



## 西方艺术人类学研究的四个理论背景<sup>※</sup>

●〔英〕罗伯特·莱顿 文 李修建 译

**摘要** 西方艺术人类学的一些假定和争议,源起于欧洲史上四个主要的思想运动:宗教改革和科学革命,诗意纯真的丧失;进化论——对达尔文的误解;功能主义和结构主义;后现代主义——科学纯真的丧失以及历史的再发现。通过这四个理论背景,理解西方艺术人类学的历史演进、理论框架、关注焦点以及致思路径。

**关键词** 艺术人类学;宗教改革;进化论;功能主义;结构主义;后现代主义

文章编号:1003-2568(2016)05-0154-06

中图分类号:J0-05

文献标识码:A

作者:罗伯特·莱顿(Robert Layton),英国杜伦大学人类学系教授,英国科学院院士,世界著名人类学家。

译者:李修建,博士,中国艺术研究院艺术人类学研究所副研究员。

DOI:10.16564/j.cnki.1003-2568.2016.05.022

在阅读《国外艺术人类学读本》一书诸篇文章时,我想着如何以最好的方式将其介绍给中国读者,我深感该书所涉艺术人类学的一些假定和争论源起于西欧主要的思想运动,可以归结为如下几点:一、宗教改革和科学革命,诗意纯真的丧失;二、进化论——对达尔文的误解;三、功能主义和结构主义——悬置期;四、后现代主义——科学纯真的丧失以及历史的再发现。下面逐一论之。

### 一、宗教改革和科学革命

宗教改革是发生于16世纪的一场基督教运动,其宗旨是让普通大众更为接近上帝。宗教改革期间,《圣经》从拉丁语译成了当时的日常语言,以教皇为首的教堂等级体系及其接近上帝的特权遭到了挑战,在圣徒的雕像和画像前进行祷告的人受到了谴责,每个人都被鼓励直接面对上帝。教堂里关于天堂和地狱的壁画被涂上了白灰。宗教艺术被剥除了精神力量,艺术史家转而从社会性和审美性上对其进行研究。欧文·潘诺夫斯基提出了宗教艺术中的视觉交流理论。他用“图像志”(iconography)描述观众如何依据蛛丝马迹辨识宗教绘画中的人物的研究,“图像学”(iconology)指对艺术的文化背景的探讨。在文艺复兴艺术中,一个女性手拿桃子,代表了诚实;在《国外艺术人类学读本》中,西尔弗探讨了潘诺夫斯基的观点,我在《艺术如何影响人》一文中也有所论;

中国民间艺术中亦有很好的案例,比如,对门神的辨识很可能要通过他们所持的武器,神荼和郁垒持棍,而秦琼和敬德持剑。

米歇尔·巴克桑德尔关注到,社会语境促成了15世纪意大利文艺复兴时期线性透视法的发明。当时,商业资本主义的兴起,以及伴随宗教价值而出现的世俗价值,造成了急剧的社会变迁。巴克桑德尔指出,男孩子在学校学习以商业为目的的数学,比如测算麻袋和木桶的容量,这使得全面的绘图技艺成为可能,而线性构图法的人物布置方式,则是得自测量土地和建筑物的技巧。墨菲和帕金斯提出,20世纪60年代以来,艺术人类学的复兴,相当程度上是由于人类学和艺术史领域的一系列理论的聚合,巴克桑德尔和潘诺夫斯基更是功不可没,我认为这一观点是正确的。列维-斯特劳斯的结构主义同样促进了人类学家对符号学、象征以及仪式功能的兴趣,在仪式中,艺术品经常扮演重要角色。

宗教改革200年后,启蒙运动和科学革命同样急剧地改变了欧洲人看待世界的方式。蒂利亚德描述了中世纪至18世纪时期一个司空见惯的世界观:“秩序的概念是如此理所当然,乃民众集体意识不可或缺的一部分,除在说教文中,少有提及。”它是一种以和谐为基础的宇宙秩序,奠基于下的,是世界的社会秩序和季节的轮回转换。矿物位于这一秩序的最低端,其次为植物,再次是有意识的生命,然后是

※ 中国艺术研究院院级课题“当代西方艺术人类学的译介与研究”(2016-2-4)阶段性成果。

① 本文是作者为《国外艺术人类学读本》(李修建编选、主译,中国文联出版社,2016年)一书所写的导论,标题为译者所加。

② Baxandall M. 1972. *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*. Cambridge: Cambridge University Press.

③ Tillyard E.M.W. 1945. *The Elizabethan World Picture*. London: Chatto and Windus. p.7.

人类,再往上是天使,上帝位于最顶端。巴兹尔·威利探讨了一旦将这一中世纪世界观(他将其称为“学术思想”)霍然展露于启蒙运动之下,会发生怎样的情形。在威利看来,抛弃经验哲学是一个灾难,因为科学过分抬高了经验性真理的地位,并且宣称对“现实”进行表现的垄断性。威利提到,一位对其诗歌建构了“真实”,令人愉快或具有表现性的诗人,与那些认为自己的想象只是虚构的诗人,所写出的作品是不同的。不过,17世纪末期,诗歌成了“给人娱乐——提供一种润饰,或因其幻想令人愉悦,但被为……与‘现实’毫无关系”。托马斯·斯普拉特在所撰《皇家学会史》一书中提到,学会会员在演讲时,有意放弃了离题或浮夸的风格,转而追求一种清晰的感觉和数学般的明快,“喜欢手艺人、乡下人或商人的语言,在那之前,则倾向于哲人或学者的话语”。威利评论说,斯普拉特将会惊讶地发现,150年后,诗人掌控着他们的情感,必定“悲悼于荣耀和高雅荡然无存”。在20世纪,英国和爱尔兰的一些杰出诗人(叶芝、罗伯特·格瑞夫斯、泰德·休斯)力图再创神话,赋予他们的作品更深厚的意义。

欧洲思想史上的这些运动,或与20世纪50年代至70年代中国社会对宗教世界观的拒斥有异曲同工之处。当时,强调财富和幸福是靠人的双手获得,而非祈灵于上帝。

作为启蒙运动的产儿,人类学研究几乎总是发端于这样一个前提,即所有的宗教都是错误的,一般而言,宗教的存留,是因其社会(或心理)功能。欧洲思想史上的这些进展,奠定了阿尔弗雷德·盖尔对美学的排抵。盖尔《技术的魅惑》一文,试图对宗教艺术进行复魅,制作工艺所体现出的令人眼花缭乱的技巧和复杂性,使得他的这一主张取得了很大的成效。这篇文章非常有名,盖尔后来在《艺术与能动性》提出的方法,在此文中已现端倪。盖尔将对美学的拒绝描述为“方法论上的非利士主义”(‘Methodological Philistinism’)。非利士人是《圣经·旧约》时代以色列人的敌人,16世纪以后,欧洲将其作为一种人物形象和一种修辞,指代那些对艺术或高雅文化浑然无知亦不感兴趣的人。盖尔提出,依据美学定义艺术乃是西方历史的产物,而人类学在界定诸如亲属或政治等术语时,避开了种族中心主义,以使它们能够毫

无文化偏见地应用于任何社会。如果“方法论上的无神论”是指在研究另一个社会的宗教时,要将你自己的宗教信仰抛置脑后,那么作为一名人类学家,在研究艺术时,我们必须成为方法论上的非利士人。在《艺术与能动性》一书中,盖尔写道:“我们必须认识到,‘审美态度’是启蒙运动下的宗教危机以及西方科学兴起背景下的一个特定的历史产物……(它们造成了)美与神圣的分离。”盖尔的目标,是重新获得精神力量的感觉,这在诸多非西方社会中仍然归功于艺术。(我自己的倾向是,当我们生活于其他民族中间时,要假定他们的宗教信仰是真实的)盖尔在《艺术与能动性》中表达了他的立场:“‘人类学家’的任务是描述思想的形式,这听来并非是从哲学的视角,而是在社会以及认知上行得通的……我之所以这样做,因为实际上,人们会将一些意图和认知赋予诸如汽车或神灵画像等物品。”而《技术的魅惑》一文所欠缺的,是对于艺术在社会关系中的作用的完整论证。《艺术与能动性》的第二章对此做了补充。

在《国外艺术人类学读本》中,弗思比较了18世纪欧洲的“唯美主义”——对艺术的无功利态度以及人类学的介入,墨菲在《艺术即行为,艺术即证据》一文中亦做了类似工作,艺术史家韦斯特曼在《艺术人类学》导论中,追问了艺术人类学和艺术史的共同之处是什么,以及二者是如何互为补充的。韦斯特曼将潘诺夫斯基对艺术史的贡献等同于博厄斯对人类学的贡献,后者将人类学从进化论学派的假设中解脱出来,转而关注艺术品产生的文化语境。韦斯特曼以一幅荷兰庆生画的背景探讨为例,展示了她自己的文献研究,并结合以列维-斯特劳斯的结构主义原则为基础的比较视野,从而对那幅绘画的当代文化意义进行了更为深入的分析。尽管如此,我对韦斯特曼的观点感到惊讶,她认为生活于艺术产品的语境之中,通过田野调查获得的活生生的证据,并不比以往的艺术家和文化所做的历史研究提供更多接近“他者”的路径。尽管艺术史可以描述为一种历史人类学,在我看来,艺术史受惠于一种宽广而长远的视野,却以丢失地方性细节为代价。

无论中国还是西方,在20世纪早期,“艺术”这一术语的范围变得越来越窄。在欧洲,“艺术家”这一概念曾用来描述任何有一技之长的人。到了16和

①② Willey, B. 1949. *The Seventeenth Century Background: Studies in the Thought of the Age in Relation to Poetry and Religion*. London: Chatto and Windus, p.7, p.87.

③ 转引自 Willey, B. 1949. *The Seventeenth Century Background: Studies in the Thought of the Age in Relation to Poetry and Religion*. London: Chatto and Windus, p.87.

④⑤ Gell, A. 1998. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998, p.97, p.17.



17世纪,根据古希腊的宇宙观,“七艺”指的是得到古希腊创造女神(缪斯)掌管并称扬的技艺:历史、诗歌、喜剧、悲剧、音乐、舞蹈和天文学。和中国不同的是,当代西方艺术人类学经常将表演艺术排除在外。费利西亚·休斯·弗里兰在研究巴厘岛的舞蹈时,措意于将舞蹈纳入艺术人类学的关注视野。毫不奇怪的是,目前对“艺术”的界定仍不明朗。墨菲和帕金斯提出了一个颇具挑战性的问题,“艺术概念仅仅为西方所独有吗?”范丹姆等人提出的跨文化对应概念即反对这一观点。范丹姆提到了芳族的 bipwé 概念,让人想到道家的阴阳对立原则。

## 二、进化论——对达尔文的误解

19世纪下半叶,欧洲学者对于远古以来生物进化的认知越来越多。尽管人类处于生物进化的晚期,应用地质学的层理原则——愈下的岩石层年代愈久,同样揭示了在历史的长河中,人类的工艺亦有明显变迁。殖民掠夺积聚了数量甚巨的物质文化(工具、武器和艺术品),殖民者将其从非洲、太平洋和美洲带回了欧洲。两个学术流派试图解释这些纷繁多样的物品。二者均有一个普遍的倾向,或认为从简单到复杂的文化进化独立发生于世界所有地方(进化论),或在若干杰出的文化里发生了革新,然后从这些中心传播到那些相对静态的文化之中(传播论)。范丹姆在他关于芳族的文章中提到,“关于物质文化的分类,成为帝国主义和殖民主义的工具,便于对臣属民族进行监管和控制”。

西尔弗的文章,对于进化论者和传播论者之间的争端做了一个有用的小结。他指出,两个学派都借助博物馆收藏进行研究,没有进行田野调查。“往往不知道这些相关物品的实际年代”,学者们将从一个假定入手研究:进化论者假定最早的艺术是简单粗陋的,全世界艺术发展的方向是走向自然主义。他将那些来自不同文化、年代不详的艺术品纳入一个连续的序列,以符合他的假设。传播论者假定最早的艺术(或文字)源于古埃及,然后传播到了世界其他地区。可以发现埃及象形文字和中国或中美洲象形符号之间的相似之处。另一个假设,比如埃及象形文字和中国象形文字里的“门”和“水”,或为两个国家的独立创造,因为它们皆为现实之物的图像,这一观

点未经认真思考。即使西尔弗所提及的理论,即欧洲旧石器时代晚期的艺术“在20000年里,整体上表现出了向更具现实意味的形状和运动的风格进化”,遭到了更为精确的年代测定的批驳。乌科和罗森菲尔德早就指出,西欧长达20000年的时间里,在不同的时间和不同的地区,可能存在众多起点和高潮。

西尔弗指出,博厄斯的研究结合了丰富的博物馆藏品文献以及他自己的田野调查,挫败了进化论和传播论,在人类学史上具有重要地位。博厄斯(1858—1942年)出生于德国,却在北美做了大量田野调查。范丹姆关于德国人类学家格罗塞的文章,表明了博厄斯如何躲开了19世纪末期具有垄断地位的进化论和传播论。范丹姆介绍了格罗塞发表于1891年的一篇久被遗忘的文章,他指出格罗塞青睐达尔文生物学所具有的客观的、经验性的研究方法,并将其视为一种革新的解释学——对人文学科尤其是艺术和审美的解释,这就赋予了人文学科一种经验性的基础,将其从思辨的方法中解脱出来。格罗塞将这种艺术研究视为一种自然科学。“民族学”,19世纪的一个术语,现在称为社会人类学——能为人文学科提供一种比较的、跨文化的信息,借此可以发展出以经验为基础的综合理论。范丹姆认为格罗塞很可能受到了德国人类学家巴斯蒂安的影响,后者否定了当时流行的、非达尔文主义的进步观,将文化多样性视为或多或少随机变化的结果。格罗塞采取了一种恰当的达尔文主义的方法,将任何社会的家庭形式解释为对当地经济条件和需求的适应。格罗塞对于提出一种普适性的美学理论很感兴趣。他认识到,欲写一部对艺术进行客观研究的著作,需要以对欧洲和世界其他地区的艺术品进行比较研究为基础。

范丹姆提出,格罗塞写于1894年的《艺术的起源》一书,很可能为博厄斯1927年出版的《原始艺术》提供了范例。我认为这是一个富有洞见的观点。博厄斯同样拒斥线性进化理论。他提出:人的本性复杂多变,文化以可习得的传统为基础,特定文化中的某些元素具有多样的起源。在德国学习期间,博厄斯接触到了巴斯蒂安的著作,后来与巴斯蒂安在柏林民族学博物馆共过事。博厄斯做了大量田野调查,先是1882至1883年间对因纽特人做了考察,1886年

Wilfried van Damme. 2001. *Style, Cultural Values and Appropriation: Three Paradigms in the History of the Anthropology of Art in the West*. 2011年中国艺术人类学国际学术研讨会参会论文。

Harry R. Silver. 1979. *Ethnoart Annual Reviews of Anthropology* (8) pp. 267-307.

Ucko P. and Rosenfeld A. 1969. *Palaeolithic Cave Art*. London: Weidenfeld and Nicolson pp. 76-77.

范丹姆《格罗塞与审美人类学的诞生》,见其《审美人类学:视野与方法》第一章,李修建、向丽译,中国文联出版社,2015年。——译者注

开始,他又多次考察北美西北海岸的土著居民。博厄斯于1887年定居美国,在纽约的哥伦比亚大学教了40年的书。事实上,博厄斯采取了格罗塞所提议的方法论,如《原始艺术》的第二章对众多文化中的装饰进行了系统性的比较研究。他注意到一些对称的和有节奏感的图案重复出现,得出结论:“之所以存在这种普遍性的倾向,原因不是别的,只是由于人们有一种形式感……一种审美冲动。”博厄斯的著作影响了桃乐茜·沃什伯恩,通过沃什伯恩,又影响了盖尔(参见《艺术与能动性》第77页和79页,沃什伯格和克罗不愿承认这点)。如果复杂的图案提升了物品的魅惑力,那么盖尔会乐于探究图案的形式性。

进化论在晚近的一个特殊应用对艺术人类学产生了影响。19世纪末期,欧洲的许多年轻人感到他们的文明太过压抑,他们认为其他地方的生活,尤其是波利尼西亚的生活,表明“原始”社会没有如此沉闷的道德负累。一些非洲雕塑夸张的性特征似乎也证明了这点。通过艺术解放无意识的诉求,被毕加索和超现实主义所实施,这建基于一个发明的二元论之上:如果欧洲是理性和科学的,那么“原始”社会必定是非理性和不受控制的。弗思和墨菲等人在文中批判了这一假设。巴黎艺术家所收集的一些非洲艺术品是芳人创作的,在关于芳人艺术的西方阐释的文章中,范丹姆评价说:“这些现代主义艺术家,尽管从非洲雕像的形式属性上获得了灵感,但却极少关注这些物品在其源出的环境中的意义和作用,或者他们的制作者。”

### 三、功能主义和结构主义——悬置期

雷蒙德·弗思的《原始艺术的社会结构》运用功能主义的方法研究艺术。实际上,在艺术研究方面,弗思在早期英国功能主义者之中是独一无二的。该文是1947年弗思在伯明翰大学所做的一个演讲。那是为纪念该大学的创建者所举行的系列讲座之一,旨在表明“科学方法对研究文明社会中的问题”的价值。文章的日期和目的,解释了弗思何以花费篇幅为小型社会中的艺术所表现出的文明价值进行辩护,这在当下已被视为理所应当的了。弗思强调了艺

术具有审美等普遍价值,同时指出应在社会语境之中而非通过错误的社会进化观对艺术进行研究的重要性。弗思提到,艺术的社会功能可能通过两个途径得知:第一,通过考察艺术是如何在社会生活中使用的;第二,通过艺术中的图像和象征如何与社会关系体系“对应”的。某种程度上说,这与盖尔的方法非常接近——“艺术品的本质就是社会关系情境的一种功能,艺术品是嵌入在社会情境中的”。区别在于将艺术作为通过图像和象征表现社会关系的一种媒介之时的方法,我在《艺术人类学》中写道:“我们不要试图削弱艺术品所表达的观念和价值,以使其服从对社会互动关系的反映,而应该估量它们作为一种意识形态的中介对社会关系形态所产生的影响。”墨菲的《艺术即行为,艺术即证据》一文同样强烈维护对艺术的意义进行研究的重要性:“……艺术的最低界定是……对具有表现力的和有意义的形式的生产和使用。”

弗思通过指出欧洲殖民主义所产生的新的社会基体对非洲艺术产生了怎样的影响,论述了他提到的第一点。弗思的论证过程有些复杂,他认为小型社会中的艺术与社会关系体系可能一致,也可能不一致,这就批评了马克思主义声称的社会规则影响艺术风格的观点。(在关于风格和社会结构的问题上,我对于西尔弗文中所列举的一些学者的观点表示怀疑)弗思的论文堪称卓越,在艺术人类学研究上,展示了综合的功能主义理论。

重读我自己的介绍性文章《艺术:社会人类学的视角》(最初是2011年在山东艺术学院关于艺术人类学田野调查方法的演讲),在写到社会关系的分析方法、艺术在表现社会地位的作用以及美学作为一个跨文化范畴面临的问题时,可以看出弗思的持续影响。在某种程度上,功能主义仍然指导着人类学的田野调查。不过在弗思的论文发表之后的60年里,人类学家对社会关系研究提出了一些更为动态的方法,认识到了在商品和劳动的社会交换中人的能动性(他们选择做什么的能力),以及无所不在的社会规则对能动性的限制。正如马克思所说,在日常生活中,人们进入了对其而言具有本质性的关系之中,但

Boas, F. 1955. *Primitive Art*, Dover Publications, Inc. p.62.

Washburn, J. and D. Crowe 1988. *Symmetries of culture: theory and practice of plane pattern analysis*. Seattle: University of Washington Press.

亦可参考 Donne, J. 1978. 'African Art and Paris Studios.' In M. Greehalgh and V. Megaw (eds) *Art in Society*, London: Duckworth, pp. 105-120.

Firth, R. 1954. 'Social Organisation and Social Change.' *Journal of the Royal Anthropological Institute* 84: 1-20.

Gell, A. 1998. *Art and Agency in Anthropological Theory*, Oxford: Clarendon Press, p.7.

Layton, R. 1981. *The Anthropology of Art (first edition)*. New York: Columbia University Press, p.43.

Morphy, H. 2010. 'Art as Action, Art as Evidence' in Dan Hicks and Mary C. Beaudry (ed.) *The Oxford Handbook of Material Culture*, Oxford University Press, Oxford, pp.265-290.

这些关系却不受他们的控制。20世纪50年代以后,人类学家的观点超越了功能主义,他们意识到社会和文化的再生需要依靠人们的思想和行动,知识的传播依赖参与者的能动性,仪式的实施需要准备和协调,相互理解仰仗主体间性(共享经验)和习性(风俗)。我在文中对艺术和原住民哲学的探讨,可视为对弗思所说的小型社会中艺术无法提供一种“审美活力”的含蓄批评,尽管我在写作此文时没有想到这点。弗思通过对社会结构(既存的社会关系的主要模式,束缚了未来互动的可能性)和社会组织(一个持续的过程,其间,人们通过采取适当的策略,对新的状况做出回应)进行区分,引导社会关系研究方法从静态到动态的过渡。弗思在《原始艺术的社会结构》第三版的导论中指出了这一转变。

在弗思晚年的论文《人类学和艺术》中,他又重新使用了“原始艺术”这一术语,他认为小型社会中的艺术提供了理解世界的不同视角,它们都呈现了有意义的经验模式,需要我们对它们进行理解。弗思首先回顾了艺术人类学的研究史,在论文的第二部分,他提供了对太平洋艺术的研究成果,以及理解这些艺术的不同视角。

盖尔在《艺术与能动性》一书的开头,重申了他的功能主义立场。在盖尔看来,人类学即英国的社会人类学,研究的是社会关系而非文化。他认为审美是一种文化现象,审美并不能提供艺术的社会功能,而后者才是艺术被创作的原因。盖尔反对墨菲和我所主张的艺术是一种视觉交流的理论。他提出,社会关系是可以经验性地观察到的,而文化则是抽象的。盖尔所要研究的,是在社会关系中,物如何像人一样发挥作用,这很像莫斯的礼物理论。盖尔将“艺术人类学”界定为对“物品协调社会能动性相关的社会关系”的研究。盖尔引入了“施动者”(agent)的概念,提出人是首要的施动者,而物在用于交换时可以担当二级施动者。如果物能影响人,就像礼物的接受者会感到亏欠赠与者,那么接受者的能动性就被压缩,成了一个“受动者”(patient),而赠与者的能动性则被增强。在近年的社会理论中,布尔迪厄和吉登斯先于盖尔使用了能动性的概念。实际上,“能动者”和“受动者”这两个概念,可以追溯到哲学家斯宾诺莎的著作。

我在《艺术如何影响人》一文中,考察了盖尔如何不依靠视觉交流而构建一种艺术理论,并指出他

的努力只取得了部分成功。一种更为彻底的理论,必须既要考虑到艺术中视觉交流的技巧,又要顾及到艺术对现象(真实)世界的参考和指示。我归纳了结构主义者通过符号进行视觉交流的理论,并且反思了对结构主义在适应文化变迁时的困难所做有效的批评。列维-斯特劳斯认为一种符号体系如果可以让使用者相互理解,那么它必须是稳定的。

与弗思和墨菲不同,盖尔回避了定义艺术的问题,“没有什么可事先决定艺术品的本质,因为潜在的理论前提是,艺术品的本质就是社会关系情境的一种功能,艺术品是嵌入在社会情境中的。……我将讨论的许多艺术品都非常著名,要辨认它们是‘艺术’并不困难,如《蒙娜丽莎》”。在《艺术与能动性》第二章中,盖尔论及他在《技术的魅惑》中提到的艺术品的特性时变得更为具体。在他看来,艺术品因“困难”而彰显出来,“它们难以创作,难以‘思考’,难以处理。这解释了它们的能动性,它们影响‘受动者’的能力。艺术品会让欣赏者沉醉其中、感到压迫、难以自拔、欣喜若狂”。它们的力量,常常使人相信它们乃是神授天作。

当然,人类学家早就研究过艺术对于社会秩序的有效功能,如博厄斯对北美西北海岸艺术的研究,以及弗思、比拜克、穆恩和《国外艺术人类学读本》中西尔弗的研究。盖尔的独创性贡献,在于用能动性这一概念解释了艺术品的力量。

#### 四、后现代主义——科学纯真的丧失以及历史的再发现

保罗·格尔希克的作品回顾了艺术人类学研究所受后现代主义、后殖民主义、女性主义和马克思主义的影响。福柯揭示了知识和权力之间的紧密关系,格尔希克则表明了西方学者的非西方艺术研究论著中所存在的这种关系。博物馆和美术馆带着一种对殖民主义者有着高人一等的权力的含蓄颂扬,声称它们有资格决定来自非洲、美洲和澳洲土著的艺术是否具有“本真性”,甚至决定其为“艺术”抑或实用品。这一人类学研究的评述非常出色,它表明了物品从其原初语境被置入另一新的、更具权势的文化语境之中时,经历了怎样的价值转换。

范丹姆以一次基于芳族的虚构事件为例,展现了价值转换的典型过程。劳拉·皮尔斯记录了一件真

①Bourdieu P. 1977. *Outline of a Theory of Practice*. Trans. R. Nice. Cambridge: Cambridge University Press (French edition 1972).

②Giddens A. 1984. *The Constitution of Society*. Cambridge: Polity Press.

Gell A. 1998. *Art and Agency in Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press, p.7.

Foucault, M. 1972. *The Archaeology of Knowledge*. Trans. A.M. Sheridan Smith. London: Tavistock.

实的但相对不够引人注目的事例。S.布莱克的包制作于毛皮贸易期间的西北美洲。当时,美洲土著和殖民地的毛皮狩猎者互市、通婚。学习对方的文化,此包被认为属于一个名叫S.布莱克的狩猎者,是由他的美洲土著妻子制作。包上悬挂着四个流苏,是美洲土著制品的传统式样,在皮尔斯看来,这种包经常用于携带个人财物。不过,包的两侧所绣的植物图案,却是源于欧洲,1800年左右被土著女性采用。挎包靠近身体的一侧,花中间绣着一颗心,在欧洲人看来,这象征着制作者和她的丈夫布莱克之间夫妻情深。1842年,包的主人去世之后,此包被哈得逊河海湾公司(Hudson's Bay Company)的主管乔治·辛普森(George Simpson)或他的助手霍普金斯(Hopkins)购得。作为边境生活的一个纪念,包被带到英国,在霍普金斯家里待了40年,后捐给牛津的皮特·里弗斯博物馆。由于博物馆的政策是保藏“本真的”部落制品,此包的收藏价值被认为不大,好在它没有被作为“非本真”的文化混合品丢弃。最近,它成为毛皮交易社会和文化杂交的(征候式或索引式的)“图解”,被从仓库中取出来进行展示。

格尔希克突出了进化论背后的殖民心态,费边的《时间与他者》(*Time and the other*)(1983年)一书对此已有认知。与我们处于同一时代的某些社会,被归入了过去,就像它们是从人类原始条件中走出的幸存者,这导致了“本真性”的假设,认为殖民文化中的艺术必定是未受文明污染的。格尔希克强调了沃尔夫的《欧洲和没有历史的人们》(1982年)一书的重要性。该书表明西方作家如何将其他社会想象成处于永恒的隔绝状态,直到西方殖民者到来,这些社会才被唤醒。他提醒西方人类学家注意,在欧洲殖民扩张之前,中国和伊斯兰世界早就存在世界贸易体系,他指出,所有的社会在很久以前就是相互关联的。事实上,不存在“没有历史”的民族,只存在其历史被忽视或被压制的民族。

尽管没有提到布尔迪厄,格尔希克实际上使人想到布尔迪厄的“区隔”理论,根据这一理论,艺术收藏者购买艺术品,是为了展示他们的“文化资本”——换句话说,他们的良好品味以及对物品的欣赏,存在于光鲜的物质世界与名车华服之外。为了达成

这一幻象,他们所购买的艺术品的物质价值必须隐藏起来。购买者依靠艺术博物馆判断价值,博物馆又依靠民族志著为他们的判断提供学术地位。艺术家时常被排除在外,变得无足轻重。

纳尔逊·格雷本是最早强调“涵化”艺术(即体现了殖民文化影响的本土艺术)完全值得研究的人类学家之一。《国外艺术人类学读本》所选他的两篇文章,皆源自他对因纽特艺术所做的长期田野调查。在他早期的文章(1968年)中,格雷本为这类艺术辩护,反对声称其为“不纯的”的观点。他通过对那些有意创造跨文化艺术传统的领袖人物的个案研究,来论证他的立场。艺术家向那些占支配地位的社会成员出售作品来获得收入,因此会有意调整他们的艺术以满足购买者的需求,有时候他们创作的作品会强化购买者对艺术家所在文化的误解。格雷本提出的有关涵化艺术的四个范畴被其他学者(如格尔希克)接受,尽管他对澳大利亚土著树皮画的否定性预言已被墨菲在雍古人中所做的长期深入的调查所驳斥。

格雷本在2005年的文章中对因纽特雕像进行了更为深入的分析。他提出,因纽特艺术的能动性 and 权力与审美有关(作品是“令人愉快和适宜的”),而艺术品的形式则是一个过程的产物,这一过程以可获得的工具、材料以及有意向的受众为基础。在此,格雷本提到了两种受众,他们的判断影响了艺术家:一是外来者,艺术家期待他们购买自己的作品;二是对艺术家所在的社区,他们会对相关艺术家的技艺进行高下排序。因纽特人对艺术技巧异常重视,而欧美购买者则更喜欢因纽特宗教主题的雕塑。我对格雷本提到的与萨满教有关的学术著作和大众读物尤感兴趣。在学术领域,大卫·路易斯·威廉姆斯和托马斯·道森重新提及了20世纪早期的一个假设,即萨满教是人类最古老的宗教。其后,路易斯·威廉姆斯和法国考古学家让·克劳兹出版了一部装帧精美的著作《史前的萨满:洞穴绘画中的出神和巫术》(1998年),此书非常畅销,致使购买者要求因纽特艺术家创作萨满教主题的雕塑。由此,艺术家们会使用粗糙的技艺,使其作品显得“原始”和未经教化,这似乎重现了20世纪早期追求原始的人类条件的场景。艺术人类学绕了一个圈,又回到了原处吗?

①亦见 Steiner J. 1994. *African Art in Transit*. Cambridge: Cambridge University Press.