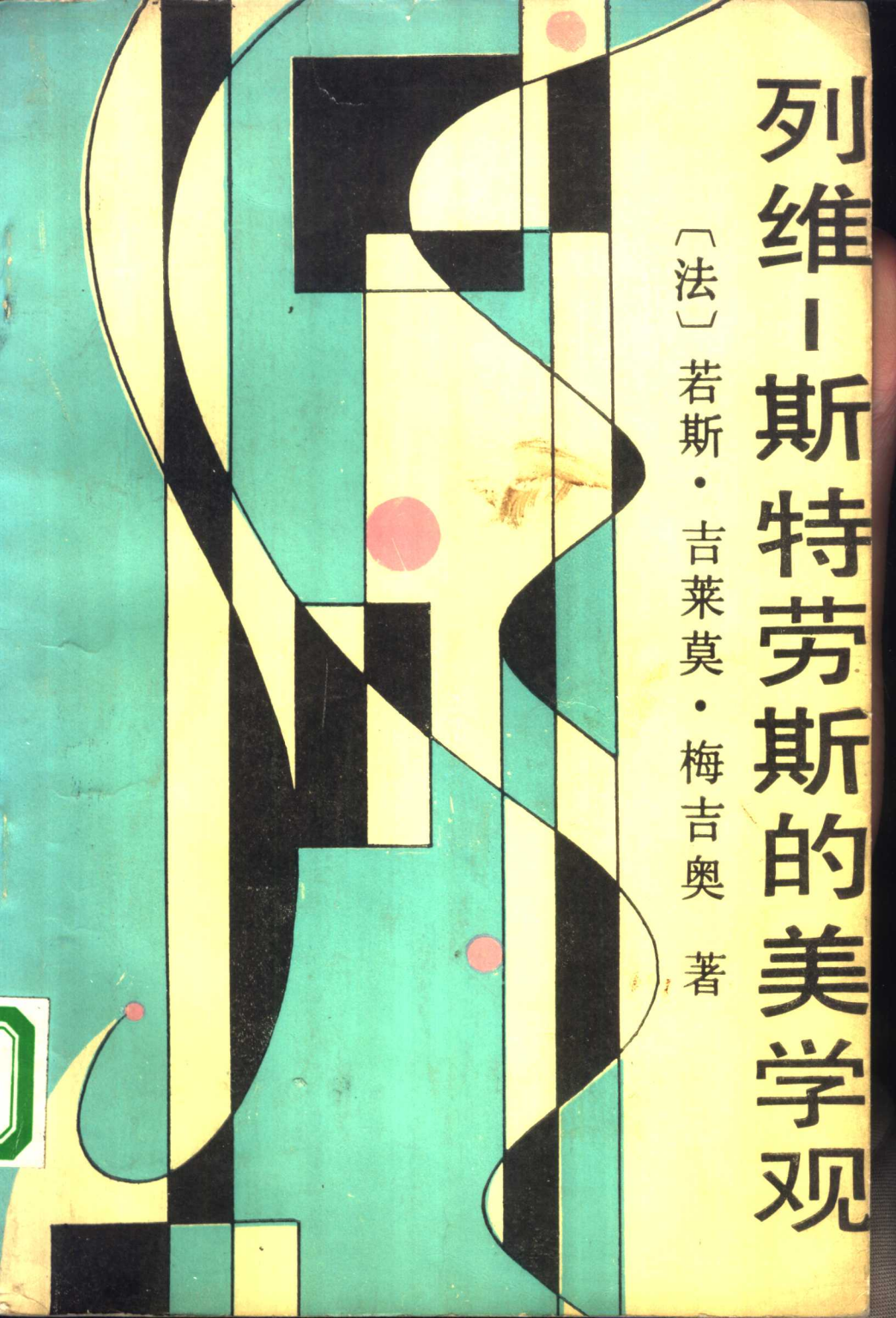


列维·斯特劳斯的 美学观

〔法〕若斯·吉莱莫·梅吉奥 著



李泽厚主编
美学译文丛书

列维-斯特劳斯的美学观

〔法〕若斯·吉莱莫·梅吉奥著

怀宇译

中国社会科学出版社

责任编辑：孙 辉
责任校对：王桂琴
封面设计：王 平
版式设计：李 勤

列维-斯特劳斯的美学观

LIEWEI-SITELAOSI DE MEIXUEGUAN

中国社会科学出版社 出版
发 行

经 销 处
太阳宫印刷厂印刷

850×1168毫米 32开本 5印张 2插页 119千字

1990年7月第1版 1990年7月第1次印刷

印数1—3 000册

ISBN 7-5004-0507-3/B·100 定价：2.70元

美学译文丛书序

李泽厚

1980年6月全国第一次美学会议简报说：“中国社会科学院哲学所李泽厚同志在发言中强调指出：现在有许多爱好美学的青年人耗费了大量的精力和时间苦思冥想创造庞大的体系，可是连基本的美学知识也没有。因此他们的体系或文章经常是空中楼阁，缺乏学术价值。这不能怪他们，因为他们根本不了解国外现在的研究成果和水平。这种情况也表现在目前的形象思维等问题的讨论上。科学的发展必须吸收前人和当代的研究成果，不能闭门造车。目前的当务之急就是应该组织力量尽快地将国外美学著作大量翻译过来。我认为这对于彻底改善我们目前的美学研究状况具有关键的意义，你搞一篇有价值的翻译比你写十篇缺乏学术价值的文章作用大得多。我对研究生就是这样要求的，要求他们深入研究现代美学某家某派。而不要去写那种空洞的讨论文章。”

这确乎是我对当前也只是当前中国美学情况的一个基本看法，得到了与会同志们特别是社会科学出版社的热情支持后，就筹备出一套以整本著作为主的《美学译文丛书》（单篇文章已出版有《美学译文》刊物），以近现代外国美学为主，不同流派，不论观点，只要是有学术参考价值的，便一概拿来，尽量翻译，消化和批判则交给读者们自己去作。我想，博采众家之长，不拒一得之见，

DAM 15/07

批判改造对方，以丰富发展自己，是符合马克思主义的基本精神的。所译的书尽量争取或名著或名家，或当年或今日具有影响的著作。译文则因老师宿行不多，大都出自中、青年之手，而校阅力量有限，错译误解之处可能不少。但我想，值此美学饥荒时期，许多人不能读外文书刊，或缺少外文书籍，与其十年磨一剑，慢腾腾地搞出一两个完美完本，倒不如先放手大量翻译，几年内多出一些书。所以，一方面应该提倡字斟句酌，力求信、达、雅，另一方面又不求全责备，更不吹毛求疵。总之，有胜于无，逐步提高和改善。

愿我们这个美学翻译事业兴旺发达。同志们，大家都来帮忙吧！

1980年12月于北京

译者前言

克洛德·列维-斯特劳（Claude Lévi-Strauss）是二十世纪西方著名学者，人文科学领域结构主义的奠基人。他是人类学家，但是，他的人类学注重理论的探讨，而且其研究对象又多是构成文化现象重要内容的神话和艺术，因此，又被称为文化人类学，也有人称之为艺术人类学。

列维-斯特劳1908年生于比利时，父母都是法国人。父亲是位职业画家。家庭的熏陶使他从小就对艺术有着格外的兴趣。上大学时，他由于自己“在数学方面很差”，而选了哲学。尽管他并不喜欢哲学，但这一段的学习却为他后来从事人类学研究打下了哲学基础。毕业后，他先在一所国立中学教书，1935年一个意外的机会使他得以来到巴西圣保罗，在由法国创办的圣保罗大学教社会学。1938—1939年，他曾得到法国政府资助，深入到巴西中部印地安人部落考察，获得亲身的体验，搜集到大量资料，从此开始了他的人类学的初步研究工作。第二次世界大战爆发后他返回法国，在法国军队中服役。1941年，由于他有犹太人的血统，在纳粹分子在欧洲大陆对犹太人的迫害有增无减的情况下，他在一位亲戚的帮助下西渡美国，先后在纽约新社会研究学院和高等研究学院任教，主讲社会学，并于1946—1947年担任法国驻美国文化参赞。其间，他结识了罗曼·雅各布森，并在其主办的《言词：纽约语言学集团杂志》上发表了论文《语言学结构分析

与人类学结构分析》。1948年返回法国，在国家社会科学研究中心任研究员兼人种学院教授，后又在巴黎大学任教。1959年任法兰西学院(Collège de France)社会人类学教授。1973年被接受为法兰西科学院(Académie française)院士。

在几十年的学术研究和教学工作中，列维-斯特劳斯建立起了自己的理论体系，这一理论体系在20世纪文化思潮中占据着重要位置。在此，译者愿意引用英国著名人类学家埃德蒙·利奇(Edmond Leach)说过的一句话，以便读者了解西方学术界对列维-斯特劳斯的较为普遍的评价。他说：“列维-斯特劳斯之所以受到称赞，不单是因为他思想的新颖，而且也是因为他力求运用这种思想的大胆独创精神，他对大家都知晓的事实提出了新的观察方法”^①。

新的观察方法是什么呢？概言之，就是结构的方法，因此，他的人类学，又称为结构人类学。但是，这种人类学，不是凭空出现的，它是在吸收了前人的研究成果、特别是本世纪以来人文科学领域内重大理论研究成果的基础上创立起来的。从大的方面讲，列维-斯特劳斯的理论主要接受了三方面的影响。

首先是现代语言学方面的影响。从F·索绪尔始创的结构语言学理论，是列维-斯特劳斯进行人类学研究的主要理论和方法依据，我们甚至可以说，他的方法从根本上来讲，就是把结构语言学的原则运用到非语言学的材料。正如前不久法国学者让·布甬(Jean Pouillon)所说：“正是F·索绪尔的语言学而尤其是在屠布兹科(Trubetzkoy)和罗曼·雅各布森的音位学方法中，他得到了启发：不仅要研究有意识的现象，还要研究潜意识的基本结构；不仅要承认一系统各个构成要素具有独立实体的一种价值，而且要承认其位置意义，也就是取决于连结这些要素和

^① 引自利奇：《列维-斯特劳斯》，中译本，第9页，三联出版社。

使之对立的各种关系的意义，并且把这些关系作为分析的基础；同时，也还要承认这些关系在可以找出结构的一种相关系统中只具有一种位置意义”，^① 这似乎可以作为我们了解列维-斯特劳结构方法的一把钥匙。

其次，是来自社会学方面的影响。这一方面，似乎可以以他赴美为界区分为两个阶段。赴美之前，他主要是接受了马赛·莫斯（Marcel Mauss）的社会学思想。莫斯是法国现代实证社会学主要代表人物杜尔克姆（Emile Durkheim）的学生。他的社会学研究，主要是从整体上把握社会现象，致力于阐述任何行为的物理特征、生理特征、心理特征和社会特征。他采用的研究方法与结构语言学的方法极为相似，他的《礼品论》是极好的例子。受这一方法的启发，列维-斯特劳斯认为人类学研究的任务，应该是探讨“人们可借助对于制度或言语活动的研究来实现的潜意识心理结构”。^② 应该说，这种影响仅从社会学角度来讲，对列维-斯特劳斯是基本的。他赴美之后，广泛地阅读了英美人类学家博厄斯（Franz Boas）、克罗伯（Alfred Louis Kroeber）、雷丁（Radin）、洛伊（Robert Harry Lowie）等人的著作，吸取了他们研究之长处，从而丰富了自己的研究。对于赴美之后的这段时间，列维-斯特劳斯自己是这样评价的，他说：“正是在这些年内，我真正地学习到了人种学”^③。

最后，是来自精神分析学方面的影响。早在上大学期间，他就受一位同学的影响（其父是一位精神分析学家），阅读了当时已经译成法文的弗洛伊德的著作。潜意识概念在其人类学研究中尤其受到重视。我们还是引用他自己的话来说吧：“我不认为他（弗洛伊德）的解释是十全十美的，我仅看重他指出的如下事

① 引自法国《文学杂志》，第223期，第30页，布甫，《作品的结构》。

② 引自1984年法文版《马赛·莫斯著作选》的《马赛·莫斯著作序》。

③ 《文学杂志》第223期，第21页。

实，即潜意识可以引导到意识思维平面，并且，非理性可以是理性思维的结果。这才是主要的”^①。

当然，若从更细的方面讲，列维-斯特劳斯在不同程度上也受益于卢梭和马克思的思想以及地理学方面的知识。

由于列维-斯特劳斯的人类学是一种文化人类学、艺术人类学，那么，从其最初的研究开始，就不能不涉及到艺术的美学思考。尽管他没有系统的美学专著，但散见于其浩繁的著述中的美学思想，已经受到人们极大的重视，并成为结构美学的重要理论依据。法国学者若斯·克莱莫·梅吉奥写的这本《列维-斯特劳斯美学观》，从三个方面（也可以说分三个阶段）为我们介绍了当代这一重要的美学家的主要美学思想，这三个方面是：艺术活动与社会的关系；作为特定文化显示的艺术；作为对于文化批评的艺术。由于本书总的说是一部论文集结，论述不免有些分散，因此，译者愿在此对这三个方面进行简要的概述，以期有助于读者抓住基本的东西。

二

对于艺术与社会的关系的论述，主要见于列维-斯特劳斯1945年至1959年间写的大量论文中，其中一部分已编入《忧郁的热带》和《结构人类学》（第1卷）。

在这些论著中，列维-斯特劳斯主要是借用心理学方法和形式的结构分析来比较不同的原始文化，进而说明艺术依赖于社会并表现社会。他提出的一个重要论断，就是原始文化都进行“二重性的表现”，或者，从艺术形式本身来讲，它们都是“二等分的表象”。

何谓“二等分的表象”呢？就是把原始人的艺术形式（以面

^① 《列维-斯特劳斯对33个词的自解》，引自《文学杂志》第223期，第27页。

部彩绘为主)既看作人从动物上升为文明人的条件,又看作人在社会内部的地位的表现,也就是说,原始艺术既赋予人更高的意义,又表现社会的等级结构。“面部彩绘首先赋予个人以作为人的尊严”^①,并且,它“服务于说明和肯定等级的级别”^②。列维-斯特劳斯据此令人信服地解释了原始民族身体与面部的各种表象变故,并且指出,具有一定风格技巧的面部彩绘,只出现在等级结构很强的面具文化之中。“二等分的表象”在其面具功能里似乎就是文化的工具。艺术,依靠面部彩绘来服务于社会和社会各个部分。此外,这种服务还是一种补偿性活动,它成了社会各种矛盾的一种幻觉性解决方式,即一种想象的调解方式,它是其赖以产生的那个社会的乌托邦形式的隐喻。此外,列维-斯特劳斯指出,原始艺术并不等于对现实的自然主义誊写,他的发现与博厄斯等人所说的在原始艺术中“形式重于自然”是一致的。但是,这种对于感性世界的独立,并不重见于社会学方面。

在这一时期,列维-斯特劳斯提出的另一重要概念,是艺术与“不稳定能指”之间关系的概念,这涉及到艺术的起源问题。

“不稳定能指”概念,是在《马赛·莫斯著作序》中指出的,这一概念与象征概念不可分割,后者在人类生活的交往活动中占据着中心的位置。人类交往的特点是可表现的,并采用意指作用(signification)的方式。在这种情况下,交往的各种形式也就必然是一些象征系统,这些系统“旨在解释肉体实际与社会实际的某些方面,并进一步解释这两种实际之间、在象征系统的这一些与那一些之间建立的关系”^③。

按照列维-斯特劳斯的观点,象征功能具有两种差距,一是

① 《忧郁的热带》第166页。

② 《结构人类学》第1卷,第281页。

③ 《马赛·莫斯著作序》, XIX。

象征功能的两个极即能指 (signifiant) 与所指 (signifié) 之间的差距, 二是象征功能各个系统或不同象征平面之间的差距。

第一个差距是与最初的象征系统即言语活动一起出现的。列维-斯特劳斯认为, “宇宙从一开始就包含着人类可能知道的整体”^①, 于是, 人在过去和现在都生活在“一种基本的和属于人类条件的境遇之中”, 人“从其起源时起, 就拥有他难于使之与(以原型出现的、但却不能因此而被认识的)→所指吻合的能指完整性”^②, 这就是说, 能指与所指不完全对称。因此, 人在社会实践和理解社会的活动中, 总是拥有剩余意指作用, 象征思维就表现为对于这种剩余意指作用的分配。在这种情况下, 能指呈现出一种自由状态, 即为“不稳定能指”。列维-斯特劳斯认为, 神话虚构和艺术创作就植根于这种不稳定能指之中, 而艺术和神话产品的普遍性, 就是由于不稳定能指不停地伴随着人的历史历程而形成的。这种提法新颖独特, 它比笼统地把艺术起源归于社会实践的提法似乎更进了一步, 但其科学性如何, 还需要进行深入的探讨。

象征功能的第二个差距(列维-斯特劳斯有时也称之为第一差距的“第二次拆分”), 是象征功能由各种象征系统来承担这一情况造成的。这些系统之间经常处于矛盾之中, 加之它们是历史地形成的, 相互间存在着“不可压缩性”, 因此, “没有一个社会曾经是完整地 and 全面地建立在象征之上的; 或者更准确地讲, 社会从未能向所有的成员同等地提供完全适用于建立一种象征结构的方式”^③, 于是, 这便导致在任何社会中经常出现处于外围地位的个体, 他们以其“外围”人的思维“形象地表现某些

① 《马赛·莫斯著作序》, L₁XLVII—XLVIII。

② 《马赛·莫斯著作序》, XLIX。

③ 《马赛·莫斯著作序》, XX。

在集体平面上无法实现的妥协形式，去虚构一些想象的转换，去具体地表现一些不可并存的综合”^①。这便是各个社会中具有非正常行为的那些人，于是，社会中的巫神、中魔仪式参加者，或者那些神经官能症患者的“象征流露”就可解释为：这些人都怀有一种期望，他们期望以乌托邦的隐喻进行“社会的平衡”，而想象出来的事物便对社会之不足充当着弥补的作用。在这些论述中，列维-斯特劳斯是把潜意识概念视同为象征功能概念的，因此，他在巫神与精神分析学家之间、魔法与精神分析学之间建立了可比性。

列维-斯特劳斯认为，象征功能的这两种差距是密切相关的：“外围”思维总是在抢占不稳定能指，因此“正常的思维总是所指不足，而所谓反常思维（至少是在某些表现之中）却拥有过多的能指”^②。“外围”思维对于象征过程具有活化的作用，并产生象征性调解作用。

三

把艺术确定为特定文化的表现，这是《野性的思维》一书论述艺术的文字中的中心议题。列维-斯特劳斯首先比较了神话与科学，确定了它们之间的区别。神话是一种理智形式的修补术，即一种“零散活动”，它伴随着符号进行，它通过使用事件（人类活动）的残余和碎屑来建立起结构；科学靠概念工作，它把结构（即其假说和理论）当作方法来创造事件（改造世界的举动）。然后，他又比较了艺术与神话、艺术与科学，指出“艺术位于科学认识和神话思维即魔法思维之间”^③，艺术可以说是把结构的秩序与事件的秩序汇合在一起，艺术家“用工艺方式来制作同时

① 《马赛·莫斯著作序》，XX-1。

② 《结构人类学》第1卷，第200页。

③ 《野性的思维》法文版，第38页。

也是认识对象的一种物质对象”，艺术创作是从一个整体（对象 + 事件）出发达到最终发现其结构。

列维-斯特劳斯在此下的一个重要论断是，艺术对象，是一种压缩模式(modèle réduit)。这种压缩模式概念不仅包容以往的微型化风格论，而且也指造型表现的整个领域，因为任何图示或造型的位移，都不会是对于对象的完全遵照。

这种压缩模式，^①首先要求对象的比例改变。这种情况不仅出现在造型艺术中，而且也出现在词语艺术作品中，因为，在后者的情况里，人们把作品当作世界的缩影来对待，只有对这些作品进行原子论的考虑，才能看到各种感情之象征性反映的特点。

“比例越小，对象全体似乎越容易对付。由于量的缩小，在我们看来，它似乎在质上也简化了”。

其次，按照这种压缩模式概念，艺术作品即便谈不上比例压缩，但其某些尺度却不得不放弃。绘画放弃体积，雕刻放弃嗅觉和触觉的感受，而这些均放弃时间尺度。

再就是压缩模式是“人造的”，它不是对象的“投影或某种消极的相似之物”，“它对于对象构成一种真正的经验”。这自然要涉及到创作手段即技巧问题，“选择一种解决方法牵扯到其他解决方法……而且实际上同时呈现于观赏者的，是某一特殊解决方法所提出的一幅各种变换的总图”，掌握作品的制作方式，始终意味着要同时了解改变方式的可能性，而读者（或观者）在对作品的沉思中，是能够想到作品存在的其他可能的方式的，“这些方式对于已经搞出的作品，构成同样多的补充前景”^①，这就是说，作品具有多种解释的可能性，而一旦读者（或观众）占有了同一作品的其他可能方式，那他也就成了行为者（agent），他就“模糊地感到自己是比创作者本人更称职的创作者”。

^① 《野性的思维》第36页。

根据压缩模式的理论来看待艺术创作，其过程其实就是与机会、材料和用途这三种偶然性建立关系。机会就是事件，它是创作行为之外和之前的偶然性。艺术家使用的材料之大小、形状、工具完善程度和艺术品的特殊用途也同样是创作行为不可缺少的两种偶然性。因此，“艺术创作的过程，在于寻求或与模式（事件）、或与材料、或与使用者的对话，而这，要看处于工作之中的艺术家首先考虑的是哪一方面的讯息。一般说来，每种可能性都对应于一种容易标记的艺术类型：第一种对应于西方的造型艺术；第二种对应于所谓原始的或远古时代的艺术；第三种对应于实用艺术。但是，要按字面来解释这些分法，那就会过分简单化，任何一种形式，都包含这三个方面，它只是以这三个方面相对的比例来区别于其他艺术”^①。

列维-斯特劳斯进而把这三种偶然性（或称三种时刻）概括成为外在偶然性（机会、用途）和内在偶然性（以材料为依据的创作手法）。他认为，只有把外在偶然性融于创作手法因而可以赋予作品以完美的审美对象时，才能使人动情，“如果说古代艺术、原始艺术和最富有技巧的艺术的‘原始时期’是唯一不会老朽的，那么，它们就应该把这归功于对于为创作手法服务的偶然事件的认可”^②。

列维-斯特劳斯在此还谈到了（尽管不是全面地谈到）艺术的认识功能。但是，审美认识由于是建立在读解按照压缩模式而创作的艺术作品基础上的，因而，它是一般认识过程的一种颠倒：“与我们尽力了解以真实大小存在的一件事情或单个人时出现的情况相反，在压缩模式里，对于整体的认识先于对于部分的

① 《野性的思维》第40页。

② 《野性的思维》第43页。

认识”^①。

需要进一步说明的是，列维-斯特劳斯的压缩模式概念不同于传统的模仿说，本书作者对此做了细致的介绍。他认为，压缩模式论是一种结构论概念，其明显的特征就是把作品置于思考的中心，而且又主要是突出其技术-语义尺度和作为人造事实的品质。压缩模式也依靠模仿，但它所求助的恰恰是模仿观的复杂性。

由于列维-斯特劳斯的美学思想都是散见于其大量人类学著作之中，更由于笔者的这种介绍甚至连本书中的论述也难以囊括，因此，我愿引述本书作者对列维-斯特劳斯艺术观的四点综合介绍，以便读者加深了解：

1.艺术，可以在与文化不可分的象征过程的论证本身之中获得，而特别是在“不稳定能指”现象的连续浮现之中获得，这种连续的浮现具体地体现在进行想象综合的个人行动之中，其意义依附于构成社会生活各种象征系统的持续的相互不可压缩性。

2.这种起源，由艺术和神话，宗教等一起来分担。相反，从其特定的存在方式来看，艺术就象是处于科学与神话创作之间的一种活动。它是依靠符号而非依靠概念来进行的一种思维形式；它产生的对象，是真实实体的一种压缩，这便在隐喻方面把审美认识与科学认识区分开来了。

3.这后一点特征显示了艺术作品的手工方面和它的人造品质，不管是从作者这方面，还是从观众这方面来看，都是这样的。

4.最后，象神话一样（而与科学不同），艺术意欲模仿真实之现象的面貌，但是，神话思维是从一种结构出发，然后赋予对象-事件这一总体以形象，艺术的路径却与此相反：它借助与偶然性的形式建立对话来赋予一种结构以形象，即是说，有时要和作品创作手法的各种困难建立对话，有时则和模式的历史特点建

^① 《野性的思维》第35页。

立对话，还有时是和艺术对象用途的变化建立对话——在这一点上，较之于与创作经验的其他偶然性对话，与创作手法偶然性的对话更为合理。

四

也许，人们认为列维-斯特劳斯毕生从事的事业只是对于原始艺术的研究，并不或者极少涉及艺术的真正历史特点而尤其是“热”社会的艺术。其实不然。由于艺术基本是与各种偶然性的对话，因此，它无法躲开历史为其带来的多样性。他在这方面的论述可见于其许多著作，而尤其见于他与夏博尼埃的《谈话》和四卷本巨著《神话》。这些著作重提艺术与文化间各种关系的意指作用，并指出，艺术潜在地表现为对于文化的一种批评。

这种论述是建立在对于“冷”社会和“热”社会的特点区分基础上的。列维-斯特劳斯在《野性的思维》一书中这样提到：“我在别处指出过，人们在‘无历史的种族’与其他种族之间所作的笨拙的区别，可以更恰当地以（为方便起见）“冷”和“热”社会之间的区别来取代：前者通过它们的机制企图以半自动的方式消除历史因素对其平衡和连续性的影响；后者坚定地使历史过程内心化，从而把它变为这些社会发展的动力”^①。“热”社会的特点就是不能使用曾使原始社会抵抗其结构变化的三种智慧：节约需要和保护自然资料、限制人口增长以及把政治紧张压缩到最低点。

在这样的社会里，借助“外围”思维来使用象征功能，就是在原始文化（按照列维-斯特劳斯的观点，就是意大利文艺复兴之前的文化。）依靠一种“社会神话”的地方利用一种“个人神话”。在这样的社会里，艺术生产出现了两种情况：“一方面，

^① 《野性的思维》，第310页。

是艺术生产的个体化；另一方面，是其越来越形象或越来越表象化的特征”^①。

列维-斯特劳斯提醒我们，艺术生产的个体化并非指艺术家与社会其他成员间密切接触的解体，它是近代文化标志的各种意识普遍“单体化”的结果，是由“个人的”神话诗学引起的。

艺术生产越来越形象化的特征，伴随着“意指作用的一种损失或减弱”。列维-斯特劳斯认为，原始艺术中，“模式总是超出其意象”^②，原始人的艺术之所以不是形象的，这是因为他们的艺术浸润着对于一种真正的“对象过剩”的感觉。而近代艺术，却是对于“复制品”热烈追求的艺术，这是因为，近代人相信“人们不仅可以和存在交流，而且可以通过模拟像把存在占为己有”^③。

列维-斯特劳斯告诉我们，这两种情况是密切相关的，它们“在功能上连在一起”^④，它们都是社会分化的结果。

在这一部分内容中，列维-斯特劳斯对词语艺术也做了深入的探讨，指出，意指作用的减弱同样出现在这些艺术里。他论证说，意指作用与结构实际上是一个问题的两个方面，意指作用的减弱自然伴有结构的无力。因此，按照列维-斯特劳斯的观点，文学（以小说形式）就象是为了获得神话所特有的结构力量而作的一种堪称勇敢的努力，它不顾一切，力求在重建意指作用和结构、并在社会中寻求不存在的真正价值：真实的小说，在叙述本质上是揭示社会存在秩序的一种追求，这种追求既可以认为是机械文明的社会条件的反映，又可以认为是为了超越这些条件所进

① 《和列维-斯特劳斯的谈话》，第63页。

② 《和列维-斯特劳斯的谈话》，第89页。

③ 同上，第69页。

④ 同上，第66页。