

“艺术”：双语对等下的文化压抑

刘 东

一、从文化看美学

二十多年前笔者出版的第一本书，刚开头就是从追问“美学”这个中文字汇的由来入手的：

如果我们考虑到，首次将 Aesthetics 译成汉字“美学”（日文音读为 びがく）的中江兆民逝世那一年，我国近代最先从国外引进所谓“美学”的大学者王国维正好才刚刚赴日留学，则不难领悟到，汉语中的“美学”这个词，其实极有可能是取道日本引进我国的西文外来语。¹

循此一问，笔者当时敏感到了重新翻译的问题，从而根据西方现代艺术的总体特征，针锋相对地提出把 Aesthetics 翻译成“丑学”的观点。

这本处女作出版不久，笔者即考入中国社会科学院研究生院，受业于美学家李泽厚，进一步阅读了大量的相关书籍，也聆听了李老师的种种高见，有时候获益匪浅，有时候也觉得不敢苟同。然而许多年以后，特别在笔者执教于北京大学比较文学研究所以后，想来连自己都有些惊奇：原来在美学观念上跟李老师的基本不同，居然早在《西方的丑学》这部最早的著作中就已经种下了。

正因为这样，我很高兴自己有机会到日本来，跟一直关心着此类术语翻译问题的国际同行进行交流和验证。因为，我所要重新反省的中国现代美学与艺术观念，虽然主要是在西方文化的强势影响下形成的，然而这种影响，正如“美学”这个字汇的传入历史所揭示的，却是主要取道于日本完成的。于是，这种西洋文化的影响中，究竟在多大程度上掺杂了东洋文化的独特理解，需要进一步厘清。

本文打算考察的关键词，在笔者这一行里，是跟“美学”一词具有同等重要性的词汇——“艺术”。不过，在开展正式考察之前，还必须再次提到前边已经提到的王国维。如果我们眼下已经可以有把握地说，“美学”一词正是他从日本带回来的，²那么，我们眼下也同样有理由说，“艺术”一词取道东瀛的引进，也是沿着早年王国维的下述理解达到高潮的：

“周秦之言语，至翻译佛典时代而苦其不足，近世之言语，至翻译西籍时而又

¹ 刘东：《西方的丑学：感性的多元取向》，成都：四川人民出版社，1986年。

² 参见桑木巖翼：《哲学概论》（哲学丛书初集），王国维译，上海：教育世界出版社，1902年。可资对照的是：在王国维之前，aesthetics 在汉语中曾被对译成“佳美之理”及“审美之理”（罗存德：《英华字典》，香港1866年），或者“艳丽之学”（Mateer, Calvin W., *Technical Terms. English and Chinese*, Shanghai: Presbyterian Mission Press, 1904）等等；甚至王国维之后，aesthetics 还曾被对译成“审美学”（汪荣宝、叶澜：《新尔雅》，上海：明权社，1903年）或者“美术学”（Wilhelm, Richard, 《德英华文科学字典》青岛：1911年）等等。

苦其不足。……言语者思想之代表也，故新思想之输入即新言语输入之意味也，十年以前西洋学术之输入限于形而下学之方面，故虽有新字新语，于文学上尚未有显著之影响也，数年以来形而上学渐入于中国，而又有日本焉，而为中间之驿骑……夫普通之文字中，固无事于新奇之语也，至于讲一学治一艺，则非增新语不可。而日本之学者既先我而定之矣，则沿而用之，何不可之有？故非甚不妥者，吾人固无以创造为也。”³

尽管王国维在文学和美学方面的兴趣很快就转移了，而且肯定是因为这种转移，才最终真正成就了他，但是，他取道日本引进的貌似中文的译语，以及他早年表露出来的“以西格中”的学术倾向（比如他在有名的《〈红楼梦〉评论》一文中表露出来的倾向），却一直在启发着人们，把迟至1750年才由德国哲学家鲍姆加登偶然创立出来的、其中迄无定论而只有猜想、辩难与悖论的一套松散西学话语，当成了像牛顿力学那样“放诸四海而皆准”的普遍法则。而王国维本人后来在其他领域所获得的学术大师地位，也无疑有助于巩固这套美学话语在现代和当代中国的学术合法性。

由此就必须尖锐地指出，在“美学”这个领域中，由后殖民主义所揭示的那类话语压抑，确实是从一系列关键词的翻译开始的。有点蛮横的是，不管美学话语是怎样的不确定，可既然西方人已经有了它，近代学者就总喜欢以此来拷问先秦诸子——要么对之进行过度诠释，使他们非有美学不可，要么对之干脆不屑一顾，既然他们连美学都没有。

尽管在现世主义的中国古代，拥有过如此发达的文论、诗论、画论和乐论，可一旦基于误解的“美学”成为主流，这种玄谈和蹈空的理论也就成了指导艺术实践的最高法则。可惜，它又并不能真正指导这种实践：既然只顾盯住“美”字，这类分析就势必拘泥于康德“美的分析”，认定艺术的奥秘唯在于某种纯之又纯的、超脱功利的感性；而且，它的感性范畴充其量也只有美、丑、崇高、滑稽、悲剧、喜剧等区区几个，如果跟像二十四《诗品》那般精细的感受力相比，简直就不在一个水平线上，如何匹配真正属于中国的感性世界？

由此就酿成了美学话语在当代中国的危机与转机。众所周知，中国近代以来的美学发展，主要跟这样几个名字联在一起——王国维、朱光潜、宗白华、李泽厚，而我本人则直接受教于李泽厚。然而，正如《西方的丑学》中的苗头所预示的，我现在却忍不住要把美学带到一个新的“文化”转折。如果说，过去那几代美学家的基本倾向，都是在主张“从美学看文化”，也就是说，都想把西方的美学理论当成类似物理学那样的普遍真理接受过来，并把它当作利器来剖析中国文化，那么我这一代则要反其道而行之，主张“从文化来看美学”，在知识考古学的思想实践中，把美学话语的诞生还原成为某一特定文明语境的相对现象，从而缓解它对中国传统艺术理论及实践的毁灭性的压抑。

二、“Art”在西方

在认识论方面，我们已不再相信简陋的反映论了。实际上，并不是先有了一种或一组如今被称作“艺术”或“Art”的客观人类实践活动，然后才有人以归纳的方法为它或它们水到渠成地命名。正相反，我们对此的理解也出现了“语言学转向”。一方面，人们受内外各种随机因素的激发，总是在不断在调整自己头脑中的范畴表，而每一次重大的调整都意味着，

³ 王国维：《论新学语之输入》，《王观堂先生全集》第十六册，第1742-1744页，台北：文华出版公司，1968年。

在他们面前又敞开了一个新的世界，也同时湮灭了一个旧有世界。另一方面，从本节提供的例证中又可以看到，人们借以把握世界的这种语言或范畴，其本身作为随机漂浮的松散的生活形式，就连是否能够拥有一组真正堪称“家族相似”的游戏规则，都还有待证明；由此，尽管人类范畴表的随机调整，每一次都有其确定的理由，然而就算把所有这些理由叠加起来，我们也并没有绝对的把握说，在这种演进背后有某种历史必然律的支撑。

所谓“Art”这个表述，就是一个很好的例子。从任何一本较好的辞源字典中都可以查到，在古代和中世纪西方，此一表述源于拉丁词汇 *ars*，而这个拉丁词汇又是希腊词汇 *τεχνη* 的转译。不过要注意的是，那两个古代词汇所表示的含义，与今天 Art 一词所表示的含义并不重合。不仅如此，尽管它的词义滑移过程肯定是既断裂又连续的，但由于千百年来其意义一直在变异，偏离的方向虽然细微却很持续，而积分起来就差得十万八千里，使那个古老表述的含义变得面目全非。

根据波兰学者塔达基维奇的说法，⁴ 希腊文中的“*τεχνη*”，或者罗马时代、中世纪，甚至直到近代初期文艺复兴时代的“*ars*”，是表示一种技艺，亦即制作某个对象，还可以表示统领一支军队、丈量一块土地、打动一批听众所需的技艺。由于技艺依赖于对规则的认识，所以在当时，无规则的、无理性的艺术是没有的。离开了规则，仅凭灵感或奇思异想做事，无论对于古代人还是对于经院哲学家来说，都不属于艺术，这一点跟后世大相径庭。

当时，真正起作用的划分标准，是根据到底只需要心灵努力，还是需要体力努力而定。前者被古代人称为自由活动或者自由的艺术，后者则是粗俗活动或粗俗的艺术，在中世纪时被称为“机械性的”艺术。这样，一切“美术”（“美的艺术”）也就被看作是不自由的。雕匠的艺术，乃至绘画，由于对体力上的努力有所要求，也就被视为粗俗的艺术。

到了中世纪，艺术“*ars*”则严格地被看作是那种较完善的艺术，亦即自由的艺术，这种艺术便是语法、修辞、逻辑、算学、几何学、天文学及音乐——也就是说，仅仅限于科学。而我们称为艺术的那些东西，只有一种被看作是“自由的”艺术，那就是音乐。这不过是因为，音乐最初被认为是一种和谐的理论，而不是作曲、演唱、演奏的实践。诗歌当时并不在此列，它当时被认为是一种哲学和预卜，而不是技艺。

到了文艺复兴时期，艺术概念发生了两方面的变化。首先，工艺和科学从艺术的范围内分离了出去，而诗又被囊括了进来；其次，人们也开始意识到，保留下来的仍是一个紧密结合的整体，亦即一组相对独立的人类活动。由此，人们开始试用各种方法来描述“*Ars*”的独立要求，有些人试图把“技巧的”*Ars* 独立出来，有些人力图独立“音乐性的”*Ars*、“高雅的”*Ars*、“纪念性的”*Ars*、“绘画性的”*Ars*、“诗意的”*Ars*，最后，还有人试图独立“美的”*Ars*，以及“优雅的和愉悦的”*Ars*。

1747年，查里斯·巴托在种种“优雅的”*Ars* 或“愉悦的”*Ars* 的名称之后，把所有这些艺术命名为“美的”*Ars*。此后在十八世纪，“美的”*Ars* 这个术语出现于学者的语言中，并一直保留到了十九世纪。这一术语是有着明确体系的，巴托曾经列举过五种美的 *Ars*——绘画、雕塑、音乐、诗歌、舞蹈，这种罗列受到了公认。不仅美的 *Ars* 这个概念建立起来了，而且，这种罗列又附加上了建筑与修辞，从而达到七种，形成美的 *Ars* 的体系。

从十八世纪中期起，手工艺已经不再是 Art，科学也不再是 Art，实际上只有“美的 Art”才算是 Art，所以可以省去“美的”这两个字，直接把“美的 Art”称为 Art 了。然而到

⁴ 本节的相关叙述，援引自波兰美学家塔达基维奇的权威论述。参见 W. Tatarkiewicz: *A History of Six Ideas: An Essay in Aesthetics*. Trans. by Christopher Kasparek. The Hague: Martinus Nijhoff, 1980.

了十九世纪，所谓“美的 Art”的含义又发生了变化，只包括范围更小的一些艺术门类，即早期被称作“设计的 Art”的那种视觉 Art。所以“美术”已经不再跟诗或音乐有关了。

讽刺的是，正如笔者在《西方的丑学》中指出的，正当人们也许可以庆幸自己的思想终于“进化”到了某种正确分类和定义的时候，有关“美的 Art”的概念，却在二十世纪遭到了无情颠覆。大量现代主义 Art 流派，完全拒绝美的规定与制约，根本就属于丑 Art。所以，美不仅不再是 Art 特有的属性，甚至也不再是它不可或缺的属性。

不光对“美的 Art”把握不住，就连对“Art”本身也有点把握不住了。西方哲学家针对 Art 本质的难题，发挥了所有的心力才智，仍然无法概括这一组人类实践。到了当代，法国人迪弗甚至认为，对于什么是“艺术”这样的问题，只能借法学中的“判例”来解释，也就是说，只能归咎于既定的却只有相对意义的文明习惯。⁵初看起来，他似乎已经退到不能再退的地步，然而他所乞灵的艺术判例，却仍然彻头彻尾地仅限于西方文明。也就是说，这位法国人或者无意中误以为，仅凭西方的传统内部就可以解决一切，或者倒过来，他误以为如果连在西方内部都解决不了问题，那么这个问题就干脆无解了。

三、“艺术”在古代中国

“艺术”这个中文词汇，实际是由两个近义词叠加而成的。先来看“艺”。《汉语大字典》解释为：才能；技艺。如：多才多艺。《广韵·祭韵》：“艺，才能也。”《书》：“予仁若考，能多才多艺。”《论语·雍也》：“求也艺”。《汉语大字典》又谓：古代统治阶级教育子弟的六种科目——六艺（礼、乐、射、御、书、数）或儒家的经典——六经（《易》、《书》、《诗》、《礼》、《乐》、《春秋》）。《论语·述而》：“依于仁，游于艺。”何晏注：“艺，六艺也。”《礼记·学记》：“不兴其艺，不能乐学。”郑玄注：“艺谓礼、乐、射、御、书、数。”

再来看“术”。《汉语大字典》解释说：技艺；技术。《广韵·术韵》：“术，技术。”《孟子·公孙丑上》：“矢人惟恐不伤，函人惟恐伤人，巫匠亦然，故术不可不慎也。”《礼记·乡饮酒义》：“德也者，得于身也，故古之学术道者，将以得身也。”郑玄注：“术，犹艺也。”孔颖达疏：“术者，艺也。”晋陶潜《咏荆轲》：“惜哉剑术疏，奇功遂不成。”

那么，什么时候开始把“艺术”二字连着用的呢？就笔者所见而言，似乎是自唐代始。《晋书》卷五十三云：**艺术之兴，由来尚矣**。先王以是决犹豫，定吉凶，审存亡，省祸福。曰神与智，藏往知来；幽赞冥符，弼成人事；既兴利而除害，亦威众以立权，所谓神道设教，率由于此。然而诡托近于妖妄，迂诞难可根源，法术纷以多端，变态谅非一绪，真虽存矣，伪亦凭焉。圣人不语怪力乱神，良有以也。……详观众术，抑惟小道，弃之如或可惜，存之又恐不经。载籍既务在博闻，笔削则理宜详备，晋谓之《乘》，义在于斯。今录其推步尤精、伎能可纪者，以为**《艺术传》**，式备前史云。

由此不难猜想，当中国古人最早把“艺”和“术”这两个字联在一起时，绝不可能想到，后人竟然会把它跟所谓 Art 搭上桥。事实上，“艺”+“术”这两个字，在古代文本中不过指方技法术，且被认定为不足为训的奇技淫巧。换句话说，“艺”+“术”的组合在最原初的汉语中具有明确的贬义！

这种对于“艺术”一词的理解，一路沿袭了下来，比如到了清人编修的《明史》那里，仍是把艺术当成壮夫不为的下三滥。“赞曰：……金忠奋身卒伍，**进自艺术末流，而有士君**

⁵ 参见蒂埃里·德·迪弗（Thierry de Duve）：《艺术之名：为了一种现代性的考古学》，秦海鹰译，长沙：湖南美术出版社，2001年。

子之行。当其侃侃持论于文皇父子间，忠直不挠，卒以诚信悟主，岂不伟哉。”（《明史》卷一百五十一）恐怕直到近代中西碰撞前，语义都没有实质性的改变。

另一个问题是，如果在中国古代并无可以直接对译成 Art 的“艺术”一词，那么是否存在在可以用 Art 一词的现代意义来指称的相似人类活动领域呢？我们发现，尽管并不对之冠以“艺术”二字，但这却不意味着，在古人的文化活动中从未出现过与所谓 Art 相似的活动类别。相反，恰恰是某种类似的活动类别，才构成了中国人独特的文化视野和文化群落。自从《汉书·艺文志》的体例形成以后，在刘歆的《六艺略》和《诗赋略》名下，就可以大致收纳这方面的内容，尽管仍然不能也不必跟现代西方的理解完全雷同。

随着士大夫这个文化载体的逐渐形成，一组在这个阶层看来似乎性质相近的文化因子，也在逐步在往一起靠拢。这种靠拢的过程和方向，既要反映出士大夫这个阶层的独特习性与情趣，也要反映出人类文明中某些共有的取向。所以有意思的是，尽管“艺术”这两个字在唐代的意思那么出乎我们的意料，然而同样是在唐代，姚思廉《梁书》的卷五十一上却留下了这样的记载：

陶弘景，字通明，丹阳秣陵人也。……及长，身長七尺七寸，神仪明秀，朗目疏眉，细形长额耸耳，耳孔各有十余毛出外二寸许，右膝有数十黑子作七星文。读书万余卷，一事不知，以为深耻。**善琴棋，工草隶**。未弱冠，齐高帝作相，引为诸王侍读，除奉朝请。

到了五代时的后晋，《旧唐书·卷八十九》上则有这样的记载：说王方庆的儿子“**工书知名，尤善琴棋**”。元代编修的《宋史·卷四百八十》，也这样记载王昱的教养与个性：“昱善笔札，工尺牍，太祖尝取观赏之，赐以御书金花扇及《急就章》。昱聪敏**能覆棋，工琴画**，饮酒至斗余不乱。善谐谑，生平交旧终日谈宴，未曾犯一人家讳。有集二十卷。然贪狠纵肆，无名节可称。生子百数。”宋人孙光宪的《北窗琐言》（卷五）也说：“唐高测，彭州人，聪明博识，文翰纵横，至于天文历数、**琴棋书画、长笛胡琴**，率皆精巧，乃梁朝朱异之流。……”看来，这种分类原则已经逐渐浸染成为人们的做人原则了。

四、取道日本的“艺术”移植

那么，为什么“艺术”这个在汉语中本有贬义的搭配形式，到了近代却突然转而去指称“琴棋书画”那类具有正面价值的人类活动呢？这肯定要归咎于取道东瀛的西方影响。

关于此一语词的具体语义变迁，笔者所找到的蛛丝马迹是：⁶

第一，到 1848 年，徐继畲的《瀛环志略》仍然把“艺术”一词等同于西文的 technique 或者 workmanship。⁷

第二，到了 1852 年，魏源的《海国图志》仍然把“艺术”一词等同于西文的 technique 或者 workmanship。⁸

第三，到了 1886 年，施莱格尔编的《荷华文语类参》（荷兰文与中文对照辞典，中文用的是漳州音），仍然把艺术一词等同于 technologie。（Schlegel, Gustave, *Nederlandsch-*

⁶ 在此要特别谢谢周振鹤教授帮我检索。

⁷ 徐继畲：《瀛环志略》，台北：台湾商务印书馆，1986 年。

⁸ 魏源（编），“增广海国图志”，载《中韩关系史料辑要》，台北：珪庭出版社，1978 年。

Chineesch Woordenboek met de Transcriptie der Chineesche Karakters in het Tsiang-Tsiu Dialekt, 13 vols., Leiden: Brill, 1886)

【与此相应，最早将艺术等于 Art 的日文文章尚待考证，但最早将两者予以勾连的日语与英语对照辞典，就现有材料看，是黑本所编的《和英语林集成》中的英日对照部分，但他只用假名写为 Gei-jutsu（即中文“艺术”的日语对音 げいじゆつ），而未用“艺术”这两个汉字。】

第四，到了 1903 年，在汪荣宝、叶澜著的《新尔雅》中，却已经拿艺术跟 Art 勾连了，然而作者仍然信守西方古意，只提到所谓“七自由艺术”，即 Seven Liberal Arts 或者 Sieben Freie Kuste。⁹大家知道，汪荣宝当时是驻日公使，对许多日本新词都相当熟悉。由此看来，到十九世纪末，艺术一词的今义在日本也是至少使用得并不普遍。

第五，到了 1911 年，这种接轨显得更加明确。在黄摩西的《普通百科新大词典》中，尽管同样提到了“七自由艺术”，但也同时单独提到了艺术，即 Art。¹⁰

第六，但耐人寻味的是，在第二年西方人编写的《中英辞典》中，“艺术”二字却还被更广泛地对应于 art and science。¹¹看起来，似乎中国人在这方面的转向比西洋人快，因为他们有了新的东洋老师。

第七，不难想象，尽管语词的意思会悄悄生变，但如果只属于自然变化，总不会如此迅速地转向原不搭界甚至原本对立的语义，所以，存在一个强劲外力的推动，这是毫无疑问的。那么，这种推动来自何处呢？只要看看日本学者井上哲次郎和元良勇次郎于同时期所编写的《哲学字汇》，答案就非常清楚了。他们绝非碰巧地也把“艺术”二字对等于西文的 art。¹²

此外，1913 年在莫安仁（Morgan. Evan）所编的《Chinese New Terms and Expressions, with English Translations, introduction and Notes》里，艺术也是指‘arts’。

五、双语对等下的文化压抑

当时的中国人，为什么要那么快地撇弃原有的译语，而大规模采用移植自日本的译语？——当然是鉴于此前已经见出胜负的文明较量。讽刺的是，我们正是在救亡保种的压力下，舍弃了自己的文化传统，而希望像日本那样快步地脱亚入欧，但是回过头来看，反而恰恰是这种舍弃本身，却使得我们受到了更大的救亡保种的压力。

恐怕再没有哪个学科，会像比较文学这样专业地警惕着由“虚假可比性”所带来的可怕危险。所以，也许只有借助比较文学所特有的警惕，我们才能发现，中国人目前习以为常的“艺术”这个术语，说到底仍然不过是个日语词汇。而我们通过这个日语词汇，竟然建立了一种未经反思的迷信，以为世上真有一种柏拉图所讲的那种理式，如果是西方分有了它，就不妨叫做“Art”，尽管在中世纪时叫做 Ars，如果是东方分有了它，就不妨写作“艺术”，尽管拿日文念起来读作 げいじゆつ。这是一种标准的语义学意义上的文化普遍主义，而这种大而化之的糊涂观念，无疑掩盖了这样一个深刻的事实：“艺术”二字实不过是在东西文化剧烈碰撞下偶然产生出来的汉字搭配，甚至有可能竟是一错再错的产物，也就是说，先由哪位日本学者错误地翻译，又由哪位中国学者错误地移植。

⁹ 汪荣宝、叶澜：《新尔雅》，上海：明权社，1903 年。

¹⁰ 黄摩西：《普通百科新大词典》，上海：中国词典出版公司，1911 年。

¹¹ Giles, Herbert A., *A Chinese English Dictionary*, Shanghai: Kelly & Walsh, 1912.

¹² 井上哲次郎、元良勇次郎：《哲学字汇》，东京：丸善株式会社，1912 年。

千万不要小看这一字之移植！在骨子里，它却预示着文化上的一步被动、步步被动。在双语对等的虚假幻觉背后，从来掩藏着并不那么平等的话语压抑。尽管从表面上看，一旦“强为之名”之后，中国好像就可以固有的文化传统中找出自己本有的哲学、科学、艺术、文学等等了，然而，由于强势西方文明的强大语义磁场，却总是吸引得它在其他文明中的那些“倒影”，越来越长得跟它相像，越来越失去了自己。

Art 的内涵和外延，在西方自身就有这么大的变异，而且到现在都在未有穷期地变化着。正因为这样，不假分析地用它来比附中国古代，和框套中国现代，就显得相当被动和可笑。就艺术哲学的角度而言，这种表面上的国际接轨，会使所有的非西方文明，在从内涵到外延的各个方面，都不断地丧失自己的传统，直到彻底毁灭这个文化物种。

借助于在 Art 和“艺术”这两个词汇之间的虚假的对等关系，Art 这个西方词汇在舶来的那一刹那其本身所具有的语义，此后就不断向中文语境发出了辐射，要求中文的摹本不断调整相应的事物次序，来适应西方的原本。来自西方的拷问，使得中国人似乎面对着两难的处境——要么不承认中国自古以来就有艺术，由此使得中国本身的文化传统在西方的强大话语压力下陷于失语状态；要么就认定中国自古以来就有西方意义上的艺术，由此让中国古代的精神存在形式一点点地失去自身的特点。

具体而言，在双语对等的形式之下，西方的“Art”是经由两种形式，通过“艺术”这个入口，对中国进行步步压抑的。

第一种形式是在具体的艺术部类之间似乎可以继续找到一一对应的关系，这就等于是找到了一个方便之门让西方的追问接踵而来。在普世主义的招牌之下，既然都是艺术，都是艺术的某一特定门类，那么，想必西方的相应艺术理论，就一定可以适用于中国的情况，而如果一旦发现不适应，那么出问题的肯定就不会是西方的理论，而是中国的实践。比如在诗和 poem 之间，或者在京戏和 opera 之间，在国画和 Painting 之间，就建立了类似的联系。

这还都是中国文化的强项呢！要是轮到中国文化的所谓弱项，比如音乐，那就更加没有日子过了。尽管这两种音乐的“可比性”是相当值得怀疑的，然而到了近代，作为理性化事业的一部分，作为西方文化扩张的一部分，作为文化观念上的欧洲中心论的一部分，西方音乐却注定要进入中国，并就此压制它的本土音乐。我们必须在这样的历史背景下，来看待萧友梅当年想要进行的事业。只要去读一下马克斯·韦伯，就可以知道他是把簿籍制度、官僚体制、音乐法则，统统看成合理性资本主义的基本构成要素。于是追问就会是非常尖锐的：萧友梅当年打算开展的事业，究竟是音乐的现代化还是音乐的西化？如果我们把两者认作一回事，又在“进步”概念之下把历史合法化，那么我们也就会同时合法化西方音乐对本土音乐的所有倾轧。

在双语对等的预设之下，还有第二种形式来引入西方话语霸权的压力，那就是尽管在“艺术”和 Art 之间划上了等号，仍然在两者的具体门类中找不到一一对应的关系。这种情况会更糟，如果前者是要求重新评价古人某种文化生活的意义，那么后者则有可能干脆抹煞这种文化生活的存在。诸如篆刻、曲艺、书法等等，都被迫边缘化，甚至不在“艺术”之列了。日本的花道、茶道、香道呢？

更加耐人寻味的，却是对上文中提到的“琴棋书画”的割裂，那曾经是中国古代本有的“物之序”。笔者曾经写道：

每当笔者于电视屏幕上看到国手们在“读秒”声中手忙脚乱地落子，却不免为“分

有”了中国古代体育精神的围棋活动已为日本的武士道所异化而痛惜。因为，围棋在中国原有“烂柯”、“坐隐”之称，其本意恰恰在于让奕者忘却时光的流逝。所谓“棋罢不知人世换”、“闲敲棋子落灯花”，正说明围棋在中国古代本属排遣消闲、养性乐道之具。传说中孔融二子因下棋而不避杀身之祸（见《魏氏春秋》）、谢安因下棋而不露破贼之喜（见《晋书·谢安传》）的故事，均喻指此等忘情尘世的境界。¹³

正因为这样，笔者曾经尖锐指出，这种理论上的殖民，远比当年八国联军对于中国文化的破坏更利害。如果光有后者，那么别人焚烧了圆明园之后，我们还会再把它盖起来。然而，一旦就连我们对于外部感性世界的概念本身，都被打扮成普适价值的西方话语给覆盖了，那就充其量只能把本来自己生活于其中的、而现在只是残存在那里的生活世界，当成不可再生的文物保存起来。梁思成之所以更像个文物学家，而不是建筑学家，深刻的原因正在这里。

特别需要指出，这种大规模的文化覆盖，当年还受到了一个额外的推力，那推力正是来自近邻日本。日语借用汉字这种文化现象，在当时起到了一种特殊的作用，使得人们忘了警惕它其实仍是一种外语，所以那中间暗含的对于汉字的语感，仍然跟中国本土的语感有很大的差异。所以，一旦人们不假思索地取道日语大规模地引进作为外来语的汉语新词，所进行的就不再是正常的翻译活动了，因为那中间没有渗入任何属于自己的文化理解。

按道理，我们首先应当不断去理解西方文化，然后才水到渠成地完成这些思想范畴的翻译；然而由于种种外在的压力，我们竟急不可耐地先把那些思想范畴从日本拿了过来，把它们当成不刊之论，然后再基于它们进行思考，而且居然一干就是一百多年！

眼下，中国正处在一个世界史上罕见的上升阶段。而我们现在的研究，也正代表了中国人重新寻找和建立主体性的过程。它紧紧抓住一些关键词的翻译问题不放，以便重新省察在所谓“中国现代学术之建立”的过程中，无孔不入的西方话语权力是如何以“语词对等”作为伪装，来完成它那种跟经济利益同船而来的文化殖民。由此，我们不仅可以了解到近代以来文化覆盖和文化碾碎的烈度，发现甚至是那些被我们当成国粹的传统，也仍然已经是在西方范导下的再造的传统，还更可以顺流而上，去重新思考和把握本土固有的传统，从而使得今后的真正意义上的文明对话获得更加坚实牢靠的基座。

¹³ 刘东：《中国古代体育文化》，《刘东自选集》第198页，南宁：广西师范大学出版社，1997年。