迈向跨文化艺术美学

王一川

[摘要] 跨文化艺术美学具有跨越一种特定文化的界限而与另一种异质文化发生关联的居间性质或中间特性，是横跨于两种或以上艺术关联域之间的艺术美学研究。跨文化学触角在此伸展入艺术审美问题的躯体中，使艺术美学诞生出自身的分支领域。跨文化艺术美学作为对两种或以上异质文化背景下艺术接触中的审美维度的研究，可形成若干层面：跨门类艺术美学、跨形态艺术美学、跨学科艺术美学以及跨价值体艺术美学。跨文化艺术美学的问题框架可分为跨横、跨涵和跨移三种。跨文化艺术美学在工作环节上需处理语言的跨文化译介、艺术文献的跨文化整理、艺术创作的跨文化互动、艺术品的跨文化鉴赏及阐释、艺术观念或艺术思想的跨文化交融、艺术史的跨文化汇通等问题。开展跨文化艺术美学研究，其意义不在于寻求异质文化及艺术之间的相互沟通及相互认同，而是在承认差异性的前提下尝试探讨差异中的平等对话。与比较学系列更多依托于异质民族文化间的认同性假设基础不同，跨文化学系列则寻觅到异质民族文化间的辨异性假设：异质民族文化之间差异在所难免，故差异中平等对话更为紧要。这在全球文化多元化愈益受到重视的当前应是艺术美学研究的必要选择之一。

[作者简介] 王一川，北京大学艺术学院院长、教授。入选教育部2005年度长江学者特聘教授计划。中国文艺评论家协会副主席、中华美学学会副会长、中国文艺理论学会副会长。主要研究艺术理论、美学、影视批评、中国现代文艺等。著有《意义的瞬间生成》《修辞论美学》《张艺谋神话的终结》《中国现代性体验的发生》《中国现代学引论》《第二重文本》《艺术公赏力》等。

这里探讨跨文化艺术美学问题，首先遇到的疑难之一就是，被称为跨文化学（cross cultural studies）的学术思路或方法对艺术美学意味着什么。多年来有以“比较”二字牵头的比较文学、比较诗学、比较美学、比较艺术学或比较艺术美学等比较型学术族群风行于世，而这里却改以跨文化三字去尝试取代比较二字，从而将跨文化学同艺术美学组合起来，形成跨文化艺术美学。这样做意欲何为，有何新的用意？也就是会带来何种学理效应？确实需要对此有所说明。[[1]](#footnote-1)

一、理解跨文化艺术美学

跨文化艺术美学应当属于跨文化学的一个领域，具有跨越一种特定文化的界限而与另一种异质文化发生关联的居间性质或中间特性。这种跨越文化界限的学科领域的特性，可以从“跨”字的含义本身进一步揭示出来。

查有关汉语辞书，“跨”是形声字，字从足，从夸，夸亦声。“夸”意为“虚空”。“足”与“夸”合起来表示双足左右分开，两腿之间呈虚空之状。“跨”的本义是双腿分列在马身两边，双腿左右分开。这个字可以包含如下几层意思：（1）抬腿向前或向旁移动越过，带有越界、进入或移入等相关意思，例如说“跨进”、“跨入”或“跨度”等；（2）指骑的意思，就是两脚分在器物的两边坐或立着，例如“横跨”“跨马”或“跨在门槛上”等；（3）超过时间、地区或区域之间的界限，例如说“跨越”“跨年”“跨国公司”等；（4）附在旁边，如“跨院”等。

对跨文化艺术美学来说，“跨”的上述几层意思可能都会有所体现，但比较而言，第二层即“横跨”于两个不同关联物之间的义项，或许会更贴切些。因为，要想真正在第一个层次上展开比较，即从一种领域越界而进入到另一个陌生的领域里面去做纵深研究，确实更符合理想尺度，但却并非易事。因为，真正能深入理解另一种异质文化及其艺术的精髓而能避免隔靴搔痒或捕风捉影之憾者，并非没有，但毕竟历来属凤毛麟角。相比而言，更容易实现的，或许还是横跨于不同关联域之间的比较性观察姿态本身，也就是自觉地横跨于两种关联域之间而做艺术美学问题的比较研究。

说到“横跨”的“横”字，本是形声字，左右结构，木为形，黄为声。其本义为使两个竖立的门柱连接起来从而构成门的那根横木。正俗话所谓“横平竖直”。假如只有两根同样纵向分立的竖木，而没有使它们相互连接起来的横木，必然就无法形成“门”。无“横”不成“门”，这就可见出“横”的作用了。“横”的引申义有：与地面平行（如横枝）、地理上的东西向（如与纵向相对的横向）、方位上的左右（如横无际涯、横卧）、充满（如横出、横流）、跨越（如横渡、横越）等意。可以说，“横”字的用法尽管不少，但毕竟，与“纵”相对的横向之义、以及与“偏”或“倚”相对的在两物间保持不偏不倚的平行连接之义，还是它的主要义项。如果说，与“纵”是指通常的规范、规矩或常规不同，“横”可以指对常态的变异、非常规或破除常规。同时，与“偏”或“倚”是指偏向于某一边不同，“横”还可以指位于两边之间或在两边之间保持均衡态势。

写到这里，不禁想到宋人雷震的《村晚》：“草满池塘水满陂，山衔落日浸寒漪。牧童归去横牛背，短笛无腔信口吹。”在夕阳西下、水草丰茂的乡村晚景中，放牛归来的牧童，没有像通常那样循规蹈矩地“纵”向骑在牛背上，而是童心大发地独取了“横牛背”的姿势，还随口吹着不讲究固定腔调的短笛。一个与“纵”相对的“横”字的妙用，使得全幅画面让人顿觉童趣横生！苏轼《前赤壁赋》这样写曹操：“方其破荆州，下江陵，顺流而东也，舳舻千里，旌旗蔽空，酾酒临江，横槊赋诗，固一世之雄也，而今安在哉。”一个“横”字，活画出曹操当年横执长矛时的雄踞天下、目空一切的威武雄姿。中国人确实有时更喜欢用“横”字，例如用它组合出“横生”一词。东坡还在《答谢民师书》里说，好文章“大略如行云流水，初无定质，但常行于所当行，常止于所不可不止，文理自然，姿态横生。”这里的“姿态横生”一语，生动地勾勒出发自胸襟的文章之美的自然而然的英姿。看来，“跨”字有时确实不如“横”字来得奇妙和传神。当然，词语的含义终究是人们在日常使用中赋予的，既然已约定俗成，就不必太过较真。就跨文化艺术美学来说，不妨就更多地在“横”或“横跨”的意义上去理解“跨文化”之“跨”的含义吧。当然，假如要从“横越”“跨越”或“超越”等义项上去理解它，也无不可，见仁见智，不必强求一律。

简要地说，假如跨文化学是指横跨于两种或以上异质文化之间的文化关联域的分析，那么，跨文化艺术美学就应当是横跨于两种或以上艺术关联域之间的艺术美学研究。而正是在这里，跨文化学的触角可以伸展入艺术审美问题的躯体之中，使得艺术美学诞生出自身的分支领域——跨文化艺术美学。

跨文化艺术美学，就当前我国学科体制来看，应当属于艺术学理论一级学科下面的二级学科方向艺术美学的研究路径之一。它虽然早已结出诸多果实，例如王国维、宗白华、唐君毅、傅雷、钱锺书、徐复观、伍蠡甫等所分别做出的独到建树，但就今天的艺术学理论学科现状来看，特别是与人们对该学科的莫大期待相比，仍属于一个需要持续开垦的学术领域。

说到这里，有必要就跨文化艺术美学与有论者论及的比较艺术学的关系做点简要辨析。按我的理解，比较艺术学概念是比较文学概念的一种面向文学以外的诸种艺术门类学科的横向移植的产物。因此，如果要了解比较艺术学的特点，就需要首先认识比较文学的特点。我们知道，比较文学一般被视为一种“超出国界的文学研究”，如此，凡是在两种不同国界的文学之间展开的比较研究都可纳入比较文学范畴。但是，比较文学界历来存在两个学派或研究路线之间的鲜明分歧。一个是偏于“事实研究”或“影响研究”的“法国学派”。“法国人较为注重可以依靠事实加以解决的问题（甚至常常要依据具体的文献）。他们基本上把文学批评排斥在比较文学领域之外。”另一个是偏于平行研究或综合研究的“美国学派”，强调把艺术理解和评价纳入研究之中，所以认为“比较文学是一国文学与另一国文学或多国文学的比较，是文学与人类其他表现领域的比较”。[[2]](#footnote-2)尽管存在如此明显而又难以调和的分歧，但这两种比较文学学派之间应当存在着一个共同愿景：任何两种或多种异质文化之间终究有可能实现真正的沟通及认同。由此推导，比较文学及其所衍生的比较艺术学，都拥有一种乐观主义的学科预设或前提：要在世界上两种或多种异质文化之间寻求沟通和认同是可能的。

但是，只要对比较文学及比较艺术学的演变历程加以简要追踪、尤其是对20世纪90年代以来世界文化景观作一般观察便不难发现，今天的世界文化及艺术不能不是多元的，而相应地，今天的比较文学及比较艺术学所预设的不同国别的文学及艺术之间的沟通和认同目标，是难于实现的。这种严酷的文化及艺术现实远胜于包括比较文学及比较艺术学在内的任何学术雄辩。取而代之，应当承认，当今世界上的人们，越来越多地感受到的却是异质文化及艺术之间相互渗透的经常性，以及相互沟通及认同的艰难性乃至不可能性。这是一种矛盾：一方面，随着全球化程度加深、全媒体时代或互联网时代的传播力越来越强，国与国之间的文化及艺术的相互接触机会似乎正变得越来越多而且极具普遍性或渗透力；另一方面，国与国之间的文化及艺术的相互沟通却正变得越来越困难，甚至越来越显出难以调和的差异性。由于如此，比较文学及比较艺术学的学科预设或学科前提就难免遭遇深刻的困窘：既然比较在根本上是为了寻求世界上异质文化及艺术之间的沟通及认同，那么，当这种沟通及认同演变成难以企及的遥远目标时，中止这种无望的追寻，可能就是一种不得已而为之的明智抉择了。

这时，走出比较艺术学而迈向跨文化艺术学，就是一种必然的了。跨文化艺术学，意味着跨越比较艺术学的乐观主义学科预设而构建新的多元化及差异论的学科预设：在异质文化及艺术之间难以沟通及认同时，何妨认真审视两者之间的相互接触状况及其缘由本身？更具体地说，当着两种异质文化及艺术之间难以沟通及认同时，我们经常感受到的就可能是“横跨”状况了，也就是两种异质文化及艺术之间都竞相尝试跨越对方而又难以真正沟通及认同的特定情形。这样，跨文化艺术学比之比较艺术学在当前显然具有更多的可理解性和可行性。

这里的跨文化艺术美学，作为艺术学理论下艺术美学方向的一个分支领域，以及同时作为跨文化艺术学的一个分支领域，可以被理解为跨越两种或以上异质文化背景下艺术接触中的审美维度的研究。[[3]](#footnote-3)

二、跨文化艺术美学的层面

跨文化艺术美学作为对两种或以上异质文化背景下艺术接触中的审美维度的研究，本身就可以形成如下若干层面：跨门类艺术美学、跨形态艺术美学、跨学科艺术美学、以及跨价值体艺术美学。

跨文化艺术美学的一个必要的研究层面或领域是跨门类艺术美学。这是指跨越两种或以上艺术门类之间的艺术美学关系问题研究。把不同艺术门类的美学问题结合起来寻找其共通性，这是跨文化艺术美学得以成立的必要条件或前提。跨越异质文化的门槛之举，本身应包含一种理论预设或假定：既然异质文化都是可以跨越的，那么，由不同传播媒介构成的不同的艺术门类之间就必然存在一种共通性或交融性。当前中国艺术学学科门类里，正式设立“学”的艺术门类有音乐、舞蹈、戏剧（含戏曲）、电影、电视艺术、美术（含书法、摄影）和设计（含园林）。其实，被我们视为的“艺术”的艺术门类家族里还应当有不可缺少的两个成员：文学（被划归入文学门类）和建筑（被划归入工学门类）。事实上，文学与美术、音乐与舞蹈、电影与电视、戏曲与戏剧等不同的艺术门类之间，或者更多艺术门类之间，都是可以展开艺术美学关联性研究的。宗白华、方东美、唐君毅等曾致力于这种跨门类艺术美学的研究，因为在他们看来，中国的各个艺术门类之间是没有天然界限而可以“相通共契”（唐君毅语）。李泽厚的《美的历程》诚然是一部中国艺术史著述，但其打通若干艺术门类而对其在漫长历史过程中的展开和交融所做的分析，无疑带有这种跨门类艺术美学的鲜明特色。这一点从该书10章的大标题名称的取法即可见出一斑：龙飞凤舞、青铜饕餮、先秦理性精神、楚汉浪漫主义、魏晋风度、佛陀世容、盛唐之音、韵外之致、宋元山水意境、明清文艺思潮。在他这样取法的下面，势必有着一套现成的知识范式在铺垫或支撑：中国艺术中存在着一种可以贯通历朝历代各艺术门类的共通的美学精神。正是这样，这种跨门类的艺术美学研究才成为可能。

其次是跨形态艺术美学，这是指在艺术与文化的其他形态中所展开的艺术美学问题研究。众所周知，艺术属于文化的一种形态，但文化形态中决不止艺术这一种，而是还有其他多种形态，它们与艺术之间具有密切的相互联系。德国哲学家卡西尔（Ernst Cassirer，1874—1945）指出：“人的突出特征，人与众不同的标志，……是人的劳作（work）。正是这种劳作，正是这种人类活动的体系，规定和划定了‘人性’的圆周。语言、神话、宗教、艺术、科学、历史，都是这个圆的组成部分和各个扇面。……语言、艺术、神话、宗教决不是互不相干的任意创造。它们是被一个共同的纽带结合在一起的。但是这个纽带不是一种实体的纽带，如在经院哲学中所想象和形容的那样，而是一种功能的纽带。我们必须深入到这些活动的无数形态和表现之后去寻找的，正是言语、神话、艺术、宗教的这种基本功能。”[[4]](#footnote-4)即使是按照卡西尔的上述分类，艺术同语言、神话、宗教、科学和历史等文化形态一道构成人类之区别于动物的“突出特征”。更何况，当今文化已经产生了远为复杂多样的新形态，例如虚拟文化、数字文化、互联网文化等。将艺术美学同其他文化形态进行关联性研究，正是跨形态艺术美学所应当从事的。不仅如此，由于艺术还同社会中的其他领域如政治、商业、日常生活、旅游等产生密切的相互交融，因而这种跨形态艺术美学实际上必然会包含艺术与这些社会领域的跨形态研究。

再有就是跨学科艺术美学。这是指跨越多种人文学科、社会科学及自然科学的界限而从事的艺术美学研究。其学理论据已蕴含于跨形态艺术美学本身的逻辑之中：既然艺术与文化的其他形态可以相互跨越，那么，文化的其他形态中必然就有相应的其他学科存在。面对以上所论跨门类艺术审美现象、跨形态艺术审美现象，单纯的艺术美学研究手段显然已难以应对，势必向其他学科开放和求助，例如哲学、语言学、心理学、社会学、传播学、人类学等。今天的各门学科本身正变得越来越开放而难以区分，从而跨文化艺术美学的跨学科特性更是必然的。

最后是跨价值体艺术美学，指的是基于两种或以上异质文化的生活价值体系之间的交融而生成的艺术美学问题研究。不同的文化总有其不同的生活价值体系或价值体。这是跨文化艺术美学研究的最微妙而又最根本的层面。歌德早在1827年就对中国文化及艺术与欧洲文化及艺术之间的价值体之间的差异做了分析：“中国人在思想、行为和情感方面，几乎和我们—样；只是在他们那里，一切都比我们这里更明朗，更纯洁，更合乎道德……”。[[5]](#footnote-5)歌德还天真地相信，遥远的异质文化的中国，还有更加丰富多样的此类故事，因为“中国人有成千上万这类作品，而且在我们的远祖还生活在黑森林的时代就有这类作品了。”基于对中国故事及中国形象的跨价值体想象，歌德在世界上率先明确地表达了对后世人们谈论的“世界文学”的时代的跨文化憧憬：“我愈来愈深信，诗是人类的共同财产。……民族文学在现代算不了很大的一回事，世界文学的时代已快来临了。现在每个人都应该出力促使它早日来临。”[[6]](#footnote-6)宗白华继斯宾格勒（Oswald Arnold Gottfried Spengler，1880—1936）的《西方的没落》之后，从埃及文化、希腊文化、近代欧洲文化与中国文化的比较文化形态学视角，对中国艺术心灵的特质进行了深入分析，堪称跨价值体艺术美学的经典范例。

这里谈到了跨文化艺术美学的四个层面或领域，即跨门类、跨形态、跨学科和跨价值体，当然只能是一次概要的和不完备的列举，而且它们之间是相互联系、渗透或交融的，难以真正分开。特别是在跨价值体的层面更需依赖于前述跨门类、跨形态及跨学科等层面的综合体认。美国评论家布鲁克斯·阿特金逊在观看梅兰芳的演出后于1930年2月17日发表评论说：“梅先生和他的演员所带来的京剧几乎跟我们所熟悉的戏剧毫无相似之处；语言上的障碍，若同完全异国情调的艺术的障碍相比，则变得微不足道了。这种艺术具有它独特的风格和规范，犹如青山一般古老……但它却像中国的古瓷瓶和挂毯一样优美。如果你能摆脱仅因它与众不同而就认为它可笑的浅薄错觉，你就能开始欣赏它的哑剧和服装的精美之处，你还会依稀觉得自己不是在与瞬息即逝的感觉相接触，而是与那经过几个世纪千锤百炼而取得的奇特而成熟的经验相接触。你也许甚至还会有片刻痛苦的沉思：我们自己的戏剧形式尽管非常鲜明，却显得僵硬刻板，在想象力方面从来没有像京剧那样驰骋自由。”[[7]](#footnote-7)这位美国评论家对中国京剧艺术家梅兰芳的京剧表演的赞叹，就把有关戏剧门类、语言形式、服装道具、想象力等方面的跨文化体验都包括了进来，形成一种跨文化艺术美学的整体观照和评论。这里的层面划分不是为了求全以及分隔，而只在于说明跨文化艺术美学的关注重心。

对我而言，跨文化艺术美学的关注重心集中表现在，尝试横跨于中国文化与西方文化这两种异质文化之间，探讨中西异质文化相互接触时中国艺术审美或艺术美学发生的变异状况。这样做，目的并非在于老想横跨于中西文化及艺术之间而享受横跨的潇洒与愉快，而不过是想通过这两种异质文化及艺术间的接触关系及其后续效果研究，发现中国艺术及艺术美学自身的独特品格。探寻中国艺术及艺术美学自身的独特品格，才是这里试探跨文化艺术美学的初衷之所在。

三、跨文化艺术美学的问题框架、工作环节及意义

探讨跨文化艺术美学，需要为它建立大致的学科问题框架。这将是一个繁重的工程。这里目前只能暂且梳理出下面三方面情况，权作跨文化艺术美学的学科问题框架的初步轮廓：

第一种情况是，异质文化之间的跨越始终未能真正实现而又不甘，处于一种跨而不越或跨而横的状况，不妨称为横跨或跨横。跨横是指一种尝试跨越而却横跨于两者之间而难以真正交融的跨文化艺术美学状况。尼采的生命美学及其悲剧精神观念虽然成功地影响过包括鲁迅在内的中国现代艺术家，但始终未能直接地衍生为任何一种主流思潮。[[8]](#footnote-8)有意思的是，后现代主义至迟在1985年就已进入中国了。美国文化批评家弗雷德里克·杰姆逊在当年到北大讲学一学期，其讲稿《后现代主义与文化理论》的中译本于次年在中国出版，但并没有立即挑动其时对外来影响高度敏感的中国人的学术热情。直到过去六、七年后，它才真正加入到中国学术界的后现代主义文化潮流中。这种被迫跨横或横跨六、七年时间的原因，恰恰值得探索。

第二种情况是，异质文化之间的跨越虽然成功了，但结果却是在经受别国文化的长期涵濡之后发生了明显的变异，这可以称为跨涵。跨涵是指一种跨越异质文化界限后发生涵濡从而变异的情形。佛教进入中国后在中土的长期涵濡中变异出禅宗，就是一个典型的例子。中国现代知识分子如梁启超、王国维、鲁迅、陈独秀、胡适等以各自的“拿来主义”姿态从西方吸取思想资源，所秉承的心理范式必然还是跨涵——相信跨越异质文化的界限而从西方文化中吸纳的东西，能终究涵濡于中国本土现实之中。即便是清末民初救亡图存志士一度掀起的“洋装新戏”风潮，也可以视为这种跨涵现象的一个实例：“欧亚交通，几五十年，而国人犹茫昧于外情。吾侪崇拜共和，欢迎改革，往往倾心于卢梭、孟德斯鸠、华盛顿、玛志尼之徒，欲使我同胞效之，而彼方以吾为邹衍谈天，张骞凿空，又安能有济？今当捉碧眼紫髯儿，被以优孟衣冠，而谱其历史，则法兰西之革命，美利坚之独立，意大利、希腊恢复之光荣，印度、波兰灭亡之惨酷，尽印于国民之脑膜，必有欢然兴者。此皆戏剧改良所有事，而为此《二十世纪大舞台》发起之精神。”[[9]](#footnote-9)巧借中国本土戏曲的美学样式去推演西方式社会革命精神，以便唤醒沉睡的中国普通民众，已然成为一种跨文化交融的艺术选择。来自欧洲的“典型”论美学观念，经过苏联艺术美学的中介而传入中国，很快发生了深远的影响力，直到一度成为中国现代美学的一个核心范畴。跨涵可以说是跨文化艺术美学中的较为经常的问题域。

第三种情况是指介乎上述两者之间的一种中间的情形，这就是当一种文化遭遇别的异质文化的直接阻拒后，很可能不会轻易撤退，而是随即转移或流散到开阔的中间地带，徘徊而久久不愿离去，直到伺机东山再起而实现进入，或是最终变通地实现进入。这可以称为跨移，是指跨越异质文化界限而在遭遇阻拒后转移到别地或他时而最终进入的情形。后现代主义在跨横六、七年后的90年代中国终于找到了合适的土壤，于是得以落地开花（当然未必真的结出了硕果）。“艺术学”概念在20世纪20、30年代被宗白华和滕固等先后引进中国后，虽小有影响，但确实并没有立即产生广泛的影响力，而是在被跨横长达半个多世纪后的20世纪80年代到90年代，才逐渐地真正产生了重大影响力，直到先后成长为一级学科艺术学和独立学科门类艺术学。尼采在中国虽然没有成为显学，但却可能转而以一种隐学的方式存在。朱光潜的《谈美》《文艺心理学》《诗论》等在现代中国产生过很大影响的核心论著里，虽然没有见出尼采思想的明显主导，但假如从其《悲剧心理学》的视角去观察它们，却又能隐隐约约地辨析出尼采思想的或暗或明的影响踪影。这种跨移情形对跨文化艺术美学来说，就更是需要开拓的领域。

当然，严格说来，跨横与跨移这两种情形之间其实很难真正分离开来，因为开头的跨横与后来的跨移之间是存在紧密的联系的。这里提出来主要是便于更清晰地见出跨移这类情形的研究的必要性。

跨文化艺术美学在工作环节上需要处理多方面的问题：一是语言的跨文化译介。不同文化下的艺术品的创造和鉴赏，总与不同文化所运用的语言以及这种语言背后的更深厚的神话、宗教及其他文化背景相关。对异质文化的艺术品所运用的语言加以翻译和相关文化背景的介绍，是跨文化艺术美学的最基本的不可或缺的方面。二是艺术文献的跨文化整理。这是与语言的跨文化译介同等重要的方面，要求对艺术品及相关文献进行考古发掘、搜集、整理、收藏、保护等若干工作，确保艺术文献的真实性、可靠性及可流传性。三是艺术创作的跨文化互动。当携带两种异质文化的差异而进行艺术创作的交流时，就必然会遭遇艺术创作的跨文化互动难题：到底该用哪种文化背景下的艺术美学观念去解释处于跨文化交流场中的艺术创作行为？例如，20世纪30年代中国画家蒋彝在伦敦掀起“中国之眼”旋风时，英国批评家里德对他的阐释与他的自我阐释之间，就形成有趣的跨文化艺术创作互动案例。而多年后贡布里希在《艺术与错觉》中对蒋彝的独到阐释，又给这个案例增添了新的阐释的可能性。四是艺术品的跨文化鉴赏及阐释。面对来自异质文化的艺术品，不同的文化会有自身的独特鉴赏及进一步阐释。例如前述歌德对中国文学作品及中国文化的阐释和理解。五是艺术观念或艺术思想的跨文化交融。这是更深广而又难以把握的跨文化艺术美学层面。李泽厚的《美的历程》是这方面的一个范例：挪用英国批评家克莱夫·贝尔的“有意味的形式”概念以及独创的“积淀”说去分析中国原始艺术，梳理出从古到今中国艺术史的发展、演变及交融线索。六是艺术史的跨文化汇通。这种跨文化艺术美学意在从异质文化背景下艺术史之间的交汇去认识人类艺术史之间的沟通与阻拒问题。我暂时想到的有这些，当然这难免挂一漏万。

当前开展跨文化艺术美学研究，其重要的意义不在于寻求异质文化及艺术之间的相互沟通及相互认同的可能性，而是在承认它们的差异性的前提下尝试探讨其差异中的平等对话以及差异中的和谐的可能性，也就是中国古人所谓“和而不同”的问题。假如说，过去的比较文学、比较诗学、比较美学或比较艺术学等比较学系列更多地依托于异质民族文化的认同性假设基础上，那么，如今的跨文化学系列则寻觅到一种新的辨异性假设：异质民族文化之间差异在所难免，故差异中平等对话更为紧要。这在全球文化多元化越来越受到重视的当前，应当是从事艺术美学研究时的必要的学术选择之一。

（原载《南国学术》2017年第3期）

1. 本文系应董晓萍教授和金丝燕教授在北京师范大学联合主持的“跨文化学研究丛书”项目之约而撰写，特此说明并向两位主持人致谢。 [↑](#footnote-ref-1)
2. [美]亨利·雷马克：《比较文学的定义和功用》，张隆溪选编《比较文学译文集》，北京：北京：北京大学出版社，1982年，第1-2页。 [↑](#footnote-ref-2)
3. 王柯平教授的《跨文化美学》（中华书局2002年版）一书，业已率先从美学分支领域提出“走向跨文化美学”的主张，可参看和比较。 [↑](#footnote-ref-3)
4. [德]卡西尔：《人论》，甘阳译，上海：上海译文出版社，2004年，第68页。 [↑](#footnote-ref-4)
5. [德]爱克曼辑《歌德谈话录》，朱光潜译，北京：北京：人民文学出版社，1978年，第112页。 [↑](#footnote-ref-5)
6. [德]爱克曼辑《歌德谈话录》，朱光潜译，北京：人民文学出版社，1978年，第113页。 [↑](#footnote-ref-6)
7. 转引自梅绍武：《美、雅致、崇高——美国剧评家对京剧艺术的评论》，《我的父亲梅兰芳》，天津：百花文艺出版社，1984年，第60页。 [↑](#footnote-ref-7)
8. 参见郜元宝《尼采在中国》，上海三联书店，2001年。 [↑](#footnote-ref-8)
9. 柳亚子（亚庐）：《<二十世纪大舞台>发刊辞》，阿英编《晚清文学丛钞·小说戏曲研究卷》，中华书局，1960年，第176-177页。 [↑](#footnote-ref-9)