

贴近“艺术”的艺术人类学

李 立

摘 要：学界主导的意见是将艺术人类学视为文化人类学的学科分支。“艺术”二字提示，不能将艺术人类学的对象完全等同于“文化”。当前的艺术人类学研究与艺术存在某种疏离，应该尝试回到并回应艺术学、美学提出的艺术问题，为艺术人类学寻找相应的对象和议题，思考如何将其延展到艺术人类学中重新厘定，而不是简单地加以摒弃。促使学科之间形成有意义的对话主题，使艺术对象真正成为艺术人类学研究的焦点。

关键词：艺术人类学；学科；艺术问题；艺术对象

一、作为“学科”或作为“学问”

成为学科或被称为学科，应该是一件很严肃的事情。尽管人类学形成于19世纪，但1954年被联合国教科文组织正式承认为一个学科，仍然具有标志性的意义。即便艺术人类学足以成为一个学科，在目前的中国，这还只是一种可能性而非现实。谈论艺术人类学学科建设、学科规范的合法性，可以指其尚未建成或需要建成一个学科，或者指的是把艺术人类学放在文化人类学这样的学科下建设和规范，而不是说艺术人类学已然成为一个学科。大概因此，有的学者将艺术人类学称为文化人类学的学科分支，有的学者更愿意选择“人类学艺术研究”这一说法而非“艺术人类学”^①——末尾的“学”字容易引起争议。人类学的艺术研究与社会学的艺术研究、哲学的艺术研究、宗教学的艺术研究、心理学的艺术研究，构词法和用意类似，均是将各具特色的艺术研究放在特定学科下看待。在《中华人民共和国学科分类与代码表（国家标准 GB/T13745—2009）》中，除人类学的艺术研究外，上述其他学科的艺术研究都已获得二级或三级学科代码，从而成为艺术社会学、艺术美学、宗教文学艺术（以及佛教、基督教、伊斯兰教艺术）、艺术心理学。艺术人类学在将来完全有可能被认可成为学科，在此之前，我们可以把艺术人类学理解为一种与艺术和人类学有关的特定“学问”。

学术时势和学科精英的造就，使文化人类学在当今中国渐呈显学之态（至少在某些领域）。与以往偏好思辨的学科相比，它确能为诸如审美

（美学）、艺术、文化等20世纪80年代以来形成的热点重新注入清新的空气和新颖的方法。在文化人类学取得进展的同时，其他学科也随着学术风气的更新而变换姿态和方法。在划定各自学科领地的同时，相互的借用与交叉也就愈发明显。相当一部分学者先后接受不同学科的训练或熏陶，具备跨学科研究能力和多学科身份。对于不同学科的优劣长短，他们最为清楚。所以，一方面出现不同含义（不同学科主导）的艺术人类学（或审美人类学、文艺人类学、美学人类学）；另一方面，一种含义的艺术人类学会受到另一种含义的艺术人类学的指责。而且，因为对局限性的清楚认识，指责有时显得深刻而尖锐。

艺术研究的学科分化与方法更新，不只发生在艺术与人类学之间。就西方学脉而言，最早触及艺术问题的是诸如柏拉图那样的哲学家，而后是研究艺术问题的美学（或艺术哲学）在哲学中的崛起，再后来就是艺术学从美学中分离，并要求自己独立的学科地位。在中国，很长一段时间，艺术问题被放在美学的框架内讨论，另一个从文学理论中派生出来的学科——文艺学（它在《学科分类与代码表》中准确的名字是“文艺美学”，“文艺学”应是简称）也占据艺术问题研究的半壁江山。相比起来，艺术学的声音很微弱。一位从文艺学转入艺术学的学者深有感触“厘定艺术学的学科对象与研究领域，除了必须正确处理好艺术学与美学的关系之外。在我看来，还应大致厘定艺术学与文艺学及美术学的关系”，“文艺学的发达又颇有些‘喧宾夺主’的态势，历史悠久、传统深厚的文艺学常常显得

*作者简介：李 立，云南师范大学艺术学院教授、博士（云南 昆明，650031）。

①参阅黄 泽《人类学艺术研究的历程与特质》，《广西民族学院学报》（哲学社会科学版）2006年第4期。

似乎足以与初出茅庐的艺术学平分秋色”。他设计的分配方案是，文艺学以语言文学为对象（近乎“文学学”），而艺术学体系又将文学（语言艺术）包容进来。似乎有了一种逆转，不是文艺学包括艺术学，而是艺术学包括文艺学。^①

在学科分化日趋明显的时代，讨论学科边界是必要的，甚至不妨成为具有知识社会学意义的自反性研究主题。同时，学科分化及跨学科的结果肯定不仅是对正确、正当或正统的话语竞争，更应该提出关于学科合作与主题延续的建设性方案。这是跨学科研究的优势所在，也是跨学科学者的优势所在。具体到艺术人类学，尽管它究竟归属于文化人类学还是艺术学（目前看，前者更具主导性^②）并非毫无争议，而争议也并非毫无意义，但更值得我们思考的，是从美学、文艺学或艺术学而来的那些概念、命题如何获得新的生机，如何延展到艺术人类学中重新厘定，而不是简单地加以废弃。这样，促使学科之间形成真正的对话主题而不是自说自话，也使艺术（而不仅是文化）真正成为艺术人类学的研究焦点。

二、艺术人类学与“艺术”有何距离

从事艺术人类学研究的人，大致可能受到两方面的挑剔。一是被认为没有真正做出文化人类学的味道（来自文化人类学界），二是被指所做的研究有艺术研究之名而无艺术研究之实，做的是文化研究、民俗研究而非艺术研究，或者把艺术对象当作民俗文化对象来研究，甚至于研究对象是否可以称之为艺术也很牵强（来自艺术实践与理论界）。总之，不通晓人类学的人进行艺术人类学研究与不通晓艺术的人进行艺术人类学研究，其牵强与偏颇程度不相上下。

艺术人类学作为一种研究（即便是实证研究）与具体的艺术实践之间可能存在隔膜。与艺术哲学和美学相比，从人类学立场出发的艺术人类学想要转变的正是理论形态的艺术哲学和凌驾于艺术之上的美学的视角，从而将艺术（包括艺术哲学和美学）放回到与实际生活密切相关的艺术世界之中，以尊重当事人自己的解释为前提来解释艺术，或解释当事人对艺术的解释。

从现有艺术门类看，艺术人类学研究对象的种类偏重于造型艺术、口承文学、音乐等门类，

而忽视其他艺术门类。这种状况一方面取决于早期西方人类学的民族志博物馆建制（主要收集有形的、可移动的物品），另一方面也与艺术人类学研究者自身艺术分析能力的局限有关。

还有一种指责，针对的是某些艺术人类学研究仍在探讨关于原始艺术或艺术起源的过去时话题。现代性和全球化的卷入与冲击、对社会进化论的怀疑以及对知识与权力关系的意识，使少数民族或汉族农村的原始主义表述（“活化石”、“原生态”等）变得十分可疑。改变这种局面的方案，一是把少数民族或汉族村落的艺术放在当下时间进程中审视，将虚拟的过去时转换为现在进行时，关注社会行动者的现实的诉求和行动的力量。^③二是扩大艺术人类学的对象范围，从少数民族或乡村到城市、学院和主流艺术界，从民族民间俗文化中的艺术到都市人群、专业人士的雅文化中的艺术。^④实现此转变之后，我们进而要注意这样的问题：现在进行时的艺术如何与过去时态的艺术相互勾连，因为某些传统在当下的生活场景中有所遗留，而原始主义表述不仅为学者所用，也被文化持有者或社会行动者所用。在将艺术人类学对象由俗而雅地扩大时，要觉察雅俗之别和雅俗之间如何转换、流通。

泰勒时代的艺术人类学或人类学的艺术研究，因为把艺术主要作为一种文化现象来看待而与艺术学、美学或文艺学意义上的艺术研究有所隔膜，那么，当艺术人类学之名和艺术人类学研究组织得以成立，艺术人类学与艺术之间隔膜就应当有所消融。我们应当在艺术这个范畴下培养一种真正的艺术人类学意识和眼光，而不是远离艺术来探讨艺术。艺术学或美学意义上的艺术研究可能使我们看不到艺术在生活之中，看不到艺术的社会性与文化性，而离开艺术的艺术研究却使艺术完全融解在生活之中，成为社会文化的表征，失却艺术自身的特性。艺术是文化，但同时也是一种特殊的文化。

应当站在艺术的角度促使艺术人类学进入艺术的世界，因为“艺术的人类学研究所面临的一个绕不开的问题是：缺乏一种关于人类学视野中的‘艺术’的整体认定”。^⑤在辨析艺术人类学的学科性质、为艺术人类学进行学科定位之余，我们不得不面对一些最基本的问题：艺术人

①陈旭光《艺术为什么》，北京：中国人民大学出版社，2004年，第36～37页。

②参见王建民《艺术人类学新论》，北京：民族出版社，2008年，第154页《艺术人类学译丛总序》，载[英]罗伯特·莱顿《艺术人类学》，李东晔等译，桂林：广西师范大学出版社，2009年。

③参见何明《学术范式的转换与艺术人类学的学科建构》，《学术月刊》2006年第12期。

④参见方李莉《艺术人类学研究的沿革与本土价值》，载中国艺术人类学会编《艺术人类学的理论与田野》，上海：上海音乐学院出版社，2008年。

⑤洪颖《论作为艺术人类学研究对象的“艺术”》，《民族艺术》2010年第1期。

类学的研究对象是什么?作为艺术人类学对象的“艺术”又是什么?就前一个问题,仅从对象的性质看,有的称为“艺术人类学”的研究与称之为“文化人类学”或“民俗学”研究并没有太大区别。它的对象也许与“艺术”这个词擦边,但其研究视角、概念与艺术问题有很大距离。就第二个问题而言,尽管自现代主义和后现代主义以来,艺术的传统定义日趋模糊,其讨论也日趋开放而多元化,充满哲学意义和社会文化语境的诸多不确定性,但在断裂中仍有延续或某种对应性。理解现代主义与后现代主义,要把它们放在对抗传统、超越传统、与传统对话的前提下才能完成。它们关于艺术的讨论,无论走得多远,所针对的还是那些最基本的艺术问题(从基本的艺术问题出发)。同样,无论艺术人类学具有如何开放的艺术定义和理解,其出发点或突破点应该是基本的艺术问题。只有在这些问题及其相应的范畴中,艺术人类学才能找到自己的艺术的对象,才能以自己的方式重新回答“艺术是什么”这样的问题,从而与当前的艺术学或美学展开有的放矢的合作或针锋相对的对话。

乔治·马尔库斯和弗雷德·迈尔斯在《文化交流:重塑艺术和人类学》的中文版序言中指出,20世纪80年代以来,人类学与艺术之间的交流得到鼓励,艺术界和人类学界二者都在寻找自身研究的新主题,因为它们传统的研究主题和对象发生了巨大变化。^①霍华德·墨菲和摩尔根·帕金斯在2006年出版的《艺术人类学》中认为,人类学“直到最近,还是停留在有关艺术定义讨论的外面,目前欧美艺术实践的每一部分都已经在被热烈地争论着,而在这些争论中,人类学的思维方式经常是对艺术有影响的。因此,人类学家应该加入这种讨论,并做出自己的贡献”。^②

三、进入艺术人类学的“艺术问题”

自从1817年黑格尔在海德堡的美学演讲中预言“艺术之终结”以来,经典性的艺术定义、体裁分类、作者主体性、艺术与生活的界限等等均被动摇。追随维特根斯坦“语言游戏”和“家族相似性”思想而来的古德曼、肯尼克和维兹等人否认艺术的可定义性,古德曼认为我们不

应该问“什么是艺术”,而应问“某物何时何地成为艺术”。与此相似,乔治·迪基认为艺术之所以为艺术在于特定的“惯例”(包括艺术惯例和社会惯例),因而“一件艺术品就是某人说我叫这个东西为艺术品的客体”。^③伊哈布·哈桑借用巴赫金的“狂欢”一词描述后现代艺术体裁混杂、滑稽模仿、言语狂欢等现象,什克洛夫斯基则认为“新的艺术形式的产生是由把向来不入流的形式上升正宗而实现的”。^④在艺术主体性方面,本雅明探讨艺术的机械复制性,福柯、德里达从不同角度颠覆西方古典时期以来建构的人的主体性,罗兰·巴特从文本自身出发宣告文本作者主体性的“死亡”。

上述线索和问题,可以重新进入艺术人类学的视野和论域。当我们在村落情境中讨论乡民艺术时,当我们在人类学意义上的地方感中讨论艺术与日常生活的关联时,应对这些曾经“前卫”的问题何尝不是一件有意义的事情。传统的艺术概念很难对现代与后现代艺术现象加以定义、分类和解释,面对民间艺术时同样如此。比如,贵州省的“安顺地戏”在当地人称为“跳神”,它的一个传承人一再强调“‘地戏’(跳神)不是‘戏’”。^⑤张士闪在《乡民艺术的文化解读:鲁中四村考察》中事先声明“我们将本书所涉及的小章竹马、井塘村与东营村的仪式歌、洼子村的‘啦呱’等归类于乡民艺术,主要出于对传统民俗学、艺术学研究分类惯例的遵从,也为行文方便。因为在这些活动的展演过程中,尽管蕴含着大量的艺术因素,但作为其传承主体的村民从未视之为‘艺术’。”^⑥正如布洛克就“原始艺术”所言,“它之所以是艺术,并非是因为那些制造和使用它的人说它是,令人啼笑皆非的是因为我们说它是”。^⑦按照传统或艺术院校形成的艺术概念去理解民间艺术,或为民间艺术的体裁分类,将每一个认真对待民间艺术的研究者置于苦恼或尴尬的境地:找不到恰当的词来对应,找不到恰当的艺术体裁来归类,以至于有时我们甚至怀疑民间到底有没有我们所谓的艺术或艺术的种类。

正是在民间到底有没有艺术这个问题上,艺

①参见 [美] 乔治·马尔库斯,弗雷德·迈尔斯《文化交流:重塑艺术和人类学》,阿嘎佐诗等译,桂林:广西师范大学出版社,2010年,第2页。

②转引自方李莉《艺术人类学研究的沿革与本土价值》,载中国艺术人类学学会编《艺术人类学的理论与田野》,上海:上海音乐学院出版社,2008年,第16页。

③陈旭光《艺术为什么》,北京:中国人民大学出版社,2004年,第166~167页。

④陈旭光《艺术为什么》,北京:中国人民大学出版社,2004年,第263页。

⑤参见李立《在学者与村民之间的文化遗产》,北京:人民出版社,2010年,第78~86页。

⑥张士闪《乡民艺术的文化解读:鲁中四村考察》,济南:山东人民出版社,2006年,第6页。

⑦ [美] 布洛克《原始艺术哲学》,沈波等译,上海:上海人民出版社,1991年,第3页。

术人类学要停下来深思。民间是艺术人类学研究最初也是最主要的阵地，“作为艺术人类学对象的‘艺术’是什么”与“民间有没有艺术”这个问题直接相关。西方人类学对于土著或小规模社会有无艺术的讨论，有助于回答这一问题。在距今80余年前出版的著作中，罗伯特·路威批评有的人将初民艺术视为毫无美感可言的“实用之从仆”，他认为“爱美之心，四海相同”，“艺术的嗜好实为人性中的若干根深蒂固代远年湮的因素之一”，初民也有“为艺术而创造的艺术”，他们当中的艺术家也能够“以技术与美感为指归”。总之，艺术是人生的一个基本事实，是人与其他生物区别的重要标志。^①与此相似，雷蒙德·弗思认为，无文字民族具有与西方人共同的审美感知力和判断力，他们的艺术品同样综合了经验想象和情感因素，同样能够唤起由线条、色彩和动作引发的情感回应，可以称之为“审美”。^②罗伯特·莱顿基本上认可弗思的判断，不仅如此，他认为弗思过于“保守”地“将一个民族有关周围世界的理念和概念仅看作社会生活的附属，而没有把它当成经验性的有创造力的真实积累”。^③弗思为艺术分析提出的命题，一是发现艺术的生产和使用对其所属的社会有何影响，二是找出艺术的形式特征所表达的价值本质。在莱顿看来，第二个命题本来具有自身的意义，弗思却使它完全依附于第一个命题，艺术作为艺术的探究也就早早地断送了。基于这种认识，尽管研究的是诸如西非或澳洲小型社会的非西方艺术，莱顿为艺术人类学选择的分析工具和表述框架却是西方美学或艺术哲学式的，他探讨艺术的定义、美学与审美传统、艺术家的价值观与创造力、艺术风格的多样性及其形成等似乎不应该出现在艺术人类学而应该出现在艺术学、美学或艺术哲学中的话题。与此同时，他回顾与应对柏拉图、亚里士多德以至潘诺夫斯基、贡布里希等人提出的那些经典的美学或艺术问题，而泰勒、博厄斯、马林诺夫斯基等人类学家提供的例证和观点则穿梭其间——艺术（美学）与人类学就这样镶嵌在一起。莱顿的立场很明确“尽管世界各地的各种文化都创造出了丰富多彩的艺术形式及内容，但这些艺术家们却是被某种共同的目的、共同的问题以及共同的程式所限制与激励，这些共同性证明了在文化生活的探

索过程中存在着一种特别的技能。”^④

这种特别的技能就是艺术创造力。正如王建民在《艺术人类学》中译本后记中总结的，对于莱顿，如何看待艺术的审美或者艺术的形象性是艺术人类学的焦点问题。尽管受到另一位人类学家盖尔的质疑，^⑤莱顿的框架有其深刻意义，尤其对于适应了用社会结构或文化功能来解释艺术而远离艺术问题本身的中国艺术人类学而言。如果说，用西方美学或艺术学的范畴去探讨非西方艺术现象有可能产生有意或无意的误读而有某种殖民主义文化“后遗症”之感，那么基于某种文化二元论而否认非西方艺术与西方艺术范畴有任何共通性，是否同样如此？康德看到审美判断与概念认识和功利性相区别的独立性（包括艺术作为天才之作的独立性），同时又看到人类审美的“共通感”（或“共同感受力”）。在莱顿那里，我们可以清晰地听到这二者的回声。如果我们不把“艺术”二字狭隘地理解为“我们的艺术”（本文化的艺术），那么可以说，“他们”也有“他们的艺术”。进而，在“我们”与“他们”同为“人类”的前提下，“我们的艺术”与“他们的艺术”分享“人类的艺术”的某些共性，比如形式法则的遵从和对美感的追求。

对于当前中国的艺术人类学，莱顿的启示不仅是理论性和有关学科定位的，也是一个有关如何使艺术人类学落实在艺术问题上的有益的操作示范。我们可以选择像他那样让艺术人类学迎着艺术或美学问题而上，为艺术的讨论带来一种新的开放。重新解释被以往艺术研究纳入到自身体系中而又处理不好的民间艺术现象，同时呼应现代、后现代艺术实践与理论对传统艺术观念的挑战（艺术是什么？成为艺术的条件是什么？艺术与美的关系是什么？等等），使艺术人类学有自己更多一显身手的用武之地，有更多与其他艺术研究对话的机会和话题。进而，我们去发现关于“美”或“艺术”的地方性理解和民间性解释“他们”关于“美”或“艺术”有何手法、说法、用法，这些手法、说法、用法与“我们”的手法、说法和用法又有何不同。最终，我们在艺术人类学框架中进行有意义的“翻译”。

（责任编辑 洪颖）

① [美] 罗伯特·路威《文明与野蛮》，吕叔湘译，北京：北京三联书店，1984年，第185～189页。

② 参见 [英] 罗伯特·莱顿《艺术人类学》，李东晔等译，桂林：广西师范大学出版社，2009年，第15页。

③ 参见 [英] 罗伯特·莱顿《艺术人类学》，李东晔等译，桂林：广西师范大学出版社，2009年，第48页。

④ 参见 [英] 罗伯特·莱顿《艺术人类学》，李东晔等译，桂林：广西师范大学出版社，2009年，第257页。

⑤ 盖尔质疑人类是否存在统一的审美标准，以及是否能用符号学的方法研究小规模社会的艺术。参见 [英] 罗伯特·莱顿《艺术人类学》“原作者中文版序”，李东晔等译，桂林：广西师范大学出版社，2009年。