

美术人类学

徐建融 著

 黑龙江美术出版社

美术人类学

徐建融 著

图书在版编目(CIP)数据

美术人类学 / 徐建融著. — 哈尔滨 : 黑龙江美术出版社, 2011.5

ISBN 978-7-5318-0747-6

I. 美… II. 徐… III. 美术—人类学 IV. J0-05

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 02526 号

主 编 邓福星

副主编 金海滨

书 名 美术人类学

作 者 徐建融

责任编辑 付 弦 赵立明

出版发行 黑龙江美术出版社

地 址 哈尔滨市道里区安定街 225 号

邮政编码 150016

发行电话 (0451)84270514

网 址 www.heimei001.com

经 销 全国新华书店

印 刷 哈尔滨市得亨印刷有限公司

开 本 720mm × 1020mm 1/16

印 张 23.5

版 次 2011 年 5 月第 1 版

印 次 2011 年 5 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-5318-0747-6

定 价 58.00 元

本书如发现印装质量问题,请直接与印刷厂联系调换。

目 录

导论	1
第一章 原始美术	12
第二章 实用美术	116
第三章 宗教美术	178
第四章 悲剧美术	280

导 论

黑格尔美学是人类艺术史上的一座大厦。基于“美就是理念的感性显现”的定义，他在《美学》中将人类全部艺术的发展纳入到由象征型而古典型、由古典型而浪漫型的庞大体系，在艺术史的每一个阶段各有其独特的艺术类型和代表的艺术种类。最初的类型是象征型艺术，以东方民族的建筑为代表，其特征是用离奇而体积巨大的符号来象征一个时代、民族的抽象理想，而产生的印象是巨量的物质压倒心灵的崇高风格。继象征型艺术而起的是古典型艺术，以希腊雕刻为代表，其特征是静穆和悦，精神内容与物质形式达到完美无间的契合，由此，认识到感性形象也就同时认识到它所显现的理念。古典型艺术的解体导致浪漫型艺术的泛滥，以近代欧洲的基督教艺术包括绘画、音乐和诗歌为代表，其特征是动作和情感的激荡，把无限自由的“自我”精神抬高到超于物质的地位。精神超于物质意味着内容与形式的分裂，这种分裂将不仅导致浪漫型艺术的解体，而且也终将导致艺术本身的解体。因此，浪漫型艺术正是艺术发展的最高阶段。届时，人们不能再满足于从有限的感性形象去认识无限的精神，精神就将进一步摒弃物质，以哲学的概念形式去展现自身、认识自身，于是，艺术最后就要让位于作为世界灵魂工具的德国哲学。

这一先验的艺术学体系，其核心思想便是绝对精神（Absolute）决定论或作为其逆定理的绝对精神表现论。而所谓“绝对精神”，也就是理念，作为最高的真实，在地理（空间）方面以民族精神（Volksgeist）的形式出现，在历史（时间）方面则以时代精神（Zeitgeist）的形式出现。所谓“民族精神”或“时代精神”，也就是由地理的或历史的、外部的或内部的诸因素所决定的蕴涵于一个民族或一个时代的宗教、政治、道德、法律、习俗、科学、艺术和技术等文化行为之中的一般特性。贡布里希在《探索思想史》中曾用一个图表来阐释黑格尔思想的内容图中从轮子的毂上生出八根辐条，代表绝对精神各个方面的具体显现，“在轮子圆周上可以见到的这些精神现象，都应该理解为以各自的独特性来实现的民族精神。它们都指向一个共同的轴心。换言之，无论从轮子外周的哪一个部分出发向内格移动去寻找其本质，最终都将达到同样的中心点。如果你没有达到这一点，如果你在你看来一个民族的科学所显现的原则与其法律制度所显现的原则不同，那么一定是你在某个地方迷失了方向。”（《理想与偶像》，中译本 39 页）在艺术史上，所谓“精神决定论”，也就是说某一民族或某一时代的各种艺术风格乃至某一件具体作品的意蕴，归根到底都是由该民族、该时代的精神内核所决定的，所谓“精神表现论”，也就是说某一民族或某一时代的各种艺术风格乃至某一件具体作品的意蕴，归根到底都是以各自的独特性来显现了共同的民族精神或时代精神。

就这样，黑格尔美学使人类艺术史的种种变革获得一种统一性和可理解性，从而构成一个完整的体系。但是，这一体系也和他的历史哲学一样，“如果要想说起来似乎有道理，就需要对事实作一些歪曲。”（罗素《西方哲学史》）事实上，在黑格尔学派的一些艺术学论著中，“对事实作一些歪曲”以使之就范于“体系”的例子不胜枚举，这就不免使多彩的艺术史失去了它的丰富性和生动性，同时也就暴露出黑格尔美学的大厦，实质上是一座用“散沙”聚成的金字塔。

正是在这样一种“情境逻辑”中，贡布里希的美学思想使人耳目一新。或者按照斯坦纳（G.Steiner）的说法，由于贡布里希等艺术史学者的出现，“艺术学家的任务已经改变，他不仅要敏瞻睿哲，博识渊深，而且也要探讨心理学的中心问题和历史学的中心问题。”（转引自范景中《理想与偶像·中译本序》）

基于贡布里希美学，决定艺术风格的不再是精神而是趣味。因此，一部艺术史也不再是精神史而是趣味史。贡氏在《艺术与错觉》中从艺术的相对功能而不是绝对精神出发讨论了图式的涵义：希腊图像服务于叙事功能，文艺复兴的形式传达了空间结构；中国的山水画缘起于诗兴；现代艺术是通过发现、制作和匹配来表达内心世界。任何一个民族或时代，对艺术的功能必然有多方面的不同要求，有不同的功能要求就有不同的审美趣味，有不同的审美趣味就有不同的艺术风格。这就从根本上否定了同一民族或同一时代服务于不同功能的艺术有可能决定于或表现出共同的绝对精神。

趣味取代精神的结果，使一个个具体的艺术家——尤其是杰出的艺术家构成成为艺术史的主体。当一种个人的生活情境把他推向某种制像活动，并且在那种活动中调整着他的生存情境及其对制像任务的各种要求之间的关系，于是便决定了艺术的功能同时也最终创造了艺术的风格。这样，艺术风格的形成便从绝对精神决定论转向个体艺术家的创造性贡献，艺术风格的内涵也由表现绝对精神转向个体艺术家的创造性发现。

根据精神决定论，个人在历史上的作用问题是由他所属的民族、所处的时代的精神动向所左右的，他的行为选择决不是代表一种个人的适应环境的活动，而是绝对精神的一个方面与另一个方面交互作用的结果。因此，伟人并不创造历史，而是伟大的时代召唤出伟人来。普列汉诺夫认为：

当一个杰出人物 A 已把任务 X 解决时，从而他就把杰出人物 B 的注意力引开这个已经解决的任务而转向另一个任务，即任务 Y。而当有人问到如果 A 还没有把任务 X 完成就不幸死去，那么结果又会怎样的时候，我们就会以为社会智慧发展的线索将因此而中断。殊不知 A 死去之后，这个任务是会由 B 或 C 或 D 去担任解决的，所以虽然 A 不幸早死，社会智慧发展的线索依然是完整无缺的。（《论个人在历史上的作用问题》，中译本 31 页）

以文艺复兴为例，“若是拉斐尔、米开朗琪罗和达·芬奇在童年时期就被一些与意大利社会政治和精神发展的一般进程没有关系的机械原因或生理原因杀死了，意大利的艺术也许会没有那样完备，但它在文艺复兴时期发展的一般趋势仍旧会

是那样的。”（同上 34 页）沃尔夫林（H.Wolfflin, 1864—1945）曾力图通过对风格演变的阐释，来建立一部“无名美术史”，显然也是“精神决定论”的艺术史观使然。

然而，问题是，时代向每一个个人提供了同样的制约条件和献身方向，为什么 A 会先于 B 或 C 或 D 把任务 X 解决呢？天才决不是把才能组合起来的结果。多少个 B 和 C 和 D 加起来可以构成一个 A？多少个二三流的画家加起来可以构成一个拉斐尔、米开朗琪罗或达·芬奇？独创的典范每每是由少数伟人所创造的，而由许多稍有才能的人所模仿着。这就不能不使我们对艺术史上所谓“英雄造时势”的观点刮目相看。

精神决定论的艺术史发展带有一种否定之否定的必然性，趣味决定论则使艺术史的发展成为一种带有极大偶然性的活动。个别艺术家的主动性和能动性由此得到凸现。范景中曾反复引申毛姆在《刀锋》中的一段话，用以说明处于某种情境中的个人的偶然机遇创造出一种艺术风格的因缘际会：

是一个人发明轮子的，是一个人发现引力的定律的，没有一件事情不会产生影响。你把一粒石子投入池中，宇宙就不会是它先前那样子。把印度的那些圣者看做无益于时，是错误的。他们是黑暗中的明灯。他们代表一种理想，这对他们的同类是一帖清凉剂；普通的人可能永远做不到，他们尊重这种理想，而且生活上始终受到他的影响。……这种影响也许并不比石子投入池中引起的涟漪影响更大，于是，一道涟漪引起第二道涟漪，而第二道涟漪又引起第三道涟漪……

“不难理解，在艺术情境中这种涟漪接连不断，终将会形成集团、阶层和阶级的合作，并通过一定的时间影响社会的心理，从而掀起一场有形或无形的运动浪潮。”（《理想与偶象·中译本序》）这就是所谓“微小原因，重大结果”（Kleine Ursachen, grosse Wirkungen）。于是，趣味形成风格，风格蔚为时尚，正像偶尔投入池中的一颗石子激起轩然大波。

这种特殊的“英雄造时势”的艺术情境，贡布里希称之为“名利场情境”或“名利场逻辑”。也就是说，艺术别无其他，只是一种竞赛。因此，艺术史上一些伟大的成就，往往是某些艺术家想与同行们竞争并企图超过他们中的佼佼者的欲

望所促成的。而在艺术竞赛中，最能使这种欲望获得成功的便是紧紧抓住在艺术上能“引起两极分化的争端”（Polarizing issues）的原则。例如对传统的挑战，并不是由于传统形式的不断重复而引起人们的厌倦，而纯粹是少数“别具用心”者为了引人注目而玩弄的一种“稀奇竞赛”（Rarity game）或称“时尚胡闹”（Follies of Fashion）。“在一个时期，引起人们的注意和竞争的可能是显示稀奇的饰带；在另一时期，又可能是胸肩的大胆袒露、发型的高度或裙衬的宽度。在各个不同时期，竞争已把时尚变成了一种声名狼藉、愚蠢顽劣的‘过分行为’。”“但是，偶尔这种竞赛会变得流行起来，并且达到了全体参与的临界规模。不管我们是剃发，还是系领带；是喝茶，还是滑雪，我们都加入了‘跟着头领跑’的竞赛。”（《理想与偶像》，中译本 98~99 页）这使我们联想起前几年中国美术界的“新潮美术”和“新潮美术大展”，不正是某些“新潮美术家”有意无意掀起的一场“时尚胡闹”？“反传统”也好，“创新”也好，不过是他们旨在使自己的艺术成为“新闻”的一个借口。如果有时间并且资料充分，那么在少数人的胡闹变为多数人的胡闹的扩展过程中，我们不难追溯到“新潮时尚”的踪迹。不过，在艺术竞赛的名利场逻辑中，“往往还有与之抗衡的一队人马，他们的目的是避开人们的眼目。当然，这队人马开始还悠然闲在。他们拒绝加入竞赛。正如我们看到的那样，这种拒绝往往会获得成功，并且独让那些竞赛者暴露在众目睽睽之下，而那也正是竞赛者孜孜以求的。但是在那个社会中为了引起瞩目而模仿这种行动的成员越多，那么这一批人的原有目的就越会遭到失败。时尚的头领们将不得不去想个新的别致玩意。但是，时尚的反对派们也将会感到懊恼。因为，现在正是他们自己在这场稀奇竞赛中头角峥嵘，由于他们拒绝卷入，他们招来了人们冷眼的注视。”（同上 99 页）在中国美术史上，诸如宋代文人画与宫廷画的关系，元代吴镇与盛懋的关系，也许都可以作为“拒绝加入竞赛”反而招致人们“冷眼注视”的例证。

毋庸置疑，贡布里希美学的引进对长期禁锢于黑格尔“精神决定论”迷雾之中的中国美术学建设功德无量。它使中国美术学的研究从外部原因转向内部原因，从单一僵化转向丰富生动。然而，如果从一个极端走向另一个极端，从言必称黑

格尔到言必称贡布里希，那也未必就是中国美术学的福音。

如果艺术别无其他，只是一种竞赛，那么，“趣味决定论”确乎能够彻底地扫除一切“精神决定论”的迷雾。问题是，艺术并不“只是一种竞赛”，名利场逻辑中“引起两极分化的争端”原则也并不适用于一切艺术风格的创造。真正的艺术创造，在大多数情况下往往是超名利场逻辑的，正如真正的学术研究在大多数情况下往往是超名利场逻辑的。黑格尔认为，生活中没有什么事物是孤立的，某一民族或时代中任何一件事或任何一件作品都与孕育了它的那种文化有千丝万缕的联系。这固然不免牵强。但如果由“名利场逻辑”而标新立异，认为生活中的任何事物都是孤立的，某一民族或时代中任何一件事或任何一件作品都是出于某种个人的偶然原因，与孕育了它的那种文化没有丝毫联系，这又怎能让人信服？如果承认事物之间的相互联系，那么，趣味、个人、偶然等因素究竟又有多大的独立意义呢？因此，当我们读到：“认识到事物的相互联系是一回事，而认为一种文化的各种方面都可追本溯源到一个关键性的原因，各种面貌只是它的表现，那完全是另一回事。”（《理想与偶像》68页）便分明感到了“趣味决定论”向“精神决定论”的妥协。

事实上，只要我们不是把精神看做单一不变的、绝对的先验之物，而是看做多元化、多层次的变化着的东西，则不妨认为趣味本身也是或者可以是精神的一方面内容。因为，每一个个人并不是作为独立的个人存在在这个世界上，而是作为社会关系总和的一分子存在在这个世界上，因此，偶然性中不能不包含某种必然性的因素。

贡布里希在《艺术与错觉》中指出，所谓“艺术创作”，其实不过是画家运用某一种图式去规范自然的结果。同理，所谓“学术研究”，其实也不过是学者运用某一种体系或主义去规范研究对象的结果。但不同的是，艺术创作不妨主观，所以，当一个画家掌握了一种图式便足以应付自然，从中看到自己所会画的东西，如董其昌在排比“南北宗”论的时候，就断然宣言·北宗“非吾曹所当学”。（《画禅室随笔》）而学术研究则应尽可能地排除主观，所以，如果一位学者仅仅掌握了一种体系便难以裕如地应付所要研究的对象，难以真切地把握对象的真相。

因此，对于学术研究的方法论而言，就不宜采用“南北宗”论式的“否定之否定”的态度，而应该以多元互补的观点看待不同的体系。“凡是存在的，都是合理的。”正如一句古老的谚语所说：“条条大路通罗马。”

康僧会译《六度集经》卷八十九《镜面王经》中说到，当佛在舍卫国祇树给孤独园的时候，众比丘前去礼拜，因时光尚早，便到异学梵志讲堂谈经等候。“是时梵志自共争经，生结不解，转相谤怨：我知是法，汝知何法？我所知合于道，汝所知不合道；我道法可施行，汝道法难可亲……”最后争到佛的座前，佛就对他们讲了一个“瞎子摸象”的故事，说是阎浮提地的镜面王命国中的瞎子都到殿前来摸象，一时持足者言“象如漆桶”，持尾者言“如扫帚”，持腹者言“如鼓”，持胁者言“如壁”，持背者言“如高几”，持牙者言“如角”……镜面王大笑颂偈云：

今为无眼曹，空净自谓谤；

睹一云余非，坐一象相怨。

这则“瞎子摸象”的公案，足以说明学术上不同学派、不同体系之间的相互攻讦不足为训。在这方面，倒是贡布里希主张从艺术的功能而不是从单一的精神出发去研究艺术学的思想，对我们不无启发：假定黑格尔美学所持的是艺术学之“象”的胁，而贡布里希美学所持的是艺术学之“象”的牙，那么，当我们的研究对象是胁的时候，当然应该运用黑格尔美学而不是贡布里希美学，而当我们的研究对象是牙的时候，则当然应该运用贡布里希美学而不是黑格尔美学。但这样一来，贡布里希美学的偶然“趣味决定论”无疑也需要从“功能”的角度加以修正。比如说，当我们所研究的是12至14世纪的欧洲绘画，就不妨排除“哥特精神”而从趣味的立场加以阐释；而当我们所研究的是同时期的欧洲建筑和装饰样式时，又何必否认这种样式系决定于或表现了“哥特精神”呢？或者更确切地说，“哥特精神”系作为12至14世纪欧洲艺术“精神”的一个“趣味”侧面，而绘画则是同时期欧洲艺术“趣味”的一个“精神”侧面。换言之，“精神决定论”的黑格尔美学和“趣味决定论”的贡布里希美学，实在各有其相对正确的一面，同时又各有其以偏概全、“睹一云余非”的一面。这就像中国的太极图，如果站在阴

鱼的立场上看阳鱼，或者站在阳鱼的立场上看阴鱼，不免得出水火不容的“互斥”结论；但如果超越于阴、阳鱼的立场，站在更高层次的太极立场上，所看到的便是二者的“互补”关系。

艺术学的方法论应该是多元互补的。

美术人类学的构想正是多元互补的美术学方法论的一个尝试。

美术人类学的研究不是以绝对精神为出发点，也不是以变动不居的偶然趣味为出发点，而是以人类的基本行为功能为出发点，考察不同美术的发生和发展，以及不同种类、风格、流派的演变和规律，包括蕴涵于其中或呈现于其外的各种精神的或趣味的要素。

尼采认为：“艺术是生命的最高使命和生命本来的形而上活动。”（《悲剧的诞生》前言）这里所说的“生命”，系指人类生命而言。人类生命是以一定的求索行为和行为动机而表现出来的，因此，所谓“生命本来的形而上活动”也就是以艺术作为人类行为的审美形式。人类行为的审美形式纷繁多样，美术只是其中的一种，通常认为它是空间的、造型的、诉诸视觉的。

人类的求索行为和行为动机也纷繁多样，大体上可以分为四类：一、实用行为，二、宗教行为，三、悲剧行为，四、审美行为。

其中，前两类行为带有强烈鲜明的功利色彩。宗教行为实质上也是一种“实用”行为，但不同于前一种实用行为的是，后者是一种精神功利的“实用”行为，前者则是一种物质功利的实用行为。与这两类行为相对应，而有实用美术和宗教美术。

第三类行为是超功利性的，它是人的内在生命意识的觉醒，从而否定了世俗的功利包括物质的功利和精神的功利而向天人之“道”返璞归真。与此相对应而有悲剧美术。

第四类行为一般并不单独存在，它总是渗透在其他各类行为之中，从而使其他各类行为能以审美的形式表现出来，如使实用行为以实用美术的形式出现，使宗教行为以宗教美术的形式出现，使悲剧行为以悲剧美术的形式出现，等等。从而，既强化了各类行为的追求意志，又软化了各类行为的不能被满足所带来的遗

憾或痛苦。

审美行为作为人类生命“本来的形而上活动”，在不同行为的美术形式中表现为不同的趣味，从而给这些美术形式的发展以影响。从这一意义上，关于艺术风格的决定论或表现论，贡布里希的趣味说不失其相对的正确性和广泛性。但是，一、趣味并不是单独地对风格产生影响，它必须与其他行为功能相匹配才可能决定风格的导向；二、在趣味与其他行为功能的匹配中，趣味对风格的影响所起的也不一定是主导的作用，其他行为功能的作用力完全有可能压倒趣味的作用。这样，对于作为精神功利的宗教美术来说，黑格尔美学的“精神决定论”就无可厚非，只要我们不是把精神加以无限制的滥用，企图从一只尖头鞋中得出如同从大教堂中一样容易得到的哥特精神的印象（参看沃尔夫林《文艺复兴和巴洛克》），而是就大教堂论大教堂，它完全可能比贡布里希美学的“趣味决定论”更深刻、更具说服力。至于在实用美术或悲剧美术中，审美趣味与物质功利或内在生命意识的关系，情况可以类推。

黑格尔对艺术学的分类贯穿了时代性和民族性，从而使不同类型的艺术形式都取得了某种相对的时空定位。从象征型到古典型再到浪漫型的嬗递，作为艺术对于理念即真正的美的概念始而追求、继而到达、终而超越的过程，不仅体现了从古代到现代的时代精神的更替，涵浑了从东方到欧洲的民族精神的变迁，而且意味着从建筑到雕刻再到绘画、音乐、诗歌的门类演化。然而，美术人类学认为，人类行为具有非时间性和非空间性的一面，古今中外，只要有人类存在，就会有实用行为、宗教行为和悲剧行为，就会有作为人类行为审美形式的艺术——包括美术。因此，艺术（包括美术）也具有非时间性和非空间性的一面。东方民族的艺术不会让位于欧洲民族的艺术，建筑、雕刻、绘画、音乐、诗歌也不会互相取代，更不会让位于抽象的哲学。

贡布里希对艺术学的研究强调趣味，作为对黑格尔美学的矫枉过正，自有其片面的深刻性。但趣味服务于功能，功能从属于行为，而行为却不能不受时代和民族的制约。同是作为实用行为及其审美形式的实用美术，不同的时代、不同的民族各有不同的物质需求；同是作为宗教行为及其审美形式的宗教美术，不同的

时代、不同的民族各有不同的精神信仰；同是作为悲剧行为及其审美形式的悲剧美术，不同的时代、不同的民族各有不同的价值取向，由此而形成不同的艺术风格。在这里，分明又有时代性和民族性在支配着趣味与行为之间此消彼长的关系。

需要说明的是，人类行为的分类只是为了研究上的方便。事实上，在实际行为中，不同的行为并不是泾渭分明的，它们往往交缠交织、难解难分，有些行为甚至难以归档。且不论审美行为不能与其他三类行为相互分离；即以前三类行为而论，尽管它们在某种时空条件下不妨各行其事，互不关涉，但在更广泛的情境逻辑中，我们所看到的却是实用行为与宗教行为的协同，宗教行为与悲剧行为的并存，如此等等。因此而有实用美术与宗教美术的协同，宗教美术与悲剧美术的并存。换言之，美术的分类其实也只是为了研究上的方便。正如有许多人类行为无法明确归档，在美术中也存在着许多无法明确归类的事象。所以，我们在这里将美术分为实用美术、宗教美术和悲剧美术，并不是想仿效黑格尔的象征型、古典型和浪漫型，企图把人类全部艺术事象囊括无遗地纳入到一个封闭的体系之中。美术人类学不是一个封闭的体系，它只是选取人类美术史事象中最具广泛性和典型性的几种类型，以考察趣味与物质功利、精神信仰、内在生命意识以及时代性和民族性在交缠交织的共同作用中创造艺术风格的不同内涵和外延。实用美术、宗教美术和悲剧美术的分类本身，并不是以时间上的嬗递即所谓时代精神，和空间上的分割即所谓民族精神为参照坐标的；然而，在它们各自发生、发展的过程中，完全可能因时空条件的不同而制约于或体现出不同的时代精神或民族精神。

如果我们进一步追溯人类行为的“原型”，我们称之为原始行为，那么，便可以发现这是一种基于“原逻辑”（prelogique）和“互渗律”（participation）的巫术行为。在这里，各类行为都是混沌不分地协同效应的，即使为了研究上的方便，我们也殊难将它进行分类。尽管在原始行为中同时“包容”了实用性、宗教性、悲剧性和审美性行为的多重因子，但是，我们却殊难将其中的任一因子单独抽离出来，分别作为原始实用行为、原始宗教行为、原始悲剧行为或原始审美行为。否则的话，我们所得到的很可能将不再是“活”的原始行为，而只是“死”的原始行为的某一残躯断肢。这种情况，正如《庄子·应帝王》中所记，倏与忽为浑沌

凿七窍，以视、听、食、息，日凿一窍，七日而浑沌死。因此，如果在迫不得已而必须如此做的情况下，务须十分谨慎地小心从事。

纳西族《东巴经》中有云：

天还没开地还没辟的时候，先有隐隐约约似天非天、似地非地的象征

太阳和月亮还未出现的时候，先有隐隐约约似日非日、似月非月的影子出现

星和宿还未出现的时候，先有隐隐约约似星非星、似宿非宿的象征。

山岳和川流还未形成的时候，先有隐隐约约似山非山、似川非川的象征

原始行为这种混沌性，决定了原始美术的特征也是混沌不分的，我们殊难将其中的任一部分单独抽离出来，分别作为原始实用美术、原始宗教美术或原始悲剧美术，甚至连原始美术的提法，也只是出于一种研究上的方便。前文提到，人类行为包括原始行为的审美形式是纷繁多样的，美术只是其中的一种；此外形式还有音乐、舞蹈、诗歌、文学等等。原始美术的混沌性，不只表现于它同时涵浑了人类的实用性、宗教性和悲剧性行为，同时还表现于它并不独立地涵浑上述行为。作为原始行为审美形式的一个有机因子，它与音乐、舞蹈、诗歌、文学等其他原始艺术形式交缠交织，难解难分。迄今为止，中外学术界关于原始美术的研究，无不从“艺术的起源”而不是“美术的起源”开始，正说明原始美术与原始艺术的混沌一体。

如所周知，人类学是一门研究人类社会中的行为、信仰、习俗和社会组织的学科，其中包括探讨人与社会文化环境、人的命运前途与历史文化发展之间最基本的关系问题。而该学科的起源，则发端于泰勒（E.B.Tylor）和摩尔根（L.H.Morgan）等西方人类学家对原始部落的调查工作以及某些共通的资料基础。这并不奇怪，因为原始行为正是人类行为的一个“原型”，正如“巫”这一集术数、宗教、科学、艺术多种职能于一身的特殊文化阶层系作为后世“三教九流”的一个原型。

基于同样的理由，我们将原始美术作为美术人类学的研究起点。

第一章 原始美术

一

对原始美术的研究，有必要排除对“艺术起源”问题的纠缠。美术人类学认为，“艺术起源”是一个永远无法解开的“斯芬克斯之谜”，正如列维—布留尔在《原始思维》中所引柏斯特的一段话：

“文明人”永远不能指望看出原始人思维的趋向，也不能发现这种思维的过程。因为要做到这一点，我们必须倒退许多世纪，倒退到那个在我们这里曾经有过原始人意识的时代。通向这条神秘之路的大门早就关上了。

关于“艺术起源”，迄今至少有十数种观点在自说自话。这些观点各个言之成理，然而正因为它们各有道理，反而说明“艺术起源”之谜并未被揭开，换言之，也就证明了“艺术起源”的不可知论。而根据“艺术起源不可知”论，上述关于“艺术起源”的十数种观点，也就只剩下两种观点最有价值，这就是“艺术起源与

人类起源同步说”和“巫术说”。

“艺术起源不可知”论有其“文本”的原因和“解读”的原因。首先，从“文本”的角度，“艺术”本身是一个变化流动的概念，它的内涵，尤其是它的外延变动不居。且不要说原始人的“艺术”观念与我们心目中的艺术观念天差地别，即使就我们的艺术观念而论，传统艺术与“现代艺术”之间的“代沟”又是何等深刻而又难以沟通！那么，所谓“艺术起源”所要研究的对象“艺术”，究竟是我们心目中的艺术还是原始人心目中的“艺术”？正如火药在中国人的概念中是做爆仗的原料，而在西方人的概念中则是做炸弹的原料，如果用中国人的火药概念去诠释西方人的炸弹，不免得出“用于术数或儿戏的吉祥物”的结论。同理，如果把我们的艺术概念强加于原始人，并由此得出“艺术起源”的结论，究竟是否还能以理服人呢？如果是根据原始人的“艺术”概念来探寻“艺术起源”的源头，那么，我们又怎能知晓原始人心目中究竟有没有“艺术”这一概念？这一概念究竟又是怎样一种东西呢？一件彩陶，我们认为是艺术，原始人是否也认为是艺术呢？正如玛格丽特·农伯格所说：西方文化已经习惯于把远古时代的意味深长的绘画和造型作品看做是“艺术”，在作出这种评价时却没有考虑到这些遥远时代的人们的创造性表现在动机上的深刻差异，因为在我们的心目中，艺术已失去了宗教的物力论（dynamism）机制，因此很难去理解史前人形象反映的根本动机，尽管我们把他们的绘画和造型作品称之为“艺术”，但对这些作品的创造者来说，他们的作品完全服务于另外一些目的，质言之，“要想在我们自己的视觉表现和这些早期人类的视觉表现这两种创造动机根本不同的两座峡谷之间搭起桥梁依然是不可能的。”（《艺术作为象征语言的运用》，转引自朱狄：《原始文化研究》，405页）

其次，就“解读”的角度而言，既然原始人的“艺术”概念与我们心目中的艺术概念是如此地难以沟通，那么，所能得出的结论必然是：我们未必能完全地、确切地真正理解原始艺术。休谟在《趣味的标准》中认为人们对各种美丑对象的一般议论往往相近，具体感受则大有歧异。如果同一文化结构中的人们对同一件艺术作品的感受都有可能引起歧异，那么，对一件在时空上完全陌生的原始文化