

绪 论

艺术，是人类社会的特有现象，是人类在漫长的生产活动和社会活动中形成和创造的成果，只有人类才能够创造艺术，只有人类才能够欣赏艺术。

艺术，是人们为了满足社会的审美需求，以一定的物质形式和情感为中介，表现社会生活或艺术家思想情感的审美形态。艺术活动是社会审美意识和精神文化创造的凝结，是人类通过与现实的审美关系，全面掌握世界的特殊形式。

从狭义上讲，艺术专指文学以外的各类艺术部门，同时将文学与艺术并称为文艺。而在一般意义上，艺术应当包括作为语言艺术的文学，使之涵盖造型艺术、实用艺术、表情艺术、语言艺术、综合艺术等与审美创造相关的各部类，成为一座宏大的、美不胜收的艺术殿堂。

艺术概论的研究对象，是人类的艺术活动，以及与之相关的原理、范畴、原则和方法等。

艺术活动，是一个漫长的发生和发展的过程。伴随着人类审美意识的生成和丰富，艺术活动也就成为人类社会生活的重要内容。一方面，艺术创造是社会审美意识与物质形态不断融合与发展的结果，同时艺术活动也在不断丰富和提升着人类的精神世界与物质生活，使人类社会在具有了一定的物质生活形态的同时，也具有了与之相适应的艺术与审美形态。艺术活动充满了奇异的现象和丰富的景观，同时具有内在的规律。艺术正是在各种社会因素和文化因素的影响和制约下，遵循自身的规律和特点，一步步由低级到高级、由粗陋到精致、由简单到复杂发展起来的。研究艺术活动的本质与特征，及其各种原理和范畴等，正是推进艺术活动不断丰富和发展的需要。

在艺术科学研究中，艺术学是一个重要的学科体系。迄今为止，艺术学的出现只有一百多年的历史。尽管中外历史上早就有大量的艺术理论，各个部门艺术也都有极其丰富的理论成果，但由于时代的局限，始终未能形成一门现代意义上的艺术学的科学体系。直到 19 世纪末，德国的康拉德·费德勒（1841—1895）极力主张将美学与艺术学区别开来，认为它们应当是两门相互交叉而又各自独立的学科，标志着艺术学作为一门独立学科的正式形成。费德勒也因此被称为“艺术学之父”。^①在他之后，德国的格罗塞（1862—1927）着重从方法论上建立艺术科学，他的《艺术的起源》是艺术社会学的重要著作之一。此外，德国的狄索瓦（1867—1947）和乌提兹（1883—1965）更是大力倡导一般艺术学的研究，确立了艺术学的学科地位。本世纪二三十年代，日本、苏联等国都相继开展了对艺术学的研究和探讨，我国也出现了一些艺术学方面的译作和著作，标志着艺术学的研究更加广泛和深入。近几十年来，艺术学在世界各国更是有了较大的发展。然而，在我国相对于文学研究和各个部门艺术的研究来看，普通艺术学的研究仍然是一个薄弱环节。尤其是，如何深入发掘中华民族艺术之精髓，广泛借鉴世界各国艺术学研究的优秀成果，从而形成有中国特色的马克思主义的艺术学学科，更是一项迫切而艰巨的宏大工程。

在当代，艺术学研究成为人文学科研究的重要部类，各种艺术研究的分支学科也越来越

① 参见李心峰《艺术学的构想》，载《文艺研究》1988年第2期，北京。

多，形成了有机的和宏大的艺术研究系统。特别是作为艺术学，其基本内容涵盖了艺术理论、艺术史和艺术批评，它既要以音乐学、舞蹈学、戏剧学、电影学、美术学、文学学等具体艺术学科为研究对象，同时又要将艺术社会学、艺术心理学、艺术文化学、艺术管理学、艺术教育、艺术经济学、艺术传播学、艺术法学、艺术市场学等纳入自身的研究范畴，因此，艺术学就具有了丰富的内容和庞大的体系。而在这一系统中，艺术概论具有基础的地位。

艺术概论是一门以研究艺术活动基本规律为目标的学科，是以人类的哲学与美学思想成果为基础，以洞察和揭示艺术的基本性质、艺术活动系统以及艺术种类特点为宗旨的科学体系。

作为一门艺术研究的基础性学科，艺术概论承担着重要的任务。

艺术概论要以马克思主义的美学原理与艺术原理为指导，系统和全面地阐释艺术活动的基本规律，确立进步的、科学的艺术观。

艺术概论应当把握艺术活动系统各个环节之间的本质联系，透过各种艺术现象，科学地辨析艺术内在的规律与特点。

艺术概论应当指导人们遵循审美规律和艺术规律进行能动的创造、接受和批评。

作为一门艺术科学研究类学科，应具有科学的研究方法。从事艺术概论的研究，既应采用一般科学研究通常的方法，同时也应具有适应自身学科特色的研究方法，以使该学科的研究能够依据科学的方法及方法论，不断探索艺术活动的基本规律和发展趋向，引导艺术活动走向新的繁荣和更高层次。

从事艺术理论研究，应采用以下的方法：

其一，坚持马克思主义的哲学方法论，坚持辩证唯物主义和历史唯物主义的基本原理和原则，坚持理论与实践相结合。

其二，运用一般的科学方法，以及系统论等新的研究方法，研究艺术活动的实践与发展。

其三，借鉴其它具体的现代科学研究方法，如心理学研究方法、比较研究方法、社会学研究方法、人类学研究方法等，力求在对艺术实践与理论问题的研究上不断获得新的成果。

第一编 艺术活动

在人类的社会活动这样一个庞大的系统中，艺术活动是一个分支系统。而在艺术活动中，又包括了音乐、美术、戏剧、舞蹈、电影、文学等各种具体艺术门类的活动。

艺术活动，是人们运用审美的方式，对于客体世界予以认知、反映和创造的过程。在这一过程中，人们将通过艺术的创造和接受，观照和确认自己的本质力量，并实现主体与客体、认识与情感、直觉与理性、合规律性与合目的性的和谐统一，是使自身的审美意识与理想得到净化和升华的自由自觉的精神性、实践性活动。

第一章 艺术活动的构成

根据艺术活动的发展及其当代状况，可以将艺术活动视作一个系统，它由四个要素或环节构成。

一、客体世界

即指艺术活动所反映和表现的客观社会生活及自然界，具有审美价值的客体世界是艺术创造的主要对象。

在艺术活动中，客体世界与从事艺术活动的人们形成审美的主客体关系。客体世界既包括人类的社会生活，同时也包括人类所赖以生息的自然界。人们在在大千世界的实践、观照和改造的过程中，既可以通过物质生产活动改造世界，源源不绝地创造物质财富，使客体世界成为人类生存的美好家园，同时，人类也在这一认识世界和改造世界的过程中，对客体世界予以审美地观照和创造。这一方面是由于人类在意识生成和完善的过程中，逐渐生成了审美意识，正是审美意识的出现，使人类艺术地认知和创造世界成为可能。另一方面，也正是由于审美意识和艺术活动的不断提升，才使人类的精神得以成熟和完善，人们才能够在物质生产和精神生产的双重意义上，追求真、善、美，按照美的规律改造世界，实现人类生存价值与精神境界的不断升华。

对于客体世界来说，并不是所有的事物与现象都能够成为艺术创造的对象，只有那些通过艺术创造后具有审美价值的事物与现象才能为创作主体关注和采用，使之成为创作的素材和题材，并进而通过艺术家的审美创造，成为具有审美价值的形象和情境。客体世界是否具有审美价值是相对的，艺术家由于审美观念的差异，对客体世界是否具有审美价值以及审美价值的大小的认识也就呈现出不同。同时，人们的认知与审美能力也是变化的，虽然有的客体物象开始可能不具备审美价值，但通过人们的深入认知与观照，有可能发掘出潜在的审美

价值，使之成为艺术表现的对象。

二、艺术创作与制作

艺术创作即指艺术家基于自身的审美经验和审美体验，运用特定的艺术语言和方式，所进行的从审美意象到艺术形象、情境或意境的创造性活动。

艺术制作即指与艺术创作密切相关的艺术制作活动。艺术制作体现为以物质性制作为主、以精神性创造为辅的特点。在当代艺术活动发展中，艺术制作显示出重要的和具有相对独立性的意义。

通常人们把艺术创作理解为具有生产形态的艺术活动，一方面是指艺术家的创作，同时也包括与创作密切相关的艺术制作。艺术的创作应理解为以精神性创造为主、以物质性创造为辅的过程，而艺术的制作则是体现为以物质性制作为主、以精神性创造为辅的过程。艺术创作更具个体性和个性化特色，艺术制作是在艺术创作的基础上，以物质媒介的手段和方式，对艺术家创造性精神和审美境界的物态化表现，以及对艺术成果和艺术信息的播扬。以往，由于艺术生产是以个体化操作为主要表现形态的活动，而且由于科学技术与物质生产力的低下，艺术创作一般与个体的操作和制作联系在一起，因而人们容易忽略艺术制作的特性，但在当代，一方面，由于艺术生产常常将个体性的创作与集体性的制作联系在一起，同时还由于许多艺术样式生产过程中的科学技术含量日渐提高，对物质条件的要求和倚重也愈来愈突出，因此艺术制作对于艺术作品的成功，起到愈来愈重要的作用。

三、艺术作品

即指艺术创作和艺术制作的成果，是由艺术主体创造性审美意识物态化的表现形式。

这是艺术审美活动中居于中心地位的环节。艺术作品既是艺术家创造的结晶，是艺术家审美意识和艺术体验的物态化表现，同时也是艺术接受者进行审美活动的对象，因而艺术作品就成为联结艺术家与艺术接受者的纽带，成为艺术家与接受者实现精神性交流和审美对话的中介。另一方面，艺术作品又具有独立存在的价值，它作为艺术家审美创造能力的载体，闪耀着人类审美精神的光辉。

四、艺术传播与接受

艺术传播即指借助于一定的物质媒介和传播方式，将艺术信息或作品传递给接受者的过程。

艺术接受即指在传播的基础上，以艺术作品为对象、以鉴赏者为主体，积极能动的消费、鉴赏和批评活动。

以往从艺术作品到艺术欣赏，大多采用简单的、直接的传播方式，传播的意义并未引起人们的关注，这主要是由于生产力水平及科技水平的局限，致使传播功能落后，未能对艺术活动产生较大的影响。而在近百年、特别是近几十年来，世界科学技术的迅捷发展对于艺术活动产生了巨大影响。电子技术、卫星技术、计算机技术等高科技的发展以及在文化艺术领域的广泛应用，使艺术传播方式和功能获得重大进展。它不仅使影视艺术成为当今最具有大众性的艺术样式，同时也将其中许多表现形式和传播方式影响到其它艺术样式，视像技术的优越性功能得到充分的体现。艺术传播在当代艺术活动领域，已经显示出越来越重要的作用和地位，对于艺术品的传播形式、规模、速度、周期、增殖量大小，以及对于接受者的接受方式、欣赏情趣等，都具有极大的影响。

艺术的接受，包括艺术的消费、鉴赏和批评，是艺术活动的终点，也是艺术家及艺术作

品内在价值获得最终实现的根本途径。艺术接受者的鉴赏与批评活动具有很强的主体性意义，它既是对艺术作品的审美认知、诠释和创造，同时也是与艺术家的精神交流和对话。艺术接受还可以对艺术家乃至客体世界予以精神性反馈，从而实现艺术活动与社会活动的联结，使艺术活动融于人类社会活动的宏大系统中，并在其间发挥积极的作用。

第二章 艺术活动的发生和发展

远在数万年以前，人类就已经开始了艺术活动，无论社会怎样发展，艺术从来都是人类生活中不可离开的重要组成部分。我们在探讨艺术与人类生活的关系，以及艺术活动的外部与内部规律时，不能不首先关注这样一个问题：艺术活动是怎样发生的？

艺术起源即艺术的发生学，是艺术理论研究的重要课题之一。研究艺术的起源或者艺术发生学，有助于人们对艺术发展规律的考察。艺术同一切社会现象一样，有其自身发生、发展的规律，只有准确地、明晰地了解这一规律，才能更好地适应它、驾驭它，不断推进艺术的发展，使之在人类生活中发挥更重要的作用。探讨艺术的起源及其发生规律，还可以深化对艺术本质和特性的研究。从有文字记载的历史以来，人们对艺术本质的问题做了大量的探讨和阐述，至今，一些学者在这方面的研究仍在继续。对艺术起源的研究愈是深入，就愈能够使艺术本质的研究趋于完善。

第一节 艺术活动发生的历史过程

艺术活动的发生与艺术起源有着相当漫长的历史过程，是与人类的起源联系在一起的。因此，研究艺术起源往往要以研究人类起源为前提。迄今为止，人们的各种研究表明，人类至少已有 300 万年左右的历史，正是在人类漫长的衍变过程中，逐渐产生了包括艺术在内的人类文化。正如中国魏晋南北朝时期著名的文艺理论家刘勰在《文心雕龙》中所述，人“为五行之秀，实天地之心。心生而言立，言立而文明，自然之道也”。还如沈约在《宋书·谢灵运》中所说：“歌咏所生，宜自生民始也。”

应当说，与人类的起源同步发生的还不是艺术，而是各类艺术共同的基本因素，也就是审美。“艺术”的产生，即人类有意识地创造可以辨认、具有审美价值的形象，是在人类发展完善过程的末期才开始，距今只有几万年的时间。但我们可以断定，审美的发生则有长得多的历史。马克思在《1844 年经济学—哲学手稿》中，曾将人的自由的有意识的全面的生产同动物的片面的“生产”进行了对比，得出了“人也按照美的规律来塑造物体”的结论，这就告诉人们，当人类从动物界脱离出来，开始面对客体世界，并将自身的生活活动与对象区别开来的时候，他就在一定的意义上获得了自由，尽管这种自由是初步的和十分有限的，但他毕竟进行着对自身“人”的本质的确证和肯定。其间就包含着审美的因素。大约在百万年前，人类祖先就开始制造工具，即最早的石器，它们尽管粗陋，却已经与自然物有了质的区别，其中已经蕴涵了人的情感、想象和创造意识，显示出人的初步的自由追求和审美因素。随着人类生活、特别是劳动实践的发展，人类对工具的制造也愈加精致和细腻，逐渐形成了对形状、光泽、色彩等方面追求的稳定的形式观念，其间已经产生了艺术的萌芽，审美因素也在人的观念中愈加突出。到了距今 10 万年前后，山顶洞人将绿色的火成岩钻成石珠，其穿孔几乎都是红色，显然是当时人们的装饰物，它显示了人类开始将审美因素从其精神和观念中分离出来的趋向。从 19 世纪以来发现的众多洞穴岩画，如西班牙的阿尔特米拉洞、品达尔洞，法迪

的拉斯科克斯洞、三兄弟洞，突尼斯、阿尔及利亚的岩画等等，距今在 3 万至 1 万年左右，这些史前艺术作品中的审美因素已经相当突出，但由于其与纯粹艺术的质的差别，我们还只能称之为“准艺术”或者“前艺术”、“萌芽期的艺术”。

从史前艺术到纯艺术也是一个漫长的历史过程。判定纯粹艺术、“准艺术”和非艺术的条件有二，一是承认艺术是人的创造物而非自然存在物；二是艺术品均具有审美因素，它的主要价值是满足人们的审美需求，而不是其他实际功利性的用途。非艺术的创造物同样是有价值的，但它主要是具有实际生活中的功利性用途，满足人们生活和生存的需要；“准艺术”是史前艺术的典型形态，它虽然已经具有了相当突出的审美因素，但它实际上并未脱离实际的功利性需要。几乎所有的洞穴壁画和岩画均与原始巫术和原始宗教密切联系，人们创造岩画的动机可以说主要的不是为了审美的需求，而是试图通过这些形式，达到诸如祭祀祖先和天地、图腾崇拜、期盼上天护佑等功利的需要。除了原始的绘画和雕刻，与此同时并存的诗、歌舞三位一体的艺术形式也具有同样的特点。尽管它不像岩画那样给后人留下了大量的可资考察的资料，但仅就现在可以掌握的资料就足以说明，此时三位一体的艺术也并非主要地体现出审美价值，而是更多地显示出它的实用的和功利的属性。应当说，在艺术起源的过程中，存在着一个介于实用和艺术之间的“中间环”，这是一个十分重要的过渡环节，按照黑格尔的说法，也可以称作“艺术前的艺术”。由于证据的缺乏，人们对于这个阶段“艺术”的发展和衍变还很难做出令人满意的阐述，但我们还是可以从对少量的出土文物的考察中略见一斑。在我国一些距今 7000~5000 年的彩陶制品上，有着人们从事诗、歌、舞活动的图案。比如青海大通县上家村寨出土的舞蹈纹彩陶盆，五人一组，手拉着手，面向一致，翩然起舞。这样的陶盆，显然已经主要地不是作为用具，而是用来审美了。人们在陶盆上绘制了舞蹈的场面，是对自身的欣赏，对自己进行审美观照，它已经具有独立的审美意义了。自此以后的一些陶器上绘制了人、兽、鸟、禽等装饰性图案，均可看作是人们进行审美活动的结晶，这些作品也可视为以审美为主要目的的工艺美术品。在诗文音乐等方面，也有着同样的发展。相传作于黄帝时代的《弹歌》：“断竹，续竹，飞土，逐肉”是我国有文字记载的最早的一首诗歌，它记录了人们出猎的过程，且具有一定的美感，也可视为一件艺术品。

第二节 艺术活动发生的基本学说

一、摹仿发生说

认为艺术起源于人类对自然和现实的摹仿。这是一种有关艺术起源的最古老的理论，它在古希腊的哲学家中比较流行，赫拉克利特、德谟克利特、苏格拉底、柏拉图、亚里士多德等人均持这种观点。德谟克利特曾讲：“在许多重要的事情上，我们是摹仿禽兽，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。”亚里士多德则认为，“喜剧总是摹仿比我们今天的人坏的人，悲剧总是摹仿比我们今天的人好的人”。^①在古希腊哲学家看来，所有艺术都是摹仿的产物，包括音乐在内。柏拉图在《法律篇》中说过：音乐“（摹仿）善或恶的灵魂”。这一思想又被亚里士多德加以发挥，认为音乐可以摹仿人的真情实感。我国古代也有艺术起源于摹仿自然的说法，如《吕氏春秋

亚里士多德：《诗学》，第 8—9 页，人民文学出版社 1982 年版。

·古乐》认为，黄帝命伶伦制定音律，“听凤凰之鸣，以别十二律”，尧“命质为乐，质乃效山林溪谷之音以歌”。阮籍《乐论》中也说原始乐歌乃“体万物之生”。

“摹仿说”是一种朴素的唯物主义的观点，它的合理之处在于：首先，它揭示了史前人类一种比较普遍的心理特点，即人有一种摹仿的天性，通过对于自然和现实事物的准确的摹仿，人们可以看到自己的智慧和力量，从而获得满足和快感。正如亚里士多德在《诗学》中所说：“人从孩提的时候就有摹仿的本能（人和禽兽的分别之一，就在于人最善于摹仿，他们最初的知识就是从摹仿得来的），人对于摹仿的作品总是感到快感。”^①其次，摹仿可能是人类最早采用的艺术创作方法。迄今发现的原始艺术作品，无论是岩洞壁画、雕刻，还是从壁画、雕刻上看到的舞蹈形式，均可说明这一点。现存原始部族的一些舞蹈，比如澳洲土人的袋鼠舞、野牛舞，北美爱斯基摩人的猎海豹舞，也都清晰地表现出对自然和现实生活的摹仿。即使在一些出土陶器上出现的较抽象的图案，也可以看出它由对生活的描摹逐渐演化为抽象图案的痕迹。可见，人们将摹仿与艺术中的写实主义方法相联系，是不无道理的。

但是，“摹仿说”也有着明显的局限。一是，它虽然承认艺术来源于生活，但它将摹仿归结为人的本能和天性，却不能解释这种本能和天性从何而来，为什么摹仿此物而不摹仿彼物，其间显然忽略了人的社会实践的因素和情感因素。二是，“摹仿说”只强调机械地描摹自然和生活，却将艺术中占很大比重的表现性因素置之一边，这当然就很难全面地把握艺术的起源和人们从事艺术活动的基本动机。由于“摹仿说”存在着明显的缺陷，近年来坚持这种观点的学者已经为数不多，但它在探求艺术发生的漫长过程中所起到的积极作用和具有的一定真理性，应当予以充分肯定。

二、游戏发生说

认为艺术起源于游戏。这个观点是由德国古典美学代表人物之一席勒最早提出来的。他认为摹仿是重要的，但不是产生艺术的真正动机。在摹仿的背后还有着更为原始的动力，那就是游戏。在《美育书简》中，席勒认为艺术的产生是人类脱离动物界的最后的、也是最重要的一个标志，“野蛮人以什么现象来宣布他达到的人性呢？不论我们深入多远，这种现象在摆脱了动物状态的奴役作用的一切民族中间总是一样的：对外观的喜悦，对装饰和游戏的爱好”。在席勒看来，游戏是创造力的自由表现。在游戏时过剩的精力流露出来。这种过剩精力表现在人身上，感性冲动和形式冲动就融合为自由的游戏冲动，也就是审美冲动。于是，艺术就产生了。

在此之前，康德在《判断力批判》中也曾指出，诗是“想象力的自由游戏”，音乐和颜色艺术是“感觉游戏的艺术”。席勒正是在此基点上，将这一理论予以发挥，使之更加完善和明确的。

后来，英国哲学家斯宾塞又进一步发挥了席勒的观点，在出版于1873年的《心理学原理》一书中，他认为游戏和艺术都是过剩精力的发泄，美感起源于游戏的冲动。他们的观点被后人称之为“席勒—斯宾塞理论”。不少学者赞同和信奉这种理论，但同时也受到一些人的批评。

德国学者谷鲁斯一方面承认艺术与游戏是相通的，但同时又反对“过剩精力说”，另外提出了一种“练习说”，认为小猫戏纸团是练习捕鼠；小女孩喂木偶是练习长大做母亲；小男孩

亚里士多德：《诗学》，第11页，人民文学出版社1982年版。

做打仗的游戏是练习作战的本领，都是受一种为以后活动作准备的本能冲动的驱使。艺术的产生，就是基于这样一种本能冲动的天性。

“游戏说”试图从生理学、生物学和心理学的角度揭示艺术发生的奥秘，无疑是十分必要的，它将精神上的“自由”看作是艺术创造的核心，对于人们艺术的本质和艺术创造的基本动因，有着十分积极的作用。

但是，过分偏重于从生物学和生理学的意义来看待艺术的起因，显然是错误的。“游戏说”忽略了更为重要的社会原因，把艺术活动仅仅归结为“本能冲动”或“天性”，并且不能解释这种“本能冲动”或“天性”来自何处，这样就难以从根本上解释艺术起源的真正原因。另外，“游戏说”过分强调艺术与劳动的对立、艺术与功利的对立，也有一定的片面性。

三、表现发生说

认为艺术起源于情感表现和交流的需要。持这一理论的有雪莱、列夫·托尔斯泰、法国美学家维隆、英国美学家乔治·科林伍德、美国美学家苏珊·朗格等人。雪莱在《为诗辩护》中认为诗歌“可以理解作‘想象的表现’，自有人类便有诗”。在他看来，原始人正是通过各种艺术来表现他们的情感，从而促使了艺术的发生和发展。维隆在他1879年出版的《美学》中把艺术定义为情感的表现，艺术品的价值在于它对情感所作出的表达。列夫·托尔斯泰认为艺术起源于感情传达的需要。在这方面，我国古代的《毛诗序》也提出：“诗者，志之所之也。在心为志，发言为诗。情动于中而形于言。言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足故咏歌之，咏歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。”^①

表现说无疑是关于艺术起源问题的重要理论之一，有其合理的方面。情感在推动艺术的发生和发展上有着不可忽视的动力作用，它从本质的角度体现出艺术一个方面的基本特征，因此，今天仍有许多学者坚持从情感表现的意义上来分析和认识艺术。但是，“表现说”也有其不够全面之处。

首先，仅仅局限于“表现说”，很难将再现性艺术、造型艺术的起源解释得十分清楚。况且，在艺术创作中，表现和再现并不是截然对立的，而是常常相互渗透与融合。

其次，人类表现情感的方式是多样的，艺术之外的许多语言、动作和表情都可以表现情感，仅仅强调感情的冲动和宣泄还不能完全说明艺术产生的真谛。

四、巫术发生说

认为艺术起源于原始民族的巫术活动。这在西方现当代是关于艺术起源的最有势力的一种理论。这个学说最早由英国人类学家爱德华·泰勒提出，他在《原始文化》一书中谈到，“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任性作用”，并让这种幻象充塞自己的时空。在此之后，弗雷泽把原始巫术归纳为“交感巫术”和“摹仿巫术”两种类型。交感巫术是指巫术施行者可利用与别人接触过的任何一种东西对此人施加影响；摹仿巫术则认为通过对某物的摹仿就可以对此物施行巫术影响。法国考古学家雷纳克阐发了交感巫术的思想，认为原始艺术就是巫术的一种；萨洛蒙·赖纳许和吉德逊等人认为艺术是作为一种控制狩猎活动的实践手段发展起来的，他们解释旧石器时代的岩画，说这些岩画的制作动机均出于巫术的需要。

从现代原始部族的状况来看，巫术信仰的存在是无可怀疑的。原始人除了发明建筑来抵

^① 转引自郭绍虞：《中国历代文论选》第30页，上海古籍出版社1979年版。

御大自然的无情侵袭，同时也发明了企图支配自然力的巫术，想要以一种方式去制约决定着他们命运的各种力量，或者设法与之和解。这种方式就是巫术。各种巫术活动，包括礼仪中的说、唱、舞蹈以及绘画、雕刻都被用来保证巫术的成功。这些技巧经常得到改进，巫术能够鼓励艺术的发展。在艺术的最低发展阶段上，巫术的艺术就成为最早的文化模式之一。巫术活动所创造的艺术具有双重的意义，它既能够增加巫术效果的气氛、情绪与形象的逼真，同时又能够使这种摹仿的外观创造及情绪渲染将人们带入一种幻觉真实，从而导引出一种愉快的感觉，最终又使之转化为审美愉快，这时，这种源于巫术活动的形象与情绪就脱离了实用的、功利性的目的，获得了独立的意义，不再是巫术，而是艺术了。巫术是原始宗教的一种形式。作为一种文化模式，它要比部族或部落的宗教要早得多。在人类发展的早期阶段，确实存在着这样一个巫术与艺术难分难解的阶段。没有这样一个阶段，纯粹审美意义上的艺术是难以发生的。

但是，如果将巫术作为艺术发生的根本原因也是不妥的。一些学者的研究成果表明，并不是所有的原始艺术都与巫术有关。人类学家马林诺夫斯基根据自己在新几内亚对当地原始部族的调查，认为那些由饱餐后的满足或性欲冲动而产生的原始歌舞，与巫术无关，他们对所能控制的自然现象或制造工具，也不采取巫术手段。

五、劳动发生说

认为艺术起源于劳动。这是 19 世纪末以来在许多民族学家和艺术史家中十分流行的一种理论。德国的毕歇尔在《劳动与节奏》中说：“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。”芬兰美学家希尔恩以原始部族的各种艺术为素材，在《艺术的起源》一书中有专门的章节论述了艺术与劳动的关系。他说，“劳动的歌和舞蹈最典型的例子可以在大洋洲的部族那里遇到”，他引用了一些例子来说明重要的并不在于在游戏或艺术中对劳动的摹仿，而在于那些伴随着实际的劳动操作而产生的审美活动。梅森认为最原始的诗歌是劳动诗歌。马克斯·德索在《美学与艺术理论》中认为，最早的歌是劳动的歌，它使劳动变得轻松而且便于能量的贮藏。柯斯文在《原始文化史纲》中 also 说，“各种原始艺术所有观念形态之共同的根源是劳动，是人们的劳动实践”。原始艺术“是表现人从劳动实践中得出的认识、情感、情绪和思想的一种形式”。俄国早期马克思主义者普列汉诺夫更是主张劳动起源说，他在《没有地址的信》等著作中探讨和分析了艺术起源这一复杂的现象，他认为艺术、美感、美的概念的产生是由于社会中的人从事劳动的结果。“劳动先于艺术”；人最初是从功利观点来观察事物和现象，只是后来才站到审美的观点上来看待他们”。

劳动起源说一直是我国学术界予以较多肯定的理论，它以唯物主义历史观为基本依据，具有较充分的合理性。一般说来，劳动既为艺术的发生创造了条件，同时又是推动艺术产生的最基本的动力，恩格斯在《劳动在从猿到人转变过程中的作用》中，论述了劳动在人类进化中的意义，他认为由于劳动所导致的手的完善，使艺术生产成为可能：“由于这些遗传下来的灵巧性以愈来愈新的方式运用于新的愈来愈复杂的动作，人的手才达到这样高度的完善，在这个基础上它才能仿佛凭着魔力似的产生了拉斐尔的绘画、托尔瓦德森的雕刻以及帕格尼尼的音乐。”^①正是劳动，为艺术的发生创造了必需的生理条件。与此同时，也创造了必要的心

^①《马克思恩格斯选集》，第 3 卷，第 510 页。

理条件。

人的劳动，表现为一种“自由自觉的活动”。或者叫作“有意识的生命活动”。这是人与动物的本质区别。正是这种“有意识的生命活动”，使人类不仅从自然界的支配下一步步解放出来，并且从自己制造的工具和劳动成果中意识到自己的智慧和技能，看到了自身的本质力量，从而引起满足、自豪和喜悦之情。这种情感就是审美意识的萌芽。开始，这种审美意识是依附在劳动成果之上的一种精神价值，随着人类劳动实践的扩展，这种审美的精神附加值在劳动成果中所占的比重逐渐增加。当人类对这种精神价值的需求已不能从劳动及其成果中获得满足时，便开始专门为满足人们的审美需求去创作和表现。这样，纯粹的、具有独立审美意义的艺术便产生了。

人们把劳动看作艺术发生的主要原因，还在于人类的劳动实践活动与原始艺术有着最直接的联系。

首先，劳动是原始艺术最主要的表现对象。史前人类的艺术活动，是和劳动紧紧连在一起的，有时就是劳动生产的一个重要组成部分。劳动过程、劳动工具、劳动成果，均成为史前艺术表现的题材和内容。人们通过对现代残存的原始部族的艺术活动的考察表明，诸如印第安人挨饿时集体跳的“野牛舞”澳洲西部有的部族在种下庄稼后跳的“踊跃舞”等等都与劳动生产活动直接相关，它有着明显的功利目的，在本质上还不能算作艺术，但其间已经渗入了不少审美因素。我国汉代的《淮南子·道应训》中记载道：“今夫举大木者，前呼邪许，后亦应云，此举重劝力之歌也。”这就清晰地说明了艺术在劳动中的重要作用。

其次，史前艺术在内容与形式方面都留下了大量的劳动生产活动的印记。在内容方面，史前大量的岩画表明，绝大部分都离不开对动物的表现，比如野牛、野猪、野马、鹿、大象等，这些都是原始人狩猎的对象，是他们主要的食物来源，因而他们才能够对这些动物把握得相当准确，神情备至。我国《吕氏春秋·古乐》中记载着这样的话：“昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阙”，亦即歌词有八段，歌词的内容已失传，但歌名仍存，其中一段是“遂草术”，一段名“奋五谷”，显然是对劳动过程和草茂粮丰的表现。在艺术形式方面，很多学者发现，音乐、舞蹈和诗歌所具有的鲜明的节奏感，均与生产劳动联系在一起。普列汉诺夫曾经描述说，“在原始部落那里，每种劳动都有自己的歌，歌的拍子总是十分精确地适应于这种劳动所特有的生产动作的节奏”。^①歌的节奏总是严格地由生产过程的节奏所决定。有些打击乐器也是由劳动工具演化而成的，如我国殷墟中出土的石磬，就是由犁演化而来。人们在劳动中有时借助于击打工具表达感情，慢慢地就使该工具成为乐器。

但是，如果说艺术起源于劳动是惟一正确的理论，也并不科学。过分注意劳动与艺术发生的直接联系，也不免有些简单化。诚然，劳动是人类社会生活最重要的组成部分，但却不是社会生活的全部，事实是，劳动以外的其它社会生活的内容，如战争、情爱、休息、衣食住行等，也均与艺术的发生有着密切的联系。此外，正如恩格斯所说，艺术的生产是以人的手由于劳动而达到的高度完善为前提的，但艺术起源主要地是指社会学意义和心理学意义上的推动力，也就是说指原始人最初的创作动机究竟是什么。从这一意义上来探讨劳动与艺术的关系，还很难判定它在艺术起源方面的作用究竟如何。

在上述有关艺术起源的重要理论之外，还有一些理论值得重视。著名的奥地利精神病医

《普列汉诺夫美学论文集》第1卷，第339页，人民出版社1983年版

生、精神分析学派的创造人弗洛伊德把艺术看作是个人无意识的象征表现，是某种被压抑的性意识的表现，艺术活动是摆脱苦闷的一种“诱惑的奖赏”。有人根据这一理论去解释史前洞穴壁画的创作动机，统统看作是性的无意识表现。这种说法显然有些牵强附会。应当承认在史前艺术的不少作品和活动中，性爱的内容的确是重要的，性欲也确是不可忽视的动因，它在整个历史的进程中也应当是决定性的因素之一，但它作为一种生理基础，毕竟不是社会生活及发展的惟一因素，因而他的作用和范围也是有限的，过分夸大这一因素的作用是不妥的。

弗洛伊德的学生、瑞士心理学家容格曾提出了“集体无意识”的著名概念，他认为呈现于幻觉世界中的人类意识是种集体的无意识，它是由遗传造成的一种心理倾向。凡是原始文化都属于一种秘密传授体系，这些经验深不可测，所以经常不得不披上神话的外衣。他认为凡伟大的诗人和艺术家无不受这种原始的集体无意识的支配，从人类的原始意象（原型）中获得创作的源泉。而在这时，有意识的自我只能处于旁观地位，所以艺术创作总包含着有一部分不可解释清楚的秘密。这是一种值得研究的理论。

由此可见，从某种单一的理论去阐释艺术起源是困难的。不少学者倾向于作多元性的解释，不再沿袭过去的简单说法。首先，大量的考查证明，在艺术发生的最初阶段，极有可能是由多种多样的因素促成的。同时，各类艺术鉴于自身的特殊性，很难导源于同一种因素。即使有的方面（比如经济）是主导的和决定性的因素，但它也并非惟一决定性的因素，有些非主导的方面也不应忽视，诸如社会学、心理学、生理学、人类学、民族学、伦理学等方面的因素也应得到充分的研究，以求全面地、本质地揭示出艺术发生的真正原因。

综上所述，我们可以清楚地看出，艺术的发生经历了一个由实用到审美、以巫术为中介、以劳动为前提的漫长历史发展过程。事实上，巫术在原始社会中同样是人类的一种实践活动。对于原始人来说，巫术具有特殊的实用性，他们甚至认为巫术的作用远远大于工具，拥有巨大的威力。这种原始社会中的巫术礼仪活动，同原始人的采集、狩猎等生产活动和社会群体交往活动融合在一起，形成了渗透到物质领域和精神领域各个方面的原始文化。正是在这种原始文化的土壤上，艺术才得以产生和发展起来。艺术的起源很可能是多因的而非单因的，尤其是各种形式的原始艺术的出现更难以用单一的原因来囊括。但是，归根结底，艺术的产生和发展是由于人类的社会实践活动，艺术是人类文化发展历史进程中的必然产物，艺术的起源应当是原始社会中一个相当漫长的历史过程。在这个过程中，原始文化、原始宗教、原始艺术就是这样互相融合在一起，延续了相当长的一个历史时期。在此期间，曾经经历过巫术礼仪、图腾歌舞等中介，与此同时，原始人类摹仿自然的本能、表现情感的需要，以及游戏的需要等也渗透其中。在这个漫长的历史过程中，人们现在所理解的纯粹意义上的艺术才逐渐独立出来。所以，艺术的起源并不是某一个具体的日期，它或许经历了上万年的一个历史过程。

第三节 艺术的发展

一、艺术发展的根本原因

在人类社会生活的结构中，经济基础是与一定物质生产力相适应的、由社会生产关系的总和构成的现实物质基础。耸立在经济基础之上的上层建筑，是由经济基础影响和制约的政治、制度及思想方式、世界观或社会意识形态的总和。艺术既属于意识形态，又具有不同于

其它意识形态的特性。

人类社会是一个有着自身内部结构的有机系统，其中，生产力和与之相适应的生产关系是支撑整个社会的基础，在这个基础上，耸立着“法律和政治的上层建筑”以及各种社会意识形态，即哲学、宗教、艺术等等。唯物史观认为，物质生活的生产方式制约着整个社会生活、政治生活和精神生活的过程，经济基础的发展对于意识形态具有较强的制约和影响作用，随着社会经济基础的变更，上层建筑中的政治、法律、道德、宗教等意识形态，也必然要或快或慢地发生变革。

经济基础的发展对于意识形态具有较强的制约和影响作用，同样，艺术的发展也要受到经济的制约和影响。以生产劳动为中心的人们的经济活动是推动艺术发展的根本原因。

但是，经济对于艺术的这种作用并不是直接的，而是往往要经过一些中介环节。其中包括政治的、社会的、制度的等各方面的因素。正是借助了这些中介，才使得作为时代精神生活重要方面的艺术接受到经济基础的制约与影响，同时也借助这些中介，使艺术又对经济基础施加影响。比如，人们发现，真正与一个时代的精神生活（包括艺术）发生直接联系的，往往是与社会内部的冲突以及反映这种冲突的精神和情感状态有关，而不是经济结构及物质生产过程本身。

因此，我们在强调经济对艺术的制约和决定作用的同时，又应看到，经济的兴衰与艺术的兴衰虽然有着密切的联系，但并不是机械地互为因果关系的。

同时，艺术的发展与经济的发展并不总是同步的，有时艺术的发展显得快些，有时显得慢些，有时甚至与经济呈反方向发展。这种现象，正是马克思所指出的物质生产与精神生产的不平衡关系。那种认为经济繁盛，艺术一定繁荣，经济衰退、艺术也就一定衰落的想法是缺乏根据的。经济对于艺术固然重要，但二者并不存在同形、同构和直接对应的关系，艺术的繁荣与衰落，其原因是多重的，除了经济的因素之外，还会与社会各个方面的因素有关，仅仅以经济的因素来看待艺术的发展，显然是不全面的。古希腊时代的经济与现代社会相比，无疑是极为原始的，可是为什么古希腊艺术会在某些方面超过现代艺术，而且在马克思看来，还是一种“高不可及的范本”呢？甚至比古希腊艺术更为原始和古老的艺术，就已经达到了相当高度。比如史前期还处在群居状态的一些部落，生产力水平极其低下，但作为一种高级艺术的舞蹈已经出现了，他们创造了令人类学家吃惊的、难度较大而又很美的舞蹈形式。在中国，建国初期的许多少数民族经济相当落后，有的还过着刀耕火种的原始生活，与先进的汉族地区相比，差距很大，但他们也具有了相当发达的舞蹈、对歌等艺术形式。

对此，马克思早在1857年所写的《政治经济学批判》导言》中就说：“关于艺术，大家知道，它的一定的繁盛时期决不是同社会的一般发展成正比例的，因此也决不是同仿佛是社会组织的骨骼的物质基础的一般发展成正比例的。”^①这种不平衡不仅表现在“艺术本身的领域内部的不同艺术种类的关系中”，而且表现在“整个艺术领域同社会一般发展的关系上。”古希腊开创了文化史上第一个艺术繁盛时期，后来尽管物质生产发展了，但古希腊艺术的代表形式——神话和史诗却停滞了。18世纪末19世纪初的德国，物质生产是落后的，但却产生了歌德、席勒等一批艺术家和思想家。无数现象告诉我们，艺术的发展虽然受制于经济基础及物质生产的发展，但艺术生产和发展的原因是多种多样的，它与社会的一般发展和物质生

产的一般发展并不是机械的比例关系，也就是说，艺术生产与物质生产的发展之间存在着不平衡的关系。

研究艺术与经济的关系，就应充分注意不同历史时期物质生产和艺术生产自身的特殊性，以及二者在不同历史时期相互关系的特殊性。再以古希腊而言，它的神话不仅是古希腊艺术的宝库，而且是它的土壤。随着物质生产力和社会生活的发展，人们对自然的支配能力及其认识也在变化，那种“用想象和借助想象以征服自然力，支配自然力，把自然力加以形象化”的神话也就消失了。当某种艺术形式赖以生存的社会条件不存在了，那么即使这种艺术发展得如何完美，也难以再发展下去。各种艺术形式的兴衰与嬗变，都可以据此找到原因。中国古往今来许多艺术品种的兴起、繁盛与衰落，也都充分证实了这一点。至于艺术赖以生存的社会条件的基本构成，当然不仅仅是物质生产，还包括政治、哲学、宗教、社会心理结构等诸种因素。它们同样也受到经济基础的制约和影响，但在经济与艺术之间，它们又是重要的中介因素。

经济的繁盛，社会生活的稳定，当然有利于艺术的发展，可以为艺术生产提供更雄厚的物质基础，创造良好的艺术创作与消费环境。但这是从一般的角度而言，如果具体分析文化史的一些状况，就会发现事情往往并非这样。在某些经济衰落，甚至危机的年代，同样能产生伟大的艺术品，杜甫是如此，李后主（李煜）也是如此，加之西方的米开朗基罗等人，均生活在动乱的年代。一些国家某种艺术发展的高峰，都不是处在经济与政治发展的盛期。这样讲，并非是说只有经济衰退和社会混乱的时期才能产生伟大的作品，而是说艺术发展的原因是复杂的，应当从多重的因素加以分析和研究，简单地强调“经济决定论”，或是全盘否定经济的作用，都不符合唯物史观。艺术的生产和发展与物质生产之间呈现出多种复杂的情况，值得人们认真加以研究。

同样，艺术对经济的某些影响，一般也需要经过上述中介因素才能起到作用。艺术不可能直接影响到经济基础与物质生产的盛衰，更不可能直接作用于经济基础的变更。

二、艺术发展的继承与创新

艺术活动的发展需要适宜的外部条件，更需要充分的内部条件。艺术的发展主要是由艺术内在的规律和特点决定的，这种规律是客观存在的、不以人的主观意志为转移的运动法则，它决定着艺术发展的特征和基本趋向。在艺术活动发展的各种内部因素中，继承和创新是一对重要的范畴和基本的规律。

1. 艺术发展的历史继承性

艺术是人类生活和思想情感的形象表现，它随着时代和人类生活的发展而发展，一定时代的经济、政治、文化对艺术的发展起着重要的制约和影响作用，但是这种制约和影响要通过艺术自身的内在结构来进行。不同时代的文艺既有其差异性，也存在一些共同的特征和联系，艺术在它的发展过程中其内在结构是有继承性的，这种继承性，反映着社会意识形态和人们审美观念的连续性。马克思曾经说过：“人们自己创造自己的历史，但是他们并不是随心所欲地创造，并不是在他们自己选定的条件下创造，而是在直接碰到的、既定的、从过去继承下来的条件下创造。”^① 还曾说：“历史不外是各个世代的依次交替”，每一代一方面在完全

^① 《马克思恩格斯选集》第1卷，第603页。

改变了的条件下继续从事先辈的活动，另一方面又通过完全改变了的活动来改变旧的条件。^① 人类的历史是无法割断的，艺术活动作为人类精神生活的一个重要组成部分，同样是无法割断的。每一时代的艺术都是该时代人们生活及思想感情的形象写照，体现了该时代的政治经济及意识形态状况，也体现当时人们的审美水平。每一时代的艺术对于后代的艺术来说，都是一种既定的存在和条件，后一时代的艺术注定要在前一时代的基础之上得以发展，中间不可能出现真空地带。后一时代人们的审美观念也要在前一时代的水准之上逐渐提高，其间也不可能出现跨越一个时代的跳跃。任何试图否定前人、否定传统的作法，都是违背历史规律的。每一个时代都有体现着自身时代特点的艺术成果，都以独特的审美方式哺育和陶冶着同时代的人们，同时也成为思想文化积淀，继续影响和熏陶着后代。战国时代的伟大诗人屈原的诗篇明显地继承了古代神话和传说的精神意蕴及表现方法。汉代司马迁的《史记》被誉为“史家之绝唱、无韵之离骚”，可见其与先秦文艺的继承关系。当前人的艺术形式、创作方法和技巧，以及审美意趣、审美观念成为具有较高价值的成果和经验时，便成了艺术遗产，其主导的方面将会以审美积淀的经验的形式为后人学习和吸取。后人的艺术创造也不可能如空中楼阁重起炉灶，而是要以前人的成果作为基础，跨越前人探索过的阶段，踩着前人的肩膀，去作更高层次的探索和创造。

艺术的历史继承性，首先表现为对本民族艺术遗产的吸取和接受。一个民族有着自身完整的独立的历史发展过程，有着独特的生活习俗和传统风尚，有着属于“集体无意识”的思维及审美模式，同时，也有着与这些密切相关的艺术活动方式和特点。一个人对本民族这一切的继承最初常常是在不自觉的过程中进行的，他自幼所接受的文化教育，所接触的文化氛围，所感受的审美情感，无不浸透着本民族深厚的历史文化的积淀。及至他可以自觉地有意识地吸取民族文化艺术的精华之时，无疑他已经在精神上周身流淌着本民族的血液。由于一个民族天然的历史联系，前世的艺术必然直接影响着后世，后人对艺术的学习，也必然首先着眼于本民族的艺术精华。

艺术的历史继承性，还表现在对其他民族和国家优秀文化和艺术成果的吸纳。人类的文明是相通的。当由于地理及科技条件等因素的限制，使人类进入文明社会的初期，世界民族之间还难以进行交流之时，东、西方便几乎同时出现了灿烂的艺术。随着历史的演进，东、西方各民族的交往从起始到逐渐增多，文化艺术的交流也愈来愈广泛，各民族之间在艺术上的互相继承和借鉴早已成为事实。人类艺术不应有国界，任何民族的优秀艺术成就均应为世界所共有，今天的人们应当把无论任何民族的艺术遗产均视作宝贵的财富，以求通过吸取和互相渗入促进本民族艺术的发展。我们曾有过拒西方文化艺术于国门之外的时期，但这一页早已翻过。事实上，我们更有着与其他民族的艺术互相吸取的悠久传统。从汉唐时期形成的“丝绸之路”，就是中原与西域及印度进行各种交流的明证，其间也包括艺术方面的互相继承和借鉴。比如音乐，汉族音乐与其他民族音乐方面的交流在隋代已相当可观。《隋书》中《音乐志》记载：“始开皇初，定令置七部乐：一曰国伎（即西凉伎），二曰清商伎，三曰商丽伎，四曰天竺伎，五曰安国伎，六曰龟兹伎，七曰文康伎。又杂有疏勒、扶南、康国、百济、突厥、新罗、倭国等伎。”到了唐代，则把七部乐增删为十部乐，即：燕乐、清商乐、西凉乐、天竺乐、高丽乐、龟兹乐、安国乐、疏勒乐、康国乐、高昌乐。十部乐中只有清商乐是汉族

① 《马克思恩格斯选集》第1卷，第51页

传统音乐，燕乐是唐代新创音乐，其余均来自中国境内的少数民族或外国。唐代音乐艺术的繁荣，与这种对外来艺术的兼收并蓄有直接关系。著名的《霓裳羽衣舞》，就是“胡乐”与汉族音乐结合的产物。同样，汉族的音乐也对其他民族音乐有很大影响。不仅西域各民族直接受到汉族音乐的熏染，远如拂菻（东罗马）、大食（阿拉伯）、波斯（伊朗）、倭国（日本）均可看到唐代音乐的影响。在日本，至今仍保留着一些像“燕乐”、“破阵乐”这样的在中国早已失传的唐代音乐文献资料，有的甚至现在还在演奏。1000多年来，中国与其他民族的艺术交往和相互影响是复杂的，它在各种艺术样式中均有体现，同时体现在艺术的思潮、流派、创作方法、艺术技巧和手法等各个方面。到了20世纪初，“五四”运动的主将们所倡导的新文化，更是在较大的范围上对西方文化艺术的吸取和借鉴。今天，科学技术的力量已使文化传播媒介得到迅猛的发展，世界各民族人民几乎可以同步欣赏不同民族的文化艺术成就，这就使各民族之间艺术的互相渗透和影响进入一个更高的阶段。

艺术的这种历史继承性，在艺术的形式与技巧、内容、审美观念和创作方法等方面均有突出表现。

首先，体现在艺术形式方面，绘画、雕塑、音乐、舞蹈、戏剧、文学等艺术种类基本形式特点的形成，都不是一日之功，而是经历了若干年代，在一代代艺术家的不懈追求和创造过程中逐渐成熟和完善起来的。前人的创造均成为给后人留下的遗产，惟有在前人的基础上不断发展，才能使艺术形式从粗陋到精致，由简单到复杂，从单一到多元，从美感的贫弱到美感的丰富。艺术形式的发展主要体现在作品的结构、体裁、艺术语言等方面，同艺术的内容相比较，形式因素更具有变化相对迟缓的特点，一定的形式因素一经严密和精致化，便有了一定的稳定性和独立的审美价值，会在较长时间内保持其特色，即使有所变动，也只是量的变化，使之趋于更加完善。这种形式因素，有时会影响若干时代的艺术家。比如中国格律诗及词的形式特点，至今仍为诗词作者所遵循。200年前诞生的京剧，其形式因素也为今天的京剧艺术家所沿用。当然，艺术的形式特点终究不能脱离时代精神的需要及人民群众审美观念的变化，后人对前代艺术形式因素继承的多寡，往往要取决于此。

其次，表现在内容方面，艺术的继承性也是很明显的。艺术的内容，是艺术家对人类的特定生活及思想情感的具体选择，人类社会生活及审美情感的连续性，决定了艺术内容在一些方面的继承性。马克思曾说：“希腊神话不只是希腊艺术的宝库，而且是它的土壤，”这是希腊艺术的素材。”希腊神话很早就以口头的形式在民间流传，公元前8世纪时被荷马搜集综合和加工，以后便成为希腊戏剧和雕塑的题材来源。埃斯库罗斯的《普罗米修斯》、索福克勒斯的《俄狄普斯王》、欧里庇得斯的《美狄亚》，以及希腊雕塑中的维纳斯、阿波罗、《拉奥孔》等，均取材于神话。一个民族自身历史发展过程中的重要阶段所出现的文化现象，往往会成为后人艺术创作的重要题材来源。基督教的《圣经》故事在中世纪艺术及文艺复兴时期的艺术创作中成为人们普遍重视的素材和题材，从古希腊、古罗马的艺术和历史中取材，是文艺复兴艺术家的另一个题材来源，也是17世纪古典主义艺术普遍遵守的法则。在中国，《嫦娥奔月》、《女娲补天》、《大禹治水》等远古神话和传说“赵氏孤儿”、“廉颇与蔺相如”等春秋战国时期的故事、屈原诗作的意蕴、《西游记》、《三国志》、《水浒》中大量的故事等等，大凡在中国历史上具有一定影响的文化现象，都长久地在后世流传，成为诗歌、戏剧、绘画、雕塑、音乐、影视等各种创作取之不尽的题材来源。而这浩如烟海的神话传说和历史故事，无论在历史上是否已经成书，都曾经历了许多人的共同创造和许多年的反复锤炼，有的从口头

传说到改制成各种形式各种体裁的艺术作品，本身就是一个不断继承、反复加工的过程，凝聚了众多艺术家的劳动和智慧。

诚然，与艺术形式相比较，艺术内容是一个较活跃和富有变化的因素，它要及时地随着时代生活和人们审美情感的发展而发展，对已经变化了的社会生活作出迅速的反映，而不能停留在原来的生活中。但是，作为人民群众审美意识的延续和对前人生活的观照，艺术创作中内容方面的继承同样是必要的，将会长久地存在下去。

再次，表现在民族的审美观念及其创作方法上，这种历史的继承性更是潜在的、在整个艺术传统中起着主导作用的。一个民族的传统审美观念往往有别于其他民族，具有独自的特点。这种审美观念是该民族在长期的历史发展过程中由地域特点、风格习惯及政治、经济、伦理等各方面因素的影响下积淀而成的，它凝聚着人们的情感及生活理想，艺术传统则是这种审美观念的具体体现，而人们在艺术活动中所遵循的方法与规范，所追求的倾向与风格，更是由审美观念与艺术传统衍生而成。审美观念的历史继承性是不依人的意志为转移的，人们可以顺应它，疏导它，在审美的过程中使之得到更新，朝着更高的层次发展，但却难以割断它，扭曲它。中国和欧洲便分属两种不同的艺术体系，有着各自悠久的传统，这种传统便与民族的审美心理结构紧密相连。西方艺术源于古希腊与古罗马，它曾将求“真”和求“美”作为艺术的最高理想，由此便产生了对自然的摹仿和对形式美的刻意追求。这就逐渐形成了以写实为主体的审美观念和创作传统。在中国，自春秋战国时期以来的诗歌、绘画、雕塑等，则不过于强调写实，而是将神与形、虚与实相融合，追求意境的创造，逐渐形成了以写意为主导倾向的审美观念和创作传统。这种追求在诗歌及水墨画中体现得最为明显。在东西方艺术发展的不同历程中，都继承了各自的审美观念和艺术传统。即使在近百年来的不断变革、融合的过程中得到较大的更新，但这种观念与传统在各自的艺术创作中仍清晰可见。

2. 继承中的革新与创造

艺术的历史继承性并不就是对前代艺术的相循相因，新时代的艺术总是要适应新的现实生活的需要，适应人们思想情感的变化及审美需求，表达出新的观念、情感、趣味和理想。因此，后世的艺术对前代的艺术从来也不是全盘接受，而是有所选择、改造和创新。正如毛泽东说：“我们必须继承一切优秀的文学艺术遗产，批判地吸收其中一切有益的东西，作为我们从此时此地的人民生活中的文学艺术原料创造作品时候的借鉴。”^①事实是无论哪个时代、民族和阶级，对于遗产的继承都是有条件的，都要依照新的时代精神及自身愿望、观念、审美理想的要求，对前世或其他民族的艺术作品进行筛选，将那些艺术性较高、思想性也好的作品推出来，使之得以传播和流传。将那些好的、富有魅力的创作方法、技巧等吸收过来，为我所用。

可以说，艺术发展的过程就是一个不断除旧布新，推陈出新的过程。其间，继承与创新是紧紧连在一起的，没有继承，便不会有创新；没有创新，继承只能是一句空话。在这样一对范畴中，继承是手段，创新是目的，研究艺术的继承性，目的是为了推进艺术的发展。历代优秀的艺术家往往善于博览精读，深知前人的成败得失并予以分析批判和借鉴，进而开拓新路，进行创造。

创新，是在继承基础上的创新。为了创新，就必须批判地继承前人和其他民族的优秀文