

世界上没有一个国家是完美的
也没有一个民族是完美的

但是，我们可以在不断的
进步中，使我们的国家
和民族，一天天好起来。

我们要有敢于面对现实
的勇气，有敢于改革的
决心，有敢于创新的
精神。

知识就是力量，知识就是
财富，知识就是进步的
阶梯。

我们要有使命。

我们是在共同的使命上
一起奋斗的。我们面对
的是同一个社会，我们
进行的是同一种思考。

并且，我们要有共同的
语言。

语言，是心灵的桥梁。

我们要有共同的理想。

理想，是前进的动力。

理想，是行动的指南。

理想，是保持活力的
源泉。

理想，是我们发自内心的
呼唤，是我们共同的
追求。

理想，是我们前进的
动力，是我们共同的
旗帜。

理想，是我们共同的
追求，是我们共同的
旗帜。

易中天

2

学术卷

上海文艺出版社

文集

易中天文集

艺术人类学

学术卷

上海文艺出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

易中天文集·2:艺术人类学/易中天著.-上海:
上海文艺出版社.2008.1

ISBN 978-7-5321-3270-6

I.易… II.易… III.①美学-哲学理论-研究

②艺术-文化人类学-文集 IV.B83-02 J0-05

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 190825 号

出品人: 郑宗培

责任编辑: 赵南荣

装帧设计: 袁银昌

印刷主管: 居致琪

易中天文集·2

——艺术人类学

易中天 著

上海文艺出版社出版、发行

地址: 上海绍兴路 74 号

电子信箱: cslcm@public1.sta.net.cn

网址: www.slcm.com

新华书店经销 常熟华通印刷有限公司印刷

开本 787×1092 1/18 印张 20 2/3 插页 4 字数 346,000

2008 年 1 月第 1 版 2008 年 1 月第 1 次印刷

印数: 1-5,100 册

ISBN 978-7-5321-3270-6/B·27 定价: 60.00 元

告读者 如发现本书有质量问题请与印刷厂质量科联系

T: 0512-52391383

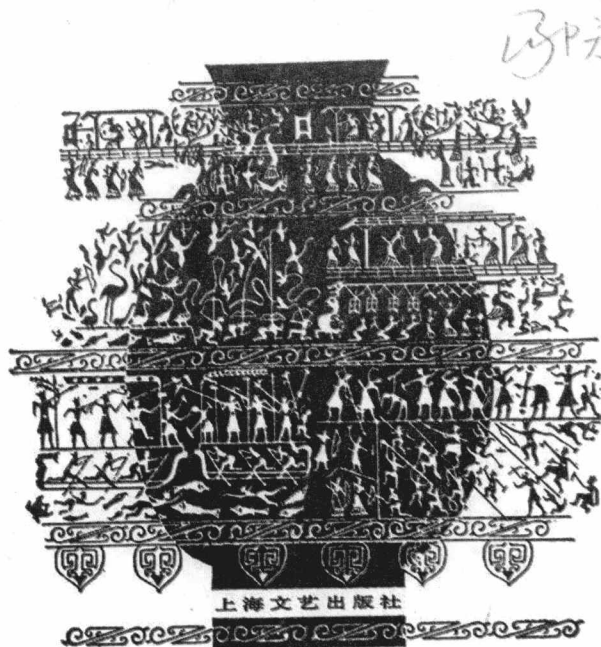






艺术人类学

VISHURENLEIXUE



序：人的确证需要产生艺术

邓晓芒

(一)

现代的人类学家和艺术学家们，在谈论人类文化和艺术现象时，少有不追溯到遥远的史前艺术的。这种“遥远”，不仅指年代的久远，而且是指文明的陌生。现代的印第安人、布须曼人和波利尼西亚人带给今天的研究者们的，是与考古发现一样的远古时代的回声，它使人们陷入深深的困惑和好奇，不由自主地要去探讨史前艺术和文化的奥秘。但由于种种原因——过去是因资料的贫乏，现代则是因方法的陈旧——这一奥秘始终笼罩在迷雾之中。

易中天先生的《艺术人类学》，在当今国内外众多的同类著作中独树一帜。其最显著的一个特点在于，作者首次表明，史前艺术的奥秘并不只是包藏在那早已不留痕迹地消失了的史前人类的一闪念中，也不只是封闭在那重见天日而沉默不语的石斧、陶罐和洞穴壁画中，而且还沉睡在我们自己心里，它就是人们自己的奥秘、一般艺术的奥秘，即“人”的奥秘。对史前艺术的陌生感，无非是对我们自己的潜伏着的、已被遗忘了的本质力量的陌生感而已。

这样，本书在大量引证已由现代人类学家们发现和整理过的考古学、人种学材料时，便有了一个完全不同于实证研究的前提，即对艺术的本质和人的本质的哲学思考。作者提出，为了避免“被那充满魅力的神奇世界眩惑了我们的目光，以至于只能在自己的著作中留下一片散发着荒蛮气息的光怪陆离”，本书的任务是“实现艺术本质的人类学还原”。当然，在某种意义上，这是一个比起实证的田野考察来更为艰难的任务，也常常是个费力不讨好的工作。当今美学、艺术学和人类学研究的大趋势，是纷纷转向实证材料的介绍和收集，“形上研究”早已被视为过时和“迂腐”。这股实证之风在本世纪从西方刮来，与中国传统的文献考据之学一拍即

合。然而，“一个民族不能一刻没有理论思维”（恩格斯语），排斥哲学的结果，只能是盲目追随更糟糕的哲学。其实，问题并不在于是否应当在实证研究中贯彻某种哲学思想，而在于何种哲学能真正一贯地指导我们的实证研究。许多文化人类学著作，如博厄斯的《原始艺术》，卡西尔的《人论》，弗雷泽的《金枝》，其实都已经运用了层次相当高的哲学理论构架，但我们仍然感到，这些理论构架与我们自己切身的生存体验并没有什么直接的关系，只是用来把握那个遥远时代的某些事实的工具而已。

本书则是从我们自己的生存体验出发而进入到具体材料和超验思辨之间的广阔空间的，这就使本书对史前艺术的描述除了文笔的生动、体验的真切之外，平添了一种哲理的深邃。当我们为近年来陆续出版的大批有关原始艺术、原始文化的著作中令人眼花缭乱的实证材料始而感到新鲜、好奇，继而觉得疲倦甚至窒息时，本书却给我们带来了一个完整、具体却又空灵的结构，它给我们提供了思考和反省的余地。在这里，你绝不是一个冷漠的旁观者，不是以专家的眼光去研究“原始思维”或“野性思维”；你会在史前人类的艺术活动和生存活动中，发现你自己心灵的“原始”结构；凭借这一内心结构，你会突然领悟到那些初看起来是如此难于理解、令人困惑的“野蛮现象”，原来是那么亲切动人，你会感到仿佛自己也变成了那些质朴、纯真、充满智慧却又毫不做作的“自然人”的一分子，好像刚刚从动物界的黑暗王国走出来，跨向人类的光明世纪。

作者指出，这一人类共同的心灵结构，这一永远向人类展示无限可能性的光明诱惑的源泉，就是人的“自我确证”结构。人和动物的心理本质最根本的区别在于：动物不在对象上证明自己，人却一定要在某个对象上证明自己，因此他要拥有对象、改造对象，在上面打下自己意志的印记，使之成为“自己的”对象。这一活动并不只是人的“游戏”活动或“巫术”活动，而是人的生存，人作为人的生存，它注定人“必须不断开拓，不断变革现实，不断改造环境，才能生存下去”。丧失这一结构的“人”已不再是人，而是物、动物。

然而，要在“非我”的对象上确证自我，这绝不是人类的天然本性，而是人的自由意志的活动，是违背自然本性的“原罪”。所谓原罪，就是亵渎自然，打破自然的圆融性，甚至向人的自然状态挑战。文身与穿鼻是疼痛难当的，原始舞蹈将人推到精力衰竭和饥饿而死的边缘，祭坛上的牺牲已压抑了对死亡的本能的恐惧。为什么会这样？正如亚当和夏娃对伊甸

园的背叛才第一次使他们从动物变成人一样,改造自然对象、包括改变自己的自然身体和本能天性,正是要表明自己和自然对象是截然不同的存在,表明人的自由精神要从自然的沉重躯壳中奋力摆脱出来。图腾与神话,巫术与祭仪,以及由此生发的建筑、雕刻、舞蹈、绘画、音乐,都是人与人之间为确证自己是人而反叛自然所达成的“密谋”。原始人意识中表面上与大自然的和谐,他们在亵渎自然后向自然请求宽恕的和解姿态,只不过表明一种“有意识的自欺”,或一种尚未意识到的“理性的狡计”;但从本质上看,“原罪”必将带来人与自然的分裂和对立,带来堕落的痛苦、道德的沦丧,带来死亡、血泪、暴力和欺诈——但也带来人的觉醒和自由意识的觉醒。

正如在原始人对待自然界的那些天真无邪的小小诡计中已包含着走向文明社会苦难历程的种子一样,现代人怀着极大的兴趣去考察史前人类正在偷食禁果的那一瞬间(尽管是数百万年的“瞬间”)的心灵奥秘,难道不正是一种返回到自我认识的强烈渴望的表现吗?

(二)

许久以来,我都在期待有人能提供出一部原始人类的“精神现象学”,就像黑格尔在近两个世纪之前考察文明人类时所提供的那样。原始人类的“意识的经验形态”怎样?他们的“自我意识”如何表现?是什么样的内心世界使他们创造出那些至今令人感到神秘陌生的文化产品?是否有可能在了解和确认那些形形色色的史前“文本”的同时,也揭示出它们呈现在“人的眼睛”面前的“精神现象”?

回答这些问题,不是考古学家的事,也不是一般文化人类学家的事,而是哲学家的事。因为这里要找回的,是人类已然忘却了的记忆,只有哲学的一贯性和由它所揭示出来的人文精神的一贯性,才能帮助我们渡过忘川。考古的发现和实证的材料当然是一个前提。然而,如何解释这些材料,如何据此深入到远古人类那刚刚苏醒的内心,如何在那种内心世界和现代人的心灵与体验之间达成一种真实而激动人心的贯通,这决不是仅凭外在的证据就能解决问题的,而需要对人性的系统的知识,这种知识的根据则是体悟,尤其是对人类艺术创造精神的内在的直接体悟。而这一切,没有哲学的思维和哲学语言,是既无法进行,也不能描述和表达出

来的。

《艺术人类学》是从美学和艺术哲学的角度对人类早期艺术心灵的一种探讨。作者之所以要探寻原始人类艺术创造的动机、心理状态和文化背景,不仅仅是为了完成一种人类学的描述和建立一种“工作假设”,而是要“最终地揭示出艺术的本质”。这一目标,除了德国古典美学的席勒和黑格尔在几乎完全缺乏史前人类学资料的情况下做过某些尝试外,很少为现代的艺术史家和文化人类学家所关注。而当人们抽象地争论“美是什么?”“艺术是什么?”的时候,也同样很少能够从史前文化的“文本”的阐释出发,来建立全新的、完整的美学和艺术哲学“视界”。该书所提出的任务显然是一个新的起点。“一切科学都是历史科学”(马克思语),本书在方法论上的巨大优势就在于将历史主义的“发生学精神”贯穿于艺术学的研究中,因而实现了逻辑的和历史的东西的统一。

本书上篇阐明的是艺术发生学的“发生机制”。与国内美学界通常限于指出艺术生产源于生产劳动、或艺术来自于巫术活动不同,本书深入到了生产劳动所建立起来的人类精神世界的现象学结构,即“劳动意识”——自我意识和对象意识——的同格结构。在这里,关键性的一个概念是“确证”:人在制作工具时,使自己的“我”在一个对象上得到了确证,他就能把这个外在对象看作自我,同时也就把内在自我看作一个对象。可见制作工具并不单纯是一个外在的物质过程,同时也是一个内在的精神过程,这一内在过程甚至使人有权说“我思故我在”。因为动物只感觉到外物的存在,却不能把它当作对象来感觉,正如它可以感觉到自己的存在,却不能把它当作自我来感觉一样,而人却不仅能感觉到自己的存在,而且能意识到自己的存在,“他不用在自己身上捏一把,也不用去照镜子,仅仅在思想中就能意识到自己,而且只要他思想,他就能获得这种意识”。

但人对动物的这一超出给人带来的是多么痛苦的代价啊!人背叛了伊甸园,就注定“必须不断开拓,不断变革现实,不断改造环境,才能生存下去”。人所犯的“原罪”就在于:“你既然在对象那里确证了自我,就得永远为这一确证而创造对象。”只有人才必须确证人之为人。人只有不断自我确证,才能获得原罪的拯救和痛苦的解脱,也才产生人的欢乐、幸福和美感的根源。然而,“所谓自我确证,并非自己证明自己。事实上,一切证明都是他证,所以自我必须由非我来确证。只不过对于人来说,这

个非我可以是一个被看作非我、看作对象的自我罢了”。这就说明,为什么人,包括原始人,一遇到一个外界对象,甚至看到自己的自然的身体,都会有一种冲动,要改造它,加工它,哪怕是为了非功利非实用的目的,也要在上面打下自我的印记。他追求的正是自己作为人的本质力量的确证。原始民族的“创世”神话所表明的是,神只能通过创造对象世界来确证自己,因而“‘自我确证感’的确成了人的‘文化无意识’,成了人类看待世界时无意之中起着‘标准’作用的东西”,因为神性作为创造性,就是人性。

这就是艺术必然要从人的哲学本性中产生出来的根据,而这是实用说、巫术说、游戏说等等其他一切学说所无法解释清楚的。“由于这种自我确证感是人之为人的必须,因此,自我确证感不再只是生产的副产品、而是生产的目的的这一天就终于会到来。于是,事情就会发生根本的逆转:从前是因创造对象而体验到自我确证,现在则是为了自我确证而创造对象了”;这时,对象世界就由现实物质的世界而提升或扩展到观念、精神的世界,人对自身的确证也就充分自由了,而“这个专门为自我确证感的获得而创造出来的精神产品和观念世界,就是艺术”。

然而,自我确证感本身抽象地来看还只是原始人类个体心理的内在结构。但原始人类的“个体”其实只是一种群体关系的或“类”的存在,它是以原始人的社会心理结构或集体无意识为前提的。作者通过原始人类的“图腾制度”揭示出,“所谓人的自我确证,在其现实性上,就必然也只能是人与人之间的相互确证”,而“图腾”就正是这样一种证物或“证人”,通过它的中介,原始人就“不但确证了自我,也确证了他人和在他人那里确证了自己”,因此,“在审美意识的深层,积淀着的也正是与自己的种族的认同感”,即一种社会性的、普遍可传达的情感。这种普遍认同的情感,不但是人的社会性本质的直接表现,也是人类社会得以作为一个群体生存下来的条件。在这种意义上,一切原始艺术本质上都贯穿着一种“图腾原则”,即“它们无一例外地都是有意无意地在通过这些活动传达交流着人类情感,又通过这种情感的交流传达扩大和强化着社会的结合力和凝聚力”。这一原则甚至也贯穿到今天:“在任何艺术家的潜意识中,都有着一种要求欣赏者与之同情同感的期待”,它实际上体现了艺术的普遍性本质。这些分析表明,该书与一切游戏说、巫术说、实用说等艺术起源论相比,一个最大的特点和优点就在于,作者立足于审美心理学的哲学原理,对艺术的发生作了一种深层次的、即精神现象学上的本质规定。

作者由此得出了一个重要的结论：由生产劳动中产生出来的人与人之间在情感上的相互确证和自我确证，即情感的交流和传达，既是艺术的真正起源，又是艺术的最深刻的本质。对生命、生殖的崇拜也好，人体装饰也好，巫术活动和神话也好，无不体现出这一本质。其中，撇开那些虚幻的、错误的观念；其真实的、实际上的功用正在于激发和传达社会性的情感，在于使原始人类获得情感满足的体验。也就是说，人类早期艺术活动在实际的目的上是虚幻的（如巫术是一种“伪科学”），而其虚幻的、想象的即精神方面的作用却是非常实际的。这是一种“有意识的自欺”。之所以“有意识”，正是为了要摆脱客观对象的物质的真实性，而追求一种超越于现实对象之上的更高的真实性。“无疑，只有当自然界成为人类的精神现象时，它才不再以其现实的必然性制约人，反倒作为一种非现实的现象，让人类以超功利的态度，进行科学的研究或者审美的观照”。因此人类早期艺术一开始便表现为一种“抽象”能力，即把事物的表象从事物中抽出来并使之“形式化”的能力。只有这种能力，只有将个体瞬间有限的体验“纳入一个观念的形式结构中，才能超越个体的有限性，成为不但可以在同时代不同人之间普遍传达，也可以在不同时代不同人之间普遍传达的东西”。

作者在上述理论论证、辩驳和阐述中，到处都引证了大量原始文化的生动的资料和事实。读者有时甚至会分不清，作者究竟是要用这些材料证明自己的美学理论，还是仅仅想从理论的高度对材料作系统的整理和描述。但他无疑把读者带入了那个古老而遥远的年代的氛围之中，进入了那些质朴却又神秘的人群的内心世界和精神王国，可以与他们共舞，可以伴他们欢笑，可以为他们的哀伤一洒同情之泪，因为他们在我们眼中不再是一些幼稚可笑的孩子，而正是我们自己的伟大的祖先，具有粗线条的壮丽的灵魂。

（三）

本书“下篇”讨论了原始艺术的分类问题。值得注意的是，这种分类采取了一种自黑格尔以来几乎就再也看不到了的方法，即按照逻辑、按照事物的概念本质及其矛盾运动的发展阶段来分类的方法。通常的分类，都是实证的、经验主义的分类，即对艺术的外部经验形态作纯粹就事论事

的归纳,如分为空间艺术、时间艺术;表演艺术、造型艺术、语言艺术;视觉艺术、听觉艺术等等,实在分不开,就名之为“综合艺术”。这种分类,丝毫不涉及艺术的本质和内在规律,与分类者本人的美学观点和艺术学观点也毫无关系,好像美学家们在别的问题上可以争得死去活来,唯独在“如何分类”上倒能互相点头致意、表示宽容似的。本书作者却根据自己的美学和艺术学原则,把艺术分类建构成了一个贯彻着逻辑和历史的内在一致性的理论体系。这样一种体系,在国内还是第一次出现。

下篇一开始,作者就提出了一个问题:“各艺术门类之间是否有内在的逻辑联系,它们是否能构成一个井然有序的体系?”答案是肯定的。这不仅因为黑格尔在方法论上已经为我们提供了一种“范本”,而且由于马克思对黑格尔学说的“颠倒”,使我们有可能把“整个世界史”看作“人通过人的劳动而诞生的过程”,看作“自然界对人说来的生成过程”。基于这一理解,作者把艺术的发生看作从自然回归到人再深入人的精神的过程,即分为环境艺术、人体艺术和心象艺术三个逻辑阶段。

“环境艺术”分为工艺、建筑和雕塑三个层次。它们主要不是作为艺术、而是作为原始人的生存环境来生产的,其艺术材料同时也是劳动生产中所使用的材料,其产品则服务于生存环境并构成环境的一部分。其中工艺无论在逻辑上还是历史上,都无疑是整个系统的起点,它甚至可以视为原始生产劳动的技艺本身;但在随后的发展中,环境的要素就越来越弱,超越环境的艺术的要素越来越强,体现在对材料的形式_·的处理上,则是由对形式的选择到人为的加工再到自由的创造这一必然进展过程。工具的加工制造只是对材料而言,形式上则仍是选择自然界中已有的斧形、槌形等;建筑的精确的几何形式则是人对自然形式彻底加工的产物;雕塑、特别是神像和图腾雕塑则完全是人创造出来的形象。“选择——加工——创造”,不仅是环境艺术三阶段的进展规律,也是各阶段自身以及其中每个更小的环节的进展规律。如在“工艺”中是从石器工艺到编织工艺再到制陶工艺;在“建筑”中从住宅到祭坛到立石,以及立石中从简单石柱到石坊到图腾柱;在“雕塑”中从有选择地夸张某一部位到“人兽同体”到理想的美的人体雕塑,都是同一条规律在起作用。甚至整个艺术分类从环境艺术到人体艺术再到心象艺术,也内在遵循着这条规律,只是层次更高而已。

人体雕塑已透露了“人体艺术”的原则,但它毕竟还是陈列在人周围

环境中的雕塑。真正的“人体艺术”是人体装饰、舞蹈和哑剧(戏剧)。人体装饰首先揭示了前此一切环境艺术的“真理”,即显示出“所谓环境装饰,则是人体装饰之所延伸”,因为工具、建筑、雕塑等也不过是人的四肢的延长或外在的身体,“所以,当人们装饰自己的工具和住宅时,也就有一种类似于装饰自己身体的情感”。但人体装饰还只是“在人体上进行艺术创造”,舞蹈和戏剧则已是“用人体来进行艺术创造”了,也就是从把人体当作自我创造的对象进到把人体当作自我创造活动本身了。当然这一“活动”也仍然要有自己的对象,否则无以确证自己;而舞蹈和戏剧则正是由于这对象的层次和确证自己的方式不同,而一方面与人体装饰有了区别,另一方面它们两者也相互区别开来。人体装饰从自己身上感到和确证自己,舞蹈者却不但从自己的舞中感到自己,还从舞伴或共舞者那里确证自己;戏剧则除此之外,还必须从一些静观的非舞者(观众)那里感到和确证自己。观众是戏剧的生命,因而戏剧必须有模仿并向观众展示情节,它诉之于观众对整个戏剧产生的旁观者的“心象”,因而已开始向“心象艺术”过渡了。国内外美学界长期难以区分开来的舞蹈和戏剧,在这里获得了一个极其明确的规定:舞蹈不一定要有观众,戏剧却一定要有观众。

“心象艺术”分为绘画、音乐和诗歌,它们“不像环境艺术那样诉诸人的生存空间,也不像人体艺术那样诉诸人的自然存在,而是直接诉诸人的心理活动”,即着眼于人心中形成的表象(心象)。这进一步体现了前此一切艺术(环境艺术、人体艺术)的更深层次的“真理”,即艺术实质上是人的一种精神性的自由创造活动,是“由外在的符号,由刻在自然界和人体上的符号,转化为刻在心灵上的符号”的过程。与戏剧不同,心象艺术的观众不必与艺术家同时在场,艺术家与观众(包括读者)的关系是一种摆脱了时空限制的纯精神性的关系,因而艺术家的创造更为自由、更为个性化、更体现了艺术本身的纯粹本质。

显然,本书的这一分类吸收了黑格尔的一些东西,但也作了很大的改进,例如黑格尔的艺术分类中“工艺”和“人体艺术”还根本不成为独立的艺术门类。更重要的是,作者抛弃了黑格尔“绝对精神”的一整套先入之见,用历史唯物主义来把握丰富的实证材料,所得结论具有一种令人信服的逻辑力量,并能用来现实地指导艺术批评和艺术实践。黑格尔的艺术起源和艺术分类观与宗教纠缠不清,极大地妨碍了他对艺术规律的准

确掌握；本书则没有这一缺点，因而真正做到了通过艺术分类来深入展示艺术本质的逻辑结构和历史真实。

我与中天已有近二十年的交情。记得当年在武汉大学研究生楼，他是中文系的，我是哲学系的，但在美学这一共同领域中我们互相启发，相得益彰。后来又合写《走出美学的迷惘》一书，并以此为教材合开“中西比较美学”课，一时间轰轰烈烈，在八十年代的“美学热”中很是弄了一阵子潮头。如今命运使我们天各一方，美学热也早已“降温”。但中天兄对美学一直锲而不舍，功力日见其深。这部《艺术人类学》充分表明，他已将国内的艺术起源研究提升到了一个新的层次，即现象学和哲学人类学的层次。这是他在目前美学界理论兴趣日益消沉的现状下为美学所做出的一个令人惊叹的成果。

导 论 人类学与艺术本质的还原

哲学并不要求人们信仰它的结论,而只要求检验疑团。

——马克思

1768年,英国航海家和探险家詹姆斯·库克(James Cook,1728—1779)受命前往南半球探险。他指挥的“努力”号帆船从普利茅斯起航,八个月后绕过合恩角,登上两年前英国人命名为乔治三世岛、一年前船长布干维尔又命名为新西泰尔岛的塔希提岛。在这个远离英吉利海峡的南太平洋荒岛上,库克第一次注意到一种久已被欧洲人忘记、以后也曾同样引起英国人类学家查理·达尔文(Charles Darwin,1809—1882)惊异的文化现象——文身。库克惊奇地看到:那些仿佛属于另一世界的塔希提人^①赤裸的身体上交叉涂满黑色的线条,眼睛周围涂着白色,脸部其余的地方则装饰着红色和黑色的垂直线。可以想见,他们这副“尊容”会怎样地使那些衣冠楚楚的英国绅士们目瞪口呆。所以后来同样见过这类“奇装异服”的达尔文回忆说:“我永远不会忘记第一次看见荒凉而起伏的海岸上的一群火地人时所感到的惊讶,因为我立即想到,这就是我们的祖先。这些人是完全裸体的,周身涂色,长发乱成一团,因激动而口吐白沫,表情粗野、惊恐而多疑。”^②无疑,库克显然不会有达尔文那种关于祖先的联想,但是,当三个月后他在新荷兰(即今之澳大利亚)的东部海岸再次看到当地土人那画满红色花纹的裸体时,他也许已确乎感到应该待之以一种新的态度了。于是,当1772年重返塔希提岛时,库克便详细地考察了当地

- ① 塔希提人(Tahitians)是南太平洋塔希提岛上的波利尼西亚人(Polynesians),语言属马来—波利尼西亚语系,1971年时约存七万人。
- ② 达尔文:《人类的由来及性选择》,科学出版社1982年版,第746页。火地人(Fueguinos)是南美洲南端火地岛的印第安人。以数十人所组成的亲属集团为单位,过不定居的渔猎生活。使用弓箭和标枪,信萨满教。十九世纪初尚约有一万人,现已不足二百人。