



地方戏曲复兴与乡村社会重建

——艺术人类学视野中的宛梆剧种研究之二

● 赵 倩

摘 要:从对河南宛梆的田野考察中可以发现,“礼俗”是地方戏曲与乡村社会的黏合剂,礼俗中的戏曲表演不仅对乡民知识结构和精神世界的完善具有重要意义,而且对礼俗的建构与乡村社会发展亦具有不可忽视的功能。然而,随着时代发展而出现的乡民流失与礼俗式微等现实困境,同样也需要予以重视及合理解决,唯此,才能真正推动地方戏曲复兴与乡村社会重建、推动中华优秀传统文化的伟大复兴。

关键词:地方戏曲;乡村礼俗;社会重建;文化功能;困境

文章编号:1003-2568(2018)01-0138-06

中图分类号:J82-05

文献标识码:A

作 者:赵倩,博士,中国艺术研究院助理研究员,《中国艺术时空》编辑。 邮编:100029

DOI:10.16564/j.cnki.1003-2568.2018.01.017

笔者自2005年开始关注宛梆剧种^①,并跟随河南省内乡县宛梆剧团做了长期的田野考察。在对剧种音乐变迁、剧团经济运作、演员身份认同等问题做了较为深入的研究之后,尝试对地方戏曲在乡村社会重建中的意义以及地方戏曲复兴与乡村社会重建面临的困境等问题做进一步探讨。

一、礼俗:地方戏曲的生存机制

传统艺术的生存,往往离不开特定的“土壤”,即由地理、文化、语言等要素共同组成的、完整的社会秩序和文化生态空间。乡村礼俗则是这一特定“土壤”的表征,它是地方戏曲的主要生存空间和经济命脉,也是解读地方戏曲文化功能、解析其发展困境的基点。

(一)礼俗中的戏曲表演传统

追溯戏曲与礼俗的关系史,从制度上可至唐宋及明朝。正如研究礼乐与明前中期演剧历史的李舜华所言:“而搬演之剧,一旦与环境相联,便绝非单纯歌弹唱演之娱戏,而实为礼乐制度中的一环,这于古人而言不过一种常识。”^②“如果说,唐玄

宗特设教坊以专掌天下俗乐,《踏摇娘》等歌舞杂戏因此而日益炽盛;宋徽宗建大晟府,以教坊分掌雅乐,以致雅俗不分,此后南宋教坊屡废,以至勾栏伎艺泛滥于朝廷;那么,明教坊司的设立,其结果是乐府、小令、杂剧、戏文等俗乐开始纳入雅乐的系统,遂堂而皇之地进入宫廷,并播之于天下。由此看来,中国古代演剧的发展始终是与礼乐制度的变迁相表里。”^③作者正是将礼乐作为研究明前中期演剧的切入点得出了上述论断。其实,不止在古代,跨越时空的地方戏曲在新的时代背景下,获得了良好的生存环境,虽然其与乡村礼俗的关系随着时代的发展而几经起落,但始终未曾消失。

刘晓春在谈到传统对村落社会的意义时说:“对于传统,人们并不仅仅是简单地予以继承或抛弃,可以这样说,仍然以农耕为主要生存方式的村落中的人们,他们更多地生活在传统中。传统不仅仅意味着对业已逝去的历史的记忆,传统之所以能够在今天仍具有其生命力,可能是人们运用了传统的象征符号来证明某种行为的合法性,况且历史并未因政治制度和社会文化的变迁而发生断

^①宛梆剧种于2006年入选第一批“国家级非物质文化遗产名录”。内乡县宛梆剧团是宛梆唯一的国有剧团,也是唯一的专业剧团,2014年更名为“内乡县宛梆艺术传承保护中心”,为表述方便,本文沿用“宛梆剧团”一词。

^{②③}李舜华《礼乐与明前中期演剧》,上海古籍出版社,2006年,第6、第29页。

裂,只不过是并不如以前那样如此鲜明的对人们的生活发生巨大而深刻的影响。”^①笔者认为,他提到的“传统”,可以理解为“礼”和“乐”的传统;“象征的符号”则可解读为音乐或戏曲等不同的文化艺术形态;“历史的记忆”“合法性”等概念,则更多地表现为依托礼乐传统而存在的各种礼俗活动。

张士闪在谈及乡民艺术时,认为:“任何一种历经较长历史时段的表演性乡民艺术,都同时兼有‘礼’与‘艺’的性质,具有一定的通联社会的功能,与我国古代历史上‘礼乐文明’的建构模式一脉相承。”他还列举了孔子、荀子等先贤对礼乐体系的相关论述,认为:“‘礼’立足于国家、宗族、村落等群体性单元,旨在厘定或强化社会等级秩序,规范个人自由意志的群体性限定;‘艺’则指向以情感、娱乐、智识等为特征的从自我出发的个体本位,旨在调整、弥合社会群体中由等级格局所造成的情感冷漠及离心力。”^②

在民间的信仰活动中,戏曲的演出依然是在“礼乐”制度的格局中存在。如在山西潞城市贾村传统赛社中的戏曲表演既是如此,“贾村传统赛社中的戏剧演出是以祭祀性为其主要特征的,通过有规律、有传承、有官府参与的祭祀活动不断完善和延续着传统社会的礼乐格局,因而,在这个礼乐格局中,戏剧演出绝不仅仅是一种现代社会的‘艺术’意义上的表演活动,而是整个基层社会进行社会整合的手段和方式。”^③可以说,地方戏曲的表演,正是礼俗——传统社会秩序建构中的重要环节。

由此,我们看到了地方戏曲与乡村礼俗间的重要联系并非一朝一夕就能形成,而地方戏曲的生命力之所以能够延续并在形式和内容上产生发展变化,正是受到中国传统“礼”“乐”关系影响的结果。

(二)宛梆表演依附的礼俗空间

宛梆的演出场合,涵盖了绝大多数的礼俗仪式,包括“各地的庙会、物资交流大会,红白喜事、老人寿诞、返乡省亲、小孩生日、立碑、周年等”^④。大致可以分为“民间信仰”与“人生礼仪”两大类,

下面简要述之。

1. 民间信仰

庙会,是民间信仰最重要的表现形式。南阳的庙会自春秋战国至今,除了在某些特殊的时期外,一直存在着。每年的上半年是各地庙会的集中举办期,笔者在考察中,曾搜集到一本《五县会表——商业信息》,其中记载了西峡、内乡、镇平、邓州、南阳五县所有庙会包括物资交流会的活动情况,统计之后发现,仅农历正月到四月间,就有380余处,足见庙会在南阳民众生活中的重要地位,而宛梆剧团在大部分仪式活动中均有表演。仅2006年上半年,宛梆参与的庙会演出,就达116场。2017年春节期间笔者到宛梆剧团“回访”时,恰遇其在内乡赤眉古镇的“火星庙会”中演出,这次是3天的“台口”。戏金由庙会管理方支付,表演了《程咬金照镜子》《二郎山》《夜审潘洪》《程婴救孤》《皇亲择婿》等传统剧目。

2. 人生礼仪

人生礼仪,也是宛梆参与的重要演场合,其中的寿诞、丧葬仪式是重中之重。其实,乡村礼俗中存在的艺术形态,不只戏曲,唢呐班(笙管乐)也是一项,但究其功能,又各有所归,并不能等同。简单说,唢呐班体现着以下特征:演奏形式的灵活性、音乐的即兴性以及人数的简约性等,在礼俗活动中,它几乎是整个仪式的参与者和指挥者。而在此类礼俗中,戏曲表演则不参与核心仪式的进行,只是作为仪式活动的重要组成部分,在核心仪式之外的时间中进行表演。在台口的安排上,依据事主家庭经济条件的不同,多为1至3天,在南阳地区,大部分“台口”都是3天6场戏的“配置”。

依笔者统计,到目前为止,宛梆剧团的两个演出团,每年的演出场次相加,最多时可达800余场,除去被纳入政府计划的比赛、慰问、宣传等演出外,在乡村礼俗中的演出场次占90%以上。如2014年下半年的164场戏中,只有15场是在县城,且多为开业庆典及政府性文艺演出,其余149

①刘晓春《仪式与象征的秩序——一个客家村落的历史、权力与记忆》,商务印书馆,2004年,第235页。

②张士闪《乡民艺术的文化解读——鲁中四村考察》,山东人民出版社,2006年,第85页。

③王学峰《民间信仰的社会互动——山西贾村赛社及其戏剧活动》,台湾学生书局,2012年,第122页。

④赵倩《乡村礼俗与官方语境——内乡县宛梆剧团的生存空间及其恩主》,《中国音乐学》2007年第3期。

场均为乡村婚丧、寿诞等场合。由此可以看出,乡村礼俗依然是宛梆的主要生存空间。

二、功能及意义:乡村礼俗中的地方戏曲表演

也许,对于每一个村落而言,流动性的宛梆表演,是一个文化上的“他者”或“闯入者”,但对基于农耕文明而建立的中国传统文化体系而言、对生长于其中的乡村礼俗而言,戏曲则是真实的、从未“缺席”的“在场”者。它是民俗文化的一种形式,在乡村社会的建构中,具有多维且丰富的意义,如在满足乡民精神需求、修复礼俗文化观念、稳定社会秩序与文化结构等层面,发挥着重要作用。笔者从以下几点展开论述。

(一)娱乐与审美

戏曲表演参与乡村礼俗的过程,也是寻找自身生存和发展的合理模式的过程,但是对乡民而言,娱乐和审美是其主要社会功能。以庙会中的戏曲表演为例,尽管它在表演的实施中也体现着特定的习俗和娱神性,但其娱人功能也并未被抹煞。薛艺兵认为:“由于民间祭礼在实质上是一种娱乐,而在仪式采用的各种音乐形式中,戏曲作为集音乐、舞蹈、美术、故事于一身的综合艺术最能激动人心,因而也是最能体现仪式娱乐的音乐形式”。^①赵世瑜也对戏曲与庙会的关系有所论述:“一是为了酬神祈灵,作为崇拜信仰的一部分;二是为了满足百姓放松身心、调剂生活的娱乐性要求。”^②的确,唱(唱腔)、念、做、打和器乐的综合展现,使乡民产生了相应的审美体验,使其在开放性的场域中得到心灵的放松和慰藉。当下,在大部分青壮年外出务工的情况下,看戏就是以老人和小孩为主体的乡民的主要娱乐形式,是其平淡日常生活的重要“调味品”。因此说,在南阳各类礼俗中的宛梆表演,虽然要满足礼俗的内容规定,但其首要功能,则主要在于调节乡民日常生活节奏,丰富和满足其精神需求。

然而,我们同样需要认识到,“艺术,尤其是老

百姓的艺术,其价值一定是在特定的社会环境中得以实现的,因而我们的研究也必须与其社会环境的考察联系起来才有意义。”^③这也就是说,娱乐性和审美性,只是地方戏曲的表层功能。我们考察村落环境中戏曲表演的价值及意义,也必须将其同地域文化结构与社会环境相结合,这样才能促进两者合理发展。

(二)高台教化

戏曲表演是对现实生活的表达和认知,是世间人性的写照,是对人生哲理的传递。我们不能否认,在自古以来很长的历史时期中,戏曲承载着传播文化知识、传统礼教及道德伦理的功能。这种“寓教于乐”的艺术表演,对乡村社会的稳定、价值观的形成等,具有积极意义。

项阳曾认为民间礼俗与音乐共同起到了教化的功能:“民众在这些礼俗之中既潜移默化地接受着礼的教育,又受到乐的熏陶,也就是礼教和乐教,礼和乐在仪式之中相得益彰地传递着中国传统文化的精神理念。”^④方李莉也曾经对民间艺术对于传统文化的传播与传承做出了精彩论断,她说:“中国自古是一个发达的农业大国,千百年来中国传统的农业社会,有一套自成体系的社会形态以及以血缘地缘组成的乡土文化。这种乡土文化是以儒家为主体的多元性世俗文化,它重德、重礼、重义、重教,是一种社会性很强的人文主义,更是一种积极、理性、世俗、实用的处世哲学和伦理规范。这些传统文化的教义,它们之所以能够深入农民的生活,成为人们必备的生活指南,主要是通过生活中的各种民俗的庆典活动,各种民间艺术的精心制作,各种地方性戏剧的表演来传播的……基本宣扬都是儒家文化中所体现的仁、义、礼、智、信、忠、孝、诚、恕等价值观。另外,无论是民间剪纸、民间歌曲、民间戏剧,除有娱乐和部分民俗方面的内容外,其所表现和所宣扬的也都无非是这样一些内容……长期以来中国的传统文化就是通过这些民间的教育渠道渗入民众生活,流为民俗,

①薛艺兵《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》,宗教文化出版社,2003年,第524页。

②赵世瑜《狂欢与日常——明清以来的庙会与民间社会》,三联出版社,2002年,第193页。

③刘铁梁《村落生活与文化体系中的乡民艺术》,《艺术探索》2006年第1期。

④项阳《亲缘关系与音乐礼俗的承继》,《以乐观礼》,北京时代华文书局,2015年,第319页。

上升到民族意识的高度,成为中华民族认同的一个标志。”^①方李莉其实是将戏曲“高台教化”的功能进一步升华,站在人类学的高度,将其具有文化、身份等层面的认同功能呈现出来,丰富了戏曲之于民间社会的意义之维。

傅谨认为:“戏曲史上那些杰出作品所包含与传递的精神文化内涵,在传播过程中,潜移默化地影响着每一个观众,在中华民族的精神世界建构中起着重大作用。中国传统戏曲一直在传递以忠孝节义为核心的价值观念,鼓励每个人在追求人格健全与道德完善的同时,讲奉献,讲牺牲,舍己为人,崇善弃恶,更有对丰富情感生活的积极追求。”^②

“优秀的戏曲艺术往往以生动有趣的故事、简洁明了的主题以及载歌载舞的艺术呈现传递人情的温暖和人性的光辉。尤其是民众耳熟能详的关公戏、目连戏、包公戏、岳飞戏与杨家将戏等,通过故事张扬清正品质、传递民族价值,不但让观众享受精神愉悦,而且使观众明白社会伦常与做人道理。日积月累,艺术从影响一个人的行为习惯与价值判断,到影响一群人、一个地区、一个文化圈的生活形态与价值选择,进而影响精神家园的培育与主流价值的传播,影响民族精神的维系与传递。”^③的确,有相当数量的乡民,虽然从未接受过学校教育,但是却能够在言谈举止、为人处世、人生道理等方面,表现出极高的素质。他们通过极其简单、朴素的语言和行为表现出来的谦让、含蓄品质,很多受过高等教育的人也不具备,这在一定程度上与戏曲表演所传递的知识及价值观有关。

如宛梆常演的《化心丸》《卖苗郎》《程婴救孤》《王大娘钉缸》《杨六郎斩子》《打金枝》等传统戏,以及近些年排演的反映优秀基层干部先进事迹的现代戏等,均以不同主题,向乡民传递着真、善、美,传递着正能量,发挥着文化传播和教育乡民的重要功能。

(三)完善礼俗文化

除了娱乐及教化功能,地方戏曲在乡村社会

中的表演,也起到了完善乡村礼俗文化的作用。民间常说的“无戏不成会”以及在人生礼仪中对戏曲的重视等,都是其具体表现。每一次宛梆的表演,都是唱腔、器乐、剧目及服饰等综合艺术元素的重复与再现,但对乡民而言,在完成娱乐与教化功能的同时,更是对文化传统的再确认。通过戏曲的表演,乡民加深着对礼俗仪式的隆重程度与规模、神圣性及有效性的认知与体验。尽管戏曲表演与仪式本身并没有更直接的联系,但如果缺少了戏曲表演,仪式特有的传统气氛将遭到破坏,这也是宛梆能够在大量乡村礼俗中存在的原因。^④此外,借由礼俗仪式的场域及宛梆的表演,使原本分散居住的乡民得以共聚一处。看戏的过程,也是他们谈天说地、唠家常、加深亲戚和邻里间感情交流的过程。应该说,戏曲正是以其特殊的艺术性及功能性,来实现乡民对礼俗的参与以及对礼俗文化的认知,进而推动乡村社会的重建。

(四)作为“礼物”

不管是在信仰体系中,还是在人生礼仪中,戏曲作为“礼物”的功能,都有清晰的体现。如庙会上的“酬神”戏表演,或人生礼仪中的戏曲表演等。南阳地区的老人丧葬或祝寿礼俗中,除了事主请的戏是送给老人的礼物外,如果家中有已出嫁的女儿,那么她也需为老人请一台戏。例如2006年春节期间,笔者在河南省新野县江黄集村考察,6天的“祝寿戏”表演中,有2天的戏(4场)是寿星女儿出资,作为她送来的“礼物”。

(五)“夸富”

“台口”天数的多寡,实则是事主家经济实力的反映。家境好的,“台口”天数多、表演的场次多;反之,则少。从2006年至今,宛梆的戏价从每场1000元涨到了5000元上下,虽然与国家级或市级院团相比,这样的涨幅和价位都相对较低,但是对于绝大部分乡村民众而言,这样的开销却并不算低。例如,上文提到在江黄集演出的祝寿戏,6天里演了11场戏,这样的“动静”不管是在十年前

①方李莉《遗产、实践与经验》,云南教育出版社,2008年,第199页。

②傅谨《戏曲:传承文脉 凝聚精华(中华文明基因密码)》,《人民日报》(海外版)2017年10月31日。

③景俊美《回望与探索:文艺评论的价值确立与文化立场》,北京出版社,2017年,第61页。

④据宛梆剧团团长介绍,2016年全团两个演出团700余场演出有百分之九十的份额是在庙会及人生礼仪等场合中。

还是在当下,都可以说是村里的大事了。之所以事主家能够撑起如此“排场”,是由于她的儿子和女儿,都在外地做生意,因此,具有足够的经济实力。另外,据笔者调查,事主请戏并非故意炫耀,或偶然为之。自从他们做生意获得成功之后,就开始对乡村道路的修建及其他公共设施的建设予以积极的经济支援,同时,对邻里的家庭生活也多有照顾。因此,这里的“夸富”行为,更多的是对老人的“孝心”的自然流露,以及对邻里关系的答谢和维护:在祝寿仪式上,事主也曾表示,感谢乡亲们对父母及家人的关心和帮助。

至于“礼物”和“夸富”,均可纳入“完善礼俗文化”的功能中,即强化乡村礼俗观念、乡民文化记忆与身份认同。

通过上文的总结与归纳,我们可以明晰地方戏的表演之于乡村社会的功能和意义,也可以进一步理解国家政府在近两年中连续颁布多个文件以推动传统戏曲复兴的原因所在。^①这些文件及措施的颁布与实施,对在全国范围实现戏曲进乡村的制度化、常态化,解决有些地区农民看戏难问题,进而推动乡村文化形成良好的发展面貌、促进乡村社会重建等,具有极大作用。

三、困境:乡民的流失与礼俗的式微

传统的乡土社会,是建立在以人为中心,以血缘和地缘为基础的“亲缘关系”^②的礼俗文化结构之上的社会。“人”是核心,“礼俗”是传统乡村社会发展的内在动力和纽带,也是地方戏曲与乡村社会的黏合剂。

但是,随着农村城镇化的推进,乡村社会重建和地方戏曲的复兴面临着共同的困境和阻力——乡村的“空心化”。其具体表现则为“人口的流动(流失)”——大量青壮年外出打工(定居),老人、

妇女和儿童留守(抑或跟随打工者外出),以及直接或间接地导致的“人—亲缘关系—礼俗—戏曲”关系的变化。

作家梁鸿在“乡愁”的召唤下,对自己的家乡南阳市邓州市梁庄镇做了数年的“田野”,最终在其“非虚构”体著作《中国在梁庄》和《出梁庄记》中呈现出的梁庄现状是:萧索和“惨淡”,几乎没有生机。其主要问题就是人口结构失衡——家中是老人与小孩(同时还伴随着各种社会问题的存在),外出的人大多不愿意再回家。其实并非内乡和邓州如此,据相关资料及笔者对自己家乡(南阳市新野县)的了解来看,大部分的南阳乡村乃至中原乡村都面临类似的状况。不管是务工、求学,离开了乡村的人,都可能不会再像以往那样回到乡村居住、耕作和生活,最多也只是在过年时短期地回乡居住。这种常态性的“缺席”,造成了农村人口结构的不完善,进而导致家庭之间联系变少,试想,若遇家族亲友的婚丧事宜,亲戚邻里间不再互相参加、互相“走动”,那么,以“亲缘关系”为基础存在的社会网络及其礼俗也会逐渐松散,进而,乡村社会也将失去其内在动力,其秩序的存在及建构也将岌岌可危。此外,经历过城市生活的乡村人,在观念上也会产生较大的变化,例如对正常的“礼尚往来”产生繁琐或累赘感,这种心态也许与其长期与家乡分离有关,也许与农村收入实际水平的错位相关,但是,总归是乡村礼俗观念淡化或逐渐松散的表现之一。笔者认为,这是我们必须面对和正视的社会现实。

乡村社会面临的困境,同样也是地方戏曲生存乃至复兴的阻碍。尽管传统戏曲作为一种艺术形式,根据时代发展、观众审美趣味的变化,在表演形式、音乐设计等方面也在积极地调适着,但是当乡村礼俗的基础不稳定或消失的时候,地方戏曲绝大部分的生存空间也会因此而不复存在,其

①国家近两年颁布的文件或措施主要有:《中共中央关于繁荣发展社会主义文艺的意见》(2015年)、《关于支持戏曲传承发展的若干政策》(2015年)、《关于实施中华优秀传统文化传承发展工程的意见》(2017年)、《关于新形势下加强戏曲教育工作的意见》(2017年),还有“中华优秀传统文化传承发展计划”2017年度戏曲专项扶持工作,以及《关于戏曲进乡村的实施方案》(2017年)等。

②项阳认为:“‘亲缘关系’是指在当下的乡间社会之中,受历史上农耕文化社会形态延续之影响所形成的相对稳定的、在一定地缘和血缘联系之下的社会人文关系。”“这种亲缘关系,使一些民间礼俗有着相当宽广的生存空间,或称有着礼俗生存的土壤环境。”项阳《亲缘关系与音乐礼俗的承继》,《以乐观礼》,北京时代华文书局,2015年,第316页。

基本生存保障也会受到影响,就更谈不上复兴了。

从根本上说,地方戏曲复兴与乡村社会重建面临的困境,核心是“人”的问题,它涉及诸多方面,如人口结构、教育资源、居住空间、村庄形态、精神世界、礼俗文化、身份认同等,解决好“人”的问题,礼俗的存在以及“人与礼”“礼与戏”“戏曲与乡建”的关系重建等也就有了解决的基础。

结 语

地方戏曲作为一种具有相对稳定的表演模式和艺术结构的“流动的音乐景观”,在乡村社会秩序和文化体系的建构中,是一种文化软实力的支撑。我们应该认识到戏曲与乡村社会、礼俗之间的互动关系,认识到扶持与复兴传统戏曲应该与乡村社会重建的整体规划相结合。而这就需要国家及

地方政府在乡村的整体建设上有细致规划及政策布局,才能使困境得以有效解决、乡村能够健康地“活着”。如此,地方戏曲才能得以更好地传承与发展,才能维护好当下乡村社会的稳定和文化的活跃,最终推动中华优秀传统文化的伟大复兴。

此外,对于戏曲剧种自身的传承发展而言,则应该着眼于当下的时代特征与乡村现状,通过剧目的更新和艺术水平的提升,积极地反映时代精神、传递正能量,以期能配合相关国家政策的实施,对乡村现有民众价值观的塑造、审美趣味的提升、文化秩序的健康运转等做出贡献。而从事民间艺术、文化研究的学者们,则需要将更多精力放在充分、扎实的田野工作上,不断进行反思,通过学术研究和理论成果的转化,为戏曲艺术的传承发展、政府推进“美丽乡村”建设、实现乡村社会的整体性重建等献计献策。

(上接第 137 页)应用于服务所谓的艺术事物上,他的技术不能以任何有意义的方式改变世界,甚至改变他对世界的感知。

那么,我们基本的和支配一切的范畴应该是工作,对于我们的人种志和理论来说,它应该是我们所聚焦的。这种艺术的未定义的或非异化具有许多优点。它改变了我们对人类成就的理解,通过允许工作可以是既具有创造性的又令人愉悦的可能性存在,改变了我们对人类努力的理解,然而在人种志学者的心中几乎没有考虑工作中的人。确凿无疑,它将有助于去除那些大多数人类学教材在论及“艺术”时多余的、半心半意的和往往是排在倒数第二章的做法,有助于用相同的方式描述实际上已经融入人类生活的审美活动。更确切地说,艺术的未定义有利于我们自己社会中审美的非神秘化。承认“艺术”没有从“生活”中分离出来,事实上仅仅是一种工作形式,普通人(也就是那些没有被贴上“艺术家”标签的人)正在做的事情与“艺术家”正在做的事情不存在根本的区别,我们可以鼓励门外汉和非艺术家在他们的活动中享受更多合法的快感,宣传他们本身的使他们的工作更为愉悦、更为美丽的权利。同时,我们也可以帮

助社会上所宣称的“艺术家”去除很大程度上为我们的文明所共享的幻觉:他们事实上是一个特殊的阶级,高于社会,因此对社会不负责任。事实上,正是那种幻觉赋予艺术家以特权,同时又自相矛盾地把他和他的活动作为压制对象而隔离开来;艺术家成为普通人可能挑战文明秩序的象征,不言而喻的假设就是每个人都是潜在的艺术。

那么,我认为,我们沿着卢梭被广泛误解的《关于艺术和科学的第一次演讲》来界定艺术,由于未定义艺术,在现实中我们通过否认其具体化存在承认它。因为假设存在一类活动和作为其结果的产品从属于生活的特殊领域和具有特权的人,我们否认了大多数人的审美能力的实践。现在,我们可以帮助解构压抑性的假想行为,承认从而促进人类工作中生产、创造和美化的统一。

当然,这是一种政治立场,不是在主张建筑、绘画或诗歌公开地服务于宣传的或甚至意识形态上明确的革命目的的意义说它是政治的;而是在坚持审美能力的实践是人类必须做的事,是人类的一种权利的意义说它是政治的。任何社会、文化秩序或一套定义如果倾向于否认那种权利就都是破坏性的和反人性的。承认这点,审美人类学就开始了。