

实践·中国经验·原创性

——当代中国美学发展的三大问题

云南大学 向丽

内容摘要：伴随着中国社会的变迁与转型，中国美学研究同样面临着新的挑战与契机。无疑地，在当代多重语境叠合中不断生成的一系列新的现象与问题及其复杂性，向中国美学的实践与理论都提出了新的要求。“转型”意味着新问题与新的解答方式的产生，而“当代意识”的确立则成为我们把握转型之内在理路及其发展向度的首要前提。在当代，美学的“实践性”品格如何显现？如何通过深度考察发掘“中国经验”的特性及其价值意义？中国美学的原创性又将如何实践？这些都是中国当代美学亟待解答的问题。

关键词：实践；中国经验；原创性；中国美学；当代；审美人类学

伴随着中国社会的变迁与转型，中国美学研究同样面临着新的挑战与契机。无疑地，在当代多重语境叠合中不断生成的一系列新的现象与问题及其复杂性，向中国美学的实践与理论都提出了新的要求。“转型”意味着新问题与新的解答方式的产生，而“当代意识”的确立则成为我们把握转型之内在理路及其发展向度的首要前提。在当代，美学的“实践性”品格如何显现？如何通过深度考察发掘“中国经验”的特性及其价值意义？中国美学的原创性又将如何实践？这些都是中国当代美学亟待解答的问题。

一、走向实践的当代中国美学

自二十世纪 50 年代以来，中国主要经历了三次“美学热”，从“苏式”到“西式”再到回归本土美学建构。无论其中糅合着怎样的纷争与纠葛，其症结都在很大程度上指向对于“实践”的理解与阐释。在实践美学与后实践美学以及新实践美学等流派的对辩中，一些问题被多次提了出来：“实践”主要指人的物质生产实践还是包括人的一切对象化活动？“实践”是人的自为性对象化活动还是一种审美关系？“实践”观如何权衡人的群体性实践与个体性实践的的价值意义？由“实践”产生的审美和艺术是否是一种意识形态？用“对象化”理论

如何解释自然美及其差异性？“实践”论最终指向“实践”本身还是人的“存在”？等等。对于这些问题的争论与探讨无疑地在很大程度上推动了中国美学的发展，但同时也带来了一些不必要的困扰，有些问题的答案并非是非此即彼的，尤其是在当代，重要的问题不是缠绕于对“实践”的概念性解读，而是如何在其“实践”的形态中发掘美学的未来发展向度。

在当代，美学如何作为一门实践性的学科？在这个时代，我们为何急切地需要美学？审美和艺术对我们究竟意味着什么？我们为何需要艺术？我们需要怎样的艺术？人类不平等问题在当代以怎样的形态呈现？美学如何解答现代性的危机问题？这些都是美学在其人类学转向、社会学转向和政治学转向中所必须面临和解答的问题。王杰指出，“新人文学科研究和当代美学研究应该具有强烈的问题意识和当代意识，对社会转型过程中提出的一系列重大社会问题和文化问题做出及时深入的研究，从学理的层面研究现实的危机以及走出危机的可能性及其途径。”^①此种探讨最终聚集到这样一个问题：中国美学的实践性之维如何体现？

“实践”最为根本的规定性在于，它首先是一种对象化的活动，并且，此种对象化并非仅仅是一种意识性的活动，而是切实发生于社会生活关系的重构与人的情感结构的重新分配之中。美学的实践性则在于探讨审美和艺术与社会生活以及人的情感结构重构之间的内在关系，“美”和艺术于此不再是一种所谓纯粹的形而上的精密性存在，而是作为一种新的生产力融入社会的变革之中。正如王德胜所指出的，“历经三十年，中国美学在‘去体系化’、‘去本体化’和‘去理性至上化’过程中，呈现了自身的‘当代建构’意识。”^②然而，在“去体系化”、“去本体化”以及“去理性至上化”之后，中国当代美学实践性仍然不仅仅只是一个关于学科自我建构的问题，而是关于“美”和艺术的担当与意义的问题。

毛泽东在1942年发表的《在延安文艺座谈会上的讲话》一文中实则提出了中国马克思主义美学的特殊性与实践性问题，论证了文艺与生活、文艺与革命、文艺与群众之间等一系列关系。他指出，文艺是为人民大众服务的，文艺是对人民大众的普及，也是从人民大众提高，文艺既来源于生活也真实地反映生活。在文艺批评的标准上，毛泽东将政治标准与艺术标准分为第一和第二，是和当时的历史条件、革命任务分不开的，毛泽东并非主张要以政治标准取代艺术标准或将两者简单等同，而是提出了革命的政治内容与尽可能完美的艺术形式的统一的文艺批评要求。其中心议题是：艺术如何作为一种特殊的意识形态形式在改造和重建社会关系方面发挥其重要的能动性作用？如何通过艺术把握可以实现的未来？于此，与西方马克思主义美学侧重于从文化批判的角度要求对于人类全部感性存在的占有不同的是，中

^① 王杰.寻找乌托邦——现代美学的危机与重建[M].北京：人民文学出版社,2016:213.

^② 王德胜.“去”之三味：中国美学的当代建构意识[A].王德胜主编.问题与转型——多维视野中的当代中国美学[C].山东美术出版社,2009:59.

国马克思主义美学强调作为意识形态形式的审美和艺术的能建构性。具体表现为，强调艺术创作与社会历史发展趋势的一致性；文艺不是“为艺术而艺术”，而是要向普通大众普及；被压迫民族并非社会的简单的对抗者，而是能够建立属于自己的新文化，从而推动社会的整体发展；呼吁新的文学形式和美学原则的诞生，使文学艺术在社会变革中发挥重要的功用。尽管《讲话》是特定背景下产生的特殊意识形态，有其时代的限度，但仍然弥漫着浓厚的当代意义。

首先，中国美学的发展应当体现出时代性的特征，具体表现为，美学应当能够描述和阐释“美”和艺术在当代的存在样态及其特殊性和价值意义。尤其是当代中国美学在转型期所显现的复杂性和提出的问题，是无法完全用西方美学理论加以阐释的。诸如，在都市化进程中，乡村经验在都市景观中将发生怎样的嬗变？如何阐释中国地方性审美经验在全球化的进程中所形成的多元性和韧性以及同时无法避免的价值断裂？中国的先锋派艺术如何在重新表达人与世界、自然、人之间的关系？在此表达中又蕴藉着怎样的政治策略？在广告、模特文化、景观设计以及各种传媒文化以感性渲泄的方式不断叠加中，在如此繁盛的视觉体验经济中，“美”又如何如其所是地显现抑或挪用？中国艺术如何表达中国式的悲剧？此种“暴虐”的乡愁又如何指向未来？中国艺术给世界带来怎样的感官享受与疗救？等等。诸多审美和艺术以纷繁且流变的形态纷至沓来，我们仍需细细打量，探寻其内在的相对稳定的中国意识与情态。恰如汉学家 Jean Francois Billeter 在谈及中国艺术与治疗的问题时所指出的：“通过病人所有机能的协调作用和统一——不仅仅是动作、呼吸和能量循环，也就是中国人构想的新陈代谢，还有脾性、情感、道德和精神生活。”其目的是“在适应社会过程中失去的整体性，不但恢复丢失的健康，而且获得充分的享受。”^①作为治疗性的艺术，不再是一种客观冷静的与人无关的“物”，而是触及人的所有“器官”感受的情感灌注与释放，这无疑是一种奇幻的激情旅程。于此，我们可以试问，中国美学的身体性何在？实践性何在？在今天，当我们再谈及“宏大叙事”，它不再因其拥有主题性、统一性和连贯性而被授予某种所谓神圣却莫可名状的光晕，取而代之的是，我们可以尽情地想象当它面对生活流变时的手足无措，以及相伴而生的种种惶恐与尴尬。当我们论及“实践”是人的本质力量的对象化时，它带来的更为重要的问题则是：“对象化如何可能？对象化如何体现？对象化的后果及其影响何在？我们如何看待此种对象化？……”于中国当代美学而言，对于这一系列问题的解答都需聚集在对于中国人的情感世界、感觉结构、生活逻辑、关系缔结方式等问题的发掘和探

^① 转引自[瑞士]露西安娜·佩瑞.中国艺术家郭凤仪绘画的治疗效果[J].上海艺术家,2015(5).

析。审美人类学^①正是以其对于看似简单抑或繁杂的文化事实的田野考察和理论思辨，对此加以厘清和阐释，它将给我们带来一个全新的课题：我们如何讲好中国美学故事？

其次，中国当代美学应当回答“‘美’和艺术在当代何为？”的问题。在当代，“美”和艺术不再是一种纯粹凝视的对象，而是成为消费的对象和社会再生产的主体，这也是美学“当代性”的一个重要标志。诸如，如何通过艺术提升城市品味？审美和艺术教育的当代形态和路径是怎样的？艺术在乡村信仰空间的建构中发挥怎样的作用？等等。在审美的日常生活化和日常生活的审美化中，艺术不再是艺术家的专利，而是成为人们都可以参与的活动。例如由政府主导、社会支持与群众参与的上海市市民文化节自2013年正式启动后，在很大程度上推进了市民艺术的多元建构与交流互动；新媒体与“文化云”与市民公众视野的相遇，使新市民文化成为可能；城市雕塑与城市的融合在城市文化认同的建构中发挥着重要的作用……而乡土艺术也作为一种特殊的资本融入当代文化品味提升的进程中。概言之，乡土艺术至少在两个方面具备了作为品味的“资本”：一方面，乡土艺术作为一种源自民间的群体艺术，它不仅铭写着人类古老文明以及历史变迁的印记，而且保存着人类原初稚拙的“天真”与诗性的智慧，这种基于想象的诗性智慧具有与诸神、诸人沟通的神性，它并且为人类陷入迷茫与痛苦之际预留了足够的回望与诗意栖居之地；另一方面，乡土艺术虽带着泥土的气息，但正是基于对土地、神灵的尊崇与对人生礼仪的尽心尽意，才产生了如此繁复而精致的艺术形式。诸如云南诗人于坚在首届源生坊乡村音乐歌舞艺术节^②中说：“伟大的事情往往是在不张扬的民间的偶然的情况下发生的。他们（云南民间艺人）从云南高原的深山、平原、坝子向我们走来，这些男神女神降临到我们这个悲惨的人间，他们想告诉我们的是，在这个物质主义时代里那些早已被我们所遗忘的：我们是从哪里来？我们要到何处去？我们是谁？”乡土艺术作为民间文化的容纳与形塑，它提供了我们反观现代社会的诸种可能性，抑或它能够作为审美现代性的重要承载。

^① 审美人类学作为一门复合型交叉性学科，力图以田野调查与理论研究相结合的方法探讨和阐释审美和艺术复杂性和特殊性问题。关于国内外审美人类学发展动态可参见向丽：《审美制度问题研究——关于“美”的审美人类学阐释》附录一、附录二。

^② 源生乡村音乐歌舞艺术节并非一个单纯的城市节庆，它的创生理念来自于一个持续了二十多年的乌托邦之梦。该艺术节由刘晓津女士所创建的源生坊依托于十余年的民间文化传习馆以及民间艺术发掘实践而创办，而追溯其前身，我们不能不提到一个名字——田丰。1993年，中国中央交响乐团国家一级作曲家田丰先生克服诸多难以想象的困难，在云南安宁市（原安宁县）西南林学院旧址创办了“云南民族文化传习馆”，培养了一大批云南各民族优秀的乡土艺术传承人，包括被誉为“中国名片”的《云南映像》中的民间艺术家的成长均得益于田丰传习馆保护和传承乡土艺术的理念。田丰先生为传习馆沥尽心血，尽管其中所经历的坎坷与磨难已无法悉数，然而，从他曾被称为“云南民族文化的启蒙者”、“原生态艺术传承的先驱”、“中国的唐吉珂德”、“中国的巴托克”、“乌托邦的理想主义者”、少数民族文化的“殉道者”、“悲情英雄”等的名称中，我们依然可以深切地感受到田丰先生在艰难中的坚守与荣耀。

“当代”始终缠绕着过去，当乡愁成为一种新的审美意识形态时，乡土艺术也相应地成为一种新的审美对象。近年来，乡土艺术和村落艺术在旅游业中倍受亲睐，然而，如何看待乡土艺术和村落艺术在与旅游结合中出现的同质化、低俗化现象以及随之发生的地方性审美经验的断裂呢？这是一个令人深思的关于乡土艺术未来的问题。在当代，乡土艺术的境遇主要表现为两个方面：一方面，在人们对于现代性的激进想象以及文明/落后、精致/粗俗的二元对立审美意识形态弥漫中，乡土艺术正在急剧消逝；另一方面，随着乡土旅游的逐渐兴盛，乡土艺术重新成为一种新的资本，但由于商业利益的优先考虑，此种资本往往只在其较为表面的层面上被加以利用和快餐式消费，被剥离了其存在的土壤之后，伴随着“春风一度”的露水姻缘，以一种“变形”的方式走向自我消解。

因此，如何通过艺术介入乡村，恢复和激活乡村的礼俗秩序和伦理精神？艺术家如何重建乡村的信仰？等问题就成为当代艺术家和美学工作者需严肃加以对待的问题。当代艺术家渠岩，也是中国二十世纪80年代第一批先锋艺术家，因不满于中国当代艺术为资本所裹挟，反其道从艺术如何介入乡村开始探讨艺术的当代力量。他的“许村计划”运用调查和追踪拍摄的方式展演了乡村的空间结构、权力空间和信仰空间，呈现出乡村底层的生活状态，揭橥了进化主义、发展主义和虚无主义在乡村从拜神到拜物的转型中所发挥的作用以及乡村在此过程中所遭际的暴力与伤害。提出了以“艺术推动村落复兴”作为中国乡村建设的第四条路，并强调了“去遗产化”、在地文化主体性的尊重与确认”以及“多主体联动的实践方式”在艺术介入与融合乡村中的重要性及其意义。^①这是一个相当漫长而复杂的历程，它涉及一系列杂糅的审美意识形态的对峙与内在张力^②。而对于这些问题复杂性的厘清与出路探寻，任何想象与设想都需依托切实的田野考察与反思才有可能。

再次，中国当代美学应能对中国审美和艺术的未来发展向度有所把握和展望，这也是“实践”的重要之维。中国是一个多民族文化共存与发展的国度，无疑地，审美和艺术的多样性是当代美学发展的重要资源。“十里不同风、百里不同俗”，尽管随着文化涵化的加剧，传统意义上的文化多样性与审美多样性在某种程度上走向杂糅与趋同，然而，与此同时，新的审美和艺术形态也在不断产生。在审美人类学研究视域中，对于原生态艺术其独特的表达方式和价值意义的研究固然非常重要，而随着时代的变迁和人们审美意识的嬗变所产生出的新的

^① 参见渠岩.艺术乡建：许村重塑启示录[M].南京：东南大学出版社,2015.

^② 该问题究其根本取决于我们对于“现代性”的理解与实践。具体而言，它主要表现为我们如何区分“现代性”与“审美现代性”。“现代性”是一个滑动的充满着内在张力的历史过程，它涉及诸多不同层面的现代发展阶段及其博弈的策略。概言之，现代性主要包含了两个基本层面，一个层面是社会的现代化，它主要表现为理性主义对社会物质生产和精神文明方面的渗透，它所持续酝酿和推动的正是一种“向前看”的格局；另一层面则是以审美和艺术等活动作为承载的审美现代性，它常常以一种“反”的姿态对前一种现代性进行质询和反思。

审美和艺术的方式与形态，则是我们把握时代的脉搏与发展向度的重要介质。相应地，对于审美和艺术的杂糅性、流动性、叠合性等特征的发掘与阐释则是体现审美人类学特殊魅力的重要方式。

此外，审美人类学不止于对审美和艺术形态与现象进行文化的细描，而是在文化的繁复性中对于“美”和艺术的边界进行反思与厘清。当人为所建构的“美”和艺术与生活之间的边界被打破后，“美”在感性的、虚拟的、幻觉的、形构的游戏获得了某种程度的解放与狂欢化的快感，也带来了人的情感结构的重新分配和社会关系的变革。这是审美和艺术在当代的力量显现，然而，正如韦尔施所指出的，当代审美化既包括深层的审美化，也包括作为装饰和点缀的浅层审美化，审美和艺术的新构造及其形成的社会影响同样是需要厘清的。不仅如此，中国当代审美和艺术不应是为他者所占据的被表达的存在，而应是基于对中国经验的深切观察与表达的富于中国风格与美学精神的呼吸与言说。

二、中国经验的美学阐释

长久以来，“美学在中国”主要以两种存在方式出现：将西方美学引介到中国；以中国审美和艺术材料解说西方美学理论。然而，这并非中国美学合宜的研究方式。事实上，从“美学在中国”走向“中国美学”是一个非常漫长复杂的历程。它需要在中西方美学的平等对话与自由交流中实践，尤其是需要通过对中国经验^①的深度考察与阐释，对具有中国特色的审美和艺术现象的表达方式和价值进行理论上的有力说明，这是西方美学理论所无法取代的。费孝通先生在谈到中国工业化文明发展过程的复杂性时曾指出，在中国，前工业文明、工业文明、后工业文明的发展是重叠和交织在一起的，尤其是，前现代的问题还没有解决，现代问题和后现代的问题却已拥上来了。这其中的复杂性和独特性是西方经验无法完全阐释的，我们需要通过踏实的考察和研究对此加以回答，应该走自己的路。^②

^① “中国经验”是一个开放性的概念，目前在政治、经济、文化等领域得到了广泛而深入的探讨和实践，并引起了国际学术界的重视和研究。总地说来，中国经验是对当代中国人的生存和生活体验、个人体验以及艺术经验的批判性的总结和提升，它来自中国具体的地域文化同时又是中国人普遍的经验。在研究理念上，一方面，提出和研究中国经验并非将之作为西方经验的对立面而建构，也不强调中国经验的全球化和普适性；另一方面，对中国经验的总结和创造绝不是为了迎合西方对中国的意识形态想象的某种预设，相反地，对中国经验的语境研究是逐渐消除对中西文化经验误读的重要方式，这也正是我们深入发掘中国的问题意识，更新中国的提问方式以及整合中国模式的现实基础。

^② 参见方李莉编著《费孝通晚年思想录——文化的传统与创造》[M].长沙：岳麓书社,2005,“编者的话”：61-68.

然而，无可否认的是，在很长一段时期内乃至今天，中国美学与艺术的“中国性”在一定程度上是在他者的目光中被建构的，它置身于相当复杂的意识形态语境之中。诸如王南溟讨论了中国当代艺术的前卫在哪里的问题，对于西方规定的东方的东方化和东方的自我东方化以及在此基础上展演的充满谄媚与暴力的当代艺术展览体制提出了强烈的质询与批判。在王南溟看来，中国文化符号的被殖民化，亦即以粗浅而僵化的中国化符号和标签迎合西方世界对于东方神秘主义的某种想象和癖好，此种所谓的“涵化”带给弱势群体的只有尴尬而痛苦的一笑。诸如王南溟在对于张永和的“竹化城市”、蔡国强“拿肉麻当有趣”的中国地摊旅游文化、徐冰对禅宗的某种比附等的批判中，对于以己私欲占领公共空间的意淫以及伤害中国文化的“东方学”进行了毫无留情的批评。值得强调的是，在我们谈“中国性”、“中国经验”与“中国风格”的同时，有一个问题需要引起充分的重视与警觉。就中国当代艺术而言，“因为没有本土艺术制度保障而使它无法正常生存和发展，所以给西方霸权主义有可趁之机，应用他们的艺术制度以实现中国艺术的生长地和发展乃至判断标准都在西方的霸权局面，而中国只是在西方后殖民主义秩序中的有关于‘中国性’趣味的生产地和出口国。”^①无可否认，二十世纪90年代对于中国当代艺术的展演而言，无疑是一个相当令人尴尬的时代。由于中国的艺术机构不能展览当代艺术，其展演权交由西方基金会和展览体制所担当。而西方基金会和展览体制就基于西方的审美制度和艺术制度，它们在选择展演的对象和方式时不可避免地带着某种特别的情绪。自二十世纪90年代以来，被展演的中国当代艺术主要是两大类，一类是中国丑陋脸。在一百多年前西方文献中，西方人画的“中国脸”就被涂抹着丑陋不堪与邪恶的色彩，诸如1886年澳大利亚《公报》杂志发表的《蒙古章鱼》，在章鱼须上用英文写着“天花”、“鸦片”、“廉价劳力”、“走私”、“行贿受贿”、“伤寒”、“谎言”、“不道德”，此种漫画表征着西方对中国的不怀好意的审美和道德判断。而当代“中国脸”的漫画中所呈现的“打哈欠”、“发呆”、“傻笑”、“大头”等怪诞的形象也顺应着此种审美制度被当代西方艺术界所收纳和展演，比如方力钧、岳敏君、张晓刚等人的“中国脸”作品^②；另一类就是西方人眼中的中国文化符号，诸如阴阳、龙、竹子、汉字、禅宗、烤鸭、熊猫、红领巾等元素在作品中的拼贴和发嗲撒欢。无可否认，这些作品在很长一段时期里非常走俏，他们/它们也因此获得了某种荣誉，然而，它更多地只是一种“后殖民荣誉”。在我们反思“中国性”时，中国当代艺术缺的正是对于中国自身仍然跳动着的有强健生命力的呼吸与身体性经验的发现与讨论。于此，对于西方艺术制度的审视以及如何形成有本土逻辑情境的中国当

^① 王南溟. 后殖民荣誉：艺术的“中国性”与艺术家的“中国身份”[M]. 海德堡：古桥出版社，2012：20.

^② 参见王南溟. 后殖民荣誉：艺术的“中国性”与艺术家的“中国身份”[M]. 海德堡：古桥出版社，2012：24~108.

代艺术,建构一种能够自主性生产的中国艺术制度就成为我们探讨与再生产中国当代艺术的“当代性”以及中国当代美学“中国性”和原创性的一个不可逾越的问题。

在对于“中国经验”的发掘与美学阐释中,如何回溯和阐释中国传统文化及其在当代新的呈现方式及意义;如何把握和阐释中国的乡土经验及其流变;如何发掘与阐释新科技、新媒体以及新的意识形态对于当代中国审美和艺术的影响,并在此基础上发掘中国美学的内在发展理路等等,都是需要基于扎实的田野调查和对于审美/艺术与社会的关系的审美人类学考察才有可能。

中国美学与西方美学是两个不同的文化系统,尽管它们之间有其相通之处,但在其思维方式和表达方式等方面仍然会表现出各自的特殊性。究其根本,这与中国经验本身的特殊性紧密相关。在关于中国古文化有没有美学的问题上,张法称中国“有美无学”,乍看起来有些让人难以接受,但细究起来,其理由正是从中西美学的差异谈起:“中国古代文艺学的形式特征之一是零散,不成系统,但诗话、词话、画品、书品等再零散,不成系统,毕竟有诗、词、画、书这些个角度、这些门学科,而却从未出现过美话、美的散记、札记,没有美学这个角度。既无美学这个角度,又对美学进行了深刻的研究,因而可以称之为有美无学的美学。”

^①概言之,中国并无西方意义上的美学,中国古典美学有自身的承载方式,同时也具有自身独特的美学风格与范畴,诸如“道”、“气”、“象”、“味”、“神”、“妙”、“虚”、“无”等,都蕴藉着中国与西方不同的哲学运思方式、感知方式与情感结构。如何激活和延续这些富于中国经验的审美和艺术强健的基因,并使其在当代情境中绽放新的鲜力,则是中国美学实践的重要向度。此种实践主要表现为理论探讨与艺术实践两个维度。其中,在艺术实践方面,诸如台北作家林怀民于1973年创立的“云门舞团”以艺术的方式呈现中国传统文化的韵味可谓有益的尝试。自创立起,该舞团创作和展演了《我的乡愁我的歌》、《九歌》、《家族合唱》、《竹梦》、《行草》、《稻禾》等作品,呈现出古典文学、民间故事和社会现象的衍化,尤其是近年来,“云门舞团”以中国传统的太极、拳术和书法为重心,模仿和神会中国最为古老的舞蹈“云门”的舞容舞步,以心神交会的肢体动作将中国的历史、苦难、乡愁与梦境展演得淋漓尽致,也因其独特的创意和精湛的舞姿而蜚声海外。当我们离乡土性越来越远时,一种狂欢的喜悦却往往被一种叫做乡愁的东西拥住,甚至不忍拒绝,且沉醉其中。这又是一种怎样的情感结构呢?

英国马克思主义思想家雷蒙·威廉斯曾在《乡村与城市》一书中指出,“乡村与城市是两个很有感染力的词,我们只需想一想它们代表了人类社会的多少经验,就会明白这一点。”

^① 张法.中西美学与文化精神[M].北京:北京大学出版社,1994:6.

①那么，乡村经验在当代对于我们而言，究竟意味着什么？费孝通先生在《乡土中国》一开篇就谈到，“从基层上看去，中国社会是乡土性的。”^②在他看来，当人们说乡下人土气时，虽则带有几分不屑一顾甚至藐视的意味，但这个“土”字却用得极好，它表达了来自田间地头犹带泥土的影像与气息。于此，乡村与乡土经验的两重镜像已然呈现。一则，乡村表征着与城市文明不同的景像，与城市所谓的现代、优雅、文明相较而言，乡村则是不加修饰的，草根的，粗糙的。二则，乡村及其所蕴藉的乡土经验表征着那尚未被现代文明“浸染”的本真性与天然的诗意，它往往成为现代文明陷入危机之时寻求审美救赎的圣地。这在很大程度上折射出了人们对于乡村的两种印象，并且，这两者之间并非截然对立的。乡土经验本身是一个基于乡土及其流动性的整体，然而，在当代多重语境叠合的文化中，乡土经验的流动与嬗变杂糅着诸多复杂的意识形态纷争，蕴藉着传统与现代、民间与精英、本土与他者以及审美和艺术与政治、经济等之间的多元因素对峙与融合的过程。而基于对中国经验与中国情感结构的审美人类学考察与阐释将有助于厘清这些复杂关系的症结与和解的方式，从而以富于中国文化精神的艺术行为复活、重塑乡村秩序、信仰、神性与尊严，以重构人与人、人与自然、人与社会之间的关系。

此外，在当代文化全球化的语境中，中国审美和艺术始终不是在一种相对纯粹单一的时空中被建构，而是在诸多社会网络中被重新编织。在此种编织中，中国美学面对的困惑与艰难自不待说，同时也有诸多新的发展契机。这需要我们对此有两种基本的心态：一方面，基于审美和艺术的历史性与流变性，对于当代中国审美和艺术的新构型与新形式及其所再生产的今日新的审美意识与审美活动，要保持一种相对开放的眼界。在此，所谓尊贵的审美冥思抑或纯粹凝视，都将由于缺乏对于感性的基本尊重而陷入自为的私人化游戏中而不可自拔。正如韦尔施所指出的，“范围扩大到涵盖‘感知’所有领域的超越美学的美学，不仅对于完全把握审美来说是势在必然，而且对于充分理解艺术也有着特殊的意义。这最终应该成为拓展美学的一而贯之的依据。”^③在某种意义上说，审美和艺术的新构型究其根本在于感性的重新分配，它不仅仅只是形式的变革，而是与伦理与解放叙事紧密相关的人类学革命，抑或，感性的重新分配首先是政治性的。因此，对于当代审美和艺术新质的探讨前关于中国艺术的东方化叙事中所呈现的被他者化境遇，它提醒我们的是，在几近陷入一种对于所谓神性的光晕所营建的审美幻象诱惑中，我们更需要一种相对平和的心态。正如艺术家卢茨·科普尼克所言，“慢下来，意味着重新回到主体的感觉体系中心，恢复主体作为自身感觉的自动中

① [英]雷蒙·威廉斯. 乡村与城市[M]. 韩子满、刘戈、徐珊珊译, 北京: 商务印书馆, 2013:1.

② 费孝通. 乡土中国[M]. 北京: 人民出版社, 2008:1.

③ [德]沃尔夫冈·韦尔施. 重构美学[M]. 陆扬、张岩冰译, 上海: 上海译文出版社, 2002:136.

介，以这种方式拒绝现代主义以最明显的方式把时间位移的探险转变成新的艺术形式。”^①我们需要新的审美策略，重新塑造既积淀着过去的余韵，同时又指向未来的艺术新形式与美学精神。

三、中国美学的原创性实践

当今世界是一个多元文化交流共生的世界，在此背景中，中国美学也应当建构一种新型的更为宏阔的认同格局。然而，此种认同首先必须是有根的。亦即，中国美学应作为一种从实求美的学问与实践，而非西方美学的试验场抑或某种点缀。于此，中国美学的原创性再次被提到日程上来。然而，这一在中国美学界早已发出的吁请，如何能够获得坚实的回应而非声音的重复悬置，它需要的是对于中国经验尤其是中国独特的审美表达方式和艺术经验的切实田野调查与深度阐释。

当代美国分析哲学美学家简·布洛克在为苏联美学家莫·萨·卡冈主编的多卷本《世界美学史》所撰写的“导言”中一方面认可了谈论“中国美学”的合法性，另一方面却对于中国美学的“美学”性与“中国”性提出了质询：“当我们费时去审察最近（一百多年来）的中国美学时，我们看到的是中国传统美学、马克思主义美学和其他欧洲美学的某种混合物（mix）。许多问题会让西方美学家认为是老式的和过时的——诸如美是客观的还是主观的问题，美和崇高之间的区别问题，摹仿和表现的关系问题，它们与那些有关古代中国文人和西方（包括马克思主义）美学家之间的比较性研究一道，将会令西方读者感到奇怪和陌生……”^②尽管此种来自他者的眼光并不一定能够全面客观地评价中国美学，但西方美学与中国古代美学的杂糅的确是中国当代美学的部分事实，对于美学的老式而过时的讨论以及中国美学“当代性”与“中国性”的匮乏是一个我们必须认真考量与思索的问题。至少，可以再次明确的是，中国美学需要一种原创性的精神，无论是对于中国古典美学的继承，还是对于西方美学的吸纳与借鉴，都不应当是一种重复的叠加与复制，而必须首先建基于对中国经验的考察与阐释，使它们在中国当代的语境中获得新的延续与发展。

中国美学需要面向现实，需要在灵动的田野中构建一种真正有温度与情感的美学，这已成为审美人类学学者的一个共识。此种温度与情感与中国人对于时间、空间、声音、味道、

^① [美]卢茨·科普尼克.慢下来——慢速的现代性[J].石甜译，强东红校，上海艺术评论,2017(1).

^② 转引自郑元者.美学心韵[M].上海：上海人民出版社,2000:54.

乡村、城市、食物、游戏、权力、婚姻等的经验与记忆息息相关，是一种基于“土地”，即使是一种渐至失却了黄昏的土地的感知方式。对于此种感知方式的美学叙事主要包括如下两个维度：（1）中国地方性审美经验与民间艺术的美学精神；（2）当代多元文化叠合语境下中国审美和艺术的新质与嬗变及其蕴藉的中国当代审美意识形态。其中，第一种美学叙事对象也并非孤立的，而是同样身处于当代多元文化叠合的情境中。

近年来，学界对于中国地方性审美经验和民间艺术有过较持续的关注与研究，但这种关注在一定程度上是隐性的，抑或需要另一种美学的眼光加以发掘与阐释。中国的地方性审美经验首先是基于土地和农耕经验的。然而，正如文学评论家、文化学者张柠所指出的，“我们至今没有现代意义上的《农村史》和《农民史》，也没有一部《农民哲学》和《农民心理学》，更没有类似于《蒙塔尤》那种对一个古老中世纪中的农村的百科全书式的专著，只有各种门类的‘农民管理学’（正史都是这种类型的东西），这是不正常的。”^①张柠在《土地的黄昏》这部被称为文化研究中国化的实验性著作中，结合社会学、人类学、心理学、哲学等方法，对中国乡村经验及其弥漫于时间与空间、家具与农具、食物与玩具、熟人社会与陌生人社会、劳动与婚姻、姿态与表情和声音中的微观权力形态进行了全局式的勾勒与微妙的刻写。尽管此书并没有对于中国乡村经验进行严格意义上美学式的阐释，但为探讨和阐释中国微观权力的“物质形态”及其变迁所蕴藉的审美经验提供了鲜活的基础。诸如他论及家庭器物中的圣器“香几”时指出，正是通过对“香几”的“仪式化”使用，保持了“家”的时间要素，对于有可能产生错乱的家庭空间起到抑制、修正和粘合的作用。然而，随着香几使用的程式化，以及家庭成员逐渐缺少对于“不在场”成员的尊重，从而最终形成了“空间”对于“时间”的摧毁性打击，香几的神圣性渐至被无情地悬置起来甚或被直接消解了。^②不仅如此，乡土的器物体系形塑着不同的身体、姿态与表情，在新的现代性器物织入之后，伴随着惊奇与速效原则的发酵又不断繁衍出新的形式与情感。极富于意味的是，人们的审美意识并非是直线性或不可回旋的。过去曾经被悬置甚或抛弃的“物”在新的时空中重获新的审美价值与光晕。诸如在“农家乐”大众消费空间中，在“小资”聚集的城市酒吧中，一些即将失传的老农具，诸如石磨、鸡公车、春臼、手摇风车等，即使在最现代的器物之中，也散发着无可名状的“先锋”气息，它们表达了与这个时代的某种格格不入与现代性批判的姿态。于此，古典农耕时代所包孕的情感与余韵弥漫开来，“记忆”作为激活审美的重要因素渲染和释放出一种关于“怀旧”的审美意识。藉此，基于中国经验的“物”所维系和重构的美感

^① 张柠.土地的黄昏[M].北京：东方出版社,2005:24.

^② 参见张柠.土地的黄昏[M].北京：东方出版社,2005:71.

是中国当代美学研究的一个重要议题，它是一种由时间与空间共同编织的跨文化的场域自行显现的经验与美感，需要对于美和艺术的“物质基础”进行深度考察才有可能获悉并付诸理论形态的阐释。

中国的审美和艺术天然地与认知与伦理等因素叠合在一起，三者之间形成多重的编织关系。尤其是在先秦时期，先秦诸子的许多著述中都有关于美的言论，尽管这些提法不尽相同，但从这些不同中仍然可以见出美与认知，尤其是与伦理/善的紧密联系。诸如，伍举论美的故事、墨子的“非乐”思想、孔子主张的从政需“尊五美，屏四恶”以及关于《韶》与《武》的评价等等，都可以见出，在先秦时期，判断事物与事情的美与不美，不在于其是否宜于耳目等感官的愉悦抑或在于其形式本身所给予的快感，而在于它是否能安定民众，“致其用”。在中国古典美学体系中，“美”从来就不是中心性的范畴抑或最高层次的范畴。中国对于“美”的经验和运思方式与西方不同，美与丑的对立并未被看得很绝对，只要能表现宇宙“一气运化”的力量与生命力的，都能够成为人们的审美对象。这一点对于理解中国美学的特殊性尤为重要，即使是在对西方美学的引介与借鉴中，此种美学观念仍然能够作为一种弥漫性的意识形态顽强地延续开来。例如，王杰在对南宁国际民歌艺术节的调研中曾指出，“在中国传统的和现存的审美方式中审美与认知、伦理之间的裂痕并不像西方那样明显，现代科技的发展导致的社会变迁仍可通过艺术和审美为中介而不至于与人类伟大的历史文化传统相分离。对此问题加以阐幽发微也正是审美人类学的使命。”^①南宁国际民歌艺术节较为集中地体现出当代审美文化的叠合性与杂糅性特征，同时也暗含着传统的现代化进程中所面临的诸多契机与矛盾，是理解与阐发中国当代美学的一个较好的研究个案。事实上，在近年审美人类学和艺术人类学综合借鉴人类学、社会学、民俗学、艺术学、传媒学、心理学、符号学、象征学等学科以及理论视野对于中国民俗艺术的传承与发展、地方性审美经验与审美偏好及其嬗变、审美/艺术与政治、经济、宗教/信仰的关系、艺术与民族文化认同和审美教育之间的关系、中国的身体美学等问题进行的考察与阐释^②，都从不同的侧面体现出中国当代审美和艺术的新质及其中国经验，并日益凸显出中国审美和艺术的草根性、多样性、地方性与流动性等特征。诸如，以身体美学为例，周星以 20 世纪 40 年代至今在中国相继兴起的秧歌舞、忠字舞和广场舞等多种形态的大众舞蹈为其研究个案，通过对这些大众舞蹈的舞蹈语汇和形式

^① 王杰主编.寻找母亲的仪式:南宁国际民歌艺术节的审美人类学考察[C].桂林:广西师范大学出版社,2004:7.

^② 关于这些问题的研究,较有代表性的研究著述有王杰主编:《寻找母亲的仪式——南宁国际民歌艺术节的审美人类学考察》、《神圣而朴素的美——黑衣壮审美文化与审美制度研究》、范秀娟:《黑衣壮民歌的审美人类学研究》、方李莉:《传统与变迁——景德镇新旧民窑业田野考察》、《艺术人类学的本土视野》、张士闪:《乡民艺术的文化解读:鲁中四村考察》、何明主编《仪式中的艺术》、《走向市场的民族艺术》、周星:《本土常识的意味》、《乡土生活的逻辑》、周蕾:《原初的激情:视觉、性欲、民族志与中国当代电影》等等。

及其所蕴藉的世俗性、政治性和生活性的情感与经验的研究，展现出中国特定的时代背景及其生长的中国民众审美意识及消费模式的变迁^①；此外，随着人类学关于“田野”界定的多元化，都市审美文化也引起了学者们的关注与研究，例如杨子的《表演上海：剧场空间与城市想象》^②探讨了剧场如何作为一种特殊的场域，为人们提供一种关于乡愁的慰藉；以边缘性的力量体现“非主流”的抵抗；以文本与表演展现文化的转型及其影响；以特殊的市场叙事和政治叙事容纳与形塑艺术与商业之争以及关于国家和世界的想象。这些活态的中国美感形态与经验以及中国当代文化的多元性与叠合性同样也是中国当代美学研究的重要对象。

在中国美学的当代建构中所强调的原创性，并非刻意求新抑或追求单纯的唯一性，而是基于中国当代经验的审美人类学考察与阐释，从而构建一种真正富于中国风格的美学叙事，这是一个相当漫长而富于趣味的探讨。这些经验与情感在不断积淀与再生成，既基于中国的传统文化和情感表达机制，同时又在与外来文化的交流互渗中形构新的文化和审美元素与结构，这是任何既定的美学理论与范式都还无法完全涵盖与解释的。因此，中国美学的原创性必然是对于中国当代叠合的、杂糅的并且流动着的经验的开启与聚焦。并且，它将不再只是理论上的标向，而只是持续在场的实践。

尽管审美人类学作为美学研究的一个新的生长点，在其发展过程中尚有诸多值得深入探究的问题，但它在美学作为未来抑或乌托邦的某种预演中早已承担着重要的角色。2016年是托马斯·莫尔发表《乌托邦》500周年。在当代重谈乌托邦，已不再是一个有关浪漫主义诗篇续写的问题，而是一个富于革命性的政治问题。2016年23日至25日，第五届国际马克思主义美学论坛“乌托邦的力量：当代美学的政治转向”会议在杭州召开，来自欧洲、美洲、亚洲和中国各地的200多位专家学者齐聚一堂，共同围绕乌托邦的当代力量以及当代美学的政治转向问题展开研讨与对话。国际美学学会前会长阿列西·艾尔雅维奇(Aleš Erjavec)教授在开幕式上指出，在今天，乌托邦不再是一种遥远的他者抑或宏大叙事。我们不会因为乌托邦而疯狂，我们并非执著地要求用乌托邦代替现实，相反地，人们会保持一种相对平和与谦逊的态度……乌托邦精神在中国尤为熠熠生辉，诸如中国梦就是关于国家繁荣昌盛的集体寻求。^③尽管美学无法真正解决现实中的具体问题，但中国美学的乌托邦精神以其现实性和异在性对于中国当代社会和文化的发展必将具有前瞻性的引领作用，尤其是在美学已然发生人类学、社会学、政治学转向的今天，中国美学的原创性与再生性更彰显其重要的价值和

^① 参见周星.秧歌舞/忠字舞/广场舞[J].内蒙古大学艺术学院学报,2015(2).

^② 杨子.表演上海：剧场空间与城市想象[M].上海：上海人民出版社，2016.

^③ 参见向丽.乌托邦的力量：当代美学的政治转向：第五届国际马克思主义美学论坛会议综述[J].探索与争鸣,2016(12).

意义，而基于对中国人的审美和思维结构以及审美经验考察之上的审美人类学，无疑地站在此种意义敞开的入口。

作者简介：向丽，哲学博士，云南大学文学院教授，文艺学专业博士生导师，主要从事马克思主义美学和审美人类学研究。

本文系国家社会科学基金重大项目“当代美学的基本问题及批评形态研究”（批准号：15ZDB023）阶段性成果。

发表于《云南师范大学学报》（哲社版），2018年第3期。