





# 艺术的起源

[德] 格罗塞 著



商务印书馆

# 艺术的起源

[德] E. 格罗塞 著

蔡慕晖 译

商务印书馆

1987年·北京

*Ernst Grosse*  
**THE BEGINNING OF ART**

本书根据 1897 年纽约英文本译出  
中译本我馆初版于 1937 年,现收入本丛书

**艺术的起源**  
〔德〕 格罗塞 著  
蔡慕晖 译

---

商务印书馆出版

(北京王府井大街 36 号)

新华书店北京发行所发行

北京第二新华印刷厂印刷

统一书号: 2017·323

---

1984 年 10 月第 2 版	开本 850×1168 1/32
1937 年 3 月北京第 2 次印刷	字数 166 千
印数 23,000 册	印张 8

定价: 1.45 元

## 重版说明

著名德国艺术史家格罗塞 (Ernst Grosse, 1862—1927) 毕生从事艺术史研究, 其研究的最显著特点是将艺术的发展同社会经济结构和精神生活密切地结合起来, 从中考察艺术同社会发展的内在联系。《艺术的起源》一书, 发表于 1894 年, 是格罗塞艺术史研究的代表作, 它集中反映了格罗塞的艺术观。在这本书里, 格罗塞对原始艺术的产生、形成和发展作了详尽的探讨和论证, 他证明, 在社会经济组织和精神生活之间, 尤其是在艺术领域, 存在着一种密切的相互关系。我们知道, 早在格罗塞之前, 马克思和恩格斯从他们的科学世界观出发, 曾对上述观念作过合乎逻辑的科学论证。格罗塞的历史功绩在于: 他是第一个从艺术领域收集证据来支持上述观念的。不过, 格罗塞对原始艺术的研究, 也有许多片面的地方。格罗塞的研究, 给后人影响较大, 如奥地利艺术史家赫尔内斯、德国史学家屈恩等都在不同程度上接受了他的观点, 由此足见他在艺术史研究领域中的地位。

本书中译本我馆于 1937 年出版 (根据 1897 年纽约英文本译出), 此次收入“汉译世界学术名著丛书”出版, 文字上作了个别改动。

商务印书馆编辑部

1984 年 6 月

## 著 者 序

本书所努力的，是一种开辟性的工作，读者也应当用这样的眼光看待它。在一块从未有人探索过的新境地，谁都不可能找到许多无价的事实，只要找得到路径，就应当知足了。本书的价值，不在于它所给与的答案，而在于它所提出的问题。不论怎样，我想，对于读者，尤其对于那些和我观点不同的读者，我已经尽了一点力，因为我已经将我的意思尽可能简单地表现出来了。

格 罗 塞

1893年10月9日于巴登的夫赖堡

# 目 录

著者序 .....	i
第一章 艺术科学的目的 .....	1
艺术史艺术哲学和艺术科学——艺术科学的问题——它的界限——它的价值	
第二章 艺术科学的方法 .....	7
艺术科学问题的两种形式——个人的形式和它的困难——社会的形式——它的历史——度波赫德泰纳痕涅昆居友——老方法和新方法——比较人种学的方法——原始形态的研究——它的困难——材料的搜集和解释	
第三章 原始民族 .....	26
社会学和人种学上原始民族的概念——民族和种族——生产方式对于文化的意义——生产方式对于宗教和家族发达的影响——退化的假说——现在的原始民族——他们的文化	
第四章 艺术 .....	37
艺术活动的性质——艺术游戏和实际活动——艺术为社会现象和社会机能——艺术的分类	
第五章 人体装饰 .....	42
原始民族的装饰和穿着——装饰的区分——画身——颜色的意义——固定的装饰——澳洲人和明科彼人的劃痕和它的意义——布须曼人和埃斯基摩人的刺纹——耳朵上嘴唇上和鼻子上的装饰品——发饰——头颈腰部的活动装饰——腰部装饰和羞耻感情——四肢装饰——埃斯基摩人衣服上的装饰——最低文化阶段上的时尚——原始人体装饰的审美价值	

——光彩颜色形式对称节奏——联想——原始民族和文明民族的人体装饰——人体装饰的实际意义——引人的装饰和拒人的装饰——男性装饰和女性装饰的关系——人体装饰在高级民族的意义——人体装饰做阶级标记——人体装饰流行的期间和变化——人体装饰的前途

## 第六章 装潢 ..... 89

最低文化阶段中的用具装潢——原始装潢的“几何形”装潢的来源——自然界的题材——工艺的题材——原始装潢的原来意义——文字财产标记部落徽章宗教象征——主要的和次要的装潢——文字的审美意义——原始装潢的审美价值——原始文化对装潢的影响——原始装潢对文化的影响

## 第七章 造型艺术 ..... 123

驯鹿期的形象艺术——澳洲人的岩洞图画岩洞雕刻和树皮图画——布须曼人的图画——北极人的形象艺术图画及雕刻——西南埃斯基摩人的面具——狩猎民族形象艺术才能的普遍——原始民族的形象艺术和儿童的形象艺术——原始的形象艺术和原始的生产事业和宗教的关系——图画和绘画文字——形象艺术的实际意义

## 第八章 舞蹈 ..... 156

原始舞蹈的种类——操练式舞蹈——摹拟式舞蹈——审美价值——宗教的舞蹈——原始舞蹈的社会意义——舞蹈艺术的衰落——现代舞蹈

## 第九章 诗歌 ..... 174

材料之质的和量的缺乏——诗歌的性质——斯宾塞所谓不分体的原始诗歌——原始抒情诗——举例——内容和形式——一般性——原始抒情诗——对诗人和公众的价值——抒情诗和音乐——原始叙事诗——诗的叙述历史的传说科学的神话——原始叙事诗的范围——内容——取材和性质——布须曼

人的动物故事——埃斯基摩人的童话——小该沙苏克故事 ——外来影响——原始戏剧——两种来源——阿留特人的哑 剧——澳洲人的现实剧——诗歌的社会意义	
<b>第十章 音乐</b> .....	214
音乐和舞蹈及诗歌的联系——关于音乐的性质和起源的两种 见解——叔本华和斯宾塞——音乐的材料和形式——原始的 声乐——原始的器乐——原始音乐的一般性质——原始音乐 和斯宾塞的语调说——达尔文关于音乐才能当初发展的学说 ——节奏和调和的发展——音乐的特殊效能——音乐的实际 意义——军事音乐和舞蹈音乐——音乐之本质的意义——音 乐和文化	
<b>第十一章 结论</b> .....	234
回顾——原始艺术的性质——它的条件——它的效用——艺 术为生存竞争的手段——艺术之社会的及个人的意义	

### 插图目录

第一图 澳洲人刻在盾牌和棍杖上的花纹(依布拉夫·斯迈斯) .....	91
第二图 卡拉耶人的装潢(依挨楞李希) .....	93
第三图 卡拉耶人的装潢(依挨楞李希) .....	94
第四图 南澳洲的盾牌(依埃尔)和昆斯兰德的盾牌(藏柏林博物馆) .....	95
第五图 维多利亚地方的澳洲盾牌有刻的花纹(依布拉夫·斯迈斯) .....	96
第六图 澳洲人的飞去来器有地图刻在上面(依布拉夫·斯迈斯) .....	97
第七图 明科彼人的装潢(依曼恩) .....	98
第八图 埃斯基摩人的骨制用具有动物装潢(依雅科布孙) .....	99
第九图 埃斯基摩人动物形的骨制用具(依雅科布孙) .....	99
第十图 埃斯基摩人的骨制用具有工艺题材的装潢(见图片) .....	100
第十一图 埃斯基摩人骨制用具上的装潢图型(见图片) .....	101
第十二图 安达曼岛的碎陶器片(依曼恩) .....	101
第十三图 澳洲人的矛有工艺的装潢(依布拉夫·斯迈斯) .....	102



第十四图	澳洲人的传信木(依豪伊特)和盾牌	104
第十五图	印第安人记时日的绘画文字(依马来累)和埃斯基摩人的 钻火弓(见图片)	105
第十六图	财产标记(依拉泰忒克利斯提和科利斯)	105
第十七图	明科彼人的腰带(依曼恩)	112
第十八图	澳洲人的盾牌(依布拉夫·斯迈斯)	114
第十九图	鹿角制造的刀柄(见塑像)	124
第二十图	格楞内尔格地方澳洲人的岩洞图画(依格累)	125
第二十一图	格楞内尔格地方澳洲人的岩洞图画(依格累)	125
第二十二图	格楞内尔格地方澳洲人的岩洞图画(依格累)	126
第二十三图	特卜岛上澳洲人的岩壁雕刻(依斯托克斯)	127
第二十四图	澳洲人的绘画(依布拉夫·斯迈斯)	133
第二十五图	澳洲人用树皮作的基标(依布拉夫·斯迈斯)	134
第二十六图	布须曼人的岩壁图画(依夫利什)	137
第二十七图	埃斯基摩人在一片海象牙上的雕刻	140
第二十八图	朱克察人的图画(依希尔德布朗德)	141
第二十九图	北极人的骨头雕刻(依希尔德布朗德)	143
第三十图	亚留特人在骨头上的雕刻(依希尔德布朗德)	143
第三十一图	埃斯基摩人的骨头雕刻(依善阿斯)	143
第三十二图	阿拉斯加地方的绘画文字(依马来累)	151

### 图 版

图版一	澳洲人的树皮图画(依安特列)	130
图版二	澳洲人的笔头图画(依安特列)	132
图版三	布须曼人的岩洞图画(依安特列)	138

## 第一章 艺术科学的目的

在许多关于艺术——不单指形象艺术的各部门，指一切美的创造而说的广义的艺术的研究和论著中，可以分出两条研究的路线，这两条路线可以叫做艺术史的和艺术哲学的。这两种课程，虽然是少有不相关涉的，可是正因为这个缘故，我们必须把它们的区别弄得清清楚楚。

艺术史是在艺术和艺术家的发展中考察历史事实的。它把传说中的一切可疑的和错误的部分清除尽净，而把那可靠的要素取来，尽可能地编成一幅正确而且清楚的图画。它的任务，不是重在解释，而是重在事实的探求和记述。但是单单断定事实及联结事实的研究，不管作得怎样彻底，怎样周到，总还不能满足人类的求知精神。因此在这种艺术史的研究之外，早就有了一种关于艺术的性质、条件和目的的一般研究。这些研究，无论它们是片断的或是有系统地发表出来的，就代表着我们所谓艺术史和艺术哲学的那两种课程。艺术史和艺术哲学合起来，就成为现在的所谓艺术科学。

“科学”这个名词，现在大都是用得很大意的，我们为审慎起见，似乎在承认它之前应该把“艺术科学”是否合乎科学这个光荣的名词，先来加一点考察。科学的职务，是在某一定群的现象的记述和解释，所以每种科学，都可以分成记述和解释两个部门——记

述部门,是考究各个特质的实际情形,把它们显示出来;解释部门,是把它们来归成一般的法则。这两个部门,是互相依赖、互相联系的,康德表示知觉和概念间的关系的话,刚巧适合于它们:没有理论的事实是迷糊的,没有事实的理论是空洞的。“艺术科学”果真具备着科学所应当具备的条件吗?对于这个问题,单就那职务的第一部门来说,是可以作肯定的回答的。

对于现代艺术史,或许可以有一种非难,嫌它研究的范围太狭,太偏重西欧各国的艺术而忽略了别国的;但是这种非难,并不能影响它的科学性质,因为要断定一种研究是否合乎科学性质,并不取决于它的范围的大小,而是根据它的方法来决定的。艺术史的研究方法,并不比任何文化科学和自然科学的研究方法来得不合科学原理些。不过,科学化的艺术史,终究还不是艺术科学。它当不起这个名称,正如一堆建筑用的石块当不起建筑的名称一样。一堆石块,不成其为建筑,除非有些石头已经依照一定的建筑秩序排列起来。艺术史的知识也不成其为艺术科学,除非那各个的事实已经按照逻辑的关联组织起来。于是就发生了艺术哲学的部门是否合乎这个目的的问题。狭义的艺术哲学的种种尝试,向来差不多都是希图和某种思辨的哲学系统直接联结的。那些尝试一时固然随着哲学,多少得了些承认,但是过了不久,就又和哲学一同没落了。我们并不想在这里判断这些思辨的东西的一般价值。如果我们以严格的科学标准评价它们,我们不得不承认它们遇到那样的命运是活该的。我们固然不惜赞赏它们的光怪陆离,可是我们不能因此就忽于审察那事实的基础的不足以稳固这些摇曳不定的构造,而对于永久持续,也并没有供给任何保障。黑格尔派

(Hegelians)和赫尔巴特派(Herbartians)的艺术哲学,在现在都已只有历史上的兴趣了。我们的艺术哲学的概念,却包涵得还要广些;它也包涵那些通常称为艺术评论而不称为哲学的研究。在对付前者,我们必须去研究整个的完全系统,而在对付后者,却只是多少片断的演绎和提示。可是那些片断的艺术评论,往往也装着哲学系统所标榜的那样十全十美的俨乎其然的样子。所以每逢我们看出好多关于艺术的性质、条件和对象的评论意见,不但大不相同而且那些认为毫无疑义的定理的大部分也不免互相矛盾的时候,就不免要大吃一惊。但是这种吃惊,立刻就会消逝的,因为我们倘使将这些艺术评论的任何一种来加以精密的考察时,就会发现那些意见和定理,都不是以什么客观的科学研究和观察做基础,只是以飘忽无定的、主观的、在根据上同纯科学的要素完全异趣的想象做基础的。自然,我们并不想否认艺术评论的价值,这种评论的流行一时,就是它正适应需要的充分的证据。可是一种著作很有价值并非就可以作为有什么科学功绩的根据。一个自然的爱好者对于植物界美观的赞美,可以有极多的启发和兴味;可是无论如何,不能将它来代替植物学者的研究。同样,知道一个有才具的人对于艺术的主观的见解,有时也是很有益,而且是很有趣的;可是无论如何我们不能不拒绝把它作为科学的建立和正确的知识。学术的主要原则,在乎无论什么时候,无论什么地方都没有什么歧异。不论那探究是关于植物的还是关于艺术作品的,它都不能不是客观的。无疑的,研究植物较诸研究那直接诉之于我们情感的艺术作品是比较容易保持必要的冷静沉着些,可是我们若要从艺术科学的研究,也不能不保持着冷静沉着。在科学中,是受客观

的支配；在艺术评论中，是受主观的支配。艺术评论志在建立法则；科学却是意在寻求法则。两者的原理和对象根本不同，我们决不能将它们混同，忘却了它们的对立。艺术评论存在的理由，我们可以不理，但是如果艺术评论想蒙上科学的狮子皮，它就得留心看一看那狮子皮有没有遮住了自己的狐狸尾巴。

无论是艺术哲学或艺术评论现在都还不能充分说明艺术史里的事实。除了后章我们将要说到的一些独立的论文之外，我们实在应该承认还没有可以叫做艺术科学的东西。虽然经过艺术史家的努力，好些构成艺术科学的材料已经搜集起来了。可是那些材料也要到用在科学上的时候才能显出它的价值，要是留着不用，将比无用更加有害。正如谚语所谓“我们不用的东西就是我们的累赘，”知识也和物品一样，特别是在我们这个往往讲究手段忘记目的的时代。事实不过是得到知识的手段，否则堆积事实反而会压抑思想。徒然堆积了如山的事实，结果只会使我们的心神被那山遮闭得没有光也没有气。艺术史里独立而且混杂的事实，除开了法则，就无论什么东西都不能使它们得到秩序和价值，可是法则这个东西，正是人们所不曾寻求的。

现在，已临到应该刻不容缓地开始做这项工作的时机了，因为这工作不是简单或容易做的。就是最简单的社会问题，研究起来也很繁复，研究艺术科学这个特殊问题，自然更要遇到许多比一般的估计更繁重的艰难。

在从事这样艰苦而且冗长的工作之前，先问问要想达到的是什么目的，自然是很对的。但是，现在却还是预先弄清不能达到的是什么目的来得有益些。这样我们可以保护自己不使陷入错误，更

可以防护艺术科学使能避免不正当的非难。人们对于每一种新科学往往想从那里得到一切可能的理论和实际的奇迹，要求它给我们解决一切的疑难和弥补一切的缺陷，犹如我们对于每一个新发见的地方要求它是黄金国一样。过了不久，我们才知道那新发见的地方也不过是大地的一角，不一定比旧的地方好多少，也不一定比旧的地方坏些，就又以同量的轻蔑来酬答过去过分的期待。新科学，我们也将知道不过是科学的一种。在艺术科学中，我们所期望的第一件事情，或许就是那可以按照我们的愿望来发展艺术的方法——就是使那不能自然地产生艺术的时代却盛开了人工的艺术花朵的法术。但是艺术科学实际能不能够成就这个愿望，不幸还是疑问。再从社会学的其他部门的结果推测起来，或须正相反地我们将会承认形成艺术的各种因素是如此的复杂而且微妙，我们不加干预，至少在艺术，并不会增加如何的不利。不过我们无须疑虑这种认识将会妨碍我们在社会上和在教育上提高文化的努力。至少到现在为止，社会理论对于社会实际生活的影响是非常微薄的，我们还只能希望会有一种实践的社会政策出现。

科学的直接目的，并非实际的结果，而是理论的知识；艺术科学的主要目的，也不是为了应用而是为了支配艺术生命和发展的法则的知识。然而这个目的，虽则艺术科学不能不为它努力，也不过是永远不会达到的理想。我们若是要求它把它领域里的任何一种现象都加以详尽而且根本的说明，则任何科学都不能供应我们的要求。正如一个植物学者，决计不能把某一植物的形态逐一追根掘底的说明一样，一个艺术的研究者也不能把艺术作品的何以如此而不如彼，尽微竭妙地加以说明。并非因为这些微妙是由于

玄妙而且无定的空想所致，乃是因为那些规律地变动着的因素，在任何一个指定的情境里面都是无穷无尽，决不是我们的能力所能完全捉摸的。我们再也不要想把什么事来做一个彻底，因为事情原来是没有底的。科学也不过能够在普通的事情上指明现象的规律的关联而已，而这正是科学所能尽力的。我们确信任何事物都极有规律性，我们就是在规律性并不充分显现出来的时候，还是确信它极有规律性。对于一切现象都有普遍的规律性和可能性的确信，并非以任何经验的研究做基础，恰恰相反，倒是一切研究都是以先验的公律做基础。只要艺术科学教给了我们一条支配着那一看似乎没有规律的任意的艺术发展过程的法则，艺术科学也就可以算是尽了它应尽的任务了罢。艺术科学就已从恍惚模糊的思辨的荒海中开拓了一块我们可以在那上面安心耕种收割的新领土。这一片可以耕种的土地，比起旧艺术哲学家所狂信热望的神秘的宝贝来，固然是一种可怜的代用品，可是科学的说明，并不是形而上学的启示，它只能涉及事物的经验的表面为止，决不能透达超越的幽玄。只要艺术科学能够显示出文化的某种形式和艺术的某种形式间所存在的规律而且固定的关系，艺术科学就算已经尽了它的使命；倘使艺术哲学竟拿这些形式和关系的内在的本质问题来质问艺术科学，或拿艺术历史的过程中所显现的动力问题来质问艺术科学，那艺术科学就不得不坦白承认它不但不能答复这些问题，甚至不能理解这些问题。

## 第二章 艺术科学的方法

艺术科学的问题就是描述并解释被包含在艺术这个概念中的许多现象。这个问题有个人的和社会的两种形式。在前一形式中,我们要从事一件作品或一个艺术家的一生作品的研究,要指明一个艺术家和他的一件作品之间所存在的正常关系,并且说明艺术创作实系一个艺术个性在一定条件之下经营的正常产物。大多数人对于个人的表现,往往比之对于社会的表现更感到有兴趣,何况是个性极占重要的艺术。所以我们一向对于艺术问题的研究大多是取的个人的形式,虽则也许从头就知道不见得会有什么成绩。其实,这个问题中,只有近百年来的极少数的几件是可以个人的形式来求解决的。在别的许多情境中,就任你怎样艰苦的努力和怎样锐敏的探索,也不过徒然消磨了时光,终于找不全个人艺术史的基本材料。

伦布朗(Rembrandt)是在 1669 年,即在二百年前,死于阿姆斯特丹(Amsterdam)的,但这位在欧洲久享盛名的大作家,我们对他的生平就知道得那么样少,以致对于使这位作者千古留芳的那些作品究竟是否出于自己的亲笔,至今还存留着争辩的可能。英国的那位大诗人,也和这位荷兰的大作家分享着同样的命运。我们所知道的莎士比亚的那一部分生平,永远不能帮助我们肯定哈姆雷特(Hamlet)这本书,一定不是培根爵士而确是莎士比亚所著。关



于莎士比亚到底是谁的问题，我们只知道他是英国某村镇里一位公民的儿子，为了秘密打猎曾经受过刑罚，十九岁结了婚，婚后不久就离家赴伦敦，他在伦敦起初是演剧，后来又和人共同经营剧场，在他五十岁那年回到故乡，不久就与世长逝。此外，我们只知道他是一个真诚的朋友，是一个富有同情心的伴侣。不管我们怎样研究，我们对于这位大诗人的生平，决不能比对于一位只和我们同桌一小时的陌生人的生平知道得更多一些。但将他和他的同辈比起来，我们还是对他知道得多一点。伊丽莎白时代的戏剧家的“传记”是和老教堂面前的破残墓碑上的墓志一样模糊的。对于他们，我们所最能确知的，只有他们生期和卒期的登记。在一本圣救主(St Saviour)堂的破旧登记簿上，在1639年3月20日的日期下，我们可以找到很简明的记载：“异乡人非利普·马星泽葬在此地”(Buried, Philip Massinger, a Stranger)。对于这个异乡人，我们只知道他生于1584年，是一个仆人的儿子，从1602年到1606年在牛津的圣阿尔班(St. Alban)堂受过教育，某次在一种“不幸的极端贫困中”曾去向典业主人亨斯罗(Henslowe)借过五镑钱，他是“The Duke of Milan”和“The Fatai Dowry”的著者。亨斯罗账簿上的这段记载，就是可怖的“Duchess of Malfi”的著者，约翰·韦布斯特(John Webster)留存在人世间的全部历史——除开他的工作和姓名的记载——了。他们都在他们时常战栗地梦想着的那个深远静寂的黑暗中消失了。那真是：

“在那儿，除开了  
湮没遗忘，  
尘埃灰土，