



学科导航4.0暨统一检索解决方案研讨会

高建平：论文学艺术评价的文化性与国际性

<http://www.fristlight.cn> 2007-08-27

[作者] 高建平

[单位]

[摘要] 从近几年到近几十年间，中国人，从学术界到新闻界，直到一般民众，对一些国际性的文学、电影、美术、音乐等奖项都倾注了很大的热情。这种情感也许与拿奥运金牌和申办奥运属于同一性质。如果说有什么经济全球化带来的文化全球化意识的话，这也许是。外国人也很高兴，因为一个过去的“中央帝国”毕竟对他们搞出来的东西在意了。中国的文学艺术事业出现了前所未有的被世界承认的需要，这种世界的承认反过来又在推动国内的承认。

[关键词] 文学艺术;评价;文化性;国际性;美学;中国社会科学院文学研究所

从近几年到近几十年间，中国人，从学术界到新闻界，直到一般民众，对一些国际性的文学、电影、美术、音乐等奖项都倾注了很大的热情。这种情感也许与拿奥运金牌和申办奥运属于同一性质。如果说有什么经济全球化带来的文化全球化意识的话，这也许是。外国人也很高兴，因为一个过去的“中央帝国”毕竟对他们搞出来的东西在意了。中国的文学艺术事业出现了前所未有的被世界承认的需要，这种世界的承认反过来又在推动国内的承认。于是，“只有中国的才是世界的”这个口号失去了诱惑力。你的东西固然是中国的，但只是一心追求它的中国性，而不想“世界”那一面的情况，那只能孤芳自赏。这时，就会另有一些人感到，这是抱残守缺加守株待兔。新的流行口号是，“只有世界的才是中国的”。挟洋人以自重。外国人都承认了，中国人也就只好承认。体育运动中就是如此，拿一个世界冠军，胜于十个国内冠军。文化上似乎也应如此。这个口号的倡导者们摸准这一点，开创着一个又一个打出去再打进来的事业。这么做，有人赞成，有人反对。对于我们这里的讨论来说，赞成与反对本身并不重要。重要的是，澄清这种态度背后的理论意味。作为这个工作的第一步，我想问这样一些问题：一个为不同文化所共同认可的最高文学或艺术成就是否可能？如果可能的话，它的根据是什么？有没有普遍的文学与艺术标准？或者说，有没有绝对美与绝对艺术存在？一、对审美与艺术标准探讨的历史与现状对文学艺术的世界性评价涉及到一些基本的美学问题。它包括纵向的美的标准的时间性与横向的美的标准的空间性。在很长的一段时间，在中国，美学的讨论都是围绕着时间性而展开的。围绕着美的标准的时间性，形成的是一种关于美的标准的历史变迁的思考。它首先表现为马克思主义对浪漫主义式对绝对美的概念的批判，后来则表现为对马克思主义的两种不同的解读。为了论述的简便起见，我想以一个例子为焦点来概述这场延续了相当长的时间的争论。俄国作家屠格涅夫有一句名言：“弥罗岛的维纳斯大概比罗马法或者89年的原则更不容怀疑。”[1]普列汉诺夫在回应这句话时，说出下点意思：（1）“非洲的霍屯督族人不但完全不知道1789年原则，而且对弥罗岛的维纳斯也是一无所知。如果他看见了弥罗岛的维纳斯，他一定会对她有所‘怀疑’。”（2）“基督教的……圣像崇拜者对弥罗岛的或其他所有的维纳斯都表示极大的‘怀疑’，他们把所有的维纳斯都叫做女妖，只要有可能就到处加以消灭。”（3）“欧洲人愈是具备宣布1789年的原则的条件，弥罗岛的维纳斯在新欧洲就变得愈是‘不容怀疑’了。”（4）“绝对艺术”“在任何时候和任何地方都不曾有。”[2]从这个例子，我们看到了两种相互对立的观点：一是浪漫主义式的绝对美与绝对艺术的观点，一是认为美是由社会所决定的观点。这个争论当然远不是从屠格涅夫和普列汉诺夫开始，也远不是到他们那儿为止。在他们之前，欧洲浪漫主义的“纯粹艺术”观与艺术社会学派的争论就显示出了这种差别。[3]在20世纪中后期的苏联和中国，美学界不约而同地形成两种看法：一种看法是，存在着永恒的、客观的美，从无机自然、植物、动物，再到人，这个进化的阶梯中每一步都有美，都显示出美的发展。[4]对于这种美，人只能去发现它。一物过去不被认为是美的，而现在却被认为是美的，并不说明美是由社会所决定的，而只是说明，社会为人们（一种客观存在的）美的认识提供条件。于是，霍屯督人不能认识维纳斯的美，是由于他们缺乏审美能力；圣像崇拜者们宣布维纳斯为女妖，是由于偏见遮住了他们眼睛。对此相对立的是另一种看法是，即认为并不存在着永恒的美，也不存在着“绝对艺术”。每一个时代，每一个社会，都会有自己的美的典范和艺术理想。于是，对于霍屯督人和欧洲中世纪的圣像崇拜者来说，弥罗岛的维纳斯并不美。[5]这种观点的依据是历史进化论。在不同的时代，由于人的社会实践，特别是生产方式的不同，人的意识，包括对美的意识也就不同。美是由人的这种社会实践所决定的。由于人的社会实践具有客观性，因此，美也具有客观性。但是，这种客观性不是永恒性，美随着人类社会的发展而发展。[6]从80年代后期到90年代，中国学术界对这一美学上的争论持放弃的态度。在这一时期，有关美学与艺术的研究在其它方面有了很大的拓展，然而，很少有人再回到这样一个在一般人看来太具有形而上学意味的争论之中。然而，一些基本的理论问题是绕不过去的。没有了理论，我们就只能满足于感性的批评和更具现实意味的政治意识形态批评，并将之冒充为理论。让我们回到霍屯督人、希腊人、中世纪人和文艺复兴后的西方人这一区分上来。这个例子在人类学研究中可以形成两种解读：一种解读大致说来，可以说是属于19世纪的解读，另一种则是20世纪的解读。按照19世纪，或者

虽活到了20世纪，但在19世纪形成其基本的思想方式一些著名的人类学家（Lewis Henry Morgan, 1818-1881）、泰勒

（Sir Edward Brunett Tylor, 1832-1917）、弗雷泽（Sir James George Frazer, 1854-1941）、涂尔干（Émile Durkheim, 1858-1917）等人的观点，人类的历史社会组织 and 思维形态必然经历一系列的进化阶段。例如，摩尔根就按照人类的生活资料的获得方式与人的社会组织形态等标准，将人类的历史分为蒙昧、野蛮到文明这三个时期。在摩尔根的笔下，现代原始民族的资料，考古学家所发掘上古文化遗存，与有文字记录的历史学资料都用来填补一个构造出来的人类总体历史框架中的各个空白点。于是，现代的易洛魁人代表了人类在古希腊以前的一个阶段，前者是氏族社会，后者则经历了氏族社会解体，人类进入到文明时代的过程。[7]再如，弗雷泽持人类思想方式的进化主义观，认为人类经历了一个从巫术经宗教再到科学的思维进化过程。[8]这些人类学家们受到斯宾塞的进化论影响，具有一种普遍主义的世界观，认为全世界的人类都会经历大致相似的进化过程，在进化的不同阶段，出现大致相似的思想文化特征。[9]我们所熟悉的一些关于人的审美趣味的社会解读背后，都存在着这种大的理论框架。按照这种框架，国家的、民族的、文化的差异本身并不重要，所有这些空间的差异，都可以被解读成时间差异。一些部落艺术，例如澳大利亚、新西兰或太平洋上的一些岛屿上原住民的艺术成了在理论上具有普遍性的艺术起源的证据。在研究者的心目中，最重要的是旧石器、新石器、青铜或铁器时代这种按照工具区分的时间上顺序关系，而不是种族、民族、文化间的差异。不仅对待所谓的原始民族是如此，对待文明社会也是如此。当人们说美是由社会所决定的时候，我们就读到了许多所谓奴隶社会、封建社会、资产阶级、无产阶级的美。我们曾经非常重视所谓美的阶级性，这种观点的产生，除了当时特定的政治意识形态原因之外，更为深层的原因是这种普遍性的意识。全世界的无产者具有共同的美，而全世界的资产者具有共同的美。这种阶级论的理论框架，是从进化论发展而来。它们同属于普遍主义的理论体系。在这种理论体系中，文化间的差异被忽略不计了。一种本质上属于20世纪的人类学，则对这种普遍主义的进化论观点构成了挑战。这种挑战本来是从方法上开始的。在19世纪，人类学的研究主要还依赖于第二手的，来自旅行家和传教士的笔记资料，因而被人们称之为“摇椅上的民族学”。20世纪初年，出现了一场所谓的“人类学的革命”[10]。马林诺夫斯基（Bronislaw Malinowski, 1884-1942）就是这方面的代表性人物。这时的人类学具有强烈的对田野工作的爱好，认为只有通过田野工作所获得的第一手资料，才是通向可靠结论的惟一途径。这种原本是在科学主义的精神指导下进行的方法上的变化，却导致了人类学观点和这个学科性质的根本变化。人类学不再用来填补一个巨大的、具有普遍性的理论框架中的缺环，而成了具有描述性，力求避免先入为主的框架的民族志（ethnography）。马林诺夫斯基认为，一个文化特征是由物质与精神两方面的因素，用他的话来说，就是“器物”的与“习惯”的因素。“器物和习惯形成了文化的两大方面——物质的和精神的。器物和习惯是不能缺一，它们是互相形成及相互决定的。”[11]文化以及它所包含的社会组织和社会制度构成了一个整体，当我们确定一件艺术作品的价值时，应该从这件艺术品在它所属的文化之中所具有的功能来衡量。“艺术作品总是变为一种制度的一部，我们只好把它置于制度的布局中去研究，才能明了它的整个功能与发展。……只有把某种艺术品放在它所存在的制度布局中，只有分析它的功能，亦即分析它的技术，经济，巫术，以及科学的关系，我们才能给这个艺术品一个正确的文化的定义。”[12]实际上，并不存在着一种普遍的，与社会的物质生产发展水平相对应的艺术与文化产品。那种文化归根结底是由物质生产的发展状况决定的思想，不能解决为什么此文化具有这些而不是另一些特征的具体问题。根据形式逻辑的一些基本规则，研究的对象越是具体，所要考虑的因素就越多。当研究者从“归根结底”式的哲学思考层面向具体文化的描述层面转化时，更多的因素就必定要被容纳进来。按照马林诺夫斯基的观点，不同的文化具有不同的精神“习惯”，这种“习惯”与“器物”相互作用构成文化的特征。[13]人类学上的这种转向的另一个后果是文化相对主义的出现。露丝·本尼迪克特（Ruth Benedict, 1887-1948）曾指出，“对人类学家来说，我们的风俗和新几内亚某一部落的风俗是用以处理某一共同问题的两种可能的社会方案，而且，只要他还是一位人类学家，他就必须要避免偏袒一方。”[14]博厄斯（Franz Boas, 1858-1942）则指出，“我们可以说在社会科学的绝对标准的实际应用是没有的。……例如：非洲中部的黑人，澳洲人，伊斯奇摩人，和中国人……的社会理想均与欧美人不同，他们对人类行为所给予的价值实无可以比较的，一个认为好的而别个则认为不好的。……因此，一般社会方式的科学研究，依据我们自己文化的调查者，应从一切价值中解放其自己才对。”[15]文化相对主义的产生，基于这样一些原因：第一，人类学家作为人的状况的描述者，努力持一种价值中立的立场，以便得出一种科学的结论。这是与当时的社会科学致力于借鉴自然科学的方法，用一种客观的态度对待所研究的对象联系在一起的。当时的人类学与西方宗主国研究殖民地有着密切的关系。坚持这样一种文化相对主义的立场，有助于克服当时根深蒂固的宗主国对殖民地人民偏见，克服种族中心主义，从而提高研究的质量。第二，这也是研究进入到所研究对象内部层次的需要。对于这些研究者来说，文化的各种要素构成了一个整体，其中的某一个或者某一组要素的意义，不能从这些要素的普遍的，或者说是对于研究者来说所具有的意义，而是从它在该文化中的功能来考察。我们从这里再次回到普列汉诺夫的例子。霍屯督人与希腊人的美有没有高下之分？普列汉诺夫没有提供明确的回答，但通过对普列汉诺夫基本思想体系的考察，我们可以看到，他持这样的一种观点：一方面，霍屯督人与希腊人具有不同的美，并且各自有着充分的理由坚持自己的审美观点；但另一方面，由于不同民族的境况“归根到底受它的生产力和它的生产关系制约”，因此它们又从生产力与生产关系的发展水平的角度具有高下之分。[16]这个结论可能会被简化成这样一句话：每个时代都有自己的美和艺术，时代进步了，美和艺术也进步。这一似乎合情合理的观点之中，却可能隐藏一种将世界时间化的危险。现存世界上的各个不同的民族的文化产品被转化为一个历史表上的不同时间段，并进而依据这一在时间表上的位置来决定其价值。文化相对主义的魅力正是在这里见出的。它本来是发达国家的人类学家与社会学家们的一种在研究中形成的工具性观念，这时却成了不发达国家捍卫自己的文化独特性的理论武器。

二、普遍主义的现实诱惑 历史起源及其困境 20世纪的文学与艺术在世界范围的比较和评价活动常常以一种普遍主义的面貌出现，似乎在它们的背后，具有一种放之四海而皆准的标准。然而，我们从什么地方，以什么为依据来建立这种标准？我们在前面讨论过审美的进步主义观点与相对主义观点，这两种观点在这里都具有适用上的困难。依照进步主义的观点，审美的标准被归结为社会状况，从而最终归结为人在社会中的经济关系。然而，经济上占据着强势的国家和民族并不一定代表着最高的审美标准，而用政治上的强势取代审美标准，或者用政治意识形态置换审美标准，则必然会遭到普遍的抵制。另一方面，相对主义的观点取消一切世界范围内的比较和评价活动的可能性。当各个不同的个人、人群、民族、文化都自美其美时，世界范围的评价活动就是不可能的。将文学与艺术创作在世界范围内进行比较和评价，也许可以与世界性的体育比赛来比拟。也许，这种比较、评价和评奖活动的发展，正是与这种世界性的体育赛事的刺激有一定的关系。奥林匹克运动会要决出金牌，必须依据普遍的标准。这种标准有不同的情况。有些是由尺子、秒表决定的，有些是由评委评分，裁判吹哨决定的。不管具体的决定方式如何，，有着一个客观尺度。比赛的结果由规定条件下人的能力发挥的情况决定。这些比赛甚至有着一个被称为世界纪录或各个级别的纪录一类的东西，使一位运动员在此时此地的比赛中所达到的成绩与其它时间、其它地点中自己或他人的比赛成绩具有可比性。体育中有一个口号：公平竞争（fair play）。将来自不同文化与社会的人放到一个标准之下来评判，这是奥林匹克运动的理想。但是，奥林匹克运动的可比性是通过运动形式本身做出规定而形成的。体育运动中有所谓的奥运会项目和非奥运会项目。比起世界各地存在的各种民族、民间的体育运动项目来说，奥运会项目只是非常少的一部分。一个非奥运会项目要想变成奥运会项目，就要依照奥运会的方式进行改造，制定一整套的规则，从而使公平竞争成为可能。无法公平竞争，从而成为可授予奖牌的项目，就无法成为奥运会的正式项目。这种公平主要是在一种同质（同一项目）内的量（“更快、更高、更强”）的竞争中体现出来的。这种公平的背后，具有一个理论预设：存在着一种共同的人性。我们都是人，因此可以假定，我们的先天构造是一样的，我们可以在一个场地上，按照同一种客观尺度进行公平竞争。让龟与兔在一道赛跑不公平，因为它们的先天构造不一样。人与人也不一样，于是，为了实现公平，需要做到将男子与女子分开，正常人与残疾人分开，等等。在做出了一些区分后，就假定在已区分的类别之中，所有的人，不分其种族与文化，更不论个人的先天条件，都应该是一样的，应该放在同一个标准下来衡量他们的能力。体育背后有着人种因素，也有文化因素，但这些不能成为衡量的标准。在普遍人性的前提下，这些因素从尺度的基础变成了被衡量的对象。要想证明人种和文化的优越吗？到奥林匹克这个被认定的公平场所来证明你自己吧。恰恰是由于这一点，才使奥林匹克运动不仅具有健身强体，而且具有各国家间进行竞争的含义：不是在战场上，而是在这里证明你的力量吧！从这个意义上理解，奥林匹克运动甚至被理解为促进了世界和平。文学艺术的评价与评奖活动，是不是也可以这种共同的人性为理论预设？中国古代就有人提出，“口之于味也，有同嗜焉；耳之于声也，有同听焉；目之于色也，有同美焉。”[17]康德也将美的普遍性建立在共同人性之上，然而，他就已经认识到问题的复杂性，而不像古人那样理直气壮了。康德所讲的是“主观的普遍性”，即不管事实上是否具有普遍性，主观上要求普遍性。[18]今天的国际美学界，艺术与运动的关系已经被维希（Wolfgang Iser）这位具有挑战性的所谓后现代美学家提了出来。[19]他说，“运动是一种艺术”。我曾经对他说，这不对。但我认为，将运动或游戏与艺术作比较，会有助于我们对艺术特性的认识。[20]到目前为止，理论界还很少有少将艺术与体育运动作比较，但在实践中，体育运动式的比较是无所不在的，只是人们将这种比较推进到一定程度后，就自觉地或是不自觉地停止了。这种比较就是以普遍主义文学观为理论预设的，同质之中的量的比较。量的比较的第一种可能性是词汇量。对于一门外语的学习者，我们通常都以所掌握的词汇量来衡量该学习者对这门语言的熟练程度。每一位作家都有自己的词汇范围，同样的标准也被一些评论家与文学史家用于对作家掌握语言的能力的评论上。例如，人们常常评价说莎士比亚的词汇量大，能将社会上不同阶层的语言都包括到作品中去，并且能够熟练地而巧妙地运用。与此相反，词汇贫乏则是一位作家低能的标志。第二种可能性是一位作家怎样纯熟地运用各种创作技巧，对于诗人来说是全面地用各种韵律、音步和格式写诗；而对于小说家来说是全面掌握各种叙事方法和手段，并使作品的内容与形式形成有机结合。第三种标准是，人物众多，生动有个性，不雷同。读文学史，我们常见到对巴尔扎克与狄更斯人物刻划才能的称赞，我们甚至见到有人判定《红楼梦》优于另外某个作品，例如《水浒传》，理由是前者人物个性众多、丰富、完整而又有发展，而不像后者个性平面而单一化。第四种标准是，一位作家怎样将一个时代的宏大画卷史诗般地描述出来，在他的作品中，融合进了社会、历史、经济、政治、人的心理等各方面的知识，使之成为一个时代的百科全书，同时，这种描述又是生动的，相互间具有有机联系的。于是，托尔斯泰成为一面镜子，而欧洲的每一位最出色的现实主义作家都是一面镜子。这些标准的设定，都有使比较成为可能，但同时我们又可以看到，这些标准都具有局限性。这些标准，当它们不是仅仅对某一个作家的称赞，而且也是这位作家与其他作家进行比较时，具有一种对个人才能衡量的特点。它们可能成为一些文学评论的说辞，成为我们对这些作品赞扬的理由。它们也确实体现了一些文学作品的价值。但是，它们似乎都不足以成为普遍标准。所使用的词越多就越好吗？使用的手法越多就越好吗？人物越多越丰满就越好吗？成为镜子就好吗？文学史家与文学评论家们很容易就能找到反证。在文学中，存在着种种客观的尺度，但是，文学评价似乎既依据这些尺度，又不完全是。在一些表面的尺度之后，总是有着某种更高的尺度或标准在起着作用。除了这种量化的考察以外，我们是否还有一些并不脱离文化传统但又被假定具有普遍性的衡量尺度？当然，这种尺度是有的。诺贝尔文学奖就定过这样一个尺度：“富有理想倾向”，这是一个具有德国古典美学色彩和道德主义色彩的标准。然而，实际上，这一尺度很难坚持下去。在20世纪初一些年里，评委们坚持这一尺度，结果却起了相反的效果，评出一些思想上保守，艺术上平庸的作家。后来，这种理想被自由地解释，一战后被解释为人道主义倾向，二战后，评选的标准实际上换成了文学性和

文学上的创新精神，尽管负责评选工作的人仍小心地避免与诺贝尔遗嘱直接对抗。[21]任何评奖都会有自己的标准，但这些标准并不像奥林匹克运动那样对文化因素忽略不计。只要文化因素成为标准，评价相对性就是不可避免的，原因在于，这时的相互比较已经不再是同质中的量的比较，而是不同质的对象之间的相互比较了。体育中也有从欧文斯奖到中国的十佳或二十佳运动员评选，那属于不同质之间的比较，这时，就有某些运动项目比其他项目更为人们所看重的情况。只是在体育中，这一类的评选既没有奥林匹克式的比赛重要，也以奥林匹克式的比赛为基础，是一种对比赛结果的跨越具体项目的承认。文学与艺术在世界范围的评价和评奖活动，常常是某一个国家或某几个国家中的评价活动的延伸和发展。在一个社区以至一个国家之内的评奖活动开展的动力，本来并非评出一种在审美意义上，或其它一般意义上的最好的作品，而是一种对文学与艺术生产活动从外部来进行影响的方式。文学艺术创作既是一种精神创造活动，也是艺术家们用自己的劳动产品来换取生活资料的活动。文学与艺术家总要生活，而在不同的时代和不同的社会中，他们的取得生活资料的方式不同。在传统社会中，作家艺术家寄食于宫廷、贵族、官僚和商人门下。到了近代社会，支配职业的作家艺术家的是双重的力量，一种力量是市场，另一种力量是作家艺术家对艺术的理解和热爱。评价与奖励行为所要刺激和推动的，正是后一种力量，它对市场起平衡作用。[22]对没有遵循正确的途径取得成功，从而成了市场的奴隶的作家艺术家进行批判，奖励向市场挑战的文学艺术家（如文学奖励一些被认定具有艺术价值但一开始并不畅销的作品），通过这种奖励行为影响市场（如一些电影奖本身即可为电影创造票房价值），所有这些评价与奖励活动，都是以文学艺术的现实存在状况为前提的一种对它们的影响方式。它们具有通过举着金牌往人们脖子上套而对人施加影响的特点。这个金牌与奥运金牌具有不同的性质，距离以一种对文化因素忽略不计的普遍人性标准要遥远得多。我们曾经讨论过审美标准在不同的时间与不同空间上的差异。这种讨论方法容易产生一个错觉，即认为古代社会或现代原始民族之中也存在着一些或多或少的统一的审美标准，只是它们的标准与我们不同而已。美学史上的事实告诉我们，一种统一的关于艺术的概念，一种普遍的美的概念，以至一个以美与艺术的一般特性为对象的学科，都是近代社会的产物。今天，许多研究现代性的学者都重视民族国家的产生一类的话题，其实，与此相对应的另一个话题对于文学与艺术的研究来说更为重要：与民族国家的各自独立相反的跨越国界，跨越民族和文化的美与艺术概念的形成。这种概念构造出一种文学艺术的共性，使文学艺术在世界范围内的比较成为可能。现代社会与古代社会一个重要区别就在于，在古代社会中，文学艺术是为着较为单一的对象和目的而制作出来的，受着当时当地的情境性制约。当时人们没有产生要将这个或那个作品从这些情境中抽取出来，形成一个一般性概念的需要和动机。将不同的作品放到一道进行比较，这是一种后起的现象。这种现象的出现，需要对作品进行抽象。也就是说，将文学作品从具体情境制约下出现的语言性和文字性活动抽象出来，按照一种被称为文学性的标准来寻找其共性。这是文学走向自觉的一个推动力。这与艺术作品从实用性中抽象出来，被当作一个单独的类来对待是一致的。这是一个世界历史向现代的大转型。在社会向现代转型的过程中，市场经济日益活跃，形成一种用马克思的话说就是艺术生产“作为艺术生产出现”[23]的情况。市场本身，正如马克思在讨论经济活动时所指出的，将一些过去不可比较的东西放在一道比较了。不同物品的使用价值是不可比较的，但是，它们作为商品，又有着交换的需要。于是，在千差万别的物品的使用价值中，它们作为商品所包含的抽象劳动的量，构成了它们的交换价值。这种可比较性由于欧洲资本主义的历史展开而获得其内在的规定性，并为人们所认识。马克思曾举过“劳动”这个简单的范畴为例，说明重农主义只承认农业劳动，而资本主义生产最为发展的地方，人们才形成抽象劳动范畴。因此，抽象劳动范畴的“是历史关系的产物，而且只有对于这些关系并在这些关系之内才具有充分的意义”。[24]这种经济方面的思想，当然可以成为理解文学艺术间相互可比较性形成的基础。千差万别的劳动产品本来也是不可相互比较的，只是由于资本主义生产和流通方式的发展，它们才变得可以相互比较，从而形成一般性的价值观念。然而，从另一方面看，文学艺术的生产，具有与一般商品生产不同的特点，一般商品生产与流通的经济规律并不能成为文学艺术评价的标准。这种评价的普遍性要以资本主义的经济和社会发展为前提，但并不能直接从价值规律来寻求解释。一方面，文学艺术的生产与相互比较固然遵从某种经济活动的规律，但另一方面，文学艺术相互比较还为另外一些非价值的，并且与价值相对立的因素而推动。这就是人们由于艺术生产的意识形态性质而对这种产品生产的有意识地操纵和调节。文学艺术的批评、评价、评奖等等的活动，就是在这个层次上展开的。这些活动不完全等同于商业性活动，如果那样的话，那只是广告的延长而已。广告不可做比较，而评价则是一种比较活动，原因在于，广告活动不是以评判者的身份出现，而评价以具有评判资格为前提。在韦勒克、沃伦的《文学理论》一书中，曾对文学作品的价值（value）与评价（evaluate）作出了区分。[25]这种价值，实际上大致相当于马克思所说的使用价值，即作品的效用。在历史上，文学的存在并不从评价开始的，而是从价值开始的。文学在一开始可以没有评价，但必须有价值。只有这种价值才能为文学艺术的生产提供动力。评价的出现表明一种文学和艺术的自觉。通过评价，一文学作品开始与其它文学作品进行比较，一时代的文学作品与其它时代的作品进行比较，一民族的作品与其它民族的作品进行比较，一文化圈的作品与其它文化圈的作品进行比较。这种比较对于文学艺术的理论工作来说，是一个挑战。我们究竟根据什么才能令人信服地断定，一件艺术品优于另一件艺术品？这类问题的出现，迫使人们制定出评价文学与艺术的标准。[26]这是文学艺术的批评活动与理论活动在一个相当长的时间里的推动力。理论具有天然地追求普遍性的冲动，但是，在普遍人性的立足点受到质疑之后，哪儿才是这种理论的新的立足点？三、世界文学命题与人类学的新思路我们在普遍主义的进化史观与相对主义的文化人类学之间，处于一种两难的境地。我们又发现，我们所有对美和艺术的概念，都是在人类社会朝向现代的大转型中的被构造出来的。人类曾经在没有艺术概念之时，创造出了大量的艺术作品，人类也曾经在没有美学概念之时，写出大批具有美学意味的文字。但是，自从18世纪，这些概念被创造出来以后，艺术与美学就具有了一种与过去完全不同的，对于普遍性的

追求。这种追求先在一个文化圈范围内表现出来，后来就向世界的每一个角落传播。怎样才能为这种普遍性寻找一种现实的，与奥林匹克式的普遍性不同的基础？这是我们所面临的问题。让我们从一个我们所熟悉的命题出发，这个命题是：世界文学。众所周知，19世纪前期，歌德在与爱克曼谈话中提到这个命题，而马克思恩格斯在《共产党宣言》中也提到这个命题。歌德关于世界文学的谈话，是由对中国传奇（朱光潜认为，可能指《风月好逑传》）阅读经验引起的。他否定了当时常见的那种对中国传奇，以及对一切来自中国和整个东方的文学的猎奇心理，表示他对中国文学的欣赏是由于作品中所表达的思想可以理解，可以产生共鸣，而不是由于它奇特、怪异。他特别指出，“中国人在思想、行为和情感方面几乎和我们一样，使我们很快就感到他们是我们的同类人”。由此，他得出结论，“诗是人类的共同财产”。他劝人们不要“学究气的昏头昏脑”，他自己就“喜欢环视四周的外国民族情况”。在说完这些话之后，他充满激情地下结论，“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。”[27]歌德想要做的事是，了解和欣赏外国的文学，特别是欧洲以外的，那些在那个时代人的感觉中还很遥远的地方的文学。他理解外国文学的原因，不是由于外国人与自己的不同之处，而正是由于外国人与自己相通之处。这说明，他的基础是普遍人性。当然，这个普遍的人性，与奥林匹克的普遍人性不同。他指的不是人的体力，而是“思想、行为和情感”。人是否有可能具有普遍的情感，从而形成对文学的普遍的标准？这里面有种种复杂的情况，歌德并没有意识到。马克思与恩格斯的《共产党宣言》是在谈到资产阶级在历史上的进步作用时谈论“世界的文学”的。他们从世界市场，以及生产和消费的世界性的论述转到精神生产上来，指出，“各民族的精神产品成了公共的财产。民族的片面性和局限性日益成为不可能，于是由许多种民族的和地方的文学形成了一种世界的文学。”[28]在马克思恩格斯笔下，这种“世界的文学”只不过是他们对资产阶级给世界历史所带来的结果所作的客观描述而已，他们并没有将之作为一种对未来社会的理想来描绘。学术界习惯的做法是，一谈到“世界文学”，就回到歌德和马克思那里去，说这是他们的伟大的预言。与这些做法不同，我更愿意分析这个预言在理论上的含义。歌德一方面谈“世界文学”，一方面又谈艺术的“模范”。他说，“我们不应该认为中国人或塞尔维亚人、卡尔德隆或尼伯龙根就可以作为模范。如果需要模范，我们就要经常回到古希腊人那里去找，他们的作品所描绘的总是美好的人。对其它一切文学我们都应只用历史眼光去看。碰到好的作品，只要它还有可取之处，就把它吸收过来。”[29]由此可见，他的“世界文学”只是以古代希腊文学为典范的世界文学。在一种文化之中成长起来，以一种文学为“模范”，从而形成基本的趣味、情感和教养，再以此来看待别国文学，从中发现其中与自己的趣味和情感的相通之处。这种做法意味着存在两个层次的因素，一是“模范”，一是“其他”。被当作“模范”的东西是根本，它总是美好的，它自身就是标准；而被当作“其他”的东西则需要“用历史眼光去看”，它们的美是相对的，需要以一个外在于它们的标准来对它们进行选择。歌德这里讲的“模范”是古希腊文学，他没有设想以其他文学为“模范”的可能性，因为那些对于他来说不是“模范”。然而，其他文学并非不能成为“模范”，而且实际上，许多民族的文学家和文学研究者，都或多或少有以自己的文学为典范，以外国的文学为“其他”的情况。这里，他们的所见所想，所创作的作品，所构建的理论，所形成的价值观，当然就会很不相同。是否存在以其他文学，例如以古代中国、印度、波斯等等为典范，“历史地”看待其他文学，从而构成另一种的世界文学的可能性？这一点歌德并没有提出，也许他认为根本就不可能。一些杰出的欧洲人以一种博大的胸襟来将世界上一切优秀的文学吸纳到他们的视野之中，以为这就是世界文学了。但是，不要忘了，这个世界上还可能有其他具有博大胸襟的人，以世界的另一个地方，另一种文化为立足点，将世界的文学吸纳到他们的视野之中。实际上，如果在歌德时代，对外国文学的阅读和研究，特别是非欧洲的文学的阅读研究是少见的情况话，那么，在今天，外国文学大概已经成了世界上所有国家的文学教育的基本组成部分和一般人的普遍文学教养的组成部分。这时，“世界文学”的理想是实现了，还是没有实现？回答只能以人们对这个词的定义而定。避开语词的定义带来的种种不确定情况，我们可以确定的是，至少在今天，从非西方国家的文学教育的情况可以得出一个结论，“世界文学”并不是一种单数的名词，而是一个复数的名词。从不同的角度出发，就会有不同的视野，就会形成不同的“世界文学”。这时，作家、作品还是那些，但进入视野，被认为重要的作品就不同，评价的标准也会很不一样。这就像同样的一片风景，从不同的角度看，就得到不同的印象一样。从这个意义上说，“世界文学”从文学上相互阅读，相互评说的意义上讲是实现了，而从文学在全世界范围内的一体化而言，则远没有实现，而且只要文化差异没有被抹平，只要作为文学载体的语言没有统一，就不可能实现。在全世界都用一种语言——“世界语”——之前，就没有一体化的“世界文学”。马克思与恩格斯关于“世界的文学”论述，也应该作出这样一种区分：资产阶级性质的由于世界市场开拓，由于殖民化过程而形成的由西方为主动，而其它地方为被动而形成的“世界的文学”，与由于非殖民化过程而形成的各文化以自身为主体而对周围文化以至世界文化和文学的了解、学习和借鉴是很不相同的。在《共产党宣言》中，马克思恩格斯对前者进行了描述，并且肯定它在历史上的进步意义，但决不等于说，他们要在将来实现这样的“世界的文学”。这种“世界的文学”与资产阶级对“野蛮人”的征服，与西方对东方的征服属于一类的情况。它使世界上的一切角落都卷入到文明的进程之中。这时，在这个过程中，殖民者带来“模范”，而那些“野蛮人”所提供的，只能是“其他”。让我们再次回到人类学的思路上来。19世纪的人类学致力于建立某种进化论的大框架，并将不同的民族文化安放在总的进化阶梯的不同台阶之上。20世纪前期的一些民族志作者们致力于民族文化的记录工作，并通过田野工作积累了大量的材料。他们具有一种科学主义的追求，要研究具体生活方式，构造一个又一个自成体系的地方整体。从政治立场上，他们努力将自己描绘成“受到全球西化，特别是殖民主义威胁的文化多样”的拯救者。[30]从这个意义上讲，如果说这些人具有反殖民主义立场的话，那也应将他们仅仅看成是西方思想内的后殖民主义者，这与超越西方中心的人类学立场具有根本的区别。民族志研究的弊端由一些被称为“倒置的民族志”或“逆向的民族志”的情况暴露出来。

民族志的作者假定所研究的民族文化是一种封闭的，自成体系的。然而，一种绝对纯粹的，没有受到任何外来影响的民族文化从来就没有存在过。一原始氏族的生活，本来就是一个不断与它所接触到的其他民族交往的历史，而这种情况随着“整个世界不断‘收缩’成一个相互依存的世界体系”而变得越来越明显。在人类学界流传着一些荒谬的传说。例如，当一位人类学家要给一个当地人拍照片时，这个人会说，你等一下，我去换一件民族服装来。这是说，这位当地人知道人类学家要什么，于是就按照人类学家的要求提供他所要的东西。类似的情况有美洲印第安人为了回答人类学家的问题而去读阿尔弗雷德·克鲁伯的作品，而非洲乡民读梅耶·福特兹的著作，而印度的托达族人在评述自己的文化时，向西方人重复英国广播公司的表述。[31]民族志越来越成了被研究者对研究者的“良好的”配合的结果，因而成了研究者自身文化观的折射。对于人类学家来说，这种结果当然是不幸的。被认定为纯粹的对象，其早就不再纯粹了。只有联系一文化具体的历史情况，该文化与周边文化的关系，受现代生活的影响情况等等，才能对一文化有更为准确的了解。马尔库斯和费彻尔在转述沃伦斯坦（Immanuel Wallerstein）的观点后指出，“任何一个历史或民族志研究计划，只有把自己放在较大的世界政治经济历史框架中，才能获得自身的意义。”[32]意识到这一点，避免研究中的封闭性，才是寻找正确答案的途径。在这种研究中，需要注意的是，研究对象是正在生活着，正在不断地寻找自己的新的生活方式的一个具有主动精神的群体。民族志研究者所发现的一些民族的传统和特征，只是文本而已。这些文本作为符号，具有被动的性质。它们起作用的方式，是这些民族和文化中的人对于这些传统和特征的运用。从这个意义上说，一个当地人见到人类学家后回去换衣服，对于他自己来说，本来没有什么荒谬之处，因为这种服装确实已经成了他自身民族的符号。这与他们跳民族舞，唱民族歌时穿民族服装，与他们出席正式的场合时用民族服装来表明他的身份性质上是一样的。从陈永贵到阿拉法特再到卡斯特罗，他们的服装本身并无荒谬之处，那是他们的符号。荒谬的是人类学家的误读，以为这表明一种封闭的，异于西方的特性。正如马尔库斯与费彻尔在叙述了雷蒙·威廉斯（Raymond Williams）的思想后指出的，“世界各地的大多数地方文化，都是文化的剥削、抵抗和兼容史的产物。”[33]一个人受现代生活影响不等于他已经与自身的传统绝缘。相反，一个人保持传统也不等于他与现代生活绝缘。民族的符号已经成为在世界语境中的符号，既从属于民族，也从属于世界。他以多种方式与传统联系。现代社会并不取消这种联系，相反，正是由于现代性的压迫，使他们更加感到寻找自我的身份的必要性。马克思恩格斯所描述的，体现出资产阶级在历史上的进步作用的“世界的文学”，会带来什么样的前景？在他们的著作中还没有表现出来。他们生活的时代，殖民的历史还没有结束，“民族的片面性和局限性”仍然存在。一百多年过去了。在资本带着强势的力量走向全球的今天，文学和艺术会怎么办？会建立什么样的“世界文学”？我们仍面临着两个选择，一是单数的“世界文学”，一是复数的“世界文学”。马克思恩格斯讲“国际主义”，讲国际工人阶级的平等的联合，这可以理解为由资本带来的统治与支配力量的反作用力。这是一个很好的词。国际文化间平等的对话，从不同的文化视野中形成的不同的，复数的“世界文学”观念之间的对话和互动，应成为我们寻找不同文化之间文学与艺术价值观沟通的正确途径。四、结语在这篇文章中，我力图说明：文学艺术的要文化性与国际性这两个方面考虑。文化性的意思是说，不存在永恒的、绝对的美和艺术标准，也不存在着被解读为历史发展阶段特性决定的美与艺术的社会性。文化的因素不是一个可以省略的东西。并且，这种文化的特性应从两个方面理解，一是文化不是封闭的，而是一个流动的过程，二是文化中的个人，不仅是文化的载体，也将文化作为符号来解读和加以利用。在国际性的术语之下，我想对“世界文学”的概念进行解读，说明不管歌德还是马克思恩格斯，都只说了单数的“世界文学”。但这个概念是可以作复数的解读的。资产阶级上升时期的“世界文学”概念，与今天后殖民时期的“世界文学”概念，应该有根本的区别。这一新的“世界文学”概念，是世界各民族、各文化立足于自己文化立场的对全球文学的各自解读与接受。注释： [1]出自屠格涅夫的中篇小说《够了。已故艺术家日记片断》（《屠格涅夫文集》12卷本第7卷，莫斯科：国家文学出版社1955年第47页）。转引自曹葆华译《普列汉诺夫美学论文集》，人民出版社1983年版1016页。 [2]以上四段引文均引自《普列汉诺夫美学论文集》838—840页。普列汉诺夫是在一篇他于1912年在列日和巴黎所作的学术报告中说这番话的。此文后来以《艺术与社会生活》的名字发表。 [3]这一描述请参见 Monroe C. Beardsley, *Aesthetics: From Classical Greece to the Present*. Alabama The University of Alabama Press, 1966. Chapter XI, “The Artist and Society” 其他一些西方美学史著作中也有相似的描述。 [4]参见格·尼·波斯彼洛夫著，刘宾雁译《论美和艺术》，上海译文出版社，1981年版。波斯彼洛夫的著作的“现实的审美属性”一章，论述了进化的不同阶梯上事物的美。从这种思想中可以看到黑格尔式理念的发展最后回到自身观点的影子。中国学者蔡仪先生则发展了恩格斯的典型概念，并将这个概念运用到自然和生物界，指出美在于典型，认为在事物进化的不同阶梯上，都存在着美。 [5]参见列·斯托洛维奇著，凌继尧与金亚娜译《现实中和艺术中的审美》（北京：三联书店1985年），和凌继尧译《审美价值的本质》（北京：中国社会科学出版社1984年）。前一本书讲美的客观性与社会性，后一本书则强调美是一种价值。在中国，李泽厚先生持一种他称之为“客观性”与“社会性”的统一观点。他的论述可见《美学论集》与《美学四讲》。在后一本书中，他对“社会性”略有修订，加强了对个体性的论述，但基本理论框架则未变。 [6]在这种观点的指导下，出现了一系列对美的历史的著作，其中影响最大的是李泽厚《美的历程》。这些著作，就一个文化之中的美的趣味变化进行描述，有着很强的说服力。 [7]请参见路易斯·亨利·摩尔根著，杨东莼、马雍、马巨译《古代社会》，北京：商务印书馆，1977年版。亦参见中国科学院历史研究所根据俄文译出的马克思《摩尔根〈古代社会〉一书摘要》，人民出版社1965年版。这本书由于马克思的阅读和摘录而无论在东方而西方都变得更加重要。这里需要强调的是，尽管马克思非常欣赏这本书，但并没有在这本书面前丧失批判的立场。 [8]参见根据《金枝》的简写本所翻译的中文本，中国民间文艺出版社，1987年版，特别是该书的第68和第69章，徐育新、汪培基、张泽石译。 [9]当然，达尔文的影响也是重要的。

但是，受达尔文思想影响更深的是一些被称为生理（physical，一译体质）人类学家的人。这里主要讲的是文化人类学，讨论的重点是人的文化而不是人的生理特征对人类的行为模式的影响。 [10] I. C. Jarvie, *Revolution in Anthropology*. New York: Humanities Press, 1964. [11] 马林诺夫斯基著，费孝通等译《文化论》，北京：中国民间文艺出版社1987年版，第6页。 [12] 同上，第89页。 [13] 这是一个涉及历史唯物论的重大理论问题。我在这里愿意提醒读者注意恩格斯于1890年致约·布洛赫的信。在这封信中，恩格斯指出，那种将经济因素说成是“唯一决定性的因素”的说法，是对马克思主义的歪曲。经济运动作为一个相对变动着的因素，归根结底推动着在其中包含着多种相互矛盾的因素的既有状况的变化。请参见《马克思恩格斯选集》（北京：人民出版社1972年版）第4卷第477—479页。 [14] 露丝·本尼迪克《文化模式》，何锡章、黄欢译，北京：华夏出版社，1987年，第1页。 [15] 引自弗兰茨·波亚士著，杨成志译述《人类学与现代生活》，北京：商务印书馆1984年据1945年版重印，第148—149页。 [16] 普列汉诺夫的这一观点可以参见《论艺术——没有地址的信》，曹葆华译，北京：三联书店，1973年版。这里所引的这段话引自该书第47页。 [17] 《孟子·告子章句上》。 [18] 康德《判断力批判》上卷，宗白华译（北京：商务印书馆1964年）第48—54页。 [19] 维希在定义运动与艺术时这样表述：“运动是一种艺术。艺术（在其通常的意义上）是另一种。”参见Wolfgang Welsch: “Sport – Viewed Aesthetically, and Even as Art?”（运动——从美学的观点，甚至作为艺术来看待？）*Filozofski Vestnik*, 2/1999. Ljubljana 1998。这句引文引自该杂志的第236页。 [20] 有关我对维希这篇文章的反应，请参见《畅饮知识的甘泉——第十四届世界美学大会》一文，收入拙著《走出唐人街》（北京：中国文联出版社，2000年）第214—216页。在文中，我提到，冠军不属于踢得最美的足球队，而属于踢进了球的球队，这里隐藏着运动与艺术的根本区别，这一简单的事实具有重要的理论意义。在另一处，我曾对中国古人将绘画与围棋作比拟的现象作了专题讨论。见Gao Jianping, “Significance of Analogy-Drawing Between Go and Painting”. *Journal of the Faculty of Letters (Aesthetics)* (Tokyo: Faculty of Letters, the University of Tokyo) Volume25,2000, pp. 31-34。我的基本观点是，运动不是艺术，但将运动与艺术的比较，有助于阐明一些艺术的基本特征。在这两处，我只是对这一巨大的问题作了局部的尝试。一个全面的运动与艺术的比较工作还有待于今后在另一个语境中更加从容地展开。在目前的语境中，我所要做的是将艺术和运动分别与普遍人性的关系作一比较。 [21] 我在2000年初写的一篇旧作《诺贝尔文学奖与中国》中，对这个奖项的历史及与中国的关系史作了评述。那篇文章的曾被《文化月刊》2000年4月号以《诺贝尔奖不是文学法庭》为题发表。由于该刊的性质，文章发表时所作的编排和删节都不恰当。这里摘引该文的一段有关的文字：“诺贝尔的遗嘱中有一个限定语：‘富有理想倾向’（*in an ideal direction*）。……怎样的作品才叫‘富有理想倾向’？诺贝尔在写‘理想’这个词时，曾作了一个修改。他原来写的是*idealirad*，这不是一个瑞典语词，其中漏了字母。研究者们认为，诺贝尔心里想的是*idealiserad*，即“理想化”。然而，诺贝尔不满意‘理想化’这样一个在瑞典语中含有‘修饰’一类含义的词，因而将之改为*idealisk*，即将*rad*改为*sk*。斯图尔·阿伦教授在经过这一番考证后，联系诺贝尔的一贯思想，指出，这里的‘理想’，是一个分类性的形容词，而不是一个评价性的形容词。也就是说，他不是指‘理想的文学作品’。在这一表述中，‘理想’可能成为‘优秀’、‘完美’一类评价性形容词的同义词。他所指的是‘其方向通向一个理想’（*in a direction towards an ideal*）。用我们的话说，在诺贝尔的心目中，艺术标准并不是第一的，作品的‘有益于人类’的效果更重要。” [22] 这方面的描述利用了罗贝尔·埃斯卡皮《文学社会学》（于沛选编，杭州：浙江人民出版社，1987年）中的一些材料。 [23] 马克思《〈政治经济学批判〉导言》。引自《马克思恩格斯选集》（北京：人民出版社1972年版）第2卷第113页。这里的着重号是我加的，目的在于区分前后两个“艺术生产”，以引起读者注意。 [24] 同上。马克思的这方面的论述见106—108页，引文摘自107—108页。 [25] René Wellek and Austin Warren, *Theory of Literature*. Middlesex: Penguin Books, 1993, pp.238-239. 中译本可参见韦勒克、沃伦著，刘象愚、邢培明、陈圣生、李哲明译《文学理论》，北京：三联书店，1984年版，第272—273页。这一章的第一句话原文为“*It is convenient to distinguish between the terms ‘value’ and ‘evaluate’*”；中文译为“要区分‘价值’和评价”这两个术语是很方便的”，似不妥。译为“对‘价值’与‘评价’这两个术语作出区分，会为我们提供方便，”则更接近原意。 [26] 斯托洛维奇也对“价值”与“评价”作了区分，并且断言，价值体现了主客体间的实践关系，而评价体现了主客体之间的理论关系，前者是客观的，而后者是主观的（《审美价值的本质》第29—37页）。英国学者H.A.梅内尔（Hugo A. Meynell）也强调价值的客观性，指出它是“客观B”（见H.A.梅内尔著，刘敏译《审美价值的本性》，商务印书馆2001年版，第8—9页）。然而，这种实践关系，只是从归根结底上讲才有意义。实际存在的是价值与评价不断相互作用的关系链。 [27] 这里关于歌德的话均引自爱克曼辑录的《歌德谈话录》1827年1月31日。中译本见朱光潜译（北京：人民文学出版社1978年）111—114页。 [28] 引自《马克思恩格斯选集》（北京：人民出版社1972年版）第1卷第255页。 [29] 《歌德谈话录》中译本113—114页，着重号是我加的。 [30] 这里的描述参考了George E. Marcus and Michael M. J. Fischer, *Anthropology as Cultural Critique*（《作为文化批评的人类学》）。Chicago: the University of Chicago Press, 1986. 中译本王铭铭和蓝达居译，北京：三联书店，1998年。这句话引自该书中译本第46页。 [31] 关于这几个例子的详细描述，可见《作为文化批评的人类学》60—61页。 [32] 同上，118—119页。 [33] 同上，115页。

