

三聯精選·12

現代 與 後現代

——西方藝術文化小史

人類憑藉着
科學的權威
進步的理想
以烏托邦取代上帝
但
這種浮士德精神
卻把人類引向困境

河清著

三聯精選·12

現代與後現代

——西方藝術文化小史

河 清著

三聯書店(香港)有限公司

三聯精選

策 劃：董秀玉

現代與後現代

責任編輯：李 安

裝幀設計：阮永賢

本書照片已分別獲得Academy Editions (London), Edition Fernand Hazan (Paris), Tate Gallery (London), Musée National d'Art Moderne (Paris) 許可使用。

- 書 名** 現代與後現代——西方藝術文化小史
(三聯精選·12)
- 作 者** 河 清
- 出版發行** 三聯書店(香港)有限公司
香港域多利皇后街九號
JOINT PUBLISHING (H.K.) CO., LTD.
9 Queen Victoria Street, Hong Kong
- 印 刷** 陽光印刷製本廠
香港柴灣嘉業街十號12樓
- 版 次** 1994年1月香港第一版第一次印刷
- 規 格** 大32開(140×203mm)512面
- 國際書號** ISBN 962·04·1135·8
© 1994 Joint Publishing (H.K.) Co., Ltd.
Published & Printed in Hong Kong

謹以此書

獻給

我早逝的母親——羅云芳
她爲家庭、兒女、親友操盡了心，
卻從不想到自己。
長期的家事操勞
和小學教師繁重的工作，
使她積勞成疾，
終於過早地走了。

獻給

我的故鄉——浙江臨安
臨天鄉石橋村章頭墟。

引 子

有一個幽靈在歐洲徘徊：後現代主義的幽靈。①人們也許會聯想到1848年馬克思在《共產黨宣言》裏所描述的“共產主義幽靈”。這個後現代主義幽靈，彷彿和從前的幽靈一樣，二十多年來像一片朦朧的霧，在歐洲乃至在整個西方悄然瀰漫。

這是一個懷舊的幽靈、痛苦的幽靈。在這一點上，它和繆塞筆下的“世紀病”、波德萊爾詩歌中的“憂鬱”，或者和上世紀蔓延於歐洲的“世紀末憂鬱”有着遙遙的共鳴。伴隨幽靈遊蕩的，是波德萊爾低沉的《秋歌》：

不久，我們將淪入森冷的黑暗，
再會罷，太短促的夏日的驕陽……

沒有比這兩句淒美的詩句更能為這個幽靈傳神寫照了。再會罷，現代主義的興高采烈——征服自然的陶醉，利用自然的忘乎所以，消費自然的躊躇滿志；再會罷，人類“進步”的烏托邦，對於科學技術的迷信，經濟無限增長的神話；再會罷，昂首闊步的自信，高歌猛進的樂觀，未來主義的狂熱；再會罷，藝術家對決裂一破壞一創造的執着，求新再求新的意志，對速度、運動的迷醉，對“大”、“高”、“巨型”、“超級”的崇拜，對鋼鐵、玻璃、機器的頌歌；再會罷，“先鋒”或“前衛”們的衝鋒精神，各路英雄向着極限、向

着未知左衝右突的勇氣。再會罷，那火熱的夏天裏所發生的一切的一切……

在面前，或已經在身邊的，是蕭瑟的秋天。那是繁花茂葉在經歷了夏日的狂歡後走向凋零、枯萎、紛紛飄落回大地的季節。已經有那麼些寒意，儘管還帶着殘夏依然蒸人的餘熱。這是樹葉般必然地向大地的歸返，或者不如說是伊卡洛斯式——飛得太高而被太陽融化了蠟做的翅膀——出乎自己意料地向大地的墜落。

這的確是一個低調子的景觀。不過需要說明的是，這裏所展示的與其說是一種徹底的悲觀主義，不如說是某種痛苦的反省和覺醒。這《秋歌》，對於太多習慣於聽聞“人類社會正進入一個新時代”、

“人類正面臨着向前大躍進的年代”、“當今世界科學技術日新月異飛速發展”、“第三次浪潮”、“第四次產業革命”、“信息革命”、“科技社會”之類訊息的中國青年朋友來說，顯然會因為反差太大而大吃一驚。當今西方世界難道不是“形勢大好”、“欣欣向榮”？這尤其為源源從美國帶回來的圖像和文字的消息所證實，怎麼可能平空冒出這麼一個黑色的幽靈？“先進的外國”怎麼可能出現這種文化的秋天？人們絕不會相信，在他們心目中一片蔚藍色的美妙畫圖上竟會出現幾抹大煞風景的灰冷色彩。人們甚至會立即搬出種種似是而非的證據，激烈否定幽靈的存在，斷然定論上述秋景只是一些捕風捉影、甚或是子虛烏有的扯談。

然而不幸得很，後現代主義的幽靈千真萬確在西方徘徊。它來臨的腳步的確已經迴響在多少西方冷靜的思索者的心頭。當然，幽靈暫時還沒有驚擾那些沉陷於浪費之中的芸芸“被切除大腦的消費者”（*consommateurs décérébrés*）。那晝夜不停的電視節目，那佔領差不多所有收音機頻道的搖滾樂節奏，那鋪街蓋道的推銷廣告，還有那滿世界馳行的汽車的噪聲，自然很難讓人察覺幽靈的存在。

但這些繁華的表象，或“虛象的戰略”（法國思想家讓·波德里雅爾用以批判當代社會的術語），卻不能蒙住一些觀察深刻、思想敏銳者的眼睛。他們在燈火闌珊處，焦急地關注着人類的命運，追尋着人類文明、歷史、社會、人生等概念的真正意義。他們像羅丹的《沉思者》，俯臨着地獄之門，苦思着西方文化的過去、現在和將來，反省着西方現代主義價值觀和人生觀的是是非非，及其帶來的功功過過。對於他們來說，西方文化二十多年來日益陷於一場普遍的危機之中，早已不是聳人聽聞的新發現，而是一個實實在在的現實。

“今天，文化的危機已幾乎不能掩蓋……事實上，這不是一種文化的危機，而是文化的毀滅”，這是法國哲人米歇爾·亨利（Michel Henry）《論野蠻》一書中的句子②。“這種失衡已變得如此明顯，以致在若干年之內，一種文明危機的概念被廣為傳播和接受……日甚一日，危機變得極其顯而易見並到處蔓延：首先是經濟危機，還有道德危機，思想危機，總之是文明的危機，甚至是文明的危機”，語出法國藝術史家洛內·于依格（René Huyghe）《黑夜呼喚黎明》一書③。“於是，野蠻終於攫住了文化……”，見阿蘭·芬凱爾克勞特《思想的潰敗》一書④。美國女哲人哈娜·阿蘭特（Hannah Arendt）甚至早在五十年代末就開始評說《文化的危機》。

在歐洲，如果你走進一家圖書館，來到當代文化、哲學、人類學的書架面前的時候，你只需稍作瀏覽，就一定會感受到某種沉重的氣氛。在這裏，你幾乎很難找到本世紀初西方人曾經有過的那種樂觀未來主義精神。即便偶然有幾聲較為樂觀的調子，但與當初遼亮的進軍號角相比，是大大地打了折扣。大量的著作所展述的，都是對西方現代文化的反省，和對現代主義神話的普遍懷疑。隨手舉一些：《疑問中的文化》（*André Piettre*）、《進步的幻滅》

(*Raymond Aron*)、《深淵邊緣的沉思》(*Georg Picht*)、《現代世界的危機》(*René Guénon*)、《人的黃昏》(*Jean Theau*)、《空空然的時代》(*Gilles Lipovetsky*)、《反抗現代世界》(*Julius Evola*)、《現代性的終結》(*Gianni Vattimo*)、《自殺，或一種文明的重興》(*Lucien Alviset*)、《從天堂到烏托邦》(*Louis Rougier*)……如果願意，我可以把這份書單長長地開列下去。

“我們從何處來？我們是誰？我們往何處去？”，後印象派畫家高庚晚年向着塔希堤蒼茫的大海發出過這三個“天問”，並以此為題畫了一張宏幅巨畫（當我在波士頓藝術博物館久久在這幅畫前低徊徜徉的時候，我感到這三個問題也浸染上了畫中深褐、灰褐、深綠和深藍色的調子）。這三個似乎早已被啓蒙哲學家借助神聖的理性回答得很清楚的問題，反而在科學昌明、技術發達的當代變得越來越難以回答。原先被認為是天經地義、具有先驗絕對意義的價值判斷，在今天卻顯得模糊和靠不住起來。於是，本來已經找到的答案，反而眼睜睜地看着它失落了。

但，人們又不能不回答這三個問題。尤其是第二問：我們是誰？我們——人——相對於宇宙大自然，相對於動物、植物、天地萬物，相對於其他人，相對於社會，乃至相對於人自己，究竟是一種什麼樣的關係？所佔的究竟是一個什麼樣的地位？古往今來，東方和西方，不同的時代和不同的文化，都曾給出了不同的回答。

古希臘哲人蘇格拉底在德爾菲神廟的正門上留下一句“認識你自己”的銘訓傳世。你是誰？人是什麼？讓我們在如烟的答案中信手拈出一些來，作一最簡略的比照。

在西方，古希臘的普羅泰高拉（*Protagoras*）留下一句著名

的格言：“人是萬物的尺度（L’homme est la mesure de toutes choses）”。後來有了基督教，打開聖經開篇的《創世記》，我們可以讀到：“上帝用自己的形象創造了人”，並讓人“統治海裏的魚、空中的鳥、整個大地的牲畜走獸以及所有匍地爬行的生靈”，人被上帝委任為海陸空的主宰。再往後，歐洲發生了文藝復興，蘊生了“人本主義”（humanisme，也譯作人道主義），在神權教權的聖壇前揚起“人”的旗幟。當時的一位法國作家拉伯雷（Rablais）寫過一本《巨人傳》，讓加爾崗都亞和邦塔格魯埃爾兩位巨人的經歷來說明：人憑藉知識就可成爲一個無所不能、君臨宇宙的巨人。同時代的另一位英國哲人弗朗西斯·培根說：“知識就是力量”，實際上是爲人之所以成爲巨人作注解。十七世紀的法國大學者笛卡爾更有一句名言：人是“自然的主人和佔有者（maître et possesseur de la nature）”^⑤，人攀援着理性和科學的天梯，上升到了天上，與上帝同在。自笛卡爾以降，整個西方現代工業文明，都是在“自然的主人和佔有者”的名義下展開的。

如果我們把眼光轉向東方，就會發現中國哲人詩人的人生宇宙觀是多麼不同。老子說：“人法地，地法天，天法道，道法自然。”^⑥飄逸的莊生給出的也是飄逸的回答：“人生天地，如白駒之過隙，忽然而已。”^⑦人不過是天地之間、而非天地之上的一種短暫存在。莊子還借那個給了河伯一頓教訓的北海若之口說：“吾在於天地之間，猶小石小木之在大山也……計四海之在天地之間也，不似壘空之在大澤乎？計中國之在海內，不似稊米之在太倉乎？”^⑧宇宙寥廓無垠，人和人的世界渺若稊米。詩仙李白的目光飄浮在無限的天人之際：“夫天地者，萬物之逆旅也；光陰者，百代之過客也。”^⑨在空間之維，人與萬物同列，以天地爲旅棧；在時間之維，人生是匆匆一過客。蘇東坡也有同樣的天人之概：“寄蜉蝣於天地，渺滄

海之一粟；哀吾生之須臾，羨長江之無窮。”^⑩人在宇宙間不過微忽蜉蝣，滄海一粟。儘管上述引語有掛一漏萬之嫌^⑪，但大體上足以反映西方人和東方人人生宇宙觀的基調不同。前者直言不諱，後者借托詩喻和象徵，前者以“主人”自居，後者則謙稱“過客”，前者嚮往高升到上帝的居所，征服並主宰自然，後者則願與萬物并列，融合於自然之中——“天地與我並生，萬物與我合一”（莊子語^⑫）。

然而，時過境遷，今天的西方人再也沒有笛卡爾當年的那種自信。面對自然資源在現代工業生產高度掠奪性的“開發”下急劇減少，同時每年數十億噸的工業有毒廢料和生活垃圾在污染着天空、陸地、江湖和海洋，北歐斯堪的那維亞半島，五萬多湖泊因酸雨魚死蝦絕，非洲熱帶森林和南美亞馬遜河流域森林這兩片地球的“綠肺”遭到災難性破壞，撒哈拉沙漠日益南下，太平洋被“厄爾尼諾”現象攪得不再太平，從來都是風調雨順的美國前兩年也慘遭空前旱災（芝加哥附近的玉米地一片枝焦葉黃），孟加拉幾番洪水泛濫，從來不知旱災是何滋味的法國南方也遭嚴重旱情，土地龜裂，森林大火，1990年巴黎夏天的高溫破歷史紀錄地達到40攝氏度，世界氣候日益嚴重地“反常”，表面上被征服的大自然日益顯示出懲罰人類的潛在力量，面對這一切，越來越多的西方人終於有了痛苦的反省：人類不是宇宙世界的中心，更不是宇宙世界的主人。人類的生存與自然萬物構成的“生物鏈”、“生物圈”或生態環境息息相關。人類不可能在無度破壞生態環境的同時得到自身的延存。於是，一場聲勢浩大的保護生態環境的運動在今天的西方日益展開。這場運動的背景，實質上是西方啓蒙運動以來現代人本主義（我更願將此詞明寫為“人類中心主義”）的日趨破滅。

啓蒙運動曾教導人們，理性必將戰勝偏見，文明和進步必將取

代野蠻落後，科學和知識之光必將驅散愚昧和迷信之黑暗，隨着科技的進步，人類普遍必然地都要經歷一個單向的，由低級到高級的進步過程，從野蠻走向文明。啓蒙哲人創造了一個“理性人”的形象。在此形象之下，人類的每個個體，無論人種、民族、歷史、文化的差異，都秉有一種普遍的同一性（*identité*）。諸如人生而都是平等，都擁有某些天然的、不可剝奪的權利，所謂“天賦人權”等等。可是今天，越來越多的西方人對啓蒙運動建立起來的諸形而上意義上的價值判斷法則發生了根本的懷疑。野蠻與文明、野蠻與進步、理性與偏見、理性與非理性、民主與極權等曾經是涇渭分明的概念，對於當代人類學泰斗萊維—斯特勞斯（*Lévi-Strauss*）、對於米歇爾·福柯（*Michel Foucault*）^⑬、米歇爾·亨利、阿蘭·芬凱爾克勞特（*Alain Finkielkraut*）^⑭、貝爾納—亨利·萊維（*Bernard-Henri Lévy*）^⑮、喬格·皮希特（*Georg Picht*）等人來說，都是一些相對的、甚至在許多意義上是可以互換的概念。“人類並非朝着單一的方向演進。即使在某個方面，人類顯得停滯甚或倒退，這並不意味着從另一個角度來看它不在經歷重大的變化”^⑯，“如果說世界曾經可以偏向、徘徊和泥滯，那麼在今天倒真地登場進入一個進步的時代——作為恐怖和野蠻代名詞的進步”^⑰。米歇爾·亨利公然指控“科學的野蠻”和“技術的野蠻”，還有人把理性與瘋狂聯繫到一起：“理性主義的瘋狂”。曾經被認作是受理性和自由意志支配、並被賦於那麼多神聖權利的主體——自我，現在人們倒質疑起我之為我是否成立：自我並非主體（*sujet*）。且不說弗洛伊德發明了“本我”和“潛意識”的概念，已經讓理性自我的形象大為蒼白。歷史—哲學家福柯又喊出了作為主體的“人已經死亡”^⑱。法國當代大哲學家埃馬努埃爾·萊維納斯（*Emmanuel Lévinas*）更是毫不含糊地創立了：“他人哲學”。他創導的“他人的人道主

義”（humanisme de l'autre homme），將“我”之虛幻揭示得淋漓盡致：“我”中還有“他人”，“他人”是構成主體的不可或缺的組成部分。西方人在講了幾百年“我”、“我”、“我”之後，終於發現了“他人”的重要。

“我”之不成其為“我”，那麼，從前一切從“我”這裏推出去的價值標準便失去了那種“唯我獨正”的合法性：“我”看來是合理的，“他”看來完全可能是偏見；在“我”的觀點來看是“野蠻”或“落後”的事物，換上“他”的視角去看完全可以是“文明”或具有“文化的尊嚴”。從前具有普遍意義的“我”，在各種文化、各個民族、各個社會和各種具體環境的特殊性面前，顯得越來越站不住腳。“我”首先是“他人”的“我”，即社會的“我”，環境的“我”，民族的“我”，特定文化的“我”。芬凱爾克勞特對這個普遍的和理性的“我”進行了無情的撻伐：“他們（啓蒙哲人們）選擇了*Sapere aude*作為格言：不要害怕知識，要敢於藐視所有的保守主義，‘要有使用你自己的知性的勇氣’，而不求助於意識的長官或既存觀念的拐杖。結果是：當他們自詡在教化別人的同時卻把別人從自己的文化裏抽離了出來；他們以為在驅除迷信或謬誤，其實是趕走歷史；他們自信在解放別人，然而只是拔去了別人的根。這些咒罵常規舊俗的人並沒有把知性從它的鎖鏈中解脫出來，反而是割斷了知性的源泉。個人原本要借助於他們從童稚的狀態脫穎而出，實際上卻被掏空了本身的存在。個人因為想自己作主卻反而棄絕了自己。在個人爲了獨立的鬥爭中，個人失去了一切實體性。因為‘我思’的許諾都是些謊言：主體在從偏見和民族戒規的影響下解脫出來之後並沒有變得自由，反而被僵化，失去生命力，就像一棵樹被抽去了漿汁一般”。^⑨給別人啓蒙的人自己也應被歸於蒙昧之輩，這個歷史的玩笑開得未免有些太殘酷。

法國名哲人讓—弗朗索瓦·里奧塔爾（Jean-François Lyotard）在大談諸“大學說”或“超級學說”（*métarécits*）的危機^②。的確，在懷疑和否定啓蒙諸“超級學說”的合法性，在懷疑和否定人類中心主義、歐洲文化種族中心主義、以及個人中心主義的意義上，當代西方正在經歷一種深刻的轉折。這種轉折同時也意味着，由人類看“他異”——對於自然萬物尊嚴的價值肯定；由歐洲文化看“他異”——對於非歐洲文化的價值肯定；由個人看“他異”——對於他人的價值肯定。強調“他異性”（*altérité*）和“差異性”（*différence*），是當今“先進”西方文化思潮中最深沈的基調。亨利·勒菲勃弗爾（Henri Lefebvre）甚至寫出《差異主義宣言》^③的著作。

啓蒙現代學說的危機，還導致了對“前現代”宗教和道德的再肯定。丹尼爾·貝爾（Daniel Bell）、萊奧·斯特勞斯（Léo Strauss）、萊維納斯、米歇爾·亨利、于依格……等衆多思想家的著述，都在“前現代”的宗教和精神價值中尋找診治“現代病”的藥方。過度物質化的西方世界，在呼喚精神之光的重新照耀。

“我們從何處來？我們是誰？我們往何處去？”高庚的聲音依然在迴蕩。

“人從自然中來，人是自然萬物中的一個成員，人必將回自然中去”，這是古老的中國魂的聲音，透過重重世紀，從遙遠的東方傳來。我以為，這個古老得幾乎被人遺忘、又在最近七十年中在自己的國度遭到冷落和批判的中國古文化之魂，正道出了西方當代後現代主義文化藝術的幽幽之情。

與以往文化藝術史上的各種主義不同，後現代主義不是一種具有特定綱領、統一理論和某某人物爲其代表的主義。它不如說是某

種情緒，或某種普遍而又模糊的現象。它是一種混沌。它沒有像未來主義或超現實主義那樣有自己的宣言，向世人宣告：“我來了”。它只是用自己不甚明確，但又讓世人確實感知得到的氣氛，在世人心目中潛移默化。它幾乎不能定義，而只可以大略描述。正因為可感而又無形，所以被稱為幽靈。

後現代主義可以被描述為對“現代性”的根本批判和反省，及其伴生的一種日益深切的“自然之戀”或“大自然的懷鄉病”（*nostalgie de la Nature*），一種飽受現代文明的異化而對更自然的人與天、人與人和人與己關係的深沉嚮往。這是一種文化藝術上的物極而返。

後現代主義情緒所基於的文化歷史觀是空間性的。這種空間性的歷史觀認為，人類社會的歷史並非像現代主義時間性的歷史觀所描繪的那樣，是從同一個點出發，經過若干階段後，又普遍地趨向同一個目標，而是充滿多種可能性的演變。歷史可以是前進的，也可以是停滯的，可以是“跳跳躍躍”（萊維—斯特勞斯語），也可以是“盤旋往復”（梁漱溟語^②），甚至可以是倒退和回返的。為什麼不？（多少年來習慣於直綫型進化論歷史觀的現代中國人聽到這樣的論斷，其震驚和詫異的程度大概不會亞於當年西方人聽到哥白尼宣佈地球不是宇宙的中心。他們大概從來都沒有想過，毫無保留地信奉直綫進化論而從不問一個為什麼，是否是一種迷信？把整個豐富多元的人類文化史，統統納入三階段模式或五階段模式，是否有那麼點兒生硬和牽強？）按現代主義文化史觀，之所以世界各種文化之間存在差異，只是因為它們處在人類社會發展的不同階段上，是“先進”和“落後”的差異。而後現代主義的文化史觀則認為，人類各種文化型態，本來就是千差萬別，多元多樣。在它們之上，並不存在一種普遍的進化規律。農業文明並沒有那個普遍的必

然，都要“進步”到工業文明，工業文明也並非代表着人類社會發展史的終極狀態。隨着能源和資源的耗盡，工業文明還有可能回返到農業文明。站在現代主義的觀象台上去眺望人類文化，人們看到的是一條直線向前的長河，而後現代主義景觀中展現的人類文化，則是一片湧動着股股無定向潛流的大洋。長河以其有始有終、一瀉千里而顯得明晰，大洋則以其無所不包、恢宏大度而有其繽紛和渾然。

現代主義藝術史觀認為，藝術的演變和人類歷史的演變一樣，經歷一個不斷進步的過程。紛紜的人類藝術現象之上，也存在一種進化規律，冥冥中指引藝術向前發展。而後現代主義藝術否認藝術進步的概念，否認先鋒派一路向前的邏輯。於是，現代主義藝術到後現代主義藝術的演變，也像一條喧囂奔騰的長河，化入微波不興的大洋，運動化為“靜止”，時間化為空間，直線化為平面，“新”之獨奏化為新舊和鳴……

文藝復興時期的喬爾琪奧·瓦薩里（G. Vasari），以傳記體的形式寫出西方第一部藝術史：《意大利最傑出的建築家、畫家和雕塑家之生平》（1555年）^②。十九世紀瑞士藝術史家布克哈特（Jacob Burckhardt）著有《意大利文藝復興的文明》，全面鋪敘了當時意大利的文化背景，把十五六世紀的意大利藝術史寫成一部文化史。他的學生沃爾夫林（Heinrich Wölfflin），則把藝術史歸納成“藝術風格的歷史”，認為藝術風格具有自生自滅的內在演變規律，與時代和社會的外在影響干係甚小（參見他的《藝術原則》）。丹納（H. Taine）是用比較的方法，把北歐日爾曼藝術與阿爾卑斯山以南的拉丁民族的藝術進行對照，把藝術明確置於種族、環境和時代的影響之下（參見他的《藝術哲學》）。本世紀的法國藝術史

家埃利·弗爾（Elie Faure），用的是詩的語言和詩一般跳躍閃爍的意象去描寫人類的藝術史，他的《藝術史》實際上是一部“藝術史詩”。帕諾夫斯基（Erwin Panofsky）是把藝術史轉入到圖像學（iconologie）的考據上，他以其淵博精深的文化史和藝術史知識，細細地考證繪畫圖像的構圖、人物的姿勢（乃至手的擺法）、陪襯物的象徵等因素的起源和演變。他撰寫的是某種“考據學”的藝術史（他著有《圖像學論集》、《藝術作品和它的意義》等）。到了恩斯特·貢布里希（Ernst Gombrich）那裏，藝術史被歸結為某種《視覺心理學》。這位英國瓦爾堡學院院長，倫敦大學古典藝術史教授，以大量的著述去研究某一圖形和某一顏色組合對視網膜的作用（參見《藝術與幻覺》、《秩序感》等）。古往今來，藝術史家都是從一個角度或用一種方法去寫藝術史。面對後現代主義藝術的兼容性和折衷性特徵，我似乎更偏愛布克哈特文化史的藝術史寫法：盡自己的所讀所思、所見所聞，鋪寫歷史、文化和社會的背景，再在此背景上，襯寫藝術的一些輪廓性現象。

遺憾的是，我們這個時代不是產生全人的時代，而是大量產生“單維人”（homme unidimensionnel，借用馬爾庫塞之語）的時代。不說那些在流水綫上整日只需使用一隻手、一條腿，重複同一個動作的體力勞動者，就說被稱作“知識分子”的腦力勞動者，也是隔行如隔山，各守一隻牛角尖。現代人的確豎造了一個巨人的形象，但卻是以把一個全人肢解或微縮到一個器官或某一部分腦細胞為代價。所謂“知識爆炸”，其實是衆瞎子對象腿、象耳、象鼻、象尾、象毛的知識日益繁雜，但對於作為整體的大象的知識卻越來越少，越來越困難。於是就有了一個難題：今天的藝術史家還有可能寫出一本全面的“文化史的藝術史”嗎？答案顯然是不可能。我們是注定只能當“單維人”或歐仁·蘇筆下的那個寶石匠^④。但是，我又

不得不去進行這樣的嘗試，知其不可爲而爲之。因爲我無法把藝術和它的文化背景分離開來，尤其是在這個據說藝術已與生活融爲一體的時代。藝術曾經是而且現在依然是一個時代文化和社會最敏感、最直接和最富於象徵的表現。哪怕是在藝術退縮進象牙塔之內的時侯，藝術仍然折射着塔外的文化氛圍。人們不可能在不涉及文化背景的情況下說清產生於該文化的藝術，正如人們不可能在不了解藝術的情況下而真正了解該藝術背後的文化一樣。

呈現在我面前的，是一片真偽混雜、錯綜紛繁的事物現象。有那麼多東西要說，但卻是難以說清，欲理還亂。我已經無數次地感到語言在感覺和意象面前的蒼白。需要預先敦請讀者理解的是，在我向某些已被神聖化、變得像從前的上帝那樣不容褻瀆的現代概念提出質疑或批判的時侯，需要有個“度”的觀念。譬如說“火”。我完全贊成適度使用火，但反對“過度”濫用火，反對“玩火自焚”。如果有人硬要把“反對濫用火”簡化爲“反對火”，甚或推衍到“贊成茹毛飲血”，那只能是他自己的事情。偉大的中國智慧早就教導人們“中庸”的概念，勸人們不走極端。

在漆黑夜空的西邊，升起了千彩萬紅、光華耀天的焰火，流彩四溢，蔚爲壯觀，但在瞬間的光耀之後又歸於夜的黑暗。而在黑夜東方的天邊，光影微微地燃着一支蠟燭。蠟燭沒有將自己有限的熱化爲瞬間美麗光彩的奢望，而只是靜靜地、久久地在黑夜中長明。

注：

- ① 在寫下這個譬喻過了大半年的時侯，發現勒麥爾（G-G. Lemaire）君已先於我，在1981年10月18日法國《世界報》上發表了完全相同的話。