
January 2012

On the Four Dimensions of Cross-Cultural Aesthetic Appreciation

Qingben Li

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Li, Qingben. 2012. "On the Four Dimensions of Cross-Cultural Aesthetic Appreciation." *Theoretical Studies in Literature and Art* 32, (1): pp.17-21. <https://tsla.researchcommons.org/journal/vol32/iss1/15>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

跨文化审美欣赏的四个维度

李庆本

摘要: 跨文化审美欣赏的四个维度是指艺术作品的文化—作家世界观,文化—审美偏爱,形式的内容和符号价值。由于存在文化的差异性,我们在欣赏其他民族的艺术作品时,会面临许多困难。这四个维度可以帮助我们克服文化的障碍,从而理解和把握他者文化艺术作品的审美内涵。比较美学的根本任务并不在于比较中西艺术孰优孰劣,并不是将艺术作品作为论证文化差异性的材料,而是要找到使艺术作品从“物质对象”转化为“审美对象”的方法和途径。跨文化审美欣赏并不要求欣赏者完全认同不同的文化价值,而是要求欣赏者至少理解艺术作品的这四个维度。理解但不认同是跨文化审美欣赏中常见的现象。

关键词: 审美欣赏 跨文化 比较美学 艾略特·多伊奇

作者简介: 李庆本,文学博士,北京语言大学比较文学研究所教授,博士生导师。主要从事跨文化美学研究。电子邮箱: qingbenli@hotmail.com

Title: On the Four Dimensions of Cross – Cultural Aesthetic Appreciation

Abstract: According to Eliot Deutsch's studies in Comparative Aesthetics, the four dimensions of cross – cultural aesthetic appreciation are Cultural – Authorial Weltanschauung, Cultural – Authorial Aesthetic Preference, Formal Content and Symbolic Values. We will encounter many difficulties when appreciating the works of art from other cultures because of cultural differences. However, the four dimensions can help us overcome these obstacles, thus making possible our better understanding of the aesthetic features of the works of art. Comparative aesthetics is not to weigh the supremacy of the Chinese art or the Western art, nor to take the work of art as proof to cultural differences, but to find some methods with which we can shift from the physical object to the aesthetic object in the process of appreciation. In cross – cultural aesthetic appreciation, the appreciator is not required to identify entirely with the values of other cultures, but expected to understand the four dimensions in the least. It is quite common that in cross – cultural aesthetic appreciation we understand cultural values different from ours but do not identify with them.

Key words: aesthetic appreciation cross – cultural studies comparative aesthetics Eliot Deutsch

Author: Li Qingben, Ph. D., is a professor with Institute for Comparative Literature, Beijing Language and Culture University. His interests cover comparative aesthetics and cross – cultural studies. Postal Address: Institute for Comparative Literature, Beijing Language and Culture University, No. 19, Chengfu Rd, Beijing, China, 100083. Email: qingbenli@hotmail.com

阅读国外的文学作品,欣赏其他民族的艺术作品,是我们审美实践活动中普遍存在的现象。对于任何一个具有正常审美判断力的人来说,一生中只阅读本民族的文学作品,只欣赏本民族的艺术作品,是无法满足我们的审美兴趣的。无论我们怎样坚持自己的民族立场,即使是持极端的民族主义立场,我们也不应该拒绝阅读和欣赏其他民族的文学艺术作品。因此,我们可以把跨文化审美欣赏看成是一个普遍存在的客观事实来对待。

我们必须承认,由于存在着文化的差异性,与欣赏本民族的文学艺术作品比较起来,欣赏其他民族的文学艺术作品会面临更多的困难。这里可能存在几种不同的情况。首先,由于语言的障碍,我们可能是完全没有办法欣赏它民族的文学作品。这种情况也适应于艺术作品,如对国外的某些绘画艺术作品,我们完全不知所措,根本看不懂,无法进入审美欣赏层面。其次,我们没有办法将其他民族的文学艺术作品作为审美对象来看待,没有办法将这种艺术品从“物质对象”转化为“审美对象”,从而阻碍了审美欣赏的进行。再次,即使是我们能够欣赏和理解其他民族的文学艺术作品,但我们的审美判断也会有所不同。对方被当作经典的作品,我们可能会认为是没有多少艺术价值的;反之亦然。例如,歌德对中国的小说《好逑传》、《玉娇梨》、《今古奇观》这样的作品非常赞赏,而这样的作品在中文系统中却非一流作品。

如何才能跨越文化的阻碍,而能成功地进入审美境界,从而把握这些异民族文学艺术作品的审美价值,产生审美愉

悦?这的确是要探讨的问题。

美国夏威夷大学的艾略特·多伊奇(Eliot Deutsch)在《比较美学研究》(*Studies in Comparative Aesthetics*)中提出四个“审美参照维”,我认为对于解决跨越文化的障碍进行审美欣赏的问题是很有帮助的。这四个“审美参照维”分别是:文化—作家世界观;文化—作家审美偏爱;形式的内容;符号价值。尽管多伊奇提出这四个维度已经过去了很长时间(他的《比较美学研究》出版于1975年),但它在我们的美学研究中却并没有受到足够的重视。因而当我们今天再次审视跨文化审美欣赏问题的时候,我觉得这四个维度仍有进一步讨论的必要。

多伊奇在《比较美学研究》中提到一个跨文化审美欣赏差异性的例子。十六世纪尼德兰著名风景画家彼得·勃鲁盖尔(Pieter Bruegel 1525-1569)是一位备受西方现代学者推崇的艺术家,奥地利著名艺术史家奥托·本内施(Otto Benesch, 1896-1964)在《北欧文艺复兴艺术》中评价勃鲁盖尔时指出“在令人惊异地把握大自然的灵魂方面,没有任何艺术家能够超越勃鲁盖尔”(Otto Benesch 104)。而按照中国画家荆浩在《笔法记》提出的“神、妙、奇、巧”^①四个绘画高低技巧的标准来看,勃鲁盖尔显然不可能放在第一或最高等级的类型中。为什么像勃鲁盖尔这样一位被典型的现代西方学者给以高度评价的画家,却可能会被一个传统的中国学者按照自己的审美标准放在较次的等级中呢?按照我们以往的研究惯性,我们肯定会找出许多理由来加以解释。比如说,我们首先会想到文化的差异性。我们会说中国绘画标准与西方是完全不同的:中国的风景画注重的是天人合一,而西方风景画则突出强调人与自然的分离。这种解释自然是不差的。但跨文化理解显然不可能仅仅停留在这个层面上。因为如果我们仅仅强调这种文化的差异性,必然无法说明跨文化理解问题,无法解释跨文化理解作为一种普遍存在的客观事实。尽管我们会遇到跨文化理解障碍时有发生的情况,但它毕竟是一种偶发事件,否则又怎么会有跨文化审美欣赏现象的存在呢?跨文化审美欣赏,或者说跨文化理解一定要在文化差异性的基础上进一步找到克服这种文化障碍的办法。也就是说,对于过去的研究来说,文化差异性中西比较美学的终点,而对于跨文化理解来说,则是一个起点,一个前提。跨文化理解研究首先要面对这种文化差异性,但又不停留于此,它还要进一步找到跨文化差异性的方法和途径。这也正是我们之所以重提多伊奇四个维度的真正原因所在。

对于多伊奇而言,问题并不仅仅看到了对于像勃鲁盖尔这样的被西方学者高度评价的画家却没能被中国学者所认同,更重要的,他区分四个审美参照维是要回答这样一个基本问题:当我们研究来自其他文化的艺术作品或文化本身的时候,我们需要具备什么种类和性质的知识,才能把握艺术作品的全部潜能呢?文化的差异性存在的,但更重要的是具备文化差异性的知识,才能够跨越文化的障碍,把握不同文化的艺术作品的全部潜能。这才是多伊奇提出四个审美参照维的真正意图所在。对于多伊奇而言,仅仅停留在文化差异性的层面,必然会陷于中西艺术孰优孰劣的无休止的纠缠之中,而这是他不愿意看到的。这也是我们做中西美学比较研究所要避免的。比较研究的任务当然不是仅仅比较不同文化的高低,更重要的是要通过比较达到对不同文化的文学艺术的跨文化理解。

1. 文化—作家世界观(Cultural - Authorial Weltanschauung)是跨文化审美欣赏所面对的第一个维度,也是跨文化理解所要跨越的第一个环节。任何文学艺术作品都在某种程度上表达了作家的世界观。不同文化的作家由于受到本民族文化传统的影响,自然会形成对世界不同的看法。世界观作为对世界的看法涉及到人与自然、人与社会、人与自身诸方面。而在中西绘画中,一个较为突出的并可以加以比较的主题是人与自然关系问题。在《比较美学研究》一书中,多伊奇特别比较了勃鲁盖尔的《虐杀婴儿》(*The Massacre of the Innocents*)和马远的《远山柳岸图》(*Bare Willows and Distant Mountains*),以此凸显中西在自然观方面的文化差异。

《虐杀婴儿》这部作品向我们展现了婴儿惨遭虐杀的恐怖景象。画家故意将这一人间惨剧置于冷漠的自然环境中,由此虐杀婴儿的恐怖效果却被画中的冷漠的自然观所抵消或减弱了。多伊奇认为这表达了画家世界观中彻底的二元论思想,即“自然同精神完全是两回事;它们都不是来源于对方,也不互相参与对方的事情。”^②而在中国南宋画家马远的《远山柳岸图》中所呈现的则是另一种截然不同的自然观。我们在《远山柳岸图》中所看到的是画中的山、河、树同人造的一所房子、一座桥等东西巧妙地互相联系在一起。一个小小的人物放在整个团扇状画幅的右下方,作为整个构图的一个组成因素。多伊奇指出“这幅作品不像勃鲁盖尔的《虐杀婴儿》那样会使人感到是由两个完全不同的具有两种秩序的事物组成的统一体。对勃鲁盖尔来说,是把人和自然拿来一起放在画中;而对于马远来说,人和自然是一体的,只能把它们在一起加以显示”(Eliot Deutsch 47)。

对于勃鲁盖尔和马远各自自然观所呈现出来的差异性,我们都可以从他们各自的文化传统中找到依据。我们可以断定,《虐杀婴儿》和《远山柳岸图》这两部作品所展现出来的自然观的不同,一定跟它们各自文化传统中的自然观有着血缘关系。在基督教文化传统中,自然是上帝的产品,上帝创造自然是为人服务的,因此人与自然经常处于一种分离的过程中;而在中国文化传统中,尤其是在庄子的哲学中,人与自然并没有真正的区别,它们之间是和谐统一的。

如果我们在具体的审美欣赏中能够认识到这种文化的差异性,显然对于我们更好地欣赏具体的艺术作品会有帮助,显然就不至于出现多伊奇所说的我们仅仅把握了艺术作品的纯粹形式的特性,而放过了其他的东西,而并没有真正体验

到一个艺术品之所以为艺术品的那些全部内容。

与此同时,我们还应该清楚地认识到,我们欣赏一部艺术品,并不是为了将艺术品简单地作为文化传统的论证材料,而主要还是为了把握其中的审美内涵。如果我们仅仅是将艺术品作为文化传统的论证材料来看待的话,我们所得到的审美判断只能是“类的”作品的判断,而不是“特殊的”作品的判断。由此,我们可能忽略掉各自文化传统里不同艺术作品的丰富内涵。在多伊奇看来,我们之所以必须了解文化—作家世界观并不主要是为了去对它作判断或把它作为基础去用一个类或物体替代特殊的作品,而是要使我们能把艺术品作为展现了文化—作家世界观的艺术品来理解。如果我们的跨文化审美欣赏仅仅是为了认识文化的差异性,那么我们完全可以不顾这些具体的艺术作品,而直接从各自的文化传统中寻找答案,那也许会更容易些。跨文化审美欣赏首先是对个别和特殊的艺术作品的欣赏,掌握文化—作家世界观的差异性,是为了克服跨文化审美欣赏的障碍,从而更好地欣赏不同文化的艺术作品。跨文化审美欣赏绝不是把艺术品仅仅看成是能表现特定文化—作家世界观的某种“样板”,而忽视单个作品本身。因此,跨文化审美欣赏的路径应该是从文化—作家世界观到艺术作品,而不是从艺术作品到文化—作家世界观。

2. 文化—作家审美偏爱(Cultural - Authorial Aesthetic Preference)是跨文化审美欣赏要面对的第二个环节。按照多伊奇的解释,所谓文化—作家审美偏爱是指“艺术家的具有审美性质的、基本的或最一般的选择,这种选择同艺术家所在的文化具有密切的关系,显示了这种文化中所有经验者的审美需要和期望”(Eliot Deutsch 49)。这种审美偏爱来源于文化——作家世界观,但与作家世界观比起来,审美偏爱跟艺术活动具有更紧密的联系。中国古代绘画的审美偏爱跟使用的材料如水墨、丝织品、纸张等有关,由于这些独特的工具,才产生了中国人最欣赏的审美品质。但多伊奇指出,审美偏爱与审美趣味(taste)不同,“趣味是个人的东西;审美偏爱则属于文化和环境,它比个人趣味更具基本的性质”(Eliot Deutsch 50)。也就是说,审美偏爱是一种文化在长期发展过程中形成的较为稳定的对色彩、形状、观点和动机的偏爱,进而体现出某种较为稳定的在艺术体裁、题材和内容选择、审美期望方面的特点。

中国艺术比欧洲艺术早几个世纪就发展出了作为独立艺术的风景画,那些被西方人看来属于次要类型的花和鸟却被中国艺术选择为与人物形象具有同等意义的主题来处理,这在多伊奇看来就跟文化—作家审美偏爱有关系。中国古代艺术中没有像西方那样把雕塑从其他造型艺术中区分出来,作为西方雕塑主题的人物形象也没有被中国艺术所重视,这也跟文化—作家审美偏爱有关。还有,中国绘画中也比较少见像某些西方绘画如勃鲁盖尔《虐杀婴儿》那样的恐怖主题,这是“由于对恐怖事件的描绘以及事件本身都会直接违反支配着生活的自然—精神节奏,是由于人类制造的恐怖事件是反自然的,按中国人对自然所含的深刻含义来说,中国艺术家及其文化是反对这类事物的”(Eliot Deutsch 53),这也是文化—作家审美偏爱的问题。

审美偏爱会具体体现在艺术作品中,也会体现在审美体验中,并形成一种较为稳定的感觉模式。理解文化—作家偏爱,也可以跨越文化的障碍,并有助于认识外国艺术作品的性质。因此,为了能够更好地进行跨文化审美欣赏,就必须了解它文化语境中的审美偏爱。

3. 形式的内容(Formal Content)指的是“呈现出来的构图和设计,对立和紧张的解决,艺术作形式方面的内在的生命力”,它是“审美经验的基本材料和价值的基础载体”(Eliot Deutsch 54)。中国画的线条是属于形式,但线条表现的节奏却能透露出生命力和精神的谐振,这就属于形式的内容。形式的内容与前面所提到的作家世界观和审美偏爱共同体现在艺术作品中,就形成了不同文化的艺术品不同的审美品性。但与作家世界观和审美偏爱比起来,形式的内容更加内在于艺术作品本身。认识到不同文化的艺术品在形式的内容方面的差异,就可以帮助欣赏者更好地欣赏外国艺术作品的构成因素和结构特征,从而把握其精神生命。中西绘画在形式的内容层面也体现出某种差异。如中国绘画更加强调写意,而西方绘画更加注重写实。多伊奇指出,“勃鲁盖尔的画是由部分组成整体,马远的画是由整体支配和决定其各个部分。我们似乎可以在《虐杀婴儿》一画中跟踪描绘出几个图形;而我们却只能在马远的《远山柳岸图》中领悟出包含在整体中的运动”(Eliot Deutsch 58)。在构图上,中国画经常采用散点透视,而不像西方某些绘画多采用焦点透视。焦点透视可以更加逼真地描绘对象,而散点透视可以给欣赏者更大的灵活性,扩大欣赏者的视野。如果我们按照散点透视的期望和标准来欣赏西方绘画,或者以焦点透视的期望和标准来对待中国绘画,都会导致欣赏过程的阻塞,无法把握作品的结构特征及其审美品性。

我们面对外国绘画作品的时候,首先接触的是画面上的外在形式或者说把它仅仅看成是一幅图像或物品。仅仅停留在这一阶段,不进而了解艺术作品“形式的内容”,就还算不上是审美欣赏。图像或物品还不能称得上是艺术品。在这里,多伊奇严格区分了人造物品(或图像)与艺术品。在他看来,图像(icon)或人造物品(artifact)所含的意义来源于(或至少主要来源于)其题材(或再现的象征体系),而艺术作品的含义却在于它的‘内容’;物品的意义是外在于物品本身的,它需要靠历史文化的传统来加以链接。例如对于龙这个图像,中国文化会赋予其至高无上的高贵含义,而在西方文化中则常常跟邪恶的意义联系在一起。尽管在跨文化审美欣赏的时候,认识到这些物品或图像的意义是必需的,但仅仅做到这一点是远不够的。如果说,文化—作家世界观和文化—审美偏爱可以帮助跨文化审美欣赏理解图像、物品、题

材选择方面的意义。那么,艺术作品“形式的内容”则可以使我们更好地理解作品本身的意义,“对于艺术作品来说,意义在本质上是内在于作品本身的。它独一无二地就在作品之中;它作为内容,就是作品本身所是的东西。一个作品的意义离开具体特定的作品就不能存在”(Eliot Deutsch 63)。只有认识到艺术作品“形式的内容”,才算是进入到真正的审美欣赏阶段,才能真正做到将艺术作品从“物质对象”转化为“审美对象”。从这个意义上说,我们可以把“形式的内容”看成是跨文化审美欣赏的相对于世界观和审美偏爱而言更高的环节,即跨文化审美欣赏的第三环节。

4. 符合价值(Symbolic Values)是跨文化审美欣赏的第四个环节,“是艺术中意义的最基础载体”(Eliot Deutsch 64)。按照多伊奇的看法,符号价值可以进一步区分为自然符号价值、因袭符号价值、本质符号价值。它们在跨文化审美欣赏中所处的地位和作用也是不同的。

符号具有拼凑、接合、联合的意思,是供辨认的标记(sign)。自然符号价值(natural symbolic values)其实就是人类靠自然本身所具有的属性而赋予自然符号的价值和意义。如用“太阳”象征“热”,用“明亮的光”象征“精神光辉”,都属于自然符号价值。但由于链接的来源不同,两者也有些微的区别。“太阳”代表“热”是直接来自经验中得知的,来源于对某些规律性现象的观察和认识;而“明亮的光”代表“精神光辉”则是从经验的假设中得来,来源是无意识的联想,是属于“原型”的自然符号价值,它比“经验”的自然符号价值具有较宽的内涵。因此,自然符号价值又可以进一步区分为“经验”和“原型”两类。但无论是“经验”的,还是“原型”的,自然符号价值都不可能给跨文化审美欣赏带来特别的障碍和困难。不同民族文化对这类自然符号的理解和认识是大体一致的,不存在特别大的差异性,因而是最容易理解的符号价值。同时,也正是因为“它的内容是显而易见的,它也是最少使人从审美方面引起兴趣的东西”。

与自然符号价值不同,因袭符号价值(conventional symbolic values)不是来源于自然,不是来源于符号同它所象征的事物之间的明显的必然联系,而是通过教育学到的,因而具有随意性、武断性。多伊奇把因袭符号价值更进一步分为环境的、文化的、个人的三种。环境符号价值立足于客体本身的暗示性,如“柳树”象征“悲哀”;文化符号价值有赖于特殊文化信仰或宗教历史事件,如“十字架”象征“苦难”,个人符号价值则根据艺术家特殊的、主观的选择,如德国诗人里科的“天使”。

由于因袭符号价值与历史文化背景紧密相连,欣赏者只有把因袭符号价值放在它的文化历史中才可能理解。如果我们不了解它的历史文化背景,便无法理解体现因袭符号价值的艺术作品。例如,对于法国画家杜尚将一个小便器作为参展的艺术品送到艺术展览会,如果我们不是从西方艺术发展史的角度,如果我们没有关于“艺术变形历史的完整知识”,我们便很难评价杜尚这种做法的意图。这也是跨文化审美欣赏需要解决的问题。作为不同文化的欣赏者,我们需要具备一些其他文化的必要历史知识,这是跨文化审美欣赏的前提。但正像我们前面强调的那样,仅仅具备这个前提还不够,还不能算是真正的审美欣赏。^③因此,为了更好地进行跨文化审美欣赏,我们还需要面对艺术作品本身,揭示艺术作品的本质符号价值(essential symbolic values)。

按照多伊奇的界定,艺术作品的本质符号价值就是作品本身。他认为,一件艺术品如果是优秀艺术品的话,欣赏者就会通过它的形式的内容以及其他审美参照维,把它的性质从整体效应上理解为一个独一无二的意义和价值浓缩物。当艺术作品在自身的审美存在中揭示出一种精神存在的时候,就会达到本质符号的水平。尽管多伊奇对本质符号价值没有做出更多的具体界定,但我们完全可以把它看成是艺术作品的本质属性,是共性与个性、表现与再现的完美统一。当我们达到艺术作品的本质符号水平时,我们也就可以超越不同文化的障碍,真正把握到作品本身所呈现的内容。一件艺术作品越是以自己独一无二的方式表达出人类存在的普世价值,便越具有更高的本质符号价值。“这里不存在不同文化的障碍,因为,当我们通过其他审美参照维而看到艺术作品的本质符号时,我们所专注的并不是从文化角度看现实,而是对基本的人类存在和世界进行洞察”(Eliot Deutsch 70)。可以说,跨文化审美欣赏只有达到对艺术作品的本质符号价值的理解的时候,才算最终完成了它的任务,达到了它的最高境界。

跨文化审美欣赏就是通过或者说至少通过文化—作家世界观、文化—审美偏爱、形式的内容、符号价值这四个维度来理解和把握来自他者文化的艺术作品的。这四个维度是依次渐进、越来越接近艺术作品本身的四个序列。当我们面对来自其他文化的艺术品的时候,我们首先需要对这个作品所含的文化—作家世界观有一个大体的理解,因为它可以影响作家在艺术作品中如何处理人与自然、人与社会、人与自身的关系。其次,我们还需要理解文化—作家偏爱,因为它决定着作家在具体的艺术作品中选择何种题材或主题,甚至决定着作家采用什么样的特殊材料。第三,我们需要理解作品形式的内容,从而使他者文化的艺术作品从“物质对象”转化为“审美对象”。最后,我们还需要理解艺术作品的符号价值,因为一件艺术作品并非“不仅仅只是抽象观念同形式的内容的结合”,而往往通过“形式的内容”表达出多重意义。跨文化审美欣赏需要对艺术作品中所包含的多种多样的符号价值进行辨认和理解。其中自然符号价值不会给跨文化理解带来太多的障碍,而许多因袭符号却会引起困难,因为“一个文化的‘外人’从来也不能像一个文化上的‘本家人’一样在相同的一系列联想和记忆范围内经验本土文化的某些符号”(Eliot Deutsch 72-73)。跨文化审美欣赏需要跨越因袭符号的文化障碍,而进入到对艺术作品本质符号价值的理解。

跨文化审美欣赏的确需要超越文化的差异性,而超越文化差异性的最佳方式是认识它、把握它。但认识、把握文化差异性的目的是为了能够更好地欣赏不同文化的艺术作品。我们不能像以往那样把艺术品仅作为文化差异性的论证材料来看待。对于多伊奇的四个审美参照维,也决不能仅仅看成是对中西文化异同的平面比较。如果这样,我们就会觉得他把勃鲁盖尔和马远放在一起进行比较是很随意的,甚至是荒唐的。因为,无论两者中的哪一个,都很难说是代表了各自的文化传统。《虐杀婴儿》与《远山柳岸图》也远非是他们各自的代表作品。^④对于多伊奇的四个审美参照维,我们必须把它看成是跨文化审美欣赏的四个维度。只有这样,才能显示出它的价值和意义。而这四个维度也是不可分割的,是逐渐并最终指向艺术作品本身的。认识和把握文化的差异性,并不是要欣赏者必须成为一个艺术史家、社会学家、语言学家,因为那样一来也就意味着“把意义从审美内容中分裂出去”了,也就“不是把艺术品当作艺术品来对待”,而当成了论证文化差异的材料了。我们必须把文化与审美看成是一个统一体。在艺术作品中,文化就是审美对象本身所呈现的内容,二者不可分割。正像笔者多次所强调的“跨文化研究应该是对文化研究的超越,同时又不是向审美研究的简单回归,而是对审美与文化的否定之否定,是对二者的辩证综合,追求的是审美与文化、内部与外部、自律与他律的辩证统一”(李庆本 40)。

需要指出的是,由于任何民族文化本身都不可能是铁板一块,内部也存在着差异性。像中国文化本身就存在着儒、释、道文化的差异性,不同的历史时期其文化也呈现出不同的风貌,而且文化世界观与艺术作品之间亦并非一一对应的关系,文学艺术作品中丰富的具体内涵并不是全部都能够从文化—作品世界观中加以解释的。因此,在我们欣赏具体文学艺术作品的时候,一定要具体问题具体对待。文化差异性只是提供了我们欣赏不同文化艺术作品的大体路径,它并不能解释作品的全部审美潜质。另外,对于跨文化审美欣赏而言,我们了解了对方的文化—作家世界观、审美偏爱也并非要放弃自己的文化价值趋向。任何欣赏者其实都是首先从自己的文化视角来进行欣赏的。因此,在欣赏他者文化的文学作品时产生文化的“误读”也是一种正常情况。就像我们在前面讲到的对于像勃鲁盖尔这样被西方现代学者备受推崇的作家而在中国学者那里却不一定受到同样的评价。

在这里,我们也许需要进一步区分跨文化审美欣赏的“理解”和“认同”。一般说来,在跨文化审美欣赏中,理解了外国文化艺术作品的世界观、审美偏爱、形式的内容乃至符号价值,也并不一定表示认同它们。理解了但不认同,这也是在跨文化审美欣赏中常见的现象。我们也并不是一律要求跨文化审美欣赏一定达到认同的层面。只要能理解,就算是成功的跨文化审美欣赏,否则就是失败的。为了能够成功地理解不同文化的艺术作品,我们需要具备文化差异性的知识。但与此同时,我们也应该看到,审美欣赏能力也具有某种“先验的普遍性”,人类存在本身一定存在着某种共同的生存境遇。只有表达了那些人类共同的价值诉求的文学艺术作品,在跨文化审美欣赏中才可能产生认同。而这些人类的共同生存境遇和价值追求,其实也正是多伊奇所说的艺术的本质符号所呈现出的价值。具有了这样的本质符号价值,民族文学就可以成为世界文学,民族艺术就可以上升为世界艺术。不具备这样的本质符号价值,越是民族的便越不能成为世界的。

注释 [Notes]

①荆浩《笔记记》：“神者，亡有所为，任运成象；妙者，思经天地，万类性情，文理合仪，品物流笔；奇者，荡迹不测，与真景或乖异，致其理偏，得此者亦为有笔无思；巧者，雕缛小媚，假合大经，强写文章，增邈气象。此为实不足而华有余。”见北京大学哲学系美学教研室编《中国美术史资料选编》上册（中华书局 1980 年版，第 318 页）。

②Eliot Deutsch. *Studies in Comparative Aesthetics*. Honolulu: University Press of Hawaii, 1975. 44. 中译文参考多伊奇著，邢培明译《勃鲁盖尔与马远：从哲学角度探索比较批评的可能性》，载蒋孔阳主编《二十世纪西方美学名著选》（下）（复旦大学出版社 1988 年版），下同。

③多伊奇说“我们在欣赏一件艺术作品的审美价值时越是需要更多的‘关于艺术变形历史的完整知识’，这件作品便可能越是具有更少的属于内在性质的审美价值。”（Eliot Deutsch 69）

④马远，作为“南宋四家”之一，他更有名的传世作品有《雪景图》、《踏歌图》、《华灯侍宴图》、《两园雅集图》、《梅石溪凫图》、《山径春行图》、《寒江独钓图》、《水图》等。彼得·勃鲁盖尔，作为 16 世纪尼德兰地区最伟大的画家，他更为后人提及的作品是《农民的婚礼》、《农民的舞蹈》、《雪中猎人》、《五月斋与谢肉节》、《绞刑下的舞蹈》等。

引用作品 [Works Cited]

Benesch, Otto. *The Art of the Renaissance in Northern Europe*. Cambridge: Harvard University Press, 1945.

Deutsch, Eliot. *Studies in Comparative Aesthetics*. Honolulu: University Press of Hawaii, 1975.

李庆本《跨文化美学：超越中西二元论模式》。长春：长春出版社，2011 年。

[Li, Qingben. *Cross - Cultural Aesthetics: Beyond the Model of Sino - Western Dualism*. Changchun: Changchun Press, 2011.]

(责任编辑：王嘉军)