

汉译西方思



想名著文库

HAN YI XI FANG SI XIANG MING ZHU WEN

艺术的起源

UX U3W UH5 QWPM QNAPX P2 QNAE. PX PY UA

〔德〕恩斯特·格罗塞 著

京华出版社

艺术的起源

〔德〕恩斯特·格罗塞 著
杨 泽 译

京华出版社

图书在版编目(CIP)数据

艺术的起源/(德)格罗塞著;杨泽译. -北京:京
华出版社,2000.10

(汉译西方思想名著文库)

ISBN 7 - 80600 - 531 - 5

I . 艺… II . ①格… ②杨… III . 艺术 - 起源 - 研究
IV . J110.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 71413 号

汉译西方思想名著文库

艺术的起源

[德]格罗塞 著

京华出版社出版发行

(100011 北京市安华西里一区 13 号楼)

北京四季青印刷厂印刷

新华书店经销

*

850×1168 毫米 32 开 286 印张 6800 千字

2000 年 10 月第 1 版 2000 年 10 月第 1 次印刷

印数:1-2000 册

ISBN 7-80600-531-5/C·14

目 录

导 读	(5)
第一章 艺术科学的目的	(9)
第二章 艺术科学的方法	(15)
第三章 原始民族	(32)
第四章 艺术	(41)
第五章 人体装饰	(45)
第六章 装潢	(84)
第七章 造型艺术	(107)
第八章 舞蹈	(129)
第九章 诗歌	(145)
第十章 音乐	(180)
第十一章 结论	(197)

导 读

格罗塞是十九世纪末原始艺术研究领域独树一帜的人物。他最鲜明的特色和最突出的贡献是把艺术的发展同社会存在的物质基础和精神生活紧密地结合起来加以考察，揭示了艺术发展的内在规律。他以自己的渊博学识，在自己的研究领域里，支持并发展了马克思、恩格斯关于社会经济结构与社会意识相互关系的理论，对后世文学艺术的社会学批评起了一定的推动作用。

恩斯特·格罗塞（1862—1927）生于德国，是杰出的艺术史家、人种学家、社会学家、博物馆学家和实证主义者。格罗塞长期担任弗莱堡大学教授，主讲人种学和东亚艺术史。他一生著述很多，涉及领域也比较广泛，他主要的学术著有：《家庭的类型》（或译《家庭形式和经济形式》）、《东亚的雕塑》、《东亚的水墨画》等。格罗塞最擅长的是艺术史研究，《艺术的起源》是他艺术史研究的代表作，集中反映了他的艺术及其发展历史的观点。

《艺术的起源》出版于1894年，全书共十一章，从内容上说可以分为三个大的部分：第一部分包括第一、二章，论述艺术科学研究的目的和方法，是一般性的文字；第二部分包括第三章至第十章，论述原始民族及原始艺术，是对艺术起源的具体考察；第三部分为最后一章，是全书的结论。这三个部分构成一个既有一定独立性但又互相关联的严谨整体。关于本书，

格罗塞在作者自序中指出，书中所进行的这种研究是一项开辟性的工作，“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，只要找到路径，就该知足了。本书的价值，不在于它所给予的答案，而在于它所提出的问题。”

格罗塞认为，所谓“艺术科学”是一门历史科学，是艺术史和艺术哲学的结合，它的主要任务是通过艺术发展史中的事件加以记述、解释和归纳，从而发现艺术的最一般的法则。但在艺术研究中，艺术科学可以按不同性质分为艺术史和艺术科学两种类型。尽管它们二者的关系十分密切，格罗塞指出，但在将其作为两种不同的艺术研究类型时，就必须区别清楚。《艺术的起源》在研究艺术的起源时，严格遵守了这一原则。

关于艺术史，《艺术的起源》的主要观点是：艺术史就是在艺术家的沿革中考察历史事实，它必须描述艺术发展的面貌，正确地记录和考察不同时代的艺术家们的具体的历史的个性特征。它要做的工作是“把传说中的一切可疑的和错误的部分清除干净，而把可靠的要素取出来，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。”

但是这只是一种历史记述，对艺术研究来说，仅有这种历史的记述是不够的。因为历史记述主要地反映了艺术发展的历史联系本身，这种历史联系尽管是重要的，但并非人们探究的最终目的。格罗塞说：“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。”这种关于艺术的性质、条件和目的的一般研究就是艺术哲学，它要在艺术的发展中进一步探究各个时代各自的艺术特征，探究艺术赖以形成和发展的现实条件及其与当时具体的时间、地点等环境条件（这些条件包括

政治、经济、宗教、法律、社会制度、传统风俗习惯、地理、气候等等)的内在的因果联系。

在艺术研究中,艺术史和艺术哲学是两个不可分离的部分,前者是事实的发现,后者则是理论的阐释。格罗塞说,如果只有事实而没有理论,那么事实就是模糊的;相反,如果仅有理论而没有事实所提供的基础,那么事实则是空泛的和苍白无力的。艺术科学的主要任务就是在事实的基础上揭示艺术发展的规律。格罗塞指出:“只要艺术科学教给了我们一条支配着那一看似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义务了。”又指出:“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和固定的关系,艺术科学就算已经尽了它的使命。”

艺术科学在具体考察艺术现象时涉及两个重大课题即心理学课题和社会学课题,前者属于个体性范畴,后者属于社会群体性范畴。格罗塞说,任何作品都体现了艺术家的个性,因此,人们在阅读一部艺术作品的时候,往往首先要去关注他的作者。格罗塞认为,一部真正的艺术作品包含着艺术家个人的学识修养、精神气质、立场观点和艺术才能。在所有这些要素中,最主要的是艺术家的精神气质,这就是所谓心理方面的东西。

《艺术的起源》非常强调艺术作品中艺术家自身精神气质的重要性,但这个问题的看法是辩证的。《艺术的起源》指出,艺术家是社会中的个体,是社会化了的个人,他自身必定受到社会发展规律的制约,他所创作的作品是社会生活的记录。因此,无论什么样的个体艺术家,他所产生的作品一定是社会化的作品。如果把艺术家孤立开来,单纯从他本人的角度加以考察,就不可能对其艺术作品的性质给予全面的、合乎情理的评价。因此,考察一部艺术作品的性质,必须把艺术家和他的作

品置于具体的历史环境中，与他所处时代的社会背景结合起来，只有这样，才能真正发现艺术作品形成和产生的原因。“我们不能从艺术家个人性格去说明艺术品个体的性格，我们只能将同时代或同地域的艺术品的大集体和整个民族或整个的时代联合一起来看。”格罗塞认为，对于久负盛名的莎士比亚的作品、伦勃朗的作品，我们可以根据他们所处时代和社会背景进行评价，而对于十分遥远的一些作品，如波利尼西阿人关于英雄神灵的歌谣、布须曼人的洞穴壁画等，也应当从这角角度去考察和作出评价，只有这样，才能揭示出它之所以产生的奥秘。

艺术家是其所处时代的产儿，因此考察任何时代的艺术家及其所创作的作品，都应当采取一种社会历史的观点，从一定的历史条件出发加以考察。格罗塞研究艺术起源时所遵从的原则，是他在《艺术的起源》中所阐述的重要思想，也是他对艺术作品的社会学批评所作最突出的贡献。

第一章 艺术科学的目的

在许多有关艺术——不仅仅是指形象艺术的各个种类，而是指一切美的创造而言的广义的艺术的研究和著作中，可以分出两条研究的线索，这两条线索可以称为艺术史的和艺术哲学的。这两个课程，虽然有着非常密切的联系，但恰恰由于这个原因，我们必须弄清它们的区别。

艺术史是在艺术与艺术家的发展中考察历史事实。它将传说中所有难以证实的和错误的部分加以扫荡干净，而把那些确凿可靠的要素结合起来，尽可能编织成一幅正确而清楚的图画。它的责任，不是重在解释，而是重在事实的探索和记述。但是如果只是从事判定事实及联结事实的研究，不论这种研究做得如何彻底、如何全面，也还是不能满足人类的求知欲。因而在这种艺术史的研究之外，很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，不管他们是片断的还是系统地发表出来，它们便代表着我们所谓艺术史与艺术哲学这两种课程。艺术史与艺术哲学合二为一，就成为现在所说的艺术科学。

“科学”这个名词，现在大多被随意使用着，我们为了谨慎起见，应该在承认它之前似乎应该先对“艺术科学”是否符合科学这个荣誉称号进行一番考察。科学的任务，是对某个领域的现象加以记述和解释，因此每种科学，都能够分成记述和解释两个部分——记述部分，是考究各个特质的实际情况，将

它们显示出来；解释部分，是将它们总结成一般的法则。这两个部分，是互相依赖、互相有联系的，康德用来显示知觉和概念之间关系的话，正好适用于它们：没有理论的事实是模糊的，没有事实的理论是空泛的。“艺术科学”真的具备科学所必备的条件了吗？单就其任务的第一部分来说，对这个问题可以作肯定的回答。

对于现代艺术史，也许会有一种非难，嫌它研究的范围太狭，太倾向于西欧各国的艺术而忽视了其它国家的艺术；但是这种非难并不能影响它的科学性质，因为要确定一种研究是否符合科学性质，并不取决于其研究范围的大小，而是依据其研究方法来决定的。艺术史的研究方法，可以和任何文化科学与自然科学的研究方法一样地符合科学原理。不过，科学化的艺术史，终究还不能代表艺术科学。它还不能与这个名称相配，如同一堆建筑用的石块还称不上是建筑一样。一堆石块，不成其为建筑，除非那些石头已经按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，除非那单个的事实已经遵循逻辑的联系结合起来。由此就产生了艺术哲学这一部分是否符合这个目的的问题。狭义的艺术哲学的各种尝试，几乎都试图跟某种思辨的哲学系统直接联结。固然，这些尝试跟随着哲学，暂时得到了些许承认，但为时不久，就又与哲学一起没落了，我们并不想在此判断这些思辨的东西的一般价值。假如我们用严谨的科学标准评价它们，我们只能承认它们遭遇那样的命运是咎由自取的。我们固然不吝赞许它们的光怪陆离，但我们不能由此就疏于审察其基础不足以稳固这些动摇不定的结构，也不足以保障其永久持续下去。黑格尔派（Hegeians）和赫尔已特派（Herbartians）的艺术哲学，至今都只是具有历史的意趣了。我们的艺术哲学，其概念却包涵得更广些；它同时也包涵那些通常被称为艺术评论而不称为哲学的研究。对于前

者，我们须得研究整个系统，而对于后者，却只是些许片断的演绎和提示。可那些片断的艺术评论，往往也装出一种哲学系统所标榜的那样完美无瑕的俨乎其然的样子。所以每当我们看到许多关于艺术的性质、条件和对象的评论意见不但互有歧异，而且那些被认为毫无疑义的大部分定理的也不免彼此矛盾的时候，就不免要惊异。但是这种吃惊很快就会消失，因为如果我们对这些艺术评论中的任何一个进行精密考察时，便会发现这些意见和定理，都不是以什么客观的科学研究和观察为基础的，而是以扑朔迷离的、主观的、在根据上与纯科学的要素完全陌路的想象为基础的。诚然，我们并不是否认艺术评论的价值，这些议论得以流行一时，正是它适应需要的有力证据。可是一种很有价值的著作并非就能够作为有科学功绩的依据。一个自然的爱好者对于植物界美景的赞颂，可以具有很多的启发和兴味；可是不管怎样也不能用它来取代植物学者的研究。同样地，了解一个有才华的人对艺术的主观意见，不仅有益，同时也是很有趣的；但不管怎样我们都不能把它作为科学的建立和正确的概念。学术的主要原则就在于，不管何时何地它都是没有什么差异的。无论是探讨植物的还是探究艺术作品，它都必须是客观的。毫无疑问，研究植物比起研究那直接诉诸我们情感的艺术作品较容易保持必要的冷静沉着，但如果我们要从事艺术科学的研究，就不能不保持着沉着冷漠。在科学研究中，是受客观的支配；在艺术评论中，是受主观的支配。艺术评论旨在建立法则；科学却意在寻求法则。两者的原理和对象根本不同，我们决不可以将它们混淆，忘却了它们的对立。艺术评论存在的理由，我们可以置之不理，但是如果艺术评论想蒙上科学的狮子皮，它就得当心看一看那狮子皮有没有掩盖住自己的狐狸尾巴。

不论是艺术哲学还是艺术评论现在尚不能充分说明艺术史

的事实：除了后章我们将要说到的一些独立的论文之外，我们委实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，许多构成艺术科学的素材都已搜集起来。但那些材料只有用在科学上时才能体现出它的价值，要是留着不用，则不仅无用，并且有害。有谚语道：“我们不用的东西就是我们的累赘”。知识也和物品一样，尤其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抑制思维。陡然积累大量的事实，结果只会使我们的心神被那山遮闭得暗淡无光。艺术史里独立而混杂的事实，除了法则，就无论用什么东西都无法使它们获得秩序和价值，而法则这个东西，恰恰是人们从来没有追寻的。

现在，已经到了应刻不容缓地开展这项工作的时候了。因为这项工作并非轻而易举，即使是最简单的社会问题，研究起来也会很复杂，研究艺术科学这个特殊问题，自然会遇到许多比一般的预计更繁重、更复杂的困难。

在进行这项艰苦而且冗长的工作之前，首先明确想达到什么目的，这自然是正确的。但是，现在却还是应该先弄清无法达到什么目的，这样会更有益些，这样我们不但可以防止使自己陷入错误，而且可以防止艺术科学受到不正当的非难。人们对于每一种新科学都想从中得到一切可能的理论与实际的奇观，要求它给我们解决所有的疑难并弥补所有的缺陷，就像我们对于每一个新发现的地方都要求它是黄金国一样。过了不久，我们才知道那新发现的地方也不过是大地的一角，不一定比旧的地方更好，也不一定比旧的地方更糟，于是就以同样的轻蔑来代替过去过分的期望。我们也将知道，新科学无非是科学的一种。在艺术科学中，我们所期待的第一件事情，也许就是那种可以遵照我们的愿望来发展艺术的方法——就是使无法自然产生艺术的时代却盛开出人工的艺术之花的法术。但艺术

科学实际上能否实现这个愿望，不幸还是个疑问。如果再从社会学其它部门的结果来推测，也许情况正相反，我们将会承认形成艺术的诸多因素是如此复杂而且微妙，假使我们不加干涉，至少在艺术并不会增加什么不利。不过我们不必担心这种认识将会影响我们在社会上和在教育上提高文化的努力。至今，社会理论对于社会实际生活的影响是极其渺小的，我们还只能期望会出现一种具有实践性的社会政策。

科学的直接目的，往往不是实际的结果，而是理论的知识；艺术科学的主要目的，也并非为了应用而是为了支配艺术生命和发展法则的知识。然而尽管艺术科学不能不为这个目的努力，但它也只是永远不会实现的理想。如果我们要求它把它领域内的任何一种现象都详加说明，那么任何科学都不能满足我们的要求。正如一个植物学者决不可能把某一植物的形态逐一穷根究底地加以说明一样，一个艺术研究者也不可能把艺术作品何以如此而不如彼，面面俱到地加以说明。并非因为这些微妙之处是由于游移不定的空想所致，而是因为那些按规律变动着的因素，在任何一个指定的场景里都是无止境的，决非我们的能力所能左右。我们不要再想把什么事都来个刨根问底，因为事情本来就是没有止境的。科学也只是能在普通的事情上指明现象之间有规律的联系而已，而这正是科学所能尽力的。我们承认任何事物都很有规律性，即使是在规律性尚未充分显现出来的时候，我们还是确信它很有规律性，对于一切现象都具有普遍的规律性和可能性的确信，产物是以任何经验的研究为基础的，正相反，倒是一切研究都是以先验的公律做基础。只要艺术科学教给我们一条左右着那看似毫无规律的任意的艺术发展过程的法则，艺术科学也就能算是尽了责任了。艺术科学就从扑朔迷离的思辨的荒漠中拓殖了一块我们可以在上面安心耕种和收割的新土地。这片可以耕种的土地，比起旧艺术哲

学者所狂热崇信和追求的神秘宝物来，虽然只是可怜的代用品，但科学的说明，并非形而上学的启示，它只能涉及到事物的经验的表面，而不能达到超越的境界。只要艺术科学能够表露出文化的某种形式和艺术的某种形式之间存在的具有规律性的关联，艺术科学就算完成了它的使命；假如艺术哲学竟用这些形式和关系的内在本质问题来质问艺术科学，或者用艺术历史过程中所显示出来的动力问题来质问艺术科学，那么艺术科学就只能坦白地承认它不仅不能答复这些问题，甚至不能理解这些问题。

第二章 艺术科学的方法

艺术科学的问题就在于描述并解释被包含在艺术这个概念里的诸多现象。这个问题有个人的和社会的两种形式。在前一形式中，我们要进行一件作品或一个艺术家的一生作品的研究，要指出一个艺术家和他的某件作品之间所存在的正当的关系，并说明艺术创作其实是一个艺术个性在特定条件下经营的正常产物。多数人往往对于个人的表现，比对于社会的表现更有兴趣，况且是个性极为重要的艺术。因此我们对于艺术问题的研究一向是侧重于个人的形式，尽管我们也许从一开始就知道不一定会有什么成就。事实上，这个问题中，仅有近百年来极少数的几件是能够用个人的形式来求得解决的。在别的许多情况下，任凭你怎样辛苦地努力，怎样敏锐地探索，也不过是徒劳无益、浪费时间，最终也找不全个人艺术史的基本材料。

伦勃朗（Rembrandt）是在1669年，即在二百年前，死于阿姆斯特丹（Amsterdam）的，但这位在欧洲长久地享有盛名的大画家，我们对他的生平知之甚少，以致对于使这位画家千古流芳的作品究竟是否出于他本人的亲笔，至今还存有争议。英国的那位大诗人，也与这位荷兰的大画家遭遇到同样的命运，我们所知道的莎士比亚的那一部分生平，永远无助于我们肯定《哈姆雷特》（Hamlet）这本书，肯定不是培根爵士而一定是莎士比亚所著。关于莎士比亚究竟是谁的问题，我们仅仅

了解他是英国某村镇里一位公民的儿子，因为私自打猎曾经受过刑罚，十九岁结了婚，婚后不久便离家去了伦敦，他在伦敦先是演剧，后来又跟人共同经营剧场，在他五十岁那年返回故乡，不久就与世长辞了。此外，我们只知道他是一个坦诚的朋友，是一个富有同情心的伙伴，无论我们怎样研究，我们对于这位大诗人的生平，也无法比对于一位只和我们同桌片刻的陌生人的生平知道得更多一些。但如果将他与他的同辈相比较，我们还是对他了解得多一点，伊丽莎白时代的戏剧家的“传记”跟老教堂前面的残破墓碑上的墓志同样不清。对于他们，我们最能确知的只有他们生卒年月的记载。在圣救主（St Saviour）堂的一本破旧登记册上，在1639年3月20日的日期下，我们能够找到很简明的记载：“一个外乡人菲利普·马星泽葬于此地”（Buried, Phillp Massinger, a Strangcr）。对于这个外乡人，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，有一次在一种“不幸的极其贫困中”曾经向典当主亨斯罗（Henslowe）借过五镑钱，他是《The Duke of Milan》和《The Fatai Dowry》的作者。亨斯罗账本上的这段记载，就是可怕的《Duchess of Malfi》的作者，约翰·韦布斯特（John Webster）存留在人世间的全部历史了，除去他的工作和姓名的记录了。他们都在使他们经常战栗梦想着的幽远寂静的黑暗中消失了。这真是：

“在那里，除去
湮没忘却。
尘埃灰烬，
以及无际的黑暗。
就一无所有了。”

假如进一步去追溯更遥远的过去，我们就会感到比黑暗更