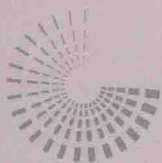


人民日报学术文库



海力波 著

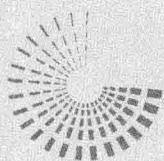
美之文化与文化之美

——人类学视域下的审美与文化

The culture of aesthetics and the aesthetics of culture

人民日报出版社

人民日报学术文库



海力波 著

美之文化与文化之美

——人类学视域下的审美与文化

The culture of aesthetics and the aesthetics of culture

人民日报出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

美之文化与文化之美：人类学视域下的审美与文化 /

海力波著. —北京：人民日报出版社，2013. 11

ISBN 978 - 7 - 5115 - 2230 - 6

I. ①美… II. ①海… III. ①审美文化—研究—中国

IV. ①B83 - 092

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 270393 号

书 名：美之文化与文化之美：人类学视域下的审美与文化

著 者：海力波

出 版 人：董 伟

责任编辑：袁兆英

封面设计：中联学林

出版发行：人民日出版

社 址：北京金台西路2号

邮政编码：100733

发行热线：(010) 65369527 65369846 65369509 65369510

邮购热线：(010) 65369530 65363527

编辑热线：(010) 65363105

网 址：www. peopledailypress. com

经 销：新华书店

印 刷：北京天正元印务有限公司

开 本：710mm × 1000mm 1/16

字 数：236 千字

印 张：14. 5

印 次：2014 年 1 月第 1 版 2014 年 1 月第 1 次印刷

书 号：ISBN 978 - 7 - 5115 - 2230 - 6

定 价：43.00 元

目 录

CONTENTS

第一部分 理论思考	1
从本质界定、功能分析到意义认知:审美人类学理论研究初探	3
审美认知研究:关注艺术本体的人类学研究	21
集体无意识与民族审美活动	39
第二部分 作为文化体系的艺术与审美	45
左江崖壁画与骆越人之生殖崇拜	47
雉与猎首祭	58
审美感知与文化表述	70
艺术人类学视野下的人观表征	83
第三部分 寻找文化的审美之维	93
“传魂”:黑衣壮传统文化中人的观念的研究	95
“三界”宇宙观与社会空间的建构	116
从村落记忆到族群史观	135
从“阳男阴女”到“阴阳合体”:黑衣壮传统文化中的社会性别建构	151
第四部分 审美的跨文化比较译介(译稿)	165
艺术与人类学	167
从晦暗到明亮:育伦古人精神力量中的审美维度	188
体现差异:舞蹈和文化研究中关注的问题	207

01

第一部分

| 理论思考 |

从本质界定、功能分析到意义认知： 审美人类学理论研究初探^{*}

尽管审美人类学这一学科称谓在 20 世纪 80 年代才出现,但从古典进化论开始,不同学派的人类学家就已经从各自的理论立场出发,对不同文化中的审美现象加以调查,并取得了丰富的研究成果,相关的理论和研究成果也可以纳入审美人类学学科发展的反思范畴中。本文把审美人类学研究的发展轨迹划分为分别以本质界定、功能分析、意义认知为核心问题的三个阶段,力图归纳不同阶段的理论背景、研究内容、成果与不足,并在此基础上对审美人类学研究的进一步深化提出自己的看法。

一、美的特质的界定:从古典进化论到历史特殊论的审美研究

人类学的审美研究可追溯到古典进化论学派,格罗塞和哈登两人为该学派的主要代表人物。

格罗塞是较早利用“人种学方法”(译文如此,实际上应为“民族学方法”——作者注)来研究艺术和审美起源问题的学者。^① 他一反传统的从哲学思辨的角度讨论艺术起源的方法,主张建立一门艺术科学,对艺术的起源进行客观、实证的研究,其特点就在于将“比较人种学”(即“比较民族学”——作者注)的方法带入到艺术史的研究领域。他认为,要探讨艺术的起源,仅仅对欧洲现代和古代民族的艺术加以研究是远远不够的,还应该将历史上一切民族尤其是长期以来被排斥在艺术研究这一领域之外的原始民族的艺术纳入研究的视野。格罗塞提出,艺术是

^{*} 本文发表于《广西民族学院学报》2004 年第 4 期。

^① 格罗塞著:《艺术的起源》,商务印书馆 1998 年版。

社会文化的组成部分并随社会文化的发展而发展,特定的艺术形式与特定的文化形式之间存在着联系,艺术科学的任务就是要找出两者之间有规律的、特定的联系。他从进化论的一般原理出发,认为人类社会文化经历了从简单到复杂的过程,艺术也随之而演变发展。当代“原始民族”由于保持了原始的生活方式,他们所享有的艺术也最契合人类艺术起源的状态,研究原始民族的艺术也就成为破解艺术起源之谜的关键。另一方面,格罗塞又从人性普同的角度出发,坚持原始民族与欧洲“文明民族”的艺术在性质上并无根本的差异只有复杂程度上的不同,从而肯定了当代原始民族艺术的艺术价值及其在人类艺术研究中的重要性。

格罗塞认为,人种学(民族学)研究可以解决“全世界所共有的对于美的快感之有无的问题——即至少在人类当中究竟有没有绝对美存在的问题”,^①他在占有大量民族志资料的基础上,对不同原始民族的艺术创造形式加以比较研究并得出结论:美的原理是人类共有、普遍存在于文明人和原始民族中间的,而节奏与对称则是人类审美的基本成分。“在这许多不同的装饰形式中,已足够指示美的原则来。……就是节奏和对称,对称是随顺身体性质的,节奏是随顺饰品性质的。”^②节奏的原则是由对编织工艺中有规律的动作和形式的模仿而出现的,对称的原则来自对自然界中普遍存在的对称现象的模仿。他更进一步认为,审美冲动是普遍人性的组成部分,与人类的出现而同时出现,存在于一切时代和一切民族、文化中,审美冲动与游戏冲动、欲望冲动是人类情感的三大组成部分,分别对应着艺术活动与游戏活动、现实活动。艺术活动最初是为了满足人类的审美冲动而产生,其具体的形式与内容则受到特定的自然和社会文化环境的制约,艺术在现实生活中往往还附带有加强和扩张社会团结等功能,因此在文化中发挥着重要的和不可取代的作用。

哈登对英属新几内亚装饰艺术的研究奠定了他在艺术和审美人类学领域中的地位。他主张对原始艺术尤其是对其中的造型艺术进行“艺术表现物的区别性的生活史研究”,^③即追溯艺术的起源、演进、消亡的过程。哈登认为每一件原始艺术品都包含艺术效应、传递信息、财富象征、超自然联系四个方面的意义,这四个面彼此交织共同决定了艺术的产生、发展和衰亡。哈登认为艺术效应是指

① 格罗塞著:《艺术的起源》,商务印书馆1998年版,第111页。

② 同上书,第77页。

③ Alferd. c. Haddon, *Evolution in Art*, the Walter Scott Press, 1895, p6.

“为艺术而艺术的审美实践或思考,其目的是为了寻求形式、线条和色彩的激发人美感的愉悦”,^①在他看来,线条、色彩、形状的和谐等因素构成了一切艺术的基础,也体现了人类审美感受的普遍性。艺术起源于人们对现实的表现(representation)和象征(sym-bolism),在此过程中,人类联想(suggestion)和期望(expectancy)的能力对艺术和审美的产生和发展起到重要的作用。通过联想,原始人在某一自然物的身上寻找它与其他自然物或人的形象上的相似性,再通过对其加工润饰而使相似性更为明显,从而产生了最初的造型艺术,联想的效果又使原有的形式和技巧被运用到其他的材料上,确保了艺术创造的延续。在这一过程中,审美需求给人们提供了鉴赏的标准和技巧上的要求。在造型艺术进化的过程中,最初的具有独创性的装饰图案由于不恰当的复制、简单化的处理、毫无创新的模仿和畸形的混合而导致艺术品美感的丧失,最终导致艺术的衰落。

人类拥有共同的审美感知能力的主张为博厄斯进一步深化。他通过对北美印第安人的编织、雕塑、绘画、音乐、文学、舞蹈等艺术实例的研究证实了这一观点。博厄斯认为人类都具有享受美的能力,尽管对美的鉴赏在世界各民族中千差万别,但都能以某种方式获得美的享受。确定的形式如“定型的动作,连续的声调,或一定的形态,这些本身就会形成一定的标准,用来形容它的完善亦即它的美的程度。”^②形式又与人类技术的完善有关,工匠技艺的发展形成了固定的形式,形式的固定又导致了风格的产生,理想的风格也就成为人们对美的追求的标准。博厄斯对大平原地区祖尼印第安人的编筐技术、普韦布洛印第安人的制陶技术和西北海岸夸库特尔印第安人的木雕工艺进行分析,发现当工艺技术发展到一定程度时,超出实用目的的装饰艺术也就开始出现。形状的规则、对称和表面的平滑成为印第安艺术品普遍的审美标准,而工匠在生产中也通过克服技术上的困难获得了个人身心上的满足与快感。由此,他得出结论:与具体思想含义无关的形式上的美是最基本和主要的美感,当然形式常常与不同的内容结合在一起,使艺术具有感情色彩,但内容相对于形式往往是附加的、后起的,并在不同的文化和时代中常常发生改变。从他一贯主张的历史特殊论出发,博厄斯由此反对格罗塞对原始艺术的某些推断:格罗塞认为象征风格是从对自然物的写实表现中抽象发展起

① Alferd. c. Haddon, *Evolution in Art*, the Walter Scott Press, 1895, p5.

② 弗朗兹·博厄斯著:《原始艺术》,上海文艺出版社,1989年版,第2页。

来的,而博厄斯则从北美印第安人的实例出发,证明在当地原始艺术中写实与象征两种风格同时存在,有着不同起源,并可从各自不同的创作技巧和目的加以解释。

从19世纪末到20世纪20年代,以格罗塞、哈登、博厄斯为代表的人类学家将证明人类具有共同的审美感知能力作为审美人类学研究的主要目标。他们认为审美能力起源于人类对形象的模仿,表现在人类对节奏、对称、光滑、和谐等形式因素的欣赏上,随着人类表现客观对象的技术能力的进步而提高。这些具体的结论仍与当时主流美学理论相合拍,人类学者所关注的仍然是美学研究中的问题,还没有形成带有本学科特点的问题意识。但是,另一方面,人类学者坚持审美感知能力的人类普同性的主张,对西方美学理论中认为审美感知能力只存在于人类文明发展的高级阶段并且只能为少数文化精英所拥有的主张加以批判,对揭露西方美学理论中隐含的文化优越论和精英主义倾向起到了积极的作用。人类学者还强调原始民族艺术的审美价值,将原始民族艺术纳入西方美学和艺术研究的视野,认为艺术和审美活动是文化整体活动的一个重要组成部分,审美与道德维系、技术发展、社会整合等功能有密切的联系。在当时的西方主流艺术和美学思想看来,这些主张都是十分激进和难以接受的,但随着人性普同、种族平等、文化相对和文化整体观等人类学所独有的学科理念的广为流传,人类学的审美理念也终于为主流美学理论所接纳并成为美学研究的人文基础。

二、美的功能分析:从功能学派到新进化论的审美研究

功能学派的建立标志着现代人类学的形成,在某种意义上也表示审美人类学研究进入了理论上成熟的阶段。从马林诺夫斯基开始,人类学的审美研究逐渐脱离传统美学研究的范畴,对美的起源、美的本质等问题的探讨被艺术在文化体系中的地位、美的社会功能等问题所取代,体现出审美人类学研究的独特的问题意识。总体而言,从功能学派的确立到结构主义的兴盛这一段时期内,审美人类学研究以功能研究为主要方向。

马林诺夫斯基强调艺术与审美满足个人的生理、心理需求的功能。^①他将人类对审美经验的追求归诸最基本的对生理感官经验的丰富性和变化性的追求。

① 马林诺夫斯基著:《文化论》,华夏出版社,2002年版。

他认为,人类对声、形、色的追求,按生理学来讲,都是感觉和感官的印象,各种感官的印象合并起来,形成对特殊的情调的追求,成为艺术和美感的基本原料。这种生理上的感官印象的合并形成了人类的审美力,也是推动艺术发展的最基本和最主要的动力。“艺术的基础也是确定地在于人类的生物需要方面……一个常态的人,应当对声、色、型的调和有浓厚的情感反应,艺术的需要,原是一种基本的需要,而从这方面看,可以说人类有机体根本有这种需求,而艺术的基本功能,就在于满足这种需求。所有艺术中的审美要素是到处都存在的。”^①由于艺术在文化的“制度布局”中占有着重要的地位,和其他的文化活动发生密切的联系,审美经验又以艺术为中介而发挥除满足生理、心理需要之外的次要功能。为了获得更丰富的审美体验,人类不断发展工艺技术,以创造出更精美的艺术品;^②在集会、舞蹈、歌唱中产生的共同的审美经验及其沟通交流成为部落成员共享的情感体验的一部分,有助于团体在强烈的情感之下组织起来;艺术还往往包括对环境的细致地观察和描述,艺术的象征与科学的图解之间也常有联系,因此,审美的动机在不同的文化水准上也都会使知识统一化和完整化;此外,审美情感在艺术活动中的释放也提供了一个将内心的情感和冲突加以宣泄和表达的途径。^③当然,在马林诺夫斯基看来,审美与艺术的首要功能仍然是满足人的生理、心理需要,在此基础上才产生出其他的衍生功能。

法国社会学派和受其影响的英国结构—功能学派的研究恰恰与此相反,更侧重审美经验起源的社会性和审美活动的社会功能方面。

杜尔凯姆将审美经验视为集体情感的巨大冲动的表现,把审美经验和审美活动视为社会事实,主张从社会的、集体的角度对审美加以研究。^④他认为,作为集体情感的表现的审美感知,在起源上与宗教活动具有密切的联系。杜尔凯姆提出,人类固有的宗教意识将社会生活分为神圣与世俗两大部分,分别与仪式生活与日常生活相对应。宗教仪式活动以形象化的方式表现社会的集体观念,从而使社会成员重新认识社会的道德与组织原则并强化对社会集体的归属感。为达到这一目的,宗教活动中就必须蕴涵着娱乐的、艺术的、审美的成分。“众所周知,游

① 马林诺夫斯基著:《文化论》,华夏出版社,2002年版,第94页。

② 马林诺夫斯基著:《西太平洋的航海者》,华夏出版社,2002年版。

③ Bronislaw Malinowski, *Coral Gardens and Their Magic*, Allen&Unwin, 1935.

④ 杜尔凯姆(Emile Durkheim)著:《社会学方法的准则》,商务印书馆,2002年版。

戏以及艺术的主要形式好像都是从宗教发展而来的,长期以来,他们始终保留着宗教的特点。”^①杜尔凯姆声称,戏剧、歌唱、装饰等艺术形式都可以在宗教中找到最初的起源。他本人更进一步指出,在乏味、琐碎的日常生活中,人们的精神憔悴不堪,情感体验能力已经麻木,对于社会集体观念的信仰也已经淡漠,因此,才产生了宗教仪式活动来强化人们对集体观念的认识,为使人们在宗教活动中忘却现实社会、避开功利性的目的,达到思想不受羁绊、自由舒展的境界,需要艺术活动来创造一种“舒适感”,在这样的境界中达到“精神再造”的目的。因此,艺术不仅是宗教的外在装饰物,在起源上,艺术本身就是人类信仰领域的重要组成部分。宗教膜拜本身也就包含着美。在他看来,艺术与审美发挥着将凡俗的日常生活疏离化的功能。在这一点上,他赞成康德对艺术和审美所起作用的观点。但是,杜尔凯姆从社会学家的立场出发,对康德将审美作为个人拥有的思维特性的观点持批判的态度。他认为,审美经验作为集体意识的一部分来自于对集体生活的概念、意象和情感的综合,目的在于使社会感受到自身存在的快乐,使社会成员通过艺术、仪式活动从切身的感官与精神舒适中感受到对自身和世俗生活的超越,认同并强化社会集体观念的存在。这既是审美的功能也是审美的起源。审美感知的独特性在于它将集体观念的抽象表现落实到个体的生理、心理的感官层面,正是从这一点出发,杜尔凯姆把审美活动看作沟通神圣/世俗二元划分的桥梁。

莫斯对杜尔凯姆理论主张的深化也体现在审美研究的方面。尽管莫斯没有对审美问题加以集中的论述,但在他的著作中仍可发掘出他在审美人类学方面的研究成果。^②莫斯的理论贡献主要体现在以下两点:一是对“总体研究”方法的进一步强调。莫斯发现,在礼物的馈赠现象中,物质的交换与宗教、巫术、伦理、人身关系、政治乃至审美等方面的因素交织在一起,以“总体呈献”的方式表现出来。要对礼物的馈赠及其背后的社会文化意义做出完整的分析,就必须不仅应注意宗教、法律、道德和经济的层面,还应该注意这些事实所造成的美学现象和形态学现象。这一原则在人类行为和社会生活的其他领域也同样适用,“审美的、道德的、宗教的和经济的动机以及各种物质和人口的因素,正是这些动机和因素的整体,

① 爱弥尔·涂尔干(Emile Durkheim)著:《宗教生活的基本形式》,上海人民出版社,1999年版,第500页。

② 马塞尔·莫斯著:《礼物》,上海人民出版社,2002年版。

奠定了社会的基础,建构了共同的社会生活”。^① 因此,莫斯认为人类学对社会文化现象的研究应该是“总体”的,即全面的、多角度的研究,由此而言,对审美现象的研究也应该联系到相关的政治、经济、宗教、伦理、语言乃至身体感受等方面进行综合的考察,而社会文化生活的各层面各事项中也包含有审美的因素,有待发掘其功能与意义。第二,莫斯更进一步强调审美与宗教、巫术之间的联系。莫斯在原始民族礼物馈赠活动中总结出“宝器”的概念和相关的“物之灵”与“物之力”的信仰加以分析。他认为在原始民族中,礼物的超自然特性往往与其外观的审美特征混为一谈,原始民族将礼物的可感知的审美魅力作为无法直接体验的超自然力量的感性体现和象征。礼物尤其是宝物的交换也就是多种精神力量“灵气”的交流,在衡量礼物的超自然价值的“声望货币系统”中,审美评价在一定程度上充当了声望货币价值的标准。莫斯没有直接说明审美感知是如何与对超自然力量的信仰相联系并充当了后者的象征,但他首先指出审美感知的直觉性在原始社会中如何被文化所塑造、界定和利用,审美交流在文化中往往成为道德、信仰等其他的精神交流方式的媒介和载体,这对进一步思考审美经验的文化象征功能和审美活动的文化交流功能具有重要的启发性。

英国结构—功能学派将人类学功能理论更明确地应用于审美研究领域。拉德克利夫—布朗将杜尔凯姆和莫斯的观点应用到对安达曼岛民的研究中。他在对土著舞蹈的研究中强调审美情感在宗教仪式中的重要作用。他认为宗教仪式中舞蹈者有节奏的运动直接产生出愉悦和内在力量的感受,这种感受导致的“仪式舞蹈中的精神状态与我们称之为审美愉悦的精神状态极为相似。”而这种审美愉悦可以起到重要的社会功能。“舞蹈产生了一种状态,在这一状态中,社会的统一、协调、和谐达到了极致,并被每一位社会成员所强烈地感受到,这就是舞蹈所产生的状态的最初的社会功能。”^②在他看来,土著仪式的功能在很大程度上可以归结为审美经验的强化,而审美经验的强化又可强化对信仰的认知,从而产生社会统一体的感觉。继布朗之后,维克多·特纳更进一步区分了社会(society)和共同体(communitas)两个概念。他利用共同体这一概念来表示脱离社会常规结构之外的时空存在,如仪式、庆典、艺术活动等。在社会常规结构中人们感受到的是

① 马塞尔·莫斯著:《礼物》,上海人民出版社,2002年版,第210页。

② Radcliffe-Brown, *The Andaman Islanders*, Free Press, 1964.

秩序及其对人的感性存在的压抑,而在共同体中,人们摆脱了政治、经济、法律的羁绊后享受到精神的自由和放松,认识到彼此的平等与和谐,以一种新的眼光来看待世界,从周围的环境中感受到审美的快乐。这种审美的快乐被带到社会中起到维护群体团结的作用。^① 艾德蒙·利奇也与布朗和特纳一样,把审美活动与日常生活相区分。他认为美感来自被压抑的性的激情,这是人类共同的审美感知的起源。由于性的不加限制的冲动会导致对社会生活的破坏,这些激情在原始社会中成为禁忌被严格地限制在与日常生活相异的仪式场合中,艺术活动以调解的和隐喻的方式进入这些成为禁忌的情感领域,将这些否定性的力量转化为正面价值,在审美活动中感受和释放这些被压抑的激情,从而保证了日常生活的顺利延续。^②

从功能学派的确立到20世纪60年代结构主义兴起,人类学对审美活动的专门研究为数极少,这与当时人类学研究主流趋向于社会功能、结构的实证研究倾向和科学主义的本体论态度有很大关系。在当时的人类学家看来,与经济、政治、亲族、婚姻、社会组织等层面相比较而言,审美感知和审美活动是次要的、从前述因素中衍生的文化层面。审美经验往往被看作是对某些更重要的文化元素的反映、强化与维护。这种观点在以马文·哈里斯创始的脱胎于新进化论的文化唯物主义理论中得到最充分的体现。在他看来,文化的美学因素受制于社会基本结构和结构,并始终是文化的上层建筑的主位的反映,起着维系和支持社会的生产和再生产方式的作用。马文·哈里斯自己也承认,他的美学观“与各种各样的功能主义在使用一种有机体的类推来转达对社会‘躯体’的‘细胞’和‘器官’中的互相依存关系的鉴别方面是一致的。”^③尽管如此,这一阶段的审美人类学研究仍具有重要的意义并取得了重大的理论突破。除上文指出的审美人类学已经具有了自己独特的问题意识外,田野调查的参与观察方法也被应用到审美人类学的研究中,与艺术史和美学研究相比较,审美人类学研究掌握了更实证和全面的研究方法;当时的审美人类学研究已经能将艺术和审美活动纳入现实社会生活的整体形貌中加以考察,对艺术与审美活动和文化其他领域的复杂关联有了清醒的认识,

① Victor. Turner, *The Ritual Process*, Aldine. Chicago, 1969.

② Edimund leach, *Levels of Communication and Problems of Taboo in the Appreciation of Primitive Art*, *Primitive Art and Society*, Oxford University Press, 1973.

③ 马文·哈里斯著:《文化唯物主义》,华夏出版社,1988年版,第83页。

并试图在文化整体架构内对审美活动和经验加以说明解释;由于民族志资料的丰富,对不同民族的艺术和审美活动的跨文化比较研究也开始受到重视。这些研究方法和理论成果都成为审美人类学进一步发展的宝贵财富。

三、美的意义认知:从结构主义到实践人类学的审美研究

第二次世界大战以来,尤其是20世纪60年代以后,结构主义、象征人类学、阐释人类学、实践人类学等流派取得了长足的发展,在审美人类学研究领域占据了主导地位,对跨文化的艺术与审美现象的研究在人类学理论界开始得到越来越多的重视,相关的论文和专著数量空前增加。列维-斯特劳斯、格尔茨、布尔迪厄等著名人类学家都对审美与艺术问题进行了大量的研究,他们三人的相关研究也可以作为这一时期的审美人类学理论发展的代表。

列维-斯特劳斯是首位对审美问题发生浓厚兴趣并取得重大理论突破的当代人类学大家。在他的著作中有大量的与艺术和美学问题相关的论述。国内外学者也已经出版和发表了一批列维-斯特劳斯人类学美学思想的专著和论文。^①本文仅在审美人类学理论发展的总体脉络之内对其审美人类学思想做一粗略的介绍。在作者看来,他的审美人类学思想可以归纳为以下几点:

首先,列维-斯特劳斯用符号论观点取代了原有的功能论观点,审美人类学具有了更广阔的研究视野和理论深度。列维-斯特劳斯深受结构语言学的影响,倡导用符号学的方法对文化的深层结构和隐含的意义进行研究。他认为一切可见的文化事项都仅仅是文化的表层的能指部分,而文化的所指部分——即所要传达的真正有意义的信息——则需要结构分析才能发现。艺术是文化体系中最重要、最重要的象征符号系统之一,是对文化中重要的观念和事物的象征性表达,这种表达采取的是一种压缩性的方式,即将对象加以变形、抽象、浓缩而表现,从而突出其基本特点。因此,尽管他仍坚持传统的艺术对社会的模仿说,但却反对结构—功能论把艺术看作是对社会文化特征的简单的、直接的反映,强调艺术表现是通过一系列转换机制来达成的。如在对巴西卡都卫奥印第安人脸部绘画的研究中,列维-斯特劳斯指出,脸部绘画确实反映了该文化中的社会等级结构的存在,但却不是对现存等级制度的简单反映和维护,而是借助艺术手段表达了对社会结构中

^① 若斯·吉莱姆·梅吉奥著:《列维-斯特劳斯的美学观》,天津人民出版社,2003年版。

存在的冲突和混乱的不满,并在潜意识的层面上象征性地表达了对解决之道的寻求。^① 人类学对于艺术的研究正是集中在对特定文化内系列转换机制的具体探讨上,也就是要在艺术符号的能指与文化内涵的所指之间找到特定的、具体的联系脉络。

其次,他在符号学观点的基础上更进一步提出“不稳定的能指”这一分析概念。他认为,作为能指的艺术形式在漫长的历史阶段和社会文化中具有无限丰富的表现形式,取之不尽、用之不竭,但是其所指涉的文化的的基本内容却是十分有限的。在结构主义者看来,文化是对人类思维领域中一系列二元对立的概念加以调和的产物。生/死、男/女、人类/自然、我群/他群等一系列基本的矛盾正是通过包括艺术在内的文化机制得以化解,也构成了艺术的主要内容。列维-斯特劳斯对巴西卡都卫奥印第安人面部绘画、北美西北海岸印第安人宗教面具、毛利人雕刻、中国商代青铜器中的图案加以比较,发现尽管这些艺术形式存在着时代、地域和历史文化背景中的差异,但都是对个人的生物存在与社会身份加以调和与联系的体现,由此在审美风格上也表现出一定的共同点。^② 能指的无限与所指的有限造成了“不稳定的能指”现象,因此,不同时期和文化中的艺术创作结合使用材料、使用者、表现技巧与目的、原有的表现模式等因素对所指与能指加以联系的方式也各有不同,因此形成了千差万别的审美标准,只有在人类学的视野下才能对其加以理解。^③

其三,列维-斯特劳斯由此提出了对美感的界定的标准。他将美感界定为“美情绪就是结构秩序和事件秩序之间这一统一体的结果”。^④ 这两种秩序大致上与形式和内容或能指和所指相对应,美感来自于艺术符号的能指与文化内容的所指之间的和谐。同时,他始终认为艺术与审美活动是文化的重要组成部分,发挥着重要的意义认知功能。因此,美感也就意味着艺术作品应该在形式与内容上达到统一。列维-斯特劳斯认为原始和传统文明中的艺术所表现的是“社会神话”,也就是对文化成员都具有重要认知价值的意义内容。但是,在近代以来的西方文明中,艺术日益成为一种仅仅表现艺术家个人认知内容的手段,而这种“个人

① 列维-斯特劳斯著:《忧郁的热带》,生活·读书·新知三联书店,2000年版。

② 列维-斯特劳斯著:《结构人类学》,上海译文出版社,1995年版。

③ 同上书。

④ 列维-斯特劳斯著:《野性的思维》,商务印书馆,1997年版,第33页。

神话”对其他人来讲往往不具有或极少具有认知意义,这也是现代社会中艺术逐渐丧失生命力的原因。从这一观点出发,列维-斯特劳斯对抽象派绘画加以批判,认为该类型的艺术只注重对形式本身的表达而忽略了内容与意义的层面,他也因此对原始艺术大为赞赏,认为正是在原始艺术中,风格、地点、时机、材料等偶然因素被最大限度地降低,而专注于对意指作用本身的表现,使得原始艺术具有跨时代、跨文化的艺术感染力,原始艺术和古老的艺术也因此具有长久和普遍的审美价值。在他的众多著作中,列维-斯特劳斯对大量的艺术作品进行了详细的分析以说明他的观点。^①

最后,应该说明的是,斯特劳斯的美学成就并不在于他对形式与内容相结合的强调,而在于他对这一命题做出了新的阐发。他强调艺术和审美的意义认知功能也就是审美感知与文化意义之间的联系,同时又强调艺术和审美本身的符号特点即形式特点,从而突破了主流的形式美学对艺术形式的片面关注。他还批评了将艺术作品的时代背景、社会环境、艺术家个人生平平等表层因素作为艺术品的内容的肤浅的研究态度。他把审美视为人类文化最普遍和内在的层面,以民族志资料为基础,从哲学高度将艺术与神话、科学作为人类认知世界的三种方式。在他看来,神话思维也就是具象的感性思维与科学所代表的抽象的理性思维间存在着隔阂,艺术活动所带来的审美思维在神话与科学认知这两种认知方式之间发挥着沟通和中介的作用。艺术中所蕴含的审美思维能够将必然性的文化深层结构与偶然性的文化具体事项两者相结合,为人类外在的社会和内心世界带来秩序与和谐统一,即使人们认识到纷繁复杂的文化现象背后存在着普同性的深层结构的存在,也使人们在深层结构的基础上了解文化现象的丰富多彩的表现,从而确保了人类心智的和谐。

列维-斯特劳斯的结构人类学思想及其相关的美学主张影响极大,使当时的艺术与审美人类学研究从原来的功能分析向结构分析大幅度转向。但是,他强调对人类共同的审美思维的了解,力图在不同文化中找到共通的内在审美思维结构,却未能说明为何在不同社会文化中存在着各不相同的艺术形式和审美理念。后起的象征人类学与认知人类学在审美研究上侧重通过对特定文化中艺术和审美感知方式的研究进而了解与之相关的社会组织原则、宇宙观、社会分类系统、宗

① 列维-斯特劳斯著:《看·听·读》,生活·读书·新知三联书店,1996年版。