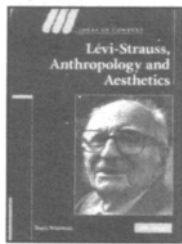


冯 莎·镜中镜 ——读《列维-斯特劳斯 :人类学与美学》

在对音乐(理论)家地域的选择上也有些过于狭窄,其中赵永明、邵滨孙、蔡德允、杨荫浏都是出生在长三角地区的音乐(学)家或艺人。这一方面反映出研究者在中国研究方面所关注地域的有限,另一方面也让我们产生一种期望,即编者如有计划进行下一卷本的编辑工作,期待能够收入更多中国其他地区音乐家的个案,从而倾听不同的声音,感受不同的音乐生活……

[收稿日期]2010-12-09

[作者简介]李娟(1986~),女,上海音乐学院2009级民族音乐学方向硕士研究生,上海高校人文社科重点研究基地·中国仪式音乐研究中心科研秘书。上海200031



## 镜中镜

——读《列维-斯特劳斯 :人类学与美学》

书评

[文章编号]1001-5558(2011)02-0178-08

●冯 莎

[中图分类号]C912

[文献标识码]E

开题:一个具有“美感”的列维-斯特劳斯

克劳德·列维-斯特劳斯(Claude Lévi-Strauss)无疑是当代最为重要的思想家之一。作为结构主义的旗帜的他,其研究影响极其广泛,为人类学、哲学、文学等诸多学科所津津乐道。直到今天,即便有人说,结构主义已是明日黄花,列维-斯特劳斯本人也已经辞世,而他却依然活跃在人们的唇间笔下,成为人文社会科学界不得不提的一个人。或许可以说,他从来就不仅仅属于结构主义。

1990年,中国社会科学出版社出版了法国学者若斯·吉莱姆·梅吉奥(José Guilherme Merquior)的作品《列维-斯特劳斯的美学观》<sup>①</sup>。在那个文化热、美学潮激荡的年代,这部薄薄的中文译本并没能引来多少目光,因为列维-斯特劳斯在美学界不“专业”,甚至,他自己也避免直接使用“美学”这个经典的西方概念。而在人类学界,他对亲属制度、图腾崇拜的结构主义论述又占据了学者的大部分心思,况且人类学对艺术与美的

<sup>①</sup> 2003年,天津人民出版社再版该书。本文参考[法]若斯·吉莱姆·梅吉奥著,怀宇译,《列维-斯特劳斯的美学观》[M].天津:天津人民出版社,2003.



研究本身尚不明晰丰满。这种分而治之的局面使得列维-斯特劳斯的艺术研究由于底气不足而声音微弱。好在尽管没有一个统合的办法,但对列维-斯特劳斯的研究一直在继续。同时,随着人类学艺术研究的不断发展,列维-斯特劳斯的艺术研究开始再度浮出水面,光芒难掩。

2007年由剑桥大学出版社出版的《列维-斯特劳斯：人类学与美学》<sup>①</sup>意在阐明,列维-斯特劳斯的美学思考是其人类学思想的内在部分,并且,他的人类学思想有助于我们从整体上把握他的美学观。基于此,在书中,作者试图将人类学、哲学、美学理论和文学批评的不同视角结合起来进行讨论。作者认为,阅读列维-斯特劳斯,仅仅将其作为一位重要的当代思想家是远远不够的,还应该视其为一位充满个人风格的作家。书中举了大量的例子来说明这一观点,我们依稀有与作者相同的感受,列维-斯特劳斯的文字充满了隐喻与诗意。这与他对于诗歌、神话的兴趣是相辅相成的。或者可以将列维-斯特劳斯自己的论述作一下延伸:他对世界的感知形成了他的作品。

#### 作者简介与章节线索

博瑞斯·怀斯曼(Boris Wiseman)博士曾经就读于英国伦敦国王学院、伦敦经济学院,法国巴黎新索邦大学(巴黎第三大学)、巴黎高等师范学院,自1997年起,任英国杜伦大学现代语言与文化学院高级讲师。怀斯曼主要研究当代法国思想,尤其以各种形式的跨学科联系作为他所关注的核心问题,列维-斯特劳斯则是他最为集中讨论的思想家。怀斯曼虽然不是法国人,但由于其学术背景以及多年来的潜心研究,已经可以称得上是一位列维-斯特劳斯专家。<sup>②</sup>因此,他也成为《剑桥指南：列维-斯特劳斯》(第四版)的主编。目前,怀斯曼正致力于《生活戏剧中的交叉排比》的撰写工作,该书将由伯格汉图书(Berghahn Books)在其“修辞与文化研究”系列中出版。同时,他也在计划一个名为“感受性”(Qualia)的会议。

《列维-斯特劳斯：人类学与美学》共有十部分内容,分别是:导论:民族美学(ethno-aesthetics),第一章:和解,第二章:艺术与感知逻辑,第三章:作为符号系统的艺术作品,第四章:结构主义、象征主义的诗意与抽象艺术,第五章:作为艺术评论集的人类学家,第六章:自然、文化、机会,第七章:从神话到音乐,第八章:列维-斯特劳斯的神话诗歌,结论:在概念与隐喻之间。在书中,从列维-斯特劳斯总体的艺术观念到具体的艺术各领域研究,作者都有详尽的讨论,同时包含相关学者和学说的比较以及作者自己的想法,内容十分丰富。基本上,导论、结论以及前三章可以算作该书的理论总括,第四、七、八章分别聚焦于绘画、音乐、诗歌等艺术形式,并与结构主义、符号、神话、图腾分类等人类学经典话题联系起来讨论列维-斯特劳斯的美学形成,而第五、六章则与首尾呼应,不断重申列维-斯特劳斯的人类学、美学关注。在阅读中,我主要梳理了两条线索,就是本书题目中指出的人类学与美学。而这两条线索始终缠绕在一起,这是作者的初衷,也是可以引发我们对艺术人类学进行思考的。

#### 结构主义者的美学逻辑

在列维-斯特劳斯看来,所谓的野性思维与文明社会的逻辑并没有本质上的差别,更没有高低之分,它们只不过是认识和感知世界的不同方式,而对世界的感知方式又形塑了人们的行为方式。相对于文明社会的抽

<sup>①</sup> Boris Wiseman, *Lévi-Strauss, Anthropology, and Aesthetics (Ideas in Context)*, Cambridge University Press, 2007, p. 10.

<sup>②</sup> 他关于列维-斯特劳斯的主要著作有: *Introducing Lévi-Strauss*, Totem Books, Feb 25, 1998; *Introducing Lévi-Strauss and Structural Anthropology*, Totem Books, Sep 25, 2000; *Lévi-Strauss para principiantes (Spanish Edition)*, Errepar, Nov 30, 2002. [with Judy Groves, and Richard Appignanesi (Editor)] *Lévi-Strauss, Anthropology, and Aesthetics (Ideas in Context)*, Cambridge University Press, Dec 10, 2007; *The Cambridge Companion to Lévi-Strauss*, Cambridge University Press, May 29, 2009.

象逻辑。野性思维是一种具象的逻辑。然而不论是何种逻辑,它们都承载着人类把握世界的欲望。事实上,列维-斯特劳斯也不将文化与自然对立,就像他不将野性思维与驯化思维相对立一样。这些看上去格格不入的概念并非势不两立,而是各司其职的。我们对于其结构主义形式的过度强调或许对分析问题有很大帮助,却无意中列维-斯特劳斯的“中间”(betwixt and between)<sup>①</sup>意向忽视了。在这方面,怀斯曼提到他与西门尼斯(Yvan Simonis)<sup>②</sup>的看法一致,认为列维-斯特劳斯有一个十分重要的转向:试图跨越自然与文化之分,以自然的观点把握文化呈现。这就是西门尼斯所说的列维-斯特劳斯的“乱伦激情”——回到乱伦禁忌形成之前的渴望。对于西门尼斯来说,这一计划是个悖论,它不可能通过转喻来实现,只有在隐喻水平上可以从语言(文化)走到无声(自然)。为了追溯从互惠交换到自然无声的返途,结构主义者必须变得具有美学观逻辑。西门尼斯在列维-斯特劳斯的音乐理论中找到了结构主义模型,即一种通过模型内在时间感来满足意义的文化创造,这种文化创造使人们意识到(自然的)节奏——身体的、心脏的、呼吸的,否则自然的节奏就会保持与意识的异远状态,即无声。在语言的核心之处存在着无声,这就是文化得以表达自然的地方,而试图理解或思考这个得以表达之处却又是不可可能的,因为我们的思考无法逾越符号秩序。但是,音乐提供了另一种理解“自然——文化”之路的方式,比如理解美的文化中内在固有的“无声”。列维-斯特劳斯说,听众是无声的执行者。<sup>③</sup>

西门尼斯的解读之妙不仅在于将审美本质与列维-斯特劳斯的人类学思想联系了起来,还在于他把握了审美本质与批评理论中一个核心问题不可分割的联系,这个问题是:哪种“语言”最适合实施结构主义人类学的规划?是“转喻的”,还是“隐喻的”?<sup>④</sup>但是,怀斯曼也指出,西门尼斯对列维-斯特劳斯作品的深入阅读局限于一个认识论框架中,其中,自然、文化之分仍然被认为具有客观本体论的合法性。而他看到的是,列维-斯特劳斯的作品自身提供了超越这个本体论假设的办法,他将艺术视为构建自然、文化二分的一种方式,这个区分本身就是一个“人工制品/工艺品”(Philippe Descola)<sup>⑤</sup>,一个由文化或者特定文化创造的结构。推而广之,实际上列维-斯特劳斯的这一观点和他对于“思维”的理解是相通的,也就是说,感知方式是符号系统的基础,因此,结构上的想象支撑着结构主义,在语言结构之前有感觉结构。有趣的是,列维-斯特劳斯似乎一直没有将“科学”这一概念划归到现在我们通常认为的“理性”思维范畴,而更像是把它作为逻辑的代名词(实际上,关于逻辑、哲学甚至艺术,都有类似的“命名权”之争),比如他称野性思维为“具象的科学”。不论是借由这样的用法来为野性思维争得同等地位,还是出于对语言图画的无奈、困惑,许多学者认为列维-斯特劳斯有一种想要用自然科学的普同论来抽象文化的倾向。

列维-斯特劳斯是那些最早开始认识到无文字社会的艺术,尤其是美洲艺术,没有理由比所谓“发达”社会的艺术低劣的人之一(非洲及大洋艺术由于被欧洲前卫艺术所吸收而地位有所不同)。正如前面提到的,人有一种把握世界的渴望,即获得“总体性”(totality)的渴望。艺术是实现这种渴望的方式之一。通过象征与隐喻,实际上不论“野性”艺术,还是“文明”艺术,都是认识和把握世界的“压缩模型”(modèle réduit)。⑥列维-斯特劳斯的这一说法是要在隐喻的意义上理解的。一件艺术作品的创造不是必须要在实物的规模上

① Boris Wiseman, *Lévi-Strauss, Anthropology, and Aesthetics (Ideas in Context)*, Cambridge University Press, 2007, p. 10.

② 西门尼斯原为加拿大魁北克省拉瓦尔大学(1'Université Laval)教授,著有 *Claude Lévi-Strauss ou La "Passion de l'Inceste"*. (Introduction au Structuralisme), Editions Aubier-Montaigne, 1968.

③ Boris Wiseman, *Lévi-Strauss, Anthropology, and Aesthetics (Ideas in Context)*, Cambridge University Press, 2007, p. 10.

④ Boris Wiseman, *Lévi-Strauss, Anthropology, and Aesthetics (Ideas in Context)*, Cambridge University Press, 2007, p. 11.

⑤ Boris Wiseman, *Lévi-Strauss, Anthropology, and Aesthetics (Ideas in Context)*, Cambridge University Press, 2007, pp. 135~136.

⑥ 参见 Claude Lévi-Strauss, *La Pensée Sauvage*, Plon, 1962, pp. 34~36.

直接缩减,许多艺术作品,无论是绘画还是雕塑,确实比实际生活中的大。比如巴黎拉德芳斯广场上凯撒(César Baldaccini)著名的金拇指,就高达12米。列维-斯特劳斯指出的是,无论作品的大小如何,美学“表征”行为必须涉及一种对原物体的感官简化,或者说“缩减”,丢掉其一个或更多的原初维度。<sup>①</sup>的确,从定义上看,一些艺术形式要求这种缩减,比如绘画就省略了体积,且绘画和雕塑都是将物体从在生活中其与周围事物的连接中移出的。概言之,每一个美学“表征”行为都要求对其表征之物的简化,这种简化是说,艺术家必须选择物体的特定方面或部分而省去其他。列维-斯特劳斯说,艺术需要简略,并从这一特征中获得意义。在美学“缩减”过程里,从物取出的合理维度被美学体验中的可理解维度代替。金手指与身体有着转喻的关系——它借用了身体形态,因此部分拿走了它的精髓,但是这个部分又隐喻地代表了整体——不仅代表了艺术家凯撒(拇指指印,是一种签名形式),还意味着整个世界。在更为深层的意义上,凯撒的拇指是世界的隐喻,它取代了世界,因而是有所指的。<sup>②</sup>这就是“压缩模型”,微型宇宙,或者用威廉姆·布莱克(William Blake)的话说,是“一粒沙中的世界”,在这里,这粒沙是一个巨型拇指。艺术创作,甚至人类的诸多行为都是一个“总体化”(totalising)的过程,通过它们,我们获得了在总体性中认知世界的满足。

### 艺术家的结构思维

我们可以这样理解,作为“压缩模型”的艺术作品是人与世界的“中介”(mediator),它与分类体系有着类似的作用方式。列维-斯特劳斯把图腾动物称为“在任何方面,有多重去总体化和再总体化可能的概念工具”,是共时的或历时的,具体的或抽象的,自然的或文化的。这同样适用于艺术。由艺术家通过美学“缩减”所完成的去总体化和再总体化过程是平行的,并由艺术家与消费者重构。由艺术作品完成的“中介”意在将世界囊括进总体性中,这即是分类行为的终极目标。用列维-斯特劳斯的话说,这是将每一个单独的创造、物体或特征安排在有序位置上,且它们在其中各具意义。以艺术为例,“序”是颜色、形状、形式,通过它们,艺术家重新创造了世界的多样性。分类体系使得我们可以将自然和社会作为一个有组织整体来把握,这也是艺术创作的关键作用之一。其实,列维-斯特劳斯对其所热衷的神话也有与此相通的解释。简言之,这就是结构主义者普遍用到的“秩序渴望”(will-to-order)。

隐喻在秩序的构建中起着非常重要的作用。隐喻是各种不同想法的集合,是一种语言学运作,与列维-斯特劳斯所谓的“零碎活”(bricolage)十分相似,因为隐喻把看似相去甚远或风马牛不相及的词语或图像放在一起,并组成一个新的整体。神话就是以这种方式将人们想要解决的问题转化成属于另一方面可以解释的类似说法。隐喻由一套符码组成,每一个符码与另一个延伸隐喻相符。因此,神话提供的这套系统使人们得以将世界理解为一个复合整体,其中的每一部分都与其他部分内在相符。<sup>③</sup>神话(至少是“原始”神话)、分类网络或艺术创作,都是将世界囊括进一粒沙中,并制造了它们可以被掌握的幻想。在论及符号的意指实践的过程时,列维-斯特劳斯提到了符号概念的内涵和外延。基本上,内涵是物体的属性(如它由哪些部分组成),而外延则是物体的类别(如具有类似组成的物体)。以作为概念工具的图腾(如鹰)为例,人们一方面以鹰的整体(外延)作为特征,区分群体与群体,另一方面又以其身体的各部位(内涵)隐喻群体的各部分,也就将群体视为一个整体。<sup>④</sup>前者定义了某个特定

① Boris Wiseman, *Lévi-Strauss, Anthropology, and Aesthetics (Ideas in Context)*, Cambridge University Press, 2007, p.35.

② Boris Wiseman, *Lévi-Strauss, Anthropology, and Aesthetics (Ideas in Context)*, Cambridge University Press, 2007, p. 37.

③ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie Structurale*, Plon, 1974, p. 213.

④ Boris Wiseman, *Lévi-Strauss, Anthropology, and Aesthetics (Ideas in Context)*, Cambridge University Press, 2007, p. 85. 列维-斯特劳斯对图腾的分析散见于其诸多著作中。他关于图腾分类模型的首次阐述详见 Claude Lévi-Strauss, *Le Totémisme Aujourd'hui*, PUF, 1962.

的社会群体,后者则定义了群体的某个特定部分。或者说,图腾动物履行了去总体化及再总体化的功能。作为符号系统,艺术创作以同样的方式来让人们达到认知世界的目的。艺术符码与其他符号的区别在于,艺术符码是隐含的、内在的逻辑,是一种以感知的形式表现出来的深层思维结构,并与其他部分有联系,因为它们共享“相似性”。<sup>①</sup>或许是人类学的眼光使列维-斯特劳斯对于符号学有了更为广阔的思考。在索绪尔(Ferdinand de Saussure)的符号理论中,能指与所指是任意的。而列维-斯特劳斯的价值在于,他看到符号与符号系统之外的关系不是简单的替代关系,存在着不稳定能指和剩余所指,因而符号是具有构建性、逻辑力的。符号系统不仅仅是指向或表征世界,通过它,人们还建立起关于现实世界的图像,它是思维和世界的中介。<sup>②</sup>

在某种程度上讲,列维-斯特劳斯更倾向于把艺术与野性思维联系在一起,认为它们都遵循一种“具象逻辑”或“感官特质”。他还将萨满与艺术家作了类似联系。需要注意的是,这里并没有那种所谓“艺术仅仅是情感,无理性”的陈词滥调,相反,就像前面论述的艺术,也是“思维”的。在柏拉图(Plato)的《会饮篇》(Symposium)中,女巫(女祭司、女先知)狄俄提玛(Diotima)向苏格拉底(Socrates)讲述了一大段关于美的哲学历程。在她的讲述中,一位哲学家从发现单一身体之美,到发现类似身体之美,然后意识到灵魂之美比肉体之美更伟大,直到最后,意识到美并不存在于任何一个人类面孔、话语或者地球及天空的生灵中,“美自在其中”。<sup>③</sup>列维-斯特劳斯的美学,包括民族美学,是与这一概念背道而驰的。民族美学的“美”不是先验的,而是无所不在的,它存在于生活的滚滚洪流之中,像生活本身一般瞬息万变,千姿百态。列维-斯特劳斯理论的来源是具体的,植根于经验的,面具、神话、蕾丝布料,瓦格纳(Wilhelm Richard Wagner)的音乐,普桑(Nicolas Pussin)的画。因此,列维-斯特劳斯从不主张“美自在其中”的解释,他的理论出自跨文化比较的实践,即民族美学实践。与将物引入先验领域恰恰相反,这是一种试图回到物的尝试。这对笛卡尔(Rene Descartes)的“身心二元论”也是一个挑战。

列维-斯特劳斯关于民族美学的核心论点是,“原始”艺术与任何其他艺术形式有同样的成就,它出自独特的文化、宗教、哲学以及美学观念体系。西方艺术与非西方艺术的区别不在于一个是“自由的”(想象的)的,另一个不是,而是二者以不同的方式或在不同的方面行使着它们的自由。没有任何创造性活动是完全自由的,创造性活动在限制和约束中进行,在时空中变化。艺术家就像船上的乘客,可以在船上自己喜欢的任何地方徜徉,但受船的长宽限制。然而,即便是最小的一块甲板,也足够让艺术家感到自由。<sup>④</sup>15世纪意大利的几何观创新的确为艺术家开辟了新的可能性,但这并不意味着由这些艺术家所创作的图像比由那些没有数学法则知识的艺术家创作的图像更具有想象力或者更“高级”,他们在各自独特的环境局限内实践着自己的技法与想象。对艺术家来说,他们既有本身文化所赋予的把握方式,又有自我理解的能力,因此,艺术家对风格的选择或者创造既有理由,又有意义。而当艺术作品横陈于世的时候,它就又溢出了艺术家本身的观念范畴。这是一种表达的欲望,或者至少会是一种表征的效果。

#### “艺术人类学”之争

从书中的大量论述和例证中,我们已经可以看出,列维-斯特劳斯的整个思想就像他对图腾、神话、艺术以及分类体系的解释一样,充满着内在联系。对他而言,人类学形塑美学,就像美学形塑人类学。当在思考艺术的人类学研究时,我们不妨将他与业已自成体系的艺术人类学理论作一点比较。这在怀斯曼的阐述中也提

① Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie Structurale*, Plon, 1974, p.289.

② Boris Wiseman, *Lévi-Strauss, Anthropology, and Aesthetics (Ideas in Context)*, Cambridge University Press, 2007, p.82.

③ Boris Wiseman, *Lévi-Strauss, Anthropology, and Aesthetics (Ideas in Context)*, Cambridge University Press, 2007, p.27.

④ Boris Wiseman, *Lévi-Strauss, Anthropology, and Aesthetics (Ideas in Context)*, Cambridge University Press, 2007, p. 29.

到过。最为明显的是美国人类学家阿尔弗雷德·吉尔(Alfred Gell)。对于吉尔来说,艺术人类学完全不同于美学理论。他认为艺术人类学的理论应该像其他人类学理论——如亲属制度理论、交换理论等——一样,着眼于艺术如何做社会关系的中介,而不将其视为美学反应。<sup>①</sup>他的这种观念意在用完全不同的方式来理解非西方社会的艺术,也就是说,“美学”是针对于西方艺术的,而艺术人类学则是关于非西方艺术的理论。他不仅不相信“西方”的美学可以解释非西方艺术,基本上,还怀疑所有的人类社会都有“美学”。同时,他也将人类学视为一门社会科学。而列维-斯特劳斯则将人类学视为一门人文科学,与任何社会文化中的人对宇宙的思考密不可分,因此人类学与美学便是相互内在关联的。他将美学整合进人类学,认为不同的艺术形式只不过是人们理解世界的不同方式,每种社会文化都有“美学”,故而美学问题是人类学可以解释的。实际上,他们二人都深受马歇尔·莫斯(Marcel Mauss)的“礼物交换”理论的影响,简单来说,是用“艺术品”替换了“礼物”,就像用“女人”替换“礼物”来建立亲属关系理论一样。我们可能会发现,在列维-斯特劳斯的分析中,有吉尔式的艺术人类学,但是我们还可以发现,在《生与熟》中的讨论又像是康德(Immanuel Kant)的《判断力批判》。换句话说,通过人类学资料,列维-斯特劳斯考察艺术作品的本体地位(与吉尔不同,吉尔将艺术作品简单等同于“物”),美学创作的机制,美学情感的性质(即吉尔意义上的“美学反应”),“土著”艺术与西方艺术的关系,不同艺术形式的意指方式以及它们如何被解释。同时,他也通过美学概念的建立发展了其人类学理论。英国人类学家罗伯特·莱顿(Robert Layton)则关注跨文化的审美问题。他并不同意吉尔的“祛魅”取向,而是强调艺术形式的多样性和丰富性,但他也并不像列维-斯特劳斯一样,将非西方艺术与西方艺术并置为更为深层的“世界观”。

也许我们可以说,莱顿不够犀利,吉尔缺乏浪漫,而列维-斯特劳斯又稍显玄妙。但是我们不能否认的是,艺术作为本该纳入到人类学考量范畴的内容之一,它不仅是转喻式的一部分(内涵),又可以隐喻式地做人类学的一个“压缩模型”(外延)。因为在某种程度上,艺术所具有的复合性(自然与文化、感性与理性、具象与抽象、实物与概念等)可以让我们对人类学的理解更为广阔,也更为诗意。人类学作为一门人可以是主体又是客体的学科,也应该像人本身一样,伴随着气息、体温与灵魂。

### 交响与回声

我很遗憾自己不能将这本需要仔细研读的书中的所有内容全部掌握,仅仅自己理解和领悟到的,就已给人眼花缭乱之感。在作者的带领下,我对列维-斯特劳斯有了更进一步的认识,也对结构主义有了更为弹性的理解。列维-斯特劳斯的思想就像一部交响乐,且充满了回声。这是许多学者只能向往而难以达到的,因为当我们需要树立一定观点的时候,难免会厚此薄彼或者顾此失彼,统合或者“和解”经常容易显得模棱两可。在对列维-斯特劳斯的阅读中,我们会发现一些看似矛盾的地方,比如他一方面认为所有思维形式都是同样有价值的,另一方面又难免对“野性思维”稍有“偏爱”;一方面对概念进行了结构化的分析,另一方面又不想结构地运用它,或者像克里斯托弗·约翰逊(Christopher Johnson)对他的评论:将自己同化于假定的中立的客观的调查主体。<sup>②</sup>总体来说,这大概是“二元对立”造成的无奈,连列维-斯特劳斯自己也在深一脚浅一脚,努力挣脱这样一个难以名状的迷局。人有秩序的欲望,同时又有自由的念想。当然秩序本身不是死板的,但语言

<sup>①</sup> Boris Wiseman, Lévi-Strauss, Anthropology, and Aesthetics (Ideas in Context), Cambridge University Press, 2007, p. 5.

<sup>②</sup> Boris Wiseman, Lévi-Strauss, Anthropology, and Aesthetics (Ideas in Context), Cambridge University Press, 2007, p. 44. 克里斯托弗·约翰逊是英国诺丁汉大学(The university of Nottingham)现代语言文学学院法语教授,学术兴趣主要在当代法国思想以及技术哲学方面,特别集中于对德里达与列维-斯特劳斯两位学者的研究。他关于列维-斯特劳斯的著述有 Claude Lévi-Strauss: The Formative Years, Cambridge University Press, 2003.

又是白纸黑字的。好在在语言与理解之间永远有软组织,但这又要求主体间性。或许我们只能说,理解固然不错,误解也不失为一种可能性。正是这样,人间才热闹。结构是秩序,它并非要否定其中的变动,相反,变动被认为是符号活力。同样,二元对立也无宿命,它更多是为了场景性地解决一些是非问题。分类图示则存在于逻辑与现实之间,纯理论必然与历史偶然性之间,正如怀斯曼也提到的一个永久裂缝,那就是分类的结构性与由以个体为实践主体的“复数人”的策略性与总体性之间的裂缝。总体性是康德的概念,不仅列维-斯特劳斯,后来许多人都能动地阐发了它,它的核心要义是内在联系。其实这在中国古典哲学中也是一个重要观点,且提出得更早。我不敢妄言,是不是由于中国文化本身并不缺乏这个关注,所以才没有“人类学”这样一个原创性的名字,但仅仅就在现在,当我们被“科学主义”冲昏头脑的时候,或许有必要“混沌”一些,因为世界本身即是如此。

对世界的认知是人的渴望。这与马林诺夫斯基(Bronislaw Malinowski)所谓“对世界的知识要求是生存的基本需求”不同,与萨特所谓“想象与知识的来源无关”也不同。可以说,列维-斯特劳斯的作品也是“压缩模型”,是为了满足他对世界的总体性把握。导论开篇,作者讲了一个列维-斯特劳斯儿时迷恋日本玩偶的故事,这则小故事引出了波德莱尔(Charles Pierre Baudelaire)关于童年游戏的论述。他认为,童年游戏的意义在于,孩子们通过他们的游戏和玩具来创造想象中的世界,或者说,玩偶是其对世界认知和美学构成的领悟(the whole life in miniature)。在怀斯曼看来,自此,不仅是他对日本物件的喜好,他关于“零碎活”的吸收创造,他的艺术作品是“压缩模型”的理论,而且他思想的总体方向,都朝向异国情调和距离。<sup>①</sup>用列维-斯特劳斯自己的话说,正是这件礼物,成为他对稀有物品着魔的发端,<sup>②</sup>换言之,这件礼物使得他成为了一位收藏家。成年的列维-斯特劳斯不仅开始收藏土著艺术品,也开始思考这样一个问题:到底什么是艺术品(具有审美价值的物品)的本质?他用许多不同的方式找寻着对自己“亲物”天性的理解,并因之乐此不疲。可以说,对艺术品的热爱伴随着列维-斯特劳斯作为普通人的一生与作为学者的一生,这些审美体验都自然而然地促成了他的研究兴趣。对他本人成长经历与个人风格的了解无疑有助于我们对这位鬼才学者的整个学术体系有更为全面深刻的解读。就这本书的主旨而言,作者想要展示的就是那个被学者们相对忽视的问题:美学是列维-斯特劳斯思想的内在部分,美学与其众所周知的人类学建树相互交织。

切尔斯·约翰逊在谈及列维-斯特劳斯的方法论时总结了五点:将复合整体缩减为少量特征的联合,将系统间的关系缩减为转化关系,从对系统历史发展分析的有限可能性中发现选择原则,在系统成因分析中发现伴随着断裂——延续过程的聚合原则,把等级问题解决为互补问题。<sup>③</sup>他认为,在列维-斯特劳斯的理论中,存在着许多有问题的“闭合”。这或许是结构主义的问题。但是我们需要看到的是,“总体性”是不闭合的、未终结的(undone),是生产性的、开放性的,或者是科学意义上具有重现性的。列维-斯特劳斯的价值并不仅仅在于结构主义方法,更在于一系列内在联系的想法和看待世界(不同物体)的独特方式,他是在用一种可识别的原创风格解释世界,切尔斯·约翰逊称之为“启发式的解释风格”。当然,列维-斯特劳斯也受益于很多其他学科或者学者,比如康德、波德莱尔、弗洛伊德(Sigmund Freud)等。这本书不仅就列维-斯特劳斯而理解列维-斯特劳斯,还为其与当代美学理论的关联作一证明,进而试图在其文本中发觉新的意义。也就是说,在这本书中,列维-斯特劳斯的思维既是研究对象和起点,又是看待其他事物或问题尤其是美学现象的一条途径。

跳出这本书来看,本书的作者怀斯曼之所以对列维-斯特劳斯有这样的理解,也与他本身的“逻辑”有关。他的研究经常整合了批评理论、哲学、人类学、地理学等不同学科,可以说,他的跨学科兴趣与视角成就了这本《列维-斯特劳斯：人类学与美学》的独到。事物/作品——逻辑——作品,这似乎成为一个镜相连续,其中每

① Boris Wiseman, *Lévi-Strauss, Anthropology, and Aesthetics (Ideas in Context)*, Cambridge University Press, 2007, p. 2.

② 参见 Claude Lévi-Strauss, *Regarder Ecouter Lire*, Plon, 1993.

③ Boris Wiseman, *Lévi-Strauss, Anthropology, and Aesthetics (Ideas in Context)*, Cambridge University Press, 2007, p. 44.

一环都可以被当作承载着“总体性”的“压缩模型”。如果以一种隐喻的方式来理解科幻理论关于镜相连续理论的话,那么,这就是一条时光隧道了。

当我在如山般的书堆里发现这本《列维-斯特劳斯:人类学与美学》的时候,我惊奇地发现,它居然是2007年才出版的。也就是说,这种开宗明义的理论讨论只是近两年的事。通过阅读该书,可以得到这样一个启示:不论是探讨既有研究,还是作自己的研究,都不妨保持一种开放的态度。就像文化之各部分互为映衬,又分别从不同角度呈现着文化总体一样,人类学研究也是这样。实际上,人类学研究自始至终都贯穿着研究者对“文化”这一基本概念的理解和阐释,这不仅见于研究者阐述的内容,亦见于研究者的阐述本身。

[收稿日期]2010-12-09

[作者简介]冯莎(1983~),女,中央民族大学民族学与社会学学院人类学专业艺术人类学方向2008级博士研究生,里昂第三大学跨文化研究博士生。北京100081



## 读莫斯《献祭的性质与功能》

书评

[文章编号]1001-5558(2011)02-0185-06

●龙飞俊

[中图分类号]C912.4

[文献标识码]E

《献祭的性质与功能》<sup>①</sup>由马塞尔·莫斯(Marcel Mauss,1872~1950)和亨利·于贝尔(Henri Hubert,1872~1927)合作完成于1899年。莫斯是法国社会学年鉴学派的第二代领导人,于贝尔是该学派的中坚之一。无论是对《献祭》的评介,还是对作者特别是莫斯的学术生涯的考量,都应该放在以爱弥尔·涂尔干(Emile Durkheim,1858~1917)为核心的法国社会学年鉴学派的学术生命中去思考。正如莫斯在自己的学术生涯自述中所说:“我的工作自有其逻辑的整体性。……但提出问题的顺序是按照我的人生历程和学科来确定的。”<sup>②</sup>他的人生和学术历程是与涂尔干分不开的,与年鉴学派分不开的。

① 马塞尔·莫斯著,梁永佳、赵丙祥译.献祭的性质与功能[M].桂林:广西师范大学出版社,2007.以下简称《献祭》。

② 马塞尔·莫斯著,罗杨译,赵丙祥校.莫斯学术自述[J].中国人类学评论,第15辑,第71页。