

生活的艺术化: 自者的日常生活与他者的艺术表述

麻国庆

摘要: “自者”和“他者”构成关涉生活中的艺术的两个群体,也代表着研究艺术问题的两种视角。“自者”视野中的民间艺术与日常生活相融合,反映着其理想、愿望、情感。而“他者”往往将日常生活审美化,呈现在其眼前的是“自者”审美态度、审美情趣的反映。结合中、日、韩等国的相关个案,围绕“自者”和“他者”对生活中的艺术的理解加以阐述和分析可知:从积极的一面来看,“他者”的艺术表述可为此类艺术的传承和发展起到重要的推动作用;但如“他者”过多介入,让生活中的艺术活动远离生活语境而进入到以艺术审美评价或艺术商品为中心的现代知识语境,其本质意义又会发生改变,成为“再造的生活艺术”。

关键词: 生活艺术化; 自者; 他者; 艺术表述

一直以来,让艺术与日常生活分离而相对独立,还是让艺术回归生活、让日常生活呈现审美化趋向,都是艺术界探讨的问题。贡布里希在其《艺术的故事》一书中多次重复一句话:从来没有存在过以大写A开头的Art(艺术),而只是存在“艺术家”(artist)。^①当然,这句话有值得商榷的地方,但贡布里希也只不过在阐述他的艺术观念:艺术本来与工艺是一回事,都有着外在的目的。这种理解恰恰也说明了一个问题,艺术之所以称其为艺术,作品本身是一方面因素,而另一方面则取决于特定时代、特定社会外界对作品的看法和创作者对作品的认同。即,这里所说的“认同”应理解为来自“自者”的自我表述和来自“他者”的艺术表述两方面的内容,其恰合于艺术人类学的研究旨趣,在对日常生活中的艺术的界定和分析的视角下,形成对生活、艺术、审美和商品之间在不同群体、地域和文化中的相对判断和价值观念的认识。

回归生活一直是艺术人类学讨论的话题之一。艺术人类学的研究,其实是对与人们的精神世界相关的审美性予以关注;同时也对某种文化中的神圣物(如图腾柱、祭祀物等)如何变成“他者”的艺术化的商品等进行讨论;当然也不排除对于乡民艺术的生产过程中的文化再建构和地方性认同等的思考;并且,特别是标以“原始的”、“原住民”的艺术,在今天具有了一种世界性的价值,已经完全进入了艺术家的市场流通领域,此种具有商品价值的“物”也成为艺

术人类学关注的领域。生活中的艺术构成了艺术人类学基本的研究对象,而这一研究对象显然和艺术学科中的纯艺术有着很大的区别。生活中的艺术,更多地表现为日常生活场景中的民间艺术、民间工艺以及原住民艺术,对拥有和使用它们的“自者”来说,这就是他们的生活常态,他们在节日庆典、民俗仪式中不知不觉地完成了日常生活的艺术化;而作为“他者”——学者、政府人员、文化产业者、艺术爱好者等,则在自觉或不自觉的状态下对日常生活中的艺术加以表述,但这种表述在历史发展过程中、在当下的语境里,往往因为出发点的不同,与“自者”的视野相碰撞,形成一些困惑。

一、艺术化的生活: “自者”眼里的生活常态

德国学者格罗塞曾在他的著作《艺术的起源》中提到,所谓的艺术的活动,也就是审美活动,其本身就是一种目的,并非是要达到他本身以外的目的而使用的一种手段。他举出一个例证“雅典青年们在马拉松(Marathon)地方对波斯人进攻,是一种实际的活动,当他们举行胜利庆祝时,他们的武装跳舞,却是审美的活动。介乎实际活动和审美活动之间的,是游戏的过渡形式。游戏和艺术的不同之处,就因为它和实际活动一样,常常追求一种外在目的,而游戏和实际活动的区别,却因为它本身也含有愉快的情感

*基金项目:“中央高校基本科研业务费专项资金”资助项目成果

作者简介:麻国庆,中山大学社会学与人类学学院教授、博士生导师(广东广州,510275)。

①[英]贡布里希《艺术的故事》,范景中译,北京:北京三联书店,1999年。

因素；只有艺术是仅仅注重活动的本身，而毫不注重那无关紧要的外在目的。”^①从这段话中，我们发现，格罗塞实际是在生活和艺术之间设置了一个过渡阶段，也就是游戏阶段，这一想法也构成了艺术起源学说之一。之后他还举出另外一个例子：澳洲人的科罗薄利（corroborry）舞，在跳舞时，舞者在他们自己的节奏运动中体验到一种快乐，是一种现实生活向游戏的过渡；宴会前的涂画身体，它的美的效能不在动作本身，而在那种动作的最后结果，是一种游戏到艺术的过渡，具有了艺术活动的特性。而愉悦的情感则是构成艺术的一个重要的衡量因素。^②

实际上，虽然格罗塞一直努力撇清艺术和生活分属两个不同的阶段，但是我们也同样看到艺术来源于生活的现实。正如车尔尼雪夫斯基所说：美是生活的，只有在生活中才有美，也就是说生活是美的。美是实际生活中的，人们从生活的体验中得到美感。“任何事物，凡是我们在哪里看得见依照我们的理解应当如此的生活，那就是美的；任何东西，凡是显示出生活或使我们想起生活的，那就是美的”。^③我们不妨将视角从两位国外学者的论述移回所要研究的民间社会。在民间社会里，下层民众奉行的文化往往区别于上层文化，具有高度世俗化的特点，主要通过口传心授或民俗规约对民间文化进行有效的传承。而与民众生活息息相关的人生礼仪、岁时活动、节日庆典，以及有关生产、生活的其他习俗（包括有关乡土风情的传说，传统的民间艺术以及手工技艺等），往往构成丰富多彩的民俗文化。就这些民俗文化的一部分来说，经过长时间的蜕变，其已经开始或完成了由生活常态向艺术形态的转变，构成了民间生活中的艺术。此类艺术存在于乡土生活中，构成了作为其所有者的乡民——“自者”的生活空间的一部分；而具体的创作者也往往就是乡土中的一员，没有特殊的身份区别，没有被当作艺术家。总之，人们并没有刻意地去区分何为生活，何为艺术。

无论中外，民间信仰都曾经是传统社会日常生活中不可或缺的部分。然而在民间信仰活动开展的过程中，往往有大量的生活中的艺术的参与，甚至有些仪式也渐趋演变成一种艺术形式。西方文化史研究成果证明，在古希腊时代举行的酒神节仪式当中，舞蹈者们跳着奇奇怪诞乃至淫荡的舞蹈。此外，还有其他各色娱乐活动，其间

充斥着揶揄打趣和打情骂俏，还有以演唱庄严肃穆的酒神赞歌为竞赛内容的赛歌互动，以及上演悲喜剧。节日期间，人们狂吃滥饮，喧闹吵闹。特别值得注意的是，至少在某些地区，平日里绝少沾酒的女性也会畅饮狂舞。西方文化史专家们认为，所有这些节日活动，其最初的目的，只是为了表达对丰产之神的崇敬，但是后来逐步演变成象征某种更高层次的思想活动，即一种人类的期望，并且在狂喜中已经驶向了人神合一。^④从西方的狂欢节中我们看到，信仰中的仪式活动和艺术无论在形式上和功能上都形成了一种潜在的联动关系。同样，在笔者观察过的云南省弥勒县阿细祭火节中可以看到这种联动关系。

二月初三这一天，云南省弥勒县的红万村要举行祭火活动，组织者安排人们挖取朱砂赭石等矿物颜料，捣碎浸泡后用作在身体上进行彩绘的颜料（现已开始用绘画颜料来替代）。男人们将身体涂色，通常有红、黄、黑、白、褐5种代表大地的颜色；还有的将被彝族尊为圣物的葫芦和地涌金莲花涂抹上鲜艳的色彩，夸张地挂在生殖器前。在广场上举行了传统的钻木取火仪式，当地毕摩用力吹响了牛角法号，参加祭祀的男人和男孩们则在村外的密林中做欢呼雀跃等夸张动作。当“毕摩”将获取的火种放在“火神”座下的火盆之内后，火盆被抬起，人们燃放鞭炮，敲打锣鼓，护送“火神”并为之开道。“火神”威风凛凛，周游全村。人们边走边舞，最后来到村旁的一块土地上，赤足俯身，祭拜大地，感谢火神。下午4点之后，村人又集中到山上来祭祀山神。据曾经在那里参加过前几次祭祀活动的参与者说，现在的仪式已经简略了很多。最后，村人集中在附近聚餐，事实上是一场盛大的飨宴。可见，他们的这种狂欢实际上已经由一种信仰仪式转而与娱乐活动成为一体，且属于全体村民的一种游乐，是生活常态中的一种特殊阶段，而在这一阶段，我们看到了艺术的孕育与变迁。

此外，具有代表性的日常生活中的艺术还应提及面塑艺术。面塑艺术历史悠久，分布较广，而比较出名的则是山东菏泽面塑艺术，其依托民俗生活而产生。笔者指导的博士生杨帆在菏泽做调查，据她论文中提到的有关碑文记载，清咸丰二年（1852年）江西弋阳的米塑艺人王清原、郭湘云来到穆李村，与当地的花供艺人郝胜、杨白四合作，把面塑与花供技艺结合起来，形成了

①[德] 格罗塞 《艺术的起源》，蔡慕辉译，北京：商务印书馆，1996年，第38页。

②[德] 格罗塞 《艺术的起源》，蔡慕辉译，北京：商务印书馆，1996年，第39页。

③北京大学哲学系美学教研室 《西方美学家论美和美感》，北京：商务印书馆，1980年，第242页。

④参阅[德] 利奇德 《古希腊风化史》，杜之等译，沈阳：辽宁教育出版社，2001年，第110~143页。

今天的面塑存在形态。20世纪七八十年代,当地很多村民学面塑都是为了养家糊口,他们走街串巷靠卖面人补贴家用。那时捏出的面人品种少,色彩比较单一,大多是小孩子拿着玩,但仍然是乡民日常生活中不可多得的供欣赏和把玩的民间艺术品。后来,不少年轻的面塑艺人背井离乡,尝试到外地发展。他们挑着担子走南闯北,虽然饱尝了颠沛流离的艰辛,但同时也把这种面塑艺术的风采带到了其他地区,并以生动形象、粗犷、豪放、乡土气息浓郁等艺术风格而驰名中外,“天下面塑出菏泽”的美誉由此传开。到了20世纪90年代,随着市场需求逐渐扩大,面塑艺人们通过不断钻研,在面团里增加了防腐、防裂、防霉材料,不仅使面塑的保存期变长,而且品种日益丰富,色彩更加鲜艳,观赏性更强了。而今,随着生活水平不断提高,人们对民俗艺术越来越感兴趣,面塑自然作为一种民间艺术品,以它独特的魅力打动越来越多的人,并再次成为“自者”眼中的艺术品,装点其日常生活。

二、生活的艺术化: “他者”视野中的艺术表述

从民间社会的角度来看,用纯艺术的标准对民间生活中的艺术进行限定和区分显然是不合适的。民间审美文化习俗存在于特定的时间和空间之中,随着社会的发展而不断调适,因此,审美现象常常刻上了各个时代的烙印。因此,关于日常生活中的艺术化活动的研究,需要将民间审美文化置于历史发展的某个时段中,但也要注意与整个社会文化变迁历程的关联。实际上,在强调纵向过程化研究时,我们会发现一个有趣的现象,就是日常生活常态下的“自者”,在充斥着民间艺术的仪式活动和节日庆典等等民俗活动中,他们并没有察觉到自己正在进行一种艺术活动,或者参与一种艺术活动,在他们的视野中,这种活动其实和常态的日常生活一样,至多是常态生活的一个高潮。比如各地区的剪纸、广东的飘色等等。但是,潜藏于生活中的艺术活动经过长时间的发展,如何被发掘,如何加以分化,又如何“登堂入室”与高雅艺术共同讨论而成为被关注的焦点和话题?这其中,“他者”的艺术表述起到了重要的作用。

派克(Pike)、哈里斯(Marvin Harris)在《主位和客位:局内人——局外人之辨》(Emics and Etics: The Insider/Outsider Debate)一书中^①重新思考了主客位理论的发展、其多学科

的运用,以及运用中所产生的矛盾。一般而言,在艺术人类学的方法论里,主位,尤指从文化内在的角度分析解释文化;客位,则强调从文化外部对该文化进行审视和理解。与“主位—客位”相关联的另一个问题,便是文化“局内人(Insider)——局外人(Outsider)”问题。所谓“局内人”和“局外人”,实际上是指人类学调查和研究过程中存在的两种文化身份或社会角色。由于各种文化都有自己的观念体系,文化执行者通常按照本文化的观念体系认识事物和理解问题,因而属于该文化的局内人。外来学者用属于自己文化的观念体系来认识和研究不属于自己的文化时,他就是这种文化的局外人。这种划分在跨文化的比较研究中较为常用,但是,结合本文的论题,我们也可以转换一下思路。在文化同质的地域,我们可以将这两种身份的内涵进一步加以扩展:一是生活在文化区域的“自者”,享有该地区文化、消费该地区文化;另外就是“他者”,是对该地区文化感兴趣、做研究或者具有其他目的性的群体,当然其身份、地域属性可以具有多重性,可以是文化同质区的“他者”,也可以是文化异质区的“他者”。

无论是原始艺术、民间艺术还是现代艺术,艺术家从事创作,不仅为他自己,也是为别人,虽然他不能说美的创作目的完全在于感动别人,但是涉及他所采用的形式和倾向,则实在是取决于公众的。无论哪一件艺术品,公众和作者所占的地位是同样重要的。而公众往往构成了“他者”,他们对艺术作品的表述则会影响到艺术品原来的性质和意义。

我们可以透过原始民族的艺术的发展看到“他者”对原始艺术进行表述的后果。在20世纪之交,那伐鹤人(美洲西南部的印第安人)的制毯业已成为一门垂死的艺术。对土著的美洲人来说,与其经过纺、染、缝等手工操作过程制作传统的毛毯,不如从“英国的”商人们手中购买色彩明亮的毛毯,这要来得更容易、更便宜。在关键时刻,美国的旅游者、殖民者和贸易采集者对日渐稀少的作为“原始艺术”的毛毯表现出极大的兴趣;更为重要的是,他们愿意为古老的毛毯花去一笔数目可观的费用。那些仍记得毯子制作方法的部落成员被选出来,重新开始用传统的方法生产毯子,只是这次是为了向旅游者和“英国的”贸易采集者“出口”物品。再如,在非洲,雕塑者被鼓励着生产更多的木雕制

^①Thomas N. Headland, Kenneth Pike, Marvin Harris (eds.), *Emics and Etics: The Insider/Outsider Debate*, London: Sage publication, 1990, p. 29.

品,这并不是为了社会中日渐稀少的宗教和仪式的运用需求,而是为了赚钱的欧洲市场。^①

当然,上述是“他者”的存在影响原始艺术这种生活艺术的例证,这种例子其实在现代社会中民间艺术、民间工艺的发展过程中仍然可以看到。往往由于“他者”的介入,很多民间艺术脱离了原有的生活空间的艺术场域,向一种新的形式发展。比如陕北的秧歌,在“他者”的艺术表述中,逐渐由酬神舞蹈变成娱乐气息浓郁的民间舞蹈,最后发展成为政治舞蹈。陕北地区绥德、米脂等地都有“闹秧歌”习俗。每年春节各村都要组织秧歌队,演出前先到庙里拜神敬献歌舞,然后开始在村内逐日到各家表演,俗称“排门子”,以此祝贺新春送福到家。正月十五灯节这天,秧歌队还要“绕火塔”、“转九曲”。20世纪40年代初期,以延安为中心的陕甘宁边区开展了新秧歌运动,广大文艺工作者深入农村学习秧歌、腰鼓,掌握了基本的动律特征和典型的舞姿动态后,升华为规范的、新农民形象的舞蹈动作,形成新型的秧歌和腰鼓,领头的伞头改为工农形象持木制镰刀斧头,创造了具有新内容的秧歌剧,如《兄妹开荒》、《夫妻识字》等,在抗日战争、解放战争中,起着鼓舞斗志、庆祝胜利的作用。20世纪50年代民间舞蹈方兴未艾,各地秧歌异彩纷呈,人们就在秧歌前冠以地名以示区别。而如今,陕北秧歌已经成为了国家级的非物质文化遗产,而秧歌本身又在北方的城市里成为市民健身的重要体育活动之一。

目前,乡民生活中的艺术正在逐渐变成一种稀缺的艺术形态。在当前实施非物质文化遗产保护工程的背景下,各种身份、职业、组织的“他者”也通过他们对此类艺术的表述开展了民间艺术和民间手工艺的保护工作。2001年5月,联合国教科文组织宣布了首批“人类口头和非物质遗产代表作”,19项代表作获得通过,中国昆曲艺术入选。而在此期间,我国政府和学术界也紧随世界形势的变化,开展了大量地抢救保护非物质文化遗产的工作,并得到了国际社会的认可。总体看来,政府、学者在非物质文化遗产保护方面倾注了很多心血。在此语境下,部分民俗生活中的艺术——特别是一些在生活中濒于失传的艺术——也列入了非物质文化遗产保护范畴之内。但是,我们仍要看到,文化有着变迁和发展的过程,即使部分民间艺术被纳入非物质文化遗产的保护范畴,然而,这种保护远远不如自身生命力的延续那样更具有长远发展的动力。这些纳

入“他者”保护视野的可观察文化的第一个层面——所包含的伦理文化和精神文化以及所具备的社会功能,应该归入到非物质文化的范畴中。伦理文化是一种道德与制度的规范,而精神文化一方面要表达主体的感情,另一方面又依赖于这些表述的创造而安慰自己,其包括艺术、音乐、文学、戏剧以及宗教信仰等。文化的文法是存在于潜意识中的,是在同一文化个体中内化的逻辑,是流淌在“自者”血液里的东西。但是一旦文化语境发生了变化,这种潜在的东西也会不知不觉地从“自者”的生活中消失。所以对于关注生活中的艺术的“他者”来说,对这种艺术的保护应该包括文化的表达(如美术、音乐、文学、以及像视觉、听觉、味觉所表达出来的文化信息等)和文化的文法(如感觉、心性、历史记忆、无意识的文化认同、无意识的生活结构和集团的无意识的社会结构等)。^②这样,我们才能让生活中的艺术回归于日常生活,让其在社会中不但具备艺术自身的功能,还能发挥社会的诸多功能和作用。

以笔者调查的个案为例。2011年4月25日(农历3月23日)适逢妈祖诞辰,广东省汕尾市陆丰县博美镇举行了妈祖诞日的祭祀仪式以及妈祖金身出巡的民俗活动。26日早上6点,在博美天后宫准时开始了妈祖诞辰的祭祀活动,天后宫两侧旗杆的前方摆放猪羊牺牲祭礼,供桌前放置面塑、水果、酒肴等祭品。仪式开始时,当地的五福狮团请当地知名人士为舞狮点睛,然后跳麒麟舞和五福狮酬神,之后由地方德高望重的耆老香首组队进行献祭仪式。祭祀仪式结束后,耆老们列队到天后宫的香炉前上香。之后,当地的民众也向妈祖进香许愿。而早上8点,在博美镇的广场上,则举行盛大的妈祖庙会开幕活动以及妈祖金身巡游活动。天后妈祖乘坐神舆,由身穿紫色官差衣服的村民抬着,亲自出巡,舆后紧随两顶金龙华盖以及当天参加祭祀的耆老队伍等等,而民间艺术展演的队伍则紧跟其后。当天的巡游队伍由500多人组成,飘色、五福狮、西秦曲、舞金龙、提花灯、布马队、“七贤八巧”等20多个民间艺术节目异彩纷呈。这些民间艺术活动,不但丰富了人们的日常生活,同时在活动的准备和展演过程中也增加了当人们之间的团结和凝聚,艺术活动的展演还吸引了大量的外地观众前来欣赏。可见,妈祖文化也通过这一有效途径传播出去,扩大了文化影响力。

①[美] 简·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141页。

②麻国庆《非物质文化遗产:文化的表达与文化的文法》,《学术研究》2010年第5期。

三、抽离还是还原：生活中的艺术转型

萨义德 (Edward Wadie Said) 曾经说过, 一个文化体系的文化话语和文化交流通常并不包含“真理”, 而只是对它的一种表述。^① 目前, 作为生活中的艺术, 对其的关注往往是那些占有主流话语权的“他者”, 比如学者、政府要员、文化产业者等等。相反, 创造或运用生活艺术的“自者”往往对自己的身边的艺术缺乏一种主导权。而这种带有现代知识中心主义的眼光和思维, 从政治立场出发, 按照国家政治策略的变化来阐释和表述生活中的艺术, 或者从商品经济的角度出发, 按照市场的规律来推动或阻碍生活中的艺术的发展, 或者从博物馆或文物收藏的角度对其进行掠夺式的开发, 其结果不乏对其的俯视、误读甚至扼杀。因而, 只有“自者”的传统表述方式具备了合法性, 才能真正地让生活中的艺术在社会转型过程中得以健康发展。

日本阿依努人的经历恰好就国家策略和商品经济对生活中的艺术的影响做了很好的诠释。阿依努人是个古老的民族, 公元 12 世纪前后, 他们形成了自己的语言和文化。日本明治时期就曾对阿依努人实行同化政策, 这种不平等的民族待遇持续很长时间, 不但影响了“他者”对这个民族的理解, 也阻碍了阿依努人自身的文化和艺术的发展。20 世纪 70 年代, 民间曾建立北海道阿依努民族文化研究中心和阿依努民族博物馆等等。之后, 随着北海道的逐步开发, 阿依努的传统生活发生了变迁, 一部分人以渔业为生计, 一部分人开始经营观光业, 其传统文化在大部分地区渐渐消失, 但有一部分传统仪式和艺术, 比如“送熊灵舞”, 却通过旅游观光形式得以保留。这种传统舞蹈在族人的不断努力下, 已被当局指定为国家级“非物质文化遗产代表作”; 也成为阿依努人独特文化的一种象征、一种民族情感的记忆和文化符号; 同时亦作为当地旅游观光资源中保留的项目。然而其与阿依努人的传统日常生活距离却越来越远。^②

在 2010 年中国艺术人类学年会上, 笔者曾对参加会议的莫妮卡·乌德瓦蒂的报告作一点评。该报告作者曾提到一种名为 Vigango 的抽象的男性造型木雕, 是肯尼亚的米吉达人为纪念半秘密性社会 Gohu 中故去的男性成员而制作的。

已树立的 Vigango 被视为死去之人的化身, 是该地方社会的“神圣”之物, 拒绝对其买卖或将其商品化, 否则就将永伴以不幸。这种木雕失窃后, 辗转流失到博物馆内, 成为英国博物馆的藏品。显然在流转的过程中, “他者”把 vigango 木雕看作了一种富有价值的艺术品, 但是相对于“自者”来说, 他们失去的却是精神的寄托。其实, 此类事件在世界各地都在不断上演, 比如非洲一些地区的图腾柱, 本是当地土著日常生活中绝对不能离开的精神寄托, 然而当西方人进入他们的生活领域之后, 把这些图腾柱通过各种手段从原生地带出, 有的被投放到文物市场作为艺术品进行拍卖, 有的则进入博物馆成为馆藏之作。虽然此举引起诸如博物馆方艺术伦理道德等诸多方面的争论, 但是, 无论怎样, 那些失去图腾柱的土著人, 却终日生活在惶惶之中, 像丢失了灵魂。可见, 如果“他者”缺乏对“自者”生活的认识和尊重, 那么, 他们对此类艺术的认可往往会影响到当地人的日常生活。

通常而言, 人们生产方式、生活习惯、价值观念的变化也会引起乡土空间内的生活艺术的演进。而在这一过程中, 政治因素、经济因素对其演进和发展都有着不可估量的影响。例如, 韩国光复以后, 政府并不重视自己的传统, 一心要追求现代化、西方化。这样的政策一直持续到 20 世纪 70 年代, 朴正熙政府特别强调现代化和经济发展, 开始了韩国的“新村运动”, 把韩国的传统文化贬得一文不值, 视其为现代化的一个很大障碍。20 世纪 80 年代, 韩国发生了光州事件, 形成文化运动, 韩国的知识分子开始挖掘民间的传统的艺术, 深入农村, 去寻找农民日常生活中的音乐、美术、舞蹈等艺术。这个时候, 人们认识到传统的文化艺术与以前殖民地时代的传统文化艺术的含义和意义是完全不同的。在民众艺术运动中, 大家认识到艺术是民众的。民众艺术运动的一个内容是如何理解韩国现在的政治、经济和文化; 另外一个内容是要找到民间传统的艺术。为了了解艺术的意义, 他们把艺术与政治、历史、经济、社会结合在一起研究。在以前, 艺术被认为是另外的、特别的东西, 而现在, 人们把艺术看成是日常生活的一个内容, 如果艺术离开了他们的生活、历史, 这样的艺术就缺少了意义。^③ 韩国艺术运动的个案告诉我们,

① [美] 爱德华·W. 萨义德 《东方学》, 王宇根译, 北京: 北京三联书店, 1999 年, 第 28 页。

② 多年前笔者曾从文化生产的角度讨论过阿依努的这一现象。详参拙文《全球化与文化的生产》, 《北京大学学报》(哲学社会科学版) 2000 年第 4 期。

③ 参阅 [韩] 金光亿 《艺术与政治: 20 世纪 80 年代韩国的民族艺术运动》, 《广西民族大学学报》(哲学社会科学版) 2009 年第 1 期。

生活中的艺术的回归和抽离同样受到政治运动的影响,但是在此过程中,“他者”对生活中的艺术的强调,可以普及普通的“自者”阶层,通过大家的一起努力,使日常生活中的艺术得以顺利转型和发展。

从“自者”的角度来看,乡土生活中的艺术是他们自身生活的一部分,折射着人们对自然、社会的基本认知和思考,具有生活常态化等特征,不但具有一定的艺术价值,而且还有丰富的社会功能。就这个意义而言,生活中的艺术有着约瑟夫·皮珀所谓的“自由的艺术”的本质。^①它既是特定群体生活的一部分,也是该群体生活的源点与动力机制。但是,我们又看到,由于市场经济的引入,导致很多具有一定生命力的生活中的艺术,慢慢脱离“自者”的生活常态,走向了艺术商品化、产业化的道路。许多“自者”受到“他者”的影响,受高雅艺术的影响,去追求所谓的构图、线条、和声等,却忽略了生活中的艺术率性而为的创作理念。结果,一些艺术产品就会失去其自身的特色,无论哪个地区或哪个民族,其花色、手法基本都是不经变换的,没有自身的风格,没有自己的乡土味道,纯粹是为了作为商品出售而换取更多的金钱,而致很多传统的技艺渐渐失传。换句话说,从传统中发现的文化和艺术,通过了作为“他者”的文化人和艺术家们的创新可能会获得民族文化的意义,但是,这种民族文化艺术的获得却不应该以丧失自身的乡土特色为代价。然而,这种情形确实出现了,所谓高扬民族文化艺术的旗帜下面,实际是商品化的趋势下,生活中的艺术品再也不是它曾是的东西了。

瓦尔特·本杰明曾指出,有一种与所有复制性的东西相对立的存在,这就是艺术品的氛围,即艺术作品在其中被创作并对之诉说的,规定了艺术作品的功能和意义的独一无二的历史性情境。一旦艺术作品脱离了它自己的那个不能再重复和不能再挽回的历史时刻,它“原初”的真实就被歪曲了,或(被精心地)修正了:它获得了另一种意义,这种意义(以肯定的或否定的方式)对应于另一种历史性情境。借助于新的工具和技法,借助于新的感受和思维方式,原初的作品现在也许就会被阐释、编排和“翻译”,从而变得更丰富、更复杂、更精巧、更有意味。然而,事实依旧是:对于艺术家和他的观众及公众来说,作品已不是它曾是的东西了。^②

由此联想到生活中的艺术,是还原到日常生活中,还是抽离于日常生活去另外开辟一条新的发展道路,仍然是“自者”和“他者”对此类艺术理解过程中存在的困惑。而这种困惑要得以解决,仍旧依赖于“自者”和“他者”对日常生活中的艺术的热爱、强调、实践和推动。归根究底,是二者对日常生活中的艺术的一种自觉的文化表述。

四、结 语

“自者”和“他者”构成了生活中的艺术研究中的两个群体,也代表着观察问题的两种视角。“自者”视野中的民间艺术,会与日常生活融合在一起,反映着他们的理想、愿望、情感。而“他者”的艺术表述中,往往将日常生活艺术化,呈现在他们眼前的是“自者”审美态度、审美情趣的反映,而且观察的出发点往往抽离于原来的日常生活。从积极的一面来看,“他者”的认可也为此类艺术的传承和发展起到重要的作用。但是,如果“他者”过多介入,让生活中的艺术活动远离乡土语境而进入到以艺术审美评价为中心或艺术商品为中心的现代知识语境时,其本质意义已发生了改变,就再也不是“自者”生活中的艺术了,而成为与现代艺术相对的“再造的生活艺术”。从某种程度讲,是“他者”中的部分知识分子和主张艺术产业化的群体建构了只注重审美形式的种种“生活艺术”,这也是一种传统的建构和再造。在这种以名代实的传统再造过程中,“他者”们的话语权使活生生的历史记忆被淹没了,在“自者”的生活场景中只剩下了过去的历史记忆。当然,我们又不能简单地否定这种“再造的生活艺术”,毕竟这种方式在一定程度上也使一部分生活中的艺术以另外一种方式得以存续,但这种存续显然已经和原初意义上的生活要求不相符合,这是生活中的艺术适应现代生活的一种转型,这种转型当然还存在一些值得商榷的地方。因此,生活中的艺术在当代社会的发展过程中,无论是抽离还是还原于乡土语境,都应该从“自者”的立场给予充分考虑,并达到与“他者”视野的有效融合,自觉地实践生活中的艺术中所蕴含的固有的“文法”,加强其文化的表述,让其仍然在乡民日常生活中发挥应有的社会功能,满足乡民的审美趣味。

(责任编辑 洪 颖)

^①参阅[德]约瑟夫·皮珀《闲暇:文化的基础》,刘森尧译,北京:新星出版社,2005年,第29~30页。

^②[美]赫伯特·马尔库塞《审美之维》,李小兵译,桂林:广西师范大学出版社,2001年,第179页。