序

滕守尧

高尚的艺术修养是文化个体高尚的文明素养之一，它包括人的艺术创作能力、艺术欣赏能力以及对于艺术技巧的把握等等，而提高个体艺术修养的主要方式就是艺术教育。正如当年蔡元培先生提出“美育代宗教”所包含的伟大初衷一样，艺术教育本身其实包含着超越于教育学范畴之外的人类自由精神之启迪、培养的意义。

然而，遗憾的是，艺术教育虽然有着如此重要的意义，但其在当代中国的施行现状却令人失望。当然，我们不否认当代中国的艺术教育建设首先是成绩可观的，这包括艺术教育在现行教育体制中越来越得到重视，艺术教育方式在不断地实践探索中走向多样，如此等等，这是任何一个有责任心的艺术教育专家不能视而不见的事实。然而，从批判的眼光来看，当代中国艺术教育中所包含的隐忧同样是不可忽视的，引发这种隐忧的关键在于：当代中国艺术教育多半还是一种向学生灌输艺术技法的教育方式，而缺乏对于学生真正艺术智慧的启迪。我曾在一套丛书的序言中这样总结道：“就我国目前情况来看，有使人文化素质和艺术能力越来越强的艺术教育，也有将人培养成艺术呆子和艺术工匠的艺术教育，而后者又在这一时期占据绝对优势。这种艺术教育就是那种一味向学生灌输艺术技法的教育。”在真正的艺术教育中，艺术技法的教育当然是必不可少的，但缺少了从艺术技法向艺术欣赏、艺术领悟以及艺术智慧启迪层次的延伸，这种艺术教育只能是越教越“愚”！

需要全本请访问 www.ertongbook.com

艺术教育以艺术技法的灌输为主，必然使艺术教育沦落为与其他专业教育并行的专业性教育，而艺术教育的目的也从开启人的自由领悟转向了给人们提供以艺术为手段进行谋生的职业训练。从更加深入的层面而言，艺术教育的不良发展与我们对于艺术观念的错误认识有关。艺术在其产生之初原是与人生整体沆瀣一气的。在原始宗教仪式中，艺术起着感通鬼神的作用；在人伦教化中，艺术起着移风移俗、化易人心的功能；在社会交际方面，艺术微言大意、传情达意，实现了人际关系的和谐。艺术在人生整体中首先凸显为功能性之“用”，但人生整体向度上的艺术之“用”又有其“通”的潜蕴，庄子在《齐物论》中说得好：“庸也者，用也；用也者，通也；通也者，得也；适得而几矣”。正是在从“用”而“庸”、由“庸”致“通”的意义上，艺术实现了对于人生整体性的超越式领悟。以上是古典时期的艺术观念，降至近代，随着艺术上惟美主义以及文化上启蒙观念的盛行，艺术逐渐从人生整体世界中抽离，首先是在现代艺术的形式试验中成为标志形式创新的符号体系，然后是在后现代艺术的形式反叛中成为标志资本意识形态的符号体系。艺术从此不再与人生整体的神圣领悟有关，而只是成为文化精英以及资本精英进行自我身份炫耀的象征体系。正是在艺术脱离了生活整体，成为可以炫耀、可以赢取其他利益之物的意义上，它才在近代以来的工业化进程中获得了自己的“职业”化身份，而以艺术技法灌输为主要目的的艺术教育正是建立在这样的艺术观念之上。

正本清源，因此，当代艺术教育的良性发展需要以建立正确的艺术观念为先导。要而言之，就是首先要实现艺术观念从抽离生活整体向回归生活整体的转变，在艺术作为生活整体形式之神圣呈现、人生整体形式之瞬间领悟的意义上，使艺术教育成为启迪人生智慧、发育生活热情的重要方式，而不仅仅是艺术技法的灌输；或者说，只有在艺术教育中实现了对于艺术指向人生大义的发蒙，艺术技法的学习才能真正实现其以技贯道的目的。张士闪、耿波两位同志所著的《中国艺术民俗学》，作为一部适用于高校艺术教学的教材，在我看来就很好地实现了上述艺术观念的生活整体转向。整部教材试图将艺术现象放在民俗社会的整体语境中去考察，提出了“艺术民俗学”的学科构想，并阐明其任务如下：“艺术民俗学的主要任务，是对艺术活动与民俗整体之间的关系进行双向的动态研究，试图阐释艺术参与社会运动的全部过程，即不仅要关注在社会生活中如何产生了艺术（包括产生了怎样的艺术、艺术如何反映了所处的社会生活

等),还要关注艺术怎样影响了社会生活的变迁,社会生活的变迁对于秉承传统的艺术系统来说又意味着什么,以此呈现艺术与所属社会整体的互动关系。"以此艺术观念为基础,整部教材考察了物质民俗中艺术美的内涵、社会民俗中艺术境域的营造、信仰民俗中的艺术维度、岁时民俗与艺术的关联以及游艺民俗中的艺术意蕴等,而且以发展的眼光考察了在城市化进程的新语境中艺术民俗学新的发展,终之以"艺术民俗批评的方法与原理"的形上构建。整部教材体系完整,逻辑严密,概念明确,有着很强的学术原创性,作为一部高校教材来说是非常难能可贵的。

对于这部《中国艺术民俗学》,我觉得还有一点应特别指出并予以肯定,就是本教材的作者善于利用自身丰富的田野作业经验,感同身受,对于一个个艺术民俗个案进行了出色的解析,鞭辟入里,辞采并茂,很具有可读性,非常有利于教学之用,这在今天许多高校艺术教材理胜其情、大而无当的总体状况之下不能不说是一个值得发扬的亮点,相信每一个读者都会从本教材中感受到这一点。

孔子说:"有朋自远方来,不亦乐乎?"我非常高兴地看到,在当代中国艺术教育适应时代要求将要实现重大转型的时刻,有《中国艺术民俗学》这样一部艺术学教材应时而出,为中国艺术教育的生态式健康发展开辟了道路,故乐而为序。

2008年2月于北京

人学观的演进与艺术民俗学的构建(代序)

陈勤建

张士闪教授的新版教材《中国艺术民俗学》就要问世了,我谨此表示热烈的祝贺。遥想1991年,拙著《文艺民俗学导论》,在国家社科七五重点规划项目——文艺新学科建设的营构和孕育中得以面世,环视今日,同类以及相关的研究专著或教材如音乐民俗学、舞蹈民俗学、电视民俗学、艺术人类学、文学人类学等等不断呈现在我们面前。而张士闪教授的《中国艺术民俗学》即是其中的佼佼者。

艺术民俗学是从民俗学角度展开的对于艺术范畴、对于艺术与民俗之间多重关联的探讨研究的交叉学科。诚如作者所言:"艺术民俗学关注艺术在社会生活中发生、发展、运动、变化的根本规律,以及这一学科整体建构的诸项问题。在学科特质上,艺术民俗学正是以艺术哲学的理论思辨为潜在资源,以民俗学的田野研究为具体路径,以强烈的人文关怀精神和求实的参与观察方法彰显其自身的问题阐释能力与现实影响力……当人类学、民俗学介入艺术问题及审美经验的研究时,也就意味着艺术研究的重心开始从抽象玄思转向实际求证,转向看似琐碎实则充满灵动之美的世俗生活,关注特定时空的文化群体,强调参与观察和设身处地的文化体验,从而使得艺术研究从学理和实践层面上有效兼容了人本主义美学和科学主义美学的学术取向,为学科视域的刷新和升级提供了良好契机。"

站在艺术哲学的高度,以社会的、文化的双重视角审视艺术,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和把握，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、刻画人自身的。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、文化的双重视角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。文艺学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、文化的双重视角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

需要全本请访问 www.ertongbook.com

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痕，但现代化大工业生产的高速运营及其导致的现代化生活紧张节奏对人的高度压抑，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。而当人们觉悟到执著"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念呈现在我们面前。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互相作用，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。

其后，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，人的存在实际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。人是地球上惟一能通过创造的各种文化符号体系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，惟有人，既有生物生命，又有文化生命。一个完整的人的生命，应该是生物生命和文化生命的统一体。所以，一个人除了具有生物生命基因以外，还会有文化生命的基因。人的文化生命基因，是由以民俗为核心的第二生命系统构建的。这是一种与有形物质的生物生命相异的独特的生命元素：它虽然是无形的，却溶化在人的生命里，并不经意地流

露在人们的言行中。由此构成人类区别异类的根本标志，成为表现和鉴别民族或地域族群自身特征，展示和衡量人类多样性、复杂性的重要标尺，一种比人类生物生命基因更为深沉的文化生命基因。而文化进化所构建的文化生命，正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、文化的双重视角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富内核。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。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、尚未分离分化为艺术自足形式的"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。民间艺术大抵是这类艺术作品。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，不过是被赋予了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缘起的。前苏联著名的文艺理论家莫·卡冈在《艺术形态学》中谈到："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，是指注定要在民俗与文学艺术接壤的地带一显身手。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。虽然这条道路是不平坦的，诚如作者所言"从20世纪初到20世纪70年代，在现代民族国家意识的导引下，民间艺术经历了一个被抽象化、工具化与符号化的过程，其政治价值得到充分开发，甚至被强调到无以复加的地步，其主体意识则长期处于遮蔽状态。20世纪80年代以降，一种在民俗学田野作业的基础上重新体认'民间'、试图在阐释中使民间艺术返归乡土语境的研究潮流声势渐壮，呈现出异彩纷呈的勃勃气象"。然而，几代学人还是都对此情有独钟，筚路蓝缕，孜孜以求，锲而不舍，企图破解其中奥秘。张士闪教授也是其中的一员骁将。

今天张士闪教授的艺术民俗学研究，“注重用民俗学的方法与视角来分析艺术活动，同时，又用艺术学的视野来拓展已有的民俗学研究，使艺术学与民俗学得到跨学科的沟通与融合，相得益彰。因此，艺术民俗学应以上述两个学科为基点，综合摄取文学、历史学、社会学、人类学、心理学、宗教学等学科知识与理论，方法互观，多方统筹，真正做到多学科交叉互补，充分体现当代新学科所应该具有的多元融通的特点。”这是沿着中国“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。作为一个在该领域早走了几步的先行者，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。经过一段时间的教学实践，作者对此有了更深入的认识和把握：进一步阐明了艺术民俗学的主要任务，是对艺术活动与民俗社会之间的关系进行双向的动态研究，提出了民俗功能的二重性，突出了田野作业的研究方法在艺术民俗学中的首要方法论意义，从艺术民俗研究的整体视界出发考察了艺术活动与社会民俗整体语境之间的动态关系，探讨了艺术民俗在新的城市传播语境中的新变，界定了艺术民俗学的批评视阈等等。在这些新的论述中，时而可见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。另外，我注意到本部《中国艺术民俗学》的后两章（第八章与第九章）分别对艺术民俗学在当代城市化新语境中的发展问题及其批评方法与原理的整体建构问题进行了探讨，出自更加年轻的耿波博士之手，虽然其中部分观点仍有继续深究之余地，但大都持之有据，体现出可贵的创新精神。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，必将进一步发展，我相信，随着研究的深入，艺术民俗学之花一定会开得更鲜艳。

2008年2月12日于华东师范大学丽娃河畔

目录 Contens

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/ 7
第三节　20 世纪中国民间艺术研究中的民俗学倾向/22
　一、20 世纪前 50 年中国民间艺术研究:民族国家的自我想象/23
　二、20 世纪后 50 年中国民间艺术研究:从民族国家本位到乡土语境的开启/29

第二章　艺术民俗学的研究系统/41

第一节　民俗的中介位置及社会功能/42
第二节　艺术民俗学的田野研究方法/50
　一、田野作业/50
　二、民俗志书写/55
附 1:汪宁生的社区艺术调查提纲/64
附 2:段宝林的民俗调查提纲/71
第三节　艺术民俗学的研究视域/80
　一、以整体观的理念研究艺术民俗现象/80
　二、强化村落民俗志研究/82
　三、中国艺术民俗学研究的特殊性/86
第四节　艺术民俗学的研究路径/88
　一、从民间艺术个案出发,以小见大/89
　二、突破学科界限,实现跨学科研究/92
　三、立足民间立场,构架学理阐释/96

第三章　物质民俗与艺术审美/104

第一节　居住民俗与审美/105
一、传统居住形式之演变/105
二、居住的民俗特征/107
三、居住的审美表象/109
第二节　服饰民俗与审美/115
一、服饰民俗的形成/116
二、服饰民俗的审美多样性/117
第三节　饮食民俗与审美/122
一、饮食民俗的形成/122
二、饮食结构与类型/124
三、饮食民俗与审美/126
第四节　生产民俗与交易、运输民俗的审美意蕴/132
一、生产民俗中的艺术要素/133
二、交易、运输民俗中的艺术要素/135

第四章　社会民俗与艺术境域/141

第一节　家族、村落与民间组织/143
一、家族、亲族及民俗传承/143
二、村落及村落整体语境的构建/147
三、民间组织的类型特征/156
第二节　作为艺术整体语境的社会民俗/157
一、社会民俗对于区域性民间艺术活动的制约/158
二、社会民俗对于区域性艺术风格的影响/164

需要全本请访问 www.ertongbook.com

第五章　信仰民俗中的艺术维度/167
第一节　人类早期信仰中的艺术活动/169
一、人类早期信仰活动中民俗与艺术的多层纠合/169
二、信仰仪式中的艺术色彩/173
三、信仰民俗的社会功能及其艺术化趋势/177
第二节　信仰民俗与艺术世界/179
一、信仰民俗是激发人类艺术创造活动的源泉/179
二、信仰民俗中蕴藏着丰富的艺术创作题材/181
三、信仰民俗中的意象原型/183
四、信仰民俗与艺术活动的相互借助/185
第六章　岁时人生与艺术的关联/195
第一节　岁时节日中的艺术体验/196
一、岁时节日起源/196
二、春节仪式序列与岁时节日中的艺术体验/198
第二节　人生仪礼中的艺术象征意趣/205
一、诞生礼/206
二、成年礼/216
三、婚姻仪礼/217
四、丧葬仪礼/226
第三节　岁时人生的艺术升华/236

目录

第七章　游艺民俗及其艺术意蕴/240
第一节　游艺民俗及其艺术韵味/240
一、民间游戏竞技/242
二、民间歌舞乐戏/246
三、民间工艺/250
四、民间口承语言/253
第二节　游艺民俗在艺术学研究中的特殊意义/257
一、游艺民俗:民俗与艺术的复合/257
二、游艺民俗对艺术起源问题的启示/261

第八章　艺术民俗学发展的城市化语境与契机/267
第一节　民俗学的乡土本位与语境转换/267
第二节　艺术民俗与城市公共领域/274
第三节　艺术民俗与城市传播/281
第四节　艺术民俗与城市消费/286

第九章　艺术民俗批评的方法与原理/296
第一节　艺术民俗批评的界定/297
第二节　艺术民俗批评的诸种模式/302
一、社会历史批评/303
二、原型批评/304
三、功能主义批评/306
四、相对主义批评/308
五、结构主义与后结构主义批评/310
第三节　生活—文化整体性的艺术民俗批评模式/313

主要参考文献/322
后　记/327

第一章
艺术民俗学的确立

★艺术民俗学是从民俗学角度展开的对于艺术活动的阐释，并探索艺术活动与民俗整体之间内在关联的学科。“艺术民俗”概念的提出，意在提倡从生活—文化整体的角度去解读艺术。

★民俗学展开艺术研究的基点在于，艺术是社会文化的重要组成部分，艺术与仪式、信仰、宗教、习俗等共同构成了人类社会文化整体。

★20世纪前半期民间艺术的被发现及大放光彩，与现代民族国家在危难之际动员与吸纳全体民众力量的需要有关。

★20世纪50～70年代，在国家强力推进乡土社会的革命式转换与现代性变迁的背景下，国家政治意识形态高调登场，将文化当作政治工具，民间艺术研究曾经呈现出“一枝独秀”的局面。

★眼光向下、贴近民众主体，是20世纪90年代以来国内民间艺术研究的大势所趋，而作为这一学术转向的首要标志，就是民间文化整体语境观浮出水面。

第一节　艺术民俗学的界定

艺术学是指综合性、系统性地研究艺术现象、艺术本质，探讨艺术实

践活动的规律和特点，对各门类艺术进行宏观性、整体性和一般性研究的人文学科。就其学科体系而言，主要分为三大部分：(一)艺术学本体论研究。对艺术学中的一些基本理论问题予以探讨，如艺术学的对象与范围、艺术学的历史发展过程、艺术学研究的方法论等。(二)艺术史研究。对艺术的历史发展过程予以具体研究，如民族艺术史、门类艺术史、专题艺术史等。(三)以艺术学为旨归的交叉学科研究。是由艺术学与其他学科相互结合而形成的一些新的学科群，如艺术美学、艺术心理学、艺术文化学、艺术社会学、艺术人类学、艺术教育学、艺术法学、比较艺术学等等。

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，故有艺术民族学、艺术社会学、艺术人类学、艺术民俗学等交叉学科应运而生。艺术民俗学与艺术学其他交叉学科的区别主要在于，它立足于艺术与民俗的相互关系，从民俗学角度对艺术进行研究。历史上，当非西方社会的艺术活动资料进入西方社会的学术视野以后，那些所谓"前艺术""原始艺术"的证据使得构拟全景式艺术发展史的企图具有了空前的学术诱惑，艺术民俗学的最初萌动由此产生。大致说来，从民俗学视角展开的艺术研究，在西方已有150年左右的历史，在我国起步较晚，也有近百年历史，相关的专题性、材料性研究已有相当规模。显然，艺术民俗学的理论框架，应是研究者通过长期的田野考察，在所获取的第一手材料的基础上建构而成的，因而它在现阶段的研究中必然具有强烈的专题性色彩。

现代民俗学自创立之初便将艺术列为主要研究领域之一，民俗学者在大量的田野观察和民族志记录中，始终关注着被观察对象的艺术世界及精神境况。被公认为是人类学、民俗学巨匠的泰勒(Edward. B. Tylor, 1832—1917)，其奠基之作《原始文化》便是以原始部落的艺术活动作为其主要研究对象的。从马林诺夫斯基(Malinowski Bronislaw Kaspar, 1884—1942)到美国"历史学派"的创始人博厄斯(Franz Boas, 1858—1942)以及哈登(Alfred C. Haddon)等人，从列维—施特劳斯(Claude Lévi - Strauss, 1908—)的结构主义到当代此起彼伏的各种民俗学、人类学思潮，都不乏有关艺术和人的感性世界的独到见解。欧美民俗学的传播学派最初便是通过对日耳曼语系原始艺术"证据"的阐释而确立其牢固地位的。即使在物质民俗研究层面，现代民俗学也是兼及其实用功能研究与艺术审美研究的。

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，将其置于区域

一族群社会中的广阔背景下予以考察分析。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、表现形式、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。

艺术民俗学关注艺术在民俗生活整体中发生、发展、运动、变化的根本规律，以及这一学科整体建构的诸多问题。在学科特质上，艺术民俗学是以艺术哲学的理论思辨为潜在资源，以民俗学的田野研究为具体路径，以强烈的人文关怀和求实的参与观察方法彰显其对问题的阐释能力与现实影响力。艺术民俗学的发生有其历史的必然性，正如有学者所指出的，正是美学史上人本主义美学和科学主义美学从对立到融合的发展趋势，为人类学、民俗学这类讲究实证的学科介入艺术研究以及与美学发生关联提供了转型性的契机。当人类学、民俗学介入艺术问题及审美经验的研究时，也就意味着艺术研究的重心开始从抽象玄思转向实际求证，转向看似琐碎实则充满灵动之美的世俗生活，关注特定时空的文化群体，强调参与观察和设身处地的文化体验，从而使得艺术研究从学理和实践层面上有效兼容了人本主义美学和科学主义美学的学术取向，为学科视域的刷新和升级提供了良好契机。[①] 以此为基点而形成的艺术民俗学与艺术人类学，都是在上述学科对话和交融的理论平台上整合而成，堪称是一对姊妹学科，只不过其学科出发点与学术视域各有侧重而已。

艺术民俗学研究的对象是什么？是与文人艺术构成本质性差异的、作为民俗现象的艺术活动。一般说来，在人类历史的初始阶段，艺术活动是民俗生活中的一个组成部分，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，而大量的民间艺术仍基本处于一种民俗形态。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做“艺术民俗”或需要从民俗学的视角予以阐释。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。但是，艺术民俗与文人艺术的本质性差异在于二者的创造

① 何明、吴晓：《艺术人类学的学科基础及其特质》，载《学术探索》2005年第3期。

主体不同，前者的创造主体是民间大众，后者的创造主体是精英阶层。倘若我们从研究民俗形态入手，以民间艺术为基点，以文人的艺术民俗创造为参照，从而对艺术活动的各个环节进行阐释，必然会获得新的突破，从而使我们的艺术学研究更加丰盈。

从艺术民俗的角度关照艺术，是一种整体性的艺术研究方式。美国人类学家梅里亚姆（A.P.Merriam）曾针对艺术研究长期集中于作品本身的弊病，强调要关注艺术作品的整体效果和使之得以创造出来的艺术行为："艺术行为只是在逻辑分析上才与艺术作品相分离的，而事实上它们是不可分离的，因为，要不是作为某一个体或某些个体的行为的结果，艺术作品就不会存在。与此相类似的是，艺术行为也总是由一系列与艺术作品、进入艺术创作时的心理表现以及艺术作品在某种社会中所起的作用等有关的观念而引起的。"① 博厄斯则更明确地说，"创作的行为却暗示着，我们不可只把艺术家当做一个单独的创作者来研究，还要注重他对生活于其中的文化的反应，和同事们对他的作品的反应。"② 突显"艺术行为"，可以对原先割裂完整性的艺术活动、漠视艺术与所处社会生活之间关系的传统艺术学研究有所补救。梅里亚姆和博厄斯所注重的"艺术行为"研究，即是强调艺术活动的完整性以及艺术与社会生活之间千丝万缕的联系。比如说，文人艺术活动既不是文人生活的全部，也不可能是其生活的常态，而群体性的民众艺术活动其实所代表的也只是社区生活中的某些"非常"时段。要想真正阐释艺术活动的实质，既要关注艺术活动的过程本身，也要关注艺术主体的日常生活，从而将艺术活动、艺术主体与其所属的整体性社会生活纳入研究视野。本书提倡"艺术民俗学"研究，缘由正在于斯。

一门真正具有独立意义的学科的创建绝非易事，需要在各个层面上的细化规范与深入探讨。玛克斯·德索指出，建立一门独立学科的关键是划定其研究范围，确立其研究对象，而它与相邻学科的分工协作关系由此方能明晰，"只有划清了界限，合作才能从喧嚣的混乱中建立起来。"③ 那

① [美]梅里亚姆（A.P.Merriam）：《人类学与艺术》，郑元者译，收入郑元者：《美学与艺术人类学论集》，沈阳：沈阳出版社 2003 年版，第 53～54 页。

② [美]博厄斯（Franz Boas，1858—1942）：《人类学与现代生活》，刘莎、谭晓勤、张卓宏译，北京：华夏出版社 1999 年版，第 5 页。

③ [德]玛克斯·德索（Max Dessoir，1867—1947）：《美学与艺术理论》，兰金仁译，北京：中国社会科学出版社 1987 年版，第 3 页。

需要全本请访问 www.ertongbook.com