

艺术人类学：艺术与艺术家的魅惑

王铭铭

艺术人类学的英文表达为“the anthropology of art”，指对艺术进行的人类学研究。人类学研究中的艺术有哪些？在一段相当长的时间里，艺术人类学几乎等同于原始艺术的研究。以人类学大师博厄斯为例，他即著有《原始艺术》一书，概括原始人的绘画、造型艺术、表现艺术、象征、文学、音乐、舞蹈，等等。^①但艺术人类学之所指，恐非仅是原始艺术，它指的应是一种企图通过原始艺术的研究对“艺术”的文化多样性加以“鉴定”的努力。生活在不同地方、不同社会、不同文化传统中的人对于艺术难有共识。比如，西方人说的“艺术”，指的多为“fine art”，即“美术”，而据人类学家弗思（Raymond Firth）说，世界上不少其他民族对此却有不同看法。^②无需赘述弗思所做的比较，只要看看中国的情况，我们大体上就能对问题有所领悟了。我们说的“艺术”，广义地指包括“声色”，也就是民族音乐学与视觉人类学研究的对象。对艺术广而论之，恐怕还是我们的传统观念之一。我们向来把琴、棋、书、画都理解成“艺”，甚至把武术叫“武艺”。这种“艺术观”与欧洲艺术史定义的“艺术”大有不同。从我们的情况推衍开，看不同的非西方文化，纷繁复杂的艺术观呈现在我们面前。艺术人类学研究的要务之一，是对“艺术”的理解加以跨文化的比较。

艺术人类学中的重点不是对象而是特定的方法。“人类学”代表的不是简单的“人的科学”，而是有其自身传统的方法。若要理解什么是艺术人类学，还需要知道人类学的方法到底是什么。不少自称为艺术人类学家的人会罗列一堆人类学方法的关键词，如主位观点、田野工作、民族志、整体论、比较研究，等等。笔者以为要真的把握方法，先要知道人类学家赖以展开其研究工作的基本理念是什么。对于方法上的基本理念，人类学界存在争议，而其中“社会”与“文化”的概念下延伸出来的一些方法学观点分歧则构成了主要差异。撇开这两个概念的“国别差异”与“方法学差异”不说，单就我们关注的艺术人类学领域而论，需强调在艺术研究这个领域，“社会”的概念易于使学者对于艺术产生的社会机制感兴趣，而“文化”的概念易于使学者对于文化的形式与意义体系感兴趣。在这里，笔者将探讨的是“艺术的社会性”。

不妨先看看英国人类学家杰尔（Alfred Gell）的观点。杰尔认为，社会学家理解的“社会”是“制度性的”，而人类学家理解的“社会性”是指“关系性的”；艺术社会学家研究的是艺术生产与消费的制度性因素，人类学家研究的是人与其艺术作品之间的关系及由此可见的人与人之间的关系。^③杰尔的观点基本上来自莫斯，他的论述繁复，但意思很简单，即：艺术人类学研究的重点是，通过人与其可视为“物”的艺术之间的关系来看艺术在形式上产生的对于人的“作用”，并从这个作用的过程来看艺术家之所以不同于常人的原因。这意味着，所谓艺术人类学不过是借作为“物”的艺术与作为“人”的艺术家与他们的“受众”之间关系的呈现，来达到一般人类学研究本有的目的——基于

① [美]博厄斯著，金辉译：《原始艺术》，贵州人民出版社，2004年。

② Raymond Firth, "Art and Anthropology", in Jeremy Coote and Anthony Sclater (eds), *Anthropology Art and Aesthetics*, Oxford Clarendon Press 1992, pp. 15-39.

③ Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford: Clarendon Press 1998, pp. 1-27.

非西方、非语言学主义的莫斯“人物”(Person)理论,对社会、宗教、认知等展开“关系式”与“传记式”的论述。^①

艺术人类学的方法学大体上也是这样。不过,说艺术人类学只有方法学内涵(这也包括了社会理论内涵),那肯定是有问题的。必须承认,任何一门学问都是有其关注的特定问题的。同样地,艺术人类学也有其关注的特定问题的。

人类学是一门不断质问人类的“本质”到底为何的学问,在这门学问里,理解人类的“本质”的不同方式决定了理解事物的不同方式。人类学家具体研究“艺术”二字代表的事物时,总是要将它与这一最大的老问题关联起来,他们首先质问的问题是:艺术是不是人类独有的?是不是人类区别于其他动物的特征?

不少人类学家相信,人与动物之间最显然的差异是人有艺术与宗教,而在古代,这两样东西又彼此不分家。这个观点,不能不让人稍觉疑惑:自然界有自身的节律与美景,而人的美感大抵也需与它们相匹配,那么我们怎么能说艺术不存在于“人之外的世界”中呢?可人类学家的回应是,只有当“人之外的世界”成为“人认识、形容、想象的对象时”,才成为人类学研究的对象。我们似乎找不到理由来反对这种通常被接受的人类艺术—宗教特殊性的观点,具体地说,我们找不到证据表明,动物会演奏乐器、会下围棋、会写书法、会画山水画(尽管不少动物园致力于培养它们在诸如此类方面的“能力”),但我们有确切的证据表明,“人类的一切活动都可以通过某种形式具有美学价值……身体或物体的有节奏的动作、各种悦目的形态、声调悦耳的语言,都能产生艺术效果。人通过肌肉、视觉和听觉所得到的感受,就是给予我们美的享受的素材,而这些都可用于创造艺术……人的嗅觉、味觉和触觉的感觉,例如混合的香气、一顿美餐,如果能刺激人的感官,使之产生快感,也可以称之为艺术品”。^②将艺术视作人之区别于其他动物的本质性特征的观点,是将艺术视作有社会性的事物的观点的基础——虽则不是后者的一切。不过,说人有艺术,动物没有,似乎更是在说,艺术这个概念可以应用到任何社会形态中去。这里说的是哪些社会形态?笔者以为,一般而言,它们可包括原始社会、古代文明社会、现代社会这三种形态的结构或文化。在这些不同的社会形态中,艺术的价值是否是相同的?领悟以上问题似为艺术人类学的要旨,而为了领悟我们不妨把上述三段论落实到与艺术关系更为密切的心态史形态论,依据大概的常识,区分出神话思维阶段、哲学历史文学阶段、宗教阶段及科学阶段之类。其中,哲学历史文学阶段经常会被别的学者跟宗教的阶段合在一块,但笔者以为还是有必要加以区别的,原因是,古代文明社会的人文学三门紧随着神话时代一直延续至今,没有消亡。虽然宗教到现在也没有消亡,但是在科学出现之后,便在知识分子的思想里丧失了“主流地位”,被我们“革命”了。伟大的科学家最终都可能怀疑自己的物质主义解释在精神主义解释面前的软弱无能,但他们人生的大多数时间还是奉献给世界的“去宗教化”。兴许是因为在科学阶段里科学家的发言权最大,所以,宗教的命运如此挫折,以至于可以当作一个与科学不同的阶段来看待。我们身处科学时代,对于我们来说,最易于采取的看法,是把艺术当作被我们分割出来的对象来做科学研究。相形之下,在我们这个时代之前,看艺术也就是看其他事物。在这点上,科学阶段之前的两个阶段在精神上是共通的。特纳曾经以仪式向分割出社会的剧场为例指出,只有到了现代,诸如“表演”之类的“艺术”才是脱离于其他社会空间领域而存在的。^③这个观点对于理解艺术的其他领域也是基本适用的。从很大程度上讲,艺术人类学研究借助的框架不

① Susanne Kllcher “The Anthropology of Art Introduction”, in Victor Buchli(ed), The Material Culture Reader New York: Berg 2002. Pp. 57—62.

② [美]博厄斯著,金辉译:《原始艺术》第1页。

③ Victor Turner From Ritual to Theatre New York: Performing Arts Journal Publications. Pp. 61—88.

是在科学阶段出现的分析方法,而是此前漫长的年代里存在于不同的原始社会与古代文明社会的、对事物“混合不分”的观念。

20世纪初以来,人类学界不再这么简单地看历史,而期待更加“当代地”看问题,更清晰地看到这个社会一心态阶段论的漏洞。不过,对于梳理艺术人类学的认识,这个遭受太多指责的阶段论还是可以被我们所借用:艺术在神话阶段,地位是什么?在哲学历史文学阶段,地位是什么?在宗教阶段,地位是什么?在科学阶段,地位又是什么?我们固然可以分别回答这些问题,但与在所有阶段中,尤其特殊的、不是科学阶段之前的阶段,而是我们已然司空见惯的科学阶段自身,因为正是在这个阶段中,无论是“声”还是“色”的艺术,被我们施加了各自有别的理解。此前,艺术是所有人类思想的核心表达方式,且不脱离其他方式存在;此后,它才成为支配性的知识体系——科学——的对立面,被排除出人类思维的核心。那么,问题兴许就可化约为:在科学阶段之前,艺术的“混合不分”状态到底怎么理解?“混合不分”状态的面貌大致为何?

我们可以借某个教堂的模式来形容。西班牙的圣地亚哥大教堂(de Compostela),它的建筑树立了其自身的世界中心地位的作用,而它的绘画和雕塑则重现了由善、恶、神、俗力量对比构成的整体。教堂有一个很明显的区分,它的外墙的雕塑基本上是魔鬼和不道德之人的形象,尤其是妓女、骗子和其他作恶多端的人的形象,而教堂的内部,则主要有上帝、圣母、耶稣、圣徒的壁画和雕塑,教堂内部的屋顶则绘有天堂、天使之类的,此外,在圣徒雕塑背后的壁画里,我们还能看到有关征服恶魔的“历史场景”的壁画。教堂内外都有“美术”,这些美术自身有“美感”,但“美感”导致的震撼与宗教定义的邪恶与道德之分是有密切关系的。教堂内部的美术形容的是神圣的人与物,它的外部的美术形容的则是世俗的和不道德的人与物,最坏的可描述为“罪之人”。教堂顶上是意象中的“天”,这个“天”跟中国的“天”不一样,它是以上帝为中心的,不是中国的“天”所代表的那种既自然又神圣的境界。教堂定期举行仪式,仪式必然导致教徒的汇聚,音乐在汇聚人群时起到应有的作用,它的形式与内容和美术所展示的宗教内容相互呼应、相互结合。仪式的核心步骤与圣地亚哥大教堂注明的大香炉有关,此香炉吊在教堂的正中,在巨大的教堂空间里前后摆动,发出浓烈的香味,而其摆动则极端地引人瞩目。摆动而冒着浓味的香炉,有着一种使人把教堂圣歌与美术混融起来的作用,而有混融作用的仪式则又使人特别深刻地感受到上帝、圣人和圣徒悲壮的“人生史”。此时,教士、童子军、教徒、旁观者,汇合成一个“整体”,恰如上帝是一个超越所有一切的“整体”一般……旁观过这一仪式,不能不深感它是说明艺术的“社会性”的最佳案例之一。不是说基督教传统中的教堂是可以解释一切的一切,但从这个事例,我们确实可以见识声音、味道、形象、“境界”等的汇合。另外,若是我们深究那个大香炉的来历,则还可以发现它不单是西班牙的“特产”,而且可能与地中海地区与地中海地区之外的所谓“东方”之间的交流密切相关。因此,汇合还有另一种历史,这个历史也可在教堂的历史叙述里窥见一斑——教堂奉祀的如同中国的神明一般的圣徒,据传就是因为西班牙人抵抗阿拉伯人的入侵有贡献而被推戴为圣徒并得到祭祀的。^①

“浓厚的描述”与“历史的揭示”都不是我们这里能做到的,但我们的观感却足以支持我们展开有益于理解的设问:“混合不分”、“混融”、“汇合”,等等,这些在古代文明社会形态中是比较容易理解的,因为,无论是以什么样的方式,不同的古代文明之所以说是文明,正是因为它们获得了这种特殊的“汇合能力”。那么,在以巫术与神话为特征的原始社会形态中,艺术的汇合又该如何理解?是否也可以用同一种模式来解释?

人类学家在原始社会的研究上花了许多功夫,让我们大致可以据此勾勒出一幅巫术—神话的

^① 王铭铭:《无处非中》山东画报出版社,2003年,第28—47页。

风景画，在这幅画中，中心的形象大致与规模如此巨大的教堂无关，而与那些动员万物之力的巫师有关。巫师的身体就像教堂那样，内外上下都代表着构成世界整体的部分，教堂所有隐喻可以在巫师的身上得到汇合，巫师的身体可谓“世界的体现”（embodied worlds），或者说，是为了使人们看见不同于日常生活的另一层次的世界而使世界停留于己身的一种身体。^①在科学时代里，艺术成为人们眼中一个“非科学”以至“反科学”的东西。假如我们把科学形容为现代的宗教，则这种宗教的合法性是建立在对于其他宗教及起着汇合作用的艺术的鞭笞之上的。科学家时常也有艺术家的气质，但作为总体的知识体系与思想方式的科学却与其他有别，它对艺术施加新定义，且使之成为“科学”自身的“独特性”的源泉。

以上对于科学与巫术—神话、哲学—宗教的笼统区分的断言仍然存在问题，但与此同时，这个粗略的区分对于艺术人类学问题意识的论述是有必要的。对于历史作必要的分段，使我们看到艺术人类学研究中首先要有的问题意识是，如何使艺术研究与总体人类史、心态史、文化史的研究勾连起来。与此相关的是，艺术人类学家还有必要研究有“艺术家”身份的人。

时下不少艺术人类学家将其学问定义为对“常人艺术”的研究。所谓“常人”是谁？大抵包括了原始人、农民、少数民族、一般市民之类，也就是那些所谓在文化程度上低于雅文化的把持者——“文化人”——的人。如前所述，科学阶段之前的年代里，艺术与社会中的其他表达方式与生活方式是不分家的，这也似乎表明，在科学社会形态之外的社会形态中，大家都是“常人”，不存在专门化的艺术家，大家都是艺术品的创造者。的确，资本主义社会来临之前，许多艺术品的“产权”是集体性的和常人性的。“常人艺术”这个词含有某种好古幽思，本身是对于“资本主义知识产权说”的某种“原始主义抵御”，而它还局部符合了我们所知的原始与古代社会的大体面貌，因而不是毫无价值。然而，这个概念代表的那个历史的图景，好像也不全能给我们贴切的认识。说在某些“常人类社会”中“人人皆为艺术家”，兴许很吸引人，但无法解释为什么原始社会形态里对于所谓“原始艺术”如此重要的巫师之与“常人”之间的差异。

在人类史的相当长时间里，巫师的地位一直很高，他们除了会呼风唤雨之外，还有他们不同于常人的“艺术特长”。尽管在原始部落里，人人都会唱歌、跳舞、制造工艺品及具有高度神圣性的“礼器”，但巫师这种人似乎还是把持着、解释着所有的“艺术种类”的陈设与展演的安排权和宗教意义的解释权。巫师可以被形容成原始社会的教堂，恰是因为他们汇合了艺术的混融的特性，且通过呼风唤雨、手舞足蹈、替人四处追查“妖孽”，而成为“非常人”。这种人物与科学家一样往往是孤独的，他并不是一般意义上的社会人。最原始的时代，的确可能不存在我们今天意义上的“艺术”，假如你非要把巫师当成“艺术家”，那你得先说明巫师如何是“非常人”。从汇合种种本事的巫师，到我们时代被称为“艺术家”的那些人物，这当中经历的历程是漫长的。所谓“艺术家”从社会当中分化出来的历史，是渐进而悄然的，其演化的主要内容是“专门化”。

“专门化”使艺术家获得一个独立于社会的品格，也就是说，随着历史的“进步”，艺术家越来越像“怪人”，且这种“怪人”不同于作为巫师的“非常人”。艺术家也必须“非常”，但这个“非常”不表现为他的巫师般的“通才”，而表现为他除了艺术之外，最好什么都不懂，甚至连起居都不知如何处置。从“通才”到“怪人”，艺术家的兴起不能不与所谓“知识分子”的兴起有密切的关系。艺术家是知识分子吗？这个问题似有必要通过艺术人类学的研究来回答。在我们一般印象中，艺术家与知识分子还是有不同的，艺术家的狂放、知识分子的肃穆，反映的是我们对于不同类型的人物的印象与期待。然而，话说回来，说艺术家与知识分子有着相通之处，那倒也没有什么大错。中国古时

^① [美] 卡斯塔尼达著，鲁必译：《巫士唐望的世界》台北：张老师文化事业股份有限公司，1997年。

候，“士”就是指那些不仅有知识，有思想道德境界，而且精通琴、棋、书、画诸门“艺术”的人。中国古时候的“人物分类法”表明，至少在历史上的某个阶段，艺术家与其他的知识分子是不分家的。那么，他们从什么时候开始分化？那也有追溯。当下，假如你混同艺术家与科学家，科学家肯定会不大高兴，因为那可能是在说，他的研究“如同艺术家那样不严谨”。艺术的自由表达与科学的规范表达的区分，显然是我们这个时代的一个特点，反映着艺术家与知识分子“人物类别”分化的历史。

要理解艺术家如何作为诸如中国的“士”之类的知识分子从巫师或“宗教专家”中分离出来，又如何从其他知识分子中分立出来，仍有必要参考神话阶段、哲学—宗教阶段、科学阶段的区分。在这三个阶段、三种社会形态中，“艺术家”的身份是不同的。一个粗略的线索是：在神话时代，巫师汇集了不同“人物”的身份于一身，艺术家未有独立的人格，没有从巫师身上分出来；到了早期文明时代，他渐渐被当作服务于“祭祀公业”的人分立出来，此时，他也没有获得独立人格；只有当“士”的精神出现时，独立的艺术家品格才随之出现。在古代中国，“士”的品格很多样，但如徐复观所说，其品格在艺术精神方面主要表现为孔子与庄子所显出的两个典型。“由孔子所显出的仁与音乐的合一的典型，这是道德与艺术在穷极之地的统一，可以作为万古的标程；但在现实中，乃旷千载而一遇。而在文学方面，则常是儒道两家，尔后又加入了佛教，三者相融相即的共同活动之所。”相形之下，“庄子所显出的典型，彻底是纯艺术精神的性格，而主要又是结实在绘画上面……在精神上是与……水墨山水画相通的”。^①这就是说，中国哲学有出世与入世之分，艺术精神也一样，孔子的道德与艺术合一，庄子的艺术超脱与世间，形成两个“典型”。如果是从“纯粹艺术精神”的角度来看，则承继庄子思想者更像是具有独立品格的艺术家。这些人物性格如屈原，其独立性，其“出污泥而不染”的品质，使其拥有某种宗教般的个体主义特征，这一个体主义既是对世俗社会的超越，又是对“自我”的超越。屈原这样的人，很像是他自己的社会的“陌生人”，在中国古代的道家传统里，作为艺术家的“陌生人”似得到较高地位。《楚辞》《汉赋》及后来士人的艺术，拥有一种在人之外的非人的图景，如山水画能把孤零零的人放到一个极大的大自然里面去描写，实在具有某种“怪诞”的气质，也可谓是具有这种独立的人格观的“文艺形态”。到了科学时代，这种“怪诞”在艺术家的人格里保留着，所以艺术才被视作是科学以至所有知识的对立面。

要对“艺术家”这类人物的特质加以研究，除了大时代的比较外，还有必要求知他们到底与哪类人更接近。在古代文明的漫长历史中，“艺术家”与知识分子是相通的，这个相通点固然能表明“艺术家”的特殊性格，但要理解“艺术家”的特质，一个更为有效的办法似乎是将他们与巫师联系起来。二者之中，一方为“通才”，另一方为“专才”，有着巨大差异，但这一“通”一“专”之间却也有不少相通之处。巫师要呼风唤雨，汇合各种力量，艺术家要调集“声色”，创造他们的作品；巫师的威信靠的是魔力，艺术家作品的被承认靠的是魅力，魔力与魅力之间差异似乎很大，但都是特殊人物对于他人的感召——如杰尔所言，其中共通的机制在于“魅惑”（*enchantment*）。另外值得一提的是，杰尔用“变幻式推理”（*abduction*）来定义艺术魅惑力的来源。他说，与有确定规则的归纳演绎相比，“变幻式推理琢磨不透，如辞藻生于内涵的文字，能使跨越于正确与错误之间，自身成为‘灰色地带’，使推理法则一时失效，使艺术品或艺术场景的观看者，在它面前一时失去了自我，产生了被创造力‘劫持’的感觉，进入一个魔法般的非常境界”。^②是不是可以这样来思考艺术人格的兴起？人类学能不能基于这一历史表达来展望艺术民族志研究的前景？

① 徐复观：《中国艺术精神》华东师范大学出版社，2001年，第4页。

② Alfred Gell *Art and Agency: An Anthropological Theory* pp. 13-16

以往的民族志曾基于实验科学来展开，如马林诺夫斯基的“分立群域”（isolates）就是来自实验科学。他是一个尊重事实的人，所描述的西太平洋那几个岛屿上的事都围绕船的制造与使用展开，而船是将不同的岛屿联系起来的工具。马林诺夫斯基在描述上功夫下得很深，但说到民族志的方法学，他的态度要么是因为过于科学要么是过于随意，而落入实验科学的圈套，所剩下的就是费孝通笔下的“时空坐落”。民族志自此之后产生社区孤立化的失误。把这与上面谈的作为“陌生人”的艺术家联想起来，我们可以看到，部分因为“陌生人”的广泛存在，任何社区都是与其他社区联系着的，西太平洋小岛上造船的工匠与我们谈到的艺术家，都在通过自己的创造表达和营造着这种联系，如果说他们有着什么“魅惑力”，那么这种力量一定既表现在其对于特定社会中的“当地人”的“魅惑”，又表现在其对于更广泛的地区中生活的不同人群的“魅惑”。另外，有时这些“陌生人”的技艺因是外来的，因而对于“当地人”便更具有更大的“魅惑力”了。“魅惑”的这个特点也表现在诸如圣地亚哥大教堂上，这个教堂、它的象征及仪式曾经吸引过大量朝圣者，而今则吸引了大量观光的游客。

以上所说，若有所依据，那所说的也是粗糙的，而随意运用神话、哲学—宗教、科学“三段论”，更有“臆想历史”的嫌疑，不过笔者相信，所有可能的错误都是可以得到宽容的，因为，这里谈的不是历史本身，而是某种针对艺术人类学而言的“历史的想象”，而意图只有一个，那就是指出艺术人类学研究需在艺术作品自身形态的实质特征及艺术家的社会身份特征之间寻找关联纽带。中国艺术史研究者，对于艺术作品自身形态的实质特征——尤其是其德与美的汇合在礼仪与美术之间关系的表现，^①对于艺术家的社会身份特征，^②都给予了有其各自偏向的关注。不过，对于“作品”与“作者”之间的关系，既有研究却总是采用这样或那样的“社会学解释”，而未充分注意到艺术品或艺术过程的汇合或混融特性与艺术家的“陌生人格”之间形成的鲜明反差——所谓汇合就是不“混合不分”，而艺术家的独特品格的出现，主要结局却是他们自身与“常人”的区隔。为什么艺术品与他们的缔造者之间会有这样的差异？这必然与“创造性”（creativity）的社会特质息息相关——“创造性”或“魅惑力”的提升，时常以“创造者”人格或社会身份独特性的诞生为前提与手段，因为只有这样的人才有非常的超越能力，而此处，超越能力也是一种汇合能力，而汇合能力不止是社会的凝聚，它同时也是在时间和空间上的“通往远处”的能力——而这一“通往远处”的能力，可表现为艺术家的魅惑。

（王铭铭，教授，北京大学社会学系，北京，100871）

〔责任编辑：刘真〕

① [美]巫鸿著，郑岩等译：《礼仪中的美术》（上下卷），生活·读书·新知三联书店，2005年。

② 白谦慎：《傅山的世界》，生活·读书·新知三联书店，2006年。