

20世纪艺术边缘学科译丛

20 SHIJI YISHU
BIANYUANXUEKE YICONG

艺术人类学

〔美〕罗伯特·莱顿

靳大成等译

·20世纪艺术边缘学科译丛·

艺术人类学

〔美〕罗伯特·莱顿 著

靳大成 袁 阳 韦兰春

周庆明 知 寒 译



21224384



文化艺术出版社

1224384

(京)新登字140号

《The Anthropology of Art》
Robert Layton
根据Columbia University Press
New York 1981年版译出。

插图：丁晓愉

艺术人类学
〔美〕罗伯特·莱顿著
靳大成 袁 阳 韦兰春
周庆明 知 寒 译

·
文化艺术出版社出版
(北京前海西街17号)
新华书店北京发行所经销
文字六〇三厂印刷

·
开本250×1168毫米1/32印张8.25字数189,000插页2

1992年2月北京第1版 1992年2月北京第1次印刷

印数0, 001—4, 500册

ISBN 7-5039-1011-9/G·137

定 价：4.80元

《20世纪艺术边缘学科译丛》编委会

主 编	张首映		
副主编	靳大成	陈燕谷	朱辉军
编 委	王 宁	王岳川	李 玫
	禹 燕	徐 岱	彭富春

总 序

东西方文化的碰撞与融汇、科学精神与人文精神的冲突与沟通、各学科间的交叉与渗透，形成了20世纪学术文化的总体氛围。它像雨露和甘泉，使艺术边缘学科这株枝叶繁茂的大树披地而起，其势卓然壮观。

它的主干，是具有边缘思维和边缘人格的创造者们。他们胸襟广博、视野宏阔，在艺术与非艺术交合圆通中生存发展，形成了发散型思维和复调人生；他们融通东西，纵涉古今，横贯人文、社会、自然三大学科及其交叉学科，打破为艺术研究而艺术研究的神话，吸收学术领域的新鲜血液，迎接宇宙文化的八面来风，身着各学科撞击的雾雨雷电，穿“有边无边”之理，得“有无尽之见”（章太炎语），将艺术与人类文化融汇而成新的精神贯注全身，把艺术那有限与无限的生命力充分地显示在人类文化的前沿。有此强健体魄、高远眼界，艺术边缘学科自然会花枝招展、娉姿多姿，在艺术那丰厚而又辽阔的土壤上翩翩起舞。

译介20世纪艺术边缘学科，当然对借助外来资料、写出我国创造性的高质量的同类著作寄予厚望；然而，编委会和出版社更希望它们能够有助于培养和提高人们的边缘思维和边缘人格，为艺术文化的人格化及人生和人类的审美化发挥作用。倘能至此境界，我们不是更能理解艺术的边缘正与自己的身心息息相通吗？愿热爱艺术并衷好诗意般生活的人们喜欢并研习它们。

是所望焉，谨序。

张首映

1988年9月于北京

译者前言

罗伯特·莱顿是美国当代很活跃的艺术史家、人类学家，除了读者现在看到的这本《艺术人类学》以外，他还有《阿纳姆地区土著居民的语言：神话》（1970），《培拉湾非正式交往的诸种模式》（1977）以及《艺术中的自然主义与文化相对性》（1977）等论著。R·莱顿致力于用人类学的方法和研究成果来透视艺术史，而且他是在一种综合的立场上而不是囿于人类学中某一家某一派的偏狭角度，这就使他能大胆突破传统偏见，运用自如地引用前人成果。这个特点也可以从他与人合著的有关小型社会的艺术与风俗及语言、制度的关系的著作中看到。

“小型社会”这个词和第一章的题目（不同文化中的艺术）反映了莱顿的研究策略。人类学界中有相当多的人不喜欢沿用“原始民族”或“原始社会”、“原始艺术”之类的术语，他们认为这类术语既不能在界定对象时找到一个统一的标准，又不能划清问题的关联域，甚至还反映出研究主体——即研究者及其背后的科学家共同体中存在着文化观与历史观的谬误，存在着欧洲中心论和进化论的痕迹。不论我们是否情愿，我们只有把与自己所在文化体系有极其不同内涵的研究对象放在一个恰当的位置上，才能真正与之对话，并在对话中而不是在想当然的幻觉中理解谈话对象。一般的艺术史家在研究其他民族的艺术或是史前艺

术时，脑子里总是习惯性地通过联想产生一个框架，把研究对象安放在该框架所显示出来的历史发展模式之中，并用一种标志加在对象身上，以帮助他识别对象所应归属的时间段落和风格类型。莱顿明确地说，即便我们在非洲、澳洲的某些土著艺术中发现了一些似乎能与西方古典艺术或现代艺术相合的共同性，也决不能证明，这种艺术是朝着文化复兴时期或工业化社会的艺术单线进化过程的一个部分。任何社会所拥有的艺术表现的传统，都要远远超过该文化中已经存在过的复杂经验；把一个社会已经获得的物质谋生手段作为衡量该社会的精神、心理活动与艺术创作、体验的发展程度或复杂程度的唯一尺度，肯定是不客观的。

也就是说，西方人经历了从亚理士多德《诗学》以来的美学传统的熏染，他们对审美标准和形式标准所作的判断，必然会影响和制约他们对不同文化中的“艺术”的对象的界定和研究方式。因此，作者在回顾了西方人的美学观与艺术观的发展线索之后，将它与小型社会的审美判断与艺术活动加以对照，力图阐明后者在其自身的文化形态中所发挥的功能。不论从我们自身的传统看某一对象完全不是艺术品而是实用品，或者相反，我们从某一对象身上发现了一种“人类共同的审美感觉”和“艺术创作的心理冲动”，发现了某种相同的艺术形式，我们都必须暂时地将涌到嘴边几乎快要脱口而出的种种评判悬置起来，顽强地进入另一个世界，另一番生活情景，另一种语言传统，按照另一种世界观来体察对象。这样，美就显示出了一种实际的“力量”，它可能关涉到一片马铃薯地里的生长情况；关涉到神灵、祖先的佑护作用，关涉到个人在社群中的地位变化。如果我们还没有深入地进入这个文化层次，就轻易地根据我们对某一件“艺术品”的直观作判断、下结论，我们肯定会弄出乱子来的。比如说，在很多博

物馆里藏有妇女雕像，由于这种雕像的女性特征都得到加强，特别是她有一个突出的腹部，于是人们就将她解释为生殖崇拜或某某地的维纳斯。不过，在莱加人的文化中，这个雕像引起的并非赞叹而是警戒，它表示了一种对与人通奸而怀孕妇女的惩罚。莱加人还有一种举起一只手指着天空的雕像，它被某些艺术史家说成是拜天帝或祈祷仪式；其实，莱加文化中没有天帝概念，这个姿势只表达了一种特定的禁律。可见，尽管某些雕像、树皮画或图像与其所描绘的对象十分相近，甚至也能与我们的视觉习惯相吻合，要想解读它们却仍不是一件简单的事。必须熟悉该文化的视觉表现主题的文化意义与表现惯例，了解这件艺术品发挥功能的方式、场合及人们对它的反应，我们才能知道它的能指与所指的关系（意指），并且发现不同的艺术风格的表现方式。反过来，一旦我们以这种方式沟通了我们与不同文化传统中的人对艺术的看法，理解了他们关于艺术的观念，我们也就能更进一步地理解他们的全部生活制度、所有的象征和整个世界观。

莱顿在小型社会的两个亚类型中观察艺术的功能：一种是非中央集权的社会，非洲的无首领社会；另一种是传统王国的社会，有首领、祭司集团阶层的社会。在这两种社会中艺术品都发挥了很大的作用，但对艺术品的使用、占有、解释的方式和权力不同。艺术品与领导人的地位、价值观念有着不可分的关系（试比较张光直对中国商代青铜器与祭祀、仪式和美术、神话的关系所做的分析）。尽管有的社会里不设氏族首领，但也并不意味着人人对艺术品的机会均等。氏族内部的某种权力单位（如布瓦米秘密盟社）绘制着对艺术品的所有权。作者的很重要的一个结论是：公众对领袖人物以及对那些能使人声望显赫的艺术品的所有权的控制是间接的，这种无首领社会与西非国家的最根本区别，

正是表现在这种控制方式中，而不是表现在确定的所有权形态上。他认为，艺术品在社会的互动模式中起着重要作用，正是这种互动模式使得政治体制进入了生活。更进一步的意义是，通过艺术品获得了可见形式的种种观念似乎不只是对政治体制的消极反映，而且更是对政治权威的本质及其在世界中心的地位的哲学反映。看到了这一点，显然已经获得了对“艺术”概念的更加生动、丰富的知识，并且抓住了更深入地反观我们自己所在社会的艺术传统中的变化机制的一个方面。

这种认识决非抽象地从思辨过程中推演所得，而是来自下述的考察过程：即分析艺术表现的传统怎样才能在社会互动的中心为自己提供一个系统的、有组织的表达方式。这样，我们就进入了对不同艺术传统中视觉艺术表现特征的艰难分析之中。说它艰难是指在进入细节分析时同样需要时刻保持一种自省，即对自己所采用的分析方法、分析理论的批判意识。任何一个艺术传统都是强有力的，它通过本身的系统将象征符号与意义结合起来，使意义符号化。这个系统的内部规则往往是生活于该文化中的个人所无法用语言来道破的，而外人在这场猜谜活动中要想切入这个符号体系把握其意指，就必须凭借一整套可靠的技术手段。在艺术与视觉传达和风格这两章中，我们看到莱顿综合利用田野作业得来的成果和其他人类学家分析的结论，把符号学、交流理论、结构主义等不同的方法融汇入自己的体系，得出了令人信服的结论。他在引用某一家理论方法时常常顺带着指出它存在的局限，为这种理论的解释能力划定一个界限。第三章中对索绪尔和列维-斯特劳斯的引用就是如此。

我们举一个例子就能看出莱顿对自己引用的理论方法的灵活态度。小型社会中的绘画、雕像，尤其是装饰图案似乎表明，绘

画不是在它们所表现的意识中取得力量，而是从它自身，亦即从它表达自己的能力或者它的可交流性中获得力量。它所属的文化浸染了承载意义的每个作品，甚至浸染了实用品的外表。每一件人工制品包括最实用的东西，不仅对于制造者而且对于使用者来说都是可以理解的具体化的象征符号。并不是先有了一件东西然后土著艺术家才去装饰、描绘之，赋予它某种含义，而是描绘、装饰过程使这个对象成为了一个东西，并得以独立地有生命地存在。作为一种表达自身的手段，这些艺术品在相当多的场合表现了重复。按照交流理论，我们知道，多余部分与重复是相等的概念，它补充了“信息”概念。多余部分靠在一个信息中的重复量来衡量，如果内容已经表达，那么重复它就被看作是多余。一个信息的内容特点取决于它消除接受信息者的意识中的不确定性的程度，媒介的效率越低，必须采用的多余部分就越多。莱顿在分析中具体地说明为什么作为土著艺术的特色之一的重复并不意味着该艺术是一种低效率的交流形式，通过他的分析，我们不但对土著艺术的内涵主题、表达方式有了更深入的了解，而且对属于诗歌类的仪式语言如何反映了该文化中的概念与意识的联系，也有了具体形象的了解。莱顿借助从语言学中发展出来的交流理论来分析文化意象的同一与差异问题，说明了艺术如何给视觉交流提供了一些特殊的性质。

他在比较研究土著艺术的风格样式时，借用格式塔心理学、认知心理学的成果进行分析，用具体的例子证明，选择经验并将其组织成为意义的独特式样，这不仅是文化的一个非常重要的特征，而且有充分的理由来假设它将和艺术风格结构中的形式一同产生。常常是文化决定什么是一个对象的“特有的”性质，艺术风格至少在某种程度上被引向用有形的形式揭示和展现这些性



质。例如，印第安人的图腾柱和中国商代青铜器上常见的“剖分式”图案，作为一种绘画技术，它在一个二度平面空间上展示了三维空间中的物体，不仅表现出了一种审美需求、感觉方式，还反映了人们观念意识中的宇宙图式与二分对立的认知结构。风格代表了艺术创作的技巧、心理需求、偏好等方面的不同变化，也在一个层面限定了艺术家的精神图式允许他表现的范围与向度。而只有对某一类作品的风格有了一种历史的、总体形式构成的、文化意味的理解之后，我们才能比较准确地把握具体作品的细节与形式。

小型社会中艺术风格、艺术形式的变化在多大程度上要归之于个人，即归之于艺术家个人的创造力呢？这是一个很费解的问题。莱顿在研究过程中显然常常联想到他的艺术史的例证，因而引文中不时会与西方社会中的艺术家或某类风格的艺术品做对比。文化传统为艺术家提供了表现创造力的工具，并决定了所能采取的形式，如果离开了文化传统，艺术家就既不能思考也不能表达自己。把文化传统与个人创新的关系看成是对立的二元观点是站不住脚的，而认为小型社会中的艺术形式非常有限而且风格是恒久不变的观点就更是带有偏见。莱顿仔细考察了不同环境对个体艺术家的创新的影响，他的叙述表明了小型社会中的艺术家在作品中制造的变化都来自哪些不同的因素。通过他的分析我们可以确信，过去人类学家所持的一种流行观点是错误的；根据这种观点，小型社会中的单个人好像完全被限制在文化共性的范围之内，限制在某一传统之内，该传统把社会成员看成一种工具，可用来制定标准化的权利和义务，以及社会关系的结构模式。实际上，正如书中表明的那样，小型社会中的一些艺术家和我们一样，也是有智慧、有创新意识的人，他们对新的感觉形式也很敏

感，能够穿越许多超出自己能力之外的障碍，正是这些障碍决定了“活动准则”。某些传统中的一些固定的结构模式和表现手法中的样式，之所以显得“很传统”，“固定不变”，大约并不能从该传统成员的心理因素中（如“保守意识”之类）去寻找答案，倒很可能与索绪尔提到过的语言中的某些成语的形式有点相类似，不论我们如何使用这些成语，其内部的结构和语言秩序永远保持不变。这又是一个莱顿活用结构主义理论的例子。

这本书插图较多，配合着插图再看作者的解释要好得多，翻译此书的动机是想向国内读者介绍一本通俗的艺术人类学读物。由于1987年我作硕士毕业论文时参考了本书的观点，就约了几个朋友一起动手来译。1988年初译完了初稿，我在河南参加中央讲师团的半年中，利用课余时间校阅了全部初稿。有两章又退给译者重新译了一遍。中间经过繁忙的一段时间，现在终于有机会和读者见面了。具体的分工为：靳大成译第一章，袁阳译第二章，韦兰春译第三章，周庆明译第四章，知寒译第五章。全书由靳大成负责审校、统稿工作，知寒也参加了第三章的审校工作。文化艺术出版社的禹燕是本书的责编，她在审稿时付出了大量劳动，使本书有可能以较为合乎标准的面貌出版。历史博物馆的丁晓愉女士为本书描绘了插图，在此向她表示感谢。由于某种技术性的原因，原书中的15幅照片和几幅插图不能保留在中译本中，在此特向读者说明。

我们的英文水平有限，译文中必然存在一些错误，敬请读者指正。今天重看这部几年前译的旧稿，也感觉到译笔之涩不忍卒读。之所以还要将它付梓，是因为我确曾从这本书中学到了一点儿艺术人类学的方法；翻译某些段落时常常不自觉地就和中国古代神话和史前文物对上了号。我希望我在阅读此书时感到的兴奋

也能在读者中引起一点小小的共鸣。

靳大成

1990年12月

目 录

译者前言.....	(1)
第一章 不同文化中的艺术	(1)
原始艺术?	(1)
艺术的定义	(5)
小型社会中的艺术	(7)
美学.....	(8)
艺术家的价值标准	(13)
审美传统的变化	(19)
艺术和艺术形象	(24)
理念和对象	(29)
再现的程序.....	(36)
宗教和艺术	(38)
人类学家和仪式	(45)
第二章 艺术与社会生活	(50)
西非的非中央集权的社会	(55)
布瓦米：财富和艺术品的分配	(64)
宗谱的杜撰	(71)
实现有关领导权的理想	(72)
传统王国的艺术	(74)
奥约的祭祀艺术	(75)

贝宁的皇家艺术	(85)
第三章 艺术和视觉传达	(102)
澳大利亚的宗教	(103)
艺术与表现	(105)
艺术和语言	(108)
视觉能指	(111)
意象的文化基础	(127)
结构和规则	(133)
埃及第一王朝的艺术	(134)
东北阿纳姆地区的树皮画	(142)
对称性和多余部分	(148)
第四章 风格	(155)
模仿自然的限制	(161)
风格的评价	(163)
作为视觉表达方式一个方面的风格	(166)
艺术和客观世界之间的一致性	(166)
西北海岸的剖分式表现	(176)
风格和精神图式之间的一致	(183)
东北阿纳姆地带的几何形风格和写实风格	(187)
第五章 艺术家的创造力	(197)
创造力的源泉	(203)
延续和变迁的动机	(214)
保守环境中的个人创造力: 阿斯马特人	(219)
变革环境中的个人创造力: 努比亚房屋装 饰	(230)
参考书目	(242)

第一章

不同文化中的艺术

原始艺术？

人类学的主题是研究人，但是，对这个领域感兴趣的学科并非只有一家。考古学、语言学和其他理论的特殊部分都在研究人类行为的某个特殊方面。就连当代的社会生活这个特别的领域，也公认是在人类学和社会学之间划分的，社会学研究我们所属的大型的、城市化的、工业化的社会，人类学则研究其他那些往往被一般地称作“原始的”社会。根据这种情况，本书的主题时常被称为“原始艺术”。之所以没有在这里使用这个词，是为了便于解释清楚当前研究的目的和范围。

现在使用的“原始”这一术语，给我们带来了最基本的困难。它指一种小型社会 (small-scale society)，在现代文化中尚能见到其原初的、发展早期的艺术。有一点是不可动摇的事实，即第一个人类社会建立于狩猎和采集经济的基础之上，这种经济一直延续到最近，例如被人类学家研究过的澳大利亚土著和非洲布须曼人。显然，我们所拥有的复杂的工业经济与这些系统，很少有共同性，而他们的这种经济在他们自己的体系当中又在多大程度上是相同的呢？如果按最保守的估计看，人类社会存在的起源始于大约 4 万年以前，那时人种 (Homo sapiens sapiens) 已

出现了，而狩猎和采集社会已远离我们所描述的这个第一阶段（农业可能起始于公元前9000年至7000年），构成了全部人类发展经历的75%。马格兰文化的狩猎—采集艺术家在15000年以前画于阿尔塔米拉和拉斯考克斯的洞穴壁画，已经与人类的起源和早期残存的视觉表现形式相去甚远。（图1）那些在报纸上替人写广告的作者声称，艺术的确凿无疑的历史脉络，是从洞穴岩壁上的胡乱涂鸦进化到杰克逊·波洛克的作品，其实，此说不过是一种狭隘的理论观点的自我娱乐和祭奠。但是这种观点却为许多严肃的作者分享，并且为了他们自己的说教目的而用于不同文化的

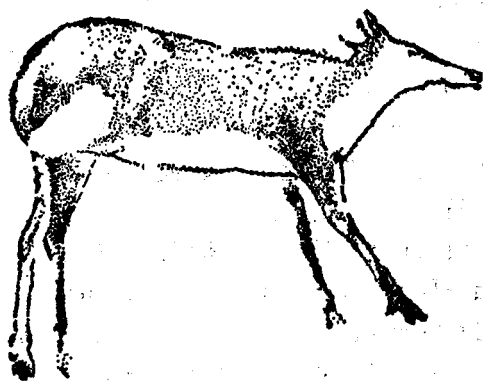


图1 史前的鹿雕画像，西班牙
北部的阿尔塔米拉。

艺术上。格林哈尔希（Greenhalgh）所著的《欧洲人感兴趣的非欧洲人》（格林哈尔希和梅加，1978年），阐明了欧洲人如何倾向