

艺术民俗学

张士闪/著



Y I S H U M I N S U X U E

泰山出版社

艺术民俗学

张士闪 著

泰山出版社

图书在版编目(CIP)数据

艺术民俗学/张士闪著. —济南:泰山出版社,
2000. 7
ISBN 7-80634-188-9

I. 艺… II. 张… III. 艺术-民俗学 IV. K890

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 40669 号

艺术民俗学

著者/张士闪

出版/泰山出版社

发行/新华书店经销

印刷/山东日照印刷厂

规格/850×1168mm 32K

印张/9

字数/208 千字

版次/2000 年 6 月第 1 版 2000 年 6 月第 1 次印刷

书号/ISBN 7-80634-188-9/G·86

定价/15.80 元

著作权所有·请勿擅自用本书制作各类出版物·违者必究

如有印装质量问题·请与泰山出版社发行部调换

地址 济南经十路 127 号 邮编 250001 电话 2062166—6073

人学观的演进与艺术 民俗学的构建

(代 序)

以社会的、文化的双重角度审视艺术,同时将艺术置于人类社会生活的大背景与人类文化意识的网络中考察,并将艺术作为一种社会的、文化的形态加以反观,已经成为当代文艺学研究中的国际性学术潮流。艺术民俗学则是这一潮流中,有着自己河床与航向的一条清澈的溪流。

这一学术潮流的涌动是有其历史必然性的。从表面上看,它似乎主要是一种研究视界的转换;而从深层剖析,则会发现其中寄寓了艺术人学观的深刻变化。

艺术人学观,就是艺术中观察人、分析人、描绘人时所依据的一定的人学知识理论。所谓文艺是“人学”,就是在此意义上的形象表述。艺术学和整个文艺学一样,它的人学观,不是凭自身的人学学科体系和知识理论来完成对人的认识 and 把握,相反,它大抵是借鉴其他人学学科对人的研究视角和方法来关注、刻划人自身的。有史以来,由于人们对人学观念的不同认识,从而也引起了艺术人学观的不断变化与艺术史上的几度嬗变。从社会的、文化的双重角度审视艺术本体的学术潮流,就是其中最新的一环。确切地说,这是文艺进入后现代主义时期而构建的艺术人学观所激发产生的新的学识理念。

如前所述,艺术的核心是人学,是对人和人性的真切认识和完整把握。令人十分遗憾的是,自从人类顿悟自己存在的那一天起,“我是谁”便一直是困惑人类自身的斯芬克斯之谜。数千年前,古希腊人为此把“认识你自己”作为神谕,镌刻在庄严、神秘的阿波罗神庙中,以警示人们对自身的关切。在“人”这个大题目下,诸多神话学家、神学家、道学家、政治家、人种学家、生物学家、心理学家、遗传学家、人本主义者、阶级论者等等都从自己的学识出发,对人的问题作了苦心孤诣的思考与描述。文艺家则将其思索再现与表现于风格迥异、色彩纷呈的各类文学艺术作品中。然而,诚如人类对宇宙的探索没有穷尽,人类对自身的认识也没有完结,作为艺术所要求的对真实、具体、完整的人物形象的探求也不可能终止。从社会的、文化的双重角度审视艺术的学术潮流,就是在人学认识进一步深化的基点上,在对人和社会、人和文化关系的新型观念中萌生和构建的。

在图腾主义人学观念下,人被视为与外物生命一体化的存在,由此产生了人与神、人与异类、人与他物互相转化的神话传说、原始绘画、原始歌舞等原始艺术系统。当人意识到自己的存在,又摆脱了神学主义人学观的束缚,人本主义便产生了,人成为“宇宙的精华,万物的灵长”。与此同时,以描写人的本性、人类共同情感的人本主义文艺如朝阳喷薄而出,照亮了整个世界文坛。正当人们满怀激情,辛勤浇灌这朵人类共同情感之花时,却突然发现,由于阶级利益的差异与驱动,人类在一定条件下实际上是不可能享有真正完美的共同情感的。此际,阶级性和带有阶级性的文艺人学观便应运而生,随之引发了一大批带有这种倾向的文艺作品的产生。随后人类物质文明的飞速发展似乎在悄悄弥合着这道裂缝,但现代化大工业生产的高速运营及其导致的现代生活紧张节奏对的高度压抑,却使得作为个体的人类自身发生了更为严重的异化。个人为了寻求自我,实现自我,结果却视“他人是地狱”(萨特

语),对现实中的一切怀有疑虑使得现代人的神经敏感而脆弱,一切从自我出发又使得他沉湎于无边的欲望与孤独中难以自拔,现代主义思潮及其艺术人学观便诞生了。而当人们觉悟到执着“自我”的个人主义已成为现代社会中各种问题的根源时,一种新的人学观即后现代主义人学观呈现在我们面前。它认为,人不是单纯的物种存在,而是关系的存在。当代后现代主义大家、美国的大卫·雷·格里芬在为桑尼丛书所写的《导言:后现代精神和社会》一文中指出:“个体并非生来就是一个具有各种属性的自足的实体,他(她)只是借助这些属性同其他事物发生表面上的相互作用,而这些事物并不影响他(她)的本质。相反,个体与其躯体的关系,他(她)与较广阔的自然环境的关系,与其家庭的关系,与文化的关系等等,都是个人身份的构成性东西。”每个人都不可能单独地存在,他(她)永远处在与他人的关系之中,处在人化的文化交织的网络中的一个交汇点上。

其实在后现代主义者重新发现人的“关系存在”之前,哲学人类学家早已指出,人的存在实质上是一种文化的存在。卡西尔在其著名的《人论》中,强调人与异类的差别在于人是通过自己的劳作(work)创造了人的第二生命功能圈,即文化生命。人是地球上唯一能通过创造的各种文化符号系统记录自己人生经验并反馈于自身,促进自己健康发展的动物,由人创造的符号组成的文化系统构成了人的最根本的特征。

人来到人世间,一直处在生物进化与文化进化的双重进化的发展中,在一切生物界,唯有人,既有生物生命,又有文化生命。而文化进化所构建的文化生命,这是人之所以为人的核心所在。在人的进化史上,人的文化进化是较之生物进化更为伟大的力量。诚如老费尔巴哈所言,人是历史、文化的产物。在此意义上,人作为一种文化进化的存在,其文化生命是更能体现人的本质力量的标志。如此看来,作为艺术,要勾勒出“鲜明”的这一个,离开了人

物的文化生命,离开了人性中的文化性,是无法真正实现的。从社会的、文化的双重角度审视艺术的学术思潮,正是在这一点上充实了诸多传统人学观的不足,从人性中文化性的深层建构中来展示艺术形象的英姿,如高倍度的广角镜较之于一般的聚焦镜头,这对于形象的显示无疑会更加真实细腻,具体可信,丰满完整。

在从社会的、文化的双重角度审视艺术这一国际性学术潮流中,艺术民俗学显然有着更为深邃的视线。

现代民俗学认为,人类文化主要有两种:一种是由文献构成的表层文化;另一种是在民众中流行的地质文化,即由民俗构建的民俗文化或称民间文化。民俗文化相对于表层文化而言,它不是一个种类,而是一个层面,所涉面包括了人类的物质生活、制度生活、精神生活在内的广阔领域。称其为地质文化,那是因为它是一国一民族固有的传承性生活文化。它支撑着国家和民族的表层文化的凝结与发展,是这一表层文化的丰厚内核。如果说,从文化哲学的视界看来,人是文化进化的存在,那么更为完整的说法应该是,人是以民俗为内核的文化进化的存在。人生在世,可以没有表层文化的知识结构,但不可能没有民俗文化的生命建构。譬如我国现当代文学史人物形象画廊中的阿Q与丙崽。在作家笔下,他们一位大字不识一个,连姓什么都糊涂,临刑前画押画圈都无法画圆而画成了Q;另一个从小疯痴,是个连话都说得周全的傻子。可他们仍然成为光彩夺目的艺术形象,因为他们虽然没有表层文化的修养,但却并不缺乏民俗文化生命的内核与内涵。艺术民俗学,也正是从这一深层建构中,构筑了自己别有洞天的研究天地。

艺术学与民俗学的联姻,还有着更为广泛的血缘联系。

民俗作为一个文化的地质层面,与艺术有着难分难解的关联,其本身就含有大量的、尚未分离独立分化的“艺能”。所谓艺能,是对类似物理学中动能、势能的一种艺术能量的指称。它往往混融于民俗的信仰、祭祀、巫术、庆典、婚丧、节日等活动中,是一种与生

活功利等非艺术因素混杂在一起的艺术因子,是一种披着民俗外衣的前艺术。本书在这方面有着丰富的资料实例,而且尤为可贵的是,作者还对之进行了生动、深刻的条分缕析。艺能实际上还处于艺术与生活的交界处,其表现形态仍然是生活本身,不过是被赋予一种特定文化内涵的文化游戏——民俗事象罢了。而人类的艺术原本就是从中滋生源起的。前苏联著名的文艺理论家莫·卡冈在《艺术形态学》中谈到:“在 18—19 世纪的美学思想中,对于艺术各种样式发源的相互关系曾不止一次产生类似的问题,并且时而把建筑、时而把音乐、时而把诗、时而又把舞蹈称为最古老的艺术。然而,这里关于艺术创作独立形式的‘纯’艺术的所有样式产生的概念本身是不正确的。十分自然,任何指出它们出现的先后顺序的企图都会导致错误的结论。”事实正是这样。那么正确的结论应是怎么样的呢?莫·卡冈从原始艺术复合功用的混同综合性出发,指出了解决这个问题的可能性;而我们从中国中青年学者在文艺民俗学、艺术民俗学方面不断进取的系列研究成果中,已经看到了人类艺术更为清晰的发生发展轨迹。这为我们解决长期困扰文艺学界的悬案——艺术的起源问题,无疑是一个极大的启迪。

或许是真的天降大任于中国民俗学界,使之注定要在民俗与文学艺术接壤的地带一显身手。几代学人都对此情有独钟,筚路蓝缕,孜孜以求,企图破解其中奥秘。发轫于 20 世纪初的中国现代民俗学,从一开始就注意了与文艺学的紧密合作,比翼齐飞。中国现代民俗学的宣言书、1922 年北大一批著名学者教授发布的《歌谣》周刊发刊词中称:本会搜集歌谣的目的共有两种:一是学术的,二是文艺的……歌谣是民俗学上的一种重要的资料,我们把它辑录起来,以备专门的研究:这是第一个目的……意大利的卫太尔曾说:“根据在这些歌谣之上,根据在人民的真感情之上,一种新的‘民族的诗’也许能产生出来。”所以这种工作不仅是在表彰现在隐藏着的光辉,还在引起未来的民族的诗的发展:这是第二个目的。

这里虽然讲的是民俗的形态之一——歌谣,但它与民俗的其他种类是相通的。民俗文化与民族文化、民间艺术与民族艺术的关系亦大致若是。今天张士闪先生的艺术民俗学研究,是沿着中国五四时期新文化新文学运动先辈的足迹,所开辟出的新的学术走向,是中国特色的艺术学与民俗学综合研究的历史回声与现实发展。作为同行,我对此表示深切的敬意。对于一个已走了几步的先行者,也感到无比的欣慰。张士闪先生是个年轻的民俗学、艺术学的学者,近些年他在严谨教学的基础上,广泛汲取中外学者文献的知识精华,深入民间进行田野作业采风调查,在理论与实践的基础上,构思艺术学与民俗学的交叉研究,“在艺术与民俗之间,从民俗学角度对于艺术活动的具体环节(如源起、创作、作品、接受等)的研究,对于某些艺术流派风格的社会归因研究,对于区域性民间艺术的总体风格和某一特色的研究,乃至对于不同区域间艺术内容与艺术形式之间的比较分析”等等方面,笔耕不断,时而可见一些独到的见解和闪光的思想火花,显示出作者广博的学识素养与扎实的学术功底。当然,恰如一切新生的事物一样,艺术民俗学作为一门新的学问,也有它的不足之处,我相信,随着研究的深入,作者一定会很好地完善它,艺术民俗学之花一定会开得更鲜艳。

陈勤建

2000年6月于华东师范大学丽娃河畔

目 录

人学观的演进与艺术民俗学的构建(代序).....	(1)
第一章 艺术民俗学的确立.....	(1)
第一节 艺术民俗学的界定.....	(1)
第二节 传统民俗学研究与艺术研究的关联.....	(4)
第三节 近现代西方艺术学研究中的民俗轴心	(16)
第二章 艺术民俗学的研究系统.....	(28)
第一节 民俗的中介位置及社会功能.....	(28)
第二节 艺术民俗学的研究方法	(34)
第三节 艺术民俗学的研究视角.....	(61)
第四节 艺术民俗学的专题研究	(71)
第三章 物质民俗与艺术审美	(92)
第一节 居住民俗与审美	(93)
第二节 服饰民俗与审美.....	(106)
第三节 饮食民俗与审美.....	(116)
第四节 生产交易民俗与审美.....	(130)
第四章 社会民俗与艺术境域.....	(140)

第一节 家族、村落与民间组织	(142)
第二节 社会民俗——艺术的生成境域	(152)
第五章 信仰民俗中的艺术维度	(157)
第一节 人类早期信仰活动中的民俗与艺术	(157)
第二节 信仰民俗与艺术思维	(177)
第六章 岁时人生与艺术的关联	(185)
第一节 岁时节日中的艺术情感	(185)
第二节 人生仪礼中的艺术象征意趣	(195)
第三节 岁时人生对于艺术活动的渗透与影响	(235)
第七章 游艺民俗及其艺术学意义	(240)
第一节 游艺活动中的民俗与艺术	(240)
第二节 游艺民俗的艺术学意义	(260)
后 记	(276)

第一章 艺术民俗学的确立

第一节 艺术民俗学的界定

现代民俗学自创立之初便将艺术列为主要研究领域之一。被公认为是人类学、民俗学巨匠的泰勒,其奠基之作《原始文化》便是以原始部族的艺术活动作为其主要研究对象的,近至美国“历史学派”的创始人博厄斯以及哈登等人也是通过对原始艺术领域的研究以求索人类社会历史发展的“文法”。民俗学的传播学派是通过对日耳曼语系原始艺术“证据”的解释与说明而确立其牢固地位的。当代民俗学即使在物质民俗的研究层面,也是兼及其实用效能与艺术审美意义的。

值得注意的是,民俗学对于艺术的研究,从未止步于对艺术事象的静态分析,而是以艺术活动中的审美形式与情感效应为材料,将其置于民族区域社会中生产生活的、社会时尚的、宗教信仰的广阔背景下予以观测论析。民俗学者试图采用田野作业与文献研究相结合的方法,在对世界各地典范的艺术事象予以广泛分析比较的基础上,深入探究艺术的起源、艺术的表现规则、艺术精神的变

迁以及艺术的社会功能等问题。从民俗学角度展开的对于艺术范畴的研究,和对于艺术与民俗之间多重关联的探讨,便理应归入“艺术民俗学”的研究视野之内。

艺术学与民族学、社会学、人类学、民俗学等有着广泛而深刻的关联,故此有艺术民族学、艺术社会学、艺术人类学、艺术民俗学等称谓。与艺术学的其他分支学科的主要区别在于,艺术民俗学探讨的是艺术与民俗的相互关系,以及从民俗学角度对艺术的阐释。艺术民俗学的理论框架,应是研究者通过长期的实际考察,在所获取的第一手材料的基础上建构而成,故它在现阶段研究中必然具有强烈的专题性色彩。由民俗学视角展开艺术研究,在西方已有150年左右的历史,我国起步较晚,亦有数十年历史。有关艺术民俗学的学科研究方面的系统专著,迄今为止尚未得见,而专题性、材料性研究已有相当规模的成果了。

在此,我们未采用“民族艺术学”的提法。一般说来,我国学者习惯于在如下两种意义上使用“民族艺术”这一名词,一种是在相对于西方艺术的意义上使用,意指中国的艺术;另一种是在相对于汉族艺术的意义上使用该名词,用以指称非汉族的或少数民族的艺术。仔细推敲,“民族艺术”的内涵界定颇含混,许多认识上的谬误亦与此有关。比如,如果说民族艺术是一个与“世界艺术”相对举的概念,那么什么是“世界艺术”呢?众所周知,任何时代、任何场合都不曾存在过真正意义上的“世界艺术”。任何一种艺术都必然是民族的,它不仅一定是由某种民族化的语言形式(文字、线条、音符等)表达的,而且也必然表现出该民族的民俗生活、审美趣味与思维方式。从这一层面讲,“民族艺术”也就只能是一个空泛的、不能确指任何内容的概念。

日本大阪大学的山口修先生在《亚洲的艺能与演出艺术——民族艺术学的尝试》一文中,表示了类似的忧虑。他说,人们在使用“民族艺术”一词时,在其背后俨然存在着无须加上“民族”这一

修饰语的“艺术”或超越了特定民族的“纯粹艺术”、“普遍艺术”。一切艺术都是特定民族或特定的复数的民族所产生的文化遗产，亦即一切艺术都是一定民族的产物，都是特定民族的体现。^①由此可见，“民族艺术”前的“民族”一词，具有较强的时代政治色彩，在学术研究中使用似乎是弊多利少。事实上，日本学界为“民族艺术学”所确定的研究对象，便是一切艺术所具有的“民族性”的侧面。

提倡“艺术民俗学”研究有何依据与前景呢？一般说来，在人类历史的初始阶段，艺术是民俗形态中的一个组成部分，且是极其重要的一环。后来，艺术独立发展起来并日渐脱离了直接的民俗功用，除大量的民间艺术仍基本上处于一种民俗形态外，文人艺术亦与民俗多有关联，或取用民俗题材，或挪借民俗图式。故文人艺术中亦有相当部分可以视作“民俗艺术”或是需要从民俗的视角予以阐释赏评。而所谓富有个人色彩的、比较“纯粹”的文人艺术也离不开区域民俗生活与传统民俗心理的潜在影响，只不过这种影响更为曲折幽深罢了。倘若我们从研究民俗形态入手，以民间艺术为基点，以文人的“民俗艺术”为主要参照，从而对艺术活动的各个环节进行阐释、破解，也许会得到一些新的突破，从而使我们的艺术学研究更加充分。本书提倡“艺术民俗学”研究，缘由正在于斯。

“艺术民俗学”作为学术用语本身，主要是指从民俗学角度对于艺术的阐释，和探索艺术与民俗之间关系的学问，而非指“艺术民俗”之学。“艺术民俗”本身是一个意指含混的、无限缠绕的概念。按照人们通常的使用状况，“艺术民俗”似乎已被约定俗成为：是传承于民间艺术生活中的风俗习惯；是表现在民众艺术心理、艺

① [日]山口修：《亚洲的艺能与演出艺术——民族艺术学的尝试》，载于山本正男主编《艺术学的方法》，玉川大学出版社1985年版。

术行为方面和体现在民间艺术作品、艺术语言、艺术工具之中的模式化事象。然而,这一看似完整、公允的定义有着致命的缺憾,虽然说起来顺口,用起来顺手,却容易造成混乱。艺术民俗,顾名思义应该包括所有艺术的所有相关民俗,当然也就包括所谓“纯粹艺术”在内了。但真要如此,那么艺术民俗之学又如何与一般的艺术文化学、艺术形态学相区别呢?何况,通过该章第二节我们将发现,对民俗作为“生活方式和生存意识”的宏观界定已基本上为国内民俗学界所公认,“艺术民俗”一词的外延也就很容易被无限放大,这种概念将是空洞的,缺乏阐释力的。

第二节 传统民俗学研究与艺术研究的关联

早期民俗学将主要精力集中于对人类群体生活中的共同精神层面的研究,这一研究又多是通过将现存的文艺现象与历史上遗存下来的相应口碑资料、实物材料结合起来加以观察分析,从而得以完成的。事实上,民俗作为一种群体性社会规范,在其起源形成过程、现实存在形态及发展变易模式中,始终贯穿着各种象征演示手段、丰富的想象力以及广泛的民众趣味与情感现象,而这些都与艺术审美活动存有深层的内在关联。另外,附着于艺术事象之中的民俗意蕴比较显敞,关于艺术事象习俗方面的研究又具有不少便利,如口碑资料较易获取,民俗实物较易收集等,因而对于艺术民俗学领域的研究从一开始便在民俗学研究中处于显要位置,亦并非偶然。

在很多人心目中,民俗学作为一门人文社会学科其领域界定并不清晰。在诸多人文社会学科中,它从诞生时间上看只能是个小弟弟;而从其涉及的范围看来,又像大家族中无所不管的老爷

爷。一般认为,1846年英国考古学家、民俗研究者汤姆斯(W·J·Thoms)用萨克逊语的两个词(Folk与Lore)合成新词Folklore,以此指称“民众的知识”或“民间的智慧”,是民俗学成为一门严谨性、系统性学科的开始。他用这一含意确切的名词,取代当时在英国普遍使用的“民间的古俗”(Popular Antiquities)、“贱民古俗”(Antiquities Vulgares)、“残存文化”及“古物”等提法,并逐渐得到国际上的公认。

汤姆斯首创的Folklore,指的是“在普通人们中流传的传统信仰、传说及风俗”以及如“古时候的举止、风俗、仪式、迷信、民曲、谚语等等”。^①它主要包括了三个方面的内容:(1)民俗是在普通人们中流传的,即民间的;(2)民俗包括传统的信仰、言行规习、口传艺术等;(3)这些信仰、传说和风俗主要是偏指精神层面的,是一种在普通民众间传承的“知识”或“学问”。可见,汤姆斯对民俗的理解还是较具开放性、从宏观着眼入手的,相比之下稍后的一些欧洲学者对民俗的理解则要狭小得多,有着较多局限。民间的口传艺术显然是汤姆斯民俗研究的重要对象之一。此后,随着“民俗”一词的被广泛接受与使用,关于民俗与民俗学的讨论也日趋激烈。引起争论的原因之一,是由于汤姆斯的Folklore本身兼具有民俗与民俗学的双重含义。民俗是一种客观存在的生活文化现象,民俗学则是一种人类自觉的主体性研究。二者交混一起,使得一些争论成为各执一端的“盲斗”。

民俗学的发展随后进入“英法学派”的阶段。其代表人物有弗雷泽、山狄夫等。弗雷泽(J·G·Frazer)是英国著名人类学家、民俗学家,他认为民俗是“在别的事情已经升到较高的平面的民族,那里所见到的较原始的观念和举动的遗留物。”法国民俗学家山狄夫(P·Saintyves)认为“民俗学是文明国家的民间文化遗产的科学。”

① [英]汤姆斯:《民俗学》,载于《雅典娜神庙》1846年总第982期,第862页。

山狄夫的“民间文化”较弗雷泽的“遗留物”范围要更广泛些,但两人都比较强调民俗的历史“遗留”特征。他们煞费苦心地搜集别人考察得来的第一手或第二手资料。资料包括探险家的日记,经商者的道听途说,以及在未开化的土著居民中传道的教士书信、调查表等。这其中包含有大量的巫术行为与原始艺术的记载。这种研究明显与资本主义国家因海外扩张、殖民开拓而伴生的对异国情调的热衷、鉴赏喜好有关,其中偏见与真知并存。最具感染力的艺术活动便不能不成为他们所收集的材料中的重要组成部分,而艺术因素确实也正是各种民俗区域中最为清晰的“显文化”部分。早期的意大利民俗学者更是从对民间文化的赞美和崇拜开始的,十分重视民间故事与民歌的调查研究,即使面对的是宗教信仰方面的民俗内容,也只重视圣歌与戏曲,其民俗研究重心表现出对民众艺术活动的强烈偏转。

稍后一段时间,是“德日学派”在国际上大放光彩的时期。德国“民俗学之父”黎尔(W·H·Riehl 1823~1897)认为,民俗学的特点和任务应与国民或民俗的理念密切相关,“如果不能在那散乱的研究的中心点看出国民的理念,就完全不能认为是科学。”他试图把一向侧重于对过去生活源泉的描写和追忆的民俗学拉回到现实中来,运用科学的方法加以理性的研究,这无疑是一大进步。日本的“民俗学之父”柳田国男(1875~1962)认为,“民俗学是通过民间传承,寻检生活变迁的踪迹,以明确民族文化的学问。”他注重民间文化变迁的事实,并认为通过对各民族区域众多民俗现象的研究,能够阐明民间文化,找到民族精神,从而产生一种“新国学”。

显然,英法学派比较偏重民俗学中民俗材料的鉴赏、研究,德日学派更注重在大量民俗事实中对民族精神的提炼和弘扬。如果说,早期的英法等国民俗学家较强调对许多落后民族习俗的“传习”特征进行研究,德日民俗学家则更对本民族的民俗文化感兴趣,注意研究这些风俗、民风所以在本国长期“风行”的内在原因与