

艺术人类学视野下的审美认知研究

海力波^①

摘要:当前的艺术人类学研究在侧重发掘“艺术的社会性”的同时,却相对忽略了对艺术这审美本体的言说,导致未能对艺术创作与审美批评中存在的问题做出直接有力的回应。在具体的研究路径上,艺术人类学可以将对不同文化中审美认知体系的发掘与建构、尤其以对不同审美认知体系的跨文化比较研究作为重点,从而为深化艺术人类学研究提供新的思路与视野,凸显出艺术人类学的学科特色与价值。

关键词:艺术人类学;审美认知;文化认知;比较研究

一、艺术、审美与认知

艺术人类学只有对艺术本身进行深入分析和讨论,并发出传统艺术研究所未发的话语时,才真正成为一门从人类社会文化广阔视野去理解艺术的学问。当前的艺术人类学研究在侧重发掘“艺术的社会性”的同时,相对忽略了对艺术这一审美本体的言说,导致当前艺术人类学研究中艺术本体一定程度的缺失,未能对艺术创作与审美批评中存在的问题做出直接有力的回应。其原因大概还是在于,从人类学学科立场出发,难以找到一个“艺术的社会性”之外的理论立足点和研究优势,面对艺术本体的诸多问题而无从着手。本文认为,关注作为艺术的核心元素的审美问题,探究美与历史文化语境的内在联系、寻找不同社会文化体系中对美的多样化表达、探询人类对美的认知与文化其他认知领域的联系并做出理论上的总结,应该是艺术人类学下一步展开的重要工作之一。以此为基础,可以实现艺术人类学对艺术本体的关注,使艺术人类学与艺术学、美学达致学理上的交融互动。

从19世纪到20世纪中期,美学研究经历了从“美是什么”到“什么是美的”这一核心问题的转变,美学研究重点从对美的定义、起源与描述,转变为探究人们对美的感受在不同时空背景下的变化及具体表现。这在很大程度上拓展了美学研究的空间,并使美学与现实生活世界有了更多的联系。人类学者认为,尽管常常缺乏明确的对美的界定,但在不同文化中,都普遍存在着

形式与技巧所引发的认知与情感上的愉悦感。至于究竟是什么样的形式与技巧能够带来上述的愉悦感则是一个地方性的问题,在不同文化中有不同的答案,不仅与该文化的艺术与审美观有关,还受到特定的地方性知识的影响,与社会结构也有密切的联系。也就是说,审美认知是文化认知体系的有机组成部分之一,对审美认知的解释,必须与对该文化的其他认知范畴和社会结构的了解相联系。文化所塑造的典型的认知与情感反应模式在很大程度上模塑甚至决定了其成员在艺术与审美活动中的感知过程。但是,这并不意味着审美认知仅仅是对现实社会文化的被动反映,相反,审美认知更多地表现为对现实中不够完美的社会文化现象的批判,从而对抽象的、也许从来也未能现实生活中被体认到的文化理想形貌加以具象化、感性的表达。^①当然,对美的感知远远超出了认知的范畴,还包括了情感、生理与心理等其他层面的因素。人类学对审美认知的研究并不是为了也不可能消解传统的艺术学、美学研究,相反可以丰富我们对人类美感这一精微奥妙的认知与情感结合体的理解,从而令我们更好地认识不同文化中的艺术与审美活动。人类学将审美中的认知维度加以放大和强调,正是为了将抽象的美感体验具体化为一系列明确的认知问题以方便我们的研究。在具体的研究路径上,艺术人类学可以将对不同文化中审美认知体系(The cognitive system of aesthetics in different cultures)的发掘与建构、尤其以对不同审美认知体系的跨文化比较研究作为重点。

^①作者简介:海力波,广西师范大学文学院副教授(广西桂林,541004)。

^②列维-斯特劳针对南美卡都卫欧印第安人文身艺术中二分法的分析正是这一问题的研究典范,可参见[法]列维-斯特劳《忧郁的热带》,志明明译,北京:北京三联书店,2000年,第238页。

二、审美认知研究的路径

与外显的物质和制度层面相比较，认知体系能够更深入地表达特定文化内在的“精神气质”（ethos），表现出特定文化对自我、对他人、对世界的独特理解，对不同文化独特的美学和表意风格的调查研究也因此成为人类学的主要发展趋势之一。^①打破传统的艺术与技艺、审美活动与日常生活的界限，恰恰是艺术人类学必须强调的研究立场，在具体的研究路径上，可以着重关注形式、技艺、器物、感官方式等具体范畴，从而寻找审美认知得以塑造、表达和感知的途径，理解独特的审美认知内容。

（一）形式与审美认知

约翰·费彻尔曾经选取了 29 个社会样本，并对这些族群的视觉艺术中普遍存在的形式特征加以归纳，发现族群青睐的艺术风格与该族群特定的社会结构特征之间存在着隐蔽的联系。他将这些联系归纳为 3 个假说并加以验证：

假说 1 等级制社会与平权社会往往偏爱不同的视觉图案。前者偏爱非对称性的与封闭的复杂图案，图案内部与图案间往往缺乏空白；后者偏爱的图案多以相似或相近的元素重复构成，往往存在大量的空白或互不关联，图案往往是对称与开放的。

费彻尔认为，等级制社会内部成员身份差异极大、社会结构复杂，因此在象征层面上偏爱复杂的图案；图案缺乏空白隐喻出成员关系密切，社会纽带强大，需要相互依赖而生存的现实；成员身份各异，社会边界明显而难以逾越，因此，在图案上表现为非对称与封闭性。反之，平权社会多以相似相近的元素构成图案，象征着内部成员身份差异不大，社会结构简单；图案中的空白或不关联影射出成员相对疏离、自主独立；图案的对称性意味着成员间相似性高但也因此潜藏着竞争关系；图案的开放性与社会边界的模糊与开放是同质的。

假说 2 在男性作为优势性别并盛行父系家庭居住模式的社会中，作为女性表征的弧型图案占据优势，反之，则以作为男性表征的线型图案占优势；已经被证明与等级制社会联系密切的复杂多变化的图案同样也被男性作为优势性别并盛行父系家庭居住模式

的社会所偏爱。

假说 3 | 夫多妻制社会更偏爱复杂图案与弧型图案；单偶婚社会则偏爱相对简单的与线型的图案。

费彻尔解释道，在男性作为优势性别的社会里，男性偏爱表现女性的性别特征及其象征形态以获得愉悦，女性也希望以此来改善自己的形象并需求安全感，在这样的社会中通常存在着男女之间的性别等级，因此，复杂图案也得到青睐。一夫多妻制社会往往是复杂的、男性占优势的等级社会，单偶婚社会则多半是小型、平权的社会，因此也适用假说 1、2 的结论。^②

尽管费彻尔所得出的结论有待商榷，但他的思路与方法具有很强的参考价值。费彻尔强调，不同艺术风格的审美态度与更为广泛的社会—文化结构之间确实存在着隐蔽的同构关系。尽管以往对艺术或审美与社会环境的关联讨论甚多，但多局限在流派传承、社会风尚或艺术家个体生活经历、思想情感等外在的层面上，费彻尔将艺术的社会环境深化到人类学所强调的结构（structure）层面，无疑更为深入。同时，费彻尔将结构具体化为阶序、亲属制度、居住模式、婚姻制度等可以观察和量化分析的文化元素，为相关研究提供了技术层面的可操作性，从而使艺术人类学立足于实证研究的坚实基础上。更重要的是，费彻尔指出，即使是对看似抽象的纯粹的形式特征——如图案的简单与复杂、空白与紧密、对称与非对称、开放与封闭等——所进行的审美认知分析也蕴含着丰富的社会文化因素，只有从社会文化层面才能充分的解释，从而明确了审美认知作为文化认知体系有机组成部分的特点。

（二）技艺与审美认知

对艺术品和日常生活用品的审美评价在很大程度上往往与其中所体现的技术手段的高低有着密切关系，也就是说，技术手段本身也可以成为审美认知的重要途径。

博厄斯在《原始艺术》中着重论述了技术与艺术和审美发生学之间的联系这一问题。他将对称与节奏视为形式得以产生的两个基本要素，也是美感的基本构成要素，并将此视为具有某种普适性的规律。^③尽管人类学者热衷于探讨艺术形式背后所蕴含的文化象征意义，但形式与意义之间的特定联系正如博厄斯所言常常是变化的，

① [美] 乔治·F. 马尔库斯，米卡尔·M. J 费彻尔：《作为文化批评的人类学——一个人文学科的实验时代》，王铭铭等译，北京：北京三联书店，1998年，第96页。

② John L. Fischer “Art Styles As Cultural Cognitive Maps”, in Charlotte M. O tten ed., *Anthropology and Art: Reading in Cross-cultural Aesthetics* New York: The Natural History Press 1971, pp 141~ 161.

③ [美] 博厄斯：《原始艺术》，金 辉译，上海：上海文艺出版社，1989年，第2~4页。

并不具有普遍性，我们不能从形式所具有的意义着手去探讨形式本身的起源，反之，意义通常是在形式产生后附加于其上的。博厄斯提出，艺术与美学的考虑只有在完善的形式出现之后才得以产生，而形式的完善则来自于人们在技术或者说工艺上的进步，也就是说，技术手段在很大程度上决定了美感的产生，技术手段发展到何种程度审美标准也就可以发展到何种程度，没有技术手段为支持，人们很难产生一定的美学理想，即使产生了也无法实现。随着学科的发展，人类学家对特定社会中技术对美感的具体塑造过程更为感兴趣，同时也关注这一过程中体现出的个体的能动性（agency）表现和结构（structure）得以再生产的历程。

阿尔弗雷德·吉尔将技术作为他的艺术人类学理论的核心概念，他认为，艺术在社会中作为一种技术系统（technical system）而存在，它提供某种技术手段使个体被社会秩序的必要性 and 正当性说服，从而服从社会的要求。因此，可以把艺术视为某种魅惑人心的技术（the technology of enchantment），其得以成功的基础在于艺术中体现出的技术的魅力，艺术的力量来自其被客体化的技术过程。所谓的美感在吉尔看来与人的生理感官无涉，而是艺术创作过程中体现的技术魅力以及艺术家对技术的把握带给人的深刻印象。

吉尔以马林诺夫斯基对特罗布里恩岛民的经典论述为例证。马氏讲到，岛民在深海捕鱼时会借助巫术的力量，而在内陆的园圃种植活动中却看不到神秘力量的介入，人们专注于精耕细作所带来的效果。马氏认为巫术力量与精耕细作体现出岛民思维中心理慰藉和理性的两极，但吉尔却认为，这两极其实都体现出同样的思维特点。人们在园圃中的精耕细作并非都是务实的行为，大部分行为用于对园圃的外观进行整理甚至对种植物本身进行加工以获得某种美学上的效果，岛民事实上希望通过对园圃的艺术化处理体现出主人所具备的技巧和力量，并希望这种技巧能够控制自然。对技术的崇拜更进一步则发展为巫术行为，即希望人们所掌握的技巧能够控制超自然力量。因此，无论是哪一种行为事实上都是岛民对技术手段的追求和表现，而在特罗布里恩岛社会中，社会等级与技术水平又被视为对等的，所以对技术的崇拜强化了岛民社会的既有秩序。^①

当然，吉尔的技术理论也存在着某种简单化的倾向。确实，形式与技艺息息相关，但技术手段与形式在不同文化中一经产生，也总是被赋予

特定的意义和价值，并被纳入文化的认知体系中。也就是说，技术与形式并非某种自然的产物或只具备物质属性，而总是被人们的观念赋予意义于其上，因此，审美认知不能以仅仅获得“技术层面”的了解为满足，而应该如王建民教授所指出的那样：“应当努力将技术和形式与概念体系和意义系统相连接，与外部世界相连接，使这些相关节点发生一种和谐的关联性。艺术人类学应当对技术和艺术形式层面加以细致的分析和解释，并由此打破艺术人类学与艺术学研究之间的隔膜。进而，对概念体系和意义体系的阐释和对相关因素的认识又建立起这一分支学科与人类学主流研究领域之间的桥梁。”^②

（三）审美认知与日常生活

安东尼·谢尔顿在研究中发现，墨西哥惠乔尔印第安人物质文化中体现的审美观只有与他们的宇宙观尤其是其本体论相联系才能够得到解读。惠乔尔人以雨水灌溉的农业生产为主要生计手段，认为水、火、土是构成世界的基本物质，世界分为神灵所存在的天界和人们所生活的地界，维持世界运作的关键在于水在天地之间的顺利往返，即在每年的雨季来临时，从天上的云彩化为雨水降临地面，维持大地的丰产和人口的繁衍，旱季来临后再重新回到天上，直到明年雨季的降临。水这一宇宙本原物质在天界与地界不同层面，以云彩、雨水、烟雾等不同的物化形态相互转化的思想，成为惠乔尔人宇宙观中的核心内容，也提供了一个认知框架供他们对事物进行分类。如对日常生活的方方面面加以详细的划分，包括从两性在生产劳动中分别应该从事的工作，到器物的制作与使用应当遵循的原则，甚至按此分类体系对不同的装饰图案和色彩赋予不同的意义。例如，金属制品只能由男性打造而陶艺则只能由女性制作、男性可以雕刻木制品而蜡制品则只能由女性摆弄，等等。

谢尔顿指出，在惠乔尔人的认知体系中并不存在类似于西方的美的概念，其本土的审美评价标准主要为 claridad 或翻译为英语 clarity，即“明晰”之意。“明晰”在惠乔尔语言中又与道德上的善和宗教意义上的神圣相通。“明晰”体现在对自然界的评价上，表现为对具体的景观及其相关的神灵和祭祀仪式的正确了解；体现在对人的评价上，则指男女两性能分别完成自己的宗教义务，并且完成了两性结合繁衍后代的使命，从而达到善或神圣同时也是漂亮的状态；体现在

^① Alfred Gell *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford: Clarendon Press, 1998.

^② 王建民：《艺术人类学理论范式的转换》，载王建民《艺术人类学新论》，北京：民族出版社，2008年，第37页。

对工艺品或人造物的评价上，则意味着该器物未违反正确的制造规则和禁忌，具有适当的用途并能够作为祭祀用品。惠乔尔人“明晰”的审美概念与西方审美观存在着极大的差异，它并非对物体外显的形式的判断，而是指物体的本质得到适当方式的揭示，所谓的本质也就是物体符合其宇宙观中本体论对万事万物的分类原则。“明晰”这一审美评价在惠乔尔文化中只能从与其相联系的分体系等本体论层面来加以解释。^①

生活在非洲东部的尼洛特人群体不仅将自己视为牧牛人，更将对牛的喜爱发展到极致，他们用牛的名字为自己取名，将牛作为最重要的交换媒介和圣物，把所有的社会关系和过程都用牛来界定，其社会与文化大都与牛直接有关，牛也因此成为尼洛特人审美感知的焦点。对牛的审美评判与实用价值无关而是集中在对牛的视觉感知上，如皮肤的光泽、毛色的搭配模式、双角的弧度、身躯尤其是脊背上的肉瘤是否巨大或丰满等。对牛的审美感知进而扩展到社会生活的其他领域，成为尼洛特本土美学的主要来源。

尼洛特人有关牛的色彩词汇 (cattle-color terminology) 不仅用于对牛本身的描述，也成为尼洛特人对所处的自然和文化现象中一切色彩、光线、事物形态加以描述的词汇系统。其他的动物、植物、自然现象乃至人的身体装饰都是以牛的色彩词汇来加以表述的，牛的毛色模式（黑白红三种基本色彩构成）也被用于器物的涂色上，成为主要的装饰色。圣地、神龛的形态是按照牛角弯曲的理想角度与形状用树枝加以模仿而成的，人们在文身、衣物纹样、甚至舞蹈动作中模仿牛角造型和弧度。陶艺和玩具往往模仿牛的形态而制作，但模仿的并非牛具体的肢体形状，而是对牛的脊背、双角、丰满的肉体轮廓和理想的毛色模式的抽象描述，从而形成了尼洛特人独特的形式美学。^②

艺术人类学认为，日常生活中的审美活动才是人们所拥有的审美经验最大也是最重要的来源，被传统美学所忽视的日常生活中的审美经验才是艺术人类学所关注的主要对象。在日常生活中，并不存在或极少存在单纯的审美经验，审美认知总是和其他的认知方式相杂糅在一起，艺术人类学应该对日常生活中的技术手段和物质产品进行审美认知的研究。虽然日常生活包罗万象，但在这一过程中，日常生活的核心经验即决定着

日常生活得以维系的关键内容会起到支配性的作用，成为审美经验得以形成的要素，对这部分内容加以描述的话语，往往也会成为该文化中审美经验表达的话语方式。无论是惠乔尔人作为宇宙观本体论中的“明晰”观念或是尼洛特文化中牛的术语体系，都是其日常生活中核心经验的体现，这些核心经验在日常生活中表达出该文化特有的对美的认知。

(四) 审美认知与感官方式

审美认知的特点在于它是一种感官活动 (perception)，是一种对抽象的审美价值的整体把握。有鉴于此，以往的美学研究往往把人的审美活动视为一种直觉的活动，是一种可以脱离具体的文化内涵而加以抽象的普遍的人类属性。但人类学恰恰认为，人的感官能力同样是文化所塑造、后天习得的，人的感官活动不仅是一种生理活动，也是一种文化活动。在审美认知过程中，人们通过各种生理赋予的感觉器官如眼、耳、口、鼻乃至整个身体来感觉外部世界传递给我们的各种媒介，在获得对这些媒介的感知后，会根据特定文化赋予的知识来对此加以判断，形成个体的感受，由此决定其审美价值。但须明确的是，这并不意味着此过程中存在前一阶段（感官感知阶段）是生理的或自然的，而后一阶段（认知判断阶段）才是文化的区分。既然感官知觉的能力由文化培养，人们感知世界的方式与结果会因文化差异而不同，在审美活动中也并不存在单纯的、不掺杂任何文化糅合物的感觉方式，人们在利用自己的生理赋予的感官进行感知活动时，同样受到文化的支配。这正是艺术人类学将感官方式纳入审美认知研究的原因所在。

而不同文化对审美感知与特定感官能力的联系是各不相同的。如西方美学思想强调视觉能力在审美感官中的重要性，也体现出西方在其历史文化传统中，强调视觉作为感知外部世界的最重要手段的文化特点。在中国传统文化中，人们则往往通过对味觉的感觉来体会和形容审美感知，如东汉许慎《说文解字》中“美，甘也，从羊从大。羊在六畜，主给膳。”“甘，美也。从口含一。”在美与甘这两个概念的循环解释中，就将美与味觉感官直接联系起来。此后，从孔子“在齐闻韶，三月不知肉味”（《论语·述而》）直到后世中国文艺理论中多以“味”这一术语来表达审美评价，都体现出中国传统审美感知方

① Anthony Shelton, "Predicates of Aesthetics Judgment", in Jeremy Coote and Anthony Shelton eds., *Anthropology, Art and Aesthetics*, Oxford Clarendon Press 1992.

② Jeremy Coote, "Marvels of Everyday Vision: The Anthropology of Aesthetics and the Cattle-Keeping Nibbles", in Jeremy Coote and Anthony Shelton ed., *Anthropology, Art and Aesthetics*, Oxford Clarendon Press 1992.

式中味觉的支配性地位。^①

与西方和中国传统审美方式不同,新几内亚的卡卢利人在很大程度上是借助听觉来感知自然世界并加以美学理解的。^②在此基础上,形成了卡卢利文化中以诗歌、音乐乃至各种模仿鸟类鸣叫的发声系统为主要艺术表达形式的审美特点。在该文化中,鸟类与人类的起源在神话中有着密不可分的关系,对鸟类及其鸣叫的细致分类构成该文化分类体系的重要组成部分,鸟类的区分标准则主要根据其鸣叫方式与声音特点构成。不同的鸟类隐喻着不同的人类身份和角色,卡卢利文化中隐含的“人化为鸟”的神话思维构成其最深层的认知图式,成为其人观与世界观的基础,决定着其对声音和情感表达的感受,并将不同文化范畴的事、物、行为联系在一起,才使得卡卢利文化体现出对声音特有的敏感性和鉴赏能力,形成其独特的听觉审美体验。^③由此可见,审美感知的文化性不仅表现在文化所选定的主导感知方式上,更主要的还表现在人的感官知觉被文化所赋予意义的具体过程中,在此过程中,人们的感官知觉与文化中特定的知识范畴或意义发产生联系,从而将生理上的感官知觉扩展为含义更为丰富的文化认知的一部分。

三、审美认知研究的思考

在艺术和审美问题上,传统的人类学研究往往强调审美对权力、财富或意识形态的反映,并将前者视为后者的折射与体现,与此不同的是,艺术人类学并不主张将审美活动与认知作为文化体系中某种次要的、由其他活动衍生或附带的产物,相反,艺术人类学高度关注人类在不同文化中所表现出来的审美认知本身的意义。审美认知不仅是文化认知体系被动的组成部分,其本身也在推动着文化认知体系的发展与完善,是人类认识自我、他人与世界的核心推动力之一;对审美的体验是人类在追求财富、权力、成功与知识的过程中重要的动机与活力源泉;审美追求也在刺激着人类技术与感官能力的发展完善。

审美活动既具有感性的层面又具有理性的维度;既是一种高度个性化的行为,又具备明显的集体性和规律性;既表现出个体高度的自由度和灵活性,又体现出社会制度、文化体系等制度性层面的深层次影响,其复杂性使得研究者很难从单一的角度对其加以把握。审美认知这一研究视

角的发现,恰恰可能成为兼顾上述视角的学理选择。这一选择既能够令人类学深入到审美这一艺术本体的核心存在中,同时又保持着人类学对“艺术的社会性”的关注这一独特视角,而不至于重蹈艺术学与美学关注艺术作品与艺术家个人的已有路径。不仅如此,对审美认知的研究亦可以令我们从艺术领域出发,跨入人类学主流理论所热衷的结构与能动性的讨论中。

艺术人类学认为,虽然审美活动被视为是个体性的、内在的、无意识的感知活动,但确实存在着影响并制约着个人审美观念和行为的意识形态、政治经济权力和社会体制的束缚,或者说存在着外在于个人和审美本身但又深层次地决定着个体审美感知的结构性力量,这一力量决定着特定社会和文化系统内审美话语的合法性和有效性。个体的审美感知行为既体现出结构对个体的制约,同时又对结构加以反抗,从而体现出其能动性所在。这一问题事实上也正是近年来人类学主流思潮所关注的“结构与能动性”问题在审美领域的具体化表现。正是审美认知作为中介在沟通着结构与能动性这两极。作为文化体系赋予的、通过后天习得的知识来源,审美认知是个体在进行审美活动之前必要的知识储备,以此为基础、为指导,个体才能对特定对象进行审美判断,并与他人进行有效的审美交流。当然,审美认知作为一套与审美有关的知识内容,并非只是对审美制度等结构性力量的简单复制,究竟哪些知识可以被纳入审美认知的范畴之内,也是一个社会成员与制度之间博弈的过程。社会成员为了自身的现实与象征利益,与结构性力量加以协商、对抗并最终达到葛兰西所谓的“霸权”(hegemony)的状态,将与自身利益有着密切关联的知识纳入审美制度所认可的文化认知体系中。相对于结构性的审美制度和个体化的审美活动,审美认知正处于两者之间,成为沟通审美活动中结构与能动性、理性知识与感官体验、社会与个体的桥梁。当然,我们所关注的也不仅仅是文化如何建构一套与审美有关的知识体系的过程,而是力图将这一知识体系的建立、变迁放到更为广阔的政治—经济—权力关系和文化象征符号演变的历史进程下加以研究,实现对文化深层逻辑和社会关系的“总体呈现”。

(责任编辑 洪颖)

①李泽厚:《美学三书》合肥:安徽文艺出版社,1999年,第223页。

②转引自[美]乔治·F.马尔库斯,米开尔·M. J.费彻尔《作为文化批评的人类学——一个人文学科的实验时代》王铭铭等译,北京:北京三联书店,1998年,第95页。

③Steven Feld *Sound and Sentiment: Birds Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982