

“文化自觉”提出的语境

“文化自觉”为费孝通1997年首次提出便引起广泛注意，成为人文领域的一个中心话题，持续讨论，至今未歇。什么是“文化自觉”，它对于我们今天的意义究竟何在，其中有什么问题？置于当时的语境来看，它之提出在世界范围内有着更广阔和复杂的话语背景：一是20世纪80年代伴随着后现代潮流出现的文化多元主义；二是新旧世纪之交热议的全球化；三是大致同时兴起的文化研究。首先文化多元主义有着一定的哲学思想背景，最早与20世纪60年代法国后结构马克思主义者阿尔都塞提出的多元决定论有关。它针对简单的经济一元决定论进行反拨，由此生发出哲学决定论及因果律上的多元主义，随后展向文化多元论并与其全球化挂上钩。问题的复杂性在于，所谓“全球化”恰恰与多元主义相龃龉。全球化的决定因素首先是经济的，那就是资本的跨国倾向与世界市场的新格局。经济全球化决定着上层建筑与意识形态以及文化的相应格局。冷战结束之后的世界，一方面打破了冷战时期世界两大阵营在社会形态与政治上二元对立的紧张格局，多极政治为多元文化作出了铺垫。另一方面经济强势决定着文化强势，以信息产业为主体的后工业文明的领先导致西方中心主义重新抬头又抑制了文化的多元性，当时约翰·汤林森的《文化帝国主义》以及大量全球化批判论著揭示了这个问题。

在这样一种世界格局下，中国的状况是从改革开放初期“现代化就是西方化”行至20世纪90年代的文化转向中，民族主义在文化保守主义与“反西方中心”间发酵。“振兴中华”与“弘扬民族文化”代替了“全盘西化”，纳入西方的后殖民话语之中，成为文化研究的主导话语。文化转向中两种相反的倾向交汇在一起，起伏、碰撞，一是追随文化研究的反西方中心主义；二是与文化研究热潮有关对以后现代大众文化面貌出现的文化消费主义以及对它的抵制与批判，如弗·杰姆逊提出的“消费社会”、费瑟斯通的《消费文化与后现代主义》，以及对“电视文化”、“媒体文化”、“好莱坞”等“垃圾文化”的批判；我国也围绕着“日常生活审美化”展开了有关的争论。

文化自觉作为在全球化语境与文化多元文化格局中的基于民族意识以文化为核心的自我身份确认，这种自觉被包括在古代希腊哲学家概括的“认识你自己”之内。一个民族的文化是在其文明的历史进程中所创造的物质与精神成果的累积与印迹。任何民族的文化无不充满着正面的、负面与中性的价值差异。因此，文化自觉不仅是对文化传统中积极因素的自信，也包含着对消极东西的清醒和自省，孔子所说“吾日三省吾身”。真正的文化自觉必然包含着文化批评，惟此方经谈得上在改造、变革中对

多元文化对话中的文化自觉

□毛崇杰

于文化在未来发展中的自新与自强。

在全球化语境下的多元主义与中心主义问题在不同层面上涵盖着人类文化整体普遍性与民族文化异质独特性的关系，以及传统文化与当代文化的关系问题。这些关系在历史的张力中常常会呈现松弛与紧张两种交互作用的基本状态。在松弛状况下，多元文化的不同中心以人类整体文化为核心，在文化群体间国际性关系中以相互交汇、互补、交融为主要特征，相反则呈现疏离、排斥，甚至对立、冲突。费孝通所倡导之文化自觉更着重从文化在多元性中正面成分互补出发，提出不同民族文化传统“各美其美，美人之美，美美与共，天下大同”。比较同时出现的“21世纪是东方的世纪”等中心主义口号，这种眼光超越民族中心主义，指向作为历史终极目标之“大同”。这一宏大终极目标唯有通过多元文化中交织着自觉与自省的对话以及文化批评，以客观真理为基础对人类普遍价值的共识方能实现。

多元对话中的文化自觉

文化自觉以及由此生长出来的文化自信、自强，在身份确认中对“主体自我”的突出、强调很容易被误解，或导致某种缩放的“自我中心主义”。其之“缩”，小到一己个体自我；其之“放”，大到一定地域、民族、国度之社会群体之自我。这个问题在我国长期以来被套在“体用”之二元对立框架中，或是“中体西用”（张之洞）或是“西体中用”（李泽厚）。“体用”关系表达的是一种“中心/边缘”的紧张关系。在“本土—自我”与“西夷—他者”这样两个中心钟摆式的反复中是谈不上文化自觉的。惟有走出“自我/他者”中心主义二元对立模式进入多元文化平等对话平台，文化自觉方有可能走上健康道路。这是在不同民族间际关系中“自觉、自信与自强”与“他觉、他信、他强”达成人类整体文化的“共觉、共信与共强”。这就是走出了“体用”框架之“各美其美，美人之美，美美与共”。

在自我与他者这种平等对话关系中包含着相互尊重前提下的文化评价或文化批评。在这里费孝通所言之“美”不是美学学科的专用术语，并非限于“审美文化”之美学效应，而是对社会大文化正面价值之最高判断，虽然文化较之一般理论形态的人文科学更倾向于创造的实践，更贴近艺术与生活中的审美活动。这种大文化正面价值判断是有标准的，这个标准是

什么呢？“观乎人文以化成天下”，说明了“化成天下”的“人文”标准，“文化”便是其缩义。

“人文”不仅指后来用于翻译humanities的学科性意义，也不限于古代的“教化”，“人文”作为“化成天下”之标准包含着伦理人道主义但不归结哲学人本主义及相应价值观。这句话与前句“观乎天文以察时变”不可分割开来孤立地理解。“天文”也不是狭义的“天文学”之学科性，应理解为宇宙的客观规律，“时变”是指世界的运动、发展和变化；而“人文”是人类社会的规律。这个话完整的意思是：通过认识宇宙的客观规律，察知世界的运动，掌握社会发展的规律来改造世界。文化价值归根结底不能脱离客观真理，如此看来，文化自觉不仅仅是封闭在群体或个体自我中对民族本土文化的认识与评价，而其中包含着对客观真理的认识。“天行健，君子自强不息”，“天行健”是对宇宙物质运动的规律客观性的确认，这种客观性不以人们的主观为转移。在这个前提下，通过探索，认知最后掌握宇宙和人类社会的规律之客观真理方谈得上主体在改变世界的实践中自我本质力量的强化。

“美”相对于“丑”而存在，文化中正面价值的东西与负面东西是一枚钱币的两面。“化”字包含着对负面东西的改造，以“人文”判断负面的标准，就是不合人文的东西。“人文”从据以“化成天下”的社会规律而言就是人与人的社会关系中合乎人之为人的东西，也就是最终指向“大同”的东西。在这个意义上，文化与客观真理以及人类普遍价值得以整合，文化自觉也就最终归结为对这种一体化东西的认识。尽管我国文化思想史，特别是现代史以来，如鲁迅、柏杨、龙应台等从来没有停止对文化负面东西的反省和批判。然而，近些年来，中外舆论对中国权贵、富豪们在世界各地狂购、摆阔、斗钱、炫富，并在公共空间旁若无人的斑斑劣行多有曝光，说明在整体国民素质上我们对文化负面的东西缺少自觉与自省。那些古墓真假沸沸扬扬之争，以各种莫须有名义巨资打造的伪“文化城”，以及假名胜、假古迹的制作等等都是在“文化产业”名义下以冒充的文化价值牟取商业利益。从根本上，这些文化自觉的盲点是建立在主流意识形态对民粹主义与权贵资本主义这两种东西没有清醒认识之麻木状态上的。我国当前在腐败和贫富两极分化引起社会矛盾激化的状况下，文化自觉与自省在意识形态中已经化为一种危机的政治警

觉与国家忧患。近年，张木生的《改造我们的文化观》以及刘源为该书作的“序”公开反对民粹主义和权贵资本主义，并警惕“文革”余孽以及防止重蹈德国、日本法西斯覆辙。

纳入人类普遍价值的文化自觉

现实的社会关系中反人文的东西从根本上说就是少数人占有生产资料对多数人的剥削和压迫，以人文为标准化成天下就是要从根本上改变这种人与人的不合理关系。正是从这一点出发，列宁认为人类社会每个民族的文化分为统治阶级的文化与被统治阶级的文化。这是就当时资产阶级用民族文化问题掩盖阶级实质而论，在实际生活中这两种文化的界限常常被其间许多中性文化现象所模糊，特别是当前的“后阶级”时代。真正的文化自觉是人文状态的认识，从而上升到改造世界的实践。以物质财富与精神财富形态全面创造人类文化是一个“实践—认识”到“再实践—再认识”的反复过程，以建立在对这个客观真理认识上的文化自觉之“大同”为根本。这个终极目标是与自我中心的狭隘民族主义对立的。

关于世界大同的现实状态与理想都曾深深地扎根于人类最早期的文明之中，《礼记》中所言“大道之行也，天下为公，是谓大同；大道既隐，天下为家，是为小康”。描述了历史从原始的公有制社会向私有制的发展变化，并高度赞颂了在公有制度下，“选贤与能，讲信修睦。故人不独亲其亲，不独子其子，使老有所终，壮有所用，幼有所长”的平等与博爱状况，但是那样一种建立在生产力水准低下之上的社会状况离人类的最高理想尚远。马克思晚年，在继续完成《资本论》第三卷写作的同时，对古代的原始社会产生了极大兴趣，阅读了许多有关原始公社的文献，摘录了大量的笔记。恩格斯的《家庭、私有制和国家的起源》一书正是根据马克思对摩根的《古代社会》所作的摘要和批语加以补充完成的，其中写道：“管理上的民主，社会中的博爱，权利的平等，普及的教育，将揭开社会的下一个更高的阶段，经验、理智和科学正在不断向这个阶段努力。这将是古代氏族的自由、平等和博爱的复活，但却是在更高级形式上的复活。”

由于私有制造成社会财富的不平等，文化也分裂为列宁所说的两种文化。

在文化分裂为两种文化的历史阶段充满着不同的价值诉求，所有的恶事又都可安放在某种“普遍

价值”名下。正如鲁迅与柏杨在对国民劣质性批判中都曾指出的，专制主义统治下的中国文化是“欺与瞒”的文化。统治者要把自己当做绝对真理的垄断者与道德楷模，而把人类普遍价值作为蒙骗的旗号。被统治者对这种虚伪性的揭露在中国有“满嘴仁义道德，满肚子男盗女娼”，在西方有“自由，自由，多少恶事假汝名行之”等等。马克思主义经典作家对此更作了大量尖锐、深刻的揭露和批判，其本质集中到一点即资本主义商品生产制度下的“自由”是劳动者把自己的劳动力作为商品到市场上出卖的“自由”。人只有摆脱这种“自由”才能真正成为“自由王国”的公民。

以各种虚假形态出现的价值普世性并没有从根本上消解为历史总体线性所决定的由人类共同的价值的客观的历史性存在与在理想与实践层面上的可追求性。马克思批判和揭露资产阶级“自由平等博爱”口号虚伪的同时丝毫没有否定这个口号具有普遍真实性的价值意义，非但在西方人类学家对现代少数未开化之带有原始形态的部落中发现古代共产公社的遗迹，1851年当他闻得有关太平天国起义的情况，认为：“世界上最古老的帝国，八年来在英国资产者印花布的影响下，已经处于社会变革的前夕，而这次变革，必将给这个国家带来极其重要的结果”。他当时把腐朽没落的清王朝看作“最反动最保守的堡垒”，但他仍然相信世界共产主义最终必将同时在这个封建王朝实现，奋笔疾书：“如果我们欧洲的反动分子不久的将来会逃往亚洲，最后到达万里长城，到达这个最反动最保守的堡垒的大门，那么他们说不定就会看到这样的字样：中华共和国——自由，平等，博爱。”马克思以一种深远的历史观看到世界落后地区人民对先进文明派生的殖民主义的反抗指向了一种终极性的普遍价值。正如今天我们在中东北非阿拉伯等地那些“最反动最保守的堡垒”看到的那样，那里的人民在摆脱了殖民地统治之后同样不能忍受本民族独裁者的统治，正向这种普遍价值的实现走去。

文化批评与文化自觉在人类解放的历史进程中的根本意义在于，随着人类普遍价值不断以新的欺骗形态出现，在揭露其欺骗性的过程中指向真实的普遍价值之最终实现。在历史的先驱者引领下被统治者的觉醒所创造的文化是人类历史最优秀的先进文化。在这个意义上，“美美与共”所要“共”的“美”正是这种在现实的社会关系本质发现基础上对客观真理的认知与普遍价值的认同，这是阶级性、民族性等群体性与人性一体化的文化自觉之身份认同，也是文化批评与意识形态批判的统一、真理与价值的统一。

文化自信与文艺创作(14)

精神追求是文艺创作的内驱力

□宋生贵

一般来说，凡艺术家的真诚创作，往往都会体现其对于某种理想境界的向往。这种境界可能与艺术家所处的特定现存状态是有距离的，甚至有很大的逆差，在一定时期内是可望而不可即的。艺术家通过自己独特的艺术世界的建构，将那美好的憧憬以及对生态人生的合理构想，得以托寓和表达。当然，这既不是要逃避现实，也不是去粉饰现实，而恰恰是艺术家获得了有关现实人生的一种体验，一种领悟，一种理解后而做出的审美传达。因为，艺术切入人生，关注人生，原本是以追求完美的人生为目的的。所以，优秀的艺术家在面对现实人生中的缺憾，甚至自己因拥抱现实人生而遭受伤害或不幸时，不会以灰色的情感色彩涂抹人生，而是依然去召唤美好的东西，给社会和群体带去人生的温柔和信念。

在艺术创作中，艺术家对精神家园的追寻或营造，其表现方式与情形是多种多样的，或外显，或内隐；或弥漫于整个艺术境界，或落实于交织中的某个局部；或是于不如意中幻化而出，或是干脆含泪吟唱而成。无论表现情形如何，艺术家的精神取向一经形成，就会成为一种潜在的意脉而在整个创作过程中搏动，直至影响到作品的总体价值取向。艺术家的精神追求，同样是以真实的人生体验为依托，以深刻的社会感受为依据，是创作者心灵世界的呈现。我们知道，发自衷曲的歌哭是艺术创作的必要前提，灵魂的战栗，精神的苦闷，情感的执著，更是孕育伟大作品的基因。之所以如此，是因为这中间潜藏着一个契机——心理的不平衡强化着艺术家的创造张力。德国社会心理学家勒温提出了张力理论，他认为，当人关注或关心某一对象因而产生某种期盼时，在心理上就会产生一种张力。如果人的期盼很快得以实现或满足，其心理张力就会趋于松弛；反之，当期盼受到现实的阻遏，乃至现实状态与心理需求形成较大逆差时，这个张力系统会长期保持，并且促使人产生旨在满足特定意向的意志活动。这种心理机制在艺术家的创作活动中是十分突出的。艺术家对社会人生的美好期盼受特定的现实生活所阻隔，他们因某种情绪所诱发的心理张力不能在现实人生中获得满足而得以疏导或消解，因而积于心中，最终转化为创作实践的强大驱动力。它一方面从内部迫使创作者用最大的注意力关注现实，同时也使创作者不断强化探索与创造美好人生境界的愿望。艺术创作中，包括联想、想象等一系列活动，正是在这种心理张力的催动下展开的。艺术创作中常有这样的情形：艺术家在现实感受中的遗憾或不幸越多，心灵遭受的压抑越大，却越是想要去想象和幻化其所倾慕和向往的东西，而且幻设出来的境界总是那样富有情趣和魅力。得此张力的催动，艺术家不囿于现实的痛苦，不沉湎于生命的压抑，而将情怀寄托在希冀新的生命、新的境界的诞生上。

在创作规律的探讨中，人们早已认同了这样一个事实：艺术家人生经历的坎坷和命运的多艰恰是有利创作的。可是，几乎绝少有人为了成为艺术家而有意去选择这种遭际——而且一个人一生中到底要经历

始终置身民众的行列，不失民众的感觉，倾之身心体验和表现与民众息息相关的人生苦乐；而艺术对社会人生的审美把握或审美评判，则要求艺术家首先超越一己实用功利，用审美的态度面对人间万事，并求以诚相许。尤其是那些风标独树的天才艺术家，他们更是张扬远离一己功利目的的天性显现，在主体的能动性中，最大量地拓展精神空间，并可以自然而然地走向创造的美，表现的美。

中国正处于新旧交替的转型期，市场经济发展之后带来的剧烈的价值观念、价值体系的变异，以及随之而来的精神文化变化，确实对于艺术界产生着多方面的冲撞和影响。这是无法回避的现实。但是，在这样的现实面前，艺术家们出现分化，其中一部分以一种浮躁不宁的心态，或背弃艺术，或将艺术当做牟取官场资本或经济利益的附属品、戏弄物，这却明显地表现出创作主体自身人格、气质、才情、素养等构成特定精神世界的各因素的缺失。可以说，凡如此对待艺术者，首先自身便缺少完整充实、自由独立的心灵，缺少对于艺术的真诚与挚爱，缺少一种优秀艺术家应有的内在的个性资质。真正不朽的艺术，只有投入执著的精神追求乃至整个生命才有可能铸就。而这中间检验出的是一种血性、骨气。如今，尤其令人可忧的是，有些涉足艺术创作的人几乎从起步开始便滑入了可能致死“才尽”的覆辙，即为太多的直接功利目的所累，或屈从于此。有为数不少的艺术界人士困于世俗的名缰利锁之中，对其仰慕切切，以至时时左顾右盼，见风使舵，朝秦暮楚，攀附钻营。如此“聪明人”之举或许在个人生活境遇、以至生官发财的途路上可以左右逢源，立于不败之地，但同时则必然失却真实的审美追求，并直接导致个性丧失，创造力衰退。

当下中国文坛艺界中关于所谓“原创”的堪忧之处，关键问题不在外而在内，即在艺术创作者自身——事实告诉我们，无论任何时候，一切纯正艺术的危机，往往都是来自其自身内部，来自于它放弃自身的心灵与精神追求。就当下而论，缺乏真正具有伟大力量和精神超越力的艺术家，缺乏中国传统文文化中堪值称道的那种“兼济天下”抑或“独善其身”的人文精神，缺乏那种怀有大悲悯、大忧患、大使命感的殉道者的信仰与信念。这是问题的关键！

长期以来，只要有正常而宽松的文化环境，我们就不忘怀从古代优秀作品及其艺术家那里吸收营养，以期滋润和促进当代艺术创作。不过，通常在总结和借鉴历代艺术家的创作经验并建构所谓“创作学”时，更多是注意到了诸如选材、构思、手法、技巧之类的操作程式，以及技能运用方面的东西，而对于他们的创作灵魂——生命体验、生命投入以及其精神世界的坚守或营造，则缺乏应有的重视。可是，我们不得不遗憾地承认，现在不少从事艺术创作的人，正是缺乏中国古代优秀作家、艺术家所具有的一些最可贵的东西。

中国文化需要重建，需要不断寻求新的文化。但是，这种“寻求”和“重建”既不是凭空构想，也不可能完全脱离固有传统而另起炉灶，而是需要在传统文化中寻找一种依托，用以谋求合规律的再生与壮大。当下的中国艺术要诞生伟大的作品，就尤其需要继承和高扬中国古代优秀艺术那种保持人格独立与心灵自由的可贵精神。

《中国二十世纪传记文学史》（山西人民出版社），是郭久麟教授对刚刚过去的20世纪中国传记文学广泛而深入的探索和研究。该书有以下三个方面的突出特点：

第一，气势宏大，构建完整。郭久麟以宏阔的眼光和思维，贯通中国近代、现代、当代100多年的历史，对中国传记文学的发展历程做了全方位全景式的描述，对20世纪传记文学名家名篇进行了科学的评析和历史的定位，总结了中国20世纪传记文学发展的巨大成就和明显不足，并从中提炼出若干带规律性的结论和值得注意的倾向，为中国21世纪传记文学的更加广阔的大发展提供了一些有益的借鉴。该书计6篇17章，除“绪论”外，其余各篇分别是“中国传记文学从古典到现代的嬗变”、“中国现代传记文学的突破和发展”、“建国初期传记文学的兴盛和衰落”、“新时期传记文学的繁荣和拓展”、“港澳台及海外华人传记文学”等，作者将研究的视野扩展到19世纪末期至21世纪初叶，特别是作为内地学者的著述，第一次将港台及海外华人传记文学作为单独一篇置于全书框架之中，从而使得作者能以一种更为宏大的视野窥见整个20世纪中国传记文学的整体面貌，获得某些新的发现。这就使《中国二十世纪传记文学史》具有了宏阔的学术气象和扎实的理论品格，以及现实的指导作用。

第二，史论结合，见解独到。郭久麟有着清醒的个人治史意识。他在《传记文学写作与鉴赏》一书中提出：“传记文学作家不但要有高尚的思想品德修养，而且要有高度的胆略见识”，还要“有丰富的精神世界，高度的写作风格和广博的知识”。郭久麟在传记文学写作中这样做，在写作传记文学史时，更是这样做。他运用史家眼光，文学家的视角，根据自己的观点和见解，实事求是地、科学地分析和评价了100多年来上百位卓越的、有成就的传记文学作家的数百部优秀的传记作品，并总结了20世纪传记文学的成绩和不足、经验和教训。作者大胆臧否作家作品，言之成理，实话实说，见解犀利。比如，对新中国成立后政治风暴埋没的传记文学作家张默生，郭久麟在仔细地分析其作品之后，高度地评价了他在平民传记写作上的贡献，大胆地为其恢复名誉，还其历史的高度地位；对有分歧的作家作品，郭久麟在客观地、深入地研究之后，大胆地提出自己的真知灼见，为其作出历史的定位；而对一些优秀的传记作品，作者在分析其成就时，也如实地指出其缺点和不足。总之，郭久麟在研究中尽力坚持真理，尊重事实，做到客观公正，见解独特，论述深刻，既有“史”的宏阔气象，又有“论”的扎实品格。

第三，感情充沛，富于文采。郭久麟是一位诗人和作家，他的诗歌散文，写得激情洋溢，诗情画意，文采斐然；他的评论，也写得有声有色，富于个性。不管是文本分析，历史叙述，还是审美判断，都融注着他的感情、感受和体验，写得生动活泼，摇曳生姿，富于艺术的魅力，具有美的气质和审美的意义。

可以说，《中国二十世纪传记文学史》无论从论题的开拓，规模的宏大，建构的完整，内容的丰赡，从论述的公正、深刻，见解的独到、新颖，还是文采的生动活泼，史料的丰富充实上看，都可称之为对中国传记文学研究的“世纪之作”。当然这部史著的不足也在所难免，如对港台传记文学的创作与研究便未能作比较充分的介绍。但这毕竟是白璧微瑕。我相信，该著作为中国传记文学史上的一项开创性工程，填补了传记文学研究方面的空白；书中许多章节丰富的创议性、详尽的阐析、深刻的论述、迭出的新意、生动的文采等等，会让每一位读者获得教益与启迪。

洞察

书评

传记文学研究的『世纪之作』

全展