

YISHU YU RENSHENG

艺术 与人生

陈文忠 李 伟 著



安徽师范大学出版社

YISHU YU RENSHENG

艺术 与人生

陈文忠 李 伟 著

 安徽师范大学出版社

·芜湖·

图书在版编目(CIP)数据

艺术与人生 / 陈文忠, 李伟著. — 芜湖: 安徽师范大学出版社, 2017.8
ISBN 978-7-5676-3135-9

I. ①艺… II. ①陈… ②李… III. ①艺术理论—师范大学—教材 IV. ①J0

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第218117号

艺术与人生

陈文忠 李 伟◎著

责任编辑: 郭行洲

装帧设计: 黄 洁

出版发行: 安徽师范大学出版社

芜湖市九华南路189号安徽师范大学花津校区

网 址: <http://www.ahnupress.com/>

发 行 部: 0553-3883578 5910327 5910310(传真)

印 刷: 虎彩印艺股份有限公司

版 次: 2017年8月第1版

2017年8月第1次印刷

规 格: 700 mm×1000 mm 1/16

印 张: 17.5

字 数: 261千字

书 号: ISBN 978-7-5676-3135-9

定 价: 44.00元

如发现印装质量问题,影响阅读,请与发行部联系调换。

目 录

引 言 人类为什么需要艺术	1
第一章 艺术创造的人生本质	5
第一节 艺术诞生的人生根源	5
一、文艺起源的诸种学说	5
二、文艺起源的合力作用	9
第二节 艺术是人性的审美显现	13
一、艺术的特性	13
二、艺术与人性	14
三、艺术是人性的审美显现	21
第三节 艺术创造与审美理想	23
一、审美理想与艺术价值	24
二、审美理想的价值内涵	28
第二章 艺术门类的人生渊源	34
第一节 艺术门类的区分	34
一、艺术门类是人生的审美延伸	34
二、艺术分类的多种途径	39
三、艺术分类的基本原则	45
第二节 各门艺术的特征	47
一、表情艺术：音乐和舞蹈	47
二、造型艺术：雕塑和绘画	49
三、综合艺术：戏剧和影视	52
第三节 文学在大众传播时代的命运	54
一、文学作为语言艺术的特征	54

二、文学在大众传播时代的命运	56
第三章 艺术活动与人类文化	63
第一节 艺术在文化系统中的地位	63
一、“文化”的定义	63
二、文化系统中的艺术	65
第二节 艺术生产与物质生产	67
一、艺术生产以物质生产为基础	67
二、艺术生产与物质生产的不平衡性	69
第三节 艺术活动与社会政治	71
一、政治的中介地位	71
二、政治对艺术的影响	72
三、艺术对社会政治的影响	75
第四节 艺术活动与精神文化	76
一、艺术与宗教	76
二、艺术与道德	80
三、艺术与哲学	84
第五节 艺术活动与科学活动	89
一、科学与艺术是“一个硬币的两面”	89
二、艺术“科学化”与科学“艺术化”	92
第四章 精英文艺与大众文化	95
第一节 文学艺术的文化形态	95
一、中国文学的文化类型	95
二、西方文艺的文化形态	97
第二节 精英文艺的传统	99
一、精英文艺的特征	99
二、诗是中国文艺的主流	100
三、西方文艺的历史变迁	103
第三节 大众文化的兴盛	106
一、大众文化的形成	106
二、大众文化的特征	109

三、中国当代大众文化	113
第五章 悲剧艺术与喜剧艺术	117
第一节 两种意义的人生态度	117
一、清醒面对“幸福的许诺”	117
二、“悲剧的与幽默的人生态度”	118
第二节 悲剧性与悲剧艺术	121
一、“悲剧”正名	121
二、悲剧的诸种学说	123
三、悲剧性分析	130
四、悲剧性的形态	138
第三节 喜剧性与喜剧艺术	141
一、喜剧的涵义和类型	141
二、喜剧性的一组范畴	144
三、喜剧艺术的特征	148
第六章 古典诗歌与人生智慧	153
第一节 哲理诗的智慧形态	153
一、哲理诗的界定	153
二、哲理诗的形成与形态	157
第二节 智慧诗	160
一、智慧诗：“自得之理”	160
二、智慧诗的发展与类型	162
第三节 教诲诗	165
一、教诲诗：“理带情韵”	165
二、教诲诗的发展与主题	167
第四节 哲学诗	170
一、哲学诗：“诗化哲学”	170
二、如何评价哲学诗	172
三、玄言诗·佛理诗·道学诗	173
第五节 哲理诗的美学层次	182
一、理障：有韵经义，说理自障	182

二、理致：明理雋永，思致超拔	184
三、理趣：至理妙趣，浑融契合	187
第七章 艺术鉴赏的人生意义	192
第一节 艺术鉴赏是审美再创造	192
一、艺术欣赏的过程	192
二、艺术作品的风格	207
三、艺术欣赏的再创造	210
第二节 审美与人生艺术化	215
一、艺术功能的多样化	215
二、美感教育与心灵升华	221
三、走向人生艺术化	228
第八章 艺术批评与评论写作	235
第一节 艺术批评与审美标准	235
一、艺术批评的性质和素养	235
二、艺术批评的审美标准	245
第二节 艺术批评的原则方法	251
一、艺术批评方法的构成	251
二、艺术批评的基本原则	252
三、艺术批评的论述方法	257
附 录 参考文献	264
后 记	272

引言 人类为什么需要艺术

蜜蜂能教给你本领，
草虫能教会你勤奋；
你的智慧能使你认识赛过神灵，
可艺术呢，人啊，只有你行。

——席勒《艺术家》

艺术为人生而存在，生命因艺术而灿烂。在步入艺术世界之前似应明确两点：人生究竟应当追求什么？人类为什么要创造艺术？

人生如一片浩瀚的海，人生如一支高亢的歌，人生如一幕悲壮的剧。在人生的大舞台上，人类一代又一代地演绎着生命的壮烈与悲惨、崇高与卑微、伟大与平凡。不同的人创造不同的人生，创造各自的生命奇迹。然而，不同的人生却有着共同的追求，这就是对美和艺术的追求。从蒙昧的远古到华丽的现代，从个体生命到人类族群，人类在不懈地追寻一个精神的家园，一个心灵的故乡，用纪伯伦的话来说，也就是“寻觅心灵世界的芳草地。”人类的哲人，就是怀着一种乡愁的冲动执着地为世人寻找精神家园和心灵故乡的人。最终，这“家园”，这“故乡”，这“芳草地”终于找到了，这就是美。康德断言：“美创造了人。”确实，美为人而存在，人以美为理想。对美的情趣的体验，对美的境界的追求，最能体现人生意义和人生理想。一切美都集中体现出人的美，人也只有在美的追求中才能把生命的灵性自由地展现出来。人们用美的创造给世界笼罩上一个虔诚的、富于柔情和充满韵味的光环。而世界有了美，人生才有了情趣，生活才有了意义，精神才有了家园，大地和宇宙才充满无限生机和无边激情。

美作为“自然人化”、“对象化自我”的成果，是与人类的审美活动分不开的。审美是人与对象之间的情感交流和美感观照，是在审美把握的基础上、按美的理想去看待和改造世界的一种复杂的精神需求，是人们不可缺少的精神和情感上的需求，是人所特有的高级精神生活。艺术是美的最高形态，是美最集中、最典型的体现，也是人类精神文明的最高显现。从远古的人类祖先为庆祝狩猎成功或丰收而舞蹈、从而产生最早的艺术活动以来，时至今日，艺术已成为人生形影不离的精神伴侣。

那么，“是什么需要使得人要创造艺术作品呢？”^①这是千百年来无数哲人不断追问、不断应答的“永恒的话题”。德国美学家黑格尔在回答这一问题时认为，最根本的原因在于，人不同于自在的自然物，人有崇高的心灵和自由的理性，人要在艺术中寻求自己的理想，要在对象中寻求自己的存在。他写道：

艺术的普遍而绝对的需要是由于人是一种能思考的意识；……艺术表现的普遍需要所以也是理性的需要，人要把内在世界和外在世界作为对象，提升到心灵的意识面前，以便从这些对象中认识他自己。……就在这种自我复现中，把存在于自己内心世界里的东西，为自己也为旁人，化成观照和认识的对象时，他就满足了上述那种心灵自由的需要。这就是人的自由理性，它就是艺术以及一切行为和知识的根本和必然的起源。^②

人类之所以需要艺术，是人的崇高心灵和自由理性的必然表现，是人类认识自身、认识世界、认识自然的需要，更是因为人类不满足于现实的审美和美的现实，进而追求理想的审美和美的理想。艺术是人类生活、尤其是精神生活的导师，它引导我们追求生存的超越，并由审美愉悦中的心灵逍遥实现心灵的完美塑造，让尘俗之心找到一个可以安居的“诗意的家园”：这就是艺术的最高目的。艺术的意义正在于建立和创造人的自由精神，它在实质上构成了最理想的审美和最高的美。艺术建立的

① 黑格尔：《美学》第1卷，北京：商务印书馆1979年版，第38页。

② 黑格尔：《美学》第1卷，北京：商务印书馆1979年版，第38～40页。

审美理想就是我们人类建立的审美理想；艺术的使命在于丰满人生，这是艺术的终极意义和终极价值以及终极祈向。

在生活中，每个人的基本生活活动可以分为三个层面，并在不同程度上扮演和充当三种不同角色：一是经济和政治活动中的“现实的人”；二是教育和伦理领域中的“道德的人”；三是审美和艺术活动中的“审美的人”。德国美学家席勒在《审美教育书简》中所说的“感性的人”、“理性的人”和“审美的人”与此相当；人之发展的最高阶段就是成为“理性的、道德的人”。然而，感性的人不可能直接发展成为理性的人，必须首先变成审美的人。人在审美状态中心灵已经有了意志自由、灵魂自由的体验，因而可以按照理性的自由法则从感性的人发展成为理性的人。因此，人文修养的最主要的任务之一，就是使人在纯粹的物质生活中就受审美形式的支配，在尘世的生活体味到自由的乐趣，使人生艺术化，艺术人生化。席勒写道：“文明的最重要任务之一，是使人在他纯粹的物质生活中也受形式的支配，使人在美的王国能够达到的范围内成为审美的人，因为道德状态只能从审美状态中发展而来，而不能从物质状态中发展而来。”^①从这个意义上说，审美和艺术是人由“感性的人”走向“道德理性的人”的必由之路。《论语·泰伯》有一句名言：“兴于诗，立于礼，成于乐。”孔子认为，“诗”启迪性情、感发心智，使人开始走上人性之道；“礼”使人获得行为规范，具体培育人性、树立人格、取得作为社会群体成员的资格；“乐”则使外在的规范内化为心灵的自觉，达到人性的完成，通过心灵的塑造，形成一种真正自由的人格。中国的圣哲以更精粹的语言描述了人的精神历程，揭示了艺术在人生历程中的重要意义。

总之，艺术与人生相伴相随，它是人生哲理的形象表达，是人生的审美显现，是生活的审美表现，是心灵的诗意居所，蕴含着人对真善美的诚挚追求。人生的一切活动皆不过是真善美的活动，是人追求真善美、创造真善美的活动。所谓科学、道德、艺术，所谓认识、伦理、审美，都是不同程度、不同层次上关于人类生存的真善美主题的展开。

^① 席勒：《审美教育书简》，北京：北京大学出版社 1985 年版，第 118 页。

人总是由真向善终而美，人的善是对真的扬弃，人的美是对善的扬弃。而在整个人类的精神生活中，与科学和哲学相比，艺术更完整、更深刻地显现了我们的存在之根，这是西方哲学家在展开自己的哲学体系时多从艺术、审美入手的根本缘由。

人类创造艺术，艺术升华人生。本书立足艺术与人生的内在联系，探讨艺术活动的人生本质和人生渊源，扼要介绍艺术的审美特征、门类系统、多元形态和中西艺术的传统，进而阐明艺术鉴赏的人生意义和艺术批评的原则方法。本书有助于启发学生确立正确的艺术观和审美观，引导学生扩大艺术视野，加强艺术修养，升华审美品位，养成良好的艺术鉴赏习惯，让高雅艺术成为人生的终身伴侣，走向人生的艺术化。对于师范院校的学生，本书还可以为他们将来给中学生开设同类课程，提供必要的知识基础和相应的教学启示。

最后，在进入本书前，我们不妨再看一看从事自然科学的英国解剖学家 J.Z.扬关于艺术与人生的一个观点。这位杰出的解剖学家对生命和宇宙的兴趣远远超出了解剖手术台。他坚定地断言，艺术对人生是绝对必需的，艺术的重要性远远超过政治、商业和工业：

在我看来，说宗教、艺术或音乐有用，无论如何也不是降低其价值，恰恰相反，这种说法提高了我们对其价值的估算。我相信，在实实在在的和实际的意义上，这些“精神的”创造性的活动比政治、商业和工业所关心的那些更加世俗的活动更加重要。^①

艺术源于人类的天性。艺术的心灵是一种博大、开朗而又能容纳一切的心灵。让我们暂时放下世俗的事务，开始一段艺术之旅，让心灵作一番“逍遥游”！

^① J.Z.扬：《大脑的程序》（1978），转引自埃伦·迪萨纳亚克《审美的人》，北京：商务印书馆2004年版，第5页。

第一章 艺术创造的人生本质

古人云：文章是案头之山水，山水是地上之文章。文章与山水，一体而两面，艺术与人生，两面而一体。艺术与人生最深刻的内在联系首先体现在艺术起源、艺术本质和艺术创造中。从艺术起源看，艺术诞生于原始人类的劳动生产活动；从艺术本质看，艺术品是人性的审美显现；从艺术创造看，它又是艺术家人生理想和审美情趣的体现。艺术从它诞生之日起就与人生结下不解之缘，而一切艺术作品的首要使命就是再现人们感兴趣的人生现象，表达人们所追求的人生理想。

第一节 艺术诞生的人生根源

一、文艺起源的诸种学说

“起源揭示事物的本质”，这是18世纪德国文艺理论家赫尔德的一句名言。艺术与人生的关系就首先体现在艺术起源上。而艺术的起源与人类社会生活有密切关系。那么，人们是在怎样的情况下，凭着怎样的动机创造出最初的艺术品的？原始人类进行艺术创造的动力是什么？在哪些条件的合力作用下催生了艺术并使艺术最终形成？历来关于文学艺术起源的学说似可分为两类，一类可称为单一动力说，一类可称为合力作用说。文艺起源的研究不是考证人类最早的艺术品产生的具体时间，而是揭示文艺起源的社会根源及主体动机，尤其是文艺起源的“第一动力”。在很长时间内，西方大多数学者把文艺起源的动力归结为某个方面的因素，其中影响较大的说法有如下几种：

1. 模仿本能说

这是古希腊哲学家提出的关于艺术起源的最古老的说法。他们认为艺术起源于人类的模仿本能。如德谟克利特说：“在许多重要的事情上，我们是模仿禽兽，作禽兽的小学生的。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。”^①亚里士多德作了进一步发挥：“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……人对于模仿的作品总是感到快感。”^②这种说法揭示了模仿在艺术活动中的重要性，是极为深刻的。从艺术起源的方式看，原始艺术确实是对自然界和劳动生活的模仿，人们又在这种模仿活动中获得快感和美感。但是，他们只从人的天性、本能出发，未能照顾到社会的因素，显然是不全面的。

2. 游戏发生说

这种说法源于康德，席勒和斯宾塞等人作了发挥和补充。康德认为艺术和手工艺有本质区别，艺术是自由的，是一种不带任何功利的愉快的游戏；手工艺是雇佣的，是一种困苦而不愉快的被逼迫的负担。席勒接过这种观点，与英国学者斯宾塞从不同角度提出剩余精力是艺术和游戏产生的共同生理基础的见解。席勒认为，人们在现实世界中受到物质的与精神的两方面束缚，得不到自由，因此，人们总想利用剩余精力创造一个自由天地，这就是游戏。人的这种游戏本能也就是艺术活动的动机。斯宾塞则认为，人不同于动物，动物要把全部精力用于维持和延续生命，人类则在维持和延续生命之外还有剩余精力。艺术和游戏就是这种过剩精力的发泄。后来德国生物学家谷鲁司又补充说，游戏并非无目的活动，而是对未来工作的准备。例如女孩抢木偶是练手将来做母亲。所以，他认为游戏先于劳动，劳动是游戏的产物。游戏说的各家解释并不完全相同，但把艺术起源归结为游戏冲动则是基本一致的。游戏冲动和游戏活动与艺术起源有密切关系，但这显然不是艺术起源的“第一动力”。

① 伍蠡甫主编：《西方文论选》上卷，上海：上海译文出版社 1979 年版，第 4～5 页。

② 亚里士多德：《诗学》，北京：人民文学出版社 1982 年版，第 11 页。

3. 巫术仪式发生说

这是 19 世纪以来西方关于艺术起源的最有势力的一种说法。巫术论最早是由英国人类学家爱德华·泰勒提出来的。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。这样就产生出了原始人所奉行的交感巫术。泰勒之后，弗雷泽在《金枝》中又提出了自己的交感巫术理论。在弗雷泽《金枝》的影响下，法国考古学家雷纳克首先用交感巫术理论解释艺术的起源。他认为，艺术起源于狩猎巫术，她是作为一种能控制狩猎活动的实践手段而发展的，目的在于保证狩猎的成功。如戴上野兽的假面具跳“水牛舞”，就能产生魔力而把野兽招引过来。画一头野牛并以枪叉刺之，就能获得战胜其野牛的魔力。因此，艺术是一种被深思熟虑过的祈求手段。卢卡契在《审美特性》中指出，巫术模仿确是艺术产生的温床，但巫术活动在艺术和审美的形式机制中主要起一种中介作用；换言之，巫术仪式绝非艺术起源的“第一动力”和最终根源。

4. 劳动起源说

艺术起源于劳动的看法是 19 世纪西方学者提出的，后经普列汉诺夫的论证发挥而被视为马克思主义的文艺起源观。较早明确提出艺术起源于劳动的是德国学者毕歇尔，他在研究了劳动、音乐和诗歌之间的相互关系后得出结论说：“在其发展的最初阶段上，劳动、音乐和诗歌是极其紧密地互相联系着的，然而这三位一体的基本的组成部分是劳动，其余的组成部分只具有从属的意义。”^①但是，毕歇尔后来又放弃了艺术起源于劳动的观点，提出“游戏先于劳动”的看法。因为在毕歇尔看来，“原始民族那里的劳动是一种颇为模糊的现象。我们愈接近它的发展的起点，它不论在形式上和内容上都愈接近于游戏。”他进而认为：“可见，技能是在游戏中间得到的，并且只是逐渐地获得有益的应用。因此，以前所认为的发展阶段的顺序，必须用恰恰相反的顺序来代替：游戏先于劳动，而艺术先于有用物品的生产。”^②普列汉诺夫针对毕歇尔

^① 毕歇尔：《劳动与节奏》，转引自普列汉诺夫《论艺术》，北京：三联书店 1973 年版，第 36 页。

^② 毕歇尔：《四篇论文》，转引自普列汉诺夫《论艺术》，北京：三联书店 1973 年版，第 70～71 页。

的说法指出：“解决劳动和游戏——或者也可以说，游戏和劳动——的关系问题，在阐明艺术的起源上是极为重要的。”他从马克思主义的唯物史观出发，以大量原始艺术现象为例，批驳了毕歇尔“游戏先于劳动”的错误观点，重申了艺术起源于劳动的思想。例如，在巴戈包斯人那里，男女都从事农业。在种稻子的日子里，男人和女人一大早就聚集在一起，着手工作。男子走在前面，一面跳舞，一面把铁镐插入地里。妇女跟在他们后面，把谷粒撒到男子们所挖的坑里，用土把它盖好。普列汉诺夫以此为例指出：“如果你不认为巴戈包斯人最初是为了娱乐而用铁镐挖地，撒上谷粒，并且只是后来才为了维持自己的生存而耕种土地，那么您就必须承认，在这里劳动先于游戏，而游戏是由巴戈包斯人播种的特殊条件所产生的。游戏是劳动的产儿，劳动在时间上是先于游戏的。”^①这是历史唯物主义的精辟见解。此外，格罗塞的《艺术的起源》、希尔恩的《艺术的起源》、以及柯斯文的《原始文化史纲》等，都论及劳动与艺术起源的关系，但大多缺乏清晰的唯物史观，更未认识到劳动是艺术起源的“第一动力”的重要地位。

5. 情感表现说

19世纪后期一些心理学派的学者主张这种说法。他们认为，人类自孩童起就具有表现情感的本能：高兴了要笑，痛苦了要哭，这种本能从声音、语言、形体上表现出来，就成了音乐、文学、舞蹈等等。

上述学说都侧重于从某一个角度探寻艺术的起源，或生物学、或社会学、或人类学、或经济学、或心理学等等。这些说法各有道理，也有明显不足，尤其当不同说法各执一端时，更难以说明复杂的艺术起源问题。即使被视为科学结论的“劳动起源说”，也并非毫无困难。半坡遗址出土的人面鱼纹盆，从其实用的角度可以归结为劳动实践的成果，但我们却很难单单从劳动的角度来解释原始人何以会在其内壁上刻画出如此生动的人面鱼纹，虽然它高度的艺术价值是附着在这一劳动成果上的。正如有学者指出：“艺术起源在更多的情况下是指社会学意义和心理学意义上的推动力，就是指原始人最初的创作动机究

^① 普列汉诺夫：《论艺术》，北京：三联书店1973年版，第75页。

究竟是什么。事实上要在这样的意义上来探索艺术与劳动的关系，还是一个很困难的课题。”^①

二、文艺起源的合力作用

1. 艺术起源的合力说

把艺术的起源归结为单一的某种动因，显然是困难的。解释艺术起源的各种理论先后出现，也表明了这一点。美国学者亚历山大·马沙克认为：“由考古学家们所提出的任何一种单独的理论都无法解释多样而复杂的艺术和符号的起源和意义。”^②事实上，19世纪后期西方学者研究艺术的起源大多带有多元论色彩，注意到对艺术起源的合力作用作综合性研究。其中芬兰文艺理论家希尔恩的《艺术的起源》(1900)极有代表性。

希尔恩在《艺术的起源》一书中，以现存原始民族各种艺术现象为研究对象，运用心理学、人类学和社会学方法，多角度地研究了艺术起源问题。他认为，艺术是情感的表现，而情感是一种心理现象，这就离不开心理学方面的研究。但艺术在其最内在的本质上是—种社会活动，是在人类社会产生的。因此，必须同时进行社会学和人类学的研究。希尔恩进而指出，艺术起源于人类的各种生活冲动，这些生活冲动大体可分为六类。第一，信息传递。原始人类为了自身的生存和繁衍，需要相互传递信息。传递信息的冲动表现为模仿、语言和图形表达，这就成为戏剧和造型艺术的起源。第二，记忆保存。这种冲动表现为把先人及自己的事迹和肖像画保存在墓内或家中，这便是叙事诗的起源，也是造型艺术的起源。第三，性爱冲动。这表现为用装饰、舞蹈和歌唱等手段来取悦异性。第四，劳动。原始民族的劳动往往伴随着歌舞。劳动和歌舞的节奏感使劳动较为轻松，并易于引起快感。劳动就成了歌舞艺术和美感的起源。第五，战争。为了进行战斗训练，吓唬敌人和鼓舞士气而流行于原始民族中的战争舞、战争哑剧，也是舞蹈艺术和戏剧艺术的起

^① 朱狄：《艺术的起源》，北京：中国社会科学出版社1982年版，第117页。

^② 亚历山大·马沙克：《旧石器时代的标志和符号》，转引自朱狄：《艺术的起源》，北京：中国青年出版社1999年版，第146页。

源之一。第六，巫术。希尔恩认为，巫术的目的在于唤起对于自然和生命的模仿，而这种模仿就其意图来说基本上是非审美的，但对艺术的起源却是十分重要的。^①希尔恩对艺术起源的综合研究可以称为生活冲动合力论。他一方面把艺术起源与原始人类的劳动生活相联系，另一方面又看到多种多样生活冲动对艺术起源的影响。但是，希尔恩的理论有一明显缺陷：即各种生活冲动对艺术起源的影响似乎是平行并列的，没有先后轻重之分，而且，由于缺乏唯物史观，更未见出劳动作为第一动力的重要性。

大量事实证明：在人类的原始阶段，艺术的最初发生是由多种多样的因素促成的；同时，各门艺术都有着自己的特殊性，它们也不可能源于某种单一的因素。因此，马克思主义的艺术起源论实质上也是一种合力作用论，不过，它不同于希尔恩的生活冲动合力论，而是强调劳动为第一动力的劳动实践合力论。普列汉诺夫在谈到研究原始民族经济生活的方法时指出：“总之，人类的进步并不是这样简单，也不是这样公式化，以致一切民族的进展都服从于同一个规律。”^②他在研究艺术的起源问题时同样遵循这一原则，并未把艺术的起源单一地归结为经济因素。毕歇尔在《劳动与节奏》中认为，诗歌的产生是由精力充沛的具有节奏感的身体动作、特别是我们称之为劳动的身体动作所引起的。普列汉诺夫紧接着写道：

如果毕歇尔的这些出色的结论是正确的，那末我们就有权利说，人的本性（他的神经系统的生理本性）给了他以觉察节奏的音乐性和欣赏它的能力，而他的生产技术决定了这种能力后来的命运。^③

1908年，普列汉诺夫在《尼·加·车尔尼雪夫斯基》一书中又写道：

① 希尔恩：《艺术的起源》，参见蒋孔阳主编《十九世纪西方美学名著选》英法美卷，上海：复旦大学出版社1990年版，第693～729页。

② 普列汉诺夫：《论艺术》，北京：三联书店1973年版，第95页。

③ 普列汉诺夫：《论艺术》，北京：三联书店1973年版，第37页。