

高等学校美术与设计专业教学丛书

丛书主编 蒋 烨 刘永健



DESIGN

艺术概论

GAODENG XUEXIAO MEISHU YU SHEJI ZHUANYE JIAOXUE CONGSHU

主编 方圣德 冯松涛 副主编 刘 超 李 刚

ART

湖南人民出版社

高等学校美术与设计专业教学丛书

J0/103

2007

艺术概论

主 编：方圣德 冯松涛

副主编：刘 超 李 刚

湖 南 人 民 出 版 社

图书在版编目(CIP)数据

艺术概论 / 方圣德, 冯松涛主编. - 长沙: 湖南人民出版社, 2007. 9

(高等学校美术与设计专业教学丛书 / 蒋烨, 刘永健主编)

ISBN 978-7-5438-4983-9

I. 艺... II. ①方... ②冯... III. 艺术理论 - 高等学校 - 教材 IV. J0

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第131252号

艺术概论

出 版 人: 李建国

总 策 划: 龙仕林 蒋 烨 刘永健

丛 书 主 编: 蒋 烨 刘永健

本 册 主 编: 方圣德 冯松涛

本册副主编: 刘 超 李 刚

责 任 编 辑: 龙仕林

装 帧 设 计: 蒋 烨 方圣德

出 版 发 行: 湖南人民出版社

网 址: <http://www.hnppp.com>

地 址: 长沙市营盘东路3号

邮 编: 410005

营 销 电 话: 0731-2226732

经 销: 湖南省新华书店

印 刷: 湖南新华精品印务有限公司

印 次: 2007年9月第1版第1次印刷

开 本: 787 × 1092 1/12

印 张: 11

字 数: 250 000

印 数: 1-5 000

书 号: ISBN 978-7-5438-4983-9

定 价: 38.00 元

高等学校美术与设计专业教学丛书编委会

顾问：黄铁山 朱训德

主编：蒋 烨 刘永健

副主编（以姓氏笔画为序）：

刘 丹 坎 勒 陈 耕 严家宽 孟宪文 洪 琪 谢伦和 黎 青

编委（以姓氏笔画为序）：

马 旭 东莞理工大学
方圣德 黄冈师范学院
文卫民 长沙理工大学
文旭明 湖南师范大学
文泊汀 湖南工业大学
尹晓燕 湘潭大学
尹建国 湖南科技大学
尹建强 湖南农业大学
王 健 邵阳学院
王幼凡 怀化学院
王佩之 湖南农业大学
王锡忠 湘西美术学校
丰明高 湖南科技职业学院
毛璐璐 湘潭大学
邓云峰 湖南人文科技学院
叶经文 衡阳师范学院
冯松涛 黄冈师范学院
卢盛文 湘潭大学
田绍登 湖南文理学院
龙健才 湘南学院
过 山 湖南工业大学
刘 丹 湖南农业大学
刘 俊 吉首大学
刘克奇 湖南城市学院
刘玉平 浙江湖州职业技术学院
刘文海 中南林业科技大学
刘永健 湖南师范大学
刘寿祥 湖北美术学院
刘佳俊 益阳职业技术学院
刘燕宇 湘潭大学

刘磊霞 怀化学院
朱露莎 湘潭大学
许 彦 衡阳师范学院
许砚梅 中南大学
严家宽 湖北大学
邹夫仁 湖南人文科技学院
何 辉 长沙理工大学
何勇胜 武汉科技学院
坎 勒 中南大学
陆序彦 湖南人文科技学院
张 雄 湖南工程学院
李 伟 湖南商学院
李 刚 武汉科技大学
李 洁 长沙理工大学
杨凤飞 湖南师范大学
杨乾明 广州大学
杨球旺 湖南科技学院
肖 晟 湖南工业大学
肖德荣 中南林业科技大学
陈升起 湖南城市学院
陈 杰 中南林业科技大学
陈 耕 湖南师范大学
陈 新 长沙民政职业技术学院
陈晓征 湖南城市学院
陈飞虎 湖南大学
陈敬良 湖南工业职业技术学院
陈罗辉 湖南工业大学
罗仕红 湖南师范大学
周建德 湖南工业大学
周益军 湖南工业大学

周海清 湖南科技职业学院
孟宪文 衡阳师范学院
邹海霞 湖南涉外经济学院
段圣君 湖南科技学院
胡 忱 湖南师范大学
胡 嫔 长沙学院
柳 毅 上海应用技术学院
贺 克 湖南工程学院
洪 琪 湖南理工学院
赵持平 湖南商学院
赵金秋 长沙女子大学
殷 俊 长沙理工大学
唐 浩 湖南工业大学
唐卫东 南华大学
夏鹏程 益阳电脑美术学校
郭建国 湖南城市学院
郭韵华 山东青岛农业大学
高 冬 清华大学
黄有柱 湖北襄樊学院
鲁一妹 湖南师范大学
彭桂秋 湖南工艺美术职业学院
曾景祥 湖南科技大学
曾宪荣 湖南城市学院
曾嘉期 湘潭大学
蒋 烨 中南大学
谢伦和 广州美术学院
蔡 伟 湖北襄樊学院
廖建军 南华大学
黎 青 湘潭大学
燕 杰 中南大学

《艺术概论》编委会

主 编：方圣德 冯松涛

副主编：刘 超 李 刚

编 委（以姓氏笔画为序）：

马秀明	襄樊学院
方圣德	黄冈师范学院
王 平	景德镇陶瓷学院
冯松涛	黄冈师范学院
刘 超	武汉科技学院
刘海平	北京师范大学珠海分校
朱 强	湖北师范学院
江润之	荆楚理工学院
李 刚	武汉科技大学中南分院
李 俭	湖北经济学院
邱 枫	武汉理工大学
梅雪霞	湖北美术学院
萧 潇	武汉科技大学中南分院

总序

湖南人民出版社经过精心策划,组织全国一批高等学校的中青年骨干教师,编写了这套高等学校美术与设计类专业教学丛书。该丛书是高等学校美术专业(如美术学、艺术设计、工业造型等)及相关专业(如建筑学、城市规划、园林设计等)基础课与专业课教材。

由于我与该丛书的诸多作者有工作上的联系,他们盛情邀请我为该丛书写一个序,因此,对该丛书我有幸先睹为快。伴着浓浓的墨香,读过书稿之后,掩卷沉思,丛书的鲜明特色便在我脑海中清晰起来。

具有优秀的作者队伍。丛书设有编委会和审定委员会,由全国著名画家、设计家、教育家、出版家组成,具有权威性和公信力。丛书主编蒋烨、刘永健是全国知名的中青年画家和艺术教育工作者,在当代中国画坛和艺术教育领域,具有忠厚淳朴的人格魅力和令人折服的艺术感染力。丛书各分册主编和编写者大都由全国高等学校教学一线的中青年教授、副教授组成。他们大都来自全国著名的美术院校及其他高等学校的艺术院系,具有广泛的代表性。他们思想开放,精力充沛,功底扎实,技艺精湛,是一个专业和人文素养都很高的优秀群体。

具有全新的编写理念。在编写过程中,作者自始至终树立了两个与平时编写教材不同的理念:一是树立了全新的“教材”观。他们认为教材既不仅仅是知识体系的浓缩与再现,也不仅仅是学生被动接受的对象和内容,而是引导学生认识发展、生活学习、人格构建的一种范例,是教师与学生沟通的桥梁。教材质量的优劣,对学生学习美术与设计的兴趣、审美趣味、创新能力和个性品质存在着直接的影响。教材的编写,应力求向学生提供美术与设计学习的方法,展示丰富的具有审美价值的图像世界,提高他们的学习兴趣和欣赏水平。二是树立了全新的“系列教材”观。他们认为,现代的美术与设计类教材,有多种多样的呈现方式,例如教科书教材、视听教材、现实教材(将周围的自然环境和社会现实转化而成的教材)、电子教材等,因此,美术与设计教材绝不仅仅限于教科书。这也是这套丛书一直追求的一个目标。

具有上乘的书稿质量。丛书是在提取、整合现有相关教材、专著、画册、论文,以及教学改革成果的基础之上,针对新时期高等

学校美术与设计类专业的教学特点和要求编写而成的。旨在:力求体现我国美术与设计教育的培养目标,体现时代性、基础性和选择性,满足学生发展的需求;力求在教材中让学生能较广泛地接触中外优秀美术与设计作品,拓宽美术和设计视野,尊重世界多元文化,探索人文内涵,提高鉴别和判断能力;力求培养学生的独立精神,倡导自主学习、研究性学习和合作学习,引导学生主动探究艺术的本质、特性和文化内涵;力求引导学生逐步形成敏锐的洞察力和乐于探究的精神,鼓励想象、创造和勇于实践,用美术与设计及其他学科相联系的方法表达与交流自己的思想和情感,培养解决问题的能力;力求把握美术与设计专业学习的特点,提倡使用表现性评价、成长记录评价等质性评价的方式,强调培养学生自我评价的能力,帮助学生学会判断自己学习美术与设计的学习态度、方法与成果,确定自己的发展方向。

具有一流的装帧设计。为了充分发挥丛书本身的美育作用,丛书编写者与出版者一道,不论从内容的编排,还是到作品的遴选;无论从封面的设计,还是到版式的确立;无论从开本纸张的运用,还是到印刷厂家的安排,都力求达到一流水准,使丛书内容的美与形式的美有机结合起来,力争把全方位的美传达给广大读者。

美术与设计教育是人类重要的文化教育活动,是学校艺术教育的重要组成部分。唐代画论家张彦远曾有“夫画者,成教化,助人伦,穷神变,测幽微,与六籍同功,四时并运”的著名论断,这充分表明古人早已认识到绘画对人的发展存在着很大影响。歌德在读到佳作时曾说过这样一句话:“精神有一个特征,就是对精神起到推动作用。”我企盼这套丛书的出版,能为实现我国高等学校美术与设计专业教育的培养目标产生积极的推动作用;能为构建我国高等学校美术与设计专业科学和完美的课程体系产生一定的影响。

朱新
二〇〇六年夏月

序

《艺术概论》就是艺术理论，但只是概括地、简要地讲述或论述艺术的基本理论。它属于艺术学范畴，所涉及的有哲学、心理学、美学、社会学等等。它是以各门艺术的普遍规律作为自己的研究对象，综合地研究、考察人类社会的一切艺术现象，探索和揭示各种艺术现象共有的普遍规律，主要是研究各种艺术现象的共性，艺术的基本原理和概念。作为课程而言，它能开阔学生的创作思路，提高学生的创作能力和理性思维能力，因此，《艺术概论》是高等学校艺术专业必修的专业理论课程之一，也是本科阶段艺术专业的学位课程之一。

由于《艺术概论》课程的重要性和理论性问题，要教好和学好这门课程都非易事。特别是在教学与教材的关系上矛盾比较突出，根据我们多年的教学经验，本次教材的编写主要从如下几个方面体现其独创性。其一，鉴于大学生已经具备独立思考和分析问题的能力，在观念的援引上尽量多方位参考，避免单一的思维模式，扩大学生视野，鼓励学生的独创性思考。其二，艺术活动从未停止，优秀的艺术作品层出不穷，但教材却不可能“日新月异”，虽然艺术的基本理论并没有多大改变，但实例过于陈旧会引起学生的反感，与实际学习和艺术创作相去甚远，从而产生厌学情绪，因此，本教材中引用的例子大多为现当代艺术活动和艺术作品；同时，我们还利用互联网的超媒体进行时势交流，在教学的过程中传达我们思考的最新成果和收集的最新资讯。其三，参加本次教材编写的老师都是进行视觉艺术理论教学工作的，在教学过程中，深感以往所用《艺术概论》教材关于文学、音乐等非视觉艺术门类的理论的比重过大，虽然在教与学的过程中我们有必要借鉴非视觉艺术门类的理论学习，但其他艺术门类的理论比重过大必然会影响视觉艺术理论的篇幅，也不利于视觉艺术理论“教”与“学”的实际状况，所以，本次教材的编写我们以视觉艺术理论为主，其他

非视觉艺术理论为辅。

《艺术概论》全书共有六章，分为三个部分。前三章主要讲述艺术的一般理论，是全书的总论，它包括艺术的起源与发展、艺术本质、艺术特征、艺术与人类社会系统以及艺术的功能等，从外部建立起艺术理论的基本框架。第四、五两章深入到艺术的本体，系统研究了艺术创作活动、艺术作品以及艺术创作后的归属问题，揭示艺术创作、作品与艺术接受的普遍规律。第六章是在了解艺术的一般理论之后，对部门艺术理论的研究，是一般到特殊的、普遍到个别的过程。总之，这三个部分，六大章节并不是相互割裂的，它们之间有着必然的逻辑联系，是艺术理论系统的流程。

艺术活动、艺术理论以及艺术教育是一个变量的发展过程，由于我们的学知有限，很难使这本《艺术概论》尽善尽美，但我们将吸收各种意见和成果，继续交流与思考并完善它。谨此真诚对本书的审定人、恩师陈池瑜教授表示感谢，他在百忙之中对本书提出的宝贵意见使我们终身受益！黄冈师范学院李国庆教授、中南大学的蒋烨先生和湖南人民出版社龙仕林先生对于本书提出了一些具体的修改意见，在此一并深表谢意和敬意！书中附有若干中外古代与现代的艺术作品插图，在此对现当代图片作者表示感谢！

本书由方圣德、冯松涛教授草拟编写提纲，编写组成员共同讨论后修订提纲并分头编写，最后由方圣德、冯松涛、刘超、李刚统稿、定稿，方圣德、冯松涛负责图片编选并设计排版。书中各章分工如下：第一章，朱强、方圣德；第二章，方圣德、梅雪霞；第三章，马秀明、李俭；第四章，李刚、方圣德；第五章，刘海平、王平；第六章，刘超、江润之。

方圣德
2007年8月

目 录

第一章 艺术的起源与发展

- 第一节 历史上几种关于艺术发生的理论 /2
- 第二节 艺术发展的规律 /10
- 第三节 艺术发展的多元化 /15

第二章 艺术的本质与特征

- 第一节 艺术的本质 /20
- 第二节 艺术的特征 /30
- 第三节 艺术与人类社会系统 /37

第三章 艺术的功能

- 第一节 艺术的社会功能 /47
- 第二节 艺术的个体审美功能 /53
- 第三节 艺术功能的特点 /57

第四章 艺术创作与艺术作品

- 第一节 艺术创作活动与艺术典型 /62
- 第二节 艺术创作方法、艺术风格、艺术流派
与思潮 /69
- 第三节 艺术作品 /76

第五章 艺术接受

- 第一节 艺术接受的性质与特征 /82
- 第二节 艺术欣赏 /85
- 第三节 艺术批评 /94

第六章 艺术的门类

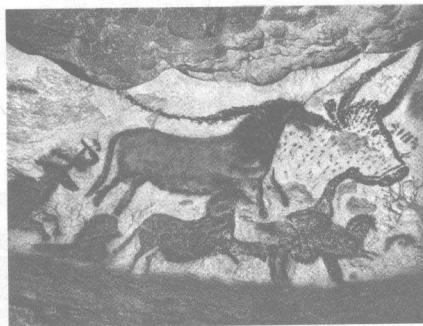
- 第一节 艺术门类的多样性与分类法 /100
- 第二节 造型艺术 /101
- 第三节 表演艺术 /108
- 第四节 语言艺术 /113
- 第五节 综合艺术 /118



第一章

DESIGN

艺术的起源与发展



ART

本章提示：当我们面对浩如烟海的人类艺术，从阿尔塔米拉的洞穴壁画到西方后现代主义艺术，从原始的图腾纹样到当今的前卫艺术，我们深切感觉到艺术是发展的，不是静止的。艺术史是在艺术发展中考察历史事实，它的任务不是重在解释，而是在对事实的探求和记述。但这还不能满足人类的求知欲望，因而在艺术史的研究之外，还有一种关于艺术的性质、条件和目的的一般研究——艺术哲学。它重在解答艺术起源于何时，人类为什么要有艺术，艺术发展的规律是什么等问题。对艺术起源和发展规律的认识有助于对艺术的本质特征、艺术创作的动因、艺术形式和风格的形成与发展，以及对艺术与社会、文化的关系等问题的深入研究。

第一节

历史上几种关于艺术发生的理论

要全面认识人类当下所呈现出来的各种艺术现象,就必然涉及艺术的起源问题。要探清人类造型艺术的源头,自然要从考察远古的原始人生存的客观时空去着手。远古人类,我们认为是处在一种相对完全的混沌和模糊状态。对客观存在(大自然界和人自身种族类)的认识,是没有明晰、准确、完全的概念和界定与诠释的。因此,原始人不可能创造和存在如我们当代人对艺术理解和界定的那样具有艺术整体性意义的艺术创造行为及艺术作品。而对留存至今的,又被我们界定为艺术作品的则是我们现代人的主观评判与界定,其有相当大的不确定性或可变因素。正因为如此,迄今为止的人类,对造型艺术的起源,还没有一个绝对性的定论。但对其感兴趣和进行研究的学者也不少,其中也有多样的观点面世。

一、摹仿说

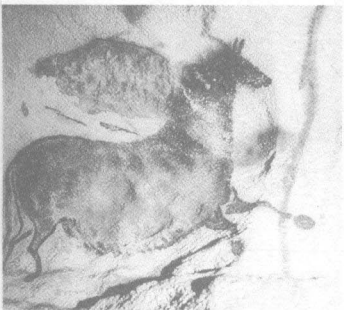
这是一种关于艺术起源问题的最古老的理论,始于古希腊哲学家。这种学说认为:摹仿是人类固有的天性和本能,艺术起源于人类对自然的摹仿。古希腊哲学家德谟克利特说:“从蜘蛛我们学会了织布和缝补;从燕子学会了造房子;从天鹅和黄莺等歌唱的鸟学会了唱歌。”^①亚里士多德在《诗学》中认为:“艺术摹仿的对象是实实在在的现实世界,艺术不仅反映事物的外观形态,而且反映事物的内在规律和本质,艺术创作靠摹仿能力,而摹仿能力是人从孩提时就有的天性和本能。”我国古代乐论中也有类似观点。《吕氏春秋》记载,黄帝命伶伦制定音律,“听凤凰之鸣,

以别十二律”;尧“命质为乐,质乃效山林溪谷之音以歌”。

今天,用摹仿说作为艺术起源的动力的美学家已经不多了,因为事实上有很多现象,如人类的史前洞穴壁画,是很难用摹仿的冲动去解释的。主要原因在于,人类摹仿的本能(动物性)并非是人类独有的,它与动物的摹仿天性有何区别?为什么只有人类通过摹仿的天性创作了艺术?更何况在人类的艺术里除了摹仿的再现性特征外,还存在表现的因素。但摹仿说仍有它一定的价值,它揭示了人类一种比较原始的心理倾向,这种倾向与艺术是相通的。一方面,对客观事物的摹仿也是一种对事物的把握方式,它使人从中看到自己的智慧和能力,从而引起心理上的快乐和满足;另一方面,不管原始人由于什么原因创作和制作了原始艺术,这些原始艺术本身(如史前洞穴壁画、陶器上的动物轮廓)却无疑是由摹仿得来的,也就是说,摹仿即使不成为动因,也至少是一种必不可少的手段。正因为史前造型艺术都基于摹仿的手段,我们才能认识到这些形象所摹仿的原型是什么动物。我们从今天所发现的原始艺术作品中也不难看出,摹仿是大部分原始艺术创作和制作的主要方法,它应该是艺术中现实主义传统的最早源头。

二、巫术论

20世纪以来,随着人类学、考古学、文化学、民族学、民俗学的发展,原始巫术活动受到极大关注;艺术起源于原始巫术的说法渐兴,并成为20世纪影响最大的理论。所谓巫术,是指原始人类利用虚构与想象的超自然力量来实现自己某种功利目的的法术。原始人类的大脑思维仍在不开化的阶段,种族力量较弱,生产力低下,生存条件十分艰难,但在求生存、求发展的意志力量的推动下,必然以想象的方式拓展自身力量,甚至幻化出一种法力无边的超自然力量,克服困难,战胜敌人,消除疾病与灾患,获取丰硕的生活资料。为此,原始人类不自觉地按照“万物有灵”的观念,创造了各种各样的祈祷活



西班牙阿尔塔米拉洞窟壁画 史前

^①北京大学哲学系外国哲学史教研室:《古希腊罗马哲学》,112页,北京,三联书店,1957。

动,这就是原始巫术。原始巫术是原始人类的社会活动,它以含混整一的方式,包含了文明时代的政治、军事、经济、教育、艺术等活动的内容。巫术说主要根据这一研究成果,把艺术的源头归结为原始巫术。

巫术说最早是由人类学家泰勒在《原始文化》一书中提出的,英国学者弗雷泽也坚持这一观点。泰勒在《原始文化》中认为,“野蛮人的世界观就是给一切现象凭空加上无所不在的人格化的神灵的任性作用……古代的野蛮人让这些幻想来塞满自己的住宅,周围的环境,广大的地面和太空。”^①这就是原始人思维中的“万物有灵”论和巫术信仰,整个原始文化包括原始艺术活动皆受制于此。弗雷泽在其名著《金枝》一书中,从研究狄安娜女神崇拜的古俗和神话着手,提出了各原始部落的风俗、神话、仪式和信仰都起源于巫术的理论。他指出:“巫术所依据的思想原则基本可分解为两种。一是所谓同类相生,或谓结果可以影响原因。第二是凡接触过的物体在接触以后仍然可以继续互相发生作用。前者称之为相似律;后者称之为接触或感染律。根据相似律,通过摹仿,就可以产生巫术施行者所希望达到的任何效果。而根据接触律,巫术施行者可利用与某人接触过的任何一种东西对他施加影响。这种东西可以是他身体的一个组成部分,也可以不是他身体的一个组成部分。前一种巫术称之为模仿巫术,后一种巫术称之为交感巫术。”^②泰勒和弗雷泽的关于原始思维特征的观点成为巫术说有力的理论支柱。巫术说认为,现在的艺术形式,在初民那里,是作为一种巫术的工具,用以祈福或驱邪,其中的巫术图像和说、唱、舞等仪式孕育了原始艺术。



江苏连云港将军崖岩画 史前

泰勒和弗雷泽提出了原始巫术的理论,但他们没有用这种理论直接去解释艺术起源的问题。首先运用巫术理论解释艺术起源的是萨洛蒙·赖纳许和吉德逊。萨洛蒙·赖纳许在《神话、祭礼、宗教》中认为,艺术是作为一种能控制狩猎活动的实践手段而发展起来的,目的在于保证狩猎的成功。吉

德逊在《永久的呈现》一书中也认为,原始人想通过他们刻画的动物轮廓的图形来“达到他所垂涎的动物在巫术意义上的占有”。鲁迅在论及原始艺术时也谈到,“画在西班牙阿尔塔米拉洞里的野牛,是有名的原始人的遗迹,许多艺术史学家说,这正是‘为艺术而艺术’,原始人是画着玩的。但这种解释未免过于‘摩登’,因为原始人没有19世纪的文艺家那么悠闲,他画的一只牛,是有缘故的,为的是关于野牛,或者是猎取野牛,禁咒野牛的事。”^③

现代考古工作发现,原始的造型艺术与巫术有着密切的关系。我国现存最早的岩画,是江苏省连云港市郊锦屏山的将军崖岩画。它大约画于新石器时期,主要是人面、兽面、农作物及各种符号。大多数入面像下,都有一条线向下通到农作物图案上,中间夹杂了许多的似为计数的圆点符号,反映出原始土著民族对土地农耕的崇拜和祈祷,带有鲜明的原始巫术的特征。在欧洲发现的大量史前洞穴壁画,也充分证明了巫术的作用。法国史前艺术理论家雷纳克等人用巫术理论揭示旧石器时代洞穴壁画发生的原因:首先,洞穴壁画往往在黑暗洞穴的深部。西班牙阿尔塔米拉洞穴几乎有一千英尺长,壁画在它的顶部。法国尼沃洞壁画在八百码的深处,特别是法国高姆洞壁画中的犀牛竟画在人只有平躺在地上方能看到的岩石隙缝中。所以说,这些壁画不是为了鉴赏,而是巫师所做的巫术,因为,巫术认为狩猎之前在洞穴中画什么,人们就会在狩猎中获得什么。其次,洞穴壁画不管轮廓是否清晰而一再重复。拉斯科洞穴一处壁画竟重复了三次之多,这实际上是岩画取得了预期的巫术效果,给狩猎者带来了好运,于是就在某些地方一再重复,希望以后每



法国拉斯科洞窟壁画 史前

①爱德华·泰勒:《原始文化》,见朱狄《艺术的起源》,131页,北京,中国社会科学出版社,1982。

②弗雷泽:《金枝集》,见朱狄《艺术的起源》,131页,北京,中国社会科学出版社,1982。

③鲁迅:《且介亭杂文·门外文谈》,见《鲁迅全集》,第6卷,75页,北京,人民文学出版社,1957。



法国拉斯科洞窟壁画 史前

求必应(为什么这一重复的地方没有一直重复刻画下去,可能是因为原始人认为这一区域的巫术力量被摄取殆尽)。再次,洞穴壁画是巫术的更为有力的证据,是在一些动物形象上有被长矛戳刺或棍棒打击过的痕迹,画面上有已经陷入陷阱的猛犸象,有口鼻喷着鲜血垂死的熊。这些都会使人相信,这些壁画与交感巫术直接有关。

原始歌舞与巫术也有着密切的联系。美国著名学者托马斯·门罗在《艺术的发展及其他文化史理论》一书中指出,原始歌舞常常被原始人用来保证巫术的成功,祈求下雨就泼水,祈求打雷就击鼓,祈求捕获野兽就扮演受伤的野兽等等。艺术史学家希尔思在《艺术的起源》一书中,介绍了原始舞蹈与交感巫术的联系。希尔思认为:“当北美印第安人,或卡菲尔人,或者黑人在表演舞蹈时,这种舞蹈全部都是对狩猎活动的摹仿……这些摹仿有着一种实践的目的,因为世界上的所有猎人都希望能把猎物引入自己的射程之内,按着交感巫术的原理,这是可以通过摹仿来办到的。因此,一场野牛舞,在原始人看来就可以强迫野牛进入猎人的射击距离之内来。”英国著名史学家科林伍德在《艺术原理》中认为:“巫术”一词通常根本没有明确的含义,它被用来表示原始社会中某种实用的倾向或某些实际活动,“可是巫术与艺术之间的相似是既强烈而又贴切的,巫术活动总是包含着像舞蹈、歌唱、绘画或造型艺术等活动。”

作为艺术的起源来讲,原始文化的图腾歌舞这种巫术礼仪曾经延续了一个相当长的历史时期,它们虽然具有明显的巫术动机或巫术目的,但归根结底还是离不开人类的实践活动,

尤其是物质生产劳动。在原始社会生产力低下和人类早期认识水平低下的情况下,人们无法把握自身,更无法支配自然界,于是原始人把一切都寄托于巫术,使得巫术与原始社会的日常生活及生产劳动都有了密切的关系。普列汉诺夫指出,原始宗教是社会发展的无可争辩的因素,但是这种因素的全部实际意义,是以万物有灵论概念以及与之相联系的那些实践理智的规则规定



青海大通 舞蹈纹彩陶盆 新石器时代

了什么样的行为为转移的,而这一点又完全取决于一定经济基础上所产生的社会关系。因此,如果“原始宗教具有社会发展因素的意义,那么这种意义就根植在经济之中。”因此,巫术归根到底发生于物质生产的实践活动。但这里有两个问题:第一,原始巫术图腾活动的目的是福祸功利,而不是审美,审美情感和巫术情感,在当时是如何交织在一起的?第二,巫术活动在后来的发展中,作为宗教和封建迷信活动,一直保存到今天,但其中有一些转化为艺术,这种转化的过程是怎样的?李泽厚在《美的历程》及《美感谈》中对这一问题进行了哲学式探索。他认为,我国最早的诗、舞、乐都是从巫术中产生的。巫术活动产生的心理积淀产生了最初的美感,在外在方面,从巫术到艺术,经历了一个由再现到表现,由表现到装饰的过程,这也是一个积淀过程。在这个过程中,社会的东西变成了心理的东西,历史的东西变成了个人的东西,理性的东西变成了感性的东西。经过长期的历史积淀,巫术的图像造型、礼仪形式变成了审美的艺术。^①

三、游戏论

游戏论是关于艺术起源较有影响的一种理论,它认为艺术起源于人类的游戏活动,是游戏冲动的产物。一方面由于人类具有“过剩的精力”,同时由于人类可以将这种“过剩的精力”运用到没有功利性的活动中,当人们把自己“过剩的精力”运用于非功利的活动

中,体现为一种自由的游戏,就产生了艺术。游戏发生说最初是由18世纪德国哲学家席勒提出来的,19世纪英国哲学家斯宾塞对此说加以发展,遂风靡一时,直至现代。

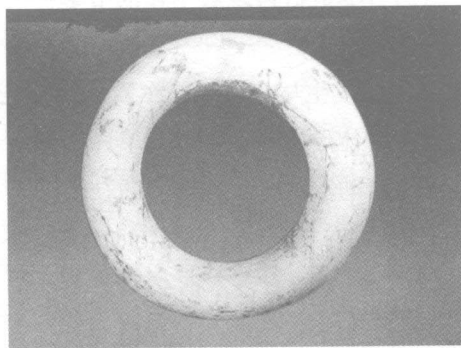
席勒在《美育书简》中,通过对游戏与审美自由之间关



手印 史前

^①李泽厚:《哲学美学文选》,397~398页,长沙,湖南人民出版社,1985。

系的比较研究,首先提出了艺术起源于游戏的观点。席勒认为,艺术发生的真正动力是以外观为目的的游戏冲动,它既是人的感性冲动与理性冲动的辩证统一,也是人类脱离动物界的标志。在这里席勒将生命体的游戏分为两种:一种是无理性的(感性)生物的“自然的的游戏”;一种是兼具感性与理性的人的“审美的游戏”。同时席勒还把游戏冲动视为一个从低级状态向高级形式发展进化的必要过程。这一过程的起



陕西关桃园遗址 前仰韶时期灰坑中出土的玉环 史前

点是自然界物质意义上的游戏,然后是动物和人的动物性的过剩精力与生命力的自由活动的游戏,最后是以创造形式外观为目的的审美自由的游戏。而从人类历史的发展阶段看,席勒认为

只有经历了自然状态,人类社会才能进入审美自由的发展阶段,通过它人类才能到达道德状态和政治自由的理想社会。

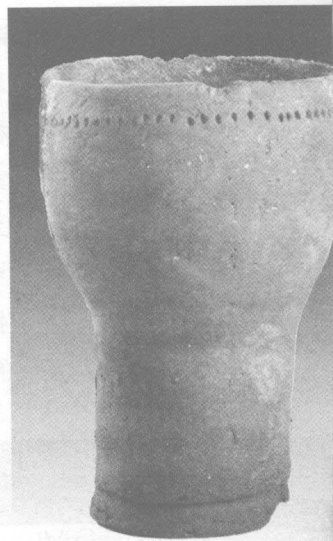
席勒的游戏说强调了游戏冲动、审美自由与人性完善之间的重要联系,对于我们理解原始美术的审美发生具有重要价值。同时,他的游戏论中关于动物过剩精力的发泄与游戏之间关系的论述,对于我们从生物学的角度探讨人的本能冲动和需要对美术发生的作用也有启发性。席勒所说的“审美的游戏”实际上是指他心目中的人的理想或本真的存在状态——感性与理性的和谐统一状态,而不是通常意义上的游戏。但在席勒眼里,“审美的游戏”才是真正的人的游戏;因而,他所着重探讨的也就是这种游戏。有必要指出的是,席勒的两种自由理论缺乏统一性,而他的“审美的游戏”概念则具有相当程度的形而上学性,因此,他的游戏理论也是不够完善的。

发扬席勒游戏说的是英国学者斯宾塞,人们因此把游戏说称之为“席勒—斯宾塞理论”。斯宾塞的游戏论可概括为剩余精力发泄论和摹仿论:游戏是生物体在谋生之外的闲暇时间里在剩余精力的推动下发生的对于谋生活动的摹仿活动。

他认为游戏在这一点上与艺术有同样的价值,游戏与审美有一个共同的特征,那就是两者都不能直接有助于维持生命,都与功利无关。在低等动物那里,全部精力都用在了维持体生命和延续种族生存上,没有剩余精力。而高等动物则有了剩余精力,这剩余精力就成了游戏的动因。他说:“我们称之为游戏的那些活动是由于这样的一种特征而和审美活动联系起来的,那就是它们都不以任何直接的方法来推动有利于生命的过程。”^①斯宾塞认为,这种自由地发泄过剩精力,使人获得了快感和美感。所谓美感,就是“从游戏中获得发泄过剩精力的愉快”。这样,游戏—审美—艺术就天然地联系在一起,构成了人类与功利性生存相对应的另一类无功利生存方式。这一见解是十分深刻的。根据近现代有关学科的研究成果证实,原始人类虽然生产力低下,但的确仍有剩余精力,有着运用剩余精力进行的嬉戏活动。在这种嬉戏活动中很有可能启示了原始人类作审美或艺术的思考与创造。由此可得到说明,游戏是艺术起源的重要动因之一。后来的成熟的艺术活动也证实,艺术创造与接受需要主体在心理上、生理上和环境上都具有嬉戏、游戏或远离功利的状态,进入一种独特的自由境界。德国哲学家康德认为:“自由是艺术活动的精髓”,“艺术与游戏相通”。这是我们在对艺术起源与艺术本质的理论上的一大进步。

在席勒和斯宾塞之后,仍有一些学者从游戏角度研究美术的发生,但研究的问题已集中到游戏的根源方面。如弗洛伊德的虚拟论游戏论。在弗洛伊德式看来,人凭借想象满足自身愿望的梦幻正是典型的精神游戏。因而,作为改装并符号化了的梦幻,艺术自然是一种游戏,一种社会化的精神游戏。这就是弗洛伊德眼中的艺术与游戏的关系,也就是他的虚拟论艺术论。

但是,这一学说也过分“现代化”了。原始



陕西关桃园遗址 前仰韶时期的陶高圈足杯 史前

^①斯宾塞:《心理学原理》(第2卷),见朱狄《艺术的起源》,121页,北京,中国社会科学出版社,1982。

人的嬉戏与艺术,与现代人的嬉戏与艺术还是有着重要差别的。普列汉诺夫在《论艺术——没有地址的信》中批评游戏说,认为野蛮人玩狩猎的游戏,从个人来说,确实游戏先于劳动,但从整个社会和整个民族部落的角度来说,劳动先于游戏。野蛮人在舞蹈中再现各种动物的动作,无非是再度体验狩猎活动中的快乐冲动。因此,劳动先于游戏,先于艺术。普列汉诺夫的批评也是击中要害的。但他由此把艺术的起源与劳动直接联系在一起,也显得过分简单化、直观化了。

艺术与游戏在本源与性质上是相通的,二者之间也没有截然的界限,但游戏却不能构成艺术起源的原始动因。因为人类的嬉戏和游戏,与动物不同,不是一个本能问题,更不能用剩余精力的发泄来解说。只要看看自古至今人类的嬉戏和游戏活动就会明白这一点。因此嬉戏和游戏也需要在发生学上加以探讨和解说。从嬉戏、游戏到审美和艺术,是一个历史的进化过程,在理论上仍需要找到它们共同的原始动因。

四、劳动论

在众多的艺术发生理论中,劳动论为探索、研究艺术发生中的诸问题做出了独特贡献,从而成为一种拥有众多支持者的学说。当然,持劳动论的各位学者对这一问题的研究角度并不完全相同,他们所关心的问题与材料与劳动的联系也各异。如美学家沃拉斯切克·毕歇尔和芬兰美学家希尔恩等主要关心的是人类的劳动节奏与舞蹈、音乐节奏之间的紧密联系,而认为劳动中的协调合作是音乐、舞蹈起源的直接动力。

沃拉斯切克·毕歇尔在《劳动与节奏》一书中指出:“在其发展的最初阶段上,劳动、音乐和诗歌是极其紧密地互相联系着的,然而这三位一体的基本的组成部分是劳动,其余的组成部分只具有从属的意义。”^①如在非洲的许多原始部落,他们的许多日

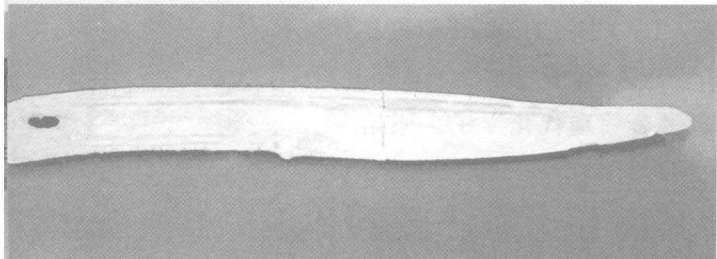
常活动都与音乐、节奏联系在一起,甚至几乎每种劳动都有自己特殊的歌曲和节奏。

俄国学者普列汉诺夫在《论艺术》中也是从劳动的角度考察研究艺术发生问题的。他说:“原始狩猎者的艺术活动的性质十分明确地证明了,有用物品的生产和一般的经济活动,在他们那里是先于艺术的生产,并且在艺术上打下了最鲜明的印记。”“原始人在劳动时总是伴着歌唱,音调和歌词完全是次要的,主要的是节奏。歌的节奏恰恰再现着工作的节奏——音乐起源于劳动。”^②

上述学者都注意到了艺术的发生与劳动有着许多方面的直接联系,为我们探讨原始艺术具体形态的发生提供了许多可信的实证材料。关于艺术起源于劳动实践或者说人类的社会劳动实践是艺术发生的根本动力,我们可以从以下两个方面来把握。

一方面,劳动实践创造了人类制造艺术的必要条件,如大脑的发育、感觉器官的灵敏、手的灵巧和形体的进化等,为原始艺术的创造主体提供了生物学上的前提。

人类通过劳动实践在改造客观世界的同时,也在改造着主体自身。马克思说:“个人怎样表现自己的生活,他们自己也就怎样。因此,他们是什么样的,这同他们的生产是一致的——既和他们生产什么一致,又和他们怎样生产一致。”^③而按照马克思在《1844年经济学哲学手稿》中的思想,人类的生产就具有如下的性质:人的生产是全面的;在不受肉体需要支配的时候也进行生产;他不但生产自身,而且在生产整个自然界,并在这种生产过程中获得各种本质力量和感觉上的丰富性,从而能使他以全部的感觉在对象世界中肯定自己。也就是说他作为一个完整的人,以一种全面的方式占有自己的本质,“如有音乐感的耳机,能感受形式美的眼睛”等。原始人只有在劳动实践的过程中既改造自然又构造了主体



陕西关桃园遗址 前仰韶时期灰坑中出土的骨刀 史前

常活动都与音乐、节奏联系在一起,甚至几乎每种劳动都有自己特殊的歌曲和节奏。

①毕歇尔:《劳动与节奏》,340页,北京,三联书店,1984。

②《普列汉诺夫哲学著作选集》(第5卷),755页,北京,三联书店,1984。

③马克思:《德意志意识形态》,见《马克思恩格斯全集》(第1卷),67~68页,北京,人民出版社,1995。

与自身的新关系时,才有可能从事美术作品的创造活动,从而在对象化的形象和制品中去表现、占有自己的全部本质力量。这正如恩格斯在《自然辩证法》一书中的《劳动在从猿到人转变过程中的作用》一章中所说的,“劳动创造了人本身”。劳动一方面使自然界得到了改造,另一方面也改造了人本身的自然。

当然,劳动本身的诞生也是有前提条件的。现代古人类学、考古学、地质学等学科已经证明,人类之所以能从动物中分化出来,首先与自然界的改变所造成的选择压力有关。这是因为人类动物祖先的机体结构和行为模式与变化了的生态环境之间的矛盾,必然导致人类动物祖先逐步地改变行为方式去适应它们,而行为方式的改变就会同时引起机体结构的变化。如在中新世晚期,随着地球气温下降,森林面积的减少,类人猿不得不从森林向平原迁徙,为了应付平原生活中所有的威胁,为了更方便地获取食物,直立行走、手脚分工等新的行动方式也就随之出现了,“这就完成了从猿到人的具有决定意义的一步”,为人类劳动实践的诞生准备了前提条件。

随着诸如狩猎、采集等劳动实践的诞生,人类祖先的机体形态和生理结构,就开始不像人类动物祖先那样直接依自然界的改变而进化,而是通过使用和制造工具的中介性活动,在与自然界的物质交换过程中日益进化、分化和完善。人手在劳动中适应不同环境,操作越来越灵巧。由于生长相关律的作用,手的进化同时带来了其他机体形态如神经系统、内分泌系统以及骨骼系统的进化。再通过遗传,人的手和身体逐渐具备了高度的灵巧性。劳动实践使人的手脚分工稳定发展的同时也使身体越来越直立,头部形态也逐渐向人的形态转化。近来,有的学者认为人类脑的进化可能发端于肌肉的进化,我们认为更与人类在劳动实践过程中,从使用工具,制造简单、万能工具到使用和制造复杂的、功能分化的工具,从而使劳动过程、劳动对象和劳动成果日益多样复杂的进步紧密相关。

通过劳动实践促使人类的体质形态从动物向人进化,既为艺术发生中创造主体的各种能力(如操作能力,各种心理能力、意识和观念)提供了生物学方面的条件,也为美术的形态发生提供了身体方面的内在尺度与根据。

另一方面,劳动实践使人类在主体与自身、主体与自然界、主体与主体之间建立了新的关系,从而使艺术的发生成为可能。

人类的身体作为“自然界的一部分”,就在自然之中;自然界作为人类身体的活动场所、生存所需的对象和环境,也在主体之内,“是人的无机的身体”。这种主体身体与自然界最原始、最本源的相关性,始终伴随着人类的历史而存在。即使在今天,仍然如此。但从本质和起源上看,这种主体与自然界的联系还只是马克思所说的那种直接同一的动物性关系。“动物和它的生命活动是直接同一的。动物不把自己同自己的生命活动区别开来。它就是这种生命活动。”^①所以,艺术的发生首先必须改变和超越主体与自身、主体与自然界、主体与主体之间直接同一的动物性关系。但要实现这一点,只有通过人类的劳动实践。

首先,人类最初的艺术活动往往是在劳动过程中产生的,劳动实践与艺术发生紧密联系。马克思说:“劳动首先是人和自然之间的过程,是人以自身的活动来引起、调整和控制人和自然之间的物质变换的过程。”^②正是通过这一过程,人类与自然界建立了紧密联系。而这种联系的建立首先必须依托现实生活,离不开物质层面的支持,而且这一新的关系是以人类的主动参与为主导。虽然自然界中的许多动物也能够一定程度上利用自然,但动物只是消极地适应和利用自然界,而非有意识地、主动地改造自然,更不能改变它们与自然之间业已存在的主从关系。因为对于动物来说,自然界的界限和范围是以身体器官的能力和需要为极限的,是一个被特化的器官所局限和封闭的狭小世界。人类在生存的压力下通过劳动实践则能主动改造自然,支配和控制自然,并使其为自己的生存目的服务。随着生产力水平的提高,工具的改进,人类支配和控制自然界的范围和对象,即人化的自然界就会不断扩大。原始美术中描写的题材和对象的发展变化,如狩猎时代

①马克思:《1844年经济学哲学手稿》,见《马克思恩格斯全集》(第42卷),96页,北京,人民出版社,1995。

②马克思:《资本论》(第1卷),201~202页,北京,人民出版社,1972。

的动物到农耕和畜牧时期的动植物,就反映了人与自然界关系不断扩大的趋向。这说明,只有通过人类的劳动实践活动,自然界才有可能向主体、向人类社会生成转换,美术的发生也才有可能。人类的劳动实践在改变主体与自身关系的同时,也在主体与主体之间建立了新的社会性关系。这首先表现在劳动过程中群体之间协作关系的建立,从而使某些艺术形式,如音乐、舞蹈、诗歌能从这一劳动过程中产生出来,并服务于它。这正如西汉时期的《淮南子·道应训》在记述古代的《邪许》歌中所说:“今夫举大木者,前呼邪许,后亦应云,上举重劝力之歌也。”

其次,从最初的艺术作品反映的内容来看,大多与劳动相关。或是对劳动斗争的歌颂,或是对劳动场面的记录,或是对在劳动中观察到的事物的模仿。原始时代人类的物质生产方式,制约着他们观看世界的视野。有些原始部落,当他们还处于狩猎时代时,由于动物对他们生存的重要性,就对动物的生活规律、习性进行了仔细的观察,因此这些原始部落所生产的大量石器上的装饰花纹甚至他们身上的文身都多以这些动物形象为母题。

再次,人类意识的诞生,各种精神观念的出现是艺术发生的重要原因,而意识的出现也与劳动实践有着密切的关系。马克思说:“有意识的生命活动把人同动物的生命活动直接区别开来。”^①如果没有人类意识与观念的诞生,美术创造活动充其量也不过是蜜蜂构造蜂房、鸟类筑巢的本能活动而已。只有当“自然界达到了自我意识”,从而在意识与精神观念的层面上建立了主体与自身、主体与自然界、主体与主体之间的关系时,原始美术的发生才有可能。但是,人类意识的诞生,各种精神观念的出现,从根本上说也是劳动实践的产物。

然而,人类的各种意识是如何在劳动实践中产生的?众所周知,人类的劳动实践是从使用天然工具开始的。而使用原始工具在人类一开始还只是一种偶然的、动物本能式的行为,人与自然的关系也是一种无意识、无目的的关系。在经过长达数百万年的人类进化过程后,人与自然的关系才逐渐转化为有意识的、有目的的关系,主体与工具和自然界的关系才转

化为被意识到的价值关系。制造工具阶段的出现,则说明工具和自然界的自身特点开始进入主体意识之中,也就是说人类在意识层面上开始将劳动实践中所涉及的工具和对象客观化了,从而出现了原始意义上的科学态度和科学意识。主体意识能力诞生的同时,人类各种精神观念也逐渐发生,从而在主体与自身、主体与自然界、主体与主体之间建立了精神观念上的联系,给原始美术的发生以重大影响。

在原始时期,人类主体与自身及其现实活动是直接统一在其生物本能之中的。简单来说,也就是没有意识到自身的价值,其一切行为都出自于自身的生物本能。但当主体的意识随劳动实践诞生之后,人类开始意识到自己的身体、本能的冲动和各种情感,以及自己的意识、自己的生活,并把它们作为一个对象来对待。而这样的一种变化是艺术发生的重要契机。比如说原始人类对于红色的认识和使用,我们可以从小孩的涂鸦过程发现红色的颜料往往是最先用完的。歌德在他的《色彩论》中曾说:“如果一个孩子对某一颜色表示特别喜爱时,那一定是灿烂的红色。就以成人而论,虽则现代人的色彩是非常的衰颓荒谬,却仍然能够感到红色的引人。”人类对红色的偏好最初是生物性的选择,但随着原始人类主体意识的产生,发源于生物性的本能意识就明显地让位于某种情感意识或宗教观念,而最终形成了审美观念。图腾的产生也正是其主体意识的产物。正如许多学者所指出的那样,只有人类才是能够意识到自己是必然死亡的动物。正是这种对死亡的意识导致了灵魂观念的出现。恩格斯说:“在远古时代,人们还完全不知道自己身体的构造,并且受梦中景象的影响,于是产生一种观念:他们的思维和感觉不是他们身体的活动,而是一种独特的、附于这个身体之中而在人死亡时就离开身体的灵魂的活动。……既然灵魂在人死时离开肉体而继续活着,那么就没有任何理由去设想它本身还会死亡;这样就产生了灵魂不死的观念。”原始人类正是通过主体意识,

^①马克思:《德意志意识形态》,见《马克思恩格斯全集》(第1卷),46页,北京,人民出版社,1995。

才将其想象中的事物转化为具体的物象——图腾。

劳动论虽然找到了艺术发生的终极根源,并能解释部分原始艺术现象,但是,其不足之处在于只注意到了劳动与具体艺术形态发生之间表面的、直接的联系,而没有看到人类的劳动实践是通过整个艺术发生的动力系统中的各种因素,如意识与观念、本能冲动、社会组织形式、人类体质形态、人与自然的关系等间接地、深层地、广泛地给艺术发生以影响的。

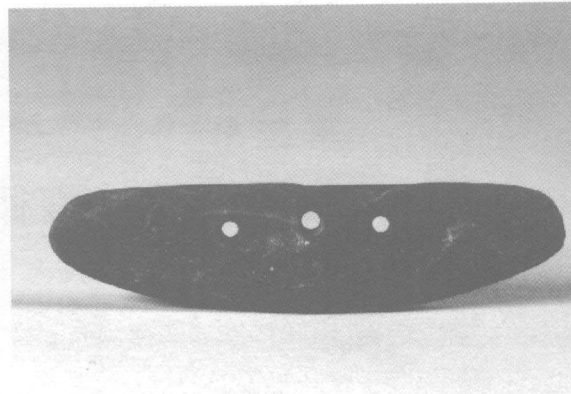
五、其他艺术起源论

在原始社会时期,艺术活动尚未独立,它以不成熟的方式,与其他原始社会生活结合在一起。各种艺术样式也未能分化发展,它以十分单纯明确的方式展示着艺术与社会生活的血缘关系,显示着艺术的各种特质怎样发生、发展并促使艺术一步步走向成熟。正因为这一点,艺术的起源研究才吸引了大量的文化学、艺术学、美学、心理学以及历史学、哲学学者进行了长期的热情探索。直到今天,它仍是艺术理论及其他有关学科的热门课题之一。除了我们上面讲到的四种影响比较大的学说之外,国内外的许多学者都提出了自己的见解。

英国当代美学家阿诺·里德在《美学研究》中认为,传达思想的冲动是艺术创作中至关重要的动力。^①希尔恩在《艺术的起源》中也说,“在原始部族中无论哪一种低级的艺术形式——舞蹈、哑剧甚至装饰——也都是交流思想的重要手段。”^②而托尔斯泰则在《艺术论》中更系统地论述了艺术起源于感情传达的需要这一观点。当代著名美国史前考古学家亚历山大·马沙克曾采用红外照相和显微镜观察,对欧洲旧石器时代晚期的一批骨雕刻品进行过长达十年的研究。他认为那些雕刻在骨片上的图案,与其说是一种行猎的巫术,倒不如说是一种具有季节含义的作品,是用来记录季节变换的符号,是为确定礼仪日期的需要而创作,从而确立艺术起源于季节变换的符号的观点。^③

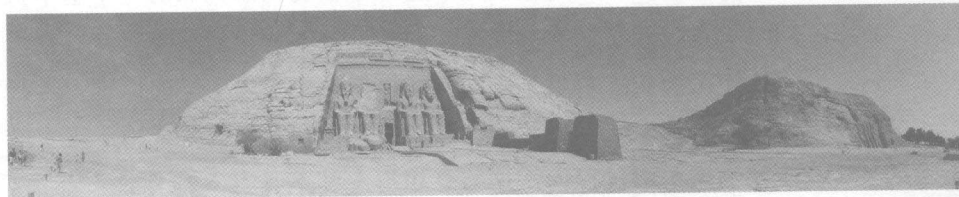
邓福星在《艺术前的艺术》中对原始艺术作了系统的研究,提出艺术起源与人类起源同步。这是我国学者提出的一种较有价值的艺术起源理论。他认为,人类的第一件工具是

以后所有创造物的起点和最初的创造形态,“最初工具的制造和最早艺术品的产生是同一的创造。”^④因为最早的工具孕育着人类以后一切创作活动中所有的最初的要素,蕴含着创作的思维和想象,也体现并增进了创造实践的技能、技巧。陈池瑜在《现代



四川汉源麦坪遗址 穿孔石刀 史前

艺术学导论》中采用“多因论”的研究方法对艺术起源作了全方位解答,他认为艺术发生于生命意志的形式表现之中。“生命意志是艺术发生的深层心理根源;表现冲动是联系生命意志到形式外观的中介的艺术意欲活动;而形式外观则是生命意志和表现冲动的感性图表。艺术发生的根源就存在于这种从深层的生命意志活动到感性的、物质的、形式的、外观活动的结构框架之中。”^⑤



埃及阿布辛伯勒神庙 公元前13世纪

①阿诺·里德:《美学研究》,见朱狄《艺术的起源》,103页,北京,中国社会科学出版社,1982。

②希尔恩:《艺术的起源》,见朱狄《艺术的起源》,102页,北京,中国社会科学出版社,1982。

③王先胜:《文化人类学用于史前研究存在的问题》,见学术连线,<http://www.xslx.com>, 2005.11。

④邓福星:《艺术前的艺术》,8~9页,济南,山东文艺出版社,1986。

⑤陈池瑜:《现代艺术学导论》,84~85页,北京,清华大学出版社,2005。