

文化的同一性与糅合性

—— 全球化时代的中国文化与美学

德国特里尔大学汉学系 卜松山

导语：文化与身份

三十年前（1977），Thomas Metzger 发表了在汉学界享有盛誉的《摆脱困境：新儒学与中国政治文化的演进》一书。Metzger 在书中探讨了十九、二十世纪交替时期中国学者面临的严峻问题：中国的现代化以及如何赶上西方而不放弃两千年来文化上宝贵的儒家学说。自二十年代始，儒家思想被马克思主义意识形态所取代，并且自 1949 年中华人民共和国建立以来，后者被牢牢确定为新的话语规则。Metzger 令人信服地论证到，尽管自 1919 年五四运动以来，所有新的左翼意识形态涌入中国，但儒家思想并没有像 Joseph Levenson（在他 1958 年发表的《儒教中国及其现代命运》中）所预言的那样，被贬黜到中国哲学史博物馆。相反，作为构成中国文化精神整体的一个必要部分，儒家思想得以幸存下来，并在塑造现代中国过程中悄然保持着影响力，即便是该时期像毛泽东这样的激进人物，尽管他们试图为中国建立一种全新的思想秩序，但由于其深受中国传统文化传统浸染，已无法完全摆脱儒家思想影响。

上述历史实例对于本文主题具有重大意义。它涉及文化与文化邂逅所产生的文化坚守问题——既有恶性的文化对峙，譬如十九世纪（鸦片战争后）中西方的第一次文化撞击，也有最新较温和的文化相遇，文化间的相融与渗透，即所谓的全球化¹。因此，全球化时代中的文化意义与文化身份便成了一个亟待解决的问题。

¹然而，这只是全球化的一个方面。众所周知，全球化辩证地存在，它的运作产生了区域化，其力量同样巨大，譬如世界上许多角落正在兴起的原教旨主义。

在当今的讨论中，我们发现人们对这个问题作出众多不同的反应，所有的反应都以这样或那样的方式折射出更广泛且更具争议的议题：普遍主义与特殊主义的关系（或文化相对主义）。当一些后现代理论家宣称，一般而言，文化终将不过是沦为了一件具有讽刺意味的博物馆藏品；其他一些理论家则声言，在一个全球同化且拥有普遍标准（例如人权）的时代，提及国家文化，在政治上那已不再正确。他们警示世人本质主义陷阱的存在，并指出原教旨主义与恐怖主义的抬头，转而劝告世人，应聚焦于混杂、迁移、多重身份与文化交叉——要言之，即全球规模的美国的移民体验与意识形态大融合。而其他不属于后现代主义阵营的评论家们则反对这一全球人类混合理念，他们认为无论这一观念在政治上如何正确，在实践中仍有可能面临困境。例如 Michael Walzer 警示道：

“社会一定是特殊的，因为他们拥有成员与记忆。这些成员不仅拥有他们自身的记忆，而且还拥有他们共同生活的记忆。反之，人类虽然拥有成员却不拥有记忆；因此它没有历史，没有文化，没有风俗习惯的实践，没有熟悉的生活方式，没有节日，没有对社会精神财富共有的理解。”²

那么，我们是否仍可以在这一新语境下讨论文化与文化身份呢？在世界上其他一些地方，比如在阿拉伯国家、非洲国家、印度、大洋洲或中国，人们是否与（后）现代社会西方人一样，有着无法对文化作出断言的焦虑？或者：后现代主义者们关注的不是某种仅属于后工业及日益多元化的西方社会的东西，而是混杂与多重身份——一个与那些不曾从这些地方去西方文明新福地的人不太有关的命题？

Walzer 仅谈到“社会精神财富”的共享理解，那么艺术与美学的共享理解又该当何解？作为一门认知学科，美学是人文科学的主要部分，尽管它们由西方学术界所构建，但如今已成为具有广泛或全球意义的体系。然而，不像在自然科学领域，例如物理学，其所有形式只能是全球共通的，而在人文学科中，

² Michael Walzer, *Thick and Thin. Moral Argument at Home and Abroad* (《厚与薄：国内外的道德论证》), Notre Dame出版社, 伦敦, 1994, 第8页。

例如哲学、文学或美学等艺术，却仍然存在着众多不同，因为他们更多地受限于各自国家的社会条件与发展。艺术与美学是构建一种文化尤为重要的部分：除语言外，神话、观念、典故的文化构架以及文化、艺术、宗教及哲学的关联，简言之，即象征性的美学的取向（共享的文学艺术感性）迄今构成了任何一种文化身份的基础。

在下文里，我将探寻中国美学之路——融合当今关于文化与身份的讨论——从传统到现代。本文第一部分阐述中国美学的主要特点，而传统中国美学曾被（现在仍常常被）视为中国文化身份的基础。第二部分有关后现代主义与全球化语境下对中国文化的最新讨论，中国现代美学的地位将得以探讨。第三即最后部分将以魏东，一位侨居美国的超现实主义艺术家的一幅作品为例，论证中国传统与西方现代之间的紧张状态。魏东的作品将阐明当代中国艺术的错位与文化混杂的跨文化和后现代特点。

一、 传统中国美学

“传统中国美学”是有关中国前现代艺术的一种现代说法。中国前现代艺术不仅包括诗歌、书法及绘画（作为最重要的文人艺术），也包括建筑、陶艺、青铜器、音乐、武术等。尽管人们不可能发现所有这些学科的共同特点，但上述三种文人艺术（特别是一方面诗歌与绘画的结合以及另一方面绘画与书法的结合）仍有共同特点；且这些特点确实对中国人的文化身份产生重大影响。³

传统中国美学的首要特点，是重视艺术作品中诗意特质的“含蓄”。这种特质可以在诗歌本身隐喻性的语言中观察到，而隐喻性的语言首先取决于意象的本性；其次在于语言和意象之外的意义。因此，我们有诸如“言外之意”或“象外之象”的说法。绘画中也需要含蓄，一幅理想的绘画作品应当承载一种

³ 有关中国美学与文学理论的细节讨论参见Karl- Heinz Pohl, *Asthetik und Literaturtheorie in China – Von der Tradition bis zur Moderne* (《美学与文学理论在中国——从传统到现代》), 慕尼黑: Saur 出版社, 2007。

诗意的形象，一种超越现实构图的回响（妙在画外）⁴，所以，传统上，中国绘画不以写实为目的，这样也就缺少线条透视绘图的特点，而线条透视绘画自文艺复兴以来就是欧洲绘画的主流，与此对照，例如在一卷手绘图中，透视是在展开绘画时从这一画景到另一画景中呈现出来的。⁵

第二个特点是对“气”的追求。在一幅艺术作品里，“气”应当传达生动感。这里特指绘画与书法作品（尽管“气”在诗歌中也有讨论）。这一特性不仅与六世纪时谢赫提出的中国绘画第一法则相呼应：气韵生动；而且与有关艺术品的宇宙论思想，即自然创造力的主张相符合：一件艺术品在理想状态下应当像一件鬼斧神工般的作品，是由无法解释的“道”——宇宙之“道”（上述力量气只是其中一种自然力）所为。书法中线条的重要性揭示了这一理念的内涵——黑白对比与画家偏爱用黑墨作画渲染了笔端的灵动。美学上黑与白的韵动比呆板的色彩更令人回味。

第三个特点是前面已提及的宇宙论概念，它促进艺术作品中的两极平衡。我们注意到，如在诗歌中诗人偏好对仗，即在一首诗中，某些对偶句一正一反并列相连。这种使彼此并非对抗而互为条件的力量和谐化的趋势源于阴阳学说的有力影响。这点可以在中国山水画中观察到：两种所谓“阴”与“阳”的力量在山水画中得到统一，即山为阳水为阴。因此山水画从微观上抓住了世界和谐的宇宙秩序及其力量。

中国诗学艺术理论中的第四个特点是对两个看似矛盾概念的重视：自然与法。这两个相反的概念联合产生的出色美学效果，最能在所谓的“律诗”中观察和研究到。律诗兴盛于中国诗歌的黄金时代唐朝。这些诗必须严格遵循于有关诗行的长度、字数、平仄、对偶等规则。但是，当人们诵读那时期的作品

⁴黄越，《二十四画品》，收录于《中国古代美术丛书》，北京，1993，第四卷，第23页；Guenther Debon, *Grundbegriffe der chinesischen Schrifttheorie und ihre Verbindung zu Dichtung und Malerei* (《中国书法理论的基础概念及其与诗画的联系》)，维斯巴登出版社，Steiner, 1978, 第75页。

⁵传统上，中国人了解“三远”，这可与欧洲的透视概念联系起来。郭熙(1020-1090)在他的《林泉高致》中予以讨论。林语堂译到：“从下往上看称‘高远’；从边缘向山中看称‘深远’；眺望远处称‘平远’”。林语堂, *The Chinese Theory of Art* (《中国画论》)，纽约：Putnam's sons出版社，1967，第79页。

时，无论是否为大师所作，人们总能感受到诗中风格的绝对自然与安逸。我们在中国画中也能发现类似特点。传统上，中国画也须遵循一定法则。然而在欣赏大师作品时，人们体验到的是超乎法则与现实的自由感。因此画家石涛（1641-1717）指出：“至法，乃无法之法。”⁶本质上这是指所有法则如此圆融内通，以致他们可以自然表现。掌握这一本领的秘诀在于“功夫”。换言之，经过勤学苦练所能达到的“完美的直觉控制”⁷，即传统中所谓的“神韵”。

最后，文人阶层里所谓的诗画家给中国美学设定了持久的标准。由于他们偏好书法特质、不屑写实，他们不仅欣赏譬如以墨作画（让人联想起书法）的文人特点，而且还发展了一种非专业的可以称作“朴拙”的非现实特质。因为他们敬仰以前的大文人画家，而且喜爱典故（不仅在诗歌且在绘画中），所以后来的许多绘画被 Max Loehr 一度称为艺术史的艺术。⁸

与西方传统相比，中国传统美学凭借其含蓄、灵动、和谐、朴拙，及根据法则严格训练最终达到收放自如的传神境界等特性而构建了一个完全不同的世界（虽然其中一定有重叠的部分）。不足为奇的是，中国人认为这些特点正是中国文化至高至大的特点。这些特点在现代是中国文化身份十分重要的元素。因此，李泽厚与刘纲纪在其不朽著作《中国美学史》（虽未完成）中认为，“审美境界”是生命中可以获取的最崇高、最高尚的意识⁹。他们将其列为传统中国美学最终极、最重要的特点。

二、

⁶ 石涛（原济），《画语录》，第三章，林语堂译，第 142 页。

⁷ Richard John Lynn, “Orthodoxy and Enlightenment: Wang Shih-chen’s Theory of Poetry and Its Antecedents” (《正统与启蒙运动：王士禛的诗理论及其历史》)，收录于 William Th. DeBary (编)：《The Unfolding of Neo-Confucianism》(《新儒家的显现》)，纽约：哥伦比亚大学出版社，1975，第 217 至 296 页。

⁸ Max Loehr, “Art-Historical Art: One Aspect of Ch’ing Painting” (《艺术历史的艺术：清代绘画的一面》)，收录于 *Oriental Art N.S. 16* (《东方艺术》N.S.16) (1970 春)，第 35 至 37 页。

⁹ 李泽厚与刘纲纪《中国美学史》，卷一，北京：新华出版社，1984，第 33 页。

（一）、现代中国美学与西方思想的邂逅

在现代，美学在中国与西方思潮作斗争的过程中担当一个特别的职能：美学是一个相对脱离政治的领域。基于这个原因，它吸引中国人自由地不受政治约束地探索西方思想。其次，作为美学的一个组成部分，艺术哲学给中国知识分子提供了可能性，使之与其传统观念联系起来。这点是重要的，因为——不像中国传统的社会与政治思想特别是儒家思想——中国美学传统不曾因接受西方思想与五四运动时期的激进反传统主义而被怀疑。颇为相反的是，当中国人在二十世纪初开始定义他们与西方的关系时，他们把自己的文化理解为本质上属于美学范畴的一员。

因此，与西方思想的交锋一方面给中国人带来极其宝贵的新思想；另一方面它又允许中国人寻找可与其自身传统一致的熟悉概念。五四时期的北京大学校长蔡元培率先明确表达了上述中国人文化美学的自我理解。通过在德国的求学经历他熟谙西方哲学，特别是康德哲学思想。他认为西方人很大程度上由宗教塑造而成。但对中国而言，他相信美学（一个礼仪、艺术与伦理的综合）的功能在精神上等同于西方宗教。因此他倡导现代中国以美育代替宗教。¹⁰ 当时文化上保守的知识分子热衷于以中国“精神”对抗西方“物质”文化。¹¹ 因此中国美学“精神”层面的确定，加深了对中国文化的理解。

王国维是早期东西文化交锋的代表人物。他为二十世纪创造了诸如“境界”、“意境”等基础美学概念，以此表述一种艺术上完美的情景交融。他首次使用“境界”这一术语，仅是用来描述词，并未做出任何理论解释。然而这个术语（如同上文对李泽厚与刘纲纪的引述所表明）很快拥有了广泛的美学意义，它表达了一种美学思想和心灵的最美好、最崇高状态。王国维的这些概念源于中国传统（借用佛学词汇），但同时也出于他对康德与叔本华思想的感悟（如康德的“美学思想”）；因此他们代表着早期中西方文化间的思想交流。

¹⁰ 刘纲纪，“Verbreitung und Einfluss der deutschen Ästhetik in China”（《德国美学在中国的传播与影响》），K-H. Pohl 编：《Trierer Beiträge. Aus Forschung und Lehre an der Universität Trier》（《特里尔人之贡献——特里尔大学教学研究》），1997年6月，特刊10，第8至13页。

¹¹ 特别具有影响力的是梁漱溟与其著作《东西文化及其哲学》，1922年发表。

刘纲纪在他的文章《德国美学在中国的传播与影响》中论证到，中国现代美学很大程度上通过接受德国唯心主义¹²而形成，所以，二十世纪的中国美学进程是由十八、十九世纪的德国哲学问题而决定。出于多种原因（常年战争、翻译中的大问题等），美学的这种沿袭——从鲍姆加登到康德到马克思——传至中国约滞后百年。对马克思主义坚定不移地接受更是强化了这一趋势，其结果是现代中国美学家们大大背离了自身的传统，转而将精力集中于从欧洲历史衍生出来的而在前现代中国艺术思想中完全不存在的范畴，例如美或悲剧。因此与西方美学的交锋，将中国学者引至一个不熟识的领域，这种情况导致对欧洲思想若干有创造性的误解。受术语“aesthetics”的中文翻译美学¹³的引导，现代中国美学很大程度上称为——正如其中文术语所译“美的学问”

（beautology）。¹⁴ 二十世纪中国著名的美学学者朱光潜与宗白华，两位都曾在德国求学，都熟悉西方思想。前者介绍黑格尔的美学思想进入中国，并致力于中西思想交流；后者虽是康德《第三批判》的译者和歌德的崇拜者，同样也致力于研究并进一步发展中国传统（即王国维提出但并未在理论上详细阐述的意境概念）。

当我们进一步探究中国美学史时，值得注意的是，即便在意识形态上相当激进的50年代（1956-1962），美学仍然是一个允许相对自由讨论的领域——在不逾越使用马克思唯物主义方法的范围内。¹⁵ 除“美”这一概念外，当代中国美学界的领军人物之一李泽厚把“实践”也纳入其讨论。李的想法来源于马克思的《1844年经济学哲学手稿》，对他而言，实践是唯物的、有生产价值的活动，有如制造与使用工具。¹⁶

¹² 同上。

¹³ 如同中国众多来源于西方思想的术语，aesthetics作为“美学”首先杜撰于日本，并从那里传到中国。

¹⁴ Karl-Heinz Pohl, “Chinese Aesthetics and Kant” (《中国美学与康德》), 收录于: Mazhar Husain及Robert Wilkinson (编), *The Pursuit of Comparative Aesthetics – An Interface Between the East and the West* (《比较美学的追求——东西方共同范畴》), Alderhot: Ashgate出版社, 2006, 第127至136页。

¹⁵ 高建平, “The ‘Aesthetics Craze’ in China – Its Cause and Significance” (《中国美学热的原因及其影响》), *Dialogue and Universalism* (《对话与普遍主义》), 3-4/1997, 第27至35页。

¹⁶ 同上。

美学在文化大革命期间不再是一个讨论话题。然而，就在中国大陆十年浩劫爆发的这一年，徐复观在台湾发表了有关中国美学最具影响力的一书——《中国艺术精神》¹⁷。书中讨论了蔡元培与其他人所预想的中国艺术与美学，即提高其精神维度、加强其和中国文化身份的联系等。

文化大革命后（80年代），中国经历了前所未有的“美学热”。这主要由杰出美学家的著作所引发，如朱光潜、宗白华及——最重要的——李泽厚。后者是该时期的泰斗。一方面他引入诸如主体性与实践的新概念，而这些概念源于对康德与马克思主义思想¹⁸的融合；另一方面，他从Clive Bell和Susanne Langer那里汲取思想并在其广为诵读的著作《美的历程》中对中国艺术传统作出了鼓舞人心的解释。美学热得益于1976年粉碎四人帮后的政治解冻：经历了极左政治所导致的十年浩劫后，中国共产党慢慢摒弃了比如阶级斗争的意识形态，而提出“实事求是”的口号。李泽厚在美学领域提出的“实践”恰恰为这一崭新气候推波助澜。而且他的其它新创概念，例如“积淀”，作为一种在历史进程中社会与个人的融合体，所推导出的“文化心理结构”更是极大地丰富了该时期的美学讨论。这些思想导致了一场更广泛的涵盖政治与文化的美学讨论——90年代的文化热¹⁹。

（二）美学：有关今日中国后现代主义与文化讨论的组成部分

¹⁷徐复观，《中国艺术精神》，台北：台湾学生书局，1966。

¹⁸极具影响力的是李泽厚关于康德的著作《批判哲学的评判：康德述评》，北京：人民出版社，1979。亦参见Jane Cauvel, “The transformative Power of Art: Li Zehou’s Aesthetic Theory” (《艺术之转变力量：李泽厚美学理论》), *Philosophy East and West* (《哲学东西方》), 第49卷, 第二部分(1999年4月), 第150至173页。Woei Lien Chong, “Combining Marx with Kant: The Philosophical Anthropology of Li Zehou” (《连接马克思与康德：李泽厚的哲学人类学》), *Philosophy East and West* (《哲学东西方》), 第49卷, 第二部分, (1999年4月), 第120至149页。

¹⁹参见王璟, *High Culture Fever: Politics, Aesthetics, and Ideology in Deng’s China* (《文化高烧：邓（小平）的中国之政治、美学及意识形态》), Berkley: 加利福尼亚大学出版社, 1996。

随着 80 年代末后殖民主义的引入，研究重点从欧洲传统理论美学转移至文化。²⁰ 90 年代见证了以研究艺术、美学及伦理为主体的研究（国学）潮流。有趣而具讽刺意味的是，对中国文化的这股兴趣再一次由西方思想的新潮流所引发：即对迈克尔·福柯的接受，继而对后现代主义、后结构主义的接受，还有对爱德华·萨义德东方主义理念以及由此产生的后殖民批判主义的接受。所有这一切导致了现今中国对美学独特的紧张、矛盾与讽刺状态——在有关文化与身份讨论的语境下——下文将参照所谓“后学热”对此作简要分析。

从鸦片战争至今，一条穿越中国近代史 150 年的主线是从西方思想“寻求”“真理”以“拯救”中国。²¹ 而所谓“后新时期”中的“后学热”则恰好适合这一设计。借用西方思想的话，对后殖民批评主义的接受导致中国人长达 100 年的“自我殖民”意识。正如最早时期的一名中国后殖民主义批评家张宽（现居美国）所说：“有关中国现代论述的主流一直受西方殖民学说魔咒的蛊惑。”²² 因此，借助于西方后殖民主义思想，中国的讨论重点，已从顺应西方文明范式（包含例如理性、人文等思想）来定义中国现代，转移至中国“主观性”或“中华性”的复苏。现今人们所禀信的“中华性”已被政治上正确的西方现代话语所埋葬并几乎被遗忘——而这一进程已成为五四运动后的新主流传统。因此，这一文化新论断导致了对五四运动的一种批判——这是微妙的，因为中国共产党把自身与五四运动定义在一起。本文里“中华性”这一理念是耐人寻味的，因为它不仅界定了一种特殊的中国思维方式，也特别界定了中国文化身份的组成部分，即中国伦理与美学。²³

²⁰ 参见高建平，“Chinese Aesthetics in the Past Two Decades”（《过去 20 年里的中国美学》），收录于“Some Facts of Chinese Aesthetics”（《中国美学的几个事实》），王柯平与高建平（编），北京：Chinese Society for Aesthetics（《中华美学学会》），2002，第 41 页。

²¹ 林民，《The Search for Modernity. Chinese Intellectuals and Cultural Discourse in the Post-Mao Era》（《寻求现代：后毛泽东时代中国知识分子与文化论述》），纽约：St. Martin 出版社，1999，第 185 页。有关中国后现代主义在中国国内（外）一直有激昂的辩论。概况参见，例如，Arif Dirlik 与张旭东（编）：《Postmodernism & China》（《后现代主义与中国》），Durham：杜克大学出版社，2000，及林民的著作。

²² 张宽，“The Predicament of Postcolonial Criticism in China”（《中国后殖民主义之困境》），收录于：Karl-Heinz Pohl（编），《Chinese Thought in a Global Context. A Dialogue Between Chinese and Western Philosophical Approaches》（《全球化语境里的中国思想：中西哲学道路间的对话》），Leiden: Brill 出版社，1999，第 61 页。

²³ 张法，张颐武，王一川，《从“现代性”到“中华性”——新知识的探寻》，《文艺争鸣》，1994 年第 2 期，第 10 至 20 页。

然而，这种主张并非一直不受质疑。不仅后现代批评家们对后殖民主义者们的本质主义有所指责——这也许是后现代命题中最严重的指责之一——而且新人文主义派也把后殖民主义派的主张批判为新保守派，这样就与五四传统的开明气象相矛盾。最终，后殖民主义又被批评为是替中国政府服务的反西方言论。关于对这最后一点的控诉多少有点自相矛盾，因为如上文所述，中国共产党认为自己是五四运动遗产的核心组成部分。但这场批评的结果是，这场争论失去了部分原动力。然而，通过上述发展，较之于和欧洲哲学的早期交锋阶段，中国美学迄今已进入政治领域。

总之有两个特点值得回味：首先，两个相反的主张都是以西方思想为参照——不管是倡导还是挑战它：在前者，我们看到五四运动后突显的“全盘西化”；后者则可被称作“洋排外主义”。其次，我们注意到一种被爱得华·萨义德一度称为“理论旅行”的现象：一种理论抑或一种世界观，当它适应于一个不同于其诞生地的场所后，可能不只是改变某些特点，它也许会被用于一个和其创始人初衷全然不同的目的。²⁴ 在中国，后现代主义和后殖民主义作为“理论旅行”服务于擢升身份、甚至服务于国家主义进程——即一种以艺术与美学为基础的新“中华性”。这种思想转折也许并非米歇尔·福柯或爱得华·萨义德在萌发理论时心中所想。然而，正如他们的“理论”也不无内在矛盾一样，²⁵ 这项发展可视为是一个理论生命周期的一种自然过程——抑或是一种在文化间借鉴与交流而频繁出现的创造性误解。

90年代后，（不单）中国的知识分子风尚又为之一变。在新千年的转折时期，中国人就以全球化概念为主导的文化、艺术和美学展开辩论。首先，尽管后殖民学派将传统中国美学重新纳入议程，但他们并未成功地结束中国知识阶层对西方的疯狂迷恋，似乎当时吸引中国学者的仍然主要是西方著作。至

²⁴Edward Said (爱得华·萨义德), *The Word, the Text, and the critic* (《单字、文章及评论》), 剑桥, Mass.: 哈佛大学出版社, 1983, 第 227 页。作为一个广为人知的“理论旅行”的历史性的例子，当马克思主义被毛泽东采用时，它失去了国际方向；相反，在中国它服务于一种国家主义目的，以期使中国去除西方（及日本）殖民势力的统治。

²⁵福柯与萨义德思想中的内在矛盾不断地被人提起。尤为讽刺的是文化大革命时期福柯与毛泽东思想的“调侃”；参见高建，《文革思潮与“后学”》，《二十一世纪》，35（1996年6月），第116页。参见张隆溪，*Mighty Opposites. From Dichotomies to Differences in the Comparative Study of China* (《强有力的对手：中国比较学的从二分到区别》)，斯坦福：斯坦福大学出版社，1998，第138，207页。有关Said, 参见张宽, 第64页。

于西方读者，讽刺在于，特别是关于美学，他们理所当然地对真正的中国思想感兴趣，但首先是，似乎并没有多少具有显著中国色彩的著作问世。其次，由于语言障碍，鲜有从中文译向西方文字的译作。相反，不仅是那些留过学的人，中国人热衷于高建平所说的“翻译业”。²⁶美学和其他许多学科的理论著作被狂热地从西方文字（多为英文）译成中文，并在市场上热销。

这种对西方理论的偏好导致中国美学家们感到一定程度的孤立，因为他们的著作在中国之外不被认可。²⁷即便是诸如李泽厚这样的人物，当时移居美国且以中英文著述，其作品受人推崇而被译成其他文字，也难以在西方找到等量级的读者群来和他在中国的声誉相匹配。²⁸毋庸置疑，譬如他的“主体性”和“实践”理念，也许在80年代对中国读者来说是新鲜的，却不曾在西方造成同样的轰动：毕竟，“主体性”早已被诸如解构的后现代潮流揭开真相，而作为马克思思想的“实践”自1989年东柏林墙倒塌后亦失去了魅力。因此，要在中国（及西方）使这些理论家们摒弃“过时”概念并将其思想扔至脑后存在一定风险，因为把西方最新的理论潮流引入中国仍存在着可观的时间上的滞后。然而，这其中也存在一种机会，即摆脱以时代精神为条件的渴望及对最新、最时髦“理论”的需求而追寻“经典”思想。若确能如是，以西方为中心的现象可能不会太早得以改变。西方定义了科学与人文学科的术语，也就因此定义了哲学与美学的术语；这些学科实践于欧美学者设定的条件，让中国人自己设定条件尚需一段时日。

²⁶ 高建平，“Chinese Aesthetics in the Context of Globalization”（《全球化背景下的中国美学》），*International Yearbook of Aesthetics*（《国际美学年鉴》），第8卷（2004），第65页。

²⁷ 同上。

²⁸ 其著作《美的历程》同样被译成德文：*Der Weg des Schoenen—Wesen und Geschichte der chinesischen Kultur und Aesthetik*, Karl-Heinz Pohl与Gudrun Wacker（编），弗莱堡：Herder, 1992；但是，该书只有一版，且未再印。然而，他的著作在汉学界确具分量。例如，1999年期刊*Philosophy East and West*（《东西哲学》）曾就李泽厚主体性的理念整刊展开讨论。参见脚注24提及的Cauvel与Chong的文章及Timothy Cheek作为该特刊客座讲师所作导言：“Introduction: A Cross-Cultural Conversation on Li Zehou’s Ideas on Subjectivity and Aesthetics in Modern Chinese Thought”（《导言：有关李泽厚的主观性理念及现代中国思想的美学的跨文化谈话》），*Philosophy East and West*（《东西哲学》），第49卷，第2期（1999年4月），第113-119页，及李对该文章的回应“Subjectivity and ‘Subjectivity’: A Response”（《主观性与‘主体性’：一种回应》），第174-183页。

因此对中国人而言，除了参与时下有关美学、文化与身份的全球讨论——这一讨论主要是在西方学术圈子里进行——已别无选择。问题在于他们是否能够为西方学术界的讨论引进特别体验或看法并赋予其独到观点。众所周知，一些执教于美国主流大学的印度裔知识分子，例如Homi Bhabha或Gayatri Spivak，是美国后殖民批判主义的先锋。作为热烈的解构主义者，凭借其印度殖民背景，他们得以在此领域留下印迹。而对于中国人（不仅他们），可能性是什么呢？他们会一味迎合这些知识时尚（正如“后学热”所示），还是能，比如从他们自身博大精深的哲学、美学传统中得到启迪而对之作出的批评和挑战留下不同印记呢？中国思想能够也应该成为与其他“本土的”思想家（从柏拉图到德里达和海德格尔）齐名的一种普遍参考体系。毕竟，西方现代也不过是对一种悠久而丰富传统的创造性转化。而现代西方理论家们在其著作中最自然不过地谈及这一传统，却对非欧洲思想史毫无所知。另一个问题是，中国知识分子（或其他非西方国家学者）将不得不为此移民西方。毋庸置疑，没有哪位中国学者会拒绝哈佛²⁹或哥伦比亚大学的教授职位，这点已从那里众多优秀的中国教员得以证明。而长久如此下去，这种期望只会进一步巩固西方中心性在人文学科中的地位。因为西方世界和西方之外权力关系不对称，跨文化交流基本上是单向进行。尽管十年来人们强调跨文化问题，但这一现象恐怕还会持续相当长的时间。

三、全球化语境中的中国艺术与美学

有句话说：“艺术无疆界。”对于所谓全球现代化艺术的新时代，这句口号似乎很贴切。然而，既使在现代艺术中，或许我们也只能看到我们所知道的。换言之，我们知道得越多，看到的就越多。现代艺术家，无论他们居于何处，在中国、印度、非洲、美国或欧洲，似乎都对艺术持有类似观点，而这些观点又来源于西方传统：一件艺术品应富有原创思想；其目的应是自我表达及/或社会政治批评。但这仅是全球现代艺术理想化的一面；其真实一面是，

²⁹ 1998年，Homi Bhabha获Denis Dutton最差写作大赛二等奖（一等奖由Judith Butler获得），但这并未阻碍他从哈佛大学获得教授资格。这表明，如今个人可以变得何等具有影响力——即便是由于差劲的写作。参见http://denisdutton.com/bad_writing.htm。

艺术已成为全球市场的必要组成部分。因此，（不仅）在中国，最近关于后现代主义和全球化讨论中所观察到的是消费者主义趋势：艺术成为一种供不应求的商品。尽管我们可以在中国找到一种令人振奋的以上述西方倾向和特点为主流的“艺术情景”，西方买家却对“有中国特色”的中国艺术感兴趣——无论人们如何去定义它。哪里有需要，哪里就有供应。中国艺术家随着全球资本潮流而动，即，他们移居西方，特别是美国，因此不足为奇的是，中国前卫派艺术家总体上在西方比在中国更具知名度。³⁰在这里，他们可以为“全球”市场提供“本土”艺术，而且——最重要的是，他们可以在这里过上远好于国内的生活。³¹尽管西方买家对土著风格的艺术感兴趣（这种偏好也许可被称为“异域风情癖”），精明世故的他们同样要求该艺术品赶得上西方现代的脚步。因此，这种供应必须满足于双边需求。

在结束这些从传统到现代关于中国美学的沉思之际，我将以一幅日期为2002年的中国艺术家魏东（生于内蒙古，现居美国）的画为例，说明传统中国元素与现代西方元素的融合。画的题目是——和我们的主题不无关系——“文化文化”。³²

³⁰ 高建平，“Chinese Aesthetics in the Past Two Decades”（《过去20年的中国美学》），第43页。

³¹ 高建平，“Chinese Aesthetics in the Context of Globalization”（《全球化背景下的中国美学》），第71页。

³² http://www.chinesecontemporary.com/images/427-0-wei_dong_culture_culturetn.jpg。有关魏东的艺术，亦参见Henry Steiner为“CrossEyes. Three Painters and a Designer”（《映入眼帘：三位画家与一位设计师》），*Ex/Change*（香港大学跨文化研究中心），第12期（2005年2月），第14-15页。



魏东:《文化文化》

魏东的许多画作，特别是那些 2003 年前的作品，展示的是在传统中国山水画前摆出姿势的半裸中国女子。这幅被用来讨论的画亦不例外。与西方传统形成对照的是，依照中国传统美学（较之山水、花鸟画），肖像画及人物画总体上从未被视作艺术主流。《文化文化》描绘的是一个倚在一块中国园林石上的女孩，其身后是一巨幅传统明代山水画。这幅画是一个在细节上（中国山水背景、女性形象及其配饰）迷乱的混合体，虽缺乏引人入胜的达利元素，却显得诡异而有几分超越现实。

这个女性形象显示了许多不同寻常的特点：她衣着单薄的身体由现实的手法勾画而成，这使人联想起文艺复兴时期的绘画；她的肤色与其说是黄色，不如说是白色；皮肤多处青筋可见，指甲则染成红色。她穿着一件短小的粉红色衣裳，有点像是一件宽松合体的有很多褶皱的浴袍。总体而言，她的体态显

得非常女性，除却头部与脸部。尽管她抹着口红，辫子半松散地垂在头部两侧，而面部其余部位则显得很男性化：大鼻子，大左耳，头顶半秃——实际上，这里的秃顶使人联想起毛泽东（魏东的画作中许多女性是半秃的）。

她的好几件配饰都饶有趣味：正如毛泽东时代所流行的那样，她的左胳膊上缠着一只“值日生”红袖章，身体左侧挎着一个绘有红军红星的书包，右掖下紧紧夹着一根镶有毛泽东头像的手杖——这是画中唯一一个神秘而恐怖地在地上投下淡淡阴影的物品。在她的颈肩部——在一侧——她握着一只以传统鸟禽为主题的瓶子，这种瓶子我们通常在中国慈悲女佛观世音手中见到。传统圣象画中，观音用这个瓶子洒水以降福信众；魏东画中的这个瓶子却被一颗共产主义红星封着。她胸部另一侧露出两捆十元钞票——其中一些在画面左侧空中飞舞。她双手牢牢抓着一本书，（当镜头拉近）书名和内容依稀可辨：一个大写的 A 和 D——阿尔布雷希特·丢勒（Albrecht Durer）的标志——及丢勒姓名的最后三个字母（“...rer”）。

我们由此得到一个多元素的混合体——传统中国文化、宗教、文化大革命及西方传统与现代——全部呈现在一幅传统中国山水画前。在对该人物形象的描绘中，不仅中西元素，而且男性、女性元素都融合到一起。因此，画题中“文化”一词的叠用也许就有了一种讽刺意味，它暗示着文化的拙劣模仿，即一种后现代文化的杂乱堆砌：一种身体裸露的文化、一种文化传统的残余（包括艺术）、一种几乎被遗忘的宗教和毛泽东时代的回忆、一种金钱文化，以及一种最终勉强可辨的对德国文艺复兴时期最杰出画家之一阿尔布雷希特·丢勒的敬意。³³

这幅画或许可因关注点不同而以不同方式作出诠释——意义存在于观者的眼睛。如果我们着重研究这幅画的题目，就能发现它折射出后现代的错位、混杂与跨文化（或没有文化？）状态。然而，这幅画并未发出任何绝对否定或肯定的信号。因此留给观众的是一种文化疏离的、怪异而矛盾的印象。

³³ 根据一篇采访，丢勒（Delacroix 与 Cezanne 之后）属于魏东过去的模范之列。参见 <http://www.jerseycitymuseum.org/exhibitions/virtualCatalogue/dong.html>。

有趣的是，魏东在一幅早期画作中使用了同一女性形象，但把她放在一个不同背景之前。这幅画（日期为 1998）是一幅由四部分组成、题为“我的随从”的画的一部分。图中一共展示了四个位于一幅拱型的巨幅传统中国山水画前半裸半秃的年轻女性形象，其中两位拿着武器。³⁴



另一幅画题为《龙与商人》，日期为 2000。画中显示一个女(商)人，半身穿着一件传统中式衣服，被一条模样良善的龙拥抱着，在一幅大块留空的传统中国山水画前，头朝下憩于一块中国园林石上。³⁵几件美国饰品，例如若干包万宝路和悬浮于空中的牌(在其他画中则是美国星条旗)——间接指出中国文化的错位并暗示中国文化最终抵达美国或——反之——美国文化抵达中国。

³⁴ 参见<http://www.chinalink.be/MCAF2.htm>. 左起第二个“随从”的头部——唯一一个没梳辫子——惊人地与毛泽东相象。

³⁵ 参见<http://www.plumblossoms.com/WeiDong/CX0141a.htm>;
http://www.asianart.com/exhibitions/aany2004/plum_blossoms.html 及
<http://www.jerseycitymuseum.org/exhibitions/virtualCatalogue/images/artworks/2003TheyCanDoAnything.jpg>.



另外，这些（后）现代中国艺术品并非在中国（而是在美国）所作，而上述研究并未对有关当代中国艺术及美学状态作出任何普遍结论。然而，它们一方面表明了不同传统间融合的趋势，另一方面则显示了一种对中国传统方方面面持续的迷恋。在我们讨论的绘画作品中，似乎存在一些与文化有关的元素，例如对过去的暗示，即对传统中国山水画、空与实的冲突、一种对朴拙的暗示等。画中对细节的眷爱使人联想起一种“实之美学”对中国传统的细节描绘，³⁶ 它们与西方画派元素的结合造成一种超现实印象。无论如何，这些中国文化的方方面面——即便它们是错位的，即便它们显得疏远，即便它们只是被讽刺性地运用——显示它们作为文化记忆，于中国艺术家而言仍然不可或缺，无论他们身处何地：在中国或不在中国。

³⁶ “实之美学”（与风行于南宋马夏画派的多数绘画作品的空之美学相对）的一个例子是《清明上河图》（现存北京博物馆），它充分描绘了宋都城汴京（今开封）的生活。

后记:

在世界范围内现今西方占据着优势，在艺术和美学方面也如此。根据这些标准，艺术必须在构思上创新，它必须具备一种解放功能，即至少在政治上是批判的——更不必说达达主义及其类似学派取得的“成就”。与这些趋势相比，我们拥有一个——很大程度上已灭绝的——有着不同优势的中国传统。在这一传统中，一件艺术品，首要应当具备含蓄、诗意的品质——一种超越真实作品（绘画或诗歌）的、丰富的包容力。而且，艺术家应当在经过长期艰辛的练习后（如同在中国书法里）拥有“对艺术媒介完美的直觉控制力”，只有这样，他才能创造出一种有“神韵”的伟大作品。大多数中国艺术家——中国内外——都有意无意地遵循着西方潮流。³⁷但是，如同西方现代将同样不可设想一样——如果它不与其本身悠久的历史与传统持续反复啮合的话，那么作为一个积极参与的主体，中国在通向全球现代的道路上，也同样可能更多地觉察到自身文化传统。由于西方对其日益感兴趣，中国传统的恢复将为进一步的文化交流提供一种手段。西方艺术家受东亚艺术所激励的历史（从19世纪的新艺术到20世纪的Mark Tobey及其他）已逾一个世纪。文化间的邂逅不是在过去10年中才开始的，它仅仅是在全球化时代取得一个新维度。艺术家们将如何在不同文化、传统及他们获得多重身份的行动中协调自身，我们将拭目以待。因此，只有时间可以揭示——这将导致何种艺术（及美学）的混合模式：是否会有伟大的艺术作品从这一融合中脱颖而出？丰富的中国艺术美学传统是否仍会在这一邂逅中扮演一个举足轻重的角色？

³⁷ 装饰超越绘画的流行也显示了这种趋势。