

绪 论

艺术经济 作为课题是新的 作为问题却是老的。循着这蜿蜒的虬枝 人们甚至可以追溯到远古的蛮荒时代 但遗憾的是 千百年来人的理性到这里总是有意无意地转身离去。至今 这仍是一片从未受到理性之光照耀的冻土。

艺术活动需要经济为其建构舞台，经济则又反过来规定了艺术的活动空间。当艺术的玄音妙想早已飞往九霄之外时 它的双脚却仍然实实在在地踏在这经济基石之上。但人们习惯于仰起头来，追寻那艺术精灵的舞姿翩翩，而不肯俯看一下这精灵立足的土地。于是艺术和经济成了“老死不相往来”的近邻。

然而 艺术和经济不仅有地缘联系 而且还有着深刻的血缘联系。艺术经济正是这种联系的见证。由艺术和经济交合而成的艺术经济尽管不幸成了艺术和经济的弃儿，但它毕竟经历了数千年的历史风霜，并留下了独特的足迹。



艺术经济史研究的是艺术与经济的交往史。这种交往有其本身的特殊规定性。

一般的艺术史研究的是人们对美性特质的认识 and 创作的发展过程及其规律。

一般的经济史研究的是各种经济关系和经济活动（主要是物质财富的生产再生产）的发展过程及其规律。

因此，普通艺术史和经济史都不包括对艺术经济活动史的探讨。

确切地说，艺术经济史学所要研究的是艺术和经济相互影响作用的过程和结果及其运动规律。

到这里，我们很快便面临一个新的问题，艺术的概念如何界定。

艺术是一个发展的概念 在不同历史时期 人们对艺术的认识是不同的 艺术的内涵也大不一样。如今天看来十分稚朴天真的原始洞窟壁画 在上古社会并不具有艺术的意义 只是为猎获图腾动物而施展的一种巫术手段 具有经济实用价值。反之 在原始人看来属于美的创作的文身、切痕等 今天的许多人已不再视之为艺术了。关于艺术的定义及其差异 H·G·布洛克在其新著《美学新解》中花费大量笔墨来进行分析、比较^①，尽管他没有得出关于艺术的清晰而完整的定义——也许永远也不会达到——但他指出了艺术概念本身是一个发展的过程，而不是结果，这是完全正确的。为了全面客观地反映中国艺术经济的交往史 我们认为 从历史角度看 应对艺术采取“散点透视”法 即客观地承认在各个历史时期人们对艺术的理解和追求。当然作为现代人 我们仍应以现代艺术观来研究艺术经济史，否则艺术经济史的大量材料便会成为一堆没有联系的珍珠。

从内涵上讲，艺术经济史将涉及艺术发展史上存在的多种艺术样式 如音乐、舞蹈、美术、戏剧、电影、文学、曲艺、摄影、杂技等。这些艺术从大类上讲自然都应纳入艺术经济史的范畴。问题在于一些实用性较强的艺术如工艺美术、建筑等 我们很难笼统地将其一概收入。

H·G·布洛克：《美学新解》 中译本 辽宁人民出版社 1987 年版 第 285—311 页。

工艺美术有两类,一类是经过工艺制作的美术品,专门供观赏用,如一些玉器、青铜器、陶塑、绒绣等,即陈设工艺。另一类是在造型上加以美化,或者加以装饰的实用品,主要供实用,如日用陶瓷、编织、刺绣、漆器等,即日用工艺。陈设工艺的特点,大体与绘画、雕塑相似,而且主要供观赏,这一类自然属于我们的研究对象。日用工艺则主要属于物质产品制造,工艺中对美的追求处于比较次要的位置,其经济规律与一般物质生产规律相类似,因而一般不属于我们的研究范畴。但由于工艺美术是造型艺术的初始形态,绘画和雕塑等都直接从中分化出来,工艺美术在早期无论是陈设工艺还是日用工艺,在艺术发展早期具有特别重要的意义,因此,在研究早期艺术经济史时,我们将认真地注意到包括日用工艺在内的工艺美术的经济情况。

建筑也是一门古老的艺术,黑格尔认为“建筑的最初形成要比雕刻、绘画和音乐都较早”^①。但单纯的实用性建筑并不能成为艺术。只是一些特殊的建筑物如宫阙、城池、寺院、园林等,讲究意境和格调,并不完全由实用目的(节省、防震、防火等)决定造型结构,造型独特、工艺精美,因而成为建筑艺术的主要代表。我们将涉及的建筑主要指这一类艺术性建筑。建筑艺术的完成需要以大量人力物力财力为后盾,并涉及工程预算、运输、管理等多方面经济行为,因而是与经济联系最为密切的艺术样式。

珠宝是本身材料具有很高经济价值的天然的或经过人工雕琢的器物。珠宝一方面因其珍稀而价值连城,一方面又因其外形、质地、光泽温润可爱,可作摆设或饰物赏玩。珠宝的经济属性与工艺品十分相似,而且一些珠宝本身即是精美的陈设工艺品。在许多场合下,珠宝与工艺品互相掺杂地出现在艺术品市场上。

文物是具有观赏和研究价值的历史文化遗物。这些遗物因其

黑格尔:《美学》第3卷,中译本,商务印书馆1979年版,第28页。

不可再生性 数量有限 在市场上往往是稀缺的。它们和艺术品一样不受一般价值规律的制约，并往往与艺术品一同流通。按照目前的理解 文物包括这样几类：

甲 具有历史、艺术、科学价值的古文化遗址、古墓葬、古建筑、石窟寺和石刻；

乙 与重大历史事件和著名人物有关的 具有重要纪念意义和史料价值的建筑物、遗址、纪念物；

丙 历代珍贵的艺术品、工艺美术品；

丁 重要文献资料和具有历史、艺术、科学价值的手稿、古旧图书资料；

戊 反映历代各民族社会生产、生活的代表性实物等。

珠宝和文物在旧时一般不太分，清乾隆年间以前称之为骨董或古董 以后称之为古玩。古玩也是我国艺术经济史中的一种重要行业。

二

我们以历代艺术经济的发展作为研究对象，那么全书结构框架的设计也应以此为基础。

要对对象进行深入的研究分析，就必须对对象按其性质的差异进行适当的分类。尽管克罗齐等人认为艺术不能分类 甚至认为“如果把讨论艺术分类与系统的书籍完全付之一炬 那也绝对不是什么损失”^① 但作为深入研究的依据 对象的分类仍是必要的 也是可能的。根据表现的手段和方式不同 艺术通常分为 表演艺术（音乐、舞蹈等）造型艺术（绘画、雕塑等）语言艺术（文学）和综合艺术（戏剧、电影等）等。这种分类法是从各艺术样式的美性特征来

划分的 因而是值得尊重和借鉴的。但由于这种分类排斥了艺术外的各种社会存在对艺术的作用和影响 只是一种美学分类 而不是社会学和经济学的分类。对于研究艺术经济史来说 我们所需要的恰恰是经济学的分类。艺术活动与经济最简单而直接的关系是艺术活动资金 经费 的供给 那么我们是否可能根据艺术的经济资助来划分艺术行为呢？

按照我国传统社会的实际情况，艺术资助主要通过三个渠道获得。其一是王室朝廷 其二是寺院、地主、商人 其三是公众（市场）资助一方面维持并促进了艺术的发展 另一方面也规定了艺术的发展方向和风格特征。经济资助孔道的不同对艺术的美学特征的影响是超越艺术的具体样式的，各种样式的艺术活动会因相同的资助来源而形成某种统一的基调。如由王室朝廷资助的艺术，艺术家通过获得俸禄 创造了宫廷艺术 表现为院体画、馆阁体书法、青铜礼器、宫殿建筑和宫廷乐舞等等 由寺院、地主、商人资助的艺术 艺术家作为宾客 食客 获得生活和创作的物质资料 创造了文人艺术 主要表现为文人画、园林建筑、词赋等等 由公众（市场）资助的艺术 艺术家 和艺匠 通过出卖艺术品和艺术劳务获得物质资料 创造了民间艺术 以皮影戏、匠体字、雕板年画、曲艺、杂剧等等为代表。宫廷艺术、文人艺术和民间艺术有着密切的联系，并互相吸取营养，而且同一艺术家在不同时期有可能从不同来源或同时从多种来源获取物质资料，这些都使得艺术风格与经济资助的关系显得扑朔迷离。

一般说来 任职于宫廷官府的艺术家的社会地位较高 物质待遇较为丰厚 能够较为专心地从事艺术活动。但他们或为邀宠于统治者而歌功颂德 或为避免政治迫害而粉饰太平 宫廷艺术往往比较脱离实际社会生活 艺术表现的内容有很大局限性 因此多追求艺术的形式美 甚至陷入唯美主义。基于同样的原因 其艺术风格往往显得雍容华丽，宏大的气度之下也不失技巧上的精致细腻。

由地主、商人、寺院资助的艺术家 虽寄居人下 但生活资料并不匮乏，主家亦多能礼遇有加，对艺术创作的干涉不至于太过分，艺术活动有较大的自主性。这些愿意供养艺术家的家族多雅好文艺，有一定的艺术素养，其目的也只是让艺术家应其日常文娱之需 或只是为了装点门面 很少借助其经济手段胁迫艺术家。这使为人食客的艺术家在获得物质资料的同时并不丧失自己的艺术人格 他们注重内心世界的表现 极易成为表现主义。

这种受私家资助的艺术家大多出身文士，他们不仅有较高的悟性和较强的个性 而且不乏对社会、历史、人生的独特观照和深刻见解，从而形成了不同于宫廷画师和民间职业画工的文人艺术家群，这正是中国文人艺术的心理基础。文人艺术家或闲情逸致、超然物外 或壮志未酬、心怀愤懑 这些都直接流泻于他们的自娱性或商业性的艺术创作之中。从文人艺术的角度看，这里虽没有磅礴的气势 但构思奇巧、格调高古、气韵生动 达到艺术主体与客体的高度一致。

文人艺术家的社会角色比较复杂 除了部分在朝为官、寄居人家之外 大多数或从事其他职业（如课徒、躬耕等）或直接以卖艺谋生。这些投身于艺术市场的文人艺术家，一方面相对注重艺术活动的经济收益，另一方面又不失中国传统文人讲究礼义廉耻的本质 因而在很长一段时期内 艺术市场中艺术家的心理结构是与商品货币关系的发展不相合拍的。在这种情况下 文人艺术家即使身居市场之中亦与一般艺匠大相异趣 他们耻于言利、逐利却又无法摆脱物质生活的窘迫 其艺术既有一定的商业气息 更承续了传统文人艺术的衣钵。因此 我们仍将卖艺为生的文人艺术家的艺术创作活动与在朝为官和受私家赞助的文人艺术家一样归入文人艺术。

通过市场渠道获得经济来源 往往最为菲薄而不稳定 这类非文人的民间艺人的社会地位较低 物质生活资料贫乏 而容易把主

要精力和追求放在物质资料上。这表现在某些民间艺术品为了媚俗易售 迎合世俗审美趣味 缺少艺术创新 表现手法单调 沾染工匠气息。但由于这些民间艺术家能全面地面向市场,接触社会生活,因而能从丰富的民间生活中不断获得艺术表现的素材,有其特别的艺术价值。

历史并不是单线条的。在中国艺术经济史上 除了上述三种艺术资助方式外 还有其他多种方式 如捐赠、贿赂等。也有不少艺术家本身就是朝廷命官或土豪巨商,甚至是帝王,他们无须依赖别人的赞助。对此我一般不单独列出,而是分别其艺术开支的来源相应纳入皇家赞助、私家赞助或公众赞助。我们还应注意到,同一艺术家在其不同的时期或同时获得不同的艺术赞助,如清末京剧名角谭鑫培既去宫中演戏,也上私家堂会,还到戏园演出,对此我采取对事不对人的原则,仍然依据实际资助的来源进行考察。对于如前所述的文人艺术家的活动,亦以同样方法处理。

艺术和经济相结合的另一类表现是一批服务于艺术的经济现象的出现。这些艺术经济现象大致有以下几类:

甲、艺术市场。艺术进入市场 便纳入市场体系 并遵循市场的一般法则运行。

乙、艺术经济组织。包括艺术表演团体、艺人行会等等。

丙、艺术经济行业。包括书画裱褙业、剧场管理服务业、艺术品复制业、鉴定业、博物馆业等等。

丁、艺术经济活动。包括艺术品保管储藏、艺术消费(闲暇时间)展览、表演、年节活动等等。

戊、艺术经济职业。包括艺术市场的牙侩、艺术经纪人、古玩商等等。

这些经济现象都伴随着艺术经济关系的发展而产生、发展 当然也是艺术经济史的研究内容。

综上所述 艺术经济史的基本构架是以时间推进为经 以艺术

经济活动为纬。在各个历史时期 我们以上述三种艺术资助及其对艺术发展的影响为主干，旁及艺术活动所引发的各类经济现象。

三

艺术经济活动的一个重要问题是艺术市场，它是除艺术资助以外的另一个重要艺术经济现象。它起源于艺术活动的早期 经过数千年的发展衍化 至今已蔚为大观。它对艺术活动的影响也越来越大。

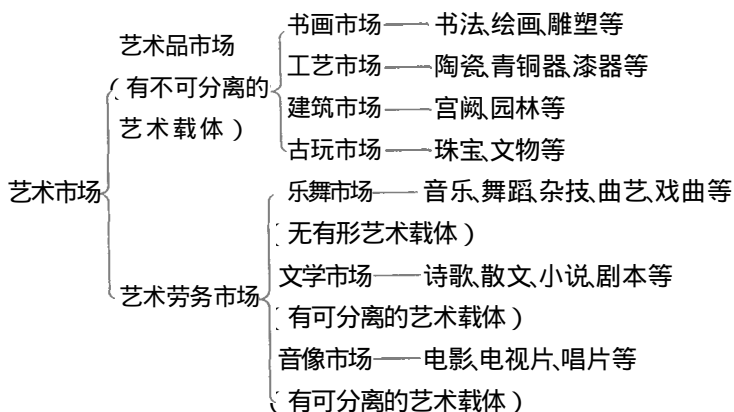
艺术市场从宏观经济角度看 是市场体系的一个组成部分。但我们一旦继续探究下去，便会看到艺术市场本身又构成了一个有着庞杂内容和实体的小的市场体系——艺术市场体系。艺术市场体系就其形式来讲 当然可分为音乐市场、舞蹈市场、绘画市场、建筑市场、古玩市场、文学市场等等。但仅停留在表象层次 不利于我们深入研究艺术市场体系的结构和发展规律。因此 我们还应根据艺术市场的不同经济属性作进一步的区分。

从市场的经济形式上讲 艺术市场大致可分为两大部分 即艺术品市场和艺术劳务市场。一切可见诸实物对象 有一定物理形式（或占据一定空间）的艺术成果是艺术品市场的主体。这里又可分为三种，一种情况是 物质载体本身并无价值 或价值极小 仅为艺术家灵感技巧的寄托 如绘画、书法、雕塑之类 简称为书画市场。另一种情况是 物质载体本身有较大价值 包括实用价值和经济价值）同时也附着了艺术的趣味和技巧 如陶瓷、漆器、建筑之类 简称为工艺品市场和建筑市场。第三种情况是 由于年代的久远或天然的稀缺 引起人们的爱怜赏玩之心 如珠宝、古董之类 简称古玩市场。书画市场、工艺市场、建筑市场和古玩市场 统称为艺术品市场。

所谓艺术劳务市场是不借助有形物质载体的艺术活动的市

场。这也有两类，一是观赏完毕便从感觉器官前消失的艺术行为，如音乐、舞蹈之类 形成乐舞市场。另一是可以通过记忆或借助某种媒介能反复欣赏的 如诗歌、神话、小说、散文、电影等 形成文学市场和音像市场。这一类劳务市场与乐舞市场的主要区别 在于乐舞市场的艺术劳务表演过程与艺术消费是同时进行并完成的，而文学市场中这两个过程是分离的。文学市场和音像市场的艺术创造 虽也有一定的物质载体如纸张、磁带、胶片等 但这些载体与其内容没有对应的必然联系 即可以进行工业化的反复复制 而前述工艺品市场则艺术内容与物质载体无法拆开，拆开就不成其为工艺品了。

对于艺术市场的结构可作下表：



艺术市场的发展不是一个均衡和同步的过程。就市场起源的时间表看 最早产生的工艺品市场发生于新石器时代 而文学市场则产生于公元前 100 年左右的西汉，至于评弹市场更晚至中晚唐才在寺院中初见端倪。在不同历史时期 由于艺术本身发展的不平衡和民众欣赏时尚的偏好，不同的艺术市场也获得不同程度的发展 从而取得不同的成就。如南北朝隋唐之际 借助佛教的蔓延 造

像开窟之风在中国 尤其是北方 盛行一时 雕塑市场的发展空前绝后。但尽管如此，我们仍不应割裂各类艺术市场发展的内在联系。总的说来 艺术市场在中国数千年的文明史中呈现出一种不可遏止的发展态势，一如黄河之水，由昆仑山中的涓涓细流蜿蜒东去 终于汇成波澜壮阔的浩浩大河。至于清代乾嘉年间 艺术市场及其公众艺术赞助，最终取代皇家赞助和私家赞助而成为中国艺术活动的主要经济来源。

四

长期以来 艺术与经济两大门类互不沟通 艺术经济作为一个无人问津的领域，在理论史上留下了一个并非无足轻重的认识空白。现有艺术史主要反映艺术创作和美性认识的进化 并不考虑艺术与其外界的实质性联系。现有经济史主要反映社会物质生产力和生产关系的发展 更无暇顾及艺术经济活动。但艺术经济史学所面临的主要困难还不在于此，在于经济学理论对艺术经济问题缺乏必要的认识准备。

经济学理论对艺术经济问题的无知，突出表现在对艺术品经济价值的认识上。中国人一直对艺术品价值 价格 感到迷惘。唐代著名美术史论家张彦远认为，绘画价格根本无从确定，不可捉摸。他说：“书画道殊 不可浑诘。书即约字以言价 画则无涯以定名……画之臻妙，亦犹于书，此须广见博论，不可匆匆一概而取……但好之则贵于金玉，不好则贱于瓦砾，要之在人，岂可言价。”^①按照这种看法 绘画的价值实体完全无从把握 其市场交换价值 价格 的确定并不本自绘画艺术品内在的因素 而完全由外部因素确定。这种外部因素 最重要的是人们对绘画艺术水平的认

张彦远：《历代名画记》卷二《论名价品第》。

识。而由于各人审美趣味迥异，价格会大相径庭。因此，价格取决于人的主观判断，全无客观标准，更谈不上其实质内涵，实际上陷入了价格不可知论。宋代大画家米芾也有同样的困惑，他说：“书画不可论价，士人难以货取，所以通书画博易，自是雅致。”^①对于艺术价格决定上的迷雾也同样困扰着经济学家。十九世纪英国古典政治经济学的集大成者大卫·李嘉图曾指出一种所谓稀少性商品，即人类劳动不能增加其数量的商品：

有些商品的价值，单只由它们的稀少性决定。劳动不能增加它们的数量，所以它们的价值不能由于供给增加而减低。属于这一类的物品，有罕见的雕像和图画，稀有的书籍和古钱，以及只能在数量极为有限的特殊土壤上种植的葡萄所酿造的特殊葡萄酒等。它们的价值与原来生产时所必需的劳动量全然无关，而只随着希望得到它们的人的不断变动的财富和嗜好一同变动。

这种稀缺性商品的价值与劳动似乎没有关系，这就与他一直坚持的劳动价值论形成矛盾，也使其理论缺少某种统一性。马克思、恩格斯也对艺术品价值采取了回避态度，也没有把这个问题纳入其研究领域。马克思在其不朽的巨著《资本论》中“撇开真正的艺术作品不说”因为“按问题的性质来说，这种艺术作品的考察不属于我们讨论的问题之内”。此后，经济学界对艺术经济问题也不感兴趣，或者是明知这个问题棘手而不愿触及。1889年奥地利边际经济学的重要代表维塞尔出版了他的名著《自然价值》，在书中他提出：

由于经济原则要求从既定的生产财货中取得最大可能的收益，所以“‘最大可能的收益’的价值应该作为对生产财物

米芾：《画史》。

大卫·李嘉图：《政治经济学及赋税原理》中译本 商务印书馆 1962年版 第8页。

的估价的基础。^①

同时由于生产过程中 各种生产要素合力作用生产出产品 维塞尔认为必须找到将这一共同产品的整个收益分解成单个部分的原则 而这个原则据说就是“收益价值自然归属原则”。维塞尔采用联立方程的方法确定生产收益价值自然归属的原则。他举例说 艺术家用铝制作艺术品，那么艺术品的价值 = 艺术家劳动的价值 + 材料的价值。这一公式难以判定艺术品价值中两种生产要素的价值分别为多少。只有通过比较才能解决这一问题。维塞尔继续举例说 当用铝制成的日用脸盆价值很少 或者艺术家的其他艺术价值很高时 大致可断定艺术品价值中 归属于铝的价值较少 而归属于艺术家劳动的价值较高。维塞尔虽然在这个问题上由“联立方程归属法”修正了门格尔的“缺少归属法”但客观上仍未能正确说明艺术品价值的实体及其形成过程，充其量只是为艺术品价格计算提出一个人所共知的成本推算法。

因此到目前为止，人们在艺术价值论上仍没有实质性的进展和成果。在价值论上如此 关于艺术经济的其他理论也同样薄弱和不系统 或者说只是社会学的某种翻版。但从另一角度看 没有现成的理论作指导，对于研究艺术经济史来说也许并不完全是一件坏事 它客观上促使我们不带偏见地全面认识艺术经济的发展。这也许是不幸中之大幸吧！

五

历史，作为人类社会活动的记载和阐释，必然会带有著作者的某种先入之见，这种见解渗透了作者的文化、社会等外界因素和世界观的影响。多少年来，不少历史著作事实上成了某种政治、哲学

思潮的侍从和注释 失去了历史本身的独立价值。这种历史观实际上背离了历史科学的本体。面对数千年的历史长河 个人的思维和见解只能是沧海一粟 实在是太渺小了。历史的特性在于其真实性和客观性。如果以一己之见为主 必然会在选材和记述中形成某种“历史导向” 削足适履 历史事实不仅失去其活生生的肉体 而且也会失去其灵魂。用人的认识来代替规律 用主观的真实来代替客观的真实 必然无法写出真正的信史。因此 与其自以为是地剪裁历史资料 不如用历史资料来检验人的思想。在历史面前 我们没有理由带着某种偏见 用滤色镜无法看到完整而真实的历史。因此在面对艺术经济史时 我不打算首先定下什么框框 更不妄图证明某种信念或预言。

让历史来说话。作者退居旁观者的位置并不意味着真的就无所作为。首要的工作是探微钩沉 尽可能多地搜集关于这个现象的历史实证材料。然后小心地辨别其可信程度。最后将这些可信的材料按照时代顺序安排好 尽可能详尽地摊开来。再后退几步 远远地观察其基本线索和走向, 试图找出其变化规律性。另一方面, 由于艺术经济活动是一个社会现象或社会存在, 它必然与社会的政治、文化等其他因素发生联系 并受到这些相关因素的制约。因此我也将试图理解剖析这些特殊关系。

尊重史料是本书的宗旨, 因此在这里有必要讨论一下搜集史料的方法和方式。先看材料的来源。历史材料大致可分为文字材料和实物材料。有关历史的文字材料很多 甚至无法准确划定其外延, 一切能够反映历史事实的文字材料 无论是正史、文学作品、笔记野史等等都可成为史料。不少人对这些文字材料 尤其是文学作品和笔记野史的可靠性提出质疑, 其实这是大可不必的。我们知道 历史的真实至少包括两个方面 即历史事件的真实和历史背景的真实。在某些文学作品中 事件的真实性颇可怀疑 甚至可以认定是完全出于虚构, 但我们没有理由也因此而否认其背景的真实

性。作为一个时代的作者，他的思想不能不受到当时社会背景的深刻影响，其记载和创作都无不打上了时代的烙印。从这个角度说，几乎所有的文字材料对于某一具体时代来说，都是真实可靠的。余英时在《古代知识阶层的兴起与发展》一文中的一段议论显然是颇有见地的：

《史记》、《战国策》及诸子著作中涉及游士之生活与思想者，其个别故事之真实性几乎全都可疑，其中当然有夸张、误传，以至捏造等情况。但是从社会史的观点说，它们所显示的时代通性则绝对可信，因为即使是捏造，也是当时的社会心理的产物也。本文采用这些材料，仅取其通性之真实，并不表示接受个别故事为历史事实。

本书也出于同样的认识，广泛而大胆使用这些似乎可疑实则可信的文字材料。这种文字材料的延用，对于艺术经济史来说有着特别的意义。因为艺术经济活动有很大一部分是属于民间活动，在各代的社会地位和功用远远赶不上政治、军事、经济等等，在中国传统的英雄史观指导下完成的历代正史中，并没有艺术经济的位置。在那里，我们几乎很难找到史学先贤的记载。因此，我们只能把注意力转向其他文字材料。当然这并不意味着，我们就此放弃对文字材料的鉴别和考证。

事实上，有许多文字材料是具有相当的可信度的。如书画题跋、笔记、日记等等，事件大多为作者亲历，也相当可靠。同时正史中也有不少材料从侧面反映了各代艺术经济的情状。

实物材料也相当有用。这种实物随着考古发掘的不断开展而越来越丰富。历代文物遗址都从一定的角度反映了艺术经济的发展状况。比如我们通过研究某宫阙遗址，测定建筑工程的规模，可以估算人力、物力和财力的投入，分析大型艺术经济活动的组织情

况。通过寻找雕梁画栋的陈迹 可以了解当时艺术消费的状况和水平 等等。再如通过分析一地出土的玉器 研究其来源 进而认识当时进行工艺品商品化生产的情况和运输、交易情况。

王国维倡导的历史二重证在今天仍有指导性意义。这种二重证在艺术经济史中不仅表现为文字材料和实物材料的互证，中国材料和外国材料的互证 不同著作、实物间的互证 而且也表现为历史材料与历史逻辑的互证。

总之，由于艺术经济史学是一门新的史学分支，前人研究极少，许多理论问题的研究工作都需从头做起。我们的总的态度是，既尊重史料 又力求从中寻找承前启后的联系 并试图由此认识中国艺术经济发展的内在必然性和秩序性 及其背后的深刻动因。当然 这还仅仅是一种尝试。

第一章 洪荒时代

史前社会是个谜，至少在很大一部分学者和非学者面前是这样。这里似乎是一个无法烛照的黑洞，却也是一个魅力无穷的领域。无数的朝圣者络绎地向它走来，寻找人间事物的“根”。是的，今日世界的一切都辗转地通向这个深邃的黑洞，在这里盘根错节地纠缠在一起。

寻根的路是漫长的。悠悠岁月早已湮没了大漠孤烟。先民们载歌载舞祭祀图腾的大典早已成了绝响，而兵戎相见的古战场也历经沧桑，化为神话传说中的蛛丝马迹。但这些似乎都没能阻隔今人对史前文明的理性透视，那遥远的信息始终在若即若离地闪烁着狡黠的光，这是一种无法抗拒的诱惑和召唤。

这些信息首先来自多少年来对上古遗址的挖掘。用火的遗迹、粗糙的石器、别致的墓葬以及不计其数的装饰品都无不透露出千万年前的社会风云。他们幽幽地、断断续续地向人们展开一幅扑朔迷离的画卷。于是人们渐渐地获得了一些感性的认识，并能够着手从理性上重建史前文明的“格式塔”。但无庸讳言，这画卷依然是漫漶的、残缺的。

中古社会的贤哲也为今人传递了一些史前故事，尽管这些故事对于他们来说也已经是明日黄花。但万口相传的神话传说经过他们的整理和记述，也确实成了蔚为大观的体系。在这个构架中，神秘的英雄都找到了自己的历史方位。考古材料中静止的形象栩栩如生，跃然纸上，尽管带着古老的面具，并附着了历史的尘埃。

这些都在一定程度上暂时满足了人们的好奇心，但也仅仅是

一定程度的 仅仅是暂时的。因为新的考古发现随时都有可能打破既有的程式“，改写历史”的如椽巨笔始终掌握在大地层的手中 在于它愿施舍出多少实物遗存。同时上古社会的细节都无法从这些文物与史籍中得到充分的表达。当人们想进一步打探古老的隐秘时 历史关上了沉重的大门。

历史学家是幸运的 新的机遇来自近代人类学的发展。封闭的地理环境和生活方式，使一大批落后民族没有感受到时代的变迁，他们默默地过着民族隐居的生活。刀耕火耨 逐水草而居 历史的钟摆在不知不觉中停顿了几千个春秋。当文明人无意中发现这些活着的“先民”时，一方面扶着他们越过社会发展的崇山峻岭 走向现代生活 另一方面也从他们身上窥测到远古社会遗风旧俗。这使历史学者们在困惑中豁然开朗，一下子通过了“时间隧道”走到新石器时代的氛围之中。史前历史学终于有了发展的新契机。

第一节 艺术活动与物质生产的蒙昧时代

人类社会的生成和发展与物质资料的获得有着本质的联系。物质生产、生活是人类社会的基本要素，在远古甚至是唯一的要素。先民的一切活动都无不围绕着这个中心 并随着这个中心而生长。但物质生产过程本身具有一个很复杂的结构 它涵盖了上古时代人们的一切需要和满足需要的图式。这种内在矛盾运动来源于人的独特禀性，并客观上为社会前进提供了基本的活力。

初步地整理一下纷繁的史料和令人眼花缭乱的现实社会，我们愈来愈深切地感到，人类的历史长河中一直有两股泾渭分明的潜流在向前突进 这就是物质和精神的两大洪流 它们以相同的或不同的流速不断前行。有时它们互相推进 使历史呈现出百舸争流的繁荣景象，歌舞升平的社会掩盖了精神和物质的退居次位的矛盾 有时又互相干扰 在历史的河面上形成一处处紊流 覆舟翻船、