

中国美术学院2009 年度教授论文集

中国美术学院2009 年度教授论文集

许江 主编

中国美术学院出版社

中国美术学院 2009年度教授论文选

许 江 主编

中国美术学院出版社

责任编辑：章腊梅
责任校对：钱锦生
装帧设计：周 峰 张 钟
责任出版：葛炜光

图书在版编目（C I P）数据

中国美术学院2009年度教授论文选 / 许江主编. —
杭州：中国美术学院出版社，2010. 10
ISBN 978-7-5503-0006-4

I. ①中... II. ①许... III. ①美术理论—文集 IV.
①J0-53

中国版本图书馆CIP数据核字（2010）第198303号

中国美术学院2009年度教授论文选

许 江 主编

出 品 人：傅新生

出版发行：中国美术学院出版社

地 址：中国·杭州市南山路218号/邮政编码：310002

网 址：<http://www.caapress.com>

经 销：全国新华书店

制 版：杭州海洋电脑制版印刷有限公司

印 刷：杭州万方印务有限公司

版 次：2010年11月第1版

印 次：2010年11月第1次印刷

印 张：13.25

开 本：787mm×1092mm 1/16

印 数：0001—1000

ISBN 978-7-5503-0006-4

定 价：48.00元

目 录

本土的拆解与重建

“全球一本土”机制中的主体文化更新/许 江/1

考古学与艺术史：两个“共生”的学科/曹意强/19

张彦远笔下的长安画家与画迹/毕 斐/25

辽代秘藏绢本“南无释迦牟尼佛”印制工艺研究/郑巨欣/44

书籍之为艺术

——赵孟頫的藏书与《汲黯传》/范景中/55

明遗民画家东莞张穆的马图及其他/任道斌/85

画论品读

——《小山画谱》的“八法四知”说/韩 璐/94

王国维和中国现代美术史写作的思想资源/杨振宇/101

从浙江书画收藏看收藏与风格创作的关系/陈永怡/125

“精神科学”与“文化科学”语境中的形式感

——沃尔夫林、沃林格艺术史学思想中的若干问题/张 坚/134

浙江省城市色彩规划方法研究/宋建明/158

放大：时间与空间存在角色的互换/李凯生/176

本土的拆解与重建

“全球一本土”机制中的主体文化更新

许江

在全球背景中切问本土根性

在本土建构中孕育时代活性

在“全球一本土”话语结构中实现主体文化的更新

2000年4月，第11届卡塞尔文献展策展团访问杭州。此届文献展的艺术总监奥克维·恩威佐是尼日利亚裔，是文献展历史上乃至西方重大展览历史上第一位黑人策划，他的当选本身就是国际艺术界文化多元主义倾向的一个重要征候。奥克维坚信，后殖民历史乃是剖析、检证今天全球化政治、经济、文化、社会议题的关键，“至今发生的所有讨论都环绕着东方与西方、共产主义与资本主义、民主社会主义与新自由主义等两元对立来思考，却从未正视去殖民主义过程所引发的影响”。¹第11届文献展策展团提出“后殖民群系”（postcolonial constellation）这一概念，以说明前殖民地与殖民国、各殖民地之间所具有的彼此交互影响的复杂关系，策展团强调“后殖民过程并非位于西方以外的别处，它同样深嵌于西方历史与现代发展的脉络之中”。²在访问杭州的过程中，文献展策展团与中国美术学院的艺术家和学者们进行了深入的交流和论争，这可以说是中国艺术界就全球化和后殖民问题与西方学界进行的第一次直面交锋。

1 *Democracy unrealized : Documenta 11, Platform 1*, Okwui Enwezor, P.21, Ostfildern—Ruit : Hatje Cantz, 2002.

2 同上, P.4.

2001年12月，我应邀参加由新加坡国家艺术委员会主办的2001年国际艺术专题论坛，论坛主题为“展览实践：全球化潮流/本土性关怀”。上午由奥克维发表讲演《后殖民反应及其后果》，由我担任评述人；下午是我的讲演《当代艺术：一种想象和建构“文化亚洲”的方式》，转而由奥克维对我的观点进行评论。这可以说是中国艺术界与奥克维的第二次论争。这场跨度一年半的论争使得中国艺术界对于全球语境、本土资源以及后殖民主义的思考浮出水面。

对奥克维来说，在后殖民主义的文化语境中，在一个全球主义的情境中，我们必须寻找的，不仅仅是一种在世界上存在的新方式，而且是在这个世界之内有所建造的新方式。在对现实的建造之中，最重要的任务是对后殖民主义自我的发掘。这个后殖民主义的自我在今天已经逐渐为一个跨越国家与种族的文化群体（也是全球化的主角）所认同。随着后殖民主义新一代主体的成长壮大，国家身份与现代化国际倾向之间的对话也进入了一个新的时期，即一个摆脱了被殖民的角色之后，重新自觉地再次西方化和现代化的时期。现代人群日益复杂的活动方式正造就了艺术的不稳定性；现代人的跨国活动以及移民逐渐日常化，制造出了一个移动的群体形象以及一个“放逐的空间”，超越于国家集群之上。这个被放逐的空间的成长导致了两种文化趋势：首先是游牧文化与主流文化之间发生的对抗；其次是在另一个方向上努力发掘历史渊源以求重建文化的本土性。针对这些，营造一个全球性的公共文化空间成为当务之急。这个“超文化”的空间将形成一种后殖民、超国籍的文化力量，为后殖民主义的个人提供了发展的可能，而后民族、后国家的理念也由此产生。这已经超越了早期游牧文化与主流文化之间对抗的格局，在这里，现实在提醒我们：在不平衡的权力领域中，谋求多元是一种宽容，而正是这种立足于多元的宽容，将引导着我们最终超越文化间的隔膜与抗争……

然而，奥克维所说的新一代后殖民主体所承担的那种世界公民的无地域性，在我看来只是代表了全球化浪潮中的一场短暂的狂欢。³如著名思想家雅克·德里达所言，全球化是对某种狭隘的关于人的偏见的普遍化，是由于过分张扬某一种人的基质，而对人自身中必须含有、并必须自恋地加以尊敬的自己的无限丰富的他性的压抑。在今天，在一个所谓的“后殖民空间”，在这漂浮的、去离原位的世界里，潜在的读者不再是一个稳定的群落，读者与作者、读者与读者、作者与作者之间的

3 全球化过程是一个伴随资本主义而发展的世界历史的漫长过程，同时也是一个不断制造边缘和他者的过程。正如依附理论的重要阐释者阿明指出的，在工业革命前的商业主义时期（1500—1800），以大西洋为中心的商业资本形成了它的支配地位，并创造了它的边缘区域（美洲）；在产生于工业革命的所谓资本主义的古典时期（1800—1945），伴随西方资本主义的发展，亚洲（日本是一个例外）、非洲和拉丁美洲成为西方资本主义的边缘地区，它们通过农业和矿业的生产而加入到全球劳动分工之中；与此同时，伴随以资产阶级民族国家体系的形成，民族解放运动也在这些地区发展起来，其意识形态上的特征就是将工业化当作解放、进步的同义词和“赶超”的手段，并在资本主义中心启发之下以建立富强的民族国家为目标；第二次世界大战结束至今是边缘地区在不平等条件下进行工业化的时期，在这个时期，包括中国在内的许多亚洲和拉美国家重新获得国家的政治主权。伴随资本主义全球化的过程，自足的民族工业体系逐渐瓦解，最终被重组为一体化的世界生产和贸易体系的构成要素。

关系不再是相互参照，而是相互拆解和反复重构的。与古典古代的众人世界、异国他乡不同，今天这个全球化的世界处于一种一体化的程序之中，这个一体化的全球程序如同一台发动机，当今世界上的同一与差异都由这个程序发动起来。它反而促生了种种“民俗学景观”。此景观是对这个多元化世界的一种新的图像化，一种文化表象主义，一种跨文化的旅游业和会展经济的综合体。在思想界，这一景观容纳了多元文化主义、文化民族主义、本土主义等诸种思潮；在艺术领域，这一切以越来越多的“国际”大展为其制度基础。

在国际大展的意义平台上，后殖民话语对于某些文化群体，如中国文化的误读，始终令人忧虑。后殖民话语中对西方强势文化“特洛伊木马”式的馈赠与其历史文化的“屠城”提出警觉，这都值得我们认真研究和关注。但由此带来的政治化的“寻根的焦虑”并不能够代替对于多元文化的不同文化模式的深刻理解和经验。它返身而为的“再次西化”，只能是将非西方文化连根拔起，以适应一个不断生产全球化时尚的话语工业。“身份”、“差异”等概念已经失去了往昔的分析、批判的锋芒，转而成为一种政治化的意识形态表达。因此，这种“全球新平台”既不能对多元文化构成根源性的支持，同时又将可能的知识学基础引向浅表化、政治化同样也是泛艺术化的误区。后殖民、全球化话语的政治化倾向遮蔽了多元文化生存的元问题，它所形成的文化政治的观看方式让我们距离自我文化的内核愈加遥远。

全球境遇的实质是符号、图像与意义的全球性生产和流动，对艺术家而言，全球化首先是一种扩大了的问题视域，是一条不断延伸的地平线；其次则意味着一种多义的文化现实和意义系统，一种向着差异性和他性的开放。然而在当前国际大展机制的影响和推动下，全球化首先表现为一种政治姿态，一种泛滥的多元文化主义，一种新的宰制。而当代艺术的本土经验也首先被转义为非西方艺术家制造文化他性的一种简单便利的资源，甚至成为符号化的、订制文化标签的便捷手段。我们面临的问题是——全球化境遇给艺术家带来了什么？又遮蔽了什么？艺术家如何在全球境遇中重新思考本土经验原本牵连的那种直面现实、激活历史的意义？⁴

在现实生活中，以个人为基础的身份的多元化其实也表现为一种无根性，即使在全球化生存经验中，多元的主体间性也还是会构成一种特殊的主体性，并且依旧要落实在每个个人身上。福柯指出，“be

4 中国文化的现代性表现为一种交互文化语境之中的历史实践。中国现代文化史的发展是以西学东渐为背景，以“中西之辨”为核心，以一个含混的西方想象为参照，以差异一融合一杂糅为特征的。在被指认为“现代”的一百余年中，中国文化所遭遇的“现代性历史情境”可以被概括为：复调的历史线索，扩大的文化视野，被创造的传统（如中国画的观念），身份的转化，新的制度经验，现代教育与学科意识，意识形态体验……中国的现代性根植于一百余年文化融合的历史，这个中西文化交互激荡的语境如此深刻地影响和规定了我们对于自我历史以及命运的思考。

subject to”不但是“成为……主体”，也是“隶属于……”，主体性本身就意味着一种隶属关系，多元的主体性则意味着隶属关系的复杂化。然而这种复杂化、这种文化的Dislocation（去离原位）与Hybridity（杂糅），却未必会带来更大的自由和更丰富的创造性。脱离了大地的供养，绝难长出参天大树。诺贝尔文学奖得主奈保尔可以说是这新一代后殖民主体的典范，他的生活史跨越了殖民和后殖民时代，代表了在文化霸权的两重性下生存的个人经验，瑞典文学院将他描述为“一位环球的文学领航员”。复杂的出身背景以及世界性的漫游似乎使他成为一个文化上真正的无根者，他不再眷恋本土，自愿漂流在外，然而却仍然不时地要“寻找自己想象中的家园”。后殖民的重要主题就是离散和回归。正如爱德华·萨义德所说，对“后殖主体”来说，回归意味着回到自身，也就是回归到历史，使我们了解真正发生了什么，为什么发生，而我们又是谁？

后殖民主体的回归是回到源头，是漂泊无依的无根者寻根的冲动，如同奥德修斯的漫长的回归之途。在荷马史诗《奥德赛》中，这位“木马记”的始作俑者，在“他者”被毁灭之后却无法回到故土，他迷失、漂泊、流离失所。真正的归程在十年后开始，然而归途同时也是迷途，等待他的是又一个十年的归程。然而，奥德修斯的故事却并非悲剧，在回归和家园之间，是不断地遭遇和探索，是无数次地抵达和离去。所以，回归之途同时也是发现之旅。在古希腊人的经验中，历史原本是“探究”，是经历和寻觅（re—search）。而对那个时代的行吟诗人来说，生活本身就是一场漫长的旅程，迷失与回归既是命运，又是人生。

然而，当奥德修斯回到伊萨卡岛，当他醒来后，没有人辨认出他的身份，他也认不出自己的家乡。雅典娜不得不现身，向他保证这就是“他的伊萨卡”。历经曲折漫长的旅行，归来的奥德修斯遭遇到的不止是后殖主体般尴尬的“身份危机”，而是某种更为深刻的困境。

二

在北京奥运会的闭幕式上，伦敦市政府用一辆观光巴士向全世界展示了一个后殖民的多元文化主义景观，这是一幅多种族、多文化共存的和谐画卷。的确，后殖民理论的实践不止是在“去殖民”的非西方世

界，更是在那个后殖民的西方世界，它最重要的成就是对西方社会及其规范的持续质疑，是创造了一个差异、宽容和多样性的开放社会。在西方，后殖民主义担保了一个开放的、充满活力的公民社会，对宽容和多元的追求也打造出了一个更新版的西方，一个浮现中的“后西方社会”。然而，现在是否是一个欢呼后殖民主义之胜利的庆典时刻？

我们发现，在今天，后殖民主义、多元文化主义似乎不再是具有真正挑战性的、危险的“病毒”，它被转化为一种“疫苗”，而“西方”这个强悍的生命体已经由此成功地产生了“抗体”——它自我更新了，升级了，它成为多元文化主义政策经营下的一个更新版的西方，一个“后西方”。在这个升级版的后西方社会，后殖民、多元文化主义被非常娴熟地转化成为一种管理政策和宣传策略，身份、杂糅、多样性等概念也逐渐演化为一套动听的政治表述。

在这种情况下，问题变得愈加复杂。一方面，在当代日常生活中，差异或者说与“他者”共存，变得无可回避，无论在社会还是生存论层面上，多元性都是日常生活的基本事实。另一方面，这种“多元文化的政治和意识形态”受到了全球化资本主义的热情拥抱，后者以之维护和发展其跨国家的集团利益。在这种情况下，作为一种宣传策略和意识形态，“多元文化管理机制”已经取代了批判性的多元文化主义，差异之生产蜕变成成为差异之统治。现在，对于“多元”、“宽容”、“让他者发声”的呼吁已经变得失去效用，因为这些早已经成为政治宣传口号，成为一种新的意识形态的工具。艺术家的工作由此显得愈加重要——呈现出我们政治处境的复杂性和矛盾性（complexity and contradiction）。

过去的几十年中，政治正在沦为话语政治，那是形形色色的身份政治、表述政治和翻译政治的集合体。在政治领域，艺术成为这些话语政治实践的表述器官；相应地，在艺术领域，政治也就成为了艺术的“意义的假肢”。假肢的存在总是因为某种残缺，而配备了政治假肢的当代艺术到底缺了些什么？政治所补偿的究竟是哪一个意义空间？艺术家对于社会、历史的批判性行动，是否可以被纳入政治领域？或者说，一开始，这种行动就跳出了政治的范畴？

在此，我们希望追问的是：在一个“批判性”变成“政治化”的语境中，我们能否再来谈论创造？在一个价值协商、历史协商的时代，在多义的现代性中，在多文化源头的、非线性的历史视野中，我何以可能

讨论未来?

今天,重要的并不是在全球一本土(global和local)的二元机制中界定“当下”和“此地”,我们迫切需要的,是展开一个更加长久的视野,从历史的角度,尽可能地去触及我们不同的过去和共同的未来。我们要追问的是:摆脱了“民族国家”这一现代性世界建构框架的现世世界观,究竟会带来何种愿景?在殖民与后殖民、全球资本主义与多元文化主义的斗争中,我们是否已经丢失了一个“正在生成的世界”?那曾经标志着“跨越已知疆界、超越生活空间和想象界域”的“他者”,是否已在不断机制化和简化中变得千人一面?我们如何才能谈论那正在到来的“秩序”,而不退回到帝国和部族主义的话语之中?超出民族国家的文化机制,如何重建我们的历史,如何筹划一个开放的未来,一个多元的未定的约定?

三

近二十年来,在国际学界具有重大影响的两大论述——“多元文化主义”和“文明冲突论”各自打造出了不同的世界图像:文化多元主义可以说是一种对于我们当下这个后殖民—全球化的地球村的积极的新自由主义表述,而以亨廷顿为代表的文明冲突论者们则揭示了冷战结束后,观念、价值与信仰在全球范围内诱发的一种新的紧张关系。在知识界的思想前沿,我们可以找到对这两大论述的明确的反驳意见。对于前者,著名思想家齐泽克质问道:新自由主义所承诺的,究竟是多元文化主义,还是多民族的资本主义的文化逻辑?对于后者,正如美籍越南裔艺术家崔明哈所说:“今天,第一世界与第三世界你中有我,我中有你。我们所能够做的,是从第一中寻找第三,在第三中发现第一。”⁵面对当下席卷全球的金融危机,齐泽克和崔明哈的论述尤其发人深省。在今天,我们应该用怎样的框架去谈论这个世界,这个承担着人类共同命运同时又彼此冲突着的世界,这个复数的、多元的“全球一本土”的集合体?东方与西方、南方与北方、发达国家与发展中国家、第一世界与第三世界……这些传统的二元论模式似乎都已经无法令人信服地描述今天这个文化与政治、权力与资本、自我与他者彼此纠缠着的世界。我们需要建构起一种新的意义编码系统,一个新的文化生产机制。而这一切,首先需要确立一种超出现存话语模式的新的文化主体性。

5 *Don't Stop in the Dark*, Trinh. Minh-ha, Reader One of the 3rd Guangzhou Triennial, P. 31, Macao, 2008.

汉学家德里克 (Arif Dirlik) 曾经细致地讨论过资本主义市场全球化进程中的一个重要的“二律背反”，这种“二律背反”存在于文化同质化与异质化之间。他指出，世界是朝着同质化还是异质化方向发展，取决于我们看哪一方面，以及我们为所看见的东西赋予怎样的意义。因为，“同质化—异质化不仅作为随着经济、种族的逻辑展开的进程而出现，而且作为把握并操作差异的文化展开的结果而出现。”⁶

德里克对于同质化—异质化问题的追问，蕴含着对一种全球化文化生产模式的焦虑。在现代性的全球流动中，到处都在发生着错综复杂的文化融合，在当代文化研究的时尚话语中，这种融合被概念化为文化“杂糅” (hybridity)。“杂糅”与中国20世纪思想史中影响重大的“文化融合说”不尽相同，后者是在与西化派、国粹派话语的角力中确立其意义的，因而可以被视为一个具有明确价值指向的历史方案。作为一个文化批评概念，“杂糅”取消了认同与差异、同质化和异质化之间的张力与冲突，似乎一切错综复杂的矛盾和差异都被涵盖和认可了，然而问题在于——文化杂糅是否就意味着一种新的文化生产方式？“杂糅”这个宽泛到肤浅的概念，并没有解决文化同质化——异质化的问题，似乎只是把问题架空并且取消了；或者说，“杂糅”正在成为一种混乱、浮泛、缺乏价值约束的混合文化的代名词。更加重要的是，“杂糅”所标志的不再是差异化的生产，而是一种对于现状的最粗略的、总体化的概括，从而掩盖了“全球—本土”交互语境中不同文化之间的对话与斗争，掩盖了符号、形式与观念的全球流动过程中产生的文化创造之可能性。

我们必须面对“全球—本土”语境中那些远为复杂的、动态的文化生产状况。在此，我们要思考的，不再是“杂糅”与混合 (creolization)，而是一种“全球—本土”交互运作中的意义重置 (resignification)。在这个意义重置、文化再编码的过程中，同质化—异质化问题正成为全球化资本主义再生产进程中的一个部分，而不再仅仅是一种反思性的后殖民主义自我想象。

四

前任麦当劳国际总裁詹姆士·坎特鲁伯 (James Cantalupo) 说过一句令人深思的话：“麦当劳的目的是尽可能多地变成当地文化

6 阿里夫·德里克，《后革命氛围》，中国社会科学出版社，1999年，第171页。

7 Conghua Li, Deloitte&Touche Consulting Group, *China: The Consumer Revolution*, Wiley, 2002, P.74.

的一部分……人们称我们是‘多国的’，我倒愿意说我们是‘多地方的’（multilocal）⁷”。坎特鲁伯的这番话明确指出了今天全球资本的“多地方性”，这种“多地方性”与我们通常所谓的“国际性”全然不同。在当代人的现实生活中，“国际”不再是当年的“英特耐雄纳尔”，不再与解放全人类的革命理想息息相关。在中国这样的国家，它仍然呈现为一种发展的理念和欲望。从深圳的“世界之窗”，到义乌的国际小商品市场，从上海外滩两岸相映成趣的景观（浦西是殖民时代的“国际”景观，浦东是当代中国城市发展的“国际化”宣言），到北京奥运的主题词“同一个世界，同一个梦想”……“国际”具有不同层次，呈现出不同版本。而坎特鲁伯所说的“多地方性”，不只是指后冷战时代资本主义那种跨越疆界的颇具霸权色彩的“超国家性”——这种“超国家性”（trans—national）往往是“国际性”（inter—national）的潜台词——而且预示着资本在全球化过程中的本土化文化策略。这种文化策略是在一种“后国际”的、“全球—本土”之间的互动机制中展开的。在一个标准的“国际空间”，如国际机场中，我们可以看到身份悬搁的过客，处处相同的跨国品牌，处处不同的地方特产——“同质的”与“异质的”、“国际的”与“民族的”泾渭分明；而在“后国际”语境中，民族主义既可以是本国的文化政策，也可以是跨国资本的文化营销策略。跨国企业用当地文化元素自我包装，重新定义其产品的文化属性，这种策略大大加强了资本和消费对于各本土社会的渗透力量。全球资本在这一“本土化”过程中自我创造，成为“多地方的”或者“多本土的”形象，在此“本土化”已经成为全球资本主义的“特洛伊木马”。通过这匹“木马”，资本主义打通了通往世界尽头的道路，全球资本建立起了一个没有远方和外部的新的帝国。

全球化不但生产同一，也制造分裂。在过去的几十年中，“差异之生产”一直是知识界关注的核心问题。而在今天，最重要的差异竟然是由全球资本的生产和消费所产生的，那是资本自身扩展过程中不断制造出的时间、空间和社会的差异。正如丹尼尔·米勒所说，资本主义和现代性将会带来新的同质性，但也会相应地生产异质性，然而，这种异质性的生产与民族主义就像迷恋于文化差异的怀乡症一样，是肤浅的和象征性的。

五

数月前，好莱坞动画电影《功夫熊猫》风靡全球，在中国尤其引起了热烈的反响。导演约翰·斯蒂文森声称，《功夫熊猫》是向中国文化致敬，是“写给中国的一封情书”。的确，这是一部密布着中国元素的电影。从熊猫到武术、从山水到建筑、从汉字到鞭炮、从筷子到面条……样样都是“典型中国的”；从汉斯·季默和约翰·鲍尔那具有鲜明中国味的配乐，到影片中可以保留的“SHIFU”等现成中文用语，我们都可看出这种“致敬”的诚意。然而，这封“写给中国的情书”却是中国语汇加好莱坞语法的混合产物。

的确，从前些年备受批评的《花木兰》到现在大家喜闻乐见的《功夫熊猫》，好莱坞对中国文化的认知已经有了相当明显的深化。这不仅体现在对文化符号更加准确的运用上，也体现在充满中国气息的场景以及气氛渲染上，更加重要的是，与《花木兰》相比，《功夫熊猫》不仅使用中国故事、中国符号，而且大量借鉴中国电影尤其是香港动作片的镜头和形式。熟悉港片的观众可以轻松地从《功夫熊猫》中找到成龙、周星驰等人的影子。而据说片中的两个角色 K·G Shaw 和 J·R Shaw，就是导演对上个世纪70年代香港功夫片大本营邵氏兄弟电影公司的致敬。一篇颇为流行的网文考证了《功夫熊猫》是如何模仿港片的：

从导演访谈中，我们得知，师傅用抢包子的方式锻炼熊猫阿波的武功，这组镜头就是从成龙的电影里借过来的。当时他们还胆战心惊地请来成龙观看，结果是成龙看后赞不绝口。事实上，影片里的熊猫阿宝就完全脱胎于成龙——丰富的表情、夸张的肢体，随拿随打的幽默式武功，外加杂技式的翻来跳去，把成龙的绝技全部都安放在了熊猫阿宝的身上，还请成龙为“猴王”配音，借势借到极致。而阿宝从天而降摔在地上的狼狈样子，则和周星驰的招牌动作如出一辙，甚至在最后的大决战中还能看到周星驰“踩脚趾”这样的耍赖招数。《功夫熊猫》向李安也借鉴颇多，一开场，熊猫头戴遮住眼睛的斗笠，身穿披风，走到小店中，要了一壶酒，几个人来找茬，于是动起手来……这个场景如此熟悉，就是《卧虎藏龙》的玉娇龙。在表现功夫的手法上，站在树梢上，腾空飞起外加劈腿，

8 引自 21 世纪娱乐网，“《功夫熊猫》中的港片元素”，2008 年 7 月 16 日。

这都是《卧虎藏龙》里李安教给美国人的中国功夫。⁸

然而，无论国人如何强调《功夫熊猫》所受到的中国影响，都无法回避在这部电影中，中国仍然是一个被表达的对象，是“他者表述”的典型。对好莱坞来说，你的故事我来讲——这不止涉及话语权力归谁的问题，而且涉及一笔曲折复杂的大生意。《功夫熊猫》在中国一次首映就席卷了一千多万元人民币，成为全球票房之最，而中国观众对这部影片的热情绝不只因为中国故事，更是由于“好莱坞对港片的模仿令我们倍感亲切”。但与此同时，我们也不应该忘记，成龙、周星驰们身上本就带着大量好莱坞的印迹。好莱坞模仿曾经模仿过他们的港片，又把好莱坞版的中国故事重新卖回给中国，所以，问题变得相当复杂——我模仿你对我的模仿，你消费我对你的消费。

全球资本的文化逻辑是使自身同化于各种“本土”文化环境，这种“本土化”可以改变其运作方式，却绝对不放弃自我作为主体的权力。尽管存在着诸多中国元素，《功夫熊猫》的精神内核仍然是美国式的，熊猫阿宝其实是个跳着街舞的美国少年：肥胖、自由散漫、具有嘻哈精神。熊猫习武的故事其实是一个老套的平凡少年打败恶魔、拯救世界、证明自我的好莱坞主题，与中国“不平则鸣，止戈为武”的武侠精神全然不同。

《功夫熊猫》的热卖在中国引发了许多讨论，有人认为它“宣传中国文化”、“比中国人更中国”，也有人认为它是对中国文化的“肤浅表达”，是又一次“文化和资本的入侵”。然而在今天，我们再也无法简单地站在民族主义的或者传统主义的立场去评价文化生产和消费，因为无论认同还是差异，无论身份政治还是符号经济，无论“国际接轨”还是民族主义，都已被消化为全球资本在各本土市场的营销策略。

《功夫熊猫》的中国元素、麦当劳的本土化策略和中国当代艺术的文化符码，奉行的是不是同一种逻辑？文化、经济的民族主义，与试图为全球性商品打上本土印记，这两者之间究竟有何区别？文化意义的重新编码和商品营销中的意义操控是如此难以区分。什么是全球的，什么是本土的，现在很成问题；本土性“文化意义重置”、民族主义、全球资本的本土化营销之间的关系也同样复杂难断。

上世纪50年代，著名汉学家约瑟夫·列文森说，西方改变了中国的语言，中国扩大了西方的词汇。⁹半个世纪以后，库哈斯又发出感

9 20 世纪初期英国批评家罗杰·弗莱以及诗人劳伦斯·宾在中国绘画的直观经验中改变了对“线性”、“绘画性”、“平面”等概念的法。而在此之前的数个世纪，中国诗歌和哲学就已经传播到欧洲，产生了观念和形式上的影响。甚至，现代主义中很重要的思潮就是东方主义。

10 Jeffrey Inaba, Rem Koolhaas, Sze Tsung Leong, *Great Leap Forward / Harvard Design School Project on the City*, Taschen, 2002, P.47.

叹：“中国改变了世界，却没有蓝图。”¹⁰ 列文森与库哈斯对于中国的表述代表了不同时期西方对中国的两种认知。然而，这两种中国表述面对当下全球性的符号流动和资本—文化生产，都显得过于简陋。《功夫熊猫》在全球范围内掀起了又一次“中国风”。据说，在未来几年中，好莱坞版的《白蛇传》、《西游记》和《红楼梦》还会相继出场。只要中国经济持续增长，这股“中国风”就会继续。不过，这场新的“中国风”与18世纪风靡欧洲的“中国风”全然不同，因为它的消费现场首先是在中国的“本土”，而它的生产机制更加迂回曲折——我模仿你对我的模仿，你消费我对你的消费——较之当年，今天的问题远为复杂。

六

在1983年的一篇文章中，卡尔维诺提醒我们，《奥德赛》——那个奥德修斯归来的故事，在归来之前就已经存在了。也就是说，故事早于它所叙述的实际事件。必须寻找、思考、记住归程：因为真正的危险在于，这归程可能还未发生就被遗忘。于是归程就注定成为迷途，因为目的地已然失落。归程的寻回却不能够依托单纯的记忆，只有当记忆凝聚了过去的印痕和未来的计划时，记忆才真正重要。归程必须在筹划之中，他必须被反复讲述，这讲述不是对于曾在者的回顾，而是对于未来者的预感。于是，归程就成为现实这座迷宫的出口，成为启程和去路。

在《奥德赛》中，奥德修斯忠贞的妻子是同样重要的角色。佩涅洛佩，这个名字在希腊语中有“梭子、纺织”之意。为了应对众多居心叵测的求婚者，这位忠贞而智慧的妻子设计了“织寿衣计”，白天纺织，夜晚拆掉，周而复始——这不是奥德修斯提议的结束等待的、决定性的“破城之计”，而是为了等待而延迟。在《奥德赛》的故事中，佩涅洛佩代表了本土和家园，她给出的是一个不断拆解重织的过程，如果说奥德修斯的命运是回归，在回归中迷失和发现，佩涅洛佩的意义就是等待，在等待中拆解重建。

寿衣的秘密最终泄露，等待的理由也已丧失，佩涅洛佩做了一个悲伤的梦。在梦中，二十只鹅被一一射死。释梦者在此走到意义的岔口，这二十只被射死的鹅，究竟代表二十位恼人的求婚者，还是喻示着在等待度过的二十年华？佩涅洛佩决定“弯弓招亲”，这是真正重建、重新选择的时刻，那张只有奥德修斯才能拉开的强弓，就是重建的标准。这

一时刻，佩涅洛佩是命运的执行者，这一时刻，奥德修斯才得以从一位漂泊者、异乡人变成回归者，自我回归的同时也是自我重建和自我证明。此刻，佩涅洛佩的本土重建和奥德修斯的自我重建合而为一。

在《功夫熊猫》的案例中，我们看到符号和形式在本土、香港与好莱坞之间迂回反复的旅行，资本和创意、生产和消费在全球和本土之间不断地变换着位置，共同打造起一个全球性流通文化。

1994年，我的一位学生突然决定在三个月内不与任何人说话，这个学生叫杨福东，后来我知道，这是一件作品，题为“216个小时的沉默”。生活在别处，对于当时的杨福东来说，这是一种在自我放逐中确立自我的姿态。2008年，杨福东创作了一件大型的影像装置作品《青·麒麟》。在这件作品中，他把镜头从远方的自我梦境转向一种本土的现实。这是一座北方小镇，这里留存着最精美的汉代石雕，今天，这里是北部中国的石雕基地。在这里，你可以看到数以千计的佛像、数以万计的石狮子，这里展现出的，不仅是一个乡土中国的视觉奇观。这是一个草根式的造像基地，一个视觉生产的底层世界。每天，数以千计的石雕从这里输送到全国各地，而此地的山川不断被开采、消耗，成为一座兴盛的废墟。然而，杨福东所关心的却是那些在这里劳作、生活着的人。这一次，摄影机不再描绘那些青春梦游者的内心世界，不再咏颂那个迷茫不定的“漫游时代”，而是聚焦于那些最底层的劳动者——创作者，他们不再是“生活在别处”，而是一些“在地者”，生存于此时此地的无诗意者。在此，杨福东关心的，是从艺术史的惯性中实现一种停顿（这停顿是另一种沉默）？是真正面对普通人的艰辛和快乐？在这个计划中，他要呈现的，是“在地者”的创造与劳作，艺术家对现实的表述，如同画家凝视着眼前的风景。他所面对的，是一种坚硬的现实，一片当代中国充满能量的废墟，一个非美学的生活现场，一个此时此地的现世家园。

七

在2007年11月的一次论坛中，策展人弗朗西斯科·波纳米指出：

“萨义德的‘东方学’已经接近了生命周期的尾声。今天，‘东方’作为已经被改变的东方再次出现，并且成为东方人自己的新发明。”¹¹波纳米所观察到的这个正在浮现中的新的东方，这个“东方人自己的新发

11 此为第三届广州三年展流动论坛的第二站，主题为“多元文化主义的限度”，2007年11月19至20日在广东美术馆举行。见 Reader One of the 3rd Guangzhou Triennial, P. 91, Macao, 2008.

明”，究竟是什么？今天，“东方”已不像早先那样只有通过欧洲话语中心才能获得意义和力量，“东方”不再是20世纪初中国的林风眠、丰子恺们从西方发现的东方——那不过是现代性的东方主义余韵——不再是现代性边缘叙事中的“自我东方化”（self—orientalization），也不再是全球资本的本土化策略，而是在本土日常生活的层面上正在建立起的一种新的当代文化，那是介乎全球资本与本土记忆、文化消费与文化实验之间的一种混合创造。而要实现这种创造，就必须重建一种从中国出发的意义生成机制，这是对于系统的重建，是在“全球—本土”的互动机制中对于文化创造的历史性现场的重建。

往昔即异地，面对现代性与所谓传统社会的文化断裂，记忆需要唤起，脉络需要梳理，这种重建必定是一种历史性的重建；同时，这种重建也必定是当下化的重建，历史脉络必须要延伸到“当下”，成为当下现实的一部分，成为“本土”这个历史发生现场、文化创造“基地”的一部分，成为“当下”之塑造的一部分。

在《功夫熊猫》中，龟大师告诉熊猫阿宝：“昨天是历史，明日是个谜，而今日是份礼物，所以它被称作‘当下与馈赠’。”（Yesterday is a history, tomorrow is a mystery, but today is a gift, that is why it is called Present.）另一方面，作为“馈赠”的“现在”（Present），曾经作为现代性之基础的“当下”，同时也是一座沉积着社会记忆与历史叙述的废墟。欧洲随处可见日益衰老的现代城市，以历史的名义，它们正在成为时间的废墟和纪念碑。这一切，都奇妙地吻合了现代性的时间逻辑，这也正是本雅明在巴黎拱廊街的迅速衰老中所体味到的：现代意味着，新事物很快会成为陈旧的象征，进步赶走进步。现代性正不断地被现在背叛，所谓现代，只是永逝不返的时间之河上不断摆渡的过客。正是因为这一点，本雅明才将伟大的19世纪比作“神童们的养老院”。不断发展的现代性，同时也是不断创造过时和过期的现代性。于是，没有哪个时代比现代更加迫切地需求记忆，于是，非常吊诡地，博物馆、历史写作、档案制度与怀旧意识成为现代性的重要表征。

然而，当下是在与过去相区分、相联系中才浮现出来的，而当下感知的现实每时每刻都铭刻着记忆。将我们从今天的文化境遇中拯救出来的方法是对于当下境遇的历史化和脉络化，其关键是福柯所说的“非认同记忆”。在福柯看来，对传统的“认同记忆”往往是为了从中寻求一