

“抢注”中的中国艺术人类学

——兼及日本的艺术人类学研究

刘正爱

摘要: 在中国,美学、文艺学、人类学、民俗学等领域的学者纷纷打出艺术人类学的招牌,关于何谓艺术人类学、如何看待艺术等问题,学者们各持己见。相对于强调艺术本质论及艺术发生学的美学、文艺学专家而言,人类学家和民俗学家则强调注重艺术的情境,强调艺术要以人为本,要注重整体观以及文化理念等。日本学者提出的“艺术周边”理念,消解了艺术的本质性,有利于将人类学的艺术研究带到一个更加开放的世界,有启发意义。对于跨学科的艺术人类学而言,重要的不仅是不同学科间的相互交流,而且还需要在长期的学术积累中把握对方的问题意识。

关键词: 艺术人类学; 跨学科; 艺术; 问题意识

一、本质化的艺术与艺术人类学

2003年,张小军写了一篇名为《历史的人类学化和人类学的历史化》的文章,并加上了一个醒目的副题——“兼论被史学‘抢注’的历史人类学”。

在引用了法国史学家勒高夫的一段话之后,张小军说:

无论勒高夫是否算作第一个“抢注”了“历史人类学”的学者,这个从名词上看似乎应该属于人类学分支的学科,至今在人类学中还没有成熟的发展。诸多人类学辞典或百科全书中,都难觅“历史人类学(Historical Anthropology)”词条,而更多出现的是“历史与人类学(History and Anthropology)”。在一些人类学家眼中,人类学研究从来都关注历史,古人类学自不待言,像考古人类学,本来就是文化史的研究。……至于很多地方的民族志研究,则多多少少会涉及当地的历史。即使大的理论流派,也不乏对历史的关注。^①

如果我们把这一段话中的“历史”替换为“艺术”,那么它恰好可以贴切地描述当前中国艺术人类学的现状。

众所周知,国内关于艺术人类学最早的专著是易中天的《艺术人类学》。易中天所理解的人

类学是19世纪末、20世纪初期持进化论的古典人类学,而他所谓的艺术人类学实际上就是艺术发生学。对此,人类学家提出:这种将艺术人类学基本等同于艺术发生学的做法,实际上是没有掌握艺术人类学的全面内容,而只是强调了这一学科的部分任务。而且这种界定具有太多的进化学派的特点,没有从更广泛的、包括更多学派立场的人类学学科理论与方法出发,使得艺术人类学的研究领域局限在艺术发生学之中。也有批评者指出,这种模式的艺术人类学研究企图跨越数千年去寻找艺术感悟和艺术表达发展的清晰线索是没有什么意义的。人们可以在不同时期的艺术当中——而不仅仅是原始艺术发展时期——找到很多艺术表现的开端和顶点。^②

此外,艺术发生学预设了一个本质性的艺术,即,将艺术视为固定的、具有内在本质性特征的东西。而在许多人类学家看来,艺术与非艺术之间的界限是模糊不清的,这一界限经常会随着潮流和意识形态的改变而发生变化。^③艺术与其说是本质的,不如说是解释学意义上的东西。

国内较早撰文论述艺术人类学的还有复旦大学的郑元者。在《艺术人类学与知识重构》一文中,他提出了“全景式人类艺术景观”的概念,呼吁要发掘一种全景式的人类艺术(史)

作者简介:刘正爱,中国社会科学院民族学与人类学研究所副研究员、博士(北京,100081)。

①张小军:《历史的人类学化和人类学的历史——兼论被史学抢注的历史人类学》《历史人类学学刊》2003年第1卷第1期。

②王建民:《艺术人类学新论》北京:民族出版社,2008年,第11页。

③[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4页。

景观图,为人类艺术的历史内容和系统结构提供合理的全方位的知识体系。在后来的文章中,作者对“全景式人类艺术景观”进行了更加具体的阐释。他指出,提出此概念的学术动机是试图从理论上破解那种长期困扰着艺术人类学等相关学科的西方艺术中心论,拓宽和强化艺术人类学在艺术问题上的学术和思想涵盖力。^①这与作者早期注重艺术起源论相比,显然有了一个转变。虽然对于艺术起源的探索仍是全景论的一个重要内容,但共时维度的增加以及对本土化的追求拓宽了他所定义的艺术人类学的研究广度。

在易中天和郑元者那里,艺术是一个本质性的、毋庸置疑的概念。他们所提出的宏观理论框架表达了文艺学者或美学学者对艺术人类学及审美人类学的一种研究取向。这种取向影响了来自文艺学和美学领域的部分学者,在该领域营造了一种艺术人类学的研究氛围。大约在同一年时期,审美人类学、舞蹈人类学、音乐人类学也开始纷纷见诸纸面。

有学者指出,在这一时期,大多是借用人类学的部分理论与方法,在艺术人类学等名称之下进行各自的探讨,对局部的艺术、审美等现象进行研究,并未形成一个统一的理论与研究方法。^②

二、人类学家眼中的艺术

在人类学界,虽然有很多学者在研究中涉及一些艺术方面的内容,但只有极少部分学者用“艺术人类学”来定位自身的研究,有些专门以“艺术”为对象的人类学研究,也是从把握整个社会文化脉络的角度切入的。这或许与人类学家着重描述人与社会有关。对于人类学家来说,物或艺术,只有与人、与社会发生关系时才会产生人类学的意义。换言之,在大多数人类学家看来,田野里的艺术是镶嵌在生活当中的。尤其是对功能主义而言,社会是由各部分之间的互动组成的,艺术只是维持社会平衡和社会团结的诸多制度中的一个。在此观点看来,“艺术”这个范畴与宗教仪式、婚姻习惯或育儿习俗无甚差异;艺术的涵义如同该社会其他现象一样,可以通过探究其所使用的每一个情境来获得,并将其功能

与社会组织的总体结构联系起来。^③

2006年12月,以中国艺术研究院为活动平台的中国艺术人类学学会在北京成立,来自多个领域的学者们阐述了对艺术人类学的立场的认识。从学会成员构成来看,虽有民俗学家和人类学家的参与,但来自于美术、文艺、戏剧、音乐、艺术史等领域的专家学者仍占据多数。

关于艺术人类学的定位问题,人类学家乔健认为,艺术人类学是人类学的一部分,其所用的方法也应该是一样的。艺术人类学不只是关心艺术品或作品,还要关心围绕着艺术品或作品所发生和存续的人际关系;这些艺术品究竟是怎么被生产出来的;它们又是怎么样被消费的;它们是怎样流通的;甚至它们是怎样被放弃或者相反,被附加了更多的新的价值等等。^④

人类学家研究艺术往往缺乏一种对艺术本身的理解与感受。针对于此,王建民强调,艺术人类学研究应当从艺术入手,通过艺术形式分析、类型分析、结构分析、工艺过程和场景描述本身,进一步说明艺术背后的文化理念,努力发现背后的概念系统和意义体系,认识与之相关的其他许多因素。此外,王建民还强调艺术人类学研究还应该注意理论应用结合问题,在理论范式指导下,艺术人类学将对正确认识、评价、保护地区性文化资源有重要的作用。^⑤

当美学与文艺学借用人类学田野调查方法,把视线投向现时的艺术,尤其是草根的艺术时,必然会与民俗学的调查对象相遇。周星从民俗学的角度阐述了艺术人类学应有的立场。他指出,人类学的艺术研究面对如何评价长期以来在民俗学和民间工艺等研究领域里积累起来的资料和成果的问题。艺术人类学要打破以往只注重“大传统”艺术的常识,使公众的、民间的艺术也能登堂入室,使它从价值上、从美的意义上与“大传统”的艺术具有同等的价值。而围绕着艺术品所发生的人的生活状态及变迁,才是艺术人类学的一个非常重要的立场。^⑥

实际上,周星提出了一些非常重要的问题,即何为艺术,如何判断艺术的价值,艺术价值的标准由谁来决定等一系列问题。“艺术”与

①郑元者:《艺术人类学的生成及其基本含义》,《广西民族学院学报》(哲学社会科学版)2006年第4期。

②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。

③Christopher B. Steiner, "Art/Anthropology/Museums: Revision and Revolutions", in Jeremy MacClancy ed., *Anthropology on the Front Lines*, Chicago: The University of Chicago Press, 2002, p. 401.

④乔健:《从实求美》载中国艺术人类学学会编《艺术人类学的理论与田野》(上),上海:上海音乐学院出版社,2008年,第3~5页。

⑤王建民:《艺术人类学理论范式的转换》,载中国艺术人类学学会编《艺术人类学的理论与田野》(上),上海:上海音乐学院出版社,2008年,第53页。

⑥周星:《人类学者如何看待民俗的艺术》,载中国艺术人类学学会编《艺术人类学的理论与田野》(上),上海:上海音乐学院出版社,2008年,第39页。

“美”原本就不是一个客观的概念，它蕴含着政治、权力等诸多因素，在后现代语境中它更是充满了意识形态的张力。

“艺术”不是普遍的，而是一个变化的范畴，而这个范畴起初是西方的。非西方丰富多样的器物被重新定义为艺术，这说明是分类在发生变化，而并非存在一个本质的艺术。面对来自西方的艺术概念，艺术家、美学家与民俗学家、人类学家都有各自的理解。相对于本质性地看待艺术的艺术家、美学家而言，人类学家可能更倾向于从批判的角度、或从解释学的角度看待艺术。譬如，格尔兹将艺术看作是一个文化体系。他指出，艺术不是自律的领域，赋予艺术以意义，并感知其意涵的能力因人而异，因民族而异，它们都是集体经验的产物。^① 这里有一个对艺术的理解与解释的问题，研究主体之间以及研究对象自身都会对艺术抱有不同的见解。

对艺术理解的差异也同时存在于各个不同的社会文化之中。如：在 A 社会被认为是艺术的东西，到了 B 社会可能就不是艺术。在学者看来是艺术的东西，对当地人来说可能只是一个生活用具或者是宗教仪式中的法器。换言之，同样一个“艺术”，学者脑子里的艺术概念与我们日常生活知识体系中的艺术概念之间有着不可通约性。^② 这些都是从事艺术人类学的学者需要认真思考的问题。

此外，从学科角度而言，目前艺术人类学之于文艺学、美学，与艺术人类学之于人类学、民俗学，其基本概念和研究对象的所指往往是不尽相同的。即使在同一个学科以及在不同时期也存在同样的问题。比如，在人类学中，关于“艺术”，早期西方人类学家的研究对象更多是指非西方社会的艺术品、音乐或与此相关的宗教实践，然而，近十年来更多是倾向于批判性的、后现代式的或解构主义式的艺术研究，从单纯地将非西方的物品或美术介绍给西方人，转到对这种介绍行为或过程本身的关注。

在日本，最早使用“艺术人类学”概念的概念也是美学领域的学者。2000年，毕业于名古屋艺术大学美术系的中岛智出版了《文化中的野性》，他在副标题中首次使用了“艺术人类学”的概念。被日本人类学主流看作是异类的人类学

家中泽新一，从人类思想的角度出发，将艺术与环境保护、资本主义的发生联系在一起，目的是为了在列维-斯特劳斯结构主义人类学和巴塔耶思想的基础上，开拓出一个未知的思想领域。^③ 总体地，日本人类学家研究艺术更多倾向于面向非西方及非日本的社会。

日本人类学界的权威性杂志《文化人类学》(原《民族学研究》)，除了1935年、1936年和1940年刊发表有3篇论文冠有“艺术民族学”之名外，正面讨论艺术与人类学的论文最早见于2008年第2期。该期组织了一个由4篇论文组成的“艺术与人类学”专栏，专栏标题避开使用“艺术人类学”概念显然是有意为之。古谷嘉章在题为《“艺术”周边与人类学》的序言中指出，该专栏的目的不是为了只停留在专门以艺术为研究对象的人类学或“艺术人类学”的范围之内，而是想寻求一种更大的可能性，将以往被人们暧昧地称为“艺术”的周边的那些东西(简称“艺术”周边)纳入视野，以此为依托，将人类学引向一个更加妙趣横生的领域。他强调人类学家应该将注意力集中在思考“艺术与人类学”的“与”字上面，亦即要关注两者之间的关系，否则就会把人类学的研究对象只局限于艺术上，或者走向易变成死胡同的艺术人类学。由此，古谷认为没有必要打出一个“艺术人类学”的招牌，与其把人类学锁在那样一个有限的范围，倒不如将其引至人类学的方向，让学问变得更加健康，更加快乐。^④

那么，什么是“艺术”的周边呢？古谷认为大致应该有两个方向。其一，当我们以几万年的尺度来思考人类的行为及其创造物的时候，姑且不去考虑其目的如何，人们想尽各种办法创造出非精湛技术所不可及的行为或者物品，并以此成就某事，这些都是人类社会普遍存在的现象。这种可暂且称为“造型=表现”的人类特有的领域，虽然在这几百年来受到西方所谓的“艺术”范畴的侵犯，然而它仍旧是人类学所需考察的重要主题。比如，人类的每一个个体一方面与其他的物质或非物质相接触，另一方面他本身又是作为有感觉的物质的身体而存在的。然而，人不会自闭于这个个别的身体，而是越过身体的界限向外界延伸，渗透到各种物上面，同时也被

①クリフォード・ギアツ 著：《ローカル・ノレツジ 解釈人類学論集》，梶原景昭・小泉潤二・山下晋司・山下淑美訳，岩波書店，1999年，第187页。

②何明、洪颖：《回到生活：关于艺术人类学学科发展问题的反思》，《文学评论》2006年第1期。

③[日]中沢新一：《芸術人類学》，みすず書房，2006年。除了艺术人类学之外，日本文化人类学界还偶见“艺能人类学”的说法。

④[日]古谷嘉章：《特集：芸術と人類学・序——“芸術”辺りとは人類学》，《文化人類学》2008年73-2，第155~157页。需要说明的是，英语中的Anthropology of Art译成日文是“芸術の人類学”，即“艺术的人类学”。在日语中，“芸術人類学(艺术人类学)”的“芸術(艺术)”是形容词，在语感上与“芸術の人類学(艺术的人类学)”是有区别的。

物所渗透, 以此成为一个社会性的存在。这些都是需要人类学家去关注的事实。其二, 在我们的生活世界, 有很多东西被作为艺术作品 (works of art) 来生产、流通、消费, 人类学家应该从这些现实出发, 关注在这些领域周围所发生的一系列问题。比如: (1) 这些东西 (物质的或非物质的) 在社会中具有何种意义, 起到何等作用? (2) 标榜着普遍正当性的“艺术 (art)”这个不可思议的概念是以欧洲为背景产生的, 其本身就是一个文化过程, 研究这个过程也是人类学家的工作。(3) 这样一个原本是局部区域性的特定的价值标准在与军事、政治、经济、学术这些不均衡的力量保持某种奇妙的协作关系的过程中, 世界各地诸多的人与物均被卷入其中, 并引生林林总总的甄别、收集、展示、分级等过程, 这个过程是需要我们去关注的。(4) 假若“艺术”这个舞台是持续产生差异、认同和文化价值的场域, 那么, 艺术及其周边事宜对于关心文化差异的形成和建构的人类学家而言, 是再重要不过的研究对象了。^①

古谷所强调的艺术研究不是针对艺术本身, 而是针对艺术的周边。“艺术的周边”这种说法较为特殊, 乍看似乎有些不符合常规的表达, 然而, 正是这个“周边”消解了艺术的本质性, 使我们不再为艺术的定义所困扰, 把我们带到一个更加开放的、广阔的世界。在这里, 艺术只是人类学研究的一个切入点, 而非最终的目的。日本学界的这些理念颇有启发意义。

三、艺术人类学的未来走向

目前在国内, 艺术人类学在民俗学和人类学领域似乎已经开始形成一个小小的潮流, 其与非物质文化遗产工程的大河交汇之后, 逐渐形成一股颇具规模的大潮。尤其是民俗学家, 在国家非物质文化遗产相关概念及相关规定的出台及其实施过程中, 他们已经在某种程度上成为建构非物质文化遗产话语的主体。我们知道, 在非物质文化遗产名录中, 文艺类或艺术类占很大一部分。民俗学和人类学可以充分发挥其优势, 为非物质文化遗产的申报及保护提供丰富的第一手资料。

艺术人类学至少在目前还没有形成一个学科分支, 无论对于美学、文艺学, 还是对于人类学, 它只是一种研究方法和视角。而学界对艺术的关注与非物质文化遗产运动的蓬勃兴起, 有可能将导致一个具有中国特色的“艺术人类学”或“艺术民俗学”, 而这一点也恰恰可能成为人

类学、民俗学取向的艺术人类学走向一个分支学科的最有效的途径之一。但是, 目前非物质文化遗产的申报中还存在着诸多问题, 学者们应该自觉地去防止使一门学科在文化保护的名义下成为权力的附庸或权力的代言人。

在人类学家看来, 研究艺术, 是为了更好地理解文化与社会; 或者说, 是为了透过艺术这面镜子去反观社会的种种问题; 艺术离不开其所属的文化和社会的具体语境。它可以探讨的问题很多, 比如: 艺术的社会性、文化性意涵与作用; 艺术与世界观、宗教; 艺术与阶级、战争; 艺术与经济; 艺术与性别; 艺术与认同; 艺术与身体; 艺术的所有权问题; 艺术与观光; 在西方世界被展示的非西方艺术; 全球化中的艺术; 移民与艺术等。这些都是具有人类学特点的“问题意识”。

两个或多个学科相互交叉所形成的跨学科研究, 需要在一个长时段的过程中, 相互借鉴彼此的研究视野与方法。在此过程中, 学科教育是一个关键, 通过不同学科的深入交流, 逐步把握对方学科的“问题意识”。对于艺术人类学而言, 首先要对“艺术”的概念所包含的种种社会、历史涵义的理解达成一种共识。对于“艺术”概念, 是采取本质主义立场, 还是采取建构主义的立场, 决定了其研究取向的不同。

此外, 应该指出的是, 艺术人类学的概念是晚近才出现的。有些学者常常将“艺术人类学”追溯到19世纪中后期, 依照这种逻辑, 艺术人类学与人类学应该是同时产生的。显然, 这是先给一种物品或现象起名, 然后再根据该名回溯性地建构与其相符的事实。应该澄清的是, 人类学的艺术研究与艺术人类学是不同的概念。如果将两者混淆, 将来写学科史的时候就会出现混乱。

为进一步加强多学科领域的实质性交流, 还需在多向交流、具备相关的专业知识和资料的整理、共同田野调查、成果发表空间的整备和教育体制调整等方面作进一步的努力。然而, 不能盲目地舍弃各学科以往构筑起来的核心部分, 人类学如果放弃田野调查以及微观场域中对整体性的把握和相对性感知等个性, 那么, 这种多向交流就没有太大的意义。因此, 探求一种发挥双方特长的交流方式将是今后文艺学家、美学家和人类学家的共同目标。^②

(责任编辑 洪颖)

①[日] 古谷嘉章:《特集: 芸術と人類学・序——“芸術” 辺りと人類学》, 《文化人類学》2008年 73-2, 第156页。

②刘正爱:《历史人类学与人类学意义上的历史》, 《中国农业大学学报》(社会科学版) 2008年第3期。