

高等美术院校系列教材

美术原理

主编：胡师正

湖南美术出版社



「 高等美术院校系列教材

美术原理

主编：胡师正

湖南美术出版社

高等美术院校系列教材

丛书策划: 左汉中 李 松

主 编: 朱训德

副主编: 郑林生 胡师正 谢 雳

编 委: 朱训德 郑林生 胡师正 谢 雳 陈和西
曲湘建 姜松荣 李蒲星 李荣琦 洪 琦
坎 勒 杨国平 严 明 陈飞虎 苏厂元
曾宪荣 许 彦 唐凤鸣 何 辉 蒋尚文
戴 端 孙湘明 何人可 文 术 焦成根

图书在版编目(CIP)数据

美术原理 / 胡师正主编. —长沙: 湖南美术出版社, 2003.7

(高等美术院校系列教材)

I.美... II.胡... III.美术理论—高等学校—教材 IV.J0

中国版本图书馆CIP数据核字(2003)第057751号

美术原理

主 编: 胡师正

参与编写: 刘海平 靳晓日 吴 晓

责任编辑: 李 松

封面设计: 章小林

出版发行: 湖南美术出版社

(长沙市雨花区火焰开发区4片)

经 销: 湖南省新华书店

印 刷: 湖南省化工地质印刷厂

开 本: 787 × 1092 1/16

印 张: 13.5

印 数: 1-3000册

版 次: 2003年8月第1版 2003年8月第1次印刷

ISBN7-5356-1881-2/J · 1751

定 价: 32.50元

【版权所有, 请勿翻印、转载】

邮购联系: 0731-4787105 邮 编: 410016

网 址: <http://www.arts-press.com/>

电子邮箱: market @ arts-press.com

如有倒装、破损、少页等印装质量问题, 请与印刷厂联系调换。

目 录

1	第一章 美术概述
1	第一节 美术的本质
7	第二节 美术的起源
14	第三节 美术的发展
20	第二章 美术的分类
20	第一节 形成多元美术种类的原因
22	第二节 美术的基本特征
24	第三节 美术的主要种类
52	第三章 美术作品的内容与形式
52	第一节 美术作品的内容与形式的统一
56	第二节 美术作品的内容
67	第三节 美术作品的形式
93	第四章 美术作品的功能
94	第一节 美术作品的审美认识功能
96	第二节 美术作品的审美教育功能
98	第三节 美术作品的审美娱乐功能
101	第五章 美术创作论
101	第一节 美术创作的条件
105	第二节 美术创作的过程
116	第三节 创作与生活实践的联系
119	第四节 美术的风格与流派
124	第六章 美术鉴赏
124	第一节 美术鉴赏的性质、意义与产生的条件
131	第二节 美术鉴赏的过程
136	第三节 美术鉴赏的心理特征
139	第四节 美术鉴赏的差异性和一致性
145	第七章 美术批评
145	第一节 美术批评的性质
148	第二节 美术批评的功能
155	第三节 美术批评的主体
162	第四节 美术批评的方法
179	第五节 美术批评的文体

187	第八章 美术家
187	第一节 美术家的身份
190	第二节 美术家的素质
191	第三节 美术家的修养
192	第四节 美术家的心理结构
196	第五节 美术家与超常心理
201	第六节 美术家的创造精神

后记

彩图

第一章 美术概述

第一节 美术的本质

一、美术本质意义的探寻

究竟什么是美术?它涉及到对美术作品、美术创作、美术欣赏、美术批评、美术起源和发展等一系列根本问题的看法,所以这是首先必须认识清楚的。不过要界定美术,却是相当复杂而困难的,因为美术是具体的历史现象,又是流动的文化形态,而历史上的各种美术现象和美术形态都是非常复杂的。美术的创作和欣赏更是一种复杂的精神活动,美术的各种属性条件以及它与其他事物的关系也都是无法用简单的定义能说清楚的。况且,历来的美学家、艺术理论家和美术家为了界定美术,从不同的角度做出了许多不同的解释和回答,至今没有一个公认的结论。他们的解答包含着一些有价值 and 深刻的理论成分,对于帮助我们界定美术,提供了可资借鉴的资料。但由于理论本身的限制,以及美术实践的不断发 展,新的美术不断的涌现,因而这些理论又都具有其局限和缺陷,我们应予以批判地分析。现选择三个方面作简要介绍:

1. 认为美术是创作主体情感的传达和心灵直觉的表现

俄国作家列夫·托尔斯泰晚年写了一部美学著作《艺术论》,对流行的各种各样的美与艺术的定义作了批判,并提出了自己对艺术共同本性的看法:“人们用语言互相传达自己的思想,而人们用艺术互相传达感情。”他举例说,如一个男孩在森林中遇见了狼,然后他把当时的情景,他的心情再度体验一遍,叙述给别人听,而别人也接

受了他的这种心情和情感,这就是艺术。一个人在现实中或想像中体验到痛苦的可怕或享受的甘美,他把这感情在画布上或大理石上表现出来,并使其他人为这些感情所感染,这即是艺术活动。至于被传达的感情可以非常强烈也可以非常微弱,可以非常有意义也可以微不足道,可以是非常坏也可以是非常好的,也就是说被传达的感情可以多种多样、丰富多彩。由此托尔斯泰给艺术下了定义:“作者所体验过的感情感染了观众和听众,这就是艺术。”托尔斯泰所说的艺术包括文学、戏剧、绘画、雕塑、建筑以及音乐等,他看出情感在艺术中的重要性并加以强调,在理论上是值得的。的确,离开了情感很难谈得上什么艺术,任何艺术作品总要表现一定的情感,离开情感的表现与感染,艺术也就不成其为艺术,这个定义朴实无华而不玄虚,因而容易被广大艺术家所接受。但感情只是艺术的一个具体特点,除此以外艺术还有许多别的特点,如想像的特点、虚构的特点、符号的特点等。如果仅用艺术的某一具体特点来给艺术下定义,那么这需要给艺术下的定义则太多了,最终不能正确地解释艺术的本质。普列汉诺夫在《论艺术——没有地址的通信》中对托尔斯泰的定义进行了批评:“艺术既表现人们的感情,也表现人们的思想,但是并非抽象地表现,而是用生动的形象来表现,艺术的最主要的特点就在于此。”

较之情感表达的艺术本质推向极端的一种说法是:艺术是主观精神的产物,是直觉的创造,是艺术家“诸印象的表现”,是一种“心灵的活动”。持论的代表人物意大利哲学家克罗齐、英国美学家科林伍德等影响很大。克罗齐说:“艺术是幻觉或直觉,艺术家造了一个意象或幻影,而喜欢艺术的人则把他的目光凝聚在艺术所指示的那一点上,从他打开的裂口朝里看,并在他自身上再现这个意象”,“艺术的直觉总是抒情的直觉”。在这里克罗齐将艺术与直觉画上等号,使直觉成为他的理论核心。把艺术看成是心灵的创造性想像活动与表现活动,从创造主体上触及到了艺术的本质,但他在根本上说是主张唯心主义的。把艺术同物质现实、功利和道德行为,以及理性活动完全对立起来则很难最终说明艺术的本质。英国哲学家和美学

家科林伍德则继承和发展了克罗齐的理论,把主观表现看做是“真正艺术”的特征,是艺术的本质,认为艺术是“为我们自己创造一种想像的经验或活动,从而表现了自己的情感”。

美术的本质就是自我表现的说法,虽然在一定程度上接近创作实际,但在理论上却是片面的,它割断了美术与外界事物和社会生活的联系,并且导致美术与社会大众的对立。

2. 认为美术是对现实生活的模仿和再现

唯物主义和唯心主义的根本区别在于,是存在决定意识,还是意识决定存在?很显然,在中外美学史上,“模仿说”和“再现论”的提出并用于探索美术的本质,在认识论上进入了唯物主义范畴,因此是很有价值的。早在西方古希腊时代,就开始流行一种“模仿说”或“再现说”,认为美术在本质上是对现实的模仿,实际上也就是承认美术是对现实的反映。伟大的思想家赫拉克利特就有“艺术模仿自然”的提法,认为“绘画混合白色、黑色、黄色和红色的颜料,描绘出酷似原物的形象”。苏格拉底认为“绘画是对所见之物的描绘……借助颜色模仿凹陷与凸起,阴影与光亮,坚硬与柔软,平与不平,准确地把它们再现出来”。亚里士多德在他的全面论述文艺理论的《诗学》中,系统而深刻地阐述了他关于当时各种艺术共同本质的思想:“史诗和悲剧、喜剧和酒神颂以及大部分双管箫乐和竖琴乐——这一切实际上是模仿”。他还认为“人从孩提的时候起就有模仿的本能”,“有一些人用颜色和姿态来制造形象,模仿许多事物,而另一些人则用声音来模仿……”。上述议论,从艺术创作中主体与客体的关系、艺术与现实的关系解释艺术本质问题,对后世产生了巨大的影响。

文艺复兴时期绘画大师达·芬奇,更是模仿论的坚定持论者。他说:“绘画是自然界一切可见事物的惟一的模仿者……绘画的确是一门科学,并且是自然的合法的女儿,因为它从自然产生的。”所以达·芬奇把绘画看成是物体的“镜子”和“影子”。俄国近代美学家车尔尼雪夫斯基认为“艺术是现实的复制”。从而,艺术的任



日出·印象 莫奈(法国) 19世纪

务不是修改,不是美化生活,而是显示生活实际存在的科学。他在其《艺术与现实的审美关系》一书中明确提出:“艺术的第一目的是再现现实”,“再现生活是艺术的一般性格的特点,是它的本质”。

在中国古代的画论中,诸多阐述画理的话语与“模仿说”异曲同工者并不鲜见。如西晋文学家陆机曾说:“宣物莫大于言,存形莫善于画。”明确地指出绘画是对世界的再现。南朝画家宗炳,在其《画山水序》中说:“况乎身所盘恒,目所绸缪,以形写形,以色貌色也。”即是追踪自然形貌进行绘画创作的主张。传统画论中提法更为明确而传递至今的“师造化”警句,与“模仿说”的底蕴更为贴近,在中国古代绘画史上,很多人都明确或实际上持绘画本质上是对客观的再现的观点。宗白华对这种理论总结说:“因为古代绘画这样倾向写实,所以,在一般民众头脑中,好画家的手腕下,不仅描摹了、表现了‘生命’,简直是创造了写实生命,所以有种种艺术神话,相信画龙则能破壁飞去,与云作雨(张僧繇),画鹰则吓走殿上鸟雀不敢再来(张僧繇),画马则能供鬼使用的坐骑(韩干),画鱼则能吹入水中游泳而逝(李思训),以针刺像可使邻女心痛(顾恺之),由这些传说神话,可以想像,古人认为艺术家的最高任务在于能再造真实,创造生命。艺术家是个小上帝、造物主,他们的作品就像自然一样真实。”这不仅说明了再现说在中国古代绘画理论中的影响,还解释了再现说为什么在中国古代得到很多美术家支持的原因。

“模仿说”或“再现说”不仅坚持了唯物主义反映论的科学认识,同时还揭示了美术创作的源泉来自生活实际这一真理。探索美术本质,是很富有实践意义和理论价值的。但“模仿说”也确有其缺陷,如果说模仿是人的一种天性的话,那么想像和创造更是人的本质力量的表现,模仿说虽坚持了美术来源于现实的观点,但模仿本身使人感到与模拟、再现、照抄自然有关,而忽视了美术的想像和创造作用,对人的主体创造能力强调得不够,这正是模仿论遭到抨击的原因所在。黑格尔在《美学》中首当其冲批判的对象便是“模仿自然说”。他指出模仿自然说,“只提到一个纯是形式目的”,就其所运用的媒介和可能达到的

程度,把原已在外在世界存在的东西再复制一遍,他认为这是多余的。黑格尔把模仿自然叫做“巧戏法”,有些画像“逼真得讨人嫌”,“靠单纯的模仿,艺术总不能和自然竞争,它和自然竞争,那就像一只小虫爬着去追大象”,这种模仿不能产生美术作品。黑格尔对模仿说的系统批判,可以看成是西方现代美学家、艺术家主体方面对美术本质重新探讨的先声。

3. 认为美术的本质就是“有意味的形式”

这一理论由英国著名的艺术批评家克莱夫·贝尔和罗杰·弗莱提出并倡导。他们立足于视觉艺术领域,以塞尚为代表的后印象派及此后的现代主义美学为基础,作出了对美术特有的全新解释。贝尔的形式主义理论集中体现在其《艺术》一书中。第一章“什么是艺术”中提出一种“审美假说”,认为在所有的艺术品中必定有某种“共同的而又是独特的性质”,这个性质是艺术品最基本的性质,离开它,艺术品就不能作为艺术品而存在,有了它,任何作品至少不会一点价值都没有。那么究竟什么是圣·索菲亚教堂、卡尔特修道院的窗子、墨西哥的雕塑、波斯的古碗、中国的地毯和塞尚的绘画作品中所共有的性质呢?”看来,可作解释的回答就只有一个,那就是‘有意味的形式’,在各个不同的作品中,线条、色彩以某种特殊方式组成某种形式或形式间的关系,激起我们的审美情感,这种线、色的关系和组合,这些审美的感人的形式,我称之为有意味的形式。‘有意味的形式’,就是一切视觉艺术的共同性质。”与历史上的形式主义不同,他们并不排斥情感和情感的表现,不仅不排斥,还积极地认为,“有意味的形式”就是艺术家的主观审美情感的表现,它决不是对任何外部事物的模仿或复制,而是艺术家的主观创造,是独立于外部事物的一种新的精神性的充实。贝尔看到视觉美术作品中形式之间的关系是艺术价值和审美情感的来源,这无疑是正确的,他对再现美术往往忽视其形式方面的弊端当然是一种矫正,就这点来说他的理论对于创作是很具有理论价值和启示性的。但贝尔由此进一步得出一个奇怪的结论,即视觉艺术中再现因素也不能引起审美情感,并且它经常是一种审美反价值。他举例说,叙事性绘

画具有心理、历史方面有价值的画像、连环画以及插画等,它们激动我们的不只是其形式方面,而是这些形式暗示或传达的思想与信息,它们引起的只是一些生活情感,而从来不曾引起过审美情感。也就是说,在贝尔看来,再现性的题材内容完全是与审美价值无关的东西。他把模仿自然、再现现实以及一切思想因素、社会因素统统作为排斥之列,进而拒绝创作的目的与意图、技巧与方法,而把美术的本质只是归位于尚未表达清楚的“有意味的形式”,就难免以偏概全了。

除以上几种主要观点外,中外美术史上还有“形象说”、“无意识说”、“游戏说”、“理念说”等多种颇有影响的说法,历史上不同时代的思想家、美学家和艺术家们,都从各个不同的角度和侧面去探究美术的性质特点和基本规律,提出了许多精辟、颇有意义的见解,但又都有其缺陷。随着美术的不断发展,人们对美术的理解,关于美术的观念也在随时代不断向前发展,而关于美术本质理论也应是一个动态的建构过程。

二、马克思主义对美术本质的解析

历来解释美术本质理论,往往取其一点,不及其余,往往只是从一个层面入手而绝对化的论述,缺少从社会与人类的活动,历史与现实的关系,物质与精神、情感与审美的契合,主观与客观的互动等方面作多方位、多层面、立体性的透视和把握。因此,尽管这些探索性的理论,自身设立的框架比较完整,对美术本质的某个侧面挖掘得很深刻,足以使人相信,并产生广泛的影响力,然而这些说法,毕竟缺少辩证唯物主义和历史唯物主义的科学的思想方法和理论基础,于是始终未能准确而全面地把握美术的本质的特点。

马克思主义对美术或艺术是如何地解析的呢?关于美术或包括美术在内的“艺术”,马克思主义就其本质的解析,不是孤立地观照,而是立体性地首先界定它在社会中的历史和现实地位。把它看做是一种特定的历史现象、社会现象,看做是一种特定的社会意识形态,一种社会存在在美术家头脑中的能动反映,它对于世界的认

识和把握,是以特有的形象和审美方式进行的。这一从科学的立场和观点出发对美术或艺术的宏观审视,无疑已将美术或艺术的根本性质和客观规律揭示得明白无误。

马克思指出,物质生活的生产方式制约着整个社会生活,美术作为一种特殊的社会意识形态,有着自身的发展规律,但归根到底仍然离不开经济基础的决定和制约。人类社会生活从总体上可以划分为物质生活与精神生活两大组成部分。为了满足这两种生活而进行的生产活动,就叫做物质生产与精神生产。物质生产是为了满足人们的物质需要,它的成果构成了人类的物质文明。精神生产是为了满足人们的精神需要,它的成果构成了人类精神文明。美术生产包括美术生产在内的“艺术生产”作为一种特殊的精神生产,则是为了满足人们的审美需要,它的成果构成了人类光辉灿烂的艺术文化宝库。

尤其需要指出的是,马克思明确提出了“艺术生产”的概念,将“艺术”与“生产”联系起来考虑,从生产实践活动出发来考察包括美术在内的艺术问题,把美术或艺术看做是一种特殊的精神生产,这在美学史和艺术史上是一个前所未有的创举。“艺术生产”理论,对于揭示美术或艺术的起源和发展,揭示美术或艺术的性质和特点,以及揭示艺术创作、艺术作品、艺术鉴赏这样一个完整的包括美术在内的艺术系统的奥秘,都提供了科学的理论依据。完全可以这么讲,“艺术生产”理论为艺术学研究奠定了科学的理论基石。

第二节 美术的起源

任何事物都有一个发生、发展的过程,同样,美术也有一个发生、发展的过程。弄清楚美术的发生过程对我们认识美术的本质特征、美术创作的动因、美术形式和风格的形成与发展,以及美术与社会、文化的关系等问题具有重要的参考价值。那么美术究竟是在什么时候,由于什么样的动机而最先产生的呢?这个问题一直是历来的哲学家、美术家以及美术理论家经常探讨的问题,并提出了各

种各样的美术起源的理论,诸如模仿说、符号说、表现说、劳动说、游戏说、巫术说、图腾说、潜意识说、宗教说、性本能说等等,其中影响比较大的主要有以下几种:

一、美术起源于“模仿”

在关于美术起源问题的理论探索中,或许“模仿说”算是最古老的一种说法,早在两千多年前,古希腊哲学家德谟克利特在其《著作残著》中认为艺术是对自然的“模仿”,他说:“在许多重要的事情上,我们是模仿禽兽,作禽兽的小学生。从蜘蛛我们学会了织布和缝补,从燕子学会了造房子;从天鹅和黄莺等歌唱的鸟学会了唱歌。”在他之后的亚里士多德进一步认为模仿是人的本能,在他的《诗学》里说:“一般说来,诗的起源仿佛有两个原因,都是出于人的天性,人从孩提的时候起就有模仿的本能(人与禽兽的分别之一,就在于人最善于模仿,他们最初的知识就是从模仿而来的)。”“模仿出于我们的天性,而音调和节奏感(至于‘韵文’则显然是节奏的段落)也是出自于我们的天性,起初那些天生最富于这种资质的人,使它一步步发展,后来就由临时口占而作出了诗歌。”他正是以模仿论为基础建立起自己的诗学体系,并以此来解释美术的起源和本质。

这种关于美术起源于“模仿”的理论,具有一定的合理之处。因为,模仿是大部分原始美术创作的基本方法,这从今天所发现的原始美术作品都可看出。不管是欧洲原始洞穴壁画的动物形象,还是中国原始彩陶上绘制的图案纹等,都比较清晰地表现了一个由动物形象(鱼、鸟、蛙)的写实逐渐演变为抽象化和符号化的过程。显然,原始美术创作最早采用模仿的方法对现实生活中动物的各种神情姿态进行再现。对于原始美术来说“模仿”确实是一种极其重要的手段。此外,美术起源于模仿肯定了美术来源于客观的自然界和社会现实,它包含着朴素唯物主义观点,具有进步和合理的内容。

但是,美术起源于“模仿”的确有它在解释上难以克服的困难。它仅仅触及了事物的表面,而没有揭示事物的本质。我们认为,原始人本身不会在那“艰难困苦,多灾

多难，食不果腹”的时空条件下，纯粹为了模仿而模仿。对于原始美术来说，“模仿”更多的是一种手段，而不是目的。而且，模仿说把美术的源头追溯到人的模仿本能那里去，就使它的论证上陷入绝境。因此，不能说明美术产生的根本原因。

二、美术起源于“游戏”

在西方美学史上，用自由游戏论来解决包括美术在内的艺术发生问题的是德国古典美学家席勒，后来斯宾塞对此作了进一步发展。因此，游戏说又被称之为“席勒——斯宾塞理论”，这种理论在19世纪末和20世纪初曾经被许多人所信奉。

游戏说认为，包括美术在内的艺术活动起源于人类的游戏本能，人把过剩精力运用到没有实际效用，没有功利目的的活动中去，体现为自由的游戏活动即艺术。席勒在他著名的《美育书简》中指出，人在现实生活中，既要受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，人只有在“游戏”时，才能摆脱自然的强迫和理性的束缚，使人在物质方面和精神方面都恢复自由。因此，人总是想利用自己过剩的精力，来创造一个自由的空间。席勒以动物为例来说明“游戏”是与生俱来的本能，他说：“当狮子不为饥饿所迫，无须和其他野兽搏斗时，它的剩余精力就为本身开辟了一个对象，它使雄壮的吼声响彻荒野，它的旺盛的精力就在这无目的的使用中得到了享受。”席勒进一步认为，人的这种“游戏”本能或冲动，就是艺术创作的动机。“自由的游戏冲动终于完全挣脱了需要的枷锁，从而美本身成为人所追求的对象。”

后来，英国哲学家斯宾塞则在《美感》、《心理学原理》第二卷第九篇第九章中对席勒的精力过剩说进行了新的发挥和阐述，他认为审美活动实质上就是一种游戏，“我们称为游戏的那些活动，是由于这样的一种特征而和审美活动联系起来的，那就是，它们都不以任何直接的方式，来推动有利于生命的过程”。这样，艺术便被理解为从替生命服务的功能中独立开来，而为人类的高级机能提供消

遭,给他们剩余的精力找寻一条出路。后来,另一位从心理学观点出发去研究美学的德国学者谷鲁斯,对这种观点又进行了修改和补充。他认为,“游戏”并非无目的的活动,实在是生命工作的准备。游戏的目的是要把工作所要用的活动预先练习娴熟,所以游戏的形式随动物种类而差异,他举例说:小猫追逐线团,是练习将来捕鼠;女孩抱木偶,是练习将来做母亲;男孩玩打仗的游戏,是练习作战本领和培养勇敢精神等等。

显然,美术起源于“游戏”的说法中,含有一些价值的成分。首先,这种说法肯定了人们只有在不为生活所迫,也就是只有在满足了衣食住行的基本物质生活需要的条件下,才可能有过剩的精力从事“游戏”,即美术活动和审美活动。事实上,在人类漫长的发展历史中,只有当物质生产水平达到一定程度时,也就是能够维持人的生命和种族的延续时,在这些基本条件得到保障时,人们才有可能从事纯的精神生产,也才会有美术的诞生。其次,美术起源于游戏,从美术起源于游戏的角度去分析,在某种程度上也揭示出了美术的部分特殊性。但是,美术起源于“游戏”的说法,仅仅偏重于从生物学和生理学的角度来看待美术,它完全和功利、社会生活割裂开来,则很难说明美术的真正来源。

三、美术起源于“巫术”

巫术论最早由英国著名人类学家爱德华·泰勒在他的《原始文化》中提出来,他认为:“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。”这就产生了一种原始人所奉行的交感巫术,对原始人来说,一切事物都具有一种神秘的属性,如动植物甚至星辰、河流都充满了神秘的亲族联系。因此,原始人虽然用一双和我们差不多相同的生理构造的眼睛来看这个世界,但却用带有神秘色彩的意识来感知这个世界,其感知的结果和我们大不一样,所以这种神秘的万物有灵的信仰,使原始人认为万物皆有灵,并且都可以与人交感。另一位英国著名人

类学家弗雷泽早在他的名著《金枝》一书中，更是认为原始部落的一切风俗、仪式和信仰，都起源于交感巫术，提出了著名的“巫术的原理”。那么，这种巫术论和原始思维中的神秘因素与美术的起源究竟有什么关系呢？法国艺术史家雷纳克把弗雷泽的巫术原理应用于解释史前艺术的产生即艺术起源的问题，提出了“巫术说”、“图腾说”，并且他确立了艺术起源于巫术说的理论内核。雷纳克认为，遗留在法国洞穴中的原始岩画和雕刻，之所以制作在洞穴中最黑暗、最难以接近的地方，而且很少出现最危险的猛兽形象，其目的就在于召唤或祈求精灵而不是使人愉悦。故此，艺术是作为一种能控制狩猎活动的实践手段而发展起来的，目的在于保证狩猎的成功。用巫术论解释史前洞穴壁画也有一定说服力，尼奥和阿尔塔米拉洞穴壁画都画在洞的很深的黑暗地方，选择这样黑暗的地方画画，可能很难说它为了展览给人看，而更大的可能是有某种神秘的巫术功能。1901年发现的法国冯·特·高姆洞穴，它的犀牛画在人只有平躺在地上方能使眼睛与画面保持直线的岩石的隙缝上，这根本上不能成为观赏的对象，可能画的画本来就不是给人看的，而是给“神”看的。拉斯科洞穴有一处岩壁上的画，前后重叠画三次动物形象，而旁边岩壁却没有被画，有可能是第一次画后产生了巫术“遥感”作用，狩猎者捕获了猎物，于是又回到这个灵验的地方来再次作画，以祈求好运气。显然，这些洞穴壁画具有明显的巫术动机。

在原始社会中巫术活动与美术活动常常紧密相联，巫术活动有可能刺激了美术的发生和发展。因此，考察巫术和美术的关系是重要的，但是不是巫术就是美术产生的最终原因呢？著名人类学家马林诺夫斯基在新几内亚东部地区的原始部落里看到那里的土人在劳动实践中，如土地干旱了要浇水，制造独木舟须保持平衡，都非常清醒地了解了这些知识而丝毫没有什么巫术观念。现代很多原始部落都盛行人体装饰、刺痕等，这种艺术不一定都有巫术作用。显示自己、吸引异性和审美因素可能更为重要。巫术论主要从原始艺术的功能作用着眼来探讨美术起源问题。显然是把部分原始艺术中的巫术作用等同于美术发生的原

因，所以把美术起源的根本原因归结为巫术并不准确。

四、美术起源于“劳动”

从人类作用于自然的劳动过程来探讨美术发生的根源，这是影响比较大的一种理论，毕歇尔的《劳动与节奏》、普列汉诺夫的《论艺术》、格罗塞的《艺术的起源》中均有所论述。“劳动说”通常意义是说美术来源于劳动，美术是劳动的产物，它伴随着劳动而产生，这种理论可以从三方面把握：

其一，劳动创造了人类制造美术的必要条件，如语言、手的灵巧、感觉器官的灵敏等，考古学和人类学的研究，以及近百年来世界各地所发现的古人类化石和石器时代的遗物，都不断证明了劳动在从猿到人进化过程中的重要意义。恩格斯在《自然辩证法》一书的一章《劳动从猿到人转变过程中的作用》中指出：“劳动是整个人类生活的第一个基本条件，在某种程度上不得不说，劳动创造了人本身。”劳动一方面使自然界得到了改造，另一方面也改造了人本身的自然，促进他原来睡眠着的各种潜力得到发展，人类的肩、腿、手、头、语言、思维能力都是在劳动过程中发展和完善的。马克思在《1844年经济学——哲学手稿》中指出，社会人的各种感官不同于非社会人的各种感官，人类“懂得音乐的耳朵、感受形式美的眼睛”的形成和发展，是从古到今全部世界史的工作成果，人类的这些重要器官得到发展后，才有可能创造出美术作品，所以说美术起源于劳动，可以从最终的意义上即劳动创造了人本身来说，是其终极的根源。

其二，最初的美术活动往往是在劳动过程中产生的，二者紧密相联。鲁迅关于艺术与劳动的关系中曾说：“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，却想不到发表意见，其中有一个叫道‘杭育杭育’，那么，这就是创作；大家也要佩服、应用的，这就等于出版；倘若用什么记号留下来，这就是文学了；他当然就是作家，也是文学家，是‘杭育