

东方美学译丛

〔新西兰〕吉尔伯特·阿尔奇 著
吴 非 译

波利尼西亚的 艺术形式

GILBERT ARCHY
THE ART FORMS OF POLYESIA

Published by the Council Authority of
Auckland Institute and Museum

First Published 1965

Reprinted 1974

(本书根据1974年重印版译出)

东方美学译丛

波利尼西亚的艺术形式

〔新西兰〕吉尔伯特·阿尔奇 著

吴 非 译

•
中国人民大学出版社出版发行
(北京海淀路39号 邮码 100872)
中国人民大学出版社印刷厂印刷
(北京鼓楼西大街石桥胡同61号)
新华书店经销

•
开本：787×1092毫米32开 印张：5.25 插页2
1991年1月第1版 1991年1月第1次印刷
字数：111 000 册数：1-25 000

•
ISBN 7-300-00938-7

B·124 定价：2.35元

《东方美学译丛》

主 编：牛枝惠
张潇华

副主编：卞崇道

编 者 的 话

东方古代文明曾以辉煌的光焰照亮了人类文明史并成为人类文明史的源头。数千年过去了，东方古老文明的火炬至今仍放射着耀眼的光芒。世人仰望着它，惊叹不已，激动不已，为之遐思，为之陶醉，同时也为之在近几百年里的衰微而黯然神伤。在近代，西方文明于重游古希腊文明殿堂后获得了复兴，并进而以征服者的姿态企图统驭环宇。东方文明在西方人中，除一些胸怀开阔者外，被许多人仅当做西方文明的反衬，当做猎奇的古董，当做提炼或阐释西方思想的材料。

随着现代世界交往的密切，西方文明内在矛盾的激化，以及全球文明格局的改观——“东方睡狮”的觉醒，“亚洲曙光”迎来了新的纪元，越来越多的学者以向往的目光看待东方文明，包括东方艺术与美学。但即使这样，人们总的心理倾向和学术研究的风标仍偏向西方。东方文明的历史与现实价值并没有得到科学的估量。

中国共产党的十一届三中全会后，使我国进入了改革开放的新时期。几乎与此同时，知识界出现了“美学热”。西方美学和文艺论著被大量地译介进来。在不少人中，现代西

方的美学思维方式占据了主导地位。这既是一种解渴现象，又是一种缺憾现象。——对世界艺术与美学的研究，少了东方这一半，显然不可能形成全球艺术美学观念，更不可对未来艺术的发展做出较有把握的展望。美学与艺术的研究需要全方位的视野！

为了弘扬我国优秀的美学传统，挖掘东方各国各地区的美学宝藏，重振东方美学精神，以有助于我国当代美学的建设，有助于我国社会主义文明的建设，促进世界特别是东西方文化包括美学的交流，近年来一些同志致力于东方美学的探索。1988年10月形成了一个小高潮，有40多位来自各地的美学专家与研究者，聚集一堂，召开了第一届东方美学讨论会。与会者还积极促使筹建东方美学研究中心。

这个中心的一项任务，就是介绍国外学者对东方艺术美学的研究的状况。为此，我们就着手搞一套“东方美学译丛”，给有兴趣者提供较大的信息量，并对近年来有的同志已开始从事的东方艺术美学等的译介工作以新的推动。

西方美学的译介热近年不断升温。相对而言，东方美学还未受到足够重视。出这方面书，选取不易，更谈不上经济效益，故原只拟先搞出几本试试看。想不到出译丛的想法很快得到国内外美学和艺术界有识之士的热情支持，竟求得了十多种译著，涉及东方美学的主要源流。这一套即可推出十余本，当然还会有新的译著接踵而来的。可庆幸的是，中国人民大学出版社的同志，以大家的风度和深邃的眼光，承担了本译丛的出版；出版社领导和责编王爱玲同志予以大力扶持与协助，令人感动。中国艺术研究院著名专家李希凡先生和日本东京大学教授前田专学也分别为有关译本写了序言。

II

我们谨在此向所有的支持者表示衷心感谢。

由于我们水平有限，又时间仓促，译丛工作难免疏漏，望专家学者与广大读者予以批评指正。

1990年 3 月

序 言

我以为，这里所谓的“东方”，与政治上的东西方的概念似无关联，但我又想，如果从美学思想发展史上来看，这东方美学研究的兴起，又不无与多少年来欧洲中心的美学观有着相当的关系。在文艺领域袭用西方美学的概念和范畴，来解释中国或东方的美学现象，或者也可以说，用西方美学观念来硬套中国或东方艺术的发展规律，似是很多有识之士早已觉察到了，而且开始倡导要研究中国自己的艺术美学了。

自然，探寻“民族韵律”的研究，在老一代学者中早已扎下深厚的根基，中西艺术美学的比较研究，近十年来也有所发展。然而，就世界美学史与论的规律性的探讨、概括和总结，似是仍以西方为中心，而难以涵盖东方艺术美学的特征。美学，无论东方和西方，当都有其共同的规律，而东方多文化古国，与西方的历史条件，文化传统，民族审美心理，以至民族生活习惯、感情和语言的表达方式，确有相当的差异，因而，在美的概念、范畴的内涵和外延上，也就各具特色，形成了不同的体系与形态，在世界美学史上竞放异彩。

但是，由于人类社会史发展的不平衡，到了近代，东方落后了，在政治经济上甚至成了西方资本主义侵略、掠夺的对象，学术界也长期存在着西方为尊的思想，东方则成了未开发的处女地，而被历史地忽略了。这是连西方的诚实的学者都有所发现，有所警觉的，特别是在全盘西化鼓噪喧闹一时已经破产之后，中国学术界已开始惊醒，正在“回到东方”！当然，我们决非鄙薄西方，一切进步的优秀的艺术与美学，都是相互借鉴、相互促进的。但是，为了更准确地把握东方艺术与美学的规律和特色，东方应当致力于挖掘自己的艺术、美学的宝贵遗产，系统地、深入地探讨它形成独特体系与形态的源流，并对其进行科学地整理，这不仅对于建设我国具有民族特色的马克思主义美学是有益的，也大大有利于加强各国学者在东方美学、艺术领域的合作，弘扬东方文化，推动东西方文化艺术的交流和比较研究。

为此，在学者们的不断努力下，终于收集到各国专家有关东方美学的著作十余种，将以《东方美学译丛》的面目与读者见面。这是一项开拓性的工作，我们期待各界有识之士给予积极地关注和支持。

李希凡

1990年3月

序

科学技术的飞速发展，使我们居住的地球骤然变小，地球上诸国发生之事瞬间即成新闻，传播四方。北京与东京，仅以 3 小时飞行时间相联结。今天，人类置身于必须以全球性广阔视野来观察和探讨一切事情的时代。更何况近临诸国、诸民族出现的事情，我们假如对之视若罔闻，也就失去了自身存在的意义。这样讲，并非言过其实吧！在这样的时期，出版由牛枝惠先生主编的《东方美学丛书》，可谓极适时宜。

该丛书精选关于日本、埃及、伊朗、波利尼西亚、俄国美学方面可信赖且有价值之论著，这对于关心东方美学的读者说来，确实是不可或缺的参考文献。尤其是把印度美学以及日本四位著名美学研究者的论著译成中文，介绍给中国读者，对于我这个以印度哲学为专业的日本人说来，就更加无比喜悦。

此次应北京中国社会科学院邀请，使我有机会得以首访中国，迈入我长久以来梦幻中的、日本文化与宗教发源地的伟大国家。其间，担当我翻译的中国社会科学院哲学研究所东方哲学室主任卞崇道先生向我说明了这套书的内容，委托

我为之撰此序文。虽出乎意料，然倍感光荣。我想这或许能
为促进和加深中日友好略尽微力，故欣然执笔。

日本东京大学教授

前田专学

1989年10月14日于东京

译者前言

吉尔伯特·阿尔奇 (Gilbert Archey, 1909—) 是新西兰著名艺术史家，曾在新西兰奥克兰博物馆研究所长期专事毛利艺术研究工作，他对太平洋地区波利尼西亚艺术的考察和研究也颇具权威性，被新西兰艺术史界称为“波利尼西亚艺术的专家”。

对于波利尼西亚人的源出问题，作者参考了考古学的研究成果，认为新石器时代的波利尼西亚原始民族来自东南亚，他们早在公元前10世纪以前就进入了太平洋地区，由一个中心辐射开去，逐渐布满整个波利尼西亚地区。艺术作为其文化的一个重要组成部分，也随之散布开来。

19世纪，在欧洲人进入太平洋诸岛时，当地还存在着许多艺术品，这从书中引述的大量早期航海家的航海志描述中即可略见一斑：独木舟的船头、船尾和桅杆，当地土人的居处、坟地、船屋、庙宇和祭坛，到处都是木雕神像和石雕神像。欧洲人传教的成功，导致了太平洋诸岛大规模的偶像毁灭运动，土人因要证实其改信新教的热诚而将本土原来的众多神像付之一炬。工业文明的强力浸漫，将土著文化艺术原貌破坏殆尽。

为了弥补原始资料的不足，作者翻阅了大量早期航海家的航海志，同时，又到英、法、德、美等国的许多博物馆，专门研究了那里的波利尼西亚艺术藏品，由此汇集了许多图片和文字资料。在这个重构的艺术景观中，作者的视野以“社会—库克—南方”群岛圈为中心，然后又延及夏威夷、马克萨斯、土阿莫土、塔希堤、复活节岛、汤加、斐济、新西兰等群岛、岛屿和国家，遍观了整个波利尼西亚地区。在对各群岛的艺术类型和特征分别加以考察后，作者得出了结论：各群岛的艺术都有自己的区域性风格特征，但它们也有一种共同的特征，即，其艺术形式都是以人像为依凭，从写实化开始，再由写实的简化发展到形式化，而形式化潜在的生硬又导出设计化，从而体现出艺术形式自然主义、制式化和图案化三个阶段的演变。所有这三种人像形式的共同特征就是“横贯背部的两肩肩架普遍窄平”。波利尼西亚各地艺术品的共性体现了传播上的同源性，而差异性则反映了本土人间断迁徙的历史和本地区人类居住的不同时期，大洋洲地理上的岛国性质与艺术形式上的自立门户同时并存。但总的说来，波利尼西亚艺术是个家族，各地区共同的神灵祖先形象，标志着所有艺术的统一性，各自从人像基础衍化出其它艺术样式的方法之相似，也是它们同属一族的表征。

审美的主要对象是艺术，波利尼西亚的艺术形式集中体现了他们的审美范式。在对艺术形式进行了一番考察之后，作者转而论述波利尼西亚艺术所包含的一系列“社会—审美”问题。

第一，艺术与社会。作者认为，艺术品的生产是一种社会倾向，它常常是由社会诱导而成的。艺术成就虽然表现为个

人性的，但艺术品生产却是一个社会性的作用过程。社会创造了艺术家进行工作的经济条件和合作条件，造成了社会群体对艺术的审美反应方式，也造成了一种使艺术家成为他之所是的人的环境。艺术品总是存在于跟社会接受者的关系当中，接受者以其接受赋予了艺术品以艺术品的地位，接受者对它采取审美态度，才使艺术品成其为艺术品，如果一件艺术品缺乏接受者能以情感反应直感到它、并不言而喻地将其归于艺术品范畴中的那种特性，那么这个艺术品也许就没有什么艺术性。所以，艺术—审美现象是处在社会环境之中的。

第二，审美对象。作者对弗莱·贝尔的“有意味的形式”提出异议，认为它不但含义模糊，而且过于狭窄。在对波利尼西亚艺术进行广泛研究的基础上，作者认为，对于一件作品，“使用者或欣赏者通过认识到它的合目的而感到的愉快便是一种审美的愉快。”由意识到石斧功能的完善而产生的反应是一种审美的反应，这就是“功能的审美”；同理，由意识到作品意义表达十分贴切而产生的情感反应称之为“意义的审美”；由作品平衡感、节奏感与和谐感等纯粹形式特质所引起的情感反应称之为“形式的审美”。因此，技术的精致和词汇解释的贴切，也有权与弗莱·贝尔宣称的“有意味的形式”并肩比立，成为审美的对象。

第三，艺术家与公众。作者认为，艺术品处在艺术家与公众之间。公众总是倾向于寻求艺术品中的内容，希望从内容中寻找意义和目的；同时，他们也期待着某种形式，当一种形式赢得了欣赏者的接受，它就逐渐成为欣赏者审美期望的一部分，总之，公众对艺术品的要求是使人满足的意义保

证和形式期望的现实体现。艺术家的功能则是为艺术品的内容表现提供形式，他在艺术形式中表现自己的个性，并在形式的被接受中得到满足。

公众要求艺术品既不悖离真实，同时又要出人预料。这里的“真实”，就是公众所理解的内容和他们期待着的形式；“出人预料”则指形式上的新异之处。艺术家必须顺应这种现实，但他的形式创新不能越过公众可接受的限度。因为工匠（艺术家）不可能是超然独立的个体，他只能处在公众当中，他是而且仍将是其所处社会中的一个成员。部落社会也存在着“审美氛围”，艺术家创造审美氛围同时又同化于它，他施加影响同时又受到影响。因此，工匠（艺术家）过分大胆的形式突进，总是要受到阻止甚至扼杀，过于奇异的新形式总是得不到预期的接受。在波利尼西亚，最为成功的艺术家总是要慢慢地加快步伐，他引领着公众伴随自己渐渐步入制式化和图案化的形式世界，使其进入到对渐进的新形式的新的觉识和反应当中。

在形式的渐进中，意义逐渐深隐，形式突出出来，公众便渐渐转向了对意义的符号化理解。公众对某一程度的形式主义的最初接受，可以从强化了现实主义开始，例如，以简洁轮廓线的粗实强调纹狮的活力。但是，当制式化形式被进一步发展为装饰手段，内容物变成了符号而不是陈述，意义就须解释了，直接的陈述潜藏于设计图案中，意义也就只能符号化地去理解了。在毛利雕刻“托洪迦”以及高度形式化、极为复杂的“玛那雅”人像的螺旋纹中，装饰形式的优势远胜过意义。到了这一步，公众的反应就更接近纯粹的审美反应了。所以作者说，新西兰土人在祖先符号表现物面前

做出的欣喜反应，不过是他们对形式的审美反应而已，因为只有部落中的老者才能完全理解符号象征性暗喻的所有内蕴，而公众只有像一个老者那样了解了一个象征物的喻指，才可能对一个象征感到欣喜，这实际上是不可能的，但是公众却完全可能对审美的形式发生情感反应。不过，这种形式的进展和公众的理解必须是同步的，为追求纯粹审美效果而超越公众的形式期望的作品必定受到排斥。那些以可为人接受的方式进行创新的艺术家的，必须在公众预期范围内行事。

总之，艺术家与公众之间的理解是以下三对选择的合理解决：第一对是群体对内容的基本关注与艺术家对形式的兴趣；第二对是由此产生的二难困境——能引人注目地肯定意义的形式在被过分注意的时候也能使意义模糊；第三对是群体自身对于形式的动摇态度——一旦接受了一定程度的形式之后，便要在这形式的连续性中实现审美期望；同时又对形式的创新表现出兴趣。只有恰当地解决上述矛盾，艺术家的作品才能在部落社会的公众中得到认可。

第四，艺术形式与内容的一致。波利尼西亚艺术的形式与其文化中的社会意义和社会目的紧密相关，艺术与其部落的历史、神话和宗教总是一致的。甚至在大规模的文化交流和冲突中也是如此。波利尼西亚历史上的艺术变革实际上是本土重大社会事件的组成部分，侵略者的统治，大规模的移民、积极的传教努力和与之相伴的传统的破坏，这些社会事件都曾导致了艺术内容和形式上的变革。但是艺术主题的更换总是随群体观念和情感的变换而产生的，它不会脱离后者而变动，也不会整个地融入另一种相斥或异己的艺术中。波利尼西亚的典型特征就在于，艺术主题与本土宗教相关，每

个地区的神像以及从中衍化出来的装饰图案，都与当地的信仰相关，它没有脱离信仰而独立发展过。艺术形式上的“土洋结合”、“牛头马面”，也总是与社会生活的相应变动结合在一起的。

对于几十年来众说纷纭的复活节岛艺术问题，作者也发表了自己的看法。他认为，从种族和文化上看，复活节岛人显然是波利尼西亚人的亲族而不是海尔达尔所说的美洲安弟斯人的亲族。复活节岛跪像与南美跪像在自然主义特征上的相似，不能作为它们彼此间有必然亲族关系的明证，因为两者模仿的原模都是人，而人无论何时何地，在体质上总是相似的。所以，与其在自然主义特征上加以附会，还不如到制式化了的形式上寻找复活节岛艺术的亲缘，就后种角度着眼，复活节岛艺术与波利尼西亚艺术关系更为密切。整个第三章，作者讨论的几乎都是这个问题，他概括了人们对复活节岛艺术几乎各个方面的源出与相关性问题所提出的各种观点：美洲引进说、本土创生说、本土衍生说，等等。在着重置疑于前者之后，作者提出了自己的看法：复活节岛艺术是典型的波利尼西亚衍生物，它是由波利尼西亚引进，又结合本土条件独立发展起来的产物。

关于本土创新和异域转借这一问题，作者引用了伊拉兹马斯的结论：全然不同的文化可以用完全相同的方式对所有群体都共同面临的人类社会问题做出应答，因此，相互无关的文化之间必定会出现某些相似点，两种文化若仅有单一的相似点而不伴有其它相似点，那么在这种情况下，就不能轻易得出两种文化相互关联的结论。这席话自然是说给主张复活节岛艺术“南美引进说”的海尔达尔听的；同时，作者也

想借此得出进一步的结论：在波利尼西亚的各个单位区域中，本土艺术之间的交流更胜于对外转借。波利尼西亚人像雕刻都是自然主义和制式化的，而大多数岛群的图案化都是从本地的制式化雕刻中衍生出来的，自然形式到抽象形式的一再出现，证明了各岛群艺术的发展是内向化的。这种发展不是一个否定性的衰退过程，而是在重复和扩展现存形式的过程中带来的设计构图上的积极进步。

作者认为，渐进的艺术风格的发展，会在平静安定的年代接踵而至，而在冲突和入侵的骚乱中或是大规模移民闯入的搅扰下就不易产生。在波利尼西亚每个独立的单位区域内，艺术形式和主题都处在一种统一的相互联系中，这充分表明它们是在没有外来因素的增生和干扰的情况下独立发展的。复活节岛不过是波利尼西亚艺术境况的副本，它的形式是它自己的。所有这些艺术都是群体和其环境相互作用的结果，而不是来自众多不同文化影响的异质复合。

作者还引用了赫斯科威茨的“文化漂移”理论来说明波利尼西亚艺术的发展。赫斯科威茨认为，行为和信仰标准的小范围偶然变异和偏离，造成了本土文化的发展，这些后得性趋向变成了一种“内在的动源”，最终导致了广泛的社会变迁。作者进而认为，“文化（艺术）漂移”的“内在动源”是在艺术家与公众之间的“发展—保守”的张力下起作用的，由对现行审美氛围的敏感铸就的潜在形式创新意识，可以稳步地把保守性的公众理解导入新的欣赏接受层次中：或是抽象的简朴，或是更为复杂的方向。但是，某种精神性的、清晰的视觉意象即“内心意象”，一旦在一个群体的艺术家们那里占据了某种程度上的优势，那么它就会“抓握