

插图珍藏本



Art
Primitive

原始艺术

【美】
弗朗兹·博厄斯 著
金辉 译

贵州人民出版社

插图珍藏本

〔美〕 弗朗兹·博厄斯 著
金辉 译

原始艺术



Primitive

贵州人民出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

原始艺术 / (美) 弗朗兹·博厄斯著; 金辉译.

—贵阳: 贵州人民出版社, 2004.12

ISBN 7-221-06770-8/J · 364

I. 原… II. ①弗…②金… III. 原始美术—
艺术史—美洲

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 118575 号

原始艺术

作者: 弗朗兹·博厄斯

译者: 金辉

责任编辑: 李明坤

出版发行: 贵州人民出版社

经销: 全国新华书店经销

(地址: 贵阳市中华北路 289 号)

邮政编码: 550002

印刷: 北京昌平北七家印刷厂

开本: 720 × 1000 1/16

字数: 250 千字

印张: 16.5

版次: 2004 年 12 月第一版第一次印刷

印数: 3000 册

书号: ISBN 7-221-06770-8/J · 364

定价: 29.80 元

弗朗兹·博厄斯(Franz Boas, 1858年~1942

年)美国著名人类学家,美国历史地理学派奠基人,人类学鼻祖。曾任美国纽约自然历史博物馆文化人类学馆馆长、美国人类学协会主席等职。

本书是他的代表作。作者通过在北美、南美多人种地区实地考察,综合了丰富的原始资料,对绘画、造型艺术、表现艺术、象征、风格、文学、音乐、舞蹈等诸方面原始艺术的若干基本特征进行分析研究,其论述注重实证,不作空论,而以平实的叙述风格贯穿始终。出版后,在美国和欧洲许多国家影响甚大,几十年来一直是人类学家和艺术史家的必读著作。



选题策划：郑利强

责任编辑：李明坤

封面设计： 德點工作室·海凝
hailine@sina.com

内文设计：天添工作室

前言

本

书的目的是对原始艺术的若干基本特性进行分析研究。我们以两条原则为依据——笔者认为研究原始民族生活的各个方面都应该以这两条原则为指导：一条是在所有民族中以及现代一切文化形式中，人们的思维过程是基本相同的；一条是一切文化现象都是历史发展的结果。

人类从类人猿演变过来，类人猿的头脑和现在人的差异很大，然而那是远古时期的事情，在当今的社会中无法找到哪一种族人的头脑素质低于另一种族的现象。根据笔者个人的经历以及在这种经历的基础上对民族学资料作出的判断可以肯定，尽管种族和文化不同，甚至有些地区的宗教信仰和生活习俗非常怪诞，但无论在任何地区，人们的思维能力都是相同的。

有一种理论认为，原始人的头脑和文明人类不同。然而我并没有见过任何一个生活在原始社会中的人符合于这种理论的情况。当然，有的人盲目信仰前人的信条，有的人则嗤之以鼻；有的人头脑清晰，有的人思想糊涂；有的人性格属于强者，有的人则是弱者。

无论属于哪种文化的人，其行为均决定于他手中的传统材料，而且全世界各族人民手中的材料都是用同样的方法传承下来的。

传统经验告诉我们，事物的发展是由一定的客观因素造成的，这是不可抗拒的规律。客观世界并不依人们的意志为转移，对于催眠术的现象以及那些主观和客观世界之间界线不清的说法，我们是无法理解的。文化环境使得这种观点在人们的头脑中留下了深深的烙印。因此我们认为，一切事物的现象，特别是不属于人们行为范畴之内的现象，决不可能为人们头脑中的主观意志所左右。然而，人们的任何强烈的愿望都意味着有实现的可能性，人们为了客观的利益所作的祈祷和原始人想要与无法征服的自然现象抗衡，其性质是一样的。人们相信某些幻想的理论可以影响健康；宗教中不断出现各种教派，而各个教派都有一套深奥的、一成不变的信条；无论科学或哲学的理论都在随时发展变化——这些均表明我们对世界的理解称不上是正确和合理的。

任何人只要和原始部落在一起生活，分享他们的欢乐，分担他们的苦难，只要不把他们单纯地看作像显微镜下的细胞一样，仅是人们研究的对象，而视其为有感情、有思想的人，他

就会认识到,根本不存在什么“原始的头脑”、什么“不可思议的”或“没有逻辑的”思维方式,就会承认,在“原始”社会中,所有的人都和我们当今社会中的男、女、老、少一样,他们有着与我们同样的思想感情和行为。

调查者常常忘记科学的逻辑是一种永远达不到的理想——它的目的是找出原因和结果之间纯粹的关系,而不受任何感情因素和未经证实的观点的影响。科学的逻辑并不是生活的逻辑,每个人都有使自己不去做某种事情的情绪。记得在我幼年时期,每逢接受宗教教规即教条的教育时,我就感到一种无法遏制的力量,使我不肯说出“上帝”这个词,我的老师无法叫我回答必须用“上帝”这个词去回答的问题。当时,倘若我年长一些,我就会努力对自己所以不肯这样做找出使自己满意的解释。在生活中,谁都有一些不愿做的事情、不愿去想的事情以及不愿说出的话,原因是这些在感情上不能接受,这些想法遭到了感情上的强烈抗拒。所有这一切都是无法用语言表达的内心世界的活动,我们可以把这些称之为社会禁忌。只要加上标准化的教条,就会使之成为真正的禁忌。

巫术又是什么?我相信,如果一个男孩看到有人向他的照片上吐唾沫并将其剪碎,那他是合理生气的。如果我在学生时代遇到这种事情,其结果必然是一场斗殴,而我会竭尽全力给予对方实际的打击,作为他对我象征进行侮辱的报复。如果打赢了,我会认为这是我遭到损害以后的补偿,而这一切并没有任何心理分析的含义。我相信,我的感情和其他青年不会有什么两样,在这种情况下我们的态度就成了“巫术的”了,这又是标准化和教条化的结果。

托泽博士搜集了大学生迷信的事例,并记录了迷信者本人的一些颇有启发性的谈话。[A. M. 托泽:《社会起源和社会组织》,纽约1925年,第242页以下]那些认为我们的智力高超而原始人智能低下的人,读一读它们是会有所裨益的。

还有很多事实可以证明,那种认为原始民族和文明民族在头脑上存在本质区别的想法是错误的。我们应该设想,如果个人的思想活动脱离了社会条件的束缚,用一种自由的、有主见的态度表达出来,并且发挥了个人的独创性以后,再来看一看这种区别究竟何在?

不论现代科学的教养怎样受人钦佩,仍然无法保证人们不受感情冲动的诱惑,正像受过科学教养的人有时也会把最荒谬的东西视为神圣的真理——当这些东西以权威的方式表现出来的时候。不久以前的世界大战由于政府有组织的鼓吹和个人的宣传活动,推动我们去理解这一真理,许多观点被大肆宣扬;许多伪造的事实被竭力散布,结果使得人们的思想产生了偏差,而这种情况决不仅仅出现在那些未受过教育的人们身上。那些道貌岸然的说教,只要适应某时某地的道德标准,也能满足个人的某种正义感,这些对知识分子和对文盲一样,可以达到同等的欺骗效果。这种说教掩盖了言行不一的事实,如果出自权威之口,就可以把罪犯说成圣使。

我们比原始民族优越之处在于更为深刻地了解客观世界,这些知识是多少代人用艰苦的劳动换来的。但是我们并没有很好地应用这些知识,而且只要一发生强烈的感情冲动,我们或至少我们之中的多数人就会把这些知识弃之不顾,而代之以与原始思想颇为相似的东西。

内省心理学尽管备受攻击,但态度公正的观察者却可用它证明,形成原始民族思想的若

干因素同样存在于我们的头脑中,至于每个人在不同情况下的具体行为,则取决于这个人具备什么样的传统知识。

必须牢记的第二个基本原则是:任何一个民族的文化只能理解为历史的产物,其特性取决于各民族的社会环境和地理环境,也取决于这个民族如何发展自己的文化材料,无论这种文化是外来的还是本民族自己创造的。为了进行历史的分析,我们首先应把每一个具体问题看作一个单位,然后再逐步弄清它在发展为现状以前的来龙去脉。为此,我们不能认为世界各地的文化是沿着相同道路向前发展的,因为这种论点未能得到证实;我们更不能在这一错误论点的基础之上提出和解释问题。如果认为文化是沿着一条道路发展而来的,那么想要证实这种论点必须详细地研究各个民族文化的历史变化,还必须说明这些文化在发展中有哪些共同点。

我们可以有把握地说,近年来分析研究的结果已充分证明:如果想要找到文化发展中某些源远流长的共同点,使我们能将千差万别的文化体系列为一条发展世系,并使它们各得其所,那么,这样的共同点是根本不存在的。

另一方面,许多能动条件的存在,这些条件的基础是环境、生理、心理和社会因素可以在世界不同的地区产生类似的文化现象,这样,某些历史现象即可用更为普遍的能动观点去观察。遗憾的是现在还找不到历史资料,由于对史前时期的研究未能揭示文化变化的具体顺序,因此惟一的研究方法只能是地理的方法,即研究文化的分布情况。在19世纪末期,弗里德里克·拉策尔(Friedrich Ratzel)曾经强调过这一点,这种方法现在在美国已得到很大的发展,我在1891年研究北美民间故事的分布情况时说明过这种方法。[《美国民俗学杂志》第4卷,第13~20页;另见《科学》1888年第12卷,第194~196页]现在,这种方法已经越来越广泛地应用于文化形式的分析研究中。

然而,恰恰因为这种研究方式获得了成功,在应用的过程中却出现了走极端的现象,这是必须注意防止的。我在1911年发表的文章和在此之前、之后的多次讲话中都曾指出:凡普遍分布的文化现象都往往具有悠久的历史。乔治·格兰德在1875年也充分论述了这一论点的基本原则[《人类学文集》第401页以下],尽管我并不完全同意他的结论。史前考古学的资料证明,这些普遍的文化现象,一部分来源于旧石器时代,那时已经出现了石器、火和饰物,分布不甚普遍的陶器和农业是后来出现的;金属制品的使用面最窄,因而也就发现得最晚。

这种观点本应慎重地应用于某些特定的地区,但近年来有人却企图把它上升为普遍适用的原则。赫伯特·斯平登编写了史前时期美洲的历史;艾尔弗雷德·克罗伯分析了太平洋沿岸的文化形式;不久以前克拉克·威斯勒根据这种原则写出了一套历史发展的顺序表,但我认为这份顺序表并不十分可靠。诚然,某些分布广泛的文化现象到了具体地区就会发展为特定的形态,这一点是不需要证明的。但是,如果说各地的文化发展可以按其年代排列出发展顺序,同时,分布越窄年代就越近,这仅说对了一部分。某些现象以某一地区为发展的中心,以后逐渐稀少地向四方分布,这种例子是不难找到的,但不能认为这就是自古以来的普遍现象。事实往往与此相反,即某种发源于中心的事物均匀地分布于广大地区,有时发展最盛的地区反而找不到发源地。有些动物发源于某地区后却在距离甚远的地方生存繁衍;同样地,文

化现象也可以转移,可以在远离发源地的地区得到最高度的发展,这方面的例子可以举出贝宁的铜铸品,新西兰的木雕,斯堪的纳维亚古代的铜制品,复活节岛巨大的石刻,爱尔兰早期的文化及其在欧洲的影响。

弗里兹·格雷伯和佩特·W·施米特使用的方法也同样不可靠。他们认为各种文化现象之间存在某些一成不变的古老的联系。我认为,这些所谓的联系恐怕是他们臆想出来的。

埃利奥特·史密斯(Elliott Smith)企图把民族学所有的现象归结到同一个源流中去,并从人类学角度说明这个源流并不古老;他还认为许多文化形式是一成不变的。实际上,这种文化形式根本不存在,他的这些观点是丝毫站不住脚的,这一点已经无庸赘述了。

往往有人认为,许多文化现象可以经久不衰,有些远古的东西可以至今犹存,这种观点使人感到原始文化几乎是一成不变的,经过多少世纪之后仍保持原貌,这并不符合事实。翔实的材料证明,无论是各种产品还是生活习惯,其形式总是不断地变化着,有时经过一段时间的稳定之后,又会发生迅速的变化。在这种变化过程中,有些文化因素乍看起来属于某些文化单位,但不久又会各自分离,有的继续存在,有的从此消亡。从客观来看,文化形式本身就是一幅丰富多彩并且变化无穷的画面。随着各个民族变化着的精神背景,许多分散的现象变为一个有机的整体,并不断地改变着自己的面貌,各种文化因素结合得越好,这种文化形式本身就越是显得有价值。我认为可以这样说:各种文化特色之间如果缺乏有机的联系,它们就很难作为一个整体存在下来,但很多单独的、互不联系的文化因素却往往流传久远。

本书仅是附带地论及各种艺术风格的发展问题。笔者的主要目的是探讨各种艺术风格得以发展的能动条件,这是需要有充分的材料才能解决的一个具体的历史问题,现有的材料是远远不够的。想要用考古的方法或比较地理研究的方法探讨艺术风格的发展,在世界上可以这样做的地区为数不多。然而,欧洲、亚洲和美洲的史前考古学都表明,正像所有的文化现象不断变化一样,各种艺术的风格也是不断变化的,人们的艺术生活常常发生出人意料的、迅猛而突然的变化。至于有没有可能像亚当·冯·谢尔特姆研究北欧艺术那样,找出某些适用于具体艺术风格发展的普遍规律【《古代民族的艺术》,柏林,1923年】,目前尚不能肯定。随着生产技术和生产工具的不断完善,发生变化是必然的,但这种变化决定于各个民族整个的文化历史。我们不能断言,虽然各地的发展受着当地历史的影响,但是总的艺术发展趋势是到处相同并不断重复的。

对于为本书协助搜集图片的各位在此谨表谢意。感谢美国自然历史博物馆,特别是普利尼·E·戈达德博士允许把他们的藏品绘成图片、协助选择文物及提供博物馆刊物上的图片;感谢芝加哥野外博物馆、华盛顿美国国家博物馆、费城宾夕法尼亚大学博物馆、密尔沃基市自由公共博物馆、斯图加特·林登博物馆提供的图片。本书插图的绘制者是W·巴克先生、弗朗兹艾斯克·博厄斯小姐和莉莲·斯顿伯格小姐。

目 录

前 言 //1

远古人的精神状态——原始文化的
历史发展——调查的目的在于研究
与促进艺术的发展

第一章 导言 //1

什么是艺术——艺术中技术的完善
——艺术色彩内容的感情作用——
历史的说明

第二章 绘画和造型艺术 //6

技术的熟练——技术的熟练和形式
的规律性——技术的稚拙与艺术形
式的贫乏——艺术形式效果的缺乏
——平淡的粗线条和有规律的曲线
——对称——颠倒的对称——节奏
——边缘图案——突出部位的装饰
——结论

第三章 表现艺术 //41

表现和表现艺术——原始象征性和
写实性表现——技术对表现风格的
影响

第四章 象征 //59

象征解释的广泛分布——解释的不

稳定性——象征的不一致性——图案的名称——传统化的研究——类似图案不同解释的地理分布——人为的解释——根据不同的表现趋势出现的几何图形的发展——动作特点的稳定性 and 解释的不稳定性——不良的加工所产生的形式变化——适应表现目的的技术手法——装饰面的效果——各种象征表现方法的效果

第五章 风格 // 97

风格的问题——习惯动作和形式的关系——形式的集中——新材料中各种形式的转换——技术决定形式——风格的特点——创作者在各自文化环境中的位置——风格对创造力的局限——风格的形式因素——艺术形式的传播和地区性的发展——同一部落群体中的不同风格

第六章 北美洲北太平洋沿岸的艺术 // 121

动物形态的象征表现——河狸——锯鲑——隼和鹰——蜻蜓——虎鲸——熊——海妖——蛙——鲨鱼——象征符号的概括——次要的象征符号没有严格的规范——狼，同一动物的不同表现形式——解释的变化——零星符号的使用——动物形式对装饰面的适应——动物表现中的形式因素——奇尔卡特毯子上

的图案设计——盒子上的图案设计——
食品容器上的图案设计——方盒子上的
图案设计——几何因素——佐治亚
湾的古老艺术风格——写实表现——
编筐的几何图案——邻近部落的艺术

第七章 原始文学、音乐和舞蹈 // 209

文学、音乐和舞蹈的普遍出现——歌
曲、音乐与舞蹈间的关系——原始散
文——韵律——强调——对称——隐喻
——诗的描写——本土文化在文学形
式中的反映——叙述文的象征含义——
同一部落不同的文学风格——各种文
学形式的分布——音乐——舞蹈

结论 // 238

插图索引 // 243

照片索引 // 252

译后记 // 253

据

我们所知，世界上任何民族，不论其生活多么艰难，都不会把全部时间和精力用于食宿上。生活条件较丰实的民族，也不会把时间完全用于生产或终日无所事事。即使最贫穷的部落也会生产出自己的工艺品，从中得到美的享受，自然资源丰富的部落则能有充裕的精力用以创造优美的作品。

世界各民族尽管对美的鉴赏千差万别，但均能以某种方式获得美的享受，如西伯利亚人粗犷的歌曲、非洲黑人的舞蹈、加利福尼亚印第安人的哑剧、新西兰的石器、美拉尼西亚岛的雕刻、阿拉斯加的雕塑都能给予当地居民以美的感受，这一切同我们聆听一首歌曲、观看舞蹈家的演出、欣赏装饰品、绘画、雕塑时得到的美感并无区别。迄今为人所知的一切部落，都有各自的歌曲、舞蹈、绘画和雕塑。这一事实本身不仅证明这些民族渴望创造那些以自己的形式使人得到满足的东西，而且证明人类都具有享受美的能力。

人类的一切活动都可以通过某种形式具有美学价值。简单的一声呐喊、一句话，并不一定有美的成分；即使具有美的成分，也是偶然的現象。由于激动而做出的粗暴的、无节制的行动，追逐猎物时奋力的奔跑以及日常工作中的各种动作，这一切只能反映感情，部分地则是为了实际的需要，并没有直接美的感染力。劳动的产品也是如此。用油漆随意涂抹，把木材或骨头任意切碎，或把石头凿成薄片，其结果并不一定是美观的，也未必能赢得人们的欣赏。

然而，这一切都可能具有美学价值。身体或物体的有节奏的动作、各种悦目的形态、声调悦耳的语言，都能产生艺术效果。人通过肌肉、视觉和听觉所得到的感受，就是给予我们美的享受的素材，而这些都用来创造艺术。

人的嗅觉、味觉和触觉的感觉，例如混合的香气、一顿美餐，如果能刺激人的感官，使之产生快感，也可以称之为艺术品。

那么，是什么令人感觉到它具有美学价值呢？当工艺达到一定卓越的程度，经过加工过

程能够产生某种特定的形式时，我们把这种工艺制作过程称之为艺术。不论这些形式如何简单，都可以从是否完善的角度来加以评说。工艺制作如版画、雕刻、造型、编织，以至于歌舞、烹调，都可能达到技术上高超的水平并具备艺术形式，这个界限很难客观加以划分。因为，我们并不能确定美学观点是何时产生的。然而，有一点可以肯定，只要产生出定型的动作、连续的声调或一定的形态，这些本身就会形成一种标准，用来衡量它的完善亦即它的美的程度。

世界各地有人类的地方都存在这些类型，而我们必须肯定：任何尚未定型的形式，只要对一群体具有美学感染力，它就会很容易地被采纳。确定的形式，看来同人们对于美的观念最为密切。

因为，只有高度发展而又操作完善的技术，才能产生完善的形式。所以技术和美感之间必然有着密切的联系。

只要想成为艺术家的人所努力追求的美的理想存在，有无成就是无关紧要的，虽然由于技术上的欠缺，他可能实现不了这种理想。阿洛伊斯·里格尔(Alois Riegl)表述这种观点时说：“艺术创作的精神实质是希图达到美学的效果。”可以承认这种说法是正确的。毫无疑问，很多人努力想要表现某种美学的冲动，但却不能实现这种理想。他们所追求的东西是一种设想的完美形式，而由于他们的肌肉缺乏训练，不能充分表达。一定存在着一种对于形式的直觉。就我们对原始人类艺术创作的知识所及，形式的感受和技术的使用是密不可分的。除某一自然物体被人们在日常生活中应用或创作过程中加以完善外，自然界并没有赋予人类定型的美的概念，即供人模仿的定型模式。世界各族人民所创作的作品都各有其独特风格，这一事实证明，形式的美感是随着技术活动的发展而不断发展的。没有任何东西可以说明，仅仅通过观察自然或自然界的物体，就能形成定型的美感；也没有任何证据可以确定，仅凭匠人的想像力就能够产生一定风格的形式，而无需经过技术活动的指引。诚然，对称和节奏是一切艺术风格所共有的特征，并非某一特定地区所独具的特征。任何东西，不论是创造的，还是日常应用的，如若没有固定的形式就谈不到风格，而固定的形式又依靠技术的高度发展；或在少数情况下，依靠不同自然产品的经常使用。有了固定形式，即可在技术尚不完善的情况下，力争取得理想的形式，同时，对于美的理想追求很可能超过创作者的能力所及。歌舞中肌肉动作的美学价值也存在同样的情况。

世界各族人们的创作证明，理想的艺术形式主要来自具有高超技术的匠人在实践中提高了创作的标准，它们有可能是原有标准形式的一种富于想像的发展。但如果没有形式的基础，那么，想要创造出给人美感的愿望也就不复存在了。

有些艺术品则以另外一种方式感染我们。不仅形式能激发感情，形式和人们的想像之间紧密的联系也能激发感情。换言之，由于形式反映了过去的经验，或形式有某种象征，在形式上表达了一定的内容时，人们的艺术享受又增加了新的成分。形式和内容的结合使人们的意识从平庸淡漠的日常生活中得以升华。一件优美的雕塑或绘画、一部音乐作品、

一种舞台艺术或一部哑剧，这一切都能以各自的方式感染我们。不仅现代艺术如此，原始艺术也是如此。

有时，美的快感寓于自然之中。婉转的鸟语、优美的风景或动物的姿态都能使人欣悦；自然的某种味道或香气可以带给人以快感；绮丽的景色更能唤起我们的激情；动物的动作也会产生戏剧性的效果。所有这些都有美学价值，但它们并不是艺术。然而，一首旋律、一件雕塑、一张绘画、一段舞姿、一幕哑剧却属于美学的产物，因为它们是通过我们的实践创造出来的。

形式和实践创造的活动是艺术的基本特征。心灵的喜悦和意识的升华，是由于感官受到具体形式的感染而产生的，而这感官的感染则必须来自人类的某种实践或人类实践的某种产物。

我们必须记住艺术效果的双重源泉。其一仅以形式为基础；其二，是以与形式有联的思维为基础。离开了这双重源泉谈论艺术，那就是片面的。既然世界各地人类的艺术，不管是具有高度文明国家的艺术，还是原始部落的艺术，都有这双重源泉，即纯形式和有涵义的内容。我们在讨论艺术激情的表现形式时，如果假定有意义的形式表现感情状态才是艺术的开端，或者说像语言一样，艺术是一种表现的形式，那是不行的。在现代，这种见解有一部分是基于经常观察到的事实，就是原始艺术中即使简单的几何图形也具有增加感情价值的意义，舞蹈、音乐和诗歌几乎总是有一定的思想内容的。然而，艺术形式的意义并不具有普遍性，也无法表明，形式的意义必须早于形式而产生。

我并不要讨论美学方面的哲理，只是看到近来有许多作家以人类学的资料为根据来讨论艺术，讨论的范围又只限于原始艺术能否表达一定的思想内容，所以想谈谈自己的看法。我们的看法基本上和弗克纳(Fechner)的看法一致。他认为，一方面艺术作品有着“直接”的感染力；另一方面又有若干有关因素对美学的效果赋予具体的特色。[G. T. 弗克纳：《美学入门教程》]

温特(Wundt)将艺术的讨论局限于几种由艺术创作表达某种思想和感情的形式，他说“对心理研究来说，艺术的位置介于语言和神话之间……。因此，我们把创造性的作品看作躯体的表现动作的特殊发展。姿势和语言都是短暂的，但在艺术上它们有时被赋予更高的意义，有时，短暂的动作被赋予永久的形式……。所有这些关系主要都呈现在艺术创作的早期，虽然不是在最初阶段上表现出来。在最初阶段，人们需要表达思想，而这种需要对于艺术和对于语言一样，占主导地位。”[W. 温特：《民族心理学》第3卷，《艺术》，莱比锡第3版，1919年，第5页]

马克斯·弗沃恩(Max Verworn)说：“艺术是一种表达感觉过程的功能，这种感觉过程的表达是由艺术家以人们的感官所能看到的方式创造出来的。在这个总的意义上来说，语言、歌曲、音乐、舞蹈同绘画、雕塑、装饰一样，都是艺术。绘画和造型艺术，狭义的解释是艺术家具备了一种能力，用永久性物质材料来表现感觉过程的成果。[M. 弗沃恩：《艺术

的起源》，耶拿，1920年，第8页）

理查德·图尔恩瓦尔特同意温特的观点，他说：“尽管有时艺术的表现手法并不充分，但这种手法总是属于人类的。艺术所使用的手段与用手势、语言和文字有所不同，即使艺术家有时只是想把他的想法重复一下，但当他这样做的时候，至少具有一种下意识的目的，这种目的就是传达自己的思想，并从而影响别人。”（图尔恩瓦尔特：《比较心理学手册》第1卷，第201页）

伊罗·赫尔恩的见解中也有这样的片面性，他说：“为了了解艺术冲动是美学创造的动力，我们必须把它同可能产生具体艺术品质的某些功能联系起来，我们相信，在表达感情的活动中可以找到这种功能。”（伊罗·赫尔恩：《艺术的起源》伦敦，1900年，第29页）

可以看出，所有这些作家都把他们对艺术的定义局限于表达感情状态或思维的形式上，而没有把某些主要不是用来表达的那些单纯的形式因素所带来的喜悦包括在艺术之中。

恩斯特·格罗塞（格罗塞：《艺术的起源》，1894年，第292页）用不同的方式表达了同样的观点，他强调艺术形式的实用目的，因为在他看来这是首要的。他认为，尽管艺术形式首先是为了达到实用的目的，但同时也是为了满足人们能够感觉到的美的需求。因此，他说，原始装饰的起源和它的根本性质不是为了装饰，而是作为一种有实际意义的标记或象征，即为了表达一定的内容。如果我的理解无误的话，他所说的实用意义，即指形式中固有的某种思想内容。

艾米尔·斯蒂芬在详尽地论述了美拉尼西亚的艺术之后得出结论（斯蒂芬：《太平洋的艺术》，柏林，1907页）：技术上的创造，其动机并不能充分说明何以会产生艺术形式。他认为，一切装饰都有代表性，而且认为，艺术的来源存在于一种不自觉的思考过程中。在这种思考过程里，形式同看到的印象是完全不同的，而艺术的来源也存在于一种把形式永久化的欲望之中。因此，他认为，现代艺术上的各种形式和原始艺术所看到的形式性质是相同的。

阿尔弗雷德·C. 哈顿（C. 哈顿：《艺术的演变》，伦敦，1895年）和W. H. 霍尔姆斯（W. H. 霍尔姆斯：《陶器艺术形式的起源和发展》，《民族局年报》第4卷，1886年，第443页以下）从现实主义中探寻一切装饰艺术的起源，他们曾论及工艺形式如何转变为装饰，但同时，他们也看到了在工艺形式中人们再现现实形式的努力，即看到了技术上的细节。亨利·鲍尔弗（H. 鲍尔弗：《装饰艺术的演变》，伦敦，1892年）基本同意这种观点，但他同时强调在技术创作的过程中从实用到装饰的发展。

戈特弗里德·森珀（G. 森珀：《工艺中结构艺术的风格》，1860年）强调形式的重要性，而形式是由于使用的性质决定的。同时，他还强调编织图案对形式发展的影响及这些图案在其他工艺形式，特别是建筑形式方面的使用。

伊斯·里格尔也倾向于强调最古老艺术形式的表现性质，他的论点主要以旧石器时代现实主义的雕刻和绘画为依据，他看到人们要在平面图上画出动物的轮廓时，感到有必要用一种理想的线条来表现日常生活中所见到的立体形象，而人们对于这种线条的探索本身

就是一种重大的进步。他认为,这种理想线条的处理发展成为几何的装饰,而这种线条是按照上述的过程,依照某些艺术原则产生出来的。

除关于形式及其表现两者间的关系外,里格尔的观点与上述几位作家是截然不同的,因为他认识到形式是艺术的基础。

范·希尔特玛则更为赞同形式的原则,他努力证明北欧艺术在形式的处理上经历的发展过程,首先是新石器时代,然后是青铜器时代和铁器时代。(F. A. V. 希尔特玛:《古代北欧斯堪的纳维亚的艺术》,柏林,1923年)

阿尔弗雷德·维尔坎特也强调形式的因素在一切艺术表现的美学效果中的重要性。(A. 维尔坎特:《人种学艺术研究的原则问题》,《美学和普通艺术科学杂志》第14卷,柏林,1925年,第338页以下;另见《历史民俗学年鉴》第2卷《试论民族艺术的本质》一文,柏林1926年版;R. 卡斯頓:《南美洲印第安人的文化》,纽约,1926年)