艺术人类学

ANTHROPOLOGY OF ART

艺术是人之所以为人的证据

易中天 著

上海文艺出版社

CONTENTS 目录

扉页
INTRODUCTORY THEORY 人类学与艺术本质的还原
上编 发生机制
CHAPTER 01 走出自然界
CHAPTER 02 人的确证
CHAPTER 03 图腾原则
CHAPTER 04 原始冲动
CHAPTER 05 时间思维
CHAPTER 06 理性精神
CHAPTER 07 神话模式
下编 原始形态
CHAPTER 08 工艺
CHAPTER 09 建筑
CHAPTER 10 雕塑
CHAPTER 11 人体装饰
CHAPTER 12 舞蹈
CHAPTER 13 戏剧
CHAPTER 14 绘画
CHAPTER 15 音乐
CHAPTER 16 诗歌
CONCLUSION 再论“艺术本质确证说”
EPILOGUE 人的确证需要产生艺术

扉页

ANTHROPOLOGY
OF ART

艺术人类学

易中天……著

上海文艺出版社

图书在版编目（**CIP**）数据
艺术人类学 / 易中天著. -- 上海 : 上海文艺出版社, 2020
ISBN 978 -7-5321-7775-2
Ⅰ. ①艺… Ⅱ. ①易… Ⅲ. ①艺术—文化人类学—研究 Ⅳ. ①J0 -05
中国版本图书馆CIP数据核字（2020）第139420号

出版人：毕胜
责任编辑：陈蕾
特约编辑：汪超毅
封面设计：TT Studio

书名：艺术人类学
作者：易中天
出版：上海世纪出版集团 上海文艺出版社
地址：上海市绍兴路7号 200020
发行：果麦文化传媒股份有限公司
印刷：北京盛通印刷股份有限公司
开本：710mm×1000mm 1/16
印张：23
字数：368千字
印次：2020年8月第1版 2020年8月第1次印刷
印数：1-5,000
ISBN：978-7-5321-7775-2 / J·0533
定价：69.00元

果麦文化 出品

INTRODUCTORY THEORY
人类学与艺术本质的还原

哲学并不要求人们信仰它的结论，而只要求检验疑团。

——马克思

〖一〗

1768年，英国航海家和探险家詹姆斯·库克（James Cook，1728—1779）受命前往南半球探险。他指挥的“努力号”帆船从普利茅斯起航，八个月后绕过合恩角，登上两年前英国人命名为乔治三世岛、一年前船长布干维尔又命名为新西泰尔岛的塔希提岛。在这个远离英吉利海峡的南太平洋荒岛上，库克第一次注意到一种久已被欧洲人忘记、以后也曾同样引起英国人类学家查理·达尔文（Charles Darwin，1809—1882）惊异的文化现象——文身。库克惊奇地看到：那些仿佛属于另一世界的塔希提人 [1] 赤裸的身体上交叉涂满黑色的线条，眼睛周围涂着白色，脸部其余的地方则装饰着红色和黑色的垂直线。可以想见，他们这副“尊容”会怎样地使那些衣冠楚楚的英国绅士们目瞪口呆。所以后来同样见过这类“奇装异服”的达尔文回忆说：“我永远不会忘记第一次看到荒凉而起伏的海岸上的一群火地人时所感到的惊讶，因为我立即想到，这就是我们的祖先。这些人是完全裸体的，周身涂色，长发乱成一团，因激动而口吐白沫，他的表情粗野、惊恐而多疑。” [2] 无疑，库克显然不会有达尔文那种关于祖先的联想，但是，当三个月后他在新荷兰（即今之澳大利亚）的东部海岸再次看到当地土人那画满红色花纹的裸体时，他

也许已确乎感到应该待之以一种新的态度了。于是，当1772年重返塔希提岛时，库克便详细地考察了当地土人的文身——不仅是画身，也包括刺身，而且还亲自参加了几次文身仪式，并把这一切都详细地记载于他的笔记之中。1779年2月14日，库克在探险途中遇难身亡，但他对现代原始部落文身习俗的发现和研究却和他的死讯一样震惊了欧美两大洲。人们为他的探险精神和他死后公布的笔记中所描述的那个神奇世界所倾倒。从此，人文学科的研究序列里又增添了一个极其重要的新的对象，它的名称就来自塔希提岛的土语“talu”，英语称之为“tattoo”。

作为一个航海家，库克当然不可能意识到他的发现对于人文学科会有什么样的意义，更不会想到在一百多年后出版的第一部艺术人类学著作——我们下面将要谈到的格罗塞（Ernst Grosse，1862—1927）的《艺术的起源》一书中，首先被作者加以介绍和研究的就是他的发现。实际上，库克只是那些最先走出欧洲文化圈的众多的冒险家、旅行家和传教士中的一员。在某种意义上，正是由于这些人对人类原始状态的发现、考察、介绍与研究，才无意之中使一门新的学科——人类学得以诞生。人类学（anthropology）就其本义而言，就是研究人类自身的科学。从字源上讲，它源于希腊文ανθρωπος加上λογος，也就是Anthropos加上Logos，意为“研究人的科学”。由于这个原因，人类学通常都定义为“人的科学”（the science of man）。毫无疑问，有史以来，人类就非常重视对自身的研究。古希腊号称“历史之父”的希罗多德（Herodotus，约前484—约前425）的著作中便有一半是人类学的资料，罗马诗人卢克莱修（Lucretius，约前98—前54）也曾在其哲学诗中讨论人类起源与文化发生等问题，我国古代的《山海经》中也颇多这方面的记载。而无论是苏格拉底（Socrates，前469—前399）把人定义为“一个对理性问题能给予理性回答的存在物” [3] ，还是我国的孔子（前551—前479）和儒家学派把人看作一个具有内省能力的道德和群体的存在物，都无非证明，在人类最早的思想里，就已蕴含着哲学人类学的内容。如果追溯得更早，即追溯到对宇宙世界进行神话学解释的时代，就不难发现，一个原始的宇宙学总是和一个原始的人类学比肩而立，世界的起源问题总是与人的起源问题难解难分地交织在一起，而一个伟大的神或一群伟大的神，也总是在创造了世界之后，就立即或过不多久便创造了人。这说明即使在神话形态的原始意识形态中，世界观也同时包含着两个方面的内容：怎样看待世界和怎样看待人自己。而且前者实际上又总是由后者决定的。正因为人把自己的创造力神化为某种外在力量，他才在把自己看作上帝的选民的同时，也把世界看作为上帝的创造物；也正因为人在自己的创造

活动之中建立了科学理性，从而意识到自己是理性的存在物，才会把世界看作一架齿轮和发条都耦合得井然有序、运转自如的机器；至于天尊地卑、月阴日阳的宇宙观，更不过是人类社会伦理观念的折射罢了。显然，无论是特创论的神学世界观，还是机械论的科学世界观，抑或道德论的伦理学世界观，背后都有一个人类学的影子。可以说，自人类有意识以来，他就在审视、研究和探索自身的奥秘了。

尽管人类学的前史可以追溯到这样久远的时代，但它作为一门独立的、专门的、带有自然科学性质的学科的诞生，却是近代的事，而且正是由库克们的发现所促成的。毫无疑问，这些最先走出欧洲文化圈的探险家、旅行家、传教士或其他什么人的原始动机当然不是要建立一门新的学科，甚至其中不少人还是出于建立帝国主义殖民统治的罪恶目的而深入“不毛之地”，但无论如何，这些发现却让自以为文明高贵的欧洲人大吃一惊：原来世界上还有这样的种族！那么，这些“形同禽兽”的“野蛮人”，这些不曾“开化”的“吃人生番”，究竟同我们有什么关系呢？他们究竟是我们不同文化的现代同类，还是我们远古祖先的现代残存呢？总之，这些新发现就像投入平静湖面的石子，激起了一圈又一圈的涟漪，从而使得一些对人类自身特别感兴趣的人觉得有必要专门建立一门新的学科，来研究这些新发现和由此引起的新问题。这门新的学科就是“人种学”（ethnology）。

人种学就其本意而言，是要研究现代原始部族和原始民族与欧洲诸文明民族之间的种族差异，因此一开始主要是从体质方面的差异入手的，后来这方面的研究就形成了人类学的一个分支——体质人类学（physical anthropology）。但是，随着研究的深入，人种学家们开始发现，各民族之间的区别，与其说是体质的差异决定的，毋宁说是文化的差异决定的，于是人种学也就逐渐地改变了它的内涵，将原始民族的文化变成了它的主要研究对象。同时，越来越多的研究者开始思考这样的问题：“在空间上处于最遥远地区的现代原始人和在时间上处于最遥远时代的史前原始人之间究竟有没有共同点？”[4] 至少就生产工具和物质文化而言，二者之间的相似是惊人的。那么，他们的精神生活是不是也会大同小异呢？也就是说，如果这个共同点，是确实存在的，那么，我们就完全可以将人种学对现代原始文化的考察和考古学对史前原始文化的研究结合起来，来研究整个人类文化的起源和演进了。

于是人种学便让位于文化人类学（cultural anthropology），并退而

变成后者的一个分支，即“民族学”。较之人种学，文化人类学有着更为广阔的研究领域和更为多样的理论视角。举凡人类语言、宗教信仰、审美意识、道德行为和社会结构诸方面，都是它兴趣所及之处。但是，它又不像一般语言学、宗教学、美学、伦理学和社会学那样孤立地研究这些文化现象，而是在整个人类文化和人类历史的广阔背景下宏观地和深入地研究它们的本质规律，并一直追溯到它们的原始形态，从而勾勒出人、人性、人类文化和人类精神现象的历史本来面目。总之，“它是关于人类研究最全面的学科群”，是“唯一能够广泛透视种种文化经验的学问，又具备兼跨生物科学与社会科学的基础，因此有资格对人类、人性、人的生活方式提出问题并加以研究” [5] ，当然，也有资格对艺术的本质做出全新的探索。

由于文化人类学具有这样的理论优势和生命活力，因此，当它带着一股新鲜空气闯进社会科学领域时，立即引起了各方面的强烈反响，甚至使某些学科，如历史学、宗教学、语言学等，不得不放弃已有的结论和成见，重新审视和建构自己的理论体系。至少，也“都已认清人种学的昌明给予了文化科学一种有权威的、不可缺少的帮衬” [6] 。因此，美国人类学家A. L. 克罗伯（Kroeber，1876—1960）宣称，现在已进入了一个“人类学的时代”（Age of Anthropological Science） [7] 。在这样一个时代，“艺术科学研究者如果还不明白欧洲的艺术并非世间唯一的艺术，那就不能原谅了”。也就是说，“除非它自甘愚蒙，它已不能再不顾人种学上的种种材料了” [8] ；而艺术人类学作为一种艺术学与人类学的交叉学科和边缘学科，它的诞生，也就是势在必行和理所当然的了。

〖二〗

现代艺术人类学的建立，是和德国人类学与艺术史学家格罗塞的名字联系在一起的。

1894年，格罗塞出版了他划时代的著作《艺术的起源》。在这部为人类艺术的研究开拓了新视野和开辟了新途径的天才著作中，格罗塞一开始就阐述了他对于文艺学方法论的新见解。在他看来，文艺学（他称之为“艺术科学”）应该包括两个部分，即“艺术哲学”和“艺术史”。前者

是关于艺术本质、规律、特性和目的的逻辑研究，后者则是关于艺术发展历史事实的实证研究，其共同目的，“就是描述并解释被包含在艺术这个概念中的许多现象”。但是，就整个艺术科学的全部历史而言，这两个方面的工作都是远非令人满意的：狭义的艺术哲学，即由哲学家们构造的艺术理论体系，总是附庸和从属于他们自己的思辨哲学体系，并随同后者一起行时于前，又衰亡于后。因为他们只想“将那思辨哲学的空中楼阁造得高耸入云”，却不肯回到人间，屈尊看一下眼前俯拾皆是的艺术现象和艺术事实。结果必然是：当古典哲学终结之后，无论是黑格尔派（Hegelians）还是赫尔巴特派（Herbartians）的艺术哲学，“在现在都已只有历史上的兴趣了”，至多不过留下些让人赞叹的体系的精密而已。另方面，广义的艺术哲学，即那些从批评家们个人的鉴赏趣味和审美标准出发所作的“艺术评论”，虽然“往往也装着哲学系统所标榜的那样十全十美的俨乎其然的样子”，但却只不过提供一些不免会互相矛盾的“片断的演绎和提示”。因为“那些意见和定理，都不是以什么客观的科学的研究和观察做基础，只是以飘忽无定的、主观的、在根据上同纯科学的要素完全异趣的想象做基础的”，因此虽然也有存在的价值，但却很难称得上是“艺术科学”。至于艺术史，本应该为艺术科学提供科学观察的实证材料的，然而遗憾的是，截至十九世纪末，艺术史家们的眼光竟仍然是那样地狭隘。他们固执地“昂然在古旧的迷园中徘徊”，只注意到“欧洲诸文明民族的艺术”，至多将墨西哥人和秘鲁人的艺术纳入他们比较研究的圈子内，而“对于人种学所介绍的原始民族的粗鄙的产物，依然用着不屑一顾的态度”。显然，“从一个这样狭小的基础上所产生出来的理论，怎能有一种普遍的真实性呢？”因此，格罗塞明确提出：“艺术科学的研究应该扩展到一切民族中间去，对于从前最被忽视的民族，尤其应该加以注意。”“所以艺术科学的首要而迫切的任务，乃是对于原始民族的原始艺术的研究。为了便于达到这个目的，艺术科学的研究不应该求助于历史或史前时代的研究，而应该从人种学入手。”[9]

毫无疑问，格罗塞的观点现在看来实在不无偏颇之处。他过分强调人种学的意义，竟然认为连历史和考古学“都是无济于事的”。这一点当然很难令人接受。与之相反，后来更多的学者都更重视考古学和历史学，宁肯只将人种学的材料作为一种可资借鉴的参考，甚至极端一点如英国动物学家和人类学家D. 莫里斯（Morris），干脆就认为人种学的研究根本不足为凭。莫里斯指出：“至今尚存的那些头脑简单的部落成员，其实并非原始落后，而是泯灭了灵性。真正的原始部落绝不会数千

年如一日地存在下去。裸猿（即人——引注）在本质上是一个勇于探索的物种，所以任何一个未能进步的社会，从某种意义上说，都是失败了的、误入歧途的社会。某些因素拖住了它的后腿，破坏了其成员探索调查周围世界的自然倾向。早期人类学家从这些部落中概括出来的那些特征，很可能正是妨碍其进步的因素。因此，将这些材料作为人类行为总模式的基础，风险很大。”[10]

不过，对于人种学的这些批评，已是格罗塞去世以后的事情了，更何况莫里斯的观点，也未尝没有可以商榷之处，因此我们大可不必据此来苛求古人。恰恰相反，在十九世纪末，像格罗塞这样高度评价人种学的研究，高度肯定它对于艺术科学方法论实现变革的意义，不但需要理论勇气，而且确实是一种革命行动。因为在此之前，无论曾经有过多少美学和艺术科学的派别，都几乎无一例外地把艺术仅仅只看作是文明社会的产物，而且是一经诞生便在各个方面都具有永恒合理性的东西。美学和艺术科学的任务，就是要找到这永恒不变而又普遍适合的美学原则，以便一劳永逸地解决艺术的本质和规律问题，并为每个人提供一张通向任何艺术殿堂的通用门票。然而格罗塞却从根本上改变了这一传统观念，并用他所搜集整理的人种学昭示于我们的原始艺术现象，卓有成效地将美学与艺术科学的理论眼光，导向一个向所忽视的问题——艺术的起源。在这部使人耳目一新的杰出著作中，格罗塞以翔实的材料和生动的描述，为我们展示了一个人类早已遗忘的原始艺术图景，即展示出艺术在其发生时代所可能有的原始形态，从而为美学和艺术科学展示出无限广阔的前景。因此，它的意义绝不仅仅只是把我们带到一个前所未闻的蛮荒世界，更不仅仅只是陈列出“野蛮人”稀奇古怪的面具、腰饰、歌舞和绘画以供猎奇，而首先在于通过“文明社会”以外“野蛮艺术”的展示，彻底摧毁了那种静止、孤立和僵化的世界观和方法论。人们这才发现，原来艺术并非从古希腊时代起就一直如此的、按照某种前定和谐的先验理性原则结构的事物的集合体，而是一个漫长的历史过程。甚至连古埃及艺术，也还不是它的原始形态和历史源头。在我们之前和我们之外，还有着“另一种”艺术，它们才是艺术的远古始祖，以及这个始祖的现代残存。美学理论和艺术科学如果将它们排斥在自己的理论视野之外，那么，无论其体系如何严整，如何堂皇，如何自以为是，都不可避免地只能是残缺不全的，甚至有可能是先验唯心主义的。因此，要使我们的美学和文艺学成为真正的科学，除了与传统的形而上学和唯心主义的观念作彻底的决裂，并将人类学的成果与方法唯物地引进自己的研究领域外，实在也是别无选择。正是在这个意义上，我们认为，格罗塞的

大胆尝试，不但是一种革命的行动，而且也是一种富于成果的革命行动。他的成功实践，也不仅使人种学以及以人种学为先驱的人类学，得以作为一种崭新的科学被引进了美学和文艺学领域，从而建立起一门新的边缘学科——艺术人类学，而且也在美学和文艺学领域内实现了观念和方法的更新，并为马克思主义唯物史观在这一领域的胜利创造了条件。

〖三〗

的确，艺术人类学的诞生，本身就意味着观念与方法的更新，而这一更新，又有着极其深刻的历史背景。

我们知道，人类思想最深刻的变革是从近代哲学开始的，“它的最大的功绩，就是恢复了辩证法这一最高的思维形式”[11]，从而一举动摇了“形而上学的思维方式”在思想领域的统治地位。事实上，过去几乎所有成体系的美学理论和艺术学说，差不多都是在这种思维方式的影响下建构的。它表现了人类的一种理性冲动，即人类无论如何也要追求和把握自身本质的那种精神。而所谓本质，在他们看来，也就是绝对、唯一和永恒的东西。只有这样的东西，才是真实的；也只有真实地反映出这一真实的理论，才是真理，才是“常道”“恒道”“至道”。“形而上者谓之道，形而下者谓之器”，“形上”之“道”较之“形下”之“器”，总是更为本质，更为深刻，更为永恒。因此，要想真正把握艺术的真谛，就必须找到艺术的“形上之道”，于是他们这才总是处心积虑、不辞辛劳地在艺术之外或艺术之中，去为艺术寻找一种普遍适用而又一成不变的理性规定和理性原则，以便一劳永逸地解决从创作到欣赏的全部问题。这一点，可以说中外无二。只不过在欧洲，从十五世纪下半叶开始，这种世界观由于自然科学的发展而变本加厉，并形成了一种思维定势，即静止地、孤立地看待世界：“不是把它们看作运动的东西，而是看作静止的东西；不是看作本质上变化着的东西，而是看作永恒不变的东西；不是看作活的东西，而是看作死的东西。”[12] 这样一来，在以这种思维方式看待世界的那些人那里，艺术也就必然被割断了它与历史和现实的联系，必然被抽去了活泼泼的生命，而变成一个泡在酒精瓶里失去了鲜明色彩的标本，或者一具可以放在手术台上任意解剖的僵尸。

显然，“在形而上学者看来，事物及其在思想上的反映，即概念，是孤立的、应当逐个地和分别地加以考察的、固定的、僵硬的、一成不变的研究对象”[13]。如果说，这种思维方式或多或少地与十五至十九世纪“四百年来在认识自然界方面获得巨大进展的基本条件”有着某种因果关系的话，那么，十八世纪以来自然科学的发展也同样雄辩地证明了，这种思维方式只能造成“使教师和学生、作者和读者都同样感到绝望的那种无限混乱的状态”。因为正如我们现在所知道的，“自然界的一切归根到底是辩证地而不是形而上学地发生的”。“因此，要精确地描绘宇宙、宇宙的发展和人类的发展，以及这种发展在人们头脑中的反映，就只有用辩证的方法，只有经常注意产生和消失之间、前进的变化和后退的变化之间的普遍相互作用才能做到。”[14]

于是，第一位对旧自然哲学进行变革的德国古典哲学家康德（Kant，1724—1804）一开始他的科学生涯，就把牛顿的稳定的、从有名的第一次推动作出以后便永远如此的太阳系，变成了一个由旋转的星云团产生出来的过程。接着，另一位同样伟大的德国哲学家黑格尔（Hegel，1770—1831）则进而第一次把整个自然的、历史的和精神的世界描写为一个过程，即绝对理念的自我运动史。由于绝对理念的自我异化和自我实现，人类的精神生活就呈现为一个由艺术而宗教最后到哲学的正、反、合过程，而艺术自身的发展也如此，即由象征型艺术而古典型艺术而浪漫型艺术，最后为宗教与哲学所取代。这样，黑格尔就不但把艺术从一成不变的概念变成了自我运动的过程，而且第一次试图揭示出这一过程内在规律与外部表现之间的关系，从而实现了艺术科学的逻辑与历史的一致。

逻辑与历史相一致作为被马克思主义创始人所肯定的世界观和方法论，它的源头也许应该追溯到十八世纪意大利的杰出思想家杨巴蒂斯塔·维柯（Giambattista Vico，1668—1744）。作为近代历史主义的创始人，维柯提出了将历史的眼光引入纯学术研究的大胆设想，并由自己的巨著《新科学》做了成功的尝试。在这部充满了究本穷源的实证精神的著作中，维柯提出了“人类世界是由人类自己创造出来的”这一蕴含着朴素的历史唯物主义萌芽的著名论断，从而实际上把世界看作了人类自我创造的历史过程。同样可贵的是，维柯在西方思想界较早地摒弃了仅仅将历史的源头焊接在希腊时代的传统观念，不但充分地研究了希伯来、迦勒底、西徐亚、腓尼基和埃及文化，而且极其敏感地注意到了当时还只是崭露头角的人种学，多次引用美洲印第安人的社会制度作为部落自

然法的例证。尽管他在使人类学成为科学方面的贡献，也许要逊于晚了一个多世纪的达尔文和摩尔根（Morgan，1818—1881）。维柯的《新科学》发表在1744年，达尔文的《物种起源》发表在1859年，而摩尔根的《古代社会》完成于1877年。但如果我们知道，维柯用人种学材料充实他的新科学构架时，库克还至少要再过二十四年才会发现原始部族的文身，就不会不对维柯肃然起敬了。同样地，尽管作为意大利人的维柯，不大可能具有德国人那种训练有素的思辨习性，因此他的著作在思想的深刻、逻辑的严密和体系的井然方面，都要远逊于黑格尔。但是，维柯所拥有的，正是黑格尔所缺少的。显然，在后者高贵的头脑和体系中，世界，亦即绝对理念的自我运动史，只该以象征形式开始于古埃及艺术，最后则必定以思辨形式终结于黑格尔哲学。

于是，黑格尔哲学解体了，这个解体的命令实际上是他自己发布的。1841年，德国哲学家费尔巴哈（Feuerbach，1804—1872）出版了他的《基督教的本质》一书，“它直截了当地使唯物主义重新登上王座”[15]，雄辩地证明了“在神的本质的观点中肯定的东西仅仅是人的东西”[16]。由于这个原因，费尔巴哈又把自己的哲学称为“人类学”[17]。这时，距达尔文出版《物种起源》和世界上第一个人类学学会成立（均为1859年）只差十八年，一种新世界观和新方法论可以说已是呼之欲出。遗憾的是，费尔巴哈虽然拒不为那种“变得敌视人了”的旧唯物主义负责，却也同样未能幸免于从前一切唯物主义的主要缺点，这就是：“对事物、现实、感性，只是从客体的或者直观的形式去理解，而不是把它们当作人的感性活动，当作实践去理解。”[18]这就使他最终未能跨出至关重要的一步。在这个关键时刻，1848年的革命毫不客气地把任何哲学都撇在了一旁，连费尔巴哈本人也被挤到后台去了。

幸亏，“从黑格尔学派的解体过程中还产生了另一个派别，唯一的产生真实结果的派别。这个派别主要是同马克思的名字联系在一起的”[19]。站在新世界观的历史高度，马克思和恩格斯宣布：“德国哲学从天上降到地上；和它完全相反，这里我们是从地上升到天上”。“我们的出发点是从事实际活动的人”[20]，也就是说，“是人类社会或社会化了的人类”[21]。于是，黑格尔的逻辑学被扬弃了，但不是被简单地放在一边，恰恰相反，“他的革命方面，即辩证方法，是被当作出发点的”[22]，把世界看作一个过程的“伟大的基本思想”得到了充分的，但却是唯物主义的肯定和弘扬；同样地，历史也再一次被引进了哲学，但“破天荒

第一次被安置在它的真正基础上”[23]。逻辑与历史再一次而且是真正科学地相一致了。它熔铸为这样一个命题：“整个所谓世界历史不外是人通过人的劳动而诞生的过程，是自然界对人说来的生成过程”[24]；它也熔铸为这样一门科学，即“按历史顺序和现在的结果来研究人的生活条件、社会关系、法律形式和国家形式以及它们的哲学、宗教、艺术等这些观念的上层建筑的历史科学”[25]。

毫无疑问，这样一门科学——马克思和恩格斯甚至称它为自己仅仅知道的一门唯一的科学[26]，是绝不会无视于人类学的诞生及其成果的。恰恰相反，人类学的科学方法和研究成果对于马克思和恩格斯建立的辩证方法的唯物史观，可以提供大量的实证材料并起到支持的作用。事实上，马克思本人无论是其早期或是其晚年，都对人类学以及有关人的本质的一切问题，表示了极大的关注和热情。早在1844年，年仅二十六岁的青年马克思，就在其著名的《巴黎手稿》中深刻地分析和阐述了有关人的本质的若干重大问题；而在他逝世的前几年，又把注意力从政治经济学转向了社会学和人类学，大量阅读了欧美人类学家的著作，并做了详细的质量很高的笔记。这就是新近收入《马克思恩格斯全集》第四十五卷的《马·柯瓦列夫斯基〈公社土地占有制，其解体的原因、进程和结果〉一书摘要》《路易斯·亨·摩尔根〈古代社会〉一书摘要》《亨利·萨姆纳·梅恩〈古代法制史讲演录〉一书摘要》《约·拉伯克〈文明的起源和人的原始状态〉一书摘要》以及未收入全集的《约·巴·菲尔〈印度和锡兰的雅利安人村社〉一书摘要》，其中拉伯克著作的摘要，是他在逝世前几个月完成的，是他真正的最后手稿。这些笔记证明，正如恩格斯追述的，马克思的确一直打算联系他们的唯物史观来阐述人类学家们的研究成果，“并且只是这样来阐明这些成果的全部意义”[27]。这个工作后来由恩格斯完成了，这就是1873年至1883年间和1885年至1886年间写作的《自然辩证法》中《劳动在从猿到人转变过程中的作用》一节，以及完成于1884年的《家庭、私有制和国家的起源》一书。前者用唯物史观阐述了达尔文的自然科学人类学的成果，后者则将摩尔根的文化人类学成果真正上升到唯物史观的高度。直到现在，这两部著作还仍然是马克思主义人类学的经典著作和纲领性文件。

的确，人类学作为一门研究人类自身，尤其是研究人类起源和人类文化起源及其原始状态的科学，是天然地接近历史唯物主义的。所以摩尔根竟在大洋彼岸“以他自己的方式，重新发现了四十年前马克思所发

现的唯物主义历史观，并且以此为指导，在把野蛮时代和文明时代加以对比的时候，在主要点上得出了与马克思相同的结果”[28]。这当然无非更雄辩地证明了唯物史观的科学性而已，同时也告诉我们，文化人类学如果自觉地以唯物史观为指导，就会对人类认识自身的研究产生深远的影响，甚至会引起其他社会科学和人文学科的重大变革。在艺术科学领域内，我们已经看到了这一革命成果。如果说，格罗塞作为第一个从艺术领域收集证据来支持唯物史观的人，他的划时代著作竟使一门新的边缘学科——艺术人类学得以诞生的话，那么，当俄国的马克思主义者普列汉诺夫（Г. В. Плеханов，1856—1918）自觉地站在唯物史观的立场上，运用他当时所能掌握的几乎全部人种学文献来驳斥关于艺术起源和审美发生的种种唯心主义理论时，其意义就不仅仅是美学和艺术学一个分支学科的建立，而是美学方法论的革命和新艺术观的确立了。总之，无论是摩尔根的《古代社会》（1877）、格罗塞的《艺术的起源》（1894），还是普列汉诺夫的《没有地址的信》（1899—1900），都无可置疑地证明了：唯物史观的发现是整个世界史观的根本变革，舍此就不会有真正科学的文化人类学的建立，不会有真正科学的艺术人类学的建立，也不会有真正科学的美学和艺术学理论体系的建立。

〖四〗

世界观的转变是根本的转变，而思辨终止的地方，也就是“真正实证的科学开始的地方”[29]。艺术人类学就是这样一种实证的科学。和许多学科一样，艺术人类学也有广义的和狭义的两种。就最本质的意义而言，凡是通过对人的本质的研究来探讨艺术本质的美学，都可以广义地称之为艺术人类学。正如我们前面所讲到的，由于各种世界观的背后，都实际上有一个人类学的影子，因此历史上许多美学理论，也都或多或少地广义地具有艺术人类学的性质。狭义的艺术人类学，则是专指那些运用人类学（主要是文化人类学）的方法和材料来研究艺术的科学。本书也属于狭义的艺术人类学。作为新艺术科学的前导，这是一门亟待建立的新学科。从学科的归属看，它既属于文化人类学，又属于美学和艺术学。确切地说，艺术人类学是运用文化人类学的方法和成果来研究艺术的本质和规律，尤其是着重研究艺术的发生机制和原始形态的科学。

艺术人类学以艺术的发生机制和原始形态为主要研究对象的这一规定性，是由人类学的性质决定的。如前所述，人类学本来就是人类原始状态这一重大科学发现的产物，而马克思主义的人类学，则不但基于前一个发现，而且还基于唯物史观这一世界史观的重大发现。如果说，前一发现（还要包括达尔文关于物种起源和人类由来的发现）从自然科学和历史事实方面向我们现实地证明了艺术和人自身一样，绝不可能是神的特创或绝对理念的外化等先验唯心主义的产物；那么，后一发现则从世界观和方法论的角度向我们逻辑地证明了，“意识形态本身只不过是人类史的一个方面”[30]。因此，不研究人类的历史，就无法真正揭示艺术的秘密；而要研究人类历史，就不能不涉及人类和人类文化的起源，也就不能不大量地借助于人类学关于史前原始文化和现代原始文化的材料与文献。也就是说，在艺术人类学看来，人类学、人种学和考古学所发现的艺术的原始形态，较之旧美学研究的对象——现代文明社会的艺术，也许更能揭示艺术的奥秘。因为作为艺术胚胎的化石和活化石，它们不但凝聚着远古人类精神活动的信息，而且隐藏着艺术生命的核糖核酸和遗传密码。因此，有必要将人种学对现代原始艺术的考察和考古学对史前原始艺术的发现结合起来，通过大量的考古研究和实证研究，设法勾勒和描述出艺术在其发生时期的原始形态，然后通过这些现象描述，进而努力探寻和推测人类在其诞生之际，之所以要创造出艺术这种精神生活形式和精神生产产品的原始动机、心理状态和文化背景，从而最终揭示出艺术的本质，即实现艺术本质的人类学还原。

实现艺术本质的人类学还原，是艺术人类学最根本的任务。所谓艺术本质的人类学还原，即是说，要通过对艺术原始形态的描述和对艺术发生机制的考察，揭示出艺术之最原初因而有可能是最内在和最本质的规定性，而这种规定性又恰恰是在进入文明时代以后被遗忘了的，或者是被某些现象所掩盖了的，甚至也许是被形形色色似是而非的理论、学说、常识和成见所歪曲了的，因此应该进行“还原”。例如，人们曾一度因为看到艺术中确实存在着模仿现象，便误以为艺术的本质就是模仿，而模仿则是人的一种天性。其实不但艺术的本质不能归结为模仿，而且模仿本身也不是目的，它有着极其深刻的原始背景，因此艺术与模仿的关系，只能在对原始劳动、巫术和宗教活动的考察中才能找到正确的答案。对其他艺术问题如迷狂、灵感等，也如此。

其实，几乎所有的艺术和艺术学问题，都差不多必须进行还原。因为，正如恩格斯所指出的：“当我们深思熟虑地考察自然界或人类历史

或我们自己的精神活动的时候，首先呈现在我们眼前的，是一幅由种种联系和相互作用无穷无尽地交织起来的画面，其中没有任何东西是不动的和不变的，而是一切都在运动、变化、产生和消失。”[31] 艺术当然也是如此。然而旧美学和旧文艺学缺少的正是这种辩证的思维方式。由于它们总是孤立、静止和片面地看待艺术，就势必只能看到艺术在某一层面（如审美形式）或某一时期（如古典时代）的某一特征（如和谐），并误以为那就是艺术的本质。例如，他们看到艺术中有再现因素，就说艺术的本质是模仿；看到艺术中有表现因素，又说艺术的本质是表现。其结果不是捉襟见肘，就是自相矛盾。但如果诉诸人类学的还原，以一种究本穷源的实证精神弄清它们的来龙去脉，那么，问题也许会变得明朗起来。

由于艺术人类学以艺术本质的人类学还原为根本任务，所以它差不多也就是艺术发生学（正如格罗塞的书名所标示的）。但艺术发生学的任务是逻辑地揭示艺术的发生机制和历史地描述艺术的生成过程，因此它也可以有各种方法。比如可以从对人的本质的哲学界定入手，思辨地推演出艺术发生的逻辑必然，从而建立“艺术发生哲学”；也可以从人类意识尤其是审美意识和艺术心理的发生入手，感性地描述人类开始艺术活动时的心理动机和心理状态，从而建立起“艺术发生心理学”。这两种方法无疑都是我们必须借鉴的。事实上，人类学也包括对人类原始心理的研究在内，而离开了逻辑的分析，人种学和考古学的材料也就会失去它们科学上的意义。正如格罗塞所说：“没有理论的事实是迷糊的，没有事实的理论是空洞的。”[32] 即便是狭义的艺术人类学，也应该做到逻辑与历史的一致。但是，人类学的方法毕竟不同于哲学和心理学，它要求研究者必须掌握大量的实证材料，甚至应该进行实地考察。如有人就认为“田野调查是文化人类学了解人类行为的基本方法”[33]，人类学家必须是“田野工作者”。尽管这一点实际上连许多大师都未能做到，但实证精神却是一以贯之的。总之，我们认为，唯物史观的理论基础和实事求是的实证精神，将是我们完成艺术本质的人类学还原这一任务的保证与前提。

前提一经确定，接着要进行的，就是大量艰苦而具体的研究工作。但是，应当从哪里开始呢？也就是说，到哪里去寻找艺术人类学的逻辑起点和历史起点呢？不可否认，这对于我们来说的确是一个难题。

我们知道，任何一门科学，就它必须是一种科学，尤其必须是一种

成体系的科学而言，都是必须有一个具有内在逻辑必然性，因而能始终如一地贯穿全部理论或者能够合乎理性地导引出其他环节的逻辑起点的。马克思主义的创始人在建立自己的学说时，就十分重视这个起点，并多次谈到他们的“出发点”问题。而且，恩格斯还特别告诫我们：“马克思的整个世界观不是教义，而是方法。它提供的不是现成的教条，而是进一步研究的出发点和供这种研究使用的方法。”[34] 这一方法对于一切历史科学都是适用的。尤其是，当我们面对大量的人类学、人种学和考古学材料时，如果不能为自己的研究找到一个合适的起点，就几乎难以避免地被那充满魅力的神奇世界眩惑了我们的目光，以至于只能在自己的著作中留下一片散发着蛮荒气息的光怪陆离而已。

困难在于，每门科学对它的逻辑起点都有自己的特殊要求。对于艺术人类学而言，这种特殊要求至少有三个方面：从人类学的角度来说，它必须是实证的；从发生学的角度来说，它又必须是逻辑的；从艺术学的角度来说，它还必须是艺术自身的。但是，我们显然不能从艺术的定义或关于艺术的某一美学原则出发，因为“原则不是研究的出发点，而是它的最终结果”[35] 。同样地，我们也不能随意地以某一艺术现象为出发点，因为我们无法保证它的原始性，即无法肯定它就是最早的艺术现象或艺术样式。其实，在发生学的领域中，绝对的起点是没有的。正如瑞士心理学家让·皮亚杰（Jean Piaget，1896—1980）所指出的：“从研究起源引出来的重要教训是：从来就没有什么绝对的开端。”[36] 因此，正如法学家们即使绞尽脑汁也无法发现“一条判定在子宫内杀死胎儿是否算是谋杀的合理界限”一样，我们也许永远也无法找到所谓“最早的艺术”。因为正如“任何一个有机体，在每一瞬间都是它本身，又不是它本身”[37] 一样，艺术这个“有机体”在其发生过程的某一阶段上，也都既是艺术，又不是艺术。唯其如此，黑格尔才把艺术的原始状态称为“艺术前的艺术”。“艺术前的艺术”是那种在发生学上处于艺术与非艺术之间，并同时具有艺术和非艺术两种性质的东西。事实上，几乎所有原始艺术——原始人体装饰以及对工具、器皿、房屋的装饰，原始绘画、雕塑、舞蹈、音乐和诗，都具有这种“前艺术”的性质。因此它们都可以作为我们研究的起点，又都难以成为这一起点。因为我们难以确定它们当中究竟哪一种是最早的，而且是对其他艺术样式具有发生学意义的。曾经有过不少学者企图寻找一种孕育了各门艺术的母体艺术，并做了有意义的猜测。如亚当·斯密（Adam Smith）就认为舞蹈在原始艺术中“具有一种出发点的特征”。舞蹈不但能导致音乐和诗歌的诞生，而且“舞蹈的

模仿力可以由人体过渡到其他无生命的媒介材料，从而产生了雕塑和绘画” [38] 。对此，曾有许多人持相同或相近的看法。“但是，最近人类学的研究，却完全粉碎了这一看法”。施通普夫（Stumpf）在其《音乐初步》一文中，认为“声乐和器乐——前者先于后者——可能更多的是从远距离上向人打信号的动作中产生出来的”。这类纯粹功利主义的活动，最可能是原始音乐中三个组成部分——旋律、节奏与初步的和声——的源泉 [39] 。诸如此类的论争不胜枚举，而越来越多的人已开始赞同这样的观点，即“各种艺术之间并不存在着一种发生学意义上的联系” [40] ，它们一开始就是相互独立的，就像蒙古人种（黄种）、欧罗巴人种（白种）和尼格罗人种（黑种）谁也不是谁的始祖一样。

但是，这丝毫也不意味着艺术的发生是多元的。过去艺术发生学上的一元论如“艺术起源于模仿说”或“艺术起源于舞蹈说”的失误，并不在于这些理论的倡导者坚持了一元论，而在于他们或者并没有真正找到艺术之“元”（如模仿说），或者忘记了一条最基本的原理，即：一切事物都起源于非该事物——如地球起源于非地球，生命起源于非生命，人起源于非人，等等。蒙古人种、欧罗巴人种和尼格罗人种之所以谁也不是谁的始祖，就因为他们都起源于非人——古猿。古猿是一切人种的共同始祖，在这个意义上，人类的起源是单祖即一元的。同样，舞蹈和其他艺术之所以一旦形成就是相互独立的（这种独立当然也只有相对的意义，即它们又同时是相互影响的），也在于它们都起源于非艺术。因此，正如“哲学不应当从自身开始，而应当从它的反面，从非哲学开始” [41] 一样，艺术学也应该从艺术的反面，从非艺术开始。事实上，“艺术的起源，就在文化起源的地方” [42] ，而文化的起源，又在人类起源的地方。由于这个原因，我们的研究，就应该从文化的源头，即从人类告别自然界而成其为人的那一重大转折关头开始。

那就让我们来看看，人类是怎样走出自然界的吧！

---

[1] 塔希提人（Tahitians）是南太平洋塔希提岛上的波利尼西亚人（Polynesians），语言属马来-波利尼西亚语系，1971年时约存七万人。

[2] 达尔文：《人类的由来及性选择》，科学出版社，1982，第746页。火地人（Fueguinos）是南美洲南端火地岛的印第安人。以数十人所组成的亲属集团为单位，过不定居的渔猎生活。使用弓箭和标枪，信萨满教。十九世纪初尚约有一万人，现已不足二百人。

[3] 恩斯特·卡西尔：《人论》，上海译文出版社，1985，第9页。

[4] 朱狄：《原始文化研究》，三联书店，1988，第3页。
[5] 《国际社会科学百科全书》和人类学家基辛（Keesing）语，转引自《人的创世纪》，四川人民出版社，1987，第5、3页。
[6] 格罗塞：《艺术的起源》，商务印书馆，1984，第16页。
[7] 林惠祥：《文化人类学》，商务印书馆，1934，第1页。
[8] 格罗塞：《艺术的起源》，第17页。
[9] 同上书，第1—17页。
[10] 莫里斯：《裸猿》，学林出版社，1987，导言第2页。
[11] 《马克思恩格斯选集》，人民出版社，第3卷，第59页。
[12] 同上书，第3卷，第60—61页。
[13] 同上书，第3卷，第61页。
[14] 同上书，第3卷，第62—63页。
[15] 《马克思恩格斯选集》，第4卷，第218页。
[16] 《马克思恩格斯全集》，人民文学出版社，1979，第42卷，第492页，注42。
[17] 同上书，第42卷，第489页，注19。
[18] 《马克思恩格斯选集》，第1卷，第16页。
[19] 同上书，第4卷，第238页。
[20] 同上书，第1卷，第30页。
[21] 同上书，第1卷，第19页。
[22] 同上书，第4卷，第238页。
[23] 同上书，第3卷，第41页。
[24] 《马克思恩格斯全集》，第42卷，第131页。
[25] 《马克思恩格斯选集》，第3卷，第128页。
[26] 请参看《马克思恩格斯选集》，第1卷，第21页。
[27] 《马克思恩格斯选集》，第4卷，第1页。
[28] 同上书，第4卷，第1页。
[29] 同上书，第1卷，第31页。
[30] 同上书，第1卷，第21页。
[31] 同上书，第3卷，第60页。
[32] 格罗塞：《艺术的起源》，第2页。
[33] 尤金·N. 科恩和爱德华·埃姆斯：《文化人类学基础》，中国民间文学出版社，1987，第1页。
[34] 《马克思恩格斯全集》，人民文学出版社，1974，第39卷，第406页。
[35] 《马克思恩格斯选集》，第3卷，第74页。
[36] 皮亚杰：《发生认识论原理》，商务印书馆，1981，第17页。
[37] 《马克思恩格斯选集》，第3卷，第61—62页。
[38] 朱狄：《艺术的起源》，中国社会科学出版社，1982，第176页。
[39] 李斯托威尔：《近代美学史评述》，上海译文出版社，1980，第196—197页。
[40] 朱狄：《艺术的起源》，第181页。

[41] 《费尔巴哈哲学著作选集》（上卷），商务印书馆，1984，第111页。
[42] 格罗塞：《艺术的起源》，第26页。

上编
发生机制

CHAPTER 01
走出自然界

在它身上自然界达到了自我意识，这就是人。

——恩格斯

〖一〗

这个课题把我们带到一个遥远得无法回忆的时代。

神话学的原始宇宙学和原始人类学告诉我们，世界在时间上的始端，可以一直追溯到那个神秘混沌的太古时代。那时，没有天空，没有大地，没有海洋（在某些神话中有无边无际的水），当然也没有人类。整个宇宙，不过是一个既无所不包，又形态不定，既变幻无常，又死寂一片的浑然整体。然而，正是在这貌似死寂的混沌统一体中，蕴藏着生命的种子，蕴藏着由绝对统一走向无限多样的潜在可能性。终于有一天，由于神的作用（没有这一点便不成其为神话），混沌整体突然阴阳大裂变，它一分为二又合二而一：那最轻扬、最活跃的飞腾上升，成为浩渺长空；那最凝重、最持久的沉积下坠，成为广袤大地；而它们的精华则交相汇合，成为人。人是神按照自己的模式和尺度创造的（没有这一点，也不成其为神话）。一个伟大的、富于创造精神的神——普罗米修斯、女娲或者耶和华，用构成大地的质料——泥土和清水，参照自己的形象造出了人，并灌注以生命和灵气。由于人是天地之精华和神灵之特创，他才成为所谓“万物之灵”，能够在所有其他动物都不得不臣服于自然、不得不匍匐而行、两眼向下时，昂首直立于天地之间，并从中悟得宇宙的真理。

这就是宇宙的起源和人的起源。希腊神话这么说，中国神话这么说，希伯来神话大体上也这么说。

神话不是信史，神学也不是科学，它当然不足为凭。但当我们发现，不同民族的创世神话竟然有如此之多的共同之处时，我们便不能不猜测：这当中是不是含有某种尚未被发现的合理内核，有着某种被神秘化了的规律性的东西呢？

我们知道，创世神话是几乎所有文化较发达民族的神话中最普遍的主题。如果对这些创世神话进行哲学的抽象，便不难发现：第一，世界的诞生几乎都被无一例外地描述成一个过程，一个从无到有、从静到动、从混沌整一到无限多样的过程。如波利尼西亚人（Polynesians）[1]的创世神话《长者纳拉乌》中，所谓“纳拉乌”（Narreau）就相当于一种“混沌”状态，同时也是改变混沌状态的创世神。“那时世界上既无动物，鱼，鸟，也没有人类，围绕着纳拉乌的是一片黑暗和虚空；那时也没有食物，因为纳拉乌从不感到饥饿，也不需要进食；那时也没有昼和夜，因此纳拉乌不需要睡眠，那是一个没有时间的时代，纳拉乌就单独栖居于黑暗之中（在这个意义上，纳拉乌就是‘无’——引按）。渐渐地，几乎是不能觉察地，纳拉乌开始变化了，本来只有一个纳拉乌，你无法从中抽引出时间的一瞬间，而现在，它变成了两个纳拉乌，一个是长者纳拉乌，另一个是幼者纳拉乌”[2]。从此，混沌变成了多样，静变成了动，“无”中产生了“有”，而且首先是从有时间开始的。所以，在中国神话中，相当于纳拉乌而生在混沌之中的，是“盘古”。有学者认为，盘古可以解释为“盘绕起来的古代”。“原始人认为时间也可以像线状物体那样被‘盘绕’起来，就像他们制作陶器时所做的盘绕一样，唯有这种盘绕，才可能把一万八千年的时间紧缩在一个蛋形的实体之中。”[3]这也许的确是“天地混沌如鸡子，盘古生其中，万八千岁”[4]的最好解说。

“混沌如鸡子”（蛋）的说法是有世界普遍性的，这也许与原始人看到许多动物的生命是从蛋的混沌状态中诞生有关。也有一些民族的神话把世界之始描述为一片汪洋，如西伯利亚的古代神话。《圣经·创世记》也说：“神创造天地。地是空虚混沌，渊面黑暗，神的灵运行在水面上。”更有趣的是在印度神话中，既有水，也有蛋：“创世之时，什么也没有；没有太阳，没有月亮，也没有星辰；只有那烟波浩渺、无边无际的水。混沌初开，水是最先创造出来的。而后，水生火。由于火的热力，水中冒出了一个金黄色的蛋。这个蛋，在水里漂流了很久很久。最

后，从中诞生了万物的始祖——大梵天。这位创造之神将蛋壳一分为二，上半部成了苍天，下半部变为大地。为使天地分开，梵天又在它们之间安排了空间。这位始祖在水中开辟了大陆，确定了东南西北的方向，奠定了年月日时的概念。宇宙就这么形成了。”[5]

创世神话的第二个共同特点是把人描绘成泥土所造。如希腊神话：“天和地被创造了，大海涨落于两岸之间。”“这时有一个先觉者普罗米修斯……他知道天神的种子隐藏在泥土里，所以他撮起一些泥土，用河水使它润湿，这样那样地捏塑着，使它成为神祇——世界之支配者的形象”。[6]《圣经·创世记》第二章也说：“上帝用地上的尘土造了一个人，将生气吹进他的鼻孔里，于是人就成了有生命的东西。”苏美尔人则用诗的语言说：“洪荒时代的泥土混合成了你的心脏，泥土干了以后你就会有个好看和庄严的模样……”[7]如果说这种惊人的一致自有其原因——犹太人的创造神话来自巴比伦人，而巴比伦人则是从他们的先辈苏美尔人那里转借来的，那么，中国神话关于“天地开辟，未有人民，女娲抟黄土作人，剧务，力不暇供，乃引绳于絙泥中，举以为人”[8]的说法，就很难说与它们有什么渊源关系了。

毫无疑问，不是神创造了人，而是人创造了神，因此造人之神正是人本身。抟土作人的说法也许正是原始时代这样一个事实的颠倒了的反映：最早的一批按照人的形象造出的神像是泥塑的。尽管目前发现的最早的神像（或者说人像）主要是石刻、石雕和牙雕，但不难推测，用泥塑像总是比用石刻像来得便当。弄清了这一点，就不难理解为什么抟土作人的说法会有世界性的普遍性。显然，正如马克思所指出的：“宗教是那些还没有获得自己或是再度丧失了自己的人的自我意识和自我感觉。”[9]因此，作为“世界上所有创世神话所共有的一种特征”的“混沌”，也就未必一定起源于原始人对天与地的观察：“在远视的情况下，天与地都是连接的；而在近视的情况下，天与地却都是分开的。”[10]事实上，无论远视或近视，原始人的视野中绝不仅仅只有天与地而已，而“混沌”状态却是一切全无的。所以，即便要对“混沌”概念的形成做视觉上的解释，用“雾”来说明都比上述解释好：大雾中，什么都看不见，而只有一片混沌，随着雾的逐渐稀薄，万事万物也就渐渐显露了出来，好像被神创造出来一样。但这种说法显然无法解释“蛋”的概念，也无法解释天地分开，清者上升、浊者下沉的观念。

本书认为，“混沌”概念和一切宗教观念一样，只能是“还没有获得

自己或是再度丧失了自己的人的自我意识和自我感觉”。也就是说，不是天地混沌、世界混沌，而是我们那些半人半猿的远古祖先内心世界混沌。我们知道，正如马克思所指出的：“动物和它的生命活动是直接同一的” [11] ，“还没有获得自己”的“前人”，他们与自然界、与自己的生命活动也就必然是“直接同一”的，因此他们的“自我感觉”就只能是一片“混沌”。所以“混沌”并非真是天地未分之状，这个状态——宇宙大爆炸前蕴含着巨大能量的星云团，原始人是看不到的，也不大可能有什么外星人来告诉他们。与其把它解释为对这种状态的描述，还不如解释为人类尚处于半人半猿阶段时与自身、与自然“直接同一”状态的神话学表述，它可能是人类早期神学思想家们对人类自身认识的一种歪曲了的反映。这些思想家们是在物质劳动和精神劳动分离，意识“不用想象某种真实的东西而能够真实地想象某种东西” [12] 时产生的，因此“混沌”不是“某种真实的东西”，而是真实地想象出并用这种想象歪曲地反映的真实或真理。毫无疑问，“彼岸世界的真理消逝以后，历史的任务就是确定此岸世界的真理”；神学人类学的迷雾一经廓清，科学人类学就将做出它的解答。

〖二〗

科学人类学告诉我们，人类的始祖，是一种特别聪慧、特别灵敏的林栖的灵长类动物，即在距今约三千万年至一千万年间，生活于地球某些热带和亚热带茂密森林中的古猿。我们知道，灵长目动物在生物的进化谱表上属于最高级的一档，其自身的进化持续了约七千万年。它们是遍体毛发的热血动物，而不是身披鳞甲的冷血动物，却又保留了所有爬行动物的共同特点——四肢的顶端都有五根指头，并且指头的顶端长的是扁平的指甲，而非锋利的爪子或笨拙的蹄子。这种长而灵巧的、带有扁平指甲的手指，非常适用于攀援树枝和抓举物体，再加上它们的眼睛大都长在脸的前面而不是两侧，能够看到三维世界，这就保证了它们能够自由而灵巧地从一棵树上跳到另一棵树上，甚至最高级的灵长目动物还能准确地投掷物体。

灵长目动物既然如此耳聪目明、身手矫健、灵巧敏捷，它在心理上也就不可遏止地萌发了一种好奇心。“最近的一些实验表明，即使没有

除了摆弄或者注视某种陌生物体的机会以外的报偿，猴子也可以做相当多的事。人类婴孩也表现有这种探索性举止和好奇心。”[13] 现在几乎可以肯定，正是这种好奇心导致了我们始祖的“原罪”，而“蛇”的蛊惑不过只是一种诱因罢了。没有蛇，他们也终究会这么干的。总之，大约在距今一千五百万年至八百万年间，由于一种我们还不十分清楚的原因——有人说是造山运动引起的森林缩减等一系列原因，灵长目动物中最富于好奇心和探索精神的一支，便被迫地或自愿地或半被迫半自愿地告别了森林，走向开阔的平原地带，并一举使自己从林栖变成了地栖。几乎与此同时，它们也就由四肢攀援一变而为双足直立，成为古人类学上的所谓“类人猿”。正如恩格斯所指出的：“如果说我们遍体长毛的祖先的直立行走，一定是首先成为惯例，而后才渐渐成为必然，那么必须有这样的前提：手在这个时期已经愈来愈多地从事于其他活动了。”[14] 事实上，考古学的发现证明，腊玛古猿（ramapithecus）和南方古猿（australopithecus）已能利用天然石块敲骨吸髓，也能够用“双手”挥舞棍棒。总之，类人猿已能利用天然工具。被迫的地栖，使它们不得不大大发展了本来仅仅用于攀援采摘的前肢，并使之成为“手”；同时，由于更多地用手去抓握天然工具、使用天然工具，它们也就逐渐地由匍匐爬行而站立起来，“这就完成了从猿转变到人的具有决定意义的一步”[15]。

然而，类人猿之使用天然石块或棍棒，在严格意义上还不能算作是人的行为。因为许多动物也能做到这一点。比如海獭就能够用石块砸开贝壳，以便取食里面的肉；加拉帕戈斯岛上的一种啄木莺，也能用树枝掏取树洞中的食物；至于鸟类之筑巢，兽类之垒窝，都可以在最广泛的意义上看作对天然材料的利用。不同的是，我们的远古祖先并没有满足于天然工具的利用，而终于走向了人工工具的制造。这里无疑也有一个漫长的历程。大概起先是用爪和牙修整掰断的树枝，从而给天然工具打上了加工的印记；继而是利用天然石片加工木类工具，开始了用天然工具（而不是爪牙）制造工具的活动；最后，为了获得更为称手的加工木类工具的工具，石器的加工和制作被提上了工具制作业的日程，并终于开始了用人工工具制造人工工具的新阶段。从此，人类不但有了自己制造的工具，而且有了自己制造的“制造工具的工具”。这是一个质的突变，是人类从必然王国向自由王国的一次巨大飞跃，而人类的前史也就宣告结束，文化的历史便正式揭开帷幕，其年代，大约在三百五十万年前与一百十五万年前之间。

显然，“突变”也好，“飞跃”也好，都只是哲学意义上的。在考古学和进化史上，这一跃也许竟是数百万年。但这并不妨碍我们在逻辑上把它看作一条界限，不但是人与非人的界限，而且是“完全形成的人”与“形成中的人”的界限。因为当一个类人猿偶然拾起一根树枝，把它当作棍棒来胡乱挥舞，以便吓退异类或掘土觅食时，它是不自觉的、无意识的，这些棍棒也是随手拾来，用完即扔的。但是，当一个类人猿把天然石块打磨成一片用来修整树枝的石刀时，他的工作就已经是自觉的和有意识的了。这个过程已经具备了马克思在《资本论》中谈到的“专属人的劳动”的特征：“劳动过程结束时得到的结果，在这个过程开始时就已经在劳动者的表象中存在着，即已经观念地存在着。他不仅使自然物发生形式变化，同时他还在自然物中实现自己的目的，这个目的是他所知道的，是作为规律决定着他的活动的方式和方法的。”[16] 也就是说，这时，他的行为已不再是无意识的，而是有意识的；也不再只是在利用自然，而是在改造自然。这样一来，他就由非人变成了人，即由自然向人生成了。因为“动物仅仅利用外部自然界，单纯地以自己的存在来使自然界改变；而人则通过他所做的改变来使自然界为自己的目的服务，来支配自然界”。恩格斯指出：“这便是人同其他动物的最后的本质的区别。”[17]

〖三〗

的确，工具的制造与使用，最终使人发生了最根本的转变——从无意识的存在物变成了有意识的存在物，从而使自我感觉和对象感觉上升为自我意识和对象意识。

的确，自我意识作为对自我的意识，只能建立在自我感觉的心理基础上。一般说来，动物也有自我感觉，如一只猫绝不会咬断自己的尾巴，因为那会使它自己感到疼痛。所以，动物在机体受到刺激时会感觉到自己的存在，但也只有在这个时候才能感觉到自己的存在。它不能通过他物的反映来感觉自己。一只猫在镜子里看见自己会扑过去，以为那是另一只猫。只有在见得多了以后，才会见惯不惊，但也不会意识到那就是它自己，也不会“认得”它自己的照片或画像。甚至很小的小孩子也是这样。同样，它也不能通过对象的创造来确证自己。一只猫不会把它

抓住的老鼠当作自己本质力量的确证而加以欣赏，不会像原始猎人炫耀自己的猎获物那样，把吃剩的老鼠尾巴做成装饰品挂在身上，别的猫当然也不会来对它的成功表示祝贺、钦佩或嫉妒。显然，动物只有对自己机体存在的本能反应，而没有自我意识。由于它没有自我意识，它的这种感觉也就在严格意义上不能称之为自我感觉，而只能称之为机体感觉。

动物既然没有自我意识，它当然也就没有对象意识，因此同时，它在严格意义上也就只有机体反应，尽管在一般人看来，它至少是也有对象感觉的。兔子听到狼嚎就知道躲避，老鹰见了小鸡就知道去抓捕，说明动物确有一种对外界事物的反应能力。非但如此，较高级的动物还有表象能力和联想能力。一只鸡能够准确地识别白米和白色碎石，一只猫在闻到鱼腥后，头脑里也会出现鱼的表象。但是，任何一只鸡都不会把米或鱼看作是“我的对象”，而一切对象都只有在成为主体的对象时才是对象。所以，动物只能感觉到外物的存在，却不能把它当作对象来感觉；正如它可以感觉到自己的存在，却不能把它当作自我来感觉一样。

因此，甚至感觉，也只有在意识的基础上，才能成为自我感觉和对象感觉，而意识一旦成为意识，则人对自己和外物的把握，也就不再只是自我感觉和对象感觉，而是自我意识和对象意识了。也就是说，人不仅能感觉自己的存在，而且能意识到自己的存在。他不用在自己身上捏一把，也不用去照镜子，仅仅在思想中就能意识到自己，而且只要他思想，他就能获得这种意识，所以笛卡儿才说“我思故我在”。非但如此，人还能在观念上把自己“化分为二”，把自己当作一个非我的对象来看待，并在一个非我的对象那里复现自我。因此，具有自我意识的人就能够自我认识，即能够对自己产生好奇心，把自己当作一个有规律的存在而加以客观的考察与研究。他既能把自己的肉体作为考察、研究、认识的对象，并由此建立起生理学、医学和体质人类学；又能把自己的精神当作考察、研究、认识的对象，并由此建立起哲学、心理学以及思维科学、行为科学和艺术科学。具有自我意识的人也能自我完善，即能够把自己当作一个合目的的存在而加以现实的加工与改造，一方面通过体育锻炼和医疗卫生使自己的肉体更健美强壮，另方面则通过知识积累、道德修养和艺术熏陶使自己的心灵变得更加丰富、高尚和美好。毫无疑问，具有自我意识的人还能够自我欣赏，即能够把自己当作一个超功利的存在而加以审美的观照和体验，不但欣赏自己的体格、容貌、神采和风度，而且欣赏自己的智慧、才干、意志和情感。上述各方面都首先取

决于一个共同的前提，即能够在观念上“化分为二”，使自己的生命活动成为自己意识的对象。唯其如此，人才能在自我认识的前提下自我设计，在自我完善的前提下自我调节，在自我欣赏的前提下自我表现，而这一切，都显然是动物所没有而只为人所独有的超生物性心理和行为。

人类的自我意识建立于最原始的生产劳动之中，即建立在工具的制造与使用之中。在此以前，作为“正在形成中的人”，每个个体的存在是由他自己的机体反应来感觉的。但是，当人类开始“通过他所做的改变来使自然界为自己的目的服务”时，情况就发生了根本的变化。因为即使在最原始的形态中，人的劳动也表现出与动物的生命活动截然不同的本质特征，这就是劳动的自觉性和目的性。自觉性是人在劳动中与自身的关系——人使自己的生命活动本身变成自己意志和意识的对象；目的性则是人在劳动中与对象的关系——劳动创造的产品预先以表象的形式观念地存在于劳动者的意识之中。由于人在原始劳动意识中已包含有作为自我意识和对象意识之最初体验的自觉性和目的性，因此，当人类真正开始制造工具时，他就会惊异于自己的创造，并朦胧地意识到一个作为创造者的自我和一个被创造出来的对象。这个东西（工具）是从哪里来的呢？是“我”创造的。这样一来，“我”的存在就不再是靠自己机体的痛感或快感来感觉，而是由“我”所创造的一个对象来确证了。由对象来确证与由机体来感觉，这是意识与无意识的根本区别。因此，在漫长的工具的制造和使用的历程中，自我感觉就会上升为自我意识。而主体一旦意识到自我，就一定会同时把自我所面对的非我看作对象，看作客体，从而使对象意识也同时得到确立。于是，自我意识和对象意识就这样作为同格结构而以劳动意识为原始形式产生出来，人也就由无意识的存在物变成了有意识的存在物。

〖四〗

“有意识的生命活动把人同动物的生命活动直接区别开来” [18] ，它不但使人自身发生了变化，也使人与自然之间的“关系”发生了变化。

我们知道，在此以前，当人类还直接同一于自然界，即与自然、与自身处于“混沌”状态时，他是浑浑噩噩、懵懵懂懂、自然而然地生存着，并和动物一样，“不把自己同自己的生命活动区别开来” [19] 的。由

于这个原因，“动物不对什么东西发生‘关系’，而且根本没有‘关系’，对于动物来说，它对他物的关系不是作为关系存在的”。因为“凡是有某种关系存在的地方，这种关系都是为我而存在的”[20]。动物由于和自己的生命活动直接同一，所以不能把自己看作主体，也就不能把自己以外的世界看作对象和客体，因此也就既无法区分，也想不到要区分自我与对象、主体与客体，而它与自然界、与自己的生命活动之间也就根本没有“关系”，而只有一片“混沌”。

现在，“混沌”被打破了，打破“混沌”的不是神，而是人，不是盘古、纳拉乌、耶和华或者什么别的神，而是劳动的人和人的劳动。“劳动是从制造工具开始的”[21]，“混沌”的打破也是从制造工具开始的。黑格尔在《历史哲学讲演录》中曾谈到过工具对于建立起人与自然的关系的意义。黑格尔说：“人为了自己的需要，通过实践和外部自然界发生关系；他借助自然界来满足自己的需要，征服自然界，同时起着中间人的作用。问题在于：自然界对象是强有力的，它们进行种种的反抗。为了征服它们，人在它们中间加进另外一些自然界的对象，这样，人就使自然界反对自然界本身，并为了达到这个目的而发明工具。人类的这些发明是属于精神的，所以应当把这种工具看得高于自然界的对象……”对此，列宁批道：“黑格尔在这里已经有历史唯物主义的萌芽。”[22] 按照这个蕴含着历史唯物主义萌芽的观点，工具的发明意味着在自然中间加进“另一些自然界的对象”，从而“使自然界反对自然界本身”，这就打破了自然界的铁板一块，也就打破了自然界的“混沌”状态，而这种“混沌”状态是包括人在内的，即人与自然浑然未分的自然形态。所以，工具的制造就意味着在人与自然之间加进了一个中介，也就意味着人与自然的分离，以及人与自然之间有了“关系”。

因此，人与自然之间的关系是由于工具的发明和制造而建立起来的。如前所述，工具的制造首先使人意识到一个“自我”，从而把自我与非我区别开来，继而便必然将“我们”即人类与“不是我们”即非人类区别开来，也就是将人与非人区别开来。但是，自我意识又不简单的只是对自我的意识，它在本质上是那种把自我当作对象来看待的心理能力。唯其如此，人才能够自我认识、自我完善和自我欣赏。同样地，由于自我意识与对象意识是一个同格结构，所以，对象意识也不简单的只是对对象的意识，而在本质上是把对象当作自我来看待的那种心理能力。这种心理能力对于人类来说同样十分重要。正如在艺术欣赏中，我们只有把艺术家或作品中人物的悲欢离合、喜怒哀乐都当作自己的悲欢离合、喜

怒哀乐才能真正欣赏艺术品一样，我们也只有把世界、把对象看作自我，才能真正认识它、改造它[23]。所以，工具的制造所导致的，是两个方面的深刻变化：一方面，由于意识到自我与对象的区别，世界就在人类的意识和观念中被化分为二，而不再是混沌的整体；另一方面，由于只有把自我当作对象才能把握自我，也只有把对象当作自我才能把握对象，因此，自我与对象之间就是一种相互确证的关系，而不仅仅是对立的双方。化分为二又相互确证，这就是人与他的世界之间的关系。而且，按照马克思、恩格斯在《德意志意识形态》中的说法，也只有这样一种“关系”，才是“作为关系存在的”，也才真正称得上是“关系”[24]。

我们认为，由于“凡是有某种关系存在的地方，这种关系都是为我而存在的”[25]，因此，凡是有某种关系存在的地方，被这种关系联系起来的双方都是相互确证的。但这绝不意味着在发生学上任何一方都可以作为起点，如某些唯心主义者或二元论者所说的那样。恰恰相反，在唯物主义者看来，首先是物质决定意识、非我决定自我。这个非我的物质存在就是劳动工具。但自我一经确定，对象意识也就随之确立，人就从混沌自然中分化出来，并把后者当作了自己认识、实践和审美的对象。自然，广而言之，整个物质的对象世界和精神的对象世界之所以能成为人的认识、实践和审美的对象，从而形成人与世界的认识、实践和审美关系，则完全是由于自我意识的确立，由于为我而存在着关系。因此，在这里，以自我意识为轴心出现了一个根本的逆转，即由非我决定自我一变而为由自我决定非我。从此，人就由被动的被决定者变成了能动的决定者，由被动的被赋予者变成了能动的赋予者，而人也就这样走出了自然界。

---

[1] 波利尼西亚人是中太平洋波利尼西亚各岛的原居民，包括夏威夷人、汤加人、塔希提人和新西兰的毛利人等。公元初从东南亚陆续迁来。

[2] 朱狄：《原始文化研究》，第727页。

[3] 同上书，第721页。

[4] 《太平御览》卷二引徐整《三五历纪》。

[5] 《古印度神话》，湖南少儿出版社，1986，第5页。

[6] 斯威布：《希腊的神话和传说》，人民文学出版社，1958，第1页。

[7] 朱狄：《原始文化研究》，第723页。

[8] 《太平御览》卷七十八引《风俗通》。

[9] 《马克思恩格斯选集》，第1卷，第1页。

[10] 朱狄：《原始文化研究》，第729页。

[11] 《马克思恩格斯全集》，第42卷，第96页。

[12]《马克思恩格斯选集》，第1卷，第36页。
[13] 博克：《多元文化与社会进步》，辽宁人民出版社，1988，第3页。
[14]《马克思恩格斯选集》，第3卷，第509页。
[15] 同上书，第3卷，第508页。
[16]《马克思恩格斯全集》，人民文学出版社，1972，第23卷，第202页。
[17]《马克思恩格斯选集》，第3卷，第517页。
[18]《马克思恩格斯全集》，第42卷，第96页。
[19] 同上书，第42卷，第96页。
[20]《马克思恩格斯选集》，第1卷，第35页。
[21] 同上书，第3卷，第513页。
[22] 列宁：《哲学笔记》，人民出版社，1974，第348页。
[23] 详见本书第二章。
[24]《马克思恩格斯选集》，第1卷，第35页。
[25] 同上书，第1卷，第35页。

CHAPTER 02
人的确证

人不仅通过思维，而且以全部感觉在对象世界中肯定自己。

——马克思

〖一〗

走出自然界的人产生了一种冲动，他要以一种直观的形式把自己和自然母体区别开来。

事实上，这一形式早就存在着了，这就是人的身体。在从猿到人的漫长的进化过程中，人的体质发生了一系列重大的变化，这一系列重大变化足以将他与其他动物区别开来，它们包括无尾、直立和裸体。其中无尾可能是最次要的，因为与人类同属类人猿亚目（猿猴亚目或人猿总科）的长臂猿科和猩猩科动物也没有尾巴和颊囊，并且猩猩和人一样，连臀疣也没有。所以无尾只是这一类灵长目动物与另一类灵长目（狐猴亚目）动物之间的区别，而不完全是人与动物的区别。同样，直立行走在广义上也是类人猿亚目动物的共同特点，尽管人的直立与长臂猿和猩猩的直立有本质的区别，即只有人才是真正直立的，猩猩、长臂猿或其他什么动物（如袋鼠）只是在需要时也能够直立而已。但有一点是可以肯定的，即人的直立行走之由惯例而成为必然，虽然在进化史上有着极其重要的意义——“完成了从猿转变到人的具有决定意义的一步”[1]，却不等于标志着人完全成了人。能够而且已经习惯于直立行走的人还只是“正在形成中的人”，他们还只是“我们遍体长毛的祖先”[2]。真正的、严格意义上的即“完全形成的”人，是裸体的。他没有鱼的鳞甲、鸟的羽

绒和兽的浓毛，除头颅、腋下和阴部尚存少许毛发，手指和脚趾上有面积极小的指甲外，几乎整个身体的皮肤表面都完全裸露在外。这是人与动物，尤其是与他的近亲灵长目动物在体质上的最后一个区别。正如英国动物学家和人类学家莫里斯指出的，地球上现存灵长目动物共一百九十三种，其中一百九十二种遍体毛发覆盖，唯有自称为人类的这个物种是个例外。因此，如果他被置身于一长串灵长目动物之中时，除了下肢更长，上肢更短，头脸也大不相同外，一个最为醒目的显著的与众不同之处，就是他的裸露的皮肤。“他那身光洁裸露的皮肤，一下就把他同成千上万种毛茸茸的陆生哺乳动物区分开来了。”[3] 由于这个原因，莫里斯甚至把人干脆称为“裸猿”。

毫无疑问，“裸体”即大面积地褪去体毛，既然是人与大多数陆生哺乳动物和所有的灵长目动物（包括最邻近的类人猿亚目动物）在体质上的最后区别，那么，它就必然是人类自身进化的一个革命成果。但看起来，人对自己的这一进化成果似乎并不那么满意，至少是并不以此自豪。不但如我们现在大家所熟知的，人类终于用形形色色的衣物把自己的裸体严严实实地包裹起来，只有在极个别情况下才可以例外，而且早在服装发明之前，人就对它大动干戈了。英国美学家李斯托威尔（Listowel）伯爵曾指出：“根据赫尔内斯（Hoernes）、韦尔曼（Woermann）和格罗塞的看法，旧石器时代人类基本的艺术活动，是发明了一种次要的艺术，也就是装饰艺术。那就是用鬗痕、画身和刺纹，或者用一些笨重的装饰物品穿戴在身上，来装饰他们自己的身体。”[4] 考古学也证明，属于这一时期的晚期智人如山顶洞人，的确已有了“装饰”自己身体的物品，其中“有钻孔的小砾石、钻孔的石珠、穿孔的狐或獾与鹿的犬齿、刻沟的骨管、穿孔的海蚶壳和钻孔的青鱼眼上骨等，所有的装饰品都相当精致。小砾石的装饰品是用微绿色的火成岩从两面对钻而成的，选择的砾石很周正，颇像现代妇女胸前佩戴的鸡心。小石珠是用白色小石灰岩块磨成的，中间钻有小孔。穿孔的牙齿是由齿根的两侧对挖穿通齿腔而成。所有装饰品的穿孔，几乎都发红色，好像是它们的穿带都用赤铁矿染过”[5]。显然，从其精致程度看，这些“装饰品”还远非是“最原始”的，因此我们远古祖先开始这类活动的时间，可能还要大大地提前。甚至用某种涂料（血或有色土）涂抹身体的行为，可能在尼安德特人（Homo neanderthalensis）时期就已发生了。

原始人类对自己身体的这种加工改造——在没有更合适的名词可供使用的情况下，姑且不准确地称之为“原始人体装饰”，不但为人类的文

化殿堂和艺术画廊平添了许多异彩，而且也为我们将要进行的、较之第一章的研究要更为实证的研究，提供了一个也许是最好的切入点。因为很显然，艺术人类学作为一门实证的科学，是需要一个能进行实证研究的切入点的。它无疑应该是从非艺术（即劳动）到艺术之间一系列中间环节中的一个，即那种虽然还不是纯粹的、严格意义上的艺术，却又蕴含着艺术发生机制的原始文化现象。但是，“正像达尔文曾为人与猿之间‘失去了中间环’（Missing Link）而苦恼一样，许多人也曾为原始人的实用品生产与艺术品生产之间缺乏‘中间环’而苦恼。甚至在人与猿之间的‘中间环’愈来愈多的情况下，艺术起源的‘中间环’基本上还只是一种理论推断。所以我们在艺术起源中面临的难题并不比人类起源中面临的难题要少”[6]。

为艺术的起源寻找“失落了的中间环”之所以要比人类起源中的难题还要多，在我看来主要的是以下两个原因：第一，人与非人的区别（无论在体质上还是在心理上）是明确的，而艺术与非艺术之间的区别却是不明确的，甚至确定这一区别还是艺术人类学的任务之一。也就是说，只有在对艺术的本质进行了人类学的还原以后，我们才能知道什么是艺术，也才能进而在艺术与非艺术之间进行区别和划清界限。所以，它在我们的研究结束以前，还是非确定性的。用一个非确定的东西去确定作为它前提的起点，就只能使我们陷入循环论证的尴尬局面，这种笨拙的循环论证在我们的美学与艺术科学中屡见不鲜——艺术的定义是从对艺术品的研究中得出的，而艺术品本身又是由我们关于艺术的定义来甄别和认定的。正是为了走出这怪圈，我们才必须诉诸艺术的发生学，因此绝无在这一领域重蹈覆辙的道理。第二，由于非人向人的进化首先是生物学意义上的，它必然在体质上反映出来，因此可以通过考古学实证地找到从原上猿（propliopithecus）、埃及猿（aegyptopithecus）、腊玛古猿（ramapithecus）、南方古猿（australopithecus）到直立人（homo erectus）和智人（homo sapiens）这一系列从猿到人的中间环节。然而艺术起源的研究却不存在这种可能性。不但某些艺术（如音乐、舞蹈、文字产生以前的语言艺术等）根本不可能留下考古学的实证材料，而且即便是那些留下了可视形象的艺术（如史前洞穴壁画、岩画和雕塑），我们也无法确切地知道它们作为艺术品而存在的精神内容，尤其是无法确切地知道原始人类创造它们的心理动机，因此根本就无法确定它们当时是不是作为艺术品而创造的。在这方面，任何理论都只能提出一种猜测性意见，本书当然也不例外。这就无异于在本来已很困难的问题上又增加了一层困难。

但是，有一点是可以确定的，那就是：正如人猿之间那“失落了的中间环”终于不断被发现，从而证明了达尔文关于物种起源和人类起源的科学论断，艺术与非艺术之间的“断环”也一定是存在着并能通过我们的努力找到它，而在那一系列中间环节中，最具有中介性质的，可能就是“原始人体装饰”。

的确，我们有充分的理由将原始人体装饰作为进行实证研究的第一个对象。这是因为，第一，原始人体装饰作为一种“前艺术”，已明显地因其必然给人以美感或导致某种爱美之心而具有一定艺术性。格罗塞指出：“除那些没有周备的穿着不能生存的北极部落外，一切狩猎民族的装饰总比穿着更受注意，更丰富些。”根据这一事实，格罗塞认为库克的结论可以普遍地适用于几乎一切原始部族，那就是：“他们情愿裸体，却可望美观。”[7] 尽管这种把原始人体装饰活动看作人类爱美天性冲动的观点，已越来越多地为实用论所否定，但即便是最极端的实用论者，也不绝对排斥人体装饰活动中的审美意义，以及它终于导致审美冲动的可能性，只不过坚持认为在发生学的意义上，无论就其动机抑或是就其程序而言，实用的功利目的都要先于审美的艺术目的，而且是后者的直接源泉罢了。正是由于这个原因，普列汉诺夫才一面大量罗列“文身”对于原始部族的功利意义和实用价值，以证明其观点的正确性：“以功利观点对待事物是先于以审美观点对待事物的。”另一方面却又同时指出：“当马可洛洛部落的那位老首领告诉大卫·里文斯顿和查理·里文斯顿，说他的部落的妇女们佩戴‘呸来来’是为了美的时候，他是完全正确的。”[8] 因此我们完全有理由这样说：当我们的原始先民在自己的身体上进行某种加工改造（涂抹颜色或刻刺花纹）或佩戴饰物并以此为美时，他就已经由非艺术非审美的人变成艺术和审美的人了。这正是原始人体装饰在作为艺术人类学的研究起点方面更优于生产劳动的地方：生产劳动中虽然也蕴含着，而且是必然地蕴含着审美的因素，但原始先民却不会只是为了美而进行生活资料的物质生产；而原始人体装饰虽然一开始是出于实用功利目的而不是出于审美动机产生的，但却终于在某一天，变成了一种纯艺术和纯审美的活动，因此显然地比生产劳动更具有艺术性。

第二，原始人体装饰作为一种“前艺术”活动，又明显地具有非艺术性。许多人类学家都指出，也正如我们后面将要论证的，旧石器时代人类的黥痕、画身和刺纹，以及用鸟羽、兽皮、织物、贝壳和其他什么东西穿戴在自己身上，根本不是什么审美的艺术活动，而是实用的功利活

动，是为了与图腾认同或与外族辨异，是为了交感魔力或炫耀财富，是为了吸引异性或恐吓敌人……总之，“他的目的也许根本不是为了追求美”，反倒是为了追求“那种具有符咒意义的丑” [9] 。当然，这种具有符咒意义的东西对于原始人来说究竟是美是丑尚可存疑，但可以肯定，无论其是美是丑，都是由它所具有的符咒意义来确定的。也许，符咒意义决定了它同时是美也是丑：对于爱人是英武、豪雄，是美；对于敌人是恐怖、狰狞，是丑。总之，实用目的确实是先于审美意义的。从这个意义上讲，原始人体装饰甚至不能叫作装饰，因为它的目的和意义并不在装饰。把这类活动含糊地称作“原始人体装饰”，只是在找不到更合适名词的不得已的情况下，借用现代“装饰”一词以名之。其实，它与现代意义的“装饰”有本质的不同：前者首先是出于一种非审美的动机，后者则纯粹是为了审美。但即使是现代意义上的“装饰”，也往往只被看作一种“次要艺术”，因为它们从来也不能离开实用品（如建筑、服装等）而独立存在。装饰，就其是一种装饰而言，总是对他物的一种外加的形式。这外物可以是人（人体装饰），可以是建筑物，还可以是艺术品中的某些物质媒介（文采节奏，声之饰也），但它总是对他物而言的。装饰永远不能就是它自己。皮之不存，毛将焉附？质之不存，文将焉饰？离开了被饰之物，装饰自身也不复存在，这正是人体装饰与其他艺术不同的地方，也正是它作为艺术人类学的起点优于其他艺术的地方。

第三，原始人体装饰作为一种“前艺术”活动，不是某一地区、某一种族、某一部落或某一个人的偶然行为，而是一种在原始时代具有相当普遍性因而也就具有相当重要性的文化现象。格罗塞在《艺术的起源》一书中，曾列举大量实证材料，证明尽管大多数原始部落都还“依然过着绝对的裸体生活”，却不乏各种人体装饰手段。如“从来不晓得有御寒衣着”的明科彼人（Mincopies） [10] ，竟然至少有十二种用于饰身的带子和绳子；而“裸体”的菩托库多人（Botocudos） [11] ，则“把他们自己编成的美丽链条绕在头上和颈上”。至于火地人和布须曼人（Bushmen） [12] 虽已有衣着，但却简陋得只不过一块随便披在肩上或围在腰间的兽皮而已，并且也只有在天气特别寒冷时才偶然披用，而他们的“装饰品”却十分丰富多彩和富丽堂皇，足以使前者相形见绌、自惭形秽。总之，如果把库克的话换成“他们宁愿裸体，却必须饰身”，应该说是准确无误的。因此把它作为我们研究的起点，在保证研究结论的普遍性上当无问题。

第四，原始人体装饰作为一种“前艺术”活动，与人类自身进化的历

史成果有着极其密切的关系，甚至我们在某种意义上几乎可以说，它就是人类进化的必然产物。我们知道，当人类从自然生成，双脚直立地崛起于动物界时，他不但去掉了象征着动物性屈辱的尾巴，也褪尽了所有灵长目动物都有的体毛。不难想见，如果没有这光洁裸露的皮肤，原始人体装饰中至少有三种方式——劙痕、画身和刺纹便都不可能产生，甚至根本就不会有什么“人体装饰”。在所有的原始艺术中，与人类自身进化在体质上最直观的成果直接相关的，除了人体装饰，就是舞蹈。前者基于人的裸体，后者基于人的直立，它们都是直接地用人体作为艺术的媒材，因此比音乐和造型艺术与人体自身的进化关系更为密切，尽管如果没有人类体质的进化尤其是手的高度完善，也是不可能“仿佛凭着魔力似的产生了拉斐尔的绘画、托尔瓦尔德森的雕刻以及帕格尼尼的音乐”[13]的。

由于以上原因，原始人体装饰就不但具有了作为一个中间环节的一切条件，而且还能够很有说服力地将艺术的起源与人类的起源联结起来，这对于艺术人类学来说，应该说是十分理想的。

〖二〗

当我们把原始人类对自己身体的某种加工改造——包括劙痕、画身、刺纹和佩戴饰物，都一律沿袭旧例，笼而统之地称为“人体装饰”，并把它作为我们实证研究的起点时，便立即会发现，事情远远不是当初设想的那么简单。它们的种类是那样的繁多，形态是那样的古怪，意义是那样的神秘，动机又是那样的费解。当它们从最古远的时代和最边远的地区，突破此时此地的时空关系，一下子拥上前来时，我们真的要被弄得茫然失措了！

显然，在现代人看来，原始人的“装饰”，不但是丑陋的，而且是痛苦的和有害的。比如澳大利亚中部的阿兰达人（Arandas，又译阿伦塔）[14]在进行成年礼的文身时，是用燧石割破身体和手臂，再将灰砂揉进伤口以造成疤痕；西南非洲纳米比亚的霍屯督人（Hottentots）[15]在青春期文身仪式中，则要从有免疫力的人身上刮下污物，与其他东西混成药物，揉进被文身者皮肤的切口中去。即使不揉进灰砂污物，也总

要将一定的颜色涅入其中，并且还要使之成纹。这是一种极为复杂、痛苦和易出危险的手术。许多考察者都不止一次提到：有时被文刺者忍受不了痛苦，满地乱滚，狂呼乱叫，有的还因此造成感染，甚至导致死亡。正因为此，这类手术在全世界各民族中施行起来都是极为谨慎的，往往分多次进行，甚至是一辈子的事。

然而，这种野蛮行径却是一个相当普遍的现象，几乎遍及我们星球的每个角落。如果要列举在这方面有特别嗜好的原始民族，人种学将开列出一个长长的名单。我们知道，澳大利亚土著都是画身的老手。他们那袋鼠皮制成的行囊里，惯常储备着白垩和红色、黄色的矿土，以便随时在自己的裸体上纵横涂抹。在文身方面，他们也毫不逊色。大概由于肤色深暗之故，他们多用劗痕，如前面提到的阿兰达人，还有塔斯马尼亚人（Tasmanians）[16]和库尔奈人（Kurnais）[17]，也不惮于忍受这种劗割的痛楚。至于东南太平洋上的塔希提人更是以其文身而闻名于世，而尽管南美洲的菩托库多人不知道劗痕也不知道刺纹，却发明了另一种永久性的装饰——嘴唇和耳朵上的栓塞（botoque），而他们的部落竟由此得名。这是一种从七八岁时就必须开始接受的奇怪装饰，其方法是在下唇和耳轮上穿孔，并塞进去一块很小的木栓，以后逐渐用大一些的木栓替换，直至最后塞进一块直径四英寸的栓塞为止。在这方面，北美沿北极圈一带的爱斯基摩人（Eskimos）[18]可以与之媲美。他们的女子虽用刺纹，男人们却在下唇两口角穿孔，并将纽扣大小的骨片、象牙、贝壳、石子、玻璃、木片等物塞进去。在西非洲，达荷美人（Dahomeans）[19]女孩七八岁时就瘢身，男孩十二岁时就行割礼。原住东非和中非东部、后来迁徙到西南非的布须曼人，除喜欢用黑色和红色颜料装扮自己外，也酷爱文身，尽管他们拥有不少的饰品，包括各种颜色庞杂的小珠、空心牙齿、贝壳、布帛、龟壳、羚羊角等，可以用一根赤土染过的筋腱绳子堂而皇之地穿挂起来。刚果河流域的巴库巴人（Bakuba）和巴卢巴人（Baluba）[20]的文身可能更有艺术性，以至于格罗塞认为即便是一个欧洲人，如果看到“他们黑色皮肤上所刻或所烙的细致的花样时，也是能够感到那些劗痕的美的诱惑力的”[21]。此外，古埃及人也是文身的。距今三千年埃及诸古墓中之裸体神像，胸前或臂部均有刻纹；在距今三千年的木乃伊上，考古学家们也找到了文身的图像。欧洲出土的文物同样提供了这方面的证明：罗马尼亚库库特尼新石器时代遗址出土的土偶，全身刻以楔形纹样；圣·塞尔恩的人像立石，两颊亦有黥纹。直到古希腊时期，我们仍可从希罗多德的笔记中找到关

于文身的记载。甚至连亚洲和我国也不例外。1929年，在安阳殷墟的发掘过程中，已发现一个膀腿均刻有花纹的石人像，考古学界认为这证明殷人有文身之习惯；1976年，在殷墟妇好墓，又发现一尊“胸前不显衣纹，雕兽面纹”的玉人像。若征之以文献，则可发现在《墨子》《庄子》《礼记》《淮南子》《史记》《汉书》中都有关于东夷、吴、越、匈奴、羌人“披发之身”或“断发文身”的记载，而且直到今天，仍有南方一部分少数民族保留了这种习俗。

看来，我们面对的，乃是一个在时间和空间上都具有无可怀疑的普遍性的一种文化现象。那么，它在原始社会生活中具有一种必不可少的重要性，也就同样无可怀疑。普列汉诺夫曾指出，在许多原始部族那里，青年人一到性成熟时期，就尽力设法文身，而不顾这种手术带来的苦痛 [22] ；格罗塞也谈到，在夫林得斯岛，当殖民当局下令禁止用脂油和赭土涂身时，竟几乎酿成塔斯马尼亚族遗民的反叛之举 [23] 。既然如此，则它之引起文化人类学的普遍注意和重视，当然也就毫不足怪的了。的确，一方面是刻骨铭心的切肤之痛，另方面又是屡禁不止的心甘情愿，而且远隔重山大洋、互不沟通信息、完全独自创造自己文化的各民族，居然不约而同地想到了要对自己的身体进行加工改造，而且其形式又都大同小异，大致上几乎都有画身、刺纹、鬁痕，佩戴头饰、手饰、腰饰等方式，这真是令人惊叹不已。

这就不能不使人们想到，在“人体装饰”这种文化现象中，一定蕴藏着人类文化和心理的秘密，有着某种为全人类所共有的规律性的东西。

在关于人体装饰的起源、意义和原初动机的讨论中，最常见的是审美论的解释。许多学者都认为，原始人类不惜耗时费力甚至忍受痛苦来对自己的身体进行装饰，只能是出自人类的一种爱美的天性。如果不是为了美，谁肯来受这份洋罪呢？实际上，原始人之画身、刺纹、鬁痕和佩戴饰物，一如现代人之描眉、扑粉、束腰、烫发、穿高跟鞋和戴戒指手表，都是出于一种审美的动机，只不过前者的手段不那么高明，难免要让人吃些苦头罢了。不过，好在原始人并不像我们这样娇气，为了让自己更美一些，也就甘受切割而且乐此不疲。事实上，不但现代文化人类学者当中有不少持以上观点，就连许多原始部族自己也对此做同样的解释。达尔文和普列汉诺夫都曾引证过同一例子（尽管他们的结论并不相同），即：当有人问马可洛洛（Makololo）部落 [24] 的首领，为什么他的部落中的妇女要在嘴唇上穿戴一个名叫“呸来来”的大环时，他“看

来对这样愚蠢的问题感到很惊讶”，回答道：“为了美呀！这是女人唯一的装饰。男人有胡子，女人没有。没有呸来来的女人还算个什么东西呢？”[25] 的确，我们无法否认，那些均衡、对称、富于节奏和韵律的花纹，以及那些色彩鲜艳、闪光耀目、摇曳生姿的饰品，确实能给人一种特殊的美感；而人体装饰的心理动机中，也未尝没有审美的因素。正由于后者之故，东非的瓦若若部落的黑人，就特别喜欢佩戴用河马牙齿做成的白得耀眼的饰物；而巴西的印第安人，则较为偏爱一种浅蓝色的珠串，因为“这类珠串在他们的皮肤衬托下显得比别类珠串更美丽”[26]。至少，我们可以确定一点，一个不经修饰的人在原始部落里，大概会被看作是粗野的、没文化的、没教养的和没出息的，就像现代社会中一个不洗脸的人一样。这可以从马可洛洛部落首领的语气中看出：“没有呸来来的女人还算什么东西呢？”无疑，“不算什么东西”的人当然也就是丑的。

尽管审美论的解释是最为普遍和直观的，也最为一般读者所易接受，但也正因为此，才受到了特别猛烈的攻击。大多数反对者认为，这种说法缺乏的正是一种发生学的精神，后起的因素被当作了原始的动机，表面的现象被当作了内在的本质。马可洛洛的女人为什么要佩戴呸来来呢？因为美。为什么这样就美呢？因为没有呸来来的女人简直不算什么东西！那么，为什么没有呸来来就“不算东西”了呢？如果再用“因为不美”来回答，就会陷入循环论证；而如果用别的什么来回答，就等于承认了审美并非最原始的动机。事实上，一种风俗或制度的动机、意义和功能，往往在漫长的历史中几经流变，因此，最浅近、最直观、最一目了然的，往往最不可能是深层的、内在的和原始的。就像一颗种子终于长成参天大树，我们绝不可以说它的原始状态就是一片绿荫，而人类学的任务，恰恰是要找到那湮灭在亿万年尘埃之中、早已被人遗忘的最原始的冲动，这就叫作“还原”。显然，在这里，它不大可能是审美。因为如果是审美，那么，这种“美”也未免太丑陋和太残忍了一点。虽然原始人“文化程度不高”，审美趣味大约比我们要“低级”一点，但想来也不会都是虐待狂或受虐狂，非得以自残其身为美不可。倘若原始人都如此心理变态，我们就无法解释，他们何以终于养育和遗传出心理健康、智力健全的现代人。实际上，他们完全可以仅仅以外物装饰为审美满足，大可不必敲掉自己的门牙或者切开自己的皮肤，更不必专门选定某一个“黄道吉日”举行庄严肃穆的仪式来打扮自己。显然，说原始人的这些行为乃是出自审美的冲动，就像把它们称为“装饰”一样，是将一种现代人的观念强加于原始人，而后者其实并没有这样“摩登”。相反，“生

存的困难，同自然斗争的困难使原始人受到十分沉重的压抑”[27]。对于他们来说，压倒一切的头等大事，是如何在艰难困苦中生存下去，并力争得到发展。很难设想，他们会在人力、物力、财力都十分宝贵的情况下，耗费大量的时间和劳动，去进行一种超功利、纯审美的“装饰”。

因此，更多的学者倾向于一种实用论的解释，而其中最为直观的就是“保护说”。按照这种观点，原始人用油脂、树汁和草汁，或者干脆用黏土涂抹身体，乃是出于一种卫生的考虑。如霍屯督人用一种名叫布胡（buchu）的芳香植物的汁液涂身，就是为了保护自己免受昆虫的侵害；而巴西的印第安人则笃信黏土可以使皮肤清洁并避免蚊子叮咬。同样，按照这种观点，腰饰起源于对生殖器的保护，所以第一块腰布的发明权是属于男性的。因为当人类直立以后，原来处于安全位置的男性生殖器便一下子从身体的末端移到了中部，而且没遮没盖地暴露无遗。丢人现眼倒在其次，极易受伤却令人心悸，因此有必要特别加以保护，以期穿行于灌木杂草丛中时，挡住小树枝、尖刺和动物的犄角。这些说法确实言之成理，但过于直截了当反倒令人怀疑。难道在原始社会生活中有着极其重要地位的文化现象，其起因竟如此简单吗？况且，这种说法又如何解释那“防蚊药”何以一定要在身上涂成各种规定的纹样，那“保护生殖器”的腰饰又为什么不做得严实一些，反倒要做成根本不起遮蔽作用的绳子和布条？

于是有人主张这种保护是针对鬼魂的。也就是说，原始人在居丧时涂身，正是为了防止死者的灵魂认出自己，结果把自己也拖进阴间去。这种说法可名之曰“避邪说”。但另一些人则主张，文身的目的，与其说是不让鬼魂认出来，毋宁说是为了让人（或鬼、神）认得出。理由是原始部族的文身都有一定之规，往往是每一部落有每一部落的特定图形，各不相扰，也不得剽窃抄袭，以免乱了血统。因为在原始人看来，血统似乎不在精之授予，也不在卵之培育，反倒在巫术与礼仪。只有在经过相当的手续和仪式，并施以文身之术，受施者才获得了与部族认同的血缘之亲。所以他族如果袭用了本族的饰身纹样，就是极为严重的侵权行为，必须刀兵相见，诉诸武力的；而本族人的文身，也往往与部落的图腾物相认同，甚至干脆就穿其皮，戴其角，把自己改造成图腾物的模样[28]。这是意在提醒自己部落的祖先和保护神，在施威于人或降福于人时，不要搞错了对象。正如后来犹太人以行割礼作为与上帝立约的符契，无非就是怕在世界末日来临时，上帝他老人家手忙脚乱老眼昏花，糊里糊涂地把自己的“选民”也推向了苦难深渊。这种解释，我们不妨名

之曰“认同说”。

与“认同说”相关的是“交感说”，即认为原始人用动物的血涂在身上或佩戴动物的牙、骨等，是为了交感某种魔力或获得猛兽的某种能力。由于一种巫术的观念 [29] ，原始人相信这样做了以后确实会有实际上的好处，如插上鹰的羽毛便会像鹰一样高瞻远瞩，披上虎的皮毛便会像虎一样勇猛有力。唯其如此，他们才会在战斗中把自己装扮成某种猛兽的形象，甚至是恶神厉鬼的狰狞可怖形象。他们相信，这样一来，就不仅仅可以恐吓敌人，而且确实会使自己获得不可思议的威力和魔力。

与“恐吓说”正好形成一种对应关系的是“吸引说”，即认为原始人（尤其是男性）文身的目的主要是为了吸引异性。毫无疑问，同一形象，也许对于敌人来说是恐怖的，对于爱人来说则是英武的；对于异族有威慑力，对于异性却又有吸引力。这种吸引力是完全必要的。当女性承担着种族繁衍的主要历史使命，从而也就掌握着性选择的主动权时，她们便总是为自己挑选那些体格魁伟、身手矫健、胆识过人的青壮年男子，非如此而不能保证种族繁衍的健康优势。这种出于“优生学”目的的两性关系的优化组合，决定了男子们必须在狩猎和战斗中大显身手，并将自己的青春、力量和勇敢，都形式化为富于阳刚之美的人体装饰。事实上，猎物的羽毛、爪牙甚至敌人的头盖骨，确实是可以作为一个猎人和战士的力量、勇气和灵巧的确证标记的；而在身上鬉痕或插入羽毛，除了能夸耀自己的勇武之外，还能够表现忍受肉体痛苦的能力。一个人既然敢于自戕其身而面无惧色，那么，他也一定敢于为自己的部落和心爱的人献身。相反，一个不敢刺身的人，也一定是在意志上和情感上都靠不住的人。所以云南瑞丽地区的傣族姑娘会对不敢文身的情郎唱道：“没有花纹算什么男人！不刺花纹谈得上什么真心？你怕疼，就和田鸡住去吧！你不刺，就去戴女人的黄藤圈吧！哪个还想和你说话呀，你连青蛙都不如！”双方竟有可能因此而中断恋爱关系。

应该承认，刻在肉体上的符号确实有相当大的可靠性。它不易伪造，也不容窜改。因此，原始人使用它来做出生证、身份证、结婚证乃至“备忘录”。有人就亲眼看见，在一位年老的红种人战士身上，画满了他曾经参加过的各种场面、活动和战斗，记录了他光辉战斗的一生。由此可见，文身还有记录、书写的功能。至于其他作用，我们还尽可列举，如标志某种尊贵的（酋长、祭司）或卑贱的（俘虏、罪犯）社会地位，或表示献身于神灵（僧人的剃度即源于此），或表示乱伦的禁

忌……

看来，从人体装饰在原始社会生活中的实际作用出发，我们只会得到一系列却又并非是最原始的解释。也许，它的直接动机和表现手段在当初都带有极大的偶然性和任意性，后来才成为一种有意识、有目的、有规律的文化行为，而且在历史沿革中不断加入了新的内容，从而使问题变得更加扑朔迷离。它的外部形态和象征意义之间本来就只有一种松散的、不确定的联系，而原始巫术宗教又在这本来就已十分暧昧的关系上增加了神秘色彩，再加上现代人与原始人在心理上的隔阂，就使原本已难弄清的事情变得更加费解。但我们认为，这丝毫也不意味着它是不可解的。恰恰相反，“人体解剖对猴体解剖是一把钥匙”，现代人理解原始人，应当比原始人对自己的理解更为清楚，更为深刻，运用历史唯物主义的世界观和方法论，是有可能揭示出尘封于历史文化堆积物中的隐秘，找到这一文化现象之最原始、最深层的心理动机的。

那么，它又是什么呢？

〖三〗

当我们面对原始人体装饰，并为对它如此之多的解释而感到困惑的时候，稍有眼光的人却不难发现，其实有一点是显而易见和毋庸置疑的，那就是：无论如何，这都是一种只有人才有的文化行为和文化现象。动物是不会装饰自己的身体的，更不会通过改变自己身体的自然形式来装饰。变色龙会根据需要而改变颜色，但每种颜色都是它自己的；鸟儿有美丽的羽毛，虎豹有斑斓的皮毛，但也不是装饰，因为都不是用一种外在的、外加的物品和行为来改变自然形态。只有人才会这么做：将本来不属于人体的东西（如动物的角、皮、牙、血，植物的汁液或石块等物）附加在人体上，将本来不属于人体的形式（如各种图案纹样）附加在人体上。因此，它是一种文化现象而不是自然现象。如果说它是什么标志的话，那么，就不仅仅是氏族图腾的标志，社会地位的标志，宗教信仰的标志，或者性爱婚约的标志，而首先是人类从自然向人生成的标志，或者说，是人类告别自然界的标志。

如前所述，人类告别自然界，是以劳动为契机而以自我意识的确立

为心理上的标志的。正如恩格斯所指出，人通过劳动而使自然界在自己身上“达到了自我意识” [30] 。从此，人就由受动的存在物变成了能动的存在物，由自然的存在物变成了文化的存在物，由单纯利用和适应自然的存在物，变成了唯一不再臣服于自然必然性，因而能够自由地支配自己并进而支配自然界的存在物。

但是，恩格斯也同时告诫我们：“不要过分陶醉于我们对自然界的胜利。对于每一次这样的胜利，自然界都报复了我们。” [31] 在《圣经·创世记》中，上帝代表那养育造就了人类（这是用泥土即自然物质造人的真正含义），又被人类所背叛的自然界庄严宣布：“我必多多增加你怀胎的苦楚，你生产儿女必多受苦楚”；“你必终身劳苦，才能从地里得吃的！”这不是神话，而是实话。的确，人类既然告别了自然界，就必须付出背叛“伊甸园”的代价：他必须不断劳动，不断开拓，不断变革现实，不断改造环境，才能生存下去，而不能再像动物那样，仅靠大自然的恩赐就可获得温饱。这样，他就必须建立起一整套科学技术系统，同时建立起一整套文化教育系统，并为此付出大大延长自己童年时代的代价。就其在人的一生中所占比例而言，这个时期比任何动物都长。正如美国著名科学家卡尔·萨根（Carl Sagan）所说：“我们同大自然进行了讨价还价：我们的儿童将不易抚育，但儿童学习新事物的能力又大大地增加了人类生存的可能性。” [32] 与此相关的另一个代价是分娩的痛苦。“在地球上一百万种动物之中，唯有人在分娩时要发生阵痛” [33] 。莫里斯认为这是直立的结果 [34] ，卡尔·萨根则认为是智力的进化导致了头颅容积的连续增长，而颅骨的迅速进化又导致了分娩时的阵痛。无论出于哪种原因，都是背叛伊甸园的结果。

但是，还有一个代价是耶和华不曾宣布的，那就是：人必须在自己的一生中，不断通过各种方式确证自己之为人。我们认为，这才是人告别伊甸园后向自然界付出的最大代价，而且是世世代代、祖祖辈辈都“赎”不完的“原罪”。

的确，只有人才必须确证人之为人。自然界是不需要证明的，因为它本来就是自然界。“自然”这个词，本来就有自然而然、无须证明之意。动物作为无意识无目的的自然存在，也不需要任何证明。一只养尊处优的猫不必特地去捉一只老鼠来证明自己是猫，一只孤独的狼也不必到另一只狼那里去确证自己是狼。它们作为自然界、作为动物、作为猫和狼的一切本能和表征，都是自然界赋予它们的，是生而有之、弗学而

能、天性如此因而无须证明的。然而人却并非天生如此。就类而言，人不是自然界自然的产物，而是人自己通过劳动而创造出来的产物；就个体而言，遗传也只能造就生物学意义上的人，他必须通过教育才能成长，必须通过实践才能证明自己是人，否则不过只是“衣冠禽兽”。因为人之为人和自知其为人，是通过对象（首先是劳动工具）的创造实现的，即由非我确证了自我，由非人确证了人。也许这才真正是人的“原罪”，而对这一“原罪”的处罚是：你既然在对象那里确证了自我，就得永远为这一确证而创造对象。

因此，人的自我确证是一种对象化活动，而其最基本和最主要的方式则是实践。“通过实践创造对象世界，即改造无机界，证明了人是有意识的类存在物。”因为“正是在改造对象世界中，人才真正地证明自己是类存在物。这种生产是人的能动的类生活。通过这种生产，自然界才表现为他的作品和他的现实。因此，劳动的对象是人的类生活的对象化；人不仅像在意识中那样理智地复现自己，而且能动地、现实地复现自己，从而在他所创造的世界中直观自身”[35]。

正是由于这个原因，一个原始猎人才一定要把他的猎获物的某一部分——羽毛或皮、角、爪、牙等做成装饰品佩戴在自己身上，因为那是他自身价值的确证；而当一只野鹿或羚羊进入他的视线，或者当他发现了野兽的踪迹、闻到了野兽的气味时，他就会立即警觉起来，全身心都处于紧张兴奋、跃跃欲试的状态，因为他知道，他大显身手即自我确证的时机到了。如果说后一种情况尚与人的生存本身和肉体需要相联系，因此尚含有相当多的功利因素的话，那么，前一种情况就纯粹只是为了满足自己的心理需要了，因为佩戴那么多的饰物，对于他的行动只能增添许多累赘，带来种种不便。然而，恰恰正是这种看起来似乎超功利的行为，表现出人与动物在心理上的明显区别。我们知道，动物也有生命活动的冲动：“马思边草拳毛动，雕盼青云睡眼开。”它们也有原始猎人发现野兽踪迹时的那种警觉和激动，也有原始猎人捕获猎物时的那种兴奋和满足，甚至在肉体的需要得到满足之后，也会无目的和超功利地表现出生命活力来。比如一只猫会在无所事事时尽情地玩弄一只绒线团，一匹马也会仅仅因为“想跑”而在草原上纵横驰骋，老虎则在饱食之后仰天长啸，让自己的吼声在山谷轰鸣。但是，动物毕竟是与它们的生命活动直接同一的，它们既然不能在意识中将自己化分为二，也就不能将自己的生命活动当作一个外在对象而加以研究和观照，当然也就不能在那里直观自身。因此，它的生命活动也就不是它本质力量的自我确证，而

只是它的本能即生命活动本身。道理很简单：所谓自我确证，并非自己证明自己。事实上，一切证明都是他证，所以自我必须由非我来确证，只不过对于人来说，这个非我可以是一个被看作非我、看作对象的自我罢了。

显然，人之所以能够自我确证，是因为他能够把自我当作非我、对象来看待，也就是说，是因为人具有自我意识。而且，人越是具有自我意识，就越是能把自我看作非我，同时也越能把非我看作自我。这样，他的生命活动和实践创造，就一方面成了他的现实和他的对象，另一方面又作为对象世界而确证了他的本质。与之相反，动物由于没有自我意识，不能把自我看作非我、看作对象，因此，它的生命活动就只是生命活动，而非自我之确证。

实际上，对于动物来说，根本就无所谓自我与对象的区别。它不但不能把自我看作非我，甚至也不能把自我看作自我。对于它来说，根本就没有什么自我、非我、对象之类的概念，而只有与自己、与外界、与自然的直接同一。由于“正如母腹内的人的胚胎发展史，仅仅是我们的动物祖先从虫豸开始的几百万年的肉体发展史的一个缩影一样，孩童的精神发展是我们的动物祖先，至少是比较近的动物祖先的智力发展的一个缩影”[36]，因此年龄很小的儿童在这一点上也是和动物一样的。他能感觉到自己的存在，却不能在观念上把自己同他人、同周围的环境区别开来，也不能把自我看作对象。他操作玩具和玩弄脚趾一样开心；别人怎么称呼他，他也怎么称呼自己；大人们示意别的孩子把玩具给他，他也跟着叫喊：“给他！给他！”他很早就学会许多词语，却很晚才会说“我”。因为他无法理解什么是“我”，这个抽象的，并不特指某一事物（如牛奶、饼干）的“我”究竟是什么东西，为什么“我”竟然是“我”而别人则是“爸爸”“妈妈”“叔叔”“阿姨”“哥哥”“姐姐”，为什么既然只有“我”才是“我”而别人说到自己时也说“我”，既然每个人都是“我”，那么“我”就不该只是“我”而应该是“佳佳”“兰兰”，等等了……总之，在“我”这个词背后有着极其深刻的内容，而年龄很小的儿童是不可能理解的，因此，他就不可能像学会“水水”“果果”“蛋蛋”这些词那样学会说“我”。显然，他的心理还处于“前意识”阶段，也就同样只与自己的生命活动相同一。

相反，当人建立起自我意识时，原来与他直接同一的现实就成了他的对象，成了他的外在事物，一种疏远感也就油然而生。于是，人就在

自己的心灵深处产生了一种冲动——“要在直接呈现于他面前的外在事物中实现他自己”，即通过改变外在事物的方式来“消除外在世界的那种顽强的疏远性”，并“刻下他自己内心生活的烙印”，从而使之成为“他自己的外在现实” [37] 。所谓“他自己的外在现实”，即是说，一方面，它是外在的，因而具有作为“证人”的资格；另方面，它又是自己的，因此它证明的就是人自己。这样，这个被改造过的、刻下了人心灵烙印的外在事物，就不但超出了它原来存在的意义，而且也超出了人改造它或制造它的功利目的，而成了人的本质的证明。这正是人类要不断劳动、实践，即使在肉体生存已不再成其为问题的情况下仍然要不断改造自然、改造社会、变革现实的原因之一。因为变革即创造。只有变革，才能克服外在事物与我们之间的疏远性；只有创造，才能使自我在对象世界那里得到确证。

甚至原始人对自己的身体进行加工改造的最深刻的背景和最深层的原因也在于此。正如黑格尔所指出的，这种要在“直接呈现于他面前的外在事物”之中实现自己、认识自己和确证自己的需要，“贯穿在各种各样的现象里，一直到艺术作品里的那种样式的外在事物中进行自我创造（或创造自己）”。黑格尔还特别指出：“不仅对外在事物人是这样办的，就是对他自己，他自己的自然形态，他也不是听其自然，而要有意地加以改变。一切装饰打扮的动机就在此，尽管它可以是野蛮的，丑陋的，简直毁坏形体的，甚至很有害的。” [38] 道理很简单：人既然通过劳动创造的对象，即被人改造过的自然物质确证了自我，从而建立起自我意识，因此能把自我也当作对象来看待，那么，人的身体对于有自我意识的人来说，也就成了对象，亦即成了他的外在现实和外在事物，当然也就和其他外在事物、和自然界一样，对于他来说有了疏远性。因此，他也必须像对待其他外在事物、对待自然界一样，改变它的外在形式，在它身上刻下自己内心生活的烙印。这正是原始人必须加工改造自己的身体，甚至要用豁痕、刺纹这种“野蛮”方式来加工改造的原因。而一旦他这样做了，身体对于他的疏远性也就被克服了，并成为他自己本质力量的确证。

我们认为，也许，这才是几乎世界上所有的原始民族都有不同形式的“人体装饰”的最本质、最深刻的原因。也就是说，原始人在生活资料十分贫乏、人力物力十分宝贵的情况下，不惜耗时费力地去生产那些“毫无用处”的装饰品，去进行那些使肉体十分痛苦的豁痕和刺纹，绝非因为当时是一个大自然慷慨解囊的“黄金时代”，人们饱食终日无所用

心闲得无聊，这才弄出这些东西来玩玩；也绝非因为原始人类过于质朴天真，以至于傻乎乎的连起码的必须和浪费都不能分辨；当然更不是因为他们都精神错乱，成了自虐狂。恰恰相反，正如格罗塞所猜测的，这是一种必须[39]。不过这种必须，既不是如现代装饰之出于审美动机的“好看”，也不是如现代服装之出于道德动机的“遮羞”，而首先是为了确证人之为人[40]。当然，原始人对此不可能有如此明确的认识与理解，他们当时也许只是极其朦胧地意识到，任何一个外在的事物都只有在经过了自己的加工改造后，才对于自己来说是现实的、属人的即“我的”对象。于是他们就产生了一种简单的类比和类推：既然石头只有经过打磨以后才是自己的工具，猎物也只有在被捕获、切开以后才是自己的食品，那么，身体又怎么不经刻画就一定是自己的身体呢？事实上，在许多原始部落中，未经“文身”的儿童和外来人，是都不能算作部落的正式成员的。如果说，这里含有与图腾认同的因素，以及文身作为部落成员身份证的意义，那么，这种“文身”一定要选择在“成年礼”上进行，就有更深刻的原因了。这就是：在成年之前，他们只是儿童而不是人，或者只是“未成之人”，是半个人。只有经过这一仪式，他们才成为人，才是“成人”，因为只有这时，他们才获得了人之为人的确证。所以，在这里，文身是一种认同、认可的符号。它既是部落对个体的认同，也是心灵对肉体的认可，即人对作为自己外在现实和外部自然的身体的认可，实质上也就是对自己的肯定。而且，由于这种肯定是直接刻写在人体上的，也就比书写在身外之物上的符号，更具有一种刻骨铭心的暗示力和不可更改性。也许，这正是刺纹和劙痕终于取代了容易被洗刷的画身的原因。总之，它以一种原始的、素朴的，甚至可以说是近乎野蛮的方式，顽强地表现着人的自我确证冲动。只有在人类找到了更好的确证方式之后，这种野蛮方式才会退出历史舞台[41]。

〖四〗

自我确证和由此引起的自我确证感，不但是原始人体装饰之最深刻、最本质、最内在的心理动机，而且也是人体、人体装饰和人体艺术真正成为审美对象的根本原因。

我们知道，没有什么能比人体更直观地体现出人类从自然向人的生

成了。也就是说，人体是人的本质之最直接的感性呈现，是人类进化之最显著的历史成果，当然也就是人意识到自己已经脱离动物界的直接契机和直观形式。所以，在《圣经·创世记》中，当亚当和夏娃偷吃了禁果，从而有了自我意识并自知其为人时，首先第一眼看见并为之心动的，就是那与众不同的直立裸体。只不过在我们看来，它并非上帝的创造，而是人自己改造自然的结果，因此，它直接的就是人的确证。在这里，人可以直观地看到自身的变化，看到自身从自然向人的生成：双脚直立，双腿变得笔直、修长，双臂变得灵巧、自如，面部变得匀称、姣好，眼睛变得明亮、传神，体毛褪尽，显露出健壮的肌肉、柔韧的肢体、光洁的皮肤和隆起的乳房（就女性而言）。这一切都向自然显示并使人意识到：我变了！我不再是动物而是人了！因此，这个全然不同于动物的肉体，就意味着人的自由、人的尊严、人的进步和人的理想。所以，人类产生了一种热爱自己肉体的情感，也对自己种族意义上的祖先的容貌，几乎“本能地”产生了反感，以至于人们宁愿亲近猫狗，欣赏虎豹，赞美蝴蝶、金鱼、天鹅甚至狐狸，也绝不会把猿猴当作审美对象。人们至多夸奖猿猴是“聪明灵巧的”，却绝不会称它们为“美丽可爱的”。在人类看来，猿猴的形象是那样的丑陋不堪、怪模怪样、可厌可怖、令人反感，很显然地只能当作丑角，当作耍弄、嘲笑、鄙视的对象（耍猴）。这种反感在人类一开始成其为人时就产生了。即使今天我们在科学上和理智上不得不承认与它们的血缘关系，但也绝不会因此而改变我们的审美心理。相反，我们会认为，能从那样丑陋的形象一变而为今日的健美，真是令人骄傲和自豪。可以肯定，人类对猿猴相貌的反感，绝非出自一种动物本能的数典忘祖 [42] ，而是出于对自己本质力量的肯定。正因为人类意识到自己的进步，珍惜自己的自由，肯定自己与动物的脱离，才会对人体产生美的情感，也才会自豪地宣布：“最美的猴子与人类比起来也是丑陋的！”[43]

显然，人对自己身体所产生的审美感，归根结蒂在本质上是人的自我确证感。由于这个原因，即由于人体直接的就是人的确证，因此它之于人，就成了最富于魅力的对象。作为自然界最和谐最完美的物质形态和生命结构，作为人类改造自然和创造自身的历史成果，它成功地实现了外在尺度与内在尺度、合规律性与合目的性的统一。无论是体格之造型还是肌肤之质感，是身姿之情态还是双目之神采，都充满感人力量；骨骼之阳刚，肢体之阴柔，肌肉之健壮，秀发之妩媚，都和谐完美地结合为一个整体。因此，一个年轻、健康、充满青春活力的男性裸体或女性裸体，无须任何加工、装饰，也无论他或她是摆出各种姿势，还是静

静地伫立，都是一件完美的艺术品，可供我们永不厌倦地观赏。没有哪一件艺术品可以和健美的人体相媲美，也没有哪一个自然物可以和健美的人体相匹敌，因为健美的人体将自然美和艺术美统一起来了。它是常青常绿的生命之树，是自然美和艺术美的集中体现。难怪古希腊那些“美神与爱神的顶礼者”们，要认为“世界上没有比人更美的形式”了。因此之故，他们在自己的艺术宗教中，便公然将神也塑造成一个个健美的男裸或女裸，以取代古埃及自然宗教中半人半兽的丑陋形象，并以自己青春健美的裸体，作为献给神灵的最好祭品[44]。

我们的远古祖先是在什么时候，以何种方式和心情发现人体美的？这对于我们来说，也许是一个永恒的历史之谜了。事实上，事情也许远比我们所能想象和理解的要复杂得多，其间可能有曲折反复的漫长历程。从考古学和人种学提供的材料看，原始绘画和雕塑中的人的形象几乎无一例外都是裸体的，如诞生于距今五万年到一万五千年前的旧石器晚期、在法国洛赛尔出土的“持角杯的少女”和欧洲许多地方都有出土的女裸圆雕、我国辽西红山文化遗址出土的女神像，以及在史前洞穴壁画和非洲原始岩画中发现的人物形象，都如此。所不同者，雕像多为女裸，画像多为男裸。但如此之多的裸体的出现，究竟是出于对人体美的崇尚和欣赏，还是别有动机呢？看来不像是前者。从造型上看，无论雕像还是画像，大都线条粗糙，面目模糊，身体变形，很不“真实”。这不能归结为技术上的原因，因为同一时代或同一画面上的动物形象却又大都线条流畅、栩栩如生，十分逼真。事实上，就女裸而言，创作者们更注重并特别加以夸张的是她的肥臀与丰乳，以至于弄得双臂萎缩有如残疾，肚皮肿大像只袋鼠；就男裸而言，则强调其宽肩粗腿，有的还形同巨人。看来，女人体强调的是其生殖力，男人体强调的则是其战斗力。也许，这正是原始时代女人和男人主要社会分工的体现，是他们各自价值的自我确证吧！因此，如果说这些“造型艺术”作品也多少体现了原始人类的审美意识的话，那么，主宰着这种审美意识的，便正是人的自我确证感，以至于其审美趣味，便不免和我们现代人不尽相同（如对待男人体）甚至大相径庭（如对待女人体）。

在这里，有一个费解的问题，也许永远也得不到可靠的解答，那就是：在我们的远古祖先已经完全直立，裸体却又尚未发明人体装饰和衣着之时（可以肯定，历史上曾经有过这样一个时期），他们究竟是怎样看待自己的身体的？毫无疑问，他们是一定有着自己的“看法”的，否则就不会对它进行加工改造了。但如果说这时人们就已经以他的直立裸体

为美，那么，就无法解释：既然人体在本质上就是美的，为什么又要把它遮蔽起来呢？这岂不成了“遮美”吗？如果说人体上的那些附加物不是遮蔽而是装饰，那么，这种装饰对于已经够美了的人体岂不是画蛇添足吗？和氏之璧不饰以五彩，隋侯之珠不饰以银黄，真正美的事物是不需要装饰的，因此现代人已将对肉体的修饰减到了最低程度。但是，如果像《圣经·创世记》所说的那样，人类对自己身体的第一印象，不是感到美，而是感到羞愧和惶恐，所以才急忙用无花果叶子把自己遮蔽起来，那么，同样也有许多问题是不可解释的。第一，按照这种说法的必然逻辑，服装的发明应在装饰之前，即首先应该是不管三七二十一，先胡乱用随便什么东西把那羞处遮掩起来，然后才会考虑到应该把这件事做得好一点、漂亮一点，就像那些心灵手巧的主妇在缝补丁时把它处理为一朵花的形状，从而使补丁（即遮蔽）变成装饰一样。然而事实恰恰相反，许多有着繁复多样人体“装饰”的原始民族，是过着“绝对的裸体生活”，即不知衣着为何物的。达尔文曾谈到他在火地人那里的亲身经历：当他把一段红布送给当地一位土著时，那土人并不将布段用作衣着，却和他的同伴一起将其撕成细条缠绕在冻僵的肢体上，作为一种摇曳生姿的“装饰品”。格罗塞则进而指出：“达尔文如果在卡拉哈利沙漠里或在澳洲森林里做同样的事，也可以看见和荷恩（Horn）海角一样的情形。除那些没有周备的穿着不能生存的北极部落外，一切狩猎民族的装饰总比穿着更受注意，更丰富些。”[45] 第二，我们找不到任何理由，来解释原始人类为什么会对自己的身体感到羞愧和惶惑。既然当时在我们这个星球上还不曾有过一个穿衣服的人，而这光洁裸露的皮肤又是人与动物之最直观的区别形式，人类便理应为此感到骄傲，应该炫耀它而不是遮蔽它。即使人类当时还不能意识到这一点，还没有学会骄傲和炫耀，但至少也不至于羞愧和害怕呀！

因此，我们可以肯定，原始人类是不会把自己的直立裸体视为丑陋、视为下流的。相反，他们只应为自己身体的变化，为自己的直立和裸体而自豪，甚至会把这看作是大自然的奇迹或者神灵的恩赐。很可能，这一发现作为原始朦胧的审美意识，会大大激发他们的创造热情和艺术冲动，以至于觉得如果不在这美好的质料上干点什么，实在是不可饶恕的浪费。这正如一个雕刻家一旦发现一块可造之材（如一块质地极好的玉石或象牙），便不免技痒难耐，决心一试身手一样。而我们知道，那些打磨了许多光滑、灵巧、称手的石器的原始人，几乎每个人都广义的是雕刻家。或许，这些广义的雕刻家们会觉得自己的身体就像质地极好的玉石或象牙一样，虽然在一定程度上已经是美，但也还不够

美，因为它们还没有经过人的加工，而在原始时代，只有经过加工改造的、属人的事物才是审美对象。在我们今天可以看见的史前艺术遗迹中——当然，它们只可能是造型艺术，艺术反映的对象只有两种，一是人体，二是动物，而这些动物不是吃人，就是被人吃，因此都是属人的对象。显然，只有属人的对象才可能进入原始人类的精神生活领域，当然也才有可能成为原始人类的审美对象，而这些对象又首先只有在经过人类一定的加工改造（起先是现实的改造，后来发展为观念的改造）后，才能成为属人的对象。因此，原始人类对待自己身体的态度和方式，就可能经历了三个阶段：首先是人类由于自我意识的确立而把自己的身体看作了外在事物，因而产生了在这外在事物上刻下自己内心生活烙印的冲动，这是原始人体装饰最原始最本初的冲动，我们已在前一节做了详尽的分析；其次，当他们这样做了以后，被涂画、刻刺的身体，就成了他们本质力量的确证，从而对他们产生了审美价值和审美意义；最后，当人类有了更好的自我确证方式之后，涂画和刻刺身体的方式才被中止，“装饰”也才真正成为装饰，而不经任何加工改造的身体才真正成为审美对象。

由于以上原因，我们认为，人体之成为审美对象，应该是在对它进行了加工改造之后的事情。事实上，人类的审美意识和审美能力，绝不是神的恩赐，也不是什么唯心主义的先验的东西，而只能是实践的产物。正如马克思所指出的：“只是由于人的本质的客观地展开的丰富性，主体的、人的感性的丰富性，如有音乐感的耳朵、能感受形式美的眼睛，总之，那些能成为人的享受的感觉，即确证自己是人的本质力量的感觉，才一部分发展起来，一部分产生出来。”[46] 因此，美感在本质上首先是人的自我确证感，而且首先是在劳动中、在工具的制造和使用中产生出来的。事实上，由于劳动在本质上是人的自我确证，因此，凡是从事过创造性劳动的人都会有这种切身体会：只要他在劳动中能够“自由地发挥自己的体力和智力”，那么，无论这种劳动何等艰险，何等疲劳，他也仍然能够从中获得无法形容的愉快和享受。甚至这种活动越是艰难，越是惊险，他就越是痛快。所以一个真正的猎手绝不会满足于事先安排好的假围猎。他宁愿冒着生命危险，到从未去过的深山老林中，去碰到什么打什么。这正如大侦探只愿受理当代奇案，大科学家最喜欢攻克世界难题一样，因为只有在这种活动中他才能真正确证自己，而他是只有在得到了这一确证之后，才能真正作为人而生存的。

同样地，由于劳动及其产品在本质上是人的确证，因此人就会对自

己劳动的产品产生一种热爱的情感，并因此而将那产品当作了自己的审美对象。所以，一个母亲会将自己经过十月怀胎的艰辛和一朝分娩的痛楚而创造出来的小生命看作一首温馨的小诗，一个猎手也会欣赏和炫耀他的猎物，会把这猎物的皮毛和爪牙悬挂在墙上或佩戴在身上。由于这个原因，当一个小男孩把一块石头扔进水里时，即使他这一动作完全是无意识的，也会因水面出现的圆圈而惊喜。因为在这里，他看到了自己活动的结果，于是这水面出现的圆圈也就成了他的作品，成了他“自己的外在现实”。同样，一个小女孩也会认真地把自己在纸上胡乱画出的圆圈看作是太阳、苹果或气球，并小心地珍藏起来。尽管这些大同小异而且并不那么圆的圈圈，很难说真的可以分别代表太阳、苹果和气球，但在这里，正如小男孩将石子扔进水里的动机并不重要一样，纸上的圆圈是否很圆，是否真像什么，甚至是否可以称得上是艺术品，都是不重要的。重要的是，他们在这些活动中直观了自身，哪怕这种“直观自身”只是令他们欣喜而已，也就足够了。事实上，他们的惊喜和他们的珍视，就足以证明他们已获得了确证感。这种确证感在原始人类的心理中即已存在，并已作为一种文化无意识支配着他们的行为。因此，原始人会将自己制造的工具当作最珍贵的爱物，以至于他们宁愿付出巨大的体力代价，也要在迁徙途中携带笨重的工具。这不能简单地看作原始人的吝啬，或者解释为原始工具制造的不易。因为一旦这工具的制造者去世了，他的同伴们会毫不吝惜地将这些工具放进墓穴。显然，在他们看来，这工具（也许还有其他产品，包括他用兽牙、鸟羽做成的装饰品）是他作为人的确证，所以如果不让他带到另一个世界去，就未免太不人道了。甚至我们的原始先民在创造神的时候，也赋予了神这一特性。也就是说，由于神不过是人自己的幻影，所以他也必须通过他所创造的对象世界来确证自我。这也许正是几乎所有民族的神话都有“创世”部分的真正原因。这些创世神话雄辩地证明了，“自我确证感”的确成了人的“文化无意识”，成了人类看待世界时无意之中起着“标准”作用的东西。正因为人必须通过创造某一对象来确证自己，所以神也必须通过创造全部世界和创造人本身来确证他至高无上、无所不能的神性。神性也就是创造性。人之所以必须按照神的模样被造出来，就因为只有这样才能“分得”部分神性，从而成为人世的、有局限的创造者。因此神性也就是人性，只不过是作为人的理想的“无限创造性”罢了。

显然，人之为人，在逻辑上，是由人所创造的对象世界来确证的；在心理上，则是由自我确证感来确证的。由于这种自我确证感是人之为人的必需，因此，自我确证感不再只是生产的副产品，而是生产目的的

这一天就终于会到来。于是，事情就会发生根本的逆转：以前是因创造对象而体验到自我确证，现在则是为了自我确证而创造对象了。

这一逆转一旦发生，对象世界也就必然由现实的、物质的，逐渐转化、扩展到观念的、精神的。因为人既然能在他创造的物质世界那里得到确证，他当然也应该能在他创造的精神世界那里得到确证，而且只有当他也能在精神的世界那里实现这个目的时，他作为人的确证才是全面的。事实上，一旦人创造出一个精神世界，一个观念形态的对象世界，他就会发现，在这里，他的本质力量能够得到更为充分和自由的显现与确证。因为在这里，人们“不用想象某种真实的东西而能够真实地想象某种东西”，从而能够超越时间、空间的限制和物质条件的束缚，完全按照自己的理想、意志、追求和向往，去自由地塑造自己和实现自己。毫无疑问，只有人才能做到这一点，即实现精神对物质、理想对现实的超越，所以这超越本身，也就同样是人的确证。这样，当人为着自我的确证而创造出一个观念的世界时，他也就双重地实现了自己的目的。于是，对于人来说，创造一个精神的、物态化的、观念形态的对象世界来确证自我，就不但是可能的，而且是完全必要的了。

这个专门为自我确证感的获得而创造出来的精神产品和观念世界，就是艺术，而第一个这样的活动，就是人体装饰。如果说，从遍体长毛的无尾古猿到遍体裸露的直立裸猿是人类在体质上的进化，而从一丝不挂的“裸猿”到文饰其身的“智人”则是人类在文化上的进步的话，那么，从在石头上刻下内心生命的烙印（制造工具）到在身体上刻下自我确证的符号（人体装饰），便是人类从非艺术向艺术的转化了。从此，人类便迈开了他虽然踟蹰蹒跚却坚实有力的步伐，向着一个艺术化的文化时代前进；而艺术，这部用各种光彩炫目的符号和充满魅力的文字书写的人类本质的心理学，也就揭开了它洋溢着原野荒蛮气息的第一页。

---

[1] 《马克思恩格斯选集》，第3卷，第508页。
[2] 同上书，第3卷，第511、509页。
[3] 莫里斯：《裸猿》，第2—4页。
[4] 李斯托威尔：《近代美学史评述》，第195页。
[5] 贾兰坡：《“北京人”的故居》，北京出版社，1958，第41页。
[6] 朱狄：《艺术的起源》，第1—2页。
[7] 格罗塞：《艺术的起源》，第42页。
[8] 普列汉诺夫：《论艺术》，三联书店，1964，第117、120页。
[9] 朱狄：《艺术的起源》，序第2页。

[10] 明科彼人是孟加拉湾安达曼群岛上的土人，身材矮小，肤色暗黑，头发鬈曲，大约有十二个部落。但也有学者认为把安达曼人（Andamanese）称为“明科彼人”是没有根据的，因为无论他们自己或他们的邻人都不使用这一称呼。

[11] 今译“菩托库多人”，是巴西东部的印第安人，身材矮小，宽肩，肤色淡黄棕色，无文字，崇信日、月神。

[12] 布须曼人是西南非洲纳米比亚和博茨瓦纳等地的居民，说一种属于科依桑语系的独特语言，肤色为带橄榄色的黄色。

[13] 《马克思恩格斯选集》，第3卷，第510页。

[14] 阿兰达人是澳大利亚中部埃尔湖（Lake Eyre）和芬克河（Finke River）一带的居民，从事采集和狩猎，保留氏族公社，崇拜图腾。

[15] 霍屯督人是非洲纳米比亚的居民，其体质、语言、文化与布须曼人近似，肤色棕黄，头长，鼻小，颚骨很高，平均身高152.4厘米。

[16] 塔斯马尼亚人是澳大利亚东南塔斯马尼亚岛的原居民，无文字，存在着原始公社，行氏族外婚制，信万物有灵，1876年全族灭绝。其人肤色棕黑，中等身材，头颅扁，鼻短而粗，牙齿很大。

[17] 库尔奈人是澳大利亚东南吉普斯兰地区的原居民，分为五个部落，结成部落集团，行族外婚，崇拜图腾。

[18] 爱斯基摩人主要分布在北美沿北极圈一带地区，语言属古亚细亚语系爱斯基摩-阿留申语族。近海的主要从事捕猎海鱼、海兽，内陆的主要以狩猎为生，多用石、骨制工具，喜爱雕刻艺术。

[19] 达荷美人是贝宁境内的埃维人（Ewe），语言属几内亚语族的克瓦语。

[20] 巴卢巴人是非洲扎伊尔南部的居民，少数在赞比亚，语言属班图（Bantu）语系中班图语族，主要从事农业生产。

[21] 格罗塞：《艺术的起源》，第58页。

[22] 普列汉诺夫：《论艺术》，第115页。

[23] 格罗塞：《艺术的起源》，第80页。

[24] 马可洛洛部落是南非主要的黑种人班图族的一个部落，大部分为贝专纳人（Bechuanas）和波洛伊（Boloi）人，1856年被里文斯顿从三比西河上游带至下游特特（Tete）一带居住。

[25] 请参看达尔文《人类原始及类择》，商务印书馆，1957，第三部第八分册，第123页；普列汉诺夫《论艺术》，第12—13页。

[26] 普列汉诺夫：《论艺术》，第110页。

[27] 《列宁全集》，第5卷，人民文学出版社，1959，第89页。

[28] 关于图腾，详见本书第三章。

[29] 关于巫术，详见本书第五章。

[30] 《马克思恩格斯选集》，第3卷，第456页。

[31] 同上书，第517页。

[32] 卡尔·萨根：《伊甸园的飞龙》，河北人民出版社，1980，引言第1页。

[33] 同上书，第11页。

[34] 莫里斯：《裸猿》，第63页。
[35] 《马克思恩格斯全集》，第42卷，第96—97页。
[36] 《马克思恩格斯选集》，第3卷，第517页。
[37] 黑格尔：《美学》，第1卷，商务印书馆，1979，第39页。
[38] 同上书，第39页。
[39] 格罗塞：《艺术的起源》，第43页。
[40] 其实连“好看”与“遮羞”也是因为要确证人之为人，详后。
[41] 普列汉诺夫曾谈到，当部落所有的人都文身时，“由于对立的原理，地位最高的人就停止文身”（《论艺术》，第116页）。也就是说，在这时，对于这个特定的对象而言，停止文身反倒成了他自我确证的特殊方式。黑格尔也指出：“只有到了有教养的人，形状举止以及外表一切样式的改变才都是从精神文化出来的。”（《美学》，第1卷，第39—40页）也就是说，文化教养已代替文身成了确证自我的方式。
[42] 刘骁纯：《从动物的快感到人的美感》，山东文艺出版社，1986，第57页。
[43] 赫拉克利特语，《古希腊罗马哲学》，三联书店，1957，第27页。
[44] 请参看丹纳《艺术哲学》，人民文学出版社，1963，第73页。
[45] 格罗塞：《艺术的起源》，第42页。
[46] 《马克思恩格斯全集》，第42卷，第126页。

CHAPTER 03
图腾原则

自然界的人的本质，只有对于社会的人说来才是存在的……

——马克思

〖一〗

十分奇怪，当人类告别了自然界，并因此而发明了人体装饰这样一种自我确证的形式之后，他首先不是用它来把自己打扮得“更像人”，相反，却千方百计甚至不惜自残其身，来把自己装扮成某种动物的形象。似乎是，当人类自知其为人时，并非立即产生了一种居高临下、唯我独尊的“万物之灵”意识，从而立即将自己的身体严严实实地遮蔽起来，以示其与动物的区别，反倒纡尊降贵地去模拟动物，甚至是模拟那些在进化谱系上远离自己种属祖先的动物，把自己装扮成它们的模样，并要求自己在心理上与之认同。

不是吗？《淮南子·原道训》不是说过“九疑之南，陆事寡而水事众，于是民人断发文身以像鳞虫”吗？欧洲史前洞穴壁画中的半人半兽形象，不是从奥瑞纳期（Aurignacian）[1]一直延伸到马格德林期（Magdalenian）[2]吗？尽管这些半人半兽形象，究竟是兽衣兽冠饰成兽状的人，还是画成直立形状的兽，抑或是半人半神的神兽人同形形象，学术界尚有争论[3]，但人种学的材料却能雄辩地证明，把自己装扮成某种动物的形象，不但是原始人类一种相当自觉的有意行为，而且在原始部族中也是一种相当普遍的现象。正如巴西的巴凯里部落的印第安女人，会在她们的儿女身上画一些黑点和黑圈，使它们看起来很像豹

皮；或者正如布须曼人不但在头上饰以鸟羽，有时还公然冠戴一只鸵鸟或乌鸦的头一样，三比西河上游地区的巴托克（Batoka）[4] 部落的黑人竟会拔掉自己的门牙，以此来竭力模仿反刍动物。这种行为既然有如此的普遍性，当然也就绝非是一时兴起的意气用事，也不会是什么“为模仿而模仿”，其间必有深刻的心理动机和原因。

也许，石器时代原始人类的这种奇特行为，正是他们当时社会生活的反映。我们知道，肉食是从猿转变到人的“重要的一步”。因为“肉类食物几乎是现成地包含着为身体新陈代谢所必需的最重要的材料；它缩短了消化过程以及身体内其他植物性的即与植物生活相适应的过程的时间，因此赢得了更多的时间、更多的材料和更多的精力来过真正动物的生活。这种在形成中的人离植物界愈远，他超出于动物界也就愈高” [5]。这样，当人成为“完全形成的人”时，狩猎也就毫无疑问地成了他们社会生活的主要内容。尤其是当他们只有原始的采集业而尚不知种植为何物时，就更是如此。而且，他们不但要主动出击，猎取动物的血肉来填补自己的辘辘饥肠；同时，也必须小心提防，以免被动物猎取了去做它们的食粮。总之，在这个时代，人与动物的确是处于这样一种“血肉联系”之中：不是吃它们，就是被它们吃。狩猎时代的艺术家们吃的、想的、梦见的既然都是动物，那么，他们笔下画的、刀下刻的当然也就非动物莫属了。这就使得旧石器时代的画廊中竟然充斥着动物的形象，人自己则谦逊地躲在幕后，即使不得不粉墨登场，也往往和动物待在一起，或者要装扮成动物或类似动物的形象。目前所知最早的动物形象是从勒·费拉斯（Le　Ferrassie）洞穴出土的动物线雕，它制作于奥瑞纳中期；最早的圆雕作品是1840年在法国布鲁尼柯（Bruniquel）地区发现的雕刻在驯鹿角上的跳跃的马的形象，是马格德林中期的作品。这件用动物残骸制作动物形象的作品，最集中和最鲜明地体现了旧石器时代艺术与人类狩猎生活的血肉联系：它不但是狩猎生活的反映和产物，而且它本身就是为了狩猎活动而制作的，是一件投枪上的装饰。了解到这一点，我们也许就不会对史前洞穴中会描画那么多栩栩如生的动物形象而惊诧，但仍不能回答我们提出的问题。因为如果原始人仅仅只是要用他们的“艺术作品”来“反映”他们的狩猎生活，那么，在岩壁上画画或者在鹿角上刻刻，也就足够了，何苦要把自己也弄得和动物一样呢？

在这一点上，实用论的解释也许更为合理。也就是说，将自己装扮成动物的形象，可能起源于生产劳动的实际需要。在原始狩猎活动中，当原始猎人企图诱捕猎物时，他会惟妙惟肖地模仿鹿鸣以诱骗野鹿进入

其弓箭的射程范围之中，或者会装成一块不动的岩石或一丛野草，单等那野兔傻乎乎地撞上前来，当然也会将整张鹿皮、羊皮披在身上，或者装扮成一只大鸵鸟，以便悄悄地接近鹿群、羊群和鸵鸟群而发动突然袭击。这一点可由乔治·威廉·斯托临摹过的一幅非洲岩画作为佐证。在这幅岩画中，原始狩猎者伪装成一只大鸵鸟正在悄悄地接近猎物，而那些真正的鸵鸟似乎对这个不速之客的来临抱有一种本能的警觉，都回过头来注视着这只陌生的鸵鸟。[6]

显然，这幅岩画以一种实证的材料证明了我们的推测，它说明“佯装”也就是“装羊”。但是，伪装毕竟是伪装，它出于一种功利的考虑。功利的目的一旦实现，佯装也就成了多余，这时人就理应恢复自己的本来面貌，大可不必长时间地停留在伪装状态之中。这正如一切演员在演出结束后都会卸装一样，更何况在原始狩猎这出永无休止的活剧中，演出并没有事先编好的脚本，演员们也没有固定的角色，一切都得根据实际的需要而随时加以变换。一个猎人也许今天装羊，明天却必须扮鹿，因此出于狩猎目的的佯装必须是灵活多变的，实际生活也不允许某一位猎人沉浸在自己角色创造的陶醉之中。然而在前列事实中，我们看到，无论是中国古代越人之“断发文身以像鳞虫”，还是巴托克部落的黑人拔掉门牙以模仿反刍动物，都是一种永久性装饰。换言之，他们并不打算朝秦暮楚地今天装羊，明天扮鹿，而只想使自己永远呈现为某一特定动物的形象，就像一位永不卸装的演员。甚至在如此这般以后，也仍然可以在狩猎活动中去装扮别的动物。也就是说，原始人对动物的模仿有两种，一种是临时性的，即伪装，一种是永久性的，即认同，二者之间，可能会有一种承继关系。很可能首先是“佯装”，即为了狩猎而“装羊”。当这种狩猎方式取得成效之后，原始猎人们便连自己也迷惑起来，竟然相信羊皮与羊之间可能存在着某种神秘的联系，可以利用这种联系，通过披在身上的羊皮施加影响于羊群，于是狩猎技术也就转化为狩猎巫术。而当人类从羊那里获利甚多时，又会产生一个奇异的念头，竟以为自己吃了那么多羊肉，喝了那么多羊奶，又把羊皮羊角披挂在身上，就一定与羊之间有了血肉联系，甚至以为自己本来就是羊的后代，从而把那向自己提供了营养和热能也就是生命的动物奉为了祖先。因此，在野羊越吃越少时，他们就改吃别的动物，或者像羊一样吃植物，而只在“圣餐”即重申羊人之间血缘关系的仪式上吃羊，并把吃剩的“圣羊”的头颅供奉起来。于是巫术仪式便又转化为图腾崇拜。

的确，模拟某一动物并与之在心理上加以认同，这种文化特征是属

于图腾制度的。所谓“图腾”（totem），本是北美奥杰瓦人（Ojibwas）[7] 的语言，意为“他的亲族”。它们无一例外的都是非人的自然物，而且主要的是动物；也无一例外地都与某一氏族有着极为奇特的神秘关系，是氏族的祖先和守护神，而氏族成员则对它有种种义务、禁忌和崇拜仪式，其中就包括把自己装扮成图腾物的模样，或者用“黥墨”（tattooed）的方式将其形象画在身上，以及用图腾的名称形象做氏族和自己的名字、标志、旗帜等。所以，在实行图腾崇拜的原始人那里，图腾与他自己是同一的：“我就是红色的阿拉拉，同样，红色的阿拉拉也就是我们！”这不仅是以“阿拉拉”（arara，一种鹦鹉）为图腾的西非博罗罗人（Bororo）的说法，也是所有这类原始部落的共同观念。总之，尽管原始人类之模拟动物，并非都是出于图腾崇拜的目的，但那种既模拟又认同的观念和行为，却十有八九是图腾制度的体现。

图腾制度（totemism，又译图腾主义、图腾崇拜、图腾原则）是不是人类童年的一个普遍性文化现象？或者说，现今人类各民族在其原始时期，是不是都经历了一个图腾文化的阶段，并以其作为自己从野蛮状态向文明状态过渡的必经环节和必由之路？关于这一点，人类学界似尚无定论。但是，就考古学和人种学的发现而言，图腾制确实不是某个民族或部族所独有的偶然现象，它具有相当的普遍性。图腾制曾经并仍然盛行于澳洲土人、北美印第安人、东印度群岛和大部分非洲土著之中，自不必说——关于这一点，有印第安人之“图腾柱”（totem pole）、澳洲土人之“珠灵卡”（Churinga）为证；而分布在印度、欧洲、西亚的雅利安人（Aryans）和闪米特人（Semites），包括犹太人和阿拉伯人，也被认为曾有过图腾制的存在。不少学者还认为，属于含米特人（Hamites）的古埃及人，还有我们中国人，也并无例外地经历过图腾时代。比如，远古埃及的各棕色人部落，都有各自的图腾，而且主要是动物图腾。它们被绘成图形，揭以竿上，每到战时，部落的勇士们便聚集其下，奋勇向前。于是，战争的结果就表现为弱小民族图腾的渐次灭亡，而当上下埃及两个王国统一之后，神鹰荷拉斯（Horus）就成了全埃及的图腾和唯一的保护神，各邦的图腾则由自然物转化为地方神。“由此可以窥见图腾的概念，实为埃及多神教的最初的渊源”[8]。这样看来，古希腊神话中之宙斯是鹫，阿波罗是狼，神庙中供奉大蛇，大约也是图腾制残余；古罗马军旗上的狼、马、野猫、鹰和牛头人身的怪兽，大约也是图腾标记；中国古代据说曾与炎帝战于阪泉之野的熊、罴、貔、虎，大约也是些以这类动物为图腾的氏族。至于传说中的少皞氏以鸟名官，有五鸟、五鸠、五雉、九扈共二十四种，如凤鸟氏、玄鸟

氏、伯赵氏、青鸟氏、丹鸟氏、祝鸠氏、鴡鸠氏、爽鸠氏、尸鸠氏、鹘鸠氏，大约都是些鸟图腾的残迹。近代畲族、瑶族之崇拜盘瓠（神犬），鄂温克族之尊熊敬熊，也都有一种图腾的意味。凡此种种，似乎都证明了德国心理学家威廉·冯特（Wundt，1832—1920）的论断："在某一历史时期中，图腾文化在许多地方都为文明的进化开辟了道路。它标志着原始人的时代向半人半神的英雄时代和神的时代之间所做的推移。"[9]

毫不奇怪，既然图腾制有可能是人类文化发展过程中一个必经阶段，那么，它也就理所当然地会成为文化人类学的热门话题。事实上，自从英国探险家J. 朗（J. Long）于1791年从北美印第安人那里将"图腾"一词介绍给"文明世界"以来，关于它的各种著述如今已卷帙浩繁。范·热纳（Van Gennep）于1920年出版的《图腾问题之现状》一书，竟介绍了四十多种理论、观点和学说，还远非是无一遗漏的，可见其问题之复杂和学说之纷纭。不过，一般都认为，关于图腾问题之最重要的著作，主要是法国人类学家S. 雷纳克（Reinach）的《图腾崇拜的规则》（1900）、英国人类学家J. G. 弗雷泽（Frazer，1854—1941）的《图腾主义与外婚制》（1910）和《图腾主义》（1937），以及奥地利心理学家S. 弗洛伊德（Freud，1856—1939）的《图腾与禁忌》（1913）。根据他们的论述，尤其是雷纳克有名的十二点归纳[10]，我们可以将图腾制的主要内容和特征概括如下：

首先，图腾制之最一般、最表层、最直接和最显著的特点，是在这一原始文化现象中，有一个关键性的核心成分——图腾物。只要有图腾物存在，则不论其是否使用"图腾"这一概念，或是否有图腾制的全部特征，都可视为"图腾现象"；反之，则不可称之为"图腾制"。

图腾物有下列特征：

（一）所谓图腾，几乎无一例外的都是非人的事物，其中大多数是动物（也许是可食或无害的，也可能是危险而可怖的）；较少见的情况，也可能是植物（如球茎）、无机物（如水）或自然现象（如风）；极少见用人工制品当作图腾，用人自己做图腾则绝不可能。澳大利亚东南部居民的五百个图腾当中百分之九十以上是动植物，中部阿兰达人的七百四十个图腾中有六百四十八个为动物图腾[11]。

（二）图腾是氏族全体成员的共同祖先。也就是说，氏族成员都坚信自己这一胞族或氏族的诞生，是因为胞族或氏族的某一女性祖先，感应某种图腾之灵（与某种图腾动物相交或声光风雷入怀）而生育。如我国畲族就认为他们这一支，是神犬盘瓠为高辛氏平外患、娶高辛氏女之所繁衍，因此供奉盘瓠画像，举行祭仪，表示对图腾动物祖先的怀念。

（三）由于上述原因，图腾不但是宗族的祖先，而且也是其守护神。它虽然发布神谕令人敬畏，却更多的是关照和眷怜自己的子民。如果这图腾物是可食或无害的，它便赐福予他们；如果这图腾物是危险而可怖的，则必不会加害于他们。

（四）“一个图腾绝不可能是个孤立的个体而总是一个‘类’的事物。”[12] 即是说，某一图腾的性质绝不限于某一个体，而是遍及同类事物的每一个体。这是图腾与偶像（fetish）之间的根本区别，也是我们揭示图腾制秘密不可不注意到的一个重要特征。

由于图腾被看作胞族或氏族的远古祖先和守护神，所以人们对待图腾，就有一种兼畏惧感和亲近感而有之的崇敬感，并由此围绕着图腾这个中心，产生出种种崇拜和禁忌，它们主要有：

（一）氏族成员坚信自己是图腾的后代和子民，因此氏族及其成员都用图腾物的名称来称呼自己，在自己的旗帜上和武器上标出图腾的形象，在自己的身体上描绘或刻刺图腾的图形，在某些仪式特别隆重的场合以及在宗教仪式中则要披戴图腾动物的皮毛或羽毛，尽可能惟妙惟肖地模仿图腾物。这里面当然未尝没有功利的考虑，即：氏族成员当然相信图腾是有识别能力的，但仍觉得不妨加以特别的提醒，以免图腾物在赐福或降灾时搞错了对象。

（二）氏族成员坚信他与图腾物之间的关系受到他们共同祖先的约束，因此绝不允许随意杀害或毁坏图腾物，不得食用其肉（圣餐时例外），不得以粗暴的或猥亵的或戏弄的态度对待它们，当然也不得用伤害它们的方法来取乐。当被视为图腾的动物遇到意外而死亡时，将被作为氏族的一员加以痛悼和埋葬，在葬礼方面享有与氏族成员同等的待遇；如果这一伤亡是外族人的行为造成的，则无论其是否有意，都须加以报复，而且报复所及，也不止于凶手一人，而是该族的全体；如果本族人出于无奈，不得不杀害其图腾动物，则必须请求它的宽恕，并设法

通过各种手段或找出各种借口去减缓由此可能造成的严重后果，甚至不惜为此而嫁祸于人（如谎称系外族所为）；如果某一图腾动物必须在宗教仪式上作为祭礼的牺牲，它将得到隆重的痛悼，它的肉将在隆重的仪式上由氏族成员分食，但某些部分仍将加以特别的保护，其残骸则将享受极其隆重的葬礼。

（三）氏族成员还坚信他们自己之间的关系也同样受到其共同祖先的约束，因此严禁同一图腾氏族各成员之间的性关系，甚至连偶然的调情也在禁止之列，并不论这两个成员之间是否真有血缘关系。凡违反这项禁忌者，必受到极严厉的追究，而且通常是将男的处以极刑，女的则打个半死（主要考虑到她可能是被迫）；如犯禁者逃亡，则将永远开除其族籍，即永久地逐出氏族之外。

图腾制，这种在我们现代人看来无论如何也是稀奇古怪的，但却又几乎是普遍地存在于原始民族之中的文化现象，究竟是怎样产生的呢？朱利叶斯·派克勒（Julius Pikler）认为，它起源于原始民族一种“实践的、日常活动的需要”，这就是“无论就社会而言还是就个人而言，人类都需要一个固定的名字以便应用于书写之中”，而在抽象的拼音文字或方块字发明之前，人们便只能把图腾的形状画在身上和旗帜上，因此图腾在本质上只不过是一种用来标示氏族及其成员名称的简单而又便于书写和识别的象形文字。所以A. H. 基恩（Keane）把图腾看作是“纹章学的标记”（heraldic badges）。至于这些名字为什么会与某种自然物相同，赫伯特·斯宾塞（Herbert Spencer）的解释是：某个人的性格与某种动物或自然现象之间有某种相似之处，这使他获得了一个美称或诨名，并代代相传于他的子孙，而作为原始语言的含糊性和难以解释的一种必然结果，后代们便把这些名字误解为他们祖先从动物演变而来的证明。即如洛德·艾夫伯里（Lord Avebury）所说，这种来自动物的名字“开始可能仅仅是由于它有趣，后来才附加上敬意，最后则成为一种使人敬畏的名字”。因为正如安德鲁·兰（Andrew Lang）所指出的，原始部落并不像我们那样把名字看得无关紧要或仅仅只是一种习惯、符号、称谓，而把它看作关系到一个人本质、个性和灵魂的一部分。因此，原始人一旦取了某种动物的名字，就必然会去假设自己和该事物之间一定存在着一种神秘而有意义的关系，并对此坚信不移 [13] 。试想，如果一个人不是狮子的血亲后代，怎么会有狮子的勇猛和力量，别人又怎么会把他叫作“狮子”呢？如此推而论之，则“想象的真实”便终于会被认为是“事实的真实”，而人与自然物之间的图腾关系也就由此而建立起来。

在我们看来，这种“唯名论”解释的最大困难，在于它实在只是一种臆测，而不能提供任何实证的材料。甚至它还必须这样去假设：分布在地球各个角落的原始人类，都曾经有过用自然物命名某个人的做法，而且每一群中的每个人都得到了各自不同的这样的名称，他们又各自繁衍出不同图腾的氏族来。无论如何，这种假设都太担风险了。也许，弗雷泽的说法看起来会更合理一些。弗雷泽认为，图腾的最终源泉在于野蛮人对自身和动物生殖过程的愚昧无知，尤其是对男性在整个生育过程中的作用一无所知。这无知也许是由于婴儿的诞生或孕妇初次感觉到胎儿的蠕动，与导致这次怀孕的性交之间有相当长的时间距离，这就使得母亲们把她的受孕归结为别的什么原因。也就是说，“当一个妇女第一次知道她将成为母亲时，在她生命中的这一神秘的瞬间任何使她深受感动的事物都很容易被她看作是和腹中的胎儿同一的。这种母性的幻想是那样的自然，那样的普遍地显示出它是图腾的根源”[14]。

我认为，这种假设较之“唯名论”的解释，当然更为贴近以图腾物为氏族祖先这一事实，但也仍不无可以商榷之处：如果生育仅仅被看作是女性与外物心灵感应的结果，就像童贞女玛利亚之孕育耶稣一样，那么，性交也就完全没有必要，而每一个人也就都该有自己独特的、与众不同的图腾了。因此事实也许是：在原始人那里，性交对于生育来说也仍然是必要的，但相对心灵感应而言却较为次要。性交只是提供了怀孕的可能性，却不能决定这位女性必然怀孕（因为事实上并非每次性交都导致怀孕），也不能决定生出一个什么样的孩子来，更不能保证她生出一个成为某一支胞族祖先的英雄人物来。英雄人物或不寻常人物的诞生，都无一例外的是风光雷电入怀或梦见熊罴、麋鹿之类的心灵感应的结果。因此，当一个印第安女人生下一个肤色泛红的女儿时，她也许就会认定这是她梦见红鸟而怀孕所致，并将这女儿命名为“红鸟”；而一个澳大利亚阿龙塔（Arunta）部落的女人如果生下一个混血儿，她的丈夫也不会大惊小怪，而只会认为这是她吃了白人的面粉的缘故，这孩子也许便会命名为“白面粉”，而且甚至还会衍生出一群浅棕色皮肤的后代来，这些浅棕色的阿龙塔人也许就会以“白面粉”为他们的图腾。

然而这种说法仍无法解释禁食制和族外婚制。因为怀孕和生育既然不是或主要不是性行为的结果，那么，和什么人性交也就无关紧要，而本氏族成员之间的性关系也就绝不会造成什么不良后果，而只会保证他们的血统更为纯正。同样，一个熊氏族的成员既然坚信自己是熊的传人，那么，他们就应该竭力使自己更像熊才对。因此，除了身披熊皮或

胸画熊头以外，也还应该多吃熊肉，多喝熊血。道理很简单，身披熊皮还只是一种外在的模仿，只有食其肉、饮其血，才会有血肉相连、融会一体的关系，也才会真正有可能获得其力量、胆量和勇猛等特征。事实上，正如弗雷泽之所认为，原始人类最早是没有禁食制，而每个图腾氏族原来也都是吃自己的图腾食物的。正因为他们食用图腾动物或植物，诸如阿龙塔之类的部落，才会有一种目的在于使可食图腾动物不断繁殖的仪式——“英迪修马”（intichiuma）。非但如此，我猜想他们不但食其肉、饮其血，可能还要寝其皮、佩其骨，把这些动物的血或植物的汁涂抹全身，并把它们的牙骨做成“装饰品”挂在身上，以期获得其力量与性能。但是，终于有一天，他们禁食图腾动物了。弗雷泽认为，这也许起因于原始人从观察中得出的结论：动物绝不吃自己的同类。如果这一点受到破坏，则他们与图腾动物之间被视为同一的关系便会立即遭到破坏，继之便会削弱他们对图腾动物的控制能力[15]。但动物虽不吃同类，却只与同类性交，它们并没有族外婚制；而人类却一面实行着族外婚制，一面吞食着自己的同类[16]。所以，如果图腾的禁忌系由观察动物的行为而确定，则族外婚制便显然无法解释。

我认为，禁食某一动物的规定恰恰根源于专食这一动物的历史。毫无疑问，原始人是杂食的。尤其是在生产力水平相当低下的情况下，他们只能碰到什么吃什么，打到什么吃什么。但这并不排除这种可能，即：由于狩猎技术方面和地理环境方面的原因，某一部族会产生偏食的现象，而当他们特别多地食用某种动物的时候，便会不知不觉地开始怀疑自己也是该动物中之一员了。如果这时该动物由于大量的捕杀而日见稀少，原始人就会猜测是自己的狂捕滥杀触怒了神灵，为了赎罪，也为了告诫后人，便立下禁食该物的规矩。我们知道，在原始时代，任何规定和戒律都只有将其神秘化和神圣化后才会有约束力。因此，不派定某一动物为自己的神秘祖先，便不足以抵御其美味的诱惑；同样，非如此，也不足以抵御同族男女尤其是青年男女之间性的诱惑。显然，禁忌作为一种“对象化了的恐惧”（objectified fear），只能出自一种实际的、功利的考虑，而非弗洛伊德的“无意识”。

族外婚的禁忌无疑出自一种优生学的考虑，但在实际执行过程中，却又早已超出了防止近亲繁殖这一优生学的功利目的。按照这一规定，任何一个男子都不得和同一图腾氏族中任何一个女子发生性关系，无论这一女子是他事实上的母亲和姐妹，抑或只是从外族掳来而又加入了该族的；也无论他们是在事实上已有了性关系，抑或只不过有一次偶然的

调情，惩处都是相同的。这样一来，一些事实上并非血亲的男女之间的婚爱关系也被禁止了，而一些事实上有着血缘关系的人却又可以成为合法夫妻，如一对分属不同图腾氏族的堂兄妹或表兄妹。甚至在母系氏族时代，同父异母的兄妹之间，也可以有这种关系。比如一个袋鼠族的男子，曾先后与火鸡族和鹦鹉族的女子同居而分别生下一男一女，那么，按照图腾制和“知母不知父”的原则，这对同父异母的兄妹将分别属于火鸡族和鹦鹉族，因而也就在逻辑上被认为并非血亲而可以通婚。同样地，这对兄妹也可能成为死敌，如果他们各自所属的氏族互相敌对的话。甚至如果那属于鹦鹉族的妹妹不慎弄死了一只火鸡，则亲手杀死她以示报复和惩罚的，也完全可能是她那属于火鸡族的同父异母的兄长。

由此可见，对于原始氏族来说，图腾的归属比血缘的归属更为重要，尽管一般说来，前者总是以后者为基础的，但它一旦诞生，便立即有了超血缘、超生理的社会意义。在这里，有一个例子是极为有趣的：澳大利亚的库尔奈（Knrnai）部落没有氏族的图腾，而只有两个“性别图腾”（sex　totem）。男子的性别图腾是emuuren，土语叫yürung；女子的性别图腾则是superb warblet，土语叫djürgun，均为善歌之鸣禽。部落中的男子与女子，无论老少血缘，均以其性别图腾为至尊，称其为“老兄”或“老姐”，而爱护备至。这同一部落中的男女，往往因这两种鸟类之故，而陡起两性间的交恶冲突，甚至一家之父母兄弟、兄妹夫妇，平时相敬如宾，恩深情重，也会因性别图腾之故，而反目为仇。这里实在看不到什么“乱伦的禁忌”，也没有什么“优生学的原理”，而仅仅有力地证明了弗雷泽的论断：“图腾的束缚比血缘束缚和现代意义上的家庭束缚更强烈。”[17]

因此，本书认为，图腾制，就其本质而言，与其说是宗教的和血缘的，毋宁说是社会的。要言之，所谓图腾制度或图腾主义，乃是一种以人与自然关系的形式表现出来并被宗教化或巫术化了的人与人之间的社会关系。

〖二〗

的确，图腾制度归根结蒂是一种社会结构，图腾关系归根结蒂是一种人际关系，图腾观念归根结蒂是一种群体意识，而图腾主义则归根结

蒂只是一种建立在原始“狩猎-采集”经济基础之上的原始上层建筑。

毫无疑问，图腾制中包含有人与自然的关系，因此所谓“图腾”，就总是非人的自然物或自然现象；而且，当它试图规范人与人之间的关系时，首先注意到的，也是人与人之间的自然关系——历时性的血缘关系和共时性的男女关系。同时，由于禁食制等原因，图腾制度还确实在某种程度上使人类保持了与大自然的和谐与平衡，以至于使弗雷泽认为图腾是使原始人各种需要达到最自然结合的一种纯实践性的组织：每一个以可食性动植物为图腾的部落少吃或不吃这些动植物，而那些属于非可食性图腾的部落，则承担起控制自然力量，保证风调雨顺或尽力消除减少其危险性的职责。所以弗雷泽认为图腾制是“合作巫术”（co-operative magic）的典型实例，完全可以描述为原始人所建立的一种巫术生产与消费的结合体。

但是，人与自然的关系，只是图腾制中的表面现象。我们知道，凡奉行图腾制的地方，任何胞族、部族、氏族或集团，都仅仅只以一种自然物或自然现象为图腾，却并不以全部自然界为图腾。也就是说，图腾制中的人与自然的关系，也充其量只是与一种自然物或自然现象的关系。相反，它对于人与人之间的关系，从饮食男女到社会交往、服饰礼仪，几乎都做了全面的规定。这就雄辩地证明了，在人与自然之间假定的这种血缘关系背后，作为图腾制实质而存在的，是人与人之间的社会关系。正如马克思指出的：“自然界的人的本质只有对社会的人说来才是存在的；因为只有在社会中，自然界对人说来才是人与人联系的纽带。”[18] 毫无疑问，图腾物作为自然界，它的“人的本质”即作为人类始祖以及人类行为的规范者的这样一种意义，也显然只有对于社会的人才是存在的。唯其如此，它们作为自然界，才成了“人与人联系的纽带”。在这个意义上，我们可以这样说：图腾制乃是以人与物的形式实现的人与人的社会关系。

我们知道，社会关系是人之为人的本质规定，即如马克思所说：“人的本质并不是单个人所固有的抽象物。在其现实性上，它是一切社会关系的总和。”[19] 而所谓“社会关系”，在我们看来，其最深层的意义就是人与人之间的相互确证关系。如前章所述，人只有在得到自我确证之后才真正成其为人，才能真正作为人而存在。但是，“人到世间来，既没有带着镜子，也不像费希特派的哲学家那样，说什么我就是我……”[20] 。事实上，“人起初是以别人来反映自己的。名叫彼得的人

把自己当作人，只是由于他把名叫保罗的人看作是和自己相同的。因此，对彼得说来，这整个保罗以他保罗的肉体成为人这个物种的表现形式”[21]。因此，人的自我确证这样一种“人同自身的关系”，就“只有通过他同他人的关系，才成为对他说来是对象性的、现实的关系”[22]。由此我们便可得知，所谓人的自我确证，在其现实性上，就必然也只能是人与人之间的相互确证，而这种相互确证的必然性，也就是人的社会性，或者说，是人的社会性最核心的内容。

确定了这一点，则下面这个结论也就顺理成章了，这就是：人的自我确证作为人与人之间的相互确证，必须通过一个第三者，即必须通过一个具有人类共性的中介物来实现。因为名叫“彼得”的人固然必须通过一个名叫“保罗”的人来确证自己，但那个“保罗”又何尝不需要通过别的什么人来自我确证呢？“保罗”绝非确证一切人的尺度，他那短暂的生命不足以承担如此重任，更何况他自己也是需要确证的。因此，应该有这样一个“人”，他具有可以确证一切人的特性，同时又超越于每一个个别人之上或之外，并且是永恒不变的或生生不已的。总之，这个大写的、特别的“人”，作为一种中介物，必须具有可以确证每个个别人的客观普遍有效性。现在我们知道，在一个相当长的时期内，它就是图腾。图腾虽然是“物”而非“人”，但从图腾制的种种规定可以看出，这个“物”实际上是被当作“人”，而且是被当作人的始祖来看待的。由于它非人而为人之始祖，就超然于每个人之外又凌驾于每个人之上，足以充当人与人之间相互确证的最高仲裁者。由于这个最高仲裁者是如此重要，所以才有禁猎、禁食、禁亵渎等种种禁忌，也才有祈祷其繁衍兴旺的“英迪修马”仪式。

有了图腾之后，人的自我确证就变得十分有效，也十分便当。也就是说，他们只要与图腾物认同就可以了。如前所述，这包括用图腾物的名称作为本部落、本氏族的名称及自己的姓氏，将图腾物的形象画在旗帜上、武器上和身体上以及通过各种方式竭力模拟图腾物，等等。原始人类正是通过这一手段，不但确证了自我，也确证了他人和在他人那里确证了自己。因此，“在某些重要的场合里，原始民族们常会特别强调他们与图腾间的相似性。例如，在外形上装扮得类似于它，或者，在自己的身体刻画上图腾的形态，等等。这种与图腾之仿同作用可以在出生、成人礼和丧礼中明显地看出来。在具有传奇和宗教目的场合里，所有的族民都必须装扮成图腾的模样，同时，模仿着它的行为”[23]。

在这里，我们清楚地看到，把自己装扮成动物的模样，就既不是出于审美动机的“装饰”，也不是想入非非的“游戏”，而是一种带有神圣意味的社会行为，是一种原始人类在其刚刚迈进人类社会门槛时不可或缺的自我确证方式。由于这个原因，文身，就绝不是纯属个人的私事，而是全族共同关心的社会活动。在原始部落里，成熟了的少男少女，之所以不顾这种行为将会带来的肉体痛苦而迫不及待地要求文身，除了性方面的原因外（只有文身后的男女才可以有性行为），更主要地还在于急于通过这一形式得到全族的认同和认可。“澳洲少年，在举行他成年的庆祝宴上，第一次接受红色或白色的画身时，就算是被他同部落的人欢迎到成人社会里去了。”[24] 所以，不但文身的色彩和图案是精心选择并有着一定之规的，而且作为一种人的确证的标志，通常要在全部落的隆重仪式中才能进行，至少第一次文身是这样。正是通过这一仪式，这些少男少女们才在意识上和情感上正式成为部落的成员，并可以享受作为部落正式成员的一切权利。尽管根据血缘关系，他们本来天然地就应该具有这种身份，却仍然要忍受肉体的痛苦来获得这种标记。同样，一个外来人，无论其血统如何，甚至哪怕肤色相异，来历不明，只要被获准施以成年礼，并在身体上文以部落的图腾标记，就被视为部落的成员，享有部落成员的一切权利，也受到部落保护和荫庇。因此，图腾虽以血缘关系为基础，却又超越了血缘关系。也就是说，当图腾制度建立起来以后，胞族、部族和氏族，就主要的不是以血缘而是以文化来加以确定、区分和认同了。

这样，文身作为部落成员在文化心理上加以认同的外在标志，对于原始人来说，就有着现代人所难以想象的重要意义。由此之故，“澳洲人时常在他的袋鼠皮制的行囊里，储藏着白垩和红色、黄色的矿土。在他的日常生活里，只要在颊边、肩上和胸头画上几笔就够了，但在宴会期间，他就要涂遍全身。遇有重要事故而不用特别颜色涂画身体的事，在澳洲人里是从来没有的”[25] 。同样，一个身材高大的南美洲裸体的印第安男子，也会“不辞两星期的辛勤劳动，来赚取足够的交换价值，为的是换得把他全身涂成红色的必要的‘赤卡’（chica）”[26] 。这实在已不能简单地归结为“爱美”了。事实上，在审美意识的深层，积淀着的也正是与自己种族的认同感。达尔文谈到，几乎所有的黑人都憎恨、厌恶和鄙视白人的肤色。如果他们当中有一个男人不幸肤色太浅近于白人，便会因此而讨不到老婆。他还谈道，“凡是有须的种族都赞赏和十分珍爱他们的胡须”。在盎格鲁-撒克逊人中间，身体的每一部分都有一定公认

的价格：“弄掉人家的胡须估计要赔二十便士，而折断大腿只定为十二便士。”与此相反，巴拉圭的印第安人不但绝不留须，甚至连眉毛和睫毛也拔得一干二净，“说是他们不愿意像马那样浑身是毛”[27]。

由此可见，认同也就是辨异，而图腾制度恰恰有效地承担了这两个方面的功能。正如弗雷泽所说，图腾“不仅表示出同部族内各族民之间的相互关系，同时，也划分出了与其他部族之间的应有关系”[28]。例如南非的贝专纳人（Bechuana）[29]就因图腾的不同而被划分为这样一些氏族：以鳄为图腾的是巴奎勒人（Bakuena），以鱼为图腾的是巴特拉皮人（Batlapi），以狮子为图腾的是巴陶人（Bataung），以野葡萄为图腾的是巴芒拉拉人（Bamorara）。胞族（氏族）图腾把本族与异族区别开来，性别图腾把同性与异性区别开来。在图腾的旗帜下，全体成员有福同享，有难同当。当群体中任何一个成员为外族异性所伤害时，被害一方之全体便会共同担负起追偿血债的责任，而谋杀者一方亦必须以其全体而不只是凶手本人承担起所有的罪责。显然，认同也好，辨异也好，图腾都在胞族、部族、氏族内部起着维系群体的作用。这是图腾对于原始人类的真正实际作用，尽管这作用被蒙上了一层巫术宗教的神秘面纱，但它之所以能被族民们视为自己全族的圣物，真正的原因还在于它是全体族民共同心理和共同情感之所维系。族内的每个成员，都在图腾那神秘古怪的形式那里，既看到了群体，又看到了自己。因此他们在自己一生的重要关头——生育期、青春期、婚期和死期，都要装扮成图腾物的模样，并举行盛大的礼仪活动。在这些活动中，全体族民围绕着图腾柱或其他图腾崇拜物，载歌载舞，既颂既祷，或庆贺又一新成员加入族中，或哀悼某一老同胞不幸谢世。无论哪一种情况，都必然要祈祷图腾的兴盛不衰和部落的人丁兴旺。当篝火燃起，鼓乐齐鸣，全体族民在同一图腾下，舞步一致，唱和协调，同声相应，同气相求时，他们不正在这全体一致的如醉如痴中，体验到了群体的同心同德吗？

因此，正如法国社会学家杜尔凯姆（E. Durkheim，1858—1917）所说，图腾“不是旁的，就是族底本身”[30]。的确，一个胞族或一个部族或一个氏族共有一个图腾，也就意味着这个胞族、部族或氏族的每个成员无论男女老少都属于同一个“群”，“都深信自己系源于相同的祖先并且具有共同的血缘，他们之间由于一种共同的义务和对图腾的共同信仰而紧密地结合在一起”[31]。显然，原始人类正是通过图腾这个形式，首先在族内确认了共同的血缘，继而确立了共同的义务和共同的信仰，从

而确保了维系群体的共同心理，并使每个个体的心理与情感都趋向同一。尽管由于只有同一族人才崇奉同一图腾，因此图腾也就并不能成为全人类相互确证的中介——由于这个原因，图腾制终将被淘汰；但毕竟，人类第一次找到了一种方法，将自己虽然有限却又十分有效地团结起来，组织起来，结成一个个社会单位，并最终构成整个人类社会。正是基于这一点，我们认为，图腾不仅有认识论的意义（宗族起源的发生学）和伦理学的意义（党同伐异和同姓不婚），而且还有了艺术和美学的意义，而图腾对于艺术与审美的意义，则正是我们所要着重讨论的。

〖三〗

图腾制度与原始艺术之间是否存在着某种必然的联系，这是一个有争议的问题。一般认为，图腾制的确立至少为艺术的诞生起到了某种诱发或促进的作用。比如，为了进行图腾崇拜，人们必须把自己装扮成图腾物的模样，这就产生了人体装饰；必须模仿图腾物的动作和行为，或者举行各种仪式来祈祷图腾物的兴旺，这就产生了舞蹈；必须把图腾的形象描绘在旗帜上或身体上，这就产生了绘画；最后，由于必须制造一种供人们顶礼膜拜的圣物——图腾柱，就产生了雕塑。的确，当我们看到诸如英属哥伦比亚的海达人（Haida）的图腾柱时，是会对他们的想象力和造型能力表示惊叹和钦佩的。但是，考古学和人种学的材料却又告诉我们：“世界各地有许多信仰图腾的部族（包括澳大利亚的某些原始部族）并没有艺术，而许多非图腾的部族却有着丰富的绘画和雕刻。” [32] 这样看来，图腾制度与艺术起源之间，似乎又没有什么关系了。

本书认为，艺术与图腾之间，确实存在着某种联系，但不是那种外在的、表面的、直观的联系，而是有着某种共同的本质规定。由于这一规定较明显地体现在图腾制度中，因此，我把它称为“艺术的图腾原则”。

所谓“图腾原则”，就是：社会和群体的每个成员，都必须通过一个既具有人的本质，又超然于每个个体之上或之外的第三者的中介作用而相互确证，即得到意识上和情感上的认同，从而与整个群体或社会认同。在我看来，这一为图腾制度最显著地体现出来的人的规定性，同时

也是艺术的规定性，而且在某种意义上也是艺术必然要产生出来的人类学原理。

我们知道，人类的诞生有两个特点：第一，人类是通过自己最基本的社会实践——原始生产劳动，或者说得具体一点，是通过劳动工具的制造和使用，使自己成为“有意识的存在物”，从而告别自然界的；第二，人类不是作为单个人，而是作为群体，由自然状态进入到文化状态和社会状态的。正如恩格斯所说的：“我们的猿类祖先是一种社会化的动物，人，一切动物中最社会化的动物，显然不可能从一种非社会化的最近的祖先发展而来。”[33] 莫里斯也指出：“大家通力合作的传统，大概早在森林猿变为狩猎猿的时候就形成了。”[34] 这至关重要的两点——人必须通过工具这个中介和必须以群体的方式从自然向人生成，就决定了人类在自己的生成过程和社会生活中，必然地要产生出“艺术的图腾原则”来。

毫无疑问，和人类一样，在自然界，也有许多动物是以群居的方式生存的，如蜜蜂、蚂蚁、牛、羊、马、鹿、象和猿猴等。其中某些动物在群体中只有一种松散的联系，它们可以成群结队，也可以独往独来；而另一些动物则必须群居，而且在群体中还有初步的分工合作。毫无疑问，动物的这种群居性，尤其是我们猿类祖先的群居性，是人类社会性的现实前提。但社会性并不等于群居性。动物仅仅群居，却并不具有社会性，即并不像人那样，必须通过其他同类个体来确证自我；相反，人却即使是在独居时，也是具有社会性的。一个只身深入敌后或独自坚守阵地的战士，仅仅只是为了他身后的祖国、亲人和同志，才会有如此的勇敢和毅力；而一个独自进行科学研究和艺术创作的科学家和艺术家，也仅仅只是为了将他们的成果奉献给社会，奉献给人民，才会如此地勤奋和努力。失去了后者，他们的一切都将失去意义。也就是说，“个人是社会存在物”[35]，他只能作为“社会的人”，作为社会和群体的一员来单独行动，来保持个性；而且，在他单独行动和高扬个性时，他也仍然必须同时保持着与群体、与社会在心理上的联系。一旦失去这种心理上的联系，即感到自己已被整个社会所抛弃，或决心与整个人类为敌时，他的末日也就为期不远了。因此，对一个人最残酷和最严厉的虐待或惩罚，莫过于切断他与人类社会的一切联系。

显然，人是社会的存在物，而其社会性在心理上的直接表现，就是人与人之间情感的传达与交流。因为正如人只有在感到自己幸福时才幸

福，感到自己自由时才自由，感到自己被确证时才实现了自我确证一样，人也只有在感到自己是社会一员时，才真正是社会的一员。由于这个原因，人的社会性也必须由情感来确证。同样，由于人的社会性在本质上是每个个体只有在他人那里才能确证自我这样一条规定性，所以，这一确证又必须通过人与人之间的情感交流与传达来实现。这就决定了人的社会性情感在本质上是可以而且必须交流和传达的。祥林嫂之所以不厌其烦地向别人重复地讲述阿毛的故事，正是为了通过这一诉说与他人交流和传达情感，以期通过这一交流和传达在社会性的同情中得到心灵的慰藉。当她连这点可怜的愿望也不能得到满足时，她的悲剧之最深刻处便突出出来了，她的环境之非人性也更显示出来了。事实上，一个向隅而泣的人是痛苦的，一个有了欢乐却必须深埋心中的人也同样是不幸的。人的悲痛只有在向他人诉说并得到同情时才能缓解，人的欢乐也只有在与他人共享时才会得到加强。“独乐乐，与人乐乐，孰乐？”当然是后者。所以，一个姑娘会歌唱自己失去的爱情，一个小伙子也会向自己的同伴讲述恋爱的过程。正是在这种歌唱和讲述中，他们一面重新体验到那种不能忘怀的情感，一面获得了社会性的同情，并在这同情中体验到他作为一个人的社会性。

的确，情感交流传达的目的是获得“同情感”。所谓同情感，或者说，美学意义上的同情感，就是在一个对象上所体验到的与自己相同的情感。事实上，一切人类情感最终都可以归结为“同情感”。爱是一种肯定的同情感，它总是在想象中把对象看作是和自己一样爱着的人，看作是一个可以与之产生同情，因而也在回爱着自己的心灵。而且，爱得越深，就越觉得对象的一颦一笑、一言一行，都无不是这样一个回爱的外部表征，虽然尽管在事实上并不一定如此（如单相思），但却总是“我见青山多妩媚，料青山见我应如是”。恨则是一种否定性的同情感，它总是在想象中把对方看作一个和自己一样恨着的人，把对象的一切外在表现都看作这种回恨的外部表征，把他们或它们形容为“咬牙切齿”“两眼喷火”“杀气腾腾”或“笑里藏刀”，等等。甚至只有在真切地感受到被恨者的回恨时，恨者才会觉得痛快；如果被恨者竟是一脸的麻木或一副可怜相，就不会给恨者以复仇的快感。总之，不论是爱还是恨，都是对自我的确证，同时也是对他人的确证，或一言以蔽之曰：人的确证。人在对他人的爱与憎中，证明了自己是人，也证明了被爱者和被恨者是人。所以，一个人只有在既能憎能爱，又被憎或被爱时才能被确证为人。一个既不可爱又不可恨，既不会爱也不会恨，既不被爱也不被恨的存在物绝不是人；一个人如果落到这步田地，也就与一块石头、一丛野

草无异了。

甚至一块石头、一丛野草也有被人爱或被人恨的时候。这时，它们实际上是被当作人来看待的。因为正如费尔巴哈所说：“感情只是向感情说话”，“感情只能为感情所了解，也就是只能为自己所了解”[36]。这也就是马克思所说的：“只能用爱来交换爱，只能用信任来交换信任。”[37] 但是，一方面，任何情感都是个体性的，都是个体所独有的心理体验，谁也无法替代别人去爱、去恨，也无法请别人替自己去爱、去恨；另一方面，个体之间在气质、禀赋、年龄和阅历方面的差异总是必然存在着的。因此，要实现人与人之间的情感交流和传达，要让不同的人体验到相同的情感，就必须借助于一个既具有二者之间的共性，又超然于二者之外的第三者，即一个中介。如果没有这个中介的介入，两个人的情感就只是单纯的指向而又互相错过。一对恋人或一对夫妻无论如何相爱，也常不免有各种误解和摩擦。当他们有了一个孩子后，这两颗心才会空前地融洽起来。在这里，两个人的情感都一起指向了一个第三者，经过这个中介的陶冶和规范，他们的情感便会朝着处处相符、点点共鸣的方向发展。当然，这个中介不一定是孩子，也可以是爱情的信物或一段回忆。当一对恋人发生冲突时，这件信物或这段回忆可以使他们重温旧梦，从这个中介那里看到两个人的共同情感。

因此，对于人与人之间情感的交流与传达来说，一个这样的中介总是必不可少的。这个中介的存在方式没有一定之规，例如一对恋人之间“甜蜜而又不知所云的悄悄话”，甚至默默无言的相互凝视，都能起到这种中介作用。但是无论如何，它总是必须的。它不仅是情感交流的必须，也是人类社会构成的必须。人作为社会的存在物，只有结成群体才能在险恶的环境中生存，而人与人之间维系成团的最好方式又莫过于诉诸“同情感”。靠利害关系约束起来的群体是脆弱的，这种群体随时都有可能因这利害而反目为仇。只有当群体中的每个人都在情感上完全一致时，他们的思想、意志、行为和步调才可能真正一致，才不至于平时呼朋引类称兄道弟，一旦大敌当前就作鸟兽散，或一旦名利相诱便如乌眼鸡。这种以“同情感”为基础的同心同德，由于是发自内心而非外在的强制和规定，也就坚不可摧、牢不可破。

由此可见，一种在人与人之间情感的交流与传达中起着中介作用，从而能够在心理上将人与人联系起来的纽带，对于人和人类社会来说是何等重要了。事实上，这个中介和纽带，从人类诞生之日起就存在着

了，这就是劳动工具。正是它第一次使人通过它而在他人那里得到情感上的确证。正如马克思所说的：“当你享受或使用我的产品时”，“你意识到和感觉到我是你自己本质的补充，是你自己不可分割的一部分，从而我认识到我自己被你的思想和你的爱所证实”[38]。工具正是这样一种在原始人类中间广泛地共同享受和使用的劳动产品。它既不像某些劳动产品（如猎获物、采集物）那样在享受之后就不复存在，又非常便于在人与人之间传递，而且可以一代一代地传递下去。更重要的是，工具直接的就是人的确证，因此用它来做人与人之间在意识上和情感上相互确证的中介，是再合适也没有的了。

因此，工具作为人类最早的劳动产品和文化模式，同时也是人类最早的传情媒介和艺术模式。但是，工具毕竟不是人类专门为了情感的传达与交流而生产制造出来的。对于工具来说，传情毕竟只是一种附带的作用。因此，它远远不能满足人类在这方面越来越强烈的要求。于是，当图腾制度建立起来以后，工具便让位于图腾。的确，图腾较之工具，能够更好地充当原始时代人与人之间心理上的纽带。它使全体族民的情感都共同指向一个被视为共同始祖的自然物，并通过它的陶冶和规范，而处处相符、点点共鸣，从而统一起来。由于图腾被设定为具有一种血缘上的生理基础，又被蒙上了一层神秘的和神圣的面纱，这就使它较之工具更有约束力和规范力。而且，如前所述，图腾不但有认同之功能，还有辨异之作用，因此它也就不但可以传达交流肯定性情感，还可以传达交流否定性情感，从而既可以陶冶、规范、统一爱，也可以陶冶、规范、统一恨。这就使得图腾较之工具更具有艺术性。更何况，图腾文化中就已包含着很大比例的艺术成分，至少是包含着艺术的因素和萌芽，而它们也正是为了强化图腾的上述功能而产生出来或发展起来的。这样一来，图腾与艺术之间存在着千丝万缕的联系，也就不言而喻了。

事实上，不管是否存在着图腾制度，原始艺术作为一种传达、交流、陶冶、规范、统一人类情感的特殊心理工具，都是终将被人类创造出来的，而图腾，则不过是将这种必然性显示得更为充分而已。它告诉我们，在纯粹的、严格意义上的艺术被创造出来以前，人类的这种心理冲动和心理要求是通过一种什么样的方式得以实现的；它也反过来告诉我们，所谓艺术的真正本质究竟是什么。其实，只要考察一下原始艺术，就不难发现，无论它们的母体是不是图腾制度，都广义地体现着图腾制度的精神，体现着我们所说的“艺术的图腾原则”，即它们几乎无一例外的都是有意无意地在通过这些活动传达交流着人类情感，又通过这

种情感的交流传达扩大和强化着社会的结合力和凝聚力。就拿被鲁迅先生称为最早艺术作品的劳动号子来说，它虽然还不是严格意义上的艺术，甚至比图腾也还早得多，但正是那一声“杭育杭育”，沟通了全体劳动者的心灵，引起了大家情感上的共鸣。于是，在“杭育杭育”的号子声中，劳动者们便振奋了意志，触发了激情，齐整了步伐，协调了动作，在情感和行动上都达到了统一。格罗塞也看到了原始艺术的这一功能。他在谈到原始舞蹈时指出：“在跳舞的白热中，许多参与者都混合而成一个，好像是被一种感情所激动着动作的单一体。”因此他认为“原始舞蹈的社会意义全在乎统一社会的感应力”。“它至少乘机介绍了秩序和团结进入这些狩猎民族的散漫无定的生活中。除了战争以外，恐怕舞蹈对于原始部落的人是唯一的使他们觉着休戚的相关，同时也是对于战争的最好准备之一。”[39] 战争舞如此，狩猎舞也如此。这些舞蹈连同与之相关的洞穴壁画和岩画一起，都在原始人的生活中起到一种增强信心和鼓舞斗志的作用，使原始猎人或战士处于临战前的最佳竞技状态，一旦猎物或敌人出现，便可英勇出击，一举成功。事实上，当原始猎人在自己的歌舞或绘画中，逼真地模仿着狩猎的情形或动物的神态时，他们就再一次感受到了劳动中体验到的那种情感，并使那些没有参加狩猎的妇女和儿童，也通过对这些歌舞和绘画的观赏，而体验到同样的情感。于是，这部落的全体成员，就以这歌舞和绘画为中介，传达和交流了情感，从而增强了群体的凝聚力和结合力。在这里，这些非图腾的艺术，不是也体现了“艺术的图腾原则”吗？

现在我们可以得出结论了：在原始时代，艺术和图腾有着相同的作用，即通过一个被看作是人的非人的中介物，实现了人与人之间的情感传达与交流，从而以一种心理上的无形力量，把人类一群一群地聚合起来，使其以群体的力量，在险恶的环境中求生存。因此，图腾具有艺术性，艺术则体现着“图腾原则”。这原则将成为艺术之通则，从而使得艺术即使到了文明时代，无论其生产如何地个体化和个性化，也绝不会只是个人主观任意的行为，反倒只会增强它的社会意义和社会作用。试问，一个艺术家呕心沥血地创造出一种独特的、新颖的、从来不曾有过的艺术品，究竟是为什么呢？难道不正是为了得到欣赏者们的赞赏和共鸣，亦即获得一种“同情感”吗？事实上，在任何艺术家的潜意识中，都有着一种要求欣赏者与之同情同感的期待，这个期待是作为艺术创作的前提存在于他心灵深处的。如果这一期待不能如愿以偿，他就会垂头丧气，就会痛苦不堪，就会困惑不解，就会为欣赏者如此地“不懂艺术”而勃然大怒。因为他的艺术作品，原本是为了在共同体验的前提下统一人

类情感而创造的。尽管艺术家未必意识到这一点，但这一原则，却早在图腾时代就已确定并积淀到艺术心理的深层了。唯其如此，艺术才格外需要理解，需要同情，需要共鸣。

因此，图腾原则虽然在目的论上表现为以一个共同模式去统一人类情感，在方法论上却绝不主张因袭雷同，千篇一律。相反，由于艺术之所要统一者，乃是属于无数个体因而千差万别绝不雷同的情感体验，它才要求艺术家在创作时，应排除一切干扰，尽情地表现自己的独特情感，铸成一个他的灵魂的真切生动的形象。恰好因为这一点，这个形象就可以激动观众和读者，使他们产生通过概念推理和老生常谈所无法得到的惊奇感，为自己竟然能够在别人的作品上体验出人类精神总体中如此美妙的意蕴而欢欣鼓舞，觉得自己更丰富、更充实、更完美了。可见，情感的独特性不是其社会性传达的障碍，反倒是它的动力；同样，社会性传达也不会扼杀情感的个体性，反倒会最大限度地调动起个体的独创精神。因为全社会都在要求着新鲜的、生动的、独创的东西，以免在陈词滥调中熄灭了人类的真情实感，泯灭了人的创造才能和自我实现的本质。这种倾向使艺术不满足于用某几种材料来表达自身，而要用自然界一切可能的和人工制造的一切可能的材料来细致入微地体现自己“这一个”的不可重复性。于是，最初的表情、动作、言语和对工具、人体、住所的装饰就扩展到一切感性对象上去，无限多样的情感将由无限多样的对象来表现。这些对象就成了一个生生不已的新的模式，取代了图腾又继承着图腾的精神，不断地把每个个体生生不已的独特情感与人类统一起来。这是一个没有止境的过程。它和人类的诞生相同时，与人类的发展相同步，除非人类灭亡，它才会宣告终结。

---

[1] 奥瑞纳文化为欧洲旧石器时代之文化，年代约在公元前35000年至公元前17000年，在艺术上有写实的洞穴壁画、浮雕、圆雕及各种贝类装饰品。

[2] 马格德林文化亦为欧洲旧石器时代之文化，年代约在公元前18000年至公元前11000年间，在艺术方面有著名的阿尔塔米拉和拉斯柯洞穴壁画等。

[3] 请参看朱狄《原始文化研究》，第291—298页。

[4] 巴托克是非洲黑人部落之一，肤色黝黑，居于南非三比西河两岸及各岛屿上，语言与莫桑比克（Mozambique）相似，故又称莫司鼻克人（Mosbiekers）。

[5] 《马克思恩格斯选集》，第3卷，第513—514页。

[6] 朱狄：《原始文化研究》，第608—609页。

[7] 奥杰瓦人（又译奥季布瓦人）是阿尔冈金人（Algonquins）的一支，阿尔冈金人（又译阿耳冈昆人）则是北美印第安人的一支。奥杰瓦人保存有母系

氏族特征，信萨满教，崇拜图腾，从事渔猎，采集野稻，并有简单的图画文字。

[8] 倍松：《图腾主义》，开明书店，1932，第66页。

[9] 冯特：《民族心理学的要素》，纽约和伦敦1916年版，第139页。转引自朱狄《原始文化研究》，第78页。

[10] 请参看弗洛伊德《图腾与禁忌》，中国民间文艺出版社，1986。

[11] 据林耀华主编《原始社会史》，中华书局，1984，第398页。

[12] 弗雷泽：《图腾与外婚制》，第1卷，第3页。转引自朱狄《原始文化研究》，第77页。

[13] 本段引证请参看弗洛伊德《图腾与禁忌》，第140—143页；朱狄《原始文化研究》，第79—81页。

[14] 弗雷泽：《图腾与外婚制》，第4卷，第63页。转引自朱狄《原始文化研究》，第86页。

[15] 请参看弗洛伊德《图腾与禁忌》，第147页；朱狄《原始文化研究》，第84页。

[16] 关于食人俗，参看林惠祥《文化人类学》，商务印书馆，1934，第三篇第五章。

[17] 弗雷泽：《图腾与外婚制》，第1卷，第53页。转引自朱狄《原始文化研究》，第323页。

[18] 《马克思恩格斯全集》，第42卷，第122页。

[19] 《马克思恩格斯选集》，第1卷，第18页。

[20] 《马克思恩格斯全集》，第23卷，第67页注18。

[21] 同上书，第23卷，第67页。

[22] 同上书，第42卷，第99页。

[23] 弗洛伊德：《图腾与禁忌》，第135页。

[24] 格罗塞：《艺术的起源》，第43页。

[25] 同上书，第43页。

[26] 达尔文：《人类的由来》，商务印书馆，1983，第867页。

[27] 同上书，第874—876页。

[28] 转引自弗洛伊德《图腾与禁忌》，第134页。

[29] 贝专纳人是中南非贝专纳兰的一种原始民族，属班图族，肤色与美洲的印第安人相近，以游牧和狩猎为主，也种植玉米等农作物。

[30] 请参看马林诺夫斯基《巫术科学宗教与神话》，中国民间文艺出版社，1986，第7页。

[31] 弗雷泽语，转引自弗洛伊德《图腾与禁忌》，第133页。

[32] 朱狄：《原始文化研究》，第341页。

[33] 《马克思恩格斯选集》，第3卷，第510页。

[34] 莫里斯：《裸猿》，第63页。

[35] 《马克思恩格斯全集》，第42卷，第122页。

[36] 转引自《西方美学家论美和美感》，商务印书馆，1980，第211页。

[37] 《马克思恩格斯全集》，第42卷，第155页。

[38] 同上书，第42卷，第37页。
[39] 格罗塞：《艺术的起源》，第170—171页。

CHAPTER 04
原始冲动

任何人类历史的第一个前提无疑是有生命的个人的存在。

——马克思和恩格斯

〖一〗

毫无疑问，艺术的图腾原则，作为一种原始意识形态，已蕴含着极其丰富而深刻的内容，因此我们有理由认为，作为这一原则直接表现的图腾制度的产生，应该是相对较为晚近的事情，即人类社会组织和社会制度发展到一定阶段的产物[1]。所以，尽管图腾制度及其与原始艺术的内在联系，作为一种显而易见的事实，已如前章所述，可以十分便当和富有说服力地为我们揭示出艺术发生的人类学原理和心理学机制，但如果用它来说明原始艺术尤其是原始人体装饰的最原初和最直接的冲动，却显然并不合适。因为图腾崇拜既然并非最早的文化行为和文化模式，也就当然不会产生最早的艺术冲动。艺术作为一种以情感体验和情感传达的方式来确证自我的文化现象和精神生活，无疑只能建立在人对自身的认识和把握的基础之上，而这种认识和把握，又显然的不是一下子就达到自觉的高度的。因此，如果我们试图弄清艺术的原始冲动的话，那么，我们的探索目光，显然必须追溯到更为久远的时代，即人类刚刚告别自然界而站立起来，从而能够开始以一种迥异于动物的眼光审视自身的时刻。

不难设想，正如人类对一切事物的认识，总是从现象到本质，即从最为感性直观的环节开始一样，人对自己的认识，也无疑是从他最为直

接地区别于动物的感性形式开始的，而这就是人的身体。人类是从什么时候开始审视自己的身体，并把它当作科学研究、审美观照甚至宗教崇拜的对象呢？这一点，也许永远找不到准确的答案，而只能任其埋没在永逝时光的迷雾之中了。但这并不妨碍我们赞同英国艺术家兼宗教学和文化人类学家卡纳博士（Dr. Harry Cutner）的意见：“一当人类开始去省察自身的时候，他本身所具有的男女性别，就一定引起他的最大的惊异。”[2] 事实上，这一最初的惊异感，已经以神话学的形式准确无误地记载在《圣经·创世记》中了：当亚当和夏娃偷食了智慧之果从而自知其为人后，第一眼看到并为之心动的，便是他们直立的裸体，于是急忙用无花果叶子遮住了最直接地区别开男女两性的部位。这就给了我们一个启示：人对自己身体的惊异感以及由此而导致的对自己身体的加工改造（装饰或遮蔽），说不定就是从腰下腿间这一部分开始的。所以格罗塞认为，“在原始的人体装饰上，最有趣味的部分要算腰部的装饰”。腰饰之所以最有趣味，“并不是因为它特别地丰富或别致——恰恰相反，它是颇简陋的”[3]。但是，最简陋的往往也是最原始的，更何况它之所要“装饰”者，又是人体中最为人们（至少是最为现代的人们）所敏感的部分呢？

的确，当人体的绝大部分部位都坦然地裸露着的时候，特别地将这一部分加以遮掩，究竟是出于一种什么样的动机呢？弄清了这一点，则对于人体装饰的性质，尤其是对于这种文化行为背后的深层心理和原始冲动，或许能有一个正确和明晰的解答。

对于这个问题，绝大多数生活在文明社会的人都会毫不犹豫地回答：腰饰，是人类最早的服装；它的目的，是为了遮蔽性器官；而这种遮蔽，又乃是出自人类天生的一种羞耻心。的确，在文明社会的人看来，还有什么比把这一部分裸露出来更可耻的行为呢？在游泳池和健身房里，人们不是仍必须保留着这最后一块遮羞布吗？但是，这种说法如果深究起来，恐怕就会遇到许多无法解释的问题，而我们既然要对艺术进行人类学的“还原”，是不能不进行深究的。首先，如果这种行为乃是出于一种羞耻心，那么，羞耻心又是从哪里来的呢？是从动物那里遗传来的或学来的吗？显然不是。动物对于这类问题向来是无所谓的。那么，是当人类从动物进化为人那一天起就自然形成的吗？看来也不是。因为我们既无法从使人成其为人的最根本原因——劳动中找到这一羞耻心的逻辑规定，同时事实上在人成其为人以后，还有相当长一段时间过着“绝对的裸体生活”。我们实在无法理解，为什么那些赤身裸体、一丝

不挂甚至公然敢于在光天化日之下性交的原始人类，竟会忽然在某一个早上觉得这部分器官是种见不得人的东西，必须找到一个物件来把它遮盖起来。因此，事情可能刚好相反：羞耻心并非遮蔽腰间的原因，反倒是这种遮蔽习惯培养出来的。事实上，当一个社会全体都赤身裸体时，是不会有任何人觉得裸体可耻的。这一点，只要走进公共浴室就不难体验到。由此可见，人类并非天生就以裸体为耻。意识总只能是存在的反映，羞耻心也只能是在特定的环境由特定的习惯所造成。所以，当伊朗和土耳其的妇女们出门必须佩戴面纱时，中国闽南的惠安女却坦然地露着她们的肚脐，而一个巴西瓦利族（Huari）女人公然一丝不挂地在人群中跑来跑去，但当一个白人向她购买鼻子上的饰物时，却立即羞红了脸庞，急忙跑开另找一个塞上 [4] 。在这里，我们实在看不出腰饰与羞耻心有什么必然的联系。

腰饰的目的既非“遮羞”，那么，它的意义和作用又何在呢？问题的最好解答还在腰饰本身。根据格罗塞的研究，我们知道，第一，并非所有的原始民族都有腰饰，或者说，并非所有的原始民族都时时要遮住腰间。火地人通常是一丝不挂的，班卡人（Pankas）也一样。第二，大多数腰饰都是很缺乏遮蔽性的。“在安达曼岛上，男人都围着用露兜树叶做成的狭带，或用植物纤维做的绳子，但不论是绳子、带子，都没有遮住性器官。”布须曼女人的围裙也差不多，它不但难以蔽体，而且前面反而要撕成碎条，结果只能使她们的性器官处于半含半露、时隐时现之中。第三，许多腰饰不但没有遮蔽性，相反却极富装饰性。例如澳洲土人的腰饰只是一根带子，而带子上悬挂的竟是这样一些东西：一细枝叶子，一球鸸鹋的羽毛，一束飞狗或松鼠的毛，一条野狗的尾巴，或者其他的诸如此类。第四，“这种挂垂物只在宴会时使用，特别是在跳舞的时候”。澳洲土著的妇女们“通常在腰部、在全身都毫无遮掩。只在参加猥亵的跳舞时，她们才用鸟羽制成的腰带，一直挂在膝部，装饰她们自己” [5] 。

很显然，这类物件挂在腰间，与其说是遮蔽，毋宁说是挑逗。正如卫斯特马克（Westermarck）所说：“一个大家都通行裸体的地方，裸体是不足为奇的，因为我们每天看见的东西，就不会有特殊的印象。但当男女们一用光亮的流苏加在上面时，不论是一对斑驳的羽毛、一串小珠、一簇叶子或一个发亮的贝壳，就不能逃避同伴们的注意，这小小的衣饰，实作了很强烈的可以设法引起的性感的刺激物。” [6] 联系到这种装饰特别用于性挑逗的舞蹈，就不能不坚信他们这样做确实别有用心。

不难想象，在朦胧月色和飘摇火光的映照下，疯狂摇摆和飞速旋转的裸体上，唯有那一部分上有着闪烁不定的珠光和摇曳生姿的流苏，会给春情勃发的青年男女们以怎样的感官刺激。

我们的原始先民们是怎样发明这样一种性挑逗和性刺激的手段的呢？也许，这纯属偶然，但更多的可能，则是一种意外的收获。正如本书第二章所指出的，腰饰最早可能是出于对生殖器的保护，而第一块“腰布”的发明权是属于男性的。即为了保护因直立而不再处于安全位置的男性生殖器，以免在穿行于灌木杂草丛中时被小树枝、尖刺或动物的犄角所创伤。但这样一来，由于在见惯不怪的裸体上附加了一件前所未有的物件，便不免引起了同伴们的注意，甚至在异性那里引起了性的刺激。于是，当性刺激和性挑逗成为一种必要时，它就由对生殖器的保护一变而为对生殖器的炫耀或者装饰，成为性挑逗的手段，连女性也开始使用，并且越来越花样翻新了。这就很能说明，“那些平常老是裸体的澳洲妇女为什么会在参加显然企图激起性感的猥亵的跳舞时，要穿起羽制的围裙；同时也能说明为什么明科彼妇女在赴同样目的的跳舞时，要装饰一张特别大的叶子。这许多的装饰显然不是要掩藏些什么而是要表彰些什么”[7]。我们知道，“在原始民族间，和在高等动物间一样，是没有老处女的。女人无论如何，总可以结婚，而男人却须用尽方法，才能得到一个生活伴侣”[8]。既然连不愁无人问津的女性都要在这种时候着意修饰打扮一番，则那些很可能“轮空”的男人们，将会在这种舞会上如何极力地表现自己，也就可想而知了。我们甚至不能排除这样一种可能，即原始人的某种表现两性关系和刺激性欲的舞会，是专为两性的结合而安排的。也许，在这种舞会上，倒不一定要有什么猥亵的动作，而只需要男女双方用“最美”的方式来装饰自己，像孔雀开屏一样极尽炫耀之能事，并用那引人注目的、闪烁和飘摇不定的服饰来进行有意无意的性的挑逗，也就够了。

事实上，直到文明社会以至现代，人类的服饰中，也仍然含有两性间相互吸引的意义在内，只不过这种两性间的吸引，已由野蛮形式转换为文雅形式，并更加注重精神内容罢了。对于一个文化修养较高的人来说，气质、风度、个性、谈吐等也许比容貌、体格、性感更重要，但也仍不排除肉体方面的吸引力。所以，突出男子的肩宽、腿长和女人的细腰、隆胸之类，也仍为服装设计师所必须考虑。也就是说，在人体美和人体装饰方面，从原始时代起，性感就成了美感的一个组成部分。它以性吸引和性选择的形式，体现了一种优生学的原理，即一对最健美的青

年男女在情欲最强烈时的性爱结合，对于种族的繁衍无疑有一种积极的意义，而这样一对男女，在原始时代，往往就是舞会上舞姿最矫健，装饰也最别致的青年。当这样一对青年成为人们争相仿效和力图超过的对象时，这种追求就以一种无形的力量并从积极的方面促进了人种的改良，促进了人类在体质上和心理上的健康发展。总之，建立在性吸引基础上的性选择是一种优化组合，它保证了人类自身的生产也能够“按照美的规律来造型”，并从而保证了人类在体质上和心理上都成为自然界最美的物种。

〖二〗

的确，人类种族的繁衍，亦即作为社会生产力的人的再生产，无论对于原始社会，抑或对于现代社会，都是一件不容忽视的大事情。恩格斯在《家庭、私有制和国家的起源》的第一版序言中指出：“根据唯物主义观点，历史中的决定性因素，归根结蒂是直接生活的生产和再生产。但是，生产本身又有两种。一方面是生活资料即食物、衣服、住房以及为此所必需的工具的生产；另一方面是人类自身的生产，即种的蕃衍。”[9] 显然，人口生产和物质生产，作为人类直接生活的生产和再生产，正是包括艺术生产在内的一切精神生产的现实基础。而在人口生产和物质生产即恩格斯说的“种的蕃衍”和“生活资料的生产”中，前者又更为基本，因为生活资料的生产归根结蒂只是为了人类个体的生存和种族的延续。所以，“任何人类历史的第一个前提无疑是有生命的个人的存在”[10]，而“人们首先必须吃、喝、住、穿，就是说首先必须劳动，然后才能争取统治，从事政治、宗教和哲学，等等”[11]，这一点，对于我们来说，应该是毋庸置疑的了。

原始艺术生产以及与之相关的原始宗教、原始伦理等一切精神生产，既然都只能建立在直接生活的生产和再生产的基础上，而后者又首先基于有生命的个人存在以及这生命在时间中的延续，那么，原始艺术生产与原始人口生产之间必然存在着一种深刻联系，也就同样毋庸置疑了。本书认为，这一联系是通过一个中介来实现的，这个中介就是普遍地存在于史前原始民族和现代原始民族中，并在人类进入文明社会后仍不乏其流风遗韵的文化现象——生殖崇拜，而包括前述带有明显性挑

逗、性诱惑和性选择意味的原始人体装饰在内的种种“前艺术”现象，有相当一部分都与它有着密切的关系，有的甚至就是它的外在表现。

这一点仍可从格罗塞的研究那里得到证明。格罗塞指出，那种富于性感的腰饰，主要的甚至可以说专门的是用于一种“性感和猥亵”的跳舞，这种舞蹈可以澳洲土著的“卡罗”（Kaaro）舞为典型。据观察者的报告，“舞会是在甘薯成熟之后第一届新月出来的时候举行的，且先由男子们饱食宴会开始，于是舞会就在新月之下四周围以灌木的凹地举行起来。凹地和灌木是他们做成类似的以代表女性的器官，同时男子手中摇动的枪是代表男性的器官。男子们围绕着跳跃，把枪捣刺凹地，用最野蛮和最热烈的体势以发泄他们性欲上的兴奋” [12] 。与这种舞蹈有异曲同工之妙的，可以举出我国苗族的“宁岗先略”仪式为证。在鼓社节祭祖活动中，贵州丹寨附近的苗族，要专请男人做“告端”，砍一根碗口粗细、根须发达、枝叶茂盛的杉树或枫树，雕成男根之形，根部加上棕丝，着红黑色，由“告端”用手扶置于下身处，象征性地向祭鼓家族青年妇女追逐 [13] 。相类似的还有北美印第安人的“水牛舞”：“这个事神的舞会，常延长数天，到最后一日，便有一个乔装的人物出场，腰间带有一根雄伟的阳具，经过一番做作后，末了，便由在场的女人，一拥而上，把这根伟物扯下来，胜利地扛着，游行于最邻近的村落。” [14] 同样，以凹地和灌木象征女阴的，也非绝无仅有。据考察，在我国云南省境内，“永宁的摩梭人把格姆山腰的山洼视为女性生殖器，左所的摩梭人把泸沽湖西部的一泓水视为女性生殖器，乌角的摩梭人把喇孜岩穴内的钟乳石凹视为女性生殖器，俄哑纳西族把阿布山岩穴内的石凹坑视为女性生殖器，还有一些地方把村落所在的某种地貌视为女性生殖器的”。这些女阴象征物所在之处，大都有一幽泉，象征“产子露”（精液），祭祀祷告者都要饮其泉水，并于是夜与男子交合，以求生育 [15] ，此为以凹地象征女阴之证。至于以灌木或丛林象征女阴之证，也已为我国学者所发现，这就是中国远古先民的“桑林”之祭、“郊梅”之祭，亦即“高禖”之祭。这类祭祀，通常都在树林中举行，所以这处所便被称为“丛”；又因往往要在树林中积土为坛，故又称这处所为“社”。“社”字写作“禚 ”，从示从木从土，将林中积土为坛以为祭祀之意表达得十分清楚。“社”又与“叶”同音，都读作shè，也有以树叶象征女阴之意，而“社”也别称为“丛社” [16] ，因此它与“卡罗舞”中之灌木丛，实在简直如出一辙。

由此我们可以推论，澳洲土著的“卡罗舞”，与其说是性宣泄的猥亵表演，毋宁说是性崇拜（即生殖崇拜）的庄严仪式。观察者说舞蹈者们乃是“用最野蛮和最热烈的体势以发泄他们性欲上的冲动”，这一结论是他戴着欧洲所谓“文明人”道貌岸然的有色眼镜所得出的偏见。我国研究者的结论显然要客观得多，他们指出在“宁岗先略”仪式中，当“告端”以木质男根追逐妇女时，妇女们都“似笑非笑地表示接受”。她们既“不准羞怯回避和狂笑”，围观者亦都态度“庄严肃穆”。所以“卡罗舞”的观察者若肯从“黑暗之中”走出，不做“耻为这种可嫌的舞蹈的观者”状，其实也是可以发现舞蹈者态度之严肃的。实际上，在生殖崇拜仪式中，不要说模拟性行为，即便真实的性行为，也非猥亵而是庄严的。弗雷泽指出，由于原始民族相信，在人口生产和农业生产之间有一种神秘的联系，因此他们不但必须到田野里去表演关于性的舞蹈，甚至必须真正地进行性交，以确保丰收。比如，中美洲的帕帕尔人在播种季节，会有人被指定在第一批种子下土的时刻同时进行性行为，并为了保证这次性交是精力充沛和纵情恣欲的，他还必须在前四天内绝对禁欲；在爪哇的一些地方，当稻秧孕穗开花时，农人便要带着自己的妻子到地头同宿；而在新几内亚西端和澳大利亚北部之间的洛蒂、萨马他以及其他群岛上，雨季的到来被看作是太阳给大地授精，因此必须用男男女女在树下的真正性行为来进行戏剧性的庆祝[17]。显然，正如英国人类学家马林诺夫斯基（Malinowski，1884—1942）所说：“在仪式上放纵任性，并不只是纵欲，乃是表现对于人与自然界底繁殖力量的虔诚态度；这种繁殖力量，是社会与文化底生存所系，所以要被宗教所注意。”[18]

的确，生殖，对于人类来说，确乎是“社会与文化底生存所系”。不但人类自身的繁衍是生殖，而且另一种生产——生活物质的生产，即畜牧业与种植业也是生殖，甚至畜牧业和种植业的前身——原始狩猎生产和原始采集生产也都与生殖相关。然而，无论哪一种生殖，或者用马克思和恩格斯的话说，无论哪一种“生命的生产”，对于原始人类来说，都是自己无力控制或被认为是无力控制的。我们知道，“原始人口生产类型的特点是高出生率、高死亡率、极低的增长率。据考古学家估计，那时人口的死亡率高达50%。与此相伴的是原始先民的平均寿命很低。据研究，尼安德特人平均寿命不到二十岁，山顶洞人的成年人没有超过三十岁的。可以想见，原始人类只能以增加出生率来求得和扩大人类自身的再生产。如果还考虑到生命的短促还使妇女的可生育时间比现代人大为缩短的因素，依赖增加出生率来求得和扩大人类自身再生产的意义就

显得更不寻常了”[19]。同样，由于当时人类还不会种植和畜养，或刚刚学会种植和畜养，对于可食植物与动物的生殖，也只能听天由命，或者广种薄收。因此，当“生命的生产”“表现为双重关系：一方面是自然关系，另一方面是社会关系”[20]时，两种与“生命的生产”息息相关的原始宗教形式也就相应产生了：表现生命生产中社会关系的是图腾崇拜，表现生命生产中自然关系的是生殖崇拜。

图腾崇拜作为以人与物的关系的形式所实现了的人与人的社会关系，其与生命生产的关系已由以图腾物为氏族共同祖先这一条基本规定和包括族外婚制在内的一系列禁忌揭示无遗。以图腾物为氏族的共同祖先，这一基本规定的出发点正是生命的生产，而族外婚制等禁忌，则已是对人口的再生产进行直接的干预了。从这个角度看，图腾崇拜晚于生殖崇拜甚至可能起源于生殖崇拜的推测，显然有一定的道理。我认为，生殖崇拜和图腾崇拜可能一开始都是“生命的生产”这一原始时代最基本的社会生产的产物，其区别在于：生殖崇拜追求的是多生，图腾崇拜强调的则是优生，即由族外婚制体现的“和实生物，同则不继”的防止近亲繁殖的优生学原理。优生的考虑总是晚于多生的考虑，所以图腾崇拜很可能确实晚于生殖崇拜。但是，图腾崇拜不但有优生的内容，还有远远超过生殖问题的社会意义，这些社会意义已在前章做了详尽的论述，它们才是图腾制度和图腾原则的真正价值。在这个意义上，应该说，只有生殖崇拜才是真正基于生命生产的原始宗教形式。

所谓生殖崇拜，就是对生命生产的生产力的崇拜。在原始时代，这种生产力被看作是一种自然力，而且是一种无法驾驭的神秘的自然力。原始人类显然已经发现了这样一个事实：不是每一次性交都能孕育生命，也不是每一次播种都能收获果实，似乎是，在每一次这样的活动之外，都还有一种超然于其上的神秘力量在冥冥中主宰着生命的诞生。找到这一神秘力量并向它顶礼膜拜，便是生殖崇拜的任务。

毫无疑问，人类的认识总是从最浅近、最直观的环节开始的，对生殖力的认识也不例外。因此，生殖崇拜首先是对女性的崇拜，而且是对女性的性器官的崇拜。因为所有的孩子都是女人生育的，而且都是从女人身上同一个部位出生的。这样，女性和女性的性器官，也就理所当然地被看作是神秘生殖力的源泉或者神秘生殖力寄寓的处所。这一点已为考古学的发现所证明。就目前考古学的发现而言，最能说明史前生殖崇拜的实物是一些雕塑作品，它们不但是目前发现的最早的造型艺术，而

且也几乎是目前发现的最早的史前艺术遗迹，其中被认为是最早也最著名的一件雕塑，是法国洛赛尔出土的“持角杯少女”，又称“洛赛尔的维纳斯”（Venus of Laussel）。它产生于奥瑞纳期，距今已有二万五千年历史，是一件18英寸高的、雕刻在石灰石上的浅浮雕，并曾被涂成红色，其形象则是一位手持野牛角的正面裸体女子，乳大、臀肥，性三角区线条明晰。法国人类学家安德烈·勒鲁伊-古朗（André Leroi-Gourhan）认为它是“性行为或人的诞生的象征”，但更多的人则把她称为“丰裕之神”，因为她手中所持之角，被认为是“丰裕之角”（cornucopia），并且她也只是一套“系列产品”中的一个，同样类型的浮雕也已被发现，而且其中一个还被解释为“性行为或妇女临产的形象”，因为她身下似乎还有一个人。但如果我们知道，生育与丰产在原始人那里原本就是有着密切联系并可以由同一“女神”来司事的，就不会对此感到奇怪了。

史前雕塑中的女裸形象除上述浮雕外，还有圆雕作品，其中最著名的是奥地利出土的“温林多夫的维纳斯”（Venus of Willendorf），它制作于帕里果期（Perigordian），距今已有二万五千年历史，差不多和“洛赛尔的维纳斯”一样古老，都属于距今五万年到一万五千年的旧石器晚期的作品 [21] 。随着考古工作的进展，这类女裸圆雕在欧洲几十个地点重见天日，她们的年代被断定在距今三万年到一万四千年之间；其形象差不多都有着面目模糊或表情呆板的低垂的头部，宽厚而肥大的臀部、腰部和腹部，萎缩的双臂置于丰满的乳房之上，双脚则被简化为如一根棒的形状，很明显地突出和夸张着女性的生殖力；其分布则西起法兰西西部，东至俄罗斯平原中部，位于喀尔巴阡山与乌拉尔山脉之间的广大地区，形成一条延伸1100英里的“维纳斯环带”（Venus Zone）。晚近一些的原始维纳斯也时有发现。在土耳其的凯托·胡约克（Catal Huyuk）新石器时代文化遗址，就曾发掘出一个全身肥胖、腹部硕大而面目不清的女性雕像，属于公元前6000年的作品，被美国学者戴维·里明（D. Leeming）称为“母亲神”（mother goddess）和“原始的生育力的象征”，并认为“她代表了人的最早期创造神话的冲动” [22] 。二十世纪七十年代末到八十年代初，我国考古工作者在山海关外辽西山区发现了距今约五千多年的大型祭坛、女神庙和积石冢群址，其中辽宁喀左县东山嘴红山文化建筑群址出土有多个个体女塑裸体部位，仅乳房就有一批，并有两件无头孕妇裸体小像，皆为陶质，腹部隆起，臀部肥大，左臂弯曲，右手贴于上腹，阴部有三角形符号 [23] ，其形象与欧洲出土的史前维纳斯

真是何其相似乃尔。从上述女性裸体雕像塑像对臀部、腹部、胸部的突出夸张和对阴部的特意标明等特征看，她们不大可能是别的什么，而只能是原始生殖崇拜的产物。由于她们的目的并非激起情欲或供人观赏，而是要把生殖的行为和观念神圣化，所以她们几乎都无一例外的不是面目模糊，就是表情呆滞。

与如此庞大的“维纳斯”队伍比起来，史前人体雕塑中的男裸可以说是相当稀少的，但在非洲黑人雕塑中，坚挺着阴茎的男裸却并不罕见，而对男性生殖器的崇拜，也同样遍布于全世界。我国考古工作者从中原到湖广发掘出许多件陶祖、石祖、玉祖和铜祖（祖即男根），就是男性生殖器崇拜的实证；古埃及奥西里斯的神话也是证明。奥西里斯被害后，尸体肢解为二十八段（暗含一月之天数），他的妻子爱西斯走遍天涯，找回了几乎全部碎尸，唯生殖器官无有着落，只得以木刻制，权为替代，并下令国中子民庄严崇祀。据说，这具代替真根的人造阴茎，是用无花果树的木头刻成的。古埃及人祭祀奥西里斯时，便手持无花果树叶；后来古希腊和古罗马人所祭祀的生殖神器，也用无花果木刻成。看来无花果树已和生殖崇拜结下了不解之缘。

其实，不仅是无花果树，而且是一大批动物和植物以及抽象几何符号，都因原始先民对神秘生殖力的朦胧意识、类比联想和大胆猜测，而与生殖崇拜和生殖崇拜艺术结下了不解之缘。在这方面，我们可以开列出一个长长的名单。

最先用来作为生殖崇拜之象征和符号的，大概是一些动物的形象，因为动物较之植物，似乎有更强或更明显的生殖力和性特征，至少是它们的生殖力和性特征，更容易为原始人类所发现和直观地把握，也更为他们所注意，因此在图腾崇拜中，以动物为图腾要远远多于以植物为图腾，在生殖崇拜中必然首先考虑到用动物来作为象征。在一系列的动物象征符号中，最早出现的可能是鱼，最多出现的也可能是鱼。这不仅因为原始社会遗址的分布已向我们证明：傍水而居是远古人类生活的一个重要特征，鱼类是原始先民主要的动物性蛋白质来源，并且蒙昧时代的中级阶段即早期直立人（能人、元谋人）诞生的时期，是“从采用鱼类（虾类、贝壳类及其他水栖动物都包括在内）作为食物和使用火开始”[24]的；而且因为以鱼形象征女阴，确有一种“神似”的因素。如前所述，生殖崇拜首先是对女性及其性器官的崇拜，而由于人类的认识总是由表及里、由浅入深，因此这种崇拜又首先是对女性外阴的崇拜，而鱼

与之恰有类似之处。就自然形象而言，鱼唇颇似阴唇，其翕张开合亦颇饶暗示的意味；就艺术形象而言，如我国西安半坡新石器时期仰韶文化遗址出土之彩陶器皿上的鱼纹，尤其是双鱼的纹样，与女阴的轮廓相似，已为我国学者赵国华所揭示；而鱼腹多子，繁衍力强，生生不已，就更使原始先民坚信其身上必然寄寓着神秘的生殖力，从而产生了对鱼的羡慕以至崇拜。原始先民尤其是女性，渴望通过这崇拜，能将鱼的旺盛的生殖能力转移到自己身上，或者能增强自己的这种功能。“为此，应运诞生了一种巫术礼仪——‘鱼祭’。半坡那些精工特制的鱼纹彩陶，便是神圣的祭器。原始先民的以鱼为神，象征着以女阴为神，实质上是生殖崇拜，以祈求人口繁盛。” [25] 与之相对应，半坡先民“鱼祭”的祭场、祭坛和辽宁喀左县东山嘴红山文化的祭坛，都为模仿女阴之圆形。正是由于这个原因，鱼纹才在长达七千年的时间里，成了中国装饰艺术和宗教、宗法艺术中的一个主要图饰，其流风余韵，从春秋时代青铜器上的鱼纹，到唐宋官服上的鱼袋，到民间“年年有鱼”的年画，都可证明。

以鱼作为象征而实行生殖崇拜，并不仅限于中国境内。印度河文明彩陶上的比目鱼纹，印度大史诗《摩诃婆罗多·初篇》中天女变鱼、得男精而生子女的传说，俄罗斯高加索一带发现的鱼形石头造像，以及欧洲妇孺皆知的美人鱼神话，也许都是这种生殖崇拜的或明或暗的表现和遗存。“按希伯来语，‘鱼’字可作‘繁殖’解，亦可作‘萌芽，增殖’解” [26] ，这和中国以“鱼”为“余”在语义上的惊人相似，绝非偶然。不过欧洲人除以鱼为此象征外，还喜欢以贝为此象征，这也正是维纳斯的诞生，往往被画作赤身站立于海面贝壳之上的原因。

如果说，珠贝的张开意味着新生命的诞生的话，那么，蛙腹的隆起便使人联想到新生命的孕育。从欧洲的史前维纳斯们和我国东山嘴女神都塑造成孕妇形象来看，先民们无疑也是十分看重子宫并以其为崇拜对象的。所以蛙纹与鱼纹一样，也是一种重要的图饰。不但在我国，东起河南渑池仰韶村、陕县庙底沟，中经陕西华阴西关堡、临潼姜寨，西至甘肃马家窑、青海柳湾，有数量众多的蛙纹彩陶出土；而且印度河文明的印章上有蛙纹，印度公元前三世纪的一尊母神陶像两鬓各有一蛙为饰，印度上古的《梨俱吠陀本集》第七卷第一〇三首诗最后一节将蛙作为神来讴歌。大洋洲巴布亚新几内亚赛比克河中游地区的塔穆巴内姆村还曾发现一幅槟榔树皮画，正中就是一个有着蛙的圆目、蛙的阔口、蛙的大腹和蛙形四肢的“蛙人”。蛙人的头上，分别联结着象征女阴之鱼形

和象征男根之鸟形；蛙人的腹部和下方，则特地画有许多黄点，明白无误地表达出男女结合、多子多孙的生殖崇拜意义。更为有趣的是，我国学者赵国华还以他独到的研究令人信服地指出了生殖崇拜与月亮神话之间的关系：月亮有圆有缺，蛙腹有鼓有收，女性也有怀胎后日渐膨起、分娩后又重新平复的肚子；月之盈亏以二十八天为一个周期，女性的信水也以二十八天为一周期（故曰“月经”）。“于是，他们想象月亮是一只或者月亮中有一只肚腹浑圆、可以膨大缩小的神蛙（蟾蜍），主司生殖。因之，初民又崇拜月亮。这就是月亮神话的起源。”[27]

象征男性生殖器的动物，主要是鸟和蛇。鸟纹也是最常见和最重要的纹样之一，在我国彩陶纹饰中有重要的意义。鸟之所以象征男根，是因为鸟与男根外形相似，二者又都有“卵”。先民看见雏鸟自卵中出，婴儿自胞衣中出，便联想到人类的新生命，或许也是男卵入女腹的结果，于是便以生卵极多的鸟为崇拜物，并由此幻想出三足神鸟（金乌）。金乌与蟾蜍相对，分别成为男根崇拜和女阴崇拜、太阳神话和月亮神话的象征，“鸟”也就在俗语中成为男根的代名词，甚至英人俚语中也将男根称之为“公鸡”（cock），真可谓无独有偶。

蛇之为男根象征物，也同样是中外如一。中国的所谓“玄武”，即龟蛇合体的一种灵物；而作为我们祖先神的女娲、伏羲，也都是“人面蛇身”或“人首蛇身”之状。其实女娲本应是“蛙女”，只有伏羲才该是“蛇人”，他们分别是我国远古时代女阴崇拜和男根崇拜的产物，只是因为父系氏族社会取代了母系氏族社会，“蛙女”才被迫“失身”，变成了“人面蛇身”的“女娲”，被弄得有点“不男不女”了。这和后世后妃们用同样象征男根的鸟纹（凤）做装饰，是同一个道理。当然，就我国装饰艺术的纹样而言，最早出现的男根象征物主要是鸟、蜥蜴、龟等，蛇纹较晚出，大概因为蛇较为恐怖之故。我国远古先民是比较怕蛇的，以至于不敢称“蛇”而称“它”。“它”有“那东西”“那玩意”“那话儿”之意。先民们在莽林中相逢，都要问一句“有它无？”，也就是“有没有那东西？”。但当父系氏族社会必须取代母系氏族社会时，为了以男根崇拜取代女阴崇拜，便不得不起用凶恶可怖之蛇以为象征。于是蛇才由“它”而变成“蛇”，而“那话儿”也就成了男性生殖器的代名词。

就世界范围而言，蛇的崇拜以印度为甚。印度婆罗门教的主神韦须奴就是蛇神，其项间、身上均有蛇盘绕，而佛陀亦曾表现为蛇。埃及的神话和庙宇中，也充满蛇的传说和影像。古希腊的日神阿波罗，也是一

位蛇神。因为蛇是一种富有勃起力的爬虫，用来象征以勃起为性能力标志的阴茎，自然是再贴切不过。

在各种象征性几何符号中，三角形无疑是最基本也最有趣味的一种。三角是一个很古老的象征。女性的阴毛形成一个鲜明的三角，男子的阴茎向上挺举时，也构成一个三角。所以先民们很早就用三角来代表性和生殖。我国东山嘴陶塑女裸像就是用三角形压印纹表示女阴的，云南白族地区的剑川石窟有称作“阿央白”的石刻，女阴亦作三角形；在有名的勒·费拉斯洞穴发现的符号石上，女性性器官被简化为带有一条裂缝的三角形，同样的符号在其他洞穴也有发现；在欧洲的史前维纳斯身上，也可以发现这种三角符号。在中国远古先民那里，“三”不但代表着女阴，也代表着男根。因为男根由一阴茎二睾丸组成，其数正好为“三”，于是就出现了诸如河南庙底沟彩陶上的“三足鸟纹”一类的象征符号，也出现了半坡晚期的“三足鼎”等祭器。三足器是中华民族的独创，继鼎之后，尊、鬲、角等也制为三足。它比两足稳定、坚实，又比四足简洁、刚健。它可能“来源于实用（如便于烧火）基础上的形式创造”，也可能“是用其三足象征男根，以形成一种新的崇祀男根的祭器”，也许两种可能都存在，并都起了作用。

由于这个原因，“三”便成了一个圣数。我们说起各种有关“三”的概念、范畴体系来都十分顺口，是不是有某种潜意识在起作用呢？其实，不但“三”是一个圣数，“三”的倍数“六”和“九”也是圣数。中国古代有“六经”“六艺”“六书”“六礼”之类。“九”就更为神圣：天有九重，地有九州，人有九族，官有九品，帝王为九重天子，皇位是九五之尊，民众则是三教九流。总之，天上三光日月星，地上三元水火气，人生三界身心魂，人心三宝精气神，“三”的圣数充满文化领域，连哲学之王黑格尔也不能幸免，他的辩证法也是“三”：正、反、合。

不用再一一列举了。我们已经完全可以看出，生殖崇拜确实是遍及于全世界，而且对人类的整个文化生活都产生了不可估量的巨大影响，其对艺术所产生的作用，更是不胜枚举。要之，从装饰到建筑，从雕塑到绘画，从舞蹈到戏剧，从神话到诗，都无不受着生殖崇拜的影响，甚至在一开始就是为着这一崇拜而创造出来的。

但是，正如图腾崇拜与原始艺术之间存在着的是内在的联系一样，生殖崇拜与原始艺术之间也绝不会只有一种外在的联系。那么，它是什

么呢？

〖三〗

有一种介乎艺术形式和宗教仪式之间的活动也许能给我们某种启示，这就是酒神祭。

酒神祭是古希腊在神的名义下进行的狂欢节，许多哲人和学者都认为它是希腊戏剧的发源点。“根据近代学者的研究，雅典的酒神节一年有两次（城市酒神节和乡村酒神节），后来再加上主要演喜剧的莱娜节（Lenaea），一共有三次戏剧节。”城市酒神节是雅典公民和政府的一件大事，“为人类艺术史上发出永恒光芒的希腊悲剧，就在这里诞生”。晚起一些的喜剧诞生于冬季举行的“莱娜节”，它“同属祭酒神，但比城市酒神节要低一级” [28] 。亚里士多德曾指出，悲剧“是从酒神颂的临时口占发展出来的”，喜剧则是从“低级表演”或“法罗斯歌”（phallos）的临时口占发展出来的。在同一段话中，他又说悲剧是“从萨提洛斯剧发展出来，抛弃了简略的情节和滑稽的词句，经过很久才获得庄严的风格”。有学者认为后一句话可能是伪作，因为它看来与悲剧起源于酒神颂一说相悖 [29] 。其实，这里并无什么矛盾，反倒可能有着深刻的内容。我们知道，萨提洛斯剧是一种笑剧，从这一点看，似与悲剧相冲突。但是，悲剧来源于酒神祭，而在我看来，萨提洛斯剧恰恰可能是比悲剧更早一些的酒神祭形式。因为萨提洛斯剧的歌队是由“羊人”或“马人”组成的。“羊人”即萨提洛斯（satyros），“马人”即塞勒诺斯（seilenos）。羊人年轻，是人形而有羊耳羊尾者；马人年长，是人形而有马耳马尾者，不同于马身人头的马人肯陶洛斯（kentauros）。羊人萨提洛斯和马人塞勒诺斯都是酒神狄俄尼索斯的伴侣，而且酒神狄俄尼索斯的形象之一也是山羊或羊人（详下文）。所以羊人剧很可能也就是酒神祭，或酒神祭的一种，悲剧起源于萨提洛斯剧与起源于酒神颂的说法也就并不矛盾。

那么，为什么酒神祭会采取羊人剧的形式呢？我认为，其根本原因，在于它是一种生殖崇拜仪式。我们知道，酒神颂（dithyramb）是对狄俄尼索斯的赞美诗（choral），而狄俄尼索斯在其最本质的意义上是一位生殖神。他有三个最主要的形象：葡萄树、公牛和山羊。这三个形

象都无不来源于生殖崇拜。

作为酒神，狄俄尼索斯当然无疑是葡萄树的人格化。对他的狂热崇拜，也表现为纵情的舞蹈、激动的音乐和极度的醉酒。但他同时也是一般的树木之神，又称为“树神狄俄尼索斯”或“树中的狄俄尼索斯”，是树木的生殖神和庇护神，尤为果农所敬重，传说各种果树，特别是苹果树和无花果树，都是他发现的。在斯巴达，有一种无花果就叫狄俄尼索斯；在纳克索斯岛，无花果树叫美丽查（meilicha），那里有一个狄俄尼索斯·美丽查，其形象就是用无花果木雕刻成的。我们知道，无花果树与生殖崇拜有不解之缘，那代替埃及神王奥西里斯真根的和希腊罗马圣殿中的生殖神器，都用无花果木刻成，那么这尊狄俄尼索斯·美丽查，是不是也是同样意义的一种东西呢？

狄俄尼索斯的第二个形象是公牛。欧里庇得斯（Euripides，约前480—约前406）在《酒神的伴侣》中就把狄俄尼索斯看作一头牛，他象征生殖和力量。在古希腊的造型艺术中，他也常常被描绘或塑造成披着公牛皮的人形，牛头牛角，牛蹄垂在背后，或者是长着小牛头的孩子，坐在一个女人的膝上，等等。因此他又被当作农业或谷物之神，是第一个驾牛耕田者或第一头犁田之牛。据说，狄俄尼索斯是在叛逆的提坦诸神的追杀下变成公牛的，因为他是宙斯的儿子，而宙斯又是变化为蛇与珀耳塞福涅相会而生下了他。如前节所述，蛇是男性生殖器的象征，宙斯变成蛇形而创造狄俄尼索斯，也就意味着众神之王宙斯分出自己的生殖力，使其单独成为一位神祇。这个新神祇一生下来就是一个带角的婴儿（角也是男根的象征），这就使他不可避免地终于要变成公牛或山羊。

山羊是狄俄尼索斯的第三个形象，因此他又被称为“披着黑山羊皮的神”，而“酒神颂”亦称“山羊之歌”。在产酒的弗力埃斯，每到秋季，当地农民总要用金黄红的葡萄树叶把一尊山羊的铜像包盖起来，以求保护他们的葡萄不至于很快就凋萎。据说狄俄尼索斯是被他父亲变成小山羊的，其目的是为了躲避赫拉的盛怒。后来诸神为躲避泰丰而逃往埃及，就把他变成了大山羊 [30] 。其实狄俄尼索斯变成公牛或山羊，都仅仅因为他是一位生殖神，而公牛和山羊则又都是性象征。古埃及人崇祀的两位生殖神亚匹斯和孟第斯，即一为牡牛，一为山羊，它们的性器官都极受祭司们的重视，而且越伟岸越好。在印度，牛是圣物，山羊则被称为孟第斯。在罗马，每年的二月二十三日，要用山羊皮去鞭打无嗣妇

女，叫作“鞭笞节”，是无论男女都非常乐意参与之事。显然，所谓羊人和萨提洛斯剧，大概就是这种祭典的产物。同样地，马人也有这一意义，因为马也被看作性象征。法国人类学家安德烈·勒鲁伊-古朗曾把史前洞穴里的动物形象都看作是性符号，其中牛为雌性，马为雄性[31]。这种说法虽然过于绝对，在解释所有洞穴壁画形象时也难免牵强，但也并非全无道理。更有趣的是，它与中国《周易·说卦》“乾为天，为父，为良马，为老马；坤为地，为母，为子母牛”的说法有惊人的相似之处。由此可见，由羊人或马人组成歌队的萨提洛斯剧很可能就是一种生殖崇拜仪式或这种仪式的流变，而被亚里士多德看作喜剧起源的“低级表演”或“法罗斯歌”也如此，因为法罗斯歌就是phallos，意为“崇拜阳物的歌”[32]。

在狄俄尼索斯的传说和祭祀中，最值得注意的是他“神的二次诞生”（double door of the God's birth）。据希腊神话，宙斯将胎儿狄俄尼索斯从其母腹中取出，缝进自己的髀肉，胎儿在他的髀肉里长成，不久便第二次出生，所以称之为“神的第二次诞生”。所谓髀肉（大腿上的肉），不过是男根较文雅委婉的一种说法，这里表示的正是父系制从母系制那里夺取了生殖崇拜的主宰权和领导权。在另一些传说中，狄俄尼索斯或被叛逆的提坦人所杀害（其时他正变作一头公牛，似乎象征着牛崇拜即女性生殖崇拜的厄运），或被妒嫉的朱诺（即赫拉）所肢解，所以其祭祀仪式中又有人群当场用牙撕裂一头活着的公牛的节目（西人酷爱的斗牛即疑为由此而出）。关于他的复活也有各种说法，其中有一种说法是宙斯吞下了狄俄尼索斯的心，又由塞墨勒把他生出来。

总之，狄俄尼索斯是有过再生、复活或第二次诞生的经历的，而所谓“酒神颂”即被认为源出于宙斯在狄俄尼索斯第二次诞生时的一声喊叫所激起的回声。一般说来，“dithyramb”（酒神颂）一词有神之子被春天所唤醒的意思，在古希腊的德尔斐（Delphi）神庙中曾发现一篇碑文，它把狄俄尼索斯称为“Dithyrambos”，意即祈祷春天的再一次降临[33]。联系到狄俄尼索斯又是树木之神和谷物之神，就不难理解其再生的意义。先民们直观地看到，许多植物都是一岁一枯荣。它们在冬天死去，又在春天复苏。太阳和月亮也是这样，它们轮流在傍晚和清晨死去，又在清晨和傍晚重新诞生。甚至人也一样：不断有人死去，又不断有人诞生，在成活率不高的原始时代，死去的和降生的人会大致相等，这就很容易使人认为那新生的即故去的人的复活或二次诞生。于是他们设想，那主宰生命的生殖之神大概也一定是死而复生的。正因为他有如此神

力，才能确保人世的生命也能如此循环。甚至在图腾崇拜中，我们也能看到这种信念：每个人的存在都不过是他图腾祖先的生命力的一种无限轮回循环往复的某一瞬间或某种形式罢了。因此，个人的生命是不重要和不足惜的，重要的是保住图腾祖先的永恒生命，为此而不惜用活人向图腾献祭。同样，肉体的诞生和成长也并不意味着生命的真正获得，它必须在“成年礼”上，通过文身等仪式与图腾认同以后，才能被认可，即从那一时刻起，图腾祖先的生命力才进入了个体的血肉之躯，而他的身体才被认为是“这才是你自己的”（this is yourself），并被告知它同时又是他祖先的无所不在又超越肉体的神秘力量之所在。这样，一个人的生命就表现为一个从生到死又从死到生的无限循环永无休止的过程，并正好与狄俄尼索斯的经历相同。

因此，生殖崇拜以及由此而产生的诸如酒神祭一类的宗教仪式和艺术形式，其意义就完全不在于性，或不在于现代人理解的性，而在于生命。它们表现着原始人类强烈的生命冲动和生命追求，表现着他们对生命获得和生命永恒的渴望。甚至连创世神话也可能是这种生命意识的体现。如前所述，由于人在本质上是实践的，而实践又在本质上是创造的，因此作为人自身的虚幻反映的神在本质上也必须是实践的和具有创造性的，亦即必须通过创造一个对象来确证自我的，这是人类必然要创造出创世神话的原因；但是，也正如马克思所指出，人的实践，正是“产生生命的生活” [34] ，因此，创世神话中神所创造的，就不单是世界，而且是生命，或者说是有生命的世界和世界的生命。有趣的是，这个有生命的世界往往被描述为从一个蛋状原生物中诞生出来。朱狄说：“我们不太清楚印度的创世神话何以和盘古神话一样，都用‘蛋’来作为对最早混沌状态的一种比喻。” [35] 但如果我们知道“蛋”（包括鸟蛋、蛇蛋和各种卵生之物如鸟、蛇、蜥蜴等）正是男性生殖器的象征物，而中印两国又正是世界上生殖崇拜最盛和人口最多的国度，想必就不会感到大惑不解了。

显然，生殖崇拜的核心是生命意识，它的产生无疑有着历史的必然。因为，正如马克思主义创始人所指出的，“人们首先必须吃、喝、住、穿”，然后才能“从事政治、宗教和哲学，等等”。吃、喝、住、穿正是为了活着，即为了人的族类生存亦即个体的存活和种族的延续，因此在这个基础上产生的宗教也就必然首先是关于活着的宗教，即关于族类生存的宗教和关于生命的宗教。生命问题之所以必然要以宗教的形式而不能仅仅只以政治和哲学的形式提出，则在于生命及其诞生对于原始

人来说，还不能不是一个谜。机体的成长，意识的产生，各种能力的获得和新生命在母腹之中的孕育，这一切都好像是在一种神秘的方式中进行，都是那样高深莫测和难以理解。由此及彼，从生命的诞生到宇宙的诞生，再到生命体与生命体、生命体与非生命体之间的关系，都是颇费猜测的事情。比如，当一个成熟的苹果从一棵有生命的苹果树上坠落下来时，它是否还有生命呢？又如，在大量地吞食了羊肉、羊奶、羊血之后，人是否也会变成羊呢？再如，既然并非每次性交都导致怀孕，那么，生命产生的真正原因又在哪里呢？可以确信，这些问题，都会引起我们的原始祖先们充满激情的反思、探索和追寻。而且，这些问题越是神秘，就越能激起热情。于是，以原始生命意识为核心的原始生命宗教（生殖崇拜）也就产生了。它同时又是生命哲学和生命艺术。哲学思考着生命的意义，而艺术则体验着生命的活力，它们都联结着生命的创造。也许，这才是原始艺术与生殖崇拜的最内在和最本质的联系。

〖四〗

的确，生命，很可能是原始人类对自己世界的第一个认识，也很可能是原始人类最原初的艺术冲动。与现代人不同，在原始人的心目中，世界不是抽象的理念，不是无机的自然，不是个体心灵的一念所得，更不是一架运转自如的机器，而是一个充满活力、生生不已的生命体。太阳是活的，因为它早起晚归，不断地给人以光明；河流也是活的，因为它流动不居，天天都在向前奔走。如果有一天，河流不再奔走，那就意味着它已经“死”了。直到今天，人们还把那些不能流动的水称为“死水”。

在一切非生命的自然物和自然现象中，第一个被人类看作是生命体或生命现象的可能就是火。这不但因为火在形态上与人的生命十分相似——火的红色使人想到代表生命的血，火的燃烧和熄灭使人想到人的出生和死亡，火焰的飞跃跳动使人联想到自己活动的身体，等等，还因为火的利用是人类生存方式发生巨大变化的直接原因。考古学证明，早在一百七十万年以前，生活在我国云南省境内尚属早期直立人即早期猿人的“元谋人”就已经开始用火。火的使用标志着人类利用体外能源的第一个成功的尝试，也是人类第一次认识和控制自然力的成功的尝试。它不但帮助人类驱逐了洞熊，照亮了洞穴，使人类第一次有了即使在黑夜和

寒冬也照样明亮温暖的自己的“家园”；而且，它也成了人类猎取加工肉类食物和“刀耕火种”的生产工具。恩格斯认为，“火的使用和动物的驯养”，是“两种新的有决定意义的进步”。“前者更加缩短了消化过程，因为它为口提供了可说是已经半消化了的食物”，后者则“使肉类食物更加丰富起来”。由于这个原因，人类成了唯一能够既吃植物又吃动物，既吃生食又吃熟食的动物，成了“学会了吃一切可以吃的东西”（从粮食、蔬菜、家畜、家禽直到蛇、鼠、昆虫和人自己）的动物。食物来源和类型的这种空前丰富、广泛，不但使人类的体质和智力发生了空前的变化，“脑髓因此得到了比过去多得多的为本身的营养和发展所必需的材料”，而且意味着人在自然中所取得的自由，因为“这种已在形成中的人离植物界愈远，他超出于动物界也就愈高”。这样，正如恩格斯之所认为的，“这两种进步就直接成为人的新的解放手段” [36] ，而火的使用又无疑是动物驯养的前提。火的使用早在早期直立人（元谋人）和晚期直立人（北京人）即旧石器时代就已开始，家畜的驯养和畜牧业则要到中石器时代甚至新石器时代才出现，这里面并非没有某种必然原因。

事实上，人类早期文化的每一进步，差不多都与火的使用有关，包括人类史前艺术现存记录中最早的两项——旧石器时代的洞穴壁画和新石器时代的制陶工艺——都一则依靠了火所产生的光，一则依靠了火所产生的热。火之于人既如此重要，则人类对它产生一种热爱、崇敬、感激甚至畏惧之情，为它讴歌，向它礼拜（拜火教），也就毫不奇怪了。正如马林诺夫斯基在其《自由与文化》一书中指出的：“它是原始人一种最基本的文化价值。从普罗米修斯神话以及它原始的对应物一直到自由神像手中高举的火炬，神话和艺术总是把火与自由联系在一起。”“围绕着火，人们按照自己的年龄、辈分、权力来确认自己的位置，它对人生理上的价值也有利于它去倡导出一种永恒的教义或神话的体系，朝着神圣的要素去制定出一些必须加以遵守的规则。” [37] 赫拉克利特也说过：“人在夜里为自己点上一盏灯，当人死了的时候，却又是活的。” [38] 据说古希腊、罗马人的家中都有一个昼夜燃烧着的火的祭台，他们认为假如这种火熄灭，全家都会遭到不幸。我国许多少数民族的家中也有不分冬夏昼夜都永不熄灭的“火塘”，佛教庙宇神像前也供奉着“长明灯”。这种习俗和礼仪无疑来源于社会生产实践：由于火来之不易，最早只能取之于自然（如雷击森林造成的火灾），以后才有钻木和敲击燧石的极为困难的方法，因此火种的留存是极为重要的。同时，在洞穴中长期保留着火也有实际上的好处，如使洞穴不致潮湿和防备野兽进入

等。但当火成为生命的象征时，它就由实践的需要变成宗教的需要和精神的需要了：“火塘”意味着家族的延续，“长明灯”意味着神性的永恒。我国汉族的习俗，婚礼上新人须跨过一盆火而入洞房（祝愿新家庭日子过得红红火火），葬礼上要燃烧纸钱和焚烧花圈，也都反映了这种观念。

由于这个原因，在一切自然现象中，火大概是第一个被人类看作审美对象的。我国最早的哲学著作《周易》的“贲卦”就体现了这一思想。贲卦的象辞说：“山下有火。”王廙说：“山下有火，文相照也。夫山之为体，层峰峻岭，峭崄参差，直置其形，已如雕饰，复加火照，弥见文章，贲之象也。”[39] 也就是将人对自然的审美观照归之于火了。的确，那些明亮的、跳跃的、闪烁着红光和蓝光的、摇摆不定变幻无穷而又给人以温暖和慰藉的火焰，对于初萌的先民来说，确乎有我们现代人难以想象的魅力。他们无法想象，是谁给了火这样令人神往、令人陶醉、令人迷惑、令人渴望接近又不敢接近的美呢？人类对火的这种观照，大概就是他们对自然美的第一次有距离的审美静观吧！距离太远没有意义，太近又会被灼伤。要亲近它又要逃避它（火灾），要控制它又向它礼拜，这种矛盾的心理，就为刚刚获得自由的人类之于火的审美感，平添了无穷意味。

也许，这就是原始先民要举行篝火晚会的心理原因。确实，原始人并非只有在夜间才舞蹈。当他们捕获了一头巨兽时，在狂饮其血、大嚼其肉之前，或“酒”醉“饭”饱之后，也要围着它跳跃舞蹈，念念有词，进行祈祷，为自己消灾并寄希望予来日。但是，当他们夜间围坐在火堆旁，并无什么直接的功利目的需要歌唱舞蹈时，往往也会自动地歌唱舞蹈起来。这大约就要归之于火的魅力了。我们发现，原始人的许多重大社会性歌舞活动，常在火堆旁进行。当季节开始，或丧期终了，或和约完成，或男女春情勃发之际，他们便在一片灌木丛中的空地上，生起大火，引颈高歌，纵情舞蹈，直至兴尽，最后留下一堆将熄未熄的残火，在冷月照耀之下闪烁。这种舞蹈也在首领的茅屋或部落的公屋中举行，但火往往是不可缺少的，即使夏天也不例外。的确，涂满各种花纹、佩戴各种饰物的身体，在闪烁不定的火光照耀之下，会更富于神奇的色彩；而火苗的跃动和热力，也会更进一步撩动他们的春心，点燃他们的热情。这种热情和热烈的场面，是连举止拘谨、非礼勿动的“文明人”看了，也往往不能自已的。

显然，在这里，无论跳跃舞动的火焰，还是跳跃舞动的人体，都表现了一种勃勃生机。因此，如果暂时抛开这些舞会可能有的直接的功利目的，那么完全可以说，原始舞蹈正是一种生命力的表现。在原始时代，虽然舞蹈常常是出于一种现实的功利考虑，但久而久之，这些考虑就会变成一种人们想要跳舞时的借口和由头。他们口头上说，跳舞是为了召唤兽群，是为了祈祷丰收，是为了给亲人消灾，是为了向神灵献媚，是为了招待远方的贵客，是为了庆祝部落的联盟，等等，其实不过是为了在那热情奔放的场合去痛快一番罢了。所以我认为，火与舞蹈之间，存在着某种心理上和艺术上的联系，即：它们作为审美对象，都体现和凝聚着人类对自己生命活力的情感体验。火像一面镜子，映照着人的生命活力，舞蹈则把这生命活力自由地、尽情地、无拘无束地表现出来。也许正是由于这个原因吧，格罗塞才说：“现代的舞蹈不过是一种退化了的审美和社会的遗物罢了，原始的舞蹈才真是原始的审美感情底最直率、最完美，却又最有力的表现。”[40] 格罗塞是一百年前说这番话的。他之所谓“现代的舞蹈”，乃是指他那个时代那种彬彬有礼、节奏迟缓、动作柔软的宫廷舞和古典舞。原始舞蹈那种生命力的强冲动和强刺激，那种粗犷有力、热情奔放的风格，以及那原始的、本色的因而带有野性的美，在真正的现代舞蹈——摇滚乐、迪斯科、霹雳舞中又开始回归。主宰着这种现代舞蹈和原始舞蹈的，不是别的，正是节奏。普列汉诺夫曾引用大量文化人类学家的考察报告证明：“对于一切原始民族，节奏具有真正巨大的意义。”在南部非洲黑人那里，劳动往往伴以节奏感很强的歌唱，“划桨人配合着桨的运动歌唱，挑夫一面走一面唱，主妇一面舂米一面唱”。巴苏陀人（Basutos） [41] 不但劳动时发出有节奏的音响，而且“特别喜欢音乐中的节奏”。“节奏愈强烈的调子，他们愈喜欢。在跳舞的时候，巴苏陀人用手和脚打拍子，而且为了加强这样发出的声音，在身上挂着一些特殊的铃铛。”这种情形在印第安人那里也大抵如此，即节奏的感觉很强烈，旋律与和声的能力却很差。原因很简单：节奏是生命的基本表现。所以普列汉诺夫的这个结论也是对的：“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。”[42]

其实，在几乎所有的原始艺术中，我们都看到了这种生命创造的原始冲动。那节奏强烈、铿锵有力的鼓声，那高亢明亮、粗犷豪爽的歌声，那色彩浓烈、对比鲜明的装饰，那力度极强、幅度极大的动作，都使人感受到一种本之于生命创造的不可遏止的冲动和欢乐。就连所

谓“静的艺术”——绘画和雕塑，也如此。正如艾伯特·斯基瓦（Albert Skiva）对拉斯柯克斯洞穴壁画的感受一样，当我们欣赏原始造型艺术时，“呈现在我们面前的是一些活生生的有血有肉的东西” [43] 。原始造型艺术的再现对象，几乎无一例外的都是他们生活中的活物，以及他们生动活泼的社会生活。不但自然界的无机物在这些艺术的视野之外，就连“不那么活”的植物也很少被光顾。我们知道，原始民族是从来不用花来装饰自己的，尽管他们生活在遍野是花的地方。据说，只有塔斯马尼亚人是一个例外，但是这一点已因这个种族的惨遭灭绝而“死无对证”。在史前洞穴壁画和中国、非洲的岩画中也不大容易看到植物。普列汉诺夫说到过：“布什门人（即布须曼人——引注）决不描绘植物。这个一般规则的唯一的众所周知的例外，就是描绘一个狩猎者躲藏在灌木丛后面；对灌木丛的笨拙的画法最清楚地表明了，这种题材对于原始时代的艺术家是多么稀罕。” [44] 的确，在那些史前洞穴和岩壁上，留下的只是些剽悍的野猪、凶猛的野牛、奔突的野狼、飞驰的野鹿，以及追赶它们的猎人。即使是那些陷于困境、受到创伤、濒于死亡的野兽，也表现出一种顽强的生命力，绝无束手就擒、俯首帖耳的猥琐形象。在拉斯柯克斯洞穴中，有一幅作品画的是一只野牛刚要落入陷阱时那一刹那间不知所措的步态，游移慌乱中仍不失清醒警觉；在阿尔塔米拉洞穴里，画着一只受伤的野牛，由于伤势严重，四足卧地，再也无法站起来，却仍然在尽力挣扎，怒视前方，似乎要用双角抵御继续刺来的标枪，那布满全身的力量和眼神中流露出的对生命的留恋之感，都令人过目不忘。

显然，在原始艺术中，处处都表现出原始“艺术家”们对生命的真切体验。由于这个原因，红色成了原始艺术中最重要的色彩。山顶洞人的“装饰品”是染过红色的，“洛赛尔的维纳斯”也曾被涂过红色；匈牙利塔塔（Tata）出土的距今约四万二千年的莫斯特期（mousterian） [45] 的长毛象牙断片，就是一面涂了红赭石的雕有符号的饰板；西班牙北部的宾达尔洞穴中也有一头轮廓为红色的长毛象，而巴西加洞穴中大部分绘画的轮廓都是红色的。至于人体装饰中的红色，就更不待言，如布须曼人就“全用红色矿土涂抹他们的颜面”，而“澳洲的代厄人为要重振他们红色材料的供给，曾作过好几星期之久的远征”。总之，“在无论什么时候的装饰上，尤其是男性的装饰上，红色总占着极重要的地位” [46] 。

原始艺术的这种色彩偏好无疑表现了人类的一种原始冲动。之所以说这种冲动是“原始的”，不仅因为它可能是最早的，而且因为其中可能有着某种动物性本能的成分。正如格罗塞所说：“许多兽类对于红色的

感觉，是和人类相像的。每一个小孩都知道牝牛和火鸡看见了红色的布会引起异常兴奋的感情，每一个动物学者，从热情的狒狒的臀部红色硬皮、雄鸡的红冠、雄性蝾螈在交尾期间负在背上的橙红色冠等事实，都能观到动物用红色来表示第二性征的显然的例子。”[47] 但是，正如生殖崇拜归根结蒂是一种生命崇拜，性选择和性兴奋在其原始阶段也只是一种生命创造的前奏。因此，与其说红色因其性感或者说因为是性特征和性信号而使原始人类觉得美，毋宁说它之所以特受重视，就在于是生命的象征。太阳是红色的，火是红色的，尤其血是红色的。太阳与火给人类以生命活力，血则直接的就是生命。格罗塞说得对，原始人类“正是在他们感情最兴奋时看见血色的”[48]，而这“感情最兴奋时”，对于原始人，也就正是生命的获得、创造或丧失之时。与处女性交，同敌人（或野兽）搏斗，均见血红之色。这就很能说明为什么“尤其是男性的装饰上，红色总是占着极重要的地位”。同样，婴儿诞生，亲人故去，野兽毙命，也都要流出血液或消失血色。这就不能不使原始人将生命、血和红色这三者联系在一起，而最早的红颜料，大概不会是别的，就是血本身——自己的或别人的、亲人的或敌人的、人的或动物的血，以后才代之以红色的泥浆和矿粉。很显然，用血涂身，和将敌人的生殖器割下来挂在身上的目的是一样的，正是为了通过对这些与生命相关的象征物的占有来获得生命力。山顶洞人用赤铁矿粉撒在死者周围或澳洲土人用红赭石涂抹尸体，我国汉族在婴儿降生时吃红蛋等习俗，都无不体现着这种观念，即体现着人对生命活力的热烈追求。这也是贯穿于几乎所有原始艺术之中的精神内容。而且可以肯定，正因为原始艺术在本质上是人类对于生命活力的热烈追求和真实写照，它们才在千万年后，仍然给我们以心灵的震撼，并使我们感到其勃勃生机。

---

[1] 我国学者赵国华认为，“图腾崇拜晚于生殖器崇拜”，而且前者正是由于后者而产生出来的，即“某些原始氏族崇拜的女阴和男根的象征物，在父系氏族社会里此部落与彼部落为了区分‘我’与‘非我’，有条件地发展变化成了图腾”。见赵著《生殖崇拜文化略论》，载《中国社会科学》1988年第1期。本书认为此说尚可讨论，但图腾崇拜晚于生殖崇拜并与之有关，则似可肯定。

[2] 卡纳：《性崇拜》，湖南文艺出版社，1988，第8页。

[3] 格罗塞：《艺术的起源》，第68页。

[4] 见罗伯特·路威《文明与野蛮》，三联书店，1984，第80页。

[5] 格罗塞：《艺术的起源》，第68—70页。

[6] 同上书，第71页。

[7] 同上书，第72页。

[8] 同上书，第80页。

[9] 《马克思恩格斯选集》，第4卷，第2页。
[10] 同上书，第1卷，第24页。
[11] 同上书，第3卷，第41页。
[12] 格罗塞：《艺术的起源》，第164—165页。
[13] 据覃桂清《苗族古代的生殖器崇拜》，载《民间文学论坛》1986年3期。
[14] 卡纳：《性崇拜》，第177页。
[15] 据杨学政《达巴教与东巴教比较研究》，载《宗教论稿》，云南人民出版社，1986，第156—157页。
[16] 赵国华：《生殖崇拜文化略论》，《中国社会科学》1988年第1期，第145—146页。
[17] 请参看弗雷泽《金枝》，中国民间文艺出版社，1987，第206—207页。
[18] 马林诺夫斯基：《巫术科学宗教与神话》，第24页。
[19] 赵国华：《生殖崇拜文化略论》，《中国社会科学》1988年第1期，第155页。
[20] 《马克思恩格斯选集》，第1卷，第34页。
[21] 请参看朱狄《原始文化研究》，第280—282页。
[22] 请参看郑凡《震撼心灵的古旋律》，四川人民出版社，1987，第118—119页。
[23] 据《光明日报》1986年7月25日报道。
[24] 《马克思恩格斯选集》，第4卷，第18页。
[25] 赵国华：《生殖崇拜文化略论》，《中国社会科学》1988年第1期，第140页。
[26] 卡纳：《性崇拜》，第51页。
[27] 赵国华：《生殖崇拜文化略论》，《中国社会科学》1988年第1期，第142页。
[28] 叶秀山：《古代雅典民主制与希腊戏剧之繁荣》，《美学》第2期，上海文艺出版社，1980，第170、171、181页。
[29] 以上见亚里士多德《诗学》，人民文学出版社，1962，第14—15页及其注释。
[30] 以上关于狄俄尼索斯的三个形象及其传说，请参看弗雷泽《金枝》，第561—567页。
[31] 请参看朱狄《原始文化研究》，第358—375页。
[32] 请参看亚里士多德《诗学》，第14页注3。
[33] 请参看朱狄《原始文化研究》，第545页所引国外研究成果。
[34] 《马克思恩格斯全集》，第42卷，第96页。
[35] 朱狄：《原始文化研究》，第730页。
[36] 以上均见《马克思恩格斯选集》，第3卷，第514页。
[37] 转引自朱狄《原始文化研究》，第440—441页。
[38] 《古希腊罗马哲学》，第21页。

[39] 李鼎祚：《周易集解》卷五，第12页。

[40] 格罗塞：《艺术的起源》，第156页。

[41] 巴苏陀人是卡斐尔人（Kafirs或Kaffirs，Caffres）的部落之一，居于南非奥伦治河与瓦尔河之间。卡斐尔人是居于东南非洲的班图族主要部落之一。他们与一般黑人有些不同，肤色为深棕色，身材很长，大鼻厚唇，有羊毛状的鬈发，主要以畜牧及狩猎为生。

[42] 普列汉诺夫：《论艺术》，第34、37页。

[43] 艾伯特·斯基瓦：《拉斯柯克斯和艺术的诞生》，转引自朱狄《艺术的起源》，第46页。

[44] 普列汉诺夫：《论艺术》，第33页。

[45] 莫斯特文化是欧洲旧石器时代中期文化。典型遗物为尖状器和刮削器。共生动物有猛玛、披毛犀和驯鹿等。年代在公元前46000至公元前27000年之间。

[46] 格罗塞：《艺术的起源》，第47页。

[47] 同上书，第48页。

[48] 同上书，第48页。

CHAPTER 05
时间思维

人的思维是否具有客观的真理性，这并不是一个理论的问题，而是一个实践的问题。

——马克思

〖一〗

与现代人不同，原始人类对生命的向往、追求与探寻，首先并不是哲学的沉思，也不是宗教的默祷，而是行动，是一种实践的思维。也就是说，他们首先是通过自己的实际生活和生产实践去把握生命的。这一点，也并无例外地已为史前艺术遗址的发现和现代原始艺术的考察所证实。

1879年夏，一个名叫马塞利诺·特·索特乌拉（Marcelino de Sautuola）的业余化石收集者，带着他四岁的小女儿玛利亚再次来到西班牙北部桑坦德（Santander）以外约三十公里处，希望在三年前曾发现了一些动物骨骼和燧石工具的地方再找到点什么。忽然，他听到女儿惊恐的大叫。原来，玛利亚因对她父亲的工作不感兴趣而径自爬进了一个低矮的洞口，当她因洞内黑暗而点燃蜡烛时，却意外地看见一只公牛的眼睛正直瞪瞪地看着她。于是，随着她的一声尖叫，举世闻名的史前艺术遗址——阿尔塔米拉（Altamira）洞穴壁画就这样被发现了。当这些绘画的原始性于1902年经波吕叶（Breuil，1877—1961）的审定而逐渐为考古学界所承认后，人类对艺术的研究也就此揭开了新的一页。

的确，这个了不起的发现不但给予基督教神学的“特创论”以沉重的

打击，几乎也使过去所有的艺术理论的权威地位发生了动摇。因为在此以前，西方美学家和艺术史学家们，基本上是以古希腊以来的艺术作品为对象，并根据自己的艺术经验来建立他们的艺术理论体系的。就连古埃及的艺术，也直到1822年法国学者商博良（Champollion，1790—1832）依据罗塞达（Roseta）碑破译埃及象形文字成功之后，才真正引起世界的关注，尽管从希罗多德到维柯、黑格尔也都谈到过埃及。然而，古希腊艺术也好，古埃及艺术也好，或者当时西方人所能看到的“神秘的”东方艺术也好，都是文明时代的产物，比起这些二万至四万年前的奇迹来，都实在是太“年轻”了。现在，人类艺术的真正源头突然被发现了。阿尔塔米拉洞穴以及后来相继发现的拉斯柯克斯（Lascaux）洞穴等一系列史前艺术遗址，为人们展现了一个充满着远古文化神秘色彩和散发着蛮荒时代生活气息的久被遗忘的世界。它被千万年的时间掩埋在人迹罕至的荒山野岭之中，于今却似乎要开口说话了。但是我们听不懂它的语言，不知道它想告诉我们一些什么，也不知道它能告诉我们一些什么，而只能目瞪口呆而又充满困惑地看着那些直瞪瞪望着我们的眼睛。

事实上，随着这些暗藏在洞穴深处的逼真形象的重见天日，解释的冲动也就油然而生，而正如对库克的发现——原始人体装饰的解释一样，“为艺术而艺术”的审美论也总是题中应有之义。这种观点认为，旧石器时代人类的经济生活是非常容易的；他们的经济环境是那样的富饶，他们的生活要求又是那样的低下，因此不必为物质的需要耗费大量的人力物力，从而有足够的时间去从事艺术创造活动，美化自己和自己的生存环境。所以无论洞穴壁画、雕塑抑或人体装饰，都无不表现了人类一种爱美的天性，它们“永远和对美的崇拜有关”[1]。显然，这种观点现在看来是大可存疑的。因为我们实在无从知道这“对美的崇拜”或者说“爱美的天性”从何而来，也无从知道为什么原始先民们对物质生活的要求那么低，而对精神生活的要求又会那么高。他们竟然仅仅满足于随手拾来的野果和偶然猎取的野兽，满足于这些“粗制滥造”食品的生吞活剥和半饥半饱，却不惮于“艺术作品”的精雕细刻。我们也不理解，这些热衷于美的创造和表现的史前艺术家们，为什么要把自己的作品安排在不见天日的洞穴深处。法国考古学家E. 皮埃特（E. Piette）的解释是：旧石器时代艺术家首先是在靠近洞口的地方作画，后来是冰霜毁坏了他的作品，这才迫使他们深入洞穴另找一处易于保存这些形象的地方。这一说法未尝无理，但洞穴壁画的作者们精心保护这些形象的真实原因和直接动机却未必是为了美的享受，因为这种保存方式很显然地与所谓表

现美的冲动、装饰和美化自己的生存环境的主观动机相悖。看来，原始人类并非真是“闲得无聊”或“爱美心切”才创作了这些壁画的。更何况，他们也未必真的那么富裕和闲暇。正如列宁所指出：“说原始人获得的必需品是自然界无偿的赐物，这是笨拙的童话……这种黄金时代在过去从来没有过，生存的困难，同自然斗争的困难使原始人受到十分沉重的压抑。” [2] 考古学也证明，史前洞穴壁画的创造者克罗马侬人当时曾生活在极端寒冷的气候条件下。北半球大部分地区都覆盖着茫茫冰雪，欧洲和非洲的不冻区的极大部分则由苔原和无树的草原组成，成群的长毛象、野牛、驯鹿和野马在那里漫游，“冬季相当长，甚至在夏天平均温度也只有摄氏十二度到十五度” [3] 。很难想象，原始人类在冻得发抖的情况下不置冬衣却忙于梳妆打扮，在饿得发昏的情况下不取食物却精于美的绘画。事实上，人越是时时陷入饥饿的困境，就越是沉迷于食物的幻想。因此，说洞穴里的那些动物是他们想要猎取的食物，是他们以幻想的方式对实际生活不足的弥补，也许还要来得准确得多。

毫无疑问，在无法与史前洞穴壁画的作者们直接对话的前提下，对于这些作品主观动机和创作心理的任何解释都只能是一种猜测。然而有一个发现，或许可以为我们的猜测提供一些帮助。这个发现虽然并不像阿尔塔米拉洞穴壁画那样富于诗意，却同样是由一个女孩的一声尖叫而引起的。1927年，一位名叫安娜的英国姑娘，随着她当考古工作者的父亲米希尔·海德吉来到洪都拉斯。父亲的考古队要在这里考察拉丁美洲的著名古城——卢巴·安吐姆古城废墟。年轻的安娜对那些绿锈斑驳的旧铜器不感兴趣，便嬉戏地从一堵断墙跳到另一堵断墙。忽然，一道白光引起了她的注意。于是，她便扒开碎砖钻了进去，找到了那发光的物件。这下可把她吓坏了。原来，在昏暗中闪闪发光的，竟是半颗水晶制成的人头。三个月后，从震惊中清醒过来的安娜又找到了它的下半部。科学家们对这颗人头进行了一毫米一毫米的仔细测定和其他试验，发现它系由大块纯净水晶制成，全重五公斤，完全仿人头骨制作，牙齿整齐地镶在牙床上，鼻骨则由三块水晶拼成，两只眼睛各为一块圆形水晶，下腭能够像真人头骨一样开合自如。据考古学家鉴定，这颗水晶人头的制作至少费时一百五十年，雕刻后用砂粒磨光。但科学家们又说，无论他们怎样仔细地检查，也看不出一丝一毫的研磨痕迹。

这样的水晶人头，全世界一共发现了三颗。另外两颗，分别陈列在大英博物馆和法国人类学博物馆。它们的原初功能、制作方法和真正来历，至今都仍然是一个谜。从它那能在黑暗中发出白光的特征看，似乎

是所谓“头盖骨崇拜”（the skull cultus）的产物。自奥瑞纳期以后，死人的头盖骨总是被切断，即把头盖骨看作是接受某种神意的容器。无论如何，任何人如果在暗夜中看见一颗白灿灿、亮闪闪的人头骨在面目狰狞地向自己龇牙咧嘴，都不免心惊胆战，甚至不觉匍匐在地、顶礼膜拜的。至少，那种神秘可怖的形象，极易使远古先民确信它有一种无法抵御的魔力。因此，法国科学家认为它可能是墨西哥印第安人先祖阿兹蒂克人（Azteca）[4] 祭司牧杖顶端的装饰品，也未尝没有道理。当然，它的年代可能更为久远，它的用途也可能更为神秘，但这种与死人白骨有着直接联系的可怖形象，总是使我坚信它可能是出自一种神秘的生命意识，并与某种基于这一生命意识的仪式有关。

毫无疑问，这种水晶人头由于在制作工艺上难度极大，显然不大可能是阿尔塔米拉洞穴壁画的同时代产物。那么，它是否应该有更为原始的形态呢？可惜，考古学还没有能够为我们提供这方面的实证材料。迄今为止，我们还未能在世界上任何地方发现泥塑的或石雕的史前人头骨形象。相反，史前艺术考古学发现的，不是死人的头骨，而是活人的形象，即上一章提到的被称作各种“维纳斯”的女性裸体雕像和少量的男裸雕像。这些雕像的意义亦如上一章所揭示，大概主要是生殖崇拜的产物，而在这些发现中，“有一个现象尤为值得注意，就是许多女性浮雕裸像在发现时其雕刻面都翻倒在地而与土地相接触。不仅‘洛赛尔维纳斯’是如此，其他地方如拉巴斯梯特（Labastide）一块雕有动物形象的石板以及里·洛克（Le　Roc）地方发现的雕有怀孕母兽的石板也以同样方式翻倒在地。因此这种‘翻倒’估计可能另有一种深意，它明显要表示出与土地的直接接触”。朱狄认为：“这和许多民族的神话所描述的丰产女神是一样的，它或是与巴霍芬所说的‘污泥生殖’（sumpfzeugung）有关，或是和柏拉图所说的‘在多产和生殖中，并不是妇女为土地树立了榜样，而是土地为妇女树立了榜样’的丰产巫术有关。”[5]

据此我们不妨推测，史前洞穴壁画与上述现象一样，也是一种经过深思熟虑和代代相传已成为一种模式的、为原始人的族类生存服务的特殊的精神生产活动的产物。它很可能是与丰产巫术（efficacy magic）相对应的狩猎巫术（hunting magic），也可能兼二者而有之。也就是说，原始人在洞穴深处描绘这些动物形象，不是为了娱乐、消遣、观赏和审美，而是为了狩猎活动的顺利进行和获得成功。这可以从以下几点得到证明：第一，这些壁画不但被画在洞穴深处，而且要到达这些画廊也极为困难和不便，有的甚至还要冒一定的危险，因此很可能是一个“阻止

渎神者闯入的神圣场所”（in an arcanum forbidden to the profane）；第二，这些壁画描绘的主要是动物，而且是作为原始人主要食物来源的大型食草动物，如牛、羊、马、鹿等，危险动物或食肉动物出现不多，鸟类的形象也极少，前者主要是吃人而不是被吃，后者则不能向人类提供大量的肉类食物，因此都不为出于狩猎巫术目的的原始艺术家们所关注；第三，在这些洞穴中常出现一些中箭、受伤、落入陷阱或濒临死亡的动物形象，如莱斯·特洛亚·费莱尔（Les Trois Frères）洞穴中有一只熊全身被箭刺穿，血正从一个个圆洞中流出，很显然地表现着创作者的愿望；第四，洞穴中还有一些半人半兽的形象，如前述莱斯·特洛亚·费莱尔洞穴中有一个直立形象，头上有驯鹿的角、猫头鹰的眼睛和很长的胡须，臀部则有一条多毛的尾巴，它被解释为“神”（God）、“巫师”（sorcerer）或“能控制猎物繁殖和狩猎远征的精灵”，总之是狩猎巫术活动中少不了要有的一个角色。

第四条论据在学术界是有争议的，但前三条却很有说服力。另外，普列汉诺夫说到过的野牛舞也可以作为佐证：“北美洲的红种人跳自己的‘野牛舞’，正是在好久捉不到野牛而他们有饿死的危险的时候。舞蹈一直要继续到野牛的出现，而印第安人认为野牛的出现是和舞蹈有因果关系的。”[6] 这种所谓的“因果关系”正是巫术观念所使然。也就是说，舞蹈者们认为他们的舞蹈可以召来野牛。显然，洞穴壁画的作用大概也是如此，因为在那里，某些岩壁被一画再画，形象重叠杂乱，而旁边却白白地空着，有些形象也被反复涂画，重叠多次，据推测可能是这些岩壁或这些形象被认为发生了预期的巫术效果，给狩猎者带来了好运气，于是这块地方或这个形象就被认为是有求必应之所在而备受重视。这也更使我们相信，巫术论的解释至少还是能够自圆其说的。

事实上，巫术论是至今为止解释旧石器时代艺术的最有影响的理论，在旧石器时代艺术发现以来，巫术论的解释一直处于统治地位。极端一点如阿诺德·豪泽（Arnold Hauser），就干脆把原始艺术看作巫术，而后者则不过像安置捕鼠机一样，是一种纯粹功利、毫无情感和审美可言的技术。他说：“在这个纯粹是实践的阶段上，生命所有的一切都是明显地围绕着谋生的赤裸裸的手段。几乎没有任何东西能使我们言之成理地去假设艺术除了获取食物的手段之外还有另外的目的。所有的征兆都指向一个事实：艺术是巫术技巧的一种工具，因此它有一种彻头彻尾的实用的作用。”[7]

豪泽的观点显然是我们所不能赞同的。也就是说，我们并不认为在发生学的意义上艺术即是巫术，也不认为全部原始艺术都是出于巫术的目的或作为巫术的一种手段而被创造出来的。但同时，我们也一点都不想否认巫术对于艺术的巨大影响和它们之间的紧密联系。正如美国当代美学家托马斯·门罗（Thomas Munro，1897—1974）所指出的：“在早期村落定居生活的阶段，巫术和宗教得到了发展并系统化了，我们现在称之为艺术的形式被作为一种巫术的工具用之于视觉或听觉的动物形象、人的形象以及自然现象（下雨或天晴）的再现，经常是用图画、偶像、假面和模仿性舞蹈来加以表现，这些都称之为交感巫术。祈求下雨就泼水，祈求打雷就击鼓，而符咒则经常被用之于雕刻和装饰，被认为能带来好运气和驱逐魔鬼。巫师有一整套的工具，包括假面、化装、棍棒和符咒、巫术油膏（magic ointment）、响板等。而礼仪的活动，说、唱、舞蹈都被用来保证巫术的成功。这些技巧常有所改进，但巫术总是能鼓励艺术的发展。一些最有力的对象是石头、陨石、尊为神物的树、骨头、皮、头发和纪念物，作为一种对艺术的刺激，它的影响比宗教有时还显得强烈。”[8] 这种说法看来并非言过其实，而且正如我们今后将要证明的，巫术与艺术的关系，确实要比宗教与艺术或者科学与艺术都密切得多。不过，正如对待原始艺术与图腾制度和生殖崇拜的关系一样，要紧的不是描述它们之间表面上的相关之处或相似之处，而是揭示出它们之间的内在联系和共同本质。因此，我们也有必要对巫术本身进行一番分析。

〖二〗

许多人类学家都相信，人类在其漫长的史前时代，确实经历了一个“以巫术为无所不能的自我陶醉阶段”。在这个时期，巫术渗透于人类物质生产和社会生活的各个领域，并在其中起着我们无法理解的作用，扮演着极其重要的角色。毫无疑问，这一结论主要是通过对现代原始部落的实地考察得出的，前面提到的那些史前艺术遗迹则起着旁证的作用。文化人类学家的考察证明，巫术活动就像原始人体装饰的习俗一样，也像图腾制度和生殖崇拜一样，遍及于世界的各个角落，并且达到了几乎没有什么活动不会没有其对应的巫术仪式的程度。在原始狩猎民族那里，几乎每次较大规模的渔猎活动都要诉诸巫术仪式，这些原始猎

人和渔夫坚信渔猎的成败在更大程度上是取决于巫术的成败的。因此，当英属哥伦比亚的印第安人捕鱼不顺利的时候，他们就请一位努特卡人（Nootkas）[9] 男巫将制成鱼状的木片放入水中，以此作为吸引鱼类的巫术仪式，同时还要念诵相应的咒语。他们相信，这样一来，鱼群就会立即游来。这种仪式显然与前述“野牛舞”是同一种类型的东西。至于托里斯海峡（Torres Strait）的渔民则用鲸类和鳖类的模型去吸引它们的同类；其原理正如印尼西里伯斯中部（central Celebes）的托拉查人（Toradja）[10] 之将鹿和野猪的颚骨悬挂在房中，以使它们的精灵可以吸引其同类走到狩猎者的道路上来。在印尼的尼亚斯岛上，土著居民在一头野猪落入陷阱之后，便用九张落叶在它背上磨擦，认为这样做了以后，便会有九头野猪像落叶一样地同样落入陷阱。

交感巫术不但用于渔猎，也被用于促进农作物的生长。如在法国弗郎什-孔泰地区（Franche-Comté），每到嘉年华会节（carnival），人们会跳一种舞，以它来促进大麻的生长。马来人（Malays）[11] 在收割稻米时，妇女会将上衣脱光，认为这样可以使米糖薄一些。巴伐利亚（Bavaria）和澳大利亚的农民都认为孕妇有传染生殖的能力，如果把一棵果树所结的果子给孕妇吃了，次年果树就会丰收；而东非的巴干达人（Baganda）[12] 则认为一个不孕妇女会把不孕传染给果园，使果树不结果实，所以不孕妇女常会遭到离异的命运。毫无疑问，在农作物播种、发芽、扬花、吐穗、结实之时举行的各种模拟性行为的舞会乃至真正的性交[13]，也都是一种促进植物繁育的巫术礼仪。

巫术既被认为能促进植物繁衍，自然也被认为能导致人自己的生育。在苏门答腊（Sumatra）的巴达克人（Bataks）[14] 中间，一个不妊的妇女如果想怀孕做母亲，她就做一个木质的娃娃放在膝上抚摸，并相信这样一来她就能如愿以偿。在巴巴里群岛（Babar Archipelago），一个妇女如果想生孩子，就会去请一个多子的父亲代她向太阳之神阿波罗（Upulero）祈祷。这个男人将先用红棉布做一个娃娃，让这女人紧抱怀中，就像在喂奶一样，然后再念念有词地用一只鸡作为祭品来行此巫术，并宣称这女人已上床分娩了。加里曼丹的达雅克人（Dayaks）[15] 在产妇难产的时候，就会有两个男巫来帮助她：一个在屋内用理性的态度和巧妙的手法进行助产，另一个则在门外佯装那产妇，并将石头用布束于腹前以代表胎儿，并时时转动身体模拟产妇的动作，直至孩子出生为止。这大概是科学与巫术并行的有趣例证。

巫术不但善意地用于狩猎、种植和生育，也“恶意地”用于战争。加纳的齐人（Tshi）[16] 男子在行军时，妻子都要用白色文身，并饰以珠球和符咒。在预期开战的当天，她们要带上做成枪形的木棍，手提巴婆果（papaw），一面奔跑，一面切割，据信这样做了以后，她们的战士杀敌就像切巴婆果一样轻而易举。汤普逊印第安人（Thompson Indians）在男子出征时，妇女时常举行跳舞，她们用红色涂脸，且歌且舞，并向武器祈祷。在加里福尼亚的尤基（Yuki）部落里，男人一旦出征，妇女们就通宵达旦作环形舞，认为只要她们能不停地跳，她们的丈夫也就不会疲倦。加拿大夏洛特皇后湾（Queen Charlotte B.）的海达人（Haida）[17] 在男子出征后，妇女就在清晨扑向子女，佯装把他们俘虏，并认为这样一定能给自己的丈夫带来好运。

无须再一一举例，我们已清楚地看到了巫术在原始民族生活中的重要性，甚至在现代文明社会中，也仍然有人相信巫术至少是可以治病或消灾的，这正是原始时代巫术观念的现代残存。那么，这种观念是从哪里来的和怎样产生的呢？也就是说，巫术的起源和本质是什么呢？如果我们将这个问题诉诸原始民族，那么我们得到的回答一定是“无可奉告”。在原始民族看来，这个问题本身就是无意义的。正如马林诺夫斯基所说：“巫术永远没有‘起源’，永远不是发明的，编造的。一切巫术简单地说都是‘存在’，古已有之的存在；一切人生重要趣意而不为正常的理性努力所控制者，则在一切事物一切过程上，都自开天辟地以来便以巫术为主要的伴随物了。”“巫术乃是荒古人类底天然禀赋”[18]，因此，在原始神话和传说中，只有部族的英雄始祖和最早祭司如何得到巫术的故事，却绝不会有关于巫术本身起源即其产生原因和依据的故事。

显然，对巫术本身进行剖析并揭示其本质，是现代文化人类学家的任务，而在这方面成就卓著权威赫然者，当首推英国人类学家詹姆斯·弗雷泽。1890年，弗雷泽出版了他整整享誉一个世纪的巨著——《金枝》（*The Golden Bough* ）的第一版，以后又几经修订，多次印行。在这部材料翔实而见解独到的著作中，弗雷泽提出了他关于巫术是“前宗教”和“伪科学”的观点。他认为，人类的智慧、意识和精神生活经历了三个历史阶段，即：巫术—宗教—科学。巫术是人类认识自然和控制自然的最早尝试，它不但早于宗教，而且也先于科学。它“是一种被歪曲了的自然规律的体系，也是一套谬误的指导行动的准则；它是一种伪科学，也是一种没有成效的技艺”[19]，其目的，则正在于用一种自以为是的、观念的、假想的和虚幻的方式去掌握自然。仅仅只是当这种方式被

不容置疑的铁的事实证明无效以后，人们才开始企图通过祈祷去求得神灵的恩赐；而当人们看到连顶礼膜拜也无济于事时，人类才真正踏进科学之门。因此，巫术、宗教和科学是相继产生的，而且似乎表现为一个肯定、否定和否定之否定的正反合过程：一开始人类企图用自己的力量去控制自然，继而是由控制一变而为崇拜，最后再次回到对自然的控制、征服、驾驭和占有，但由于有巫术与宗教的洗礼，这一次是有真实结果的控制了。不过，从另一个角度看，也可以说宗教与科学都是巫术的产物：巫术中蕴含的非理性成分变成了宗教，而它的理性因素则发展为科学。因此有人认为，巫术“是至今人类能发现的最早文化模式之一，在时间表上只有工具的制造在它前面”[20]。

由于上述原因，弗雷泽认为，与宗教相比较，巫术更近于科学。“巫术与科学在认识世界的概念上，两者是相近的。二者都认定事件的演替是完全有规律的和肯定的。并且由于这些演变是由不变的规律所决定的，所以它们是可以准确地预见到和推算出来的。一切不定的、偶然的和意外的因素均被排除在自然进程之外。对那些深知事物的起因，并能接触到这部庞大复杂的宇宙自然机器运转奥秘的发条的人来说，巫术与科学这二者似乎都为他开辟了具有无限可能性的前景。”但显然，这一前景在巫术和科学那里结果是不一样的，巫术显然只是不结果实的花。然而弗雷泽认为这并不妨碍我们肯定巫术与科学的一致性。也就是说，“巫术的严重缺点，不在于它对某种由客观规律决定的事件程序的一般假定，而在于它对控制这种程序的特殊规律的性质的完全错误的认识”，而导致这一错误的，则是“对思维两大基本规律中的这一或那一规律的错误运用”[21]。

弗雷泽所说的“思维两大基本规律”，其实就是两种联想：空间或时间中的“相似联想”和“接触联想”。由于这两种联想的错误地、主要是过于广泛地滥用，就产生了两种巫术：错误的相似联想产生了“模仿巫术”或“顺势巫术”（homoeopathic magic），错误的接触联想产生了“感染巫术”（contagious magic），它们分别对应着巫术的两条基本的思想原则，即“相似律”（law of similarity）和“接触律或感染律”（law of contact or contagion）。相似律认为，“同类相生，或结果相似于原因”，因此巫术施行者可以通过对某人、某物或某事的模仿，对该人、该物、该事施加巫术影响。一个奥杰瓦人（奥季布瓦人）如果想加害于某人，他就制作一个小木偶去代表他的敌人，然后用针去戳它的头或心脏，或用箭去射它，他们相信这针或箭伤害木偶的效果将会在敌人身上的同样部位产

生同样的创伤。假如他想置敌人于死地，那么可以将木偶焚烧或埋葬，同时念一些咒语，即可如愿以偿。这种巫术似乎有一种世界性的普遍性，《红楼梦》中的赵姨娘就曾这样加害于王熙凤和贾宝玉，而且居然也颇见成效。这个实例已足以帮我们猜测到阿尔塔米拉等洞穴中动物形象的由来了，它们很可能正是“模仿巫术”的产物。接触律认为，“凡接触过的事物在脱离接触后仍继续发生相互作用”，因此只要对两件有过接触的事物中的一物施加影响就会影响到另一物。在澳洲土著的成人礼中，行礼的青年常常要被打掉一颗或几颗门牙，而这些门牙均必须妥善保存，以防有人借此对那青年施加巫术。南非的巴苏陀人也总是小心地隐藏他们拔下的牙齿，而在中国，脱落的奶牙则必须按一定的规矩予以处理，我所知道的习俗是上牙必须埋入土中，下牙必须扔上屋顶。此外，一个人或动物的影子、足迹等也可以成为巫术的对象。澳洲东南部的土著认为在别人的脚印上放上玻璃、尖石、骨头或木炭，便可使他变成瘸子。德国的狩猎者常把棺材上的钉子取下钉在野兽的足迹上，相信这样做了以后就可以防止野兽逃脱。南非的霍屯督人则将有野兽足迹的泥土抛一把在空中，认为这样可以使野兽翻倒。总之，凡是被一个人或一个动物接触过的东西，如土地、树木、衣物等，都与这个人或动物有了关系，也都可以用来施加巫术，这真是令人防不胜防。

弗雷泽认为，这些在文明人看来是荒诞不经的巫术原则中，其实隐含着合理的内核，这就是原始人类对那些能改变自然进程使之为自己服务的普遍规律的不懈探索与追求。“在长期的探索中他们一点一点地积累了大量的这类准则”，其中有些是正确的，有些是错误的；有些是运用合理的，有些是不合理的。但没有这些错误认识和错误运用以及它们所给予我们的教训，也许就不会有什么科学，而“巫术就这样成为了科学的近亲” [22] 。换言之，巫术与科学在本质上是一样的，或者说，巫术乃是一种错误的科学，而科学则不过是正确的巫术。

这样一种高见显然无法不遭人物议，而事实上也确乎不无偏颇之处（当然也同时不无警策精辟之处）。包括英国人类学家马林诺夫斯基在内的许多文化人类学家都认为，无论巫术与科学有多少相近乃至相同之处，却终属截然不同的两种文化模式，其间既无因果关系，亦无先后次序，而毋宁说在原始时代是曾经一度并存的。要言之，“科学生于经验，巫术成于传统。科学受理论底指导与观察底修正；巫术则要不被两者揭穿，而且保有神秘的氛围，才会存在。科学向一切人公开，成为社会地方底公共福利；巫术则是神秘的，用神秘的入会仪式（initiation）

去教训，用遗传或最少也很专私的系结去传授。科学概念依据自然力；巫术观念则源于神秘而非个人的努力”[23]。马林诺夫斯基还根据他自己的实地考察（与弗雷泽仅限于运用他人提供的书面资料不同），指出原始民族是既信巫术又信科学的。举凡耕耘种植、修船造桨之类的实际生产过程，他们都诉诸科学技术，而且能准确无误地说出其中的科学原理。例如，当他们建造独木舟时，显然已经懂得最基本的材料学和动力学原理，“可以明白地解说，为什么横面宽度必有一定，必占舟长几分之几”。同样，他们也有“成套的航驶原理，借着丰富而复杂的术语，一辈一辈地传下来，一致合理地遵守着，与现代的水手遵守现代的科学无异”[24]。但是，他们的科学知识和技术水平显然还不足以应付那些意外之灾，更无法防止这些灾害和灾难的降临。由于这个原因，他们才发明了巫术。要言之，“巫术就是所以控制坏运与好运的”[25]。

从这个意义上讲，巫术又近于原始宗教，即它们都是神秘的、超人的、非理性和前逻辑的。然而，宗教与巫术有一个最明显其实也最本质的区别，即宗教是信仰，而巫术是行为，前者是精神性的，后者是实践性的。宗教虽然也有行为，甚至举行某种宗教仪式也有一定的甚至是很严格的规定，但相对信仰而言，则是次要的。对于宗教而言，最重要的是虔诚的信仰。只要有此信仰，那么，哪怕只是撮土为香、望空遥拜、心中默祷，都无不可。相反，巫术中虽然也含信仰，但它的作用，却可以或者说据信可以施加于并无此等信仰的人。甚至笃信巫术的人几乎同时也笃信，一个人，哪怕是一个不信神灵不做礼拜的邪恶的人，只要他得到某种巫术法器和咒语，便照样可以施加巫术于那些虔诚善良的人。也就是说，宗教是存在于每个人心灵之中的，而巫术却似乎是一种外在于人的、可以传递和授受的神秘力量。这种神秘力量受制于某种符咒和仪式，谁掌握了这符咒和仪式，谁就掌握了那神秘力量，并可以使它为自己的目的服务。

由于这个原因，巫术就一定是要表演和操作的，操作性是巫术最明显的特性。正如英国哲学家、历史学家、考古学家和美学家乔治·科林伍德（George Collingwood，1889—1943）指出的：“巫术从实质上说是一套活动体系，是一种技巧。没有哪个巫术师会相信，单凭自己想要，他就能得到所要的东西；他也不会相信，事情的发生是因为他想要这些事发生。与此相反，正是因为他明白，在愿望和实现之间没有这种直接联系，所以他才发明或运用巫术技巧作为中间手段把两者联系起来。”[26] 马林诺夫斯基也指出：“巫术是实用的技术，所有的动作只是达到目

的的手段。” [27] 弗雷泽则不但强调“巫术始终只是一种技艺”，而且指出，在这种技艺的实际操作过程中，还必须严格地遵守传统的操作规则，一抬手，一投足，每一句咒语的每一个词，都不能稍有差错，稍有疏忽，因为“哪怕是极小的疏忽或违反了这些规则或规律，都将招致失败，甚至可能将他这笨拙的法师本人也置于最大的危险之中” [28] 。这正如有名的“阿里巴巴”的故事，打开宝库大门的咒语既然是“芝麻，开门吧”，就绝不能念作“麦子”“黄豆”或别的什么。

我们知道，任何事物的特性都是由该事物的本质所决定的，因此这些特性也就构成了足以反映出其本质的镜子。巫术的操作性，恰恰证明了它是一种“类实践”活动，而先民们在其巫术活动中表现出来的原始思维，便正是一种实践思维。也就是说，它不是哲学的沉思、宗教的默祷，也不是审美的静观，而是一种操作，以及在这实际操作过程中把握对象的思维方式和精神生产，是“达到预定目的的手段” [29] 。因此我认为，操作性或实践性，也许正是帮助我们揭开巫术以及巫术与艺术关系之谜的一把钥匙。

〖三〗

毫无疑问，所谓巫术的“类实践”性，绝不仅仅即是或只是其操作性，而是有着更深刻的内容。

我认为，巫术与人类的实践活动，尤其是与人类最基本的社会实践活动——生产劳动的最本质的一致之处，在于它们都是“通过自己同对象的关系而占有对象” [30] ，只不过这种占有对于劳动来说是现实的、真实的，而对于巫术来说则是观念的、假想的。批判的武器当然不能代替武器的批判，物质的东西只能靠物质的手段去占有。原始人的智力即使再“低下”，也不至于愚蠢到以为只要在洞壁上画下一头野牛，或跳起模仿野牛的舞蹈，就等于实际上他们已拥有了一头野牛，或者他们的辘辘饥肠中便已填满野牛肉了。恰恰相反，在进行了狩猎巫术的仪式之后，他们仍然要全副武装地出发去进行真正的狩猎，并在这真正的狩猎活动中全力以赴，调动起自己全部的智力和体力而不能稍有含糊。只有这样，他们才能真正打到野牛。所以，他们对野牛的真实占有无疑是这真

正狩猎活动的结果，而绝非巫术的什么“魔力”所致。然而，奇怪的是，原始人却偏偏要将这胜利归功于狩猎巫术中假想的占有，并坚持在他们“动真格的”之前先装模作样地如此这般一番，这又是为什么呢？

显然，我们不能用“原始人相信这样做了以后，好运气便会不可思议地降临”来解释，因为这无异于用巫术来解释巫术，用神秘的东西来解释神秘的东西。其实，在历史唯物主义看来，没有什么神秘的东西是不可解释的，“凡是把理论导致神秘主义方面去的神秘东西，都能在人的实践中以及对这个实践的理解中得到合理的解决”[31]。对于巫术这样一种本身便具有“类实践性”的神秘东西，就更是如此。事实上，巫术作为人类原始时代普遍存在的一种文化现象，恰恰是因为原始生产劳动中所蕴含的某些因素而必然地从这一劳动中产生出来的。

本书第一章即已指出，人的劳动与动物的生命活动的区别之一，就在于其目的性与自觉性。马克思在《资本论》中谈到了这一点。他指出：“蜘蛛的活动与织工的活动相似，蜜蜂建筑蜂房的本领使人间的许多建筑师感到惭愧。但是，最蹩脚的建筑师从一开始就比最灵巧的蜜蜂高明的地方，是他在用蜂蜡建筑蜂房以前，已经在自己的头脑中把它建成了。劳动过程结束时得到的结果，在这个过程开始时就已经在劳动者的表象中存在着，即已经观念地存在着。”唯其如此，人才在自己的劳动中，“不仅使自然物发生形式变化，同时他还在自然物中实现自己的目的，这个目的是他所知道的，是作为规律决定着他的活动方式和方法的，他必须使他的意志服从这个目的”[32]。在这里，“实现自己的目的”就是劳动的目的性，“这个目的是他所知道的”就是劳动的自觉性，而它们又都直观表现为这样一个事实：“劳动过程结束时得到的结果，在这个过程开始时就已经在劳动者的表象中存在着，即已经观念地存在着。”

我认为，劳动中的这样一个心理事实，即劳动者在实际地生产出产品之前先生产出这一产品的表象，就是巫术得以发生的心理前提：在实际地占有对象之前必须先观念地占有这一对象的表象，或者说，观念地占有了一个事物的表象，也就意味着有可能实际地占有这个事物。这虽然是我对巫术发生机制的推测性意见，但我认为它不但是符合唯物史观的，也是符合事实的。事实上，我们如果询问一个木匠：“你在做什么？”他不但会告诉你他在做桌子或别的什么，而且还会告诉你那张桌子是什么样的。一个原始工匠也是这样，当他打磨一件石器的时候，他

是知道要把它打磨成什么样的。这样一来，原始劳动者就会产生一种念头，即不但认为观念的创造和占有是现实的创造和占有的前提，而且会把自己事先生产和占有表象的能力看作一种神秘的力量。于是就产生了模仿巫术，即通过绘画和舞蹈来特意生产表象，以此作为狩猎活动的第一环节。尤其是当这种做法又碰巧奏效时（在猎物较为丰裕的情况下，“中彩”的机会是很多的），他们就更会笃信不疑。同样，接触律和感染巫术也是这样产生的。原始猎人在劳动中无疑有过这样的经验：模仿鹿鸣就能引来鹿群，顺着野兽的足迹或气味寻找就能找到野兽。这就使他们产生了“一个事物的部分即等于该事物全体”的观点，而上述行为的成功率又大大强化了这一观念。正如列宁指出的：“人类认识的二重化和唯心主义（=宗教）的可能性已经存在于最初的、最简单的抽象中”，“智慧（人的）对待个别事物，对个别事物的摹写（=概念），不是简单的、直接的、照镜子那样死板的动作，而是复杂的、二重化的、曲折的、有可能使幻想脱离生活的活动；不仅如此，它还有可能使抽象的概念、观念向幻想（最后=神）转变（而且是不知不觉的、人们意识不到的转变）”[33]。巫术便正是原始人类在劳动中产生的观念在不知不觉中向幻想（最后=神）的转变的产物。

如果说，巫术产生的心理前提，是劳动的目的性和自觉性以及由此而导致的表象的事先生产，那么，巫术产生的现实前提，则是劳动中精神环节与物质环节的分离，亦即精神生产与物质生产的分工。正如马克思和恩格斯所指出的：“分工只是从物质劳动和精神劳动分离的时候起才开始成为真实的分工（马克思在页边上写着：‘与此相适应的是思想家、僧侣的最初形式。’）。从这时候起意识才能真实地这样想象：它是某种和现存实践的意识不同的东西；它不用想象某种真实的东西而能够真实地想象某种东西。”[34] 巫术的所谓“魔力”就是这样“真实地”想象出来的。它的发明权属于那些最早的巫师，或马克思说的“思想家、僧侣的最初形式”，而他们则又恰恰是物质劳动与精神劳动的分离这一“真实的分工”的产物。事实上，这一分工的自发性因素早就以零散、偶然和暂时的方式存在于最早期的原始劳动中。哪怕一次简单的围猎，也需要一位组织者，而一次巨大的围猎，往往需要上百个猎手事先部署，就更不能设想没有一个为首的指挥者。这个指挥者一开始往往是一位有经验的猎手，但随着他的不断成功，就会开始被看作有“魔力”的人，甚至本人被看作神灵，因为他的办法总是那么“灵通”，他的决策又总是那么有“灵感”，并且似乎正是他的“灵感”决定着狩猎的成败。于是，“由劳动的手所制造的较为简易的产品就退到了次要的地位”，思维着的头

脑“已经能不通过自己的手而是通过别人的手来执行它所计划好的劳动了”[35]。劳动本身已经提出了这样的要求：将某些需要人全神贯注、付出更多的脑力才能掌握的生产部门从其他生产部门中分离出来，而首先从原始生产劳动中分离出来的精神生产，就是表象的生产。这样，最早的模仿巫术和接触巫术，就一方面作为原始生产劳动不可或缺的一个环节，另方面又作为一种独立的精神生产部门而必然地产生出来。

从这个意义上讲，巫术可以说是人类最早的认识论模式之一。这个认识论模式把世界上一切事物都看作是有着内在逻辑联系的，一个事物的表象就等于这个事物，掌握了这个表象就等于掌握了这个事物[36]；同样，一个事物的部分也等于这个事物，掌握了这个部分也等于掌握了这个事物。这就是巫术的“理论基础”。无疑，这个认识论模式是在原始人类最基本的社会实践中产生出来的，同时也是为着这个最基本的社会实践而产生出来的，它当然要接受实践的检验，而且对于巫术这样一种“类实践性”行为来说，它的每一次思维成果都必须接受实践的检验和判决。一个巫师之所以有威望和受尊重，无非是因为他的法术屡试不爽，而一个连连失败的巫师则一定会被当作冒牌货。但是，要求一种错误的认识能够不断得到事实的肯定，这本身就是天方夜谭。可以肯定，并不是每一次野牛舞都能“召来”野牛，也并不是每一次在洞壁上画了野牛以后都能打到或捕获野牛，实践作为检验真理的唯一标准，必然会要求人类抛弃错误的认识模式，这也正是巫术最终必然要退出历史舞台的原因。问题在于，这种错误的认识模式和行为模式为什么能维持相当长一段时间呢？

本书认为，这是因为巫术确实能够给原始人类的生活，尤其是能够给他们最重要的社会生活——生产劳动带来某种实际上的好处。我们知道，原始人类是非常“务实”的，任何不能产生实际效益的东西，都很难受到他们的青睐。正如我们在前几章所揭示的，一些在我们看来只不过是“装饰”“好看”“好玩”的东西如“文身”，在原始人那里也都有着实际的功利目的，至少是被“看作”有用的。巫术作为一种本身就有着功利目的行为，当然就更不例外。不过，正如一切原始文化现象（如原始人体装饰）既有着表层的目的和效益（如与图腾认同或与异族辨异、吸引异性或恐吓敌人），又有深层的目的和效益（人的确证）一样，巫术也既有表层的、虚幻的目的和效益，又有深层的、实际的目的和效益，我认为这就是激发和传达情感。

情感性是巫术的又一特性，而且是和操作性联系在一起的。事实上，巫术并非像阿诺德·豪泽所说的那样，是一种安置捕鼠机那样的毫无情感和审美可言的冷冰冰的机械行为，而是一个自始至终伴随着强烈情感体验的过程。当一个巫师操作加害于敌人的巫术时，他并不仅限于将一根被认为是有巫术魔力的骨标刺入那象征着敌人的偶像，也不仅限于指手画脚和念念有词，而是一定要表现出极大的愤怒。他手中的骨标不但要指向对方，而且要狠狠地刺将进去，然后反转来，搅动着，力尽宣泄仇恨之能事。他的咒语也不是机械的重复，而是愤怒的指斥，而且念咒时咬牙切齿，唾沫四溅。同样，操作祓禳灾祸的巫术时，则要表演恐怖的情绪，以及与恐怖相挣扎的状态。这类巫术的基本动作是擦磨武器，燃举火把，大声呼号，巫师则浑身战栗，瘫软在地。为了强化情感，有时还要借助于某种物质手段，如在生殖巫术仪式上以芳香之物来诱发春情，在禳灾巫术仪式上用麻醉之物来制造幻觉，在“成年礼”上舞动“牛吼器”来强化氛围，都如此。

所以马林诺夫斯基说：“巫术行为底核心乃是情绪底表演。”[37] 的确，倘非如此，表演出来的是什么呢？表演者及其同伴、同族们得到的又是什么呢？在巫术中，他们所要达到的目的永远只是一种假想（要想真正实现这一目的还得去实践），唯一真实的是他们当时体验到的情感。尽管他们只是在假想中杀死了敌人或拥抱了爱人，战胜了灾害或迎来了丰收，但他们体验到的恨与爱、振奋与欢欣却无疑是真实的。这样，虽然他们所要实现的目的并不一定真能实现，但他们却在心理上得到了情感的满足，而这种情感的体验对于他们将要进行的实际活动是显然地有着帮助和促进作用的。“一个部落在将和它的邻居打仗之前先跳战争舞，目的在于逐步激起它的好战情感，战士们跳着跳着就逐渐深信自己是不可战胜的了。”[38] 甚至后方妇女们所跳的战争舞也有同样的作用。我们虽然没有十足的把握肯定原始人有“特异功能”，可以超距离遥感到后方的舞蹈信息，但按照习俗，他们无疑知道自己的妻子姐妹正在为自己战斗的胜利而舞蹈，这就同样能起到鼓舞士气的作用。至于生殖巫术的作用就更加毋庸置疑。优生学已经证明，男女双方在情爱最浓时的结合，其结晶往往是最聪慧、最健康、最美丽的。这正是原始人类要在春暖花开、风和月朗之际，佩戴性感的腰饰举行性感舞会的原因。其目的正是要最大限度地激发起男女之间的恋情，以保证下一步的性行为有强烈的冲动、体势和快感，从而保证怀孕和优生。在这个意义上，我们可以同意科林伍德的观点：“巫术实质上是达到预定目的的手段”，

而“巫术的目的总是而且仅仅是激发某种情感”[39]。

由此可见，巫术与科学的区别之大，实不可以道里计，它们根本就是两种截然不同的东西。科学的基本原则是“实事求是”，即对客观事实和客观规律的理智判断；而巫术则相反，是对未定事实的情感期待。无论狩猎巫术、丰产巫术或别的什么巫术，都既不是真实地看到事情的结果已然如此，也不是科学地预测到事态的发展必然如此，而仅仅只是希望如此、要求如此。只要比较一下气象预报和气象巫术就会一目了然。前者所依据的是自然规律，后者却要施加影响于自然，让本来不该有雨的时候普降甘霖。所以巫术与其说是错误的判断或有意的欺骗，毋宁说是“希望不会失败而欲求不会骗人的”[40]。从这个意义上讲，巫术远于科学而近于艺术与审美：它像艺术一样不基于理智而基于情感，像审美一样不是判断而是期待[41]。因此，与其说巫术是一种“伪科学”，还不如说它是一种“前艺术”。

但是，即使是“前艺术”的说法也是不准确的。因为虽然在巫术活动中总是包含着舞蹈、歌唱、绘画、雕塑等诸如此类的艺术活动，并且它们不是作为边缘因素而是作为中心因素而存在于其中的[42]；但是，一方面，广义的“前艺术”（原始艺术）不但与巫术难解难分地混杂纠缠在一起，也与图腾制度、生殖崇拜以及其他原始宗教活动，尤其是与原始生产劳动有着不解之缘；另方面，从发生学的意义上讲，也很难说巫术与艺术谁先谁后，或者说谁产生了谁。毫无疑问，在那个巫风炽盛的原始时代，艺术还远远不是纯粹的、独立的、严格意义上的艺术，而在巫术衰亡之后，也确有一部分巫术仪式转化成为艺术形式，从这个意义上讲，也可以说巫术是一种“前艺术”，但绝不意味着说艺术是从巫术中产生出来的，也不意味着说巫术是先于艺术产生出来的，或者说巫术是艺术的初级阶段。

事实上，按照唯物史观，巫术和艺术都是从原始生产劳动中产生出来的。前已多次指出，人的劳动是一种有意识、有目的、有情感的自由自觉活动。它不仅仅只是人与自然的物质和能量的交换，也不仅仅只是人对自然的改造，而且是人的自我确证。因此，人在自己的劳动中就能体验到一种愉快的情感，这种情感作为人的自我确证感，又是劳动之成其为人的劳动的确证。也就是说，只有当主体在活动中能够体验到这种情感，这一活动才是创造性活动，也才在真正意义上是人的活动。

由于劳动在本质上是人的自我肯定和自我欣赏亦即人的自我确证，因此它就必然要以情感作为确证其为人的劳动的心理形式。劳动自身的这一规定性，就是劳动中所蕴含的艺术性因素，亦即艺术发生的本体规定性[43]。也就是说，由于劳动本身具有这一规定性，才决定了艺术必然伴随着劳动本身而产生，并必然地通过劳动自身的发展而从劳动中诞生出来，只不过这一诞生，在原始社会的某一阶段，借助了巫术的形式而已。但是，如果我们揭去蒙在巫术身上的那一层神秘的面纱，清醒地认识到巫术的实际功能，不过是激起对于原始生产劳动来说是必不可少的热情，那么，我们就有理由这样说：不是巫术导致了艺术的诞生，反倒是艺术——确切地说是生产劳动中蕴含的艺术性因素导致了巫术的诞生。因此，巫术相对人类进入文明社会以后那种严格意义上的艺术而言，是一种“前艺术”；相对生产劳动中蕴含的艺术性因素而言，则是一种已经具备了某种形式的“半艺术”。我认为，这才是巫术与艺术之间真正的、内在的和本质的联系。

〖四〗

可以肯定，尽管艺术作为原始生产劳动中的一个精神环节和精神因素，无论如何都会随着劳动自身的发展及其异化，尤其是随着精神劳动和物质劳动的分离而必然地产生、分化和独立出来，并最终成为一种特殊的精神生产和一种独立的精神现象，但是，巫术对于艺术的发生，却无疑至少起到了催化剂和助产婆的作用，而巫术之所以能起到这样的作用，则又在于它与原始人类的特殊思维方式有着一种深刻的内在联系。要言之，巫术行为与原始思维在某种意义上，是直接同一和互为因果的。

前已说过，巫术仪式的最重要的作用，是用人类自己的力量去影响和控制自然界及其发展过程的程序与结果，并从中体验到强烈的情感经验。正是在这至关重要的一点上，巫术具有类实践性，并可以被看作一种“前艺术”“半艺术”或“准艺术”。但是，科学技术和生产劳动在某种意义上同样可以说是对自然事物和自然程序的影响和控制（如人工降雨和品种杂交等），即便是原始科学和原始劳动，也是这样。既然如此，那么，原始人类何以不满足于科学、技术和劳动，却还要诉诸巫术呢？显

然，在他们看来，自然事物和自然过程的某些部分和某些方面是可以靠前者来掌握，而它们的另一些方面和部分则必须借助于巫术才能加以控制。通常说来，凡是那些可以用手来做的事，如打磨石器和营造舟楫等，他们都用科学与技术，而对那些可以看见、听见、感知、体验却无法用手来把握的事物，如阳光、雨露、风雪、雷电、寒冷、炎热、黑暗、光明等，则只能诉诸巫术。后者还包括前者之中非人力所及的内容，如木舟出海后的遭遇、作物萌芽后的长势，等等，也是可以看见、听见、感知、体验却无法用手来控制的，因此也必须诉诸巫术。不难看出，在这里实际上已有了手与脑的区别，亦即物质劳动与精神劳动的分野，而巫术是属于精神范围的。从这个意义上，可以说，巫术是一种企图用精神力量和思维方式去实现某种功利目的的类实践行为。

毫无疑问，精神的对象只能是精神，神秘的行为要控制的只能是神秘的力量。“在这里，要证明的东西已经默默地包含在前提里面了。”[44] 巫术既然被认为是一种可以控制神秘力量的神秘行为，那么，就意味着自然界存在着这样一种神秘力量，而这种神秘力量，在原始人类看来，就是普遍地存在于一切事物之中的生命力。

早在1871年，文化人类学的开山大师泰勒在他划时代的著作《原始文化》一书中，就提出一种关于宗教起源的理论——“万物有灵论”（animism，又译“有灵观”“生气主义”“泛灵论”）。这种理论认为，在原始人的观念中，整个世界都是由一群有生命的存在物——“精灵”（spirits）所组成，它们是原始人最初的信仰对象。也就是说，由于原始人类对于梦、异象、幻觉、发疯以及同类现象无法解释，便产生了灵与肉分离的观念，以为人的灵魂入睡以后可以离开身体，并进而认为人类所见所闻的任何事物，无论它们对人有害或有益，也都无一例外是有灵魂的。正如人死以后，鬼魂便成为精灵，这些动物、植物、石头和其他自然物，也都有自己的精灵，自然界的各种奇异现象，都系精灵所为。例如一个人从一块石头上滑跌下来，就因为这块石头充满了恶意；而一棵大树横在路上，也既可能是捣乱，也可能是报警。总之，万物皆有灵魂，而精灵又有善恶之分。好的精灵会造福于人，坏的精灵则降灾于己。为了免除灾害而获得幸福，就要祈求、祷告、贿赂或者威吓那万物之灵。正如费尔巴哈所说：“希腊人相信当一棵树被砍倒时，树的灵魂——树神——是要悲痛的，是要哀诉司命之神对暴徒报复的。罗马人若不拿一口小猪献给树神作禳解，便不敢在自己的土地上砍倒一棵树木。奥斯佳克人当杀死一头熊的时候，要把皮挂在树上，向它做出种种

崇敬的姿势，表示他们杀死了它是万分抱歉的。‘他们相信这样一来便客客气气地把这个动物的鬼魂所能加在他们身上的灾害免除了。’北美洲的一些部落，也用一些类似的仪式来禳解所杀动物的鬼魂。”[45] 于是，这就产生了宗教的观念和巫术的仪式，而后来发展了的种种原始宗教的复杂化了的观念都是从这种最简单的灵魂观念上发展起来的。“事实上，万物有灵论是宗教哲学的基础，从野蛮人到文明人来说都是如此。虽然最初看来它提供的仅是一个最低限度的、赤裸裸的、贫乏的宗教的定义，但随即我们就能发现它那种非凡的充实性。因为后来发展起来的枝叶无不植根于它。”[46]

泰勒的“万物有灵论”是文化人类学对原始思维进行探索的第一个成果，也是一个影响巨大的成果。自从他的《原始文化》一书在1871年问世以来，诸如灵魂、死亡、精灵这些构成原始宗教基本因素的概念已很少有人再对它们抱怀疑态度了，他关于原始宗教从灵魂（souls）到精灵（spirits）再到神（gods）的发展序列也被一些宗教学著作所采纳或引用，而万物有灵论更被普遍认为是原始思维的核心或重要特征，因为这一点不但为人种学的考察所证实，甚至如我们下面将要讲到的，也为儿童心理的研究所证实。但是，泰勒的学说也同时是最受非难的。弗雷泽虽然在某种意义上可以说是泰勒事业的继承人，而且他在整个一生中也都是以泰勒开创的“比较研究法”为手段来从事研究，但他却认为，在“万物有灵论”之前，人类智力还首先经历了巫术的阶段。巫术是“前万物有灵论”（pre-animatism）阶段，因为巫术是先于宗教的。因此，不是万物有灵论导致了巫术，而是相反。

弗雷泽当然不是对泰勒的观点攻击最力的人，他最多只能说是对泰勒的学说进行了修正与补充[47]，但他提出的关于巫术与宗教或巫术与万物有灵论在发生学上孰先孰后的问题，却值得我们注意。实际上，如果我们不将万物有灵论与宗教，尤其是不将万物有灵论与一种较为成熟了的宗教等同起来，而仅仅只是看作一种“将一切无生命的事物都生命化的心理倾向”，那么，几乎可以肯定这种心理倾向和巫术行为是同时并存的，而且是互为表里的：一方面，万物有灵论是巫术的思想内核，巫术则是万物有灵论的外在表现；另方面，巫术又是万物有灵论的真实内容，而万物有灵论则是巫术的神秘外衣。这一点可以由几乎一切巫术仪式来证明，也可以由儿童的心理来证明。儿童的心理虽然绝不可与原始思维做简单的类比，它们之间无疑有着质的区别，但在这一点上它们是一致的，即儿童和原始人都不能把精神界与物质界、自我与对象相区

别，也都一再重复着有生命事物和无生命事物的混淆。在我们看来是无生命的惰性的事物，在儿童和原始人眼里则大部分是活的和有意识的。儿童的心理与我们刚好相反。我们的逻辑是：既然板凳是无生命的，它当然不会动。而儿童的问题则是：既然小板凳也有脚，它为什么不走？于是他命令板凳：“小板凳，快走！”这个命令在别的儿童看来也一点都不可笑。有时我们简直无法把儿童从这种天生的万物有灵论思维中“解救”出来。他会问：“旗子没有生命，它怎么会动呢？”我们回答：“风吹的。”他又问：“太阳也是风吹动的吗？”显然不是。“太阳是自己动的吗？”当然是。“那么太阳也和小朋友一样，早上早早起，晚上睡觉觉吗？”这样问下去你就会语塞。其实旗帜的问题也并不那么简单。禅宗南宗的开山祖师六祖惠能就和制旨寺的和尚讨论过这个问题：“幡是无情物，为何能动？”或曰：“因风而动。”又问：“风也是无情物，为何能动？”或曰：“因缘和合，故动。”或曰：“幡不动，风自动耳。”……七嘴八舌，不得要领，最后还是惠能出来了结了这笔糊涂账：“什么幡动、风动，都不过是你们心动！”和尚们的嘴巴是堵住了，问题却没有真正解决：没有生命的幡和风为什么动？看来，儿童和原始人把一切会动的，继而把一切不会动即暂时静止的事物都看作有生命的，实在也是情有可原。

值得注意的是儿童的这种万物有灵倾向往往是和巫术倾向紧密地联系在一起的。所谓巫术倾向，也就是自以为可以仅靠自己的意志影响外物存在的倾向。当一个儿童看到自己走到哪里月亮也“跟”到哪里时，他会高兴地说：“月亮跟我回家家了！”因此他进门时会回过头来说：“月亮再见！”这样就把月亮留在了门外。很小的儿童在要水喝时，也不说“我要喝水”，而是说：“水水来！”这种祈使句式实际上就是儿童的“巫术”，只不过这种巫术远不如原始人的那么“自觉”罢了。它也许正是原始思维的现代残存。这种残存在我们的诗人那里也有。当诗人说“春天来了”的时候，他无意中便表现了一种万物有灵观念；而当诗人说“让春天来得更早一些吧”时，就简直与巫术并无二致了。由此可见，广义的、并非严格意义上的万物有灵论和巫术观念，也广义地同时并存于儿童心理和艺术思维之中。所以黎瓦罗（A. de Rivarol）说：“诗人不过是个非常聪明、非常生气勃勃的野蛮人，一切观念都以形象的方式呈现在他的心目里。”[48]

同样，我们也可以反过来说，原始人是一些不那么自觉但同样非常生气勃勃的诗人。正如李博（Ribot）所说：“拟人化是原始的方法，它

是彻底的，它的性质永远不变”，“它赋予万物以生命，它假定有生命的甚至无生命的一切，都具有和我们相似的要求、激情和愿望，并且这些感情就像在我们身上一样，也都为着某种目的而活动着”。“这些事实尽人皆知，它们充斥在人类学者、原始地区旅行者和神话学者的著作中。此外，我们大家在生命开始的时候，在幼年，都不可避免地经历过以为万物皆有灵的阶段。”——“然而，这种情况，在文明人身上不过暂时发生，而在原始人身上，则固定下来，经常发生作用。”[49]

这种赋予万物以生命的观念在原始人那里之所以是一种思维定势（固定下来，经常发生作用），就因为原始人的思维是一种实践思维。马克思指出：“在实践上，人的普遍性正表现在把整个自然界……变成人的无机的身体。”[50] 自然界变成了人的身体，也就是自然变成了人，即“自然的人化”。所谓“自然的人化”，对于自然来说，是自然变成了“人的无机的身体”；对于人来说，则是自然变成了“人的精神的无机界”。无论如何，它都会导致初萌的人类直观地将一切事物都看作和人一样有生命、有意识和有情感的存在物。事实上，由于人的普遍性正表现在自然的人化上，又由于人的自我意识和对象意识归根结蒂是把自我当作对象和把对象当作自我来把握的那种心理能力[51]，因此，“移情”和“拟人”对于人类的认识和审美来说，就不但是可能的，而且是必要的。恩格斯指出：“人的思维的最本质和最切近的基础，正是人所引起的自然界的变化，而不单独是自然界本身。”可以说，人类通过亿万次的实践所建立起来的范畴和概念，无一不是通过拟人的方式从主体的能动活动而扩展到自然界对象上去的。例如：“力的观念对我们来说是自然而然地产生的，这是因为我们身上具有使运动转移的手段，这些手段在某种限度内可以受我们的意志支配而活动起来，特别是臂上的肌肉，我们可以用它来使别的物体发生机械的位置移动。”[52] 其他如“能”“惯性”等，也如此。这也就是《周易》所谓“近取诸身”。普列汉诺夫也指出：“对称的规律”，“它的根源是什么呢？大概是人自己的身体的结构以及动物身体的结构：只有残废者和畸形者的身体是不对称的，他们总是一定使体格正常的人产生一种不愉快的印象”。“人所固有的对称的感觉正是由这些样式养成的，这从下面的情况可以看出来：野蛮人（而且不仅野蛮人）在自己的装饰中重视横的对称甚于直的对称。瞧一瞧您第一次遇到的人或动物的形状（当然不是畸形的），您就会看出，它所固有的对称正是前一种，而非后一种。”[53] 不过普列汉诺夫只说对了一半，即人们对于横对称的敏感正是由人的身体引起的，与动物

的身体并无太大的关系。因为只有人才真正是直立的，而直立的人体正好呈横对称状，其对称轴与地面垂直，而动物只有在偶然直立或被人“拎”起来时才有这种状态。至于纵对称，则不过只是纵对称的横置，在艺术中的重要性要远逊于横对称。所以，“对称”这样一种审美尺度，完全是拟人的结果。古罗马建筑师维特鲁威曾指出，建筑中所采用的和谐和比例是从人体的对称和比例中借用来的；文艺复兴时期的艺术家们则发现，连数学上的“黄金分割比例”所产生的美感也来自人体比例。一个不懂数学也不知道什么毕达哥拉斯学派的人，为什么会“天然”地觉得按黄金分割比例构成的矩形是美的呢？就因为当他面对这样一个图形时，他每天都看惯了的人体比例，他每天都有意无意地对人体所进行的审美评价，此刻都作为一种内在尺度和文化无意识在起作用。于是他就会近乎“本能”地认为这样一个既不太“胖”（正方形）又不太“瘦”（长条形）的图形，就像一个身材匀称、处处体现出黄金分割比例的人，它反映出一种生气勃勃的情调。

事实上，从一开始，“美”就与人体结下了不解之缘。苏联美学家克留科夫斯基告诉我们，已经有两位语言学家——普列奥布拉仁斯基和法斯梅尔证实：“‘美’这个词源于拉丁文corpus（身体）和古印度文krp（体形）。”[54] 而我们自己的研究也证明，中国美学的两个重要范畴——“美”与“文”也都与人体有关：“美”字是一个头上有羊（羊角或羊头）的人体，“文”则是身上刺有花纹的人体，而所谓自然美、社会美（天文、人文），也都是拟人的结果[55]。

如果说，不通过“拟人”，人对世界的认识与审美一开始就是不可能的，那么，“拟人”以及建立在“拟人”基础上的“移情”，对于艺术和审美来说，就简直是不可或缺了。我们不能想象，如果星星不眨眼睛，小河不唱情歌，太阳不曾羞红了脸庞，松鼠们没有说过悄悄话，或者青松没有高风亮节，狐狸没有阴谋诡计，山水不曾自来亲人，新月没有充当过爱情的使者，这个世界还会有什么艺术情趣？！从这个意义上讲，儿童和原始人差不多都是天生的艺术家。儿童们都相信：树枝被折断后小树会疼，小板凳老挡路说明它不是好孩子，而小猫咪如果和自己睡在一起就会做同样的梦，等等。原始人也用同样的眼光看世界。澳洲有一个故事讲到塘鹅（pelicaa）为什么会有黑白相间的羽毛。这个故事说，在最初，一切塘鹅的羽毛都是黑色的，就像当地的土著。但是有一天，一只塘鹅因被土人所欺骗，气愤之余，竟然想到将全身涂白，以便和人们做斗争。不幸的是，当它刚刚涂饰到一半的时候，另一只塘鹅来了。后来

的塘鹅不认识这种黑白相间的怪物，就用嘴把它啄杀了，而被杀的这只塘鹅也就成了现在所有的有着黑白相间羽毛的塘鹅的祖先。这个故事中很明显地有一种拟人的原理。因为澳洲土著的肤色原本是深色的，只有当他们要去与异类或异族作战时，他们当中的战士才把自己的身体涂成白色，因此设想塘鹅也有类似的行为。这种设身处地、以己度人的想法是如此普遍，以致他们无一例外地要把一切事物都看作是和自己一样富于情感。于是他们才设想，树被砍倒后树神一定会愤怒，而山神也一定不会满意人们对飞禽走兽的狂捕滥杀，因此有必要用好听的音乐和好看的舞蹈来缓冲，正如小孩子哭了以后必须用糖果来哄他一样，看来原始人的心理，与儿童也确有惊人的相似之处。

但同时我们也看出，原始人的拟人和移情，差不多总是和具体的行动联系在一起的。也就是说，在原始人那里，移情还不是审美的静观，而是具体的行为。包括他们的艺术活动在内，也如此。他们绝不能仅仅闭起眼睛躺在床上就可以构思，也绝不满足于仅仅把一块石头看作长毛象。原始人一定要动手做，一定要改变物质媒介的形式，而不能像我们今天这样，并不做任何改动，就可以把巫山看作神女，并就这样体验和传达情感。由于这个原因，原始人不能欣赏自然美，而只能欣赏人工美。对于他们来说，只有经过自己加工改造过的事物，才有可能被看作是美的。也正是由于这个原因，原始人才一定要文身。因为尽管就自然形态而言，人体无疑是最美的自然物，但如果不加工改造，就仍然不能被看作是艺术、是美，而且对于他来说也仍然是外在的。这正是实践思维的特征，也正是巫术得以产生的深刻原因。从这个意义上讲，巫术作为以召唤生命、召唤灵魂和控制生命、控制灵魂为功利目的的行为，正是一种实践的万物有灵论。它不是先验地断定万物皆有灵魂（如泰勒们所解释的那样），而是要在自己认为有实践性（尽管并非如此）的活动中去把握这些灵魂。因此，我们完全有理由认为，正是在这“错误的”巫术观念和“野蛮的、残酷的”（如活人献祭）的巫术仪式中，蕴含着艺术的勃勃生机。在那个以巫术为无所不能的自我陶醉阶段，当“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”（泰勒语）时，他们也就让自己的生命活力充满了自己的整个世界，并使自己的生命体验变成了可以在人与人之间普遍传达的东西。

---

[1] 皮埃特：《驯鹿时代的艺术》，转引自朱狄《原始文化研究》，第300页。

[2] 《列宁全集》，第5卷，第89页。

[3] 请参看朱狄《艺术的起源》，第147—148页。

[4] 阿兹蒂克人（又译阿兹台克人）是墨西哥印第安人，也称墨西加人（Mexica）。他们有过发达的文化，在发展过程中受托耳蒂克人（Toltecas）和玛雅人的影响很大，有发达的农业和手工业，有历法、象形文字和规模巨大的建筑。

[5] 朱狄：《原始文化研究》，第286—287页。

[6] 普列汉诺夫：《论艺术》，第80页。

[7] 豪泽：《艺术社会史》，转引自朱狄《原始文化研究》，第407—408页。

[8] 托马斯·门罗：《艺术的发展及其他文化史理论》，转引自朱狄《艺术的起源》，第136页。

[9] 努特卡人是北美西部印第安人，语言属印第安语群瓦卡希语族，无文字，有图腾信仰，以渔业为主，编织手工业较发达。

[10] 托拉查人（又译托拉贾人）是印尼诸民族之一，语言属马来-波利尼西亚语系印度尼西亚语族，多信伊斯兰教和基督教，部分信万物有灵，从事农业和渔猎，有铜铁加工、制陶、编织等手工业。

[11] 马来人自称“巫来由人”，主要居住在马来西亚的马来亚地区，部分在新加坡、文莱等地，语言属马来-波利尼西亚语系印度尼西亚语族，多信伊斯兰教，有的还信万物有灵。

[12] 巴干达人是东非乌干达境内布干达地区的居民，语言属班图语系北班图语族，有文字，并部分保留原始信仰。

[13] 请参看本书第四章。

[14] 巴达克人又译巴塔克人、峇塔人、马达人，住在印尼苏门答腊岛中部，集中于巴托湖周围，分为托巴（Toba）和代里（Dairi）两部分，中国史籍称之为“拔沓人”“花面人”。

[15] 达雅克人是东南亚加里曼丹岛的居民，包括卡洋人、肯尼雅人及美拉瑙人等部落集团；部分住在沿海地区，也称伊班人。“达雅克”是苏门答腊马来人对他们的总称。

[16] 《金枝》中译本译为“黄金海岸讲契维语的民族”。

[17] 海达人是印第安人的一支。

[18] 马林诺夫斯基：《巫术科学宗教与神话》，第57—58页。

[19] 弗雷泽：《金枝》，第19—20页。

[20] 朱狄：《艺术的起源》，第151页。

[21] 弗雷泽：《金枝》，第76页。

[22] 同上书，第77页。

[23] 马林诺夫斯基：《巫术科学宗教与神话》，第5页。

[24] 同上书，第14—15页。

[25] 同上书，第14页。

[26] 科林伍德：《艺术原理》，中国社会科学出版社，1985，第65页。

[27] 马林诺夫斯基：《巫术科学宗教与神话》，第75页。

[28] 弗雷泽：《金枝》，第20、75页。

[29] 科林伍德：《艺术原理》，第67页。
[30] 《马克思恩格斯全集》，第42卷，第124页。
[31] 《马克思恩格斯选集》，第1卷，第18页。
[32] 《马克思恩格斯全集》，第23卷，第202页。
[33] 《列宁全集》，第38卷，人民文学出版社，1960，第421页。
[34] 《马克思恩格斯选集》，第1卷，第36页。
[35] 同上书，第3卷，第515页。
[36] 事实上直到今天，我们对事物的认识也仍然往往是从表象到概念，从现象到本质。
[37] 马林诺夫斯基：《巫术科学宗教与神话》，第54页。
[38] 科林伍德：《艺术原理》，第67页。
[39] 同上书，第67页。
[40] 马林诺夫斯基：《巫术科学宗教与神话》，第74页。
[41] 关于审美是一种期待，请参看康德《判断力批判》（中译本商务印书馆1964年版）。康德指出：美“对于愉快具有着必然的关系”，但它既不是“理论性的客观的必然性”（真），也不是“实践的”（善），当然也不是没有必然性。当一个人“把某一事物称作美”的时候，“他就假定别人也同样感到这种愉快”。他之所以如此假定，“并且不是因为他见到别人多次和他的意见相同”，而是“要求着别人与他同意”。也就是说，“鉴赏判断本身并不假定每个人的同意”，“而是期待别人赞同”。如果无此赞同，“他会斥责他们而认为他们没有鉴赏力”。因此审美与其说是判断，毋宁说是期待。
[42] 请查看科林伍德《艺术原理》，第67页。
[43] 请参看邓晓芒、易中天《走出美学的迷惘》第五章第一节，花山文艺出版社，1989。
[44] 《马克思恩格斯选集》，第4卷，第221页。
[45] 费尔巴哈：《宗教的本质》，人民出版社，1953，第30页。
[46] 泰勒：《原始文化》，第1卷，第426页，转引自朱狄《原始文化研究》，第19页。
[47] 请参看本书第七章。
[48] 转引自《外国理论家作家论形象思维》，中国社会科学出版社，1979，第33页。
[49] 同上书，第184页。
[50] 《马克思恩格斯全集》，第42卷，第95页。
[51] 请参看本书第一章。
[52] 恩格斯：《自然辩证法》，第209、260页。
[53] 普列汉诺夫：《论艺术》，第38—39页。
[54] 克留科夫斯基：《人是美的》，国际文化出版公司，1989，第125页。
[55] 请参看邓晓芒、易中天《走出美学的迷惘》，花山文艺出版社，1989，第210—216页；易中天《〈文心雕龙〉美学思想论稿》，上海文艺出版社，1988，第26—28页。

CHAPTER 06
理性精神

理性永远存在，但它并不是永远存在于理性的形式中。

——马克思

〖一〗

的确，当我们把自己的全身心都投入到创造对象世界的实践活动中去的时候，我们将在那里看到自己生命的光辉。这光辉甚至能够超越个体生命的短暂瞬间而长久地凝固在人类创造的物质文明和精神文明之中，这正是史前艺术遗址中那些生动形象的价值所在，也是甚至连那些最古老人类创造的最原始的劳动工具也能给我们以审美感受的根本原因。

然而生命给予我们的并非只有欢乐，伴随着它的还有痛苦和死亡。

生命意识无疑是和死亡意识同时产生的，因为没有死亡也就没有生命。石头等无机物不“死”，也就不“生”，而只是“在”。植物、动物都必死，因此也就在其短暂的一生中表现出顽强的生命力。竹子在死前开花，稻麦在死前结实，它们把生命之种交还给大自然，通过一代又一代的新生和繁衍，使生命之树常绿。然而植物是不可能有生与死的意识的，就连动物，也只有生命感觉，而没有生命意识。它们并不能预知自己必然会在某一天死亡，也不能预知自己的同类作为单个物，也必然会在某一天死亡。因此它们不可能选择死亡的方式，不可能在事前做出死后的安排，更不能像人类那样，为着某个比个体的生命更高的目的，义无反顾地去自我牺牲，而只能在“死到临头”时，感觉到死亡的恐惧，或

垂死挣扎，或颤栗不已。只有人，才是这个混沌宇宙中唯一能够意识到和预知自己将在时间中走向末日的生命体。正如卡尔·萨根所指出的：“伴随着前额进化而产生的预知术的最原始结论之一就是意识到死亡。”[1] 但也正因为人类预知自己必将死亡，这才产生了强烈的生存欲望和生命意识。孔子说过：“未知生，焉知死？”我们完全可以倒过来说：“不知死，焉知生？”一个不知其必死的人，势必在浑浑噩噩、得过且过中沉沦，而一个死里逃生的人，则必然会更加体验到生的欢乐。“鸟之将死，其鸣也哀；人之将死，其言也善”，即将来临并且无可挽回的死亡给我们最后一个机会，因此人们往往在这最后的关头勃起全部的生命活力。受难前烈士的振臂一呼，临终前病人的“回光返照”，都如此。显然，“只有不可避免的死亡，才能产生不可抗拒的生成和发展”[2]，使我们既“视死如归”，又以其有限之生命，去追求无限之永恒。

这就是生命的辩证法。不过对于我们远古祖先的原始人类来说，他们的生命意识和死亡意识还远远没有达到这样自觉的高度。他们最初也许只是感到了死亡的恐惧，并希望这不过是偶然的，而且是可以改变的事实。这也毫不奇怪。作为生命体，没有谁在情感上是愿意去死的。“好死不如赖活着”，自杀则常常需要勇气。人们总是在不得不死的时候才去死，才会去构想如何死得安乐，死得痛快，死得悲壮，死得其所，但只要能活，就总是希望活得越长越好。然而死亡却总是不可避免地、不以人们意志为转移地，甚至是突如其来地降临，使那些希望自己长生不老、万寿无疆的人希望落空，在原始时代就更是如此。前已说过，尼安德特人平均寿命达不到二十岁，山顶洞人的成年人没有超过三十岁的，而那时的死亡率则高达50%。一些人刚生下来就死了，即便长大成人也难以活到足够的年龄，并且总是死于非命：或被野兽咬伤，或被敌方射杀，或为疾病所害，或因饥饿而亡，很少有所谓“寿终正寝”者。不难想见，这样的死亡，会给原始先民一种怎样的恐惧感和悲痛感，尤其是当灾难袭来、伤害骤至之时，并无医药可以救援的原始人，只能眼睁睁地看着自己的同伴痛苦挣扎、血流不止而死，那么，他们除了默默地围坐在周围，或以哀歌相慰以外，又能干什么呢？也许，正是这恐怖的事实和求生的情感，使他们在默坐和哀号之中升华起一个观念：死亡不是生命的尽头和终结，而是不死之魂从某一肉体的暂时离异和转移。这正是“万物有灵论”的真正的起源。正如马林诺夫斯基所说的：“构成灵的实质的，乃是生底欲求所有的丰富热情，而不是（如泰勒所说）渺渺茫茫在梦中或错觉中所见到的东西。”[3] 它要回答的其实

正是这样一个回答不了的问题：人死了以后灵魂到哪里去了？如果人死了以后灵魂也死了，那么，新生的人的灵魂又是从哪里来的呢？于是只能设想，这不过是不死的灵魂找到了新的寓所。可以说，“灵魂转世”的轮回观念一开始就是和死亡以及“万物有灵观”联系在一起的。

的确，我们有充分的理由认为，灵魂观念是从对死亡的观察中得出的。死亡的一个直观的表征，就是停止呼吸，而呼吸的停止在原始人看来，也就是某种神秘气体的逸失，至于把这种神秘气体称为“灵魂”或其他，则不过是一个语言学问题。事实上，语言学已证明：灵魂（souls）与呼吸（breath）的概念同一随处可见：希伯来人用nephesh表示呼吸，同样也用它来描述生命、灵魂、心灵、灵气等意义，他们的ruach和neshamah两词也像是从呼吸和精灵转变而来的；阿拉伯人的nefs和ruh也如此。希腊文中psyche和pneuma，拉丁文中的animus、anima、spiritus等，都无不用来指呼吸、灵气和精灵等。斯拉夫人本意是指呼吸的duch一词后来也发展为灵魂或者精灵。吉普赛人的duk一词则同时含有呼吸、精灵、灵魂等意。而德语中的geist一词和英语中的ghost一词都可能起源于“呼吸”一词[4]。

死亡表现为呼吸的停止，而新生儿一出生就是有呼吸的，这就意味着死亡只是肉体的事，而灵魂则不过只是出门旅行，就像人们在梦中经历过的那样。在梦中，我们遨游四方，醒来后却发现自己仍在原处。这就更使原始人相信，灵魂与肉体是可以分离的，或者反过来说更准确：它们的结合只是暂时的。于是，人就被分成了必死的和不死的两部分：人的肉体是必死的，而人的灵魂则是不死的。不死的灵魂在它所寄寓的肉体死亡以后不知去向，这就更使人感到恐惧，而且不死的观念比必死的观念更可怕。因为看得见、摸得着的东西即便再可怕，也是现实的，而看不见、摸不着的东西就有一种神秘感。这种神秘感加在死亡这种恐怖现象上，当然就只会造成双重的恐惧、加倍的恐惧。这种恐惧感是那样的强烈，以至于使人们觉得，如果不采取某种措施来使自己得到解脱，也许就会从心理上彻底摧毁自己作为人而生存的可能性，而这种措施就是巫术和葬仪。

如果仔细考察一下，我们就不难发现，巫术中有相当大的一部分正是用来解决生死问题的，它不仅是召唤生命、控制生命的手段，也是反抗死亡——这是人类最早也最伟大的反抗——的手段。巫术实际上表达了这样一个执着的想法：人本来是不死的。死亡绝不是必然的不可抗拒

的铁的规律，而只是一种纯粹偶然甚至可以预防和制止的现象[5]，它多半是恶意的精灵所为，或者敌意的巫术所致。因此，完全有必要“即以其人之道还治其人之身”，即或者用巫术控制那害人的精灵，或者用巫术杀死那行巫的敌人。当然，自己也得小心谨慎，检点行为，不要让自己的牙齿之类落入敌手，以免授人以柄，给敌方实施巫术以可乘之机。这就产生了种种禁忌——“塔布”（taboo），如非洲马达加斯加（Madagascar）士兵出征之际，家中不能杀雄性动物，否则他就会死于战场；士兵也不得吃“腰子”，因为“腰子”与“被射击”是同一个词。“塔布”的信奉者们相信，只要信守禁忌，死亡就可以避免。因此，从避免死亡的角度看，禁忌就不是“消极的巫术”（negative magic），而是“积极的巫术”（positive magic），因为它积极地预防和抵制着灾难的降临，也顽强地表现着不死的信念，表现着对死亡现象的坚定而执着的蔑视与否定。

如果说，禁忌巫术预防和抵制着个体的死亡，那么，图腾巫术便祈望着族的永生。显然，尽管有种种禁忌以为积极的防备，但个体的死亡还是防不胜防。于是人们只好退而求其次，但求族的灵魂不死。只要族的灵魂不死，那么，根据灵魂轮回的原理，一时之死虽不可免，再生之缘却永存。而且，族的灵魂不但是个人再生的希望，也是全族再生的希望，所以会有牺牲个体生命以祭祀族魂的行为。族的灵魂是寄寓在图腾物中的，图腾物的兴旺就是族的生命力旺盛的表现，因此要用“英迪修马”一类的巫术仪式来促进图腾物的繁衍兴旺。“使图腾物繁殖和兴旺的仪式，乃是巫术性质的行为”[6]，而在这里，它的积极意义也是显而易见的。它表达了原始哲学家对生命存在的普遍预设：“所有生命形式都有亲族关系”，而“这个共同体必须靠人的不断努力，靠严格履行巫术仪式和宗教仪式来维护和加强”[7]。

毫无疑问，正如前章所指出，原始思维是一种实践的思维，因此连人是否有灵魂、人死了以后灵魂到哪里去了这一类纯属精神领域的问题，他们也是诉诸实践，诉诸行为，力图在实践中通过行为来解决的。但是，那表现了对生命的坚定有力肯定和对死亡的执着顽强否定的最早行为还不是巫术，而是葬仪[8]。最早的墓葬散见于旧石器中期的早期智人——尼安德特人（Neanderthal man）遗址，如法国境内的圣沙贝尔（La Chapelleaux-Saints）、莫斯特（Le Moustier）、拉甫勒西（La Ferrassie）等。英国人类学家柴尔德（V. G. Chide）描述说：“法国发现一打以上的尼安德特人遗骸，都依仪式葬在他们那一群人所住的洞里。

一般都想了办法来保护那个身体。”“不仅死人被小小心心地埋葬着，即使他们的墓，也都安置在家族的近旁，好像要安慰墓中人一样。此外，死者还被供奉了好些工具和大块的肉。” [9] 尼人之后，属于旧石器晚期的晚期智人——我国北京山顶洞人（距今一万八千年）遗骸周围已撒有含赤铁矿的红色粉末，并有各种随葬品。无独有偶，俄罗斯莫斯科东北部逊戈发现的两万多年前的男人和儿童的遗骸，身上也撒有红色赭石粉，而且也有随葬品。那么，这些墓葬仪式的原始动机是什么呢？柴尔德猜想，他们把墓安放在家族附近，大概是希望借助火的温暖，来恢复死者的生命机能。因为在原始人看来，生命与火的红色和温暖，是有着某种内在联系的。也有人认为，在死者周围撒上红粉，乃是出于红色与血色之间的表面联系，因为“血是生命的来源和灵魂寄身之所” [10] 。但无论何种解释，都证明原始人确信：死亡绝不是人的最后归宿。故去的人将生活在另一个世界里，而且他们随时都可能再回来。

这一点，不但可以由“供奉了好些工具和大块的肉”得到证明，也可以由“洗骨葬”和“曲身葬”形式得到证明。在澳洲，死者的尸体开始暴露在遥远的树坛（tree-platform）上，要到尸体上的肉完全消失之后才举行正式的葬礼，而在葬礼仪式临将结束之时，红色的赭石便被涂在死者的骨骼上。二次葬也是我国古代半坡氏族部落主要的葬俗之一，又称“洗骨葬”。曲身葬则在非洲、美洲、澳洲的原始部落中以及新石器时代欧洲和北非的墓葬中非常普遍 [11] 。这两种葬仪的目的是一目了然的；在死者的白骨上涂红是赋予他再生时所必不可少的血色，而曲身则是模仿胎儿在腹中的状态，其用意也在于期待再生。

在这里我们再次看出，对生命的热爱与追求，确实是人类最原始的心理冲动，它至少在尼安德特人时期就已经产生了。同样，在这里我们也不难看出，死亡对于人类的观念活动和精神生活，也有着不容忽视的重大意义。因为无论原始人的葬仪是出于什么样的具体动机，他们都已经有了关于生命和死亡的意识，并在这意识的支配下，开始某种观念活动了。所以马林诺夫斯基和恩斯特·卡西尔都认为，最原始的宗教启示是来自死亡和对死亡的观念，它们是“原始宗教的一个真正普遍的、一个不可再还原的最根本的特性” [12] 。不难设想，它也理所当然的是艺术的真正普遍和不可再还原的根本特征之一。那么，它对于艺术和艺术发生的意义又是什么呢？

〖二〗

对于初萌的人类来说，死亡是一条绝对界限，它把人类的世界一分为二，分成现实界和虚幻界。现实界是生命的光明世界，它是实在的，物质的，可以感知并可以靠人类的实践活动去把握；虚幻界是与生存相联结的黑暗王国，它是神秘的，不可知的，只能诉诸观念和想象。然而前者虽然光明，却短暂而有限；后者虽然黑暗，却无限而永恒。这正如原始人类居住的洞穴和他们每天都能见到的黑夜，在那里，火光洞照之处总是那么有限，而黑暗却是无边无涯。那无边的黑暗，是精灵们的王国和各种魔力的故乡，也是人类生命的诞生地和死后灵魂的归宿。因此，对于原始人类来说，它与其说是空无，毋宁说是实有；与其说是虚幻，毋宁说是更高的真实。

然而，这个无边无涯、神秘莫测、黑暗幽深的虚幻界毕竟是疏远的、陌生的，甚至是可怖的。事实上，从他们意识到死亡之日起，他们面对自然，面对长夜，就有一种无可名状的恐惧感，一种对空间广阔性和时间延续性的敬畏和猜疑。因为广袤自然和那神秘虚幻界一样，也是不可知的，而不可知的也就是疏远陌生可怖的，它无法用实践的方式去把握，这对于只懂得实践思维的原始人来说，也就等于不可把握。的确，无论是死亡分割出的那个神秘虚幻界，还是实践能力所不能及的那个疏远自然界，其性质都一样。就后者而言，它是那样广大，无论你朝哪个方向迈进都会跨进它的疆域；它是那样深远，无论你怎么看、怎么走，都无法找到它的尽头；它又是那样神秘，那些风，那些雨，那些冰雹，那些狼虫虎豹、凶禽猛兽、林妖水怪，你简直无法弄清它们是从哪里来的，又消失在什么地方。这个陌生的世界有两副面孔。白天，它阳光明媚，鸟语花香，乐意与人接近，并慷慨地赐给人类以温暖的阳光、和顺的风雨、可口的野味；然而一到晚上，它就变得狰狞可怖、阴森残忍，还不时地弄些狼群来嚎叫，或者让些稀奇古怪的声音在你耳边嘁嘁喳喳。即便是白天，它有时也会莫名其妙地发起脾气来，而且翻脸不认人。人类对它，又爱又怕，就像对待自己慈祥而又严厉，或溺爱而又暴戾的父母亲。人们反抗过它，也曾向它祈求和行贿，但任何个体一旦离开人群，单独走向那神秘莫测之处，就几乎必然地会被它所吞噬。至少是，当他只身走进那陌生王国时，迎面而来的不是大自然的微笑，而是似乎不可战胜的生疏感。这就不能不使原始人把这不可知的疏远自然界和那同样不可知的神秘虚幻界联系起来，把不可知与死亡、不确定与无

限也都联系起来、等同起来，从而为那灵魂居住和精灵寄生的黑暗神秘王国找到它的人间形式。

但这样一来，人类也就无论是在观念上还是在现实中，都被不可知的神秘所包围。原始人不用多高的智力就可以感觉和意识到：就数量而言，总是死人比活人多（活人不断死去，死人却不再回来，当然越积越多）；就时间而言，总是过去比现在长；就空间而言，总是未知领域比已知领域广阔。于是，他就产生了一个念头，一种渴望，要用一种看得见、摸得着、实实在在、安全可靠的办法，即一种物质的手段，把自己同那个神秘莫测、精灵出没的黑暗王国和未知世界隔离开来，以图在这种隔离中求得安全。

现在我们知道，人类最早的这种隔离手段就是建筑，而目前已知的最古老的建筑物则是1960年在坦桑尼亚奥杜韦峡谷（Olduwai gorge）旧石器时代最下层的文化层中发现的。它作为建筑的标志就是用松散的熔岩块堆成的围墙。尽管有人认为它可能仅仅只是一座挡风墙，还不是真正的房屋，但只要有一堵墙，空间也就被分隔了，而空间的分隔，则正是建筑作为一种文化的本质所在。事实上，建筑无论其外形如何，由于它的中空结构，就本质上是这样一种墙。墙一旦建立，世界便不仅在观念上被一分为二，而且在现实中也被一分为二：一面是蛮荒混沌、神秘莫测的自然界，那里禽兽出没、风雨往来，永无止境；另一面则是温暖和睦、舒适安宁的人的世界，这里有永不熄灭的火（它意味着温暖、光明、勇气和生命）和永不消失的爱（这是人类赖以生存的心理条件）。因此，建筑的文化功能，首先就在于墙的建立，以及由此而导致的空间分割。它牵涉到人类最本初最深层的一个心理因素——把生与死隔绝开来，把人的世界与非人的世界隔绝开来。

在这里，事情表面上看来是如此的不可思议：当人类还作为古猿而攀援嬉戏于林间树丛之中时，它似乎是那么自由自在，它和大自然的关系也似乎是那么和谐融洽；而一旦他自知其为人，反倒变得谨慎、胆怯和软弱起来，他与自然的关系也反倒变得疏远起来。然而正如一个不懂事的顽童绝不惮于上高爬低，而一个成年人在行动时反倒更为谨慎一样；也正如一个婴儿只能偎依在母亲的怀中，而一个长大了的少年反倒会和他的父母亲变得陌生、疏远一样，原始人类对自然界的陌生感、疏远感，乃是人类从混沌、蒙昧走向成熟的必由之路。或者说，这是一种朦胧中的觉醒和成熟前的幼稚，它带来的一个直接结果，就是使人类产

生了一种把自己遮蔽起来、包藏起来的心理冲动。任何一个细心的母亲都不难在某一天发现，她那曾经是对爸爸妈妈无话不谈的女儿或儿子，突然变得沉默寡言、谨慎多疑起来，甚至还可能有点忧郁，多愁善感。她或他不再在饭桌上倾吐心事，常常躲开母亲询问的眼神，深夜在自己的小本子上写些什么，然后小心翼翼地藏起来。总之，他们和父母之间，不知什么时候开始，已有了一道心理上的墙。有经验的母亲会懂得，她的孩子长大成人了。同样，从“正在形成的人”走向“完全形成的人”，人类在自己的“青春期”也会产生同样的心理，或者毋宁说现代人的青春期心理，正是人类原始心理的历史积淀。正如本书第一章所指出的，在“正在形成的人”那里，世界只是一片混沌，但当他通过劳动而建立起自我意识，并从而把自己与自然界区别开来时，一种对自然母体和生存空间的陌生感和疏远感，也就会油然而生。

显然，正是这种心理，使人类产生了自我遮蔽和自我隔离的冲动，而人类自我遮蔽和自我隔离的第一个物质手段就是建筑，即墙的建立。劳动工具的制造和使用使人类产生和建立了自我意识，从而产生了对自然母体和生存空间的疏远感和陌生感乃至恐惧感，建筑则实现了由此产生的自我遮蔽和自我隔离的冲动，因此建筑很可能是在编年史上仅次于工具的物质文化。至于衣着这种自我遮蔽方式，较之建筑则要更为晚近，它要到个体意识开始萌芽时才会产生。也就是说，当人类还只是作为类、作为整体和群体，即作为人类与非人类区分开来时，他只有遮蔽整个人群的需要，这就是建筑；只有当他开始把作为个体的自我同他人、同非我的个体也区分开来时，才会想到要把每个个体也遮蔽起来、隔离开来。这就是衣着（服装）这种物质文化发生的根本原因和深刻原因，因此这种物质文化也至少有一半是属于精神的。

事实上，考古学和人种学的研究都证明，服装的产生，差不多要晚到人类跨入文明社会的门槛之际。在漫长的史前时代，人类首先度过了一段绝对的裸体时期，它少说也有两三百万年（即从公元前3500000年开始的早期直立人到公元前50000年的早期智人时期）；然后大概从公元前50000年开始，旧石器晚期的克罗马侬人和山顶洞人，开始发明了人体装饰，即开始用画身、刺纹、豁痕和悬挂佩戴“饰物”等方式来对自己的身体进行加工改造。但正如我们在本书第二章和第四章都已指出的，这种加工改造无论我们把它叫作什么，都绝不是服装。服装的目的与功能是遮蔽：遮羞、蔽体、御寒或防太阳暴晒。而画身、刺纹、豁痕和佩戴饰物的目的与功能却刚刚相反，即非但不是遮蔽，反倒是为了显

示：向敌人显示武力，向爱人显示魅力，向众人显示权力（如酋长），向他人显示财力，向精灵显示魔力（如巫师）等。只要比较一下原始人的腰饰和现代人的内裤就不难看出其中分野：两者虽然都“遮”住了腰下那一部分，但前者是半含半露、若即若离、摇曳飘逸、闪烁迷离的，它与其说是遮蔽，毋宁说是显露，其目的正在性的挑逗；后者则须严严实实，丝毫不露，而且非在特殊条件下，不得轻易地一丝不挂而单留此物，以免起到欲盖弥彰的效果。所以直到今日，“服”与“饰”仍截然相反：前者功在遮蔽而趋善（实用），后者功在表现而趋美（好看），只有高明的服装设计师，才能和谐地将对立双方统一起来。

的确，无论建筑抑或服装衣着，作为一种遮蔽，一个掩体，都在人类心理上起着一堵墙的作用。任何墙都有两种功能：它保护我们，也封闭我们；它遮蔽丑恶，也掩盖真实；它维系内部，也排斥异己。住在同一堵墙里和穿着同一种服装的人，心理上总有一种认同感，也总是相对地与墙外的人、与穿着别的服装的人有一种相异感或陌生感。一个印第安人如果穿着白人的西装革履来到部落，他也许就会受到冷遇；而一个汉族旅行者如果身着民族服装走进寨子，多半就会受到热情的欢迎。同样，如果我们和一位衣冠楚楚、彬彬有礼的绅士谈话，一定会有一种隔膜感，觉得他的内心世界是不可捉摸的和不可亲近的。因为这仪表、这礼节和这辞令，也都是一种墙。因此我们既需要这些墙，又渴望拆除这些墙，而人类社会的每次变革，也都伴随着这些墙的变革。当社会需要保持森严的等级时，按照严格规定制作的服饰会把不同阶层的人区别开来（如在中国封建社会，只有帝王才能用明黄色）；而在一个崇尚平等的社会里，牛仔裤、运动装这些平易随和的服装，则有助于消除人与人之间的隔阂。但人们永远不会最终拆除这些墙——不但因为人类的体质已变得弱不禁风，而且也因为人类总有需要遮蔽的东西。尊重这种遮蔽，也就是尊重人的隐私权。只有在最亲近的人面前，人们才会去掉一切遮蔽，将自己的全身心向对方袒露出来。但即便是这种袒露，也是以遮蔽为前提的，而绝不等同于动物的无所遮蔽。

因此，墙的建立，对于人类心理的生成，就有着不可低估的意义。由于这一现实的变革，世界不再是一个混沌的整体而被一分为二了：一面是人的、自我的、内心的世界，另一面则是他的对象世界，这二者之间因为隔着一堵墙，也就有了距离。按照英国心理学家布洛（E. Bullough，1880—1934）的说法，“距离”是审美关系得以成立的前提。布洛认为，在审美观照活动中，只有当主体与对象保持一种恰如其分

的“心理的距离”（psychical distance）时，对象才可能是美的。或者说，才可能被看作是美的。风暴或海雾，对于航行者来说，意味着灾难和恐惧，只有那在安全地带远距离观照的人，才会把它们当作审美对象。同样地，不识庐山真面目，也只缘身在此山中，只有与庐山保持一定的距离，才能领略到庐山的美。乡民们羡慕大城市的灯红酒绿、车水马龙，希望也得到城里人的时髦；城里人却不辞辛苦地跑到穷乡僻壤，去寻找原始的、素朴的、野性的、自然的美，以乡居、野味、布衣为乐，他们都因二者之间的距离而把对方当作了审美对象。因此，当原始人因对空间的广延性感到畏惧而建筑起一堵墙时，他就在无意之中为自己与未知世界或陌生自然之间设置了距离。这样，当他站在墙内，透过墙的缝隙、门或窗户，以自由人的身份回头再看自然时，恐惧的对象也就变成了审美的对象，甚至连风雨、黑暗之类的现象，也都会引起不同的心理感受了。

事实上，这种墙、栅栏、边框、距离，在生活中简直比比皆是。正如朱狄所指出的：“当原始艺术家无论出于什么样的目的，专门选择一块特殊的岩壁来画一幅画的时候，那幅画的边缘总是在向人们暗示着它所包含的内容和边缘之外的现实是有区别的。”[13] 同样，当他向伙伴们讲述一个打猎的故事时，无论他讲得如何绘声绘色，还加上了自己惟妙惟肖的表演，这故事也与生活本身有了距离，绝不可能与这个事件本身等量齐观。因此，无论这次狩猎如何惊险、恐怖，都不会再令人胆颤心惊，而只会引起审美的愉悦了。即便在讲述的过程中，听众会因幻觉的作用而在某一刹那间失去了距离感而感到惊悸（正如小孩子听大人讲鬼故事时那样），但惊悸之后，得到的仍是愉快感而不是恐怖感。这是因为人类在自己的潜意识中，已积淀了将现实界与虚幻界、生活原型与艺术形象区分开来的理性精神，而这种理性精神，又正是人类成熟的标志。也正是由于这个原因，刚刚开始懂事的小孩子不能听恐怖的故事，不能欣赏悲剧，悲剧和惊险恐怖片都只能是成年人的游戏。

由此我们也不难理解，原始人在自己的巫术活动中，以及在自己的种种带有神秘恐怖色彩的活动中要使用面具，而且这些面具又要做得那么稀奇古怪、面目可憎了。这固然首先是那些神秘活动本身所必需的，是为了造成其所必不可少的神怪氛围，但同时，一个巫师或祭司一旦戴上了面具，就不复再是其本人，而他的所作所为，也就与现实有了距离。无论他或呼风，或唤雨，或召唤鬼魂，或驱赶妖魔，都既不会给他本人，也不会给他的观众造成任何实际的灾害。他既因面具的阻隔而进

入了另一个世界，则他的魔力和他所做的一切，也都只作用于另一世界。所以巫师做法事时，他的族人尽可大胆放心地作壁上观；而当他摘下面具，又可以重新回到自己的现实生活之中。看来，墙确实是无所不在的，也是无所不能的。

实际上，几乎所有的艺术形式都是这样一种墙，或者说，其中都有一种墙的因素。文学语言的符号性，音乐与建筑的抽象性，舞蹈的程式性，戏剧的虚拟性，绘画、摄影、电影、电视的二维性以及它们必不可少的边框，都在暗示着它们是和生活原型不同的东西，因此与审美主体天然地有一种距离。雕塑作品一般都有底座，也正是这样一种暗示。而且由于同一原因，雕塑作品一般都忌讳其色彩与原型酷似，甚至宁肯涂成单一的颜色，或者干脆保持质料的本色。前已说过，史前的“维纳斯”们都无一例外是面目模糊的。这不仅因为她们的“脸”没有什么用处，也因为这样一来，她们就和现实中的人有了区别，从而由人一跃而为神。神性就是非人性，因此当神不得不借助人的形象而显形时，也必须有所区别，有所距离。事实上，当原始宗教从最简单粗糙的祭礼仪式——原始墓葬中诞生时，设置距离的行为也就同时开始了。马林诺夫斯基和恩斯特·卡西尔都谈到过原始人面对死去亲人的矛盾心理：“一面是对于死者的爱，一面是对于尸体的反感；一面是对于依然式凭在尸体的人格所有的慕恋，一面是对于物化了的臭皮囊所有的恐惧。”[14] 所以，尽管“人对尸体的第一个反应本应是让它丢在那里并且十分惊恐地逃开去”，但是实际上“这样的反应只有在极为罕见的情况下才能见到。它很快就被相反的态度所取代：希望能保留或恢复死者的魂灵”[15]。然而尸体本身无论如何是可怖的，死亡本身也无论如何是可怖的，无论人们对于死者有多大的爱，都无法消除这种恐怖感。于是，从洗骨、风干到裹尸、入棺、制成木乃伊等种种设置距离的办法就应运而生了，而用于葬礼的种种特殊服饰也就被设计出来了。在还没有服装的原始民族那里，按照某种方式进行的画身便是他们的丧服。澳洲土著用红色来装饰死尸，服丧者则多半用白色和黑色。“在许多区域中，白色是为血族见背而用的，黑色是为姻亲死亡而用的。”[16] 安达曼人（Andamanese）[17] 用一种青白色的泥土和上水，很厚地涂满全身，以表示对死者的哀悼。此外，在服丧期间，他们还戴一种特别的土制丧帽。在粘粘人（Niam-Niams）[18] 那里，如果一个近亲死了，他就把他自己和他妻子们所十分关心和注意地装饰起来的自己的头发剪去，来作为哀悼的标志。很显然，在这里，表达悲痛之情是主要的动机：由于悲痛，也就既无暇修

饰，也无心修饰，所以“在非洲，当本部落中一个重要的人物死了，许多黑人就都穿起脏衣服来。婆罗洲的一些土人，为了表示自己的悲哀，脱下他们现在常穿的布衣服，而穿上他们过去所穿的树皮衣服。一些蒙古部落，为了同一的目的，把自己的衣服翻转过来穿在身上”[19]。但这样一来，也就在有意无意之中设置了距离——不但与自己的日常生活不同，也与死者有别，因为死者是按平时的或节日的盛装或饰身之法装点的，结果就把死者和未亡人区别开来了。

显然，没有心理上的距离和距离感，原始人类就无法克服恐惧感和陌生感，而无论葬仪、巫术抑或宗教、艺术，也就都无法产生。诚然，当一个原始人在自己的窗口凝望森林和原野，或者当他在石壁或陶罐上刻画野牛或鱼纹时，他也许并未意识到，正是通过窗口和石壁、陶罐的边缘的隔离作用，他不但使自己从混沌的自然界中超越出来，而且使自然界作为一种观照对象，即作为一种表象而与它的那个实在区分开来了。正是由于有了这种区分和间隔，现实才成为非现实，功利的才成为超功利的，而“植物、动物、石头、空气、光，等等”，才“一方面作为自然科学的对象，一方面作为艺术的对象”，成为“人的意识的一部分”，成为“人的精神的无机界”[20]。无疑，只有当自然界成为人类的精神现象时，它才不再以其现实的必然性制约人，反倒作为一种非现实的现象，让人类以超功利的态度，进行科学的研究或者审美的观照。正是在这个意义上，我们认为，人类用物质手段分割空间的成功，作为人与自然心理距离设置的现实基础，乃是艺术、审美甚至科学、认识得以发生的必要前提。

〖三〗

将现实世界作为精神现象来进行科学的研究和审美的观照，这是人类从自然界获得自由的标志，也是人类理性的胜利。

我们知道，动物是没有理性精神的，因此“动物不把自己同自己的生命活动区别开来，它就是这种生命活动”[21]。同样，动物也不把事物的表象同它的实体区别开来。对于动物来说，一条鱼的形象就是一条鱼，一只鹿的鸣声就是鹿，所以发情时的鹿常因猎人的哨鸣而被诱捕，

一只猫在电视里看见活蹦乱跳的鱼就会扑过去。它们不能将事物的表象作为一个与事物本身无关的东西而加以超功利的静观和欣赏。只有人，才能够将事物的表象从这个事物中抽象出来，并使之成为一个与实体相脱离的独立自在的形式。在人类的科学研究中，自然界被抽象了，它被物理学抽象为物体的运动形式，被化学抽象为原子的运动形式，被生物学抽象为细胞的运动形式，更被数学抽象为数的运动形式。同样，在人类的艺术活动中，自然界也被抽象了，它被音乐抽象为乐音的运动形式，被绘画抽象为色彩和线条的构成形式，被雕塑和舞蹈抽象为形体的组合形式，更被文学抽象为语言的符号形式。可以说，没有抽象，没有将事物形式化的心理能力，就不会有科学和艺术。

事实上，艺术的抽象早在旧石器时代就已经开始了。在欧洲旧石器时代的史前洞穴中，存在着大量的抽象符号和线条，它们的意义除极少数（如本书第四章提到过的勒·费拉斯洞穴中象征女性生殖器的带有裂缝的三角形符号）外，大多不可索解，甚至它们是某种有象征意义的符号，还是无意识的信手涂鸦都无从确定。真正可以称得上是抽象艺术形象或抽象造型艺术的那些作品，是在新石器时代大量出现的。英国艺术理论家和美学家赫伯特·里德（Herbert Read，1893—1968）在他的《艺术与社会》一书中就谈到这一现象：“新石器时代艺术几乎与旧石器时代艺术判若两样。对兽形的生动逼真描绘以及表现有机生命的东西已不复存在，取而代之的是各种绘制在陶器和石器上的几何装饰图案。”[22] 阿诺德·豪泽也指出，旧石器时代绘画艺术“最动人的地方就是显著的写实风格和几乎毫无例外的‘再现性特征’……而几何形的装饰风格要到公元前五千年到五百年之间的新石器时代才在艺术产品中占优势地位”[23]。这就导致了一场旷日持久的论争：在原始造型艺术中，究竟是现实主义风格发生在前呢，还是抽象的几何装饰风格发生在前？

第一种意见认为，应该是抽象的几何图形在前，因为它表现了人类的一种“形式的直觉”，即对于对称、节奏、韵律的天然爱好和天赋感觉。一个人在纸上信手画线条，画着画着就变成一种有规律性的图案了。同样，当原始人开始对自己的身体进行加工改造时，几乎自然而然地就把身上的图案和饰物弄成了有节奏的抽象形式。格罗塞谈到过，菩托库多人的通用颈饰“是将黑的果实，和白的牙齿很有规则地间错着排列的”[24]；美国人类学家弗朗兹·博厄斯（Franz Boas，1858—1942）也在其《原始艺术》一书中，以大量事实证明了原始民族的各种工艺品图案是如何地富于节奏感[25]。也许正是这种对于节奏、韵律的天然爱好

导致了抽象艺术的诞生，因为只有抽象几何图形的艺术，才直接的是这种形式直觉和形式冲动的表现，它无疑要比模仿或再现的冲动更本原。

依照这种观点，抽象图形不但要早于写实形象，而且后者正是从前者中产生出来的。赫伯特·里德就提出过这种假设。他虽然明白复现史前艺术的发展过程无论如何也是一种“冒险行为”，但似乎他自己也不惮于这种冒险。他认为原始人和没有成人指导的儿童一样，一开始不过是用手指在潮湿的洞壁上乱画一气，从而构成一片乱七八糟的线条。但忽然有一天，“在这些乱七八糟的线条中，他将突然认出碰巧构成的图形”。于是，“洞穴人便改进自己的乱画技巧，直到能够画成精确的图像”。接着，又会出现下一步的进步：“艺术家（洞穴人或文中提到的那位儿童）发现线条可以用来象征物体、利用一块有利于作画的地面可以加强真实感之后，他便试图通过精心增添线条来表现物体的完整性和丰富性。”随着他（他们）的不断实践，写实的方法和技巧越来越多，他（他们）“就掌握了文明人运用的所有方法”，而写实性、再现性的绘画也就这样地从那一大堆杂乱的抽象线条中产生[26]。

但是，很显然，杂乱的、随意的、无意识信手画出的抽象线条，是算不得抽象艺术的。它们既不是艺术，也很难说是不是抽象，因为很显然不是从什么具体形象中抽离出来的。因此与上一种意见相反，第二种意见认为在发生的序列上，写实的形象显然要早于抽象的几何图形，并且后者不过只是前者的一种简化或变化。我国一些学者在谈到西安半坡仰韶彩陶纹饰时就说：“有很多线索可以说明这种几何图案花纹是由鱼形的图案演变来的”，这种演变有一个“简单的规律”，即“头部形状越简单，鱼体越趋向图案化”[27]，而且他们还具体地描绘出了其演变的过程，这些演变过程图也一再被引用。对于马家窑彩陶纹饰也有类似的解释：“主要的几何形图案花纹可能是由动物图像演化而来的”；其中“螺旋形纹饰是由鸟纹变化而来的，波浪形的曲线纹和垂幛纹是由蛙纹演变而来的”[28]。博厄斯也曾谈到对原始装饰艺术含义的这种研究：“在一般情况下，可以把装饰纹样排列成行，在一端放上某物写实的形状，然后依次排列不同的纹样。你会发现，这些纹样越来越具有非写实的性质，每个纹样都与前面一个有明显的共同点，最后一个则成为标准的非写实几何纹样，与第一个纹样相比已是大异其趣了。”[29]他还具体地列举了弗雷德里克·沃德·普特南（Frederic Ward Putnam）等人的研究成果来证实这一点。但他自己仍认为：“几何图形的产生并不是普遍存在的历史发展过程，很少有实例能够证明，几何图形和写实纹样产生的时间

和地点互有先后的关系。在多数情况下，两者是在同一民族中同时出现的。”[30] 这就牵涉到第三种意见。

第三种意见认为，写实风格的绘画和几何风格的抽象图形在发生学上并没有什么先后次序和因果关系，它们是各自独立发生而又并存于史前艺术之中的。前者可能是一种联想的产物，即一个原始人偶然发现一块石头看起来很像某一种动物的形象，于是他就真的动手把它改造得更像一些；也可能是洞壁上的某种纹路引起了他的联想，于是就产生了浮雕，而洞穴壁画则不过是浮雕的较为省事的办法罢了。后者则可能是工艺的产物，例如在石斧和木棒连接的地方，以及水罐穿背带的地方必然会出现由绳索组成的交叉线，它在长期的适用性中就会获得一种装饰的意义；而无论是用“嵌型法”（moulding）还是用“螺卷法”（coiling）制成的陶器，都会有各种齐整的纹样，它同样会使人产生“不文饰不足以为器”的想法。

这三种说法显然都有各自的道理，也都多少带有猜测的性质。本书无意对此做出评价，而只是认为，无论哪一种说法得以成立，都同样证明了抽象能力对于艺术发生的重要性。所谓“形式的直觉”不必说，它本身就是抽象能力的产物；而将本来不是出于审美动机而仅仅只是工艺需要造成的纹样也看作审美形式，也无非是说明了人类已具有了抽象的感知能力。其实，就连写实的形象，也得力于抽象。因为无论艺术形象如何“真实”，相对生活原型而言，也都是具有抽象性的。动态的、多彩的、瞬息万变的生活原型被凝固在静态的、单色的二维空间或三维空间中，这本身就是一种抽象。在这里，时间维不存在了，事物的某些属性、特征、形态也不可避免地省略了。事实上，模仿本身就是一种抽象化过程，而任何视觉艺术形象都只有在一种内心视象的意义上才能产生。原始艺术家和儿童艺术家都不只靠观察和记忆作画，而更多的是靠理解作画。原始艺术家不理解也不承认从侧面看一个形象，一只角会挡掉另一只角的某些部分，或一条腿会挡掉另一条腿的某些部分，因此他们总是把动物的两只角和四条腿都“完整”地画出来；而一个儿童艺术家如果画一张四方桌，也总是把它的桌面画成正方形而不是菱形，并把四条桌腿等长地都画了出来。儿童们在作画时甚至还会一边画一边念念有词，解释着这一笔画的是什么，那一笔画的又是什么。总之，在他们那里，“这种图像在感觉上和该物体在他脑中的印象精确地吻合起来，而不是和他用眼睛观察到的东西相吻合”[31] 。

由于原始艺术家和儿童艺术家主要的是靠理解而不仅仅是靠观察和感觉再现生活，因此他们创造的写实形象也就不可能不具有抽象性。具有抽象性的写实形象当然还是具象，但既然有了抽象，也就有了距离，而艺术形象也就不再等于生活原型。这样，尽管这形象可能有它直接对应的、可以指实的原型，也尽管这形象可能一开始就是出于巫术的需要，即出于实际地占有某一对象的动机而被创造出来的，但由于它的抽象性，也就同时具有了成为审美对象的可能性。

毫无疑问，虽然艺术形象相对生活原型、艺术作品相对社会生活而言，都不能不具有它必不可少的抽象性，但是，艺术的抽象又毕竟不同于科学的抽象。科学是先将事物的表象从事物的实体中抽象出来，再从同一类事物的表象中抽象出共同本质或共同特征而形成概念。概念一经形成，就不再回到表象，而可以作为一个自在的形式，独立地进行推理和运算。所以科学的抽象乃是一种真正的抽象，彻底的抽象。艺术则是先将事物的表象从事物的实体中抽象出来，再从这些表象中抽象出其构成因素（色彩、线条、音响等），形成所谓程式。程式本身并不是艺术作品，它还要再构成表象，而这种表象，既可以是酷肖生活原型的，也可以是生活中没有或不可能有的（如龙、凤、神话形象等），还可以是不构成任何具体形象的所谓抽象形象（如金字塔、几何图案、抽象主义绘画等）。但无论如何，它们都是可以感知或可以想象（如文学作品中的形象）的。所以，艺术抽象是一种“不彻底的抽象”，是“抽而有象”。它仅仅只是将表象与实体、艺术与生活区别开来，使现实的变成非现实的、功利的变成超功利的，以便我们在审美观照活动中，把它作为一个被“墙”隔离开来的精神现象而加以欣赏。

对象世界和外部现实一旦在人们的观念活动中被抽象化，它也就与存在和现实本身有了距离，从而变成了一种独立自在的形式。所以抽象化一方面是距离化，另一方面也是形式化。事实上，从某种意义上说，科学和艺术都是一种形式化活动，即都必须将其对象首先纳入一个观念的形式结构之中，才能使之成为自己的对象。科学把现实纳入概念的抽象形式之中，在各种思维模式和逻辑公式中进行运算（推理）；艺术则把现实纳入程式的审美形式之中，在直觉和想象中加以体验。前者通过形式化，使一切对象——善的、恶的、美的、丑的，都变成理性思维的对象，成为导向真理的阶梯；后者则通过形式化，使一切对象——善的、恶的、真的、假的，都变成审美观照的对象，成为传达情感的载体。现实生活中的虎是可怖的，蛇是可憎的，鼠是可厌的，但当它们出

现在画中或舞台上，被画家或表演艺术家纳入他们的艺术形式之中时，却变成美的、有趣的、可爱的了。同样，纪实文学以其言之凿凿的真实性，神话作品以其荒诞不经的虚构性，都能同时给人以美感，道理也正在于此。由于这种形式化，现实中最丑陋的河马、鸱鸮、蜘蛛、多脚虫等，都可以改造为艺术形象；而生活中的罪恶、不幸、痛苦等，也都可以为艺术家所体验，并写入自己的作品中。很难设想，如果没有形式化，没有形式化所造成的心理距离和间隔效应，艺术又怎么可能成其为艺术。

显然，在艺术的感性体验中，深深积淀着人类的理性精神。它使我们在面对自己的艺术对象时，无论怎样因“移情”而与对象达到情感上的同一，都仍然能在心灵深处，意识到这种“同一”不过是情感上的。亚里士多德曾认为模仿的快感来自认知：“这个就是那个。”其实模仿的作品能够给人以美感，恰恰在于我们清醒地意识到“这个不是那个”。如果“这个”就是“那个”，那么，我们怎么能够观赏悲剧，而悲剧人物又有谁肯扮演呢？事情刚好相反，正因为人们在欣赏艺术的时候，“这个不是那个”的观念早已作为一种文化无意识积淀在心理深层并成为他每一次艺术体验的心理前提了，因此在一般和绝大多数情况下，他们都不至于因过于激动而枪杀那扮演雅各或黄世仁的演员；同样，也正因为人类具有了将现实生活距离化、抽象化和形式化的心理能力，他才能将自己的一切遭遇乃至生命与死亡都当作审美对象来观照。博厄斯谈到过一个极为生动的事例：有一个爱斯基摩青年随浮冰漂走，几天以后才靠了岸。在这极端艰难而又充满了危险的几天中，他却创作了一首嘲笑自己不幸的歌：

哎呀，我很高兴，这可真妙！

哎呀，我的周围除了冰没有别的，这可真妙！

哎呀，我很高兴，这可真妙！

我的大地除了融雪没有别的，这可真妙！

哎呀，我很高兴，这可真妙！

哎呀，这一切何处是尽头，这可真妙！

我总是注视着，等待着，这一切使我厌烦，这可真妙！

后来，这首歌受到人们的喜爱，很快在所有爱斯基摩人中广为流传[32]。

这首歌有两个显著的特点，一是这位爱斯基摩青年无疑是以一种乐观热情亦即理智的态度来看待他的不幸遭遇的；二是这一不幸遭遇在这首歌中被形式化了，被一再重复的有节奏有韵律的句子反复吟唱，而这正是原始诗歌之最明显的特征。如夏威夷有这样一首歌：

里伊——库——荷努啊，男人，
奥拉——库——荷努啊，女人，
库墨——荷努啊，男人，
拉罗——荷努啊，女人。

如此反复重叠，十六对偶句均是如此[33]，它几乎完全只是一种节奏，以及节奏的反复。但即使在有较为充实内容的诗歌里，节奏与反复也仍是十分必要的，如格罗塞谈到过的一首原始猎人的猎歌，它用于满载而归的凯旋途中：

那林伊犁人来了，
那林伊犁人来了，
他们就到这里来了；
他们背着袋鼠回来，
而且走得快——
那林伊犁人来了。[34]

再如中国的甲骨卜辞：

癸卯卜，

今日雨。

其自西来雨？

其自东来雨？

其自北来雨？

其自南来雨？ [35]

也同样是反复跌宕，齐整对称，具有十分明显的形式化特征。

正因为诗歌具有鲜明的形式化特征，而这形式又体现着人类的一种理性精神，因此诗歌常被原始先民用来减轻恐惧和缓解痛苦。格罗塞谈到格累（Grey）有一次在路上不听同行土人的严重警告，吃了禁忌的贻贝，结果直到夜深还听见那澳洲土人恐怖的歌声：

唉！为什么要吃贻贝呢？

现在魔鬼的风暴和雷霆可来了。

唉！为什么要吃贻贝呢？

“他恐惧地歌唱直到睡熟。”显然，这本身就有重复性的歌谣的反复吟唱，减轻了那土人的恐惧。所以下面一句话也是对的：“诗是我们悲哀时的催眠曲。” [36]

诗不但是恐惧时的催眠曲，也是悲哀时的安魂曲。澳洲土人的一首挽歌是殡葬年轻男子时唱的。在葬礼上，年轻的妇女们先唱：

我的年轻的兄弟啊——

老年的妇女们再唱：

我的年轻的儿子啊——

然后所有的妇女一齐唱道：

我绝不能再看见他了，

我绝不能再看见他了！ [37]

那至关重要的最后一句反复吟唱，真给人一唱三叹之感，确实是感人至深。我们不难想见在这悲痛的葬礼上，伴着这悠长感叹的歌声，死者的灵魂一定会安详地走向彼岸王国——如果他真有灵魂的话。

毫无疑问，正是由于人类理性精神的萌芽和确立，生命和死亡才同时作为一种精神现象而成了人类审美观照和情感体验的对象。生的欢乐能给我们带来审美的愉快，这似乎是无可怀疑、不言而喻的。有谁不因自己的青春年少、健康活泼、生机勃勃而感到愉快呢？难以理解的是死亡本只能带来痛苦，何以也能成为审美对象？然而，以死亡及其痛苦为题材的艺术作品，难道我们还见得少吗？甚至在原始艺术中，死亡就已经是它的一个重要题材了，而且往往表现得非常美丽。格罗塞曾引证了北美阿留申人（Aleuts） [38] 的一场哑剧：一个挽弓的阿留申青年扮作猎者，另一人则扮作一只鸟。这个猎者在充分地表演了他看见那样美丽的鸟儿既喜悦又不忍下手的踟躇之后，终于引弓射鸟。“那鸟儿蹒跚地摇了一阵就倒地而死”，而猎人则始而为自己的好箭法而得意，继而又后悔不该杀死那样美丽的鸟儿。于是，“忽然，那只死鸟苏醒了过来，而且变成极其美丽的女郎，投身到猎者的怀抱里去” [39] 。这出哑剧的真实含义究竟是什么，是狩猎巫术还是象征男女情爱，人类学家尽可去做各自的猜测，但其中死而复生的情节却值得注意，它和我们在本书第四章谈到过的生殖崇拜和图腾制度中都有的“再生”概念是正相一致的。它同时还表现了人类的一种理性精神，因为如果没有对于死亡的冷静理智态度，即便是表现动物之死，也不会如此美丽。

这种清醒冷静的理智态度，还表现在许多民族的丧葬仪式上。在我国，汉民族的丧事和婚事都被称作“喜事”，而土家族则更进而认为出嫁是件不幸的事，必须诉诸恸哭，谓之“哭嫁”；死亡却是一件幸事，必须诉诸歌舞，谓之“跳丧”。在那如火如荼、如醉如痴的舞蹈中，伴随着惊心动魄的死亡击鼓，山民们“不管怎样大幅度地扭曲、摇摆，不管怎样强节奏地集聚、迸发，也不管跳得多乏、多累，都没有一个人离散、倒

下，仿佛那无数个有限的躯体中共同升起了一个笼罩群生、灌注群生的魂灵”[40]。在人生的所谓“大限”面前，能这样化悲痛为力量，视死亡为升华，不是一种很高的境界么？既然人类能够把死亡看作自己的必然归宿，从而坦然地、无所畏惧地走向自己的末日，那么，它又为什么不能成为审美观照和情感体验的对象呢？

从山顶洞人的撒红粉到土家族的跳丧，从祈望复活到视死如归，这正是一个从必然王国向自由王国的飞跃过程。如果说，在山顶洞人那里，主要表现出的还是一种“无可奈何花落去”的情绪的话，那么，在土家族这里，则已升华为一种“人生自古谁无死”的透彻了悟和豪迈情感了。十分有趣，人类因死亡的恐惧而从感性体验中升华出理性精神，又因理性精神而使死亡成为感性体验的对象，然而这不正是人类不断超越自身而获得的自由吗？的确，当人类甚至能够把死亡这种最不幸的事件也当作一个可以纳入审美形式之中而加以体验的对象时，他还有什么不能感受、不能体验、不能观照的呢？因此，死亡和死亡意识，就一方面在现实界和虚幻界之间立下了一道绝对界限，另一方面，它又不仅没有堵塞、封闭、僵固人的感性，反倒对人类的意识和心理起着无限超越的作用。从这里生发的理性精神，不但并不扼杀感性、压抑感性、禁锢感性，反倒为感性提供了更为广阔的疆域，也为艺术题材的全方位拓展，提供了直接的可能性。

〖四〗

在艺术活动中，人类的理性精神不仅表现于审美形式，也表现为审美态度，这就是作为审美前提的理性静观态度。

我们知道，静观，无论对于艺术创作，还是对于艺术欣赏而言，都是十分重要并必须作为前提存在的。因为只有当人类以一种理性静观的态度来看待自己的生活时，生活对于他来说才成了可以远距离超功利地加以看待的对象，也才有可能被纳入审美的形式之中而成其为艺术。“争先非吾事，静照在忘求”；“水停以鉴，火静而朗”，宁静的水面才能映照万物，平稳的火光才能洞照一切，“静照是一切艺术及审美生活的起点”[41]。所以“长歌当哭，要在痛定之后”；而情感正浓时，也就不宜作诗。虽说是“愤怒出诗人”，但那些天天愤怒，一想起某些事情就

愤愤然的人却并不能成为诗人。因为只有在“痛定之后”，才可能有冷静理智的态度，也才可能将现实生活和艺术家对现实生活的体验转化为艺术品。

同样，我们也只有以这样一种“静照”的态度去对待艺术品，才能将艺术品真正作为艺术品而不是别的什么东西来加以审美的鉴赏。事实上，当我们观赏绘画，聆听音乐，阅读文学作品，或者观看戏剧、电影的时候，我们的心情一般说来是平静的。在这里，即使有激动，也是以平静为前提的激动。因为我们首先只有静下心来，才能暂时告别那熙熙攘攘的现实世界而进入艺术世界，也才能因进入了艺术世界而为艺术作品或作品中人物的遭遇而激动。尤其在欣赏雕塑、绘画、建筑和音乐时，更是如此。我们很难设想一个东张西望、心猿意马、浮躁不安的人竟然能够沉浸在音乐与美术的境界之中。显然，无论艺术家抑或欣赏者，都必须将这种理性静观的态度作为共同的心理前提。

那么，这样一种对于艺术和审美来说都十分重要的静观态度和静照能力又是从哪里来的呢？我认为，它无疑首先来自生产劳动。在生产劳动中，劳动目的是劳动者所意识到了的，“是作为规律决定着他的活动的方式和方法的，他必须使他的意志服从这个目的”[42]。显然，这就是一种理性精神。在最原始的生产劳动——磨制石刀石斧的过程中，以及诸如钻木取火之类的活动中，冷静理智的态度就产生和形成了。因为在这类需要长时间耐心细致进行的工作中，任何浮躁都无济于事，并且有害无益。在原始狩猎活动中，静观也是必要的。原始狩猎并不只是追逐和射击，也有设下诱饵、绳套、陷阱之后的等待，尤其是当猎物进入包围圈而又不宜下手之时，更是需要静观其变。也许正是在这类活动中，人类学会了等待、忍耐、平心静气和克制自己。

但是，生产劳动中产生的冷静、理智、克制、忍耐态度要上升为一种审美的静观、静照态度，却还必须经过一个中介的作用才能实现，这个中介就是原始宗教，以及在某种意义上可以说是原始宗教发源地的死亡和由死亡而导致的丧葬仪式。

提起宗教，尤其是提起原始宗教，人们头脑中立刻浮现的是一系列绝无理智可言的种种怪象：画十字，磕长头，剃去自己的头发，割下生殖器的包皮，斩断一根或半根手指，饿上三天或四天肚皮；或者点燃香烛，敲响钟鼓，向着一堆泥土、半截朽木、两只牛角或几团鸟羽顶礼膜

拜，诚惶诚恐；甚至肢解俘虏，火焚女巫，拿童男童女或王子公主作为牺牲向神灵献祭……总之，迷信、荒唐、愚昧、疯狂，看不出它与理性、与审美的静观有什么关系！的确，任何宗教都有自己的仪式，而几乎所有宗教仪式都具有非理性的成分，甚至有的还很野蛮和残酷，而且越是“低级”和“原始”的宗教就越是如此。然而，宗教就其本质而言却不是这些光怪陆离、神秘妖妄、野蛮残忍的仪式，而是一种境界，一种绝对、永恒、非生非死、无我无他、至真至善、清凉静谧的境界。这一境界无疑是静态的，因此通往这一境界的真正途径，就不是那些疯狂的仪式（那些仪式在本质上是属于巫术而非宗教的），而是真正的祈祷——默祷。

默祷是通向永恒世界的真正途径，这个念头的起点可以追溯到很远很远，也许可以一直追溯到人类对死亡的最早思考。在那个自然必然性还在相当大的程度上支配着人类的几乎一切的时候，面对突如其来的死亡，初萌的人类除了恐惧以外又能感到什么呢？由于恐惧压倒了悲痛，他们有可能是饮泣、默哀多于痛哭、号啕[43]。当他们默默地围坐在死者周围，眼睁睁地看着同胞流尽鲜血默默死去；或者当他们默默地收拾伙伴的尸骸，看着它阒无声息地走向黑暗深渊的时候，他们也许就会在这沉默之中悟出一个道理，即直观地感觉到在最明显的意义上，死亡即等于沉默。所有的活着的人都是说话的，只有死人才默默无言。同样，死人或者说灵魂要去的那个地方也是没有声音的。而当他们面对死亡和灾难“叫天天不应”的时候，还会发现连天空也是沉默的。于是，他们就会将死亡、灵魂、神圣王国和彼岸世界都联系起来，因为它们都有一个共同的特征——沉默。

这就不能不使原始先民们相信，力量的大小并不和声音的大小成正比，而最高的神秘只能在那沉默之中。事实上，还有什么比死亡更大、更可怕和更不可战胜的力量呢？再英明的酋长，再神通的巫师，再威武的战士，再灵巧的猎手，都最终难逃一死，况乎旁人？而死亡在它战果辉煌的战斗中，却从来是一声不吭的。这简直是一种袭击，而袭击，正是最可怕的。每当夜幕降临，四周一片静寂之时，先民们最害怕的就是这种不发出任何声响的攻击，这是沉默比喧嚣更为可怖也更有力量的又一例证。因为有声者必有形，有形便可以控制，只有那无声（沉默）、无色（黑暗）、无迹（静止）者才不可捉摸，不可认识，不可把握，不可控制，它们也就意味着无限、无穷、无边、无涯。因此原始人相信彼岸世界和神圣王国是沉默的、黑暗的、静止的，因此它们也只有靠沉默

和静止去把握和沟通。

事实上，在原始巫术中，人类已开始运用这一力量和手段去把握神秘的魔力，去占有和控制对象。当一头野牛无声无息一动不动地被固定在洞壁上时，原始人相信自己确实已经占有它了。这可能是人类对静止和沉默这种神秘力量的最初运用，而从巫术到宗教本来就只有一步之遥，或者说，只是控制的对象变成了崇拜的对象，于是，那静止的形象就变成了静止的偶像，而动态的巫术也就变成了静态的祈祷。

祈祷无论其形式如何，即无论是膜拜、祝颂还是默祷，就其本质而言都是静态的；神祇也无论其形式如何，即无论是洞壁上的神怪、陶盆上的鱼纹，还是泥塑的女神、木雕的偶像，就其本质而言也都是沉默的。这就不能不使人自己沉静下来，在静默中沉思。的确，从丧葬仪式上的默哀到宗教仪式上的默祷，其间还经历了一个顽强反抗死亡的历程，所以后一种静默就有了一种否定之否定的升华意义。它已不是本能的恐惧，而是理性的表征。因此，当人的沉默乃是出自理性的时候，它就具有了一种力量。这种沉默的力量足以使他战胜死亡的恐惧，至于肉体的痛苦和眼前的困难，就更不在话下。许多人类学家在自己的考察报告中谈到，那些被施以文身术（刺纹或劙痕）的原始部族青年，“一律都安静地忍受被切开皮肤的痛苦”。显然，如果有人忍受不了这种痛苦而大喊大叫，便毫无疑问地要被视为怯懦、无能，甚至会失去做人的资格。法国人奥斯卡·鲁茨曾目睹过非洲苏丹的努巴人的文身：“擅长这种部落习俗的柯瑟·戈戈担任光荣的手术师。她用一根坚硬的荆刺，挑起黛丝左肩胛骨上的皮肤，随后，用一把压舌板状的小刀前缘，坚定地切开一个狭口。她敏捷地重复这个过程，造成一排切口。鲜血不住地淌下，可是黛丝既不畏缩，也没流露出激动的神色。”“有一天，我看到戛戛在阿莱坡的臂上挑花。短短二十分钟内，她就在未婚夫的皮肤上戳了一百二十个刀口。手术过程中，一对情侣好像对此无动于衷。”[44] 很显然，在这种仪式和手术中，原始族民表现了他们相当大的忍耐、克制能力，而这种无动于衷、宁静安详的态度，就既有宗教意义，又有审美意义。唯其如此，当他们完成仪式和手术，回过头来再看那道道疤痕，一种具有审美意义的自豪感也就油然而生，而这种意味着痛苦的丑陋形象，也就反而成了美的形式。

将自己经历过的痛苦和恐惧当作审美对象来静观，甚至在那痛苦之时就能心静如水，这无疑是理性精神的体现。为了获得这种理性精神，

从而获得为生存的斗争所必需的理智、克制、忍耐、承受能力，原始人甚至认为有必要在活着的时候就经受一次死亡的体验。这种体验往往安排在“成年礼”的仪式上。本书第四章已谈到过，在原始人看来，生命不过是一个由死到生又由生到死的无限循环过程，因此降生并不一定就意味着生命的获得，而“再生”才是真正重要的。所以，在“再生”之前，必须先“假死”一回。法国人类学家列维-布留尔（Lévy-Brühl，1857—1939）指出，“为部族的少年们举行的普通的成年礼仪式所要追求的目的”，就是“要把他们引进一种神魂颠倒、昏迷不醒、‘死亡’的状态”。这种被列维-布留尔称之为“易感状态”的特殊心理体验，“主要存在于由疲劳、疼痛、虚弱、困苦所引起的一种类似人格和意识丧失的状态中——简而言之，存在于一种其后将有新生的假死中”。同时，还要向行成年礼的人暗示，包括用一种直观的形式——将行成年礼的人的身体涂成白色（因为“死的颜色是白的”）来暗示，并使部落的妇女和儿童相信：“行成年礼的人实际上正在死去。”在身体被涂成白色并经历了“不让睡觉，不给东西吃，鞭笞，杖击，棍棒击头，拔光头发，敲掉牙齿，黥身，割礼，再割礼，放血，毒虫咬，烟熏，用钩子刺进身体钩着吊起来，火考验”等种种酷刑确实已被折腾得死去活来以后，这个少年就获得了新生，也就获得了部落正式成员的资格，可以参加部落的会议并在会上发言，也可以与自己心爱的女人发生性关系并生下孩子。[45]

毫无疑问，这种成人礼仪式是野蛮的、残忍的、不科学和不人道的，但其中却也包含着一个道理：死过一回的人不再怕死，而连死都不怕的人也就当然能以理智、冷静、沉着、克制的态度对待他所面临的一切。包括列维-布留尔在内的一些人类学家都只看到了成年礼一个方面的意义：“没有达到青春期的孩子只可比作还没播下的种子。未及成年的孩子所处的状态就与这粒种子所处的状态一样，这是一种无活动的、死的状态，但这是包含着潜在之生的死。”[46] 但他们显然都未能解释这一点，既然未及成年的孩子本身就“如同死人一样”，为什么还要再让他们假死一回呢？事情很可能是这样，即只有经过了死亡体验的人才能获得理性精神，也才能真正成为人。因为所谓“成人”，也就是具有理性精神的人。

的确，只有不可避免的死亡，才能产生不可抗拒的生成和发展，否则就会在不知所以、不知所往的浑浑噩噩中自甘堕落，自我沉沦，自生自灭。同样，也只有不可遏止的生命，才能产生不可阻挡的进取与奋争，否则就会在必死无疑的自然必然性面前解除一切武装，心灰意懒，

束手就擒，坐以待毙。于是，人类就产生两种相反相成的冲动：一种是感性冲动，即不可遏止的生命冲动；一种是理性冲动，即把握生命活动的形式冲动。它们都体现在人类的艺术活动中：前者表现为将一切非生命的事物都生命化的“万物有灵观”，表现为将一切非人的对象都情感化的“移情”与“拟人”，也表现为几乎所有原始艺术中都有的勃勃生机；后者则表现为将一切感性事物和感性对象都理性化的形式冲动，表现为将一切感性冲动和感性体验都理智化的静观态度，也表现为艺术体验和审美情感的普遍传达。的确，生命对于人来说只有一次，任何生命感受都只是个体的体验，它将随着个体生命的终结而终结，随着个体存在的消亡而消亡，只有将它纳入一个观念的形式结构中，才能超越个体的有限性，成为不但可以在同时代不同人之间普遍传达，也可以在不同时代不同人之间普遍传达的东西。但是，理性的形式只有在体现着感性内容并贯注了生命活力时才是艺术的形式。因为人的感性现实是艺术形式之根，离开了它，艺术将成为无根之木，无源之水，而艺术形式也就会因陈陈相因的复制而变成苍白无力的模式，变成令人生厌的俗套。为什么后世许多精雕细琢、华丽繁复、工巧绮靡的作品很难引起我们由衷的赞叹，很难引起我们心灵的震荡，而史前时代那些形式简陋、笔触稚拙、散发着蛮荒气息的雕塑、绘画、彩陶纹饰、编织工艺和现代原始部族那些朴质无文的歌声和粗犷有力的舞蹈，却反倒让我们一往情深、心醉神迷呢？难道不正因为它们乃是原始人类生命创造和感性冲动的直接表现吗？

看看我国新石器时代的彩陶艺术吧！当我们面对这荒蛮时代的质朴器皿时，一种勃勃生机仍不能不使我们怦然心动。所有这些纹饰，差不多都已经是相当程式化、抽象化、非具象和非写实的。无论是象形的鱼纹、鹿纹、鸟纹，便化的人纹、蛙纹、旋花纹、连叶纹，还是平行波浪纹、水草纹、螺旋纹、同心圈纹，都或齐整、对称，或夸张、变形，或简洁、明快，或单纯、抽象，总之，它们都已是图案、纹样，是理性化了的形式，而非反映对象的自然形态和原初面貌。但是，那些鱼，那些鹿，那些鸟，那些蛙，却都并不因这种抽象、便化、变形而失去生命的活力。“即使是一个鱼头，虽寥寥数笔，而鱼的形神却勾画得十分生动、具体而精微。在描绘数条鱼并行时，鱼的行列充满生气。” [47] 在“菱形鱼纹折腹圜底钵”上，鱼形已经化为菱形，但被作者巧妙地组织成两头相向游来的形象，而在两个鱼头相对的方块里，作者巧妙地利用白色的鱼头和黑色的空隙，使这个方块看起来又像一个正面而视的鱼头，这条鱼正面向我们扑来，二目炯炯有神，真是何等地生气勃勃。而

且，尽管这种艺术题材范围狭窄，母题品种单一，如动物形象总共大概不到十种，而且一个地区往往集中在两三种对象上，但手法却多种多样，纹饰的变化也极为丰富。“单以一种蛙形，就很少见到重复的制作，而且各种形态，都十分生动。卷草纹的变化，也是层出不穷，往往用一个独立的图案纹样环绕器皿的整个面部。使用的色彩，虽然只有一种黑色，但因纹样本身的变化带着强烈的波动性，所以给人的感觉，是既庄严又灵活，富有生命的力量。” [48] 在由蛙形变化出来的纹饰中，“青蛙特征的眼睛被强调，在马家窑类型陶器的装饰上，起到了特殊的效果。它使点和圈这样单纯的几何图形，都赋予生命和律动。黑点出现在波浪纹、旋涡纹或同心圈纹中，使人产生一种生动灵活的感觉” [49] 。此外，就整个彩陶纹饰而言，我们民族远古的艺术家们，都表现了一种惊人的勃勃生气，即使在制作非常复杂、抽象的纹样时，他们的笔触也是既稚拙天真，又大胆泼辣、流畅有力，绝无迟滞描弄、雕琢呆板的感觉。

然而，这些生气勃勃的纹样又是非常理性化、程式化的。在甘肃礼县出土的一只陶瓶上，描绘了一排半成形的蛙纹，似乎是刚由蝌蚪变成青蛙，虽然只长出两条前腿，却已非常有力地开始游动，两条前臂一前一后做自由泳状。这样的蛙纹排成一列，既表现出生命的节奏，又非常齐整，富于理性。另一只陶瓶上绘有四个被螺旋纹包围的蛙纹，已不见身首，只是四肢的直接组合，似乎是从蛙形演化到卍形（即“万”字）的中间形态，其抽象已一目了然，但那四肢仍表现出极强的生命活力，而且比一些全蛙图形更有生气。看来我们民族的远古艺术家已经意识到，表现事物的生命本质比表现事物的全貌更为重要，于是最能表现这一本质的特征就被突出出来了，而与之无关的细节则被省略，这无疑又是理性精神的体现。在弗朗兹·博厄斯的《原始艺术》一书中，有一张照片拍摄的是迈杜人（Maidu）的筐，筐上一共有五种纹样：蝴蝶、浣熊、山峰、飞鹅、粉翅蛾。但如果没有博厄斯的解说，则我们看到的不过是些三角形和菱形之类 [50] 。显然，在这里，原始艺术家表现的也不是事物的全体形态和具象表征，而只是它的内在精神，即它们的“风神”。同时，在这些纹样那里，我们也看到了一种将世界秩序化的精神，这也正是人类将世界形式化、抽象化的内在逻辑。

如果说，彩陶纹饰和编织工艺是冷静观照中见出生命活力，那么，原始舞蹈则是奔放热情中不失理性节制。在这种通常都是人数众多的集体活动中，满怀激情的舞蹈者都服从同一节奏和旋律的指挥，踏着整齐

一律的步伐或摆手，或扭腰，或击掌，或扬腿，本身就表现出一种程式化、秩序化的倾向。即使是那些表现男女之间原始情爱的舞蹈，也如此。这类舞蹈由于或者是出于交配前的性选择需要，或者是一种生殖崇拜仪式，而且往往导致真正的性行为，因此往往都十分性感、猥亵、不堪入目，但也仍然有一定的理性精神。例如丁卡人（Dinka）[51] 的这类舞蹈就是如此。“虽然这种舞蹈并不力求反映十分含蓄的性欲，可它仍表现得那么深奥难懂，那么缺乏突出的个性。”[52] 邦戈人（Bongo）[53] 的舞蹈除上述特点外，似乎还别有深意。“整个舞蹈队伍除一个男人外，全是女人，舞蹈动作缓慢而且浪荡。有一队弹奏铜鼓、葫芦和木制巴松管的乐师眉飞色舞地占据舞场中央。跳舞的女人都扒光衣服，只在腰后拖一条长长的草尾，围着乐师，紧密地依前后次序排成一圈，踏着碎步，边绕边舞。她们先缓慢地弯下腰去，然后冉冉地直立起来，就像游乐场里奔腾的小木马那样忽上忽下。她们使尽浑身解数，显弄肚皮舞的腹功和臀功，同时又使劲挥动双臂，以至把两只乳房的颜色蹭得像晶莹透明的果子酱。那名孤立无援的男子困在一圈猛烈挤压的肉墙之中，朝着逆时针的方向，如醉如痴地旋转、跳跃。”美国社会学家约瑟夫·布雷多克（Joseph　Braddock）说：“或许这种颇具艺术性的象征手法意在表现男性落入永恒的、不可抗拒的女性撒下的罗网之后不能自拔的窘境。”[54] 而这种“窘境”也许还有更为深刻（当然可能同时也很含糊）的象征意义。

总之，即使在原始艺术这里，艺术也是感性和理性的统一。在下面的论述中我们将证明，这种统一在神话那里得到了最充分和最集中的体现。正如恩斯特·卡西尔所指出的：“神话仿佛具有一副双重面目。一方面它向我们展示出一个概念的结构，另一方面则又展示一个感性的结构。”因此，“神话兼有一个理论的要素和一个艺术创造的要素”[55] 。这样的一个双重结构对于原始艺术肯定是有一种特殊意义的。那么，这种意义是什么呢？也就是说，神话提供的，又是一种什么样的模式呢？

---

[1] 卡尔·萨根：《伊甸园的飞龙》，第73页。

[2] 张志扬：《论绘画与感觉》，载《中西美学艺术比较》，湖北人民出版社，1985，第284页。

[3] 马林诺夫斯基：《巫术科学宗教与神话》，第33页。

[4] 请参看朱狄《原始文化研究》，第23页。

[5] 把死亡看作偶然现象，与原始人类在事实上确实死于偶然而非寿终正寝有关。

[6] 马林诺夫斯基：《巫术科学宗教与神话》，第28页。
[7] 卡西尔：《人论》，第105、110页。
[8] 毫无疑问，葬仪中已蕴含有巫术的因素，即含有起死回生的因素，因此葬仪也可以广义地看作一种巫术或“前巫术”。
[9] 柴尔德：《远古文化史》，群联出版社，1954，第49页。
[10] 林耀华主编：《原始社会史》，第394页。
[11] 请参看朱狄《原始文化研究》，第428—431页。
[12] 卡西尔：《人论》，第110页。马林诺夫斯基也说宗教的一切源泉之中以死亡为最重要，见《巫术科学宗教与神话》，第29页。
[13] 朱狄：《艺术的起源》，第60页。
[14] 马林诺夫斯基：《巫术科学宗教与神话》，第30页。
[15] 卡西尔：《人论》，第111页。
[16] 格罗塞：《艺术的起源》，第45页。
[17] 安达曼人是印度安达曼群岛的原居民，是尼格利陀人（Negrito）的一种，身材矮小，肤色暗黑，鬈发，说独特的安达曼语，从事狩猎、采集，用网捕鱼，信万物有灵，在殖民统治下已近灭绝。
[18] 粘粘人是典型的赤道黑人部落，又称为阿增德人（Azandes），他们男子从事狩猎，妇女从事农业，居住在今苏丹共和国南部、刚果盆地东北角一带。
[19] 普列汉诺夫：《论艺术》，第21—22页。
[20] 《马克思恩格斯全集》，第42卷，第95页。
[21] 同上书，第42卷，第96页。
[22] 赫伯特·里德：《艺术与社会》，工人出版社，1989，第12页。
[23] 转引自朱狄《艺术的起源》，第214页。
[24] 格罗塞：《艺术的起源》，第77页。
[25] 请参看博厄斯《原始艺术》，上海文艺出版社，1989。
[26] 赫伯特·里德：《艺术与社会》，第7—9页。
[27] 中国科学院考古研究所：《西安半坡》，文物出版社，1963，第182、185页。
[28] 石兴邦：《有关马家窑文化的一些问题》，《考古》1962年第6期。
[29] 博厄斯：《原始艺术》，第105—106页。
[30] 同上书，第334—335页。
[31] 赫伯特·里德：《艺术与社会》，第8页。
[32] 请参看博厄斯《原始艺术》，第281页。
[33] 同上书，第293页。
[34] 格罗塞：《艺术的起源》，第177页。
[35] 《先秦文学史参考资料》，中华书局，1962，第10页。
[36] 格罗塞：《艺术的起源》，第187—188页。
[37] 同上书，第180—181页。
[38] 阿留申人是北美西北部阿留申群岛的原居民，语言属古亚细亚语系爱斯基摩-阿留申语系，主要从事海洋渔猎，与邻近大陆的印第安人接触频繁，生

活、文化相似。

[39] 格罗塞：《艺术的起源》，第203页。

[40] 鲁萌：《将瞬间化为永恒》，《美术》1985年第3期。

[41] 宗白华：《美学散步》，上海人民出版社，1981，第184页。

[42] 《马克思恩格斯全集》，第23卷，第202页。

[43] 我们在屠宰场不难看到，当一头牛被当众宰杀时，其他的牛会无声地流下眼泪，而不是尖叫或哀号。

[44] 转引自徐一青、张鹤仙《信念的活史：文身世界》，四川人民出版社，1988，第14、33、34、51、52页。

[45] 列维-布留尔：《原始思维》，商务印书馆，1981，第339—349页。

[46] 同上书，第341页。

[47] 郑为：《中国彩陶艺术》，上海人民出版社，1985，第7页。

[48] 同上书，第27页。

[49] 同上书，第27页。

[50] 请参看博厄斯《原始艺术》，第11页。

[51] 丁卡人是分布在东北非洲现苏丹共和国南部的一个游牧民族，属于白尼罗河流域黑人部落之一。肤色黑而身材高，平均有1.78米，语言属尼洛特语系的西北语族。

[52] 布雷多克：《婚床》，三联书店，1986，第12页。

[53] 邦戈人是尼罗河黑人部落之一，身材中等，发色红棕带黑色，头很圆。他们组成无数独立的公社，从事农业，种植烟草、胡麻等为生，也从事畜牧。

[54] 布雷多克：《婚床》，第13页。

[55] 卡西尔：《人论》，第96—97页。

CHAPTER 07
神话模式

古代各族是在幻想中、神话中经历了自己的史前时期……

——马克思

〖一〗

“神话”一词，英文为“myth”，它源于希腊“mythos”一词，意为“一个想象的故事”。这也许确实能揭示神话的某种特征，但谁都知道，并非一切想象的故事都可以称作“神话”，而神话之中也并非只是想象[1]。相比较而言，反倒是中文的“神话”一词，更为接近神话的特质——一个神秘的故事。它至少可以暗示神话的三个方面的内容或三重含义：神说的话，关于神的话，与神灵对话。

一般地说，神话都是关于神的话（故事）。这个神也许是一位伟大的创造者，如中国神话中的“盘古”和“女娲”，希伯来神话中的“雅赫维”，希腊神话中的“普罗米修斯”，波利尼西亚神话中的“纳拉乌”等，这就是“创世神话”；这个神也许是某种自然物或自然现象的人格化，如中国神话中的日神羲和，日本神话中的太阳神阿玛-梯拉苏（Ama-Terasu）、月亮神梯苏基-乌米（Tsuki-Yumi），希腊和罗马神话中的日神阿波罗和月亮女神阿尔忒弥斯（狄安娜），这就是太阳神话、月亮神话和自然神话；这个神还可能是历史上的某个英雄人物或超人，如中国神话中的黄帝、禹，希腊神话中的卡德摩斯（Cadmus），他与巨龙搏斗，胜利后拔下巨龙之齿播种，结果长出了“地生人”，这就是英雄神话……但是，这些关于神的话（故事）并不是原始人闲来没事嚼舌头磨

时光的消遣物。“存在蛮野社会里的神话，以原始的活的形式而出现的神话，不只是说一说的故事，乃是要活下去的实体。那不是我们在近代小说中所见到的虚构，乃是认为在荒古的时候发生过的实事，而在那以后便继续影响世界影响人类命运的。……我们底神圣故事是活在我们底典礼，我们底道德里面，而且制裁我们底行为支配我们底信仰，蛮野人底神话也对于蛮野人是这样。”[2] 从这个意义上讲，神话就是神的话，即神谕，是神对原始民族社会生活所做出的种种规范、种种教导，是科学的箴言和道德的律令，是神告诉我们的一切，而这些神的话之所以为我们所知，则无疑是与神对话的结果。

与神灵对话的冲动，几乎从人类建立了自我意识从而自知其为人那一时刻起就产生了。当死亡作为一条绝对界限，把现实界与虚幻界分割开来，而建筑又以一种物质的手段将这一分割现实化以后，一个问题也就同时摆在了人类的面前：那个神祇居住、精灵出没、祖先和自己的灵魂之所归宿的神秘虚幻界，究竟是什么样的呢？它是可知的还是不可知的，是理性的还是非理性的呢？

这个问题一直到中世纪的神学那里也还是争论不休的。“根据托马斯·阿奎那的看法，宗教的真理是超自然超理性的，但它不是‘非理性的’。单单依靠理性我们不可能深入信仰的神秘中去。然而这些神秘并不与理性相矛盾，而是使理性尽善尽美。”但另一方面，“德尔图良（Tertullian）的名言正因为荒谬我才信仰（Credo quia absurdum），从没有失去它的力量。巴斯噶（Pascal）把晦涩不清与不可理解性宣称为宗教的真正原理：真正的上帝，基督教的上帝，永远是隐秘的上帝”[3]。由于基督教上帝及其天国原本不过是原始时代那个神秘虚幻界的现代延续，因此这一争论也许正好反映了人类的一种犹疑心理：彼岸世界既然是神秘、虚幻的，当然也就是不可理解、认识和理性地把握的；但也正因为它是神秘、虚幻的，也才正需要我们去探索和寻找对话机会。

事实上，人类从来就一刻也不曾放弃对神秘世界的试探，这一试探甚至从最早的建筑那里就开始了。前章已经说过，目前发现的人类最早的建筑物，是1960年在坦桑尼亚奥杜韦发现的用松散的熔岩块堆成的围墙，有学者猜测它不是原始人的住宅，而是原始猎人为了追踪猎物而搭起的临时驿站。无论这一猜测是否正确，建筑作为驿站的功能都是无可怀疑的。当人类为自己建筑起一堵墙的时候，他就将属人的世界与非人的世界隔离开来了；而每当他把这墙向前推进一步，他也就向未知世界

迈进了一步。这样，建筑就一方面是此岸世界与彼岸世界的界限，另方面却又是将属人世界和非人世界、已知世界和未知世界、现实世界和神秘世界连结起来的中介。正如生命同时意味着死亡，分隔也同时意味着连接，两界分限之处，恰好正是最易沟通之点。于是，当原始人类从建筑中获得了安全感以后，就十分便当地又把这屏障、围墙、界碑，当作了向那神秘世界进军的通道。

目前发现的年代最早的这类建筑，大概就是被人类学家称为“巨石文化”（megalithic culture）的那一类东西。这类神秘的史前巨石建筑物大体上可分为两类。一类是由立石（menhir）发展而来的列石（alignment）和环石（cromlech），它们是高耸在地面之上的巨石，往往数块甚至数十块排列成行。在布勒塔尼（Britainy）半岛的卡拉克（Carnac），有一处以一千二百个立石，排为十一列，前后贯通三千英尺，两端相互联络，构成一个巨大的长方形。与此相距一千英尺左右，有九百八十二块立石，也排成十一列，延长至三千五百英尺之远。另一处则有十三列立石，贯通五百英尺。各处列石所用之石，为长方形的花岗岩，大的约二十英尺，小的呎余，其建筑工程之宏伟可想而知。这类立石、列石遗址，在法国境内约有四千五百处之多，而以布勒塔尼为最盛。环石则多见于不列颠诸岛，奥克尼群岛（Orkney Islands）上之巨石遗址，则有两千之多。另外，印度南部的巴卡达拉（Bakadara）和比特达拉（Betadara）两处的列石，规模之大，也不逊于法国所见者[4]。

这些奇异的巨大立石群，究竟是出于什么目的又用什么方法建筑的，至今还是一个谜。它们是不是黑格尔提到过的那种作为生殖崇拜对象的神圣物呢？黑格尔说过：“在印度，用崇拜生殖器的形式去崇拜生殖力的风气产生了一些具有这种形状和意义的建筑物，一些像塔一样的上细下粗的石坊。”它们“开始是非中空的生殖器形石坊，后来才分出外壳和核心，变成了塔”[5]。塔这种建筑物起源于生殖崇拜，这一点早已为人类学的研究所证实，而现存于英国康沃尔地区的大石圈和石柱，也使人很容易地把它们猜测为这类东西。但是，也正如黑格尔所指出的：“象征在本质上是双关的或模棱两可的。”[6]因此，这些立石、列石在欧洲和印度就可能有完全不同的意义。单个的立石以及与石圈在一起的立石，可能是生殖崇拜的产物，但是，如果要把成百上千排列有序的立石都看作一群硕大无朋的男性生殖器在向着蓝天勃起，就不免令人心悸。我还是宁愿把它们看作在进行某种原始宗教仪式的人群。事实上，法国发现的立石，就有刻为人形者，而且布勒塔尼半岛上的立石，普遍

还施以雕刻。最著名的如摩巴亨湾（Morbihan Gulf）瓦兰尼斯岛（Gavrinis I.）之立石，十之八九均有线雕，图案为无数同心半圆及螺旋纹样，斧形也有描写。有学者认为这正是刺过花纹的人类颜面之象征。因此，它们很可能是作为原始人类的替身，长时间地伫立在广袤原野之上，向着太阳和蓝天做永久的祈祷。

另一类巨石建筑的基本形式是“三石塔”（trilithon），即由两块直立的粗石块上置一水平的楣石所构成。如果支撑楣石的直立石块超过三块，就称作石桌（dolmen）。但这绝非什么桌子，也非供人居住的房间，十有八九是神的殿堂。因为当空间的某一部分特别地被间隔划分出来时，它也就无形之中有了神圣化的意味，成了所谓“神圣的栅栏”。许多按照“三石塔”原理建造起来的史前巨石群大概就是这种“神圣的栅栏”。它们往往排成圆形或方形，首尾相接，于是就无可怀疑地成了一座神殿，而石块的巨大和牢固，与神的伟大和永恒，无论在体积上抑或是质量上，都是相得益彰的。事实上，古埃及的许多神圣建筑如埃及新王国上半叶的鲁克索神庙（即阿蒙神圣堂）和女王哈特谢苏特祭庙，就是按三石塔的基本结构建筑而成的；而在著名的古希腊帕提侬（Parthenon）神庙的建筑结构那里，我们看到的也正是这种原始遗风：四十六根白色大理石圆柱，支撑着同样由白色大理石制成的楣石，全体构造雄伟匀称，壮丽挺拔，极为庄严肃穆。这四十六根圆柱，是典型的多立克式，它象征着“刚强的男性”人体。这不禁使人猜测：从象征男性生殖器的立石，到象征着伫立人群的列石，再到象征着刚强男性人体的多立克式石柱，其间是否有某种必然的联系或共同之处呢？还有，从英国康沃尔地区发现的石圈，到我国辽西东山嘴发现的直径三米的环石圆形祭坛，再到古希腊建筑中象征“柔和的女性”的伊奥尼亚式石柱，其间是否也有某种联系或共同之处呢？如果从立石到石柱，都是人的象征的话，那么，所谓“三石塔”，是否可以理解为两个健壮的男子或柔韧的女子，或一个男人和一个女人，作为人类的象征，正以全力顶起整个苍穹呢？

的确，在建筑中，人的力量体现得最充分，因为在一切艺术样式中，建筑艺术的物质媒介无论就其体积而言，还是就其质量而言，都是最大的。任何人在它面前都会感到一种巨大的力量。尽管这种力量一度成了献给神的祭品，但当我们今天重新审视这些史前巨石建筑时，感到的却不是神的威严，而是人的伟大。正是这些尚处在新石器时代和金石并用时代“手无寸铁”的远古人类，以其难以为现代人想象的智慧和力

量，创造了从三石塔到金字塔这一系列巨石建筑。无论三石塔结构也好，抑或是金字塔这种正立方锥体也好，都是自然界从未有过的形象，因此它们的外形本身，就有着震撼心灵的神奇魅力。事实上，这些巨石建筑中所蕴含或体现的观念内容，要远比我们想象的复杂。就拿古埃及第四王朝法老胡夫（Khufu）大金字塔来说，它是法国埃菲尔铁塔建造以前世界上最高的建筑物，由最小2.5吨、最大150吨重的230万块巨石建成，占地面积52900平方米，高达146.5米。这样巨大的建筑物，矗立在一望无垠的旷野，它给人的感受是可想而知的。难怪连那位骑在白马上征服世界的英雄拿破仑，也要在它面前肃然起敬。更奇怪的是，胡夫金字塔的高度乘上10亿，大致相当于地球和太阳之间的距离（1.5亿公里），穿过这座金字塔的子午线正好把大陆和海洋分成相等的两半，它的底周长除以两倍的塔高刚好是著名的圆周率π=3.14159，所有这些，难道仅仅都只是巧合吗？ [7] 更为奇怪的是，金字塔这种巨石建筑不仅存在于埃及，还散布在中美洲近35万平方公里的广阔地区，仅墨西哥就有一万座！一位墨西哥律师在古玛雅城其森·伊萨遗址上有惊人的发现，即在春季的第一天和秋季的第一天，每年两次落日照在200英尺高的卡斯蒂诺金字塔上，刚好使塔身显现出一条巨蛇的倒影，而这个金字塔的顶端果真有着供奉带羽蛇神的庙宇。所有这一切，都使我们相信，这些巨石建筑，绝非早期人类“闹着玩”的游戏，也不是直接服务于物质生活的实用品。在这里，不仅凝聚着他们的惊人智慧，也凝聚着他们对彼岸世界的无限向往。无论把它们看作是供天上的神或地上的神（法老、君王、祭司）居住的殿堂也好，还是看作星象馆天文台或一部巨大的历书也好（卡斯蒂诺金字塔的石阶共有365级，位于现今委内瑞拉路斯地区的塔希金字塔的壁龛也共有365个，正是一年的总天数），都是指向未知世界的。这未知世界，在先民们看来，也就是那个虚幻世界、神秘世界、彼岸世界和永恒世界，它是和头上的沉默星空连在一起的。因此，建造神殿，是为了让天上的神灵降临人世；而观星象，看日出，登上金字塔伸出双臂向蓝天祈祷，也正是为了与上界沟通。庙宇建得愈高，与天上的神灵也就愈接近。也许正是出于这个原因，生活在公元前1200年的奥尔梅克（Olmec）人才建造了许多高大的庙宇，并成为中美洲金字塔的楷模，而公元前六世纪的巴比伦人也才修建了和古代玛雅金字塔造型特征十分相似、“与天齐肩”的通天塔？要知道，“巴比伦”在楔形文泥版中作“巴比里”，阿卡得语意为“神之门”，那么这通天之塔，不正是神门内的通天之梯吗？

看来，因加工改造石头而从自然界获得自由并初步建立起自我意识

和对象意识的人类，确实把这种对他们说来最为亲近的自然物质，当作了进一步掌握对象世界的最好媒介。于是，当法国布勒塔尼半岛上不成形的列石，默默地伫立在旷野之上，咀嚼着它们无言的寂寞时，另一些巨大的人形石块，却在向着蓝天和大海诉说着什么。这就是太平洋南部海域复活节岛上的神秘巨石人像。这些每尊高达三十英尺、重达三十吨以上的半身人像，由整块的巨石凿刻而成，长耳朵，短前额，大鼻子，奇形怪状，表情严肃，令人望而生畏。它们头顶蓝天，面对大海，成排成列地伫立着，究竟要干什么呢？它们究竟是人，还是神？如果是人，为什么有这样奇特的相貌？如果是神，为什么有如此之多，而且相貌又如此之相同呢？它们是不是布勒塔尼半岛上那些曾经雕刻过的立石的成熟形式呢？或者说，法国的列石，英国的环石，是不是它们的原初形式呢？也许这二者之间并没有什么联系和承继关系，那么，为什么远隔浩瀚大海、彼此音讯不通的不同种族的人们，会采取如此相近的方式，来表达他们也许是相同的意念和情感呢？

本书认为，这些巨石建筑可能都是些神圣建筑，是原始人类企图与神灵对话，与神秘虚幻界取得联系和沟通的一种物质手段。然而，神圣王国与彼岸世界毕竟是属于精神领域的，它最终只能诉诸精神，而在从物质活动到精神活动的过渡中起着中介作用的，便是“萨满”。

〖二〗

“萨满”（shaman）一词的语源和语义都是不确定的。狭义地说，它系指萨满教的巫师。萨满教是原始宗教的一种晚期形式，具有明显的氏族部落宗教特点，相信万物有灵和灵魂不灭，认为宇宙万物、人世祸福皆由神鬼主宰，神灵赐福，鬼魔布祸，而氏族萨满神为保护族人，特在氏族内选派自己的代理人和化身，并赋予其特殊品格和能力，以通神灵，为本族消灾求福，这就是萨满。萨满的原意为“因兴奋而狂舞的人”，源于满-通古斯语，而狭义的萨满教也就主要流行于亚洲和欧洲的极北部。但是，“因兴奋而狂舞”只是萨满的外在表现，其本质则是“与神交通”“与神对话”“代神立言”，因此，在这个意义上，我们也可以把一切具有这种特殊品格和能力的原始巫术宗教中的巫师、祭司，等等，都广义地称为“萨满”。

作为“与神灵交通者”，萨满的主要特征是可以在神与人之间，或精灵与人之间充当调停者。“这类人最令人吃惊的特征是有一种特殊的灵魂的能力，使他能在人与神之间或人与精灵之间作为一个中间人进行活动。”“这是一种专门制造幻觉世界的专业人员，他们拥有一种非常人所有的专门技巧。”[8] 这种技巧使他们在必要的时候——如为族人治病，或为本族占卜祸福、预测凶吉时，能自由地进入一种“神性的着魔”（cnthousiasmos）状态。“在这种异常状态下，他口中说出的一切，都被看作是神附在他身上通过他的口说出来的。例如，在夏威夷群岛，岛上的王藏在柳木制的神龛里，扮作神念出神谕谶词。而在南太平洋的一些小岛上，神经常降附在术士身上，于是那位术士便好像因神灵在身而身躯胀大起来，停止了由自己意志支配的言行，完全在神力影响下行动和说话。在这方面波利尼西亚人的原始的神灵显异与古希腊著名民族的神灵显异极其相似。一旦人们认为神降在哪位术士身上，这位术士的身体便立即剧烈地颤抖起来，几至欲狂程度。他四肢抽搐，身躯胀大，口歪鼻斜，面容狰狞，两眼大睁，茫然失神。在这种状态下，他往往满地乱滚，口吐白沫，好像是神附在他身上使他这样。他这时以尖锐粗粝含糊不清的声音，喊出了神的谕旨。一旁侍候的其他术士们，精晓这种仪式的奥秘，立即接受并向信士弟子们转告刚才神的旨意。那位术士讲完神谕谶词之后，便逐渐安静下来，恢复到沉静状态。”[9]

“萨满”们进入“神性的着魔”状态，有各种途径。不少萨满、巫师、术士要借助于某种物质手段，如吮吸祭祀牲畜的鲜血或吸入某种可以致幻的气体。在古希腊阿哥斯的阿波罗神殿里，每月要在夜晚献祭一头羔羊，一位恪守贞操礼法的妇女吮尝牺羊的血，于是便得到神灵感召而代神讲出神谕或预言。在阿富汗的东北部和印度的西北部，人们把神香柏树枝堆在一起，点燃起来，丹尼尔（即女巫）头上蒙着一块布，深深地吸进那熏人的浓烟，直至浑身痉挛，倒地不省人事。过一会儿，爬起身来，尖声高唱，在旁的观众也都跟着高声重复她的唱词。在墨西哥南部的农村中，当地的印第安人女祭司常焚烧一种特别的蕈菇，当地人叫它“神菇”，因为它能使人产生一种恍惚的视觉感受。当地的土人在祭献仪式上吃下这种神菇后，会整夜祈祷并经受许多幻觉。至于龙舌兰对中美印第安人宗教的作用，更是众所周知。但也有一些“通神的人”并不需要致幻剂的帮助。音乐家赵沨先生告诉我，他曾亲眼看到一位中美洲印第安姑娘在并无任何致幻剂作用的情况下突然进入了这种“迷狂”状态，大概她正好具有柏拉图所谓“神赐的天赋”（divine gift）吧！

由于萨满、术士、女巫和男巫们的这种神经兮兮、如醉如痴的疯狂、癫狂或迷狂状态，被认为是神灵附体或神灵感召的结果，因此，他们在这一非常状态之中说的话，也就当之无愧的是“神话”——神说的话，或曰“神赐的真理”。赫拉克利特就说过：“女巫用狂言谵语的嘴说出一些严肃的、朴质无华的话语（用她的声音响彻千年）。因为神附了她的体。” [10] 但无疑，所谓“神”其实是子虚乌有的，而所谓“神灵附体”或“神灵感召”也就不过只是人的一种特殊的心理状态。也就是说，萨满们的特殊能力，不过只是“不用想象某种真实的东西而能够真实地想象某种东西”罢了。因此他们也就是马克思说的“僧侣的最初形式”，而且同时也是哲学家和艺术家的最初形式。对于诗人、哲学家和巫师、萨满之间的这种关系，早期思想家们也并不讳言。古希腊时期西西里的哲学家恩培多克勒（Empedokles，前490—约前430）就不仅公然宣称自己是男巫，而且甚至宣布自己就是神 [11] 。显然，由于“巫”乃与神灵交通对话并传达神意之人，因此，当一个男巫也就并没有什么不光彩的，相反还能赢得更多的尊敬。同样，柏拉图在《伊安篇》中强调的也是这样一个思想：“诗歌本质上不是人的而是神的，不是人的制作而是神的诏语；诗人只是神的代言人，由神凭附着。”这可以说是在美学史上最早揭示出艺术与巫术的关系和神话的起源。它并非如柏拉图自己所言，是什么对理念世界的回忆，而毋宁说是对远古文化的回忆。

显然，正如弗雷泽所说，在远古史前原始时代，“在每个人都认为自己或多或少地具有我们应称之为超自然力量的社会里，神与人之间的区别显然相当模糊，或者毋宁说几乎没有什么区别”。“在神和人尚未被展现在他们之间的不可逾越的鸿沟分开之前，神与人还仍然被看作差不多是同等地位的。对于我们似乎是很奇怪的那种化身为人形的神的观念，对于原始人说来，却没有什么值得惊讶的。那时人们心目中，人-神，或神-人，只不过是较高程度的同一超自然力量而已。他们完全相信自己也具有这样的力量。” [12] 从这个意义上讲，萨满，或者说与神交通、与神对话，就不仅仅只是某些特殊人物的特殊品格，而毋宁说是一切原始民族和这些民族每个人所共同具有的一种心理倾向。正是由于这个原因，神灵附体或神灵感召的信念才会遍及于全世界。

的确，对于原始人来说，“周围的实在本身就是神秘的”。在他们的世界里，从来没有，也永远不会有什么“纯物理”的现象。流着的水，吹着的风，下着的雨，飘着的云，都表现了一定的神秘力量，并系这种神秘力量所使然。即使如静止的悬崖和峭壁，也会“因其位置和形状使原

始人的想象感到惊惧，所以它们很容易由于凭空加上的神秘属性而具有神圣的性质”。我们知道，许多民族都有自己的神山、圣湖（或圣水、圣泉），如中华民族之于泰山，印度民族之于恒河，而在古希腊时代的特尔法城（Delphi），传达神谕的巫师（萨满）常常陶醉于一种由地下小洞里冒出来的雾状气体，从而因吸入灵气而获得“灵感”。对于罗安哥（Loango）的巴菲奥蒂人（Bafioti）[13] 来说，土地“不但是他们表演人生的舞台，而且更有过之。在土地里居留着并从那里发出来一种生命力，它钻进一切东西的里面，它把过去和现在联结在一起”。所以，土地对于他们来说是神圣的。同样，空间的部分和东南西北的方位也有自己神秘的意义。“当澳大利亚的土著居民大批聚集在一起时，每个部落以及每个部落内部的每个图腾集团都占着自己固定的位置，这位置是根据他们与空间的这个或那个部分的神秘的血缘来划定的。”此外，人体、动物和植物的某些组成部分也同样具有特殊的属性。那些十分流行的食人风俗以及用人做祭祀的仪式就说明了这一点。在墨西哥的回乔尔人（Huichols）看来，“健飞的鸟能看见和听见一切，它们拥有神秘的力量，这力量固着在它们的翅和尾的羽毛上”。因此，如果巫师插戴上这些羽毛，就能够看见和听见天上地下发生的一切，还能够医治病人，起死回生，甚至从天下祷下太阳，等等[14]。

由此可见，在原始人那里，一切存在着的东西都具有神秘的属性，也就是说，都是某个实体和其神秘属性，或者说，是其存在方式和存在本质的统一体。这种认识甚至一直延续到古希腊时期。在古希腊人那里，尤其是在前苏格拉底哲学那里，“存在”（φύσις）这个词，一方面被用来描述一种自然而然的发生过程，一种“自己生长起来”“自身展露出来”的大自然状态；另方面同时又指这种展露着的、生长着的自然过程所具有的一种力量，一种控制力量和集聚力量。正是由于这种自然发生和自然集聚的力量，自然界的万事万物才得以出现和存留。于是，存在作为φύσις，其核心就在于它是“生长着而又逗留着的控制力量”（das aufgehend-verweilende Walten）[15]。即使一条小路，也有自己的神秘属性，即自己“生长着而又逗留着的控制力量”。因此，当一条小路被废弃时，罗安哥的土人就说它“死了”。这种说法无论对于他们抑或对于我们当然都是一种比喻，但对于我们来说仅仅只是比喻小路的废弃，而对于他们来说则意味着小路神秘属性的丧失。总之，正如菲律宾群岛上的伊哥洛人（Igorots）所说的“一切东西都与有形的存在一样，也有无形的存在”[16]，而且后者较之前者还要远为重要。

这样一来，初萌的先民就不能不坚信，为了自己的族类生存，他们很显然地必须同时和两个世界打交道：一方面，必须同有形的、可见可说的确定之物打交道，这就是劳动、技术和科学，是形而下的活动；另方面，还必须同无形的、不可见不可说的非确定之物打交道，这就是巫术、艺术和宗教，是形而上的活动。由于后一种需要，产生了最早的精神生产者和脑力劳动者，即集原始哲学家、神学家、艺术家于一身的人——萨满、术士、男巫和女巫。他们的任务，是要通过各种艺术性巫术活动或巫术性艺术活动，去交感、捕捉、把握事物的神秘力量和神秘属性，从而把它们控制起来，为人类造福。

一般说来，原始先民对事物神秘属性的把握和控制总是通过对该事物表象的把握和控制去实现的。正如列维-布留尔所说的：“由于一切存在着的东西都具有神秘的属性，由于这些神秘属性就其本性而言要比我们靠感觉认识的那些属性更为重要，所以，原始人的思维不像我们的思维那样对存在物和客体的区别感到兴趣。实际上，原始人的思维极其经常地忽视这种区别。”[17] 许多人类学家都证实，在原始族民看来，“肖像能够占有原型的地位并占有它的属性”。因此，“大多数印第安人都不让人给自己画像或者照相：他们确信这会使他们付出自己身体的一部分并使自己处于对掌握这些像的人的依赖地位”。在北美，“曼丹人（Mandans）相信凯特林（Catlin）画的肖像与它们的原型一样是有生命的，这些像从自己的原型那里借来了他们的一部分生命力”。一个曼丹人甚至说：“我知道这个人把我们的许多野牛放进他的书里去了……从那时候起，我们再也没有野牛吃了。”在中非，“土人们拒绝走进那在墙上挂着肖像的房屋，因为害怕见到待在那里的‘马卓卡’（Masoka，灵魂）”[18]。至于中国民俗中之烧纸钱、在坟上供奉纸糊的各种东西，其实也是出于同一心理。

毫无疑问，这种视肖像为原型、视表象为实体的观念，正是前述交感巫术尤其是模仿巫术的心理基础。也正是这个原因，使我们坚信，诸如阿尔塔米拉洞穴中的那些动物形象，其最原初的创作动机，绝不是再现狩猎时的愉悦或美感，也不是娱乐、游戏或“为艺术而艺术”。的确，这些动物形象是非常具象、非常写实、非常真切甚至非常感人的。否则，我们怎么能从中体验到艺术情感并获得审美感受呢？又怎么能准确无误地说出，在阿尔塔米拉洞穴的顶部，栩栩如生地画着二十多只旧石器时代动物的形象，包括十五头野牛、三只野猪、三只母鹿、两匹马和一只狼呢？甚至如果我们能够找到这壁画的作者，他也许还会乐意于告

诉我们，那只狼，就是他在某时某地所遇到的那一只。但是，一个困惑着现代画家的问题在这里也同样是有意义的：这些现实生活中早已有之的事物，究竟有什么必要多此一举地再画一遍呢？显然，再现只是一种手段，它本身是没有意义的，而只能服务于一定的目的。在原始时代，这个目的就是通过对这些动物形象的把握去交感神秘的自然力，从而把生命所系而又变化不定的机遇固定下来，控制起来。也就是说，他们在洞壁上描绘这些动物的形象，并不是或并不只是为了固定这些形象所标示代表的某个实物，而更重要的是为了固定这形象背后的神秘的自然生命创造力。甚至追溯得再早一点，他们保留一根兽骨，佩戴一颗兽牙，或者把曾经有效地打死过一头野兽的石块定为工具而代代相传，也都是基于生命创造力的意义。这样，这些本来带有偶然性的石块、兽牙、兽骨以至动物形象和人体造型，就超越了它们自身的个别性、具体性、有限性，而获得了普遍性、抽象性、无限性即神性，成了具有表征作用的符号。后来的人们，就可以通过这个超越了个体因而具有普遍性的符号，去同样获得对神秘力量的把握。也许正是为了追求这种普遍性，布勒塔尼半岛上列石的建造者们才觉得无须把这些石块都加工成清晰可辨的具体人形吧？或者像复活节岛上奇迹的创造者们那样，即使把那些巨石都加工成人形，也不必一定要像某个具体的人，因此那些形象才都长着一副定制的、批量生产的面孔吧！

于是，原始人类创造的这些视觉形象，就成了沟通此岸与彼岸、现实界与虚幻界的中介。一方面，作为具体可感的形象，它的表层意义总是确定的，可以直接把握的；另方面，确定的形象之中又蕴含着不确定的意义，因此它就不会满足于表层含义的确定，而总是要把不确定的深层意义不断显示出来。形象具体、可感、确定但不永在，意义神秘、无形、不确定然而永恒，这就使人类对未知领域的把握，处于永久的追求之中。他不断感知、捕捉、描绘、创造各种形象，力图把它们作为一种符号，去把握形象背后永恒的意义。但是，只要稍有收获，人们就几乎立即会同时发现，他实际上并未能真正把握那永恒。而且，他对永恒把握得越多，他把握永恒的困难就越大。他越能理解永恒，就越能理解永恒之不可把握。因为永恒作为无限，一旦被有限的形象所界定，就将失去永恒之为永恒。然而，永恒的意义越是不能确定、不能把握，人类就越是要去确定它、把握它。因为只有不能确定、不能把握者，才对力图要确定、把握它的人保持永久的魅力。一旦失去这魅力，人类也就将失去追求，在自我满足中沉沦。也许正是由于这个原因吧，早期人类才坚持不懈地把一块又一块巨石从千里之外运到某一个神圣的地区，把它们

排成一列又一列，垒成一个又一个的高台、石桌、金字塔。这使人想到了希腊神话中那个被神判定终生要受绝望之苦的西西弗斯：他必须奋力把一块巨大的顽石滚上山坡，又无望地看着它因自身的重量坠落下来，然后再奋力把它推上去，又再跌落下来，如此循环往复，永无止境。这在神那里，何妨看作一种游戏？正如一个精力过剩的儿童，嬉戏着垒起又卸下石块，筑起又推翻沙堆。但在西西弗斯那里，这又何尝不是一种苦役：永无休止的劳作，永无终结的奋斗，永远看不到胜利的希望。这也正如鲁迅笔下的“过客”，只能在一条没有尽头的路上永不停步地走下去。然而，一旦走、滚动石块、追求，等等，它们本身成了目的，苦役也就变成了幸福。因为这滚动的石块、迈进的脚步、不懈的追求，每运动一次，就是一次对有限确定的超越和对无限永恒的体验。

神话正是这样一种超越和体验，即正是通过有限形象去把握无限永恒的尝试，而我们如果把“神”理解为永恒、无限或彼岸世界的话，那么，可以说，凡是那些试图交感、捕捉、把握事物神秘属性和神秘力量的形象、语言和行为，就都广义的是一种“神话”，即都是在一种既非感性又非理性的超验状态中，直接与“神”同一，代“神”立言，向人们传达“神赐的真理”。我们知道，所谓“神赐的真理”，其实不过只是人的真理，是人对彼岸世界的一种把握，因此，从这个意义上讲，神话，也就可以说是一种“艺术形而上学”。

〖三〗

作为“艺术形而上学”，原始神话差不多都有一种解释学的倾向，至少是，在原始神话那里，没有什么自然现象和社会现象是不可解释的，问题仅仅在于如何解释。

例如，布须曼人有一个神话是解释星辰起源的：“古代有一个女郎——布须曼人的始祖——想造出一种使人们看得出回家之路的光，所以她把炽热的灰烬撒向空中，于是火花就变成了星星。”明科彼人的一个神话则是解释夜的起源的：“有一天太阳燃烧似的照耀着，令人非常苦闷。有两个因苦闷而烦躁的妇人，为了要发泄她们的苦闷，把一条可怜的毛毛虫践踏死了。普尔加神对于这件罪恶非常震怒，于是降下漫漫的长夜，要使人们对日光的价值再看高些。所以夜和毛毛虫同样地叫作

gu-rug。”[19] 虽然我们都知道，所谓神话学的解释，与自然现象的真正本质和科学原理相距甚远，但把夜和毛毛虫联系在一起，也仍然让人惊诧和费解。古埃及人则把黑暗和罪恶都归咎于蛇。在古埃及崇拜太阳神的人们看来，蛇是邪恶精灵的化身，黑夜就是阿培普蛇（The Apep Serpent），又叫“大蠕虫”。它每天晚上从冥府升起来，毁坏太阳船，吞吃赖神。有时它在白天出来，表现为乌云和阵雷；这时发生一场可怕的战斗，有电闪的矛向它扔去。当人们所害怕的日蚀出现时，阿培普蛇似乎获得了暂时的胜利。而这时，人们就要聚拢来，一齐叫喊，祭司们则高唱有力的咒语，以吓退那黑暗和邪恶的鬼怪[20]。这很有一点像中国关于“天狗吃月亮”的神话。在北欧神话中，追逐太阳并想把太阳吃掉的是恶狼斯古尔（Sköll），追逐月亮并想把月亮吃掉的是恶狼哈底（Hati），所以每当日蚀或月蚀之际，人们就会集合起来大声叫喊并敲击金属器物以吓退恶狼，以此拯救太阳或月亮。在印度神话中，天神毗湿奴共有四只手，其中一只手持降魔棍，专门用来打击吞食太阳的妖魔拉乌（Rahu）。不过，在我看来，古埃及这一则神话似乎还另有含义，它似乎隐约地反映了父系氏族制与母系氏族制的残酷斗争。蛇（它同时也是男性生殖器的象征）象征着父系制，太阳（它同时也是女性生殖器的象征）[21] 象征着母系制，前者对后者的胜利，是通过一系列暴力行为和阴谋诡计来实现的，而且父系制一旦成立，人类也就进入了没完没了地相互残杀和欺诈的时代，母系制时代的温情与和平不复存在，所以用蛇象征黑暗和邪恶并不奇怪，而太阳的复出则表现了人们对远古原始共产制的回忆和向往。

中国古代神话中也不乏这种解释学的内容。有一则著名的神话解释了天体的运行规律和中华大地的地理特征。据说是在女娲创造了人类之后的某一年，水神共工和火神祝融之间忽然爆发了一场你死我活的战争。水火本不能相容，所以无怪乎虽然有人说共工是祝融的儿子，但父子俩也只好以兵戎相见。战争的结果，与外国的神话不同[22]，是老子战胜了儿子，年轻而勇敢的新神共工遭到镇压。然而这被镇压的新生力量并没有屈服和投降，而是竭尽全力做最后的斗争。他一头向西方的不周山撞去，把旧秩序打了个天翻地覆。于是“天维绝，地柱折”，山林起火，洪水滔天，不得不由女娲出来收拾残局。但这个世界再也无法恢复原状了：“天倾西北，故日月星辰移焉；地不满东南，故水潦尘埃归焉。”[23]

看来，“神话的世界乃是一个戏剧般的世界——一个关于各种活动、人物、冲突力量的世界。在每一种自然现象中它都看见这些力量的冲突。神话的感知总是充满了这些感情的质。它看见或感到的一切，都被某种特殊的气氛所围绕——欢乐或悲伤的气氛，苦恼的气氛，兴奋的气氛，欢欣鼓舞或意气消沉的气氛”[24]。毫不奇怪，对自然现象的任何神话学解释，都归根结蒂是人的解释，因此这种解释中总是折射着人类社会生活的光芒。正如马克思所指出：“国家、社会产生了宗教即颠倒了的世界观。”“一个人，如果想在天国的幻想的现实性中寻找一种超人的存在物”，那么，他找到的势必就“只是自己本身的反映”[25]。不是神创造了人，而是人创造了神，并把他们拉进来参与了人间的斗争，从而构成了一个充满戏剧性冲突的神奇世界。神话的这两个要素——戏剧性的冲突和由此而产生的强烈的情感体验——再加上它的第三个要素，就构成了艺术的神话模式。

这第三个要素就是德国艺术史学家康拉德·朗格（Konrad Lange，1855—1921）之所谓“有意的自欺”（eine bewusste selbsttäuschung）。的确，在某种意义上，艺术有如游戏，它们都是一种“明知是假，却认真去做”的活动[26]。几乎所有的人都知道世界上并没有什么翻云覆雨的神魔和来去无踪的仙人，甚至稍大一点的孩子也都清楚并没有什么圣诞老人、白雪公主、小人鱼、灰姑娘，他们当然也知道布娃娃不会说话，哈姆雷特是演员扮的，却宁肯信其有不肯信其无地乐此不疲，一丝不苟地表演和观赏着这些子虚乌有的奇谈怪论，其目的，正是要在这有意的自欺中获得想象自由的满足，在自由的想象中体验生活中不可能体验的情感经验，领略那“似是而非”的乐趣。在这类活动中，人们暂时地割断他与现实生活的联系，暂时地忘却科学知识的教导，以全身心投入到那假想的世界中去，悲其悲，喜其喜，怒其怒，忧其忧，乐其乐，哀其哀，不以为假，反以为真，情之所至，不惜为其狂笑恸哭，或兴高采烈，或切齿咬牙。如果有人在这时戳穿假象，反倒会令人怅然若失，十分扫兴。这种心理，我们在儿童的游戏和成人的艺术活动（尤其是戏剧艺术活动）中实不罕见。

可以肯定，人类的这种艺术心理有相当一部分是由神话和与神话有着不解之缘的巫术、萨满活动培养出来的。我们知道，神话世界虽然是一个不折不扣的虚幻世界，却又有着一条不可动摇的真实性原则。正如卡西尔所说：“在神话想象中，总是暗含有一种相信的活动。没有对它的对象的实在性的相信，神话就会失去它的根基。”[27]其实这也是一切

巫术和宗教的共同原则：“诚则灵”。而所谓“诚”，首先就表现在对那些荒诞不经东西的笃信上。总之，你得相信盘古开天、上帝造人、太阳和月亮本是一对夫妻之类的事情是确凿无疑的，也得承认这种思维方式和解释模式是无可非议的，否则就谈不上什么神话的创造和传播。然而，无论先民们怎样笃信这一切，神话的真实毕竟只是想象的真实，但这种想象的真实却又是被当作非想象真实的，即当作事实的真实的。也就是说，在这个神话的时代，一方面，意识“不用想象某种真实的东西而能够真实地想象某种东西”；另方面，它又并不认为自己想象的不是某种真实的东西，而只是在真实地想象某种东西。那么，这样一种心理是怎样产生的呢？

本书认为，这种心理可能与梦有关。因为一方面，梦与想象有一个共同的心理学本质，即它们都是表象的自由运动，这使梦与想象在现象上有惊人的相似之处，而且有可能被混为一谈；另方面，梦与想象又有着根本的区别，即想象是受意识支配的，而梦则完全是无意识的，所以人们在想象时能清楚地意识到“这不过是想象”，而在做梦的时候却不能意识到是在做梦。这就很容易使人把梦中见到的东西当作真的。事实上，弄清梦与非梦，有时并不像我们想象的那样简单。B. 马修斯（B. Matthews）谈到过一个例证：六岁的汤姆在忙着舔掉糖罐里的食物时问：“爸爸，我们究竟怎样才能去确定所有的东西不是一个梦呢？”他这句话的意思是：真正地舔一只糖罐里的东西和在梦中舔一只糖罐里的东西究竟区别在哪里？或者说，梦与非梦的区别在哪里？既然梦中的体验和感觉是那样的真实，那么，又有什么理由说它就一定是不真实的呢？相反，又有什么根据说我们醒着的时候所体验和感觉到的就一定是真实的，就不是梦呢？所以马修斯说：“假设所有的东西都是梦，都是我的梦，连那种我认为是醒着或我似乎是在睡觉也都是梦的一部分，那么在我相信它是真实的生活（包括醒的时候和梦的插曲）和一个终身的梦（在这个梦中，我看到自己有时是醒着，有时是在做这样或那样的梦）之间的区别究竟在哪里呢？”[28]

其实，早在两千多年前，我国的哲人庄子就已提出了梦与非梦的区别与转化问题。他说：“昔者庄周梦为胡蝶，栩栩然胡蝶也，自喻适志与！不知周也。俄然觉，则蘧蘧然周也。不知周之梦为胡蝶与，胡蝶之梦为周与？”[29] 这可以说是对梦幻心理极为准确的描述，而且我认为这种心理也很可能是与原始人的心理极为相近的。我们几乎可以肯定，原始人无法弄清：究竟是我梦见自己变成了蝴蝶呢？还是蝴蝶梦见自己变

成了我呢？既然我能梦见自己变成了蝴蝶，那么，我一定也就本来是蝴蝶；而我如果死了，也就是蝴蝶的梦醒了。所以我就是蝴蝶，蝴蝶也就是我，是我的“图腾”。正如以红色鹦鹉“阿拉拉”为图腾的西非博罗罗人所言之凿凿的：“我就是红色的阿拉拉，同样，红色的阿拉拉也就是我们！”[30] 阿拉拉可以变成博罗罗人，博罗罗人也可以变成阿拉拉，正如庄周可以变成蝴蝶，蝴蝶也可以变成庄周。蝴蝶也好，庄周也好，阿拉拉也好，博罗罗人也好，都是相对的、暂时的、现象的，只有那生命之灵魂才是永恒不变的。这种原始、素朴的形而上学观念，正是这样从梦和对梦的理解和解释中产生出来的。正如后来恩格斯所揭示的：“在远古时代，人们还完全不知道自己身体的构造，并且受梦中景象的影响，于是就产生一种观念：他们的思维和感觉不是他们身体的活动，而是一种独特的、寓于这个身体之中而在人死亡时就离开身体的灵魂的活动。从这个时候起，人们不得不思考这种灵魂对外部世界的关系。既然灵魂在人死时离开肉体而继续活着，那末就没有任何理由去设想它本身还会死亡；这样就产生了灵魂不死的观念。”[31]

灵魂不死的观念导致了最早的“通神”行为，即与在狩猎活动中被自己打死的动物的灵魂对话。因为既然灵魂是不死的，而且是可以不断转换自己寄寓形体的，那么，谁能担保那被打死的猎物中，不是寄寓着某个熟人或敌人的灵魂呢？那灵魂在他所寄寓的肉体中本来生活得很好，现在却被我们夺去了这肉体，正如一个人被夺去舒适的住宅，那么，在他找到新的住宅之前，这流离失所的灵魂无疑是要向我们表示他的愤怒并可能会降灾于我们的。无形的灵魂处于隐蔽之中，他的袭击防不胜防，和他结怨显然不是什么好事。因此有必要进行赎罪仪式，向他行贿、赔礼，小心翼翼地讨价还价，并祝愿他尽快找到更为舒适的新住宅。本书第五章引用过费尔巴哈关于这类活动的叙述，砍倒一棵树要用一口小猪做禳解。这自然是矛盾的，比如说，古希腊、罗马人又该用什么来对这口小猪的死表示歉意呢？难道树神知道悲痛愤怒，小猪的灵魂或其保护神就可以一任人们拿它做无辜的牺牲吗？尽管此事是如此地不近情理，但人们还是照行不误。当然，用来蒙蔽和贿赂那些屈死灵魂的，还多半是些廉价的眼泪和甜言蜜语，较高级的则是献上一台歌舞晚会。例如墨西哥的狩猎者常常一面打击死鹿，一面说：“休息吧，老兄！”而在加拿大的狩猎部族那里正如在非洲的狩猎部族一样，当一只野兽被杀，周期性的仪式会反复举行以保证野兽的继续繁殖。“狩猎者这样做的目的是想使野兽的报复变得无效并使死去动物及其灵魂与狩猎

者重新恢复到一种融洽状态。”[32] 在我国东北地区和内蒙古、新疆的鄂温克人那里，杀熊和吃熊都有一套异常复杂的仪式。在他们打死熊以后直到吃熊肉以前，任何人都绝不能说熊是被打死的，也不能说熊死了，而只能说它“睡了”；杀熊的刀子要说成是一种割不断东西的钝物，打熊的枪要说成是一种吹的东西。在吃熊肉的时候，大家围坐于“仙人柱”中，一齐“嘎嘎”地发出和乌鸦一样的声音，并说，“是乌鸦吃你的肉，不是鄂温克人吃你的肉”，然后才开始吃。熊的大脑、眼珠、心、肺、肝、肠都不吃，因为那是熊的灵魂所在的地方。此外，对熊的残骸要举行风葬。这些残余部分被小心地按一定之规包扎好，头向东安葬在事先架好的两棵树中间的横梁上。安葬熊的树必须是枝叶繁茂的粗大松树，把两棵树的里面削成平面，横刻十二道沟，并用木炭、鲜血和各种野花的颜色在上面涂成五颜六色。在靠头树的第六道沟的两侧，砍出刀口，把熊的眼睛安上去。这些准备就绪后，参加的人们都要假哭致哀，并在上风处点燃火堆，用烟熏熊的尸首除污[33]。

在这种原始的“通神”（与已死动物的灵魂对话）活动中，值得注意的是“假哭”。“假哭”作为一种赎罪仪式，虽然不能简单地说就是一种虚伪的情感，却的确是一种“有意的自欺”。至于那种“委过于人”的行为（如说：“是乌鸦吃你的肉，不是鄂温克人吃你的肉”），就简直是“自欺欺人”，已近乎“掩耳盗铃”了。但这种自欺欺人和掩耳盗铃的行为在原始巫术中真是屡见不鲜。弗雷泽就曾谈到，原始人在用巫术加害于仇人时，也不会忘记说上一句：“不是我在埋他，是加百列（即天使——引注）在埋他。”他们相信，这样一来，谋杀罪就会落到大天使加百列的肩上，而让天使来承担罪责，当然比由自己来承担要好得多[34]。如此看来，原始族民们真是天真得近乎可爱，但他们是否真的相信这种嫁祸于人的说法确有实效，却不得而知。不过可以肯定，这种有意识的自我欺骗对于他们来说是十分必要的。正是靠着这有意的自欺，他们才能克服那害怕遭到报复的恐惧心理。弗洛伊德认为梦是睡眠的守护神，我们也可以说，这种有意的自欺也是原始人进行狩猎、战争和各种巫术活动的守护神。

毫无疑问，梦和灵魂不死的观念，还将导致更高级的通神行为，导致专门的神职人员（萨满、巫师、祭司）的产生。无论如何，梦都会激起惊奇感，而释梦可能是解除惊奇感的最早尝试。当人们对梦的解释碰巧和事实相符的时候（由于原始人类的生活范围是那样狭小，他们的生活内容又是那样单调，这种相符的可能性极大），他们的兴趣也就更大

了，探索的热情也就更高了。显然，由于原始人的思维在总体上讲是“神秘的”，因此，他们对于梦也就只能从神秘属性方面去解释，而当这种解释碰巧言中时，他们就会把梦看作是神的诏语，看作神谕。于是，就产生了专门传达神谕的人——萨满、巫师、祭司，他们很可能是从那些最善于释梦也最“善于”做梦的人中间产生的。

也许正是由于这个原因，萨满们在传达神谕的时候才必须处于一种类似于梦幻的“迷狂”状态之中。“迷狂”正是介乎梦与非梦之间的一种催眠状态，它既不像想象那样完全处于意识的控制之下，又不像梦那样完全是无意识的信马由缰，而很可能是一种“超感经验”和“理性直观”，是长期观察所积累的表象的瞬间组合，和长期思考所积累的认识的瞬间升华，即真正意义上的“灵感”。当然，这只是就真正的萨满而言，至于那些江湖术士的装神弄鬼，则不在此列。

真正的萨满（包括一切可以“交通神灵”“传达神谕”的人），作为最早的释梦者，同时就是最早的思想家和哲学家。所以马克思在讲到“分工只是从物质劳动和精神劳动分离的时候起才开始成为真实的分工”，而意识从这个时候起也“才能真实地这样想象：它是某种和现存实践的意识不同的东西”时写道，“与此相适应的是思想家、僧侣的最初形式”[35]。马克思将最初的思想家和最初的僧侣（萨满、巫师、祭司等专门的神职人员）并列不是没有道理的。事实上，从对梦境做出解释，到对一切自然现象和社会现象做出解释，这两者之间本来就只有一步之遥。它们共同地体现了人类心灵深处的一种“形而上学倾向”，即人类无论如何也要把握和阐释自身与其面对的整个世界之内在本质的理性冲动。因此，在原始时代，这两种解释往往是连在一起的，甚至后者还是通过前者来实现，即对自然现象和社会现象的解释往往是通过梦或“白日梦”来进行的。因为在原始人类看来，世界既然在本质上是神秘的，那么，对它的解释就不能诉诸非神秘的手段，而只能诉诸“神性的着魔”，诉诸“白日梦”和“迷狂”。

原始时代的萨满、巫师和祭司们，不但是最早的神学家和思想家，同时也是最早的艺术家。因为他们不但要负责与神灵交通、与神灵对话，而且还要负责将那难以言表的神的诏语和神的旨意，绘声绘色原原本本地传达给自己的同胞和族人。就前一过程而言，美妙的歌舞往往是打开通往神秘世界大门、讨得神灵们欢心的必要手段；就后一过程而言，充满激情的表演和惟妙惟肖的再现乃是那神秘内容可靠性的确证。

因此，作为人神之间的中介，他们是集思想家和艺术家、解释者和表演者于一身的人物。正如神话中之充满戏剧性，他们的表演无疑也充满了戏剧性，而正是为了增强这戏剧性效果，萨满们的表演有很多都使用了面具。面具是一把双刃剑，它有两个方面的作用。一方面，对于萨满来说，它起到了割断其与现实世界联系的作用，从而使他较容易进入那虚幻世界和梦幻世界。我们知道，梦的前提是睡眠，即闭上眼睛。在原始人看来，当人们闭上眼睛进入睡眠状态时，他也就进入了另一个世界。因此反过来也一样，如果要进入到另一个世界，唯一的办法就是首先将眼睛闭起来。然而，萨满的通神活动毕竟只是一种“白日梦”，所以就只能用戴上面具来代替闭上眼睛。克萨波洛西克（M. A. Czaplicka）曾谈到，西伯利亚的萨莫耶德人（Samoyed）中的“萨满”（tadibey）用面具代替手帕把眼睛遮住，这样他就可以通过一种内心现象（innersight）进入到灵魂世界。另一方面，对于观看萨满表演的人来说，它又可以起到一种间隔作用和暗示作用，即将萨满和他的同胞们间隔开来，并使后者相信他们面对的并非自己的族人和兄弟，而是来自神秘世界的神灵，是神灵的化身和替身。这样一来，他们也就在有意无意之间忘掉了自己的现实存在，随同萨满一起在迷狂恍惚之中进入了另一世界。

我们知道，无论对于艺术创作，还是对于艺术欣赏而言，这种间隔作用和暗示作用都是十分必要的。列宁指出：“艺术并不要求把它的作品当作现实。”[36] 而且，一旦人们把艺术作品当作了现实，就势必会出现诸如观众手持大斧上台砍死“曹操”或开枪打死“雅各”（莎士比亚悲剧《奥赛罗》中人物）的“悲剧”，这种“悲剧”显然并非莎士比亚们所愿意看到的。一般说来，人们在欣赏艺术时，总会有一种将艺术与现实区别开来的“欣赏意识”，即如朱光潜先生所说，当我们进入剧院时，“我们的日常生活之线就被戏票剪断了”[37]，我们就进入了另一个世界，一个虽然在本质上是现实世界的反映却又并不能等同于现实世界的艺术世界，而在我看来，带领我们进入那另一世界的便正是面具。在原始时代的祭神、通神活动中，它带领我们进入神灵的世界；在现代艺术活动中，它带领我们进入艺术的世界。事实上，戏剧艺术正是从原始祭神活动演变而来的，那戴着面具的“萨满”便是最早的演员，最早的表演艺术家。古希腊的悲剧和喜剧都来源于生殖崇拜的“酒神祭”之羊人剧和马人剧[38]，而所谓羊人和马人则正是“戴面具的人”。中国的戏曲源自古代乐舞，而古代乐舞又源自远古巫事。许慎《说文解字》说：“巫，祝也。女能事无形以舞降神者也。象人两褒舞形。”又说：“舞，乐

也。”巫与舞既同音又同义，无非因为在远古时代，巫者必能舞，舞必为巫，巫——舞——乐三位一体。楚人称巫为灵（靈），靈从巫，也就是“萨满”，同样是能歌善舞之人。“思灵保兮贤姱”，“展诗兮会舞”，“灵偃蹇兮姣服，芬菲菲兮满堂，五音纷兮繁会，君欣欣兮乐康”[39]，说的正是巫者（萨满）华服美饰、载歌载舞的场面。所以舞也就是巫，从巫舞到乐舞再到歌舞性极强的“戏”，便正是中国戏曲的发生发展历程，而中国戏曲所特有的“脸谱”，实际上正是巫舞时代“面具”的变种和流风余韵。

无论脸谱还是面具，它们要解决的都是这样一个矛盾，即一方面必须把演员看成就是角色，另方面又同时必须清楚地意识到他又不是角色。不把演员看成就是他所扮演的那个人物，我们就不能进入剧情，就不能与剧中人同喜乐共悲欢，就不能引起共鸣，也就不能欣赏；同样，如果不能意识到“这不过是演戏”，就会失去审美的距离感，就会酿成前述杀死演员的悲剧，或如朱光潜先生引证过的：在荷属布拉邦特内地的一个小村庄里，善良的村民们默默地看过了两三起流血悲剧之后，再也忍受不了，便成群结队地爬上舞台打断了演出，高喊：“血流得够了！”[40] 这显然也无法欣赏。而面具恰恰可以调节二者的关系。在祭神和通神活动中，它一方面告诉人们，那萨满就是神；另方面又暗示着这样一层意思：那不过是一个假神，是代神立言者，是神的代表和替身。就其作为“神”而言，他既是真实的，又是虚拟的。如果没有真实性，那么，他口中吐出的就不会是“神话”而成了“鬼话”；如果没有虚拟性，他就无法暂时地变成“神”，所以真正的神反倒是没有面具的。只有“假神”——“通神之人”才有面具，并正是靠着这面具充当了神与人之间的中间人和调停者。同样，如果没有一种行之有效的手段，我们也就无法将艺术的真实性与虚拟性统一起来，尽管这手段并不一定必须是面具或脸谱，但它们却无疑在这方面起到了积极的作用。

的确，无论是萨满还是演员，一旦戴上了面具，就会产生一种心理暗示作用，从而认为自己是神或另一个人，可以作为神或另一个人，或者代表神或另一个人行动和说话，并且不必由自己来对这些行动和语言负责。这样一种活动无疑是会带来一种游戏的快感的，尽管在原始人那里，这绝非是什么游戏，反倒是十分严肃的事情。但毕竟，萨满的跳神与艺术和游戏的确有着共同的心理因素，因此，当天上的神降临人间，人世的大酋长和君王们被当作神来供奉时，娱神的巫术也就变成了娱人的艺术，变成了供统治阶级享乐的游戏。“相传奴隶制时代的第一个统

治者夏启，即位后，公然把当时认为非常神圣的、前代祭祀乐舞——《韶》，拿来自己欣赏取乐。还编了一个神话，说启是从天上把《九韶》带回人间来表演的。”[41] 商人重鬼事神，娱神以舞，“但随着社会的发展，《巫舞》逐渐成了不仅娱神，同时娱人的舞蹈”[42]。至于春秋之际，更已是“八佾舞于庭”，完全“不成体统”。它已由娱天上之神到娱地上之神而至于娱地上之人了。这与其说是新兴地主阶级的胡作非为和无法无天，毋宁说是一种历史的必然。

〖四〗

从通神到娱神再到娱人，这正是艺术从原始巫术、宗教和神话中生成的过程。在这里，原始巫术的通神功能，最早作为生产劳动的辅助手段，便充当了从生产劳动到艺术活动，亦即物质生产和人口生产到艺术生产之间过渡的中介，其中贯穿着的，就是前述戏剧性冲突，对这种冲突的情感体验和“有意的自欺”（即真实性与虚拟性的统一）。但是，所谓艺术的神话模式，并不仅仅是一种体验模式，同时也是一种表述模式。也就是说，神话，作为“神的话”，总是与它独特的语言和语言方式难解难分地融为一体的，以至于我们在某种意义上甚至可以说，神话就是一种独特的语言表述方式。

神话与语言的亲缘关系也许最早是由赫伯特·斯宾塞（Herbert Spencer，1820—1903）揭示出来的，他曾经试图证明：对于自然现象（如日、月等）的宗教崇拜，究其终极根源，不过是人们对于用来称呼这些物体的名称的一种误解[43]。德国学者马克斯·缪勒（Max Müller）则进而认为，神话是由语言的疾病（a disease of language）所引起的。神话的作者都处于一个直觉和本能占优势而抽象思考十分无力的阶段，因此在他们的语言中，抽象词汇非常贫乏而具体描述性的词汇则非常丰富。这样，他们就会常常无意识地给某些自然现象以诗的描述。例如我们说“太阳微露曙光”，而古代的雅利安人却只会说“太阳爱曙光”或“太阳拥抱曙光”，于是这句话后来就成了神话，成了希腊神话中阿波罗（Apollo）追逐达佛涅（Daphne）这样的神话故事。这个神话说，太阳神阿波罗（在希腊神话中应为菲玻斯）看见丘比特（Cupid，在希腊神话中应为厄洛斯）正在试他的弓箭，便嘲笑了这个小男孩。爱神维纳斯

（Venus，在希腊神话中应为阿芙洛狄忒）的儿子小爱神决定报复这狂妄自大的家伙，于是将燃起爱情的金箭射进阿波罗心中，又将拒绝爱情的铅箭射向河神的女儿（一说为大地的女儿）达佛涅，于是就开始了天神与仙女之间那富于戏剧性的追逐。（后世艺术作品中“女跑男追”的模式不知是否由此而出？）正当阿波罗马上就要追上达佛涅时，这仙女却变成了一棵月桂树。为了表达自己强烈的爱情，阿波罗便把这树的枝叶编成了自己的王冠（桂冠）。但在缪勒看来，这个美丽的神话却是由词语的变化而产生的：在希腊文中表示“发光”的词是“赫利俄斯”（helios），原是雅利安语中的“太阳”，而梵文表示“燃烧”的词是“ahana”或“dahana”，原是雅利安语中的“黎明”。所以“达佛涅”（daphne）即“dahana”，意为“黎明时分火焰般燃烧着的曙光”，而月桂树因易于燃烧也叫“daphne”。这样一来，“菲玻斯和达佛涅的故事无非是描叙了人们每天都可以观察到的现象罢了：晨曦出现在东方的天际，太阳神继而升起，追赶他的新娘，随着炽热的阳光的爱抚，红色的曙光渐渐逝去，最后死在或消逝在大地之母的胸怀之中”[44]。

缪勒的解释当然不失为一家之言，但这种解释究竟有几分正确性，却也还值得怀疑。例如，他曾列举丢卡列翁和皮拉的神话：当宙斯将他们二人从毁灭了人类的大洪水中救出后，他们从地上捡起石块，抛掷身后，石块落地变成了人，他们二人也就成了新人类的祖先。这种由石头变人的观念是怎么产生的呢？按照缪勒的观点，是因为在希腊语中，人和石头是由发音相同，至少也是发音相近的名称所指代的。“λαός和λας二词是半谐音词，问题不是即刻昭然若揭了吗？”[45] 但是，究竟为什么人和石块会是由发音相同，至少也是发音相近的名称所指代的呢？我们完全可以做这样的解释：那是因为在神话中，人是由石块变来的。人既然是由石块变来的，“人”这个词与“石块”这个词发音相近，也就没有什么可奇怪的了。同样，月桂树为什么叫“daphne”呢？就因为它在神话中是达佛涅变的。这样一来，对神话的语言学解释就变成了对语言的神话学解释，而这种互逆，也显然并没有什么不可以的。因此，事情很可能刚好与缪勒说的相反，不是某些词语发音相近而导致了神话，反倒是神话或神话思维导致了这些词语的亲缘关系。

于是，一个发生学的问题就摆到了我们的面前：究竟是先有神话的语言呢，还是先有神话的思想呢？按照缪勒的观点，似乎是神话的用语常先于神话的思想。但我们认为，“语言是思想的直接现实”[46]，表述方式是和思维方式一致的。正因为原始人把“太阳微露曙光”看作是“太

阳拥抱曙光”或“太阳追逐曙光”，才会最终产生诸如阿波罗追逐达佛涅一类的神话；也正因为他们从“万物有灵”的观念出发，把一切事物都看作是有生命、有意志、有情感的，才会说“风在吹”，“大海隆起了背脊”，“山峰站在那里”，等等。甚至如法国人类学家列维-斯特劳斯（Lévi-Strauss，1908—2009）所举的例证也能说明这一点。与马克斯·缪勒不同，列维-斯特劳斯认为：“丰富的抽象性词语并非为文明语言所专有。”例如，陈述句“这个恶人杀死了那个穷孩子”，译成北美洲西北部广泛通行的契努克印第安语就是：“这个人的恶性杀死了那个孩子的贫穷。”他们还把“这个女人使用过一个很小的篮子”说成是“她把委陵菜根（一种烈性草药根——引注）放入一个蛤篮的小中” [47] 。不难看出，“邪恶杀死了贫穷”“草根放入了小中”这种说法，是和“太阳拥抱曙光”“大海隆起背脊”一样富于诗意的。从修辞学的角度说，他们都是拟人，只不过在契努克语这里，连“邪恶”“贫穷”“窄小”一类的抽象名词也像“太阳”“曙光”“大海”一类具体性名词一样被人格化了。

将一切有生命的事物（动物、植物）、无生命的事物（风、雨、山川、星体等）乃至抽象性质（邪恶、贫穷等）都加以人格化，都看成是有生命、有意识、有情感，可以按照自己的愿望和意志来行动的“人”，这正是原始思维的一个重要特征，而且正是这一特征产生了神话。前已说过，神话是一种“艺术形而上学”，它总是要对自然现象和社会现象进行解释。但是，解释方式是由思维方式决定的。原始人既然只能这样思维，他也就只能这样解释。他们既然只能把太阳和曙光都看作“人”，那么他们就只能这样解释太阳升起后曙光消逝在天边的自然现象：青春美貌的少女无法接受太阳神炽热的爱情，终于躲进了大地母亲的怀抱。这种在现代人看来是神话的说法，在原始人那里却可能被看作是真理。但是，这种解释又终究不是科学，不是真理。以“拟人”“移情”和“泛灵论”为特征的原始思维，不可能结出科学之果，而只能开出艺术之花。神话学的解释是一种诗意的解释，它培养出来的，乃是一种“诗性智慧”或“诗性思维”。所以卡西尔说：“神话兼有一个理论的要素和一个艺术创造的要素。我们首先得到的印象就是它与诗歌的近亲关系。” [48] 理论的要素是它的形而上学核心决定的，艺术创造的要素则是它的“诗性思维”方式决定的。只要比较一下，我们就不难看出，阿波罗与达佛涅的神话与一首著名的诗歌在思维方式上是何其相似乃尔：

夕阳，笼在蔷薇花色的纱罗中，

如像满月一轮，寂然有所思索。

恋着她的海水也故意装出个平静的样儿，
可他嫩绿的绢衣却遮不过他心中的激动。

几个十二三岁的小姑娘，笑语娟娟地，
在枯草原中替他们准备着结欢的婚筵。

新嫁娘最后涨红了她丰满的庞儿，
被她最心爱的情郎拥抱着去了。[49]

显然，如果要把这首诗“翻译”为神话，几乎可以说是一点也不困难：

太阳与大海是一对情人。太阳娇小美丽，永远是那么年轻，尤其是当她刚刚醒来，从天边云霞的彩衣中露出红扑扑的脸蛋时，那充满青春活力的模样，更是让人心醉神迷。深深爱恋着她的大海有着宽厚的胸膛，时时都想把他的心上人揽入怀中。但太阳是个任性的女孩子，她可不愿意当一个每时每刻都厮守在丈夫身边的妻子。只有当她在天空玩耍嬉戏得疲劳了的时候，才肯枕着情郎粗壮的胳膊和宽厚的胸脯安然入睡。于是，这对情人只好每天傍晚都举行一次婚礼。每到这个时候，他们都要充满激情地相互凝视。大海为了表现出男子汉的气派，每每故意装出个平静的样儿，可他嫩绿的娟衣却遮不住心中的激动。太阳呢？她笼在蔷薇花色的纱罗中，装出一副若有所思的模样，但最终还是涨红了脸庞，投入心爱情郎的怀抱之中。那小别之后新婚的欢乐，大概只有他们才知道吧！

同样，阿波罗追逐达佛涅的神话，也可以十分便当地“翻译”为诗：

美丽的少女达佛涅，

诞生在晴朗清新的早晨，
残月和晨星如闪光的珠贝，
装饰着她薄如蝉翼的罗裙。

年轻英武的阿波罗神，
只看了她一眼，就被摄去了灵魂，
他早已忘却天神的庄重，
跳起来给了姑娘火热的一吻。

天神的唐突吓坏了少女，
她无法接受这过于炽热的爱情：
“帮帮我吧，大地母亲，
别让他破坏了我处女的安宁！”
大地默许了姑娘的心愿，
达佛涅飞快地掠过了天庭，
当阿波罗跃上长空茫然四顾，
他看到的只是月桂树的一片浓荫。

少年在树下痛哭失声，
为了那破碎的初恋之心，
并把桂树的枝条编作冠冕，
作为最高荣誉的象征。

神话与诗歌的这种“互译”，说明它们之间确实有一种内在的联系，而且这种联系正存在于所谓“语言的魔力”之中。事实上，在远古原始时代，诗人和神话作家是同一个人，即那些能够“与神交通”“代神立言”的萨满、巫师、祭司们。他们在“迷狂”的状态下说出“神赐的真理”，这些神圣的话就既是神话，又是诗。甚至直到古罗马时代，诗人们还被称

为“泛底士”（Vates），“这是等于神意的忖度者，有先见的人，未卜先知的人”[50]，而柏拉图的那些著名的对话，则不过是强调了诗人与通神者之间的这种承传关系。柏拉图认为，艺术无疑是一种模仿，但并非一切模仿都是值得肯定的。在他看来，事实上有两种模仿：一种是好的模仿，即对“神性观念”（divine idea）的模仿，也就是对“理念世界”的“回忆”。另一种是坏的模仿，愚蠢的模仿，即世俗的模仿。这种模仿所能反映的只是事物的非真实部分，即它的“外观”和“形象”，却不能反映它的本质，即“理式”。所以，后一种模仿只是模仿的模仿，影子的影子，是双重的虚构，和真理隔着三层，因此，应该将这种模仿的艺术赶出理想国。众所周知，柏拉图的这些观点后来遭到了他的学生亚里士多德有礼貌的反驳和批评。亚氏那影响了两千多年的《诗学》在事实上充当了“世俗的模仿”（或“快感的艺术”）的辩护辞。“辩护的方法既简单又平常，辩护辞承认了原告断言的全部事实，但是它却把这些事实变成被告者的荣誉。”——其原因正如说出上述这番话的英国美学家乔治·科林伍德所说，是因为柏拉图和亚里士多德实际上是站在两个不同世纪的立场上。柏拉图是旧世纪的最后一个人，他面临的问题是希腊世界的衰落及其症状、原因和可能挽救的办法。在众多的衰落症状中，与我们有关的就是“新的娱乐艺术取代了古老的巫术-宗教艺术”，亦即真正的严格意义上的艺术取代了寄生和混同于原始巫术-宗教的“前艺术”和“半艺术”。这在柏拉图看来是一种堕落，在亚里士多德和我们看来则不然，所以最后“雄霸了两千多年”的，仍只是亚氏的概念。但也正如科林伍德指出的：“亚里士多德带着另一代人对于呈现在他面前的（公元前）四世纪生活的感受，根据事实纠正了柏拉图的错误。可是，他却失去了柏拉图对新艺术历史含义的感受，他再也感受不到（公元前）五世纪的伟大和（公元前）四世纪的衰落之间的鲜明对照。柏拉图，他站在希腊走向衰落的门坎上，先知般地预见到夜幕的降临，他竭尽其英雄心灵的全部精力以防止夜幕降临。亚里士多德，他作为新的希腊世界的个中人，却看不出夜幕的存在，但是夜幕已经降临了。”[51]

然而，历史是并不会因为柏拉图的挽歌而停止其脚步的，即使这挽歌再悲壮、深沉和伟大也罢。新的、文明的、科学的时代终究要取代旧的、蛮野的、神鬼的时代，因此，新的、世俗的、娱乐的艺术也就同时要取代旧的、宗教的、巫术的艺术。对神的模仿必将为对人的模仿取代，对神意的传达也必将为对人情的传达取代，充满神学意味的柏拉图美学当然也必然会被代之以充满人间气息的亚里士多德美学，而神话时代也就终将宣告结束。正如马克思所说的：“任何神话都是用想象和借

助想象以征服自然力，支配自然力，把自然力加以形象化；因而，随着这些自然力之实际上被支配，神话也就消失了。”[52] 但是，神话虽然消失，神话的时代虽然结束，神话的精神和模式却留存了下来，成为新艺术的“武库”和“土壤”。仅仅在这个意义上，我们可以同意缪勒的说法：“毋庸置疑，在人类思想史的早期阶段，神话曾经放射出更加夺目的光辉，但它永远不会全然失去其光彩。”[53]

在神话留给我们的全部文化遗产中，最重要的，也许就莫过于我们前面说到过的“诗性智慧”这种思维方式和表述方式了。神话作为这种智慧的结晶，以其永久的魅力启迪我们：对于我们面对着和生活于其中的这个世界，完全可以和应该用一种迥然不同于科学的眼光去看待它，也完全可以和应该用一种迥然不同于科学的语言去描述它，也就是说，完全可以和应该用一种迥然不同于科学的方式——艺术的方式去掌握它。只有这样，我们的生活，才会充满情趣和美感，也才不会为过多的公式、定理和种种理性规范折断了想象的翅膀和窒息了生命的活力。其实，即便对于科学而言，这活泼泼的生命力和想象力也是不可或缺的，这正是科幻小说和科幻电影这种现代神话产生并能风靡全球的原因。事实上，在大工业和高科技的现代社会，大多数人都像被一架大型电子计算机编定了程序，按时准点地在流水线上奔忙。流水线带走了他们的青春年华，也带走了他们残存的一点点诗性智慧，这一点点诗性智慧甚至在他们面对书山题海、反复背诵高考复习提纲时就已荡然无存了。这也许正是每个儿童差不多都天生是艺术家，每个人在自己的儿童时代差不多都能多少表现出艺术的兴趣和天分，而当他们长大成人后却很少有人能够再保存和发展这兴趣和天分的原因所在。

的确，只有儿童才在心理上接近于原始人，因此儿童对于神话总是表现出比我们更大的兴趣。毫无疑问，“一个成人不能再变成儿童，否则就变得稚气了。但是，儿童的天真不使他感到愉快吗？他自己不该努力在一个更高的阶梯上把自己的真实再现出来吗？”[54] 如果这一切都是应该的，那么，在我们的艺术活动中，难道就不更应该保留和体现出神话模式和神话精神吗？

---

[1] 如历史派的神话理论就认为神话在本质上是一种神化了的历史，光怪陆离的表象背后有着历史的真实，它描写的是历史上曾经有过的真实人物和真实事件。

[2] 马林诺夫斯基：《巫术科学宗教与神话》，第85页。

[3] 卡西尔：《人论》，第92页。托马斯·阿奎那（Thomas Aquinas，1226—1274），中世纪神学家和经院哲学家。德尔图良（150至160之间—约222），基督教神父之一。巴斯噶（1623—1662），法国数学家，他在《沉思》一书中认为，我们从宗教那里得知的唯一答案是：上帝的意志正在于隐藏其自身。因此可以说宗教是一种把握荒谬的荒谬逻辑，“没有这种神秘，人就是不可思议的”。请参看《人论》第15—18页。

[4] 岑家梧：《史前艺术史》，商务印书馆，1938，第97页。

[5] 黑格尔：《美学》，第3卷上，第40页。

[6] 同上书，第2卷，第12页。

[7] 请参看厄里希·丰·丹尼肯《众神之车》，上海科学技术出版社，1981（注：原书中的底面积应为底周长）。

[8] 朱狄：《原始文化研究》，第342、345页。

[9] 弗雷泽：《金枝》，第142—143页。

[10] 《古希腊罗马哲学》，第27—28页。

[11] 请参看弗雷泽《金枝》，第146页。

[12] 同上书，第139—140页。

[13] 罗安哥是非洲中央刚果西海岸一个古国的旧称，巴菲奥蒂人是那里的居民。

[14] 请参看列维-布留尔《原始思维》，第28—31页。

[15] 请参看《诗人哲学家》，上海人民出版社，1987，第322页。

[16] 列维-布留尔：《原始思维》，第34页。

[17] 同上书，第30页。

[18] 同上书，第37—39页。

[19] 格罗塞：《艺术的起源》，第192页。

[20] 请参看《世界神话传说选》，外国文学出版社，1982，第30页。

[21] 最早的太阳神无疑是阴性的，它是生命之源，在外形上与女阴同为圆形，所以为女阴之象征。《淮南子·天文训》云：“日出于汤谷，浴于咸池，拂于扶桑。”汤谷、咸池、扶桑均为林木茂盛多水之低谷，是女性生殖器的象征。

[22] 如在波利尼西亚人的创世神话中，幼者纳拉乌一跃而起杀死了长者纳拉乌，并用后者的残骸创造了日月星辰；在希腊神话中，克洛诺斯推翻了他的父亲乌剌诺斯后，又被自己的儿子宙斯所打倒；在古埃及创世神话中，以马杜克为代表的新神也打败了以提亚华斯为代表的旧神。

[23] 《淮南子·天文训》。又《山海经·海内经》：“祝融生共工。”

[24] 卡西尔：《人论》，第98页。

[25] 《马克思恩格斯选集》，第1卷，第1页。

[26] 艺术与游戏最主要的共同之点正在这里，而它们之间的差异则是本质的，此处不赘。

[27] 卡西尔：《人论》，第96页。

[28] 马修斯：《哲学和儿童》，转引自朱狄《原始文化研究》，第184—185页。

[29] 《庄子·齐物论》。

[30] 请参看本书第三章。
[31] 《马克思恩格斯选集》，第4卷，第219—220页。
[32] 转引自朱狄《原始文化研究》，第354页。
[33] 秋浦等著：《鄂温克人的原始社会形态》，中华书局，1980，第93—94页。
[34] 弗雷泽：《金枝》，第23页。
[35] 《马克思恩格斯选集》，第1卷，第36页。
[36] 列宁：《哲学笔记》，人民出版社，1974，第66页。
[37] 朱光潜：《悲剧心理学》，人民文学出版社，1983，第46页。
[38] 请参看本书第四章。
[39] 《九歌·东君》；《九歌·东皇太一》。
[40] 朱光潜：《悲剧心理学》，第49页。
[41] 王克芬：《中国古代舞蹈史话》，人民音乐出版社，1980，第11页。
[42] 同上书，第9页。
[43] 请参看卡西尔《语言与神话》，三联书店，1988，第31页。
[44] 同上书，第32页。
[45] 同上书，第32页。
[46] 《马克思恩格斯全集》，人民文学出版社，1960，第3卷，第525页。
[47] 列维-斯特劳斯：《野性的思维》，商务印书馆，1987，第3页。
[48] 卡西尔：《人论》，第96页。
[49] 郭沫若：《女神·日暮的婚筵》。
[50] 英·锡德尼：《为诗一辩》，载《文艺理论译丛》1958年第3期。
[51] 科林伍德：《艺术原理》，第52—53页。
[52] 《马克思恩格斯选集》，第2卷，第113页。
[53] 卡西尔：《语言与神话》，第33页。
[54] 《马克思恩格斯选集》，第2卷，第114页。

下编
原始形态

CHAPTER 08
工艺

> 工艺学会揭示出人对自然的能动关系，人的生活的直接生产过程，以及人的社会生活条件和由此产生的精神观念的直接生产过程。
>
> ——马克思

〖一〗

当我们考察了艺术与原始文化的种种联系和这些联系对艺术发生的意义，并试图开始对艺术的原始形态进行描述和进一步研究时，一个不可回避的问题就摆在了我们面前：究竟应该从哪一种艺术门类开始并按照什么样的序列来进行呢？这实际上牵涉到两个问题。一是：什么是最早的艺术样式，有没有一种可以作为一切艺术样式发源地的母体艺术？二是：各艺术门类之间是否有内在的逻辑联系，它们是否能构成一个井然有序的体系？

最早试图对此做出肯定的回答，即试图按照一定的逻辑关系来研究各门类艺术的发生，将艺术类型的逻辑序列与艺术发生的历史环节联系起来，从而实现了逻辑与历史之一致的，是德国古典哲学家黑格尔。黑格尔认为，艺术之所以有这么多类型，是因为艺术作为美，即作为“绝对理念的感性显现”，其内容（绝对理念）和形式（感性显现或形象外观）之间有着内在矛盾。这矛盾决定了艺术不可能是某种静止的状态，而必然的是一个历史过程。在这个过程中，有一系列历史环节，这些环节就表现为不同的艺术类型。绝对理念感性显现的第一个历史阶段是理

念和形象外观相分离，“一方面自然对象还是保留它原来的样子而没有改变，另一方面一种有实体性的理念又被勉强黏附到这个对象上去”，因此“这第一种艺术类型与其说有真正的表现能力，还不如说只是图解和尝试”。这就是象征型艺术，其主要类型是建筑。在第二个历史阶段，“象征型艺术的双重缺陷都克服了”，“它把理念自由地妥当地体现于在本质上就特别适合这理念的形象，因此理念就可以和形象形成自由而完满的协调”，这就是古典型艺术，其主要类型是雕塑。古典型艺术是内容与形式的统一，它达到了最高度的优美，“如果它还有什么缺陷，那也只是在艺术本身，即艺术范围本来是有局限性的”。这最后一点缺陷使得古典型艺术归于瓦解，并使艺术转向更高的第三种类型，即浪漫型艺术，其主要类型是绘画、音乐和诗。“浪漫型艺术又把理念与现实的完满的统一破坏了，在较高的阶段上回到象征型艺术所没有克服的理念与现实的差异和对立”。这样一来，艺术本身也终将解体，并让位于宗教和哲学。[1]

显然，在黑格尔这里，艺术的分类原则是和艺术的本质规定及历史过程相一致的。它体现了艺术对于“理想”即“真正的美的概念”的三种历史性关系：“始而追求，继而达到，终于超越。”所以，黑格尔的《美学》就不但是艺术哲学，同时也是艺术发生学和艺术史。美学史上还没有哪个人对艺术的研究达到了如此完美的地步。从这个意义上几乎可以说，黑格尔关于艺术分类及艺术类型序列的看法，在方法论上是不可企及的“范本”。但是，黑格尔的世界观毕竟在本质上是“头足倒置”的，所以，“黑格尔的体系只是一种就方法和内容来说唯心主义地倒置过来的唯物主义”[2]。由于这个原因，继承黑格尔的宝贵思想遗产，解除魔法，炸毁体系，拯救其合理内核的唯一办法，就是把被他唯心主义地颠倒了的世界及其历史过程的本质再重新颠倒过来。

与黑格尔把世界看作绝对理念的自我实现和自我认识过程这一唯心主义观念相反，马克思认为：“整个所谓世界历史不外是人通过人的劳动而诞生的过程，是自然界对人说来的生成过程。”[3] 艺术作为这一历史过程的产物和这一实践斗争的反映，就不但逻辑地和必然地只能从这一过程中诞生，也逻辑地和必然地只能随着这一过程的发展而发展。因此，本书认为，艺术的诞生在其原始时期也经历了三个历史阶段，这三个历史阶段形成了三种艺术类型，其中每一类型又包括三个艺术门类，它们的发生、发展、演变和转化，就构成了史前时代艺术原始形态的生动画面。

第一个历史阶段是环境艺术。在这个历史阶段，艺术直接地与人类改造和创造自己生存环境的物质生产相联系，甚至就是这一生产的一个组成部分。这类艺术有以下几个共同特点：首先，它们都不是或主要的不是作为艺术而是作为环境来生产的；其次，它们所使用的物质材料亦即它们的艺术媒介和载体，都无一例外的同时是人类改造和创造生存环境所使用的那些材料（如木材、石头、青铜和泥土等）；最后，它们的产品也都服务于人类的生存环境，并构成这环境的一部分。这类艺术就是工艺、建筑和雕塑。其中在发生学的逻辑意义和历史意义上最早的都是工具，它不仅是人类改造和创造环境的手段，也是人类改造和创造环境的产品，同时还是人类改造和创造环境这一实践斗争的象征。这正是工具及仿工具形装饰品能用来装饰人体和住宅的原因，也正是工具能发展为艺术工具（如刻刀、乐器等）的原因。建筑则是典型的环境艺术，因为它本身就是环境的改造和创造。人类改造和创造生存环境的一个最大的成果就是建筑。建筑不但在这些成果中是体积最大的和数量最大的，而且也是影响最大的。它以其庞大的体积和持久的时间矗立在人类生存的地方，不由分说地强迫人们对它进行观照，从而成为人类生存环境的直接标志。人生活在什么样的建筑物和建筑群中，也就是生活在什么样的文化环境中。相比较而言，雕塑对于环境的作用似乎不那么大，但它同样是一种环境艺术，因为一件雕塑作品无论放在哪里（室内或室外），它都构成环境的一部分，而且它和其他环境艺术一样，其艺术媒介也是构成环境的那些物质材料。无疑，较之工具和建筑，雕塑的实用性更少，艺术性更多，它主要的是用于观赏而不是使用，即主要的是用于美化环境而不是建造环境，这就使它在艺术形象和审美风格上更接近于后两类艺术。事实上，雕塑也正是过渡到下面两类艺术的一个中间环节。

第二个历史阶段是人体艺术。在这个历史阶段中，艺术的对象已由物质生产的客体转化为它的主体，即人。人自己而不是人所面对的自然界成了艺术的对象和媒介。不过在这个历史阶段，占据艺术舞台中心的还只是人的自然部分和物质部分，即人的身体。人的身体取代自然界的物质材料（木、石、泥、金属等）成为艺术创造的媒材，原始艺术家们或者直接在人体上进行加工改造，或者直接用人体进行创造。这类艺术就是人体装饰、舞蹈和哑剧。人体装饰直接从环境艺术承继而来，即由对自然界和自然物质材料的加工改造一变而为对人体自身的加工改造。人体既然能像木头、石块、泥团那样被加工成艺术品，当然也就应该同样像木头、石块、泥团那样被用来构造艺术品，这就是舞蹈。所以人体

装饰近于工艺，即都是对艺术媒介材料的加工；舞蹈则近于建筑，即都是对艺术媒介材料的运用。正如建筑是典型的环境艺术，舞蹈也是典型的人体艺术。舞蹈不仅直接用人体来造型，而且在舞蹈中，人体的律动本身就是目的，而不像在人体装饰和哑剧中，人体只是一种手段。相比较而言，哑剧是不太纯粹和较接近于下一类艺术的人体艺术。它虽然也用人体来创造，但创造的目的已不在人体自身，而在观赏者的心理。因此，通过哑剧，人体艺术又必将过渡到新的艺术。

第三个历史阶段是心象艺术。所谓“心象”，也就是“人心营构之象”，又叫“意象”。也就是说，对于这类艺术而言，艺术的对象已既不再是人所面对的物质自然界，也不是人自身的物质部分——人体，而是人的心灵；它们所使用的艺术媒介，也既不是自然物质原材料，又不是人体这个原材料，而是借助自然物或人体再生产出来的人工色彩、人工音响和人造符号，它们都是人心灵的产物，并对应着人心灵的某种特定感受和特定体验。因此，这类艺术的产品也是直接服务于人的心灵的，是诉诸人的心理活动，诉诸人的视知觉、听知觉和内部感觉（想象），并以此激起人的心灵的种种情感反应的。这是较为纯粹的艺术。虽然在原始时代，它们也要服务于生产劳动及与之有关的其他社会活动，但这种服务较之环境艺术和人体艺术已远不是那么直接、那么立竿见影了。它们很显然地更能体现艺术是一种精神生产、艺术品是一种精神产品的这一规定性，即艺术的精神性。它们实际上是人类艺术精神之最为集中和最为自由的体现，从而也是艺术作为一种精神因素从物质生产劳动中诞生出来的必然结果。这类艺术就是绘画、音乐和诗歌。绘画在逻辑上由环境艺术中的雕塑和人体艺术中的装饰发展演变而来，即由刻改为画，由在人体上画改为在别的材料上画，由三维空间的造型改为二维空间的造型，由对对象的整体把握改为对对象中之色彩、线条和形状的抽象把握等。音乐则更进一步由二维的变成了一维的，因此较之绘画，音乐就更少具象性，也更少物质性，从而离人类的物质世界和客体世界也就更远。由于这个原因，音乐是最典型的心象艺术，因为离开人心灵的感应，音乐就什么也不是。在绘画中，我们多少还能看到点什么，在音乐中则一无所有，它是只对心灵说话的艺术，也只有心灵才懂得它的语言。当然，相比较而言，诗歌（文学）对物质材料的依赖比音乐还要少，它既不像声乐那样依赖于人体，又不像器乐那样依赖于器具。它甚至连固定的维度也没有——讲一个故事可长可短，看一篇小说可以分几次读完，而读一首诗的时间也人人不同。但是，音乐的构成材料——乐音是非造型的和非表意的，因此只能诉诸情感体验；而文学的构成材料

——语言是可造型的和可表意性，因此可以诉诸想象并转化为视觉形象，这就使得文学反倒接近于绘画，并最终将发展出戏剧、电影等综合艺术。

从环境艺术到人体艺术再到心象艺术，也就是从自然到人体再到心灵，其总体精神是从物质到精神、从客体到主体、从外部世界到内心世界，这不仅是艺术发展的逻辑，也是人类社会发展的逻辑，与人从自然向人生成的历程正相一致。全部人从自然向人生成的过程，也就是精神生活越来越丰富、精神文明的水准越来越高、人的超生物性素质越来越强的过程。人越是成其为人，就越能超越自己的物质需要和肉体生存，科学、道德、艺术和宗教这些自然界和动物界所没有和不可能有的东西才越能被创造出来。但必须指出，这里描述的艺术发展序列，其先后次序的意义主要是逻辑上的，在时间上即在编年表上，我们却很难排出次序来，因为我们甚至无法确定这些艺术门类究竟是从哪一天起开始产生和形成的。例如，人体装饰是从哪一天开始的呢？如果从原始人往自己身上涂抹泥土或兽血算起，那么，它显然从尼安德特人时期起就开始了，这当然要比“洛赛尔的维纳斯”要早得多。但按照同一逻辑，我们又何尝不可以把第一件石制工具看作第一件雕塑作品呢？同样，又何尝不可以把原始人在自己身上涂画的第一个图案花纹看作第一件绘画作品呢？甚至又何尝不可以把原始人第一次有节奏的呼喊看作第一件声乐作品，把他们的第一次有节奏的身体律动看作第一次舞蹈表演呢？因此，硬要确定第一件艺术品的诞生时间是不必要的，也是不可能的。因为即便是诸如“洛赛尔的维纳斯”或阿尔塔米拉洞穴壁画这样的东西，也还可能并不是艺术品，更何况音乐、舞蹈这类史前艺术，已永不可能找到考古学的证明了。所以我们所需要的，也仅仅只是艺术发生在逻辑上的序列，而且，无论在逻辑上，抑或在事实上，我们也都敢于断言，那排在第一个位置上的，就是工具。

〖二〗

毫无疑问，我们如果同意格罗塞的说法——“艺术的起源，就在文化起源的地方” [4] ，并且我们也同意恩格斯的观点——在某种意义上，是“劳动创造了人本身”，而“劳动是从制造工具开始的” [5] ，那么，我们

就不能不得出这样的结论：艺术，开始于工具的制造和使用。

事实上，字源学已揭示了这一点。“文化”一词，英语叫“culture”，德语叫“die Kultur”，都有耕作的意思，也就是人类借助工具对自然的改造；而“艺”这个字，在中文中本指种植，后来又有技艺、技巧、才能的意思。在古希腊，凡是可凭专门知识来学会的工作都叫“艺术”（tekhne），音乐、雕刻、绘画、诗歌之类是艺术，手工、农作、医药、骑射、烹调之类也是艺术，为了表示区别，后来又把前一类（即今之所谓“艺术”）称为“美的艺术”。同样，在中国古代，所谓“六艺”也包括礼、乐、射、书、御（驭）、数这样宽泛的内容。所有这些，都无非再次证明了，艺术，的确是与人类文化同步起源的，而且，是与人类文化中有关手艺、技艺的那一部分密切相关的。因此，我们也可以说，艺术发生发展史上的第一个历史环节就是工艺。

原始工艺包含的内容非常丰富，其核心即是工具的制造和使用。原始工具依照其目的和使用范围可以分为三类，一类是生产性的，一类是生活性的，一类是宗教性的。这三类工具往往很难予以严格的区别。当一个原始人用他打磨的一个石球飞快地打中了一只奔跑中的野兔，并立即把它吃掉了的时候，这石球对于他来说就既是生产工具，又是生活用具。而且，还不排除这样一种可能：由于这石球总是百发百中，原始人就把它当作神赐的灵物来崇拜，这样一来，它便又成了宗教的对象了。同样，一般说来，陶器（陶盆、陶罐、陶瓶等）主要是生活用具，但它们显然也被用作祭器，而如果用来盛放种子，便又成了生产工具了。由于这个原因，我们并不将这三种工具区别开来，也并不将研究的范围仅仅局限于生产劳动的工具，而是扩展到原始人的一切工艺产品上。

原始时期的工艺产品，与艺术关系最为密切的主要有三类。第一类是狭义的工具，包括狩猎、采集、耕种、砍伐、建造、缝纫等生产活动的工具，也包括武器，因为武器首先是用于生产（狩猎），然后才用于战争的。这类工艺品主要是木器（如木矛、木棍）、石器（如石斧、石刀）和骨器（如骨针、骨箭）。第二类是编织，包括绳索、篮筐和织物，它们已有很高的艺术性，并已表现出原始人类朦胧的审美意识和形式感受能力。第三类是陶器，其中最重要的是彩陶，彩陶纹饰至今仍是原始艺术研究的重要对象，但陶器的造型或者更为重要，因为也许正是通过陶器的造型，制陶工艺才一变而为雕塑艺术，产生出诸如大汶口动物形陶器那样既是器皿又是雕塑，既是实用品又是艺术品（即既有实用

性又有观赏性）的产品。

在上述三类工艺品中，排在编年史时间表上第一位的无疑是第一类产品，即狭义的和本来意义上的工具。我们在本书第一章即已指出，人类对于工具的认识，有一个从利用到加工再到有意识制造和创造的漫长历史过程。首先是对天然石块、树枝之类东西的利用，这是人尚处在动物或半人半猿时代就可能有的行为。人类学家李基（Leakey）就曾在非洲发现了距今一千四百万年前腊玛古猿（肯尼亚古猿威氏种）使用过的、用来砸碎动物骨骼的天然石块。事实上，动物的确也能利用天然材料，如海獭就能用石块砸开贝壳，以便取肉食用；加拉帕戈斯岛上的一种啄木莺，也能用树枝掏取洞中食物；企鹅则不但会用卵石，而且还会“偷”卵石，并能在被卵石的“主人”发现后仍厚颜无耻地装出一副若无其事的样子，其神态令人忍俊不禁。所以作为我们远祖的腊玛古猿或南方古猿会使用天然石块，也就没有什么稀奇。如果说，在这种最原始的行为中，已经有了什么艺术的意义的话，那么，这就是选择。作为天然工具，那些树枝、石块或兽骨，是大自然早就准备好了、俯拾即是的，人（或人科成员）这时还既没有能力也还想不到要对它们进行加工，他（或它）所要做的和唯一能做的使用前的准备工作，就是选择，即选一件最合用的。事实证明，动物是有选择能力的。许多动物在交配时（即进行自己这个物种的生产时）都要进行选择，这是众所周知的事。关于性选择对于物种进化的意义，可以阅读达尔文的皇皇巨著《人类的由来及性选择》，这里不复赘述。要说的是，选择与艺术确有密切的关系，或者说选择本身就具有艺术性。在人类的性选择（不是婚姻选择）中，起决定作用的就是审美尺度。所以一个人越美，或越有艺术性，就越可能成为他人性选择的对象。同样，在一切艺术创造活动中，艺术家们面临的第一个课题就是选择：选什么素材、选哪个模特、选何种媒材、选什么形式，等等，等等。往往是，一次成功的选择，就是一次成功的创造。因此，当1917年2月，法国美术家迪尚（M. Duchamp，1887—1968）将一只尿斗颠倒过来钉在木板上，并命名为《泉》而送进纽约独立美术家协会的展厅时，无论人们的反应和评价怎样，迪尚的答辩却不无道理。他在回答评论家们“剽窃”的指责时说：问题不在于谁制作了它，而在于谁选择了它。选择了它而给它以新标题，就会使人们从新的角度去看它。“这样，它原有的实用意义就丧失殆尽，却获得了一个新的内容。”[6] 尽管我们对迪尚先生的“作品”不敢恭维，却不能不承认他的答辩言之成理。的确，有时候，艺术家的创造确实仅仅只是进行了一种独具慧眼的选择。迪尚先生的“不幸”仅仅在于他选的是一只尿斗，如

果他选择的是雨花石之类，人们的评价又将如何呢？

由于选择总是多少已具有主动性（类人猿最早对于工具的使用，可能是“顺手抄起一根木棍”之类，如能选择，便已有意识），因此选择也就是进一步加工的开始。因为既然可供选择的都未必尽如人意，何不进行一番改造，让它令人满意呢？从理论上讲，最早的加工对象很可能是树枝，因为对它的加工改造，显然比石头容易得多，只需要用自己的爪、牙就行了。第二步则是加工石器，考古学上把最原始的石器称为“曙石器”（源自希腊语eos——曙光）。它们是早期人科成员的工具，带有无规则加工的痕迹，也有学者认为它们是自然形成而非加工而成的，“但是从逻辑上应该做出这样的推测：在具有规整而固定形状的石器出现以前，在人类有史之初的几十万年时间内使用的正是这种粗制的、无定形的石器” [7] 。最古老的有适当形状的石器是在一端打出几个粗糙缺口的砾石（河卵石）以及从这些砾石上砸下的碎块。这种石器所代表的考古文化被称为“砾石文化”或“打制石器文化”，在欧洲、非洲、亚洲包括我国均有发现。这种石器较未经打制的砾石具有更高的砍截性能，较锋利的岩块又易于把握而不会伤手，可以说兼有砾石的圆润和岩块的锋刃，并且比将岩块的一端磨圆在工艺上要简单和经济得多，它确实表现了我们远古祖先了不起的智慧。正是它，揭开了石器时代的曙光，迎来了人类文化的光辉起点。

工具发生史上的第二个里程碑是复合工具的诞生。在旧石器时代晚期，许多石器开始装上了木质和骨质的柄来使用，这是两种原始工具——手斧和木棍的结合，它标志着人类的工具制造史已由加工改造迈向了发明创造。另一个重要的发明是绊兽索和飞石索，两者都使用加工制造出的石球。绊兽索是一根绳子，一头拴在木杆上，一头拴一个石球，甩动木杆时，石球一跃而出，击中目标后急速旋转，将兽足牢牢绕住。飞石索是石球加绳索，或利用绳索甩动的力量将石球抛出打击目标，或用一根绳索拴住两个石球，使用时抓住绳索中部旋转，飞出去后，石头可打击猎物，绳索则绊住兽腿。总之，无论哪种复合工具，都已经体现出原始人类的非凡智慧和创造能力。

的确，从选择到加工再到创造，这正是人类工具的生成过程，也正是人类通过工具的制造和使用，从必然王国向自由王国的飞跃过程。作为工具的选择，它有两方面的要求，既要便于主体把握，以便使其能充分自由地发挥自己的体力，又要能够有效地作用于对象，施加影响于环

境。这样，被选择出来作为工具的自然物，就成了人与自然、主体与环境之间的中介，并使这种选择在本质上已不同于性选择：后者是对对象的选择，而前者是对中介的选择。自然物的中介化，是人类走出自然界的第一步，也是人类从更高的层次上回到自然界的第一步。正如黑格尔所说：“人为了自己的需要，通过实践和外部自然界发生关系；……人在它们中间加进另外一些自然界的对象，这样，人就使自然界反对自然界本身，并为了达到这个目的而发明工具。人类的这些发明是属于精神的，所以应当把这种工具看得高于自然界的对象。”（列宁写道：“黑格尔在这里已经有历史唯物主义的萌芽。”）[8] 因此，加工是选择的必然结果，也是选择尺度的延伸；至于创造，则已经是赋内在尺度于自然，即已不仅是在自然界中加进自然界的对象，而是在自然界中加进非自然的对象，从而创造“第二自然”了。这就正好印证了恩格斯的著名论断：“文化上的每一进步，都是迈向自由的一步。”[9]

复合工具的诞生，开创了原始工艺学的新纪元，一种新的工艺也应运而生，这就是编织工艺。我们注意到，前述两种复合工具都使用了绳索。最早的绳索可能取之于动物，由动物的筋或皮做成。但有了绳索，也就有了编织的可能。可能最初是将用飞石索捕兽的方法去捕鱼，但鱼无腿且滑，单用一根绳索不可能将其缚住，需数根绳索合作，这就产生了网。此外还有一种捕鱼工具，即笱，用竹篾编成，实际上是狩猎中发明的陷阱在渔业生产中的运用和演变。总之，从编织劳动工具开始，编织工艺发展起来，并最终成为生活用品的生产方式和技艺。

制陶工艺看来要晚于编织工艺。在仰韶文化某些遗址里曾出土过一些带有布纹和席纹的陶片或陶钵，布纹和麻纹都是制陶时印上去的，可见在制陶生产中已经用麻布和竹席来垫住陶坯。恩格斯说：“可以证明，在许多地方，也许是在一切地方，陶器的制造都是由于在编制的或木制的容器上涂上黏土使之能够耐火而产生的。在这样做时，人们不久便发现，成型的黏土不要内部的容器，也可以用于这个目的。”[10] 而这些成型的黏土在经过火烧之后，就更牢固也更耐火了，这就产生了陶器。从这个意义上讲，制陶工艺简直就直接是从编织工艺中产生出来的。事实上，制陶工艺中还部分地保留着编织工艺的残余。如所谓“嵌型法”（moulding）和“螺卷法”（coiling）即是。前者是先编制成模型，然后再将黏土拍上去使之成型；后者则是将陶土搓捏成长条，然后把它旋转叠高而成，显然是模仿旋绳编物的工艺。至于彩陶上的编织纹饰，则可能是对这两种工艺的追忆吧！

从石器工艺到编织工艺再到制陶工艺，似乎恰好在一个更高的层次上重复或再现了从选择到加工再到创造的过程。石器工艺是从选择开始的，并在整个制作过程中都贯穿着选择，它更多的是使“对象的尺度”符合于“内在的尺度”；编织工艺则明显地表现出加工的原则，即利用自然界原来就有的筋、皮、毛、柳条、竹枝等加工成产品，在加工中体现出创造的精神；至于制陶工艺，就更具将“内在尺度”赋予对象的创造性：柳条编筐当然是创造，但柳条毕竟本来就是成条的，而黏土却并无形状，也正因为它本无形状，才为人类的自由创造提供了更多的可能性。这也毫不奇怪，因为人类自身的发展过程，就是一个不断地从必然王国向自由王国飞跃的过程，而从选择到加工再到创造，便正是这样一个过程。因此甚至艺术的生成也表现为这样一个过程：环境艺术首先体现出对自然媒材的选择，人体艺术以对自然媒材（人体）的加工为突出特征，而在心象艺术那里，甚至连艺术媒材本身都是人的创造物了。同样，在环境艺术三门类中，工艺、建筑和雕塑，也差不多可以看作这样一个过程。这也就再一次证明了，艺术的确是与人类自身的生成过程相同步的。

〖三〗

原始工艺的上述进程，从某种意义上讲，也可以说是“美的历程”，即人类越来越懂得按照美的规律来生产的过程。

马克思在谈到人类生产的本质特征时，曾说过一段十分有名的话。他说：“诚然，动物也生产。它也为自己营造巢穴或住所，如蜜蜂、海狸、蚂蚁等。但是动物只生产它自己或它的幼仔所直接需要的东西；动物的生产是片面的，而人的生产是全面的；动物只是在直接的肉体需要的支配下生产，而人甚至不受肉体需要的支配也进行生产，并且只有不受这种需要的支配时才进行真正的生产；动物只生产自身，而人再生产整个自然界；动物的产品直接同它的肉体相联系，而人则自由地对待自己的产品。动物只是按照它所属的那个种的尺度和需要来建造，而人却懂得按照任何一个种的尺度来进行生产，并且懂得怎样处处都把内在尺度运用到对象上去；因此，人也按照美的规律来建造。”[11] 在上一节里，我们已经看到了这一点，而且，下面的分析还将更进一步证实这一

点。

如前所述，在最原始的工艺即石器制造业那里，生产基本上只有一个尺度，即实用。审美意识还没有或刚刚萌芽，快感则停留在生理满足的水平上，而生产却恰恰从破坏这一快感开始。本来，就生理感受而言，未经破坏的完整砾石（河卵石）应该更让人感受快适。它光滑，圆润，称手，易于把握。抓住它掷出去，也未尝不能击中目标。相反，尖锐、锋利、不光滑的岩块则给人以不快感，它总是引起刺痛、划伤的感觉。但是，为了制造出适用的手斧，人类却不得不去破坏砾石的光滑和圆润，而当这种新工具表现出它的实用价值后，它那尖锐锋利的一面却又给人以快感了。尤其是当原始人用他们制造的这些新工具顺利地砍下树枝或剥开兽皮时，其快感是难以形容的。于是，他们就开始大大加强石器（以及骨器）的尖锐和锋利，而在此同时，光滑和圆润也重新得到了肯定和加强。因为显然，比如一根骨针，当然是既尖锐、锋利（针头）又光滑、圆润（针身）为好，它会比那些表面不光滑、不圆润的针状工具更具有穿刺力。这样一来，一根这样的骨针，就不但是实用的，而且是美的了。

与此同时，诸如对称、均衡、节律等形式感也逐渐产生。它们一方面产生于工具的实用性，另方面则产生于生产的技术性。博厄斯曾指出：“技术的熟练和操作工序中对于技巧的运用自如，自然会产生动作的规范性。”例如一种凿子凿成的石器就是这样。在这种石器的制作过程中，如果制作者技术熟练，“他的切削就会很均匀，均匀的进度使得各个切口距离相等。切口按照规则的方向运动，这样制出的石器其形态规则，表面花纹是长的，呈贝壳形。这是因为砍下的石屑大小相等，而切口的排列又颇为规则化”。当然，久而久之，这种由于熟练技术而造成的均匀纹路就会给人以美感，并最终导致对工具的有意装饰。

较之石器工艺而言，更能体现由技术而导致美感的还是编织工艺。编织由于是材料的一种组合，因此那上下纵横的组合方式本身就能产生形式感（交错），而“编筐工人在用一条辫形线条编织时，如能熟练地掌握这根辫条，他的产品就可以达到相当均匀的程度。在编织时，左手自如地控制进程，右手进行插编动作，每次插编的距离相等，拉力均匀，这样编出的产品表面光滑、浑圆，编织的结扣即成为有规则的图案。这样的产品如同熟练的缝纫女工的制品一样，其针脚的距离规则，拉力均匀，看起来如同一串珠子” [12] 。总之，这种节律感和均匀感，是

使人感到快适的、美的。

也许正是由于这种美感的启迪吧，我们的先民开始发展他们这种技术，力图创造出更美观的图形来。这里可能有三个步骤：开始可能是先改变和变换编织的走向，横着编出一小块来以后再直着编，这样虽然仍是同一种编法，却会产生新的视觉效果；第二步是用不同的编法或不同色泽的原材料混合起来编，结果就会造成更为复杂多样的图案；第三步最为关键，即运用上述两种方法来有意识地编出纹样，博厄斯在其《原始艺术》一书中展示了迈杜人编的这种筐，其纹样有蝴蝶纹、浣熊纹、山峰纹、飞鹅纹和粉翅蛾纹等（见该书第11页）。显然，这里又有了一个飞跃，即由编织工艺和技术本身无意造成的图案发展而为有意识的美的创造了。这样的工艺品，已当之无愧地可以称为艺术品。它将直接导致彩陶的纹饰，并为原始艺术的发展，开辟广阔的前景。

相比较而言，陶器制造已更能注重美的规律和有意识地进行美的创造。在石器工艺那里，审美形式主要由加工工艺和技术所无意造成；在编织工艺那里，审美形式也部分的是这样无意造成的效果；而在制陶工艺这里，工艺和技术无意造成的形式美已不太多，也不太可能，更多的是一种有意识的创造，它包括两个方面，即装饰和造型。

装饰和造型是工艺美术的两大课题，它们都并非为陶器所独有，在石器工艺和编织工艺那里都已有这两个问题，但制陶工艺的装饰和造型，较之石器和编织，却又有质的区别和飞跃。从最广泛的意义上讲，将一件用具磨光修整，使之不但便利实用，也整洁好看，这种做法，也可以说是装饰，也有爱美的动机和能够产生美的效果。但是，严格意义上的装饰，则是指将一种对象本身所没有的东西附加到这个对象上去。这个对象可以是器具，也可以是人体；这附加的东西可以是花纹，也可以是饰物，但无论如何，都是这被饰之物自身所没有的。因此，石器上的凿痕、木器上的木纹，以及布纹、席纹、针脚，等等，都只能算作“半装饰”，因为这些纹路、肌理、质感，等等，一方面是人类加工的产物，另方面又是它们自身固有的，或生产时自然产生的。从这个意义上讲，真正的装饰只能开始于陶器。因为正是从制陶开始，人类开始不满足于器具物质材料所固有的和加工时形成的纹样，而是赋予其自身不可能有和不可能产生的纹样，即有意识地进行装饰了。

毫无疑问，彩陶纹饰的产生也经历了一个从无意到有意的发展过

程。在最初阶段，它保留着从编织工艺脱胎出来的印记和脐带，即无论刻或画，都模仿着编织纹路。正如荷姆斯（Holmes）所指出的，陶业是一种比较新进的工艺，至少也比那一切野蛮民族都会的编篮子的技术较新进些。篮子不论在什么地方总是土罐的先驱者，所以它就成了土罐的模型："土器是一个篡位者，它把先驱者的地位和衣服都占据过来了。"而原始陶工们之所以这样做，则是因为"他们觉得一个罐子是不能没有一些编织花纹的"[13]。但如果人类总是这样保守，历史也就不会前进了。不要忘记，我们的远古祖先古猿，原本就是极富探索精神的。所以，终于有一天，人们觉得一个罐子上固然不能没有花纹，但也未必一定非得是篮子或其他编织物的花纹不可。这样，就产生了极为丰富多样的彩陶纹饰，包括几何抽象图案纹、植物纹和动物（以及人）纹，甚至还有现实生活中没有和不可能有的形象，如那有名的西安半坡彩陶的人面鱼纹和河南陕县出土庙底沟类型彩陶的三足鸟纹。

这就将装饰艺术大大向前推进了一步。在这里，有三个问题值得我们特别予以注意。首先是色彩。原始工艺的色彩感无疑首先来自石器。在我国旧石器中期许家窑文化遗址中，发现了五彩缤纷的小石器，其色泽有黑、白、透明、半透明等，而尤以土红、棕褐、土黄等色为多。这种对红色及其相近色泽的偏好，是原始视觉艺术的共同特点，其原因我们在本书第四章已有涉及，这里不拟深究。要说的是，一般说来，石器都是单色的，而陶器则不但有单色的，而且有多色的，因此被称为"彩陶"。公元前6000年到公元前5000年近东地区新石器时代的彩陶，一般是在红底或黄底上装饰深棕色或黑色彩画，有时在图案里画上动物形象；公元前4000年古埃及的彩陶，则为红底白彩或白底红彩；我国新石器时期的仰韶文化，更以富丽堂皇的多色彩陶而著称于世，其表面素地为红棕色者多涂黑色或暗紫色纹饰，为黄褐色或红底加白色彩衣者多涂红或黑色纹饰，其色彩搭配已相当讲究和多样，说明色彩已作为一种重要的审美因素进入了原始工艺的形式创造活动之中。当然，涂色这种行为，也并非为彩陶所独有，原始人还往自己的身体乃至尸骨和工具上涂色。但彩陶工艺的涂色，是为了描绘图案、花纹，或为这一描绘铺设底色（如仰韶彩陶的白底红纹、黑纹和古埃及彩陶的红底白纹、白底红纹，亦即孔子后来说的"绘事后素"），这已是相当自觉的色彩运用了。

其次是线条。从出土文物看，这些原始工艺品的创造者们显然已掌握了相当得心应手的绘画工具，因此其所绘纹饰，无论是抽象的、具象的还是半抽象半具象的，都十分生动有趣，富于美感，笔触之流畅，流

走之自如，令人叹为观止，这也同时说明原始彩陶艺术家们已掌握了用线条造型的技巧。我甚至猜测，中国古代的线条艺术（书法和用线条造型的中国画），很有可能就是从彩陶艺术中生发出来的。

最后是意味。彩陶纹饰很显然已不仅是工艺制作过程中自然形成的纹路、肌理及其再现和模仿，而是一种“有意味的形式”，其意味相当复杂，有的已深不可考。本书第四章略有探索，但显然未必能概括全盘。总之，彩陶纹饰已不再简单的只是一种工艺，而是一种与原始巫术、宗教、生殖崇拜和图腾崇拜等原始社会文化有着密切联系的精神生产产品了，这也正是彩陶较之石器、编织更具有精神性、艺术性的原因之一。

如果说，彩陶的纹饰，是自由审美形式中蕴含着社会生活内容的话，那么，它的造型，则表现出实用功利内容已获得了灵活自如的形式。前已说过，造型是原始工艺的共同课题，而且在某种意义上我们完全可以说，石器的制造正是从一种新的造型开始的。但石器也好，编织也好，其造型都直接地服务于其实用功利目的，而陶器的造型虽然在总体上也都是实用的，却显然较石器也较编织更为灵活多样。这当然与这种工艺的物质材料的性能有关：石头太坚硬，柳条、皮条之类又太柔韧，而黏土则真是可以让人“想捏成什么样就能捏成什么样”，这就为原始工匠的艺术想象和自由创造提供了用武之地。但即使存在着这种可能，而如果人类并无这种需要，那么，富于想象和独创精神的陶器造型，也仍然不会被创造出来。事实证明，原始艺术家们并没有辜负大自然为他们提供的物质条件和良好机会：甘肃临洮马家窑出土的一件陶器做成了水禽形，山东大汶口出土的一件陶器做成了家畜形，此外还有鸮鼎、狗鬶和人头形器口陶瓶等。这些陶器工艺品虽然在造型上仍有模仿的痕迹，但无论如何，这种半是禽兽半是器皿的形状，总是前所未有的，也是超越现实的，它们确实是原始先民的智慧结晶。

显然，这类陶器无论在制作工艺上还是在观赏价值上，都已经兼有了另一类艺术的性质，即它们已有一半要算作雕塑作品了。事实上，原始工艺发展到制陶阶段，就其作为一种“艺术”的历程而言，已基本上走完了自己的发生史历程。今后的发展，无非是取材范围越来越广（如从木、石、泥扩展到金属材料），制作工艺越来越精，构成方式越来越巧，造型纹样越来越多，视觉效果越来越好，产品品种越来越丰富而已。这说明，艺术发生史在逻辑上的第一个环节已完成了它的历史使命，我们的探索眼光也该转到下一个目标了。

[1] 请参看黑格尔《美学》，第1卷，第94—103页。
[2] 《马克思恩格斯选集》，第4卷，第222页。
[3] 《马克思恩格斯全集》，第42卷，第131页。
[4] 格罗塞：《艺术的起源》，第26页。
[5] 《马克思恩格斯选集》，第3卷，第508、513页。
[6] 转引自《现代派美术作品集》，上海译文出版社，1981，第9页。
[7] 阿列克谢耶夫、蒙盖特、佩尔希茨：《世界原始社会史》，云南人民出版社，1987，第75页。
[8] 列宁：《哲学笔记》，第348页。
[9] 《马克思恩格斯选集》，第3卷，第154页。
[10] 同上书，第4卷，第19页。
[11] 《马克思恩格斯全集》，第42卷，第96—97页。
[12] 以上引自博厄斯《原始艺术》，第12—14页。
[13] 格罗塞：《艺术的起源》，第109—110页。

CHAPTER 09
建筑

建筑的任务在于对外在无机自然加工，使它与心灵结成血肉因缘，成为符合艺术的外在世界。

——黑格尔

〖一〗

如果说，工具，是人为了通过实践与外部自然界发生关系而在这自然界中加进去的第一种“自然界的对象”，即人与自然、主体与环境之间的第一个中介的话，那么，第二个这样的中介就是建筑。考古学的发现证明，建筑的发生差不多与工具同时而稍晚，即都发生于作为蒙昧时代中级阶段的旧石器早期的早期直立人时期。早期直立人是早更新世距今约三百万年到一百一十五万年前的早期人类，其化石代表主要有哈达尔人（距今约三百五十万年）、能人（或奥杜韦能人，距今一百九十万年）[1] 和元谋人（距今一百七十万年）等。就目前所能掌握的材料而言，最先制造工具的光荣暂时还是属于哈达尔人的。“据外电报导，哈达尔地区还出现了四十八件石片器具，是在二百五十万年的地层中找出的，这是迄今为止发现人造工具最早的记录。”[2] 最早的建筑师则很可能是能人。1960年，在奥杜韦能人的生活层中，发现了排列成一圈的石块，好像是人工排成的房基，也可能是人工堆成的围墙，由此有人推测能人已经能够建造简单的防风所，而这是距今一百七十五万年前的事。至于目前所知最古老的房屋，是1965年10月在法国尼斯河上的特拉·阿马塔地方发现的二十一间棚屋，里面有鹅卵石砌成的炉灶，并有桩孔为界，已确定它属于十二万年前阿舍利文化（仍为旧石器早期文化，为晚

期直立人创造）遗物 [3] 。再后一些，属于旧石器中期早期智人——尼安德特人的人造住所也有发现。“在乌克兰的摩尔多瓦一号遗址发现了用猛玛骨骼做成的圆形镶砌物以及看来是用野兽皮铺成的住所遗迹。在法国的特列卡萨特遗址中，在冲积土或砂土上发现了分布于五十公顷范围内的十二个茅舍的残迹。据这个遗址的研究者推测，这些茅舍是一个打猎集团中的妇女和儿童的蔽身之所。用于加工兽皮的刮削器到处都有，这说明当时兽皮已广泛使用，其中包括用作衣服。” [4] 以上几例均发生于旧石器晚期即晚期智人之前。建筑产生得如此之早，真使我们觉得，黑格尔把建筑看作是最早的艺术门类，应该说还是极有见地的。

看来事情可能确实是这样：人类为了克服自然界顽强的疏远性和陌生感，打开通向未知世界（也是人类新的生存环境）的道路，在加进“另外一些自然界的对象”于自然界中并取得了初步胜利之后，就毫不犹豫地继续进军了。这次新的进军是大规模的。工具只是打进自然界的一个楔子，建筑则俨然要来分割天下、平分秋色了。正如我们所看到的，建筑开始于墙的建立，它作为一条分界线，将生存空间一分为二：一半属于自然母体，一半属于人这个新崛起的物种。这个新物种决心从根本上改变过去一切物种那些依赖于自然的生存方式，它们或掘洞于地下，或筑巢于树间，或藏身于洞穴，或者干脆就不要什么栖身之所，而人类却敢于另辟蹊径，自作主张，公然在大自然那神圣不可侵犯的领地内建立起自己的营垒、自己的世界。我们很快就会看到，人类这一胆大妄为的行动，将给予人类的文化和艺术以不亚于或仅次于工具的制造和使用的意义。

事情还得从人猿相揖别之时说起。我们知道，作为人类始祖的森林古猿，即恩格斯说的“攀树的猿群”，是一些自由自在、无忧无虑地攀援、嬉戏、栖身于林间的灵长目动物。“它们满身是毛，有须和尖耸的耳朵，成群地生活在树上。” [5] 大自然对它们待遇不薄：水果、坚果、浆果、嫩芽和树叶云集四周，取之果腹只需举手之劳；昆虫、禽蛋、雏鸟、树蛙及小型爬行动物俯拾皆是，都是现成的美味佳肴，可以大量补充动物蛋白；茂密的枝叶挡住了凶禽鸷鸟，高高的树干又使豺狼虎豹可望而不可即。因此它们大可饱食终日，无所用心，懒散地在森林中游来荡去，走到哪就吃到哪、住到哪，既不必为食物的储藏费心，又不必为粪便的清扫费力，“唯一需要劳神的是随着口味的变化或季节的变化，从一个采食场所转移到另一个采食场所” [6] ，但也仅仅只需每天移动几百米或一两公里，简直权当饭后散步，较之肉食动物的长途跋涉，实在

是再舒服不过了。

这种“伊甸园”式的优哉游哉的生活大约延续了一千万至两千万年。但好事总有尽头，大约在距今一千五百万年到八百万年间，由于一种我们现在还不十分清楚的原因，古猿们被迫地或自愿地或半被迫半自愿地告别了自己的森林家园，来到了陌生的大平原，从而一举由林栖而改为地栖。这就带来了一系列的新问题。首先是它的食物不再唾手可得，森林中的浆果、水果和坚果被代之以地上的根和球茎，因此不得不在坚硬的泥土上含辛茹苦地东挖西找；在动物蛋白的摄取方面，它们自然也难以与肉食世界的那些职业杀手比试高低，而只能依靠聪明才智和集体力量去巧取豪夺。其次，它的安全屏障也已丧失，完全暴露在光天化日之下。它固然可对毫无反抗之力的动物欺小凌弱，却无力对付大型猫科动物甚至一只小小的獴。最后，夜间的栖息也成了问题：躺在旷野既不舒适，也不安全。所有这些，都使来到平原的这些“伊甸园”的叛逆者产生了一个念头，一个影响了今后历程并一直影响到今天的念头：“我要有个家。”

的确，对于告别森林也告别猿类生活，走向平原也走向人类生活的这些远古始祖来说，一个集储藏室、避难所和栖息地于一身的家，实在是太重要了。它需要这个家来储藏食物，因为由于觅食的困难，它早已由少吃多餐改为多吃少餐（我们一日三餐的习惯就是这样养成的），而且学会了像肉食动物（如豹）那样储存食物，所以德国人类学家利普斯（Julius E. Lips）甚至认为“最早的坚固建筑物不是为了遮盖人，而是为了保护和保存人们靠以为生的收集来的野生植物产品” [7] ，可见此事之至关重要。它也需要这个家来遮蔽风雨、防范强敌，更何况由于体毛褪尽，它在事实上也不再能像他的那些灵长目兄弟一样风餐露宿；而当它建立起“万物有灵”的意识，并把黑夜看作精灵们神出鬼没的世界时，没有这样一个家，它简直就将无法入睡。更重要的是，人类在其进化的过程中，“同大自然进行了讨价还价：我们的儿童将不易抚育，但儿童学习新事物的能力又大大地增加了人类生存的可能性” [8] 。这样一来，两性间的自然分工就不得不越来越明确起来：妻子们将留在“家”里孕育、哺育和教育下一代。由于人类的童年期是那样的漫长，过高的死亡率又迫使人类不得不多多生育，因此女性在事实上就不可能参加大规模远距离的狩猎活动，而追逐捕杀猎物的使命也就历史地落在了男性们的肩上。显然，这种风险很大的勇敢行为是需要有精神支柱和坚强后盾的，因此，这些与强敌角逐于旷野的勇士们“需要一个家庭基地，一个可以

带回战利品歇歇脚的地方，在这里妻儿们翘首以待，并一起分享食物”[9]。这是一种很深刻的情感，一种现在几乎人人都有的情感。当渔夫们远涉重洋，战士们深入敌后，学士们求学异国时，他们向往的，正是可以载誉而归、与亲人分享的那一天。甚至当一个在外打工的人，带着他辛辛苦苦攒下的血汗钱和小礼物回到故乡茅舍，看到妻儿们为那些微不足道的财富欣喜若狂时，一种男性的骄傲就会油然而生，而所有的劳累辛酸也就抛之脑后了。但有谁会想到，这种心理正是我们几百万年前的祖先传给我们的呢？

因此，“家”的概念，是建筑最深刻的心理内容，也是建筑之所以能唤起人们审美情感的最深刻的心理原因。正如利普斯所说的：“‘我们回家吧’，在任何语言中这都是一句神圣的话。在外部世界，人们为生存而斗争，为保卫亲人免于雨水、寒冷、炎热的侵袭和发生不测之祸而奋斗；而在家内，则可感到亲人的庇护以及火塘周围的亲切轻松气氛。人类没有不珍惜家的幸福的，而不管其形式如何。”[10] 相反，无家可归，或有家而不能归，则是人生之大不幸。“茫茫如丧家之犬”，还有什么比这更不幸的呢？这意味着失去了荫庇，失去了归宿，失去了爱的确证，而正如我们在本书第二章所指出的，人是必须为他人的爱所确证的。对于已经社会化的人类来说，“家”并不仅仅只是一个睡觉的地方，而首先是享受亲人的爱的地方，是共享欢乐或共同承受痛苦的地方，是可以隐藏或倾诉心中秘密的地方，是可以消除疲劳和医治创伤的地方。对于男人就尤其是如此。在外面，女人需要男人的保护，在家里则反过来。由于生存竞争和两性分工的原因，社会规定了男性在心理上的义务：他必须勇敢、坚毅、顽强、豪爽、潇洒、敢作敢为、奋勇争先，等等，否则就不像“男子汉”，就会遭受唾弃。这使男人心理负担过重，尤其在原始时代，狩猎和战争是男子的天职，而胜利的代价则是鲜血和生命，一个刚刚成年的男子也许就会在一次战斗中结束短暂的人生，这也未免太残酷了，但却是无法回避的事实。因此，男人需要心理上的调节、缓冲、松弛、平衡和补偿。这个任务当然只能落在女人身上。方式可以是多样的：分享战利品就是一种，它使男人感受到自己辛劳和承受风险的价值（所谓骑士风度即由此发展而来）；爱抚也是一种，它使男人体验到归宿感，其意义并非只是性的满足，而是一种“回归原初状态”的感受，因为男人的生命本来就是女人赋予的，因此当他在外面历尽艰险磨难、筋疲力尽、伤痕累累回家来时，只有在女人温柔的怀抱中才睡得安稳、睡得香甜。也许，这正是世界上一切人种、一切民族的最原始的社会形态都是母系氏族社会的原因——女人才是“家”的真正主人，父系制只是它

的异化！

无论如何，“家”是必要的，而一个“家”，不管它是否富有、美丽、舒适，总归必须有一个物质形式。最早的物质形式当然只能是就地取材，即利用现成的洞穴，包括用火把驱逐洞熊将其住宅据为己有。利普斯对此曾表示过怀疑。他认为，“洞穴或崖洞选作住所总是有其适合于居住的特殊原因”，如“欧洲‘骨文化’人们的猎物是洞熊，他们追随洞熊进入高山，故以那里为家”，因此这种居住方式并不带有普遍性，相反，“更多的史前家庭生活的实物是发现在平地，而不是发现在洞穴之中”，而且“没有材料表明旧石器时代的前舍利文化（Pre-Chellean Culture）的人们曾生活在洞穴之中”。他还认为，目前发现的史前洞穴，“主要不是作为家庭的住宅，而是作为公房，或作为教堂（假如在这里可以使用这个名词的话）。虽然这些洞穴入口处偶尔为世俗的目的而使用，而其内部却存在具有宗教和巫术意义的神秘绘画，以及陈列着动物头骨的祭坛遗存，显示出内部是祭祀用的厅堂。仅仅洞穴前部偶尔用于居住，人们甚至宁愿以洞口的突出崖石之下，作为半露天住所” [11]。但我认为，这并不能成为否定史前人类曾经居住在洞穴的证据。事情也许恰恰相反，正因为洞穴曾经是人类的家之所在，这才使得它们在人类移居地面之人造住所之后，被人类以一种兼怀旧情感和宗教情感而有之的复杂心情而当作了宗教和巫术的场所，即由“故居”而升格为“圣殿”。这正如一块曾经帮助过人类的石块被当作“圣物”而加以崇拜，是出于同一原理和同一心理。我们不能因为这石块后来被当作了圣物，就否认它原来曾经是工具。事实上，住宅的起源亦如工具的发生，也应该经历了从选择到加工再到创造的过程，而无疑，人类首先只能选择天然的洞穴，这是大自然的赐予。只是当后来人类有了需要又有了能力之后，他们才会想到和能够在平原上另起炉灶，而这种另起炉灶，显然要比利用现成的洞穴困难得多。

毫无疑问，只有当人类开始利用天然物质在平原上为自己建立挡风墙、避难所或栖息地时，建筑才开始自己的历程。正是在这个意义上，我们认为，建筑开始于墙的建立。当一个或一群原始人用石块垒起一堵墙，或者用树枝编成一堵墙时，最原始的建筑也就成立了。因此，如果说，建筑之最深刻的社会内容、文化内容和心理内容——“家”的概念不能不有赖于墙的建立的话，那么同样，建筑之最基本的审美形式，也就无疑首先是墙的形式。

〖二〗

一般说来，建筑物都是有墙的[12]。正是靠着墙，建筑实现了对空间的分割，从而将人造空间与自然空间分隔开来，也将此岸世界与彼岸世界、人的世界与非人世界分隔开来。关于墙之建立与审美活动和艺术心理的关系，我们已经在本书第六章做了充分的阐述，这里已毋庸赘述。

史前建筑的墙主要有两种形式，即封闭式的和栅栏式的。所谓封闭式只是就墙本身而言，这种墙仍可构成一个开放式的建筑物，如所谓“风篱”。风篱（windbreak）可能是一种最原始的建筑形式：“以树或树枝插入土中，形成一道垂直的墙或半圆形的围墙，其上覆盖着短枝、树叶、树皮或草，就能提供一个可防风雨的初步住所。”这种建筑形式因其材料易朽之故，如同人类最早的工具——木质工具一样，不易为考古学所发现和证实，仅在法国阿尔萨斯的斯皮乔（Spichern）附近发现过这样一个洪荒时代的“房屋”遗存。但人种学和民族志的材料证明，许多现代原始民族，如澳大利亚土著、现已灭绝的塔斯马尼亚人、锡兰的维达人、菲律宾和马来亚的尼格利陀人、非洲的布须曼人和许多美洲的印第安人，都选用风篱为家。“布须曼人在狩猎行程中，能很快把灌木的枝简单地捆扎起来，造成所谓‘波斯节斯’，作为蔽身之处。非洲卡拉哈里沙漠地带的风篱，则是较坚固的建筑物。玻利维亚的查科人有时将防护自己的风篱，顶部编成长排，其上覆盖着灯心草；而尼格利陀人风篱上覆盖青草。印度安达曼人的住所不过是一个有四根柱子的风篱。美洲印第安人中像阿佩切人，用细枝间以粗枝建造一种名叫‘魏喀额朴斯’的风篱，作为他们喜爱的夏季住宅。”[13]

后来的住宅建筑似乎都是从风篱发展变化而来的：两个半圆形风篱编在一起便是一个圆形小屋，两个平行的直立风篱再加一个顶部就是方形小屋，而两个方形风篱的一个边合在一起，就形成一个鞍形屋顶，如此等等。无疑，这些建筑物的墙都是封闭式的，无论是爱斯基摩人的“雪屋”，还是平原印第安人的“梯皮”[14]，或者阿尔衮琴印第安人的“棚屋”、喀麦隆穆斯古人的黏土屋、新几内亚的“树屋”，以及各游牧民族都有的帐篷，皆如此。除了烟道以外，所有的墙都是不漏风的，连门、窗也都可以关闭。不消说，这其实也是至今为止一切民用建筑之墙的共同特点——它必须能做到里外隔绝：遮风、挡雨、蔽阳、隔音，也

阻隔视线。显然，只有居住在这样的建筑物里，人们才感到放心、安全、自在，可以随心所欲，并保有自己的“隐私”，甚至可以干点“见不得人的勾当”。总之，这是一个起先只属于人类、后来则只属于个人的小天地。相反，牢房的墙则有一面是栅栏式的，因此监禁也就意味着个人天地和隐私权的剥夺。

不过在原始时代，这种墙的结构还有一个极为重要的现实的考虑，即火的保存。我们知道，火对于原始人类，甚至人类自身的进化和生成有着极其重要的意义 [15] 。唯其如此，才产生了火的神话、火的崇拜、火的礼仪和火的禁忌。正如利普斯所指出的：“自黎明时期起，火就是‘家’这一概念中的重要因素”，“帐篷、茅棚或房屋中间的火，是家庭生活的中心，是温暖的源泉，是可口食物的制作者。产生灵感的火焰把古老的故事带进生活，把家庭的圈子拉得更紧。”因此，“当我们离家出外而为思乡病所扰时，我们时常回忆的就是作为欢乐聚会象征的火塘” [16] 。的确，没有火的家是冷冷清清、死气沉沉的，它甚至不能成其为家，在原始时代就更是如此。取火、用火、保持火种不灭，一直是原始生活的重要课题。我们甚至有理由认为，单面墙的“风篱”之发展为全封闭的圆形小屋或方形小屋，其目的正在于火和火种的保护，因为只有这样的结构，才可以保证火不会被方向不定的风所吹灭或酿成火灾。而当这样一个全封闭的墙一旦建立，那么，以火为中心，一个小小的社会群体也就维系成团了。

由此想到有关建筑形式的另一个问题，即原始住宅建筑的平面图主要是什么形状的？如果仅就考古学的发现和人种学的考察而言，自然是有圆有方，多种多样，且以圆形和方形为主。但我们似乎有理由认为圆形更原始、更基本、更重要。“最原始的部落喜欢圆形小屋，这在澳大利亚和美洲、非洲许多民族之中均有发现。” [17] 平原印第安人的“梯皮”是圆的，爱斯基摩人的“雪屋”是圆的，加利福尼亚印第安人的“米沃克” [18] 是圆的，喀麦隆穆斯古人的黏土房屋是圆的。非洲赤道上班达人的住宅是圆的，游牧民族的帐篷（如蒙古包）也主要是圆的。毫无疑问，圆形更近于洞穴的形状，圆形又是同面积图形中周长最短的，因此更省材料，但更重要的是，圆形比方形更富于人情味。圆形住宅意味着在这个家庭内，全体成员以火为中心而形成一个团体。每个人与火的距离都是相等的，而且每个人都是面对面的。大家等距离地、面对面地朝向同一个中心，就会在心理上形成和产生一种向心力、凝聚力和亲切感，而当他环顾四周，则会感受到一种柔和、温馨、甜蜜的情调和氛

围。有人这样比较过圆形与方形：“所有的温暖，所有的运动，所有的爱情都是圆的，至少是椭圆的，它们是沿着螺旋形、曲线形方向前进的！只有冷的、不运动的、无价值的、可恨的东西才像伸展的线那样笔直，那样有棱有角。倘若士兵们不站成行列而站成圆圈，那他们就跳起舞来，而不会去向敌人进攻了。所以说整个兵法的内容就在于角度的安排上……冰冷、固定、用以咬啮的牙齿是人体里唯一笔直的东西，而且大自然还把它们安排成一个半圆形呢！生是圆的，死是有角度的。”[19]这种说法显然不无道理：摇篮是圆的，棺材是方的；舞厅是圆的，军营是方的。这种审美情感不但产生于对人体的观察，而且产生于工具的制造和使用。最早的石器——砾石工具就是一面圆润另一面有尖角，尖角面对杀伤对象，圆润的一面则属于自己。所以尽管后来房屋由于工艺和技术以及使用方面的原因已变得以方形为主，但最重要的家用器皿——锅、碗、瓢、盆、杯、勺、碟，却仍是圆的。它们作为“家”的一个重要内容主要属于女人，而女人是圆的。或者说，一个女人只有当她身体各部分都很圆润时才是甜美可爱的，方面大耳、棱角分明的女人大概不会招人喜爱。也就是说，女人是圆的，男人是方的，在原始时代，前者与生命联系在一起，后者与死亡（狩猎和战争）联系在一起。因此，我猜测，在母系氏族社会，住宅建筑当主要呈圆形，进入父系制时代后，才开始越来越多地表现为方形，并最终发展为等级森严的宫廷建筑。

当然，事情一开始也许并没有那么复杂，圆屋的形式很可能是自然形成的：当一堆篝火在旷野燃起，人们围拢来，很自然地就会坐成一个圆圈，而为了防止风把火吹熄，也为了使围坐于火边的人们不致因胸前火热背后风凉而不适，就用一道环形风篱将这堆火和团团围坐于火堆前的人们保护起来。后来，这风篱越做越高，也越做越牢，便形成了那种顶端留着出烟口的圆形建筑物。

但是，如果我们考察一下史前时代的另一类建筑物，即可以称之为“神圣建筑”或“宗教建筑”的那一类东西——祭坛、神庙等，就会发现事情又并不那么简单。在这类建筑中，方形或圆形的选择看来并不是任意的，它们也许确实蕴含着某种原始的宗教观念和复杂的文化内容、心理内容。

目前发现的规模较大的史前神圣建筑或宗教祭祀建筑，主要是一些“巨石建筑”，其中在国外最有名也最有代表性的，是英国的斯通亨奇（Stonehenge）环状列石。这个古代巨石建筑遗迹位于索尔兹伯里城以

北约11公里，始建于新石器时代晚期，又经青铜时代陆续增建、改筑，历时约一千多年（约公元前2500年到公元前1500年）。它的最初工程，是在平原上划出直径达87.8米的大圆圈，周边掘壕沟，沟旁建高约2.1米的土墙，墙内挖56个深1米多的圆坑。墙垣东北方开设宽约10.7米的出口，口外竖一块高4.9米、重35吨的巨石，称为标石。这个大圆圈的规划和标石的建立，成为日后一系列巨石工程的基础。早期青铜时代的所谓“钟杯战斧文化”时期，在圆垣内竖立了两个同心圆形的环状列石圈，外圈直径26.2米，内圈22.6米，所用石料共82块，每块平均重约6吨，均产自约200公里外的威尔士的普里塞利山区。至青铜时代中期，上述环状列石被废置，另筑规模更大的石环，原料来自北距斯通亨奇30公里的莫尔伯勒山，此即现存的巨石遗迹。石环直径30.4米，在竖立的30块长石上架有横梁石块，使整个圆圈联为一体，形同栅栏。石圈内竖有五个形同门框的“三石塔”，系在两块长石上架一横石构成，其中最高大的一个三石塔，长石高达9.1米，重约50吨，为欧洲巨石建筑遗迹中最宏伟者[20]。

事实上，在我看来，斯通亨奇环状列石已不简单的只是“列石”，如布勒塔尼或奥克尼群岛上的那种。因为在这里，无论外圈的三十根立石，还是圈内的十根立石，都由架设于其上的楣石联结起来了，从而形成了类似于古希腊特尔斐城雅典娜神庙、古罗马维斯塔女神庙那样一种结构，而且我坚信它们之间有一种母女或姐妹关系，即希腊半岛上的史前人类也曾有过类似的“环状列石”建筑，或者是迁徙到希腊半岛的雅利安人曾经在别的什么地方见过或亲自建设过此类工程，这才会有特尔斐城的这个美丽神庙，至于罗马神庙，当然是向希腊人学来的。总之，正如本书第七章所指出，这种按“三石塔”原理建造起来的史前巨石群是一种“神圣的栅栏”。它们无可怀疑的是一座神殿，而那石块的巨大和牢固，与神的伟大和永恒，无论在体积上抑或是重量上，都是相得益彰的。

那么，斯通亨奇环状列石是一座什么神庙呢？我认为十有八九是用来祭祀太阳神的。其根据有二：一是它的圆圈形状，二是它的栅栏式的围墙。前已说过，圆形建筑与火有着密切的关系，而从火的崇拜到太阳的崇拜则只有一步之遥。太阳正是一个大火球，而且它和火一样，也是生命的赋予者和生命的象征。它们都像血一样热，都像血一样红，而且都与象征着寒冷、恐怖和死亡的黑暗势不两立。所以，在许多原始民族那里，太阳崇拜和火的崇拜是密不可分甚至混为一体的。例如，纳弗和

印第安人常在冬至这一天——这是一年中最短的时候，太阳被想象为正在疲倦——举行仪式，用巫术的火堆和舞蹈来为太阳增加力量；南非的贝专纳人，则在阴沉的早晨，由太阳氏族的头人在家中点燃新火，部落的每个成员都来取一点正燃的火种回去，相信这样一来太阳就会重放光明。总之，“火时常是太阳的代表” [21] ，因此，用保护火的建筑形式来建造太阳神的宫殿，也就并不奇怪。更何况，太阳本身就是圆的，看见太阳的器官——眼珠也是圆的，大概神明正是要让人类看见光明、看见太阳，才赋予他这圆形的器官吧！总之，太阳和眼睛都是圆的，也都意味着光明，因此圆形就是光明的象征。

太阳神庙的“墙”做成“三石塔”结构的栅栏形，也正是为了迎接光明。太阳与火不同，它不会住进人为它建造的殿堂里，而只以光照的形式降临人间，并自由出入。所以这类建筑不能像民宅那样封闭起来，而应该是全方位开放式的，栅栏式的墙只起一种空间暗示作用。从十七世纪以来，人们就发现，每年夏至时，在斯通亨奇环状列石的石圈中心到出口处的标石的连线上，可以看见太阳正好在标石上方升起。夏至，这是一年之中白昼最长的日子，当然也就会被想象为太阳精力最旺盛的日子，太阳神在这一天降临它的神殿，不是非常在理吗？

无独有偶，在中国，也发现了与斯通亨奇环状列石有异曲同工之妙的史前神圣建筑，这就是二十世纪七十年代末八十年代初在我国辽宁省喀喇沁左翼蒙古族自治县县城所在地大城子镇东南约4公里的东山嘴村发现、发掘的红山文化建筑群址。这个建筑群址坐落在山梁正中一缓平突起的台地上，占据了台地向南伸展的前端部分，长约60米，宽约40米，海拔353米，高出它所面对的大凌河河床50余米。它主要由三个部分组成：南端是河卵石砌成的多圆形基址，中间是石圈形台址，北端位于台地中心是方形基址，有序地排列在一条南北轴线之上，东西主次对称，南北方圆对应，是相当宏伟的建筑群址，碳14测定年代为4895±70年，树轮校正为5485±110年，年代也相当久远 [22] 。

在这个建筑群址中，南端多圆形基址形象模糊，较为零乱，似乎是未完成或遭破坏或改建中的工程，难以对其做出推测。值得注意的是那一圆一方的两部分。方形基址（g1）东西长11.8米，南北宽9.5米；圆形台址（g6）距方形基址南墙基15米，正圆形，直径2.5米，距地表深仅20—40厘米。问题不在于它们大小形状不同，而在于它们的构成方式和内容也有明显的区别：方形基址已有石砌的墙，圆形台址则只是一个石

圆圈；方形基址内置大量石块，由密排立置的长条石组成；石圆圈内则铺着一层大小相近的小河卵石，而且在它的周围，还发现了几个妇女形象的陶塑像。由此不难看出，“石圆圈和石方框的意义显然不同”[23]。

问题在于，石圆圈和石方框的意义究竟有何不同？在这个问题上，我并不完全同意考古学界一些学者、专家的意见。专家们都注意到了这样一个事实，即陶塑人像是在石圆圈的附近发现的。这些塑像都是女性，裸体，有的还有明显的孕妇体型，与欧洲发现的那些“史前维纳斯”有惊人的相似之处，因此推测她们可能是生育女神或丰产女神，石圆圈则是她们的祭坛，这是很有道理的。但是，对于另一个重要事实，专家们似乎缺乏足够的认识。这就是：石方框内堆置着长条方石，石圆圈内则铺着圆形的小河卵石。“这种河卵石在整个遗址堆积中未见，也不见于遗址附近”[24]，因此可以断定是特地从别处运来并仅仅用于石圆圈的。那么，它的作用何在呢？我认为，其意义可能与陕西临潼姜寨出土陶盆上之蛙纹（半坡类型）、河南陕县庙底沟出土陶罐上之蛙纹（庙底沟类型），以及甘肃临洮马家窑出土之蝌蚪纹陶瓶（马家窑类型）上的黑点相同。本书第四章已指出，蛙纹是生殖崇拜的产物，那滚圆的蛙腹象征着子宫，蛙腹内特意画上的黑点则是祈求多子之意。由此看来，东山嘴的石圆圈就正是一个巨大的生殖崇拜图形——一个滚圆的圆圈（它象征着生命孕育之地的子宫）和圈内无数的圆点（它们则象征着新的生命），或者说，是以这样一个图形为其象征性形象的生育女神（或生育女神兼丰产女神）的祭坛。

此说如能成立，则石方框及方框内长条方石之谜亦可迎刃而解。据考察，方形基址内并无柱础、柱洞痕迹，可见这些长条方石不是用来“盖房子”的柱石，而是些“就那样”立在石方框内的“立石”或“列石”，它们是石圆圈内河卵石的对应物，即男性生殖崇拜的象征。以立石为男根崇拜之物，是原始民族中相当普遍的一种现象，本书第七章已有涉及，本章下节也还要谈到。当然，也许并非一切立石或列石都是生殖崇拜象征，但此处与石圆圈中之卵石相比照，则似乎有相当程度的可能。总之，看来东山嘴的这一组建筑是相当完整的史前祭祀建筑：石圆圈内铺着卵石，是女性的祭坛；石方框内竖着立石，是男性的圣殿。后者之所以做成方形，可能是为了与前者相区别，也可能是为了与立石相对应，还可能正好印证了我的推测——圆形属于女性，方形属于男性。

〖三〗

在原始建筑中，还有一类建筑物如果深究起来也是饶有趣味的，不过这类建筑物既没有墙的形式，也不存在平面图形问题，它们只是一些竖起来埋在土里的木柱和石柱，其中最简单的几种，连是否可以算作建筑都还大成问题。但是，它们恰恰是后世纪念性建筑物——宝塔、华表、纪念碑的远古祖先，因此，我们也有加以研究的必要。

首先要谈到的当然是“立石”（menhir），它已被公认为“巨石建筑”（megalithic buildings）中之一种，而且是最基本的一种。最简单的立石是将一块长条天然石头竖起来埋在土中。这种莫名其妙的玩意在世界上许多地区都有发现，我国也不例外，可见不是哪个原始人一时兴起心血来潮的“游戏”。这种建筑物后来有了非常宏伟和精致的形式，如有名的印度阿育王石柱（高十五米，建于公元前三世纪）和我国的华表即是，因此这种建筑形式显然也有它自身的魅力，才会如此历久不衰。

毫无疑问，立石这种建筑不大可能有什么实用价值，它既不能住人，又不能防风、躲雨，因此多半也就是一种“神圣建筑”。《圣经·创世记》第二十八章解释了立石的起源和它与神庙圣殿等建筑的关系。这一章说，以撒的次子、犹太人的第三代祖宗雅各（又名以色列）在返回迦南的途中，走到一个地方，因为太阳落了，便拾起那地方的一块石头枕在头下睡觉。也许是由于这块石头的作用吧（《圣经》并没有明说），雅各竟然梦见了上帝，而且梦见上帝耶和华对他说：“我要将你现在所躺卧之地赐给你……”雅各醒后，既兴奋又恐惧，说：“耶和华真在这里，我竟不知道，这地方何等可畏！这不是别的，乃是神的殿，也是天的门。”于是，雅各“把所枕的石头立作柱子，浇油在上面”，并许愿说：“我必以耶和华为我的神，我所立为柱子的石头，也必作神的殿。”

这个神话故事至少有两点是可信的。第一，立石起源于灵物崇拜；第二，神殿的建造起源于立石。不过，立石这种灵物崇拜可不是上帝显灵的结果。很可能是，某块石头曾给人们带来很大的好处，于是便成了灵石。也可能是，立石原本是原始人的一种标记，用来指示道路、标示资源，等等，由于它曾造福于人类，因此这块石头也就连同它的存在方式一起成了圣灵。总之，立石起源于灵物崇拜，而灵物崇拜又起源于生

产劳动。

立石从什么时候起又是因为什么原因由灵物崇拜一变而为生殖崇拜的？这个问题还有待于研究、探索。但可以肯定，这种高高矗立的石柱确实曾用于生殖崇拜。“特别是在印度，用崇拜生殖器的形式去崇拜生殖力的风气产生了一些具有这种形状和意义的建筑物，一些像塔一样的上细下粗的石坊。在起源时这些建筑物有独立的目的，本身就是崇拜的对象，后来才在里面开辟房间，安置神像”，也就是说，“开始是非中空的生殖器形石坊，后来才分出外壳和核心，变成了塔”[25]。还有一点也是可以肯定的，即作为生殖崇拜的石坊要晚于作为灵物崇拜的立石，这从制作工艺的差别上可以看出。作为灵物崇拜的立石一般不进行加工，或仅作粗加工；而作为生殖崇拜的石坊却加工相当精细。它们一般都要加工成上细下粗的圆柱形，有的还要在顶端加工出龟头的形状。总之，它要求做得“惟妙惟肖”。也就是说，在这里，崇拜的已不是对象的实体（某一块石头本身），而是对象的形状、形式、外观了，从精神文化自身的发展而言，这当然是一个进步，即由物质形态发展到了观念形态。无疑，其间也有一个过程，即首先可能只是用一根立石来象征男性生殖器，取其坚硬、直挺之意，象征其勃起之力。后来为了和灵物崇拜相区别，才进一步进行加工，以图更为妙肖。

当立石从灵物崇拜发展到生殖崇拜时，它也就必然会发展为图腾崇拜之物，因为从生殖崇拜到图腾崇拜和祖先崇拜，原本只有一步之遥，它们归根结蒂都是对生命活力的向往与追求，对生命之谜的探索与解释，只不过在生殖崇拜这里，生命被归结为性器官所具有的神秘力量；在祖先崇拜这里，生命被看作某个祖先的不竭之泉；而在图腾崇拜这里，生命则被解释为某个非人的神圣始祖之所赋予。十分有趣的是，在“知母不知父”的母系氏族社会，男性在生殖中的作用一方面被忽视、被淡化，另一方面又被重视、被神化。也就是说，真正播下生命之种的男人的“功绩”被一笔勾销，而那被看作是氏族生命之源的神秘、神圣始祖却又只能想象为男性，如我们熟悉的神犬娶高辛氏之女为妻而产生一个民族的故事即是如此。这样一来，图腾偶像被制作成圆柱状，或者将图腾形象刻绘在本来是作为男性生殖器崇拜物的石柱和木柱上，也就没有什么可奇怪的了。

这就是原始时代的第三种柱式建筑——图腾柱（totem　pole）。图腾柱有石质和木质的两种，以北美阿拉斯加东部特林吉特印第安人

（Tlingit　Indians）和加拿大太平洋沿岸、阿拉斯加西部海达印第安人（Haida Indians）的制作最为可观。特林吉特人的图腾柱，“多竖在酋长住所的门旁，有高至五十尺者，雕刻都作人与动物的形象，象征其部族的图腾祖先，且涂以奇异的色彩。又有竖于屋宇前面者，规模更大”。“海达族的图腾柱，其雕刻的技术，实达到图腾雕刻之最高峰”。“柱高由三十尺至六十尺之间”，其上雕绘着复杂的图样，堂皇地竖立于村口屋前[26]。

据岑家梧先生《图腾艺术史》所引斯汶顿（Swanton）的考察，海达人图腾柱上雕刻的图像可以分为两种，一种是仅作图腾符号，另一种则记述了各种故事。“第一类的柱子，所刻者为住所主人及其妻，而至于全家人的图腾记号，图像从上至下地排列，都有一定的次序。例如尼斯丁次（Ninstints）的鹰图腾家前的柱子，顶端作大鹰，底下者为熊形，二者均属其夫之图腾，中间刻一狼，为妻之图腾记号。又竖于斯基打吉（Skidegate）的一柱，狗鱼雕于顶上，次为大乌鸦，最下者为杀人鲸。前二者为妻的记号，她属于鹰部族之人。杀人鲸乃表现其夫之记号。”夫妻既属不同的图腾部族，而通婚又不限于两族之间，则这些家前图腾柱上的图案，也就可以想见一定是五花八门。

故事图腾柱的内容就要复杂些了，它表现的不是静止的符号，而是动态的过程，一般是图腾祖先的英雄业绩。如一个乌鸦部族酋长门前的图腾柱，顶端刻着一只大乌鸦（raven），这是该族的图腾祖先。乌鸦突出的嘴中含一鲸头人身的图像，其下则记述着大乌鸦的丰功：有一天，大乌鸦在天上飞，看见一位美丽的姑娘正在哭泣。一问，原来这姑娘为大鲸所迫，后者强欲娶其为妻，如不答应，大鲸就要吃尽海中之鱼，断绝她族人的食粮。大乌鸦听了，就劝她去赴婚礼，自己则扮着从人。婚礼那天，大鲸从海上浮出，背负姑娘而去，大乌鸦则先行一步，潜入鲸鱼家，等那家伙一到便将其杀死，把少女救了回来。不消说，这少女就是后来这一族的女性始祖，那大乌鸦则是被神化了或者说被图腾化了的这一族的男性始祖，他的英雄事迹，当然应该刻在一根本来就象征着男性的柱子上[27]。

不过，也有很多故事柱上的形象，连土人自己也分辨不清。所以，博厄斯宁肯把它们称作“住房柱”[28]。的确，对于我们来说，这些柱子的图腾意味也实在并不十分重要，我们更宁肯说海达人创造了一种新的艺术形式而不是一种新的宗教形式。它们事实上也更多的是表现了海达

人的艺术天才，我们即使不能弄清它们的图腾意义，也丝毫不妨碍我们对它们进行审美观照和艺术欣赏，尤其是对它们那奇特造型和独特风格的欣赏。

从立石（灵物崇拜）到石坊（生殖崇拜）再到图腾柱（图腾崇拜），这类非中空的立柱式的建筑经历的也正是一个从选择到加工到创造的过程，这个演进过程使它越来越脱离实用功利目的而近于艺术，也使它越来越不像建筑而近于雕塑，所以黑格尔曾称其为“介于建筑与雕刻之间的建筑作品”，这不是没有道理的。事实上，即使立石建筑中，也早已有施之雕刻者。“法国布勒塔尼半岛上之列石，普通都施以雕刻。最著名者为摩巴亨湾（Morbihan Gulf）之瓦兰尼斯岛（Gavrinis I.）之立石，十之八九均有线雕。所表现者，为无数之同圆心之半圆形及螺旋纹样，斧形也有描写。” [29] 因此，它之演化为半雕刻和雕塑作品，也就势在必然了。

---

[1] 能人学名Homo habilis，Homo意即人属，habilis采用拉丁语，意指有才能、脑灵手巧的人。这个名称是南猿最初发现者达特（R. A. Dart）建议采用的。能人的分布地区很广，奥杜韦之外，还有肯尼亚、埃塞俄比亚和南非。

[2] 林耀华主编：《原始社会史》，第53—54页。

[3] 请参看《化石》，1980年第1期，第25页。

[4] 阿列克谢耶夫等：《世界原始社会史》，第90页。

[5] 《马克思恩格斯选集》，第3卷，第508页。

[6] 莫里斯：《裸猿》，第13页。

[7] 利普斯：《事物的起源》，四川民族出版社，1982，第9页。

[8] 卡尔·萨根：《伊甸园的飞龙》，第1页。

[9] 莫里斯：《裸猿》，第8页。

[10] 利普斯：《事物的起源》，第1页。

[11] 同上书，第2—3页。

[12] 非中空的建筑是建筑的一种特殊形式，而且往往已近于雕塑，详见本章第三节。

[13] 利普斯：《事物的起源》，第3—5页。

[14] “梯皮”是平原印第安人的一种圆锥形帐篷，顶部有一孔以便出烟。

[15] 请参看本书第四章。

[16] 利普斯：《事物的起源》，第21—22页。

[17] 同上书，第5页。

[18] 米沃克是一种储存橡籽的仓房。

[19] 爱伦·克伊：《少数与多数》，见玛克斯·德索《美学与艺术理论》，中国社会科学出版社，1987，第377页。

[20] 据《中国大百科全书·考古学》，中国大百科全书出版社，1986，第484页。
[21] 利普斯：《事物的起源》，第329页。
[22] 请参看郭大顺、张克举《辽宁省喀左县东山嘴红山文化建筑群址发掘简报》，《文物》1984年第11期。
[23] 俞伟超等：《座谈东山嘴遗址》，《文物》1984年第11期。
[24] 见前引郭大顺、张克举文。
[25] 黑格尔：《美学》，第3卷上册，第40页。
[26] 岑家梧：《图腾艺术史》，上海文艺出版社1988年影印本，第84页。
[27] 以上请参看岑家梧《图腾艺术史》，第84—86页。
[28] 请参看博厄斯《原始艺术》，第196页。
[29] 岑家梧：《史前艺术史》，第98页。

CHAPTER 10
雕塑

雕塑是感觉空间的能动体积的意象。

——苏珊·朗格

〖一〗

无论如何，雕塑与工艺和建筑的内在联系都是一种显而易见和不容否定的事实。正是这种可能有着发生学意义的内在联系，使本书将雕塑与工艺和建筑归为一类，而不是像通常那样，将它和绘画归为一类。在我看来，雕塑与工艺和建筑的联系要远远大于它与绘画之间的共同方面：第一，雕塑所使用的物质材料，恰恰也正是工艺和建筑所使用的那些材料——在原始时代，它们是木料、石料和泥土，后来，则又加上金属材料和塑料，等等，而绘画的最重要的材料——颜料，对于雕塑来说则是可有可无甚至不需要的；第二，雕塑和工艺、建筑所共同使用的这些材料，都是或者可塑的（如泥土），或者可雕、可刻的（如木料、石料），或者可熔铸、可焊接的（如金属、塑料），而塑、雕、刻、熔铸、焊接，以及打磨、抛光等，正是工艺、建筑和雕塑的共同创造手段，与绘画的主要手段——描绘、涂抹等迥异；第三，雕塑与工艺、建筑一样，创造的主要是三维空间的立体形象，而不是绘画的二维空间平面形象。因此，无论从材料、手段抑或最终所创造出来的形象看，雕塑都不同于绘画，而应该与工艺和建筑划归同一艺术群。

事实上，雕塑与工艺和建筑，也确实存在着一种发生学上的联系。雕塑艺术之最基本的制作手段——“雕”与“塑”，就与石器工艺和制陶工

艺密切相关。我们虽然不能肯定用黏土捏成一件陶器要早于用黏土捏成一个偶像，但却可以肯定，对一根木料进行砍、削，对一块石头进行敲击、雕琢、打磨，从而把它们制作成一件工具，无疑要早于用此类方法把它们制作成一件雕塑艺术作品。甚至我们还可以这样说：“在最宽泛的意义上，一块经过加工的石块，用人工的方法使它纳入一定的形式，也可以说就是一件雕塑。许多石质磨光了的工具，都明显地具有一种雕塑的最重要的特质。” [1] 换言之，最原始的人造工具，也同时在最广泛的意义上是最原始的雕塑作品。同样地，最现代的雕塑作品，如亨利·摩尔或文楼的某些作品，也差不多就是一些非常现代的工艺产品。它们是一些在工厂、车间、作坊或工作室里用机械或非机械手段加工过的金属或木石材料，一些无可名状的几何或非几何形体，如果艺术家不给它们命名或加以解释，我们在观赏它们的时候，也许会和原始人观赏一块加工打磨得特别好的石头和木头时的心情不相上下。

艺术史学家们区别原始时代“艺术性”雕塑和非艺术性“雕塑”的标准，在于其外观形象。凡是那种在外观形象上可以使我们联想到现实生活中某一形象（如人、某个动物等）的工艺品，都被划归到雕塑艺术作品一类去。即便是这类产品，也往往与劳动工具或生活用具有着千丝万缕的联系。如1840年在法国布鲁尼柯（Bruniquel）地区发现的雕刻在驯鹿角上的跃马形象，原本就是投枪上的装饰。在多陀纳（Dordogne）洞穴中也发现了一把鹿角制成的短刀，“刀柄上刻了一匹正在跳跃的驯鹿图形，手工之精美，就是现代艺术家也不过如此” [2] 。诸如此类的圆雕和浮雕还很不少，它使我们不由猜测，雕塑艺术的历程也许正是从对工具的装饰开始的。前已说过，最原始的石器工具只加工用于对象的那一面，而让把握的这一面保留着卵石的圆润。但随着工具的发展尤其是复合工具的诞生，对把手一端的加工也开始了。因为光滑的把手把握起来虽然舒适，却也易于脱落，因此又要刻些沟槽来增加摩擦力。终于有一天，这里刻下的不再是简单粗糙的沟槽，而是精致好看的纹路了；又终于有一天，这种雕刻发展到再现某一形象（如马、鹿）。当然，这时，巫术的作用也掺和进来了：投枪和短刀柄上的马和鹿，也许正是出于一种狩猎巫术的目的而制作的。

尽管考古学的发现还不能完全证实这就是雕塑的起源，但至少有一点是可以肯定的，即人类在某一可雕可刻材料上进行雕刻的冲动是工具的制造和使用所培养出来的。我们知道，一个小男孩如果得到了一把刻刀，他几乎是毫不犹豫地就会在墙上、地上、桌子上雕雕刻刻；而不仅

是男孩，几乎所有的孩子都喜欢玩泥巴、玩沙子、捏面团。这种近乎“天性”的冲动是从哪里来的呢？猴子没有这种兴趣，大猩猩和黑猩猩也没有这种兴趣，因此它是人类独有的，是我们的远古祖先在制作石器和陶器时培养出来并遗传给我们的孩子们的。由于这种行为在本质上是人类改造自然的一种活动，是能够确证人之为人的一种活动，因此它是能够给人以快感的。只要看看儿童雕刻木头或玩泥玩沙玩面团时的聚精会神和津津乐道，就不难证实这一点。据此，似不难设想我们的远古祖先也曾有过这样一种快感。这种快感使他不满足于仅仅制造实用的工具和器皿，还想在有余暇和有余力的时候雕刻或捏塑一点别的什么，于是久而久之，雕塑也就作为一种独立的生产制作门类产生出来了。

独立的（即不是作为工具和器皿的装饰部分的）雕塑作品，据史前考古学的发现，主要是一些动物和人的形象，但几乎在它们出现的同时，雕塑就与建筑结下了不解之缘。“世界各地的雕像都出现在祭坛、庙墙、柱子和扶壁上。浮雕和自由雕像受到与其结合着的建筑物的烘托，而它们自己，又经常成为建筑物的‘装饰’。”[3] 考古学也证明了这一点：我国东山嘴红山文化陶塑女裸人像就发现于祭坛之旁，欧洲史前维纳斯的发现地同时也有人类的居住生活遗迹。至于图腾柱就更不必说，它们本来就是融建筑与雕塑于一体的东西。

的确，有很多东西，我们都难以十分明确地界定它们究竟是建筑还是雕塑，比如那种作为生殖崇拜象征物的石柱。当它高达数丈巍然而立时，我们说它是建筑；但如果做得小到可以随身携带，似乎又应看作雕塑。但是，一般说来，建筑并非放大的雕塑，雕塑也并非缩小了的建筑。一座楼房即使缩小得可以放在掌心（如建筑模型）也仍被看作建筑，一尊雕像即使高如摩天大楼（如乐山大佛）也仍是雕塑，甚至如法国的朗香（Ronchamp）教堂或澳大利亚的悉尼歌剧院那样奇特的建筑物，尽管建筑师或多或少地有一种将它们作为巨大雕塑作品去吸引人们观赏的意图，我们也仍然只是把它们看作建筑。那么，建筑与雕塑的区别究竟在哪里呢？

一般说来，建筑区别于雕塑的最显著的特征，在于它那直接的、明确的、显而易见和毋庸置疑的实用功利目的，包括现实的实用功利目的（如住宅）和虚幻的实用功利目的（如神庙）。无论建筑师怎样别出心裁、花样翻新，他所设计的建筑物的形式都首先是为这一目的服务的。只要能最有效地为这一目的服务，这一建筑物的创造就是成功的，而无

须再做形式上的规定和要求，当然也就更不必要求它在外形上像什么，而且事实上也不大可能像什么，在原始社会就更是如此。也许只有那些作为生殖崇拜象征的建筑是个例外，但它们与生殖器官之间的那种相似，也只是一种“意似”而已，多半只是取其圆，或取其长、直、坚、挺之意味，更何况这种相似性也是为其实用功利目的服务的。至于其他一些“神圣建筑”或“巨石建筑”，包括立石、列石、环石、三石、石桌、方形神殿和金字塔，都很难说它们在模仿着什么。它们至多给人以一种含糊、朦胧、多义和游移不定的联想：如朗香教堂就像一只巨大的耳朵（意味着倾听上帝的声音或上帝倾听信徒们的声音），但也有人说它“使人联想到一个戴着帽子的荷兰人头像，上面甚至有眼睛和嘴”；又如悉尼歌剧院看上去既像一朵盛开于水边的莲花，又像鼓满的风帆。……总之，建筑绝不要求自己在外形上一定要像什么。它的外形是直接为它的使用目的服务的，而且是一种纯抽象或者半抽象的形象。

雕塑则与之相反。对于大多数雕塑作品，尤其对于原始雕塑而言，像不像什么却是至关重要的问题。也就是说，当我们面对一件雕塑作品并把它当作雕塑艺术来看待时，我们在主观上是要求着它在外形上模仿着现实生活中的某一事物，至少是或多或少地与某一事物相像的。正如美国凯尼恩大学哲学系主任、美学家奥尔德里奇（Virgil C. Aldrich）所说：“雕像必须比建筑物更富于形象，否则就等于没有。”[4] 这一规定性虽然遭到现代雕塑的否定和蔑视，但对于原始雕塑艺术而言，却是一条不可逾越的界限，否则，我们就无法区分，究竟哪些东西是雕塑，而哪些东西只不过是些加工过的石块和泥团。事实上，我们正是把那些具有可辨认可命名形象的产品称为“原始雕塑”的。因此，就雕塑的发生学意义而言，“雕像的形式就是雕像被领悟成的那种东西的形式，就是审美空间中的内容——例如一个直立着的人、一只躺着的豹——的形式”[5]。这也正是雕塑区别于工艺和建筑的最直观的形式。正是由于这个原因，才无论雕塑与工艺和建筑有着多么深刻的内在联系和多么明显的相似之处，它都会在感性上被知觉为和在理论上被界定为不同于工艺和建筑的东西。

不要小看雕塑在外形上的这一特征，尽管它一再遭到现代雕塑及其理论的攻击，而且在事实上也确实已并不那么重要，但在雕塑艺术刚刚发生的那个时代，它却有着划时代的意义——它意味着人类不但能够利用和改造自然，而且能够能动地再造“第二自然”，至少是已经能够在形式上做到这一点。当然，当人类开始制造工具时，便已有了对自然的模

仿，如模仿动物的爪、牙等，即已能将“对象的尺度”与“内在尺度”统一起来，“外师造化”而“中得心源”了。但毕竟，这种模仿还只是部分的、片面的和抽象的，而此刻却已能整个地模仿对象，即不但模仿其全貌，而且甚至模仿其神态了。例如，在法国拉马德伦（La Madeleine）出土的一件雕塑作品，便正是一只野牛在舔被小虫咬过的地方，形象非常生动，神态非常逼真，真是巧夺天工之作。它确实可以和造化一比高低。

诚然，当人类利用大自然提供的材料——木、石、泥土等创造工具和建筑时，他们在某种程度上也可以说是在再造自然，或者说生产“第二自然”，但这时他们生产的，还只是无机的自然，是和那些材料一样没有生命的东西；而当他们用同样的材料制造出占有三维空间的动物形象和人的形象时，他们却是在试图给这些无生命的无机物贯注生气了。有人解释为什么史前维纳斯们都没有腿，或者做成可以插入土中的形状，说那是为了防止“她们”“跑掉”，这也许是不无道理的。也就是说，这些雕像也许确曾被看作一种“活物”。然而，石头雕成的猛玛象毕竟不是真正的猛玛象，泥塑的野牛也毕竟不是真正的野牛。这样，人类就创造了一个不同于现实世界的观念世界，一个不同于物理世界的心理世界。这个新创造出来的观念世界和心理世界，与原来那个本来就存在着的现实世界和物理世界有着明显的区别，又有着不可分割的联系，而将这二者联系起来的，却又恰恰是雕塑作品本身。一个石头雕成的野牛固然不是真正的野牛，但它同时也不再是一块普通的石头。对于石头而言，它是野牛；对于野牛而言，它又是石头。石头与野牛这两种风马牛不相及的东西，竟神奇般地合而为一，集中于同一事物之中，其中的奥妙，难道还不值得我们深究吗？

〖二〗

的确，在雕塑这种“几乎和人类本身同样古老”[6]的艺术样式中，似乎确实蕴藏着人类对世界的最原初的认识和在这种认识的基础上再造世界的最原始的冲动。

古希腊哲学家亚里士多德曾经“形而上学”地将万事万物的构成归结为质料因、形式因、目的因和致动因四种原因，其中最重要的是形式因，因为正是通过形式才使质料成为事物，也正是通过形式才规范了动

力和实现了目的。当一个原始人将一块砾石经过打击而做成一把最原始的手斧时，他就赋予砾石以石斧的形式，并通过这一赋予实现了自己的目的，也使动力有了价值。显然，砾石（质料）是大自然所固有的，石斧（形式）却是属人的。人是形式的赋予者，而劳动（工具的制造）则可以说是赋形式予质料的活动。于是，在长期的生产劳动实践活动中，人就产生了一种心理冲动，一种可以称之为“将形式赋予质料”的冲动。可以肯定，正是这一冲动导致了雕塑艺术的诞生。西方一些雕塑史学家认为：“人类成为高等动物的重要的第一步是制造工具，但更重要的第二步却是创造形象。”[7] 如果仅指艺术的历程而言，则无疑是正确的。因为没有这更为重要的第二步，艺术作为“赋形式予质料”的活动，就无法从原始物质生产劳动中分化出来（尽管有了这一步，艺术也仍在相当长时期内依旧和其他原始精神生产混杂在一起，并保持着和物质生产劳动的联系，但毕竟因为有了这一步，它才进入了“前艺术”阶段），而众所周知，人类最早的创造形象的活动之一，就是雕塑。

前已说过，雕塑这种“赋形式予质料”的活动，是直接从工具的制造那种同样是“赋形式予质料”的活动过渡而来的，因此雕塑有可能是最早地以“创造形象”为目的的艺术样式。也就是说，雕塑可能要早于绘画。当然，这一点还有待于考古学的证明，但从理论上讲，把现实生活中的三维空间形象“压缩”为二维空间形象并固定于平面，或者说，把一个二维空间的平面形象“看作”是三维空间形象，恐怕在事实上也比直接将一个三维空间形象看作另一个三维空间实体要困难些。正如心理学家们指出的：“所谓形状或远近的视象好像是简单感觉，其实是复杂的意识状态”[8]，因此，“被现代美学家称为审美直觉的那种东西在原始人那里还需要培养”[9]，而这种培养的任务当然只能由原始艺术来承担。于是，这就形成了一种看起来似乎无法解脱的“悖论”和“魔圈”：一方面，只有具备一种能够直观地把握形象的心理能力才能创造艺术；另方面，这种心理能力即审美直觉又只能由艺术来培养。那么，工具的制造这种“赋形式予质料”的活动又是怎样过渡到艺术这种“赋形式予质料”的活动的呢？

显然，这里必须有一个中间环节，它也许就是我们可以称之为“错视”“错觉”或“幻觉”的那种心理现象。对此，朱狄有过很好的论述，他说：“如果一只动物偶然碰到一块形似它的同类的岩石，那么它会毫不在意地经过这块岩石，但假如是一个克罗马侬的猎人发现了一块岩石看起来就像是在一定距离外快要躲避开去的长毛象，那么惊奇感就不能不

使他去细细察看这种形似动物的岩石，并且把它和记忆中的长毛象加以对照，在这种情况下我们就可以设想，那第一次想象中的长毛象就是为第一次的艺术活动准备了心理学上的条件”，“而当这样的猎人自己动手去创造一只长毛象的轮廓时，艺术就诞生了”。所以他认为，“人类首先是学会了一块石头看起来像是什么，然后才会去学会一块石头可以去雕成看起来像是什么的雕像”[10]。

无疑，这种说法的确“可能为第一次的艺术创造提供了一种心理学上的有意义的解释”。但是，这里也仍有几个问题还值得深思和进一步探讨：为什么一个克罗马侬人的猎手一定要把一块看起来好像是长毛象的石头（或泥团）进一步加工为惟妙惟肖的长毛象形象呢？为什么这种加工（或形象的创造）几乎仅限于动物（而且基本上是大型哺乳动物）和人的形象呢？难道他们就不曾把一块石头“看作”一个坚果或别的什么东西吗？显然，他们并不是因为有了“错视”或“幻觉”或“想象力”这种心理学上的前提和可能性，就一定和必然要发明雕塑艺术和用这种方式来创造形象的，他们的这一行为，必定还有其深刻的原因，那么，这原因又该是什么呢？

我认为，上述问题都可以也只能由一个事实来回答，即前面说到的：原始雕塑所创造的“形象”主要是两大类——人的形象和动物的形象，而且主要是一些大型的哺乳动物，如猛犸象、野牛、马和鹿，有时还有狮和熊。很显然，它们都是生命力极强的形象。原始人类创造这些形象，正是为了通过这一行为而获得或祈望永不枯竭的生命力。正是由于这个原因，小型哺乳动物、爬虫类动物、昆虫和植物等才不受青睐，而人的形象则不但以女性为主，并且她们还都几乎无一例外地被塑造成孕妇的模样。

本书第四章已指出，生命创造是艺术的原始冲动，而这一冲动在雕塑这里无疑得到了最好的体现。可以说，正是在这一点上，雕塑将自己与工艺和建筑区分开来了，即：它不仅是“赋形式予质料”，而且是“赋生命形式予质料”。我们知道，生命是物质运动的最高形式，而人则又是生命体的最高形式。如果宇宙间果真有神的话，那么，这就应当是神的目的。所以，雕塑家所做的正是神的工作，而那些创世神做的也正是雕塑家的工作：女娲、耶和华、普罗米修斯用黏土做成人，即赋予质料（黏土）以形式（人），所不同的，仅在于神祇们还赋予其“灵气”，使这些泥土做的人活了起来。但是，我们又焉知原始雕塑家们就不曾有过

同样的念头呢？

实际上，这种念头或多或少、或明或隐的是曾经有过的，因为雕塑所体现的正是这样一种观念：世界是创造出来的，而且就是用“赋形式予质料”的方式创造出来的。过去，人类已经用这种方式创造了无机的世界（工具、建筑），现在，他们又开始创造有机的世界了。尽管这有机世界的创造所使用的还是无机的质料，但赋予它的却是有机的形式，这不正是试图赋生命予无机物，给冷冰冰的石头、泥团贯注以生气吗？有人认为，雕塑之所以几千年来都使用差不多的材料——木、石、泥、青铜等，是因为雕塑与宗教关系甚密，而冷冰冰的大理石等正好可以表现神的超凡脱俗、铁面无私、可敬畏和不可亲近；而我却认为，雕塑及其材料所体现的毋宁说是一个梦，一个和创世神话一样的梦。不过，它不是神的目的，而是人的理想。

〖三〗

理想化，是原始社会到古代社会全部雕塑作品的共同特征。无疑，无论原始雕塑抑或古典雕塑，其表现手法从整体上讲都是写实的，否则，我们今天怎么可以准确无误地辨认出，哪一件雕塑是野牛或雄狮，哪一尊雕像是维纳斯或奥古斯都呢？但是，尽管原始的和古典的雕塑家们塑造了各种栩栩如生、惟妙惟肖的动物和人的形象，其目的和意义却“并不在于逼真而在于理想化”。也就是说，它们都有一个共同点：“把偶像做得近似心愿，而不仅仅是反映客观现实。”[11] 因此，雕塑艺术风格的演变，也就往往是人类理想（心愿）演变的过程。

在旧石器时代，“理想世界是简单的：有很多可吃的野兽和会生育的强壮女人，从而使部落得以延续”[12]。如果说，前一心愿（食）主要体现于雕塑艺术的取材方面（只雕塑大量供给肉食的动物）的话，那么，后一心愿（色）则主要体现于雕塑作品的造型方面。旧石器时代人体雕塑主要是女人体，而这些被后人称为“史前维纳斯”[13]的女裸雕像，恰恰正是“人类把他们心目中的理想形象记录下来的首次尝试”。的确，“史前人的理想女人并非有诱惑力的待嫁少女，而是强壮的、怀孕的和使人敬畏的母神”[14]。因此，这类雕像大多是些模糊浑圆的整体，

脸部没有五官或表情模糊，细弱的双臂无力地搁置在硕大的乳房上，肥大的臀部与隆起的腹部形成对称，阴部明显突出，有的还特别做了记号，大都未雕出脚，身体的动态刻画、整体的比例和其他细节都被忽略，用一句现代创作理论的成语来形容，倒真是“详略得当”的。这些“维纳斯”大多很小，如最有名的“温林多夫的维纳斯”只有11厘米高，其他的也大都只有人的一个拳头那么大，而且也像拳头那样紧缩着，似乎既未有能力展开自己的四肢，也未有能力去显示她们的表情。然而，正是这些既不高大，也不完美，不但简单朴质，而且近乎可笑的小型雕像，却“以其肥胖、成熟而有力的形态，显示了宏伟的纪念碑式的气度”[15]，表现出远古史前人类赋生命形式予无机质料、用固体实物来表现理想和心愿的创造精神。

马克思说过：“女神的地位乃是关于妇女以前更自由和更有势力的地位的回忆”[16]。随着社会经济生活中妇女的主宰地位逐渐为男性所取代，也随着男性在生殖活动中作用的逐步被认识，对女性和女性性器官的崇拜也就逐渐地被代之以对男性和男性性器官的崇拜，并且被巫术化和神秘化。也就是说，在“史前维纳斯”雕像中，被强调、夸张、突出的还只是女性的自然生殖力或女性生殖力的自然性，而在男性生殖崇拜雕塑作品中，被强调、夸张和突出的就不仅仅是男性的自然生殖力或男性生殖力的自然性，而且是附着于男性生殖器之上的神秘力量。在这个历史时期，人们似乎意识到，男女性器官的接触和结合只是一代新人诞育的自然前提，它只能提供生育的可能性，而不能提供必然性，更无法决定这一对男女会生出什么样的孩子来，而这一点，则主要是由附着于男性生殖器之上的神秘力量或神秘属性决定的。也就是说，男女性行为及其所导致的物质结果只是质料因，神秘力量或神秘属性才是形式因。因此，人们就不满足于仅仅塑造出男性生殖器的形象，还要将那神秘力量或神秘属性在上面表现出来，这就是前章谈到过的“图腾柱”或盛行于印度的一种雕塑——“林伽”。在印度泰尔米纳德邦的古迪姆拉姆有一尊石刻的林伽，不但在整体上呈阴茎状，而且上面还刻了一个裸体男子正面像，人像上的阴茎与其背景正好形成对应关系，一大一小，一上一下，而非洲雕塑“祖先像”中对男根的夸张，更是司空见惯的事[17]。

毫无疑问，用强调、夸张和突出某一部位的方法来实现其理想化，也仍是这类雕塑作品的特征。但这些后起的雕塑，又显然地不同于旧石器时期的“史前维纳斯”，它们更注意人物的精神性和作品的精神内容，其直接表征，就是面部表情不再可有可无，而且头部也相应地被夸张和

突出。在美洲印第安人的图腾柱上，我们已经看到那些或狰狞可怖、或神秘奇异、或高深莫测的怪诞表情，那种半人半兽的形象真叫人过目难忘；而西非洲班巴拉人（Bambara）[18] 的祖先像，则不但有着夸张突出的乳房或阴茎，而且也同时有着硕大无比的头颅。显然，他们的祖先不但是有着旺盛的生殖力的（否则就不会有如此之多的子孙），也同时是有思想和有智慧的（否则就不会有如此聪慧的后代），这些思想和智慧就装在那些大脑袋里，它们至今仍是黑非洲文化不竭的智慧之泉。

从强调、夸张、突出生殖器官到强调、夸张、突出头颅，这正是一个从物质到精神、从自然到人的过程。它标志着人类文化的进步。与此同时，人体雕像也由小型转向大型。如墨西哥塔巴斯科州拉文塔（La Venta）发现的中美洲奥尔迈克（Olmec）[19] 文化之石雕人头像中，竟有高达两米、重达十吨者。拉文塔是一个潮湿的小岛，而那些戴着头盔的石雕头像是公元前800年至公元前400年间的作品，它们造型逼真，表情奇特，显得强壮有力，令人敬畏，其意味与风格看来都与“史前维纳斯”们全然不同，倒是和复活节岛上那些巨大石雕人像一样神秘莫测。

拉文塔岛上的石雕人头像是高度写实的，复活节岛上的石雕人像却明显地带有抽象变形的特征，而这也正是理想化的又一途径。最能体现这一精神的是黑非洲的雕塑。非洲黑人似乎都是些天生的艺术家，在雕塑、人体装饰和舞蹈方面尤为成就卓著，并都保持着原始艺术的荒蛮气息、野性魅力和勃勃生机。黑非洲的雕塑有高度写实的，也有高度抽象、变形的，前者主要是些国王的头像或全身像，后者则主要是些祖先像和神像。这两种风格的并存，说明黑非洲的雕塑已进入了相当自由的阶段。相比较而言，中美洲的雕塑有更浓的宗教意味，尤其是阿兹台克人的雕塑，“复杂、程式化，并出奇地带有某种邪恶不祥的美丽的形态和神情。这反映出，阿兹台克人所信奉的宗教是带有某种程度的残忍性的”[20]。阿兹台克人在祭祀他们的神祇时，起先还只是以残杀活蝴蝶以为供品，但后来就被代之以搏动的活人心脏了，而那些信奉春天兼生育女神希佩的祭司们，则经常穿着人皮制成的衣服，规模最大的一次特诺克蒂特兰大金字塔的祭祀中竟杀死了两万人做供品。也许正是由于这种残忍性和恐怖性，才会产生出本书第四章提到过的那种狰狞可怕的人头骨形象的雕塑。

如果说，克罗马侬人、班巴拉人和奥尔迈克人雕塑的理想化，还大都是采取强调、夸张、突出人体某一部分的方法的话，那么，古埃及人

雕塑的理想化，却采取了一种奇特的方式——将人的身体动物化[21]。人兽合体或半人半兽的雕塑形象并非为古埃及雕塑所独有，但其他民族的这类形象，应该说主要是属于神的。这些自然宗教或自然崇拜阶段的神祇们本来就是些动物，只是因为成了神才有了人的部分形象，如美洲印第安人（海达人）图腾柱上的那些形象，它们原本是鹰或鲸或大乌鸦，只因为被派作了人的始祖，才有了人的表情。然而古埃及最有名的半人半兽雕像——斯芬克司，却是属于人的，是人，或者说是被当作了神的人——法老王形象的神圣化。“斯芬克司”一词源于古埃及语šzp-ʿnḫ，意为“栩栩如生的雕像”。确切地说，是法老王栩栩如生的雕像。古埃及最早也是最大的“斯芬克司”是坐落在吉萨的第四王朝（约前2613—前2498）哈夫拉王（Khafra）金字塔前的狮身人面像。这座巨大的雕像除两前爪用粗石堆砌外，整个身躯系用一块完整的巨石雕成，高约二十米，长达五十七米，头部塑有国王头饰，前额雕出象征标志王权的蛇像，下颌有胡须，面部特征是哈夫拉王肖像的理想化。说得明确一点，它就是哈夫拉王墓（金字塔）前的本人纪念像，而这一人像之所以要雕成狮身，则无非是以此来象征这位至高无上、不可一世的君王的神圣、非凡、威严、崇高、智慧和力量罢了。因此，它归根结蒂是人体雕塑理想化的一种特殊方式。

毫不奇怪，人本来就是从动物进化而来的，更何况给予人类发展以支持的也“不是天使，而是低级的实体，是动物”[22]，因此以地上之神自居的法老王也要乞灵于动物，也就是顺理成章的事。事实上，古埃及的神祇有不少就是动物或半人半兽形象，如苍天女神（又是爱情与欢乐女神）哈托尔（Hathor）是一头哺育法老的母牛，大地之神盖布（Geb）是一只鹅，太阳神荷拉斯（Horus，又译贺拉斯、荷努斯）是一只头佩日轮的鹰，恶神（灾难之神）塞特（Set）是一个头部像长颈鹿的怪兽；创世神之一的克努姆（Khnum）是羊头人身，坟茔神安努毕斯（Anubis，他为死者走向阴间引路，并在对死者的审判中主管称量心脏）是豺头人身，智慧与文艺之神透特（Thoth，他与安努毕斯搭档，在审判死者时记录称量心脏的判决）是鹮头人身，等等。因此，在古埃及的神圣雕塑中，就既有人面兽身的人，也有兽首人身的神。

人的兽体化和兽的人格化在本质上都是一致的，即现实的理想化。恩格斯指出：“在原始人看来，自然力是某种异己的、神秘的、超越一切的东西。在所有文明民族所经历的一定阶段上，他们用人格化的方法来同化自然力。正是这种人格化的欲望，到处创造了许多神……”[23]看

来也许是，人类首先用恩格斯所说的这种“人格化的方法”把动物变成了神，创造出半人半兽的神的形象，而当他们觉得要把人也变成神时，就把这种方法和形象回赠给了人，于是脱离了动物界的人反倒退了回去，变得“人不人，兽不兽”的了。这真是一个莫大的讽刺，不过也再明显不过地告诉我们，一场造神运动究竟会演出什么样的结局。

古埃及的雕塑显然保留了变兽为神和变人为神这两方面的结果。这些半人半兽的形象对于雕塑史的研究是极有意义的。因为原始时代雕塑的两大主题——人与动物，竟十分有趣地合为一体了。显然，以此为中介，雕塑艺术将向一个新的历史阶段过渡和发展，这就是以古希腊“艺术宗教”雕塑为代表的古典雕塑艺术时期。在这个历史时期，动物的形象已悄然退居次要地位，人的形象占据了雕塑艺术的舞台中心，而且也既不是史前期和黑非洲那种夸张变形的人体，也不是古埃及那种人兽合一的奇异形象，而是正常的、健美的、匀称的、充满青春活力和精神内容的男人体和女人体，但同时又是高度理想化的，只不过这理想既不是来自生糙自然，也不是来自神灵世界，而是来自对人自身的理性认识和审美观照。只有在这时，人才真正脱离了自然而高高地站立起来了。

因此，只有古希腊的雕塑，尤其是古希腊鼎盛时期的人体雕塑，才达到了理想与现实的真正的和谐统一，即正如黑格尔所说的：“精神和肉体这两方面作为一个不可分割的整体而呈现于观照者的眼前。”[24] 必须指出，从古希腊到文艺复兴，这个艺术境界都一直主要是通过人体雕塑来实现的。显然，只有人才是精神与物质的统一，也只有袒露的、健美的、自然而毫不做作的男女裸体，才最能表现“赋生命形式予自然质料”这一雕塑艺术的最高主题，因为只有人才是生命的最高形式，也是生命的最完美形式，而人这种生命形式的外在表现就是人体，青春时期的健美人体则是其最美好的瞬间。雕塑作为一种瞬间艺术，当它把这种最完美的形式赋予泥、木、石、青铜等自然质料时，它得到的便只能是人体雕塑；而当雕塑终于确立了它的人体主题时，一个早就逻辑地包含于艺术发生学原理之中的规定性也就不言而喻了，这就是：直接从物质生产劳动中诞生出来的环境艺术（工艺、建筑、雕塑）必将在历史的进程中导引出一种新的艺术——人体艺术。

---

[1] 朱狄：《当代西方美学》，人民出版社，1984，第432页。
[2] 格罗塞：《艺术的起源》，第123页。
[3] 苏珊·朗格：《情感与形式》，中国社会科学出版社，1986，第119页。

[4] 奥尔德里奇：《艺术哲学》，中国社会科学出版社，1986，第82页。
[5] 同上书，第83页。
[6] 雷·肯拜尔等：《世界雕塑史》，浙江美术学院出版社，1989，第1页。
[7] 雷·肯拜尔等：《世界雕塑史》，第1页。
[8] 转引自朱狄《艺术的起源》，第64页。
[9] 朱狄：《艺术的起源》，第64页。
[10] 同上书，第63、65页。
[11] 雷·肯拜尔等：《世界雕塑史》，第1页。
[12] 同上书，第1页。
[13] 关于“史前维纳斯”的情况，请参看本书第四章。
[14] 雷·肯拜尔等：《世界雕塑史》，第2页。
[15] 同上书，第2页。
[16] 马克思：《摩尔根〈古代社会〉一书摘要》，第39页。
[17] 请参看本书第四章。
[18] 班巴拉人是曼丁哥人（Mandingues）的一支。曼丁哥人指西非尼日尔河、冈比亚河、塞内加尔河上游的居民，包括马林克人（Malinkés）、迪乌拉人（Dioula）和班巴拉人，部分保留图腾崇拜。
[19] 奥尔迈克（又译奥尔梅克、奥尔密克）文化是墨西哥古代文明“形成期”（“前古典期”）的一种重要文化，其艺术风格对后世影响较大。陶器多施刻纹，石器制作精致，最引人注目的是各种石雕和玉雕人像。
[20] 雷·肯拜尔等：《世界雕塑史》，第6页。
[21] 埃及人像雕塑的理想化还有一个途径，即创作方法的“程式化”和“规范化”。浮雕人像的脸是侧面的，眼却是正面的，胸也是正面的，腿和脚又是侧面的，形成两次九十度的转向。圆雕法老王的立像常是左脚在前，坐像则必是两手搁在膝上，右手握拳，左手平伸，并保持着没有丝毫转侧的所谓“正面律”。
[22] 《马克思恩格斯全集》，人民文学出版社，1972，第27卷，第63页。
[23] 同上书，第20卷，第672页。
[24] 黑格尔：《美学》，第3卷（上册），第110页。

CHAPTER 11
人体装饰

他们情愿裸体，却可望美观。

——库克

〖一〗

正如雕塑在某种意义上也可以说是一种人体艺术一样，装饰同样也可以被广义地看作一种环境艺术。人类装饰的对象无非两类：一类是人体，另一类是人的工具、器皿、住宅和生活区域。后者是人的生存环境，前者则是环境中的生存者和这环境的创造者，因此无论是装饰人自己，还是装饰人的工具、器皿、住宅和生活区域，都可以广义地说是装饰和美化人的生存环境。这样，在前述工艺、建筑和雕塑三类艺术中，也就都有一个装饰问题；而雕塑艺术作为人类生存环境的直接美化者，更兼有环境艺术和装饰艺术的双重意义。但是，正如雕塑之具有从环境艺术过渡到人体艺术的中介意义，装饰也具有一方面是环境艺术一方面是人体艺术的边缘性质。装饰之所以主要地被看作人体艺术，乃是因为装饰艺术的核心部分非他，正是人体装饰。人体装饰是装饰艺术中最重要、最普遍也最能揭示装饰艺术本质规定性的一种。人类中有不装饰工具、器皿、住宅者，却鲜有不装饰自身者。正如本书第二章所指出的，人类甚至在尚不知衣着为何物时，就早已发明了人体装饰，其起源可以追溯到尼安德特人时代，差不多和工具的制造以及建筑的发明一样古老，因此我们可以推测，人类是首先学会了（或者说发明了）对自己身体的装饰，然后才想到要去装饰其工具、器皿、住宅和生活区域的。事实上，对后者的装饰也可以广义地看作是人体装饰，因为工具原本不过

是手足的延长，而建筑之安置我们，亦一如我们的身体之安置我们的精神。“请注意一个健全的身体是怎样发挥作用的：它显然是一种与周围自然界和其他人建立联系的工具，同时，作为一个遮蔽体，它又为有生命的心灵预先保留了一块隐居之地。作为住宅的房屋情况亦然。在它之中居住着具有身躯和心灵的完整的人。它的功能类似于人的身体。” [1] 所以，当人们装饰自己的工具和住宅时，也就有一种类似于装饰自己身体的情感。也许正是这种情感，才导致了人对自己生存环境的美化。换言之，所谓环境艺术，乃是人类从自己生存环境的改造和创造中直接产生和演变出来的艺术；而所谓环境装饰，则是人体装饰之所延伸。由于以上原因，本书将装饰划归人体艺术，并且将在本章着重探讨人体装饰。

原始人体装饰之最简单、最基本也最原始的方法是画身，即用各种涂料（泥土、血液、油脂、药水等）在裸露的皮肤上进行涂抹和描绘。“画身的习惯，在低级文化中最为普遍” [2] ，因为它最简单易行，自然也就最易于发明和传播、普及。最早的画身可能不过只是将被击毙动物或敌人的血在自己身上纵横涂抹，企图以此方法占有和获得对方的生命活力；当这种涂身成为习惯后，涂抹的方式也就开始变得有规律起来，从而形成了各种抽象的纹样；最后，随着绘画能力的提高和图腾制度的建立，画身就变成了一种绘画艺术，而裸露皮肤的人体则成了“画家”们大显身手的地方。博厄斯在其《原始艺术》一书中谈到了夸扣特尔印第安人（Kwakiutl Indians）的两例较为复杂的画身。一例是表现熊的画身：“在人的胸部画着颠倒的熊头，锁骨上的两个白点是熊眼，下面由半圆圈组成的曲线是熊嘴和牙齿，上臂画着熊的前腿，肘部以下画着熊爪，大腿的正面画着熊的后腿，在人背部的上半部画着熊的后颈，下面是熊背，许多短线代表熊毛，臂部的黑色图案代表熊的胯关节，左腿上的螺旋形纹样代表熊尾。” [3] 如此这般以后，被画的人就被装扮成了一头熊。另一例是表现青蛙的画身，画法也差不多，是把人体当作了青蛙的身体，从而使这个印第安人变成了青蛙。

这类画身很显然地与图腾制度或图腾观念有关，当然也可能是一种交感巫术；第二类画身多半出于巫术的需要，有时也标志着部落成员的身份与等级，因为我们知道，不同的身份的人（酋长、祭司与战士）的画身纹样是不同的，同一个人在不同场合（成年礼、婚礼、丧葬仪式或一般舞会）的画身也是不同的；至于第一种画身，则可能是出于一种原始的生命冲动。总之，导致画身的原因是多种多样的，它的社会功能也

是多种多样的，但我以为，还有一种原因是最直接而且也是一切画身所共有的，那就是人类那裸露皮肤所引起的一种特殊情感。正如本书第二章所指出的，这光洁裸露的皮肤是人区别于他的远祖（古猿）和近亲（猩猩）在体质上最直观的外部表征。它一方面使人自豪，而且也是极好的可以赋形式于其上的质料；另方面也使人畏惧，不知这样与众（动物）不同究竟是凶是吉。既然动物身上都有花纹，难道人的身上就该这么光溜溜的吗？既然大自然（或神、上帝）没有在人的身上画上花纹，大概就是有意留给人自己来画的吧！那么又何妨一画，使自己也像动物们一样色彩斑斓呢？当然，这种心理也只是一种猜测，但也并非是没有道理的。事实上，直到公元五世纪末，我国南朝齐梁之际的文艺理论家刘勰还在进行这样一种比附："傍及万品，动植皆文：龙凤以藻绘呈瑞，虎豹以炳蔚凝姿；云霞雕色，有逾画工之妙；草木贲华，无待锦匠之奇；……夫以无识之物，郁然有彩，有心之器，其无文欤！"[4] 也就是说，作为无意识存在物的动物和植物都有自己的体饰，那么，作为有意识存在物的人，难道不应该对自己的身体和心灵都进行文饰吗？应该说，这种心理是带有普遍性的，而且也比"巫术说""图腾说"之类的解释更为内在，因为并非所有的画身都有巫术目的，也并非所有的画身都表现图腾动物，如前引夸扣特尔人的画身就既有表现熊的，又有表现青蛙的，因此也就至少并不排除这种可能性，即他们只是通过这种方式来表达一种对自然母体的依恋之情。

从画身发展到鬉痕和刺纹是非常自然的事。因为画身虽然好看而又简易，并且可以不断变换花样，但也有一个显而易见的弊病，就是不能持久，而有一些花纹却又是必须永久存在于身体之上的，如果每天都来画上一遍，则未免过于麻烦。于是，一种永久性的装饰方法也就应运而生了，这就是鬉痕和刺纹，以及可以广义地归类于鬉痕的毁容和戕身（如敲掉门牙、割去阴蒂和阴茎包皮等）。无疑，这种"装饰"是野蛮、痛苦、残忍和有害的，但从另一方面看，付出的代价虽然大，红利却也可观，不但一劳永逸地获得了永久性的装饰，还同时考验了一个人对痛苦和伤害的心理承受能力，而这种心理能力对于那些时时处于可能面临不测之灾危险境地的原始人来说，倒是十分重要的。更何况，如果我们知道这些勇敢的人们经常会为了群体的利益视死如归地作为战士走向疆场或作为牺牲走向祭坛，那么，就不难想象，这点小小的痛楚对于他们，也就实在算不了什么。也许，在那皮肤被切开的时候，他们反倒会有一丝快感呢！

但是，有一个问题，却似乎不易得到适当的解释，即劗痕绝不用于头部。格罗塞指出：“施行劗割的部位往往因部落而不同。在有些部落中劗痕大部分划在背上，而在有些部落中，则或在手腕上，或在胸脯上，或在腹部上，或在腿脚上劗划。”但一位观察者肯定地说：“我从来没有看见在脸上割伤的。” [5] 脸上虽不用劗痕，却可以刺纹；相反，在班达人那里，如在大腿上也这样进行美化，则被视为猥亵。扬迪人的妇女若对大腿进行装饰，也被认为是道德低劣。大腿之上不得刺以花纹尚可理解，脸上只能刺纹而不能劗痕就不好解释，不知是否头部特别显贵之故。

人体装饰的第三种同时也是较为高级的一种方式是佩戴饰物，这种装饰方法至少已有几万年的历史，而且至今也是人体装饰的一种主要方法。我国现知最早的人体饰物，是宁夏水洞沟文化 [6] 遗物，系用鸵鸟蛋壳穿孔而成，边缘略加打磨，年代在3万至4万年前。我国现知最早的石质磨制人体饰物，是山西峙峪文化 [7] 遗物，系半件（残）一面穿孔而成的石墨装饰品（疑为项坠），大小如鹅卵，呈扁椭圆形，有一面磨得很光滑，孔眼为单面锥钻，年代距今二万八千多年。此外，在河南安阳小南海、内蒙古扎赉诺尔、辽宁金牛山、河北虎头梁等地均有人体饰物出土，材料有石、骨、鹿角、鸵鸟蛋、贝壳等。不过，我国旧石器时代人体饰物之最重要也最丰富的发现，当首推山顶洞人的饰物。山顶洞人是我国旧石器时代晚期的晚期智人，地质年代为晚更新世末期，年代为距今18865±420年（放射性碳素断代）。山顶洞人的装饰品非常丰富，有穿孔的兽牙、海蚶壳、小石珠、小石坠、鲩鱼眼上骨和刻沟的骨管等。穿孔兽牙最多，有一百二十五枚，除一枚虎门齿外，余为獾、狐、鹿、野狸和小食肉类动物的犬齿，均在牙根部位两面对挖成孔，有的因长期佩戴，孔眼已磨光变形，其中五件出土时呈半圆形排列，可能是成串的项饰。穿孔海蚶壳三个，在铰合部以下处磨穿成孔。制作得最精巧的是七颗小石珠，原料为白色石灰岩，形状不规则，大小相近，最大直径为6.5毫米，孔眼由一面钻成，珠表面被染成红色，它们都散布在头骨附近，可能为头饰。石坠系用天然的椭圆形黄绿色岩浆岩小砾石制成，两面扁平，其中一面经人工磨过，在中央对钻成孔。还发现一件鲩鱼眼上骨和四件骨管，前者在边缘处钻一小孔，局部染成红色；后者用鸟骨制成，管体光滑，有摩擦痕迹，表面有短而深的横沟，多少不等但排列一样，显然是为了接系其他饰物特意刻出来的。

山顶洞人的饰物如此丰富多彩，真是令人目不暇接，叹为观止，但

我们有理由认为，这绝非人类最早的饰物，甚至连水洞沟的那块鸵鸟蛋壳也不是。最早的饰物，考古学已不能为我们提供证据了，因为它们是些极易腐坏而无法保存的东西，如果木、花草、鸟羽、兽皮等，但现代原始民族的体饰证明，它们同样是人类的爱物，而且使用起来也显然更为便当。它们几乎无须加工就可以直接用于体饰，因此没有理由认为史前人类会愚蠢到不会利用这些俯拾皆是的现成的饰品，相反，倒是有理由认为人类佩戴饰物的活动正从这里开始，后来，只是为了获得一种永久性的饰物，才开始了对骨、牙、石等饰物的加工。所以，本书同意这样一种观点：人体饰物的发生发展经历了三个阶段，“第一个阶段以果木、花草、毛羽为主，第二个阶段以骨、角、牙、贝为主，第三个阶段以石、玉为主。第一个阶段以捆扎为主，第二个阶段从钻孔引线起步，第三个阶段则雕、刻、琢、磨的技术全面发展。第一阶段应出现在古人时期或更早，第二阶段出现在旧石器时代晚期，第三阶段成于新石器时代。这是一个从天然物到人造物的过程”[8]。毫无疑问，这也正是一个从选择到加工再到创造的过程。它和本书第八章所谈到的工艺发展进程是正相一致的，而我们知道，人体饰品本来也就是一种工艺品啊！

〖二〗

如果说，我们对体饰方式的演变（从画身到劗痕和刺纹再到佩戴饰物）和体饰饰品的产生（从选择到加工再到创造）之过程的研究也许大致符合事实的话，那么，要确定体饰部位的先后次序，就要困难得多。我们知道，画身几乎是遍及全身的；劗痕和刺纹除对脸部和大腿有些特别规定外，对其他部位也都似乎一视同仁；而佩戴饰物，则主要局限于下列几个部位，它们是：头部（包括头发、额前、耳、鼻、唇和颈项）、腰部（兼及胸部）和四肢（主要是手腕和脚腕）。那么，饰物的佩戴最先是从哪里开始的呢？

人体的各个部位，就地位的显赫而言，自然首先是头。“至高无上之谓头”，头就是首，它高居首位，似乎有理由成为“首先”被装饰的部位。原始民族对头的重视是众所周知的，本书第五章谈到过的头盖骨崇拜即是一例。在原始族民们看来，头盖骨是一个奇特的容器，里面盛放着生命、智慧、精灵和神秘的魔力，因此有加以崇拜的必要。“特别在

农业文化的最早时期，这种崇拜导致在人死后发掘他的头骨，因为据信头骨是神秘力量的宝座。这些头骨不仅要漆画和装饰，还时常用黏土敷制成活人似的形象。眼睛是贝壳或石头做的。它们被保存在家中、公房中或特殊的容器中，作为宗教上敬畏的对象。在尊敬的头骨面前，土著法庭举行会议和谈话；在其支持之下做出致命的决定。”这种崇拜甚至导引出尽可能获得更多头颅的要求。“仅仅为了获得这样的头颅，其他部落的男人、女人和孩子都可以杀死。美拉尼西亚和南美是为这种理由而实行猎头的地区。北美印第安人以头皮作为巫术标记，对它高度评价，也源于同一观念。牺牲者愈是陌生人和愈是杰出人物，他的头或头骨的巫术力量愈大。” [9] 无疑，猎获的头颅将被小心地制作成木乃伊并加以装饰，或者把它本身当作一种装饰品。我们虽然不能说是对死人头颅的装饰导致了对活人头颅的装饰，但也可以从这里看出头部装饰之重要。

头骨崇拜导致了雕刻面具的发展。“这是死者的代表。”非洲面具有哥特式圣人的外貌，而新爱尔兰岛的著名面具“马拉甘斯”则有死者个人的姓名。“人们跳舞时要戴着它，不仅为了尊崇死者的灵魂，而且是为了把死者巫术力量转化为使社会获得利益和力量的源泉。”新几内亚北部巴布亚人（Papuans） [10] 在埋葬了死者后，“立即放一个饰有雕刻的面具在死者的地方，死者一直在所在处受到尊敬，直到把死者下颚骨从坟墓中弄出为止。下颚骨由家庭保持着，它是尘世和亡灵所居之地之间的媒介” [11] 。这种习俗和本书第七章关于面具“通神”作用的论述是正相一致的。但面具除了通神以外，它同时也是一种“头饰”，尽管这种头部装饰一般说来是临时性的，往往只使用于部落的祭祀等特殊场合，但我们应该知道，连原始人的画身和佩戴饰物，也有的仅用于某个特殊场合，而头插羽毛或冠戴兽头等“装饰”，也都有着神圣意味或巫术作用，所以我们也应该承认面具的头部装饰意义。

无疑，面具作为一种头饰，的确是较为特殊和不常见的。最一般的头饰有两种，一种用于头发，一种用于头部各部位。我们知道，头发是人的宝贝。人作为“裸猿”，身上毛发所剩无几，腋下和阴部的少许短毛不成体统，最可珍贵的就是头发了。所以，当人类有了装饰自己身体的愿望时，头发就成了首先必须加以注意的对象之一。而且我们知道，它至今也是人体中最受重视的部分。一个人再穷再忙，也断无不理发之理，至少也要梳洗，而发型之多样，今人也不让于古人，但原始民族中某些奇特的发式和发型，有时也确实让我们莫名惊诧。例如，西非黑人

的一种发型，是用黏土、动物脂肪及类似之物捏制成型，宛如一件雕塑作品，然后又再饰以玻璃珠、贝壳、黄铜装饰品、牛油和羽毛，有时则饰之以树叶、棕榈、苔藓等材料做成的一种构造物，看起来就像一种坚固的帽子和头盔。同样，染发也不是现代文明的时髦。北美卡米亚印第安人（Kamia Indians）把美斯奎特树（mesquite）[12] 的树皮中所取得的黑树胶煎沸，用来加深头发的黑色；波利尼西亚人则借助于灰水或石灰来漂白他们的鬈发，然后再加上赤铁矿粉末，取得一种红色的效果；澳洲昆士兰人（Queensland）却用蜡涂在头上，使头发在日光下像油漆过的那样闪闪发光，并且还要再插上羽毛、苔绒、蟹爪，粘上一些鹦鹉的白毛，直弄得花团锦簇，光彩照人。

头发既如此受到重视，当然不会没有专用的装饰物，这就是发带、头巾和帽子。它们既属于发，又属于头，而且品种繁多，五花八门，光怪陆离，很难一一加以叙说。要说的是，它们往往是一个人身份的标记。在许多部落里，年轻男子往往只有在举行了成年礼或经过了严格考验后才有资格戴帽子，并且一旦戴上，就永不取下。至于首领、酋长、祭司们有自己专用的头饰，则为众所周知，而且这种观念也差不多一直延续到今天。

除头发外，头上的其他部位也都并未受到忽视。眼眶主要是画身的对象，耳、鼻、唇则被穿孔打眼，以便佩戴各种饰物。不过，并非所有民族对这些部位都一视同仁，只有颈部几乎为全世界各民族的装饰家们所钟爱，与它地位相当的则是耳垂。现代民族的头饰除发饰外，主要就是项链、项圈和耳坠、耳环，出土文物中的所谓“装饰品”，也大都是此类东西。在那些裸体的民族中，项饰的丰富是与他们衣着的欠缺恰成对比的：火地人有海豹皮的颈带和各种骨片、牙齿、贝壳穿成的项链；布须曼人的脖子上挂着筋腱搓成并用赤土染过的绳子，上面穿着空心牙齿、贝壳、布帛、龟壳、羚羊角及其他诸如此类的宝贝；明科彼人的项链上不但有贝壳、红树子、赤珊瑚、龟壳和蜥蜴骨头，甚至还有人的手指骨；菩托库多人则用自己编成的美丽链条绕在头上和颈上，其中最珍贵的一种，竟是用红色阿拉（ara）毛做成的[13] 。

颈饰之所以特别丰富，除了因为“颈项是人体上最宜于安置装饰的部位”这个原因外，还因为它和耳饰、腰饰以及女性的胸饰一样，所装饰的正是人体的“性敏感区”。在这里，最有趣的是耳垂。我们知道，除人以外，所有灵长目动物都没有肉嘟嘟的耳垂，而人却“进化”出这样一

个“没用的肉瘤”，总不能说是为佩戴饰品而准备的吧？相反，耳垂上之所以被饰以环坠，则正是为了引起异性的注意。的确，当一个身材匀称、皮肤光洁、体格健美的裸体青年男女，在耳、颈、胸、腰四个部位都被精心地装饰起来时，他或她无疑是更美丽，也更富于魅力了。

因此我们可以得出结论，即：如果说眼睛以上部位的装饰更多的是与一个人的身份、地位、功绩相联系，并更多地具有宗教和巫术的意义的话，那么，眼睛以下各部位，包括耳、鼻、唇、颈、胸、腰的装饰，就更多的是出于性吸引和性选择的动机。但是，我们仍然难以确定哪些部位是最先被装饰的。从它们对人类生存的作用来看，头颅无疑是个人生命之所系，腰下部分却关系着种族的延续，它们可以说是同样重要；从考古学的发现看，项链、耳坠一类的饰品无疑是最多的，但“史前维纳斯”们的造型却又表现出史前人类对头部和面部表情的漠不关心。看来，对于这个问题，我们只好暂时存疑。

腰饰在两性关系中的作用，已在本书第四章被详细地加以讨论，但除此之外，它可能还有一个作用，并且这个作用也是与上述作用相关联的，那就是在舞蹈中增加魅力。原始民族的舞蹈都特重下肢和腰肢、臀部的扭摆，而那些摇曳生姿、琳琅满目的腰饰，则无疑可以起到推波助澜的作用。它不仅可以增加两性间的吸引力，也可以增强舞蹈的魔力，如果这舞蹈是一种巫术活动的话。在这一点上，腰饰的作用和手饰、脚饰的作用是一致的。“例如澳洲跳科罗薄利舞者缚在踝骨上的树叶，仅是为了要增加舞蹈动作的音节”[14]，这种作用我们现在在印度的舞蹈者身上还可以看到。此外，传教士卡沙里（Casalis）所著《巴苏陀人》（*Les Bassoutos*）一书中也谈到这一作用。他说：“这个部落的妇女手上戴着一动就响的金属环子。她们往往聚集在一起用手磨磨自己的麦子，随着手臂的有规律的运动唱起歌来，这些歌声是同她们的环子的有节奏的响声十分谐和的。”他还指出，“这个部落特别喜欢音乐中的节奏，而且节奏愈强烈的调子，他们愈喜欢。在跳舞的时候，巴苏陀人用手和脚打拍子，而且为了加强这样发出的声音，在身上挂着一些特殊的铃铛”[15]。由此可见，无论是在劳动中，还是在舞蹈中，手臂和脚踝上所挂的可以发出响声的装饰物，很明显地起着一种增加节奏感的作用，这和那些摇曳生姿、珠光闪烁的腰饰在舞蹈中所起的增加韵律感的作用真是相得益彰。腰饰增加韵律感，手饰和脚饰增加节奏感，它们将共同地使舞蹈者更加富有魅力。

〖三〗

无论头饰、腰饰还是手饰，原始族民所使用的装饰物都是稀奇古怪的。其中最古怪的一种，竟是敌人（或大型猛兽）的生殖器。其实这种东西和涂在身上的鲜血或红土一样，是一种生命力或者英雄气质的象征。至于有的人将一块破布、一团乱麻或其他什么乱七八糟的东西挂在身上，则很可能是因为这些玩意被看作是有巫术魔力或神秘属性的。如果除掉上述诸如此类的稀奇古怪不算，那么，我们也得承认，一般说来，原始族民们的装饰物虽然登不得什么大雅之堂，却倒也并非是毫无道理和毫无规律的。概括起来，它们大约是这样几类东西，或者说，有这样几个特点：

第一是闪闪发光的。“在原始人的眼光中，再没有比发光的物件更有装饰价值的了。”[16] 火地人将闪光的碎玻璃片加在他们的项饰上就以为是最名贵的装饰，能反光的金属块和金属片也极受欢迎。为了取得闪光或反光的效果，原始族民有时也用油脂或别的什么涂料将自己的身体和头发涂抹得油光可鉴，但如果能得到闪光或反光的饰物，他们仍会乐不可支。

第二是色彩绚丽的。原始民族的装饰品，有的是五彩斑斓的，如一些美丽鸟儿的羽毛，有的则是单色的。如果是单色的，则多半为原色（红、黄、蓝，再加上黑与白），少有间色和复色。如“巴布亚新几内亚的加泽半岛和美拉尼西亚的其他地区，在雕刻出来的美丽面具上主要使用红、白、黑三色，偶然也用一下从植物中取得的蓝色和青色”[17]；又如汤普逊印第安人项链上珠子的颜色，是黑、红、黄、绿、蓝。总之，色彩越鲜艳，色感越强烈，对比越明显，就越好。

第三是飘逸摇曳的。羽毛之所以备受宠爱，一方面是因为它色彩绚丽，另方面也因为它潇洒轻盈，达尔文送给火地人的一块红布之所以被撕成布条，原因也在于此。这类装饰物在跳舞时尤其富于魅力，所以邦戈人在舞蹈时要在赤裸的腰间挂一条长长的草尾，其间固然有模仿动物的意味，但也确实使舞蹈者格外生姿；而夏威夷岛上的《草裙舞》，如没有那一根根茅草编就的裙裾，也许就会大煞风景。

第四是发出声响的，或者自己就能发响，如铜铃之类；或者相撞有

声，如各种石珠、玻璃球、金属片，等等。事实上，直到现在，能发出声响的饰品也仍然是人类的爱物。

但是，并非具备了上述特点的一切物件，都会毫无例外或一视同仁地被所有的原始民族用作饰品。在饰品的选择上，除上述特点和要求是不容忽视的外，还有一条原则也是必须遵循的，这就是“对比的原则”。“澳洲人和明科彼人去赴宴会时都用白土在身上画线，是很有理由的；因为再没有其他的颜色能够使形象显露得如此清楚如此截然了，同时也没有一种其他的颜色能够跟他们的黑色肌肤呈现那样明显的对照了。”[18] 同样，非洲黑人对自己牙齿洁白的酷爱也是众所周知的：“非洲努尔人每天用灰和牛屎，来努力使牙齿达到洁白”，潘格威人则随身携带着自己的“牙刷”[19]。由于同样的原因，“瓦若若部落的黑人（在东非洲）喜欢用石灰涂抹脑袋，因为石灰的白色把他们的黑色皮肤陪衬得更加好看”，所以他们还“喜欢佩戴一些用河马牙齿做成的白得刺眼的装饰品”；而巴西的印第安人则“比较喜欢购买浅蓝色的珠串，因为这类珠串在他们的皮肤衬托下显得比别类珠串更美丽”[20]。

显然，闪闪发光也好，色彩绚丽也好，飘逸摇曳也好，发出声响也好，或者对比的原则也好，目的都是一个，即尽量地引起对方、他人的注意。甚至连人体饰物一般都比较小巧这一特点，也有这样一层意思在。我们知道，无论原始人的饰物，抑或现代人的饰物，一般说来都是比较小巧的。即以山顶洞人的穿孔兽牙为例，125枚兽牙中只有1枚虎门齿牙，占总数的0.8%，其余均为小型肉食动物的犬齿，而在山顶洞堆积中发现的脊椎动物化石共54种，其中哺乳动物有48种，并不乏大型猛兽如虎、洞熊、豺、狼、似鬃猎豹、豪猪、猞猁等，可见山顶洞人是有意选择小巧的兽牙为装饰品的。至于石珠、骨珠小骨管等，更是特意加工为小巧饰品的。饰品做得小巧，自然有它的道理：既便于携带，挂在身上也不至于成为累赘，“史前维纳斯”和一些生殖器模型做得很小，也是这个原因。但是小巧也有一个作用，即可以和身体形成对比，从而引起注意。从这里我们也不难看出，人体装饰的确含有自我表现、自我炫耀、自我显示的意味，这一心理，可说是古今如一。因为正如本书第二章所指出的，人体装饰在本质上是人的一种自我确证方式，而通过引起他人的注意来表现、炫耀、显示自己，则正是这种自我确证方式的前提。

由于人体装饰在本质上是通过自我表现、自我炫耀和自我显示来实

现自我确证的一种原始艺术形式，因此，即使在原始社会这个审美意识的朦胧阶段，原始人也已懂得运用美的规律于其中。其中最重要的两条便是对称与节奏。正如本书第五章所指出的，对称是人类从对自己身体的观察中所认识到和引申出的一条美的规律，这样，它之运用于人体装饰，也就是理所当然，尤其是当它用之于自身原本对称的部位，就更是如此。耳环或耳坠总是一对，手镯或脚环也总是一对，如果画身时只画一只眼睛或一只胳膊，就会给人以独眼龙或断胳膊的残疾印象，那显然是不会令人愉快的。只有当他们为了强调某一部位时，才会有意地造成一种不对称的感觉。“同样，有节奏地安排事物的原则，也并不难找寻。一个人只要有机会得到许多牙齿、螺壳等串起来作为颈饰，他就要将它弄成为有节奏的一套。”如菩托库多人的颈饰，“是将黑的果实，和白的牙齿很有规则地间错着排列的” [21] ，从而弄成黑白相间、对比鲜明、错落有致的一种好看的饰品。博厄斯的《原始艺术》一书举例更多，这里就不一一复述了。总之，我们似乎可以这样来概括和总结原始人体装饰艺术的美学特征，即：强烈、鲜明、对称、节奏、韵律。浓烈的色彩、炫目的闪光、明显的对比、明快的节奏和流走自如的姿态，表现着原始民族旺盛的生命活力和强烈的进取精神，这也正是一切原始艺术的审美魅力之所在。

---

[1] 奥尔德里奇：《艺术哲学》，第79页。
[2] 格罗塞：《艺术的起源》，第43页。
[3] 博厄斯：《原始艺术》，第230—231页。
[4] 刘勰：《文心雕龙·原道》。
[5] 格罗塞：《艺术的起源》，第53、57页。
[6] 水洞沟文化是中国旧石器时代晚期文化，二十世纪二十年代初发现于宁夏回族自治区灵武县水洞沟附近，根据石制品、哺乳动物化石和层位判断，地质时代为晚更新世。除上述饰物外，亦发现磨制骨锥。
[7] 峙峪文化是中国华北地区旧石器时代晚期的文化，1963年发现于山西省朔县城西北峙峪村附近。该文化以细小石制品为主要特征，地质年代属晚更新世。
[8] 刘骁纯：《从动物的快感到人的美感》，山东文艺出版社，1986，第200页。
[9] 利普斯：《事物的起源》，第392页。
[10] 巴布亚人是西南太平洋伊安岛和附近若干岛屿的原居民，有自己的语言，一般从事刀耕火种农业，保存着氏族制度，崇拜图腾和祖先。
[11] 利普斯：《事物的起源》，第394—395页。
[12] 美斯奎特树是美洲热带所产的一种豆科植物，学名为Prosopis Juliflorn。

[13] 请参看格罗塞《艺术的起源》，第67—68页。
[14] 格罗塞：《艺术的起源》，第73页。
[15] 普列汉诺夫：《论艺术》，第34页。
[16] 格罗塞：《艺术的起源》，第75页。
[17] 利普斯：《事物的起源》，第40页。
[18] 格罗塞：《艺术的起源》，第49页。
[19] 利普斯：《事物的起源》，第54页。
[20] 普列汉诺夫：《论艺术》，第110页。
[21] 格罗塞：《艺术的起源》，第77页。

CHAPTER 12
舞蹈

原始的舞蹈才真是原始的审美感情底最直率、最完美，却又最有力的表现。

——格罗塞

〖一〗

舞蹈无疑是本书研究诸课题中的难题之一。这不仅因为正如美国哲学家和美学家苏珊·朗格（Susanne Langer，1895—1985）所说的："没有任何一种艺术，比舞蹈蒙受到更大的误解，更多的情感判断和神秘主义解释了。"[1] 也因为考古学已不能再像在前面三个领域（工艺、建筑和雕塑）中那样为我们提供无庸置疑的实证材料。在这一章，我们将更多地仰仗人种学的材料，不过史前绘画中的舞蹈场面也多少有些辅助作用，较之音乐和诗而言，舞蹈又还算是比较幸运的。

人种学材料给我们留下的最直观的印象，是舞蹈与人体装饰艺术之间那种难解难分的亲缘关系。几乎没有哪个原始民族在召开和参加他们的舞会时，不事先着意装饰自己的。格罗塞指出："澳洲人的画身，以参加舞会时所画的为最富丽最谨慎。"[2] 其实这一条规律，也可以说是"天下之通则"。同样，也几乎没有哪个懂得人体装饰的原始民族是不舞蹈的。而且，当他们为施行文身术（鬗痕或刺纹）而举行各种仪式时，舞蹈也往往就是仪式的一部分。舞蹈须以人体装饰为辅助手段，人体装饰仪式又要舞蹈来助兴，无非证明这两种原始艺术样式之间，确有某种内在的联系，而我认为，这种联系就在于它们都是人体艺术，或者

说，都是以人体为媒介的艺术。人体装饰是在人体上进行艺术创造，舞蹈是用人体来进行艺术创造，它们的区别也仅此而已。

然而，就美学和文艺学的传统观念而言，舞蹈却主要不是和人体装饰相联系着，而是与其他艺术样式相联系着的。这些其他的艺术样式中，首先便是音乐。“有一种得到最广泛承认的观点认为舞蹈本质上就是音乐：舞蹈者用舞姿表现的，正是他感受到的音乐情感内容。”因此“可以说跳舞者实际上是在‘跳音乐’” [3] 。但更为有趣的是另一种观点，这种观点把舞蹈看作“一种造型艺术”，认为“一个好的舞蹈演员就是一座活动的雕像”，他“能保持某些好的雕像所具有的面部的和其他身体形态上的静穆状态”，而且其所表现和描绘的，也正“如同雕像单独或主要以其形式所描绘的那样”，因此可以说“舞蹈是流动的雕塑” [4] 。

毫无疑问，这两种观点都自有其理论上的和实践上的合理性。就理论上的分析而言，舞蹈和音乐一样，都具有明显的时间性，也就是说，它们的形式构成都是一个时间序列，都只能存在于时间之中和运动之中，离开了时间以及在时间中的运动和变化，就没有什么音乐，也没有什么舞蹈；就现实中的事实而言，也可以说极少有无音乐的舞蹈，舞蹈总是伴随着音乐，尽管音乐却并不一定伴随着舞蹈 [5] ，但由于音乐最重要的形式因素——节奏与韵律对于舞蹈来说同样至关重要，因此舞蹈总是需要借助于音乐的助力，却终归是一个事实。同样，舞蹈也确实和雕塑一样，极其注重空间位置和空间形态，注重空间感和体积感，要求自己像雕塑一样“善于组织体积，使它形成某种力量，某种感觉，某种韵律”，所以舞蹈语言在某种意义上也可以说是一种雕塑语言，“就是说，用体积的对比、转折、变化来形成一种韵律，表达一种特殊的感情” [6] ，在这一点上，可以说雕塑与舞蹈比它与其他空间艺术（建筑、绘画）还要接近。

舞蹈与雕塑（环境艺术）和音乐（心象艺术）的这些共性和相近相似之处，恰好证明了它作为一种典型的人体艺术，正好在逻辑上处于环境艺术和心象艺术的中间环节。然而，这丝毫也不意味着舞蹈的本质，就可以通过对雕塑和音乐本质的界定或通过对其与雕塑和音乐的联系去把握。恰恰相反，任何一个门类的艺术之成为某种独立的艺术门类，其原因绝不在它与其他门类的艺术有多少联系或有多少相近相似之处，而在于有多少不同、相异甚至相反之处。舞蹈当然也不例外。雕塑家们固然可以说舞蹈使用了雕塑语言，但舞蹈家们又何尝不可以反过来说雕塑

运用了舞蹈语言呢？也许确切的说法是，它们都运用了人体语言。但是，雕塑毕竟是纯空间的，它只能表现人体的瞬间状态，而舞蹈虽然也具有空间性，然而它的空间性却只存在于时间之中。离开了时间，舞蹈也就不复存在。同样，舞蹈也不像音乐那样是纯时间的。音乐作品不能转换为可视形象，舞蹈却具有可视性，但又不像电影那样，是一种存在于时间之中的空间可视形象。舞蹈虽然可视，但可视并非舞蹈的目的，也非舞蹈的本质。也就是说，舞蹈的目的，并不像雕塑、绘画、摄影和电影、电视那样，是为了创造出空间可视形象。对于舞蹈来说，它是否可视，或有没有人观赏，都是不重要的，这正是舞蹈与雕塑、绘画、摄影、电影、电视乃至戏剧的最重要的区别。雕塑的“雕”与“塑”，绘画的“绘”与“画”，摄影、电影、电视的“拍摄”和戏剧的“表演”都不是目的，它们是要雕出来、塑出来、绘出来、画出来、拍出来、演出来给人看的，雕、塑、绘、画、拍摄和表演只是手段；而舞蹈的“舞”和“蹈”或曰“跳”，却既是手段又是目的，而且更主要的是目的。真正的、严格意义上的舞蹈，不是跳给别人看或看别人跳，而是自己跳。原始舞蹈就是这样一种真正的舞蹈，而那种作为表演艺术和观赏艺术、一部分人跳给另一部分人看的舞蹈，只不过是舞蹈的“异化”。这种“异化”是劳动异化的必然产物，即随着物质生产领域中脑力劳动和体力劳动的分工和分离，艺术生产中也发生了物质与精神的分离，一部分人成了艺术产品的生产者，另一部分人则成了艺术产品的消费者，于是舞蹈这种最能体现精神与物质（肉体）统一性的艺术样式，也就成了一部分人表演给另一部分人观看的表演艺术。我们知道，任何表演艺术都是以观赏为目的的。观赏制约着表演，消费制约着生产，是表演艺术的重要特征；而观赏无论如何总是非参与性的，即所谓“静观”，这就不可能不大大削弱甚至扼杀了舞蹈在其原始时代那种与生俱来的生命活力，从而退化为一种纯技巧性的东西。正是在这个意义上，我们完全同意格罗塞的观点：“现代的舞蹈不过是一种退步了的审美和社会的遗物罢了，原始的舞蹈才真是原始的审美感情底最直率、最完美，却又最有力的表现。”[7]

原始舞蹈不同于现代舞蹈（泛指进入所谓文明时代后作为表演艺术的舞蹈）的最鲜明的特征，是它的全民参与性。在原始时代，几乎人人都是舞蹈家。舞蹈对于原始民族，正如生产劳动一样，是人人都要参与其中的活动。在劳动中，只有不同的任务（如男人狩猎，女人采集）而没有不劳而获；在舞蹈中也只有职能的分工（如有人领舞，有人伴舞、伴奏），而没有袖手旁观。连围坐周围不上场的人也是积极的参与者，

他们在事实上往往就是一支庞大而热忱的乐队。诚然，在原始舞蹈中，有专由男人跳或专由女人跳的舞，也有个别人表演而大家观看的舞（它们往往实际上已是哑剧而非舞蹈），但却没有不跳任何舞的人，正如没有不从事任何劳作的人（太小的幼儿和病残衰老者除外）。美国人类学家玛格丽特·米德（Margaret Mead）对萨摩亚人（Samoans）[8] 社会的实地考察证明了这一点。米德的报告指出："舞蹈是男女老幼都参加的唯一活动。"最积极的当然是青年男女，也只有在舞会上，他们才有在公众面前充分表现和显示自己并博得一声喝彩的机会。"在通常情况下，年轻人总是坐在后面"，然而在舞会上却由他们充当主角，首领和长者们则谦逊地坐在后厅。虽然也有不参加舞会的年轻人"躲在外面观看"，但"他们随时都可能被人拖进屋里，加入舞蹈者的行列"。儿童也被允许参加这种社会活动，而且"通常是一些七八岁的小孩子先开始跳"。至于"酋长以及那些等级较高的老年妇女"，其特权也仅仅表现为可以在"庄严的舞姿和另一种富有喜剧色彩的舞姿之间进行选择"，而年轻的参议酋长则早已加入姑娘小伙们的行列。由于"跳舞是萨摩亚人生活的组成部分，而在这一方面长辈对愚钝笨拙的孩子是极为歧视的"，所以学习跳舞便是这个民族每个人的必修课程。"孩子们很小的时候父母就让他们在这种公开场合随意玩耍"，"母亲怀抱中的尚未学会走路的孩子也学着用手打起拍子"。并且，"对孩子们的每一点进步，人们都会以热烈的掌声予以肯定和鼓励"。"当小孩子们正在载歌载舞之时，那些稍大一些的男孩子和小姑娘们却在忙不迭地用鲜花、贝壳项圈以及树叶编的手镯、脚镯装饰自己。间或会有一两位姑娘悄悄溜回家去，再穿上精心做成的土布裙子返回。也会有人从家里的箱子里取出一瓶椰油来，让那些年龄稍大一些的舞蹈者把油擦在身上。"[9] 总之，舞蹈之于他们，是一种男女老幼都喜爱、都愉快、都满腔热情积极投入的公众社会活动。

由此可见，舞蹈之于原始民族，乃是他们社会生活中不可或缺的一部分，不但对于萨摩亚人是如此，对于其他原始民族也是如此。可以说，舞蹈正如人体装饰一样遍及全世界。哪里有原始人体装饰，哪里就有原始舞蹈，而且这二者也一定是紧密地联系在一起的。这就使我们想到，舞蹈的诞生，也一定和人体装饰一样，有着深刻的、内在的心理原因，而并不简单的只是劳动方式或巫术礼仪之类。也就是说，人们不是出于一种外在的原因而是出于一种内心的冲动才要舞蹈的，唯其如此，它也才成为原始民族每个人都自觉自愿甚至迫不及待地要参加的活动。

那么，人为什么要跳舞呢？

对此，格罗塞曾做过心理学上的解释。他说：“人们的内心有扰动，而外表还须维持平静的态度总是苦的；而得能借外表的动作来发泄内心的郁积，却总是乐的”；“再没有别的艺术行为，能像舞蹈那样地转移和激动一切人类”[10]。换言之，舞蹈作为人体的律动，乃是宣泄和表达内心情感以求得心理平衡的最佳方式，这才无人不想手舞足蹈。这种说法与中国古代的艺术理论颇为相近。《毛诗序》说：“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。”班固《白虎通·礼乐篇》也说：“中心喜乐，口欲歌之，手欲舞之，足欲蹈之。”总之是先有情感动于心中，然后自觉不自觉地导致手足的舞蹈，即锺嵘《诗品序》所谓“气之动物，物之感人，故摇荡性情，形诸舞咏”。

毫无疑问，这种理论是相当有道理的。“事实上，我们知道给予狩猎民族跳舞的机会的，就是那触发原始人民易动的感情的各种事情。澳洲人围绕着他获得的战利品跳舞，正和儿童围绕着圣诞树跳跃一样的。”[11]我们甚至还可以猜测，最早的“舞蹈”，就是一群刚刚学会狩猎的“类猿人”，在依靠集体的力量击毙一头巨兽后，因为激动和兴奋而在这巨兽旁狂喜地吱哇乱叫和手足乱舞。在我们的儿童那里也不难看到这种情况：当他们终于得到垂涎已久的糖果或玩具时，或者当一个使他们愉快的同伴到来时，他们往往会不自觉地“雀跃”起来，双脚有节奏地蹦跳，双手有节奏地拍击，口中发出有节奏的呼喊：“啊！啊！啊！啊！”这大概可以算作是儿童们的原始舞蹈。总之，“情动于中”而“形诸舞咏”，至少是一个毋庸置疑的事实。

但是，这是否就是舞蹈的本质或起源呢？看来很难这么说。一方面，舞蹈固然是人体之有节奏的运动，但并非一切有节奏的人体运动都是舞蹈，人的呼吸、行走、游泳、劳作、性交都是有节奏的人体运动，难道这些都是舞蹈？另方面，人之所以舞蹈，也并非都因心情激动而起，甚至在舞蹈中也仍可心情平静。那么，舞蹈的本质和起因又究竟何在呢？

〖二〗

如果暂且撇开混杂渗透于原始舞蹈中的巫术、宗教、伦理、教育、公共关系等因素（尽管它们往往实际上已与原始舞蹈融为一体），以一种就舞蹈本身论舞蹈的方法来看原始舞蹈的话，那么，就不难发现，表现于舞蹈之中的，首先是一种自我炫耀、自我表现和自我显示的心理。

这又首先表现在舞蹈者对自己身体的态度上。前已多次说过，原始民族是极为看重自己的人体美和自己的肉体形象的，而在参加舞会时就更是如此。因为舞蹈是一种人体艺术，是以人体为媒介和手段来创造形象的，所以，尽管平时可以吊儿郎当地稍事修饰，在参加舞会时却非盛装打扮不可。格罗塞早已指出："澳洲人的画身，以参加舞会时所画的为最富丽最谨慎"，"舞蹈者的眼眶上用白色的圆圈围绕着，在鼻子旁边画着白色的条纹，在前额上画着平行的细条，身体上的线条变幻万状"[12]。玛格丽特·米德也指出，当刚刚接受了启蒙教育的小孩子们学步之时，"那些稍大一些的男孩子和小姑娘们却在忙不迭地用鲜花、贝壳项圈以及树叶编的手镯、脚镯装饰自己"[13]；同样，在遥远非洲的塞拉利昂，当少女们参加"苏苏·本社姑娘舞"时，"她们的穿着极尽华美：一块长长的绚丽花布从腰部缠起，一直拖到脚踝；数条花哨的丝巾围成一顶高高的便帽，罩在显得小巧的头上；一片缝着铃铛的黑天鹅绒充作外裙，飘逸在身后"，"手里还摇着一块鲜艳夺目的手绢"[14]。有趣的是，与这种盛装打扮相反，另一些民族在舞蹈时则干脆一丝不挂，坦然呈露出他们丽质天然的胴体。澳洲人跳"科罗薄利（Corroborry）舞"时"完全是裸体的"，爱斯基摩人的舞蹈家"通常都是青年男子，或裸着上半身甚至也有完全裸体的"[15]。如果我们知道生活在北极圈内的爱斯基摩人平时都是衣冠严整，则可知这里的裸体乃是专因舞蹈而为。非洲邦戈人也是如此，"跳舞的女人都扒光衣服，只在腰后拖一条长长的草尾"。其实盛装的塞拉利昂姑娘也是半裸的："她们的上身一丝不挂，袒露着两只丰腴饱满的乳房；脊背挺直，在两个肩胛之间溜出一条平滑的凹沟。"[16] 布雷多克还引用了一位实地考察者对马克萨斯人（Marquesans）[17]所跳"感情尤为炽烈的舞蹈"："他记述道，那里的妇女只在腰上缠着或肩上披着小片布，随着节奏的逐级加强，这又轻又薄的装饰早就被抛到九霄云外去了。他还提到，那里的男子跳舞时完全赤身裸体，暴露出用郁金粉染成金黄颜色的躯体。"[18]

一方面是盛装打扮、着意修饰，另方面是赤身裸体、一丝不挂，这两种情况看似矛盾，实则一致，即都是为了引人注目：平时裸露的身体

上突然增加了饰品会引起注意，平时裹得严严实实的身体突然裸露出来同样也会引起注意。看来，这些“头脑简单”的原始人其实是很懂得审美心理学的。而且他们还懂得，装饰之于人体，毕竟只能起到辅助作用，真正的美还在人体自身。因此，这些身材健美的原始艺术家们，从来也不会将自己的身体全都遮蔽起来，而只会在几个关键部位——头、颈、腰、手、脚等处恰到好处地点缀一下，便足以醒目了。他们更多的还是依靠人体及其律动自身的魅力，来显示自己，征服他人。反倒是我们这些“聪明的”现代人，似乎很晚才明白了这个道理，费了老大的功夫才让舞蹈演员们脱掉了臃肿累赘的华丽服装，代之以素朴的却能显示人体美的紧身衣。

舞蹈尽管在某种意义上可以说是人体美的展示，但它又毕竟不是什么健美比赛，它终究是必须舞和蹈的。因此，“舞姿”就成了原始族民们自我炫耀、表现和显示的更重要的手段。在原始部落的舞会这种无拘无束自由奔放的场合，每个人都极尽表演之能事。塞拉利昂跳“苏苏·本社姑娘舞”的少女们“舞步翩跹，表现出自豪而又清雅的风韵”；而邦戈人的舞女们则“使尽浑身解数，显弄肚皮舞的腹功和臀功，同时又使劲挥动双臂，以至把两只乳房的颜色蹭得像晶莹透明的果子酱”[19]。在萨摩亚人那里，舞姿娴熟、出色者备受尊敬和宠爱，人们会“像在福音会举行的复生仪式上虔诚地祈祷‘阿门’一样”低声地称颂他们。“在其他任何场合，小男孩如果行为举止过于早熟，可能会遭受责备，甚至会受到鞭笞。但在舞会上他却可以夸耀自己、妄自尊大，可以盛气凌人，出尽风头，而不必担心会有人指责他”，相反他的亲属长辈还会为他的这种早熟早慧而“喜形于色，众口交赞”[20]。看来，这种舞会无疑是原始民族为自己的每个成员尤其是青少年一代特别安排的一个自我表现的场合和机会。的确，在原始时代，无论狩猎、采集、战争，抑或巫术、宗教和其他社会活动，都要求每个成员遵守纪律、维系群体、牺牲个人，这种过于集中和过于集体主义的生活是容易扼杀个性和造成心理压力的，因此有必要在舞会上放松一下集体的约束，让每个人的个性得到充分的表现，以实现心理上的平衡，并保证创造精神的火种得以代代相传。

由此可见，原始舞蹈是一种男女老幼都参加并能充分表现个性的集体活动，无怪乎原始族民对它会有那么高的热情。舞会之所以能激起他们，尤其是青年男女们热情的另一个原因，则是因为它往往为他们提供了选择情人或实现这一情爱的机会。我们知道，择偶也和舞蹈一样，既是社会的事，又是个人的事，而且个性因素也是很强的。即使在性关系

很少有约束的那些原始民族那里，性选择也仍是积极而慎重并极有个性的事。为了满足每个人在这方面各不相同的特殊要求，就有必要为每个人都提供一个自我表现的机会，而舞蹈在这方面显然得天独厚。因为性的选择也就是人的选择，包括对对方相貌、体格、身材和健康状况的考察，也包括对对方气质、性格、才华、风度和个人魅力的期望，试想，还有什么能比舞蹈更便当地把这一切都一揽子地展示和呈现出来呢？所以，在舞会上的男女青年，都一个个尽可能地让自己的一切美好方面大“曝”其“光”。他们自由自在、无拘无束、各尽其能、大显身手，并富于性感，力图博得对方的好感，在跳所谓“爱情舞”时就更是如此，而这种舞会也往往以青年男女的结合为尾声和高潮：“年轻的小伙子们站在观众群里，目不转睛地瞧着，极力寻找自己喜欢选择为偶的姑娘。很多情况下，一名姑娘在舞蹈即将结束的时候，精疲力竭地摔倒在地。这时，一名男青年会一跃前来，用手将她抱起，向附近的丛林走去。在那里，姑娘会长长地吁一口气，深切地感谢四周的黑暗维护住她那所谓的处女贞操。”[21]

人类舞蹈的这种功能似乎是他从动物世界那里学习或继承来的。说来好笑，动物虽然没有理性，但它们的性生活或曰性关系却并不野蛮，而且也绝无施暴行为。在这一过程中，雄性一般都要通过炫耀自己来吸引雌性，并且也只在这个时候才炫耀自己。它往往包括两个相反相成的方面，即或者炫耀自己的“武力”，或者炫耀自己的“美丽”，或二者兼而有之。也就是说，对自己的同性“情敌”，它们诉诸武力，直到把对方打得落荒而逃为止；对自己的异性“情侣”，则显示魅力，并极尽献媚、调情和优美表演之能事。前者如公鸡之争斗，后者如孔雀之开屏，但“斗鸡”也好，“开屏”也好，无非都是一种炫耀，一种对雌性的讨好。人类显然将这两个方面都继承下来了。布雷多克谈到，澳大利亚南端托雷斯海峡的土著男人，“可用两种手段求得姑娘的好感：一是他所具有的超凡出众的跳舞技艺；一是他所拥有的英勇善战的敌人头颅”。他们自豪地宣称：“在英国，如果某男人有大笔的钱，女人就希望嫁给他；在这里，如果某男人跳舞出众，女人同样希望嫁给他。”[22]

毫无疑问，我们不能说用选拔“舞会王子”或“舞会公主”的方式来选择配偶就是人类择偶的最佳方式，但比较以金钱、名誉、地位和门第为标准来，是不是反倒还要文明得多和高尚、高雅得多呢？在这些“野蛮人”的原始择偶方式中，起到决定作用的乃是一个人的真正内在的价值，即他或她旺盛的生命活力以及这生命活力的美的表现。换言之，在

原始舞蹈中，我们透过自我炫耀、自我表现和自我显示的表面现象，看到的是舞蹈的真正内在本质。舞蹈，作为原始人类尤其是青年男女自我炫耀、自我表现和自我显示的最佳手段，它所炫耀、表现和显示的是什么呢？显然，不是或主要不是一个人的财富、地位、门第等，而是他的朝气蓬勃，他的神采飞扬，他的才华横溢，他的风度翩翩，是他健美的身体、灵活的身段和不凡的身手，总之，是他自身所具备并只为他自己所具有的生命活力。面对“舞会王子”或“舞会公主”，尊贵的酋长和资深的老妇也都会微笑着谦逊地退到一旁，而一个平时默默无闻、极不起眼的“小人物”也可以旁若无人地一显身手。也就是说，主宰着舞会的乃是生命活力本身，谁最具有这生命活力，谁就赢得了这场竞争的胜利。因此，原始舞蹈大多节奏强烈、动作豪爽、热情奔放，甚至不跳到筋疲力尽，不唱得声嘶力竭而不罢休。最典型的是布须曼人的一种舞蹈。这种舞蹈是饱食之后在月光下进行。“舞者跳跃着直等到十分疲倦而且全体流汗的时候。他们呼出千万种的叫声。他们表演的动作是极困难的，以至一会儿这个人，一会儿那个人，跌倒在地上，浴于源源而出的鼻血当中，所以这种跳舞叫作摩科马（mokoma）或称血的跳舞。”[23]

“血的跳舞”当然只是一个特例，但原始舞蹈之表现生命力、崇尚生命力却是四海皆然。事实上，它正是本书第四章谈到的艺术的原始冲动——生命冲动之最集中的体现。生命附于人体，生命在于运动，那么，还有什么能比舞蹈这种人体的律动而更能体现和表现生命活力和生命情调的呢？闻一多（1899—1946）先生说得好：“舞是生命情调最直接、最实质、最强烈、最尖锐、最单纯而又最充足的表现。”“一方面，在高度的律动中，舞者自身得到一种生命的真实感（一种觉得自己是活着的感觉），那是一种满足。另一方面，观者从感染作用，也得到同样的生命的真实感，那也是一种满足，舞的实用意义便在这里。”[24] 当然，舞蹈（无论原始的还是现代的）的实用意义并不止于此，但它给予人们的“一种觉得自己是活着的感觉”，却无疑是舞蹈艺术，尤其是原始舞蹈最深层的心理内容。许多人类学家都发现了一个事实，即原始舞蹈，尤其是非模拟性的“科罗薄利舞”之类“常在夜间举行，而且大概在月光之下举行”，并往往在场中生着大火。其实现代人也如此，也常常将舞会安排在晚上，至少是，夜间举行舞会的次数要大大超过白天。为什么人类喜欢把舞会安排在晚上呢？这不能简单地用晚上较有闲暇来解释，因为并非白天就没有闲暇，而晚上有了闲暇也并不一定就非跳舞不可。事实上，跳舞之所以多在晚上，仅仅只是因为晚上特别需要跳舞；而晚上之所以特别需要跳舞，则是因为人们在晚上特别需要体验“一种觉得自

己是活着的感觉”。本书第六章已指出，自从人类因前额的进化而预知自己必将走向死亡之后，死亡的恐惧就一天也没有离开过人类，在夜间就更是如此。在原始人心中，黑夜是和死亡、恐怖、精灵王国、彼岸世界、未知领域等联系在一起的。因此，当代表和象征着死亡的黑夜包围了他们时，一种渴望体验自己生命活力的愿望也就油然而生；而当象征生命活力的篝火熊熊燃起，大家围着火堆纵情狂舞时，生命的真实感，觉得自己是活着的感觉也就被扎扎实实地体验到了。这种感觉是那样地真实可信，也就足以战胜那虚幻的死亡恐惧，获得生存下去和战斗下去的勇气。

由此可见，舞蹈之于原始人类，真可谓功莫大焉，也真可谓不可或缺焉。我们甚至可以毫不夸张地说，舞蹈作为生命活力的审美形式，乃是给予人类生存和发展以极大帮助的艺术样式。

〖三〗

然而舞蹈的社会功能还不止于此。

马克思和恩格斯都多次指出，人是社会的存在物。“人的本质并不是单个人所固有的抽象物。在其现实性上，它是一切社会关系的总和。”[25] 离开了人类社会，个体的人就不能作为人而生存。他只有通过与他人的社会关系，通过与他人结成群体、结成社会，才能真正获得生命活力。所以人的生命活力并不是或不完全是自然性的，而毋宁说是社会性的。那么，舞蹈作为生命活力的审美形式，是否也有积极意义于社会结构呢？

回答是肯定的。

事实上，我们早已指出，舞蹈之于原始人类，既是个人的事，又是社会的事，而且，它作为“男女老幼都参加的唯一活动”，乃是原始民族一项重要的社会生活内容，其普遍性和重要性有时甚至在巫术、宗教活动之上。巫术、宗教活动对于原始民族虽然也是生死攸关的，但又往往只限于某些人（如只限于女人参加或只限于男人参加）甚至个别人（如只限于酋长、巫师、祭司），而排斥其他人。只有舞蹈才具有真正的全

民性。据此，则它对于社会团结和社会建设的重要性，也就可想而知。

首先，舞蹈是原始社会重要的交际工具。它不但是男女之间互示情爱的手段，也是部落成员之间，乃至部落与部落、氏族与氏族之间交往的手段。马克思和恩格斯早已指出，劳动和生产几乎是一开始就存在着分工的，而且随着人类自身的发展和社会生产力的发展，分工也发展起来：“起初只是性行为方面的分工，后来是由于天赋（例如体力）、需要、偶然性等而自发地或‘自然地产生的’分工”，最后是物质劳动和精神劳动这种“真实的分工”；与此相同步的，则是“生产效率的提高、需要的增长以及作为前二者基础的人口的增多”[26]。于是，人类的社会生产和社会生活就不能不发生相应的变化，集体的行动越来越多地让位于小集体的（如家庭）甚至个人的行动，集体的财富也越来越多地分裂为小集体甚至个人的财富，“杂乱的性交”逐渐为稳定的夫妻关系所替代，私有制和个体意识开始萌芽。总之，“分工不仅使物质活动和精神活动、享受和劳动、生产和消费由各种不同的人来分担这种情况成为可能，而且成为现实”。而且，“随着分工的发展也产生了个人利益或单个家庭的利益与所有互相交往的人们的共同利益之间的矛盾；同时，这种共同的利益不是仅仅作为一种‘普遍的东西’存在于观念之中，而且首先是作为彼此分工的个人之间的相互依存关系存在于现实之中”[27]。这样一来，社会生产和社会生活似乎就处于一种无法解脱的相互矛盾和“二律背反”之中：一方面，人在本质上是社会的和群体的，他首先是作为一个群体而从自然界生成出来，即从最具有群体性的动物祖先过渡而来的，而且，在现实中，他也只有通过人与人之间的相互依存关系才能作为人而生存，只有通过人与人之间的相互确证才能感到自己是人（我们在本书第二章已详细地论证了这一点）；另一方面，人在本质上又是劳动的，人类只有通过不断地劳动和不断地提高生产力才能生存，而分工既是社会生产力发展的必然结果，又是社会生产力发展的强大动力。看来，事情竟是这样：要发展社会生产力，就必须面对并承认它所带来的精神与物质、享受与劳动、消费与生产乃至个体与群体的分离；而要想消除这种矛盾和分裂，就“只有消灭分工”[28]。但显然，消灭分工，这在原始时代既不现实，也不应该。

于是，人类就只剩下了一条出路，即在承认分工的合理性和面对分工所带来的精神与物质、享受与劳动、消费与生产、个体与群体相分离的现实这一前提下，用一种非物质的手段，在人们的意识中和心理上弥合这一裂痕，强调和重申它们的统一，尤其是强调和重申个体与群体的

统一。事实上，各种道德观念、民风礼俗、法规刑律等，承担的差不多都是这种使命。它们正是要在社会财富日益私有化、社会意识日益个体化的情况下，保护群体利益，维系群体团结，强化群体意识。但是，德也好，礼也好，法也好，刑也好，它们的作用都是外在的。“礼自外作”而“乐由中出”[29]，要想作用于人的内心世界，就非诉诸艺术不可；而一切艺术样式之中，最能实现这一目的的，又首推舞蹈。

前已说过，舞蹈是原始时代唯一全民一体共同参加的活动。在这个全民性的而又能使每个人都愉快的活动中，人们暂时地抛开和忘记了个人的利益、相互的猜忌、双方的对立，暂时地消除和抹煞了长幼之分、贵贱之序、男女之别，共同投入一个如醉如痴、如火如荼的狂热之中。“在跳舞的白热中，许多参与者都混合而成一个，好像是被一种感情所激动而动作的单一体。”[30] 他们“在短促的瞬间真的成为原始生灵本身，感觉到它的不可遏止的生存欲望和生存快乐”[31]。这种狂热，其实是正在走向阶级分化和个人对立的原始人类对远古群体生活的一种“回忆”。只有在这种回忆中，人们才会在情感上体验到人与人之间相互依存的必要性和可贵性。甚至在一部分人舞蹈另一部分人观看时也如此：“舞蹈者不能看见他自己或者他的同伴，也不能和观众一样可以欣赏那雄伟的、规律的、交错的动作，单独的和合群的景象。他感觉到舞蹈，却看不见舞蹈；观众没有感觉到舞蹈，倒看见舞蹈。在另一方面，舞蹈者因知道他已引起群众对他的善意和赞赏也可以得到一种补偿。因为这个原故双方都激起了热烈的兴奋；他们渐为音调和动作所陶醉了；热情愈涨愈高，最后发展到成为一种真正的狂热。”[32] 其所以如此，则无非是无论舞蹈的直接经验者（舞者），抑或舞蹈的间接经验者（观众），都体验到了“一种觉得自己是活着的感觉”。观众的这种感觉是通过对舞者的观看而获得的，是“他人”给予他的；舞者的这种感觉一方面来自自身，另方面也来自观众，至少他从观众赞赏的眼光和掌声那里证明了这一点，因此也部分地来自“他人”。由于舞者和观众都从对方那里确证了自己的生命活力，同时也用自己的生命活力确证了对方，因此每个人心中那种“觉得自己是活着的感觉”就比任何时候都要强烈而至于狂热。这就再次证明了人只有通过他人的确证才能作为人生存，而群体意识和社会性也就在这狂热之中悄悄地在每个人心底扎下根来。

这无疑是舞蹈最重要和最高层次的社会功能。但同时，它也“乘机介绍了秩序和团结进入这些狩猎民族的散漫无定的生活中”[33]。我们知

道，舞蹈是人体的律动而不是乱动。因此，它要求节奏，要求秩序，要求齐心协力，要求步调一致。尤其在跳那些手持干戈的集体战争舞时，若不如此，便会酿成不幸；而那齐整的步伐，齐整的挥舞，齐整的扭摆，也确实令人悦目赏心，若再加上齐整的呼号，齐整的鼓声，则更是威武雄壮。它让人直观地感觉到，团结、纪律、秩序和同心同德，不但是善，而且也是美；不但导致胜利，而且也带来愉快。那么，又有什么理由不维护群体的秩序与团结呢？

舞蹈一方面潜移默化地培养了人们的群体意识、协同意识、交际意识和纪律观念，另方面又保护了每个部落成员的个性自由和个人的独创精神，因为如前所述，它在强调步调一致的同时又允许甚至鼓励舞蹈者大显身手，一展雄姿。所以，它对于趋向松散的群体有一种维系作用，而对于铁的纪律约束之下的个体，又是一种解放和松弛。要言之，它之所要造就的，乃是一种既有统一意志又有个人心情舒畅的理想境界。事实上，只有在这样一种境界中，群体的团结才是真正的团结。因此，舞蹈对于原始民族，尤其对于这些民族中的青少年，又有一种教育作用。它使原始时代的青少年在身心两方面都得到全面而健康的发展，成为他们时代所要求的既有社会群体意识又有个人创造精神的一代新人。正是在上述所有意义上，我们可以完全同意格罗塞的观点：“舞蹈的最高意义全在于它的影响的社会化”，“往日跳舞对于狩猎部落的社会生活的贡献，是跟诗歌对于文明民族的贡献一样的”[34]。

---

[1] 苏珊·朗格：《情感与形式》，中国社会科学出版社，1986，第193页。

[2] 格罗塞：《艺术的起源》，第44页。

[3] 苏珊·朗格：《情感与形式》，第193—194页，但这段引文并非朗格本人的观点。

[4] 奥尔德里奇：《艺术哲学》，第92—93页。

[5] 苏珊·朗格并正确地指出，事实上音乐家们并不把舞蹈看作音乐。同时，尽管有人曾试图把贝多芬的交响乐改编成舞蹈，却并未能取得成功。见《情感与形式》第194页。

[6] 钱绍武：《雕塑和美》，《美学讲演集》，北京师范大学出版社，1981，第364—365页。

[7] 格罗塞：《艺术的起源》，第156页。

[8] 萨摩亚人是南太平洋萨摩亚群岛的波利尼西亚人，语言属马来-波利尼西亚语系波利尼西亚语族，从事农业和渔业，原信多神，今多改信基督教。

[9] 以上请参看玛格丽特·米德《萨摩亚人的成年》，浙江人民出版社，1988，第88—97页。

[10] 格罗塞：《艺术的起源》，第165—166页。
[11] 同上书，第166页。
[12] 同上书，第44页。
[13] 玛格丽特·米德：《萨摩亚人的成年》，第90页。
[14] 布雷多克：《婚床》，第13—14页。
[15] 格罗塞：《艺术的起源》，第157、163页。
[16] 布雷多克：《婚床》，第14页。
[17] 马克萨斯人是太平洋东南部马克萨斯群岛的波利尼西亚人，十九世纪殖民者入侵时，原始公社正在瓦解。
[18] 布雷多克：《婚床》，第15页。
[19] 同上书，第14、13页。
[20] 玛格丽特·米德：《萨摩亚人的成年》，第90、93页。
[21] 布雷多克：《婚床》，第14页。
[22] 同上书，第19—20页。
[23] 格罗塞：《艺术的起源》，第162页。
[24] 闻一多：《说舞》，《闻一多诗文选集》，人民文学出版社，1955，第141、144页。
[25] 《马克思恩格斯选集》，第1卷，第18页。
[26] 同上书，第1卷，第36页。
[27] 同上书，第1卷，第36、37页。
[28] 同上书，第1卷，第36页。
[29] 《礼记·乐记》。
[30] 格罗塞：《艺术的起源》，第170页。
[31] 尼采：《悲剧的诞生》，三联书店，1986，第71页。
[32] 格罗塞：《艺术的起源》，第168页。
[33] 同上书，第170—171页。
[34] 同上书，第171—172页。

CHAPTER 13
戏剧

世界大舞台，舞台小世界。

——中国民谚

〖一〗

在上一章，我们刚刚探讨了原始舞蹈，确切地说，是原始舞蹈中被格罗塞称之为“操练式舞蹈”而被闻一多称之为“纯舞”的那一种。本书认为，只有这种舞蹈，才是真正的、本来意义上的舞蹈，即只以“舞”和“蹈”及其快感为目的的。除此之外，在原始时代，还有另一种舞蹈，格罗塞称之为“模拟式舞蹈”，它带有明显的表演性质。在这种舞蹈中，舞者模仿动物的形态和人的生活（劳动、战争、情爱等），并以此激起观众的快感，因此，似应被视为一种表演艺术。闻一多先生曾认为：“西方学者每分舞为模拟式的与操练式的二种，这又是文明人的主观看法。二者在形式上既无明确的界线，在意义尤其相同。所谓模拟舞者，其目的，并不如一般人猜想的，在模拟的技巧本身，而在模拟中所得的那逼真的情绪。他们甚至不是在不得已的心情下以假代真，或在客观的真不可能时，乃以主观的真权当客观的真。他们所求的只是那能加强他们的生命感的一种提炼的集中的生活经验——一杯能使他们陶醉的醇醴而酷烈的酒。”也就是说，在闻先生看来，操练式舞蹈也好，模拟式舞蹈也好，目的、意义和本质都一样，都是为了体验人的生命活力，而且要求这一体验比生活自身更集中也更强烈。“既然因日常生活经验不够提炼与集中，才要借艺术中的生活经验——舞来获得一醉。那么模拟日常生活经验，就模拟了它的不提炼与集中，模拟得愈像，便愈不提

炼，愈不集中，所以最彻底的方法，是连模拟也放弃了，而仅剩下一种抽象的节奏的动，这种舞与其称为操练舞，不如称为‘纯舞’，也许还比较接近原始心理的真相。”[1]

闻先生的说法自然不无道理。的确，舞蹈就其是舞蹈而言，无论其中是否有模拟因素，其本质都一样，是生命活力的审美形式；其目的也都一样，即集中而强烈地体验“一种觉得自己是在活着的感觉”。然而，在格罗塞之所谓“模拟式舞蹈”中，除意义与闻先生所说相同者外，也还有另一种情况，它大体上相当于王国维（1877—1927）之所谓“以歌舞演故事”[2]者，格罗塞认为它“实为产生戏剧的雏形，因为从历史的演进的观点看来，戏剧实在是舞蹈的一种分体”[3]。因此本书认为，对这一类所谓“模拟式舞蹈”，我们与其称它为舞蹈，不如称之为“戏剧雏型”。更何况，在原始时代，还有一种表演活动，是只有“模拟”和“表演”而并无“舞蹈”的。我们实不妨将这两种活动并为一类，称之为“原始戏剧”。

原始戏剧之最直观和最表面的特征，是它对动物形态和人类生活的模拟。许多人类学家都谈到原始民族那令人惊叹的模仿能力：“布须曼人具有敏捷的模拟天才”；“一切澳洲的土人都有惊人的模拟天才”；火地人能很神似地模仿他人的语言，“甚至连发言者的一举一动也模仿出来”[4]；而“看过澳大利亚人袋鼠舞的探险者，对表演人伟大的模拟能力”，也无不“表示一致的羡慕”。“塔斯马尼亚人的袋鼠舞中，这种带着袋子的动物笨拙的跳跃，被完全模拟出来；有一种模仿鸸鹋的‘芭蕾舞’，重现了这种鸟吃东西时头部的僵硬动作；舞蹈者还表现白人的马和二轮马车，装备着缰绳和鞭子，沿着舞台奔跑，他们像马一样点着头并且惟妙惟肖地嘶叫”。在火地人的海豹舞中，舞者“像海豹那样慢腾腾地走动，用‘鳍状肢’搔抓胸部和手臂，并且不时发出嘶哑的吼声，其间夹以彼此诉苦似的哼哼声”。“同样精彩的是他们对海鸟‘卡拉帕’的模拟。‘卡拉帕’慢慢走近，夹低翅膀，发出这种鸟特有的鸣叫”。“这些动作都做得如此逼真和准确，甚至白人探险者也看得入迷”[5]。

原始民族的这种模仿才能往往被看作人的一种天性，因为众所周知，灵长目动物和我们的儿童（他们往往被看作是“原始的个人”，正如原始民族之被看作“人类的童年”）都既喜欢模仿，又善于模仿。不过在我看来，这种兴趣和才能即便是所谓人的天性，使它获得长足进步的也还是劳动，而巫术和图腾崇拜则起到了推波助澜的作用。关于这一点，本书在许多章节中都已有阐述。也就是说，原始时代不仅有戏剧的模

仿，还有（甚至更多的是）劳动的模仿、巫术的模仿和图腾的模仿，而这又无非是证明了，仅有模仿还不足以构成戏剧。那么，构成原始戏剧的更重要的因素是什么呢？

是观众。

的确，有无观众，或者更准确一些说，是否为观众的欣赏而模仿，乃是戏剧的模仿区别于狩猎的模仿、巫术的模仿和图腾的模仿的重要差异之处。当一个原始猎人装扮成一头野鹿或一只鸵鸟，惟妙惟肖地模仿着它们的叫声或神态，以便接近它们时，他的这番表演是没有观众也无须观众的；同样，当一个原始农夫对着庄稼跳舞，在这舞蹈中极力模仿植物欣欣向荣、茁壮成长、扬花吐穗的情状，并“错误地相信他的示范会在庄稼身上激发一种竞赛精神，促使它们生长得像他跳的那样高”[6]时，他也是没有观众和无须观众的。但是，在图腾的模仿中，情况就有了变化，即当信奉图腾的族民们披其皮、戴其角、插其羽、绘其形，把自己装扮成图腾动物，并跳起竭力模仿其形态、动作和神情的图腾舞时，他们是为自己在假想中设立了一个观众的，这观众就是他们的图腾祖先，而这些舞蹈是表演给这位假想中的祖先看的，因此我们可以把这类模拟舞蹈，称为“有假想观众的表演”。至于萨满的表演，就不仅有了假想的观众，也有了实在的观众了。萨满作为人与神之间的中介和沟通者，肩负着将人的祈望传达给神和将神的旨意传达给人的双重任务。由于人神之间“语言”不通，这种传达就不能不借助于视觉形象，借助于表演。于是，萨满就有了两方面的观众，一方面是冥冥之中的神，另方面是现实之中的人，而且后者甚至更为重要。显然，从狩猎的模仿、巫术的模仿、图腾的模仿到萨满的模仿，正是一个从无观众到假设观众再到为现实观众服务的过程，而所谓原始戏剧，便正是在这样一个过程中产生出来的。

萨满之于戏剧的意义，本书第七章已有详尽阐述，它包括“戏剧冲突”“角色意识”和“有意自欺心理”等，但如果没有它所造就的“观众地位”，则非戏剧的模仿也终究不能转化为戏剧的模仿。因为我们知道，戏剧，无论是何种剧种，也无论是文明时代的戏剧抑或原始时代的戏剧，都是不能没有观众的。这观众可以少到只有一人，却不能完全没有。失去了观众，戏剧也就立即失去了它的意义和价值。这也是戏剧与舞蹈的重要区别。舞蹈以自身为目的，戏剧却以他人的观赏为目的。当舞蹈中出现了观众，或者当舞蹈变成了为他人的观赏而舞蹈时，舞蹈就

向戏剧转化了，这正是原始舞蹈中某一部分具有戏剧性质的原因，也正是后来舞蹈会演变成表演艺术甚至发展为戏剧（舞剧）的原因。然而，戏剧如果失去了观众，却不能因此而转化为舞蹈，而只能变得什么都不是，观众之于戏剧，其重要性一至于此。我们完全可以说：有观众则戏剧存，无观众则戏剧亡，即便在原始时代，也如此。

事实上，当一个原始青年盛装打扮、投身舞场时，观众意识就已经作为一个潜在的前提存在于他这一行为之中了。因为他的着意修饰，他的卖弄风情，他的大显身手，作为一种自我炫耀、自我表现和自我显示，都是要给别人看的。这个“别人”就是他的观众，而这个或这些“别人”的赞赏、夸奖、喝彩和好评，又会反过来增强他的表演意识。前已说过，原始民族对于舞场上的“好手”，是特别厚爱和倍加赞赏的。“对孩子们的每一点进步，人们都会以热烈的掌声予以肯定和鼓励”，而“如果跳舞的是一些更为内行、娴熟的姑娘和小伙子，围观者便会不停地低声称颂：‘谢谢你们，谢谢你们，跳得真好！’‘真漂亮，真迷人，真可爱，多妙啊！’那情景就像在福音会举行的复生仪式上人们虔诚地祈祷‘阿门’一样” [7] 。显然，这样的舞蹈已具有表演艺术的性质，其中已隐含有转向戏剧的可能性。

然而舞蹈虽可以有观众，但观众毕竟不是它的存在依据和必要条件。尤其是，当所有的部落成员包括他们请来的客人都投身于“跳舞的白热中，许多参与者都混合而成一个，好像是被一种感情所激动而动作的单一体” [8] 时，就没有表演与观赏的区别，也无所谓观众了。只有在这时，舞蹈才表现出它最本质的特征，也才表现出它与戏剧的截然不同。

戏剧作为“舞蹈的一种分体”，它所要保留并大大发展的，正是舞蹈中的表演性质。换言之，它乃是一种“必须有观众的舞蹈”。然而，仅有这样一个条件还不能成为戏剧，它还必须具备另一个条件，即“以歌舞演故事”。也就是说，它所表演的，不是或不仅是华丽的装饰、轻盈的舞步、娴熟的技巧、健美的身姿、青春的热情和高难度的动作，而是“故事”，即一件为原始部落成员感兴趣的事件之发生、发展和终结的过程。

对过程的模仿始于巫术。巫术模仿的一个特点，在于它不仅模仿对象的形态，而且模仿事物的过程，如日出日落、云来雨去、作物生长、

婴儿分娩等。原始人类似乎早已认识到，生命在于运动，存在在于过程，所有的存在物和所有的活动都有它们自己适当的程序，这些程序本身是神圣的、不可更改的，而巫术的魔力恰恰正在于对这些程序一丝不苟、惟妙惟肖的模仿上。弗雷泽指出，澳大利亚的阿兰达人为了促使他们喜爱食用的白蛴螬的繁殖，便“用一场哑剧来描述这种已经发育完全的昆虫从它的蛹里蜕变出来的动作”；在许多民族那里，一个女人如果要收养别人的孩子，便必须“模拟一次真的降生”，甚至还要把母子二人绑在一起，把被收养人从她的衣服里拉出来，等等[9]。总之，在重复和再现这些过程时是没有任何含糊的。

这就从两个方面为戏剧的诞生做了心理上的准备。一方面，它强化了原始人类的一种认识：任何事物都只存在于它发生、发展和终结的过程中。因此，模仿这个事物，也就必然只能是对这一过程的模仿，而人类的社会生活，包括狩猎、采集、耕作、婚嫁、战争等，本来也都是一些过程，那么，把这些过程尤其是这些过程中的某些关键环节都准确无误地再现出来，也就十分重要了。另一方面，对事物变化过程的准确模仿既然能产生魔力于这一事物，当然也就能同样产生魔力于人的心灵，后者实际上也就是所谓艺术魅力。这种魅力很能解释为什么原始人类甚至在并非巫术礼仪或图腾崇拜的场合也会举行此类模拟舞会而且乐此不疲。显然，无论模仿者，还是观赏者，他们都从中获得了快感：模仿者获得了通过再现而重新体验的快感，观赏者则获得了经历一次新鲜经验的快感。如果模仿的是大家熟知的对象和过程，那么，快感就来自模仿与原型之间那种微妙关系之中。观赏者因模仿者的高超技艺而心旷神怡，模仿者则因观赏者的高度赞扬而欣喜万分。所以，原始民族会“欣赏他的模仿嗜好，有时候这种嗜好真会变成一种真实的情绪”[10]；而当这种嗜好变成一种真实的情绪的时候，戏剧也就应运而生了。

〖二〗

原始戏剧作为一种“必须有观众的模仿事物过程的舞蹈”，虽然毫无疑问地能给人以快感，却并不因此而成为一种“游戏”。相反，它往往是一种严肃的宗教仪式。在原始时代，宗教仪式不仅仅只是献祭、祈祷、膜拜和祝福，同时也是表演。正如英国著名学者吉尔伯特·默雷（Gilbert

Murray）所指出的：“神秘宗教仪式是一出戏。谷物母神和谷物女神的神话均以戏剧形式表演出来。”“在许多宗教祭祀里，我们听到过‘drômena’（表演的事）——这个词接近‘戏剧’drâma一词。宙斯的诞生就在克利特演出；他和赫拉的结婚则在萨摩斯、克利特和亚各斯各地表演出来。”“在最早时期，我们听说戏剧中还有一个葡萄树神或一般的树神狄俄尼索斯。”他特别指出：“这不但是很早时期的而且是原始时代的信仰。” [11] 事实上，直到现在，许多民族的戏剧（如我国藏族的藏戏）也仍然与宗教祭祀仪式有着千丝万缕的联系。

在所有与戏剧有着密切联系的宗教祭祀仪式中，最值得注意的当首推古希腊的狄俄尼索斯崇拜仪式——酒神祭。酒神祭是“向酒神狄俄尼索斯祭献时的一种载歌载舞形式的颂歌，最早流行于纳克索斯岛、萨索斯岛、比奥细亚、阿提刻等地” [12]，从亚里士多德到尼采，都认为它是悲剧（甚至也包括喜剧）的诞生地。亚里士多德说：“前者（指悲剧）是从酒神颂的临时口占发展出来的，后者（指喜剧）是从下等表演的临时口占发展出来的。” [13] 默雷更具体地指出：“悲剧是北伯罗奔尼撒的多里斯山羊歌唱队发展而成的。”“酒神颂就是山羊之歌，就是悲剧。” [14] 从字源上也可以证明这一点：“tragos”是山羊，“tragikos choros”是山羊歌唱队，“tragôidia”（悲剧）是山羊之歌。但是，默雷又指出：“‘酒神颂歌’一词，似乎是由Δι-（神）与θρίαμβος（欢庆）合成的。它是一种狂欢之歌。” [15] 这就令人费解了：表示神的欢庆的狂欢之歌，怎么会是悲剧的诞生地呢？显然，这不能只从山羊歌唱队的作用去解释。在希腊文中，“演员”一词是“hypocritês”，原意是“答话者”。诗人（剧作家兼演员）为了把自己的独白改变为对话，就需要有人来回答，而山羊歌队（即萨提儿歌队）的队长（领唱人）就充当了这个角色。但这也至多只能说明酒神祭产生了戏剧，而无从说明它为什么会产生出悲剧。

我们必须追寻酒神祭更原始的形态。本书第四章已指出，酒神狄俄尼索斯在其最本质的意义上是一位生殖神；在关于他的传说和祭祀中，最值得注意的是他的“二次诞生”，所谓酒神颂，即被认为是源出于宙斯在狄俄尼索斯第二次诞生时的一声喊叫所激起的回声。我认为，悲剧与酒神祭的联系正在于此。我们应该从这里追溯上去，弄清狄俄尼索斯为什么一定要在出生后死一次，他第二次诞生时宙斯为什么又要大喊一声。

前已说过，狄俄尼索斯有多重身份，它是酒神、树神（葡萄树神或

一般的树神）和生殖神（作为公牛和山羊）。这几重身份并不矛盾，至少以树神为生殖神是顺理成章的，因为人类原本来自森林，森林是他的自然母亲。面对着哺育了自己的森林、树木，思考着至关重要的生命问题，不难想见它们会给予原始人类怎样的启迪！首先，树木，广义地说，一切植物，差不多每年都要展示一个从诞生到死亡的生命过程。草本植物不必说，春吐芽，夏扬花，秋结实，冬凋零，而许多树木不也在一定意义上同样要经历这样一个过程吗？这就说明，任何生命都是一个过程，有诞生就有成熟，有成熟就有死亡，没有不死亡的个体，也没有不终结的过程。这是任何人乃至任何生命体都无法抗拒的铁的规律。但是，个体的死亡又并不意味着生命本体的终结。旧的生命体死亡了，新的生命体却又诞生了，而且就诞生在旧生命体死亡的地方。每年春天，在去冬枯死腐烂的植物的遗体上，新生命以更为顽强的活力诞生出来，将它的青春魅力展示于人间。“沉舟侧畔千帆过，病树前头万木春”，在这个意义上，可以说生命之树的常绿，正是以它不断的新陈代谢，即不断的死亡为代价的。树木和植物正是以它年复一年周而复始的新旧代替最直观地揭示了这一秘密。而且树木还显示了这一点，每当它“死亡”（以落叶为标志）一次，它自身也发展壮大（长高长粗）一次。部分的死亡换取了整体的发展，个体的牺牲换取了群体的生存，这也许正是原始人类从对植物的观察中获得的最深刻的感受。

于是，就产生了从“处死树神”到“活人献祭”的一系列宗教仪式。詹姆斯·弗雷泽在其《金枝》一书中大量列举了遍及全世界的这类祭祀与风俗，而在我看来，处死树神也好，活人献祭也好，都出于同一信念，即：生命只能用生命来换取。个别的、局部的、暂时的牺牲，将换来群体的、族类的、永恒的生命，因此这一牺牲，也就不但是值得的、应该的、必须的、不可避免的，同时也是悲壮的和崇高的。由于这个原因，献祭的就不仅仅是俘虏或垂老之人（在通常情况下可以如此），而且反倒必须是首领或王子（在非常情况下必须如此），至少也得是青春美貌的少男少女或童男童女。总之，牺牲者自身的生命价值越高（年轻、高贵），换取的报偿也越大（本钱越多盈利越丰）。如果作为牺牲而被处死的竟然是神，则这一行为给人类带来的好处就更加可想而知了。所以树神必须每年处死一次，才能换回这一年旺盛的生命力；而狄俄尼索斯作为生殖神，要显示和获得无法估量的生殖力，也至少得死一次，哪怕是在神话中死一次。树神和酒神的死当然只是“假死”，它的意义也和“成年礼”中的假死仪式一样，即“死过一回的不会再死”。通过这死的洗礼，他们就得到了升华并获得永生。

无论如何，活人献祭的真死也好，处死树神的假死也好，都是惊心动魄的。它总是不可避免地要激起恐惧、怜悯、悲壮和崇高的情感，而这一切，难道不正是美学家们喋喋不休地强调的悲剧心理因素吗？事实上，牺牲本身就是悲剧。为了族类的生存，必须牺牲个体的生命；为了神的永生，必须先杀死神；这种不可避免的善的冲突，不可更改的生与死的“二律背反”，难道不正是悲剧中之最深刻的内容吗？从索福克勒斯的《安提戈尼》到杜甫的《三吏》《三别》，不可避免的死亡一直是悲剧的主题；而哈姆雷特的名言“生，还是死，这是一个问题”（To be, or not to be, this is a question），则有意无意地道出了悲剧的真谛。悲剧之成为悲剧正在于：不该死的（少男少女）却必须去死（献祭）。好人善终或坏人被戮都不成其为悲剧，悲剧的冲突正在于“不该”和“必须”之间的冲突；而当“不该”去死的人因为意识到“必须”去死而坦然欣然地走向死亡时（如安提戈尼，如从容就义的烈士），悲剧也就对观众产生了Katharsis[16]作用。

唯其如此，当狄俄尼索斯死而复生之时，哪怕是作为众神之王的宙斯也不得不大喊一声。这喊叫也就是Katharsis，他宣泄的是压抑感，净化的是利己心。为了生存却不得不去死，这是会使人感到压抑的（死压倒了生）；但面对神的自我牺牲，卑微渺小的个人的生命又值几何呢？个人的生命如果能加入神的牺牲之中，岂不是加入了永生的行列而得到升华吗？这正是在原始时代，尊贵的首领和王子也能坦然走向祭坛，平静地等待死亡来临的原因。显然，所谓宙斯在狄俄尼索斯二次诞生时的大喊一声的回声产生了酒神颂，而酒神颂又产生了悲剧的神话，不过是揭示了这一事实：悲剧是由自我牺牲精神产生的卡塔西斯的产物。

和悲剧一样，喜剧也产生于原始时代的祭祀仪式。吉尔伯特·默雷指出：“希腊人在向果实之神庆祝，并向人、兽、草木增殖的神表示敬意时演出悲剧和喜剧。”他还具体地指出：“喜剧起源于狄俄尼索斯节日或类似酒神的节日。一队化装游行的演员向神庙进发，在长笛和管乐器伴奏下，唱祝颂神的歌，并以即兴的打诨插科以娱观众。”[17]根据十五世纪的一种《诗学》抄本，亚里士多德也曾说过喜剧起源于“崇拜阳物的歌”——“法罗斯歌”[18]。其实，无论亚氏是否说过这句话，喜剧起源于生殖崇拜仪式都是一个事实。民族学的大量材料证明，在世界各民族的此类仪式上，人们或裸体，或半裸，或盛装，抬着或供奉着生殖器模型或有着伟岸阳物的生殖神，举行舞会或游行，或者边舞蹈边游行，载歌载舞。这些舞蹈是放荡的、淫邪的，也是嬉闹的、欢快的。人们公然

袒露自己的裸体和性器官，相互观看调笑，用象征生殖力的山羊皮鞭相互抽打（当然不轻不重适得快感），用象征生殖力的“圣水”相互泼洒（泼水越多受福越多），动作和言语都极尽调情、挑逗和戏谑之能事。在这种特别开放的日子里，人人都可以随便跟别人开玩笑，施以无礼，妇女更是享有这方面的特权。由于这是生殖神祇的节日，所以性行为和性器官也就当然是这些玩笑的热门话题，甚至一些特别活跃、灵巧、有表现欲的人还会用夸张、滑稽、可笑的动作来表演某些平时不宜公之于众的情节，以博得众人的笑声来大出风头。他们实际上就是最早的喜剧演员。也会有人将游行集会中的玩笑收集起来进行加工，编成歌曲教给歌队，或者他们自己就是歌队的领唱人，不时地冒出一些让观众爆发出笑声的“妙语”。他们实际上就是最早的喜剧作家。亚里士多德说喜剧“是从下等表演的临时口占发展出来的”[19]，也就是这个意思。

所以，“喜剧和悲剧似乎只是同一事物的两个方面”[20]，但这两个方面又是那样地矛盾：悲剧是严肃的、庄重的、悲壮的，喜剧则是放荡的、戏谑的、嬉闹的，它们怎么可能同出一源呢？其实，正因为悲剧严肃、庄重、悲壮，它是伴随着一种悲惨壮烈的情感，或催人泪下，或让人振奋。当这种情感过于强烈的时候，就需要喜剧来缓冲。正如利普斯所指出的：“当宗教性戏剧长期延续对观众灵魂压迫太重时，有一种要求安慰的愿望。于是就创造出一种戏剧角色，以其滑稽和突然出现来驱除对神圣巫术的恐惧，把笑带回给人们，与宗教仪式性戏剧那种真诚成鲜明的对照。”[21] 所以喜剧的作用也是一种katharsis[22]，一种对宗教仪式和悲剧故事所产生的压抑心理的排解、宣泄与升华。的确，为了永生必须先死，为了群体生存必须牺牲个人，无论其如何崇高，却总也难免让人伤感。所以在伤感和崇高了以后，还必须用放声大笑来宣泄一下、缓解一下（因此希腊人在连演三出悲剧之后必定要安排一出滑稽表演的萨提儿剧），否则我们也就未免活得太“累”了。

由于这个原因，喜剧的中心人物——丑角就必然是“作为神祇——丰收之神、雨神、植物之神、动物之神的对立面”[23]而产生出来的。例如，在普韦布洛人（Pueblos）[24]的宗教仪式中，就存在着这样的对立面：“一边是宗教性的‘卡特西纳’，另一边是渎神的‘科耶姆西’演员。”[25] 前者代表神灵和其面具象征的超自然力量，执行严肃的舞蹈任务；后者是滑稽可笑的角色，“傻头傻脑的，而又像神和高级祭师那样聪明”，除用各种办法引人发笑外，还在跳舞的高潮中去掉唯一的一点遮

蔽，让生殖器“自由自在地展露出来”。看来，“科耶姆西”也是生殖崇拜的遗风，正如古希腊充当喜剧角色的“萨提儿”也是生殖神一样。这也毫不足怪，因为人类对自己的性行为和性器官的态度和心理本来就极其复杂并相互矛盾：既畏惧又酷爱。所以一方面视之为神圣而产生性崇拜，另方面又视之为邪恶而产生性禁忌，而性冲动则处于这两个极端之中不得自由，唯有以喜剧的形式排遣之。正是在喜剧这样看起来漫不经心、不当回事的游戏态度中，恐惧、敬畏、羞耻、难堪等，都被“一笑了之”了。

所以喜剧是一种克服心理障碍的最便当也最便宜的办法。一切都可在笑声中烟消云散。这也正是人高于“神”的地方。神以其无法战胜的超自然神秘力量君临天下，高踞于人之上，人却可以为他设置一个对立面，从而使崇高转变为滑稽。还有什么比人类发自内心的欢笑更强大的力量呢？既然连庄严肃穆的神都对此无可奈何，难怪“魔鬼的宫殿”要在“笑声中动摇”了。人啊，纵情地笑吧！

〖三〗

然而，悲剧也好，喜剧也好，抑或作为它们诞生地的宗教仪式也好，都不过是一个幻象的世界。这个幻象世界虽然在名义上是给神看的，但在实际上却是给人看的。有人演戏，是因为有人要看戏。那么，人又为什么要看戏呢？他在戏剧这个幻象世界中看到了什么，或者说希望看到什么呢？这个问题，显然只能由戏剧的内容来回答。因此，我们有必要略为考察一下原始戏剧的演出剧目。

原始戏剧的热门话题有三个，即人的生活、神的命运和民族的历史。举凡与人的社会生活有关的一切，如狩猎与耕作、战争与婚媾、仇恨与爱慕、生命与死亡，都在表演之列。这类表演，多半介于舞蹈与戏剧之间，有着简单的情节，有的则只是一些模拟动作而已，而对动物的模仿也占有很大比例。如澳洲土著有鸵鸟舞、犬舞、蛙舞、蝴蝶舞，最著名的则是袋鼠舞；北美印第安人的熊舞、野牛舞也颇有名气；爱斯基摩人则擅长于模仿海豹和驯鹿。我国鄂伦春族的黑熊搏斗舞“动作比较简单，舞者上身略向前倾斜，两膝略向前屈，两手放在膝盖上，两脚不断跳跃，同时两肩和头部左右摇摆，嘴里发出‘吼，吼’的声音，当两只

黑熊在搏斗时，另一只黑熊向前劝解”[26]。显然，由于增加了“劝解”的情节，这舞蹈就已经有了戏剧的意味了。

比简单地模仿动物的动作更复杂，也更具有戏剧性的是再现生产过程和生活事件的舞蹈。“爱斯基摩人的狩猎舞是猎捕海豹过程的复写。鄂伦春族有反映采集生活的‘红普嫩’舞，两人面对面转着圈，一个向前走，一个往后退，转一圈鼓一次掌，做出采摘红果的姿势。澳大利亚东南部有一种战争舞，舞者首先挥舞投矛、盾牌、回旋刀、棍棒之类，然后分为两队，一面跳跃呼喊，一面持武器格斗，鼓声越敲越急，动作也越来越快，好像一场真的战争。”[27] 这类舞蹈也明显地具有戏剧的性质。格罗塞在谈到爱斯基摩人舞蹈时就说：“等到约有二十人的圆圈形成的时候，有一种单调叠句曲用鼓声伴奏，以号召青年男子鱼贯而进舞场。于是一套表演爱情、嫉妒、仇恨和友谊的默剧就开始了。”[28]

最具有戏剧性的大概是一些宗教舞蹈，尤其是那些用以述说神的故事或图腾祖先及氏族历史的舞蹈，往往就是原始的戏剧。“澳大利亚华拉孟加部落纪念图腾祖先伏龙魁蛇，每当蛇节举行仪式，人们跳舞表演大蛇的神话传说，表演的动作多带戏剧的形式，可以接连表演十余日。北美印第安人有雷鸟舞，舞者用鹰的羽毛做装饰，头戴雷鸟假面，表演时，场上忽而电光闪烁，忽而雷声轰鸣，水从屋顶降下淋湿舞者全身，妇女们配合舞蹈动作歌唱关于雷鸟的神话传说。”显然，“这种表演实际上是戏剧的雏形”。又如，“我国西藏的藏剧，已产生数百年之久，初期是一种偏重于舞剧的哑剧。《萨迦世系》记载，在大庙会上，有巫师、女子，戴面具，手持兵器，另有长辫女击鼓随之舞蹈”[29]。所以时至今日，藏戏也仍是一种载歌载舞的、以上演宗教故事或有宗教、神话色彩的民间故事为主的歌舞剧。

以上事实证明，原始戏剧（或具有戏剧性的舞蹈）所演出的，都是与部落、氏族的生死存亡息息相关的内容。正因为这些内容——狩猎、采集、生殖、战争以及神的命运和部落的历史等，非同一般地关系着原始人类的命运，因此才有格外予以重视的必要，并必须以戏剧的形式再现出来。通过戏剧的再现，这些关乎人类生存的重大问题就被安置在全体族民视野的中心，成为所有人共同注视的东西。这样做，至少有以下几个好处：对于过去，它是重温；对于未来，它是演习；对于后代，它是教育。原始时代没有专门的学校、专门的教师和成文的教科书，却又没有不接受教育的人。对于无文字的民族而言，他们是没有“文

盲”——“文化之盲”的。除了社会生活实践本身是最权威的教育者外，各种宗教仪式（如“成年礼”）以及在这些仪式上演出的戏剧也是最好的课堂和教科书。尤其那些以部落及其图腾的神秘历史为题材的戏剧，对于传统教育的意义是不言而喻的。不过，在这种场合，受到教育的并不止于青少年，而是全体族民。同样，所谓“教育”的含义也是宽泛的：不仅是学习了劳动技术和生存能力——“澳洲妇女在舞蹈中表现她怎样从地里挖出可食的植物根来。她的女儿看见这个舞蹈，由于儿童所特有的模仿的冲动，就把她的母亲的动作再现出来”[30]；也不仅仅是学习了道德规范、社交礼仪，掌握了部落那被神化了的历史，等等；更重要的是，戏剧实际上是人类将自己社会生活中最具有认识价值和反省意义的事件集中起来加以复现，使之成为可以观照的东西，并通过这一观照对自己的生活进行“检讨”，从而使自己受到教育。所以，戏剧是人类的一种自我教育方式。

的确，演戏就是演人生，看戏就是看人生。从最广泛的意义上讲，人的一生也都可以说是一种“表演”，每个人都有一种“角色意识”，即都要在社会生活中扮演一定的“角色”，而且不断地处于转换之中，一会儿是“猎人”“战士”，一会儿是“丈夫”“父亲”，等等。因此，每个人都需要学习，也都需要观看别人如何扮演或担任各种角色，通过这种观摩来提高和改进自己的工作。戏剧就提供了这样一种集中观摩学习的机会。由于戏剧具有这样一种性质，因此戏剧较之生活应“更高，更强烈，更有集中性，更典型和更理想”，也就是理所当然的。同样，由于戏剧一方面是社会生活的复现，另方面又比实际的生活“更高，更强烈，更有集中性，更典型和更理想”，因此，它就一方面会引起人们强烈的兴趣，另方面又会给人以强烈的快感。因为人们对于自己的生活总是关注的，如果“事不关己”，则会“高高挂起”，但如果复现出来的生活过于平淡琐碎，却又使人厌倦和反感。因此，戏剧必须是社会生活之最集中而且情感浓烈的反映。由于它是情感浓烈的，所以在原始时代，戏剧往往伴之以歌舞，甚至与舞蹈难以区分。原始族民正是在这情感浓烈、动人魂魄的半是戏剧半是舞蹈的艺术活动中，体味着生活，体味着人生。

因此，戏剧之于原始民族，就既是一件大事，也是一件快事。几乎每个原始民族都有自己的“戏剧节”。当然，这戏剧节的概念是并不严格的，它们往往同时也是宗教节日和舞蹈节。但仅仅从宗教祭祀的角度来解释这些戏剧节却显然不够，因为它无法解释为什么在宗教祭祀的仪式上，人们并不满足于顶礼膜拜和祝福祈祷，却一定要上演戏剧。事实

上，宗教祭仪上的戏剧演出，与其说是祭仪的一部分，毋宁说是假祭祀之名行艺术之实。名为“通神”，实为“通人”（实现人与人之间情感的交流与传达）；名为“娱神”，实为“娱人”（通过对自己社会生活的观照获得审美愉快）；名为“敬神”，实为“敬人”（对人类的优秀品质和道德情操予以公开表彰）；名为“祭神”，实为“祭人”（对人类在争取自己族类生存的实践斗争中的牺牲和献身予以纪念）……要言之，包括原始戏剧在内的一切原始艺术，在其最本质的意义上，都只能是为人的和属人的；而在展现人的全面本质的丰富性上，戏剧显然已超过了前述诸种艺术。正是由于这个原因，戏剧才不可避免地要从原始舞蹈中分化出来，并最终发展成为一种有着丰富内容和巨大影响的综合艺术。

---

[1] 闻一多：《说舞》，《闻一多诗文选集》，第144页。
[2] 王国维：《戏曲考源》。
[3] 格罗塞：《艺术的起源》，第168页。
[4] 同上书，第160，166—167页。
[5] 利普斯：《事物的起源》，第272—275页。
[6] 科林伍德：《艺术原理》，第59页。
[7] 玛格丽特·米德：《萨摩亚人的成年》，第90页。
[8] 格罗塞：《艺术的起源》，第170页。
[9] 弗雷泽：《金枝》，第28、25、21页。
[10] 格罗塞：《艺术的起源》，第167页。
[11] 吉尔伯特·默雷：《古希腊文学史》，上海译文出版社，1988，第65、217页。
[12] 同上书，第102页。
[13] 亚里士多德：《诗学》，第14页。
[14] 吉尔伯特·默雷：《古希腊文学史》，第217、103页。
[15] 同上书，第102页。
[16] 卡塔西斯，一般译为“净化”，但它同时又有“宣泄”和“陶冶”之意，请参看罗念生的《译后记》，《诗学》第116—121页。
[17] 吉尔伯特·默雷：《古希腊文学史》，第222、224页。
[18] 请参看《诗学》第14页注3。
[19] 亚里士多德：《诗学》，第14页。
[20] 吉尔伯特·默雷：《古希腊文学史》，第222页。
[21] 利普斯：《事物的起源》，第273页。
[22] 亚里士多德《诗学》中关于喜剧的部分已散失，但吉尔伯特·默雷推论喜剧“有利于产生一种更明显更必要的‘净化’作用”，见《古希腊文学史》第223页。
[23] 利普斯：《事物的起源》，第284页。
[24] 普韦布洛人是美国西南部印第安人，包括祖尼（Zuni）、霍皮

（Hopi）等部落和分支。文化悠久，农业用人工灌溉已千余年，编织、制陶极精美，崇拜太阳，祈雨仪式隆重。

[25] 利普斯：《事物的起源》，第279页。

[26] 林耀华主编：《原始社会史》，第429页。

[27] 同上书，第430页。

[28] 格罗塞：《艺术的起源》，第163页。

[29] 林耀华主编：《原始社会史》，第431页。

[30] 普列汉诺夫：《论艺术》，第78页。

CHAPTER 14
绘画

绘画是最令人吃惊的女巫，她能通过最明显的不真实来使我们相信她是完美的真实。

——利奥塔德

〖一〗

从人体装饰到舞蹈、戏剧，原始人体艺术表现出一个从静到动的过程，同时也表现出一个从物质到精神、从肉体到心灵的过程。如果说，人体装饰与舞蹈的区别还比较外在，还局限于人体自身的范围之内（前者是在人体上创造，后者是用人体创造）的话，那么，舞蹈与戏剧的区别就是外在的、超越人体媒介的了。从最表面的现象上看，舞蹈和戏剧似乎都是用人体来创造，这一共同性在原始时代尤为突出和明显，以至于很多艺术史学家和人类学家都感到难以将原始舞蹈和原始戏剧加以区别并因而只好混为一谈。然而，其实即便在原始时代，舞蹈和戏剧也是并不相同的。它们最根本的区别就在于：舞蹈并不一定要有人看（虽然也可以给人看），而戏剧却一定要有人看。舞蹈是典型的和真正的人体艺术，它以人体的律动为自己唯一的目的，甚至观赏舞蹈也只是观赏这种律动；而戏剧却只以人体动作为手段，其目的则在于造就一种可供观赏的幻象。从这个意义上可以说，戏剧已开始超出人体艺术的范围而具有了心象艺术的性质。所谓“心象艺术”，即以“人心营构之象”为构成因素的艺术。它不像环境艺术那样诉诸人的生存空间，也不像人体艺术那样诉诸人的自然存在，而是直接诉诸人的心理活动，包括诉诸视觉的绘画、诉诸听觉的音乐和诉诸想象的诗歌（文学），而其中与环境艺术和

人体艺术都最为接近的便是绘画。

在某种意义上，绘画可以说是作为环境艺术的雕塑和作为人体艺术的舞蹈的“抽象化”或“心象化”。雕塑表现的是三维空间中静态的人体和动物，舞蹈表现的是三维空间和一维时间中动态的人体和（模拟的）动物，绘画却要把它们“压缩”和“定格”在一个静止的二维空间中，所以绘画较之雕塑和舞蹈都更具有精神性，也更具有人对现实的超越性。但是无论如何，在原始时代，绘画与雕塑和舞蹈的题材是大体一致的。不过有趣的是，雕塑似乎更热衷于表现人体（这个传统一直保留到今天），绘画却宁肯让动物的形象占据其舞台中心，以致有人甚至把它称为“动物艺术”（animal art）。然而在我看来，这正是绘画作为心象艺术的特征。作为心象艺术在逻辑上的第一个环节，绘画首先考虑到的是呈现在人面前的外部世界，而且又首先是与人的生存息息相关的动物世界。这些动物是与人类朝夕相处、血肉相联的自然界的代表，把它们的形象用描绘的方式再现出来，不但有现实的实用意义（如本书第五章所指出的），而且也能给人以快感。它表现了人对外部世界和生存环境的一种关注，绘画就是这种关注和对这种关注的记录。

“目前所知最早的动物形象是从勒·费拉斯（Le Ferrassie）洞穴出土的动物线雕。它制作于奥瑞纳期中期。”[1] 我们还不能肯定洞穴壁画就是由这种线雕发展而来的，但似乎有理由认定雕刻的工具要早于绘画的工具，因为前者完全可以由最早的工具——石刀和石锥等来充当，因此有理由猜测人类首先是用线雕的方式来描绘对象的轮廓，然后才改进为绘画。事实上，原始绘画的发生程序也大略如此：起先“主要是以粗略的轮廓表现的动物，以及女性和男性生殖器，还有一些抽象的符号。稍晚，图像变得比较细致了，用描绘阴影的笔法画出肌肉和毛发，符号的数量和复杂程度也增加了；再往后，图像发展成彩画，巨大的野牛、马、鹿和牛类用几种颜色来描绘”[2]。在这个发展过程中，工具的发明和改进无疑起到了关键性的作用。史前洞穴壁画的事实，毋庸置疑地证明了“当时的画家已经懂得用兽毛扎制的画笔，蘸着用各色的土溶制的颜料来画画了。这些原始的工具，在当时的人类看来，乃是最先进的机械”[3]。但是，更值得我们注意的是，这些“最先进的机械”却并不是出于物质生产的需要而被发明的。与雕刻所用的工具系由物质生产的工具借用或改进而来不同，绘画的工具——头发、兽毛和植物纤维扎成的画笔，一开始就是专门为绘画这种精神生产而发明的。而且，还发明了如今已失传了的用鸟的骨管把颜料粉末吹到岩壁上去的吹画法。此外，颜

料的种类也很多，有红、黄、蓝、赭石等，红色是铁的氧化物，蓝色是锰的氧化物，黄色和橙色是铁的碳酸化合物，黑色则由烧焦了的长毛象骨研制而成，这些颜料和动物脂肪混合在一起，涂在岩壁上就会经久不变，从而创作出最古老的“油画”来。显然，在生产力水平十分低下，劳动工具也十分简陋的情况下，绘画却竟然有了如此先进的工具和如此复杂的技巧，就不能不使我们断定，绘画之于原始人类，绝非可有可无的游戏、娱乐和消遣，而一定有着极其重大的意义和不可或缺的价值。正是这种重要性，使旧石器时代那些初萌的史前人类，在手无寸铁、身无绝技、衣不蔽体、食不果腹，鲜有感官享受，亦无现成经验可资借鉴的条件下，创造出令人叹为观止的绘画艺术，并让这种艺术之花开遍了全世界。

正如人类主要是利用石头这种物质开始了工具制造和科学进步的历程，开始了建筑艺术和雕塑艺术的历程，人类绘画艺术似乎也起步于石头之上——目前发现的所有原始绘画珍品，几乎都是绘制在岩壁之上的。这就是赫赫有名的欧洲史前洞穴壁画、非洲岩画和中国岩画。诚然，“我们可以肯定，人类是到处画画的，并且画在各种东西上的——画在石头表面上的，天长日久褪了色；画在木头上的，风吹雨打腐朽了”[4]。但我们同时也可以肯定，尽管有多种可能，壁画（岩画）也仍然是原始绘画的主要画种和最早画种。这不仅因为靠石头获得文化进步的人类对这种物质会有一种亲切的情感，也因为只有在那光滑平整的巨大岩面上，原始造型艺术家的想象力、表现力和创造力，才能够得到最充分的展现和驰骋。

在所有原始岩画中，最具有无可置疑之原始性，同时在时间上也最为久远的，是欧洲旧石器晚期和中石器时期的史前岩（壁）画。这种史前艺术遗址在欧洲大陆发现了一百多处，主要分布在三个地区，或者说有三个中心区域，即法国的多尔多涅（Dordogne）、比利牛斯（Pyrenees）和西班牙，其中发现最早，名气最大，内容也最为丰富的，是西班牙北部桑坦德（Santander）省的阿尔塔米拉（Altamira）洞穴。它发现于1879年，而且它的发现还为人类艺术史留下了不少轶闻趣事[5]。这个洞穴很大，其长度接近一千英尺，内中有丰富的马格德林中期遗留下来的工具、炉灶、动物骨骼及贝壳等物，洞顶及四面墙壁，遍作动物之彩画或线雕。洞口有一条长道，两旁壁上，彩画颇多，而著名的“大壁画”（great fresco）画于洞穴顶部，是一幅46英尺长的大型作品，画有十五头野牛、三只野猪、三只母鹿、两匹马和一只狼的形象。

这些形象栩栩如生，形神兼备，比例、透视和细节的描写无可挑剔，十五头野牛或卧或走，各尽其妙，其中一只受伤野牛，四足卧地而双角挺前、眼光怒视，表现出原始生灵的野性与活力。这些画实在画得太好了，以致当它们刚被发现时，人们几乎完全不能接受它们是史前原始绘画的结论；而当它们的可靠性和年代不再被怀疑后，便被誉为“猎人艺术的最高成就”[6]。

除阿尔塔米拉以外，西班牙北部的艺术洞穴还有埃尔·卡斯蒂洛（El Castillo）、霍恩斯·德·拉佩纳（Hornos de la Pena）、拉洛哈（La Loja）、巴西加（Pasiega）等。埃尔·卡斯蒂洛在阿尔塔米拉之南，1903年为特尔·利奥（H. A. Del Rio）发现，绘画有象、野牛、大鹿，或红或黄；马、赤鹿、山羊、羚羊，则以黑色线条为之。巴西加洞穴于1912年为奥伯马尔（H. Obermaier）所发掘，全洞总计有绘画二百余件、线雕三十余处，多为动物，间有人像，而霍恩斯·德·拉佩纳洞中则有绑上了尾巴的人的形象。这种“半人半兽”的形象在阿尔塔米拉洞穴中也有，被称作“举臂而戴面具的人像”（masked humans with raised arms）和“呆人”（dead man）。它们究竟为何物，还是一个有争议的问题。至于奥维都（Oviedo）之特维（Deva）附近的宾达尔（Pindal）洞，它出名是因为洞内绘有一头轮廓为红色的长毛象，象的胸部准确地标出了心脏部位（用红色心形标明），还有一条雕刻得相当精美罕见的鱼。与之相似，巴西加洞中大部分绘画的轮廓也都是红色的，黄黑二色较为少见。

法国比利牛斯地区的艺术洞穴，最著名的是“三兄弟”洞，即特洛亚·费莱尔洞（Les Trois Frères Ariège）。它之所以有名，不但因为它是三个少年偶然发现的，还因为那里有一个头戴羊角（或鹿角）并有尾巴的人（或半人半兽）的形象。这个形象是人、半人还是神，学术界尚有争论。与之相邻的是图·特·奥多伯特洞（Tuc d’Audoubert），洞中有著名的泥塑野牛。这一地区较有名的还有尼沃（Niaux）、马尔索拉斯（Marsoulas）、加加（Gargas）等洞穴。尼沃洞穴在达拉逊（Tarascon）附近的维·达·苏斯河（Vic-de-sos. R），内部有一圆形洞厅，壁上画着大量的野牛、赤鹿、马、山羊等图画，地面刻着鱼形和野牛。全部绘画，纯用黑色，并被认为是比利牛斯山区与马格德林期作品中最优美的。马尔索拉斯洞中有线雕，有彩绘，绘画规模甚大，野牛图均以黑色绘其轮廓，体部填以红色或黑色，或作红色圆点，表现出较明显的马格德林期绘画特点。

法国多尔多涅地区的艺术洞穴非常之多。塔加（Terjat）是西欧旧石器时代艺术遗址中最北的一洞，1889年为杜·瓦尔尼（du Garne）所发掘，洞口和洞中均有线雕图画，全为动物形。拉穆梯（La Mouthe）于1895年为E. 里维埃（Rivière）发现，洞中所画动物，先以线雕轮廓，然后填以红褐色矿土。冯·特·高姆（Font de Gaume）洞发现于1901年，此洞壁画，极为华丽，彩画特多，都绘作野牛形及巨象、冰鹿等，尤以“相向之冰鹿图”（*Two Reindeer Facing One Another*）最为精美，堪称杰作。这个洞穴中壁画位置之奇怪也是有名的：它的犀牛画在人只有躺在地上方能使眼睛与画面保持直线的岩石的隙缝上，因此几乎可以肯定它的制作目的是非鉴赏的，也许确实是出于一种巫术的需要。此外，尚有康巴里尔斯（Combarelles）、拉格勒齐（La Grèze）、科马尔奇（Commarque）和贝尔尼法（Bernifal）等洞穴。不过，差不多发现得最晚却又最有名的还是多尔多涅地区维齐（Vezre）的拉斯柯克斯[7]。这个了不起的史前洞穴隐藏在一条狭长溪谷的小丘中，直到1940年9月12日，才被四个结伴出游的少年偶然发现。于是，“这个谜一样的、完全出乎预料的宝库发出了世界上最遥远的节日里那种令人震耳欲聋的回声。……洞中绚丽的绘画看起来几乎就像昨天所画下的那样，它布局分散，散发出一种荒芜的生活气息”[8]。这些绘制在一大片连续的、发出微光的白色方解石上的杰作之所以保存完好，是因为洞壁渗出的石灰粉结晶好像在画面上抹了一层透明涂料，似乎连大自然也不忍心让这些史前艺术珍品被时光湮灭。画像的大小不一，大的有5.5米，小的也有1米左右，约一百多幅。其中以马为最多，其次为牛、驯鹿、犀牛、洞熊、狼、鸟等，也有想象动物和人像。画像大多是粗线条的轮廓画和剪影，即在黑线轮廓内用红、黑、褐色渲染出动物的体积和重量，形象生动，色彩明快，富有生气，有一幅画的是一只野牛刚要落入陷阱的一刹那间不知所措的步态，十分逼真。由于这个洞穴中的绘画成就是那样地惊人，所以它一被发现就成了世界上最著名的史前艺术宝库，并被称为“史前的西斯庭教堂”（The Sixtine Chapel of Prehistory）。

十分有趣，以上三个地区中最有名的三个洞穴——阿尔塔米拉、三兄弟洞和拉斯柯克斯，都是儿童或少年发现的，而这些“史前卢浮尔宫”中“展出”的，也恰好是人类童年时代的作品。它们都属于旧石器晚期。欧洲中石器时代的艺术遗址则主要是西班牙东部地中海沿岸的勒文特（Levant）岩画。它们大约制作于公元前10000年至公元前3000年之间，是中石器时代狩猎采集民族的美术作品，在考古学上属于卡普斯文化（Capsian culture）。卡普斯文化本指非洲的一种中石器文化，1909

年首次发现于突尼斯的卡福萨（Cafsa），因罗马时代卡福萨称为卡普斯（Capsa），故名。它主要分布在北非的突尼斯、利比亚、阿尔及利亚等地中海沿岸诸地区，西班牙东南部、西西里（Sicily）等地区也有发现。卡普斯文化系由石叶工具传统从欧亚大陆传入非洲而形成，而卡普斯人“很可能就是西班牙东南部的岩壁绘图的创作者”。“他们可能起源于非洲”，而后又渡过地中海，流浪到西班牙东南部和西西里。“在西班牙，除了岩壁上的精美的油画以外，他们很少留下其他物质文化的遗物”[9]，这些精美的油画就是所谓“勒文特艺术”（Levant art）。

勒文特岩画“与在法国及西班牙北部发现的极不相同，但与近代南非的布须曼人的艺术却更相似”[10]。第一，它们多数画在小悬岩和小洞口裸露的岩画上，很少位于洞穴的深处；第二，以小型图像为主，动物形象一般很少超过七十五厘米，人像一般很少超过三十厘米；第三，只使用黑色和红色；第四，亦即最重要的一点，是已有明确、生动、毋庸置疑的人物形象（而不是前述法国和西班牙北部诸洞中模糊含混的半人半兽现象），以及人类社会生活（狩猎、采集、舞蹈、仪式等）之反映。最常见的题材是狩猎，如柯古尔（Cogul）岩画上有猎人杀野牛图，还有猎人手持木棍，赤鹿及牛群围在四周的狩猎图；在阿尔巴朗森（Albaracin）岩画上，画有野牛两群，五个猎人立于中间，手持弓矢，人像甚小牛特大，不知是表现狩猎的艰难还是祈望收获的巨大；在卡斯特利翁（Costellon）附近的奎瓦·德·洛斯·卡巴里奥斯（Cueva de los Caballos）洞壁，手持弓箭包围鹿群的形象画得栩栩如生。此外，在卡斯台龙（Castellon）一岩棚的壁上，用红赭石描绘着“弓矢作战图”，不知是两个部落在作战，还是本部落成员在演习。在柯古尔洞壁，还有“妇女环绕男子舞蹈图”（*Dance Of Women Round A Man*），妇女都穿同样的衣服，腰部细小，头部用三角形纹样绘成，而且男像甚小（并似为裸体），女像甚大，不成比例。但无论如何，勒文特岩画较前述法国和西班牙北部旧石器晚期绘画之进步，已是一目了然[11]。

〖二〗

对于欧洲史前洞穴（洞壁）壁画（岩画）的研究，可能是目前原始绘画研究中最富有成果的。我们不但已大致掌握了它们的主要分布地

区，而且正如本章第三节将要讲到的，我们对于它的历史分期及其风格演变，也有了大致准确的意见。相对而言，对于非洲岩画和中国岩画的研究则要困难得多，尽管非洲岩画的发现要远远早于欧洲史前岩壁画。1721年，在莫桑比克发现了第一幅非洲岩画，那里生动的动物形象由当时委内瑞拉的葡萄牙人的一个旅游团所发现，并报告了里斯本皇家美术学院美术史系。1752年，一个由E. A. 弗雷德里克·比尤特尔（Frederick Beutler）率领的非洲探险队在非洲东海岸的鱼河（the Fish River）两岸又发现了许多岩画，它们被认为是布须曼人的作品。1776年，约翰尼斯·舒马赫（Johannes Schumacher）开始临摹非洲南北部地区的岩画。1790年到1791年之间，另一支由格罗夫纳（Grosvenor）领导的远征队在非洲发现了更多的岩画，他们“到达了靠近长满荆棘的一条小河旁的村落，那是布须曼人居住的地方，在那里的岩崖峭壁上布须曼人画下了许多画，再现了各种野兽，它们的神态非常自然。其中还有仿佛是戴着掷弹兵帽子的士兵形象”[12]。所有这些，都早于欧洲第一个史前艺术洞穴——阿尔塔米拉洞穴发现的1879年。

非洲岩壁画的发现要早于欧洲史前洞穴壁画的发现，它的分布范围也同样要广阔得多。可以说，它几乎遍布于整个非洲大陆，而最重要的则是撒哈拉和南部非洲。“在北抵阿特拉斯山脉、东至红海、南接热带森林、西临大西洋的这一广阔地域，已经发现了数以万计的遗址，包括几万件或几十万件雕刻和绘画作品。”“发现这些实物的地区有：阿尔及利亚的南奥兰和阿杰尔高原（例如贾巴伦、塞法尔、提苏凯和贾内特），摩洛哥南部，费赞（利比亚），阿伊尔和泰内雷（尼日尔），提贝斯提（乍得），努比亚，埃塞俄比亚的高地以及达尔提希特（毛里塔尼亚）。”南部非洲的发现地则“包括莱索托、博茨瓦纳、马拉维、津巴布韦、纳米比亚、安哥拉和南非共和国，而在奥兰治自由邦、瓦尔河流域和德兰士瓦发现的特别多”。总之，“差不多在所有非洲国家都发现了艺术遗址（有些可能并不是史前的），但调查工作却远未完成”[13]。事实上，时至今日，也仍有新的遗址被不断发现。

非洲岩壁画不但分布甚广，而且延续时间也很长。一般认为，“这种艺术最远可以追溯到中石器时代，但实际上它是从新石器时代开始的”[14]。C. K. 库克（Cooke）在其《非洲岩画艺术》一书中认为，罗得西亚（Rhodesian）的岩画约作于7000年前，赞比亚（Zambian）岩画约作于6300年前，南非（South African）的岩画约作于6000年前，撒哈拉（Sahara）岩画约作于5000年前，“还有人认为，在罗得西亚和撒哈拉地

区的某些岩画已有一万年至二万年的历史”[15]。但是，另一方面，黑非洲虽自十五世纪起就蒙受侵略、掠夺、奴役、压迫和血腥的奴隶贩运等巨大灾难，但令人惊异的是非洲岩画仍然一直年复一年地被创造着，并不因此而绝迹。也就是说，这种艺术可能竟然延续了九千年至一万年以上。

非洲岩壁画的数量也是惊人的。仅撒哈拉地区就有近三万个岩画遗址被发现，其中半数在塔西里（Tassili）。在阿尔及利亚东部的撒哈拉沙漠中有一条长八百公里、宽五十到六十公里的恩阿哲尔山脉，1956年法国探险队在那里竟发现了一万多幅作品。总之，无论就其数量之多、范围之广或延续时间之久而言，非洲岩壁画都当之无愧地居于原始绘画艺术之首。

非洲岩壁画就其制作方法而言主要有两种，即刻画和绘画。“总的来说，在刻画和绘画两者都存在的地方，刻画要早于绘画，而且最好的刻画技巧是最早的时期中发现的。刻画作于较软的沙岩上，也作于花岗岩和石英岩上，用新石器时期的锤石敲打尖石进行镌刻”，虽说工具简陋，技巧却十分精细，作品也相当高明。“在巴尔达伊（乍得）刻画的大象是运用浅的单线条勾勒的，它不过是一幅速写，但表达出神形实质。另一方面，因加勒杰恩（马坦杜斯）和因哈贝特Ⅱ刻画的大象，却是运用生动的粗线条深刻出来的，在戈诺阿（提贝斯提）刻画的犀牛也是这样。”“这些刻画的制作有时必然要求独特的、动作敏捷的才能。例如，在杰拉特干河有一个刻画的大象高4.5米，一头犀牛长达7.5米。”[16]

绘画似乎是刻画的后继或补充。如提苏凯（Tissoukai）岩壁上一处草图就证明这些原始艺术家们是先刻画后涂绘的。绘画有单色，也有多色。在南部非洲，单色绘画主要是在德兰士瓦和纳米比亚发现的，而在博茨瓦纳、格里夸兰和纳塔尔，绘画则倾向于多色。用得最多的是红色和褐色，次为白色和黑色，还有黄、绿、紫和其他颜色。制造颜料的物质有氧化铁赭石、高岭土、木炭、骨粉等，调合颜料的则是牛奶、酪蛋白、油汁、蛋清、蜂蜜和骨胶，它们无疑是非洲岩壁画多彩多姿和富于魅力的物质保证。

非洲岩壁画的发生至今仍然还是一个谜。由于北非、撒哈拉、埃及等地区的岩画与西班牙东南部的勒文特岩画在母题和风格上都有某些惊

人的相似之处，也由于欧洲旧石器时代的克罗马侬人和卡普斯文化时代的人种类型曾在非洲北部发现，因此有人认为非洲岩画起源于欧洲，甚至仅仅是欧洲史前岩画的复制品而已。也就是说，“那些遥远时代的狩猎者以及狩猎艺术家，他们都是从地中海飘泊到好望角去的，而当他们漫游到当时还是绿色而富饶的撒哈拉及东非的大平原时，他们找到了理想的狩猎区，而后到达山区高原时，他们就停止前进了。于是就留下了绝大部分最早的非洲岩画”[17]。至于那些布须曼画家，则不过是在简单地重复和无意识地模仿这些欧洲画家而已。因此许多布须曼人对于这些岩画的意义都一无所知，无可奉告[18]。但是，这种貌似有理的说法却也无可避讳地有一种“欧洲文化中心论”的种族偏见的嫌疑。因为勒文特岩画与西班牙北部和法国的岩画在母题和风格上都较少共同之处，也难以看到承继关系，却与非洲岩画颇为相似，因此，很可能是起源于非洲的卡普斯人漂洋过海到了西班牙东南部和西西里等地，并留下了这些史前艺术遗迹，而不是相反，即不是那些创造了阿尔塔米拉和拉斯柯克斯洞穴壁画的欧洲人来到非洲，教会了布须曼人以绘画技术。

毫无疑问，我们这种说法，并不排斥非洲岩画与欧洲旧石器时代岩画在更深层意义上的联系，即卡普斯文化有可能是奥瑞纳文化和马格德林文化的后继。事实上，旧石器时代（包括中石器时代）的文化和艺术在某种意义上应该说是“世界性的”，洲际之争也许并无意义。因此，如果我们把欧洲史前岩壁画和非洲岩壁画看作一个整体——旧石器晚期和中石器时代绘画艺术[19]，那么，就不难看出，这种严格意义上的原始绘画艺术可以分为三个历史时期，这三个历史时期差不多也就是绘画艺术的诞生过程。

第一个历史时期是奥瑞纳文化期。这个时期的绘画，较为简单、粗糙，仅仅在岩壁上描画轮廓，很可能是用手指蘸着泥画出来的。画出轮廓线后，再用红色或黄色矿石颜料涂画，有时在轮廓线内画满圆点或者涂满颜色。描绘现象主要有两种，一种是一些难以理解和辨认的抽象符号，其中有些可能不过是“作者”们用手指蘸上稀泥在岩壁上随便抹下的印痕，算不上是绘画，但另一些，如拉比列塔（La Pileta）洞穴中用黄赭石画成的“蛇形纹饰”却应看作最早的“抽象绘画”；另一种则是各种动物，大多只有轮廓，图形简单，如佩尔-侬-佩尔（Pair-non-Pair）洞穴中之线雕马及反刍动物，均只刻轮廓，而且四足也只画两足，不知是不是由于这个原因，这洞才叫作Pair-non-Pair（意为“一双不是一双”）。

第二个历史时期是马格德林文化期，绘画有了长足的进步，已能先在岩壁上刻出轮廓，然后用红、黄、黑、白四种颜色绘成，不仅神态逼真，透视准确，而且有立体感，如人们经常提到的阿尔塔米拉洞穴中“受伤的野牛”，用黑、红、白三色渲染，间以线条，把野牛躯体的起伏结构表现得准确生动，呼之欲出，令人叹为观止。所画的动物由先前的静态发展为表现它们的动态，飞奔的马、受惊的鹿、狂怒的野猪、神气的猛犸，都极为传神，而且还出现了人的形象，当然形象还较为模糊。色彩的运用也较前大有进步，如冯·特·高姆洞穴中的驯鹿形象，雄性的用黑色，雌性的用红色，似乎是已赋予色彩以某种意义。

第三个历史时期是卡普斯文化期，以西班牙东南部勒文特岩画和部分非洲岩画为代表，其最大的进步，是已经出现了鲜明生动、准确无误的人的形象，而且反映着人类社会生活极其丰富的内容。那些猎手追捕野兽、战士攻击敌人的图画，充分表现了动物和人物的动态，充满速度和力度，尤其在群像造型方面达到了很高的成就。以上事实说明，在新石器时代以前，绘画作为一种艺术门类已然诞生，因此有必要再做进一步的研究，以探寻这门艺术的某些规律性的东西。

〖三〗

人类为什么要绘画呢？或者说，人类是怎么想到用绘画的方式来反映现实生活或者表现内心世界的呢？一种合乎情理的推测是：人类的绘画一开始可能是无意识的，即漫无目的地用手指在沙土上刻画，或者用手指蘸着泥浆在岩壁上涂画，然后才想到让这些线条构成某种图形。K. P. 奥克莱（Oakley）认为：“可能人们开始学画是在无意中作为一种消遣而临摹动物的身影。他们用一块石器或一块赭石来勾画动物的图形。有人看到，一只关在动物园房间里的大猩猩，曾经用手指来勾画映在墙上的它自己身体的轮廓。原始人对于影子会产生好奇心的。早期的猎人们注意到：当动物（或其他形象）移动时，它的影子也跟着移动。由于知识的限制，可能他还没有推想到这是由动物产生的。把一只动物的假想的轮廓画在洞壁上，也许他认为可以把这影子固定在墙上，并使他有了控制它的能力。”[20] 这种说法虽有一定道理，但也还有值得商榷的地方，即：按照这种说法，人类首先描绘的应该是自己的形象，因为那只

大猩猩正是这样做的，而原始人看到自己影子的次数，也可以肯定一定比看到动物影子的次数多。然而在第一个历史时期（奥瑞纳期），我们却看不到人的影子；甚至在第二个历史时期（马格德林期），也仍然是动物的形象居多；直到第三个历史时期（卡普斯期），人的形象才与动物的形象势均力敌。这显然不能解释为史前人对塑造自己的形象非常胆小（timidly）或缺乏实践（lack of practice）[21]，因为恰恰是在奥瑞纳期，产生了“洛赛尔的维纳斯”等一系列人体雕塑作品。看来，在史前时代，绘画与雕塑这两种“造型艺术”就有了分工：绘画塑造动物形象，雕塑则塑造人的形象。但为什么会有这样的分工，却不能不说是一个谜，也许这一事实恰好证明了绘画与雕塑一开始就是两种不同的艺术，它们应该像本书这样归入两个不同类别和系列，而不是像通常那样归作一类。

如果人类的绘画不是从勾画自己的影子开始的，那么它又是怎么产生的呢？也许和雕塑一样，是由某些天然岩石或这些岩石上的天然图形引起的“错视”“幻觉”或“联想”而产生的。事实上，在非洲刻画中，“天然岩石利用得非常恰当。举例来说，一只长颈鹿是刻在一块长方形辉绿岩上的，它的形状正好适合（西德兰大瓦）。同样，在利乌方丹地区，一头犀牛是刻在一块表面粗糙、带有棱角脊背的岩石上，正好形成这个动物的背脊。在马雷奇斯方丹山（西德兰大瓦），一头斑驴由交错使用线刻和点刻法刻在一块辉绿岩上。它的下巴刚好是这块岩石上的稍稍凸出的部分，形象栩栩如生”[22]。看来，整个发生程序大概是这样：首先是人类产生了一种视觉思维能力，能够将某些在外形上与动物形象相似的天然岩块或岩块上的某些印痕“看作是”动物的形象或“影子”；其次是为了让这些岩块看起来“更像”某个动物一些，就对这些岩块进行了初步的加工；而当人类掌握了用线条勾勒形象的能力以后，他就可以自由地、任意地在一切岩壁上刻画，于是就诞生了奥瑞纳期那些勾画轮廓线的早期绘画。

如果说，线条勾勒的轮廓，是绘画艺术从无到有迈出的第一步，那么，色彩的运用，就意味着绘画艺术从试探而走向了生成。因为轮廓线可以是画的，也可以是刻的，它可以向绘画的方向发展，也可以向雕塑的方向发展，而色彩却只属于绘画。从色彩的运用开始，绘画便与雕刻分道扬镳。与此同时，绘画也获得了自己新的意义，而这意义也恰恰是色彩赋予它的。我们知道，原始绘画中使用得最多的是红色，而红色意味着生命。因此，当一个旧石器晚期的猎人艺术家用红色在岩壁上画下

一个动物的形象，或用红色将刻好的动物轮廓线内涂满红色，或者像在宾达尔洞中那样，先用红色画一只象的轮廓，又在准确的位置画一颗红心时，他就并不是在反映生活，而是在创造生活，即创造一个有生命的形象。这就很能解释这些形象的写实性。因为“如果艺术家相信他是在‘创造’一只动物，那么他会苛求这作品的逼真，这种逼真的要求要比其他艺术家去简单杀死一已有的动物形象更高” [23] 。毫无疑问，正是这种要求，导致了原始绘画写实性的增强和多彩画的诞生，导致了绘画艺术的长足进步。

绘画技巧的进步和绘画意义的“进步”是同步的。当一个早期奥瑞纳时代的原始猎人用手指蘸着泥浆在岩壁上信手画下一只野牛或一头羚羊的轮廓时，他想到的也许只是这时他的肚子很饿很饿，而野牛肉、羚羊肉却非常非常好吃，因此这时没有什么比一头肥美的野牛或羚羊更有吸引力的了。我们知道，原始画廊中大多数形象都是些可供食用的狩猎对象，有的甚至如非洲罗得西亚夏威（Charewa）洞穴中的羚羊形象一样，身躯被拉长了。这种变形的动机很明显，就是想有更多的好吃的肉。或者说，因为这些形象是在画家们肚子很饿的时候画出的，因此也许是在无意中，或有意无意之中，便将那动物的身躯拉长了。总之，当画家出于一种“替代性满足”的动机来描绘那些可食动物时，形象是比较单纯，制作也是比较简单的。相反，那些构图复杂、描绘精细的绘画，则显然有着更为复杂、“高级”的内容。一般认为，这类绘画大多有一种巫术或宗教的作用，而它们的逼真性和复杂性，则正是这些作用的要求所使然。例如笃信交感巫术的狩猎艺术家相信，只要准确地描绘出将要捕获对象的形象，好运气就会不可思议地降临到自己身上；而热衷于生殖崇拜的先民们则认为，将性爱过程再现于岩壁之上，是可以保佑部族人丁兴旺的。在非洲的塔西里和费赞（Fezzan）就有着大量表现性爱的岩画，在我国新疆呼图壁县境内天山深处，也发现了表现男女性交活动的岩画。至于那些表现狩猎、采集、战争、舞蹈、宗教仪式等场面的绘画，也并不简单的只是一种模仿、再现和反映，而同样是对原始社会生活的积极的参与和介入。毫无疑问，正是由于这种积极的参与和介入，绘画才成了原始社会生活中一个重要的组成部分；而只有当连这种参与和介入也都不那么重要时，绘画才可能作为一种真正独立、纯粹的艺术而诞生出来。

---

[1] 朱狄：《原始文化研究》，第269页。
[2] 朱狄：《艺术的起源》，第35页。

[3] 岩崎昶：《电影的理论》。
[4] 《麦克米伦艺术百科词典》，人民美术出版社版，第19页。
[5] 请参看本书第五章。
[6] 《麦克米伦艺术百科词典》，第20页。
[7] 拉斯柯克斯洞穴被发现之后，在西欧又有一批史前艺术洞穴重见天日，它们包括：科格纳克（Cougnac，1952）、德尔·罗米托（Del Romito，意大利，1961）和埃斯库拉尔（Escoural，葡萄牙，1963）等。
[8] 艾伯特·斯基瓦：《拉斯柯克斯和艺术的诞生》，转引自朱狄《艺术的起源》，第46页。
[9] K. P. 奥克莱：《石器时代文化》，科学出版社，1965，第66—67页。
[10] 同上书，第66页。
[11] 此外，在印度也发现了与勒文特岩画描写内容和风格都颇为相近的洞壁艺术，请参看岑家梧：《史前艺术史》，第61—63页。
[12] 贾尔玛和约安尼·拉德纳：《狩猎者和他的艺术》，请参看朱狄《原始文化》，第579—580页。
[13] 联合国教科文组织：《非洲通史》，第1卷，中国对外翻译出版公司，1984，第489页。
[14] 联合国教科文组织：《非洲通史》，第1卷，第491页。
[15] 朱狄：《原始文化研究》，第583页。
[16] 联合国教科文组织：《非洲通史》，第1卷，第492—493页。
[17] 转引自朱狄《原始文化研究》，第584页。
[18] 请参看朱狄《原始文化研究》第582页所引J. G. 伍德《人的自然史》：“随我同行的一个布须曼人对这些岩画的主题也并不比我知道得更多。”
[19] 中国岩画和现代原始部落的绘画因无法确定其年代，暂不论述。
[20] 奥克莱：《石器时代文化》，第81页。
[21] 请参看朱狄《原始文化研究》，第280页。
[22] 联合国教科文组织：《非洲通史》，第1卷，第493页。
[23] H. W. Janson（詹森）：《西洋艺术史》，台湾幼狮文化事业公司，1987，第17页。

CHAPTER 15
音乐

音乐是灵魂的直接语言……

——谢洛夫

〖一〗

对于艺术人类学来说，音乐原始状态的研究大概是最困难的了。因为史前原始社会的音乐作品已不可能有任何痕迹可供考察，它们已随着其物质载体消失在漫长的岁月之中，荡然无存，这也许正是音乐作为一种时间艺术而难逃的“厄运”。因此我们只能从极少量出土文物中发现的古代乐器，从原始绘画和雕塑作品中描绘的乐器和原始音乐活动场景，以及从古代音乐论述和史料中对原始音乐的追述中去进行猜测，更多的则只能从现代原始部落民族的音乐、民间音乐和比较原始的音乐那里去寻找蛛丝马迹，这也正是本章不同于前章较多地利用考古学材料，而必须较多地利用人种学和民族志材料的原因。

根据上述材料，我们可以得知，音乐的起源是相当早的。二十世纪五十年代在我国西安半坡仰韶文化遗址中曾出土两件陶埙，是目前所遗存的最早的吹奏乐器，制作年代距今约六千年。它们形如橄榄，两端尖长，中间略呈圆形，一个顶端有一个吹孔，另一吹孔贯穿上下两端，吹起来吱吱有声。二十世纪七十年代在我国浙江河姆渡遗址中又发现了钻孔骨哨。我们现在虽不能断定这两件吹奏乐器都是用于音乐艺术的，它们可能是狩猎时的一种工具，但至少说明在新石器时代，人类已能够生产和制造发声工具了。

上述材料还证明，音乐在原始时代也有着相当重要的意义。非洲音乐就证明了这一点。我们知道，近年来在肯尼亚和埃塞俄比亚的发掘证明非洲是人类的发源地之一，石器和岩画也证明它同时是艺术的发源地之一，而加纳学者J. H. 克瓦本纳·恩凯蒂亚（Kwabena Nketia）的研究则证明了音乐被广泛地运用于非洲传统社区的社会活动之中。克瓦本纳·恩凯蒂亚指出：“在传统的非洲社区内，音乐活动一般被安排成为一种社交性活动。因而公开的表演就在社交场合举行，即一个种族或一个社区的成员聚到一块以度空余之暇，搞点娱乐活动，或者举行典礼、仪式、节日的演出。”“在这种情况下的音乐演出，起到了跟社区有关的多方面作用；它同时为人们提供了如下的一种机会：交流创作经验，参与作为社区活动的一种形式的音乐活动，把音乐当作表达共同感情的渠道。”[1]

事实上，也许从很早的时期起，音乐就已进入人类最重要的社会生活——生产劳动之中了，而非洲民族显然保持了这一传统。“磨米歌、舂米歌和新屋的地面铺成时唱的歌曲都是众所周知的。”此外，“渔民船队划船拉网时可以用音乐；农业上的集体互助小组也需要用音乐；特选出来的音乐家也为屠夫和铁匠演出音乐”。在加纳北部的弗拉弗拉族社区，“一个独弦琴演奏者和一个响器演奏者为一伙割草人伴奏。他们演奏时，割草人伴随着音乐节奏整齐地一起挥舞弯刀，使砍刀的割草声有规则地落在强拍上”，从而“使割草的速度和效率都有明显的提高”。

音乐为社会服务的第二个重要领域是各种典礼（祭礼、葬礼、成年礼）活动。在这种活动中，音乐从来就是不可或缺的。“如在坦桑尼亚的苏库玛兰，一个酋长去世时，在葬礼中就有几个奏乐阶段，其目的是要起到各种戏剧性作用”；而新酋长在已死的恩泰米（ntemi，即酋长）之后继位时，则演出另一种不同的音乐，“这一仪式的各个阶段也用音乐来划分”。在女孩子达到青春期时举行的“伯拉戈罗”（bragoro）仪式和男孩子的“割礼”仪式也有专门的音乐演唱；而在战争年代，当男人们出征后，妇女们就唱起“阿斯拉耶尔”（asrayere），意为“去看妻子们”，因为这是使妇女们聚集在一起预祝她们的男人平安无事的一种特定的音乐，这些歌曲也称作“姆莫波姆麦”（mmobomme），即预祝某人平安的祈祷歌[2]。

音乐大显身手的第三个领域自然是舞会。格罗塞在其《艺术的起源》一书中便谈到了这一点，即原始民族极少有无音乐伴奏的舞

蹈。“他们从来没有歌而不舞的时候，也可以反转来说从来没有舞而不歌的。”爱斯基摩人把舞场叫作“歌厅”（quaggi）；“明科彼人的舞蹈节，也一样地可以当作音乐节”——“他们的准备工作主要是在练习舞蹈时用的独唱和合唱”。同理，“音乐的伴奏，对于原始的戏剧和哑剧的不可缺少，也和对于它们所由发达的模拟舞一样” [3] 。因此，如果我们知道舞蹈和戏剧对于原始民族有何等重要，也就不难了解音乐对于他们的意义了。

然而音乐的作用却又并不止于只是劳动、典礼或舞蹈、戏剧的伴奏，“在东非一些地方常见到孤独的徒步旅行者在旅行中演奏散扎（san-sa，即手琴hand-piano），而牧羊人以吹笛来消磨时光则更是屡见不鲜” [4] 。由此可见，在原始民族中，音乐既是社会的事，也是个人的事；不但社会需要音乐，个人也需要音乐。因此，“当一个黑人演奏者被问到他为什么要演奏乐器时他回答说：‘一个人在孤独时的演奏可以消灾。’” [5]

正因为音乐是这样地无处不在，也正因为音乐是如此地至关重要，所以音乐家在原始民族中也就享有较高的待遇，受到人们的尊重。例如，“阿肯族鼓手会用谚语式的语言提醒他们的观众：自从上苍创造了世界/自从万能的上苍创造了世界/鼓手就受到了礼遇和款待/谁当了鼓手，谁就尝到了佳肴美菜/如果你想抓住猴子/得把熟了的香蕉拿出来”。不过，这也丝毫不意味着音乐是某些人私有的、独占的。事实上，原始民族差不多人人都是音乐爱好者，而音乐教育也的确是最普及的原始教育之一。“非洲母亲唱歌给孩子们听，从婴儿在襁褓中起就向他们介绍音乐的许多方面。她按音乐节拍摇着孩子，用不带词意的语音哼唱鼓点的节奏给孩子们听，训练孩子们懂得节奏和律动。当他长大到能自己唱歌的时候，就和母亲一起唱，并学会用硬背的方法来模仿鼓的节奏。一旦他能控制手臂，或许就让他在一个玩具鼓上轻轻地叩着拍子。正如他学说自己的语言一样，孩子们参加带有唱歌的游戏和讲带有唱歌的故事，这样使他们学会用自己的文化风格来唱歌。即使在幼儿时，他的经验就不只限于儿童歌曲，因为非洲母亲常背着孩子到公开典仪、节庆和有传统舞蹈的场合去，他们在那儿听到了成年人团体演出的音乐。有时母亲甚至背着孩子一块跳舞，直到孩子长大到能自己参加舞蹈为止。” [6] 显然，有这样的教育环境，非洲各民族（其实也应该广义地包括世界上许多原始民族和少数民族）之能歌善舞，也就不足为奇了。

〖二〗

音乐既然如此广泛地活跃在原始社会生活的各个领域之中，并成为原始社会教育重要的内容之一，那么，它也就一定是在这个社会生活中并为着这个社会生活而发生发展起来的。几乎所有艺术史学家和文化人类学家都承认，声乐有可能是最早的音乐样式。因为音乐无论如何也是一种人工音响结构，而创造人工音响最便当的办法则莫过于使用自己的发声器官。格罗塞指出：“在文化的最低阶段里，很明显，声乐比器乐流行得多。”但他同时也指出，原始声乐实在也是粗陋不堪的。菩托库多人的歌声“好像是一种发音不清楚的叫号，连续交互用着三个或四个音，忽而高忽而低”。这种呼号无疑会使我们联想到类人猿，联想到猩猩、大猩猩和黑猩猩的呼号，并相信这大概就是人类最早的音乐。“明科彼人在他们对音乐的努力上似乎也比菩托库多人高不了多少。曼恩说在他们的舞蹈里由歌队不断地反复唱着短的旋律，在他们继续歌唱时，成了令人厌烦的单调。”但是这种单调粗陋的呼号或吟唱终于有一天会发展为动听的旋律，而布须曼人的歌唱和音乐便是如此。“虽则这种音乐包含的不过六个音，而且并不属于我们的音阶，而是形成了我们十分生疏的音程，然而这些音的发音方法，少见的节奏，旋律的奇异，等等……却使它有了一种很别致的美感。”[7]

声乐先于器乐，而在器乐中，最先出现的也许就是打击乐。最早的打击“乐器”大概是人的手掌，即当最早的“声乐”萌生，原始先民直着嗓子呼号或低吟时，双手便不由自主地打起拍子来。我们在本书第四章中即已指出，原始民族对于节奏的敏感是甚于旋律的，因此用手打拍子的方式应该很早就产生了。后来，为了敲得更响一点，石块（或石器）代替了手掌，从而产生出最早的打击乐器。《尚书·尧典》所谓“击石拊石，百兽率舞”；《吕氏春秋·仲夏纪》所谓“拊石击石，以象上帝玉磬之音，以致舞百兽”；以及《尚书·禹贡》所谓“泗滨浮磬”，大概都是对远古音乐这一事实的追忆。

用手击掌到击石，便发展而为磬一类的打击乐器。磬后来有了严格的音律和形制，能够演奏乐曲，但最早大概也只是一种能打击节拍的乐器而已。另一种由此而生的乐器便是鼓。最早的鼓大概是用一张兽皮绷在两腿间，用手或棍棒敲击，如澳洲土人跳“科罗薄利舞”时女人们便用这种“鼓”伴奏。非洲有一种被人类学家称为“earth bow”的鼓，是在地下

挖一个洞，然后用拉紧的皮把洞蒙起来，用木尖或骨尖把皮钉在洞口的周围土地上，就成了这种原始的鼓。而当人们用一个共鸣器来代替这个洞的时候，所谓“盒式竖琴”（Box harp）也就发明了。由此可见，音乐的发展，正是一个由人体到非人体的过程，无论是从声乐到器乐，还是从击掌到击石、击鼓、奏琴，都如此。

原始民族的乐器，根据人类学家和音乐史学家的研究，可以分为四类。第一类是“体鸣乐器”（idiophone）。体鸣乐器（也可译为“自鸣乐器”“实体乐器”）从广义上讲，即无须附加任何部件（如皮膜、弦线或簧片）就可以发声的乐器。它当然是最简易也最便当的乐器，而其中第一件便是手掌，第二件便是石块，但却远远不止于此。体鸣乐器就其发声方法而言又可分为四类，即手摇式、打击式、刮擦式和槌捣式。手摇式体鸣乐器（shaken idiophone）包括拿在手里演奏的、作为独立乐器的响器，和戴在演奏者身上或附在其他乐器之上作为附属品的响器。非洲民族喜欢用葫芦来做这种乐器，并用贝壳、骨片、竹笋、金属或珠子串成的网罩起来，其最大者为尼日利亚的约鲁巴族（Yoruba）和达荷美人（Dahoméens）之纳果族所演奏的塞凯累（Sekere）响器。打击式体鸣乐器（struck idiophone）范围极广，包括各种能发出响声和产生共鸣的木片、石片、棍棒之类，较为高级的便是石磬、石锣、石拍板以及木铃和铁铃。用金属片、动物角或乌龟壳可以做成戴在手上的响板；吊在树上的响棒，经过长期演化便形成钹和三角震动器；空心的树干被当作鼓来敲击，将韧皮卷成这种形状也可以起到同样的效果；竹子由于是空心的，当然也可以用来敲击；把石子和种子装进葫芦里，敲起来效果极佳。总之，原始民族已充分地利用了一切可以敲击发声的东西。刮擦式体鸣乐器（scraped idiophone）和槌捣式体鸣乐器（stamped idiophone）要少见些，前者如用一根刻有凹口的棍子从一个果壳中穿过，同时刮出声音；后者则如用一只长颈葫芦按不同方式槌捣，便可以发出不同的声音。上述四种乐器一般都是作为节奏乐器来使用的，而可以演奏乐调的则主要是手琴（mdira或sansa）和木琴，它们已是相当高级的乐器了。

第二类是“膜鸣乐器”（membranophone），其中最重要的便是鼓。“鼓到如今还是大部分狩猎民族的唯一乐器。爱斯基摩人、明科彼人以及大部分的澳洲部落，都是除了鼓，就不知道还有别的任何乐器。”[8] 鼓通常用硬圆木雕成，也可用木条外箍铁圈制成，土制容器也用作鼓的外壳，西非大草原上甚至还使用葫芦。鼓的形状很多，可以是圆锥形的、圆柱形的或半圆柱形的；可以是单面的，也可以是双面的。

敲击的方法更是多种多样，有手击，也有棍击；有双手击，也有单手击；或者手、棍并用，并灵巧地变换着姿势，用拳、掌、指、指关节、手腕等各种方式敲击鼓的各个部位，就会发出有变化的好听的声音。更高级的则是成套的定音鼓，如乌干达国王卡巴卡（Kabaka）就有十五只一套的“恩坦加”（entenga）鼓，其中十二只构成旋律，另外三只打节奏，而臣民们的定音套鼓规模则要小得多。

第三类是“气鸣乐器”（aerophone），包括笛类、簧管类和喇叭（号角）类。笛类乐器都有空膛和孔，可以由自然空腔的物质如竹、藤、黍秆、动物的骨管或角等做成，也可以用木雕或用土制，如前面提到过的骨哨和陶埙。笛的下端可开口或塞住，可以直吹，也可以横吹。音域广的笛可有多个指孔，而那些只能吹奏一个音的笛则可以扎在一起做成排笛，所以笛已不同于前两类乐器，乃是一种能演奏旋律的乐器了。簧管是加簧片的“笛”，有单簧，也有双簧，有的还在乐器的一头或两头加果壳和葫芦。号角多用动物的角做成，如果再加上葫芦就变成喇叭，它们发出的声音较大，因此颇为原始民族所重视，尤其是在各种宗教仪式上，更有神奇的效用。

第四类是“弦鸣乐器”（chordophone），其中最早的是音乐弓，它在作为武器和工具的弓发明之后即已出现，因此它差不多已有一万年的历史。用弓来演奏有两种方式，一种是用手拨弹，一种是用嘴演奏，也有嘴和手并用的。比音乐弓更为复杂的是各种琴，其中有一类显然是直接从音乐弓演变而来，其形状颇似现代之竖琴，只是琴弦要少得多。如果将弦绷在别的什么东西而不是弓把上，就做成了别的琴，如槽式琴、筏式琴；而如果将琴弦装在一个共鸣器上，其效果显然又会得到改进。与此同时，弓弦也可能演进成使琴弦发响的一种辅助性的工具，弦拉和弹拨也就成了弦鸣乐器的两种演奏方法了。

从体鸣乐器到膜鸣乐器再到气鸣乐器和弦鸣乐器，显然的是一个从简陋到复杂、从单一到多样的过程，也正是音乐作为一种艺术的诞生过程。因为声乐也可以广义地看作一种“体鸣”。或者更确切地说，这个过程也可以表述为下列公式，即：喉鸣（声乐）—体鸣—膜鸣—气鸣—弦鸣。基本上是一个从声乐到打击乐再到管弦乐的过程。正是通过这样一个过程，人类使音乐从人体自身发出的声音变成了一个蔚为大观的音响世界。

〖三〗

毫无疑问，无论声乐也好，器乐也好，音乐都是一个由纯粹的人工音响所构成的艺术形式，因此它也是一种纯粹的“心象艺术”。但是，人类为什么要构造这样一个音响世界呢？他这样做的目的、动机和意义又究竟何在呢？

最古老的一种理论认为，人类这样做，完全是对大自然的模仿。不但古希腊的德谟克利特说过人由于模仿鸟鸣而学会歌唱，中国古代也有类似的说法。《吕氏春秋·仲夏纪》说：“帝尧立，乃命质为乐。质乃效山林溪谷之音以歌，乃以麋鞈　置缶而鼓之，乃拊石击石，以象上帝玉磬之音，以致舞百兽；瞽叟乃拌五弦之瑟，作以为十五弦之瑟。命之曰《大章》，以祭上帝。”这种说法由于过于古老且又被称为“模仿论”，因此现在一般已不为人们赞同，但我认为恰恰因其古老，反倒有可能更接近于事情的真相而不容忽视。

我们不妨先来看看其他的几种理论。最有趣的是达尔文的说法。“达尔文以为乐音和节奏的才能，是由我们的动物祖先，当初用为引诱异性的手段而获得的。”他引用斯宾塞的话说：“音乐唤起了我们不曾梦想过它的存在和不曾明白过它的意义的那些潜伏着的情绪。”达尔文认为，音乐唤起的所有这些，都“只有假定乐音和节奏曾经被我们半人类的祖先在一切动物都为最强的感情所激动的交尾期里利用过，才可以理解得若干” [9] 。也就是说，音乐根源于人类从动物那里继承而来的一种本能，这种本能曾经促使它们在繁殖期间运用悦耳的音响来吸引异性，或者说，表达爱情——性爱之情。

尽管达尔文当之无愧的是现代科学人类学的创始人之一，但他这种观点却显然难以让人接受。因为按照这种说法，夜猫之叫春便也该载入世界音乐的史册了。更何况，“鸟儿之啁啾并不限定在交尾季节，这一点必定使这些理论家们困惑起来。而且，它到底是不是音乐呢？虽然在纯感官形式上，产生和听见这种鸟儿啁啾的声音是愉快的，但这种混乱的音调却缺乏所有人类音乐中的基本因素——节奏与结构。我们可追溯一条连续的发展线，从原始音乐到今天的音乐。所有这一发展中的发明仅意味着不停地前进，是技巧之改进方面、乐器之构造方面、音乐记忆和精神结构方面的前进。反过来，我们看不出任何从所谓动物音乐到原

始人的音调节奏及构造的转化”[10]。事实上，也不可能存在这种转化。因为所谓“鸟儿会歌唱”，不过是人的一种“移情”和“拟人”的说法罢了。在其实际的意义上，它和夜猫子那难听的“叫春”声恰恰是等值的。

音乐不起源于求偶的信号，也很难说就起源于情感的语言。《礼记·乐记》说：“凡音者，生人心者也。情动于中，故形于声；声成文，谓之音。”这种说法自然很得人心，在西方也有类似的观点，如斯宾塞就认为“音乐的泉源在于情绪与兴奋的语言”[11]。的确，音乐似乎总是伴随着情绪和情感的，很难看到原始民族无动于衷地演奏或演唱。但是，音乐果真只是因为“言之不足”才“长言之”“咏歌之”吗？或者真只是“声相应，故生变，变成方，谓之音”吗？显然，这种日常情感语言先于音乐语言，后者是前者情感表现之延续的说法，是缺乏实证依据的。我们完全有理由假定，音乐既不是文学（诗）的延续，也不是舞蹈的附庸，它完全有可能是独自发生、发展起来的。

施通普夫（Stumpf）就持这样一种观点。他“坚决认为音乐真正的起源，既不像卢梭、赫尔德和赫伯特·斯宾塞所假设的那样，是充满了感情的日常语言；也不像瓦莱舍克（Wallaschek）和毕歇尔（Bücher）所提出的另一种解释那样，是在舞蹈或劳动中身体动作的节奏。因为既不是富有感情的语言，也不是单独的节奏，能够产生构成音乐艺术的本质的那种单纯而又明确的音调关系。音乐主要是被固定的、明确的音程所分隔开来的音调的产物。这些独立于音高的音程，可以颠倒转换，而没有丝毫改变的情形。声乐和器乐——前者先于后者——可能更多的是从远距离上向人打信号的动作中产生出来的。打信号时，不同的音域总是要使用十分简单的音程，以便在一声呼喊中就把它们结合拢来。这种纯粹功利主义的活动，最可能是原始音乐中三个组成部分的源泉。这三个组成部分是：旋律、节奏和初步的和声”[12]。毋庸讳言，这个设想是够大胆的，然而却仍然很难让人信服。且不说音乐的三个组成部分——旋律、节奏与和声是否真的系由远距离打信号的呼喊中产生出来，即便果真如此，我们也仍然不懂：它们产生出来干什么呢？

毫无疑问，在那样一个生存尚属不易的时代，是不大可能有什么超功利的“纯艺术”的。一切都得服从功利的目的，音乐当然也不例外，因此它只能产生于为了某种实用功利而制造人工音响的活动之中，远距离地打信号自然是其中之一种。事实上，某些乐器（如鼓）至今仍在起着这种作用。但另一些乐器，如前面提到过的埙、骨哨等却显然别有用

途，它们很可能是用来诱捕猎物的，而这也可能是人类最早的模仿活动之一。我们几乎可以肯定，模仿动物的声音显然要比模仿动物的形态（用舞蹈模仿或用绘画模仿）容易得多。所以，当人类最初模仿鸟鸣时，他既不是在向它们学习求偶手段，也不是在向它们学习声乐，而是为了解救自己的辘辘饥肠。汉斯立克说给予音乐最大好处的不是夜莺而是绵羊，是绵羊的肠子，实际上最先得益的却是人的肠子。然而，正如在狩猎活动中对动物的其他方式的模仿一样，模仿鸟鸣或野鹿求偶时的鸣叫这种狩猎技术，是会转化为狩猎巫术的。占有一个事物的表象就等于占有这个事物的原始思维方式和逻辑在这里同样适用，这样，音响之服务于巫术，也就毫不奇怪了。事实上，在某些巫术活动如求雨的巫术中，模仿自然音响（风声、雨声、雷声等）是其中不可或缺的内容。所以，人工音响的制造，和视觉形象的制造一样，一开始同样有着一种占有对象的意义。

从通过模仿某些自然音响（风雨声或动物的鸣叫）来部分地占有自然，到用音乐来整体地占有自然，在理论上也只有一步之遥。因为我们生活于其中的这个世界，是充满了各种音响的，因此它也可以抽象地看作一个音响的世界。由于在原始人那里，“一切东西都与有形的存在一样，也有无形的存在”，也就是说，“一切存在着的东西都具有神秘的属性”，而“这些神秘属性就其本性而言要比我们靠感觉认识的那些属性更为重要”[13]，因此，音乐比绘画和雕塑也许更能把握世界的本质。因为音响虽然也是靠感觉来认识的，但毕竟比视觉形象抽象，它毕竟是一种“无形的存在”，或者说毕竟更接近于“无形的存在”。但是，音乐要想真正把握那“无形的存在”，即真正把握事物的神秘属性并进而把握世界的本质，就必须从单纯的模拟中摆脱出来，从模拟的转变为超模拟的。在这里，作为一种信息传递的人工音响和发声器无疑起到了促进的作用。我们知道，许多乐器，如鼓，甚至笛、哨等，都曾经用来传递信息。“这是西非、南美和新几内亚那些简单农业社会的文化特征”，即用木槽鼓来充当听觉的通讯工具。“它是将整棵树或一段树干中间挖空，留下两端不动，上面留下一条长而狭的槽，可以插入一个或几个鼓槌。由于鼓槌大小和鼓手所用力量之不同，可以发出高低不同的声音，结果便有可能发展出无穷无尽的密码系统。”[14] 我国西南地区和东南亚诸国也有这种木槽鼓。显然，鼓声是超模拟的。尤其当鼓声的意义已不再只在其声响，而更在其节奏时，就更是超模拟的。其他乐器的声响也同样可以达到超模拟的水平。也就是说，当发声器发出的音响不再是模拟自然音响而是传达人的意图时，它也就开始具有音乐的性质了。下一步的

发展极为简单：既然这种有节奏的人工音响能够传达人的信息，那么，它理所当然地也就会被认为同样可以传达神的信息。它既然可以用于人与人之间的对话，也就当然可以用于人与神之间的对话。不过有趣的是，在新几内亚，“鼓声专用于人，对尊严的鬼神是不适用的。神要求一种笛子‘布雷格’的声音。这种神圣的乐器只有男子才能吹奏。……‘布雷格’笛的声音也被认为是一个神灵的声音，神灵听到笛声就被吸引来了，如吹者技巧使‘布雷格’神满意，他就进入笛中而被带入祭堂——‘布雷格’房里，再进一步举行仪式” [15] 。在中国，在宗教祭祀中用来与神灵对话的乐器最早可能是石磬，前引《吕氏春秋·仲夏纪》所谓“拊石击石，以象上帝玉磬之音”，“以祭上帝”，当是对这一事实的远古回忆。总之，音乐由于它无形无迹，看不见摸不着，本身就有一种神秘意味；而当它完全摆脱了模拟之后，也就更加虚幻飘渺，难以捉摸，无怪乎要被看作上帝和天国的声音和属性了。

然而天国的声音毕竟是不存在的，所以音乐与其说是神的诏语，毋宁说是人的内心独白。所谓与神对话，实际上也只是人在自言自语。事实上，即使在原始时代，也有独唱和独奏。不但在各种宗教仪式或群众集会上有独唱和独奏，而且在非宗教仪式上，甚至在没有任何旁人在场的情况下也有独唱和独奏。我们在本书第六章引证过一位澳洲土人的“贻贝歌”，那歌声曾使他克服了恐惧而至睡熟。这正如前引那位黑人音乐家所说：“一个人在孤独时的演奏可以消灾。”这种观念可能来源于原始宗教中的“默祷”。在默祷中，人暂时封闭了他与现实世界的联系渠道而进入一个冥想的世界。但即使在这个时刻他也不是绝无感知的。他也许什么也看不见，但至少可以听得见自己的心跳。于是这世界就除了音响以外而一无所有。可见音响是实有世界的最后存在，因此它当然也是通向虚无世界的最近驿站。当人杜绝了一切感知而只听见自己的心跳时，他就会误以为自己是在与那虚幻的神圣世界对话了。这时他就会产生一种进一步倾诉心曲的愿望，而这种倾诉既然是非语义的，也就只能诉诸音乐。在这方面，气鸣乐器和弦鸣乐器显然有独到之处。“吹奏乐器的声音是柔和而有力的”，而“弦乐器甜蜜的声音给原始人的表演加上抒情的味道” [16] ，它们更能表达一种如怨如诉的情调。与之相反，各种打击乐器的作用则接近于舞蹈，它们以其强烈而鲜明的节奏，给人一种“觉得自己是活着的感觉”。

总之，“对原始人来说，音乐并不是一种艺术，而是一种力量。通过音乐，世界才被创造出来” [17] 。事实上，在原始社会生活中，音乐的

力量是无处不在、无时不在的。在劳动中，它强化着人们的意志力；在战争中，它激发着人们的战斗力；在集会上，它体现着部落的凝聚力；在舞蹈中，它洋溢着族民的生命力；在宗教仪式上，它又是人类的一种通神能力，即实际上是人类征服未知世界、体现自己属人本质的自我确证能力。因此，尽管音乐什么也不模仿，什么也不表现，然而正如叔本华所说，世界却在音乐中得到了完整的再现和表达[18]。

---

[1] 克瓦本纳·恩凯蒂亚：《非洲音乐》，人民音乐出版社，1982，第18—19页。
[2] 克瓦本纳·恩凯蒂亚：《非洲音乐》，第21—31页。
[3] 格罗塞：《艺术的起源》，第214页。
[4] 克瓦本纳·恩凯蒂亚：《非洲音乐》，第20页。
[5] 柴勒：《音乐的四万年》，转引自朱狄《艺术的起源》，第259页。
[6] 克瓦本纳·恩凯蒂亚：《非洲音乐》，第58、54页。
[7] 格罗塞：《艺术的起源》，第217、220页。
[8] 同上书，第222页。
[9] 同上书，第224—225页。
[10] 玛克斯·德索：《美学与艺术理论》，第255页。
[11] 格罗塞：《艺术的起源》，第223页。
[12] 李斯托威尔：《近代美学史评述》，第197页。
[13] 列维-布留尔：《原始思维》，第34、30页。
[14] 利普斯：《事物的起源》，第221页。
[15] 同上书，第225页。
[16] 同上书，第290页。
[17] 柴勒：《音乐的四万年》，转引自朱狄《艺术的起源》，第259页。
[18] 请参看《艺术特征论》，文化艺术出版社，1984，第257页。

CHAPTER 16
诗歌

……人诗意地栖居在这大地上。

——荷尔德林

〖一〗

显然，对于诗的原始状态的研究，一点也不比音乐容易。因为和音乐一样，真正的史前诗歌作为一种口头创作和流传的艺术作品，也随同创造和流传它们的史前人类一起在这个星球上消失了。尽管我们可以从古代历史学家的著作和古代文献的记录中窥见其一二风貌，但这些记录本身是否足够“原始”，也还大可怀疑。而且，诗的研究更难于音乐的是，音乐毕竟是一种世界语言，而诗的语言却只属于本民族。我们即使听不懂他民族的语言，却并不妨碍我们欣赏他民族的音乐。即便我们不能真正地“听懂”这些音乐，也至少是可以“感受”的，哪怕这种感受不可避免地带有我们自己的主观色彩。然而，如果我们不懂他民族的语言，那么，我们就根本无法接触他民族的诗，甚至连一点皮毛也感受不了。虽然他民族的诗一般说来也可以翻译为本民族的语言，但几乎没有一种翻译可以保证其神形两方面都不走样的。这样看来，原始诗歌的研究就几乎是不可能的，因为音乐的研究尚可借重于人种学和民族志的材料，而这回却连它们也爱莫能助了。

然而诗固然是一种语言艺术，但更重要的则是一种思维方式和情感体验方式，或者说，是一种人对世界的掌握方式，而这种方式，正如我们下面所将要证实，却恰恰是古今如一、世界一体的。也就是说，尽管

存在着语言上的差异，但在最基本点上，在诗的精神上，史前民族、原始民族和世界其他民族与我们却是一致的。这就不但给了我们以探索的信心，也同时为我们确定了研究的方向，即：我们要探讨的是人类在诗中是如何掌握世界的。

毫无疑问，原始诗歌中的世界远比我们今天面对的世界要“狭小”得多，他们诗歌的题材也比我们的诗歌少得多。“大多数的原始诗歌，它的内容都是非常浅薄而粗野的。”[1] “它们都是些没有意义的语言，纯粹的废话，在部落的舞会上吟唱，以便宣泄由于饱餐一顿或狩猎成功而得到的狂欢” [2] ，而事实上，饱餐一顿与狩猎成功这两件事也往往是联系在一起的：

今天我们打猎打得好，
我们打死了一只野兽，
我们现在有吃的了；
肉的味道好，
汤的味道也好。 [3]

这是菩托库多人在晚间经常吟唱的一首诗，澳洲土人的一首诗也有异曲同工之妙：

这袋鼠跑得真快，
但我却比它更快；
这袋鼠好肥好肥，
但我却把它吃了。
袋鼠呵！袋鼠呵！

他们甚至眼馋白人的食物，并把这种心情也编作歌儿来唱：

白人们吃的那些豆子——

我想我也有一些，

我想我也有一些。[4]

看来，“饮食”确实是原始诗歌的一个重要题材，事实上，我们不可否认，它在原始社会生活中也确实是一件重要的事。这一点也体现在其他原始艺术中，如前面说到过的非洲罗得西亚夏威（Charewa）洞穴中被拉长了身躯的羚羊，如山东大汶口出土的动物形陶器，等等。甚至在宗教中也体现了“吃”对于人类生存的重要：埃及奥西利斯神的身上长出供人食用的麦芽，耶稣基督的血和肉变成了圣餐仪式上的葡萄酒和无酵饼。也就是说，正因为他们“牺牲”（“牺牲”一词本来就有“吃”的意思）了自己，才成为受人崇拜的神。这无非是远古史前原始时代“食物崇拜”的现代残存罢了，而在我看来，原始时代的“图腾崇拜”和“动物崇拜”也都与“食物崇拜”有关。既然“吃”可以被“神化”（圣餐、牺牲等），它当然也就可以被诗化，而原始诗人们将“饮食”一事拿来吟唱一番，也就没有什么可耻或可笑的。不是直到相当晚近的时候，“叙酣宴”也仍是诗人们的“雅事”吗？那么，我们又有什么理由指责原始诗人们的“粗俗”呢？

的确，“原始人对饥饿的感觉比我们要深刻得多，因为我们并不懂得真正的饥饿意味着什么”。正因为他们真正懂得饥饿，他们对于食物才有一种无法遏制的渴望，也才会对它产生喜爱甚至崇拜的心情。同样，也正因为他们真正懂得饥饿，他们也才会去狩猎，去采集，总之，去劳动。劳动的热情正是由饥饿的煎熬激发起来的，而丰收的喜悦也就和饱餐的快感难解难分。所以，“当着布须曼人或爱斯基摩人狩猎成功，饱餐之余纵声欢唱之时，当着马来半岛的奥朗塞芒人（Orang Semang）用歌声庆祝采到食物和打到猎物的时候，这种歌曲的含义与我们现代的丰收赞歌没有什么不同”[5]。无疑，“文化程度”较“低”的原始民族在表现这种情感时是较为直露的，但这并不意味着就不会演变成较为“文雅”的形式：

枝头上，我们的果实累累，

枝头上，我们割下果实。

枝头上，鸟儿肥美，

枝头上，小松鼠很肥。[6]

显然，这已不再是赤裸裸的呼号，而是较为优美的咏叹了。

有趣的是，原始诗歌对于“饮食”之乐极为关注，对于“男女”之事却颇为淡漠。这似乎与“食、色，性也”的古训不符。其实这也并不奇怪，因为在原始社会中，是没有我们今天之所谓“爱情”而只有“燃烧的性欲”和“很容易在享乐中冷却的肉体的爱”的。玛格丽特·米德通过自己的实地考察指出：“萨摩亚人的忠贞是以天计算的，最多按周计算，他们对终身相爱、坚贞不渝的爱情颇不以为然，甚至奚落嘲笑（她们听到罗密欧、朱丽叶的故事非但不信，还嗤之以鼻）。”[7] 显然，在这种观念支配下和在这种文化氛围中，很难设想会有什么表现忠贞爱情或失恋痛苦的诗产生出来。另一方面，性的冲动既可以通过“正当的手段”（当然是在原始文化的意义上）充分地得到满足，或者用其他方式（如各种生殖崇拜活动中的舞蹈、表演、嬉戏等）得到宣泄，大概也就不再有劳诗歌的“大驾”了。

另一个为文明时代诗歌所钟爱而在蛮野文化中却极为欠缺的题材是对自然美的赞颂。这一现象和前述诸现象一样，都证明原始诗歌的视野是极为实用主义和功利主义的。要言之，原始诗歌的题材，除“饮食”及与之有关的狩猎、采集等生产劳动活动外，便是战争、丧葬等各类社会生活中的“大事”。在这一点上，原始诗歌与原始绘画、原始雕塑等原始艺术并无二致。总之，“囿于粗陋的实际需要的感觉只具有有限的意义”[8]，只有当人的生产（包括艺术生产）超越了直接的肉体需要的功利目的而成为“全面的生产”，从而人的属人的感觉也全面地得以展开之后，诗和艺术才能真正进入审美的广阔领域。

〖二〗

较之题材，原始诗歌的形式显然更有审美意味。

就像原始诗歌的题材差不多是纯粹实用主义的一样，原始诗歌的形

式也差不多是纯粹形式主义的。“对于诗的作者，诗歌的词句虽则有它自身的意义，然而对于其他的人们，在很多的地方，都以为词句不过是曲调的荷负者而已。”所以，不但“许多澳洲人，不能解释他自己家乡所唱的许多歌谣的意义”，而且“这些著名的歌谣，甚至在不懂他们的语言的部落里也有人爱唱”。更有甚者，“在一切科罗薄利舞的歌曲中，为了要变更和维持节奏，他们甚至将词句重复转变到毫无意义” [9] 。其实，这种形式主义的态度与前述实用主义态度恰恰是正相一致的。也就是说，正因为这些诗歌的创作目的，原本不过是为了“在部落的舞会上吟唱，以便宣泄由于饱餐一顿或狩猎成功而得到的狂欢”，因此所吟唱的词句本身是否准确而有意义，以及它们究竟有什么样的意义，也就都无关紧要了。要紧的只是那吟唱本身，以及那吟唱所能带来的种种快感。这真是典型的“得意忘言”。所以某些原始诗歌也就简直绝对无意义可言，有的只是一种明快节奏和抑扬顿挫的动听的语音序列。例如夸扣特尔印第安人（Kwakiutl Indians）的一首歌的开头一段，纯粹是重复无含义的声音：

妈依　哈妈妈

哈依妈妈　哈妈妈依　哈妈妈妈依

哈妈妈　哈妈妈呀妈依

哈依妈妈　哈妈妈依　哈妈妈妈依 [10]

这样的诗，已和原始声乐难以区分。事实上，原始诗歌在形式上的一个重要特征，就是那明显的音乐性。正如格罗塞所说的：“最低级文明的抒情诗，其主要的性质是音乐，诗的意义只不过占次要地位而已。” [11]

原始诗歌的音乐性首先表现于其节奏感。前已说过，原始音乐和舞蹈，都是节奏感强于韵律感，诗也不例外。例如澳洲土人的战斗歌是这样唱的：

刺他的额头，

刺他的胸膛，

刺他的肝子，

刺他的心脏，

刺他的腰子，

刺他的肩膀，

刺他的肚皮，

刺他的肋骨……

如此这般数下去，直至敌人身体的各个部位。这首歌显然有一种“交感巫术”的意义，它实际上可能是用于战前的巫术仪式，而对于鼓舞士气、齐整步伐，也有着可以想见的作用。但同样毋庸置疑的是，它的节奏也确实能够给人以快感。

除节奏以外，韵律也是重要的。下面是皮马印第安人（Pima Indians）的一首歌：

风唱起来了，

风唱起来了，

风唱起来了，

大地在我的面前延伸，

它在我的面前延伸。

风的家在轰鸣，

风的家在轰鸣，

风急遽而来，

风向这里驰来。

黑蛇风向我扑来，

黑蛇风向我扑来，

它席卷了一切而来，

它伴随着歌曲而来。[12]

这首歌是用于某种仪式上的，但那韵律、那意境，完全可以和现代人的作品相媲美。

原始诗歌构成节奏与韵律的一个重要手段就是重复（或者说反复）。重复有两种，一种是完全的重复，一种是有变化的重复，它们构成一种程式，并使诗歌作品产生一种类似于原始装饰艺术的节奏感、韵律感和对称感。完全的重复有两种，一种是连续的，一种是间隔的，即AAB式或ABA式。前者如澳洲的一首讽刺诗：

噢，怎样的一条腿，

噢，怎样的一条腿，

你，袋鼠脚的贱东西！

后者如他们的一首送别歌：

孤单的船儿漂泊在哪里？

我永远不会再见我亲爱的人儿了！

孤单的船儿漂泊在哪里？[13]

这种方式有时也可以由各种“衬字”或无意义音节构成句子来形成，如：

苛苛雷苛苛姆恩咄！

姑娘走了，他没有走，

苛苛雷苛苛姆恩咄！[14]

有变化的重复则更加程式化。它往往由一种固定句式中某个词语的有规则的替换而构成，并往往形成一种排比句式，如夸扣特尔印第安人的摇篮曲：

我长大以后要做个猎人，啊，父亲；

我长大以后要做个渔民，啊，父亲；

我长大以后要做个木匠，啊，父亲；

我长大以后要做个匠师，啊，父亲；

这样我们就什么也不缺了，啊，父亲！[15]

很显然，原始诗歌在形式上的这一特征，乃是基于这样一个事实，即它们本来都是可以吟唱和必须吟唱的。也就是说，原始诗歌一开始就和音乐有一种不解之缘。为了吟唱，不但在句中要加上很多的衬字和感叹词，而且只有反复地吟唱，才能收到“一唱三叹”的效果。在爱斯基摩人中，有一支渡鸦和鹅的歌，它可能是一出小型戏剧的唱词，其中渡鸦是这样唱的：

啊，我要淹死了，救命啊！

水已淹到我的踝骨了；

啊，我要淹死了，救命啊！

水已淹到我的膝盖了……

同样的描述一直沿着身体的各部向上，直到眼睛。我们不难想象出，这样的表演会给观众以怎样的愉快。因为它已很显然的不仅仅只是对于事件过程的陈述，而是一种“玩味”了。

这种“玩味”还体现于叙事文学之中。奇努克印第安人（Chinook Indians）的故事就常有这样的结构：兄弟五人依次经过同样的经历，年长的四个都死了，只有最小的一个获得了成功，而讲述时却将五个人相同的经历都几乎一字不差地重复一遍。巴苏陀人的一个叫“库蒙

戈”（*kumonngoe*　）的故事，讲一个人把自己的女儿带到野外去喂食人怪，路上遇到三只动物和酋长的儿子，每遇到其中一个就有一段完全相同的对话。在这种讲述中，人物往往只有一些有规律的变换，如红、蓝、黄、白四个姑娘，东、南、西、北四个女巫，金、银、铜、铁四件宝贝等。这其实也是我们熟知的民间传说的通用程式，而且几乎世界各民族都一样。它颇为类似中国古代的“赋”，极尽铺陈排比之能事，而讲述者和听众也正是在这种铺陈排比的有规律的反复和重复中获得乐趣，并乐此不疲。总之，节奏、韵律、反复、铺陈、排比以及由此而造成的对称、均衡、错综和变化，便构成一种“多样统一”的审美形式，它正是原始诗歌在形式上的主要特征。

〖三〗

原始诗歌的这两方面的特点——“实用主义”和“形式主义”，恰恰也是原始思维的特点。

列维-斯特劳斯在他的《野性的思维》一书中一开始就指出了原始思维的实用性倾向。他引用A.　克劳思（Krause）的话说：“在植物和动物中，印第安人用名字来称呼的只是那些有用的或有害的东西，其余种种都含混地包括在鸟类、杂草类等之中。”他还引用C.　韩迪（Handy）和M. 普奎（Pukui）的报告证明，在夏威夷波利尼西亚人那里，“每一种人们知道是有名称的（和被拟人化的）植物的、动物的或无机物的品类”，都是“以这种或那种方式被使用的”；相反，“有数不尽的林禽海兽和气象或海洋现象都没有名称”，因为人们认为它们没有“用处”而不能引起“兴趣” [16] 。其实，这种态度也不仅仅表现在对事物的命名上。在原始雕塑、原始绘画、原始戏剧和原始诗歌中，我们也同样看到这种倾向性。总之，在原始时代，一切“没有用”的东西都是“不命名”“不入画”和“不入诗”的。换言之，它们都被排斥在原始思维的视野之外。

必须指出，在原始时代，无论入诗、入画、命名，都不是一件随意的或微不足道的事，相反，它们往往具有我们所不能理解和难以想象的重大意义。因为“对于原始的心灵来说，名字和其他字似乎就是那种人与物当中活跃的精神现实的本质部分。拥有这个字便拥有这件事实。这个字就像是人的精神；谁若是卷起这个字，把它装进口袋，那么谁便像

有了一张这个人的画像一样掌握了这个人。因为拥有一张画，这其中就包括了拥有画中之物的神秘权力。这种单字与图画方面奇妙的权力便使牧师和艺术家们成了世界的主人”[17]。

的确，无论在原始巫术或是原始宗教中，词语（概念）和图画（形象）都是不可或缺和至关重要的。这些仪式往往要由某个特定的词语（如某个神的名字或咒语）开始，而由某些特定的形象（如图画、面具、舞蹈动作或戏剧人物）来推向高潮。要言之，“命名”即唤神出场，“赋形”即请神到场，词语和形象成了交感、捕捉、界定、把握事物神秘属性、神秘意义和整个神圣虚幻世界的手段。由于语言本身具有这样神秘的意义和力量，于是它就获得了超越自身意义的意义，并由此产生了语言的灵物崇拜（fetishism）或语言拜物教（word fetishism），以及与之相关的禁忌——“塔布”（Taboo）。例如，某些词语被认为具有一种神奇、伟大、不可思议的力量，只要念得一声，便可化险为夷，转危为安，消灾降福，如我们今天熟知的那些伟大的名字——“万能的主”“真主”“安拉”“阿弥陀佛”，等等，以及它们在原始时代的对应物。与之相反的情况则是某些词语不可随意使用，尤其是自己的名字，切忌由陌生人呼叫，更不可随便答应。鲁迅先生小时候就听长妈妈一再讲过关于美女蛇专靠叫人姓名来作祟的故事，《西游记》里也讲到老魔头手持宝物高叫孙悟空的名字，悟空漫应了一声，竟被“嗖”的一声吸了进去。这样的故事，在原始民族那里想必不少。第三种情况是相信重复某个词语或句子会有神奇的作用，如中国人常在街头张贴这样的“告示”：“天皇皇，地皇皇，我家有个哭夜郎，过路君子念一遍，一觉睡到大天光。”但不知道“念一遍”的不是“君子”而是“小人”，这符咒还灵不灵或者会不会起副作用或反作用？也许要紧的只是“念一遍”，并不拘念的人是君子还是小人。这正如老魔头那宝贝，“那管甚么名字真假，但绰个应的气儿，就装了去也”，所以尽管魔王喊的是“者行孙”，而孙行者却也难逃厄运。

因此原始人的咒语和诗歌中，有时反复地被重复着的竟是些毫无意义的词句。这就已经不但是“语言”拜物教，简直就是“语音”或“音响”拜物教了。总之，我们已不难理解为什么原始诗歌中会有那么多不厌其烦的重复和反复，它和原始岩壁画中某些形象被一再重复和一画再画，显然有着相同的原因。

但诗歌的重复和反复的真正意义和作用却并不在此。我认为它的真

正意义和实际作用与其说是巫术的毋宁说是艺术的，与其说是观念的毋宁说是情感的。当一个原始人在兴奋中说话时，他也像我们现在的人常干的一样，他重复自己的主张，强调它，这样就使之在情感上更有效而且更有说服力了。同样，当原始人在诗歌的吟唱中一再重复某个句子或词语时，他也就获得了一种情感上的反复体验，如他们之歌唱恐惧："唉！为什么要吃贻贝呢？唉！为什么要吃贻贝呢？"歌唱哀伤："我决不能再看见他了，我决不能再看见他了！"歌唱别离："孤单的船儿漂泊在哪里？孤单的船儿漂泊在哪里？"歌唱渴望："我想我也有一些；我想我也有一些。"歌唱惊异："哦，喀耳华的鹭鸟啊！哦，喀耳华的鹭鸟啊！"歌唱嘲讽："噢，怎样的一条腿；噢，怎样的一条腿！"歌唱爱慕："耶呀哎呀，你说过你爱我，你说过你爱我！"……都如此。

毫无疑问，由于这种反复总是程式化的或总是不可避免地形成一种程式，它就在使吟唱者反复体验某种情感的同时，又使这种情感形式化、距离化，从而得到优性调节而上升为一种审美情感。事实上，诗作为审美情感的物态化形式，它之给予人类的，正是一种诗意的思维方式，或者说，一种以情感体验来掌握世界的方式。由于任何体验都是一次性的，因此要想用这种方式来掌握世界，就非诉诸"反复"不可；而当一个或一群原始人反复地吟唱某一个句子乃至某个词语时，他们实际上是在反复地"咀嚼"和"玩味"它的情调。这正是那些单调的词句竟然会有一种无穷兴味的原因。我们知道，有时这种"兴味"和"情调"会超越词语本身的意义而给人以美的享受。我们在自己的儿童那里就不难发现这种现象。当我们教会儿童一首意义虽不十分容易理解但朗朗上口的诗歌时，他们也会乐意于津津有味地反复朗诵或吟唱。这种愉悦了我们童年的韵律的魔力是什么呢？它不是曲调的和谐，也不是词语的意义，而仅仅是那些带有某种规律的声音而已。或者说，是那些声音自身的情调意义而已。正如恩斯特·卡西尔所指出的："人类最基本的发音并不与物理事物相关，但也不是纯粹任意的记号（signs）。无论是自然的存在还是人为的存在都不适用于形容它们。……它们并非依赖于单纯的约定俗成，而是有其更深的根源。它们是人类情感的无意识表露，是感叹，是突迸而出的呼叫。"[18] 也就是说，由于"人类言语起源于某些具有单纯情感性质的音节"，因此，差不多每个词语都具有一定的情调性质。这样，词语本身的吟诵也就成了一种情调的体验，而原始人和儿童也就在这种吟诵中，练习和培养了自己的情感体验能力。

毫无疑问，正是在这种方式中，在诗的语言结构中，世界被拟人化和情感化，被纳入审美形式之中了。这时，世界就不再是外在的、陌生的、疏远的世界，而是人自己的一部分，是那些人的属人本质的确证。而反复的吟诵，也就是反复的确证，不过这确证已由外在的符号，由刻在自然界和人体上的符号，转化为刻在心灵上的符号了。因此我们有理由认为，诗和音乐都是艺术发生在逻辑上的最后环节，而我们对于原始艺术的研究，乃至我们的《艺术人类学》，也就可以就此宣告结束了。

---

[1] 格罗塞：《艺术的起源》，第184页。
[2] 李斯托威尔：《近代美学史评述》，第197页。
[3] 这首歌第一句蔡元培译“今天我们打猎打得好”，蔡慕晖译“今天我们有过一次好狩猎”，似以前者为佳；最后一句蔡慕晖译“浓酒的味儿也好”似可存疑（不知菩托库多人是否有酒），故改为“汤”（蔡元培译“喝是好的”）。
[4] 上引二诗请参看格罗塞《艺术的起源》，第178页；林惠祥《文化人类学》，第414页。引者综合两种译文做了文字上的调整。
[5] 博厄斯：《原始艺术》，第307页。
[6] 同上书，第307页。
[7] 玛格丽特·米德：《萨摩亚人的成年》，第124页。
[8] 《马克思恩格斯全集》，第42卷，第126页。
[9] 格罗塞：《艺术的起源》，第188—189页。
[10] 弗朗兹·博厄斯：《原始艺术》，第296页。
[11] 格罗塞：《艺术的起源》，第189页。
[12] 弗朗兹·博厄斯：《原始艺术》，第310—311页。
[13] 格罗塞：《艺术的起源》，第179—180页。
[14] 弗朗兹·博厄斯：《原始艺术》，第302页。
[15] 同上书，第294页。
[16] 列维-斯特劳斯：《野性的思维》，第4页。
[17] 玛克斯·德索：《美学与艺术理论》，第244页。
[18] 卡西尔：《人论》，第147页。

CONCLUSION
再论“艺术本质确证说”

作为一部美学和艺术学著作，本书的主要任务，是实现艺术本质的人类学还原。正是通过这一工作，本书得出一个结论：艺术在本质上就是人的确证，或者说，是人的确证的一种特殊方式。如果说“人类学的还原”是本书最主要的研究方法，那么，“人的确证”便是本书最重要的学术观点。以此为核心提出的一系列观点和建立的一整套体系，则可以简称为“艺术本质的确证说”。“艺术在本质上是人的确证”这个结论，在本书中主要是通过对原始艺术的人类学还原得出的。在这里，我将对这一结论进行逻辑上的推定，并按照一定的逻辑线索和逻辑序列，构成一个前后贯通顺理成章的理论体系。前面没有讲到或没有讲透的问题，也将在这里做必要的修订和补充。

〖一〗关于“艺术本质的人类学还原”

我们知道，正如美的本质（美是什么）是美学的基本问题，舍此便无理论形态的、严格意义上的美学可言，艺术的本质（艺术是什么）也是艺术学的基本问题，舍此同样没有理论形态的、严格意义上的艺术学可言。任何真正的科学或严密的学科，都必须有自己的第一原理。对于美学而言，这个“第一原理”就是关于美的本质的定义；对于艺术学而言，则是关于艺术本质的定义。美学和艺术学都必须从这“第一原理”出发，逻辑地推演出一切艺术现象和审美活动的本质规律，而不能有任何一个规律是从另外的、别的什么原则引进的，这就叫“从抽象上升到具体”。

这当然很难。所以，人们宁愿放弃这样一种“吃力不讨好”的努力，

而采取一种更“便当”的办法，即经验分析的方法：首先针对个别具体问题进行一些琐碎的研究，然后归纳出一些只在某些条件下适用的“规律”。他们以为，只要经过这样“长期的、几代人的努力”，这些“规律”就会变得越来越精确，因而总有一天会找到一切艺术的共同规律和艺术学的第一原理。其实这不过是美学取消主义的自我安慰和自欺欺人。因为从个别具体艺术现象中分析归纳出来的所谓“规律”，永远都不可能真正具有普遍性。比如美术的“规律”就很难适用于音乐，现代艺术的“规律”同古典艺术也格格不入。最后，人们就会干脆放弃揭示艺术本质规律的努力，而艺术学也就会变成一种“莫须有”的东西。

当然，取消美学或艺术学，也没有什么了不起。地球照样转，天也不会塌下来。然而，正如恩格斯所说，一个民族一刻也不能没有理论思维。这其中，当然也包括对于艺术的理论思维。所以艺术学永远都不会被取消，艺术的本质也永远是一个绕不过去的问题。不管怎样，我们都无法想象，一种“像模像样”的艺术理论，竟然是不能回答诸如“艺术是什么”“人类为什么要有艺术”之类的“起码”问题的；而我们如果不能从本质上把握和回答上述问题，则我们对各类艺术和种种艺术现象的理解，也不可能真正深刻起来。更何况，尽管音乐与绘画、舞蹈与建筑、书法与戏剧等艺术样式之间的差距是那样地大，但既然它们都被称为“艺术”，那就肯定有某种共同的东西。找没找到这种共同的东西，是一回事；愿不愿意去找，以及怎样去找，是另一回事，不能因为前人没有找到，就无端地断定不可能找到。“世上无难事，只怕有心人。”这里说的“有心”，也包括“得法”在内。

也就是说，要有一个正确而又有效的方法。

有什么样的任务，就有什么样的方法。

前面已经说过，要建立科学严密的艺术学理论体系，关键是首先要有自己的“第一原理”；而这个“第一原理”，又无疑只能来自“第一推动力”。也就是说，要弄清“艺术是什么”，就必须首先弄清“为什么要有艺术”或“为什么会有艺术”。前一个问题属于本质论，后两个问题属于发生学。但是，在任何成体系的艺术理论中，本质论和发生学从来就是同格的。认为艺术是什么，就一定同时认为艺术起源于什么，比如认为艺术在本质上是模仿的，就同时认为艺术起源于模仿，等等。也就是说，“艺术是什么”这个问题，往往是通过“为什么要有艺术”或“为什么

会有艺术”这两个问题来回答的，或者在回答了第一个问题的同时，也回答了后两个问题。

“为什么要有艺术”和“为什么会有艺术”这两个问题，其实是一个问题，即艺术发生的“第一推动力”。物理学要研究“第一推动力”，即“是谁推了第一下”的问题，美学和艺术学同样也必须回答这个问题，即“艺术发生的原始动因”。要回答这个问题，只有一个方法，这个方法就是还原。

事实上，历史上关于艺术本质的种种学说，都自觉不自觉地使用了还原的方法，比如“模仿说”把艺术还原为模仿，“表现说”把艺术还原为表现，“游戏说”把艺术还原为游戏，“形式说”则把艺术还原为形式的冲动，等等。所以，这些学说也都有一定的道理。问题在于，它们的还原是不彻底的。也就是说，它们的结论，都是可以再还原的。比方说，如果艺术起源于模仿，艺术的本质也是模仿，那么，人又为什么要模仿呢？这就可以再还原，而模仿也就显然不是艺术的“第一推动力”。同样，我们也可以问：人为什么要表现，要游戏，会有形式的冲动，等等。

因此，历史上关于艺术本质的那些学说，就只有“部分的真理”。因为它们都没有说到事物的根本。这样，它们就只是在一定范围内和一定条件下才是对的。它们往往只能解释某些艺术和艺术现象，甚至可能解释得很漂亮。但是，一旦运用到其他艺术领域，便会捉襟见肘，矛盾百出。比方说，“反映论”在解释小说、戏剧、具象绘画和具象雕塑时颇为得心应手，但在解释音乐、建筑、装饰艺术、抽象绘画和抽象雕塑时，就十分吃力和笨拙。

显然，我们不但要从经验事实出发，对艺术的本质进行还原，而且要对所有的结论不断进行再还原，一直还原到不可再还原为止。也就是说，不断地问为什么，一直问到不能再问或不必再问为止。我们知道，任何事物的产生，都有自己的原因。而这些原因之所以产生，往往又有它自身的原因，即“原因的原因”。这样一层层不断还原下去，就必然有一个最原始、最起初、最根本的原因，一个不可再还原的原因，一个“一切原因的原因”。因为它是“一切原因的原因”，是不可再还原的东西，是一切运动得以发生的最原初的力量，所以就叫“第一原因”“终极原因”“第一推动力”，也叫“本体”。

艺术的本体无疑就是人或人的需要。事实上，无论对哪一种艺术理论或艺术现象进行还原和再还原，最后都会归结为人或人的需要。因为只有人才模仿，才表现，才游戏，才有形式的冲动；也只有人才有建筑、雕塑、绘画、音乐、舞蹈、戏剧、电影，等等。也就是说，只有人才需要艺术，需要美。自然界是没有这种需要的。自然之所以叫自然，就在于自然而然。你说它美，它是这样；说它不美，它也是这样。艺术家们讴歌自然，赞美自然，描摹自然，把自然收入自己的画册，使之由瞬间变成永恒，可是自然并不领情。它根本就无所谓你是否这样做。不管你画还是不画，写还是不写，唱还是不唱，太阳每天都会照样升起，树木花草都会好好地长在那里。事实上，不是自然需要艺术，而是人需要艺术；也不是自然需要人，而是人需要自然。

那么，人或者人的需要，就是艺术不可再还原的“终极原因”或“第一推动力”吗？是的。因为还原到人和人的需要，就不可再还原了。固然，人不是世界宇宙的“终极原因”，人自身也是可以再还原的。比方说，还原为古猿，还原为动物，还原为生命体，还原为物质，等等。但是，这种还原，对于艺术学来说，没有意义。因为那已经进入自然科学的领域了。没有一种科学是万能的，也没有一种学问是包罗万象的。任何学科都有一定的领域，因此任何还原都有一定的限度。只要某种东西在本学科领域内是不可再还原的，它就可以视为这个学科研究对象的本体。人在艺术学学科领域内既然是不可再还原的，那么人就可以看作是艺术的本体；而对于艺术本质的还原，也就应该是人类学的。

当然，说人或人的需要是艺术的本体，还很抽象和含糊。因为科学、道德、宗教、政治、教育等的本体，也可以说是人或人的需要。因此，我们还必须回答，究竟是人的一种什么需要，才是艺术发生、发展和存在的“第一推动力”。

本书认为，这个需要，就是人的确证。

〖二〗关于“人的确证”

人首先需要生存。

对于人来说，要生存，就必须劳动；而要劳动，就必须处理两种关系：一种是人与自然的关系，另一种是人与人的关系。于是，人就产生了两种需要：一种是认识自然的需要，由此产生了科学；另一种是组织社会的需要，由此则产生了伦理道德、政治法律、经济管理、军事外交，等等。这两种需要相结合，还产生了宗教。

但是，人还有一种需要，即还要处理一种关系，这就是人与劳动的关系。

人的劳动并不简单的只是一种生命活动，而是有意识的生命活动。劳动的有意识性表现为它的自觉性和目的性。所谓“自觉性”，就是知道自己在干什么；所谓“目的性”，就是知道自己要什么。既知道自己在干什么，又知道自己要什么，当然也就知道自己应该怎么办。这样一来，人的生命活动，即人与自然之间物质、能量和信息的交换，就是自由自觉的了；而以劳动为生命活动的人，也就是有意识的自由自觉的存在物。

那么，什么是意识呢？意识不是感觉。动物有感觉，无意识。动物只有在有机体受到刺激时才能感觉到自己的存在。人就不同了。人不用在自己身上捏一把，甚至也不用去照镜子，就知道自己的存在。怎么知道的呢？意识到的。说得白一点，就是靠自己的思想“想”到的。人能够“想到”自己的存在，也就是能够意识到“我”。或者说，有“自我意识”。

但是，意识到“我”并不容易。因为要意识到“我”，就必须同时意识到“你”。没有“你”，也就无所谓“我”，正如没有“我”也就无所谓“你”。也就是说，没有对象，就没有自我，反过来也一样。所以，自我意识和对象意识必然是同格的。有了自我意识，也就同时有了对象意识。

事实上，当一个人意识到“自我”时，便意味着他已经把自我看作了对象。因为如果他不能把自我看作对象，他就不可能“看见”自己。因此，所谓“自我意识”，准确地说，就是那种“能够把自我当作对象来看待的心理能力”；而能够把自我看作对象，当然也能够把对象看作自我，因此所谓“对象意识”，便必然是那种“能够把对象当作自我来看待的心理能力”。

人能够把自我当作对象，也能够把对象当作自我，这就使人产生了

一种冲动和一种需要，即把自我变成对象，把对象变成自我。前者叫作“人的本质力量对象化”，后者则叫作“自然的人化”。那么，人又是怎样实现这两“化”的呢？首先是通过实践（后来则可以通过非实践和类实践的方式），而最基本的实践则是劳动。从本质上讲，劳动就是人的本质力量的“对象化”，同时它也使自然被“人化”。劳动既然能使自然“人化”，它当然也能使人“人化”。因此，劳动也就在人与自然和人与人两方面都使人成其为人。

劳动对于人既然如此重要，则人与劳动之间就不可能没有“关系”。我们实在无法设想，如此重要的一件事情竟然会是与人“无关”的。那么，劳动与人又是一种什么关系呢？劳动的目的，当然首先是满足人生存的需要。但，劳动如果仅仅只是一种谋生的手段，则它与动物的生命活动就没有什么两样，也就不能叫作劳动。事实上，劳动之于人，其意义不仅在于谋生，更在于使人成其为人。由于劳动是使人成为人的直接原因，因此人与劳动的关系就成了一种确证关系：劳动以其过程和产品确证人是人，人则以某种形式（这种形式后面将要讲到）确证劳动是人的生命活动。

于是，人在劳动中，就产生了又一种需要，这就是通过劳动或其他类似于劳动的方式在一个对象上证明自己是人。

人为什么要证明自己是人呢？因为人原本不是人。从发生学的角度讲，人是通过自己的劳动使自己成为人的。也就是说，第一，人并非天生是人；第二，是人自己要做人。这就和自然不同。自然之所以是自然，就在于原本如此、从来如此、自然而然，当然也就无须证明。所以，一只养尊处优的猫，不必特地去捉一只老鼠来证明自己是猫；一头孤独无奈的狼，也不必到另一头狼那里去证明自己是狼。人就不同了。如果不证明，请问凭什么说他就是人呢？所以，当一个人的所作所为不能证明他是人时，我们就可以说他“真不是人”。这当然是一句骂人的话，但这种“骂法”，则显然只能用之于人，不能用之于自然。比方说，我们就不能说一只狗“真不是狗”，或者说一座山“真不是山”。究其所以，就因为山之为山、狗之为狗，都无须证明，而人之为人，却非证明不可。

人不但需要证明，而且不能拒绝证明。因为不是自然要人做人，而是人自己要做人。也就是说，做人，是人的自由选择。自从人谢绝了大

自然的恩赐，选择了劳动作为自己的生存方式，他就无可反悔地选择了自由。自由是要付出代价的，代价之一，就是必须为自己的选择负责。所谓自由，说得白一点，就是“由自己”。既由自己选择，也由自己负责。作为自由的存在物，人的一生会有许多选择，因此也会有许多责任。但最大的责任，还是做人。或者说，证明自己是人。

这个责任当然很大，而负责也不是一件容易的事，所以，一到负不起责的时候，很多人就恨不得自己变成一块石头或木头才好，或者巴不得立即交出自己的自由。但是，就连这，也是不可能的。因为自由是以不自由为前提的。这里说的“不自由”，就是不能想自由就自由，想不自由就不自由。既然人自由了就不能再不自由，那么，人一旦“是人”，就不能再“不是人”。因此，人必须终身“做人”，而且必须终其一生用各种方式来证明自己“是人”。

那么，我们不选择做人，行不行呢？不行。因为选择的前提是自由。如果你不是人，你就不能选择；如果你能选择，那么你就是人，不能不是人，而这个选择就证明了你是人。所以，人不能选择“不是人”，只能选择“做什么样的人”。事实上，几乎没有人能够真正容忍别人不把自己当人。当然，自己不把自己当人的人也有，但这至多只能证明他是一个“不把自己当人的人”，却不能证明他“不是人”。

同样，装糊涂，也是不行的。因为人之为人，就在于他有意识。这个糊涂，他装不了。作为有意识的存在物，人不可避免地要问自己：“我是什么？”当然“我是人”。是不是呢？这就要证明。事实上，人活着，并不仅仅只是活着（存活）而已。当维持生命不成问题时，每个人都会考虑怎样才“活得更像一个人”。所谓“像人一样活着”，就是要求自己的“活法”，能够证明自己是人。

更何况，人之为人，又是他自己的自由选择。所以，一个人是不是人，就不但要证明，而且还非得由他自己来证明不可。因此，证明自己是人，就几乎是每个人自觉不自觉地都要做的事情。这件每个人都要做的事情，或者说，人的这种需要，我们就称之为人的确证。

〖三〗关于“自我确证”和“相互确证”

人的确证首先是人的“自我确证”。

道理很简单：一切证明首先都是“自证”。一个人，如果连自己都不能证明自己是人，那么，请问还有谁能证明他是人？更何况，不是别的什么，而是人，是每一个人，迫切地需要证明自己是人。既然如此，他当然就必须首先实现自我确证了。

人最早是通过劳动来实现自我确证的。因为不是别的，正是劳动，使人成其为人；也正是劳动，使人产生了确证的需要。所以，劳动不仅是人谋生的手段，更重要的还是人自我确证的手段，而且是这种确证最基本的手段。事实上，劳动如果不能提供这种证明，它就不再是本来意义上的劳动，而变成了“异化劳动”。异化劳动不但不能证明人是人，反倒只能证明人不是人（比方说是牛马或者是机器）。因此异化劳动必须被扬弃，而扬弃了异化劳动的社会也就是共产主义社会。马克思在《哥达纲领批判》中曾谈到实现共产主义的三个条件，即社会财富的源泉充分涌流，人们不再奴隶般地服从社会分工，劳动也不再仅仅是谋生的手段，而是“生活的第一需要”。对于这句话，很多人都看不懂：劳动既然不再是谋生的手段，人为什么还要劳动呢？很显然，就因为劳动是人的自我确证。证明自己是人，当然是“生活的第一需要”。

正因为劳动在本质上是人的自我确证，因此，真正的、创造性的、本来意义上的劳动，是能给人以愉快的，而劳动越是能“自由地发挥自己的智力和体力”，劳动者就越是愉快。所以，一个真正的猎手绝不会满足于事先安排好的围猎，而一个不需要靠打鱼谋生的人也会兴高采烈地去钓鱼。可见劳动即便不再是谋生手段，人们也仍然要劳动。因为只有在劳动中，他才能得到自我确证，也只有在得到了这种自我确证后，他才能作为人而存在。艺术家为什么一定要从事艺术活动（也是一种劳动）呢？就因为只有在艺术活动中，他才觉得自己活得像个人。对于真正的艺术家而言，艺术劳动无疑是他“生活的第一需要”；而马克思所说的“生活的第一需要”，也就只能理解为人自我确证的需要。

劳动无疑能够满足人的这种需要。

前面已经说过，劳动在本质上是人类一种有意识、有目的的自由自觉的生命活动。在这种活动中，人能够体验到快感和不快感，会因劳动的成功而喜悦，因劳动的失败而沮丧，因此劳动又是有情感的。因为有

意识，所以可把握；因为有目的，所以可证实；因为有情感，所以可体验；而自由自觉，则体现着人的本质。更何况，这种生命活动又是物质性的。它的过程是实实在在的，它的产品也是实实在在的，而且是可以触摸、可以传递、可以留存的。这样，劳动就不但以其过程证明了人之为人，而且能为人的确证，提供实实在在的“物证”。

这种“物证”无疑十分必要。因为要证明，就要有证据；而要意识到自我，就要有对象。劳动产品对于人，恰恰具有这两方面的意义。所以，人不但会在自己创造性的劳动中感到愉快，而且会珍惜和炫耀自己的劳动产品。一个小女孩会把她画的太阳或苹果、仙女或巫婆贴满一墙，看作是自己的“艺术作品”，一个母亲也会把自己经过艰辛和痛楚而创造出来的小生命看作一首温馨的小诗，并到处抱给人看。当然，一个猎手也会欣赏和炫耀他的猎物，会把这些猎物的皮毛和爪牙悬挂在墙上或佩戴在身上。显然，这又是只有人才会有的心理和行为。一只猫绝不会把老鼠尾巴像勋章一样挂满一身，一头狼也绝不会把吃剩的骨头收集起来办巡回展览，然而人却会欣赏自己的创造和创造物，并希望别人欣赏。因为这些创造和创造物，正是他证明自己是人的“物证”。

显然，人的自我确证，首先是在他改造世界的实践活动中实现，从他创造的物质对象那里获得的。这种创造也许微不足道，但只要是人的自由活动，便一而足矣。黑格尔说过这样一个例子：一个小男孩把一颗小石子扔进水里，平静的水面出现了许多圆圈，小男孩便因此而感到惊喜。小男孩为什么会感到惊喜呢？按照我们的说法，就因为这个小男孩通过这件小事，实现了他作为人的自我确证。这个男孩是那样地幼小，有这么一点点证明，实在是足够的了。

既然人的确证首先是人的自我确证，而劳动又能实现这一目标，那么，人只要劳动就行了，为什么还要有艺术呢？

这就必须对“自我确证”这概念作做一步的说明。必须指出，自我确证其实只是对自我的确证，而不是由自我来确证。所谓“人必须自己证明自己是人”，只是说，人的确证这件事，必须由每个人自己来做，而不是说他自己就能给自己作证。如果一个人自己就能证明自己是人，那么，他也就不需要什么证明，而只需向世界大声宣布自己是人就行了。事实上，人之所以必须要有证明，就在于他自己无法证明自己。既然自己不能证明，那就只能靠他人来证明。也就是说，人的一切确证，都只

能是“他证”。

关于这一点，马克思说得非常清楚。马克思早就指出，人到世间来，没有带着镜子，也不像费希特派哲学家那样说“我就是我”。那么，他是怎么知道自己是人的呢？马克思说，人起初是通过别人来反映和认识自己的。一个名叫彼得的人把自己当作人，是因为他把名叫保罗的人看作是和自己相同的存在物。保罗是人，而保罗又和彼得相同，所以彼得是人。这样，保罗就成了彼得的“人的证明”。反过来，保罗在证明彼得是人的同时，也就证明了自己是人。因为保罗如果不是人，又怎么能证明彼得是人呢？保罗能够证明彼得是人，这就说明保罗是人。保罗在证明了彼得是人的同时也证明了自己是人，而彼得在被保罗证明是人的同时也证明了保罗是人。因此，人的确证，也就是人与人之间的“互证”，而保罗和彼得的这种关系，在我看来，就叫作人与人之间的相互确证关系。

相互确证关系是人与人之间最重要的关系。这个最重要的关系，就叫“社会关系”。也就是说，所谓人的社会关系，就是人与人之间的相互确证关系；而所谓人的社会性，则是人与人之间相互确证的必须性和必然性，或者简称相互确证性。它包括两个方面：一方面，任何人都只有通过他人的确证才能证明自己是人；另方面，他又必须通过对他人的确证来确证自己。也就是说，所谓“人的确证”，既是“他证”，又是“证他”。我认为，正是在这个意义上，人的本质才只能是“一切社会关系的总和”。既然人在本质上是“一切社会关系的总和”，那么，人的确证，也就必然只能是人与人之间的相互确证。

这样一来，事情似乎变得很简单了。人甚至不必劳动，只要相互之间拍拍肩膀点点头，岂不彼此都是哥们、大家都是人了？

当然没有这么简单。

如前所述，彼得把自己当作人，是靠保罗来证明的。这也无非等于说，彼得可以靠保罗来证明自己是人，也可以靠约翰、乔治、玛丽，或其他什么人。这样，彼得、保罗、约翰、乔治、玛丽之间的相互确证关系，就只是一种松散的、不确定的关系。

更重要的是，这种相互确证关系根本就靠不住。彼得靠保罗来证明，保罗靠约翰来证明，约翰靠乔治来证明，乔治靠玛丽来证明，那

么，玛丽靠谁来证明？如果玛丽是靠彼得来证明的，我们就陷入了循环论证；如果说玛丽是靠一个别的什么人来证明的，则这个别的什么人是不是人，也还有待证明，而有待证明者显然不能为别人作证。可见，用某个具体的人做“人证”，是要担风险的。因为这个办法既可以证明大家都是人，也可以证明大家都不是人。只要其中有一个不是人，按照循环论证的逻辑，岂非大家便都不是人？

因此，正如实现人的自我确证必须有一个对象，实现人与人之间的相互确证也必须有一个中介。这个中介必须超越于每个具体的个别人之上，具有能够确证一切人的普遍性。这样，每个人只要到它那里，便可以得到自己是人的证明，并因此有资格证明别人是人。但是，这个中介要想能够证明人是人，就必须首先自己是人。是人，又超人（超越于具体个别的人），这样的东西，世界上没有，只能发明创造一个。

艺术便正是人类这样一种发明 [1] 。它正是一种能够在人与人之间广泛普遍实现相互确证的一个中介。要说明这一点，当然必须对艺术的特征进行分析。但在此之前，我们还必须首先弄清一个问题：人的确证又是靠什么来确证的？

〖四〗关于“确证感”

前面已经说过，人类要实现自我确证，就必须有一个对象；要实现人与人之间的相互确证，就必须有一个中介。但是，对象也好，中介也好，都只能为人的确证提供条件，即只能提供人的确证的可能性。至于人是否在这个对象或这个中介那里得到了确证，却仍然是一个问题。也就是说，人的确证本身，也是需要确证的。

那么，人又怎样才能确证自己得到了确证呢？显然，只能通过一种心理形式。因为人的确证是对人的证明，不是对物的证明，因此不能借助诸如数学公式和测量标准等外在客观手段，用数学或物理学的方法来进行；而对象也好，中介也好，都只是“物证”和“他证”，人的确证却归根结底是一种“自证”，即对自我的确证。因此，它必须能为每个人自己所意识到。如果一个人作为人已经得到了证明，他自己却不知道，这就等于没有被证明。这样一来，人的确证，就只能诉诸人的内心体验，即

只能通过一种内心体验来确证自己得到了确证。事实上，正如人只有在感到自由时才自由，在感到幸福时才幸福，他也只有在感到自己被确证时才被确证。这就说明，人的确证，是要由确证感来证明的。

事实上，人的确证，也确实是由确证感来证明的。母亲疼爱婴儿，猎人炫耀猎物，小男孩因水面的圆圈而惊喜，艺术家因遇到了知音而激动，这些都是确证感。正是靠着它们，人确证了劳动是人的生命活动；而那些不能使人体验到确证感的劳动，就是“异化劳动”。

的确，人最早是在劳动中，在自己改造世界的实践活动中体验到确证感的。当一个原始人捕获了一头猎物或打制了一件工具时，他会像一只猫逮住了老鼠一样感到兴奋。但是，猫的兴奋也仅仅只是兴奋而已，它不会因此而爱上那只老鼠。然而人却会爱上那猎物和工具，比方说到处拿给人看，向人炫耀，或是用它们殉葬。显然，在这里，猎物和工具已被看作了人自我确证的对象；人在劳动中体验到的也不仅仅是兴奋，而是确证感。

于是，人从此就获得了一种心理能力，即通过确证感的体验，在一个属人的对象上确证自己的属人本质。可见，确证感，是人确证劳动的心理形式，也是人确证自己得到了确证的心理形式，是“确证的确证”。它对于人来说，无疑极为重要。因此，它不可能是某种特殊的、罕见的东西，而只可能是极为普遍、寻常，在日常生活中随时可以体验的。这种心理能力也不可能是个别的，而应该是人人都有的。我认为，这种“人皆有之”并“无时不在”的心理能力、心理活动、心理过程和心理体验，就是情感。

什么是情感？情感就是人在一个对象上体验到自我确证的心理过程。

人类最基本的情感无非爱和恨。爱，显然是人的一种自我确证。我们爱祖国、爱家乡、爱父母、爱亲人、爱自己的劳动成果，都无非因为这些对象或者使我们成其为人，或者证明了我们是人。事实上，一切能够引起人们爱的情感的对象，都无不最能提供这种证明。如果这些对象不能提供这种证明，或不被看作是对自己的证明，那么，无论这些对象在理论上是多么地“应该”被爱，也仍不能被当作爱的对象。所以，尽管母爱常常被说成是人类一种普遍性的情感，甚至被说成是人的一种“天

性”，但在实际上，只有那些以生儿育女为女人天职、为女性自豪的人，才会真正有母爱，而那些对此持相反意见的女人，其对子女的态度，却可能会“禽兽不如”。

爱是人的自我确证，恨则在表面上是人的不能自我确证 [2] ，因为它是一种否定性的情感。那么，人会恨谁呢？一般地说，人们不会仇恨自然，或其他非人的对象 [3] ，因为它们即便不能证明我们是人，至少也不会证明我们不是人。我们最恨的，是那些不把我们当人、不能证明我们是人，或使我们不成其为人的人。正因为他们不把我们当人或会使我们不成其为人，所以，我们也会以眼还眼以牙还牙地说他们“不是人”甚至“不是东西”。从理论上讲，仇人也是人。即便“不是人”，至少也是个什么“东西”。然而，当我们对某一个人恨之入骨时，就会说他“真不是个东西”。因为对于人来说，即便一个“东西”，也是应该能够证明人之为人的（比如劳动工具就是）。现在，那家伙作为人，却居然不能证明人之为人，当然也就连“东西”都不是了。

然而，一个人如果连“东西”都不是，应该说也就无足可恨。比方说，我们不会也不能去恨一只猫或一条狗、一块石头或一根木头，因为它们原本只不过是“东西”。那么，一个连“东西”都不是的东西，又有什么可恨的呢？就因为他原本“不是东西”，而是人。是人而不能确证人是人，这才特别可恨。然而，也恰恰正是在恨中，人同样实现了他的自我确证：一方面，恨是一种只有人才有的心理能力，我恨了，说明我是人；另方面，如果我不是人，又何以能够判定对方“不是人”甚至“不是东西”？因此，恨也是人的自我确证。它曲折地又双重地确证着我们是人。

正因为情感在本质上是人的自我确证，因此，人类的一切情感都是“同情感”。

什么叫“同情”？同情就是相互之间相同的情感。爱是一种肯定性的同情感。一个产生了爱的人，总是在自己的想象中，把对方看作是和自己一样在爱着，并且可以和自己交流这爱的人。而且，爱得越深，就越会坚信对方也在回爱，从而“越看越可爱”。恨则是一种否定性的同情感。一个充满仇恨的人，总是在自己的想象中，把对方看作是和自己一样在恨着的人。而且，恨得越深，就越会坚信对方也在恨自己，从而“越看越可恨”。甚至，只有在真切地感受到被恨者的回恨时，恨者心

里才觉得痛快。

没有回爱，我们就“爱不下去”；没有回恨，我们就“恨不起来”。这也就等于说，没有同情（相同的情感），情感就不成其为情感。因此我们说，情感就是同情感。

事实上，情感如果不是同情感，则人自我确证也就根本不可能。人为什么能在一个对象上确证自己是人呢？只有一种解释，那就是这个对象是人，或被看作了人。否则，它（或他）就不具备作证的资格。但是，人的确证又是必须由确证感来确证的。如果这个作为确证对象的“人”，居然没有和我们相同的情感，则我们的自我确证感，就无由证明。因此，当一个人要在一个对象上得到自我确证时，他就必须在想象中把这个对象也看作是人，而且是和自己有着相同自我确证感的人。正因为我与对象有此同感，我才能确证我的情感，而我的确证也才能被确证。也就是说，正如人的确证可以而且必须还原为确证感，确证感也可以而且必须还原为同情感。

这条原理同样适用于人与人之间的相互确证。人与人之间为什么能够相互确证呢？就因为人与人是“一样的”，而且“一样是人”。怎么是人呢？因为都有情感，都有“自我确证感”，并都因这自我确证感确证了自己是人。因此，这个“一样”，就只能是“自我确证感”的一样，即“情感的相同”。两个人之间，只要情感相同，哪怕是同样在恨着，他们之间，也就实现了相互确证。这时，他们就能体验到又一种情感，即“相互确证感”，并因此而得到了人的证明。

于是，情感就不仅是“确证的确证”，而且直接的就是人的确证——既是人的自我确证，又是人与人之间的相互确证，这正是情感与认知、思维、意志等心理活动和心理过程的不同之处。广义地说，人的一切活动和心理，都是人的确证，或可以看作是人的确证。但是，认知也好，意志也好，科学研究也好，道德行为也好，都只有在让人体验到自我确证感时，才能被确证为人的确证。也就是说，作为人的确证，它们都是可以再还原的，比方说还原为理智感、道德感等。情感却不必，也不能。它本身就是确证感，就是“确证的确证”，因此不可再还原，也无须再还原。这种不可再还原的东西，当然也就是人的确证的“第一需要”，并为人之不可或缺了。

所以，人不能“无情”（没有情感）。一个人，如果头脑简单，我们会说他是白痴；如果意志薄弱，我们会说他是懦夫；如果能力低下，我们会说他是笨蛋；如果丧失理智，我们会说他是疯子。但无论如何，我们也不会说他“不是人”。然而，一个人，如果无情无义、铁石心肠，一点情感也没有，我们就会说他“简直不是人”或“真他妈的是畜生”。

显然，人只能在他人和对他人的情感中，在被他人的爱和恨以及对他人的爱和恨中证明自己是人，也同时证明他人是人。所以，一个人，只有在既能爱能恨，又被爱被恨时，才能被确证为人。如果他居然既不可爱又不可恨，既不会爱又不会恨，既不被爱又不被恨，那就绝不是人，甚至不是“东西”。因为即便是石头、野草、阿猫、阿狗，在它们被当作人看待时，也会被爱或被恨。一个人，如果落到那步田地，可就连石头、野草、阿猫、阿狗也不如了。

然而，人要想在他人和对他人的情感中确证自己是人，就必须进行情感的交流和传达。因为情感只是在理论上是同情感，爱和恨的对象也只是在想象中被假设或假定为是同样爱我们和恨我们的。对象和我们之间，是否果真有此同感，则仍然需要证明。证明的办法，就是情感的交流与传达。所谓交流，就是相互之间体验不同的情感；所谓传达，则是让对方体验到和自己相同的情感，把不同的情感变成相同的情感。显然，只有在把不同的情感变成相同的情感时，对方的情感才能作为自己的情感来体验；也只有在对方体验到和自己相同的情感或自己体验到和对方相同的情感时，情感作为一种同情感，才得到了确证。因此，情感的传达，就是情感作为同情感的确证。

于是，每个人的内心深处，就都会有一种心理需求和冲动：传达情感，并以此而实现人的确证。

这，就是艺术发生的“第一推动力”。

〖五〗关于“艺术的第一推动力”

情感的传达，是人之为人的必需。

情感是可以传达的。一个心中充满爱的人，可以用某种方式把自己的爱传达出去，使他人同感此爱；一个心中充满恨的人，也可以用某种方式把自己的恨传达出去，使他人同感此恨。情感也是必须传达的。一个人心中有了喜悦，总是要把这喜悦说出去，让他人分享；一个人心中有了悲痛，也总要找人诉说，请别人分担。每一个心理正常的人，都不但总是要向别人传达自己的情感，而且也总是会希望别人向自己传达情感。一个有了情感却无人诉说的人固然是不幸的，一个从来不曾被看作诉说对象的人也同样是可悲的。一个人，活在世上，如果从来也没有人和他交流传达情感，向他诉说自己的喜怒哀乐，那么，他就活得不大像人了。因为这意味着谁也不把他放在眼里，谁也不把他当人看。

然而，情感的传达并不容易，因为情感是主观的。

情感的主观性十分明显。情感不能强迫，不能替代，不讲道理，也无法忘记。你可以不准一对夫妻离婚，但不能命令他们相爱；可以“说服”一对恋人分手，却永远无法抹去他们心灵深处对爱的回忆。人们并不会因为认识到最好应该爱某一个人，就真的会爱上他；也不会像电脑一样，只要输入了恨的程序，就会去恨“该恨”的人。因此，情感可能是片面的（如单相思），可能是错误的（如徇情枉法），还可能是会坏事的（如感情用事），却不可能是不真实的。一个人，可能有假面具、假姿态、假思想，甚至可能有假表情，但不可能有假情感。任何人都不可能在没有悲痛时体验到悲痛，在并不喜悦时体验到喜悦。反之，只要他有了体验，那么，哪怕他并不知道这体验何时而起（不知不觉地爱上了他），或不知那体验该如何表达（说不出心里是什么滋味），也仍然已经有了某种情感，因为这种情感已为他的内心体验所证明。情感既然只能由每个个体的内心体验来证明，当然也就无法作伪。同理，情感既然是主观的、为个体所独有的、不可伪造的，那么，要想让不同的人体验到相同的情感，就几乎不可能。

但是，人又不能不传达情感。因此，我们还必须对情感做进一步的分析。

情感可以传达而且必须传达，说明情感有普遍性；情感只能由每个个体的内心体验来证明，说明情感是主观的。主观的，就是个别的，不可能有普遍性；普遍的，就只能是客观的（比如概念、公式），不可能有主观性。主观而又有普遍性，这本身就是一个悖论。

情感的悖论，深刻地根源于人的确证的悖论。

人的确证无疑是一个悖论。首先，只有人才有确证的需要。那么，当人还没有得到确证时，他还是不是人呢？如果不是，他就没有这种需要；如果是，他又无须证明。其次，人的确证究竟是“自证”还是“他证”呢？一个人，如果自己都不能证明自己是人，那么还有谁能够证明？如果他自己就能证明自己是人，那么还要证明干什么？第三，人的确证靠什么来确证？靠确证感。确证感是主观的还是客观的？主观的。主观的东西，怎么能够提供客观的证明呢？但确证感如果不是主观的，它又不成其为确证感。

产生上述悖论的原因，就因为人不像动物那样，单纯的只是自然的存在物。人双重地存在着：既是自然的存在物，又是社会的存在物；既是个体的存在物，又是类的存在物。作为社会的和类的存在物，他是人，而且只能是人，因此他有确证的需要；作为自然的和个体的存在物，他又有待证明，并可能因失去证明而不成其为人。因此，人必须确证自己是人。而且，这种确证，还必须借助于一个对象或中介。对于有意识的人来说，对象可以看作自我，所以对象的证明也可以看作是人的“自证”；而对象又不是自我，所以对象的证明又是“他证”。至于要让主观的确证感（情感）提供客观的证明，也只有一个办法，那就是把它变成客观的或可以看作是客观的东西。

把主观情感客观化的活动，就叫作“情感的对象化”。情感的对象化，是美和艺术的心理学秘密。它不但证明了美和艺术是“人的本质力量的对象化”，而且回答了是人的哪一种本质力量的对象化。关于这一点，我们以后还要讲到。现在要指出的是：情感不但可以对象化，而且必须对象化。因为情感在本质上是同情感。所谓“同情”，就是人在一个对象上体验到和自己相同情感的心理过程。显然，情感如果不能对象化，则这种体验就是不可能的。情感在本质上又是人的自我确证，而人的自我确证又必须有一个对象。所以，情感如果不能对象化，则人的自我确证也是不可能的。

情感的对象化首先是一个心理过程。事实上，只要一个人通过某种方式（比方说“移情”）在一个对象上体验到了和自己相同的情感，他的情感也就对象化了。但这只是“体验”，不是“传达”。传达是要让他人也体验到和自己相同的情感。所以，这个对象还必须是能为他人所接受，

能够让他人的情感也对象化的。显然，正如人与人之间的相互确证要有一个中介，情感的传达也要有一个中介。

事实上，由于情感是主观的，而个体也是有差异的，因此，当两个人的心灵直接相撞时，他们的情感便有可能只是相互指向，同时又相互错过。我送给你一件礼物，原本是要表达我的爱，然而引起的却可能只是感激，而非相同的爱；他做了一个侮辱性的动作，几乎肯定只会引起你的愤怒，而不会让你感到同样的轻蔑。因此，要在人与人之间实现情感的传达，就必须有一个能够引起、产生和体验共同情感的东西来做中介。这个中介，我们就称之为传情的媒介。

可以充当传情媒介的对象很多，比如工具就是。所以，工匠之间互赠工具，战士之间互赠武器，是一种很重的情分。因为这意味着他们相互之间的敬重和信任，而敬重和信任则恰恰是人与人之间的相互确证。但是，这种传情还十分有限。它往往只限于两个人或几个人之间，而情感的传达却是全人类的事。因为只有通过情感的普遍性传达，个体才能在自己和别人那里都体验到一种普遍的“人的快乐”，从而确证自己是人，社会也才能把一切个体的个别情感和独特体验都包含于自身，从而确证自己是“人的社会”。

所以，人类不但要交流传达情感，并且还要为此而生产和制造传情的媒介。这不但因为这件事情事关重大，也不仅因为现成的媒介不敷使用，还因为人的确证原本是通过劳动实现的，人实现自我确证和相互确证的需要，也是在劳动中产生的。因此，确证的方式和对象，即便不是劳动，总也要类似于劳动或类似于劳动产品才好。

毫无疑问，这是一件必须专门去做的事情。也就是说，这种活动必须是专门的，这个媒介也必须是专门的。劳动、科学、道德、政治、宗教等显然都不足以当此重任。因为它们的本来目的都不在于此，而且它们作为人的确证，还必须还原为确证感。那么，除了艺术，又有谁能完成这一使命？

因此，艺术的任务，就是专门为实现人的确证而进行情感的传达，并为此生产制造传情媒介；而这种为了人的确证特地借助一个媒介去进行情感传达的冲动，就是艺术的“第一推动力”[4]。

〖六〗关于“艺术的第一原理”

专门为“通过情感传达实现人的确证”而进行的生产及其产品，活动及其对象，必须同时具有以下条件：它必须是类似于劳动的，必须是能够实现自我确证和相互确证的，而且这种确证还必须是通过情感的传达来实现的，这种类似于劳动的活动也必须是生产制造传情媒介的。当然，它还必须是专门的。

艺术完全符合这些条件。

艺术十分类似于劳动。它和劳动一样，也要使用物质材料和物质手段。有些艺术（如工艺、建筑、雕塑），其材料、工具和手段与劳动几乎一模一样。当然，艺术和劳动一样，也是人类有意识、有目的、有情感的自由自觉的生命活动，也是先将其产品表象地生产出来然后再物化的过程。但是，艺术又不是劳动。劳动是物质生产，艺术则是精神生产；劳动产品是物质产品，艺术品则是精神产品。所以，劳动过程及其产品是物质的，艺术活动及其对象则不过是物态化的。更重要的是，劳动的目的是人的族类生存，艺术则不是。劳动的目的主要是谋生，但又不仅仅是谋生；艺术在本质上不是谋生的手段，但也可以用来谋生。因此，艺术是类劳动。艺术活动是类劳动生产 [5] ，艺术品则是类劳动产品。

艺术与劳动的这种类似，很像游戏。游戏和劳动，有时也是很难分得清楚的。当一个人并非为了谋生而去打猎钓鱼时，你说他是劳动还是游戏？准确地说，是以游戏的态度劳动，以劳动的方式游戏。同样，当人纯粹为了传达情感或体验确证而劳动时，劳动对于他来说就成了艺术；而当他为了谋生而从事艺术活动时，则艺术之于他，也就是劳动。

当然，艺术毕竟是艺术，正如游戏毕竟是游戏。因此，艺术和游戏都将最终脱离劳动而独立出来。但是，艺术和劳动，又毕竟有着本质的联系，即它们都是能够确证人之为人并让人体验到确证感的活动。所谓“艺术起源于劳动”，也只能作这样的理解，即艺术起源于劳动中对确证感的体验。也许，正是由于这个原因，艺术就不仅仅是艺术样式和艺术品，更是一种活动。

艺术活动包括艺术创作和艺术欣赏。艺术创作是艺术家运用某种物

质或物态化手段创造对象的活动。在这个创造中，艺术家把自己的情感对象化了。这个对象化了的情感包括两个方面的内容：一是艺术家在创作前就有的，它来自艺术家对社会生活的体验；二是艺术家在创作过程中和在完成了的艺术品那里体验到的。无论哪一种，都是人的确证感，因此艺术创作能够实现人的自我确证。艺术欣赏则是欣赏者在艺术家创造的对象那里体验情感的心理过程。在艺术欣赏中，欣赏者的情感也对象化了。因为欣赏者如果不把自己的情感对象化，即不通过“移情”，他就无法与艺术品同一，也就无法体验到和艺术家相同的情感，无法共鸣，无法欣赏，或者说，“看不懂”艺术品。因此，当欣赏者能够欣赏艺术品时，他就实现了他与艺术家之间的情感交流与传达，并因这交流与传达，实现了他的自我确证。[6]

正因为艺术创作和艺术欣赏都首先是人的自我确证，所以，艺术家往往会觉得自己的作品是最美的，欣赏者也往往会认为自己的品味是最高的，眼光是最准的，格调是最雅的，鉴赏力是最强的。艺术家与欣赏者（包括批评家）之间常常会发生矛盾，原因也就在这里。但是，艺术品一旦不能欣赏，则艺术创作也就失去了意义。因此，没有一个艺术家不愿意他人欣赏自己的作品，也没有一个欣赏者不希望能够欣赏他人的作品。因为如无他人的欣赏，艺术家就无法确证自己的创造力；而如不能欣赏他人的作品，欣赏者就无法确证自己的鉴赏力。什么是艺术创造力？就是创造一个艺术对象来确证自我的能力。什么是艺术鉴赏力？就是在一个艺术对象上确证自我的能力。这两种能力如不能被证明，则人的自我确证就会在这个问题上“落空”，艺术家和欣赏者就会有一种“失落感”。具体地说，就是会“失望”，一旦失望，艺术家就会指责欣赏者“不懂”或“笨蛋”，欣赏者则会指责艺术家“胡来”或“低劣”。

相反，如果艺术品被欣赏，则艺术家和欣赏者便都会感到高兴。艺术家会因此而赞誉欣赏者“慧眼识珠”，欣赏者则会因此而推崇艺术家“身手不凡”，他们都会视对方为“知音”。什么是知音？就是能够在同一对象上体验相同情感的人。这样的人可以很少，但不能没有。所以，一旦相遇，便倍感亲切和珍贵。因为正是通过他们之间的相互欣赏，实现了他们之间的相互确证。

那么，人为什么能够进行艺术创作和艺术欣赏呢？就因为人有自我意识。有自我意识，就能够而且总是会把自我当作对象来看待，也就“知道”自己有什么情感（把自我当作对象来认识），而且会“想到”要

把这情感传达出去（把自我当作对象来使用）。从这个意义上讲，所谓艺术创作，就是把自我当作对象来看待。比方说，把自己的经历、感受、体验、情绪，以及自己的学识、修养、情趣、技能，都看作是和石头、泥土、木材、纸张等一样可以用来制作某一作品的东西。同理，人能够而且总是要欣赏他人，就因为人有对象意识。有对象意识，就能够而且总是要把对象当作自我来看待，从而把别人的痛苦看作自己的痛苦，把别人的欢乐看作自己的欢乐。从这个意义上讲，所谓艺术欣赏，就是把对象当作自我来看待，亦即把艺术家表现出来的东西，看作是自己心中的东西，这样才能共鸣。所以，一旦发生共鸣，欣赏者就会对艺术家说：“太好了，你画的正是我心里想的”，“你说出了我的心里话”或“你唱出了我心中的歌”。

显然，如果没有或丧失了把自我当作对象来看待的心理能力，艺术创作就不可能。比如，一个极度悲痛的人，就不能写诗、作曲或画画，因为在这时，他无法把自己的悲痛当作一个外在的对象来观照和描绘。所以，长歌当哭，一定要在痛定之后。同样，如果没有或丧失了把对象当作自我来看待的心理能力，艺术欣赏就不可能。这时，艺术作品之于他，就是一个外在的、与己无关的东西。“事不关己，高高挂起”，欣赏者与艺术品两相隔膜，哪里还谈得上共鸣？没有共鸣，又如何能够欣赏？

既然没有和丧失了自我意识和对象意识，艺术创作和艺术欣赏就不可能，那么，如果一个人能够进行艺术创作和艺术欣赏，岂非正好证明了他是有着自我意识和对象意识的人？于是，艺术就从创作和欣赏两方面成了人的证明。

更何况，无论在艺术创作还是艺术欣赏中，艺术品都是被当作自我来看待的。对于艺术家而言，它是被当作了对象的自我；对于欣赏者而言，它则是被当作了自我的对象。无论如何，艺术品都被看作了人，一个既可以确证自我，又可以确证他人的“人”。这样，艺术品也就成了人的证明，而且双重地确证着人：既确证艺术家，又确证欣赏者。

于是，艺术创作、艺术欣赏和艺术品便都成了人的证明，而艺术也就会像一面镜子，光辉灿烂地映照出人的内心世界和本质力量。

那么，艺术对人的证明是怎样实现的呢？是通过“共鸣”来实现的。

什么是共鸣？共鸣就是在同一对象上体验到相同情感的心理反应。因此，共鸣就是情感传达的证明，而情感传达也就可以还原为共鸣。既然不共鸣就不能欣赏，不能欣赏，创作就没有意义，那么，艺术对人的确证，就只能通过情感的传达来实现。这种实现既然必须以艺术品为中介，而艺术品又不过是一种传情媒介，那么，艺术就只能是一种创造传情媒介的精神生产。

显然，艺术在本质上就是通过情感传达实现人的确证。这就是艺术的“第一原理”。从这个原理出发，广义地说，只要人在一个对象上实现了情感的传达，并因此而得到了人的确证，那么，这个过程就可以看作是艺术过程，而这个对象就具有艺术性。人们常说热恋中的情人都是诗人，道理就在于此。艺术能够成为人对世界的一种掌握方式，道理也在于此。狭义地说，则这个过程必须是专门的，这个对象也必须是人专门创造的。人类原本没有这种生产。工艺、建筑、雕塑、人体装饰、舞蹈、戏剧、绘画、音乐、文学，原本都是出于其他目的，比如出于生存的需要，或作为图腾的标记、巫术的形式而被创造出来的。因此，艺术原本不是艺术，而原始艺术也只能叫作“艺术前的艺术”。但，“非艺术”和“前艺术”终于变成了艺术。究其所以，就因为“通过情感传达实现人的确证”的需要，使它们从非艺术和前艺术向艺术生成。

这就是艺术的本质，也是艺术的本质性功能。过去艺术理论之所以一说到艺术的作用就不得要领，就因为他们只知道人有认识、实践等需要，不知道人还有确证的需要。为什么那么多理论家都想不到这一点呢？就因为这种需要实在太重要了，重要到人们“连想都不用想”，就会去做，当然“想不到”了。

因此，艺术之于人，是不可或缺的。一个民族，可以没有许多东西，却不能没有艺术。一个民族，如果从来就不曾有过艺术，那么，他们也就活得太不像人了。这大概就是许多原始民族虽然没有科学、政治等，却有艺术的原因吧！

正因为艺术有着这样无与伦比的作用和功能，它才必然地会被人类创造出来。如果说，席勒的名言“啊，人类，只有你有艺术”是赞美了人类的话，那么，我们也可以这样来赞美艺术：“啊，艺术，没有你，我们将不成其为人类！”

这，就是艺术最核心的秘密。[7]

---

[1] 图腾也是这样一种发明。但图腾也有明显的不足，比如可以确证甲族是人的，并不能确证乙族是人，反倒可能证明乙族不是人，等等。所以图腾最终要让位于艺术。详见本书第三章。

[2] 正因为恨是人的不能自我确证，因此人们要求“解恨”（解除仇恨）。人们在头脑中也会设定一个程序，在一定条件下抹去恨的记忆，而社会也总是提倡爱，不会也不能提倡恨。

[3] 当然，在生活中，人们似乎也有“仇恨”自然或非人对象的事，比方说咒骂“该死的天”，或觉得某一条狗特别“可恨”。但在事后，当人们“冷静”下来时，就会“自己觉得好笑”。这说明，仇恨一个非人的对象是可笑的。之所以可笑，就因为这种仇恨并不“合理”。显然，人们在理智上，都认为一个非人的对象是“不该”去恨的，而当人们仇恨一个非人的对象时，他就在实际上把它当作人来看待了。

[4] 所谓艺术的“第一推动力”，不等于某种艺术样式或某件艺术品发明或创作时的原始动机或直接动机。这些原始动机和直接动机往往是非艺术的（比如出于图腾、巫术、萨满等目的），而这些艺术样式和艺术品之所以从非艺术变成了艺术，则是“第一推动力”所使然。关于这一点，本书已有所说明。

[5] 艺术欣赏不仅是对艺术产品的消费和享用，也是再创造和再生产，因此也是类劳动。

[6] 至于欣赏者怎样才能欣赏艺术品，艺术家怎样才能让欣赏者欣赏，则是另一个问题，这里暂不讨论。

[7] 从“人的确证论”出发，我们还可以逻辑地导引出关于美的“第一原理”：在本质上，美就是能够确证人之为人的东西，美感就是人的确证感，而审美则是人在一个对象上实现确证和体验确证感的心理过程。这里不再展开论证，留待将来。

EPILOGUE
人的确证需要产生艺术

邓晓芒

〖一〗

现代的人类学家和艺术学家们，在谈论人类文化和艺术现象时，少有不追溯到遥远的史前艺术的。这种“遥远”，不仅指年代的久远，而且是指文明的陌生。现代的印第安人、布须曼人和波利尼西亚人带给今天的研究者们的，是与考古发现一样的远古时代的回声，它使人们陷入深深的困惑和好奇，不由自主地要去探讨史前艺术和文化的奥秘。但由于种种原因——过去是因资料的贫乏，现代则是因方法的陈旧——这一奥秘始终笼罩在迷雾之中。

易中天先生的《艺术人类学》，在当今国内外众多的同类著作中独树一帜。其最显著的一个特点在于，作者首次表明，史前艺术的奥秘并不只是包藏在那早已不留痕迹地消失了的史前人类的一闪念中，也不只是封闭在那重见天日而沉默不语的石斧、陶罐和洞穴壁画中，而且还沉睡在我们自己心里，它就是人们自己的奥秘、一般艺术的奥秘，即“人”的奥秘。对史前艺术的陌生感，无非是对我们自己的潜伏着的、已被遗忘了的本质力量的陌生感而已。

这样，本书在大量引证已由现代人类学家们发现和整理过的考古学、人种学材料时，便有了一个完全不同于实证研究的前提，即对艺术的本质和人的本质的哲学思考。作者提出，为了避免“被那充满魅力的神奇世界眩惑了我们的目光，以至于只能在自己的著作中留下一片散发着蛮荒气息的光怪陆离”，本书的任务是“实现艺术本质的人类学还

原”。当然，在某种意义上，这是一个比起实证的田野考察来更为艰难的任务，也常常是个费力不讨好的工作。当今美学、艺术学和人类学研究的大趋势，是纷纷转向实证材料的介绍和收集，“形上研究”早已被视为过时和“迂腐”。这股实证之风在本世纪从西方刮来，与中国传统的文献考据之学一拍即合。然而，“一个民族不能一刻没有理论思维”（恩格斯语），排斥哲学的结果，只能是盲目追随更糟糕的哲学。其实，问题并不在于是否应当在实证研究中贯彻某种哲学思想，而在于何种哲学能真正一贯地指导我们的实证研究。许多文化人类学著作，如博厄斯的《原始艺术》、卡西尔的《人论》、弗雷泽的《金枝》，其实都已经运用了层次相当高的哲学理论构架，但我们仍然感到，这些理论构架与我们自己切身的生存体验并没有什么直接的关系，只是用来把握那个遥远时代的某些事实的工具而已。

本书则是从我们自己的生存体验出发而进入到具体材料和超验思辨之间的广阔空间的，这就使本书对史前艺术的描述除了文笔的生动、体验的真切之外，平添了一种哲理的深邃。当我们为近年来陆续出版的大批有关原始艺术、原始文化的著作中令人眼花缭乱的实证材料始而感到新鲜、好奇，继而觉得疲倦甚至窒息时，本书却给我们带来了一个完整、具体却又空灵的结构，它给我们提供了思考和反省的余地。在这里，你绝不是一个冷漠的旁观者，不是以专家的眼光去研究“原始思维”或“野性思维”；你会在史前人类的艺术活动和生存活动中，发现你自己心灵的“原始”结构；凭借这一内心结构，你会突然领悟到那些初看起来是如此难以理解、令人困惑的“野蛮现象”，原来是那么亲切动人，你会感到仿佛自己也变成了那些质朴、纯真、充满智慧却又毫不做作的“自然人”的一分子，好像刚刚从动物界的黑暗王国走出来，跨向人类的光明世纪。

作者指出，这一人类共同的心灵结构，这一永远向人类展示无限可能性的光明诱惑的源泉，就是人的“自我确证”结构。人和动物的心理本质最根本的区别在于：动物不在对象上证明自己，人却一定要在某个对象上证明自己，因此他要拥有对象、改造对象，在上面打下自己意志的印记，使之成为“自己的”对象。这一活动并不只是人的“游戏”活动或“巫术”活动，而是人的生存，人作为人的生存，它注定人“必须不断开拓，不断变革现实，不断改造环境，才能生存下去”。丧失这一结构的“人”已不再是人，而是物、动物。

然而，要在“非我”的对象上确证自我，这绝不是人类的天然本性，而是人的自由意志的活动，是违背自然本性的“原罪”。所谓原罪，就是亵渎自然，打破自然的圆融性，甚至向人的自然状态挑战。文身与穿鼻是疼痛难当的，原始舞蹈将人推到精力衰竭和饥饿而死的边缘，祭坛上的牺牲已压抑了对死亡的本能的恐惧。为什么会这样？正如亚当和夏娃对伊甸园的背叛才第一次使他们从动物变成人一样，改造自然对象，包括改变自己的自然身体和本能天性，正是要表明自己和自然对象是截然不同的存在，表明人的自由精神要从自然的沉重躯壳中奋力摆脱出来。图腾与神话，巫术与祭仪，以及由此生发的建筑、雕刻、舞蹈、绘画、音乐，都是人与人之间为确证自己是人而反叛自然所达成的“密谋”。原始人意识中表面上与大自然的和谐，他们在亵渎自然后向自然请求宽恕的和解姿态，只不过表明一种“有意识的自欺”，或一种尚未意识到的“理性的狡计”；但从本质上看，“原罪”必将带来人与自然的分裂和对立，带来堕落的痛苦、道德的沦丧，带来死亡、血泪、暴力和欺诈——但也带来人的觉醒和自由意识的觉醒。

正如在原始人对待自然界的那些天真无邪的小小诡计中已包含着走向文明社会苦难历程的种子一样，现代人怀着极大的兴趣去考察史前人类正在偷食禁果的那一瞬间（尽管是数百万年的“瞬间”）的心灵奥秘，难道不正是一种返回到自我认识的强烈渴望的表现吗？

〖二〗

许久以来，我都在期待有人能提供出一部原始人类的“精神现象学”，就像黑格尔在近两个世纪之前考察文明人类时所提供的那样。原始人类的“意识的经验形态”怎样？他们的“自我意识”如何表现？是什么样的内心世界使他们创造出那些至今令人感到神秘陌生的文化产品？是否有可能在了解和确认那些形形色色的史前“文本”的同时，也揭示出它们呈现在“人的眼睛”面前的“精神现象”？

回答这些问题，不是考古学家的事，也不是一般文化人类学家的事，而是哲学家的事。因为这里要找回的，是人类已然忘却了的记忆，只有哲学的一贯性和由它所揭示出来的人文精神的一贯性，才能帮助我们渡过忘川。考古的发现和实证的材料当然是一个前提。然而，如何解

释这些材料，如何据此深入到远古人类那刚刚苏醒的内心，如何在那种内心世界和现代人的心灵与体验之间达成一种真实而激动人心的贯通，这绝不是仅凭外在的证据就能解决问题的，而需要对人性的系统的知识，这种知识的根据则是体悟，尤其是对人类艺术创造精神的内在的直接体悟。而这一切，没有哲学的思维和哲学语言，是既无法进行，也不能描述和表达出来的。

《艺术人类学》是从美学和艺术哲学的角度对人类早期艺术心灵的一种探讨。作者之所以要探寻原始人类艺术创造的动机、心理状态和文化背景，不仅仅是为了完成一种人类学的描述和建立一种“工作假设”，而是要“最终揭示出艺术的本质”。这一目标，除了德国古典美学的席勒和黑格尔在几乎完全缺乏史前人类学资料的情况下做过某些尝试外，很少为现代的艺术史家和文化人类学家所关注。而当人们抽象地争论“美是什么”“艺术是什么”的时候，也同样很少能够从史前文化的“文本”的阐释出发，来建立全新的、完整的美学和艺术哲学“视界”。该书所提出的任务显然是一个新的起点。“一切科学都是历史科学”（马克思语），本书在方法论上的巨大优势就在于将历史主义的“发生学精神”贯穿于艺术学的研究中，因而实现了逻辑的和历史的东西的统一。

本书上篇阐明的是艺术发生学的“发生机制”。与国内美学界通常限于指出艺术生产源于生产劳动或艺术来自巫术活动不同，本书深入到了生产劳动所建立起来的人类精神世界的现象学结构，即“劳动意识”——自我意识和对象意识——的同格结构。在这里，关键性的一个概念是“确证”：人在制作工具时，使自己的“我”在一个对象上得到了确证，他就能把这个外在对象看作自我，同时也就把内在自我看作一个对象。可见制作工具并不单纯是一个外在的物质过程，同时也是一个内在的精神过程，这一内在过程甚至使人有权说“我思故我在”。因为动物只感觉到外物的存在，却不能把它当作对象来感觉，正如它可以感觉到自己的存在，却不能把它当作自我来感觉一样，而人却不仅能感觉到自己的存在，而且能意识到自己的存在，“他不用在自己身上捏一把，也不用去照镜子，仅仅在思想中就能意识到自己，而且只要他思想，他就能获得这种意识”。

但人对动物的这一超出给人带来的是多么痛苦的代价啊！人背叛了伊甸园，就注定“必须不断开拓，不断变革现实，不断改造环境，才能生存下去”。人所犯的“原罪”就在于：“你既然在对象那里确证了自我，

就得永远为这一确证而创造对象。”只有人才必须确证人之为人。人只有不断自我确证，才能获得原罪的拯救和痛苦的解脱，也才产生人的欢乐、幸福和美感的根源。然而，“所谓自我确证，并非自己证明自己。事实上，一切证明都是他证，所以自我必须由非我来确证。只不过对于人来说，这个非我可以是一个被看作非我、看作对象的自我罢了”。这就说明，为什么人，包括原始人，一遇到一个外界对象，甚至看到自己的自然的身体，都会有一种冲动，要改造它，加工它，哪怕是为了非功利非实用的目的，也要在上面打下自我的印记。他追求的正是自己作为人的本质力量的确证。原始民族的“创世”神话所表明的是，神只能通过创造对象世界来确证自己，因而“‘自我确证感’的确成了人的‘文化无意识’，成了人类看待世界时无意之中起着‘标准’作用的东西”，因为神性作为创造性，就是人性。

这就是艺术必然要从人的哲学本性中产生出来的根据，而这是实用说、巫术说、游戏说等其他一切学说所无法解释清楚的。“由于这种自我确证感是人之为人的必需，因此，自我确证感不再只是生产的副产品，而是生产目的的这一天就终于会到来。于是，事情就会发生根本的逆转：以前是因创造对象而体验到自我确证，现在则是为了自我确证而创造对象了”；这时，对象世界就由现实物质的世界而提升或扩展到观念、精神的世界，人对自身的确证也就充分自由了，而“这个专门为自我确证感的获得而创造出来的精神产品和观念世界，就是艺术”。

然而，自我确证感本身抽象地来看还只是原始人类个体心理的内在结构。但原始人类的“个体”其实只是一种群体关系的或“类”的存在，它是以原始人的社会心理结构或集体无意识为前提的。作者通过原始人类的“图腾制度”揭示出，“所谓人的自我确证，在其现实性上，就必然也只能是人与人之间的相互确证”，而“图腾”就正是这样一种证物或“证人”，通过它的中介，原始人就“不但确证了自我，也确证了他人和在他人那里确证了自己”，因此，“在审美意识的深层，积淀着的也正是与自己的种族的认同感”，即一种社会性的、普遍可传达的情感。这种普遍认同的情感，不但是人的社会性本质的直接表现，也是人类社会得以作为一个群体生存下来的条件。在这种意义上，一切原始艺术本质上都贯穿着一种“图腾原则”，即“它们几乎无一例外的都是有意无意地在通过这些活动传达交流着人类情感，又通过这种情感的交流传达扩大和强化着社会的结合力和凝聚力”。这一原则甚至也贯穿到今天：“在任何艺术家的潜意识中，都有着一种要求欣赏者与之同情同感的期待。”它实际

上体现了艺术的普遍性本质。这些分析表明，该书与一切游戏说、巫术说、实用说等艺术起源论相比，一个最大的特点和优点就在于，作者立足于审美心理学的哲学原理，对艺术的发生做了一种深层次的即精神现象学上的本质规定。

作者由此得出了一个重要的结论：由生产劳动中产生出来的人与人之间在情感上的相互确证和自我确证，即情感的交流和传达，既是艺术的真正起源，又是艺术的最深刻的本质。对生命、生殖的崇拜也好，人体装饰也好，巫术活动和神话也好，无不体现出这一本质。其中，撇开那些虚幻的、错误的观念，其真实的、实际上的功用正在于激发和传达社会性的情感，在于使原始人类获得情感满足的体验。也就是说，人类早期艺术活动在实际的目的上是虚幻的（如巫术是一种“伪科学”），而其虚幻的、想象的即精神方面的作用却是非常实际的。这是一种“有意识的自欺”。之所以“有意识”，正是为了要摆脱客观对象的物质的真实性，而追求一种超越于现实对象之上的更高的真实性。“无疑，只有当自然界成为人类的精神现象时，它才不再以其现实的必然性制约人，反倒作为一种非现实的现象，让人类以超功利的态度，进行科学的研究或者审美的观照。”因此人类早期艺术一开始便表现为一种“抽象”能力，即把事物的表象从事物中抽出来并使之“形式化”的能力。只有这种能力，只有将个体瞬间有限的体验“纳入一个观念的形式结构中，才能超越个体的有限性，成为不但可以在同时代不同人之间普遍传达，也可以在不同时代不同人之间普遍传达的东西”。

作者在上述理论论证、辩驳和阐述中，到处都引证了大量原始文化的生动的资料和事实。读者有时甚至会分不清，作者究竟是要用这些材料证明自己的美学理论，还是仅仅想从理论的高度对材料做系统的整理和描述。但他无疑把读者带入了那个古老而遥远的年代的氛围之中，进入了那些质朴却又神秘的人群的内心世界和精神王国，可以与他们共舞，可以伴他们欢笑，可以为他们的哀伤一洒同情之泪，因为他们在我们眼中不再是一些幼稚可笑的孩子，而正是我们自己的伟大的祖先，具有粗线条的壮丽的灵魂。

〖三〗

本书下篇讨论了原始艺术的分类问题。值得注意的是，这种分类采取了一种自黑格尔以来几乎就再也看不到了的方法，即按照逻辑、按照事物的概念本质及其矛盾运动的发展阶段来分类的方法。通常的分类，都是实证的、经验主义的分类，即对艺术的外部经验形态做纯粹就事论事的归纳，如分为空间艺术、时间艺术，表演艺术、造型艺术、语言艺术，视觉艺术、听觉艺术，等等，实在分不开，就名之为“综合艺术”。这种分类，丝毫不涉及艺术的本质和内在规律，与分类者本人的美学观点和艺术学观点也毫无关系，好像美学家们在别的问题上可以争得死去活来，唯独在“如何分类”上倒能互相点头致意、表示宽容似的。本书作者却根据自己的美学和艺术学原则，把艺术分类建构成了一个贯彻着逻辑和历史的内在一致性的理论体系。这样一种体系，在国内还是第一次出现。

下篇一开始，作者就提出了一个问题：“各艺术门类之间是否有内在的逻辑联系，它们是否能构成一个井然有序的体系？”答案是肯定的。这不仅因为黑格尔在方法论上已经为我们提供了一种“范本”，而且由于马克思对黑格尔学说的“颠倒”，使我们有可能把“整个世界史”看作“人通过人的劳动而诞生的过程”，看作“自然界对人说来的生成过程”。基于这一理解，作者把艺术的发生看作从自然回归到人再深入人的精神的过程，即分为环境艺术、人体艺术和心象艺术三个逻辑阶段。

“环境艺术”分为工艺、建筑和雕塑三个层次。它们主要不是作为艺术而是作为原始人的生存环境来生产的，其艺术材料同时也是劳动生产中所使用的材料，其产品则服务于生存环境并构成环境的一部分。其中工艺无论在逻辑上还是历史上，都无疑是整个系统的起点，它甚至可以视为原始生产劳动的技艺本身；但在随后的发展中，环境的要素就越来越弱，超越环境的艺术的要素越来越强，体现在对材料的形式的处理上，则是由对形式的选择到人为的加工再到自由的创造这一必然进展过程。工具的加工制造只是对材料而言，形式上则仍是选择自然界中已有的斧形、槌形等；建筑的精确的几何形式则是人对自然形式彻底加工的产物；雕塑，特别是神像和图腾雕塑则完全是人创造出来的形象。“选择—加工—创造”，不仅是环境艺术三阶段的进展规律，也是各阶段自身以及其中每个更小的环节的进展规律。如在“工艺”中是从石器工艺到编织工艺再到制陶工艺；在“建筑”中从住宅到祭坛到立石，以及立石中从简单石柱到石坊到图腾柱；在“雕塑”中从有选择地夸张某一部位到“人兽同体”到理想的美的人体雕塑，都是同一条规律在起作用。甚至

整个艺术分类从环境艺术到人体艺术再到心象艺术，也内在地遵循着这条规律，只是层次更高而已。

人体雕塑已透露了“人体艺术”的原则，但它毕竟还是陈列在人周围环境中的雕塑。真正的“人体艺术”是人体装饰、舞蹈和哑剧（戏剧）。人体装饰首先揭示了前此一切环境艺术的“真理”，即显示出“所谓环境装饰，则是人体装饰之所延伸”，因为工具、建筑、雕塑等也不过是人的四肢的延长或外在的身体，“所以，当人们装饰自己的工具和住宅时，也就有一种类似于装饰自己身体的情感”。但人体装饰还只是“在人体上进行艺术创造”，舞蹈和戏剧则已是“用人体来进行艺术创造”了，也就是从把人体当作自我创造的对象进到把人体当作自我创造活动本身了。当然这一“活动”也仍然要有自己的对象，否则无以确证自己；而舞蹈和戏剧则正是由于这对象的层次和确证自己的方式不同，而一方面与人体装饰有了区别，另方面它们两者也相互区别开来。人体装饰从自己身上感到和确证自己，舞蹈者却不但从自己的舞中感到自己，还从舞伴或共舞者那里确证自己；戏剧则除此之外，还必须从一些静观的非舞者（观众）那里感到和确证自己。观众是戏剧的生命，因而戏剧必须有模仿并向观众展示情节，它诉之于观众对整个戏剧产生的旁观者的“心象”，因而已开始向“心象艺术”过渡了。国内外美学界长期难以区分开来的舞蹈和戏剧，在这里获得了一个极其明确的规定：舞蹈不一定要有观众，戏剧却一定要有观众。

“心象艺术”分为绘画、音乐和诗歌，它们“不像环境艺术那样诉诸人的生存空间，也不像人体艺术那样诉诸人的自然存在，而是直接诉诸人的心理活动”，即着眼于人心中形成的表象（心象）。这进一步体现了前此一切艺术（环境艺术、人体艺术）的更深层次的“真理”，即艺术实质上是人的一种精神性的自由创造活动，是“由外在的符号，由刻在自然界和人体上的符号，转化为刻在心灵上的符号”的过程。与戏剧不同，心象艺术的观众不必与艺术家同时在场，艺术家与观众（包括读者）的关系是一种摆脱了时空限制的纯精神性的关系，因而艺术家的创造更为自由，更为个性化，更体现了艺术本身的纯粹本质。

显然，本书的这一分类吸收了黑格尔的一些东西，但也做了很大的改进，例如黑格尔的艺术分类中“工艺”和“人体艺术”还根本不成为独立的艺术门类。更重要的是，作者抛弃了黑格尔“绝对精神”的一整套先入之见，用历史唯物主义来把握丰富的实证材料，所得结论具有一种令人

信服的逻辑力量，并能用来现实地指导艺术批评和艺术实践。黑格尔的艺术起源和艺术分类观与宗教纠缠不清，极大地妨碍了他对艺术规律的准确掌握；本书则没有这一缺点，因而真正做到了通过艺术分类来深入展示艺术本质的逻辑结构和历史真实。

我与中天已有近二十年的交情。记得当年在武汉大学研究生楼，他是中文系的，我是哲学系的，但在美学这一共同领域中我们互相启发，相得益彰。后来又合写《走出美学的迷惘》一书，并以此为教材合开“中西比较美学”课，一时间轰轰烈烈，在二十世纪八十年代的“美学热”中很是弄了一阵子潮头。如今命运使我们天各一方，美学热也早已“降温”。但中天兄对美学一直锲而不舍，功力日见其深。这部《艺术人类学》充分表明，他已将国内的艺术起源研究提升到了一个新的层次，即现象学和哲学人类学的层次。这是他在目前美学界理论兴趣日益消沉的现状下为美学所做出的一个令人惊叹的成果。

艺术人类学

产品经理 | 汪超毅　　封面设计 | TT Studio

产品总监 | 贺彦军　　技术编辑 | 顾逸飞

Kindle电子书制作 | 李元沛

出品人 | 吴畏