

浅析声乐艺术脉络

QIANXI SHENGYUE YISHU MAILUO

王瑛 / 著



四川大学出版社

浅析声乐艺术脉络

王瑛 / 著



四川大学出版社

责任编辑:杨 果
责任校对:杜 彬
封面设计:优盛文化
责任印制:王 炜

图书在版编目(CIP)数据

浅析声乐艺术脉络 / 王瑛著. —成都:四川大学出版社, 2018.3

ISBN 978-7-5690-1673-4

I. ①浅… II. ①王… III. ①声乐艺术—研究
IV. ①J616

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2018) 第 063034 号

书名 浅析声乐艺术脉络

著 者	王 瑛
出 版	四川大学出版社
地 址	成都市一环路南一段 24 号 (610065)
发 行	四川大学出版社
书 号	ISBN 978-7-5690-1673-4
印 刷	三河市华晨印务有限公司
成品尺寸	170 mm×240 mm
印 张	15.5
字 数	313 千字
版 次	2019年3月第1版
印 次	2019年3月第1次印刷
定 价	55.00 元



版权所有◆侵权必究

- ◆读者邮购本书,请与本社发行科联系。
电话:(028)85408408/(028)85401670/
(028)85408023 邮政编码:610065
- ◆本社图书如有印装质量问题,请
寄回出版社调换。
- ◆网址:<http://press.scu.edu.cn>



前言

当今时代，人们的衣、食、住、行、用等各方面都渗透着对艺术美感的追求。在世界各国紧密联系和多元化发展的背景下，音乐艺术成为国民素质教育中不可或缺的一部分，其发展水平是一个民族精神文化的象征，因此，对声乐艺术发展的研究就十分必要。

声乐是一门特殊的学科，它集艺术、文学、技巧及实践于一身，以歌唱的方式来表达人们的思想和内心。声乐教学要按照一定的教与学的规律，正确掌握科学的声乐理论知识和声乐艺术作品所表达的内涵，遵循因材施教、循序渐进的教学原则，认真具体地处理每个不同的个体所遇到的不同实际问题。同时，声乐教学也是一门艺术，它具有技术性、形象性和情感性等特点。声乐教学着重于培养学生的创造力、想象力，并注重陶冶学生的艺术修养，以使其达到一定的艺术境界。声乐教学艺术之所以为“艺术”，因为它不仅仅是一种教学方法，更包含了教师自身的专业知识水平和文化修养。

声乐教学是一门实践性和系统性很强的学科，教师在教学中要把握好尺度和教学原则，注重培养和训练学生掌握科学的发声方法，要积极拓宽学生学习声乐的思路，为学生今后的继续发展奠定坚实的基础。声乐艺术教学是声乐教师对学生进行歌唱训练、发声训练、咬字吐字训练、各个共鸣腔训练的一个过程，要遵循科学的教学原则并遵守声乐教学艺术的基本原则，并且是贯穿始终，涵盖各类声乐教学系统的。

基于以上认识，本专著从艺术的传播切入，研究声乐教学艺术的发展，以八个章节的内容来阐释笔者的研究心得。第一章，从认识音乐艺术和声乐开始，将本专著研究的重点——声乐，与音乐艺术的另一重要组成部分——器乐区分开来，作为树立正确认识的开始，在此基础上明确声乐艺术的范围和种类。第二章介绍了中西方



音乐教育的发展脉络，目的是探索音乐教育发生、发展的历史规律，为当代音乐教育的发展提供一些可资参考与借鉴的经验或教训，使我国的音乐教育事业能够健康地发展下去。第三章重点研究了音乐教育学和音乐教学的内容、原则及方法。从第四章开始，切入了音乐教育中的声乐教学艺术，在明确声乐艺术教学概念的基础上进行声乐教学的理性化建设。在第五章、第六章和第七章中，分别研究了声乐教学中民族、美声和通俗唱法的艺术性传播，为培养不同声乐类型学生的声乐艺术审美能力而服务。第八章介绍了培养声乐艺术审美能力的重要性。

本专著是以理论阐释和实践能力培养为两个侧重点的研究著作，这在许多章节中都有不同程度的呈现。主体集中，阐释到位，研究问题专门化、实用化，研究方法灵活且注重时效性是本专著的突出特点。在此，特别感谢在成书过程中各位专家学者对本专著的支持和指点！如若书中存有遗漏和谬误，还望广大读者和专家、同行们能够不吝斧正。

著 者

2017年12月



CONTENTS 目录

第一章	音乐艺术中的声乐门类	/ 001
第一节	音乐的起源及本质	/ 001
第二节	音乐的构成：声乐和器乐	/ 019
第三节	声乐的基础概念	/ 025
第二章	中西方音乐教育的发展脉络	/ 038
第一节	简述中西方音乐教育	/ 038
第二节	我国的音乐教育发展现状	/ 064
第三章	音乐教育中的音乐教学与音乐教育学	/ 073
第一节	音乐教学的内容	/ 073
第二节	音乐教学中的原则性概念	/ 083
第三节	音乐教育学的学科概念	/ 093
第四节	国外著名的音乐教学方法	/ 097
第四章	在音乐教育中建设声乐教学的艺术理性化	/ 108
第一节	声乐教学的艺术论	/ 108
第二节	声乐教学艺术的目标建设	/ 122
第三节	建设声乐教学艺术的可行性	/ 124
第五章	声乐艺术之民族唱法教学	/ 129
第一节	中国的民族声乐	/ 129
第二节	民族声乐教学中的发音训练	/ 143
第三节	民族声乐教学中的歌唱共鸣	/ 154
第四节	针对民歌唱法和戏曲唱法的训练技巧	/ 161



第六章 声乐艺术之美声唱法教学 / 176

第一节 美声唱法的源起与特点 / 176

第二节 西方美声唱法教学 / 180

第三节 我国的美声唱法教学 / 188

第四节 美声唱法教学在 21 世纪的前景分析 / 194

第七章 声乐艺术之通俗唱法教学 / 200

第一节 通俗唱法的概念与特点 / 200

第二节 通俗唱法教学中的科学发音 / 204

第三节 通俗唱法教学的新方向 / 213

第八章 培养声乐艺术审美能力的重要性 / 227

第一节 声乐艺术的审美能力是什么? / 227

第二节 音乐教育中的审美教育 / 230

第三节 培养声乐艺术审美能力的措施 / 238

参考文献 / 241



第一章 音乐艺术中的声乐门类

音乐是艺术中的一个种类，是人类文化生活中不可缺少的组成部分。作为听觉艺术，音乐的基本构成材料是乐音。乐音区别于噪音的基本特征是有一定的音高（发音体的振动频率），基音、泛音的构成符合规律，能产生和谐、悦耳的效果。音乐就是人类以表现自己所处在的客观世界和内心世界为目的而创造的一系列按照特定的规律和形式先后或同时出现的乐音的总和，它借助听觉使人产生美感并得到艺术享受。

在本专著的开篇，笔者带领大家从音乐艺术的源头说起，探寻其开端和本质，从声乐与器乐这两大构成部分来区别分析，明确声乐的范围、风格与艺术形式，在声乐概念的基础上，介绍我国民族声乐的几种声型，为声乐教学艺术发展做概念阐释。

第一节 音乐的起源及本质

音乐艺术的起源与语言、文学、舞蹈等起源大抵相似，都有模仿说、劳动说、巫术说、游戏说、情感表现说这几种说法，但最终都会科学地归结到劳动说上，并结合其他几种说法的影响，综合呈现出音乐艺术的源起和本质。

一、音乐艺术的起源

提起音乐，人们都不会感到陌生，但是究竟什么是音乐呢？笔者认为《现代汉语词典》中对于音乐的解释倒挺贴切，有很好的借鉴意义。其解释说：音乐是用有组织的乐音来表达人们思想感情，反映现实生活的一种艺术，它的最基本的要素是节奏和旋律，分为声乐和器乐两大部门。这一解释简单明了，清楚明白，概括性强，易于为人们接受。它包含三层含义：

第一，音乐是用有组织的乐音来表现人们思想感情，反映现实生活的一种艺术。艺术的形式有很多，如文学、绘画、雕塑、建筑、音乐、舞蹈、戏剧、电影、曲艺等，音乐是其中之一。音乐这种艺术形式表现情感、反映现实所运用的物质材料与其

他艺术形式不同,音乐是以声音作为它的物质材料。音乐艺术总是以音响标志着它的存在,而音乐的物质材料——声音又必须是非自然性的,是通过人的思维活动创造出来的声音,即有组织的乐音,是一种创造性的音响。故而,音乐是用有组织的乐音来表现情感,反映现实生活的一种艺术。

第二,音乐最基本的要素是节奏和旋律。音乐的要素有很多,如节奏、旋律、和声、调式、调性、曲式等,但其最基本的要素是节奏和旋律。将长短相同或不同的音,按一定的规律组织起来,就是节奏,它是声音在时间中的有序组织形式,是声音在时间中先后出现的间隔而构成的秩序。节奏在音乐中起着非常重要的作用,舒缓的节奏使人沉静,激越的节奏使人振奋,战场上催人奋勇的战鼓与节日欢庆的锣鼓都向我们表明了不同节奏所具有的审美与社会功能。不同的音高在时间中的连续构成了旋律,音乐是一种表情艺术,而旋律则是音乐最重要的表情形式,我国传统的民族、民间音乐一向是以优美的旋律给人以丰富的审美感受的;在欧洲古典、浪漫派的音乐作品中,旋律都是最为重要的音乐表现形式。音乐被称为“流动的建筑”,就是指旋律和节奏对音乐的支撑,也有人说节奏是音乐的“骨骼”,旋律是音乐的“血肉”,笔者认为是很道理的。

第三,音乐分为声乐和器乐两大部门。音乐包括声乐和器乐两大类,声乐是与器乐相对而言的,声乐是以人声演唱为表现手段的音乐,器乐则是以乐器演奏为表现手段的音乐。声乐作品是指以人声演唱的音乐作品——歌曲,是以人类语言同音乐表现手段相结合的一种音乐艺术,器乐作品主要指以乐器演奏的乐曲。唱词(语言)是区别声乐和器乐作品的主要条件。

(一)模仿说

模仿说最早始于古希腊的哲学家,它无疑是一种最为古老的理论。这一理论在古希腊时期有以下的发展历程:毕达哥拉斯开创了万物模仿说;赫拉克利特的模仿自然说具有淳朴的现实主义;德谟克利特强调模仿自然的同时也强调了艺术家在艺术创作中具有的主观能动性;苏格拉底的模仿再现说;柏拉图的理念的模仿说;模仿说到亚里士多德已成体系,在他的著作《诗学》中有这样一段话:“从孩提时候起人就有模仿的本能。人和动物的一个区别就在于人最善于模仿并通过模仿获得了最初的知识。其次,每个人都能从模仿的成果中得到快感。由于模仿及音调感和节奏感的产生是出于我们的天性,在模仿艺术中通过对诗的模仿的论述同样也适用于对音乐的模仿说。”亚里士多德认为不仅仅只有诗歌是模仿艺术,模仿还包括音乐、戏剧、绘画、雕刻等艺术门类。从本性天性上讲,他认为音乐的曲调和节奏能对人们的性情和灵魂起到陶冶情操的作用。而曲调与节奏又是模仿人心理精神现象的手段。亚里士多德说:“乐曲自



身就是对性情的模仿，这一点十分明显，各种曲调本性迥异，人们在欣赏每一支乐曲时的心境也就迥然不同。有一些曲调令人悲郁，例如混合利地亚调；有一些令人心驰摇曳，例如轻松的曲调；另一些令人神凝气和，似乎只有多利亚调才有这样的效果；弗里吉亚调式则令人热情勃发。关于节奏的道理也是一样，有的节奏习于沉静，有的节奏习于轻捷。后者中又有一些较为粗俗，有一些较为高雅。音乐在本性上就属于令人快乐的事物。而且，音乐的旋律和节奏可以说与人心息息相通，因此一些有智慧的人说灵魂就是一支乐曲，另一些则说灵魂蕴藏着乐曲。”他还说：“节奏和曲调模仿愤怒和温和。勇敢和节制以及所有与此相反的性情。还有其他一些性情灵魂在倾听之际往往是激情起伏的。”“音乐造成灵魂的亢奋，这样亢奋是性情在灵魂方面的一种激情。此外当人们听到模仿的声音时即使没有节奏和曲调往往也不能不为之动情。”这些论述都说明了亚氏的音乐美学观点，即这种天性本性的音乐模仿说是对人内心情感的模仿，而曲调节奏都是为表现情感而运用的手段，即“乐之本体”。“音乐的节奏和旋律反映了性格的真相”的古希腊的模仿说在亚氏的《诗学》中已成体系，并由此来解释艺术的起源和本质。

在中国，从目前掌握的史前资料来看，原始人的音乐起源与模仿有着直接的关系，我国原始先民的音乐起源模仿说是有史料记载的，在《吕氏春秋·仲夏纪·古乐》篇中关于音乐模仿的记载：“帝颛顼生自若水，实处空桑，乃登为帝。惟天之合，德与天合，正风乃行，其音熙熙凄凄锵锵，帝颛顼好其音，乃令飞龙作效八风之音，命之曰《承云》，以祭上帝。”此段中“效”指模仿之意，是模仿八方之风，这八方之风也非单纯的自然之风，而是在“惟天之合”的前提之下的“正风乃行”的八方之风。从这段记载中可以看到原始先民从自然之风动的声音中制作音乐。《古乐》还有记载：“昔黄帝令伶伦作为律，伶伦自大夏之西，乃之阮隃之阴，取竹于嶰溪之谷，以生空窍厚钧者，断两节间，其长三寸九分，而吹之，以为黄钟之宫，吹曰舍少。次制十二简，以之阮隃之下，听凤凰之鸣，以别十二律。”“帝尧立，乃命质为乐。质乃效山林溪谷之音以歌。乃以麋鞀置缶而鼓之，乃拊石击石，以象上帝玉磬之音，以致舞百兽。瞽叟乃拌五弦之瑟，作以为十五弦之瑟，命之曰《大章》，以祭上帝。”其中“象”乃模仿、象征、对映之意，此“象”取之于天地自然之中，是通过对自然物的形态、本性及其相互关系的观察，和对人自身及本能的观察创造出来的，象不是形象的具体表现，而是意象的表现，因为它不仅是“形”的抽象且具有“神”的内涵。在以上记载中可以看出原始先民是通过自然界与鸟兽的鸣叫的参照来制定音十二律的。《管子·地员》载：“凡听徵，如负猪豕觉而骇。凡听羽，如鸣马在野。凡听宫，如牛鸣窞中。凡听商，如离群羊。凡听角，如雉登木以鸣。”此句中“五音凡首”犹言五

音风调。以上所述记载了模仿自然、动物的声音之有关信息。中国原始先民从自然之风动的声音中模仿音乐的节奏,而且通过自然界鸟兽的鸣叫声来制定音的十二律,对音乐理论与实践发生起到特定的作用。中国的模仿都体现在象、效、法之中,在《易传》中这样记载道:“古者包牺氏之王天下也,仰则观象于天,俯则观法于地,观鸟兽之文与地之宜,近取诸身,远取诸物,于是始作八卦,以通神明之德,以类万物之情。”而这些都取之于天地自然之中,也体现了中国天人合一的思想。虽然中国没有形成像古希腊那样的模仿论的理论体系,但是从以上文字记载中可看出模仿在中国古代已形成自己独特的模仿学说,并已运用到了音乐艺术的活动中。

无论是古希腊的模仿说还是中国先秦时期的模仿说都可从中看出模仿说在其发展过程中在不断地完善自身,它不仅是从主观的角度而且还从客观的角度进行了不断的探索与研究。模仿是通过感知性来直观世界,以直观为印象再通过知性来对其直观对象以概念的思维,模仿这一具有实践活动意义的艺术存在方式从原点的发生到终点完成包含着人们从感到知、从知到理、从理到用(实践)的过程。这一过程又贯穿着情感的主线,围绕着以人为主体的心灵、精神的变化与发展。

目前,从我们所看到的原始先民们遗留下的考古资料来看,史前艺术仅仅用模仿的冲动来解释已不具有说服力,原始先民因为什么而画壁画,又是因为什么而舞蹈歌唱,我们不得而知,但是却能够确定模仿是一种表现,而这种表现绝非是一种单纯的物化表现,它所包含着更高层次的人类对对象化的一种情感的映化。模仿是作为一种手段来表现对象的,但是原始人的心灵、思维、审美意识等抽象的心理活动用简单的模仿手段是不能够完成的。模仿说作为一个理论学说来解释音乐起源,经过了不断的发展与完善,虽然提出了“模仿自然”,提到了对“心理抽象”的表现,涉及理念等,但却忽视了主观与客观的对立统一,心与音对映。模仿论缺少这种在实践的音乐艺术活动中主客体之间的内、外、间、际的关系内涵,只是单独地强调物化表现,或单一地强调情感、理念的表现,或者对二者所同时强调中缺少一定的条件性、范围性,并非客观地探索音乐艺术的表现形式。在音乐艺术实践活动中,音与心是相互相对的双向反映,而这种相互相对的反映并不是绝对的、无限性的、永恒不变的,而是在一定的条件下,一定的范围内暂时性的相互相对的反映。这也是人们常说的一定的历史时期体现着这一时期人们的审美观念、审美标准、审美特征等方面。相反,一定历史时期的美学思想反映着一定历史时期的政治、经济、文化状况。因此模仿论作为研究音乐起源的学说,它没有全面地解释原始先民音乐美学思想中的相互相对的对应关系,没有使对象对象化,而是单一的、片面的、狭义的,没有完成“音”与“心”相互相交的对应,因此对于史前艺术的解释不具有全面深刻的说服力。



（二）劳动说

艺术起源于劳动，是在 19 世纪末西方民族学与艺术史学家中广为流传的理论。这一理论在我国文艺理论界也占据着主导地位。对此理论做出系统研究的有毕歇尔，他在 1896 年出版的《劳动与节奏》中说：“劳动中身体动作如果做得有节奏，就会最有效而且最不易发生疲倦，像运用斧头或连枷之类工作的动作自然地生出节奏的模样。并且，人们在集体用手劳动时，须得有节奏来配合他们的动作，以便把这些动作有效地联系起来，有节奏的工作到了高度筋肉紧张时，他们就发出哼哈哎哟的声音。原始人在这些声音上附加一些字，随后又在声音与声音的空隙中填些别的字，结果就有了诗歌。原始民族的许多舞蹈无非是一定生产动作的有意识的模仿，所以在这种模仿的表演下，劳动必然一定先于舞蹈的。”毕歇尔通过大量人类学的研究明确提出艺术起源于劳动并结论性地说：“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，然而这三位一体的基本的组成部分是劳动，其余的组成部分只有从属的意义。”在毕歇尔看来，音乐的节奏因素是伴随着生产劳动的过程构成的重要因素形成的，在劳动中所发出的节奏即是音乐。希尔恩在他的《艺术的起源》中曾用了—个章节的篇幅来论述艺术与劳动的关系，主要讲了由于不同的生产方式会对艺术的发生、发展产生不同的效果。他说：“劳动的协调受到歌唱和舞蹈的节奏因素的影响。”艺术是随着实践而产生的审美活动，这种审美活动“主要是借助于实用性上的利益而得到促进的”。柯斯文在《原始文化史纲》中说：“各种原始艺术所有观念形态之共同的根源是劳动，是人们的劳动实践，随着人类和人类社会的发展，随着观念形态的复杂化，艺术这一最早的根据自然是愈来愈间接地以人类活动和关系的新生形式表现了出来。但无论自其本质或自其内容看过去，各种手法表现的原始艺术总不外是表现人从劳动实践中得出的认识、情感、情绪和思想的一种形式。音乐的起源问题应当和一般艺术起源问题一道解决，这就是说，归根到底，音乐起源于人的劳动、人的劳动实践，但这并不意味着音乐完全是从工作中的节奏和工作中的声响发生的。”

普列汉诺夫在 1900 年完成的专著《没有地址的信》中则是通过对原始音乐、舞蹈、绘画的分析，以大量的人种学、民族学、人类学和民俗学的文献，系统地论述了艺术的起源及其发展问题，并得出了艺术起源于劳动的观点。普列汉诺夫赞同毕歇尔艺术起源于劳动的说法，他在毕歇尔的有节奏的引用中发现了毕歇尔理论中存在着“一目了然的不可容许的矛盾”。因为毕歇尔说：“原始民族那里的劳动是一种颇为模糊的现象，我们愈接近它的发展的起点，它不论在形式上和内容上都愈接近于游戏。”毕歇尔又说：“原始民族的许多舞蹈无非是一定生产动作的有意识的模仿。所以，在这种模仿的表演下，劳动必然一定是先于舞蹈的。”普列汉诺夫指出了这一矛盾，并进



一步阐释了自己的思想：“劳动先于艺术，总之，人最初是从功利观点来观察事物和现象，只是后来才站到审美的观点上来看待它们。”

我国著名文学家鲁迅明确地肯定了文艺起源于劳动，他说：“我们的祖先的原始人，原是连话也不会说的，为了共同劳作，必须发表意见，才渐渐地练出复杂的声音来，假如那时大家抬木头，都觉得吃力了，却想不到发表，其中有一个叫道‘杭唷杭唷’，那么，这就是创作。”他在二心集《论艺术》译本序中解释普列汉诺夫的观点时说：“社会之人看事物和现象，最初是从功利性的观点，后来才移到审美的观点上去，美的愉快的根源里，倘不伏着功用，那事物就不见得美了。”对于原始人最初对音乐感知的形成与劳动及其工具的关系，我们通过对史前音乐文物的考察便可看到：约七千年前浙江余姚河姆渡新石器中期遗址发现有用禽鸟肢骨制成的骨哨约一百多个，品种各异，长度不等，这说明了先民当时已掌握多种类型骨哨的制作，这些骨哨的音色也是各有特征，因其发音不同其功能亦不同。对现有原始民族的考察，发现原始人会模仿鸟禽的啼叫声，并利用自己的鸣啼声以吸引猎物。因此，从这一点可以看到最初原始人使用骨哨模拟鸟鸣的做法既是作为生产工具，同时也作为准乐器演奏，开发了原始人的音乐感知力，培养了原始人的音高感、音色感，甚至是音程感。由此可看出生产劳动是艺术起源的因素之一。

与此相关的美学家马克思·德索曾经提出尖锐的批评：“按照一种广泛接受的理论，节奏与劳动的联系非常密切。最早的歌曲是劳动号子，它用来减轻劳动和保存能量。但严酷与不可争辩的事实却使这种用经济效益的方式对节奏所做的解释站不住脚。也许读者已经看出，所引用的共同劳动的例子并不适用于狩猎与游牧的生活方式，甚至连养牛的人都不熟悉这样的劳动形式。纵使他们进行了这种形式的劳动，省力当然便是不相干的效益，因为这种文化阶层的人分散了他们的能量。音乐与诗歌的节奏基础唯有当它们存在之后才用以这种目的。群体的节奏运动是社会上有用的活动与矫正措施，主要是在战争训练方面。只有当运动是一种享受（若能这样说的话）时，审美自由才得以开始，只有当节奏形式能固定与持久时，艺术才得以起步。战舞和爱情舞不可能从劳动的节奏中产生出来；模仿舞以及那些重现某种动物，比如袋鼠的舞蹈同样也不会。”德索的批评是有一定道理的，就劳动说而言，其自身的确存在着一些问题。

对于“劳动说”，我们应该站在客观的角度来正确地理解与分析。不能因为它所具有的唯物性而盲目地推崇或否定，也不应将音乐艺术起源说狭义地放置在一个框框中加以评判，而是立足于“劳动说”的考察，要明确“劳动说”的内涵，还要明确音乐艺术与劳动都是人的心智的体现。



劳动说基于“劳动创造人类，劳动创造世界”这一理论原理。劳动说虽然是普列汉诺夫首次提出的，但是其理论基础则是建立在恩格斯那里的。恩格斯在其所著的《劳动在从猿到人转变过程中的作用》一文中指出：“劳动是整个人类生活的第一基本条件，而且达到这样的程度，以致我们在某种意义上不得不说：‘劳动创造了人本身。’”恩格斯说：“语言是从劳动当中并和劳动一起产生出来的。”虽然此问题并未涉及艺术的起源问题，但其理论对艺术起源却同样具有深刻的理论意义和启迪。

劳动创造了人，在从猿到人的进化过程中至少经历了几千万年的历程，在漫长的转变过程中劳动无疑起到了决定性的作用。劳动是整个人类生活的第一基本条件，而且达到这样的程度以致我们在某种意义上不得不说劳动创造了人本身，手不仅是劳动的器官，还是劳动的产物，正是由于劳动，人的手才达到了这样高度的完善。总之由于劳动创造了艺术生产的主体——人，才为各种艺术的产生和发展提供了可能。无论是音乐艺术活动，还是劳动生产活动，都是人们意志的体现。在生产劳动中，依据达尔文的生长相关律，一个有机生物的个别部分的特定形态，总是和其他部分的某些形态相连的，虽然在表面上和这些形态似乎没有任何关联。随着手的发展，随着劳动而开始的人对自然的统治，在每一个新的进展中开阔了人的眼界，他们在自然对象中不断地发现新的、以往所不知道的属性。另外，劳动的发展必然促使社会成员更紧密地相互结合起来，这就需要产生自己的器官。也就是说身体某一部分的进化和改善，总要引起其他部分相应的改变，脑和手的进化，也就自然引起或同时发生着全身各个部分为适应新的环境和新生活方式的改善，由此手脑的进化也带动了意识、认识、思维的变化与发展，这种变化与发展是相互影响、相互作用、相互渗透、协同发展的。马克思也正是在这个意义上认为，人类在进化过程中最重要的特征是“人是一种有意识的物种存在”。无论是劳动还是制造工具，其背后都隐含着主体的一种意识，而这种主体意识也具有深刻的内涵。在生产劳动实践中，人类各种感觉器官与感知能力形成了人类的文化心理结构，其中也包括人的审美心理结构。在人类的劳动与工具制作和使用的开始，人的声乐艺术审美感知力也在不断地实现和完善，只有作为主体能力的改造自然和改造人的自然的实践过程中，才能作为社会的人的审美能力而被确定。

艺术产生却不能简单地完全归结为劳动。劳动说的理论观点主要是忽视劳动本身的进化，也忽视了心理系统的发展对艺术发生的特殊意义，其中包括并不迟于劳动出现的模仿、精力过剩、性爱等原因，更忽视了决定并标志着心理机能发生突变的因素。因此劳动说具有简单机械的倾向。劳动说没有强调“劳动”首先是主体的一种实践活动。作为认识世界和改造世界的行为者，主体力量表现为实践，而任何实践事实上都是主体满足自身需要而采取的行动。马克思从来没有把艺术的起源简单地归之于



劳动，这位伟人总是详尽地描述劳动者的手和大脑以及生产工具如何在劳动实践中获得发展和更新；艺术如何在上述发展和更新过程中转化为精神领域中的产物的详细过程。而艺术起源于劳动说导致了两个缺陷：第一，使人们认为人的劳动和其他动物一样，缺少任何主观智慧的作用，人只要劳动发挥自己的体力就会出现社会的进步和文明，完全没有注意到人类智慧的作用；第二，从人类的劳动看，单个的劳动不如集体的劳动，原始工具的劳动不如革新的工具的劳动，消极的劳动不如积极的劳动。劳动说不阐述、不注意劳动者在心理上的种种作用，只顾及社会性。更加重要的是劳动说没有阐释出什么是劳动，艺术在劳动的哪一个阶段、哪一个组成部分发生，是如何发生的。这些问题都是劳动说有待解决的。

（三）巫术说

20世纪以来，西方关于艺术起源于“巫术”的理论受到重视，并在西方学术界具有优势地位，成为西方在艺术起源问题上影响最大的一种理论；近几年在我国学术界也颇有影响。这一理论的倡导人应首推英国著名的人类学家爱德华·泰勒和弗雷泽等人。泰勒在他的《原始文化》第四章中说：“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象来塞满自己的住宅、周围的环境、广大的地面和天空。”他们与自然的关系则是虚幻的和歪曲的，弗雷泽把这种虚幻、歪曲的关系归纳为两类：一是所谓的同类相生，即结果可以影响原因；二是凡接触过的物体在脱离接触以后仍然可以继续互相发生作用。前者称为相似律，后者称为接触律或感染律。通过模仿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。前一种巫术称为模仿巫术，后一种巫术称为交感巫术。

为何会产生巫术呢？原始生产力的低下，原始人在自然面前的软弱无力，以及制服自然力的强烈愿望成为巫术萌芽的动因。原始人想要用自己的意志直接控制自然，使自然听命于自己，使生存得以保障，于是就创造了巫术。不仅如此，巫术的行为与整个原始经济活动和人类自身的繁衍密不可分，从而产生了丰产巫术、生殖巫术等。因此普列汉诺夫说：“原始宗教是社会发展的无可争辩的‘因素’，但是这个因素的全部实际意义，是以万物有灵论概念与之相联系的那些实践理智的规则规定了什么样的行为为转移，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。”艺术的发生和初期的发展与原始宗教和原始巫术关系极为密切，万物有灵和图腾信仰都对原始艺术发生着深刻的影响。巫术常常借助于原始艺术作为达到巫术效应的必要手段，而原始艺术则成为巫术的表现形式。二者常常是合二而一结合在一起的。在“三兄



弟”洞穴中发现的戴假面具的巫师雕像，其形象为一男性，头戴鹿角，饰以长须和马尾，肩披兽皮，做舞蹈状。泰雅洞穴发现一支骨制的“指挥棒”，上刻三名舞者，均为双足，佩戴岩羚羊面具和饰物，诸如此类显然与宗教观念和仪礼有某种关系。泰雅洞穴的岩画形象，其姿态显然是在起舞，图中形象似在行某种仪式，颇为可能为图腾崇拜仪式，或是在进行与狩猎有关的某种仪式，仪式所反映的显然是祈求帮助狩猎成功或是繁殖动物。原始人认为狩猎祭祀仪式一定要有歌有舞，只要有歌有舞就能够通神，在音乐文化的最低级阶段上显见得跟舞蹈、诗歌连接得极为密切。没有音乐伴奏的舞蹈是极为少见的，因此希尔恩说过：“他们从来没有歌而不舞的时候，也可反过来说从来没有舞而不歌的。”所以他们常用唱歌和打鼓来伴舞，而且音乐在表演中占据着重要的地位，它们并非各自独立，而是极密切地有机地结合着，甚至处于三者浑然一体的状态。根据原始人的观念，如果没有这样的巫术作用，就难于捕获那些凶猛的动物，在自然力面前的软弱无力和征服自然力的必要性，必然会使原始人想象自己能够战胜和征服自然。这是因为原始人与现代人的思维方式大不相同，原始人的思维以“互渗律”为最高指导和分配原则，这种互渗律是图腾信仰的基础。所以在原始人看来，一些客观存在的实物和现象既可以以当时被看到的形态存在，又可以以某种不可思议的力量变化形体而存在，并且还能够发出和接收与之能力、性质和作用相关的神秘力量。在我国文献中，也记载有巫术与艺术的关系，《吕氏春秋》曰：“葛天氏之乐、三人操牛尾投足以歌八阙。”而古代官大抵以巫官兼摄。科林伍德在他的《艺术原理》一书中认为：“巫术”一词通常根本没有明确含义，它常被用来表示原始社会中某种实用的倾向或某些实际的运动，可是巫术与艺术之间的相似既是强烈而又切近的，巫术活动总是包含着像舞蹈歌唱、绘画或造型艺术等活动。在原始人看来没有歌舞就不能有巫术仪式，也就不可能通神。据卜辞记载，在殷代或殷以前的女巫（最早的巫是女性）的职业是求雨，女巫举行求雨的仪式时要歌唱和跳舞，通过歌舞与神灵沟通，向神灵表达其内心的情感和祈望。这种以歌舞来表达祈愿的仪式，古代叫作“舞雩”。

巫术作为意识形态的观念，作为一种社会实践活动，作为一种历史范畴，是通过特定的主观行动去控制或影响外界事物的幻想，实际上是一种为了实用性目的而进行神秘性的活动，它不是审美之源，也不是艺术产生的最终根源。它本身只是为了生存或其他目的而进行狩猎、战争或收获等有机组成部分。它那富有模仿和创造性的过程及结果的本身，虽可视为史前艺术，但也只是艺术之源的又一因素。为什么会有艺术起源于巫术之说呢？那是因为巫术和艺术确实有极为密切的关系。许多史前考古遗迹和一些不开化民族的文化，具有巫术和审美的双重意义。从心理学角度看，巫术活动



与艺术活动具有多方面的共同的心理活动过程，如想象、情感等，在进行过程中又有许多共同手段，如模仿、概括等。在考古资料与现存原始部族中可看到原始艺术成为巫术的载体和外衣，使巫术实现了其实用性目的。同时，巫术又作为艺术的寄生和内涵，凭着它功利目的的驱使，刺激并促进了原始艺术的发展。但是巫术与艺术存在着根本的区别，以及现存原始部族的艺术也有不与巫术发生关系的实例，从而使艺术起源于巫术说不能自圆其说。列宁在《哲学笔记》中说过这样一句话：“艺术并不要求人们把它的作品当作现实。”这句话指的是艺术与宗教的区别。

（四）游戏说

艺术起源于“游戏说”产生于18世纪，在研究“游戏说”的诸多理论中，当以康德、席勒、斯宾塞的游戏说最为典型。

康德是18世纪德国哲学家，是主观唯心主义哲学的代表人物，他的游戏说理论散见于《判断力批判》的著作中。康德说：“正当地说来，人们只主张把通过自由而产生的成品，这就是通过一种意图，把他的诸行为筑基于理性之上，唤作艺术。”在康德看来，艺术的本质是自由的，游戏的本质也是自由的，艺术与游戏具有同样的特点，所以说，“促进自由艺术最好的途径就是把它的一切的强制解放出来，并且把它从劳动转化为单纯的游戏”。游戏作为自由活动，它是纯粹的，不带任何附属的功利条件，也绝对与劳动无关，它可以给人类带来多种感觉上的满足，而且这种满足仿佛总是人的整个生命得到进展的一种感觉，因而也是身体舒畅或健康的感觉。康德并没有建立起系统的游戏说理论，只是在说明他的艺术本质论时，把艺术和游戏进行了比较研究。他的艺术的本质是自由的，与游戏的本质是自由的观点基本上一致。因此，康德虽没有建立游戏说，但为游戏说奠定了理论基础。

真正最早提出游戏说的是19世纪的德国哲学家与美学家席勒，他也是“游戏说”的代表和核心人物。席勒在他的《美育书简》中指出：“两种冲动（即感觉的冲动和形式的冲动）的共同对象，那也就是游戏的冲动。”他认为，人要在现实生活中，既要受到自然力量和物质需要的强迫，又要受理性法则的种种约束和强迫，是不自由的。但是游戏冲动却能使人在精神和物质方面都能达到自由。而游戏的冲动是以模仿的冲动为媒介，这种冲动认为外观是某种独立、自由自主的东西。而人的自由就在于能给无形式的东西以形式，人一旦赋予自然以形式的时候，人就是战胜了自然。只有当人是完全意义上的人时他才游戏，也只有当他游戏的时候才是完全意义上的人。席勒意识到人类审美观念的产生是人类脱离动物世界的标志。因此，他说：野蛮人以什么现象来宣布他达到的人性呢？不论我们深入多么远，这种现象在摆脱了动物状态的奴役作用的一切民族中间总是一样的：对外观的喜悦，对装饰和游戏的爱好。其基本