



Heading Towards Cross-Cultural Art Aesthetics

Wang Yichuan

Abstract: Cross-cultural art aesthetics, bestriding two or more art correlation domains, bearing a feature of intermediacy or in-betweenness, is a branch of cultural studies that crosses over the boundary of one particular culture and establishes association with another heterogeneous culture. This means “cross cultural studies” has had its antenna in the body of art aesthetic issues, making “art aesthetics” conceive and give birth to its own sub-branches. In addition, it also implies the transcending of the optimistic presupposition of comparative art studies as a discipline to opt for the construction of the new disciplinary presupposition of diversity and differences. As it is hard to communicate and achieve consensus among heterogeneous cultures and arts, the solution apparently lies in the crossing of the boundaries between those cultural domains. Thus, in comparison with “comparative art studies”, “cross-cultural art aesthetics” at present possesses the advantage of having more comprehensibility and feasibility. As the study of aesthetic dimension about arts against the background of two or more heterogeneous cultures, cross-cultural art aesthetics presents itself on four levels: cross-genre art aesthetics, cross-form art aesthetics, cross-discipline art aesthetics and cross-value-system art aesthetics. The study-framework of cross-cultural art aesthetics falls into three types, namely, the “crossing-over”, “crossing-into”, and “crossing-back” type. In the working procedures of cross-cultural art aesthetics, issues like cross-cultural translation of languages, cross-culturally sorting out art documents, cross-cultural interaction of artistic creation, cross-cultural appreciation and interpretation of artworks, cross-cultural blending of artistic concepts and thoughts, and cross-cultural integration of art history have to be resolved. The significance of cross-culturally art aesthetic studies is not about seeking for the intercommunication and mutual identification among heterogeneous cultures and arts, but exploring the possibility of dialogue among different parties as equals, with all their differences accepted and allowed for as a premise. While “comparative studies” is more relying on the identification hypothesis among heterogeneous national cultures, “cross-cultural studies” inclines toward the differentiation hypothesis: it is unavoidable for heterogeneous national cultures to have differences, therefore, starting up an equality-based conversation among different parties becomes an urgent goal on the agenda. This should be one of the indispensable options for art aesthetic studies especially now when the global cultural diversity is appreciated more than ever before.

Keywords: Cross-cultural; Art Aesthetics; Crossing-over; Crossing-into; Crossing-back

Author: Wang Yichuan is currently professor, doctoral supervisor, and Dean of School of Arts at Peking University. He earned his BA, MA and PhD respectively in Sichuan University in 1982, Peking University in 1984, and Beijing Normal University in 1987. From 1988 to 1989, he went to University of Oxford for postdoctoral research. In 1999, he was a visiting professor at the Department of East Asian Studies at University of Toronto. In 2005, he was elected to be Special Term Professor in Changjiang Scholars Program. He is now vice president of Chinese Literary Critic Association, vice president of China Aesthetics Association, vice president of Chinese Society of Literary and Artistic Theory. His research interest is in theory of arts, aesthetics, modern Chinese literature and arts. His representative works include *Literary Theory; Introduction to the Studies of Chinese Modernity; The Emergence of Chinese Experiences of Modernity; The Ending of the Zhang Yimou Myth; The Poetics of Chinese Image; The Charisma in Modern Chinese Literature; The Utopia of Language; On Aesthetic Experience; Momentary Becoming of the Meaning: A Study of Experience Aesthetics in the West; The Second Text: Cultural Rhetoric of Contemporary Chinese Film; Public Appreciation of Art: The Study of Art Commonality*.



邁向跨文化藝術美學

王一川



[摘要]“跨文化藝術美學”屬於跨文化學研究的一個領域，具有跨越一種特定文化界限而與另一種異質文化發生關聯的居間性質或中間特性，是橫跨於兩種或兩種以上藝術關聯域之間的藝術美學研究。它意味着，“跨文化學”觸角在此伸展入藝術審美問題的軀體中，使“藝術美學”誕生出自身的分支領域；也意味着，跨越“比較藝術學”的樂觀主義學科預設而構建新的多元化及差異論的學科預設：在異質文化及藝術之間難以溝通及認同時，祇能嘗試在兩種異質文化和藝術之間都競相跨越對方。這樣，“跨文化藝術學”較之於“比較藝術學”在當前就具有了更多的可理解性和可行性。作為對兩種或兩種以上異質文化背景下藝術接觸

中的審美維度的研究，跨文化藝術美學可形成四個層面：跨門類藝術美學，跨形態藝術美學，跨學科藝術美學，跨價值體藝術美學。跨文化藝術美學的問題框架可分為“跨橫”“跨涵”“跨移”三種。跨文化藝術美學在工作環節上，還需處理語言的跨文化譯介、藝術文獻的跨文化整理、藝術創作的跨文化互動、藝術品的跨文化鑒賞及闡釋、藝術觀念或藝術思想的跨文化交融、藝術史的跨文化匯通等問題。開展跨文化藝術美學研究，其意義不在於尋求異質文化及藝術之間的相互溝通及相互認同，而是在於承認差異性前提下嘗試探討差異中的平等對話。與“比較學”系列更多依託於異質民族文化間的認同性假設基礎不同，“跨文化學”系列則尋覓到異質民族文化間的辨異性假設：異質民族文化之間差異在所難免，故差異中平等對話更為緊要。這在全球文化多元化愈益受到重視的當前，應是藝術美學研究的必要選擇之一。

[關鍵詞]跨文化 藝術美學 跨橫 跨涵 跨移

[作者簡介]王一川，1982年在四川大學獲文學學士學位，1984年在北京大學獲文學碩士學位，1988年在北京師範大學獲文藝學博士學位，1988—1989年赴牛津大學做博士後研究，1999年赴多倫多大學東亞系做訪問教授，2005年入選中國教育部“長江學者”特聘教授，現為北京大學藝術學院院長、博士生導師，兼任中國文藝評論家協會副主席、中華美學學會副會長、中國文藝理論學會副會長，主要從事藝術理論、美學、影視批評、中國現代文藝研究，代表性著作有《意義的瞬間生成——西方體驗美學的超越性結構》《修辭論美學》《張藝謀神話的終結——審美與文化視野中的張藝謀電影》《中國現代性體驗的發生》《中國現代學引論：現代文學的文化維度》《第二重文本：中國電影文化修辭論稿》《藝術公賞力：藝術公共性研究》等。

提出並探討“跨文化藝術美學”問題，首先遇到的疑難之一就是，被稱為“跨文化學”（cross cultural studies）的學術思路或方法對“藝術美學”意味着什麼？多年來，以“比較”二字牽頭的“比較文學”“比較詩學”“比較美學”“比較藝術學”“比較藝術美學”等比較型學術族群風行於世，而這裏卻改以“跨文化”三字去嘗試取代“比較”二字，從而將跨文化學與藝術美學組合起來，形成跨文化藝術美學，意欲何爲，有何新的用意？也就是說，它會帶來何種學理效應？筆者擬對此作出闡釋和說明。

一 跨文化藝術美學的本質

跨文化藝術美學應當屬於“跨文化學”的一個領域，具有跨越一種特定文化的界限而與另一種異質文化發生關聯的居間性質或中間特性。這種跨越文化界限的學科領域的特性，可以從“跨”字的含義本身進一步揭示出來。

從中國古代遺存的著作中可以發現，“跨”字主要包含如下幾層意思：（1）越過。《說文解字》：“跨，渡也，從足，夸聲。”段玉裁註：“謂大其兩股間，以有所越也。”^①（2）越過時間、地區或行業的界限。蘇軾《濱州七絕·彭祖廟》：“跨歷商周看盛衰，欲將齒髮鬪蛇龜。”薩都刺《江南怨》：“儂家水田跨州縣，大船小船過淮甸。”（3）兼有；及於兩個方面。《漢書·敍傳下》：“割有齊、楚，跨制淮、梁。”（4）騎。《史記·司馬相如列傳》：“綺白虎，被幽文，跨野馬。”司馬貞索隱：“跨，乘之也。”（5）橫架其上。司馬相如《上林賦》：“離宮別館，彌山跨谷。”《徐霞客遊記·粵西遊記一》：“二水合而西南，則又觀音橋跨之。”

對跨文化藝術美學來說，“跨”的上述幾層意思可能都會有所體現，但比較而言，第三、四、五層意思，即“橫跨”於兩個不同關聯物之間的義項，或許會更爲貼切些。因爲，要想真正在第一個層次上展開比較，即從一種領域越界而進入到另一個陌生領域裏面去做縱深研究，確實更符合理想尺度，但卻並非易事。雖然真正能深入理解另一種異質文化及其藝術的精髓而能避免隔靴搔癢或捕風捉影之憾者，並非沒有，但畢竟歷來屬鳳毛麟角。相比而言，更容易實現的，或許還是橫跨於不同關聯域之間的比較性觀察姿態本身，也就是自覺地橫跨於兩種關聯域之間而做藝術美學問題的比較研究。

說到“橫跨”的“橫”字，本是形聲字，左右結構，木爲形，黃爲聲。其本義爲，使兩根豎立的門柱連接起來從而構成門的那根橫木，“橫，闌木也”^②。俗話說，“橫平豎直”。假如祇有兩根同樣縱向分立的豎木，而沒有使它們相互連接起來的橫木，必然就無法形成“門”。無“橫”不成“門”，這就可見出“橫”的作用了。“橫”的引申義有：與地面平行（如橫枝）、地理上的東西向（如與縱向相對的橫向）、方位上的左右（如橫無際涯、橫臥）、充滿（如橫出、橫流）、跨越（如橫渡、橫越）等義。可以說，“橫”字的用法儘管不少，但畢竟，與“縱”相對的橫向之義、以及與“偏”“倚”相對的在兩物間保持不偏不倚的平行連接之義，是它的主要義項。如果說，與“縱”是指通常的規範、規矩或常規不同，“橫”可以指對常態的變異、非常規或破除常規。同時，與“偏”或“倚”是指偏向於某一邊不同，“橫”還可以指位於兩邊之間或在兩邊之間保持均衡態勢。

這不禁使人想到宋代雷震的《村晚》一詩：“草滿池塘水滿陂，山銜落日浸寒漪。牧童歸去橫牛背，短笛無腔信口吹。”在夕陽西下、水草豐茂的鄉村晚景中，放牛歸來的牧童，沒有像通常那樣循規蹈矩地“縱”向騎在牛背上，而是童心大發地獨取了“橫牛背”的姿勢，還隨口吹着不講究固定腔調的短笛。一個與“縱”相對的“橫”字的妙用，使得全幅畫面讓人頓覺童趣橫生！蘇軾（1037—1101）的《前赤壁賦》這樣寫曹操：“方其破荊州，下江陵，順流而東也，舳艤千里，旌旗蔽空，釀酒臨江，橫槊賦詩，固一世之雄也，而今安在哉。”一個“橫”字，活畫出曹操（155—220）

^{①②}〔漢〕許慎撰、〔清〕段玉裁註：《說文解字註》（上海：上海古籍出版社，1988），第82、268頁。

當年橫執長矛時雄踞天下、目空一切的威武雄姿。中國人確實有時更喜歡用“橫”字。例如，用它組合出“橫生”一詞。蘇軾還在《答謝民師書》裏說，好文章“大略如行雲流水，初無定質，但常行於所當行，常止於所不可不止，文理自然，姿態橫生”。這裏的“姿態橫生”一語，生動地勾勒出發自胸襟的文章之美的自然而然的英姿。看來，“跨”字有時確實不如“橫”字來得奇妙和傳神。當然，詞語的含義終究是人們在日常使用中賦予的，既然已約定俗成，就不必太過較真。就跨文化藝術美學來說，不妨就更多地在“橫”或“橫跨”的意義上去理解“跨文化”之“跨”的含義吧。當然，假如要從“橫越”“跨越”或“超越”等義項上去理解它，也無不可，見仁見智，不必強求一律。

簡要地說，假如“跨文化學”是指橫跨於兩種或兩種以上異質文化之間的文化關聯域的分析，那麼，“跨文化藝術美學”就應當是橫跨於兩種或兩種以上藝術關聯域之間的藝術美學研究。而正是在這裏，跨文化學的觸角可以伸展入藝術審美問題的軀體之中，使得藝術美學誕生出自身的分支領域——跨文化藝術美學。

跨文化藝術美學，就當前中國的學科體制來看，應當屬於藝術學理論一級學科下面的二級學科方向藝術美學的研究路徑之一。它雖然早已結出諸多果實，例如王國維（1877—1927）、宗白華（1897—1986）、伍蠡甫（1900—1992）、徐復觀（1903—1982）、傅雷（1908—1966）、唐君毅（1909—1978）、錢鍾書（1910—1998）等所分別做出的獨到建樹，但就今天的藝術學理論學科現狀來看，特別是與人們對該學科的莫大期待相比，仍屬於一個需要持續開墾的學術領域。

說到這裏，有必要就“跨文化藝術美學”與有論者論及的“比較藝術學”的關係做些簡要辨析。“比較藝術學”概念是“比較文學”概念的一種面向文學以外的諸種藝術門類學科的橫向移植的產物。因此，如果要瞭解比較藝術學的特點，就需要首先認識比較文學的特點。我們知道，比較文學一般被視為一種“超出國界的文學研究”，如此，凡是在兩種不同國界的文學之間展開的比較研究都可納入比較文學範疇。但是，比較文學界歷來存在兩個學派或研究路線之間的鮮明分歧。一個是偏於“事實研究”或“影響研究”的“法國學派”，“法國人較為注重可以依靠事實根據加以解決的問題（甚至常常要依據具體的文獻）。他們基本上把文學批評排斥在比較文學領域之外”；另一個是偏於平行研究或綜合研究的“美國學派”，強調把藝術理解和評價納入研究之中，所以認為“比較文學是一國文學與另一國文學或多國文學的比較，是文學與人類其他表現領域的比較”^①。儘管存在如此明顯而又難以調和的分歧，但這兩種比較文學學派之間應當存在着一個共同願景：任何兩種或多種異質文化之間終究有可能實現真正的溝通及認同。由此推導，“比較文學”及其所衍生的“比較藝術學”，都擁有一種樂觀主義的學科預設或前提：要在世界上兩種或多種異質文化之間尋求溝通和認同是可能的。

但是，祇要對比較文學、比較藝術學的演變歷程加以簡要追蹤，尤其是對20世紀90年代以來世界文化景觀作一般觀察，便不難發現，今天的世界文化及藝術不能不是多元的；但相應地，今天的比較文學、比較藝術學所預設的不同國別的文學及藝術之間的溝通和認同目標，卻是難於實現的。這種嚴酷的文化、藝術現實，遠勝於包括比較文學、比較藝術學在內的任何學術雄辯。取而代之，應當承認，當今世界上的人們，越來越多地感受到的卻是異質文化及藝術之間相互滲透的經常性，以及相互溝通及認同的艱難性乃至不可能性。這凸顯出一種矛盾：一方面，隨着全球化程度加深、全媒體時代或互聯網時代的傳播力越來越強，國與國之間的文化及藝術的相互接觸機會似乎正變得越來越多而且極具普遍性或滲透力；另一方面，國與國之間的文化及藝術的相互溝通卻正變得越來越困難，甚至越來越顯出難以調和的差異性。正因為如此，比較文學、比較藝術學的學科預設或學科前提就難免遭遇深刻的困窘：既然“比較”在根本上是為了尋求世界上

^① [美]亨利·雷馬克：“比較文學的定義和功用”，《比較文學譯文集》（北京：北京大學出版社，1982），張隆溪選編，第1—2頁。

異質文化及藝術之間的溝通及認同，那麼，當這種溝通及認同演變成難以企及的遙遠目標時，中止這種無望的追尋，可能就是一種不得已而為之的明智抉擇了。

這時，走出“比較藝術學”而邁向“跨文化藝術學”，就是一種必然了。所謂跨文化藝術學，意味着跨越比較藝術學的樂觀主義學科預設而構建新的多元化及差異論的學科預設：在異質文化及藝術之間難以溝通及認同時，何妨認真審視兩者之間的相互接觸狀況及其緣由本身？更具體地說，當兩種異質文化和藝術之間難以溝通及認同時，人們經常感受到的就可能是“橫跨”狀況了，也就是兩種異質文化和藝術之間都競相嘗試跨越對方而又難以真正溝通及認同的特定情形。這樣，“跨文化藝術學”較之於“比較藝術學”在當前顯然具有更多的可理解性和可行性。

這裏的跨文化藝術美學，是作為藝術學理論下藝術美學方向的一個分支領域，以及同時作為跨文化藝術學的一個分支領域，可以被理解為跨越兩種或以上異質文化背景下藝術接觸中的審美維度的研究。^①

二 跨文化藝術美學的本質

作為對兩種或兩種以上異質文化背景下藝術接觸中審美維度的研究，跨文化藝術美學又可以形成若干層面：跨門類藝術美學，跨形態藝術美學，跨學科藝術美學，跨價值體藝術美學，等等。

——**跨門類藝術美學**。這是指跨越兩種或兩種以上藝術門類之間的藝術美學關係問題研究。把不同藝術門類的美學問題結合起來尋找其共通性，是跨文化藝術美學得以成立的必要條件或前提。跨越異質文化的門檻之舉，本身應包含一種理論預設或假定：既然異質文化都是可以跨越的，那麼，由不同傳播媒介構成的不同的藝術門類之間就必然存在一種共通性或交融性。在當前中國藝術學學科門類裏，正式設立“學”的藝術門類有音樂、舞蹈、戲劇（含戲曲）、電影、電視藝術、美術（含書法、攝影）、設計（含園林）。其實，被人們視為“藝術”的藝術門類家族裏還應當有兩個不可缺少的成員：文學（劃歸入文學門類）和建築（劃歸入工學門類）。因為，文學與美術、音樂與舞蹈、電影與電視、戲曲與戲劇等不同的藝術門類之間，或者更多藝術門類之間，都是可以展開藝術美學關聯性研究的。宗白華、方東美（1899—1977）、唐君毅等曾致力於這種跨門類藝術美學的研究，因為在他們看來，中國的各個藝術門類之間沒有天然界限而可以“相通共契”（唐君毅語）。李澤厚的《美的歷程》誠然是一部中國藝術史著述，但其打通若干藝術門類而對其在漫長歷史過程中的展開和交融所做的分析，無疑帶有這種跨門類藝術美學的鮮明特色。這一點，從該書第一至十章的大標題名稱的取法可見一斑：龍飛鳳舞；青銅饕餮；先秦理性精神；楚漢浪漫主義；魏晉風度；佛陀世容；盛唐之音；韻外之緻；宋元山水意境；明清文藝思潮。在他這樣取法的下面，勢必有着一套現成的知識範式在鋪墊或支撐：中國藝術中存在着一種可以貫通歷朝歷代各藝術門類的共通的美學精神。正是這樣，這種跨門類的藝術美學研究纔成為可能。

——**跨形態藝術美學**。這是指在藝術與文化的其他形態中所展開的藝術美學問題研究。衆所周知，藝術屬於文化的一種形態，但文化形態中決不止藝術這一種，而是還有其他多種形態，它們與藝術之間具有密切的相互聯繫。德國哲學家卡西爾（E. Cassirer, 1874—1945）指出：

人的突出特徵，人與衆不同的標誌……是人的“勞作”（work）。正是這種勞作，正是這種人類活動的體系，規定和劃定了“人”的圓周。語言、神話、宗教、藝術、科學、歷史，都是這個圓的組成部分和各個扇面。……語言、藝術、神話、宗教決不是互不相干的任意創造。它們是被一個共同的紐帶結合在一起的。但是這個紐帶不是一種實體的紐帶，如在經院哲學中所想象和形容的那樣，而是一種功能的紐帶。我們必須深入到這些活動的無數形態和表現之後去尋找的，正是言語、神話、藝術、宗教的這種基本功能。^②

^① 王柯平教授的《跨文化美學》（北京：中華書局，2002）一書，業已率先從美學分支領域提出“走向跨文化美學”的主張，可參看和比較。

^② [德]恩斯特·卡西爾：《人論》（上海：上海譯文出版社，2004），甘陽譯，第68頁。

即使按照卡西爾的上述分類，藝術與語言、神話、宗教、科學和歷史等文化形態一道，已構成人類之區別於動物的“突出特徵”。更何況，當今文化已經產生了遠為複雜多樣的新形態，如虛擬文化、數字文化、互聯網文化等。將藝術美學與其他文化形態進行關聯性研究，正是跨形態藝術美學所應當從事的。不僅如此，由於藝術還與社會中的其他領域如政治、商業、日常生活、旅遊等產生密切的相互交融，因而這種跨形態藝術美學實際上必然會包含藝術與這些社會領域的跨形態研究。

——**跨學科藝術美學**。這是指跨越多種人文學科、社會科學及自然科學的界限而從事的藝術美學研究。其學理論據已蘊涵於跨形態藝術美學本身的邏輯之中：既然藝術與文化的其他形態可以相互跨越，那麼，文化的其他形態中必然就有相應的其他學科存在。面對以上所論跨門類藝術審美現象、跨形態藝術審美現象，單純的藝術美學研究手段顯然已難以應對，勢必向其他學科開放和求助，如哲學、語言學、心理學、社會學、傳播學、人類學等。今天的各門學科本身正變得越來越開放而難以區分，從而使跨文化藝術美學的跨學科特性更成為必然。

——**跨價值體藝術美學**。指的是基於兩種或以上異質文化的生活價值體系之間的交融而生成的藝術美學問題研究。不同的文化總有其不同的生活價值體系或價值體。這是跨文化藝術美學研究最微妙而又最根本的層面。歌德（J. W. V. Goethe, 1749—1832）早在 1827 年就對中國文化和藝術與歐洲文化和藝術之間的價值體之間的差異做了分析：“中國人在思想、行為和情感方面，幾乎和我們一樣；祇是在他們那裏，一切都比我們這裏更明朗，更純潔，更合乎道德……”^①歌德還天真地相信，遙遠的異質文化的中國，還有更加豐富多樣的此類故事，因為“中國人有成千上萬這類作品，而且在我們的遠祖還生活在黑森林的時代就有這類作品了”。基於對中國故事及中國形象的跨價值體想象，歌德在世界上率先明確地表達了對後世人們談論的“世界文學”時代的跨文化憧憬：“我愈來愈深信，詩是人類的共同財產。……民族文學在現代算不了很大的一回事，世界文學的時代已快來臨了。現在每個人都應該出力促使它早日來臨。”^②宗白華繼斯賓格勒（O. A. G. Spengler, 1880—1936）的《西方的沒落》之後，從埃及文化、希臘文化、近代歐洲文化與中國文化的比較文化形態學視角，對中國藝術心靈的特質進行了深入分析，堪稱跨價值體藝術美學的經典範例。

這裏所談的跨文化藝術美學的四個層面或領域，即跨門類、跨形態、跨學科、跨價值體，當然祇是一種概要的和不完備的列舉，而且它們之間是相互聯繫、滲透或交融的，難以真正分開。特別是在跨價值體的層面，更需依賴於前述跨門類、跨形態、跨學科等層面的綜合體認。美國評論家布魯克斯·阿特金森（B. Atkinson, 1894—1984）在觀看梅蘭芳（1894—1961）的演出後，於 1930 年 2 月 17 日發表評論說：

梅先生和他的演員所帶來的京劇幾乎跟我們所熟悉的戲劇毫無相似之處；語言上的障礙，若同完全異國情調的藝術的障礙相比，則變得微不足道了。這種藝術具有它獨特的風格和規範，猶如青山一般古老……但它卻像中國的古瓷瓶和掛毯一樣優美。如果你能擺脫僅因它與衆不同而就認為它可笑的淺薄錯覺，你就能開始欣賞它的默劇和服裝的精美之處，你還會依稀覺得自己不是在與瞬息即逝的感覺相接觸，而是與那經過幾個世紀千錘百煉而取得的奇特而成熟的經驗相接觸。你也許甚至還會有片刻痛苦的沉思：我們自己的戲劇形式儘管非常鮮明，卻顯得僵硬刻板，在想象力方面從來沒有像京劇那樣馳騁自由。^③這位美國評論家對中國京劇藝術家梅蘭芳的京劇表演的讚歎，就把有關戲劇門類、語言形式、服裝道具、想象力等方面的跨文化體驗都包括了進來，形成一種跨文化藝術美學的整體觀照和評論。

①② [德] 愛克曼輯錄：《歌德談話錄》（北京：人民文學出版社，1978），朱光潛譯，第 112、113 頁。

③ 梅紹武：“美、雅致、崇高——美國劇評家對京劇藝術的評論”，《我的父親梅蘭芳》（天津：百花文藝出版社，1984），第 60 頁。

這裏的層面劃分，不是為了求全以及分隔，而祇在於說明跨文化藝術美學的關注重心。

跨文化藝術美學的關注重心集中體現在：橫跨於中國文化與西方文化這兩種異質文化之間，探討中西異質文化相互接觸時中國藝術審美或藝術美學發生的變異狀況。這樣做的目的，並非在於享受橫跨於中西文化及藝術之間的瀟灑與愉快，而不過是想通過這兩種異質文化及藝術間的接觸關係及其後續效果研究，發現中國藝術及藝術美學自身的獨特品格。因此，探尋中國藝術及藝術美學自身的獨特品格，纔是跨文化藝術美學的初衷所在。

三 跨文化藝術美學的問題框架、工作環節及意義

探討跨文化藝術美學，還需要為它建立大致的學科問題框架。這將是一個繁重的工程。目前祇能梳理出三方面情況，權作跨文化藝術美學學科問題框架的初步輪廓：

第一種情況是，異質文化之間的跨越始終未能真正實現而又不甘，處於一種跨而不越或跨而橫的狀況，不妨稱為橫跨或“跨橫”。“跨橫”是指一種嘗試跨越而卻橫跨於兩者之間而難以真正交融的跨文化藝術美學狀況。尼采（F. W. Nietzsche, 1844—1900）的生命美學及其悲劇精神觀念雖然成功地影響過包括魯迅（1881—1936）在內的中國現代藝術家，但始終未能直接地衍生為任何一種主流思潮。^①有意思的是，後現代主義至遲在1985年就進入中國了。美國文化批評家傑姆遜（Fredric Jameson）當年到北京大學講學一學期，其講稿《後現代主義與文化理論》的中譯本於次年在中國出版，但並沒有立即挑動其時對外來影響高度敏感的中國人的學術熱情。直到過去六七年之後，它纔真正加入到中國學術界的後現代主義文化潮流中。這種被迫跨橫或橫跨六七年時間的原因，恰恰值得探索。

第二種情況是，異質文化之間的跨越雖然成功了，但結果卻是在經受別國文化的長期涵濡之後發生了明顯的變異，這可以稱為“跨涵”。它是指一種跨越異質文化界限後發生涵濡從而變異的情形。佛教進入中國後，在中土的長期涵濡中變異出禪宗，就是一個典型的例子。中國現代知識分子如梁啟超（1873—1929）、王國維、魯迅、陳獨秀（1879—1942）、胡適（1891—1962）等以各自的“拿來主義”姿態從西方汲取思想資源，所秉承的心理范式必然還是“跨涵”——相信跨越異質文化的界限而從西方文化中吸納的東西，能終究涵濡於中國本土現實之中。即便是清末民初救亡圖存志士一度掀起的“洋裝新戲”風潮，也可以視為這種跨涵現象的一個實例：

歐亞交通，幾五十年，而國人猶茫昧於外情。吾儕崇拜共和，歡迎改革，往往傾心於盧梭、孟德斯鳩、華盛頓、瑪志尼之徒，欲使我同胞效之，而彼方以吾為鄒衍談天，張騫鑿空，又安能有濟？今當捉碧眼紫髯兒，被以優孟衣冠，而譜其歷史，則法蘭西之革命，美利堅之獨立，意大利、希臘恢復之光榮，印度、波蘭滅亡之慘酷，盡印於國民之腦膜，必有歡然興者。此皆戲劇改良所有事，而為此《二十世紀大舞臺》發起之精神。^②

巧借中國本土戲曲的美學樣式去推演西方式社會革命精神，以便喚醒沉睡的中國普通民眾，已然成為一種跨文化交融的藝術選擇。來自歐洲的“典型”論美學觀念，經過蘇聯藝術美學的中介而傳入中國，很快發生了深遠的影響力，直到一度成為中國現代美學的一個核心範疇。“跨涵”可以說是跨文化藝術美學中的較為經常的問題域。

第三種情況是，指介乎上述兩者之間的一種中間的情形。這就是，當一種文化遭遇別的異質文化的直接阻拒後，很可能不會輕易撤退，而是隨即轉移或流散到開闊的中間地帶，徘徊而久久不願離去，直到伺機東山再起而實現進入，或是最終變通地實現進入。這可以稱為“跨移”，指的是跨越異質文化界限而在遭遇阻拒後轉移到別地或他時而最終進入的情形。後現代主義在跨橫

^① 鄭元寶：《尼采在中國》（上海：上海三聯書店，2001）。

^② 柳亞子（亞廬）：“《二十世紀大舞臺》發刊辭”，《晚清文學叢鈔·小說戲曲研究卷》（北京：中華書局，1960），阿英編，第176—177頁。

六七年後的 1990 年代中國終於找到了合適的土壤，於是得以落地開花（當然未必真的結出了碩果）。“藝術學”概念在 20 世紀 20—30 年代被宗白華、滕固（1901—1941）等先後引進中國後，雖小有影響，但並沒有立即產生廣泛的影響力，而是在被跨橫長達半個多世紀後的 20 世紀 80—90 年代，纔逐漸地真正產生了重大影響力，直到先後成長為一級學科藝術學和獨立學科門類藝術學。尼采在中國雖然沒有成為顯學，但卻可能轉而以一種隱學的方式存在。朱光潛（1897—1986）的《談美》《文藝心理學》《詩論》等在現代中國產生過很大影響的核心論著裏，雖然沒有見出尼采思想的明顯主導，但假如從其《悲劇心理學》的視角去觀察它們，卻又能隱隱約約地辨析出尼采思想的或暗或明的影響蹤影。這種“跨移”情形對跨文化藝術美學來說，就更是需要開拓的領域。

當然，嚴格說來，“跨橫”與“跨移”這兩種情形之間其實很難真正分離開來，因為開頭的“跨橫”與後來的“跨移”之間是存在緊密的聯繫的。這裏提出來，主要是便於更清晰地見出“跨移”這類情形的研究的必要性。

跨文化藝術美學在工作環節上需要處理多方面的問題：**一是語言的跨文化譯介**。不同文化下的藝術品的創造和鑒賞，總與不同文化所運用的語言以及這種語言背後的更深厚的神話、宗教及其他文化背景相關。對異質文化的藝術品所運用的語言加以翻譯和相關文化背景的介紹，是跨文化藝術美學的最基本的不可或缺的方面。**二是藝術文獻的跨文化整理**。這是與語言的跨文化譯介同等重要的方面，要求對藝術品及相關文獻進行考古發掘、搜集、整理、收藏、保護等若干工作，確保藝術文獻的真實性、可靠性及可流傳性。**三是藝術創作的跨文化互動**。當攜帶兩種異質文化的差異而進行藝術創作的交流時，就必然會遭遇藝術創作的跨文化互動難題：到底該用哪種文化背景下的藝術美學觀念去解釋處於跨文化交流場中的藝術創作行為？例如，20 世紀 30 年代，中國畫家蔣彝（1903—1977）在倫敦掀起“中國之眼”旋風時，英國美術教育家里德（H. Read, 1893—1968）對他的闡釋與他的自我闡釋之間，就形成有趣的跨文化藝術創作互動案例。而多年後，貢布里希（E. H. Gombrich, 1909—2001）在《藝術與錯覺》中對蔣彝的獨到闡釋，又給這個案例增添了新的闡釋的可能性。**四是藝術品的跨文化鑒賞及闡釋**。面對來自異質文化的藝術品，不同的文化會有自身的獨特鑒賞及進一步闡釋。例如，前述歌德對中國文學作品及中國文化的闡釋和理解。**五是藝術觀念或藝術思想的跨文化交融**。這是更深廣而又難以把握的跨文化藝術美學層面。李澤厚的《美的歷程》是這方面的一個範例：挪用英國批評家克萊夫·貝爾（C. Bell, 1881—1964）的“有意味的形式”概念以及獨創的“積澱”說去分析中國原始藝術，梳理出從古到今中國藝術史的發展、演變及交融線索。**六是藝術史的跨文化匯通**。這種跨文化藝術美學意在從異質文化背景下藝術史之間的交匯去認識人類藝術史之間的溝通與阻拒問題。

當前開展跨文化藝術美學研究，其重要意義不在於尋求異質文化及藝術之間的相互溝通及相互認同的可能性，而在於承認它們差異性的前提下嘗試探討其差異中的平等對話以及差異中的和諧的可能性，也就是中國古人所謂“和而不同”的問題。假如說，過去的比較文學、比較詩學、比較美學或比較藝術學等比較學系列更多地依託於異質民族文化的認同性假設基礎上，那麼，如今的跨文化學系列則尋覓到一種新的辨異性假設：異質民族文化之間差異在所難免，故差異中的平等對話更為緊要。這在全球文化多元化越來越受到重視的當前，應當是從事藝術美學研究時的必要的學術選擇之一。

（作者註：本文係應董曉萍教授、金絲燕教授在北京師範大學聯合主持的“跨文化學研究叢書”項目之約而撰寫，特此說明並向兩位主持人致謝。）