维—斯特劳斯是较早区分巫术与艺术之界限的西方人类学家之一。他认为艺术处于科学认知与巫术思维之间。斯特劳斯将巫术思维与心理学进行了令人信服的比较研究，体现出以共时研究为突出特征的结构主义研究取向。我们回顾斯特劳斯结合心理学原理对巫术结构的分析后，可归纳出一些要点：在以巫术信仰这一完整的体系为信实性依据的文化语境中，巫术引发了人们心理上的恐惧、焦虑；在“戏剧化”的巫术表演中，巫师、病人、观众都体验了伏魔的真实经验，通过精神发泄而恢复常态。在斯特劳斯的论述中出现了“故事”、“戏剧化”、“表演”、“艺术”等概念，但他为何将佯装昏迷和惊厥、唱巫歌称为艺术，而将“诱吐”称为“技术”？艺术在巫术活动中是一种参与要素，还是巫术表演本身就是一种艺术行为？这些问题依然显得晦暗不明。

就“巫术与艺术的关系”这一论题的研究而言，斯特劳斯并未直接指出艺术作品的象征在巫术治疗中的作用，尽管他已经有意识地使用艺术及其有关词汇，并阐释这些词汇在治疗过程中的象征意义。斯特劳斯

① [美] 弗朗兹·博厄斯：《原始艺术》，金辉译，刘乃元校，上海文艺出版社1989年版，第57页。

② 同上书，第59页。

③ Boas, Franz, *Primitive Art*, New York: Dover, 1955.

使用的“结构”概念是指一个内部要素相互对立又彼此联系的系统，因此他对巫术和艺术的区分、对巫术行动中的艺术现象的分析也是在结构主义理念之中展开的。拥有太多能指的巫师在使用巫术这一不稳定能指的表现方式时，由于巫术象征功能存在基本差距，艺术就为巫术分担了部分象征功能。只不过这种观念是我们结合他零散的美学言论而总结出来的。他在分析巫术结构时，焦虑和治疗都是在巫术信仰的语境内展开的。

作为文化人类学的学科分支，医学人类学聚焦于和疾病、健康有关的文化现象，关注不同社会中的人们对病因的解释、治疗疾病的方式和疾病治疗的主体等问题。文化人类学民族志证实，非西方文化有将包括疾病在内的不幸归因于超自然力量、神灵、巫师的作用的传统。^①也就是说，在医学人类学的学术话语中，巫术是一种与病因和治疗有关的信仰和实践，而这种信仰和实践是文化的中心特征之一。^②医学人类学提到的艺术门类在巫术与疾病的关联中被遮蔽了，艺术形式只是功能主义制约下的巫术仪式要素。

一般说来，艺术史和艺术哲学构成了艺术科学，前者重于艺术事实的记述，后者偏向对艺术的目的、性质、条件进行研究。格罗塞虽然将原始艺术的研究归结为艺术科学的首要任务，但他显然不赞同原始艺术是原始宗教附属品的观点。宗教兴趣可以导致审美动机的转移，审美观念之外也有其他的观念。他认为狩猎民族中并无宗教观念，只有对妖魔鬼怪的粗浅信仰，并且这种信仰没有得到一种“固定而有条理的崇拜形式”^③。格罗塞并非对那些巫术仪式中的艺术形式视而不见，但他认为与巫术仪式共生的艺术形式并不多见。他认为应当从目的和效果的不一致来解释原始艺术的纯审美目的与超审美效果间的关系。“目的和效果是不一致的。多数原始舞蹈的目的是纯粹审美的，而其效果却大大地出于审美以外。”^④格罗塞受时代的局限性制约。在现代以来的人类学田野调查

① [英] 塞尔西·赫尔曼：《医学人类学导言》，崔纯、吴京海译，《世界科学》1989年第4期。

② Helnan Cecil, *Culture, Health and Illness*, London: Wright, 1990, p. 2.

③ [德] 格罗塞：《艺术的起源》，蔡慕晖译，商务印书馆出版1984年版，第35页。

④ 同上书，第169页。

资料充分呈现之后，他这部发表于 1894 年的著作中对原始宗教及原始艺术的看法已显得难以成立。

苏珊·朗格和其师卡西尔一样重视符号的作用，符号被认为是人所独有的创造。在她看来，艺术表现形式的创造有时是在偶然的機會中进行的，艺术直觉引导着艺术家。女性们为恐吓魔鬼而在陶器、织物和家具上涂出的巫术符号为艺术家提供了创造机会，艺术家的创造和女性对装饰陶器、织物和家具的创造在艺术价值上是截然不同的。宗教仪式是舞蹈产生的源泉，后来的舞蹈可能就是从祭祀者迷狂状态中的“欢乐腾跃”中“直接直觉到的表现性形式”^①。苏珊·朗格显然认为巫术—宗教目的对于艺术的起源具有发生学上的意义，不过她对巫术—宗教活动中的艺术有一种美学上的贬抑态度，显示出一种艺术进化论的倾向。

上述艺术哲学的研究只对巫术与艺术的关系进行了只言片语式的论述，但他们的观点比起那种只将艺术视为实现巫术目的的手段、视为宗教附庸的见解已经进了一步。毕竟，从包罗万象的文化中去考察艺术的特质是艺术研究的方法之一，人类学家对宗教、巫术的研究可以为原始艺术的研究提供文化语境。艺术和巫术之关系是一个不易描述的问题，从艺术哲学角度对其进行集中、细致的讨论是富有挑战性和趣味性的，它就像巫术中的迷狂现象那样令人迷惑。

乌格里诺维奇认为，原始社会中的审美和宗教是混融在一起的，它们没有独立地存在，“而是在完整的神话—仪式综合体中见诸实现”^②。艺术和宗教都离不开人类的幻想活动。巫术是人类最古朴的宗教信仰形式，这种形式在愿望和结果之间建立起一种虚构的幻想。不过，艺术幻想和宗教幻想又有所区别：艺术幻想形成的现象不被相信，而宗教幻想产生的形象则被认为具有实在性。情感也是艺术和宗教共同包含的要素，这

① [美] 苏珊·朗格：《艺术问题》，滕守尧、朱疆源译，中国社会科学出版社 1983 年版，第 116 页。

② [苏] 德·莫·乌格里诺维奇：《宗教与艺术》，王先睿、李鹏增译，上海三联书店 1987 年版，第 1 页。

一共同点使二者之间产生了相互渗透。^① 必须明确，乌格里诺维奇在谈论原始社会中的宗教时，其实就是在谈论巫术，他显然接受了“巫术是宗教的初级阶段、人类社会存在前宗教时期”这样的观点。这种观点是弗雷泽一生致力于宣扬的文化进化论观点。乌格里诺维奇说，人类精神活动的萌芽最初出现于仪式活动中，这些精神活动包括巫术（即宗教）求知、审美等内容。巫术和艺术尚未分解，是因为二者还并存于原始时代的混融性结构中，语言、绘画、雕塑、舞蹈、歌曲都是仪式活动的要素。

乌格里诺维奇批评了艺术起源于巫术的论断。法国的所罗门·雷纳克说，艺术的目的是为了招引部落赖以生存的动物。明确地说，艺术起源于巫术的支持者们实际上是认为艺术起源于狩猎巫术。西德学者赫伯特·屈恩说绘画和宗教膜拜一开始就是联系在一起的。乌格里诺维奇认为要讲清这一问题，必须先考察巫术的社会根源和抒情、达意综合在一起的仪式的本质和起源。^② “巫术是人们企图借以超自然地影响周围事物的各种信仰和专门巫术活动的总和。因此，巫术的基础在于相信各种实在的客体或行动之间存在着超自然的联系。”^③ 这里的定义和泰勒对巫术的定义大致相同，即巫术的心理基础是联想的误用。乌格里诺维奇同意泰勒等持文化进化论学者的观点，即巫术和宗教的产生是由于“对影响自然力的实践需要无由满足的缘故”^④。马林诺夫斯基对特罗布里恩群岛岛民们的巫术信仰的实证研究也证明了巫术的起源：机缘因素的存在产生了巫术。产生巫术和艺术的根源各不相同，而原始社会的巫术和艺术是杂糅在一起的，这种杂糅现象在仪式之中展现出来。乌格里诺维奇运用的是辩证唯物主义与历史唯物主义的方法论，同时借鉴了泰勒的文化进化论和马林诺夫斯基的文化功能主义，他还特别注重以考古材料来论证观点。

① [苏] 德·莫·乌格里诺维奇：《宗教与艺术》，王先睿、李鹏增译，上海三联书店 1987 年版，第 4—13 页。

② 同上书，第 37—43 页。

③ 同上书，第 43 页。

④ 同上书，第 46 页。

卢卡契在艺术发生学的问题上秉持的是由合一到分离的发展论。科学态度和艺术态度最初是包含在巫术实践中的，在合的阶段上，它们还没有从巫术实践中分化出来，和巫术的界限十分模糊。拟人化是巫术和艺术共同原理，但最后这一共同原理走向了相异乃至对立。原初阶段的巫术模仿与艺术模仿皆具有一个共同的关键要素：“在日常生活的基础上所形成的激发倾向。”^① 巫术是原始时代的“世界观”，是实践的社会中心表达方式，支撑巫术信仰的需要和自然力与巫术间的深刻关系都是巫术具有激发情感的目的的原因。巫术中的情感激发是对日常生活中的激发的综合、系统化和发展。巫术模仿是为了影响现实，实现现实中希冀的目的。艺术发生学正是为了解释巫术与艺术之间的共同原理，而这一原理就是拟人化。在巫术和宗教的关系上，卢卡契接受了弗雷泽从巫术发展到宗教的进化论。艺术从巫术中独立之后，它所具有的拟人化和巫术、宗教中的拟人化有了不同：“把反映现实的映象作为反映来理解是审美的本质，而巫术和宗教却把现实和客观真实从属于它的反映系统，它们所要求的是一种信仰。”^② 纯粹艺术的审美反映涉及此岸，巫术和宗教的现象却涉及彼岸。巫术模仿包含了原初艺术的模仿，原初艺术模仿在巫术模仿的表象下得到发展，这种联合经过漫长的时期，在社会发展的催动下，由联合状态中分化出来，成为独立的体系。艺术模仿终止于创造艺术形象和激发人的感受性，而巫术模仿却是为了实现现实中的目的。

巫术模仿产生的形象是对生活中的某些部分的模仿。日常生活与艺术模仿之间存在着转化关系，生活中的不悦可转化为艺术中的喜悦，这种转化是审美形象和原始巫术形象的共同要素。巫术将日常生活中那些与巫术目的相关的部分集中起来，以突出本质。而此处的集中即是情节的原初形式。文艺中的情节“是由最原始的模仿形象的巫术目标中按实际的必然性形成的”^③。当然，此时的情节较后来文艺作品中的情节要

① [匈] 卢卡契：《审美特性》第一卷，徐恒醇译，中国社会科学出版社 1986 年版，第 318 页。

② 同上书，第 323 页。

③ 同上书，第 334 页。

松散。巫术活动中还形成了原始的典型，这种典型是巫术和艺术分化的萌芽。^① 审美和巫术与超验事物间关系的不一致性是它们在一开始就暗含的内在矛盾，这种矛盾在模仿中表现出来，这是它们最终分化的原因。不过在初始阶段，审美必须和巫术并行，并逐渐发展出独立性。当社会需要发展到开始和巫术的唯一支配权相竞争的时候，社会需要中有了新的内容，“这种内容在巫术的‘世界观’中没有地盘，甚至与它相矛盾，这时才开始撕下巫术的外衣而开始真正的分化”^②。宗教意识从巫术当中分化出来，为了达到宗教目的，巫术时代就形成的艺术形式也被宗教作为手段所使用。^③

事实上，历经艺术考古学、文化人类学和艺术哲学的持久争论之后，巫术与艺术的界限仍有进一步研究的必要。对这一谜题的研究有着认识论上难以克服的障碍：巫术、艺术这些概念是现代以来在理性知识观和逻辑实证主义影响下出现的术语，二者本身尚且面临着本质与非本质的区分困境；由于理论预设的存在，我者对他者文化的研究面临着进化论和相对论的双重风险，比如二者是否是文化进化链上的一个片段，研究者如何克服 18 世纪晚期建立起来的以“无功利”艺术审美观和艺术创作的天才观、艺术欣赏的“博物馆式”在意识或无意识中的潜在影响等。艺术和巫术的界限难以确定，暴露了自笛卡尔以来西方现代哲学主客体二元对立模式的局限。晚近的学者对巫术与艺术的界限问题多采取规避或迂回的理路，比如特纳以对仪式的研究来涵盖包括巫术、艺术在内的多种文化事象，或直接采用“表演人类学”的视角^④；格尔兹视艺术为一种文化体系^⑤；迪萨纳亚克用原美学（protoaesthetic）来挑战西方传统美学的合法性，用使其特别（making special）作为艺术

① [匈] 卢卡契：《审美特性》第一卷，徐恒醇译，中国社会科学出版社 1986 年版，第 338—346 页。

② 同上书，第 375 页。

③ 同上书，第 377 页。

④ Victor Turner, *The Anthropology of Performance*, New York: PAJ Publications, 1986.

⑤ Clifford Geertz, *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*, New York: Basic Books, 2000, p. 94.

的核心。^① 学术界似乎已经厌倦了非此即彼的论争模式。

人文科学中许多关联对象的界限往往是模糊的。譬如审美的功利性和无功利性间的界限，我们感叹于康德将“没有目的的合目的性”作为审美无功利性的表征这一创见的里程碑式意义，但是，人们发现，在具体的审美体验中，功利和无功利的界限是模糊和不稳定的。前人在探索艺术与巫术的界限时，大部分学者都受到“康德式”的审美观的干扰，形成了一种先入为主的判断。

在已有的艺术考古学、文化人类学和艺术哲学对巫术与艺术之界限的解答方式之外，还有没有其他的阐释路径？如果我们整合文化人类学田野民族志资料，对现代原始部落生活世界的描述和现代艺术治疗的理论与实践，就可能开辟出一种别开生面的阐释方法。

二 论题的价值

（一）理论价值

1. 对艺术研究范式的延伸

一般说来，18世纪晚期以前的艺术理论和实践形而上学的意识并不强烈，古希腊时期的思想界曾敌视艺术。艺术不过泛指制造事物的一种能力，在所指上更加接近于技艺，艺术家是一些社会地位低下的工匠。在柏拉图的《理想国》中，画匠绘制的床的图像甚至不如木匠制造的床有价值，因为它远离了柏拉图所推崇的“理念”；相反，巫师对神意的模仿行为反而受到他的赞许。

18世纪晚期，各种诉诸感官的感性存在被强行匀质化地归在“艺术”这一集合概念之下，艺术研究的形而上学范式开始确立，艺术和哲学弥合出艺术哲学的研究传统，艺术与美的观念性契合导出了美学以研究美的艺术为主要目的的学科规定性。特别经康德的论述之后，非实用性成为艺术创作的追求，审美静观成为艺术鉴赏的基本方法，用实用与非实用来区分工艺品与艺术品，用天才的创新与守旧的模仿来区分艺术家和

^① Dissanayake, Ellen, *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why*, Seattle: University of Washington Press, 1995, p. 39.

工匠，艺术开始日益远离生活实践，远离平民，艺术鉴赏成为精英身份的标识，艺术鉴赏的时空也被限定在画廊、剧院、音乐厅之内。西方艺术哲学在充斥着玄思的论述中暗含着一条受被误解了的达尔文生物进化论影响而产生的艺术进化论，即艺术的特质经历了由低级至高级的进化过程。这样一来，考古学家发现的史前艺术和人类学家观察到的部落艺术就被以精英自居的艺术哲学家贬抑为“前艺术”、“半艺术”或“初级艺术”。他者的艺术被长期误读了。这种精英意识浓重的艺术哲学作为一种无孔不入的学术思潮长期遮蔽了艺术考古学家和文化人类学家的视线，使他们的审美能力变得迟钝，无怪乎在艺术考古学家的释源性观点中暗含贬抑，文化人类学家则忽视部落艺术或将艺术视为文化的副产品——比如原始宗教仪式的副产品。^① 艺术考古学、文化人类学、艺术哲学的研究在艺术进化论上广泛地暗合，以至于布洛克、格尔兹的努力依然无法颠覆既有的范式。艺术哲学抽象地讨论“巫术外衣与审美萌芽”（卢卡契）、“巫术模仿与艺术模仿”（科林伍德）、“原始仪式含有巫术与艺术等多种职能”（乌格里诺维奇）、“原始部落艺术具有美学特质”（布洛克）等，都无法摆脱自笛卡尔以来确立的主客二元对立模式，都带有康德以来的西方艺术哲学的先入之见。

但是，史前时期和原始部落时期的社会中，并没有艺术哲学所规定的艺术概念和审美标准，那些感性活动是与他们的生活实践融为一体的，艺术的创作、欣赏是生活的一部分，艺术常常具有实用性，艺术存在于使用、参与、体验的过程中，而不存在于或不主要地存在于审美静观中。行为学家向艺术哲学家发难。在行为学家看来，艺术不是后天习得的，而是天生的，是作为一种生物的人类的遗传性适应行为。艺术有利于人类的生殖成功，所以才选择性地存在于人类遗传的基因链上。行为学家重新反思了被艺术考古学、文化人类学和艺术哲学所误解的生物进化论，建构了生物进化论美学。作为这一美学流派中声名显赫的学者，迪萨纳

^① 在现代以来的学术传统中，视艺术为宗教/巫术仪式的副产品的观点甚为流行，不过这只是思想史的一端。与西方18世纪以前将艺术视为技艺相似，中国古代常将艺术表述为一种实用技能，法术、艺术、方术等词语常指同一事象。