

全球化與文化、藝術發展的矛盾互動

The Contradictory Interaction between Globalization and the Development of Arts and Culture

謝碧娥
Pi-E Hsieh

南華大學視覺與媒體藝術學系 助理教授

摘要

本論文乃針對當今全球化的現象，來談東西方文化、藝術發展過程中的矛盾互動，論文首先闡釋全球化的概念來源及其與資本主義的關聯，透過馬克思資本論的發展和演化，點出當今消費文化的藝術形態。其次是從普世主義和後殖民主義的觀點，來看西方及其殖民國家的文化差異和藝術在新社會中的轉變。

第二節，書寫全球化與文明的衝突，其中包括西方虎視眈眈的伊斯蘭和儒家文明，文中述及資本主義與文明衝突所衍生的問題，以及本土文化復興的異化。

第三節，書寫了藝術的發展與全球化的矛盾互動，並從西方邏各斯中心概念的轉變，來談後現代藝術的轉型及其矛盾互動，以及文化實踐過程中如何超脫地體現全球多元文化共生的理想。

關鍵詞：全球化，邏各斯中心主義、普世主義（世界主義）、後殖民主義、資本主義、文化差異

Abstract

Focusing on the phenomenon of globalization, this paper would like to discuss the contradictory interaction between the East and the West in the development of arts and culture. In the first section, the paper explains the origin of the concept of globalization and its relationship with capitalism. Through reviewing the evolution and development of K. Max's theory on capitalism, the status quo of art based on consumer culture is pointed out. From views of cosmopolitanism and post-colonialism, this paper then takes a look at the West and its colonies, their cultural differences, and artistic transformation in the new society.

In Section II, conflicts between globalization and civilization are investigated, including such cultures that the West is in fear of as Islamism and Confucianism. Problems caused by the conflicts between capitalism and civilization are described, and so are the alienation of indigenous cultural renaissance.



In Section III, the contradictory interaction of the development of art in globalization is examined. From the transition of Western logocentric concept, this paper discusses the transformation of post-modern art and its contradictory interaction, as well as how to transcendently realize the ideal of multiculturalism in the process of globalization.

Keywords : globalization, logocentric, cosmopolitanism, post-colonialism, capitalism, cultural differences

前言

20 世紀中葉之後，由於科技的進步，透過媒體，人活形態已赤裸裸地攤在眼前，網路資訊讓我們看到不同的族群生活、不同文化政經和創作類型…，也目睹這些現象衍生的問題；生態的改變已不知不覺影響人們的作息，文化轉型也同步促動新思潮的開啟，而藝術也在流動和變異中不斷地轉換新的語彙和批判論述。這個時代的轉型，一般總要溯及 1968 年法國的「紅色五月風暴」¹。

五月學潮在許多當代研究中被關注，並視為後現代思維觀念的重要轉捩，一連串新思維如雨後春筍般地竄出，解構主義顛覆了前人的思維模式，女權主義、後殖民主義（postcolonialism）發出吶喊…，呈現的是一個百花齊放的繽紛世界。而更早或許要追溯到 1950 年代的「國際情境主義」（Situationism International, 1957-1972）²，藝術上則以 1948-1951 年的「眼鏡蛇藝術群」（COBRA）³為代表。

國際情境主義顧名思義乃來自多國藝術家的結合，促使了藝術走向大眾化和對民族藝術的追求，但它同時也批判資本主義和媒體掌控的消費社會，以街頭運動和達達的方式掀起文化變革，其反文化思維也影響了「龐克」⁴的生活態度，反文化既是一種審美的否定，也是對全球化的不認同，這或許就是國際情境主義與資本主義的矛盾。復活的馬克思主義卻讓全球成為一個資本化的世界，文化藝術也在不知不

¹ 「紅色五月風暴」：此處指的是 1968 年 5 月在法國巴黎發生的學潮，學生在巴黎大學索邦（Sorbonne）地區召開籌組陣線，警方出動驅散並毆打和逮捕示威抗議的學生，而成了事件的引爆點。學生反抗的是一切威權、舊秩序和資本主義制度，甚至包括任何形式的工會和政黨。面對日漸擴大的學潮，法國總統戴高樂曾一度逃離家園，到西德的法國軍區避風頭。

² 「國際情境主義」（Situationism International, 1957-1972）簡稱「SI」是 20 世紀中後期一個重要的文化社會思潮，它與 20 世紀初的文學和前衛藝術有很深的淵源，基本上秉承了未來派、達達主義和超現實主義的精神。1949-1951 年眼鏡蛇畫派（Cobra）的實驗和生率藝術表現，以前衛藝術的方式對抗和改造西方被異化的社會現實，具有關鍵的決定性。1957 年 5 月「SI」成立的前夕，該組織代表人物德波（Guy Debord）發表了「SI」組織的建構及其活動趨勢報告，德波並於 1967 年發表《景觀社會》一文，此作被視為消費社會批判理論和後現代思潮的關鍵論述。以上參閱姚繼冰、張一兵撰，〈情境主義國際評述〉，《哲學動態》，2003 年第 6 期，南京，南京大學哲學系，2003。

搜尋網站：國家文化藝術基金會 2009 年「批判性政治性藝術創作及策展實踐研究」計畫與資料庫網站（2011/7/7）原文網址：<http://philosophy.cass.cn/chuban/zzdt/dtgqml/03/0306/030613.htm>

³ 「眼鏡蛇藝術群」（COBRA），其名稱來自哥本哈根（Copenhagen）、布魯塞爾（Brussels）、阿姆斯特丹（Amsterdam），即丹麥、比利時、荷蘭三個國家的首都，成員來自世界各地，它們打破國界，以團體活動表達創作熱情，以革新理性的超現實主義之姿態，追求物質的真性本源，捨棄唯美主義、專業和權威。

⁴ 「龐克」（Punk）文化，大陸地區譯為「朋克」，這個字雖然以文化為統稱，但字義上多為地下或負面的稱屬，帶有低劣、糟糕、腐朽、無用或無價值之意。1970 年代後期，英國麥爾坎·麥克勞倫（Malcolm McLaren）掀起此一瘋狂的青年次文化，溯其淵源乃受美國普普藝術及地下搖滾樂團啟發，喜好以粗糙、低廉或簡易手法，如手工影印或拼貼的方式創作。他們挑釁高藝術，另一方面則將舊有的、已存在的事物更新，具有強烈的改革性欲望。



覺中被牽引著。網路媒體和消費文化制約人類的行為，種族與文化混同成為這個時代的症候，文化因混同而呈現撕裂的片段，後殖民主義者曾為此提出了種族和文化歧視的抗辯。而今普世主義已不單只是第三世界對帝國中心發出的不平之鳴，民粹主義甚至也在白種人的圈子中發酵。究竟「全球化」是全球的資本化？抑或全球文化的多元共生？它是否引燃更多的經濟、社會問題？對於當代藝術轉型又起到何種作用？

一、全球化與普世主義

「全球化」(globalization)一辭，《牛津詞典》的解釋乃屬地理環境術語，僅止於「全球的」(global)概念。⁵ 根據《全球化》一書的作者渥特斯(M. Waters)表示：「全球化」一辭應是1960年代左右方才進入英語世界。⁶ 事實上早在19世紀，馬克思(Karl Heinrich Marx, 1818-1883)的生產和消費觀念已具「全球化」的思維，一種普世的世界主義觀。

本論文將透過馬克思的世界主義觀及其《資本論》發展至當代所產生的矛盾演化，來看此全球化時代文化藝術所面臨的問題。

1. 商品文化與馬克思的資本論

馬克思曾表明他個人的世界主義觀，他提到：

舊的、依賴本國產品來滿足的需求，被新的、依賴極其遙遠的國家和地區產品來滿足的需求替代了。過去地方和民族閉關自守、自給自足的形態，由於各民族方方面面的互相往來和相互依賴而改變了。物質生產如此，精神生產亦復如此，各民族的精神產品成了公共財產，民族的片面性和局限性日益成為不可能，由是許多民族的和地方的文學形成了一種世界的文學。⁷

馬克思從物質生產層面思考起，進而推斷人類的精神產品也將成為世界性的公共材，並預測「許多民族和地方的文學將成為一種世界的文學。」他從物質面的呈現推而至精神層面，顯然已意識到民族的片面性和局限性已日益不可為，對世界主義抱持理想，推而想藉由和平統一的方式來達到其「世界主義」的理想，並堅信無產階級的利益就是真正「世界主義」(cosmopolitanism)的利益，即便他曾批判資本主義只會帶給人們虛假的滿足感。

資本主義發展至今歷經一個半多世紀，過程中有了階段性的改變，就其演化來看，最初的資本主義，指的是1848-1849年法蘭西政治鬥爭之後30年的「市場資本主義」，即一般所稱的經典資本主義，1867年馬克思《資本論》所描述的即指此階段的資本主義，也就是一般所稱的「國家資本主義」，指其僅在國

⁵ 參閱 Roland Robertson, *Globalization: Social theory and global culture*. Sage, 1992, P.8. 及楊雪冬《全球化：西方理論前沿》，北京，社會科學文獻，2002，頁1-2。

⁶ 參閱 M. Waters, *Globalization*. London: Routledge. 1995, P.2。

⁷ K. Max and Engles, *Manifesto of the Communist Party*. In L.S. Feuer(ed), *Marx and Engels: Basic writings on politics and philosophy*. London: Fiontana. 1969, PP.51-53。(中譯本出自：中共中央馬克思恩格斯列寧斯大林著作編譯局馬列部、教育部社會科學研究與思想政治工作司編輯，《馬克思主義經典著作選讀》，北京，人民出版社，1999，頁38。



家範圍內施行。⁸ 1880 年代社會步入工業化，資本主義也由國家市場邁向世界的局面，至此擴張情勢達到前所未見的高潮。1885 年西歐國家在柏林召開會議，討論分割非洲的問題，世界進入殖民的時代，資本主義也由企業競爭轉而到集團壟斷，且強勢吞噬弱小，「帝國」成為名符其實的象徵，列寧（俄：Владимир Ильич Ленин, 1870-1924）即指稱此階段的資本主義為「帝國的資本主義」。⁹

第二次世界大戰之後，意識形態鬥爭消失，世界進入冷戰時期，社會發展建立於科技和信息基礎上，1950 至 1960 年代媒體信息快速發展，隨著電視影像的出現，廣告媒體成為新時代的象徵，就此，一個比壟斷型資本主義更為巨大的商業形式出現了，也就是全球性的「多國資本主義」。「多國資本主義」也稱「晚期資本主義」、「媒體資本主義」或「後工業資本主義」。¹⁰ 顯然那是「新」發展出的資本主義，既不同於馬克思《資本論》所描述的市場資本主義，也異於殖民時期壟斷型的資本主義，它不再是侵略的，而是滲透的資本主義，是「自然」殖民化和「無意識」資本化的資本主義概念。按詹明信（Fredric Jameson, 1934-）的解釋，那是：以現代科技有系統地摧毀傳統的生產方法和社會體系，讓人們在無意識中接受資本主義的概念。¹¹

詹明信引述了比利時經濟學家曼德爾（Ernest Mandel, 1923-1995）在其《晚期資本主義》（Late Capitalism）中的論述，談到：第三階段的資本主義不但不是對馬克思《資本論》模式的叛離，反而是《資本論》模式的證明和肯定。¹² 但是這個觀點並不全然被傳統馬克思主義或共產主義者認同，原因是他們認為第三階段的資本主義已經背離馬克思的初衷；馬克思在撰寫《資本論》時即表示只要革命成功，資本主義很快就會被消滅。但矛盾的是馬克思始終沒有擺脫資本主義，他相信只有全球的勞動力都轉化成商品之後，社會主義運動才可能成功，誠如他自己所預期的：民族的片面性和侷限性將日益成為不可能，而物質產品和精神產品也將一併成為世界的公共財產。¹³ 換言之，也只有全世界都進入資本主義，才可能實現世界主義的理想。

於今工業生產與商品文化充斥在每個人的生活之中，「商品化」不但意謂著高雅與通俗之間的距離消失，物質與精神產品大眾化；也意謂著物質與精神產品皆可販售，文化成了商品，藝術也是一種商品，觀念和理論都成為可以販售的對象，而這個商品邏輯也正侵蝕著我們的思維。安迪·沃荷（Andy Warhol, 1928-1987）便是真正讓藝術商品化的實踐者，他毫不諱言「金錢」，甚至表示自己是「商業藝術」工作者，是個「藝術商人」。他說：「在我從事過叫做『藝術』—或不管叫什麼—的那件事之後，我跨進商業藝術。我想成為一名藝術商人（art businessman），或者商業藝術工作者（business artist）…。在嬉皮的年代，人們貶抑『商業』這個概念，他們說：『金錢是不好的。』還有『工作是不好的。』」¹⁴ 沃荷接著說：「但是賺錢是一種藝術，工作是一種藝術，而賺錢的商業是最棒的藝術。」¹⁵ 安迪·沃荷以複製名人的影像在 1960 年代聲名鵲起，一件《布瑞洛洗衣粉盒》（Brillo Box），掀起杜象之後的另一場藝術定義之戰。洗衣粉盒是日常用品，沃荷以手工複製了一模一樣的盒子送交展覽，卻帶給海關人員以及加拿大

⁸ 參閱詹明信（F.Jameson）講座，唐小兵譯，《後現代主義與文化理論》，台北，當代學叢，民 78，頁 169-170。

⁹ 同上，參閱詹明信（F.Jameson）講座，頁 169-170。

¹⁰ 同上，參閱詹明信（F.Jameson）講座，頁 172。

¹¹ 同上，參閱詹明信（F.Jameson）講座，頁 173-174。

¹² 同上，參閱詹明信（F.Jameson）講座，頁 175。

¹³ 同上，參閱《馬克思主義經典著作選讀》，頁 38。

¹⁴ 安迪·沃荷（Andy Warhol）著，盧慈穎譯，《安迪·沃荷的普普人生》，台北，三言社，頁 119。

¹⁵ 同上，安迪·沃荷（Andy Warhol）著，頁 119。



美術館館長無比困擾，這件作品引出了藝術品的定義之爭。批評家亞瑟·丹圖（Arthur C. Danto, 1924-）以「藝術家的作品取決於特定時代以及文化中可能出現的意向。」¹⁶ 提出詮釋。認為藝術作品能夠被認同，乃是社會文化作用層面底下藝術家和觀眾具有共通的看法，不同時期不同文化背景的藝術創作，其意義不盡相同，藝術作品的認知與界定也有所差異。而這是否也意謂著：處於全球資本主義社會中的創作者和觀眾，已然接受藝術商品化的普遍認知！2007 年一幅不知名畫家所繪的史達林（Joseph Stalin, 1879-1953）畫作，被賀斯特（Damien Hirst, 1965-）加了個紅鼻子，並在鼻子上點了一個紅點，這件作品立即被佳士得以 14 萬英鎊高價賣出，競標者高達 17 人，至此資本家打造藝術財富的遊戲，似乎已到了無可挽回的境地，而這究竟是藝術家與觀賞者的共同認知？又或者是資本家已擁有媒體消費時代無可替代的話語權？

2. 西方中心論與後殖民藝術

馬克思相信無產階級的利益就是世界主義的利益，認為只有全球勞動力轉化成商品，才能實現世界主義的理想。因此他從經濟層面、從跨國的商品交易來思考普羅大眾的生活與生產。為了達到這個「世界共有」的目標，馬克思對地方文化的狹隘和殊性總有意見，甚至樂見於所謂「野蠻民族」（意指非歐洲文化的民族）的毀滅。儘管他曾嚴厲地譴責英國政府在殖民地施展的暴行和愚蠢行為，然其「世界主義」觀依然屹立不搖，這個「世界主義」，於今成了全球的資本主義，乃非馬克思所預期，且其發展過程中多少隱含了黑格爾（Hegel）「歐洲中心主義」（Eurocentrism）¹⁷的思維。

「歐洲中心主義」一直以來始終與殖民主義和國家權利的擴張擺脫不了干係。20 世紀有許多文學家、藝術創作者曾經為了控訴殖民主義，而以作品來抒發被殖民經驗的不滿。過程中不免引發流血革命，卻喚起文化根源的反思與新興國家的認同，其中尤以印裔魔幻現實主義作家魯西迪（Salman Rushdie, 1947-）諷刺先知穆罕默德的書寫，被視為後殖民時代的典型範例，魯西迪因藝術批判而引來追殺令，事實上那已不單純是伊斯蘭內部的文化問題，更是殖民主義與國家權力的複雜爭議。

賽義德（Edward W. Said, 1935-2003）在《東方學》（Orientalism）一作中，曾表示 18 世紀以來歐洲人對東方的理解，乃是憑空創造出來的，「東方」，過去對歐洲人來說，如夏多布里翁（Vicomte de François - René Chateaubriand, 1768-1848）筆下所述，無非就是個浪漫、充滿異國情調、非凡經歷的神秘之地，一個想像的地域。¹⁸ 甚或是一種偏執的假象，誠如黑格爾對東方的理解：黑格爾透過有限書籍和手稿構築一幅東方的虛像，將想像的地理學建構在其認為深思熟慮的推論上，形成文化價值觀與文化實踐的二元對立。¹⁹ 他曾表示：歐洲和非洲人的主奴關係將使非洲人獲益，非洲人並得以因而接觸文明世界；至於墨西哥和秘魯人都是文化無能；而中國則形同槁木死灰。²⁰ 馬克思顯然順應了這個思路，深信歐洲的生產和消費的世界主義，會將亞洲社會帶離古代的專制和停滯的自給自足狀態，從而實現他的共產主義革

¹⁶ 參閱 Cynthia Freeland, *But is it art?*, New York, Oxford, 2001, P.87。

¹⁷ 黑格爾在面對乾隆皇帝的優越感時，曾以另一種意識形態反擊，他說：中國文明具有「一種天然植物的存在特性」，它相信這是亞洲帝國臣服於歐洲人...的必然的命運。參閱 [英] 約翰·湯姆林森著，郭英劍譯，《全球化與文化》，南京，南京大學，2002，頁 108。

¹⁸ 愛德華·W·賽義德著（Edward W. Said），王宇根譯，《東方學》，北京，三聯書店，2000 年，頁 1。

¹⁹ 參閱張京媛主編，《後殖民理論與文化批評》，北京，北京大學出版，1999，頁 22-45。原文節自 Edward W. Said, *Imaginative Geography and Its Representations: Orientalizing the Oriental*, London: Penguin, 1978.

²⁰ 參閱樂黛雲、張輝主編，《文化傳遞與文學形象》，北京，北京大學出版，1999，頁 68。原文節自 Mario J. Valdés, *Eurocentrism and Comparative Literary History*。



命理想。

早在啟蒙運動時期人類已有高度統一的想法，啟蒙運動之後，「種族中心」(ethnocentrism)觀念崛起，且被描述為具有反思色彩的思維；18世紀「世界主義」的觀念起於政治思維的人道主義關懷，此時已預見了一個全球文化社會的可能；19世紀馬克思的《資本論》，促使他成為一名全球化的理論家。²¹ 二次世界大戰之後，全球文化中心從歐洲移轉到美國，一時之間，美國成為逃難者匯聚之所，並逐漸建立起它在文化、政治、經濟…各方面的主導地位，美國人的消費商品、生活方式、價值觀也不斷地向全球四處擴散。大約就在1960年代後期，興起了所謂「文化帝國」的話語，敏感的經濟學家、文化觀察者已然嗅出全球化可能引來的風暴。而全球經濟更是處在相互拉扯的關係上，普世主義讓各民族原有的文化特殊性消失殆盡，「文化帝國」成了普世主義的代名詞，而藝術創作在網路媒體和消費商品觀念的推波助瀾下，是否也面臨了同質化的危機？

1967年海德格(Martin Heidegger, 1889-1976)歸結了現代藝術的特徵，並提到：「他們作品的產生不再是民族性和國民性的自然形成，他們從屬於世界文明的普遍特性。」²² 海德格這席話，諭示了20世紀現代藝術對普世文明的的憧憬。然而21世紀，普世主義已形成了一個趨勢現象，跨國的資本主義把世界引進了相互膠著而無法撕開的局面。2000年當李安的武俠電影《臥虎藏龍》搬上國際舞台時，一時之間華人傳統電影受到全球矚目，李安適時地把20世紀邊緣性的東方文化引入作品。然而這個來自於曾經被殖民國家文化的被認同，究竟是西方人與東方文化糾纏數百年之後，對於東方傳統文藝的執著與愛戀？還是後殖民時代的自覺？又或者是《臥虎藏龍》作品掌握了生長於普世文明中人一心想填補的心靈缺憾？

1970年代正當國際藝術市場發現原住民的時候，為了順應資本主義的行銷，原民藝術在資本主義社會展演時，許多部族已然拋開了傳統習俗的堅持，祭典場所從露天現場儀式改變成劇場演出，這些原住民即便穿戴起傳統服飾載歌載舞，昔日光景已不再，過程中已非傳統儀式的呈現，而是商品的行銷和演出，曾幾何時資本主義已悄悄地介入原民的文化與文明，原民顯然是在不知不覺中被同質化，也被商品化了。人類學家似乎是最感憂心的一群，安德生(Richard Anderson)即從文化意涵來定義藝術。而今，當原住民的創作引入資本主義社會的圖騰，如米老鼠、唐老鴨、麥當勞等標誌，又意味著什麼？給予讚許還是勸阻？顯然這已是後殖民時代民族文化藝術與資本主義普世文明衍生的矛盾！1984年美國紐約現代美術館(MoMA)另一場標舉「借來的文化」的展覽，標題取名「『原始主義』和現代藝術」(“Primitivism” and Modern Art)，展出者名列畢卡索(Pablo Picasso, 1881-1973)、布朗庫西(Constantin Brâncuși, 1876-1957)、賈克梅第(Alberto Giacometti, 1909-1966)、莫迪里亞尼(Amedeo Modigliani, 1884-1920)等歐洲知名藝術家。唯展出過程中，忽視了原始藝術的文化脈絡，對另一批原始藝術品相關藝術家的背景、年代、文化則略而不提。藝評家麥克伊維里(Thomas McEvilley)據此而批評這項展覽的粗鄙，他表示：「原始主義」展曝現了歐洲民族對他國文化的種族優越感，自傲地吸取他國文化…，卻充斥著西方幾世紀以來的殖民主義(colonialism)和搜刮主義(souvenirism)。²³「借來的文化」其展覽初衷，本在於展現「原始主義」對歐洲藝術家的影響與流傳，卻在無意識中透顯了歐洲民族的優越感，導致展覽所標榜的原始藝術有如是借來妝點的附屬品。

²¹ 同上，參閱 [英] 約翰·湯姆林森著，郭英劍譯，頁109-111。

²² 參閱 M.S 馬斯筭克原著，樂黛雲、張輝主編，〈關於多元文化主義及其局限〉，《文化傳遞與文學形象》，北京，北京大學出版，1999，頁58。原文引自 Martin Heidegger, *Die Herkunft der Kunst und die Bestimmung des Denkens, in Denkerfahrten*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1983, P.140。

²³ Cynthia Freeland, *But is It Art?*, New York, Oxford University. 2001, PP.73-74。



賽義德對於歐洲中心主義，也有嚴厲的批評，他表示：

…多數歐洲思想家歌頌人文科學或文化時，他們主要是在歌頌屬於自己的民族文化或歐洲文化的思想價值觀，用以區別東方、非洲、甚至是美洲文化的思想價值。…我所批判的是經典著作所謂的普遍性(更不用說是歷史編年學、人類學和社會學)。這種觀點是極端歐洲中心的，似乎其他文學與文化的價值，不是低下就是落伍的…。²⁴

賽義德透過對歐洲文化經典的研究，發現 18 世紀晚期之後，許多文獻對東方的相關陳述和推論，不論是話語描述、教授傳導或殖民統治，因相互接觸而彼此掩蓋，甚至強勢吞噬弱小，往往是扭曲或偏執的裁斷，把西方的價值觀擴充為普世主義的價值，讓人有控制東方、君臨東方之感。

3. 普世主義與文化差異

究竟「普世主義」(cosmopolitanism) 是否等同於「西方中心論」?《全球化與文化》一書的作者約翰·湯姆林森(John Tomlinson)在分析全球化的過程中，極力為普世主義的論述做辯解，他從社會與文化的現代性來看普世主義，批評吉登斯(A.Giddens)的「西方中心論」說法，只是將歐洲中心的二元對立說移植到多元主義(pluralism)的現代社會。²⁵也批駁約翰·格雷(John Gray)把普世主義等同於西方價值觀對全球文化的投射。湯姆林森承認普世主義在現代化的過程中有其缺陷，然而站在支持普世主義的立場，仍然期待在批判普世主義時，不要把全球的利益全盤否定。就此他批評格雷的文化差異論，認為人類文化的普世性乃建立於具有同感的(consensual)價值觀，文化本來就存在某種共同現象，即人類有追求共同利益的普遍感受，包括人權的、環境的、…。

湯姆林森承認文化實踐的結果可能是豐富多樣的，但他強調這個豐富多樣的差異性只是文化實踐的「後果」，而非文化實踐的「目的」，真正人類所追尋的是具有集體共性的價值觀。所以他說：「各種『傳統』(“traditions”不是“tradition”)特殊實踐的積澱，導致我們在世界上看到了豐富多彩的文化差異，…這個差異並非起於文化實踐的『目的』，而不過是它的後果罷了，文化工作有可能產生差異，但這跟我們說『文化是在差異上建立起來的』卻不是一回事。」²⁶

湯姆林森進一步表示：文化與差異(difference)是偶然而非必然的聯繫，文化的職能並不僅僅是差異的確立和維持；相反的，它述說著人類存在狀況的意義構成(constitution of meaning)，就是所有人類都擁有的一個共同意向(集體共性)。而文化實踐提供了意義的資源，…用以維持一種可行的生活方式。²⁷湯姆林森認為文化的形成不單只是我們從文獻中所見到的不同時代、地域、族群、社會現象所形成的各種傳統，這些豐富多彩的傳統只是文化差異，而非人類存在所追尋的意義，文化真正的價值是在實踐(如藝術、音樂、文學…)過程中追尋意義，因此文化這個概念，如果要與「差異」聯結，只有在歷史的著述中方才找尋得到。

²⁴ 愛德華·W·賽義德(Edward W.Said)著，李崑譯，《文化與帝國主義》(Culture and Imperialism)，北京，三聯書店，2003，頁 58。

²⁵ 參閱【英】約翰·湯姆林森著，郭英劍譯，《全球化與文化》，南京，南京大學，2002，頁 90-94。

²⁶ 同上，參閱【英】約翰·湯姆林森著，郭英劍譯，頁 97-98。

²⁷ 同上，參閱【英】約翰·湯姆林森著，郭英劍譯，頁 97。



然而資本主義經濟擴張所導致的文化衝突，也是有目共睹的事實。懷抱共產主義理想的馬克思也曾揭示：資產階級把自身的擷取以神祕面紗偽裝成普世性的利益。²⁸ 這個問題難道不是因為無視於文化差異，把強勢文化的利益視為普世性的利益，導致地方民族在面對全球性經濟擴張時，也難免於被殃及，甚而在文化上喪失自我。湯姆林森雖然表示「差異是文化實踐的後果」，但也不否認「文化是在差異上建立起來的」事實。而「普世主義」這個人類追求的共性，並不如湯姆林森所言那樣容易在文化差異中找到交集，反倒常常因為意識型態或認知不清，錯將個人的我執，視為全人類追求的意向，而成了強勢文化操弄的工具。

按湯姆林森的看法，如果「文化是在差異上建立起來的」，而「差異是文化實踐的後果」，那麼「差異」不但是文化實踐的後果，不也正是文化實踐的立足點。然而為了達到普世主義的理想，因此湯姆林森強調文化實踐必然須在差異中保有共性，這個共性也即是不同個體的共同嚮往。或許我們可以從 19 世紀末 20 世紀初西方藝術家對非洲原始藝術的嚮往與認同來看這個「共性」；即便藝術家的風格不一致，但誰又能否認他們與非洲原始藝術毫無交集？像畢卡索、布拉克（Georges Braque, 1882-1963）和布朗庫西所呈現的立體風格、莫迪里亞尼靜默修長的身軀、克利（Paul Klee, 1879-1940）富於童趣的面具、還有恩斯特（Max Ernst, 1891-1976）的魔幻現實創作、孟克（Edvard Munch, 1863-1944）充滿焦慮的表現、以及馬諦斯（Henri Matisse, 1869-1954）既狂野又優雅的造形色彩。他們風格各異，身後擁有傲人的西方文化，然而卻在歐洲征服殖民地的同時，不約而同地被殖民地的文化所征服，而呈現異於傳統的風貌。如今審視現代藝術發展的背景和風格演化，不論是立體主義、表現主義或超現實主義，這些引燃西方現代主義的前衛藝術風潮，難道不是藝術家對東方的嚮往，在創作過程中吸取外來養分，自差異性的文化中建立起來，而呈現「異中存同」和「同中存異」的現代藝術風貌。

相較於韋斯坦因（Ulrich Wesstein）對於文化維護所堅持的「同中求同」，似乎顯得狹隘了，韋斯坦因在談及跨文化研究時曾經提到：依我看來，只有在單一的文化範圍內，才能在思想、情感、想像力中發現有意識或無意識地維繫傳統（tradition）的共同因素。²⁹ 韋斯坦因站在維繫傳統的立場，認為人類只有在相同的文化中才能進行思想和情感的溝通，才能有意識或無意識地理解他人的想像，只有同質性的文化才能做比較，而以這個立場來反比較文學中的跨文化研究。顯然韋斯坦因並沒有意識到文化發展過程中，單一文化可能產生的異化或歧出，誰能保證文化與文明的建構只是歷史的縱向實踐，不會產生異質文化的邂逅與撞擊？而普世主義實踐過程中，又將如何自差異和矛盾中找尋切入點，與異質文明共生共榮，不致迷失於單一文化的自戀和我執。

再說，馬克思原本對世界主義抱持理想，他從物質層面推而至精神層面，預測許多民族和地方的文學，在世界主義理想的實踐下，將成為一種世界的文學，並期待藉由一個和平統一的方式來達到他「世界主義」的理想，這也即是湯姆林森所嚮往的「普世主義」。然而，普世文明實踐過程中，資本主義不斷地壯大，其經濟擴張已不知不覺地成為「普世霸權」，甚至引發了政治上以及文化與文明不可預知的衝突。政治上首先目擊的是 2001 年紐約發生的「9.11」事件，這件事情也被認為是宗教文明之外資源獲取的衝突，至今希臘、歐陸…等地的債務問題，同樣被視為全球性經濟的另一顆未爆彈，而這哪是馬克思當年所能預測的！

²⁸ 同上，參閱【英】約翰·湯姆林森著，郭英劍譯，頁 96。

²⁹ 韋斯坦因著，劉象愚譯，《比較文學與文學理論》，遼寧，遼寧人民出版社，1987，頁 5。



二、多元聲音與文明的衝突

全球化在克服有形距離的同時，另一不可忽視的是文化之間的距離，文化差異引燃的紛爭幾乎與政治經濟問題無分軒輊，或有更甚者，1980 年代蘇聯共產世界解體，冷戰時期的意識形態日漸消失，許多族群開始意識到「我是誰」、「我們是誰」，人們以語言、歷史、價值、…界定自己，認同種族、民族、部落、宗教信仰，進而認同文化與文明。《文明的衝突》一書作者亨廷頓（Samuel P. Huntington, 1927-2008）即表示：冷戰之後世界衝突的根源將不再是意識形態，而是文化差異，同時「文明的衝突」也將主宰全球。³⁰ 早在 1920 年代，斯賓格勒（Oswald Spengler, 1880-1936）即譴責流行於西方的線性歷史觀，把歷史劃分為簡單的古代、中世紀和現代，全然以自己為中心，既空洞虛構且僅只適用於西方世界。³¹ 其後史學家湯恩比（Arnold Toynbee, 1889-1975）更批評西方「自我中心錯覺」的狹隘與傲慢，他認為西方始終以「不變的東方」以及世界繞著西方「進步」的概念來自我欺瞞。³² 亨廷頓意識到了文化差異和文明衝突可能引發的全球性問題，他的《文明的衝突》一書乃試圖通過文明的對話，喚起人們對文明和文化衝突的注意。

1. 宗教與文明的衝突

亨廷頓把世界文明大約分成七至八種，其中包括儒教文明、基督教文明、伊斯蘭文明，以及日本、斯拉夫、印度、拉丁美洲文明，最後並加上非洲文明。³³ 所有界定文明的因子之中，宗教被列為最重要的元素，人類歷史的某些文明甚至被等同於偉大宗教；翻開西方的藝術史，如果把基督教藝術去除，將僅剩斷簡殘篇，因此基督教文明也幾乎等同於西方文明，雖然它並非產生於西方；此外北非大陸和非洲東海岸則隸屬於伊斯蘭文明；佛教是於西元 1 世紀進入中國，隨後又輸出越南、朝鮮和日本，並融入各地本土文化。而在所有文明中，伊斯蘭和儒教文明尤其倍受關注，西方向來憂心阿拉伯的伊斯蘭國家。2001 年發生於紐約的「9.11」恐怖事件，讓亨廷頓的預言成真，這不幸的事件雖導因於海灣戰爭與伊拉克入侵科威特，但是阿拉伯民眾及其伊斯蘭世界的忿怒，早已根植西方的殖民威權。穆斯林向來號稱是最勇敢的拒絕主義者，相較於 20 世紀全球交通和資訊相互依賴的情形之下，伊斯蘭原教旨主義卻能夠不領情地把現代化拒之於門外，其強烈的反西方情緒，對於歐洲人來說，乃是他們長期的隱患。直至 17 世紀末，奧圖曼土耳其始終是基督教的威脅，歐洲人對阿拉伯或土耳其穆斯林的描寫，亦都蒙上歐洲侍臣的色彩。基督教徒為了同化穆斯林，曾經編出伊斯蘭教是基督教被引入歧途的版本，而伊斯蘭則把原教旨主義的復興視為穆斯林的重要課題。長久以來，兩個文明之間的衝突已造成了不可收拾的事件和戰禍蔓延，誠如哈貝馬斯所描述的：人類的前景變得更加「不透明」和「不可預見」了。³⁴

從亨廷頓的分析看來，西方人憂心的另一個文明則是東方「儒教」的復興，此處他把「儒學」或「儒

³⁰ 參閱 [美] 塞繆爾·亨廷頓 (Samuel P. Huntington) 著，周琪等譯，《文明的衝突與世界秩序的重建》(The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order)，北京，新華出版社，1998，頁 5-9。

³¹ See Harry C. Triandis, *Cross-Cultural Studies of Individualism and Collectivism*, Lincoln: University of Nebraska, 1990, PP. 44-133. and, *New York Times*, 25 December 1990, P.41. 及同上，參閱 [美] 塞繆爾·亨廷頓 (Samuel P. Huntington) 著，頁 41。

³² See Arnold J. Toynbee, *Study of History*, London: Oxford University, 1935-1961, II, P.187. & VIII, PP.152-153, P.214. 及同上，參閱 [美] 塞繆爾·亨廷頓 (Samuel P. Huntington) 著，頁 41。

³³ 同上，參閱 [美] 塞繆爾·亨廷頓 (Samuel P. Huntington) 著，頁 55。

³⁴ 參閱尤爾根·哈貝馬斯，米夏埃爾·哈勒著，章國鋒譯，《作為未來的過去—與著名學者哈貝馬斯對話》，浙江，浙江人民出版社，2001，頁 1。



家」這個詞彙稱為「儒教」，把「儒學」視同宗教文明，甚至是一種集體的意識形態！這其中到底是西方人見到了吾人之所未見？又或者如賽義德所言：西方看東方，看不清卻有太多想像，有許多理解來自於自我的預設與推論；然而即便如此，「儒教」卻是西方在推行普世主義過程中不敢忽視的一個環節。儒學數千年來寄身於農村社會，而民國初年胡適、陳序經等人的五四新文化運動可說是首次對儒學的顛覆，1960年代再度受到了文化大革命的批鬥，此時生長於台灣的學生，即便對長久以來四書五經的迂腐詮釋也感到煩躁，仍有一群新儒家，把文化復興的擔子扛在肩膀上，兩岸互通之後，在政治思維尚見歧異下，大陸政府卻有了驚人之舉，拋下近 10 億人民幣投注於漢學研究，電影《孔子》也繼《臥虎藏龍》之後，成為眾所矚目的焦點，而這又意味了什麼？已經好久了，我們不再去思考傳統思維、家庭倫理和文化價值觀這些問題；而今在全球化氛圍壟罩下，環境意識、女權意識、宗教問題皆顯示其立足於自然世界與人類性靈的核心地位，而文化多元性乃是全球生命力的基本構成，也因此儒學呈現的價值觀再度被提出。杜維明（Tu Wei-ming）在談到東亞儒學的現代化時曾表示：儒學傳統對於東亞現代性社會的持續存在意義，已經受到跨文化跨學科研究的矚目。³⁵ 於今在面對全球化、貿易的自由化、政治經濟、家庭社會形態的變革等衝擊，新儒家則一再呼籲以儒學所呈現的價值觀，如惻隱之心、儀禮、公正、群體取向等，體現儒學的現代化特色。

而儒學又如何體現於當今資本主義社會？是民主化嗎，還是家庭倫理？孟子素來有強烈的民主觀念，主張「民為貴，社稷次之，君為輕。」可說是民主意識的最早體現，於今「民主」的實踐所呈現的乃是對不同文明，不同文化的尊重，而我們也看到異質文明與文化在這塊土地上被關注和討論，甚至是熱愛。儒家素來以「仁」為出發點，從修身齊家始，施行民主化，但也不忘批評現代化所形成的社會異化現象，諸如資本主義的誤入歧途，工業化和高科技帶來的全球環境污染…。儒家是通過批判來實施現代化，而非趨從附會於世界潮流去扮演現代化推動者的角色。

2. 資本主義與文明、文化的衝突

至於資本主義擴張所導致的文明與文化衝突，社會學家哈伯瑪斯（Jürgen Habermas, 1929-）顯然有先見之明，早已看出資本主義經濟擴張可能引發社會權力和財富的兩極化，認為西方帝國主義是這一切的罪魁禍首。他批判道：「資本主義的經濟擴張，導致了世界明顯的兩極化，使得文明和文化衝突愈加在政治上被利用，西方帝國主義應該對日益加據的物質貧困和政治壓迫承擔責任。」³⁶ 哈伯瑪斯批評文明和文化的衝突其乃源於政治戰略的自私和狹隘的民族主義，同時也對教會參與殖民進程有所微詞，他表示：「基督教會自認為它所充當的，是一種實現資本主義文明之『世界使命』的催化劑，沿著歐洲殖民主義的足跡，派出了它的傳教士，參與了這個殖民化的進程…，它竭力想同化陌生的文化，強迫他們忘記自身傳統，接受西方的信仰、世界設計和生活方式…。」³⁷ 哈伯瑪斯認為在歷經殖民擴張和兩次世界大戰之後，帝國主義自詡為文化維護者，不斷試圖通過干涉、入侵甚至武力征服來貫徹其資本主義的野心，然而做為科學的哲學以及人文科學，不應淪為政治信念、宗教信仰體現或某種價值觀的傳聲筒。

³⁵ 參閱杜維明撰，Lawrence E. Hamison and Samuel P. Huntington 主編，程克雄譯，〈多種現代性：東亞現代性涵養初步探討〉，《文化的重要作用－價值觀如何影響人類進步》，北京，新華出版，2001，頁 371。原文引自 Tu Wei-ming, ed., *Confucian Traditions in East Asian Modernity: Moral Education and Economic Culture in Japan and the Four Mini- Dragons*, Cambridge: Harvard University, 1996.

³⁶ 同上，參閱尤爾根·哈貝馬斯，米夏埃爾·哈勒著，章國鋒譯，頁 8-9。

³⁷ 同上，參閱尤爾根·哈貝馬斯，米夏埃爾·哈勒著，章國鋒譯，頁 205-206。



吾人當然能夠明白這些被賦予「世界使命」的傳教士，不乏懷抱救人救世的人道主義關懷，為落後地區提供醫療和民生的支援。然而在他們行使信仰傳播的同時，卻自覺或不自覺地成為殖民主義和資本主義的推手。那些被同化的族群，也不單只是信仰或純粹生活的改善，而是文化思維的改變，在追求生活向上的過程中，早已忘了「我是誰」！「我們是誰」！他們口中唱的不再是傳統歌調，而是聖歌或殖民國家的曲子，教堂取代神社、家廟，人們不再製作具有有先民意涵的圖騰、繪畫或或其他傳統技藝，取而代之的是米老鼠、巴比娃娃、抽象滴流或塗鴉畫、…，那些口傳神話、信仰、生活習俗、勞動歌舞也在消費文化侵蝕中「全球化」了，或許這就是湯姆林森所說的無害的、寬厚的普世主義。

亨廷頓也批評道：「…19世紀普世文明以『白人的責任』為說詞，藉以擴大西方在非西方社會的政治經濟統治，…20世紀這個概念則有助於西方社會對其他社會的文化統治，以及其他社會對西方體制和實踐需要的模仿。」³⁸ 這也即是湯恩比所說的「西方中心」概念，湯恩比指出西方人以「不變的東方」為託詞，肆意改變東方，認為只有靠著西方體制和生活實踐的模仿，並經由現代化的推進，改善貧困，方得以走上「進步」的途徑，因此有所謂「未開發國家」和「開發中國家」的指稱。

然而「進步」的定義又何如？是多元文化服膺於一元準則？人們有相同的嗜好和喜愛？喜愛資本主義！喜愛名牌！於今消費文化讓物質量化取代質性深度，高科技也為人間帶來更多的災難，再有的是相同的價值觀，笑貧不笑娼，任誰也體會不出「居陋巷，一簞食，一瓢飲。」的樂趣，文化的根被剷除，「普世主義」幾乎等同於「帝國主義」！

3. 本土文化的復興與異化

亨廷頓似乎也意識到了民主在西方已然產生裂隙，他說：「民主的矛盾是進一步地推動本土化，非西方社會對西方民主體制的採用，鼓勵了本土主義和反西方的政治運動。」³⁹ 自1980年代以後，本土化幾乎是整個非西方世界發展的動向：在非洲，伊斯蘭的復興以及重新伊斯蘭教化，是穆斯林的主要前提；在印度，其普遍態勢，是拒絕西方的價值觀，並落實政治、社會的印度化；而日本在明治維新之後雖已全面西化，然自始至終對於保有自己的文化相當堅持；此外因戰爭遷徙到北美、澳大利亞等地的華人，在全球多元化與本土化的衝擊下，則致力於儒學文化的落實紮根和生活體用。相對於東方的另類激進，同樣被廣泛地視為一種威脅，西方的某些價值觀，如自由、民主、獨立、自決等，倒也成了反西方控制的護身符。

落實「本土化」原是當代人面對西方資本主義社會進行的反思，以及對民族文化的覺醒，然而臺灣由於過去近數百年歷史的複雜性，導致本土文化運動不如想像單純。西元1624年之後台灣相繼被西班牙和荷蘭人殖民，及至明鄭驅逐荷蘭，方有較規模化的漢人移墾，然1894年甲午戰爭之後，台灣無辜地在馬關條約中被遺棄，淪為日本殖民地，光復之後再度遭受國民政府屠殺，過程中也與中國大陸有過一段冷戰對峙時期，而使得台灣的本土認同問題更見複雜歧出。由於四面環海的地形和性格養成，生活在這塊土地的人們，對於外來的文化輸入往往全盤接收，而少有預設立場，即便擁有豐沛的創造力，卻始終沒有建立自己的價值觀。於今在全球本土意識高漲的聲浪中，臺灣在落實本土化的同時，卻出現了本土認同問題，文化也面臨挑戰。

三、四百年來一直處在被殖民夾縫中的台灣，其原住民的社會地位也一向是最低微的，殖民威權始

³⁸ 同上，參閱 [美] 塞繆爾·亨廷頓 (Samuel P. Huntington) 著，周琪等譯，頁 55-56。

³⁹ 同上，參閱 [美] 塞繆爾·亨廷頓 (Samuel P. Huntington) 著，周琪等譯，頁 91。



終不曾把先前遺留下的文化做為執政參考，其心態只是來此掏金，又或者把福爾摩沙當成暫時歇腳的處所罷了。明鄭留下的漢文化在日本接收之後完全被剷除；日本殖民國期間，雖然打算永久占領台灣，而在建設上有了深入的規劃，但民國 38 年來台接收的國民政府軍，同樣把日人留下的文化連根拔除，卻一心想著「反攻大陸」；過客的心態，讓台灣喪失了近乎半世紀文化紮根和建設的機會。如今到處林立的違障鐵皮屋、鐵窗鐵門，大概就是那個時候開始的，加上二、二八事件的後續衝突，兩黨執政者幾乎把全副精力都放在政治鬥爭上，這些令人不忍回首的過往，使得台灣至今沒有自己的價值觀，沒有文化傳承。如果有，那也只是靠著當前一兩代有心人，以微薄力量付出、整理和維護。然而四面環海的台灣，加上網路訊息的飛速往來，已然經不起外來文明和文化的洗禮，文化的根底，就像在淌血一般，滴滴的流失；當資本主義夾著全球貿易蜂擁而至，一時之間台灣就像失了魂似的，沒有堅持，沒有自己，如今想找回本土文化，更讓人有椎心刺骨之痛。

全球化顯然讓我們的生活和思維模式全球一致化了，就以時下藝術創作而言，許多藝術特區或青年活動場所，之如台北的「華山」、高雄的「駁二」…等知名藝術特區、地下街、學校場所、車廂、甚至是劇場（如夢想家場景），拜全球化之賜，幾乎沒有一處公共活動空間能不逃過「塗鴉畫」的命運，「塗鴉」成為全球性的時髦妝點，包括北京的「798」特區同樣無法逃過此一風潮，人類的創造力一時之間被凍結在那裡，有如槁木死灰，看不到文化差異，也見不到本土作品的特質。難道這是時代宿命，由於媒體，由於行銷，只要一處有蘋果，全球都有蘋果，一處有塗鴉，全球都有塗鴉！消費文化的「名牌信仰」讓人喪失品味判斷，文化與文明的殊性已被消費符號所掩蓋。

我們不禁要反問自己，台灣還有文化嗎？回想起從小吃的一種「辦桌」⁴⁰的餐後剩菜，叫做「雜菜湯」的，不由心中五味雜陳。由於早年生活窮苦，加上台灣人的節儉美德，宴會餐後總要把剩菜會集熱過，再分送親友，老一輩人當它是人間美味，而今の台灣文化就形同那一道「雜菜湯」；「雜菜湯文化」換言之也就是「混搭文化」，細數台灣的歷史，從西班牙、荷蘭、明鄭的漢文化、到日本殖民、民國執政，以至今日以美國為標竿的全球化文化，那真是道道地地的「混搭」文化；「混搭」是時下女孩喜愛的裝扮，也意指文化的混雜（法：hybrids）現象，是後現代文化的特徵；由於是混雜的，也意味是離散（法：diaspora）、無根的，以此來描述台灣現今的文化，似乎是最貼切了，一種拼貼出來的文化！

三、藝術發展與全球化的矛盾互動

近年，藝術學門顯然也受全球化波及，談到藝術總與美學擺脫不了關係。美學在西方過去乃是哲學的分支，傳統中國並沒有一門稱為「美學」的學科，直到民國初年才引自西方，鮑姆加敦（Alexander Gottlieb Baumgarten, 1714-1762）將它界定為「感性之學」，其名詞則來自日本“bigaku”的譯名⁴¹，朱光潛早年把它用來解釋文藝現象或詩論，然中國真的沒有美學嗎？事實上自古以來「美」和「人生哲理」早已隱含在中國文人的言說之中，「美」乃是在生活實踐中呈現，因此並未另立一套學說，至今美學已成為闡釋藝術作品的當然學門，而吾人又如何透過「美學」來闡明東西方藝術的差異性？韋斯坦因曾經為了維繫文化傳統而標榜「同中求同」，換言之，只有在相同的文化之中才能找到對話的可能。而普世主義，像湯姆林森期待的則是在「異中取同」，也就在差異文化中有一共同的追求與理想。然而不論是「同中求同」

⁴⁰ 「辦桌」是早年台灣婚喪喜慶時在戶外搭棚舉辦的宴會活動，至今在鄉間仍時有所見。

⁴¹ 參閱高建平撰，滕守堯主編，〈「美學在中國」的不同形態〉，《全球化的美學與藝術》，成都，四川人民出版社，2010，頁 77-79。



或即是「異中取同」，他們似乎都在追索一個「理型」或「原型」的終極，而這也正是西方在面對多元聲音與文明衝突時始終固守的陣線。

1. 藝術的「原型」思考與邏各斯中心概念

藝術史學兼評論家愛德華·露西-史密斯（Edward Lucie-Smith, 1933-）在談到「全球化」時，一開始即以柏拉圖的「形式」（form）⁴² 以及榮格（Carl Gustav Jung, 1875-1961）在「集體潛意識論」（Collective unconscious）中的「原型」（archetype）⁴³ 思考，來談藝術的原生問題，那是西方自柏拉圖之後兩千多年來一直存在的邏各斯（lógos）概念，榮格認為所有引發創作的「母題」或「形式」都是一種先在的「原型」，是這個「原型」使得藝術能在不斷轉換和文化變化之中，保有原初的意象和本質；就如同你以「紅色」做為創作的母題，那麼紅花、紅酒、紅雨，紅色燈籠都是由此衍生的意象，而唯獨這個「紅」的本質是不變的。

強調內在本質的後印象主義畫家塞尚（Paul Cézanne, 1839-1906）對於印象主義的駁斥是：一顆紅蘋果，不會因為不同的環境光照之下改變其本質而成了青蘋果。此外，在物體結構的認知上，塞尚甚至將所有實體的觀察還原為幾何形體，以此做為創作的出發點，塞尚認為所有視覺所見都具有一不變的幾何原型。對榮格而言，這個「原型」也即是柏拉圖所說的本質（essence）、形式（form）、理型（ideal）、類型（type）或屬（species）。有此「原型」，藝術的形象便能保有其不變本質。

康丁斯基（Vasilij Kandinskij, 1866-1944）在談及藝術的發展時顯然也對這個同一性的「真理」有所堅持，他提到：

藝術的發展，許多方面極類似宗教，它並非由唾棄舊傳統，或由古老真理錘鍊產生的連串新發現的構成。發展過程裏時有閃電般的意外光芒，在蒼天間激迸的星光火花，有如花束般閃耀飛舞。這盞燈照亮了明滅不定的新希望—本質自然成長的真理；昔日智慧同時茁壯形同有機的生命，它永遠是在前進，不會被後來者排擠；智慧和真理這兩種東西總是持續相互衍生，就像樹幹並不會因為新枝的誕生而顯得多餘，它的存在確定了新枝的可能性，捨棄舊約怎會有新約全書呢？人類若省略了二度啟蒙的經驗，豈可想像第三次的來臨？這便是萬物肇始，原生樹幹分枝的原理。⁴⁴

康丁斯基藉由宗教真理的生成來談藝術的發展。他以原生樹幹比喻本質，比喻真理，而那個「閃電般的意外光芒」則意味人類靈光一閃的智慧，透過智慧和真理的相互輝映，最終得以造就真理本質的成

⁴² 「形式」（form）一詞源自柏拉圖的「理念」，柏拉圖「理念」其原字為“eidos”，被英譯成“idea”（觀念）或“form”（形式）、“essence”（本質）、“type”（類型）或“species”（屬）。在此愛德華·露西-史密斯則採取了「形式」（form）的解釋。參閱 Peter A. Angeles 著，段德智、尹大貽、今常政譯，《哲學辭典》，台北，貓頭鷹，2004 二版，頁 193、194。

⁴³ 「原型」一詞又稱「原始意象」，其原自希臘文，由“archè”與“typos”組成，在容格的心理學中，意指發自人類集體潛意識的思想和意象類型，它形同柏拉圖的「真」、「善」、「美」和「公正」的觀念，是一切形式成立的原型。具有永久、完滿、不變、非物質、永恆的特徵。同上，參閱 Peter A. Angeles 著，段德智、尹大貽、今常政譯，頁 30-31 及頁 193-194。

⁴⁴ 此段譯文引自赫伯特（Robert L. Herbet）編，雨芸譯，《現代藝術家論藝術》，台北，龍田出版社，民 78，頁 5。筆者在譯文中略有修飾。



長，並藉由原生樹幹分枝的原理——一種有機的形式，找尋藝術創作的源頭。

與榮格一樣，不論塞尚或康丁斯基，即便他們的創作方式不同，在他們的心靈之中，顯然都存在一個「真理」或「本質」的原初意象。康丁斯基長年從事抽象繪畫創作，卻終其一生沉湎於「形而上」的追求，渴望其創作靈感能與真實理念相對，而這也正是西方長久以來埋藏在人們心中一個不易更動的「真理」。直至杜象（Marcel Duchamp, 1887-1968）提出「現成物」（Ready-made）立意「再造」新形象，「達達」和超現實主義藝術家一反常態的隨機（by chance）創作，顛覆了西方長久以來對於「形而上」的無盡追求。於此，柏拉圖的「理型」觀念已然嚴重受到挑戰，而這也正是西方人自始至終難以擺脫的邏各斯（lógos）⁴⁵。

2. 全球化與藝術發展的矛盾辨證

露西－史密斯檢視當今全球化的藝術發展，發現當代影像科技這個西方文明的產物，似乎已不若傳統油畫那般具有強烈的沙文主義，⁴⁶ 攝影不像油畫那般著重體現的手段，而電視、電腦、網路等數位影像的立即呈現和瞬間轉換功能，也將藝術的焦點直接移到影像本身，創作者能夠藉由影像直接傳達思想概念，無須依賴體現的手段，而藝術也在不斷碰撞和語境的變易中，再度將人們帶回柏拉圖的「形式」和榮格「原型」理念之中。⁴⁷ 換言之，藝術的創作發展，繞了一圈，最終又回到柏拉圖的「理型」世界。

然而這個推論對露西－史密斯而言，卻是個悖論，史密斯似乎已意識到問題的矛盾性。自杜象爾後，現成物（Ready-made）的隨機選擇，已然顛覆了傳統的邏各斯中心概念，「隨機」（by chance）讓他跳脫現代主義的純粹，這是西方藝術史上對傳統「形而上」觀念的裂解，不再是追求本質，追求永恆的形式。而這個裂解也意味著「達達」和「超現實主義」是個轉捩，是後現代主義跳脫現代主義的關鍵。而今史密斯再度把影像呈現拉回到柏拉圖的「形式」和榮格「原型」的理念之中，顯然與當代解構性藝術觀有著悖論性的思維。

相對於現代主義講求的純粹、有機性和追求本質，那麼無中心、離散、混雜、和偶然（法：hasard）則是後現代文化藝術衍生的另一面向。全球化除了復活的馬克思主義認同消費文化的普世性，至於女權主義、新歷史、後殖民主義則都體現了強烈的解構和顛覆性格，即便數位影像創作似乎循環地再度回到柏拉圖的理型世界之中，但是電影中的「蒙太奇」手法、媒體的「虛擬影像」拼貼、甚至是時下的「擬像」（simulation）繪畫創作，實則已非昔日仿作或抄襲影像的思考，尤其是「擬像」以形式或內容的權充（appropriation）來達到顛覆的創作手段，縱使形象是再現的，其原初意義已經重寫，至此許多原本被視為單純的問題已變得撲朔難解。而今全球化讓普世主義、文化殊性、現代與後現代的歧異一一攤在眼前，儒家文明面對蜂擁而至的資本主義衝擊，普世主義的文化挑戰，以及霸權政治的壓力，又應如何自處？如何面對這個來勢洶洶而多元混雜的時代？

⁴⁵ 在希臘神話中，邏各斯（lógos）指的是提供智慧、精神靈感和做為指導的神諭，而先知就是用言語（此處言語指的是lógos）傳達神諭的人。在赫拉克利特（Heraclitus）那裡，「邏各斯」乃意味著宇宙任何事物存在的基本理由、宇宙的必然性和命定，意指個別事物變化的同時，依舊保持的同一東西。同上，參閱 Peter A. Angeles 著，段德智、尹大貽、今常政譯，頁 248-249。

⁴⁶ 作者註：油畫是西方具代表性的傳統藝術，由於畫家多半是男性，油畫創作的題材、觀看方式也是從男性的思維方式去經營，此處的「沙文主義」即意指男性中心論。

⁴⁷ 參閱愛德華·露西－史密斯（Edward Lucie-Smith）著，〔斯洛文尼亞〕阿萊斯·艾爾亞維茨主編，劉悅笛、許中云譯，〈誰的全球化？〉，《全球化的美學與藝術》，成都，四川人民出版社，2010，頁 107，及頁 120-121。



四、結論 — 進入全球多元的共生世界

全球化所面臨的是人類的共生世界，1960 年代以後突顯的文化與文明共在論，面對歐洲中心的進化論而形成對峙。斯賓格勒乃是這個多元文化共在論的奠基人，斯賓格勒不認為古典文化或西方文化較之巴比倫、印度、阿拉伯等文化優越。湯恩比更把西方文明視為多種文明的一種，他的獨特觀點是「宗教」為延續文明的生機源泉，而文明更是政治、經濟乃至意識形態的潛在影響力。

亨廷頓的《文明的衝突》其理論前提是：歷史的進程既非上下的階級鬥爭，也非國家之間的爭鬥，而是各種文明之間的競爭。⁴⁸ 全球化的實踐，首先面對的即是國際化與本土化的兩個向度，其進程相對地也喚起文化與文明意識的注意，而文化與文明的差異乃是衝突的根本原因。資本主義的現代化論令文化依附其發展，卻忽略了文明、文化與人類之間的關係。全球化將異質文化與文明捲入了矛盾互動的浪潮中，隨著跨國公司、新科技以及生產方式的引進，各個文明隨之悄悄到來，西方的大眾消費文化也隨著世界主義向全球各個角落推進。雖然經濟的全球化並不同於文化與文明的全球化，然而經濟全球化伴隨而來的則是文化與文明的衝擊。

於今人們生活於全球交往的傳媒和資訊網之中，面對全球生活方式的轉變、全球環境和文化發展的問題，也面對全球化與本土化的衝突。可以預知的是經濟全球化將帶來資本主義的全球性流動，也加遽了各民族之間的相互需求與競爭，更由於全世界資源的有限性，其利益衝突的矛盾乃在所難免。發達國家的威權，表現在其文化輸出和政治、經濟利益的追求上，相對地也強化了各個民族意識的覺醒，意識到了第一世界掌握文化輸出的主導權，也意識到傳統文化流失的威脅；相對於發達國家的霸權，邊緣國家所期待的乃是多元的對話和呈現本土的清新氣象。

賽義德的「東方學」研究目睹了「話語—權力」的結構中，宗主國之政治、經濟、文化與邊緣世界的明顯二元對立，鑒於做為「外黃裏白」的夾縫人，面對西方文化時的「失語」狀態和身為東方民族的矛盾，便立意消除此二元對立現象，卑使邊緣與中心能夠形成多元共生與互動；弱小國家面對文化、政治、經濟霸權時，不再是一個話語霸權取代另一個霸權，而是超脫性地從中解放。也唯有多元化的思考，方能促成各文明之間的對話，普現全球的多元共生世界。要知文化實踐不單只是在脈絡中「同中求同」，還要能在「同中存異」相互尊重，並能自「異中取同」求得共識，世界主義方才走得下去。

參考文獻

1. 尤爾根·哈貝馬斯，米夏埃爾·哈勒（Jürgen Habermas）著，章國鋒譯，《做為未來的過去—與著的哲學家哈貝馬斯對話》，杭州，浙江人民出版社，2001，頁 8-9。
2. 中共中央馬克思恩格斯列寧斯大林著作編譯局馬列部、教育部社會科學研究與思想政治工作編輯，《馬克思主義經典著作選讀》，北京，人民出版社，1999。
3. 杜維明撰，Lawrence E. Hamison and Samuel P. Huntington 主編，程克雄譯，〈多種現代性：東亞現代性涵養初步探討〉，《文化的重要作用—價值觀如何影響人類進步》，北京，新華出版，2001。
4. 安迪·沃荷（Andy Warhol）著，盧慈穎譯，《安迪·沃荷的普普人生》，台北，三言社，2006。

⁴⁸ 同上，參閱 [美] 塞繆爾·亨廷頓（Samuel P. Huntington）著，頁 5-9。



5. M.S 馬斯筍克原著，樂黛雲、張輝主編，〈關於多元文化主義及其局限〉，《文化傳遞與文學形象》，北京，北京大學出版，1999。
6. Peter A. Angeles 著，段德智、尹大貽、今常政譯，《哲學辭典》，台北，貓頭鷹，2004 二版。
7. 姚繼冰、張一兵撰，〈情境主義國際評述〉，《哲學動態》，2003 年第 6 期，南京，南京大學哲學系，2003。
8. [英] 約翰·湯姆林森著，郭英劍譯，《全球化與文化》，南京，南京大學，2002。
9. 韋斯坦因著，劉象愚譯，《比較文學與文學理論》，遼寧，遼寧人民出版社，1987。
10. 高建平撰，滕守堯主編，〔斯洛文尼亞〕阿萊斯·艾爾亞維茨主編，劉悅笛、許中云譯，〈「美學在中國」的不同形態〉，《全球化的美學與藝術》，成都，四川人民出版社，2010。
11. 張京媛主編，《後殖民理論與文化批評》，北京，北京大學出版，1999。
12. 詹明信(F.Jameson)講座，唐小兵譯《後現代主義與文化理論》，台北，當代學叢，民 78。
13. 愛德華·W·薩義德 (Edward W. Said) 著，王宇根譯，《東方學》，北京，三聯書店，2000 年。
14. 愛德華·W·薩義德 (Edward W. Said) 著，李崑譯，《文化與帝國主義》(Culture and Imperialism)，北京，三聯書店，2003。
15. 愛德華·露西-史密斯 (Edward Lucie-Smith) 著，滕守堯主編，〔斯洛文尼亞〕阿萊斯·艾爾亞維茨主編，劉悅笛、許中云譯，〈誰的全球化？〉，《全球化的美學與藝術》，成都，四川人民出版社，2010。
16. [美] 塞繆爾·亨廷頓 (Samuel P.Huntington) 著，周琪等譯，《文明的衝突與世界秩序的重建》(The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order)，北京，新華出版社，1998。
17. 楊雪冬，《全球化：西方理論前沿》，北京，社會科學文獻，2002。
18. 樂黛雲、張輝主編，《文化傳遞與文學形象》，北京，北京大學出版，1999。
19. 赫伯特 (Robert L.Herbet) 編，雨芸譯，《現代藝術家論藝術》，台北，龍田出版社，民 78。
20. Arnold J. Toynbee, *Study of History*, London: Oxford University,1935-1961.
21. Cynthia Freeland, *But is it art ?*, New York, Oxford, 2001.
22. Edward W. Said, *Imaginative Geography and Its Representations: Orientalizing the Oriental*, London : Penguin ,1978.
23. Harry C. Triandis, *Cross- Cultural Studies of Individualism and Collectivism*, Lincoln:University of Nebraska,1990.
24. K.Max and Engles, *Manifesto of the Communist Party*. In L.S.Feuer(ed), *Marx and Engels: Basic writings on politics and philosophy*. London: Fiontana,1969.
25. M.Waters, *Globalization*, London: Routledge,1995.
26. Tu Wei-ming, ed.,*Confucian Traditions in East Asian Modernity: Moral Education and Economic Culture in Japan and the Four Mini- Dragons*, Cambridge:Harvard University, 1996.
27. Roland Robertson, *Globalization: Social theory and global culture*. Sage, 1992.

網路搜尋

1. 搜尋網站：[國家文化藝術基金會](http://philosophy.cass.cn/chuban/zxdt/dtgqml/03/0306/030613.htm) 2009 年「批判性政治性藝術創作及策展實踐研究」計畫與資料庫網站。網址：<http://philosophy.cass.cn/chuban/zxdt/dtgqml/03/0306/030613.htm>

