

前 言

世界三大宗教的产生，在人类文化史的发展过程中具有特殊的意义，因为佛教、基督教、伊斯兰教把诸部族和民族的宗教观念加工之后，创造出遍及世界上极大多数地区的、完整的宗教结构。“历史上的伟大转折点，”恩格斯写道，“有宗教变迁相伴随，只是就迄今存在的三种世界宗教——佛教、基督教和伊斯兰教而言。”^①

这些宗教与那些受其影响的民族的艺术产生了复杂的相互作用，给人类的艺术思维带来极其重要的变化。

本书专论人类精神文明中艺术与世界宗教的相互作用问题的一个方面，即艺术在这些宗教里的功能问题。同时，在艺术意识和宗教意识的发达形式的层次上，即以哲学-美学、理论的分析观点去研究这种相互关系，这就可能明确地定出这种研究的方法论的性质和范围。而且在我们看来，这也有可能确定某些一般理论的原则，它们会对美学、科学无神论的原理、宗教学，在某种程度上对历史艺术学和理论艺术学有所裨益。

应当指出，对艺术意识与宗教意识的相互作用诸问题的研究，尤其是从历史方面的研究，已经有大量的专著，因此，本书作者并不希望探讨这一过程的所有方面。我们将对这个问题进行哲学-美学的认识，发现社会意识的这些形式之间的最普遍、然而是最

本质的关系。这个任务虽然微不足道，但却相当重要。

这种方法的一般特征早在作者论这个问题的第一部专著《艺术与宗教》(莫斯科, 1959年)里就略具规模, 并且在《审美认识与宗教》(莫斯科, 1962年), 《审美感觉与宗教感受》(莫斯科, 1964年), 《审美意识, 艺术和宗教》(莫斯科, 1969年)中得到拓展。本书只对精神文化的一些有趣而复杂的现象(艺术和宗教就是这样的现象)的研究作一个明确的总结。

国内外刊物上发表的评论文章(И.Г. 伊凡诺夫, А.В. 诺维柯夫, Я.В. 特拉涅尔, Б.Г. 鲁克扬诺夫, С. 伊利耶夫——匈牙利人民共和国, И. 洛乌考特卡, С. 马利耶夫——捷克斯洛伐克社会主义共和国)对本书初版时阐明所研究问题的某些新观点给予重大帮助, 作者在此诚表谢意。

在马克思主义文献里, 艺术与宗教相互关系的某些问题已经从哲学、无神论、社会学等方面进行过成功的研究: В.Г. 安东年科:《艺术与宗教》(基辅, 1960年); Д.М. 乌格里诺维奇:《宗教艺术的矛盾》(莫斯科, 1976年); 《艺术与宗教》(莫斯科, 1982年); А. 泰纳谢:《文化与宗教》(莫斯科, 1975年); П. 别拉尔:《当代世界的宗教》(莫斯科, 1979年); И. 洛乌考特卡:《论宗教和艺术》(莫斯科, 1979年)甚至还出版了相当多的、研究这个问题的专辑。

研究该问题的迫切性还在于, 诚如苏共中央六月(1983年)全会上所指出的那样: “有一部分人, 而且可以直言不讳地说, 还有为数众多的人们受着宗教的影响。”^① 因此, 没有比那种让人们摆脱开对生活歪曲的宗教认识, 让人们接受艺术揭示给人们的、人类生活的真正价值更加崇高的任务。

分析艺术与宗教的相互作用问题, 对苏维埃人, 尤其是对青年人(其中包括学生)的科学世界观的形成, 对发达社会主义社

《苏共中央全会文件》, 1983年6月14日—15日。莫斯科, 1983年版, 第60页。

会的人的精神世界的确立也有一定的意义。 1984年10月18日《真理报》社论再次强调了这点。社论指出，“苏联共产党教导青少年公民应当进行系统的、全面的无神论教育，同时要保证这种教育与政治、劳动、道德、审美的教育的统一性和互相联系……”^①

今天，我们的社会面前摆着一些质量全新的任务。为了完成这些任务，当然需要社会意识的新层次。苏维埃人的审美文化和无神论的坚定信念对生成我们社会的精神生活的这种新层次具有相当重要的意义。

^① 《让青年树立坚定的无神论信念》，1984年10月18日《真理报》第1版。

绪 论

在人类精神文明史的发展过程中，形成了社会意识的各种形式（诸如艺术和宗教）之间的形形色色的相互关系。在这个历史过程中，某些宗教“选择”这样或那样的能以最佳方式再现出某一宗教的精神氛围和祭祀实践的艺术体系。艺术作为宗教思想的一种情感—形象的证明，在某种宗教的结构里占有一定的位置。这种过程以一种明显清晰的形式表现在发达的世界宗教的功能作用上。世界宗教的结构尽管在历史上有着演变，但还是极其稳固和固定的。

艺术和宗教的相互作用的这个历史过程导致的结果是，世界宗教几乎把所有的艺术——无论是传统的还是现代的艺术——都纳入自己的结构中。但是，这个过程也产生出致命的后果：由于各种艺术对宗教意识的多方面的影响，宗教意识的樊篱已被拆除，宗教开始丧失自己独特的幻想内容。与此同时，形成了一个与传统宗教思维相距甚远的、新的美学和艺术的环境。

审美意识摆脱宗教的影响是不可避免的，因为具有十分紧张的社会生活进程的当代世界，科学技术革命和世界人口的剧增过程始终不断地破坏着传统的世界宗教结构。对传统宗教结构的这种历史的必然破坏，甚至发生在由传统宗教创造的艺术体系的作用下。

早在本世纪初，这个过程就引起许多资产阶级学者的一片惊慌，他们千方百计地把这个过程解释为宗教意识和审美意识的有

机统一的新阶段。保持宗教与艺术的“统一”的这个愿望，体现在两种主要的理论倾向里：艺术吞噬传统宗教的时候，本身变成一种现代宗教（艺术——宗教）宗教在失掉传统的特征时，把自己最本质的征状和属性转入艺术的范围内（宗教——艺术）。

第一种倾向，M·居奥在《未来的非宗教性》一书中十分确切地表达出来。他写道：“教条宗教的意义愈是减弱，就愈需要艺术的巩固和提高。”“……实质上，几乎没有一种艺术不与严格意义上的宗教感相一致……”^①

20世纪初至20世纪中叶，在俄国土壤上的第二代俄国象征主义者维亚契斯拉夫·伊凡诺夫和安德烈·比亚雷曾经宣扬过艺术——宗教的这些思想。例如，B·伊凡诺夫说过，必须复兴曾经是宗教-艺术的那种古代和中世纪的原始艺术。他认为，必须通过拜占庭的中世纪返回希腊化时代，并且从那些时代返回到现代的、全民的、宗教的神话-象征艺术。^②比亚雷也同样断言，艺术是宗教的宗教，因为它自身带着一种象征——圣像的面容。^③

后来，W·沃林格尔在《抽象与感悟》一书中诉诸东方艺术的时候，试图以一种比较现代的方式做到这点。在他看来，在东方艺术里比较深刻地保留着原始的神秘主义感和巨大的宗教感。艺术应当把这些原始的神秘因素吸收到自身来——其精神使命就在于这一点。^④

如今，利奥波德·弗拉姆一贯公开地捍卫这种思想，并将之推导成一个合理的结果。他在第五届国际美学大会上作了一个颇有特色的题为《艺术——是现代人的宗教》的报告，在报告里提出了一种思想，认为拜物艺术，偶像艺术接替了传统的宗教。今

M·居奥：《未来的非宗教性》，莫斯科，1909年，第284—287页。

② 参见B·伊凡诺夫：《按照星辰》，圣-彼得堡，1903年。

参见A·比亚雷：《象征主义》，圣-彼得堡，1916年。

④ 参见V·沃林格尔：《抽象与感悟》，莱比锡，1908年。

天 人也象过去崇拜神一样去崇拜艺术。弗拉姆写道：“艺术是一种不能令人愉快的消遣……它渐渐变成人的本质，并以一种隐蔽的方式取代基督教。”^①他总结说，“总而言之，艺术占据了古代基督教、伊斯兰教和其他宗教的位置。”^②在第五届美学大会上，戈尔柯布，奥斯汀、帕那奥蒂斯·米海利斯等人以比较隐蔽的方式捍卫了这些思想。

在第六届世界美学大会上，查尔斯·凯格雷对这个概念作了较为详细的历史“论证”。在题为《文学与宗教》的报告中，他“发现”了文学与宗教相互影响的三个历史阶段：1)早期阶段——文学和宗教的联系相当密切，两者之间没有差别，2)行为反应的非道德主义阶段——文学与宗教的思想和生活格格不入，3)当代阶段——在A·加缪，F·艾略特，D·亚尔毕^③等人的非宗教的小说和戏剧里，文学表现宗教的需求。

查尔斯·凯格雷比较满意相互关系的第三种类型（尽管诚如他断言那样，所有三种类型“均能得到美学的支持”^④），因为“在宗教文学与文学中的宗教需求之间的差别无几”。^⑤于是资产阶级的理论家们借助各种巧妙方法力图“证明”现代艺术为宗教意识所固有，并且还可以代替宗教意识。

第二种倾向与那些证明宗教对世界的态度本身带着审美的艺术意识的重要成分的尝试有联系。在第五届世界美学大会上，日本哲学家英吾菱田作了题为《宗教感在形成无物体艺术中的作用》的报告 他在报告中认为 表现主义（“蓝骑士”派）和现代无物体绘画（其中有瓦西里·康定斯基）来源于对悲惨物的宗教感和对人

① L·弗拉姆：《现代人的艺术 - 宗教》，布鲁塞尔大学学报，1965年第5期，第363页。

② 同上书，第381页。

③ 参见Ch·凯格雷：《文学与宗教》，第六届世界美学大会，乌普萨拉，1968年，第60页。

④ 同上。

⑤ 同上。

类存在的无出路处境的启示感。换言之，人类精神里的最古老成分——悲惨的东西（Ur-Tragik）是对世界的艺术（以及一般人类的）观察的基础之一。^①

因此 资产阶级的哲学、神学和美学企图证明在艺术和宗教之间的各种关系中没有发生本质的、根本的变化，证明在我们面前发生的一切变化不是什么别的东西，而是“神性的因素”与“美”的永恒联合的新方面。然而所有这些理论学说并不符合在世界宗教现代生活结构里的各种艺术体系进行相互影响的实际的、现实的过程。

艺术和宗教无论在社会功能 不是在目的 上 还是在反映形式上有许多相同之处。两者的相互影响与这点有关：艺术和宗教都诉诸人的精神生活，并且以各自的方式去解释人类生存的意义和目的。

艺术在自己的历史发展上升到人道主义愈来愈高的阶段，力求创造出一个摆脱痛苦和悲惨迷惘的人的形象；宗教诉诸人的时候，则竭力证实人类痛苦的永恒性和悲剧的必然性。艺术变成一种联接“大众的感情、思想和……意志”的力量；宗教却想给人创造出一个个性封闭的世界。无论艺术还是宗教离开对世界的情感态度，离开发达的形象幻想和完整理念都是不可思议的。但是，如果说在艺术里这一切服从于对人类生活的现实过程的更加深刻的洞察；服从于对这些反映层次的内容的不断更新，那末宗教则竭力把这些反映形式的已经达到的层次（完全符合宗教世界观的）封存起来。

因此，看来艺术有一种对待世界态度的比较广泛的基础。这种态度不可能容纳在宗教意识的框框内，它正在打破这些框框，力求冲出宗教意识的樊篱。

参见《第五届国际美学大会文集》，阿姆斯特丹，1964年 第840—842页。

《列宁论文学和艺术》，莫斯科，1967年，第663页。

这个过程有一些十分明确的历史原因。这些原因与宗教意识和艺术意识的形成和演变有联系。在现代的科学文献里，对艺术和宗教的起源有两种截然不同的观点。

第一种是极为传统的观点。这种观点认为艺术从起源上和历史上来自宗教意识，来自对世界的宗教态度。吕西安·列维-布留尔十分清楚地表达出这种观点。他认为神话的艺术意识源于原始人的神秘主义定向。^①此外，“神秘主义布局是实用主义布局的前提，并主宰着后者……”^②M·德沃夏克（维也纳学派）在这方面论述得更加明确，他说过，艺术是“主观宗教感受的直接器官”。^③

艺术源于宗教、尤其是源于神话的问题，也没有从现代国际美学界的理论思索中消失。例如，在第六届国际美学大会上，神话得到纯宗教意义的解释，它被理解成一种精神现象，在其中，美学、艺术的东西隶属于宗教的东西（见U·卡普斯的题为《宗教是一种审美概念》的报告）。在第七届国际美学大会上，人们对神话表现出更加深刻、更加多方面的兴趣。

譬如，L·斯坦库（罗马尼亚）在《艺术作品的神话结构》报告里提出神话与艺术生命，与艺术永恒性的联系问题。而且他用艺术依赖于神话这个古原型的载体这点去解释艺术的永恒性。“从这个意义上说，在神话里制定出来的古老原型，”斯坦库说道，“仍然是精神发展依赖的支柱。神话是一切创作的基础，因而也是解释各种文化之间艺术沟通可能性的一把钥匙；是解释艺术的超时间性的钥匙。”^④

的确，神话作为一种复杂、混合的精神构成物，本身带有一些永恒性（人类生活的意义，功勋，幸福）的问题，它正是用艺

① 参见吕·列维-布留尔：《原始思维中的超自然物》，莫斯科，1937年版，第259页。

② 同上书，第419页。

③ M·德沃夏克：《中世纪艺术论稿》，莫斯科，1934年，第9页。

④ 参见《第七届美学大会文集》，布加勒斯特，1972年，第155页。

术形式将其传给后代。

此外，神话起初是民族产生前的一种现象，后来才变成一个在许多方面决定着这种或那种人民的民族艺术思维的特性的联结结构和主要成分。这便是那些后来在艺术里得到诠释并大大改观的斯堪的纳维亚史诗，俄罗斯壮士歌，印度赞美歌和中国传说。神话也有助于巩固某种社会力量的统治地位。L·波瓦尔在大会上就此作了题为《斯芬克斯美学》的报告，她在报告中具体地表明，在古埃及，法老的各种征状和特征转移到关于斯芬克斯的神话上。“高贵的斯芬克斯，是法老们的征状的体现者，它被阳光所温暖，长着人的面孔，又有狮子般的强大力量，这是一幅在位的统治者的肖像。”^①——波瓦尔诗意般地赞叹说。

然而在F·卡布列罗(西班牙)的报告《神话创作中无意识物和象征物》里，赋予神话以一种神秘的和非理性的涵义。卡布列罗认为神话的意义在于，人类生活的无意识的和非理性的层次在神话里被规定出来。正是这点使神话成为创作、整个艺术(过去的、现在的和将来的)的元体系，元语言。此外，按卡布列罗的观点就是如今“正在进行着……一切无意识东西和非理性东西的神话化过程。这个过程的结果将是神话和象征的新体系的产生。”^②

当然，在神话里规定出人对世界态度的无意识的和非理性的、神秘的和宗教的层次；这就使神话成为一种深刻、复杂、混合的现象。但神话的意义、价值和永恒性并不在于这一点，而是在于它赋予人一幅包罗万象的世界图象。神话诉诸人的感情、意志和意识的时候，帮助人认识自己在世界中的地位。

在现代资产阶级的哲学和美学中，赫伯特·里德也表达出一种与卡布列罗思想相类似的观点。他认为文明史中的非理性的、神秘

参见《第七届美学大会文集》，布加勒斯特，1972年，第196—197页。

② 同上书，第164页。

的因素，产生在美学的、艺术的因素之前，而且认为我们今后应把艺术和宗教视为两种从史前的朦胧暮色中携手走出来的东西。 ①

这种观点遭到苏联最老的一位原始文化的研究者M·O·柯斯文的批判。他写道：“从宗教中引出艺术——就意味着认为前者的存在在先，意味着把宗教归于人类生存的最初时期……原始艺术就自己的实质、内容来看，并不是别的，而是一种表现那些与人的劳动有联系的知觉、感觉和情绪的形式。” ② 柯斯文的这些话明确而清楚地揭示了艺术源于宗教的说法是缺乏科学根据的。

第二种观点比较现代，它是这样的：艺术是一种前于宗教的意识形态，当宗教象一株无果之花寄生在活树上的时候，便从这种意识形态中长了出来。因此，例如M·C·卡甘写道：“……宗教是在对世界的艺术理解过程中产生的……宗教意识只能在艺术思维、原始人认识世界的艺术—形象方法所提供给它的那种精神土壤上生根发芽，发育成熟并茁壮成长。” ③

Ю·А·菲里皮耶夫的思想也比较绝对。他断言：“艺术和艺术活动出现在原始人那里，显而易见，它甚至先于一切魔术活动和巫术活动。”“……而且可以大胆地说，并不是艺术源于巫术和魔术，而恰恰相反，巫术和魔术借绘画和舞蹈之助，从偶像化和从对那种在原始艺术中起作用的各种图形意义的幻想的主观认识中产生出来。” ④

但是，即使假设再“大胆”，诸如此类的论断既不符合历史，也不符合艺术意识和宗教意识的相互作用的逻辑。它们夸大了这种相互作用的一个方面——在原始社会完整的混合意识里审美对宗教的作用（就象第一种观点的拥护者们夸大宗教对审美的作用

① 参见H·里德：《未知物的诸形式》，纽约，1960年。

② M·柯斯文：《原始文化史论稿》，莫斯科，1953年，第151—152页。

③ M·卡甘：《马克思列宁主义美学讲稿》，列宁格勒，1971年，第253—254页。

④ Ю·А·菲里皮耶夫：《审美信息的诸信号》，莫斯科，1971年，第98页。

一样)，从而使自己失掉研究问题的辩证法立场。①

人的审美需求与社会的形成一起产生，一块儿发展。大自然以其存在的多样性首先影响到原始群体的人的精神世界的形成。这种存在的一个方面——自然现象的客观存在的美，——在社会发展的最初阶段就能被人理解。自然美的一些最基本特征是：马格德林时期的一位原始艺术家很好掌握的对称、比例、颜色的协调和整体的各部分和谐。西班牙古代岩洞里的野牛像，法国岩洞里的鹿像，西伯利亚岩画上的驼鹿像都令人信服地告诉我们这点。这些画像告诉我们，古代人认识美的能力有着惊人的发展。为什么在社会初期，当人的意识还不发达和极为简单的时候，人就能够创造出水平如此高的艺术珍品呢？

这是由于人面前的审美对象本身的全部现实的、多样的存在这点所决定的。自然美是直接的，它从变成人的意识内容的那个瞬间起，就被人的意识所接受。这就是为什么人的审美认识始于对自然现象的认识。

然而，原始人对世界的精神状态具有一种混合的性质。在原始人的意识里，很难把认识的逻辑形式与情感形式，认识的宗教形式与伦理形式和审美形式分开。它们仿佛混合在一起而存在。我们从意识的这种混合的“融合”中可以分出个别的方面，那些在发达社会里形成的社会意识的各种形式的属性，在这些个别方面里尚处于胚胎的状态。因此可以假定地去谈原始群体的审美意识。

但是原始人的审美意识的特征也是原始意识的共同特征，它是混合的。

审美意识的混合性表现在原始意识和原始艺术中艺术形象的

参 见 **Е·Г·雅科伏列夫**：《现代美学中艺术和宗教的相互关系问题》，刊自《美学的历史和理论诸问题》专辑，莫斯科，**1972年** 第**7** 辑。

生物神人同形性上。这个时代的人由于知识的贫乏，不能把自己与自然分开，看不出自然与人之间的界限和本质的差别。这点也在艺术思维里，在原始的“艺术家”所创造的形象里找到自己的反映。

因此，处在原始的狩猎-采集经济阶段的澳大利亚部落，创造出一些神话和童话，自然现象（月亮，树木，水等等）动物和人在这些神话和童话里能互相转变。有一个神话是这样开始的：“当袋鼠和狗还是人的时候，有一天，它们相遇在林间小道上……”^①

美国的印第安人部落也保留着自己古老的神话，在他们那里，自然与人没有分家。一位印第安人声称，“印第安人不象基督教徒那样相信人与动物之间有一道鸿沟……这里的人们从来不会说动物能变成人这种话，因为动物已经是以自己动物的面孔表现的人。”^②

在新西兰群岛上居住的毛利人部族那里，也有一些讲述人以自然方式变成大自然现象的神话和传说。例如，一位名叫岭图库的痴心汉，他在失掉妻子后变为一轮彩虹，为的是能与自己心爱的人——“雾姑娘”连接在一起。“……当太阳照耀着山岗，晒暖了潮湿的大地，‘雾姑娘’向高空腾升，于是岭图库——绚丽的彩虹——用自己闪闪发光的彩带爱恋地搂住自己的妻子。”^③同时，这些互相转变是一种自然的过程，在这个过程中没有任何超自然的或神秘的干预，没有任何破坏这一过程的自然基础的东西。

就连对古希腊社会的古老时期的艺术意识来说，民间神话形象里的这种不可分割性也有代表性。譬如，人树可以视为人的形

① A·马尔萨尔：《远古时代的人们》，莫斯科，1958年，第7页。

② L·列维-布留尔：《原始思维中的超自然物》，第349页。

③ A·里德：《毛利人地区的神话与传说》，莫斯科，1960年，第51页。

象或树的形象，狩猎女神阿耳忒弥斯变成鹿，宙斯变成公牛，同时并不失去重新变回样子象人的生命物的能力。

诚然，在古希腊罗马神话的某些形象里，这种转变的可能性似乎有所中断，转变的过程也停滞不前。因此，产生出狮身人面、半人半马、沙蚕、半人半羊的幻想形象。在东方和亚洲，这是龙、狮身人面、狮子的幻想形象。

在这类形象里，向逼真的自然存在物或自然现象逐渐的天然转变过程，由一些在客观现实中并不存在的、但被创造出来的存在物所代替。他们——是幻想的产物，在这种幻想里，艺术—形象反映现实生活的成分和宗教幻想的成分，对世界的宗教感受成分，魔术作用和宗教仪式作用的成分，混合在一起。

恩格斯在给宗教下定义时说：“……一切宗教都不过是支配着人们日常生活的外部力量在人们头脑中的幻想的反映，在这种反映中，人间的力量采取了超人间的力量的形式。在历史的初期，首先是自然力量获得了这样的反映，而在进一步的发展中，在不同的民族那里又经历了极为不同和极为复杂的人格化。”^①恩格斯接着说：“最初仅仅反映自然界的神秘力量的幻象。”^②

然而按研究原始文化的某些人类学家和历史学家的观点，甚至那些描绘魔力作用的图形就其本质来说也不是纯粹宗教的图形，因为在上面不但反映出人的软弱，而且也反映出人的力量。

因此，科斯托斯·沃尔纳里斯比较接近真理，他对这些图形的本质有一种卓越的认识：“……有些推论认为原始画家画动物的时候，经常画些受致命伤的动物，其目的似乎要以这种方式造成实际打猎时动物的着魔的失败，还有一种简单的解释，说上述

① 恩格斯：《反杜林论》，《马克思恩格斯全集》，第2版，第20卷，第328页。

② 恩格斯：《反杜林论》，第329页。

画家之所以描绘受致命伤的动物，是为了更好地表达由那种真实地再现成功的狩猎场面而获得的审美印象，上述推论与后一种解释相比，似乎不大近乎情理。^①

大自然成了第一个审美对象，这个对象唤醒人的审美需求，但与此同时，人在大自然面前的软弱又产生出完整的原始神话意识里的宗教观念。

然而，人并不是消极、直观地，而是创造-实践地对待自然界。对世界的这种创造-实践的态度，在劳动活动中得到具体的表现。在原始人那里，劳动成了一种复杂需要——被物质地固定在艺术里的审美认识——的各种成分产生的基础。劳动活动根本改变了人的整个精神世界。原始文化的苏联研究者 П·Ф·普罗达谢尼亚写道：“从爬行状态站起来的南方古猿人象动物一样，仍然处于情感和不断变化的感性印象的控制下。”^②但是，原始人的行为开始获得一种有目的的和合理的性质，劳动成了人们生活的经常伴侣，而“这种状况标志着在一切感觉和理智里的一种完全的转变……”^③

劳动的合理性改变了人的整个情感世界。

在谈到劳动是人们审美能力发展的基础时，应当强调指出劳动也如同意识一样，带有一种混合的性质，在劳动中既实现了对世界的实用-实践的认识，也培育出抽象-理论活动的幼芽，阶级社会的劳动片面性并不是劳动所固有的。对世界审美关系的成分开始加入到劳动本身来。这种关系尚未脱离开直接的劳动活动，它仿佛编入劳动过程中。着手艺术创作（在假定意义上）的原始人，还没有与自己创作的直接源泉——群体的劳动活动分

① К·沃尔纳里斯：《美学——批评》，莫斯科，1961年，第76页。

② П·普罗达谢尼亚；《原始人的交际和思维的问题》，明斯克，1961年，第80页。

③ 同上。

开。也许，这点使得人在艺术中迈出的最初的胆怯步伐具有特殊的魅力，使那些岩石上的幼稚图画成为原始艺术的卓越典范，宗教仪式舞蹈变成戏剧演出，歌谣充满原始社会的生活节奏。

在劳动过程中人身上产生的信心感和欢乐感，在庆祝猎获的胜利，植物采集的成功，庆祝新居落成的舞蹈、笑声和快活的演出里找到自己审美的、情感的表现。在这些活动里，人的认识与人对世界的幻想表象仿佛交织在一起。同时，原始人开始意识到劳动之美，对于人来说，劳动是某种道德优秀和审美优雅的东西。这点已被一些传说、童话和神话所证实。在这些传说、童话和神话里，原始人反映出认识自然界的過程，表现了他身上产生的创造者的感情和情绪，这位创造者刚刚开始（尽管是胆怯地和轻微地）利用大自然为自己的目的服务，创造“第二自然”——劳动和狩猎的工具、住房，并且驯服动物。

譬如，澳大利亚部族保存着一些反映早期氏族社会形成时期的这些过程的传说和童话。在神话《鲁罗（蓝鱼）和奴蓝吉（月亮）》里，十分幼稚地但同时又非常正确地谈到劳动是欢乐的源泉，劳动是优秀人物的道德特征。该神话里讲述一个家庭里的两位父亲——奴蓝吉和鲁罗：“奴蓝吉是位生性快乐的人，他打猎归来便与自己的儿女们玩耍。他用芦苇给儿子做一匹马，用木头给女儿做玩具。……然而鲁罗为人忧郁寡欢，当孩子们亲近他的时候，他总是唠唠叨叨。老是抱怨家里少吃没喝，可他自己又不愿意去猎获袋鼠。”^① 奴蓝吉是位乐天派，他相信自己会长生不老，而鲁罗却怕死，认为自己注定要永远地死去。因此，“当他俩已老态龙钟、死期即至的时候，奴蓝吉诚如自己预言那样变成了一轮明月，他的死是为了重新转生。而鲁罗变成一尾蓝鱼，并且象他自己所说的那样，永远地死掉了，尸骨被抛到

① A·马尔萨尔：《远古时代的人们》，第40—41页。

岸边。”^①

劳动是亘古长存的，它是一切欢乐、一切美的源泉，而人——创世者和创造者——不可能死去，因为他太美了！这便是这个神奇神话的涵义。

除大自然和劳动之外，人们之间的道德的和审美的关系：友谊，同志关系，互相帮助，爱情——也变成认识的对象。由此可见，纳入审美认识范围的不仅仅是自然界的现象和物质-劳动的关系，而且还有社会生活的最错综复杂的精神方面。毛利人部族中流行着一个传说，讲一位食言并犯了罪的人如何受到公正的惩罚。同时，这个人的丑恶道德使其丑陋的外貌和忧郁的情态衬托得更加明显，即含有对这位罪犯的审美评价成分。^②

可见，在人类社会发展的初期阶段，审美反映对象的主要组成部分——大自然，人的劳动（广义上的）活动，社会的精神生活——已经划分出来（尽管以一种不大发达的形式）。

① A·马尔萨尔：《远古时代的人们》，第 45 页。

② 参见 A·里德：《毛利人地区的神话和传说》，第 52—56 页。

第 一 章

世界宗教和艺术体系

语言和意识具有同样长久的历史。

—— 马克思

梵天为道，道之真即梵天。

——佛教箴言

太初有道……

——《约翰福音》

恩格斯在《路德维希·费尔巴哈和德国古典哲学的终结》一文中提出一个非常重要的论点，它对认识艺术和宗教的历史演化和相互关系具有原则上的意义。他写道：“更高的（比政治和法律——本书作者注）即更远离物质经济基础的意识形态，采取了哲学和宗教的形式。”^①

艺术也象哲学和宗教一样，处在意识形态的上层建筑的高层次，仿佛处在耸立于国家和经济基础之上的社会意识之巅。正因如此，艺术反映世界的各种形式在相当大的程度上可以与宗教意识的形象性并存，而它的内在发展在极大的程度上与哲学思维的演变原则相吻合。正是在人类社会的早期阶段，艺术、宗教与哲学的这种互相接近，才产生出象神话这种人类意识把握世界的混