

理解异质文化的可能性与局限性

——对第三世界“前卫艺术”前景的考察

〔日本〕稻贺繁美

〔中国〕吴之桐 译

引言

这里我要谈一下传达的不可能性。讲述不可能传达的内容是不合情理的，因为不可能传达的内容就是不可能传达的，我的传达或曰报告的局限性也在于此。此外还有作为一般学术报告的局限性，这一点也请大家事先有所认识。

关于不同文化间的对话，人们已讲了许多。但这种对话唯有在遵从逻辑法则的领域内才有可能。在逻辑不被认为是真理，甚而被看作是对伦理背叛的文化领域（比如孔子）里，对话是无诚意的、背信弃义和知恩不报的表现。能够传达的只不过是外交辞令上难以避免的遁词（日语中“讲述”一词同时也有说谎欺骗的含义）。试图与这种文化进行对话，切不可让对方坦诚相见，这样只会失去对方，以至只能对不在场的他人产生不切实际的幻觉。

在此，我不准备对如何认识异质文化作深入的哲学和社会学的议论，也不打算再重复日本是不可能理解的神话。我只想从定义出发，对无法进行的对话（即辩证）所产生的悲剧作一个例分析。究竟能否向西方观众提供和形象地表现日本的前卫艺术就是我在此要讨论的问题。

这里我要预先声明一下，所谓“前卫”、“日本”、“东洋”、

“西洋”、“非西欧”等词语只是在操作上姑妄用之的符号，这些概念可以在不同的层面上进行置换。如果说，法国与日本之间的对话存在问题，那么根据同样的理由，日本和韩国以及其他东南亚国家的关系、法国与英国乃至法语圈非洲各国与非法语圈非洲各国的关系都有必要进行重新讨论。以下的考察仅是为此而提出的一个不足论道的思路而已。

日本的前卫艺术、其本质的暧昧性

按照日本的习惯，还是从具体事物讲起。（只要存有误解，就不可能有辩证法的扬弃，因而在论及误解时却急于作出以势压人的总结就会失落问题本身）。先考察一下本世纪初期在绘画领域里出现的野兽派和立体派。这些运动为保证自身能成其为前卫艺术，所依据的是非洲、大洋洲的所谓“未开化艺术”。然而这些“未开化民族”却未能因拥有同样的“未开化艺术”而被称为前卫。不仅如此，这些东西至多被认为是“传统主义”。即便其艺术没有落后于时代，也只能被归类为“反现代主义”。在现代主义即等于西欧主义和西欧化的历史条件下，这也是一个必然的归宿。

这种困境同样适合于日本。众所周知，日本的“俳谐”不仅传到了法语圈，而且也传到了英语圈。这无疑给“前卫”性的、称之为意象主义的诗歌运动注入了灵感。但这种传统的诗歌形式在当时的日本已似古董，人们正讨论如何将其“现代化”。西欧艺术发展史上被当作前卫的东西，在“东洋”却是“封建残余”，它们因不适应“现代化”的需求而行将被抛弃。

这里就存在日本前卫艺术本质的暧昧性。一方面，俳谐虽成了意象主义者灵感的源泉，然而却不能将其一概称之为“前卫”；另一方面，将日本诗艺术的前卫性仅仅限定在达达主义和超现实主义等贴了标签的前卫艺术上又过于主观武断。我无意在、“前卫”和“非前卫”之间画一条明确的界线，这种区分是否可能正

是需要在此讨论的。

成问题的是“近代化——现代化”这一词语。在日本敞开门户后的绘画里，所谓“近代化”即是学习西洋学院派规范的“透视法”、“明暗法”及“润饰”。但是，在当时的西欧，画坛的“前卫”已在抛弃这些学院派的规范。19世纪后期，日本美术在西方流行时的所谓“日本主义”亦可按上述现象予以理解。日本近代以前的艺术正因为不受西方学院派规范的束缚才能成为欧洲前卫艺术的典范。

因此，当西洋画坛改变发展途径时，日本画坛对西洋画的反应也就只能是矛盾的。而且还是三重矛盾。第一、近代化与前卫的进程相对立。因为不否定那些在现代化的口号下刚从西方学来的东西就不成其为前卫。首先可以断定，在第三世界，“近代化”与“前卫”之间是互不相容甚至是完全对立的。

第二个矛盾是，“前卫”唯有与“传统”决裂才能成为前卫。具有讽刺意味的是，放弃西洋学院画派的规范就会自动回归到与其对立的日本传统上来。被视为阻碍解放的“传统”原来与西方的“前卫”是同谋犯。若是向西方的前卫寻求艺术发展的根基，日本的“前卫”反会失去与日本传统彻底决裂的契机。这样，日本的前卫运动就缺少了在形式上反抗传统权威的内在必然性。

从上述情况中还可演绎出第三种矛盾。西欧的前卫与东洋的传统相结合这种高论仅是同义重复，甚至可以断言从逻辑上来说根本行不通的。要忠实于“前卫”精神就必须向传统树起反旗。但在日本，莫如说顺从日本的传统才能在造形的水准上更忠实于西欧的“前卫”。在这种情况下，西洋与东洋的结合大概只有在违背艺术家意志的形式下方能实现。忠实于前卫的精神则有悖于前卫的形式，忠实于形式则精神陷于盲目。东西结合的美梦实际上包藏着这样一种令人进退两难的选择。如果连这一点都认识不清，那就只能让别人怀疑你感觉的迟钝或反思能力的退化。

“前卫”太具西欧色彩

在上述的相互渗透中要把“传统主义”和“前卫”断然分开则无异于把一个难解之结割断。麻烦的是，“割断”这一行为本身就是界定“前卫”的要素。换言之，在第三世界占有“正统”的“前卫”地位从理论上而言也就是不可能的了。为什么这么讲呢？简言之，“前卫”是一个只适合于“西欧”的概念。“前卫”盛行的时代正是“帝国主义”繁荣的时代。这不单纯是偶然的。西欧前卫运动最终的确立正在于它将“他者”纳为己有，除此就无法更新自己的基础。虽然它并不是一元化的，但是这必然包含着西欧本身自我同一性的危机。“非西欧”的“传统的”东西在西欧可代表“前卫”，但这种递转仅仅是西欧单向的掠夺。对“非西欧”而言，这是双重的异化。因为“非西欧”给“西欧”的“前卫”提供了依据，却又只能通过“西欧”的“前卫”这一迂回路线才能归依于自己的传统文化，这就使其成了无根之草。不仅如此，从这个迂回路线产生出来的东西亦早已不是什么“前卫”，至多不过是“西欧”的“后卫”而已了。

一个破绽及它的三个归宿

上述理由是第三世界不能机械套用西欧“前卫”定义之原委。但是，要建构“非西欧”自己的前卫又只能以西欧前卫的定义为基准。由于这一认识上的悖论，理性地“构思”、“非西欧”固有的“前卫”从双重意义上讲都是不可能的。一方面，在日本因形状类似西方而被认为是“前卫”的作品，在定义上往往被看成只是“西欧”的追随者；另一方面，脱离了这一既定范畴的作品又会被认作是日本的传统。

不追随西欧就是墨守“传统”。陷于这一二律背反的第三世界从一开始就被剥夺了拥有“正统”、“前卫”的权利。这无疑是一

个循环论法，第三世界若出现了固有的“正统”的“前卫”，那么这种“前卫”必将偏离“前卫”的定义。反过来讲，在“非西欧社会”行得通的“前卫”必然缺乏独创性，而且仅限于那些被当作西欧前卫附庸的货色。这样，第三世界有独创性的作品就难有贴上不同于“前卫”的标签。这看上去似乎是一个简捷的解决方法，但其实非但无助于摆脱丧失自我的困境，而且仅是一种自我放弃。

作这种漫无边际的饶舌本也是一件难事。想构建第三世界的“前卫”，却又无法逾越“前卫”的基本定义，故而这种努力从一开始就已经在整体上被排除在“前卫”行列之外了。这可说是一种文化压迫，因为它在为自我正名的同时却又在自我欺骗。也正因为这种双重操作逻辑的一贯性，才出现了破绽。这里我想探讨一下其中的三个类型。

第一，将“西欧”的“前卫”嫁接于日本文化传统的尝试完全脱离了研究“前卫”的范围。一个简单的例子就是只可权且译作“现代日本传统国风样式绘画”的“日本画”。只是在“洋风绘画”作为“洋画”（日本画家画的西洋画）在日本安家落户时，“日本画”这一名称方始出现。“日本画”这一范畴无疑是为了适应西洋的学院画派进入日本的时势而创造出来的近代“发明”。这个问题已在其他场合详细讲过，这里仅就翻译问题谈论一下其中的误解。

日本的“国风”样式在西方人的眼里往往被当作日本的“传统”样式，这种置换本身就有问题。其结果是，“日本画”被置于“前卫”之外。也就是说，只要是日本风格的就不能是“前卫”的。“日本画”这一名称既是“传统的”，又是“现代的”。然而又只能用这种自相矛盾的名称，因而在定义上它只能被看作是残存至今的过往遗物。向外国人讲起的“日本的绘画”，指的是日本的“洋画”。所谓“日本画”，在西方人眼里算不上是“绘画”，它仅是

“装饰”而已。这种看法主要是由这个用语的定义自然演绎出来的。反之，于外国人而言，如果解释“日本画”不同于“日本的绘画”，那么实在是一个定义不明或者说是实体不明的存在。若非得在此加以说明，就必然会产生上述那些误解。

其次，第二个破绽是：不管是早先出现的还是后来出现的，只要在“西欧”的“前卫”里找不到它的等价物，这些艺术产品都将在总体概念上被排除在“日本前卫”的研究对象之外。“插花”、“陶艺”、“书道”这类传统艺术的遭遇就是如此。“传统”不过是一个形容词，它表明在西欧没有其对应物。在这个领域中，一旦有人模仿西欧的前卫，或西欧的前卫开始模仿它，那么就会突然出现“前卫插花”、“前卫陶艺”、“前卫书道”这些名称，于是“传统”也就随之消失了。

另一方面，所谓“艺能”“工艺”等门类并不属于“美术领域”这种价值判断又正好与“前卫”的定义互为表里。所以被称作“前卫”的东西既然属于“美术”，那么它自然也就脱离了“艺能”、“工艺”的范畴。

从双重意义上讲，这实在是一个颇为奇怪而又戏剧性的排除法则。首先，将不适合自己的范畴的现实一厢情愿地去舍，这无疑是在削号适履。要为重要的是，以“传统”为宗旨的、具有“前卫”趋向的运动反而很有可能在“传统工艺”领域中陷于盲目性。实际上，对于“西欧派”来说，只要引进西欧的最新时尚即可自称为“前卫”。但是“传统派”却被排斥在这样一种可能性之外，即：只要在西方没有自己的对应物，追随西欧就可自称为“前卫”。相反地，被认同为“前卫”时，作为其代价，只能牺牲主体的自我同一性。因为西方认定“前卫”的标准仅在于是否与西欧前卫艺术（绘画及雕刻）相类似这一点。不实用的“前卫”器皿已算不上“陶艺”。我们在此想讨论的是被弃置于“传统”和“前卫”之间的“受诅咒的部分”。

最后我要指出第三个破绽。由于表述或形象地描绘“日本”的“前卫”在逻辑上必然产生脱节，因此更可能得出具有讽刺意味的结果来。作为事物的前后顺序，我们应从日本的艺术作品中理出那些类似“西欧”“前卫”的东西，然后在理清的样品中确认具备日本风格的特点。这种操作看似合手逻辑，实际上却产生了奇怪的颠倒。一件作品在集结“前卫”诸要素的过程中已从整体上被排斥在外，但在其完成后却要从同一作品中勉为其难地找寻出日本特色来。原来旨在彻底清除“日本风格”的，事后又要竭力嗅出一点日本味道，这实在是一种讽刺。事实上，日本“前卫”们的梦想不正是与西欧前卫无条件地一体化、同一化吗？“知其不可，而为为之”，这就是此种做法不能不具有讽刺意味的原因所在。

离叛的表象——代表——代理

具有讽刺意味的矛盾不止于此。日本人那种与“西欧”无条件一体化的世界公民之梦一旦真正与西欧交往时，就会变为一种深深的孤独感。长期以来为了摆脱“日本人”这一形象而一切向西欧看齐，但在欧洲却又非得以自己的“日本风格”为荣才能得到认可。另一方面，在日本若不拿出一副摆脱“日本人”形象的姿态就不被认可为具有国际意识的才具。

这可谓是一种双重制约。要摆脱这个困境唯有玩弄诡辩。于是便像希腊神话中的守护神耶奴斯那样拥有两副面孔。向日本人炫耀在巴桑社交界的荣光，在欧治则俨然显示出一副日本美学代表的架势。这是一种难以抵御的诱惑，却又是一种极不诚实的态度。但若没有这种是风使舵的饶舌，想当个在东西方都闻达的国际名人是不可能的。只是当上了这种“国际艺术家”就必须时时承受扮演双重文化间谍的心理重负。极言之，若没有这种因“折衷”而引发困境的心理承受能力，“前卫”与“日本”的共存亦是办不到的。那时再坚持自己的日本国籍大概只是一种演技了。这

里我们不禁想起“巴黎派”的画家们，他们的作品大多表现流浪者背井离乡的心境，而他们自己又都是些桀傲不驯的无国籍游民。

缺乏独创性的日本风格

谈到这里，我们似乎可以直言不讳地说，典型的具有“日本风格”的“前卫”作品只能是理性扭曲的产物。对西欧风格作忠实的模仿，同时却又要发现日本的独创性、还有比这种想法更愚不可及的吗？若模仿中出现了日本情调，那仅是暴露了“模仿”的不彻底，或者是“国粹”残渣的泛起，而这些“国粹”在学习“前卫”时早就应予抛弃的。

面对这种情况，我们莫如将视角颠倒过来。即：问题并不在于那些赋予“日本”特征的“独创性”，而在于那类“独创性”的欠缺。如果说日本风格就在于“模仿”的忠实性，那么作为这种模仿的符号则太欠“独创性”。

这或许是一个不合常规的终论。向一般民众讲解“日本”的“前卫”，却又告诫他们注意这些作品缺乏“独创性”，这真是令人啼笑皆非的行为。然而稍微认真思考一下“日本前卫”的现状，就会知道确有这样一些难以逾越的难题摆在眼前。

对三种界限的研究

如何从这种恶性循环中摆脱出来呢？怎样逾越这种认识论的自身矛盾呢？难题在于我们面前的这条死胡同是我们所采用的总体研究方法中始已有之的。从我们已掌握的“前卫”资料库里仅仅抽出那些可以分类的作品是无法解决问题的。当然，我没有义务在此以一个“日本人”的身份提出另一种分类体系，我也不具此种权威。因为“土著居民”的视角很难保证比“西欧”的视角更具“正统情”。我现在的主张是：不要屈从于那些“规范性”乃至“权威性”观点的霸道。在“界限”面前矛盾着的双方是互不

相容的。剩余时间我想谈谈在各类文化中因不同观点的相互影响将呈现何种情景这个问题。这里举的三个例子不仅在西欧，而且在日本都是偏离或被排斥在“前卫”定义之外的。首先必须搞清楚之所以被排斥的逻辑依据。

首先要提起的是“日本民众工艺运动”。这决非是“民众艺术运动”。我们重新研究一下西欧近代大艺术与小艺术的上下关系就可以抓住其要点。本世纪20年代这一运动的推动者柳宗悦主张，没有比内心清静、甘于平凡的匠人所制作的日常杂器更纯粹更美好的作品了。因为这些东西没有被近代个体作家的利己野心和奢靡所污染。如果说，在日本被视为“前卫”的流派只是在外表上模仿了西欧前卫作品的“形骸”，那么“民艺运动”则可以说是汲取了西欧前卫的“精神”。不满足于仅从西方摘几个果子来品尝，而是将果树加工后移植到日本的土壤上来。将这一运动称作批判继承了威廉·毛里斯的“传统主义”当然很容易，但应该看到将其称之为“传统主义”之做法本身就是“西欧”教训之一端。重新评价日本的文化遗产原本就需要“西欧”这一外在的眼光。此外，不可忘记“西欧”的“前卫”原是以“中世主义”及“原始主义”为目标的运动。其精神上的同类在日本则变成了“反近代”的“传统主义”。这个偷换概念的问题在文章的开头部分已经指出了。

第二个例子是“创作版画”。如果说“民艺”是以西欧前卫的意识为支柱更新了“传统”，“创作版画”则是一下子就否定了西欧的意识形态和日本的传统。这种双重否定一方面打破了版画在西欧美术中的从属地位，另一方面又不能不对抗日本“浮世绘”的传统。但版画作为“民众”的艺术媒介被广泛应用却是在中国。通过鲁迅之手传入中国的近代版画作为大众传播手段，在共产党的领导下曾被广泛应用于人民解放运动的宣传之中。大众的表现媒介服务于社会革命，小艺术的“版画”变成了名副其实的“前

卫”。如要把这叫作艺术的前卫性革命，那么即便在逻辑上并不矛盾，但仍有可能被人指责为过于乐观。

作为版画姐妹艺术的画刊艺术在日本的60年代已远远超出了“前卫”的框架。1970年在大阪万国博览会上—展身手的许多设计家后来都成了广告界和商业界的工具。人们（包括那些没有迎合时尚的人）在感到失落的同时也领悟到了一个道理。这就是：以为杰出的才华可与世界直接融为一体的愿望只是“前卫”时代的幻想。

无论怎么说，“前卫”时代确曾是浪漫主义土壤上的最后祭典。在梦后的幻灭中开始创作的当今画刊设计家们如果仍将自己称之为“前卫”，那就实在是非常敢于面对现实的态度。

最后看一下日本的建筑。这个领域里“前卫”的终结则更为自觉。当上近代主义旗手的父辈们刚获得国际好评，儿辈们就已宣布“近代”的终结，“前卫”的标语亦已成为昔日的遗物。日本花了近百年时间赶上了西欧，不知是否偶然，就在这时西欧也放弃了自己对日本的表率地位。这样，集“前卫”风格与“日本”风格于一身的论点也被否定了，这不仅仅是一种历史的讽刺。在所谓“超现代”建筑到处亮相的同时却有人在宣扬“前近代”文化的复归，这绝非偶然事态。“前卫”的前方果真是“前近代”的再次来临吗？我们今天正面临着这样一个问题。

“前卫”的前景及反动倒退的危险

我们已经失去了成为“前卫”的客观依据。今后若西欧再要求我们展示特别具有日本风格的作品，我们又怎能不去装扮一个“典型的日本人”模样呢？再也不是展示日本的“前卫”，而是向外国展示“日本”的时候了。70年代以后活跃于海外的日本艺术家选择了一条或许可称之为国粹改宗的道路。这是为了迎合外国人，是本末倒置。但是，这一新的使命恐怕不仅不能解决上述日

本“前卫”的诸多矛盾，或许还会让矛盾成倍增加。因为民族美学的国粹主义归根到底不过是“前卫主义”的“帝国主义”之翻版。这种新的“种族·日本回归”实际上是对文化的背叛。并且这次不是西欧，而是“东洋”亲自演出的、具有“东洋情趣”的活剧。19世纪西欧的“东洋主义”是西欧对“东洋”进行掠取的一种形态。西欧为了据“东洋”为己有不仅将其划入了自己的范畴，并且还将其“还原”为他们所宣称的“普遍主义”。正是这种颠倒了的价值观念，在种族价值复权的美名下严重威胁着我们。

我们应该向外国展示日本的什么呢？这是一个首先需要回答的问题。反常的是代表性的、典型的日本东西却得不到报道，所报道的只是民俗学意义上的奇风异俗和地狱般的复习迎考等耸人听闻的内容。也即是讲，唯独日本才有的特殊事例才可去形之于表象。在国际舞台上登堂入室的日本人其实都已遮掩起日本人的本来面目。

对于生活在日本的普通日本人而言，最难理解的就是强迫他们接受的“自我同一性”这一观念。正如是个词的日语译法所示，这是一个同义反复词，不值得去专门研究。这是一个到了外国人面前才不可回避的问题。不可思议的是，在作为日本人集体象征的日本国里，好象不存在外国人。外来观念介入之后，无论哪个国家都会有诸多问题需要重新审视。但是在日本，即便是国人认可的特别具有日本特色的事物也无人去加以阐明。

怎样向外界提供这些无人言及又未被充分意识到的寻常事物呢？需解答那些在国内无人问津的问题意味着与外界已存有隔膜，面对于那种无章可循又俗不可耐的事物附会穿凿已则意味着自己与实际的生活感受完全望绝。企望脱离没有媒介的世界已是否定一切的异常表现，将那种向外界的说明词程式化且一成不变提供给媒介的行为就是背叛，至少也是不加矫饰就无能为力的蛮举。对此，当事者不会没有感受，因为诚实地与外界进行沟通只有无视

自身的文化乃至生活信条。没有巧妙周旋于内外之间的辩词，没有些许创痛，传达交流本来就是无法进行的。媒介的巧言俐口常常是对双方的背信行为，不蒙受此种责罚就不可能接受仲裁。这正是我们在文化交流中必须继续容忍、支持的外交使命，它伟大而又悲惨。

极为艰难的使命及我们的宽容

如上所述，向外国提供或形象地表现日本特色是一件不蒙受创痛就无以完成的作业。传媒和其他信息提供者只要与信息来源相隔绝，加之其本身又绝无理性思维能力，那么他好歹都能担当起这“种文化代表”的角色。不与自己要代表、表现的对象相隔绝就无法去代表和表现。这是一个以自我否定为机缘的使命。但是，为这种貌似“神圣”的非行而忍受创痛又是否算神经错乱呢？

有人认为“日本”永恒的魅力在于她是一个不可理解的国度。他们之所以这样讲，其原因（也是结果）恰恰就在于这个引起创痛的伤痕。这里显现了理性所能把握的界限和认识论上的关键所在，但我们不能再继续往前。我们所能传达的至多是那些被象征性的暴力或符号的暴力（只能这样表述）搞得伤痕累累的真实。我们理性思维的任务决不是把自己当作真实，其或是真理的卫士。我们的使命仅仅是不断地揭示这些伤痕，一如啼血的“子规”。

恐怕我该就此住口了。最后，我想引用一个古已有之的难题，其内容是关于宽容的。“宽容对于不宽容可以宽容吗？”，这是大家都知道的话。对不宽容宽容的结果是容忍了不宽容。反过来讲，不容许不宽容就等于声明自己不宽容。我们的理性思维活动必须死心塌地的忍受这难以忍受的条件而甘愿成为这种野蛮的牺牲品吗？谢谢大家不嫌弃我野蛮的法语一直静听到最后，非常感谢。

中西艺术中的“真实”观

蒋述卓

在西方艺术史上，常把对对象的逼真描绘当作艺术家的最高标准，而所记载的某些动物或人错把艺术品当成它们所描绘的实物的故事，则又成为对一个艺术家的最高赞美。比如阿波莱斯所画的马如此逼真，以致于引起一匹真马发出长嘶，似乎要同画中的马亲热。画家赛克西斯同巴尔哈西悠斯比赛，赛克西斯画的葡萄非常逼真，引动了飞鸟来啄食；但是，当赛克西斯正要掀开巴尔哈西悠斯画上的遮羞帘子时，他才发现这个帘子也是画上去的。于是，他输了。从古希腊艺术到古典主义乃至批判现实主义，西方艺术传统一直强调对艺术对象的真实描摹，这种“模仿乃是艺术的根本特征”的观点直到黑格尔才对其有较充分与系统的批判，也直到西方现代派艺术的兴起才有大的转折。

在西方人眼中，艺术始终是一面镜子。柏拉图首先认为模仿艺术家们是一些镜子艺术家，他们以为把镜子转来转去，就能反映现实中的一切。不过，他们忽略了整体，反映的只是事物的影子，而只有理念才是真实的。事物是理念的影子，而艺术品所描摹的事物则是影子的影子了。柏拉图以此否定艺术的真实性，但他的“镜子”说却为后人批判地吸收。文艺复兴时期的艺术大师达·芬奇就提出：“画家的心应该象一面镜子，永远把它所反映事物的色彩摄进来，前面摆着多少事物，就摄取多少形象。”^①莎士比亚则借哈姆雷特之口道出自己的艺术主张：“演戏的目的，从前也

内容简要

本论文集收入国际文化研究会第四次学术讨论会的大部分论文，中心议题是文化交流中双向认识的策略问题。

全书分为：语言、文学与文化；哲学、科学、宗教与文化；历史、社会民族与文化等内容。从不同学科、不同侧面探讨文化双向认识的策略问题。

狮在华夏

——文化双向认识的策略问题

王宾

主编

阿让·热·比松

责任编辑 李玉杏 封面设计 朱露华
责任技编 黄少伟 责任校对 李嘉

*

中山大学出版社出版发行
广东省新华书店经销
中山大学印刷厂电脑排版
南海系列印刷公司印刷

850×1168毫米 32开本 9.25印张 23万字

1993年6月第1版 1993年6月第1次印刷

印数 1000册

*

登记证号(粤)第11号

ISBN 7-306-00720-3/G·150

定价：(港币)80.00元

目 录

文化双向认识的策略问题——代《序》	(1)
迎接新的文化转型时期	(33)
“单行道、错位、定位”和比较研究	(42)
概念困惑、不可译性及弥补手段	(53)
误译：不同文化间的误解与误释	(63)
中西文学中对修辞之比较	(67)
“伊甸园”和“大观园”	(74)
灵感说与文化差异	(84)
梦境、幻境和透视角度	(95)
理解异质文化的可能性与局限性 ——对第三世界“前卫艺术”前景的考察	(99)
中西艺术中的“真实”观	(111)
法国文学的东方边界	(120)
汉语交际程式探源	(121)
中英混合语之社会意义和文化功能	(125)
汉、法成语的色彩词 与中、法文化差异	(133)
狮在华夏——一个跨文化现象的历史考察	(135)
文化的双向选择——印度佛教输入中国的考察	(151)
中国文化的非宗教化与泛宗教化	(158)
家族研究与社会科学中国化	(172)
基督教文化对近代中国社会进程的推进	(184)